الفصل الرابع

النقد السينمائي في مصر

١- النقد الصحفي هو البداية عندنا:

الحق أننا لا نملك مرجعاً عن تاريخ النقد السينمائي في مصر، وذلك نقص كبير يجب أن نعترف به، وأن نصححه، بل إن أكبر منه أننا لا نملك أيضاً مرجعاً وافياً دقيقاً عن تاريخ السينما المصرية نفسها.[١] ولعل مراجعة الصحف هي أول مهمة ينبغي على المؤرخ أن يقوم بها في هذا المجال. فلا شك أن نشأة النقد السينمائي عندنا كانت نشأة صحفية كما هي حال نشأته عند غيرنا. ولا شك أيضاً أن النوع الرابع الذي أشرنا إليه، أي النقد الصحفي، هي أقدم أنواع النقل السينمائي عندنا، كما هو عند غيرنا. وبديهي أنه مرتبط بالإنتاج المصري للأفلام وتالٍ لظهوره. ولو أننا عدنا إلى صحيفة مثل الأهرام، لإستطعنا أن نحدد بداية النقد السينمائي ونشأته. فقد بدأت الأهرام قبل بداية هذا القرن بنشر الأخبار عن الإختراع السينمائي والعروض البدائية في ذلك الوقت. ففي ٣ يوليو عام ١٨٩٧ نشرت الأهرام هذا الخبر: «أحيا حسن أفندي الإيراني حفلة بالألعاب

---

[١] توجد رسالة جامعية وضعها بالفرنسية المخرج جلال الشرقاوي في هذا الموضوع لكنها لم تظهر بالعربية بعد، كما يوجد كتاب «قصة السينما في مصر» الذي ألفه الناقد سعد الدين توفيق وأصدرته سلسلة كتب الهلال عام ١٩٦٩..

السحرية والفنون السيمائية بالملعب العباسي. ويقوم بعرض الصور المتحركة ومنها مناظر للأوبرا والسفر من ميناء الإسكندرية وركوب الحمير في الصحراء». ثم نشرت بعد ثلاثة أيام خبراً يقول: «هذا آخر يوم لمعرض الصور المتحركة في ثغرنا ولذلك أعدت إدارته حفلة كبيرة وخصصت إيرادها للعامل الذي يدير آلة التصوير»!

وأول ما نلاحظه في هذين الخبرين أن تاريخهما مبكر، وإننا عرفنا العروض السينمائية بعد عامين تقريباً من ظهورها في فرنسا على أيدي الأخوين لويس وأوجست لومبار، وبعد أقل من عام على نجاح جورج ميلييس فى صنع آلة السينما توغراف على غرار آلة لوميير. ثم نلاحظ في الخبرين أنهما ظهرا بلا تعليق من المحرر الذي إكتفى بطرافتها ولكن الأمر أم تعود بعد نحو ثلاثة عشر عاماً فتنشر في ٢٥ من أكتوبر سنة ١٩١٠ خبراً مؤداه أن «سينما توغراف المنظر الجميل غير مناظره أمس وعرض صوراً جميلة جديدة منها «ضربة نبوت» و«أعتاب الحدادين» و«المزالق العجيبة» و«خيال الحقيقة» و«الأخ الخائن»، وكلها من الجمال والفن على جانب عظيم» – وقد يكون الخبر على سبيل الإعلان عن دار السينما، وقد يكون منشوراً لطرافته، ولكن من المؤكد أنه حمل تعليقاً في آخره وهو عمل أولي من أعمال النقد، وتلك هي بداية النقد السينمائي عندنا، أي بدايته في الصحافة كتعليق إنطباعي عام.

وقد ظلت البداية بعد ذلك تتواتر سنة بعد سنة دون أن تخرج عن التعليق الإنطباعي الذي لا يمس تفاصيل الفيلم وجزئياته وكثيراً ما كان يحدث أن ينحرف الإنطباع، فيقع تحت طائلة الأهواء والمصالح الخاصة

