الفصل الثالث

نقاد سينمائيون

يقول جاك بدينجتون:

«أحس بشكلٍ عام بأن الفيلم قد أنتج ممثلين كباراً وفنيين كباراً، وجمالاً مرئياً كبيراً، بل وذكاء وبراعة، ولكني أجد من الصعب أن أسمى ناقداً سينمائياً كبيراً»[1].

ولكن هذا حكم جائر في الحقيقة، يتصل بما سبق أن أشرنا إليه من ميل بدينجتون إلى التشاؤم في نظرته إلى الأمور، وفي أحكامه على هذه الأمور. فكيف يكون من الصعب أن نسمي ناقداً سينمائياً كبيراً؟ إن كان بدينجتون يقصد عدم ظهور الناقد السينمائي الصحفي الكبير حتى صدور حكمه هذا عام ١٩٥٢، فإننا نوافقه، ولكن مع شيءٍ من التحفظ، وأساس هذا التحفظ أن إنجلترا بوجهٍ خاص لم تشهد ظهور ذلك الناقد حتى عام١٩٥٢، ولكن بلاداً أخرى شهدت ظهوره وعلى رأسها فرنسا بوجهٍ خاص. فقد كان أندريه بازان مثلاً هو آخر ناقد سينمائي صحفي كبير في فرنسا. أما إذا كان بدينجتون يقصد عدم ظهور الناقد السينمائي الكبير بمختلف أنواع النقد الأربعة التي أشرنا إليها فهذا ما لا نوافقه عليه على الإطلاق، وذلك أننا نستطيع بسهولة أن نسمي عدة نقاد كبار –لا

---

(١) Ibid, P. 151.

ناقداً واحداً– في مجال نظرية السينما وجمالياتها: فأيزنشتاين، وبودوفكين[1] وبول روثا، وأرنهايم[2] على سبيل المثال نقاد نظريون كبار مثلما هم مخرجون سينمائيون كبار. وكذلك نستطيع أن نسمي عدة نقاد كبار –لا ناقداً واحداً– في مجال النقد التاريخي – فجورج سادول وبنيلوبي هوستون ناقدان كبيران: بل إننا لو عدنا إلى إنجلترا نفسها قبل ١٩٥٢ لوجدنا نقاداً نظريين كباراً من أمثال أرنسن لندجرن وجون جريرسون – بل إن إنجلترا في سبيلها بعد ١٩٥٢ إلى أن تشهد نقاداً صحفيين كباراً، تبدو بذورهم اليوم ممثلة في جون رسل تيلور J. R. Taylor ودافيد روبنسون D. Robinson على سبيل التخصيص.

ولعلنا نتساءل الآن: من يكون الناقد الكبير؟ ومتى يكون كبيراً؟ ونجيب: أن الناقد الكبير هو الذي يملك القدرة والموهبة والثقافة على إحداث تغييرات جوهرية، ولا نقول جذرية –في مجرى الإبداع الفني ومجرى التذوق الفني على السواء، وهو الذي يملك القدرة على التنبؤ بالجديد والرفيع والنافع على السواء. وهو –أخيراً– الذي يملك القدرة على رفع مستوى الفن المنقود، ومستوى تذوق هذا الفن.

بهذا المعنى يكون من عدد ناهم الآن من النقاد كباراً، ويكون من المفيد أن نتوقف عند بعض هؤلاء الكبار، وقد إخترنا منهم –أضيق المجال– أربعة، يمثل ثلاثة منهم ثلاثة من أنواع العقد السينمائي الأربعة،

---

[1] يمكن الرجوع إلى كتابه (الفن السينمائي) الذي ترجمه صلاح التهامي ونشرته دار الفكر..

[2] يمكن الرجوع إلى كتابه (فن السينما) الذي ترجمه عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي ونشرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة.

وهم على التوالي: أيزنشتاين، جريرسون (النقد النظري)، سادول (النقل التاريخي)، بازان (النقد الصحفي).

والناقد الثاني هنا، وهو جريرسون، يمثل النوع الأول (النظري)، ولكننا لجأنا إليه الإعتبارين هامين: أولهما لأنه متخصص في نوع معين من الأفلام وهو الفيلم التسجيلي **Documentary** وثانيهما لأن هذا النوع من الأفلام يتطلب شيئاً من الإيضاح في سياق كهذا. أما النقد الوصفي بالمعنى الذي شرحناه فلم يخلق بعد ناقداً كبيراً بالمعنى المقصود.

