السينما المصرية شاهدا

قراءة لأول فيلم مصرى لمخرجه محمد بيومى

ولد مفهوم الشهادة - بمعنى أن ترى و تبلغ – منذ قرون قديمة فى حقل الممارسات الدينية و الحقوقية و ما لبث أن انتقل الى حقل الممارسات الأدبية و الفنية. ثم جاءت السينما فى أواخر القرن التاسع عشر بامكانية تسجيل الواقع عن طريق استخدام الصورة المتحركة فمنحت مفهوم الشهادة بعدا جديدا معتمدة على قدرة الكاميرا على خلق الايهام بالحقيقة من خلال تصوير الحركة و عرضها على الشاشة الكبيرة.

"ترحيب الأمة المصرية بالرئيس سعد زغلول باشا" هو أول فيلم قام باخراجه و تصويره سينمائى مصرى: محمد بيومى، و هو أيضا الاصدار الأول من الجريدة المصورة "آمون" التى أسسها بيومى عام 1923، و فيه يصور انتظار الجماهير الشعبية فى أحد شوارع العاصمة لمرور موكب الزعيم سعد زغلول و الاستقبال الحار الذى أولاه المصريون له يوم 18 سبتمبر من عام 1923بعد عودته من جزر سيشل حيث نفاه المحتل البريطانى.

يشكل هذا الفيلم التسجيلى شهادة مزدوجة على التاريخ المصرى و على تطور الفن السينمائى فى بدايات القرن العشرين. و تأتى أهميته ليس فقط فى كونه يمثل أول لفيلم مصرى لكن لوقوعه فى فترة ازدهار ثقافى شهدت نقلات نوعية و بدايات تزامنت تزامنا مدهشا لعدد من الانواع الفنية و الادبية في مجالات عدة : الأدب و الموسيقى و الفن التشكيلى و السينما. يضاف الى ذلك القصة المثيرة لاكتشاف هذا الفيلم داخل مخزن بأحد بيوت الاسكندرية القديمة على يد المخرج محمد كامل القليوبى عام 1990، بعد مرور عشرات

السنين على فقده عقب وفاة محمد بيومى فى 1963. كان هذا الاكتشاف بمثابة تحويل أسطورة بدايات السينما المصرية الى تاريخ موثق و هو ما حدا بعدد من الباحثين للالتفات الى هذه البدايات و دراستها.

ماذا الذى نراه فى هذا الفيلم القصير ذو الخمسة دقائق؟

الحدث الذى يصوره الفيلم يمثل جزءا من تاريخ الشعب المصرى و يؤرخ له باليوم و الشهر و السنة 18 سبتمبر 1923. يبدأ الفيلم بصورة للشارع الواسع الذى تحيط به البنايات الحديثة العالية من الجانبين، فى قاهرة العشرينات ذات الطراز الأوربى. تتوافد جماهير الشعب و تتحلق حول تمثال ابراهيم باشا بميدان الأوبرا انتظارا لمرور الزعيم. يتزاحم الوافدين شيئا فشيئ على جانبى الطريق تمنعهم الخيالة من التقدم ونرى الشارع فى عمقه و قد تم اخلائه الا من قليل. تبدأ الحركة فى غزو الطريق : حركة المشاه و الخيول و راكبى الدراجات و الدراجات البخارية و العربات، حركة الموكب المتقدم الذى يظهر به الزعيم المنتظر، حركة الجماهير التى تلوح و تتقافز كى ترى سعد المار بعيدا فى سيارته. و بمرور الركب الرسمى تخفت الحركة شيئأ فشيئ، و يعود للشارع ايقاعه الطبيعى. تظل الكاميرا قابعة فى المكان، ترصد حركة الشارع فى غدوه و روحه قبل أن تعلن عن نهاية الفيلم.

على الرغم من قدرة السينما عموما على خلق الايهام بالواقع و قدرة السينما التسجيلية خصوصا على انتاج خطاب سينمائى توثيقى يسعى لنقل هذا الواقع بشفافية الا انه لا يمكننا اغفال وجود ذات السينمائي التى تختار

ما تقدمه للمتلقى و تصوغه تبعا لتوجهاتها الفكرية و الجمالية ، تطرح من خلالها "شهادتها" هى على هذا الواقع.

