# منوعات

MEDIA

## أخبار

**علّق الصحافي الفلسطيني الأسير علاء الريماوي إضراباً عن الطعام استمر 16 يوماً رفضاً لاعتقاله الإداري**، ليلة الخميس ـ الجمعة، بعدما أصدرت محكمة عوفر الإسرائيلية قراراً بتقصير مدة اعتقاله، ليكون الإفراج عنه في 5 يونيو/ حزيران المقبل.

**قدمت «تويتر»، يوم الخميس، أداة جديدة تحمل اسم «تيب جار» (علبة الإكراميات) تتيح للمستخدمين التبرع بمبالغ مالية للمغردين المفضلين لديهم.** تسعى الشبكة الأميركية إلى تنويع مصادر دخلها بما يتخطى الإعلانات وإمكانات تحقيق الإيرادات.

**قتل الصحافي التلفزيوني الأفغاني نعمت روان بالرصاص في مدينة قندهار الخميس، وفقاً لمسؤولين، بعد يوم من تحذير طالبان** وسائل الإعلام من القيام بـ«تغطيات متحيزة». وكان روان قد التحق بوزارة المالية الشهر الماضي كمتخصص في التواصل.

**وعد وزير الثقافة والشباب والرياضة المغربي، عثمان الفردوس، باستمرار دعم المؤسسات الصحافية خلال الأشهر الثلاثة المقبلة**، في محاولة لتخفيف آثار جائحة «كوفيد-19» المستمرة، بعدما عاني القطاع بخسائر بملايين الدولارات الأميركية.

تحاول وكالات الاستخبارات العالمية خلال السنوات الأخيرة إثبات حضورها على منصات التواصل الاجتماعي، سعياً وراء الانفتاح والشفافية، خصوصاً تجاه الشباب الذين يشكلون الشريحة الأكبر من جمهور هذه المنصات

# الاستخبارات على إنستغرام: عملاؤنا بشر مثلكم

**ماجدولين الشموري**

دشن القسم الخامس في هيئة الاستخبارات العسكرية البريطانية (MI5) حساباً رسمياً على منصة «إنستغرام» في إبريل/نيسان الماضي، منضماً إلى وكالات استخبارات عدة حول العالم تجرب التطبيق الشهير الذي تملكه شركة «فيسبوك». ويأمل الجهاز أن يدحض حسابه @Mi5Official الخرافات الشائعة حول أساليب التجسس، وأن يشرح ماهية عالم الاستخبارات للمتابعين، وأن يسلط الضوء على تاريخه. MI5 هي وكالة الاستخبارات الأمنية المعنية بالأمن القومي في المملكة المتحدة.

تعمل مع وكالات استخبارات أخرى كجهاز الاستخبارات السري (SIS) وجهاز الاتصالات الحكومي (GCHQ)، ووكالات فرض القانون، للتحري ولصد تهديدات عدة، وفقاً للموقع الإلكتروني الرسمي. وأعلن المدير العام للوكالة، كين ماكالم، عن إطلاق حساب «إنستغرام» عبر عمود كتبه لصحيفة «ذا تيليغراف» البريطانية، قال فيه: «علينا تجاوز أي صور نمطية، عن طريق كشف المزيد عمّا يبدو عليه جهاز الأمن اليوم، حتى لا ينأى الأشخاص عن التقدم للعمل لدينا جرّاء الحواجز المتصورة، مثل الخلفية الاجتماعية والاقتصادية والعرق والجنس والإعاقة أو أي جزء من البلد صادف أنهم ولدوا فيه».

وتأمل الوكالة أن يجذب «نهجها المفتوح» الجديد مجموعة متقدمين للعمل لديها أكثر تنوعاً. في ملخص الحساب على «إنستغرام» حيث يكشف المستخدمون العاديون عن أماكن تواجدهم وهواياتهم واهتماماتهم، كتبت الوكالة: «نحن MI5. نحن نحمي المملكة المتحدة من التهديدات التي تترصد الأمن القومي». والمنشور الأول للحساب كان صورة «الكبسولات» أمام مدخل المقر الرئيسي للوكالة، في لندن، وتحديداً مبنى «تامز هاوس» Thames House. وأرفقت الصورة بتعليق: «ما سرّ التجسس الناجح؟ ضعوا في اعتباراتكم الزوايا كلها، لتمنحكم رؤية أوضح. خلف هذه الكبسولات تُحفظ أهم الأسرار في المملكة المتحدة».

حصدت الصورة أكثر من 24 ألف إعجاب إلى الآن وأكثر من ألف تعليق. وكشف جهاز الأمن الداخلي البريطاني أنه سيوفر «محتوى تفاعليا»، يتضمن جلسات يجيب فيها أفراد الوكالة عن أسئلة المتابعين. في العمود الذي نشرته صحيفة «ذا تيليغراف»، تطرق ماكالم إلى المفارقة في إطلاق جهاز استخبارات حساباً على منصة للتواصل الاجتماعي سعياً وراء الشفافية، قائلاً إن هذه الخطوة أصبحت «روتينية لمعظم المؤسسات، لكنها أكثر إثارة للاهتمام لتلك العاملة في مجال حفظ الأسرار»، موضحاً أن «عملياتنا وطبيعة قدراتنا السرية لن تصبح كتاباً مفتوحاً، لكننا سنصبح مؤسسة أكثر انفتاحاً وترابطاً، ونتعلم باستمرار، ونجد طرقاً جديدة للاستفادة من التنوع والإبداع في الحياة في المملكة المتحدة». MI5 ليست أول وكالة استخبارات حكومية تتجه نحو منصات التواصل الاجتماعي؛ «مقر الاتصالات الحكومية»، وهو أيضاً منظمة استخباراتية وأمنية بريطانية، انضم إلى «إنستغرام» عام 2018، لتسليط الضوء على «حياة ضابط استخبارات». كما أن لديه حسابا في موقع «تويتر».

