كلاسيت

لماذا يُحوّل العمل الادبي للسينما؟

٣-٣

قاسم عبد الامير عجام

ولعل ابرز التناقضات في نمطي الانتاج الرئيسين المتعارضين لا تكمن في المعالجة السينمائية، او في توجيه محصلتها فقط، ولا في اختيار الاعمال الادبية وتوجهاتها فقط، وانما تبدأ اصلاً من حجم العلاقة مع الادب.

فقد مثلت السينما الاشتراكية، والسينما الملتزمة بكل توجهاتها الثورية او الاجتماعية، ميلاً دائماً نحو الاعمال الادبية، وتعاملاً فنياً متطوراً مع غرر تلك الاعمال، لما في الاعمال الادبية من فكر ومجازات فنية تتسع بدورها لتحويلات اخرى تمارسها لغة السينما بمختلف الياتها ما يسمح بقراءة او قراءات متجددة للعمل الادبي تتفق مع اهدافها السياسية والفكرية وتوجهها نحو بناء وعي اجتماعي وذائقة فنية رفيعة.

على العكس من ذلك، اعتمدت سينما التجارة قصصاً او نصوصاً، معدة لها على الاغلب، نحا اغلبها نحو المغامرات واعلاء شأن الفرد المغامر او تمجيد الحروب او الجنس او الهزل الرخيص. ولذا اتجهت- اذا اتجهت- نحو الاعمال الادبية التي توفر لها ذلك المدد بهذه الدرجة او تلك.

وعلى ذلك يمكن القول ان عوامل النوع الادبي التي مررنا بها ومضامينها تبقى ساحة مفتوحة لحركة الجهة المنتجة (عوامل الانتاج) لتتعامل مع هذه السمة او تلك من سمات العمل الادبي. فان ما يجتذب منتجاً ما الى ملمح في عمل ادبي ما قد لا يجتذب منتجاً غيره. وما قد يراه منتجان في ملمح واحد من العمل نفسه لا يكون متطابقاً او متفقاً بالضرورة. فشتان، مثلاً بين فيلم (سونيا والمجنون) الذي انتجته السينما المصرية عن رائعة دستويفسكي (الجريمة والعقاب) وبين الفيلم السوفياتي الذي يحمل اسم الرواية ذاتها.

واحساساً بالدور المركزي للجهة المنتجة في اظهار أي مشروع سينمي الى الحياة وادراكاً للقوة التي تمتلكها للتأثير على توجهات المشروع وربما حتى تفاصيله، انبثقت في مراحل معينة من تاريخ السينما وفي اقطار شتى لا سيما في اوربا وامريكا ما عرف بالجماعات السينمائية في محاولة للتحرر من هيمنة احتكارات السينما في هوليوود والسينما الاوربية كجماعة السينما الجديدة او كتلك المحاولات التي حاولها السينمائيون السود في امريكا للانتاج المستقل دونما نجاح كبير او كذلك الانتاج المستقل الفقير الذي اسفر عنه فيلم (بطاطا.. بطاطتان) التي رفضت هوليوود تمويله.

وبالرغم من ذلك استمر افراد في هذه الجماعة او تلك يجتهدون لا في ما يختارونه من موضوعات تعتمد على الادب، وانما حتى في علاقة الادب بالسينما وتفصيلاتها مع هذا النوع الادبي او ذاك.. واكثر ما صدرت تلك الاجتهادات عن مخرجين ما يفتح الباب للولوج في عوامل اخرى من عوامل تحويل الادب الى السينما.. وهي عوامل المخرج.

ثالثاً- عوامل المخرج

خلال تطور السينما العاصف في الشكل والمضامين.. وفي الاليات وطرق الانتاج، في التقنيات واجهزة التنفيذ، وفي نمو الثقافة السينمية والخبرة التطبيقية خاصة، برز مخرجون صار بعضهم منظرين لهذا الفن الخطير ولهم اراء واتجاهات في كل ما يتعلق بالسينما، وصار بعضهم نواة للتجمعات السينمائية التي اشرنا اليها انفاً، وفي اطار تلك الجماعات والنظريات الجديدة، او الاجتهادات التي شدد العديد منها على خصوصية فن السينما، بل واستقلاليته بالنسبة للبعض من المنظرين او المخرجين، برزت اراء تقول بعدم حاجة السينما للادب! وان انتاج فيلم عن رواية طرح فيها مؤلفه افكاره كتسخين وجبة طعام باردة كما يقول (الان رينيه) المخرج الفرنسي (١) . ويشدد المخرج السويدي انجمار برجمان على استقلال السينما عن الادب بالقول " يجب ان نتجنب عمل الافلام من الكتب". (٢)