وفيما يلي محاولة موجزة لتوضيح عمل النقاد الأربعة وآثارهم:

- سيرجي أيزنشتاين[١]
- قال عنه جان متري في «قاموس السينما»، أنه «صاحب نظرية المونتاج ومؤسس جماليات الفيلم... أكثر المخرجين ثقافة وأشدهم وعياً. يعد مع تشابلن ومورنو وشتروهايم وأورسون ويلز وعدد آخر من الأسماء التي يفخر بها تاريخ السينما العالمية».[٢]

والحق أنه من العسير، والنادر معاً، أن نجد اليوم دراسة جادة عن

---

[١] سيرجي أيزنشتاين: ولد في ٢٣ يناير ١٨٩٨ وتوفي في ١١ نوفمبر ١٩٤٨. كان أبوه مهندساً، ودرس فن العمارة، إلتحق بالجيش الأحمر في الفترة من ١٩١٨ إلى ١٩٢٠. أخرج لمسرح الجيش عدة مسرحيات وكان يصمم إعلاناتها ولوحاتها بنفسه. عمل مصمم ديكور في المسرح ومساعداً للمخرج المسرحي ميرهولد، بدأ حياته السينيمائية عام ١٩٢٣. أشهر أفلامه «المدرعة بوتومكين ١٩٢٥» «ألكساندر نفسكي ١٩٣٩» إيفان الرهيب (الجزء الأول ١٩٤١، الجزء الثاني ٤٥-١٩٤٦) وظهر عام ١٩٥٨: أشهر كتبه: حس الفيلم، شكل الفيلم، مذكرات مخرج سينمائي، ترجم الأخير أنور المشري ونشرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

[٢] Dictionaire du Cinéma, P. 95.

السينما خلوا من ذكر إسم أيزنشتاين، أو علمته كمخرج وصاحب نظريات، أو فضله على السينما وجه عام وكلمة السر في هذا كله هي كلمة «المونتاج» **Montage** الفرنسية التي تناقلتها مختلف اللغات ونوعت معناها. والمونتاج عملية، أو مرحلة هامة من مراحل صنع الفيلم، لابد من الوقوف عندها قليلاً في هذه العدالة لنتبين مدى مساهمة أيزنشتاين فيها.

لقد بدأ السينمائي، كما أشرنا في «التعريف» بالتصوير المستمر للمشهد المراد تصويره، وشيئاً فشيئاً بدأ السينمائي يتدخل في ترتيب اللقطات وتسلسلها، ثم ظهر جريفيث فتمت على يديه أنضج محاولات هذا التدخل المتعمد. فقد سعى إلى خلق مؤثرات درامية عن طريق ترتيب اللقطات بشكل معين لا يتطابق مع الواقع المنقول أو المصور. ولكن هذا السعي لم يلبث أن تطور على أيدي بودوفكين وآيزنشتاين الروسيين. يقول الناقد الإيطالي جويد وأريستاركو.

«كان بودوفكين ، مثله مثل أيزنشتاين، ينظر إلى جريفيث بإعتباره معلمه ورائده، ولكنه من الناحية النظرية جسد المونتاج وأثبت نظريته، ولهذا فان أشكال المونتاج الخلافة المختلفة وإستخدامه المتماسك ينتميان للروس – البودوفكين وأيزنشتاين»[1].

خطا بودوفكين وأيزنشتاين بمحاولات جريفيث خطوات أخرى إلى الأمام: أطلق بودوفكين على خطواته إسم «المونتاج البنائي» أي خلق تأثير

---

[1] Soviet Cinema, P. 5.

درامي معين عن طريق التحكم في تسلسل اللقطات وبنائها، بحيث تضيف كل لقطة شيئاً جديداً ومحدداً إلى اللقطة السابقة لها.[1] وأطلق أيزنشتاين على خطواته إسم «المونتاج الفكري» أو «الذهني»، أي خلق تأثير فكري أو عقلي معين عن طريق التحكم في تسلسل اللقطات وبنائها، بحيث تتضاد اللقطتان المتتاليتان وينتج عن تضادهما لقطة ثالثة، لا تنتمي لأي منهما، ولكنها تكون حصيلة أو مركباً للإثنتين معاً.

ونستطيع من خلال كتابات أيزنشتاين أن نوضح هذا بعض الشيء، فنقول أن السرد الفيلمي، أي تسلسل اللقطات ليس مهماً في ذاته، ولكن الأهم هو ما يكمن وراء هذا السرد من المعاني والدلالات التي تخاطب العقل بالدرجة الأولى، مع التحرر من وحدتي الزمان والمكان. وقد ضرب أيزنشتاين عدداً من أمثلة هذا الأسلوب في كتابه «شكل الفيلم» ومنها:

- لقطة لماء + لقطة لعين بشرية = بكاء.
- لقطة لكلب + انطة لفم + لقطة لطفل = صراخ.
- لقطة لفم + لقطة لطير = غناء.