جهاز الاستخبارات البريطاني MI6 دشن حسابه على «تويتر» عام 2014، بمزحة جاء فيها: «لا يمكننا أن نؤكد أو أن ننفي أن هذه تغريدتنا الأولى». في الولايات المتحدة الأميركية، غردت وكالة الاستخبارات المركزية CIA للمرة الأولى في 6 يونيو/حزيران عام 2014: «لا، لا نعرف أين توباك»، في إشارة إلى مغني الراب توباك شاكور الذي قتل بإطلاق نار عام 1996، لتنطلق النظريات التي تحلل هذه الجريمة.

ونشاط الوكالة الأبرز على منصات التواصل الاجتماعي هو سلسلتها «ناس وكالة الاستخبارات المركزية» Humans of CIA التي تسلط الضوء على الحكايا الشخصية والحميمية لموظفيها، كتجاربهم المبكرة وتفاصيل عن شركائهم

**منصات التواصل الاجتماعي وسيلة لتلميع صورة الأجهزة**

وعائلاتهم وهواياتهم، أي تلك التفاصيل التي تصرخ «نحن بشر مثلكم، انضموا إلينا».

سلسلة «ناس وكالة الاستخبارات المركزية» واجهت حملة انتقادات واسعة على منصات التواصل الاجتماعي أخيراً، بعدما نشرت فيديو تقول فيه إحدى ضابطاتها: «أنا من جبل الألفية، وشخصت إصابتي باضطراب القلق العام (...) في سن الـ36 أرفض الأفكار الأبوية المضللة عما يمكن

تحاول الوكالات تحدي الصور النمطية عن عملائها (Getty)

للمرأة أن تكونه أو ما ينبغي أن تكونه».

الفيديو استفز المحافظين الذين وصفوا الوكالة بالـ woke، وهو مصطلح واسع للوعي الحاد بالقضايا المعاصرة للعرق والجنس، ويستخدم أحياناً بسخرية.

وفي تصريح لصحيفة «نيويورك تايمز» أخيراً، قالت المتحدثة باسم الوكالة نيكول دي هاي إن الحسابات على منصات «فيسبوك» و«تويتر» و«إنستغرام» هدفها «إضفاء الطابع الإنساني» على وكالة الاستخبارات المركزية. ووفقاً لدراسة نشرت في مجلة «الاستخبارات والأمن القومي» Intelligence and National Security، في مارس/آذار الماضي، فإن استخدام وكالة الاستخبارات المركزية لمنصات التواصل الاجتماعي يتجاوز أغراض العلاقات العامة والتوظيف، إذ يشكل «استمراراً لتدخلها في الثقافة الشعبية الأميركية، وهو أمر ضروري لإضفاء الشرعية على ممارساتها». أشارت الدراسة نفسها إلى أن وكالة الاستخبارات المركزية الأميركية رائدة في فن استخدام التغريدات المضحكة لتجنب الحديث عن تاريخها الطويل من العنف. ورأت أن الوكالة «تعطي الجماهير انطباعاً بأنها مؤسسة لا تدرك عيوبها فحسب، بل قادرة على التفكير فيها أيضاً (...) الفكاهة تكتيك تواصلي ناشئ يعمل على الحفاظ على السلطة ومقاومة السيطرة الديمقراطية».

وكالات استخبارات أخرى، بينها «مكتب التحقيقات الفيدرالي» الأميركي FBI، لديها حسابات نشطة على منصات «فيسبوك» و«تويتر» و«إنستغرام» و«يوتيوب» و«فليكر». أصبحت وسائل التواصل الاجتماعي جزءاً من «إدارة الصورة والعلامة التجارية» لوكالات الاستخبارات حول العالم، وفق ما قال البروفيسور في «جامعة كولورادو سبرينغز»، مايكل لاندون موراي، في حديث لـ«نيويورك تايمز». وأوضح موراي أن «الكثير من ممارسات وكالات الاستخبارات تتسم بالقبح، ويمكن أن تكون منصات التواصل الاجتماعي وسيلة لرفع الغموض عن عملياتها وتلميع صورتها». وأشار إلى أن أولئك الذين يتابعون وكالات الاستخبارات على وسائل التواصل الاجتماعي يميلون إلى أن يكونوا إما داعمين تماماً أو مناهضين لها. في العالم العربي لا يبدو أن أجهزة الاستخبارات دشنت حسابات رسمية لها على صفحات مواقع التواصل الاجتماعي، لكن محبيها والمطبلين لها تولوا المهمة، فأطلقوا حسابات تحمل أسماء مثل «محبي المخابرات المصرية» و«عالم المخابرات» و«محبي المخابرات العامة الأردنية». ورغم أن وكالات الاستخبارات التابعة للاحتلال الإسرائيلي لا تنشط عبر حساباتها الرسمية على منصات التواصل الاجتماعي (آخر منشور في صفحة الموساد الرسمية يعود لعام 2019)، لكنها أدركت باكراً أهمية الحضور الرقمي، فعززت مواقعها الإلكترونية الرسمية، ولم تتردد في إطلاق حملات على شبكة الإنترنت لاستقطاب عناصر جدد. ولا تقتصر المسألة على منصات التواصل الاجتماعي، إذ يحاول الموساد منافسة شركات الاستخبارات الخاصة التي اكتسبت زخماً وحضوراً خلال السنوات الأخيرة. وقال جواسيس سابقون إن الوكالة تتبنى عدداً كبيراً من البرامج التلفزيونية والأفلام التي يمكن أن تنفخ فيها الروح مجدداً، وتحديداً تلك التي تعرض عبر منصات البث الرقمي مثل «نتفليكس» و«هولو» و«آبل تي في»، مثل «فوضى» (نتفليكس، 2015) و«الجاسوس» (نتفليكس، 2019) و«العلم المزور» (هولو، 2015) و«طهران» (آبل تي في بلاس، 2020)، وفق ما نقلت صحيفة «واشنطن بوست» العام الماضي.

## الحب في لانغلي

تواظب «وكالة الاستخبارات المركزية» الأميركية، عبر حسابها الموثق على «إنستغرام»، على نشر صور أزواج يمسكون أيدي بعضهم أو يستجمون تحت الشمس أو حتى يتبادلون القبل في حفل الزفاف، عبر وسم #LoveAtLangley (الحب في لانغلي). يقع مقر «وكالة الاستخبارات المركزية» في لانغلي في ولاية فرجينيا.

