

الفرق بين المعاصرة

العددان : ١٣ - ١٤

فطلية | علمية | محكمة



الرؤية
التشكيلية
للدراما
الحركية



جماليات
المونتاج
في السينما
الصامتة

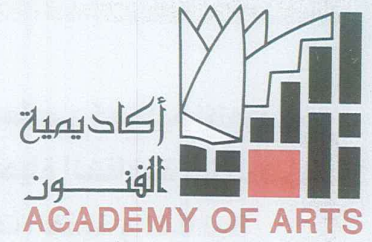


جسد
الممثل
بين الفعل
والحركة

الفرسان المعاصرون

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن



لوحة الغلاف الأمامي

لوحة "نجوم الفن" أو "مائة عام من التنوير" للفنان **صلاح صفاني** عام ١٩٩٠ بمقاس ٧٧ x ١٠٠ سم.. اللوحة تضم ٢٧ شخصية من نجوم التنوير بداية من الإمام محمد عبده ورفاعة الطهطاوي، ومارًا بالعقاد وتوفيق الحكيم وطه حسين وأحمد شوقي ونجيب محفوظ، وصولاً إلى سيد درويش ويوسف وهبي وعبد الوهاب ونجيب الريحاني وأم كلثوم وعبد الحليم وصالح جاهين، والفنانين محمود مختار ومحمود سعيد.

لوحة الغلاف الخلفي

لوحة رقصة نوبية للفنان **"بيكار"** عام ١٩٩٠ - زيت على قماش بمقاس ٣٠ x ٤٠ سم - من كتاب بيكار، سلسلة كتب بريزم المتخصصة - العلاقات الثقافية الخارجية - وزارة الثقافة المصرية . الطبعة الأولى ٢٠٠٦ .

فى مواجهة التحديات

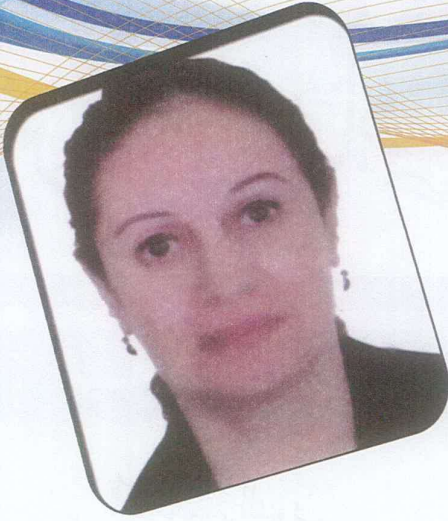
فى صيف عام ٢٠٠٠ صدر العدد الأول من مجلة الفن المعاصر كمجلة أكاديمية متخصصة ، وقد لعبت منذ صدورها وحتى الآن دوراً هاماً فى الحياة الثقافية بما تنشره من دراسات وبحوث يبدعها المتخصصون فى مختلف التخصصات الفنية والثقافية .

لهذا حرصت مجلة الفن المعاصر على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها ، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه . تتابع أنشطته ، وتضع نصب أعينها الارتفاع لذائقتها الجمالية . مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل ، وتفرخ أجيال بعد أجيال ، يغيرون من واقع مجتمعهم ، بالفن الجميل ، والفكر الراقى والفعل المؤثر فى وجدان البشر .

كما حرصت مجلتنا بأن تكون جسراً مع الشأن الفنى فى كافة أرجاء المجتمع المصري والعربي ، ومعبراً نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية ، فكان اختيار الأبحاث بالنسبة لينا ، نموذجاً لافتاً للعلاقة بين الحساسية الفنية والرؤية الفكرية ، ونموذجاً إرشادياً للوحدة فى الفاعلية الفنية ، بين الحاسة والبصيرة .

ولأن الفكر فى الفن ينبع من التجربة والدراسة والتأمل ، فكر فنان ، يسرى فى الأشياء مثل الضوء موعلاً أبعد فأبعد للكشف عن الواقع ، والأفكار فى الفن ليصنع رؤى ومشاعر وأحاسيس ، حيث تقترن الحسية المادية بفكر فنى يبحث عن خلق آخر .

ربما بدت بعض البحوث التى قدمنا لها ، ونقدم لها هنا فى مجلتنا الفن المعاصر ، متناثرة بالنسبة إلى القارئ فى ظاهرها ، وأنها بحوث معقدة ومتعددة ومتنوعة وهجينة المعاني والبنى ضمن حس أكاديمي يتعالى على القارئ . لذلك تجيئ البحوث باستعاراتها ومجازاتها غائمة ومتداخلة وكأنها لا يربط أجزاءها أي رابط



منطقي- نظري ، إلا أنها في سياقها الفني التقني تدعو قارئها إلى التأمل والإمساك بالحواس والبصيرة ، للوصول إلى إمكان التنوير .

بين أيديكم اليوم العدد الجديد من مجلتنا الأكاديمية الفن المعاصر ، فالبرغم من كل التحديات التي واجهها صدور هذا العدد ، تلك التحديات التي مرت بها البلاد في السنوات الأخيرة ، والتي حالت بيننا وبينكم في الاستمرار بممارسة حقنا العلمي والفني الرائد في الفنون ، ولكننا تغلبنا اليوم على تلك التحديات وانطلقنا من جديد كما انطلق شعب مصر بقيادة السيد الرئيس / عبد الفتاح السيسي يوم افتتاح قناة السويس الجديدة في ٢٠١٥/٨/٦ ليفتح للعالم شرياناً جديداً للحياة كاسراً كل القيود ومتحدياً لكل التحديات ، فنحن اليوم نكسر القيود ونواجه التحديات بهذا الإصدار الجديد من مجلتنا الفن المعاصر على وعداً بالاستمرار دائماً معكم .

أ. د. احلام يونس

رئيس التحرير

الفن المعاصر

شروط وأحكام النشر في المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين في
من أي مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة في
شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقاً للشروط التالية :

المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كاتبها، ولا تعبر
بالضرورة عن رأي المجلة.

ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات
على ما ينشر بها من مواد .

تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو
معرضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدراسات
والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .

تراعى القواعد العلمية المعمول بها في كتابة المصادر والمراجع
كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .

ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونياً مرفقاً مع
CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية
مع الموضوعات .

المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليس
له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.

للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات
تراها المجلة ضرورية .

الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديره
للجان الترقية تراجع في شأنها القواعد المنظمة للتحكم
المعمول بها في الأكاديمية .

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د. أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د. حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي

أ.د. / أحمد مرسى

أ.د. / جابر عصفور

أ.د. / صالح قنصوة

أ.د. / عادل عفيفي

أ. / على أبو شادي

أ.د. / فوزي فرمى

أ.د. / لندا فتح الله

أ.د. / نهد صليحة

النصير والخراج المراجعة اللغوية تقنية المعلومات دعم النشر
هانى صبرى صفاء عباس أمل سامى - دينا رضا ألفت محمود - ميرفت عبا

في هذا العدد



041...

السينما

- 042 التأثير الجمالي في الكادر السينمائي التشكيلي
074 جماليات المونتاج في السينما الصامتة
118 ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على شاشة السينما المصرية



189...

الموسيقى

- 190 دراسة نقدية .. لقيادة الموسيقى العربية في مصر
208 سيسيليا بارتون ملكة خفة الأداء
214 العناصر الفنية المشتركة بين خليل فريج وسيد درويش



283...

جغرافيا سينمائية

- 284 المونتاج في زمن مسرحية الأمم شجاعة وأولادها
296 العلاقة الجدلية بين اللغة العربية ولغة الموسيقى



361...

مناهج البحث في السينما

- 362 استعادة المسرح القومي
366 عيون المراقبة وعودة الغائب
368 جدل حول دور الدراماتورج
372 مسرحيات عربية - العراق نموذجا



009...

التشريح

- 010 عبر التشكيل الفني على سينوغرافيا العرض المسرحي
020 الممثل بين الفعل والحركة في الزمان والمكان
030 مع رؤية مستقبلية - نظرية المسرح الرقمي



159...

باليه

- 160 عبر تم الأوبرا
176 رؤية التشكيلية للدراما الموسيقية الحركية



229...

نوع الشجيرة

- 230 الرقصات الشعبية في التعريف بثقافات شعوبها
242 مهام الحكايات الشعبية في أنثاء أفلام التمرية
272 كيك مدخل لتصنيف الألعاب الشعبية



309...

التلفزيون

- 310 الصورة التلفزيونية والرقمية الحديثة
350 صورة التلفزيونية - اللغة والوظيفة
358 م نغوم

الهوية .. المسرح .. الثورة

اختار المسرح أن يتخذ موقعه هنا ، فيما بين الهوية والثورة ، بإدراك كامل منه ومنا بأنه الفضاء الذى صارت الهوية الوطنية تجد نفسها معبر عنها برؤية جماعية فى نقطته الذهبية ، وبأنه الكون الجمالى الذى يحرض بأحداثه وشخصياته المفترضة على الثورة ، ويتحاور حول أفكارها ، ويتواجه مع جمهوره دافعا له على الانتفاض لتغيير واقع مجتمعه .

وخلال الأعوام الأربعة الأخيرة صرخت ميادين التحرير نائرة ضد الأنظمة الفاشية التى تحكمت فى رقابها ، بعد أن اهتزت الأرض بشدة مع العقد الأول من القرن الحالى ، استكمالا لتقلقات ممتدة لعقود ثلاثة سابقة ، وكان من الطبيعى أن تتهز وتصرخ كل الفضاءات المفتوحة على هوية هذا المجتمع ، فكان المسرح ميدان ، والمسرح فى الميدان والساحات المفتوحة وحتى داخل فضاءاته المغلقة ، تعبيرا صادقا وموقوتا عن حوار الواقع الساخن ، والناقل لصرخات مجتمعه ، والحامل لأحلامه فى تغيير أنظمتهم ومؤسساتهم ، فيتماسك بعض ممن يتحرك داخلهم متراوحا بين امتلاك القدرة على تغافل ما حدث ويحدث خارج جدران مسرحه ، مواصلا مسيرته السابقة بنفس الأفكار والصياغات الجمالية ، وبين امتلاك الوعي الدافع لقراءة الواقع وأحداثه بصورة موضوعية ، والعمل على تغيير الرؤية السابقة ، وعلى التجديد فى الصيغ الجمالية ، للحوار مع جماهير اختلفت رؤيتها للحياة واحتياجاتها فى المجتمع ، واعيا بأن الأمل فى التغيير لا تصنعه الكلمات الرنانة واللغة العاجزة عن مسايرة إيقاع واقعها ، بينما يخذ البعض الآخر بفضاء المسرح ، ويتأرجح بين هجره تماما لاعتقاده بأن المسرح لم يعد بقادر على مواجهة قضايا الحياة وهموم الأوطان ، والعمل على المسرح بروم تشاؤمية ، بنفس المبدع به عما يجول بأعماقه ، وينقل للمتلقى شعوره بالهزيمة ، عد هذا المتلقى ينقذه من آلامه ، أو على الأقل يشاركه إياه ، فلا يتحمل وحده وزر الهزيمة .

ورغم التطور المتسارع للأحداث ، وحدوث هبات شبابية تعمل على هدم القائم ، دون إيديولوجية بديلة ، مما يؤدى لفوضى غير خلّاقة ، تستفيد منها قوى التخلف المنظمة ، فتزيد الواقع التهابا ، وتضرب الرؤية أمام المبدع المسرحى ، فيضلك يدور

داخل الحدث الذى وقع ، دون قدرة على تجاوزه ولو بالحلم على تغييره ، ذلك أن الحلم يعنى امتلاك القدرة الفكرية على التطلم للغد القادم ، وصياغة رؤيا مستقبلية ، تأخذ أحيانا صيغة اليوتوبيا ، يأمل صاحبها أن تحل محل الواقع المختل ، والحلم يعنى ضرورة معرفة الذات وموقعها على الأرض ، لكى لا يصبح سراباً ووهماً غير قابل للتحقق ، ورام مسرحى آخر ينفلت من واقعه الملتهب إلى نصوص أجنبية ، يتصور معها أنه بقادر على عدم المواجهة المباشرة مع هموم مجتمعه ، أو يختفى خلفها ، وعبر عبارات طائفة متخيلا أنه بها يحقق هذه المواجهة الغائبة ، بينما تدفعه متغيرات الواقع إلى ضرورة العودة للتفتيش عن جوهر هويته الثقافية ، التى دفعته لمعاودة الكشف عن معرفته بفن المسرح وسط معركته للتمدين عقب صدامه الحضارى مع الغرب نهاية القرن الثامن عشر ، وخلال القرنين التاسع عشر والعشرين ، والتى وضعت أمامه قضية التلازم بين التعبير عن الهوية بصوت مرتفع والحوار المسرحى الذى يلغى ديكتاتورية الصوت الواحد .

وليس غريباً أننا عرفنا المسرح فى منتصف القرن التاسع عشر فى خضم عملية معرفتنا لذاتنا وبلورتنا لهويتنا الحديثة خلال القرنين الأخيرين من الزمان ، بل صار المسرح قرين الهوية ، يتألق مع قوتها ، وتختل أبنيتها مع تفسخ بنية الهوية ، ويبحت عن ذاته عندما يفتش المجتمع عن حقيقة هويته ، ويغترب عن جمهوره ، وقتما تنفك أواصر هذه الهوية ويعمل البعض على إذابتها فى هوية أخرى ، قادمة من الخارج ، أو مبتعثة من كهف الماضى . وعرفنا المسرح فى زمن الثورة الفكرية على الذات القومية الخائفة خلال قرون الاضمحلال العربى ، وأدركنا تألق المسرح فى زمن الثورة الاجتماعية التى أحدثت تغييراً جذرياً على أرض الواقع ، وغياب جمهوره عنه حينما تنكسر الثورة وتنهزم أفكارها ، فثمة علاقة طردية بين المسرح والثورة والهوية ، تجعله حاضراً بينهما ، وتجعلهما حاضرين دائماً بفضائه المشع .

ولهذا حرص هذا العدد من مجلتنا المحكمة (الفن المعاصر) على تنوع مادته ، وتباين مصادر إبداعه ، وتعدد هوية كتابه الجغرافية ، وأن توحدوا جميعاً داخل هوية ثقافية تمتلك ميراثاً ماضوياً عريقاً ، ورؤى آنية متألقة ، وأحلاماً مستقبلية تود أن تخرق حجب الغيب ، وأن نغير من حاضرها الراهن لتصنع غداً أكثر إشراقاً ووعياً واكتمالاً .

أ. د. / حسن عطية

مدير التحرير

السَّيِّمَا

42

التأثير الجهالي للنسبة الذهبية في الكادر السينمائي التشكيلي

74

جماليات المونتاج في السينما الصامتة .. مقارنة بين السينما العالمية والمحصرية

118

القيم المدنية لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على شاشة السينما المحصرية



جهاليات الإنتاج فى السينما الهامة (دراسة مقارنة)

لقد فرغ جمهور العرض الأول للسينما توجراف عند مشاهدتهم للقطار يصل إلى المحطة... أولاً أمواج البحر وهى تصطدم بالصخور، وفروا من مقاعد هاربين من هذا الشيء الساحر الخيف الذى يعطى إيهاماً تاماً بالواقع... فالسينما تُعتبر أول الفنون التى قدمت الواقع بهذه الصورة المطابقة... ولقد كان العرض الأول للسينما توجراف.. فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ فى الجراندى كافيه فى باريس. على يد الأخوان لومير، ثم انتشر بعد ذلك فى جميع أنحاء العالم.. وأصبح بعد مرور أكثر من مائة عام الفن الأكثر انتشاراً وإقبالاً جماهيرياً على مستوى الفنون جميعاً. ولقد بدأ وانتشر الفن السابع (السينما) عبر سلسلة من المراحل والتطورات حتى وصل إلى ما هو عليه الآن.

غادة جبارة | مصر

فى إشارة سريعة، ودون التعرض إلى إنجازاته بصورة مفصلة.. ولكن فى السنوات الأخيرة فقط من القرن الماضى أعيد اكتشاف الرجل مرة ثانية، وبدأت الكتب التى تتناول البدايات التاريخية للسينما تضع الأمور فى نصابها.. وتصحح ما بات راسخاً فى بطون الكتب لأكثر من قرن تقريباً هو عمر السينما ذاتها.

ففى عام ١٨٨٩ تمكن "لويرانسى" من بناء كاميرا سينمائية ناجحة، ذات عدسة واحدة، مبنية على آلية التقطيع التى تعمل على تقدم وتوقف الفيلم عن طريق مجموعة من التروس ودرفلات تفتح وتغلق أمام العدسة... وتمكن من التقاط

ولكن هناك مغالطة تاريخية من الأمانة الإشارة إليها فى هذا الصدد (١)، أشار إليها المؤرخ كريستوفر رولينس عبر كتابه "الفصل المفقود فى تاريخ السينما": وهى تمكن المخترع الفرنسى لويس أيم أوجستين لويرانس والذى يحمل الجنسية الأمريكية، والذى عمل وتزوج فى إنجلترا، من إنجاز أول كاميرا فعلية ذات عدسة واحدة للصورة المتحركة، قبل اديسون والأخوين لومير بسبع سنوات، ثم اختفى من القطار الذى استقله عام ١٨٩٠ ومن التاريخ كله.

والجدير بالذكر أن هذا الرجل لم يذكر عنه شيء فى الكتب والمراجع من قبل مؤرخى السينما.. وإن ذكر يحدث هذا



الفنون.. لتكون لنا فناً مستقلاً بذاته ومختلفاً عن باقي الفنون الأخرى بل ومتميزاً عنها وله خصوصيته. وما السينما إلا مزيج من الأدب والشعر والموسيقى والفن التشكيلي. ولقد ظهر لنا العديد من المخرجين العظماء فى تاريخ السينما، أمثال جريفيث، شابلن، أيزنشتاين ومخرجى التعبيرية الألمانية، وأفلام مثل المدرعة بتومكن وأكتوير، ومولد أمة والتعصب.. إلخ، كانت تلك الأفلام ذات قوة تعبيرية هائلة وصلت إلى حد الكمال والتعبير البصرى. فلقد أطلق النقاد على تلك الفترة (السينما الصامتة) حداثة السينما الصامتة.. التى يمثلها مخرجون عظام أمثال مورناو ودرابر ولانج، وأيزنشتاين، وجريفيث، وشابلن، ولقد ارتبطت تلك (الحداثة فى السينما الصامتة) بمحلة الحداثة العليا فى الفن والأدب High Modernism أى أنها نشأت وتبلورت تلك السينما على ثقافة طليعية Avant-garde- culture.

وكانت الأعمال فى تلك الفترة نحوماً مضبئة فى سماء السينما وملبئة بالسّمات الحداثيّة سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون. فهى أعمال خلّدت فى تاريخ السينما العالمية. وبعض هذه الأفلام قد أحدث ثورة وتظاهرات فى البلاد التى عرضت فيها، وذلك من شدة الحماس عند مشاهدتهم لتلك الأفلام. ونجدها قد ظهرت فى العديد من بلدان العالم المتفرقة فنجدها فى روسيا، وألمانيا وأمريكا وأماكن أخرى ولقد كان لها الأثر الكبير فى تقدم فن السينما.. ليس فقط بكونها مجرد ابتكار تقنى.. ولكن إلى فن سابع له أهميته الكبرى من بين الفنون الأخرى.

"لقد ظهر فى تلك الأفلام (السينما الصامتة) ذلك التوافق السعيد بين القوى الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، التى تهىء للفنانين الخلاقيين المبدعين الظروف المناسبة لإنتاج أفضل أعمالهم، وهذه الأعمال كانت مختلفة ومتطورة عن سابقيها من حيث الموضوع والتناول، واستخداماً جديداً ومتطوراً للحرفية، واختلافاً لطبيعة السرد والمونتاج والتلاعب بالزمان والمكان والتأثيرات الفنية من الفنون الأخرى مثل السريالية والتعبيرية.

ولقد سعى المخترعون الأوائل وعملوا بدأب كبير حتى يصلوا إلى تحريك الصورة السينمائية.. أى لكى نرى الصور الفوتوغرافية الثابتة الموجودة على شريط الفيلم وكأنها صورة واحدة تدب فيها الحركة المستمرة... بلا توقف. وتلك الحركة قد نشأت عبر دوران الفيلم فى آلة العرض... فحدث هذا الإيهام

ثلاثة أفلام بعد ذلك.. تبقت أمامه مشكلة تطوير جهاز العرض..

إلا أنه صادفته مشكلات مالية كثيرة، فتوجه لأخيه.. استقل القطار.. إلى باريس فى ١٦ سبتمبر ١٨٩٠ وكان فى خطته التوجه.. إلى (ليدز) ثم الإبحار إلى أمريكا لتدشين العرض الأول لجهازه ولكنه لم يصل أبداً واختفى تماماً هو وحقيقته.. ولا أحد يعرف من الذى وراء اختفائه. إلا أن الجدير بالذكر هنا أن نتعرض بوضوح وحياد للمنافسة غير الشريفة واللاأخلاقية لتوماس ألفا إديسون، الذى لم تكن لديه أى فكرة... ولا اقتناع بالصور المتحركة.. وأن الذى أقنعه بها هو مساعده ويليام ديكسون.. ومن وقتها راح أديسون يقاتل ويشراصة وبكل الأساليب المشروعة وغير المشروعة إلى أن أحكم قبضته على تلك الصناعة. وكيف نسب إلى نفسه فى النهاية حق اختراع السينما دون وجه حق !!!؟

وهناك أيضاً ملحوظة هامة حول "العرض الأول للأخوين لومير" حيث إنه قبل نحو شهرين من هذا العرض الأول.. عرض الأخوين سكالا دانوفسكى فى حديقة الشتاء فى برلين مستخدمين جهاز بيوسكوب حلقات غير متصلة لصورة متحركة التقطها بجهاز قاما بتصنيعه وعرضاه على شاشة.. ولكن هذه البداية لم تعتبر أول بداية.. لأنها كانت تعد عملية تطوير" (٢).. وأن هذا العرض لم يكن عرضاً عاماً على الجماهير.

وبعدما فر الجمهور الأول من صالة العرض.. مالبثا أن تعودا على هذه اللعبة الجديدة بل واستمتعوا بها إلى أقصى درجة.. وبدأ الجمهور يطلب المزيد والمزيد... من المبدعين القائمين على هذا الفن.

وبدأت السينما تتطور شيئاً فشيئاً وأقبل عصر الصورة فلقد أنجزت السينما الصامتة أفلاماً عظيمة... وأنجزت إنجازات كبيرة وتطورت فى الشكل التعبيري للصورة.. وأيضاً بالنسبة للموضوعات.. فلقد اقتحمت هذه الأفلام النواحي السياسية والاجتماعية والنفسية.. ونقد السلطة.. وذلك بجرأة شديدة فلم تترك السينما مجالاً إلا وطرقته... "فلقد كانت نظريات الفن التى ذاعت فى العشرينيات ترى فى الفيلم الصامت - رغم صمته - ذروة كل الفنون، والمركب النهائى الذى يجمع بينها، وترى فيه ضرباً عن الموسيقى أنغامها الصور، ولونا عن العمار قوامه الضوء" (٣).. فأصبحت السينما من غير شك جماع لكل الفنون.. أو البوتقة التى تصهر كل

بالحركة.. وهو أساس وجود فن السينما .. ولقد تم تصميم آلة العرض السينمائي في ذلك الوقت (السينما الصامتة) لتصوير ١٦ كادر/ ثانية.

وبعد ذلك جاء دور المبدعين .. الذين وجدوا ولمسوا بحسهم العالي أن السينما الصامتة هي الفن الوحيد الذي يملك السيطرة الكاملة على الفضاء والزمان(٤).

ولقد أخذ المبدعون الأوائل على عاتقهم مهمة تطوير هذا الفن فاجتهد الأخوان لومير.. فكانت لأعمالهم الأولى التي غزت العالم كله الأثر الأكبر في تعريف الناس في كافة أنحاء العالم بهذا الاكتشاف الجديد وقدرته على نقل الواقع.. ليس فقط كالصورة الفوتوغرافية ولكن في سيرورته وديناميته. ومن بعده جاء جورج ميليه بأفكاره الجديدة وما طرأ على هذا الفن من إبداعاته الخاصة ورؤيته .. وكذلك المبدع المتطور بورتر.. وغيرهما الكثير والكثير من المبدعين.

ولكن هناك بعض المبدعين الكبار الذين كان لهم أكبر الأثر في تطوير هذا الفن فنجد في أمريكا المخرج الكبير ديفيد وارك جريفيث .. فلقد كان لجريفيث الفضل الكبير في تطوير هذا الفن. ولقد استفاد منه كافة المبدعين السينمائيين في كافة أنحاء العالم آنذاك.. فلقد وضع جريفيث أسس لغة السرد الروائي الفيلمي، وهو الذي نظر للأفلام على أنها لغة تعرض قصصاً ولكنها تحكي تلك القصص ليس عبر الكلمات ولكن عبر الصور [اللقطات].. أي أنه وجد في السينما الصامتة أداة لكي يعبر بها عما يكمن بداخله من مشاعر، وأحاسيس، ونقد للواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه والعنصرية السائدة في المجتمع.. فعبّر عن كل هذا.. في أفلامه.. وأهمها نجد فيلم "مولد أمة" ١٩١٥ ... و"التعصب" ١٩١٦ وهنا يمكن القول أن مع فيلم "مولد أمة" ولدت السينما بوصفها فناً وكان هذا الفيلم هو ملحمتها الأولى وأول توحيد لعناصر النحو فيها الذي ستبنى عليه الجمل.. ومشروعاً بالخطوط الهيكلية العامة لـ : "الكلام البصري"(٥).

فهذه الأفلام "وضع جريفيث الجمال والشعر في وسيلة تسليية مبهرة في متناول الجميع إن إنجازه يصعب أن يوجد له مثيل في تاريخ الفن(السينمائي الصامت) فلقد استطاع أن يجعل منه وسيلة تسليية شعبية ميكانيكية فناً قائماً بذاته ووضع له أشكاله وقوانينه التي بقيت حتى يومنا هذا"(٦) ولقد استطاع عبر التعبير البصري فقط أن يقدم لنا

هذين الفيلمين الرائعين في تاريخ السينما الصامتة فلقد استطاع أن يصنع فيلمين ملحميين .. ليس فقط هذا وإنما استطاع "أن يجعل السينما تسير قدماً على طريق "الواقعية الرمزية" .. أو تقديم الواقع للإيحاء بمعنى رمزي" (٧)...

ولقد نادى في أفلامه بمحاربة العنصرية والتعصب.. للذين يهددان البشرية. معبراً عن ذلك بالصورة المتدفقة والمونتاج المتوازي والمتقاطع والتجريد أو التعبير، والإضاءة، وحركة الممثلين وأدائهم، والتكوينات البارعة... كل ذلك استخدمه دون استخدام أصوات تماماً.. ومن الجدير بالذكر أن جريفيث لم يقدم أي إبداعات كبيرة بعد التعصب، حيث إن السينما ذاتها لم يكن أمامها الكثير لتقدمه قبل حلول الصوت.

ولقد ساعد جريفيث على تقديم تلك النوعية من الأفلام التي ساهمت بشكل كبير في تقدم فن السينما، تأثره وهو طفل "بالأساطير الرومانتيكية عن الجنوب القديم وقيمه التقليدية عن الشرف والفروسية والنقاء الأخلاقي.. وهو ما كان متسقاً مع ميل جريفيث للشعراء والروائيين المشهورين في العصر الفيكتوري" (٨).

وكان لديه أيضاً ثقافة بصرية اكتسبها من خلال الأدب... وكذلك الفن التشكيلي في العصر الفيكتوري.. هذا إلى جانب تأثره بالأحوال السياسية والاجتماعية التي كانت سائدة في مجتمعة آنذاك، ورغم أن جريفيث كان طموحه أن يصبح كاتباً مثل الأدباء العظماء الذين أعجب بهم.. فإنه لم يستطع أن يكون ذلك لقلة قدراته البلاغية في هذا المجال.. ورغم أنه كان ينظر للسينما في أول الأمر على أنها فن سوقي يحتقره.. فإنه بعد وقت قليل أدرك بحس أنه فن هام يستطيع أن يقدم إبداعاته الملحمية التي أراد أن يقدمها عبر الكتابة من خلال هذا الفن المرئي .. وكانت طريقته في اكتشاف هذا الفن تعتمد على الحدس والتجريب ... لأنه لم يكن هناك أي قواعد سابقة لذلك فوجد نفسه حراً طليقاً يحكي قصصه الملحمية كما يشاء عبر الصورة فقط . واستغنى تماماً عن التأليف الروائي.. أي أنه تحول من الكلمة إلى الصورة لأنه وجد بها ملاذته وغايته.