على العكس من ذلك غامر آخرون بالتوجه نحو اعمال روائية بدت وكانها لا تصلح للسينما ووسائلها لما فيها من افكار، اوابنية فنية او غور في اعماق نفسية متداخلة، حتى تم اخراج رواية معقدة كرواية (المحاكمة) لكافكا او رواية (غرام سوان) لمارسيل بروست، بكل ما عرف به من صعوبة كما فعل شلندروف وقدمها في مهرجان (كان) السابع والثلاثين عام ١٩٨٤، وفي هذا المهرجان نفسه توجه مخرج آخر الى عمل ادبي فيه " تأمل فلسفي عن الثورات وعن المرأة وعن الحرب" هو قصة (البيت والعالم) لشاعر الهند طاغور وهي قصة يقول عنها د. رفيق الصبان انها " تنتمي الى التحليل النفسي والاجتماعي اكثر مما تحوي من احداث ومواقف درامية انفعالية" ذلك هو المخرج الهندي (ساتياجيت راي). (٣)

ان ذلك التباين، بل التناقض في الموقف من الادب ينطوي علياتفاق عميق هو الثقة بقدرة السينما كفن على التعبير عن ادق القضايا والاحاسيس النفسية، فما الدعوة الى تجنب عمل الافلام من الكتب الا ثقة مطلقة بلغة السينما الخاصة وقدرتها على ان تصنع ادبها الخاص وجمالياتها الخاصة، وما اقتحام الاعمال الروائية الصعبة او غير التقليدية الا الوجه الاخر للثقة بقدرة السينما، بلغتها وبجمالياتها، على تجسيد ما احتشد بين السطور في تلك الاعمال الروائية.

ومحصلة ذلك، اغناء للتجربة السينمائية وصقل لأساليب اخراجية، وبالتالي تألق لاسماء لا يمكن لمؤسسات الانتاج الا ان تجد صيغة مناسبة لاستثمار مواهبهم، مثلما لا بد لهم من ان يجدوا هم كفنانين متميزين الصيغة التي تتيح لمشروعاتهم ان ترى النور من خلال نافذة من نوافذ الانتاج.

على ان المخرجين الكبار او اكثرهم، مازالوا يجدون في الادب ، والرواية خاصة، معيناً للسينما، وانهم ليجدون في اقتحام النماذج الصعبة من الادب فرصة لممارسة خبراتهم المضافة، واجتهاداتهم الجديدة حتى لو سبق لبعض الاعمال الادبية ان نقلت الى السينما، بل انهم، او بعضهم بتعبير ادق، لينظرون الى تلك الاعمال السينمية باعتبارها تحدياً لهم او اغراء لمعالجة اصولها الروائية مجدداً لتقديم رؤى جديدة واساليب جديدة.

وربما بتأثير هذا الهاجس، او بسببه، (نقلت رواية جاتسبي العظيم، لسكوت فيتزجيرالد الى السينما ثلاث مرات) (١).

وانطلاقاً من هذه الثقة الكبيرة ، آليات السينما، يمكن ان يقتحم المخرجون ذوو الاساليب الوانا ادبية غير الرواية، كالشعر مثلاً، بل انني ارى ان ذلك الاتجاه الذي يتطرف في مقولة استقلالية السينما او استغنائه عن الادب، اقرب ما يكون للاستفادة من الشعر العميق لما فيه من مجازات وتحويلات لغوية او صورية. وان الحرص على الاتيان بالجديد، سينمياً، قاعدة لامتداد اضواء السينما الى مساحات من الادب لم تدخلها السينما التقليدية. وعلى هذه القاعدة دخلت او يمكن ان تدخل اعمال ادبية (قصصية او غيرها) في مشروعات سينمية جديدة ما كان متوقعاً انها تصلح للمعالجة السينمائية.

نعم، ذلك لان الثقافة السينمية الجدية لم تأت مجرد ثقافة حرفية متخصصة، وانما تكونت في خضم التيارات الفنية التي تضطرب في بحر الفن، او يضطرب بها، على اتساعه والتيارات الفكرية والفلسفية التي افرزت بدورها تيارات فنية او تجادلت معها فاغتنى المتجادلان ناهيك عن تأثير الثورة العلمية والمعلوماتية وسائل الاتصال، تقنية وأسلوباً وتنوعاً وغزارة.

