الفصل الأول

النقد السينمائي: مقدمات

١- حداثة النشأة:

السينما كنوع فني حديثة النشأة كما أوضحنا في الصفحات السابقة. فعمرها لا يزيد على نيف وسبعين عاماً، على حين يزيد عمر الأنواع الفنية الأخرى المتصلة بها –كالمسرح والموسيقى والقصة– على قرون تصل إلى أكثر من ٢٥ قرناً مثلاً في حالة المسرح.

معنى هذا أن النقد السينمائي حديث النشأة بدوره، بإعتباره عملاً تالياً لعملية الخلق والإبداع. فتاريخه يبدأ على أحسن الفروض مع إكتمال أول محاولة سينمائية وظهورها على الشاشة بغض النظر عن نجاح هذه المحاولة أو فشلها، وكذلك بغض النظر عن طولها أو قصرها. وتاريخ النقد السينمائي إذن هو تاريخ السينما نفسها إن شئنا تعريفاً واسعاً أو عاماً، حتى لو لم يظهر الناقد «الحقيقي» على الفور مع ظهور أول محاولة سينمائية. وذلك لأن المحاولة الثانية هي في ذاتها نقد –بمعنى من المعاني– للمحاولة الأولى.

وإذا سلمنا بحداثة السينما ونقدها. فلا بد أن نسلم أيضاً بفقر رصيدها من النقد إذا قيس برصيد نقد الأنواع الفنية الأخرى ذات الماضي الأقدم والأطول.

٢- البداية وما بعدها:

- لاشك أن ظهور الفيلم كنوع فني جديد قد إقترن منذ البداية بظهور نوع خاص من الملاحظة: المحبة أو الكارهة له على السواء. ومن هذه الملاحظة أو المتابعة بمعنى آخر، ولد النقد السينمائي ونما مع نمو السينما. ولكن: كيف تمت هذه الملاحظة؟ وكيف ولد النقد السينمائي؟ وكيف كانت بداياته؟

- لعل الإجابة عن هذه الأسئلة تكون أجدى لو أننا عرضناها من خلال فرنسا على وجه التحديد، بإعتبار أن فرنسا كانت –كما لمسنا– في مقدمة البيئات التي إستقبلت السينما وأنشأتها. فمن الثابت أن الصحافة الفرنسية –ذات التاريخ العريق– قد إستقبلت السينما إستقبالاً حماسياً لكنه مشوب بالحذر شأنها مع كل جديد طاريء في الحياة أو الفن. وكانت التعليقات الأولى على الأفلام، في مجملها، مفرطة في المدح والقدح على السواء، لا تعرف الوسط، تستخدم مصطلحات الأدب والمسرح بصفة خاصة، كما تستخدم لغة لا تعرف التدقيق أو التخصص في النهاية. وكان معظم كتاب هذه التعليقات من الصحفيين ومندوبي الدعاية والإعلان في الصحف.

وبعد الحرب العالمية الأولى تغير هذا الوضع إلى حد ما نتيجة لعدة عوامل أهمها:

– إزدياد عدد الأفلام الروائية الطويلة التي تنتجها فرنسا وأمريكا وألمانيا والسويد بوجه خاص.

- ظهور بعض الممثلين المجيدين ذوي الشعبية الكبيرة مثل تشابلن الذي أطلق عليه الفرنسيون إسم «شارلو» Charlot ودوجلاس فيربانكس.
- إزدياد تعلق الجماهير بالسينما، حتى صار التردد على دور السينما كالتردد على المقاهي.

وترتب على هذا تحسن إهتمام الصحافة بالسينما، وإزدياد عدد الصحفيين المتخصصين فيها، وتخصيص صفحات أو زوايا الكتابة عن الأفلام والدعاية لها. وكان بعض هؤلاء الصحفيين بنقل ما يدور داخل الإستديوهات من ثرثرات وأحاديث أو يلخص الأفلام الجديدة مع نشر مختارات من صورها. وكان البعض الآخر ينشر ملخصات السيناريوهات أفلام يجرى إخراجها، ولكن جهود هؤلاء وأولئك لم تزد على الترويج السينما في النهاية، دون التوسع في مناقشة الأسس الجمالية لهذا الفن الجديد. ولهذا لم يكن من الغريب عام ١٩٢٥ أن يعلن الناقد رينيه بيزيه R. Bizet خلو الميدان من النقد والنقاد الجادين، وحلول الدعاية والإعلان محلهما، وأن يشكو في العام التالي من كثرة المجاملات والتهاني!

وفي الوقت الذي كان فيه الصحفيون الفرنسيون يروجون للسينما دون توسع في مناقشة جمالياتها، ظهر بعض المحبين الحقيقيين للسينما من خارج الوسط الصحفي. ففي عام ١٩١١ نشر كانودو Canudo مقالاً ذكياً وعميقاً عن جماليات السينما، وكان الموسيقار أ. فييرموز E. Vuillermoz قد إهتم بالسينما فنشر في نهاية عام ١٩١٩ عدة مقالات

مشابهة. ثم ظهر الناقد السينمائي الحقيقي ممثلاً في إثنين من السينمائيين هما: ليون موسيناك ولوي ديللوك. وجاء موصيناك من ميدان الأدب، وكان قد ألف عدة روايات قصيرة ثم إهتم بالكتابة عن السينما منذ عام ١٩٢١، وبعدها أصبح رئيساً لتحرير مجلة «الفيلم » Film أما ديللوك فقد جاء من داخل ميدان السينما نفسه وعمل مخرجاً ثم رئيساً لتحرير المجلة السابقة في السنوات من ١٩١٩ الى ١٩٢٢، وأسس مجلة «سينيا» Cinea عام ١٩٣٢، وألف عدة كتب هامة عن السينما وجمالياتها، ومات عام ١٩٢٤ عن ٣٤ عاماً.