لا تقتصر المنشورات عبر وسم «الحب في لانغلي» على الصور التي تشبه إعلانات تطبيقات المواعدة، إذ تضاف إليها القصص عن تعارف الأشخاص والوقوع في الحب وحتى الزواج وتأسيس أسرة، في مقر «وكالة الاستخبارات المركزية». عبر هذا النوع من المنشورات تحاول الوكالة جذب عناصر جدد إليها، لتصور العمل فيها كأنه قصة خيالية يحظى أبطالها بالحماية والأمان والحب. هذه المبالغة في إضفاء الطابع الإنساني على عناصر وكالة الاستخبارات المركزية لا يساهم أحياناً إلا في ترسيخ الصورة الأصلية عنهم، فهذا الاحتفاء بـ«العادي» لا ينفك يذكرنا أن هؤلاء ليسوا عاديين وحياتهم ليست عادية.

384 ألف حساب يتابعون وكالة الاستخبارات عبر «إنستغرام»، بينما تكتفي هي بمتابعة 35 حساباً: الجيش الأميركي، والوزارات الأميركية، ووكالات الاستخبارات الأميركية، و«الإدارة الوطنية للملاحة الجوية والفضاء» (ناسا)، والممثلة ميليسا مكارثي، والممثلة كلير دينس، والممثل ريان رينولدز، والممثل جون كراسينسكي، والممثلة جيسيكا شاستاين، والممثلة جينيفر غارنر، والممثل براين كرانستون، وبن أفليك، وتوم هانكس، وبيرس بروسنان، والحساب الرسمي للعميل الخيالي «007» (جيمس بوند).

# السينما الغنائية

## أفراح الفن السابع
## لإغماض عين الريبة

**سعيد المزواري**

لا يمكن الحديث عن الكوميديا الموسيقية من دون استحضار مقوّمات الصناعة السينمائية، لأنّها من أكثر الأنواع تطلّباً، ليس للإمكانات المادية فقط، بل للتكامل بين العناصر الفنية المتعدّدة، التي تدخل في صناعة الفيلم الموسيقي: الديكور، والأزياء، والألحان، والكلمات، والكوريغرافيا، والسينوغرافيا، والكاستينغ (مواهب في الغناء والرقص تتوفّر، في الوقت نفسه، على شكل جذّاب)، ما يُصعّب ظهور سينما موسيقية قوية في تربة بلد، لا يتوفّر أصلاً كمحاولة لتقليد الوصفة الغنائية المصرية، في اقتصاد سينمائي قوي، وتقاليد عريقة في المسرح الغنائي، كحال هوليوود في النصف الأول من القرن الـ20، حين شهدت الأفلام الموسيقية أوجّ نهضتها، بفضل فنانين استعراضيين استثنائيين، ومخرجين بارعين تخصّصوا في هذا النوع انطلاقاً من تجارب ناجحة في مسارح بروداواي في نيويورك، أو المسرح الاستعراضي في لاس فيغاس.

**أفلام غنائية أم موسيقية؟**

توافر جلّ هذه المقوّمات في الحالة المصرية، باعتبار أنّ النهضة الفنية تُشهدتها مصر منذ بدايات القرن الماضي، في المسرح والموسيقى، كما في الأدب ونواح أخرى من الحياة الثقافية .أدّى إلى انتقال العدوى إلى السينما، انطلاقاً من بداية الثلاثينيات الفائتة، فعرفت صناعة السينما المصرية طفرة جماهيرية، امتدّ صداها إلى معظم الدول العربية. يرجع الفضل فيها، أساساً، إلى الفيلم الغنائي، الذي شهد لقاء فنانَين استثنائيَين، برعوا خصوصاً في التخصّصات الغنائية، من أداء ولحن وكلمات، كمحمد عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش ورياض السنباطي ومحمد القصبجي وأحمد رامي.

هذا يدفع إلى التساؤل عمّا إذا كان الأمر يتعلّق بأفلام أقرب إلى الغنائية من الموسيقية، باعتبار أن غالبية التجارب المصرية كانت تهتمّ بالأغنية كمرتكز للاقتراح الجمالي، أكثر من كونها استعراضاً بالمعنى المتعارف عليه في السينما الموسيقية الهوليوودية، حيث تحضر الأغنية، كالرقص والأزياء والسينوغرافيا والديكور، بشكل متوازٍ في قلب الرهان الجمالي للأفلام، وفق مقاربة فنية متكاملة.

رغم ذلك، خلّفت السينما الغنائية المصرية تأثيراً كبيراً في وجدان الجمهور العربي، إلى درجة أنّ أولى تجارب إخراج فيلم سينمائي طويل في المغرب مثلاً، كانت بعنوان «الحياة كفاح» (1968)، لأحمد المساوي ومحمد التازي، كمحاولة لتقليد الوصفة الغنائية المصرية، بما في ذلك الحبكة المألوفة، المتمحورة حول مغنٍّ يسعى إلى شقّ طريقه نحو النجاح في الغناء، فيواجه عقبات ويعرف نجاحات تترجمها الأغاني (مونولوغ، غالباً)، مع إدماج توابل مغربية، والاعتماد على موهبة الفنان الصاعد آنذاك عبد الوهاب الدكالي، ثمّ «دموع الندم» (1982)، لحسن لطفي، الذي ألّف كلمات بعض الأغاني. لاقى الفيلم إقبالاً كبيراً عند عرضه في القاعات، بسبب شعبية بطله المغني الراحل محمد الحياني.

لكنّ هذه المحاولات لم تتمكّن من تثبيت جذور النوع في السينما المغربية، لأسباب عدّة، أهمها هيكلية مرتبطة بضعف شروط الصناعة السينمائية، وقوّة المنافسة المتمثلة في السينما المصرية والهندية خصوصاً. وكذلك، ضعف التعاون بين حلقات الإنتاج المسرحي والغنائي والسينمائي، رغم توفّر التخصّصات الغنائية على أسماء إبداعية كبيرة، طبعت كلّ مجال على حدة: سميرة بنسعيد وعبد الهادي بلخياط في الغناء، وعبد السلام عامر في وضع الألحان، وأحمد الطيب لعلج في كتابة الكلمات.

