أَفْلَامِي

مَعَ

عَاطِف الطَّيِّب

عنوان الكتاب : أفلامي مع عاطف الطيب
المؤلف : سعيد شيمي
المراجعة اللغوية : دعاء السيد
الإخراج الداخلي : دعاء السيد
تصميم الغلاف : مروة فتحي
رقم الإيداع : ٢٠١٩/٨٩٨٥
الترقيم الدولي: ٥-٢-٢٩٤٥٨
الطبعة الأولى : ٢٠١٩
رئيس مجلس الإدارة : أ.د. محمود محمد السعيد
المدير العام : هالة البشبيشي

بريد إلكتروني : alhalapublishing@gmail.com
تليفون : ٠١١١٠١٦١١١٧
العنوان : ٢٦ش ٢٦١ 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 إلكترونيًا نسخًا أو تسجيلًا أو تخزينًا، دون إذنٍ خطيٍ من الدار.

جميع الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبر عن رأي كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي دار النشر.

إهداء

إلى روحك يا عاطف.. لتستريح بعد عناءٍ مستمر..

آملين في أجيالٍ من بعدك؛ تخطو

مثلك بصدقٍ وقيمة إلى الشاشة العربية..

سعيد شيمي

مقدمة الطبعة الثانية

مرَّ أربعةٌ وعشرون عامًا على رحيل المخرج/ عاطف الطيب، وعشرون عامًا على الإصدار الأول لهذا المؤلَّف، وهو الكتاب الذي لم يفقد الطلب عليه دائمًا وباستمرار طوال هذه المدة، والحقيقة أن قيمة الأعمال الفيلمية للراحل عاطف الطيب؛ تجد مداها عند المخرجين الشباب على مر السنوات، لما تقدمه هذه الأفلام من معالجات صادقة ومخلصة لمجتمعنا، بأسلوب سينمائي ناضج، وحنكة مصرية صميمة.

فعاطف الطيب ابنٌ مخلصٌ لطبقة المصريين الشرفاء الكادحين، عاش وترعرع مكافحًا مع أسرته، وبالذات والده أحب الأفلام، وعمل على أن تكون هذه الأفلام وسيلة وأجراس تلفت نظرنا إلى ما يدور حولنا من سلبيات وعادات مريضة ونفاق وظلم، وما مدى التحولات التي تحدث في المجتمع من فئات ظلامية تأخذ البلاد إلى المجهول.

كانت نظرة عاطف الاجتماعية سباقة في أشياء يستشعرها، ويعبر عنها في أفلامه ونحن غافلون، كان نبض الشارع والخطر الذي يحيط بالمجتمع المصري أمام عينيه، فهو يعيش في حي شعبي – بولاق الدكرور – وكل شيء واضح هناك، من طيور الظلام، وإهمال الدولة لكل خدماتها وأمنها، إلا القمع باسم النظام، وهذا ظهر جليًّا بعد وفاته، بدءًا من ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١.

أثناء تصوير فيلم (ملف في الآداب) ونحن في مشاهد المحكمة، ونجهز للقطات حركة أبطال الفيلم المتهمين إلى قاعة التحقيق، طلب عاطف من مساعده الأول أن يجهز في الغد مجموعة من الكومبارس يلبسون الجلباب الأبيض ويطلقون اللحى، ويسيرون بين المجاميع في صفٍ واحد مقبوض عليهم من الشرطة للعرض على القاضي في أحد جلسات المحكمة، كنت بجواره وهو يطلب ذلك، وقد أقلقني ذلك من ناحية التقنية، فأنا أوزع وأنشر الضوء، في ممرات التصوير حتى يحاكي الواقع والنوافذ، وحرة كتلة من البشر بملابس موحدة بيضاء، سيحدث عندي نصوع زائد أنا في غنى عنه، قلت لعاطف هل يمكن الاستغناء عن هؤلاء الكومبارس البيض الملابس، قال لي: لا!

وسأشرح لك من بعد ذلك لماذا؟

وبالفعل في جلسة راحة نتناول غذاء الظهر، وهو أبدًا لم نأكله ظهرًا، شرح لي أن هؤلاء الذين يظهرون بالملابس البيضاء ويدَّعون التقوى والدين والسلم الاجتماعي، منتشرون بشكل وبائي في المناطق الشعبية، يعملون في صمتٍ ولكن بخطورة فائقة، وخاصة أن الدولة في هذه المناطق غير موجودة، بل رفعت يدها تمامًا – أيام حكم حسني مبارك – من أي خدمة للشعب هناك، فأنشأ هؤلاء الزوايا والجوامع لنشر الدين المغلوط والفتنة الطائفية بالمجتمع المصري، بل تغلغلوا في التعليم، بإنشاء فصول تقوية للطلاب في سن النضوج

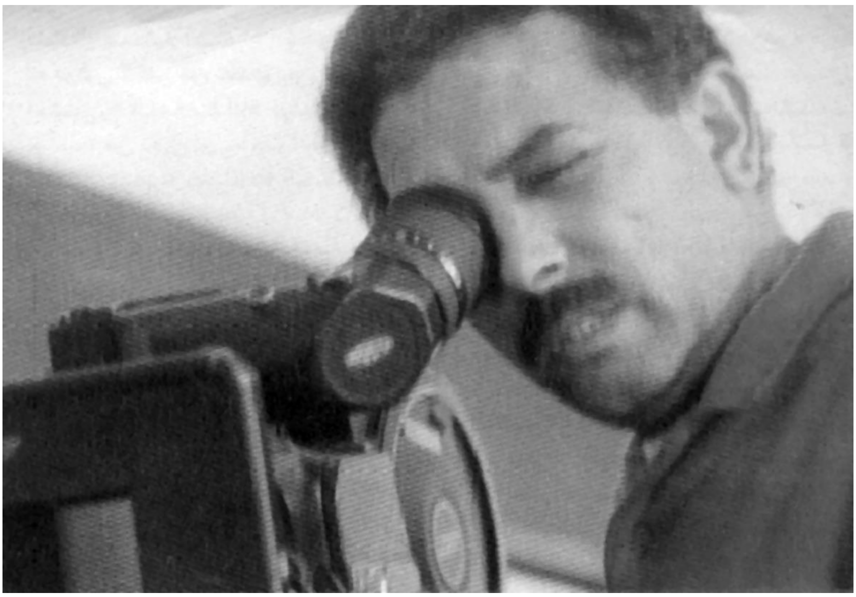
والشباب ومع هذه الفصول التجنيد لأفكارهم المدمرة لبنية الحياة المصرية التي استمرت طوال هذه القرون لا يقترب منها أي عنصرية أو شذوذ في العلاقات بين عنصري الأمة.

زد على ذلك نشر الحجاب والنقاب بشكل عنيف في هذه المناطق الشعبية، بل وصل الأمر إلى مفهوم أن الانثى السافرة كافرة، ولن يتزوجها أحد، وهذه الأفكار انتشرت بشكل خطير، وخاصة أن نسبة الأمية والجهل، للأسف متوفرة، والهروب من التعليم متزايد، فالعلم في الزوايا وبحور التقوية، في رأيي -بعد هذه السنوات التي صنعت فيها مع المخرج عاطف الطيب أجمل وأنضج الأفلام في السينما في فترة الثمانينات- أنه كان يضع يده دائمًا على النبض المصري الخالص، بعيدًا عن أي ضغوط سياسة أو أيدلوجية أو دينية، أو عقائدية.. عاطف الطيب سخَّرَ فنَّه لخدمة مجتمعه، وأتذكر بعد فيلم (سواق الأتوبيس) كم الحيرة التي كانت تحيط به من الحصول على موضوع – سيناريو – يتوافق مع فكره ورؤيته، حتى حصل على سيناريو الكاتب اللامع وحيد حامد (التخشيبة).

وأرجو أن يكون هذا الكتاب نبراسًا للشباب المصري الذي يجد في عمل الأفلام رسالة وقيمة وفن لمجتمعه وللإنسان عامةً.

سعيد شيمي

مارس ٢٠١٩



مقدمة المؤلف

(عاطف الطيب) لم يكن صديقًا بالمفهوم التقليدي للصداقة، فقد كُنَّا قريبين جدًا خلال الـ ١٥ عامًا (هي كل تاريخه الفني تقريبًا، والذي ترك ذخيرة من الأفلام الجيدة المحترمة التي أسعدتنا كما أسعدت الجماهير التي أقبلت عليها)، كانت صداقتنا في هذه الفترة القصيرة من الزمن تعني كذلك نوعًا من الرؤية الإنسانية العالية والإحساس بألم الغير وألم الأصدقاء.. كان عاطف يحمل حقًّا قلبًا عليلًا.. ولكن (سبحان الله) كان هذا القلب به كمية من الحب والعواطف والإحساس تفوق أي قلب سليم، من هنا جاءت أعمال الطيب صادقة، لأنه يحمل بداخله هذا الصدق النبيل.

في هذه الفترة القصيرة مرت بي أيامٌ عاصفة قلبت حياتي وبيتي رأسًا على عقب.. فوجدت بجانبي أصدقائي وعلى رأسهم (الطيب).. كان يودني ويحضر للسؤال عن ابني وبالقرب مني دائمًا، كانت الليالي التي نقضيها نناقش فيلمًا أو فكرة أو أسلوب عمل سينمائي؛ هي الليالي التي أخرجتني من دوامة الألم، ثم بعد ذلك كان نصيرًا لي بشكل مطلق.. حين رمتني الأمواج على شاطئ محب جديد.. وأمل فؤاد.. وحياة جديدة.

كان قريبًا ليس في العمل فقط؛ ولكن في الحياة، فمن النادر أن تجد في هذا الزمن صديق حقٍ بدون فوائد.. لم أصور بالطبع جميع أعماله، بل اعتذرت عن بعضها حتى بعد أن وقعت العقود وتناقشنا ليالٍ عن فلمي (الزمار) و(البدرون) لأسباب سنعرفها في حينها، لم يغضب مني.. ولم يعاملني كباقي المخرجين المتعجرفين وكأني قد عبت في الذات الملكية، كان يرى الأمور واضحة ولا يحملها غير الرؤية الصحيحة.. ويحترم فكرك وظروفك.

خلال هذه المدة صورت له ثمانية أفلام وأكملت له بعض الأفلام، واختلفنا بشدة من أجل أن يستريح أثناء العمل بعد أن ظهر مرضه، وكان لا يحب أن يعلم أحد بمرضه لخوفه أن ذلك يمكن أن يؤثر على عمله، فلن يرضى أي منتج أن يقوم مخرج عليل القلب بإخراج فيلمه، حيث يخشى أن يتركه في أيَّةِ لحظة. كان هذا تفكير عاطف، وكان المثال الذي أمامه نموذج الفنان الكوميدي (عبد السلام النابلسي) الذي كان يتبع هذا الأسلوب، كان عاطف في كثير من المناقشات يقول لي: العمر قصير.. وأنا في كثير أرد عليه بغيظ: "هو انت عارف شغل ربنا يا أخي؟".. ولكنه كان يشعر بذلك، وجعلني أنا الآخر استشعر ذلك وأحسست أنه يجري أو يسعى بسرعة لعمل فيلم وراء فيلم.. كانت طاقته كبيرة ولكن مرض الجسد يجعله ينزوي في ركن أثناء التحضير للقطة مستلق على الأرض بظهره ينشد راحة القلب، وكان يمزقني بهذا المنظر.. حاولت المستحيل لأن تكون ساعات العمل معه في حدود المعقول.. ثمان ساعات أو عشرة، ولكنها كانت تتجاوز ١٤ ساعة أو أكثر .. أي قلب عليل يمكن أن يتحمل ذلك.. فكرت أن أضع الحمل على نفسي وأتصنع أنا التعب والمرض.. ولكنه كشف بسهولة حيلتي، وأصبحت عقبة في سباقه مع الزمان وتحقيق أكبر قدر من الأفلام.

وأيقنت أن صديقي الطيب ذاهب لا محالة.. ذاهب.. فهو يسعى إلى ذلك بكل قوة.. وحين علمت الخبر لم أتعجب، فقد كنت أعلم أن الموت آتٍ، رحمه الله.. كان مثل الشهاب الذي ينير السماء سريعًا بنورٍ ساطع وينطفئ فجأة، لكنه ترك لنا أعمالًا وذكريات ونموذجًا نهتدي به.. لأنه صادق.. والصدق مع النفس كان طريقه دائمًا.

نجح عاطف الطيب في تقديم لغة سينمائية جريئة، تخترق العقول والحواس لصدقها الفني وشفافيتها، غاضب على السلبيات غضبا ترجمه برؤية "إيجابية" على الشاشة ليصبح مقاتلًا شرسًا، لا يخشى سطوة أو سلطة، واضعًا يده على ظواهر سلبية "عديدة" منتقدًا إياها بقوة لا يملكها سوى فنان ملتزم برسالة سامية.. مخرج له موقف وله وجهة نظر، والسينما بالنسبة له قضية وحياة. وحين سُئِل عاطف الطيب عن الاتجاه الذي اختاره لنفسه قال: لدي طموح مؤكد لخلق مواضيع لتحليل الواقع.. هذا هو الاتجاه الذي اخترته لنفسي.. لذا كان يرى السينما رسالة اجتماعية، وليست فنًا للتسلية فقط، واستطاع هذا المخرج الفنان الموهوب أن يخلق فنًا مصريًا اجتماعيًا راقيًا.

أنا شاهـــدٌ

على أفلام (عاطف الطيب)، عملت معه وصنعنا أفلام أفخر بها، بل هي من أحسن الأفلام التي صنعتها في حياتي الفنية. عشنا وحلمنا وعملنا وفرحنا وتأملنا معًا، نحن من جيل عاش حلم التغيير إلى الأفضل، وصُدِم في واقع التغيير إلى الأسوأ، نشأنا على مبادئ ثورة اجتماعية سياسية، وتحطمت هذه المبادئ مع موت الزعيم جمال عبد الناصر، أنا شاهد على (عاطف الطيب) في كثير من الأسرار الفنية والإنسانية والتي سأضعها في هذا الكتاب، فقد عملت معه قرابة خمسة عشر عامًا وربطتني به غير علاقة الصداقة الأسرية وزمالة العمل.. حب أكبر لخلقه وانتمائه لقضايا وطنه وعشقه للسينما كوسيلة تعبير وتحريض للناس على التغيير.. كان مهمومًا بقضايا الناس البسطاء.. الطبقة العظمى من المصريين ولهذا نجح وعرف كيف يصل إليهم وهم تعلقوا بأفلامه وبفنه ورؤيته، كان واحدًا منهم، يعرف كيف يضع إصبعه على جراحهم.

ومع ذكرياتي الفنية الشخصية في الثمان أفلام التي قمت بتصويرها له.. يأتي هذا الكتاب، وأرجو أن أكون قد أعطيت هذا المخرج الفذ حقه.. فهو يستحق أكثر من ذلك.

توجد حكمة فرعونية تقول:

يري الإنسان الأشياء بثلاثة عيون، عين في وجهه هي النظر، وأخرى في قلبه هي العاطفة، وثالثة في عقله وهي الإدراك، وبزيادة قوة إحداهما يتحدد الإحساس بالأشياء والعلاقة مع الحياة. وعاطف الطيب يحمل الإحساس بالنظر والعاطفة والإدراك معًا.. وأعماله التي تركها لنا خير دليل على ذلك.

وُلد عاطف الطيب في قرية الشارنية محافظة سوهاج في ٢٦ ديسمبر ١٩٤٨، وله أربع شقيقات وأخ أصغر منه، كان والده مزارعًا ولكنه لا يملك طينًا فهاجر مع أسرته إلى القاهرة باحثًا عن الرزق، وسكن في حي شعبي، تضخم بعد ذلك بشكل عشوائي حين احتوى هجرة أهل الريف للقاهرة، ضم حي بولاق الدكرور- القائم في الطرف الغربي من النيل وبعد الحي الحديث (المهندسين)- طائفة ضخمة من المصريين الوافدين والباحثين عن فرص أفضل للحياة، وبالذات بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو، وإذابة الهيبة والرهبة بين الطبقات ومجانية التعليم وشعارات ارفع رأسك يا أخي.. وذات مرة ونحن نصور في ميدان بالدقي، وأثناء فترة انتظار أحد الممثلين وكان قد صحبني إلى أحد المحال القريبة، حكى لي عاطف الطيب وقال: هنا كان دكان أبي.. فقد ادَّخر مالًا وفتح محل ألبان، كنت أساعده وأنا صغير، ثم كسدت تجارته من التنافس ورأس المال الأكبر، وانكسرت نفسه وكنت أرثى لحاله جدًا، كنت أوزع الألبان على شقق زبائنه حتى أساعده فقد كنت أنا ابنه الكبير وكل أخوتي بنات، و(أيمن) شقيقي الأصغر كان طفلًا بعد، قال لي عن هذه الرحلة من عمره ما معناه: تكوَّن في داخلي تعاطف شديد وتأمل مستمر لحال مجتمعنا.. وكنت لا أعرف كيف أعبر وأساعد هؤلاء الناس

المطحونين، أو بمعنى آخر السواد الأعظم من المصريين، أي الطبقة الوسطى التي ننتمي إليها، وكنت مبهورًا بمشاهدة الأفلام وأسعى إلى اختيار أفضلها للمشاهدة.

ويلتحق عاطف الطيب طالبًا في أكاديمية الفنون بالمعهد العالي للسينما عام ١٩٦٦، كان طالبًا هادئًا جدًا.. في اعتقادي أنه كان متأملًا مستوعبًا، وخاصة أن المعهد كان يضم مجموعة من الطلبة القاهريين البرجوازيين الأعلى صوتًا، ولولا مجانية التعليم وتفوق عاطف الطيب الثقافي لما وجد نفسه في هذا المكان.

ومرت سنوات الدراسية ليتخرج عاطف الطيب عام ١٩٧٠، وهو لا ينبئ بشيءٍ خاص أو موهبة قريبة، ولينضم من عام ١٩٧٠ إلى عام ١٩٧٥ كجندي في خدمة الوطن في التوجيه المعنوي للقوات المسلحة المصرية بقسم السينما، وأثناء هذه الفترة أخرج فيلم تسجيلي قصير ذكي المعالجة ويحمل انطباع نقدي ثاقب النظر لمجتمعه، كان الفيلم باسم (جريدة الصباح) وهو من إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية التابع لوزارة الثقافة، ويحمل مضمون الفيلم التناقض الشديد بين ما تقوله الصحف كل صباح على صفحاتها عن جبهة القتال بالقناة، وما يدور في واقع الحياة بالقاهرة.. هذا الفيلم القصير لفت الانتباه لعاطف الطيب المخرج الشاب وإن كان قد ضاع بعد ذلك مع ضجيج معركة أكتوبر والأفلام التي صنعت وأظهرت بطولة وتضحية المصريين الأبطال.

تقارب (عاطف الطيب) مع مجموعة شادي عبد السلام في استوديو نحاس، فقد كان شادي يجمع حوله الشباب الذين يرى فيهم موهبة خاصة أو جديدة، ومن خلال وحدة شادي للأفلام التجريبية يُخرج عاطف الطيب الفيلم التسجيلي القصير (مقايضة)، وهذا الفيلم هو الآخر لمسة وهج من عاطف. تعبر عن مشوار مزارع بسيط من قريته في الصعيد إلى السوق حتى يقايض على جزء من محصوله براديو ترانزستور صغير يسمع به أخبار الدنيا، الفكرة بسيطة ولكنها معالجة بحساسية وحرفية عالية، وتحمل نفس الاهتمام المبكر لعاطف الطيب بالناس والمجتمع.

انخرط عاطف بعد ذلك يعمل مساعدا للإخراج مع عدد من المخرجين المتنوعين، فمن شادي عبد السلام إلى يوسف شاهين إلى أحمد فؤاد درويش إلى سيد طنطاوي وغيرهم، وعمل في الإنتاج، ومع الأفلام الأجنبية التي تصور في مصر، كان هدفه أن يدَّخِر مبلغًا من المال يكون ركيزة لإنتاج فيلم روائي، وخاصة أن الدولة رفعت يدها عن إنتاج الأفلام وإعطاء الفرص للشباب، وأصبح سوق السينما المصرية في موازنات رأس المال، والنجم بعيد عن أي أعمال يمكن أن تساهم في تطوير فن وصناعة السينما، في هذه الظروف وفي عام ١٩٨١، أي بعد ١١ عامًا من تخرجه، قضى منهم خمس سنوات في القوات المسلحة، وبعد أن ادَّخر مبلغًا من المال؛ بدأ عاطف الطيب يفكر في الفيلم الروائي الأول.

طوال هذه الفترة لم يكن (عاطف) صديقًا مقربًا لي، بل كانت علاقتنا لا تعدو أكثر من زمالة دراسة، فقد كان يسبقني بعام في التخرج، وأقابله بالصدفة على فترات، مرة عند شادي عبد السلام، أو مرة حين أذهب

لإحضار زوجتي الأولى المرحومة المُصوِّرة (أبية فريد) من عملها في فيلم ما، يكون هو يعمل مساعد به، ولم يكشف (عاطف) في ذلك الحين أي تميز ممكن، حتى في الأحاديث الخاصة الجانبية التي يمكن أن تقوم بيننا في هذه المناسبات، وأعتقد أن هذا كان انطباع عام عنه، حتى أن أستاذنا صلاح أبو سيف يقول في ذلك: (ذلك الطالب الذي ظل سنوات تدريسي لدفعته بمعهد السينما يجلس في مكان واحد لا يتغير بجوار الشباك بقاعة المحاضرات، أحيانًا يسمعني، وأحيانًا يسرح ببصره إلى الخارج، ولكني لا أذكر أنه وجَّه لي سؤالًا أبدًا مثل زملائه، أو شارك في مناقشة دارت بيني وبينهم.

وتقابلنا مصادفةً في خريف عام ١٩٨٠ بشارع سعد زغلول بالإسكندرية، وأخذنا الحديث عن قراره بإنتاج وإخراج فيلم روائي، وقد طلب مني تصويره، ورحبت بذلك، فقد كانت مثل هذه الأحاديث العابرة تحدث مع زملاء الدراسة في كثير من الأحيان، وخاصة أني بدأت أتواجد كمصور جديد في الساحة، وتقدمت عدة خطوات وأصبحت معروفًا نسبيًا ببعض الأعمال التي لفتت النظر لي.. لم أعطِ اهتمامًا كبيرًا لهذا الحديث الذي حدث صدفة في الشارع؛ لعلمي أن (عاطف الطيب) إنسان بسيط، لم أكن أعتقد حينها أنه يملك أي رؤية أو نبوغًا فنيًا.

وأثناء مشاهدتي نسخة عمل فيلم (طائر على الطريق) الذي قمت بتصويره للمخرج محمد خان في صالة استوديو الأهرام بالجيزة وجدت عاطف الطيب ينتظرني خارج القاعة بعد العرض محضرًا معه سيناريو فيلم (الغيرة القاتلة)، طالبًا مني قراءته ومقابلته بعد ذلك لأنه قرر البدء في العمل.

وكنتُ صريحًا معه صراحتي مع أي مخرج أعمل معه، فالعمل السينمائي عمل مشترك نجاحه يتحقق من مصداقيته، وأول شروط هذه المصداقية أن يتم تبادل آراء صريحة عن العمل وقيمته بين عناصره الفنية الأساسية، وكما توقعت كان سيناريو ضعيف البناء وموضوعه مستهلك عن ثالوث الشك والمرأة والخيانة ومقتبس عن مسرحية (عطيل) لوليم شكسبير، وكان أول مرة يزورني في بيتي بالهرم، ونجلس معًا بود، ولكني وجدتُّه مُصِرًّا على العمل والتصوير برغم كل العيوب التي ناقشناها في السيناريو وعلمه بها.. وقال لي: أنا عاوز أجرب نفسي، عاوز أخرج فيلم كبير، وخاصة أن "نور الشريف" موافق على السيناريو ومعه (نورا) وهو مهتم بالفيلم، وهذه فرصة لي لأثبت وجودي، وقتها كان النجم (نور الشريف) يهتم بالمخرجين الشبان، فقد أعطى الفرصة من قبل (لسمير سيف) و(محمد خان) وكان ذلك عن أفلام أنتجها هو، أما هذه المرة فهو مهتم بشاب جديد وهو غير منتج للعمل، نبهت عاطف عن خطورة عدم نجاح الفيلم التقليدي الموضوع، ولكنه قال: لا يهمني، أنا أريد أن أقدم نفسي كمخرج.. ومع إصراره الغريب على العمل قررت أن أصور الفيلم.

يقول نور الشريف: (عرفته لأول مرة في نهاية السبعينيات كمساعد للمخرج أحمد فؤاد درويش في فيلم "إعدام طالب ثانوي" ولفت نظري أنه عملي جدًا، فبعد يومين فقط من لقائنا الأول جاءني بسيناريو فلم "الغيرة القاتلة"، وقال أنه يريد أن يخوض به أول تجاربه كمخرج، وأنه سينتج الفيلم بنفسه مشاركة مع وصفي

درويش.. قرأت السيناريو وكانت لي ملاحظات كثيرة عليه أهمها أنه لم يحل المعادلة التي قام عليها النص العالمي الأصلي "عطيل" وهي حساسية البطل تجاه لونه الأسود، في الوقت الذي يعيش فيه مع امرأة جميلة، وهو ما يعطي أرضًا خصبة تتحرك فيها شخصية "ياجو" المعالجة المصرية في السيناريو لم نجد معادلا لهذه العقدة، ورغم ذلك فقد وافقت على بطولة الفيلم لأن عاطف قال لي: يهمني أن تقوم أنت بالبطولة واستطعت وقتها أن أوفر له الموزع الداخلي والخارجي والفيديو، ولكن علاقتي به لم تكن قد تحولت إلى صداقة بعد.

وبدأت تصوير الفيلم وأتذكر أن في الأيام الأولى كنا نصور في مكتب هندسي بالقرب من ميدان الأوبرا، ودائمًا (أرزل) عمل للمصور يكون داخل المكاتب وداخل السيارات، وبالتالي كان بالمتوقع بهذه البداية أن تكون ثقيلة الظل للفيلم، ولكن كانت المفاجأة بالنسبة لي مذهلة، فأنا أمام مخرج يعرف كيف يحرك ويوجه ممثليه، ويعرف معنى دور الكاميرا وخلق صورة موحية، يعرف كيف يكون الديكور الحقيقي جزء من الحدث. بعد ثلاثة أيام من التصوير المستمر بدون كلل قلت لعاطف: أنت مفاجأة بالنسبة لي فأنت مخرج متمكن للغاية، ولكنه ابتسم هذه الابتسامة التي لم تفارقه أبدًا وتحمل كل ما بداخله من طيبة حقيقية وثقة بالنفس، كان عاطف يتقدم أمامي بشكل يثير إعجابي المتزايد، وبالرغم من بساطة السيناريو فإنه يخلق من الورق (ميزانسين) – حركة الممثلين والكاميرا وزاوية اللقطة في غاية الجودة والحرفية، يطلب إضفاء جو ما بشكل ما، مخرج يتفاعل معك ويجعلك في حالة نشاط ذهني مستمر، ولا يكل من العمل ويطلب الجودة بكل أشكالها، بل أنه ديكتاتور وهو خلف الكاميرا.. بكل ما تحمل الكلمة من معنى، حيث تختلف تعبيرات وجهه ويصبح في جدية شديدة، ويصيح بأعلى صوت له لبداية التصوير بكلمة (رولنج) (Rolling) أي ليبدأ التصوير باللغة الإنجليزية، احترمت فيه ذلك حين وجدت أن ذلك يخرج لنا صورة فنية جيدة ولقد حاولت بكل قدراتي وقتها أن أكون عند حسن ظنه بي واختياره لي لأصور أول افلامه، أتذكر أني في هذا الفيلم استعملت أساليب معينة لأول مرة فيها جرأة شديدة مني بعد مناقشته فيها ولقد كان يشجعني على ذلك، وجدت مُخرِجًا يفهم ماذا تعني كلمة (الكتابة بالضوء) ويعي مفهوم (حركة الكاميرا) واستخدام اللون، وللأسف لم يلاحظ النقاد أننا في هذا الفيلم اتبعنا أسلوبًا جديدًا في بعض المشاهد في الإضاءة بالذات.. ففي مشهد بين نورا ويحيى الفخراني استعملت فقط الإضاءة الطبيعية المنعكسة من على الأرضية (البلاط) بقوة الشمس على شاطئ البحر.. وفي مشهد آخر بين نور الشريف ونورا؛ استخدمت الإضاءة المرتدة من الحجرة كأساس لكل الضوء، ولم أنير لمبة واحدة، وكانت نافذة الحجرة في خلفية المنظر.