في هذه الأمثلة الثلاثة المبسطة يصل أزينشتاين بين لقطات وصفية، يستقل كل منها بمعناه ومضمونه، و لكنها تخلق في النهاية أثراً معيناً يلتقطه العقل فيفكر فيه. ومعنى هذا أن التضاد في اللقطات ضروري لخلق هذا الأثر، وهو تضاد قائم كما نرى على الصدمات، أي قطع التسلسل المنطقي أو الواقعي من وجهة نظر المتفرج، والإستعاضة عنه بدعوة المتفرج

---

[1] راجع: الفن السينمائي ص ٣٨-٦٢.

إلى التأمل والتفكير المستمرين عن طريق الترقب وإيراد مالا ينتظر أو يتوقع[1].

ولاشك أن هذا كله كان ضرورياً في مرحلة الصمت التي مر بها الفيلم. فقد كان على السينمائي أن يخلق كما رأينا لغةً خاصةً مصورة لا تعتمد على أي صورة أو مؤثر خارجي، ولكن الحال تغيرت عندما نطق الفيلم، وأصبح على شريط الصوت عبء التعبير عن أشياء كثيرة مما أجهد السينمائيون أنفسهم من أجله في الماضي، أضف إلى ذلك ما يأخذه النقاد اليوم على أسلوبه أيزنشتاين، فلا شك أن مثل هذا الأسلوب يفضي من المتفرج وعياً وإنتباهاً معينان لا يتوفران بسهولة في المتفرج العادي، ولكن موهبة أيزنشتاين وعظمته كسينمائي لازالتا واضحتين ومدهشتين حتى في أفلامه الأولى الصامتة.

- وإذا كان أيزنشتاين، وزملاؤه الروس، قد إستخدموا مصطلح «المونتاج» بمعنى «التركيب الخلاق» فإن الفرنسيين مثلاً لازالوا يستخدمون المصطلح بمعنى «وصل اللقطات» على حين يستخدمه الإنجليز والأمريكيون بمعنى التعبير السريع لعدة لقطات منفصلة تتصل عن طريق المزج **Dissolve** أي التداخل التدريجي لنهاية اللقطة في بداية اللقطة التالية, أو عن طريق المسح **Wipe** أي الإنتقال من لقطة إلى أخرى بحيث تعبر اللقطة الثانية مساحة الكادر أو الشاشة من اليمين أو الشمال، حتى تختفي اللقطة الأولى تحتها

---

[1] راجع: فن المونتاج السينمائي ص ص ١٥ – ٦٥. وراجع أيضاً كتابة «القيم» المترجم إلى العربية «مذكرات مخرج سينيمائي».

تماماً، أو عن طريق طبع اللقطات بعضها فوق بعض للتعبير عن مرور الزمن أو تغير المكان[١].

لقد كان أيزنشتاين يسعى من وراء ذلك كله إلى هدفين أساسيين:

أن يضفي على السينما طابعاً خلاقاً متفرداً، وأن يربط السينما بالناس على إتساعهم من حيث هم موضوع وجمهور في وقت واحد. وفي هذا يقول في مقال له بعنوان: «ملحوظات من أجل سيرة ذاتية»: «أعطتني الثورة أثمن شيء في حياتي – فقد جعلت مني فناناً» ولو لم تقم الثورة لما كان من المفروض أن أحطم تقاليد الأسرة على الإطلاق، إذ كان المفروض أن أصير مهندساً»[٢].

يقول في موضع آخر: «إذا كانت الثورة قد صيرتني إلى الفن، فقد قادني الفن إلى الثورة... والفن يكون حقيقياً وأصيلاً حين يتكلم الناس من خلال الفنان»[٣].

والحق أن أيزنشتاين كان طموحاً أشد الطموح، وقد قاده طموحه إلى الثورة على تقاليد السينما الموروثة. وكان مبلغ عنايته أن يضع جمهوره في قلب الدراما مباشرة، وبلا وسيط، ولهذا إتصفت أفلامه بالملحمية في الموضوع والحركة على السواء، كما إتصفت من الناحية الأخرى بالجرأة في التعبير عن مشاعر صاحبها، وهذه الجرأة جزء من ذلك التألق العاطفي الذي يميز إنتاج أيزنشتاين بأسره فعنصر تكوين المشهد، بل تكوين اللقطة

---

[١] راجع المصدر نفسه ص ١٥٩.

