الإدراك والمتعة
في صورتي السينمائية
(سعيد شيمي)

الإدراك والمتعة في صورتي السينمائية
المؤلف: سعيد شيمي
تدقيق لغوي: عبد الحميد العسكري
تنسيق الصور ومعالجتها: أحمد بلال
تنسيق وإخراج داخلي: لخضر بن الزهرة
تصميم الغلاف: الفنان / محمد الشوربجي
رقم الإيداع: 25719 / 2019م
الترقيم الدولي: 978/977-85607-5-6
الطبعة الأولى: 2020
رئيس مجلس الإدارة: أ. د. محمود محمد السعيد
المدير العام: هالة البشبيشي

بريد إلكتروني: info@alhalapublishing.com
تليفون : 01110161117
العنوان: 26 ش 261 المعادي الجديدة
صفحة الفيسبوك: مركز الهالة الثقافي
https://www.facebook.com/alhalapublishing

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة للدار، ولا يحق لأي شخص أو مؤسسة أو جهة إعادة إصدار هذا الكتاب، أو جزء منه، أو نقله بأي شكل من الأشكال، أو وسيلة من وسائل نقل المعلومات، ولا يجوز تداوله إلكترونيًّا نسخًا أو تسجيلًا أو تخزينًا، دون إذنٍ خطيّ من الدار.

جميع الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبّر عن رأي كاتبها، و لا تعبّر بالضرورة عن رأي دار النشر.

الإدراك والمتعة
في
صورتي السينمائية

سعيد شيمي

فهرس المحتوى

إهداء 9
تقديم المؤلف..... 11
مهمة مدير التصوير السينمائي..... 13
مدخل بعد التقديم..... 17
1– تميز الدراما بالإضاءة..... 23
2– الشمس الصديقة والنهار بالسحاب 83
3– الأزرق العظيم..... 103
4– الشوارع والمشاكل والكاميرا حرة:..... 109
5– أبدية التكوين وجمال البصريات..... 147
الختام:..... 197
فهرس الصور بالكتاب 199
سيرة ذاتية مختصرة 217

إهداء

إلى شباب بلادي،

الذين طلبوا منّي المزيد في التصوير السينمائي،

لكم ما تريدون.

سعيد شيمي

مدير تصوير سينمائي

مايو 2019

تقديم المؤلف

صوّرتُ مع حوالي أربعين مُخرجًا للفيلم الروائي الطويل، وثلاثة وثلاثين مُخرجًا للفيلم التسجيلي والقصير، لكل مخرجٍ منهم فكرته وطريقته الإبداعية ورؤيته النهائية لفيلمه، ولكن ما هو دوري كمدير تصوير؟

إن الدور الحقيقي لأي مدير تصوير سينمائي واعٍ، هو إضفاء اللمسة الدرامية بصريًا، بحيث تكون ذات تأثير مساعد وصاعد بالدراما، متعاون مع جميع فنيي الفيلم وبالذات المخرج، وهذا الكتاب الذي بين أيديكم يشرح ذلك من خلال أعمالي الفنية الفيلمية، ومن المهم مراجعة الصور لارتباطها بمتن الكتاب.

مهمة مدير التصوير السينمائي

مدير التصوير السينمائي يعرِّفه معجم الفن السينمائي (هو المُصوِّر الأوَّل، وهو المسئول عن توزيع الإضاءة واختيار زاوية التصوير، وحركة الكاميرا، أو الكاميرات والإشراف على حركة الممثلين وتكوين المنظر، وتوجيه الإرشادات والتعليمات التي من شأنها رفع القيمة الفنية والجمالية والتعبيرية للصورة السينمائية، وهو يساعد في تصميم المناظر عند تشييدها بحيث تلائم التصوير الجيد، ويضع خطةً شاملةً للعمل، تسير عليها وحدة التصوير).

وكل ما سبق صحيح ولكنه تعريف مبسط للغاية، لذا من واجبي أن أوضح بشيء من التفصيل وظيفة مدير التصوير السينمائي الذي ينشط في مجالات ثلاثة هي:

- العمل التنظيمي.
- الحرفة.
- الإبداع الفني.

ويجب أن يتميز مدير التصوير بهدوء الأعصاب، والصبر، وقوة التحمل، والمثابرة المستمرة على العمل؛ لأن مهنته من المهن السينمائية الشاقة، ويبدد هذا الشقاء والإرهاق حبه الشديد لها. وهي مهنة المخاطر الكبيرة والمغامرة، وهذا حب آخر، وكثيرًا ما تعرض بعض المصورين للحوادث الخطرة والإصابات وفي بعض الأحيان الموت.

وحين أتكلم عن عمل مدير التصوير السينمائي في السينما، فمن الواجب التفريق بين طبيعة مهنته المعروفة محليًّا وعالميًّا من أكثر من قرن من الزمان، وبين هذا السيل من اللافتات المالئة للتليفزيون المصري والمخطئة باستعمال كلمة (مدير التصوير) على برامج بسيطة ليس فيها أي فن أو إبداع سوى نقل وتسجيل أحاديث ومقابلات بقواعد فوتوغرافية بحتة، لذا واجب على نقابة المهن السينمائية إيقاف هذا الخطأ الشائع، لتعرف من خلال شعبة التصوير وظيفة كل تخصص، وليس هذا إقلالًا من شأن المصورين في المجالات الأخرى بقدر ما هو تعريف علمي و إيضاح للأمور الصحيحة.

1- العمل التنظيمي:

دائمًا أحب أن أشبه عمل مدير التصوير بالسينما -بالترس- الذي يعمل ليحرك بحركته مجموعة عمل كثيرة من التروس- تتناغم معًا في تو افق حركي وزمني و إبداعي جميل، هذا التشبيه حقيقي، فمدير التصوير عليه أن يتعاون بداية من كاتب السيناريو والمخرج إلى أصغر عامل يثبت مسمارًا في حائط البلاتوه، إنه الدينامو في حركته الدائمة وتنشيط كل فروع العمل، وبتعاونه بشكل كبير مع الإنتاج لطبيعة العلاقة الاقتصادية لصناعة السينما، ليتم خلالها تنظيم وتحديد ساعات العمل، وعدد أيام التصوير، وبالتالي الأسابيع، وكمية المعدات التكنيكية المطلوبة، والعمالة الفنية، والأحوال المناخية المناسبة للتصوير أو عدمه، إضافةً إلى تعاونه مع مهندس الديكور أو وجهة نظره في التحليل الذي يمكن أن يتم في الديكور بطريقة اقتصادية فنية تشمل مثلًا طبيعة الألوان المناسبة لدراما المشهد والفيلم ككل.. وهكذا.

أو مُسجِّل الصوت في وضع أجهزة تسجيل الصوت في أنسب الأماكن أو أطراف إطار الصورة أو إخفاء الميكروفون أو ظهور ظله على الحائط مثلًا أو داخل إطار الكادر.

ثم مع منسق المناظر إضافةً إلى الرباط المقدس بينه وبين المخرج اللذين يحملان بالضرورة رؤية متقاربة، وأن تكون واحدة في جميع المجالات التنفيذية والفنية، لذا نجد أن ارتباط مخرج ومصوره في عدة أفلام هو نتيجة مباشرة لهذا الرباط المقدس فنيًا بينهما.

كما يشتركان معًا في اختيار الأماكن المناسبة للتصوير الخارجي أو الخاصة البديلة للديكورات وتحمل شكلًا ما لو اقع فعلي وخلافه.

كما تكون علاقة مدير التصوير مع الممثلين علاقة بها حميميَّة وتفاهم وذوق في العموم، بحيث يستخلص المخرج منهم لب التعبيرات والأداء الدرامي الذي يساعد مدير التصوير في تهيئة الجو المناسب له ضوئيًا ولونيًا وخلافه.

2- الحرفة:

من المُسلَّم به أن مدير التصوير هو الرجل المسئول الأول فنيًا عن جودة الصورة السينمائية وجمالها وتعبيرها من المرحلة الأولى في الإعداد إلى التصوير، وينتهي عمله إلى عملية التصحيح اللوني الكامل للنسخة النهائية، خاصة الآن مع نظام المعالجة الرقمية للصورة وما يسمى (D.I) / (DIGITAL INTERMEDIATE)، وبالرغم من التخصص الجديد للفني الذي يلوِّن في هذه المرحلة، التي يمكن كذلك أن يدخل عليها خدعًا ومؤثرات بصرية، إلا كل ذلك تحت مسئولية مدير التصوير حاليًا.

وفي مراحل التصوير المتعددة يتعاون مع مساعديه في مو اقع العمل وبشكل تنظيمي، وإن لم يكن مدير التصوير هو المصور كذلك، فعليه أن يكون مصوره جزءًا من عينه وعين المخرج فيما يصنع من كادرات وحركة في الصورة، وعامل الكلاكيت في الخارج يتبع مدير التصوير ولكن بمصر يتبع الإخراج بالكامل، ويتبع مدير التصوير مجموعة من العمال المهرة في الإضاءة وحركة الكاميرا حتى في مهن مساعدة مثل النجار والمنجد والنقاش، والجميع يعمل على جعل الأدوات المساعدة في بناء الصورة بالفيلم في أحسن حال ممكن.

3- الإبداع الفني:

إن الطابع الإبداعي لمهنة مدير التصوير، هو أهم وظيفة يصل منها إلى رتبة الفنان المتميز، فهو عليه أن يعطي للصور ذلك الثراء والزخم الاستاطيقي الفريد، وهو ما يطلق عليه الجو العام للصورة وبالتالي الفيلم، الذي يبصم الفيلم بنوعية خاصة، وأن يضيف طرقًا عديدة لابتكار المرئي، وأساليب عدة تثرى الصورة، وتجعل الفروق واضحة بين مدير تصوير وآخر.

مدخل بعد التقديم

أحيانًا لا أستطيع أن أكتب ما يدور في عقلي من أفكار، أو سرد هاجس خيالي ما يمر مخترقًا سكون اللحظات في جلستي، وهناك أشياء أو مو اقف أو حوادث تحفز همتي وتدفعني إلى الكتابة والتدوين والعطاء، بعدما.. ما كان صورًا وصورًا وحركة في أغلب أيام عمري، ومن هنا أبدأ الكتابة.. يمكن أن أقول الحكاية تبدأ!!!

سؤال من صحفية شابة متحفزة، وكأنها وجدت ثغرة في ما صوّرتُ من أفلام طوال عمري، كان سؤالها، لماذا ليست لك معارض لصور فوتوغر افية إبداعية؟؟ وهل كانت لك صور فوتوغر افية بالماضي؟ هل أقمت لها معارض؟؟

ومن سؤالها قفز إلى ذهني الجواب، فمن الضروري أن يرى الجميع من خلال تشريح أفلامي شكل الصورة الفوتوغر افية المتأصلة في أعمالي السينمائية، وكما نعلم جميعًا أن الصورة الفوتوغر افية هي المنبع والأصل، والسينماتوغراف أي الفوتوغر افيا المتحركة، هي صور متتالية متلاحقة ثابتة في حقيقتها العلمية، وتُعرض داخل آلات العرض بوسيلة ميكانيكية أو إلكترونية أحدث الآن، فنستشعر منها حركة الحياة والطبيعة والكون، والحقيقة العلمية بنقاء الصورة على شبكية العين البشرية، واحد على عشرة من الثانية، هي المسئولة والسبب الرئيسي في أن نرى من خلال عروض الآلات الصور متحركة، وعند انتقالها من الشبكية إلى مركز الإبصار بالمخ، تعدل الصور حيث هي أصلًا مقلوبة على الشبكية.

أما الصور الفوتوغرافية المجمدة الثابتة للحظة، فتسجيلها بالكاميرا بعين إنسان عادي، أو فنان محترف، أو مبدع فوتوغرافي، فهي تبقى إلى الأبدية كما هي مجمدة، ثابتة، ناقلة في لحظة التقاطها حال الحدث، والزمن، والتعبير، والمكان، وكل شيء أمام الكاميرا.

الفوتوغرافيا المجمدة، والسينماتوغراف، مع فن صور الفن التشكيلي، مرت بتطور كبير، وأصبح لها فنها الخالص من بعد، وللمزيد عن معرفة ذلك، الرجوع لكتابي (تلابيب الصورة) الصادر 2018، وطبعة ثانية 2019، وما صور السينماتوغراف إلا سرد مستمر للحكي بصريًا قبل أن يكون سمعيًا، بها تتغير المناظر والأحداث والأشخاص والأماكن والأزمنة، من الحاضر الآتي إلى الماضي السحيق، بها الخيال لكل شيء وخاصةً بهذا التوسع الرقمي، وخلال القرن الماضي (القرن العشرين) أصبحت السينماتوغراف من أهم بل الأهم، وسائل تشكيل وجداننا وحياتنا في كل شيء خاص بظهور البث التليفزيوني، وما أتبعه من هجوم الفضائيات علينا نهارًا وليلًا.

وحاليًا جاء ردي على سؤال الصحفية الشابة المتحفزة، وسيكون ردي في الحقيقة لو أمكنني تحليل وتشريح الصورة في أفلامي، فإنك ستجدينها في قاعدتها الأساسية فوتوغرافية بالكامل بأسسها المعروفة، ولم أخرج عن ذلك قط، إلا إذا تطلب السرد الدرامي للفيلم كسر أحد الأسس المتعارف عليها.

والسينماتوغراف زودت عنصرًا جديدًا –ديناميكيًا– هو الحركة بكل إمكانياتها وشكلها، وأصبح للصورة المتحركة دراما محكية مستمرة متغيرة، عكس الفوتوغرافيا التي تثبت وتجمد لحظة درامية معينة، الدراما المحكية أصلًا من فن المسرح الأقدم

والأعرق، ومن هنا امتزجت قواعد الفوتوغرافيا بالحركة، لتخرج لنا قيمة فنية جديدة مدهشة، فتشاهد في قاعات العرض والمنازل، والمحال المختلفة قيمة، فهم السرد بالصور– أو الحكي بالسينما، وهذه من المميزات التي جعلت الجماهير تعيش مع هذا الاختراع الجميل المستمر، الخيال والسرد والحكي شيء لا ينافسه شيء، إلا خيالك و أنت تستمع إلى قطعة مدهشة من الموسيقى.

ومع ذاكرة عمري مع أفلامي، أجد أن الموهبة من عند الله عز وجل سندي الأساسي، الله أعطاني أن أرى الأشياء بعين مختلفة، وبعد ذلك هناك عنصران شكَّلا تفكيري وشعوري في تصوير أفلامي، أولهما الإدراك بالعلم لأدواتي المهنية في التصوير، التي تزيد كثافتها كلما تقدمت ثقافتك وخبرتك، وللإيضاح ما الأدوات التي تحت يد أي مدير تصوير في العالم؟

• الضوء، وكيف يستعمله في إبراز ما يريد من تأثير بصري مع سرد الدراما بالفيلم.. سواء بالتصوير الداخلي أو الخارجي.

• العدسات، باختلاف تأثيرها وأحجامها، وعيوبها ومزاياها عنصر مساعد فعّال.

• التكوين، ترتيب الأشياء والحركة داخل إطار الصور لخدمة الهدف نفسه وفهم الدراما الفيلمية.

• حجم اللقطة وزاوية التقاطها، وما يحمل ذلك من دلالات في فهم السرد.

• الألوان، ذلك البحر المتسع من الشعور المرئي والمستتر للحياة.

• الحركة، وهي سمة السينما، وقد أصبح لها قواعدها وأهدافها ووقتها.

لا شك أن المعمل السينمائي وسيط أساسي في الماضي، الذي أصبح الآن الوسيط الإلكتروني (D.I.) وبالنسبة إليّ كمدير تصوير، ومصور في الوقت نفسه في أغلب أفلامي ما عدا قليل منها صوَّرها بدلًا منّي ابني شريف شيمي، وأعتقد ستة أفلام بعد تخرجه، ثم استقلاله في عمله، وهذا هو الإدراك العلمي الذي يثبت أقدامك في مجال عملك يومًا بعد يوم، وفيلمًا بعد فيلم.

و أنا لن أشرح كل أداة وعنصر، هذا الكتاب ليس كتابًا تعليميًّا، ولكن سيكون مع كل صورة وموقف درامي أختاره وفرة من الشرح والتشريح لتصرفي البصري، ولماذا فعلت ذلك؟ وفضَّلتُ هذا التصرف عن غيره، وهذا سيفيد القارئ سواء هاويًا أو مبتدئًا أو محترفًا، ومع العلم أن لي كتابًا (تجربتي مع الصورة السينمائية) جزءين بهما شرح وافٍ لهذه العناصر والناشر هيئة قصور الثقافة.

أما العنصر الثاني الذي كان يدفعني دائمًا إلى الأمام من دون أن أشعر وبقوة، بل لم أفهمه في البداية حتى تغلغل تمامًا في كل وجداني، المتعة، نعم، المتعة أثناء التصوير وتنفيذ ما أتخيله من صور، خاصةً أني اخترت وسعيت لهذه المهنة منذ شبابي.

إن عملي في حقيقته هو فوتوغرافي بالجذور، وما أنا إلا إنسان نهل من قواعد وعظمة و اتساع الفوتوغرافيا وتطورها المستمر، وحتى قبل أن أعي أن لها صورًا أقدم وأعرق وهو الفن التشكيلي، فمن التشكيل والفوتوغرافيا، أصبح عمادي الأكبر في تشكيل عملي الفني السينمائي، وكل صورة –كادر– هي نتاج لذلك، ولهذا سيكون هذا

الكتاب فريدًا من نوعه، كما أوضحت هو شرح وتحليل، من فيلم إلى آخر، من مخرج إلى مخرج، وهنا ربما لب العمل السينمائي وجماله مع من أحبهم، عليك أن تجد الحلول وعليك أن تكون متجددًا.. وهكذا.

أوّضح بشكل قاطع، أن أهم علاقة فنية في بناء الفيلم بصريًا، هي بين المخرج ومدير التصوير، لأنها المسئولة عن كيف سيظهر الفيلم على الشاشة ويتقبله الجمهور، من دون تهميش دور المخرج مع العناصر الأخرى بالفيلم، فالسينما عمل جماعي في الأصل.

ولقد سمحت التكنولوجيا الرقمية الآن بأن أستخرج من أفلامي اللقطات لعرضها وشرحها –ولكن قيمتها الحقيقية في الفيلم بالطبع– وهي في الكتاب كنموذج للشرح فقط، ولا يفوتني قبل أن أنهى هذا الموضوع المهم الذي هو الموهبة، والإدراك، والمتعة، أن هناك في وقتنا وزمني شيئًا فرض نفسه بقوة علينا، وكان من الممكن أن يكون عقبة كبيرة في شكل الإبداع في أفلام جيلي، إنه قلة الإمكانيات، فبجانب التصوير عليك أن تبتكر وتصنع وتفكر كيف يمكن فعل هذه اللقطة أو هذا المشهد، وهذا ما سيتضح من الكتاب.

1– تميز الدراما بالإضاءة

مع كل فيلم لي ستجدون عرضًا له في هذا الكتاب، تتضح فيه ميولي التكنيكية التي من وجهة نظري تتفق مع الموضوع والدراما والحالة البصرية التي ترضيني.

والحقيقة أنني كمدير تصوير، أملك المسئولية الكاملة عن شكل الصورة في أفلامي من ناحية الجودة والمعنى الدرامي، وأملك حقلًا متسعًا من تشكيل الإضاءة وبصمة الصورة بالفيلم، ولقد كتبت ذلك في أحد كتبي السابقة، قائلًا: [إنه يجب على مدير التصوير السينمائي، أن ينظر إلى الضوء في أعماله الفيلمية، على أنه كائن حي، يستطيع أن يلاحظ فرحته وآلمه، وشحوبه ونعومته، ويستشف استقامته وحيوده، كما يرضخ لحدته، الضوء له ربيع وله شتاء، له قوة وقسوة في شمسه، وخفوت في ظله، وهو يسيل في اللقطة مشكلًا معاني لا حصر لها، الضوء سيبقى دائمًا الأهم بالنسبة لي، ولأي مدير تصوير في العالم].

ويُطرح سؤال، لماذا نستعمل الإضاءة وتنوير المشاهد في تصوير الأفلام؟ ألا يكفي الآن التصوير السينمائي الرقمي الحساس بتفوقه للضوء البسيط وبجودة، أن يصبح ذلك كافيًا؟ كما يحدث في كثير من التصرفات الضوئية في الأفلام المستقلة حاليًا.

الحقيقة من يفكر أن التصوير الرقمي (الديجيتال) قد أغنى الصورة السينمائية عن أهمية توزيع الإضاءة دراميًا، يكون مرتكبًا خطأ جسيمًا، نعم، الرقمية لها حساسية للضوء بشكل كبير، ولكن الصورة الدرامية في السينما ليست ضوءًا فقط لمكان ما كما

أوضحت منذ برهة، الضوء كائن حي يساعدك كمبدع على إظهار ما تدور به الأحداث، وله تأثير بشكل كامل على جمهور المشاهدين وحتى في اللا شعور أو اللا وعي، ومن هنا يجب أن يكون الاعتناء بتوزيعه وفرشه بدقة في المشهد واللقطة والفيلم كاملًا، كما أن الإضاءة تعمل كذلك على محور تقني هام في تسجيل الصورة سواء على الشريحة الإلكترونية أو الفيلم سابقًا، فعلى مدير التصوير أن يصنع صورة جيدة التعريض مهما تكن معتمة أو ناصعة، جودة التعريض هدف علمي تقني يجب المحافظة عليه.

وتوزيع الضوء الدرامي وتنوعه في الأفلام الآن، في رأيي قريب جدًا من الفن التشكيلي، ولكن بأدوات أخرى غير الريشة والفرشاة، وهذا رأي كثير من مديري التصوير في العالم الآن، خاصة المتميزين منهم، هذه قناعتي، ووجدتها كذلك عند كثيرين غيري من مشاهدة أفلامهم وقراءتي لآرائهم. إن ميراث وتاريخ الصورة عبر الزمن، هو نتاج رؤية وفكر الإنسان بطموحه وخياله ووجدانه ومعتقداته العقائدية والدينية والحياتية، وهذا ميراث ومكسب للبشرية، لذا يجب على أي فنان يعمل في الصورة السينمائية بالخصوص، أن يستوعب هذا الإرث ويتفاعل معه ويهضمه.

وبالنسبة لي توزيع ونشر الضوء الملائم في المشهد السينمائي هو العمل المفرد الابتكاري في المقام الأول، بل هو 50 في المائة من عملي بالفيلم، وفي اعتقادي هذا يكون عمل أغلب مديري التصوير، ومن بعد تأتي باقي العناصر الموجودة كالعدسات والتكوين والحركة والألوان وخلافه، وهي ال 50 في المائة الباقية، ويشترك معي في ال 50 في المائة أحيانًا بعض من المخرجين وسأوضح ذلك تباعًا أثناء الشرح.

كيف تكون علاقتي من البداية مع الفيلم؟ وأيّ أسلوب سأتبعه ضوئيًا؟ لأن الضوء في اللقطات هو الأهم، ضوء تقريري أم ضوء واقعي أو ضوء يحدد الزمن، هل الأفضل ضوء حاد قاسٍ، أم الأفضل الأقل قسوة...

هل ضوء الترقب والرعب والشر أم ضوء الحب والهيام والمشاكل، ضوء الفانتازيا، والسلويت، والحافة، والشموع، هل للظلال دور، ضوء التجميل وعكس التجميل والضوء في الأماكن المتسعة، والمستويات الثلاثة في توزيع الضوء، أشياء كثيرة سأشرحها في أفلامي مع عرض نماذج للصور مستخرجة من الفيلم.

عند قراءة السيناريو جيدًا يتكون عندي شكل ما في ذهني للضوء الذي سأستخدمه لدراما الفيلم، وعندما أجلس للمناقشة مع المخرج، فإن تقاربت وجهات النظر، فهذا شيء حسن، فتوافق الرؤية بيننا سيكون في مصلحة الفيلم، أو نتناقش لرؤية مختلفة، وبالطبع رؤية المخرج هي السائدة، كما نعلم أن الأفلام تُصنف أنواعًا منها «كوميدي، مرعب، واقعي، خيالي، بوليسي حركي، فانتازيا، ميلودرامي».. إلى آخره، وبعد المعاينات لأماكن التصوير، أو بناء الديكورات بالأستوديو، أو بناء ديكورات في أماكن معينة خارجية، يبدأ التصوير من خلال جدول زمني حتى الانتهاء تمامًا من تصوير الفيلم.

يقطّع المخرج، السيناريو؛ حسب رؤيته لسرد أحداث الفيلم، والمشاهد إلى لقطات متتالية، فالمخرج هو من يحكي أو يقص لنا الفيلم باللغة السينمائية.. أي بكل روافدها، وهو من سيتخيل حال الفيلم حين انتهائه، ويطلق في مصر على هذا التقطيع للسيناريو –

ديكيوباج– وبالطبع أنا أول شخص يطلع على هذا التقطيع لكل مشهد عند تصويره، وتحديد زوايا اللقطات وحجمها وحركة الكاميرا، وبالطبع العمل على إعطاء المشهد طعم الإضاءة المطلوبة، وفي التصوير لا يتم العمل باللقطات مسلسلة بالسيناريو كما هي، بل بترتيب آخر حسب ظروف تحضيرات الإنتاج مع مساعد المخرج الأول، فربما الزاوية التي بها ممثل ما سيتأخر في الحضور، أو مكان في الديكور تنقصه مثلًا قطعة من الأثاث مناسبة وخلافه، ولكن أطلب دائمًا من المخرج أن يبدأ باللقطات المتسعة بقدر الإمكان أولًا في المشهد، فهذا سيسهل ضبط– مود– الجو العام للإضاءة بصريًا، ثم بعد ذلك اللقطات المتوسطة والمكبرة للمشهد؛ بحيث أحافظ فيها على نفس مود المشهد.

بالطبع معي عمال مهرة، وكمية من الضوء تكفي للعمل وبها احتياطي زيادة حوالي عشرة بالمائة، حتى إذا حدث أي خطأ في توصيل الكهرباء وتدمير بعض مصادر الضوء –البروجيكتور– لا أضطر إلى تعطيل التصوير، فهذا شيء غير مرغوب فيه تمامًا في العمل، بالطبع تتنوع المصادر الضوئية معي من مُركزة ومُنتشرة، وكورتزات بكل إكسسواراتها، بحيث أستطيع أن أصنع مصادر الضوء– حسب نظرية الإضاءة– في أي مكان بالتصوير ممكن أن أتخيله.

وفي أحيان كثيرة يكون مود الضوء تقريريًا أي ببساطة عادي في طلة الضوء باللقطة، واللقطة في المشهد ككل ستمر مع الأحداث وليس لها تأثير خالص أكثر من تعبيرها عن جو المكان –المقصود المود كذلك– وهذا وارد في كثير من المشاهد في الأفلام، وهذه اللقطات في الغالب تكون مفصلية ناقلة إلى مشاهد أخرى أقوى دراميًا، وتتطلب عناية ضوئية للمعنى الدرامي أكثر وسأوضح ذلك،

والإضاءة التقريرية ليست عيبًا أو خطأ أو إنقاصًا من فن التصوير السينمائي، حتى لا يسرح ذهن القارئ إلى ذلك.

ولكن هذا الضوء التقريري لا يكون مناسبًا أو محبوبًا إذا كانت الأحداث في الفيلم لها حدس و اقعي، هنا من اللازم أن أتبع في تصرفاتي الضوئية و اقع المكان والحياة والمصداقية بشكل يعطي الصورة كل ذلك.

وإن حدث ولم أتبع ذلك فأنا بشكل ما وربما من دون قصد، سأفصل بين و اقعية الأحداث وأسلوب الإضاءة الذي أتبعه وأسير تحت محر ابه.

وكمثال لاستعمالي للضوء التقريري أسوق هذين المثالين الأول من فيلم (الحريف) صورة (1) فيه عادل إمام ونجاح الموجي يأكلان الطبق الشعبي المصري الكشري في محل عام، هنا الضوء تقريري لماذا؟ نعم الحديث بينهما ذو شجن و انكسار، ولكن المكان بطبيعة الحال معروف ضوؤه بنموذج نوعية هذه المحلات، ولا يثير انتباه عادل إمام إلا مشاهدته للمخبر الذي ير اقبهما من خارج المحل، هذا الضوء العادي التقريري سيتبعه مشهد بضوء ليلي خاص بالشارع له دلالة قوية جدًا درامية من بعد، ولهذا لا أنصح بتكرار مشاهد ضوئية معبرة إلا إذا كانت الدراما تحمل خلالها قوة تأثير كبيرة.

أما الثاني فمن فيلم (البيضة والحجر) صورة (2) فهي الأخرى تدخل بالأسلوب التقريري حسب فهمي واستيعابي لأحداث الفيلم والدراما، وهذا بالرغم من موقف الرعب والفزع الذي يبدو على معالي زايد ونعيمة الصغير التي تحت السرير، فالموقف الدرامي بالكامل كما نعلمه في السرد أنه دجل و إفك وشعوذة وغير حقيقي،

لذلك لا لزوم لأي تأثيرات ضوئية تساعد الموقف هذا وتكون ساذجة وبعيدة عن مصداقية الحقيقة في الأحداث، وفي تفكيري دائمًا أن احترام شكل الضوء هو جزء من الحدث في السرد، وليس من المحبب لي أن يتبع الضوء موقفًا نحن نعلم كمشاهدين أنه كاذب، بل الضوء في مثل هذا الفيلم لعب في مشاهد أخرى بشكل يختلف تمامًا عن الأسلوب التقريري وسيأتي ذكره.