كان العمل مع عاطف في هذا الفيلم يجعلني أجرب أنواع من استخدامات الضوء.. وكان يشجعني على ذلك.. وكم فرحت حين وجدت مخرجًا يحرك في نفسي مَلَكة الإبداع أو الابتكار والتجربة.. وللأسف لم يهتم أحد من النقاد أو المتذوقين للفن السينمائي بما حاولنا إثباته ووصفه في هذ الفيلم من رؤية بصرية في بعض المشاهد، وعمومًا كما قلت؛ كان هذا الفيلم هو التعارف بيني وبين عاطف، ولقد كان تعارفًا مثمرًا لا شك من ذلك.

رغم ضعف السيناريو فإن الفيلم كان به توجيه ممثل ممتاز، وحرفة سينمائية تعي لغة السينما التي هي لغة صورة أولًا، وكانت فرحتي بعاطف الطيب المخرج سببًا في أنني أصبحت بوق دعاية له لكل أصدقائي، محمد خان وبشير الديك ونادية شكري وعلى عبد الخالق وأحمد راشد وسامي السلاموني وخيري بشارة وسمير فريد.. فقد كان اكتشافًا فنيًا وكذلك إنسانيًا كما سنعرف بعد ذلك، وأصبح من الأشخاص المقربين لي، واعتبرته كنزًا بشريًا أحب أن أنتمي له.

لأني هاوي وأحب السينما حبًا مجردًا من أي أهواء؛ وجدت في عاطف شبهًا قريبًا جدًا مني، بل يفوقني حبًّا لأنه لا يرضي أن يفعل إلا ما يشعر به أو يعلم أنه الصحيح وليس هناك بديل، لذلك كانت ديكتاتوريته الفنية عامل مهم جدًا في انتقاله من نجاح إلى آخر، فهو نبتٌ صعيدي عنيد من الصعيد (الجواني) ومؤمن بما يصنع. وفي الفن هذا شيء مهم للغاية للمخرج بالذات، حتى لا يضيع تحت أقدام نفوذ المثلين.. كما نجد الآن مع كثير من المخرجين للأسف الشديد.

وعندما عُرِض "الغيرة القاتلة" قوبل من النقاد بهجوم شديد، وفي بعض الأحيان كان الهجوم تجريح في موهبة المخرج ذاته، ولم أسلم أنا كذلك.

إلا أن أقسى النقاد الذين كتبوا عن الفيلم كان الناقد سمير فريد، حيث كتب في مجلة المصور في ٨١/٩/١٦ (يصل الفيلم إلى ذروة الركاكة واللامعقولية في مشهد النهاية الذي تحول إلى مسخ للمشهد المماثل في مسرحية شكسبير، بل أن من العار أن نقارنه بمسرحية شكسبير، أو حتى بالفيلم المصري (المعلمة) الذي أخرجه حسن رضا عام ١٩٥٨ مستوحىً من نفس هذه المسرحية.

وبكى عاطف الطيب مما كتبه سمير فريد، وإن كنت أنا غير موافق على هذا الهجوم الشديد القسوة على الفيلم، فقد كان الفيلم يحمل رغم كل شيء إرهاصات انهيار الأخلاق والقيم في المجتمع المصري المعاصر، وهو ما شغل عاطف الطيب في أغلب أفلامه بعد ذلك، كما يحمل أساليبًا فنية فيها تجديد ما لم تلفت نظر النقاد للأسف. ولقد غفر فيلمه الثاني (سواق الأتوبيس) الذي لحسن حظه عُرِضَ عروضًا خاصة قبل (الغيرة القاتلة) وحصل على جوائز دولية ومحلية وأذهل النقاد وأثار استحسانهم، حتى ليكتب سمير فريد في جريدة الجمهورية في ٨٢/١٠/٤ (أنا مدين لمخرج "سواق الأتوبيس" باعتذار علني واضح، فعندما شاهدت فيلمه الأول "الغيرة القاتلة" والذي لم يُعرَض بعد على الجمهور، كتبت أن الفيلم ردئ إلى درجة لا تبشر بشيء، وكم كنت على خطأ، وكم كان عاطف الطيب على حق عندما أخرج فيلمه الثاني "سواق الأتوبيس" قبل عرض فيلمه الأول، وليته يعرض الثاني قبل الأول.

في الأيام الأولى لتصوير فيلم الغيرة القاتلة، واكتشافي أن عاطف مخرج جيد جدًا

نور الشريف ونورا في مكتب الشركة بالفيلم

نور الشريف ونورا وقد بدأ الشك عنده

أثناء تصوير الفيلم

عاطف الطيب والعاملين معي على شاطىء العجمي

صورة للعاملين بالفيلم في آخر يوم تصوير

مولد نجم ساطع
في فيلم "سواق الأتوبيس"

أصبح رصيف ومصطبة مبني المونتاج الجديد في مدينة السينما بالهرم مكان تجمعنا أنا وعاطف وخان والديك ونادية شكري، لأنه مقر عملها الدائم، أصبحنا (شلة) نجتمع لنضحك ونتكلم بصوتٍ عالٍ ونقابل خلق الله من السينمائيين كمجموعة من السينمائيين الشبان، كنت أنا ونادية شكري أكثرهم عملًا، وكانت حكايات محمد خان التي يؤلفها كثيرة، فهو منذ صغره يهوي تأليف القصص وفي أغلبها ذات حبكة بوليسية متأثرة بفيلم ما.. أما صديقنا بشير الديك أتى للسينما عن طريق كتابة القصة فهو ذو أخلاق ريفية ولم يكن قد تلوث بدخان القاهرة بعد، كنا نتكلم ونجتمع ولا حديث لنا غير السينما ونكات عنها، كانت نفوسنا متفتحة لعمل شيء ما جديد.. وبحماس لا يخبو، وكذلك كان عاطف قد أصبح من أصدقائي المقربين، ولأتعاقد مع المخرج أشرف فهمي لتصوير فيلم "المجهول" بكندا، ويضمنا بيت محمد خان بمصر الجديدة في سهرة للصباح ليلة سفرى، ومع نسمات الفجر نزلت مع عاطف نتمشى في شارع العروبة، فقد كان الوقت صيفًا، أعتقد كنا في شهر يوليو ١٩٨١، وكانت نسمات الليل الصيفية تهب علينا ونحن نتمشَّى، ويحلم عاطف بأفلام نصنعها معًا بعد فيلم "المجهول" الذي سيصور بالكامل هناك.

وحين رجعت من السفر؛ كان عاطف وخان وبشير يعملون في سيناريو فيلم "حطمت قيودي" الذي تحول اسمه إلى "سواق الأتوبيس" بعد ذلك، كانت الفكرة لخان عن معاناة سائق الأتوبيس في القاهرة، صاغها

الديك برؤيته التقدمية، ووضع فيها عاطف كل أحاسيسه المختزنة من سنين، سواء كانت في حيه الشعبي والناس البسطاء أو رفاق السلاح في الجيش أو انكسار والده هو شخصيًا، حين قرأت السيناريو وجدت عملًا جميلًا متقنًا، يحمل شجن جيل كامل نحن شخوص فيه، ولكن لم تعجبني النهاية حيث أن الأب يعيش، فقلت لهم رأيي وقد وافقهم لأنهم كانوا فعلا يفكرون في أن موت الأب في النهاية أفضل دراميًا لأحداث الفيلم.

توفر منتج جديد للفيلم ينتج لأول مرة في السينما – وآخر مرة كذلك – هو الأستاذ صبحي إمام، فقد كان مديرًا ماليًا وإداريًا في هيئة السينما، وكان له خبرة كبيرة وتحمس للموضوع، وخاصة أن أجور الفنيين ستكون بسيطة لأن أغلبهم شبان، عرض عليَّ شراء فيلم خام جديد أحضرته شركة يابانية لاستعماله في التصوير بدلا من أفلام (كوداك) غالية الثمن فقد عرض وكيل شركة (فوجي) على المنتج إعطائه الأفلام الخام بنصف الثمن. وبعد عملي للاختبارات اللازمة من ناحية التعريض والتحميض وافقت على أن أصور الفيلم بهذا الخام الجديد، وكانت هذه أول مرة يتم تصوير فيلم روائي في مصر بخام نيجاتيف (فوجي).

عاطف كان حريص على الجودة والكمال، وهذا التغيير في الخام أوجد عنده قليلًا من الرهبة، وكان يخشى على التأكد من الخام، فقلت له حتى يطمئن ويهدأ: أن كثيرًا من الأفلام في العالم الآن يُصوَّر بهذا الخام، فمعلوماتي تؤكد ذلك، ومن الاختبارات التي قمت بها أستطيع أن أعطيك نتيجة تفوق الأفلام الأخرى.. وحين يطمئن يظهر ذلك عليه بسهولة، فتعبيرات وجه عاطف هي مرآة كاملة لما يدور بداخله، لأنه بسيط غير لئيم، صريح متأكد مما يفعله.. لأن ما يفعله هو عين الصواب.

بدأنا العمل في "سواق الأتوبيس" وكان عاطف في المعاينة يختار أماكن جديدة علينا، فقد اختار شقة حسن "نور الشريف" في حي بولاق الدكرور، وحين تكلمت معه عن صعوبة المكان ونحن معنا ممثلين، كان يؤمن بأن المكان يعطي له روح مصداقية وواقعية للحدث وهو يرى أن حسن يعيش هنا.. احترمت فيه ذلك التوافق بين الواقع ومحاكاته سينمائيًا، وحين اخترنا شوارع ما، كان ذلك قد أصبح هدفًا لنا، أي مكان يجب أن يحمل ذلك التوافق بين الحقيقة وما نريد أن نراه على الشاشة.. وكانت هذه نقطة جديدة بالنسبة لي، فقد عملت في أفلام كثيرة في الشوارع من قبل سواء كانت في الأفلام التسجيلية أو الروائية، وكانت مضامين الرؤية تتكون وتبدأ مع جمالية التشكيل أو انسياب اللقطات أو الاستعراض العضلي في أحيان كثيرة، لكن هنا عاطف جذبني إلى أرض جديدة بمفهوم أكثر قيمة، ربما لم يظهر ذلك في فيلمه الأول لطبيعة الأحداث، ولكن ظهر بقوة في "سواق الأتوبيس" ومن أمثلة هذه الرؤية ما نفذناه في الفيلم أن النهاية في ميدان التحرير، وأن يقفز اللص في شارع رمسيس، وأن لقاء الرفاق بالهرم أو شقة أهل الزوجة؛ يكون في الزمالك.. كان المكان واختياره جزء مكمل لبعض الأحداث.. كان يعطينا نحن العاملين معه هذه المرة المغناطيسية الغريبة التي أصبحت تميمة للفيلم، كنا نعمل لساعات وساعات ولا نشعر بالتعب، كنا نعشق العمل في الفيلم، وكان ينساب بكل سهولة، لأن عاطف هذه المرة يتكلم عن نفسه عن مجتمع يعرفه ويشعر به وعاني بقسوة من سلبياته .

كانت العلاقة الفنية بيننا علاقة بها نوع من التحدي الفني فهو يخلق لي اللقطات الصعبة وأنا لا أبالي وأنفذها بكل جودة، كان التحدي يصل في بعض الأحيان كما لو كان يحاول تعجيزي فنيًا، وهو بالطبع لا يقصد الشر، ولكن يقصد استخراج كل طاقاتي الفنية في الفيلم، وقد تحدث عن ذلك فيما بعد مع الناقد الصحفي محمود سعد، حيث نُشِر الحوار بمجلة صباح الخير في ٣٠ أغسطس ١٩٨٩ قال: "كل أفلامي تم تصويرها خارج الاستوديوهات.. لأن سينما الشارع والأماكن الطبيعية هي التي تستهويني، لأنها تتسم بالصدق الكامل والحقيقة، فهي دائمًا أفضل من الديكور، وفي أفلامي الخمسة قدمت كل ما أردت، وأعتقد أن السبب في ذلك يعود لمصور عبقري يعمل معي هو "سعيد شيمي"، الذي لا تقف في طريقه أي عقبة.. ولا تنسى أننا كلما اقتربنا من الواقع اقتربنا من الجمهور". كان في المرحلة الأولى من أفلامه يفضل ذلك بالفعل، ولكنه بعد ذلك عمل بعض الأفلام داخل الديكورات، وربما إعطاء مثال لنوع التحديات التي كانت تحدث أثناء التصوير وتجعل القراء يتخيلون حجمها وصعوبتها، ففي إحدى مشاهد الفيلم يخرج البطل حسن من شقة الأب المريض مهمومًا من حالته والديون التي عليه ويتذكر طفولته السعيدة وهو يهبط درج المنزل، وقد طلب مني عاطف أن أفكر في كيفية عمل ذلك في لقطة واحدة.. واقع مع حلم الماضي، بحيث يتداخل الزمانان معًا صورة وصوت وبدون قطع للصورة، أي في لقطة واحدة مستمرة، وتذكرت مباشرة أعمال المخرج السويدي (إنجريد برجمان) وقدراته الفنية الرائعة مع مصوره (سفين نيكفيست) في استعمال هذا الأسلوب، وبالذات في فيلم "الفراولة البرية".. وتحرك التحدي والتمرد في داخلي وبطل هذا الحراك هو عاطف الطيب، لأنه يعرف كيف يفجر موهبة المصور أو الممثل أو أي شخص يعمل معه، وبعد فترة من التفكير، طلبت زجاج بأحجام معينة وصنعت منه مرشح ضبابي عن طريق رشه، وطلبت دهان جزء من السلم باللون الأبيض واقتراح عاطف أن نضع في هذا الجزء الأبيض عش حمام أبيض، ونفذت اللقطة بأن حملت الكاميرا السينمائية بيد واحدة والمرشح الذي صنعته باليد الأخرى ملاصقا للعدسة، وفي جزء منه شفاف ليس عليه أي تأثير، وحين تبدأ اللقطة تكون طبيعية واقعية بنزول حسن السلم، ولكن عند انحرافه على (البسطة) السفلية يدخل اللون الأبيض للحائط مع إزاحتي أنا المرشح الضبابي أمام العدسة، في نفس اللحظة لنرى حسن يمر في جو خيالي، نراه مع الحمام الأبيض وصوت طفولته السعيدة، وعندما يبدأ في الانحراف مرة أخرى من "البسطة" ليخرج إلى الشارع الواقعي أكون قد سحبت المرشح مرة أخرى، وأبعدت تأثير الضباب للسلم، وتتداخل أصوات الواقع في الشارع والحي. لقطة ربما تمر لثوان على الشاشة ولكن هل تخيلت كم الجهد والفكر والتنفيذ بها؟ تلك هي قيمة أن تعمل مع مخرج مفجر لإمكانياتك وطاقاتك.

ولقد كان عاطف من هذا النوع، مشاهد شتى مثل مشهد الهرم، ورفاق السلاح في الساعة السحرية (ساعة الغسق).. لقد تم تصوير المشهد على يومين بظروف ترشيح بصرية معينة، ولقد خيب المعمل بعض أحلامنا، ولكن ظهر المشهد كما نريد، وكذلك مشهد اجتماع العائلة بعد موت الأب وتشويه وجه العائلة بالكامل بالعدسة شديدة الانفراج، كان يقصده برغم مراهقة فكرته سينمائيًا، ولكنه كان يقول هذا يوضح للناس أنهم ليسوا بشر عاديين، إنما وحوش في شكل آدميين، وكثير من المشاهد واللقطات التي تحمل رؤية شديدة

الخصوصية والواقعية، الفيلم كان المولد الحقيقي لموهبة مخرج أوجد طريقه في "الغيرة القاتلة" كان يتحسس موقع أقدامه ولكنه هنا في "سواق الأتوبيس" كان يتسلق بقوة قمة المجد.. وكان الفيلم صدمة مفرحة للسينما المصرية بكل المقاييس، فقد كتبت عنه مئات الصفحات، واستُقبل بنجاحٍ كبير جماهيريًا، وفنيًا بإشادة من النقاد لم تحدث لفيلم من قبل أو لمخرج جديد في أي زمان في تاريخ السينما المصرية.

إن فيلم عاطف الطيب الثاني (سواق الأتوبيس) كان مثل العصا السحرية في جسد السينما المصرية، ومدَّها بشحنة من التجديد والانفعال والتقنية الجديدة جعلت منه نموذجًا لأسلوب الواقعية الجديدة التي بدأت بعد ذلك تتألق في أفلام هذه السينما العجوز.. حقًا كانت هناك محاولات من مخرجين شباب كثيرين، ولكن عاطف الطيب كان أكثرهم فهمًا وتفوقًا وصدقًا، وفي استفتاء قامت به مجلة الفنون عن أحسن عشرة أفلام في الخمسين سنة الأخيرة، كان فيلم "سواق الأتوبيس" من ضمن هذه الأفلام، وفي الاحتفال بمئوية السينما المصرية؛ تم اختيار أحسن مائة فيلم في استفتاء شامل كبير من ضمن احتفالية مهرجان القاهرة السينمائي العشرون، فكان "سواق الأتوبيس" يحمل المرتبة الثامنة في ترتيب المائة فيلم، وشملت هذه القائمة كذلك فيلمَين لعاطف الطيب هما "البريء" و"الحب فوق هضبة الهرم".. الحقيقة أن هذا الفيلم سيبقى لمدة طويلة محور الانعطاف بالسينما المصرية إلى الواقعية الجديدة في الافلام في أواخر القرن العشرين، حيث التصقت هذه الواقعية بالنظرة الصادقة بشكل شجني مع الناس والجمهور، وهذا شيء جديد وجميل في تناغم الواقع والفن والناس.. ولقد كانت نفحة الشجن والحزن التي تغلف الفيلم هي نفسها ما يحملها عاطف شخصيًا من حياته وكفاحه، لتجد موقع قدم لفنه أمام تيار الأفلام التافهة الرخيصة، والتي عمل بها مضطرًا ليعيش أو ليدخر مالًا يصنع به أفلامًا كما فعل في تجربته الأولى (الغيرة القاتلة).

- **ما الذي يحلم به مخرج شاب لاقى هذا النجاح؟**

سؤالٌ وُجّه له بعد عرض ونجاح فيلم "سواق الأتوبيس" يجيب عاطف الطيب: أهم قضية بالنسبة لي أن أحافظ على نفسي، وأن أكون صادقًا دائمًا ولا أنحني لإغراءات السوق.. إنني أتمنى أن أكون فردًا وسط مجموعة من السينمائيين تهدف إلى خلق سينما خاصة متطورة.. لها روح وطعم مصري.. وتلعب دورًا هامًا في إثارة الفكر والحيوية عند المتفرج.

نور الشريف

المشهد الأخير من فيلم سواق الأتوبيس،

وجملة نور الشريف الشهيرة "يا حرامية يا ولاد الكلب"

مفترق الطرق

والتخشيبة

الحقيقة أن عاطف الطيب بعد "سواق الأتوبيس" واجه أزمة حقيقية في وجود نص سينمائي جيد، فقد التزم مع نفسه ووضعه النجاح المنقطع النظير في الخارج والداخل في ورطة أن يكون فيلمه الجديد الثالث شيء أقوى وأحسن في كل شيء.. وهي أزمة ليست سهلة مع إنسان التزم الصدق في أعماله الفنية وأعلن ذلك على الملأ، في هذه المدة كنت أنا قد صورت سبعة أفلام روائية قبل أن أبدأ فيلمه الثالث وكان أهمهم (العار) لعلى عبد الخالق، و(الحريف) لمحمد خان، وعاطف لم يكن غريبًا عن فيلم (الحريف) فقد كان أحد منتجيه، والمسئول الإداري عن التنفيذ والإنتاج، فقد كوّن هو ومحمد خان وبشير الديك ونادية شكري ما يسمى بالصحبة، وكان من المفترض أن أكون معهم.. وكان يرمز للصحبة كشركة للشباب بالكف الواحد ويعني الخمسة، وأصبح السبابة إلى أعلى علامة للتفوق.. إلا أنني انسحبت من هذه الشركة لظروف خارجة عن إرادتي حين توفت زوجتي الأولى بمرض نادر مفاجئ، ووجدت نفسي مواجهًا لظروف جديدة تمامًا لا تجعلني أستطيع مواجهة أي مغامرات أو مسئوليات فنية غير مهنتي كمصور سينمائي والعناية بابني وتربيته، وبالطبع كان فيلم (الحريف) هو الفيلم الوحيد لهذه الشركة، والذي بالرغم من وجود نجم جماهيري به (عادل إمام) إلا أنه فشل تجاريًا، وفي اعتقادي أنه من أنجح أفلام محمد خان، وحالفه النجاح الفني وإشادة النقاد به.. وأصبح دينًا ماديًّا على أفراد الصحبة حتى يومنا هذا.

نصوص كثيرة عُرِضَت على عاطف ورفضها، إلا نص واحد من السيناريست وحيد حامد، وكان (التخشيبة).. كان هذا الفيلم مرشحًا لمخرج آخر ولكن هذا المخرج غالى في أجره.. فاقترح جلال زهرة منتج الفيلم مع وحيد حامد عرض الموضوع على عاطف، وبالفعل شد الموضوع عاطف، وكان ما يشده حين جلسنا نتناقش في كيفية عمل أسلوبية بصرية للفيلم، أن الفيلم نموذج للظلم الذي ممكن أن يقع على إنسان برئ.. وكان هذا الفيلم بداية تعرُّف عاطف الطيب على وحيد حامد وانضمامهما بعد ذلك في أعمال ناجحة كثيرة، إلا أن الفيلم لم يمر كما كنت أعتقد، فالفيلم ذو طابع بوليسي أو بمعنى أدق أن دور البوليس فيه أساسي، ويتطلب بمنطق عاطف أن نصور في الأماكن الحقيقية، فهو لن يرضى غير ذلك، وقد أخذ هذا جهدًا ووقتًا، وتم بالفعل أن صورنا في مديرية أمن القاهرة، وفي قسم الموسكي، وقسم الجمالية، وإدارة البحث الجنائي وأماكن تنطق بالواقع، وبالنسبة لي كمصور فأنا أعشق هذا الوضع وهذا التحدي.

ولكن واجهتني مشكلة كنت أعرف بذورها من قبل حين صورت أول أفلامي مع المخرج أشرف فهمي (الشيطان يعظ) وكانت بطلته نبيلة عبيد، حيث أنها ممثلة تهتم كثيرًا بشكلها الجميل في هذا الوقت بعيدًا عن الجو العام للفيلم، وربما هذا كان صدام مستمر بيني وبينها في (الشيطان يعظ) فأنا مصور للفيلم وليس للممثلة وضميري الفني والمهني يفرض عليَّ أن يكون عملي صحيح.. ويكون وجهها ضمن إطار الدراما، سواء كانت حلوة أو غير ذلك.. وكما توقعت كان (التخشيبة) صدام آخر بين ما هو صادق وما هو غير صادق، في رأيي أن الصورة يجب ألا تكذب ومعي عاطف، ونحن ضد هذا التجميل المخالف للواقع.. وفي أحداث الفيلم الدكتورة بطلة الفيلم محجوزة في التخشيبة، فيجب أن يبدو عليها التعب والإرهاق وليس من المعقول أن يبدو وجهها في أحلى زينة لها، كان ذلك يزعج عاطف كثيرًا، وبالتالي يسبب لي الضيق.. وتكلمنا كثيرًا معًا في ذلك، ووصل الأمر لصدام معي، وحيث أطلقت على الإشاعات بأني أهتم بنور الحوائط أكثر من اهتمامي بنور الوجوه.. ولقد وصلت الأزمة في بعض الأحيان إلى عدم تنفيذ إرشادات التصوير أو رفض إعادة اللقطة التي لم تكتمل لسبب ما، وأحيانا خطأ في التنفيذ تكون هي في الغالب سببه، حين وصل الوضع لهذا الشكل وإصراري على المصداقية في الصورة كما أحببت وأحب عاطف ووجدت أن التعاون بيننا صعب، طلبت من عاطف أن أعتذر عن تكملة الفيلم، لأن في ذلك مصلحة له أولاً وأخيراً.. إلا أنه حثني على عدم عمل ذلك فأنا سند له.. وكانت نبيلة عبيد في اعتقادي من أصدق ما تكون في هذه الفترة الفنية من حياتها تحت معيار توجيهاتنا.

وسأضرب مثلا في نوعية الإضاءة المستعملة في الفيلم وتعارض ذلك مع (جمال وشكل الممثل)، كانت رؤيتي البصرية التي اتفقت أنا وعاطف عليها في الفيلم خاصة بعد النجاح البصري لفيلم (سواق الأتوبيس)؛ أن المحافظة على الإيحاء بتصوير الواقع هو أسلوب تصوير الفيلم، وبالطبع جعل ذلك للفيلم وحدة مشتركة مع ما صنعنا من قبل، ولكن في بعض المشاهد أثناء التصوير كنت أجنح لبعض التعبيرية في الصورة لإعلاء شأن الممثل في اللقطة في المعنى المرادف للموقف الدرامي، وهذا التفكير لم افكر فيه أثناء مناقشة السيناريو مع

عاطف، ولكنه تواجد معي أثناء التصوير.. فكثيرًا ما يكون وعي كمصور أو حتى في نقطة اللاوعي، تتواجد عندي لحظة رسم اللقطة ضوئيًا وبصريًا أثناء العمل.

في بعض المشاهد اقترحت على عاطف هذا الاتجاه التعبيري البعيد قليلا عن محاكاة الواقع، تردد قليلًا عاطف، ولكن كان يحب أفكاري المجنونة أحيانًا في تركيب الإضاءة –كما فعلنا في فيلم (الغيرة القاتلة) – وافق بعد أن طلب ألا تكون شيئًا منفصلًا عن أسلوب المحاكاة الواقعية التي اتفقنا عليها، وبالفعل كان المشهد هو الذي يفرض هذه المسحة التعبيرية في بعض المواقف.. منها مثلًا عند دخول الطبيبة حجرة نومها لأول مرة بعد الإفراج عنها بكفالة وجلوسها على السرير، وضعت الحجرة كلها خلفها في غلالة فاتحة اللون (بيضاء اللون) وساعدني الديكور في ذلك وأجلستها هي منفردة على حافة السرير في إضاءة (ظليلة قليلًا) ولكنها ليست سوداء، أو ما يسمى بالإنجليزية (سيلويت) كان التعبير البصري هنا مرادف للحالة التي هي بها في هذه اللحظة، في حجرة نومها كامرأة شريفة، فالحجرة تحمل لون النقاء، وهي في وضع لحظي يحمل كل هذه الظلال من اضطراب، والوضع الاجتماعي المحرج، وتخلى الجميع عنها بما فيهم زوجها وأخيها، ولا يبقى غير هذا المحامي المغرم.. كانت اللقطة نوع من اللمسة التعبيرية الصغيرة في بداية المشهد ليبقى باقي المشهد في الواقعية صريحة عند دخول الزوج، مثل هذه اللقطات ما جعل يطلق على (أني أهتم بالحوائط أكثر من وجوه الممثلين) ولم يفهموا الغرض الدرامي البصري للأسف حتى يومنا هذا.. ولقد كررت هذا في عدة مشاهد أخرى مثلًا مع الزوج وقريبة لواء البوليس المُحال للمعاش (توفيق الدقن) في طرقات مديرية أمن القاهرة حين يعلم الزوج بخيانة زوجته له ويكون وجهه في سوادٍ حالك .

