



The Reception of Saudi Cinema: Between Meeting and Challenging Expectations

Dr. Mohammed Bin Ali Al-Shahri ma.alshahri@uoh.edu.sa

Abstract

This study investigates the critical reception of Saudi cinema through Hans Robert Jauss's concept of the "horizon of expectations," examining whether selected films fulfill or challenge critics' prior expectations. Drawing on reception theory and interpretation, it establishes a methodological distinction between fulfillment and disruption, requiring documented expectations before viewing and subsequent evidence of their transformation. The analysis covers three cases: critical responses to Wadjda, writings surrounding the screening of Menahi, and discussions of polarized audience evaluations following the reopening of Saudi cinemas, particularly regarding Naga, The Perfect Candidate, and Shabab Al Bomb. It also examines debates concerning the criteria for recognizing and evaluating Saudi films. The findings reveal considerable variation in critical standards, including a film's ability to communicate a message internationally, the quality of its narrative plot, and the significance of its screening as a cultural event. However, the available critical texts do not provide sufficient evidence to demonstrate that any particular film fulfilled or disrupted an individual critic's horizon of expectations. Nor do they conclusively establish the causes of polarized evaluations. The study thus highlights the methodological challenges of applying reception theory to Saudi cinematic criticism.

Keywords: Horizon of Expectations, Reception Theory, Saudi Cinema, Plot Criterion, Screening Event Criterion.

* Associate Professor of Literature and Literary Criticism, Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, University of Ha'il, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Shahri, M. B. A. (2026). The Reception of Saudi Cinema: Between Meeting and Challenging Expectations, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, 8(4): 31 -50 <https://doi.org/10.53286/dh1gv366>

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

تلقي السينما السعودية: بين مطابقة الآفاق وكسر التوقعات

د. محمد بن علي الشهري ^{ID}ma.alshahri@uoh.edu.sa

الملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة التلقي النقدي للسينما السعودية، من خلال مراجعة استجابة النقاد لنماذج من الأفلام السينمائية السعودية، ونحاول هنا الإجابة عن سؤال محدد وهو: ما التوقعات التي حملها الناقد حين شاهد الفيلم؟ وهل جاء الفيلم مطابقاً لها أم كاسراً لها؟ ويعتمد البحث التلقي والتأويل، ويستعمل مفهوم "أفق التوقع" عند هانز روبرت يابوس أداة للقراءة؛ فالمطابقة عنده استجابة العمل التامة لما ينتظره القارئ، والكسر تحول هذا الأفق. ويشترط البحث لإثبات تحول الأفق نصاً يسجل الأفق قبل المشاهدة، ونصاً لاحقاً يثبت تغيره. وتتوزع المدونة على ثلاث حالات: قراءات فيلم "وجدة" عند المطيري والأسطاء والحيدر، والكتابة عن عرض فيلم "مناحي" عند رجا ساير المطيري ومحمد صادق دياب، ثم خطاب الانشطار في تقييم الجمهور وخطاب الصناعة بعد عودة الصالات عند حسين الضو وعلي زعلة. وينقسم البحث، بعد هذه المقدمة، إلى أربعة مباحث ونتائج. يعرض المبحث الأول أداة البحث كما وردت في نص يابوس، وما وُجّه إليها من نقد، ويحدد معنى المطابقة ومعنى الكسر، وأنواع الشواهد التي يُستدل بها عليهما. ويقف المبحث الثاني عند فيلم "وجدة" من كتابة هيفاء المنصور وإخراجها. ويقف المبحث الثالث عند فيلم "مناحي"، وهو فيلم كوميدي من بطولة فايز المالكي، ومن تأليف مازن طه وإخراج أيمن مكرم. ويقف المبحث الرابع عند ما كُتب عن انقسام الجمهور حول ثلاثة أفلام، هي "ناقة" لمشعل الجاسر، و"المرشحة المثالية" لهيفاء المنصور، و"شباب البومب" من إخراج يول كاسي، وعند ما قيل عن معايير الاعتراف بالفيلم السعودي. وتوصل إلى أن هذه النصوص تكشف اختلاف المعايير التي حوكت بها الأفلام، بين معيار الرسالة إلى العالم ومعيار الحكمة ومعيار حدث العرض، وأن المدونة المتاحة لا تثبت أن الفيلم طابق أفق قارئ بعينه أو كسره، ولا تحسم أسباب استقطاب التقييم.

الكلمات المفتاحية: أفق التوقع، نظرية التلقي، السينما السعودية، معيار الحكمة، معيار حدث العرض.

* أستاذ الأدب والنقد المشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والفنون، جامعة حائل، المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الشهري، م. ب. ع. (2026). تلقي السينما السعودية: بين مطابقة الآفاق وكسر التوقعات، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، 8(4): 31-50 <https://doi.org/10.53286/dh1gv366>

© نُشر هذا البحث وفقاً لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أجريت عليه.

المقدمة:

ينظر هذا البحث إلى السينما السعودية من زاوية واحدة، هي زاوية التلقي. فهو لا يؤرخ لدور العرض، ولا يحصي الأفلام المنتجة، ولا يحلل لقطات الأفلام من الداخل، وإنما يدرس ما كتبه نقاد وكتاب سعوديون حين شاهدوا أفلامًا سعودية، أو حين كتبوا عن عرضها وجمهورها. والفكرة التي ينطلق منها البحث بسيطة: كل ناقد يدخل إلى الفيلم وهو يحمل توقعات سابقة، تكوّنت من خبرته بالفن، ومن الأعمال التي شاهدها من قبل، ومن تجربته في الحياة. ثم يكتب حكمه على الفيلم في ضوء هذه التوقعات. فإذا أردنا أن نفهم الحكم، لزمنا أن نسأل عما كان الناقد ينتظره من الفيلم.

ويسمي هانز روبرت يابوس التوقعات السابقة "أفق التوقع". والأفق، في هذا الفهم، يرتبط بالقارئ أكثر مما يرتبط بالنص؛ لأن النص الواحد يُقرأ بأفاق مختلفة. ومن هنا جاءت مشكلة البحث، ويمكن صياغتها في سؤال رئيس: ما المعايير التي حكم بها النقاد على أفلام سعودية بعينها؟ وما التوقعات التي تكشفها هذه المعايير؟ وإلى أي حد يمكن أن نقول إن الفيلم طابق هذه التوقعات أو كسرها؟

ويتفرع عن هذا السؤال أربعة أسئلة:
الأول: ما المرجعيات الفنية والحياتية التي يُفصح عنها خطاب كل ناقد؟ أي خبرته بالفن السينمائي، أم أفلام سابقة يقيس عليها، أم واقع الحياة اليومية؟

الثاني: ما المعيار الذي صرح به كل ناقد حين حكم على الفيلم؟
الثالث: إذا اختلف ناقدان في الحكم على فيلم واحد، فهل يرجع اختلافهما إلى اختلاف المعيار، أم إلى اختلاف تطبيقه، أم إلى اختلاف موضوع الكلام نفسه؟

الرابع: إذا انقسم تقييم الجمهور بين أدنى الدرجات وأعلاها، فما الذي يسمح هذا الانقسام باستنتاجه؟ أهو كسر لأفق الجمهور، أم اختلاف في الأذواق، أم خلل في أداة القياس نفسها؟

ولا يبدأ هذا البحث من فراغ؛ فقد كتب باحثون في السينما السعودية من زوايا متعددة. فعماد النويري وثّق العروض والمهرجانات السينمائية في دول الخليج في كتابه "السينما في دول مجلس التعاون الخليجي"، ومنه يأخذ هذا البحث وقائع عرض فيلم "مناحي"، وقولين نقلهما عن كاتبين سعوديين: أحدهما يرى أن قيام سينما سعودية مستحيل، والآخر يعبر عن الأمل الذي ولّده عرض الفيلم (النويري، 2013، ص 69-74). غير أن كتاب النويري كتاب توثيق، لا يحلل أحكام النقاد، ولا يسأل عن توقعاتهم.

ودرس إبراهيم الحجري العلاقة بين القصة السعودية والسينما، وسعى إلى "أفق جديد لتلقي القصة القصيرة"، فموضوعه تلقي القصة المكتوبة، لا حكم الناقد على الفيلم (الحجري، 2012، ص 43-48). ودرست لمياء سعود الشيشة ونادية يوسف (Shesha & Yusuf)، في بحث باللغة الإنجليزية عنوانه "الإمكانات الاجتماعية والاقتصادية لصناعة السينما الناشئة في المملكة العربية السعودية"، قرار السماح بدور السينما سنة 2018 وإصدار سبعة تراخيص للتشغيل، ونظرنا إلى ذلك من جهة أثره الاقتصادي والاجتماعي في نشوء صناعة سينمائية (الشيشة ويوسف، 2021، ص 239)؛ فموضوعهما اقتصاد الصناعة، لا تلقي الأفلام.

وقرأت منية محمد المنيع (Almenia)، في بحثها "السينما السعودية الحديثة: دراسة لأربعة أفلام بوصفها انعكاسًا للفرد والمجتمع"، فيلم "وجدة" وثلاثة أفلام أخرى بوصفها نصوبًا تعبر عن الفرد والمجتمع، فهي تحلل الأفلام نفسها، ولا تدرس أحكام النقاد عليها (المنيع، 2025، ص 157). أما مصطفى يسري (Yousry) فقد قاس العوامل التي يختار بها الجمهور

السعودي الفيلم الذي يشاهده في دار العرض، وانتهى إلى أن نوع الفيلم ونجومه يتقدمان على آراء النقاد في قرار المشاهدة، وذلك في حدود عينة دراسته (يسري، 2025، ص 65-66).

وأقرب الدراسات إلى هذا البحث دراستان: الأولى دراسة مرام صالح المحميد (Almohaimeed) "تقييم فيلم وجدة: تحليل مقارنة لخطاب المراجعات السينمائية الغربية والسعودية"، وقد قارنت فيها بين مراجعتين لفيلم "وجدة": مراجعة غربية كتبها فيوليت لوكا في مجلة "فيلم كومنت"، ومراجعة سعودية كتبها الكاتب السعودي طامي السميري في جريدة الرياض.

واستعملت الباحثة أدوات التحليل النقدي للخطاب ونظرية التقييم اللغوي. وانتهت إلى أن أكثر العبارات السلبية في المراجعة الغربية لا تقوّم الفيلم، وإنما تقوّم المجتمع السعودي، وأن العبارات السلبية في المراجعة السعودية تتجه إلى الفيلم ومخرجه، وفسّرت ذلك بأن الناقد السعودي جزء من المجتمع، فلم تشغله القضايا الاجتماعية عن الفيلم نفسه (المحميد، 2021، ص 92).

