



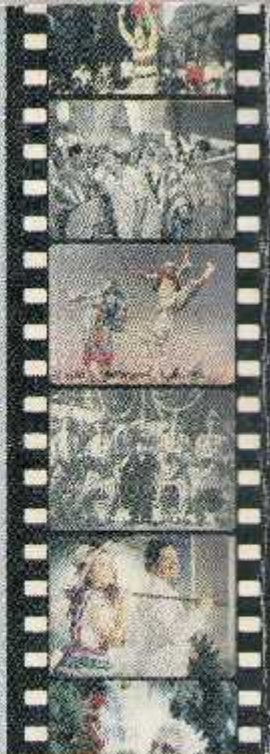
الهيئة العامة لتصور الثقافة

آفاق السينما

٣٩

تجربتي مع

الصورة السينمائية



سعيد شيمي

الجزء الأول





الهيئة العامة لقصور الثقافة

آفاق السينما

٣٩

تجربتي مع

الصورة السينمائية

الجزء الأول

سعيد شيمي



الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
أنس الفقى

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكرى النقاش

المجلة الثقافية



رقم ١٠٠

الهيئة العامة لقصور الثقافة

رقم ١٠٠

رقم ١٠٠

أفاق السينما
رئيس التحرير أحمد الحضرى
مدير التحرير محمد عبد الفتاح

المحتويات

- ٧ - مقدمة المؤلف
- ١٠ - العلاقة بين مدير التصوير والمخرج
- ١٤ • **الباب الأول : في الإضاءة :**
- ١٧ ١ - الضوء المنتشر والشارد
- ٢٨ ٢ - الضوء المركز
- ٣٤ ٣ - المزج بين الضوء المنتشر والمركز
- ٣٧ ٤ - الضوء النهاري الخارجي
- ٤٩ ٥ - تقوية الضوء النهاري
- ٥٠ ٦ - الإضاءة من أعلى بزاوية ٩٠ درجة
- ٥٥ ٧ - إضاءة التجميل ودرجاته
- ٥٩ ٨ - إضاءة الحافة
- ٨١ ٩ - الإضاءة ذات التباين العالي (الحادة)
- ٨٧ ١٠ - الإضاءة والإحساس بالبعد الثالث
- ٨٧ ١١ - المشهد بين الداخلي والخارجي
- ٩٨ ١٢ - إضاءة العتمة
- ١٠٠ ١٣ - الإضاءة الآتية من الخلف (الكونتر)
- ١٠١ ١٤ - إضاءة السلويت
- ١٠٢ ١٥ - الضوء ومركز الاهتمام في اللقطة
- ١٠٢ ١٦ - بقايا من الكلاسيكية
- ١٠٥ ١٧ - تصرفات ضوئية
- ١١٦ ١٨ - إضاءة لمبات الفلورست
- ١١٧ ١٩ - الإضاءة تحت الماء
- ١١٩ • **الباب الثاني : في الألوان :**
- ١٢١ ١ - التصادم مع الواقع التقني والفني
- ١٤٦ ٢ - احتياجات لونية
- ١٥٠ ٣ - العمل على مرجعية لونية تشكيلية
- ١٥٥ • **فهرس الصور**
- ١٦١ - سيرة ذاتية للمؤلف



الجمعية المصرية للسينما

١٩٥٤

١٩٥٤

١٩٥٤

١٩٥٤

١٩٥٤

١٩٥٤

أفاق السينما

٣٩

المواصفات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أش أمين سامي - قصر العيني
رقم بريدى : ١١٥٦١

• تحريرى مع الصورة السينمائية
• سعيد شيبى

تطلب « أفاق السينما »

ومطبوعات الهيئة من :

- منافذ توزيع الأخبار
- منافذ توزيع الهيئة المصرية العامة للكتاب
- منفذ البيع الرئيسى بالهيئة العامة لقصور الثقافة
- مركز النشر الجامعى بجامعة القاهرة

• المراجعة للتموية : عبد الحميد حيسى غازى

• مارس ٢٠٠٤

• رقم الإيداع : ٧٤٢٧ / ٢٠٠٤

• الترفيم الدولى :

I.S.B.N: 977-305-711-9

الشركة الدولية للطباعة ت : ٨٣٣٨٢٤٠

مقدمة المؤلف

الصور المتحركة بالنظام الذي يقال عنه السينماتوجراف ، أصبحت نتاج عصر كامل أخذ عقولنا إلى الخيال بدءاً من عام ١٨٩٥ ، أي تجاوز المائة عام ، وللصورة على مر العصور مكانة ووضع فريد من ناحية الشكل واللون والمضمون التاريخي والديني والإنساني ، حتى أضيف إليها عنصر الحركة .

والحركة جعلت الصورة فعالة ومؤثرة في مشاعر البشر وأحاسيسهم ، بالرغم من اختلافهم بيئياً وثقافياً واجتماعياً ولغوياً ، فاللغة بالصورة السينمائية أصبحت اللغة الخاصة الحية للجميع ، لها استقلالها الذاتي المفهوم .. بقوة وسلاسة وبساطة ومباشرة : لأنها تحمل مصداقية الحياة الحقيقية ذاتها .

وبانتشار وسائل الاتصال الحديثة كما نرى الآن ، أصبح لهذه الصورة المتحركة السبق في إعطاء المعرفة ، بعد ما كانت القراءة مصدرها الأول ، حيث يكون خيالك مفتوحاً بما تقرأ ، وهذا ما تعودت عليه البشرية قبل عصر السينماتوجراف ، وخطورة ثقافة الصور المتحركة ، أنها تعطي بسرعة ثقافة واحدة شاملة بمضمون موحد وخيال محدد للمشاهد ، وهو ما يستغله صناعها المسيطرون ، فنذب حقائق كثيرة وأهداف سامية . ولهذا يهمني كثيراً أن يتعلم الجميع لغة الصورة وثقافتها ، حتى يستطيعوا أن يفرقوا بين الجميل والقيح ، وبين الجيد والسيئ ، والكاذب والصادق ، والفن الرفيع والفن الرخيص - إذا كان فناً !

وفي البداية ، فإن اللقطة السينمائية هي الجملة الصغيرة الفنية التي يحملها شريط الفيلم ، ومن عدد من اللقطات يتكون المشهد السينمائي ، ومن عدد من المشاهد يتكون الفيلم ، وهذه اللقطة تحمل جهرها عدداً من العناصر والمفاهيم التي يعمل مدير التصوير السينمائي على إظهارها وتصنيعها والمحافظة عليها ، لأهمية بيان وفهم تسلسل المشاهد بصرياً ، وإمتاع المشاهد والإرتقاء بذوقه وحسبه ، لذا فإن الكتاب الذي بين يديك هو خلاصة تجربتي ومحاولاتي في إعداد لغة الصورة السينمائية وثقافتها من خلال تصويري للأفلام التسجيلية والروائية ، وإخراج بعضها . وإذا كان عملي في التصوير السينمائي هو احتراف الهواية ، فإن عملي في الإخراج هو هواية الاحتراف ، ربما أضعب أمامكم هو محاولة مني لأشرككم معي في ثقافة الصورة ، وهل نجحت في ذلك أم أخفقت .

إهداء

إلى أمي الطيبة . . . رحمها الله .

سعيد شيمي

وأغلب الصور الفوتوغرافية المنشورة في الكتاب لم أحاول جمعها خصيصاً لهذا الغرض ، بل هي مجاميع لصور تجمعت في أرشيفي الخاص ومن أفلامي على مر السنين ، وأثناء حياتي العملية ، وإن كنت قد طبعت منها القليل من شرائط الفيديو ، لأهمية اللقطة التي أعرضها وأكتب عنها ، مثل الحب في سفح الهرم في فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » وهي قليلة ، وكذلك سيتجاوز عرضي في بعض الأحيان الصور لأنها غير متوافرة عندي ، ولكنني أتذكر الموقف الفني الذي بذلت فيه جهداً وفتناً ومما لا شك فيه أن فن الصورة السينمائية في العموم ، هو نتاج تعاون مثمر من جميع العاملين بالفيلم ، بدءاً من صاحب الفكرة أو القصة وانتهاء بأقل عامل فني خلف الكاميرا ، ومدير التصوير هو المسئول الأول عن إظهار هذه الصورة المتحركة في أحسن أحوالها الفيزيائية من ناحية تكنولوجيا الصناعة والعلم ، وبأروع إبداع من ناحية الشكل والرؤية وما تحمله من عبق ونسيج الدراما .

وبين صفحات الكتاب مجموعة من الصور من أفلامي وأثناء العمل ، وصور الأفلام هذه وإن كانت صوراً فوتوغرافية ثابتة في الوضع الظاهر المطبوع في الكتاب ، إلا أنها منزوعة من لقطة في مشهد حي متحرك ، لذا فالصور نموذج للتدليل والشرح فقط ، ومكانها الصحيح المؤثريكم في الشريط الفيلمي ، وبلاغة التعبير في الصورة السينمائية يكون من ترتيب مكوناتها ، في الشكل والتكوين ، والضوء والظل ، والحركة سواء للصورة ككل أو ما بداخلها ، والحجم واللون ، وهذه المكونات المنسقة لها هي الأخرى أذوار متعددة ، يعمل عليها ومن خلالها مدير التصوير الواعي لجذب انتباه المشاهدين ومشاعرهم واهتمامهم ، مع باقي عناصر الإبداع الأخرى .

والصور الموجودة بالكتاب من الأفلام ملتقطة في نفس ظروف التصوير السينمائي من ناحية الإضاءة وزاوية الالتقاط وتقريباً نفس الحجم ، ولم يدخل في تصويرها إضاءة لمبات الفلاش ، ولذا فهي جزء حي من اللقطة السينمائية بكافة ظروفها اللحظية بعد تصويرها سينماتياً مباشرة ، والاختلاف الطفيف الذي يمكن أن يحدث في حجم الصورة ربما لاختلاف العدسات في السينما عنها في الفوتوغرافيا ، وهذا الكتاب في جزئه الأول يعرض تجربتي في الإضاءة والألوان ، ويأذن الله سيشمل الجزء الثاني عرضاً في الشكل والتكوين والحركة ، ويهمني أن أقول أنه لولا وجود الصور المتحركة ، لما كان هناك سينما أصلاً أو تليفزيون أو أي شيء مترتب على ذلك ، وتزداد أهمية الصور المتحركة وقيمتها خاصة ، خلال القرن الحالي لأنه عصر المعرفة من خلالها .

وكتابي هذا ليس شرحاً للطرق التكنيكية في التصوير السينمائي بقدر ما هو بحث هدفه

إلقاء الضوء على ما قدمته من أعمال تخدم مفهوم ثقافة الصورة ، وإعلاء لغة السينما ، وازدحاماً في الاعتبار إعلانها للدراما ، وكان هدفي الأسمى أن أدع الصورة المرئية وحدها تتكلم .

وعلى الله قصد السبيل .

مسعود شيمي

المعادي . أغسطس ٢٠٠٣

العلاقة بين مدير التصوير والمخرج

أهم علاقة فنية في الفيلم وتكون مسؤولة بشكل مطلق من الناحية الفنية والتقنية عن الصورة السينمائية ، هي علاقة المخرج بمدير التصوير ، وذلك لقيامهما بالتخطيط للشكل الذي ستظهر به هذه الصورة على الشاشة .

وفي الغالب يلتقيان للمناقشة في الفيلم ومفهومه وطرق معالجة ذلك تكتيكياً ، والطرق المناسبة مثلاً للإضاءة ، أو الحركة ، أو أسلوبية تضاف كلون مع حدث ما ، وكل ذلك حتى يصلنا نظرياً لأفضل السبل لإظهار موضوع أو قصة الفيلم بصرياً .

وفي أثناء تجرّبي الشخصية وبعد قراءتي للسيناريو يتكون عندي انطباع عام معين لأحداث وجو الفيلم بصورة ذهنية واضحة ، ويكون خيالي قد ارتبط تقريباً بشكل المعالجة البصرية للفيلم ككل ، وبعض المشاهد الخاصة التي تتطلب بناءً وجهداً متميزاً لتعطي ما هو مرجو منها ، وحين أعرض تصوراتي على المخرج وأجده متفاهماً ، فذلك يساعدني في الانطلاق الفني أثناء التصوير ، ولكن إذا حدث عكس ذلك ، فإني أبدأ أثناء العمل بتحسس الأسلوب الأمثل الذي يرضى فهمي للفيلم وفهم المخرج بقدر المستطاع ، وأحمد الله أن أغلب المخرجين الذين تعاونت معهم كان التفاهم والتوفيق حليفنا .

وتختلف طريقة معالجة السيناريو والخيال من مدير تصوير إلى آخر ، فمثلاً أستاذنا مدير التصوير عبد العزيز فهمي يصرح في كتاب الأستاذ هاشم النحاس «دراسات سينمائية» : «أنا لا أستطيع التصوير إلا إذا قرأت السيناريو ثلاث مرات على الأقل ، الأولى لمعرفة المحتوى العام للقصة ، والثانية لتقد السيناريو من الناحية الدرامية ، والثالثة لإعداد كشف تفريغ الفيلم يتضمن متطلبات كل مشهد وتستغرق هذه الدراسة للسيناريو حوالي ١٥ يوماً» .

بينما نجد أستاذنا مدير التصوير وحيد فريد في حديثه معي لا يختلف كثيراً ، إذ يقول : «إن قراءتي للسيناريو لا يمكن أن تقل عن ثلاث مرات ، فالمرة الأولى أعيش الأحداث وأعرف - الحدود - ، أما الثانية فهي المؤشر المهم لتلك المشاهد التي تحتاج إلى بناء خاص ، أما الثالثة فعلياً ما تكون أثناء العمل ذاته وبعد بناء الديكور الذي يكون قد تم بالتفاهم مع مهندس المناظر على كافة تفاصيله الهندسية ، وتبقى مشكلة إنسجام أساليب البناء الضوئي للمشاهد المتتالية للفيلم في حاجة إلى قراءة رابعة» .

وفي هذه النقطة نفسها يقول مدير التصوير البريطاني العالمي دوغلاس سلوكومب

Douglas Slocombe ، عند قراءته للسيناريو : «أمضى مع أغلب الأفلام حوالي أسبوع في هذه المهمة ، وفي حالات قليلة أسبوعين أو في حالات أخرى يوماً واحداً . إن مديري التصوير يختلفون في هذا الأمر ، أما عنّي أنا فيتوقف الأمر على مزاجي في تلك الفترة» . ويضيف قائلاً «أهم اعتبار فني أن الفيلم يتكون من لقطات يتراوح عددها بين ستمائة وألف لقطة ، وكل لقطة منها يجب أن تتفق مع اللقطة التي تسبقها والتي تليها مهما اختلف وقت تصويرها أو مكانها ، وأثناء تصوير كل لقطة ، أتصرف تلقائياً حسب الموقف محتفظاً في ذهني بكل العوامل الفنية التي يجب مراعاتها ، وإذا كان المخرج قد أعد المنظر ببساطة ثم خطرت على بالي احتمالات مرئية مثيرة ، أو عند قراءة السيناريو أو عند وجودي في مكان التصوير ، فإني أحاول أن أوجه التنفيذ إلى الشكل الذي يلزمه مع تحقيق التأثير الذي يدور في ذهني» .

ومن كلام سلوكومب نلاحظ أهمية التلقائية الفنية ، أو بمعنى آخر تلقائية اللحظة المرتبطة بمكان التصوير والموقف الدرامي ، وهو أسلوب يسير عليه كذلك الزميل الصديق الفنان مدير التصوير محسن نصر ، كما أوضحته في كتابي «محسن نصر الإبداع على الورق الحساس» الذي صدر بمناسبة تكريمه في المهرجان القومي للسينما المصرية عام ٢٠٠٣ .

وللمخرج الأمريكي المخضرم هوارد هوكس Howard Hawks رأى مهم في ذلك ، حيث يقول : «إنني أذهب عادة إلى البلاطوه وأطلب إضفاء الأنوار ، ثم أدعو إلى إضاءة كشف ثم آخر فثالث وأشرح لمدير التصوير بعد ذلك تخيلي للمشهد ، وتقع عليه مسئولية التنفيذ . . وفي بعض الأحيان أعرض على مدير التصوير عدداً من اللوحات لبعض كبار الرسامين لشرح طبيعة الجو الذي أريده في المشهد» ولقد عمل المخرج هوكس مع مديري تصوير عظام أمثال : جيمس وانج James Wong Howe وجرزيف أوجوست Joseph August وجريج تولاند Gregg Toland وراسل هارلان Russell Harlan

وفي حديث مع المخرج الإيطالي فيديريكو فلليني يوضح قائلاً : «ينبغي أن يعرف مدير التصوير مثلاً كيف ستم إضاءة المشهد ومن هنا فإني أصل مبكراً إلى البلاطوه وأجرى نقاشاً مع مدير التصوير ومع مصمم المناظر ، إننا لا نتحدث عن المشاهد ذاتها ولكن عن الجو العام الذي عليهما أن يخلقاه ، ويصل الممثلون في آخر لحظة ، فأخبرهم بما يجب أن يقولوه . وأنا لا أحب أن يبدى الناس وجهات نظرهم في فيلمي ، وإن كنت أستمع إليهم باهتمام ، ولا أقبل سوى اقتراحات مدير التصوير جيانى دي فينانزو والمدير الفني بيتر وجيراردي ، عندما تملئها ضرورات فنية» .

وسأسوق مثالا لما يحدث بين المخرج ومدير التصوير ، وهي تجربة ذاتية لي في فيلم تسجيلي قصير تم تصويره سريعاً مبني على حدث قومي وسأقتنه من مقال مخرجه الصديق هاشم النحاس ، في تجربته في إخراج فيلم « ميكي بلا حائط » عن معرض غنائم انتصارات حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، الذي أقيم وقتها في أرض الجزيرة - الأويرا حالياً - إذ يقوّن في الطريق إلى المعرض مع سعيد شيمي وخلال المعاينة ، كنت أشرح له ما أريد أن أصل إليه من الفيلم . حاولت أن أبلور أفكارى في جمل تقريبية مثل : أريد أن أصور بهذا الفيلم فرحتنا بالنصر . ولكن الفرحة التي أريدها فرحة متعقّلة . لأننا لا يمكن أن ننسى الثمن الذي دفعناه ، إن ما نراه ليس ذمى وإنما بقايا حرب حقيقية . . . دمار . . . ونار . . . وموت . أريد أن أترجم المشاعر التي يمكن أن يثيرها قوله تعالى « كتب عليكم القتال وهو كره لكم » . ومن الجمل التي كنت أكررها على مسمعه أيضاً : « إذا كان من حق الأطفال أن يلهوا ببقايا آلات الحرب ، لأنهم أطفال ، فمن واجب الكبار أن يتأملوا ، وأنا أتمنى أن يكون الفيلم دعوة للتأمل ، لم يكن قصدى بالطبع أن يكون الفيلم ترجمة حرفية لهذه العبارة ، إنما أردت بها أن أحدد الشعور الذي يجب أن يسود الفيلم . في نطاق هذا أخذت أنا وسعيد نتأمل محتويات المعرض . أعيد معه تحديد العناصر المختارة للتصوير بوجه عام وحركة الكاميرا وحجم الصورة . وطلبت من سعيد أن يتجنب التافض الحاد في الصورة بين الأبيض والأسود ، فرأى أن تصور في غياب الشمس . . . وبالفعل ، تم تصوير الفيلم كله والشمس مخفية خلف السحاب . ساعدنا على تحقيق غايتنا سوء حالة الجو (نوعاً) خلال أيام التصوير ، وفي أحد الأيام كانت السحب متقطعة والشمس تختفي وتظهر من خلالها ، فكاننا على خلاف العادة المتبعة تصور عندما تختفي الشمس وتتوقف عندما تظهر .

بعض لقطات الجماهير تم ترتيبها . وكذلك فعلنا بنسبة أقل مع لقطات الأطفال ، لكن معظم لقطات الجماهير تمت بتلقائية ولقطات الأطفال وهم يلهون على الدبابات أو يتصرفون على سجيبتهم . . . كانت لقطات مسروقة ، رغم أننا كنا نصور وسط الناس . والفضل يرجع إلى مهارة سعيد وسرعته ، وبعض عمليات الخداع البسيطة ، وتم تصوير الفيلم كله تقريباً بكاميرا محمولة على اليد .

وما عرّضت من أمثلة لعلاقة المخرج بمدير التصوير ، يعطينا نتيجة مهمة ، مفادها أن مهمة البناء البصري المتخيل للصورة هو عمل مشترك بينهما يقوده المخرج ، ويقوم مدير التصوير الفنان بابتكارها حسب فنه وموهبته وثقافته ، باستخدام أدواته ومعداته ورجاله ، حتى تحقق وتلائم الهدف المرجو منها .

وكثير من نجاحات الأفلام يتم نتيجة ذلك التعاون المبدع بينهما . ولهذا نجد أن عمل مخرج ومدير تصوير متفاهمين معاً يعطى دائماً نوعاً من الكمال المرغى للفيلم . ولكن يبقى فضل مدير التصوير في حرفية بناء الصورة السينمائية بالتفاصيل الدقيقة التي تبهر المشاهدين ، ولذا فإن فن الصورة هو فن حساس ويبدو هذا واضحاً عند استعماله بفهم ، ويكون ما يسترز هذه الحساسية هو مدير التصوير لا محالة .

والمخرج والمدير التصويري هما من يحددان أهداف الفيلم ويضعان خطة العمل ويقرران ما سيتم تصويره وكيف سيتم تصويره . والمخرج والمدير التصويري هما من يحددان أسلوب العمل ويضعان خطة العمل ويقرران ما سيتم تصويره وكيف سيتم تصويره . والمخرج والمدير التصويري هما من يحددان أسلوب العمل ويضعان خطة العمل ويقرران ما سيتم تصويره وكيف سيتم تصويره .

● ثلاثة روافد شكلت ذوقى وفهمى للصور وللإضاءة السينمائية مع مرور الزمن في البداية كانت الهوائية . فقد كنت أذكر من القرشين مصروفى اليومى حتى أشتري من عم رشوان بائع المجلات الأجنبية المصورة الذى يقف على باب مدرستى الناصرية بحى معروف ، مجلة كل يومين ، كنت أعجب بنوع الرسم والألوان بها ، كانت المجلات تحرك خيالى وحبى للصور بدون أن أشعر لماذا ؟ وتطورت الحاجة إلى شراء مجلات بها صور فوتوغرافية مختلفة مثل مجلة L'ILLUSTRATION ، وكانت نظرتى إلى هذه المجلات قد تغيرت فأخذت أتفحص فى صورها المستعة بشكل خاص ، أفسره الآن عملياً ، ولكن وقتها لم أكن أدرك لماذا أفعل ذلك ؟ كنت أبحث فى الصور عن :

- ماذا تريد أن توضحه الصورة ؟

- كيفية سقوط الضوء عليها .

- من أية زاوية أخذت ؟

- هل بها تكوين غريب ملفت ؟

- هل يمكن اختصارها لأهم شئ بها ؟

وكانت أغلب الصور الفوتوغرافية بالمجلات بالأبيض والأسود ، وعندما تكون بالألوان أحاول تذوق ألوانها بقدر فهمى .

وثانى هذه الروافد المشاهدة المكثفة للأفلام العربية والأجنبية ، وكأنى فى سياق مع دور العرض لأشاهد أكبر عدد من الأفلام فى الأسبوع الواحد ، وأسجل ملاحظاتي عليها فى دفتر خاص وأقصد وأنصق صور دعائيتها التى كانت تشر فى الصحف والمجلات ، ثم فى مرحلة لاحقة اهتمت بصور الفن التشكيلى ، وأصبحت زائراً دائماً إلى معارضه ثم دارساً لاتجاهاته وتاريخه .

وثالث هذه الروافد الدراسة ، والتحليل الفنى للأفلام فى جمعية الفيلم ومعهد السينما والدراسة فى دورة فوتوغرافية بالمراسلة ، ثم بعد ذلك فى التجربة العملية ذاتها فى التصوير السينمائى . وكذلك تذوقى لأعمال مصورين مصريين وأجانب أمثال الفيزى أورفانيللى ، وعبد الحليم نصر ، وعبد العزيز فهمى ، ووحيد فريد ، وويد سرى ، وضياء المهدي ، وتأثرى بمصورى الموجة الجديدة الفرنسية أمثال راؤول كوتار ،

وهنرى ديكا وساشا فيرنى ، أو الروسى فاديم يوسف ، ثم أعمال الإيطالى فيتوريو ستورارو يبدأ من عام ١٩٧٣ عندما شاهدت له لأول مرة فى لندن فيلم برتولوتشى «التانجو الأخير فى باريس» وغيرهم من أساتذة الضوء فى العالم .

كل هذه الروافد مع مرور الوقت والعمل شكلت ثقافتى البصرية ورؤيتى الخاصة للمصورة فى أفلامى ، واضعاً نصب عيني أن يكون هدفى خدمة المضمون من خلال نظرة جمالية - استاطيقية - فى المقام الأول مهما كان الفيلم بسيطاً أو كبيراً ، هذا بجانب توفير الرسائل المهنية العملية التى تسهل لى هذه الرؤية ، حيث أنه فى زمن بداياتى الاحترافية عام ١٩٧٠ كان يقص معدات السينما بمصر والتصوير بالذات الكثير من الآلات الأكثر تطوراً ، مما جعل كل مدير تصوير يتكر أدواته التى تساعد فى إبداعه .

● وقبل أن أدخل فى تفاصيل عملى الفنى مع الضوء بأفلامى أحب أن أوضح بعض الحقائق المهمة التى تساعد على استيعاب بعض مما أكتب ، فلو لا الضوء لما كانت هناك رؤية أصلاً ، لأن الضوء عندما يسقط على الأشياء وبالتالي ينعكس منها على عيوننا ، فيتوهم المخ ما نراه من أشكال وأحجام وأبعاد وألوان وذلك فى حالة مستمرة معنا منذ انطفؤلة نتعلم منها رويداً رويداً . . . ونكتسب الخبرة المعرفية بذلك من رؤيتنا لكل شئ فى الحياة . والمصادر الضوئية فى حياتنا إما طبيعية أو صناعية ، فالطبيعية مثل ضوء الشمس ، والنهار الذى هو ضوء للشمس ولكنه غير مباشر ينير المناطق الظلية ويستمد طاقته من انعكاس ضوء الشمس على الغمام المتطاير والسحب ، ومن انعكاسه من الأرض بما عليها من أشياء ، كما أن للإضاءة القوية للسما نصيب فى ذلك .

أما الضوء الصناعى ، فهو كل ضوء غير ناتج من الشمس ، مثل إضاءة الشموع والمصابيح الكهربائية ذات الفتائل المتوهجة والغازات المشتعلة بأنواعها ، والكشافات المخصصة للإضاءة السينمائية ، والتى تطوع بين يدي مدير التصوير لخدمة الدراما الفيلمية ، وهى متنوعة ومتعددة ، وتكون الحاجة ملحة إلى استخدام المصادر الضوئية فى صناعة الأفلام فى الحالات الآتية :

- حينما لا تتوافر إضاءة طبيعية أصلاً أو تكون غير كافية .

- حينما يكون هناك تباين شديد فى نصوص الأشياء وتحتاج إلى تخفيفه وتقليل نسيبه .

- حينما يسقط الضوء الطبيعى على الموضوع الجارى تصويره من اتجاه لا يتلاءم مع

الرغبات الفنية لمدير التصوير والغرض الدرامى للفيلم .

- لخلق تأثير فنى ابتكارى .

- لعمل وسط ضوئى مناسب للتعريض الصحيح على الفيلم الخام السينمائى .

١ - الضوء الشارد (المتشتر)

تسعة وتسعون بالمائة من أعمالى الفيلمية مصورة بالألوان حيث أنى صورت ثلاثة أفلام روائية للتليفزيون أبيض وأسود فقط ، وبعض الأفلام التسجيلية ، وباقى أعمالى بالكامل ملونة ، ومن أهم طبيعة وصفات ما نصوره بالألوان ، أنك تتعامل مع كتل وأجسام ومناظر وشخص فى حقيقتها ملونة ، وليس درجات من الرماديات والأسود والأبيض ، كما كان يحدث من قبل . وتصدر شركات تصنيع الأفلام الخام والملون نشرات علمية تعرفنا نحن المصورين الحساسية العامة للفيلم والطفيفة للألوان ، كما تؤكد هذه النشرات أن الإضاءة الناعمة المنتشرة أفضل شئ للفيلم الملون ، وليست الإضاءة ذات التباين العالى مثل الأبيض والأسود ، لأن فصل الكتل والأشياء فى التصوير بالألوان سيكون معتمداً على طبيعة الألوان ودرجات نصوصها ، وليس تباينها .

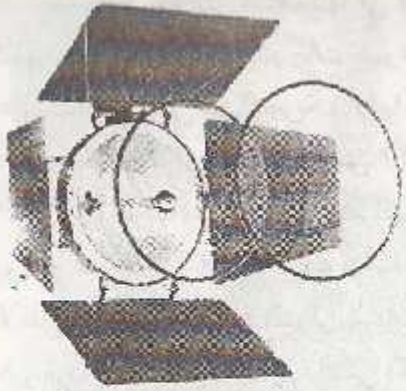
وبالتالى حين بدأت عملى كمدير تصوير جديد ، كانت هذه المعلومات من الشركات تسيطر على فكرى بشكل كبير ، وبدون تفكير فيما يمكن أن يحدث إن لم أفقد ذلك ، لقلة خبرتى العملية بالطبع وإيمانى بالعلم ، حتى أنى طبقت هذه المعلومات فى أفلام ، بالأبيض والأسود وهى التى بدأتها أولاً ، فكان فيلم « حبال من حرير » عام ١٩٧٤ إخراج على عبد الخالق ، واستعملت به ضوءاً منتشرأ فى الأساس من النوع المرتد من وسط أبيض عاكس (انظر صورة ١) ، بالإضافة إلى ضوء ناعم أقوى للتجسيم ، وكان اعتمادى كثيراً على الضوء الشارد من الانتشار - وسأبين لماذا أستعمل لفظ شارد بعد قليل - لأنه سيعطى مظهراً ناعماً للقطعة ، والفيلم بالكامل مصور فى أماكن طبيعية حقيقية . وكنت أجد صعوبة فى السيطرة على الضوء الشارد أو الناعم فى بعض الأحيان لطبيعته فى التوجه إلى أماكن غير مرغوب إضاءتها فى اللقطة ، مما يزيد من إنارتها على غير رغبتى ، إلا أن النتيجة فى مجملها كانت مثيرة لى وجيدة وجديدة وأعجبت بها ، وقد استفدت منها ، وجعلتنى أكثر ثقة وجرأة فى استعمالى لهذه النوعية من الضوء .