وربما من أهم المشاهد التي اتخذت هذا الاتجاه التعبيري كان مشهد مدخل شقة بيت الشاب المستهتر (كمال رستم) بالإسكندرية، حيث كانت الظلال الرأسية على الحائط والظلام ونوع الإضاءة تمثل تلك الحيرة الكاملة للمحامي (أحمد زكي) في استخلاص الحقيقة، وحين فشل في ذلك؛ غاص جالسًا على السلم في بقعة مظلمة لا ينيرها إلا بقايا ضوء وإشعال الكبريت لسيجارته، في هذا المشهد كان قمة استعمال الاتجاه التعبيري في الفيلم، والحقيقة لم أواظب على هذا كثيرًا في الفيلم أو بمعنى أصح – مللت – من كثرة المشاكل، وكان يغلب الأسلوب الواقعي في الإضاءة مثل ما تم في تصوير عنبر الحجز في المستشفى، أو حجرات الأقسام وما إلى ذلك. إن مربط الفرس في إضاءة الشخصية في هذا الفيلم هو إعطاء الإحساس بالضوء الطبيعي لأن ذلك سيحمل لنا الصدق وليس التجميل ومعالجة بعض عيوب الوجوه لأن ذلك ضد واقعية الأحداث.. وهذا ما كان صعبًا، وما حاولت المحافظة عليه مع شطحات تعبيرية قليلة، الحقيقة كنت أنا وعاطف نجرب رؤى تعجبنا، وكنا في حالة تحدي ونضارة فنية تطلب الجديد والتجديد، ولقد ظهر الفيلم رغم لك بأسلوب بصري متفقين عليه.. وليس الهدف أن نلفت أو نستعرض عضلات الإخراج والتصوير.. ولكن يكفي أن يحدث ذلك الحس المرئي للصورة المعبرة وبدون فلسفات كثيرة وفي هذا أعتقد أن التوفيق حالفنا.

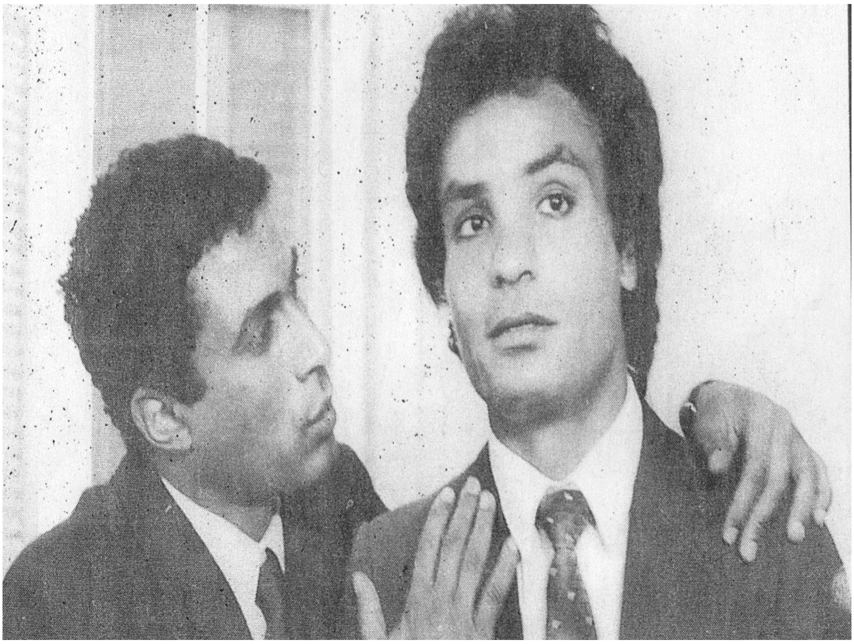
وللأسف لم يفهم بعض النقاد ذلك، واعتبره بعضهم سقطات ضوئية لي.

وكذلك الفيلم عانى من مشاكل إنتاجية لعدم تعود المنتج لنوعية إصرار عاطف، وتمسكه بالأشياء التي يطلبها وأساسية في سياق الفيلم، سواء أماكن حقيقية أو إكسسوارات أو حتى منسق ديكور ونحن نعمل في أماكن حقيقية، وكان الفنان مهندس الديكور المرحوم رشدي حامد هو أحد الأعمدة الموجودة مع عاطف الطيب دائمًا منذ البداية، فقد كان عاطف يؤمن بالرغم من أننا نصور في أماكن حقيقية، إلا أن من المهم تنسيق هذه الأماكن بحيث تعطي ما يريده سواء من ناحية الشكل العام أو قطع الأثاث والإكسسوارات، ولهذا كان وجود مهندس الديكور رشدي حامد معنا شيء أساسي وضروري بهذا المفهوم.

قوبل فيلم (التخشيبة) بنجاح جماهيري وتضارب في الآراء من النقاد بالرغم من الجهد والفكر الكبير الذي حاول عاطف طرحه في الفيلم، وكما قيل أن فيلم (سواق الأتوبيس) سيبقى السيف المسلط على رقبة عاطف فلن يرضى أحد بعد هذا الفيلم إلا أن يرى فيلم ممتاز من عاطف الطيب وبالطبع هذا شيء جميل.. ولكن الفيلم عمل مشترك.. والفكر أو النص أو القصة هي أهم عناصر هذا العمل.. وكانت دائمًا المشكلة أن تجد نصًا جيدًا يثير حماسك.. في ظروف الفكر المتاح سينمائيًا ومع وجود رقابة فيلميه في غاية التخلف.. والحمد لله أن عاطف لم يهتز من الآراء المهاجمة مثلما حدث مع أول أفلامه، فقد كان هنا في موقف أكثر صلابة ومؤمنًا بما صنع.. ولقد حاول ونجحت المحاولة.. وبعدها عرض عليه نور الشريف موضوع فيلم (الزمار)، على أن يقوم بإنتاجه نبيل بلان وقد كان في ذلك الحين موظفا عند نور وبالفعل انهمك عاطف مع المرحوم عبد الرحيم منصور والناقد السيناريست رفيق الصبان في كتابة النص، وجلسنا بعد ذلك، نحاول أن نجد رؤية بصرية لهذا الفيلم.

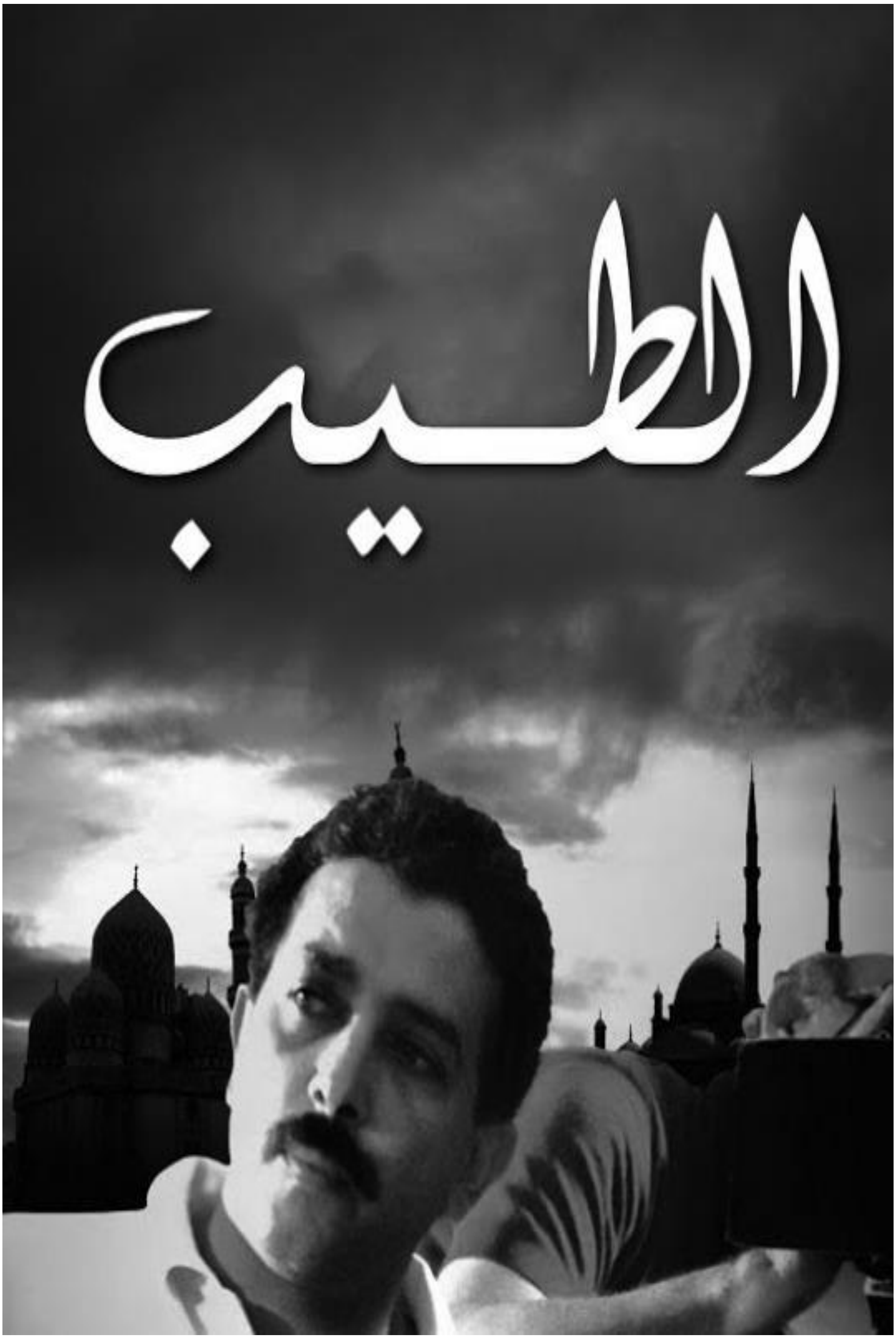
كان عاطف مغرمًا بالأسلوب الواقعي واستخدام الكاميرا الحرة – الهاند كاميرا المحمولة باليد – وهذا ما ظهر في أفلامنا معًا ومن قبل مع مخرجين آخرين عملوا معي، ولكني كنت أرى أن معالجة الفيلم ممكن أن تأخذنا إلى أسلوب بصري ملحمي فيه الكثير من مثالية النص، فالنص مأخوذ أصلًا من التراث الإغريقي وهو رواية لتينسي ويليامز، وربما كان في ذاكرتي السينمائية الفيلم البرازيلي (أرفيوس الأسود).. كل ذلك شجعني أن أطرح هذه الرؤية البصرية التي كان عاطف غير مقتنع بها في البداية، لكن من مناقشتنا وخاصة حين عرضت نوع الصورة التي يمكن أن تخلق معنى المثالية في الريف المصري، حيث أن الفيلم بالكامل سيصور في قرية بالصعيد.. اقتنع عاطف أخيرًا بهذه الرؤية البصرية، بأن يكون الفيلم ذو مسحة ملحمية، ولكن للأسف لم أصور الفيلم رغم أني وقَّعت عقده، حيث بدأت المشاكل تظهر وتطفو على السطح واستشعرت بحسي أن البعد عنه أفضل لي ولعاطف لأنه قد بدأ فعلًا الاختلاف مع المنتج حول أدوات التصوير والمدة وكيفية التشغيل.. ووجدت استحالة التعاون.. أصيب عاطف بنزلة برد شديدة في هذه الفترة؛ فذهبت لزيارته في منزله وكان لم يتزوج بعد ويعيش مع أسرته، وقد عقدت العزم على أن أصارحه بالوضع بأني لن أتعاون معه في هذا الفيلم الجديد، في حقيقة نفسي كنت خجلاً منه، فهو صديقي.. وفي نفس الوقت لا أعرف رد فعله من تصرفي هذا، فأنا لي تجربة سابقة مع مخرج صديق حين رفضت فيلمه لأسباب خارجة عن إرادتي لم يعد

صديقي ولم أعمل معه أبدًا بعد ذلك، ولكني أنا إنسان أعلم أن رزقي على الله وعلى إمكانياتي الفنية التي سيقدرها المخرج الواعي.. وعندما أبلغت عاطف اعتذاري؛ صمت قليلًا، وقال لي مباشرة: "أنا فاهمك ومش عايزك تشتغل تحت الظروف دي"، و كنا وقتها قد انتهينا من فيلم التخشيبة ومررنا بظروف صعبة كذلك، وطلب مني أن أرشح له مصور أثق به، فرشحت صديقي الفنان محمود عبد السميع الذي أجد فيه فنانًا حقيقيًا في التصوير السينمائي، وهو أقرب المصورين إلى أسلوبي وفهمي لطبيعة دراما الصورة، وبالفعل صور عبد السميع الفيلم، وكما توقعت وقال لي عاطف بعد ذلك أن الفيلم كان ملئ بالمشاكل أثناء التصوير والتشطيب.. حتى أن الفيلم لم يُعرض على شاشات السينما حتى الآن.. وهو الفيلم الوحيد لعاطف الطيب الذي لم يعرض إلا من خلال الفيديو.



أثناء التصوير في الشارع

لقطات مختلفة من الفيلم


الطيب

الحب فوق هضبة الهرم..
وأزمة الشباب المصري

عاطف قارئٌ نهم.. يقرأ كثيرًا، ومثقف للغاية، يحب أدب نجيب محفوظ، ولقد اختار إحدى قصصه القصيرة كمشروع تخرجه في معهد السينما، وكان معجبًا كذلك حسب ما أعلم منه بقصة صبري موسى (فساد الأمكنة)، وكذلك رواية (الزيني بركات) لجمال الغيطاني، وكان يحلم بأن يقوم بنقلهم إلى أعمال سينمائية، وحين عرض عليه سيناريو فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) لمصطفى محرم عن كاتبنا الكبير نجيب محفوظ فرح جدًا بهذا السيناريو، فقد كان يسعى بطريقة ما مع المنتج المرحوم عبد العظيم الزغبي لعمل هذا الفيلم .. وعندما أرسل لي السيناريو كلمني عاطف بفرح شديد وقال لي اقرأ بإمعان فهذا فيلم جميل، وقد كنت في ذلك الوقت مشغولًا بتصوير فيلم (بيت القاصرات) للمخرج الراحل أحمد فؤاد وكان وقتي ضيقًا جدًا لظروف التصوير.. ولكن عند أول إجازة يوم جمعة من التصوير تفرغت لقراءة النص، وكنت لم أقرأ من قبل رواية نجيب محفوظ، كان نص السيناريو من أحسن ما كُتب في رأي السيناريست الصديق مصطفى محرم.. والفيلم فعلًا كما قال لي عاطف "جميل ودسم في معناه"، ولقد قرأته بشكل متواصل في يوم واحد من إجازتي، ولكني طلبت من عاطف أن يمهلني بعض الوقت لأن فيه مشاهد أوقفتني.. واتفقنا أن نتقابل في الإجازة المقبلة، أي يوم الجمعة التالية، والحقيقة أن في نص فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) كان هناك الكثير من

المشاهد التي أوقفتني بشدة أثناء القراءة؛ منها المشهد قرب نهاية الفيلم في هضبة الهرم ليلًا، وبعض مشاهد الأب مع (أحمد زكي) ولكن مشهد الهرم هذا سبب لي قلقًا كبيرًا.

وحين تقابلنا.. تكلمنا أولًا فيما يمكن أن يكون عليه الفيلم كصورة واقعية، هذه المرة تمثلنا نحن الشبان المصريين الذين لا نجد فرصة للحياة الكريمة.. إذن فالفيلم جزء لا يتجزأ منا.. ثانيًا كان فرضاً علينا أن يكون الواقع كما نراه بصريًا.. أي صادق بالكامل.. وهذا ما كان يحيرني في مشهد هضبة الهرم، وعندما وصلنا إلى هذا المشهد - لأننا كنا نقصص السيناريو مشهدًا مشهداً، ومن مميزات عاطف الطيب أنه لا يدخل التصوير أبدًا إلا عندما يكون قد قطع المشاهد في الفيلم بالكامل (أي الميزانسين) وعرف أين سيصور كل مشهد- قلت له أنا لا أعلم ماذا سأفعل في هذا المشهد! لأن من المفروض أن المكان كما نعلمه نحن كشباب مليء بالحبيبة والعشاق وفي أركان مختلفة من الهرم وفي سيارتهم وفي طيات العتمة، وحتى نحافظ على الرؤية الواقعية البصرية فأنا واقف عند هذا المشهد لا أعرف كيف أتصرف! وعمومًا عندنا وقت على الأقل أسبوع حتى أنهى عملي مع أحمد فؤاد، نبهني عاطف إلى أن الفيلم سيكون أصعب ما صورنا، لأنه هذا المرة لن تكون الشوارع لقطات عامة أو مرور الأشخاص.. بل أنه بنى عمله في الإخراج على أن يكون الشارع جزء من تقطيع المشهد، بمعنى أن الميزانسين بالكامل سيكون في الشوارع متحركًا بالكاميرا الحرة باليد.. وبالطبع في هذا صعوبة كبيرة في التحكم الكامل بالناس والزاوية وحركة الضوء وشكل الوجوه وخلافه من مشاكل تكنيكية أخرى.

الحقيقة أن هذا المشهد في هضبة الهرم ليلًا عاش في عقلي ليل نهار لمدة ثلاثة أيام، حتى أثناء العمل في فيلم (بيت القاصرات)، تذكرت ما حدث في أفلام مصرية كثيرة في هذه المنطقة، وشغلي في "سواق الأتوبيس" تحت سفح الهرم.. ولكن هنا الوضع مختلف.. كان التحدي شديدًا، وأنا لم أفشل من قبل في تنفيذ شيء أحلم به.. ولقد سيطر هذا المشهد على كل تفكيري حتى أني كنت أنام آخر الليل منهك من التصوير، وفي اليوم الثالث خطرت في رأسي فكرة تنفيذ هذا المشهد، وكم نمت وأنا سعيد بفكرة تنفيذه بشكل يحمل كل صفات واقعية الصورة والحدث، ولقد فكرت في تدرج تسلسل الحدث، بحيث يبدأ من ميدان التحرير في جو غروب ويليها مطلع الهرم أمام فندق (مينا هاوس) بحيث يكون الهرم (سلويت) في آخر ضوء للنهار (الساعة السحرية) ولأبدأ المشهد على ضوء السيارات.. واخترت الهرم الثاني، لأن الطريق أمامه يجعل السيارات إذا أضاءت نورها العالي تنير جزءًا مهم منه – بالذات عند القاعدة – وحين تتحرك إلى جهة اليمين يمر النور عرضيًا ماسحًا مساحة لا بأس بها حتى يختفي أثره، كانت هذه هي فكرتي في بناء الضوء في المشهد، بل جعلت إضاءة صناعية حمراء ضعيفة تعطي بعض التفاصيل أو مسحة حمراء بعد مرور ضوء السيارات، وجهزت إحدى عشر سيارة تتحرك عند النداء عليها بحيث يكون المشهد فيه الإضاءة من السيارات متقطعة تنير قليلًا وتظلم قليلًا ونرى أحمد زكي وأثار الحكيم في هذه الإضاءة المتقطعة الغير سريعة، حيث أن سرعة صعود السيارات ولفها إلى اليمين يأخذ وقتا كافيًا، ولقد كان مشهدًا طويلًا يتخيل فيه أحمد زكي مع آثار الحكيم أنهما هنا في هذا الفراغ الصحراوي حجرة السفرة وهنا حجرة الصالون حتى يصلون إلى كتلة حجرية ويقول لها

هنا حجرة النوم ويبدأ في تقبيلها، يحيطها الظلام ونور السيارات المارة حتى يفاجئهم نور قوي وفج من شرطة الآداب ويستمر المشهد في هذا النور القوي من كشافات الشرطة.. هكذا نفذت المشهد ولقد فرحت جدًا به كطفل وجد لعبته.. ولقد سعد عاطف حين حكيت له خيالي قبل التنفيذ واعتبرنا ذلك (الكريمة) التي توضع على وجه (التورتة) بالطبع بصريًا وواقعيًا ودراميًا.. وأنا أعتبر هذا المشهد من أجمل ما صورت في حياتي من ناحية التنفيذ.

كان الأسلوب الحر الواقعي الصادق هو طريق الفيلم بصريًا، ولقد تم تنفيذ مشاهد كاملة في شوارع قلب القاهرة بشكل به كثير من التهور والمثابرة.. كان بالفعل فيلمًا يحمل جهدًا غير عاديًا.. وربما هو أهم فيلم لعاطف بعد "سواق الأتوبيس" في هذه المرحلة.. ولقد أصر كعادته أن نصور في حي شبرا وفي شقة هناك، فدائمًا المكان كان يحمل له ذلك الإحساس القوي بالصدق، ولقد تعلمنا وآمنا معه بهذه الرؤية التي تزيد من الحس الفني لنا جميعًا، كان فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) من نوع الواقعية التي تعصرك، فمشكلة الشباب عندنا وعدم وجود فرصة كريمة للحياة بعد إتمام تعليمهم العالي شيء مؤسف للغاية.. بل إن عظمة عاطف أنه لم يفصل هذه المشكلة الكبيرة عن جوهر الأحداث العامة التي كانت تمر في هذه الفترة في المنطقة بسبب غزو إسرائيل للبنان واحتلالها عاصمة عربية ثانية بيروت بعد القدس، ومحاصرتها للمقاومة الفلسطينية في ذروتها، وقد عبر عن ذلك في لقطة عابرة مرت كالشعر المنثور، ففي لقطة من الفيلم تجتمع الأسرة على العشاء.. يثرثر التليفزيون بالأخبار المؤلمة، والعشاء أطباق بسيطة من الباذنجان والبطاطس والفول، وهو أكل الكادحين المصريين، والأخبار تتواصل عن عجرفة الغاصب الإسرائيلي، وتلاحظ الأزمة في هذا البيت المصري المتواضع وما يريدون أن يصنعوه بنا.. إن الأزمة الاقتصادية التي تعاني منها مصر في رأيه مسئولية الانفتاح وما يريدون أن نكون عليه بعيدًا كل البعد عن الحياة الكريمة الحقيقية.. ولتكن التبعية هي نوع الحياة الذي يرضوه لنا.. حياة مزركشة خاوية من أي تقدم حقيقي.

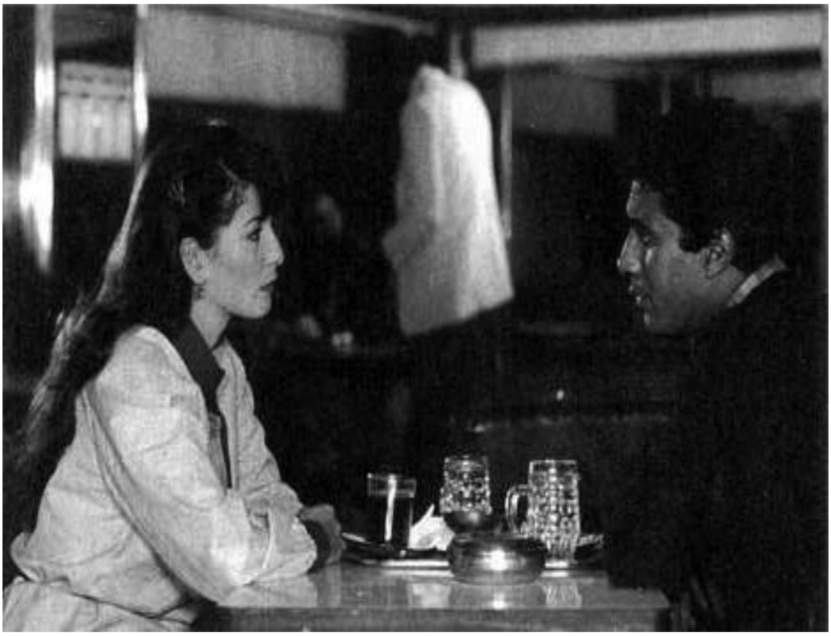
كان عاطف في هذا الفيلم في أحسن حالاته الفنية، فمعنا ممثلون ليسوا نجومًا يرضخون بالكمال لجنوننا بهذا المفهوم.. ومعنا مساعدون شباب كلهم حيوية، وكلنا طاقة لإبداع شيء نحبه (محمد النجار، محمد مصطفى "طرازان"، شريف إحسان)، كان يوافقني أحيانًا في تطرف بصري لنجعل الضوء شظايا متفرقة في مشهد ما، مثل مشهد أحمد زكي عندما رجع ليلًا سكرانًا ويقابله والده التقي.. أو أن تنطلق الكاميرا جامحة كحصان في شارع عبد الخالق ثروت عندما يفشلان في استئجار حجرة في بنسيون.. كانت حركة الكاميرا تحمل هي الأخرى اندفاع الشباب في الفيلم، وكان هذا هو الآخر أسلوب تكلمنا فيه.. الحركة الحرة الصاعدة والهابطة في الكافيتريا في شارع ٢٦ يوليو.. أو سكون اللحظة في حجرة آثار الحكيم وأختها عندما استعملنا مرشح خاص لجعل الصورة بالكامل في حدة مطلوبة، فهو لا يريد أي نوع من عدم الحدة في الصورة، كل الأماكن المختارة للتصوير جديدة لم يصور بها أحد من قبل، وكل الشوارع في منتصف القاهرة بزحامها ووجوهها وترابها وناسها.

ولم يزعجني في هذا الفيلم إلا مستوى المعمل السينمائي الذي أتعبني كثيرًا، وكان مشكلة بالنسبة لي. ولقد عُرض الفيلم في مهرجان كان السينمائي بفرنسا في نصف شهر المخرجين عام ١٩٨٥.

في انتظار غروب الشمس جالسين على الرصيف

عاطف وأحمد زكي والمنتج عبد العظيم الزغبي وسعيد شيمي ومناقشة قبل التصوير

الكاميرا متحركة في شوارع القاهرة مع الممثلين



أبو غزالة يقرر مصير فيلم (البريء)

لم أحب فيلمًا من أفلامي كما أحببت (البرئ).. وربما هو أحب فيلم لكل العاملين به وقتها.. فإنه يثير في نفسي شجنًا خاصًا وحبًا حقيقيًا لا أعلم سره، ولكن هذا الحب ظهر على الشاشة، كان عاطف الطيب في أعظم حالاته الفنية تألقًا، وأكثرها نشاطًا.

بعد التقاء السيناريست وحيد حامد وعاطف في فيلم (التخشيبة) أصبحا صديقين، وكان سيناريو (البريء) هو لقاءهما الثاني، وحيد حامد من أبرع كُتّاب السيناريو في مصر من ناحية الحرفة السينمائية واختيار الموضوع، وكان فيلم (البريء) يحمل فكرًا عالميًا، فهو لا يتحدث عن مصر بالذات.. وإن كان جو الفيلم مصريًا.. بل يتعرض لقضية جوهرية وهي قهر الفكر الحر في الإنسان وإذلاله وتسخيره لغرض ضد إرادته الحرة، وما أحوجنا في عالمنا الثالث المقهور دائماً لأن نعي هذا الفيلم.. فإن تقدم أي مجتمع حقيقي يقاس بتقدم فكره الحر ومفكريه وفنونه.. أي تقدمه الثقافي الذي بالضرورة سيحمل معه تقدم سياسي وعلمي وفي كل شيء.

والمخرج السينمائي الواعي مثل عاطف الطيب، عندما يختار نصًّا ما ليحوله إلى فيلم، فإن هذا الاختيار يحمل فكره والتعبير عن آمالٍ في نفسه.. تميل بضرورتها إلى آمال الإنسان والإنسانية ككل، ربما هذه الآمال تبغي

الهروب أو محاولة التغيير إلى الأحسن، وكانت محاولة التغيير إلى الأحسن هي هدف (عاطف) في هذا الفيلم وفي أغلب أعماله، وهكذا كان نص فيلم (البرئ) يحمل فكرًا مرغوبًا بين وحيد حامد وعاطف الطيب.