فهذه الدراسة تسبق هذا البحث في ملاحظة أن الفيلم الواحد يُحكم عليه بمعايير مختلفة، لكنها تفسر الاختلاف بموقع الناقد وأدوات اللغة، ولا تستعمل مفهوم أفق التوقع.

والثانية دراسة محمد لطفان حنفي وريديانتو نور (Hanifi & Noor) "تلقي نادي كرونك فيلميديا لفيلم كولونيا لفلوريان غالنبرغر"، وقد طبقا فيها مفهوم أفق التوقع عند ياكوس على تلقي فيلم "كولونيا"، واعتمدا على مجموعات نقاش مركزة مع ثمانية مشاهدين، وانتهيا إلى أن الفيلم لى توقعات سبعة منهم بل تجاوزها (حنفي ونور، 2020، ص 11). فهذه الدراسة تثبت أن نقل مفهوم ياكوس إلى السينما ليس جديداً في ذاته، لكنها تدرس جمهوراً جمعه الباحثان، لا نقداً منشوراً. ويستفيد البحث كذلك من دراسات التلقي السينمائي في الغرب، وخاصة كتاب جانيت ستايجر (Janet Staiger) "تفسير الأفلام: دراسات في التلقي التاريخي للسينما الأمريكية" (ستايجر، 1992)، وكتاب ديفيد بوردويل (David Bordwell) "صناعة المعنى: الاستدلال والبلاغة في تفسير السينما"، وهو يدرس الطريقة التي يبني بها النقاد أحكامهم وتفسيراتهم (بوردويل، 1989).

وبعد هذا العرض يتضح موضع هذا البحث. فهو يتفق مع الدراسات السابقة في الاهتمام بالسينما السعودية، ويختلف عنها في أمرين:

الأول: أنه يدرس مدونة سعودية متعددة الأنواع، تجمع مقالات نقدية، وشهادات عن عرض فيلم، وخطاباً عن تقييمات الجمهور وعن صناعة السينما، ويقرؤها كلها بأداة واحدة هي أفق التوقع.

الثاني: أنه يضع لاستعمال هذه الأداة ضابطاً إجرائياً صريحاً، يفرّق بين المعيار الذي يصرّح به الناقد بعد المشاهدة، والتوقع الذي سبق المشاهدة، والتحول الذي يحدث بعدها، فلا يدّعي الباحث مطابقة ولا كسراً دون دليل. ويهدف البحث إلى تحقيق ثلاثة أمور:

الأول: تحديد المعايير التي حكم بها كل ناقد على الفيلم الذي كتب عنه.

الثاني: بيان المواضع التي اتفقت فيها هذه المعايير والمواضع التي اختلفت فيها.

الثالث: التمييز بين ما يمكن إثباته من المدونة وما لا يمكن إثباته منها.

وتأتي أهمية البحث من قلة الدراسات التي تتناول التلقي النقدي للسينما السعودية، مع أن هذه السينما تمر بمرحلة تحول واضحة بعد عودة دور العرض، ومن حاجة الدرس النقدي العربي إلى اختبار نظرية التلقي على فن غير مكتوب.

وينطلق البحث منهجيًا من نظرية التلقي، مستندًا إلى مفهوم "أفق التوقع" عند هانز روبرت ياوس إطارًا ناظرًا للقراءة، أما على مستوى الإجراء فيتوسل بالوصف والتحليل في صورة تحليل نوعي مقارنة لعينة قصصية من نصوص التلقي: يصف ما قاله كل ناقد كما ورد في نصه، ثم يحلله ليستخرج منه المعيار الذي صدر عنه الحكم. ويستأنس البحث في ذلك بمقاربة نقد النقد؛ لأن مادته خطابٌ نقدي يُعاد فحص مرجعياته وآلياته، وهو ما يلتقي بما تسميه جانيت ستايغر "دراسات التلقي"؛ فموضوعها عندها تاريخ التفاعل بين "قراء حقيقيين ونصوص، ومشاهدين فعليين وأفلام"، وهي "ليست تفسيرًا للنصوص"، وإنما تسعى إلى فهم التفسيرات كما أُنتجت في التاريخ (ستايغر، 1992، ص 8-9). ولذلك لا يحكم البحث على جودة الأفلام، ولا يفاضل بين النقاد في صواب آرائهم.

ووحدة التحليل في البحث هي الموضوع من النص الذي يربط فيه الكاتب حكمه بمعيار معلن. وتتوزع هذه المواضع على ثلاثة مستويات: تقويم الفيلم بوصفه عملًا فنيًا، وتقويم حدث عرضه، وتقويم الصناعة والجمهور. وقد اختيرت النصوص وفق ثلاثة معايير: أن يكون النص منشورًا ومحفوظًا ويمكن الرجوع إليه، وأن يتضمن حكمًا على فيلم سعودي مسي أو على عرضه أو على جمهوره، وأن يقع في المدة الممتدة من عرض "مناحي" سنة 2008 إلى سنة 2026. وجمعت النصوص من أرشيفات الصحف والمواقع الثقافية، ومن كتاب النويري. ولا يدّعي البحث أن هذه العينة تمثل النقد السعودي كله؛ فقد اختيرت لأنها تتيح المقارنة بين معايير مختلفة. وتتكون المدونة من ثلاث مجموعات: الأولى مقالات عبد المحسن المطيري وفهد الأسطاء وطارق الحيدر عن فيلم "جدة".

الثانية قولاً رجا ساير المطيري ومحمد صادق دياب عن عرض فيلم "مناحي"، كما نقلهما النويري. الثالثة مقال حسين الضو عن انقسام الجمهور في التقييم، وحوار علي زعلة عن السينما السعودية بعد عودة الصالات. ولا يُقتبس في هذا البحث إلا من صفحة أطلع عليها الباحث أو مقال محفوظ، ولا تُضاف إلى الأفلام معلومة لم ترد في مصادرها.

وينقسم البحث، بعد هذه المقدمة، إلى أربعة مباحث وخاتمة. يعرض المبحث الأول أداة البحث كما وردت في نص ياوس، وما وُجّه إليها من نقد، ويحدد معنى المطابقة ومعنى الكسر، وأنواع الشواهد التي يُستدل بها عليهما. ويقف المبحث الثاني عند فيلم "جدة" من كتابة هيفاء المنصور وإخراجها، وقد شارك في مهرجان فينيسيا سنة 2012. ثم كان أول عرض له في المنطقة العربية في مهرجان دبي في الثاني عشر من ديسمبر 2012 (الأسطاء، 2013). ويقف المبحث الثالث عند فيلم "مناحي"، وهو فيلم كوميدي من بطولة فايز المالكي، ومن تأليف مازن طه وإخراج أيمن مكرم، أعلنت عنه مجموعة روتانا في يوليو 2008 (الشويعر، 2008)، ثم عُرض في جدة والطائف في ديسمبر من السنة نفسها. ويقف المبحث الرابع عند ما كُتب عن انقسام الجمهور حول ثلاثة أفلام، هي "ناقة" لمشعل الجاسر، و"المرشحة المثالية" لهيفاء المنصور، و"شباب اليومب" من إخراج يول كاسي، وعند ما قيل عن معايير الاعتراف بالفيلم السعودي. ثم تأتي الخاتمة بجدول يلخص ما تثبته المدونة وما لا تثبته، وبالنتائج والتوصيات.

المبحث الأول: أفق التوقع أداة، والمطابقة والكسر مقياساً

أولاً: أفق التوقع عند ياوس

ظهرت "مدرسة كونستانس" الألمانية في أواخر ستينيات القرن العشرين، وكان من أبرز أعلامها هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر. وقد غيّرت هذه المدرسة اتجاه النقد الحديث تغييرًا مهمًا؛ إذ نقلت مركز الاهتمام من المؤلف ومن النص

المغلق إلى القارئ. فالعمل الفني، في نظرية التلقي، ليس شيئاً مكتملاً يحمل معناه النهائي في داخله، وإنما هو حدث لا يكتمل إلا حين يلتقي بقارئ. وقد بنى ياكوس مشروعه على دراسة هذا اللقاء، وجعل مفهوم "أفق التوقع" مفهومه المركزي. ولا يعيد هذا البحث سرد تاريخ المدرسة، وإنما يأخذ منها الأداة التي يحتاج إليها، ويبدأ من حيث بدأ ياكوس. فياكوس يقرر أمراً يبدو بديهياً حتى يغفل الناس عنه، وهو أن الناقد والكاتب ومؤرخ الأدب "كل هؤلاء أيضاً وأولاً قراء، قبل أن يعقدوا مع الأدب علاقة تأمل تصبح بدورها منتجة" (ياكوس، 2004، ص 39).

ومعنى ذلك أن الناقد لا يقف خارج عملية القراءة، بل هو قارئ قبل أن يكون حاكماً. ثم يطلب ياكوس من مؤرخ الأدب "أن يتحول أولاً وباستمرار إلى قارئ" قبل أن يحكم، وأن يبني حكمه "على الوعي بوضعه ضمن السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين" (ياكوس، 2004، ص 42).

وهذه الفكرة تنطبق على مدونة هذا البحث. فعبداً المحسن المطيري قارئ، وإن كتب من نيويورك عن فيلم مرشح للأوسكار. وطارق الحيدر قارئ، وإن كان موضوع مقاله نقد الإطراء الذي ناله الفيلم. ومحمد صادق دياب قارئ، وإن كان ما كتبه وصفاً لقاعة العرض. وحسين الضو قارئ، وإن كان يقرأ أرقام التقييم لا مشاهد الأفلام. فكل واحد منهم يشارك في خطاب تلقي فيلم، أو تلقي عرضه، أو تلقي الصناعة التي أنتجته. ولذلك فإن السؤال الذي يحاول البحث الإجابة عنه هو: ماذا كان كل واحد منهم ينتظر؟ وبأي معيار حكم؟

ويعرّف ياكوس أفق التوقع بأنه "نسق الإحالات، القابل للتحديد الموضوعي"، أي مجموعة التوقعات التي يمكن تحديدها وتسميتها. ويرى أن هذا النسق يتكون، في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها العمل، من ثلاثة عوامل: خبرة الجمهور السابقة بالنوع الفني الذي ينتهي إليه العمل، ثم أشكال الأعمال السابقة وموضوعاتها، ثم التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، أي بين عالم الخيال وعالم الحياة اليومية (ياكوس، 2004، ص 44). وهذه العوامل الثلاثة كلها سابقة على لقاء القارئ بالعمل؛ فهي ما يحمله القارئ معه قبل أن يبدأ القراءة.

