# محاضرات

# في

# فـــــــــن السينما

إعداد

الدكتور / هشام عبد الحميد

(تعريــف ونشــأة وأنــواع السينمــا)

المقـــــدمـــة

**الفصل الأول: تعريـــف ونشـــأة وأنـــواع السينمـــا**

**المبحث الأول: تعريف السينما**

**المبحث الثاني: نشأة السينما**

**المبحث الثالث: أنواع السينما**

**الفصل الثاني: السينما بين الدعاية والإعلام طبيعتها وخصائصها**

**المبحث الأول: السينما بين الدعاية والإعلام**

**المبحث الثاني: طبيعة الفن السينمائي**

**المبحث الثالث: خصائص الفن السينمائي**

**الفصل الثالث: نمـــاذج مـــن الـــدول السينمـــائيـة**

**المبحث الأول: السينما بالولايات المتحدة الأمريكية**

**المبحث الثاني: السينما بالهند**

**الخـــاتمـــــــة**

**المقدمة**

**الســينما، فن طلع على العالم من أوروبا، واجتاز مرحلة تطورية طويلة، اشــتركت فيها القارة الأمريكية، أو بعبارة أدق الولايات المتحدة الأمريكية مع بعض دول أوروبية، في مقدمتها فرنسا وإنجلترا.**

**والفيلمFilm ، مصطلح شامل يطلق على أي صفحة، أو شريحة من مادة بلاستيكية شفافة مثل خلات، أو نترات السليولوز مطلية بمستحلب حسَّاس للضوء، يستعمل لعمل سلبيات أو شفافيات في التصوير الفوتوغرافي أو الضوئي، كما أنه يعني كذلك، فيلم سينمائي - تليفزيوني، يُصوَّر أو يخرج سينمائيًا، طبقة رقيقة جدًا، شريط يحمل طبقة رقيقة جدًا أقل من ميكرونMicron ، من مادة ممغنطة، والميكرون هو جزء من مليون من المتر.**

**كما يعني مصطلح فيلم أيضًا الفيلم الخام، والفيلم الخام صورة وصوت عبارة عن شريط مثقوب الجانب، كان يصنع قديمًا من نترات السليولوز، وهي مادة قابلة للاشتعال، ثم أصبح اليوم يصنع من خلات الســليولوز، وهي مادة غير قابلة للاشــتعال، ويغطى بعجينة فوتوغرافية أي من مادة شــديدة الحســاســية، تتأثر بالضــوء إذا تعرضــت له، ومقاســات الأفلام هي 8 مللم، 16مللم، 35مللم، 70مللم.**

**والفيلم السينمائيMotion Pictures ، وسيلة من وسائل التعبير الفني، تقوم على تسجيل الصور المتحركة على شريط حساس، وإعادة عرضها خلال أجهزة ومعدات خاصة، والواقع أن كل صــورة على حدة، هي صــورة ثابتة لا تتحرك، وتتابع الصــور واســتمرار عرضــها هو الذي يوهم المشاهد بالحركة.**

**ويلاحظ أن لفظ الفيلم بشكل عام، يطلق على الفيلم السينمائي قبل التقاط الصورة وبعدها، وقبل تحميضه وبعده، وبعد طبعه وإعداده للعرض.**

**يُعِّرف المخرج الســينمائي المصــري الراحل، صــلاح أبو ســيف الفيلم بأنه: قصــة تُحكى على جمهور في سلسلة من الصور المتحركة. ويمكن تمييز ثلاثة عناصر في هذا التعريف:**

**.1القصة: وهي ما يُحكَى.**

**.2الجمهور: وهو من تُحكَى له القصة.**

**.3سلسلة من الصور المتحركة: وهى الوسيلة التي تنقل بها القصة إلى الجمهور.**

**ورغم إطلاق وصف الفن السابع على السينما في العشرينيات من القرن العشرين، إلا أن السينما نفسها، لم تحظ بالاحترام، والاعتراف بها كشكل فني إلا بعد فترة طويلة، وبعد أن استقرت أصولها وقواعدها نتيجة لمساهمات عديدة من فنانين ونقاد حاولوا وضع الأسس النظرية لفن الفيلم.**

**والسينما مصطلح واسع شديد العمومية، وهو يضم تحت عباءته كل ما به علاقة بفن الفيلم من تاريخ، واتجاهات، ونظريات، وحرفيات، ونقد، ويضم كذلك أنواعها الروائية، والتسجيلية، وأفلام- تحريك الرسوم المتحركة-وغير ذلك مما يتعلق بهذا الفن الجميل.**

**والسينما تجارة مربحة، وهي زاد ثقافي، وترفيهي، لجماهير عريضة على مستوى العالم كله. وهي بحكم كونها فنًا سمعيًا وبصريًا تصل إلى كافة المستويات، الثقافية والاجتماعية، ولذا فهي أداة هامة من أدوات التغيير الاجتماعي، وتنمية الوعي الثقافي، أو العكس، فيمكن استخدامها كسلاح مدمّر، وأداة طيّعة من أدوات الإعلام غير الصادق، وتصبح قوة خطيرة ومضللة تعمل على غرس مشاعر ومعايير سلوكية تحارب الجهود الرامية إلى التخلص من النواقص الاجتماعية، وإرساء الخلق الاجتماعي الصحيح.**

**والواقع أن رواد دور العرض السينمائي لا يفكرون كثيراً في الآلات والتجهيزات المستخدمة، بل إن الكثير ممن يشاهدون الأفلام السينمائية، ويرون الأشخاص يتحركون، والأشياء تحدث كما هي في الحياة العادية، لا يعرفون أن هذه الصور، وهذه الأحداث، والأشياء إنما هي صور ثابتة مصورة على فيلم ملفوف حول بكرة.**

**ولكي نحصل على فيلم سينمائي لا بد من توافر المعدات الأساسية التالية وهي:**

**1. آلة لالتقاط الصور، وهي كاميرا التصوير، أو آلة التصوير السينمائي.**

**2. فيلم دعامته مرنة، ومحسس للضوء لالتقاط الصور عليه.**

**3. آلة لعرض هذا الفيلم، أو الشريط.**

**المبحث الأول**

**نشأة السينما وتطورها في العالم**

**يرجع البعض بدايات السينما، أو بتعبير أدق ما قبل البدايات إلى ما دوَّنه الفنان والمهندس والعالم الإيطالي، ليوناردو دافنشي Leonardo da vinci من ملاحظات ذكرها جيوفاني باتستا دي لابورتا، في كتابه السحر الطبيعي Natural Magic عام 1558، فقد لاحظ دافنشي أن الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلام، بينما تكون الشمس ساطعة خارجها، وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جدًا في حجم رأس الدبوس، فإن الجالس في الحجرة المظلمة، يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثقب الصغير ظلالاً أو خيالات لما هو خارج الحجرة، مثل الأشجار، أو العربات، أو الإنسان الذي يعبر الطريق، نتيجة شعاع من الضوء ينفذ من الثقب الصغير.**

**أما البداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما، فتعود إلى حوالي عام 1895م، نتيجة للجمع بين ثلاثة مخترعات سابقة هي اللعبة البصرية، والفانوس السحري، والتصوير الفوتوغرافي، فقد سجل الأخوان أوجست ولويس لوميير Auguste & Louis Lumiere اختراعهما لأول جهاز يُمكِّن من عرض الصور المتحركة على الشاشة في 13 فبراير 1895 في فرنسا، على أنه لم يتهيأ لهما إجراء أول عرض عام إلا في 28 ديسمبر من نفس العام، فقد شاهد الجمهور أول عرض سينماتوغرافي في قبو الجراند كافيهGrand Café ، الواقع في شارع الكابوسين Capucinesبمدينة باريس. لذلك فالعديد من المؤرخين يعتبرون لويس لوميير المخترع الحقيقي للسينما، فقد استطاع أن يصنع أول جهاز لالتقاط وعرض الصور السينمائية، ومن هذا التاريخ أصبحت السينما واقعاً ملموساً. وقد شاهدت نيويورك في أبريل 1895، عرضاً عاماً للصور المتحركة. ثم ما لبث آرمان وجينكينز، أن تمكنا من اختراع جهاز أفضل للعرض، استخدماه في تقديم أول عرض لهما في سبتمبر من السنة نفسها- الأمر الذي حدا بتوماس إديسون Thomas Edison لدعوتهما للانضمام إلى الشركة التي كان قد أسسها لاستغلال الكينيتوسكوب .Kinetoscope وفي العام التالي تمكن إديسون من صنع جهاز للعرض يجمع بين مزايا الجهازين، وأقام أول عرض عام له في أبريل 1896 فلقي نجاحاً كبيراً.**

## الفصل الأول

## نشأة السينما في مصر

**كانت مصر من أوائل بلاد العالم التي عرفت الفن السينمائي عام1896، بالإسكندرية، وفي العام نفسه، قدم أول عرض سينمائي في حديقة الأزبكية بالقاهرة.**

**وقد أرسلت دار لوميير الفرنسية عام 1897 مبعوثًا لها إلى مصر ليقوم بتصوير أول شرائط سينمائية عن بعض المناظر في الإسكندرية، والقاهرة، والمناطق الأثرية على نيل مصر، وبلغ عدد هذه الشرائط 35 شريطًا عرضت في جميع دول العالم.**

**وأقيم أول عرض سينمائي في مصر في ديسمبر 1897، بمدينة الإسكندرية بواسطة أحد أجهزة لوميير، على أنه ما لبث أن توقف العرض حتى عام 1900، عندما أقيمت أول صالة للعرض يملكها "كونجولينوس" بالمدينة نفسها.**

**أما في القاهرة فلم يبدأ عرض الأفلام السينمائية إلا في أبريل 1900 في صالة قهوة سانتي بجوار الباب الشرقي لحديقة الأزبكية، بواسطة فرانشسكو بونفيلي وزوجته.**

**وكانت أسعار الدخول تتراوح بين قرش واحد وثلاثة قروش، وأحدث ذلك العرض دهشة عظيمة ولقي نجاحًا كبيرًا، مما نبه إلى عظم ما يمكن أن يدره الاستغلال السينمائي من أرباح.**

**وهكذا بدأ تأسيس دور خاصة للعرض السينمائي، وشهد عام 1905 وجود ثلاثة دور للعرض في القاهرة، ويتألف جمهور السينما في ذلك الوقت أساسًا من عامة الشعب، فضلًا عن التلاميذ، والطلاب الذين أقبلوا عليها لكونها تسلية رخيصة الثمن، علاوة على حداثة اختراعها. أما المثقفون والأوساط المحافظة فلم تبد عليها إقبالًا يذكر.**

**بدأ أول تصوير سينمائي مصري قامت به محلات عزر ودوريس بالإسكندرية عام1907، وجرى التحميض والطبع في معاملها، وقامت بعرض باكورة إنتاجها بالإسكندرية.**

**تكونت عام 1917 بالإسكندرية شركة سيتشيا السينمائية الإيطالية، بهدف إنتاج أفلام روائية نظرً لاعتدال الطقس وسطوع الشمس معظم أوقات السنة، إذ لم تكن الإضاءة الصناعية قد تقدمت في ذلك الوقت، وقام بتمويل رأس المال بنك روما بمبلغ 20 ألف جنيه، وكان أول إنتاجها الفيلم الروائي القصير "نحو الهاوية." وفي عام 1917 تكونت الشركة السينمائية المصرية بالإسكندرية، من مصور يدعى "أمبرتو دوريس" بالاشتراك**

مع بعض الإيطاليين، وبنك روما، وأنتجت فيلمين قصيرين هما الزهور المميتة وشرف البدوي. وعرض الفيلمان لأول مرة في عام 1918 بسينما سانت كلير في الإسكندرية. وقد أفلست الشركة بعد عرض الفيلمين بستة أشهر بسبب الخسارة الكبيرة التي تكبدتها بسببهما.

وفي نفس العام أخرج لارتشي، فيلمًا قصيرًا باسم مدام لوريتا قامت بتمثيله فرقة فوزي الجزايرلي، وفي عام 1922 أقدمت فرقة فوزي منيب على تمثيل فيلم "الخاتم المسحور"، وقدمت في العام التالي فرقة علي الكسّار، فيلم "العمة الأمريكانية."

تم إنتاج أول فيلم روائي طويل عام 1923، وهو فيلم "في بلاد توت عنخ آمون"، وكان تنفيذه وتصويره في مصر، وعرض بالخارج، ويحكي قصة اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون، وبلغت تكاليف الفيلم 1900 جنيه، وتوالى بعد ذلك عرض الأفلام الروائية الطويلة المنتجة في مصر، فقد عرض فيلم "ليلى" من إنتاج عزيزة أمير في نوفمبر1927، وبلغت التكلفة الإجمالية حوالي ثلاثة آلاف جنيه، وقد عرض الفيلم بدار عرض سينما متروبول بالقاهرة.

تأسست شركة مصر للتمثيل والسينما عام 1925 برأسمال 15 ألف جنيه، بعد أن كانت قسمًا للسينما تابعًا لشركة مصر للإعلانات كأحد شركات بنك مصر، الذي أسسه طلعت حرب ليكون ركنًا من أركان النهضة الاقتصادية المصرية، وقد طالب في ذاك الوقت محمد كريم بتمصير صناعة السينما، وبضرورة إنشاء شركة قومية للسينما برأسمال مصري.

كانت نقطة التحول في هذه الصناعة، تشييد استوديو مصر عام 1934، حيث توالى إنتاج الأفلام المصرية، وكثر عدد المشتغلين في هذا الحقل الجديد. ويعتبر استوديو مصر المدرسة الأولى التي تخرج منها كافة العاملين في الحقل السينمائي.

كما أرسى قواعد العمل السينمائي، ومثل مرحلة تطور هامة في تاريخ صناعة السينما وسحبها من أيدي الأجانب وتركيزها في يد المصريين، كما أرسلت بعثات السينمائيين المصريين للتدريب في الخارج ليكونوا نواة لهذه الصناعة.

وأنشأ يوسف وهبي أول استوديو أقامه فنان مصري، وفقًا لأحدث المواصفات الفنية، وهو استوديو رمسيس، وقد كان نجاح استوديو مصر حافزًا لإنشاء استوديوهات جلال ولاما بحدائق القبة، وناصيبيان بالفجالة، والأهرام بالجيزة، وتوجو مزراحي بالقاهرة والإسكندرية، واستوديو شبرا، كذلك أنشئ معمل بالظاهر للطبع والتحميض.

فيلم "ليلى" الذي أنتجته عزيزة أمير وعرض في 16 نوفمبر 1927 في دار سينما متروبول بالقاهرة، أول الأفلام المصرية الطويلة إنتاجًا. ذلك أنه على الرغم من أن فيلم "قبلة في الصحراء"، قد سبق فيلم ليلى في العرض، حيث عرض في أواخر فبراير 1927، إلا أنه قد تولى إنتاجه اثنان من الأجانب هما إبراهيم وبدر لاما اللذان وفدا على مصر من شيلي بأمريكا الجنوبية، ومعهما بعض الأموال، وأجهزة التصوير السينمائي، واستقرا

في الإســـكندرية حيث كونا شـــركة كوندور فيلم، وعلى أي حال فقد تعاقبت بعد ذلك المحاولات لإنتاج الأفلام الطويلة.

وكثر المشتغلون بهذه الصناعة الوليدة من منتجين، وفنيين، وفنانين سواء من المصريين أو من الأجانب، ومع ذلك فلم يلبث إدخال الصوت في الأفلام في أواخر الثلاثينيات أن تمخض عن إصابة الصناعة المصرية الناشئة بخسارة فادحة، وإن لم يثبط ذلك من عزيمة السينمائيين المصريين الذين عمدوا إلى تحويل جهودهم نحو إنتاج الأفلام الناطقة،ولكن عدم وجود أجهزة لتسجيل الصوت في مصر، وصعوبة استيرادها أدى إلى تسجيل الصوت في باريس، الأمر الذي كان يكبد المنتجين نفقات باهظة، وخاصـــة بســـبب اضـــطرارهم إلى نقل معظم الفنانين والفنيين إلى هناك.

وتهيأت للمصريين منذ البداية، في منافسة الأفلام الأجنبية في الأسواق العربية، ميزة تولَّدت عن إدخال الصوت في صناعة الأفلام، ألا وهي نطق الأفلام المصرية باللغة العربية التي يتكلم بها سكان الشرق العربي قاطبة. وكان فيلم "أنشودة الفؤاد" الذي أنتجته شركة "النحاس فيلم" بالاشتراك مع "إخوان بهنا" أول الأفلام الناطقة. وسجل الصوت في استوديوهات جومونت بفرنسا.

وعرض الفيلم في عام 1931. وتلاه فيلم "أولاد الذوات" الذي أخرجه محمد كريم لحساب يوسف وهبي، وسجل الصوت في استوديوهات توبيس كلانج في باريس. ولقي الفيلم الأخير نجاحًا كبيرًا عند عرضه في سينما رويال في القاهرة. وأمعن المنتجون المصريون في تزويد أفلامهم بالأغاني، وهكذا أنتجت شركة بيضافون عام 1933، أول فيلم ظهر فيه الفنان محمد عبدالوهاب وهو "الوردة البيضـــاء"، فنجح نجاحًا كبيرًا، وفي عام 1935 ظهرت أم كلثوم في باكورة أفلامها "وداد" الذي أنتجته شركة مصر للتمثيل والسينما.

وأنتج أول فيلم مصري - أجنبي مشترك عام 1933 مع شركة جومونت الفرنسية هو فيلم "ياقوت أفندي"، وفي عام 1947 ظهر الإنتاج المشترك بين مصر والعراق بفيلم "القاهرة - بغداد"، وبالاشتراك مع إيطاليا عام 1950 بفيلم "الصقر."

وتعتبر مرحلة الأربعينيات مرحلة انتعاش الفيلم المصري، حيث ارتفع معدل الإنتاج السينمائي من تسعة أفلام في الموســم 381939 حتى وصــل إلى 16 فيلمًا في الموســم 441945، ويرجع ذلك نتيجة لدخول رؤوس أموال أغنياء الحرب العالمية الثانية، والحرب الكورية، إلى ميدان صـناعة السـينما مع زيادة القوة الشـرائية في نفس الوقت لدى المواطنين والمترددين على دور العرض السينمائي.

وارتفع متوســـط إنتاج الأفلام في الفترة من عام 1945 إلى عام1951 من 20 - 50 فيلمًا ســـنويًا، وبلغ عدد الأفلام المنتجــة 241 فيلمًــا، أي نحو ثلاثــة أضـــعــاف الأفلام المصـــريــة المنتجــة منــذ عــام 7.192 ووصــل عدد دور العرض الســينمائي إلى 244 دارًا للعرض عام 1949، كما وصــل عدد الاســتوديوهات إلى 5 اســتوديوهات بها 11 ســاحة للتصــوير، ولعب الفيلم المصــري دورًا مهمًا في ربط المجتمع العربي والتعريف بمصـر، وعمل أكثر من أي أسـلوب آخر على نشـر اللهجة المصـرية، وبهذا حظي الفيلم المصـري العربي وقتئذ على مكانة عالية.

وتأثرت هذه المنزلة بما كان يطرأ على العلاقات العربية من موجات تُدعِّم هذه العلاقات أحيانًا، وتوهن عراها في أحيان أخرى، مما أدى إلى حدوث مد وجزر في توزيع الفيلم المصـــري في البلاد العربية، وبدأت مقاطعة الفيلم المصري في فترات متقطعة في الخمسينيات.

تعتبر فترة الستينيات مرحلة القطاع العام في السينما المصرية، وشهدت تلك المرحلة إنشاء المؤسسة العامة للسينما عام 1962، وفيها اضطربت صناعة السينما في مصر نتيجة عدم وضوح موقف الدولة من السينما، حيث لم تؤمم الاســـتوديوهات، والمعامل، ودور العرض الســـينمائي، لكنها في الوقت نفســـه لم تعد في أيدي أصحابها .وتعددت في تلك المرحلة أشكال الملكية المؤسسة لهذه المنشآت، كما تعددت أشكال الهياكل الإدارية، وأشكال الإنتاج والتمويل، ولم تستقر لمدة عامين متتاليين، وكنتيجة لذلك انخفض متوسط عدد الأفلام من 60 إلى 40 فيلمًا في السنة، وبلغ مجموع أفلام المرحلة حتى عام 1971 حوالي 416 فيلمًا، منها 50% من إنتاج القطاع العام، وحوالي 40% من إنتاج القطاع الخاص، وكان تمويله من القطاع العام، وحوالي 10% من إنتاج القطاع الخاص مُموّل من شركات التوزيع العربية. وانخفض كذلك عدد الأفلام الأجنبية المستوردة في متوسط 500 فيلم في السنة إلى 250 فيلمًا في السنة.

بدأ بث التليفزيون المصري، لأول مرة، في الستينيات، ولمدة ثلاث ساعات يوميًا في المتوسط في 21 يولية 1960، ووصل متوسط ساعات الإرسال للقنوات التليفزيونية الثلاث إلى 20 ساعة يوميًا عام 1963، وبدخول الخدمة التليفزيونية في مصر أصبحت لصناعة السينما المصرية منافسًا جديدًا إضافة إلى منافسة الفيلم الأجنبي. وتوقف القطاع العام عن الإنتاج السينمائي عام 1971 نتيجة خسائر مالية قدِّرت بحوالي 8 ملايين جنيه نتيجة لمشاكل إدارية. وبعد ذلك انتهى دور القطاع العام في مجال الإنتاج السينمائي، حيث صدر القرار في عام 1971 بتحويل المؤسسة العامة للسينما إلى هيئة عامة بعد ضم المسرح والموسيقى إليها، لتصبح الهيئة العامة للسينما، والمسرح، والموسيقي، ورغم توقف القطاع العام عن الإنتاج السينمائي إلا أن متوسط إنتاج الأفلام الســـنوي ظل كما هو حتى عام 1974، ثم ارتفع إلى 50 فيلمًا عامي 1975، 1976، كذلك ارتفع عدد دور العرض الســـينمائي إلى 296 دار عرض عام 1972، وارتفع عدد الأفلام الأجنبية المســـتوردة إلى 200 فيلم سنويًا.

وأنتجت الغالبية من الأفلام المصرية الطويلة في ظل القطاع الخاص منذ عام1971، على حين أنتج القليل من هذه الأفلام بضمان القطاع العام للقرض المصرفي، وهو النظام الذي اتبعه القطاع العام منذ توقفه عن الإنتاج.

وبعد أن كانت غالبية الأفلام من إنتاجه، أو تمويله طوال فترة الستينيات. هذا وقد انتعش إنتاج الأفلام المصرية طوال فترة السبعينيات لعدة أسباب، أهمها، تحسن مستوى المعيشة في القاهرة، التي تعتبر المحك الرئيسي لنجاح الأفلام أو فشلها، وإقبال الجمهور على الأفلام المصرية، وتحرير السوق من بيروقراطية القطاع العام، وارتفاع أسعار الأفلام في دول منطقة الخليج.

وشهدت الثمانينيات انتعاشًا في السينما المصرية، لا يلبث أن يستمر حتى منتصف التسعينيات، ليستمر بعد ذلك الانخفاض في إعداد الأفلام المنتجة، نتيجة لارتفاع أجور الفنانين ومنافسة التليفزيون، ثم الفيديو، وأخيرًا القنوات الفضائية، الأمر الذي انعكس على الإنتاج السينمائي.

وخلال التسعينيات تحدث تطورات مهمة في صناعة السينما في مصر، على مستوى اقتصاديات إنتاج وتوزيع الفيلم السينمائي، على الرغم من ظاهرة الانخفاض الحاد في عدد الأفلام المنتجة، وخلال هذه الفترة لوحظ ارتفاع عدد دور عرض الدرجة الأولى، من 20 إلى 100 دار، وارتفاع متوسط نفقات إنتاج الفيلم من ربع مليون جنيه، لتصل إلى مليون جنيه، كما ترتفع متوسطات إيرادات الفيلم، حيث بلغ أعلى متوسط إيراد للفيلم خلال الثمانينيات مليون جنيه، ارتفعت إلى 20 مليون في التسعينيات. وخلال التسعينيات فاز المخرج يوسف شاهين عام 1997، بجائزة اليوبيل الذهبي لمجمل أعماله في مهرجان كان السينمائي.

**ويقسم الناقد والمؤرخ السينمائي الأمريكي فيليب كونجليتون، المراحل التي مرَّ بها تطور الفيلم السينمائي من منظور التأثر بنمو السوق إلي العصور التالية:**

**1. عصر الريادة: 1895 - 1910:**

**في هذا العصر بدأت صناعة الفيلم، الكاميرا الأولى، الممثل الأول، المخرجون الأول كانت التقنية جديدة تماماً، ولم تكن هناك أصوات على الإطلاق، ومعظم الأفلام كانت وثائقية، خبرية، وتسجيلات لبعض المسرحيات، وأول دراما روائية كانت مدتها حوالي خمسة دقائق، وبدأت تصبح مألوفة حوالي عام 1905 مع بداية رواية الفنان الفرنسي جورج ميلييه Georges Melies، رحلة إلى القمر A Trip to the Moon عام 1902، (أُنظر صورة من فيلم رحلة إلى القمر)، وكانت الأسماء الكبيرة في ذلك الوقت هي إديسون، لوميير، وميلييه بأفلامه المليئة بالخدع. وعند مشاهدة هذه الأفلام يؤخذ في الاعتبار أنها كانت تشكل المحاولات الأولى، وأن السينما كانت وما تزال أداة اتصال جديدة، فلا يجب أن يُنظر إليها على أنها تافهة، ربما تكون حقاً بدائية، ولكن يجب إدراك أن الطاقة والعمل الذي بذل لإنتاج هذه الأفلام كان مبهراً، وأن أخذ المنتجين على عاتقهم مهمة إنتاج هذه الأفلام كان أمراً متميزاً.**

**2. عصر الأفلام الصامتة: 1911-1926:**

**ويتميز هذا العصر عن سابقه بكثرة التجريب في عملية مونتاج الأفلام، فلم تكن هذه المرحلة صامتة بالكامل، فقد كانت هناك استخدامات لطرق ومؤثرات صوتية خاصة، بينما لم يكن هناك حوار على الإطلاق حتى المرحلة التالية، فاختلف الشكل، واختفت التسجيلات المسرحية لتحل**

محلها الدراما الروائية، ويعد هذا أيضـــاً بداية لمرحلة الأفلام الشـــاعرية ذات الطابع التاريخي الأســـماء الشـــهيرة في هذه المرحلة ضـــمت شـــارلي شـــابلنCharles Chaplin ، ديفيد جريفيث David Griffith وغيرهم. وتكلفَّت أفلام هذه المرحلة أموالاً أكثر، وبدأت مســـألة نوعية وجودة الفيلم تثير جدلاً، كما صنعت أنواع مختلفة من الأفلام في هذه المرحلة.

**.3عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية: 1927-1940:**

يتميز هذا العصر بأنه عصر الكلام أو الصوت، ولكن فيليب كونجليتون يرى، أن هذا التصنيف غير دقيق، فذلك يعني أن هناك مرحلتين في تاريخ الفيلم: الصمت والكلام.

ويبدأ هذه العصر بإنتاج أول فيلم ناطق بعنوان "مغني الجاز" عام 1927، بالإضافة إلي أفلام ناطقة أخرى متنوعة أنتجت في هذه المرحلة، كما شـــهدت أفلام الثلاثينيات اســـتخداماً أكثر للألوان، وبدأت الرســـوم المتحركة، وفي هذه المرحلة أيضـــاً ظهرت العروض النهارية للأفلام، وبدأت تتنامى في المسارح مع موجة الكوميديا، وبروز نجوم لفن السينما انتشرت أسماؤهم في ذلك الحين .

وقد ضـــمَّت أســـماء هذه المرحلة أســـماء مثل كلارك جابلClark Gable ، فرانك كابرا Frank Capra، جون فوردJohn Ford ، والممثلان اللذان اسـتمرا إلى المرحلة الناطقة بعد ذلك، وهما ســتان لوريلStan Laurel ، وأوليفر هاردي .Oliver Hardy وفي هذه المرحلة أيضـــاً بدأت نوعية الفيلم تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الأوســـكار، وحب الجمهور للســـينما. من هنا أصـــبح يُنظر للفيلم في هذه المرحلة كمراهق بدأ ينضـــج، ويمكن التمييز بين الأفلام التي كلّفـت أموالاً كثيرة عن الأفلام التي لم تكلِّف كثيراً، وبـــالرغم من أن التقنيـــة المستخدمة في صناعة الفيلم كانت ما تزال بدائية، لكنها بهرت العديد من رواد السينما.

**.4العصر الذهبي للفيلم: 1941-1954 :**

أحدثت الحرب العالمية الثانية كل أنواع التغيرات في صناعة الفيلم، فخلال وبعد الحرب ازدهرت الكوميديا بشـكل ملحوظ، وتربَّعت الأفلام الموسـيقية على عرش السـينما، كما انتشـرت أفلام الرعب، ولكن باسـتخدام ضـئيل للمؤثرات الخاصـة بسـبب ارتفاع تكاليف الإنتاج، فقد صـنعت نفقات الإنتاج فرقاً ملحوظاً بين الميزانيات الكبيرة والصـــغيرة للأفلام، ولجأت اســـتوديوهات السينما لاستخدام ميزانيات صغيرة لإنتاج أفلام غير مكلِّفة للعامة، وذلك لجذب الجماهير. لذلك

ظهرت الأفلام الجماهيرية في هذه المرحلة والتي يمكن تصـــنيفها إلى أفلام اســـتخبارات، أفلام غابات، والأفلام الاســتغلالية. أما أفلام الخيال العلمي فقد ظهرت حوالي عام 1950. والأســماء الكبيرة القليلــة التي ظهرت في هـذه المرحلــة هي كــاري جرانــتCary Grant ، همفري بوجارتHumphrey Bogart ، أودري هيبورنAudrey Hepburn ، هنرى فوندا Henry Fonda، فريد أستير.Fred Astaire

.5العصر الانتقالي للفيلم: 1955-1966:

يُســـمي فيليب كونجليتون هذه المرحلة بالعصـــر الانتقالي، لأنه يمثل الوقت الذي بدأ فيه الفيلم ينضج بشكل حقيقي، فقد ظهرت في هذا العصر التجهيزات الفنية المتطورة للفيلم من موسيقى، وديكور، وغير ذلك. وفي هذا العصر بدأت الأفلام من الدول المختلفة تدخل إلى الولايات المتحدة الأمريكية من خلال حوائط هوليوود الســـينمائية، وبدأت الأفلام الجماهيرية تســـتبدل بأفلام رخيصـــة، كما بدأت الاســـتوديوهات الكبيرة تفقد الكثير من قوتها في مجال التوزيع. كما ظهر لصــناعة الفيلم عدو جديد يســمى التليفزيون، مما أبرز المنافســة حول نوعية المنتج وجودته. وبدأت الســينما تقتحم موضــوعات اجتماعية أكثر نضــجاً، وانتشــرت الأفلام الملوَّنة لتصــبح الأغلبية بجوار الأبيض والأســود، وضــمت الأســماء الكبيرة في ســينما هذه المرحلة ألفريد هتشــكوكAlfred Hitchcock ، مارلين مونروMarilyn Monro ، وإليزابيث تايلور Elizabeth Taylor.

وبدأت الحرب الباردة لتغير وجه هوليوود، وظهرت المؤثرات الخاصــة، وبرزت الفنون الأخرى المصاحبة كالديكور والاستعراضات.

.6العصر الفضي للفيلم: 1967-1979

يرى بعض المؤرخين أن هذه الفترة بالفعل، هي مرحلة الفيلم الحديث، وكانت مرحلة جديدة وقتها ويبدأ العصر الفضي للسينما بإنتاج فيلميَ الخريج و بوني وكلايد عام 1967.