وفي أول جلساتي مع عاطف قبل التصوير، وبعد قراءتي للسيناريو ومعرفتي بأن البطولة لأحمد زكي ومحمود عبد العزيز، تكلمنا في المفهوم البصري للفيلم، كان هذا الفيلم يختلف كليًا عن الأفلام التي صورناها معًا من قبل، فهذا فيلم في الريف والصحراء ووراء القضبان وكل أفلامنا من قبل كانت تدور في المدينة والقاهرة بالذات، كان المردود البصري الذي تكلمنا فيه عما يعني الريف وما تعني الصحراء، لهذا وصلنا إلى منظومة بصرية كانت واضحة جدًا في الفيلم، وهي تعني الحرية أي اللقطات الواسعة (Landscape shots) وبالذات في رؤية الأماكن الطبيعية في الريف والصحراء والسجن مثل بداية الفيلم واللقطات الواسعة في القرية أو من الخاصة الضيقة إلى الواسعة جدًا، حين ترى الكاميرا ثعبانين يتحركان في الرمال في لقطة قريبة، وترتفع إلى أعلى لنرى أسوار السجن المهيب، وجندي الحراسة يتحرك مع كلب مدرب جهة اليسار من الصورة، أو نرى في لقطة عامة واسعة عربة الترحيلات تصل إلى الساحة الخارجية للسجن، ومع حركة السيارة تتحرك الكاميرا أفقيًا (بان) لنرى جندي الحراسة يتبعها بنظرة، ثم ينظر إلى أسفل لنرى قدمه تقتل عقربًا سامًا وهو في برجه العالي، أي الخطر في كل مكان وليس من الحراس والكلاب فقط، ولكن حتى من زواحف الصحراء وحشراتها، أو الجندي يتحرك في أعلى خزان المياه للسجن لتتحرك معه الكاميرا لنكشف السجن بالكامل في لقطة غاية في الاتساع، أو نرى عربة النفايات (الزبالة) وهي تتحرك في لقطة عامة وهي في منتصف الصورة كنقطة سوداء.. حتى تصل إلى أمامية الصورة التي بها بعض النفايات في مشهد هروب (صلاح قابيل)، أو لتستعرض الكاميرا جامع ابن طولون لتصل إلى الطالب الثوري (ممدوح عبد العليم) في سطح منزله يكتب مجلة الحائط للكلية، أو تلك اللقطات الساحرة لجانب القطار، وتستعرض الكاميرا القطار وهو يسير، ثم تتحرك الكاميرا إلى الحقول الخضراء التي تحمل كل هذه الراحة ولتصل إلى مقدمة القطار والخطوط الحديدية تنهب الأرض نهباً.. كناية عن البعد عن الحياة الجميلة نفسها.

الفيلم ملئ بمثل هذه اللقطات المبنية على مفهوم (اللقطات الواسعة) بمفهوم افتقاد الحرية المتسعة بعد ذلك، وهذا ما تكلمنا فيه وناقشناه كمفهوم بصري للصورة في المضمون العام.

وكان مفهوم الصورة كذلك يحمل معنى واقع مرئي في الليل، سواء في القرية أو المدينة أو السجن، فبينما كانت ظروف الحقيقة تفرض أن يكون الليل مظلما في القرية – مشاهد أحمد زكي مع ممدوح عبد العليم وغيرها – كان ليل المدينة مبهجًا مع مشهد محمود عبد العزيز وبنته وشراء الهدية لحفلة عيد الميلاد، أما السجن ليلًا فكان منيرًا بشدة، لواقع الحراسة وتتحرك فيه بعض اللمبات ماسحة المكان يمينًا ويسارًا حتى في أماكن الإنارة العالية، أي مكان السجن مضيء إضاءة القهر، وليست إضاءة الحب والجمال أو إضاءة الرؤية الصحيحة أو حتى إضاءة الواقع.. كانت المبالغة في إضاءته تحمل معنى هذا المفهوم.. وكانت بعض المشاهد تحمل معنى دفء الحياة والأسرة، فمثلا في مشهد جلوس أحمد زكي مع أمه وأخيه يأكلون الفرخة أثناء إجازة حصل عليها بعد

قتل عدو الوطن (صلاح قابيل) كانت هناك الإضاءة فيها الكثير من اللون (الوردي) أو الدفء المرئي الذي يعتمد على إضاءة (الكونتر) أي الآتية من الخلفية، وفي نفس الوقت تحمل درجة خفوت إضاءة المنازل الريفية، وبعكس إضاءة حفلة عيد الميلاد التي حضرها الضابط مأمور السجن (محمود عبد العزيز) مع بنته ولعب بها دور (الحاوي) فكانت إضاءة تحمل نوعا آخر من دفء العلاقات الأسرية ولكنها مختلفة تمامًا عن المنزل الريفي للأسرة البسيطة.. وأتذكر كان عاطف يصر على اختيار شكل الأطفال الذين يتم تصويرهم بأن يكونوا ذوي شكلٍ جميل وأصحاء، وطلب مني أن أحافظ على جمالهم في الصورة بشكل ضروري.. تنويعات الإضاءة في الفيلم كانت ذات مضامين تنشط أحيانًا في تعبيرية ذاتية لنا.. ولكن في أغلبها تجنح إلى الواقع بشكل يجعل الحدث مصداقي، وهذا يظهر بشكل واضح في مشهد حجرة الحجز التي وضع بها السجين والسجان معا "أحمد زكي وممدوح عبد العليم" فإضاءة الاثنين كانت ناصعة مع ظل قضبان القفص الحديدي، بينما إضاءة (محمود عبد العزيز) وزبانيته في التعذيب كانت قاسية حين تحمل سواد الوجه بشدة ولسعة ضوئية جانبية آتية من نفس الشباك على خلفية وجهه تجعل شكله مثل (العفاريت).. مقابل إضاءة (أحمد وممدوح) الذي يغلب عليه نقاء اللون الأبيض رغم خطوط ظل الحديد على الحائط، ولقد وضعت بيدي بعد موافقة عاطف على خلفية الحائط بجوار الممثلين بصمة تاريخ ١٩٧٨ وجعلت رقم ٨ لا يرى إلا بسيط وعند تأكيد وتدقيق النظر، حتى لا يكون الفيلم في المجهول.. ولقد اتبعت في بعض المشاهد الإضاءة الحقيقية ولم أضئ أي لمبة في هذه الأماكن مثل عنابر الكشف الطبي في تجمعات التجنيد أو عمل إضاءة ملائمة في حجرات الكشف على النظر أو التصوير الفوتوغرافي، أو جعل التوازن الضوئي واللوني مقبولًا، أو أقل في مشاهد الإضاءة داخل عربات القطار أو الترام وسيارة السجن حين يتحرك فيها أحمد زكي من الخلفية إلى أمامية الصندوق ليشاهد مبنى السجن لأول مرة.

ومن الأمور التي أتت بالصدفة وأفادتنا كثيرًا بداية مشهد خروج المسجون (صلاح قابيل) وركوبه سيارة النفايات من المطبخ.. وهو مشهد هروبه، حيث كان التصوير في الصباح الباكر وكانت بداية تشغيل الفرن الخاصة بالسجن وبالتالي يخرج من مدخنة المطبخ دخان كثيف يرمى بظلاله الداكنة على المكان وكأنه تمهيد درامي لما سيحدث بعد ذلك من مأساة قتل المفكر، فنحن لم نتعمد ذلك ولكن رحبنا به حين وجدناه.

ثم نأتي لأسلوب حركة الكاميرا في هذا الفيلم، فقد كان عاطف يحب الحركة الحرة وبالذات المحمولة على اليد وهذا لا يشكل أي عقبة لي بل أنا الآخر مغرم بها من بدايات عملي الاحترافي في السينما، ولكن المشكلة في هذا الفيلم أن الكاميرا (الآريفلكس) من نوع الـ B.L. (كاميرا كانت جديدة وقتها في مصر) تُحمل على الكتف بجانب اليدين وكانت أثقل من الكاميرا موديل IIC التي أنا معتاد عليها ومحترف العمل بها في أغلب أفلامي، كنت قد صورت بهذه الكاميرا الـ B.L. من قبل في فيلم للمخرج أشرف فهمي باسم (حادث النصف متر) ولكن أشرف لم يستعمل الحركة الحرة كثيرًا كعاطف في هذا الفيلم، ولقد كنت أخاف منها لطبيعة حركة كتفي مع حركة جسمي بعكس الكاميرا الأخرى التي لا علاقة لها بجسمي وأحملها على يدي فقط، ولكن الحمد لله

استطعت بعد بعض الصعاب أن أجد حلًّا لهذه المشكلة وأسيطر على حركة جسمي وكتفي مع يدي والتحكم الكامل بأقدامي حتى تصبح الاهتزازات في الصورة مقبولة.. ولقد استعمل عاطف حركة الكاميرا الحرة بشكل مكثف جدًا في هذا الفيلم، ربما من أصعبها صراع الموت بين (أحمد زكي مع صلاح قابيل) حيث كنت لا أعلم ما ستفرضه المشاجرة وكنت أقتنص حركتهم بسرعة بديهية، أو لقطات المشاجرة بين (أحمد زكي) مع مجموعة المعاكسين (لإلهام شاهين) في محطة باب الحديد، حيث اتفقنا جميعًا على تخطيط الشوط وفعلا بدأنا التصوير، فجأة أمام باب المحطة – وكان الشجار حقيقيًا – وتدخلت المجاميع لتفض المشاجرة، حتى أن أحدهم وهو لا يعلم ما الحكاية، شتمني وقال: بتصور إيه يا بن الكلب، ووضع جريدة أمام العدسة – الجريدة ثابتة على الفيلم – ولكني أبعدته بقوة وواصلت التصوير وحصلنا على مشهد في غاية الصدق والجمال.. وكانت المشكلة الكبرى التي واجهت عاطف الطيب بعد تصوير هذا المشهد أنه اعتدى بدون علم على أحد الضباط المرتدين الملابس المدينة.. وكانت مشكلة عويصة حلت بصعوبة وبعد جهد.. ومن المشاهد التي لعبت الكاميرا فيها دور أحبه عاطف ورسمه بشكل درامي متقن؛ مشهد الأغنية في عنبر المسجونين السياسيين، حيث تحركت الكاميرا في منتصف العنبر إلى الخلف مستعرضة بحركة (البان) ذات اليمين ثم ذات اليسار في حركة (زجزاج) والمساجين ينشدون وهم ثابتين فوق أسرتهم بأشكال تشكيلية مختلفة وكانت هنا الحركة بهذه الطريقة وسكون الكتل – المساجين – أبلغ تعبير مرئي للقهر داخل عنبر السجن، فالكاميرا تتحرك مثل الطائر الحر.. وهم مثل الكتل الصماء الثابتة.. وخدم هذا الشكل الذي هو من ابتكار عاطف في لحظتها مضمون الأغنية والفيلم والحدث معًا.

كان الفيلم من النوعية الإنتاجية الضخمة التي تتطلب انتقال العاملين إلى موقع التصوير يوميًا فقد كنا نصور في سجن وادي النطرون في منتصف الطريق الصحراوي بين القاهرة والإسكندرية – المسافة تزيد على ١٠٠ كيلو متر – وكانت المجاميع والإكسسوارات بالإضافة إلى المعيشة والكلاب وما إلى ذلك يتطلب جهدًا كبيرًا جدًا من الإنتاج، وكان يمسك زمام هذا محمد زين في أول تجربة سينمائية له، ولقد نجح.. فقد أتى إلى السينما من سهرات ومسلسلات الفيديو التي تصور في أغلبها داخل الاستوديو، وأنتج الفيلم شركة (فيديو ٢٠٠٠) التي كانت تضم في وقتها الفنانة سميرة أحمد والمنتج صفوت غطاس، ولقد كان مهندس المناظر المرحوم رشدي حامد يضيف كثيرًا في تركيبات الرؤية، فمثلا باب السجن نفسه الضخم المهيب هذا من إبداعه، وأشياء أخرى كثيرة للأسف لا أتذكرها حاليًا، وكان يشرف على دقة كل شيء حتى إذا لم يكن في تخصصه، وكثير من الصعاب قابلتنا في هذا الفيلم فقد بدأنا العمل في الصيف والجو صافي والسماء ليس بها سحابة واحدة وهذا ما كان مطلوبًا، ولكن مع استمرار العمل دخل علينا شهر سبتمبر بسحابه القطني المتقطع الذي سبب لي مشكلة الانتظار حتى تظهر الشمس ويحدث التجانس بين المشاهد وبعضها، ولكن في بعض المشاهد للأسف يظهر هذا السحاب في خلفية الصورة، فكان لا مفر من التصوير لتكلفة الإنتاج الباهظة اليومية، ولقد حدث مرة أثناء استقبال المسجونين بحفلة ضربهم بالسياط أن أصابني الفنان محمود عبد العزيز أثناء التصوير بضربة (كرباج) شديدة على رأسي، زن نفوخي على أثرها بشدة، وفي حفلة أخرى عضني أحد

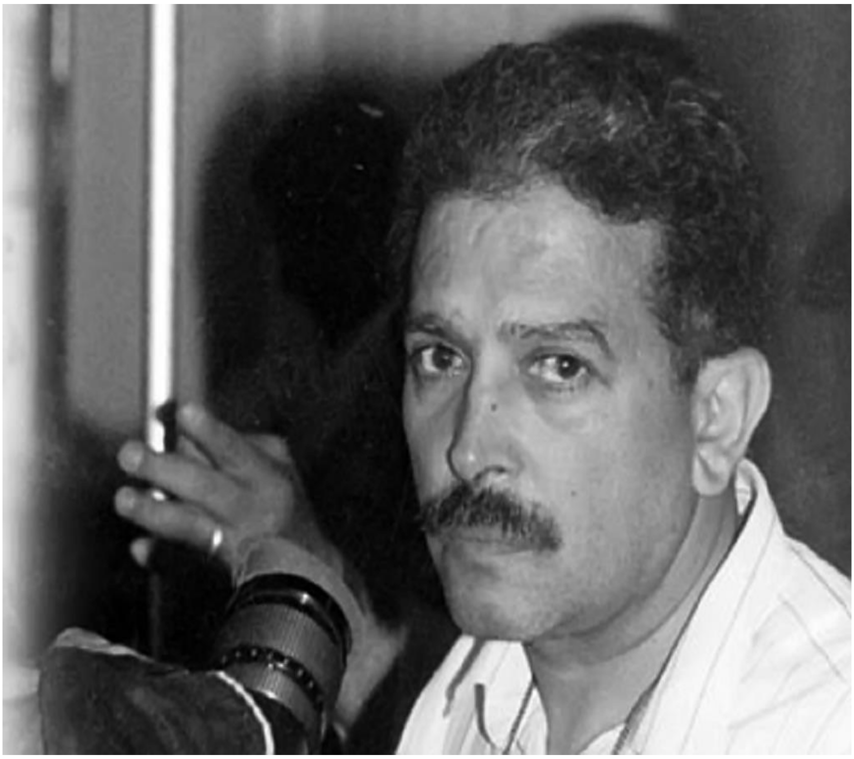
كلاب الحراسة في مؤخرتي، والحمد لله أن المحفظة هي التي أخذت كل القضمة في فمه، كانت مغامرات العاملين في هذا الفيلم كثيرة، وربما أهم مغامراتنا عندما صعدنا إلى سطح خزان المياه في السجن لأنه أعلى مكان نطل منه على السجن لأخذ لقطة عامة وأثناء الصعود على السلم الحديدي المتهالك من الصدأ أنا وعاطف وشريف إحسان مساعد المصور – مدير التصوير الواعد بعد ذلك وكان معنا المصور الفوتوغرافي وممثل يلبس جندي حراسة – وقد انهار بنا السلم ولكننا أصرينا على تكملة الصعود وأخذ اللقطة وكانت المشكلة كيف ننزل وقد بدأ الليل يزحف على المكان.. ولقد حلت المشكلة بعد فترة حين ربطوا السلالم بالحبال حتى نستطيع النزول.. كان لهذا الحد حبنا للفيلم، وعملنا بشكل من الفدائية، وبروح كلها تضحية، حتى يظهر الفيلم في أحسن صورة له.

وأتذكر أو يوم تصوير في الفيلم حين بدأنا العمل في حقول بالقرب من (منف) عاصمة مصر القديمة - أقصد قرية (ميت رهينة)، وأثناء أخذ لقطة للأم في الحقل وهي تعمل مهمومة؛ لمحت من بعيد عسكريًا قادمًا.. قلت لعاطف: انظر يا عاطف هذا العسكري يكاد يكون مثل شخصيتنا أحمد سبع الليل رضوان الفولي في الفيلم.. ورويدًا رويدًا يقترب العسكري لنكتشف أنه أحمد سبع الليل حقًا.. إنه أحمد زكي! وقد تقمص الشخصية بشكل مذهل في المشية وحركة الجسم وضرب أرجله بالحذاء الميري في التراب.. إنه ممثل من نوع عبقري.. وبالرغم من أني صورت عددًا من الأفلام لأحمد زكي من قبل، وبعد ذلك.. إلا أني وجدت أحمد في هذا الفيلم قد تفوق على نفسه، إنني كلما أشاهد هذا الفيلم يزاد إعجابي بأحمد، فهو يتساوى مع (جاك نيكلسون) في التمثيل؛ إن لم يزِد عنه في عبقريته.. ولقد أحببت أحمد سبع الليل بشكل جنوني في هذا الفيلم.. لاحظوا كيف يمشي! كيف يتكلم! كيف ينظر!.. نظرة الذهول أو نظرة الكسوف أو نظرة عدم الفهم أو نظرة الفرح.. لاحظوا كيف يطور كل شيء يحمله على قدميه إلى شخصية حقيقية داخل المشهد، في مشهد سجنه داخل الزنزانة مع ممدوح عبد العليم وإطلاق الثعابين عليهما، أثناء اندماجه في المشهد أمسك الثعبان وشده أو ملصه من جلده أمام الكاميرا.. ولكني لم أتحمل المنظر فأغمضت عيني التي أصور بها اللقطة ولم أرها إلا واللقطة مركبة في سياق الفيلم.

ولكن الفيلم عانى في الرقابة من المشاكل الكثيرة، وبعد أن شاهده وزراء الحربية (عبد الحليم أبو غزالة) والداخلية (أحمد رشدي) والثقافة (د. أحمد هيكل)، تقرر حذف بعض المشاهد وتغيير نهاية الفيلم إلى تثبيت الصورة – الكادر – وصراخ أحمد زكي حين دخول مساجين جدد.. ربما هذه أول مرة في تاريخ السينما في مصر.. ولا أعلم ربما في العالم، يقرر ثلاثة وزراء مصير فيلم يطالب بحرية الفكر، وبالطبع كانت النهاية الأصلية (قبل الحذف) هي أنه بعد وصول مجموعة جديدة من المساجين وبدء حفلة ضربهم، يُطلق أحمد سبع الليل وهو في بر الحراسة الرصاص على الجلادين فيقتلهم، ويقتله بعد ذلك جندي آخر زميله، فيقع الناي من يده بالسرعة البطيئة على الرمال وتتساقط قطرات الدم الطاهر عليه، وكان الناي هذا مرافقًا له من قريته حتى

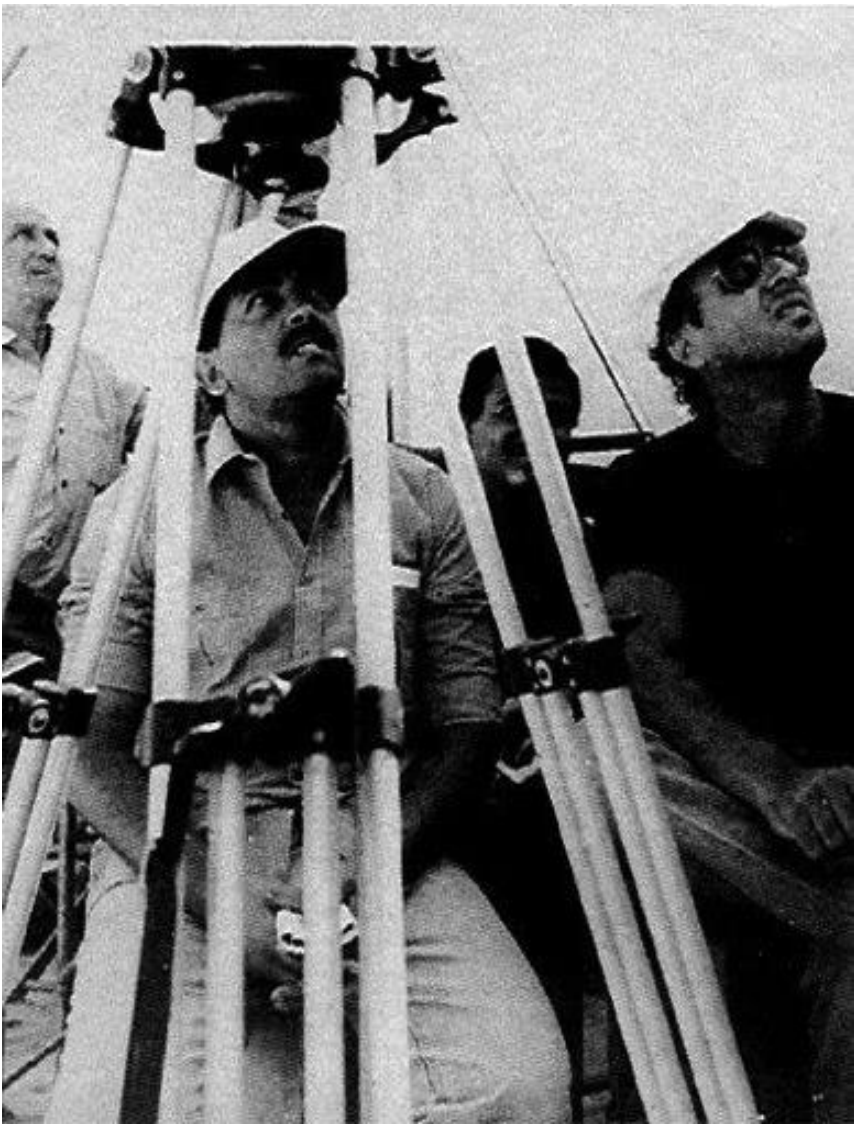
مماته، وبالطبع الناي هنا يرمز بجانب الموسيقى رمزيات كثيرة عن الحب والقرية والبساطة والفن والوطن وخلافه.

تألم عاطف كثيرًا لما مر به فيلم (البرئ)، ورغم أن الصحافة والنقاد وكذلك في المهرجانات الدولية قد استقبلوا الفيلم استقبالًا حافلاً؛ إلا أن عاطف كان حزينًا فعلًا، لأنه مؤمن بقضايا الناس ومواكبًا للتقدم، لكن على الرغم من ذلك عومل فيلمه بمنظور متخلف للغاية، ولقد أثبتت الحوادث بعد ذلك صدق استشعاره الفني بأحداث الأمن المركزي في فبراير ١٩٨٦، ولقد حصل الفيلم على جائزة فضية في مهرجان يونج يانج في كوريا الشمالية عام ١٩٨٧، وعلى جائزة لجنة التحكيم للاتحاد الدولي للنقاد في مهرجان فالينسيا بإسبانيا في نفس العام.



عاطف وشيمي وشريف إحسان والاستعداد لأخذ اللقطة

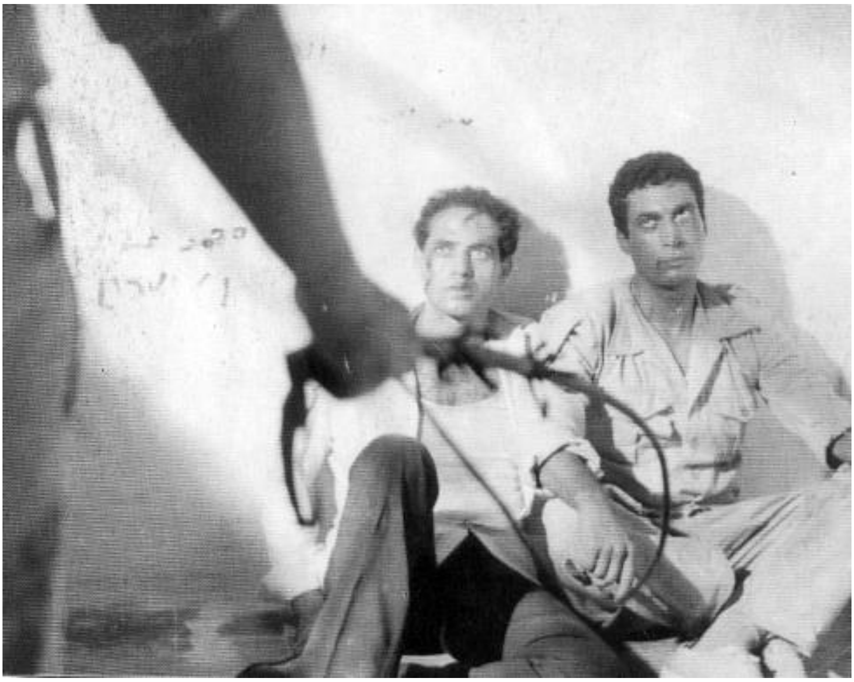
عاطف وشيمي وشريف إحسان وأيمن أبو المكارم والتحضير للقطة

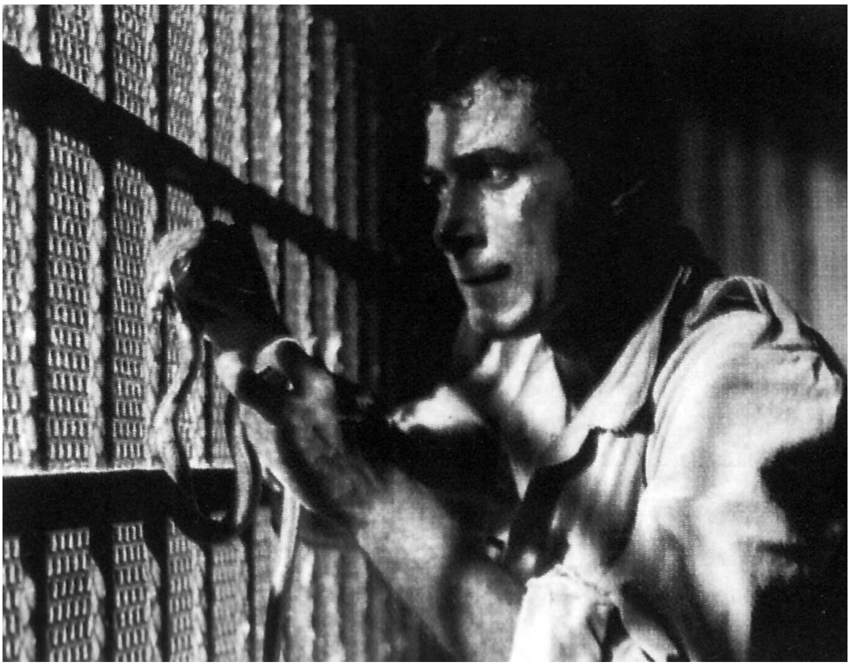


في انتظار هبوط الطائرة

عاطف وشيمي والتجهيز لزاوية التصوير

رشاد عويس فى سجنه





ملف في الآداب
وأزمة المرض الأولى

أصبح واضحًا الآن أن التقاء الكاتب السينمائي وحيد حامد وعاطف الطيب فكريًا أثمر اتجاهًا فعالًا في تيار السينما المصرية بعد "التخشيبة" و"البرئ"، وأنهما معًا يحملان اتجاهًا حقيقيًا ضد ظلم وقهر السلطة للإنسان بشكل مطلق، سواء كان بتطبيق القانون بدون روح العدالة، أو باستغلال الإنسان البسيط في خدمة أغراض السلطة، واستمرارًا لهذا التيار الواعي قدما معًا في إنتاج مشترك فيلمهما الثالث (ملف في الآداب) على نفس المنوال، وإن كانت هنا قضية الظلم والقهر ظاهرة من البداية بشكل سافر، حيث يقدم ضابط آداب قضية ملفقة قام هو بتزوير أدلتها بالكامل وتسبب في تحطيم مجموعة من البشر والشخصيات لمجرد أنه صدم في بداية حياته ويريد أن يرضي رؤساءه.