وفى أول أفلامى الروائية للسينما « بيت بلا حنان » ١٩٧٦ لنفس المخرج ، فكرت بطريقة عملية فى تنفيذ كم من هذا الضوء ، حتى يتسنى لى فرش مساحات أكبر مع التحكم بها ، وخاصة أن أجزاء من الفيلم ستصور داخل جدران البلاطه ، لذا صممت إطاراً (شاسيه) من الخشب بطول ثلاثة أمتار وارتفاع مترين ، وشددت عليه قماشاً أبيض ، وقمت بوضعه وتثبيتته بعد ذلك على أعلى حوائط الديكور ، مائلاً عليها بزوايه تقريبية مقدارها ٤٥ درجة ، ثم غذيت كل شاسيه فوق الجدران الأربعة للديكور ، بثلاث لمبات

ومن أهم استخدامات الضوء فى التصوير السينمائى أن يعمل على الإيحاء بخلق جو عام mood للفيلم ، ويكون من العناصر المهمة فى الإيهام بالبعد والعمق فى اللقطة السينمائية والفوتوغرافية الثابتة ، وبالتالي يعجس ويبرز المكونات المشكله للصورة بهذا البعد الفراغى الثالث ، وهو عنصر جيد يساعد فى التكوين ويعمل على لفت الانتباه . ويعمل مدير التصوير على أن يطوع طبقة الإضاءة الملائمة للأحداث ، فأفلام التشويق والغموض والرعب والمغامرات ، جرت العادة والتقاليد أن تكون فى طبقة إضاءة منخفضة أفضل ، بينما الأفلام المرحه والاستعراضية فتحتاج إلى طبقة إضاءة أعلى ، ولكن بالطبع كأغلب الفنون ليس فى الفن قاعدة ثابتة ، بل الاستثناءات كثيرة للغاية للوصول إلى الأفضل والأجمل فى الفن . . . والسينما من الفنون الرفيعة إذا أحسن التعامل معها .

ودراسة الضوء من الدراسات الجميلة المفيدة للعامة والخاصة ومن يهتم بالفنون على السواء ، لأنها ستهذب العين وتعودها على تذوق الجمال وفهمه فى ساعات وأوقات مختلفة من اليوم ، فحين نرى المناظر والأشياء والمباني والجسور والضوء يلقيها متغيراً بين ساعة وأخرى على أشكالها . . . فلا شك أن ذلك سيمتع بصرنا وكثير من الفنانين التشكيليين لهم دراسات فنية فى لوحاتهم للضوء بشكل مبهر ، أذكر منهم التأثيرى الفرنسى كلود مونييه Claude Monet فى كل لوحاته وبالذات فى عدد منها عندما رصد فى عدة لوحات حركة ضوء الشمس خلال اليوم على كاتدرائية روين Rouen ، وكذلك إعجابى بضوء الشمال عند الهولندى فيرمير Vermeer ورمبرانت Rembrandt وروبنز Rubenz وغيرهم الكثيرين ، والحقيقة أن أكبر مدرسة تعلمت منها إبداع الضوء هى أعمال هؤلاء التشكيليين العظام على مر التاريخ .

والضوء يجب أن ينظر له مدير التصوير السينمائى على أنه كائن حى ، يستطيع أن يلاحظ فرجه وألمه شعوبه ونعومته ، ويستشرف استقامته وحيوده . الضوء له ربيع وله شتاء ، له قسوة فى شمسه القوية وخفوت فى ظله ، وهو يسيل فى اللقطة مشكلاً معانى لا حصر لها ، وبرغم أهمية اللون والتكوين والحركة فى السينما ، إلا أن الضوء سيقى دائماً الأهم بالنسبة لى . . . ولأى مدير تصوير عاقلاً كان أو مجنوناً فى هذا العالم .



صورة ٢- شكل مصادر الإضاءة (الكشافات) الصغيرة الخفيفة التي تعطى خرجاً ضوئياً شديداً ، وتصحح للتصوير الملون لأنها من أنواع الكوارتز هالوجين قوة ١٠٠٠ وات بجميع مشتقاتها من حواجر للضوء وشاش تخفيف شدته .



صورة ٣- لقطة من فيلم «بيت بلا حنان» . صور ١٩٧٥ وعرض ١٩٧٦ . لهالة فاتر وسعيد صايح . ومن الملاحظ أن إضاءة الحائط خلف الممثلين مضادة بتصوع أشد ، وهو أحد عيوب الضوء الشارد (المنتشر) الذي صممتة داخل البلاتوه .



صورة ١- من فيلم : جدال من حبر : صور وعرض بالتليفزيون ١٩٧٤ ، أبيض وأسود . مهير المرشدي ومجدي وهبة . يلاحظ تأثير الضوء المنتشر (السايع) على وجه الممثلة ومواجه لها ، وبعضاً من الضوء المركز خلفها . وهذا موجود كذلك في عمق الصورة على الممثل .

من النوع ذي الخرج الضوئي المفتوح وهي لمبات الكوارتز هالوجين quartzhalogen قوة الواحدة ١٠٠٠ وات ، أي كيلووات (انظر صورة ٢) ، وميزة هذه النوعية من لمبات التصوير ، أنها تعطى أشعة ساقطة قوية بشدة ، متفرجة الزاوية بتوهج فتيلة معدن الثونجستون في وسط غاز الهالوجين ، هذا بخلاف صغر حجمها وخفة وزنها ، بحيث يمكن بسهولة عن طريق نجار البلاتوه أن أضعها معلقة من أعلى الشاسيه بمرتبة من الخشب أو ذراع من المعدن ، وأن أوجه ضوءها جهة القماش الأبيض وفي منتصفه ، وتبعد عنه مسافة لا تقل عن ٦٠ سم ، حتى لا تتسبب قوة حرارتها في حرق القماش ، وبهذا حصلت على إضاءة جيدة قوية منتشرة داخل مكان التصوير ، بحيث تكون مؤثرة في التعريض ، وتعطيني فتحة تعريض مناسبة للعدسة تساعدني في المحافظة على عمق روضوح أكبر للصورة ، ففي هذه الفترة لم تكن تعرف بعد الأفلام الملونة عالية الحساسية .



صورة ٥ - أثناء تصوير فيلم « مسافر بلا طريق » صور ١٩٧٦ وعرض ١٩٨١ . الديكور مضاء بالكامل بالضوء المنتشر (الشارد) ، بالإضافة لضوء منتشر بجوار الكاميرا (أمامي) ويظهر في اللقطة محمود ياسين وأنا خلف الكاميرا ومساعدى أسامة حمروش وقبى الإضاءة فوزى بسبب مسكاً شمسية ضوء منتشر والميشانيس عبد الرزاق ، ومساعد الصوت عزت مسكاً بذراع الميكروفون .

يظهر بعض عيوبها بسبب هذا الضوء العلوي المنتشر (انظر صورة ٤) ، مما جعلنى استخدم إضاءة مساعدة منتشرة أمامية بجانب الكاميرا لتصحيح عيوب هذه الوجوه ، وعلى مستوى الممثلين ، وبحيث تكون بعيدة عن زاوية التقاط الكاميرا ، وكان أهم هذه الوسائل التى استعملتها ، الشماسى البيضاء ، والأوراق البيضاء ، ودهن العواكس (الإكرانات) colour باللون الأبيض وكلها تعكس من لمبات كوارتز هالوجين ، فتعطى الغرض المطلوب تصحيحه . (انظر صورة ٥ ، ٦) .

وكان من التحديات التى تواجهنى فى مثل هذه المواقف للضوء الشارد ، هى كيفية

هذه الطريقة التى استعملتها فى فيلم « بيت بلا حنان » جعلت الألوان فعلاً بالفيلم تظهر بطبيعتها المتألقة وبدرجات نصوصها الحقيقى وبشكل مبهر ، ولكن كان هناك بالطبع عيوب تكشفت لى من التجربة ، أولها أن درجة نصوص الحوائط بالديكور والمثبت أعلاهما الشاسيهات تكون عالية التعريض (الضوء) أكثر من الأشياء التى أصورها فى قلب الديكور ، لقربها من الضوء الساقط المنتشر الشارد (انظر صورة ٣) ولقد قلت هذا العيب بوضع شرائط من الورق الأسود أسفل الشاسيهات بعرض حوالى ٦٠ سم مثل الرف لأقلل من الضوء الشارد المؤثر بالزيادة على الحوائط ، وكانت النتيجة مقبولة ، ولكنها غير مرضية تماماً ، أما العيب الثانى فكان تأثير بعض الوجوه لضبيعة تضاريسها التشريحية

صورة ٤ - لقطة من فيلم « بيت بلا حنان » لسعيد صالح وهدى سلطان وهالة فاخر . من الملاحظ إن الضوء الشارد العلوى احتاج ضوء آخر مساعد على مستوى الممثلين لجعل الوجوه أكثر طبيعية .





صورة ٧ - لقطة من فيلم «الشيخان يحظ» صور ١٩٨٠ عرض ١٩٨١ لنور الشريف في انصام الشعبي وهو مكان حقيقي ، ومضاء بالضوء المنتشر ، مع استخدام البخور للحصول على تأثير البخار .

داخل صالات البلاتوه ، وفي الأماكن الحقيقية استعملت طريقة أكثر راحة واتقاناً في إعطائي جواً عاماً مناسباً للحدث ، بأن أضغ قطعاً كبيرة من الورق الأبيض أعلى أماكن التصوير متفرقة في مواضع مناسبة حسب رؤيتي لإنارة المشهد ، وأعكس على كل قطعة ضوء لعبة أو جزءاً من ضوءها بعد إضعافها بالوسائل المعروفة حرفياً ، ولقد أوصلني هذا إلى مصداقية أحسن ولون أروع في الأماكن الحقيقية التي أصور بها ، ومكنتني من أن أقطع هذا الضوء الشارد ، فلا يبقى قوياً بشدة في مكان واحد ، هذا بالإضافة إلى المساعدات التحتية للإضاءة على مستوى أرضية مكان التصوير ، وكانت هذه الطريقة ناجحة جداً وبالذات في الأماكن الحقيقية ، وبخاصة في التصوير النهاري ، وفي أفلام مثل «حادث النصف متر» و«العار» و«سواق الأنوبيس» و«الحب فوق هضبة الهرم» و«استغاثة من العالم الآخر» و«المجهول» وغيرها كانت هذه الطريقة هي الطريقة الأساسية في توزيع الضوء بها .

وإذا كان الضوء الشارد في التصوير الداخلي هو منهج اتبعته بشكل ما ، إلا أن هناك



صورة ٦ - أثناء تصوير فيلم «البنات والمجهول» صور ١٩٨٥ وعرض ١٩٨٦ ، ويلاحظ في الصورة الضوء المنتشر عن طريق الورق الأبيض ، مع مزج المكان الحقيقي بضوء شارد معكوس من ورق مثبت على الحوائط أعلى الحجرة . ويظهر في الصورة الممثلان عزيزة حلمي وعبلة كامل وفي خلفية الصورة المخرج هشام أبو النصر جالساً وساعد المصور شريف إحسان والماثنيست إبراهيم وأنا وفي أول إضاءة فوزي لبيب جالساً .

خلق جو عام مناسب لأحداث الفيلم ، وكيفية كبح قوة هذا الضوء وسيطرته ، فهدفي النهائي أن تكون صورتي على الشاشة مريحة ومساعدة لفهم الدراما ومعايشتها ، لذا كان استعمالي لهذا الضوء كثيراً في سنوات عملي الأولى يأخذ الكثير من تفكيرى وفي مدى صحة هذا الاتجاه الذى توصى به شركات تصنيع الأفلام الخام ، أم هناك طرق أخرى أفضل ، وخاصة أنه كان ضوءاً استعمله كمصدر أساسى فى أفلامى الأولى .

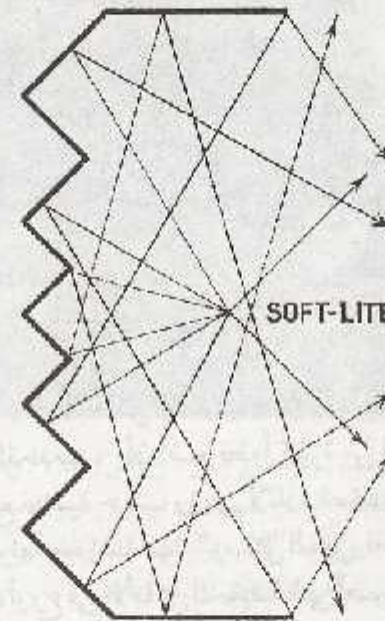
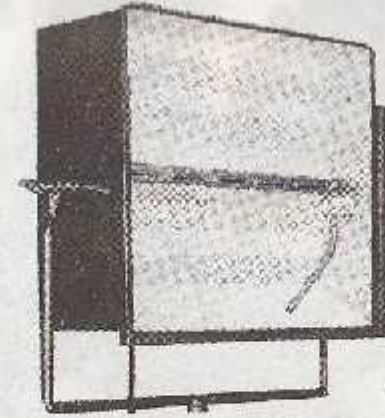
ومع زيادة خبرتى وثقتى فى نفسى ، توصلت إلى استعمالات أفضل من هذه الشاسيهات المعلقة التى أجد صعوبة فى وضعها فى الأماكن الطبيعية ، ولا تصلح إلا

بدرجة كبيرة ، وفي هذه الحالة استعملت إضاءة عادية قوية عليها وسائل تخترط الضوء وتجعله ناعماً ، وإن لم توجد مثل هذه الوسائل يمكن استعمال أوراق الرسم الهندسي (الكلك) بكثافتها المختلفة في جعل ضوء اللمبات منتشرأ وقويأ في الوقت نفسه . لأن بخار الماء - وكان بالمناسبة أدخنة للبخور تعطى نفس التأثير مع إعطاء إحساس بلل المكان والأجساد - سيمتص نسبة كبيرة من هذا الضوء ، ولهذا كانت حاجتنا إلى ضوء شارد قوي .

ووجدت بعد ذلك مصادر لهذا الضوء أكثر تطورأ استعملتها بدءأ من فيلم « منزل العائلة المسمومة » ١٩٨٦ إخراج محمد عبد العزيز وهذا المصدر الضوئي يعمل على إعطاء خرج قوي منتشر في إطار محدد نسبياً وبقوة مصدره متعدد الواتية watt ، ولقد انتشرت هذه الأجهزة بعد ذلك وبالذات في بلاتوهات التلفزيون والسينما (انظر صورة ٨) .

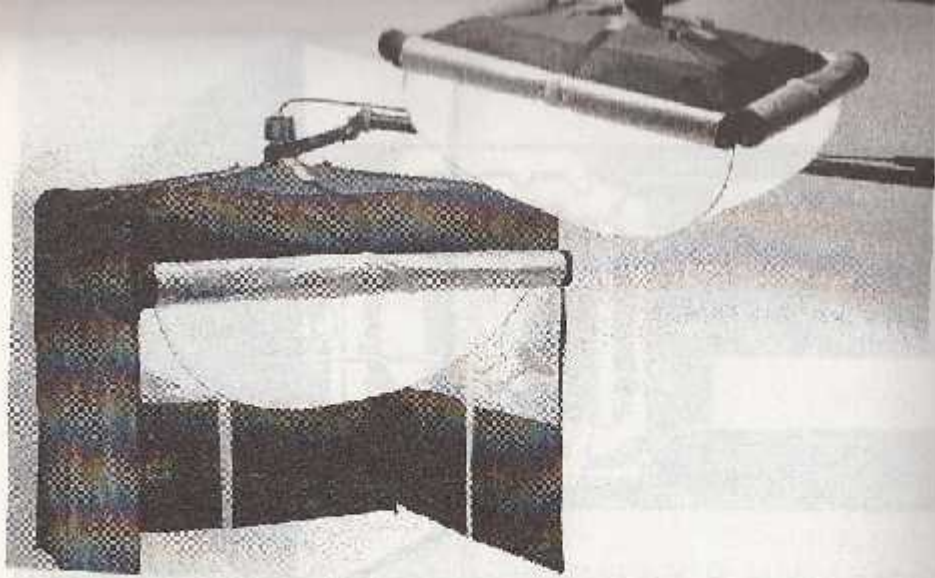
ولى تجربة جيدة في استعمال الضوء الشارد في عام ١٩٧٦ ، حين سافرت إلى الجمهورية العراقية ، لتصوير مسلسل « المتمردين » سينماتياً مع المخرج المصري إبراهيم عيد الجليل ، وكان ذلك في شهر أكتوبر على ما أتذكر ، حيث تصبح تقلبات الجو هناك في هذا الوقت من السنة محيرة جداً ، من ظهور الشمس واختفائها بسرعة ، وجو جعل التصوير الخارجي الذي كان في قرية عراقية جنوب العاصمة بغداد بحوالي أربعين كيلومتراً مستحيلاً ، وبالفعل استعملت طرق الإضاءة المنتشرة بشكل كبير جداً ، مع استعمال لمبات صغيرة تسمى فوتوفلود photo flood لها خاصية الضوء الناعم ، وكنت أنشر أحياناً على السقف المشدود عليه قماش أبيض حوالي ١٥٠ لمبة من هذا النوع قوة كل منها حوالي ٢٥٠ وات - حيث كنت أصور في ساحة كبيرة في صحن منزل ريفي - وكان هذا أسلوبى الذى أنقذنى ومكنتى من التحكم تماماً في أوقات التصوير والإنجاز . (انظر صورة ٩)

ولنفس الغرض أحياناً يتطلب التصوير في بعض اللقطات والمشاهد ضوءاً منتشرأ خاصاً ، ولقد استعملت ضوءاً جديداً في وقتها من مصادر هذا الضوء يسمى الثريات - النجف - لأنها تعلق من أعلى مثل الثريا ، وتعطى ضوءاً منتشرأ في محيط دائرى للمكان وفي جميع الاتجاهات ، ومن مزايا هذا الضوء أنه متجانس ولقد استعملتها في مشهد الكابرس للفنانة بوسى وهى محبوسة فى المصعد الهابط إلى قاع النيل فى فيلم « استعانة من العالم الآخر » ١٩٨٥ إخراج محمد حسيب ، وكانت الضرورة تحتم أن يكون الضوء بدون ظلال وفى حيز ضيق مثل المصعد ، حيث أخذت اللقطة من زاوية مرتفعة للدلالة



صورة ٨ - كشافات ضوئية ذات إضاءة منتشرة ومجهزة خصيصاً لذلك ، وتوفر منها أنواع متعددة الشدة .

ضرورة جعلتنى فى بعض حالات التصوير الداخلى أفضل استخدام هذا الضوء لأنه الأحسن والمناسب للقطعة أو المشهد ، ولكن أحتاج قوته بطريقة أخرى ، وأتذكر فى فيلم « الشيطان يعظ » ١٩٨١ إخراج أشرف فهمى فى مشهد لقاء فريد شوقى ونور الشريف فى ساحة الحمام الشعبى (انظر صورة ٧) أن جو الحمام وبخار الحمام المالى لأنحائه لم يساعدنى على استعمال الضوء الشارد بوسائل الانعكاس تقادياً لزيادة ضبابية الصورة



صورة ١١ - كشافات للضوء المنتشر ذات الستائر السوداء ، الأكثر تحكماً في الضوء وتقلل تساماً نسبة الضوء الصادر غير المرغوب .

على الحالة النفسية الضاغطة التي تمر بها بطله الفيلم ، وكان جل تفكيرى في إيجاد ضوء مناسب لنجو الكابوس المرعب بالفيلم . (انظر صورة ١٠)

وأحب أن أبين لماذا أفضل استعمال كلمة ضوء شارد ، وليس منتشر أو منعكساً أو مرتدأ أو ناعماً ، وكلها تصلح وأستعملها بالفعل ، ولكن هذا الضوء بكل استعملاته ومصادره السابقة به نسبة غير مسيطر عليها تماماً ، وخاصة عندما تبدأ في توزيع إضاءته بأنواع مختلفة من المصادر الضوئية المتنوعة بين الشارد والمركز ، ولكن منذ حوالي خمسة عشر عاماً أو يزيد قليلاً ، اخترعت لمبات لهذا الضوء المنتشر تتحكم تماماً في اتجاهه بدقة جيدة وقبولة ، ولا أعرف ما إذا كانت موجودة الآن عندنا في صناعة السينما أم لا ، وتقوم نظرية عمل هذه اللمبات على أن المصدر الضوئى القوى يحيطه وسيط مبدد لأشعة ضوئيه ، يتحمل درجات مختلفة من القوة ، ويوجد في الجهات الأربع للمبة ستائر سرداء يمكن فردها لحجب الضوء أو لفتحها إلى أعلى لجعل الضوء ينتشر (انظر صورتي ١١ ، ١٢) ، وبهذا يمكن التحكم في مسار الضوء تماماً ، وحجبه في الأماكن غير المرغوب فيها ، ويوجد في العالم العديد من الشركات التي تصنع هذه اللمبات المتطورة ، وتُستعمل هذه الإضاءة المنتشرة الآن ، وهي تعطى مسحة ناعمة للغاية للصورة ، وهو ما يستعمل الآن في الأفلام العالمية .

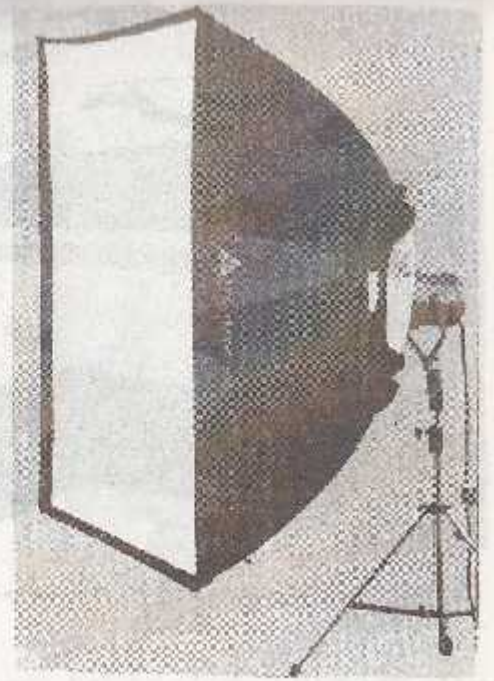
وأنا أنقل لكم هذا لأنه ذكرنى باستعمالي للضوء المنتشر من الشاسيهات فوق حوائط



صورة ٩ - لقطة داخلية في المسلسل السينمائى العراقى والستردون « صور عام ١٩٧٦ » ، يظهر في الصورة السقف المشدود من القماش الأبيض الذى استعملته لضوء المنتشر بكثرة في العمل ، والمسلسل من إنتاج التلفزيون العراقى وأشراج ابراهيم عبد الحليل



صورة ١٠ - لقطة أثناء تصوير فيلم : استغاثة من العالم الآخر ١٩٨٤ و عرض ١٩٨٥ ، وأنا أحسن التكبير أعلى ديكور المصعد ، وإضاءة لتجف لملق تير المكاد .



صورة ١٢ - كشاف للضوء المنتشر ذو الستائر السوداء : قوة ٢٠٠٠ وات أى ٢ كيلو وات ، يعطى ضوءاً منتشرأ قوياً .

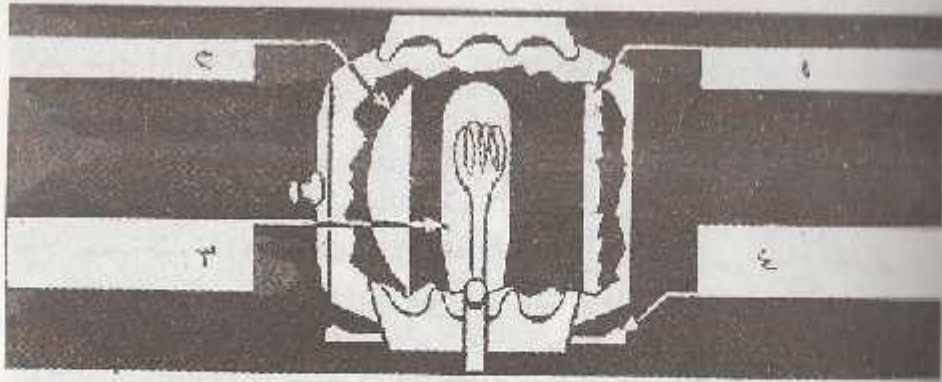
البلاتوه مع عمل رفوف من الورق الأسود أسفلها لحجب الضوء وتقليله ، كما أوضحت سابقاً .

كما توجد طريقة أخرى تسمى «البالون المنير» الذى يثبت أعلى المكان ويعطى ضوءاً منتشرأ فى المكان كله .

وأفضل الضوء المنتشر عند التصوير الداخلى النهارى ، سواء أكان داخل البلاتوه أم فى مكان حقيقى ، وإنى أتذكر أن بحث تخرجى فى المعهد العالى للسينما ، كان عن هذا الموضوع بالإضافة إلى الإضاءة المركزية ، فى الأماكن الحقيقية وداخل البلاتوهات ، ولقد أشرف على هذا البحث أساتذة التصوير السينمائى بالمعهد ، وهم : البولندى ليزجينيف كاريوخيتش والألمانى بيتر برانت ، والكيميائى سعد عبد الرحمن قلج .

٢ - الضوء المركز

لم يفقد الضوء المركز قيمته أبداً معى ، بالرغم من إعجابى وحبى للضوء المنتشر الشارد ، لأن الضوء المركز هو الضوء الملكى ، إذا صح هذا التعبير ، فى استعمالاته المتعددة السينمائية من زمن .



صورة ١٣ - رسم إيضاحى لكشاف الإضاءة المركزية مكون من جسم الكشاف وأمانة (١) العدسة الفريزئيل وفى الخلف مرآة مقعرة (٢) وفى المنتصف بينهما اللبة (٣) ، ويتحكم فى بعد رقرب اللبة من المرآة أو العدسة ذراع التحكم الخارجى (٤) ، وجميع الكشافات ذات الإضاءة المركزية تكون مصممة بهذه الطريقة باختلاف أحجامها وشدها .

والضوء المركز فى اللقطة السينمائية يصلح للإضاءة النهارية والليلية معاً ، كما أن من أهم مميزاته أنه حزمة ضوئية مسيطر عليها تماماً ، ويرجع ذلك لتصميم كشافه السينمائى ، حيث توضع لمبته ذات الفتيلة المصنوعة من معدن التونجستين tungsten المتوهج والخاصة بالتصوير ، داخل جسم الكشاف بينما فى خلفها مرآة مقعرة تضاعف وتركز من قوة اللبة ، وأمامها عدسة زجاجية مصممة خصيصاً كمجموعة من المنشورات بنظام خاص لتعمل على تجانس ضوء اللبة وفرشه ، وتجميعه فى حزمة لإرساله إلى مسافة أبعد ، وتسمى هذه العدسة فريزئيل fresnel نسبة إلى مخترعها (انظر صورة ١٣) ، واللبة نفسها موضوعة فوق قضيب متحرك بحيث يمكن فى حالة تقريبها إلى المرآة أن تعطى تركيزاً أكثر للضوء وقوة وتصل به إلى مسافات أطول ، بينما فى حالة تقريبها إلى العدسة ستعطى تركيزاً أقل وضوءاً أضعف ولا تصل إلى المسافات البعيدة ، وتخرج منها حزمة الضوء أكثر اتساعاً ، وعموماً ، لا أريد أن أشغل القارئ كثيراً بتفاصيل ذلك ، ولكن كان يهمنى أن يعرف الفرق بين الضوء المنتشر الذى أسميته أنا شارداً والضوء المركز فى عمومياتها . وفى الماضى كان للضوء المركز قيمة كبيرة فى الأفلام الملونة- ونسبة أقل فى الحاضر- لطبيعة قصور وبطء الأفلام الملونة الخام وقتها ، وحاجة التعريض الفوتوغرافى- أى للفيلم- لشدة استضاءة مناسبة قوية لاستثارة عملية الاختزال الضوئى



صورة ١٤ - لقطة من فيلم «الجسر» صور ١٩٩٧ وعرض ١٩٩٨ بالتلفزيون ، لسعيد مرسى وأحمد حسين ، والنقطة مثال لاستعمال الإضاءة المركزة بطريقة كلاسيكية كاملة / داخلي ٥ .



صورة ١٥ - لقطة نهائية من فيلم «السيطان بعض» لنور الشريف ، استعمل في إنارتها الضوء المركز المساقط على الممثل .

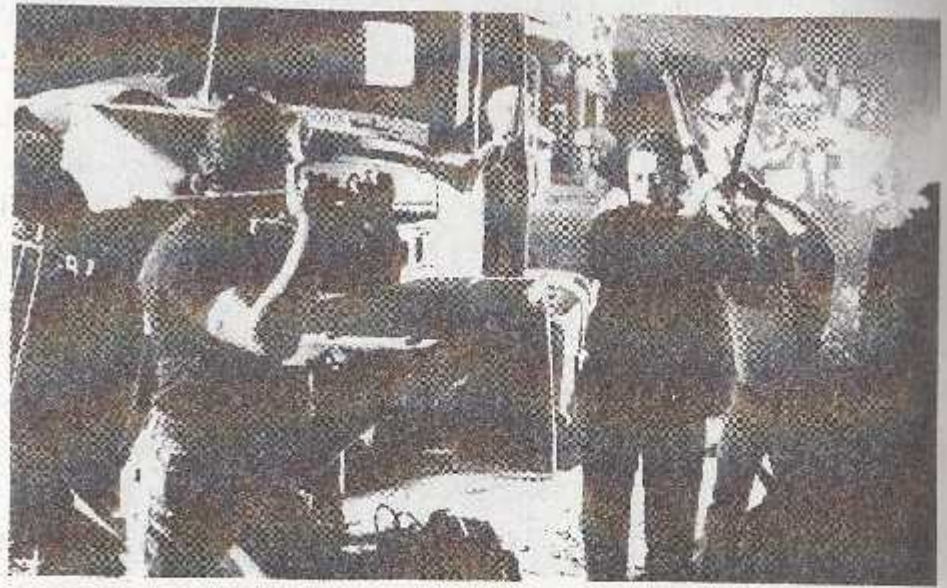
المعروفة ، حيث إن الفيلم الملون يتكون من ثلاث طبقات حساسة للألوان والضوء بعضها فوق البعض ، أما الفيلم الأبيض والأسود فهو ذو طبقة حساسة واحدة فقط .