ويضيف ياكوس أن القارئ يدرك العمل "تبعاً للأفق المحدود لتوقعه الأدبي وتبعاً كذلك لأوسع تعرضه تجربته الحياتية" (ياكوس، 2004، ص 46). فـ"الأفق"، إذن، وجهان: وجه في يتعلق بتوقعات القارئ من الفن نفسه، ووجه حياتي يتعلق بتجربته في الواقع. ويستعمل هذا البحث هذا التمييز في قراءة الأحكام النقدية؛ فمن الوجه الفني نقرأ حكم الناقد على الحبكة والصورة والأداء، ومن الوجه الحياتي نقرأ حكمه على رسالة الفيلم، وعلى وجود قاعة العرض، وعلى الاعتراف الذي يناله الفيلم في الداخل والخارج.

وللوجه الحياتي أهمية خاصة في هذا البحث؛ لأن نقاد ياكوس أخذوا عليه، كما تذكر ستايغر، أنه يهتم بالأفاق الجمالية ويهمل عملياً السياقات الخطابية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يتم فيها التلقي (ستايغر، 1992، ص 46). والسينما السعودية مثال واضح على هذه السياقات؛ فالحديث عنها لا ينفصل عن غياب الصالات ثم عودتها، ولا عن الصناعة والسوق.

ثم يتحدث ياكوس عن "المسافة" بين الأفق الموجود قبل العمل والعمل الجديد، ويسمها "الانزياح الجمالي". ويرى أن هذه المسافة تُقاس "بردد فعل الجمهور وبأحكام النقد"، وأن هذه الردد تتخذ صوراً مختلفة: نجاحاً فورياً، أو رفضاً واستنكاراً، أو استحساناً من أفراد قلائل، أو تفهماً يأتي تدريجياً ومتأخراً (ياكوس، 2004، ص 47). ويقرر ياكوس أن هذه المسافة كلما صغرت "كان العمل أقرب من مجال كتب فن الطبخ أو التسلية": لأن العمل في هذه الحالة يستجيب "استجابة تامة" لما يتوقعه القارئ، فلا يدفعه إلى تغيير أفقه (ياكوس، 2004، ص 47). ومعنى ذلك أن العمل الذي لا يقدم للقارئ إلا ما ينتظره

بالضبط هو، في نظر يابوس، عمل استهلاكي، أما العمل الذي يخالف التوقع ويضطر القارئ إلى مراجعة توقعاته فهو العمل الذي يأتي بجديد.

ويشرح ناظم عودة خضر أصل هذه الفكرة، فيذكر أن يابوس ركب مفهومه من مفهوم "الأفق" عند غادامير، ومن مفهوم "خيبة الانتظار" عند كارل بوبر (خضر، 1997، ص 138). ويرى أن المتلقي هو مقياس تطور النوع الأدبي؛ لأن المعايير التي يحملها من تجاربه السابقة هي التي تكشف هذا التطور حين يخرج العمل عنها، "وهذه اللحظة هي لحظة "الخيبة" حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معايير السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد" (خضر، 1997، ص 140). فالكسر، في هذا الشرح، يبدأ بخيبة توقع، ولا يكتتمل إلا حين يعيد القارئ بناء معايير.

ثانيًا: نقد المفهوم وضابط الإثبات

لم يسلم مفهوم أفق التوقع من النقد، فروبرت هولب يرى أن المشكلة في استخدام يابوس لمصطلح الأفق "هي أنه عرّفه تعريفاً غامضاً للغاية، إلى درجة أنه قد يتضمن - أو يستبعد - أي معنى سابق للكلمة"، ويضيف أن يابوس "لم يحدد على وجه الدقة في أي موضع ما يعنيه هذا المصطلح عنده" (هولب، 2000، ص 105). ويلاحظ هولب أيضاً أن الحديث عن الأفق بوصفه شيئاً يمكن تحديده تحديداً موضوعياً يفترض أننا نستطيع، من موقعنا الحاضر، أن نصدر "أحكاماً موضوعية" على ما كانت عليه معايير حقبة سابقة (هولب، 2000، ص 106). ويرى ناظم عودة خضر أن مفهوم يابوس يصلح لدراسة أسباب تطور النوع الأدبي، لكنه لا يستطيع أن يصف نظام التطور نفسه، "وهذا يعني، أنه ليس مفهوماً إجرائياً" (خضر، 1997، ص 143).

ويأخذ هذا البحث هذا النقد مأخذ الجد. فإذا كان المفهوم غامضاً، وكان تطبيقه يحتاج إلى إجراء، فلا بد للباحث من أن يحدد إجراء بنفسه. وتقرّر ستايفر إجراءً مناسباً؛ فهي ترى أن الباحث يستطيع أن يبني "آفاق التوقع" لنص ما من مجموعة النصوص المحيطة به، وتنبه، نقلاً عن سوزان سليمان، إلى أن الفئات المختلفة في المجتمع قد تكون لها آفاق مختلفة (ستايفر، 1992، ص 125-126).

وهي في دراستها لفيلم "الزوجات الحمقاوات" تبدأ من المراجعات ورسائل القراء، وتستنتج منها أن توقعات متعددة كانت موجودة، وأن بعضها تعارض حين واجه الفيلم (ستايفر، 1992، ص 125). وهذا هو ما يفعله هذا البحث: يبني الأفق من النصوص المكتوبة عن الفيلم، ويقبل أن يكون للنقاد آفاق مختلفة.

ولكي لا يتحول بناء الأفق إلى تخمين، يفرق البحث بين أربعة أنواع من الشواهد:

النوع الأول: "معيّار مصرّح به"، وهو المعيار الذي يذكره الناقد صراحة في حكمه بعد المشاهدة.

النوع الثاني: "توقع سابق موثق"، وهو نص يسجل ما كان الناقد ينتظره قبل أن يرى الفيلم.

النوع الثالث: "توافق مستنتج"، وهو ما يستنتجه الباحث حين يرى أن الفيلم وافق المعيار الذي صرّح به الناقد.

النوع الرابع: "تحول مثبت"، ولا يتحقق إلا بنصين: نص يثبت الأفق قبل اللقاء، ونص لاحق يثبت أنه تغير بعده.

ويطبق البحث هذا الضابط على المطابقة كما يطبقه على الكسر. فلا يكفي أن يمدح الناقد الفيلم لنقول إن الفيلم مطابق أفقه مطابقة تامة؛ لأن المدح قد يكون لعنصر لم يكن الناقد يتوقعه أصلاً. ولا يكفي أن يذم الناقد الفيلم لنقول إن الفيلم كسر أفقه؛ لأن الذم قد يكون خيبة توقع لا تؤدي إلى تغيير المعايير. وهذا الضابط اختيار إجرائي لهذا البحث، وليس شرطاً يلزم كل دراسة تستعمل نظرية يابوس. وقد اختاره البحث لأن مادته نصوص منشورة كتبت بعد المشاهدة، ولا تتيح، في الغالب، معرفة ما سبقها.



ويقتضي هذا الضابط أمرًا آخر، هو ألا يعدّ البحث الكسر قيمة في ذاته. فهولب يلاحظ أن ياوس نفسه عاد في كتاباته اللاحقة فأبعد أفق التوقع عن مركز فلسفته الجمالية، وأن "انتهاك التوقعات" لم يعد عنده "معياريًا جماليًا"، وإنما صار "مجرد حالة في تاريخ أطول وأكثر تعقيدًا للممارسة الجمالية" (هولب، 2000، ص 122). ولذلك فإن المطابقة والكسر في هذا البحث وصفان لنتيجة القياس، لا حكمان على جودة الفيلم.

ومن هنا يتحدد معنى المصطلحين في هذا البحث. فـ"المطابقة" هي الاستجابة التامة للتوقع: أن تصغر المسافة بين العمل والأفق حتى يقدم العمل للقارئ ما كان ينتظره. و"الكسر" هو تحول الأفق: أن يخالف العمل المؤلف، أو أن يقدم تجربة لم تكن توقعات القارئ تتسع لها، فيضطر القارئ إلى تغيير توقعاته. وحين لا يتوافر الدليل على أي منهما، يكتفي البحث بتسمية المعيار الذي صرح به الناقد، ويسمى الاختلاف بين ناقلين "اختلاف معايير"، أو "اختلافًا في تطبيق المعيار"، بحسب الحالة.

أما فولفغانغ إيزر فدوره في هذا البحث محدود. فهو يتحدث عن "القارئ الضمني"، ويرى أنه "تركيب لا يمكن بتأنا مطابقتها مع أي قارئ حقيقي"، وأنه "بنية نصية تتوقع حضور متلقٍ دون أن تحدده بالضرورة" (إيزر، 1994، ص 29-30). فالقارئ الضمني قارئ يفترضه النص، وليس شخصًا حقيقيًا كتب رأيه. وموضوع هذا البحث قراء حقيقيون عاشوا في زمن محدد وكتبوا أحكامهم ونشروها. ولذلك يُستدعى إيزر هنا لبيان هذا الفرق فقط، ولا يقوم عليه مبحث من مباحث البحث.

المبحث الثاني: فيلم "وجدة" بين معيار الرسالة ومعيار الحبكة

أولاً: عبدالمحسن المطيري واحتفاؤه بالفيلم

كتب عبدالمحسن المطيري في صحيفة الجزيرة، في 21 سبتمبر 2013، من نيويورك، مقالاً عن "فيلم وجدة الروائي الطويل من إخراج هيفاء المنصور". ويبدأ المقال بقوله: "من المجدي الاعتراف بأنه حان الوقت بالاعتراف بأهمية السينما لإيصال صوتنا للعالم، القنوات الفضائية وعالم التواصل الاجتماعي والصحف ليست كافية اليوم" (المطيري، 2013). فالمعيار الذي يصرح به المطيري في بداية مقاله هو أن تكون السينما وسيلة يصل بها صوت المجتمع السعودي إلى العالم، وهذا معيار ينتهي إلى الوجه الحياتي من الأفق.

ولذلك يعدّ ترشيح الفيلم لجائزة الأوسكار في فئة أفضل فيلم أجنبي "خطوة هامة". ثم يضع الفيلم في سياق ما سبقه، فيقول إن هيفاء المنصور "بدأت مسيرتها قبل أعوام من خلال أفلام روائية قصيرة في الوقت الذي كانت السينما السعودية في غيبوبة لمدة عقود بعد أفلام عبدالله المحيسن" (المطيري، 2013). فهو يصف حال السينما السعودية قبل هذا الفيلم بأنها "غيبوبة"، ويرى أن الفيلم يخرجها من هذه الحال.