1

2

أما العمل على و اقعية الضوء، وهنا المقصود محاكاة و اقعية الضوء وليس عليه كما هو، بل صنع الإيحاء بهذه الو اقعية، وهذا سيقيدك بالكامل بأن تفكر دائمًا ما و اقع الحقيقة في مثل هذا الموقف الدرامي، وسأجد نفسي منساقًا بالضرورة إلى شكل الضوء الو اقعي في المكان سواء كان المكان حقيقيًا أو مصنعًا بالبلاتوه، وربما أميل في بعض الأحيان إلى شيء من التجميل غير الضار لهذه الو اقعية الضوئية، بل يزيدها إحساسًا، وهذا النوع من الإضاءة شخصيًا أميل إليه وأحبه، لأنه يساعد كثيرًا من الموضوعات الدرامية المطروحة بالفيلم على التصديق والمعايشة، بالرغم من أننا نشاهد أحداثًا من على الشاشة، وتعاطف الجمهور يكون أقوى.

ونموذج لذلك مثلًا في فيلم (ضربة شمس) صورة (3) المكان هنا حجرة متواضعة لرجل شعبي فقير، الممثل عبد السلام محمد، يزوره المصور الصحفي نور الشريف، ليعلم منه عنوان الر اقصة في الفرح، في تفكيري وقتها أن هذه الطبقة من الناس تستعمل في الغالب لمبة السقف في منتصف الحجرة، أي هنا للمصداقية يكون مصدر الضوء علويًا 90 درجة فوق الممثلين، ولا شك في هذه الإضاءة كثير من عيوب الوجوه بالذات، ولكني اعتمدت لتخفيف ذلك العيب باستعمال الإضاءة المرتدة من حو ائط الغرفة من المصدر الأساسي العلوي، فهذه الإضاءة المرتدة أنارت الوجوه وقللت من العيب الذي كان يمكن أن يحدث بزيادة نسبة التباين بين مناطق الإنارة ومناطق الظلال، وقد ساعدني على ذلك في المكان الحقيقي الذي صورت به وهو كان حجرة في مسكن في منطقة مصر القديمة بمجرى العيون، أن الحو ائط فاتحة اللون، وبالطبع يختلف التأثير تمامًا إذا كانت الحو ائط داكنة أكثر.

وفي مثال آخر لأسلوب واقعية الضوء من فيلم (الحريف) صورة (4)، هنا الضوء أكثر صراحة بل موجود بأصله وحقيقته في اللقطة، وهو المصدر الوحيد، وهذا ربما اكتسبته بخبرتي في الأفلام التسجيلية، المكان حجرة متطرفة في ساحة شعبية للعب الكرة الشراب، يستبدل عادل إمام ملابسه بداخلها، الحجرة حائطها ما زال بطوب البناء غير مشطبة، لذا المصدر الضوئي ظاهر في الصورة ومتدلٍ ناحية اليسار من التكوين باللقطة، هو مناسب لمثل هذا المكان، ولقد اعتمدت عليه فعلًا، مع تقويته أكثر، وكان الحديث عن المراهنات في اللعب، ونحن نعلم كمشاهدين تأثير ذلك على سير المباراة، كان هدفي من خلال هذا الضوء أن أضع إصبعي على البيئة الفقيرة التي يعيشها عادل إمام، وأعتقد أني نجحت بهذه الأدوات البسيطة بالضوء والمكان، في إعطاء هذا الحس الذي يساعد الفيلم دراميًا.

أما في فيلم (طائر على الطريق) صورة (5)، فالإضاءة هنا جمالية أسعى إليها ولكنها كذلك واقعية المعنى، فكثير من مداخل العمارات القديمة وبالذات في منتصف القاهرة الخديوية، يكون مدخلها مظلمًا، بسبب القِدم والإهمال وما إلى ذلك، لذا اعتمدت بهذا المفهوم الحقيقي، أن يكون مصدر الضوء الأساسي من الخارج وليس من مدخل العمارة ذاتها، أي من الشارع، من لمبة الشارع أو محل ما...

أنا أشاهد تأثيره على شخصية أحمد زكي وآثار الحكيم، يشبه سلويت، الظلام به أكثر من الضوء، ما المعنى الذي أقصده بصريًا.. إنها نهاية علاقة حب، أفول صداقة حميمة كانت بينهما، هذا في نظري وقتها، وبالطبع بموافقة المخرج ويعطي لشكل العلاقة بالمشهد هذا

الإحساس، علاقة تنتهي، وهذا أحد استعمالات السلويت البسيط المتعدد الأغراض كما سيأتي تفصيلًا من بعد.

نحن في حقيقة حياتنا شخوص عابرة للزمن، يوميًا من فجر جديد إلى إشراقة شمس الصباح، إلى لهيبها أو حنانها حسب الصيف والشتاء، إلى خفوت عند مغيبها متعدد الألوان، الضوء يتقلب علينا يوميًا طوال حياتنا، لذا من المهم أن نستشعر ذلك في الصورة السينمائية، أي يجب الإيهام بساعة وزمن الأحداث؛ خاصة إذا كان ذلك مرتبطًا بقوة بالدراما المتواجدة، محاكاة الصورة للزمن يساعد على تصديق الأحداث، ونحن نعلم أن غاية المراد في التصوير الكلاسيكي السينمائي بالأبيض والأسود، أن يكون المشهد مثلًا «نهاري» أو «ليلي»، وهذا في كل أفلام العالم، ومع الألوان هذا بالطبع موجود ولكن تزيد عليه بصمة شكل إضاءة اللون والحالة؛ لتعطيك زمن الدراما...

كثير من مديري التصوير لا يهتمون بذلك، ولكن في اعتقادي هذا شيء هام للغاية لأننا نحاول بكل ما نملك من حيل الإمكانيات والمعدات أن نعيش الدراما بشكل يصدق أو على الأقل أنا شخصيًا أسعى لذلك، وإذا شاهدنا استعمالي للضوء في فيلم (العشق والدم) صورة (6)، هنا بطلة الفيلم شريهان، القروية الجميلة الأنثى المتفتحة تعاني من زوجها عجزًا جنسيًا شديدًا، له جذوره من الصبا، في أوقات الصباح أثناء خبز العيش، وفي ضوء نهاري جميل كنت قاصدًا ذلك، أرى حسنها، عكس ما يحدث ليلًا في ظلام إحباطها مع زوجها، هنا الضوء جميل مع الجمال في رأي صريح، صباحي في المشهد ليتأكد ذلك.

3

4

5

6

بينما مثلًا في فيلم (أربعة في مهمة رسمية) صورة (7)، أن أحمد زكي وصل إلى المصلحة الحكومية متأخرًا بعد موعد انصراف موظفيها، وقابل الفرّاش، كان هدفي الضوئي الإحساس بضوء الزمن آخر النهار ظاهرًا بالمشهد، المتسرب من النو افذ التي لا أراها، ولكن يظهر تأثيره ولونه على اللقطة في الممر، وعلى ظهر أحمد زكي، حقًا إنها أشياء صغيرة للغاية، ولكنها في نظري كذلك هامة للغاية تحت عباءة المصداقية البصرية.

أما الصورة التي من فيلم (أريد خلعًا) صورة (8)، فهنا زمن النهار تعادلي بقدر الإمكان، ربما في منتصفه أو أوله أو عصرًا، ولكن هنا تأتي التعادلية، لأن المشهد سيستمر بين حلا شيحة وأشرف عبد الباقي، لذا ستكون باقي اللقطات بها كلها راكور هذا الضوء النهاري الداخلي، والراكور كلمة تعني في السينما استمرار مصداقية تسلسل –ممكن الحركة، أو الضوء أو الملابس– وما يهمني هنا الضوء بالطبع، بحيث تصبح اللقطات بتسلسلها ذات تجانس ضوئي واحد، ويقال في الوسط السينمائي اصطلاح –ميه واحدة– على هذا الراكور الضوئي.

ما أضعه في الكتاب من صور أفلامي وأشرحه، هو أمثلة فقط كنموذج لأبرهن أن الضوء يعطي كثيرًا من الدلالات المهمة للدراما وأحداث الفيلم.

أما الليل سينمائيًا فهو لي كمدير تصوير ليل الحقيقة والطبيعة كما نراه ونستشعره، وأعمل على ذلك وأحافظ على معنى الدراما تمامًا، في الفيلم التليفزيوني (أيام الماء والملح) صورة (9)، كان وجود القمر في كبد السماء ليلًا ضرورة بالفيلم لشكل الأسطورة التي

تعرض، فصنعت قمرًا كرتونيًا وثبته في خلفية اللقطة، واعتمدت كليًا على الضوء الداخلي الآتي من الحجرة والمنير والمتسرب للشرفة مع عبد الله محمود والطفل الذي بين يديه، حتى يكون تأكيدًا مُركزًا لما يطرحه الفيلم دراميًا.

في فيلم (كتيبة الإعدام) صورة (10)، (11)، المشهد ليلًا، استعملت ظهوروكشف الحقيقة دراميًا، بانعكاس الضوء على سطح المجلة التي يظهرها نور الشريف إلى معالي زايد، لم نكن متفقين أنا وعاطف الطيب على ذلك، بل الفكرة حضرت لي في لحظات ضبط الضوء للمشهد وفي هذه اللقطة بالذات، حين تذكرت لوحة شاهدتها في أولى زياراتي لمتحف اللوفر بباريس عام 1975، تدعى –الرسالة– للفنان التشكيلي راؤكس من القرن الثامن عشر، [1677–1734]، باتت في عقلي مختبئة حتى ظهرت فجأة و أنا أصور هذا المشهد...

وعندما اقترحتها على عاطف كنموذج لكشف الحقيقة، أعجب بها وفعلًا نفذناها، ولهذا أنصح دائمًا أي شاب يهوى ويحب فن التصوير السينمائي أن يستزيد بمشاهدة المعارض والمتاحف التشكيلية في بلده، وإن أمكن في الخارج، فهذا غذاء لا حدود له للعقل دائم وسيمنحه زادًا معرفيًا وخياليًا مستمرًا، وأحب أن أشرح أكثر، فكرة اللقطة وموقعها الدارمي بالفيلم، أن نور الشريف الذي أمضى خمسة عشر عامًا مسجونًا بتهمة قتل صاحب المخبز بالسويس وسرقة الأموال ظلمًا، إبان محاصرة السويس عام 1973، وبعد خروجه من السجن يذهب إلى منزل ابنة صاحب المخبز معالي زايد التي تسعى من قبل لقتله ولم تنجح، وعندها يظهر لها المجلة التي بها صورة القاتل الحقيقي، ولقد استعملت هذه الفكرة لسببين:

أولًا: نورانية وجه الحقيقة على معالي زايد، ثم ثانيًا: نورانية الحقيقة لأزمة الدراما في الفيلم، وفي كلتا الحالتين لا أنكر استعمال الضوء كشريك درامي للأحداث، ربما هذا بعيد عن تفكير الكثيرين ولكني أحاول أن يكون الضوء فعلًا كائنًا حيًا متحركًا، وما زالت أؤمن بذلك بل يزداد استعمال ذلك مع تقدم التكنولوجيا في التصوير الآن بشكل كبير.

وقد يكون من المفيد التأكيد والعلم أن أي توزيع للإضاءة وشكل الضوء في الأفلام، يقع تحت ثلاثة مفاتيح أو مستويات أساسية تعطي الجو العام المناسب للأحداث الدرامية، العمل على مفتاح إضاءة منخفض يكون صالحًا لأفلام الغموض والرعب ويمكن كذلك العشق والحب، ويزيد من هذا الإعتام الضوئي كذلك حالات نفسية أو معيشية فقيرة متواضعة، ولا ننسى لوحة فانسيت فان جوخ الرائعة –آكلو البطاطس– كمثال مدهش لهذا الجو للفقر والحاجة.

7

8

9

11

10

وفي فيلمي (شارع السد) صور(12)، استعملت العتمة في بعض مشاهد جو الفقر الذي تعيشه شريهان وفاروق الفيشاوي، في مكان عشوائي كما نلاحظ بشارع السد، وهو مكان معروف في حي السيدة زينب مليء بالباعة الجائلين الذين يتخذون من هذا الشارع مركزًا لعملهم، بينما استعملت مفتاح الإضاءة المنخفض في فيلم (حكمت فهمي) صورة (13)، في لحظة انهيار وندم الضابط الإنجليزي الكبير حسين فهمي عندما اكتشف أن عشيقته تعمل جاسوسة للأعداء الألمان إبان الحرب العالمية الثانية بمصر، ليساعدني الموقف ضوئيًا في الكآبة للشخصية، ولهذا أؤكد أن استعمالك للضوء في المواقف المختلفة هو تحت حدسك لمعنى الحدث والدراما، فإن الأفلام والمواضيع تختلف وتتنوع، ولهذا يجب أن تكون مرن التفكير والعمل، لأنك في النهاية تخدم الفيلم بأحداثه المختلفة والمتعددة.

أما العمل على مفتاح إضاءة مرتفع فهو يصلح لاستعمالات الخيال، والرجوع للماضي، أو أي شيء من هذا القبيل وفي فيلمي (جحيم تحت الماء) صورة (14)، استعملته كنوع من إبراز الجمال للبطلة ليلى علوي التي تزوجت رجلًا يكبرها كثيرًا.

أما إذا عملنا على مفتاح إضاءة متوسط عادي كما في طبيعة الأشياء والحياة، فهذا هو السائد دائمًا، وفي فيلمي (بيت بلا حنان) صورة (15)، نلاحظ ذلك في حديث هدى سلطان ونادية لطفي، الجارتين اللتين تختلف أهدافهما لابن الأولى وعشيق الثانية.

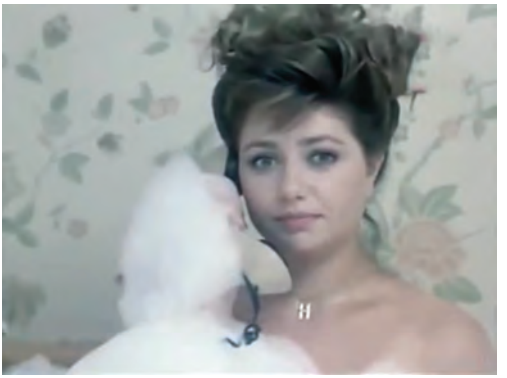
وقد يكون من المفيد أن أضيف أن تنوع الإضاءة ليس فقط في إنارة الأماكن الداخلية، بل كذلك في الأماكن الخارجية الحقيقية، أو المصنعة داخل الاستوديوهات ومثلًا فيلمي (ضربة شمس) صورة

(16) لقطة النهاية في الفيلم، في إضاءة فجرية ذات مسحة زرقاء، ذات اتساع يحوي ميدان التحرير بالكامل، بعد يوم وليلة ذات مغامرات قاتلة كما شاهدنا.

ما أقوله وأكتبه ليس قانونًا أو منهجًا ملزمًا يجب اتباعه، الفن مرن حر يقبل كثيرًا من الإضافات والابتكارات، ولذلك كل ما سأكتبه هو ما فعلت في تصوير أفلامي من منطلق مدلول ثقافي وفهمي وخبرتي، وأضيف كلما عملت بالتصوير السينمائي، كلما زادت خبرتك العملية، وفهمك للمو اقف الصعبة التي تقابلك، والحلول التي يمكن أن تبتكرها، وكذلك الاستعمال الأمثل لأدو اتك، وتعاملاتك في الوسط الفني، وهذا شيء لا يتوقف أبدًا.

12

13



14

ومن الأمور المهمة، أن أنظر لكل فيلم جديد أقوم بتصويره على أنه وحدة مستقلة بالكامل يختلف عن غيره، في معالجته البصرية وربما مع المخرج الجديد، وكان لي نصيب كبير للعمل مع المخرجين الجدد في كثير من أفلامي، وحتى إذا كان هناك تشابه بين فيلم جديد وفيلم صورته من قبل من ناحية الموضوع الدرامي، فواجب عليّ ألا أقع في النمطية والتكرار، بل عليّ أن أفكر كيف أخرج من هذه النمطية، وأجدد بقدر ما يمنحني الله من معرفة، وترك خيالي متسعًا حرًا غير متقيد، ربما قد يضيف شيئًا أو يبتكر طريقة أو أسلوبًا جديدًا، ودائمًا في فكري هناك جديد.

أنا كمصور سينمائي أريد أن تكون صورتي مختلفة، وهذا شيء حسن، ولكن هل الاختلاف أن تكون صورتي كالسيرك أرجوحة مبهرة في حد ذاتها، أم من الأفضل أن أجعلها مبهرة؟ بمعنى بليغة الطلعة، جميلة الهيئة على الشاشة.

هذا ما يجعل تمكنك من أدواتك وخاصة دور الإضاءة المهم في تشكيل هذه البلاغة وهذا الجمال.

ومنذ اختراع العدسة –الفريزنيل– في عشرينيات القرن الماضي، أي مصدر الإضاءة المركزة التي جعلت تحت يد مديري التصوير ريشة وفرشاة لأول مرة يوزعون أنوارهم بالشدة والخفوت في كل مساحة الكادر السينمائي، مما أوجد فن الضوء بعد سنوات من ملء الكادر بالنور لكل شيء.

في الكتاب أرفق صورًا من أفلامي بعد إخراجها من المشهد، بقدر ما تسمح به جودة النسخ التي أحتفظ بها، وهذا سيجعلني أستبعد للأسف بعضًا من أفلامي المهمة لرداءة النسخة التي عندي.

ومن فنيات الإضاءة الضوء الحاد، وما هو؟ هو طريقة لتوزيع الإضاءة الساقطة على الأشياء في حدة ما بين نسبة الضوء المنير لجهة إلى نسبة الضوء في الجهة المقابلة، وتكون هذه النسبة عالية التباين، أي شديدة الاستنارة ومقابلها شديدة الإعتام، أي بصورة أخرى مناطق إنارة واضحة ومناطق ظلال قاتمة في تجاور، هذه النوعية من توزيع الإنارة تعمل في الوقت الحالي فنيًا على شيء من التوتر أو عدم الراحة أو غموض الشيء، أو مأساة مطروحة، ولهذه الطريقة تاريخ في التطور الفني لاستعمال الإضاءة في الأفلام.

ويرجع أصل هذا الضوء ذي التباين الحاد إلى المدرسة الألمانية؛ بعد الحرب العالمية الأولى (1914–1918)، وسُمي وقتها الضوء الجيرماني، بتفوق استعماله في الأفلام الألمانية وشمال أوروبا وقتها على يد اثنين من المصورين الألمان، هما –فريتز أرنو واجنر (1889–1950)، وكارل فروند (1890–1969)– كان هذا الشكل من الإضاءة يشحذ لب المشاهدين بالإحساس إلى غرابة الحدث أو قوته وأهميته، وهذا ساعد من بعد على بلورة الأسلوب التعبيري الذي ظهر هناك في هذه الفترة، خاصةً أن أفلام ما فوق الطبيعة والخوارق وأساطير المنطقة وجدت زادًا جيدًا في هذا النوع الحاد من الضوء...

وما لبث أن هاجر المصوران الألمانيان إلى الولايات المتحدة الأمريكية وأصبحا رائدين في مدرسة الضوء المرعب و أفلام الغموض، مما ثبت هذا الضوء الحاد لفترة في نطاق نوعية هذه الأفلام فقط...

ولكن من بعد مع مصورين جدد آخرين إلى شكل من إضاءات الأزمات الدرامية سواء حادًا بقوة أو أقل حدة، وهو الذي أصبح أكثر استعمالًا وفهمًا في اللغة والمعنى في التصوير السينمائي، ولمزيد من الفهم والتوسع لهذا الضوء أرجو الرجوع إلى كتابي (الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية) الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة 2013– ويجب أن نعي أن هذا الضوء تواجد بفكر خاص منفرد، وتم تطويره بعد ذلك على حسب سرد الدراما بالأفلام، وأصبح من الأشياء المحسوسة المفهومة للمُشاهِد تمامًا.

في فيلمي (سأعود بلا دموع) صورة (17)، استعمالي للضوء الحاد الظاهر في وجهي الأب رشدي أباظة والابن مصطفى فهمي في جلسة حوارعاصفة، أخذت تلك الحدة؛ لأنها تناسب حدة الموقف والحوار بينهما، فهما متناقضا الفكروالإدارة في تشغيل مصنعهما ومعاملتهما للعمال، وفي الفيلم عدة مو اقف قوية جدًا استعملتُ هذه الإضاءة، منها مثلًا اعتراف بطلة الفيلم مديحة كامل بفقد عذريتها للأم، وغيره من الأحداث.

أما في فيلمي (الحب فوق هضبة الهرم) صورة (18)، فالموقف مختلف دراميا بالكامل، وإن كان في نفس مود الضوء الحاد، الموقف الدرامي بالفيلم انهيار نفسية أحمد زكي عندما يقابل والده وهو يدخل المنزل سكر انا بعد منتصف الليل، متأثرًا بفسخ خطوبته من آثار الحكيم، ويتحاور الأب مع ابنه لينتهي ببكاء أحمد زكي منهارًا على صدروالده، كان إحساسي أن الموقف الدرامي قاسٍ...

ولهذا استعملت هذه الحدة في الضوء، ولقد كان المشهد غير مخطط له أصلًا أن ينفذ بهذه الطريقة الحادة الضوئية، حيث كانت تتم إنارة نور المدخل والصالة وحجرة الجلوس الذي ينام أحمد زكي في ركن منها، إلا في التنفيذ حبذتُ هذا الأسلوب الحاد و اقترحته على المخرج...

وكان في رأيي بليغًا ومؤثرًا تمامًا بالمشهد، ومن المعروف أنه يتم مسبقًا قبل التصوير الاتفاق بيني وبين المخرجين على شكل كل مشهد من الفيلم، ومود الإضاءة العام والخاص له.

16

17

18

أما في فيلمي (الحريف) صور (25/24/23/22/21/20/19)، فهنا نحن في حجرة نوم خليلة وزميلة بطلنا بالفيلم عادل إمام، وفي جزء من خصوصية حياته، وكما يسرد ويحكي الفيلم هو إنسان من المهمشين في المجتمع، عامل في مصنع أحذية، يغش في مراهنات اللعب بالكرة الشراب، قاسي التعامل مع زوجته، منكسر داخليًا برغم مظهره القوي، ففضلت أن أشعر الصورة وبالتالي المتفرج بهذا، بجعل الضوء في الحجرة ذا مفتاح منخفض، وعلى وجهه بالذات –حاد بقوة– ولقد أخذ هذا الضوء للوجه من بعد أفيشًا دعائيًا للفيلم؛ لأن صورته أكثر تعبيرًا عن حالة بطل الفيلم دراميًا.

وإذا نظرنا إلى التسلسل الضوئي لهذا المشهد، وهو كذلك مفتاح ضوء منخفض الذي يبدأ من أسفل –زاوية منخفضة– بجانب السرير ونلاحظ حذاء «كوتشي» رخيصًا في أمامية الصورة، وفي خلفية الصورة أباجورة تعطي ضوءًا خافتًا، هو مفتاح الضوء المعتم عندي، وتدخل قدمي إلى الكادر من أعلى، وتستقر بجانب الحذاء، ثم كادر آخر يهم للوقوف ليهندم نفسه، نراه في المرآة ناظرًا، ثم منفردًا متجهًا إلى خارج الكادر، لنرى خليلته زيزي مصطفى تقف على باب الحجرة، ويكتمل المشهد في نفس مود الإضاءة بين الحادة والسلويت في ضوء يحمل معنيين هو غير مريح لعدم وضوح كل شيء وشخصية البطل، وكذلك به شيء من جمال الجنس وخاصة في نهاية المشهد سيتكرر اللقاء جنسيًا، وهكذا يمكن أن تصنع من الضوء حالة بين وبين، وبالطبع اللقطات للشرح مختارة وليس كل المشهد.

وإذا رجعت إلى فيلمي (الحب فوق هضبة الهرم) صورة (26)، وهي تمثل بالإضاءة الحادة التي مصدرها النافذة في خلفية الكادر، كم الألم الذي يظهر بين الأم والابن، الأم تعطي كل مدخراتها للابن،

ليتزوج حبيبته، لم أجد إلا هذا الجو الدرامي معبرًا عن هذه اللحظة التي هي عاطفية وفي الوقت نفسه مؤلمة اجتماعيًا.

أما فيلمي (عمر 2000) صورة (27)، فهي مثال آخر بأن الحدة الضوئية في المنظر العام تعطي غربة ودهشة؛ خاصة إن كان الفيلم يجنح إلى شكل من الفانتازيا كما نلاحظ في هذا المشهد الذي ستظهر به لاحقًا ظلال لعفاريت تتحرك أعلى جدار المقابر.

ولكن يمثل الضوء الأقل حدة في اللقطات، مو اقف درامية ما يمكن أن تتنوع بتنوع الدراما والأحداث، وهو هام ولكنه ليس بقوة ما سبق من الضوء الحاد فقط.

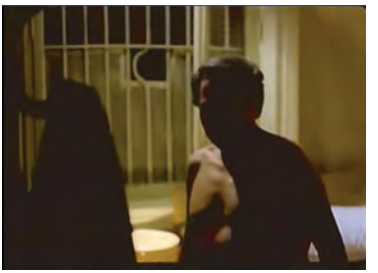
19

20

21

22

24



23

25

26

27

ففي أفلامي (عمر 2000/ الشيطان يعظ/ بستان الدم) صور (31/30/29/28)، نجد تنوع الضوء الأقل حدة يعطي مواقف درامية متعددة، في (صورة 28) لمنى زكي وأحمد حلمي أزمة لحظية عاطفية بينهما بها حب وشبق جنسي، بينما (صورة 29) نور الشريف منكسر، وهو يوصل زوجته نبيلة عبيد المغتصبة أمام عينيه إلى منزل والدها، بينما (صورة 30) يسرا وهي تراقب بانتباه ما يحدث خارج المكان ليلًا، أما (صورة 31) فهي لمنى زكي وخالد النبوي ونوع آخر من الترقب والانتباه لم يصل إلى مرحلة الخطر الشديد كما يحدث مثلًا في الإضاءة الحادة.

أما الضوء للبهجة.. وكذلك الكوميديا الواضحة المفرحة، شيء عرفته بدايات السينما مع كثير من الأفلام الكوميدية التي أحببناها وتربينا عليها في الماضي، الكوميدي الأمريكي باستر كيتون و أفلامه الحركية المدهشة، أو العبقري شارلي شابلن وغيرهما من عصر رواد السينما الصامتة، كانت سمة هذه الأفلام الضوء المالئ المنتشر الواضح، ساعد على ذلك عدم تطور مصادر الإضاءة الصناعية وقتها، وبطء خامات التصوير الأبيض والأسود وعجزها من ناحية ألوان الطيف، وعندما دخل الصوت مع الإضاءة المركزة،

تطور هذا الضوء، ولكنه أصبح سمة لما نطلق عليه أفلام البهجة الاستعراضية، لذا كثير من الأفلام في العالم تتبع هذا النهج من الضوء.

28

29

30

31

وفي فيلمي الكوميدي (ليلة شتاء دافئة) صورة (32)، بطولة عادل إمام ويسرا، اتبعت مثل هذا الضوء الفرح لطبيعة أحداث الفيلم، ولكن ليس هذا الإرث قانونًا لا يمكن الخروج عنه، أو يطبق من دون وعي، ولذلك يمكن مثلًا أن يكون الفيلم كوميديًا وبه مو اقف متأزمة مثل فيلمي (بطل من ورق) صور (34/33)، فالفيلم به كل ظروف الكوميديا الر اقية، إلا أنه كذلك يحمل مغامرات مشوقة، ولهذا ستجد حتى هذه الظروف المشوقة في ضوء أغلبه واضح.

في حياتي الفنية لم أصور أفلامًا بالمفهوم الاستعراضي الضخم كما هو متبع، ولكن صورت أغاني متفرقة ربما بها بعض الاستعراضات البسيطة، لذلك هذه النوعية الاستعراضية لم أعمل بها، وإن كنت بالطبع أعلم إبهارها، وهو ما نجح بشدة به الفيلم الهوليودي ومن بعد الفيلم البليودي.

32

33

34

إن الشاشة وما يظهر من خلالها؛ سيأتيك انطباع الرعب والشر والترقب هو تصرف ضوئي قبل أي شيء، وضع مصادر الضوء من أسفل سيجعل الوجوه ظاهرة بشكل غريب منفر عن طبيعتها، هذا ضوء للقبح أكثر، وكما أقول دائمًا ليس شرطًا، لذا أنا أستعمله ولكن كذلك أستعمل أساليب أخرى ليس منها أن يكون المصدر الضوئي منخفضًا، لكن الجو العام للضوء سيعطيك هذه الحالة.

في فيلمي (بستان الدم) صور(36/35)، هنا في حالة يسرا بالفيلم المريضة نفسيًا، كما نعلم من الأحداث، ليس من المهم أن تصنع ضوءًا من أسفل، بل الأكثر أهمية أن تصنع ضوءًا لحالة مرضية مزعجة ومستمرة مع أحداث الفيلم.