وكانت كتابات موسيناك وديللوك متقدمة على عصرها، تتميز بالوضوح والحيوية والحب الحقيقي للفن السابع كما أسماه زميلهما كانودو, وقد تركت آثاراً عميقة في معاصريها، وكان لها فضل التنبيه على أهمية النقد السينمائي ودوره, وقد ظهرت على أثرها كتابات أخرى متفرقة لعدد آخر من المحبين الحقيقيين للسينما في مقدمتهم رينيه كلير R. Clair، كافالكانتيCavalcanti ، ج. دولاك G. Dulac، بليز سندرار B. Cendrar وغيرهم. وفي الوقت نفسه ظهر عدد من المؤلفات النقدية النظرية والمجلات السينمائية المتخصصة مثل مجلة «جازيث الفن السابع» والتي أدارها كانودو. Gazette des Sept Arts

وفي عام ١٩٢٤ أيضاً نظم المخرج الممثل جوليان دو فيفيه J. Duvivier مؤتمراً عن السينما في باريس، حيث عرض فيلماً ضم مختارات من الأفلام القديمة منذ أيام لوميير حتى عام ١٩٢٤. وفي هذا المؤتمر ناقش الحاضرون مشاكل السينما الفنية والمهنية وقضاياها الجمالية. وشيئاً

فشيئاً بدأت المسائل الكبرى في السينما تشغل النقاد، وعلى رأسها علاقة السينما بالمسرح ومشكلة الرقابة، ونشبت عدة معارك نقدية حول هاتين المسألتين، كان أخطرها المملكة حول الرقابة على الأفلام. فقد منعت الرقابة فيلماً للوي ديللوك عام ١٩٢١ بدعوى أنه يظهر خلوة مظلمة تختلط فيها مجموعة من الفتيات والحيوانات، وكان في مقدمة الإعتراضات على الرقابة أن المسرح والصحافة لا يعرفانها، وأن السينما ليست طفلة طائشة تحرم من حرية التعبير عن نفسها. ولكن المعركة إنتهت في النهاية بإنتصار الرقابة، ولم يفرج عن الفيلم إلا بعد حذف بعض مشاهده وتغيير عنوانه من «الوحل» **Boue** إلى «الحمى» **Fievre**.

- وفي عام ١٩٢٨ تجمع النقاد لأول مرة في تاريخ السينما، وأسسوا رابطة النقد السينمائي، إنضم إليها ٢٠ ناقداً من غير المشتغلين بالدعاية والإعلان[١].

تلك هي بدايات النقد السينمائي في فرنسا حتى ظهور الصوت تقريباً. وهي بدايات لا تزيد كثيراً على البدايات المماثلة في كثير من البلدان التي عرفت السينما منذ ظهورها. كما أنها تطلعنا على ظاهرة عامة وهامة في نشوء النقد السينمائي بوجه عام وتتلخص هذه الظاهرة في أن النقد السينمائي بدأ بالتعليقات الإنطباعية العامة التي ظهرت شفاعة في الصالونات وحفلات العرض الأول، أو كتابة في الصحف اليومية والأسبوعية غير المتخصصة. ثم إزداد النقد إقتراباً، مع الزمن، من جوهر

[١] راجع تفاصيل هذا العرض التاريخي في .Cinema, Reflect du Monde, PP. 196-205

الفن السابع وجالياته, ولم يعد يكتب لملء الفراغات في الصحف أو للحصول على الإعلانات من شركات الإنتاج، ولكن أهم ما في هذه الظاهرة العامة أن التطور الحقيقي للنقد السينمائي جاء على أيدي السينمائيين والمحبين الحقيقيين لفنهم، وأن معظم النقاد الحقيقيين هنا كانوا من ذوي الماضي الأدبي، على خلاف الحال في إيطاليا مثلاً التي كان معظم نقادها السينمائيين الحقيقيين من ذوي الماضي السد سينمائي بمختلف فروعه.

أما بعد هذه البدايات فنستطيع أن نجمل أهم تطورات النقد السينمائي الفرنسي ومنجزاته في نقطتين أساسيتين:

أولا –إستقرار النظر إلى السينما كفن مستقل عن باقي الفنون الأخرى، رغم إعتماده– في الوقت نفسه، على بعض هذه الفنون أو جميعها. وقد تجدد تثبيت هذه النظرة في أواخر الأربعينات وطوال الخمسينات وفالفيلم نوع من الكتابة بالصور أو بالكاميرا أو هو «كتابة» Ecriture[1] على حد تعبير المخرج روبير بريسون، والسينما كما يقول المخرج الناقد الكزاندر استروك –صاحب تعبير «الكاميرا القلم»– في سبيلها إلى أن تكون لغة، أي شكلاً يستطيع الفنان من خلاله أن يعبر عن أفكاره مهما كانت مجردة، وأن يترجم هواجسه، مثلما يحدث في مقال أو في رواية، ويستطرد أستروك في هذا المقال الهام الذي نشره عام ١٩٤٨ فيقول «سوف يحرر الفيلم نفسه بالتدريج من طغيان المرئيات، والصورة

---

[1] The Contemporary Cinema, P. 97.

لذاتها والحكاية المباشرة الواضحة، وسوف يصبح أداة كناية في طواعية الكلمة المكتوبة ودقتها. وما يهمنا اليوم في السينما هو خلق هذه اللغة»[١].