---

(٣) سيرجي ايزنشتاين- مذكرات مخرج سينمائي/ ترجمة انور الشري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ط١، القاهرة، مط مصر ١٩٦٣ ص ص ١٦٢- ,١٦٣

(١) (٢) مصطفى محرم- ,١٩٨٤ العلاقة بين الفلم الروائي والادب - مجلة (الفنون) القاهرة- ع ٢١- آب / ١٩٨٤ ص ١١-,١٢

(٣) د. رفيق الصبان- السينما والادب في مهرجان كان ,١٩٨٤ ن م ص ١٤- ,١٥

(١) عبد الغني داود - م. س.

السينما والصورة الفنية

أ.د. عقيل مهدي يوسف

ينبثق (التشويق) من خصائص الصورة السينمائية نفسها، هذه الصورة التي حددها -اسلن- بالمواصفات الاتية: وهي (الواقعية) لقدرة الصورة على خلق وهم يكاد يتطابق مع الواقع الخارجي تماماً، وانها كذلك تمتاز (بحضورها) وآنيتها وكأنها تحدث في هذا الوقت الذي نشاهدها فيه، أي: هنا والان. وكذلك تمتاز الصورة بأنها (واقعة فنية) يشكلها فنان السينما، ولذلك تمتاز السينما بانها تضع للصورة (دلالة) ومعاني مختارة، يتقصدها صانع الفيلم، لكي يوصل هذه المعاني الى متفرجه، واشتغل كبار السينمائيين من خلال (التوليف) او المونتاج لخلق معان بين اللقطات عندما يوصلون بينها، وكذلك ان الصورة تمتاز (بتعبيرها الاوحد) لانها تنقل الشخصيات والاشياء نفسها، فترى مثلاً (انتوني كوين) الممثل، ونرى كذلك الصحراء الليبية والاشجار، والبيئة بكامل خصائصها التي تختلف تماماً عن البيئة الايطالية -مثلاً- واخيراً هي صورة (تشكيلية) تقوم على قدرة (التكوين) الفيلمي، من تشكيل مضامين فيلمية تنبع من داخل احداث الفلم وقصته، وكذلك تحتوي مضامين ذهنية تؤثر على المتفرجين فيقومون بالربط بين الصورة الدرامية في الفيلم والصورة الذهنية التي تثيرها في عقول المشاهدين ونفوسهم.

ولكل لقطة خاصيتها التي تثير لدى المتفرج حالة من التشويق المطلوب، مثل (وجهة النظر) فالغني المتسلط مثلاً، هو غير الثوري السجين، وكذلك (الاحساس) الذي تثيره الحشود الثائرة هو غير ذلك الاحساس الذي يعيشه الملك في مخدعه او غرفة نومه مع الملكة والجواري، كذلك لكل لقطة طاقة (عاطفية) و (فكرية) ، فالموضوعات الوطنية تثير عواطف وافكاراً متضامنة تقف بالضد من تلك العواطف والافكار التي يبشر بها الخصم او العدو المحتل.

وتلعب التقنيات دوراً مهماً في تعزيز التشويق، لا سيما في الافلام الحديثة التي وظفت التقنيات الصورية والضوئية والسمعية وفقاً لاحدث منجزات التكنولوجيا الحديثة في التصوير وفي التسجيل الصوتي، وكذلك في تطوير المؤثرات البصرية والسمعية واستخدام الحاسوب والاجهزة الرقمية (الديجتال) وسواها من تقنيات مستحدثة ومبتكرة ما كانت السينما قادرة على مضاهاتها منذ مرحلة الاختراع وحتى الامس القريب. وهذا ما عزز من قيم (التشويق) في خلق جو انفعالي وفني واحساس مشبع بالمكان والزمان ومعايشة الاحداث والاهوال عن قرب. ان الصورة الفنية هي البديل عن الواقع الحقيقي في السينما.

حرب الدعاية

نجوم السينما ومن لحظة ولادة هذا الفن، كانوا هم اداة الدعاية الاساسية للافلام وظفتها شركات السينما خير توظيف، وصولاً الى ما اصطلح عليه في ما بعد بـ " صناعة النجم" او "نظام النجوم"، وهو الكيفية التي يصنع فيها النجم وكيف تصنع علاقته بجمهوره ، والعامل الاجتماعي الذي يحدد هذه العلاقة.