ومن جريفيث إلى المبدع الذي زاع صيته أيضاً في أمريكا بل في جميع أنحاء العالم ليس فقط كممثل وإنما كمؤلف ومخرج أيضاً وهو الفنان الأمريكي الإنجليزى الأصل



تدار قبضة باب الصالون الصغير.. كان يخيل لى أن أحداً أدار محرك جرار زراعى، وحين كان يغلق الباب.. كنت أظن أننى أسمع اصطدام شاحنتين محمليتين بألواح السنديان.. وقد غادرت القاعة وأنا مقتنع بأن أيام السينما الناطقة معدودة.. ولكن للأسف كان هذا الوقت هو نهاية الأفلام الصامتة.. وذلك مؤسف.. لأنها كانت قد بدأت تتحسن.... وكان الفيلم الصامت الجيد يجتذب نظر الجمهور والمثقفين فى الوقت ذاته... وللأسف كل ذلك كنا سنخسره الآن لكننى كنت عازماً على مواصلة إنتاج أفلام صامتة.. لأننى كنت مقتنعاً بأن هنالك مكاناً لكل أنواع الإلهيات.. من جهة أخرى كنت ممثلاً إيمائياً.. وكنت فريداً فى هذا الميدان وأجرؤ أن أقول... من دون تواضع زائف... معلماً... لذا واصلت إنتاج أفلام صامتة".

وذلك يدل على أن شارلى شابلن رأى أنه عبر التعبير البصرى وصل إلى غاية مراده، وأن الصورة البصرية وصلت إلى أعلى تعبير وتقنية.. عبر أفكاره وأدائه (المائم).

نأتى بعد ذلك إلى المدرسة الروسية... فلقد قال لينين. "عليكم بالسينما فهى أهم الفنون" تلك المقولة تترجم وبصدق كل ما آلت إليه السينما الصامتة الروسية. فلقد وصلت السينما إلى روسيا بعد أقل من سنة من العرض الأول فى باريس "ولقد عرضت الأفلام لأول مرة فى السادس من مايو ١٨٩٦، فى حديقة ملاهى (الأحياء المائة فى سان بطرس برج) وكانت هى العاصمة وقتها.. وبحلول فصل الصيف أصبحت الأفلام وسيلة جذب شعبية" (١١). وشدت انتباه الجمهور آنذاك وبدأوا يقبلون عليها ويطلبون المزيد والمزيد من الأعمال.

ولكن هذا الكلام بالطبع ينطبق فقط على الأغنياء وليس عامة الشعب وأن الغالبية العظمى من الشعب كانت تعاني من الفقر ولا تستطيع دفع ثمن تذكرة السينما.. وبناءً عليه، كانت صناعة السينما فى روسيا محدودة وصغيرة.. لأن السينما لم تكن آنذاك قد أصبحت فناً شعبياً.. كما كانت فى أوروبا وأمريكا. ولكن مع حلول ثورة أكتوبر ١٩١٧ التى أعطت للسينما دوراً جديداً تخطى كونها أداة للتسلية.. لتصبح طاقة اجتماعية تربوية وفى المقام الأول دعاية سياسية... وفى عام ١٩١٩ تم تأميم صناعة السينما فى روسيا... وعن السينما "يقول ستالين، (ناظر شئون القوميات): "هى أعظم فنون الدعاية الجماهيرية ويجب أن تكون فى أيدينا" (١٢) أى أن أقطاب الثورة لمسوا بحسهم أهمية هذا الفن الجديد لذا شجعوا القائمين عليه وساهموا فى إنتاج الأفلام لتقوى الصناعة

(شارلى شابلن) ... ومن حيث التنشئة أيضاً ينتمى شابلن إلى العصر الفيكتوري.. عرف فى طفولته مآسى لندن الفيكتورية، "حيث الفقر والمؤسسات الاجتماعية القاسية.. هذه الطفولة تركت على شخصيته بصمة لا تنسى.. فكل ما تكشف عنه أفلام فيكتورية بالأساس :... الأجواء، المواعظ الأخلاقية، العواطف، النظرة على عالم الفقراء المعدمين (المهمشين)، لذا فإن هنالك دائماً عمقاً جوهرياً من الخبرة الأليمة الصادقة.. لأفضل أعمال شابلن، حتى إذا تستر الألم يستار من الرومانسية أو تحول إلى كوميديا" (٩). فلقد أظهر ذلك عبر إبداعاته فى مجال السينما معتمداً اعتماداً كلياً على "فن المائم" وفن حركة الممثل وبدأ شارلى فى تحديد معالم شخصية ذلك المخرج الصغير الخزين بحذائيه الضخمين وسرواله المنتفخ ومعطفه الضيق وقبعته المستديرة السوداء وعصاه.. هكذا عُرِفَت شخصية شارلى، فلقد استطاع عبر شكله هذا أن يقدم كثيراً من الأعمال التى تتناول نقداً لاذعاً للواقع الاجتماعى.. وعالم الأغنياء ورجال الدين وفسادهم، والطبقة العاطلة.. والفقر.. إلخ.

فكانت السينما الصامتة مجال شابلن للتعبير عن كل تلك الموضوعات، فقدم أفلاماً مثل "الصعلوك" "المهاجر" "المغامر" "الطبقة العاطلة" "الصبي" "جنون البحث عن الذهب" "السيرك" "الأزمة الحديثة" "أضواء المدينة".... إلخ.

كانت هذه الأفلام أعمالاً خالدة فى عالم فن التمثيل الصامت.. والنقد الاجتماعى الذى ينحاز للفقراء ضد الأغنياء، ولقد حصل شارلى شابلن على جائزة خاصة فى احتفال جوائز الأكاديمية الأول (الأوسكار) عام (١٩٢٩) [عن فيلم السيرك ١٩٢٨].

وقد استحقها بفضل تعدد المواهب وعبقرية الكتابة والتمثيل والإخراج والإنتاج (١٠). "رغم كون الفيلم صامتاً.. ورغم بداية عصر الفيلم الناطق فإن الفيلم حقق كل هذا النجاح فلقد رفض شابلن السينما الناطقة... وحتى وجودها فى رأيه كان من أجل اتساع مجال أكبر لتحقيق فن التمثيل الإيمائى الصامت، ولقد ذكر شابلن فى مذكراته عن ذلك "أن هوليوود شهدت تحولاً عميقاً، فمعظم ممثلى السينما الصامتة قد اختفوا ولم نعد غير قلة. والآن وقد راجت السينما الناطقة اضمحل سحر هوليوود ولا مبالاتها وبين ليلة وضحاها، باتت السينما صناعة باردة وجدية... وعند مشاهدتى لأحد تجارب أفلام كان بها الصوت متزامناً.. كان الحوار يشير الضحك وحين كانت

بالعجز، وتطالب بأن تحل مكانها سينما جديدة تقوم على إعادة تشكيل المادة التسجيلية التي تقوم الكاميرا بتسجيلها... والحقيقة هنا هي إلى أي مدى كانت الكاميرا قادرة على التسجيل؟.. فتلك الجماعة مثلها مثل المبدعين جميعاً يؤمنون بقدرة الفن السينمائي على نسخ الواقع ونقله، في سيرورته.. كما هو موجود بالفعل.. ولكن بالاعتماد على المنتج الذي يُعيد تشكيل هذا الواقع. وذلك لخلق واقع فني جديد، له خصوصيته وقيمه عن باقي الأنواع السينمائية، ولقد كانت السينما الصامتة مادة خصبة ساعدتهم على الابتكار.. لعدم وجود الصوت.. فظلوا طوال الوقت يبحثون لبيتكروا أفكاراً جديداً غير مبالين بالصوت.. معتمدين على التعبير البصري.

ويعتبر فيلم "الرجل ذو الكاميرا السينمائية" ١٩٢٩ من أهم أعماله.. (١٥) التي تُعتبر بحثاً عملياً في تقنيات "السينما - العين" ولقد استخدم في هذا الفيلم كل أدوات المنتج والتصوير المعروفة في السينما الصامتة، لخلق صورة عن "الحياة كما يحياها الناس" في يوم عادي في موسكو من الفجر إلى الشفق.. ولكن الفيلم كان يدور عن السينما ذاتها.. وكأنه حالة بحث دائم عن الكشف عن عملية صناعة الفيلم ذاتها... والفيلم يستعرض قدرة الكاميرا في نقل الواقع وإعادة بناءه.. مستخدماً سرعة التصوير، والمزج، والشاشة المنقسمة، واستخدام العدسات المنشورية، والتحريك والتلاعب بالزمان والمكان وتصوير الأشياء الدقيقة.. وطبعاً المنتج الذي يعيد بناء وترابط تلك الأشياء لخلق المعاني المرجوة دون الاعتماد على ممثل.. ولقد تحول فيرتوف بعد هذا الفيلم من كونه مبدعاً سينمائياً تسجيلياً.. إلى شاعر سينمائي قادر على إبداع لغة سينمائية خاصة به.. وبذلك أصبح فيرتوف أباً شرعياً للسينما غير الروائية وأحد رواد السينما السوفيتية الصامتة.

ومن فيرتوف إلى كوليشوف أحد أهم أعمدة السينما السوفيتية ولقد برزت أهمية كوليشوف من تجاربه ونظرياته الكثيرة حول المنتج وهو من أهم الشخصيات التي شاركت في تأسيس صناعة السينما السوفيتية.. وكليشوف مثله مثل فيرتوف يهتم بنظرية الفيلم قدر إهتمامه بممارسة العمل السينمائي.. وكان صاحب ورشة خاصة لتعليم السينما.. ولقد جذبت بين طلابها أكثر الشباب ثورية وابتكاراً وحساساً.. ومنهم بودفكن وأيزنشتاين.. وكانت معظم تجارب تلك الورشة في المنتج.

وتصبح أهم وسيلة دعائية لهم، فلقد رأوا أن السينما أداة لإعادة توحيد تلك الأمة الممزقة... فقد كان الحزب الشيوعي يضم مائتي ألف عضو من المفترض فيهم أن يستطيعوا قيادة شعب من ١٦٠ مليوناً، أغلبهم من الأميين الذين ينتشرون عبر أكبر مساحة في العالم... يتحدثون بما يزيد على مائة لغة مختلفة، لهذا رأوا أن أمامهم مهمة عاجلة لتحويل السينما لأن تكون الوسيط الأكثر ملاءمة لتعزيز التواصل والتماسك بين تلك الكتلة الهائلة من البشر، فالسينما على أية حال تستخدم لغة واحدة" (١٣).

أما عن تلك اللغة فهي لغة عامة يستطيع أن يدركها المثقف والأُمي على السواء، فهي ليست في حاجة إلى تعليم أو إيضاح أو شرح.. هي لغة الصورة ومنذ ذلك الوقت أصبحت السينما بحق وسيلة دعائية وشكلاً من أشكال الفن الجماهيري في الاتحاد السوفيتي.. ولقد كان لها تأثير كبير على الثقافة والمجتمع والسياسة عبر التاريخ السوفيتي.. لكنها لم تبلغ في فترة من الفترات شأناً أكبر مما بلغته أثناء العشرينيات من القرن الماضي، في ذلك الوقت كان تأثير السينما السوفيتية منتشرًا وممتداً بعيداً إلى ما وراء حدودها، وكان المخرجون السوفيت الشباب مثل دوفجينكو، ايزنشتاين، كولشوف، بودفكن، فيرتوف، بكل معنى الكلمة، مطورين لفن السينما من جميع الجوانب وحصلوا لأنفسهم على مكانة ثابتة في تاريخ السينما الأوروبية" (١٤).

ووصلوا بلغة الصورة إلى أعلى مستوى... مستفيدين مما أتاحتهم لهم الثورة من إمكانات... إلى جانب تجاربهم وابتكاراتهم في فن السينما خاصة المنتج... وأيضاً النظريات العظمى في فن السينما التي أصبحت حتى يومنا هذا من أهم المرجعيات في نظرية الفيلم سواء التسجيلي أو الروائي على السواء.. فوجد مثلاً فيرتوف الذي كان صاحب أول نظرية سينمائية للفيلم التسجيلي في العالم كله. فلقد كانت له ابتكارات عديدة في هذا الجانب.. فقام بإعداد تجارب وأيضاً التنظير لها.. وكان همه الأول هو محاولة إعادة بناء الأحداث التسجيلية بشكل درامي.. فمثلاً كان يقوم بتجميع لقطات قصيرة جداً قد تصل إلى كادر أو كادرين... وكذلك التلوين اليدوي للكادرات والعناوين الفرعية... ولقد كون جماعة... من مجموعة من الشباب المتحمس... للسينما التسجيلية أطلقوا على أنفسهم مجموعة "السينما - العين" .. كان هدف تلك الجماعة استنكار السينما الروائية التقليدية ووصفها



على سطح الماء الذى تضيئه الشمس... إن تقابل اللقطات فى الفيلم يثير عملية تداع متبادلة تفسيرية، سواء أراد المخرج ذلك أم لم يرد" (١٨) ولقد رسخ بودفكن تلك الفكرة فى خلق فن التوازى البصرى فى العديد من أعماله وخرج من كون التركيب المونتاجى، والمجاز، وتداعى الأفكار والمونتاج الفكرى إلى أن الانطباع المرئى يتحول بهذه الطريقة الحرفية وعبر السينما الصامتة دون أى حوار إلى فهم سياسى وهو مراده بالأساس، وهذا ما يعطيها هذا التبرير الحرفى الفنى.. وعن طريق تلك الأساليب المونتاجية تحكم بشكل رائع فى الإيقاع الفيلمى.. الذى يركز فيه المخرج المشاعر الإنسانية.. التى هى فى حقيقة الأمر جوهر الأحداث. فلقد أضاف بودفكن إلى المونتاج معنى مجازياً بالإضافة إلى وظيفته الأساسية.. وهى السرد (١٩).

من ذلك المنظور لمونتاج بودفكن... إن هذا النوع من المونتاج لا يكتفى فقط بخلق معان رمزية أو فكرية.. لكنه يظل دائماً فى خدمة السياق السردى والروائى... لأن بودفكن لم يهتم بالتجريد الذهنى، لأنه كان يؤمن أن عملية المونتاج تحدث أثرها على المتفرج بطريقة مختلفة عن تلك التى كان أيزنشتاين يتصورها.. لم تكن العملية الرئيسية فى المونتاج عند بودفكن هى اتحاد اللقطات أو اندماجها.. ولكن العملية الرئيسية للمونتاج هى الترابط الذى يحقق اتصالاً ناعماً بين كله لقطة والتى تليها.. وأضاف أن الفيلم يتم بناؤه، أى أن بودفكن اختار نموذجاً معمارياً للبناء السينمائى، ويعنى آخر فإن المونتاج عند بودفكن يعنى بناء عن طريق الترابط عكس أيزنشتاين الذى يراه عن طريق التصادم.

"ولقد جاءت نظريات أيزنشتاين فى المونتاج التى لم يبلورها إلا بعد تطبيقها فى الممارسة العملية، مغايرة لنظريات كوليشوف وبودفكن، زعم بودفكن فى نظريته عن المونتاج البناء أن المشهد يمكن أن يقدم بطريقة أكثر تأثيراً عن طريق ربط مجموعة من التفاصيل المختارة بشكل خاص من أحداثه. أما أيزنشتاين فقد عارض هذه الفكرة بشدة، حيث كان يعتقد أن بناء انطباع ما بمجرد ربط مجموعة من التفاصيل هو أبسط التطبيقات الأولية لمونتاج الفيلم لا أكثر... وبدلاً من ذلك... يرى أن التتابع الحقيقى للفيلم ينبغى أن يتقدم عبر سلسلة من الصدمات" (٢٠) أهم ما قدمه المنظور السوفيتى، أن كل تجاربهم التى صاغوها فى شكل نظريات والتى أرست قواعد المونتاج المعمول بها حتى الآن، كانت تجاربهم هم الخاصة التى

وكان يرى أن فن الفيلم لا يبدأ أثناء التصوير لكنه يبدأ فى اللحظة التى يتم فيها تجميع اللقطات أى (المونتاج)، "ووجد أن فن المونتاج وسيلة رمزية ومعبرة يتم بها تجميع الصور المختلفة لخلق المجاز أو الرمز غير المتضمن فى الصور ذاتها (١٦). ولقد أنجز الكثير من التجارب السينمائية فى المونتاج، حيث توصل فى النهاية.. إلى فرضية وأطلق عليها "مؤثرات كوليشوف... وهى أن اللقطة السينمائية تحتوى على قيمتين منفصلتين: الأولى كصورة للشيء الحقيقى الذى تلتقطه من الواقع، والثانية هى القيمة التى تكتسبها فى علاقتها مع اللقطات الأخرى.

وكذلك أدرك عبر تجاربه المونتاجية إمكانية خلق الإيهام بالزمان والمكان على السواء عبر المونتاج وعن طريق تجاوز اللقطات بعضها ببعض الآخر.

لاقت نظريات كوليشوف أبرز برهان على صحتها فى أعمال أحد تلامذته وهو (بودفكن) بل إنه تفوق على أستاذه وكانت نظرياته أكثر رصانة.. وطبعاً جميع أفكاره ونظرياته مثله مثل غيره من المبدعين السوفيت، كانت تخدم الثورة... والجميع كان يتسابق بوعى أو دون وعى ليقدم أفضل ما لديه لخدمة مبادئ وأفكار الثورة.. ولقد برهن بودفكن "على أن الأفكار والموضوعات ينبغى أن تحدد الحدث، بدلاً من العكس.. وأن أسلوبه فى المونتاج... هو مونتاج الأشياء المترابطة ذهنياً، (مونتاج ذهنى).. وهذا أيضاً عمل على تقوية المضمون الاشتراكى لأفلامه" (١٧)، وهو المراد الذى كان هو وغيره يسعون إليه. كما سبق أن ذكرت، وهو يعتبر المخرج العظيم فى السينما السوفيتية، ولقد استفاد بودفكن كثيراً من تجاربه مع كولوشوف... وطبق تلك التجارب المونتاجية على أفلامه.. ويُعتبر فيلم الأم هو أول أفلام بودفكن الروائية الطويلة... ولقد حصل فيلم الأم على تقدير كبير من نقاد السينما ووقف بأهميته جنباً إلى جنب مع... المدرعة بتومكين لأيزنشتاين. وكان بودفكن دائماً فى هذا الفيلم يربط الأفكار بعضها ببعض... فنرى مظاهره ثورية للعمال وهى تسير فى شوارع البلدة فى فصل الربيع.. ويصاحب ذلك التقطيع على مشهد للجليد يذوب.. عن طريق التوازى (أى المونتاج المتوازى) ويظل المخرج هكذا يقاطع لقطات ذوبان الجليد.. مع لقطات المظاهرة من حين لآخر.. لترتبط تلك العلاقة وترسخ فى ذهن المتلقى الفكرة المراد إيصالها عبر تلك اللقطات المتوازية المتقاطعة. "أن وجوه العمال تشع بالثقة والتوقع، وينعكس ذلك

فقد حاول وضع صياغة لما أطلق عليه (الرابطة التي لا تنفصم) بين الجدل الماركسي والشكل السينمائي. حتى لا يغلب عنصر على الآخر أو على حساب الآخر. ولقد قام بإخراج فيلم (الإضراب) .. ويُعتبر هذا الفيلم هو أول فيلم سوفيتي ثوري.. وهو بداية للسينما الكلاسيكية السوفيتية الصامتة وكذلك قمة مجدها الذي بدأ في منتصف العشرينيات من القرن الماضي في حين كانت السينما الصامتة في الغرب وأوروبا وأمريكا، تكاد تصل إلى ذروتها، أي أن السينما السوفيتية قد جاءت متأخرة بعض الشيء بالمقارنة مع سينما الغرب.

وطبعاً ذلك كله حدث بسبب الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي مر بها الاتحاد السوفيتي، كما سبق أن ذكرت.

ولقد أورد لنا أيزنشتاين في مقالات كثيرة.. أنه يميز بين خمسة أنماط أو طرائق مختلفة للمونتاج، يمكن استخدامها منفصلة أو مجتمعة في أي مشهد (٢٢):

١- المونتاج الطولي.. إنه المونتاج الذي يهتم فقط بسرعة القطع أي بطول اللقطات بصرف النظر عن مضمونها ... وعادة ما كان يستخدمه جريفيث في لقطات المطاردات حيث يستخدم التوتر في القطع بين حدثين على التوازي لخلق نوع من التوتر والحركة.

٢- المونتاج الإيقاع... ويعني به أن سرعة المونتاج فيه تعتمد على إيقاع الحركة "داخل" اللقطات، هذا بالإضافة إلى اعتمادها على القواعد الأساسية المستخدمة في المونتاج الطولي. ويضرب مثلاً على ذلك من "سلام الأوديسيا" حيث نرى إيقاعاً ثابتاً لأقدام الجنود... وهذا الإيقاع يتناقض مع الإيقاع المتزايد في سرعته للمونتاج الطولي الذي يصور هروب المواطنين.

٣- المونتاج النغمي .. يعني به أن هناك حالة درامية أو مزاجية تسيطر على المشهد نفسه بمعنى أدق فإن المونتاج الإيقاعي.. الحركة داخله سواء حركة الممثل أو الأشياء أو الكاميرا هي التي تخلق الإيقاع العام.. أما بالنسبة للمونتاج النغمي فيعني كل العناصر الدرامية والوجدانية داخل اللقطة... أي الترابط بين تلك العناصر والعناصر البصرية

كانوا يقومون بتنفيذها لإثبات بعض الأشياء أو عكسها... أي أنهم لم يكونوا منظرين فحسب أو مبدعين فحسب ولكن الاثنين معاً مما أعطى لنظرياتهم البقاء والأهمية حتى يومنا هذا أن الفن بالنسبة لأيزنشتاين (وهو أحد أهم منظري ومبدعي السينما السوفيتية.. بل العالمية) امتداداً للطبيعة نفسها والفن جزء من العالم... ووظيفة الفنان فيه أن يعطي المشاهد الحساسية تجاه النبض الأزلي للكون الكبير، ويرى أيزنشتاين أن الفن السينمائي الصامت هو الفن الأكثر شمولية لأنه يجمع الصراع البصري، والصراعات الحركية للرقص والصراعات الصوتية للموسيقى والصراعات الكلامية للغة وصراعات العقل والشخصية في الدراما والقصص الخيالية. أي أن الفن السينمائي الصامت من وجهة نظره مجموعة من الصراعات. وصانع الفيلم يجمع كل هذه الصراعات الجدلية معاً ويضع تركيزاً كبيراً على المونتاج، الذي اعتبره أيزنشتاين أنه أهم ما في السينما. ويوضح دائماً أن بناء الفيلم عنده يتكون من لقطات وأن العلاقة بين اللقطة (أ) واللقطة التالية (ب) لا تكون أبداً (أ، ب) بل يجب أن تكون (ج).

أ + ب لا تساوي (أ، ب)

ولكن أ + ب تساوي (ج)

بمعنى أدق ينتج عن التجاور .. شيء ثالث جديد تماماً يولد عبر التصاق اللقطات ببعضها البعض. وكان المونتاج بالنسبة (لأيزنشتاين) يكاد أن يكون عملية غامضة.

كأن يشبهه بنمو الخلايا العضوية، فإن كانت اللقطة تمثل خلية متطورة فإن القطع هو ذلك "الانفجار" الذي يحدث عندما تنقسم الخلية اثنتين (على حد تعبيره)، والمونتاج هو تلك المرحلة التي تنفجر فيها اللقطة. أي عندما يصل توتر اللقطة إلى حده الأقصى في التمرد. وهذا النوع من المونتاج أطلق عليه أيزنشتاين اسم (مونتاج التصادم) كما سبق أن ذكرت.

"وصل الصراع بين الشباب والكبار إلى ذروته في منتصف العشرينيات، ربما يمكننا القول باطمئنان بأن المنافسة قد شحذت المواهب لدى الجيلين القديم والجديد. كانت هناك قضية هامة وهذه القضية كانت أيديولوجية، عن دور السينما في مجتمع اشتراكي.. أعلن الطليعيون أن السينما الاشتراكية كانت بحاجة إلى أن تكون ثورية في الشكل بالإضافة إلى المحتوى" (٢١)... وهو الهدف الأساسي الذي نشأت فيه السينما السوفيتية (كما سبق أن ذكرت)، الذي سعى إليه أيزنشتاين..



الحوار تماماً.

ولقد قدم فى هذا الفيلم انتفاضة (١٩٠٥) حيث ترمد البحارة على السفينة أوديسا ضد القهر والظلم والاستبداد... بدأت الانتفاضة فى الشوارع.. وعلى السلاالم الطويلة التى تدعى سلاالم الأوديسا التى عندما رآها أيزنشتاين وهو يتجول بكاميراته محاولاً إعادة تمثيل الحوادث الرئيسة فى هذه الثورة فى أماكنها الطبيعية.. أدرك واقتنع بأن فى هذا المكان يوجد قلب وذروة فيلمه.. بمعنى أدق هنا فى هذا المكان الرمز الكامل لانتفاضة ١٩٠٥.

أخذ أيزنشتاين من تلك الحادثة الصغيرة (تقدم البحارة على السفينة ومقتل زعيمهم).. وصاغها فى فيلم كبير.. وأظهر لنا فى هذا الفيلم: الخطوط الحادة الطباقية فى الاتحاد السوفيتى، الكراهية الفظيعة لنظام القيصر، ظهور الزعامة العسكرية، القهر والفقر والظلم والطغيان الذى يعانى منه عامة الشعب بسبب هؤلاء الطغاة.

لم يركز أيزنشتاين على بطل واحد فى تلك القصة... ولكن البطل كان كل هؤلاء المقيهورين... البطل هو الموضوع، البطل هى الانتفاضة نفسها.. وليس أحداً بعينه... من هنا اكتسب الموضوع أهميته... وخرج من كونه حادثة فردية إلى حادثة عامة ثم انتفاضة كبيرة، كان الشعب كله وراءها.

ولقد عبر عن هذا الموضوع عبر استخدام لوسائل تقنية عديدة وعلى رأسها المونتاج لخلق هذا الأساس الثورى، ولقد استخدم فى معظم مشاهد الفيلم (الاستعارات والكنائيات والتشبيهات التى استوعبها المتلقى وفهم دلالتها.. ويرجع ذلك إلى الأسلوب المونتاجى الذى استخدمه وكان نسيجاً من الأنواع المونتاجية سابقة الذكر.

وقسم الفيلم فى بنائه إلى خمسة فصول ولكل فصل شكله المميز وبنائه الذى يفرقه عن باقى فصول الفيلم. وفى بداية كل فصل كان يقدم لوحة بعنوان الفصل... أى أنه قسمه إلى مقاطع، مراعيًا الترتيب التكنولوجى للزمن وجاء الترتيب على النحو التالى:

١- الفصل الأول : الرجال والدود.

٢- الفصل الثانى : دراما على سطح المؤخرة "مؤخرة المركب".

٣- الفصل الثالث: الميت يصيح

للقطات المونتاج وكمثال على ذلك يستشهد بمشهد الضباب فى المدرعة بتومكين.. بمعنى أن النغمة السائدة فى هذه اللقطات هى نوعية الضوء الذى يتراوح بين الضبابية والشفافية.

٤- مونتاج التوافق النغمى... وهو مونتاج يتحقق فى ذهن المتلقى.. وفيه يمزج بين الثلاث طرق السابقة.. وهو يتولد من خلال عملية الإدراك بين المادة المصورة وبنائها بالمونتاج وعبر المتلقى الذى يستوعب تلك المادة المعروضة أمامه... أى أنه أهتم كثيراً بما عرف بـ"سيكولوجية الإدراك"... ولكنه تعامل معه كمخرج عبر المونتاج.. الذى كان عنده هو أساس الفن السينمائى.

٥- المونتاج ذهنى أو الأيديولوجى.. وهو أكثر الأنواع التى يتعامل بها أيزنشتاين.. فهو يعنى عنده أنه المونتاج القادر على التعبير عن أفكار مجردة وصياغة مقولات ذهنية مباشرة وصريحة.. وهذا المونتاج يعتمد على العلاقة الذهنية التى تنشأ بين اللقطات ذات المحتوى البصرى المتناقض أو غير المتتابع.. فينشأ من ذلك التصادم البصرى الذى هو مراده الأساسى... ويقدم من خلاله أفكاراً بسيطة، وأفكاراً معقدة وأفكاراً مجردة... بمعنى أدق كان أيزنشتاين يمزج بين لقطات.. ليست متتابعة بصرياً.. مثل الثوار يمشون فى الشوارع.. ويقطع على لقطات لبحر هائجة أمواجه.. (فى فيلم المدرعة بتومكين) وذلك لخلق معنى ثالث ينشأ فى ذهن المتلقى من هذا التجاور البصرى للقطتين.

تلك كانت الأنواع التى استخدمها أيزنشتاين فى المونتاج والتى أوردها لنا ديفيد كوك.. فى كتابه تاريخ السينما الروائية.