وأصبح واضحاً كذلك أن علاقة العمل التي تربطني بعاطف فنيًا هي التقاؤنا الفني بأسلوب متفاهم في معالجة دراما الأفلام بصريًا، فهي نفس الاتجاهات البصرية التي تبلورت في (سواق الأتوبيس) و(التخشيبة) و(الحب فوق هضبة الهرم) و(البرئ)، ومن أهم نقاط الالتقاء بيننا:

- الاعتماد على أسلوب واقعي سواء في الإضاءة أو الحركة الحرة للكاميرا.
- الجنوح إلى بعض التعبيرية البصرية في بعض المواقف الدرامية وهذا ليس ضد الواقعية.

- استغلال مقدرة العدسات الواسعة والتركيز البؤري حتى إذا تتطلب ذلك وضع عدسات خاصة كما حدث في فيلم (الحب فوق هضبة الهرم).
- التصوير في الأماكن الحقيقية لإعطاء مصداقية تفرض وجودها على مفردات الصورة السينمائية وتساعد على تثبيت واقعية الأحداث.. وسواء كانت هذه الأماكن داخلية مثل الشقق والمكاتب والكافتريات وخلافه.. أو مفتوحة خارجية مثل الشوارع والأزقة والميادين والمزارع والصحاري وخلافه.
- الاعتماد على تلقائية ما سيحدث لحظيًا في كثير من المواقف الدرامية، وبالذات في الشوارع والأماكن العامة مع الممثلين، ووضع ذلك في مخطط العمل – مثل ما حدث في مشاجرة محطة باب الحديد أو تحرك الممثلين في الشارع.
- الاعتماد على سرعة الأداء العملي في التخطيط والتنفيذ والتصوير لطبيعة عملنا في ظروف خارجية من الصعب التحكم الكامل بها لمدد طويلة.
- ثم أهم ما تميزت به مع عاطف الطيب هو أني لم أخيب ظنه أبدًا في تحقيق لقطة ما بالخيال الذي يدور في ذهنه، بل في أحيانٍ كثيرة كنت أستطيع أن أقدم له أكثر مما يطلب، وهذا التوفيق في عملي -والحمد لله- كان هو أحد أسباب نجاحي لروحه الشخصية وإيماني بما يقول ويفعل، وحبي للعمل معه لأنه قيمة في حد ذاتها تستحق الاحترام والتفاني في العمل معه.

وإذا كانت أتكلم عن التصوير وخدمته للدراما في هذا الكتاب فلأن ذلك تخصصي، ولكني أعلم علم اليقين أن عاطف كان مع جميع الزملاء والتخصصات بهذه الروح، وأنهم جميعًا كانوا يخلصون ويزللون له العقبات لإيمانهم بما يفعل مثلى تمامًا.

وعندما ينتج واحدٌ منا فيلمًا – أي مهني مثلنا – فأنا أضع نفسي بالكامل في خدمته حتى بدون مقابل مادي مريح، لأني أشعر أن هذا واجبي الأول، بل ربما يعرف الوسط الفني في مصر أني وقفت بجانب بعض المنتجين السينمائيين المهنيين البسطاء بدون مقابل في سبيل الرقي بهذا العمل الذي أحبه، وسخرت حياتي في خدمته، وبالتالي كان عملي في فيلم (ملف في الآداب) يحمل هذا الموقف، فكان المطلوب سرعة الأداء وجودة الصورة، (ولكني أخذت كل مستحقاتي المادية بالطبع)، والحقيقية لم نتكلم كثيرًا أنا وعاطف في هذا الأسلوب البصري لأننا قد أصبحنا واضحين فاهمين لبعضنا فنيًا بالشكل الجيد، ولكنني كنت أشرك عاطف في ما أريد أن أضيفه، وبالذات حين استخدم بعض التعبيرية في إضفاء مسحة تأكيدية على الواقع – بالرغم من تناقض المظهر بين التعبيرية والواقعية في الفنون – ولكني أعتقد أني كثيرًا ما أستطيع أن أخدم مضمون الواقع المرئي بهذه المسحات البسيطة التي تجعل من الصورة بدون أي كلمة شيئًا منفرداً.

ولقد استعملت ذلك في الفيلم في بعض المشاهد مثل الفرق بين إضاءة شخصية الضابط سعيد (صلاح السعدني) في مكتبة وإضاءة الشخصيات التي يحقق معها.. فإضاءة الضابط علوية تجعل تجاويف العينين

سوداء ومظهر الوجه غير مريح.. بعكس باقي الشخصيات التي أمامه وبالذات شخصية البنت (مديحة كامل) وزميلتها وفريد شوقي وزملائه، بل غاليت في بعض اللقطات بأن جعلت وجه الضابط أسودًا بالكامل ضد الضوء، مقابل الضوء الجيد المتساوي للشخصية التي يكلمها، وجلعت هذا الوجه المظلم للضابط يأخذ بعض الانعكاسات المتقطعة من (دوسيه) أبيض يتحرك من خلال يده، فقد كنت أرى أن سواد شخصية هذا الضابط تتنازعها بعض الومضات من النقاء ولكنها تخبو سريعًا.

ولقد اتبعت هذا الأسلوب بين الظل الكامل والنصف ظل والإضاءة الغامرة المضيئة للشخصيات على حسب نوعية الشخص وتصرفاته في حدود لا تخرجني من الواقع كما أوضحت – مثل الضابط الكبير والمرأة القوادة والضابط الصغير (صلاح السعدني) في بداية الفيلم – والحقيقة أن هذا الأسلوب قد أثبت نجاحًا كبيرًا في أفلامنا السابقة وجعل المشاهد يعيش معنا بكل حواسه.. وأعتقد أن هذا نجاحًا فنيًا لنا، ثم أن هذا التزاوج بين بعض التعبيرية في الأسلوب الواقعي في سرد الرؤية، يضفي بُعدًا حسيًا للصورة فتصبح ليست مجرد صورة للواقع.. ولكنها صورة للواقع كما تستشعرها الشخصيات أولًا – أي الموقف الدرامي – وكما يقف خلفها فنانو الفيلم، سواء كان مخرجًا أو مصورًا، أو مهندس ديكور أو صاحب قطعة موسيقية.. وهذا ما وصلنا إليه من خلال عملنا معًا.

ولقد اتبعت حيلة بسيطة في التصوير داخل وخارج الكافيتريا، حيث أن حب عاطف لأن تتجول الكاميرا في المكاتب بالكامل جعلني أعلق كافة الإضاءة في سقف المكان مع مساعدة ضرورية لبعض اللمبات لتصليح الوجوه من جانب الكاميرا، بل أني استعملت نفس الطريقة التي اتبعتها من قبل في فيلم (ضربة شمس) لمحمد خان في تصوير كافتيريا شارع طلعت حرب، حيث صورت بالكامل في الزاوية التي لا تظهر الشارع ليلًا حتى الصباح، وفي الصباح الباكر أصور الزاوية التي تُظهر الشارع.. لأن في هذه الحالة تكون حركة الشارع مقبولة وغير مكتظة بالبشر ويمكن – سرقة – اللقطات بدون معاناة شديدة.

كما كنت أفرق بشكل واضح بين حجرة مديحة المتواضعة للغاية في الحي الشعبي الذي تسكنه بين المقابر -حيث طبيعة النور في الحجرة ذات إضاءة واحدة فقيرة- وبين شقة كمال (أحمد بدير) الذي تم القبض عليهم فيها، فبالرغم من أن الشقة متواضعة إلا أني تعمدت أن تكون مريحة الإضاءة لخلق هذا التباين بالانبهار بعد ذلك عند مديحة، وتقارن ما تسكن فيه وما تراه في هذه الشقة من مكان مريح وشقة واسعة وليست حجرة ضيقة، فكانت الإضاءة جزءًا مساعدًا لي في هذه المشاهد للإيهام بهذا المعنى.

ودائمًا ما كنت أستعمل إضاءة لمبات (الفلورسنت) مع الإضاءة الصناعية (التنجستين) بدون إلغاء المسحة الزرقاء المتواجدة من لمبات (الفلورسنت)، فقد وصلت إلى القناعة بأن مزج اللونين معًا (الأزرق والأحمر) في الإضاءة يعطيني إحساسًا أكثر مصداقية، وأستعمل هذا الأسلوب في كافة أفلامي التي تكون واقعية الأسلوب، وربما تظهر عبقرية عاطف في الإخراج حين يقدم الشخصيات ودخولها إلى الضابط المحقق في

مكتبه، فكل الشخصيات قدَّمها بطريقة ملائمة للغاية لطبيعتها بشكل يحبس أنفاسنا، كما كنت أضع بعض الاستعمالات الضوئية التي تنتمي إلى (إضاءة الأزمة) كما تعلمناها من أساتذتنا في المدرسة المصرية في التصوير، وبالذات أستاذنا الكبير عبد الحليم نصر، حيث كانت إضاءة وحيد سيف في بعض استعمالاته للتليفونات تحمل هذه السمة.

ولكن ما أحببته كضوء فعلًا في هذا الفيلم هو إضاءة الضحايا الأربعة في قفص المحكمة الحديدي أثناء تداول القضية، حيث قلت لعاطف: أريدهم بالإضاءة أن يكونوا أطهارًا، لذا استعملت معهم إضاءة زائدة بشدة، وبحيث يبدون شديدي النصوع، ولقد ساعدتني ملابس أحمد بدير ومديحة كامل أو ألفت إمام البيضاء كثيرًا في هذه اللقطات، كانت فكرتي أنهم يقتربون من (ظلم الملائكة) إذا صح هذا التعبير، ولقد كنت متأثرًا بأساليب الرسامين في عصر النهضة بالذات ورسوماتهم التي تبين هذا النقاء بهذه الغلالات البيضاء الشفافة التي تلبس، والشكل المثالي للملائكة والحوريات، وبالذات الفنان (بوتشيللي)، وربما في هذا الفيلم كانت جرأتي كذلك في استعمال الأنواع الجديدة من خامات الأفلام الأكثر حساسية، إذ وصلت حساسية الأفلام إلى ISO٢٥٠، أي مرة ونصف عن الحساسية العادية التي نصور عليها، ولذا سنجد في الفيلم مشاهدًا في الإضاءة الحقيقية لمديحة ليلًا وهي تجري خلف الأتوبيس وتركبه، أو لزميلتها الممرضة (ألفت إمام) وهي تشير لتاكسي في ميدان مصطفى كامل، ولكنني استعملت في هذه اللقطة بعض الإضاءة الخفيفة المساعدة.

وكغرام عاطف الدائم بربط الصدق بالحدث في الصورة تجد لقطات كثيرة تعبر عن ذلك، فمثلا أسرة (فريد شوقي) وهي تعبر أحد الشوارع حين يذهب معهم لشراء حاجاتهم.. فكانت في خلفية الصورة واجهة (شركة بيع المصنوعات المصرية)، حيث تتوجه لها الأسرة، ولقد أكد لي عاطف أثناء التصوير بضرورة المحافظة على اليافطة في الخلفية، ولقد كانت دلالاته بدون أن يشرح للمشاهد أنها مكان المصريين البسطاء للشراء – أيامها كان الكساء الشعبي – وربما أحب أن يقول كذلك وإن لم يفصح لي هذه النقطة، أنها كذلك أحد ركائز الشركات الوطنية التي أقامها الاقتصادي الوطني المصري طلعت حرب مع إنشاء بنك مصر، فاللقطة السينمائية عند عاطف الطيب تحمل مدلولًا قويًا دائمًا ولا تُصَوَّر أبدًا اعتباطًا أو صدفة، ويكون دورها فعالًا مع تصاعد الدراما، وحتى في اللقطات العفوية التي تسرق في الشوارع، فإنها تكون تحت السيطرة بهذا المفهوم الدرامي.

ولقد خيم علينا في منتصف هذا الفيلم مشهد حزين – خارج أحداث الفيلم – حيث كانت بداية معرفتي بمرض عاطف، وكنا نصور في مكاتب الشركة مع الممثلة (مديحة كامل) وأنا منهك في تحديد أماكن اللمبات والإضاءة وعاطف يقف بعيدًا عني بحوالي خمسة أو ستة أمتار، ولكنه ليس في مجال نظري أو في بؤرة اهتمامي، ولكني سمعت صوته ضعيفًا طالبًا مني المساعدة في إحضار كرسي له، وحين نظرت في اتجاهه وجدته يتهاوى ووجهه أصفرًا للغاية، جريت نحوه لأكون حائلًا لعدم سقوط جسده، وصرخت في أقرب العاملين ليحضر مقعدًا، وكاد عاطف أن يكون في شبه غيبوبة، وكما يحدث في مثل هذه المواقف ازدحم حولنا البشر

من العاملين، ولكني طلبت أن ننقل عاطف إلى أقرب طبيب في العمارة، حيث كنا نصور في عمارة قرب ميدان الجيزة تم اختيارها إنتاجيًا بحيث تحوي هذه العمارة أربعة أماكن للتصوير وهي مكاتب الشركة والمدخل العام للمبنى ومكتب شركة الإنتاج السينمائي وعيادة الطبيب، ولقد كانت العمارة مليئة من حسن حظنا بالأطباء، وجرينا بعاطف إلى أول وأقرب طبيب، ودخلت معه.. وأعطاه الطبيب بعض المنشطات وبدأ يسترد أنفاسه رويدًا رويدًا ، وتم فحصه وإسعافه.. أنا أتذكر أن الطبيب كان يتكلم كثيرًا على معداته التي أحضرها حديثًا من ألمانيا وما إلى ذلك.. ولكن ما همني أنه قال: عندك يا أستاذ عاطف لغط في القلب، ولازم متخصص يفحصك، وكنت أسمع ذلك لأول مرة، وأضاف الطبيب ما معناه أن معالجة هذا اللغط الآن تأخر قليلًا، وكان من الواجب معالجته قبل ذلك.. وفي الغالب هذه الإصابة حدثت لك بعد مرضك بحمى روماتيزمية في الصغر.. كان وجه عاطف باردًا عليه حبات من العرق.. مددت يدي أمسحها له، كنت أنا وهو فقط.. ولقد أخرج الدكتور مديحة كامل وفوزي لبيب فني الإضاءة خارج الحجرة عند الكشف.. وطلب منه الدكتور الراحة الكاملة في حجرة مجاورة داخل العيادة على أنه من المهم جدًا أن يعرض نفسه غدًا على الأخصائي ويستريح باقي اليوم.

قلت لعاطف وهو يستريح في الحجرة نعمل (فركش) اليوم -وهو اصطلاح إنهاء العمل سينمائيًا- ونستريح.. ولكنه قال لي: لا.. انتظرت معه وبدأ يدخل له العاملين والممثلين المتواجدين سائلين عن حالته، ويقول لهم إرهاق بسيط.. وأنا أنظر له وأتمنى أن ينام ليستريح، ومن كثرة المتواجدين منا داخل عيادة الطبيب، طلب عاطف أن نصعد إلى شقة الشركة التي نصور بها حتى نرى ما يمكن عمله.

وصعدنا.. وبعد قليل طلب مني استكمال التصوير وكأن شيئًا لم يحدث، ولقد حاول أن يقنعني أن ما حدث لا يعدو إلا أن يكون إرهاقًا شديدًا من عدم نومه وسهره وهو يعمل الديكوباج للفيلم ليلًا.. ، وأما حكاية اللغط هذا الذي عنده في القلب، فهو يأخذ علاج ولا يسبب له أي مشاكل، ولأنني كنت معه عند الطبيب وسمعت ما قال؛ فقد كنت في حيرة.. هل هو يهون الأمر عليَّ أم هو مريضٌ فعلًا؟ وأكملنا التصوير يومها حسب البرنامج.

ولكن الأيام بعد ذلك أثبتت أن عاطف كان فعلًا مرضه عُضال.. وأنه كان لا يجب أن يعلم أحد بهذا المرض كما أوضحت من قبل، بل الذي حدث بعد ذلك أنه وليثبت أنه غير مريض كثَّف العمل اليومي بشكل غير طبيعي، بالرغم من أنه أصلًا كان مُكثفًا، وأصر بصلابة الصعيدي أن تكون حركته معنا بكامل نشاطها.. حتى أني في أحيانٍ كثيرة في الفيلم اعتقدت أن ما قاله لي عن أنه مرهقٌ صحيح.. وأن هذا الطبيب المعجب بأجهزته الجديدة من ألمانيا قد غالى في حالته.. وعندما عُرض الفيلم قوبل باستحسان كبير جدًا من الجمهور والنقاد وأغلب المحافل الثقافية.

حكاية البدرون.. وحكايات أخرى

في أحيان كثيرة نسعى نحن السينمائيون لعمل الأفلام لظروف قهرية حتى نستطيع أن نعيش.. فقط حدث معي في كثير من الأحيان أني صورت فيلم لحاجتي إلى الماديات وخاصة في بداية حياتي الفنية، وفي اعتقادي أن هذا يحدث عندنا في مصر بكثرة لضعف أجور الفنيين ولوجود – في وقتٍ سابق – صناعة سينمائية مستمرة وموضوعات كثيرة، ربما جزء كبير منها يحمل مضمون متواضع وغرض ترفيهي، إلا أنها كانت أفلام تفتح بيوتنا أولًا وأخيرًا.. والقليل جدًا منا على مستوى التصوير السينمائي من يستطيع أن يرفض عمل فيلم ما إذا كانت ظروفه المادية تسمح بذلك، وربما أنا بدأت من عدة سنوات أنتقي عملي في الأفلام، وخاصة تلك الأفلام التي لا تحمل أي هدف إلا التسلية، فقد أصبحت في وضع نفسي وفني وتقني لا أستطيع معه بأي حال من الأحوال أن أتعامل وأصور هذه الأفلام المتواضعة ولن أقول التافهة.. فكل سينما العالم بها هذه النوعيات المتواضعة الخاصة بالتسلية ونوعيات أخرى كثيرة من دراما جيدة إلى بوليسي إلى اجتماعي.. إلخ.

ولكن جل دهشتي من (عاطف الطيب) أنه أعطاني يومًا سيناريو فيلم (البدرون) وكنت مسافرًا إلى خارج البلاد مع ابني في رحلة صيفية، وطلب مني قراءة السيناريو أثناء رحلتي، كان عاطف قد صور فيلمًا ناجحًا باسم (ضربة معلم) مأخوذة قصته من وقائع حقيقية حدثت في المجتمع المصري، صاغها السيناريست بشير الديك، وكذلك بدأ في تصوير فيلم (أبناء وقتلة) بعد نجاح فيلم (البرئ) بالرغم من كل ما حدث له من حذف.. وفي أثناء رحلتي بدأت أقرأ السيناريو وهو للمؤلف الفنان المخضرم الأستاذ عبد الحي أديب صاحب رائعة يوسف شاهين (باب الحديد).. والحقيقة وجدت الموضوع عبارة عن ميلودراما يحاول أن يلبسها ثوبا عصريًا.. وعلى الرغم من أن السيناريو كان مكتوبًا بإتقان حرفي كعادة كاتبنا الكبير، إلا أني لم أحب الموضوع وتعجبت أن عاطف يريد أن يُخرج هذا الفيلم!

وعند مقابلتنا قلت له رأيي بصراحة شديدة كما تعودنا، وقابلني بابتسامته الجميلة وقال لي ببساطة أشد: سعيد.. لازم اعمل الفيلم ده.

تعجبت في داخلي من موقفه.. فهو لا يحتاج لمجد جديد والحكاية مش فيلم وخلاص.. فأنا أعرف مدى تدقيقه في اختيار الموضوعات وقلت له: أنا مش فاهمك؟ ما هي الضرورة حتى تُخرج فيلمًا ميلودراما ليس من لونك أو حتى اتجاهك.. أفهمني أنه سيكون كذلك كما تعودنا، وفاجأني بقوله أني وعدت والدي بالحج إلى بيت الله الحرام وهو يريد أن يوفر لهم مبلغًا محترمًا لأداء الفريضة.. فأحببته أكثر من قبل. وقبلت العمل في الفيلم بالرغم من أني لم أصوره بعد ذلك لتأجيل التصوير أكثر من مرة، ولقد كان عاطف إنسانًا كريمًا جدًا ونبيلًا مع عائلته ويمد لهم يد العون دائمًا، ولقد بدأ أخوه الصغير (أيمن) يعمل معنا في الإنتاج كمساعد في فيلم (كتيبة الإعدام) وكنت أعلم أنه يقف بجانب أخوته البنات ووالده المسن بشكل إنساني، وعاطف الطيب إنسانيته تحرك مشاعره وله في هذا مواقف عدة شاهدتها وعشتها معه، أتذكر أننا أنهينا تصوير أول أفلامه (الغيرة القاتلة) في

ثلاثة أسابيع ونصف، وكانت خطة العمل أن ينتهي تصوير الفيلم في أربعة أسابيع، فأصرَّ أن يعطي العمال في الإضاءة والكاميرا وباقي الحرف فرق النصف أسبوع مكافأة لهم على إنجاز عملهم بسرعة، هذا بالرغم من الضائقة المالية التي كان يمر بها إنتاج الفيلم، فقد كانت نهاية تصوير الفيلم بالإسكندرية، ولقد طلب منه بعض الممثلين باقي أجورهم كاملة قبل انتهاء تصوير الفيلم، مما جعله يسافر ليلًا بعد يوم التصوير المرهق إلى القاهرة وكنت معه ومعنا شريف إحسان بسيارته، ليحضر مالًا ونعود فجرًا لنستأنف التصوير، وكان حينما يغضب من أحد أثناء التصوير ويوجه له كلامًا يؤلمه؛ يصالحه قبل انتهاء اليوم وينهي هذا الخلاف، بل في كثير من الأحيان يشغل معه بعض المساعدين في الإخراج كبار السن.. وكانوا لا يفعلون شيئًا.. بل ربما يكونون عبئًا على الفيلم، وذلك حتى يحصلون على أجور ويستطيعون العيش، وكان هو يقوم فعليًا بأعمالهم.

وحينما ذهبت معه ليشتري سيارته (الفولكس فاجن) الرمادية بالتقسيط من أحد الوكلاء بالقرب من ميدان عابدين قال لي ما معناه: الواحد بيبقى مكسوف وهو راكب عربية لوحده.. والناس فوق بعضها في الأتوبيسات ومش عارفة تروح شغلها.. قلت له أن ما تقوله وشعورك هذا سمعته من قبل من الكاتب الصحفي الفنان حسن فؤاد، ولقد كان يركب سيارة (فولكس) مثلك الآن، ولم يغير عاطف السيارة حتى مماته لشعوره المرهف هذا.. فيكتفي أنها وسيلة مريحة لنقله لعمله.

وحين تزوج (عاطف) من حبيبته (أشرف عبد المنعم) بعد قصة حب طويلة.. كان ذلك أثناء سفري إلى تونس وتصويري فيلم (بستان الدم) مع المخرج أشرف فهمي.. وحين رجوعي وجدته يعتذر لي بأنه لم ينتبه أن يوم زواجه هو نفس يوم ذكرى وفاة زوجتي الأولى، ولكني هونت عليه وأوضحت له أني لست من ذوي العقول المتحجرة.. كان (عاطف الطيب) تحركه إنسانيته في الحياة.. وهي الإنسانية التي جعلت أفلامه واقعية تحمل هذا الصدق، وكل هذا الحب منا.

إنك حين تشاهد فيلمًا من أفلام عاطف تستطيع أن تتعرف على (عاطف الطيب) الإنسان، فقد قدم نفسه في شخوص أبطاله في الأفلام، يمكنك أن تتعرف على ملامح النبل والشهامة والرجولة مقابل المذلة والقهر والخداع، التي هي بعيدة تمامًا عن شخصيته.

ولقد كان يدهشني بتلك التفاصيل الفيلمية التي تظهر مدى تمتعه بفهم الشخصية التي يعرضها على الشاشة، لقد كان حقًا موهبة فذة.

قال عاطف الطيب يومًا: "إننا نعيش واقع تغمره الأحزان اليومية.. والسنيما مؤثرة بشكل كبير في سلوكيات الناس ولابد أن نناقش هذا الواقع ونسجل أحزان الناس، ونحاول بقدر المستطاع أن نغوص في أعماقهم ونطرق بود على أسباب متاعبنا.. هذا هو هدفي في الحياة".

وجل مشاكلي الفنية وحكاياتي في أفلام عاطف الطيب كانت مع الألوان، فبما أننا نتبع أسلوبًا واقعيًا في التصوير؛ فاحترام ظروف رؤية الواقع أساسية، ولكن للأسف الشديد هناك كثير من هذا الواقع المرئي سيئ الألوان، بمعنى أن تركيبات الألوان في الحوائط والأثاث والمكان وظروفه ليس به أي تناسق أو تجانس لوني، وقد يتساءل البعض.. وما العيب في هذا! فإنك واقعي الأسلوب! ولكني اختلفت في ذلك كثيرًا فإن واقعية الأسلوب ليس معناها التصوير التسجيلي للحدث وللمكان فهذا شيء مختلف تمامًا، نحن نصنع فيلمًا واقعيًا، لذا من الواجب أن ننسق الألوان -ولو جزئيًا- حتى تكون ملائمة بصريًا وكذلك فسيولوجيًا.. فنحن في السينما نملك فن الاختيار ونحن نحاكي الواقع ولا ننقله كما هو تسجيليًا (وثائقيًا)، ولذلك كانت الأماكن الحقيقية التي نصور بها كثيرًا ما تسبب لي مشاكل من هذا الاتجاه اللوني، وربما اهتمامي الزائد بدور الألوان في السينما من بداية حياتي جعلني أكثر حساسية في التحديد والتركيز في الألوان وملاءمتها في المكان للحدث الدرامي، في أحيان كثيرة كنا نبحث عن مكان أخر أفضل لونيًا، ولكن في أغلب الأحيان كان يفرض عليَّ المكان كواقع لا بديل عنه، وخاصة إذا كان يعجب عاطف، وكانت هذه المشكلة تؤرقني كثيرًا في كيفية عمل توزان بين ما أصور فنيًا وبين اللون بكل مدلولاته، وهذه بالمناسبة كانت من مشاكلي الأساسية دائمًا مع المخرجين الآخرين، وخاصة أن ظروف معملنا السينمائي لا نستطيع من خلالها أن تعطي إمكانيات فنية متطورة، وسأضرب مثلًا مع ذلك في فيلمين مع عاطف، كان المعمل بهما يكاد يصيبني بالجنون، في فيلم "سواق الأتوبيس" مشهد الأصدقاء في سفح الهرم.. فالمعمل لم يستطع أن يضبط ظروف طبع هذه اللقطات بشكل مُتقن، وكذلك بعض لقطات فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) والخاص بالكافيتريا.

وفي أحيان كثيرة كنت أسيطر لونيًا بالإظلام التام.. أي السواد لظروف الحدث.. وكان ذلك أفضل بكثير من لون الحائط إذا أعطيته ضوءًا.. فكان سيقلب معايير اللقطة والمشهد تمامًا وسأسوق مثالا لذلك؛ في مشهد رجوع أحمد زكي إلى منزله مخمورًا في فيلم "الحب فوق هضبة الهرم"، فقد اعتمدت في هذا المشهد على اللون الأسود كمساحة سيطرت على المكان.. أولًا: لطبيعة الزمن بعد الساعة الثانية صباحًا، ثانيًا: لنوع الدراما؛ حيث أحمد زكي محطم نفسيًا من فشله في الارتباط بأثار الحكيم، فقلت لعاطف أني أرى أن يكون أحمد هنا سابحًا في الظلام.. فهذا أقرب كثيرًا لحالته واستقبال والده له، فالوالد هو الآخر يتألم من حال ابنه، ولقد وافقني وساعدني عاطف بأن جعل حركة الممثلين تتبع شظايا الضوء الآتية من لمبة السلم أو انعكاس ضوء من الشارع.. هنا كان اللون الأسود -وهو أحد مميزات (الواقع التعبيري)- يزيد المشهد جمالًا ومعنى وهروبًا من لون الحوائط.