وهنا يظهر العامل الثاني من عوامل الأفق عند ياوس، وهو ذاكرة الأعمال السابقة؛ فالمطيري يقيس "وجدة" على تاريخ قصير تنصده أفلام المحيسن، ثم سنوات من الانقطاع.

ولا يقتصر حكم المطيري على الرسالة. فهو يقول إن الفيلم "ينجح في اكتساب إعجاب من يراه، ويبدو غير متصادم بحدة مع حتى من يختلف مع مضمون القصة"، ويقول إن "تماسك الفيلم من الناحية الفنية والتمثيلية كان إنجازًا يحسب للمخرجة"، لأن هذا الفيلم هو تجربتها الأولى في الفيلم الروائي الطويل (المطيري، 2013). فالمطيري يمدح الفيلم من جهتين: من جهة أنه لا يصطدم بقيم المجتمع، ومن جهة تماسكه الفني والتمثيلي. غير أن معيار الرسالة هو الذي يغلب على مقاله؛ فهو المعيار الذي يبدأ به، ويعود إليه في الحديث عن الأوسكار.

ثم ينقل المطيري آراء من الصحافة الغربية دون أن يحللها. فينقل عن إكسان بروكس في صحيفة الغارديان قوله: "سوف تحتاج لقلب من حجر بأن لا تتعاطف مع وجدة"، وينقل عن ديفيد باركسون في مجلة الإمباير قوله: "من المذهل مشاهدة قصة مدهشة كهذه من قبل سيدة تصنع فيلمها الطويل الأول" (المطيري، 2013). ويذكر كذلك الجوائز التي نالها الفيلم في مهرجان فينيسيا. وهذه النقول تؤدي في مقاله وظيفة واضحة: فهي تشهد بأن الفيلم وصل فعلاً إلى العالم. ويقول المطيري إن الفيلم "من الممكن أن يكون أول فيلم في تاريخ السعودية وصولاً للأوسكار" (المطيري، 2013). وإذا طبقنا ضابط البحث على هذا الموقف، قلنا إن مقال المطيري يكشف استحساناً للفيلم وفق معيار إيصال الصوت السعودي إلى العالم، وإن الفيلم يوافق هذا المعيار في نظره. لكن المقال وحده لا يتيح قياس المسافة بين الفيلم وتوقع سابق موثق، ولا يثبت أن الفيلم طابق أفق المطيري مطابقة تامة. فهذا توافق مستنتج من الحكم نفسه، وهو النوع الثالث من أنواع الشواهد. ويذكر عماد النويري في كتابه فيلم "وجدة" ضمن أفلام هيفاء المنصور، إلى جانب "من؟" و"الرحيل المر" و"أنا والآخر" و"نساء بلا ظل" (النويري، 2013، ص 75). وهذه قائمة بأفلام المخرجة، وليست حكماً نقدياً على الفيلم، لكنها تثبت أن الفيلم كان معروفاً باسم مخرجه في مدونة صدرت سنة 2013.

ثانياً: فهد الأسطاء والفيلم بوصفه انتصاراً للسينما

كتب فهد الأسطاء في مجلة "المجلة" مقالاً بعنوان "وجدة.. انتصار المرأة والسينما". يذكر فيه أنه كان قد أشار قبل ثلاثة أشهر إلى مشاركة الفيلم في مهرجان فينيسيا 2012، ثم يؤرخ أول عرض للفيلم في المنطقة العربية في مهرجان دبي، ويقول إن ذلك كان "في الثاني عشر من ديسمبر 2012" (الأسطاء، 2013).

ويحكم الأسطاء على الفيلم بمعايير معاً. فمن الجهة الحياتية يعبر عن الفخر لأننا نحن السعوديين "وصلنا أخيراً لسمع الآخرين صوتنا"، ويؤكد أن هذا الوصول كان "بالطريقة الصحيحة والتي تعتمد المعايير الفنية" (الأسطاء، 2013). وهذا معيار قريب من معيار المطيري، فكلاهما ينتظر أن يصل الصوت السعودي إلى العالم. لكن الأسطاء يضيف شرطاً لا يظهر بالوضوح نفسه عند المطيري، وهو أن يكون الوصول بالمعايير الفنية لا بغيرها.

ومن الجهة الفنية يحكم الأسطاء على السيناريو، فيقول: "على مستوى السيناريو بدا النص متماسكاً بإيقاع جيد وسهولة ملحوظة في التنقل بين خيوط الأحداث وهو ما يعكس ربما الجهد الطويل والمبذول في كتابة النص لسنوات" (الأسطاء، 2013). ولا يغفل الأسطاء عن ملاحظة سلبية، فيذكر في الموضع نفسه أن الفيلم "يظهر وكأنه مثقل بالعديد من القضايا التي تمس المرأة السعودية". غير أن هذه الملاحظة لا تلغي إعجابه، فهو يختم مقاله بقوله: "ولذا فإن 'وجدة' هو انتصار للمرأة.. وللسينما" (الأسطاء، 2013). فالأسطاء يجمع في مقال واحد بين استحسان الرسالة واستحسان البناء الفني.

ثالثاً: طارق الحيدر ونقد الإطار

في 6 يناير 2014 نشر طارق الحيدر في موقع "جدلية" مقالاً بعنوان "استثنائية هيفاء المنصور وفشل وجدة". ويبدأ الحيدر حكمه بسؤال قريب من سؤال هذا البحث: "هل نال فيلم وجدة كل هذا الإطراء لأنه عمل فني نجح بمعالجته للمشروع الذي حدده؟ أم نال كل هذا الإطراء لسبب آخر يتعلق بكونه أول فيلم يتم تصويره في السعودية، وأن المخرج امرأة سعودية؟" (الحيدر، 2014). فالحيدر لا يسأل عن جودة الفيلم مباشرة، وإنما يسأل عن سبب الإعجاب به: هل هو الفيلم نفسه، أم الظروف التي أحاطت به؟

ثم يضع الحيدر قاعدة للحكم على العمل الفني، وهي أن المشهد الافتتاحي للفيلم عقد بين الفنان والمتلقي، يعلن فيه الفنان مشروعه، ويحكم الناقد على الفيلم بمعايير هذا المشروع. والمشروع الذي يراه الحيدر في "وجدة" هو قصة فتاة تريد أن



تعبّر عن نفسها، فتواجه المسألة من المجتمع. ويرى الحيدر أن الفيلم لم يعالج هذا المشروع معالجة متماسكة، بل جاء سلسلة من الحوادث التي أُلحمت فيها قضايا مثل زواج القاصرات. ويستشهد برأي الناقد إكناتي فشنفتسكي الذي يرى أن تلك الحوارات "تبدو مُقحمة" (الحيدر، 2014).

والمعيار الذي يحكم به الحيدر معيار معروف في نقد السينما. فنيل راغب يقرر أن "الفيلم السينمائي الجيد لا بد أن ينهض على سيناريو جيد"، وأن الفيلم مهما ارتفع مستوى تصويره وتوليّفه "لا بد أن يسقط فنّيًا وفكريًا إذا كان السيناريو ضعيف البناء"، ويرى أن كاتب السيناريو يجب أن يراعي ثلاثة عوامل: التوازن، والتوقيت، والاقتصاد الذي "يجمع خيوط السرد القصصي بحيث لا يشد انتباه الجمهور لحظة واحدة" (راغب، 2000، ص 133).

فالحيدر يحاكم "وجدة" بمعيار البناء السردى، ويرى أن الفيلم لم يحقق الاقتصاد الذي يجمع خيوط القصة. ولا يعني الاستشهاد براغب أن البحث يتبنى حكم الحيدر؛ فالغرض منه أن يبيّن أصل المعيار الذي استعمله الحيدر، لا أن يحكم بصوابه.

والمهم في مقال الحيدر أنه يرد على الأسطواء مباشرة. فهو ينقل جملة الأسطواء في تماسك النص، ثم يسأل: "هل أخذته الحماسة كون هذا الفيلم السعودي وجد قبولًا عالميًا، أم أنه لا يملك الأدوات التي تمكنه من النقد الفني للحبكة؟" (الحيدر، 2014). وبذلك يلتقي ناقدان على جملة واحدة، ويختلفان في الحكم عليهما: فما رآه الأسطواء تماسكًا في السيناريو، رآه الحيدر تنابغًا غير مقنع للأحداث.

ويطرح الحيدر بعد ذلك سؤاله الحاسم: "ما الذي نال إعجابهم: الفيلم أم القصة التي وراء الفيلم... قصة المخرجة السعودية؟" (الحيدر، 2014). ومعنى هذا السؤال أن الإعجاب، في رأي الحيدر، لم يكن موجّهًا إلى معالجة الفيلم لمشروعه الفني، وإنما كان موجّهًا إلى قصة المخرجة نفسها: امرأة سعودية تصنع أول فيلم يصور في السعودية. فالحيدر يرى أن الفيلم نال الإعجاب لأنه وافق ما ينتظره جمهور يبحث عن امرأة استثنائية من بلد بلا دور عرض، لا لأنه نجح بوصفه بناءً سرديًا. ويذكر الحيدر أن سلطان البازعي، رئيس الجمعية السعودية العربية للثقافة والفنون، صرّح بأن "كل الجهات الرسمية في السعودية باركت الترشيح وأيدت الفيلم" (الحيدر، 2014). ويستعمل الحيدر هذه المعلومة في سياق نقده، ليشكك في الصورة التي تقدم المخرجة بوصفها متحدية للمؤسسة. ويدل هذا النقل كذلك على أن الفيلم نال تأييدًا رسميًا، على خلاف ما قد يظنه القارئ من أن المجتمع كان سيقف ضده.

رابعًا: ما الذي تكشفه هذه القراءات الثلاث؟

إذا وضعنا القراءات الثلاث جنبًا إلى جنب، ظهر أن الخلاف بينها يقع على مستويين: اختلاف في أولوية المعايير ووزنها، واختلاف في تقدير تحقق المعيار نفسه. ويقدم ديفيد بوردويل وصفًا مفيدًا لهذه الحالة: فهو يرى أن مراجعة الفيلم تقوم في الغالب على قياس بسيط: الفيلم الجيد يتصف بصفة معينة، وهذا الفيلم يتصف بها أو لا يتصف، فهو إذن جيد أو رديء. ويذكر أن الصفات التي تملأ هذا القياس قليلة، منها: أهمية الموضوع، والمعالجة الواقعية، و"خط قصصي منطقي"، والشخصيات المشوقة، و"رسالة صحيحة" (بوردويل، 1989، ص 37).