ولعل فيلم المدرعة بتومكين ١٩٢٥ من أهم الأفلام التى قدمها أيزنشتاين.. ونجد بها الاكتمال للشكل البصرى واستخداماً واسعاً لتلك الأنواع المونتاجية والتى سبق أن أوردتها... وفيلم المدرعة بتومكين يُعتبر واحداً من أهم عشرة أفلام صامتة قدمتها السينما على مر تاريخها فهو تجسيد مرئى للتقطيع الفنى والأيديولوجى الذى قدمه المنظر والمخرج الكبير سيرجى أيزنشتاين عبر الصورة فقط دون الاعتماد على

٤- الفصل الرابع: سلالم الأوديسيا.

٥- الفصل الخامس: الفصيلة البحرية.

هكذا كان تقسيم الفصول كما قدمها أيزنشتاين في المدرعة يتوكل وكل جزء من تلك الأجزاء مختلف ومع ذلك فهى تتداخل وتلتحم بواسطة منهج التكرار المزدوج الذى استخدمه طوال الفيلم.. لخلق الترابط بين أجزائه بعضها ببعض.

أما بالنسبة لأهم مشهد فى الفيلم... الذى قال عنه أيزنشتاين نفسه أنه بؤرة الفيلم هو مشهد (سلاالم الأوديسيا) الذى لا يخلو مرجع سينمائى إلا وتعرض له عبر تاريخ السينما كله، هذا المشهد علامة هامة فى تطوير السرد واستخدام جيد للمونتاج والمخرج هنا طور فى استخدام الزمن.. استغرق المشهد (٧٥ ثانية).. بمعنى أن المخرج حاول مط الزمن أو أن ثبت لحظة ليرينا إياها من خلال جميع زوايا الرؤيا المختلفة، وكذلك التركيز على نماذج بشرية متعددة عبر نحو ٥٥ لقطة حدثت جميعها فى وقت واحد.... أى وقت نزول المتظاهرين ومن خلفهم الجنود، لذلك ابتكر أيزنشتاين هذه الحيلة فى كشف الحدث.. من أجل شحذ أكبر شحنة انفعالية للمتلقى وعلى المستوى التقنى إعطاء الإحساس بأهمية اللحظة الواحدة... إذ ما صورتها بتلك الطريقة، ولقد نوع فى أحجام وزوايا وطول اللقطات، وكأن الكاميرا عبارة عن عين تنظر فى كل الاتجاهات.

لجأ المخرج لهذا الأسلوب لكى يعرض أحداثاً متزامنة فى لحظة Simultaneous events على نحو متتال فى السرد Successive presentation، أما بالنسبة للبناء الزمنى للمشهد فسنجد أن الاستغراق الزمنى Time duration للقصة أقل من الاستغراق الزمنى للسرد الذى هو مساو فى ذاته لزمن الشاشة (زمن العرض) وذلك لسببين:

١- تثبيت اللحظة ونزول الجماهير ومطاردة الجنود لهم، ونشاهدها من كل الجوانب.

٢- تكشف الزمن ومطه لأن النزول لا يستغرق إلا جزءاً بسيطاً من الثانية ولكن المخرج مط الزمن ليضخم حجم الكارثة.

إن فيلم بوتمكن كتاب مرئى على الشاشة لتطبيق نظريات (أيزنشتاين)، وبنائه للفيلم ألهم مشاعر الجماهير فى روسيا وخارجها.. واعتبروه تحفة فنية بكل المقاييس.

ولقد كان أيزنشتاين من أكبر المعارضين لاستخدام الصوت المتزامن مع الصورة وكذلك بودفكن... لأنهما رأيا أن الحوار المتزامن سوف يضعف بالتعبير البصرى.. الذى وصل مداه إلى اكتماله (إن جازة التعبير) فى أعمالهما الصامتة.

إن أيزنشتاين وبودفكن هما من أهم المنظرين (العلميين) للسينما.. ويجدر بنا هنا أن نشير للأفكار التى تمحورت حول تركيب الفيلم.. والفروق الخاصة وذلك كما يلى :

١- التركيب السردى للفيلم : يقتصر هدفه على ضمان استمرارية الحدث وهو التركيب الذى ابتدعه الأمريكيون ... وهو التركيب فى جميع الأفلام تقريباً "التي تروى قصة".

٢- التركيب الغنائى للفيلم : الذى بالإضافة إلى تأمينه الاستمرارية السردية... يستخدمها للتعبير عن أفكار ومشاعر ترقى بالحدث... وهو التركيب النموذجى لأفلام بودفكن.

٣- التركيب التشيرى : أو التركيب "البناء" وهو التركيب الخاص بديجافيرتوف، كما أنه الشكل الوحيد الذى يتيح أن يبنى الفيلم كاملاً على منضدة التركيب... وهو غير قابل للتطبيق إلا فى "تركيب الأفلام" "الإخبارية".

٤- التركيب الثقافى الخاص بأيزنشتاين : الذى يتطلع إلى أن يبنى القصة بأكثر من احتفاله باستمراريتها ويهتم بالتعبير عن الأفكار بجديتها... وبدلالة القصة المروية" (٢٣).

هكذا كانت السينما السوفيتية الصامتة التى مازلت حتى يومنا هذا علامة هامة فى تاريخ السينما العالمية.. وأن أعمال مبدعيها ونظرياتهم قد أرست بشكل أساسى قواعد اللغة السينمائية المعمول بها حتى الآن.

ومن السينما الصامتة السوفيتية إلى التعبيرية الألمانية.. فرغم البداية المبكرة للعروض السينمائية فى ألمانيا على يد الإخوة "سكلا دانوفسكى" كما سبق أن ذكرت سابقاً فإن السينما الألمانية لم تلق أى نشاط أو ازدهار فى فترة ما قبل الحرب.. فمعظم ما كان يعرض من أفلام.. كان من دول أخرى مثل فرنسا وأمريكا... ولم ينشط الإنتاج بها إلا بعد انتهاء الحرب والهزيمة التى لحقت بها... وبعدها قفزت إلى



التي قدمها لوبيتش) أن تصف التاريخ بأنه هراء.. فقد بدا أنها تريد القول بأن التاريخ هو ملهى لدوافع الغضب المستعر، وهو نتاج اعتداءات شيطانية تحبط آمالنا بالحرية والسعادة دائماً وأبداً" (٢٦). ولقد أقبل الجمهور على تلك النوعية من الأفلام شبه الواقعية، بعد ما كانت السينما الألمانية قبل لوبيتش لا تتناول سوى الأفلام الإباحية الجنسية...، فعلى يد لوبيتش اختلفت النوعيات وأظهرت الدراما التاريخية رواجاً آنذاك، على الرغم من أن لوبيتش لم يكن في بداية الأمر متحمساً لتلك النوعية.. ولكنه مع ذلك أرسى شكلاً جديداً نحو الأفلام الصامتة التاريخية... رغم أن نجاحه في هذه اللحظة بعينها... إنما يرجع إلى معارضته للأفكار الثورية بقدر ما يرجع إلى قيمته الجمالية والنفسية. تلك النوعية من الأفلام... قدمها لوبيتش نحو عام ١٩١٥-١٩٢٣ حيث أخرج أكثر من ثلاثين فيلماً.

لقد حققت السينما الألمانية أكبر انتصار لها عام ١٩١٩ حين قدمت للعالم كله فيلم (مقصورة دكتور كاليجاري) إخراج روبرت فين، والسيناريو كارل ماير، هانز ياخوفيتش يعد من أهم عشرة أفلام في تاريخ السينما الصامتة في العالم، حيث يصور الفيلم عالماً غريباً يتأرجح بين الخيال والحلم والواقع والهلاوس... فهو محصلة ذكريات وتجارب عن العبادات النفسية وجرائم قتل مفاجئة، وتنويم مغناطيس...، أشياء غريبة ومتداخلة مر بها كُتاب السيناريو، ويُعتبر هذا الفيلم إلى حد بعيد من أوائل أفلام التعبيرية الألمانية... التي بدأت من الآداب ثم انتقلت منه إلى السينما.. وكان كاليجاري خير نموذج لذلك.

"إن المبالغة البصرية والشكلية في "كاليجاري" لم تعرف السينما لها خلفاً أو تابعاً على الإطلاق : فأهمية الفيلم الفارقة إنما تكمن في كيفية إيضاح أن التعبيرية بقدر محدود هي الوسيلة الطبيعية للسينما، كيفية توظيف الصورة بما يعكس ويترجم الحالة النفسية والحركة الداخلية للشخصية... ولقد قدمت السينما الألمانية عبر كاليجاري كاميرا حرة المدى لها قدرة على توظيف تفصيلات بصرية موحية لإضاءة العوالم النفسية للشخصيات.. وبراعة الديكور وعبقورية الإضاءة" (٢٧) والفيلم إذ يقدم تلك العوالم الغريبة إنما يهدف من ورائها إلى نقد كل أشكال السلطة وتصوير الدولة بكل سطوتها.. وأنه بيدها حياة أو موت أي فرد من رعاياها... فالفيلم يقدم مضموناً ثورياً... بشكلٍ مستتر، فقد معناها بسبب تكشف

الإنتاج السينمائي العالمي.. ولقد نشطت السينما وازدهرت بفعل تدخل كبير ورسمي من الدولة مثلما حدث في أمريكا وروسيا.. كما سبق أن ذكرت. كان هدف السياسة بعد الحرب تشجيع السينما.. وازدهارها تجارياً.. وذلك لتجميل صورة البلد الذي هُزم في الحرب وفقد سمعته.

زاد من ذلك الحماس الفكري والفني الذي نشأ بعد الحرب... "حيث أزيحت كافة الآراء والمزاعم القديمة جانباً واستقبلت الآراء الطليعية بكل أشكالها.. وفي جميع مجالات الفن... وكانت التعبيرية هي الشعار المفضل" (٢٤) أو الشعار الذي سار على نهجه المبدعون كافة سواء في السينما أو في جميع مجالات الفنون الأخرى، ولقد كانت التعبيرية رد فعل للنزعة الطبيعية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر.

كانت أهم خطوة في السينما الألمانية الصامتة الجديدة أو الإنجاز الكبير هو إنشاء شركة مساهمة وطنية.. هي شركة "أوفا"... وذلك عام ١٩١٧.. واندماج شركات الإنتاج السينمائي الكبرى مع بعضها البعض... وذلك للنهوض بالسينما ورفع مستواها المتدنى آنذاك. وبناءً على ذلك أنشئت استوديوهات كبيرة وضخمة. وبدأوا في رفع مستوى الإنتاج والتوزيع عبر تدريب وتكوين كوادر من الفنانين والفنيين المهتمين بصناعة السينما في التخصصات كافة وبعد الانتهاء والخروج من الحرب ازداد الإنتاج السينمائي وارتقى وأصبحت السينما الروائية الألمانية الصامتة تنافس نظيراتها في العالم كله، وذلك رغم تحويل شركة "وفا" إلى قطاع خاص.. وبيع الحكومة للأسهم الخاصة بها. ولكن هدفها ظل كما هو الارتقاء بالفن السينمائي ومنافسة السوق العالمية "لقد كانت أوفا باستخدام تعبير كراكاور مجرد أداة ساعدت على ولادة السينما الصامتة الألمانية، التي كانت قد جذورها الحقيقية في حركة البعث الجديد التي سادت كل ألمانيا عشية الحرب الأولى واتسمت بنزعة ثقافية ثورية" (٢٥).

ويعتبر ارنست لوبيتش من أوائل المخرجين الألمان براعة وتميزاً في التقنية وعن طريق هذا المخرج الذي كان له السبق في أن تغزو الأفلام الألمانية الصامتة السوق العالمية بل وتنافسها.. وكانت ذات طابع تاريخي مميز... اجتذبت العديد من مخرجي السينما في العالم لكي يقلدوها.. ويستعينوا بلمسة لوبيتش السحرية.

ولقد آرادت هذه الأفلام (الأفلام التاريخية الصامتة

ولقد استخدم مورناو أساليب تقنية جديدة وظفها خير توظيف فى فيلمه مثل تصوير دراكولا دائماً من زوايا منخفضة... والاستخدام الدرامى للقطات عمق المجال، حيث يمتد الحدث من مقدمة الكادر إلى خلفيته... وهو ما يؤدي إلى خلق علاقة وثيقة بين الشخصية والمكان سواء كانت الشخصية فى المقدمة أو فى عمق الكادر... وتؤدي إلى وحدة واحدة.

فلقد ساهمت السينما الصامتة فى استفزاز المبدعين بصرياً من أجل إحلال عناصر وحيل مرئية تغنى عن وجود الصوت.

وهكذا أصبحت التعبيرية مصطلحاً عاماً لأسلوب بصرى يصدم المشاهدين كمصدر للقلق والغربة... شكل فنى أطاح بالبناء التقليدى للرواية وانقسام الشخصيات، وتبسيط الضوء على الحالات النفسية والتي كانت هى المادة الخصبة لدى مبدعى التعبيرية الألمانية.

ومن (مورناو) إلى (فريتزلانج) أحد أهم مبدعى السينما الألمانية التعبيرية الصامتة. ولانج يتميز عن باقى مخرجى التعبيرية الألمانية فى أنه مزج بين الموضوعات المتعلقة بالذهن وبين التأثير التقنى الخاص بالناحية التشكيلية، فلم يطغ عنده شيء على الآخر.. فموضوعاته شديدة الإهتمام... وتشدد المتلقى إلى براعة الديكور والإضاءة.. فى إطار درامى.

كذلك نجده يمزج فى أفلامه بين العالم الرومانسى الأسطورى بالإضافة إلى الإبهار الشديد فى التكوين وبناء اللقطة. وكان فيلم "متروبوليس" ١٩٢٦ واحداً من أهم أفلامه بل من أهم الأفلام التى قدمتها التعبيرية الألمانية فى السينما الصامتة... ولقد قدم هذا الفيلم فى شكل فانتازى.... يطغى عليه الجانب الفلسفى... فى علاقة سكان نيويورك (والتي هى موضوع الفيلم) بعضهم ببعض أى علاقة السادة بالعبيد.

أحدث فيلم "متروبوليس" انطباعاً جيداً لدى الجمهور الألمانى، فى أمريكا لاقت الإنجازات التقنية الرائعة فى الفيلم كل تقدير. أما فى بريطانيا فقد كان الموقف منه بارداً. وشعر الفرنسيون بعدم الارتياح للفيلم الذى بدا لهم هجيناً من شركتى إنتاج، وبشكل عام رأوا فيه إشارة تنذر بالحياة الألمانية (٣٠) وهذا يوضح أن السينما الألمانية الصامتة آنذاك كانت تجوب أنحاء العالم... ويكثر عليها الطلب خاصة أنها تتناول موضوعات خاصة عبر أشكال بصرية متميزة ومتفردة عن غيرها من أنواع السينما التى كانت سائدة فى تلك الفترة فى

حقيقة فى نهاية الفيلم... أخرجت الفيلم من كونه مضمون ثورى يهاجم السلطة... إلى قصة تحكى عن هلاوس الإحساس المرضى بالعظمة والاضطهاد... وهذا ما أخذه النقاد على الفيلم. ولكن الأساليب التقنية التى قدمها المخرج فى الفيلم عبر فنانين تعبيرين فى الإضاءة والديكور أضفت على الفيلم روح الغربة والغموض... وهى التى أكسبت الفيلم قيمته الأسلوبية.

"يتبين إذن لنا هدف التعبيرية: أنه ترجم بالرمز لذهنية الأشخاص وحالتهم النفسية "ومقاصدهم" كذلك، بواسطة خطوط وأشكال وحجوم، بطريقة يُطلب فيها من الديكور أن يكون الإعراب التشكيلى عن مأساتهم، ولم يكن ذلك الترميز تبسيطاً، بل على العكس فهو يستثير ردود فعل على درجات متفاوتة من الوعى "توجه" ذهن المشاهد، على غرار الرمزية الباطنية المنبثقة من الأسس ذاتها" (٢٨).

من فيلم "مقصورة الدكتور كاليجارى" بدأت السينما الألمانية الاتجاه الكامل نحو التعبيرية بل والرغبة فى ازدهار تلك النوعية.. وتحاول أن تحاكي فيلم (كاليجارى) على اعتبار أنه النموذج الأول للتعبيرية الألمانية... إن جاز التعبير.

ولقد ظهر العديد من المخرجين الألمان... فى تلك الفترة كان أهمهم، فريتز لانج، ومورناو.

مورناو حاول أن يسير على نهج كاليجارى.. وقدم أعمالاً تجريبية خفيفة فى بداية عمله... يغلب عليها العوالم النفسية، "إلى أن قدم اثنين من أهم الأفلام فى تاريخ السينما العالمية وهما (نوسفيراتو) و (سيمفونية الرعب) ١٩٢٢ وهما بداية سلسلة طويلة من الاقتباسات السينمائية لرواية "دراكولا" مصاص الدماء... وهما يعتبران من كلاسيكيات أفلام مصاص الدماء.

إن أهم ما ميز فيلم نوسفيراتو... هو التقنية البسيطة التى استخدمها مورناو، والتلقائية التى سادت العمل كله رغم نزعتة الأسلوبية التعبيرية "ولقد صور معظم الفيلم فى الأماكن الطبيعية أى خرج من حدود الاستوديو عكس كاليجارى... والتأثيرات الدرامية الموجودة بالفيلم تمت بواسطة المونتاج عبر الإيقاع المتغير، وحركة الكاميرا التى تربط الأحداث بصرياً... والتلاعب بالزمان والمكان. وعلى عكس مخرجى السينما الصامتة الألمان، أراد مورناو، أن يدمج الأدوات الأسلوبية المستخدمة فى التعبيرية فى الأدب والمسرح إلى السينما" (٢٩).



كافة أنحاء العالم.

فالفيلم الصامت.. فيلم سهل المثال بالنسبة للناس من كل البلدان [حتى لا تصير اللغة عائقاً للفهم] حيث إن اللغة البصرية يستطيع كل الناس عبر اختلاف ثقافتهم أن يدركوها إدراكاً كاملاً. "فالفيلم الصامت متحرر من الحوائط المنفصلة للفروق اللغوية، ويرى النقاد أن المسرح يقدس المعقولية بينما تقدم السينما الصامتة الشعر، فالمسرح محدود مقيد ليس بالمكان والزمان وحسب وإنما أيضاً محكوم بنفس القوانين السببية التي تحكم الطبيعة أياً كان ما يعرضه، وعلى النقيض من ذلك يمكن رؤية السينما الصامتة وهى محررة من تقييدات المكان والزمان...، وبذلك فهى مفتوحة لكل المنتاجات التي يتمناها المرء، وكذلك من قيود السببية والمعقولية. والسينما الصامتة يمكن رؤيتها كحيز عملية التفكير الأولية وهى عمليات الفكر اللاواعية التي تصبح فيها كل الأشياء، ممكنة وتتضمن أيضاً عمليات التفكير الساحرة لصغار الأطفال. فى الفيلم أنت لا تخبر الناس عن الأشياء ولكنك تريهم وتعرض لهم الأشياء." (٣٣)

ومن السينما الصامتة العالمية وبناء على كل ما أوردناه... نأتى إلى السينما الصامتة المصرية محاولين الإجابة على سؤال عبر هذا البحث وهو لماذا لم يصل الفيلم الروائى المصرى الصامت إلى ما وصلت إليه السينما الصامتة العالمية؟؟؟

"إن السراب أحاط بتاريخ السينما المصرية خاصة فى مراحلها الجنينية الأولى منذ دخول السينما مصر وحتى نهاية فترة السينما الصامتة، وهى فترة فى عمر السينما المصرية ليست بالقصيرة إذ تقترب من الأربعين عاماً وهى الفترة التي تحتاج من الباحث فعلاً إلى "حجر رشيد" آخر يفك الحروف والسطور الأولى والغامضة والتي تكتنف دخول السينما فى مصر" (٣٤) والغريب واللافت للنظر أن المحاولات القليلة لعمل أفلام مصرية صامتة.. لم يتبق منها شيء ولا كادر واحد يطلعنا على تاريخنا السابق، إلا بعض الأفلام القصيرة لمحمد بيومى و خليل راشد.. وهما من رواد السينما المصرية.

فعلى الرغم من أنه "قبل أن ينتهى عام ١٨٩٦ كانت السينما قد انتشرت عبر أوروبا وأمريكا خلال توكيلات أصحاب القاعات الموسيقية والمغامرين من محترفى العروض بأراضى المعارض الكبرى، ومن بين هذه البلاد غير أوروبية أو الأمريكية كانت مصر التي تم أول عرض سينمائى بها فى ٥

ولقد قدم (لانج) فى هذا الفيلم نموذجاً للمرأة، (الإنسان الآلى)، وكذلك صوراً للمدينة الضخمة الزائفة... والعمال وناطحات السحاب... إلخ، كل هذه الصور الصامتة التي قدمها لانج "كانت عبارة عن كنز بصرى بقيت موجودة لعقود من الزمن، خاصة من قبل المخرجين الأمريكان" (٣١). وفيلم متروبوليس يُعد من أهم عشرة أفلام فى تاريخ السينما العالمية الصامتة. استطاع فيه المخرج أن يبحث وينقب عن أشكال بصرية تعوض عدم وجود الصوت فى الفيلم، "فالفيلم مصنوع من مكونات مأخوذة من أصول متنوعة. أجزاء من أساطير، صور من حكايات، إشارات من الإنجيل، استعارات من صور مستقبلية، كانت موجودة فى الروايات الشعبية فى ذلك الوقت، وعناصر من السينما التعبيرية الألمانية، كل هذه المكونات اتحدت لتشكّل قصة أشاد بها النقاد عندما عرض هذا الفيلم لأول مرة (٣٢). وأيضاً حتى يومنا هذا.

وهكذا عرضنا السينما عند لانج وأحد أهم وآخر أفلامه الصامتة، فالسينما الصامتة الألمانية فى فترة ما بعد الحرب أصبحت هى الملاذ والمكان المفضل للهروب والقيام برحلات إلى عالم اللامنطقية والرؤى العنيفة... حيث لا أحد يتكلم على الشاشة ولكن الصورة تقول كل شيء والتعبير البصرى يصل فيها إلى منتهاه وتيمات أفلامها التي تصور البنيات الضخمة والشوارع المظلمة الملتوية.. أو الأبطال الذين يعانون من مشاكل وأمراض نفسية وقلقين على مصائرهم، والإحساس بالاغتراب داخل مجتمعهم.. كل تلك الأشياء التي تناولتها السينما الألمانية الصامتة، ورغم صمتها هذا كانت ولا تزال تيمات لموضوعات تناولتها هوليوود واستفاد منها مخرجون كبار أمثال سبيلبرج، ولو كاس... فى نوعيات مثل مصاص الدماء، وأفلام الرعب، والشخصيات الآلية المبتكرة.... إلخ.

نستخلص من كل هذا ما آلت إليه السينما الصامتة فى جميع أنحاء العالم ومدى تقديم مبدعيها للابتكارات سواء فى الموضوعات أو التقنيات... دون اللجوء (للكلمة)... وإنما عبر وسائل تعبيرية بصرية... وصلت إلى حد الاكتمال... كما سبق وذكرت.. بل والأكثر من ذلك أن بعض المبدعين القائمين عليها... استنكروا دخول الصوت وذلك بسبب إحساسهم بأن الصوت سيضعف من القوى التعبيرية للصورة.... وهى على حد قولهم (غرض السينما الأول).

مصر.. أى أن أول عرض فى مصر حدث بعد حوالى عام تقريباً من أول عرض فى باريس. وفروق الأيام بين ما أورده الدكتور القليوبى والأستاذ الحضري ليس بالأهمية الكبرى لأن كما سبق أن ذكرت هو أنها بضعة أيام لا تشكل أهمية فى محك حديثنا.

وفى عام ١٨٩٧ بدأ تصوير أفلام من قبل شركة لوميبير فى مصر وهذا من ضمن البرامج التى وضعتها شركة لوميبير لتصوير بعض الشرائط السينمائية فى كافة أنحاء العالم... وقاموا بتصوير حوالى ٣٥ شريطاً بين القاهرة والإسكندرية.. على حد قول الأستاذ أحمد الحضري.

وفى عام ١٨٩٨ (كما أشار الأستاذ أحمد الحضري) كان أول عرض سينمائى فى مدينة بورسعيد. وتوالت العروض السينمائية فى القاهرة والإسكندرية كجزء من برامج العروض المسرحية، وتنوعت المناظر التى تُقدم وبدأ القائمون على العرض يغيرون البرنامج كل فترة حتى لا يمل الجمهور من العروض خصوصاً أنها (أى السينما) كانت تعرض صامتة وسط عروض مسرحية مفحمة بالحياة الصوتية.

ثم جاء عام ١٩٠٧ وجاءت بعض العروض فى الإسكندرية تعرض عروضاً سينمائية بمصاحبه آله (كروموجافون) والتى تعتمد على الاستماع إلى صوت أسطوانة متزامنة مع شريط الصورة.

ويضيف الأستاذ أحمد الحضري أنه فى عام ١٩٠٧ وفى شهر يونيو بدأ أول تصوير سينمائى محلى (على يدى محلات عزيز و دوريس بالإسكندرية) ومن الجدير بالملاحظة... إن السينما منذ بداية عرضها الأول اقترنت اسمها دائماً بالإسكندرية.. "فالإسكندرية تعتبر مهد السينما المصرية بحق" وسوف أتعرض لاحقاً لاثنتين من أهم رواد السينما فى مصر ينتمون إلى مدينة الإسكندرية وهما الأستاذ محمد بيومى والأستاذ محمود خليل راشد "لقد تم تصوير زيارة الخديو للمعهد العلمى بمسجد أبى العباس، كما قامت المحلات نفسها بتصوير الاحتفالات الرياضية بمدرسة سانت كاترين... وقامت محلات (عزيز ودوريس) بالطبع والتحميض فى معاملها. ثم قامت بعرض هذه الأفلام على متفرجى سينمافون عزيز ودوريس بالإسكندرية" (٣٨) وأيضاً يضيف أنه عام ١٩١٥ تم عرض فيلمين هما (وصول السلطان إلى الإسكندرية) وكذلك فيلم (زيارة لحظائر مستشفى الرفق بالحيوان فى محرم بك) ولقد

نوفمبر ١٨٩٦ ببورصة طوسون بالإسكندرية... والشخص الذى أشرف على العروض هو "هنرى ديللو ستروولوجو" الذى نشرت جريدة "لاريفورم" فى عددها الصادر بتاريخ "١١ ديسمبر عام ١٨٩٦ بأنه صاحب امتياز عرض سينما توغراف السادة أوجست لوميبير فى مصر" (٣٥) أى أن ظهور السينما فى مصر واكب العديد من بلدان العالم واقترب من أول عرض فى باريس حيث فرق العرض كان حوالى عام تقريباً. لذا فالاحتفال بمئوية السينما المصرية يوازي تاريخ أول عرض سينمائى فى مصر وهو عام ١٨٩٦.

استوعب الجمهور المصرى هذا الفن الجديد وقبول باستحسان كبير وانتشرت دور العرض فى أماكن عديدة ومتفرقة وانتشرت العروض بسرعة كبيرة. والغريب أن الجمهور الأول للسينما لم يكن رد فعله مساو لرد الفعل فى الخارج حيث إنهم هناك فزعوا عندما رأوا قطار لوميبير يدخل إلى المحطة ...، أو أنهم نفضوا الماء من على ملابسهم عند مشاهدتهم للبحر الهائجة أمواجه....، أو أنهم دهشوا وأحسوا بالرعب عندما شاهدوا لقطة كبيرة C.U لوجه ممثل

لم يحدث هذا على الإطلاق فى مصر.. إنما حدث العكس فلقد استمتعوا بالسينما توغراف واستوعبوا الفن الجديد وتزوقوه ولكن ذلك قد أخذ وقت طويل وسوف أتعرض لاحقاً لذلك... ويرجع ذلك إلى ما أورده دكتور محمد كامل القليوبى (الذى اعتبره أحد أهم مؤرخى السينما المصرية) أن الجمهور المصرى اعتبر السينما أحد الأشكال المتطورة لفن خيال الظل الواسع الانتشار وقتها والرسوم المتكررة على الحوائط، الفرعونية فسارح الفنانون الشعبيون العاملون فى فن خيال الظل والسيرك الشعبى والأكروبات ورواة الملاحم الشعبية إلى استخدام العروض السينمائية" (٣٦). وذلك لخدمة الفن الذى يقومون به.

والأستاذ أحمد الحضري أحد مؤرخى السينما أيضاً يشير فى كتابه "تاريخ السينما فى مصر" (٣٧) أن أول عرض سينمائى فى مصر كان يوم (الخميس ٥ نوفمبر ١٨٩٦) فى بورصة طوسون بالإسكندرية وأول عرض سينمائى فى القاهرة كان يوم (السبت ٢٨ نوفمبر ١٨٩٦) فى صالة حمام شيدر. وأيضاً كانت صحة أحد تلك التواريخ عن الآخر... ففى رأى أن هذا لا يهمنا فى هذا الحديث وإنما الذى يهمنا هو أن فرق العرض الأول فى باريس ليس بالبعيد إطلاقاً عن أول عرض فى



المخرج الراحل "محمد كريم" فى التمثيل بها، فى فيلمى "شرف البدوى" و"الأزهار المميته".