مثل هذه المواقف ستجدها في كثير من مشاهد أفلامي مع عاطف، حيث أحاول تذليل الألوان وتطويعها بقدر الإمكان، ولكن بكل صدق لم أستطع أن أطوع ذلك كاملًا.

عاطف الطيب وعروسه أشرف في ليلة عرسهما

العمل مع أسامة أنو عكاشة

في

(كتيبة الإعدام)

شهد هذا الفيلم أول صدام أو خلاف بيني وبين عاطف في تنظيم أوقات العمل. فقد كنت أعلم علم اليقين بخطورة مرضه، بالرغم من أنه كان يدَّعي أن أموره الصحية ومرضه شيء بسيط.. إلا أنه يعاني من أزمات حقيقية بسبب مشكلة في قلبه، وحاولت أن أقلل ساعات العمل.. ولكن كان العجيب أن عاطف زاد من معدلات العمل بشكل غير مسبوق، فليس من الممكن أن نعمل لمدة ١٨ ساعة مثلًا ولا نستريح إلا أربع أو خمس ساعات ثم نعود للعمل مرة أخرى! ولهذه الظروف القهرية في العمل كان يهرب من العمل معه بعض الفنيين والعمال، وفي أحد المرات أنهينا العمل حوالي الساعة الثالثة صباحًا، وطلب عاطف أن تبدأ الكاميرا عملها في الساعة الثامنة صباحًا، ذهبت إليه منفردًا طالبًا منه الراحة، فأنا لا أستطيع أن أعمل حاليًا بهذا الشكل يوميًا.. فجسدي يتطلب الراحة.. لكن رد عاطف كان غريبًا وبشكل درامي إذا قال: بكرة يا سعيد الواحد يشبع راحة! وفهمت قصده.. يقصد الموت! وأكملت حديثي له بأن ما يفعله شيء من الجنون.. الفيلم له خطة على الورق سينتهي بها ولا داعي أبدًا لهذا الضغط المستمر على صحتنا ووقتنا، للأسف غضب عاطف مني هذه المرة.. ووجه كلامه إلى مدير إنتاج الفيلم قائلًا: خلي الكاميرا الساعة العاشرة.. والتزمت الصمت وأنا مؤمن بأن عاطف الطيب ينتحر عن طريق العمل... حقا أنه يحب عمله جدًا، ولكنه قرر أن يصنع أكبر عدد من الأفلام في عمره الذي يستشعر بأنه قصير.

عندما قرأت سيناريو "كتيبة الإعدام" وقلت ملاحظاتي لعاطف والتي كان أغلبها ملاحظات في طريقة السرد بين الحوار والصورة؛ حيث كان السيناريو طويل بالنسبة لفيلم، كما كان في اعتقادي أن الفيلم يغلب عليه الصدفة في بعض المواقف.. وهي تضعف من بناء التركيب العام للفيلم، وأنا شخصيًا محب ومنحاز لكتابات أسامة أنور عكاشة، وأحب أن يظهر الفيلم في أحسن صورة ممكنة، ولم تسمح ظروف عملي في معايشة في هذا الفيلم منذ البداية حيث كنت أصور مع الصديق المخرج على عبد الخالق فيلم (الحقونا) حتى أنني في آخر أسبوع من هذا الفيلم، عملت في تصوير الفيلمين معًا، واحد في الصباح والثاني ليلًا.. ولكنني طلبت من عاطف التأجيل لأني تعبت ولا أستطيع الاستمرار في التصوير بهذا الوضع.. فأجَّل التصوير لمدة نصف أسبوع حتى أنهي عملي مع علي عبد الخالق، لذا لم أعايش فيلم "كتيبة الإعدام" كما يجب وإن كنت قد قلت كافة ملاحظاتي قبل التصوير، كانت عندي كذلك مشكلة فنية في هذا الفيلم إذ أن رئيس عمالي الممتاز (فوزي لبيب) كان قد أصيب في عينيه بمرض (المياه البيضاء) ولم يستمر معي في الفيلم بعد إجراء العملية، وبالتالي كان معي صبية لا يفهمون أسلوبي وسرعتي في العمل والتي كانت إحدى مميزات عملي، وعلى ما أتذكر أنه كان هناك بعض المشاكل الإنتاجية التي تسبب تعطيل العمل، حتى أنه تم تغيير مجموعة الإنتاج في منتصف الفيلم.. كل هذه العوامل مع التوتر الذي حدث بيني وبين عاطف في زيادة ساعات العمل جعلت علاقتنا بها شيء من البرود.. الحقيقة التي أعلمها أنا جيدًا أن لا راحة مع عاطف في العمل لشعوره السابق الذي شرحته، وليثبت كذلك في السوق السينمائي أن مرضه لا يؤثر على أي شيء؛ بل أنه أكثر نشاطًا.. وبالطبع كان ذلك غير صحيح، فبين اللقطة والأخرى كان عاطف يجنح إلى ركن من الديكور وينام على الأرض على ظهره وقد غلبه الإجهاد والتعب، وأنا أحاول أن أطمئن عليه.. وهو يكابر ويقول لي أنه سهر أمس على عمل لديكوباج ولذلك فهو مرهق.. نفس الكلام السابق الذي قاله بعد أول أزمة مرضية له عند الدكتور في التصوير أثناء تصوير فيلم (ملف في الآداب).

واستمر الحال في الفيلم على هذا المنوال.. والفيلم كان مرهقًا في عمله مثل الأفلام السابقة، ليس بالشيء البسيط أو الهيّن، ولقد صورنا كعادة عاطف في أماكن جديدة وحقيقية، ومع ممثله الأثير نور الشريف الذي كان يحضر إلى مكان التصوير قبل الجميع، فهو نشيط للغاية مهما أنهينا العمل في ساعة متأخرة من الليل، وكان ذلك يساعد عاطف كثيرًا في إعطائنا مثالًا جيدًا لنشاط نور.. ولكن هيهات بين عملنا الشاق المستمر من لقطة إلى لقطة وبين الممثل الذي يجلس مستريح بين تحضير اللقطات ويأتي ساعة عمل البروفات والتصوير فقط، وفي أحيان كثيرة يكون في مكان مُكيَّف ومريح.

كانت فكرة سيناريو فيلم "كتيبة الإعدام" مبنية على قصة مُتخيَّلة عن سرقة أموال ومرتبات الجيش الثالث أثناء حصار مدينة السويس، يتَّهم بسرقتها (نور الشريف)، أما اللص الحقيقي فيفلت بالأموال ويعيش حياة الانفتاح الاقتصادي والبذخ الذي عم البلاد بعد حرب ٧٣، ومن خلال هذه الفكرة تأتي المعالجة الجدية للمؤلف أسامة أنور عكاشة في الإسقاطات التي وضعها على التغيُّرات التي حدثت في المجتمع المصري وأنه على

الرغم من ذلك مازال به أناس شرفاء يحاولون الإصلاح حتى في جهاز الشرطة.. والحقيقة أن الفكرة في منتهى النضج ولكن في اعتقادي كانت معالجتها سينمائياً من عاطف بها شكل من المعالجة البوليسية، وكذلك لعبت الصدف بعض الحلول في المعالجة.. لكن الفيلم كان بالفعل صرخة للتغيير يطلقها عكاشة والطيب.. وحقا إنها عنيفة دموية.. ولكننا في أمس الحاجة إليها، بل إن الأمور كانت قد تفاقمت أكثر من ذلك.. مما جعل من الفيلم حدثًا مؤثرًا.. ولكن هل يستطيع الفن إحداث مثل هذا التغيير؟!.. فهو بمثابة السراج المنير الذي ينبه فقط ويرشد في الظلام، وتكون ثوريته في حدود إطار عرضه ومناقشته وجماهيريته.

(ضد الحكومة)
والعمل لساعات طويلة

يقول أحمد زكي المحامي الفاسد الذي عاد إليه الوعي والضمير بعد إصابة نجله في حادث السيارة بالفيلم وفي خطبته العصماء في النهاية (تفتح وعيي بعد التجربة الناصرية، آمنت بها ودافعت عنها، فرحت بانتصاراتها وتجرعت مرارة هزائمها وانكساراتها، هنت عندما هان كل شيء، وسقطتُّ كما سقط الجميع في بئر سحيق من اللامبالاة والإحساس بالعجز وقلة الحيلة.. أدركت قانون السبعينيات ولعبت عليه وتفوقت..)

هذه الجملة تلخص معنى الفيلم بأكمله.. بل تلخص كفاح أمثال عاطف الطيب وكل جيله وما حدث لهم من صدمة وانكسار في مرحلة السبعينيات، ولكنهم لم يسلكوا طريق الفيلم الشائن، فكل جيلنا عانى من هذا التفسخ والسقوط السريع، وما السينما التي تبناها (الطيب) إلا نوع من التحريض على التغيير إلى الأفضل والأمثل ونبذ هذه السلبيات والهنَّات القاتلة، ومن أول أفلامه حتى الآن وفيما بعد ذلك، فإنه يقول في اختياره لأفلامه (إني أختار أفلامي لتحليل الواقع.. فهذا هو الاتجاه الذي اخترته لنفسي).

وفي سبيل ذلك يبحث دائمًا على هذه الموضوعات في كل مكان، وحين نشر الكاتب الصحفي الكبير وجيه أبو ذكري سلسلة تحقيقاته عن (مافيا التعويضات) في جريدة الأخبار، اتصل به عاطف الطيب وطلب منه عمل فيلم عن ذلك الموضوع، وبالفعل أرسل المنتج الفني الأستاذ سعد شنب لشراء الموضوع، وتمت جلسات عمل بين عاطف وكاتب السيناريو بشير الديك والمؤلف وجيه أبو ذكري، أثمرت هذه الجلسات عن إضافة من

عاطف إلى الموضوع بأن يختصم المحامي الحكومة لأنها مسئولة عن هذا التسبب وليس عامل التحويلة وسائق الأتوبيس فقط، ولقد كانت فكرته هذه كما قال الأستاذ وجيه أبو ذكري: "فكرة بمليون جنيه"، فعاطف يريد أن تكون القضية مؤثرة ويريد أن يصنع فيلمًا جريئًا مثل باقي أفلامه، يضع فيه وجهة نظره بأن واجب الحكومة الأول هو المحافظة على حياة المواطنين بكل السبل، وليس الهروب من المسئولية واختلاق الأعاذير والمبررات!

الشيء الجديد بالنسبة لي شخصيا أن هذا الفيلم هو الوحيد الذي لم يتصل بي عاطف ليعطيني السيناريو الخاص به كعادته، بل الذي اتصل بي كان الأستاذ سعد شنب محددًا ميعادًا لي في منزله مع عاطف، ولقد أزعجني هذا لأنه لم يحدث من قبل، وعلاقتي مع عاطف علاقة وطيدة، فاتصلت به متعجبًا أن يصلني السيناريو عن طريق غير طريقه، ولكنه أفهمني أنها فكرة الأستاذ سعد فهو كما علمت صديقك كما أنا صديقك، مضى عشرة أعوام منذ صورت لعاطف أول أفلامه عام ١٩٨١ فنحن في عام ١٩٩١ وعاطف كما هو ذلك الإنسان الودود المكافح المتواضع المتحفز دائمًا لعمل شيء جديد ومؤثر، لكن الذي تغير كثيرًا ولاحظته أثناء العمل معه في هذا الفيلم هو أنه أصبح أقل حركة وأكثر قلقًا من قبل.. ودائم الجلوس أثناء العمل.. ويعطيك إحساسًا بأن لا شيء هناك تقلق عليه بخصوص صحته، تكلمنا في السيناريو ولكن كان كلامنا فيه الكثير من التفاهم، وذلك ربما لأننا قد اتفقنا على المعالجة.. حيث صنعنا مثلها في أفلامنا من قبل، ولقد صمم على إحضار أتوبيس حقيقي (خردة) من هيئة النقل العام ليصدمه القطار، وهذا ما أحببته.. فأنا أعرف عاطف عندما يكون مصرًّا جدًا في طلباته الفنية وخصوصًا أنها تكون في صالح الفيلم، وبدأنا العمل في الفيلم بنفس مفهوم الواقعية المرئية في الصورة التي تخدم الدراما.

من مميزات (عاطف الطيب) الفنية أنه يقطع المشهد في الفيلم إلى عدة لقطات تفصيلية وعامة، بحيث يعطي إشباع فعلي للمشاهد، وتزيد هذه اللقطات للزوايا عنده بحيث تستغرق وقتًا أكثر في التنفيذ وفي التصوير.. وبالتالي يجب أن يكون من يعمل معه في التصوير سريعًا وجيدًا.. ورغم ذلك فإن هذا يجعلنا نعمل لساعات طويلة أكثر من المعدل الطبيعي للعمل، ولقد كانت هذه مشكلة معي في فيلم (كتيبة الإعدام) لخوفي عليه، ولكني علمت أنه مستمر على هذا المنوال في أفلامه التي صورها مع غيري، بعد ذلك لم أناقش هذه القضية معه لأني أيقنت أنه لا فائدة ترجى من ذلك، وخاصة أثناء تصوير مشاهد قاعة المحكمة.. وهي حوالي ثلث الفيلم تقريبًا، حيث يتواجد ما يقرب من ٥٠٠ شخص (كومبارس) غير الممثلين يوميًا.. هذا بخلاف الأجر الباهظ الذي يُدفع في إيجار القاعة، وكانت مشكلتي الأساسية في تركيب وفك الإضاءة يوميًا، حيث أن القاعة تعمل في الصباح كمحكمة ونحن نعمل بها بعد الساعة الثالثة، وغير مسموح لنا بترك أدوات الإضاءة معلقة، مما سبب إرهاقًا شديدًا لعمال الإضاءة لهذه المعدات، والذين كانوا يبدأون في عملهم بعد انتهاء التصوير في الساعات الأولى من الفجر.. وهكذا، وكانت طريقتي في فرش إضاءة التصوير للقاعة بحيث أستطيع أن أتجنب حركة (الكرين) الرافعة التي استعملها عاطف في هذا المكان بكثرة، حتى أني سقطت أنا والزميل

سامح سليم في أحد المرات من هذه الرافعة لولا ستر الله لأُصِبنا إصابات بالغة، وإحقاقًا للحق وللتاريخ كان أسطى الكرين (إبراهيم) – رحمه الله – هو بطل هذه الشوطات الصعبة المركبة بشكل كبير.

إن عاطف يملك موهبة في اختياره للممثلين في أفلامه وحتى الأدوار البسيطة الثانوية، وأذكر مرة أنه كان يعاني من ممثل ثانوي في دور بسيط في فيلم (كتيبة الإعدام) وكان يثير له أعصابه، فهمست له بتغييره، ولكنه قال لي أنه شخصية غبية كما ترى وسمجه ولهذا أنا متحمله علشان الشخصية في الفيلم كده، وهو أحسن من يؤدي ذلك.

ولقد تعجبت بشدة حيث علمت أن الممثلة (لبلبة) هي من أبطال الفيلم وناقشته في ذلك، وكان مفهومي أن الناس تعرفها كمونولوجست وممثلة خفيفة ظريفة.. كيف تضعها في دور بهذا الثقل والجدية!.. ولكنه قال لي سترى يا سعيد ممثلة ذات شخصية جديدة في هذا العمل وبالفعل كان ذلك.. بل كان استمرارًا لهذا في فيلمها التالي معه (ليلة ساخنة) بعد ذلك.. الممثل عند عاطف الطيب هو نصف الرؤية.. ونصف الثقل في الفيلم ولهذا تجد جميع أفلامه بها الممثلين في أماكنهم الحقيقية وعلى قمة ذلك لاشك (أحمد زكي) في فيلم (البريء).

وربما لم تحدث أي إضافة جديدة في هذا الفيلم في أسلوبي الجريء معه، فاستمرارية ما فعلنا معًا من قبل كانت موجودة بهذا الفيلم، ولكن ربما مشهد ضرب المحامي في قسم الشرطة قد طلبت أن استعمل فيه إظهار أدوات الإضاءة كنوع من عدم المألوف في مثل هذه الأحداث غير الطبيعية، وكذلك وضعت أحمد زكي هو الوحيد في بقعة الضوء القوي ومن يضربوه في ظلام، ربما في هذا المشهد قلت شيئًا عن المحامي بصريًا.. بأنه يتطهر من أخطائه بالرغم من كل هذا الضرب الذي يلقاه.

وكانت شقة ومكتب المحامي في الفيلم كالسوق كما قال لي عاطف، ولهذا عملت على ذلك في شكل الإضاءة وأثناء العمل ولخصتها ليلًا بضوء أزرق مقصود وكأنها شارع لا منزلًا، وكان هذا واضحًا جدًا في الفيلم.

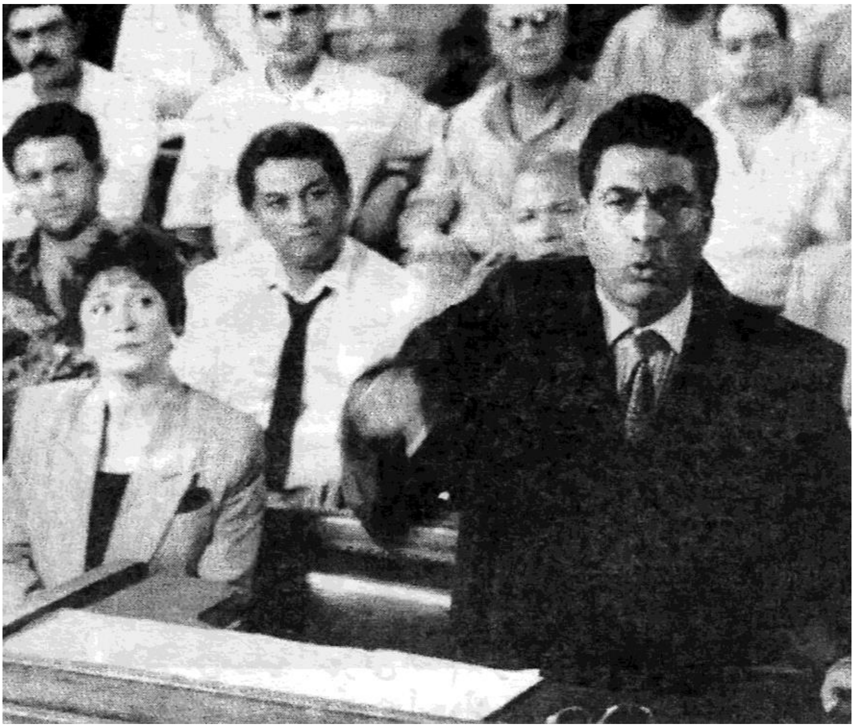
يتميز عاطف بخيال بصري جميل، ولكن الصورة عندنا لم تكن تركز على الجمال فقط ولكن يجب أن تكون الصورة بجانب جمالها موحية.. وهذا الأهم.. وفي مشهد وجود المحامي في (الكباريه) والتقته الساقطة لتتشاجر معه لأنه هو السبب فيما هي فيه، تعمدت أن أضعه في إضاءة منفصلة صفراء تميل إلى المسحة البرتقالية، لكناية هذا اللون فسيولوجيًا بالحالة النفسية والضيق الذي أصابه.. وبالرغم من أن هذه الأمور تمر مرور الكرام ولا أحد يهتم بتأثيرها.. إلا أن في اعتقادي أنه من المهم أن يضع صانعي الأفلام كل ما يحلمون به على الشاشة بشكل ما وستجد من الجمهور من يستشعرها.. بل ويحلم بها أيضًا.

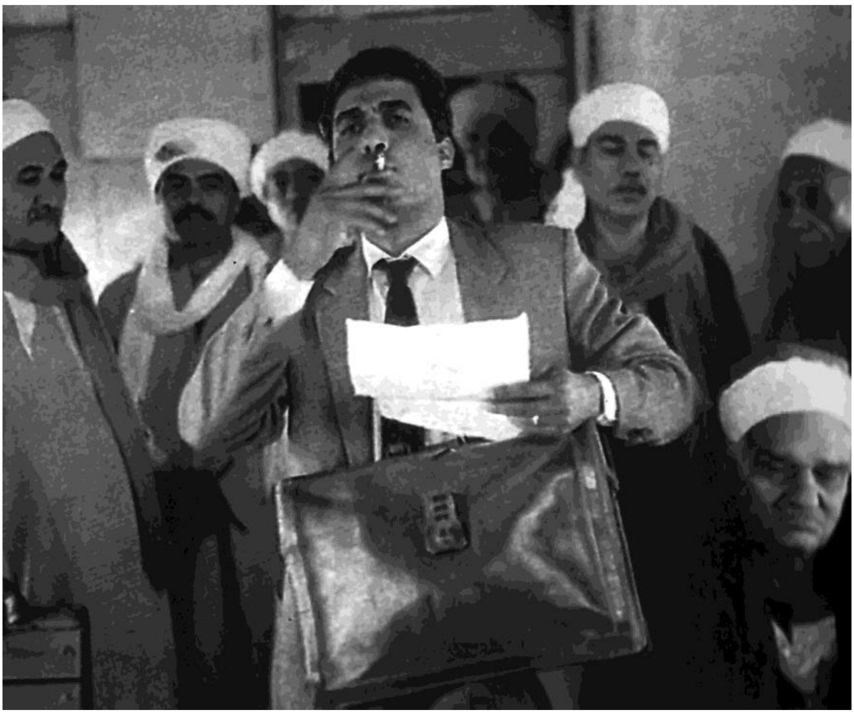
أثناء تصوير هذا الفيلم توفى صديقنا الناقد المخرج سامي السلاموني فجأة.. ولقد أصابني ذلك بكم شديد من الحزن وكذلك عاطف، ولقد بدأت مرة أخرى أشعر بالخوف على صديقي عاطف ولكني أجده مستمرًا في

العمل بشكل قوي.. وكنت أستشعر وبشكل متشائم أنه يسعى إلى النهاية.. لذا كان يأكل الوقت أكلًا.. استسلمت للقدر وما يمكن أن يفعله.. وعندما عُرِضَ فيلم ضد الحكومة استُقبِل بآراء متناقضة.

أثناء تصوير الحادث مع عاطف والعاملين على عربة القطار

في المحكمة ومرافعة أحمد زكي الخالدة





أوراق المفاجأة

فاجأني صديقي د. شريف صبري -الأستاذ بكلية الفنون التطبيقية- عندما علم بأني أقوم بإعداد كتاب عن ذكرياتي مع الصديق المرحوم عاطف الطيب بشئ لم ليخطر على بالي، حيث أنه في شهر مارس عام ١٩٩٠ وخلال إعداده لأسانيد رسالة الدكتوراه الخاصة به وموضوعها (تقنين التصوير القصصي كرسالة إعلامية في مصر)، قد قدم عدة أسئلة في ورقة استبيان لمجموعة من المخرجين هم: كمال الشيخ وسمير سيف وإبراهيم الموجي وعاطف الطيب، وعندما اطَّلعت على ورقة إجابات عاطف الطيب وهي بخط يده، وجدت فيها وثيقة هامة لطريقة تفكيره وعمله وتوجيهاته للعاملين معه وعلاقته الفنية بهم، وهو ما أهتم به في كتابي عنه، بل لقد خصني ببعض الكلمات التي أسعدتني وأحزنتني في نفس الوقت.. لأنه لم يستمر معنا كما كنا نحب.

ولقد وجدت من الأهمية أن أنشر هذه الأسئلة وإجاباتها كاملة هنا، فهذا كتاب وثائقي من مصور عمل بالقرب من مخرج أحببناه في شخصه وأفلامه وفنه، وإذا كان هناك بعض التكرار في معلومات كتبها عاطف فإني تركتها كما هي لأنها من يده وتعتبر وثيقة للتاريخ.

والآن إلى نص الأوراق..

الأستاذ المخرج/ عاطف الطيب

بعد التحية،،

نود أن نشكر سيادتكم على إجابة أسئلة هذا الاستبيان، وعلى وضع خبرتكم الثمينة في موضوع البحث العلمي.. وليس هذا بالغريب عليكم، فلاشك أنكم تقدرون مسئولية توثيق هذه الخبرات لتنفع الدارسين في هذا الميدان.

ويهدف هذا الاستبيان إلى اكتشاف دور الرسوم التوضيحية في خدمة المخرج السينمائي، كجزء من رسالة دكتوراه بعنوان "تقنين التصوير القصصي كرسالة إعلامية في مصر" مقدمة إلى كلية الفنون التطبيقية (قسم التصوير الضوئي والطباعة).

وتستطلع الأسئلة التي يتضمنها الاستبيان، آراءكم الشخصية في مشكلات الإبداع التي يواجهها المخرج السينمائي المصري، من حيث توضيح أفكاره لنفسه شخصيًا، ومن حيث توصيل أفكاره لمساعديه الذين ينفذونها (مدير التصوير – مصمم المناظر – مدير الإنتاج) والممثلين.

مع خالص شكري واحترامي..

الباحث/ شريف صبري

المخرج/ عاطف الطيب

معلومات وثائقية عن المخرج.

تاريخ الميلاد: ٢٦ ديسمبر ١٩٤٧

عدد الأفلام التي أخرجتها تقريبًا: فيلمين قصيرين ثم أربعة عشرة فيلمًا طويلًا.

الجوائز والتقديرات التي نلتها:

- جائزة العمل الأول عن فيلم سواق الأتوبيس عام ١٩٨٢ من مهرجان قرطاج للسينما العربية والإفريقية.
- جائزة السيف الفضي عن فيلم سواق الأتوبيس عام ١٩٨٢ من مهرجان دمشق الدولي.
- تم عرض فيلم "الحب فوق هضبة الهرم" في قسم نصف شهر المخرجين في مهرجان كان الدولي ١٩٨٥.
- الجائزة الفضية من مهرجان بيونج يانج بكوريا الشمالية عام ١٩٨٧ عن فيلم البريء.

كيفية الإجابة:

ستجدون في رأس كل صفحة مجموعة من الأسئلة التي تتصل بموضوع واحد، وليس مطلوبًا الرد على كل سؤال، وإنما هو الاسترشاد بهذه الأسئلة كإطار للموضوع والاسترسال حول الموضوع بحرية، وسيقوم الباحث فيما بعد بتصنيف الآراء التي وردت في كتاباتكم.

ويفضل الاستشهاد بأفلامكم للرجوع إليها، ونرجو إمدادنا بأي مسودات أو رسوم كروكية أو السماح لنا باستنساخها، لإرفاقها مع الرسالة .

المخرج/ عاطف الطيب

ماهي الطريقة التي تتبعها في تجسيد فكرتك أو عمل ديكوباج اللقطة؟

- بكتابة وصف لفظي وتحسين الفكرة على الورق.
- بعمل رسوم كروكية سواء بنفسك أو بالاستعانة برسام.
- بخلق الفكرة عن طريق البروفات.

وهل تلتزم بما سبق أن خططته أم تسمح بإمكانية الارتجال؟

الإجابة: منذ بداية التفكير في الفيلم سواء كملخص أو كسيناريو يتكون لدى بشكل تدريجي كيفية الاقتراب التكنيكي في الفيلم، وأيضًا هذا الاقتراب يأخذ عدة محاور في الغالب هي التي تسيطر على تفكيري التكنيكي في هذه المرحلة منها :

١- التفكير في حركة الكاميرا وحركة الممثل.
٢- التفكير في شريط الصوت.
٣- التفكير في الجو العام الذي تدور فيه الأحداث.
٤- التفكير في أنسب الممثلين للشخصيات التي بدأت تظهر .