وأنا أفضل الضوء المركز ولا سيما إذا كانت اللقطات تصوير ليلى داخلي أو خارجي (انظر صور ١٤ ، ١٥) ، ولكني أحب أن أشير أن هذا ليس شرطاً ، كما أستعمل باثقان الضوء المركز في التصوير الداخلي النهاري سواء داخل البلاط أو الأماكن الخارجية الحقيقية ، وتأتي أهمية الضوء المركز في التصوير الخارجي لقوة التحكم في شدته ومحاولتي عمل تعادلية تقابل من مناطق الظلال مثلاً للنشء المراد تصويره ، وإنارة هذه الظلال بنسبة مقبولة ، ولقد استعملت هذا في العديد من اللقطات التي أحتاج فيها إلى هذه القوة التعاونية في الضوء ، وفي الماضي كان عندنا نوعان من هذه اللمبات المركزة ، أولهما مصادر تعمل بنمبات التونجستون المتوهج ، كما شرحت ، وثانيهما كشافات تعمل بدلاً من اللمبات باشتعال أقواس الكربون ، وهي ذات قوة أشد ، حتى ظهرت الكشافات الأحدث التي تسمى كشاف HMI والتي تعطي خرجاً ضوئياً شديداً وقريباً بواسطة لمبة خاصة يكون لونها أزرق في حدود ٥٥٠٠ درجة كلفين - سنشرح ذلك في الألوان بعد قليل - وبالطبع يمكن تغيير لون أشعتها بوضع اللون المطلوب من لفائف الجيلاتين الملون المخصوص للتصوير . (انظر صورة ١٦) .

ويما أن هذا الضوء المركز له خاصية العمق والانتشار والحدة ويمكن حجه وفصل حزم منه بحواجز الكاش « cache » لمنع وصوله إلى أماكن غير مرغوب إنارتها ، فهو ضوء مثالي في اللعب به وتناغم أشعته مع المواقف الدراسية . ولقد كنت أضع في الاعتبار دائماً أثناء عملي في تصوير الأفلام سواء التسجيلية أو الروائية ، أن يتوافر تحت يدي كمية مناسبة من كشافات الإضاءة المركز المختلفة الشدة والحجم من « اليبى » baby وهو أصغر وحدة ١٠٠ وات إلى العشرة كيلو - ١٠٠٠٠ وات - والتي كانت أكبر وحدة صالحة للعمل عندنا ، هذا بخلاف أقواس الكربون « البروت » brute و« الأرك » arc ، ثم لمبات HMI التي تتراوح قوتها بين ٥٠٠ وات و ١٨٠٠٠ وات ، لأنني كنت أضع في الاعتبار دائماً أن هذه الكشافات المركزة يمكن أن أحولها في أية لحظة إلى كشافات متشرة للضوء ، بخلع عدسة الفريز نيل - ما عدا HMI - وتوجيه ضوئها إلى وسط عاكس أبيض من الورق أو القوم الصناعي أو قماش أو حافظ ، وهذا يسمح بتقليل كمية الإضاءة المستعان بها عموماً في التصوير ، لأن من ميزات مدير التصوير الجيد تقليل التكلفة الاقتصادية بقدر الإمكان ، لأن ذلك سيساعد على الصرف في بنود أخرى تثرى الصورة والعمل أكثر ، بحيث لا يتضرر الفيلم إنتاجاً ولا مستوى إبداع الصورة ، ومن خلال قراءتي المتعددة وجدت أن هذا المبدأ العملي والاقتصادي في آلية العمل بالسينما ، موجود ومطروح بشدة في كافة آراء مديري التصوير العالميين المشهورين ، وحتى في قلب عاصمة السينما



صورة ١٧ - لقطة من فيلم « جزيرة الشيطان » صور ١٩٨٩. عرض ١٩٩٠ حائز دو الفقار ويسر . لاحظ ما تفتحه الإضاءة الجانبية في كتل الممثلين ووجهيهما والخلفية المظلمة .



صورة ١٨ - لقطة من فيلم « عمر » ٢٠٠٠: صور ١٩٩٩. وعرض ٢٠٠٠ ، وفي اللقطة نموذج للإضاءة الجانبية مع خلفية مظلمة ومساعدة في إعطاء عمق فراغي للصورة لإكتساب البعد الثالث .



صورة ١٦ - شكل الكشاف المركز HMI الذي ظهر في الثمانينات بعصر .

هوليوود نفسها وكمثال على هذا ففي ، أوائل السبعينيات ، نجح في هذا المجال مديرا التصوير لازلو كوفاكس Laszlo Kovacs وفيلموس زيجموند Vilmos Zsigmond وعمان خريجي مدرسة السينما في المجر وهربا بعد اجتياح السوفيت لبلادهم عام ١٩٥٦ إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، ونجحا في عملهما بأسلوب لم يعهده مديرو التصوير الأمريكيون وقتها ، وهو التقشف في معدات الإضاءة واستعمالها بتنوع - كما أوضحت - وجراة في تحريك الكاميرا وبخاصة المحمولة باليد ، وهذا التقشف وتلك الجراة أعطيا الصورة مذاقا خاصا أحلى ، مثل الأسلوب الأوروبي (روسيا/ شرق أوروبا/ إيطاليا/ فرنسا) ، مما جعل لهما في وقت قصير للغاية السبق والريادة والطلب في العمل . وأنا أتكلم عن سينما بها صناعة راسخة وتقاليده ثابتة لسنوات ، وأعطى هذا المثل لأبن أهمية الجودة الفنية مع العامل الاقتصادي ، حتى إذا كان في سينما غنية مثل الأمريكية . ومدير التصوير الجيد ، يجب كذلك أن تكون طلباته الإنتاجية من المعدات وغيرها في حدود الميزانية والعقل والمصلحة العامة ، وألا تكون مبالغاً فيها .

ولنعد إلى الضوء المركز ، فأنا أفضل في الليل الخارجي في الشوارع والبيادين أن أستعمل هذا التركيز ، لأنه يساعدني أولاً ، وثانياً يمكنني عن طريقه أن أحاكي الواقع الضوئي للمكان ، مع إبراز أهم سماته ، ويمكنني أن أدخل بشكل غير ملحوظ في تغيير هذا الواقع لصالح الهدف الدرامي ، مثل أن أمتع وصول الضوء إلى أمامية الطريق من تأثير لمبة الشارع ، حتى يتقدم إليها الممثلون ويقفوا في الظلام ، كدلالة درامية مناسبة أو ربما



صورة ١٩ - لقطة من فيلم «العشق والدم» صور ٢٠١٠ عرض ٢٠٠٢ لفاروق النيشاري . يلاحظ استغلال الظلال المتفرقة الساحودة من فروع الشجرة في أضواء تأثير ليس جميل للقطعة .



صورة ٢٠ - لقطة من فيلم « المرأة التي هزت عرش مصر » صورة وعرض ١٩٩٥ نادية الجندي ومحمود حميدة . يلاحظ أهمية الإضاءة الجانبية في التركيز على الممثلين وإثارتهما من خلال ضوء أكثر خفوتاً في خلفية وأمامية اللقطة .

حيث للأسلوب التعبيري في التشكيل عامة يوصلني إلى مثل هذه الحلول ، وأنا أضرب مثالا فقط ، وبالطبع الإضاءة المركزة هنا هي التي ستساعدني على عمل ذلك .

وعندي مبدأ مهم ، أنفذه في تصويري ، وهو أن بلاغة الضوء في اللقطة تعتمد على التأثير المطلوب منها كما أتخيله تماما قبل وضعها ، كما لا أحب المبالغة في استعمال الكشافات الضوئية بكثرة ، ويدون غرض حقيقي ، كما لاحظت ذلك من بعض زملاء ، كما أنني أفضل الإضاءة المركزة الجانبية ولها عندى الأولوية ، لأن هذا النوع من الإضاءة يساعدني على تقطيع الخلفية والأمامية بسهولة تجعلني أستطيع أن أتعب على كل أوتار الضوء في اللقطة ، وبالذات الليلية ، هذا مع عدم التضحية بالتفاصيل ، والتجسيم والإحساس بالعمق الثالث ، ومن يلاحظ الضوء الليلي الخارجي في أفلامي سيلاحظ ذلك جيداً .

وتظهر الظلال أكثر جمالاً مع الإضاءة المركزة ، بل إنه في كثير من الحالات تكون الظلال هي الإلهام في مفتاح اللقطة أكثر من الضوء نفسه ، وأكرر الوضوح المباشر في مشاهد التشويق والحركة ، بالطبع في الإضاءة ، وهذا يجعلني أكثر من الظلال على الضوء المركز ، وهذا الضوء من ميزاته أنه يساعدني في التركيز على أهم ما في اللقطة ، أحياناً بالضوء . وبالطبع ، هناك الحديد من وسائل جذب الاهتمام داخل اللقطة لكن من أهمها الضوء المركز على شيء ما ، ومن أهم مميزات مدير التصوير الناجح أن يجعل للضوء في المشهد فهماً بصرياً ، فإن ذلك يساعد كثيراً المخرج والممثلين والكل في تقبل الأحداث وفهمها ، ومما لا شك فيه أن هذه النقطة بالذات تختلف من مدير تصوير إلى آخر .

والضوء المركز يكون ضرورياً في التصوير الليلي للأماكن والشوارع المتسعة بالذات ، لسهولة وضع كشافته بعيداً عن عين الكاميرا وخارج إطار اللقطة ، وهذه اللقطات الليلية العامة المتسعة تأخذ من الزمن في فرش إضاءتها وقتاً أطول بالطبع (انظر صور ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢) ، وعموماً فإن الضوء المركز هو عماد التصوير السينمائي ، وكما أسميه أنا الضوء الملكي الذي لا يمكن الاستغناء عنه ، حتى إذا ادعى البعض غير ذلك ، واعتقد أن التطور التكنولوجي المستمر في تصنيع كشافات هذا الضوء ، فهو خير دليل على صدق قولي .

٣ - المزج بين الضوء الشارد والمركز

في منهجي وأسلوبى في التصوير ، أمزج بين ميزت الضوء الشارد ومزايا الضوء

المركز ، ولكن ذلك لا يصبح ضرورة كمنظرة أعمل عليها ، ولكنه غاية في بعض المواقف أجد أنه من المستحسن أن أتبعها .

النظرية الفوتوغرافية في الإضاءة تصنف الضوء الشارد بأنه ضوء لتسليء ، وهذا شيء صحيح ، ولكن بجانب ذلك فهو ضوء أساسي مائة في المائة منذ اختراع الأفلام الملونة الأكثر حساسية ، والتي وصلت حتى الآن إلى ASA ٨٠٠ (وحدة قياس أمريكية للحساسية) وهذا شيء كثير جداً بالنسبة للضوء ، وبالتالي فكثيرون من مديري التصوير - وأنا منهم - يكون مصدرنا الأساسي هو ضوء ناغم منتشر أو شارد ، ومن وجهة نظري أن المزج بين النوعين من الضوء له مزايا ، أجد من تجربتي أنها تتبلور في :

- التركيز على الحدث ضوئياً مع ملء مساحة الصورة بضوء أقل .
- تعميم اللقطة أو المشهد ، وهذا التعميم الضوئي تكون له دلالة درامية بالطبع .
- إمكانية إيجاد إيقاع ضوئي - أي بصري - في المشهد من استعمال النوعين معاً .
- تحديد أمثال للكنت والأشخاص داخل الصورة ، مع عدم فقد ميزة نضوج الأثران .
- إثارة التفاصيل وتقليل نسب الظليات في الأماكن المطلوبة في اللقطة .
- إذا كان الضوء الشارد هو الأساسي ، يستعمل الضوء المركز كمضاد (كوتير) بجمالية شديدة (انظر صورة ٢٣)

- في التصوير الخارجي في الأماكن الحقيقية الأصلية المتسعة يكون لهذا المزج من وجهة نظري السيادة لأنه يسهل بشكل كبير إثارة هذه الأماكن . (انظر صورة ٢٤)

- مع حركة الكاميرا الحرة ، أو الحرة المعتمدة الطريق ، أو حركة الكاميرا الحرة التلقائية ، يكون احتمال هذا المزج مهماً ، لعدم الوقوع في أخطاء ظهور ظلال متحركة للكاميرا أو المصور ، أو أي شيء آخر غير مرغوب .

٤ - الضوء النهاري الخارجي

مصرية النيل كما قال هيرودوت قديماً ، ولكنني أضيف كذلك أنها هبة المصريين ، وهبة الشمس ، فلا أكثر من ثمانية أشهر في العام تكون سماء مصر صافية وجوهاً مشمساً حاراً ، وضوء الشمس النهاري شديداً مركزاً ، وأشعة الشمس ساخنة كما تعودنا عليها ، وأنا أفضل في التصوير النهاري الخارجي ضوء شمس أقل ، ولكن ما باليد حيلة ! وأنا لا أقصد أن أقلل من درجة شدة تأثير الشمس القوي على الفيلم ، فهذا سهل



صورة ٢١ - لقطة من فيلم العشق والدم ، لشيرويهان ومحمد رياض . يلاحظ تركيز الضوء على المذبح والمنديل ، بينما باقي الحجرة مظلمة ، وهنا يعبر الضوء عن الأزمنة الجنسية بينهما كزوجين .



صورة ٢٢ - لقطة من فيلم «ركبة زكريا في البرلمان» ، صبور وعرفان ، ٢٠٠١ لداليا حسين وإبراهيم نصر ويوسف داود . يلاحظ تعدد مستويات عمق الصورة ومستوى الإضاءة الأمامية المركزة ثم الإضاءة المائلة في منتصف الصورة وأخيراً إضاءة الخلفية .

بمرشحات الكثافة المحايدة Neutral Density كما يعلم جميع المصورين ، ولكن المشكلة في هذه الشمس القوية ما تسببه من تباين عالي الدرجة ، بين الأجزاء المتعرضة لأشعتها المباشرة في اللقطة ، والأجزاء الأخرى الظلية في اللقطة نفسها ، فهنا الفرق كبير وخاصة عندما تختار فتحة عدسة مناسبة لضوء الشمس القوي . فهنا الأجزاء الظلية ستكون سوداء تماماً ، حتى مع وجود الإضاءة القوية المنتشرة لأنها لن تستطيع من هذه الظلال وتخفيفها ، وبالتالي يستعان منذ بدء التصوير الفوتوغرافي والسينمائي بعواكس كبيرة من رقائق الألومنيوم اللامعة المصقولة ، لتعكس منها ضوء الشمس وتوجهه إلى هذه المناطق الظلية في المنظر ، وتسمى هذه العواكس في مصر إكران écran وهي كلمة فرنسية تعني : شاشة ، ولكنها في قاموس العمل السينمائي في بلادنا تعني هذه العواكس ، ولكن هذه العواكس لها عيوبها لأنها تصنع بقعة ضيقة ، بالإضافة إلى أنها لا تستطيع تحمل حركة الرياح والهواء بسهولة وبالتالي ممكن أن تهتز أثناء التصوير ، ويظهر ذلك في اللقطة . وكثير من أفلامنا المصرية القديمة المصورة خارج البلاد أتت أجدها فيها هذا العيب ، وهذا لا يحدث حالياً لأن هناك طرق أخرى أكثر تطوراً الآن .

وبالطبع ، يمكن وضع العديد من هذه العواكس متجاورة لفرش مكان بضوئها المنعكس ، وهو ما كان متبعاً بالفعل بالماضي .

ومن خبرتي التي اكتسبتها في التصوير الخارجي في بلادنا وبلاد أخرى شمسها أقل قوة من شمسنا مثل أوروبا ، أو أكثر قوة من شمسنا مثل العراق ، وضعت لنفسى قواعد أعمل عليها ووجدت نتائجها بالنسبة لي مرضية ، وهي :

- استعمال العواكس (الاكرانات) إذا كانت الظروف تسمح باستعمالها بصورة جيدة .
- عدم استعمال العواكس ، وتوجيه التقاط زاوية المشهد السينمائي في اتجاه إنارة الشمس .
- التصوير عكس إنارة الشمس ، بحيث تكون الشمس خلف الشيء المراد تصويره .
- استعمال إضاءة صناعية لتقوية مناطق الظلال .
- استعمال ضوء مرتد على وسط أقل تصوعاً غير العواكس .
- التصوير في غياب أشعة الشمس المباشرة ، أي بدونها ، والاعتماد على الإضاءة القوية للسماء .

ولأن التصوير السينمائي يتميز باستمرارية الكثافة واللون والتابع المنطقي ، فإن هذه العناصر يجب أن تتجانس وتتوحد تماماً خلال تصويري للمشهد الواحد ، فلا يمكن مثلاً



صورة ٢٣ - لقطة من فيلم (الشيطان يحذر) لحافظ أمين ونيلة عبيد ، يلاحظ المراج بين الضوء المنتشر والضوء المركز على السمطين وفي الخلفية



صورة ٢٤ - لقطة من فيلم (ضد الحكومة صبر) ١٩٩١ عرض ١٩٩٢ لأحمد ركني ونيلة . واللقطة مثال لاستعمال المراج بين الضوء المنتشر والمركز .



صورة ٢٦ - لقطة من فيلم ديت بلا حنان، لجميل راتب وتوفيق اندقن. تمت أثارتهما بعواكس (إكزالات) وبالتالي مناطق انطالان الموجودة على الكنتينين للممثلين مضادة بنسبة مقبولة.

التي دار بها مشهد بين فريد شوقي وعبد الغنى قمر في فيلم « صراع في الوادي » لسنخرج يوسف شاهين عام ١٩٥٤ .

وهذه العواكس يمكن أن تحل مشاكل كثيرة في التصوير ، وأتذكر أنني في الأفلام التسجيلية بالذات كنت أستعملها في إنارة أجزاء من منازل ريفية ، أو كما حدث معي مثلاً في فيلم « العار » عام ١٩٨٢ إخراج علي حيد الخالقي ، حيث كانت هذه العواكس عوناً لي في إنارة مشهد داخل سيارة على الشاطئ في منطقة العجمي (انظر صور ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧) ويوجد من هذه العواكس أنواع ملونة ، حيث تكون رقائق الألومنيوم ذاتها لها لون دافئ مثل الوردى أو البرتقالي أو الأحمر والأصفر ، أو تكون زرقاء بدرجات مختلفة ، أو بلون الشفق وهكذا تعطينا مصانع الجيلاتين والورق ألواناً عديدة لاستعمالها في السينما . كما أنني كنت في سقرياتي للتصوير خارج مصر أستعمل نوعاً من هذه العواكس يطوى وصغير الحجم وعملي للغاية .



صورة ٢٥ - لقطة من فيلم « حبال من حرير » لسهير المرشدي ، تمت أثارتها بعواكس (إكزالات) وهي على شاطئ البحر حيث درجة الإضاءة والصوت عالية .

أن أصور في نفس المشهد ، لقطة مشمسة واللقطة التالية لها تكون الشمس غائبة ، فإن ذلك سيحدث بلبلة بصرية وذهنية للمشاهد وعدم مصداقية ، وإن كان هذا ممكناً أن يكون مطلباً درامياً في بعض حركات الأفلام . ولنتناول كل حالة من هذه الاستعمالات على حدة .

- استعمال العواكس : وهي أسهل الطرق والحلول ، فهي موجودة دائماً فوق سيارة المعدات السينمائية المرافقة على الدوام لأماكن التصوير ، وهي معي من النوع الكبير الذي يحمل أحد وجوهه رقائق الألومنيوم الأكثر لمعاناً ، وبالتالي يكون عكسها لضوء الشمس أكثر قوة ، أما الوجهة الأخرى فيكون عليها رقائق الألومنيوم أقل لمعاناً ، وبالتالي تعكس ضوء الشمس بصورة أقل وأكثر نعومة . وفي بعض الحالات القليلة جداً في الماضي كانت تستعمل عواكس عبارة عن مرآة مباشرة لعكس ضوء الشمس وتوجيهه إلى المنظر ، وإن كان ذلك غير مُرضٍ تماماً ، إلا في ظروف خاصة . ومن حكايات الوسط السينمائي القديمة الطريفة : أن مدير التصوير أحمد خورشيد أنار مقبرة فرعونية ذات سرداب عميق في البر الغربي بالأقصر ، بعدد من المرايا حتى حجرة الدفن الأخيرة



صورة ٢٩ - لقطة من فيلم « انثار » صور ١٩٨٠ عرض ١٩٨٤ ، وهما فتحة المدسة والتعريف يتم حسب متطبة الظلال (وجه وجسم يسرا) . بينما ضوء الشمس يأتي من خلفها صانعة حالة ضوئية حيوية ، وبالذات على الشعر .

- عدم استعمال عواكس وتوجيه زاوية التقاط اللقطة إلى اتجاه إنارة الشمس : وقد استعملت هذا الحل في العديد من المواقف بالتصوير الخارجي لتجنب الظلال القوية ، ولقد نجحت في ذلك بشكل مقبول وخاصة في اللقطات الحرة بالكاميرا في الشوارع والأماكن العامة الخارجية ، ومناطق الزحام والكثافة البشرية والمرورية ، وأفلام مثل « سواق الأوتوبيس » و« بطل من ورق » و« شارع السد » و« البنديرة » وغيرها الكثير أتت في تصويرها هذا الحل المثالي بالنسبة لعملها في الشوارع والأماكن الحقيقية (انظر صورة ٢٨) .

- التصوير عكس إنارة الشمس : أتذكر أن الفنان نور الشريف في فيلم « ضربة شمس » عام ١٩٧٨ وكنت وقتها مازلت مدير تصوير حديثاً في الوسط السينمائي ، قد تعجب من أني لا أستعمل أية إضاءة على وجهه في عدة لقطات والشمس خلفه ، واعتقد نور الشريف - حسب ما تعود من قبل - أن هذا خطأ مني ، سيضر بالصورة وكذلك



صورة ٢٧ - لقطة من فيلم « العاز » صور وعرض ١٩٨٢ لحسين لهسي ونور الشريف ومحمود عبد العزيز . وتمت إضاءتهم بالعواكس من خارج السيارة .



صورة ٢٨ - لقطة من فيلم « الأبالسة » صور وعرض ١٩٨٠ لنورا ومحمود عبد العزيز . وهي مثال جيد لضبط زاوية التقاط الكاميرا المناسبة لإضاءة الشمس .



صورة ٣٠ - لقطة من فيلم «حسن البون» صور عام ١٩٩٠ عرض ١٩٩٧ بشرين رضا . ومضاءة بكشافات HMI
لتصوير خارجي نهاري ، بضوء أزرق مناسب للحساسية الضعيفة للفيلم .



صورة ٣١ - لقطة من فيلم «حسن اللول» لأحمد زكي مضاءة بكشافات HMI في تصوير خارجي نهاري ، بضوء
أزرق مناسب للحساسية الضعيفة للفيلم .

تعبيرات وجهه كممثل ، ولكنه بعد ما طمأنته وشاهد النتيجة على الشاشة أثنى على أسلوبه الجديد بالنسبة له ، وأنا أتبع عدم إضاءة الظلال والعمل عكس الشمس ، بحيث تكون فتحة عدستي في التعريض مناسبة أكثر لضوء الظل ، وهذا الأسلوب يريح العنق إذا كانت اللقطة لوجهه مثلاً ، وتجعله في إضاءة ظلية جميلة ، لأن هنا الشمس ستصنع حالة جميلة حول الرجة أو الكتلة ، أي ستكون (كونتر) عليها ، وحقاً ستكون نسبة إضاءة هذه الهالة أعلى في تعريضها عن تعريض الوجه مثلاً ، ولكنها ستكون مقبولة وجذابة في اللقطة ، وهو ما أفضله . (انظر صورة ٢٩)

- استعمال إضاءة صناعية : بدلاً من العواكس يمكن استعمال إضاءة صناعية سواء بالبروتة أو «الأركات» ذات الكربون المشتعل ، أو كشافات بإضاءة مركزة قوية ، أو كشافات HMI . وهذا إذا كانت ظروف التصوير والإنتاج تسمح بذلك ، ففي هذه الحالة تكون كشافات HMI مثالية لإعطاء نور قوى شبه تعادلي . (انظر صور ٣٠ ، ٣١)

- استعمال ضوء مرتد : وهذا الضوء المرتد يكون منعكساً من ضوء الشمس أو الإضاءة القوية للسماء ، على وسط أبيض مثل ألواح الفوم الصناعي ذات المساحة المتسعة ، وتعطي للظلال إضاءة ناعمة قليلة نسبياً : لذا يمكن استعمال الضوء المرتد في حالات خاصة ، وفي الظروف الأكثر راحة في التصوير الخارجي ، وبعيداً عن صخب وزحمة الشوارع ، كما يصلح كذلك بالطبع في التصوير الداخلي ، لأنه يعطي ضوءاً منتشرًا كما علمنا (انظر صورة ٣٢)

- التصوير في غياب أشعة الشمس : هذا هو عشق لنوع الصورة في التصوير الخارجي الملون ، وإن كان من الصعب المحافظة عليه دائماً في جو بلادنا ذات الشمس الساطعة . وفي حالة غياب الشمس فسأعمل على الضوء المنتشر النهاري الناعم ، وهذا سيساعد كثيراً في بيان نضوج الألوان بصورة أجمل وأحلى ، ولقد صورت أفلاماً مثل «ضربة شمس» تقريباً بالكامل بهذه الطريقة ، وفيلم «بئر الخيانة» في أوروبا ، وكذلك أفلاماً أخرى منها مثلاً الفيلم التسجيلي «ميكى بلا حائط» .

وكثيراً ما أستعمل الوقت الضيق للساعة السحرية التي تكون عقب الغروب مباشرة ، في بعض المشاهد إذا كان وقت تنفيذ المشهد يسمح بذلك ، كما أنني أفضل التصوير في الشوارع والأزقة والحواري بهذا الضوء المحبب إلى نفسي (انظر صور ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧)



صورة ٣٤ - لقطة من فيلم (الحريف) صور ١٩٨٢ وعرض ١٩٨٤ لفرديناند عبد الحميد وعادل إمام والقطعة
مضادة بتور النهار المتشتر الضمى كضوء أساسي : مع مساعدة قليلة بإضاءة صناعية أمامية .



صورة ٣٥ - أثناء تصوير فيلم « طائر على الطريق » صور ١٩٨٠ عرض ١٩٨١ : وهنا أقدم بقياس الصورة المنعكس
النهارى أثناء الأعداد لتصوير القطعة ، ويظهر في الصورة أحمد زكي ومساعدوا الإخراج سيد موسى ومحمود عبد
القناوى ومساعد المصور شريف إحسان والمهندس عبد الرازق .



صورة ٣٦ - أثناء تصوير فيلم « بسنك الدم » صور ١٩٨٣ عرض ١٩٨٩ عادل أدهم وحلف الكاميرا المخرج أشرف
فهمى وفي حين الصورة عامل انعكس الضوء النهارى من (فوم) أيضا ذى مساحة ومعة على مناطق الظلال باللقطة .



صورة ٣٣ - لقطة من فيلم « مسافر بلا طريق » صور ١٩٧٦ ، عرض ١٩٨١ لمساعدة المطيب على جو نهارى قبل
الغروب مباشرة ، إضاءة ضعيفة لنهاية النهار .



صورة ٣٨ - لقطة أثناء تصوير فيلم « عذاب الحب » صوبر ١٩٧٩ عرض ١٩٨٠ لعماد عبد الحليم وصالح نظمي وآخرين في صالة سمر مطار القاهرة . يلاحظ وضع المصادر الضوئية الكثيرة كمنافذ مكتملة بعضها، وتصنع قوساً حنون المشئين ، تقوية الضوء الطبيعي الموجود بالمكان .

٥ - تقوية ضوء النهار

من ضمن المواقف التي تقابلني في التصوير السينمائي : أنه في كثير من الأماكن الحقيقية يكون الضوء ملائماً جداً ومناسباً من الناحية الجمالية الواقعية ، ولكنه غير كافٍ من الناحية الفيزيائية لتعريض الفوتوغرافي ، وهنا يكون واجبي أن أعمل على زيادة الضوء الطبيعي بواسطة وسائل صناعية .

وأستعمل في ذلك طريقتين ، أولاًهما أن أعمل على تزويد ضوء المكان الطبيعي ، بمصدر ضوئي واحد قوى يساعد في رفع كفاءة الضوء الطبيعي ، أو أعمل على فرش مجموعة صغيرة ومتعددة من كشافات الإضاءة ، ولا تقل قوة الواحد منها عن ١٠٠٠ وات ، حتى تعطي مجتمعة قوة للضوء الطبيعي في المكان .



صورة ٣٦ - لقطة من فيلم « الكثر » صوبر ١٩٩٢ وعرض ١٩٩٣ للشروق النيشاوي ويوسف داود وإلهام شاهين ومجموعة أفارقة ، ومضائة بالضوء النهاري الطبيعي بدون شمس أو أى مضائة صناعية .



صورة ٣٧ - لقطة من فيلم « الحب في طابا » صوبر ١٩٩١ عرض ١٩٩٢ لوالل نور وميشلة وحنان شوقي وهي مصورة بالضوء الطبيعي النهاري وبدون شمس وبدون أى مصدر صناعي مساعد .

ويجب أن يكون الضوء الصناعي في الحالتين غير مغاير لطبيعة الضوء الطبيعي للمكان ، وأنا أفضل في حالات كثيرة العمل على تجميع إضاءة صغيرة ، لأن ذلك يجعلني في نفس الوقت أتحكم بشكل ما في نسب الأماكن الأكثر ظلية ، وهذه الطريقة كذلك لها خاصية الانتشار والتسييح أي ظل زائد بالرغم من تعدد مصادر الإضاءة . (انظر صور ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠) .

٦- الإضاءة من أعلى بزواوية ٩٠ درجة

تقوم نظرية الإضاءة على أساس واحد في كل زمان ومكان ، بالنسبة لفنون التشكيل أو فنون الفوتوغرافيا والسينما ، وهو وضع المصدر الضوئي (الكشاف) على الشيء المراد تصويره في الموقع الملائم لإنارته بالنسبة لمكانه وزاوية تصويره بالكاميرا ، ولهذا اشتقت أسماء ودرجات جغرافية لهذه الحالة حسب ما نريد أن نصوره ومكان زاوية الكاميرا ، وتوصف الإضاءة حسب ذلك بالآتي : (انظر صورة ٤١)

(١) إضاءة أمامية : وهي الإضاءة التي تكون بجانب الكاميرا (أ) ، وتثير الشيء المراد تصويره (ب) ، ويمكن تحريكها ووضعها في حدود هذه الأمامية .

(٢) إضاءة أمامية جانبية : وهي الإضاءة التي توضع على زاوية ٤٥ درجة بالنسبة إلى (أ) و(ب) .

(٣) إضاءة جانبية : وهي الإضاءة التي توضع على زاوية ٩٠ درجة بالنسبة إلى (أ) و(ب) .

(٤) إضاءة جانبية خلفية : وهي الإضاءة التي توضع على زاوية ١٣٥ درجة بالنسبة إلى (أ) و(ب) .

(٥) إضاءة آتية من الخلف : وهي الإضاءة التي توضع على زاوية ١٨٠ درجة بالنسبة إلى (أ) و(ب) وتكون مواجهة للكاميرا .