**انحسار كبير**

تنبغي الإشادة هنا بتجربة المخرج كمال كمال، المتمثّلة بفيلمين مهمّين: «السفونية المغربية» (2006) و«الصوت الخفي» (2013)، اللذين سعى من خلالهما إلى بعث السينما الموسيقية المغربية بمواصفات حديثة، وتجديد في طرق السرد وأساليب الإخراج، بعيداً عن الأنماط المصرية والهندية، وربما أقرب إلى الكلاسيكية الغربية. لعلّ الصعوبات، التي يواجهها كمال كمال غالباً في موازنة أفلامه مالياً، أبرز دليل على التحدّيات الإنتاجية التي تُشكلها الأفلام الموسيقية، والمغامرة التي تنطوي عليها.

منذ عقود، تشهد السينما الموسيقية انحساراً كبيراً في الإنتاج والإقبال الجماهيري، في العالم بأسره (ما عدا الهند، بسبب خصوصيات ثقافية ورقابية معيّنة)، مردّها الأول في هوليوود التخلّي عن نظام اشتغال استديوهات الإنتاج السينمائي، المرتكز على عقود حصرية مع المخرجين والممثلين والفنيين، والذي (النظام) أتاح لها (الاستديوهات) تبنّي صيغة تحاكي سلسلة الإنتاج، أكثر ملاءمة لنموذج إنتاج الأفلام الموسيقية المعتمد على تخصص كبير في الوظائف الفنية. هذا مكّن من امتصاص تكاليف الإنتاج، بالاعتماد على نمط وفورات الحجم (الاستفادة من حلقات إنتاج معينة في تصوير أفلام عدّة)، وتالياً استثمار أمثل لعقود المتدخلين الفنيين والتقنيين العديدين، الذين يتطلّبهم إنجاز لوحات الاستعراض الضخمة، التي تشكّل عصب الأفلام الموسيقية، مهما كانت خصوصياتها المرتبطة بالأسلوب والموازنة والمرجعية.

أما أزمة السينما الموسيقية وغيابها على الشاشة العربية، فترجع إلى أسباب أعمق وأكثر هيكلية، أبرزها هيمنة الواقعية على الإنتاج العربي، بالنظر إلى عدم تطلّبها على مستوى الموازنة المالية، ولاعتبارات ترتبط بالمزاج السياسي والاجتماعي السائد في الدول العربية، منذ ستينيات القرن الـ20، ونكسات الحروب العربية الإسرائيلية، التي أفضت إلى تسيّد تيار السينما الملتزمة، المنطلقة من انتقاد الوضع القائم، من دون نسيان التأثير الكبير، منذ سبعينيات القرن نفسه، لانتشار أيديولوجيات ترتكز على القراءات الحرفية والأصولية للتراث الديني، وتنظر بعين الريبة إلى السينما بشكل عام، لا تتردّد في تحريم الأنواع المرتكزة على مظاهر الفرح والحياة، من غناء ورقص وقُبل بين الممثلين والممثلات، وفي مقدّمتها السينما الغنائية والموسيقية. كما أنّ جنوح شركات الإنتاج السينمائي العربية إلى السهولة، وإحجامها عن ركوب المجازفة الفنية، أدّيا إلى تفضيلها أنواعاً أقلّ كلفة على مستوى الموازنة، وأقلّ تطلّباً على صعيد الجهد والاستثمارين الفني والتقني، كأفلام الحركة والكوميديا: لا يُغلق انعكاس التراجع الكبير الذي عرفته الحركة الفنية العربية عامة، خصوصاً تلك المرتبطة بشكل وثيق ومصيري بالسينما الغنائية، أي الموسيقى العربية في الدرجة الأولى، وما شهدته من تراجع على مستوى الألحان والكلمات، وتدنّي التكوين الأكاديمي والموسيقي لمعظم الممارسين، ثمّ المسرح الغنائي والاحتفالي، الذي خفت صيته تدريجياً منذ ثمانينيات القرن الـ20، مع تبدّل أنماط الفرجة لدى المشاهد العربي، بالموازاة مع هيمنة التلفزيون وانتشار القنوات الفضائية.

تهيمن الواقعية على صناعة السينما في العالم العربي (Getty)

# لأنّ العالم تغيّر

## تحوّلات سياسية وإيقاعية

تُشكّل السينما الغنائية تراثاً فنيّاً غنياً في السينما العربيّة. ورغم اقتصارها على بلدان عربية قليلة، استطاعت، بما راكمته من أفلام وتجارب، أن تغوص في بنية المُتخيّل اليومي العربي، في ثلاثينيات القرن الـ20، وفي ما شهدته هذه المرحلة من نُضج فني، أفكاراً ومواضيع. كان التيار الرومانسي، برهافته وحساسيته، قادراً على اكتساح هذه الفيلموغرافيا الغنائية، جاعلاً إياها في خدمته، فنيّاً وجمالياً، لكنّ من دون أن يتنازل عن شرطه الوجودي، بوصفه تياراً فكرياً وَسَم المرحلة بأكملها.

تزامن هذا النضج التجريبي، الذي عاشته مصر، في تطويع الواقع ومحكياته وقصصه وتفاصيله، وفي نقله إلى قوالب سينمائية غنائية، خاصّة بعد نهضة فنية شهدتها مصر آنذاك، ساهمت في ظهور مواهب غنائية كثيرة، أسّست تاريخ الغناء العربي، ومساره. فالغناء أضحى، بسبب امتلاكه حظوظ فنية وسُلطة مركزية في المجتمع، الفنّ الأشهر. ولم يكُن بإمكان هذه الأصوات الغنائية أن تظلّ بعيدة عن الشاشة الكبيرة، بوصفها الطريق الأسهل نحو تحقيق نجاحات باهرة، بحكم ما تُتيحه الصورة من سهولة الذيوع والانتشار في المجتمعات. فكان من السهل على هذه التجارب الفنية اقتحام عالم السينما، الذي شجّع بعد ذلك على إنتاج أفلام غنائية مصرية كثيرة، بطرق مُختلفة ومُتباينة، بين المونولوغ والأوبريت في ثلاثينيات القرن الـ20 وأربعينياته، في مطلع ستينياته، بدأت السينما الغنائية تخفت، وتراجع معها عامل الإنتاج المُغذّي لها، بسبب سطوة السياسي على الفني، وتنامي الحركات السياسية في المجتمعات العربية، ما أثر على الكاميرا ومشاغلها، فباتت تهتم أكثر بالتحوّلات السياسية والاجتماعية، التي طاولت المجتمع العربي، وما بدا يظهر فيه حينها من شروخ وتصدّعات وقلاقل.