وفى هذا الصدد يقص علينا المخرج الراحل "محمد كريم" فى مذكراته عن تلك التجربة (٤١) سافرت إلى الإسكندرية وصورة زاهية لما يوشك أن أحققه كممثل تملأ ذهنى وكأى فنان كبير ركبت سيارة فاخرة إلى مقر الشركة... بدأت العمل مع أول شركة إيطالية للسينما فوتغراف... وكنت أقضى طوال النهار فى مقر الشركة لا أحد يكلمنى ولا أكلم أحداً.. وكان لا يوجد فى فريق العمل كله مصرى واحد أستطيع أن أكلمه.. ظل الحال هكذا حتى جاء يوم.. وجدت جميع العاملين بالشركة يبحثون عن شيء مفقود على الأرض منهمكين فى ذلك بشدة... حتى بدأت البحث مثلهم... وبينما أنا مستمر فى البحث عثرت على شيء يلمع.. ماسة كبيرة منزوية فى أحد الأركان... وحملتها إلى السنياتور [أكسيليو]... جعل هذا الحادث منى نجماً بارزاً فى الבלاتوه كل هذا وأنا أترقب اللحظة الحاسمة التى أقف فيها أمام الكاميرا. وفى يوم جاءت إحدى الخياطات وأخذت مقاساً.. فتعجبت لأنى أعلم أنهم لم ينتهوا بعد من ديكورات فيلم "قصر الزمان" الذى كانوا ينوون تصويره عن قصص ألف ليلة وليلة وعندما سألت أكسيليو.. عرفت منه أنهم سيستغلون الوقت الضائع وسيبدأون فى تصوير فيلمين هما (شرف البدوى) و(الأزهار المميته) ولقد قمت بأول دور تمثيلى فى حياتى وهو دور عسكرى... إن يوم السبت ٢٠ يوليو سنة ١٩١٨ الساعة التاسعة و ٣٦ دقيقة صباحاً تاريخ لا أنساه.. فهو الوقت الذى دارت فيه الكاميرا لتصوير أول لقطات لى فى السينما. وبعد تصويرى للفيلم التالى "الأزهار المميته" علمت أن الشركة سوف تغلق أبوابها وأن بنك روما مؤسسها قد شرع فعلاً فى تصفيتها.. وكان يخطر سؤال على ذهنى.. وهو لماذا جاءت "تلك الشركة الإيطالية إلى الإسكندرية لتنتج أفلامها".

ويورد لنا محمد كريم الإجابة فى أنهم رأوا فى الإسكندرية شمساً تشرق كثيراً.. وكان وقتها التصوير يعتمد على الشمس.. وكذلك الحرب.. التى كانت تعوق التجول فى أوروبا آنذاك.. فكانت الإسكندرية خير مكان للتصوير خصوصاً أن المجاليات الأجنبية خاصة الإيطالية كانت كبيرة آنذاك ولكن السؤال الهام والذى جال بخاطرى.. هو لماذا لم تستقطب السينما أحداً من مبدعينا للعمل فى هذا الوقت سوى محمد كريم رغم أن العروض كانت مستمرة منذ ١٨٩٦، وظهور

عرضا فى الإسكندرية. ومن الملاحظ أن النماذج الفيلمية التى صورتها محلات (عزير وودريس) كانت تختلف عن أفلام لومير إذ إن أفلام لومير كانت تصور مشاهد سياحية أو خلابة سواء فى القاهرة أو الإسكندرية دون وجهة نظر مجرد تسجيل صورة جميلة متحركة فقط بعين سائح، أما محلات (عزير وودريس) فكانت تختلف كونها تقدم نماذج تسجيلية وثائقية، بها إلى حد ما فكرة تسجيلية أو شبه تسجيلية.

وانتشرت دور العرض فى القاهرة والإسكندرية وأماكن أخرى فى مصر وزاد عددها بشكل ملحوظ.. وأصبحت إما أنها تعرض نماذج فيلميه فقط وإما أنها تعرض نماذج فيلمية مصاحبة للعروض المسرحية.. أى أن يتخلل العرض المسرحى عرض سينمائى.. وهكذا "وصل عدد دور العرض عام ١٩١٧ إلى حوالى ثمانين داراً هذا مع عدم وجود سلعة استهلاكية لتغطية تلك القاعات بسبب نشوب الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) وكانت الغالبية العظمى من أصحاب دور العرض من الأجانب الوافدين والمتصرين.. (٣٩). من كل ذلك نستخلص أنه أصبح هناك اختراع جديد يدعى السينما وأصبح هناك جمهور يسعى إلى هذا الاختراع، أصبح هناك العديد من دور العرض... لم يعد هناك مواد أو أفلام (إن جاز التعبير) تعرض فى تلك الفترة لأن جميع الأفلام كانت تستورد من الخارج وبسبب الحرب الأولى توقف هذا الاستيراد... إذن ما هو الحل؟؟؟.. الحل هو يجب أن يكون هناك إنتاج من داخل مصر ليكفى جميع تلك الدور السينمائية المفتوحة... آنذاك!!!!.

عندما حدثت أزمة اقتصادية فى إيطاليا نتيجة استخدام المواد الأولية التى يصنع منها الفيلم الخام فى صنع القنابل، ففكر صغار الفنانين الإيطاليين.. فى إيجاد مكان آخر غير إيطاليا ليواصلوا منه إنتاج الأفلام.. فوقع اختيارهم على الإسكندرية، ولم يكن الأمر عشوائياً، ولكن نتيجة لوجود جالية إيطالية كبيرة بالإسكندرية آنذاك، فتعاقد مسيو (أمبرتو وودريس) مع بنك دى روما لتمويل إنتاج الأفلام السينمائية فى مصر (٤٠)... لأنه لم يكن هناك أى حل آخر سواء بالنسبة لمصر أو بالنسبة للبلاد المصدرة للأفلام السينمائية... وبدأ بالفعل إنتاج أفلام سينمائية من قبل تلك الشركة وهى "نحو الهاوية ١٩١٧"، "شرف البدوى ١٩١٨"، "والأزهار المميته ١٩١٨" وللأسف لم تحقق تلك الأفلام أى نجاح... ولكن أهم إنجاز يعيننا هنا أن تلك الأفلام اشتركت

يلقونونه .. علقه ساخنة.

"يرى البعض أن فوزى الجزائرى لم ينجح فى أدائه فى هذا الفيلم لأن الفيلم .. كان صامتاً وكان هو معتاداً على أن يعبر عن نفسه على المسرح بالحوار وبالنكتة اللفظية" (٤٤). ولم يعتادوا مثلاً على فن الماييم كما كان الحال "لشارلى شابلن" .. حيث إن ثقافتنا آنذاك كانت معتمدة على الكلمة المنطوقة .. وأرى أن معظم الممثلين المسرحيين لم ينجذبوا إلى هذا الفن وقتها لعدم اعتماده على الصوت... حيث إنهم لم يترسوا أو يعتادوا على التعبير البصرى. وأعتقد أن المخرجين الأجانب لم يأسوا من تلك التجربة.. ولكن كرروا المحاولة بالاستعانة بممثلين مصريين.. وذلك لجذب الجمهور.

ففى عام ١٩٢٠ عرض فيلم روائى قصير آخر هو فيلم "الحالة الأمريكية" إخراج بونفيللى والفيلم بطولة الممثل المسرحى على الكسار، وأمين صدقى وألفريد حداد، وممثلة أخرى أجنبية تدعى "كلود ريكانو" .. والفيلم مقتبس عن المسرحية الإنجليزية "خاله تشارلى". وعلى الكسار قد اجتذبه السينما بعد ذلك حينما نطقت .. وكان له دور مميز التصق به وهو [بربرى مصر الأول] وعثمان عبد الباسط، حيث قدم العديد من الأعمال السينمائية والتي يكون بطلها ذلك الرجل الأسمر الساذج الفقير المغلوب على أمره.. ومثال ذلك أفلام [ألف ليلة وليلة، وسلفنى ثلاثة جنيه، نور الدين والبحارة الثلاثة.... إلخ].

وفى عام ١٩٢١ عرض فيلم روائى قصير فرنسى مصرى عنوانه "عزيز بك فوضى" قام بتمثيله فى باريس ممثل مصرى شاب معروف هو م.ف. إيدى وفنانات جميلات" (٤٥).

وأيضاً فيلم "خاتم سليمان" ١٩٢٢ إخراج "لاريتش" وتصوير "أورفانيلى" وثمانيل، فوزى منيب وفرقته. هذا إلى جانب الأفلام التسجيلية والإخبارية والتي لم تنقطع منذ بداية دخول السينما مصر.

وفى عام ١٩٢٣ قام المخرج "فيكتور روسيتو" بإخراج أول فيلم روائى طويل فى مصر وهو فيلم "فى بلاد توت عنخ آمون" تصوير "محمد بيومى" وثمانيل "فوزى منيب" ومدته حوالى ثمانين دقيقة تقريباً قد تزيد أو تقل عن ذلك أى حوالى خمسة فصول. وتدور أحداث الفيلم كلها فى مصر عبر مناطقها السياحية وآثارها المختلفة... مزج فيها المخرج (بقصد أو بدون قصد) بين الطابع الروائى والتسجيلى حيث وجود ممثلين وقصة

تلك الشركة الإيطالية بعاملها ومعداتنا إذن فلماذا لم ينتبه أحد لهذا الفن الجديد.. خاصة ونحن وقتها كان لدينا الكثير والكثير من الفنانين فى كافة مجالات الفنون الأخرى من مسرح، وموسيقى، وغناء وثمانيل وفن تشكيلى... إلخ. فظهور السينما وعروضها فى مصر واكب ظهورها وعروضها فى بلدان أخرى.

والتجربة الإيطالية والتي فشلت فى مصر.. أعتقد أن أهم إنجاز لها هو تركها للمعدات السينمائية حيث إنها خلفت وراءها معظم الآلات والمعامل التي اشتراها المصور الإيطالى المتمصر (الفيزى أورفانيلى)....، وأورفانيلى .. كان مصوراً من أصل إيطالى.. عاش فى الإسكندرية عمل فى محلات "عزيز و دوريس" منذ كان صغيراً... وعمل أولاً بإدارة أجهزة العرض ثم انتقل إلى المعمل السينمائى الذى أنشأه عزيز ودوريس... وأخذ يتدرج فى العمل الفوتوغرافى والسينمائى، واعتمدت عليه "محلات عزيز ودوريس" فى التصوير خصوصاً الخارجى.. مما أكسبه خبرة كبيرة ونشاطاً مستمراً.. ثم عمل كمساعد مصور فى الشركة الإيطالية عام ١٩١٧ [السالفه الذكر] (٤٢) واشترى منها غالبية معداتنا... كما سبق أن ذكرت.

وجاء التفكير بعد ذلك فى كيفية تقديم أعمال لها طابع مصرى... أو معتمدة على ممثل مصرى حتى ينجذب إليها الجمهور... خصوصاً لو كان هذا الممثل من الممثلين المحبوبين لدى الجمهور آنذاك، ... والمحصلة... هو وجود معدات تصوير.. على أعلى مستوى... وجود فنيين متمرسين على تلك الآلات... لذلك وقع الاختيار على الممثل الكوميدي "فوزى الجزائرى" وفرقته المسرحية "دار السلام"... إذن جميع عناصر العملية الإبداعية السينمائية موجودة... فقام المخرج "ليونار لاريتش" ... والمصور.. "الفيزى أورفانيلى" بتصوير فيلم "مدام لوريتا" ١٩١٩.. وهو مأخوذ عن مسرحية فكاهية لفرقة فوزى الجزائرى.. وبعد الفيلم الروائى القصير هذا ... "أول محاولة لكوميديا مصرية فى السينما وهى محاولة تسترعى الانتباه فى عدد من جوانبها فهى تقدم خليطاً من تراث الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى ومسرح القرة قوز وخيال الظل وتمد بموضوعاتها إلى البدايات الأولى للكوميديا المصرية" (٤٣). وتدور أحداث الفيلم حول خادم يحاول مغالبة السيدة الأجنبية "مدام لوريتا" والتي يعمل عندها. فتقهقه وتضربه بالمشقة ويعاونها فى ضرب هذا الخادم.. جيرانها الذين



شريط يظهر مصر وبلادها ونيلها وآثارها فهل نجد نحن المصريين من يقلد ! ما دام دأبنا التقليد" (٤٧).

ولكن أهم شيء يعنيننا في هذا الفيلم هو أن "محمد بيومى" المصرى الجنسية والإقامة وأحد أبنائها الأوفياء هو من قام بتصوير هذا الفيلم... وبهذا نسترجع أن محمد كريم، أراد أن يصبح ممثلاً وبالفعل وقف أمام الكاميرا كممثلاً عام ١٩١٨ ليصور من إنتاج وإخراج مبدع إيطالى... فى فيلمى (الأزهار المميّنة) و (شرف البدوى) ثم محمد بيومى والذى جاء بدوره هو الآخر ولكن خلف الكاميرا ليصور فيلم "فى بلاد توت عنخ آمون" وأيضاً لمبدع إيطالى.

والجدير بالملاحظة هنا أننا نجد أن محمد كريم كان شغوفاً بأن يصبح ممثلاً وسعى إلى ذلك كثيراً كما علمنا من مذكراته وسافر إلى دول كثيرة لكى يسعى وراء أن يصبح ممثلاً مثل الذين يراهم... وظل هكذا حتى غير مسار حياته وأصبح واحداً من مخرجى السينما المصرية الرواد، أما محمد بيومى وهو من رواد السينما المصرية وكان مولعاً بالاكشافات والاختراعات منذ كان طفلاً صغيراً، ولقد بدأ إهتمامه بالتكنولوجيا والفن منذ دراسته الابتدائية، عندما كان يعمل فى محل لبيع وتصليح الساعات... وكان يهوى الرسم أيضاً واشترى آلة للتصوير الفوتوغرافى... فكان يصور بها كهاو ومكحترف فى آن واحد... حيث كان يصور زملاءه فى المدرسة مقابل مبلغ من النقود ثم التحق بالمدرسة الثانوية ثم بالحرية ولكنه لم ينس الابتكار والفن أبداً حيث مارس هوايته فى المدرسة الحربية متعمداً على نظام التعليم...

وعلى قوات الاحتلال وذلك بالرسوم الكاريكاتورية والأزجال الساخرة. فلقد كان بيومى ساخطاً على الاحتلال وعلى النظام البريطانى ولقد ظهر هذا فى السودان حيث عمل هناك بعد تخرجه... ولقد تمرد كثيراً وحرص الكثير من زملائه على عدم طاعة جنود الاحتلال... فى أوامرهم.

وفى السودان أيضاً لم ينس بيومى إهتمامه بالفن... فقدم استكشافات تمثيلية من تأليفه وتثيله وإخراجه.. بالإضافة للتصوير الزيتى... وبعد مشاكسات ومناورات مع الاحتلال... أحيل بيومى إلى الاستيداع... عام ١٩١٨ ولقد تنقل فى عدة أعمال منها، ورش للأثاث وتصنيع الموبيليا... وتفصيل الملابس... وكلها أعمال لو لاحظنا لوجدناها مرتبطة بالحس الجمالى والابتكارى، ثم أتت ثورة ١٩١٩ والتى أشعلت نار

درامية تدور أحداثها طوال الفيلم عبر تلك المناطق والتي من الممكن أن نعتبرها دعاية سياحية لمصر...، خصوصاً أن المخرج قد أخذ هذا الفيلم وعرضه بالخارج... وللأسف الشديد لم يكن هذا المخرج مصرياً... وإنما إيطالى مقيم فى مصر... كما هو الحال مع الكثير والكثير ممن عملوا بالسينما فى تلك الفترة سواء بالإخراج أو الإنتاج أو التأليف أو التصوير... ولم تكن السينما تشغل بال الكثير من أبناء مصر، سوى القليل ممن يعدون على أصابع اليد الواحدة... مثل محمد كريم، محمد بيومى، محمود خليل راشد... وسأعرض لهم لاحقاً...

والمخرج "فيكتور روسيتو" الإيطالى الأصل المقيم فى مصر، كان صاحب فكرة طموحة وهى التعليم ونشر الوعي ودخول السينما إلى المدارس لتساهم كوسيلة تعليمية إيضاحية فى المدارس. وكذلك بالنسبة للفلاحين. [طبعاً هذا من منطلق أن السينما صامتة وأن لغة الصورة لغة يفهمها الجميع، ووسيلة إيضاح سهلة الاستيعاب... ولا تحتاج للتعليم حيث إن الأمى يستطيع أن يدرك ما تقدمه له الشاشة دون الحاجة لأن يكون متعلماً]. وكان المخرج "فيكتور روسيتو" المحامى وهى كانت مهنته الأصلية من أشد الناس تحمساً لتلك الفكرة كما سبق أن ذكرت. وفى هذا الصدد... يورد لنا الأستاذ أحمد الحضرى ما جاء فى بعض الجرائد آنذاك "أما كان الأولى أن نرى غنياً مصرياً من إخواننا هو الذى يفكر فى تعليم أخيه الفلاح بواسطة السينما أو لا زالوا جميعاً لا يدركون قيمة الستار فى الخلق والنفس، أفيقوا من رقدتكم" (٤٦).

وطبعاً يقصد بالستار هنا هو ذلك الفن الجديد... وتلك الشاشة البيضاء التى لها تأثير السحر على النفس... والغريب بالفعل أن أحداً من المصريين لم يفكر فى السينما بهذا الشكل مطلقاً رغم أننا كان لدينا مواهب فنية متعددة !!!

ونرجع إلى فيلم "فى بلاد توت عنخ آمون" وفى هذا الصدد يعرض لنا ثانياً الأستاذ أحمد الحضرى ما جاء فى مقال فى إحدى الجرائد آنذاك حول موضوع الفيلم واستعراض المخرج للمناطق السياحية فى مصر، وتعرضه لبعض صفات وطبائع المصريين... مثل إكرام الضيف، والكرم، وإيواء الغرب، وإغاثة الملهوف والسعى إلى خدمة الآخر دون مقابل، ودماثة الخلق... إلخ.

"إن مصر فى حاجة إلى من ينشر دعوتها فى بلادها نفسها وفى البلاد الأوروبية والأمريكية وقد قام "روسيتو" بأول

ذلك للأفلام الروائية حيث يقوم هو بنفسه بتأليف وإخراج وتصوير وإنتاج تلك الأفلام. ولقد تخلل العمل في الأفلام الروائية القصيرة وهي "برسوم يبحث عن وظيفة" ١٩٢٣ و"الباشكاتب" ١٩٢٤ عدد من الأفلام التسجيلية الوثائقية مثل "سعد زغلول يطل من شرفه بيت الأمة"، و"حفلة الألعاب الرياضية"... بمناسبة عيد جلوس الملك، "افتتاح مقبرة توت عنخ آمون"... وكذلك مشاهد لسعادة حمد باشا وهو يصافح أحد نواب الفيوم، وجنازة المرحوم على بك فهمي، والمحمل الشريف ورجوعه....

وينتقل مقر شركة آمون إلى طنطا ١٩٢٤، ثم يعود بيومي إلى القاهرة ليؤسس أستوديو (بيومي فيلم) وهنا يبدأ العمل ثانياً في الأفلام التسجيلية الوثائقية... من بينها "جنازة السيرلي ستاك" ... ١٩٢٤

وبعد ذلك حدث لقاء بين بيومي ورائد الاقتصاد المصري طلعت حرب وتم الاتفاق على أن يصور بيومي مراحل إنشاء بنك مصر، وكذلك إنشاء قسم للسينما يتبع شركة إعلانات مصر ... ففعلاً تأسس باسم "مصر فيلم" ولقد صور فعلاً بيومي لحساب تلك الشركة "حفلة كرة القدم لمنتخب القاهرة وفرقة فساوية" (٤٩) وكذلك، تصوير رحلة أعضاء المؤتمر الجغرافي للقطر الخيرية بدعوة من الاتحاد الجغرافي ١٩٢٥، ثم تأسيس بنك مصر لشركة مصر للتمثيل والسينما ١٩٢٥، وتعيين محمد بيومي مديراً للشركة. فلقد أراد طلعت حرب "أن يجعل من فن السينما صناعة جديدة في القطر المصري".

ولقد سافر بيومي مع طلعت حرب إلى النمسا لشراء معدات جديدة لتلك الشركة ولقد ظل بيومي هناك يتدرب على تلك المعدات، ولكن حدث تجاهل من طلعت حرب تجاه بيومي بعد عودته من النمسا مما اضطر بيومي لتقديم استقالته عام ١٩٢٦.

يرحل بيومي إلى الإسكندرية .. ويعمل في فيلم [الضحية ١٩٢٨] كمصور ومخرج إلا أن الفيلم لم يستكمل.

ثم يقوم بيومي بتأسيس أستوديو "بيومي فوتو فيلم" للتصوير الفوتوغرافي ويذيع صيته هناك باعتباره مصوراً فوتوغرافياً بارعاً، وكذلك لإصلاحه للمعدات والكاميرات كما يصور بعض من الأفلام الوثائقية.. ثم يغلق الاستوديو ويسافر للخارج.

الوطنية لدى جميع المصريين وعلى رأسهم محمد بيومي... ومن بعدها قرر بيومي ضمناً أن يعمل بالفن .. وأن الفن هو ملاذه الذي كان يسعى دائماً له... [والذي أعتقد أن بيومي كان لديه حس فني عال ... وميل نحو الابتكارات والأجهزة خصوصاً التي لها علاقة بالفن... كآلات التصوير مثلاً... فعبير حياته كلها نجده يهوى التصنيع والتقنيات.. ويسعى إلى معرفة كيف تعمل تلك الآلات ... هندسياً... وأعتقد أن من هذا المنطلق دخل إلى عالم السينما لكي يكتشفه... ويكتشف تقنياته والذي كان هو شغله الشاغل.

أسس بيومي هو والممثل بشارة واكيم فرقة مسرحية تدعى (فرقة وادي النيل)، ثم سافر إلى أوروبا بلا هدف... وعاد إلى مصر... ثم سافر مرة أخرى... ولكن تلك المرة على حد قول دكتور محمد كامل القليوبى ... لا نعرف على وجه التحديد كيف ولماذا قرر محمد بيومي أن يدرس السينما ويتعلمها ويدخلها إلى مصر.. بل ولا نعرف كيف عشق هذا الفن... وقرر أن يكرس لها حياته وأن ينشئ صناعة السينما في مصر" (٤٨) ولكن أعتقد كما سبق أن ذكرت أن السينما استهوته كفن جديد أدرك بحسه أنه هو الفن القادم.. كذلك استهوته المعدات السينمائية.. فكان هذا الفن .. هو هدفه .. حيث إن الفن والصناعة يشتركان في شيء واحد ألا وهو السينما. فهي جُماع لكل الفنون السابقة والتي كان يهواها ويعمل بها.

وبدأ العمل في ألمانيا كممثل لأدوار ثانوية.. ثم كمساعد مصور...، ثم تعرف على المصور الألماني (بارنجر) والذي ساعده في شراء معدات سينمائية وذلك لتأسيس أستوديو سينمائي صغير، يرجع به إلى مصر.. وبعدها وفي عام ١٩٢٣ عاد لمصر ليؤسس أول أستوديو سينمائي يقوم مصري بإنشائه باسم "آمون فيلم". ولقد أصدر بيومي جريدة آمون السينمائية.. كبادرة لنشاط الأستوديو... وخصص أول أعداد الجريدة لتصوير عودة الزعيم سعد زغلول من منفاه الثاني واستقباله في القاهرة عام ١٩٢٣.

وقدمت هذه الجريدة ثلاثة أعداد فقط.. استقبال سعد زغلول (كما سبق أن ذكرت)، وخروج عبد الرحمن فهمي من المعتقل، وافتتاح البرلمان المصري. أي أن محمد بيومي قد بدأ حياته الفنية.. في مصر كمخرج تسجيلي.. وذلك في تسجيله للحظات تاريخية هامة عاصرها وأثرت فيه.. ثم انتقل بعد



جلال، ويرى البعض أن هذا الفيلم هو البداية الحقيقية للسينما المصرية الروائية الطويلة على اعتبار أن منتجته مصرية وليست من الجاليات الأجنبية والذي يعنينا هنا في هذا المجال أنه لا يوجد أى أثر متبق لهذين الفيلمين سواء "ليلي"، أو "قبلة في الصحراء" فنسخ تلك الأفلام فقدت تماماً.

ومن الأفلام الهامة أيضاً في تاريخ السينما المصرية الصامتة هو فيلم "زينب" للمخرج محمد كريم والذي وقف أمام الكاميرا سابقاً كمثل [كما سبق أن ذكرت] إلا أنه يقف اليوم وراء الكاميرا كمخرج حيث إنه ترك التمثيل وأحسن أن قدراته الإبداعية يجب أن تتجه اتجاهاً آخر ألا وهو الإخراج السينمائي فمنذ أن عمل بالتمثيل في فيلمي شرف البدوي، والأزهار الممتدة وصلته بالفن السينمائي لم تنقطع سواء بالمناجاة أو بالدراسة وجذبه العمل الأدبي "زينب" للدكتور هيكل.. وذهب للدكتور وأقنعه أن يحول العمل إلى فيلم سينما فوافق الأديب الكبير وبالفعل بدأ في التصوير في "ريف مصر" والذي لقي في تصوير العمل معاناة كبيرة سواء في التصوير نفسه حيث لم يستطع الفلاحون أهل البلد معرفة الفن السينمائي وطبيعته فما كان منهم إلا النفور من هؤلاء الناس [فريق العمل]، وعدم مساعدتهم، والبعض يحاول تعطيّلهم.

أما بالنسبة للمعاناة في العمل نفسه فيقول محمد كريم في مذكراته: "إن العقبات التي تعترض المشتغلين بالسينما هذه الأيام كثيرة... الرواية الصالحة... الوجوه الجديدة... كذلك لا يوجد استوديو أبني فيه الديكورات اللازمة... لا يوجد مدير إنتاج... لا يوجد ريجيسير... ولا ماكيسير... ولا... ولا... فكنّت أقوم بكل هذه الأعمال" (٥٣).

فرغم مرور أكثر من ثلاثين عاماً على دخول السينما في مصر آنذاك إلا أنه كان هناك نقص شديد في المعدات والآلات... خصوصاً مع عدم وجود استوديو خاص مجهزة للتصوير، على الرغم من أن فيلم زينب "على حد قول محمد كريم نفسه في مذكراته" كان أول فيلم يجرى تصويره وطبعه بماكنات "شركة مصر للتمثيل والسينما".

ويضيف محمد كريم في مذكراته عن مشكلة عدم وجود استوديو أو بلاتوه... (٥٤) كان علينا أن نبحت عن مكان يصلح لبناء الديكورات اللازمة وطال بحثي إلى أن جاء لى "يوسف وهبى" ذات يوم وقال لى أنه عشر على بغيتنا، فهناك فى إمبابية فى أراضى شركة الثلج التى يملكها شقيقه

وبعد عودته من الخارج، يقوم بمشروع جديد وهو إنشاء "المعهد المصرى للسينما" ١٩٣٢٠٠ ويحدد أن هدفه هو حماية صناعة السينما بإعداد العامل التكنيكى من أبناء البلد... ويعلن المعهد عن تعليمه للتصوير الفوتوغرافى والزىكوغرافى والسينمائى مجاناً للمصريين (٥٠).

فى تلك الأثناء أنتج بيومى للمعهد فيلماً وثائقياً عن أعمدة مسجد المرسى أبو العباس"، وكذلك ذكرى جلوس الملك فؤاد على العرش"، وكذلك فيلم روائى... "الخطيب غمرة ١٣" ١٩٣٣ ويضيف دكتور محمد القليوبى، أن الفيلم "الخطيب غمرة ١٣" قام بتصويره وتنفيذ الديكور والسيناريو وإدارة الإنتاج والإخراج والمونتاج، والطبع والتحميض، محمد بيومى نفسه. وكذلك قام بعمل فيلم جديد للراقصة أمينة محمد ويدعى "ليلة فى العمر"، ١٩٣٣ إلا أنهما يختلفان ويضطر إلى غلق المعهد. ثم يصور فيلماً تسجيلياً وثائقياً لحساب نادى الصعيد، ١٩٣٤

وهكذا انتهت علاقة بيومى العملية بالسينما ولكن حبه لها ظل معه طوال حياته المتبقية يسعى لعمل مصانع للمواد الخام، أو للمعدات.. ولكن دون فائدة.