[٢] Culture & Life, P. 41.

[٣] Ibid, P. 42.

الواحدة، يتميز بأنه إنساني، ولكن الإنسان هنا ليس جزءاً من الطبيعة فحسب، وإنما هو مشارك في صنع التاريخ وتغيير الطبيعة نفسها، أما كتاباته القلمية عن السينما فتكشف عن سعة إطلاعه ومعارفه، كما تكشف عن إيمان مطلق بجدوى السينما وقدرتها على تثقيف الناس وإمتاعهم في وقت واحد.

2- جون جريرسون[1]

لخص جان متري عمل جريرسون في عبارة واحدة فقال عنه في قاموسه:

- «خالق ومحرك المدرسة التسجيلية الإنجليزية، التي إفتتحها بنفسه، عندما أخرج فيلم «قوارب الصيد»... عام ١٩٢٩»[2].

هذا التعريف دقيق، ربما لأنه صدر عن رجل فرنسي، يستطيع أن ينزع من نفسه عاطفة التحيز لأبناء بلده، فمعظم الدراسات الإنجليزية تؤكد على أن جريرسون هو أبو الفيلم التسجيلي، في حين أن أبوته للفيلم التسجيلي البريطاني إن شئنا الدقة، لأن الفيلم التسجيلي نفسه هو أبو السينما بوجهٍ عام كما أوضحنا في الصفحات السابقة، ولكن يبقى

---

[1] ولد في ٢٩ أبريل ١٨٩٨. ودرس الفلسفة بجامعة جلاسجو. جمع حوله عدداً من كبار المهتمين بالفيلم التسجيلي، وأسس بهم حركة هذا النوع من الأفلام في بريطانيا، ومن هؤلاء: بازيل رايت، بول زويا، دافيد لين. كما إجتذب المخرج التجلي الأمريكي الرائد فلاهرتي الذي إشترك معه في إخراج فيلمى «بريطانيا الصناعية» ١٩٣٣ «رجل آران» ١٩٢٤ والمخرج الإيطالي كفالكانتي، أشرف في الفترة من ١٩٣٩ إلي ١٩٤٥ على المركز القومي للسينما في كندا وأنتج أفلام الكارتون لنورمان ماكلارن والأفلام التسجيلية الأخرى و مثل السينما في اليونسكو (١٩٤٩ – ١٩٥٣).

[2] Dic. P. 125.

لجريرسون فضل تحديد الفيلم كنوعٌ مختلف شكلاً ومضموناً عن الفيلم الروائي الطويل **Feature** وإذا كان الفرنسيون قد إستخدموا تعبير الفيلم التسجيلي **Documentaire** قبل جريرسون بزمنٍ طويل، فقد كانوا يقصدون به الفيلم الذي يصور الرحلات. ولا يزال تعبير «الفيلم القصير»**Film de Court Metrage** مستخدماً حتى اليوم في الفرنسية للدلالة على الفيلم التسجيلي.

ولكن: ماذا كان جريرسون يقصد بمصطلح الفيلم التسجيلي.. **Documentary**؟

لقد إستخدم جريرسون المصطلح عام ١٩٢٩، وحدده فيما بعد بقوله أن الفيلم التسجيلي هو «معالجة الواقع الجاري **Actuality** بطريقة خلاقة»[١]. وقد ناقش مونتاجيو هذا التعريف مناقشةً ممتعةً في كتابه «دنيا الفيلم» ولا بأس هنا من الرجوع إليها.

يقول مونتاجيو:

«إن أي عمل فني هو معالجة للواقع الجاري بطريقة خلافة، والواقع الجاري هو المادة الخام التي يجب أن تمر، شأنها شأن التجربة، خلال وعي الفنان الخلاق (أو الجماعة) كي تتحول إلى أثر فني بالجهد ووفقاً للقوانين التكنيكية والجمالية. وأغلب الظن أن جريرسون لا يشير إلى الواقع الجاري بهذا المعنى، وإنما هو يشير إليه بالمعنى الذي تكون فيه المادة الخام التي يؤلفها صانع الفيلم التسجيلي هي السجل للنواحي المرئية في الواقع

---

(١) Film World, P. 281.

الجاري».

- ولكن جريرسون نفسه حدد عدة مباديء الفيلم التسجيلي[1]، وهي كما قال:

- نحن نؤمن بأن قدرة السينما على الخداع، وعلى ملاحظة الحياة نفسها والإنتفاء منها، يمكن أن تستغل في شكل فني جديد وحيوي. وأستديوهات العالم تتجاهل تجاهلاً كبيراً هذه الإمكانية الخاصة بكشف الشاشة على العالم الواقعي. أنها تصور قصصاً ممثلة أمام خلفيات صناعية. أما الفيلم التسجيلي فيصور المشهد الحي والقصة الحية[2].