وهذا الوصف يمكن أن نقول إن المطيري ملأ هذا القياس في الغالب بصفة الرسالة، وإن الحيدر ملأه بصفة الخط القصصي المنطقي، وإن الأسطواء ملأه بالصفتين معًا. غير أن الأسطواء والحيدر يشتركان في الاهتمام بتماسك البناء، ويختلفان في تشخيصه: فالأسطواء يراه متحققًا في الفيلم، والحيدر يراه غائبًا. فخلافاهما خلاف في تطبيق معيار مشترك، لا في اختيار المعيار.

ويتفق هذا مع ما انتهت إليه دراسة المحميد؛ فقد وجدت أن الناقد السعودي الذي درسته وجّه نقده إلى الفيلم نفسه وإلى مخرجته، على خلاف الناقدة الغربية التي وجّهت أكثر نقدها إلى المجتمع (المحميد، 2021، ص 92). فالحيدر، مثل الناقد السعودي في تلك الدراسة، يحاكم الفيلم بوصفه عملاً فنيّاً، ولا يكتفي بما يقوله الفيلم عن المجتمع. ولا يجيز ضابط البحث أن نقول إن الحيدر "كسر" أفق المطيري أو أفق الأسطء؛ فالحيدر لم يغير توقعاتهما، ولم يكتب أحدهما نصّاً لاحقاً يعلن فيه أنه غيّر رأيه. كل ما تثبته النصوص أن ثلاثة قراء حكموا على فيلم واحد بمعايير مختلفة، أو بمعيار مشترك طبقوه تطبيقاً مختلفاً. فالجواب بمقياس ياوس ليس تحول أفق واحد منهم، وإنما هو استحسان عند المطيري والأسطء، ورفض مشروط عند الحيدر الذي لا يرى في سبق الفيلم فضيلة فنية (ياوس، 2004، ص 47). ولا يحسم البحث الخلاف بينهم في جودة "جدة"؛ فهذا ليس من أهدافه. ويكفيه أن يبين أن المعايير اختلفت على الفيلم نفسه، وأن يحدد كل معيار منها.

المبحث الثالث: فيلم "مناحي" من القول بالاستحالة إلى التوق إلى القاعة أولاً: وقائع العرض و أفق الاستحالة

يصنف عماد النويري فيلم "مناحي" ضمن أربعة أفلام سعودية طويلة ظهرت سنة 2008، والأفلام الثلاثة الأخرى هي "وادي الأرواح" و"القرية المنسية" و"صباح الليل"، ويذكر أن الفيلمين الأخيرين كوميديان عُرضا عرضاً تجارياً في أكثر من مناسبة (النويري، 2013، ص 69). ثم يؤرخ النويري عروض "مناحي"، فيذكر أنها أطلقت في جدة والطائف سنة 2009، بحفل افتتاح أقيم في ثاني أيام عيد الأضحى، في 9 ديسمبر، على مسرح مركز الملك عبدالعزيز الثقافي في أبرق الرغامة بجدة، "في سابقة هي الأولى من نوعها في السعودية". ويذكر أن الفيلم عُرض "لتسعة أيام متتالية" بواقع ثمانية عروض يومية في الحد الأقصى، "بعد غياب للسينما في السعودية دام أكثر من 35 عاماً" (النويري، 2013، ص 70).

غير أن السنة التي يذكرها النويري في هذا الموضوع لا تتفق مع اليوم والمناسبة اللذين يذكرهما. فيوم 9 ديسمبر 2008 هو ثاني أيام عيد الأضحى، والنويري نفسه يصنف الفيلم ضمن أفلام سنة 2008 في الصفحة السابقة. ويؤيد ذلك خبر كتبه صلاح مخاراش في صحيفة الجزيرة، ونُشر في 11 ديسمبر 2008، وفيه أن التدشين الرسمي كان يوم الثلاثاء 9 ديسمبر، وأن العروض الجماهيرية بدأت يوم الأربعاء 10 ديسمبر واستمرت تسعة أيام في جدة والطائف (مخاراش، 2008). فالصواب أن العرض كان سنة 2008. ويذكر النويري أن عدد الجمهور في جدة والطائف تجاوز 25 ألف مشاهد، منهم نحو 9 آلاف من النساء، وأن أعمار معظم المشاهدين كانت بين 18 و28 عاماً (النويري، 2013، ص 70). وهذه كلها وقائع تخص العرض، وليست حكماً نقدياً على الفيلم.

وقبل أن ينقل النويري كلام محمد صادق دياب، يورد قولاً للكاتب رجا ساير المطيري عن واقع السينما في السعودية. ويشبه رجا ساير المطيري السعوديين في هذا القول بأنهم "مثل الطفل الصغير الذي لم ينطق بكلمته الأولى ومع ذلك يرغب في مناطق الفلاسفة، وهذا مستحيل". ويرى أن الخروج من هذه الطفولة السينمائية يحتاج إلى أمرين: الاطلاع على السينما العالمية وتاريخ الفنون، ثم بيئة صناعة متكاملة فيها شركات إنتاج وصالات عرض وجمهور يحرك دورة المال. ويختم قوله بهذه الجملة: "وما دمنا لا نمتلك صالة سينما واحدة.. فإن فكرة "سينما سعودية" ستبقى مستحيلة التحقيق" (رجا ساير المطيري، كما في النويري، 2013، ص 73).

ويمثل هذا القول أفقاً له وجهان، بحسب تمييز ياوس الذي سبق عرضه. فمن الوجه الفني يرى الكاتب أن السعوديين لم يكتسبوا بعد الخبرة الكافية بالفن السينمائي، وهذا هو العامل الأول من عوامل الأفق عند ياوس، أي الخبرة



السابقة بالنوع الفني. ومن الوجه الحياتي يرى أن الواقع يخلو من الصالة التي يتم فيها اللقاء بين الفيلم والجمهور، ومن الصناعة التي تمول الأفلام وتوزعها. ويوضح نبيل راغب هذا الوجه الصناعي: فهو يذكر أن السينما "على المستوى الصناعي والتجاري" تخضع للممولين والمنتجين والموزعين، وأن الناس انقسموا في النظر إليها: فبعضهم يعدّها "فنا خالصاً"، وبعضهم يرى فيها "صناعة وتجارة"، وبعضهم يعدّها "فنا لا بد أن يساير ظروف الإنتاج التجاري" (راغب، 2000، ص 141). ورجا ساير المطيري يقف في هذا الانقسام موقف من يرى أن الفن لا يقوم دون صناعة. فالمسافة عنده ليست مسافة بين فيلم وتوقعات، بل هي امتناع اللقاء من أصله ما دامت هذه الشروط غائبة.

ثانيًا: محمد صادق دياب و أفق القاعة

ثم ينتقل النويري إلى محمد صادق دياب، ويقول: "هذه الاستحالة يحولها الكاتب محمد صادق دياب إلى أمل كبير"، وذلك عند عرض "مناحي"، في مقال بعنوان "إشراق السينما السعودية" (النويري، 2013، ص 73-74). ويقول دياب: "لم أصدق حالي وأنا أصطحب بعض أقاربي إلى مركز الملك عبد العزيز الثقافي بجدة لمشاهدة الفيلم السينمائي السعودي (مناحي)، بعد أن ظلت أحلم بمثل هذه الخطوة سنوات طويلة، فالسينما كفيّ جميل بقيت غائبة عن حياتنا الثقافية عبر مجموعة من الذرائع تمكنت من إبقاء هذه النافذة الثقافية مغلقة". ثم يصف القاعة فيقول: "كانت قاعة العرض تعج بأكثر من ألف مشاهد، وضعف هذا العدد ظل ينتظر دوره في الخارج، وفايز المالكي (مناحي) نجم الفيلم وسط إعجاب الجمهور يحتفل بنجاحه" (دياب، كما في النويري، 2013، ص 74).

ويثبت هذا النص أن قاعة عرض مؤقتة قد وُجدت، وأن الجمهور ملأها. فهو يناقض، في حدود الحدث الذي يصفه، القول بغياب مكان العرض غيابًا تامًا. لكنه لا يثبت وجود صالات دائمة داخل صناعة مستمرة؛ فعرض فيلم واحد في قاعة مؤقتة لأيام معدودة شيء، وقيام صناعة سينمائية شيء آخر. أما الشروط الأخرى التي ذكرها رجا ساير المطيري، وهي الخبرة الفنية، وشركات الإنتاج، والجمهور الذي يحرك دورة المال بصورة مستمرة، فلم يختبرها هذا العرض. ولذلك لا يصح أن نقول إن عرض "مناحي" كسر أفق رجا ساير المطيري، ولا أن نقول إنه غير رأيه بعد العرض، إذ لا يوجد نص لاحق له يثبت ذلك. كما أن النويري لا يذكر تاريخ قوله الأصلي ولا المناسبة التي قيل فيها، فلا نستطيع أن نعدّ كلام دياب ردًا زمنيًا مباشرًا عليه، وإن كان النويري قد وضع القولين متجاورين.

والذي نستطيع إثباته هو أن عرض "مناحي" وافق توق دياب إلى القاعة كما يصفه هو. فدياب يقول إن الذين جاؤوا "من مختلف أنحاء المدينة، ومن مدن مجاورة على مدى عشرة أيام" شهدوا "الولادات الأولى للسينما السعودية"، و"عبروا بحضورهم الكثيف عن التوق لهذا الفن العظيم" (دياب، كما في النويري، 2013، ص 74). وقد يبدو أن هناك تعارضًا بين "عشرة أيام" عند دياب و"تسعة أيام" عند النويري، لكن خبر مخرّش يزيل هذا التعارض؛ فالأيام العشرة تشمل يوم الافتتاح الرسمي، والأيام التسعة هي أيام العرض الجماهيري (مخرّش، 2008).

ونجد في بقية كلام دياب ما يحدد طبيعة هذا التوافق. فدياب يدعو المتحفظين على دور السينما إلى أن يروا فرح الناس بالعرض، ثم يصف السينما بأنها "أداة من الأدوات يمكن تكييفها لخدمة مختلف غاياتنا" (دياب، كما في النويري، 2013، ص 74). فالمعيار الذي يصرّح به دياب معياران: الشوق إلى القاعة، والرغبة في أن تكون السينما أداة ثقافية نافعة. وهذان معياران من الوجه الحياتي للأفق. ولا نجد في كلامه حكمًا على حبكة "مناحي" أو على بنائه الفني، كما وجدنا عند الحيدر في حديثه عن "وجدة". فدياب يقوم الحدث، لا الفيلم بوصفه عملاً فنيًا.