وهذه الإضاءة ستكون في مجملها حول محيط دائرة وهمية للشيء المراد تصويره بعداً أو قريباً ، وارتفاعاً أو انخفاضاً ومن الجهتين اليمنى واليسرى في جغرافية المكان بين الكاميرا (أ) والشيء المراد تصويره (ب) .

ولذا يمكن أن نتخيل بطريقة أشمل وأفضل ، أن الشيء المراد تصويره يقع في مركز كرة متعددة المحيطات اتساعاً وقرباً ، ويمكن أن نضع كشافات الإضاءة في أية نقطة مختارة في



صور ٣٩ ، ٤٠ صورتان من فيلم "العشق والدم" الأولى لشيرين قنح الباقلة وتأثير ضوء النهار على المكان والمكانة خلفها : وهو مقوى بضوء صناعي ، كما يتضح من الصورة الثانية ، حيث يظهر المصباح فوق النافذة ، وهو لا يظهر للكاميرا أثناء التصوير بالطبع .



محيط أي من هذه المحيطات الملتفة بالتكامل على الشيء المراد تصويره ، ومن هنا نستطيع أن نضيف الإضاءة من أعلى بزاوية ٩٠ درجة والإضاءة من أسفل بزاوية ٩٠ درجة - بالطبع سيكون الشيء على لوح من الزجاج - وهكذا .

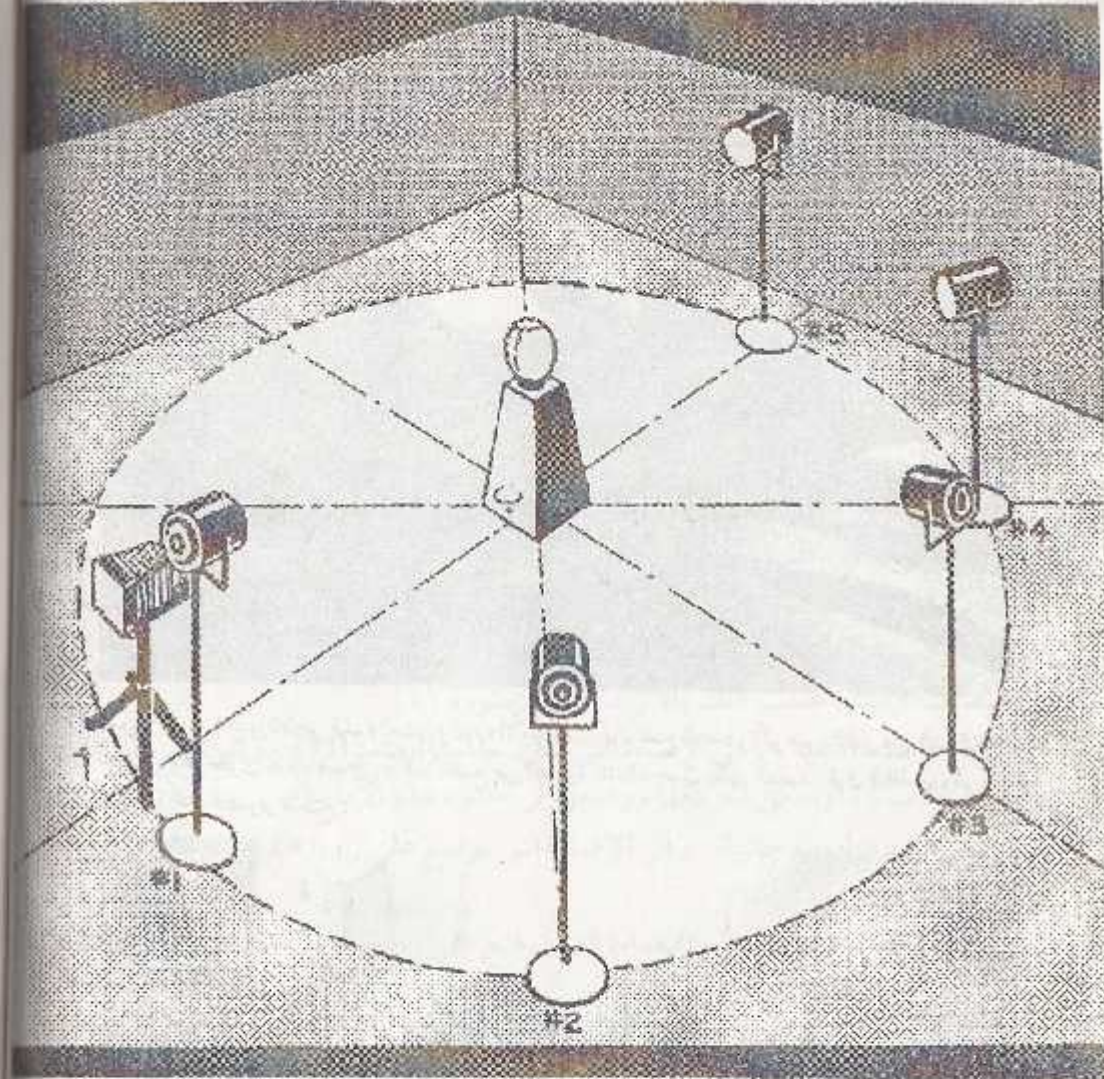
أي أن بهذه الخريطة الجغرافية للكشافات تكون الإضاءة عند مدير التصوير لا حدود لها ، ومدير التصوير بما يملك من ملكات للإبداع يستطيع عن طريق تنوع مكان كشافته ومصادره أن يفكر كيف ؟ ولماذا ؟ وما الغرض والهدف ؟ وما مدى الجمال أو القبح ؟ حيث يشرع في رسم المشهد بالضوء .

وأحب هنا أن أتوجه إلى الإضاءة الخاصة التي تبنى مع انديكور ، أو المصححة لبعض عيوب الرجوه . . . وخلافه ، وهي تكون تحت نفس المظلة وإن كانت إضاءة ذات سمات خاصة .

والإضاءة من أعلى بزاوية ٩٠ درجة ، من الإضاءات التي استعملتها في أفلامي لأهمية تأثيرها التمييزي الدرامي القوي ، وكانت أول استعمالاتي لها في فيلم « بيت بلا حنان » حيث جعلته الضوء الوحيد الأساسي في مشهد جلسة تعاضى المخدرات ، ولقد نتج عن هذا الضوء تكثيف للأدخنة المتصاعدة من المدخنين الجالسين ، والأثر الجيد لفجوات العينين في الرجوه إذ لا يصل إليها الضوء العلوي ، فتكون هذه الفجوات ذات مسحة دكناء في صحن الوجه بشكل يساعد على إحساس إرهاب وتعب المتعاطي للمخدرات ، كما تبرز هذه الإضاءة بشكل كبير تضاريس الرجوه ، وحدتها وعيوبها ويكون ذلك مرغوباً فيه . (انظر صورة ٤٢) .

كما استخدمت هذه الإضاءة في فيلم « ملف في الآداب » ، وبالذات في حجرة ضابط الشرطة غير السوي (صلاح السعدني) بطريقة تجعله دائماً في مثل هذا الضوء غير المريح ، يعكس ضحاياه ممن يحقق معهم ونحن كمشاهدين نعلم بأنهم أبرياء ، ولكن في اللحظة التي ينهار فيها أحمد بدير تكون الإضاءة عليه من هذه النوعية العلوية : لتساعد على إظهار مدى المعاناة والإنتهار الذي حدث للشخصية . (انظر صورة ٤٣) .

وأنا أستخدم هذا الضوء كذلك في الكثير من المواقف الدرامية المتأزمة والتي أميل فيها إلى شيء من التعبيرية في الصورة : فمثلاً في اللقطات العامة الواسعة أو القريبة في ساحة التحقيق مع شخصية كاتب السيناريو الشاب (ممدوح عبد العليم) والصحفية (آثار الحكيم) في فيلم « بطل من ورق » استخدمت هذه النوعية من الضوء ، لطبيعة التحقيقات التي تقوم بها الشرطة ، وإعطاء الجوز المهيبة لذلك . كما استخدمته في فيلم « المرأة التي هزت عرش مصر » كإضاءة لمكان سرى تطيح به المنشورات الثورية ضد الملك والتقصير



صورة ٤١ - نظرية توزيع الإضاءة الكلاسيكية

١ - الكاميرا ب - الشيء المراد تصويره

رقم ١ - إضاءة أمامية - ويسكن أن تكون هذه النسبة بمقاومة مغيرة للتحكم بزيادة وشدة هذا الضوء

رقم ٢ - إضاءة أمامية جانبية بزاوية ٤٥ درجة

رقم ٣ - إضاءة جانبية بزاوية ٩٠ درجة

رقم ٤ - إضاءة جانبية خلفية بزاوية ١٣٥ درجة

رقم ٥ - إضاءة آنية من الخلف مواجها عدسة الكاميرا بزاوية ١٨٠ درجة

وهذا على المستوى الأفقي ، وكذلك على الجانب الآخر من الكاميرا

قبل ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ (انظر صوره ٤٤ ، ٤٥) .

كما أن هذا الضوء غير المريح يكون مناسباً جداً في نقاط التعذيب ، كما استعملته أثناء تعذيب ناديه الجندي من قبل الضباط الإنجليز في فيلم « الجاسوسة حكمت فهمي » . وهذه التعبيرية التي أشدها في عملي بهذا الشكل قد أوقعتني في كثير من المشاكل مع بعض الممثلات والممثلين ، حيث لا يهتفهم من تصوير الفيلم ، غير إظهار جمالهم وفنتهم ، وكان الفيلم ليس وسيلة راقية للتعبير بالرؤية عن هدف الفيلم الدرامي . ولا شك ، أن هذا نوع من التعطف الذي يصيب الفن السينمائي في مقتل ، ويعيداً عن أي فهم حقيقي لدور الصورة السينمائية الدرامية .

ولأبين الفرق بين ما أقول وأحاول صنته في أفلامي ، وبين مدرسة أخرى في التصوير مختلفة تماماً تهتم بتجميل الممثل ، فإننا حين نقارن بين (صورتين ٤٦ ، ٤٧) نجد أن الضوء العلوي على ناديه الجندي في فيلم « الجاسوسة حكمت فهمي » أتبع فيه ما أؤمن به في الصورة ، بينما في الصورة الأخرى لنبيلة عبيد وهي في فيلم « رابعة العدوية » إنتاج عام ١٩٦٣ إخراج نيازي مصطفى ومدير تصوير إبراهيم عادل يتبع الفيلم في مشهد تعذيب شبيه أسلوباً تجميلياً كلاسيكياً تماماً .

وإصراري على التعبيرية في الصورة ، أوقعتني - كما أوضحنا - في مشاكل مع بعضهن ، ولكني دائماً كنت أتمسك بما أحبه وأؤمن به .

٧ - إضاءة التجميل ودرجاته

هل من وظيفة مدير التصوير أن يجعل الصورة السينمائية؟

إجابتي هي نعم ، ما دام هذا التجميل يخدم ويصب في العملية الإبداعية للفيلم ، والتجميل في الصورة إذن أو كما نطلق عليه نحن المصورون . . (حلازة إلى الأجلي) ، (أحسن الأحسن) يتضمن كل ما تلتقطه الكاميرا من مناظر عامة للأماكن أو تفاصيل أو حتى صور الأشخاص والممثلين ، مادامت وضعنا هدف التجميل أمامنا .

وإذا تكلمنا أولاً عن المناظر العامة ، فإن خلق منظر عام جميل مناسب للحدث في الفيلم ، هو تجميل بكل المقاييس ، فلا أعتقد أن هناك مدير تصوير ينشد القبح ، إلا إذا كان ذلك يهدف إلى إظهار الجمال ، ولعلني أستشهد مرة أخرى بالفن التشكيلي الذي هو بالنسبة لي مرجعي التراثي الذي أحبه وأحترمه وأستزيد منه : فتجد في لوحة الفنان الأثري الهولندي الفذ فنست فان جوخ « العذراء » رسماً لزوج من الأحذية متهالك ممزق



صورة ٤٢ - لقطة من فيلم « بيت بلا حائل » لسامير صبرى وحلمى هلالى . وملاحظ مفعلة الضوء العلوي بزوايا ٩٠ درجة في الوجوه وفجوات العيون والقرال .



صورة ٤٣ - لقطة من فيلم « منف في الآداب » صور ١٩٨٥ عرض ١٩٨٦ ، لأحمد باوير وصالح السعدنى . ويظهر تأثير الإضاءة العلوية بزوايا ٩٠ درجة على الوجوه والذات منطقة العينين .

مشخ ، حيث أن المنظر في حد ذاته لا يساوي شيئاً ، لكن المهم كيف نقله إحساس الفنان لنا ، كيف جعل من هذا القبح رؤية جمالية تشدنا وتبهتنا وتعاطف معها وتؤثر فينا . من هنا أنا أفهم قيمة الجمال من القبح ، ومن هذا الفهم والمنطق كانت أغلب أعمالى فى التصوير بالشوارع والأرقة زيتها تلك المسحة من الجمال ، بالرغم من أن هذه الأماكن فى حقيقتها ربما تكون مليئة بالأوساخ والأوراق والقاذورات . وليس بهذا الجمال الذى ظهر بالصورة ، وقد يقول قائل : هذا تزييف للواقع ، ولكنى أريد : بأنه من حقى كفتان أن تكون عندى فرصة الإختيار من هذا الواقع ، وأستخلص منه وأنتقى من سلبياته ، أحلى هذه اللقطات ، المهم كيف تنظر أنت كمصور لهذا بحب . . . لأنها تخص مجتمعك وبلدك . . أم بتعالى وكره ؟ أفلام عديدة كانت الشوارع التى أصورها مهمة من محافظة القاهرة أو الجيزة أو غيرها من الأماكن ، وإنك لن تجدها فى صورتى إلا قبيحة ولكن بجمال وإن كانت مجارياً طافحة ، منها أفلام مثل « ملف فى الآداب » و« الحب فوق هضبة الهرم » و« نص أرنب » و« شارع السد » وغيرها لاحظوا بها ذلك .

وإذا تكلمت عن الممثلين وكيف أحافظ بتدرج المستطاع على جمال وجوههم بوسائلى السيماتيوجرافية ، لأنه حتى فى هذا يوجد تدرج فى المحافظة على هذا الجمال . فقد خلق الله عز وجل وجه الإنسان فى أحسن تقويم ، وجعل نسبة الجمالية مقبولة ومعروفة ومحبوبة ، ولكن ليست كل الوجوه مثالية ، فمدير التصوير الفاهم هو الذى يستطيع أن يطرح علمه وموهبته لخدمة جمال الوجوه ما دامت تخدم الدراما ، وأكرر - وهذا خاص بى - أخدم الوجوه ما دامت تخدم الدراما فى الفيلم ، وهو يستعمل فى ذلك ويشكل أساسى ما يلى :

- العدسة المناسبة .
- نوعية الضوء المناسب للوجه وزاوية سقوطه .
- زاوية التقاط تجعل الوجه أكثر جمالاً وتبعدنا عن مناطق العيوب به .
- مرشحات خاصة عند الضرورة .

ويساعد مدير التصوير فى ذلك المكياج وتصفيف الشعر ، ولمعلومات أوفى فى ذلك يمكن الرجوع إلى مؤلفى عن « الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى » الجزء الأول ، والذى صدر عن سلسلة « آفاق السينما » عام ٢٠٠٢ . والمحافظة على الجماليات فى اللقطة السينمائية فى مفهومى ، ضرورة درامية أسعى إليها ، بكل جهدى وعلمى وفنى . وفى كثير من هذه المواقف أجعل هذه الجمالية ظاهرة جيداً للعين ، محسوسة ومريحة فى اللقطة لتخدمها ، والإضاءة الجمالية على الأشخاص - الممثلين -



صورة ٤٤ - لقطة من فيلم « المرأة التى هزت عرش مصر » يمثل منظر عام لمكان المطبعة السرية . ويظهر بوضوح مكان الضوء العلوى وتأثيره على المكان : والعدسة التى تحيط بباقي المكان ، مع خطوط بسيطة من الضوء على الأرض منسرة من ضوء اللين الخارجى .



صورة ٤٥ - لقطة من فيلم « المرأة التى هزت عرش مصر » لمحمود حميد وآخريين ، بتأثير الضوء العلوى .

تعتمد أول ما تعتمد على إضاءة أمامية تكون أساسية ، مألوفة لكل فجوات وعيوب الوجوه
والسكان ، وفي مجملها أفضلها ناعمة منتشرة ، وبعبارة عن التباين العالي ، إلا إذا كان
المطلوب عكس ذلك ، وأستعمل المزج بين الضوء المنتشر والمركز ، حيث يعملان معاً
على إضاءة نوع من النعومة والتأكيد للكنتل في الوقت نفسه ، وكما أوضحنا سابقاً ، فمن
المهم أن يكون مستوى الكشافات التي تثير المشهد الجمالي الأفقي ، قريبة من مستوى
الأشخاص وأعلى منهم قليلاً ، (انظر صور ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠) .

وليس شرطاً أن تكون الإضاءة الجمالية آتية من الأمام فقط ، بل في مواقف معينة
أجعلها بعيدة عن أمامية الضوء ، وبالذات في التصوير الليلي ، حيث يكون عندي
فرصة أحسن في تنويع شكل الضوء ، وأفضله جانبياً أو جانبياً خلفياً ، أو ربما خلفياً
بالكامل ، مع ضوء خاص لإضاءة حواف الأشياء والوجوه . إن الضوء الابتكاري
للجمال لا حدود له ، فاهم شيء أن أحافظ في هذه اللقطات على تلك الجمالية (انظر
صور ٥١ ، ٥٢)

وإضاءة التجميل للوجوه لها أصولها من حيث المحافظة على مفردات الضوء ، على
الوجوه ، فمن طريق توزيع الكشافات الضوئية بطريقة معينة أستطيع أن أقلل أو أزيد من هذا
الجمال كما هو واضح في الصور (انظر صور ٥٣ : ٥٤) .

وهذا هو التفكير الذي أتبعه في تصويري ، فمن الممكن أن أصح مصادر الضوء
بشكل يقلل من الجماليات لهدف درامي ، وفي صور أفلام « أبو البنات » و« استغاثة من
العالم الآخر » مثال جيد لهذا التكتيك ، المهم أن أجعل صورتي السينمائية تخرج ما
ببساطتها وهذه وظيفتي الفعلية .

٨ - إضاءة الحافة

عندما نذكر إضاءة الحافة ، يأتي لأول وهلة في ذهني التصوير الرائع لأستاذنا عبد
المعز فهمي لهذا النوع من الضوء ، فقد جعل الأستاذ من هذا الضوء على جسد سعاد
حسنى شيئاً فنياً ثرياً ، ثائراً من تلاعب ضوئي لحافة الجسد المتعطر للحب
والجنس ، بأسلوب فني رفيع المستوى ، وبدون أن نرى لقطة واحدة بها أي إسفاف
أو ابتذال ، قطعة بصرية جميلة أشبه بالسيمفونية في فيلم « زوجتي والكلب » ١٩٧٠
إخراج سعيد مرزوق في أول أفلامه الروائية الطويلة للسينما .

وإضاءة الحافة إضاءة خاصة وظيفتها جمالية في العموم ، ويمكن استعمالها كذلك



صورة ٤٦ - لقطة من فيلم « الجاسوسة حكمت فهمي » صور وعرض ١٩٩٤ لنادية الحدي ، بإضاءة علوية بزواية
٩٠ درجة تشوه الوجوه ويكون ضوءها مطلوباً في كثير من المواقف الدرامية في التعذيب ، لاحظ كذلك الوجه في
الخلفية لمحمد مختار .



صورة ٤٧ - لقطة من فيلم « رابعة العدوية » ١٩٦٣ ، وهو بإضاءة مغايرة تماماً لأسلوب قينا التعذيب تمت أدائه
بأسلوب إضاءة كلاسيكي ، ويصح كذلك منهج التجميل بالكاس .



صورة ٥٠ - لقطة من فيلم « المرأة التي هزت عرش مصر » لنادية الجندي وفوزف الفيشوي، تحت إضاءة أمامية دافئة، تساعد على ملء أي عيوب في الوجه، بالإضافة إلى إضاءة جانبية خلفية للتحديد، وأعطاء الشعر هالة ضوئية جميلة.



صورة ٥١ - لقطة من فيلم « جزيرة الشيطان » لیسرا و عادل مام، والإضاءة الجانبية ترسم شكل الوجه لكل منهما مع الاهتمام بالخلقية المائية وتأكيدا بالإضاءة المنعكسة من الماء.



صورة ٤٨ - لقطة من فيلم « طائر على الطريق » لشرطوس عبد الحميد وفريد شوقي. يلاحظ أن سقوط زاوية الضوء عليها تؤكد قيمة جسام الشكل والذات في الوجه، أما مدلول ارتفاع زاوية التقاط الكاميرا فيخرج عن أن هذا الجمال يقصه شيء ما، كما نعلم من أحداث الفيلم.



صورة ٤٩ - لقطة من فيلم « العار » نورا ونور الشريف. سقوط الإضاءة على الممثلين تعمل على منبذ الفراغات والإضاءة أمامية وفي مستوى أعلى منهما قليلاً، حيث سيكون نتيجةها أشقاء الجمال على اللقطة والوجه.



صورة ٥٤ - لقطة من فيلم «استغاثته من العالم الآخر» صور ١٩٨٤ عرض ١٩٨٥ . يدور نوفل ومعالى زايد ، وهما تحت إضاءة جمالية مائة ونكثي تعمدت أن تظهر عيوب الوجوه مثل تكسیر خطوط الوجوهين ، وأسودد بقدر بسيط في تجريف العيون .

في مواقف التشويق والجنس والعراطف ، ويكون هم مدير التصوير أن يجعل الضوء يسيل على حواف الكتلة أو الجسم أو الوجه كخط ضوئي محدد الكتلة بعتمتها ، ويكمن جمال هذا الخط الضوئي في أنه يمر ويتحرك مع الكتلة الواسم لحوافها الضوئية في الأمامية (المستوى الأمامي) من الصورة ، وكذلك تكون خلفية الصورة في إضاءة قليلة ، وهنا يظهر جمال هذا النوع من الضوء (انظر صور ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧) ولقد استعملت هذه الإضاءة للمرة الأولى في فيلم تسجيلي . يستعرض الحياة من خلال علاقة سيقان وأقدام الإنسان ، وكان باسم «خطوات نحو الشمس» عام ١٩٧٥ إخراج علي عبد الخالق . وثمة شيء أعتر به ولا أخجل منه وبصراحة تامة ، أعترف أنني كنت أضغ عمل أستاذنا عبد العزيز فهمي أمام عينين ومرجعية بصرية لي . . . ولم أصل حتى إلى ربيع مستواه الفني الرفيع . كما استعملت إضاءة الحاققة في حدود ضيقة في أفلامي لخصوصيتها كما أوضحت ، وإن كنت أحياناً أستخدمها مع إضاءة مائة قليلة ، كما في الصورة السابقة (انظر صورة ٥٢) من فيلم «العشق والدم» ، وإضاءة الحاققة ، إضاءة جميلة يفضل أن تستعمل تحت هذا المنطق .



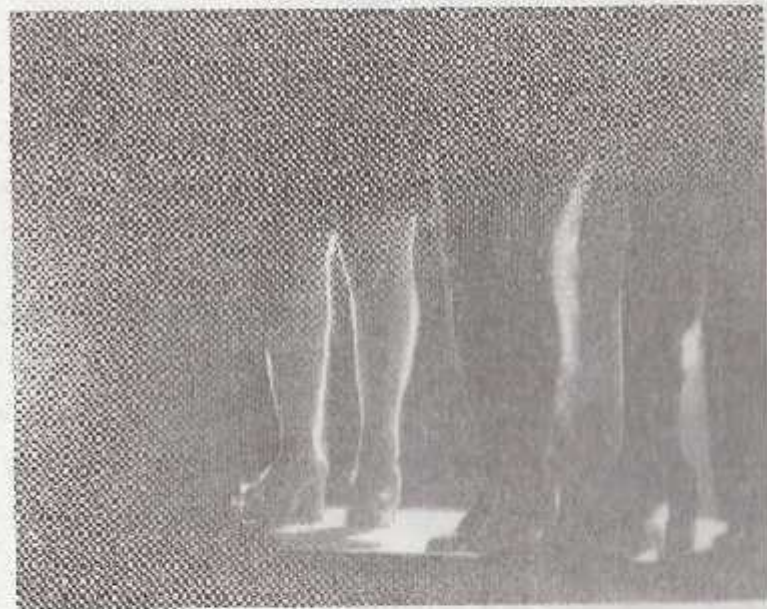
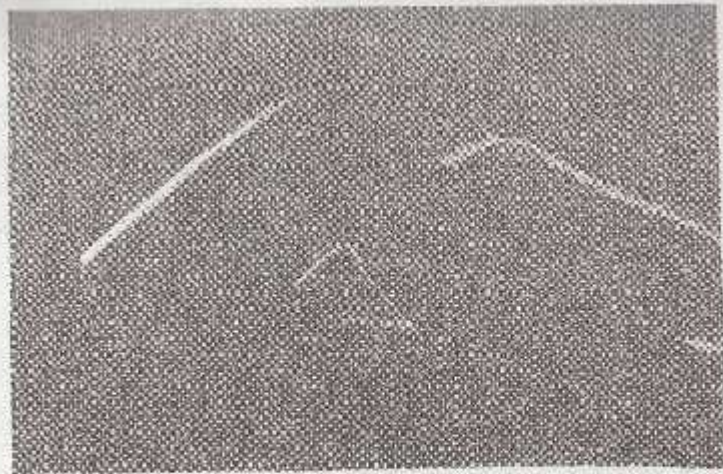
صورة ٥٦ - لقطة من فيلم «العشق والدم» ، شيبان وفاروق الميشاوي ، والإضاءة هنا إضاءة مائة للوجهين أمامية ، بالإضافة إلى إضاءة الحاققة تعمل على تحت وأبرز الوجوه والكتل وتجسدهم عن الخلفية السوداء .



صورة ٥٣ - لقطة من فيلم «أبو البات» صور ١٩٧٩ عرض ١٩٨٠ . مديحة كامل وفريد شوقي . ويلاحظ هنا الإضاءة من الأمام ولكنها من زاوية مرتفعة قليلاً ، بحيث لا تملأ فجوات الوجوه جيداً ، وبذلك تكون إضاءة لتجسيل ولكن بدرجة ما غير كاملة وهو ما يخدم الدراما في عدم راحة الوجوه .



صورة ٦٥ - لقطة من فيلم «العشق والدم» لشرهان ومحمد رياض ، تحت إضاءة حادة وذات تباين عالي ، في مشهد قاسي للحب الذي يأخذ شكل الاعتصاب بين الزوجين .



صور ٥٥ و ٥٦ - لقطتان من الفيلم الاستعجالي «خطوات نحو الضمير» عام ١٩٧٥ إخراج علي عبد الخالق ، ويظهر فيهما تأثير إضاءة الحافة على السيقان ، إحداهما في المخلد والثانية في ملهى ليلي .



صورة ٦٨ - لقطة من فيلم « سواق الأنوبيس » صور ١٩٨٢ عرض ١٩٨٣ ، داخل التاكسي
لشاهد شرطة ونور الشريف . اعتماد كامل على الضوء الطبيعي النهاري في الخارج والداخل ،
أعطانا مصداقية كاملة .



صورة ٦٦ - لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » لأحمد حلمي ومتى زكي . ويظهر بوضوح تأثير
الإضاءة الحادة ، مع دفء في اللون يساعد على رومانسية الموقف .



صورة ٦٩ - لقطة من فيلم « ضد الحكومة » صور ١٩٩١ عرض ١٩٩٢ ، لأحمد زكي ومجموعة
داخل عربة قطار حقيقية . الإضاءة هنا ضيعية حقيقية تعتمد على الضوء الداخل من الشبابيك .



صورة ٦٧ - لقطة من فيلم « العشق والدم » لسهير المرشدي وعلي عبد الرحيم . ويلاحظ درجة
التصوع الشديدة في الضوء النهاري خلف الرجل الداكن اللون ، واحتجت هنا إلى إضاءة شديدة
لإظهار بعض من التفاصيل ، بجانب إضاءة الداخل التي يجب أن تكون أقل .



صورة ٧١ - لقطة من فيلم « إغتيال » صور وعرض ١٩٩٦ . وتظهر بها مجموعة من رجال الشرطة على حافة تل ويأتي الضوء من خلفهم ، وأدى الدخان إلى تأثير الفصل والسلويت ويمكن إضافة ضوء أمامي ضعيف إذا أردنا أن نضيء الأجسام قليلا ، ولكنني لا أفضل هذا في إضاءة العتمة .



صورة ٧٢ - لقطة من فيلم « إغتيال » . اعتمدت فيها على إضاءات جانبية وخلفية بالدخان والأساس في مصادر الضوء المتحركة (البطاريات) مع رجال الشرطة .



صورة ٧٠ - لقطة من فيلم « بيت بلا حنان » لنادية لطفى وسمير صبرى . والشمعة المفترض هي مصدر الضوء ، لذا وجب المحافظة على العتمة في مناطق الظلال ولكنها مرئية ، كما تمت المساعدة بضوء كشاف صغير (بيبي) كضوء من الشمعة ليحدد الكتل وخطوط الجسم .