للناقد أو للصحيفة التي يكتب بها. ولاشك أن بداية السينما في ظل المشروع الخاص الذي يهدف إلى تحقيق الربح بأي ثمن قد شجعت هذا الإنحراف والحث عليه. ورغم ظهور المجلات الفنية والسينمائية المتخصصة منذ بداية الإنتاج المحلي إلا أن هذا لم يغير في الموقف كثيراً. فقد ظهرت مجلات: «المسرح» لمحمد عبد المجيد حلمي و«الصباح» و«أبو الهول» لمصطفى القشاشي و«المستقبل» لإسماعيل وهبي و«الناقد» لحسن عبد الوهاب و«السينما» لكامل حفناوي و«الفن» لعبد الشافي القشاشي و«دنيا الفن» لخليل عبد القادر، بالإضافة إلى الصحف اليومية والأسبوعية، كما عرفنا أقلام عدد من النقاد السينمائيين مثل: السيد حسن جمعة وزكريا الشربيني ومُحَمَّد كامل مصطفى وعبد القادر عرابي وعثمان العنتيل، بالإضافة إلى السينمائيين المتخصصين الذين ساهموا في النقد، أيضاً، مثل أحمد بدرخان، وأحمد كامل مرسي، وكامل التلمساني. ومع هذه الكثرة من الصحف والنقاد إلا أن النقد الصحفي لم يثمر كثيراً في تطوير السينما المصرية، ولا شك أن إعتماد الصحف والمجلات السابقة على الإعلان السينمائي كمصدر من مصادر تمويلها قد ساهم في هذه النتيجة، وأدى مع الزمن إلى ضحالة النقل، وخنق موضوعيته، بل إلى إنصراف بعض النقاد عنه بأساً وإعتكافاً.

2- محنة النقد والنقاد:

حدث في عام ١٩٤١ أن أخرجت مطبعة مجلة روايات الجيب كتاباً بعنوان «السينما مفخرة القرن العشرين» ألفه مُحَمَّد عبد القادر المازني وصدره بإهداء لوالده المازني الكبير، ومع ضحالة الكتاب، وسيطرة

الأسلوب الإعلاني عليه لمصلحة السينما الأمريكية بصفة عامة والشركة مترو جولدوين ماير بصفة خاصة، إلا إنه ضم وثيقة خطيرة مبكرة تدين النقد السينمائي في مصر، وهي وثيقة إشتراك في كتابتها تسعة من المهتمين بالنقد هم: السيد حسن جمعة جمال العرابي، مُحَمَّد علي ناصف، أحمد شكري، أحمد يوسف، حسين رشدي، كامل الصافوري، إبراهيم حسين العقاد، زهير بكر، والوثيقة عبارة عن تسع مقالات الكتاب التسعة السابقين أجمعوا فيها على محنة النقد السينمائي، وسيطرة أقسام الإعلانات في الصحن على ضمائر النقاد، بل أن أحدهم –وهو إبراهيم حسين العقاد– ساوى بين مشكلة النقل في مصر وبعض المشاكل الإجتماعية في ذلك الوقت، مثل مشكلة المتعلمين العاطلين ومقاومة الحفاء والصراع الحزبي! أما أسباب المشكلة فتتلخص عنده في خمسة أسباب هي:

١– سهولة إحتراف النقد في مصر وترك المتمكنين منه ميدانه للدخلاء.

٢ – الحذلقة والتحيز ورؤية من يوجه إليهم النقد وعيون لا ترى العيوب.

٣– غرام متطفلي النقد في مصر بالأكلات الدسمة والشراب المجاني.

٤– المحسوبيات ومطاردات الأصدقاء والمعارف.

٥– عدم التفريق بين النقل والإعلان[١].

وهكذا عاش العقد السينمائي في محنة. ولاشك أن أسباب المحنة لم تكن ترجع إلى الأسباب الخمسة التي سجلها إبراهيم العقاد فحسب بمقدار

---

[١] الكتاب المذكور، ص ١٥٥.

ما كان السبب الأساسي هو فساد نظام الإنتاج السينمائي نفسه، ووقوعه فريسة في أيام الرأسماليين المستغلين والتجار بين من مدعي الفن. وقد ترتب على هذا الوضع الفاسد أن إنحصر هذا النوع من النقد في إطار الإنطباعية، ولم يعد ثمة مجال الأنواع النقد السينمائي الأخرى، فحتى عام ١٩٤١ لم يكن النقد التاريخي أو الوصفي قد ظهرا على الإطلاق.