وفي فيلمي (البريء) صور (38/37)، كنموذج آخر للقهر والشر وتناقضه، عندما اكتشف المجند أحمد زكي، حقيقة أعداء الوطن، أي المثقفين الذين أناروا له فكره وعقله متمثلًا في شخصية بلدياته ممدوح عبد العليم، كان من المحبب لي أن يكون الضوء على صورة (37) أجعله للجلادين، شيطاني، عكس صورة (38) التي هي للضحايا بالسجن خلف القضبان، كنت أحاول عمل عالمين مختلفين تمامًا بالضوء، عالم القوى الظالم، وعالم المقهور الضعيف، ولكن هل نجحت ربما، هذه فلسفتي الضوئية التي أنشدها.

بينما نجد في فيلمي (الغيرة القاتلة) صورة (39)، لقطة صريحة لنور الشريف أبرزها ضوء الشر التقليدي الآتي من أسفل؛ حين يفكر أن حبيبته وزوجته تخونه مع أعز أصدقائه.

وكذلك نجد في فيلمي (استغاثة من العالم الآخر) صور(41/40)، ونحن نعلم من قبل من أحداث الفيلم تجهيز مكان لهذا المشهد

الغريب المرعب وبغير علم معالي زايد التي يكون الضوء عليها فقط هو الذي من أسفل؛ كنوع من فصل شخصيتها الشريرة عن باقي الحاضرين جلسة تحضير الأرواح.

35

36

37

38

أو استعماله في فيلمي (لخمة راس) صورة (42)، بطريقة تقليدية بالكامل في فيلم كوميدي في الأساس، وكأني أعلق بهذا الشكل والضوء بنكتة أو كاريكاتير مرئي سينمائي على شخصيتي أشرف عبد الباقي وسامح محمود.

الحب شيء جميل.. وهل ضوء الحب كله جميل؟ بالطبع لا، يقول الشاعر الإغريقي (أوفيد) في ديوانه الشعري القديم (فن الهوى) الذي حققه بالعربية الدكتور ثروت عكاشة، وفيه كثير من الحب وجمال ومهجة الأنثى وتجارب الحياة.

يقول في أحد أبيات الشعر:

(أبسط الشمع فوق ألواح الكتابة الملساء)

(قبل أن تخط عليها الكلمات)

(وأهمس لكتابك بنو اياك)

(حمله نبض وجدانك و انهارك بمفاتنها)

(وأضف صراعات الحب عربونا لتستميلها)

لم أجد أجمل من قول شاعر من عمق التاريخ يبصر مع الكلمات للاستعداد للكتابة عن الأنثى الحبيبة ليستميلها، وما الحب إلا هذا، وهذا ما كتبه الشاعر من قديم الزمان، كان في كثير من الأحيان يأخذ جزءًا من تفكيري عندما أقرأ سيناريو أو مشاهد حب، خاصة إذا كان مشهد الحب سيترتب عليه محور أساسي مرتبط بدراما الأحداث، وبعد المعاينات لأماكن التصوير يكون تفكيري هل يمكن أن أصنع شيئًا في هذا المشهد المفصلي ليضيف إلى صورة الحدث حبًا بصريًا.

مع كل فيلم هناك ظروف متغيرة دراميًا، ومتغيرة في الشخوص أي الممثلين المختلفين، ومتغيرة الأماكن كما أنها متغيرة المود والوقت الذي ستصوربه حدث الحب.

39

40

41

42

في فيلمي (ضربة شمس) صورة (43)، في مشهد تركيبته حالمة رومانسية، وجو هادئ في استوديو التصوير الذي يعيش به نور الشريف المصور الصحفي الجاري وراء الأحداث، في لقاء مع حبيبته نورا بعد يوم حافل بالأحداث يزعجهما صوت جرس باب الشقة، من ناحية الضوء تعمدت أن يظهر متجانسًا، بقدر الإمكان، ومصدر ضوئي ينيرهما معًا، حتى يعطي الضوء هو الآخر –حضنًا– بشكل ما لهما، أنا أنقل لكم تفكيري وقتها، ربما أكون مغاليًا في تصرفاتي وفهمي، ولكني أفكر دائمًا أن يكون الحديث على الشاشة محسوسًا، وأكرر محسوسًا في مثل موقف حب حميمي، أتذكر في هذا المشهد طلب المخرج محمد خان من الممثلين عدم المبالغة أو الانفعال الزائد في لحظات الحب، من الأشياء التي طلبها خان كذلك وأعجبتني في خلفية الصورة جسم اللمبة الحمراء، التي كان لها بلا شك زيادة حرارة الموقف، إذا فهمنا إن كل شيء داخل كادر الصورة يساعد في المعنى.

بينما نجد في فيلمي (جزيرة الشيطان) صورة (44)، إضاءة خاصة لكل شخصية، يسرا وعادل إمام، وخلفية براقة للماء، إضاءة تقليدية للحب الذي في البدايات وليس كاملًا، أن الشخصيات هنا تتقارب حواريًا ولم يلتقِ الحب بينهما كاملًا، هذا ما فكرت به، وعملت على أن تكون الإضاءة لكل منهما نموذجية بشكل محايد؛ لأن التقارب في الحوار نصح من الحبيبة الجديدة يسرا ليمتنع عادل إمام عن شرب الخمر، ويعيش الحياة المستقيمة.

أما في فيلمي (الغيرة القاتلة) صورة (45) فالحب مختلف بقوة في لحظة الدراما، في لحظة شك من الزوج نور الشريف للزوجة نورا، إنهما حبيبان ولكن توهم الزوج أن زوجته خائنة، خطر في بالي إضاءة

تزيد الشك بالرغم من أنهما حبيبان، بل لم أستعمل إضاءة صناعية تمامًا، واعتمدت على الضوء الطبيعي بحيث أضع نورا في ضوء سلويت، وأضع نوربعيدًا عن السلويت يحمل إضاءة خطية، وخلفية الحجرة بالمشهد بصريًا؛ يحمل لنورا من وجهة نظر نور الشريف غموضًا، والذي وقع في ظلام الشك، وبالرغم من أن المشهد نهاري إلا أني اعتمدت تمامًا على استعمال الموقع في الغرفة وضوء النهار على إعطاء هذا الشعور البصري للدراما.

في فيلمي (الشيطان يعظ) صورة (46)، هنا الحب مقهورمنكسر به عار واغتصاب، حسب أحداث الفيلم، حيث اغتصب فتوة الحي عادل أدهم نبيلة عبيد زوجة نور الشريف أمام عينيه، كل عوامل الانكسار موجودة في اللقطة، والمقصود انكسار الحب، من التردد البصري في خيال حاجز سور السلم، إلى عدم التوازن في تكوين الكتل إلى إعتام الإضاءة كإعتام الوجدان والحدث.. وهذا ما سعيت له.

43

44

45

46

أما فيلمي (حسن اللول) صورة (47)، فبحسب مشاعر بين أحمد زكي وشيرين رضا، شجن وتعاطف، في حديث عن أحداث تزيد قرب الحبيبة إليه، ولذلك كان الإيحاء بالضوء الخامت الدافئ لهما معًا يساعد على هذا الشجن الدرامي.

ولكن إذا نظرنا إلى فيلمي (حكمت فهمي) صورة (48)، هنا خلفية هذه المدفئة المشتعلة أساسي؛ لأنه يساعدني على اشتعال الشبق الجنسي بين حبيبين مشتاقين لبعضهما من زمن، فهو حب ملمسه جنسي أكثر منه عاطفي أو رومانسي، ولهذا يجب أن أعبر بصريًا عن هذا، ولكن كذلك هناك شيء من التجميل لنادية الجندي مع فاروق الفيشاوي.

ولكن هل التعبير عن الحب فقط بين رجل وامرأة، ففي فيلمي (البريء) صورة (50/49) جعلت حب الأسرة بعد رجوع أحمد زكي إلى بيته الريفي الفقير، به جو هذا الدفء ولكن في جو من الضوء الذي ينبعث مع دخان الطبخ الذي تقوم به والدته مع أخيه المتخلف، ولم أهمل ذلك الجو المعتم والدخان المالئ للمكان كجزء من جلسة طعام بين العائلة، وحب الأسرة لبعضها.

ولكم الآن مشهد الحب الذي أخذ من تفكيري الكثير، وطلبت من المخرج عاطف الطيب مهلة لأفكر فيه، وكيف سيكون تصويره، في فيلمي (الحب فوق هضبة الهرم) صور (58/57/56/55/54/53/52/51) في هذا الفيلم كان أسلوبي في الإضاءة ذات سمة الو اقعية وهو ما اتفقت مع المخرج عليه، وبالفعل هذا ما حدث في كل مشاهد الفيلم، ولكن هذا المشهد قرب النهاية، والذي يدور ليلًا في سفح الهرم، وكانت المعضلة المكان مظلم، به الحبيّبة ينتشرون على أقدامهم

أو في داخل السيارات، لا توجد أي إضاءة للمكان، ولذلك هو مثالي للحبيبة، اسمه ملعب الورد، معروف للشباب في مرحلة زمنية، فكيف أحافظ على الأسلوب الو اقعي للمشهد؟ كان هذا لب تفكيري.

ما أسهل أن أنير المشهد ولكني كنت سأكره نفسي طوال حياتي، وسأدمر و اقعية الأحداث، حتى اهتديت إلى أن يكون فعلًا المشهد بالكامل يتم تصويره على أضواء السيارات المتحركة في المنطقة، مشهد هام جدًا اسم الفيلم وعقدة الفيلم، وتاريخ أجدادي العظماء حولي ليروا ما سأفعل؟ أحمد زكي و آثار الحكيم تزوجا سرًا من وراء أهلهما، ولم يجدا مكانًا يمارسان به الحب، حتى ذهبا إلى سفح الهرم، إنها أزمة كبيرة يعاني منها جيل من بعد جيل.

47

48

49

50

بين إضاءات متقطعة من نور سيارات متحركة حسب طلبي، والممثلان يتحركان حتى يجلسا على حجر كبير وكأنه حجرة النوم، ويختلسان القبلات والأحضان في هذا النور المتقطع من السيارات، وهو مثل الواقع تمامًا، حتى يدخل نور ساطع قاهر للشرطة ويُقبض عليهما كفعل فاضح في مكان عام، وتدور الأحداث ليصلا إلى النيابة، ويدور الحوار في مشهد صورة (56) بينهما في سيارة الترحيلات، هل من الممكن أن يطلبا من النيابة أن يكونا في زنزانة واحدة، عبقرية نجيب محفوظ وعاطف الطيب ومصطفى محرم.

وبالطبع ليست فقط مواقف الحب بالإضاءة الداخلية أو الليلية، كذلك بالنهار، ففي فيلمي (طائر على الطريق) صورة (59)،

لحظة حب قوية رسمها محمد خان بشكل جميل بين مزارع المانجو بالإسماعيلية، بين أحمد زكي وفردوس عبد الحميد، وأنا في رأيي من أحلى وأجمل مشاهد الحب على الشاشة حتى الفترة التي ظهر بها الفيلم، وقد لاحظ الناقد رفيق الصبان هذا، فكتب في مجلة الكواكب في 14 يوليو 1981، (مشهد الحب بين الأشجار الذي أعتبره واحدًا من أرق مشاهد الحب التي رأيتها في السينما المصرية منذ تاريخها).. وبالطبع هذه اللقطات بها إنارة مساعدة قوية مع الإنارة الطبيعية، النهارية، وليس ضوء النهار فقط، ففي مثل موقف كهذا من المهم أن نركز على كل التفاصيل الصغيرة، وهذا لن يحدث إلا بإضاءة جيدة وفي الحالة هذه استعمال –الأبولو– HMI هو غاية المراد.

ومن الأشياء المهمة التي أعمل عليها عندما أبدأ في توزيع المصادر الضوئية المختلفة للمشهد، أن أعي جيدًا أين سأضع الظلال غير المرغوب فيها وإلا تظهر، فكل مصدر ضوئي تضعه للإنارة في اللقطة له بالضرورة ظل للأشياء التي سينيرها، ولذلك دائمًا تكون المصادر الضوئية مرتفعة لإسقاط الظلال أسفل على أرضية المكان، كما أعمل على أن تقع الظلال خارج إطار الصورة –الكادر– وهذا شيء معروف جيدًا لكافة مديري التصوير، أما إذا ظهرت الظلال للشيء بأكثر من ظل من أكثر من مصدر ضوئي، فهذا يدل على أن المصدر ضعيف تمامًا وغير متمكن، وهناك مقولة سائدة عالمية تتحدث عن أن مدير التصوير اللامع من يستعمل مصادر ضوئية قليلة في المكان المناسب تمامًا، من هذا نفهم أن كثرة المصادر الضوئية التي ينار بها مشهد، هي مشكلة في ظلالها، إن لم يتمكن مدير التصوير من التخلص من الظلال.

52

51

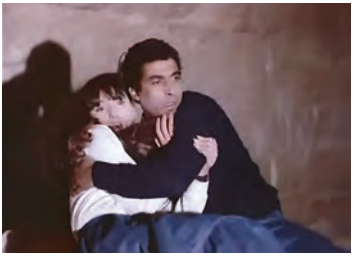
54

53

56

55

58

57 

وبالطبع الإضاءة المنتشرة لها ظلال خفيفة للغاية وهي من الأدوات المساعدة للتخلص من الظلال، ولكن الضوء المركز وإضاءة لمبات الوجه المفتوح الكوارتز لها بالطبع ظلال ملحوظة تمامًا، بل الضوء المركز ينصح دائمًا أن يستعمل لإظهار الظلال.

ولكن ما سأكتبه الآن هل للظلال دور مع أفلامي؟ بالطبع نعم، وفي كثير كنت أتعمد إظهارها لخدمة الموضوع، ويختلف الموضوع من فيلم إلى آخر، ففي فيلمي (استغاثة من العالم الآخر) صورة (60)، عملت على إعطاء الظل تأكيدًا لحدث هام في جلسة وهمية لتحضير روح الدكتور القتيل، بتسلل فاروق الفيشاوي بعد سرقته مفتاح شقة معالي زايد للذهاب لها، ليجمع أدلة منها تدينها، فهذا الظل العملاق الذي ظهر في خروجه وكأني أضع عدة خطوط للانتباه لهذا الحدث الذي أقيمت جلسة تحضير الأرواح خصيصًا له.

أما في فيلم (البيضة والحجر) صور (62/61)، فعملت كذلك على تضخيم الظلال بل جعلها أكبر من عادتها في أغنية الدجال أحمد زكي مع الرجل العجوز–الترابنطوخ– كشيء غريب، بينهما في الموقف الثاني عندما يقابل أحمد زكي– الدجال السابق في حجرته –سباخ– أن يتعمد تحريك الثرية في حجرته لتهتز وتهتز ظلال الأشياء معها لإعطاء جو رعب وهو من صنع أحمد زكي، ومع حركة الكاميرا الدائرية المستمرة وحركة الظلال يتشبع المشهد بهذا الجو الغريب بالأحداث.

أما فيلمي (بطل من الجنوب) صورة (63)، فقد استعملت الظل للحدث سابقًا مشاهدته في الحقيقة عندما رفعت الأم نجلاء فتحي السلاح –المسدس– على رجل المقاومة للتعرف على مكان نجلها

في جنوب لبنان، وهذا أسلوب من المخرج يعطي تشويقًا للظلال قبل تحرك الكاميرا لنشاط باقي المشهد.

وهذا أسلوب متداول ومعروف ويستعمل في أفلام الحركة والجرائم والقتل والعنف، بحيث في أحيان كثيرة يقلل الحدث العنيف نفسه ونشاهده في شكل الظلال فقط.

60

61

61

62

تعرف الفانتازيا في الأفلام وفي أغلب الموسوعات السينمائي، بأنها أفلام الخيال، والخيال الجامح كذلك وهذا مناسب لها تمامًا، ولكن من الغريب أن أفلام الرعب والخيال العلمي وحتى الأساطير تدخل في هذا التصنيف، وفي مناسبة علمية تناقشت مع باحثة سينمائية إسبانية تعد رسالة عن تأثر المصورين المصريين المسلمين بتراث المغرب المسيحي في تركيبات صور أفلامهم، وليس هذا موضوعنا بالطبع، ولكن في الحديث وصفت فيلم (شباب امرأة) للمخرج المبدع صلاح أبو سيف بأنه فيلم فانتازيا، ولقد تعجبت لذلك، كان ردها أن به مطربة –شادية– فجأة في الفيلم تغني وتصدح الموسيقى وهذا مخالف تمامًا لموضوع الفيلم الاجتماعي، ولكن أفهمتها أنه ذوق المصريين، فالطرب جزء من حياتنا، وبعيدًا عن تصنيف الأفلام العالمي للفانتازيا.

وفي حياتي الفنية صورت (108) أفلام روائية طويلة، منها فيلم واحد يمكن أن أصنفه تحت مسمى الفانتازيا، هو (عمر 2000) صور (66/65/64)، فعندما أحضر لي المخرج الشاب وقتها أحمد عاطف سيناريو الفيلم وقرأته؛ وجدت به كثيرًا من المواقف والبناء الفانتازي الجميل والغريب، وهذا شجعني على أن أعطي الفيلم مسحات لونية متعددة تتغير مع الدراما، وربما في وقتها لم يستحسنها ويستحِب لها جمهور المشاهدين العاديين، عكس رد الفعل الفاهم تمامًا لمثل هذا العمل عندما عُرض في مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي عام 2000، ونال إعجاب الجمهور وجائزتين في الإخراج والتصوير، وعمومًا السينما المصرية قليلة الإنتاج لمثل هذه النوعية من الأفلام، وفي الفانتازيا أنت حر تمامًا في استعمال ما تريد فأنت تتعامل مع الخيال، ولكن الموضوع ليس منفصلًا

عنه، وكانت متأثرة وقتها بالمذهب التشكيلي (الوحشي) الذي تكون الألوان وصراحتها واستعمالاتها جزءًا أساسيًا منه.

أوضحت من قبل في عدة أمثلة سابقة استعمالي لإضاءة السلويت، وقلت عنها متعددة الأغراض، وهذا حقيقي فهي تأخذ أهميتها من استعمالها مع سياق الأحداث إن كانت مفرحة، مرعبة، مرحة، غامضة فهي تتشكل بتشكل الدراما وهي إحدى ميزاتها بالطبع.

63

64

65

66

وفي فيلم (بستان الدم) صورة (67)، هنا السلويت نهاري مناسب جدًا لحالة يسرا التي تعاني من مرض نفسي في غربتها بتونس، لا نعلم من أحداث الفيلم إلا في النهاية أن زوجها هو الذي يسبب لها هذا المرض.

أما في فيلمي (حسن اللول) صورة (68)، وهو ما نطلق عليه سلويت خفيف أو قليل لأن هناك تفاصيل ظاهرة على شخصيات اللقطة شيرين رضا وأحمد زكي، فهنا السلويت مع جو الحب، من وجهة نظري ملائم لذلك، أما في فيلمي (الحريف) صورة (69)، فهنا سلويت أقل في حجرة عادل إمام فوق السطوح وهنا مدلوله فقر المكان وفقر الشخصية معًا، ولا أنكر به شيئًا من الجمال، وهو

متناقض مع فقر المكان، وهذا غير مريح لي الآن ولكن لم أستشعره وقتها.

من الإضاءة الجميلة المشهورة في السينما، و أبدع فيها أستاذنا مدير التصوير السينمائي عبد العزيز فهمي في فيلم (زوجتي والكلب) إخراج سعيد مرزوق، إضاءة الحافة، وهي إضاءة جمالية للغاية، لأنها تنير حواف الشيء أو الجسم، ولأنها إضاءة جمالية للغاية فإنه حين تُستعمل في الدراما بشكل ما، فهي تساعدنا على تقدير الجمال، ولقد استعملتها في فيلمي (بستان الدم) صورة (70)، بهذا المفهوم الجمالي للغاية مع إلهام شاهين، تأكيدًا على الإطراء بجمالها وتناسق جسمها، وهي تدخل الفيلا بالفيلم، وكان فكري أن أظهر الجمال بقوة لتكون الصدمة عند قتلها بوحشية من يسرا من بعد، في أحداث الفيلم المتلاحقة بعد هذا المشهد، حيث يكتشف أن خلف هذا الجمال شر كان السبب في مرض يسرا طوال الفيلم، هنا فكري التناقضي بين جمال الجسم وقبح الطبع، وكما قلت سابقًا ربما يستشعر ذلك بعض المشاهدين أو يذهب المشهد مع النسيان.

67

68

69

70

بينما في فيلمي (عذاب الحب) صورة (71)، بين مديحة كامل وعماد عبد الحليم، إحضار لحظة حب يعاني من مشاكل عديدة، لحظة رومانسية بإضاءة الحافة.

وفي فيلمي (بطل من الجنوب) صورة (72)، نجلاء فتحي مع ابنها في تذكر لحظة حلوة، لذا من الواجب أن تكون كذلك اللقطة المعبرة حلوة جمالية.

وباختلاف التعبير الدرامي يمكن بالطبع أن تُوظف إضاءة الحافة بعدة أشكال منها الجمالي أو الغامض أو لتكون مدهشة، ففي فيلمي (العشق والدم) صورة (73)، فضلتُ أن أصنع إضاءة حافة مع إنارة الوجوه قليلًا؛ لإظهار شكل العاطفة التي تتهادى مرة أخرى من الطفولة إلى و اقع أحداث الفيلم، خاصة أنها مع البطلة شريهان تفتقدها جسديًا بشكل كبير، فلا يمكن أن يكون الضوء على الحافة فقط جماليًا بحتًا، بل من المهم من وجهة نظري أن أرى تعبيرات الوجهين وخاصةً شريهان.

أما في فيلمي (اغتيال) صورة (74)، فهنا إضاءة –الكونتر– أي الأنين من الخلف، تصنع نوعًا من إضاءة الحافة، هنا المعنى

المقصود غموض حركي وفي الوقت نفسه يدعو إلى شكل من قوة الصورة التي هي قوة للحدث.

ما أكتبه وأخطه كان في الماضي، أيام حساسيات الأفلام البطيئة التي لم تتجاوز المائة ISO؛ ولذا أقول من الماضي، لأن مع التصوير السينمائي الرقمي الآن تصل حساسيات الشريحة إلى مقياس عالٍ جدًا، بحيث فعلًا نستطيع بكل سهولة أن نصور على ضوء الشموع أو الشمعة الواحدة، وذات تأثير جيد، وإن كانت هذه مشكلة في الماضي إلا أني بقدر ما أملك من فكر وجهد صورت مثلًا في فيلمي (بيت بلا حنان) صورة (75)، هذا التأثير بجودة عالية، لصعود سمير صبري بالشمعة فوق سلالم المنزل، أو في فيلمي (الرجل الذي عطس) صورة (76)، لعيد ميلاد سمير غانم بضوء الشموع مع إضاءة مساعدة بالطبع لإعطاء هذا الإيحاء.

كما تطورت ظروف التصوير باستعمال مصادر ضوئية غير قياسية مثل –الكلوبات الغازية– وأستعملها ليس كنوع من الإكسسوارات في المشهد بل كمصدر للضوء، فمثلًا في فيلمي (شارع السد) صورة (77)، كان الكلوب هو المصدر كما أدعي في المشهد ولكن ليس هذا حقيقيًا، فهناك إضاءة مساعدة تعطي الإحساس للمشهد بنور الكلوب الذي يحتوي زيزي مصطفى وفاروق الفيشاوي.

ولكن قد تجد نفسك في ظروف وبالذات في الأفلام التسجيلية ولا تملك أي إضاءة في قرية نائية لم تدخلها شبكة الكهرباء بعد في خطة الدولة، فمثلًا في الفيلم التسجيلي إنتاج المركز القومي للسينما (وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم) صورة (78)، كل مشاهد الليل سواء في شوارع القرية أو فصول محو الأمية بالمدرسة

كانت منورة بهذه الكلوبات التي عمل الإنتاج بالفيلم على جمعها من الأهالي حتى تكون معي كمية غير قليلة أستطيع أن أوزعها في الفصل لتعليم الفلاحين بالقرية.

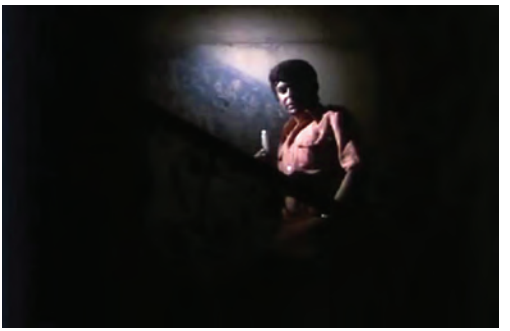
وفي هذه الحالة يكون كل همي أن أصنع صورة مرئية أولًا، فالخامات التي معي في حساسيتها لا تساعدني لعمل صورة جيدة التعريف، أما ثانيًا فأن أضع نصب عيني أن تكون الصورة جمالية بقدر الإمكان، فليس معنى أني أصنع فيلمًا في الريف ألا تكون صورته غير جمالية حتى بعدم وجود مصادر كهربية تساعدني.

71

72

74

73



75

76

بالطبع عملي كمدير تصوير يشمل جزءًا كبيرًا منه أن أجمل، وليس هذا عيبًا أو تقصيرًا مثلًا في عرض الحقائق، فالتجميل جزء من بهجة الحياة، والتجميل في أي منظر عام أو خاص، متسع أو ضيق ما دمتُ أداري عيوبًا لا ضرورة لها، فمثلًا فيلمي (أريد خلعًا) صورة (79)، علىّ أن أختار أجمل زاوية لإظهار حلا شيحة، أو فيلمي (كذلك في الزمالك) صورة (80)، التجميل فيه واجب مع الدراما مع بطلته لقاء الخميسي؛ لأن الأحداث تظهرها ملاك وطيفا للحبيب الولهان.

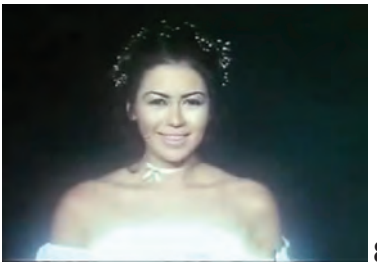
وكما أنا أعمل للتجميل، كذلك أعمل على التقبيح في صورتي حسب الدراما والأحداث، سواء على الشخصيات أو الأماكن، فمثلًا في فيلمي (ملف في الآداب) صور (82/81)، كان هامًّا أن أوزع الضوء على وجه مديحة كامل بشيء من الانكسار والشرخ الذي أصابها من التهمة الباطلة بالدعارة التي حلَّت عليها، ونفس هذه الصورة أُخذت كأفيش دعاية للفيلم من بعد؛ لأنها من أكثر المو اقف تعبيرًا عن موضوع الفيلم والانكسار الذي حدث لأبطاله من تلفيق التهم لهم بالرغم من تبرئتهم في المحكمة.

وبالطبع الأفيش به شيء من التجميل في الرسم عكس الصورة التي هي من لقطة بالفيلم.

77

78

79



80

81

وكذلك إذا شاهدنا مشهدًا من فيلمي (بطل من الجنوب) صورة (83)، فهو مثال لكيف من الممكن أن نصنع من الضوء وتوزيعه على شخصيات عادية محبوبة «أمهات بالفيلم»، فقلبهما إلى شريرتين غامضتين بل يمكن أن تصلا إلى مرحلة الإجرام، فنجلاء فتحي وكارمن ليستا في صراع للبحث عن ابنهما المشترك كأحداث الفيلم، وفي لحظة فارقة يجب عليّ أن أستحضر كل إمكاناتي الحرفية في إظهار هذه اللحظة الفارقة للشر والإجرام.

82

83

وكثيرًا ما كان يقابلني في أفلامي توزيع إضاءة ليلية في مساحات شاسعة، وبحساسيات سينمائية تتحسن باستمرار، فقد تمكنت

شركة أفلام «فوجي» اليابانية من تحسين حساسية الأفلام الخام، ورفع حساسيتها إلى 250–ISO– ثم تقدمت شركة "كوداك" من بعد حتى وصلت الحساسية إلى 500 –ISO– وهذا كان بالنسبة لشريط الفيلم تقدمًا مذهلًا ساعدني كثيرًا جدًا في التصوير بحرية أكثر في مشاهد الليل المتسعة، سواء في التسجيل الذي لم أهمله طوال حياتي لأني أحب العمل به، أو الأفلام الروائية، وسأعرض لشيء من التصرفات التي نفذتها في مشاهد متسعة للغاية ليلًا وطريقة تنفيذها، ربما تعطي للقارئ كيفية تفكيري في مثل هذه المشاهد، فيلمي (البريء) صور(88/87/86/85/83)، مساحة السجن بالكامل، وضعت إضاءات ثابتة على الأسوار بحيث تحدد المكان مع حركة الحارس بالكلب خارج الأسوار، ثم وضعت أعلى أبراج الحراسة مصادر ضوئية مركزة مع عامل إضاءة؛ بحيث يحرك نور اللمبات ككشافات يمينًا ويسارًا بإيقاع مستمر، هنا مع الضوء الثابت على الأسوار، والضوء المتحرك فوق أبراج الحراس صنع مكان ومساحة السجن وخطورة من بداخله؛ خاصة وقد بدأت أغنية مرافقة، في اعتقادي أنها إضاءة القهر كما سمّيتُها للمخرج، ووافق عليها فرحًا، وهناك مثال آخر في فيلم مغامرات وتحت الماء وخلافه هو (جحيم تحت الماء) صور (95/94/93/92/91/90/89)، في الأحداث خُطف ابن بطل الفيلم سمير صبري وحبيبته ليلى علوي، وتم تهريبهما إلى سفينة ضخمة في عرض البحر قبالة شواطئ الغردقة ليلًا، كانت عندي زاويتان كلتاهما أصعب من الأخرى، زاوية هجوم مراكب الصيادين بالمشاعل من بعيد واقترابهم من السفينة، وهنا كان الضوء فقط للمشاعل وإضاءة خافتة ساعدتني الحساسية العالية للأفلام الخام (500–ISO) في عمل صورة مقبولة، لكن المشكلة

الأكبر السفينة الضخمة في عرض البحر، فيجب أن نراها، فكان عليّ أن أنشر من عليها ضوئي بالكامل على السفينة وهيكلها الخارجي والداخلي معًا لتكون سفينة منيرة مرئية في بحر دامس الظلام ليلًا، ومع اقتراب مركب الصيادين أربط بين مشاعل الصيادين وخلفيتها أي السفينة.