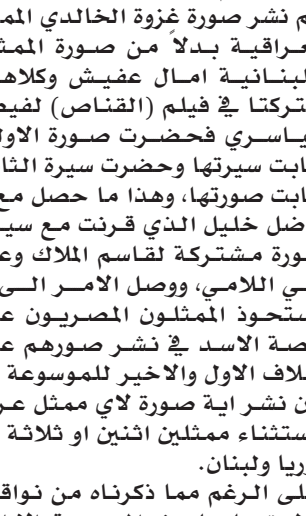
ولسنوات طويلة استمر اعتماد صناع الفيلم في هوليوود على النجم باعتباره مادة دعائية مهمة، وما ذهبت اليه مارغريت ثورب في كتابها (اميركا في السينما) دليل على ذلك حيث تقول (ان نحو مائة الف كلمة كانت تخرج يومياً من هوليوود جاعلة منها ثالث اكبر مصدر للاخبار بعد واشنطن ونيويورك)، وهي اخبار خاصة عن نجوم السينما.

وكان من الطبيعي ان تتطور وسائل الدعاية والاعلان عن المنتج الهوليوودي مع التطور المضطرد لفن السينما، وهو تطور اتخذ اشكالاً وصيغاً مختلفة الهدف منها تسويق هذا المنتج، وانموذج للاعلان الفاعل والدعاية القوية هو الضجة الكبيرة التي رافقت الاستعداد لعرض فيلم جورج لوكاس (حرب النجوم) بجزئه الاول قبل خمسة اعوام، وهو انموذج يستحق التوقف عنده للاشارة الى احد الاساليب الهوليوودية في الاعلان والترويج عن المنتج الفيلمي، فقد اثار الاعلان عن هذا الفيلم موجة من الذعر للاستوديوهات الكبرى التي انكبت على تغيير مواعيد عرض افلامها تجنباً لمواجهة مباشرة مع هذا الفيلم الذي بدأ الاعلان عنه حتى وهو في المراحل الاولى للتصوير، من انه سيحقق نجاحاً جماهيرياً لا مثيل له في موسم الصيف، وهو الموسم الذي تراهن عليه شركات الانتاج في تسويق نتاجاتها، وقوة هذه الدعاية وصلت الى حد ان منافسي هذا الفيلم استعانوا به في اعلاناتهم الخاصة، كما حدث مع فيلم منافس آخر في حينه هو فيلم (اوستن باور) المستوحى من افلام التجسس في الستينيات الذي اعتمد اعلاناً يقول (اذا كنتم لا تريدون سوى مشاهدة فيلم واحد هذا الصيف فشاهدوا - حرب النجوم- لكن اذا كنتم راغبين في مشاهدة اثنين فعليكم بـ -اوستن باور-) وسرعان ما قطف حرب النجوم ثمار هذه الحملة الدعائية الكبيرة.

ومع الفتح الكبير للثورة المعلوماتية، اخذ صناع السينما الاعتماد على شبكة الانترنت كوسيلة دعائية مهمة، فقد اصبحت النتاجات السينمائية الضخمة متوافرة على مواقع لها على هذه الشبكة، وقد شكل فيلم (مشروع الساحرة بلير) سابقة في مجال الدعاية السينمائية التي كان لها الافضل في النجاح التجاري غير المسبوق لهذا الفيلم والذي حقق اكثر من مليون دولار في صالات العرض الامريكية وحدها، في وقت لم تتجاوز تكلفته سوى آلاف الدولارات.

ولم يتوقف منتجو الافلام عند اسلوب واحد في الدعاية، بل اعتمدوا طرق اساليب مبتكرة البعض منها لا يخطر على بال، واصبح هاجس الدعاية للفيلم يبدأ مع تبلور فكرة صناعته لضمان نجاح وتسويق المنتج الفيلمي هذا.

ولعل ما ذهب اليه صناع فيلم (حرب العوالم) لستيفن سبيلبرغ في اعتماد طريقة مبتكرة في الدعاية دليلاً على ذلك، فقبل انطلاق الفيلم بايام يستغل صانعوه ظهور بطل الفيلم النجم توم كروز في البرنامج الشهير (اوبرا) ليعلن عبر هذا البرنامج وبطريقة مسرحية ارتباطه بممثلة شابة، تظهر من خلف كواليس البرنامج فجأة امام الملايين من مشاهدي هذ البرنامج.