٣- المحاولة الأولى في النقد النظري وما بعدها:

أما النقد النظري فقد سجل لنفسه نقطة الإنطلاق عام ١٩٣٦ بكتاب الله المخرج أحمد بدرخان تحت عنوان «السينما». وكان في الأصل سلسلة من المقالات كتبها المؤلف ونشرها تباعاً في مجلة «الصباح» وتدعونا هذه المحاولة المبكرة إلى الوقوف عندها قليلاً لترى إلى أي حد بلغ فهمنا لنظرية السينما وأسسها الجمالية حتى وقت صدور الكتاب.

لقد صدر بدرخان كتابه بإهداء إلى طلعت حرب «إعترافاً بفضله على السينما في مصر»، وكان الأخير قد أوفده في بعثة إلى باريس لدراسة الإخراج. وقد أوضح في تمهيده للكتاب أن الغرض منه هو «إعطاء فكرة صحيحة عن السينما لكل من يهمه أمرها في مصر والشرق العربي» ثم أشار إلى ناحية هامة في تشديده على أن يعبر الفيلم المصري عن الروح المصرية الصميمة، وأخيراً إلى أنه وضع كتابه ليشرح فيه بإختصار حرفية السينما، وأنه خلاصة لمطالعته ودراسته.

والكتاب مقسم إلى فصول، تتناول السينما كتعريف ومصطلح ولغة، ثم السيناريو فالتمثيل، فنظام الشركات السينمائية ومسئولية أفرادها،

فالإخراج، فالموسيقى، فالنقد، فالإستديو، فبيع وإيجار الأفلام، فالنشر والإعلان عنها، وأخيراً فصل عن تفضيل المؤلف للسينما على المسرح.

وهكذا يكون الكتاب كما أوضحت مقدمته محاولة التبسيط مفهوم السينما فناً وصناعة على السواء، دون الغوص العميق وراء أسرار الفيلم وفنونه وتفاصيل جمالياته، ومن ثم لم يخل الكتاب من الآراء المتخلفة أو التي طواها التطور، ولكننا إذا قسناه بمقاييس عصره وتاريخ صدوره لوجدنا به الكثير من النقاط المضيئة النافعة. أما تلك الآراء المتخلفة فمنها حديثه عن ضرورة أن يتخلل الفيلم مناظر فخمة وأماكن شائقة طريفة، وأن الحب هو أساس كل سيناريو، وكذلك قوله: «لوحظ أن القصة السينمائية (السيناريو) التي تدور في أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحها محاوداً، لأن السينما قبل كل شيء مبنية على المناظر، وأن الطبقة المتوسطة من الشعب –وهي السواد الأعظم من رواد السينما– لا تحب أن ترى العالم الذي تعيش فيه، بل على العكس تطمح في رؤية الأوساط التي تجهلها وتقرأ عنها في الروايات» فمثل هذه الآراء وغيرها مما يعتبر السينما وسيلة للترفيه والتسلية، أو لعبة من ألعاب الطبقة المتوسطة من سكان المدن، لم تعد مقبولة حتى في قلب البلدان الرأسمالية. بل لم يعد بدرخان نفسه يقبلها بعد ذلك: ولكنها آراء تعبر بحق عن مفهوم السينمائيين القدامى عندنا أو على الأصح مفهوم التجاريين من أبناء تلك الطبقة الذين يفرون من مواجهة الواقع ويحاولون التحليق فوقه ورؤيته بمنظار وردي، رافضين ما دونهم من طبقات.

ومن الآراء التي إستنفدت قيمتها اليوم أيضاً وتخلفت منذ زمن قوله

عن الإخراج السينمائي أنه ليس له نظريات ثابتة كالمسرح، وقوله من الناقد أنه يجب أن يعالج عدة عمليات مختلفة يتكون منها الفيلم إبتداء من التقطيع إلى «موضوع» الرواية وهو «أقل العوامل أهمية، فقد دلت التجارب على أن بعض الموضوعات السخيفة أنتجت أفلاماً قوية لها قيمتها الفنية»! كذلك ترجمته لبعض المصطلحات السينمائية عن الفرنسية مما لم يعد سائداً اليوم مثل التوقيع بدلاً من الإيقاع والصورة بدلاً من اللقطة.