الحقيقة نفذت هذا بفكر سريع بعدما كان حسب المتفق عليه يتم ذلك في صباح اليوم التالي في الأحداث، ولكن عندما طلب مني المخرج نادر جلال أن يكون اقتحام السفينة ليلا إذا كان هذا ممكنا لي، وبالفعل فكرت بالتحدي بداخلي وتوصلت إلى هذا الحل الذي أعتقد أنه كان مقبولًا وفيه العمل على مساحة متسعة جدًا وبدون إمكانات كبيرة وضخمة.

84

85

86

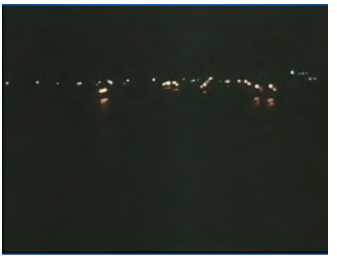
87

88

ومن الأشياء المهمة جدًا لي كمدير تصوير عندما أفكر في أي لقطة من ناحية توزيع الإضاءة عليها ومهما تكون نوعية ودرامية الفيلم، أن أعي أن الكادر عندي يحمل ثلاثة مستويات للعمق –المنظور– وهي المستوى الأمامي، والمستوى الخلفي، والمستوى بينهما، وعليك أن توزع الضوء بالحالة التي تريدها في هذه المستويات الثلاث عمقًا، وليس شرطا أن تضيء المستويات الثلاثة، بل في أحيان كثيرة يكون الأفضل أن أنير مستوى واحدًا أو مستويين أو الثلاثة معًا، وهذا يتوقف على ما تريده في الصورة من معنى وإحساس درامي، وكمثال فيلمي (ملف في الآداب) صورة (96)، ويلاحظ تمامًا في الكادر هذه المستويات الثلاثة المنيرة الأمامية لأحمد بدير ثم الوسط مديحة كامل وزملائها، ثم نهاية الممر والخلفية، وهكذا يجب دائمًا أن يكون تفكير أي مدير تصوير يعمل في الدراما الفيلمية.

قد يكون من المفيد في توزيع الإضاءة على المشهد ككل بحيث يحمل «مود الحدث»، وهو ما أطلبه دائمًا من المخرج أن تكون أولًا اللقطات متسعة بالمشهد، لأن هذه اللقطات أحافظ بها على الجو العام بجودة، ولكن من بعد حين يبدأ المخرج بتقريب اللقطات في المشهد إلى متوسط أو مكبرة، هنا عليّ أن أحجب تمامًا الضوء على

الشخصيات في مكانها في الأحداث، و أترك باقي المكان في المود نفسه أي الجو العام للمشهد، و أبدأ في تسليط بسيط للضوء على الوجوه بحيث تكون أفضل وأحلى، في اللقطات الواسعة التي بها هؤلاء الممثلون يكونون جزءًا بعيدًا، ولكن عند الاقتراب الحتمي يجب أن أصنع الضوء المناسب أكثر، ولكنه ليس بعيدًا ولا غريبًا من الجو العام للمشهد، وهذه في رأيي الطريقة المثلى للمحافظة على المود وفي نفس الوقت الممثلون في أبهى صورة، ويجب أن نعلم نحن أننا نعمل في سينما تجارية، الممثل هو عماد الاقتصاد بها حتى الآن، لذلك عليك أن تصنع فاترينة جميلة لمنتجاتك، وفي فيلمي (عصر القوة) صورة (97)، شاهد نموذجًا لذلك على بطل الفيلم محمود حميدة.



89

90

91

92

94

93

95

والمهم كذلك الاهتمام بشكل خاص بعمل ضوء خاص إن أمكن لأهم شيء في وجه أبطال الأفلام وخاصة السيدات، وهذا الضوء للعيون بمصدر ضوئي صغير، فكثير من عيون الممثلين من دون هذه الإضاءة تكون غير لافتة أو مؤثرة، وفي بعض الأحيان يحدث تركيز كامل محسوس بالضوء على العيون حسب الموقف المطروح دراميًا، شاهد فيلمي (ضربة شمس) صورة (98)، ومشهد نور الشريف والتعبير بالعيون بجودة و إتقان، أو فيلم (استغاثة من العالم الآخر) صورة (99)، حيث عيون بوسي المختبئة المرعوبة خير تعبير على موقف بالفيلم.

96

97

98

99

2- الشمس الصديقة والنهار بالسحاب

سيكون ما أكتب خاصًا بالضوء النهاري الطبيعي، وتعاملي معه عبر رحلتي الفنية، ولكن قبل أي شيء في اعتقادي أن مدير التصوير يجب أن يلم ويعلم الشيء الكثير في الجغرافيا، أو على الأقل مستوى معقول من الفهم، أنا في سنة أولى ثانوي أخذت النمرة النهائية في الجغرافيا آخر العام، كنت أحبها جدًا وكذلك التاريخ، وأهدتني مدرستي النقراشي النموذجية الثانوية جائزة خريطة العالم كبيرة، علقتها في حجرتي، وكنت فرحًا جدًا بهذه المكافأة.

المهم مع فهمك للجغرافيا ستستفيد كمصور، وتزداد تصرفاتك الإيجابية أثناء التصوير، فمثلًا في تحديد الوقت والزمن المناسب لتصوير مشهد معين مع ضوء النهار، ويكون ذلك بالطبع أثناء معاينات أماكن التصوير، أفضل وقت لهدف أفضل صورة، أو أفضل وقت لتجنب ظلال حركة الكرين مع الكاميرا، أو أفضل زاوية تكون الشمس مائلة فتعطيك التجسيم والتظليل ويمكن أن تساعدك في المعنى الدرامي.. أنت وشطارتك، ولكن ليس شرطًا بالطبع، الجغرافيا ستتعلم منها ليس جو بلادك فقط، بل بلاد كثيرة يمكن ظروف عملك تسفرك إليها، تكون باردة مظلمة ممطرة، أو حارة أشد من حر بلدك أو تتعامل مع الرطوبة -بخار الماء- الشديدة مع العدسات بالكاميرا فتحدث لك مشاكل غير مرغوبة أبدًا، كان نصيبي في رحلتي السينمائية السفر إلى مناطق باردة جدًا وحارة بشدة، وكذلك حلوة وجميلة.

وحين أتكلم عن التصوير النهاري، أي أتكلم عن التصوير تحت ضوء الشمس المباشر وبالطبع هو صالح تمامًا ولكن بتصرف

ما سنعلمه، أو ضوء الشمس كذلك غير المباشر الذي هو ضوء الشمس الذي أنار نصف الكرة الأرضية بالكامل، فانعكس جزء منه مرتدًا إلى أعلى في الفضاء الكوني، ليرجع هذا الضوء المرتد من الغلاف الجوي مرة أخرى منعكسًا إلى الأرض كضوء منتشر ينير مع الشمس المباشرة كل الظلال، ويسمى الضوء القبي، نسبة إلى سقوطه على نصف الكرة الأرضية المنير، مثل القبة التي ستكون منيرة بالطبع، وليس هذا فقط، فهناك السحاب بأنواعه المختلفة منه الكثيف والأقل كثافة والقطني والمسحوب وخلافه، وكل هذه التسميات هي مرشحات مختلفة الشدة في ترشيح ضوء النهار للتحكم في الشدة، والنعومة أو الحدة، ولهذا مهم أن تعلم ما نوع السماء التي ستظهر عندك بالفيلم، أتذكر أثناء تصوير فيلم (البريء) مع المخرج العظيم عاطف الطبيب، أن كل التصوير في السجن كان لابد عندما تظهر لقطات بها السماء أن تكون صافية تمامًا لإعطاء جو الصحراء القاحلة والحر في المشاهد المختلفة...

و أثناء التصوير الذي استمر لفترة، دخل علينا الشتاء المصري بالسحاب المتقطع ذي الكثافات الداكنة، فما كان إلا أن أوقفت التصوير لتناقضه تمامًا مع ما نضعه في الصورة من معنى، وهذا أوجد مشكلة إنتاجية بالطبع، فالتكاليف ستكون أزيد في انتظار انقشاع السحب، وفعلًا كنت أتصيد التصوير بين القطع المبتعدة من السحب المتحركة، ولكن في بعض المشاهد ظهرت فعلًا في خلفية السماء سحب في الأفق، ما أعرضه ربما لا يكون مهمًا للبعض ولكن لي يحمل ما أنشد إليه في صورة من المصداقية، وفي فيلم آخر (ضربة شمس) كان العكس أصور فقط عندما تختبئ الشمس خلف السحب، لإعطاء الصورة مظهرًا ناعمًا من البداية، وهو خداع

للموضوع الذي سيكون عنيفًا وبه قتل ومطاردات، وهذا ما اتفقت عليه مع «خان» في البداية لأن تكون الصورة هكذا.

وقد يكون من المفيد و أنا في مصر وأعلم جغر افيا بلدي جيدًا ووجودها في مدار السرطان عند خط عرض وسطي 30 درجة، وهذا في بالي لذا يجب أن يكون تفكيري أن الشمس الموجودة بقوتها تقريبًا طوال العام وأن تكون صديقة لي، بمعنى أن أستغل ضوءها لمصلحة الصورة، وتكون زو ايا تصويري مناسبة لمكانها في ساعات النهار، وهذا فعلًا ما كنت أنفذه في كل أفلامي ما دامت الشمس موجودة وقوية ولا مفر منها.

هذا التفكير والاستعمال ساعدني في الإنجاز وسرعة العمل بشكل كبير، وربما هذا أعطاني ميزة ما عند المخرجين والمنتجين، على أني سريع التصرف بالذات مع التصوير النهاري وفي الشوارع والأماكن الحقيقية، وأطلق علىّ مصور الشوارع مثل بالضبط «أولاد الشوارع»، فكان أي فيلم صعب به شوارع أكون أنا الضحية المتحركة لإنجازه، وهذا بالطبع أعطى ثراء للموضوعات الو اقعية مع مفكرين ومخرجين من جيلي صنعوا سينما مختلفة عن ما هو سائد لسنوات من قبل.

ويكون من المفيد تقسيم العمل كمدير تصوير في الضوء النهاري في ثلاثة ظروف ممكنة هي:

- ضوء النهار فقط خارجيًا وداخليًا.
- ضوء النهار فقط مع مساعدة وتصلح بالإضاءة.
- ضوء النهار بالكامل صناعي.

ويجب أن أنبه على شيئين مهمين من الأفضل أن يوضعا في الحسبان، هما ضبط الاتزان اللوني أولًا في التصوير الملون، ثم البُعد البؤري للعدسة المستعملة، كما نعلم ضوء النهار يصنف أزرق أي بين 500 إلى 6000 درجة كالفين، فيجب ضبط تلك الكاميرا الإلكترونية أولًا، ولشرح أوفر الرجوع لمؤلفاتي السابقة، فهذا الكتاب هو طرقي في العمل السينمائي وليس شرحًا دراسيًا.

أما استعمال العدسات فيجب الاحتراس من استعمال العدسات الطويلة البعد البؤري Telephoto في ضوء النهار بأطوال كبيرة بؤرية، لأنه كما نعلم هذه العدسات تضغط الصورة وتقربها وتكبرها، والهواء الجوي في كثير من الأحيان في مصر والخارج –حسب الحالة الطقسية– يكون مليئًا ببخار الماء –الرطوبة– أو تلوث بيئي من غبار عوادم السيارات والأتربة، كل هذا سيؤثر على الصورة، ويجعلها أقل جودة ووضوحًا ويزداد العيب كلما كان البعد البؤري للعدسة أطول، شاهد صورتي من فيلم (حالة تلبس) صورة (100)، مثال لهذا للقاهرة من فوق هضبة المقطم، وكذلك توجد مشكلة ربما تقابل الكثير من المصورين حين يختلف توقيت التصوير عن الوقت المحدد الذي أتفق عليه لظروف عديدة يحدث في الإنتاج والتنقل، خاصة إذا كانت أماكن التصوير متباعدة.

ولقد حدث مثلًا في فيلمي (الطريق إلى إيلات) صورة (101)، أن المكان الذي اخترته لخروج الضفدع البشري الشهيد مع زميله، شاطئ على رماله بعض أشجار النخيل التي لها جذع وساق واحدة، ويخرج منها خمس أو ست سيقان، كان اختياري لهذا المكان، أن يكون التصوير صباحًا والمكان مليء بالشمس حتى تعطي انطباعًا جميلًا للمكان الذي خرج منه الضفدع مع زميله الشهيد، ولكن

للأسف حدث العكس حين وصلنا إلى المكان كانت الساعة قد تجاوزت العصر، والضوء مغاير تمامًا لما كنت أحلم به، ورغم ذلك الظروف الإنتاجية تجبرك على التصوير، وفي هذه الحالة أفكر سريعًا كيف أحافظ على لب فكرتي مع النخيل الجميل المنبثق من الأرض الذي له دلالة في نظري الكثرة والطرح لأكثر من نخلة، ثم جمال المكان، والفكرة أننا كنا فقدنا شهيدًا، فنحن لنا آلاف مستعدون لتحرير الأرض والشهادة.

لا أعلم إن كان في وقت تصوير المشهد استطعت أن أعطي هذا بقدر ما، وبالطبع في رأيي لم يصل كما كنت أبغي، وأصبح المكان تقريريًا تسجيليًا أكثر منه رمزيًا بالضوء النهاري الذي كنت أسعى إليه، تقريبًا أغلب أفلامي اعتمادي على ضوء النهار يكون أساسيًا، وباختيار زاوية وحركة الكاميرا المناسبة.

ففي فيلمي (الأبالسة) صورة (102)، مشهد بين نورا ومحمود عبد العزيز على لسان مصيف رأس البر، ضوء النهار جانبي أساسي وهو المفتاح للشمس، وتدور الأحداث وهي متناقضة بين هدف نورا وأهداف محمود عبد العزيز الساعي للهو بها، بينما نجد في فيلمي (المجهول) صورة (103)، بين نجلاء فتحي وسناء جميل، ضوءًا نهاريًا جيدًا في تكوين مضاد حين عرفت الابنة من أمها أن لها والدًا كان يعيش بالقاهرة، هنا أنا مستغل تمامًا ضوء النهار في إنارة جيدة للمشهد والتكوين ويلعب دورًا هامًّا.

بينما في فيلمي (العار) صورة (104)، وفي نهاية الفيلم المشهد الذي في الملاحات، هو ضوء نهاري منتشر شتوي ساعدني كثيرًا في إضافة رؤية كل المكان بتفاصيله، برغم من أنه في أحراش البحيرة

الكثيفة بسيقان البوص، وفي فيلمي (بستان الدم) صورة (105)، نهاري مشمس بدون تدخل من غير اختيار زاوية مثالية مع سقوط الشمس بين الأمامية البوص وعزت العلايلي ورجل البوليس.

ومن منا لا يذكر فيلمي (سواق الأتوبيس) صورة (106)، وتنفيذ مشهد النهاية بسرعة وجودة واختلاف الزوايا في ضوء النهار بالكامل، ولهذا كان لوقع المشهد صدى رائع مع ما قدمه من هدف عظيم.

والشيء نفسه ستجدونه مستغلًا بجودة في أفلام مثل (الحريف) صورة (107)، وفيلمي (البريء) صورة (108)، في الصباح الباكر لأحمد زكي وهو مُرحَّل من القرية إلى معسكر الإعداد للتجنيد، أو فيلمي (كتيبة الإعدام) صورة (109)، لمعالي زايد ونور الشريف في الأهرامات في ضوء قرب الغروب، أو فيلمي (كيمو وأنتيمو) صورة (110)، وقد ملأ ضوء النهار زاوية التصوير بالكامل والخلفية الواضحة، وبالطبع ضوء النهار يختلف تمامًا ونحن مثلًا في المدن الأوروبية وأماكن لها خصوصية جغرافية متنوعة عنا، فمثلًا في فيلمي (بئر الخيانة) صورة (111)، نهار أوروبي ممطر كما ظهر في مطاردة نور الشريف للصوص الذي سرقوا جواز سفره بإيطاليا شتاءً.

100

101

102

103

104

105

من المميزات التي اكتسبتها في عملي بالسينما التسجيلية هو العمل في كثير من الأماكن الداخلية التي يملأها بشكل ما ضوء نهاري جيد، أو أحاول أن أجعل من زاوية التقاطي الصورة جيدة، ففي حتى مرحلة الهو اية أثناء دراستي في الجامعة وضعت فيلمًا هناك باسم (حياة جامعية) كان كل تصويري داخل المدرجات والأماكن الداخلية اعتمادًا على الضوء الحقيقي المتخلل والمتسرب من النو افذ والأبواب وخلافه، فمثلًا في فيلمي التسجيلي من بعد (الصباح) صورة (112)، مساحة صالة مصنع كبير لا ينيره إلا الضوء النهار المتسلل صباحًا في الوردية الأولى للعمال وهو ما جعل للمشهد جمالًا أخاذًا، بينما مثلًا في فيلمي (الغيرة القاتلة) صورة (113)، والاعتماد تمامًا على الضوء النهاري بالحجرة والشمس المنعكسة على أرضية الحجرة

على يحيى الفخراني وزوجته سعاد نصر، في موقف شرير، مما شد انتباهي إلى هذا الضوء المنعكس على أرضية الغرفة، ومساعد للدراما بشكل كبير.

أتذكر في أول أفلامي الروائية الطويلة للسينما الملونة (بيت بلا حنان) كان أسطى الإضاءة معي عبده عبد الغني (رحمه الله) وكان المشهد داخل ترام بالإسكندرية، فاخترت مكانًا مناسبًا للحدث تتقاطع به الإضاءة أثناء سير الترام، وعندما سألني عم عبده ما أريد من إضاءة، قلت له لا شيء، مال عليّ وقال لي: «يا أستاذ محدش بيعمل كده!! الصورة تطلع وحشة!!! طمأنته أنها ستكون جيدة.. ولكنه غير مقتنع، ودعوته بعد كذا يوم معنا إلى صالة العرض حتى يشاهد النتيجة، وكان منبهرًا مما شاهده وشكرني، بالطبع الآن مع أنك ترى الصورة رؤية مباشرة جيدة بالمونتير على الكاميرا فيمكن أن تحدد بالتمام ما تراه وتريده، أما جيلي فكان كل شيء في عقلنا علميًّا وخيالًا وتنفيذًا وفنًا.

ولأن الدراما الضوئية ليست دائمًا مناسبة بالضوء النهاري بالداخل سواء في أماكن حقيقية أو داخل البلاتوه، الدراما الضوئية نحن الذين نصنعها لتلائم الأحداث، ولهذا الاعتماد الحالي بالإمكانات التكنولوجية المتفوقة سلاح ذو حدين، سهولة عمل جودة فعلية درامية أو سهولة عمل صورة وخلاص.

وقد نعتمد على ضوء النهار ولكن يحتاج منا لمساعدة وتقوية وتصليح، لكن في الأساس هو ضوء نهاري جيد، وتكون مساعدتنا هي جزء من تصليح التعريض إلى الأفضل، إضافةً إلى تجميل الضوء من ناحية الشكل، وبالطبع سيكون ذلك بالمصادر الضوئية القوية

الزرقاء HMI، وفي الماضي قبل اختراع هذه المصادر الكهربائية، يستعمل لذلك مصادر أقواس الكربون الشديدة –البروت– والأرك، ولكن انتهى هذا تمامًا، كما يمكن أن يكون التصليح بالعواكس الفضية –وتسمى في مصر أكران– وهي عواكس كبيرة من الورق المفضض –فويل الطبيخ– يكون العاكس ذا وجهين، وجه لامع يعكس بقوة ضوء الشمس للشيء المراد إنارته، والوجه الأحمر عاكس أقل شدة مطفأ Matt، وهذه المصادر جيدة جدًا في الأماكن التي لا يتوفر بها تيار كهربائي، ولكن من عيوبها أنها تصنع بقعًا ضوئية؛ لذا مهارات المصور استعمالها بشكل لا تظهر به هذه البقع الضوئية خاصة إن كان بفرش مكان متسع نسبيًا ويصلح به الضوء النهاري، لأنها تنير ظلال الشمس القوية على الأجسام والوجوه، كما من عيوبها إذا لم تثبت جيدًا وكان المكان مفتوحًا خارجيًا، وبه تيار هواء شديد فإنها تهتز ويظهر هذا جليًّا على الصورة.

106

107

108

109

110

وبالطبع أنا أفضل الاستعمال للمصادر الكهربائية الثابتة والشديدة، وفي فيلمي التسجيلي (أبطال من مصر) صورة (114)، استعملته في تصوير وجه أم الشهيد فتحي عبادة من بني سويف

لأن الضوء الطبيعي لم يكن جيدًا، وتركت خلفية المكان بنورها الحقيقي في البيت الريفي، وكنت أنشد أن لا يلاحظ هذه التقوية في سياق حديث الأم لأن الهدف هو ما تقوله من بطولة وصمود ابنها.

في تدخلاتي بالضوء الصناعي مع ضوء النهار، يكون هدفي أن تكون الصورة مصدقة ولا يلاحظ هذا التدخل جماهير المشاهدة للفيلم، والعمل على الإيحاء بالضوء النهاري الحقيقي رغم مساعدتي وتحسينه، ويكون هذا مع أفلام كثيرة ومخرجين عديدين وهذه أمثلة لبعض أفلامي.

(ضربة شمس) صورة (115)

(الشيطان يعظ) صورة (116)

(الحب فوق هضبة الهرم) صورة (117)

(أربعة في مهمة رسمية) صورة (118)

(البريء) صورة (119)

(العشق والدم) صورة (120)

111

112

113

114

ولي عشرات الأفلام الذي استعملت به هذا الأسلوب، وما أعرض ما هو إلا نماذج فقط لا غير.

وكثيرًا يكون من مهمتي كمصور أن أصنع في المكان نهارًا صناعيًّا مصدقًا، وليس بالمفهوم القديم أيام أفلام الأبيض وأسود، إن تاريخ إنتاج وصناعة الأفلام مليء بالعمل داخل البلاتوهات في الاستوديوهات، في كافة بقاع العالم، لذا كما أوضحت أصبح للنهار الصناعي والليل الصناعي نموذج معروف في كل أفلام الماضي ويمكن أن نطلق عليها أسلوبًا كلاسيكيًا، وهو أصبح معروفًا مثل معرفة الشمس، وكثير من الكتب والمراجع مشروح بها، وكان ذلك سائدًا في الأفلام المصرية حين بدأت العمل، وهو شيء لا شك جميل تعودت جماهير المشاهدين على قبوله بحب، وربما نموذج من أعمالي في مثل فيلمي (الشيطان يعظ) صور(122/121)، توضح ذلك في الليل بالذات...

ولكني كنت دائمًا أختلف في إظهار النهار الصناعي، ففي الصورة (121) ليل تقليدي كلاسيكي مائة في المائة، ولكن لا أفضل إضاءة التجميل التي تأتي من الخلف (كونتر) وكانت ضرورية في أفلام الأبيض والأسود، ولكنها صناعية جدًا في الأفلام الملونة لأن الألوان هي التي تفصل الأجسام والكتل وليس مثل ضرورة إضاءة الكونتر بالأبيض والأسود التي هي تفصل الكتل والأجسام وتبرزها لمحيط لون الصورة بين الأبيض والأسود ودرجات الرماديات المختلفة، ولكن صورة (122) هي نهار داخلي محايد بإضاءة منتشرة بالكامل، وكان هذا أحب أسلوب لي في تصوير النهار الصناعي في أي مكان سواء البلاتوه مثل الصورة المنشورة هذه أو أماكن حقيقية وكان هذا هو التحدي المستمر في أغلب أفلامي.

فمثلًا في فيلمي (ملف في الآداب) صورة (123)، كان يهمني جدًا أن أعطي ضوءًا نهاريًا، وفي الوقت نفسه ألا تكون مصادر إضاءتي أمامية حتى لا تسقط ظلال حديد سور الحاجز بالمحكمة على وجوه الممثلين، وكانت الصعوبة أني لا أريد ضوءًا علويًّا مشوهًا، وإن كان موجودًا، ولكني استعملت إضاءة جانبية داخل الحاجز الحديدي بحيث بقدر الإمكان يعطي للوجوه طبيعتها، وفي الوقت نفسه يعطي لسور الحاجز الحديدي إضاءة قوية فاصلة، وكأن ما بدخله أي المتهمين قد دخلوا عالمًا آخر ودنيا مختلفة عن عالمنا السوي، ومن دون أسباب منطقية.

بينما كنموذج آخر في فيلمي (الحريف) صورة (124)، شقة حقيقية، تظهر في اللقطة ثلاثة أماكن حجرتان وصالة، الصالة بها الضوء النهاري بالكامل منتشر كطبيعة البيوت وحقيقتها، بينما الإحساس بإضاءة الحجرتين يسارًا ويمينًا في الصورة نهارًا ولكن أكثر شدة؛ لأنه أقرب ربما لمصادر ضوئية –نافذة– وبالطبع كل ذلك صناعي في مكان مغلق، وكثيرًا ما تعتم مكان التصوير الخارجي بالقماش والورق الأسود لمنع ضوء النهار الحقيقي الذي لن يفيدنا طوال مدة التصوير، ونصنع الضوء النهاري الصناعي الذي يستمر معنا كل مدة التصوير.

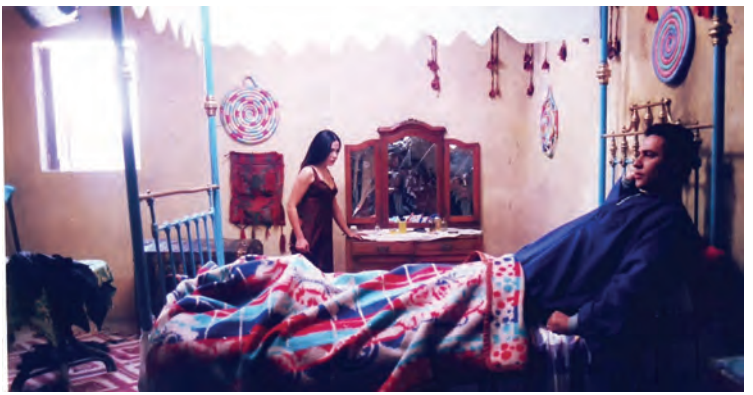
115

116

118

117

119



120

وبالطبع توجد مشاكل وربما بالنسبة لي في الأماكن الحقيقية هي وجود الثريَّا –النجف– في الحجرات، أخلع الثريا حتى أكون حرًا في توزيع الضوء وتركب بعد انتهاء التصوير تمامًا ولكن بعض أصحاب الأماكن يرفضون ذلك، وهذه تكون مشكلتي، في أحيان قليلة يظهر خيال خفيف للثريا على الحائط مثل فيلمي (كتيبة الإعدام) صورة (125)، نهار صناعي يظهر خيالا طفيفا على أعلى منتصف الصورة في مشهد من أهم مشاهد الفيلم و أقواها.

وفي فيلمي (ضربة شمس) صور (127/126)، يهمني أن أعرض طريقة أكثر فنًا و اقتصادًا وبالطبع حرفة يجب أن تكون جيدة، ففي الفيلم كان التصوير في كافيتريا في منتصف القاهرة –أكسليسيور– نهارًا وفي زوايا المشهد النهار ظاهر مع بطل الفيلم نور الشريف، فكان اقتراحي أن نبدأ ليلًا كل الزوايا الداخلية في الكافيتريا بالنهار الصناعي صورة (126)، بينما يتم تأجيل زوايا النهار الحقيقي مع الصناعي الداخلي لتكون فعلًا بالنهار وبمساعدة الإضاءة الداخلية بالطبع، وهذا ما تم ووفر الوقت وأعطى صورة جيدة مصدقة صورة (127).

ودائمًا في أحيان كثيرة كنت أصنع خليطًا من الضوء المنتشر والضوء المركز في الأماكن الحقيقية مثل الشقق، حتى أحصل على التأثير المطلوب وهذا مشروح بإسهاب في كتابي (تجربتي مع الصورة السينمائية) الصادر عام 2004 من الهيئة العامة لقصور الثقافة من سلسلة آفاق السينما.