و من هنا يأتى اختيار موضوع أول فيلم فى السينما المصرية كعنصر اساسى فى التعبير عن الموقف الفكرى لصانعه محمد بيومى . ما هو المعنى من تخصيص أول فيلم مصرى للشعب ولزعيمه الوطنى الثائر ؟ كى تتبدى لنا الابعاد العميقة لهذا الاختيار يمكننا عقد مقارنة سريعة مع موضوعات الافلام التى هيمنت على السينما العالمية فى أوائل عهدها. لقد اختار الاخوان لوميير- صاحبا اختراع آلة التصوير السينمائي : "السينماتوغراف" موضوعات أفلامهم الاولى من عالم الصناعة ، فهى تصور المصنع و العاملات فى خروجهن اليومى منه، محطة القطار و دخول القطار الى المحطة ، شوارع باريس و حركة السيارت فيها... و بعد ذلك فى سنوات العشرينات، تهتم السينما التسجيلية الفرنسية باكتشاف القارات البعيدة و التقاط الصور الغريبة :" الافلام التى تسعى لاستكشاف الصحراء ستشكل على مدار سنوات العشرينات جزء هام من النشاط السينمائى للتسجيليين الفرنسيين." أما فى الولايات المتحدة الامريكية فتسافر أيضا الكاميرات لكن لاستكشاف الغابات، و خاصة الغابات الافريقية، فللفرنسيين صحرواتهم و للأمريكيين أدغالهم. و العلاقة بديهية بين هذا التقسيم الجغرافى و النشاط الكولونيالى لتلك القوى العظمى فى هذه الفترة، حيث استخدمت السينما التسجيلية كأدة دعائية للسياسات الاستيطانية فى بدايات القرن العشرين.

باختيار بيومى لزعيم ثورة 19 الذى قاد النضال ضد المحتل البريطانى موضوعا لفيلمه، يكون قد سجل موقفا تاريخيا نقرأه على خلفية الصراع السياسى فى الساحة الدولية. و يؤكد سعى محمد بيومى لتسويق جريدته السينمائية فى الدول الاوربية و خاصة فى ألمانيا – و هو المشروع الذى لم يتحقق – أن هذا الفيلم لم ينتج لدواعى الاستهلاك المحلى فقط، انما لتسجيل شهادة سينمائية تاريخية تسعى لـأن يكون لها صدها على الصعيد العالمي. بالاضافة لذلك يمكننا أن نجد بعدا آخر لهذا الفيلم الذى يتخذ موقعه داخل تيار سينمائى محلى. فقد شهد عام 1923 ظهور 13 فيلم تسجيلى تم انتاجها فى مصر على أيدى الاجانب المقيمين تصور أحداث و شخصيات رسمية منها 6 أفلام مخصصة لتصوير الملك فؤاد فى مناسبات و زيارات رسمية مختلفة. بهذا المعنى فان الانتاج المصرى لفيلم مخصص للشعب ولزعيمه الثائر يعد شكل أكيدا من أشكال المعارضة السياسية و يمنح السينما المصرية ميلادا ممزوج بقضايا الوطن.

ياتى الاختيار الثانى فى الكيفية التى تم تصوير هذا الحدث بها. اذا كان شريط السلوليد يعمل كمرآة تعكس ما جرى، فان ذلك لا ينبغى أن يطمس حقيقة أخرى و هى أن الصورة التى نراها تعد نتاج لمجموعة من الاختيارات الجمالية من حيث التكوين و الكادرات و الزوايا ... الخ، ذات مدلولات. فبخلاف السائد فى الشهادات على الاحداث التاريخية التى تحتفى بالبطل الاستثنائى و يصبح ما عداه هو الخلفية المصاحبة لتصويره، قرر بيومى فى شهادته السينمائية أن يقلب المعادلة. فمقدمة الكادر تحتلها الجماهير الشعبية برؤوسها و هى تدير ظهورها للكاميرا تنظر نحو الموكب المتقدم. لكن مع تقدم هذا الموكب تظل المسافة بينه و بين الجماهير بعيدة، فيبدو لنا سعد زغلول خيالا صغيرا بعيدا يلوح بينما تتقافز الرؤوس الكبيرة أمام عين الكاميرا. و بعيدا عن الموكب تتوالى الصور لأناس مجهولين ، رؤوس نراها تارة من الخلف و تارة من الأمام، وجوه مجهولة عابرة أمام الكاميرا تتلكأ أحيانا أو تتوقف لتسدد نظرة للمشاهد أو تتجاوزه غير عابئة بالكاميرا المنصوبة فى الشارع.

تكشف هذه الاختيارات الجمالية عن عدة مواقف لصانع الفيلم محمد بيومى. قد يتبادر أولا للذهن أن المسافة التى تباعد بين الكاميرا و الزعيم سعد زغلول هى تهميش له ، خاصة اذا ما قارنا هذا الفيلم بفيلم آخر نسب خطأ لمحمد بيومى و تم تصويره فى 17 سبتمبر 1923 و يصور استقبال سعد زغلول فى الاسكندرية و ليس فى القاهرة كما هو الحال فى الفيلم الذى نحن بصدده. و قد عقد محمد كامل القليوبى مقارنة بين الفيلمين فى كتابه الرائد عن محمد بيومى واصفا صور الفيلم السكندرى. و فيها يرى المشاهد زعيم الأمة فى كادرات

أمامية بينما تبدو الجماهير بعيدة فى خلفية الكادر، و تفتقد الكادرات الحرارة و الحماس اللذين يميزان صور فيلم بيومى كما يقول القليوبى.