ولعل هذا الكتاب كان ضرورياً كل الضرورة في حينه النشر الثقافة السينمائية على الأقل، لكننا لا نستطيع في الواقع أن تساويه بما كتبه بودوفكين أو أيزنشتاين أو بيلا بالاش أو لندجرن، وإنما أقصى ما تستطيع أن نقوله عنه إنه كان نقطة إنطلاق لم تجد من يأخذ بيدها بعد ذلك إلا في عام ١٩٤٨، فتجمدت في بحر الإسفاف والإرتجال الذي إكتسح الفيلم المصري بشكل عام. وقله كان من الأوفق في تلك الفترة أن نبدأ بالترجمة المباشرة لأمهات الكتب النظرية التي ظهرت في أوروبا منذ الحرب الأولى، ولم نلتفت إليها إلا بعد ثورة ٢٣ يوليو. غير أن هذا لم يحدث للأسف، بل إن المحاولة الوحيدة التي حاولها المخرج كمال سليم بعد سنوات من ظهور كتاب بدرخان لم تتم. فقد بدأ في ترجمة كتاب «فن الفيلم» لبودوفكين لكنه مات دون أن يتمه، وبقي الكتاب حتى عام ١٩٥٧ عين عاد إليه المخرج صلاح التهامي فترجمه من جديد.

في عام ١٩٤٨ عاود مُحَمَّد عبد القادر المازني التأليف في هذا النوع من النقد فأصدر كتاباً بعنوان «الصور المتحركة» وأهداه مرة أخرى إلى أبيه.

وفي هذا الإهداء عبارة طريفة تكشف عن جانب جدير بالإهتمام في محنة النقد السينمائي لدينا. وهي قوله عن أبيه: «الذي قدمت إليه كتابي السابق... فتصفحه في دقيقة وقال إنه كتاب جميل الشكل أنيق الطبع ثم رده إلى شاكراً» وقد يكون هذا حكماً على الكتاب بطريقة المازني الأب الساخرة المعروفة ولكننا نؤثر أن نأخذه بمعنى آخر، فمن الثابت أن جيل الرواد الذي تقدمه العقاد وطه حسين والمازني لم يهتم بالسينما، ولعله كان ينظر إليها بإستخفاف فيما عدا طه حسين تقريباً الذي نبه على خطورة السينما وأهميتها بعد ذلك في مجلة الكاتب عام ١٩٤٦. لكن لو أن هذا الجيل نزل إلى ميدانها وإهتم بها كما إهتم بالأدب والكلمة المكتوبة لكان لها شأن آخر، ولكنا كسبنا على أيديهم كسباً كبيراً ولو في مجال النقد على الأقل.

وقد كان هذا الكتاب بحق كما قال مؤلفه في تقديمه «محاولة متواضعة لنشر الثقافة السينمائية بين قراء العربية» وفيه أشار المؤلف إلى محاولة بدرخان السابقة وتأثيرها عليه ومع الدعاية المباشرة وغير المباشرة للسينما الأمريكية مرة أخرى وخاصة لشركة مترو جولدوين ماير التي يعمل بها المؤلف، إلا أن الكتاب جاء متقدماً بكثير على زميله السابق الذي صدر قبله بسبع سنوات. فقد عرض فيه المؤلف لسائر العمليات التي تبدأ بالتفكير في الفيلم وتنتهي بعرضه بالإضافة إلى فصل خاص في نهايته ضمنه قاموساً للمصطلحات السينمائية مترجمة عن الإنجليزية هذه المرة. وفيه أيضاً نادى المؤلف لأول مرة بدراسة الجمهور وإتجاهاته، وإتهم السينما المصرية بالإرتجال والنقل والتقليد، ولكنه تحين النظام الإنتاج الأمريكي

تحيزاً صارخاً، وهو النظام الذي أضر أيضاً بالسينما الأمريكية نفسها وتسبب في محنة السينما لدينا، على ما بين منتجيهم ومنتجينا من إختلاف في الدرجة وفي النوع على السواء.

ومن طريف ما يذكر هنا أن المؤلف أثبت في فصل خاص نص بنود قانون الإنتاج السينمائي في أمريكا، ثم إتبعها في فصل تال بإثبات التعليمات الخاصة بالرقابة على الأفلام التي وضعتها عام ١٩٤٧ إدارة الدعاية والإرشاد الإجتماعي التابعة لوزارة الشئون الإجتماعية في ذلك الوقت ويلاحظ في هذه التعليمات أن أكثرها منقول بصمه وروحه من قانون الإنتاج الأمريكي؛ لكن المؤلف أوردها دون أن يتخذ منها موقفاً سوى التسليم الضمني على الرغم من إشتمالها على الكثير من المضحكات التي توافقت مع بعض ما نادي به بدرخان في كتابه من ناحية، وساهمت من ناحية أخرى في محنة الإنتاج السينمائي لدينا، ومن هذه التعليمات:

- لا يسمح بمنظر بيوت الفلاحين الفقراء ومحتوياتها «قطع الأثاث والزير.. إلخ» إذا كانت حالتها سيئة وتحمل من قدر المصري ما عدا الأفلام الثقافية والتعليمية التي يقصد من وراء عرضها إلى تبيان ميدان ومساويء الموضوع.