٢- نحن نؤمن بأن الممثل الأصلي «أو الأهلي» والمشهد الأصلي «أو الأهلي» هما مرشدان أفضلان لعملية التفسير التي تقوم بها الشاشة للعالم الحديث، فهما يكسبان السينما رصيداً أكبر من المادة. ويكسبانها السيطرة على مليون صورة وصورة. ويكسبانها طاقة على تفسير الوقائع الأكثر تعقيداً أو إدهاشاً في العالم الواقعي، أكثر مما يستطيع عقل الأستديو أن يبتكر أو مما يستطيع فني الأستديو أن يخلق.

٣- نحن نؤمن بأن المواد والقصص التي تؤخذ علي هذا النحو من المادة الخام يمكن أن تكون أجمل (أكثر واقعية بالمعنى الفلسفي) من

---

(١) Ibid, op. cit.

(٢) كلمة Document في الإنجليزية والفرنسية تعني وثيقة أو مستند، وبهذا تكون النسبة السينيمائية لها بمعنى الحقيقة الثابتة غير المشكوك فيها..

الموضوع الممثل...[1]

ويتضح من هذا التحديد أن الفيلم التسجيلي يتميز –فضلاً عن قصره– بأنه تصوير فني للواقع الجاري، بلا ديكورات أو تمثيل، وأنه يندرج في النهاية –إذا شئنا– تحت عنوان «الفيلم القصير» الذي يضم الفيلم التعليمي والفيلم الثقافي والفيلم الدعائي والفيلم الإخباري، إلخ.

- وقد ترك لنا جريرسون مجموعة من الكتابات النظرية والنقدية جمعها تلميذه فورسيث هاردي، وعنوانها في الأصل **Grierson on Documentary** أو «السينما التسجيلية عند جريرسون» كما في الترجمة العربية التي صدرت لها منذ سنوات. وتكشف هذه الكتابات عن إهتمام جريرسون المبكر بالنقد السينمائي. ومنها تعرف أنه كان يتوخى في نقده ضرورة أن تكشف الأفلام عن شيء جديد أو «حقيقة جديدة» أو زاوية جميلة أو مهارة في العرض الفني. وقد تكفي هذه الأشياء وحدها إذا لم توجد إلى جانبها أشياء أخرى أفضل منها... ومن هذا القبيل الأعمال التي قدمها تشابلن وبودوفكين، والتي إستطاع أن يقدمها في بعض الأحيان رجال أمثال هتشكوك وإسكويث ولاتشمان وفيدر وسترنبرج وفلاهرتي ورولاند بروت»[2].

وهو يوضح سمة الناقد بقوله:

- «وفي رأيي أن أول مهمة للناقد أن يكون بمثابة جهاز للإرشاد إلى عالم

---

[1] Ibid, PP. 282, 283.

[2] السينما التسجيلية عند جريرسون، ص ٢٩.

الخلق الفني، يسجل مظاهر الإلهام والتفوق التي تبرز في هذه الأعمال الفنية ويشبه الناس إليها، كما يقوم بتوضيحها وتفسيرها لهم».[1]

لقد كان جريرسون يؤمن بأن للسينما تأثيراً كبيراً على أفكار الناس وولائهم وأحكامهم، وعلى تكوين الرأي العام بالضرورة. يقول مرة أخرى عن مهمة الناقد:

- «ولست أعني بهذا أنه لابد أن يتعرض الناقد في كل حالة إلى ما يتضمنه الفيلم من مدلول إجتماعي أو يوضح حاجة الفيلم إلى هذا المدلول، وإنما يكفي أن يكون الناقد واعياً بهذه المسألة بوجه عام، وأن يبذل غاية جهده لكي يضفي مظاهر التكريم على تلك الأعمال التي تستحقها حقاً، ومن خلال ذلك تتاح له فرصة كبيرة لأن ينمي تمييز الناس وقدرتهم على الإختيار والتقدير»[2].

هو يؤمن إذن بالدلالة الإجتماعية للعمل السينمائي كما يؤمن بأن الفن عنصرٌ واحد من عناصر هذا العمل التي تشمل عناصر أخرى مثل التسلية والتعليم والدعاية. وهو يؤمن أخيراً بأن السينما وسيلة فنية – كالكتابة– قادرة على الإقناع والتأثير بإمكانياتها الخاصة.[3]

3- جورج سادول[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص ٣٠.