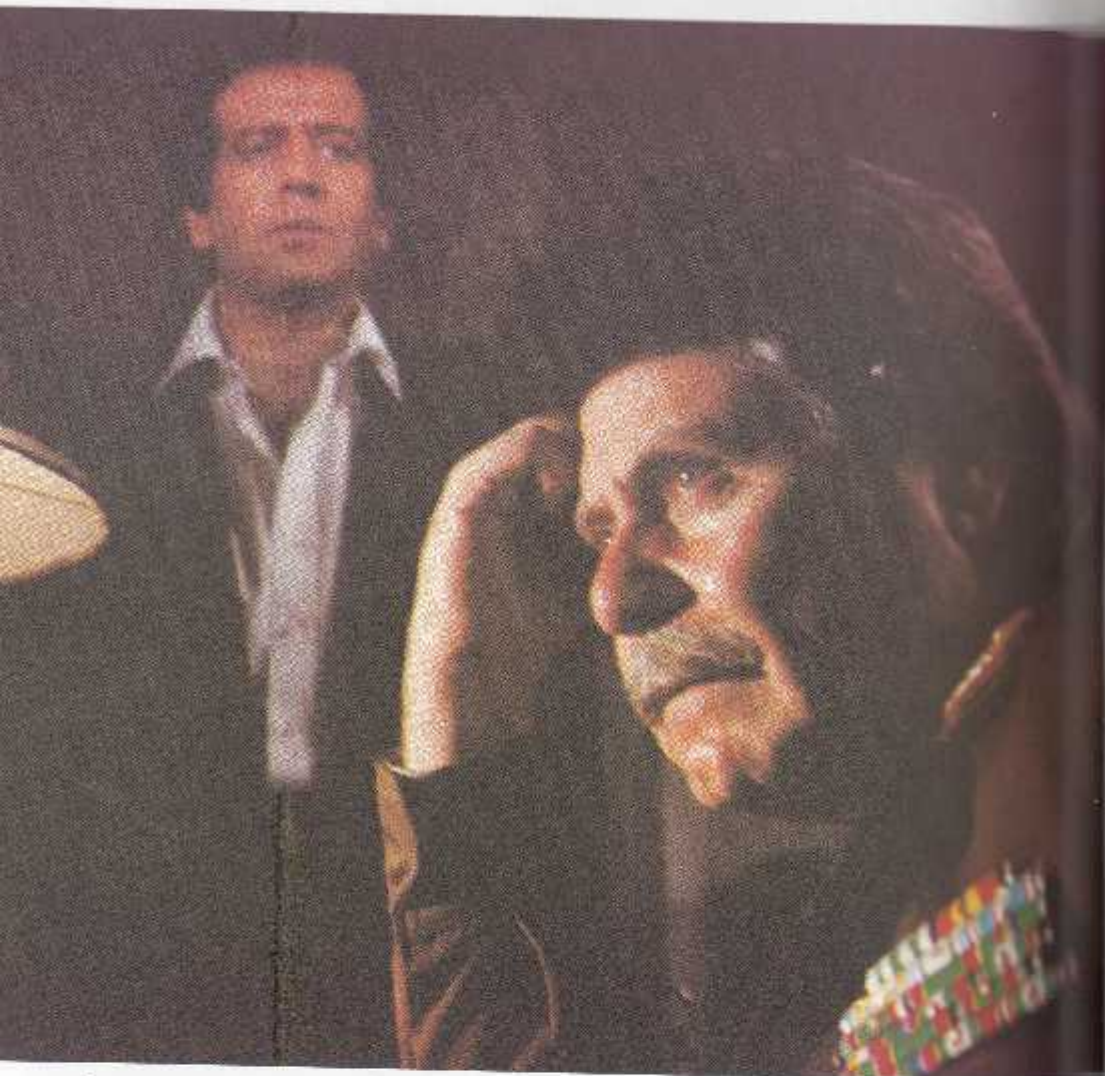
صورة ٧٥ - لقطة من فيلم «إغتيال» لمحمود حميدة وآخرين . وتظهر اللقطة الاستعمال الدرامي للإضاءة الآتية من الخلف (الكوتشر) .



صورة ٧٣ - لقطة من فيلم «إغتيال» لنادية الجندي واحدى الهاربات فى ماسورة مجارى ، حيث إضاءة العتمة تكون ضرورية للمصداقية (كما تبدو على الشاشة) .



صورة ٧٤ - أثناء تنفيذ لقطة ماسورة المجارى فى فيلم «إغتيال» فى ضوء قياسى مناسب لظروف التعريض الصحيحة مع وضع مرشحات تجعل المشهد فى إضاءة العتمة .



صورة ٧٨ - لقطة من فيلم « الجاسوسة حكمت فهمي » لحسين فهمي ومحمد مختار . كتلة رأس حسين فهمي ويده بالضوء تسيطران على اللقطة .



صورة ٧٦ - لقطة من فيلم « نساء ضد القانون » لتورا ويوسف شعبان . وهي لقطة سلويت خارجية ، استغللت فيها الخلفية المضيئة ، بينما الأمامية بدون أي إضاءة .



صورة ٧٧ - لقطة من فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » صور ١٩٨٣ عرض ١٩٨٦ . وبها الهرم سلويت آخر النهار ، في نقلة ضوئية بين ضوء الغروب وإعتماد الليل .



صورة ٨٠ - لقطة من فيلم «العشق والدم» لشريهان مع صندوق ذكرياتها . والتركيز الضوئي على الصندوق وشريهان بصرف النظر عن واقع الضوء .



صورة ٨١ - لقطة من فيلم « المرأة التي هزت عرش مصر » لمحمود حميدة ونادية الجندى . وهنا الغللال جزء من تعبيرية الحدث وانهاير كل شيء وفق أحداث الفيلم .



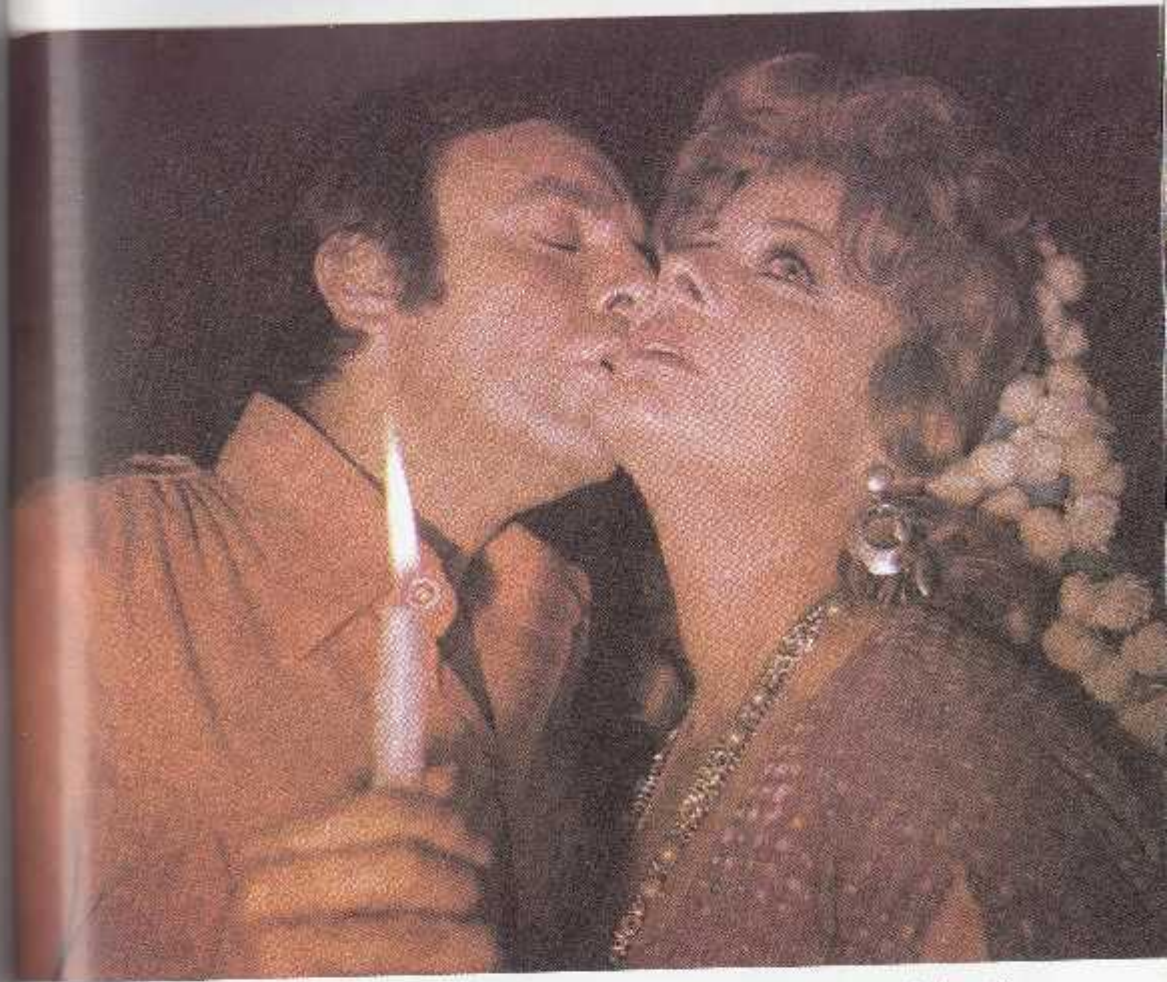
صورة ٧٩ - لقطة من فيلم « عمر » أحمد فؤاد سليم وخالد النبوي ومنى زكي وأحمد حلمي والراقصة العمياء . وتكون السيادة الضوئية هنا لمتصف الصورة حيث التصوع الأقوى ، واللون الأحمر الساخن ثم اتجاهات خطوط التكوين التي تدجج إلى المتصف .



صورة ٨٣ - لقطة من فيلم « الجاسوسة حكمت فهمي » لنادية الجندي ومجموعة حاملة للشموع حولها .



صورة ٨٤ - لقطة من فيلم « البيضاء والحجر » صور ١٩٨٨ عرض ١٩٩٠ لأحمد زكي وعجوز . وهنا الإضاءة والمبالغة في حجم الظلال والدخان ، تساعد على غرابة المشهد .



صورة ٨٢ - لقطة من فيلم « بيت بلا حنان » لنادية لطفي وسمير صبرى . وهي نموذج للتعبير عن إضاءة الشمعة الواحدة .



صورة ٨٧ - لقطة من فيلم « ملف في الآداب » صور ١٩٨٥ عرض ١٩٨٦ لسنوي عثمان ومديحة كامل وألفت إمام وأحمد بدير وآخرين ، داخل قفص المحكمة . وكمية الضوء الزائدة على الممثلين المتهمين من بؤس الآداب في الأمامية .



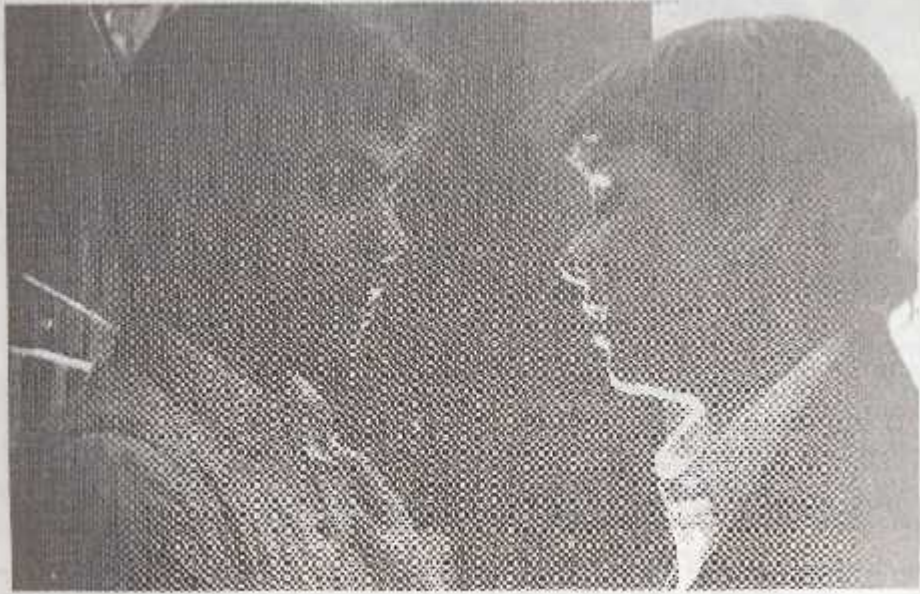
صورة ٨٨ - لقطة من فيلم « كتيبة الإعدام » صور ١٩٨٨ عرض ١٩٨٩ لمعالى زايد ونور الشريف . ويظهر فيها تأثير الضوء المنعكس من المجلة على وجه معالي زايد .



صورة ٨٥ - لقطة من فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » لأحمد زكي وآثار الحكيم . والصورة مأخوذة من نسخة فيديو عن طريق الكمبيوتر ، في لحظة إنارة كشاف الشرطة على أحمد وأثر في حوض الهرم .



صورة ٨٦ - لقطة من فيلم « البرئ » صور ١٩٨٤ عرض ١٩٨٦ ، وصراع أحمد زكي مع شعبان سام ، وتأثير ظلال قضبان السجن عليه والخلفية .



صورة ٥٧ - لقطة من فيلم « الأبالسة » لمها عثمان ومحسن محيي الدين وتظهر إضاءة الحافة وبالذات على الكتلة اليمنى ، واللقطة في مفتاح أضواء منخفض عموماً .

٩ - الإضاءة ذات التباين العالي (الحادة)

في الأفلام التي صورتها فضلت في أحيان كثيرة أن يكون مفتاح الضوء للمشاهد عالي التباين ، بين درجات الألوان ، ومستوى الظلية الذي سيصنع مع الضوء مساحة مياضية للظلام ، وغالباً ما تكون هذه المواقف الدرامية معبرة عن مواقف حرجة أو مأساوية ، أو كما نطلق عليها إضاءة الأزمة crisis light ويكون من طبيعة هذه الإضاءة ، التحديد والحدة في رسم ضوئها وأنها ذات طبقة منخفضة في مفتاح إضاءتها ، وتميل لقطاتها إلى الإظلام والسلويت وإضاءة الحافة بشكل ما ، ولقد استعملتها في بعض أفلامي عكس طبيعتها الحادة ، وإن كان ضوءها كما هو حاد ، ولكن بشكل يحمل بعضاً من سمات الرومانسية ، وذلك حين أيقنت أن الضوء حتى إذا كان بهذا التباين الحاد ، يمكن أن أطوعه بقليل من الألوان الأكثر دقةً فيعطي هذا المظهر العاطفي (انظر صورة ٦٦ ألوان) وأحب أن أنه أن الصور التي تحدثت عنها وشرحتها في الكتاب صور أبيض وأسود ، ولكنها في أغلبها في الأفلام صور ملونة ، ولكن لأنني هنا أتكلم عن عنصر الإضاءة فقط فقد استعنت



صورة ٨٩ - لقطة من فيلم « البيضاء والحجر » لأحمد زكي مع زينة ، وتأثير أشعة الليزر في مشهد المكتب .



صورة ٩٠ - لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » ويظهر بها تأثير الأشعة الضوئية مع الدخان في إضاءة شكل منفرد للمكان .



صورة ٦٠ - لقطة من فيلم «الأياسة» لفريد شوقي ونورا، إضاءة حادة عالية التباين حيث يحمل الموقف الدرامي مأساة تمس الشرف .



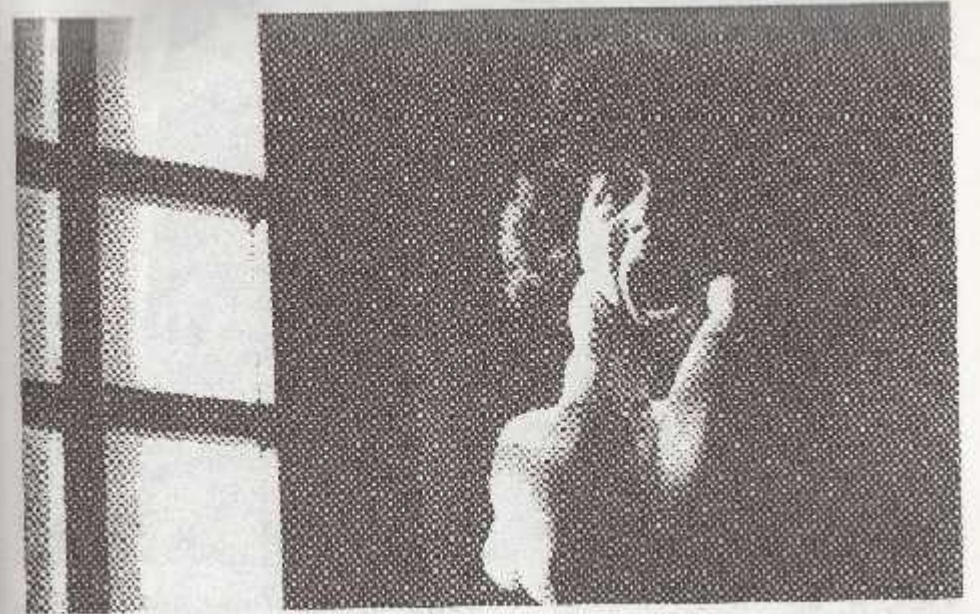
صورة ٦١ - لقطة من فيلم «الرغبة» صور ١٩٧٩ عرض ١٩٨٠، لهيانم وحسين الشربيني . إضاءة حادة لخيانة المرأة في أحد مشاهد الفيلم .



صورة ٥٨ - لقطة من فيلم «سأعود بلا دموع» صور ١٩٧٩ عرض ١٩٨٢، لمديحة كامل وسلوى محمود. إضاءة حادة ذات تباين عالي، وظلال متقطعة، ووجوه مظللة في أجزاء منها، حيث أن الموقف الدرامي مأساوي .



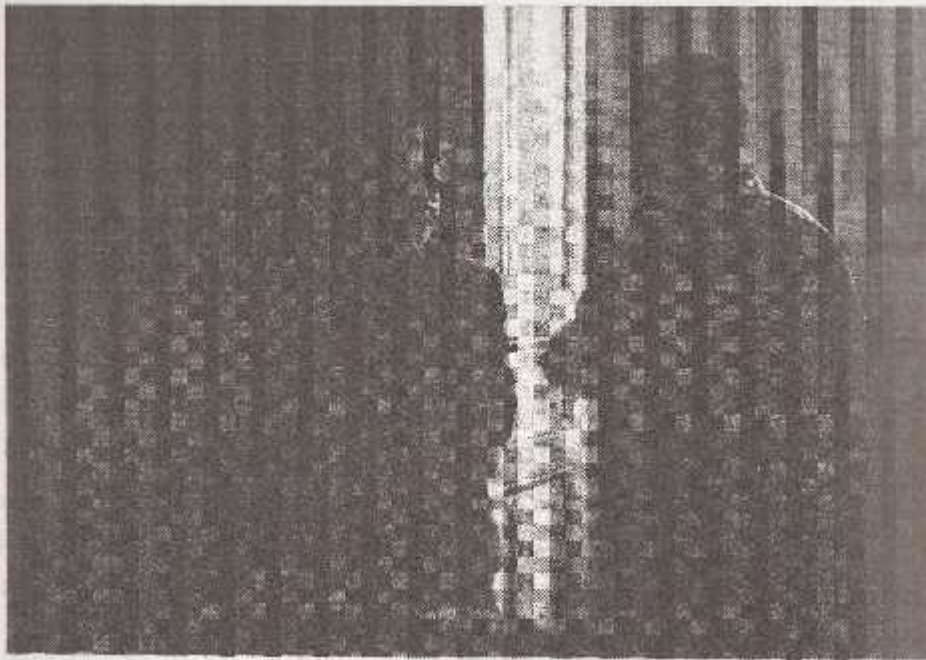
صورة ٥٩ - لقطة من فيلم «سأعود بلا دموع» مطعفى فهمى ورشدى أباطة. إضاءة ذات تباين عالي، تفصل كتل الوجوه في ظلام المنظر .



صورة ٦٢ - لقطة من فيلم « بستان الدم » إلهام شامين ، في إضاءة حادة ، ذات تباين عالي ، تساعد في التعبير عن رعب الموقوف .



صورة ٦٣ - لقطة من فيلم « الذل » صور ١٩٨٩ وعرض ١٩٩٠ . أحمد بدير ، في مشهد تعذيب مقيد ومحلوقه الرأس ، وفي إضاءة عالية التباين .



صورة ٦٤ - مشهد من فيلم « حسن اللول » ، أحمد زكي وشيرين رضا ، في إضاءة ذات تباين عالي ، ولكن الضوء الدافئ الوردى قليلا طوع الموقوف الدرامي إلى شيء من الرومانسية (التأثير لن يظهر لأن الصورة بالأبيض والأسود) .

بها . ولكن بإذن الله في الفصل الأخير الذي سأتكلم به عن الألوان ، ستكون صوراً ملونة .

والإضاءة الحادة عالية التباين هي من التراث المتوارث لأفلام الأبيض والأسود ، ولها شأن مهم في صناعة الأفلام لارتباطها بصرياً بالأحداث الدرامية ، وهي مستعملة لأغراض تتبلور في موضوعات ، مثل : - المأساة - الجريمة - الغموض - الخيانة - الرعب - التعذيب - الإغتصاب - الجاسوسية - الحروب - القلق - الحيرة - الرومانسية .

وفي اعتقادي كما أوضحت أن عنصر اللون الدافئ مسئول عن كون هذه الإضاءة أحد مفردات الاستعمال الرومانسي العاطفي .

وهذه الإضاءة تكون في تنفيذها جانبية في مجمل توزيع مدير التصوير لها ، للمحافظة على مستويات الإظلام والحدة بها وهذا من ميزات الإضاءة الجانبية ، وكما أوضحت من قبل أكرر ، أن هذه الإضاءة تجعلني بالضرورة أجنح إلى شيء من تعبيرية الصورة في أفلامي ، كما حدث معي مثلاً في فيلم « التخشبية » في مشهد مدخل سلم شقة

١٠ - الإضاءة والإحساس بالبعد الثالث

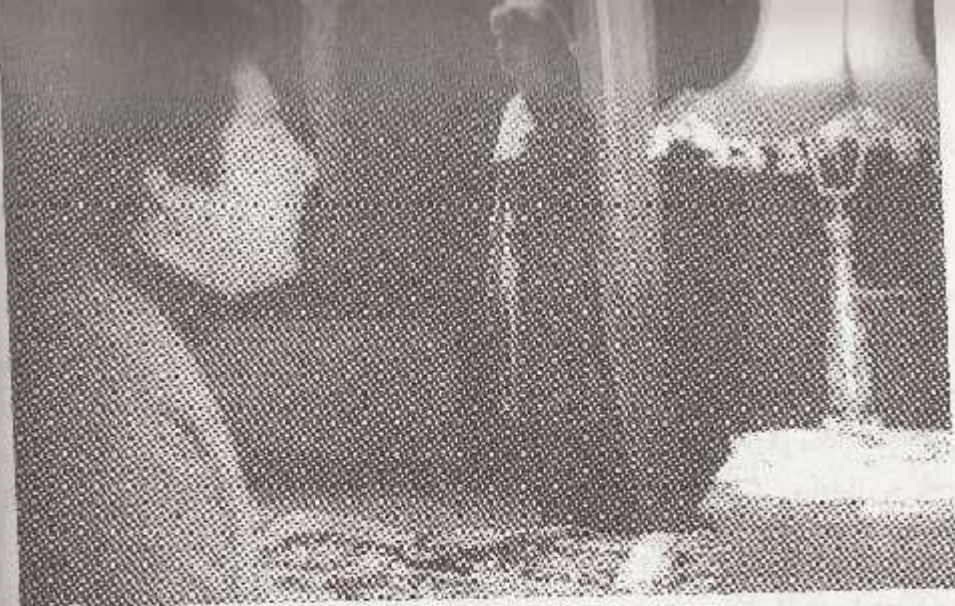
بما أن الصورة عامة ، والصورة السينمائية على الشاشة خاصة ، مكونة أصلاً من بعدين : الأفقي بكامل عرضها ، والرأسي بكامل ارتفاعها ، لذا من وظيفتي كمدير تصوير أن أشعر المشاهد وأعطي إحساساً كاملاً أن لهذه الصورة على الشاشة بعداً ثالثاً في العمق ، وهو ما نسميه البعد الثالث أو البعد الفراغي ، وتجاوزاً للتجسيم للرؤية حتى لا تكون الصور مسطحة تفتقد إلى الواقعية البصرية التي تعودنا عليها في حياتنا .

ولهذا ففى إضاءة أى مشهد دائمياً أحرص على أن يكون توزيعها فى المنظر بفواصل بين النور والظل حتى يشد ذلك البصر إلى هذا البعد الفراغى ، أحب أن أضيف أنه ليس فقط بتوزيع الإضاءة أحصل على العمق الفراغى فى الصورة ، ولكننى أستغل كل المفردات التى تحت يدي كمصور من تكوين وألوان وحركة واتجاهات فى ذلك بجانب الإضاءة بالطبع ، كما أن اختيار الزاوية والمكان المناسب له دور أيضاً . وفى هذا النوع من الإضاءة من المهم أن يهتم مدير التصوير بالخلفية ودرجة نصوصها ، وكذلك بأمامية الصورة (المستوى الأمامى) ، لأن العلاقات المتداخلة بينهما وإنارتها تساعد كثيراً فى الإحساس بهذا البعد الفراغى ، ومما لا شك فيه أننى فى التصوير الليلي يكون الاعتماد كبيراً على عنصر الضوء ، وهذا لا يقلل من باقى المفردات الأخرى للصورة ، بينما فى التصوير بالنهار يكون الاعتماد الأكبر على عنصر التكوين . وهذا أيضاً لا يقلل من باقى المفردات الأخرى ، وإن كانت الألوان تلعب دوراً كبيراً فى إعطاء الإحساس بالبعد الفراغى بتقدمها وتأخرها فسيولوجياً مع العين ، إلا أننى سأرجع الكلام عن ذلك إلى الفصل الخاص بالألوان فى نهاية الكتاب . (انظر صور ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧)

١١ - المشهد بين الداخلى والخارجى

فى الماضى كانت أغلب المشاهد السينمائية التى بها المنظر تقع بين الضوء الصناعى الداخلى ، والضوء الخارجى الذى من المفروض أن يكون طبيعياً من نافذة أو باب مثلاً ، إذ أن هذا الضوء الخارجى سيكون مُصنعاً داخل جدران البلاطوه للإحساس بالضوء النهار . وكانت الخلفيات تعتمد على رسم لوحة لمنظر يوضع خلف النافذة ويتم إنارته بشدة ليلائم ضوء النهار ، ثم أصبحت اللوحات صوراً فوتوغرافية مكبرة . كان هذا هو الأسلوب

الشباب المستهتر كمال رستم بمنزل الاسكندرية ، حيث أصبحت الظلال الرأسية على الحائط من خلال الظلام ، وكذلك الإضاءة المحادة على وجه المحامى أحمد زكى ، تعبيراً عن تلك الحيرة والقلق من عدم تمكنه من الوصول إلى دليل براءة موكلته وصديقه تبيلة عبيد ، وحين يحيطه الإحباط والفشل فى الوصول إلى هدفه ، يغوص جالساً على سلم العمارة فى بقعة مظلمة لا يبرها إلا بقايا ضوء متسرب ، وإشعاله عود ثقاب ، أو كما حدث فى فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » ورجوع أحمد زكى سكراناً فجراً إلى مسكنه ، وليفتح له والده باب الشقة ، ويبقيان فى ظلام صالة المنزل ، إلا من تأثير ضوء السلم الخارجى النافذ من شراعية الباب ، ليصحبه الوالد إلى حجرة نومه التى هى حجرة الصالون كذلك - فى إضاءة ظليلة متقطعة حتى يأتى ضوء لمبة الشارع راسماً خطأ قوياً على وجهيهما ويبكى أحمد زكى فى حضن والده ، بعدما فسخ خطوبته لحبيبته آثار الحكيم ، وهذان المثالان أسوقهما من الذاكرة ومع بعض من صور أفلامى . (انظر صور ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤) (٦٥ ألوان)



صورة ٩١ - لقطة من فيلم «سعود بلا دموع» لمصطفى فهمي وهويدا خورشيد ويظهر بها تدرج عمق الصورة بين أماميتها ووسطها وخلفيتها، أما العمق الفراغ أو البعد الثالث، وهذا من توزيع الإضاءة والكتل.



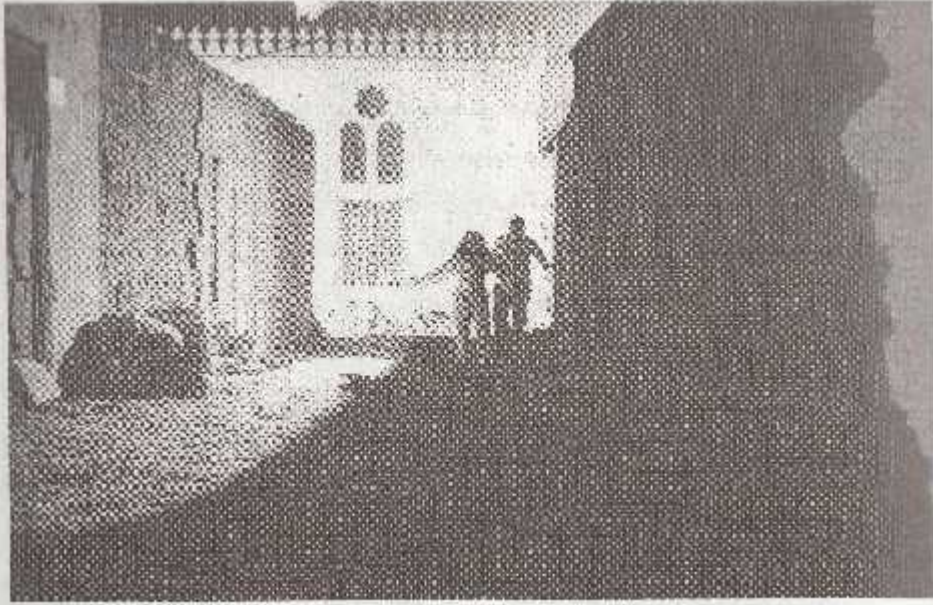
صورة ٩٣ - لقطة من فيلم «طائر على الطريق» لأحمد ركني وآثار الحكيم وإحساس بالنجيم والبعد الثالث، من إضاءة الكونتر وإستمرار ظل الباب في يسار الصورة، واتجاه خطوط التكوين.



صورة ٩٢ - لقطة من فيلم «الشیطان يعذب» لعادان ادھم في قبو مظلم بصغر القاطمية (حي الجمالية)، يظهر بوضوح دور الضوء في إعطاء عمق للصورة.



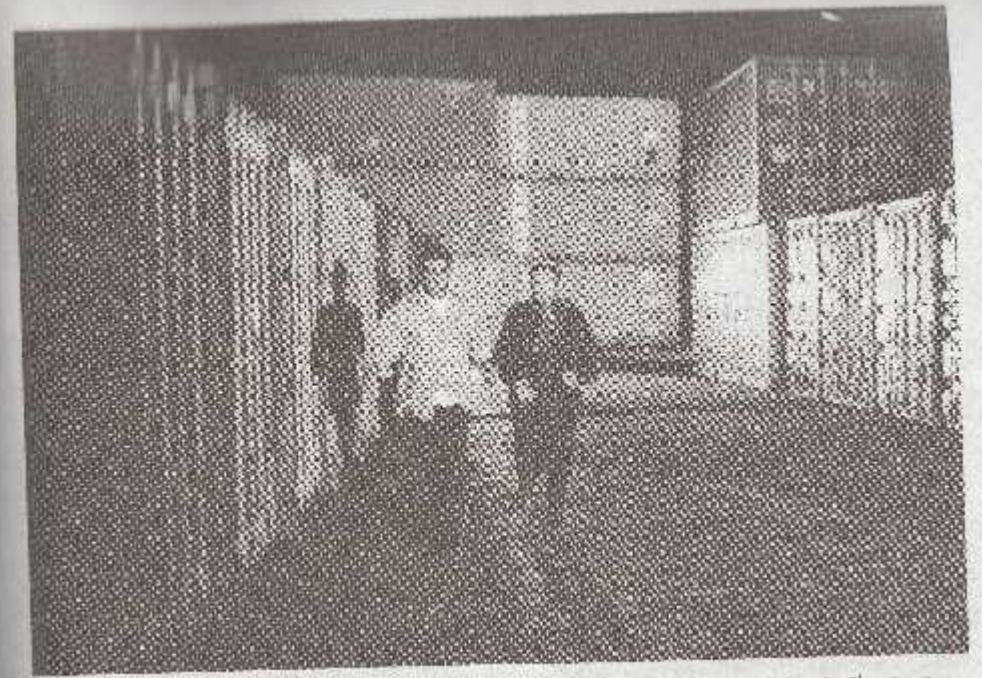
صورة ٩٤ - لقطة من فيلم «الناجون من النار» صوري ١٩٩٤ لعمر وعبد الجليل وعبير صبري ويظهر بها البعد الفراغي بين كتل الممثلين في أمامية الصورة، ومدخل المغارة والأفراد الموجودين بقربها.