وسرعان ما وجد هذا المفهوم إنصهاراً متحمسين له، وسرعان ما نزل إلى ميدان التطبيق العملي على يدي أستروك نفسه، وعلى أيدي مجموعة أخرى من النقاد كانت تشترك في تحرير مجلة «كراسات السينما» Cahiers dua Cinemaوكانت هذه المجموعة من النقاد الفنانين تضم فرانسواتروفو F. Truffaut وكلود شابرول C. Chabrol وجان لوك جودار J. L. Godard وروجيه فاديم R. Vadir وغيرهم، ممن خلقوا ما سمي عند ذلك بإسم «الموجة الجديدة» Nouvelle Vague.

ثانيا – القضاء على الخيانة القائلة بأن الناقد فنان فاشل، فقد أثبت معظم النقاد الذين نزلوا إلى ميدان الإخراج ، أو زاوجوا بين النقد والإخراج وكتابة السيناريو، أنهم فنانون خلاقون من الطراز الأول، ولا يقتصر تراث الناقد الفنان في فرنسا على مجموعة «كراسات السينما» هذه ولكنه يمتد فيشمل الكثيرين إبتداء من كانودو في مطلع هذا القرن وديللوك وكلير في العشرينات، وغيرهم.

ولعل السينما الفرنسية هي الوحيدة في العالم التي تحظى بأكبر عدد من النقاد الفنانين، أو الفنانين النقاد أن شئنا التلاعب بالألفاظ.. ولعل في هذا أحد أسرار إحتفائها بالتجريب المستمر وتشجيعها لتطلعات فنانيها

---

[١] Ibid, P. 140.

وطموحهم.

٣- ضرورة النقد والناقد:

- لا شك أن النقد والناقد ضروريان للفنان الخلاق وجمهوره على السواء. وهما لا يؤديان عملاً طفيلياً أو زائداً على الحاجة، وخاصةً إذا إتصل موضوع عملهما بالجماهير والمجتمع على إتساعه، ذلك الإتصال الفوري المباشر الذي يميز الموضوع السينمائي. يقول الناقد الإنجليزي روجر مانفل R. Manvell[1].

«كان الناقد في الماضي عادة أما فيلسوف (مثل أفلاطون أو أرسطو أو لسنج) وأما من الناحية المقابلة فناناً أو أديباً عاملاً بتحول من وقت لآخر إلى النظر في المبادىء الجمالية لفنه (مثل ليوناردو دافنشي، وسير جوشوا رينولدز وكيتس ووردزورث وماتيو أرنولد) وكانت شهرته تستقر أحياناً على عمته كناقد أكثر مما تستقر على أشكال الإبداع الأخرى التي يمارسها، ويصدق هذا على دكتور جونسون، وقد يصدق على كوليدج. وبهذه الطريقة كانت حرقة النقد تنشأ في الدراسات الأكاديمية بالجامعات من جهة، وفي المجال المفتوح للكتابة نفسها من جهة أخرى.

- والجدل مفتوح دائماً حول ما إذا كان الناقد مجرد حجر عثرة، وطفيلياً يكسب نوعاً خادعاً من العيش على حساب الفنان الذي يتظاهر بأنه يناقش إنتاجه لتسلية المتفرجين الجاهلين. ومع هذا

---

[1] كان مديراً لأكاديمية السينما البريطانية: ورئيساً لتحرير الكتاب السنوي للسينما الذي كانت تصدره سلسله «بليكان»، كما إنه إنتفل بالكتابة والإذاعة من شئون السينما وألف عدة كتب هامة منها كتابه الفيلم والجمهور، الذي ترجم إلى العربية.

فالشخص الذي يكتب مسرحية أو يرسم لوحة يفعل ذلك على الأرجح من أجل إدخال المتعة المباشرة على الجمهور الذي يصل إليه، وهو لا يريد وسيطاً يفسر عمله لهم دون أن يطلب منه ذلك... والمخرجون السينمائيون هم وحدهم الذين نسمعهم في أكثر الأحيان يقولون أن نقاد السينما يكتبون عن فن لم يهتموا حتى بتعلم مبادئه الفنية الأولية»[1].

ويضيف مانفل بقوله:

«لقد كانت مسئولية الناقد دائماً هي أن يستجيب بسرعة وذكاء للعمل الفني الجديد، وأن يشارك الفنان نفسه في فهمه الوجداني لقدرة الفن الذي يخدمانه معاً – فالفنانون بشر، وهم معرضون لأن يكذبوا وأن يغشوا، وأن يخدعوا أنفسهم والآخرين بنفس الطريقة التي يسلكها سائر البشر. ولأن الناقد معزول عن عملية الخلق الفورية فهو قادر أو يجب أن يكون قادراً به على إدراك هذا الخداع، سواء كان مقصودا أو غير مقصود..

– وهكذا لا يصير الناقد طفيلياً يعيش على العناصر الحيوية في الفنان الحساس، وإنما يصير في الغالب «حامي حمى العقيدة» من الفنان الطفيلي الذي يستغل الأشكال الفنية ذات الطابع التجاري المفرط داخل الرواية والدراما (المسرحية) والفيلم. ومعنى هذا في الحقيقة أن الناقد نفسه كاتب يميز المستوى الجيد من غيره مما يتضمنه إنتاج

---

[1] The Cinema 1952, PP. 130-131.

أفضل الفنانين»[١].