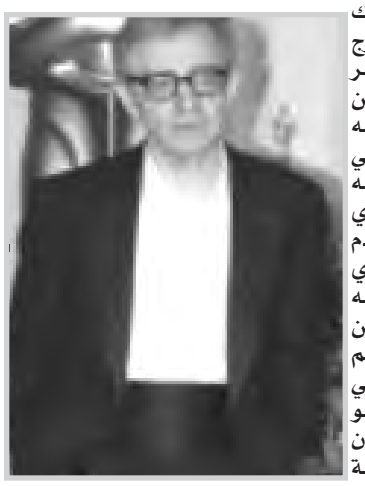


وبقدر ما تعرض كروز لانتقادات كثيرة لقيامه بذلك، الا انه ضمن دعاية واعلاناً قوياً للفيلم، كانت نتيجته تربع الفيلم على قائمة اعلى الايرادات في صالات العرض الان، وبإيرادات قياسية.

علاء المفرجي
alaalmafragi@yahoo.com

اخبار سينمائية

آلن القادم ..



يشارك المخرج الكبير وودي آلن طاقمه التمثيلي في فيلمه الكوميدي القادم والذي اختار له كلاً من النجم الأسترالي هيو جاكمان ومرشحة الأوسكار سكارليت جوهانسون والنجم البريطاني المخضرم إيان ماكشين .. وقد أحاط وودي آلن فيلمه القادم بالسرية التامة فيما اختار لندن لتصوير العمل بعد أن وقع في غرام العاصمة البريطانية بعد فيلمه الأخير نقطة التطابق.

يقول وودي عن مشروعه القادم: "الفيلم كوميدي ميلودرامي معاصر تجري أحداثه في لندن، سكارليت ستضطلع بدور فتاة أمريكية تزور بريطانيا للدراسة تربطها علاقة عاطفية بشاب بريطاني ثري وسيكون لي دور شخص وضيع وهو ما أراه مناسباً لي تماماً .. لأني كذلك" .. يتوقع أن يكون الفيلم في دور العرض مع العام الميلادي المقبل ٢٠٠٦ فيما لم يتم إختيار عنوانه بعد !!

مايكل مور يطلق مهرجانه السينمائي ..!

يعتزم مخرج الأفلام الوثائقية الشهير مايكل مور إطلاق مهرجان سينمائي في موطنه بولاية ميتشغان يتم من خلاله عرض عدد من الأفلام الكلاسيكية لعل أبرزها "متمرد بدون قضية" و (الفك) وأعلن مور أن أياً من أفلامه المثيرة للجدل لن تجد طريقها للعرض كفيلميه (فهرنهايت ٩/١١) و(بولنغ من اجل كولمبيان) ..

لجنة مهرجان مدينة تريفريس السينمائي ممثلة برئيسها مايكل مور حصلت الأسبوع الماضي على اذن مفوضي المدينة باستخدام المتنزه المطل على بحيرة خليج ميتشغان للعرض باستخدام شاشات ضخمة في الهواء الطلق.

فيما أعلن مايكل مور ان المهرجان سيشمل ما يقارب ٣٠ فيلماً لم يكن للسياسة والتحزبات دور في اختيارها حيث كان الإهتمام منصباً على ترويج الفن والثقافة، وستعرض الأفلام على شاشات بطول ٤٩ قدماً وعرض ٢٤ .. وكرست لجان المهرجان جهودها في اختيار عدد من الأفلام الكلاسيكية بالإضافة إلى الأفلام المستقلة والأجنبية مع الأخذ بالإعتبار أن يتراوح تقييم الأفلام المعروضة بين Gو .PG

وقد قدرت تكاليف المهرجان بـ١٥٠ ألف دولار ستغطى بمبيعات التذاكر والتبرعات .. ويأمل مور بأن يتحول المهرجان إلى احتفال سينمائي سنوي لإظهار مدى إهتمام الشعب الأمريكي بصناعة الأفلام الجيدة.

موسوعة الممثل في السينما العربية

عرض: المدى الثقافي

تشكل هذه الموسوعة الصادرة عن مكتبة مدبولي في القاهرة وعبر (٦٤٠) صفحة جهداً توثيقياً مهماً وجاداً قام على انجازه الكاتب محمود قاسم الذي استطاع ان يبذل مجهوداً يمكن وصفه بـ (الخارق) (استهلكه وهو يلملم كل هذه البيانات وتواريخها والتدقيق فيها قدر امكان الاوراق والذاكرة، والبحث عن كل ما هو مجهول وعن كل ما يحاول الكثير من الفنانين اخفاءه من تواريخ الميلاد واماكن النشأة والشهادات الدراسية) مؤكداً في الوقت ذاته - أي الكاتب- (ان مثل هذا النوع من الاعمال لا يكتمل بسهولة وانها لا تزال في حاجة الى اضافات مهما تضخمت صفحاتها).