ويذكر النويري أن الأمير الوليد عبّر في حفل الافتتاح عن فخره بالمساهمة في كتابة "تاريخ السينما السعودي" بعد غياب دام أكثر من 35 عامًا (النويري، 2013، ص 70). وهذا أيضًا معيار من نوع خاص، هو معيار الراعي الذي يرى في العرض سابقة تاريخية. وهو يقوم الحدث بوصفه حدثًا أول، ولا يتناول الفيلم بوصفه عملاً تُختبر مشاهدته. أما فايز المالكي فهو في كلام دياب "نجم الفيلم"، وحضوره في وصف دياب جزء من وصف الحدث، لا جزء من تقويم الأداء.

المبحث الرابع: تباين التقييم والاعتراف بالسينما السعودية

أولاً: حسين الضو والتلقي الانشطاري

كتب حسين الضو في 14 أبريل 2025 مقالاً ذكر فيه أن الجمهور السعودي انقسم "بشكل حاد" بعد عرض فيلم "ناقة" لمشعل الجاسر على منصة نتفليكس، فمنهم من غضب من الفيلم، ومنهم من دافع عنه بالحدة نفسها (الضو، 2025). ويحدد الضو موعد هذا العرض بنهاية عام 2024، لكن خبراً منشوراً في موقع "برودكاست برو" (BroadcastPro) في ديسمبر 2023 أعلن أن الطرح العالمي للفيلم على المنصة سيكون في 7 ديسمبر 2023 (برودكاست برو، 2023)؛ فينبغي قراءة التاريخ الذي يذكره الضو بهذا التحفظ. ثم يرى الضو أن لهذا الانقسام تاريخاً سابقاً، وإن كان قصيراً، ويذكر فيه فيلم "شباب البومب" من إخراج يول كاسي، وفيلم "المرشحة المثالية" لهيفاء المنصور، والفيلم القصير "الجريزي" لفصيل العامر (الضو، 2025).

وينطلق الضو من أن المتلقي "أحد أضلع تشكيل المعنى". ومعنى ذلك أن قيمة الفيلم، في نظره، لا يقررها الناقد وحده، وإنما يشارك فيها الجمهور. ولذلك ينظر الضو إلى الطريقة التي توزعت بها أحكام الجمهور على الفيلم، لا إلى حكمه الشخصي عليه. ولا يثبت نص الضو أنه شاهد الأفلام التي يذكرها؛ فموضوع مقاله أرقام التقييم، لا مشاهد الأفلام. ويشرح الضو ما يسميه "التلقي الانشطاري" بمثال، ثم يضع له حداً. فإذا انقسم من يقيمون الفيلم "بين الواحد والعشرة"، أي بين أدنى درجة وأعلى درجة، فإن ذلك "ينبئ في الغالب عن وجود أسباب لا تتعلق بالمنتج مباشرة" (الضو، 2025). فالضو يفترض أن آراء الجمهور في الحالة الطبيعية تتجمع حول متوسط يصف قيمة العمل، فإذا تفرقت إلى طرفين متباعدين دلّ ذلك، في رأيه، على أن شيئاً غير الفيلم قد دخل في الحكم. وهذا افتراض يقوم عليه مقال الضو، وليس قاعدة يعتمدها هذا البحث. فانقسام الدرجات وحده لا يفصل بين اختلاف الأذواق، والحملات المنظمة، والتلاعب بالتقييم.

ويمكن توضيح فكرة الضو بمثال حسابي بسيط: إذا انقسم المقيّمون نصفين متساويين بين الدرجة 1 والدرجة 10، كان المتوسط الحسابي 5.5. وهذا الرقم يوهّم بأن الجمهور يرى الفيلم متوسط القيمة، مع أنه لا يصف ذوقاً وسطاً عند أحد، وإنما يخفي وراءه فريقين متقابلين. ولهذا لا يصلح المتوسط وحده لوصف الفيلم في حالة الانشطار. ويتصل هذا بما يلاحظه ماتياس فراي في كتابه "الأزمة الدائمة للنقد السينمائي: قلق السلطة" عن مواقع التقييم؛ فموقع قاعدة بيانات الأفلام على الإنترنت يتيح للمستخدمين أن يمنحوا الفيلم درجة "تُجمع بعد ذلك في قوائم" (فراي، 2015، ص 127)، ومواقع التجميع تنتهي إلى "درجة واحدة" يُفترض أنها تقدم صورة أكثر موضوعية عن التلقي النقدي للفيلم وعن "قيمه الحقيقية" (فراي، 2015، ص 128). وحالة الانشطار التي يصفها الضو تكشف حدود هذه الدرجة الواحدة.

ويطبق الضو مقياسه على فيلم "ناقة"، فيقرأ بياناته في قاعدة بيانات الأفلام على الإنترنت (IMDb)، ويذكر أن الفيلم نال قرابة 19 ألف تقييم، وأن المتوسط الحسابي لهذه التقييمات 7.4 من 10، في حين أن تقييم الموقع وفق معادلته 5.9، وأن نصف المقيّمين في السعودية توزعوا بين الدرجة 10 والدرجة 1 (الضو، 2025).

ويطبقه كذلك على فيلم "المرشحة المثالية"، فيذكر أنه نال أكثر من 2200 تقييم، وأن توزيع هذه التقييمات كان طبيعياً، بحسب وصفه، في الولايات المتحدة وألمانيا وتركيا والمملكة المتحدة، أما في السعودية وحدها فقد جاء التوزيع منشطاً (الضوء، 2025). فالفيلم الواحد، في قراءة الضوء، تتجمع تقييماته حول الوسط في تلك البلدان، وتتفرق بين الطرفين في السعودية. وهذا وصف لتوزيع التقييمات في التاريخ الذي رصده فيه الضوء. ولا يصح أن يفهم منه أن الفيلم طابق أفق الجمهور في الخارج وكسر أفق الجمهور في الداخل؛ لأننا لا نعرف ما كان هؤلاء المقيّمون يتوقعونه قبل المشاهدة، ولا نعرف من هم، ولا لماذا اختاروا أن يقيّموا.

ولا يتبنى هذا البحث أرقام الموقع بوصفها حكماً جمالياً على الأفلام. والضوء نفسه يشك في هذه الأرقام؛ فهو يتساءل عن تقييمات فيلم "ناقة" القادمة من الهند وبنغلاديش، ويربطها باحتمال التزييف. ويروي كذلك أن فيلم "321 أكشن" لشادي الرملي بدت صالاته "خالية من الحضور تماماً"، ومع ذلك نال أكثر من عشرة آلاف تقييم (الضوء، 2025). وهذا يعني أن مادة القياس نفسها قد تكون فاسدة. فإذا دخل التجيش أو التزييف في التقييم، لم تعد "ردود فعل الجمهور" و"أحكام النقاد" التي جعلها يابوس مقياساً للمسافة الجمالية (يابوس، 2004، ص 47) صالحة للقياس؛ لأن الرد في هذه الحالة لم يعد ردّاً على العمل وحده.

ثانياً: علي زعلة و أفق الاعتراف

أما علي زعلة فقد تحدث في حوار مع صحيفة الجزيرة بعنوان "عام 2018 ليس تاريخ ميلاد السينما السعودية.. لكنه تاريخ انتقالها إلى مرحلة جديدة"، وسعى فيه معياراً يختلف عن معيار الأرقام الذي انطلق منه الضوء. فهو يقول: "أول اعتراف مهم هو اعتراف الجمهور المحلي بالفيلم؛ لا بمعنى الخضوع لذائذته، بل أن يشعر بأن السينما تعرفه وأمكنته وأسئلته وتحولاته" (زعلة، 2026).

فالاعتراف الذي يطلبه زعلة ليس نجاحاً في شبك التذاكر، ولا قبولاً عند لجان المهرجانات، وإنما هو أن يجد المتفرج السعودي نفسه في الفيلم؛ أن يرى أماكنه وأسئلته والتحولات التي يعيشها. ثم يضع زعلة في مقابل ذلك ما يسميه "هاجس الاعتراف الدولي" (زعلة، 2026). ويمكن أن نقرأ هذا الهاجس بمقياس يابوس قراءة مشروطة: فلو صُنِعَ فيلم ليستجيب استجابة تامة لما ينتظره القارئون على المهرجانات في الخارج، لصغرت المسافة بينه وبين توقعاتهم، واقترب مما سماه يابوس "مجال كتب فن الطبخ أو التسلية" (يابوس، 2004، ص 47). غير أن هذه فرضية يقترحها البحث، وليست نتيجة يثبتها؛ فالمدونة لا تتضمن توقعات هؤلاء القارئين على المهرجانات، ولا تحليلاً لأفلام صُنعت لإرضائهم.

ولا يحلل زعلة في هذا الحوار مشاهد فيلم "ناقة" ولا "المرشحة المثالية" ولا "شباب البومب". فهو يسعى المعيارين اللذين ينبغي أن تُختبر بهما الصناعة السينمائية: الاعتراف المحلي والاعتراف الدولي. أما الضوء فيصف، في أفلام بعينها، الموضوع الذي انقسم فيه التقييم. وقد يُقرأ القولان متجاورين: فزعلة يحذر من هاجس الاعتراف الدولي، والضوء يصف توزيع تقييمات "المرشحة المثالية" في بلدان أجنبية بأنه طبيعي. لكن هذا التجاور تجاوز بين خطابين، وليس دليلاً على أن السعي إلى الاعتراف الدولي هو الذي جعل الجمهور الأجنبي يتقبل الفيلم، ولا على أن انقسام الجمهور السعودي يعني أن الفيلم لم يجعل المتفرج يعرف نفسه فيه. فالربط بين الأمرين يحتاج إلى بيانات لا تقدمها المدونة.

ويختم الضوء مقاله بتفاؤل حذر؛ فهو يرى أن حدة الجمهور "بدأت تخفت"، لكنه ينبه إلى أن "حالة الانفجار والغضب تأتي مفاجئة" (الضوء، 2025). وهذا يعني أن "التفهم التدريجي والمؤجل" الذي ذكره يابوس بين صور ردود الفعل لم يُغلق بابه بعد، وأن تحولاً في الأفق قد يحدث في المستقبل دون أن يمكن التنبؤ به من متوسطات الأرقام.