صورة ٩٧ - لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » لمنى زكى وخالد النبوى ، فى إضاءة خاصة لعفاريث المقابر ، يكون محورها التباين الشديد بين الخلفية ، والجانب الأيمن من الصورة المظلم الذى يساعد على إحساسنا بالبعد الفراغى ، ويعكس الجانب الأيسر والخلفية المنيرة بشدة بضوء غير طيعى ، حيث سيظهر ويتحرك خيال العفاريث على الحائط الأيسر فى الصورة .

المتبع داخل الاستديوهات فى الجمع فى اللقطة الواحدة بين التصوير الداخلى والخارجى النهارى ، حيث أن هذه فى حالة التصوير الليلي لا مشاكل تكتيكية بها .

ولقد كان كبير حجم الكاميرا ، وأجهزة الإضاءة وثقلها ، ونقاء تسجيل الصوت داخل البلاطه ، والفرش الضوئى المثالى الكلاسيكى ، كلها من العوامل التى ساعدت على اتباع ذلك داخل الاستديو ، إلا فيما عدا قلة من الأفلام المصرية التى اعتمدت فى بعض مناظرها على التصوير الخارجى مثل فيلم « شاطئ الغرام » عام ١٩٥٠ ، إخراج هنرى بركات وتصوير عبد الحليم نصر ، وفيلم « حياة أو موت » ١٩٥٤ إخراج كمال الشيبخ وتصوير أحمد خورشيد ، إذ كان فى الفيلم الأول شاطئ مدينة مرسى مطروح يضم أحداثاً وأغاني مهمة فى الفيلم ، وفى الثانى كانت شوارع القاهرة والترام جزءاً من الدراما . إلا أنه مع تطور المعدات وصغر حجمها ، ووجود تسجيل صوتى جيد يمكن الآن أن يتم خارج جدران الاستوديو . وجيل جديد من السينمائيين ، اقترب أكثر من مصداقية الواقع فى الحياة والأماكن العامة . هنا أصبح للتصوير السينمائى الخارجى دوراً أكبر ، وتطلب هذا من



صورة ٩٥ - لقطة من فيلم « حسن اللؤلؤ » لأحمد زكى وعبد العزيز مكيون فى - لقطة تظهر البعد الثالث فى التكوين ومن خلال درجات توزيع الضوء وانعكاساته على الحوائط بالميناء .



صورة ٩٦ - لقطة من فيلم « حسن اللؤلؤ » لأبطال الفيلم وينعكس ضوء الخلفية الكوتتر وتحديد للأجسام وظلها على الأرض الإحساس بالبعد الثالث وإضاءة سلويت .

مصوري هذا الجيل أن يتعاملوا مع واقع سينمائي جديد ، يطوعوا إمكاناتهم لذلك . ولقد كنت أنا واحداً من المصورين الذين تعاملوا مع هذا الواقع الجديد منذ بداياتي في الهواية والاحتراف ، إذ كان تصويري للأفلام التسجيلية ، هو مدرسة في ذاتها للاحتكاك بانواع والتعلم المستمر منه ، فمن المعروف أن الظروف المادية والإمكانات التكنيكية لهذا النوع من الإنتاج غير متوافرة بسهولة في مصر بالماضي ولذا كان تفكيري دائماً في كيفية التغلب على الصعاب التي تواجهني في عملي الفني بالتصوير ، وكيف أجد حلولاً إيجابية ، حيث كان عملي على تجانس النسبة بين الضوء الداخلي لمكان ما والضوء الخارجي القوي ، نوعاً من التحدي والتجريب والنجاح والفشل ، فعندما أصور شيئاً في مصنع فسيج ولا أملك إلا عدداً محدوداً من اللمبات ، عليّ أن أبحث عن قوة الضوء الحقيقية المساعدة لضوء النهار ، وعندما أصور في منزل ريفي ليس به كهرباء ، ولا نملك رفاهية إيجار مولد كهربائي فعليّ أن أتصرف بيهلوانية في فتحة العدسة ، وأشياء أخرى كثيرة . . . كثيرة وعديدة ، كل ذلك وأنا أحاول أن أصنع صورة جميلة معيرة ولا أجد عن ذلك ، ومثل هذه المواقف التي واجهني في حياتي العملية ، وجعلتني أقدم ذهني وأبتكر حلولاً لم أكن يوماً أحلم بها وأنصرف أثناء التصوير واضعاً نصب عيني كيفية الاستغناء عن أشياء أعرفها وصحيحة ، ودرستها أكاديمياً ولكنها غير متوافرة . والشئ المذهل أنني تعلمت واستفدت من ذلك جداً ، فالتقص في الإمكانيات التكنيكية أعطاني قوة . لا يوجد شاربو chariot . . . ولكن حركة الكاميرا الحرة باليد هي سيلى بدلاً من الشاريو . لا توجد إضاءة كافية . . . فليكن تكييف فتحة العدسة وتحريك ضوء النهار باستخدام العواكس والمرابا هو قوتي . . . وهكذا ، حلول دائمة وتتغلب على الصعاب والحقيقة أنها جعلت صورتني في أفلامي تنفرد بشكل جميل لم تعود السينما من قبل ، وكما يقول المثل الشعبي * رب ضارة نافعة * ، مما جعل كثيراً من المخرجين الزملاء يطلبونني لتصوير أفلامهم .

أما ما واجهني في الفيلم التسجيلي وتغلبت عليه ، فلم يواجهني مثله وأنا أصور الفيلم الروائي ، الأكثر إمكانيات وراحة . ولقد طبقت كثيراً من مفاهيم التسجيلية وأنا أعمل في الأعمال الروائية ، وكان هذا جديداً في وقتها على العمل الروائي . الحقيقة أنني دخلت إلى الفن السابع من باب الحب والتذوق والثقافة ، لأحترف وفي داخلي هذا المثلث حتى الآن .

وحين بدأت العمل كمدير تصوير جديد محترف ، أعطاني هذه الفرصة المخرج شادي عبد السلام ، حيث كانت أفكارى بكراً وطرفي في بناء الصورة خلاصة جهدي وفكري الخاص ، متأثراً بكل الروافد التي ذكرتها من قبل . كل ما سبق أحاول فيه أن

صورة ٩٨ - لقطة من فيلم «ضربة شمس» صور ١٩٧٨ وعرض ١٩٨٠ لتوفيق الدقن ونور الشريف وحسين الشربيني ، ويلاحظ أن مستوى الضوء الخارجي من النافذة أعلى كثيراً من الضوء الداخلي ، حيث أن التعريض بلاثم الجوز الداخلي ، والضوء الخارجي أقوى وهذا تأثير واقعي جداً لجو بلادنا .

أوضح كيف كان التصوير الخارجي أمراً سهلاً معي ، وكيف أحاول دائماً أن أقهر المشاكل وأنخطي الصعاب ، ومن ضمن هذه المشاكل وجود مشهد أو لقطات تجمع بين الإضاءة الداخلية والضوء الخارجي الطبيعي القوي .

وفي تصوير الأفلام بالأبيض والأسود ، كانت المشاكل أقل ، لأنها لا تتعدى كيفية التوفيق بين درجات من التباين العالية والمنخفضة ، أما مع الألوان ، فتدخل مع مشكلة التباين مشكلة الإتران اللوني بين ضوء النهار الخارجي الأزرق ، والضوء الصناعي الداخلي الأحمر ، وسأشرح ذلك باستفاضة في الفصل الخاص بالألوان ولكن نحن الآن بصدد الإضاءة الصناعية والإضاءة الطبيعية في مشهد واحد من ناحية درجات التباين والتصوع .

في هذه الحالة سيكون هدفي ، أن أحافظ على مصداقية الرؤية بين الداخلي والخارجي ، وسيتِم ذلك بإضاءة قوية للجزء من اللقطة الذي يقع في الداخل والأكثر إعتاماً ، حتى يتناسب مع ضوء النهار الطبيعي القوي في الخارج ، وبما أن ضوء النهار في بلادنا دائماً شديد ، إذن فإن ضوء الخارج سيكون من الطبيعي أقوى من الداخل وهذا منطقي ، وهذا المنطق يختلف إذا صورت في بلاد في وسط أوروبا ، أو بلاد أخرى يكون ضوء النهار بها أقل شدة من بلادنا (انظر ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠) .

وفي بعض الأحيان تواجهني مشاكل كهذه ، كما حدث لي في فيلم « العشق والدم » ، حيث كان مشهد استقبال سهير المرشدي للدجال على باب منزلها ، وكانت طبيعة لون بشرة الدجال دكناء وطلب المخرج من ماكيبير الفيلم أن يزيد سوادها ، وكان مدخل الشقة تنيره إضاءة طبيعية مشمسة قوية ، حيث أنه في مدينة ريفية ، وفي أمامية المنظر الداخلي إضاءة داخلية طبيعية ، وهذا تطلب مني زيادة قوية لوجه الدجال العابر من مدخل المنزل ، حتى لا يظهر وجهه سلويت مظلماً تماماً ، بل تبدو منه بعض التفاصيل ، مع المحافظة على الضوء الداخلي النهاري (انظر صورة ٦٧ ألوان) ولقد صورت في الكثير من أفلامي ديكورات مبنية في مناطق خارجية حقيقية لتتجمع بين المنظر الداخلي والخارجي ، والربط بينهما ، وصديقي المخرج علي عبد الخالق من المخرجين المعجبين بهذا الأسلوب ، وتم ذلك في أفلام مثل « إعدام ميت » في بناء العشة التي ضمت بداخلها بوسي ومحمود عبد العزيز ، وفيلم « جرى الوحوش » في حجرة المنجد فوق السطوح التي تطل على ميدان القلعة بمأذنه الشهيرة ، وفيلم « البيضة والحجر » في حجرة المشعوذ فوق السطح والتي تطل على ميدان التحرير ، وهكذا . . . وهذا الأسلوب يسمح بتلك الجمالية في الربط بين منظر الداخل والخارج ، وتلك الحركة السلسة الكاشفة للكاميرا حين تتحرك بينهما ، وهذا شيء جميل سينمائي . (انظر صور ١٠١ ، ١٠٢)

وفي بعض الأحيان تكون المشكلة معكوسة ، حيث تكون الخلفية في الداخل إضاءتها أقل ، بينما الأمامية في ضوء نهاري قوي ، والحل الوحيد هنا تقوية المكان الداخلي بضوء أقوى ليلائم بقدر الإمكان ضوء النهار ، ويكون لاشك أقل منه نصوعاً ، وإلا ستكون الخلفية مظلمة وهو عيب من المؤكد أنه سيفقد للصورة مصداقيتها وجمالها ، وبخاصة إذا كان ما بالداخل يحمل حدثاً مهماً في الفيلم (انظر صورة ١٠٣) .

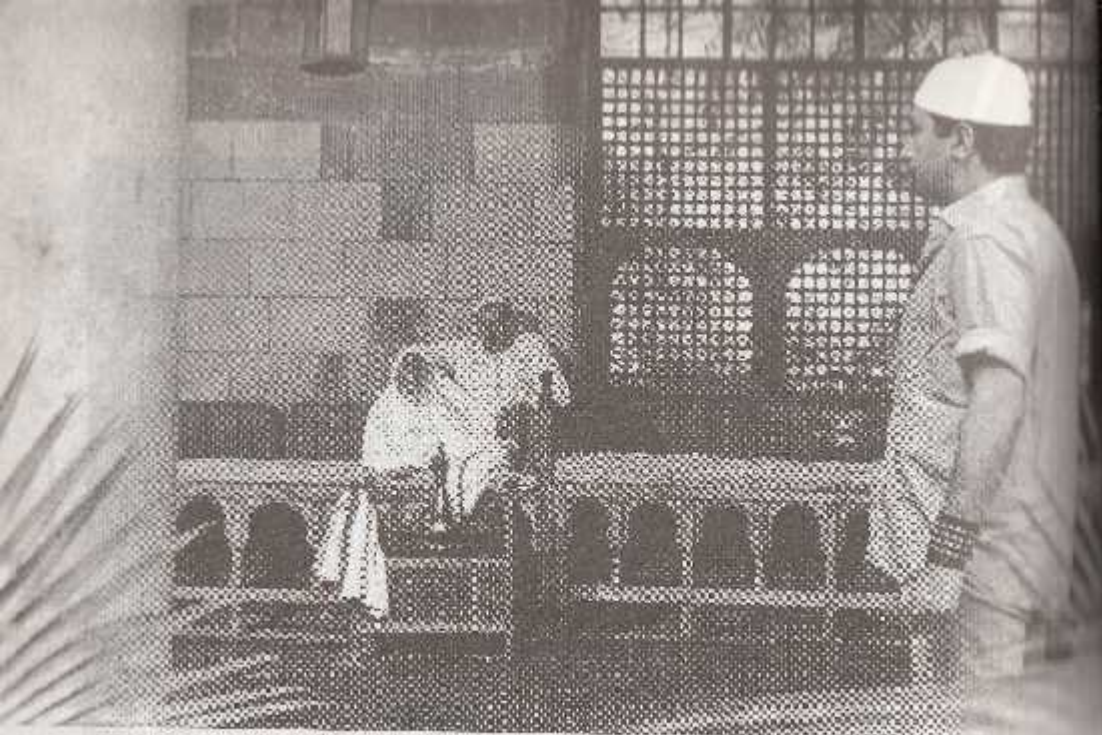
كما أن كثيراً من الأماكن الداخلية والخارجية تكون محدودة المساحة وضيقة ، مثل داخل سيارة ، وأفضل في هذه الحالة إذا كانت الظروف الضوئية الخارجية ملائمة في



صورة ٩٩ - لقطة من فيلم « الثأر » صور عام ١٩٨٠ عرض عام ١٩٨٤ لمحمود ياسين ويسرا ، تم التحكم في مستوى نصوع الضوء النهاري الخلفي بواسطة شرائط الستارة ليلائم مع مستوى الضوء الداخلي .



صورة ١٠٠ - لقطة من فيلم « حسن اللؤلؤ » لعزت أبو عوف ، وهي مثال جيد لتتبع من التعادلية بين الضوء الخارجي النهاري والداخلي النهاري ، فإن كان الخارجي أقوى ، وهذا طبيعي إلا أنه مع الداخلي القوي ، يعطى نوعاً من التعادلية المقبولة بين ضوء الخارج والداخل .



صورة ١٠١ - لقطة من فيلم «الألمسة» لفريد شوقي ونورا، وهي مثالية لضبط الضوء الداخلي مع الضوء النهاري، حين اختيار الوقت المناسب لتصويرها .

صورة ١٠٣ - لقطة من فيلم «الشیطان يعذّب» لفريد شوقي ونور الشريف، مكان جلوس فريد شوقي أكثر إظلاماً من مكان وقوف نور الشريف، لذلك يحتاج الداخل إلى إضاءة قوية لتقترّب من ضوء النهار في أمامية الصورة .



صورة ١٠٤ - لقطة من فيلم «النار» ليسرا والتصوير على الدرج معتمد على الضوء الطبيعي النهاري فقط .



صورة ١٠٢ - لقطة من فيلم «إعدام ميت» صور ١٩٨٤ عرض ١٩٨٥ ليلي علوي ومحمود عبد العزيز وفيها تم تقوية الضوء الصناعي الداخلي مع الطبيعي الداخلي، حتى تكون الظلال مثيرة، مع المحافظة على قوة الضوء الخارجي .



صورة ١٠٥ - لقطة من فيلم « بيت بلا حنان » لسعيد صالح وهالة فاخر وفضل ، ولقد استعملت بها الضوء المنتشر في إضاءة ضعيفة .

أوتاره ، أن الواقعية البصرية هي أفضل السبل إلى عين المشاهد ، مع جنوح في أحيان كثيرة إلى نوع من التعبيرية في الرؤية أحبها ، نابعة من مكمن شعوري في أحيان كثيرة بلحظة إبداعية أثناء التصوير . ومثلاً وجدت أن الوحشية اللونية أفضل في معالجة فيلم ما ، ولكن حسب الحالة التي تفرضها درامية الفيلم .

وإضاءة العتمة واجهتني في أول أفلامي الروائية الملونة « بيت بلا حنان » وكان به مشهد حب بالمخدع بين الفنانة نادية لطفى وسمير صبرى ، وضعم المشهد على أن مصدر إضاءته شمعة بجوار المخدع ، وعملت على تنفيذ ذلك ويدي على قلبي ، حيث كانت الصعوبة الأكبر وقتها (١٩٧٥) أن الفيلم الخام الملون المتوافر ليس بالحساسية الكافية التي تعطيني ما أريد ، فقد كانت الأفلام أبطأ من حساسيتها وجودتها الفوتوغرافية من الآن ، ولقد أخذ تنفيذ المشهد جهداً حتى ظهر كما أحب . والحقيقة أنني عنيد لحد ما مع نفسي ما دمت واثقاً علمياً من النتيجة ، بالرغم مما حدث لي في بداية حياتي - سنعرف ذلك عند حديثي عن الألوان - وكثيراً من تصرفاتي العملية في التصوير تكون نابعة من هذا العناد الفني في سبيل الأفضل والجديد . (انظر صورة ٧٠ ألوان) .

نصوعها ، أن أعمل على الإضاءة الطبيعية الحقيقية ، حيث أنها ستكون في الصورة جميلة جداً ومقنعة . (انظر صور ٦٨ ألوان ، ٦٩ ألوان ، ١٠٤) .

١٢ - إضاءة العتمة

هل هناك إضاءة للعتمة ؟ العتمة هي الظلمة الشديدة ، ومما لا شك فيه أن هذه العتمة لا ضوء عليها ولذلك لن يتأثر بها الفيلم الحساس ، مهما كانت سرعته وحساسيته وتفوقه التكنولوجي . لذا ، فإننا نعمل على الإيجاء بالعتمة ، وأن يكون الضوء ضعيفاً يكاد يؤثر في منحني الخط المستقيم بالرسم البياني في المنطقة المسماة بالقدم بعلم قياس الحساسية .

فمن المعروف لمن يعمل في التصوير السينمائي ، أن الأفلام لها حساسيات مختلفة المقدرة بين البطيئة والسريعة والمتوسطة وبالتالي فعجبيتها الفوتوغرافية لها كذلك سماحيات متعددة وهذه السماحية تشيع لحد معين في طبقة الإضاءة العالية ، بحيث لا تتأثر بأى ضوء زائد في هذه الطبقة عن مقدار تشبعها ، ونفس الشيء بالنسبة للضوء الخافت لحد معين ثم بعد ذلك لا يتأثر بأى شيء .

ويوضح ذلك لمديرى التصوير السينمائي نشرات علمية توزعها عليهم شركات التصنيع ، بحيث يكون مدير التصوير مدركاً لسماحية الفيلم الفوتوغرافية ، حيث يعمل على أقل تأثر لها بالضوء ، ويستطيع أن يستغل أكبر قدر من ميزات الفيلم والبعد عن عيوبه .

وفي إضاءة العتمة أستعمل علمى وفهمى تماماً حتى تظهر على الشاشة مقولة ومقنعة ، حيث أن كثيراً من المصورين - للأسف - يقعون في خطأ حساب إضاءة العتمة ، وأذكر أن مخرجاً صديقاً وعزيزاً عليّ استعان بي مرة سراً ، لإعادة تصوير بعض مشاهد فيلمه ، لأن الزميل مدير التصوير قد وقع في خطأ التعريض في إضاءة العتمة ولم يظهر شيء في الصورة التي صورها .

والمقصود بإضاءة العتمة أن أشرع في تسجيل صورة على الفيلم تحمل الإحساس بالظلمة ، وفي الوقت نفسه لا تهمل تفاصيل مناطق الظلال ، وهي تختلف مثلاً عن الإضاءة الحادة ذات التباين العالي ، لأن مناطق الظلال ستكون سوداء مظلمة تماماً لا تفاصيل بها .

وفي تفكيرى العام الذى أتبعه في التصوير ، وإن لم يكن هناك شيء خاص أعب على

كما أنني في هذا الفيلم نفسه نفذت إضاءة العتمة عن طريق توزيع الضوء الشارد ، حيث أتحكم في نسبته في اللقطة ، مع تعريض ناقص للصورة ، فأحصل على صورة معتمة حسب فتحة العدسة ، ويمكن أن أزيد إعتامها بالتعريض والطبع الزائد في المعمل السينمائي . (انظر صورة ١٠٥)

واستعملت إضاءة العتمة في العديد من أفلامي ، وخاصة بعد وجود الأفلام الخام الملونة الأكثر حساسية وجودة ، والكثير من زملاء أجادوا استخدام هذه النوعية من الضوء ، وأذكر من أفلامي فيلم « اغتيال » الذي كانت أحداثه بها مشاهد كثيرة ليلية المفروض أنها تجري في إضاءة ضعيفة ومساحات واسعة (حقول - طرق زراعية - مواسير مجارى) ، ولقد اتبعت بها هذه النوعية بشكل مقبول وعلى مساحات ضخمة في الصورة . (انظر صور ألوان ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤) .

١٣ - الإضاءة الآتية من الخلف (الكونتر)

هذه الإضاءة ضرورية في أفلام الأبيض والأسود لأهميتها في فصل الكتل والأجسام والأشياء بعضها عن البعض ، وبالتالي تساعد على إعطاء الإحياء بالتجسيم في اللقطة أي البعد الثالث ، وفي أعمالى - وأكثرها ملونة - كنت لا أستعمل هذه الإضاءة إلا بغرض درامى أساسى أو جمالى أو واقعى ، ففي الأعراض الدرامية يمكن كثيراً أن يلعب الضوء الآتى من الخلف (الكونتر) contre أى المواجه للكاميرا ، دوراً في إعطاء اللقطة غموضاً أو إثارة ، أو ربما عكس ذلك في مشهد عشق وحب ، إذ أن طبيعة هذا الضوء الذى ينعير الشئ من الخلف تجعله فى رأى يصلح لهذه الأشياء . كما أستعمله فى أعراض جمالية فى اللقطات مع النساء ، حيث أن طبيعة التجسيم وإضاءة حواف الشئ تكون صالحة مع شعر النساء وبيروزه بالذات ، باختلاف شكل تصفيف الشعر ، (انظر صورة ١٠٦) ، وبالطبع فإنه له ميزة التجسيم نفسها بالنسبة للرجال أيضاً ، واستعمالى كذلك لهذا الضوء بهدف واقعى ، حين تكون اللقطة والمشهد يساعدانى ضوئياً على وجود الضوء من الخلف ، وهذا سيزيد الإثارة ، والقلق نوعاً ما ، (انظر صورة ٧٥ ألوان) . وعموماً ، فكثير من مديرى التصوير يستعملون هذا الضوء كثيراً فى لقطات ابتكارية شديدة الجمال .

١٤ - إضاءة السلويت

أذكر ونحن طلبة بالمعهد العالى للسينما أن أستاذنا الجليل عيد القتاح رياض كان ينهنا ونحن ننطق كلمة سلويت بهذا الشكل لذلك النوع من الإضاءة ، ويصحح لنا نطقها إلى سيلهويت وبالإنجليزية silhouette ، وله كل الحق ، فهو الأستاذ الأكاديمى الذى علمنى وله الفضل فى ذلك علنى وعلى زملائى وأجيالى من قبلى ، ولكن فى الحياة العملية بعد ذلك ، كان اللفظ الدارج لكل الوسط السينمائي عندنا سلويت ، ولذا أعتذر لأستاذى ، وأذكره أن المهاجرين الأمريكيين غيروا فى اللغة الإنجليزية الأصلية ، والسينما المصرية مليئة بالمصطلحات والكلمات المأخوذة من اللغات الفرنسية والألمانية والإنجليزية ، وأصبحت فى صلب قاموس السينمائيين المصريين .

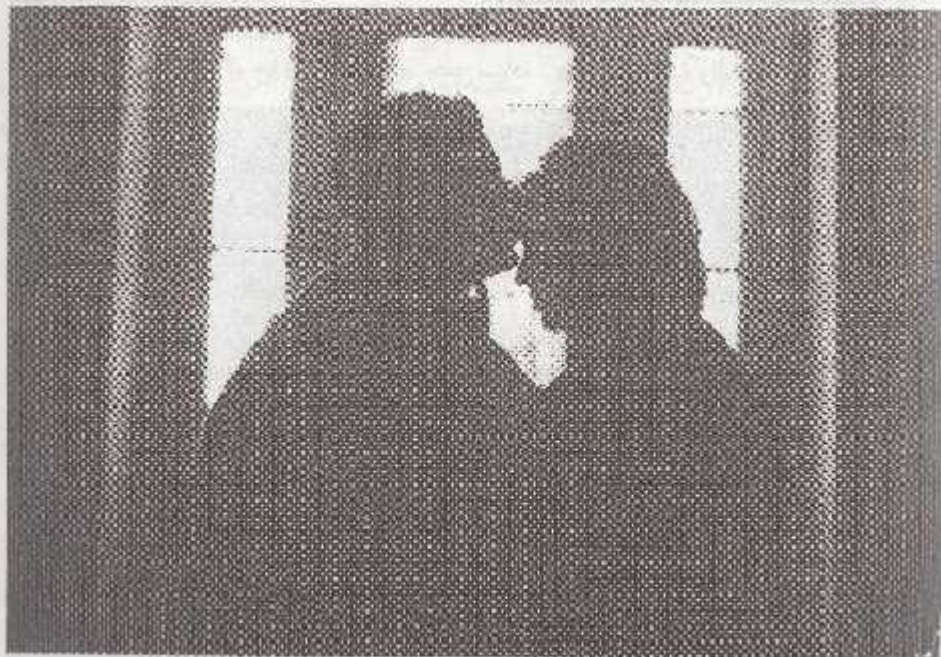
وإضاءة السلويت silhouette هى العمل على التصوير عكس الضوء ، بحيث تكون



صورة ١٠٦ - لقطة من فيلم « بيت بلا حنا » لنادية لطفى وجميل راتب ، ويظهر تأثير الإضاءة الآتية من الخلف (الكونتر) بوضوح على الكتل ورأس السيدة والرجل .



صورة ١٠٧ - لقطة من فيلم « بيت بلا حنان » لنادية لطفى وسهير صبرى فى - لقطة خارجية سلوويت تقليدية أثناء غروب الشمس .



صورة ١٠٨ - لقطة من فيلم « حسن اللول » لأحمد زكى وشيرين رضا وبها إضاءة السلوويت فى تصوير داخلى وبضوء صناعى .

الخلفية متيرة والأمامية التى بها الشئ المراد تصويره لا يسقط عليه أى ضوء وبالتالي ستظهر سوداء بالكامل فى كتلتها ، ويحدث تباين عالٍ جداً بين الخلفية الفاتحة وكتلة الأمامية السوداء .

وتكون هذه الإضاءة جميلة جداً وشاعرية فى كثير من مواقف العواطف والحب ، كما أنه يمكن بالطبع أن يستغل هذا الضوء الخاص درامياً بشكل مندع كما فعل أستاذنا مدير التصوير عبد العزيز فهمى فى فيلم « المستحيل » ، ويمكن عمل تأثير السلوويت بالضوء الطبيعي والضوء الصناعى ، وكثير من أفلامنا المصرية استغلت هذه الإضاءة فى لقطات الغروب العاطفية (انظر صور ٧٦ ألوان ، ١٠٧ ، ١٠٨) .

وأذكر أننى جعلت هذه الإضاءة فاصلاً فى أحد أفلامى وهو « الحب فوق هضبة الهرم » حيث أن المشهد الذى سيصور فى سفح الهرم ليلاً ، قد مهدت له بصعود أحمد زكى وأثار الحكيم إلى مطلع الهضبة فى جو للهرم سلوويت (انظر صورة ٧٧ ألوان) تمهيداً للمشهد المظلم التالى ، والذي سيكون بادئاً بالعتمة ليلاً ، ومع إضاءة السيارات التى يتم تصوير المشهد .

١٥ - الضوء ومركز الاهتمام فى اللقطة

يمكن عن طريق التركيز بضوء خاص على مساحة معينة داخل إطار الصورة السينمائية ، أن ألقت النظر إلى هذه المساحة وما يحدث بها لأهميتها الدرامية فى الأحداث . وبالطبع ، يمكن أن يشارك فى ذلك مع الضوء مفردات أخرى تحت يدي ، مثل التكوين والألوان والحركة ، هذا بخلاف مفردات التمثيل والمكان .

وما يهتمنى فى هذه الطريقة أن التركيز الضوئى سيأخذنى إلى سيادة ملحوظة بالصورة ، حتى إذا كان هذا التركيز بعيداً عن المنطق . (انظر صور ٧٨ ألوان ، ٧٩ ألوان ، ٨٠ ألوان ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١) .

١٦ - بقايا من الكلاسيكية

أحياناً أتصرف فى الضوء بشكل واع متأثراً بالأسلوب الكلاسيكى الذى تربينا عليه ، ومن أهم تأثيرات هذا الأسلوب ، أنه لا يترك منظر حائظ فى ديكور ما ، إلا ويعطيه إضاءة تأخذ أشكالاً ظلّية طولية أو عرضية أو مربعات ، أو أى أشكال أخرى ،

لأنه بدون هذه التقطيعات في التصوير بالأبيض والأسود ، فإن المساحات الخلفية تكون رديئة للغاية و فاتحة بشكل مزعج ، ولكنني مع ذلك استغلّيت هذه التقطيعات مع الألوان بأسلوب درامي أكثر ومبرر أحياناً للمكان ، إذ كنت أحتاج لهذا التأكيد . (انظر صور ٨١ ألوان ، ١١٢ ، ١١٣) .