وقد ظهرت عدة أفلام خالية من الصـــور المتحركة. وكان من جراء انتشـــار هذه النوعية من الأفلام الناضجة، الخارجة عن الأخلاق العامة، أن ظهرت أنظمة جديدة للرقابة وتكوَّنت الأسماء الشــهيرة التي حكمت هذا العصــر أمثال فرانســيس كوبولFrancis Coppola ، وداســتن

هوفمانDustin Hoffman ، ومارلون براندو .Marlon Brando انخفضت نسبة أفلام الأبيض والأســـود إلى 3% من الأفلام المنتجة في هذه الفترة. فأصـــبحت هوليوود تعرف حقاً كيف تصنع أفلاماً ، وأصبح هناك فارقٌ كبيرٌ بين الميزانيات الكبيرة والضئيلة للأفلام، كما يمكن أيضـــاً مقارنة الجوانب الأخرى الغير مادية للفيلم، لذا لا يجب أن ينظر للأفلام ذات الميزانية الضئيلة على أنها رديئة.

.7العصر الحديث للفيلم: 1980-1995

بدأ هذا العصـــر عام 1977، عندما أنتج فيلم "حروب النجومStar Wars "، الذي ُيعد أول إسهام للكمبيوتر والتقنية الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة. لكن فيليب كونجليتون يبدأ هذا العصر عام 1980، لأنه يعتبر أن فيلم "الإمبراطورية تقاوم" نقطة أشهر عشر خدع فـي تاريخ السينما العالمية:

قبل التطور المذهل الذي حققته الســـينما من خلال توظيفها الحاســـبات الآلية، خلال الســـنوات الماضـية، عرفت السـينما العالمية العديد من أسـاليب الخدع البصـرية، واسـتخدمتها في أفلام كثيرة أبهرت الملايين من مشاهدي السينما.

وحدد النقاد أبرز هذه الأفلام في عشرة أفلام هي:

*رحلة إلى القمر، 1902.

*فاوست، 1926.

*كينج كونج، 1933.

*لص بغداد، 1940.

*متروبولس، 1926.

20 *ألف فرسخ تحت الماء، 1954.

*رحلة السندباد السابعة، 1958.

*أوديسا الفضاء 2001، 1968.

*حرب الكواكب، 1977.

***المدمر 2، 1991.**

**معالم في طريق تطور السينما:**

**.1جورج ميلييه:**

**ظلت الأفلام في سنوات عمرها الأولى لا تتعدى مجرد التسجيل الإخباري للأحداث الواقعية، ولم تكن هناك استديوهات. وكانت الأفلام تلتقط في الشوارع، والحدائق، والشواطئ، والمصانع. وكان إعداد الفيلم كله متروكاً لقدرة المصوِّر الذي كان يقوم بمهام المخرج، والمصور، والمدير الفني، وخبير التحميض، والطبع. وكان المصورون السينمائيون في ذلك الوقت يعدون على أصابع اليد، ومن هؤلاء المصورين خرج الرواد العظام الذين لعبوا دوراً مهماً في تطوير فن السينما، ومنهم يبرز اسم جورج ميلييه، الذي يرجع إليه الفضل في إخراج السينما من إطار التسجيل الإخباري للأحداث الواقعية إلى إطار آخر، هو محاولة سرد قصة، مستعملاً مصادر فن آخر هو المسرح، فدفع السينما إلى طريقها المسرحي المشهدي على حد تعبيره هو شخصياً، وبذلك دخلت السينما في أول طريق الأفلام الروائية.**

**استطاع ميلييه أن يكشف السر العظيم الكامن في آلة التصوير السينمائي، وهو أول من قدم سينما الفرجة، وأول من أخرج، وهو مَن بنى أول استديو، وكتب أول سيناريو، ورسم أول ديكور، كما ساعدته المصادفة في أن يقدم أول الخدع السينمائية.**

**.2إدوين بورتر:Edwin Porter**

**بعد جورج ميلييه، وما حققه من إنجازات مهمة في نشأة فن السينما يأتي مصور آخر هو إدوين بورتر، الذي تناول الشعلة ليكمل المسيرة. كان بورتر يعمل مصوراً في شركة إديسون، ثم أصبح بعد ذلك من كبار المخرجين الأوائل. وفي عام 1902 أخرج فيلمه الأول "حياة رجل مطافئ أمريكي"، وبعده وفي عام 1903 يأتي فيلم بورتر التالي، الذي يعتبر بداية مرحلة جديدة على طريق تطور فن السينما، وهو فيلم سرقة القطار الكبرى The Great Train Robberyالذي أكَّد فيه بورتر خطوته الأولى نحو خلق فن سينمائي حقيقي. ففي هذا الفيلم وضع بورتر يده بحق على العناصر السينمائية التي قام المخرجون من بعده بتهذيبها وتطويرها باعتبارها عناصر خاصة بفن السينما.**

**.3ديفيد جريفيث:David Griffith**

**وفي عـام 1909 أخرج جريفيـث فيلم الفيلا الوحيـدة، وقـدم فيـه لأول مرة فكرة اللقطـات المتقاطعة، وهو ما يعرف الآن بالمونتاج المتوازي، وذلك لبيان الأحداث التي تقع في أكثر من مكان في نفس الوقت كالآتي: اللصـــوص يحاصـــرون امرأة وأطفالها، الزوج يحاول إنقاذهم، ويشـتد التوتر في ذروة الفيلم بين مشـهد الزوجة وأطفالها واللصـوص، والزوج يقوم بالإنقاذ. وقد سميت هذه الحيلة باسم طريقة جريفيث للإنقاذ في آخر لحظة.**

**بعد ذلك قدم جريفيث تحفته الكبرى "مولد أمة The Birth of a Nation "عام 1915، عن الحرب الأهلية الأمريكية، وقام خلال هذا الفيلم بتطوير اسـتخدام العديد من الأسـاليب الفنية التي نأخذها الآن كأمور مسـلم بها، فجاء مولد أمة يضـم 1375 لقطة بين لقطات كبيرة جداً، ومثل عين تنظر من خلال ثقب باب، أو زهرة، أو مسـدس، أو سـنبلة قمح، ولقطات بعيدة صـوَّرت لمسـاحات شـاسـعة من الريف والمناطق المهجورة. كما اسـتخدم الكاميرا المتحركة، واسـتخدم أيضـاً وببراعة أكبر طريقته في القطع المتداخل، أو المتوازي بين المطارد، والطريد لخلق الإثارة المتصاعدة.**

**وفي عام 1916 قدم جريفيث رائعته الثانية في شـكل فيلم ملحمي يضـم أربعة موضـوعات مختلفة وهي، فيلم "التعصبIntolerance "، )أُنظر صورة من فيلم التعصب)، الذي قدم فيه جريفيث بشـكل متواز أربعة أمثلة للتعصـب، تجمعها وحدة الموضـوع، وهى التعصـب في بابل القديمة، وآلام السـيد المسـيح، ومذابح البروتسـتانت في القرن السـادس عشـر في فرنسـا، والتعصب في أمريكا.**

**.4شارلي شابلن:**

**إذا كانت الفترة ما بين 1920 -1940 قد شـهدت أوج النضـوج للفيلم الصـامت، فقد شـهدت الفترة السـابقة لها، والتي تحكمت فيها سـنوات الحرب بدء أعمال بعض المخرجين من أمثال توماس إنسThomas Ince ، وماك سـينيتMack Sennett ، وأبل جانس Abel**

Gance، الذين وسعوا من أفق السينما، كما شهدت عمل رجل من عباقرة السينما هو شارلي شابلن.

فبينما بدأ جريفيث يوسع لغة التعبير السينمائي كان شارلي شابلن يستقصي إمكانات السينما من أجل الكوميديا، ويخرج فيلماً كل بضعة أيام، وكانت إيحاءاته وحركاته تُعبر بأكثر مما تنطق به كلمات الممثلين اليوم، وكانت شخصية شارلو التي ابتكرها، هي التي قادته إلى الصفوف الأولى في تاريخ السينما، فلم تلبث هذه الشخصية الأسطورية أن تبلورت واشتهرت في كل أنحاء العالم.

بلغت عبقرية شارلي شابلن القمة فيما بين 1920 - 1930. ونمت مواهبه الطبيعية كمقلّد ومهرّج في الساحات الموسيقية، ومن ثم تعلم كيف يستغل فطرته الفريدة للهزليات في الفيلم الصامت، تلك الهزليات التي وضع أساسها ماك سينيت، الذي كان يوظف المونتاج لإحداث الأثر الهزلي.

نضجت شخصية شارلي شابلن الحقة بعد ذلك، وابتعد عن الضحك الرخيص، وتطور منه إلى مزج رائع من الضحك والعواطف الإنسانية، وظهرت مواهبه الدرامية الخالصة في فيلمه ذي الطابع الجدي "امرأة من باريس Woman Of Paris 1923." ذلك الفيلم الذي كتبه وأخرجه بنفسه، وكان له الأثر البعيد في أفلامه الهزلية التي توالت بعد ذلك، حيث ظهرت له روائع سينمائية مثل "البحث عن الذهب The Gold Rush 1925 "، و"السيرك The Circus 1928 "، و"أضواء المدينة City Lights 1931 "، )انظر صورة من فيلم أضواء المدينة). وانتقل شارلي شابلن بعد ذلك إلى معالجة القضايا الاجتماعية في أفلامه، وجعل من البؤس لوحة مؤثرة تفيض بالحب العميق للإنسانية كلها، ثم اتخذ موقفا اجتماعياً أكثر وضوحاً وصراحة في فيلم "الأزمنة الحديثة Modern Times 1936 "، و"ملك في نيويورك A King In New York 1957."

اتسمت أفلام شابلن على الدوام بطابع البساطة الفنية، فالديكورات اللازمة لأفلامه متواضعة، واستخدامه للكاميرا ليس بذي مهارة محسوسة، كما أن المناظر الخلفية تحوي الضروري فقط. فعبقريته التصويرية التي كان هو مبدعها الوحيد تكمن في حركته هو بالذات، وفي فكرته التنفيذية بالنسبة لكل فيلم رئيسي، فمنظر شارلي كما نعرفه الذي تحول فيما بعد وصار هتلر

**Hitler، ثم تغير بأكمله وأصبح فيردو وكالفيرو، لهو المنظر الذي يتركز عليه كل اهتمامنا في النهاية. ولما كان شارلي يصوّر الكثير مما في نفوسنا حينما يتجاوب مع عوامل السرور التي تكنها قلوبنا، والأفراح التي نتمناها، فإن العالم كله تقبَّله بصورة لم تتيسر لأية شخصية أخرى خلقت في عالم السينما. واستطاع عن طريق التوزيع العالمي للأفلام السينمائية دون غيرها، أن يكون معروفاً في كل مكان بأسماء مشتركة الأصل، منبثقة عن إعزاز عالمي لصاحب الاسم. فهو معروف بأسماء تشارلوتCharlot ، وكارلينوCarlino ، وكارلوس Carlos، وكارليتوس.Carlitos**

**.5روبرت فلاهرتي:Robert Flaherty**

**في الوقت الذي كان فيه شارلي شابلن يثرى السينما بأفلامه الكوميدية ذات الأبعاد الإنسانية، ظهر شخص مهم آخر في عالم السينما**

**المبحث الثاني**

**نشأة السينما العربية وتطورها**

**.1السينما في مصر:**

**كانت مصر من أوائل بلاد العالم التي عرفت الفن السينمائي عام1896، بالإسكندرية، وفي العام نفسه، قدم أول عرض سينمائي في حديقة الأزبكية بالقاهرة.**

**وقد أرسلت دار لوميير الفرنسية عام 1897 مبعوثاً لها إلى مصر ليقوم بتصوير أول شرائط سينمائية عن بعض المناظر في الإسكندرية، والقاهرة، والمناطق الأثرية على نيل مصر، وبلغ عدد هذه الشرائط 35 شريطاً عرضت في جميع دول العالم.**

**وأقيم أول عرض سينمائي في مصر في ديسمبر 1897، بمدينة الإسكندرية بواسطة أحد أجهزة لوميير، على أنه ما لبث أن توقف العرض حتى عام 1900، عندما أقيمت أول صالة للعرض يملكها م.س كونجولينوس بالمدينة نفسها.**

**أما في القاهرة فلم يبدأ عرض الأفلام السينمائية إلا في أبريل 1900 في صالة قهوة سانتي بجوار الباب الشرقي لحديقة الأزبكية، بواسطة فرانشسكو بونفيلي وزوجته. وكانت أسعار الدخول تتراوح بين قرش واحد وثلاثة قروش، وأحدث ذلك العرض دهشة عظيمة ولقي نجاحاً**

كبيراً، مما نبه إلى عظم ما يمكن أن يدره الاستغلال السينمائي من أرباح. وهكذا بدأ تأسيس دور خاصة للعرض السينمائي. وشهد عام 1905 وجود ثلاثة دور للعرض في القاهرة. ويتألف جمهور السينما في ذلك الوقت أساساً من عامة الشعب، فضلاً عن التلاميذ، والطلاب الذين أقبلوا عليها لكونها تسلية رخيصة الثمن، علاوة على حداثة اختراعها. أما المثقفون والأوساط المحافظة فلم تبد عليها إقبالاً يذكر.

بدأ أول تصوير سينمائي مصري قامت به محلات عزر ودوريس بالإسكندرية عام 1907، وجرى التحميض والطبع في معاملها، وقامت بعرض باكورة إنتاجها بالإسكندرية.

تكونت عام 1917 بالإسكندرية شركة سيتشيا السينمائية الإيطالية، بهدف إنتاج أفلام روائية نظراً لاعتدال الطقس وسطوع الشمس معظم أوقات السنة، إذ لم تكن الإضاءة الصناعية قد تقدمت في ذلك الوقت، وقام بتمويل رأس المال بنك روما بمبلغ 20 ألف جنيه، وكان أول إنتاجها الفيلم الروائي القصير "نحو الهاوية."

وفي عام 1917 تكونت الشركة السينمائية المصرية بالإسكندرية، من مصور يدعى أمبرتو دوريس بالاشتراك مع بعض الإيطاليين، وبنك روما، وأنتجت فيلمين قصيرين هما الزهور المميتة وشرف البدوي. وعرض الفيلمان لأول مرة في عام 1918 بسينما سانت كلير في الإسكندرية. وقد أفلست الشركة بعد عرض الفيلمين بستة أشهر بسبب الخسارة الكبيرة التي تكبدتها بسببهما. وفي نفس العام أخرج لارتشي، فيلماً قصيراً باسم مدام لوريتا قامت بتمثيله فرقة فوزي الجزايرلي. وفي عام 1922 أقدمت فرقة فوزي منيب على تمثيل فيلم "الخاتم المسحور"، وقدمت في العام التالي فرقة علي الكسَّار فيلم "العمة الأمريكانية."

وفي عام 1920، فكر بعض رجال الأعمال المصريين، وفي مقدمتهم طلعت حرب في وضع حجر الأساس لبناء مصر الصناعية، فأسسوا بنك مصر برأسمال قدره 80 ألف جنيه. ومما لا شك فيه أن بنك مصر قام بدور فعّال في نشر سياسة التصنيع، وفي حث الأمة على الإقبال على الصناعة.

وتمّ إنتاج أول فيلم روائي طويل عام 1923، وهو فيلم "في بلاد توت عنخ آمون"، وكان تنفيذه وتصويره في مصر، وعرض بالخارج، ويحكي قصة اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون، وبلغت تكاليف الفيلم 1900 جنيه، وتوالى بعد ذلك عرض الأفلام الروائية الطويلة المنتجة في

مصر، فقد عرض فيلم "ليلى" من إنتاج عزيزة أمير في نوفمبر1927، وبلغت التكلفة الإجمالية حوالي ثلاثة آلاف جنيه، وقد عرض الفيلم بدار عرض سينما متروبول بالقاهرة.

تأسست شركة مصر للتمثيل والسينما عام 1925 برأسمال 15 ألف جنيه، بعد أن كانت قسماً للسينما تابعاً لشركة مصر للإعلانات كأحد شركات بنك مصر، الذي أسسه طلعت حرب ليكون ركناً من أركان النهضة الاقتصادية المصرية، وقد طالب في ذاك الوقت محمد كريم بتمصير صناعة السينما، وبضرورة إنشاء شركة قومية للسينما برأسمالٍ مصري.

وكانت نقطة التحول في هذه الصناعة، تشييد استوديو مصر عام 1934، حيث توالى إنتاج الأفلام المصرية، وكثر عدد المشتغلين في هذا الحقل الجديد. ويعتبر استوديو مصر المدرسة الأولى التي تخرَّج منها كافة العاملين في الحقل السينمائي. كما أرسى قواعد العمل السينمائي، ومثل مرحلة تطور هامة في تاريخ صناعة السينما وسحبها من أيدي الأجانب وتركيزها في يد المصريين، كما أرسلت بعثات السينمائيين المصريين للتدريب في الخارج ليكونوا نواة لهذه الصناعة.

وأنشأ يوسف وهبي أول استوديو أقامه فنان مصري، وفقاً لأحدث المواصفات الفنية، وهو استوديو رمسيس، وقد كان نجاح استوديو مصر حافزاً لإنشاء استوديوهات جلال ولاما بحدائق القبة، وناصيبيان بالفجالة، والأهرام بالجيزة، وتوجو مزراحي بالقاهرة والإسكندرية، واستوديو شبرا، كذلك أنشئ معمل بالظاهر للطبع والتحميض.

يكاد يجمع المشتغلون بالسينما في مصر على أن فيلم ليلى الذي أنتجته عزيزة أمير وعرض في 16 نوفمبر 1927 في دار سينما متروبول بالقاهرة، أول الأفلام المصرية الطويلة إنتاجاً. ذلك أنه على الرغم من أن فيلم "قبلة في الصحراء"، قد سبق فيلم ليلى في العرض، حيث عرض في أواخر فبراير 1927. إلا أنه قد تولى إنتاجه اثنان من الأجانب هما إبراهيم وبدر لاما اللذان وفدا على مصر من شيلي بأمريكا الجنوبية، ومعهما بعض الأموال، وأجهزة التصوير السينمائي، واستقرا في الإسكندرية حيث كونا شركة كوندور فيلم. وعلى أي حال فقد تعاقبت بعد ذلك المحاولات لإنتاج الأفلام الطويلة، وكثر المشتغلون بهذه الصناعة الوليدة من منتجين، وفنيين، وفنانين سواء من المصريين أو من الأجانب. ومع ذلك فلم يلبث إدخال الصوت في الأفلام في أواخر الثلاثينيات أن تمخض عن إصابة الصناعة المصرية الناشئة بخسارة فادحة،

وإن لم يثبط ذلك من عزيمة السينمائيين المصريين الذين عمدوا إلى تحويل جهودهم نحو إنتاج الأفلام الناطقة ،ولكن عدم وجود أجهزة لتسجيل الصوت في مصر، وصعوبة استيرادها أدى إلى تسجيل الصوت في باريس، الأمر الذي كان يكبد المنتجين نفقات باهظة، وخاصة بسبب اضطرارهم إلى نقل معظم الفنانين والفنيين إلى هناك.

وتهيأت للمصريين منذ البداية، في منافسة الأفلام الأجنبية في الأسواق العربية، ميزة تولَّدت عن إدخال الصوت في صناعة الأفلام، ألا وهي نطق الأفلام المصرية باللغة العربية التي يتكلم بها سكان الشرق العربي قاطبة. وكان فيلم "أنشودة الفؤاد" الذي أنتجته شركة "النحاس فيلم" بالاشتراك مع "إخوان بهنا" أول الأفلام الناطقة. وسجل الصوت في استوديوهات جومونت بفرنسا، وعرض الفيلم في عام 1931. وتلاه فيلم "أولاد الذوات" الذي أخرجه محمد كريم لحساب يوسف وهبي، وسجل الصوت في استوديوهات توبيس كلانج في باريس. ولقي الفيلم الأخير نجاحاً كبيراً عند عرضه في سينما رويال في القاهرة. وأمعن المنتجون المصريون في تزويد أفلامهم بالأغاني، وهكذا أنتجت شركة بيضافون عام 1933، أول فيلم ظهر فيه الفنان محمد عبدالوهاب وهو "الوردة البيضاء"، فنجح نجاحاً كبيراً، وفي عام 1935 ظهرت أم كلثوم في باكورة أفلامها "وداد" الذي أنتجته شركة مصر للتمثيل والسينما.

وأنتج أول فيلم مصري - أجنبي مشترك عام 1933 مع شركة جومونت الفرنسية هو فيلم "ياقوت أفندي". وفي عام 1947 ظهر الإنتاج المشترك بين مصر والعراق بفيلم "القاهرة - بغداد"، وبالاشتراك مع إيطاليا عام 1950 بفيلم "الصقر."

وتعتبر مرحلة الأربعينيات مرحلة انتعاش الفيلم المصري، حيث ارتفع معدل الإنتاج السينمائي من تسعة أفلام في الموسم 1939/38 حتى وصل إلى 16 فيلماً في الموسم 1945/44، ويرجع ذلك نتيجة لدخول رؤوس أموال أغنياء الحرب العالمية الثانية، والحرب الكورية، إلى ميدان صناعة السينما مع زيادة القوة الشرائية في نفس الوقت لدى المواطنين والمترددين على دور العرض السينمائي. وارتفع متوسط إنتاج الأفلام في الفترة من عام 1945 إلى عام1951 من 20 - 50 فيلماً سنوياً، وبلغ عدد الأفلام المنتجة 241 فيلماً، أي نحو ثلاثة أضعاف الأفلام المصرية المنتجة منذ عام 1927. ووصل عدد دور العرض السينمائي إلى 244 داراً للعرض عام 1949، كما وصل عدد الاستوديوهات إلى 5 استوديوهات بها 11 ساحة للتصوير.

**الســـينما هي الفن الســـابع من حيث تاريخ ظهورها بعد الفنون الســـتة الكبرى، وهي العمارة والنحت والرسـم والأدب والموسـيقى والأداء، ولكنها قد تكون الفن الأول من حيث اسـتحواذها على اهتمام العالم.**

**فمنذ ظهور الصورة المتحرّكة في أواخر القرن التاسع عشر، وقبل أن يصبح الفِلْم ناطقـــــاً ثم ملوّنـــــاً، لم يتطلب هذا الاختراع الجديد سوى سنوات أو حتى أشهر معدودة لينتشر انطلاقاً من مهده في أوروبا عبر مدن العالم، وصـــولاً الغرب الأمريكي وإلى بومباي وبكين شـــرقاً، مروراً بالقاهرة وغيرها.**

وطوال القرن العشـــرين، كانت دور الســـينما من معالم المدن، ومن أقوى نقاط الجذب فيها. نافسـت بنجاح المتاحف والمكتبات العامة عند مريدي الأنشـطة الثقافية. فبات التوجه إلى صـالة السينما فعلاً ترفيهياً وثقافياً، يُدرج ضمن البرامج الأسبوعية عند الملايين. حتى ليقال عن وجه حق إن الســـينمـا عرّفـت النـاس في أقـاصـــي العـالم على مـا في أقـاصـــيـه الأخرى. في هذا الملف، يستطلع إبراهيم العريس، بمشـاركة من فريق التحرير تاريخ السـينما ومسـارها وتطوُّر مذاهبها الفنية، انطلاقاً من التساؤل حول ما يخبئه لها المستقبل، علماً أنها لا تزال حتى اليوم تنتقل من حال إلى حال أفضل.

مبتدع الغرفة السوداء الأول كان العالِم المسلم ابن الهيثم

فنّ ســـابع أم فن جامع لســـبعة فنون وأكثر؟ فن حقيقي أم مجرد ترجمة بالصـــورة المتحركة لنصـوص أدبية أو لتواريخ محدَّدة سـلفاً؟ وهل نحن هنا أمام فن إبداعي أم أمام صـناعة؟ أمام لعبة تجارية أم أمام أدوات تلاعب فكرية؟

هذه ليست سوى قلة من زحام أسئلة ما برحت تُطرح على فن السينما، منذ أن وُجد هذا الفن. وهي تُطرح اليوم بإلحاح أكثر، كما يحدث في كل مرة يصـــل فيها فن القرن العشـــرين هذا إلى لحظة مصيرية في تاريخه. ولعل اللحظة الراهنة تبدو لنا مصيرية أكثر من أي وقت مضى، إذ نعرف جميعاً أن الســـينما تعيش لحظة انتقالية لا ســـابق لها، بفعل ظهور وســـائط حديثة، يرى البعض أنها تنافس السينما في إيصال الفِلْم إلى المشاهد.

بيد أن ما يتعيَّن المسارعة إلى قوله هنا، هو أن التحوُّلات التي قد تشهدها السينما لن يعني بأي حال من الأحوال، موت صناعة الفِلْم نفسه.

فإذا كان البعض يرى أن تقنيات "الفرجة" الجديدة والحديثة والبالغة التنوُّع، تهدِّد بشـــكل أو بآخر عملية العرض السـينمائي الجماعي نفسـها، وبشـكل أكثر تحديداً، وجود صـالات العرض التي كادت أن تكون طوال القرن العشـــرين وفي مدن العالم كافة، من أبرز أماكن الاحتشـــاد البشـري وأكثرها ألفة، لصـالح عروض فردية منزلية أو غير منزلية للأفلام السـينمائية، ندرك طبعاً أن الأمر سيظل يحتاج وفي مطلق الأحوال، أفلاماً لتعرض هنا أو هنالك. ونعرف أن تعريف هذه الأفلام لا حدود لـه بين روائيـة ووثـائقيـة وطويلـة وقصـــيرة ومتوســـطـة وغير ذلـك. كل هذه التمايزات التقنية تتعايش في عالم السـينما منذ لحظاتها الأولى. ولسـوف تظل متعايشـة

في نوع من حسن الجوار طالما أن الناس في حاجة إلى مشاهدة صور تتحرَّك أمام أعينهم تعرض لهم حكايات أو أحداثاً أو مشاهد. والحقيقة أننا، إذ نقول هذا، إنما نورد موارية التعريف الأبسط للفن السينمائي نفسه، منذ صياغته الأولى كـ"فرجة جماعية" على أيدي الأخوين الفرنسيين أوغست ولويس لوميير، اللذين عرفا كيف يرثان عشرات التجارب السابقة بدءاً من الغرفة السوداء، التي يفيدنا متحف السينما في مدينة فرانكفورت الألمانية بأن مبتدعها الأول كان العالم المسلم ابن الهيثم.

من المهد إلى اكتساح مدن العالم إذاً، منذ تجربة الأخوين لوميير الأولى أواسط تسعينيات القرن التاسع عشر في مقهى باريسي، حيث عرضا مشاهد "صادمة" دخلت التاريخ تحت عناوين مثل "دخول القطار محطة لاسيوتا" أو "خروج العمال من المصنع"، لم يتوقف العرض السينمائي عن إدهاش المتفرجين. ثم منذ تجارب الفرنسي الآخر جورج ميلياس في صنع شرائط روائية تعبق بالخيال والتاريخ، ومن بعده عشرات ثم مئات السينمائيين الذين مزجوا السينما بالأدب والتاريخ والفنون كافة، ثم بالموسيقى وعوالم الجريمة والمسرح، وحملوا أسماء باتت اليوم أسطورية، مثل دافيد غريفيت وإدوين إس بورتر وسيرغاي إيزنشتاين وفيكتور سجوستروم ومن ثم تشارلي شابلن وغيره ..تمكنت السينما من أن تكون حراكاً إبداعياً موازياً للآداب والفنون، بل أكثر من هذا، بديلاً عنها ومكملاً لها في أحيان كثيرة. ونعرف أن تلك الهجمة التي انطلقت بها الصور المتحركة بشكل خجول بدائي التقنية متعثر وغير واثق من مستقبله، وسط عداء أبداه تجاهه كثر من المبدعين والمثقفين وحتى الفلاسفة.. سرعان ما صارت جزءاً أساسياً من ثقافة شعوب بأسرها، وصانعة لذهنيات اجتماعية ولا سيما في مدن رئيسة من العالم.

والحقيقة أننا لا نكشف سراً ولا نحاول إبهاراً، حين نقول إنه فيما احتاجت أنواع عديدة من المبدعات الفنية والأدبية إلى مئات من السنين كي تفرض حضورها في عوالم البشر وحيواتهم ويومياتهم، كان حسب السينما أن تنتظر الاحتفال بمرور عشرين أو خمسة وعشرين عاماً على ولادتها كي تصبح ملء الدنيا وشاغلة الناس. والفن الخجول الذي انطلق من نصف دزينة من مدن في العالم، (باريس وبرلين وموسكو ولوس أنجلوس وستوكهولم وكوبنهاغن) سرعان ما بات حاضراً في عشرات المدن وصولاً إلى القاهرة ومكسيكو وبومباي وطوكيو.. ولكن لماذا ترانا ننشغل بعدّ المدن هنا؟ الحقيقة أنه لم يعد ثَمَّة مدينة في العالم إلا وباتت صانعة للسينما

**ومنتجة للأفلام، بل حتى راســـخة في مضـــمار "نظام النجوم" بعدما كانت انطلاقته الأولى في هوليوود الأمريكية، تلك الضــاحية التي كانت من أولى حواضــر العالم التي تصــنعها الســينما نفسها.**

**تعريف العالم على بعضه بعضاً**

**بدأت السـينما بتصـوير مشـاهد واقعية من الحياة، في ما يشـبه المتابعة البسـيطة التي لا تحمل تدخلاً من المخرج – الذي سيتأخر هو الآخر قبل أن يرى دوره يُعترَف به كمبدع أساسـيّ للفِلْم – ولكنها ســرعان ما راحت تصــوِّر المســرحيات ومشــاهد الرقص والروايات التي تمزج بين الرواية والتاريخ، ثم تصـور التاريخ نفسـه في مناسـبات اسـتغلها السـياسـيـــون، ولا سـيما الشـموليون من بينهم، من الذين لم يفتهم أن يدركوا بسـرعة، القوة التأثيرية الكبرى لهذا الفن الجديد على الجماهير – هل نســتعيد حكايات الســوفياتي إيزنشــتاين الذي حقَّق عبر أفلام "مؤدلجة" مثل "الدارعة بوتمكين" و"إضـراب" و"أكتوبر" روائع سـينمائية جمعت بين الفن والدعاية السياسية؟ أو حكاية السينمائية النازية ليني ريفنشهال صديقة هتلر ومخرجته الأثيرة التي أبدعت للدعاية النازية تحفاً لا تنسـى مثل "أوليمبيا"؟. فبالمزج بين شـتى الفنون والآداب بالتدريج، وعبر اكتشـافات تقنية مدهشــة قرّبت الفن من الحياة والعكس بالعكس، مثل السـينما الناطقة وفن التوليف (المونتاج)، ثم السينما الملوّنة والشـاشـة العريضـة ثم المجسـمة والفنون التحريكية، لم تعد السـينما بحاجة إلى بطاقة تعريف. صـارت جزءاً أسـاسـياً من الحياة اليومية لمئات ملايين البشر..**

**وانطلاقاً من هنا، وبالتراكم، كان من المنطقي أن تخلق الســـينما أول حالة عولمة معممة على نطاق واسـع في التاريخ. صـار القابع في عتمة صـالته في جوهانسـبورغ أو الدار البيضـاء أو أثينا أو شـــانغهاي.. يعرف عن مدن العالم الأخرى وحياة أهلها وتفكيرهم وبؤســـهم وأفراحهم وأحلامهم، مـا قد لا يعرفـه من يعيش حتى في داخـل تلـك المـدن. حكـايـات ســـكـان برلين أو ستوكهولم أو إسطنبول باتت في متناول أهل باريس وروما وجاكارتا. وفي هذا المجال قد يمكننا أن نجادل طويلاً في ما إذا كانت البشــرية قد عرفت كيف تســتفيد من تلك الإمكانات أم لا؟ لكن المهم أن هذا حدث، وعرفت الســينما كيف تحوّل القرن العشــرين بأســره إلى زمن يعرف فيه العالم بعضه بعضاً أكثر مما في أي زمن آخر.**

- **فاتن حمامة**

**إتاحة مضامين الآداب والفنون للعامة إضافة إلى ذلك، عرفت السينما كيف تكون وسيلة تعريف الجماهير العريضة على أمهات الكتب والقطع الموسيقية والمسرحيات والأعمال الفنية وضروب العمران، ليس في العالم الخارجي وحده – أي في البلدان الأخرى – بل في داخل البلد الواحد. ولنكتف هنا بمثل صاخب قريب منا جداً؛ كم من المصريين قرأوا روايات نجيب محفوظ منذ أن بدأ بنشر أعماله البديعة؟ محفوظ نفسه أجابنا مرَّة عن هذا السؤال، فقدِّر العدد بعشرين ألف قارئ في أفضل الحالات. وفور ذلك طرح علينا السؤال المضاد: هل تعرفون عدد الذين شاهدوا أفلاماً مقتبسة من رواياتي، الجواب: عشرات الملايين. طبعاً يبقى السجال هنا مفتوحاً حول القيمة الفنية والفكرية لتلك الأفلام المحفوظية، حيث قال لنا محفوظ نفسه إنه يفضِّل الفلمين اللذين اقتبسا في السينما المكسيكية عن روايتيه "بداية ونهاية" و"زقاق المدق" على معظم ما حُقِق عن أعماله في مصر. ولكن مرَّة أخرى هنا ليس هذا موضوعنا.. فحظ الروايات المحفوظية وغير المحفوظية في مصر أو في أي مكان في العالم لم يكن عادلاً مع السينما، لكن من الإنصاف أيضاً أن نقول إن تحويل روايات إلى أفلام جعل ملايين من الناس يعودون إلى الروايات ليقرأونها. وهذا في حد ذاته أمر رائع لا يمكن نكرانه.**

**وما يقال عن السينما والأدب هنا يمكن قوله عن التاريخ وعن تاريخ أشخاص مميزين – وآخرين أقل تميّزاً أيضاً – قدَّمتهم السينما وأعادتهم إلى الحياة، معيدة قضاياهم نفسها إلى الواجهة، مثل غاندي الذي أعاده فِلْم ريتشارد آتنبورو عبر شاشته الكبيرة، ولورانس العرب والسير توماس مور ولينكولن وشكسبير وصولاً إلى حنة آرندت، واللائحة هنا لا تنتهي.. فالسينما عرفت كيف تحيي على شاشاتها، شخصيات ربما من دون السينما كانت ستضحى نسياً منسياً. ونكاد نقول اليوم إن ثَمَّة مئات الأفلام تنتمي إلى هذا النوع من السيرة المؤفلمة.**

**تماسها مع علم النفس والفلسفة إن كانت حكايات تاريخ السينما تقول لنا اليوم إن العداء احتدم حاداً بين وليدي القرن العشرين الكبيرين والعميقين: السينما والتحليل النفسي اللذين ولدا معاً ونشآ بالتوازي معاً، إلى درجة أن سيغموند فرويد رفض، وكان خالي الوفاض، عرضاً بمئة ألف دولار مقابل الكتابة للسينما مبدياً احتقاره لهذا الفن، فإن استعراضنا لتاريخ السينما اليوم سيقول لنا كم أنها أفادت التحليل النفسي واستفادت منه. فثَمَّة مبدعون جعلوا من التحليل النفسي جوهر عملهم وموضوعه، وأحياناً حبكته – ويمكن للائحة هنا أن تطول من ألفريد**

هتشكوك إلى دافيد كرونبرغ مروراً بصمويل فولر وأورسون ويلز وستانلي كوبريك. بل إن من الباحثين والفلاسفة الكبار (جيل دولوز وستانلي كافيل وصولاً إلى سلافوج زيزيك، على سبيل المثال) من يرون تأثيرات أساسية للتحليل النفسي في الاستخدام السينمائي لفن التوليف أو للقطة المكبرة .وعلى ذكر الفلاسفة هنا، لا بد من إشارة أساسية إلى الاهتمام المتجدِّد بفن السينما عند عدد من أعمق فلاسفة القرن العشرين، من دولوز الذي ذكرناه قبل سطور والذي وضع عدداً من الكتب حول الصورة والحركة ومفهوم الزمن، أعاد فيها بدء الاهتمام بهذه الثلاثية الجوهرية في فن السينما، إلى هنري برغسون وآلان باديو وثيودور آدورنو وأومبرتو إيكو وجورجيو أغامبان وغيرهم من الذين لم يتوقفوا طوال سنوات من حياتهم عن الاهتمام بالبعد الفلسفي للفن السينمائي.