ثم بعد الانتهاء من كتابة السيناريو والاهتداء إلى الممثلين الذين سيجسدون الشخصيات؛ تبدأ مرحلة البحث عن أماكن التصوير الخارجية وعمل مساقط أفقية لها وتصويرها فوتوغرافيا أو الوصول مع مهندس الديكور إلى حلول للأماكن الداخلية التي سيتم بناءها في الاستوديو.. من هنا أبدأ في الجلوس بمفردي لمدة لا تقل عن ثلاثة أسابيع أصيغ خلالها أفكاري التكنيكية على الورق من خلال ديكوباج مكتوب بشكل منفصل عن السيناريو المكتوب وأقصد هنا أني لا أكتب الديكوباج على نسخة السيناريو ولكن على ورق خاص بي وأحاول فيه أن أحرص على تدوين أبسط التفاصيل وأعقدها بشكل مستفيض حتى أستطيع توصيلها إلى كل من حولي من مدير التصوير ومدير الإنتاج ومساعدي الإخراج وعامل الكاميرا بنفس التصور الذي كان لديَّ لحظة كتابة هذه التفاصيل.

وفي العادة نتيجة تفاعل تلك الأفكار المكتوبة -مع أشخاص يتمتعون سواء بخبرة أو موهبة تكنيكية أخرى- ينتج تطوير لهذه الأفكار، نعمل بمقتضاها أثناء التصوير.. ومن هنا ترى أن الديكوباج الذي تم صياغته بمفردي يكون كما لو كان هو فاتح أو مفجر لأفكاري وأفكار كل من حولي على أن يكون مستقرًا داخلي ما هو الأسلوب الذي ينفذ من خلاله، لأنه أحيانًا يقترح البعض بعض الأفكار الجميلة أو البراقة.. ولكن قد تكون خارج سياق الأسلوب الذي ينفذ الفيلم من خلاله.

المخرج/ عاطف الطيب

عندما تتصور مشهدًا يتضمن عدة لقطات متراكبة أو عدة حركات للكاميرا من زوايا مختلفة لتغطي حركة واحدة لمثلين في المشهد فهل:

- تستخدم وسيلة للسيطرة الذهنية على هذه المتغيرات المتشابكة مثل تكرار البروفات للوصول إلى خطة العمل.
- أو عمل رسوم كروكية لتوضح المطلوب.
- أو تشرع في التنفيذ فورا اعتمادا على خبرتك السابقة بمثل هذا النوع من التداخلات.

الإجابة: في العادة في المشاهد ذات الديالوجات الكثيرة أقوم بعمل بروفه للمشهد تكاد تقترب من بروفة المسرح بمعنى أني أقوم بعمل ما يقرب مما يسمى Master للمشهد الذي من خلاله يتعرف الممثل على إيقاع المشهد كما أريده منه، ثم عند تنفيذ المشهد سينمائيًا طبقا للديكوباج السابق تحضيره والذي إلى حد كبير يكون

هو المرجع الذي يسيطر ذهنيًا على التطور المطلوب للمشهد، أما في المشاهد التي بها أعداد كبيرة من المجاميع فتكون البروفات فيها على نفس موقع التصوير معطل ومكلف اقتصاديًا.. ومن هنا أستعين بخبرتي السابقة.

ومن هنا ترى أهمية الديكوباج بالنسبة لي، إذ أنه من خلاله أكون قد وصلت إلى ما يقرب من ٥٠% من تصوراتي التكنيكية.. وما عليَّ بعد ذلك إلا الاستفادة بفارق الوقت في بلورة هذه الأفكار والتصورات.

المخرج/ عاطف الطيب

ما هو الأسلوب الذي تتبعه في إبلاغ الفنيين بتوجيهاتك

- بالشرح الشفوي.
- بالسماح لهم بالاطلاع على نسختك من الديكوباج.
- عن طريق إجراء البروفات.
- باطلاعهم على رسوم كروكية للمطلوب.

وهل يحدث أن تفترض أن معاونيك على علم بما تريده ثم تكتشف أنهم لم يدركوا ذلك؟ وما هو نوع الأفكار التي يصعب على طاقم العمل من الفنيين والفنانين أن يفهموه بدقة؟ وما هو في رأيك سبب غموض مثل هذه الأفكار؟

الإجابة: في الغالب يتم طبع الديكوباج الخاص بي لإعطاء نسخة منه للمساعد الأول ونسخة للمساعد الثاني ونسخة لمدير الإنتاج الذي من خلاله يتم التعرف بشكل مادي لما يدور في ذهني ثم أثناء التنفيذ يتم استجلاء كل النقاط التي كانت غامضة بالنسبة لهم.

وبالفعل مع إجراء البروفات يتم اكتشاف بعض القصور فيما هو مكتوب فيتم تلافي هذا القصور مع طاقم الفنانين والفنيين، أما بالنسبة للأفكار التي في الغالب تكون غامضة في الديكوباج هو ما يتعلق بتوجيهات الممثلين.. فجزء كبير منها خاص بالإحساس وإيقاع الأداء.

المخرج/ عاطف الطيب

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

الإجابة: هناك عدة عوامل تؤثر بشكل فعال على جودة الصورة وإتيانا بالشكل المتخيل له من قبل وخصوصا فيما يتعلق بجزئية التكوين منها:

- شخص المصور ومدى إحساسه بجماليات الصورة في تكويناتها المستمرة خصوصًا أثناء حركة الكاميرا.
- المكان الذي يتم فيه التصوير، فبالطبع عندما يتم التصوير داخل بلاتوه 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 بحيث أنه عند حركة الكاميرا بالتحديد يعرف ما شكل التكوينات التي تستهويني والتي تم 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 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 الإكسسوار أو بالإضاءة، وذلك وفق تفكير مسبق طبقًا للديكوباج، وفي الغالب يكون هناك أثناء التصوير سواء من جانبي أو من جانب مدير التصوير أو المصور.

أحياناً بالفعل عند رؤية الـ Rushes أشعر أن التكوين أو حركة الكاميرا لم تأتِ بالضبط كما تم تخيُّلها، ولكن هذا في حالات نادرة وهي الحالات التي أضطَّر لترك المصور يقوم بتنفيذ ما طُلب منه في الشارع بشكل مفاجئ، وأحيانًا أخرى تكون النتيجة أكثر جمالية مما تخيلته.

وأعتقد أن هذه التفاصيل التكنيكية يرجع السبب فيها إلى العامل الاقتصادي في صناعة الفيلم، حيث في الغالب لا نستطيع توفير مجاميع وسيارات لعمل شارع مثلًا في الاستوديو لتصوير مشهد ما .

المخرج/ عاطف الطيب

هل من الممكن التنبؤ بالشكل النهائي للفيلم قبل تنفيذه اعتمادًا على قراءة السيناريو؟ وهل يمكن التنبؤ بالطول النهائي للقطة أثناء التصوير والشكل الذي ستقدم به النسبة لعلاقتها بما قبلها أو ما بعدها؟ وهل يمكن التنبؤ بإيقاع المشاهد أثناء التصوير؟ وهل يمكن أن تتوقع رد فعل الجمهور للقطة أثناء تصويرها؟

الإجابة: من الحتمي بالنسبة لي رؤية شكل الفيلم النهائي على الورق من خلال الديكوباج الذي أنهيه بالكامل قبل بداية التصوير، ومن هنا أستطيع تحديد أطوال (بعض) اللقطات وبالتالي تحديد (ولو بشكل تقريبي) الطول النهائي للفيلم.. لأني سأكون شديد التحكم في الإيقاع الذي يتطلبه الفيلم، بل هناك سعيٌ دائم إلى الحصول على ردود فعل خاصة جدًا يتم التحضير لها قبل وأثناء التصوير، وكي أكون أكثر تحديدًا؛ مثلًا في فيلم "سواق الأتوبيس" كنا نريد رد فعل ساخر ذو إحساس بالمرارة في مشهد التاكسي عند رجوع زوج أخت حسن، فيتم الكلام عن دراسة زوجته في أحد معاهد تعليم اللغة الإنجليزية بشكل ساخر.. وعندما نهرته.. قمنا بعمل لقطة متوسطة من خلف ظهر حسن الذي يقود التاكسي ملتفتًا إليها وإلى الكاميرا قائلًا: "سوري" فكان الرد شديد السخرية والمرارة في نفس الوقت.. هذا بالإضافة إلى مشاهد الحركة والتشويق التي يتم التحضير لها بشكل تفصيلي جدًا.

المخرج/ عاطف الطيب

هل تعتقد أن الاقتصاد هو أمر ضروري في هذه المهنة؟ أم أنه يعوق تدفق الإبداع الفني؟ وهل يحدث بعد مشاهدة النسخة الأخيرة للفيلم أن ترى أن بعض المشاهد كان من الممكن تنفيذها بتكلفة أقل لأداء نفس الوظيفة؟ وكيف يمكن تجنب زيادة تكلفة المشهد؟ وهل يمكن التأكد عند تصوير اللقطة، بأنه تم تنفيذها بأقصر الطرق للوصول إلى هدفك؟

الإجابة: بالطبع لأننا نعمل داخل سوق محدودة؛ فانعكس هذا على اقتصاديات الفيلم، بحيث أصبح للفيلم حد أقصى لتكلفته لو تعداها لن يعوض هذه التكلفة بأي شكل.. ومن هنا تُراعى دائمًا حدود التكلفة في الفيلم المصري إذا أخذ وقتًا كبيرًا أثناء التنفيذ، ويكاد يكون من النادر أن أرى بعد رؤية نسخة العمل إعادة تصوير مشهد ما، لأنه لم يرُق لي عندما كنت أصوره.. لذلك بالفعل عند التصوير يتم التأكيد من خلال الصور ومن خلال المساعدين على كل التفاصيل التي جهزنا لها وحرصنا على ظهورها.

الخاتمة

يقول الكاتب الكبير توفيق الحكيم: (تنبع الأصالة في الفن من استيعاب الفنان للتراث الإنساني، وبذلك يتسع مفهوم الأصالة ليشمل ما يسمى استنبات من الجذور المحلية والعالمية معًا).. وبهذا المفهوم نجد الأعمال الفيلمية لعاطف الطيب تعرض في أي مكان وتُفهم حتى بدون ترجمة، ولقد أرسل صديقي المخرج المصور شوقي يس الذي يعيش في ألمانيا شريط فيلم "سواق الأتوبيس" مدبلج بالألمانية بعدما سجله من التليفزيون الألماني وقد أهديته لعاطف، ولقد كان صدى أفلام عاطف الطيب بهذه الأصالة، يحمل روح جديدة للفيلم المصري ربما كانت نفتقدها من زمن بعيد، ولقد كنت مصورًا سينمائيًا محظوظًا لأني صنعت عدة أفلام مع عاطف، وتعلمت منه وأحببت عمله وتمنيت أن أستمر معه دائمًا مصورًا لأفلامه، ولكنه كان يعيش الدنيا بشكل سريع في كل شيء.

ولقد كتب كاتبنا الكبير نجيب محفوظ عن عاطف الطيب قائلًا: (فُجِعت حين علمت بخبر وفاة المخرج الشاب عاطف الطيب.. فرغم أنني لم أقابله من قبل؛ إلا أنني كنت أُكِن له إعجابًا شديدًا، وذلك بعد أن شاهدت فيلم "الحب فوق هضبة الهرم".

لقد كان هذا الفيلم مهمًا بالنسبة لي.. ليس فقط لأنه مأخوذ عن أحد قصصي، ولكن لأنه كان من آخر الأفلام التي شاهدتها.. إن لم يكن آخرها قبل أن يضعف بصري ولا أقدر على مشاهدة السينما.

لقد اكتشفت عاطف في "الحب فوق هضبة الهرم" ولم أكن قد سمعت عنه بسبب بعدي عن المجال السينمائي.. واكتشفت فيه عبقرية واعدة.. وعجبت حين علمت أنه مازال شابًا وتنبأت له منذ ذلك الحين بمستقبل كبير في السينما المصرية، لقد قدمت لي السينما المصرية عشرات من الأفلام، ولكن أعتقد أن "الحب فوق هضبة الهرم" من المعالجات السينمائية الجيدة التي لم تستغل الأصل الأدبي لأسباب لا تمت للأدب أو الفن بصلة، وإنما حولت القصة الأدبية إلى شكل سينمائي متميز جعل منها بالفعل علامة هامة في تطور السينما في مصر.. وجعل من مُخرِجها بحق – رغم صغر سنه – عميدًا للخط الواقعي الحديث.

لقد كان رحيل عاطف في رأيي خسارات متضاعفة وليس خسارة واحدة.. فقد كان شابًا في مقتبل حياته، كما كان أملًا للسينما المصرية في وقت نحن أشد ما نكون لأمثاله من المخرجين الجدد الذين لا أعرف كيف يخرجون في وسط المناخ السينمائي الحالي.

فلتتكاتف جهودنا لتكريم عاطف الطيب بأن نرصد جائزة سنوية باسمه لأفضل عمل سينمائي يقدمه مخرج شاب.

وعندما بلغني نبأ انتقاله إلى الحياة الباقية في صباح يوم حزين بعد رجوعي من التصوير، أخذت زوجتي تبكي وتنوح بحرقة شديدة، أما أنا فتحجرت الدموع في عيني ولم أستطع البكاء، تعجبت زوجتي من موقفي الغريب هذا، وزاد من تعجبها أنها رأتني منذ عامين أثناء مشاهدة حفل توزيع جوائز الأوسكار الأمريكية على شاشة التليفزيون، أبكى بحرارة على المخرج الهندي العظيم (ستيا جيت راي) حين تم تكريم أعماله في الحفل وحصوله على الأوسكار، وهو على فراش الموت بالمستشفى وقد نقلت الأقمار الصناعية ذلك.. قالت لي زوجتي: أنت تعرفه؟

قلت: شخصيًا.. لأ

قالت: إذن.. لماذا تبكي؟

قلت: أعرف أعماله، وأشاهد الآن رجلًا عظيما ينتهي، فنان أحس بآلام مجتمعه وهموم البشر وعبر عنها وقال يومًا: (إن لم تكن الأفلام موضوعها الناس فهي لا تقول شيئًا إذن).

وعاطف الطيب من هذا النوع النادر من الفنانين، موضوعاته هموم الناس والمجتمع، ويصنع أفلامه من أجلهم، ولقد منعه كبرياؤه من طلب المساعدة من الدولة ليعالج في الخارج، فهو صعيدي من مصر العليا.

قالت زوجته الفاضلة أشرف: عندما دخلنا المستشفى لم يكن معنا كل المبلغ المطلوب، فطلبت إدارة المستشفى منه تكملة باقي الحساب مقدمًا، فقال عاطف ساخرًا: أهو عندكم الجثة ابقوا احجزوها!! وعندما تقدم بخطى ثابتة مع زوجته وأخيه إلى غرفة العمليات توقف وقال لهم: هل تسمعون؟

قال: نسمع ماذا؟

قال: الموسيقى.. ألا تسمعون الموسيقى؟

قالوا (كذبًا): نعم نسمع!!

ولم تكن هناك موسيقى، ولكن حكاية تراجيدية تفوق كل ما كتب في الإلياذة والأوديسة لهوميروس، وكل ما أبدع وليم شكسبير.

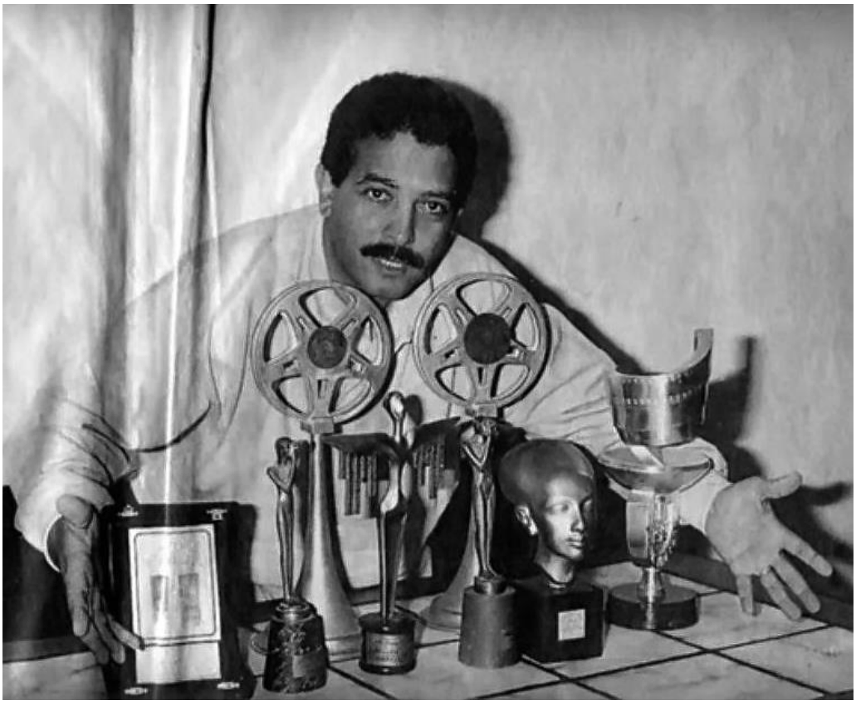
في الأيام الأخيرة من عام ١٩٩٤ سجلت للتليفزيون المصري أمنياتي للعام الجديد، فتمنيت لعاطف الطيب بمناسبة حصوله على جائزة أحسن إخراج من مهرجان القاهرة الدولي عن فيلمه "ليلة ساخنة".. مزيدًا من النجاح والصحة.

وفي اليوم التالي لوفاته أذيع برنامج إذاعي في الشرق الأوسط، قالت المذيعة لعاطف الطيب: سأهديك مجموعة من العدسات المختلفة.. ماذا تفعل بها؟

قال: وأنا سأعطيها لسعيد شيمي، فأنا أعلم أنه مولع بحب العدسات والكاميرات وانسابت دموعي دون توقف.. ودخل فؤادي في حزن عميق بلا حدود، وزاد يقيني أننا فقدنا فارسًا سينمائيًا عظيمًا.. فارسًا من الفنانين الكبار في تاريخ مصر الحديث، واحد من الذي ساهموا في إثراء حياتنا فنًا وحبًا وعملًا، مثل أمثاله من الخالدين الباقين.. المثال محمود مختار، والموسيقى فنان الشعب سيد درويش، والشاعر أمل دنقل، والناقد سامي السلاموني، فقد عاشوا فترة زمنية قصيرة.. ولكنهم أعطوا بسخاء.

وإذا كان التراب قد وارى عاطف الطيب، فإنه بقيَ روحًا وفنًا في أفلامه وسيرته.. ومنذ ٢٦٨٠ عاما قبل الميلاد قال الحكيم المصري "سنب حوتب" من الأسرة الرابعة (حافة القبر ليست نهاية الوجود.. بل هي باب يغلق على الحياة ويفتح على الخلود).

وخلودك يا عاطف دائم فأنت من نبت مصر الصلبة الخالدة.



قائمة بأفلامي مع المخرج عاطف الطيب

- عام ١٩٨١ فيلم (الغير القاتلة) عرض عام ١٩٨٣
- عام ١٩٨٢ فيلم (سواق الأتوبيس) عرض عام ١٩٨٣
- عام ١٩٨٣ فيلم (التخشيبة) عرض عام ١٩٨٤
- عام ١٩٨٣ فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) عرض عام ١٩٨٦
- عام ١٩٨٤فيلم (البرئ) عرض عام ١٩٨٦
- عام ١٩٨٥فيلم (ملف في الآداب) عرض عام ١٩٨٦
- عام ١٩٨٨فيلم (كتيبة الإعدام) عرض عام ١٩٨٩
- عام ١٩٩١فيلم (ضد الحكومة) عرض عام ١٩٩٢

فيلموجرافيا كاملة لأعمال

(عاطف الطيب)

تخرج من المعهد العالي للسينما عام ١٩٧٠ وكان مشروع تخرجه الفيلمي باسم (المتهم) عن قصة قصيرة لنجيب محفوظ مصورة على فيلم مقاس ١٦ مللي أبيض وأسود، ويشرف على المشروع المخرج الأستاذ محمد بسيوني.

- **أولًا: الأفلام التسجيلية القصيرة**

عام ١٩٧٢:

١- (جريدة الصباح) فقرة من المجلة السينمائية مصر اليوم العدد السادس إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة.

سيناريو وإخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: عماد فريد

مونتاج: حسنوف (حسن حلمي)

مدة العرض: ٤ دقائق

موضوع الفيلم: التناقض الواضح بين ما تقوله الصحف صباح كل يوم في جبهة القتال بالقناة وما يدور في واقع الحياة في هذا الزمن في مصر.

عام ١٩٧٩:

٢- (مقايضة) فيلم تسجيلي – إنتاج مركز الأفلام التجريبية باستديو نحاس برئاسة المخرج الفنان شادي عبد السلام.

سيناريو وإخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سمير فرج

مونتاج: عادل منير

مهندس الصوت: مجدي كامل

مدة العرض: عشرة دقائق

موضوع الفيلم: مقايضة مزارع بجزء من محصوله في السوق براديو ترانزستور ليعلم أخبار الدنيا.

- **ثانيًا: الأفلام الروائية الطويلة: (والتاريخ هنا تاريخ عرض الأفلام تجاريًا)**

١- عام ١٩٨٢: فيلم (الغيرة القاتلة)

سيناريو وحوار: وصفي درويش عن مسرحية (عطيل) شكسبير

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سعيد شيمي

مونتاج: نادية شكري

موسيقى تصويرية: ميشيل المصري

منسق مناظر: رشدي حامد

إنتاج: أبيدوس فيلم (عاطف الطيب)

تمثيل: نور الشريف – نورا – يحيى الفخراني – سعاد نصر

تاريخ العرض: ١٩٨٢/٥/٢٤

موضوع الفيلم: عمر ومخلص صديقان منذ الطفولة يعملان مهندسان في نفس الشركة، يدخل عمر في مشروع مزرعة دواجن مع صديقه الثري سامي، يتزوج عمر من دينا، يشعر مخلص بالغيرة من عمر ويحاول الوقوف دون تحقيق المشروع، ينجح في إيهام عمر بأن دينا على علاقة بسامي، يتأكد عمر عندما يعثر على قلادة دينا في منزل سامي بعد أن يدسها مخلص بنفسه هناك، يحاول عمر قتل دينا ولكن سامي ينقذها ويضبطون مخلص وهو يهرب بمجوهرات دينا التي يسرقها، ينهار ويعترف بما فعل.

٢- عام ١٩٨٣: فيلم "سواق الأتوبيس"

قصة: محمد خان – بشير الديك

سيناريو وحوار: بشير الديك

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سعيد شيمي

مونتاج: نادية شكري

موسيقى تصويرية: كمال بكير

منسق مناظر: رشدي حامد

إنتاج: هادميرا للإنتاج والتوزيع والإعلام (صبحي إمام)

تمثيل: نور الشريف- ميرفت أمين – عماد حمدي – وحيد سيف – حسن حسني – نبيلة السيد – شعبان حسين – حمدي الوزير – صفاء السبع.

تاريخ العرض: ١٩٨٣/٥/١٦

موضوع الفيلم: حسن بطل من أبطال حرب أكتوبر يُصاب والده بالاكتئاب نتيجة تراكم الضرائب على ورشة الخشب التي يمتلكها مما يهدده ببيعها. تتخلى ابنتيه عن مساعدته رغم ثراء زوجيهما، تبيع زوجة حسن مصاغها لتشتري سيارة أجرة ليعمل عليها حسن في أوقات فراغه لتحسين أحوالهما المادية حيث يعمل في الصباح سائقًا للأتوبيس, تصل الابنة وفاء وزوجها رزق من الكويت ويدفعان جزءًا من المبلغ. يبيع حسن التاكسي رغم تهديد زوجته بطلب الطلاق ويستكمل المبلغ من زملائه وعندما يسرع بالمبلغ لوالده يُفاجأ بوفاته.

٣- عام ١٩٨٤: فيلم (التخشيبة)

قصة وسيناريو وحوار: وحيد حامد

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سعيد شيمي

مونتاج: نادية شكري

موسيقى تصويرية: مصطفى ناجي

منسق مناظر: رشدي حامد

إنتاج: أفلام جلال زهرة

تمثيل: أحمد زكي – نبيلة عبيد – حمدي الوزير- سعيد عبد الغني – توفيق الدقن – وحيد سيف

تاريخ العرض: ١٩٨٤/٦/٣٠

موضوع الفيلم: تصدم الدكتورة آمال بسيارتها سيارة أخرى ويرفض ضابط المباحث الإفراج عنها قبل أن يتأكد أنها ليست مطلوبة على ذمة قضية أخرى. تُفاجأ آمال وصديق العائلة المحامي حمدي بأنها متهمة بسرقة عشيقها كمال رستم، ويتخلى عنها زوجها. يُفرَج عنها بكفالة وتقرر الانتقام من كمال، فلا شيء بينهم، تتمكن من اصطحابه إلى منزلها بعد أن تخدره وتسجل له اعترافه بعد أن تشل حركته، فقد أعجب بها ولكنها لم تعره

التفاتًا فقام بتلفيق التهمة لها، وعندما يفيق يحاول الاعتداء عليها فتقتله وتصبح متهمة بالفعل في هذه الجريمة الجديدة .

٤- عام ١٩٨٤: فيلم (الزّمّار)

سيناريو وحوار: رفيق الصبان – عبد الرحيم منصور، عن (هبوط أرفيوس للكاتب الأمريكي تنيسي ويليامز)

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: محمود عبد السميع

مونتاج: نادية شكري

موسيقى تصويرية: بليغ حمدي

منسق مناظر: رشدي حامد

إنتاج: رانيا فيلم (نبيل بلان)

تمثيل: نور الشريف – بوسي – صلاح السعدني – محسنة توفيق – نعيمة الصغير.

تاريخ العرض: لم يُعرض الفيلم سينمائيًا وعرض فقط على شرائط الفيديو.

موضوع الفيلم: يهرب الطالب الثوري إلى الصعيد بعد اتهامه في قضية سياسة، يجيد العزف على الناي فيكون مصدر رزقه، يتنقل من مكان إلى آخر حتى يستقر به الحال في بلدة يتفشى فيها الظلم والفساد، يقف في صف المظلومين ويحررهم من الخوف المعشش داخلهم، إلى أن يتوصل إليه رجال الشرطة ويغتالوه.

٥- عام ١٩٨٦: فيلم (الحب فوق هضبة الهرم)

قصة: نجيب محفوظ

سيناريو وحوار: مصطفى محرم

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سعيد شيمي

مونتاج: نادي شكري

موسيقى تصويرية: هاني مهنى

منسق مناظر: رشدي حامد

إنتاج: عبد العظيم الزغبي

تمثيل: أحمد زكي – أثار الحكيم – نجاح الموجي – أحمد راتب – حنان سليمان

تاريخ العرض: ١٩٨٦/٢/٣

موضوع الفيلم: تتم خطبة (رجاء) على زميلها في المصلحة الحكومية (علي). يفشل في الحصول على عقد في أحد الدول العربية ويشعر بالإحباط مع (رجاء)، فلا أمل في تغيير ظروفه وتحسنها مع استحالة حل المشكلة السكانية، يتزوجان ويخفيان الأمر عن أسرتها. عندما يفشلان في العثور على المكان المناسب للالتقاء كزوجين

يذهبا إلى هضبة الهرم. تقبض عليهما شرطة الآداب وتُفاجأ الأسرتان بما حدث. يتم ترحيلهما لمحاكمتهما على ارتكاب فعل فاضح في الطريق العام، يتفق المحبان على المطالبة بإقامتهما في زنزانة واحدة لممارسة حقهما في الحياة الزوجية.

٦- عام ١٩٨٦: فيلم (ملف في الآداب)

قصة وسيناريو وحوار: وحيد حامد

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سعيد شيمي

مونتاج: نادية شكري

موسيقى تصويرية: عمار الشريعي

إنتاج مشترك: أبيدوس فيلم (عاطف الطيب) ووحيد حامد

تمثيل: فريد شوقي – مديحة كامل – صلاح السعدني – أحمد بدير – وحيد سيف – سلوى خطاب – ألفت إمام

تاريخ العرض: ١٩٨٦/٦/٧

موضوع الفيلم: يفقد (سعيد) ضابط الآداب حماسه عندما يتدخل أحد المسئولين الكبار لإيقاف التحقيق في قضية من قضاياه، يطلب من القواد (سيد) أن يرشده عمن يشتبه فيه من رواد مطعمه، بالفعل يبلغه عن الصديقات الثلاثة مديحة وعايدة ورجاء اللاتي يقضين فترة الظهيرة بالمطعم، توافق مديحة على الزواج من زميلها (كمال)، يطلب منه رئيسهما (رشاد) أن يدعوه مع مديحة وصديقتيها لمنزله وينضم إليهم صديقه (شريف)، يراقبهم الضابط (سعيد) ومساعدوه ويداهمون الشقة ويقبضون عليهم بتهمة الدعارة. ينجح في إقناع رشاد وشريف بالتزوير في أقوالهما للإفراج عنهما، إلا أن رشاد يندم ويعترف بالحقيقة ويكسب المحامي القضية ويُحكَم بالبراءة.