[2] المصدر نفسه، ص ٢١.

[3] راجع نماذج من نقده المصدر نفسه، ص ص ٦٥–٦٧، ٨٨–٩١، ٩٨–١٠٠، ١٠٣–١٠٥.

[4] ولد في ١٩٠٤، ومات في ١٩٦٧ –كلفته منظمة اليونيسكو بكتابة تاريخ السينما العربية.

كان سادول من أبرز النقاد الذين تصدوا لتاريخ السينما العالمية في هذا القرن. وقد شغل نفسه بهذا التاريخ منذ سنى ما قبل الحرب الثانية، وإقتضاء ذلك أن يتردد على مكتبة السينما القومية في باريس ليشاهد مئات الأفلام التي تحتفظ المكتبة بنسخٍ منها، وأن يسافر إلى الهند واليابان والصين والمكسيك وكوبا والإتحاد السوفيتي ولبنان وسوريا وتونس والجزائر ومصر، وكثير غيرها من بلاد العالم ليطلع بنفسه على أفلامها وتطورات علاقتها بالسينما.

وكان سادول يعتني في كتاباته النقدية التاريخية بثلاثة عناصر أساسية هي:

- الظروف التاريخية العامة النشأة السينما وتطورها.
- صلة السينما بالمجتمع الذي ينتجها.
- الصلة العضوية بين المضمون والشكل في الأفلام.

يقوم منهج سادول إذن على إعتبار العمل السينمائي نتاجاً إجتماعياً، موجهاً إلى مجتمع. وبهذا يكون الحكم على قيمة العمل السينمائي نابعاً من مدى إرتباطه بالمجتمع الذي أنتجه، من حيث إلتزامه بالقضايا الجماهيرية العريضة، ومن حيث تعبيره عن مضامين إنسانية متقدمة.

- وقد تناول في كتابه «تاريخ السينما العالمية» **Histoire du Cinema mondial** السينما العربية بوجهٍ عام، وضمنه فصلاً كتبه خصيصاً لطبعته العربية التي صدرت في بيروت عام ١٩٦٨. وفي هذا

أهم مؤلفاته: التاريخ العام للسينما – أربعة أجزاء (١٩٤٩) جورج ميلييس (١٩٦١) السينما العالمية (١٩٦٢).

الفصل السادس والعشرين كتب سادول عرضاً مطولاً للسينما العربية[1] إستهله بالحديث عن فنون خيال الظل والعرائس والفانوس السحري التي عرفها العرب قبل أن يعرفوا السينما، وأشار فيه إلى أن أحد مصوري لوميير كان جزائرياً، كما أوضح فيه محاولات الأوروبيين والأمريكيين المبكرة لتصوير الأفلام في المناطق العربية، وغلبة الطابع التسجيلي على هذه الأفلام ثم إنتقل بعد ذلك إلى الحديث بشيء من التفصيل عن تاريخ السينما في مصر، ولبنان، وسوريا، والعراق والأردن، والعربية السعودية، واليمن والكويت، وقطر وليبيا والسودان وتونس والمغرب والجزائر على التوالي.

وفي الجزء الخاص بالسينما المصرية إستعرض سادول نشأتها وتطورها وأهم رجالها، وعرض لأفلام كمال سليم وصلاح أبو سيف ويوسف وهبي وبركات وأحمد ضياء الدين ويوسف شاهين وعز الدين ذو الفقار وكمال الشيخ وفطين عبد الوهاب وغيرهم. وكان مما قاله عن المخرج كمال سليم:

«كان كمال سليم معجباً بصورة خاصة بالواقعية الشاعرية الفرنسية، أعرف كيف يستخلص بعض تعاليم رينيه كلير وكارنيه وجان رينوار. لكن أسلوبه كان أصيلاً، أشبه بأسلوب (رواد) الواقعية الجديدة الإيطاليين الذين جاءوا بعد زمن قليل، والذين كانوا هم أيضاً متأثرين بالمدرسة الفرنسية.

- لقد صور «العزيمة» حدثاً خطيراً في السينما المصرية التي كانت تهيمن عليها الأفلام الغنائية والمسليات السمجة والمغامرات الغريبة الوهمية

---

[1] راجع: تاريخ السينما في العالم، ص ص ٥٢١-٥٣٤.

والميلودرامات المبكية، لأنه أظهر الواقع اليومي والحياة الشعبية بصدق وشاعرية»[١].

وكان مما قاله عن المخرج صلاح أبو سيف:

- «صلاح أبو سيف ولد ونشأ في شارع فقير من القاهرة قريب جداً من حي يقيم فيه الأغنياء، عني في أفضل أفلامه بالإلحاح على التناقضات الإجتماعية وعلى مشاكل الأوساط الشعبية»[٢].