١٧ - تصرفات ضوئية

يتتابنى التفكير عندما أبدأ في الشروع في تصوير فيلم جديد ، بالسؤال عن ماذا يمكن أن أضيف فيه ؟؟ . الإنتاج السينمائي المصري في زمني ضم نخبة محبة لفن السينما ، وأخرى محبة للعمل من أجل العمل فقط ، وثالثة بين هذا وذاك وتجارية النزعة والعقلية ، ولقد تعاملت مع الجميع : كثيرين من جيلي ، والقليل من أساتذة قبل جيلي ، وبعض من أبنائي . تعاملت مع واقع معمل سينمائي للأسف مساحة رداوته أكبر من جودته ، كافحت وكافح الزملاء مديرو التصوير للنهوض بهذا المعمل للألوان لسنوات ، ولكن النتيجة أصبحت الآن طبع نسخ أفلامنا خارج مصر حتى شهر قليلة مضت .

ومرت ظروف الإنتاج السينمائي بمصر ، من أزمة إلى أخرى ، ومن مشكلة إلى عقدة ، ولكن رغم كل ذلك حاولت بقدر طاقتي كفرد داخل صناعة عريقة ، وفن أحبه أن أجعل على الأقل من تخصصي شيئاً جديداً مهماً .

ماذا يمكنني أنا كمدير تصوير أن أضيفه من فيلم إلى آخر ؟؟ حتى كتابة هذا المؤلف صورت ٩٩ فيلماً روائياً ، و ٧٢ فيلماً تسجيلياً ، ومسلسلين تم تصويرهما سينمائياً ، وعدداً قليلاً من سهرات الفيديو ، وأخرجت قليلاً ، وكتبت قليلاً ، وفي أحيان أجد السيناريو الذي أقرأه لفيلم جديد ، هو نفسه سيناريو فيلم سابق صورته من قبل بسنوات مع بعض التعديلات ، وأحسن الأفلام التي صورتها من ناحية النص ، هي المأخوذة من عمل أدبي ، أو مؤلفة خصيصاً للسينما ، والباقي أفلام ساقطة القيد ، لا أب لها ، إلا الاقتباس المشوه من أفلام أجنبية ، وأمريكية بالذات . وسط كل هذه الظروف تواجدت كمدير تصوير ينشد الكمال والجمال في عمله ، متأثراً بثقافة البحر الأبيض المتوسط واعتقد أنها المحرك الأول لتفكيري في بناء الصورة ، وأنا بالرغم من كل شيء مؤمن بأننا من الممكن أن نصنع سينما مهمة محترمة مع كل الظروف المحيطة بنا . عندما أقرأ السيناريو ، يعمل خيالي على تكوين تصورات أولية للفيلم ، وعن شكل بناء الجو العام للصورة ، وهذا البناء هو أساليب الضوئية التي أتبعها مع كل المشاهد ، وبعض المشاهد



صورة ١٠٩ - لقطة من فيلم « بستان الدم » ليسرا ، يُلاحظ أن أكثر المناطق نصوصاً في الصورة الصباح الكهربي ثم تأثيره على الوجه والحائط ، مما جعل سيادة ترددية بين اللعبة والوجه .



صورة ١١٠ - لقطة من فيلم « الكثر » صور ١٩٩٢ عرض ١٩٩٣ ليوسف داود وجو الوجه له السيادة لأنه مضاء بينما باقي الصورة في الظلام .



صورة ١١١ - نقطة من فيلم «ستان الدم» لعادل أدهم، تركيز الضوء على العينين في اللقطة، يعطى أهمية للتعبير بهما، وربما لا تكون في كل استخداماتها واقعية، ولكن لها أهميتها الدرامية.

متفصلة كحالة خاصة، ثم مع الفيلم بشكله النهائي. وأفكر هل يصلح للفيلم بناء بأسلوب واحد أو بعدة أساليب لا تتأخر بينها، كل ذلك يدور في خيالي عند القراءة الأولى، مع تخطيط خفيف بالقلم الرصاص على السيناريو، لأسئلة أحب أن أطرحها على المخرج أو غيره من أصدقائي عندما أحتاج إلى مشورتهم، أو مشاهدة صور أو قراءة شيء يفيدني في استيعاب السيناريو. كما يهمني أن أعلم الظروف الإنتاجية التي سأعمل بها، لأن ذلك يؤثر تماماً على سير العمل والجودة، واضعاً في الاعتبار الظروف المادية للمنتج والفيلم.

بعد جلوسى مع المخرج والمناقشة في السيناريو، بما فهمت وتخيلت، يشاركنى المخرج التصور، ليكون فى النهاية تصوراً معاً واحداً فى كل صغيرة وكبيرة فى الفيلم وفيما يخص الصورة. ويكاد فى أحيان كثيرة يتطابق تصورى وخيالى الضوئى تماماً مع ما

تخيلته بعد معاناة أماكن التصوير، سواء الحقيقية أو المبنية داخل الاستوديو، تبلور بشكل نهائى الصور التي كانت متخيلة فى ذهنى، منتظرة التنفيذ، مع احتمالات تعديلات ممكنة لظروف القاهرة أن تحدث.

ويمكن فى هذه المرحلة من الاستعداد للتصوير أن أراجع السيناريو أو بعض مشاهدته مع نفسى، ومن المهم جداً بالنسبة لى أن يكون السيناريو معى أثناء التصوير، وأن أعرف مسبقاً ويومياً ما سنصوره، حتى أحضر نفسى ومعداتي الخاصة الصغيرة من مرشحات وخلافه.

هذه هى خطواتى فى بدء التصوير فى أى فيلم كبير أو صغير، وتكون غاية سعادتى حينما أحب الفيلم الذى أصوره، وأن أعمل مع مخرج يستطيع أن يفجر طاقاتي الداخلية، فى إبداع وابتكار صورة سينمائية موحية، فهذه لذة لا يضاهيها أى شىء آخر. ولقد كنت محظوظاً أن عملت مع العديد من نوعية هؤلاء المخرجين.

وفى موقع التصوير أخذت شهرتى من أنى سريع فى بناء الضوء والصورة والحركة، غير مكلف فى طلباتي بشكل مبالغ به، وفى النهاية صورتى جيدة، وبالطبع يرجع كل ذلك لثقتى فى نفسى وتخطيطى السابق للفيلم مع المخرج.

وأحب العمل مع مجموعة تحب بعضها، محبة لعملها، بهدف التفرغ والإجادة، ولقد عملت مع فنى إضاءة ممتازين، أمثال عبده عبد الغنى وحسين الدكش وعبد العزيز وزغلول، واستمرت أعمل أكثر مع فوزى لبيب، وهم تعلموا وتدريب أغلبهم فى ستوديو مصر بالماضى، وكذلك مع العديد والعديد من فنى الكاميرا (الميشانيسست) أمثال: النزر وعائلته وحتى وأنا طالب بالمعهد، وأبو الحسن، وعبد الرازق، وبدر وسالم والجابرى وهاشم حسين وعلى المجنون وعبد الغنى ومحمد مسلم، ونخبة من الجيل الجديد والمساعدين الأكفاء.

وقيمة من تعمل معهم بحب ويكونون متفانين فى عملهم، أنك تنجز بحبهم وإخلاصهم وفهم الكثير فى وقت قليل، وهو ما كنت أحرص عليه دائماً. كان تعاملى معهم حياً حقيقياً مع جدية فى العمل، ولا تهانون أو إهمال، مادمت أقف على قدمى بينهم فى الموقع أفهم رجالى الذين بهم حققت كل إنجازاتى، ولهم الشكر. وعود إلى سؤالى... ماذا يمكن أن أضيفه من فيلم إلى آخر؟ وبخاصة فى

الإضاءة، وهى لب موضوعنا الآن؟

فى بعض المشاهد من أفلامى أجد نفسى قد دخلت فى النمطية الضوئية المتكررة، لطبيعة الموضوع المكرر، الذى يكون عادياً وليس بالجودة المرجوة، ويحدث هنا مع



صورة ١٠٣ - لقطة من فيلم « المرأة التي هزت عرش مصر » لنادية الجندى وهي تفصيلة لنفس المشهد في الصورة رقم ٨١ ألوان .

توضع على اللمبات إلى المؤثرات التي توضع أمام عدسة الكاميرا ، وهدفى كما أوضح دائماً أن تعبر الصورة السينمائية قبل أن ينطق الحوار ، وتعزف الموسيقى .

وخلال هذا المشوار وجدت نفسى أتصرف فى مشاهد ، سأعرض بعضاً منها شرحاً وبعضاً من صور ثابتة وجدت معى ، ففى فيلم « بيت بلا حنان » ، وهو أول أفلامى الروائية الملونة (صور عام ١٩٧٥) كان فى السيناريو مشهد لصعود نادى لطفى وسمير صبرى سلم المسكن على ضوء شمعة ، وأنا مصور جديد خبرتى محدودة ، ولا أعرف كيف أصنع ذلك التأثير بشكل متقن ، وخاصة أنى لى أحيد عن أن يكون التأثير محاكياً لجودة الواقع بشكل أساسى ، واطلعت على ما عندى من كتب متعددة فى الإضاءة ، فلم أجد ما يرضينى إلا فى كتاب مدير التصوير الإنجليزى المخضرم فريدى يونج Freddie Young ، الذى اشتريته من لندن عام ١٩٧٣ ، وفيه يتحدث عن تجاربه فى التصوير ، ومن ضمن ذلك ، تأثير الشمعة المتحركة مع الأشخاص . ولقد نفذت ما قرأت بالمشهد بجودة وجمال متقن ، واعتبرت من يومها أن من يستطيع من مديرى التصوير أن يضع خبرته بعد



صورة ١١٢ - لقطة من فيلم « الشيطان يعظه » لفريد شوقى وتوفيق الدقن ، وواضح النهج الكلاسيكى فى ملء الخلفية بالظلال ، وإن كانت مبررة فى الفيلم .

بعض المخرجين متوسطى الموهبة ، ولكن مع المخرج الجيد والموضوع المميز ، يختلف ذلك تماماً ، حيث يكون تفكيرى أن أجعل الصورة تتكلم بصرياً .

وحين أبدأ فى فرش الضوء بالموقع يشور بداخلى سؤالان ، الأول : ما واقع الضوء الحقيقى ؟ والسؤال الثانى : ماذا يمكننى أن أضيقه للخروج بصورة معبرة موحية وغير تقليدية من هذا الواقع المصدق ؟؟

وكثيراً ما أقرر التصرف بطريقة مختلفة فى ضوء ما ، وذلك وليد لحظة تفكير فى الموقع ، وبعيداً عن ما خططت له سابقاً ، ويكون الحوار بينى وبين المخرج مستمراً فيما أفكر وأقترح ومدى ملائمته لدراما الفيلم ، وأكره بشكل شديد أن تكون الصورة فى أفلامى جميلة لمجرد الجمال ، ولكنى أعشق أن تكون الصورة معبرة جميلة فى المقام الأول .

وأستعمل كافة أحجام أجهزة الإضاءة الصغيرة والكبيرة المركزة والمنتشرة الخليط بين الأزرق والأحمر - سنعرف تفاصيل ذلك فى الألوان - من المؤثرات الخاصة التى

زمن مكتوبة ، فإن ذلك سيفيد أجيالاً صاعدة ، وبشكل متحضر ، أو كما قال لى مرة الفنان
الرائع حسين بيكار عندما ألقت كتاباً عن السينما وحيلها للأطفال : إن ذلك الذى فعله هو
«الصدقة العجارية» . المهم : علمت من كتاب يونج أن تأثير الشمعة يتعد بكشافين
ضوئيين صغيرين ، وليس مصدرأ واحداً كما كنت أتخيل ، أو كما هو مشروح فى بعض
الكتب الكلاسيكية مثل كتاب مدير التصوير الأمريكى جون آلتون John Alton (انظر
صورة ٨٢ ألوان) .

ولقد صورت بعد ذلك مشاهد أخرى فى أفلام عديدة مستخدماً طريقة يونج ، الذى
توفى من سنوات قليلة .

وأذكر تجربة أخرى فى فيلم «الجاسوسة حكمت فهمى» الذى كانت تدور أحداثه
بالقاهرة إبان الحرب العالمية الثانية ، حيث كانت نادية الجندي ترقص فى ملهى ليلى
ويطفاً النور فى الملهى بسبب غارة جوية من الألمان ، وتسود الشاشة والممثلة فى مكانها
ترقص ، كان مخرج الفيلم الأستاذ حسام الدين مصطفى ، وهذا الفيلم هو الوحيد الذى
صورته له ، بخلاف فيلم «الرصاصة لا تزال فى جيبي» الذى عملت فيه مع مخرج
المعارك الإيطالى فقط ، ولقد طلب منى الأستاذ حسام أن أتصرف ضوئياً عن طريق
الشموع ، باستمرار للمشاهد ، بحيث نستشعر أن الشموع فقط هى مصدر الإنارة ،
وبالطبع كانت الأفلام ذات حساسية عالية - صور الفيلم عام ١٩٩٤ - ولقد وصف المخرج
تصوره للمشاهد بأن تكون زاوية الالتقاط مرتفعة موجهة إلى مكان الراقصة المظلم ،
وبعدسة واسعة ، ثم يتقدم الجمهور من جميع الجهات فى شبه دائرة ، حاملاً الشموع ،
وكلما اقتربوا من الراقصة فى المنتصف يزداد عليها ضوء الشموع ، ولقد نفذت ذلك
المشهد مع ضوء الشموع بلمبة واحدة (بيبي) قوة ٢٥٠ وات ، بضوء بين الناعم
والمركز ، وبللمسة لونية بها لون لهب الشموع ، واعتمدت فكرتى فى التنفيذ على تعليقى
الللمبة على ارتفاع شاهق فوق مكان الراقصة ونورها موجه إليها ، وبما أنها بعيدة عنها فلن
يشعر الفيلم بضوئها الضعيف ، ثم بالتدرج أقربها عليها من أعلى مع تقدم الجماهير
بالشموع ويزداد النور عليها وهى ترقص ، حتى يحيطون بها ، وتكون قوة الللمبة فى النهاية
وكانها نابعة من الشموع المحيطة بالراقصة . (انظر صورة ٨٣ ألوان) .

وذاً أفكر فى السبيل الأمثل لاستعمال الضوء الذى سيلبى طلبى ، حتى إذا كان لمبة
واحدة ، فليست المسألة عندي أبداً عدد الللمبات ، بقدر ما هى مكان الللمبات وهدفها .
وفى مواقف أخرى استعملت وسائل غريبة فى الضوء ، أذكر منها فى فيلم «الغيرة القاتلة»
(صور عام ١٩٨١) وهو أول أفلام المخرج عاطف الطيب ، أنى لم استعمل أية إضاءة فى

مشهد حجرة نوم يحيى الفخرانى وسعاد نصر بالفيلا فى العجمى ، واعتمدت على ضوء
الشمس الساقط على أرضية الحجرة (البلاط) ، الذى أعطى الحجرة إضاءة بطريقة
غريبة ، وكان الضوء نابع من الأرض ، وكان ذلك صدفة وأعجبتنى لأنها ملائمة للمشهد
ومعناه ، لأن الصديق كان يعمل ضد صديق عمره وبالتالي كان المشهد غير سوى به شئ
من التوتر ، وأعجبنى استعمال هذا الضوء الأرضى .

وفى فيلم تسجيلى استعملت إضاءة الكلوبات فقط فى إنارة فصل المدرسة ليلاً ،
وكان ذلك فى فيلم «وصية رجل حكيم فى شئون القرية والتعليم» عام ١٩٧٦ إخراج داود
عبد السيد (انظر صور ١١٤ ، ١١٥) أو إنارتى لكوبرى امبابة بلمبات الكوارتز هالوجين
الصغيرة ، والموضوعة على جوانب الكوبرى الحديدى ذى الشكل المميز ، فقد
استعملت أكثر من ٨٥ لمبة قوة الواحدة ١٠٠٠ وات وكان ذلك فى فيلم «استغاثة من العالم
الآخر» عام ١٩٨٤ ، إخراج محمد حسيب .

أو كإضاءة السفينة الضخمة وهى فى عرض البحر ليلاً فى فيلم «جحيم تحت الماء»
عام ١٩٨٩ إخراج نادر جلال ، بنفس أسلوب الللمبات المتعددة الصغيرة ، التى يتجمع
ضوءها فى النهاية ويعطينى ما أريد ، وكانت السفينة كلؤلؤة وسط البحر المظلم ليلاً .

وان اختلف أسلوبى فى تجميع الضوء هذا بالللمبات الصغيرة فى إنارة السجن فى فيلم
«البرئ» عام ١٩٨٦ ، إخراج عاطف الطيب إذ أن المكان سجن لقهر الفكر والحرية ،
لذلك عملت على إنارة سوره من الخارج بنور واحد ، جعل السور مثل نصل حادين ما هو
داخله وخارجه ، وجعلت الإضاءة فى أبراج الحراسة الأربعة بكشافات متحركة ، ترسل
نورها يميناً ويساراً باحثاً باستمرار ، وأعتقد أنى بهذا التصرف الضوئى عبرت عما أريد .
وفى العادة ، أنا لا أحذ الإضاءة الآتية من أسفل إلا لغرض درامى ، واستعملتها حسبما
أتذكر فى فيلم «البيضة والحجر» ١٩٩٠ ، إخراج على عبد الخالق ، فى حجرة الرجل
المريض والدجال أحمد زكى يعنى له (الدريندوج) فقد أحسست أن هذا الضوء الآتى من
أسفل والمضخم للظلال على الحوائط مع البخور وجو الدجل ، أحسست أنه أكثر فائدة
للمشهد . (انظر صورة ٨٤ ألوان)

ومن المشاهد التى أحبها ونفذتها فى فيلم «سواق الأتوبيس» عام ١٩٨٣ وهو ثانى
أفلام المخرج عاطف الطيب ، مشهد خروج نور الشريف ونزوله السلم ، من شقة والده
عماد حمدي وتذكره لطفولته السعيدة فى جزء متداخل من المشهد فى لقطة واحدة ، فقط
طلب منى عاطف أن يحمل المشهد هذه الحالة الفريدة بين الواقع الحالى وذكريات
الماضى . وكان على أن أفكر فيما يمكن أن أفعله ، وبعد تفكير طلبت قطعة بمقاس معين

من زجاج شفاف سمك ٢مم وعملت منها مرشحاً (فلتر) ، بعدد رش متصفه برذاذ من مادة بيضاء ضبابية خفيفة ، حتى يكون عندي مرشح يمكن التحكم به ، وطلبت دهان جزء من السلم باللون الأبيض . واقترح عاطف أن نضع في هذا الجزء المدهون عشاً لطائر حمام ، ونفذت اللقطة بإضاءة ناعمة متشرة حتى لا أحصل على ظلال تضايقتني في الجزء المدهون ، وحملت الكاميرا بيد واحدة للتصوير ، وباليد الأخرى وضعت المرشح الذي صنعته ملاصقاً العدسة ، من ناحية جزئه الشفاف ، وصورت خروج نور الشريف ونزوله طبيعياً بالجو الحقيقي ، ولكن عندما ينحرف على (البسطة) السفلية ويبدأ في دخول الجزء المدهون ، أكون أنا زحزحت المرشح ليكون الجزء المحمل بالرذاذ الأبيض قد غطى العدسة ، فنرى نور الشريف في المشهد نفسه في جو مثل الحلم يحيطه البياض والضبابية من المرشح ، وهذا بالطبع بالإضافة إلى مؤثر التمثيل والصوت ، وعندما يبدأ في نهاية (البسطة) للانحراف مرة أخرى لتكتملة نزوله إلى الشارع ، يدخل في الجو الحقيقي الطبيعي وأكون أنا سحبت المرشح ليبقى الجزء الشفاف منه أمام العدسة ، ويعود المشهد إلى حالته الطبيعية حتى النهاية . لقطة مرت في ثوانٍ على الشاشة ، ولكنها أخذت فكراً وجهداً لتكون ممتعة في النهاية .

ومثل هذه التصرفات الضوئية الابتكارية ، تجدونها كثيرة في أفلامي وقد لا تسعفني ذاكرتي بها الآن ، ولكني أتذكر مشهداً حيرني وأطار النوم من عيني ، وهو في فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » ١٩٨٦ إخراج عاطف الطيب كذلك ، وهو مشهد تجول أحمد زكي وأثار الحكيم في سفح الهرم ليلاً ، فقد أتعبني منذ أن قرأته أول مرة في السيناريو ، لصعوبة تنفيذه ، بالأسلوب الواقعي الذي انتهجته في الفيلم عامة ، فإن هذه المنطقة تغوص في الظلام ويمارس فيها الشباب الحب بين الصخور وفي السيارات ، (انظر صورة ٨٥ ألوان) ، وقد جاءتني فكرة تنفيذ المشهد ، بدءاً من قرار الحبيبين الذهاب إلى الهرم ، وهما في ميدان التحرير ، حيث يكون جو الصورة غروباً ، وعند مطلع الهرم أمام فندق ميناهاوس يصعدان لثرى الهرم سلويت- لاحظ الصورة رقم ٩٥ المنشورة في الكلام عن السلويت- وستكون النقلة الثالثة في الظلام ، الذي ستم إنزاته بحركة أنوار السيارات الصاعدة إلى هضبة الهرم ، فتغير جزءاً من المشهد وهي تتحرك ، وأحضرت حوالى إحدى عشر سيارة لذلك ، حتى يجلس الحبيبان على صخرة في أثناء حوارهما على أنهما في حجرة النوم ، ويبدأن في تبادل القبيل ، ليتدخل فجأة ضوء قوى من سيارة الشرطة ويستمر حتى نهاية المشهد . فرحت جداً عندما توصلت إلى تنفيذ المشهد بهذه الطريقة التي أردت بها المحافظة على الأسلوب الواقعي الذي ميز الفيلم .



صورة ١١٤ ، صورة ١١٥ - لقطتان من الفيلم التسجيلي « وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم » إنتاج عام ١٩٧٦ ، مأخوذتان من الفيلم عن طريق الكمبيوتر ، ومضاءة بالكامل بمصاييح (الكنويات) بالجاز ، الفيلم إخراج داود عبد السيد .



صورة ١١٦ - لقطة من فيلم «الشیطان یعظ» لنور الشریف ولنبیلة عبید ، وإضاءة ذات موقف متأزم یلعب ظل حاجز الدرج دوراً بارزاً فی إعطائنا هذا الإحساس .

وأجد نفسی - حین أفکر فی أسلوبی الضوئی - مشدوداً إلى الواقعية البصرية بالذات فی الموضوعات الاجتماعية المعاصرة ، وكذلك أجنح بشكل ما إلى اتجاه من التعبيرية فی الصورة كما أوضحت سابقاً ، ویكون ذلك بوعی أو بدون وعی ، وأذكر من تصرفاتی التعبيرية هذه ، مشهداً فی فیلم «التخشیية» ١٩٨٤ لعاطف الطیب ، وهو مشهد حجرة نوم الدكتور (نبیلة عبید) فی منزل الزوجية ، بعد اتهام الشرطة لها فی شرفها ، وهي الطیبة المظلومة ، وقتها أحسست أن المشهد الخاص بها وهي جالسة لوحدها على طرف المخدع ، یجب أن تكون الصورة فیه معبرة بشكل ما ، فجعلت منظر الحجرة وما بها من صوان وحوائط - وكانت یلون فاتح - أكثر نضوعاً من مكان جلوسها على المخدع فی أمامية الصورة ، وجعلتها فی الظل قليلاً ، حتى تكون هذه الظلية المتناقضة مع الخلفية الناصعة ، مساعدة فی إعطاء شعورها الدفین بالظلم ، وللأسف هوجمت منها ، ومن بعض النقاد لما فعلت ولم يفهموه ، وعندما شرحت لهم هدفی ، قالوا إن الجمهور لن يفهم ما تريد !! فهو لم یعود على ذلك !! ولكنی مؤمن بأنه یجب أن یبدأ واحد على

الأقل ، فی التعود على تذوق الصورة بما تحمله من إیحاءات ، حیث أن الصورة فی السينما المصرية فی كثير من الأحيان تفتقد المعنى ومملة إلا من صفوة قليلة من الفنانین . ومن هذه التعبيرية فی منهجی تجدنی مثلاً فی فیلم «الشیطان یعظ» ١٩٨١ إخراج أشرف فهمی ، استغل ظلال وتقطيعات سور السلم بین نور الشریف ونبیلة عبید ، تعبيراً عن ترددهما فی اتخاذ قرار الهروب معاً ، (انظر صورة ١١٦) أو فی فیلم «البرئ» فی أثناء دخول المأمور محمود عبد العزیز مع زبائنه على السجن الوافد الجدید الطالب ممدوح عبد العليم ، والمجنند بلدياته أحمد زکی ، فی تناقض ضوئی واضح بین المأمور وزبائنه بإضاءة حادة قاسية وظلال على جزء من الوجه ، وین أحمد زکی وممدوح عبد العليم ، فی إضاءة صريحة یغلب علیها البیاض والشفافية ، حتى یلقى علیهم بالشعابین السامة ، ویبدأ صراخ أحمد زکی معها ، ویقترب المشاهد من ذروته لتقطع الظلال وخیالات قضبان السجن على وجهه وجسده ، (انظر صورة ٨٦ ألوان) .

أوتلك التعبيرية فی إضاءة الضحايا الأربعة فی قفص الاتهام بالمحكمة فی فیلم «ملف فی الآداب» فأضأت الأربعة بضوء زائد عن باقی الموجودین فی القفص ، ونبتت فکرتی من أنهم یقتربون من ظلم الملائكة ، إذا صح هذا التعبير ، وكنت متأثراً بأساليب رسامی عصر النهضة باستخدامهم تلك الغلالات والشفافية فی صورهم (انظر صورة ٨٧ ألوان) . وأتذكر أنه فی فیلم «کتیبة الإعدام» ١٩٨٩ لعاطف الطیب كذلك ، أننی جعلت من مجلة فی يد نور الشریف مصدراً للضوء ، ولقد أتت الفكرة لحظیة ، حین كنت أضبط الإضاءة على المشهد ، وفی نفس الوقت كان المخرج یقوم بعمل بروقات مع الممثلین ، وكنت ضببت زاوية نور الشریف ، والعمل جارٍ على ضبط زاوية معالی زاید ، وكان نور الشریف بالمشهد یعرض علیها صورة منشورة فی إحدى المجلات لزوجه السابقة ، فانعكس الضوء من المجلة على وجه معالی زاید قبل أن أضبط إضاءتها ، وأعجبنی التأثير ، ووجدت أنه مناسب فی كشف الحقيقة ، وأنه الخطوة الأولى فی تتبع المجرم الحقیقی ، واقترحت على عاطف تصرفی الضوئی الجدید ، فرحب به بنظرته الفنية المميزة (انظر صورة ٨٨ ألوان) .

وأذكر أنى أول من استغل أشعة الليزر فی التصوير السینمائی ، وذلك فی فیلم «البیضة والحجر» ١٩٩٠ ، إذ كان منتج الفیلم مدحت الشریف قد أحضر جهازاً إشعاعياً لليزر لیستغله على مسرحه فی الروضة ، فأقمناله دیکورا خاصاً فی الاستودیو وهو حجرة مكتب الدجال أحمد زکی ، ووضعنا حول مكان جلوسه ومكتبه شاریو دائرياً ، وكانت اللقطة بأن یلف الشاریو حول المكتب ومعها أحد زبائنه ، وكانت الأشعة المتعددة تتشر فی

اللقطه بشكل مذهل تتحرك في كل مكان وتدخل العدسة ، وكان مشهداً غريباً مع الليزر .
(انظر صورة ٨٩ ألوان)

كما استعملت الدخان في لقطات كثيرة لخلفيات درامية ، أو استعراضية ، وأذكر منها
مثلاً فيلم « عمر ٢٠٠٠ » عام ٢٠٠٠ إخراج أحمد عاطف ، في طقوس مغارة عبدة الشيطان
فأعطاني ذلك الإحساس الشاذ الغريب للمكان . (انظر صورة ٩٠ ألوان)

إن تشكيل مفردات الضوء هو أهم عنصر تشكيلي للصورة السينمائية بيد مدير
التصوير ، ومن خلاله يبدو نبوغه أو حالته العادية أو ضعفه ، ولقد حاولت ذلك بقدر
ما أستطيع وأملك من رؤية ، وتعلمت من أساتذة عظام مصريين وأجانب ... ومازلت
أتعلم .

وأجد في الكثير من تصرفاتي الضوئية ، إمتداداً لجذوري الأولى وعملي على
تطويرها أولاً بأول ، وربما كان أهم ما حاولت أن أضعه على الشاشة دائماً ، هو روح
التعبير في المشاهد ، التي أحياناً تمر مر الكرام ولا يشعر بها أحد ، وأحياناً يشعر بها
المشاهدون والنقاد ، وهذا يرضيني . في إحدى المرات استخدمت ضوء الفجر في لقاء
الأعداء بين المقابر ، كرمزية لزرق الموت والنصرعات البائدة ، في فيلم « الشيطان
يعظ » بين فريد شوقي وعادل أدهم ، تكلم عنه بهذا المعنى وشعر به الناقد الصديق سمير
فريد ، ومرة أخرى استعملت لأول مرة بمصر العدسات النصف بؤرية ، لضبط
المسافات القريبة والبعيدة ، في الفيلم نفسه وهذه العدسات مستعملة من عام ١٩٤١ في
فيلم « المواطن كين » ، فالتقط هذا الاستعمال الغريب الكاتب الصحفي ضياء الدين
بيبرس وكتب في مجلة الكواكب بتاريخ ١٩٨١ / ٧ / ٧ « ترك العدسة تملأ الشاشة
بوجوههم لتشي بكبرياء ، بلا خوف بأدق مشاعرهم ، والحق أن فيلم « الشيطان يعظ »
هو أكثر الأفلام المصرية التي رأيتها في حياتي استعانة باللقطات المكبرة (الكلويزات)
التي تملأ الشاشة » .

١٨ - إضاءة لمبات الفلورسنت

في القليل من المشاهد السينمائية اعتمدت على مجموعة اللمبات الفلورسنت في
التصوير ، فإذا كان المكان حقيقياً مثل صالة تحرير في جريدة ، أو بهو في مكان عام ،
أو ممرات في مستشفى أو مبنى إداري ، وشدة نور هذه اللمبات كافٍ للتصوير . بعد تغيير
نونها بمرشح خاص ليلائم الفيلم بالكاسيرا ، وتكون الحاجة إليها كجزء من واقعية المكان

وكثرتها ، ومن الصعب التخلص منها ، ومن ميزات هذه الإضاءة أنها ذات ضوء منتشر
ناعم .

ويوجد منها نوع يعطى إضاءة دافئة حمراء قليلاً ، وهي مستعملة قليلاً في بلادنا ،
ولكن أغلب إضاءة لمبات الفلورسنت زرقاء تحت درجة حرارة ٥٥٠٠ كلفين kelvin .