لابد من وجود النقد والناقد إذن، حتى لو لم يطلبهما الفنان الخلاق، وحتى لو جاء الناقد من صفوف الفنانين الخلاقين مثلما أثبتت تجربة السينما الفرنسية –على الأقل– مع النقد: حقاً، قد لا يطلب الفنان الخلاق، أو يحبذ، وجود الناقد بشكل عام، ولكن وجود الناقد السينمائي ضروري من حيث إتصال موضوعه –وهو السينما– بالجماهير: ذلك الإتصال الذي ينصف، كما قلنا، بأنه إتصال واسع وفوري ومباشر معاً، وكذلك من حيث علاقة الجذب المتبادل المستمر بين الفن والنقد: تلك العلاقة التي تنشأ داخل الفنان الخلاق نفسه مثلما تنشأ خارجه بينه وبين الناقد، ومن هنا يقول الناقد الإنجليزي، أيضاً جافين لامبرت G.[٢] Lambert رداً على ما قاله مانفل:

«إذا بدا الناقد طفيلياً كما قال روجر مانفل، فما ذلك إلا لأن إستجاباته ميتة أو فاقدة الإحساس وليس لأنه ناقد، ولا تستطيع الأحكام الخاطئة أو الظالمة أن تبطل ممارسة النقد، فوجود الفن الرديء لا يبطل الفن نفسه»[٣].

ويطرح لامبرت قضية الفن الجيد والفن الرديء وصلتهما بالجمهور قائلاً: «لا يوجد أي سبب لأن تطلب من كل فيلم أن يكون عملاً فنياً. فحصيلة الروايات الرديئة والمسرحيات الرديئة عالية على حد سواء.

---

[١] Ibid, PP. 132-133.

[٢] كان رئيساً لتحرير مجلة Sequence السينمائية، ومشرفاً على مطبوعات معهد السينما البريطاني.

[٣] Ibid, P. 143.

والعامل المهم هو أن نوع التسلية الجماهيرية الذي يرتضيه أي مجتمع يعتبر مؤشراً إلى حالة ذلك المجتمع. وأن المتع الجماهيرية تتكون عن طريق المادة، وأن المستوى الكاذب المتعة الشعبية خطر على الطمأنينة الإجتماعية وعلى الحيوية الفنية معاً»[١].

ولكن ممن يتألف جمهور النقد؟ أن جمهور الفيلم كما نعرف لا يتألف من أشخاص معينين أو فئات معينة، فهو يشمل كل الأشخاص وكل الفئات وكل الطبقات في وقت واحد، وإن كنا نستطيع من حيث السن أن نلمس تفوق نسبة الشباب على غيرهم من جمهور الفيلم. أما جمهور النقد فلا يمكن بالضرورة أن يكون له هذا الإتساع وهذه العمومية. ويرجع ذلك لإعتبارات عديدة، منها ما يتعلق بالجمهور نفس هو حفظه من الثقافة أو التعليم أو العمر، ومنها أيضاً ما يتعلق بلغة النقد وحظها من التخصص أو الرطانة، وهكذا، ولكن هل يصل الأمر إلى حد عدم إهتمام ذلك الجمهور الواسع بالنقد؟ يجيب الناقد الإنجليزي جاك بدينجتون J. Beddington[٢] عن هذا السؤال بقوله: «في رأيي أنه من النتائج الغريبة للنقد السينمائي أن الذين يخاطبهم أساساً، أعني الجمهور، لا يبدون أي إهتمام به» [٣].

وإذا أخذنا في الإعتبار أن إجابة بدينتجتون هذه قد صدرت عام

---

[١] Ibid, PP. 142-143.

[٢] عمل مخرجاً لفترة طويلة بوزارة الإستعلامات البريطانية ورئيساً للجنة التحضيرية لإختيار الأفلام التابعة لمكتبة السينما القومية في بلاده.

[٣] Ibid, P. 150.

١٩٥٢، فإننا نراها في النهاية تعبر عن وجهة نظر شخصية، وتحمل مسحة واضحة من التشاؤم، فلا شك أن الجمهور العام للسينما يضم عدداً لا يُستهان به ممن يميلون إلى القراءة عن الأفلام التي شاهدوها أو التي قد يشاهدونها. ولا شك أيضاً أن هذا العدد في تزايد مستمر، مع إنتشار الثقافة والتعليم، فضلاً عن تزايد الوعي السينمائي من خلال جمعيات الفيلم وأنديته، بل ومن خلال الإهتمام المتزايد بالسينما الذي تبديه وسائل الإتصال الجماهيري الأخرى كالإذاعة والتليفزيون.

ويضيف بدينجتون:

«أن الفيلم ينجح بشكل عام عن طريق الدعاية الشفوية، وليس عن طريق المدح أو القدح اللذين تصبهما عليه الصحافة، أما الذين يأخذون النقد مأخذ الجد فهم، كقاعدة، المنتجون والمخرجون والممثلون والفنيون»[١].

ومرة أخرى نرى في حديث بدينجتون إستمراراً لمسحة التشائم، فالقدح والمدح في الصحافة بصفة خاصة يؤثران تأثيراً كبيراً على إنجاح الفيلم أو إسقاطه، وخاصة إذا صدرا عن تجرد وموضوعية كاملين، وربما كان للدعاية الشفوية مثل هذا التفرد في الماضي ولكننا في عصر ذيوع الكلمة المسموعة والمقروءة والمرئية هذا لا تلمس نفوذاً للدعاية الشفوية أو تلتمسه لها. غير أننا نسلم بما قاله بدينجتون في سياق حديثه من أن السينمائيين العاملين هم الذين يأخذون النقد السينمائي مأخذ الجد،

---

[١] Ibid, P. 150.

فذلك أمر بدهي لا سبيل إلى مناقشته. فأولئك هم الجمهور الخاص للنقد السينمائي، ثم يأتي بعدهم الجمهور العام بكل إتساعه.

وكلا الجمهورين، الخاص والعام، يحتاج في النهاية إلى النقد بإعتباره مرآة للمحاسن والمساوىء، وبإعتباره منشطاً لما هو أفضل، ثم بإعتباره أخيراً، خلاصة تجارب الماضي ودليلاً إلى القيم الفنية والإنسانية في هذه التجارب.