عرفت السينما كيف تحيي على شاشاتها شخصيات ربما من دون السينما كانت ستضحى نسياً منسياً. ونكاد نقول اليوم إنَّ ثمَّة مئات الأفلام تنتمي إلى هذا النوع من السيرة المؤفلمة.

بات كل هذا يشكِّل جزءاً من بحوث شديدة الرصانة في فن السينما وتاريخها، وجزءاً من التاريخ الاجتماعي للذهنيات في القرن العشرين. وانطلاقاً من هذا الأمر، بات من الأسهل ليس فقط دراسة تطور التقنيات السينمائية على ضوء التقدّم العلمي، بل أيضاً دراسة تاريخ المدارس والتيارات السينمائية على ضوء التطورات الاجتماعية في القرن العشرين. فالسينما انطلقت في بداياتها ببعد ترفيهي، ثم استقرت على أصناف متنوِّعة تنهل من التقدُّم التقني المتزامن مع إقبال جماهيري، غالباً ما كان نظام النجوم يشدّه إلى الصالات: كوميديا تشارلي شابلن ومقلديه في هوليوود، سحر غريتا غاربو وغوامضها، وصولاً إلى اعتزالها القاسي، رومانسيات رودولف فالنتينو وتيرون باور وإيرول فلين، الحضور المدهش لعائلة كابور في السينما الهندية على مدى عدة أجيال، سيدات الشاشة المصرية من ليلى مراد إلى فاتن حمامة وسعاد حسني.. والحقيقة أن هذا السياق الذي خلق جزءاً أساسياً من أساطير القرن العشرين – التي حللها الفيلسوف الفرنسي إدغار موران في كتابه الرائع "نجوم السينما" – لا يستقيم الحديث عنه إلا عبر الحديث عن المدارس والتيارات السينمائية.

وعلى ذكر الفلاسفة هنا، لا بد من إشارة أساسية إلى الاهتمام المتجدِّد بفن السينما عند عدد من أعمق فلاسفة القرن العشرين، من دولوز الذي ذكرناه قبل سطور والذي وضع عدداً من الكتب حول الصورة والحركة ومفهوم الزمن، أعاد فيها بدء الاهتمام بهذه الثلاثية الجوهرية في فن

السـينما، إلى هنري برغسـون وآلان باديو وثيودور آدورنو وأومبرتو إيكو وجورجيو أغامبان وغيرهم من الذين لم يتوقفوا طوال سـنوات من حياتهم عن الاهتمام بالبعد الفلسـفي للفن السينمائي .بات كل هذا يشكِّل جزءاً من بحوث شديدة الرصانة في فن السينما وتاريخها، وجزءاً من التاريخ الاجتماعي للذهنيات في القرن العشـرين. وانطلاقاً من هذا الأمر، بات من الأسـهل ليس فقط دراسـة تطور التقنيات السـينمائية على ضـوء التقدّم العلمي، بل أيضـاً دراسـة تاريخ المدارس والتيارات السـينمائية على ضـوء التطورات الاجتماعية في القرن العشـرين. فالسـينما انطلقت في بداياتها ببعد ترفيهي، ثم اسـتقرت على أصـناف متنوّعة تنهل من التقدُّم التقني المتزامن مع إقبال جماهيري، غالباً ما كان نظام النجوم يشـدّه إلى الصـالات: كوميديا تشـارلي شـابلن ومقلديه في هوليوود، سـحر غريتا غاربو وغوامضـها، وصـولاً إلى اعتزالها القاسـي، رومانسـيات رودولف فالنتينو وتيرون باور وإيرول فلين، الحضـور المدهش لعائلة كابور في السينما الهندية على مدى عدة أجيال، سيدات الشاشة المصرية من ليلى مراد إلى فاتن حمامة وسعاد حسني.. والحقيقة أن هذا السياق الذي خلق جزءاً أساسياً من أساطير القرن العشرين – التي حللها الفيلسـوف الفرنسـي إدغار موران في كتابه الرائع "نجوم السـينما" – لا يسـتقيم الحديث عنه إلا عبر الحديث عن المدارس والتيارات السـينمائية تفاقم التنويع والتوزيع فإن كانت السينما قد عرفت أعداداً لا تحصى من الأنواع خلال الخمسين عاماً الأولى من حياتها، من الرومانسـي الاجتماعي، إلى البوليسـي وأفلام التجسـس والمغامرات والسـينما التاريخية وأفلام الواقع الاجتماعي، فإن الخمسين سنة التالية من عمر السينما شهدت تفاقماً في التوزيع النوعي عامودياً وأفقياً.

فبعيد الحرب العالمية الثانية، وبينما كانت السـينما الأمريكية تفيق من صـدمة السـينما الحربية والسينما الاجتماعية المبرّرة للسياسات الاقتصادية الإنقاذية للرئيس رزوفلت (أفلام فرانك كابرا مثلاً)، كانت السـينما الإيطالية تحلّق على أطلال الدمار الذي نتج عن الحكم الفاشـي كما عن الحرب، تلك "الواقعية الجديدة" التي عرفت في أفلام روبرتو روسـليني وتزافاتيني/ دي سـيكا ولوكينو فيسـكونتي وغيرهم، كيف تدنو من الواقع الاجتماعي عبر تحف سـينمائية تقول السياسة بشكل موارب، قبل أن تعود في إيطاليا نفسها لتقولها مباشرة – وفي سخرية كوميدية مدهشة أحياناً – في أفلام بيترو جيرمي وفرانشيسكو روزي وإيتوري سكولا.. وغيرهم.

السينما المسيّسة وظروف توسعها كان من الطبيعي يومها أن يأتي من فرنسا معادل تمثل في ترسيخ قيمة المخرج على حساب القيمة الاجتماعية للفِلْم فكانت "الموجة الجديدة" الفرنسية بتواقيع من غودار وشابرول وريفيت وصولاً إلى آلان رينيه وإريك رومر. وهنا أيضاً، ما لبثت السياسة أن طغت عبر غودار وصحبه على ضوء حركة أيار 68 التي لا بد من الإشارة أنها إنما انطلقت من السينماتيك الفرنسي على الضد من سياسات وزير الثقافة الديغولي أندريه مالرو. ولم تتخلف بريطانيا، ومن ثم اليابان وبراغ التشيكية وبولندا عن هذا الركب. وهكذا صار لكل واحدة منها وصولاً إلى المكسيك، تيارها السينمائي المسيّس. غير أن ذروة هذا كله كانت في هوليوود خلال السبعينيات.

صحيح أن السينما الهوليوودية كانت قد "تأدلجت" قبل ذلك، وبخاصة على أيدي مبدعين أوروبيين جاؤها فارّين من نازية هتلر وكراهيته للفنون التقدمية. وحمل هؤلاء معهم خبراتهم المختلفة عن أقرانهم الأمريكيين الذين كان جمهورهم وتراثهم يكبلهم، فأمعنوا تجديداً في الأشكال واللغات السينمائية، ولكنهم بقوا في انتظار فرص تمكنهم من التجديد في الموضوعات. وكاد هذا أن يحدث بالفعل بعد سنوات قليلة من انقضاء الحرب العالمية الثانية، لكن لجنة السيناتور ماكارثي كانت في المرصاد لكل من هو روزفلتي منفتح أو تقدّمي أو حتى ديمقراطي، ناعتة إياه بالشيوعي الأحمر في معركة لم تشهد أمريكا مثيلاً لها في تاريخها. وهكذا تأجلت الثورة الهوليوودية حتى السبعينيات، حين انطلق جيل بأسره من سينمائيين "متأوربين" سميناهم يومها بأصحاب اللحى. وكان من "حظ" هؤلاء أن أمريكا شهدت في ذلك الحين "هزيمتين" كبيرتين: عسكرية في فييتنام تواكبت مع انتفاضات شعبية صاخبة وتفتّح عقليات جامعية مدهشة؛ وأخلاقية على ضوء فضيحة ووترغيت التي أطاحت بالرئيس نيكسون وبكل أنواع التحفظات. وهكذا راح مخرجون من أمثال كوبولا، سكورسيزي، دي بالما، لوكاس، وسبيلبرغ يحققون أفلاًما استوعبت تماماً الدروس الأوروبية لتخلق حالة سينمائية أعادت هوليوود إلى الواجهة من جديد.

كل هذا معروف اليوم، ويشكِّل جزءاً أساسياً من التاريخ المضيء للسينما الأمريكية والعالمية. وإليه يُضاف بروز المهرجانات التي مكّنت من التعرّف على أنواع جديدة من سينمات ما كان يسمى في ذلك الحين العالم الثالث. فإذا كانت المهرجانات قد عرّفت أوروبا منذ سنوات الخمسين على إبداعات هندية مثل ساتياجيت راي وميرنال سين، ويابانية مثل آكيرا كوروساوا وكنجي

**ميزوغوشـــي وأوزو ونيروزي وغيرهم، فإن الســـتينيات والســـبعينيات ســـتقفز إلى الواجهة بسـينمائيين عرب مثل يوسـف شـاهين، ومحمد الأخضـر حامينا، وأحمد الراشـدي، وأميركيين لاتينيين بأعداد هائلة، وأفارقة من سمبان عثمان إلى سليمان سيسي.. ومن شتى الأمم الأخرى.**

**سينما المخرجين.. ما مصيرها؟**

**هكذا، وبعد هيمنـة أمريكيـة طويلـة في العالم كلـه وقاهريـة وهنديـة ومكســـيكيـة وغير ذلك في مناطق أخرى من العالم، عادت السـينما الجيدة التي يحلو لنا أن نسـميها "سـينما المخرجين" لتشـــغـل عـالم الســـينمـا ســـنوات طويلـة.. فهـل نعيش اليوم نهـايـة هـذا كلـه؟ ليس بالتأكيد. فكما قلنا أول هذا الكلام، ربما تكون التقنيات الجديدة – من تقنيات التصـــوير إلى تقنيات العرض – تسـهّل الوصـول إلى كل أنواع الأفلام وإلى تاريخ السـينما ككل، ولربما تجعل تحقيق الفِلْم السينمائي وإيصاله أسهل من كتابة قصة وإيصالها. ولكن ليس من السهل القول إن هذا التاريخ الذي استعرضناه هنا بكثير من الاختصار قد انتهى. كل ما في الأمر أننا نعيش وإياه مرحلة انتقالية علينا أن ننتظر ما الذي ستسفر عنه.**

**وأين السينما العربية من هذا كله؟**

**الســـينما العربية موجودة وحاضـــرة منذ ما يقارب القرن. لكن بداياتها تكاد أن تكون مصـــرية خالصـة. وذلك منذ الفِلْم الروائي الطويل "الأول" الذي حققته عزيزة أمير ونالت بفضـله ترحيباً وتقريظاً وإشادة نسوية باتت شهيرة الآن على لسان الاقتصادي الكبير طلعت حرب الذي حضر ذات أمســـية في عام 1927م العرض الأول لفلم "ليلى" فصـــافح عزيزة قائلاً لها: "أهنئك يا سيدتي.. لقد حققت وأنت المرأة ما عجز عنه الرجال في بلادنا". ومنذ تلك اللحظة حدث أمران: انطلقت الســـينما المصـــرية التي ما لبثت أن صـــارت هي الســـينما العربية طوال عقود طويلة؛ وانطلق طلعت حرب نفسه في واحدة من أجمل المغامرات السينمائية في التاريخ: مغامرة ستديو مصر التي أنتجت لمصر والعرب مئات الأفلام.**

**في البلدان العربية الأخرى كانت هناك أيضـــاً انطلاقة مختلفة، ولكنها كانت محدودة، وإن جعلت لكل بلد عربي سـينماه المتفاوتة حجماً ونجاحاً مع سـينما البلدان العربية الأخرى. بيد أن حصـة الأسد بقيت للسينما المصرية بنجومها ونجماتها ومخرجيها ومنتجيها.**

ففي المملكة التي تشهد اليوم إعادة فتح الصالات السينمائية بعد إغلاقها لنحو أربعة عقود من الزمن لدواعٍ اجتماعية، ظهر أول فِلْم محلي عام 1950م وحمل عنوان "الذباب" من بطولة حسن غانم الذي يُعدُّ أول ممثل سينمائي سعودي. أما البداية الحقيقية، فكانت في عام 1966م مع فِلْم "تأنيب الضمير" للمخرج سعد الفريح. وبعد ذلك بعشر سنوات، كانت هذه المحاولات البدائية قد تطوَّرت لتصل مع فِلْم عبدالله المحيسن "اغتيال مدينة" الذي يدور حول ما ألحقته الحرب الأهلية من أضرار بمدينة بيروت، إلى الفوز بجائزة "نفرتيتي" لأفضل فِلْم قصير وعرضه في مهرجان القاهرة السينمائي عام 1977م. ولكن هذه الانطلاقة تعرَّضت لكبوة استمرت لنحو ربع قرن، إلى أن ظهرت وسائل عرض الأفلام غير الصالات التقليدية، وأبرزها يوتيوب، التي أتاحت انطلاقة جديدة وبزخم مدهش، وتحسنت نوعية الإنتاج بسرعة أكثر إثارة للدهشة، وصلت في عام 2013م إلى فوز فِلْم "حرمة" بالجائزة الذهبية لمهرجان بيروت السينمائي. وفي العام نفسه، وصل فِلْم "وجدة" إلى ترشيحه لجائزة الأوسكار، وبعد ذلك بثلاث سنوات، اختير الفِلْم الكوميدي الرومنسي "بركة يقابل بركة" لتمثيل السينما السعودية في جوائز الأوسكار أيضاً. ومع إعادة فتح الصالات السينمائية، يتفاءل كثيرون بأن يحظى الإنتاج المحلي بما يعزِّز اندفاعته هذه.

ومنذ السبعينيات، بدأت في لبنان حركة إنتاجية نشيطة يمكن القول إنها كانت في جزء أساسي منها، مجرد امتداد ثانوي الأهمية للسينما المصرية. تحقّق بفضل إجراءات "اشتراكية" اتخذتها السلطات المصرية وأدت إلى هروب الرساميل السينمائية إلى لبنان – وكان أكثر هذه الرساميل لبنانياً وسورياً وأردنياً – ولحق بها السينمائيون والنجوم، لتحقق أفلاماً تنطق باللهجة المصرية وبموضوعات شبه مصرية، ترفد أسواقاً كانت سُدّت في وجه الأفلام المصرية التي كانت قد بدأت تصبح أكثر جدية من ذي قبل.

إحتاج لبنان إلى انتظار سنوات الحرب الأهلية (1975 – 1989م) قبل أن تكون له سينما جيدة وأحياناً متقدِّمة، حملت تواقيع برهان علوية ومارون بغدادي وجان شمعون ورندة الشهال وجوسلين صعب وغيرهم.

في المقابل، كانت الجزائر تسلَّمت الدفة من مصر لتحقق لسينمائييها كما لسينمائيين أتوا من بلدان كثيرة، متناً سينمائياً كبيراً نما في ظل الاستقلال، ووصل إلى ذروته مع "وقائع سنوات الجمر" لمحمد الأخضر حامينا، والسعفة الذهبية التي نالها في مهرجان "كان" الفرنسي في

العام 1975م وهي الوحيدة التي فاز بها فِلْم عربي روائي طويل حتى الآن. (فاز شـــاب لبناني لاحقاً بسعفة أخرى عن فِلْم قصير)، ناهيك بفوز يوسف شاهين عن مجمل أعماله بـــ"سعفة الخمسينية" في العام 1997م، ومارون بغدادي بجائزة لجنة التحكيم عن "خرج الحياة" وإيليا ســـليمان بنفس الجائزة عن "يد إلهية" كما حال نادين لبكي عن "كفارناحوم."( والسينما الفلسطينية التي بقيت لعقود من السنين تحت الوصاية العربية والأجنبية، عرفت بدورها ازدهاراً عبر درزينتين وأكثر من أفلام حققها فلسطينيون، وأتت مميزة بتوقيع ميشال خليفي ورشيد مشهراوي وهاني أبو أسعد، وخاصة إيليا سليمان الذي حقَّق حتى الآن أربعة أفلام روائية طويلة، كان آخرها تحفته الجديدة "لا شك أنها الجنة" الذي عرض أخيراً وأدهش ونال تنويهاً خاصاً في مهرجان "كان". وهنا نشير إلى تميّز السينما النسائية الفلسطينية وحضورها الطاغي واللافت بقوة. تعبر عن ذلك مي مصري، أولاً بأفلامها الوثائقية، ثم بفلمها الروائي البديع والقوي "3000 ليلة"، وأيضاً ماري آن جاسر ونجوى نجار وشيرين دعيبس وغيرهن..

ونجد نساء سينمائيات لافتات أيضاً في تونس، وارثات لزخم سينمائي تونسي كبير، بدأ يقتحم الساحة السينمائية العربية قوياً ومعافى، منذ نحو ثلث قرن على أيدي رضا الباهي ومحمود بن محمود ومفيدة تلاتلي وعبداللطيف بن عمار وكلثوم برناز. واليوم تكاد السينما التونسية تبدو نسوية مع ليلى بوزيد وكوثر بن هنية..

ولئن كان للسينمائيات المغربيات حضور لا بأس به أيضاً، فإن السينما المغربية تبدو قوية بموضـــوعاتها ولغاتها أكثر مما بنســـويتها. وإذ نقول هذا، تخطر في بالنا نرجس نجار وليلى كيلاني وحتى ليلى مراكشي وأفلامهن المثيرة للسجال. لكننا نفكِّر أيضاً بكمال كمال وموسيقية أفلامه، ومحسن البصري وحميمية موضوعاته بلغتها الكلاسيكية، وخاصة بهشـــام البصـــري وتجديداتـــه اللغوية المدهشة في موضوعاته الغاضبة والمشاكسة، كما بعبدالقادر الأقطع وسعد الشرايبي.

والحقيقة أن هذا الزخم كله اســـتفاد عند بداية الألفية من تلك الإمكانات التي أتاحتها بضـــعة مهرجانات في بعض بلدان الخليج العربي – وخاصـــة دبي وأبو ظبي – أخذت على عاتقها، أن تدعم إنتاجاً سينمائياً عربياً آتياً من شتى بلدان المشرق والمغـــرب العربيين، ربما يجد اليوم

آفاقاً جديدة له في الاندفاعة السعودية التي تبدو وريثة كل ذلك الحراك، محققة للسعودية زخماً سينمائياً مثيراً للترقب.

- جوسلين صعب

متاحف السينما

كما هو حال كل الفنون الجميلة، حظيت السينما بمتاحف خاصة بها، توثق تاريخها. ومن أبرزها على مستوى العالم، نذكر:

" متحف هوليوود"، الذي يضم نحو 10,000 معروضة تتعلق بصناعة السينما والتلفزيون في أمريكا. وهو الأكبر من بين عدة متاحف للسينما موجودة في مدينة لوس أنجلس وضواحيها. وتُعدُّ مجموعته الأفضل في تعبيرها عن تاريخ هوليوود ونجومها.

"متحف الفِلْم الوطني الصيني"، وهو من أحدث المتاحف في هذا المجال، تم تأسيسه لمناسبة مرور مئة سنة على نشوء صناعة السينما في الصين. يتألف هذا المتحف من 20 قاعة، ويحتوي على 1500 فلم، ومجموعة من 4300 صورة فوتوغرافية، ووثائق تتعلق بنحو 450 شخصاً من روَّاد هذا الفن في الصين.

" متحف الفِلْم الألماني"، ويقع في مدينة فرانكفورت، ويركِّز بشكل خاص على تطور تقنيات السينما، ويبدل معروضاته بأخرى من وقت إلى آخر. ويتميّز بطابعه التفاعلي الحي مع السينمائيين الذين كثيراً ما يعتمدون على تعاونهم مع المتحف للإنتاج، فيصفه البعض بأنه متحف يتطلع إلى الماضي لتنوير مستقبل السينما.

" متحف السينما في فرنسا"، حتى مبناه الذي صممه المعماري فرانك جيهري يُعدُّ تحفة. يضم هذا المتحف واحدة من أكبر مجموعات الأفلام في العالم، ويجتذب كثيراً من الهواة إلى قاعات العرض العديدة فيه، وخاصة المعنيين بالأفلام الفرنسية والأوروبية.

وأقرب هذه المتاحف إلينا هو "متحف الصورة المتحركة" في دبي، للاطلاع على السينما قبل ظهور السينما. إذ من بين معروضاته ما يعود إلى العصر الحجري، الأمر الذي يفسره المتحف بالقول إن الإنسان كان شغوفاً بتصوير الحركة منذ فجر الحضارة. يضم هذا المتحف المجموعة الخاصة التي جمعها رجل الأعمال أكرم مكناس على مدى 25 سنة. وهو الوحيد من نوعه في البلاد العربية.

**" متحف هوليوود"، الذي يضم نحو 10,000 معروضة تتعلق بصناعة السينما والتلفزيون في أمريكا. وهو الأكبر من بين عدة متاحف للسينما موجودة في مدينة لوس أنجلس وضواحيها. وتُعدُّ مجموعته الأفضل في تعبيرها عن تاريخ هوليوود ونجومها.**

**وأقرب هذه المتاحف إلينا هو" متحف الصورة المتحركة "في دبي، للاطلاع على السينما قبل ظهور السينما. إذ من بين معروضاته ما يعود إلى العصر الحجري، الأمر الذي يفسره المتحف بالقول إن الإنسان كان شغوفاً بتصوير الحركة منذ فجر الحضارة. يضم هذا المتحف المجموعة الخاصة التي جمعها رجل الأعمال أكرم مكناس على مدى 25 سنة. وهو الوحيد من نوعه في البلاد العربية.**

**أفضل الأفلام في تاريخ السينما؟**

**لائحة.. لائحتان.. عشرات اللوائح**

**منذ ما لا يقل عن ستة عقود من السنين يشغل نُقاد السينما ومؤرّخوها أنفسهم، بشكل خاص، بمعرفة الجواب عن السؤال: ما هي أفضل الأفلام في تاريخ هذا الفن؟ نعرف أن الجواب يأتي بسيطاً بالنسبة إلى المنتجين والموزِّعين وحتى بالنسبة إلى المتفرجين العاديين، وهو أن الأفلام الأفضل هي تلك التي اعتادت أن تتصدَّر نتائج شباك التذاكر. وهذه تتبدّل باستمرار تبعاً للنجاحات الصاخبة التي تحققها الأفلام التي يزداد الإقبال عليها. وعلى هذا، يجب أن نقول اليوم إن الفِلْم الأفضل في تاريخ السينما هو حالياً "آفنجرز" الذي تشير الأرقام إلى أنه حقق ما لا يقل عن ملياري دولار من المداخيل. وهو في هذا السياق يتلو "الفهد الأسود" و"آفاتار" و"تايتانيك" الذي كان قد حل بدوره محل "حروب النجوم".. إلخ. للنقّاد اختياراتهم الخاصة.**

**بيد أن المسألة بالنسبة إلى النقد والتاريخ ليست على مثل هذه البساطة، بل لا علاقة لها بالأرقام على الإطلاق. فالجمهور العريض لا يحب بالضرورة ما هو أفضل. بل يتبع معايير الرواج والدعاية الصاخبة، وبالتالي يحب من الأفلام ما لا يتفق مع المعايير النقدية. فما العمل؟ ببساطة يتداعى النُقَّاد والمؤرخون من فترة إلى أخرى للمشاركة في استطلاع رأي كبير لتحديد ما يعدونه "الأفلام الأفضل" في تاريخ السينما. وغالباً ما تكون النتائج هنا متقاربة وواضحة. ولعل اللائحة الأولى والأهم هي تلك التي وضعت في بروكسل عاصمة بلجيكا في العام 1958م،**

لمناسبة معرضها الدولي، حيث تداعى يومها مئات من النُقِّاد والمهتمين الآخرين بفن السينما ليشاركوا في استفتاء كان في ذلك الحين فريداً من نوعه: ما هي أفضل عشرين فلماً في تاريخ السينما؟ فكانت الأفلام التي حلَّت في المراكز الاثني عشر الأولى، هي بالترتيب: "المدمرة بوتمكين" للسوفياتي سيرغاي أيزنشتاين، "حمى الذهب" لتشارلي شابلن، "سارقو الدرَّاجة" للإيطالي فيتوريو دي سيكا، "آلام جان دارك" للدانماركي درايير، "الوهم الكبير" للفرنسي جان رينوار، "الجشعون" للأمريكي إريك فون شتروهايم، "تعصب" للأمريكي دافيد غريفيث، "الأم" للسوفياتي بودوفكين، "المواطن كين" للأمريكي أورسون ويلز، "آخر الرجال" للألماني مورناو، و"عيادة الدكتور كاليغاري" للألماني أيضاً روبرت فاين.

تغير النتائج بعد ربع قرن وهذا الترتيب الذي يضم أفلاماً من المؤكد أن الأجيال الجديدة لم تشاهدها بل لم تسمع بمعظمها حتى الآن، ظل مرجعياً ومعتمداً لعقود طويلة من السنين. غير أن الأحوال سرعان ما تبدَّلت واللوائح تغيرت. ففي أواسط الثمانينيات، جرى في لندن استفتاء من النوع نفسه أجرته المجلة الشعبية "تايم آوت" في أوساط كبار النُقَّاد والأكاديميين فكانت النتيجة على الشكل التالي:

حل "المواطن كين" في المرتبة الأولى يليه "ثلاثية العراب" لفرانسيس فورد كوبولا، ثم حل "قاعدة اللعبة" للفرنسي رينوار ثالثاً يليه "فرتيغو" لألفريد هتشكوك في المركز الرابع، فالياباني "الساموراي السبعة" لآكيرا كوروساوا خامساً، و"لورانس العرب" للإنكليزي دافيد لين سادساً و"ثور هائج" لمارتن سكورسيزي سابعاً، و"لمسة الشر" لأورسون ويلز ثامناً، و"حكاية طوكيو" ليوسيجيرو أوزو تاسعاً، وفي المركز العاشر "آطالانت" للفرنسي جان فيغو.. وكان من الواضح أننا هنا أمام ثورة حقيقية في الأذواق السينمائية. أما المفاجأة فكانت ظهور هتشكوك تحديداً بعد رحيله بنحو ست سنوات، منتقلاً من صف السينمائيين الشعبيين إلى صف محظيي النقاد والمؤرخين.

استقرار هيتشكوك على القمة

والحقيقة أن هتشكوك سوف يتابع خطه الصاعد ليصل بعد سنوات إلى المركز الأول بفِلْم "فرتيغو" نفسه في استفتاء مشابه أجرته مجلة "سايت إند صاوند" البريطانية شديدة الصرامة والجدية، ولم تبتعد نتائجه الأخرى كثيراً عن نتائج استفتاء "تايم آوت" آنف الذكر. والحال أن

مسيرة ألفريد هتشكوك الصاعدة لن تتوقف منذ ذلك الحين ولا سيما في أوروبا، فها هي مجلة "بوزيتيف" السينمائية الشهرية تطالعنا في عددها الأخير الصادر عند كتابة هذه السطور باستفتاء جديد مفاده أن "فرتيغو" لا يزال يشغل المركز الأول بين أفضل الأفلام في تاريخ السينما. بل إن هتشكوك نفسه يشغل نفس المركز بوصفه أعظم المخرجين قاطبة في تاريخ هذا الفن.

أما من ناحية ترتيب المخرجين الأفضل فقد جاء في "بوزيتيف" على الشكل التالي: بعد هتشكوك الذي حلَّ في المركز الأول، يأتي ستانلي كوبريك في المركز الثاني، ثم تباعاً جون فورد، فريديريكو فلليني، جان رينوار، إنغمار برغمان، آلان رينيه، أورسون ويلز، ماكس أوفولس، إرنست لوبيتش.

السينما الهندية..