عن تفاصيل نشأة السينما الغنائية في العالم العربي، وأهم إبدالاتها الفنية والجمالية التي رافقتها منذ إنتاج بواكيرها الأولى، كانت لـ«العربي الجديد» لقاءات مع كُتّاب ومخرجين ومُهتمّين بالشأن السينمائي العربي، في هذا التحقيق (ترتيب الأسماء جاء وفقاً للحروف الأبجدية للأسماء الأولى):

■ إلياس خلاط (مؤسّس ومدير «مهرجان طرابلس للأفلام» في لبنان): تراجع إنتاج ما يسمّى بالفيلم الموسيقي عالمياً، المعروف عربياً بالسينما الغنائية، بشكل كبير، حتى أنّ إنتاجه توقّف نهائياً في العالم العربي منذ سنين القرن الـ20 وستينياته، وصولاً إلى منتصف سبعينياته، حيث بدأ إنتاجه يتراجع. في تلك الفترة، كانت الأغاني والموسيقى منتشرة عبر أثير الراديو، ومن خلال تنظيم الحفلات فقط، فكان بديهياً تناول هذا الموضوع في السينما، عالمياً وعربياً.

أبرز سبب أدّى إلى تراجع السينما الغنائية، عالمياً ومحلياً، يكمن في كلفة الإنتاج من جهة، وفي مرحلة لاحقة قلّت الموارد وبيع التذاكر من جهة أخرى. للأخير أسباب عدّة أيضاً، أبرزها الانتشار الواسع للفيديو والحفلات المسجّلة، التي تُبث على التلفزيون منذ منتصف السبعينيات الماضية، بالإضافة إلى البرامج الموسيقية المتخصّصة بالموسيقى والغناء، التي شهدت رواجاً في نهاية السبعينيات، حتى مطلع هذا القرن.

أسبابٌ أخرى تحضر، ربما تكون غير مباشرة: الإنتاج الكثير والانتشار الواسع الذي حقّقه الـ«فيديو كليب»، الذي شهده العالم عامة، وعالمنا العربي أيضاً، منذ منتصف الثمانينيات الماضية. أما كثرة الإنتاج الموسيقي والجولات الفنية الغنائية، عالمياً ومحلياً، فساهمت بالتأكيد في هذا التراجع، لا سيما أنّ لقاء الجمهور بنجومه أصبح متاحاً أكثر.

■ سماح عادل (كاتبة وصحافية مصرية): بدأت السينما الغنائية في مصر أوائل الثلاثينيات الماضية، عندما انهار المسرح الغنائي، الذي كان ناجحاً ومزدهراً، مع الأزمة الاقتصادية العالمية عام 1929. وجد المبدعون ملاذهم في السينما، المولودة حديثاً، ولا عجب في أنّ يكون أول فيلم سينمائي مصري ناطق فيلماً غنائياً بعنوان «أنشودة الفؤاد» (1932)، لماريو فولبي، غنّت فيه نادرة من الحان زكريا أحمد. لكنّ البداية الحقيقية لأفلام سينمائية مؤدّين أدوار البطولة، بدأ من أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وأسمهان، إلى عبد الحليم حافظ وشادية وصباح، وغيرهم، حتى المطربين والمطربات (حضورهم على الشاشة ضعيف جداً)، كمحرم فؤاد ونجاة الصغيرة وفايزة أحمد، كانت لهم تجاربهم أيضاً. مُهمّ التأكيد هنا على أنّ تلك الأفلام كانت «غنائية»، لا «موسيقية» أو «استعراضية»، بحسب التعريف الهوليوودي. أفلام الـ«Musical» نوع تُستخدم فيه الأغاني والاستعراضات لتطوير الدراما، بدلاً من الحوار. أما في مصر، فالفيلم يتوقّف حرفياً أثناء الأغنية، وحذفها لن يؤثّر شيئاً على مسار أحداثه. الاستثناء نادرٌ جداً، ربما تجربة يوسف شاهين مع فريد الأطرش وشادية في «إنت حبيبي» (1957)، واستخدام الأغاني درامياً، وأيضاً في «شيء من الخوف» (1969)، لحسين كمال، مع شادية. خلاف ذلك، تعاملت الغالبية الساحقة من الأفلام مع الأغنية بنظام المسرح نفسه، أي الغناء بين الفصول الدرامية.

**السبعينيات: تغيّر كلّ شيء**

مع بداية السبعينيات الماضية، حدثت تغييرات في مناخ عدّة في الحياة، بدءاً من هزيمة يونيو/ حزيران 1967، ورحيل جمال عبد الناصر عام 1970. الحدثان دَوّرا في دعم الدولة للسينما، التي تحوّلت أفلامها غناء مُطرب أغنية ترتبط بالموقف حتماً، وتوقّف جيل كامل من المخرجين والممثلين عن العمل بالكثرة السابقة نفسها.

هذا ما أراده الجمهور من السينما أيضاً، وبذلك بُعد تاريخي مهمّ جداً. ففي زمن سابق، لم يكن التلفاز موجوداً في مصر بعد، وعلاقة المستمع بمطربه المفضّل تنشأ من صوته عبر الراديو. الوسيلة الوحيدة لرؤية المطرب/ النجم من قرب تتمثّل بحضور حفلة موسيقية له، وهذا مُكلف جداً، أو اختيار السينما وشراء بطاقة دخول يكون سعرها أرخص بكثير.

بناءً على ذلك، جميع نجوم الغناء بين الثلاثينيات والستينيات. ظهروا في أكثر من فيلم، وأصبح الفيلم الغنائي يُعرض في دور السينما لأسابيع، وليس أياماً، كما كان الحال سابقاً، وهو ما ساهم في تحقيق أرباح كبيرة، وتشجيع المنتجين على الاستثمار في هذا النوع من الأفلام.