هناك أيضاً مشروعات لفيلمين مصريين صامتين هما قبلة فى الصحراء وليلي ١٩٢٧، وفيلم قبلة فى الصحراء إخراج الأخوين لاما، قد تم تصويره فى صحراء مصر. وكان تمثيل ممثل مصرى هو "إبراهيم ذو الفقار" و "المثل بدر لاما" والمثلة "أيفون جوين" والفيلم من إنتاج شركة كوندور فيلم، وتاريخ العرض هو ٢٥ يناير ١٩٢٨ بالقاهرة ١٢ مارس ١٩٢٨ بالإسكندرية" (٥١).

ولكن يرى الأستاذ هاشم النحاس (٥٢): أن فيلم "قبلة فى الصحراء" الصامت والذي اعتبره البعض أول فيلم عربى.. وكان من إنتاج يهوديين من أصل فلسطينى... هما إبراهيم وبدر لاما وقد عرض فى سينما الكوزموجراف الأمريكانى بالإسكندرية فى أول مايو ١٩٢٧ أى قبل فيلم "ليلي" الذى يُعد هو الآخر بداية للسينما المصرية والذي تم عرضه فى ١٦ نوفمبر ١٩٢٧ فى سينما متروبول بالقاهرة.

والفيلم كان اسمه فى البداية "نداء الله" ولقد أسندت له السيدة "عزيزة أمير" المنتجة السيد وداد عرفى لإخراجه، إلا أنه حدث خلاف بينهما... وأكمل إخراجه إستيفان روستى، وتمثيل عزيزة أمير وإستيفان روستى ووداد عرفى، وأحمد

عباس وهبى قطعة أرض فضاء... واتفقنا مع مقال كى يبنى لنا غرفة زينب....

وهذا يفسر لنا إهتمام ممثلنا الكبير يوسف وهبى بالسينما وحرصه على إنجاز العمل ليخرج إلى النور... وهو الممثل المسرحى الكبير الذى كان تأثره بالمسرح لا يوازيه تأثر بأى فن آخر.. ولكنه أحس بحدسه الفنى قيمة العمل السينمائى وأهميته ومدى تأثيره على المتلقى. على الرغم من كونه فناً صامتاً لا يحوى الكلمة.

ويضيف "محمد كريم فى مذكراته" إن التعبير بالوجه من أشق الأدوار على الممثل فلقد كانت السينما فى ذلك الوقت صامتة، وكان على الممثل أن يتكلم بإشارات وبوجهه...، وطبعاً ذلك بالنسبة للممثل المحترف (المسرحى) كان بالأمر الصعب حيث كان يتطلب ذلك مجهوداً كبيراً سواء من الممثل نفسه أو من المخرج، وذلك من أجل ضبط الانفعال. وكان دخول الصوت للسينما بمثابة نجدة لكل العاملين، سواء الممثلين أو القائمين بالنواحي الفنية.. فلقد كان المخرج محمد كريم يلجأ إلى الموسيقى (أثناء التصوير) كلما أراد تصوير مشهد يتطلب اندماجاً فى التمثيل...، وإذا أراد أن يصور مشهداً حزيناً.. فتعزف الفرقة مقطوعات حزينة... فيندمج الممثلون وتدور الكاميرا لتسجل هذا المنظر الحزين. (٥٥) ولقد أورد لنا المخرج محمد كريم فى مذكراته بعض المعلومات عن فيلم زينب تأتى على لسانه هو :

- استغرق تصوير فيلم زينب وإعداده ٢١ شهراً دارت فيها الكاميرا ٦٤ يوماً.

- قامت بهيجة حافظ بوضع الموسيقى التصويرية لبعض المناظر وكانت تدار على أسطوانات أثناء عرض الفيلم.

- حددنا موعداً لعرض الرواية فى سينما متروبول وأخرنا العرض ثلاثة شهور لناخذ الجزء الملون.

- عرض فيلم زينب فى ٩ أبريل سنة ١٩٣٠ بسينما متروبول.

- ثم عرض الفيلم مرة واحدة دون أن تتخلله استراحات بين الفصول.

- وضعت اللغة العربية فى مكانها الطبيعى فكانت العناوين "التترات" تعرض على الشاشة الكبيرة

بينما عرضت العناوين الفرنسية على شاشة جانبية.
- تكلف الفيلم حوالى ألفى جنيه معظمها أنفق فى الخارج لتلوين جزء من الفيلم (يدوياً) فى فرنسا.
- لم أتقاض عن إخراج الفيلم شيئاً.

وللأسف الشديد لم يكن يعلم "كريم آنذاك لا هو ولا غيره طريقة حفظ الأفلام فكانت النتيجة أنه لا يوجد أى أثر.. ولم يتبق ولا كادر واحد من الفيلم وكل ما هو موجود عن الفيلم هو مذكرات محمد كريم وبعض ما كتب عن الفيلم وقتها.. وضاع علينا جزء هام من تاريخ السينما المصرية وهى الفترة الصامتة... والتى أيضاً كانت قليلة ولا تقارن بنظيراتها فى الدول الأخرى كما سبق أن ذكرت.

وما أتيج لى هو بعد ما قالتها الصحف والمجلات والتى أوردتها لنا الأستاذ أحمد الحضرى فى كتابه تاريخ السينما... ومعظمها يتعرض للتمثيل ولماذا اختار المخرج هذه المثلة ولم يختار أخرى... وأهم ما كتب فى تلك التعليقات.. أو ما يخصنا على وجه الخصوص.. هو أن محمد كريم استغرق فى عرض لقطات ومشاهد لا تعنى ولا تضيف شيئاً جديداً للأحداث أى بلغتنا اليوم.. لم يستطع اختزال الأزمنة الضعيفة واستهلك وقتاً كثيراً فى عرض لا شيء فلم يكن له الخبرة الكافية.. حتى أصبح العمل فى بعض أجزائه (على حد قولهم) إيقاعه بطيئاً جداً يصل إلى حد الملل، أيضاً أثنوا على التصوير، والطبع والتحميض وأداء الممثلين.. إلخ.

ومن أهم من شاهد الفيلم هو أمير الشعراء "أحمد شوقى".. ولقد أشار إلى ذلك "كريم" فى مذكراته حيث قال (٥٦): "قال لى المرحوم أحمد شوقى وهو يغادر السينما بعد مشاهدة الفيلم أنت يا كريم أظهرت لنا الشعر على الشاشة فأهنتك. بل وقالت "المصور" على لسان محررها بتاريخ ١٨ أبريل ١٩٣٠ إن أمير الشعراء صرح بأن هذا الفتى قد أوجد ما نفضله على الشعر.

وكذلك أورد لنا "كريم" رأى الدكتور هيكى بعد مشاهدته للفيلم حيث كتب "أما شعورى إزاء ما شاهدت فشعور إعجاب بمجهود كريم ومجهود الممثلين... وإننى لا أنكر أن الرواية على الشاشة البيضاء قد أهاجت فى نفسى ذكريات ردتنى إلى نوع من الصبا وجعلتنى أذكر مناظر (ريفنا) وأخلاقه.. الموضوع ما أظهرته أنت على الشاشة البيضاء ما



إيضاحية تفسر لماذا أقدم البطل على قتل زوجته وكان هذا العرض عام ١٩٣١ واستغرق حوالى خمس دقائق كان يعلق عليها يوسف وهبى بصوته.. وكأنه راوٍ للأحداث التى كان هو بصورها بنفسه وعرضت على مسرح رمسيس.

لم يتبق من أعمال المخرج محمد كريم ولا كادر واحد نستطيع أن نشاهده أو نفحصه ونقوم بتحليله ونبين ماهى ملامح السينما الصامتة الخاصة بمحمد كريم باعتباره من المخرجين المصريين القلائل جداً الذين عملوا بالسينما الصامتة وكان له نموذج فيلم [روائى طويل] تحدثت عنه الصحف كثيراً ولكن للأسف الشديد، لم نشاهد ولا أدري ماذا كان مصير هذا الفيلم... فالقائمون على السينما لم يكونوا يعرفون أساليب حفظ الأفلام.. أو أن الدولة أيضاً لم تساعدكم وتوجهم لذلك، فاعتبر كل مبدع قام بعمل فيلم هو حق خاص له... وليس ملكاً للبشرية وللتاريخ فأى فيلم بعدما أنتج هو ملك للبشرية كلها.. على اعتبار أن السينما هى الفن الذى يحفظ التاريخ.

ومن المخرج محمد كريم الذى أحب السينما وبذل جهداً كبيراً للعمل بها، إلى شخص آخر ومبدع لم يأخذ حقه هو الآخر فى التقدير، وهو الفنان المصرى "محمود خليل راشد" وهو من مواليد الإسكندرية ١٨٩٤، وكان شاباً مبدعاً متفوقاً دراسياً له إهتمامات خاصة بالفن... " (٥٨) ألف أولى رواياته (سنية فتاة الإسكندرية) وذلك عام ١٩١٢.. وفى هذه الرواية تحدث عن السينما باعتبارها وسيلة لمطاردة الإجرام.

بعد تخرجه وعمله كمدرس للطبيعة والرياضة، أنشأ معهد العلوم والمخترعات الحديثة بالمراسلة" وكان يقوم بعمل المكتب الاستشارى الفنى الذى يصدر النشرات العلمية والفنية ولكنه لم يكتف بذلك لأنه كان يهتم بالاتصال بالناس فألحق بالمعهد قسماً للسينما، أنتج المعهد فيلمين عرضاً معاً تحت اسم "مصطفى الساحر الصغير" شارك فى التصوير فى هذين الفيلمين محمد بيومى. ويضيف الدكتور "أسامة القفاش" أن الفيلم وضع أساساً لفائدة جمعية "منع المسكرات" التى كان راشد أحد أعضائها البارزين، ومن إعلانات الفيلم نستنتج أنه يعرض تحت رعايتها ورعاية الأمير عمر طوسون.. والذى أولى إهتماماً كبيراً للسينما وظهر فى فيلم من أفلام محمد بيومى سأعرض له لاحقاً.

والفيلم عرض فى القاهرة والإسكندرية فى عام واحد عام ١٩٣٢. ويضيف د. أسامة القفاش أنه جاء فى إعلان

أظهرته بقوة وروعة جعلته فى غير موضع أشد وضوحاً مما يستطيع القلم أن يجرى به فى رواية من الروايات أو قصة من القصص...

وهكذا رأينا موقف اثنين من أقطاب الإبداع فى مصر "آنذاك" أحمد شوقى وهيكى...، إذ إن رأيهما فى السينما كان بالغ الأثر ولكن للأسف الشديد قد جاء متأخراً جداً... فلقد مضى على دخول السينما فى مصر حوالى ثلاثين عاماً ولم ينتبه إليها أحد من مبدعيها أو مثقفيها إلا مؤخراً...، لذلك - لم تظهر السينما الصامتة المصرية بمظهر لائق أو لم تصنف تصنيفاً عالياً وسط السينما العالمية، لأنه ما لبث أن جاء الصوت ونظقت السينما.

وبعد فيلم زينب لم يستطع "كريم" العمل ثانياً.. وزادت الأزمة الاقتصادية وضائق الحياة "بكريم" إلى أن ذهب "ليوسف وهبى"... ويذكر كريم فى مذكراته... أنه عندما ذهب ليوسف وهبى سأله عن مصير مشروعاته السينمائية... فكان يؤكد له أنه سيبنى قريباً استديو للإخراج... " (٥٧)

وخلال فترة الانتظار هذه اقترح يوسف فكرة استخدام شريط السينما على المسرح لخدمة العرض المسرحى... وكان وقتها يستعد لعرض مسرحية "العدالة"... كانت المسرحية تحكى على لسان يوسف وهبى وهو يقف أمام المحكمة...، يحكى فيها قصته التى أدت إلى قتله لزوجته وخلال العرض... وأثناء حكايته تطفأ الأنوار على المسرح فى ثوان ويظهر الشريط السينمائى.. الذى صورته أمام الجمهور وبه الجزء الذى يحكيه.. أى تحول الكلام إلى صور مرئية.. وكانت المشاهد التى صورت سينمائياً هى يوسف فى محطة مصر، ينزل من القطار ويتجه إلى الخارج.. يركب التاكسى يسير فى الشوارع يجد أنوارها مضيئة.. تبدو عليه الدهشة.. يدخل ويفاجأ بزوجه مع عشيقها... يطلق عليها الرصاص، وبعد ذلك تضاء الأنوار وتستكمل المسرحية..

ولقد كانت حيلة ذكية من (يوسف وهبى، ومحمد كريم) حيث استخدام السينما داخل العمل المسرحى.. ولقد استخدم هذا التكنيك من قبل...، ولكن "وهبى وكريم" استخدماه بشكل مميز... بقصد أو بدون قصد حيث إنهما استخدمتا السينما فى التعبير عما حدث للبطل سابقاً أى عرضه بطريقة ال Flash back حيث إن ذلك صعب أن يقدم عبر المسرح فالحلجوء للسينما باعتبارها تكتيكاً جديداً ووسيلة

الفيلم... أن فيلم الساحر الصغير كانت له العديد من المميزات أبرزته وجعلته من الأعمال الهامة وهي :

- ١- إنه أول فيلم استخدم الموسيقى الشرقية.
- ٢- إنه أول فيلم خلا من المناظر التى تسيء لسمعة مصر.
- ٣- إنه أول فيلم يرمى إلى فكرة سامية وغرض نبيل.
- ٤- إنه أول فيلم حاز أعجاب المشاهدين فشاهدوه مراراً.
- ٥- إنه أول فيلم مصرى فى تصويره وإخراجه وتمثيله.
- ٦- إنه أول فيلم جمعت فيه كل غرائب السينما.
- ٧- إنه أول فيلم ملئ بالخدع السينمائية.

ويضيف الباحث أسامة القفاش أنه بالفعل تخلل موضوع الشريط السينمائى الذى أبدعه "محمود خليل راشد" بعض الحيل والخدع السينمائية، مثل تحويل رجل إلى قط، وخروج السمك من البحر إلى يد الساحر الصغير، وعود الخمر من جوف السكير إلى كأس فى يد الساحر، ... ولقد نجح راشد فى إخراج هذه الحيل ولقد قام محمد بيومى بتصوير جزء من الفيلم.

ولقد كان "محمود خليل راشد" على وعى كامل بأهمية السينما وقيمتها الاجتماعية ومدى تأثيرها على الإنسان [الفرد] فهو يرى أن الفن الذى لغته الصورة يستطيع أن يفهمه الأمى والأصم، والطفل والرجل... فهو يرى على حد تعبيره أن السينما كالطعام المهضوم، وتعتبر من أهم الفنون التى تمثل الواقع الحياتى ومن فهمه لطبيعة السينما.. استطاع تقديم سينما متميزة تحتل فيها الصورة المكانة الأولى، ويضيف "د أسامة القفاش" إن فهم راشد للواقعية ليس فهماً عتيقاً، إنما يجعل المتلقى يشترك فى الحدث ويجعل الأسطورة جزءاً من نسيج حياته.. فهو يمزج بين لقطات واقعية كالبحر والشوارع، وبين الهلوسة والحلم والقدرة على التخيل... ويرى الباحث إنه فى هذا أشبه إلى تقديم الأسطورة عبر الفن السينمائى.

ويؤكد "محمود خليل راشد" فى حوار معه عن أهمية السينما فيذكر ما ذكرته أنا لاحقاً عن علاقة السينما بالتاريخ، وكيف أن السينما لها مقدرة على حفظ التاريخ وتوثيقه حتى عبر الأفلام الروائية، فهو يقول: "إن السينما وثيقة بصرية دالة

على التاريخ... ففى الفيلم لا أشاهد الحدودية فقط ولا التصوير فقط، بل أشاهد الإسكندرية فى الثلاثينيات، مشاهدة كل شيء من ملابس ووسائل مواصلات ومبان، وحتى الناس وطريقة تفاعلاتهم.. فالسينما خير وسيلة على اعتبار أنها وثيقة مرئية وليست مكتوبة فالصورة لا تخدع فى هذا الصدد.

ويضيف د. أسامة القفاش .. أن لمحمود خليل راشد [نقدًا ودراسات حول السينما] نستخلص منها... أنه يرى أن المتلقى فى العملية الإبداعية يجب أن يكون إيجابياً مشاركاً فى الأحداث... وأعتقد أن تلك الرؤية التى أشار لها "راشد" كانت رؤية متطورة توصل لها المنظرون فيما بعد. كذلك أشار أنه يجب عدم فهم الواقعية على أنها مجرد نسخ للواقع.. أو تقديم موعظة. والشيء الأهم الذى قام به د. أسامة القفاش وفريق البحث الذى كان معه، هو اكتشاف فيلم [الساحر الصغير وإعادة تجميعه وترميمه، كما فعل د القليوبى مع المبدع (محمد بيومى).

والخلاصة أنه لم يوجد تحت أيدينا من الأفلام المصرية الصامته سوى بعض أفلام المبدع الرائد (محمد بيومى) والتى اكتشفها (محمد كامل القليوبى) وكذلك للمخرج محمود خليل راشد والتى اكتشفها د. أسامة القفاش وآخرون.

أولاً: الأفلام التسجيلية :

والتي أنتجها عبر جريدة آمون. وهذا الترتيب كما وضعه د. القليوبى فى الشريط الفيلمي الذى اكتشفه وعرضه على المشاهدين:

١- العدد الأول لجريدة آمون ١٩٢٣ (عودة سعد زغلول من المنفى وترحيب الأمة .

- يبدأ الفيلم بلوحة لمجلة آمون
- لقطة عامة لجموع الناس فى ميدان الأوبرا.
- لقطة عامة لجموع الناس على الجانبين.
- لقطات متفرقة لجموع الناس فى انتظار الزعيم.
- لقطات من خلف رؤوس الناس على العربات وهى تمر.
- لقطات تتابع السيارة وهى تسير.
- لقطات أقرب من اللقطات العامة لجموع الناس.



- مجموعة لقطات متفرقة من الجانب والأمام للناس.

- مجموعة لقطات لعربات حنطور تمر.

- لوحة "يحيا الملك وليعيش سعد".

نجد في تلك اللقطات تنوعاً إلى أنها تميل معظمها إلى اللقطات العامة وذلك خاضع لطبيعة الموضوع. الإهتمام الكبير بالناس.. وذلك على اعتبار أنهم هم الموضوع الأساسي والذين جاءوا لرؤية زعيمهم بكل الحب، تصويره وزواياه والتي تبرز عدد الجموع الغفيرة المنتظرة سعد زغلول.. وكذلك تصويره للناس على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية. الحس الوطني لدى محمد بيومي والتي جعله يصور هذا الموضوع كبداية لسلسلة أفلام من إنتاج شركة آمون.

٢- الفيلم الثاني المحفل الشريف ورجوعه.

- لقطات قليلة جداً لجموع الناس تسير، فدائماً الناس هي ما يشير بيومي

٣- الفيلم الثالث: افتتاح مقبرة توت عنخ آمون ١٩٢٤

- مجموعة من المسؤولين يقفون في وضع التصوير لقطه متوسطة.

- لقطه عامة لهم ثم يقوم بيومي بعمل مسح للصورة wip

- مجموعة من الناس تسير في صحراء في لقطه عامة.

- الكاميرا داخل قطار تصور القضبان.

- محطة وصول قطار ولكن الكاميرا تبعد ولا تقترب.

- لقطه ورقة وزارة الأشغال العمومية.

- نجد في هذا العمل.. التنوع في استخدام الأحجام المختلفة للقطاته، استخدام بعض المؤثرات البصرية كالمسح، الناس المسؤولين يقفون وكأنهم يتصورون صورة فتوغرافية، وضع الكاميرا على القطار وهذا التكنيك سيستخدمه كثيراً.

٤- الفيلم الرابع: حفلة الألعاب الرياضية التي أقامتها فرقة

الحرس الملكي بمناسبة عيد جلاله الملك ١٩٢٤.

- لقطات لشوارع.

- مجموعة من الخيل تسير.

- مجموعة من العربات التي تجرها الخيل.

- مجموعة من الجنود في طابور عرض.

- لقطه لأحد الجنود مرتدياً الزي العسكري.

- وصول العربات الملكية.

- في هذا الفيلم نلاحظ أن (بيومي) حاول أن يغطي كل الحدث الرياضي فقطع على الجنود ثم على العربات، ثم على الخيول وهكذا حتى يعطينا إحساساً بالاحتفال ككل.

٥- الفيلم الخامس ١٩٢٤ جنازة السير لي ستاك

- لقطه متوسطة للجنود.

- لقطه متوسطة للجياذ.

- لقطه متوسطة للنعش على عربة تجرها الجياذ وخلفها الجنود.

- مجموعة لقطات للمشيعين.

- مجموعة لقطات لجنود التشريفه.

- مجموعة للجياذ وهي تدخل الكادر وهو فارغ.

- مجموعة لقطات للجنود أيضاً وهي تسير وتدخل الكادرات.

- مجموعة لقطات للمشيعين على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية.

- مجموعة لقطات لحركات الجنود وهي تسير فتعطي شكل حركة منتظمة.

- نجد أيضاً في هذا الفيلم تنوعاً في اللقطات على العناصر الموجودة في الجنازة فالمشيعين والجنود والنعش، كذلك نجح في تصويره لحركات الجنود وسيرهم بشكلٍ منتظم يخلق نوعاً من الإيقاع الموسيقي المتولد من تلك الحركة. اللقطات المتنوعة للمشيعين توضح أن جميع فئات الشعب تشارك في تلك الجنازة.

٦- الفيلم السادس ١٩٢٥ حفلة كرة القدم منتخب القاهرة وفرقة

الهالكوا النسائية.

- لوحة .. سفر سعيد يحيا النحاس الوفد وكيل الأمة.
- نجد أيضاً فى هذا الفيلم تنوعاً فى اللقطات وأحجامها وكذلك تنوعاً فى الأماكن حيث محطة القطار ثم الميناء...، لقطات كثيرة توضح حب الناس للوفد والأمل المتعلق بسفر النحاس...، استخدام بيومى لحركة الكاميرا بانورامية العرضية والتى تستعرض جموع المودعين، الحس الوطنى الملازم دائماً لمحمد بيومى والذى ظهر من أول تصويره لفيلم (سعد زغلول) لقطات القطار التى دائماً ما تستهويه.

٨- الفيلم الثامن ١٩٣٢، نقل أعمدة مسجد المرسى أبو العباس.

- لقطة الأعمدة الضخمة.
- لقطات للعمال يرفعون الأعمدة.
- مجموعة لقطات من العمال يلتفون فى حركة دائرية يربطون صامولة فى الأرض فى اتجاه دائرى من اليمين إلى الشمال، ثم يلفون العكس.
- لقطة متوسطة لأرجل العمال وهى تلف.
- لقطة عامة على أجسادهم كاملة وهم يلفون.
- لقطة بانورامية رأسية للعمال على "السقالات".
- لقطة بانورامية رأسية لأحد الأعمدة تستعرضه الكاميرا.
- فى هذا الفيلم ركز (بيومى) على العنصر الهام وهو [الأعمدة] على اعتبارها أنها العنصر الأساسى للموضوع، وكذلك ركز على الجهد الكبير الذى يقوم به العمال والمشقة التى يعانونها حيث ثقل حجم العمود، كذلك نوع فى حركة الكاميرا واستخدم الحركة الرأسية مستعرضاً بذلك أحد العمال، وأحد الأعمدة.

- نجده أيضاً قد أدرك بحدسه أهمية اللقطة الدائرية للعمال وهم يحفرون الأرض ورأى أن فى تلك اللقطة صورة تشكيلية، لذلك التقط صورة من اليمين وأخرى فى حركة عكسية.

٩- الفيلم التاسع ١٩٣٢ الاحتجاج العظيم بعيد جلوس الملك فؤاد على عرش مصر.

- لوحة مكتوب عليها منظر عمومى لحوش به ستة آلاف شخص يشاهدون اللعب.
- لقطة لاستعراض الملعب كله.
- لوحة لابتداء اللعب.
- لقطات للفريقين وهما يلعبان.
- لوحة فى النصف الأول كانت كل الهجمات على الفريق النمساوى.
- لقطات لمتابعة اللعب.
- لقطات للعب من زوايا مختلفة.
- لوحة هدف.
- مجموعة لوحات تصف ما يحدث فى اللعب.
- لوحة تعادل الفريقين.
- رجال البوليس والحفاظ على النظام.
- والفيلم تسجيل للقاء كرة قدم بين فريق مصرى وفريق نمساوى، وأكد بيومى فى الفيلم وعبر لوحة أن هناك آلافاً من الجمهور يتابع ويساند فريقنا المصرى، وكان بعد كل مجموعة من اللقطات يضع لوحة... تفسر ما حدث فى اللقاء حيث إنه لم يستطع بالطبع تصوير اللقاء كله. ولكنه أيضاً حاول قدر الإمكان تسجيل هذا الحدث بكل جوانبه من جمهور، وملعب، ولاعبين، حتى فرق البوليس النظامى، ولوحات الشرح والنتائج.

٧- الفيلم السابع "احتفال لجنة الوفد بالأлександرية باستقبال وتوديع الوفد الرسمى للمفاوضة برئاسة النحاس باشا (١٩٣٠).

- محطة قطار لقطة عامة.
- القطار يسير ببطء.
- لقطات لجموع الناس فوق القطار.
- لقطات للناس وهى تهلل وتلوح بأيديها.
- لقطات للناس فى زحام شديد.
- لقطات للميناء والسقينة رأسية على الرصيف.
- لقطة بانورامية على الناس وهى تودع.



- لوحة أحد الصالونات الضخمة.
- لقطة عامة للصالون.
- لقطة لخروجهم من الباب.
- لوحة المهرجان العظيم بمناسبة الافتتاح.
- مجموعة لقطات لمظاهر الاحتفال، مثل اثنين يرقصون بالعصا.
- لقطات لمجموع الناس تشاهد التحطيب.
- لقطات أخرى توضح مظاهر الاحتفال من رقص وغناء وطبول.
- لقطة لطفل صغير جداً يضع على أرجله طبقاً فارغاً ويبدو عليه مظهر يؤس.
- لقطات لأطفال ونساء فقراء.
- لوحة المسؤول يوزع فاكهة على الفقراء.
- لقطة للمسؤول يوزع الفاكهة.
- لقطة للأطفال تصفق.
- لوحات تفسر ما يحدث.
- لوحة -تشریف عمر طوسون باشا.
- لقطة لوصوله.
- لقطة لبقرة.
- لوحة يحيا جلاله الملك ويعيش أمير الصعيد.
- صورة للملك.
- صورة لعلم مصر.

يُعد هذا الفيلم من أطول الأفلام التسجيلية لبيومي، وبه تنوع كبير، حيث يصور لقطات داخلية ولقطات خارجية، يستعرض كل المسؤولين في النادي عبر وضع لوحة توضح المهمة الموكلة لهم ثم يقطع عليهم، وكأنهم يتصورون صورة تذكارية، استخدم الصور الفوتوغرافية وأدخلها داخل نسيج العمل التسجيلي.

دائماً يحدسه الاجتماعي يصور الفقراء في العديد من اللقطات لكي يعبر عن مدى معاناتهم، نوع كثيراً في هذا الفيلم من تصوير مظاهر الاحتفال من رقص وغناء، وتصوير جوع ويؤس وفقر، أكد ثانياً على أن عمر طوسون باشا والذي يُعتبر من المهتمين بالنشاط الاجتماعي والفن خصوصاً الفن

- لوحة جموع الشعب تنتظر ظهور الملك المفدى.
- لوحة ابتهاج الشعب.
- مجموعة لقطات لمحلات تجارية مزينة بالأعلام.
- مجموعة لقطات لمنازل مزينة بالأعلام والأنوار.
- لقطة للافطة على محل.
- لقطة بعض الناس تعلق الأعلام.
- لوحة اندفاع جموع الشعب تسير.
- لوحة اجتماع آلاف أمام قصر رأس التين.
- لقطة بانوراميه تستعرض الناس.
- لقطة للناس تنتظر.
- لوحة الكل يهتف لحياة الملك.
- لقطة متوسطة لبعض الناس تهتف.

في الفيلم نجد استعراض بيومي لمظاهر الاحتفال وذلك من خلال الناس والمباني والزينات، فبتلك اللقطات المتنوعة يعرض لنا فرحة الناس بالملك دون خداع، أيضاً نجد تنوعاً في أحجام اللقطات وأيضاً حركات الكاميرا وزوايا التصوير، وكأنه يقول لنا إن مصر كلها تحتفل بهذه المناسبة.

١٠- الفيلم العاشر ١٩٣٣، افتتاح نادي الصعيد بالإسكندرية

- لوحة تحت رعاية حسين صبرى باشا.
- مجموعة لقطات لصور فوتوغرافية.
- لوحة رئيس الشرف.
- لوحة مجلس الإدارة.
- لقطة يستعرض فيها أعضاء مجلس الإدارة.
- لوحة لجنة المصالحات.
- لقطة يستعرض فيها لجنة المصالحات.
- لقطة فارغة ثم لجموع المستقبلين يمرون بالكادر، ثم يجلسون.
- لقطة متوسطة لأحد الأشخاص يشرح.
- لوحة النادي من الداخل والخارج.
- مجموعة لقطات للمبنى وحركات كاميرا رأسية تستعرض المبنى داخلياً وخارجياً.
- مجموعة لقطات تصور السلالم الداخلية للمبنى.