الخاتمة

وبعد هذه الرحلة بين نصوص كتبها نقاد وكتاب سعوديون عن أفلام سعودية، يمكن القول إن السينما السعودية لم تُستقبل بصوت واحد، ولم تُقرأ بعين واحدة. فقد رأينا ناقدًا يكتب من نيويورك وهو ينتظر أن يصل صوت بلده إلى العالم، وناقدًا آخر يقف أمام الفيلم نفسه فيسأل عن الحكمة قبل أن يسأل عن السبق، وكاتبًا يرى قيام سينما سعودية مستحيلًا ما دامت الصالة غائبة، وآخر يصطحب أقاربه إلى قاعة مزدحمة فلا يكاد يصدق ما يرى، ثم كاتبًا يقرأ أرقام التقييم فيجد الجمهور منقسمًا بين أدنى الدرجات وأعلاها، وآخر يذكر بأن أول اعتراف يحتاج إليه الفيلم أن يعرف المتفرج نفسه فيه. وهذه الأصوات، على اختلافها، ليست ضجيجًا متنافرًا، بل هي، في حدود هذه المدونة، صورة لتجربة فنية ما زالت في بدايتها: تجربة تبحث عن جمهورها، وجمهور يبحث عن سينمائه، ونقد يحاول أن يجد معايير بين الشوق إلى هذا الفن والخوف عليه.

وقد حاول هذا البحث أن يصغي إلى هذه الأصوات بأدوات يابوس، فسأل كل ناقد عن المعيار الذي حكم به، وفرق بين ما تقوله النصوص صراحة وما قد نحملها إياه من عندنا. وإذا كان يابوس قد علمنا أن العمل لا يكتمل إلا في لقائه بالقارئ، فإن هذه النصوص ربما تدل على أن هذا اللقاء في السينما السعودية ما زال حديث العهد، وأن الأفق الذي يُقرأ به الفيلم السعودي قد يكون ما زال قيد التكوّن، فيلمًا بعد فيلم، وقراءة بعد قراءة.

أولًا: ما تثبته المدونة وما لا تثبته

قبل عرض النتائج، يجمع البحث النصوص التي درسها في جدول واحد. ويسأل الجدول كل نص خمسة أسئلة: من الكاتب؟ ومتى كتب؟ وما مستوى نصه؟ أهو تقويم للفيلم، أم لحدث عرضه، أم للصناعة والجمهور؟ وما المعيار الذي صرح به؟ وهل ظهر في المدونة نص مستقل يثبت توقعه قبل المشاهدة؟ وهل يوجد دليل على أن أفقه تغير؟ وحين لا يقدم النص دليلًا، كُتب في الخانة "لم يظهر في المدونة"، ولم تُملأ باستنتاج من الحكم نفسه.

الجدول 1

مستوى كل نص، ومعياره، ونوع الشاهد فيه

الكاتب وتاريخ النص	مستوى النص	المعيار المصريح به	التوقع السابق	دليل تحول الأفق المؤثق
عبد المحسن المطيري (21 سبتمبر 2013)	تقويم الفيلم	الوصول إلى العالم، ويغلب على مقاله، مع إشادة بالتماسك الفني	لم يظهر في المدونة	لم يظهر في المدونة
فهد الأسطى (16 يناير 2013)	تقويم الفيلم	الوصول بالمعايير الفنية، وتماسك السيناريو	لم يظهر في المدونة	لم يظهر في المدونة
طارق الحيدر (6 يناير 2014)	تقويم الفيلم	وفاء الحكمة للمشروع المعلن في المشهد الافتتاحي	لم يظهر في المدونة	لم يظهر في المدونة
رجا ساير المطيري (غير مثبت: منقول في النويري، 2013)	تقويم الصناعة	شروط قيام السينما: الخبرة والشركات والصالة والجمهور مؤرخ، وليس توقعًا لفيلم بعينه	رأي منقول غير مؤرخ، وليس توقعًا لفيلم بعينه	لم يظهر في المدونة

الكاتب وتاريخ النص	مستوى النص	المعيار المصريح به	التوقع السابق	دليل تحول الأفق
محمد صادق دياب (غير مثبت خارج النويري)	تقويم العرض	حدث الشوق إلى القاعة، ونفع السينما الثقافي	لم يظهر في المدونة	لم يظهر في المدونة
عماد النويري (2013)	توثيق العرض	حدث لا يصدر حكمًا نقديًا	لا ينطبق	لا ينطبق
حسين الضو (14 أبريل 2025)	تقويم الجمهور	توزيع التقييم حول متوسط يصف العمل	لم يظهر في المدونة	لم يظهر في المدونة
علي زعلة (14 سبتمبر 2026)	تقويم الصناعة	الاعتراف المحلي في مقابل هاجس الاعتراف الدولي	لم يظهر في المدونة	لم يظهر في المدونة

ملاحظة: "لم يظهر في المدونة" لا يعني أن الكاتب لم يحمل توقعًا سابقًا، وإنما يعني أن المدونة لا تتضمن وثيقة مستقلة تسجله. و"لا ينطبق" يعني أن النص توثيق وليس حكمًا نقديًا.

ويظهر من الجدول أن المعيار المصريح به متاح في أغلب النصوص، أما خانة التوقع السابق الموثق، وخانة الدليل على تحول الأفق، فلم يظهر في المدونة ما يملؤهما في أي حالة. ولا يعني ذلك أن هؤلاء الكتاب لم يحملوا توقعات قبل المشاهدة؛ وإنما يعني أن المدونة لا تتضمن وثيقة تسجل هذه التوقعات. وهذا هو الحد الذي تقف عنده المدونة. فالناقد قارئ قبل أن يكون موزعًا للإطراء أو قارئًا للأرقام، كما قرر يافوس (ياوس، 2004، ص 39)، لكن هذه الحقيقة وحدها لا تكفي لنقول إن أفاقه قد تحول.

ثانيًا: النتائج

انتهى البحث إلى النتائج الآتية:

1. في فيلم "وجدة" اختلفت المعايير التي حكم بها النقاد على الفيلم، واختلف تطبيقها. فالمطيري غلب على مقاله معيار الوصول إلى العالم والخروج من "الغيوبة" التي سبقت الفيلم، مع إشاداته بتماسك الفيلم الفني. والحيدر حكم بمعيار وفاء الحكمة للمشروع الذي أعلنه الفيلم في بدايته. والأسطاء جمع بين استحسان الرسالة واستحسان البناء الفني. وهذا اختلاف في أولوية معايير التلقي. ويشترك الأسطاء والحيدر في معيار تماسك البناء، لكنهما يختلفان في تقدير تحققه؛ فالخلاف بينهما خلاف في تطبيق المعيار، لا في اختياره. ويمكن وصف اختلاف الأولويات بما وصف به بوردويل مراجعات الأفلام من قياس يقوم على صفة واحدة يُحكم بها على الفيلم.
2. لا تثبت النصوص المدروسة أن أفق أحد هؤلاء النقاد كان قائمًا قبل الفيلم ثم تغير بعده. كما لا تثبت أن الفيلم طابق أفق أحدهم مطابقة تامة؛ فما يقوله الباحث عن موافقة الفيلم لمعيار الناقد توافق مستنتج من الحكم نفسه، وليس قياسًا لمسافة بين الفيلم وتوقع سابق موثق.
3. في فيلم "مناحي" يوثق كتاب النويري وخبر مغازل حدث العرض. ويصف دياب قاعة امتلأت بعد شوق طويل. أما رجا ساير المطيري، في قوله الذي نقله النويري، فيشترط لقيام سينما سعودية الخبرة الفنية والشركات والصالة والجمهور معًا. ووجود قاعة مؤقتة يناقض غياب مكان العرض في الحدث الموصوف، لكنه لا يثبت قيام صناعة مستمرة، ولا يتضمن حكمًا على حبكة الفيلم، ولا يثبت أن رجا ساير المطيري غير رأيه بعد العرض.

4. في مقال الضو تُنسب الأرقام إلى رصده في 14 أبريل 2025، ولا تصح قراءتها إحصاءً حاضراً. والتوزيع المستقطب للتقييمات، إن صح، لا يخبرنا بما كان المقيّم يتوقعه قبل المشاهدة، ولا بسبب انقسام الجمهور إلى طرفين، خاصة مع الشك الذي أبداه الضو نفسه في سلامة بعض التقييمات.
5. يستعيّ علي زعلة اعترافَ الجمهور المحلي "أولَ اعتراف مهم"، ويقابله بهاجس الاعتراف الدولي، بوصفهما معيارين لتقويم الصناعة السينمائية، لكنه لا يحلل في حوارهِ الأفلام التي ذكرها الضو. ولذلك لا يصح الربط السببي بين كلامه وأرقام الضو.
6. يتبين من مجموع ذلك أن هذه النصوص تكشف اختلاف المعايير التي حوكت بها عدة أفلام سعودية والخطاب المحيط بها: معيار الرسالة إلى العالم، ومعيار الحبكة، ومعيار حدث العرض، ومعيار توزيع التقييم، ومعيار الاعتراف. ويرجع بعض هذا الاختلاف إلى اختلاف مستوى الكلام نفسه؛ فمن يقوم حدث العرض لا يتكلم في الشيء الذي يتكلم فيه من يقوم الحبكة. أما تحول الآفاق، وأسباب استقطاب التقييم، فلا تحسمها المدونة المتاحة.
7. يمكن نقل أداة "أفق التوقع" إلى دراسة تلقى السينما، بشرط أن يُضبط استعمال المطابقة والكسر معاً، فلا يُدعى أي منهما إلا بدليل. وهذا الضابط يعالج جانباً من الغموض الذي أخذه هولب على مفهوم الأفق، ومن غياب الطابع الإجرائي الذي لاحظته خضر.

ثالثاً: التوصيات

- يوصي البحث بأن تتجه الدراسات اللاحقة إلى جمع نصوص تثبت توقعات النقاد قبل عرض الأفلام، مثل المقالات التي تُكتب عند الإعلان عن الفيلم، ثم مقارنتها بما كتبوه بعد العرض؛ فبذلك يمكن إثبات تحول الأفق أو نفيه.
- ويوصي كذلك بدراسات ميدانية تستعمل مجموعات النقاش المركزة مع مشاهدين سعوديين قبل المشاهدة وبعدها، على نحو قريب مما فعله حنفي ونور (2020) في دراستهما.
- ويوصي أخيراً بحفظ لقطات مؤرخة لتوزيع تقييمات الأفلام في المواقع المتخصصة، مع حجم العينة وتوزيعها بحسب البلد، حتى تصبح دراسة انقسام الجمهور ممكنة على أساس موثق. ولا يقول هذا البحث إن المطيري أخطأ حين قاس الفيلم بالوصول إلى العالم، ولا إن الحيدر أصاب لأنه كان أشد نقداً؛ فسلسلة القراء التي تحدث عنها يابوس تُحيل السؤال إلى قارئ يأتي بعدهما. ويبقى النص السينمائي مفتوحاً ما دام الفيلم الواحد يُقرأ بأكثر من معيار.
- وأخيراً، فهذه محاولة مشروعة في قراءة خطاب وُثق من مصادره، جمعت قراءات متصادمة تعكس أفق تلقى السينما السعودية، كما تكشف موقفاً ما زال يتشكك في نجاح هذه التجربة الوليدة. وفي تقدير الباحث أن هذه القراءات تعكس شغفاً محلياً بالفن السابع، ورغبة ملحة في الدخول في غمار هذا الفن بسرعة واستعجال قد لا يكونان مفيدتين؛ فالمعطيات في حقيقة الأمر لا تساعد، والبنية الأساسية من مؤسسات ثقافية، وجامعات، وأقسام أكاديمية، ونقاد، وممثلين، وتجهيزات، وخبرات، لا تُسعف بعد.
- وليسست هذه الملاحظة جديدة على الحياة الفنية العربية؛ فقد كتب نبيل راغب قبل ربع قرن أن "حياتنا الفنية ما زالت تفتقر إلى الكثير من النضج والنمو على أساس علمي بعيد عن الارتجال والادعاء" (راغب، 2000، ص 3). لكن هذا لا يعني الاستحالة كما ورد في بعض القراءات التي عرضها البحث، ولا يعني كذلك أن نختصر أكثر من 130 سنة من تاريخ الفن السينمائي ونقده في سنوات قليلة.