تمثل السينما الهندية حالة تتحدَّى الإحاطة بها عند غير المتخصصين في متابعتها. فهي أضخم صناعة سينمائية في العالم بإنتاجها البالغ أكثر من 1600 فِلْم سنوياً، كما أنها الأضخم من حيث الجماهيرية. ففي عام 2011م، بيع في الهند 3.5 مليار تذكرة، وفاق ذلك بنحو مليون تذكرة كل ما بيع من تذاكر لمشاهدة أفلام هوليوود عبر العالم. ومن هذه الأفلام الهندية خرج الكثير إلى صالات العالم، وانتزع الكثير منها اعتراف الجوائز العالمية، ولكن هذا الكثير يبقى أقل من أن يصور حقيقة السينما الهندية وتحوّلاتها وتنوّعاتها العملاقة. سينمات هندية وليس سينما واحدة واكبت السينما الهندية عن قرب كل جديد في عالم السينما منذ القرن التاسع عشر، ولم تتأخر زمنياً عن السينما الأمريكية والأوروبية في تلقف التطورات التقنية واعتمادها، من ظهور الأفلام الناطقة إلى ظهور الفِلْم الملوّن. ولكن الاندفاعة الكبرى حصلت في أواسط القرن العشرين. وبشكل خاص بعد الاستقلال وانفصال باكستان، التي انتقلت إليها بعض استديوهات الإنتاج، وواجهت الحكومة الهندية الأمر بإنشاء "قسم الأفلام" في عام 1948م، الذي أصبح المنتج الأول للأفلام الوثائقية في العالم، بإنتاجه البالغ 200 فِلْم قصير سنوياً، وكل منها بثماني عشرة لغة، و9000 نسخة توزع على الصالات المختلفة. وفي الأربعينيات من القرن الماضي، كان نصف صالات السينما يتركز في جنوب الهند، ولكن سرعان ما لحقت به باقي المناطق التي راحت تطوِّر سينماها المحلية المختلفة لغة ومضموناً واهتماماً عن غيرها. وما أن حلَّ النصف الثاني من القرن العشرين، حتى بات من الأصح

الحديث عن سينمات هندية كان لكل منها اتجاهها ومسارها ولغتها، لترسو خريطتها اليوم على: السينما الناطقة باللغة الهندية، المعروفة باسم "بوليوود" ومركزها مومباي، وتستحوذ على نحو 45% من عوائد شبابيك التذاكر، تليها السينما الناطقة بلغة التاميل وتلك الناطقة بالتلوغو، اللتان تستحوذان على نحو 35% من التذاكر. وإضافة إلى التاميل والتلوغو، يوجد في جنوب الهند ثلاث صناعات سينمائية أخرى هي: المليالام (السينما الأكثر ثقافية)، والكنّادا والتولو .أما السينما الأرقى تاريخياً –إن جاز التعبير- فهي السينما البنغالية، التي ازدهرت ما بين الأربعينيات والستينيات من القرن الماضي، في فترة تُسمى "المرحلة الذهبية"، وأُقرنت بما عُرف باسم "السينما المتوازية" ومن أبرز أعلامها المخرج ساتياجيت راي، المعروف عالمياً، التي ناقضت بواقعيتها أفلام "الماسالا" القائمة على جمع الميلودراما إلى الغناء والرقص والحركة، وسميّت كذلك نسبة إلى خلطة البهارات الكثيرة في تحضير صلصة الماسالا. ولأن هذه الفئة الأخيرة من الأفلام تتسم بطابع تجاري، وتسعى إلى إرضاء أكبر شريحة ممكنة من الجمهور، أصبحت هي فعلاً الفئة الأكثر رواجاً حتى باتت تحتكر على المستوى العالمي صفة تمثيل السينما الهندية.

تحسين "الماسالا" وبروز الواقعية

شهدت أفلام المسالا البوليوودية هبوطاً في الإقبال عليها في أواخر ثمانينيات القرن الماضي، بسبب تدني نوعية الموسيقى والأغاني، وأيضاً تقنيات التصوير والإخراج إضافة إلى الخفة في كتابة القصة. ولكن بوليوود عرفت كيف تخرج من أزمتها هذه. فبدأت بتنويع أفلامها ما بين البوليسي والتاريخي، اللونان اللذان لقيا إقبالاً جيداً. كما أعادت استديوهات كثيرة تجديد تقنياتها وفق أحدث ما هو موجود في الأسواق العالمية، في حين راح المنتجون يفتشون عن مواهب جديدة في الإخراج والتمثيل وتدريجاً، راحت أفلام الماسالا تستعيد عافيتها وجمهورها، ولكنها لم تعد تحتكر الساحة.

فمن الأفلام التي جرى توزيعها على شاشات العالم (وعرض الكثير منها على الفضائيات العربية)، يمكن للمشاهد أن يلحظ كثيراً من هذه التحولات. فالمخرج امتياز علي، على سبيل المثال، الذي حقَّق فلماً ناجحاً من نوع الماسالا في عام 2007م بعنوان "عندما التقينا"، مال في الآونة الأخيرة إلى الفِلْم الواقعي فكتب وأخرج في عام 2014م "طريق سريع" الأقرب إلى الدراما العاطفية الهوليوودية.

وضـــمن إطار الواقعية، تنوَّعت الأفلام البوليوودية ما بين الدراما الاجتماعية مثل فِلْم "كابور وأولاده" للمخرج شاكون باترا، والدراما الرياضية في فِلْم "شقيقان" للمخرج كاران مالهوترا. أما أعلى أشكال الواقعية والدقة الفنية فتتجلى في أعمال سانجاي ليلا بنسالي، مخرج الفلمين التاريخيين "باجيراو ماستاني" و"بادمافات" (مع البطلين نفسيهما في الفِلْمين: رانفير سينغ وديبيكا بادوكون).

وإضـــافة إلى تجديد دماء الإخراج والمخرجين، جدَّدت بوليوود في الســـنوات الأخيرة جموع ممثليها من دون أن تقطع علاقتها مع الجيل الســابق. ومن مئات الأســماء الجديدة نكتفي بذكر حفنة ممن يعرفهم الجميع حتى خارج الهند. فإلى "الخانات" الثلاثة الذين برعوا في أفلام الماسالا، وهم: شاروك خان وسلمان خان وعامر خان، أضافت خان رابعاً وهو سيف علي خان، وعدداً من الممثلين الشبان القادرين على تأدية أدوار على قدر كبير من التلون من أمثال شـــهيد كابور، وســيدارت مالهوترا، وفارون باوان، ورانبير كابور، ورانفير ســينغ، وأرجون كابور وغيرهم.. وإلى جيل ســـري ديفي وكاجول وكارينا كابور، أضـــافت من الممثلات ديبيكا بادوكون وعليا بات وبريانكا شوبرا وكاترينا كيف، وكانغانا رينوت وغيرهن ممن على قدر من الكفاءة لمواجهة التحديات والشروط التي يضعها جمهور يزداد تطلباً باستمرار.

الأفضل عربياً

على غرار تلك الاستفتاءات التي تجرى في المجلات المتخصصة العالمية لاختيار أفضل الأفلام في تاريخ السينما العالمية، حاولت أطراف عربية عديدة خلال ربع القرن الأخير، أن تضع مثل تلك اللوائح. وثمَّة دراستان لا تخلوان من أهمية تتعلق أولاهما بما اختاره نقَّاد السينما العربية ومؤرخوها في مجال الســينمات العربية بشــكل عام، فيما تتعلق الدراســة الثانية وهي الأكثر حصراً، بالسينما المصرية وحدها. وصدرت هذه النتائج في كتابين، أولهما في دبي فيما صدر الثاني في مصر .حمل الكتاب الذي صدر في دبي عنواناً لافتاً هو "سينما الشغف". وقد أعده عام 2013م الكاتب السوري زياد عبدالله، الذي طلب من أكبر عدد ممكن من النقَّاد وصحافيي السينما العرب، أن يختار كل منهم لائحة تضم أسماء عدد من الأفلام التي يراها جديرة بشغل المراكز الأولى في اللائحة .بيد أن الجديد كان أن محرِّر الكتاب طلب من عشرات النقَّاد أن يكتب كل منهم تحليلاً لعدد من الأفلام التي وقع عليها اختياره، فكانت النتيجة ذلك الكتاب التحليلي

**متعدِّد الأقلام والفريد من نوعه، الذي يُعدُّ اليوم مرجعاً أساسياً في تاريخ السينما العربية. أما نتائج ذلك الاستفتاء فقد جاءت على الشكل التالي:**

**من "المومياء إلى "رجال في الشمس"**

**احتل المركز الأول فِلْم "المومياء" للمصري شادي عبدالسلام، وفي المركز الثاني حلّ فِلْم "باب الحديد" ليوسف شاهين، وجاء "وقائع سنوات الجمر" للجزائري محمد الأخضر حامينا في المركز الثالث، يتبعه "الأرض" ليوسف شاهين أيضاً في المركز الرابع، أما في المركز الخامس فقد حلَّ "صمت القصور" للتونسية مفيدة تلاتلي، و"أحلام المدينة" للسوري محمد ملص في المركز السادس، والفِلْم الفلسطيني "يد إلهية" لإيليا سليمان في المركز السابع، و"الكيت كات" للمصري داود عبدالسيد في المركز الثامن، أما المركز التاسع فشغله الفِلْم اللبناني "بيروت الغربية" أول أعمال زياد دويري، بينما حلّ "المخدوعون" لتوفيق صالح عن "رجال في الشمس" في المركز العاشر.**

**هذا بالنسبة إلى ترتيب الأفلام العربية، أما بالنسبة إلى ترتيب المخرجين فقد جاءت النتائج على الشكل التالي: يوسف شاهين في المركز الأول بثمانية أفلام من أصل مئة وردت في الاستفتاء، يليه صلاح أبو سيف بسبعة أفلام، فحسين كمال بثلاثة أفلام، ثم إيليا سليمان بثلاثة أيضاً، وثلاثة كذلك لكل من عاطف الطيب وداود عبدالسيد ومحمد خان.**

**وتحت عنوان "أهم مئة فِلْم في تاريخ السينما المصرية" وبتحرير الراحل أحمد الحضري، اختار عدد كبير من النقَّاد المصريين ما اعتبروه، كما يدل العنوان أهم الأفلام في تاريخ سينماهم. ولعل اللافت هنا هو أن الترتيب أتى تاريخياً وليس تفضيلياً، ومن ثم يصعب معرفة تراتبية التفضيلات الحقيقية، وإن كان يمكن ملاحظة أن معظم الأفلام التي تم اختيارها هي تلك المتعارف على قيمتها، وأن العدد الأكبر أتى مقتبساً عن روايات معروفة لنجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وفتحي غانم. إضافة إلى أن العدد الأكبر من الأفلام كان من إنتاج القطاع العام، ناهيك بنوع من إعادة الاعتبار لسينما شعبية لم تكن محل حظوة لدى النقَّاد من قبل، مثل أفلام حسن الإمام أو أحمد ضياء الدين، وإعادة اعتبار كان لا بد منها لعدد من أفلام هنري بركات، وفي مقدّمتها "الحرام" عن رواية يوسف إدريس، و"دعاء الكروان" عن رواية طه حسين.**

**تاريخ السينما**

عسكري إنجليزي وسينما مؤقتة شيدت في صحراء السويس.

انطلقت البداية الأولى للسينما على أساس اختراع التصوير الضوئي؛ وإن كان ابن الهيثم هو المؤسس الأول لمبادئ علم البصريات فان ليوناردو دافنشي هو واضع مبادئ علم البصريات الحديث، ويأتينا تعريف هذا الفنان في معجم الفن السنمائي:

عبقري إيطاليا العظيم وفنانها، ولد بمدينة فنسي بالقرب من فلورنسا عام 1452م، وتوفي بفرنسا في 2 مايو 1519م (...) ومن بين أهم أعماله العديدة دراساته في مبادئ البصريّات والغرفة المظلمة، وابتكاره لطريقة عمل الرسوم أو الصور، ثم إمكانية عرضها بعد ذلك. كانت هذه الطريقة هي الأساس الذي قامت عليه صناعة التصوير الفوتوغرافي وفن التصوير السينمائي.[7]

ومن ثم، كان يستلزم الصورة الضوئية الأولى التي صنعها «نيسفور نيبسى» حوالي سنة (1823م) ثبات المصوَّرْ مدة أربع عشرة ساعة، وانخفضت هذه المدة حتى حوالي النصف ساعة في عام (1839م) على يد «ماندە داكير»، ثم وصلت إلى عشرين دقيقة سنة (1840م)، ثم وفي سنة (1851م) ظهرت تقنية «الكليشة» (النسخة) التي تمكن في سحب كمية من الصور الإيجابية على الورق، ووصل زمن اللقطة (الثبات) إلى بضع ثواني لتظهر مهنة المصور الضوئي.

وبالمقابل فإن خاصية الثبات الشبكي والتي لاحظها القدماء، وهي نقطة الضعف في النظر البشري حيث أن الصورة التي ترتسم على الشبكية لا تزول فوراً، مما يتيح تحول بقعة مضيئة متحركة في نظرنا إلى خط مضيئ مستمر؛ هذه الظاهرة تمت دراستها في القرنين السابع عشر والثامن عشر على يد» نيوتن «و«الفارس دراسي»؛ ومن ثم قام «بيتر مارك روجيه» وهو إنكليزي ذو أصل سويسري بتجارب توصِلْ إلى السنما، ثم وفي عام (1830م) قام فيزيائي بريطاني تطبيقاً لأبحاثه ببناء «عجلة فاراداي» كما تمّت تجارب على يد «جون هرشل» وكذلك «فيتون» والدكتور «باريس» حول الآلات التي تعطي رسوماً متحركة إلى أن اخترع سنة (1832م) وفي وقت واحد كل من الفيزيائي البلجيكي الشاب «جوزيف بلاتو» والأستاذ النمساوي «ستامبفر» آلات اعتمدت أساساً على «عجلة فارادي» وصور جهاز «الصور

**الدوارة»، وقد تجاوز «بلاتو» منافســه في النتائج التي حصــل عليها من تركيب آلة «الحركة الوهميّة» التي طرحت منذ عام 1833 مبادئ السنما ذاتها.**

**ثم أعطى الإنكليزي «هورنر» ســنة (1834م) هذه الاختراعات التي انتشــرت كلعب، أعطاها شــكلاً جديداً في آلته «الحديقة المتحركة» المؤلفة من شــريط من الصــور ملصــق على ورق مقوّى مما بشّر قديماً بولادة الفيلم؛ ثم ودون استخدام التصوير الضوئي – باستخدام الرسوم فقط - قدّم الجنرال النمســاوي «فون أوكاتيوس» على الشــاشــة ســنة (1853م) صــورة حية باســتخدام هذه الآلات بعد جمعها مع الفانوس الســحري الذي وصــفه منذ القرن الســابع عشــر «كير شير اليسوعي». من ثم ولإثبات صحة رأي الملياردير الأمريكي «لولاند ستانفورد» حول رهان دخل فيه يتعلق بأشكال وأوضاع الحصان أثناء العدو، أنفق هذا الملياديرثروة طائلة لكي يتسنى للإنكليزي «مايبريدج» أن يصمم جهازاً يستخدم أربعاً وعشرين حجرة سوداء يجلس في كل منها رجل يجهز صــفيحة تصــوير ليعبئ آلة التصــوير الضــوئي، ثم تندفع الخيول في الحلبة مصــورة ذاتها بمجرد قطعها للخيوط الموضــوعة في طريقها والمتصــلة بآلات التصــوير الأربع والعشــرين وقد اســتلزم إحكام هذا الجهاز منذ (1872م) وحتى (1878م) حيث نشــرت في كل مكان هذه الصــور الضــوئية المأخوذة في كاليفورلنيا فأثارت حماســة الباحثين العلميين وســخط الفنانين المحافظين الذين ظهرت أخطاء رســمهم للأحصــنة أثناء العدو فزعموا أن التصــوير الضوئي ذو رؤية خاطئة...**

**<u>تجارب «مايبريدج»</u>**

**بعد ســفر «مايبريدج» إلى أوروبا ســنة 1882م قرر العالم الفرنســي «ماراي» اســتعمال التصوير الضوئي في تجاربه الحركية وقد سهل مهمته ظهور الصفائح المصنوعة من «الهلام والبرومور «Gelatino – Bromure في الأسواق مما سمح بالحصول على صور فورية بمستحضرات مهيأة مسبقاً يمكن حفظها سنين عديدة؛ فأوجد «ماراي» «البندقيّة المصوّرة» وأكمل صنع «المسدس المصوّر» الذي أوجده الفلكي «جانسن» سنة 1876، ثم تابع تجاربه بواســطة «المصــوّرة الزمنية ذات الصــفيحة الثابتة» التي أصــبحت «المصــوّرة الزمنية ذات الصــفيحة المتحركة» وذلك بتكيف «ويشــيعة «Bobime فيلم «كوداك» المطروح في الأسواق، وفي تشرين الأول 1888 قدم العالم «ماراي» إلى أكاديمية العلوم في باريس المناظر الأولى المأخوذة بالأفلام محققاً بذلك عملياً «المصــورة (الكاميرا «Camera (والتصــوير**

الحديث. ثم صنع «رينود «Reynaud سنة 1888م «مسرحاً ضوئياً» معتمداً على الأفلام المثقوبة، حيث استطاع أن يعرض ومنذ سنة 1892م ولمدة حوالي عشرة أعوام في متحف «غريفان» (متحف الشمع) في» باريس «حفلات طويلة عرضت فيها أمام الجمهور على الشاشة أفلام ملونة من الصور الحية وكانت تدوم الأشرطة من عشر دقائق إلى خمس عشر دقيقة. وفي الوقت ذاته كان» أديسون «ينقل السنما إلى مرحلتها الحاسمة وذلك باختراعه الفيلم الحديث قياس 35 ملم ذو الأزواج الثقوبية الأربعة في الصورة، وحاول دمج التصوير الحي بـ«الحاكي «Phonographe لكنه فشل، ثم أدخل الإنكليزي «ديكسون» وبإرشادات «أديسون» تحسين أساسي وهو ثقب الأفلام واستعمال أفلام «السلويد «Celluloid بطول 50 قدماً التي صنعت خصيصاً من قبل معامل الإنتاج الفوتوغرافي «ايستمان كوداك»، وقد وضع «أديسون» في السوق التجارية سنة 1894م آلات «صندوق المنظارّ المتحرك «Kinetoscopes وهي آلات ذات نظارات وعلب كبيرة تحوي على أفلام مثقوبة بطول 50 قدم؛ فتعددت سنة 1895م حفلات العرض الأولى التي قام بها مخترعون قاموا بعرض النسخة الإيجابية للفيلم المصور عن طريق هذه الآلة بعرضه بجهاز فانوس سحري مزود بآلية حركة مما أدى إلى مناقشات لا نهاية لها عن اختراع السنما.

الأخوين لوميير والمعتبرين في فرنسا كمخترعي السينما

وأما النجاح الكبير فقد كان حليف «سينما توغرافية» لـ«لويس لوميير «بدءاً من 28 كانون الأول 1895 في «المقهى الكبير» شارع «الكبوشيين» في» باريس «الذي شرع) لوميير ( ومنذ وصول «صناديق المنظار المتحرّك» في تجاربه سنة 1894م فأوجد المصورة الزمنية مستعملاً في تحريكها الأسطوانة اللامحورية التي اخترعها «هورنبلور» وفيلماً خاماً مصنوعاً في» ليون «بحجم أفلام» أديسون«؛ وبعد عدة بيانات عامة صنع» لوميير «بدءاً من آذار 1895 جهازاً أسماه «السبنما توغراف» ومنه اشتقت كلمة «سنما» وهو جهاز يجمع بين الغرفة السوداء والمنوار والسحّابة للصور الإيجابية، وقد تم صناعته في المعامل التي يديرها «كاربنتييه» ليحقق «لوميير» بذلك آلة تفوقت على مثيلاتها، وبكمالها التقني وجدّة موضوعات أفلامها حققت انتصاراً عالمياً.

وفي أواخر سنة 1896م خرجت السينما نهائياً من حيز المخابر وتعددت الآلات المسجلة مثل آلات: «لوميير»، «ميلييس»، «باتيه» و«غومونت» في» فرنسا«، و»أديسون «

**و«البيوغراف» في» الولايات المتحدة «وأمّا في» لندن «فقد أرســـى «ويليام بول» قواعد الصــناعة الســنما توغرافية حتى صــار ألوف الناس يزدحمون كل مســاء في قاعات الســنما المظلمة.**

**نطق السنما**

**في 6 تشـــرين الأول 1927م تم عرض أول فيلم ناطق مغني الجاز من إنتاج شـــركة «وارنر «Warnerظهر فيه «آل جولســـون«AL jolson ، وذلك بواســـطة جهاز «الفيتافون «Vitaphoneالذي يسمح بتسجيل صوت الممثل على أسطوانة من الشمع تدار مع جهاز العرض السنمائي بطريقة ميكانيكية مطابقة للصورة، وهو جهاز يعتمد على اختراع «هبورث Hepworth».**

**دخول الألوان إلى السنما**

**رغم المحاولات الأولى بالتلوين اليدوي بالفرشــاة أو بالريشــة للنســخ الســالبة الأصــلية والتي أعطت نتائج غير مرضية لم يتم الحصول على تلوين معقول للفيلم السنمائي إلا على يد المصور الضوئي الإنكليزي «ج.أ. سميث» وذلك باختراعه لـ«كينما كولور (ثنائية اللون، بيكروم)» عام 1907م وذلك بإتباع مبادئ التلوين الثلاثي، ثم حلت مكان هذه الطريقة طريقة «غومون» ثلاثية الألوان 1911 المستوحاة من أبحاث «دوكوس دوهوران»، واستكمل هذا الأسلوب في 1919 عن طريق تسجيل ثلاث صور متزامنة بواسطة ثلاث عدسات متراكبة تزود كل منها بشريط خام اصطفائي خاص بكل عدسة ليظهر على كل شريط صور بالأبيض والأسود يلون أحدها بالأحمر والآخر بالأزرق والثالث بالأخضر وذلك عن طريق عبورها على سطح معترض عند العرض، وبتطبيق الثلاث فوق بعضها يُعاد ظهور الألوان الأصلية.**

**ومن ثم اقتضى الأمر حتى عام (1925م) لتسمح وسائل الـــ «تكنيكولور» (د. هربيرت ت. كالموس، (1917م – 1919م) و«كيلر - دوريان» (إجازات بيرثون وكيلر – دوريان 1908م) بإنتاج أفلام بالألوان على المستوى التجاري.**

مصطلح الفن السابع

**الجدول العام لمنظومة الفنون الجميلة حسب تصوّر "إيتيان سوريو"وأما**

**حول كون السنما هي الفن السابع يأتينا تصنيف «أيتين سوريو» للفنون والذي قسّم الفنون إلى الفنون السبعة وقدّم السنما كفن سابع -والمنطلقة من إحدى الخواص الحسّيّة السبعة وهي الإضاءة -في شرحه لقطاعات جدوله الشكل (المقابل) بدرجتيه الأولى والثانية:**

**...}تأتي بعدئذ الثنائية التي تتخذ الإضاءة المتدرجة وسيلة نوعية لها. وهي في الدرجة الأولى فن استثمار هذه الإضاءة استثماراً حسيّاً مع حسن تنسيقها...وهو –في درجته الثانية– يُنتج جميع الفنون التي تستخدم الإضاءة المتدرجة كأداة أولية لها: كما في التصوير المائي والكامايو والنقش أيضاً في بعض الوجوه فضلاً عن التصوير الشمسي... ولقد أفردنا أخيراً مكاناً خاصاً لفن السنما في هذا الحقل من جدولنا نظراً لما يتمتع به من منزلة مرموقة. فهو من ناحية أولى ينتفع بالإضاءة المتدرجة للتصوير الشمسي كوسيلة بدائية (إذا اقتصرنا على كل صورة من صوره، وهذه الإضاءة أخذت منذ بضع سنوات تمتد شيئاً فشيئاً إلى نطاق الألوان). وهو من ناحية ثانية يستخدم الحركة أيضاً كالفنون الواردة في القطاع التالي. ونحن نعتبره فناً مركباً بكل معنى الكلمة (شأنه في ذلك شأن المسرح...). وكان من الخير أن نخصّه بمكان على حدة داخل جدولنا بسبب أهميته الطبوغرافية –إن صحّ القول– التي تجعله أشبه بالمحور الفاصل بين منطقة السكون والحركة{.[8]**

**وفي «معجم الفن السنمائي» يُعرّف الفن السابع:**

**}الفن السابع Senrnth art - Septieme art - اسم للفن السنمائي، وكان أول من أطلقه عليه هو الناقد الفرنسي (الإيطالي الأصل (ريتشيوتو كانودو ...Ricciotto Canudo وقد سمى كانودو السنما بالفن السابع على حدّ تعبيره إذ يقول:«... لأن العمارة والموسيقى، وهما أعظم الفنون، مع مكملاتهما من فنون الرسم والنحت والشعر والرقص، قد كوّنوا حتى الآن الكورال سداسي الإيقاع، للحلم الجمالي على مرّ العصور» ويرى كانودو أن السنما تجمل وتضم وتجمع تلك الفنون الستّة، وأنها الفن التشكيلي في حركة، فيها من طبيعة «الفنون التشكيليّة» ومن طبيعة «الفنون الإيقاعيّة» في نفس الوقت، ولذلك فهي «الفن السابع{.«[9]**

السنما وجمع الفنون][عدل]

**بعد اختراعها، تحول مكان تعاون وجمع الفنون) الفنون السبعة (من المسرح إلى السنما، وخصوصاً بعد تحولها إلى سنما ناطقة؛ ومن ثم ملونة ويظهر هذا في قول «د. ثروت عكاشة»:**

{اليوم تتصدر السنما لتجمع بين الفنون جميعاً محققة العمل الفني المتسق الشامل...(وبعد تحولها إلى ناطقة)... بدأت السنما خطواتها الجبارة في تجميع الفنون المرئية والمسموعة، وأخذت تقدم المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية كلها في عمل واحد رائع التناسق، وأصبحت السنما وسيلة إلى بلوغ الكمال لجميع الفنون، كما حطّمت حواجز الزمان والمكان حاملة أروع الأعمال الفنية بين ربوع العالم بما لا يستطيعه فن الباليه ولا الأوبرا}.[10]

مراحل صناعة السينما[عدل]

---

الاكتشاف التقني والتطور الهائل الذي تم بعد اكتشاف التصوير الضوئي ومن ثم اختراع جهاز أديسون للعرض السنمائي واختراع الأخوين (لوميير) سنة 1895.

ظهور رواد صناعة السنما الذين أسسوا لظهور المونتاج) التدبيق)\(التركيب الفلمي) فيما بعد والذي فسح بدوره المجال لتصوير أفلام طويلة بالإضافة إلى تبني شركات كبيرة مثل مترو غولدوين ماير وبارامونت ويونايتد ارتيست لتلك النوعية من الأفلام.

تحول صناعة السنما إلى فن خاصة بعد أفلام شارلي شابلن التي ما تزال تعدّ من أهم الأفلام التي أنتجت وصورت في ذلك الوقت كما أن ظهور مخرجين مميزين كغريفيث وسيسيل دوميل زاد من أهمية تلك المرحلة. أما النقد السنمائي فقد ظهرت بداياته خلال فترة الحرب العالمية الأولى عندما قدمه المخرج الفرنسي دوللوك كما قدم اتجاهاً فرنسياً انطباعياً للأفلام السنمائية في ذلك الوقت والذي عارض بدوره الاتجاه التعبيري الذي تم تقديمه من قبل السنما الدانمركية والألمانية.

هذا وقد أعلن لينين بعد عام 1920 أن السنما هي أكثر الفنون أهمية بالنسبة للسوفييت وبناء على ذلك فقد قدم السوفييت الدعم المادي والتقني للعاملين في هذا الحقل مما مهد الطريق لظهور مخرجين مهمين جدا من أمثال أيزنشتاين وبودوفكين.

ظهور السنما الطلائعية حيث قدم الفنانون بالتعاون مع نوادي السنما أفلاماً طليعية تتماشى مع تطور الفنون الأخرى وتتأثر بها فبعض هذه الأفلام كان قد تأثر بالفن التجريدي أوالفن السريالي أو الفن الدادائي. كارنيه ورونوار وفيغو وكافالكانتي هم من أشهر المخرجين الذين عملوا في السنما الطلائعية.

الأفلام الناطقة التي ازدهرت بشدة خاصة في أميريكا وألمانيا وفرنسا.

الرسوم المتحركة والت ديزني هو من أوجد هذا الأسلوب وبالطبع برع فيه.

أفلام ما بعد الحرب العالمية الثانية في هذه المرحلة لمع اســـمي مخرجين كبيرين: المخرج روسيليني في فيلمه (روما مدينة مفتوحة) والمخرج فيسكونتي في فلم (الأرض تهتز) وقد قاما بإرساء قواعد (المدرسة الواقعية الجديدة) التي تعتمد على نقد الواقع. هذا وقد ازدهرت الأفلام الأميركية ازدهاراً كبيراً كما حقق لورنس أوليفيه بصمة مميزة للسنما الإنكليزية أيضاً.

المصادر[عدل]


- ســـادول، جورج، تاريخ الســـنما في العالم، ترجمة الدكتور إبراهيم كيلاني، فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1968.
- سوريو، إتيين، تقابل الفنون، ترجمة بدر الدين القاسم، وزارة الثقافة، دمشق، 1993.
- صـالومة، عبد الله، الفنون السـبعة وانعكاسـاتها على فنون التصـوير (بحث مقدّم لنيل درجة الماجسـتير في التصـوير)، إشـراف د. نزار صـابور، كليّة الفنون الجميلة قسـم التصـوير، جامعة دمشق، 2004.
- عكاشـة، د. ثروت، موسـوعة تاريخ الفن، (الفن المصـري) الجزء 1، دار المعارف بمصـر، القاهرة، 1976.
- مرســـي، أحمد كامل. وهبة، مجدي، معجم الفن الســـنمائي، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، 1973.
- ميتري، جان، علم نفس وعلم جمال الســـنما، .IIالأشـــكال، القســـم الأول، ترجمة عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسنما، دمشق، 2000.


بدأ تاريخ السينما) بمختلف أنواعها سواء الأفلام أو الصور المتحركة أو الأفلام [1] (في نهاية تسعينيات القرن التاسع عشر الميلادي، مع اختراع كاميرا التصوير السينمائي.

في البداية، تم عرض الصـــور المتحركة على أنها حدث وبدعة احتفالية غير مألوفة حيث تم تطويرها بعد ذلك لتكون واحدة من أهم أدوات الاتصـال والترفيه والإعلام في القرنين العشـرين الميلادي والحادي والعشـــرين الميلادي .وكانت معظم الأفلام قبل عام1930 م أفلامًا صـــامتة. كان لـأفلام الصور المتحركة أثر كبير على الفنون والتكنولوجيا والسياسة.[بحاجة لمصدر]

وكان المسرح السينمائي أرخص وأبسط وسيلة ترفيه للجماهير. كما أصبحت الأفلام أكثر أشكال الفنون البصرية شعبية من أواخر العصر الفيكتوري. وكانت السينما أبسط تلك الوسائل لأن الشعب قبل السينما كان عليه السفر لمسافات طويلة لرؤية العروض أو مدن الملاهي. وتغير هذا مع ظهور السينما. وفي أثناء العقد الأول من وجود السينما، عمل المخترعون على تحسين آلات صنع الأفلام وعرضها.

السينما المصرية هي أقدم صناعة سينما في قارة أفريقيا والمنطقة العربية وتُسمى هوليوود الشرق،[1][2][3][4] وهي صناعة السينما الأكثر انتشارًا في منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا.[5] كان لها التأثير الأكبر على صناعة السينما في قارة أفريقيا والمنطقة العربية بشكل عام منذ أوائل القرن العشرين وحتى الآن .

بدأت علاقة مصر بالسينما في نفس الوقت الذي بدأت في العالم، فالمعروف أن أول عرض سينمائي تجاري في العالم كان في ديسمبر 1895 م. في باريس وتحديدا الصالون الهندي بالمقهى الكبير (الجراند كافيه) الكائن بشارع كابوسين بالعاصمة الفرنسية باريس، وكان فيلما صامتاً للأخوين «لوميير»، وبعد هذا التاريخ بأيام قدم أول عرض سينمائي في مصر في مقهى (زواني) بمدينة الإسكندرية في يناير 1896 م، وتبعه أول عرض سينمائي بمدينة القاهرة في 28 يناير 1896 م في سينما (سانتي)، ثم كان العرض السينمائي الثالث بمدينة بورسعيد في عام 1898 م .