وكان مما قاله أيضاً عن المخرج يوسف شاهين:

- «أما يوسف شاهين المولود عام ١٩٢٦، اللبناني الأصل، فإنه من جيل آخر مختلف عن جيل متقدمه صلاح أبو سيف، يعالج أفلامه بأسلوب عصري أكثر وبصورة خاصة ألمع».[٣]

ولعل الفقرة الأخيرة في كتاب سادول هذا أن تلقي ضوء آخر على منهجه وتفكيره، فهو يقول بعد عرض موضوعي لتاريخ السينما في نحو ٧٠ دولة:

«لقد أصبحت السينما اليوم، بتطوراتها الفجائية وأزماتها المباغتة، وجمهورها الذي لا يحصى –٢٠ مليار متفرج عام ١٩٦٠– ومبدعيها الكبار وجهدها الجماعي، وتنوعها الذي لا يني يتضاعف، الأولى بين الفنون إن تطورها الحديث يبرهن على أنها ستصبح، وبشكل أكثر كمالاً،

---

[١] المصدر السابق، ص ٥٢٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ٥٣٠.

[٣] المصدر نفسه، ص ٥٣١.

في الغد الأفضل، للجميع وكذلك بالجميع، بعد وقت قريب.

- فالسينما لما تزل لم تتجاوز فجر واجبها[1].

السينما عند سادول فن قومي وعالمي في وقت واحد وتلك هي خلاصة نظرته النقدية إلى تاريخ السينما وتطورها.

٤- أندريه بازان[2]

يعتبر بازان من أبرز النقاد الفرنسيين الصحفيين بالمعنى الذي سبق أن أوضحناه، ومن أشهر نقاد ما بعد الحرب الثانية في أوروبا كلها. وترجع مكانته وشهرته هاتان إلى ما تميز به من سعة إطلاع ورهافة ذوق ودراية عميقة بالفنون السبعة. ومن هنا يعتبر أيضاً «الأب الروحي» لحركة الموجة الجديدة التي إنطلقت من مجلته المعروفة «كراسات السينما».

وبازان من المؤمنين بأن السينما لغة، لها تراكيبها ومفرداتها الخاصة، التي ينحصر جوهرها فيما تستطيع الطاقة التشكيلية والمونتاج أن يضيفاه إلى الواقع المراد نقله أو خلقه خلقاً فنياً.

- ويهتم بازان في مقالاته النقدية بتحليل قصة الفيلم ومضمونه، مع العناية بأدوات التعبير السينمائي المختلفة وهو لا يفضل الشكل

---

[1] المصدر السابق، ص ٥٨٨.

[2] ولد في ١٨ أبريل ١٩١٨ وتوفي في ١٠ نوفمبر ١٩٥٨ بعد عناء طويل من المرض. إهتم بالسينما منذ صغره مع أنه تخصص معي في علم المعادن.. كان من مؤسسي مجلة «كراسات السينما» نشر مقالاته النقدية في كثير من المجلات والصحف القرنية أهمها: فرانس أوبزرفاتير، الشاشة الفرنسية، فضلاً عن: كراسات السينما.. أهم مؤلفاته: ما هي السينما في أربعة أجزاء (٥٨ و١٩٦١)، آورسون ويلز (١٩٥٠) فيتوربودى سيكا (١٩٥١).

على الموضوع أو المضمون. فعنده أن «نظرية الفن لا تقل كفراً في السينما، بل إنها ربما تزيد»[١] ويرى أننا لو عرفنا كيف يقول الفيلم ما يريد لإستطعنا أن نفهم هذا الذي يريد أن يقوله. كما يرى أن عمق المجال في اللقطة مكسب أساسي من مكاسب الإخراج وتقدم جدلي في تاريخ اللغة السينمائية.[٢] وهو معجب بتشابلن، إعجابه بالمخرج الأمريكي وليم وايلر[٣]. الذي يهتم بعمق المجال، وتعبير الممثل، والتقليل من اللقطات (١٩٠ لقطة في الساعة) والتأمل، والدراما النفسية للمشاهد، والحدث، والسينما الخالصة المستقلة، والسينما – الكتابة. [٤]

– وقد نالت قضية السينما وعلاقتها بغيرها من الفنون القسط الأكبر من إهتمام بازان، فالجزء الثاني من كتابه «ما هي السينما» مخصص كله لهذه القضية تقريباً – وهو يشير في بداية هذا الجزء إلى أن تعاليم النقد السينمائي في عهده الأول كانت تدافع عن إستقلال الفن السابع عن زملائه الستة الآخرين، ولكنه يلاحظ أن الإقتباس Adaptationأي إعتماد السينما على النقل من الأدب أو المسرح، هو لازمة من لوازم تاريخ الفن، مع أن النقد الحديث يعتبره عملاً مخجلاً.[٥] ويرجع أعمال النقل والسطو التي مارسها بعض

---

[١] ما هي السينما، الجزء الأول، ص ١٥٣.