- عدم التعريض بالألقاب أو الرتب أو النياشين.

- مراعاة المواضيع والحوادث التي تحط من قدر هيئات لها أهمية خاصة

في نظام حياتنا العامة الوزراء والباشوات ومن في حكمهم.

- يراعى في تصوير الكباريهات لا تكون قادرة.

- تمنع المواضيع ذات الصبغة الشيوعية أو التي تحتوي دعاية ضد الملكية أو نظام الحكم العام أو العدالة الاجتماعية.

وهكذا لم يستطع النقد النظري أن يؤدي دوره المنشود، فكان أقرب إلى نشر الثقافة السينمائية من وجهة النظر الخاصة أو من وجهة نظر التحيز لنظام أو آخر من نظم الإنتاج السينمائي في أوروبا وأمريكا، وهكذا أيضاً لم يكن من الممكن أن ينهض النقد التاريخي الذي لم يكن يعرف إلا كتجميع للتواريخ وسردها دون تحليل أو منهج. فقد أصدر حسن إمام عمر أول سجل لتاريخ السينما المصرية عام ١٩٤٥، ولكنه إفتقر إلى الكثير من الدقة والمعلومات، فبدأ أشبه بالتحقيق الصحفي!

أما النقد الوصفي فقد ظل غير معروف على الإطلاق إلى ما بعد قيام ثورة يوليو بسنوات. وقد حدث في عام ١٩٥٠ أن أصدر المخرج بهاء الدين شرف الجزء الأول كتاب بعنوان «فن الإخراج السينمائي» عالج فيه الحيل السينمائية والأفلام الملونة، لكنه خلا من المجهود الخلاق ولم يزد على الترجمة أو الإقتباس عما درسه المخرج بباريس، بل أنه توقف بعد ذلك عن إتمام باقي أجزاء الكتاب.

٤- محاكمة الفيلم المصري:

تغيرت أوضاع السينما المصرية بما في ذلك النقد بعد ثورة ٢٣ يوليو.

ولا شك أن الثورة تعتبر فاصلاً بين عهدين في تاريخ السينما وفي التاريخ العام للبلاد على السواء.

غير أن التغير في السينما لم يحدث دفعة واحدة مع قيام الثورة، وإنما مضى تدريجياً إلى أن بلغ ما بلغه أخيراً بعد ظهور القطاع العام.

وكان أبرز تغيير في مجال النقد السينمائي هو تنشيط حركة الترجمة وإتاحة الفرصة لكثير من الأفلام الجديدة. فقد ظهرت ترجمات لكثير من كتب النقد النظري المعروفة، ولم يعد بودوفكين وأيزنشتاين ولندجرن وأرنهايم ومانفل وغيرهم مجهولين عند السينمائيين المصريين الذين لم تسعفهم ظروفهم للإطلاع على مؤلفات هؤلاء في أصولها. ولابد أن نذكر في هذا المجال جهود أحمد كامل مرسي وصلاح التهامي وفريد المزاوي وأحمد الحضري وغيرهم في ترجمة هذه الأصول ومراجعتها، كما بدأت إهتمامات المثقفين بالسينما ونقدها في الإتساع وكان لتكوين «جمعية الفيلم» عام ١٩٦١ وإلتفاف كثير من المثقفين حولها أثر في إتساع هذه الإهتمامات.