لا يمكن إذن أن يكون النقد السينمائي من فضول القول عند جمهوره هذا بشقيه، وخاصة إذا صدر عن خيرات لها وزنها ومواهبها. ولعل أبلغ دليل على أن النقد ليس من فضول القول بشكل عام هو أنه لم يتوقف منذ أرسطو، صاحب أول محاولة جادة ومكتوبة في القرن الخامس قبل الميلاد.

٤- الأسس والمعايير:

نستطيع، من خلال تراث النقد الأدبي الضخم، أن نحدد ماهية النقد ووظيفته، وأن نلخص عمل الناقد الجدير بهذا الإسم. ولعلنا نستطيع تبسيط ذلك كله فنقول أن النقد الأدبي ميزان للأدب يزن المحاسن والمساوىء بالجملة والقطاعي. وتجري عملية الوزن هذه بوعي كامل، أي بحيث ترجع فيها كفة العقل على كفة العاطفة عند صاحب الميزان، أو القائم عليه. كما تمر بعدد من المراحل قبل إعلان نتيجة الوزن. وأهم هذه المراحل هي تبسيط العمل المنشود وفك أجزائه المركبة وتحليل عناصره، وتفسير معناه في النهاية.

وإذا شئنا مزيداً من التعقيد والتخصص في القول فإن كلمة «النقد» قد إستخدمت منذ أرسطو بمعان كثيرة مختلفة، إبتداء من «الكشف عن الغلط» إلى «تمييز الجمال» إلى «قياس القيم» إلى بيسان موضوع العمل المنقود وكيفية التعبير عنه وجدوى هذا التعبير، إلخ[1]. وقد إتخذت هذه المعاني وغيرها سبيلين لا ثالث لهما في التطبيق العملي: أما ذوق الناقد الشخصي وإما الأفكار الجمالية المتواضع عليها وإرتبطت ببعض الصفات الواجب توفرها فيمن يقوم بالنقد وأهمها القدرة على الملاحظة، القدرة على الإستجابة: الدقة في التعبير، إتساع مجالات الخبرة الفنية، الحس الفني، الثقافة. وبهذا كله لا يكون الفن والنقد طرفي نقيض، ولا تكون العلاقة بينهما علاقة قط وفأر. فليس الفن إيجاباً والنقد سلباً، وليس الفن أصلاً والنقد صورة، ولكنهما في النهاية نشاطان مختلفان ليس غير، ووجهان لعملة واحدة، هي حاجة الإنسان إلى المتعة الروحية والعقلية.

لقد قال الروائي الإنجليزي د. هـ. لورنس ذات مرة:

«لا يمكن أن يزيد النقد الأدبي على كونه وصفاً ينم عن الثقافة للإحساس الذي خلقه في الناقد الكتاب الذي ينقده. ولا يمكن على الإطلاق أن يكون النقد علماً. أنه في المحل الأول أمر شخصي جداً، وهو في المحل الثاني يتعلق بالقيم التي يتجاهلها العلم وأن كلمة السر هي العاطفة لا العقل، ونحن نحكم على العمل الفني من خلال أثره في عاطفتنا الصادقة

---

[1] راجع تفاصيل ذلك في:

J.T. Shipley, Dictionary of world. Literature, Littlefield, Adams & Co., U.S.A., 1968. Edition, PP. 81-82.

الحية، ولا شيء آخر...

- أن الناقد يجب أن يكون قادراً على أن يحس أثر العمل الفني بكل ما فيه من تركيب، وقوة. ولكي يفعل هذا يجب أن يكون هو نفسه رجل تركيب وقوة. وهي صفة لا يتمتع بها إلا قليل من النقاد... أن الناقد يجب أن يكون مفعمة بالحيوية من الناحية العاطفية في كل عرق من عروقه، وكفؤا من الناحية الثقافية، وبارعاً في أصول المنطق، وأخيراً يجب أن يكون صادقاً جداً من الناحية الأخلاقية»[١].

ومع أن هذا الكلام صادر عن فنان خلاق وليس عن ناقد محترف، ومع أنه صريح في تحيزه للعاطفة وإنكاره للتجرد والموضوعية، وهما أهم صفات العلم، إلا أنه فيما خلا هذا لا يقل عن كلام أي ناقد محترف. ويصدق في الوقت نفسه على العمل السينمائي بإعتباره عملاً فنياً في أساسه. ولكن العمل السينمائى عمل مركب يزيد في التركيب على العمل الفني العادي كالرواية أو القصيدة، ويتميز تركيبه بأنه واضح لا لبس فيه. وهو يستمد هذا التركيب من مجموعة الجهود الفنية والصناعية المنتجة له على خلاف العمل الفني العادي الذي لا يعتد فيه بجهد سوى جهد مبدعه. فإذا كان المخرج هو الذي يقود العمل السينمائي، كما أوضحنا من قبل، فإن ذلك لا يقلل من جهود السيناريست والمصور ومصمم الديكور والممثل والمونتير ومصمم الملابس ومهندس الإضاءة والمنتج والموسيقى وغير ذلك من جهود بشرية وتكنيكية تفرض التركيب فرضاً.

---

[١] H. Coombes, Literature and criticism, Pelican Book, London, 1963. P. 8.