السينمائي حيث كان دائماً يساهم في نشر هذا الفن. أفلام بيومي التسجيلية ذات روح وطبيعة واحدة، البطل عنده دائماً الإنسان البسيط رجل الشارع، يهتم بالسياسة ولديه حس وطني كبير، دائماً ما يصور لقطات للمسلمين والمسيحيين تؤكد فكرة الوحدة الوطنية ورفع شعار يحيا الهلال مع الصليب، دائماً الكاميرا عنده متيقظة وتصور وتلتقط كل الأحداث الهامة سواء كانت سياسية أم اجتماعية وحتى الأحداث الرياضية. لقطاته حية وصريحة وصادقة لا تعبر عن زيف ولكن عن مشاعر صادقة، دائماً ما يصور جموع الناس في حركة والكاميرا دائماً في وسطهم. أيضاً الناس عنده تشارك ولكن في نفس الوقت لا حول لها ولا قوة، فهي دائماً تهلل، تودع، تستقبل، تنتظر. أما بالنسبة للحرفية والتقنيات فهي عنده بسيطة بدائية وحتى استخدامه للمونتاج ليس أكثر من كونه وصلاً للقطات ثم تجميعها لتوصيل معنى أو فكرة دون النظر لقواعد ولكنه يعتمد فيها على حدسه فقط.

أما بالنسبة للأفلام الروائية:

الفيلم الأول برسوم يبحث عن وظيفة ١٩٢٣ .. (١٢ دقيقة).

ويأتى تتابع اللقطات فى الفيلم على النحو التالى:

- شخص يقرأ الجورنال ولا نرى وجهه M.S ثم نرى وجهه فنعرف من ملابسه أنه شيخ وتبدو عليه علامات الفقر ولكن وجهه مبتسم.
- لوحة أن الجرائد لا تكلفه شيئاً.
- لقطة للشيخ ينظر خارج الكادر لأنه سمع شيئاً، ثم الكادر فارغ.
- لقطة السيدة تلقى بعض المهملات من النافذة وهي عبارة عن جرائد وتلوح.
- لقطة للقمامة والشيخ يتفحصها.
- لوحة الجوع كافر.
- لقطة للشارع ونرى خيالاً ثم يدخل طفل فقير يبحث عن شيء.
- لقطة للطفل يدخل مكاناً لنرى فيه لافتة كُتِبَ عليها [فليحيا الارتباط].
- لقطة بتلصص فنجد شخصاً نائماً ويغطي نفسه بالقش. الولد يبحث عن أشياء، ثم يجد رغيماً

- وحيداً فيسرقه ويجرى.
- لقطة للطفل يخرج من البيت حتى يجد الشيخ متولى الذى ينهره على فعلته ويضربه ويأخذ منه الرغيغ ويهرب الطفل ويجرى الشيخ متولى.
- لقطة على الشخص النائم يتقلب فى نومه بحركات كاريكاتورية، ويصحو من النوم فنجد برسوم.
- لقطة لبرسوم يصلى أمام صورة السيدة العذراء.
- لقطة لبرسوم يحاول أن يشرب، ثم يبحث عن الرغيغ دون جدوى فلا يجده.
- لوحة أين الرغيغ.
- لقطة لبرسوم ينهار ويبكى على الرغيغ الوحيد الذى يمتلكه.
- لقطة للشيخ متولى يأكل الرغيغ بنهم وبحركات مضحكة.
- لقطة للشيخ متولى يلفت نظره شيء.
- لقطة للشيخ يقرأ لوحة كتب عليها [بنى آدم للإيجار ولو بالقمة].
- لقطة للشيخ يجرى وخلفه أطفال فى الشارع يهلولون.
- لقطة للشيخ يدخل غرفته فنجد صورة لسعد زغلول وعلم مصر وهو يعبث بالجرائد.
- لقطة للشيخ فى الشارع يقرأ عنواناً ثم يدخل مبنى.
- لقطة لبرسوم فى الشارع وهو يجرى وخلفه عربية حنطور.
- لقطة لشارع فارغ والحنطور يجرى.
- لقطة لبرسوم يجرى من الخلف ونجد الحنطور وخلفه الشيخ متولى.
- لوحة كرباج ورا ياسطى.
- لقطة لشارع ومبنى يدخله برسوم.
- لقطة لشخص ينظر فى ساعة ثم يدخل نفس المكان.
- لقطة قريبة لبرسوم يقرأ لافتة كتب عليها "بنك شهورش إخوان مصر".
- لقطة لبرسوم بجانب اللافتة، يهندم ملابسه وينظف نفسه ويمسح عرقه ثم يدخل وخلفه الشيخ متولى.
- لقطة متوسطة لوجه الشيخ متولى.



- يترنحان .
- لوحة وبعد .
- لقطة لهما يجلسان على الأرض وينامان .
- لقطة متوسطة وهما نائمان .
- لقطة عامة وهما نائمان ويراهما عسكري ويوقظهما وينهرهما ويخرجان من الكادر .
- لقطة عامة العسكري يمسك بهما وهما يترنحان ويأتیان من عمق الكادر ويقتربان من مقدمة الكادر ثم تختفي الصورة تدريجياً .
- لوحة النهاية .

يُعد فيلم "برسوم يبحث عن وظيفة" كنزاً من كنوز السينما المصرية، فوجود فيلم عام ١٩٢٣، فهذا إعجاز بكل المقاييس حيث إننا لم نجد نهائياً أفلاماً صامتة تعبر عن تلك الفترة على الإطلاق، وكل ما كُتب عن هذه الفترة من حياة السينما كلها اجتهادات. كتبها أصحابها من مطالعتهم للصحف التي كتبت عن تلك الفترة آنذاك، والمهم أيضاً في هذا الفيلم أن جميع العاملين به مصريون.. وكذلك الموضوع.. فمحمد بيومي تعامل مع شخصين تحت حد الفقر، وهما مهمشان.. وجاء بهما واحد مسيحي والآخر مسلم، لكي يقول إن الجميع يقعون تحت وطأة الفقر، الجميع جائعون حتى الطفل الصغير، لدرجة أن "برسوم" وهو أحد أبطال الفيلم اضطر لكتابة لوحة محاولاً تأجير نفسه ولو حتى باللقمة.

والفيلم كوميديا اجتماعية .. يتعرض فيها المخرج لسليبات الحياة عبر أبطاله الذين يادون أدوارهم بسخرية... وكأننا أمام شارلى شابلن أو نجيب الريحاني، فالبطلان.. مشردان يحلمان بلقمة العيش... يضطر أحدهما لسرقه رغبة من الآخر.. والأبطال عند بيومي " يتحايلون على الحياة ليستمتعوا بها ويمتصوا رحيقها إلى أقصى درجة ممكنة بدلاً من أن يقضوها كما لو كانت حكماً قاسياً" (٥٩).

نجد النزعة السياسية في الفيلم عن طريق صورة "سعد زغلول" التي يضعها الشيخ متولى في منزله... واللقطة نشعر بها وكأنها خارج السياق والبناء الخاص بالموضوع وكأن المخرج وضعها قاصداً ذلك لكي يقول بها إنه لا خلاص إلا على يد هذا الزعيم... والذي كان بيومي يؤمن به إيماناً عميقاً، كذلك

- لقطة متوسطة للشيخ متولى يضحك ويجلس على مقعد البواب، يأتي البواب وينهره، يقوم الشيخ متولى بإزاحة الكرسي فيقع البواب على الأرض، ثم يجلسان بجانب بعضهما البعض .
- لقطة عامة للموظفين يخرجون من العمل والبواب يحببهم بحركات ساخرة .
- لقطة متوسطة للشيخ متولى يشرب ماء ليجد المدير يخرج ومعه برسوم .
- لقطة عامة لبوابة حديد والجميع يخرجون مبتهجين .
- لقطة عامة للشارع والسواق في العربة ينتظرهم ويركبون .
- لقطة عامة للشارع تصل العربة لمنزل المدير وينزلون جميعاً .
- لقطة عامة يدخلون منزل المدير .
- لقطة عامة مائدة طعام وتجلس سيدتان .
- لقطة بانورامية من اليمين إلى اليسار والعكس تتابعهم الكاميرا وهم يأكلون .
- لقطة قريبة برسوم يأكل .
- لقطة قريبة للسيدة .
- لقطة قريبة للرجل [المدير] .
- لقطة قريبة للشيخ متولى .
- لقطة للمدير يفهم سوء التفاهم وأنهم يريدون وظيفة .
- لقطة للمدير يستعد لضربهم ثم يجرى خلفهم حول المنضدة .
- لقطة للمدير قريبة .
- لقطة عامة خارج المنزل ينزلان الاثنان وخلفهما المدير، ثم يصعد .
- لوحة بعد أكلة الظهر الشبهية يشعر الإنسان بالخمول .
- لقطة عامة لشارع فارغ يدخلان الاثنان وهما

صغير هو [زعزوع]، والذي كان على مستوى الدراما [محرّكاً للأحداث]، حيث إن الأزمة الحقيقية في الدراما قد أوجدها [زعزوع]...، لأنه أراد أن يوقع زعتر في مقلب بعدما أكل البرتقالة الوحيدة التي كانت معه وأعطاه إياها [بائع الفاكهة].

- والموضوع كله ينحصر في أن زعتر وزعزوع يعيشان مع بعضهما البعض، في غرفة ولا يجدان قوت يومهما.. فيضطر زعتر لكتابة لافتة تقول [بنى آدم للإيجار ولو بالقمة] فيعمل فيه مقلب زعزوع ويضع له عنوان عمل وهو (بنك شهورش) فيذهب إليه لشغل وظيفة في نفس الوقت يكون مدير البنك في انتظار خطيب ابنته رقم [١٣] فجميع الخطاب السابقين قد فروا من دمامة العروس، ولكن الخطيب رقم [١٣] يعتذر هو الآخر، فيخطر في بال المدير فكرة وهو أن يأخذ هذا الصعلوك المتشرد، الذي يبحث عن وظيفة ليزوجه لابنته... وفعلاً يحدث ذلك ويتزوجان، ويظفر زعتر بزوجة وحياة كريمة ويجد زعزوع مكاناً له في بيت المدير والذي يرياه ويحبّه.

والفيلم يشابهه إلى حد كبير فيلم (برسوم) كما سبق أن أشرت، حتى شخصية زعتر فهي الأخرى تشبه شارلى شابلى، وفكرته الفقر وعدم وجود عمل هي نفس موضوع الفيلم السابق، وكأن الزمن لم يمر، أى [تسع سنوات] لم تغير الأوضاع الاجتماعية ولا السياسية الموجودة فالحال كما هو عليه، حتى اسم شهورش مدير البنك.. هو نفس الاسم في الفيلم السابق.. كذلك الأسلوب الذي بنى به بيومى الفيلم قريب جداً من الفيلم السابق، حيث فكرة السخرية من الحياة، والحس الكوميدي، والذي يعتمد على المقولة الشهيرة [شر البلية ما يضحك]، وفكرة سوء الحظ والتي كثيراً ما تواجه البطل إلا في نهاية الفيلم، حيث عدم وجود عمل، معدات الصيد تفسد، المقلب الذي فعله به زعزوع، النقود التي أخذها من المدير يخسرها كلها في القمار... وجميع العناصر والتي أخضعها [بيومى] لخدمة الكوميديا متنوعة، فملابس الأبطال وأشكالهم، وأداءهم التمثيلي، وكذلك الأسماء الساخرة التي أطلقها على الممثلين في الفيلم، زعتر، زعزوع، شهورش، جربوع، المعلم أحمد ملوخية المخدماتي..... إلخ.

تأكيد بيومى على الروح الوطنية ورفع شعار [الهلال مع الصليب] حيث إنه أراد أن يقول إن الاثنين أصحاب مصير واحد في هذا البلد...، وإن النوم في الطريق جريمة... أى جريمة أنهما شيعا حتى النوم... وهذا لا يجوز، بل الذى يجوز هو الجوع فالجوع. كذلك يوضح لنا العلاقات الإنسانية المزيفة حيث رأينا كيف تعامل مدير البنك معهما على أنهما عملاء للبنك، ولكن بعدما اكتشف أنهما يريدان البحث عن وظيفة طردهما أشد طردة. والفيلم على المستوى التقنى بسيط، استطاع فيه (بيومى) أن يخلق إيقاعاً مرحاً يتناسب مع طبيعة الموضوع الساخرة والتي تتضمن "شر البلية ما يضحك" ولكن معظم القطعات كانت تحتاج لإعادة مونتاج لافتقادها للتتابع، كذلك حركات الكاميرا والتي كان استخدامها ضئيلاً جداً، لم يكن لدى المخرج براعة لتحريكها حيث إنها كانت تتحرك بشكل متقطع، كذلك إذا خرج العنصر من الكادر بعد فترة نجده يحاول متابعة هذا العنصر. أهتم بالتفاصيل، والملابس... كذلك اختياره للممثلين... حتى الأدوار الثانوية، استطاع أن يخلق قصة وموضوعاً وجبة وأحداثاً متلاحقة مع وجود الإحساس الكوميدي.

الفيلم الثاني الباشكاتب (١٩٢٤)

لا يوجد سوى لقطة واحدة ثابتة [لقطة عامة] لسيدة ورجلين أمام باب منزل.

الفيلم الثالث الخطيب نبرة ١٣ (١٩٣٣)

- فيلم روائى طويل (٥٠ دقيقة) إنتاج المعهد المصرى للسينما

- المؤلف والمخرج والمصور والمونتير هو محمد بيومى أيضاً.

- والفيلم كوميديا اجتماعية طويلة وكان الفيلم [الخطيب رقم ١٣] يعتبر الجزء الثانى لفيلم [برسوم يبحث عن وظيفة]، حيث إن الفكرة الأساسية للفيلم هي نفس الفكرة الأساسية لفيلم [برسوم]، وهى شخصية زعتر، الشاب الفقير المتشرد والذي لا يجد قوت يومه.. ويبحث عن وظيفة، وكما كتب (برسوم) فى فيلمه عن الإعلان عن وظيفة ولو بالقمة، قام كذلك زعتر، وزعتر لم يكن فى الدراما بمفرده... ولكن كان معه طفل



- رغم التنوع فى حجم اللقطات وحركات الكاميرا القليلة إلا أن التأثير بالشكل المسرحى كان واضحاً، كذلك التمثيل المبالغ فيه خصوصاً فى اللقطات القريبة.

- استخدامه لبعض وسائل الانتقال البصرى كالاختفاء التدريجى، والمسح، عن طريق استخدام كاشة.

- أهم ما يلفت النظر فى هذا الفيلم هو اللوحات المكتوبة والتى كانت من الأشياء الأساسية والمشاع استخدامها فى السينما الصامتة، استخدمها (بيومى) ببراعة ليس فقط ليوضح بها أشياء أو يفسر بها أشياء، ولكن كتعليقات ساخرة، حيث إن كل لوحة من اللوحات كانت إلى جانب كتابة جمل ساخرة، كانت تحمل رسماً كاريكاتيرياً ساخراً جداً ليس فقط يفسر ولكن كان يعلق أيضاً، مثال [الزى الست بطنك]، [يا دهوتى دا أنا كنت أموت نفسى] وإلى جانب العبارة سيدة معلقة على جبل المشنقة ... إلخ.

- أبطاله جميعاً سواء فى هذا الفيلم أو غيره من المهمشين... الفقراء.

- إن فيلم [الخطيب نمرة ١٣] من أهم أفلام محمد بيومى وهو نوعية مختلفة عن الأنواع الفلمية التى كانت منتشرة آنذاك... "قالفيلم بيدو مختلفاً إلى حد كبير من ناحية الموضوع عن أفلام هذه الفترة بل والفترات التالية، فعلى حين يعتبر هذا الفيلم، خامس الأفلام الكوميديّة الطويلة منذ عام ١٩٢٧، حيث أخذت الأفلام الكوميديّة مساحة قليلة للغاية بالنسبة إلى أفلام هذه الفترة التى اكتسحت الميلودراما كنوع الغالبية العظمى منها" (٦٠).

الفيلم الروائى الثالث وآخر أفلام (بيومى) الروائية ليلة فى

العبر ١٩٣٣

هذا الفيلم عشر عليه دكتور محمد كامل القليوبى كلقطات واجتهد هو والسيدة رحمة منتصر فى تجميعه. سوف لا أتحدث عنه باستفاضة على أساس أنه عمل غير كامل فلا أستطيع الحكم النهائى عليه.

- قام بيومى بتصوير بعض لقطات الفيلم فى الريف

- نوع بيومى فى أحجام اللقطات فى هذا الفيلم من اللقطات القريبة حيث يريد توصيل معنى أو الاقتراب من شيء للتدقيق فى تفاصيله، وحتى اللقطات البعيدة.

- استخدام أكثر توفيقاً عن السابق فى استخدام حركة الكاميرا وكذلك التكوينات فهو يخلق علاقات بين مقدمة الكادر والعمق، حيث كان زعزوع يفرغ شئطة الخضار، وزعتر يراقبه.

- نجد تتابعاً موقفاً مونتاجياً فى بعض اللقطات حيث نجد زعزوع يضحك فى حجم متوسط ثم تكلمة للضحك وهو فى حجم واسع.

- استخدم بيومى سرعات مختلفة فى الفيلم بين ١٦، ٢٤، حيث نجد داخل المنزل التصوير سريع بعض الشيء، وفى المشهد التالى على البحر أكثر بطئاً.

- قواعد القطع السلس، من عدم وجود سلاسة، أو عدم تكلمة للحركة فى اللقطات المتتالية، أو عدم وجود Over lab بين اللقطات، وعدم اختزال الأزمنة الضعيفة كلها، كانت مسيطرة فى أجزاء كثيرة بالفيلم.

- هناك بعض اللوحات كان من الممكن الاستغناء عنها والاكتفاء بالمائم، مثل [اتفضل اجلس] حيث إن وجود لوحة كهذه تبطئ من الإيقاع وتدفق الأحداث.

- استخدم بكثرة [تكنيك] أن يقطع على أشياء مكتوبة باليد ويمسكها الأبطال فى أيديهم كتفصيلة توضيحية [كالجراند مثلاً] وكانت الجملة التى أوضحها لنا المخرج والتى جاءت فى إحدى الصحف وتعبّر وتزيد من مضمون الفيلم [اشتداد الأزمة وزيادة عدد العمال العاطلين].

- السخرية من أوضاع اجتماعية سلبية فى المجتمع آنذاك، مثل اللافتة التى حملها زعتر كدعاية لمحل بيع اللحوم، وكحلة الملوخية الحامضة التى سكبها السيدة من الشرفة على رأس زعتر وزعزوع، الأماكن القذرة التى يسبونها فيها.

- التعبير عن مرور الزمن فى الفيلم كان يستخدم [بيومى] اللوحات، مثال [بعد ليل طال].

- نجد بعض لقطات الحكى هذه لميناء وبحر وسفينة تغادر الميناء والرجل الذى يحكى وابنه يغادر السفينة.

- ثم يرجع ثانياً للحكى والزمن الواقعى لسرد الأحداث ثم تعود flash back ونرى بعض لقطات للصحراء، ولساحر يرتدى ملابس غريبة.

- محاولة لاغتيال الساحر فى لقطة نجد أحد الأشخاص ومعه سكين يحاول قتل الساحر الهندى... حيث إن المكان [الصحراء] قصد به المخرج الهندى.

- الرجل الهندى [الساحر] يعلم الطفل الصغير مصطفى السحر.

- ثم للأب يحكى ثانياً لأصدقائه عما حدث فهو بمثابة الراوى الذى يتأرجح بين الواقع والرجوع للخلف Flash back.

- لقطات للهند، للصحراء.

- لقطات للمجموعة كلها وهى تسير وتدخل كهفاً.

- لقطات للساحر يعلم الولد (مصطفى) السحر داخل كهفه.

- لقطات للساحر يعطى مصطفى عصا سحرية ويجربها له.

- لقطات للساحر يجعل مصطفى يقسم أن لا يستعمل العصا سوى فى الخير.

- لقطات للخادم يسقى مصطفى شراب السحرة.

- لقطة الرجوع للزمن الواقعى والأصدقاء لا يصدقون، ثم يأتى مصطفى إليهم.

- لقطة لمصطفى يقوم بأعمال سحرية.

- لقطة لباب يفتح.

- يتجه الفيلم اتجاهاً آخر حيث نجد أن أحد الأصدقاء يتعرف على راقصة.

- نجده يشرب خمرًا بشراهة.

- لقطات عديدة له فى الشارع يجرى ويرتكب

فجاءت اللقطات حية تعبر عن طبيعة المكان.

- استفاد فى تصوير لقطات قريبة للممثلة (أمينة محمد) بالزى الفلاحى فأبرز جمالها.

- عبر باللقطات المتنوعة عن الحيرة والتوتر والمفارقات والتى حدثت للأبطال أثناء نزوحهم إلى المدينة.. فعبّر جيداً عن حالة الاغتراب تلك ولكن بشكل ساخر.

- تستهويه دائماً حركة القطارات والترام والعناصر المتحركة وهذا واضح فى الفيلم... وأفلامه التسجيلية أيضاً، وخاصة الترام ذو الطابقين الذائع الصيت والذى يُعتبر من معالم الإسكندرية.

- قام "بيومى" بإخراج لقطة من وجهة نظر البطلة وهى تركب الترام، حيث حدث لها دوار وإذا بنا نرى اللقطات من وجهة نظرها والكاميرا تترنح لتعبر عن الدوار الذى أصاب البطلة.

- يعشق البحر وهذا واضح فى أفلامه وحتى هذا الفيلم حيث نجد البطل والبطلة يشتريان بعض الملابس المستعملة من على الرصيف أمام البحر ولكن الشيء الملاحظ فى هذا الفيلم أن بيومى أصبح أكثر خبرة بالتقنية عما سبق وهذا واضح من مجموعة اللقطات التى تم العثور عليها.

- نأتى إلى نموذج آخر نادر من الأفلام القليلة المتبقية من تراث السينما الصامتة وهو فيلم "مصطفى الساحر الصغير" ١٩٣٢.

للمخرج محمود خليل راشد.

أول لوحة فى الفيلم "مصطفى أو الساحر الصغير" رواية فكاهية فى أربعة فصول.

- أول لقطة صورة للملك

ثم نجد لقطة لعلم مصر يرفرف على البحر وطفل ينحنى ويحيى أمام الكاميرا فى شكل مسرحى ... ثم اختفاء تدريجى.

- مائدة ويجلس عليها بعض الرجال ورجل يحكى لهم حكاية، ثم يقطع المخرج على الذى يحكىه الرجل.. ونجده يقوم بعمل Flash back لما يرويه.



والمكان الفيلمين، وهكذا ظهر فى تعدد أزمنة الحكى، وكذلك الأماكن [الهند]. أى الزمان المتخيل والمكان المتخيل.

- فكرة وجود راور يحكى الأحداث وهو أحد المشاركين فيها وكذلك يعقب عليها.

- فكرة الديكور الغريب [مثل كهف الساحر] واستخدام بعض الإكسسوارات الغريبة كالنباتات والكتب والعصا والجماجم والزجاجات.

- الخدع السينمائية والتى وإن كانت بسيطة إلا أنها جديدة الاستخدام ومبتكرة وموظفة جيداً، كتحركة الساحر للجماجم، كظهور صينية بها فناجين قهوة واختفائها، كتحويل رجل إلى قطة، كاستخدام الصور المعكوسة لرجوع البحر والأمواج للخلف، رجوع السمك من البحر ثانياً، رجوع الخمر من جوف بهلول للكأس، الملابس الجديدة التى ألبسها مصطفى لبهلول، اختفاء الناس بعيداً عن بهلول، الصفارة السحرية التى جمع بها مصطفى كل الناس فى الميدان.

- استخدام تقنى آخر وهو أن مصطفى عندما ينصح بهلول بالابتعاد عن الخمر لأن لها أضراراً، فيقول له سوف تصبح مجنوناً، فيقطع على بهلول وهو مجنون، وسوف تصبح متسولاً، فيقطع على بهلول متسولاً، وسوف تصبح مجرماً، فيقطع على بهلول، يحمل سكيناً، ويقول له سوف تموت، فيقطع عليه، هيكلاً عظيماً. وكأن كل كلمة يلفظها يجعل لها المخرج معادلاً بصرياً ليوصل الفكرة وذلك عبر وصل اللقطات بالمونتاج.

- عندما يتعاطى "بهلول" الكوكايين تحدث له بعض الهلاوس.. والتى يجسدها لنا المخرج، فى صور مرئية كتحويل مصطفى إلى إنعام الراقصة وكأنها لقطات واقعية أى مزجاً بين الهلاوس والواقع، ليوضح تأثير الكوكايين عليه وذلك عبر المونتاج.

- يصور لنا المخرج فساد العاملين فى مصحة الأمراض النفسية، حيث إن بهلول يعطى رشوة لأحد العاملين فيقوم بتهريبه على أنه سيدة.

حماقات.

- لقطة لهذا الشخص الذى يدعى (بهلول) وهو يكسر كاميرا.

- لقطة لهذا الشخص وهو يجرى وسط الشارع كالمجنون.

- لقطة لهذا الشخص وهو يركب على مقدمة إحدى العربات.

- مجموعة لقطات لبهلول داخل القسم بسبب تلك الحماقات.

- مجموعة لقطات لبهلول يسكر بشراة ويدخن.

- مجموعة لقطات له يسقط على الأرض ويحاول الناس إفاقته.

- مجموعة لقطات وقد جرح فى جبهته.

- مجموعة لقطات والإسعاف تحمله، وتدخله المستشفى.

- يخرج من المستشفى ويعود ثانياً للخمر والكوكايين.

- يؤنبه مصطفى ويذكر له أضرار التدخين.

- لبهلول يدخل مصحة عقلية.

- يهرب منها بهلول بملابس سيدة.

- يذهب للبحر ويعوم ويسرق ملابس أحد الأشخاص.

- مجموعة لقطات للناس وهى تطارده يساعده مصطفى على الخلاص.

- يبدأ حياة جديدة وبعد مصطفى بذلك وينتهى الفيلم.

- الفيلم مختلف تماماً عن النوعية التى يقدمها "بيومى" فهذا الفيلم يحتوى على خدع كثيرة... ويخرج من مستوى السرد الواقعى إلى مستويات أخرى، منها الرجوع للخلف، ومنها الهلاوس، ونجدنا أمام شكل سردي يذكركم بأفلام (جورج ميليه).

- تجد المخرج بدأ يتعلم فكرة التحكم واللعب بالزمان

طموحة إلا أنها لا تقارن أبداً بالسينما الصامتة العالمية، سواء فى روسيا، أو ألمانيا، أو أمريكا، كما سبق أن ذكرت أن السينما هناك وصلت إلى أعلى حد فى التعبير البصرى وأنتجت لنا أفلاماً تُعد إلى الآن رغم صمتها من علامات السينما وأساساً لنظريات المونتاج والإخراج التى هى دعائم صناعة السينما.

ولقد توصلت من تلك الدراسة إلى بعض النقاط والتى اعتقدت من وجهة نظرى أنها الأساس الذى لم تصل به السينما المصرية إلى ما آلت إليه السينمات الأخرى وهى كالتالى:

١- عندما دخلت السينما مصر عام ١٨٩٦.. لم يشاهدها إلا فئة قليلة من الناس كانت هى الصفوة، ومعظمهم من الأجانب الذين يعيشون فى مصر، ولم يفتن إليها أبناء الوطن أو الأجانب الأصل المصربون الإقامة والمولد إلا بعد فترة.

٢- رغم أن المصريين عند مشاهدتهم لقطار لومبير، يدخل المحطة لم ينزعجوا ومع ذلك لم يدركوا وقتها وسرياً أنه فن جديد سوف يصبح من أهم الفنون لما له من قدرة فائقة على الإيهام بالواقع، واعتبروه مجرد لعبة للتسلية، مثل مسرح خيال الظل، وصندوق الدنيا.

٣- تنبع ثقافة العرب من (الكلمة).. أى الصوت، فهم لا يستطيعون استيعاب فن يعتمد على الصورة فقط... فثقافتنا ثقافة كلام.