**الإجابة ليست الأغاني**

مع نهاية التسعينيات الماضية، بدأت موجة جديدة من السينما، سُمّيت بـ«سينما الشباب»، بدأت مع نجاح خارق لـ«إسماعيلية رايح جاي» (1997)، لكريم ضياء الدين، بطولة المطرب محمد فؤاد، وفيه 6 أغانٍ متنوّعة. فهل يعني ذلك عودة الإقبال على هذا النوع؟ لم يكن أحدٌ يعرف بعد.

الفيلمان اللاحقان لشريك محمد فؤاد في بطولة الفيلم، الممثل محمد هنيدي، لمخرجها سعيد حامد، «صعيدي في الجامعة الأميركية» (1998)، و«هشام في أمستردام» (1999)، مليئان بالأغاني أيضاً، بصورة مختلفة وكوميدية. حقّق الفيلمان نجاحاً أكبر من نجاح «إسماعيلية رايح جاي»، من دون وجود مطرب. ثم بدأ جيل جديد من الـ«كوميديانات» يظهر، أهمهم علاء ولي الدين، الذي نجح من دون وجود أغانٍ سينمائياً، أثّرت كلّ تلك التغيّرات، بدءاً من الثمانينيات، بجيل جديد من المخرجين (محمد خان وعاطف الطيب وخيري بشارة، وآخرين من جيلهم)، يميل إلى سينما واقعية وفنية تتعارض تماماً مع فكرة «الأفلام الغنائية». مع وجود موجة أخرى من الأفلام، تسمّى «المقاولات»، تعتمد كلياً على الكوميديا والأغاني، كانت تستغلّ مطرباً واحداً فقط، هو أحمد عدوية، وبشكل كوميدي أيضاً، نادراً ما يعتمد على الأغاني.

بالتأكيد، كانت هناك تجارب سينمائية تحاول استغلال نجوم الغناء اللامعين، في الثمانينيات والتسعينيات، تحديداً عمرو دياب ومحمد فؤاد. لكنّها تظلّ محدودة الأثر تماماً، فهناك «حتمية» لاندثار هذا الشكل من الأفلام الغنائية، في زمن عبد الحليم، التي تتوقّف فيها الدراما من أجل أغنية.

للأفلام الممتلئة بالأغاني، المتناسبة مع صناعة السينما، كانت مع «الوردة البيضاء» (1933)، لمحمد كريم، وهو أول فيلم يمثّل فيه محمد عبد الوهاب.

لاقت الأفلام الغنائية رواجاً كبيراً، فاقبل المنتجون على صنعها لأنّ الجمهور اعتاد المسرح الغنائي قبلها. كما كانت هناك أصوات مميزة وبارعة في فترة ازدهار تلك الأفلام، أي بين أوائل ثلاثينيات القرن الـ20 وأوائل ستينياته. من أبرز هذه الأصوات: أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وأسمهان ومحمد فوزي وليلى مراد وصباح وشادية وعبد الحليم حافظ، وآخرون. إنتاج هذه الأفلام ضخم، وفي الوقت نفسه كانت تحقّق أرباحاً كثيرة، وتؤكّد على استمتاع الجمهور بالغناء في سياق الأفلام، التي تنوّعت مواضيعها بين الميلودراما والكوميديا والرومانسية.

في أواخر الخمسينيات وطوال الستينيات، بعد «ثورة يوليو 52»، كان الاتجاه منصبّاً على إنتاج أفلام اجتماعية وواقعية، ما أثّر بشكل كبير على إنتاج الأفلام الغنائية، من دون أنْ تختفي. ومع السبعينيات، اختفت تلك الأفلام لأسباب عدة، منها عدم وجود مطربين لهم المستوى نفسه للمطربين السابقين، بعد وفاة أشهرهم، عبد الحليم وفريد الأطرش ومحمد فوزي، وأيضاً بسبب اتجاه السينما إلى نوع من الأفلام يُعرف عند بعض النقّاد بـ«سينما المقاولات»، التي تعتمد على مواضيع رائجة تخاطب الغرائز، أو على الترفيه.

كما أنّ الموسيقى والغناء نفسيهما اختلفا، فأصبح إيقاع الأغنية مختلفاً عمّا كان موجوداً بين الثلاثينيات والستينيات. ظهر مطربون وملحنون جدد، وساهمت الحفلات، التي كان ينظّمها التلفزيون، في وجود أغنية بمعزل عن الأفلام. ثم شهدت فترة الثمانينيات وبعدها تغييرات، أكبرها حصل في التسعينيات، مع ظهور «الأغنية الشبابية»، المتميّزة بقصرها، وبالتأثر بالموسيقى الغربية، وأصبح نجومها عمرو دياب ووائل توفيق وحميد الشاعري ولطيفة، وغيرهم.

أشرف...

النص الكامل
على الموقع الالكتروني

# ثلاثة سيناريوهات محتملة في فيلم واحد

**أشرف الحساني**

يطلب ناقدٌ، أو صحافيّ مُتابع للشأن السينمائي العربي، من فاعلين في السينما العربيّة المُشاركة في تحقيق حول السينما الغنائية وموقعها في العالم العربي، وأسباب تراجعها، فيُصاب بخيبة أمل إزاء امتعاض البعض من الحديث عن هذا الموضوع، فالسينما الغنائية، بالنسبة إلى هذا البعض المتعجّل، لا تدخل في اهتماماته أو اولوياته. علماً أنّ هذه السينما ظلّت تتربّع على عرش شبّاك التذاكر، خصوصاً في مصر، فترة طويلة، مقارنة بتراجعها، وبالوهن الذي أصاب البلاد العربية منذ مطلع الألفية الجديدة. لكنّ، أهذا مجرّد كلام يتعمّده المرء للهروب من المشاركة في الموضوع أم لأنّ السينما الغنائية بالنسبة إليه، ونظراً إلى سياقها التاريخي الذي ظهرت فيه، تبدو اليوم مجرّد سينما تاريخية حالمة، تلهث وراء وهم اسمه الحقبة الرومانسية، البارزة في فنون مشرقية عدّة، في وقت كانت البلاد العربية تنهل سياسياً واجتماعياً؟ أم أنّ العرب، تاريخياً، بقدر ما عاشوه من خيبات ونكبات وتصدّعات وقلاقل، أصبحوا يرفضون أيّ سينما غير واقعية، لا تعالج قضاياهم ومآسيهم في أوطانهم المنكوبة، ويريدون سينما حالمة وتجريبية، تختبر وسائط بصريّة أخرى لخلق سينما مُغايرة، يتمّ فيها استبدال مفاهيم التفكير والمعالجة لصالح أخرى، ترتبط أكثر بمفهوم المُتعة، وجماليّات الصورة، والذوق الفني المزوّج بالرومانسية والغناء والرقص والسينما؟