تركيب العمل السينمائي متعدد الجوانب إذ ن. وهذا التركيب المتشعب هو الذي يشكل أول وأهم فرق بين النقد الأدبي والنقد السينمائي. فالناقد الأدبي حين يواجه مشكلة التركيب في القصة أو القصيدة لا يحتاج إلى أدوات خارج حدود اللغة المكتوبة، أما الناقد السينمائي فإنه يحتاج إلى أدوات كثيرة بعدد الجهود الداخلة في تركيب الفيلم. وهو لا يستطيع عزل أي جهد من هذه الجهود، أو تجاهله عند التعرض العمل السينمائي بالنقد. ومن هنا يتوجب عليه أن يدرك مقدماً وظيفة كل جهد من هذه الجهود وأن يجري عملية التبسيط والتحليل للتركيب من خلال كل هذه الجهود مجتمعة. وبغير هذا المنطلق لا يكون نقده نقداً سينمائياً.

- وقد ذكرنا من قبل أن السينما في وصناعة معاً، أو هي الفن – الصناعة **Art-Industry** على حد تعبير روجر مانفل[١]. ومن هنا يجب على الناقد السينمائي أن يدرك المشاكل التي تؤثر في إنتاج الفيلم وصناعته، وأن يأخذها في حسابه دائماً، وأن يدرك أيضاً الضغوط التي تمارسها الصناعة على الفنان إذا كان الفنان يعيش في ظل نظام رأسمالي أو شبه رأسمالي. فلابد أن يكون الناقد السينمائي على علمٍ تام بظروف الإنتاج السينمائي في بلده.

الأساس الأول في النقد السينمائي أساسٌ مزدوج إذن؛ نابعٌ من إزدواج طبيعة السينما من حيث هي فن ومن حيث في صناعة. ويكون من

---

[١] The Cinema 1952, P. 133.

المسلم به أن تتضاعف مهمة الناقد السينمائي، فليس عليه فحسب أن يلم بالسينما من حيث هي فن وإنما عليه أيضاً أن يلم بها من حيث هي صناعة. ولا شك أن كلمة «يلم» هنا كلمة متواضعة. فالأصح أن نستبدلها بكلمات مثل لا «يدرك» و«يحيط» و«يجيد» في وقت واحد.

يقول روجر مانفل:

- «لابد للناقد في الوقت الحاضر أن يخلق معاييره الخاصة المبنية على مزيج من الخبرة المستمدة من مشاهدة مئات الأفلام الماضية والحدس فيما يتعلق بالقيمة والجماليات الانسانية (يمتزج هذان العنصران بالطبع) في الفيلم الذي يشاهده. وبعدها يحدد قيمته النسبية المتصلة واضعاً في ذهنه المستويات التي خلقتها الأفلام الجيدة في الماضي. أما الذي يمكنه من ربط حكمه على موضوع الفيلم بحكمه على تكنيكه فهو إحساسه إزاء الفيلم بإعتباره وسيلة فنية ولهذا يجب عليه شأنه شأن المخرج أن يكون ذواقة للقدرات التعبيرية في هذه الوسيلة. وسوف يجد في خدمته دائماً إنتاج الماضي لنقاد الأدب والدراما ذوي الحساسية، وسيخدمه هذا في الإحساس بالقيم التي تتضمنها قصة الفيلم. أما مسائل التكنيك فإن المنظرين الأوائل الذين إلتزموا إلى أقصى درجة بهذا الموضوع سوف يمدونه بعناصر ثقافته التي قد لا يحدث أن يكون قد طورها»[1].

- بهذا يكون الناقد السينمائي في رأى مانفل نافعاً لكل من المخرج

---

[1] Ibid, PP. 138-139.

والجمهور على السواء. فبالنسبة للمخرج يصبح الناقد (أداة إختبار ما إذا كان عمله (عمل المخرج) ناجحاً أم لا، مع أن الناقد قد يكون بالطبع غير معصوم، شأنه شأن أي شخصٍ آخر. أما بالنسبة للجمهور الذي يبغى مساعدة في إختيار الأفلام التي ستتيح له أعظم متعة شخصية، فإن الناقد يعمل كدليل للقيم الفنية والإنسانية في الأفلام، الماضية والحاضرة على السواء، ومرة أخرى فإن الجمهور قد يقبل أو يرفض تحديد الناقد، لأن هذا الجمهور لابد أن يكون رأيه الخاص في النهاية، ولكن الناقد يجب أن يكون في وضعٍ يمكنه من مساعدة الجمهور في تقييم الفيلم بشكل أسخى مما قد يفعله الجمهور لو ترك وشأنه، لأن الناقد الجيد يحمل ثروة من الآراء المبنية على التجربة الماضية قبل أن يصدر حكمه لمصلحة قرائه»[١].

غير أن الناقد السينمائي إذا كان يجد في النقد الأدبي والدرامي عوناً على أداء رسالته كما قال مانفل، فإنه يحتاج إلى إستخدام مفردات الفنون المرئية، كالتصوير والنحت والرسم والتصوير الفوتوغرافي أكثر من حاجته إلى مفردات النقد الأدبي أو الدرامي. وذلك لأن السينما في أساسها هي في الصورة المرئية، وهذا في حد ذاته يشكِّل أساساً آخر من أسس النقد السينمائي، أي قيامه على مناقشة الصورة المرئية المتحركة بالمعنى الذي سبق أن أوضحناه في «التعريف».

ويأتي بعد هذا أساس تكنيكي هام من أسس النقد السينمائي. وقد

---

[١] Ibid, P. 139.

لخصه بدينجتون في قوله:

- «من الواضح أن ميكانيكا (حركة) النقد السينمائي تختلف عن ميكانيكا أنواع النقد الأخرى، فالنقاد السينمائيون لا يستطيعون أن يذهبوا بالفيلم إلى بيوتهم كي يشاهدوه، وإنما عليهم أن يذهبوا إلى أماكن مقررة في أوقات مقررة وأن يلتقوا بنفس الوجوه يوماً بعد يوم وسنة بعد سنة. ولا شك أن هذا عملٌ مضنٍ»[1].