121

122

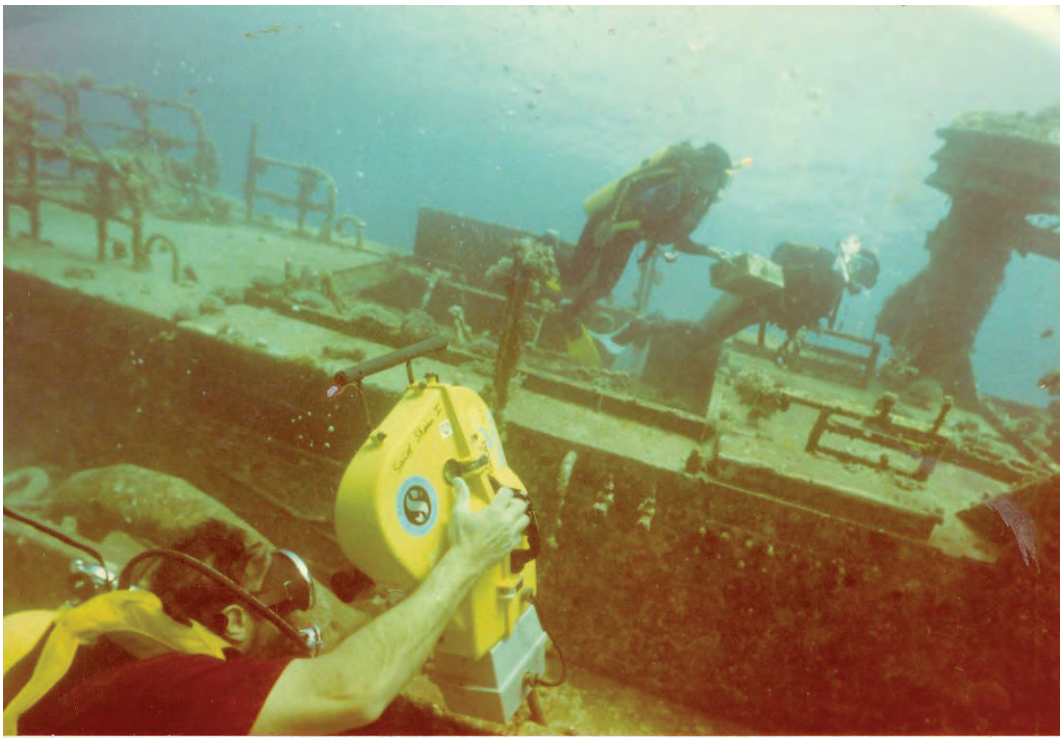
123

124

125

126

127



3– الأزرق العظيم

صورة الزرقاء بالأهرام

سواق الأتوبيس

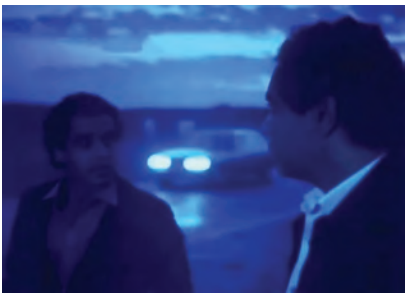
نعم، هو الأزرق العظيم، بل الساحر، ولكن لا أحبه وهذه هي المشكلة، وفي الوقت نفسه من الضرورة ولا سبيل إلا الاستعانة به غصبا عني.

إنه التصوير نهارًا على أن «تبدو بعد ذلك على الشاشة ليلًا».

وأنا صبي في حوالي العاشرة كنت أشاهد وأحب كثيرًا أفلام الحركة والضرب في الغرب الأمريكي، ولقد لاحظت وقتها أن بعض مشاهد الليل غريبة على فهمي، فهو ليل أزرق منور، بالذات في المشاهد المتسعة، بالطبع هذه ملاحظة صبي ولم يخطر في باله قط أنه سيصبح يومًا ما يعمل في مجال التصوير، ويستخدم هذا التكنيك الذي كان لافتًا له وهو صبي.

في حياتي الفنية لم أستعمله إلا في ثلاثة أفلام فقط، أولها لقاء الأصدقاء ليلًا بجوار الأهرام في الصحراء، الأصدقاء من زمن الرجولة والحرب وهو لقاء حميمي جدًا وبه حوار قوي، وعند مناقشتي مع عاطف وجدت أن السبيل الوحيد استعمال الليل الصناعي بهذا التأثير لأن عاطف يريد إحساس المكان في الليل والهرم بالذات، وبالطبع يتم ذلك باستعمال مرشحات (فلاتر) معينة مع كسر الاتزان اللوني للفيلم، ولقد كان الفيلم «فوجي» وهو أول مرة يتم التصوير به في بلادنا، ومرت التجربة بسلام رغم تعبي من ضبط درجة الأزرق

مع المعمل السينمائي، شاهد صور فيلمي (سواق الأتوبيس) صورة (129/128)، أما التجربة الثانية فكانت في فيلمي (العار) صورة (130)، وهي في مشاهد الليل في استخراج الحشيش من البحر، وغرق نورا في الأحداث، وبالطبع كذلك مر التصوير بسلام رغم رمال منطقة العجمي شديدة النصوع، وكان ذلك هو السبيل الوحيد لتنفيذ هذه المشاهد.



128

129

130

أما الفيلم الثالث فهو فيلمي (الطريق إلى إيلات) صور (133/132/131)، وكان هنا التحدي بالنسبة لي كبيرًا، فمن المعروف أن تحت الماء ليلًا كما تعودنا في الغوص الرياضي ظلام كامل –كحل– ولا نشاهد شيئًا إلا من خلال الإضاءة الصناعية بالبطاريات المخصصة للماء التي نحملها معنا، في أحداث الفيلم مع الضفادع البشرية لا توجد إضاءة، بل هم يتحركون في الظلام الدامس بواسطة ضبط البوصلة فقط، ويقطعون مسافات طويلة وعلى أعماق تتجاوز العشرة أمتار، ولا تخرج من أجهزة تنفسهم أي فقاقيع هواء أي الضفادع البشرية الحربية تعمل في الظلام.. فإذًا لا سبيل لي إلا التصوير نهارًا على أنه ليلاً، في أفلامي السابقة كانت المشاهد بسيطة وقليلة، أما في (الطريق إلى إيلات) فهنا ثلث الفيلم والعملية ذروة الأحداث ويجب أن نشاهد جيدًا في الظلام، وتحت الماء، ولازم تفهم مش أفراد تتحرك فقط، فكان عليّ أن أقوم ببعض التجارب لضبط أربعة أشياء أساسية، المكان المناسب للتصوير تحت الماء، والوقت النهاري المناسب لذلك، وتجنب السطح للماء أثناء التصوير، لأن موجات الماء لها انعكاس كبير تؤثر على الصورة تحت الماء، ثم درجة الأزرق المناسبة لرؤية الأحداث والإيحاء بأن ما نشاهده ليلًا.

وهذا ما نفذته فعلًا بالفيلم وكان مجهدًا ولكن كُلل بالنجاح، وهنا أنا أتكلم عن الأزرق العظيم، وفي أفلام أخرى لي هناك أزرق خفيف و أقل عظمة، وهو أزرق الصباح الباكر، ولقد استعملته كثيرًا في أفلامي بكسر الاتزان اللوني للفيلم هذا أولًا، ويمكن عمل ذلك بتصوير بفيلم مجهز للتصوير بالأحمر أي 3200 درجة كلفين، ولا تضع له مرشح الاتزان اللون (كوداك ر اتين 85) فتبقى الصورة زرقاء

قليلًا، يمكن زيادة هذه الزرقة ببعض المرشحات الزرقاء المساعدة، لتحصل على درجة الأزرق التي تريدها، مثل فيلمي التسجيلي (الصباح) صورة (135)، أو فيلمي (الحريف) صورة (136)، فهما مثال لهذا الأسلوب وكذلك صورة من فيلمي سابقة (ضربة شمس) صورة رقم (16)، وكما قلت في البداية هذا أسلوب لا أحبه ولكني كنت مُضطرًا لاستعماله؛ لأنه السبيل الوحيد الفني المتاح وقتها، وحتى تشاهدوا الفرق بين ما يوجد على الشاشة وما يتم تصويره تحت الماء، صورة (134) توضح الجو الحقيقي أثناء تصويري للمشاهد التحت مائية، لتكون من بعد ليلية الإيحاء.

131

132

133

134

135

136

4– الشوارع والمشاكل والكاميرا حرة:

ويمكن أن أقول بصورة أخرى، الشوارع والحكايات والخارجي أم المشكلات، والكاميرا حرة بانفلات، وهذا ما سأكتب فيه.. وصورت العديد من الأفلام في هذه البيئة الصعبة المهلكة.

من أكثر الأشياء التي لا أحبها، بل أكرهها، أن تكون صورتي منمقة في عنصر تشكيلها بشكل كبير، مثل كثير من المصورين والمخرجين، هذا في رأيي يبعد خدمة صورة الدراما، فكلما اقتربت الصورة مع و اقع الحياة وبعدت عن الصنعة، أصبحت أكثر مصداقية؛ خاصة في المواضيع الدرامية الو اقعية والدرامية التي تمس أوقاتًا وزمنًا قريبًا من حياتنا المعاصرة، لا أعرف إن كان ذلك صحيحًا، ولكن هذا ما يستهويني في عملي السينمائي ويجعله متعة حقيقية في وجداني.

ولقد كنت محظوظًا لأني عملت مع مخرجين أغلبهم من جيلي، لهم مفهوم ثقافتي و انتمائي وأحلامي ومتقاربين معي سواء في الفيلم التسجيلي أو الرو ائي، وكأمثلة لبعض منهم في بدايات مشواري السينمائي في التسجيل، المخرجون «أحمد راشد، علي عبد الخالق، هاشم النحاس، فريال كامل، مصطفى محرم، خيري بشارة، داود عبد السيد، سامي السلاموني» وغيرهم، وفي الرو ائي القصير محمد خان عام 1972 في فيلم (البطيخة) بينما في الرو ائي الطويل، علي عبد الخالق، محمد خان، أشرف فهمي، عاطف الطيب، نادر جلال، محمد حسيب وغيرهم..

مع هؤلاء المخرجين الذين عملوا معي في مشواري الأول كان لهم الفضل في إظهار إمكاناتي المهنية الحرفية التي تخدم أفلامهم

وموضوعاتهم الأحدث في السينما المصرية، ولهذا كان التعاون والعمل المشترك معهم ثمرته والحمد لله رائعة وجميلة ومؤثرة.

أنا حين أقول في مشواري الأول، أعني منذ تخرجي في معهد السينما عام 1971، وانطلاقًا حتى منتصف الثمانينيات من القرن الماضي، هذه الفترة عملت بها أفلامًا تسجيلية وروائية كثيرة ومهمة...

وفي اعتقادي كسينمائي مصري هاوٍ حتى الآن، أن هذه الأفلام كانت تؤسس لمدرسة جديدة ومختلفة عن ما هو سائد وقتها في السينما المصرية، وهذا ما سأحاول توضيحه في هذا الكتاب، فالحكايات كثيرة، وحل مشاكل العمل عديدة، كما أن حرية الكاميرا كانت كبيرة ومنفلتة في حقيقتها.

وستكون البداية حرية الكاميرا.. ماذا تعني؟

أتذكر في عام 1973 كنت أنا والمخرج أحمد راشد فقط نصنع فيلمًا تسجيليًّا في ألمانيا الشرقية وقتها عن مهرجان عالمي للشباب، كنا كالنحلة من مكان إلى آخر نصور ونحمل معداتنا، محاولًا أن أستخلص من خلال كادراتي والكاميرا المحمولة بيدي أحسن ما يمكن من لقطات للموضوع، كان معنا وفد كبير من المصريين حوالي 300 فرد وخلال هذه المعمعة والعمل من دون كلل...

قال لي فنان الرسم والكاريكاتير العظيم بهجت عثمان، إنه يراني وأنا أصور وكانت الكاميرا جزءًا من تكويني وجسمي، بل هي ملتصقة بي بشكل غريب، بالطبع ضحكت لملاحظته، فهو إنسان ظريف وفنان رائع ولكن لم ألتفت إلى هذه الحقيقة التي لاحظها هو، فحتى

هذا التاريخ كل أفلامي تسجيلية ولم أكن قد دلفت إلى الفيلم الروائي الطويل، فقط (البطيخة) لمحمد خان كروائي قصير وهو تصوير في أغلبه بالشارع، وروائي للتليفزيون مصور في البلاتوه.

ولكن من الواضح أن هذه الملاحظة، التي تجعلني متيمًا مع الكاميرا كان لها مردود بشكل ما على شاشة السينما، جعلت أفلامي التسجيلية تحصد جوائز، إذًا فهي مختلفة.. ومع ذلك لم ألاحظ، بل كنت أعمل وأصور بمفهوم بصري حر تمامًا من أي قيد في التحكم بالكاميرا الصغيرة الريفلكس –أي نفس الصورة التي أراها هي التي تسجل على الفيلم– ولقد كانت هذه الحرية في تحريك الكاميرا متزنة محافظة على تكوينات الموضوع، خاطفًا أفضل ما في الحدث أمامي، مكملة مستمرة بتقدمي الحركي مشيًا أو صعودًا أو هبوطًا، بل في بعض الأحيان مقلوبًا إذا كان هذا يخدم الموضوع.

هذا بدأ معي من أيام الهواية وتصويري بكاميرات 8 مللي (حياة جامعية) عام 1965، وشهر الصيام بكاميرا 16 مللي (صورة 137)، عام 1966، هذه التجارب الأولى جعلتني جريئًا أثق في ما أصور وأتحكم تمامًا في تكوين الصورة والحركة الحرة بالكاميرا محمولة على يدي.

137

لم تكن السينما المصرية متعودة على تصوير الأفلام بالكاميرا الحرة المحمولة باليد وفي الأماكن الحقيقية، كانت الأفلام أساسًا تصور بالبلاتوهات، وهناك عدة لقطات خارجية أو مشاهد بسيطة للربط بين مشاهد البلاتوهات، أو الفيلات، حدث بتصويري بالذات فيلم (ضربة شمس) انقلاب كامل في استعمال الكاميرا الحرة في الأماكن الحقيقية التي يعرفها كل الناس وفي منتصف القاهرة محل العصير والكافيتريا، شارع طلعت حرب ميدان التحرير، كوبري الروضة وخلافه في أماكن تجولت بها الأحداث والكاميرا بسهولة شديدة جعلت لأول مرة الفيلم بالكامل وليس لقطات قليلة ومتفرقة، فأصبح (ضربة شمس) فاتحة حقيقية في رأيي في خروج الفيلم الروائي المصري إلى شمس النهار المبهرة.

انهالت عليّ الأفلام أغلبها يدور في الشارع، وما أدراك ما الشارع المصري، نحن شعب يحب التصوير ومشارك في الظهور بالصورة بشكل مزعج حقيقي عكس تمامًا الخارج، فالجمهور يبتعد ولا يسبب لك أي ضيق أو مشكلة، للأسف هذا فرق ثقافي في المقام الأول، ولذلك كان عليّ أن أبتكر أسلوبًا ما يصلح للتصوير في الشارع المصري أثناء التصوير التسجيلي، المشكلة أقل كثيرًا، أنا ليس معي ممثلون معروفون، فهنا التطفل سيكون قليلًا ومن الصغار أكثر، لكن مع ممثلين معروفين ولهم جماهيرية فالوضع يختلف برمته.

هداني تفكيري ومع الخبرة التسجيلية أن أسلوب الصدمة هو الأمثل، وهو يعتمد على مفاجأة الجمهور بالتصوير الفعلي من دون أي تجهيزات مسبقة، فمن المعروف في التصوير السينمائي نقوم بعمل بروفات للمشهد أو اللقطة قبل تصويرها نهائيًا، وهذا شيء أساسي لمعرفة الجميع الحركة والأداء وخلافه.. في الشارع لا يمكن

عمل ذلك، الاعتماد الكلي أن يشرح المخرج للممثلين ما يريده من أداء وحركة ويكون المخرج مع مساعديه مر اقبًا التصوير من بعد، أما في التصوير فأتفق مع الممثلين أنهم سيختبئون في مكان ما، داخل سيارة أو مدخل عمارة، أو محل تجاري وفي وقت معين محدد بالدقيقة والثانية، يخرجون من مخبئهم ويمثلون اللقطة في الشارع، و أنا في هذا الوقت أكون أمامهم أو خلفهم وضابط الكاميرا من ناحية التعريض والسرعة وظروف الضوء والتكوين مع الحركة، في هذا الجو الصادم للجمهور العادي في الشارع سيكون عندنا وقت كافٍ للانتهاء من اللقطة، ولكن إذا فشلت اللقطة وأريد أن أعيدها فهذا مستحيل تمامًا لتجمهر الناس حول الممثلين.

هذا الأسلوب نجح تمامًا في اقتناص لقطات رائعة بين الناس في الأماكن والشوارع الحقيقية وبدون أن ينتبهوا، ففي فيلمي (نص أرنب) صور(139/138)، الفنان محمود عبد العزيزيتجول في ميدان التحرير ولا أحد ينتبه له، أو الفنان سعيد صالح يبحث عن حقيبة النقود في محطة الأتوبيس التي كانت في منتصف الميدان سابقًا.

أو كما نلاحظ في فيلمي (بيت القاصرات) صورة (140)، الفنانة سماح أنور في محطة أتوبيسات العتبة بنفس المفاجأة التي صمدت الجمهور.

138

139

وإذا كان هذا الأسلوب قد ساعدني وعمل على راحتي في العمل بالشارع، إلا أن مواضيع الأفلام والدراما أخذت تتصاعد أكثر في الاعتماد على التصوير بالشوارع والكباري المزدحمة، فمثلًا في فيلمي (أربعة في مهمة رسمية) صور (142/141)، وهو قمة مشكلة التصوير بالشارع في أعمالي إذ أن أحمد زكي مع قرد وجحش ومعزة يعبرون الزحام على كوبري 6 أكتوبر بعدما طردهم السائق نجاح الموجي من سيارة النقل، فكان علىّ خلال الزحام الحقيقي وحركة السيارات

المسرعة أن أصور عبور الأربعة وبشكل جيد، وهذا ما حدث وبشكل مفاجئ، وبمساعدة المساعدين معي من كل التخصصات، بحيث لا تصدمنا سيارة تجري مسرعة، ولقد تمت اللقطة ناجحة من أول مرة، ولكن الصعوبة كانت في ميدان طلعت حرب عندما انفرط التحكم من أحمد زكي للقرد والمعزة والجحش، والقرد حر يجري مذعورًا، و أنا ألاحقه على الطريق وفوق السياج، وقد تداخلت الجماهير في الموقف وهذا يعتبر طبيعيًّا، المعزة لا تريد الحركة يشدها أحمد زكي فتزحف معه لنكتشف أنها (معشرة) أي حامل وربما ستلد، وهذا حقيقي لأن معزة الأقصر غير معزة محطة الجيزة، غير معزة الديكور الزريبة، لكن يجب أن تكون نفس اللون والعلامات، وهناك رجل متخصص في هذا بالفيلم لذلك، أما الجحش فالمفترض يجري فلا يجري، والمخرج علي عبد الخالق في قمة اليقظة لأن مثل هذا المشهد المعقد يجب أن يعمل على تصوير كل الاحتمالات حتى تساعده في التركيب بالمونتاج، تعليماته لي الفورية، بعدما انتهيت من تصوير القردة الشقية، لازم جري الجحش، مساعد المخرج كان محضر حيلة شديدة الشر لجري الجحش، قال لي استعد فهو سيجري بسرعة، لم أفهم كيف سيكون ذلك والجحش ساكن بغباء، اقترب مساعد المخرج من مؤخرة الجحش ونبني مرة أخرى استعد سيجري بسرعة، ووضع من كيس كان معه بودرة الشطة في مدخل الشرج للجحش، فما كانت إلا ثوانٍ وكان الجحش يجري و أنا خلفه منطلقا أصوره، وكنت أثناء التصوير لا أعلم ماذا فعل مساعد المخرج من سحر جعل الجحش يجري بهذه السرعة التي فاقت كل تصوري، في مثل هذه الأحداث المعقدة في التصوير يكون معنا كاميرا ثانية تكون وظيفتها أخذ لقطات مساعدة، ومتسعة الزاوية، وهذا يكون من الضروري

جدًا حتى يكون هناك في تركيب المشهد الكثير من اللقطات الواسعة والتفصيلية التي تصور على أرض الواقع، حيث إن الكاميرا الثابتة في اللقطات المتسعة لا تكشف حركة كمرتي في الأماكن المختلفة.

140

وللأسف نحن في مصر ليس عندنا مدربون متخصصون في الحيوانات التي تجهز للتصوير مثل الخارج، ولقد عانينا كثيرًا جدًا في هذا الفيلم، من القردة التي كانت دائمًا تعادي أحمد زكي لأن صاحبها كان يضربها حتى تذهب إليه، فتعض أذنه أو تخربشه في يديه، أما مع باقي أفراد التصوير فكانت مسالمة جدًا.

بالطبع كل ظروف زاوية سقوط الضوء –الشمس– وفتحة العدسة المناسبة والمسافة القياسية للمشهد واللقطات أكون مسئولًا عنها وأضبطها أثناء التصوير أولًا بأول بيدي، و أنا في مثل هذه اللقطات الحية السابقة.

وبالطبع ليس كل المشاهد بالكاميرا الحرة في الشوارع بهذه الصعوبة، فمثلًا كنت أختار دائمًا للمشاهد الخارجية الهادئة مكانًا

به ضوء متحكم منتشر، فهذا أفضل تمامًا للتصوير الملون، ففي فيلمي (الحريف) صور(144/143)، يلاحظ من بعض مشاهده وفي الصور أثناء أكل عادل إمام و ابنه الفول على العربة مثل هذا الضوء، وكذلك في الشارع الضيق في الحي الشعبي مع أحداث الفيلم ومقابلته لطليقته الفنانة فردوس عبد الحميد، في مثل هذه الأماكن المحدودة، يمكن عمل سيطرة كاملة بالزووم مع جمهور المشاهدين لأنها موجودة دائمًا و أبدًا.

141

142

و ابتكر المخرج عاطف الطيب في فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) صور (146/145)، مشاهد كاملة تدور بها حركة الممثلين والحوار والتقطيع في الشارع بعدة زوايا، وكان هذا جديدًا، فالطريقة التي اتبعتها ونجحت فيها هي طريقة الصدمة وخطف المشهد، لكن أن أستمر في مشهد مكون مثلًا 7 أو 8 لقطات وفي حوار وحركة وأحجام في الزوايا متقاربة و أنا حر بالكاميرا، كان يتطلب مني تفكيرًا آخر بعيدًا عن قنص اللقطة سريعًا، لأن هنا احتمال أخطاء في الحوار أو التمثيل أو حركتي بالكاميرا وهي أخطاء واردة، ولهذا كنت أفكر في شيء يجب أن أوفره لمثل هذه المشاهد الحوارية الطويلة بالشارع، أولًا ضوء مناسب منتشر بحيث يساعدني في جميع زوايا التصوير المتحرك من دون أي تدخل ضوئي صناعي، ولهذا يأتي ثانيًا أن يكون المكان الذي يتم به التصوير مناسبًا لذلك، وكنا نختار شوارع في منتصف البلد تكون بها حركة الحياة والناس قليلة، بالطبع أنا أتكلم عن زمن تصوير الفيلم (1982) ولقد نجحنا في تصوير ذلك، ويزداد مع المخرج العزيز الراحل عاطف الطيب طلبات التصوير الخارجي نهارًا في الشارع، ففي فيلم (ملف في الآداب) صور (148/147)، وبالمفهوم الاجتماعي الرائع للشخصيات، يطلب مني عاطف في مشهد يضم الموظفات الثلاث الفنانات مديحة كامل، وسلوى عثمان، وألفت كامل، أن يتجولن بكل حرية في الشوارع، بل يصل الأمر إلى أن يكون الفنان فريد شوقي وعائلته متوجهين إلى محلات بيع المصنوعات المصرية في شارع 26 يوليو، وأن أركز تمامًا على يافطة المحل، فهذه الشركة من المؤسسات الأساسية لبنك مصر الوطني الذي أنشئ عام 1920 عقب ثورة 1919، وكانت شركات هذا البنك ملاذًا للمصريين في شراء حوائجهم كشيء وطني، فكان تخطيطي أن أجعل حركة الممثلين مع

عدسة واسعة بحيث يظهر جليًا عنوان المحل، وكما أقول دائمًا هي مرة واحدة يتم فيها التصوير لا مجال للإعادة في مثل هذه المو اقف مع الجماهير.

143

144

145

146

في فيلمي (البريء) صور(150/149)، كان الموقف أكثر صعوبة، مشاجرة بين أحمد زكي الذي يصطحب إلهام شاهين من قريته لأخيها في القاهرة ممدوح عبد العليم، المشاجرة في محطة مصر وأمام السلم الرئيسي بين أحمد زكي المرتدي ملابس عسكرية ومجموعة من المتحرشين الشباب، هذا هو الموقف، ولقد تم تخطيطه كما أوضحت سابقًا بالساعة والثانية، وكان التصوير المفاجئ للجماهير الذين انشدوا للمشاجرة الحامية، وأنا أصور، لأسمع بجواري على يساري صوت يقول: أنت بتعمل إيه يا ابن الكلب!! فما كان مني إلا أن أفتح عيني اليسرى التي يجب أن تكون مغلقة لأجد شخصًا يضع جريدة أمام عدسة الكاميرا –موجودة بالفيلم– فما كان مني إلا

أن أزيح الجريدة سريعًا بيدي اليسرى وأمسك الكاميرا فقط بيدي اليمنى والكتف المرتكزة عليه، وأتقدم بكل قوة إلى الإمام كاسرًا محيط المكان الذي به الشخص، الذي قام من معي بمحاصرته، بل كان عاطف الطيب شخصيًا هو الذي سيطر على هذا الرجل بشدة لعلمه أنه لا يمكن إعادة اللقطة في مثل ظروف المكان والناس، وهي ناجحة حتى لحظتها، حتى انتهى المشهد الذي كان عليّ أن ألاحق كل تصرفات أحمد زكي مع المتشاجرين، بكاميرا حرة تمامًا، ومن دون أي بروفات بالطبع، بعد التصوير كانت هناك مشكلة عويصة، حيث إن الرجل الذي يرتدي الملابس المدنية العادية، هو في حقيقته ضابط ولهذا أثاره مشهد مشاجرة عسكري والكاميرا تصوره، ولم ينتبه أن هذا أحمد زكي الممثل، وتمت تسوية المشكلة ولكن بصعوبة فعلية.

147

148

وأحب أن أضيف شيئًا هامًا، فقد صورت خارج بلادي في بلدان عديدة ولم أجد قط مثل هذا التطفل الجماهيري، و أتكلم خاصة في أوروبا، حيث يبتعد عنك و أنت تصور الجمهور، وتعمل براحة كاملة، وبالطبع في بعض الأحيان يقبض علينا كما حدث مثلًا في دولة الفاتيكان، أو في شوارع لندن، ولكن كان الإنتاج معنا هو المسئول عن إخراجنا من هذه الورطة، بما يحمل من تصاريح أو لا تصاريح.

في فيلمي (عنتر شايل سيفه) صور (152/151) مثال لذلك، وكذلك تصويري في لندن في فيلم (بئر الخيانة) صورة (153)، ولا أحد يضايق عملك وتصويرك.

في حوار مع مدير التصوير الكبير وحيد فريد لكتابي (تاريخ التصوير السينمائي بمصر – من 1897–1996)، سألني لماذا لا تترك الكاميرا وتكتفي كمدير تصوير مشرفًا على المصور الذي يكون معك؟ كان ردي ملخصه، أني ممكن أن أترك توزيع الضوء ولكني لا أترك التصوير بالكاميرا... لماذا؟

149

150

قبل أن أتعلم أي شيء عن الضوء، الكاميرا الفوتوغرافية كانت في يدي، وعندما أصبحت مديرًا للتصوير لم أحمل عشقي وتمسكي بالكاميرا والتصوير بيدي، بل في أحيان ابتكار أشياء غير معتادة، فمثلًا في فيلم (حالة تلبس) صور (155/154) جهزت الكاميرا لتثبت على جانب الموتوسيكل في مطاردة الضابطة سماح أنور للمجرم أثناء صعودها إلى المقطم، فشكل الصورة التي أريدها هي هاجسي وأن أسعى إليه، ويكون ما أراه من خلال الكاميرا هو الرضا والصورة التي أحبها أن تظهر في أفلامي أو أعدل بها بحيث تقترب مما أسعى إليه فنيًا، وستجدون في الصور (من 156 حتى 172) نماذج مختلفة لموقف في التصوير، متعددة، زاحفًا، أو معلقاً، على سلم دائما معي، أو مترجلا ، فالمهم أن أحصل في الشارع أو المكان الذي أصور فيه على اللقطة التي ترضيني، هذا هو هدفي في كل أفلامي، ولذلك لا أترك الكاميرا في أغلب أفلامي، إلا في ستة أفلام فقط حين وثقت أن شريف ابني يملك عينًا جيدة، فبعد تخرجه في المعهد صوّر بدلًا مني، حتى تركني واستقل بعمله الفني، إن العمل في الشارع المصري ومع الجماهير هو شيء شائق جدًا وصعب للغاية وهذا للعلم فقط.