**كما في البوشاء**

أوّل ما يعترض المرء، لحظة التفكير في السينما الغنائية، الارتباط الحاصل عند شريحة أكبر من متابعي هذا النوع السينمائي، الذي يُمكن تقسيمه إلى ثلاثة أنواع:

الأوّل فيلم غنائي، حيث يتّخذ السيناريو شكل توليف غنائي وموسيقي بين الشخصيات، كما في «البوشاء» (2012) لنتوم هوبر، الذي يُعيد محاكاة رواية فيكتور هوغو بشكل غناء ملحمي، يستعيد فيه مجد فرنسا، المبنيّ على أجساد الفقراء والمنكوبين اجتماعياً، فجاءت الصورة مُضمّخة بالحزن والفجيعة والقوّة، مع حرص هوبر على التأثير في المُتلقّي بالموسيقى والغناء، في هذا الفيلم، تبدو المشاهد غير مُستقلّة عن الموسيقى التصويرية، بل إنّها تصنع جماليّاتها وتُختزلها، انطلاقاً من شعور لدَيْ بنّاب المشاهد في سفره في روح الفيلم، ليس عبر صوره وقصصه وحكاياته، بل عن طريق موسيقاه وتفاوتها من مشهد إلى آخر.

الثاني يحافظ على عناصر وإبدالات الفيلم الغنائي، مع إضافة فواصل غنائية، تُقسّم غالباً إلى فقرات تتماشى مع حبكة النصّ وشخصياته، ومع أوضاعها في مشاهد عاديةٍ. وجدت السينما المصرية فرصةً لقبول هذا التزاوج البصري، الذي يخدم الطرفين معاً. فالغناء يستفيد من أهميّة الصورة السينمائية وقدرتها على الذيوع وسرعة انتشارها وتأثيرها في وجدان المشاهد العربي، ما يُتيح إمكانات جمّة لنجوم الغناء للظهور بصُورهم هذه المرّة، في «فيديو كليبات» خاصّة لهم، عوض الاكتفاء بأصواتهم فقط. أما السينما، فمكّنها هذا الغناء من تحقيق تواصل حيّ مع روّاد الطرب العربي، وجعل أفلامها تكتسح شبّاك التذاكر في مصر، بعد العطب الذي أصابها في ذلك الوقت.

**أبعاد مختلفة**

شكّلت نهضة الغناء، في مدن مشرقية عدّة، وسيلة نجاح للسينما الغنائية، فتراكم الوعي بها بعد أعوام كتجريب فنّي، خاصّة بعد أن تزعّم التيار الرومانسي هذه النهضة، وغدت الرومانسية موضة العصر في الغناء والسينما والرسم والمسرح. على هذا الأساس، اشتهرت السينما الغنائية، لأنّها بقيت بمثابة تعبير حميمي، يُريد تجاوز الواقع المنكوب الذي ينتمي إليه الناس، إلى واقع عالم جديد، حيث الناس يتحرّرون من فقرهم ومشاكلهم وأزماتهم، ومن قهر التاريخ واستعماريّته.

اللجوءُ إلى عالم مُتخيّل بُعدُ فكري، دافعت عنه الرومانسية كتيار في السينما العربيّة بعيدة عن تجريب النوع الأوّل، رغم وجود إمكانات هائلة اليوم، مع الإنتاج المُشترك، الذي يُفيد في الاشتغال على هذا النوع الفيلمي، المُجدّد والصعب.

النوع الثاني، المُسمّى عربيّاً بـ«السينما الغنائية»، ظلّ مُتاحاً في أفلام مصرية ولبنانية، مع صدارة الإنتاج المصري، على صعيد الكمّ لا الكيف. هذه الأفلام بدأت تنتشر في السينما العربيّة منذ ثلاثينيات القرن الـ20، من دون التفكير في تجديد السينما العربيّة، إذ ترافق بروزها مع الأوج الفني الذي عاشته الأغنية العربيّة في بواكيرها الأولى، فكان اقتحام الطرب للسينما يبدو سيّراً كثيرة لبعض كبار الغناء الغربي، بدرجات متباينة من المعالجة والتخييل والتاريخ السينمائي للسيَر.

التفكير في خصوصيات هذه الأنواع الفيلمية الغربية، يقود إلى التساؤل عن غياب السينما الغنائية العربيّة (المقصود النوع الثاني)؛ وعن أسباب الاختلاف بين الأنواع الثلاثة، والعوامل المُتحكّمة فيها. فالأوّل يبقى صعباً، وتحقيقه يخضع لعوامل فنية وإبداعية، تتمثّل في قدرة مخرج ومؤلّف على تفكيك بِنْيات الواقع وميثولوجياته، ومُحاولة إخْضاع تمثّلاته على مستوى الصورة الفنية، إلى عملية تجريب لمُفرداته العينيّة، وتطويعها بصرياً من خلال ارتياد آفاقٍ جديدة في تخييل الصورة. بالإضافة إلى ميزانية كبيرة لتأليف أغانٍ، وابتداع مقاطع موسيقية كثيرة، تتماشى مع كلّ مشهد، ما يجعل الفيلم يتجاوز نطاق المُخرج السينمائي إلى درجة إدخال الموسيقى في كلّ دقيقة منه. هناك أيضاً الشرط الإنتاجي، إذْ مُهمّ جداً إيجاد مُنتج يُؤمن بمشاريع سينمائية غنائية، تتجاوز في عوالمها السينما العادية من أجل تجديد بصري، يبدأ المثل قدرة الفنانين والموسيقيّ، بأدواتهما، على تحقيق تناغم بين الصورة والصوت.