وقد كان من أثر هذه الإهتمامات أن ساد إجماع على تخلف السينما فناً وصناعة في الماضي، وضرورة النهوض بها. وفي عام ١٩٠٧ إستطاع إثنان من المثقفين هما بدر نشأت وفتحي زكي أن يجمعا عدداً من الأدلة لإدانة الفيلم المصري ومحاكمته، فأخرجا كتيباً بعنوان «محاكمة الفيلم المصري» – عرض ونقد للسينما المصرية منذ نشأتها» ومع أن هذا الكتيب، لم يكن «أول كتاب عن السينما المصرية» كما ظن مؤلفاه إلا أنه تميز بربط تاريخ السينما بالتاريخ العام للبلاد. ومع أنهما ألفاه بحماسية

شديدة ومع أنهما لم يجدا في الفيلم المصري ما يقفان في صفه، ومع أنهما حاكماه بطريقة صحفية سريعة، إلا أن أهمية هذا الكتيب ترجع إلى كونه وثيقة إتهام دامغة.

وقد خص المؤلفان النقد السينمائي بفصل مستقل كشفا فيه عن تخلفه وإقتصاره على الأحكام المجملة والجمل المطلقة، يقولان:

«لعل أول مجلة فنية ظهرت بمصر كانت مجلة «الكواكب والأبطال» عام ١٩٣٢.. وكانت تنشر الأخبار الفنية وصور الممثلين الأجانب والمصريين وأحاديثهم. ولم يكن النقد السينمائي في ذلك الوقت المبكر من تاريخ السينما يزيد على بضعة أحكام مجملة وجمل مطلقة، كما في نقد مجلة الكواكب والأبطال لفيلم «أولاد مصر» وإخراج توجومزراحي (العدد ٦١ في ١٩٣٣/٥/٢٢) فقد كتبت المجلة تقول:

- «لقد حاول أن يجدد في شريطه هذا، ولكن محاولته خرجت عاجزة بعض الشيء، وكان أن ظهرت المشاهد الناطقة على غير ما يجب أن تكون، وفكرة الشريط لا بأس بها. كما أن الماكياج لم يكن متقناً تماماً. وعلى العموم فالشريط فيه محاسن لا ننكرها»[1].

وتابع المؤلفان هذا النقد الصحفي الذي أشرنا إليه فلم يجدا تطوراً كبيراً، يقولان: «فقد إنقضت الأعوام وإهتمت أغلب المجلات والجرائد بنقد الأفلام، وإذا بآخر ساعة (عدد ٣٨٢ سنة ١٩٤٢) تقول عن فيلم «ليلة الفرح» لعزيزة أمير: «عجبت من التقدم العظيم الذي صارت فيه

---

[1] محاكمة الفيلم المصري، ص ص ٦٠، ٦١، ٦٢.

هذه الصناعة الناشئة ولكن عجبت من ناحية أخرى في ناحية الموضوع: فقد شاهدت في الرواية أستاذاً يشتغل بالتمثيل في مصر وهو يتخذ له سكرتيرة حسناء» وكانت هذه الملاحظة السطحية الصغيرة هي كل ما إستأثر بإهتمام المجلة الكبيرة».

ثم يستعرض المؤلفان عشر سنوات أخرى تالية، ويكتبان:

وحتى سنة ١٩٥١ كان النقد السينمائي لا زال يطلق نفس هذه الصفات القاصرة والجمل الباهتة والأحكام المغلقة فمجلة «الكواكب» بحجمها الكبير –وصفحاتها العديدة وهي مجلة خاصة بالسينما– لا تخصص لنقد الفيلم إلا سطرين أو ثلاثة بينما تزدحم المجلة الكبيرة اللامعة بالممثلات وهي يلبسن الأحذية أو يستعرضن الفساتين.كتبت عن فيلم «ساعة التليفون» في عدد ٢٨ مايو ١٩٥١ تقول: أما المؤلف «فهو يوسف جوهر. والفيلم إجتماعي مرح تمتزج فيه الفكاهة بالبساطة في جو باسم ظريف، ولولا بعض التهريب الذي طغى على بعض المشاهد لكان أحسن الأفلام الفكاهية»[١].

على هذا النحو سار المؤلفان في كشف مهزلة النقد السينمائي، لكنهما إقتصرا على النوع الصحفي ولم يشيرا إلى أنواع النقد السينمائي الأخرى. ولاشك أن ملاحظاتهما في هذا المجال سليمة تماماً، وهي تؤكد ما سبق أن أخذناه على هذا النوع من النقد.

ولعل إزدياد الإهتمام بالسينما والنهوض بنقدها قد أنتج إهتماماً

---

[١] نفس المصدر ص ٦٣.