افتتحت أول (سينما توغرافي) ل«لوميير» بالإسكندرية وذلك في منتصف يناير 1897 م. وحصل على حق الامتياز «هنري ديللو سترولوجو» حيث قام بإعداد موقع فسيح لتركيب آلاته، واستقر على المكان الواقع بين بورصة طوسون وتياترو الهمبرا، ووصل إلى الإسكندرية المصور الأول لدار لوميير «بروميو» الذي تمكن من تصوير «ميدان القناصل» بالإسكندرية وميدان محمد علي... ويعد هذا أول تصوير سينمائي لبعض المناظر المصرية تم عرضها بدار سينما لوميير، واعتبر 20 يونيو 1907 م. هو بداية الإنتاج السينمائي المصري.

و هكذا ظهرت الأفلام المصرية الإخبارية القصيرة التسجيلية، أما أول فيلم روائي فلم يظهر إلا في سنة 1917 م. وأنتجته (الشركة السينمائية الإيطالية - المصرية) وأنتجت الشركة فيلمين هما (الشرف البدوي) و (الأزهار القاتلة)... ويرجع للشركة الفضل في إعطاء الفرصة للمخرج

**المصـــري» محمد كريم «في الظهور في الفيلمين... ويعد» محمد كريم «أول ممثل ســينمائي مصري.**

**و على مدى أكثر من مائة عام قدمت الســـينما المصـــرية أكثر من أربعة آلاف فيلم تمثل في مجموعها الرصـــيد الباقي للســـينما العربية والذي تعتمد عليه الآن جميع الفضـــائيات العربية تقريباً. وتُعتبر مصـر أغزر دول الشـرق الأوسـط في مجال الإنتاج السـينمائي وأنتجت السـينما المصرية أكثر من ثلاثة أرباع الإنتاج السينمائي في الشرق الأوسط.[16][17]**

**البدايات]عدل[**

---

**النجمان ليلى مراد ويوسف وهبي**

**اختلف المؤرخون في تحديد بداية السـينما في مصـر فهناك من يقول أن البداية في عام 1896 مع عرض أول فيلم سـينمائي في مصـر، في حين رأى البعض الآخر أن بداية السـينما في 20 يونيو 1907 مع تصـــوير فيلم تســـجيلي صـــامت قصـــير عن زيارة الخديوي عباس حلمي الثاني إلى معهد المرسي أبو العباس بمدينة الإسكندرية.[18]**

**وفي عام 1917 حيث أنشـــأ المخرج محمد كريم بمدينة الإســـكندرية شـــركة لصـــناعة الأفلام وعرضـها، اسـتطاعت هذه الشـركة إنتاج فيلمين هما «الأزهار الميتة» و«شـرف البدوي» وتم عرضـــهما في مدينة الإســـكندرية أوائل عام 1918. وفي 1922 ظهر فيلم من إنتاج وتمثيل «فوزي منيب» مكون من فصلين تحت اسم «الخالة الأمريكانية.«[19]**

**في عام 1927 م، تم إنتاج وعرض أول فيلمين شهيرين هما (قبلة في الصحراء) والفيلم الثاني هو) ليلى (وقامت ببطولته» عزيزة أمير«، وهي أول سيدة مصرية اشتغلت بالسينما.[20]**

**وفي عام 1932 م، عرض فيلم) أولاد الذوات (وهو أول فيلم مصري ناطق قام ببطولته يوسف وهبي وأمينة رزق كما شـــهد هذا العام ظهور أول مطربة مصـــرية وهي نادرة وذلك في فيلم )أنشـــودة الفؤاد (الذي اعتبر أول فيلم غنائي مصـــري ناطق، بينما كان أول مطرب يظهر على الشاشة هو محمد عبد الوهاب في فيلم) الوردة البيضاء.(**

**أما أول فيلم مصـري عرض في خارج مصـر فكان فيلم) وداد (من بطولة أم كلثوم، كما أنه أول فيلم ينتجه استوديو مصر، الشركة التي ستحدث لاحقًا تأثيرًا في صناعة السينما المصرية.**

**وكان إنشاء استوديو مصر عام 1935 م. نقلة جديدة في تاريخ السينما المصرية بالإضافة لإستوديوهات كإستوديو النحاس، وظلَّ (إستوديو مصر) محور الحركة السينمائية حتى نشوب الحرب العالمية الثانية، كما كانت كازينوهات ومسارح شارع عماد الدين أو ما كان يعرف باسم (شارع الفن) تشهد إقبالًا كبيرًا مثل كازينو برنتانيا.[21]**

**و كان فيلم) العزيمة (في عام 1939 م. محطة هامة في تلك الفترة، وكذلك فقد ظهرت جريدة )مصر السينمائية (أو) الجريدة الناطقة (التي لا تزال تصدر حتى الآن.**

**و بعد الحرب العالمية الثانية تضاعف عدد الأفلام المصرية من 16 فيلماً عام 1944 إلى 67 فيلماً عام 1946، ولمع في هذه الفترة عدد من المخرجين مثل أحمد بدرخان وهنري بركات وحسن الإمام، إبراهيم عمارة، أحمد كامل مرسي، حلمي رفلة، كمال الشيخ، حسن الصيفي، صلاح أبو سيف، كامل التلمساني، عز الدين ذو الفقار، كذلك أنور وجدي الذي قدم سلسلة من الأفلام الاستعراضية الناجحة، وأيضًا فنانات وفنانين مثل ليلى مراد، شادية، فاتن حمامة، ماجدة الصباحي، مريم فخر الدين، تحية كاريوكا، نادية لطفي، هند رستم، عمر الشريف، يحيى شاهين، إستفان روستي، فريد شوقي، أحمد رمزي، صلاح ذو الفقار، أنور وجدي.[22]**

**ظهرت محاولات لتلوين أجزاء من الأفلام منها تلوين أغنية يوم الاتنين من فيلم لست ملاكا للفنان محمد عبد الوهاب عام 1946**

**.الخمسينات**

**في عام 1950 م. أنتج ستوديو مصر فيلم) بابا عريس (وهو أول فيلم مصري كامل بالألوان الطبيعية بطولة نعيمة عاكف وفؤاد شفيق وكامليا وشكري سرحان .وفي عام 1951 م قام الفنان محمد فوزي بتجربة تلوين فيلمين له هما) الحب في خطر (و) نهاية قصة (ولسوء الحظ احترق الفيلمين في طريق وصولهما من فرنسا إلى مصر وتبقت النسخ الأبيض والأسود لدى التليفزيون المصري ويقال أن الفنان محمد فوزي لم يرضَ عن جودة الألوان في الفيلم الأول فكان قد أعاد تصويره مما تسبب له في خسائر مالية فادحة. وفي عام 1956 م تم إنتاج فيلم )دليلة (بالألوان نظام سكوب بطولة الفنان عبد الحليم حافظ وشادية.**

**بعد ذلك تم إنتاج العديد من الأفلام العربية المصرية الملونة بشكل محدود في فترة الخمسينيات والستينات وفي فترة السبعينات وتحديدًا بعد حرب أكتوبر 1973 أصبحت الألوان سائدة في معظم الأفلام. حاليًا تعرض الأفلام الكلاسيكية المصرية القديمة إضافة إلى أحدث الإنتاجات السينمائية على قنوات عربية خاصة منها ما هو«عرض مجاني» يستفاد منه من خلال الفقرات الإشهارية أو الإعلانات، ومنها ما هو بمقابل مادي من خلال خدمة الدفع مقابل المشاهدة على شبكات مغلقة.[23]**

**و أعلن عدد من الفنانين ومسؤولي وزارة الثقافة المصرية عن خشيتهم من اختفاء أصول السينما المصرية نتيجة بيعها من مالكيها المصريين وشراؤها بأسعار كبيرة من شركات فنية أو قنوات فضائية عربية وبمبالغ طائلة، كذلك يتم دبلجة مجموعة من الأفلام الكلاسيكية المصرية غير الملونة باللغات الفرنسية والألمانية والإيطالية لتعرض على قنوات خاصة تابعة لشبكات تلفزيونية أوروبية ومنها أفلام لفاتن حمامة، عمر الشريف، وليلى مراد.**

**الستينيات**

---

**وفي الستينيات أممت صناعة السينيما، حيث أنشئت فيه المؤسسة العامة للسينما لإنتاج الأفلام الروائية الطويلة، التي تتبع القطاع العام في مصر، مما أدى إلى انخفاض متوسط عدد الأفلام من 60 إلى 40 فيلمًا في السنة، كما انخفض عدد دور العرض من 354 دارًا عام 1954 إلى 255 دارًا عام 1966،**

**النجمان صلاح ذو الفقار وشادية في مشهد من فيلم أغلي من حياتي، إنتاج سنة.1965**

**ويمكن تقسيم الأفلام المصرية التي عرضت في الستينيات إلى ثلاثة اقسام:**

1. **أفلام تتناول موضوع الفقر وإعلاء قيمة العمل، والإشادة بالمجتمع الاشتراكي مثل فيلم »الأيدي الناعمة «من إخراج محمود ذو الفقار.**
2. **أفلام أدانت النماذج الانتهازية والأمراض الاجتماعية كالرشوة والفساد وجرائم السرقة مثل» ميرامار.«**
3. **أفلام تناولت قضايا مشاركة الشعب السياسية، وأدانت السلبية، كما عالجت موضوعات الديموقراطية والارتباط بالأرض والمقاومة مثل فيلم» جفت الأمطار.«**

**السبعينات**

**في منتصف عام 1971 م تم تصفية مؤسسة السينما وإنشاء هيئة عامة تضم مع السينما المسرح والموسيقى. وتوقفت الهيئة عن الإنتاج السينمائي مكتفية بتمويل القطاع الخاص وبدأ انحسار دور الدولة في السينما حتى انتهى تماماً من الإنتاج الروائي، وبقيت لدى الدولة شركتان فقط إحداهما للاستديوهات والأخرى للتوزيع ودور العرض إلا إن متوسط عدد الأفلام المنتجة ظل 40 فيلمًا حتى عام 1974، ثم ارتفع إلى 50 فيلمًا، وظل عدد دور العرض في انخفاض حتى وصل إلى 190 دارًا عام 1977.**

**ملصق فيلم أريد حلا، إنتاج سنة.1975**

**وقد شهدت السبعينيات واحداً من أعظم الأحداث في تاريخ مصر وهو انتصار أكتوبر 1973، وقد تناولته السينما في عدة أفلام وهي» :الوفاء العظيم» - «الرصاصة لا تزال في جيبي - « »بدور» - «حتى آخر العمر» - «أبناء الصمت» - «العمر لحظة.«**

**وبعد حرب أكتوبر ظهر أول فيلم يتناول سياسة الانفتاح بعد إعلانها بعام واحد فقط وهو فيلم »على من نطلق الرصاص «للنجمة سعاد حسني ونجم هذه المرحلة محمود ياسين والذي قام أيضًا ببطولة معظم وأهم أفلام تلك الحقبة لا سيما أفلام أكتوبر.**

**في ذات الفترة، تم منع أفلام تناولت صورة الدولة قبل الهزيمة مثل الفساد الإداري أو الشرطي.**

**الثمانينات]عدل[**

---

**السيندريلا سعاد حسني في مشهد من فيلم أهل القمة، إنتاج سنة.1981**

**مع بداية فترة الثمانينيات ظهرت مجموعة جديدة من المخرجين الشباب الذين استطاعوا أن يتغلبوا على التقاليد الإنتاجية السائدة، وأن يصنعوا سينما جادة وأطلق عليهم تيار الواقعية الجديدة أو جيل الثمانينيات، من هذا الجيل المخرج عاطف الطيب، وتجارب رأفت الميهي، وأفلام خيري بشارة ومحمد خان وغيرهم. وبرز في تلك الفترة نجوم مثل» :عادل إمام « و»أحمد زكي «و»محمود عبد العزيز «و»نور الشريف «و»نادية الجندي «و»نبيلة عبيد « و»يسرا «و»ليلى علوي «و»إلهام شاهين «و»سهير رمزي «وفي منتصف الثمانينيات**

**وبالتحديد مع بداية عام 1984 ارتفع عدد الأفلام المعروضة بشكل مفاجئ إلى 63 فيلمًا، فيما يشكل بداية موجة أفلام المقاولات؛ وهي عبارة عن أفلام كانت تُعَدّ بميزانيات ضئيلة ومستوى فني رديء لتعبة شرائط فيديو وتصديرها إلى دول الخليج، حيث بلغ عدد الأفلام في عام 1986 نحو 95 فيلمًا، ويمثل هذا الرقم ذروة الخط البياني لتزايد سينما المقاولات.**

**التسعينات**

---

**مع نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات وبالتحديد بعد حرب الخليج تراجع إنتاج أفلام المقاولات بصورة واضحة نتيجة انخفاض الطلب على مثل هذه الأفلام من دول الخليج لتظهر مجموعة أخرى من المخرجين حاولوا التأثير قليلاً في السينما، من بينهم رضوان الكاشف وأسامة فوزي وسعيد حامد .ظهرت موجة الأفلام الكوميدية في أواخر التسعينات، مع ظهور عدد من الأفلام الكوميديا التي كان يقوم ببطولتها عدد من النجوم الشبان وقتها، وقد بدأت هذه السلسلة بعد فيلم إسماعيلية رايح جاي والذي حقق نجاحاً سنيمائياً كبيراً وأعاد الانتعاش لسوق الفيلم المصري بعدما وصل معدل الإنتاج إلى مستويات متدنية في منتصف التسعينات. استحوذت تلك الموجة من الكوميديا على مجمل الإنتاج السينمائي في البداية، ثم واكبتها موجه أخرى من أفلام الحركة والأفلام الرومانسية، لكن في المجمل لا تزال تلك الموجة من الأفلام الكوميديا هي المسيطرة على سوق السينما المصرية، ولا يزال نجوم الكوميديا هم الأعلى سعراً والأكثر شهرة.**

**الألفية الجديدة**

---

**ومع بداية القرن الجديد ظهر جيل جديد من الممثلين الكوميديين من أشهرهم محمد سعد ومحمد هنيدي وأحمد حلمي وهاني رمزي، قاموا ببطولة العديد من الأفلام الكوميدية**

**كذلك استطاع عدد من الفنانات الشابات تحقيق نجاح وشهرة خلال فترة بسيطة خلال السينما المصرية بتلك الفترة من أشهرن :منى زكي وهند صبري ومنة شلبي وياسمين عبد العزيز ومي عز الدين وداليا البحيري.**

**وفي عام 2007 كان حجم الإنتاج السينمائي 40 فيلمًا وهو نفس الرقم تقريبًا الذي قدمته السينما عام 2006 إلا أن عدد الأفلام المتميزة زاد أكثر عما كان من قبل، وحققت السينما المصرية في 2007 إيرادات ضخمة من 250 مليون جنيه.**

**الإنتاج السينمائي في مصر يقتصر بشكل شبه تام على القطاع الخاص وبعض مؤسسات الإنتاج العالمية «كيورو ميد برورداكشـــن»، إلا أن وزارة الثقافة أعلنت في 2007 م. عن بدء تمويلها لبعض الأفلام ذات «القيمة المتميزة.«**

**أنتج في عام 2008 م 53 فيلم سينمائي وهذا يدل على ازدهار صناعة السينما المصرية.**

**ما بعد عام 2010**

---

**استمرت السينما المصرية بإنتاج الأفلام الكوميدية والسياسية مع نفس النجوم، وبدأ ظهور (الأفلام الشعبية) خاصة، ويتميز ذلك نوع من الأفلام بمناقشة حالة الفقر والطبقة السفلية من المجتمع ومشـاكلهم ويواجه قضـايا كالمخدرات والدعارة وكان له بعض الآثار السـلبية على الشباب المصري نتيجة لاحتواء تلك الأفلام الألفاظ البذيئة ومشاهد الراقصات والمشاهد المخلة للآداب، كما هوجمت بشـدة من عدة أطراف في المجتمع، وكذلك ظهرت أفلام ذات قيمة فنية عالية مثل؛678 ، عسـل أسـود، أسـماء، المصـلحة، ديكور، الفيل الازرق، هيبتا، عيار نـاري، تراب المـاس، الفيل الازرق 2، الكنز، الكنز 2، وكـازابلانكـا وغيرهـا.[24][25] وفي عيد الفطر) وهو موسـم الأفلام الجديدة في مصـر) لعام 2016 عُرضـت عدة أفلام في دور العرض المصـرية العديد منها كوميدية وهي :جحيم في الهند، أبو شـنب، كما عُرض فيلم من 30 سـنة وهو فيلم أكشـن ودراما من بطولة عدد كبير من فنانين مصـر وهم :أحمد السـقا، منى زكي، ميرفت أمين، شـريف منير، نور في أدوار البطولة. وفي عام 2017 عُرض العديد من الأفلام منها؛ الخلية؛ هروب اضطراري؛ بنك الحظ؛ وغيرها...**

**العلاج بالسينما**

**اختار المتخصـصـون مجموعة من الأفلام التي يمكنها أن تشـكل بداية الطريق لعلاج نفسـي سينمائي يؤدي إلى استكشاف الذات والسير في طريق التحرر من الضغوط والأزمات النفسية.**

**فـلا يقتصر دور الفن على الترفيه والتوعية ودفع المجتمعات إلى التطور والارتقاء، ولكنه يقدم على مسـتوى الفرد علاجا مجانيا لأعمق وأدق المشـكلات النفسـية وأكثرها انتشـارا، خاصـة الضغوط الحياتية التي تتراكم يوميا.**

**كانت البداية مع "المسرح" الذي أشار إليه أرسطو بوصفه يقدم "التطهير" للمشاهد من خلال نهاية الصراع داخل العمل الدرامي بتحقق العدالة وحصول كل طرف على جزائه الذي يستحقه.**

**عندما يعاني البطل في مأساته التراجيدية على خشبة المسرح، نندمج تماما معه في قصته، لكننا في الوقت نفسه نسافر عبر ذواتنا إلى حكاياتنا الشخصية التي تلامس حكاية البطل أو تتقاطع معها بطريقة ما.**

**كيف تصبح السينما علاجا؟**

**السينما هي الامتداد المعاصر للمسرح الأرسطي، سواء على المستوى الترفيهي كفن، أو في استخدامها من قبل المعالجين الذين يستخدمون الاستعارات والرموز والصور لمساعدة من هم بحاجة إلى علاج أو دعم على استكشاف الأفكار والمشاعر.**

**وقد يستعمل بعض المعالجين تحليل الأحلام واستكشافها أو العودة إلى الماضي لتفكيك الأفكار اللاواعية، لفتح بوابة أو جسر يصل بين الوعي واللاوعي.**

**ترجع تلك الطريقة إلى العصور اليونانية القديمة، وهي اتجاه راسخ في الطب الصيني وتقاليد الهنود الحمر.**

**وتقدم تلك الطريقة في العصر الحديث تحت اسم "الدراما النفسية" بوصفها شكلا تجريبيا من العلاج النفسي يجعل المريض يستكشف مشكلاته ومشاعره وأفكاره عن طريق مراقبة الدراما والشخصيات ليكتسب منظورا أكثر اتساعا حول النزاعات والمشكلات في بيئة آمنة وموثوق بها.**

**وطوّر الطبيب النفسي جاكوب مورينو الدراما النفسية في أوائل القرن العشرين وعقد الجلسة الأولى عام 1921، وجاءت هذه الفكرة من إدراكه أهمية نهج العلاج الجمعي.**

**وأُسس مستشفى "بيكون" الذي ضم مسرحا علاجيا في أواخر ثلاثينيات القرن الماضي، حيث يمكن ممارسة الدراما النفسية كجزء من العلاج، وفي عام 1942 أسست الجمعية الأميركية للعلاج النفسي الجمعي والدراما النفسية.**

**طرق علاج مختلفة**

**تجمع السينما بين طرق علاج مختلفة؛ فهي تشبه استكشاف الحقيقة من خلال نهج درامي يرتكز على الإبداع والعفوية، ويجمع بين الاستجابات العاطفية والمعرفية والسلوكية لمن يخضعون للعلاج ومساعدتهم على فهم أدوارهم في الحياة بمنظور جديد، بالإضافة إلى فهم طرق تفاعلهم مع الآخرين والتحديات والمعوقات التي تقيد التغيير في حياتهم، كما تتيح مشاهدة الأفلام للشخص رؤية نفسه يتحرك بعيدا عن نفسه عن طريق المشاهدة؛ ومن بعدها مناقشة المشاهد مع المعالج.**

**يمكن أن نفعل ذلك بمفردنا عندما نشاهد فيلما يلامسنا ويلامس أفكارنا ومشكلاتنا ويقودنا إلى تجربة مجموعة واسعة من المشاعر دون أن نخوض التجربة فعلا. نشعر بالحزن أو الخوف أو الإلهام، وتفتح الأفلام عيوننا على حلول جديدة لصعوبات قديمة، أو تقدم الأمل أو القدوة، أو تعيد صياغة المشكلات لتضعها أمام أعيننا تماما بنظرة جديدة.**

**السينما بيئة آمنة للعلاج**

**توفر أوقات مشاهدة الأفلام بيئة آمنة للتفكير في المشكلات الشخصية دون أسئلة مباشرة من معالج أو حتى من صديق، خاصة مع الشخص الذي يجد صعوبة في التواصل أو التعبير عن مشاعره أمام صديق أو طبيب، كما تمنحه الفرصة للبحث داخل نفسه بهدوء ودون تحيز أو محاولة لتحسين الصورة، لأن صناعة الأفلام تدور في الأساس حول علم النفس، وكاتب السيناريو الجيد لكي يخلق شخصيات جديرة باهتمام المشاهدين عليه أن يراقب البشر ويعرف مشاعرهم ودوافعهم، ليجد المشاهد نفسه يعيش تجربة الأبطال بطريقة غير مباشرة.**

**نظرا لأن هذه القصص ليست قصصنا الشخصية، وهؤلاء الأبطال ليسوا نحن، تكون لدينا مسافة كافية للنظر بموضوعية إلى المشاعر والأحداث مقارنة بالوقت الذي نكون فيه في خضم مشكلاتنا؛ من هنا تصبح لدى كل شخص عائلة كاملة من أبطال الأفلام الذين عاشوا تجارب تشبه تجاربه أو تلامسه.**

**أفلام يرشحها الأطباء النفسيون**

**اختار المتخصصون مجموعة من الأفلام التي يمكنها أن تشكل بداية الطريق لعلاج نفسي سينمائي يؤدي إلى استكشاف الذات والسير في طريق التحرر من الضغوط والأزمات النفسية، ومن بينها:**

**" قلبا وقالبا(Inside Out) "**

**هو فيلم رسوم متحركة يوضح الأفكار المستمرة الدائرة في عقل البطلة الصغيرة، بعد ابتعادها عن حياتها المعتادة وانتقالها إلى مدينة جديدة. ويؤكد الفيلم تقبل مشاعرنا وعواطفنا وتفكيكها من أجل السيطرة عليها وتحويلها إلى مشاعر جيدة، بدلا من قمعها دون فهم.**

**" غود ويل هانتنغ(Good Will Hunting) "**

**يدور الفيلم حول شاب فقير يعمل في معهد ماساشوستس للتكنولوجيا، ويكتشف عن طريق الصدفة موهبته الكبرى في الرياضيات، لكنه بحاجة إلى مساعدة الطبيب النفسي لإيجاد هدفه واتجاهه في الحياة، وبسبب وجود عوامل حياتية مشتركة جمعت بينهما حالت بينهما وبين تحقيق أحلامهما.**

**على مدار الفيلم يستكشف الطبيب ذكاء الشاب الكبير ويعمل على إعادة تأهيله، رغم رفض الشاب الخضوع للعلاج.**

**إناس عاديون(Ordinary People)**

**يدور الفيلم حول تيموثي هوتون وهو شاب مريض يمر ببعض المشكلات العقلية والنفسية المتعلقة بأسرته، إذ توفي شقيقه في حادث، وأصيب بصدمة، حاول بعدها الانتحار، لينتهي به الأمر في مستشفى للأمراض النفسية، الذي بقي فيه 4 أشهر.**

**بعد عودة الفتى إلى منزله تبدأ مشكلاته مع أمه، التي تبدو زوجة وربة منزل جيدة، لكنها لا تستطيع إعطاء الحب والدعم الكافي للفتى.**

**تركز الجلسات النفسية على صورة الفتى الذاتية عن نفسه، وكيف يمكن تحسينها، وهي فكرة جوهرية يمكن أن تلامس مشاعر كثيرين وأفكارهم.**

- **<u>"فضل ونعمة" الكوميديا العائلية في أكثر صورها سذاجة</u>**

  **تعرض دور السينما المصرية حاليا فيلم "فضل ونعمة" من بطولة ماجد الكدواني وهند صبري، وتأليف أيمن وتار، وإخراج رامي إمام في التعاون الثاني بينه وبين هند صبري بعد مسلسل "عايزة أتجوز" (2010.(**

- **<u>فيلم" تذكرة الى الجنة" .. أميركا لا تزوج بناتها للأغراب</u>**

قدم جورج كلوني وجوليا روبرتس في أحدث ظهور لهما فيلم "تذكرة إلى الجنة " (Ticket to Paradise)الذي بلغت إيراداته في شباك التذاكر منذ بدء عرضه في 21 أكتوبر/تشرين الماضي نحو 130 مليون دولار.

- **هل ينجح كيت هارينغتون الشهير بـ"جون سنو" في دور الشرير؟**

بعد 8 سنوات عكف خلالها الممثل البريطاني كيت هارينغتون على أداء دور "جون سنو" بطل سلسلة "صراع العروش" الذي جلب له محبة الجمهور، قرر أخيرا مغادرة منطقته الآمنة، ولعب دور الشخص الشرير.

- **في فيلم "من وإلى مير".. حكايات البؤس والحلم**

فيلم "من وإلى مير" عبارة عن حكاية شخصية للمخرجة ماجي مرجان التي تقرر أن تزور قرية "مير" في صعيد مصر، تلك القرية التي نشأ بها أجدادها، قبل أن تجبرهم الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية على تركها.

**الأفلام لديها القدرة على إثارة مشاعرنا، فيمكن أن تجعلنا نجهش بالبكاء أو نطلق الضحكات، وتشع فينا الأمل أو تبعث الإحساس باليأس، وهذا هو السبب وراء تسخير قوة هذه الوسيلة من جانب الأطباء النفسيين.**

**كل يوم أربعاء، يجلس مارتن بولتروم، وهو طبيب نفسي في فيينا، يستخدم السينما كوسيلة للعلاج، مع 30 إلى 50 مريضا لمشاهدة فيلم - وهذا جزء إلزامي من علاجهم من الإدمان، وبعد ذلك يناقشون ما شاهدوه.**

**ويقول بولتروم «السؤال ببساطة هو كيف تغوص في أعماق النفس البشرية للمريض»، مضيفا: «إذا تأثروا بالصور والموسيقى المذهلة لفيلم، فإن من الأسهل بالنسبة لهم أن يتحدثوا عن الأمور الشخصية.«**

**ويستخدم بولتروم الأفلام الكوميدية والدرامية لعلاج المدمنين منذ عام 2009. وفي كل عام في معهد انتون بروكوش في فيينا، أحد أكبر العيادات للعلاج من الإدمان في أوروبا، يخضع نحو ألفي مريض للعلاج من مشاكل، يتعلق معظمها بالمشروبات الكحولية والمخدرات وألعاب الفيديو.**

ويقول بولتروم إن استخدام الأفلام في العلاج وسيلة مناسبة للجميع، وإنه يستخدم تشكيلة كبيرة من الأفلام من «يوم فأر الأرض» إلى «الجمال الأميركي.« ويقول إنه فضل، لبعض الوقت، قصص الحب لأنه موضوع يهم الجميع، كما أن الكثير من المدمنين يعانون من مشاكل في العلاقات مع الآخرين، بل إنهم انفصلوا عن شركائهم بسبب إدمانهم.

ويضيف بولتروم «إن تذكيرهم بكيف يمكن أن يكون الحب جميلا، يمكن أن يكون أمراً مفيداً لهم»، ولكن بعض المرضى يكونون متشككين جدا تجاه النهايات السعيدة على غرار أفلام هوليوود.

ويستطرد بولتروم «لا يحب الجميع الممثل الكندي تايلور كيتش»، لكن هناك آخرين لا يريدون رؤية الجوانب المظلمة في فيلم، بل يريدون رسالة إيجابية. وأفلام مثل الفيلم الرومانسي «كل وصلٍ وحب» (عام 2010) يشبع هذا النوع من الحاجة. وتدور قصة الفيلم حول قيام ليز غيلبرت، التي تجسد شخصيتها جوليا روبرتس، برحلة لاكتشاف الذات.

ويقول بولتروم، الذي يجد مرضاه بسهولة إن هناك تشابها بينهم وبين شخصية غيلبرت، وأن يربطوا حياتهم الخاصة بالفيلم: «يظهر الفيلم كيف يمكن أن يضل شخص ما طريقه في الحياة، ثم ما يلبث أن يعود إلى طريق الصواب مرة أخرى. بالنسبة للمدمنين يعد هذا موضوعا رئيسيا.«

ويرغب في ولتروم في أن يسأل مرضاه كيف يعتقدون أن غيلبرت يمكنها أن تغير نمط حياتها. وأضاف: «إنهم يواجهون الواقع، ويطرحون نفس السؤال عن حياتهم.« والطبيب النفسي مقتنع بفاعلية علاجه - ويرصد ردود فعل مرضاه. ومع ذلك، فإنه من الصعب إثبات ذلك علميا، لأن كل شخص يتفاعل بشكل مختلف مع الأفلام. ووفقا لـ«بولتروم»، فإن هذا هو السبب وراء عدم انتشار العلاج في جميع أنحاء العالم. وباستثناء الطبيب النفسي بولتروم، ففي المناطق الناطقة بالألمانية، هناك طبيب نفسي نمساوي آخر يستخدم الأفلام كوسيلة للعلاج، وأن أيا منهما غير معروف في ألمانيا. ومع ذلك، فإن هذه الطريقة في العلاج أكثر شيوعا في الولايات المتحدة، حيث بدأ طبيب نفسي في مدينة بوسطن في وقت مبكر في عام 1912 في عرض أفلام صامتة على مرضاه. ولكن العلاج قد يكون له أيضا آثار جانبية غير مرغوب فيها. ويقول بولتروم: «كل شيء له آثار جانبية»، موضحا أن هذا هو السبب وراء قيامه بصفة خاصة بحذف المشاهد الوحشية من الأفلام التي يعرضها على المرضى.