151

152

153

تصوير الشوارع والأزقة ليلًا وداخل المركبات:

في بداية عملي كمحترف في السينما، كانت الأفلام الخام بطيئة الحساسية، بل في بعض الأحيان تكون حساسيتها أقل من المعدل الطبيعي المقيَّد على العلبة للنيجاتيف الخام، خاصةً وقتها كنا نستعمل فيلمًا ملونًا «أرفو» من ألمانيا الشرقية، عمومًا الحساسية القصوى للخام الملون كانت ISO 100 ولا غير، ولذلك كنا نستعمل

ليلًا كمية من المصادر الضوئية القوية كثيرة في أغلبها مركزة، وكنا نحتاج كذلك إلى تياركهربائي قوي يساعدنا في الحفاظ على الإضاءة في حالة ثبات اتزان لوني –الكالفين– وكنا نستعين بمولدات لذلك، ولكن مع تحسن ورفع حساسية الأفلام أصبح الاعتماد أكثر على الجو الليلي، والذي ساعدتنا الحساسية الجديدة على إتقان وعمل الصورة الأفضل على الشاشة.

لكن الليل وإضاءته كأي شيء تحت حكم الو اقعية التي أحبها، سيختلف شكل وإضاءة الشوارع والأزقة والحارات حسب دراما المكان والحدث، فلا يمكن أن أنير مثلًا حارة في حي شعبي متفرعة إلا بشكل خافت، ولا يمكن أن يكون شارع في منتصف المدينة إضاءته مماثلة لشارع في منطقة هادئة مثل المعادي مثلًا، هنا اختلاف شكل الضوء مع موقع الشارع في الحديث هام للغاية لعمل المصداقية المرئية، فمثلًا في فيلمي (نساء خلف القضبان) صورة (173)، هنا ضوء الشارع المضاء ليلًا حيادي تقريري كما شرحت مسبقًا، فالحدث لا يتطلب مع تسلسل اللقطات أي تدخل من بعيد عن إضاءة حقيقية للشارع ليلًا، ولكن إذا نظرنا في ضوء الشارع في فيلمي (ملف في الآداب) صور(174) و(175)، سنجد أني عملت على أن يكون الشارع في المدينة بعد نزول مديحة كامل وسلوى عثمان من العمل مضاءً جيدًا مبهجًا في نوره، حتى يكون الشارع الذي تسكن فيه مديحة كامل في المقابر مغايرًا تمامًا لهذا الضوء ويكون مظلمًا وهي تسير بين شواهد القبور، وهذا في رأيي كان يساعد الدراما في الفيلم، لأن طموحها أن تتزوج زميلها في العمل أحمد بدير الذي يسكن في شقة في حي شبرا، ويبعدها عن هذا السكن الكئيب، هكذا كنت أفكر في كيف يكون النور مساعدًا في الشوارع مع الدراما، بينما

نجد نور حارة خافتًا في فيلمي (شارع السد) صورة (176)، لفاروق الفيشاوي وشريهان وأحمد نبيل كأي حارة مصرية قليلة الضوء حتى زمني وتصويري وقتها.

154

155

156

157

158

160

159

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

بينما في فيلمي (الحريف) صورة (177)، ضوء زقاق في حي شعبي كان يهمني مثلًا أن أشعر بما يحدث في أمامية الصورة وباقي المنظور في خلفية الصورة لعادل إمام بعدما ترك منزل خليلته، ولكن حين تعمل في شوارع وأزقة تاريخية فواجب عليك أن تستشعر ذلك في صورتك؛ خاصة أن في بلادنا أماكن كثيرة لها روح وتاريخ قديم، فمثلًا في فيلمي (الشيطان يعظ) صورة (178)، خروج عادل أدهم من وكره في حي الجمالية في شارع مُغطى بالقباب التاريخية، كان من المهم أن يشعرنا مع أحداث الفيلم أن هذا في الماضي والمكان كذلك في الماضي، وبالطبع هو مكان حقيقي وليس ديكورًا، وفي هذا الفيلم كان التصوير في الأماكن الحقيقية في حي الحسين مع حارة أستوديو الأهرام وقتها، وكان المزج بين الديكور والحقيقي فعلًا متفقًا عليه، والحمد لله، وكان هذا أول فيلم أصوره للمخرج أشرف فهمي، ولقد انزعج كثيرًا من تفكيري بالتصوير خارج الأستوديو وبعيدًا عن الحارة في الأستوديو، إلا عندما شاهد النتيجة وكان مرحبًا بها تمامًا.

والحقيقة أن التصوير ليلًا في الشوارع معي حدثت له طفرات كثيرة جدًا بتطور زيادة حساسية الأفلام للضوء الصناعي –أي ضوء التصوير– ولقد كنت جريئًا في استعمال ذلك وقتها، حيث كان كثيرون من الزملاء يتحفظون على الاعتماد على زيادة الحساسية كما أستعملها، ما عدا زميلي العزيز مدير التصوير محسن نصر، وفي فيلمي (الحريف) صور (179)، (180) لقطتان من الفيلم عادل إمام مع ابنه، وجزء من شارع مع كوبري أكتوبر، وهنا لم أستعمل أي إضاءة صناعية بل اعتمدت على الضوء الموجود وكانت حساسية الفيلم –ISO 250– وكذلك في فيلم (بيت القاصرات) صورة (181)، كذلك في هروب البنات من الملجأ، اعتمدت على ضوء ليلي طبيعي يعطيني

إحساس الإضاءة الآتية من الخلف –كونتر– ولكن يختلف الضوء في الشوارع مع الأحداث الدرامية الحادة، فمثلًا في مشهد درامي عالي الإحساس بين عادل إمام ونجاح الموجي في فيلم (الحريف) صورة (182)، بعد أن خرج نجاح من الحبس الاحتياطي من القسم، نلاحظ في الأحداث كم الهم الذي به نجاح الموجي ومواساة عادل إمام له، وهنا لا يكون الضوء في الشارع ليلًا كحقيقته فقط، لا يجب أن يساعد الموضوع الدرامي وهذا ما فعلته في جعل الضوء هنا في الشارع ومع الحدث دراميًا حادًا معبرًا عن الأزمة التي بها نجاح الموجي.

173

174

175

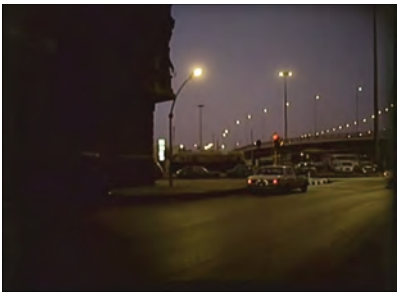
176

وهكذا تفكيري دائمًا أن ضوء الشارع ليلًا ليس ضوءًا عاديًا ما دمتُ أخدم الدراما والأحداث، ولكن يكون عاديًا عندما يكون الحديث عابرًا تقريريًا، ولا يضيف شيئًا إلى الدراما، ودائمًا إنارة وتوزيع الضوء ليلًا في الشوارع يأخذ وقتًا أطول بالطبع ولهذا يخطط للتصوير الليلي في الشوارع جيدًا حتى لا يسبب أي تعطيل لجدول أيام التصوير الموضوع للفيلم مسبقًا، وأكرر مع التصوير الرقمي الحديث، فائق الحساسية، أن عمل صورة درامية معبرة في الفيلم، هذا إبداع لمدير التصوير والمخرج والفيلم والدراما، أما الاعتماد فقط على إضاءات موجودة فربما لا تكون مناسبة أو مختلفة عن الموضوع المطروح، وهذا إقلال وتسطيح للصورة الدرامية المنشودة.

أما التصوير داخل المركبات، السيارات، الأوتوبيسات، القطارات وخلافه، فلكل فيلم ظروفه، حاليًا يمكن بالإضاءة الصغيرة «الليد» –تُلصق في أي مكان في السيارة مثلًا– لكن أيامي لم تكن الأمور بهذه السهولة، وربما التحدي الأكبركان عندي في قطارحلوان في فيلم «ضربة شمس»، حيث تطلب العمل إنارة عربات كاملة مع حركة الأحداث التي تدور في داخل العربات ليلًا، كان اعتمادي على إضاءة المكان بجانب إضاءات مساعدة أضعها خلف الكراسي والحواجز بحيث تساعد على إعطاء جو المكان المنير بشكل حقيقي، صورة (183) من فيلم (ضربة شمس)، لليلى فوزي ونور الشريف في لحظة حرجة تتغير بها موازين القوى بالفيلم، ولكن أتذكر و أنا أصور فيلم (سواق الأتوبيس) صورة (184) وكنا نتنقل على الطريق الساحلي من بورسعيد إلى دمياط عام 1982، أن هذا الطريق موازٍ للبحر مباشرة، بل إن موج البحر في بعض مساحات الطريق يغمر الطريق، مما أثار اهتمام عاطف الطيب، وطلب مني أن أصورذلك و أبينه في اللقطات، وقد حدث وكان شيئًا غريبًا جدًا بل نادرًا، وبالطبع انتهى ذلك الآن ولكنه مسجل تاريخيًا لكم الإهمال للطرق في عصر الانفتاح الذي هو سداح مداح للصوص.

177

178



179

180

وفي فيلمي (نص أرنب) صورة (185)، اعتمدت بالتصوير في أتوبيس حقيقي على مصدر الضوء من النافذة فقط، ولقد كنا نصور عشوائيا في أي أتوبيس نركبه ونسجل الأحداث، وهذا أسلوب اكتسبته من عملي التسجيلي من قبل.

ولكن في كثير من الأحيان أريد أن أظهر تأثيرًا دراميًا ما مثل ما في فيلم (ضربة شمس) صورة (186)، للشر في ظروف معتمة أثناء مطاردة السيارة لنور الشريف ونورا على الموتوسيكل، فهذا كما نجد في الصورة يحتاج إلى نوع من التوزيع الخاص للضوء لبروز هذا المعنى.

ودائمًا الحساسية العالية للأفلام جعلني منفلتًا في استعمال اللقطات في الشوارع ليلًا، ففي فيلم (ملف في الآداب) صورة (187)،

أتابع مديحة كامل في الشارع لتركب الأتوبيس وكل ذلك بالضوء الطبيعي ولكن في لقطات قصيرة نوعًا.

ومن ضمن المشاكل التي حدثت لي في تصوير فيلم (الطريق إلى إيلات) صورة (188)، وهي كانت كثيرة، أننا نصور داخل السيارات في الصحراء في سيناء، لا أعلم أن الإضاءة الصناعية المساعدة التي معي وأستعملها داخل السيارات بها عطل ولا تعمل، فكان لزامًا أن أتصرف، فكانت المحافظة على الوجوه داخل السيارة ولكن خارج السيارة ستكون المناظر بيضاء من دون تفاصيل وحاصلة على إضاءة زائدة أي تعريض زائد، ولكن لا مفر، واعتمدت على فتحة العدسة بما هو داخل السيارة، وليذهب الخارج إلى الجحيم، ومثل هذه الحوادث أنا اعتدت عليها وكنت أستطيع التصرف التقني في كثير منها، ولهذا دائمًا أقول مدير التصوير المتعلم والحرفي يكون دائمًا و اقفًا على أرض صلبة من المعرفة والعلم ويجعله يتخطى الكثير من العقبات، وهذه قيمة العلم والخبرة.

وبالطبع التصوير داخل السيارات وهي ساكنة و اقفة أسهل كثيرًا ومريح ففي فيلمي (سواق الأتوبيس) صورة (189)، لنور الشريف والضابط نلاحظ أن الضوء طبيعي سهل ولكن هذه الظروف لا تكون دائمًا تحت يدك.

والآن ربما يكون من الطريف كيف تصرفت في معضلة فنية سببها الإنتاج في فيلم (الطريق إلى إيلات) صور (190)، (191)، كما هو معروف أن من ناحية الإنتاج أن كل ما يمكن تصويره في مصر يتم ولا يبقى إلا ما سيتم تصويره في الخارج لضغط النفقات، ولذلك تم تحريك الأتوبيس الذي يحمل الضفادع البشرية في أحداث الفيلم

ليلًا في الصحراء الأردنية، هنا في صحراء مصر، وخاصة أن معالم الأتوبيس وعندنا الإنتاج أنها ستكون تمامًا مثل ما تم تصويره وتوفيره بالأردن، ولكن للأسف لم يحدث ذلك، وفوجئنا بأتوبيس آخر في الألوان والموديل وكل شيء، انهارت إنعام محمد علي وأخذت تبكي، ولكني طيبت خاطرها، وقلت لها الأمر يمكن معالجته تقنيًا، فماذا فعلت وكانت الأحداث ليلًا، ويتسرب رجال الضفادع ويركبون الأتوبيس حتى آخرهم قائدهم نبيل الحلفاوي، كان عليّ أن أصنع نوعًا من الإضاءة الغامضة المعتمة للمكان بحيث الحركة فيه مع كل الأفراد تصبح متجانسة، حتى نصل إلى الساحة التي بها الأتوبيس فأجد الأتوبيس مضاءً من الداخل فقط، ولكن ما أعلمه جيدًا أنه أتوبيس بأنواره وهيكله، ومرت الأزمة، وهكذا يمكن لمدير التصوير أن يتصرف في أشياء كثيرة جدًا لمصلحة الفيلم والعمل والدراما ببساطة.

والحقيقة المفاجآت كثيرة وغير متوقعة في تصوير المركبات، أتذكر في أثناء تصوير فيلم (الحب في طابا) صورة (192)، ونحن على الطريق بعيدًا عن مكان عربة المعدات في سيناء، أكتشف أن الميشانيست ترك حزام الأمان الذي أربط به نفسي بالسيارات في سيارة المعدات، فقررت أن أربط نفسي بالسيارة الجيب بحبل غسيل بلاستيك رفيع وأكمل تصوير باقي المشهد، بالطبع توجد خطورة في هذا التصرف مني، ولكن كل همي أن أنهي المشهد على أكمل وجه ومن دون أي أضرار مادية لاستكماله في يوم آخر، فكما قلت سابقًا إن مدير التصوير في السينما مسئول بالكامل عن أي أخطاء ويتحملها بنفسه، ويضحي أحيانًا بكثير من ظروف الأمان له في سبيل ذلك.

181

182

183

184

186

185

188

187

190

189

192

191

وفي فيلمي (طائر على الطريق) كان التحضير الأمثل لأحداث الدراما التي يكون جزء كبير منها في السيارة البيجو بين فردوس عبد الحميد، وأحمد زكي، وفريد شوقي، ما بين الإسماعيلية والقاهرة، فلقد تم تجهيز السيارة بمنضدة خارجية يمكن تركيبها وخلعها حسب الطلب من الجهتين بالسيارة، بحيث أستطيع الجلوس عليها، و أنا خارج السيارة تمامًا وحر الحركة، بحيث ينتقل تصويري من خارج الطريق إلى داخل السيارة سواء على فردوس عبد الحميد، أو أحمد زكي، أو المرآة الخارجية للسيارة، بل في إحدى اللقطات هممت بالوقوف على هذه المنضدة، بين وجه أحمد زكي لأرتفع بجسمي والكاميرا، و أفصل السيارة تمامًا، و أبقى مع الصحراء وقرص الشمس الذي يغرب، وهذه المنضدة الخارجية ساعدتني كثيرًا في عمل لقطات أحلم بها بالفيلم صور (196، 195، 194، 193).

ومع المركبات كنت دائمًا أحاول صنع ما يليق بالحدث بإمكانات بسيطة، فلم يكن هذا التقدم موجودًا في الأدوات كما هو الآن، فمثلًا في فيلم (حكايات الغريب) صنعت من قضبان الشارير منضدة خارجية خارج عربة الحنطور، وجلست عليها، وصورت الشارع والحنطور في بور توفيق، أو في كل اللقطات الطائرة بالهليكوبتر، فأنا مربوط على الباب المفتوح، بل سافرت من أسوان إلى أبو سمبل فوق بحيرة ناصر بهذا الوضع، بالطبع الآن توجد الطائرات العنكبوتية (درون) تقوم بذلك بالكاميرا الصغيرة، وبالتحكم من بُعد بالريموت كنترول، وشاشة المونتير الصغيرة، ولكل زمن إمكاناته، وعليك أن لا تقف متفرجًا، بل عليك أن تفكر وتصنع وتبدع.

193

194

195

196

5– أبدية التكوين وجمال البصريات

شيء حيرني كثيرًا، ومرت العديد من الأيام أفكر ما الذي سأكتبه و أقوله وقد حدث ذلك في عام 2004/ 2005 في كتابي (تجربتي مع الصورة السينمائية) الجزء الأول والثاني؛ خاصة في العدسات والتكوين والحركة، هل أكرر الكلام نفسه، وما الجديد في ذلك!؟

مرت أيام عليّ حائرًا ثم اهتديت إلى أسلوب مغاير، كان هدفي في الكتابين السابقين التعريف أكثر بمهنة مدير التصوير.. الذي هو عملي أنا، وما صنعت من حلول مهنية في أفلامي، والحمد لله، كانت الفائدة منه جيدة، ولكن في كتابي هذا وتحت مسمى (أبدية التكوين وجمال البصريات) سيكون كلامي عن منهج الإبداع بصريًا والذي سلكته في هذا المضمار.

في الماضي القريب كنت أعرف القارئ، أما هنا فأنا أثقف المطلع على مفهوم رؤيته للثقافة البصرية عامةً، وكيف تشاهد فيلمًا من أفلامي مع مخرجين واعين، ويكون المعنى من البداية مع البصر قبل السمع.

وهذا غير منتشر في ثقافتنا الشرقية، ولكنه عام ومتسع مع الثقافة الغربية، ولهذا سيكون شرحي بصور من مشاهد أفلامي تحت منظار فهم المعنى المقصود والمراد دراميًّا، وكيف تصرفت فيه من معرفتي وإلمامي بأدوات حرفتي السينمائية البصرية بالذات؛ لأنه كما نعلم أن اللغة السينمائية هي محصلة عدة فروع فنية منها لغة الصورة.

ولغة الصورة هي تراث الإنسانية منذ تواجد جدودنا الأوائل على هذا الكوكب، تطورت حقبة بعد حقبة، وقرنًا بعد قرن حتى وصلت إلينا في عصرنا، عصر الصورة، أو ربما من الأفضل أن أقول عصر مشاهدات الصور في حياتنا في كل وقت.

جدودنا وضعوا قواعد للتصور في مفهوم الصور الثابتة بالطبع، تصور شمل تأثير الطبيعة والبيئة على الإنسان، استخلصوا منه مفاهيم راسخة مستمرة حتى الآن، وكيف، ونحن في القرن الحادي والعشرين ميلاديًا، وهذه القواعد والمفاهيم هي من قرون سابقة سحيقة القدم؟

الحكاية ببساطة أن نرجع إلى الأصل.. أي الإنسان، أليس هذا الإنسان هو من استخلصها في الماضي.. أليس هو الذي استوحاها من ما حوله من طبيعة وبيئة.. حقًا اختلفت الأزمنة والحياة والحضارات، ولكن بقي الإنسان بكل فطرته وإحساسه وفهمه لما حوله.. فوضع لها القواعد لفهمها.. قواعد فهم الصورة.. أي علم التكوين الأبدي.

وبالطبع أنا هنا أتكلم عن الصورة الثابتة المرسومة في الفنون التشكيلية، الأب الشرعي لفن الصورة بالفيلم، ويرجع الفضل لوضع وتسجيل هذه القواعد إلى عصر النهضة الأوروبية، حيث أنشأت الأسرة الإقطاعية (المديتشي) في حاضرتها مدينة فلورانسا بوسط إيطاليا، مدرسة لتعلم الفنون، وأحضرت عباقرة وفناني هذا العصر، لوضع قواعد هذا العلم مثل ليوناردو دافينشي وغيره، وليس معنى هذا أن هذه القواعد لم تكن معروفة من قبل، لا، هي معروفة وراسخة في كل تاريخ البشرية والحضارات، ولكن هنا فقط

دُونت وأصبحت تُدرَّس، ولها قواعدها المستمرة للتعلم عبر العقود اللاحقة.

ولكن هذه قواعد للصورة الثابتة! هذا صحيح ولكنها كذلك قواعد للصور المتحركة أي السينمائية.. كيف؟ أليس كل لقطة سينمائية إما ثابتة وإما متحركة لها بداية ونهاية وما بينهما، إذًا من المهم أن تكون بداية اللقطة مُعبرةً عن معنى التكوين المُراد، وكذلك نهايتها، أما في وسطها مثلًا في الحركة فلا يهم، وإن أمكن المحافظة على المعنى يعد شيئًا جميلًا، وإن لم أستطِع، فهنا الأهم البداية والنهاية في أي نقطة، فمثلًا في البداية يكون مغزى التكوين الانتصار، وفي نهاية اللقطة يكون المغزى اختلف جذريًّا وأصبح الانكساروالهزيمة.. وهكذا.

وفي موضوع أبدية التكوين يكون هناك جدل غريب هل التكوين من تخصص المخرج أو مدير التصوير، سؤال دائمًا يُسأل لي، بالطبع المخرج هو من يقص لنا الفيلم وهو من يقطع المشاهد في السيناريو إلى لقطات، وهو المسئول الأول عن ما سنراه على الشاشة، وبالتالي هو المسئول الأول عن كناية تكوين الصورة بالفيلم، المخرج يدرس علم التكوين مثلي تمامًا، ولهذا نوع التفاهم في شكل التكوين للصورة بالفيلم لن يكون غريبًا عني، بل تفاهم مشترك له هو اليد العليا به بالطبع، وقد أسوق بعضًا من أقوال مخرجين مهمين عملت معهم بأفلامهم، ربما يكون هذا نبراسًا في فهم دور المخرج ودور مدير التصوير في التكوين بالصورة.

في سؤال مباشر للمخرج عاطف الطيب من الباحث وقتها شريف صبري؛ لإعداده أور اقًا لرسالته العلمية، وجه هذا السؤال إليه:

السؤال: هل تشعر أن عملية التكوين في الصورة المتحركة هو أمر ميؤوس منه؛ نظرًا للتغير المستمر في الصورة بحيث لا يجدي التخطيط له؟ وهل تقوم بتكوين الصورة عند التصوير الفعلي أم تخطط لها مسبقًا؟ وكيف تحس القيم التشكيلية في الصورة، عن طريق النظر من خلال الكاميرا، أم عن طريق رؤيتها في شكل تخطيطي على الورق؟ وهل تشعر أحيانًا بإحباط لأن ما تخيلته لم يظهر في الصورة كما تريد؟ وما هو السبب في ذلك؟

يجيب عاطف الطيب: هناك عدة عوامل تؤثر بشكل فعّال على جودة الصورة وإتيانها بالشكل المتخيل له من قبل، وخصوصًا فيما يتعلق بجزئية التكوين منها، شخص المصور ومدى إحساسه بجماليات الصورة وتكويناتها المستمرة خصوصًا أثناء حركة الكاميرا، والمكان الذي يتم التصوير به، فبالطبع عندما يتم التصوير داخل البلاتوه يختلف عنه الأمر فيما لو تم في الشارع أو أي مكان خارجي، نظرًا لعامل الوقت وتأثير الشمس المفروغ منه إلى لحظة التصوير وعدة أشياء أخرى.

لذلك أعتمد بشكل أساسي على المصور سعيد شيمي في أغلب الأحوال، حيث جسور التخيل مشتركة بيننا، حيث إنه عند حركة الكاميرا بالتحديد يعرف ما شكل التكوينات التي تستهويني، والتي تمت مناقشاتها من قبل فيما بيننا...

كذلك أفضل التصوير في الغالب في الأماكن الخارجية وخصوصًا الأماكن المفتوحة كالشارع حتى أفرض إيقاعًا معينًا على الصورة لا يتوفر لو كان المشهد المصور في داخل البلاتوه، ومن هنا يكون التفاهم المسبق مع المصور هو الذي يحدد أغلب التكوينات في

مشاهد الشارع التي في الغالب يتم التخطيط لها ثم تصويرها بشكل مفاجئ من دون أن يشعر بها أحد من المتواجدين في الشارع.

وإذا كان هناك مجال أو وقت في التصوير في الشارع لأن أبلور التكوين للمصور من خلال النظر في الكاميرا، فبالطبع يكون تحديد مفردات التكوين من خلال النظر في الكاميرا سواء بالممثل أو الإكسسوارات أو الإضاءة، وذلك وفق تفكير مسبق طبقًا للديكوباج، وفي الغالب يكون هناك أثناء التصوير سواء من جانبي أو من جانب مدير التصوير أو المصور.

وأحيانًا بالفعل عند رؤية الرشيز –ما صورناه من بعد– (المؤلف)، أشعر بأن التكوين أو حركة الكاميرا لم تأتِ بالضبط كما تم تخيلها، ولكن هذا في حالات نادرة وهي الحالات التي أضطر إلى ترك المصور يقوم بتنفيذ ما طُلب منه في الشارع بشكل مفاجئ وأحيانًا أخرى تكون النتيجة أكثر جمالية مما تخيلته.

وفي حديث آخر مع الناقد أمير العمري يقول (أما بالنسبة إلى الصعوبات فبمساعدة مصور مثل سعيد شيمي يمكن التغلب على الكثير منها).

ويقول المخرج محمد خان للصحفي محمد رضا: (من ناحية التصوير هذا يعود إلى مدير التصوير لمعظم أعمالي سعيد شيمي الذي هو صديق الطفولة، كنا نذهب إلى السينما معًا، وحققنا أفلام 8 مللي، و16 مللي معًا، والذي كان دائمًا يريد أن يصبح مدير تصوير، وكنت دائمًا أريد أن أصبح مخرج أفلام، وهو دائمًا يفهم ما أريد، أعنى أنه عندما أشير إلى أني أريد اللقطة بطريقة معينة، فإنه يفهم سريعًا أي لقطة وأي طريقة أعنيها، وعندما أنظر من خلال الكاميرا تكون هي

ذاتها اللقطة المطلوبة، ربما لأننا ذهبنا إلى السينما معًا وتذوقناها معًا بيننا على اتفاق ضمني وسهولة للعمل معًا، لأنه لا يقول لا لشيء، بل يحاول تحقيقه مهما كانت الظروف، وفي رأيي هو أفضل مدير تصوير لكاميرا محمولة في مصر اليوم، وهذا بفضل الأفلام التسجيلية التي عمل عليها والتجريبية التي حققناها معًا).

وأكتفي بما عرضته من كلام المخرجين الكبيرين عاطف الطيب، ومحمد خان، في العلاقة الأبدية بين التكوين كعلم ومعنى، وبين علاقة ذلك بعنصري التشكيل بالفيلم وهما المخرج ومدير التصوير، ويكون دائمًا عندي مبدأ أن يصل المعنى الدرامي مع الرؤية قبل أن نسمع أي صوت أو حوار.

ولأستعرض بعض معاني التكوينات في أفلامنا بقدر ما تسمح به النسخ التي عندي وجودة صورها، وسيكون هذا كنموذج تطبيقي لاستيعاب الفهم لعلم التكوين، حيث هناك العديد من الكتب والمجلات التي تشرح ذلك بكل إتقان.

فمثلًا الموقف الدرامي يمثل قوة أو انتصارًا أو صلابة أو حياة أو صمودًا أو عظمة، وما يدور حول هذا المعنى من قيم في الصورة، في هذه الحالة يجب أن يسيطر على التكوين في الصورة، ويصبح الهدف الأول شكل الخطوط الرأسية؛ لما لها مثل الطبيعة من معنى الحياة، مثل الأشجار الباسقة، والإنسان الحي الواقف على قدميه منتصب القامة، القوي الصلب، وكذلك الشكل الهرمي ذو الرأس من أعلى مثل قمم الجبال العالية كناية عن العلو والشموخ والعظمة، وهذا التشابه الرمزي كما أوضحت أصبح جزءًا من مفهوم علم التكوين في بناء أي صورة بالرسم أو الفوتوغرافيا أو السينماتوغراف، لذا

سنجد في فيلم (العار) صورة (197)، عمل المخرج علي عبد الخالق، على أن تكون المواجهة القوية بين الأخوين نورالشريف وحسين فهمي في لحظة حرجة من الدراما قوية تمامًا، ورأسية كما نشاهد بالفيلم، وزاد على وقوفهما الرأسي المئذنة هي الأخرى الرأسية الباسقة بينهما بشكل ملحوظ تمامًا، فهنا المصارحة بأن والدهما تاجر مخدرات في موقف لا يحمل إلا قوة الصراحة، وعظمة فهم المخرج علي عبد الخالق لمفردات اللغة البصرية، بشكل كبير.

وكذلك نلاحظ ذلك في فيلم (كتيبة الإعدام) صورة (198)، حيث يكون التكوين لأربعة أبطال شوقي شامخ، ونور الشريف، ومعالي زايد، وممدوح عبد العليم، رأسيًّا أثناء تنفيذ حكم الموت للخائن الذي تم كشفه في أحداث الفيلم، وكذلك في فيلم (سواق الأتوبيس) صورة (199)، وقوف رأسي ويأخذ كذلك شكلًا هرميًا رأسه إلى أعلى، لعماد حمدي الأب الذي يرفض زواج ابنته الشابة من تاجر مخدرات عجوز بكل إباء وشمم.

أما في الفيلم التسجيلي (حكاية من زمن جميل) صورة (200)، فهنا يلاحظ التكوين هرميا تمامًا للأفراد والمحاضر البطل من حرب 1956، للدلالة على بطولة الرجل الفدائي وقتها محمد مهران – المحاضر– الضرير، والموقف العظيم للحكاية المقدمة للجيل الجديد أبطال المستقبل.