مماثلاً بالنقد الوصفي، لكنه لايزال يحبو على أيدي عدد من الشباب من أمثال: أحمد الحضري، أحمد راشد، هاشم النحاس، صبحي شفيق، مصطفى درويش، سامي السلاموني، سمير فريد، أحمد رأفت بهجت؛ ومعظمهم من أعضاء جمعية الفيلم: غير أن إرتقاء هذا النوع لا يكون إلا على صفحات المجلات المتخصصة –نظراً لطول مساحته– وهو أمر يدعونا إلى المطالبة بمجلة للسينما مرة أخرى. والذي نرجوه أيضاً أن نجد إهتماماً مماثلاً بالنقد النظري من جانب مخرجينا والمهتمين بعلم الجمال السينمائي من مثقفينا. أما النقد الصحفي فلايزال أيضاً خاضعاً لظروف كل صحيفة أو مجلة دون إيمان كامل به مع أنه كفيل بأن يرد الأمور إلى نصابها لو عهد به إلى القادرين الأكفاء.

إن النقد السينمائي ليس عملاً هيناً أو من فضول القول، لكنه عمل جاد يرتقى بإرتقاء الإنتاج نفسه، ويكون دافعاً إلى تحسينه، ولعل إهتمامنا الحالي بتحسين الإنتاج كفيل بنقد متقدم منشط للإبداع وهادٍ له.

في الختام:

إذا كانت السينما في بوتقة الفنون ووعاءها كما مر بنا، وإذا كان النقد والناقد السينمائيان ضروريين، وهذا مما لا خلاف فيه، فإن النقد السينمائي يمكن أن يكون أعلى مرحلة من مراحل النقد العام، أو هكذا يجب أن يكون في الحقيقة. فالنقد الأدبي تكاد دائرة معاملاته تنحصر في الكلية، منظومة أو منثورة، شفوية أو مكتوبة، والنقد المسرحي تتسع دائرة معاملاته فتشمل الكلمة وطرق عرضها على الجمهور والنقد التشكيلي

الخاص بالفنون التشكيلية (من عمارة إلى نحت إلى تصوير، إلخ) تختلف دائرة معاملاته عن الدائرتين السابقتين فتكاد تنحصر في دائرة العينين وما تقعان عليه من الممكنة أو مجالات أو أحجام أو مساحات أو ألوان، إلخ، والنقد الموسيقى تكاد دائرة معاملاته تنحصر في دائرة الأذنين وما يصل إليهما من أصوات أو إيقاعات أو توترات تتحرك جميعها في نطاق الزمان بصفة أساسية، أما النقد السينمائي فتتسع دائرة معاملاته حتى تشمل الدوائر السابقة جميعاً، وهذه نتيجة مترتبة على منقوده، أي على السينما التي تلتقي فيها الكلمة والحركة والصوت، وتتصل فيها العينان والأذنان ويمتزج فيها الزمان والمكان.

وللوهلة الأولى ربما تكون دائرة النقد المسرحي هي أقرب الدوائر السابقة لدائرة النقد السينمائي. فالنقد المسرحي يعالج ما يطرأ على الكلية (النص المسرحي) من حركة وديكور وموسيقى، إلخ، ولكن النقد السينمائي، مع إعترافه بهذه الحقيقة، يزيد عليها أنه يعالج فناً لا حدود له، لأنه إنعكاس للحياة نفسها التي لا حدود لها.

بهذا كله يكون النقد السينمائي، أو يجب أن يكون، أعلى مراحل النقد. ولسنا نسوق هذا الحكم لنستفز به نقاد الأدب أو المسرح الذين إستقرت دوائر معاملاتهم منذ زمان طويل. فحسبنا في هذا المجال أن نعده أبصارنا إلى أفاق المستقبل البعيد حيث تتصور السينما ذات تاريخ عريق، وحيث نتصور دائرة نقدها قد إستقرت عبر الزمن وحيث تتصور أنه لا خلاف إذا قال قائل أن النقد السينمائى هو أعلى مراحل النقاد، وعلى النقاد السينمائيين أن يتدبروا الأمر معنا، وعلى نقاد الأدب أو المسرح

أيضاً ألا يفزعوا. فالنقد السينمائي، إذا جاز أن نستخدم تعبيراً سينمائياً بسيطاً، لن يسرق الكاميرا من أي نقد آخر. فلكل نقد كاميرته في النهاية.