وقد أثارت أفلام الحب أحيانا مشاعر مثيرة لدى مرضاه. ويوضح: «إنها (الأفلام) توجههم نحو المرضى الآخرين، ولكن هذه الأنواع من العلاقات نادرا ما تستمر.« ويمكن أن تكون الأفلام مهمة في إدخال السعادة والسرور في نفوس المتفرجين، حيث إن المدمنين غالبا ما يواجهون مشاكل أخرى، بخلاف الانزواء، للتعامل معها، مثل الديون أو

**البطـالــة. ويرغـب بولتروم في أن يعرض عليـهم أفلامـا تـحمـل رسـائـل أمـل. ويوضـح بولتروم «الناس يرون بطلا يمر بوقت عصـيب مثلهم، ولكنه يتعامل مع الأزمة ، ويواصل مسيرة حياته بقوة . "**

## العلاج النفسي بالأفلام وثورة التحفيز الخاصة بالتنمية البشرية

**ما هي هذه الحركة العلمية، وما هي فوائدها لنا، وهل الأفلام لها دور في علاجنا أو إفادتنا أم أنها مجرد تسلية فقط؟**

**هذا ما سوف نستعرضه في هذه المقالة:**

**الأفلام**

**بالتأكيد أن مشـاهدة الأفلام تعد متعة في حد ذاتها، فنحن عندما نشـاهد فيلمًا أو عملًا دراميًا نستمتع ونشعر بالبهجة والسعادة، ونتعايش مع القصة ومع شخصياتها، وهذا هو سر تلك الطريقة، المعايشة**

**فنحن عندما نشاهد فيلمًا ما ونعيش مع الاحداث ونرتبط بالشخصيات والأبطال، ونتعاطف معهم، ونتوحد معهم تخرج منا إنفعالات ومشاعر بشكل حقيقي، وذلك لإن المخ لا يفرق بين الحقيقة والخيال ولذلك تعتمد التنمية البشـرية علي الافلام التحفيزية ليبدأ المخ في محاكاة سـلوك الابطال.**

**والأفلام لها فوائد أخرى كثيرة، فالأفلام مصـدر للترفيه، وتعلم الناس، بل وتشـكل وعي الجماهير، كما أن الأفلام وسـيلة للتقارب بين الناس حيث تعرفنا عن ثقافات مختلفة عنا، وعن**

**عادات وتقاليد لم نكن نعرفها أو نسمع عنها مما ينمي التعاطف مع الاخرين وهي صفة من صفات الشخصيات الناجحة وفق مراجع التنمية البشرية**

**مجموعات السينما العلاجية**

**اتجه بعض الأطباء النفسيين إلى ما يسمى بمجموعات السينما العلاجية، وهي أن يتجمع مجموعة من الناس لمشاهدة فيلم محدد ويتحدثون بعدها عن تجربتهم وما الذي أثر فيهم ولمسهم، وما الذي شعروا به أثناء المشاهدة، وهي طريقة جيدة للتفريغ العاطفي**

**فمن الممكن أن نبكي أو نضحك أو نشعر بالخضة الحقيقة أثناء المشاهدة، وذلك لأن المخ لا يفرق بين الحقيقة والخيال، فيعيش مع احداث الفيلم، ويتأثر به، ويتعاطف مع ابطاله، ويخرج المشاعر المكبوته بداخله ويصل لحلول او قناعات تبناها البطل**

**علم الأعصاب السينمائي**

**مع مرور الوقت ظهر علم يدرس ما يحدث داخل ادمغتنا اثناء مشاهدة الأفلام، وهذا العلم يسمى علم الأعصاب السينمائي، وقد وجد الباحثون في هذا التخصص أن أدمغتنا تعيش وتحلم وتتقمص دور البطل، تنجح معه، وتشعر معه بالفخر وتغامر معه، وتتوتر معه، وهذه الحالة سميت بالتوحد مع الشخصية**

**في علوم المخ والاعصاب هناك الية تسمي عصبونات المحاكاة وهي التي تجعلنا نشعرونتعاطف ونقلد الاخرين وهي التي تسهل انتقال الثقافة وعناصرها الي الاجيال القادمة عن طريق التربية والتنشئة وتشبه الاطفال بابائهم والتعلق بهم كرموز ذات سلطة.**

**ترشيحات لبعض الأفلام الملهمة من السينما الغربيةوغيرها والعديد من الأفلام العظيمة الملهمة خاصة الافلام الوثائقية ايضا التي تتحدث عن عادات ايجابية او معلومات اقتصادية او تاريخية مؤثرة.**

**الخلاصة**

**الأفلام بها معرفة، وبها متعة، وبها تحفيز، وبها مغامرة، وبها سعادة، لا تحرم نفسك من الاستمتاع بهذا الفن العظيم، واعتد على أن تفصل عن روتينك اليومي بفيلم كل أسبوع لكي تعطي عقلك بعض الهدوء وبعض الراحة، وتذكر دائمًا هذه الكلمة، الأفلام صناعة نصنعها وتصنعنا**

**التنمية البشـــرية هي مشـــاركة الشـــعوب الامها وامالها ويحدث هذا من خلال الاطلاع علي ما يؤرق عقل الاخرين من خلال تجليات ثقافاتهم وعقولهم علي الشاشة.**

## الفن السينمائي.. متى نستثمره في قضايانا؟

**بشكل غير مفهوم، أثار انتباهنا إلى جملة أمور مثل كيفية التعامل مع المخالف والكاره والحاقد، وأساليب التنديد واستهجان الإساءات ضد الأديان ومسألة الحوار مع الآخر وغيرها كثير لا أود التطرق إليها هاهنا، بقدر رغبتي في التوقف عند السـلاح الذي اسـتخدمه الكارهون لنا ضـدنا، والمتمثل في سـلاح فن السـينما أو التمثيل بشـكل أوسـع. الفن السـينمائي ما زال مدار بحث ونقاش طويل مفصـــل في أوســـاط العلماء منذ أن عرف العالم الإســـلامي فن التمثيل وإنتاج المسلسلات والأفلام. وما خرجنا من نقاش تلك المسألة بإجماع أو على أقل تقدير، غالبية كبيرة لصـالح المسـألة، بل كغيرها من المسـائل، أدى النقاش إلى انقسـام، بل وزاد حتى وصـل إلى التعـــصب للرأي لدرجة الإساءة إلى المخالف في الرأي ووصفه بصفات لا تليق. نتعرض بين الحين والحين إلى اختبارات شـبيهة بالذي حصـل مع الفيلم الهابط المسـيء للإسـلام ورمزه الكريم، محمد صلى الله عليه وسلم، فلا تخرج أفعالنا عن دائرة ردود الفعل التي تصل أحياناً إلى الفعل العنيف الذي يخرج عن الهدف الأسـاسـي، فينسـى الناس على ماذا يعترضـون مثلاً أو لم خرجوا في مظاهرات أو اعتصامات.. وهذا دليل على أننا نفتقد مفهوم إدارة الأزمات.**

**إدارة الأزمات ليســت تلك الأفعال التي تأتي بعد وقوع الأزمة، بل ذلك التوقع المســبق والتهيؤ للأزمة ودراسة كافة أسباب الاحتواء والعلاج، حتى إذا ما ظهرت أزمة عرف قادة إدارة الأزمات كيفية التعامل معها، فيتم احتواؤها ومعالجتها بكل إيجابية، لا مجال فيها لردود أفعال متشـــنجة تضر أكثر مما تنفع.**

**لابد أن ندرك جميعاً أننا نعيش عصـــراً متســـارعاً في أفكاره وعلومه وتقنياته، وما لم نواكب الحاصل ونستثمر المفيد، فإن اللحاق بالركب بعد أن يسير بسرعته الرهيبة، أمرٌ ليس باليسير، والتخلف مصيره الابتعاد عن الواقع سنوات طويلة، وإدراك ما يفوت لن يكون سـهلاً أيضـاً كما**

قد يتصوره البعض. الفن السينمائي واحد من المجالات التي اختلفنا عليه وما زلنا، فيما آخرون استمروا وأبدعوا وأتقنوا وتقدموا فساروا بعيداً. بل صاروا يستغلون هذا الفن في تحقيق مآربهم وأهدافهم، ولا يجوز لأحد أن يعترض على ذلك، فمثلما أنت تفكر، هم يفكرون، وكما أنت تخطط وترغب في تحقيق أهدافك، فكذلك الآخرون، والعبرة بمن يتمكن ويستثمر الموجود. ما يحدث إلى الآن مع الفن السينمائي هو تكرار لسيناريوهات ماضية وقعت ولم نستفد منها مطلقاً.. فقد ظهر الراديو فهابه الناس في مجتمعاتنا وأدخلوه إلى عالم البدع، والضلالة، وكل ضلالة في النار.. إلى أن استأنس الناس به وعرفوا أنه ليس أكثر من صندوق يسمعون فيه القرآن والأخبار وغيرها، فما المشكلة ولماذا تم تحريمه وتفسيق وتبديع من يمتلكه ويستخدمه؟! تكرر الأمر مع التلفاز ثم مع التطورات المصاحبة له، من فضائيات وأطباق لاقطة واستمر الجدال سنوات حتى تبين أن هذا التلفاز الذي تم تحريمه لأنه يعرض الراقصة والممثلة وما شابه، هو نفسه الذي يعرض الداعية ويدعو للدين والأخلاق، وخطب الجمعة وما شابه.. وصار من يحرم هذه البدع هو أكثر من يستخدمها لاحقاً!! مما يعني أن الإشكالية ليست في العصر بقدر ما هي في العقليات التي لا تستطيع التعامل مع كل جديد، فتلجأ للتحريم والمنع زمناً حتى يطمئن قلبها، ويكون الركب قد فات وسار زمناً هو الآخر، ونظل كعادتنا في ذيل ذاك الركب.. الآن يتكرر الأمر مع الفن السينمائي الذي لم نتوحد على رأي بشأنه. إن ايجابياته تفوق سلبياته، وليس لأن البعض يستخدمه في الشر فهو شر كله، ويدعونا إلى أن نترك جله. الأمر أوسع من هذا بكثير، فإن الكاميرات السينمائية مثلاً التي تصور أفلام الخلاعة، هي نفسها التي تصور أفلام الاستقامة.. هي آلات صماء بكماء عمياء، أنت من يحركها ويديرها وليس العكس.. إنها هي نفسها التي قام مصطفى العقاد رحمه الله باستخدامها لتصوير فيلمي الرسالة وعمر المختار، واستفاد منها تلفزيون قطر لإنتاج أروع المسلسلات التاريخية مثل مسلسل عمر. لو أننا اتفقنا على أهمية استثمار الفن السينمائي منذ عقود مضت، واعتبر العلماء دراسته وامتهانه والاشتغال به وتوجيهه نحو مقاصد حسنة، من فضائل الأعمال والمهن، لكان لهذا الفن شأنه في العالم الإسلامي وكذلك في العالم أجمع. إنك حين تبدع وتتقن هذا الفن في إنتاج أعمال توضح تاريخك وتبرز قادتك ورموزك وتعاليم دينك وأخلاقياتك وقيمك إلى الآخرين، وبالطريقة التي هم يعملون عليها أيضاً، فلا شك من وصولك إلى الجميع، وإلا كيف سيطرت الثقافة الأمريكية الاستهلاكية على العالم كله، لولا إبداعهم وإتقانهم في هذا الفن. نحتاج أن

يخرج العلماء من الإطارات التي هم أنفسهم وضعوها حولهم فلا يخرجون منها إلا بشق الأنفس بدواعي سد الذرائع وما شابه.. نحتاجهم للخروج من التفكير المبني على نظرات الشك والريبة من كل ما هو جديد. نحتاج إلى علماء يعيشون العصر بروح الإسلام الراقية التي كان عليها الصحابة الكرام والتابعين، الذين لو كانوا سلكوا هذا المسلك الذي عليه علماء ديننا في القرن الواحد والعشرين، ما استفادوا من فتوحاتهم في تطوير علوم وخبرات الآخرين بل والإبداع فيها، رغم أنها كانت جديدة عليهم. إذن نحن أمام إشكالية لابد أن تجد حلاً، بل وسريعاً أيضاً. إن كنا نعقد المؤتمرات والندوات والمنتديات لمناقشة التحديات التي تواجه الأمة على الصعيد السياسي والاقتصادي والتربوي والاجتماعي، فإن موضوعنا هذا مدار البحث، هو تحد كبير أيضاً لا يقل عن أخواتها سالفات الذكر.. الأمم اليوم تتصارع ليس بالأسلحة العسكرية فحسب، بل بسلاح المعلومة، والتقنية، والسينما، والإعلام، وغيرها.. وعقلية محاربة الخصم بالسيف والمنجنيق لابد أن تتغير. فنحن واستناداً إلى آية "وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة... " نحتاج أن نعد من القوة الشيء الكثير لأجل تحقيق هدف الترهيب الذي يعني فرض احترامك بعلمك وقوتك، فهكذا النفس البشرية تحترم القوي والمبدع. لاشيء يمنع أبداً استخدام فن السينما في تحقيق مقاصدك الطيبة وأهدافك الإنسانية النبيلة، وتقدم نفسك للعالمين بالصورة التي أرادها الله وأرادها رسوله الكريم محمد صلى الله عليه وسلم. هذا فن وصناعة وأنت من يسيطر ويحدد الأطر والضوابط لها.. إن إنتاجاً فنياً على غرار مسلسل عمر، يمكنه فعل الكثير من التأثير في الآخرين، ولو تتم ترجمته مثلاً في مثل هذه الظروف، فسيكون أبلغ رد أو أفضل رسالة نوضح للعالمين فيها ما هو الإسلام ومن هو الرسول الكريم وصحبه الكرام. وعلى غرار هذا المسلسل، يستمر الإنتاج السينمائي أو صناعة السينما بهذا المستوى وأفضل، وسنقارع المخالف الراغب في التشويه والإساءة بنفس السلاح الذي يستخدمه، ولكن ليس للتشويه بالطبع، ولكن عبر إنتاج عمل راق بديع يكون قادراً على كشف رداءة بضاعة المخالف، حين يقارن الآخرون البضاعتين معاً.. وبهكذا تفكير ومنهجية، نخدم ديننا، لا أن نشتت الجهود والأوقات في ردود أفعال تخيب وتضر غالب الأحيان. ما المطلوب؟ • عقد مؤتمر يضم علماء دين وخبراء في صناعة السينما ورجال أعمال وممثلي دول، يكون المقصد هو الخروج بنتائج تدعو إلى إنشاء صناعة سينما، بعد أن يكون قد تم حل المعضلات والإشكاليات التي منعت من السير في هذا المجال عقودا طويلة، كالنظرة إلى الفن السينمائي أو التمثيل وتجسيد الشخصيات التاريخية

**وغيرها من مسائل الخلاف. • الدعوة إلى إنشاء ما يشبه مدينة الإنتاج السينمائي في الولايات المتحدة المسماة بهوليوود، تتوفر فيها كافة مستلزمات هذه الصناعة وتكون ممولة من قبل أعضاء منظمة المؤتمر الإسلامي مبدئياً ثم تتحول إلى الاعتماد على التمويل الذاتي. • اعتماد ثقافة التمثيل ضمن المناهج الدراسية، ومن فوائدها تنشئة جيل مُحاور لا يهاب التعبير عن أفكاره أمام الجمهور. • دعم المبدعين الأدباء والشعراء وكتّاب السيناريو وإنشاء معاهد متخصصة في كافة مجالات صناعة السينما بمقاييس عالمية. • اعتماد الدول العربية والإسلامية لمخطط نهضة سينمائية عبر إرسال بعثات إلى مراكز الإنتاج السينمائي العالمية للاستفادة من خبراتها، واستقدام كبار المدرسين والمتخصصين لمعاهد التمثيل والفن السينمائي لإفادة أكبر شريحة من الدارسين. • تعزيز قيم الأخلاق في صناعة السينما وربط مناهج تعليم الفنون بالقيم الإسلامية حتى يتحول الفن إلى رسالة حضارية وليس مجرد مهنة أو تخصص.**

**علم العلاج بالفن يساعد أيضًا العلاج بالفن الأطفال على التواصل مع مقدمي الرعاية، ما قد يؤدي إلى تحسين الرعاية والحصول على نتائج طبية أفضل .العلاج بالفن هو علاج مُتَزَامِن مناسب للأطفال، ويمكن أن يُشكِّل عنصرًا مهمًا في الرعاية في حالات الإصابة بسرطان الطفولة.**

**الفنون المستخدمة في العلاج النفسي**

الفنون البصرية هي تلك المستخدمة في العلاج .**نتحدث عن الرسم ، والطين ، والكولاج ، والفنون المسرحية مثل التمثيل ، والقصص ، ومسرح الذكريات ، وألعاب لعب الأدوار ، والدمى. تستخدم الموسيقى الإيقاع والصوت والصوت والأدوات وكتابة أنواع مختلفة يمكن استخدامها. العلاج بالفن هو وسيلة لقول الحقيقة من خلال اللعب على الرمز. يمكن أن تمثل التجارب في الخلق أعمال العدوان ، والتخلي ، والخسارة ، والمشاعر ، وهي تفعل ذلك بطريقة غير مباشرة ، دون قصد (Bassols ، .(2006**

في العمل المسرحي أو الدرامي أو الدمى ، يتكلم المريض عن طريقه .**إنه فن العمل من خلال الشخصية الخيالية ، وهي عملية الخلق الفردي و / أو الجماعي الذي يقع بين عالمين: الواقع والخيال. في إنتاجات من الطين يتم إجراء حوار مع الموضوع ، فهو يتعلق بتفضيل إعادة مقابلة الشخص مع المادة ومرافقته في المسار الذي يمتد من الطين إلى نفسه.**

**في الرسم ، يتم اتخاذ خطوة إلغاء الحظر الأولى ,ترك الصور التي تأتي ، والسكتات الدماغية ، والأشكال ، والألوان ، تبحث عن اليد للهروب من لوم العين ، كإزالة ، لتنظيمها في لحظة ثانية ، شيئًا فشيئًا للوصول إلى أعماق شخص.**

**في الرقص ، هناك لحظة وعي بالحركة نفسها ,بمعنى الاستماع إليها والاستماع إليها من خلال هذه الديناميكية ، والسماح لاحقًا باتباع نهج للنفس وتسهيل التواصل مع الآخر. في العمل الصوتي ، يتم البحث عن الصوت الطبيعي واستخدامه ، وإلغاء التنفس. يتم إنشاء وتحويلها من الارتجال ، والجمع بين مختلف الصفات الصوتية.**

**من جانبها ,تتيح الكتابة طرقًا جديدة للعب مع الخيال من تجاربهم وخبراتهم .تظهر المواقف والمرافقون الوهميون ، مسارات متنوعة ، حتى الوصول إلى استجمام القصص والقصص في الخيال.**

***"الغرض من الفن هو إعطاء الجسد جوهرًا سريًا للأشياء ، وليس نسخ مظهرها"***

***-أرسطو-***

**العمل مع العواطف في العلاج عن طريق الفن**

**العواطف لها أهمية أساسية في التنمية البشرية والتجربة .في العلاج بالفن ، يساعد العمل مع الفنون على تنمية الشخصية والعاطفية. تُستخدم أربع مراحل للعمل مع المشاعر في العلاج عن طريق الفن: الاسم والاستكشاف والتجربة والاندماج. العواطف هي شكلنا الأساسي للاتصال ويمكن أن تكون أكثر أهمية من الكلمات. إذا كانت الكلمات غير مصحوبة بمشاعر مناسبة ، فهم بالكاد يصدقون (دنكان ، 2007)**

**عادة عندما نعبر عن شيء بعاطفة ، نستخدم الإيماءات والصور والاستعارات اللفظية ونغمات الصوت للتواصل بشكل أفضل مع الآخرين. إنها تساعدنا على فهم والتعبير أكثر من الكلمات وحدها ، عندما تتوافق العواطف مع هذه الكلمات .الفنون ، شأنها شأن جميع أشكال التعبير غير اللفظي ، تفضل الاستكشاف والتعبير والتواصل لجوانب لا نعرفها.**

**العمل مع العواطف من خلال العلاج بالفن يحســـن من جودة العلاقات .إنـه يركز على العامل العاطفي ، مما يســـاعدنا على أن نكون أكثر وعياً بالجوانب المظلمة ، وبالتالي تســـهيل تطور الشـخص. العواطف الأسـاسـية ، مثل الخوف والغضـب والفرح والحب والحزن والمشـاعر غير المريحة ضرورية وضرورية لتحقيق التوازن العاطفي لجميع الناس.**

**تؤثر جميع المشـــاعر على قدراتنا المعرفية وصـــحتنا البدنية وأدائنا المهني .إلى صـــحة الذكاء العاطفي يسـهم في القدرة على التعبير ، قبل الموقف ، عن المشـاعر المناسـبة ، إلى مسـتويات مترتبة. كما أنـه يتضـــمن القدرة على الحصـــول على مظهر عاطفي للآخر بطريقة مناســـبة وللتعاطف.**

**العمل مع الفنون يســاعد على تنمية الشــخصــية والعاطفية .يعمل اللاوعي أكثر مع الرموز من الكلمات المنطقية ، وبالتالي ، اسـتخدام الفنون تسـهل عملية التفكير وتطويرها .يمكن توصـيل الكثير من خلال الفنون ، خاصـةً دون وعي ، حيث تنقل الصـور أكثر من الكلمات وتوفر وسـيلة آمنة لاستكشاف الموضوعات الصعبة.**

**"المرايا تستخدم لرؤية الوجه. الفن لرؤية الروح"**

**-جورج برنارد شو-**

## فوائد العلاج النفسي بالفن

**العلاج بالفن مفيد من حيث إمكانية تطوير مهارات التعامل مع الآخرين ,التواصل بسهولة مع الآخرين في بيئتهم ، وذلك بسـبب سـهولة التعبير التي يقترحها هذا العلاج. بالإضـافة**

**إلى ذلك ، من المفيد جدًا إدارة السلوك وزيادة احترام الذات وتجنب الآثار التي ينتجها القلق.**

**فيما يلي تفاصيل مزايا العلاج عن طريق الفن للأشخاص الذين يمارسونه:**

**1. التعبير عن المشاعر التي يصعب نطقها**

**في بعض الأحيان نجد صـــعوبة في التعبير عن ما نشـــعر به أو ما نفكر فيه بالطرق التقليدية ، وهذا هو السبب في أن العلاج عن طريق الفن ، باعتباره أداة تستخدم وتطور التعبير ، يمكن أن يساعدك في تشكيل تلك الأفكار والمشاعر التي يصعب تركها يخرج.**

**2. تنمية مهارات المواجهة الصحية**

**يمكن أن تســاعد حقيقة مواجهة المشــاعر والعواطف بطريقة إبداعية عندما يتعلق الأمر بتغيير تلك السلوكيات أو العادات الثابتة التي يتم تنفيذها في كل مرة تحتاج فيها للتعبير عن مشاعرك. إن اســـتخدام العلاج عن طريق الفن عندما تمر بعملية عاطفية حزينة تحاول اســـتخدام تلك العاطفة لخلقها ، يمكن أن يساعدك في مواجهة الموقف بالطريقة المثلى.**

**3. استكشاف الخيال والإبداع**

**اســتخدام هذا النوع من العلاج يجعل الشــخص يعزز قدرته على الإبداع والتخيل ، وكذلك يعزز هذه القدرات من خلال العمل بطريقة مركزة وبمساعدة المعالج.**

**4. تحسين احترام الذات والثقة**

**التحقق من أننا يمكن أن نفعل شيئا لأنفسنا يقودنا إلى تحقيق قدر أكبر من الاستقرار العاطفي. بالطريقة نفسها ، فإن تحقيق الأهداف المقترحة يجعلنا نزيد من الأمن بأنفسنا ونغذي الفكر بأننا في حالة جيدة.**

**.5تحديد وتوضيح المخاوف**

**حقيقة التعبير في العالم الخارجي عن ما يقلقنا داخليًا يجعلنا نرى بطريقة أكثر عملية ويمكن الوصـــول إليها تلك المفاهيم التي لا يمكننا فهمها. الأفكار التجريدية التي فقط مراقبة لنا من منظور خارجي يمكن دمجها في معرفتنا.**

**.6زيادة في قدرة الاتصال**

**إن استخدام الأسلوب الفني للتعبير عن نفسه يجعل الشخص يكتسب أدوات جديدة للتواصل الجيد ، مع الآخرين ومع أنفسهم. حقيقة أن تكون قادرًا على التعبير عن تكاليف التعبير الكلامي تدرب على قدرة التعبير بطريقة أوضح وأكثر انسجاما مع ما تريد التواصل معه.**

**.7تحسين القدرات البدنية**

**عادةً ما يستخدم العلاج بالفن الجسم للتعبير عما لا يمكننا قوله ، لذا فإن هذا النوع من العلاج يفضل أيضًا الأشخاص الذين يجدون صعوبة في تحركاتهم أو تنسيقهم.**

**.8الفن يقلل من مستويات التوتر والقلق**

**يقدم أداء الأنشطة المتعلقة بالفن والإبداع للشخص تجربة يتم فيها تقليل مستوى التوتر والقلق. الأشخاص الذين يؤدون هذا النوع من العلاج يجدون مثل هذه الأنشطة المريحة.**

**.9تحفيز ممارسة الفكر والمساعدة في التفكير**

**يذهب التفكير العلمي إلى أبعد من ذلك ويرتبط أيضًـــا بالقدرة على أن تكون مســـتقلة أو حل مشكلات الحياة اليومية.**

**.10تحسين التركيز والانتباه والذاكرة**

**بالنسبة لحياتنا اليومية ، من المهم أن نتعلم التركيز. إن امتلاك قدرة جيدة على التركيز يساعدنا بشـــكل كبير على أن نكون أكثر فعالية عند القيام بأي مهمة. فوائد لديها تركيز جيد إنها كثيرة: تزيد من ذاكرتنا ، وفعاليتنا في اتخاذ القرارات ، ودقتنا وخفة الحركة في التحدي الذي نواجهه.**

**مجالات تطبيق العلاج عن طريق الفن هي الصـحة البدنية والصـحة العقلية والرفاهية العاطفية والرفاه الاجتماعي في قطاعات مختلفة من السـكان. في حالة أولئك الأشـخاص الذين يحتاجون**

**إلى متابعة محددة لتعبيرهم البدني وحركتهم ، يمكن تطبيق العلاج بالفن من خلال التقنيات التي تمت دراستها في العلاج النفسي.**

**استخدام العلاج عن طريق الفن أمر ممكن في كل من الأطفال والمراهقين والبالغين ,مع ميزة أن تكون قادرة على تطبيقها على المستوى العلاجي وعلى المستوى التعليمي. في الحالة الأخيرة ، يمكن أن تكمل التقنيات المعرفية السلوكية استخدام العلاج عن طريق الفن (أو العكس) ، لتوجيه تلك الجوانب التي تؤثر بشكل مباشر على التطور التعليمي.**

**"إذا كان أي رجل ، حتى المبتذلة ، يعرف كيف يخبر حياته الخاصة ، فسيكتب واحدة من أعظم الروايات التي كتبت على الإطلاق"**

**-جيوفاني بابيني-**

**فنسنت فان غوخ وقوة synesthesia في الفن أوضح فنسنت فان غوخ أنه بالنسبة له ، الأصوات لها ألوان وألوان معينة ، مثل الأصفر أو الأزرق ، كانت مثل الألعاب النارية. اقرأ المزيد"**

**مسرح أفلام) بالإنجليزية الأمريكية(Movie theater :[1] أو سنما) بالإنجليزية البريطانية(cinema :،[2] أو السِنَمَا[3] أو السِنِمَا[3][4] أو قاعة السِّنِمَا) بالإنجليزية الهندية(cinema hall :[5] أو) السيما[6] (ويُعرف أيضا باسم بيت الصور أو مسرح الصور . هو صناعة التصوير المتحرك وعرضه للجمهور عبر شاشات كبيرة في دور العرض، أو على شاشات أصغر) التلفاز والحواسيب والهواتف الذكية.(**

**يعدّ الفن السنمائي وتوابعه من إخراج وتمثيل واحدا من أكثر أنواع الفن شعبية. ويسميه البعض الفن السابع مشيرين بذلك لفن استخدام الصوت والصورة سوية من أجل إعادة بناء الأحداث على شريط خلوي.**

**هناك أنواع من الفن السنمائي، فمنها ما هو أقرب للمسرح، ويشمل أفلام الحركة والدراما وغيرها من الأفلام التي تصور أحداثا خيالية، أو تعيد أحداث حدثت بالفعل في الماضي، تعيدها عن طريق التقليد بأشخاص مختلفين وظروف مصطنعة.**

**وهناك الفن السـنمائي الوثائقي، الذي يحاول إيصـال حقائق ووقائع تحدث بالفعل بشـكل يهدف إلى جذب المشاهد، أو إيصال فكرة أو معلومة بشكل واضح وسلس أو مثير للإعجاب.**

**شاشة سنمائية عملاقة في الهواء الطلق**

**الفكر وتجلياته فى كتب الحرفية ـ 8**

**سبتمبر 3, 2018 · أضف تعليق**

**. 1الأعمال غير التقليدية:**

**يتضح فشل المقدمة المنطقية، كما يرى حسين حلمى المهندس، فى الأعمال غير التقليدية، وهو يتساءل "هل تصلح المقدمة المنطقية ـ بمفهومهم ـ فى الأعمال ذات النهاية المفتوحة أو الأفلام الشخصية أو الواقعية بمعناها الحقيقى أو الأعمال التى تكتفى بفضح المخازى وإلقاء الأضواء**

عليها أو الأعمال التحريضـــية؟ ربما يقولون مثلًا عن الأخيرة أن مقدمتها المنطقية هى ''إن الظلم الاجتماعى يؤدى إلى غضب الجماهير.''

ونحن نرد عليهم بأن مثل هذه الأعمال لا تســتهدف بالقطع إثبات نظرية أو البرهنة على حتمية الغضب ولكنها تعمل على ''إثارة'' الجماهير فعلًا حتى ''تتحرك'' وتقضى على الظلم الاجتماعى. وفارق كبير بين الاتجاهين، فإثبات النظرية مغلق على نفســـه ويمكن اعتباره مجرد عبرة أو تحذير لمن يقترف الظلم الاجتماعى. أما الاتجاه الحقيقى فهو ''تحريك'' الجماهير كما قدمنا.

)أرجو أيضًـــا ألا يقولوا بأن المقدمة المنطقية يمكن أن تتعدل إلى أن: ''الظلم الاجتماعى يؤدى إلى تحريك الجماهير[1]''؟

## 1 . 1 الأعمال ذات النهاية المفتوحة:

لا يقدم حسين حلمى المهندس دليلًا ملموسًا على فشل المقدمة المنطقية فى الأعمال ذات النهاية المفتوحة، وأن هذه الأعمال "لا تســتهدف بالقطع" إثبات نظرية. ولو قلنا إن الأعمال ذات النهاية المفتوحة Open-ending هى الأعمال التى لا تحسم صراعها بصورة واضحة كعادة الأعمال ذات النهاية المغلقة، وتترك للمتلقى أن يتخيل يسير الأحداث فى المستقبل، فإن هذا لا يمنع "بالقطع" أن يكون لدى العمل مقدمة منطقية؛ فلو ركز المتلقى مع العمل واســترجع كافة تفاصيله ودرسها ووصل فى النهاية إلى أن العالم الذى نعيشه لا يقدم حلولًا بسيطة لمشكلاتنا، فقد يصيغ المتلقى أو صانع العمل من قبله هذه الفكرة فى صورة مقدمة منطقية قائلًا: "فى عالم معقد ومشـوش أخلاقيًا لا يستطيع الإنســان أن يجد حلولًا قاطعة لمشـكلاته". إن الأعمال ذات النهاية المفتوحة هى أعمال اكتملت فى هذا الشكل، فصانع العمل لم يحذف نهاية القصة وتعمد أن يقدم قصته ناقصة، بل لأن فكرته، والتى يريد توصيلها إلى المتلقى، قد وصلت بالكامل عند هذه النقطة من الفيلم، وليس هناك مبرر لإغلاق الحكاية.

إذن تستطيع الأعمال ذات النهاية المفتوحة أن تُبنى على مقدمات منطقية، خاصًة إذا أدركنا أن المقدمة المنطقية هى وســيلة، ضــمن وســائل لا نهاية لها، لتقديم صــورة كلية لفكرة العمل الدرامى.

## 1 . 2 المقدمة المنطقية وأفلام الشخصية:

ينتقل حســين حلمى المهندس إلى الأفلام الشــخصــية وهو هنا يقصــد غالبًا Character-centered Story، وبعيدًا عن أن كل كتب الحرفية ترفض حاليًا تقســيم الســيناريو إلى سيناريوهات شخصية وسيناريوهات حبكة، فقد وضع لاوس اجرى الشخصية فى كتابه فن كتابة المســرحية فى المقام الأول، وألف كتابًا جديدًا من أجل الشــخصــية لدرجة أن الترجمة الإيطالية للكتاب هى فن الشــخصــية، ودعا كل الكتاب إلى تجاهل إعلاء أرســطو للحبكة على حساب الشخصية، فالشخصية بسماتها الجسدية والنفسية والاجتماعية والبيئة التى وُجدت فيها هى محور الاهتمام عند اجرى، ومرة أخرى لا يقدم حسين حلمى المهندس أمثلة واضحة نناقشه فيها أو دليلًا على فشــل المقدمة المنطقية مع الأعمال الشــخصــية، لأن المقدمة المنطقية كما

سوف نرى تعلق فى شكلها الأول على السلوك الإنسانى وتنتج عن تأمل الكاتب لشخصياتها وسلوكهم وتصرفاتهم وكيف أن نهايتهم موجودة فى شخصيتهم نفسها.