٧- عام ١٩٨٦: فيلم (البرئ)

قصة وسيناريو وحوار: وحيد حامد

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سعيد شيمي

مونتاج: نادية شكري

موسيقى تصويرية: عمار الشريعي

منسق مناظر: رشدي حامد

إنتاج: فيديو ٢٠٠٠ (سميرة أحمد) و(صفوت غطاس)

تمثيل: أحمد زكي – محمود عبد العزيز – ممدوح عبد العليم – صلاح قابيل – جميل راتب – الهام شاهين – حسن حسني

تاريخ العرض: ١٩٨٦/٨/١١

موضوع الفيلم: يتم تجنيد (أحمد سبع الليل) في السجن الحربي جندي حراسة، يؤمن عن طريق قائده (توفيق) أن المعتقَلين هم أعداء الوطن، فيشارك في تعذيبهم ويقتل أحد المساجين الذين يحاولون الهروب، يُفاجَأ ذات يوم أن صديق طفولته (حسن) قد تم اعتقاله، ولأنه يعرف جيدًا أن حسن ليس عدوًا للوطن فيتمرد. يُحبَس مع حسن في زنزانة واحدة. يموت حسن بلدغ الثعبان، مما يدفع (أحمد سبع الليل) إلى إطلاق النار على المعسكر.

٨- عام ١٩٧٨: (أبناء وقتلة)

قصة: إسماعيل ولدى الدين

سيناريو وحوار: مصطفى محرم

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: عبد المنعم بهنسي

مونتاج: سلوى بكير

موسيقى مناظر تصويرية: عمار الشريعي

منسق مناظر: رشدي حامد

إنتاج: شذا فيلم (فوزي إبراهيم(

تمثيل: محمود عبد العزيز – نبيلة عبيد – مجدي وهبة – شريف منير – رجاء حسين – أحمد سلامة

تاريخ العرض: ١٩٧٨/٥/٢٨

موضوع الفيلم: يتزوج شيخون من الراقصة دلال ويستولى على مصاغها لشراء حانة، يرزقان بزهير وونيس، تنتقم منه دلال فتفشي لضابط المباحث (أحمد غنيم) تستره على خليل زوج شقيقته الهارب من السجن فيقبض عليه وبعد مرور سنوات عقوبته يخرج ليقتل دلال ويعمل بتجارة السلاح ويثرى ثراء كبيراً، يقرر زهير الزواج من تلميذته في الجامعة، يفاجأ شيخون بانها ابنة (أحمد غانم) فيحاول قتله، في محاولة لمنع الجريمة يصاب زهير بطلقة قاتلة.

٩- عام ١٩٨٧: فيلم (البدرون)

قصة وسيناريو وحوار: عبد الحي أديب

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سمير فرج

ومونتاج: سلوى بكير

موسيقى تصويرية: منير الوسيمي
إنتاج: استوديو الفن (جلال الشرقاوي)
تمثيل: سهير رمزي – ليلى علوي – سناء جميل – أحمد عبد العزيز – ممدوح عبد العليم – جلال الشرقاوي
تاريخ العرض: ١٩٨٧/٥/٢٨
موضوع الفيلم: تقوم الأرملة الفقيرة بتربية أولادها يوسف ورقية وعائشة، تتطلع رقية للثراء ولذلك فهي تستسلم لصاحب العمارة الدندراوي، تنهار إحدى عمارات شركة الدندراوي للإسكان ويتم القبض عليه، تشى زوجته لأهله عن علاقتها به، يصمم يوسف على قتله ولكن أمه تنفذ الجريمة أثناء مغادرته المحكمة بعد الإفراج عنه.

١٠- عام ١٩٨٧: فيلم (ضربة معلم)
قصة وسيناريو وحوار: بشير الديك
إخراج: عاطف الطيب
مدير التصوير: محسن نصر
مونتاج: سلوى بكير
موسيقى تصويرية: محمد هلال
منسق مناظر:
إنتاج: أفلام فؤاد حجار
تمثيل: نور الشريف – ليلى علوي –كمال الشناوي – صلاح قابيل – شريف منير – سميرة محسن.
تاريخ العرض: ١٩٨٧/٩/٢٨
موضوع الفيلم: يقوم وليد بقتل عشيق أمه حكمت ويهرب ويخفيه والده رجل الأعمال الكبير شاكر، تبلغ حكمت عنه، فهي ترى أنها بذلك تنتقم من شاكر الذي هجرها بعد أن ساعدته بثروتها إلى أن وصل إلى مركزه، يتولى القضية العقيد رفعت، يعرض عليه شاكر رشوة مقابل الإفراج عن وليد بمحضر مزيف، يوافق رفعت ويشترط أن يسلم شاكر ابنه ومعه نصف المبلغ يجتمع شاكر وأعوانه في مكتب رفعت ويطالبه بباقي المبلغ والمتفق عليه، يفاجأ الجميع برفعت وهو يحرر محضرًا سليمًا ويتم القبض عليهم متلبسين برشوته.

١١- عام ١٩٨٩: فيلم (الدنيا على جناح يمامة)
قصة وسيناريو وحوار: وحيد حامد
إخراج: عاطف الطيب
مدير التصوير: عبد المنعم بهنسي
مونتاج: سلوى بكير

موسيقى تصويرية: محمد هلال

منسق مناظر:

إنتاج: أفلام محمد فوزي

تمثيل: محمود عبد العزيز – ميرفت أمين – عبد الله فرغلي – أحمد راتب – أحمد بدير – يوسف شعبان

تاريخ العرض: ١٩٨٩/١/١٦

موضوع الفيلم: يصحب رضا سائق السيارة الأجرة الثرية إيمان في تنقلاتها، يساعدها في العثور على حبيبها المهندس المعماري حسن الموجود في مستشفى الأمراض العقلية بعد ترحيله من السجن بتهمة انهيار أحد العمارات التي يشرف على بنائها، يؤكد لإيمان براءته ومسئولية المقاول الغشاش، يقوما إيمان ورضا بتهريبه، يحاول خالها فؤاد قتلها طمعًا في ثروتها، ويتم القبض عليهم، يتعرف أحد رجال الشرطة على إيمان ورضا وينصحهما بعد أن يتعاطف مع ظروفهما بتسليم أنفسهما للشرطة لتخفيف العقوبة.

١٢- عام ١٩٨٩: فيلم (كتيبة الإعدام)

قصة وسيناريو وحوار: أسامة أنور عكاشة

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سعيد شيمي

مونتاج: نادية شكري

موسيقى تصويرية: عمار الشريعي

إنتاج: ساجا فيلم (هشام حلمي عزب)

تمثيل: نور الشريف – معالي زايد – ممدوح عبد العليم – شوقي شامخ – سلوى خطاب

تاريخ العرض: ١٩٨٩/٨/٢٨

موضوع الفيلم: أثناء حصار العدو الإسرائيلي لمدينة السويس في حرب ٧٣ تتم سرقة مرتبات ضباط وعساكر الجيش الثالث والمسئول عنها حسن، ويلقى زملاؤه في المقاومة الشعبية مصرعهم ومنهم عم سيد، تلتصق التهمة بحسن ويحكم عليه بالسجن ١٤ عامًا، ويصبح في نظر الجميع خائنًا وعميلًا للعدو، بعد خروجه يتعاطف معه الرائد يوسف ومساعده كمال ونعيمة ابنة زميله سيد، يتعاون الأربعة في البحث عن الجاني الحقيقي بعد أن تصدر أوامر عليا بغلق ملف القضية، يفاجأ حسن بزميله فرج الأكتع الذي يصبح مليونيرًا ويتأكد أنه المجرم، فيقتلونه أثناء محاكمتهم بتضامن المحامون المصريون والعرب للدفاع عنهم.

١٣- عام ١٩٨٩: فيلم (قلب الليل)

قصة وسيناريو وحوار: نجيب محفوظ

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: عبد المنعم بهنسي

مونتاج: نادية شكري

موسيقى تصويرية: مودي الإمام

إنتاج: مؤسسة الشروق (مطيع زايد)

تمثيل: فريد شوقي – نور الشريف – هالة صدقي – محسنة توفيق – محمود الجندي – صلاح رشوان

تاريخ العرض: ١٩٨٩/١٠/٢٠

موضوع الفيلم: يتزوج جعفر من راعية الغنم مروانة مما يثير غضب جده الثري سيد الراوي ويطرده من القصر، يُكَوّن صديقه شكرون فرقة غنائية صغيرة يشارك فيها جعفر بالغناء، يطلق مروانة تحت ضغط من أهلها ثم يتزوج من سيدة المجتمع الثرية هدى ويصبح محاميًا، يتأثر جعفر لوفاة جده فيعتكف بالقرية عامًا ويؤلف خلالها كتابًا يطرح فيه نظرية جديدة، يكتشف الأديب سعد عدم وعي جعفر وأنه اختطف من كل كتاب ونظرية ليؤلف كتابه فيثور عليه جعفر ويقتله، يصاب بالجنون، وبعد الإفراج عنه يسير في الشوارع يهذي بشعارات.

١٤- عام ١٩٩١: فيلم (الهروب)

قصة وسيناريو وحوار: مصطفى محرم

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: محسن نصر

مونتاج: نادية شكري

موسيقى تصويرية: مودي الإمام

إنتاج: تاميدو للإنتاج والتوزيع (مدحت الشريف)

تمثيل: أحمد زكي – هالة صدقي – أبو بكر عزت – محمد وفيق – عبد العزيز مخيون – حسن حسني

تاريخ العرض: ١٩٩١/٤/١٦

موضوع الفيلم: منتصر ذو الجذور الصعيدية الذي يقوم بتزوير تأشيرات السفر لمن يرغب في العمل في البلاد العربية لكنه يرأف بأبناء بلدته عندما يلجأون إليه، وعندما يتخلص منه زميله بدس قطعة حشيش له في غرفته حتى يقوم بالتزوير ويلتهم الغنيمة وحده، يهرب منتصر من السجن وينتقم منه بقتله خاصة أنه ساعد على إفساد زوجته وتهريبها، وعندما يعده صديقه برد المبلغ الذي استدانه منه ويتواعدان بمحطة المترو تحت الأرض؛ يكتشف أن البوليس يحاصر المكان فيقفز داخل المترو قبل أن يتحرك مباشرة ويحاول صديقه أن يمسك به فيقع تحت عجلات المترو ويصبح منتصر أسطورة رغمًا عنه. يختفي لدى بلدياته بالقاهرة إلى أن يعد نفسه للسفر إلى تركيا ليلحق بزوجته، ولكن عندما يقبض البوليس على أمه يسلم نفسه، ويصل خبر موت أمه وهو في السجن فيهرب ليحضر جنازتها، ورغم أن البوليس يقبض عليه بعد الجنازة إلا أنه يسهل له عملية هروب جديدة على أن يضعه تحت المراقبة وذلك لإثارة الرأي العام بهذا السفاح الأسطورة لتغطية قصورهم في القبض على المرأة الحديدية التي هربت بما جمعته من أموال، بالإضافة إلى التشويش على ما يجري في

الجامعة من مظاهرات، وعندما يحاول منتصر أن يفلت من مراقبتهم يطلقون عليه النار هو والضابط سالم بلدياته الذي كان يحاول أن يقنعه بتسليم نفسه.

١٥- عام ١٩٩٢: فيلم (ناجي العلي)

سيناريو وحوار: بشير الديك (عن حياة فنان الكاريكاتير الفلسطيني ناجي العلي)

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: محسن أحمد

مونتاج: أحمد متولي

موسيقى تصويرية: مودي الإمام

إنتاج: إن – بي فيلم (نور الشريف) ومجلة فن اللبنانية

تمثيل: نور الشريف – ليلى جبر – محمود الجندي – أحمد الزين – تقلا شمعون

تاريخ العرض: ١٩٩٢/٢/٢٠

موضوع الفيلم: تم اغتيال رسام الكاريكاتير الفلسطيني (ناجي العلي) في لندن عام ١٩٨٧ كان ناجي يتفاعل مع الأحداث من خلال رسوماته، يرقد ناجي في غرفة الإنعاش ويعود الزمن بنا لعام ١٩٤٨ ثم نزوح أسرته إلى بيروت ثم الكويت حتى تعود مرة أخرى إلى بيروت وأخيرًا تستقر في لندن، وتنتشر رسوماته في عدد من المجلات والجرائد العربية معبرًا عن الواقع العربي من خلال شخصية (حنظلة)، ومن خلال حياة ناجي العلي يروي لنا الفيلم قصة خروج الفلسطينيين إلى أماكن متفرقة من العالم العربي وانضمامهم إلى صفوف المقاتلين في بيروت واجتياح العدو الصهيوني أرض لبنان، ويجبر الفلسطينيين المقاتلين على مغادرتها، فيخرجون من بيروت بعد أن حققوا بعض الانتصارات على أرضها.

١٦- عام ١٩٩٢: فيلم (ضد الحكومة)

قصة الكاتب الصحفي: وجيه أبو ذكرى

سيناريو وحوار: بشير الديك

مدير التصوير: سعيد شيمي

مونتاج: أحمد متولي

موسيقى تصويرية: مودي الإمام

إنتاج: تاميدو للإنتاج والتوزيع (مدحت الشريف)

تمثيل: أحمد زكي – عفاف شعيب – لبلبة – أبو بكر عزت – أحمد عقل – المنتصر بالله

تاريخ العرض: ١٩٩٢/٦/١١

موضوع الفيلم: مصطفى محام اعتاد أن يتحايل على القانون باستغلال سذاجة ضحايا حوادث الطرق، فيأخذ من أسرهم توكيلات للمرافعة عنهم لطلب تعويضات ويحقق أرباحًا كثيرة مع مجموعة من زملائه ومنهم زميلته

القديمة سلمى، يفاجأ ذات يوم بأن الصبي الذي عليه أن يأخذ توكيلًا من أسرته هو ابن مطلقته، ثم يعرف أنه ابنه الذي لا يعرف بهذه الحقيقة، ويتغير سلوك مصطفى ويرفض أن يسير في طريق التعويضات، فيرفع قضية ضد الحكومة ويواجه الكثير من المتاعب مع زملائه ومع السلطات. فيتم تلفيق بعض التهم وتؤخذ قرائن ماضيه ضده لكنه يصر على موقفه خاصة بعد أن تناصره سامية التي تشهد تحولًا بدورها في مواقفها.

١٧- عام ١٩٩٢: فيلم (دماء على الأسفلت)

قصة وسيناريو وحوار: أسامة أنور عكاشة

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: هشام سري

مونتاج: أحمد متولي

موسيقى تصويرية: مودي الإمام

إنتاج: ساجا فيلم (هشام عزب)

تمثيل: نور الشريف – إيمان الطوخي – حسن حسني – حنان شوقي

تاريخ العرض: ١٩٩٢/١٢/١٤

موضوع الفيلم: أبو الحسن باشكاتب في وزارة العدل يعيش مع أبنائه الثلاثة الدكتور ثناء وعلاء وولاء، يشغل الدكتور ثناء مركزًا مرموقًا في منظمة دولية في الخارج، أما ولاء فتعمل في أحد الفنادق ولكن يصدم الأبناء ذات يوم بأن أباهم متهم بسرقة ملف إحدى القضايا الهامة، يعود الدكتور ثناء كي يقف إلى جوار أبيه الذي يفاجأ بأن الانحلال قد أصاب أسرته، فقد تحولت ولاء إلى فتاة هوى تتعاطى الهيروين، يحاول أن يعترض على الأسباب التي دفعت الأسرة الى ذلك وتساعده ابنة عمه سهام التي كانت تربطه بها علاقة حب قبل أن يسافر وهي لا تزال تنتظره حتى الآن، فيعود الحب القديم ويبدأ الدكتور ثناء في التعرف على أسباب انحلال أسرته الواحد وراء الآخر ولكنه يفضل في إصلاح الحال بالرغم من براءة الأب أبو الحسن.

١٨- عام ١٩٩٣: فيلم (إنذار بالطاعة)

قصة وسيناريو وحوار: خالد البنا

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: هشام سري – محمد طاهر

مونتاج: أحمد متولي

موسيقى تصويرية: محمد هلال

إنتاج: أوزريس فيلم (عمران)

تمثيل: محمود حميدة – ليلى علوي – أشرف عبد الباقي – أحمد آدم – محمد الصاوي – ممدوح وافي

تاريخ العرض: ١٩٩٣/١٢/٢٠

موضوع الفيلم: أمينة فتاة جامعية جميلة تنتمي إلى أسرة فقيرة، تعمل أمينة في نفس الوقت بائعة في أحد المحلات، أمينة تحب جارها إبراهيم، تفرض الأسرة على أمينة زواجها من صلاح الشاب الثري إلا أنها لا تحبه، أمينة توافق خوفًا من بطش الأم التي تسيطر على المنزل وعلى الزوج أيضًا. إبراهيم يتقدم لخطبة أمينة ولكن أمها ترفضه وتعلن خطبة أمينة وصلاح. يرفع إبراهيم قضية لطلب أمينة في الطاعة، يحاول إبراهيم أن يثبت علاقته بأمينة ليؤكد أحقيته في الزواج، يقدم إبراهيم ببعض البراهين التي تؤكد علاقته بأمينة تعترف أمينة لوالدها بحقيقة علاقتها بإبراهيم، والد أمينة يرى أن يتم زواج أمينة من إبراهيم منعًا للفضيحة.

١٩- عام ١٩٩٤: فيلم (كشف المستور)

قصة وسيناريو وحوار: وحيد حامد

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: محسن نصر

مونتاج: أحمد متولي

موسيقى تصويرية: ياسر عبد الرحمن

إنتاج: الأهرام للسينما والفيديو (إبراهيم شوقي)

تمثيل: نبيلة عبيد – فاروق الفيشاوي – يوسف شعبان – شويكار – نجوى فؤاد

تاريخ العرض: ١٩٩٤/٥/٢١

موضوع الفيلم: يجند جهاز الأمن القومي سلوى ضمن العشرات من النساء في عمليات التجسس، تتوب سلوى بعد قيام ثورة التصحيح وتتزوج من طبيب مشهور لا يعلم شيئًا عن ماضيها، بعد فترة تفاجأ بجهاز الأمن يطالبها بالقيام بنفس دورها القديم، وعندما تعترض يفاجئها أحد المسئولين بفيلم فاضح عن نشاطها السابق. تطلب سلوى الطلاق من زوجها حفاظًا على سمعته، تبدأ رحلة البحث عن المسئول السابق الذي أكد لها أنه تم حرق جميع التسجيلات التي تدينها مع غيرها. تلجأ سلوى إلى زميلاتها القديمات لتستعين بهن في العثور عليه، وأخيرًا تلقى سلوى مصرعها بأيدٍ مجهولة.

٢٠- عام ١٩٩٦: فيلم (ليلة ساخنة)

قصة وسيناريو رفيق الصبان – بشير الديك

حوار: محمد أشرف

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: هشام سري

مونتاج: أحمد متولي

موسيقى تصويرية: مودي الإمام

إنتاج: أفلام مصر العربية (واصف فايز)

تمثيل: نور الشريف – لبلبة – سيد زيان – عزت أبو عوف – حسن الأسمر

تاريخ العرض: ١٩٩٦/٤/٢٨

موضوع الفيلم: (سيد) سائق تاكسي في حاجة ماسة لمائتي جنيهًا ليدفعها لمستشفى عام حيث تجري حماته عملية، أما (حورية) فتاة الليل التائبة فهي أيضًا في حاجة لثلاثمائة جنيهًا مساهمة لترميم منزلها الذي تأثر بالزلزال، تضطر (حورية) العودة إلى عملها القديم لتوفر المبلغ، تسهر مع أحد الأثرياء، ولكن المبلغ يُسرق منها. تستنجد بالمارة ويستجيب لها سيد الذي يتعاطف معها ويقرر مساعدتها في البحث عن الجاني واسترجاع المبلغ، يستغل أحد الخارجين عن القانون التاكسي وأثناء مغادرته السيارة يصيبه أحد خصومه إصابة قاتلة ويترك وراءه حقيبة بها مبلغ ضخم، تحاول (حوريه) إقناع (سيد) بالاحتفاظ بالمبلغ لكنه يصمم على تسليمه إلى الشرطة مكتفيًا بحقه الشرعي، في قسم الشرطة يفاجأ (سيد) بأنه متهم وفي اتفاق صامت بين (سيد) و(حورية) يقرران عدم تسليم الحقيبة، تنصرف حورية لتحتفظ بحقيبة النقود، وبعد أن يوصيها سيد رعاية طفله.

٢١- عام ١٩٩٧: (فيلم جبر الخواطر)

قصة: عبد الفتاح رزق

سيناريو وحوار: بشير الديك

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سمير فرج

مونتاج: أحمد متولي

موسيقى تصويرية: ياسر عبد الرحمن

إنتاج: هاني جرجس فوزي

تمثيل: شريهان – أشرف عبد الباقي – حسن مصطفى

تاريخ العرض: ١٩٩٨/٥/١٨

موضوع الفيلم: يتناول الفيلم مجموعة من السيدات نزيلات مستشفى الأمراض العقلية ولكل منهن حكاية وراء دخولها المستشفى، ومن خلال البحث نكتشف جوانب عديدة من حياتنا الاجتماعية والاقتصادية، ومن بين هؤلاء السيدات نتعرف على سيدة تنهار حياتها نتيجة اعتقادها بأنها قتلت ابنها الوحيد رغم أنه على قيد الحياة كما نتعرف على بعض الأطباء الذين يحاولون استغلال بعض الحالات الموجودة في المستشفى لإجراء بعض التجارب الجديدة عليهم لحسابهم الشخصي.

- **ثالثا: أفلام من إنتاجه**
  - الغيرة القاتلة – إنتاجه بالكامل
  - الحريف – اشترك بالإنتاج مع محمد خان ونادية شكري وبشير الديك

- ملف في الآداب – اشترك بالإنتاج مناصفة مع وحيد حامد

- **رابعاً: الجوائز**

- جائزة العمل الأول بمهرجان قرطاج ١٩٨٢ عن فيلم (سواق الأتوبيس).
- جائزة السيف الفضي بمهرجان دمشق الدولي عن فيلم (سواق الأتوبيس).
- جائزة أحسن مخرج عن فيلم (سواق الأتوبيس) عام ١٩٨٣ من جمعية الفيلم.
- الجائزة الفضية بمهرجان يونج يانج بكوريا الشمالية عام ١٩٨٧ عن فيلم (البرئ).
- جائزة خاصة من لجنة تحكيم الاتحاد الدولي للناقد (تنبريس) عن فيلم (البرئ) في مهرجان فالينسيا عام ١٩٨٧.
- الجائزة البرونزية بمهرجان فالينسيا عام ١٩٩٠ عن فيلم (الهروب).
- جائزة جمعية النقاد المصريين عام ١٩٩٠ عن فيلم (قلب الليل).
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة (الهرم الفضي) بمهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام ١٩٩٤ عن فيلم (ليلة ساخنة).
- جائزة لجنة التحكيم بمهرجان السينما الروائية الأول عام ١٩٩٥ عن فيلم ليلة ساخنة.
- الجائزة الكبرى للمخرج عاطف الطيب بمهرجان معهد العالم العربي بباريس عن فيلم ليلة ساخنة عام ١٩٩٦.

كما أقيم له أسابيع لأفلامه بالخارج وشارك فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) بمهرجان كان السينمائي عام ١٩٨٥ في برنامج (نصف شهر المخرجين) وحصل على العديد من الجوائز المحلية كأحسن مخرج مبدع.

- **خامسا: إحصائية**

من أفلام عاطف الطيب الـ ٢١ من عام ١٩٨١ حتى عام ١٩٩٥ نحصل على المعلومات الآتية عن الذين عملوا معه.

- **القصة:**

وحيد حامد – خمس قصص

بشير الديك – قصتان

نجيب محفوظ – قصتان

أسامة أنور عكاشة – قصتان

وقصة واحدة لكل من : شكسبير – محمد خان – تنسي ويليامز – إسماعيل ولي الدين – عبد الحي أدي – مصطفى محرم – وجيه أبو ذكري – خالد البنا – رفيق الصبان – عبد الفتاح رزق.

- **السيناريو والحوار:**

بشير الديك – ستة أفلام

وحيد حامد – خمسة أفلام

مصطفى محرم – ثلاث أفلام

أسامة أنور عكاشة – فيلمان

وفيلم واحد لكل من: وصفي درويش – رفيق الصبان – عبد الرحيم منصور – عبد الحي أديب – محسن زايد - خالد البنا.

- **حوار فقط:** مرة واحد لكل من: عبد الرحيم منصور ٠- محمد أشرف
- **التصوير السينمائي:**

سعيد شيمي – ٨ أفلام

محسن نصر – ٣ أفلام

عبد المنعم بهنسي – ٣ أفلام

هشام سري – ٢,٥ فيلم

سمير فرج – ٢ فيلمين

وفيلم واحد لكل من: محسن أحمد – محمود عبد السميع – ونصف فيلم لمحمد طاهر

- **المونتاج:**

نادية شكري – عشرة أفلام

أحمد متولي – ٧ أفلام

سلوى بكير – ٤ أفلام

- **موسيقى تصويرية:**

مودي الإمام – ستة أفلام

عمار الشريعي – أربعة أفلام

محمد هلال – ثلاث أفلام

ياسر عبد الرحمن – فيلمان

وفيلم واحد لكل من: ميشيل المصري – كمال بكير – مصطفى ناجي – بليغ حمدي – هاني مهنى – منير الوسيمي.

- **الإنتاج (جهة تمويل):**

(ساجا فيلم) هشام عزب – فيلمان

تاميدو (مدحت الشريف) – فيلمان

(أبيدوس) عاطف الطيب – فيلم ونصف

وحيد حامد – نصف فيلم

وباقي الشركات فيلم واحد لكل شركة

- **البطولة النسائية:**

نبيلة عبيد – ٣ أفلام

ليلى علوي – ٣ أفلام

ميرفت أمين – ٢ فيلم

هالة صدقي – ٢ فيلم

لبلبة – ٢ فيلم

وفيلم واحد لكل من: نورا – بوسي – أثار الحكيم – معالي زايد – عفاف شعيب – إيمان الطوخي – مديحة كامل – إلهام شاهين – سهير رمزي – شريهان.

- **بطولة الرجال:**

نور الشريف – ٩ أفلام
أحمد زكي – ٥ أفلام
محمود عبد العزيز – ٣ أفلام
ممدوح عبد العليم – ٣ أفلام
وفيلمان لكل من : أشرف عبد الباقي – فريد شوقي – صلاح السعدني
وفيلم واحد لكل من: يحيى الفخراني –كمال الشناوي – فاروق الفيشاوي – محمود حميدة

- **الفيديو كليب:**

أخرج أغنية واحدة للمطربة (أنغام) وهي (الرحيل).

توفي عاطف الطيب في الثالث والعشرون من شهر يونيه عام ١٩٩٥ بعد إجراء عملية جراحية في القلب.. القلب الذي ما حمل يومًا إلا كل حب وخير لكل من يعرفه.. توفي الطيب وترك عالمنا جسدًا، لكن روحه ما تركتنا.. بل مازالت متجسدة في أعماله وتاريخه الفني الزاخر.. رحم الله عاطف الطيب، وجعل صِدقه وإيمانه وأعماله الهادفة نبراسًا يضيء لكل من لا يرى الطريق.