المصادر والمراجع

- الأسطاء، ف. (2013). وجدة.. انتصار المرأة والسينما. *المجلة*. <https://www.majalla.com/node/10006>
- إيزر، ف. (1994). *فعل القراءة: نظرية جمالية التجارب في الأدب* (حميد لحداني والجلالي الكدية، ترجمة). منشورات مكتبة المناهل.
- الحجري، إ. (2012). القصة السعودية والسينما بصدد البحث عن أفق جديد لتلقي القصة القصيرة. *الجوبة*، (36)، 43-48.
- الحيدر، ط. (2014). استثنائية هيفاء المنصور وفشل وجدة. *جدلية*. <https://www.jadaliyya.com/Details/30045>
- خضر، ن. ع. (1997). *الأصول المعرفية لنظرية التلقي*. دار الشروق.
- راغب، ن. (2000). *دليل الناقد الفني*. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- زعلة، ع. (2026). عام 2018 ليس تاريخ ميلاد السينما السعودية.. لكنه تاريخ انتقالها إلى مرحلة جديدة (حاوهر وائل سعود العتيبي). *الجزيرة*. <https://www.aljazeera.com/2026/20260914/zt1.htm>
- الشويعر، ف. (2008). الفيلم يبدأ عرضه الأول من السعودية إلى العواصم العربية والعالمية. *الجزيرة*. <https://www.aljazeera.com/2008/20080729/at1.htm>
- الضوء، ح. (2025). السينما السعودية والتلقي الانشطاري. *سينماء*. https://engage.moc.gov.sa/cinamaa/articles/articlas-page/?item_id=401-inner
- مخارش، ص. (2008). حضور جماهيري كبير ومحاكاة لاحتفالات هوليوود ومناحي دخل التاريخ. *الجزيرة*. <https://www.aljazeera.com/2008/20081211/at1.htm>
- المطيري، ع. (2013). (وجدة).. طريق السعودية لإيصال صوتنا للعالم. *الجزيرة*. <https://www.aljazeera.com/2013/20130921/at1.htm>
- النويري، ع. (2013). *السينما في دول مجلس التعاون الخليجي*. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- هولب، ر. (2000). *نظرية التلقي: مقدمة نقدية* (عز الدين إسماعيل، مترجم). المكتبة الأكاديمية.
- ياوس، ه. (2004). *جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي* (رشيد بنحدو، مترجم). المجلس الأعلى للثقافة.

References

- Al-Asṭā, F. (2013). Wajdah... intiṣār al-mar'ah wa-al-sīnimā [Wadjda: The triumph of women and cinema]. *Al-Majalla*. <https://www.majalla.com/node/10006> [in Arabic]
- Al-Ḍaw, H. (2025). Al-sīnimā al-Su'ūdiyyah wa-al-talaqqī al-inshiṭār [Saudi cinema and fragmented reception]. *Cinamāa*. https://engage.moc.gov.sa/cinamaa/articles/articlas-inner-page/?item_id=401 [in Arabic]
- Al-Ḥajrī, I. (2012). Al-qīṣṣah al-Su'ūdiyyah wa-al-sīnimā: Bi-ṣadad al-baḥṭh 'an ufuq jadīd li-talaqqī al-qīṣṣah al-qaṣīrah [Saudi short stories and cinema: In search of a new horizon for receiving short stories]. *Al-Jawbah*, (36), 43–48. [in Arabic]
- Al-Ḥaydar, T. (2014). Istithnā'iyat Hayfā' al-Manṣūr wa-faṣhal Wajdah [Haifaa al-Mansour's exceptionalism and the failure of Wadjda]. *Jadaliyya*. <https://www.jadaliyya.com/Details/30045> [in Arabic]

- Almenia, M. (2025). Modernist Saudi cinema: A study of four films as reflections of the individual and society [والمجتمع للفرد انعكاساً بوصفها أفلام لأربعة دراسة: الحداثية السعودية السينما]. *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, 22 (8s), 157–170.
- Almohaimeed, M. (2021). Evaluation of *Wadjda*: A comparative discourse analysis of Western and Saudi movie reviews [والسعودية الغربية السينمائية المراجعات لخطاب مقارن تحليل: وجدة فيلم تقييم]. *Arab World English Journal for Translation & Literary Studies*, 5 (4), 92–108. <https://doi.org/10.24093/awejtls/vol5no4.8>
- Al-Muṭayrī, ʿ. (2013). Wajdah... ṭarīq al-Suʿūdiyyah li-īṣāl ṣawtinā lil-ʿālam [Wadjda: Saudi Arabia's way of making our voice heard around the world]. *Al-Jazirah*. <https://www.al-jazirah.com/2013/20130921/at1.htm> [in Arabic]
- Al-Nuwayrī, ʿ. (2013). *Al-sīnimā fī duwal Majlis al-Taʾāwun al-Khalījī* [Cinema in the Gulf Cooperation Council countries]. Al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb. [in Arabic]
- Al-Shuwayʿir, F. (2008). Al-film yabdaʿ arḍahu al-awwal min al-Suʿūdiyyah ilā al-ʿawāṣim al-ʿArabiyyah wa-al-ʿālamīyyah [The film begins its premiere in Saudi Arabia before reaching Arab and international capitals]. *Al-Jazirah*. <https://al-jazirah.com/2008/20080729/at1.htm> [in Arabic]
- Bordwell, D. (1989). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema* [المعنى صناعة: السينما تفسير في والبلاغة الاستدلال]. Harvard University Press.
- BroadcastPro. (2023, December 3). *Saudi thriller 'NAGA' premieres at Red Sea International Film Festival* [الدولي السينمائي الأحمر البحر مهرجان في مرة لأول "ناقة" السعودي الإثارة فيلم عرض]. <https://www.broadcastprome.com/news/saudi-thriller-naga-premieres-at-red-sea-international-film-festival/>
- Frey, M. (2015). *The permanent crisis of film criticism: The anxiety of authority* [السينمائي للنقد الدائمة الأزمة: السلطة قلق]. Amsterdam University Press.
- Hanifi, M., & Noor, R. (2020). Kronik Filmedia's reception towards Florian Gallenberger's *Colonia* [نادي تلقي]. *Humanika*, 27(1), 11–22.
- Holub, R. (2000). *Nazariyyat al-talaqqī: Muqaddimah naqdiyyah* [Reception theory: A critical introduction] (ʿIzz al-Dīn Ismāʿīl, Trans.). Al-Maktabah al-Akādīmiyyah. [in Arabic]
- Iser, W. (1994). *Fiʾl al-qirāʾah: Nazariyyat jamāliyyat al-tajāwub fī al-adab* [The act of reading: A theory of aesthetic response in literature] (Ḥamīd Laḥmadānī & al-Jalālī al-Kudīyyah, Trans.). Manshūrāt Maktabat al-Manāhil. [in Arabic]
- Jauss, H. (2004). *Jamāliyyat al-talaqqī: Min ajl taʾwīl jadīd lil-naṣṣ al-adabī* [The aesthetics of reception: Toward a new interpretation of the literary text] (Rashīd Binḥaddū, Trans.). Al-Majlis al-Aʿlā lil-Thaqāfah. [in Arabic]



- Khidr, N. ' (1997). *Al-uṣūl al-ma'rifiyyah li-naẓariyyat al-talaqqī* [The epistemological foundations of reception theory]. Dār al-Shurūq. [in Arabic]
- Makhārī sh, Ş. (2008). Ḥuḍūr jamāhīrī kabīr wa-muḥākāh li-iḥtīfālāt Ḥulīwūd wa-Manāḥī dakhal al-tārīkh [Large audience attendance, an emulation of Hollywood celebrations, and Manahī's entry into history]. *Al-Jazirah*. <https://www.al-jazirah.com/2008/20081211/at1.htm> [in Arabic]
- Rāghib, N. (2000). *Dalīl al-nāqīd al-fannī* [The art critic's guide]. Dār Gharīb lil-Ṭibā'ah wa-al-Nashr wa-al-Tawzī'. [in Arabic]
- Shesha, L., & Yusuf, N. (2021). The socio-economic potential of the emerging film industry in Saudi Arabia [السعودية العربية المملكة في الناشئة السينما لصناعة والاقتصادية الاجتماعية الإمكانيات]. *European Journal of Sustainable Development*, 10(1), 239–256. <https://doi.org/10.14207/ejsd.2021.v10n1p239>
- Staiger, J. (1992). *Interpreting films: Studies in the historical reception of American cinema* [الأفلام تفسير: الأمريكية للسينما التاريخي التلقي في دراسات]. Princeton University Press.
- Yousry, M. (2025). "After decades of ban on cinemas": Investigating the factors influencing the Saudi people's choices of films to watch at movie theatres (an introductory study) ["السينما دور منع من عقود بعد": (استهلاكية دراسة) العرض دور في يشاهدونها التي للأفلام السعوديين اختيار في المؤثرة العوامل دراسة]. *BOYUT Journal of Media and Cultural Studies*, (27), 60–72. <https://doi.org/10.26650/4boyut.2025.1787026>
- Za'lah, ' (2026). 'Ām 2018 laysa tārīkh milād al-sīnīmā al-Su'ūdiyyah... lākinna-hu tārīkh intiḳālī-hā ilā marḥalah jadīdah [2018 is not the birth year of Saudi cinema, but it marks its transition to a new phase] (Wā'il Sa'ūd al-'Utaybī, Interviewer). *Al-Jazirah*. <https://www.al-jazirah.com/2026/20260914/zr1.htm> [in Arabic]