## 1 . 3المقدمة المنطقية والأعمال الواقعية:

ينتقل حسين حلمى المهندس إلى الأعمال الواقعية "بمعناها الحقيقى"، وهو لا يقول لنا ما هو المعنى "الحقيقى" للأعمال الواقعية، ولا يخبرنا عن الأسباب التى تؤدى لفشل المقدمة المنطقية مع الأعمال الواقعية، ولا يضرب لنا كالعادة أمثلة على هذا الرأى، ونتساءل: هل لأن الأعمال الواقعية تقدم الواقع بالكامل وبالتالى من الصعب الإحاطة به فى مقدمة منطقية؟ أم لأن صياغة السبب والنتيجة لا تصلح للأعمال الواقعية؟ إن الأعمال الواقعية لا تكتفى بالتأكيد على اتساع الواقع ولا تقول إن الواقع لا يمكن فهمه، فاختيار أحداث بعينها ووجهة نظر محددة سوف تجعل المتلقى كما نرى ينتقل إلى شكل آخر من أشكال المقدمة المنطقية، وقد يصل إلى الموضوع ويبدأ من خلاله دراسة كل شخصية لمعرفة مقدمتها المنطقية وكيف تتضافر المقدمات المنطقية معًا لتقدم رؤية صانع العمل للواقع.

ولا تفشل المقدمة المنطقية فقط مع الأعمال الواقعية، بل تفشل أيضًا مع الأعمال التى تكتفى بفضح المخازى وتلقى الأضواء عليها، وكأن هذه الأعمال تكتفى بتسليط الضوء على هذه المخازى من دون أن تكشف لنا أصلها أو تبين السبب وراء وجودها، وهو غير صحيح بالمرة، فهذه الأعمال، خاصة الطبيعية منها، تبين بقوة أسباب البداية والنهاية.

## 1 . 4المقدمة المنطقية والأعمال التحريضية:

أخيرًا يناقش حسين حلمى المهندس ما يسميه بالأعمال التحريضية ويسخر من أصحاب المقدمة المنطقية الذين يقولون إن الظلم الاجتماعى يؤدى إلى غضب الجماهير.

ربما فاتتنى السخرية، ولكن من حق صانع العمل أن يعرض الظلم فى فيلمه على أمل أن يثور المتلقى، وهو ما سوف يجعله يختار لقطات وإضاءة معينة وأسلوب معين فى التمثيل وطريقة جدلية فى المونتاج كى يحفز الجماهير على الغضب والثورة. نحن إذن نتحدث عن صياغة الفنان لخطابه السينمائى أو الهدف الكلى من عمله مع ملاحظة أن طريقة تفكيره هذه تشبه فى حقيقة الأمر المقدمة المنطقية.

واختيار الفنان أسلوب معين لإحداث ثورة فى الجماهير لا يتنافى، كما يلمح حسين حلمى المهندس، مع استخدام مقدمة منطقية للقصة، فالمتلقى يتأثر بالعمل بسبب بلاغته بالدرجة الأولى وبسبب قدرته على الإقناع، ولكن حسين حلمى المهندس يريد أن يقول إن المقدمة المنطقية تقتل النزعة الثورية للعمل لأن الفنان بمجرد أن يصيغ فكرة قصته فى مقدمة منطقية سوف تموت هذه النزعة لأنها تتعارض مع برودة المقدمة المنطقية، وذلك لأنها منطقية!، بالتالى الخطوة الأولى للفنان عندما يقرر أن يصنع عملًا ثوريًا هو أن يصيغ مقدمة منطقية!

**وكالعادة لا يقدم حسين حلمى المهندس دليلًا على هذا، لأن فكرة أى قصة أو مسار أى شخصية يمكن صياغتها فى صورة مقدمة منطقية من دون أن تؤثر على بلاغة العمل. وقد يضع المؤلف مقدمة منطقية عمله تقول إن سياسات الاستعمار تؤدى إلى فناء الوطن وثقافته وثرواته الطبيعية وتقضى على فرص مواطنيه فى الحرية والتقدم، ولكنه يقدم عملًا باردًا، مباشرًا، سطحيًا ينفر الناس منه. إذن المقدمة المنطقية لا تمنع الفنان من تقديم عملًا ثوريًا، بل ضعف إمكانياته وموهبته.**

**وبعيدًا عن عدم وجود دليل حقيقى على برودة المقدمة المنطقية، لا يقدم حسين حلمى المهندس دليلًا على فشل الأعمال التحريضية (أو يذكر أمثلة) فى تحريض الناس على الثورة لأنها امتلكت مقدمة منطقية.**

## . 2المقدمة المنطقية والعبرة:

**لكى يبرهن حسين حلمى المهندس على صحة رأيه فقد قرر أن يحول المقدمة المنطقية إلى عبرة أو عظة Morale أو تحذير Warning ووصفها بأنها إثبات منطقى منغلق.**

**وقد انتبه جيمس فراى James Frey إلى الفارق بين العظة والمقدمة المنطقية فى كتابه كيف تكتب رواية رائعة How to Write a Damn Good Novel vol 2 فالعظة هى درس تلقنه لنا القصة، وهى فى هذه الحالة لا تختلف عن تعليمات الصحة العامة أو الكتب الدينية مثل: انصت إلى والديك. لا تكذب. وهكذا. ويلفت فراى النظر إلى أن المتلقى غالبًا هو الذى يحول العمل الدرامى إلى عظة، لا صانع العمل، فقد يخرج المتلقى من فيلم من الأفلام بأنه يوصى أن لا يغضب الإنسان، والفنان الذى يكتب عملًا مبنى على عظة أو عبرة هو الذى سوف يحول عمله إلى شكل بسيط ومسطح لأن العظة دائمًا تتناسب مع الأعمال التعليمية البسيطة، وحتى أدب الأطفال فى هذه الأيام قد تجاوز هذا بكثير. ويشرح فراى أن لاوس اجرى لم يحول المقدمة المنطقية إلى عظة على الإطلاق، لأن الهدف الأساسى من المقدمة المنطقية هو البحث والتفكير ودراسة السلوك الإنسانى، وهى تفحص هذا السلوك وتدرسه السلوك، وتحاول أن تعرف أصوله وجذوره، وبالتالى هى تدفع المؤلف لأن يتساءل وأن يعرض ما يتعرض له هذا السلوك من تغيير أثناء الصراع، وتحاول أن تتنبأ بنهاية هذا السلوك. إن المتلقى من حقه أن يحول العمل إلى عظة، ولكن المؤلف سوف يقتل عمله لو فعل هذا، وهذا ما يؤكده فراى بقوله: "إن معظم القصص البوليسية قد يكون لديها عظة وهى *الجريمة لا تفيد*، فليس غرض المؤلف من كتابة رواية بوليسية هو أن يلقى عظة حول شرور فعل القتل، ولا غرض الناس من قراءة الروايات البوليسية هو التهذيب الأخلاقى[2]".**

## . 3المقدمة المنطقية والسير الذاتية والقصص التاريخية:

**وفقًا لحسين حلمى المهندس، لا تنجح المقدمة المنطقية مع أعمال السير أو الأعمال التاريخية، وهو ما يتضح فى سؤاله التالى: "وماذا عن الأعمال التى تقدم سير الخالدين من رجال الدين أو الحرب أو السياسة أو الفنانين أو الأدباء أو غيرهم، أو التى تقدم الأحداث التاريخية الهامة؟..**

**هل نفرض عليها نظريات من عندنا ونتعسف ونلوى عنق الأشياء كى نبرهن عليها؟**

**لا نريد أن نتعسف نحن أيضًا، ونقول بأنه من الجائز أن نجرى بعض التعديلات فى السير أو الأحداث التاريخية حتى نبرهن على مقدمة منطقية ما[3]".**

**حتى لو استعننا بمفهوم الاستراتيجية الذى يستخدمه حسين حلمى المهندس، وسوف نعود إليه فيما بعد، فإن انصياع سير الخالدين والأحداث التاريخية لاستراتيجية الفنان لا يمنع من وجود مقدمة منطقية للعمل، فقد يكون هدف الفنان من تناول حدث معين هو أن يلقى الضوء على سبب فشله أو نجاح فنان بعينه.**

**ويطرح حسين حلمى المهندس سؤاله الاستنكارى "هل نفرض عليها نظريات من عندنا ونتعسف ونلوى عنق الأشياء كى نبرهن عليها؟" كى نسارع بالرفض رغم أنه، أى حسين حلمى المهندس، يعرف أنه من المستحيل أن تقدم الأعمال الفنية حدثًا تاريخيًا أو قصة حياة شخصية مشهورة بصورة كاملة ومن كافة الزوايا ووجهات النظر؛ فالحيز الزمنى للعمل الفنى سوف يفرض على صانع العمل أن يحذف أحداثًا ومواقف وشخصيات من أجل أن يقدم عملًا متماسكًا، وهو ما يفعله المؤرخ الذى يحذف ويراجع ويمحص وفقًا لمنظور معين. وقد شعر حسين حلمى المهندس نفسه بهذا، وهذا ما جعله يقول إنه من الجائز أن نجرى بعض التعديلات على القصص التاريخية وسير الخالدين من أجل إثبات مقدمة منطقية (رغم أننى كنت أتصور أن مبدأ المقدمة المنطقية لا يصلح فى كل الأحوال.(**

---

1.حسين حلمى المهندس، دراما الشاشة، مرجع سبق ذكره، ص: 62 ـــ 63 .

2. Frey, James, How to write a Damn Novel, II, Advanced Techniques for Dramatic Storytelling, (St. Martin's Press, New York, 1994), p. 53

3.حسين حلمى المهندس، دراما الشاشة، مرجع سبق ذكره، ص: 62 - 63 .

## الفكر وتجلياته فى كتب الحرفية - 7

سبتمبر 2, 2018 · أضف تعليق

**1. حسين حلمى المهندس:**

**أُنتقدت فكرة "المقدمة المنطقية" التى نُشرت فى كتاب فن كتابة المسرحية للاوس اجرى كثيرًا، سواء عالميًا أو محليًا كما سبق وذكرنا، رغم أنها كانت سر شهرة الكتاب فى المقام الأول. ورحب الكثير من النقاد وأساتذة الحرفية بالفصول التى خصصها لاوس اجرى للشخصية والصراع. وقد توالت انتقادات فرعية مثل سبب اعتماده على فكرة الوجوب والإلزام على أساس أنه لا وجوب ولا الزام فى الفن، ولكن هذه الحجة توجه عمومًا لكل كتب الحرفية.**

وقد جمع المخرج وكاتب السيناريو الراحل حسين حلمى المهندس فى الجزء الأول من كتابه دراما الشاشة للسينما والتليفزيون (بين النظرية والتطبيق) أغلب الانتقادات التى وُجهت إلى مفهوم المقدمة المنطقية، وخصص أربع صفحات كاملة لهذا النقد؛ لأن هذا المبدأ، والذى يُستخدم "بكل أسف" على نطاق واسع، يحول العمل الفنى، من وجهة نظره، إلى معادلة رياضية أو كيميائية هدفها البرهنة على أمر ما أو إثبات شيئًا ما[1].

## 2. تحديد القصة والدراما:

يصف حسين حلمى المهندس أصحاب هذه الفكرة بأنهم "حددوا مفهوم القصة (أو الدراما) على أنها من الضرورى أن تبرهن على صحة المقدمة المنطقية المختارة، وأن يكون الكاتب مؤمنًا بها، وهى التى توجه عمله وتتحكم فيه .. إلى آخر ما يقولون. ونحن مع تسليمنا بأنه من الجائز فى بعض الأحوال أن يستقيم العمل بمبدأ المقدمة المنطقية (مع التحفظ) إلا أنه لا يصلح فى كل الأحوال، بل وحتى فى الأحوال التى يصلح لها فهو يشكل مبدأً تعسفيًا يأباه الفن[2]".

هنا نوجه أول اعتراض للنقد للأستاذ حسين حلمى المهندس، والذى انتقد مبدأ المقدمة المنطقية من خلال الحديث باسم الفن، والزعم أن مبدأ المقدمة المنطقية هو مبدأ تعسفى يأباه الفن، وبدلًا من أن يتحدث عن مفهومه هو للفن ويدافع عنه، وهذا من حقه تمامًا، ولكن ماذا نفعل مع من يؤمنون، مثل ودى آلنWoody Allen ، وغيره ممن يحبذون مصطلح المقدمة المنطقية ويرونه مبدأ مهم فى الانطلاق فى العمل الفنى؟ لقد اخرج حسين حلمى المهندس، وبجرة قلم، كل الأعمال الفنية التى استخدمت هذا المبدأ من مجال العمل الفنى. وبعيدًا عن أن هذا هو قمة التعسف نفسه، فإننا نلحظ شيئًا هامًا وهو أن حسين حلمى المهندس قد ساوى المقدمة المنطقية بالعمل الفنى كله، بينما المقدمة المنطقية هى مجرد وسيلة قد يستخدمها المؤلف، فى بداية عمله أو فى منتصف الكتابة أو حتى أثناء إعادة الكتابة لمعرفة الفكرة الكلية للعمل، ولكنها ليست هى العمل نفسه.

ورغم أن الكاتب يستطيع أن يحدد مسار بطرق مختلفة وقد يستخدم مفهوم الاستراتيجية الذى يدعو إليه حسين حلمى المهندس فى كتابه المذكور أعلاه، ولكن هذه الطرق سوف تتماس فى كل الأحوال مع مبدأ المقدمة المنطقية، فإذا اتخذ المؤلف هدف الشخصية الرئيسية مسارًا لعمله، فإننا جميعًا نعرف أن الهدف ينطلق من دافع إنسانى معين، ويصطدم مع أهداف الشخصيات الأخرى، مما يؤدى إلى تغير الشخصية الرئيسية خلال خوض هذه الصراعات. ويمكن التعبير عن هذا التغير فى صورة مقدمة منطقية. وإذا اتخذ المؤلف من النوع الفيلمى Genreوسيلة لتحديد مسار عمله، فإن السمات والتقاليد النوعية والتغييرات التى سوف يجريها المؤلف عليها يمكن صياغتها فى صورة مقدمة منطقية. لأن المقدمة المنطقية هى وسيلة لصياغة النص الضمنى الفكرى intellectual subtext للعمل نفسه.

ويعود حسين حلمى المهندس إلى نفس النقطة ويتولى الحديث باسم الفن "الأصيل"، ويؤكد أن فى الاعتماد على مبدأ المقدمة المنطقية ـــ حتى لو نجح الفنان فى إثبات مقدمته المنطقية (!) ـ "ما يند عن الفن الأصيل ويحد من تلقائية الفنان وإبداعه، وما يقيد الفن السينمائى ويحد من

آفاقه الرحبة فى تعامله مع الزمان والمكان والحدث ومختلف الاتجاهات الفنية بل ويحيله إلى مجرد معادلة رياضية أو كيميائية[3]".

إن المقدمة المنطقية لا تحول العمل الفنى كله إلى معادلة رياضية أو كيميائية لأنها مجرد صياغة توجد كما قلنا فى أى مرحلة من مراحل العمل الفنى، ويستخدمها الكاتب كبوصلة ترشده إلى المسار الذى يؤمن به، وهى لا تُفرض عليه من الخارج، وإذا شعر الكاتب أن هذه الصيغة تحد من رحابة فنه، فعليه أن يتخلص منها فورًا، كما أنه من المستحيل أن نجزم أن عنصرًا واحدًا قادر على الحد من رحابة الفن، وبعيدًا عن تقديم أى دليل مادى على قدرة المقدمة المنطقية على الحد من رحابة الفنان فى تعامله مع المكان والزمان والحدث ومختلف الاتجاهات الفنية، فمن حقنا أن نتساءل أين وعى الكاتب؟ ألم يدرك فى لحظة من اللحظات أن طريقته هذه تحد من رحابة فنه؟

الملحوظة الأخيرة فى هذه النقطة هى أن حسين حلمى المهندس لا يفرق هنا بين الفكر والكفاءة الفنية، فصانع العمل قد يكون فيلسوفًا بكل معنى الكلمة، ولكنه لا يجيد استخدام أدواته الفنية مما يجعله يخرج لنا عملًا ركيكًا لا يستحق أن يُرى. وصانع العمل الفنى لابد أن يجيد توظيف تقنياته الفنية على أفضل وجه حتى يستحق لقب فنان.

## 3. تحويل الفن إلى نظريات وبراهين:

يوجه حسين حلمى المهندس نقدًا آخر لمبدأ المقدمة المنطقية ويؤكد أن الغرض من الفيلم (أو الدراما عمومًا) ليس "مجرد إثبات نظرية أو البرهنة على مقولة أو محمول أو مقدمة صغرى أو كبرى ـــ كما يقول المناطقة ـــ فهو تجربة لها من الخصوبة والثراء ما يتجاوز بكثير هذا التحديد الضيق الذى مكانه المؤسسات العلمية. ولا ننسى أن كثيرًا من الفنانين يرفضون تمامًا أن يقدم الفن أية نظريات أو حلول[4]".

سوف نعود إلى مقولة ثراء التجربة الفنية وخصوبتها فيما بعد، ولكننا نلاحظ إصرار حسين حلمى المهندس على اعتبار المقدمة المنطقية مساوية للعمل الفنى كله، وليست مجرد بداية ينطلق منها الكاتب فى كتابة عمله المسرحى أو السينمائى، وهو ما يتضح من خلال ذكره مجموعة من المقدمات المنطقية فى بداية نقده ثم قوله إن هذه المقدمات ليست من عنده ولكنها منقولة عمن توصلوا لهذا المصطلح نتيجة تحليل بعض المسرحيات العالمية[5]، وكأنها دون المستوى، ويؤكد أن الغرض من الفيلم والدراما ليس إثبات نظرية أو البرهنة على مفهوم معين، والرد على هذا النقد بسيط وسهل.

أولًا: من حق الفنان أن يُوظف عمله كيفما شاء، فقد يوظفه لإثبات نظرية أو مقولة فكرية أو أخلاقية، وهو ما فعله الكثيرون على أية حال، ومن حقنا أن نحكم على قيمة التجربة الفنية المقدمة لنا، وإذا كانت هذه التجربة ذات قيمة فنية عالية فإننا لن نهتم عن الكيفية التى بنى عليها الفنان عمله. بالتالى لا يوجد تعارض حقيقى بين النظرية والفن وتقديم الحلول، والكثير من الأعمال الفنية، مثل أفلام بودفكين Vsevolod Pudovkin وايزنشتين Sergei Eisenstein، تقوم على نظريات فنية وفلسفية قرر أصحابها أن يستخدموها فى مجال

**السينما. إذن لا يهم كيف بنى الفنان عمله، ولكن المهم هو العمل نفسه. والعمل الفنى السيء ليس نتاج ''مقدمة منطقية'' أو ''نظرية'' بل هو نتاج ضعف موهبة أو سوء استخدام للأدوات الفنية، ,كان مصير السينما سوف يكون تعيسًا إذا أصر بعض الفنانين على رفض تطبيق نظرياتهم على الأفلام السينمائية.**

**ثانيًا: لا يتسم مفهوم المقولة أو مبدأ المقدمة المنطقية بالسطحية التى نستشفها من كلمات حسين حلمى المهندس، فقد تجاهل الأخير أن لاوس اجرى قد وضع الجدل وصراع الأضداد كشرط أساسى، ضمن شروط أخرى، لكتابة مقدمة منطقية سليمة. ونكرر مرة أخرى أن اجرى قد اتخذ من مفهوم المقدمة المنطقية منطلقًا لتشكيل البنية الفكرية التحتية الأولى للعمل الدرامى وليست العمل الدرامى نفسه أو فى مجمله.**

**وإذا اكتفى الفنان فقط بالمقدمة المنطقية، من دون أن يتعمق فيها وأن يجادلها ويكتشف أضدادها فلن يكتب سوى قصص أحادية الاتجاه (وهذا مستحيل؛ فحتى القصص الوعظية تحتاج إلى جدل يتمثل فى صراع الشخصيات الشريرة المسطحة مع الشخصيات الخيرة المسطحة). ويدعو اجرى الكاتب أن يستخدم المنهج الجدلى كى يستكشف الأبعاد الأخرى المطمورة فى مقدمته المنطقية. فإذا توصل الكاتب على سبيل المثال، ومن خلال رؤيته للعالم ودراسته له (وهو ما يتبدى فى دعوة لاوس اجرى للكاتب أن يتجاوز الشكل الظاهرى وأن يتعمق فى السلوك الإنسانى)، إلى أن الفقر هو السبب وراء انتشار الجريمة، فعليه أن يبدأ فى استكشاف أشكال الفقر فى المجتمع سواء الفقر المادى أو الفكرى أو الروحى أو المجتمعى، وآليات فكر الفقر ويدرس كيف يرتبط الفقر بصورة مباشرة أو غير مباشرة بالجريمة، وأن يتساءل حول دور المؤسسات الاجتماعية فى الحد من مشكلة الفقر، وقد يشكك فى أنها تزيد مشكلة الفقر وترسخها من خلال إنتاج قوانين جائرة تحمى الطبقات العليا ومصالحها على حساب الطبقات الفقيرة.**

**إن المنهج الجدلى الذى يدعو إليه اجرى، خاصًة أنه يرى أن الدعوى النقيضة Anti-thesis تكمن فى قلب الدعوى الأولى Thesis نفسها، سوف يدفع الكاتب إلى استكشاف الصراعات الموجودة فى قلب العمل، ومن خلال إزجاء روح الصراع فى العمل سوف ينضج العمل، ويصل المؤلف إلى الحقيقة كما يراها.**

**إن الديالكتيك ليس حركة بسيطة، بل هو مجموعة من الحركات التى تؤدى إلى تغييرات حقيقية، وينظر البعض للجدل على أنه نقيض الميتافيزيقا. ويقود الجدل إلى البحث فى كافة العناصر المتوفرة كى يخلق تفاعلًا بينها. وهو ما نراه فى توظيف الفنان السينمائى لأدواته الفنية المختلفة بحيث تتباين وتتعارض وتتصارع مع بعضها البعض، فاللقطة القريبة قد تتصارع مع اللقطة البعيدة، وكذلك الإضاءة وحركة الكاميرا، والمونتاج وغيرها، ويستخدم الفنان السينمائى كل هذه الأدوات لمحاولة كشف حقيقة الوضع الإنسانى.**

## العلاقة بين المسرح والفن السينمائي

لعل البحث عن تاريخ للدراما يقودنا إلى قرون طويلة خلت تصل إلى الدراما اليونانية وإلى أسماء مثل أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيدس وثالوث الفلسفة الإغريقية سقراط وأفلاطون وأرسطو.

**ويعتبر الأخير المرجع النظري والأساسي في نظرية الدراما من فكرته عن (المحاكاة) التي ساقها في كتابه (فن الشعر) إذ كان يعتبر الشعر مثل الموسيقى والرسم في محاكاته لأشياء طبيعية، وتختلف فنون المحاكاة عند أرسطو باختلاف وسائل المحاكاة. فالرسم يحاكي الأشياء التي يصورها بالألوان والرسوم، والموسيقى تحاكي بالأصوات، والنثر والشعر تحاكي الأشياء بالكلام والتمثيل.**

**وقد اعتمد أرسطو في كتابه وخصوصا في دراسته عن خصائص المأساة والملهاة على مسرحيات أيخولوس ويوريبيدوس وأريستوفانيس ومعهم موفوكليس واعتبر المأساة إشراق الصور الدرامية لأنها تساعد على فهم الذات والعالم.**

**وإذا كان أرسطو كما يقول د. سيد النساج لم يتوسع في هذا العرض، لكننا سنحاول أن نعرف للدراما من خلال التراث الأرسطي الذي ربط بين الدراما وبين العمل المسرحي الجاد (وإن كانت الكلمة «دراما» تطلق على الأعمال المسرحية بعامة تراجيدي وكوميدي ومأساوي وملهاة كمعنى اصطلاحي في الأدب اليوناني القديم) إذ إنها مشتقة من الفعل اليوناني drao ومعناه يعمل أو يتحرك.**

**ومن هنا تكون الدراما مرتبطة بالتمثيل وبما إنها محاكاة (بالمفهوم الأرسطي) فإنها ليست الحياة وإنما هي تمثيل الحياة.**

**وجوهرها ليس حدث واقعي أو حقيقي ولكن تمثيل حدث متخيل أو حقيقي والتمثيل هنا يعني (العمل) أو الحركة الفاعلة.**

وتختلف هذه الرؤية عن الرؤية أو التعريف الذي قدمه قاموس أوكســـفورد إذ عرف الدراما على أنها مقطوعة نثرية أو شـعرية وضـعت لتمثل على خشـبة المسـرح تروي فيها قصة بواسطة الحوار والحركة وبمصاحبة الإيماء، والزي والمنظر، كما في الحياة الحقيقية وتسمى بالمسرحية.

يقول (مارتن أســلن) في كتابه (تشــريح الدراما) إن هذا التعريف ملتو وخاطئ إذ إن عبارة (مقطوعة نثرية أو شــعرية) تبدو كأنها تلمح إلى نص مكتوب مســبقاً، لذا فإن التعريف لا يمكن أن ينطبق على أداء درامي مرتجل وكما أنه يخرج من الدراما التمثيل الإيماني (البانتوميم. وكذلك الدراما التليفزيونية والإذاعية والســـينمائية) وأضـــيف عروض الباليه وأفلام الكارتون.

وتبدو التعريفات التي تابعناها وبخاصـة في القواميس العديدة ناقصـة غامضـة، إذ إن مفهوم الدراما يتسع ويتطور وإن ارتبط في بعض أركانه بالرؤية الأرسطية. فقد دخلت الدراما مرحلة تطور وغدت وسيلة اتصال بين البشر تعتمد على المبادئ الأولية لعلم نفس الإدراك والفهم.

ولعلنا دون الدخول في تفاصيل كثيرة نخلص إلى أن طبيعة الدراما تعتمد الحركة التي هي جوهر النشـــاط الإنســـاني وهي بذلك ليســـت نوعاً من الأدب (ولذا يمكن اعتبار النص النظري للمسرحية عمل أدبي) وإنها الشكل المتماسك من الفن الذي يعيد خلق الأوضــاع والعلاقات الإنســانية وأنها تقدم بصــيغة الحاضــر الأبدية أي (هنا والآن.( والدراما شــكل من أشــكال الفكر وعملية لا تكتمل إلا من خلال باث ومتلق فهي كما تتطلب مؤلفاً ومنفذين تتطلب المشـاهد وردة الفعل لديه فبدون المشـاهد لا دراما وكما يقول «أسلن» المسرحية التي لا تنفذ هي مجرد أدب. والدراما عندما تكتمل عناصرها

وتمارس تكون كطقس يلعب فيه الفعل ورد الفعل دوراً كبيراً.

**المسرح والسينما..**

**علاقة تبدو العلاقة بين المسرح والسينما وثيقة، فالسينما وهي من الفنون الحديثة اعتمدت في طفولتها على عطاء المسرح، إذ كانت تتقيد بتقاليده. فالكاميرا ثابتة في مكانها والحركة أمامها تنتظم بشكل أفقي وقبل أن يصبح للصورة السينمائية خصائصها من حركة وواقعية وشاشة عريضة وألوان وشخصية وجودة وواقعية فنية ودور تعبيري وتشكيلي وكانت تنقل الأعمال المسرحية كما هي إلى أن تحررت الكاميرا وبدأت تنفرد بتقنيتها ويكون لها خصائصها المذكورة أصبح لزاما عليها أن تبحث عن موضوعاتها والدراما الخاصة بها فبدلاً من نقل الدراما المسرحية كما هي بدأت بتحويلها إلى أفلام سينمائية واقتضى هذا التحويل أن تستغني الدراما المسرحية عن عدد من خصائصها.**

**والذي شاهد مسرحية (أنا كريستي) بعد تحويلها إلى فيلم سينمائي أو (رجل لكل الفصول) أو مسرحية (مدرسة المشاغبين) أو (مصيدة الفئران) ومسرحيات شكسبير أو غيرها، سوف يشهد الفارق بين دراما المسرح ودراما السينما ليس فقط في كون دراما المسرح (حية) ودراما السينما (مسجلة) ولكن في جوانب أخرى.**

**والعلاقة بين السـينما والمسـرح لا تبرز فقط في أوجه الشـبه في اسـتخدامها للفعل كأسلوب رئيس، ولافي توجهها إلى مشاهد مثبت في مقعده في صالة أمام خشبة أو شاشة سينمائية، ولكن في كونهما أيضاً من الفنون الجماعية التي تتطلب العديد من الأشـــخاص من كتاب ومخرجين وممثلين وفنيين وأيضـــاً في اعتمادهما على الدراما كمحور للتأثير النفســـي على المتلقي وعوامل أخرى عديدة منها التفاعل المشـــترك. وإذا كانت هناك تلك العلاقة التي أشـرنا إليها والتي تعتمد عناصـر عديدة إلا أن ثمة اختلافات عديدة في النسـيج أو المعالجة لدراما المسـرح والسـينما تتمثل في المكان والزمان واللغة والإخراج والتمثيل وبعض الجوانب الفنية كالملابس والديكورات ســـوف نتناولها متكئين على مؤلف (دي جانيتي) فهم الســـينما في اعتماده على الأمثلة التطبيقية التي تعوزنا هنا للتوضيح.**

**المكان والزمان**

**انتهى العصر التي اعتمدت فيه السينما على مجرد تسجيل المسرحية وأصبح للسينما لـغـتـهـا ومـادتـهـا وخصـــوصـــــاً فـي مـعـالـجـتـهـا لـلـزمـان والـمـكـان. إننا في المسرح نرصد لمكان يعتمد على المشـهد كوحدة أساسـية، مكان ثابت يجري**

عليه الفعل المسـرحي ويتواصـل طوال العرض وعلى الجميع أن يراعي طقسـية هذا المكان وعنصـر الحركة عليه فعليهم ترتيب المعاني المهمة ضـمن هذه المسـاحة المعلومة فلا فعل خارج هذه المسـاحة، ويبقى المشـاهد على موقع ثابت بينه وبين خشـبة المسـرح الثـابتـة والـدرامـا هنـا تتعـامـل مع الأشـكـال المغلقـة. أما السـينما التي تعتمد اللقطة كوحدة بناء ونظراً لطابعها كفن تحليلي يبقى الفعل مسـتمراً (لأنها تتعامل مع سـلسـلة من قطع المكان) والإطار يكون مؤقتاً سـواء كان مغلقاً أو مفتوحاً فهو وسيلة للعزل يقدم لنا جزءاً صـغيراً من المنظر وهناك جانب من الفعل ينتظر خارج الإطار لكي يصور.

والمشاهد في السينما يتجه ببصره مع عدسة الكاميرا التي تسمح له أن يتحرك بصره في أي اتجاه ومن أية مسـافة فهناك لقطات قريبة مكبرة وهناك لقطات بعيدة تعطيه رؤية شاملة.