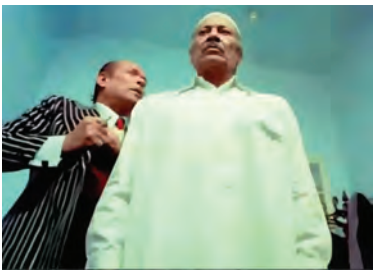
كما نجد عكس ذلك تمامًا؛ إذ سيطر على التكوين في الصورة، الخطوط الأفقية أو الشكل الهرمي الذي رأسه إلى أسفل، فهذا يدل على معنى السكون أو الهدوء أو الموت أو الهزيمة أو الانكسار، وما يدور في هذا المعنى، ونلاحظه في الأفلام (الطريق إلى إيلات) صورة

(201) والهدوء الذي يسبق العاصفة، وفيلم (عصر القوة) صورة (202)، في موت الابن مقتولًا بالأحداث بالفيلم، أو فيلم (سواق الأتوبيس) صورة (203)، حيث عماد حمدي الأب المتهالك المريض بالفيلم ونظرته إلى ابنه نور الشريف الواقف أمامه، ونجد أن المخرج محمد خان استعمل بشكل ابتكاري جيد شكل تكوين مثلث للشجرة –رأس المثلث إلى أسفل– حيث تجلس فردوس عبد الحميد في أسفلها منهارة عندما أدركت حملها سفاحًا من السائق أحمد زكي الذي أحبته، في فيلم (طائر على الطريق) صورة (204)، بينما نجد في فيلم (جزيرة الشيطان) صورة (205)، تكوينًا آخر الرأس إلى أسفل، لتراجع أحمد راتب عن الغوص وخوفه الشديد من ذلك.

ألم تسمعوا في لغتنا الدارجة العامية هذه الجملة (يا واد مال حالك مايل كده)، نعم، «الحال المايل» غير الصحيح، بين ما هو جيد أو خطأ، هو الحال «المايل»، وكذلك الصورة ذات الخطوط المائلة هي تعبر عن المعنى نفسه، والغرض الدرامي نفسه، وفي فيلم (الثأر) صورة (206) نموذج عن حالة بطل الفيلم محمود ياسين، وحاله الذي أصبح أكثر من مايل في خطف زوجته واغتصابها والوقوع في غواية الثأر بكل ما يملك من عزيمة، وإن كان ذلك في الفيلم دراميًا فقد أصبح خطأ جسيمًا.

197

198



199

200

الخطوط الدائرية المنحنية في شكل التكوين تمثل وجدان وعواطف الإنسان والحب والجنس وما إلى ذلك، أخذتُ بهذا المعنى من المرأة ينبوع المحبة والجنس والأمومة، ولذلك كثير من مو اقف العشق والحب تتكون بها أشكال الصور، ولكن اكتفيت في أفلامي بإظهار نموذجين لمثل هذا، وهما من فيلم (سواق الأتوبيس) صور (207) و(208)، حيث في النموذجين اجتماع للعائلة يأخذ هذا الشكل الدائري، وإن كان هذا يصب في المعنى الدرامي المتناقض مع

الأحداث الدرامية التي تتغير إلى المادية أكثر وأكثر، وتبعد عن عاطفة صلة الرحم التي تعم المجتمع المصري وقتها.

201

من أقدم التكوينات في تاريخ البشرية، التكوينات المتزنة، ولأنها قديمة جدًا عبر العصور يطلق عليها التكوينات الكلاسيكية، عرفها الإنسان في البناء وخاصة في صروح العقائد، مثل معابدنا الفرعونية وغيرها من الرسومات في أغلب صروح الجداريات، وإذا نظرنا إلى صورة (209) من مقابر الأشراف بالبر الغربي للأقصر، ستجد عمالًا زراعيين فلاحين ينشبون القمح، أي يفصلون القشرة عن الحبة، في تكوين أفقي يقسم الصورة إلى ثلاثة أجزاء رأسية يمينًا ووسطًا ويسارًا. يمين الصورة ويسار الصورة متساويان في حجم وثقل من يعملون وينشبون القمح، بينما الوسط للصبية الأقل أهمية في عملهم، وما يهمنا أن الرسم ينقسم إلى ثلاثة أجزاء رأسية تقريبًا متساوية المساحة يمينًا ووسطًا ويسارًا، وهذا يعطي للرسم رسوخًا وبقاءً لما يعرضه أي اتزان بالمعنى المعروف في الحياة، وفي هذا أبدع فنان عصر النهضة الأوروبية ليوناردو دافينشي، في رسمة صورة (210) للإنسان الرجل أو المرأة، حيث يؤكد بالرسم، الاتزان والتماثلية الذي خلقنا الله عليها، بحيث أي خروج عن هذه التماثلية، هو خروج عن المألوف والسوي،

إذًا الاتزان في مضمونه هو من سمات الحياة ذاتها، وهذا سنجده في كثير من كائنات الأرض الحيوانية والنباتية، وإذا نظرنا لفيلم (العار) صور(211)، (212)، سنجد في الصورة الأولى الاتزان يمينًا ويسارًا بين نور الشريف وحسين فهمي، بينما النصف موجود ولكنه أقل أهمية بالطبع، كما أن في الصورة الثانية الاتزان ثلاثي بين الإخوة الثلاثة، وقوى لملء المساحة كلها بالرجال الثلاثة، ولكن كذلك يمكن الاتزان يكون فقط في المنتصف مثل فيلم (ضد الحكومة) صورة (213)، حيث في الوسط تكون أهمية أحمد زكي المحامي المترافع بقوة عن نفوذ الفساد، بينما يمينًا ويسارًا الكادر بالطبع أقل أهمية من وسطه، وهذا اتزان جيد للصورة السينمائية.

وكذلك في التكوينات الكلاسيكية يكون هناك في بعض الحالات عدم اتزان بالصورة، ففي الغالب الجزء الأقوى هو الأكبر مساحة والأعلى في الارتفاع كما نلاحظ في فيلم (العار) صورة (214)، وفيلم (جزيرة الشيطان) صورة (215)، في الصورة الأولى حسين فهمي مساحته في الصورة أكبر وأعلى، في لحظات الشك في سلوك أخيه بخصوص الميراث بين أمه أمينة رزق وأخيه محمود عبد العزيز، في عدم الاتزان الذي يأتي من الأمامية المسيطرة في يمين الصورة، بينما وسطها ويسارها أقل من المساحة والارتفاع، أما في الصورة الثانية فهي تحمل المعنى نفسه، حيث إن يمين الصورة أقل لحاتم ذو الفقار الذي جبن وخاف من الغوص بالبحر، بينما وسط ويسار الصورة لعادل إمام ويسرا منتصبين، ذوي مساحة أكبر وارتفاع أعلى.

وبهذا يدخل التكوين الكلاسيكي كذلك في عدم الاتزان بقواعده نفسها السابقة ذات المساحات الثلاث في الصورة ذات النسبة السينمائية الأفقية 2 ارتفاع إلى 3 عرض وهي المتعارف عليها عالميًا.

202

203

204

205

206

207

208

209

من الأشياء التي في غاية الأهمية في الصورة السينمائية والصور عمومًا، أن نصنع بها الإحساس بالعمق الوهمي الفراغي الذي يعطي للصورة إحساس الواقع، فأي صورة في حقيقتها هي مسطحة في حالتها الفيزيائية، ولكن عن طريق شكل التكوين وتضافر العناصر الأخرى المساعدة يجب أن تصنع بالصورة عمقًا وهميًا نطلق عليه البُعد الثالث، ولقد ظهر هذا جليًّا في عصر النهضة الأوروبية ولكنه كذلك كان موجودًا، ولكن بشكل محدود في الحضارات والرسومات القديمة، لاحظ صورة (209)، من الحضارة الفرعونية فهي تعطي عمقًا جيدًا للرسم، كما يلاحظ عامة أن الصورة السينماتوغرافية المتحركة ساعدت كثيرًا في بروز هذا العمق بالحركة، ولكن من المهم جدًا حتى لو كان الكادر ثابتًا أن نلاحظ هذا العمق الثالث للصورة؛ لأنه سينقلنا إلى نوع من مصداقية الرؤية، ونلاحظ مثلًا في الفيلم التسجيلي، (أبطال من مصر) صورة (216)، عمل الإحساس بالبُعد الثالث قوي للغاية، فالشيء الأمامي المنكسر المدمر هي دبابة إسرائيلية، وهي مسيطرة وكانت قوية، بينما عمق الصورة السيارة والسياح يعطي عمقًا ذا معنى.

210

وفي فيلم (الحريف) صورة (217) من خلال مساحة ممشى لسان ديليسبس نلاحظ عمقًا كبيرًا من زاوية الالتقاط للمشهد، لتجمع من سيضربون عادل إمام؛ لغشه في المراهنة، واللعب للكرة الشراب بالفيلم، وفي فيلم (حسن اللول) صورة (218)، من الحركة والضوء الآتي من الخلف صنع البُعد الثالث بقوة كبيرة و إتقان.

ياه على النسبة الجمالية، فكما علمنا سابقًا أن الكادر السينمائي في التكوينات الكلاسيكية المتزنة ينقسم إلى ثلاثة أقسام رأسية متساوية تقريبًا، وتصنع ما يهمنا، ونركز عليه كاهتمام أول، إما في المنتصف، وإما على طرفي اليمين واليسار، وإما في كل المساحة يمينًا ووسطًا ويسارًا.

211

212

213

214

215

ولكن ماذا لو وضعنا ما هو مهم ونريد لفت النظر إليه فقط في يمين الكادر، وترك الوسط واليسار أقل أهمية.

أو العكس ما هو مهم في يسار الكادر وترك الوسط واليمين أقل أهمية، في هذه الحالة سيكون كادرنا جماليًا تمامًا أي سيكون 3/1 الكادر في طرفه [يمينًا أو يسارًا لا يهم] هو الموضوع أما 3/2 الباقي أقل أهمية، وتسمى هذه النسبة 3/1 إلى 3/2 بالنسبة الجمالية أو القطاع

الذهبي في التكوين، وليس معنى ذلك أبدًا أن التكوينات الكلاسيكية هي شيء رديء أو خطأ، بتاتًا، بل هذا نوع آخر من التكوين له جماله، وإذا سُئلت يومًا: لماذا وضعت كتلتك المهمة مثلًا يسار الكادر؟ قد لا أرد، ولا أعرف لماذا؟ فهذه النسبة الجمالية تحددها ظروف مكان التصوير والدراما الفيلمية، ومن الضروري في هذه الحالة أن تكون الشخصيات في الأحداث مواجهة للكاميرا أو حتى بظهرها، فالمحافظة على هذه النسبة الجمالية تكون أفضل في هذه الحالة.

216

217

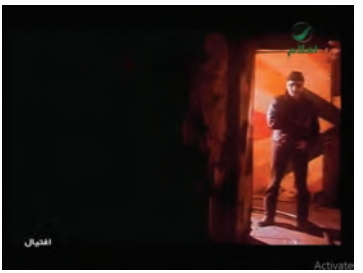
218

في فيلم (الأبالسة) صورة (219)، الموسيقار فريد شوقي يجلس يمين الكادر على لسان رأس البر في نسبة جمالية واضحة، سيعقبها خطر شديد لمحاولة قتله، بينما في فيلم (بستان الدم) صورة (220)، يسرا في يسار الكادر بظهرها، بينما عادل أدهم في عمق الثلثين في نسبة جمالية حسب أحداث الفيلم، بينما نجد في فيلم (اغتيال) صورة (221)، في يمين الكادر القاتل المحترف عزت أبو عوف، باحثًا عن الضحية التي يريد التخلص منها، أما في فيلم (التخشيبة) صورة (222)، فهنا نبيلة عبيد في يسار الكادر منتظرة ما سيحدث لها في حجز المستشفى، بنفس منطق النسبة الجمالية بالصورة السينمائية.

219

وحين نتأمل الصورة (223)، سنفهم منها في الأعلى الرجل المنطلق ويجري من يسار الصورة وأمامه فراغ سيساعده على المضي إلى الأمام، أي الطريق مفتوح أمامه، وهو في نسبة جمالية مفتوحة، أما في الصورة الوسط فهي كلاسيكية، فالرجل المنطلق ويجري في منتصف الصورة، أما في الصورة السفلى، فالرجل الذي يجري أمامه مساحة ضيقة، وخلفه مساحة أكبر كثيرًا، فهل طريقه مفتوح مثل الصورة الأولى العلوية، بالطبع لا.

220

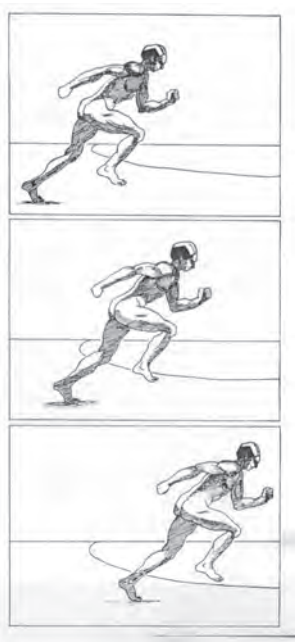


221

222

عالمنا –نحن المصورون– هو الصورة، أي الكادر السينمائي، وما بداخله من حركة وتكوين و اتجاهات ولون وإضاءة، كل ذلك سيعطي مفهومًا لصورتنا، وهنا يجب أن نتوقف معًا عند النسبة الجمالية المفتوحة والجمالية المغلقة، بهذا الفهم المبسط داخل إطار صورتنا السينمائية، في فيلم (بستان الدم) صورة (224)، كادر مفتوح ليسرا، جمالي وهي يمين في الثلث، بينما الأمل يراودها في الهروب من الكو ابيس والأحلام المزعجة التي تطاردها، بينما في فيلم

(بئر الخيانة) صورة (225)، لنور الشريف في يمين الكادر جمالي، وأمامه المكان مفتوح كناية عن أنه حر منطلق، وهو الجاسوس الذي خان بلاده، ولا يعلم من أحداث الفيلم أنه مر اقب من المخابرات المصرية تمامًا، هنا وهم الحرية أنه بعيد في لندن، ما تعبر عنه هذه الصورة في الفيلم، بينما في الفيلم نفسه صورة (226)، لعبد العزيز مخيون، رجل المخابرات الصهيوني في يمين الصورة، ناظرًا براحة من شرفة فندق إلى النافورة الشهيرة بروما (فوتانا دي تريفي)، معتقدًا أنه بعيد عن أعين مر اقبيه من المخابرات المصرية، ونجد عكس ذلك تمامًا عندما يكون التكوين مغلقًا والفراغ الزائد خلف الشخصية في الكادر، في فيلم (أبو البنات) صورة (227)، بطل الفيلم محمود قابيل يتهرب من الزواج ممن غرر بها، وفقدت عذريتها مديحة كامل، بينما في فيلم (البريء) صورة (228)، مأمور السجن محمود عبد العزيز في مأزق حقيقي لما فعل المجند أحمد زكي مع ابن قريته الصالح ممدوح عبد العليم، ولا يعرف كيف يتصرف معه، وهو قد أثنى عليه من قبل وتمت ترقيته، بينما في فيلم (بستان الدم) صورة (229)، يسرا تواجه وهي محاصرة أفعال زوجها، وتتكشف صورته في مرضها، وهو محصور في مرآة مثل المصيدة.



223

224

225

226

227

من أول وهلة لابد أن نلاحظ في الصورة، أن هناك اختلافًا بين الشخصيات، أي تنافر، أي تضاد، ففي الدراما وحركتها تتعقد الأحداث، ويحدث اختلاف وتصادمات بين الشخصيات؛ حسب موضوع الفيلم وجريان الأحداث، التكوين المتضاد هو تعبير عن هذا الاختلاف، وله درجات ربما يكون كامل الاختلاف، فتكون الشخصيات متواجدة وظهرهم لبعض مثلًا، أو يكون الاختلاف أقل حدة، فيكفي ظهر أحد الشخصيات مواجه للشخصية الأخرى، أو بشكل جانبي، كما نلاحظ في فيلم (بيت بلا حنان) صورة (230)، اختلاف بين الجيران بين هدى سلطان ونادية لطفي، حيث تطلب الأولى من الثانية الابتعاد عن ابنها، فهي زوجة وما تفعله من غواية الابن غير لائق أو مرضي عنه، بينما في فيلم (أبو البنات) صورة (231)، يتهرب محمود قابيل من الزواج من مديحة كامل بعدما سلبها أعز ما تملك.. عذريتها، وهكذا الأمثلة كثيرة في أفلامي و أفلام غيري، ويقوم المخرج حسب ميوله الفنية بعمل التقطيعات المناسبة؛ لصنع صورة مثل هذه التنافرات والتضاد المرئي.

229

230

230

أما عندما تصنع تكوينك داخل إطار أي برواز، فهذا يعني لفت النظر إلى ما هو داخل هذا الإطار لأهميته دراميًا، ولا يجب أن نبالغ في قيمة الإطار أو نجعله لافتًا للنظر أكثر مما بداخله، ويمكن أن يكون الإطار أي شيء من الطبيعة أو الجماد أو الإنسان، فهذا التنوع للإطار سيحدده نوع أحداث ومكان الفيلم، ولا يجب أن يكون الإطار بلون صارخ متقدم بصريًا مثل الأحمر والبرتقالي والأصفر، فهذا سيضر بما نضعه بداخله؛ لأن هذه الألوان تلفت البصر، ويضيع ما بداخله من اهتمام.

ففي فيلم (العار) صورة (232)، عندما يسحب نور الشريف أخاه حسين فهمي إلى سطح المبنى الذي به محل والدهما العطار، يخرجان من كوة إطارية كما نلاحظ من الصورة، وكأنهما ذاهبان إلى شيء مهم، وهو ما سيحدث مثلًا من بعد، عندما يصارح نور الشريف أخاه بأن والدهما تاجر مخدرات، وأن كل الفلوس حاليًا في صفقة كبيرة منتظرة، أو كما في فيلم (الأبالسة) صورة (233)، حيث يصنع محمود عبد العزيز الشرير من جسده ورأسه ويده المملوءة بكأس من الخمر، إطارًا يحيط ب»نورا»، مدرسة الموسيقى، التي حضرت إلى القرية حديثًا، ويريد أن يغتصبها، هنا في وضع جسد الشرير إطار محاصر للفتاة، وبالطبع ليس شرطًا أن يكون الإطار ذا شكل مكتمل، وفي فيلم (الحريف) صورة (234)، عادل إمام وفردوس عبد الحميد في إطار داخل مطبخ الشقة، محاولًا استعطافها جسديًا؛ بالرغم من خلافهما وطلاقهما.

أما في فيلم (المجهول) صورة (235)، هنا الإطار من الطبيعة الخلابة لنجلاء فتحي الحائرة؛ بعدما عرفت كذب أمها سناء جميل بأن والدها ميت من زمن، وفي فيلم (جزيرة الشيطان) صورة (236)، الإطار من شكل المغارة التي في الصحراء التي ستدور الأحداث منها مثيرة وقوية، وكما أوضح فإن قيمة التكوينات الإطارية هي ما بداخلها، فهو الذي يحرك الحدث والدراما، وما الإطار إلا للفت النظر، إلا إذا كان الاستعمال مخالفًا حسب أحداث الفيلم.

الإيقاع في تكوين الصورة، في العمل السينمائي هناك ثلاثة إيقاعات أساسية، أولها إيقاع تقطيع المخرج للأحداث والدراما، فبحسب عدد اللقطات وأحجامها وزمانها سيكون هناك إيقاع مرئي من صنع المخرج، أما ثانيًا فهو الإيقاع الذي سيضبطه المونتير، فهو

المسئول عن عدم ترهل الأحداث والدراما، وهو يمكن بمو افقة المخرج أن يحذف لقطات أو مشاهد كاملة أو يختصر من لقطة، فإن ضبط إيقاع الأحداث من المهام المثمرة لتدفق الأحداث مع المونتير المبدع، أما الإيقاع الذي سأكتب عنه الآن وهو ثالثًا، فهو الإيقاع في شكل الصورة السينمائية أثناء تصويرها، فهذا المفرد الشكلي له أهمية في تأكيد معنى ما في الصورة السينمائية، ويأتي هذا الإيقاع في الصورة بتردد وحدات بصرية أيًا كانت، ممكن أن تكون في المكان واستغلالها، أو يمكن تصنيعها لتصنع هذا الإيقاع، والغرض منه التردد في الدراما بين ما هو خطأ أو صواب أو ما هو خطر أو مطمئن وهكذا، بل يمكن أن يصنع هذا الإيقاع ويساعد الدراما في أشياء كثيرة للغاية، وكما أقول دائمًا الفهم بالبصر يسبق الفهم بالسمع.

231

232

233

234

235

236

وفي فيلم (العار) صورة (237)، تردد المقرنصات في سطح المكان كما يظهر في يمين الكادر مساعدًا على تردد نور الشريف في البوح لأخيه حسين فهمي أن والدهما تاجر مخدرات، أو كما فعل المخرج محمد خان وطلب عمل مرآة معينة في إظهار أبطال فيلمه (ضربة شمس) صورة (238)، بشكل متردد في المرآة حين رن جرس باب الأتيليه بعد مغامراتهما في الخارج، وخوفهما من فتح الباب وكانت المرآة في الممر الموصل لباب الشقة، فهنا صنعت الصورة إيقاعًا لهما بشكل مثيروجيد، وكذلك في فيلم (المرأة التي هزت عرش مصر) صورة (239) بعد انهياركل شيء فكان من هذا الشكل الإطاري لبطلة الفيلم نادية الجندي التي انهارت كل أحلامها فجأة.

وفي فيلم (البيضة والحجر) صورة (240) هنا شعاع الليزر المتحرك هو الذي بحركته المستمرة مع حركة الكاميرا الدائرية للجالسين بالكامل، هو الذي خلق إيقاعًا مرئيًا ساعد على شكل الرجل والشعوذة التي ينفثها أحمد زكي في أحد ضحاياه.

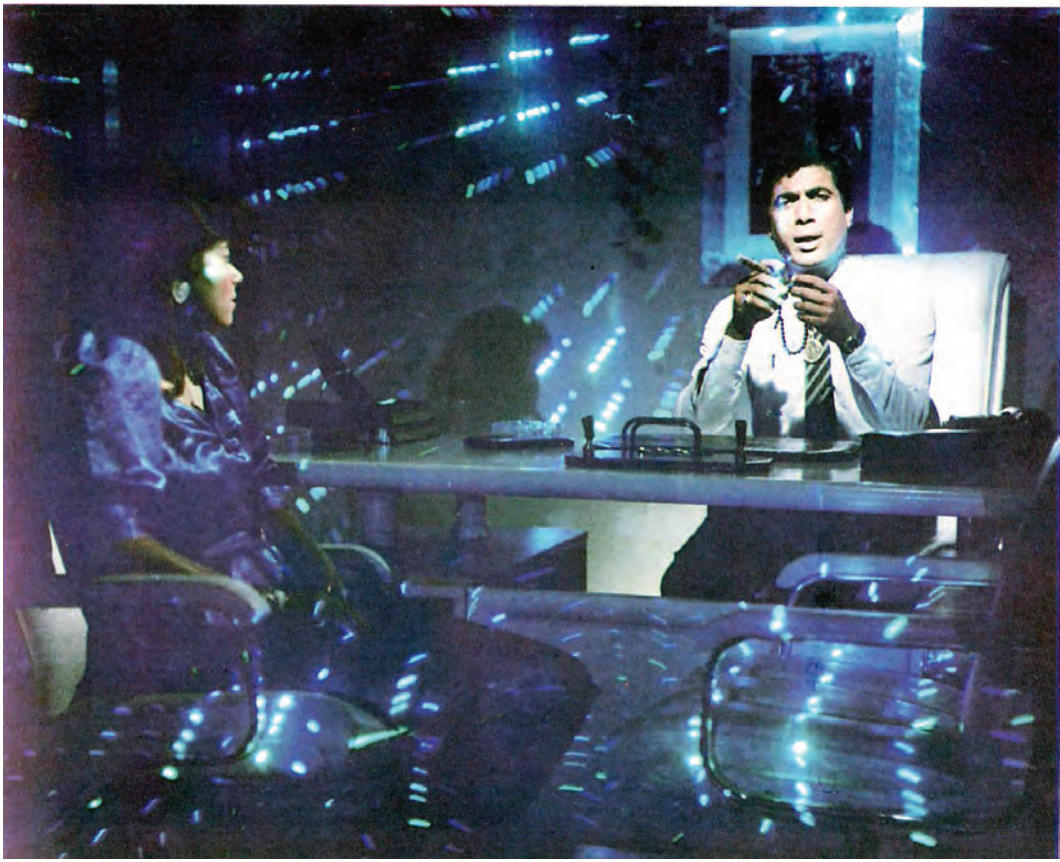
وهكذا يمكِّن الإيقاع في الصورة من صنع موقف مساعد للدراما والأحداث، أما التفرد أو التميز عندما نستعمله في تكوين صورة ما، فهذا يعني لفت النظر إلى هذا التميز المنفرد عن باقي عناصر الصورة، وحقًا نحن في علم التكوين نحاول أن نصنع داخل إطار الصورة مركز اهتمام أول، فهذا هو هدفنا الأسمى والتفرد من ضمن هذا الهدف، وفي فيلم (الشيطان يعظ) صورة (241)، هنا فريد شوقي الو اقف أعلى مستوى الرجال هو متميز عن الكل، وكذلك هو في تكوين هرمي رأسه إلى أعلى، بينما نجد التفرد في فيلم (العشق والدم) صورة (242) في وجود عنصر حي للمرأة داخل معابد وأعمدة صماء، فهنا التميز والاختلاف بين العنصرين هو الذي جعل المرأة متميزة، كما

يلعب التحديد في الوضوح البؤري –النت– تميزًا أكيدًا في الصورة عن عدم الواضحين بؤريًّا في خلف الصورة، ولهذا فإن الصورة من فيلم (جزيرة الشيطان) صورة (243)، تعتبر مثالًا جيدًا لتميز الوضوح لأمامية الصورة ليسرا عن خلفيتها لأحمد راتب، وحاتم ذو الفقار.

237

238

239



240

التكوين الضاغط أو القوى الضاغطة من أعلى، خلفنا، والهواء فوقنا ببراح، ماذا يحدث إذا كان فوقك سقف منخفض يمكن أن يلامس رأسك، في التكوينات من هذا الشكل القوى الضاغطة من أعلى تسبب ضيقًا شديدًا، وهي قليلة إلا لسبب درامي ما، في فيلم (نص أرنب) صورة (244) مثال لمثل هذا مع مطاردة سعيد صالح لمحمود عبد العزيزبالفيلم، كما حاولتُ أنا بفشل أن أصنع من اللون

قوة ضاغطة لسمير غانم في فيلم (الرجل الذي عطس) صورة (245)، حين ينظر إلى جنازته واضعًا لونًا أحمر فوق رأسه كناية عن النار، ولكن كما قلت كان تأثيرًا سيئًا .

في بروزة الشكل غير المنتظم في الكادر السينمائي، فهذا يوصلنا إلى عدم استقرار وارتباك، وربما صدمات درامية، وبالطبع هذا يفيد جدًا الحدث الدرامي الذي يسعى إلى ذلك في فيلم (الثأر) صور (246)، (247)، دخول بـ(الزووم) على وجه محمود ياسين بين فروع الأشجار الجافة بعد رجوع زوجته المختطفة إلى المنزل، أعطى هذا الشعوروالإحساس بارتباك، كما أن تقاطعات النورعلى سلم العمارة وهو مهرول نازلًا لها زاد من هذا الشعور، فهي خُطفت واُغتصبت وهي بين يديه.

كما نجد في فيلم (اغتيال) صورة (248)، القاتل المحترف عزت أبو عوف من بين تقاطعات باب المصعد، في تكوين وشكل غير منتظم؛ مساعدًا الدراما في شكل الصدمة وعدم الاستقرار.

241

242

243

المنظر العام الواسع هو كشف للمكان، وهو راحة للعين، فقد خلقنا الله لنرى باتساع، وحين نشاهد فيلمًا ما، فإن لغة الصورة تغلب في سرد الأحداث السينمائية، بين مختلف أحجام اللقطات، والمنظر العام المتسع سواء داخليًا أو خارجيًا مهم للسببين اللذين ذكرتهما، وفي أفلامي دائمًا أحب وأصر على أن تكون هناك لقطات مريحة للعين ومفسرة للمكان وبالطبع الحدث، في فيلم (جزيرة الشيطان) صورة (249)، مخرج سفينة الرحلة في لقطة عامة متسعة، أو فيلم (الطريق إلى إيلات) صورة (250)، لقطة عامة للسيارات وهي تسير مسرعةً في الصحراء لتنفيذ مهمة الضفادع البشرية، وفي فيلم (جحيم تحت الماء) صورة (251)، لقطة عامة للمكان تضم ليلى علوية وليلى شعير، والمكان ظاهر بشكل جيد من خلال الشرفة، كما في فيلم (جزيرة الشيطان) صورة (252)، من الممكن أن يكون المنظر العام ليليًا بشكل مثير وجميل.

244

245

246

247

248

249

250

251

252

جمال البصريات:

بالطبع لن أكتب أحجام اللقطات وزاويا الالتقاط المختلفة، ففي هذا عشرات الكتب، ولا يهمني سردها مثل الببغاء، ولكن ما سأوضحه استعمالي للعدسات في أفلامي، فالعدسة الصحيحة في اللقطة هي مفتاح لكل ما سبق من إضاءة وتكوين وحركة وخلافه.