٤- إن فن التصوير التعبيرى كان غائباً من التراث العربى وخاصة الإسلامى فإن أحد الميادين التى أهمل فيها العرب الواقع لصالح المثالى يتضح بقوة فى الفنون الزخرفية decorative arts. فى الحقيقة مصطلح "فنون زخرفية" عندما يطبق على التجربة الفنية العربية هو نوع من تكرار للمعنى، لأن كل الفن البصرى العربى هو زخرفى، وليس أبداً تعبيرياً (المقصود هنا هو التراث العربى) وإن كان فهو غاية فى الندرة علاوة على أن العقل العربى أهمل الواقع لصالح الالتصاق للمعانى والتراكيب المثالية أى غلب المثالى على الواقعى. فإن تحريم الإسلام لتصوير الطبيعة وخاصة الإنسان قد لعب دوراً فى تأخر فن التصوير التعبيرى ولو أن الفنان العربى قد

- هذا الفيلم الروائى الطويل الذى يصور لنا فى جزئه الثانى عواقب الخمر والمخدرات فى شكل درامى مختلف، ومعتمد على الحيل السينمائية، والتى كان يعتبر استخدامها آنذاك جديداً بالنسبة للسينما، فهى حيل بسيطة وتعتمد على القطع الحاد على نفس اللقطة ولكن بإضافة عنصر أو إخفائه أو استبداله أو عن طريق تركيب الفيلم بالعكس.

- معظم لقطات الفيلم بين حجمى الواسع والمتوسط.

- لا يوجد إلا قليل جداً استخدامه لحركة الكاميرا، ولكنه استخدمه مرة واحدة بشكل جيد حيث الولد وأبوه ينظران على البحر والكاميرا خلفهما ثم تركتهما واستعرضت باقى البحر.

- لا يوجد تتابع بين اللقطات وكأن المونتاج هنا منفذ بطريقة الفوتومونتاج أى عدم وجود سلاسة واستمرارية فى بعض مناطق الفيلم.

- الخط الخاص بهلول أقحم على الفيلم إقحاماً غريباً على الرغم من كونه أساس الفيلم ورسالته التى نفذ من أجلها.

- اللقطات طويلة جداً أكثر من اللازم.. والكاميرا لا تتحرك والمخرج لا يقوم بالقطع وكأنه يصور مسرحاً.

- تنوع فى استخدام الأماكن التى صور فيها الفيلم بين الداخلى والخارجى، منازل، مستشفيات، مقاه، شرفات، شوارع، بحر، صحراء، حدائق، عربات.

- كثير من اللقطات معادة والأحجام فيها قريبة جداً من بعضها البعض.

- تعدد الشخصيات داخل العمل.

هكذا عرضنا فيلم (مصطفى الساهر الصغير)...، حيث الدراما الاجتماعية، والتى قدمها لنا المخرج فى إطار ساخر، إلى جانب الشكل السينمائى المبتكر والمليء بالخدع السينمائية والتلاعب بالزمان والمكان، والسرد والراوى.

وهكذا استعرضت كل المادة الموجودة والمتبقية من تراث السينما الصامتة المصرية، فنجدتها ورغم أن بها محاولات



تأثيره على الناس، كما حدث فى "الاتحاد السوفيتى" على يد (لينين) الذى أدرك فن السينما وأهميته، فلقد بحثت فى العديد من المراجع فلم أجد مرجعاً واحداً يقول إن "سعد زغلول" قائد ثورة ١٩١٩، قد حضر عرضاً من عروض السينما توجراف... ولو حتى إشارة، رغم أن محمد بيومى بعد ذلك قد قام بتصويره أثناء رجوعه من المنفى فحتى هذا الفيلم لم نجد أى دليل على أن "سعد باشا" قد شاهده.

٨- الحالة الاقتصادية والاحتلال والفقر والمرض والبطالة، والحرب العالمية، كلها أشياء جعلت المصريين فى حالة من الإنهاك لا تجعلهم يستطيعون استيعاب فنون جديدة، أو حتى متابعة الفنون الموجودة وقتها. فالهموم الشخصية والوطنية هبطت من عزيمتهم وجعلتهم لا يفكرون سوى فى قوت يومهم.

٩- على الرغم من أن "محمد كريم" قد ذهب بنفسه لمقابلة "صفية زغلول" أم المصريين لكى يناشدها أن تدعو بنات العائلات للدخول إلى مجال التمثيل السينمائى... إلا أنها لم تستجب إلى طلبه.

١٠- أدرك "طلعت حرب" الاقتصادى المصرى أهمية السينما وذلك بسبب إقناع "محمد بيومى" له بذلك إلا أن إهتمامه بالسينما جاء متأخراً، وكانت له مشاريع اقتصادية أخرى أولاها هى بالأهتمام قبل السينما، ولكن لا تغفل له إنشاءه لشركة مصر للتمثيل والسينما.

١١- لقد تأسست أهم وأكبر نظريات السينما فى المونتاج من السينما الصامتة العالمية والتي كانت هى الأساس التقنى الذى نستند عليه إلى الآن.

استطاع أن يخترق هذا الطوق من التحريم وتغليب المثالى على الواقعى لاستطاع أن يترك تراثاً عظيماً من الفنون التعبيرية.

على الجانب الآخر فى الغرب فإن الفنون التعبيرية وفن التصوير مر بمراحل طويلة من التطور عبر القرون وكما يذكر بازان: "صحيح أن التصوير العالمى كان قد حقق ألواناً مختلفة من التوازن بين رمزية الأشكال وواقعيتها، ولكن فى القرن الخامس عشر، بدأ المصور الغربى يبتعد عن الإهتمام الرئيس بالواقع الروحى وحده الذى يتم التعبير عنه بوسائل ذاتية، وسعى إلى مزج التعبير بتصوير العالم الخارجى تصويراً يمتاز إلى حد ما بالدقة والأمانة. وربما كان الحادث الحاسم فى هذا الشأن هو اختراع أول طريقة علمية، وعلى شكل ما، الطريقة المعروفة من قبل بأنها ميكانيكية، ألا وهى: المنظور...، وكان هذا الحدث الهام يسمح للفنان بأن يوهم بأن هناك مجالاً ذا أبعاد ثلاثة من الممكن أن تتخذ فيه الأشياء موقعها كما نراها نحن بإدراكنا المباشر (٦١)

٥- قد انعكس ذلك فى التصوير الفوتوغرافى بعدها بعدة قرون، والذى مهد الطريق لمجئ السينما.

إن السينما هنا فى مصر فى سنوات صمتها لم تمر بما مرت به السينما الصامتة فى الغرب من "تجريب" من قبل فنانين كانوا شغوفين بالتجريب على عنصر الحركة والمرئيات، مستندين إلى ما لديهم من تراث ثرى فى الفنون البصرية.

٦- لم يكن لدينا آنذاك ممثلون يقدرون قيمة فن الماييم، مثل "شارلى شابلن" ... والممثلون وقتها ينتمون ويخلصون تماماً للمسرح المعتمد أساساً على الكلام.

٧- لم يفتن أحد من الساسة إلى قيمة هذا الفن وقوة

فيلوجرافيا

الأفلام المصرية فى كتاب أحمد الحضرى "تاريخ السينما فى مصر" (١٩٠٧-١٩٣٠)

قدم أحمد الحضرى فى كتابه "تاريخ السينما المصرية" متابعة كورنولوجيه لوقائع تاريخ السينما فى مصر من خلال العديد من الصحف والمجلات.

١- زيارة الخديوى لمسجد المرسى أبو العباس

بالإسكندرية ، ١٩٠٧ عزيز ودرويس (١)

٢- الأعياد الرياضية فى مدرسة الفرير -عزيز ودرويس ١٩٠٧

٣- ملعب قصر النيل بالجزيرة ١٩٠٩ سينما موندريال بالقاهرة

٤- جنازة مصطفى كامل باشا ١٩٠٩ سينما برنتانيا بالقاهرة.

٥- عودة الخديوى من مكة المكرمة ١٩١٠ سينما برنتانيا بالقاهرة. بونفيللى

٦- سباق مينا هاوس ١٩١١ سينما بالاس بالقاهرة.

٧- خروج الروم الكاثوليك من الكنيسة ١٩١١ سينما بالاس بالقاهرة.

٨- المؤتمر المصرى الإسلامى الأول ١٩١١ سينما بالاس القاهرة

٩- جنازة رياض باشا ١٩١١ سينما بالاس بالقاهرة

١٠- افتتاح سينما أمباير بالإسكندرية ١٩١٢ سينما امباير بالإسكندرية (٢)

١١- سفر المحمل الشريف ١٩١٢ سينما بالاس بالقاهرة.

١٢- استقبال الخديوى لولى عهد النمسا ١٩١٢ سينما أمباير بالإسكندرية

١٣- حرب الزهور فى الجزيرة بمصر ١٩١٣ سينما بالاس بالقاهرة.

١٤- المحرك الشمسى بالمعادى ١٩١٣ سينما أمريكان كوزموجراف بالقاهرة عزيز ودرويس.

١٥- استقبال البطل عزيز المصرى بالإسكندرية ١٩١٤ سينما أمريكان كوزموجراف بالقاهرة- عزيز ودرويس

١٦- مستشفى الرفق بالحيوان فى محرم بك بالإسكندرية ١٩١٥ سينما أمريكان كوزموجراف

بالإسكندرية- عزيز ودرويس

١٧- وصول السلطان إلى الإسكندرية ١٩١٥ سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية

١٨- نحو الهاوية ١٩١٧ دوريس وكورنيل تمثيل: نينى كونستانتينو - مدام دوريس - إنتاج : شركة سيتشيا سينما شانتكلير بالإسكندرية.

١٩- ذو القناع ١٩١٧ تمثيلى - عمر طوسون (٣)

٢٠- شرف البدوى ١٩١٨ تمثيل : محمد كريم إنتاج: شركا سيتشيا - سينما شانتكلير بالإسكندرية

٢١- الأزهار المميته ١٩١٨- تمثيل: محمد كريم إنتاج: شركة سيتشيا - سينما شانتكلير بالإسكندرية

٢٢- مدام لوريتا ١٩١٩ إخراج: ليونارد لاريتشى - تصوير: الفيزى أوفانيللى - تصوير: الفيزى أوفانيللى - تمثيل: فوزى الجزايرلى - سينما الكلوب المصرى بالقاهرة.

٢٣- أيام السباق فى نادى سبورتنج بالإسكندرية (مايو) ١٩٢٠- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية

٢٤- الاستعراض الأول للكشافة المصرية تحت رعاية الأمير عمر طوسون ١٩٢٠- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.

٢٥- جنازة فريد بك فى القاهرة ١٩٢٠- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية

٢٦- أيام السباق فى نادى سبورتنج (يونيو) ١٩٢٠ سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.

٢٧- زيارة السلطان أحمد فؤاد لمدينة دمنهور ١٩٢٠ سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية

٢٨- الحالة الأمريكية ١٩٢٠ سينما راديو بالقاهرة إخراج بونفيللى - تمثيل: على الكسار -أمين صدقى - الفريد حداد -كلود ريكانو - إعداد: أمين صدقى عن مسرحية "خالة شارلى"

٢٩- الاحتفال برئيس مجلس الوزراء عدلى يكن فى القاهرة ١٩٢١- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.

٣٠- عودة سعد زغلول باشا من الخارج ١٩٢١ - سينما لوكس بالإسكندرية.



- بروسبيرى.
- ٥٠- وصول سلطان تركيا السابق إلى الإسكندرية
١٩٢٣ - سينما أمريكان كوزموجراف
بالإسكندرية.
- ٥١- موكب المحمل والكسوة الشريفة ١٩٢٣- سينما
أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.
- ٥٢- الاستقبال الرسمى فى سراى عابدين ١٩٢٣ -
سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.
- ٥٣- الاستقبال الرسمى فى قصر رأس التين ١٩٢٣-
سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.
- ٥٤- سفر المحمل ١٩٢٣- سينما ماجيك بالقاهرة.
- ٥٥- زيارة لورد هدلى وزملائه للقاهرة ١٩٢٣ -
سينما ماجيك بالقاهرة.
- ٥٦- رجوع المحمل بدون تأدية الحج ١٩٢٣ - سينما
ماجيك بالقاهرة.
- ٥٧- قطع الخليج ١٩٢٣- سينما ماجيك بالقاهرة.
- ٥٨- منظر سوارىخ بالقاهرة ١٩٢٣ - سينما ماجيك
بالقاهرة.
- ٥٩- وصول سعد زغلول باشا إلى الإسكندرية
١٩٢٣- سينما أمريكان كوزموجراف
بالإسكندرية.
- ٦٠- زيادة الملك فؤاد لمعسكر كوم الدكة ١٩٢٣-
سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.
- ٦١- الزواج الاضطرابى لعزیز بك ١٩٢٣ - تمثيلى -
فرنسى مصرى. - سينما أمريكان كوزموجراف
بالإسكندرية
- ٦٢- خطر البصق ١٩٢٣- إنتاج وإخراج: فيكتور
روستو
- ٦٣- عودة سعد زغلول باشا من المنفى ١٩٢٣- إنتاج
وإخراج محمد بيومى (جريدة آمون)
- ٦٤- خروج عبد الرحمن فهمى بك من السجن
١٩٢٣- إنتاج وإخراج (محمد بيومى) (جريدة
آمون)
- ٦٥- افتتاح البرلمان المصرى ١٩٢٣- إنتاج وإخراج
محمد بيومى (جريدة آمون) (٥).
- ٦٦- افتتاح مقبرة توت عنخ آمون ١٩٢٤- سينما
نوفلتى بالقاهرة - إنتاج شركة بروسبيرى.
- ٦٧- افتتاح البرلمان المصرى ١٩٢٤- سينما كليبر
- ٣١- عودة سعد زغلول باشا: وصوله إلى الإسكندرية
واستقباله فى القاهرة ١٩٢١- سينما أمريكان
كوزموجراف بالإسكندرية.
- ٣٢- لورد اللبى يفتح النصب التذكارى الذى أهده
الجالية الإنجليزية إلى الجالية الفرنسية تخليداً
لذكرى جنود فرنسا فى الإسكندرية - سينما
لوكس بالإسكندرية ١٩٢١
- ٣٣- معرض الزهور فى سان ستيفانو ١٩٢١- سينما
لوكس بالإسكندرية
- ٣٤- قصب السكر ١٩٢١- سينما لوكس
بالإسكندرية.
- ٣٥- عزيز بك الفوضى ١٩٢١ - فرنسى مصرى -
تمثيل: م.ف. ايدى
- ٣٦- الإسكندرية ١٩٢٢
- ٣٧- على ضفاف النيل ١٩٢٢
- ٣٨- المدينة العظيمة فى مصر ١٩٢٢
- ٣٩- من القاهرة إلى الأهرام ١٩٢٢
- ٤٠- موكب الكسوة وسفر المحمل ١٩٢٢
- ٤١- زيادة الملك فؤاد الجامع الأزهر ١٩٢٢
- ٤٢- خاتم سليمان ١٩٢٢- إخراج : ليونارد
لاريتشى- تصوير: الفيزى أورفانيللى. - تمثيل :
فوزى منيب
- ٤٣- فى بلاد توت عنخ آمون ١٩٢٣ - إنتاج
وإخراج : فيكتور روستو - تمثيل: فوزى منيب -
جون مارييرت -يولاند ديريس -ارستيدى هاج
اندرىا. - تصوير : محمد بيومى (٤)
- ٤٤- الملك فؤاد يزور مدارس القاهرة ١٩٢٣ - سينما
كليبر بالقاهرة.
- ٤٥- الملك فؤاد فى حفل السباق ١٩٢٣- سينما كليبر
بالقاهرة.
- ٤٦- كنوز الأقصر ١٩٢٣ - سينما كليبر بالقاهرة.
- ٤٧- المسابقة الرياضية فى اللبسية بالإسكندرية
١٩٢٣- سينما أمريكان كوزموجراف
بالإسكندرية.
- ٤٨- عيد الزهور وملكة العيد ١٩٢٣- سينما كليبر
بالقاهرة.
- ٤٩- الملك فؤاد فى جامع عمرو ١٩٢٣ - سينما
أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية - إنتاج شركة

- بيومى - تمثيل: أمين عطا الله - أديل ليفى -
بشارة واكيم - على طينجات.
٨٥- وضع حجر الأساس لمستشفى فؤاد الأول
١٩٢٥- دوريس فيلم
٨٦- صناعة البترول فى مصر ١٩٢٥- سينما
ماجستيك بالإسكندرية
٨٧- الدور الرياضية لمدارس البوليس بالعباسية
١٩٢٥ - شركة بروسبيرى.
٨٨- مسابقة الجمباز بين المدارس الابتدائية الأميرية
فى القاهرة ١٩٢٥- شركة بروسبيرى.
٨٩- فانتازيا عربية كبيرة تنظمها جمعية الرفق
بالحيوان ١٩٢٥- شركة بروسبيرى.
٩٠- موكب المحمل ١٩٢٥- شركة بروسبيرى.
٩١- العدد الأول من جريدة الشرق ١٩٢٥- شركة
بروسبيرى.
٩٢- العدد الثانى من جريدة الشرق ١٩٢٥- شركة
بروسبيرى.
٩٣- العدد الثالث من جريدة الشرق ١٩٢٥- شركة
بروسبيرى.
٩٤- العدد الرابع من جريدة الشرق ١٩٢٥- شركة
بروسبيرى.
٩٥- المعلم برسوم يبحث عن وظيفة ١٩٢٥- إنتاج
 وإخراج وتصوير وتأليف: محمد بيومى - تمثيل:
بشارة واكيم - عبد الحميد زكى - فيكتور كوهين
- فردوس حسن.
٩٦- المعرض الزراعى ١٩٢٦ - شركة مصر للتمثيل
والسينما - سينما تريومف.
٩٧- وضع حجر أساس كلية سان مارك ١٩٢٦-
سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.
٩٨- عيد رياضى لجميع المدارس الابتدائية المصرية
بالإسكندرية ١٩٢٦ - سينما أمريكان
كوزموجراف بالإسكندرية. - دوريس فيلم.
٩٩- وصول البطريق ملبوس الثانى إلى الإسكندرية
١٩٢٦- سينما أمريكان كوزموجراف
بالإسكندرية. - دوريس فيلم.
١٠٠- عيد رياضى كبير فى كلية ألفريد - سانت
كاترين بالإسكندرية ١٩٢٦ - سينما أمريكان
كوزموجراف بالإسكندرية.

- بالقاهرة.
٦٨- افتتاح البرلمان المصرى ١٩٢٤- سينما أمريكان
كوزموجراف بالإسكندرية - عزيز ودوريس
٦٩- عيد ميلاد الملك فؤاد ١٩٢٤- سينما كليبر
بالقاهرة - إنتاج شركة بروسبيرى.
٧٠- الألعاب الرياضية فى النادى الأهلى ١٩٢٤-
سينما كليبر بالقاهرة.
٧١- البرلمان المصرى: وثيقة من الداخل والخارج
١٩٢٤- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية
٧٢- تربية الخيول بمصر ١٩٢٤- سينما متروبول
بالقاهرة.
٧٣- الملك وسعد زغلول فى صلاة الجمعة الأخيرة من
رمضان ١٩٢٤- سينما أمريكان كوزموجراف
بالقاهرة.
٧٤- صاحب الجلالة الملك فى جامع عمرو ١٩٢٤-
إنتاج شركة بروسبيرى (٦).
٧٥- رحلة الملك فؤاد من القاهرة إلى الإسكندرية
١٩٢٤- إنتاج شركة بروسبيرى.
٧٦- إقامة ملكة بلجيكا فى القاهرة ١٩٢٤ - إنتاج
شركة بروسبيرى.
٧٧- الأمير ليوبولد يتسلق هرم خوفو ١٩٢٤- إنتاج
شركة بروسبيرى.
٧٨- عيد رياضى فى مدرسة البوليس بالقاهرة بحضور
سعد زغلول باشا ١٩٢٤ - سينما أمريكان
كوزموجراف بالإسكندرية.
٧٩- زيارة سعد زغلول باشا لمعسكرات الكشافة
المصرية ١٩٢٤- سينما تريومف بالقاهرة.
٨٠- الصناعة فى القطر المصرى ١٩٢٤- سينما
أمباير بالقاهرة.
٨١- الاحتفال بسفر المحمل الشريف ١٩٢٤ - سينما
متروبول بالقاهرة.
٨٢- حادثة الاعتداء على سعد زغلول باشا ١٩٢٤-
سينما متروبول بالقاهرة.
٨٣- السينما فى مصر ١٩٢٤- إخراج رينيه تابوريه
- إنتاج الكونت زغيب والبارونة منشه- سينما
مودرن بالإسكندرية.
٨٤- الباشكاتب ١٩٢٤- إخراج وتصوير: محمد



: جاك شوتز - تمثيل: فردوس حسن (سعاد) عبد العزيز خليل (جريدة) جبران نعيم (ابن عمار) - محمود التونى (مختار) أمينة رزق (أمينة) - محمد كمال المصرى (برابور) حسن إبراهيم - شفيقة حسنى - زكية إبراهيم - فؤاد فهمي - أحمد نجيب - عيد أحمد القلعاوى - أحمد ثابت. - سينما متروبول بالقاهرة (١٩٢٨/٥/٣٠).

١١١- البحر بيضحك ١٩٢٨- إنتاج وتأليف: أمين عطا الله - إخراج: إستيفان روستى - تمثيل: أمين عطا الله (أبو دقن) إستيفان روستى (السائق) إيريز أستاتى - بهية أمير المغربى - حسين المليجى - أحمد عسكر الشهير ب "فاتى" - سعاد فهمى - سيد سليمان - أديل ليفى - سليم عطا الله. - العرض الأول فى الإسكندرية (١٩٢٨/١٠/٢٢).

١١٢- فاجعة فوق الهرم ١٩٢٨- إنتاج كوندور فيلم بالاشتراك مع كوكب مصر - تأليف وإخراج: إبراهيم لاما - المساعد الفنى: السيد حسن جمعة - تمثيل: فاطمة رشدى (منيرة) بدر لاما (سعيد) و داد عرفى (سليم) محمود خليل رشاد (كامل بك) فتحى الصافورى (فتحى) طاهر العربى - مصطفى سعادة - رتيبة رشدى - عزيزة رشدى. - سينما متروبول بالقاهرة (١٩٢٨/١٢/٥).

١١٣- تحت سماء مصر ١٩٢٨- إنتاج: فاطمة رشدى- إخراج: و داد عرفى - تصوير: دى كورونيل - تمثيل: فاطمة رشدى - و داد عرفى - فاللا شميفسكا - عزيز عيد - بشارة واكيم - منسى فهمى - توفيق صادق - على رشدى - فلاديمير - رتيبة رشدى - أنصاف رشدى (٨).

١١٤- الضحية ١٩٢٨- إنتاج سوسن فيلم (إحسان صبرى) - تأليف إحسان صبرى - إخراج: إحسان صبرى - و داد عرفى - تمثيل: إحسان صبرى (سوسن) - حسنى إبراهيم (عقيل) أحمد زكى يكن - سعيد حسنى - داود إبراهيم (٩)

١١٥- صانع القباقيب ١٩٢٨- إخراج: أمين عطا الله - تمثيل: أمين عطا الله - إيريز استانى (١٠).

١١٦- مأساة الحياة ١٩٢٩ - إنتاج فيلم أورتنتال - تأليف: و داد عرفى - جو سوانسون - إخراج: و داد

١٠١- الرياضى عبد المنعم أفندى مختار ١٩٢٧- شركة بروسبيرى - سينما يونيون بالقاهرة.

١٠٢- الألعاب الرياضية بالمدارس المصرية ١٩٢٧- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية - شركة مصر للتمثيل والسينما (فيلم مصر).

١٠٣- مؤتمر الملاحة الدولى ١٩٢٧- سينما تياترو الأزيكية بالقاهرة. - شركة مصر للتمثيل والسينما.

١٠٤- حدائق الحيوان ١٩٢٧- إخراج: محمد كريم - شركة مصر للتمثيل والسينما - تصوير: حسن مراد.

١٠٥- جنازة سعد زغلول باشا ١٩٢٧- سينما متروبول بالقاهرة.

١٠٦- وصول الملك فؤاد إلى الإسكندرية ١٩٢٧- سينما أمبائر بالقاهرة.

١٠٧- الملك فؤاد فى عاصمة ملكه السعيد ١٩٢٧- سينما أمبائر بالإسكندرية.

١٠٨- ليلى - إخراج: إستيفان روستى (بداه و داد عرفى) ١٩٢٧ - تصوير: تولىو كارينى (قام حسن الهلباوى بتصوير لقطات قليلة) - تمثيل: عزيزة أمير (ليلى) و داد عرفى (الشيخ أحمد) إستيفان روستى (رعوف بك) أحمد جلال (سالم) بمبه كشر (سلمى) مارى منصور (الممرضة) محمود جبر (شيخ القبيلة) حسين فوزى (دى فيرناند) آليس لازار (البرازيلية) أحمد الشريعى (الطبيب) أحمد ليل (الخادم) - فاطمة - إحسان - سعد (الطفل) بثينة (الطفلة) (٧). - سينما متروبول بالقاهرة (١٩٢٧/١١/١٦).

١٠٩- قبلة فى الصحراء - إنتاج: كوندور فيلم (المدير إبراهيم لاما) ١٩٢٨ - تأليف وسيناريو: إبراهيم لاما. - إخراج: إبراهيم لاما - تصوير: ماير السندسكى. - تمثيل: بدر لاما (شفيق) إبراهيم عادل ذو الفقار (محمود) إيفون جوين (هليدا) ديفيد ميفانو (عبد الله) - مايو دوناتو - أمانويل ديمتريادس - ماتيو ليفى - جلايس بلى. - سينما متروبول بالقاهرة (١٩٢٨/١/٢٥).

١١٠- سعاد الفجرية ١٩٢٨- إنتاج الفيلم الفنى المصرى (شوتز وبوتشنى) ١٩٢٨- تأليف وإخراج

للإسكندرية والقاهرة ١٩٢٩ - سينما متروبول بالقاهرة.

١٢٤ - افتتاح أستاذ الإسكندرية ، ١٩٢٩ - سينما محمد على بالإسكندرية.

١٢٥ - الرياضى عبد الحليم محمود وأولاده ١٩٢٩ - سينما متروبول بالإسكندرية

١٢٦ - نسيج الحرير فى دمياط ١٩٢٩ - شركة مصر للتمثيل والسينما (١٤)

١٢٧ - ألعاب رياضية فى المدارس الأولية ١٩٢٩ - شركة مصر للتمثيل والسينما.

١٢٨ - حفلة الجزيرة ١٩٢٩ - شركة مصر للتمثيل والسينما.

١٢٩ - صيد الأسماك فى البحر الأحمر ١٩٢٩ - سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية. - شركة مصر للتمثيل والسينما

١٣٠ - سياحة للدلتا ١٩٢٩ - وزارة المعارف

١٣١ - مدينة القاهرة ١٩٢٩ - وزارة المعارف

١٣٢ - الأهرامات ١٩٢٩ - وزارة المعارف.

١٣٣ - أبو الهول ١٩٢٩ - وزارة المعارف.

١٣٤ - الأقصر ١٩٢٩ - وزارة المعارف

١٣٥ - طيبة ١٩٢٩ - وزارة المعارف

١٣٦ - دندرة وأسوان ١٩٢٩ - وزارة المعارف.

١٣٧ - جزيرة فيله ١٩٢٩ - وزارة المعارف.

١٣٨ - الأقصر والكرنك ١٩٢٩ - وزارة المعارف.

١٣٩ - أدفو ١٩٢٩ - وزارة المعارف

١٤٠ - المخدرات ١٩٢٩ - إنتاج حكمدارية القاهرة- إخراج: حسن الهلباوى- تصوير: فينو - الصوت: وتنوروث - تمثيل: آسيا -مارى كوينى -عبد السلام النابلسى -حسن كمال -محمد رشوان (١٥).

١٤١ - افتتاح مدرسة خليل أغا بالقاهرة ١٩٣٠ - سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.

١٤٢ - زينب ١٩٣٠ - إنتاج فيلم رمسيس (المدير: يوسف وهبى) - تأليف : محمد حسين هيكل - إعداد وإخراج: محمد كريم - تصوير: جاستون مادرى -حسن مراد -محمد عبد العظيم - موسيقى: بهيجة حافظ - تمثيل: بهيجة حافظ (زينب) سراج منير (إبراهيم) زكى رستم (حسن)

عرفى - تصوير: و.ل. كورنيل - تمثيل: افرانز هانم -وداد عرفى -إيدى كولمان -جوسوانسون -عبد الغنى البدرأوى (١١)

١١٧ - المخاطرة العجيبة ١٩٢٩ - إنتاج كولفين فيلم - تأليف: الأنسة إيلن - إخراج : جبرائيل روجوجيان - تصوير: الفيزى أوفاتيللى - تمثيل: ارتسيدي هاج اندريا -أديث رينولد -إيلن (١٢)

١١٨ - بنت النيل ١٩٢٩ - إنتاج ايزيس فيلم - تأليف: محمد عبد القدوس عن مسرحيته "إحسان بك" - إخراج : روكا (ثم تبعه عمر وصفى الذى كان قد أخرج المسرحية، ثم تبعته عزيزة أمير). - تصوير: كيارينى -بريافيرا. - مساعد مخرج: موريس قصيرى - ريجسير: محمد حسن - تمثيل: عزيزة أمير (مفيدة هانم) أحمد علام (محمود بك) عباس فارس (حسن) محمد سليم رشدى (على بك) سنية رضا (أمينة هانم) عمر وصفى (سليمان باشا) حسن البارودى (المرابى) مرجريت نجار (زينب هانم) محمد فوزى (محمد بك) فاطمة نصحى (عائشة هانم) مارى حداد (أم إبراهيم) عبد اللطيف البنا -عازف الكمان سامى الشوار الموسيقىار محمد عمر -بمبه كشر -إحسان كامل - منيرة كامل -الطفلة بثينة. - سينما أمريكان كوزموجراف بالقاهرة (٢٥/٤/١٩٢٩).