إننا من هذا المنظور المكاني نجد المسرح ثلاثي الأبعاد (طول وعرض وعمق) وترتب الأشـخاص والديكورات والإكسـسـوارات لتبدو أكثر واقعية حيث الإدراك يتجه لمقاربة المكان والحجم لما عليه في الحقيقة وحيث الحضـور الحي للممثلين الذي يسـتحيل تقليده في السـينما التي تقدم لنا صـورة ذات بعدين للمكان والأشـياء وتفتقد إلى التفاعل الحي بين الممثل والمشاهد هذا التفاعل الذي يجعل مسرحية تاريخية كهاملت

تبدو جديدة دوماً وذات مضمون رغم ثبات الحوار والكلمات فالأداء والتفسير يمكن أن يتغيرا ليتلاءما مع الذوق والعصر السائد. وهذا ما لم تستطيعه السينما. إن مشاهد المسرح يكون أكثر فعالية لأن العناصر المرئية التي تقدم ضمن مكان محدد تتطلب منه الفرز وملء الفراغات التي لا تستطيع الدراما أن تحيط بها عكس السينما التي تقدم التفاصيل الصورية بزخم وتدقيق يدعو إلى الاسترخاء أحياناً فثمة إشباع صوري مقابل الإشباع اللغوي في المسرح. إن السينما التي تملك الحرية والانطلاق في شتى الاتجاهات تعالج المكان بطريقتين فهي إما أن تكتفي بأن تعيد بناءه وتجعلنا من خلال حركة الكاميرا نشعر ونحس به كشيء ملموس لا كصورة فوتوغرافية (وهي تقترب من المسرح.( أو هي تحققه بخلق أبعاد مكانية جمالية. تركيبة يدركها المتفرج من تراكب وتتابع أماكن مجزأة قد لا تربطها علاقة مادية إلا من خلال الدراما نفسها وهذا ما لا يستطيع المسرح أن يقوم به إلا بالإيحاء عن طريق الحوار أو المشاهد الرمزية (مشهد رحيل هاملت بحراً مثلاً) والمكان في كل الأحوال سواء في السينما أو المسرح خاضع خضوعاً مطلقاً للحدث فهو وسيلة لا غاية تشكيلية كما يقول (مارسيل مارتن.( في مثل هذا المفهوم للمكان يصور الزمن باللغة المكانية في السينما التي تمتاز بتكونها من مسافة ومن زمن لذا استطاعت أن تسيطر على الزمن بحيوية تجعل

المدة المسموحة أكثر خصائصها نوعية وإطالة كما تجعل المسافة حية/ تشكيلية مثلثة الأبعاد وهذه الواقعية المسافية كما يقول مارتن تتفتت كما يتفتت الزمن ويمكن تحويلهما الواحد إلى الآخر في تفاعل ديالكتيكي بعكس الحياة (الدراما) بأحداثها والأشياء بوضعيتها وكذلك يمكن الإبطاء بالزمن أو الإسراع به وبذلك تمنحنا واقعيتها الخاصة.

**اللغة**

بدأت السينما صامتة ورغم ذلك استطاعت أن تقيم لنفسها لغة خاصة (لا يعنينا منها هنا إلا ما يتماشى مع موضوعنا المطروح) لهذا فإنها عندما تتناول الدراما المسرحية لتقدمها على الشاشة فإنها تتناولها وفق لغتها هي لا وفق لغة المسرح التي تؤكد على الحوار كمعطى أساسي ورئيس ورغم أنهما (السينما والمسرح) وسط سمعي بصري إلا أنهما يختلفان كما ذكرنا في تأكيدهما على تقاليد معينة عند تناولهما لمصدري الدراما (الفعل/ الحوار) فالفعل في المسرح يقتصر على اللقطات البعيدة والأفعال الكبيرة المؤثرة مثل المبارزة بين هاملت ولايرتيسي في (هاملت) إذ لا يستطيع المسرح أن يقدم مثلاً المعارك الملحمية التي ضمنها شكسبير في مسرحياته والأفعال الدقيقة للشخصيات يعبر عنها بواسطة اللغة لا بالصورة فنحن مثلا لا نعلم عن موقف هاملت من كلوديوس إلا من خلال مناجاة هاملت وحواره، وما نراه على

**المســـرح في الأغلب ليس كل الفعل ولكن الكلام عن الفعل أو ما تم فعله ومن هنا كانت الدراما في أبنيتها المسرحية تتجنب الأفعال التي تتطلب أماكن شاسعة أو ضيقة وتحاول أن تركز على صــراع واضــح ومحدد بين البطل والشــخصــية المضــادة. في الســينما تكون وسـيلة البناء الدرامي أكثر حرية واتسـاعا لقدرتها على الحركة أو الفعل في الزمان والمكان الأكثر اتساعاً وتعدداً ومن هنا تستطيع أن تستغني عن إننا في المســرح نرصــد للإنســان (الممثل) كمركز للدراما ولجماليات المســرح فهو الذي يجسد الفعل بالكلام والحركة بينما نجد أن السينما قد لا تعتمد على البشر، إذ إن ما يمكن تصــويره من أشــياء يصــبح مادة لموضــوع الفيلم (الناس/ الطبيعة/ المكان المتسع.. إلخ ) .**

**يمكن لنا من هذه الأفكار أن نتصــور إمكانية تحويل المســرحية إلى دراما فيلميه مع الاحتفاظ بالمضـــمون الدرامي والرؤية الفنية بينما يصـــعب تحويل الفيلم إلى دراما مســـرحيــة إذ يـتـطـلـب اخـتـزال الـكـثـيـر مـن الـمضـــمـون الـدرامـي. إننا في النهاية نســتطيع أن نقول إن الســينما أكثر من أي وســيلة أخرى (للتعبير) لأنها لغة مرنة وغنية.**

## السينما في هليود

لسينما في الولايات المتحدة كان لها تأثير كبير على صناعة السينما بشكل عام منذ أوائل القرن العشرين. النمط السائد للسينما الأمريكية هو سينما هوليوود الكلاسيكية، التي تطورت من عام 1913 إلى عام 1969، وتُميز معظم الأفلام التي أنتجت منذ ذلك الحين حتى يومنا هذا.[1] بينما يعود فضل ولادة السينما الحديثة للفرنسيين أوغست ولويس لوميير عمومًا، إلا أنه سرعان ما أصبحت السينما الأمريكية قوة مسيطرة في الصناعة الناشئة. تُنتج سينما الولايات المتحدة أكبر عدد من أفلام أي

سينما وطنية بلغة واحدة، مع أكثر من 700 فيلم باللغة الإنجليزية تصدر في المتوسط كل عام.[2] في حين أن دور السينما الوطنية في المملكة المتحدة (299)، وكندا (206)، وأستراليا، ونيوزيلندا تنتج أيضًا أفلامًا بنفس اللغة، إلا أنها لا تعتبر جزءًا من نظام هوليوود.[3] ومع ذلك، تُعتبر هوليوود أيضًا سينما عبر وطنية. أنتجت إصدارات متعددة اللغات لبعض الأفلام، غالبًا باللغة الإسبانية أو الفرنسية. إنتاجات هوليود المعاصرة الأجنبية توجد في كندا، وأستراليا، ونيوزيلندا.

تعتبر هوليوود أقدم صناعة أفلام، إذ انبثقت منها أقدم استوديوهات الأفلام وشركات الإنتاج، بالإضافة لكونها منشأ أنواع مختلفة من السينما -من بينها الكوميديا، والدراما، والإثارة، والموسيقى، والرومانسية، والرعب، والخيال العلمي، والملحمي- وشكّلت نموذجًا لصناعات السينما الوطنية الأخرى.

في عام 1878، أظهر إدوارد موبيريدج قوة التصوير الفوتوغرافي في التقاط الحركة. في عام 1894، عُقد أول معرض تجاري للصور المتحركة في العالم في مدينة نيويورك، باستخدام كينتوسكوب توماس إديسون. أنتجت الولايات المتحدة أول فيلم موسيقي ناطق في العالم *مغني الجاز* في عام 1927،[4] وكان في طليعة تطوير الأفلام الصوتية في العقود التالية. منذ أوائل القرن العشرين، كان مقر صناعة السينما الأمريكية إلى حد كبير في وحول منطقة الـ30 ميل في هوليوود في لوس أنجلوس، كاليفورنيا. كان المخرج ديفيد غريفيث محوريًا في تطوير قواعد الأفلام. يُستشهد بفيلم أورسن ويلز *المواطن كين* بشكل متكرر كأعظم فيلم على مر العصور بناءً على استطلاعات النقاد.[5]

تعد استديوهات الإنتاج الكبرى في هوليوود المصدر الأساسي لأكثر الأفلام الناجحة تجاريًا وبيعًا للتذاكر في العالم. علاوة على ذلك، حققت العديد من أفلام هوليوود الأعلى ربحًا إيرادات شباك تذاكر ومبيعات تذاكر أعلى خارج الولايات المتحدة مقارنة بالأفلام المنتجة في أي مكان آخر.

اليوم، تنتج اســـتوديوهات الأفلام الأمريكية عدة مئات من الأفلام بالمجموع كل عام، مما يجعل الولايات المتحدة واحدة من أكثر منتجي الأفلام إنتاجًا في العالم ورائد رئيسي في هندسة وتكنولوجيا الصور المتحركة.

## تاريخها[عدل]

### أصولها وفورت لي[عدل]

كانت أول حالة مسجّلة لصور تلتقط وتعيد إنتاج الحركة عبارة عن سلسلة من الصور لخيول تجري بواسـطة إدوارد موبيريدج التقطها في بالو ألتو، كاليفورنيا باسـتخدام مجموعة من الكاميرات الثابتة الموضـــوعة على التوالي. قاد إنجاز موبيريدج المخترعين في كل مكان لمحاولة صـــنع أجهزة مماثلة. في الولايات المتحدة، كان توماس إديسون من بين أول المنتجين لمثل هذا الجهاز، ويسمى كينتوسكوب.

يمكن تتبع جذور تاريخ السينما في الولايات المتحدة إلى الساحل الشرقي، حيث كانت فورت لي، نيو جيرســـي عاصـــمة الأفلام الســـينمائية الأمريكية في وقت من الأوقات.[6][7][8]

### ازدهار هوليوود[عدل]

في أوائل عام 1910، أرســـل المخرج ديفيد غريفيث من قبل شـــركة بيوجراف إلى الســـاحل الغربي مع فرقة التمثيل الخاصـــة به، والتي تتكون من الممثلين بلانش سويت، وليليان غيش، وماري بيكفورد، ولايونيل باريمور، وآخرون. بدأوا التصوير في مكان شـاغر بالقرب من شـارع جورجيا في وسـط مدينة لوس أنجلوس. قررت الشـركة أثناء وجودها اسـتكشـاف مناطق جديدة، والسـفر عدة أميال شـمالًا إلى هوليوود، وهي قرية صـغيرة ودودة اسـتمتعت بتصـوير الشـركة هناك. قام غريفيث بتصـوير أول فيلم صُـوّر على الإطلاق في هوليوود، *في كاليفورنيا القديمة*، وهو سـيرة ذاتية ميلودرامية عن كاليفورنيا في القرن التاسـع عشـر، عندما كانت تنتمي

إلى المكسيك. بقي غريفيث هناك لشهور وصنع عدة أفلام قبل أن يعود إلى نيويورك . بعد سماع نجاح غريفيث في هوليوود، في عام 1913، توجه العديد من صانعي الأفلام إلى الغرب لتجنب الرسوم التي فرضها توماس إديسون، الذي امتلك براءات اختراع في عملية صناعة الأفلام. بنت استوديوهات نيستور في بايون، نيو جيرسي أول استوديو في هوليوود في عام 1911.[9][10][11]

## سينما هوليوود الكلاسيكية والعصر الذهبي لهوليوود (1913-1969)[عدل]

عُرّفت سينما هوليوود الكلاسيكية، أو العصر الذهبي لهوليوود، على أنها أسلوب فني وروائي مميز للسينما الأمريكية من عام 1913 إلى عام 1969، أصدر خلالها آلاف الأفلام من استوديوهات هوليوود. بدأ النمط الكلاسيكي في الظهور في عام 1913، وسُرّع في عام 1917 بعد دخول الولايات المتحدة الحرب العالمية الأولى، وترسخ أخيرًا عندما أُصدر فيلم *مغني الجاز* في عام 1927، منهيًا عصر الأفلام الصامتة ومسببًا زيادة أرباح شباك التذاكر لصناعة الأفلام عن طريق إدخال الصوت إلى الأفلام الروائية.

النقد السينمائي

هو عملية تحليل وتقييم وتذوق العمل الفني بشكل عام والدرامي والسينمائي بشكل خاص من جميع جوانبه من حيث القصة والإخراج والموسيقى التصويرية والتمثيل والإضاءة والمونتاج إلى آخره من مكونات وأساسيات العمل الفني الدرامي أو السينمائي. وبشكل عام يمكن تقسيم النقد السينمائي إلى ذلك الذي يظهر بانتظام وله مساحات محددة ومعروفة في الصحف وهو النقد الأكاديمي من قبل النقاد الأكاديميين، والباحثين المتخصصين في النقد السينمائي والذي يُنشر في الدوريات المتخصصة.[1][2][3] وبشكل أساسي يقوم النقاد السينمائيون بنشر مقالاتهم النقدية في الصحف والمجلات الفنية أو من خلال وسائل الإعلام المختلفة والمتنوعة. يعد النقد السينمائي حديثا من أهم العوامل المؤثرة على نجاح الفيلم من عدمه وعلى

حجم الإقبال الجماهير للفيلم من عدمه أيضـــا، فالمقالات النقدية للأعمال الســـينمائية والســـرد لملخص أحداث العمل الفنى من أهم أســـباب إقبال أو إحجام الجماهير على العمل الدرامي أو السينمائي. في الآونة الأخيرة أصبحت المقالات النقدية تؤثر تأثيرا واضـــحا على إيرادات الفيلم وشـــباك التذاكر، ومع هذا، ومن الملاحظ تراجع الحركة النقدية خلال الثلاثون عاما الماضـية بالإضـافة إلى تركز معظم النقاشـات الفنية على شـــباك التذاكر وما حققه العمل الفني أو الســـينمائي من إيرادات كما لو كان النجاح المادي هو المعيار الوحيد للحكم على العمل الفنى أو الســينمائي، لذلك لم تعد الحركة الفنية والسـينمائية في المكانة التي كانت عليها من قبل. لقد سـاهمت الكتابات النقدية الإيجابية في بعض الأحيان في إلقاء الضوء على نوعية أفلام غير معروفة أو شـائعة كالأفلام المســتقلة أو قليلة التكلفة على ســبيل المثال (The Hurt Locker) مع العمل على انتشــارها والاهتمام بها على نحو عريض وواســع. هناك من يعتقد بتحيز بعض الكتـابـات النقـديـة لأفلام البيوت الفنيـة على ســـبيـل المثـال (The Hurt Locker, Blue Valentine) وضـــد الأفلام التجارية على ســـبيل المثال (Pirates of the Caribbean, Cowboys & Aliens)،ومع ذلك فالعديد من النقاد يقومون بتحليل ونقد الأفلام من منظور امتداد تأثيرها على الأجيال والذي ســـيتخطى ســـنة إنتاجها بالطبع. هناك عدد من مواقع الإنترنت تتيح لزوارها ترك انطباعاتهم على الأفلام وتقييمهم للأفلام لمناقشـــة ومتابعة حجم الإقبال على الأفلام على نطاق واسع. هناك بعض المواقع المتخصصة في تناول ونقد جوانب معينة من الفيلم على ســـبيل المثال، تلك المواقع التي تركز على نصـــائح للآباء والأمهات بخصـوص محتوى معين للحكم من خلاله على مدى ملاءمة الفيلم للأطفال، هناك تلك المواقع التي تتناول نقد الأفلام السينمائية من حيث وجهة النظر الدينية. وهناك موقع واحد (Everyone's a Critic) وهو الذي يتيح لأى شخص متابع نشر انطباعه على الأفلام والتعليق عليها. لقد أتاح التدوين والمدونات الفرصـــة لهواة النقد

**السـينمائي في إبداء آرائهم وعرضـها، وعلى الناقد السـينمائي الإلمام الكامل بعملية صناعة الفيلم من الألف إلى الياء، كما يتعين عليه الإلمام بالتذوق الفني والقدرة على استنباط ما وراء المشهد.**

## النقد في السينما

**لسينما فن واعد، كذلك بدت في مطلع القرن السابق، وهي واعدة في بداية القرن 21. السينما فن شـامل يفتح أفقنا على العالم. الفن تعبير عن حاجات المرحلة، يحاول الفن توعية الإنسـان بالسمو الكامن فيه، والذي يجهله. يوعيه ويرفعه عن باقي مكونات الطبيعة.**

**خلال العقد الأول من القرن والواحد والعشـرين، تضـاعف إنتاج الأفلام السـينمائية الطويلة والقصـيرة، مما دفع الكثير من الصـحافيين والكتاب إلى التعامل نقديا أو خبريا مع هذا المعطى، وغالبا ما يغلب الطابع الإخباري لا التحليلي على الكتابات السينمائية... لهذا، توجد حاجة ماسة إلى كتابة نقدية سينمائية، ذات مفاهيم ومحتويات وطرائق ترافق التطور السينمائي الذي تعرفه جل البلدان العربية، حيث اكتشفت الحكومات – بفضل العولمة – سلطة الصورة وخطرها. وهو ما يفسـر تزايد إنتاج الأفلام والقنوات الفضـائية والمهرجانات السـينمائية... وهذا اكتشـاف متأخر، بينما ذكرت جريدة لوموند الفرنسية في 7-11-2009 أن لينين شرح في 1917 أهمية الكاميرا إلى جانب المنجل والمطرقة... وأكد أنه من ضمن الفنون، تعتبر السينما بالنسبة إليه، هي الفن الأهم لتعبئة الجماهير. واشـترط أن تكون إبداعا حقيقيا، لتكون فعالة دعائيا... وقد كلّف لينين زوجته لتطبق نظريته السـياسـية فنيا فتم إنتاج 800 فيلم صـامت بين 1918 و1929، وقد كان سـيرجي آيزنشـتاين من أبرز وجوه هذه المرحلة. أما المهاتما غاندي فقد**

**شـخص قوة أمريكا في المخابرات (CIA) وهوليود، وهذا الوعي النافذ لدى الزعيم الهندي هو الذي أثمر بوليوود في الهند.**

**كمساهمة متواضعة في رفع مستوى الأسئلة المطروحة وتدقيق الأجوبة، نعرض هنا لكتاب مرجعي في المجال، وهو "النقد السينمائي La critique du cinéma " الـذي ألفـه جون ميشـــيـل فردون FRODON رئيس تحرير دفـاتر الســـينمـا CAHIERS DU CINEMA.**

**النقد مسافة**

**عرف فردون النقد في الثقافة الغربية، وأوضــح أن مصــطلح critique يعود إلى krisisالمشــتق من الأزمة ويعني فعل krinein بناء مســافة، أي التراجع إلى الخلف لخلق مســافة، وتمرين التراجع هذا للفحص والتأمل والمراجعة، عمل حاســم لتحويل الكائن إلى إنســـان. واضـــح إذن أن نقد الفن، واحد من تجليات ملكة الحس النقدي. نقد يســـتمد مع معرفة منطق الفن ومن الذوق، وكل حكم ذوق هو تعبير عن علاقة، عن موقف ويتم التعبير عنه بالكلمة والإشـــارة والصـــمت والانســـحاب... دون حس نقدي، دون استقلالية في الموقف، لا مجال لممارسة النقد، والإبداع أيضا فالذي يخاف الرقابة الذاتية أو الاجتماعية لا يبدع، العبيد لا يبدعون.**
**)يعود مصطلح النقد في الثقافة العربية إلى الصيرفي، الذي يميز النقود الأصلية من المزيفة، ويقول المثل إن العملة المزيفة تطرد العملة الحقيقية من السوق، من حسن الحظ أن ســوق الفن يطرد الفنان المزيف لأن الجمهور هو الصــيرفي في الســينما. ومن أفضـــل تعاريف النقد التي قرأتها قول الباحث والمُناظر طه عبد الرحمان "النقد هو مطالبة النص بالتدليل على وسـائله ومضـامينه". في تصـوري، يصـلح القول أن النقد الســـينمائي هو مطالبة الفيلم بالتدليل على وســـائله الفنية والتقنية: الســـرد الفيلمي، تناسـق الأحداث مع فضـاءات التصـوير، أداء الممثلين، عمق الحوار، زوايا الكـادرات، دلالات الإضـــاءة، دور المؤثرات الصـــوتيـة في تكثيف اللقطـات(.... للإشارة، ولد نقد الفن في القرن الثامن عشر، وكان ديدرو يعلق على الأعمال الفنية، بينما وضـــع كانط أســـس النقد في كتابه "نقد ملكة الحكم" 1790 يميز بين حكم الذوق وحكم المصلحة، بين النافع والجميل، ويوضح كانط، أن أي حكم على الجميل، وهو مرتهن للمنفعة أو للموقف المسبق، يجعل ذلك الحكم مشكوكا فيه.**
**لا وجود لنقد دون عمل فني، دون فيلم، والنقد هو تفكّر في السينما، هو تعبير خاص ناتج عن تأثير العمل الفني على حس نقدي، وبذلك التأثير، يكون الناقد قد تلقى دعوة ليُخضع موهبته للاختبار، لأن العمل الفني هو تحدي للنقد... وتكمن صعوبة نقد الفن الســابع، في أنه يســتخدم الفنون الســتة الســابقة كوســائل تعبيرية لحســابه الخاص لتعميق الإحساس... لمخاطبة متخيلنا عن حواسنا.**

ما عمل الناقد؟

**النقد السينمائي ليس مقالا صحفيا، ولا إشهارا للفيلم ولا نصائح للمتفرج ولا بحثا جامعيا، النقد ليس خبرا صحافيا، والخبر السينمائي ليس نقدا، النقد السينمائي ليس استطلاع رأي ولا عرضا لأرقام البوكس أوفيس الشرط الأساسي لممارسة النقد السينمائي هو التوفر على حساسية فنية وموهبة وملكة كتابة ملائمة، مع معرفة واسعة في مختلف الفنون ومشاهدة مكثفة للأفلام الجيدة والسيئة... الناقد السينمائي حسب فرودون فنان وعالم... الناقد السينمائي هو الذي يذهب ليشاهد الفيلم ثم يجلس ليضع وجها لوجه: العمل الفني وذاتيته التي ستلْهم كتابته...**

**الناقد مشاهد مختلف، من طينة خاصة، له معرفة وانتباه خاص وله القدرة على تلقي العمل الفني... بعد توفر هذه الشروط ينتقل للعمل، وتطرح أسئلة المقال النقدي انطلاقا من العمل الفني الذي نتلقاه....**

**ما هي دوافع ممارسة النقد السينمائي؟**

- **الرغبة في التعبير انطلاقا من مشاهدة فيلم سينمائي.**
- **متابعة التعبير عن أحداث الفيلم وتمديدها بالقول.**
- **تقاسم رد الفعل مع أفراد آخرين.**

- **التعليق على الفيلم كعمل فني.**
- **طرح أسئلة معينة ومناقشتها انطلاقا من الفيلم.**

**الناقد السينمائي هو الذي يشاهد الأفلام ويكتب عنها، وليس من يكتب عن أصحابها، أي عن الأشخاص. هو الذي يكتب عن الصور التي تتابع على الشاشة.**

**السينما والصحافة**

**النقد السينمائي كتابة صحافية ولكن من نوع خاص، لا تشرعن أي قول في السينما.**
**يقارن فرودون بين الصحفي والناقد:**
**يتعامل الناقد مع الفيلم، مع العمل الفني، ص 18 بينما يتعامل الصحفي مع المخرج والمنتج والموزع بحثا عن الخبر ص19. الناقد ليس هو الذي يكرر عناصر الملف الصحفي للفيلم، ملف هو سلاح ذو حدين، يوفر معلومات ويتهدد النقد بأن يصبح دعاية تحت ضغط المنتجين والمخرجين والموزعين، وحين يقع الناقد في الدعاية يكون قد خسر استقلاليته.**
**عادة يهمش النقد السينمائي في الصفحة الثقافية للجرائد، وقد تخصص أو لا تخصص مساحة للنقد السينمائي تبعا لتقدير رئيس التحرير لأهمية النقد، خاصة أن النقد السينمائي لا يقع في مجال لعبة الإغراء لزيادة التوزيع. ودائما في باب السينما**

والإعلام يضـــيف الكاتب أن القنوات التلفزية تقدم الأفلام بشـــكل دعائي لا نقدي... ويستخلص أنه إذا تمكن المنتجون – وأصحاب الفيلم عامة- من السيطرة على النقاد فإن النقد يغدو تملقا فيفقد تأثيره على الجمهور.

فوائد النقد

النقد الســينمائي يســتفز ويجذب irrite et fascine ، وهو يهدف إلى بناء الفكر السينمائي عبر:

1. في عصر الصورة، من المفيد أن تساهم العقول المسلحة بالحس النقدي، في حسن استخدام السمعي البصري.
.2يبرز القيم التحتية للعمل السينمائي ليطعّم صورته ويجددها فيساهم في
2. تـــوعـــيـــة الـــمـــجـــتـــمـــع مـــن أجـــل عـــالـــم أفضـــــل.
.3وصف الأفلام
3.
.4تمكين كـل مشـــاهـد من إضــــاءة أفكـاره الخـاصــــة عن الفيلم.
.5تــقــويــم الأفــلام وفــق مــعــيــاري الــذوق والــمــعــنــى.
.6الوســـاطــة بين المتفرج والعمـل الفني وتســـهيـل تلقي الفيلم.
.7تـــقـــاســـم مشـــاعـــر الـــتـــلـــقـــي.
.8اكــتشـــاف الــجـديـد فــي مســـار تــطـور الســـيــنــمــا.
.9مـرافـقـة تـغـيـرات الـقـيـم الـجـمـالـيـة لإبـرازهـا وتـفسـيـرهـا.
.10شـــرعنـة مـا يبدو فنيـا، صـــادمـا ومختلفـا، ليغدو مقبولا مقـدّرا.
.11النقـد أســـاســـي في حضـــارة الصـــورة التي نعيش فيهـا.
.12يثري تلقي الآخرين لأن العمـل الفني موضـــوع فيـه ثقوب، فراغـات، فضـاءات مفتوحة يمكن لكل من يشـاهد الفيلم أن يملأها على طريقته... النقد الســـيـــنـــمـــائـــي يســـهـــل ذلـــك.
.13التنبيه من الإثارة السـلبية التي تصـيب المتفرجين الذين يفتقدون الحس الـــنـــقـــدي.
.14تظهر فوائد النقد الســينمائي على المدى الطويل بالنســبة للأفلام التي يـــرحـــب بـــهـــا الـــنـــقـــاد ويـــطـــرونـــهـــا
.15يبرز جماليات الســـينما عندما يقف على الإضــافة التي يقدمها كل فيلم.
.16يحرض على التفكير انطلاقا من العمل الســـينمائي، لفهم الذات والعالم الـــمـــحـــيـــط بـــنـــا.
.17يـــفـــاجـــئ ويـــزعـــج ويـــدفـــع لـــلـــتســـاؤل.
.18يبرز النقد ردود أفعال لا يتضــمنها العمل الفني نفســه مثل الأحاســيس

**والانفعالات المختلفة الناتجة عن المتعة والفهم.**
**19.يفتح النقد متخيل العمل الفني ولا يقمعه بل يمدد التفكّر فيه.**
**20.يبني النقد قيمة الأفلام ورأسمالها الرمزي، حتى إن لم تحقق نجاحا جماهيريا (تعتبر أفلام أورسن ويلز "المحاكمة" و"المواطن كين" نموذجا لهذا النجاح الخالد على مستوى النقد السينمائي.(**
**21.يدعم المخرج الشاب عبر شرعنة عمله، حتى لو لم ينجح جماهيريا، مما يشجع المنتجين السينمائيين على دعمه أيضا.**
**22.يساعد النقد السينمائي المستقل والذي يدعم التعدد الثقافي على إبداع الأفلام وتطويرها.**
**ختاما، هذا تمرين في التفاهم والحب، يمثل الموقف النقدي من فيلم معين، إشارة لمستقبل علاقة عاشقين يضربان أول موعد لهما في السينما، إن اتفقا في موقفهما من الفيلم وفي تفسير أحداثه فالمستقبل سيكون زاهرا.**

**المراجع الببليوغرافية**


**باسولز ، م. (2006). العلاج عن طريق الفن ، مرافقة في الخلق والتحول .العلاج بالفن العلاج بالفن وأوراق التربية الفنية للإدماج الاجتماعي.25-19 ,1 ,**

**Cao، M.، Díez & ، .(2006) .N. M.العلاج عن طريق الفن: المعرفة الداخلية من خلال التعبير الفني .مدرس.**

**ديل ريو ، م. (2009). تأملات حول التطبيق العملي في العلاج عن طريق الفن / أفكار حول الممارسة في العلاج عن طريق الفن .*العلاج بالفن*.26-17 ,*4* ,**

**Ten، .(2006) .N. M.بحث مستمر عن العلاج عن طريق الفن في جامعة كومبلوتنس بمدريد Art Therapie Resaerch / في .UCM *العلاج بالفن*.67-45 ,*1* ,**

**دنكان ، ن. (2007). العمل مع العواطف في العلاج عن طريق الفن / العلاج بالفن والعواطف .*العلاج بالفن*.49-39 ,*2* ,**

**كلاين ، .(2006) .J. P.العلاج عن طريق الفن ، مرافقة في الخلق والتحول / العلاج عن طريق الفن ، مرافقة في الخلق والتحول .*العلاج بالفن*.25-19 ,*1* ,**

**مامباسو ، أ. (2007). العلاج عن طريق الفن ، التربية الفنية والإدماج الاجتماعي. دورات النشر في أسبوع العلوم الرابع 2006 .*العلاج بالفن*.296-293 ,*2* ,**

ماركسين ، .(2011) .Eالحوارات بين الفن والعلاج: من "الفن الذهاني" إلى تطوير العلاج بالفن وتطبيقاتها (الصفحات 1-222). برشلونة ، إسبانيا: جيديسا.

رييس ، .(2007) .Pالإمكانات العلائقية للعلاج بالفن في التدخل النفسي العلاجي المبكر للذهان / الإمكانات العلائقية للعلاج بالفن في التدخل الذهني المبكر للذهان .*العلاج بالفن* ,*2* , 109-118.

رودريغيز فرناندیز ، .(2007) .Eتطبيقات العلاج عن طريق الفن في الفصل الدراسي كوسيلة للوقاية من تنمية احترام الذات وتعزيز العلاقات الاجتماعية الإيجابية: أشعر أنني على قيد الحياة والود (2) ، 275-291.

سيرانو ، أ. (2014). روى بالصور: إمكانيات التصوير واللغات السمعية البصرية في العلاج بالفن .*العلاج بالفن*.158-157 ,*9* ,

https://www.noor-book.com/%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D8%AA...

1. ^ *"Movie theater definition and meaning – Collins English Dictionary". www.collinsdictionary.com.* مؤرشف *من الأصل في 06-11-2020 .اطلع عليه بتاريخ 14-04-2018.*
2. ^ *"cinema – Definition of cinema in English by Oxford Dictionaries". Oxford Dictionaries – English.* مؤرشف *من الأصل في 21-09-2018 .اطلع عليه بتاريخ 14-04-2018.*
3. ^ تعدى إلى الأعلى ل:أ ب *إدوار غالب .(1988) الموسوعة في علوم الطبيعة) بالعربية واللاتينية والألمانية والفرنسية والإنجليزية) (ط. 2). بيروت :دار المشرق .ص. 319 .ISBN:978-2-7214-2148-* .

*7. OCLC:44585590. OL:12529883M. QID:Q113297966.* يُـقَ

ابلهcinema :

4. ^ *فانيامبادي عبد الرحيم(2011) ، معجم الدخيل في اللغة العربية ولهجاتها) ط. 1)، دمشـــــــــق: دار الـــــــــقـــــــــلـــــــــم، ص. 126، OCLC:767587216 ، QID:Q116450267*

5. ^ *"cinema hall Meaning in the Cambridge English Dictionary". dictionary.cambridge.org.* مؤرشف من *الأصل* في *2021-03-08 .اطلع عليه بتاريخ 2018-04-14.*

6. ^ **جهود مجمع العراق في التعريب» - صـــوت العربية «نســـخة محفوظة 08 مارس 2018 على موقع واي باك مشين.**

7. ^ **مرســـي، أحمد كامل. وهبة، مجدي، معجم الفن الســـينمائي، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973م، ص196-197.**

8. ^ **ســـوريو، إتيين، تقابل الفنون، ترجمة بدر الدين القاســـم، وزارة الثقافة، دمشـــق، 1993، ص 176-177.**