وهذا ما اردنا ان نصل اليه اذ ان هذه الموسوعة على ضخامتها واحتوائها على أسماء فنانين (شاركوا جميعاً في تشكيل وجداننا الانساني ونحن نشاهدهم في اعمال كثيرة عبر الافلام والمسرحيات والمسلسلات التلفزيونية) وعلى الرغم من انها كما جاء في المقدمة (محاولة للتعرف على اغلب من قاموا بالتمثيل في افلام السينما العربية)، الا انها جاءت محتوية على اسماء الممثلين المصريين اكثر الى حد كبير من الممثلين في البلدان العربية الاخرى ولاسيما في بلد مثل العراق، اذ ان المتتبع لهذه الموسوعة التي رتبت حسب الحروف الابجدية يجد ان الموسوعة تغفل اسماء مهمة كان لها باعها المعروف في السينما العراقية سواء تلك التي واكبت او سجلت حضورها -في افلام البدايات او في الافلام التالية.

وعلى الرغم من ان السينما المصرية تصدرت انتاجاتها السينما في البلدان العربية سواء من حيث الكم او النوع الا ان هذا لا يشفع للكاتب محمود قاسم ان يخرج عن الشروط المتعارف عليها في اعداد مثل هذه الموسوعات حيث كان يجب عليه ان يعتمد ويتعاون مع الجهات المعنية في البلدان العربية الاخرى إذ ان ايمانه بـ " ان ممارسة هذا النوع من العمل وحدك يزيد من احساسك بالمتعة) لا يشفع له ان يبتعد عن تحقيق وتنفيذ عمله في اعداد هذه الموسوعة عن الامانة والحيادية في التعريف بممثلي السينما العربية دونما استثناء.

فلو استعرضنا اسماء الممثلين العراقيين الذين أوردهم لنجدهم لا يتجاوزون اصابع اليدين في وقت قدمت فيه السينما العراقية تسعة وتسعين فيلماً روائياً فاغفل اسماء مهمة مثل: جعفر السعدي وسامي عبد الحميد وزينب وناهدة الرماح وطعمة التميمي وحقي الشبلي وبدري حسون فريد وفوزية عارف ومقداد عبد الرضا وصادق علي شاهين وغيرهم . وقد يقول قائل ان الكاتب ليس مطلوباً منه ان يورد اسماء الجميع، ولكن هذا القول يدحضه الكم الهائل من اسماء الممثلين بمن فيهم حتى الممثلين الاطفال الذين لم يتجاوز عمرهم الثماني سنوات ولم يشاركوا سوى بفيلمين وهكذا الامر بالنسبة لفنانين آخرين لم يقدموا سوى فيلمين او اربعة على احسن تقدير الا ان اسماءهم وردت دون ان ترد اسماء غيرهم من الممثلين العرب الاخرين وهم كثر قد يشخصهم المتخصصون. وفوق هذا وذاك تجد ان سيرة الفنانين المصريين كبيرهم وصغيرهم ومساحة التعريف بهم هي اوسع مساحة من الفنانين العرب.. مع نقص واضح في المعلومات المدرجة عنهم على الرغم من ان السينما العراقية توقفت عجلتها عن الدوران عام ١٩٩٢ والموسوعة انجزت طباعتها وصدرت عام ٢٠٠٢ ووصل الامر الى ان يتم نشر صورة غزوة الخالدي الممثلة العراقية بدلاً من صورة الممثلة اللبنانية امال عفيش وكلاهما اشتركتا في فيلم (القناص) لفيصل الياسري فحضرت صورة الاولى وغابت سيرتها وحضرت سيرة الثانية وغابت صورتها، وهذا ما حصل مع د. فاضل خليل الذي قرنت مع سيرته صورة مشتركة لقاسم الملاك وعبد علي اللامي، ووصل الامر الى ان يستحوذ الممثلون المصريون على حصة الاسد في نشر صورهم على الغلاف الاول والاخير للموسوعة من دون نشر اية صورة لاي ممثل عربي باستثناء ممثلين اثنين او ثلاثة من سوريا ولبنان.

وعلى الرغم مما ذكرناه من نواقص انطوت عليها هذه الموسوعة، الا انها كانت بحق رافداً توثيقياً لا غنى عنه للمكتبة السينمائية العربية نتمنى ان يتم تلافي تلك النواقص في طبعة ثانية منقحة.