يُقال إن البطالسة هم من اخترعوا العدسات بالإسكندرية، فقط وصف أحد الرحالة القدامى، فنار الإسكندرية بأنه يصل إلى مسافات شاسعة عبر البحر الأبيض؛ لوجود قطعة زجاج كبيرة أمام ناره الموقدة ليلًا، هذا ما يُحكى، ولكن من عصر النهضة الأوروبية كانت العدسات حقيقية، كما تعلمنا من منظار جاليليو، ونحن طلبة في المدارس.

العدسة في الكاميرا من أهم عناصر جودة الصورة من ناحية التقنية العلمية، وكذلك الإبداع البصري فنحن لا نرى أي شيء، إلا من خلال عدسة التصوير التي تُصغِّر المنظر الذي أمامنا، وتضعه على الشريحة الإلكترونية الحساسة، أو الفيلم سابقًا، وبالطبع

العدسات أنواع وأصناف، وتنوعها هذا يفيد جدًا العمل الدرامي في السينما، وهي طُورتْ في الحقبة الأخيرة بشكل مدهش، مما زاد جودة الصورة وجمالها.

ولا شك أني كمدير تصوير أعلم جيدًا مزايا وعيوب العدسات، كما أن المخرج السينمائي الشاطر ملم بهذا جيدًا، بل هي مادة أساسية في أي معهد أو كلية تدرس السينما، وتأتي أهمية ذلك لأن العدسة هي مفتاح اللقطة من خلال عيوبها أو مزاياها سنحصل على ما نريد دراميًّا وفنيًّا.

وقد لا يحفظ المخرج أرقام العدسات البؤرية، ولكنه يصارحني بحجم اللقطة الذي يريده، و أنا أصنع لها العدسة المناسبة، ولكن المخرج الذي لا يفهم بالعدسات مثل الرجل الذي لا يعرف القراءة؛ لأنه لا يعرف أبجدية اللغة.

وعامةً تنقسم العدسات إلى أربعة أقسام أساسية في استعمالها، وبالطبع هذا الكتاب يوضح ما الاستعمالات المختلفة في أفلامي وليس شرحًا مدرسيًّا، ومن يريد شرحًا مدرسيًّا عليه بكتابي (تجربتي مع الصورة السينمائية) الجزء الثاني، حيث سيجد شرحًا و افيًا تحت باب (البصريات ألف باء.. الصورة).

لا أستغني أبدًا في مقاس التصوير الاحترافي 35 مللي، عن العدسة العادية Normal التي هي أقرب شيء لعين الإنسان، وهي في هذا المقاس من التصوير تُعرف ب 50 مللي متر، وهذا الرقم البؤري الذي وضعه المُصنّع لها من أي ماركة كانت، فهي أصلح عدسة لتصوير الوجوه في الفيلم؛ لأن العيوب البصرية تقريبًا منعدمة، كما أنها تحافظ على النسبة الصحيحة لوجه الإنسان بالذات، حيث سيملأ

شاشة العرض وجهه، ويضاهي بنورانيته الظلام، فيجب أن يكون وجه ممثلينا في أبهى صورة وبعيدًا عن العيوب، إن لم يكن عكس ذلك ونريد أن نظهرها.

في فيلم (أبو البنات) صورة (253)، وجه مديحة كامل قرب نهاية الفيلم، ولازم في تفكيري وقتها أن تحبه ويصعب عليك سقوطها في الخطأ والحياة من بعد.

وفي فيلم (سواق الأتوبيس) صورة (254)، وجه نور الشريف المصدق الذي يعاني من أزمة الأب.

وفي فيلم (طائر على الطريق) صورة (255)، لفردوس عبد الحميد المظلومة، الضحية، التي عرفت طعم الحب أخيرًا، هذه العدسة تشي بالوجوه، وتنقل للشاشة أدق تفاصيل الوجه للإنسان، كما هي كذلك تصلح لأغراض عديدة أخرى في حجم ورؤية مكانتها البؤرية.

النوع الثاني من العدسات، العدسة الأقل رقميًا من العادية 4.5/9.5/16/18/20/25/35/40 مللي متر، فكلما قلَّ الرقم البؤري للعدسة زادت رؤية اتساعها، وتسمى العدسات المنفرجة الزاوية، Wide، والعيوب والمزايا بها عديدة، فهي عدسات تصلح للتصوير في الأماكن الضيقة مثل السيارات والمصاعد والحجرات، كما أنها تعطي منظورًا للصورة واسعًا يجمع من الممكن المكان بالمجاميع الموجودة به مثلًا، أو تلتقط منظرًا جميلًا للبحر المتسع أو الجبال الخضراء، وهي عدسات لا يستغني عنها أبدًا مدير التصوير لأنها عملية للغاية، كما أنها لها عيوب في المبالغة في المسافات الحقيقية للصورة بحيث تكون الأشياء أبعد من حقيقتها، وبالتالي أصغر حجمًا، وهذا عيب ولكنه يستغل في أفلام الحركة والمغامرات، حيث تكون

سرعة الحركة أسرع من حقيقتها، كما أن لهذه العدسات وضوحًا كبيرًا بؤريًّا جيدًا للصورة، فتكون الصورة كلها –نت– أي في عمق واضح بالكامل، كما أنه كلما صغر الرقم البؤري للعدسة، زادت معامل التشويه بها، فتصبح الخطوط الرأسية والأفقية منبعجة دائرية الأطراف والوسط، وهذا عيب، ولكن يستغل كما سنعرف في العمل على تشويه الوجه لغرض درامي مقصود.

كما أن هذه العدسات المتسعة خاصة 20 و18 مللي متر؛ تصلح للتصوير الحر بالكاميرا محمولة على اليد، لأن نسبة الاهتزازات ستكون غير ملحوظة، وإن كانت الآن وسائل امتصاص الهزات عديدة في عدة آليات مع الكاميرات الأقل حجمًا ووزنًا، ونلاحظ من بعض صور أفلامي الاستعمال الأمثل لها، في فيلم (الإمبراطور) صورة (256)، تجمع ممثلين كثيرين في لقطة واحدة شاملة، أو في فيلم (الطريق إلى إيلات) صورة (257)، تصنع الشيء نفسه وتضم عددًا كبيرًا من الممثلين، أما في فيلم (المجهول) صورة (258) فهي واسعة لتحوي ما في الحجرة، وما على بابها من دخول سناء جميل على الممارسين، أو في فيلم (الجسر) صورة (259)، للجد محمود مرسي وحفيده في المنزل، أو في فيلم (المرأة التي هزت عرش مصر) صورة (260)، ليهو الرقص المتسع في القصر، أو في فيلم (ضد الحكومة) صورة (261) داخل القطار، حيث تعطي العدسة ذلك الاتساع الذي يشمل أحمد زكي ومن حوله، أو في فيلم (طائر على الطريق) صور (262) و(263)، حيث كان التصوير السريع المفاجئ غير المخطط له، وبالصدفة بطلة العدسة الواسعة والحركة الحرة، كما نلاحظ ذلك في صورة فيلم آخر (الحريف) صورة (264)، وكما قلتُ لا غنى أبدًا لي عن مجموعة العدسات الواسعة المنفرجة بكل مزاياها وعيوبها.

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

النوع الثالث من العدسات التي استعملتها، هي العدسات التي ترتفع أرقامها البؤرية فوق العدسة العادية 50 مللي متر، أي 300/250/200/150/100/90/85/75 حتى بالنسبة لي 1000 مللي متر، وهي أطول عدسة استعملتها في أفلامي، في حرب الاستنزاف وأكتوبر، كما في عدة أفلام تسجيلية وروائية، وتُسمى العدسات ضيقة الزاوية Telephoto، وهي تقرب المنظور وتكبره حسب الرقم البؤري المسجل عليها، فكلما زاد الرقم اقترب المنظور وكبر، وهي عدسات قليلة في عمق المجال الواضح، لذا من المهم جدًا ضبط المسافة الصحيحة للصورة بشكل جيد ومن دون أخطاء؛ لأنها توضح جيدًا ما خلف ذلك أو ما أمام ذلك فقط المسافة القياسية التي ضُبطت عليها، وهذا بالطبع عيب، ولكن يستغل في جعل الصورة شاعرية حالمة، لها نعومة تصلح لمشاهد الحب والجمال...

كما أن هذه العدسات تضغط المسافات وتسطحها، وبالتالي أي شيء متحرك متعامد مع الكاميرا سيبدو واقفًا في مكانه لا يتحرك وهذا عيب، ولكن كذلك يستغل كميزة في عدم حركة الأشياء إذا أردنا تطويل المشهد، وبما أنها تضغط المسافات فهي صالحة، لجعل الانفجارات والحرائق بعيدة عن الممثلين، ولكن عند تصويرها نراها ملاصقة لهم بهذا العيب الخادع بصريًا، وهذه العدسات في بُعدها بالمسافات إن وضعنا المسافة إلى ما لا نهاية فإن الصورة النهائية ستكون كلها واضحة الرؤية.

كما أن هذا النوع من العدسات المحدود في عمق الميدان، يصلح كذلك في لقطات من الممكن أن تكون جيدة في المعنى الدرامي والبصري في أفلام الحركة.

وفي الفيلم التسجيلي (وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم) صور (265)، (266)، (267)، مثال للاستعمال للعدسة هذه بالطول البؤري المناسب، وفي فيلم (حكايات الغريب) صورة (268)، نجد مثالًا جيدًا على ذلك.

وصورة (269)، لتصوير بالعدسة 1000 مللي متر في أحد الأفلام، كما في فيلم (الثأر) صورة (270) كيف استغلتْ العدسة الطويلة، البُعد البؤري قليلًا في حدود 85 مللي متر، في إعطاء تأثير مرعب في لقطة ذاتية قمت بها شخصيًا بالفيلم كما نلاحظ في صورة (271).

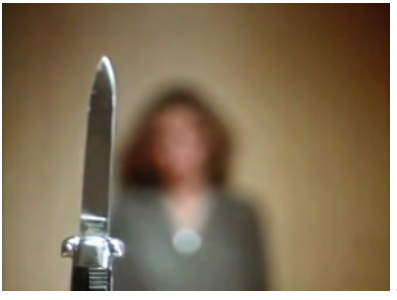
265

266

267

268

269



270

271

أما النوع الرابع من العدسات، فهي العدسات الخاصة التي استعملتها في حياتي، وأولها بالطبع العدسة «الزووم» الكاذبة؛ لأنها تحرك كل المنظور بصريًّا، ثم العدسة عين السمكة، وهي أقصى اتساعًا للعدسة المنفرجة والعدسة المايكرو والعدسة النصف بؤرة والعدسة المنشور، ففي فيلم (عمر 2000) صورة (272) و(273) استعمال للعدسة المايكرو حتى أبيّن خصلة الشعر الظاهرة بجودة، حيث إن اللقطة المتوسطة لا تظهرها، ويجب أن نركز عليها لعلاقتها بالدراما، أو تشويه كامل بالعدسة عين السمكة في فيلم (نساء ضد القانون) صورة (274) لوجه على الشريف أثناء تناوله الطعام كشيء منفر حسب أحداث الفيلم، أو لأول مرة في السينما المصرية استعمال العدسة النصف بؤرة في فيلم (الشيطان يعظ) صورة (275)، التي تظهر الأمامية واضحة تمامًا بؤريًّا، وكذلك الخلفية في وضوح كامل، أو العدسة المنشور في فيلم (بستان الدم) صورة (276)، لعادل أدهم، مواجهًا يسرا كسراب حسب أحداث

الفيلم، وهذه هي العدسات الخاصة فقط التي استعملتها في أفلامي، وأريد التأكيد على أن من أهم الأشياء لأي مخرج أو مصور، معرفة دور العدسات جيدًا بالصورة السينمائية خاصةً.

والصورة (277) مع المخرج علي عبد الخالق أثناء تصوير فيلم (بيت بلا حنان)، والصورة (278) مع المخرج محمد خان أثناء تصوير فيلم (الحريف)، والصورة رقم (279) مع المخرج عاطف الطيب أثناء تصوير فيلم (البريء)، والصورة (280) مع المخرج أشرف فهمي أثناء تصوير فيلم (حادث النصف متر)، والصورة (281) مع المخرج نادر جلال أثناء تصوير فيلم (بطل من ورق).

272

273

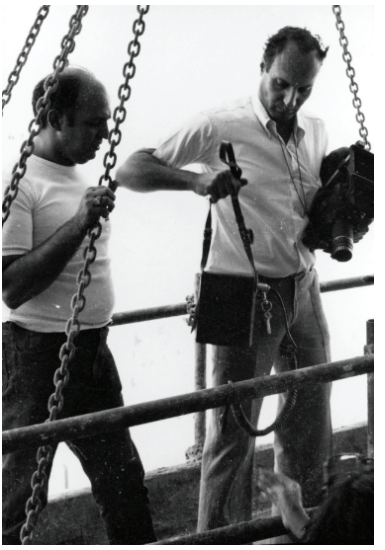
274

275

277

276

279



278

280

281

الختام:

مهما أكتب أو أشرح في تصويري للأفلام، فهذا لا يغني أبدًا عن الفهم والمتعة بالمشاهدة، من البداية أيقنت أني أعمل في منظومة سينما تجارية، فقد تركت الدولة السينما مع تخرجي من المعهد عام 1971، وحين أقول سينما تجارية وهذا ليس عيبًا، بل تصنيف؛ لأن منظومة صناعة الأفلام هي في الأصل للربح في كل بقاع العالم، لكن مع الربح في الأفلام المتقدمة هناك الفكر والفن والإبداع، من خلال مجموعة فنية عظيمة من جيلي استطعنا أن نصنع السينما التي نحبها ونؤمن بها وتجارية، وبعض من هذه الأفلام رائعة ولكنها لم تغطِ مصاريف إنتاجها.

أمضيتُ ستة وأربعين عامًا محترفًا [1966–2012] حتى قبل أن أدخل معهد السينما وسنوات قبلها هاويًا، ومازلتُ هاويًا، وقررت حين يمنحني الله العمر، وأصل إلى سن السبعين، أن أرتاح ولا أقف خلف الكاميرا مرة أخرى، ويكفيني مشاهدة الأفلام ونقل خبرتي إلى الأجيال من بعدي، بالتدريس أو كتابة المؤلفات الخاصة بالتصوير التي تنقص المكتبة العربية بشدة.

وكما أوضحت كان عملي به الكثير من متعة العمل والابتكار بمعدات تقاوم الزمن وحلول أوجدها تساعد صورتي بقدر الإمكان، كنت محظوظًا لأني عملت مع كتّاب ومفكرين ومخرجين وفنانين يعشقون العمل والسينما، ومع عمالة فنية وقفتْ بجانبي ومنحتني كل خبرتها وحبها، وبالرغم من علمي الدائم بالتقدم في صناعة الأفلام بالخارج؛ إلا أني لم أحبط قط بإمكانات بلدي، رغم عدم مسايرتها هذا التقدم لظروف خارجة عن إرادتها، لأنها كانت دائمًا في صراع

مع العدو، ومازالت حتى الآن للأسف، نحن نملك في بلادنا قاعدة فنية سينمائية عظيمة لها تاريخ وبصمة خاصة بمصريتنا، أرجو أن يحافظ عليها في المستقبل، فمصر أمُّ الحضارة وإن كانت الآن تكافح للتقدم، فيظهر أن هذا قدرها المكتوب.

لم أتناول في هذا الكتاب الألوان؛ لأن لي كتابًا عام 2007 طُبع مرتين هو (سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة)، أجده يكفي بشكل كبير، ويغني القارئ عن الألوان، وكذلك أستعملها في أفلامي، وأرجو أن أكون وُفقتُ في تفسير بعضٍ من أعمالي في الأفلام المختلفة في حدود الأفلام المتوفرة معي من على النت، والله المُوفِّق والمستعان.

فهرس الصور بالكتاب

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
1	الحريف	محمد خان	1984	
2	البيضة والحجر	علي عبد الخالق	1990	
3	ضربة شمس	محمد خان	1980	
4	الحريف	محمد خان	1984	
5	طائر على الطريق	محمد خان	1981	
6	العشق والدم	أشرف فهمي	2002	
7	أربعة في مهمة رسمية	علي عبد الخالق	1987	
8	أريد خلعًا	أحمد عواض	2005	
9	أيام الماء والملح	يوسف إبراهيم	1990	التلفزيون
10	كتيبة الإعدام	عاطف الطيب	1989	
11				
12	شارع السد	محمد حسيب	1986	
13	حكمت فهمي	حسام الدين مصطفى	1994	
14	جحيم تحت الماء	نادر جلال	1989	
15	بيت بلا حنان	علي عبد الخالق	1976	

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
16	ضربة شمس	محمد خان	1980	
17	سأعود بلا دموع	تيسير عبود	1982	
18	الحب فوق هضبة الهرم	عاطف الطيب	1986	
19	الحريف	محمد خان	1984	
20				
21				
22				
23				
24				
25				
26	الحب فوق هضبة الهرم	عاطف الطيب	1986	
27	عمر 2000	أحمد عاطف	2000	
28				
29	الشيطان يعظ	أشرف فهمي	1981	
30	بستان الدم	أشرف فهمي	1989	
31	عمر 2000	أحمد عاطف	2000	

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
32	ليلة شتاء دافئة	أحمد فؤاد	1981	
33	بطل من ورق	نادر جلال	1988	
34				
35	بستان الدم	أشرف فهمي	1989	
36				
37	البريء	عاطف الطيب	1986	
38				
39	الغيرة القاتلة	عاطف الطيب	1983	
40	استغاثة من العالم الآخر	محمد حسيب	1985	
41				
42	لخمة راس	أحمد البدري	2006	
43	ضربة شمس	محمد خان	1980	
44	جزيرة الشيطان	نادر جلال	1990	
45	الغيرة القاتلة	عاطف الطيب	1983	
46	الشيطان يعظ	أشرف فهمي	1981	
47	حسن اللول	نادر جلال	1997	

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
48	حكمت فهمي	حسام الدين مصطفى	1994	
49	البريء	عاطف الطيب	1986	
50				
51	الحب فوق هضبة الهرم	عاطف الطيب	1986	
52				
53				
54				
56				
57				
58				
59	طائر على الطريق	محمد خان	1981	
60	استغاثة من العالم الآخر	محمد حسيب	1985	
61	البيضة والحجر	علي عبد الخالق	1990	
62				
63	بطل من الجنوب	محمد أبو يوسف	2001	

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
64	عمر 2000	أحمد عاطف	2000	
65				
66				
67	بستان الدم	أشرف فهمي	1989	
68	حسن اللول	نادر جلال	1997	
69	الحريف	محمد خان	1984	
70	بستان الدم	أشرف فهمي	1989	
71	عذاب الحب	علي عبد الخالق	1980	
72	بطل من الجنوب	محمد أبو سيف	2001	
73	العشق والدم	أشرف فهمي	2002	
74	اغتيال	نادر جلال	1996	
75	بيت بلا حنان	علي عبد الخالق	1976	
76	الرجل الذي عطس	عمر عبد العزيز	1985	
77	شارع السد	محمد حسيب	1986	
78	وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم	داود عبد السيد	1976	فيلم تسجيلي
79	أريد خلعًا	أحمد عواض	2005	

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
80	كذلك في الزمالك	أحمد عواض	2002	
81	ملف في الآداب	عاطف الطيب	1986	
82				
83	بطل من الجنوب	محمد أبو سيف	2001	
84	البريء	عاطف الطيب	1986	
85				
86				
87				
88				
89	جحيم تحت الماء	نادر جلال	1989	
90				
91				
92				
93				
94				
95				
96	ملف في الآداب	عاطف الطيب	1986	

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
97	عصر القوة	نادر جلال	1991	
98	ضربة شمس	نادر جلال	1980	
99	استغاثة من العالم الآخر	محمد حسيب	1985	
100	حالة تلبس	هنري بركات	1988	
101	الطريق إلى إيلات	إنعام محمد علي	1994	تليفزيون
102	الأبالسة	علي عبد الخالق	1980	
103	المجهول	أشرف فهمي	1984	
104	العار	علي عبد الخالق	1982	
105	بستان الدم	أشرف فهمي	1989	
106	سواق الأتوبيس	عاطف الطيب	1983	
107	الحريف	محمد خان	1984	
108	البريء	عاطف الطيب	1986	
109	كتيبة الإعدام	عاطف الطيب	1989	
110	كيمو و أنتيمو	حامد سعيد	2004	
111	بئر الخيانة	علي عبد الخالق	1987	

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
112	الصباح	سامي السلاموني	1982	فيلم تسجيلي
113	الغيرة القاتلة	عاطف الطيب	1983	
114	أبطال من مصر	أحمد راشد	1974	فيلم تسجيلي
115	ضربة شمس	محمد خان	1980	
116	الشيطان يعظ	أشرف فهمي	1981	
117	الحب فوق هضبة الهرم	عاطف الطيب	1986	
118	أربعة في مهمة رسمية	علي عبد الخالق	1987	
119	البريء	عاطف الطيب	1986	
120	العشق والدم	أشرف فهمي	2002	
121	الشيطان يعظ	أشرف فهمي	1981	
122				
123	ملف في الآداب	عاطف الطيب	1986	
124	الحريف	محمد خان	1984	
125	كتيبة الإعدام	عاطف الطيب	1989	

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
126	ضربة شمس	محمد خان	1980	
127				
128	سواق الأتوبيس	عاطف الطيب	1983	
129	سواق الأتوبيس	عاطف الطيب	1983	
130	العار	علي عبد الخالق	1982	
131	الطريق إلى إيلات	إنعام محمد علي	1994	تليفزيون
132				
133				
134	أثناء التصوير السينمائي تحت الماء في الطريق إلى إيلات			
135	الصباح	سامي السلاموني	1982	فيلم تسجيلي
136	الحريف	محمد خان	1984	
137	شهر الصيام	أحمد راشد	1967	فيلم تسجيلي
138	نص أرنب	محمد خان	1985	
139	نص أرنب	محمد خان	1985	
140	بيت القاصرات	أحمد فؤاد	1984	

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
141	أربعة في مهمة رسمية	علي عبد الخالق	1987	
142				
143	الحريف	محمد خان	1984	
144				
145	الحب فوق هضبة الهرم	عاطف الطيب	1986	
146				
147	ملف في الآداب	عاطف الطيب	1986	
148				
149	البريء	عاطف الطيب	1986	
150				
151	عنترشايل سيفه	أحمد السبعاوي	1983	
152				
153	بئرالخيانة	علي عبد الخالق	1987	
154	حالة تلبس	هنري بركات	1988	
155				

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
156	صور مختلفة لتصويري في الشوارع			
157				
158				
159				
160				
161				
162				
163				
164				
165				
166				
167				
168				
169				
170				
171				
172				

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
173	نساء خلف القضبان	نادية حمزة	1986	
174	ملف في الآداب	عاطف الطيب	1986	
175	ملف في الآداب			
176	شارع السد	محمد حسيب	1986	
177	الحريف	محمد خان	1984	
178	الشيطان يعظ	أشرف فهمي	1981	
179	الحريف	محمد خان	1984	
180	الحريف			
181	بيت القاصرات	أحمد فؤاد	1984	
182	الحريف	محمد خان	1984	
183	ضربة شمس	محمد خان	1980	
184	سواق الأتوبيس	عاطف الطيب	1983	
185	نص أرنب	محمد خان	1985	
186	ضربة شمس	محمد خان	1980	
187	ملف في الآداب	عاطف الطيب	1986	
188	الطريق إلى إيلات	إنعام محمد علي	1994	تليفزيون

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
189	سواق الأتوبيس	عاطف الطيب	1983	
190	الطريق إلى إيلات	إنعام محمد علي	1994	تليفزيون
191	الطريق إلى إيلات			
192	أثناء تصوير فيلم الحب في طابا			
193	أثناء تصوير فيلم طائر على الطريق			
194	طائر على الطريق	محمد خان	1981	
195				
196				
197	العار علي	عبد الخالق	1983	
198	كتيبة الإعدام	عاطف الطيب	1989	
199	سواق الأتوبيس	عاطف الطيب	1983	
200	حكاية من زمن جميل	سعيد شيمي	1997	فيلم تسجيلي
201	الطريق إلى إيلات	إنعام محمد علي	1994	
202	عصر القوة	نادر جلال	1991	
203	سواق الأتوبيس	عاطف الطيب	1983	
204	طائر على الطريق	محمد خان	1981	

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
205	جزيرة الشيطان	نادر جلال	1990	
206	الثأر	محمد خان	1984	
207	سواق الأتوبيس	عاطف الطيب	1983	
208	سواق الأتوبيس			
209	صورة من مقابر الأشراف بالبر الغربي بالأقصر			
210	صورة من رسم ليوناردو دافينشي			
211	العار	علي عبد الخالق	1982	
212	العار			
213	ضد الحكومة	عاطف الطيب	1992	
214	العار	علي عبد الخالق	1982	
215	جزيرة الشيطان	نادر جلال	1990	
216	أبطال من مصر	أحمد راشد	1974	فيلم تسجيلي
217	الحريف	محمد خان	1984	
218	حسن اللول	نادر جلال	1997	
219	الأبالسة	علي عبد الخالق	1980	
220	بستان الدم	أشرف فهمي	1989	

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
221	اغتيال	نادر جلال	1996	
222	التخشيبة	عاطف الطيب	1984	
223	صورة مرسومة إيضاحية للحركة في الكادر			
224	بستان الدم	أشرف فهمي	1989	
225	بئر الخيانة	علي عبد الخالق	1987	
226	بئر الخيانة			
227	أبو البنات	تيسير عبود	1980	
228	البريء	عاطف الطيب	1986	
229	بستان الدم	أشرف فهمي	1989	
230	بيت بلا حنان	علي عبد الخالق	1976	
231	أبو البنات	تيسير عبود	1980	
232	العار	علي عبد الخالق	1982	
233	الأبالسة	علي عبد الخالق	1980	
234	الحريف	محمد خان	1984	
235	المجهول	أشرف فهمي	1984	
236	جزيرة الشيطان	نادر جلال	1990	
237	العار	علي عبد الخالق	1982	

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
238	ضربة شمس	محمد خان	1980	
239	المرأة التي هزت عرش مصر	نادر جلال	1995	
240	البيضة والحجر	علي عبد الخالق	1990	
241	الشيطان يعظ	أشرف فهمي	1981	
242	العشق والدم	أشرف فهمي	2002	
243	جزيرة الشيطان	نادر جلال	1990	
244	نص أرنب	محمد خان	198	
245	الرجل الذي عطس	عمر عبد العزيز	1985	
246	الثأر	محمد خان	1984	
247	الثأر			
248	اغتيال	نادر جلال	1996	
249	جزيرة الشيطان	نادر جلال	1990	
250	الطريق إلى إيلات	إنعام محمد علي	1994	تليفزيون
251	جحيم تحت الماء	نادر جلال	1989	
252	جزيرة الشيطان	نادر جلال	1990	
253	أبو البنات	تيسير عبود	1980	

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
254	سواق الأتوبيس	عاطف الطيب	1983	
255	طائر على الطريق	محمد خان	1981	
256	الإمبراطور	طارق العريان	1990	
257	الطريق إلى إيلات	إنعام محمد علي	1994	تليفزيون
258	المجهول	أشرف فهمي	1984	
259	الجسر	عمرو بيومي	1999	تليفزيون
260	المرأة التي هزت عرش مصر	نادر جلال	1995	
261	ضد الحكومة	عاطف الطيب	1992	
262	طائر على الطريق	محمد خان	1981	
263				
264	الحريف	محمد خان	1984	
265	وصية رجل حكيم في شؤون القرية والتعليم	داود عبد السيد	1976	فيلم تسجيلي
266				
267				
268	حكايات الغريب	إنعام محمد علي	1991	تليفزيون

رقم	اسم الفلم أو الموضوع	اسم المخرج	سنة العرض	ملاحظات
269	صورة أثناء التصوير بالعدسة الـ1000 مللي متر			
270	الثأر	محمد خان	1984	
271	صورة أثناء التصوير بالعدسة الطويلة			
272	عمر 2000	أحمد عاطف	2000	
273				
274	نساء ضد القانون	نادية حمزة	1991	
275	الشيطان يعظ	أشرف فهمي	1981	
276	بستان الدم	أشرف فهمي	1989	
277	صورة مع المخرج علي عبد الخالق			
278	صورة مع المخرج محمد خان			
279	صورة مع المخرج عاطف الطيب			
280	صورة مع المخرج أشرف فهمي			
281	صورة مع المخرج نادر جلال			

سيرة ذاتية مختصرة

• محمد سعيد شيمي

• سعيد شيمي –اسم الشهرة– مدير تصوير وباحث سينمائي.

• مواليد القاهرة عام 1943 –حي عابدين– تنتمي جذوره لمحافظة المنيا.

• خريج معهد السينما عام 1971 بتقدير جيد جدًا.

• صوَّر 75 فيلمًا تسجيليًّا و108 أفلام روائية طويلة و5 مسلسلات و3 سهرات بالفيديو.

• له 27 كتابًا من تأليفه في التصوير وفن السينما.

• حاصل على العديد من الجوائز تجاوزت 37 جائزة.

• كُرّم في محافل سينمائية وثقافية عديدة بمصر والخارج .

• كان أول من صوّر سينمائيًا تحت سطح الماء في العديد من الأفلام أهمها (الطريق إلى إيلات).

كما نثق بكتابنا نثق بصوتك / هنا نصغي إليك!

الهالة للنشر والتوزيع
AL HALA PUBLISHING & DISTRIBUTION

تواصل معنا، ونحن نسمعك!
https://www.facebook.com/alhalapublishing
info@alhalapublishing.com