[٢] راجع المصدر السابق، ص ص ١٦٠–١٨٠.

[٣] وليم وايلر مخرج أفلام: أحسن سنوات حياتنا (١٩٤٦) كاري (١٩٥٢) أجازة رومانية (١٩٥٣) أعلى همسة (١٩٦٢).

[٤] راجع المصدر السابق، الفصل ١٨، ص ص، ١٦٨–١٩٨.

[٥] راجع: المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ص ١–٥.

السينمائيين الأوائل على الأدب والمسرح إلى إختفاء النقد السينمائي نفسه، الذي كان بوسعه أن يقنن للسينما كفن جديد، ولكن تظل السينما الحقيقية عند بازان هي «السينما الخالصة»[١] فالسينما كما يقول: «فن وظيفي... وجودها يسبق ماهيتها... ومن هذا الوجود يجب على النقد أن يبدأ حتى في إستنباطاته القائمة على القياس»[٢]. ولهذا فهو من أشد المنكرين للنقل الحرفي من الأدب أو المسرح، ويعتبر المسرحية المصورة في فيلم فضيحة من الفضائح أو نوعاً من الكفر والإلحاد»[٣].

- ويعتقد بازان أن السينما يمكن تفريغها من أية حقيقة إلا من حقيقة المكان، لأنها «في أساسها فن تحويل الطبيعة إلى دراما»[٤] ولكن إلى أي مدى يكون النقل من المسرح مثلاً؟ يجيب بازان بأن المسرح المصور في فيلم هو خطيئة ضد روح السينما، ولكن إذا سار هذا المسرح المصور سينمائياً وفق مفهوم سليم فإنه يبعث في السينما ثراءً وسمواً، من ناحية الموضوع أولاً، وذلك لتخلف فكر السينما عن فكر التراث المسرحي العريق، وكذلك فإنه يبعث في السينما ثراءً وسمواً من ناحية الشكل، بمعنى أن تكون السينما في النهاية أمينة على النص مخلصة لمقتضياته المسرحية، ومن هنا تعمق لغتها الخاصة.[٥]

---

[١] المصدر نفسه ص ١٨.

[٢] المصدر نفسه ص ٧٦.

[٣] المصدر نفسه ص ١١٨.

[٤] المصدر نفسه ص ٢٨.

[٥] المصدر نفسه راجع ص ص ١٢٤-١٢٦.

- ومن القضايا النقدية التي شغلت بازان أيضاً قضية فيلم التصوير **Peinture**، أي الناقل للوحات المصورين: مثل فيلم ولغز بيكاسو، الذي أخرجه المخرج الفرنسي هنرى كلوزو, **H. Clouzot** عام ١٩٥٥. وقد حلل بازان هذا الفيلم وخلص من تحليله إلى بعض النتائج الهامة، فمن رأيه: أن السينما تعجز عن نقل اللوحات وإظهارها لنا بأمانة، ولكنها بهذا العمل تفتح أمام ملايين المشاهدين باب روائع الفن التشكيلي. ويبقى –مع هذا– ضرورة إعداد المتفرج إعداداً سابقاً لمثل هذا النوع من الأفلام وذلك بتثقيفه بفن التصوير وتذوقه. فحين يتصل التصوير بالسينما إتصالاً فنياً يولد كائن جمالي جديد هو عمل فني في حد ذاته. وما فيلم التصوير في النهاية إلا نوع من الإختلاط الجمالي بين الشاشة واللوحة وهو يلقي على المادة الأصلية المنقولة، أي اللوحة، ضوءاً جديداً، ويخدم هذه المادة بالمقدار الذي يبدو فيه أنه قد خان التصوير وخلق بنفسه كياناً ذاتياً مستقلاً.[١]

وقد كان بازان في هذا كله، في تفكيره وأسلوبه ناقداً يتوخى البساطة في العرض، تنضح على كتاباته آثار قراءات وثقافات كثيرة متعددة، ولكنه كان يحب السينما أولاً وأخيراً.

---

[١] المصدر نفسه: راجع ص ص ١٤٤ – ١٦٢.