ولا شك أن هذا الأساس التكنيكي يفرض على الناقد السينمائي بعض الشروط والمطالب. فلابد أن يكون الناقد قادراً على التركيز، بحيث يستوعب، الفيلم الذي يشاهده في وقت عرضه المحدد. ولابد أيضاً أن يتمتع بذاكرةٍ قوية حيث يتمكن من تحليل الفيلم بعد مغادرته لدار العرض وكتابة رأيه دون الرجوع الفوري إلى الفيلم نفسه. ومن الطريف هنا أن بعض الشركات الصناعية قد أنتجت مؤخراً قلما يضيء في الظلام ويعمل ببطارية جافة، ويقتصر ضوؤه على دائرة صغيرة محدودة لا تزعج أحداً، ويستطيع الناقد أن يسجل بهذا القلم ما يعن له من ملحوظات أثناء مشاهدة الفيلم. كما أن الكتيبات والنشرات التي توزعها شركات الإنتاج السينمائي على النقاد أو المشاهدين العاديين تساعد بدورها على تذليل عمل الناقد من هذه الناحية فهي تتضمن عادةً بيانات تسجيلية عن الفيلم وقصته ومخرجه وممثليه وغيرهم من الفنيين المشتركين في إنتاجه.

غير أن هذا الأساس التكنيكي لا يمس نوعين معينين من النقاد:

---

[1] Ibid, P. 150.

النقاد النظريين أو أصحاب النظريات الجمالية في السينما، ومعظمهم من المخرجين الذين يملكون فرصة مشاهدة الفيلم أكثر من مرة سواء في الأستديو أو في السينماتيك Cinématheque[1] أى مكتبة الأفلام أو الأرشيف السينمائي، والنقاد التاريخيين الذين يؤرخون للسينما، وهؤلاء يملكون فرصة مشاهدة الفيلم أكثر من مرة كزملائهم النظريين.

ولا شك أن السينماتيك ذات فائدة بالغة هنا، فهي تعين النقاد والدارسين على مشاهدة الأفلام التي فاتتهم فرصة مشاهدتها، ومراجعة الأفلام التي يريدون التثبت منها، والتاريخ للسينما بوجهٍ عام.

والحق أنه اذا كان النقد الأدبي ذا تاريخ طويل يبدأ بأول محاولة جادة ومكتوبة لأرسطو، وفي كتابه «فن الشعر» فلا شك أن النقد السينمائي لا يملك مثل هذا التاريخ الطويل. وإذا كان النقد الأدبي قد نضج على مر العصور، وإتضحت أسسه وأصوله، فلا شك أن النقد السينمائي في سبيله إلى هذا النضوج وإتضاح الأسس والأصول.

حقاً، لا يمكن أن يكون هناك خلاف في الغاية والهدف بين النقد الأدبي والنقد السينمائي، ولكن الذي يكون فيه الخلاف هو الوسيلة، فكلاهما يتوسل، كما مر بنا، بوسيلة مختلفة، وإن كانا يتحدان في النهاية

---

[1] بدأت الدعوة إلى إنشائها عقب الحرب العالمية الأولى، ولكن أول سينماتيك أنشئت في فرنسا عام ١٩٣٦، على أيدي هنري لانجلو وجورج فرانجو وجان متري، حيث يتم حفظ جميع ما يتعلق بالأفلام من مستندات وسيناريوهات وصور فوتوغرافية ومؤلفات وبيانات، فضلاً عن نسخ الأفلام نفسها, وقد تلاها إنشاء «معهد الفيلم البريطاني» في إنجلترا، و«متحف الفنون الحديثة» – في أمريكا و«أرشيف السينما الألمانية» في ألمانيا – وفي عام ١٩٤٥ تأسس «الإتحاد الدولي لمكتبات الأفلام».

عند الكتابة، بإعتبارهما عملين مكتوبين معدين للقراءة.

يقول أيفور مونتاجيو:

«يقال أحياناً أن الناقد الجيد ينبغي أن يكون موضوعياً، وربما كان هذا هدفاً زائفاً، لأنه لا يوجد من يستطيع أن يعرف نفسه جيداً بحيث يتحمل جميع أهوائه وكلما كان الناقد صريحاً إزداد إستعداده للكشف عما يحب وما يكره، وإزداد إستعداد القاريء وإستطاعته لتحمل هذه الأهواء، وإدراك الحقيقة الكامنة وراء الجيشان العاطفي. ولكن الناقد الجيد، بالنسبة للأفلام على الأقل، يجب ألا يحدد نفسه يوصف رد الفعل عنده، فيجب أن يعرف جيداً، وأن يتغلغل جيداً، كي يميز عنصراً من عنصر آخر وخطيئة الخلايا بالنسبة للناقد السينمائي هي أن يلوم موضوعه على كونه ما لم يكن، بدلاً من إدراك المحاسن في تلك الأشياء كما هي»[1].

ومرة أخرى تواجهنا مشكلة الموضوعية التي واجهنا بها لورنس في حديثه السابق عن الناقد الأدبي. هنا، يكاد الرأيان يتفقان على إستحالة أن يكون النقد علماً. ولئن كانت هناك محاولات عديدة لإثبات علمية النقد في مجال الأدب، فإن الحقيقة لاتزال حية تؤكد صعوبة مثل هذا العمل بالمعنى التجريبي لكلمة علم، وليس هنا بالطبع مجال لمناقشة هذه القضية، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى أن النقد –بوجهٍ عام– يمكن أن يكون أحد العلوم الإنسانية. شأنه في ذلك شأن التاريخ أو الجغرافيا أو القانون، إلخ، ولكنه لا يمكن أن يكون أحد العلوم الطبيعية، شأن الكيمياء أو

---

[1] Film World, P. 302.