هذه الحرارة النابعة من الحركة و اتجاهاتها فى خطوط تلتقى كلها فى نقطة واحدة : مكان سعد داخل الكادر، تؤكد أن عدم مشاهدة الزعيم بشكل واضح ليس تهميشا له بقدر ما يخلق جدلا بين صورته و صورة الجماهير الشعبية، حيث نستعيض عن رؤيته بالتوق اليها و بنزوع كافة عناصر الصورة نحوه : اتجاه أبصار الجماهير المصوبه باتجه موكبه، اتجاهات الحركة داخل الكادر، بل و حركة الكاميرا ذاتها. ففى خضم هذا الاندفاع لرؤية الزعيم تمنحنا السينما المصرية أول حركة جانبية للكاميرا (ترافلينج) تسعى بها لتتبع موكبه، حركة ثقيلة ذات مسار متقطع تعانى من القدرات التقنية المحدودة للكاميرا لكنها فى لهاثها تشى بحب جارف لبطل الأمة و توق للحرية بكافة معانيها.

بالاضافة الى ذلك فان الحركة التى تموج بها الصورة تبدو كموتيف أساسى مستمد من جماليات الصورة السينمائية فى عصورها الأولى. فالسينما بالنسبة للمشاهد الأول هى صور متحركة و بقدرما تتحرك عناصر الصورة بقدر ما تصيب الدهشة و الانبهار هذا المشاهد الذى عرف الصورة فى ثباتها فقط. و ما من شك أن أفضل مكان للتصوير سيكون فى شوارع المدينة الحديثة التى دبت فيها حياة جديدة بتداخل الآلة شيئا فشيئا مع معطيات الحياة اليومية. و من هنا تكون حركة المركبات من أفضل ما يمكن أن تصوره السينما فى بداياتها.

أما وجوه المارة التى تحتل كادرات فيلم بيومى فهى تكشف عن احتفاء هذا السينمائى العبقرى بالانسان العادى حيث تفقد الأنا خصوصيتها و تتوه الذات وسط الحشود فى المدينة الحديثة. هذا هو ما سعى مخرجنا لتصويره، فهذه الصور الوثائقية لسعد زغلول باشا و من حوله الشعب المصرى يموج بالحب و الفرحة فى يوم 18 سبتمبر من عام 1923 تعتبر بمثابة "تحدى للموت"، حيث يكتب واحد من مشاهدي عروض لوميير الاولى : "عندما تصير تلك الماكينات متاحة للجماهير، عندما يصبح الجميع قادرين على تصوير أحبائهم في أفعالهم وحركاتهم الصغيرة و كلماتهم على أطراف الشفاه، لن يعود الموت مطلقا."

خلد محمد بيومى على شريط السلوليد، هذا الوسيط الجديد، جزءا من تاريخ الأمة المصرية و منحه حياة ما بعد الحياة. و جاء الفيلم كشهادة سينمائية بقدر ما تكشف عن صور حقيقية نقلتها الكاميرا من الشارع مباشرة بقدر ما تشى بانحيازات صاحبها الفكرية لقضية وطنه و مجتمعه و احتفائه بتلك "الامة المصرية" التى يسبق اسمها فى عنوان الفيلم اسم سعد زغلول. بالاضافة الى ذلك فان هذا الفيلم الأول يكشف من خلال جماليات الصورة على رهانات مخرجه و موقعه على خارطة السينما العالمية فى بدايات القرن العشرين. فبالنسبة لمحمد بيومى كما الحال بالنسبة للسينمائيين الأوائل فى العالم بدا الاهتمام بالسينما كاستجابة لما أطلق عليه "الدوافع البصرية " المتوارثة من القرن التاسع عشر و التى تجلت فى ظهور و تطور فن التصوير الفوتوغرافى فى تلك الفترة و من قبلها فى النزوع للوصف الذى تميزت به الرواية الواقعية فيما يشبه الهوس بفعل التحديق. هذا الاحتفاء بالبصرى فى البدايات الفنية للحداثة يشكل الجذور الحقيقية للتطور الصناعى المرتبط بآلات الابصار. و يمثل نموذج محمد بيومى الذى بدأ مصورا فوتوغرافيا قبل أن ينتقل للسينما و الذى صنع بنفسه آلات التصوير التى كان يستخدمها، خير مثال على هذا التزاوج بين التقنى و الفنى الذى ميز صناعة السينما بشكل خاص و الذى اعتبر واحدا من ركائز الحداثة بشكل عام. نسج بيومى كافة هذه الخيوط فى مشروعه السينمائي فجاء مشروعا متكاملا يتزاوج فيه الفن و الصناعة و الحداثة و القضية الوطنية.

ألا يدفعنا هذا التاريخ المضيء المنسى للالتفات لأعمال هذا المخرج المصرى الرائد و جمعها و ترميمها و توثيقها و انقاذها من الضياع الذى يهددها ثم توجيه الباحثين لدراستها حتى نعرف من نحن و نرى الآخرين من نكون؟

سلمى مبارك