١١٩ - غادة الصحراء ١٩٢٩ - إنتاج شركة الفيلم العربى - تأليف وإخراج : وداد عرفى - تصوير : كورنيل - تمثيل: آسيا (سلمى) وداد عرفى (على بن زيد) صبرى فريد (شيخ القبيلة) مارى كوينى (بثينة) هند يوسف (ليلى) جواسونسون (سليمان) عبد السلام النابلسى (الأمير عبد الله). - سينما متروبول بالقاهرة (١/٥/١٩٢٩).

١٢٠ - جحا ١٩٢٩ - إنتاج : الفيلم الفنى المصرى - إخراج: جاك شوتز. - تمثيل: فؤاد حلمى -جبران نعم -محمد مصطفى -محمود التونى -محمد عبد النبى (١٣).

١٢١ - الحلة الملكية إلى سيوة والصحراء ١٩٢٩

١٢٢ - معركة الزهور فى الجزيرة ، ١٩٢٩ - سينما متروبول بالقاهرة.

١٢٣ - زيارة مارى بيكفورد ودوجلاس فيربانكس



فيلموجرافيا محمد بيومي

للدكتور محمد كامل القليوبى

الفيلموجرافيا التالية هي كل ما أمكن التوصل إليه حتى كتابة هذه السطور من خلال فحص الأفلام وتصنيفها وتحديد التاريخ ثم الاستدلال عليه من الصور الفوتوغرافية والتعليقات المكتوبة عليها الأوراق الخاصة والبرقيات التي تم العثور عليها وقد توصلت إلى ترتيبها على النحو التالي اعتماداً على تواريخ الأحداث الوثائقية كما وردت في الصحف والمجلات وقتها ومقارنة الصور الفوتوغرافية المنشورة بالمادة الفيلمية التي تم العثور عليها وبالأوراق الخاصة لمحمد بيومي.

١- آمون فيلم - جريدة آمون ١٩٢٣ - العدد الأول.

ترحب الأمة المصرية باستقبال الرئيس سعد باشا زغلول منصوص عليها عناوين الفيلم بأنه أول شريط يقوم بإدارته وعمله مصري وطنى. زمن العرض: ٥ دقائق - سبتمبر ١٩٢٣

٢- برسوم يبحث عن وظيفة - روائى قصير. زمن العرض: (١٢ دقيقة) - سبتمبر ١٩٢٣

٣- الباشكاتب - كوميديا نصفها مصور سينمائياً ونصفها الآخر يجرى على المسرح. تم العثور على لقطتين من الفيلم - ١٩٢٤

٤- افتتاح مقبرة توت عنخ آمون - تسجيلى. زمن العرض: (٨ دقائق) - مارس ١٩٢٤

٥- جريدة آمون - سعد زغلول يطل من بيت الأمة على المهنئين بتأليف وزارته. (مفقود. استدل عليه من إعلان لجريدة آمون) ١٩٢٤

٦- جريدة آمون - حفلة الألعاب الرياضية التي أقامتها فرقة الحرس الملكى بمناسبة عيد جلالة الملك داخل قشلاق عابدين. زمن العرض: ٤ دقائق - أبريل ١٩٢٤

٧- جريدة آمون

- خروج سعادة عبد الرحمن بك فهمى من السجن (مفقود - استدل عليه من إعلان لجريدة آمون) ١٩٢٤

- سعادة حمد باشا الباسل يصافح أحد نواب الفيوم (مفقود - استدل عليه من إعلان لجريدة آمون) ١٩٢٤

- مناظر المشيعين لجنازة المرحوم سعيد بك زغلول

دولت أبيض (والدة زينب) إبراهيم حسن الكامل (والد زينب) حسن أحمد (والد حسن) منيرة أحمد (والدة حسن) نادية (أخت زينب) جمال حسنى (شقيق زينب) حسن كمال (العمدة) عبد القادر المسيرى (الطبيب) سيدة فهمى (شقيقة حسن) حسين عمر - علوية جميل إبراهيم الجزار - محمد إبراهيم - لطفى الحكيم - توفيق صادق - روحية محمد - عبد الوارث عسر - دولى انطوان. - سينما متروبول بالقاهرة (١٩٣٠/٤/٩).

١٤٣- تحت ضوء القمر ١٩٣٠ - إنتاج فيلم نهضة مصر (المدير: عبد المعطى حجازى) - إخراج: شكرى ماضى. - تصوير: الفيزى أورفانيللى. - تمثيل: إنصاف رشدى (سميرة) عبد المعطى حجازى (حامد) ايلينا اترنا (مبروكة). - سينما أمريكان كوزموجراف بالقاهرة (١٩٣٠/٦/١٩)

١٤٤- جناية نص الليل ١٩٣٠ - إنتاج فيلم النيل (المدير: فريد الياس) - إخراج: محمد صبرى - تصوير: بريافيرا - الإضاءة: كمال مرزوق - تمثيل: نادية (أمينة) عبد المنعم مختار (فخرى بك) علوية جميل (أم أمينة) يوسف رشاد (أحمد بك) سليمان الفرنساوى (ضابط الشرطة) لبيب حنفى - نينا - ماري - أنور وجدى - فتح الباب توفيق - رشاد مختار. - سينما فاروق بالقاهرة (أكتوبر ١٩٣٠)

١٤٥- الهاوية أو الكوكابين ١٩٣٠ - إنتاج وتأليف وإخراج: توجو مزارحى - تمثيل: أحمد المشرقى - شالوم - عبد العزيز المشرقى - فاطمة حسن - شوقى عبد الله ثابت - محروس البدوى. - الإسكندرية (١٩٣٠/١١/٢٥)

١٤٦- معجزة الحب ١٩٣٠ - إنتاج: كوندور فيلم - تأليف: إبراهيم ويدر لاما - إخراج: إبراهيم لاما - مساعد فنى: حسين فوزى - تصوير: أ. شيب - تمثيل: بدر لاما (بدر الدين) ثريا رفعت (سميحة) منسى فهمى (مصطفى بك) مختار حسين (مختار) دوللى انطون (صاحبة البنسيون) نجاة على (ليلى) جورج سعد (كامل بك). - سينما جوزى بالاس بالإسكندرية (١٩٣٠/١٢/١٠).

- ١٣- احتفال لجنة الوفد بالإسكندرية باستقبال وتوديع الوفد الرسمي للمفاوضة برئاسة دولة النحاس باشا -تسجيلي - زمن العرض : (٦ دقائق) ١٩٣٠
- ١٤- الابتهاج العظيم بعيد جلوس الملك فؤاد على عرش مصر -تسجيلي- زمن العرض : (٦ دقائق) ١٩٣١
- ١٥- نقل أعمدة مسجد المرسى أبو العباس- تسجيلي - زمن العرض : (٦ دقائق) ١٩٣٢
- ١٦- الخطيب نمر ١٣ روائى متوسط الطول زمن العرض : (٥٠ دقيقة) ١٩٣٣
- ١٧- ليلة فى العمر -روائى قصير -عشر عليه فى صورة لقطات منفصلة لم يجر توليفها. زمن العرض: (٢٠ دقيقة) ١٩٣٤
- ١٨- افتتاح نادى الصعيد بالإسكندرية تحت رعاية حسين صبرى باشا محافظ الإسكندرية - تسجيلي- زمن العرض : (١٢ دقيقة) ١٩٣٤ ملحوظة:
- جميع الأفلام الواردة بالفيلموجرافيا فيما عدا فيلم الضحية قام محمد بيومى بوضع السيناريو لها بالإضافة إلى التصوير والإخراج والطبع والتحميض والمونتاج والإنتاج والديكور -بالإضافة إلى قيامه بالتمثيل فى فيلم الخطيب نمر ١٣ تحت اسم مستعار هو محمد أسعد.

- (مفقود -استدل عليه من إعلان لجريدة آمون) ١٩٢٤
- مشهد المرحوم على بك فهمى الذى قتلته زوجته وتبرأت - زمن العرض : (دقيقتان) ١٩٢٤
- المحمل الشريف ورجوعه بدون تأدية فريضة الحج لخلاف بين الحكومة المصرية وملك الحجاز. (صور عام ١٩٢٣ ، زمن العرض (دقيقتان) ١٩٢٤
- ٨- جنازة المرحوم السيرلى ستاك باشا سردار الجيش المصرى وحاكم السودان -تسجيلي - زمن العرض: (٥ دقائق) ١٩٢٤
- ٩- حفلة كرة القدم لفرقة منتخب القاهرة وفرقة الهاكوا -تسجيلي - زمن العرض : (٥ دقائق) ١٦ يناير ١٩٢٥
- ١٠- زيارة أعضاء المؤتمر الجغرافى للقناطر الخيرية - تسجيلي - (مفقود - استدل عليه من ثلاث صور عشر عليها وعلى بياناتها فى أوراق محمد بيومى) ٢٥ مارس ١٩٢٥
- ١١- وابور المحلة -تسجيلي دعائى (-مفقود استدل عليه من تلغراف أرسله محمد بيومى لبنك مصر) ١٩٢٥ ،
- ١٢- الضحية- روائى طويل (-مفقود -بدأ محمد بيومى إخراجَه وتصويره ولكن الفيلم لم يكتمل تصويره بسبب زواج منتجته ومؤلفته وممثلته إحسان صبرى من حسنى بك إبراهيم بطل الفيلم) ، ١٩٢٨



قائمة الأفلام الروائية الصامتة

اسم الفيلم	اسم المخرج	الأبطال	تاريخ الإنتاج
١- فى بلاد توت عنخ آمون	فيكتور روسيتو	فوزى منيب - جون ماربيرت	١ مارس ١٩٢٤ متروبول بالقاهرة
٢ - ليلي	استيفان روستى	عزيزة أمير - وداد عرفى	١٦ نوفمبر ١٩٢٧ متروبول بالقاهرة
٣- قبلة فى الصحراء	إبراهيم لاما	بدر اما- ايفون جوين	٢٥ يناير ١٩٢٨ متروبول بالقاهرة
٤- سعاد العجرية	جالك شوتز	فردوس حسن - عبد العزيز خليف	٣ مايو ١٩٢٨ متروبول بالقاهرة
٥- البحر بيضحك	استيفان روستى	أمين عطا الله - ابريز - استاتى	٢٢ أكتوبر ١٩٢٨ الإسكندرية
٦- فاجعة فوق الهرم	إبراهيم لاما	فاطمة رشدى - بدر لاما	٥ ديسمبر ١٩٢٨ متروبول بالقاهرة
(يقال إنها أحرقت النيجاتيف لسقوط فيلمها فاجعة فوق الهرم)			
٨- الضحية	إحسان صبرى - وداد عرفى	إحسان صبرى - حسنى إبراهيم	
(البعض يردد أنه لم يستكمل وآخرون يقولون إنه عرض)			
٩- مأساة الحياة	وداد عرفى	افراتز - وداد عرفى	
(تمت مصادره ومنع عرضه)			
١٠- بنت النيل	عزيزة أمير - روكا	عزيزة أمير - أحمد علام	٢٥ أبريل ١٩٢٩ أمريكان كوزموجراف
١١- غادة الصحراء	أحمد جلال	آسيا - وداد عرفى	كوزموجراف
١٢- المخدرات	حسن الهلباوى	آسيا - مارى كوينى	١ مايو ١٩٢٩ متروبول بالقاهرة
(لحساب وزارة الداخلية)			
١٣- زينب	محمد كريم	بهيجة حافظ - سراج منير	٩ أبريل ١٩٣٠ متروبول بالقاهرة
١٤- تحت ضوء القمر	شكرى ماضى	إنصاف رشدى - عبد المعطى حجازى	١٩ يونيو ١٩٣٠ أمريكان كوزموجراف
(أعيد عرضه ناطقاً بأسطوانات فى ٤ يوليو ١٩٣٢)			
١٥- جنابة نص الليل	محمد صبرى	نادية - عبد المنعم مختار	أكتوبر ١٩٣٠ فاروق بالقاهرة

١٦- الهاوية أو الكوكابين	توجو مزراحى	أحمد المشرقى - فاطمة حسن	٢٥ نوفمبر ١٩٣٠ الإسكندرية
١٧- معجزة الحب	إبراهيم لاما	بدر لاما - ثريا رفعت	١٠ ديسمبر ١٩٣٠ جوزى بالاس بالإسكندرية
(تم عرضه مع الاسطوانات)			
١٨- صاحب السعادة كشكش بيك	تليو كياريلى	نجيب الريحانى - إنصاف رشدى	٢ مايو ١٩٣١ كوزموجراف
١٩- وخز الضمير	إبراهيم لاما	آسيا - منير فهمى	٢٥ نوفمبر ١٩٣١ جومون بالاس
٢٠- ٥٠٠١	توجى مزراحى	أحمد المشرقى - شالوم	١٥ فبراير ١٩٣٢ أمريكان كوزموجراف
٢١- مخزن العشاق	بوبا		١٥ مايو ١٩٣٢ أمريكان كوزموجراف
٢٢- مصطفى أو الساحر الصغير	محمود خليل راشد		٢٩ أغسطس ١٩٣٢ أوليمبيا
٢٣- الضحايا	إبراهيم لاما	بهيجة حافظ - زكى رستم	٢٨ نوفمبر ١٩٣٢ جوزى بالاس
(تم عرضه ناطقاً فى سينما كوزمو فى ٣ يناير ١٩٣٥)			
٢٤- الزواج	فاطمة رشدى	فاطمة رشدى - عزيز عيد	١٩ يناير ١٩٣٣ أمريكان كوزموجراف
٢٥- كبرى عن خطيبتك	عزيزة أمير	عزيزة أمير - زكى رستم	٢٣ يناير ١٩٣٣ جوزى بالاس
(أضيف إليه الصوت فيما بعد)			
٢٦- عندما تحب المرأة	أحمد جلال	آسيا - أحمد جلال	٢٧ مارس ١٩٣٣ جوزى بالاس
(أضيف إليه الصوت فيما بعد)			
٢٧- حجار أبو نواس	مانويل فيمانس	خالد شوقى - نادية	١٠ أبريل ١٩٣٣ أوليمبيا
٢٨- أولاد مصر	توجو مزراحى	أحمد المشرقى - جونا رقعنا	١٨ مايو ١٩٣٣ أمريكان كوزموجراف
٢٩- الخطيب نمرة ١٣	محمد بيومى	دولت بيومى	٢٥ ديسمبر ١٩٣٣ راديو بالإسكندرية



- ٧- محمد كريم، مذكرات محمد كريم فى تاريخ السينما المصرية، إعداد وتحقيق، محمود على، تصدير مذكور ثابت، أكاديمية الفنون، ملفات السينما ١٧، القاهرة، ٢٠٠٦
- ٨- محمود على، فجر السينما فى مصر، صندوق التنمية الثقافية، المهرجان القومى الرابع عشر، مصر،
- ٩- هاشم النحاس، السينما المصرية النشأة والتكوين، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ٢٠٠٨

الهوامش

- ١- كريستوفر رولينس الفصل المفقود فى تاريخ السينما، ترجمة وتقديم، محمد هاشم عبد السلام، مهرجان الشرق الأوسط السينمائى الدولى الثانى، أبو ظبى، ٢٠٠٨، ص ١٤، ١٥، ١٦، ١٧.
- ٢- زيفريد كراكاور من كاليجارى إلى هتلر، ترجمة كامل إسماعيل، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع، سوريا ٢٠٠١، ص ٩
- ٣- روى آرمرز: لغة الصورة فى السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١١
- ٤- جان مثيرى: السينما التجريبية، ترجمة عبد الله عويشق، سلسلة الفن السابع، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، ١٩٩٧، ص ٨
- ٥- المرجع السابق: ص ١٩، ٢٠
- ٦- ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية ١٨٩٥-١٩٨٠، ترجمة إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٥٣
- ٧- ديفيد أ. كوك: تاريخ السينما الروائية، ترجمة أحمد يوسف، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثانى، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٢٣
- ٨- المرجع السابق، ص ٨٢
- ٩- ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، ترجمة إبراهيم قنديل، مرجع سبق ذكره، ص ٦٢
- ١٠- شارلى شابلن: قصة حياتى، ترجمة كميل داغر، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٤، ص ٣٠٠، ٣٠١
- ١١- إليزابيث عزرا: السينما الأوروبية، ترجمة محمد هاشم عبد السلام، مهرجان الشرق الأوسط السينمائى الدولى، أبو ظبى، ٢٠٠٧، ص ٧٠
- ١٢- إليزابيث عزرا: السينما الأوروبية، ترجمة محمد هاشم عبد السلام، مهرجان الشرق الأوسط السينمائى الدولى، أبو ظبى، ٢٠٠٧، ص ٧٠
- ١٣- ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، مرجع سبق ذكره، ص ١١٤
- ١٤- إليزابيث عزرا: السينما الأوروبية، مرجع سبق ذكره، ص ٦٩
- ١٥- ديفيد أ. كوك: تاريخ السينما الروائية - مرجع سبق ذكره، ص ١٨٢، ١٨٣
- ١٦- دافيد أ. كوك، تاريخ السينما الروائية، مرجع سبق ذكره، ص ١٨٩
- ١٧- إليزابيث عزرا: السينما الأوروبية، مرجع سبق ذكره، ص ٧٥
- ١٨- بيلا بالاش: نظرية السينما، ترجمة أحمد الحضرى، أنور المشرى، فؤاد دواره، مراجعة، أحمد الحضرى، وزارة الثقافة، المركز القومى

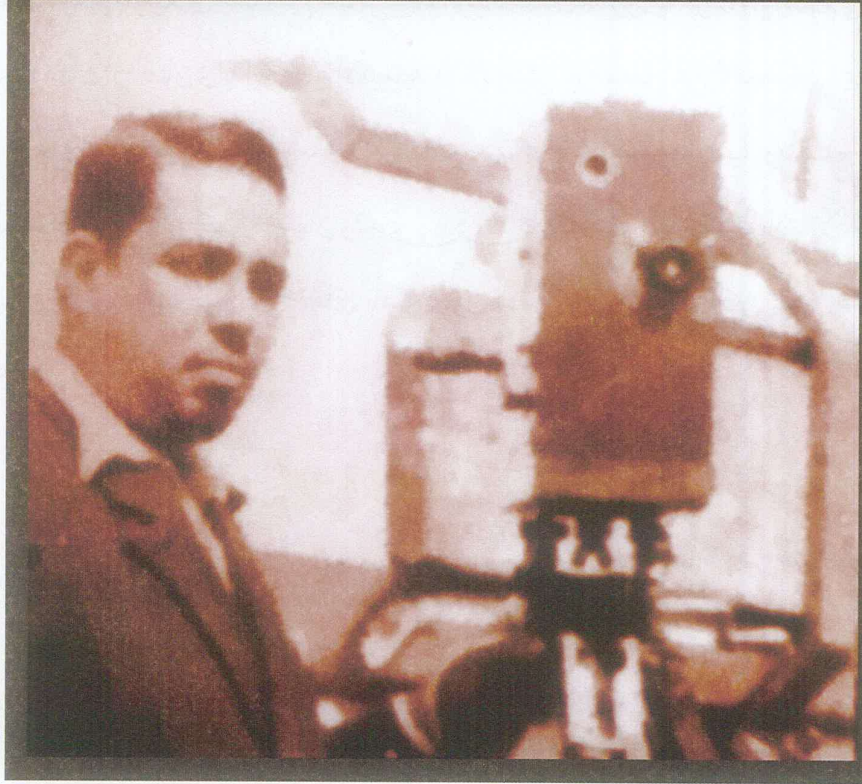
مراجع مترجمة إلى اللغة العربية

- ١- إليزابيث عزرا، السينما الأوروبية، ترجمة محمد هاشم عبد السلام، مهرجان الشرق الأوسط السينمائى الدولى، أبو ظبى، ٢٠٠٧
- ٢- أندريه بازان، ماهى السينما، ترجمة ريمون فرنسيس، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٨
- ٣- بيلا بالاش، نظرية السينما، ترجمة أحمد الحضرى، أنور المشرى، فؤاد دواره، مراجعة أحمد الحضرى، وزارة الثقافة، المركز القومى للسينما، القاهرة ١٩٩١
- ٤- جان مثيرى، السينما التجريبية، ترجمة عبد الله عويشق، سلسلة الفن السابع، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، ١٩٩٧
- ٥- ديفيد أ. كوك، تاريخ السينما الروائية، ترجمة أحمد يوسف، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثانى، القاهرة ١٩٩٩
- ٦- ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية ١٨٩٥-١٩٨٠، ترجمة إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة ١٩٩٠
- ٧- روى آرمرز، لغة الصورة فى السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢
- ٨- سارة كازلوف، تحاملات ضد صوت السرد الخارجى، دراسات مختارة .. السرد فى السينما، ترجمة، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، تحرير ومراجعة وتقديم، أ.د يحيى عزمى، القاهرة، ٢٠٠١
- ٩- شارلى شابلن، قصة حياتى، ترجمة كميل داغر، المركز الثقافى العربى بيروت ١٩٩٤
- ١٠- كريستوفر رولينس، الفصل المفقود فى تاريخ السينما، ترجمة وتقديم، محمد هاشم عبد السلام، مهرجان الشرق الأوسط السينمائى الدولى الثانى، أبو ظبى، ٢٠٠٨
- ١١- هانس جونتير بقلام، كلاسيكيات السينما الألمانية الصامتة، ترجمة عماد أحمد حامد، الفن السابع، منشورات وزارة الثقافة السورية، سوريا، ٢٠٠٥

مراجع باللغة العربية

- ١- أحمد الحضرى، تاريخ السينما فى مصر، الجزء الأول، من بداية ١٨٩٦ إلى آخر ١٩٣٠ مطبوعات نادى السينما بالقاهرة، القاهرة ١٩٨٩
- ٢- أسامة القفاش، قراءة فى أوراق بحث "محمود خليل راشد، واكتشاف فيلم (مصطفى الساحر الصغير)، مهرجان القاهرة السينمائى الدولى السادس عشر، ١٩٩٢
- ٣- على نبوى عبد العزيز، بدايات السينما المصرية، التاريخ الريادى للإسكندرية قراءة فى دراسة، يسرى منصور، الاحتفال بمرور خمسين سنة على تأسيس الثقافة الجماهيرية، الإسكندرية، ١٩٩٥
- ٤- سعيد شيمى، أوهان تصنيع وابتكار المعدات للسينما المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٨
- ٥- محمد كامل القليوبى، السينما المصرية، سنوات التكوين، ١٨٩٦-١٩٣٥، مهرجان القاهرة السينمائى الدولى، ١٩٩٦
- ٦- محمد كامل القليوبى، محمد بيومى الرائد الأول للسينما المصرية، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات، سينما (٢)، القاهرة، ١٩٩٤

- للسينما، القاهرة ١٩٩١، ص ١٢٨
- ١٩- ديفيد أ. كوك: تاريخ السينما الروائية.
- ٢٠- ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، مرجع سابق ذكره، ص ١٢١
- ٢١- اليزابيث عزرا: السينما الأوروبية، مرجع سبق ذكره، ص ٧٦
- ٢٢- ديفيد أ. كوك: تاريخ السينما الروائية، ص ٢١٨
- ٢٣- جان ميتري: السينما التجريبية، مرجع سبق ذكره، ص ١٣٢، ص ١٣٣
- ٢٤- ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، مرجع سبق ذكره، ص ٨١
- ٢٥- ديفيد أ. كوك: تاريخ السينما الروائية، مرجع سبق ذكره، ص ١٤٧
- ٢٦- زيفريد كراكاور: من كاليجارى إلى هتلر، مرجع سبق ذكره، ص ٤٨
- ٢٧- ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، مرجع سبق ذكره، ص ٨٣، ٨٤
- ٢٨- جان منيرى، السينما التجريبية، مرجع سبق ذكره، ص ٥٣
- ٢٩- هانس جونتير بقللوم، كلاسيكيات السينما الألمانية الصامتة، ترجمة عمار أحمد حامد، الفن السابع، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ٢٠٠٥، ص ٥٦
- ٣٠- زيفريد كراكاور: من كاليجارى إلى هتلر، مرجع سبق ذكره، ص ١٥٦
- ٣١- هانس جونتير بقللوم، كلاسيكيات السينما الألمانية، مرجع سابق ذكره، ص ٩٤
- ٣٢- المرجع السابق، ص ٩٥
- ٣٣- سارة كازلوف، تعاملات ضد صوت السرد الخارجى، دراسات مختارة السرد فى السينما، ترجمة، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، تحرير ومراجعة وتقديم، د. د/ يحيى عزمى، القاهرة ٢٠٠١، ص ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨
- ٣٤- محمود على، فجر السينما فى مصر، صندوق التنمية الثقافية، مهرجان القومى الرابع عشر، مصر، ٢٠٠٨
- ٣٥- محمد كامل القليوبى، السينما المصرية ١٩٣٥-١٩٩٦، سنوات التكوين، مصر، ١٠٠ سنة سينما، مهرجان القاهرة السينمائى الدولى، مصر، ١٩٩٦
- ٣٦- المرجع السابق، ص ١٤٣
- ٣٧- أحمد الحضرى، تاريخ السينما فى مصر، مطبوعات نادى السينما بالقاهرة، القاهرة ١٩٨٩
- ٣٨- المرجع السابق، ص ٨٨
- ٣٩- محمد كامل القليوبى، سنوات التكوين، مرجع سبق ذكره، ص ١٤٥
- ٤٠- على نبوى عبد العزيز، بدايات السينما المصرية، التاريخ الريادى
- للإسكندرية، قراءة فى دراسة: يسرى منصور، بمناسبة الاحتفال بمرور خمسين سنة على تأسيس الثقافة الجماهيرية، الإسكندرية، ١٩٩٥
- ٤١- محمد كريم، مذكرات محمد كريم فى تاريخ السينما المصرية، إعداد وتحقيق، محمود على، ملفات السينما (١٧) إصدارات أكاديمية الفنون مصر، ٢٠٠٦، ص ٥٠، ٥١، ٥٢
- ٤٢- سعيد شيمى، أوهان تصنيع وابتكار المعدات للسينما المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٨، ص ٢٨
- ٤٣- محمد كامل القليوبى، سنوات التكوين، مرجع سبق ذكره، ص ١٤٦
- ٤٤- أحمد الحضرى، تاريخ السينما فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٤٦
- ٤٥- المرجع السابق، ص ١٥٢
- ٤٦- أحمد الحضرى، تاريخ السينما فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٧١
- ٤٧- المرجع السابق، ص ١٧٠
- ٤٨- محمد كامل القليوبى، محمد بيومى الرائد الأول للسينما المصرية، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات (سينما ٢) القاهرة ١٩٩٤، ص ١٧
- ٤٩- أحمد الحضرى، تاريخ السينما فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٧١
- ٥٠- محمد كامل القليوبى، محمد بيومى رائد للسينما المصرية، ص ٢٤
- ٥١- أحمد الحضرى، تاريخ السينما فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ٢٤٧
- ٥٢- هاشم النحاس، السينما المصرية النشأة والتكوين، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨، ص ٢٤١
- ٥٣- محمد كريم مذكرات عن تاريخ السينما المصرية، أعداد: محمود على، مرجع سبق ذكره، ص ١٣٢
- ٥٤- المرجع السابق، ص ١٣٧، ١٣٨
- ٥٥- المرجع السابق، ص ١٤٠، ١٤٨، ١٤٩
- ٥٦- المرجع السابق، ص ١٥١
- ٥٧- المرجع السابق، ص ١٥٤، ١٥٥
- ٥٨- أسامة القفاش، قراءة فى أوراق بحث "محمود خليل راشد" واكتشاف فيلم (مصطفى الساهر الصغير) مهرجان القاهرة السينمائى الدولى السادس عشر، ١٩٩٢
- ٥٩- محمد كامل القليوبى، محمد بيومى الرائد الأول للسينما المصرية، مرجع سبق ذكره، ص ٧٠، ٧١
- ٦٠- المرجع السابق ص ٧٧
- ٦١- أندريه بازان، ماهى السينما، الجزء الأول، ترجمة، الدكتور ريمون فرنسيس، مكتبة الأنجلو مصر، ١٩٦٨



محمد بيومي أثناء تصوير فيلمه الوثائقي نقل أعمدة مسجد المرسى أبو العباس عام ١٩٣٢