**ملاحظات**

هذا عاملٌ مُهمّ أبقى السينما العربيّة بعيدة عن تجريب النوع الأوّل، رغم وجود إمكانات هائلة اليوم، مع الإنتاج المُشترك، الذي يُفيد في الاشتغال على هذا النوع الفيلمي، المُجدّد والصعب.

النوع الثاني، المُسمّى عربيّاً بـ«السينما الغنائية»، ظلّ مُتاحاً في أفلام مصرية ولبنانية، مع صدارة الإنتاج المصري، على صعيد الكمّ لا الكيف. هذه الأفلام بدأت تنتشر في السينما العربيّة منذ ثلاثينيات القرن الـ20، من دون التفكير في تجديد السينما السينمائي، ويجعله تابعاً للأغنية، بدلاً من أنْ تكون هذه الأخيرة مُجرّد ميسم جمالي، تنطبع معها الصورة والمؤثّرات الصوتية.

ليلى مراد ونجيب الريحاني في «غزل البنات» (فيسبوك)

# مصر: تلك اللحظة الحرجة في السبعينيات

**محمد جابر**

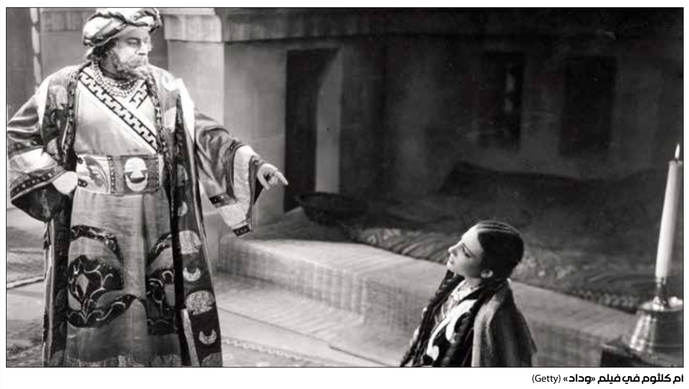
في بداية السينما المصرية، وخلال عقود طويلة تمتدّ بين ثلاثينيات القرن الـ20 وستينياته، كان «الفيلم الغنائي» الأكثر ازدهاراً بين الأنواع السينمائية كلّها. كان نادراً أنْ ينجح مطربٌ أو مطربة حينها من دون أنْ يُحوّل النجاح إلى أفلام. بل إنّ أول فيلم مصري ناطق كان غنائياً، واسمه «أنشودة الفؤاد» (1932)، لماريو فولبي. لكنّ، منذ سبعينيات القرن نفسه، بدأ هذا النوع مرحلة الأفول، لأسباب تاريخية وفنية وسياسية واجتماعية.

**في البدء كان الغناء**

لتحليل أفول الأفلام الغنائية المصرية، سيكون مهمّاً طرح سؤال عن أسباب ازدهارها أصلاً. فالمسرح المصري كان في حالة نهضة ونجاح كبيرين، في عشرينيات القرن الماضي، ويكمن جزءٌ أساسيّ من هذا النجاح في كونه غنائياً. والوجبة، بالنسبة إلى المصريين، تكتمل مع جرعات من الدراما أو الكوميديا، وإلى جانبها أغانٍ واستعراضات. حتى الفرق، التي لم تعتمد على الأغاني في أحداث العرض نفسه، كانت تضمّ مُطرباً وفرقة موسيقية، يغنّون ويعزفون للجمهور بين الفصول. هذا النموذج تحديداً تمّ نسخه مع دخول السينما: أفلام درامية، يمرّ في سياقها غناء مُطرب أغنية ترتبط بالموقف حتماً، لكنّها لا تُطوّره على مستوى الأحداث، فتبدو كأنّها تعليق صوتي للمشاهد.

هذا ما أراده الجمهور من السينما أيضاً، وبذلك بُعد تاريخي مهمّ جداً. ففي زمن سابق، لم يكن التلفاز موجوداً في مصر بعد، وعلاقة المستمع بمطربه المفضّل تنشأ من صوته عبر الراديو. الوسيلة الوحيدة لرؤية المطرب/ النجم من قرب تتمثّل بحضور حفلة موسيقية له، وهذا مُكلف جداً، أو اختيار السينما وشراء بطاقة دخول يكون سعرها أرخص بكثير.

بناءً على ذلك، جميع نجوم الغناء بين الثلاثينيات والستينيات. ظهروا في أكثر من فيلم، وأصبح الفيلم الغنائي يُعرض في دور السينما لأسابيع، وليس أياماً، كما كان الحال سابقاً، وهو ما ساهم في تحقيق أرباح كبيرة، وتشجيع المنتجين على الاستثمار في هذا النوع من الأفلام، الذي نجح من دون وجود أغانٍ في أفلامه. كذلك فعل هنيدي نفسه لاحقاً. بالتالي، ظهر أنّ الإجابة لم تكن الأغاني أبداً، بل الكوميديا. تظلّ الأغاني مهمّة، لكن في إطار من الـ«إيفيه» المُلحّن، كأفلام وأغاني الممثل محمد سعد لاحقاً، أو المساهمة في دعايات الفيلم، لكنْ ليس بالشكل الكلاسيكي القديم. في العقدين الأخيرين، كان هناك استثناء وحيد، لفترة قليلة من الزمن، يتمثّل بالمطرب تامر حسني، الذي قدّم عدداً من الأفلام بنموذج عبد الحليم: رومانسية مع أغانٍ كثيرة، حصل هذا بين عامي 2005 و2012، وتحديداً في «عمر وسلمى» بجزئيه الأول (2007، لأحمد فريد)، والثاني (2009، لأحمد البدري)، و«نور عيني» (2010)، لوائل إحسان. صحيحٌ أنّ جرعة الكوميديا في هذه الفلام زائدةً أيضاً، لكنّ حسني اتّبع النموذج نفسه، ونجح فيه، وربما يأتي ذلك من شهرته الخارقة بين الشباب والمراهقات، حينها.


أم كلثوم في فيلم «وداد» (Getty)