الفلك، إلخ.

لقد إستعان النقد الأدبي، بصفة خاصة، بأحدث المناهج العلمية، وإستطاع كثيرون من النقاد أن يدرسوا الكثير من الأعمال الأدبية بحيدة وموضوعية كبيرة، ولا نقول مطلقة. ولا نستطيع نحن أن نسلم بما قاله لورنس عن الطابع الشخصي جداً للنقد وتعلقه بالقيم التي يتجاهلها العلم، كإحترام الحقائق والملاحظة والتجربة وعمل العقل الخلاق. وليس من المطلوب، ولا من الحتمي، أن يكون الناقد الأدبي أو السينمائي كعالم الكيمياء أو البيولوجيا. ولكن المطلوب منه أولاً وأخيراً أن يكون مدركاً لعمله، محيطاً بدقاته، وأن يجري هذا العمل بالمنهج العلمي في معناه العام على الأقل، أي من حيث هو وسيلة لضبط الظواهر وفهمها والتعريف بها. وليس يحرمه ذلك، أو يحرمنا، من أن يطبع عمله بطابعه الشخصي من حيث الثقافة والإحساس والتخيل.

ولعل النقد السينمائي النظري (الجمالي) والتاريخى هما أحوج أنواع النقد السينمائي –التي ستبحثها في الفصل التالي– إلى الإرتباط بالمنهج العلمي، وهما قد إرتبطا به بالفعل، وحققا عن طريقة نتائج مثمرة. أما النقاء الذي ينشر في زواياه الخاصة بالصحف اليومية والأسبوعية فلم يستطع بعد –كما سترى– أن يحقق هذا الإرتباط المنشود على نحوٍ كامل.

– ويبقى من واجب الناقد السينمائي، بعد هذا كله، أن يدين الفجاجة كما يقول ج. ويلسون، وأن يحض بأقصى ما يستطيع على إنتاج العمل الجيد المسئول: فصناعة الفيلم ليست إلا نشاطاً واحداً من

مناشط كثيرة يمارسها الناس في المجتمع، وواجب الناقد أن يجتهد في توضيح الطريق أمام الظروف الإجتماعية التي تمكن السينما من الوفاء بوظيفتها بشكل أكفأ فيما يتعلق بإصدار الحكم على الأعمال التي تم إنتاجها.»[1]

٦- ثقافة الناقد:

لا شك أن ثقافة الناقد، أياً كان نوعه، هي العامل الحاسم في إمتيازه وتفوقه. فهي التي تميز ناقداً من ناقد, ونقداً من نقد، ولابد أن نستخدم كلمة «الثقافة» هنا بأوسع معانيها، وخاصةً في حالة الناقد السينمائي. فإذا كانت السينما هي فن الفنون وجماعها أو ملتقاها –وهى كذلك بالفعل، وإذا كانت السينما هي مرآة الحياة على إتساعها– وهي كذلك بالفعل، وإذا كانت السينما هي الفن الذي يتفوق على سواه في كثرة المصطلحات الخاصة وتنوعها – وهي كذلك بالفعل، وإذا كانت السينما في الفن الذي يتفوق على سواه أيضاً في الإعتماد على الصناعة وهي كذلك بالفعل، فما أوسع معاني كلمة «الثقافة» هنا إذا ربطناها بالناقد السينمائي، وما أشق مهمته في تحصيل هذه الثقافة ذات الطابع الموسوعي الشامل!

بهذا تتسع –أو يجب أن تتسع– حدود ثقافة الناقد السينمائي إلى ما لا نهاية، ولا يكون من العجيب أو المستهجن أن نطالب الناقد السينمائي بمعرفة أشياء لا حصر لها، إبتداءً من دقائق فن الطهي إلى دقائق حركة

---

[1] The Cinema 1952, P.157.

الكواكب! وما المعرفة الواسعة الشاملة هذه إلا عنصرٌ واحد من عناصر ثقافة الناقد السينمائي.

في فيلم «صلاح الدين» مثلاً، مشهد يظهر فيه الممثل حسين رياض وقد إلتفت حول معصمه ساعة يد ضخمتها اللقطة القريبة التي ظهر فيها. وهذا في حد ذاته إهمال وقع فيه المخرج يوسف شاهين، فمن المعروف أن ساعات اليد لم تكن معروفة في عصر صلاح الدين، وهي معلومة بديهية قد تستوقف المتفرج العادي، فما بالك بالناقد!

لقد سقنا هذا المثال البسيط من فيلم تاريخي بالذات لأن الأفلام التاريخية هي التي تجسد –أكثر من سواها– ضرورة تمتع الناقد السينمائي بالمعرفة الواسعة والثقافة العالية، وهنا تكون معرفة الناقد بالعصر الذي تدور فيه أحداث الفيلم التاريخي مسألة أساسية في نقده. وقريب من هذا أيضاً الأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية معروفة فهي تقتضي معرفة سابقة من الناقد بهذه الأعمال. وقد يقول البعض: وما علاقة الناقد السينمائي بالعمل الأدبي أو الدرامي الأصلي، ووظيفته أن يقيم علاقته الحقيقية بالسيناريو المعروض أمامه؟ ونقول: لابد من الإحاطة بهذا العمل الأصلي، ولابد من وضعه في الحساب عند الحكم على الفيلم، وإلا فما الداعي أصلاً إلى لجوء المخرج أو السيناريست إليه؟ إن هذه الإحاطة أو المعرفة لا تنفي أن يصدر الناقد السينمائي أحكامه لمصلحة الفن الذي ينقده، وليس لمصلحة الفن الأصلي الكامن وراءه.