١٩ - الإضاءة تحت الماء

الإضاءة تحت الماء تنقسم - كمشكلاتها على الأرض - إلى إضاءة طبيعية وإضاءة
صناعية ، والضوء الطبيعي هو ضوء النهار ، حيث تتخلل أشعة الشمس الطبقات العلوية
من الماء وتصل إلى أعماق معقولة ، وتقل شدتها كلما زاد العمق . ويمكن تقوية ضوء
النهار تحت الماء بعواكس عبارة عن مرآة مساحتها متر في متر وتكون جيدة في الأمتار
العشرة الأولى من الأعماق ، وهو عمق مناسب للتصوير تحت الماء ، حيث ستكون
ألوان الكائنات وكل شيء جيدة ، بدون الاعتماد إلا على ضوء الشمس والنهار .

والوسط التحت مائي في البحار بالذات ، يعاني من ظواهر طبيعية تقلل من جودة
الصورة والإضاءة ، مثل الإمتصاص الطيفي للألوان حيث تعمل طبقات الماء كمرشح
للألوان كلما زاد العمق ، وكذلك الإنكسار . فإن الضوء ينكسر بزواوية حادة في الوسط
الأكثر كثافة ، ويعزى انكسار الضوء إلى اختلاف سرعته في هذين الوسطين ، كما يعاني
من الانعكاس المستمر بنسبة كبيرة . ويزداد هذا الانعكاس بزيادة حركة ماء البحر ويقل
بسكون حركته ، كما أن الوسط المائي يساعد على انتشار الضوء فيه ، وبالتالي ستكون
طبيعة الإضاءة تحت الماء منتشرة بالضرورة ، وتعمل جميع الظواهر السابقة على تشتيت
نسبة كبيرة من الضوء الطبيعي تحت الماء ، وتزيد نسبة التشتيت إذا كان هناك عوائق في
الماء في موسم التكاثر بالربيع .

أما الإضاءة الصناعية فهي إما عن طريق بطاريات قوية ، أو إضاءة تعمل بمولدات من
السطح بتيار كهربى D.C. ، أو عن طريق مشاعل متوهجة تحت الماء تعمل باشتعال
الماغنسيوم . ويجب في الإضاءة السينمائية تحت الماء أن نحترس في توجيه الضوء
الأمامي بالنظرية الفوتوغرافية السابق شرحها ، حيث أن ذلك سيجعل الصورة رديئة للغاية
لانعكاس الضوء من آلاف العوائق الدقيقة (البلانكتون) في الماء . وأفضل سبل الإضاءة
تحت الماء أن يكون توجيه الكشافات جانبياً أكثر ، ومن المهم إضاءة الوجوه تحت الماء
حتى لا تظهر زرقاء مثل وجوه الموتى .

الباب الثاني

في الألوان

• ربما لم يحظ شيء باهتمامي الشديد ، مثلما حظيت قضية الألوان واستخدامها السينمائي في وجداني ، وعاصرت ما يمكن أن نطلق عليه تطور مفهوم استخدام اللون درامياً في الأفلام ، في العقدين السادس والسابع من القرن الماضي . وكتبت العديد من المقالات أستكشف وأحلل ذلك ، وبالرغم من هذا الاهتمام المبكر ، إلا أنني لم أستطع أن أصنع في أفلامي حقاً ما أؤمن به ، وأحبه لونيّاً في السينما ، إلا بشكل محدود للغاية ، وفي شذرات هنا وهناك وفي بعض من أفلامي ، ومع القليل من المخرجين ، حين أجد فرصة لاستخدام اللون بشكل ما درامياً مع الحدث ، ولقد سببت لي هذه التصرفات مشاكل ، سواء مع المعمل أو المنتج ، وكذلك مع بعض من المخرجين محدودى الثقافة ، وكان الجهل البصري والتشكيلي عدوى في تجاربي اللونية هذه .

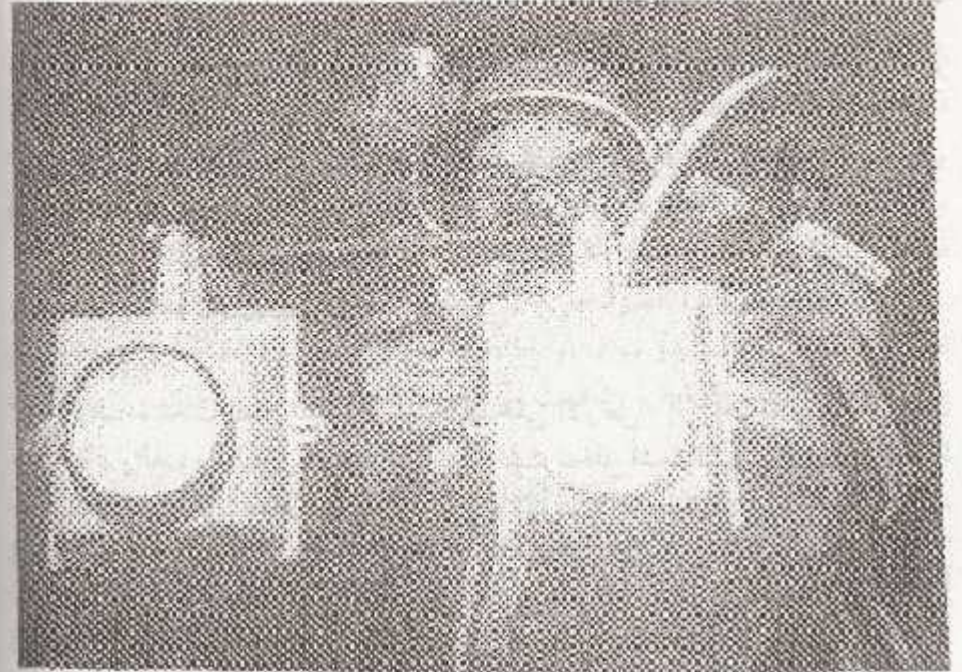
والحقيقة التي يجب مواجهتها بشجاعة أننا في مجتمعنا ، تربينا وتعودنا وثقفتنا على القراءة والسماع (الحوار والقص) ، ولم نترب بجانب ذلك على ثقافة الرؤية .

ثقافة الرؤيا يجب أن تبدأ من إحساسنا بجمال الأشياء حولنا ، الخضرة .. والشجرة .. والزهرة .. والشارع .. والرصيف .. والمباني .. والنهر .. والصحراء .. الحياة نفسها بجمالها وألوانها .

وإذا أهدرنا قيم الجمال حولنا في كل شيء .. فماذا نرى؟؟

وثقافة الرؤية أو العين من أهم الأسس التي تشكل حب ووله الإنسان بمجمعه ، وتعمل على سمو روحه ونضج عقله ، بجانب باقى الأسس والروافد ، فالإنسان ترى عينه من مولده إلى مماته .. ويتعلم من هذه الرؤية الكثير .

فمن المهم أن نشئ أجيالنا ومن الآن ، ونعلمهم مع قيم الحياة والدين والسلوك والذوق ، كيف يتذوقون ويحبون الجمال ويحترمونه ، وهذا لن يحدث إلا حين نضع مناهج جديدة صارمة نغرس بها هذا في أبنائنا من الصغر .. وأتمنى أن يحدث .. والله على كل شيء قدير . أتذكر في طفولتي أنني كنت مبهوراً بموسيقى وزى الحرس الملكى ، أثناء عزفهم أمام منزلنا بميدان عابدين (الجمهورية حالياً) ، وبذلك الممشوق القوام متقدم الصفوف ضابط الإيقاع الذى يقذف (دبوسه) إلى عنان السماء ويلتقطه مرة أخرى ، وكنت أنتظر كطفل أن يخطئ مرة .. ولكنه لم يخطئ أبداً ، كنت أحلم أن أكون



صورة ١١٧ المؤلف حاملاً إضاءة صناعية تحت الماء في التجهيز لتصوير أحد اللقطات

ولقد حاولت في الغوص الليلي أثناء تصوير مشهد تحت الماء ليلاً في فيلم « جحيم تحت الماء » ١٩٨٩ إخراج نادر جلال ، أن أوزع الإضاءة في أثناء تقدم الغواص بين الصخور ليصل إلى صندوق الألماس ، وإن كنت فعلت ذلك بتواضع خبرتى أيامها تحت الماء ، حيث كنت متأثراً بعمل وفكر التصوير الأرضى - إذا صح هذا التعبير - ووضعت إضاءة خلفية بزوايا منخفضة ، وتقدم الغطاس من خلالها مشعلاً بطاريتته ، فأعطتني تأثيراً فرحت به ولم يلاحظ الضوء الصناعى المستعمل من الخلفية ، لكل العوامل التي ذكرتها من قبل .

وعموماً ، لمعلومات أوفر أرجو الرجوع إلى كتابي « التصوير السينمائي تحت الماء » طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٦ (انظر صورة ١١٧)

مثله يوماً ، الميدان ينظف ويرش بالماء يومياً ، وفي ساعة الغروب يأتي ذلك الرجل بعصاه الطويلة ، ليشعل مصابيح الغاز في الميدان ، والمواجه لشرفتنا ، وأرقب هذه الشعلة وهي بالتدريج تحيل هجوم ظلمة الليل إلى نور ، ذكريات تمر سريعة متقطعة أحاول أن أعلم منها ما الذي شد انتباهي للجسمال وتذوقه منذ طفولتي . . . لا تأكد أن الجو المحيط بي كان له دخل كبير جداً في ذلك .

ومن ضمن هذه الذكريات الملونة - إذا صح قول هذا - ذلك الموكب الملكي بالعربات التي تجرها الخيول بلونها الأحمر والأسود وهي متوجهة إلى البرلمان ، أو نزهة يوم الجمعة إلى حديقة الأندلس أو حديقة الحيوان التي كانت تمتاز بطرفات مرصوفة بالزلط الملون بأشكال متداخلة زخرفية جميلة ، ولا أعلم ماذا حدث لهذه الطرقات ، فلم أجدها عندما ذهبت مع حفيدتي منذ سنوات ، ولتدخل حياتي مرحلة البهجة الملونة في الأفلام . . . كما أسميها أنا ، وهذا الكم الهائل من الأفلام الاستعراضية الملونة لفريد أستير وجين كيلي وبوب هوب وإستر وليامز ، نشاهدهم في دور العرض المحيطة بحياتنا : ستراند وبارادى وكرنك وركس وسان جيمس والكورسال وهي كلها دور سينما صيفية ، بخلاف دور السينما الأخرى .

ثم تأتي الرحلات المدرسية التي كان الاهتمام بها عظيماً ، فقد كانت مدرستي « الناصرية » في حي معروف وأتذكر رحلة المتحف المصري ، كان ذلك في حوالي عام ١٩٥١ ، لم تكن الرحلات لعباً وتهريجاً وإن كان ذلك موجوداً ، بل كانت نوعاً من التثقيف ، وعلق في ذهني من هذه الرحلة ذلك الكم الهائل من الذهب في آثار توت عنخ آمون ، وإن كنت قد انتهت بشكل ما للتاريخ . . . ذكريات كثيرة لا تحصى . !!

ولكن وعيى بقضية اللون في الأفلام جاء بعد ذلك بسنوات عديدة ، عندما بدأت أهتم بالسينما كفن ، وأتذوق وأناقش الأفلام مع الزملاء والأصدقاء بجمعية الفيلم التي انضمت إليها في أوائل العقد السادس . . . وهذه المناقشات والمشاهدات أوصلتني إلى أهمية الفنون الأخرى . . . ومن أهمها الفن التشكيلي .

ماذا أحببت يا ترى في الألوان السينمائية ؟؟ أنا أؤمن بأن اللون في الأفلام بجانب أنه واقع حتى تسجيلي ، إلا أنه كذلك يمكن أن نتدخل به كمفردات لونية تساعد وتدلل على أشياء حسية في المشهد السينمائي ، هذا الحس بطريقة لا شعورية يساعد الدراما المرئية ، وهذا ما أحببته في الألوان سينمائياً . كما في الفن التشكيلي ، فإن عمل ورؤية الفنان الذاتية ، هي ما يظهر على اللوحة ، بعدما شكلها وجدانه وعقله وأحاسيسه ، لتلقاها نحن كمشاهدين ، بالقبول والاستحسان أو الرفض . إن رؤيتي لقضية قيمة الألوان في السينما

وفي عقلي شبهة بمنطق الفنان التشكيلي ، مع عدم إغفال باقي عناصر تصنيع الصورة في السينما ، ما أحبه وأؤمن به عبرت عنه كتابة في مرحلة تكويني الفني ، قبل أن أمارس التصوير كمحترف ، وربما عرض بعض من عناوين هذه المقالات يعطى فكرة عن ذلك : « قضية اللون والسينما » و « الألوان في فيلم الخيول النارية » و « الألوان في فيلم تكبير » و « الألوان عند كلود ليلوش » و « الأسلوب السينمائي في تقديم الأغنية » و « عن قصة الحى الغربى » و « انفجار » و « سينما الشباب والجوائز العالمية » و « الألوان والفيلم المصرى » ، وهذه المقالات نشرت في نشرات جمعية الفيلم ونادى السينما ومجلة الكواكب ومجلة السينما والمسرح في الفترة بين عامى ١٩٦٨ و ١٩٧٠ كان هدفي أن أبين للقارئ ولتفسى مدى التطور الذى كان يحدث وقتئذ في بلورة قيمة ومعنى الألوان سينمائياً ، حيث وجدت الألوان مكانها درامياً بالكامل في الأفلام ، وإن كان هذا لم يحظ بنفس الاهتمام عندنا . ولقد أصبحت الآن الألوان في الأفلام العالمية ذات مستوى رفيع الإبداع ، ولا تدخل فقط فيما حلمته مقالتي بالماضى ، بل لها استخدامات واتجاهات عديدة ومختلفة ، أوضححتها بالتفصيل في مؤلفى السابق « اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية » الصادر عن مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٣ ، ولا داعى لتكرارها مرة أخرى .

ماذا فعلت أنا كمدير تصوير متحمس لقيمة الألوان في أفلامى ؟ مع واقع سينمائى مصرى محدود ، وسينما لا تؤمن بالتجديد والتطوير إلا بشق الأنفس ، تندرج تجاريتى ومحاولاتى تحت ثلاثة عناوين ، وهى :

- ١ - التصادم مع الواقع التقنى والفنى .
- ٢ - احتياجات لونية .
- ٣ - العمل على مرجعية تشكيلية .

وأحب أن أؤكد أنه ليس عندنا تطور حقيقى ملحوظ في قيمة الألوان في السينما ، وبشكل يجعل التغير وارداً ، ولكن ربما لا يمكن أن أهمل ذلك الاستخدام الأكثر جمالاً ونضجاً في استخدام الألوان في أغاني الفيديو كليب ، وربما يرجع ذلك إلى أنها أغانٍ صغيرة ، ويتم تشكيل ألوانها بعد ذلك في عملية المونتاج الإلكتروني ، ولكنها تفعل شيئاً ما على الأقل في الماء الراكد ، وربما هذا يؤدي إلى تطور الألوان في أفلامنا مستقبلاً .

١ - التصادم مع الواقع التقنى والفنى

● الواقع المؤلم الحقيقى الذى واجهته في بداية عملى كمدير تصوير جديد أنا وجميع

الزملاء ، واقع المعمل السينمائي الملون عندنا ، فإن عدم انضباط معايير الجودة جعل من المعمل بالنسبة لأي مدير تصوير كابوساً مستمراً في كل فيلم يصوره ، فلا تصحيح للألوان جيد ، بل العكس مسحات لونية غير مرغوبة ومستمرة ، لا طبع للنسخ بعد التصحيح قياسي ، كل نسخة بطروف مختلفة عن الأخرى ، كيماويات درجة ثالثة - للظروف السياسية - واستهلاكها في التشغيل أكثر مما يجب ، مما يسبب مسحات صبغية على النسخ الملونة ، وأعطان ميكانيكية دائمة في التشغيل ، زد على ذلك إهمال العاملين في سلوكهم العام ، فلا مانع من أكل سندوتش فول أثناء طبع النسخ ، وما سببه من عدم نظافة النيجاتيف والبيوزيتيف ، أو ترك آلة التحميص والذهاب للبوفيه لشرب الشاي مادامت هذه الآلات تعمل لوخدها ، فإذا حدث عطل مفاجئ ، يكون المستور عن الآلة في البوفيه ، فيدمر النيجاتيف المصور ، الذي بذلنا فيه جهداً لأيام في العمل . . وهكذا ظروف قاسية جداً بالنسبة لصناعة تجارية ناجحة ، وفن كان يجب أن يعامل في جميع المستويات التي مرت بها صناعة السينما بمصر ، بنظرة أفضل .

والحقيقة ، بذلت محاولات جادة مع عدة مسئولين وبالذات أيام القطاع العام للسينما ، للإصلاح والانضباط ، وكان ذروتها افتتاح المعمل الجديد في مدينة السينما عام ١٩٨٩ باسم (معمل ستوديو مصر الجديد) ، وبدأ عملاً متطوراً عن كل ما سبق ، إلا أنه بالتدرج لحق بإهمالات الماضي .

حتى أنه للأسف منذ أكثر من سبع سنوات وحتى الآن يتم طبع نسخ الأفلام المصرية بالخارج ، وبخاصة في أوروبا ، وعندما ارتفع فجأة اليورو والدولار في يناير ٢٠٠٣ ، أرسلت الأفلام لتطبع في الهند وتركيا وغيرهما ، ولقد أظهرت هذه المعامل الأجنبية الصورة الملونة لمدير التصوير المصري في أبيه حالاتها بعدما كانت ضائعة في المعمل المصري .

وتكمن أهمية المعمل السينمائي لمدير التصوير ، في أن المعمل مسئول عن إظهار كل ما صنعه وتخيله وجسمه بإبداعه ، وأصبحت محبوسة داخل الفيلم كصورة كامنة لم تظهر بعد ، إلا من خلال عمليات تشغيل فنية متسلسلة بالمعمل ، ولهذا فإن وجود معمل جيد شيء مهم ، وفي مصر ، يقف مدير التصوير على حد السيف في عمل المعمل المصري ، أما في الخارج فقضية المعمل الجيد محسومة ومنتهية تماماً منذ سنوات .

والتصحيح اللوني للصورة من أهم وظائف المعمل ، لاختلاف ظروف التصوير من ساعة لأخرى نهاراً ، أو من ديكور إلى آخر ، وضبط هذا الاتزان يجب أن يكون مقبولاً ، وكان يتم في أفلامى الأولى سواء تسجيلية أو روائية يدوياً وتحت رحمة نظرة المصحح ،

وكان هناك أيامها مفهوم سائد ، أن تعطى الصورة زيادة في الأحمر لدلالات جمالية ، وكنت أعارض ذلك في أفلامى وأنا مصور جديد ، وأدخل في صراع لأفرض الوانى على الفيلم ، الذى كنت فيه أستبعد سيطرة هذه الزيادة الحمراء ، وكان ذلك يسبب لى صداعاً إضافياً فى المعمل .

وربما من سرد هذا الموقف يقف القارئ على مدى المعاناة التي كان يلاقيها مدير و التصوير فى المعمل ، فقد ذهب أحد الزملاء إلى المعمل شاهراً مسدسه ، طالباً تنفيذ أوامره بدون تدخل فنى جاهل من بعض العاملين ، رأيتم إلى أى حد وصلت الأمور !! وأذكر حين عرض فيلم « طائر على الطريق » فى مهرجان مونتريال بكندا فى صيف عام ١٩٨١ ، أن قولت النسخة المعروضة - وهى أفضل بكثير مما يخرج المعمل - باستهجان لرداءة الطبع ، وحدث نفس الشيء مع فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » عندما عرض عام ١٩٨٤ حسب ما أتذكر فى مهرجان كان بفرنسا فى أسبوع المخرجين ، كما ذكر لى المخرج عاطف الطيب ، أما فى مونتريال فقد كنت موجوداً أنا والمخرج محمد خان . وحتى بعد وصول أجهزة متقدمة للتصحيح بعد ذلك ، كانت تحتاج لصيانة مستمرة ، وللأسف لا تتوافر عندنا ، ويستعان فى كثير من الأحيان بخبراء من الخارج للضبط ، إلا أن سوء التشغيل كان يؤدي إلى تخريبها مرة أخرى . . وهكذا .

والغريب الآن هو ما يحدث فى المعمل تحت إدارته الجديدة ، حيث تتوالى عليه الأجهزة الجديدة وكأنها هى التى ستصلح الحال ، والمطلوب أن نضع خطة لرفع كفاءة العاملين مع الأجهزة بشكل يجعل عملية التشغيل ذات جودة قياسية بالدرجة الأولى ، ولا يهمنا إن كانت الحوائط مجلدة بالخشب الجميل من عدمه .

وأنوه أننا فى عصر مختلف ، أصبحنا فى زمن تكنولوجى متغير فى صنع الصورة ، التى تعتمد أكثر الآن وبسرعة على البناء الرقمية (الديجيتال) فى كل شيء ، وما هى إلا سنوات قليلة ، وأقرب مما يتصور الكثيرون ، ليكون التصوير السينمائي والمونتاج والعرض عن طريق الاسطوانات بالليزر الرقمية ، ولن يبقى للمعمل السينمائي ، إلا الدور التاريخى وظيفه للأفلام القديمة لتنتقل إلى اسطوانات رقمية ، وستنتهى تماماً قيمته المادية والفنية التى اكتسبها فى الماضى فى طبع النسخ وتحميصها ، وهذا ليس كلامى ، بل هو رأى الدراسات المستقبلية التى حدثت فى هولبوردها نفسها بحلول عام ٢٠٠٠ ، ومن قلعة صناعة الخيال فى العالم .

• ومن ضمن ما صدمنى فى بداية حياتى العملية فى التصوير السينمائي ، الفيلم الخام الملون ، فى أول أفلامى كمحترف وكان ذلك فى عام ١٩٧٠ ، تبنانى الفنان شادى

عبد السلام مدير المركز التجريبي التابع للمركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة ، الذى يديره الفنان والكاتب حسن فؤاد ، حيث أنشأته وزارة الثقافة للنهوض بالفيلم التسجيلي والقصير والأفلام المتحركة والمعرض وجلبت له الخبراء من الخارج لتدريب العاملين ، وكان ذلك فى عهد الدكتور ثروت عكاشة وزيراً للثقافة . وكنت مازلت طالباً بالعام الثالث بالمعهد ، كان الفيلم إخراج أحمد متولى - المونتير المشهور بعد ذلك - وعن صناعة الزجاج الملون اليدوى بطريقة النفخ القديمة ، كانت الظروف السياسية التى تمر بها بلادنا عقب نكسة عام ١٩٦٧ ، قد جعلتنا نستورد أفلاماً خاماً من ألمانيا الشرقية وقتها ماركة أرفو ORWO ، وهو خام ملون أصلاً ماركة أجفا AGFA الألمانية الذى أصبح بعد هزيمة ألمانيا النازية فى الحرب العالمية الثانية يصنع فى ألمانيا الغربية بنفس اسمه القديم وفى ألمانيا الشرقية باسمه الجديد أرفو ، وكان القطاع العام وقتها هو المستورد الوحيد لهذا الخام الملون .

ما حدث لى فى هذا الفيلم يفوق الخيال ، ويمكن أن يعتقد ويهزم أى مصور جديد شاب ، فأول العقبات التى واجهتنى ، الهجوم الشديد بالشكاوى المكتوبة من زملاء المصورين الذين تخرجوا قبلى فى المعهد ضد الأستاذ شادى وضدى ، وكان لب الشكاوى كيف يستعان بطالب لم يتخرج بعد فى تصوير فيلم للمحترفين ، ومن ناحية المنطق لهم كل الحق فى كل ذلك ، ولكن من الناحية الفنية رد عليهم الأستاذ شادى ، بأنه يدير مركزاً تجريبياً وأن من حقه أن يعطى فرصاً لمن يراهم واعدين فى تخصصاتهم ، ومرت أول عقبة .

وكمصور جديد ، صورت ، اختباراتى على علبه من الخام الملون وبشكل أكاديمى ، وعرفت مزايا الخام وعيوبه ، وحساسيته الطيفية للألوان والضوء ، وبدأنا التصوير فى ورشة زجاج فى حى الحسينية ، وأنهينا الفيلم فى عدد محدود من الأيام ، ليخبرنا المعمل بأن هناك علباً من المصورة لم تشعر بالضوء تماماً ، وعلباً أخرى شعرت بالتعرض قليلاً وبعض العلب جيدة ، كارثة ما بعدها كارثة ، وبالذات لى !! وبدأت أبحث عن السبب ، واثابنى عدم الثقة فى النفس ، بالرغم من كونى متأكداً تماماً من اختباراتى المسجلة عندى للخام ، ماذا حدث ؟ وقتت بعمل اختبارات على العلب المتبقية من التصوير ، لأكتشف أن كل علبه لها حساسية ضوئية مختلفة ، وأن سبب ذلك هو التخزين السيء للخام فى مخازن القطاع العام ، بالرغم من أن كل العلب تحمل رقم تشغيل واحد فى المصنع . وأهمية رقم التشغيل EMULSION NO. أن يعرف المصور أن تصنيع الخام تم فى ظروف قياسية واحدة فى طبقته الحساسة .

وعندما عرفت السبب استرحت ، وزادت ثقتى فى نفسى وقدراتى العلمية ، واستطعت أن أتخطى هذه الكبتة بسرعة ، بالرغم من نسج الإشاعات المغرضة لتدميرى مهنياً . . ولم يكتمل الفيلم ليومنا هذا .

أما فيلمى الملون الثانى فكان على نفس النوعية من الخام ، بعدما عرفت عيوب كل علبه منفردة مع الفنان الصديق المخرج أحمد راشد وكان عام ١٩٧٢ بعد تخرجى من المعهد ، باسم « كهربة الريف » ، ولقد كنت أعرض بعض العلب فى التصوير وتحت سماتنا الساطعة بفتحة عدسة مقدارها ٥,٦ لبطء حساسيته .

والحمد لله لم يستمر الوضع طويلاً ، حيث اختلفت الظروف السياسية والاقتصادية ، ونشطت شركة كوداك بمصر وتم استيراد خامات إيستمان الملونة ، وكان فيلمى الملون الثالث ، مصوراً بهذا الخام وهو مع نفس المخرج باسم « رحلة سلام » عام ١٩٧٣ ، وتم تصويره بالكامل بالخارج فى أوروبا .

وعملت فى أزمة مختلفة بأنواع أخرى من الخامات الملونة ، وفى ظروف أعرضها سريعاً ، فمع الاستعداد لتصوير الفيلم الروائى « سواق الأتوبيس » عام ١٩٨٢ ، كان منتج الفيلم الأستاذ صبحى إمام قد تلقى اتصالاً من صديقه مدير معمل ستوديو مصر سابقاً الأستاذ أحمد صبرى ، ليعلمه بأنه يعمل حالياً مديراً لتسويق أفلام وخامات فوجى FUJI اليابانية ، وأن سعر علبه الخام الملون السينمائى تقل عن مثيلتها من إيستمان كوداك بحوال ١٢٥ جنيهاً حسب ما أذكر ، وحين طلب منى الأستاذ صبحى المشورة لأن ذلك سيفرق معه فى تكاليف ميزانية الفيلم ، طلبت منه أن يحضر لى علبه خام ، لأقوم باختباراتي عليها ، حتى أكون رآياً ، وكنت أعلم من مطالعاتى فى المجالات المتخصصة ، أن أفلام فوجى حصلت على الأوسكار - جائزة الأكاديمية الأمريكية للعلوم وفنون السينما - عن تصنيعها فيلماً خاماً جديداً ملوناً ذا حساسية أكثر وبجودة أكبر ، وكان ذلك فى عام ١٩٨١ ، وبعد اختباراتى ، قررت أن أصور الفيلم بهذا الخام ، وكذلك أفلاماً كثيرة بعد ذلك لى ولغيرى من زملاء ، وأصبح لهذا الخام الملون سوق كبيرة بمصر ، وكان فيلم « سواق الأتوبيس » أول الأفلام التى صورت بهذا الخام بمصر .

أما بالنسبة للخام الملون أجفا ، فقد طورت شركة أجفا خاماً جديداً لها عام ١٩٩٢ ، ودعت مجموعة من مديري التصوير المصريين إلى حضور حلقة دراسية (سيمينار) حول هذا الخام الجديد فى مدينة أنتورب ببلجيكا ، وكان معى زملاء ومسييس مرزوق ، ونسيم ونيس وعبد اللطيف فهيم وماهر راضى ومحسن أحمد ومن التليفزيون المصور أحمد يوسف ، ومدير معمل الألوان وقتها صلاح عبد الحليم والكيميائى شوقى العريى ، (انظر

صورة ١١٧) وترجع أهمية هذا الخام إلى أن الليل فيه كان ذا مسحة سوداء ، وليس مثل باقي الأفلام الأخرى ذا مسحة زرقاء ، وهذا أعجبني ، حيث كنت أستعد لتصوير فيلم « الطريق إلى إيلات » الذى تدور أحداث كثيرة منه ليلاً .

وطلبت من إدارة المشتريات بالتليفزيون أن يمدونى بهذا الخام لهذا السبب ، وبالفعل تم تصوير الفيلم به وللأسف أوقفت شركة أجفا بعد ذلك بسنوات تصنيع خام النيجاتيف هذا وأصبحت تتوافر بالسوق المصرية خامات كوداك وفوجي ، ثم تراجع الأخير واستمر كوداك فى السوق المصرية . ومما لا شك فيه أن نوعية الأفلام الآن اختلفت تماماً من حيث الجودة والحساسية العامة والطيفية والبناء الحبيبي عما سبق عندما بدأت كمدير تصوير ، فقد وصلت الحساسية الآن فى الأفلام الملونة ذات الحبيبات الدقيقة إلى ASA ٨٠٠ ، ويمكن أن تصل إلى ASA ١٠٠٠ إذا كان الفيلم طازجاً خارجاً من المصنع ، ولقد استعملت هذا الخام فى مشهد النهاية فى فيلم « عمر » ٢٠٠٠ وقمت بإضاءة الهرم ليلاً بعدد اثنين فقط من اللمبات المركزية HMI واحدة ٢,٥ كيلو وأخرى ٤ كيلو ، بعد تغيير لونهما الطيفي من الأزرق إلى الأصفر ، بالمرشحات الجيلاتينية ، هذا التقدم التكنولوجي الكبير فى صناعة الأفلام الملونة ساعد كثيراً فى ظهور الصورة السينمائية الحديثة على الشاشة ، فى أبهى حالاتها ، وخاصة أنه يتم ضبطها وطبعتها فى معامل خارجية .

● اسم عملي فى التصوير السينمائي ، بالعمل فى الأماكن الحقيقية الأصلية ، فقد كانت إجادتى فى تصوير الأفلام التسجيلية هى مفتاح عملي فى الفيلم الروائي ، ولقد نقلت أشياء كثيرة فى الأسلوب التسجيلي إلى الفيلم الروائي منها :

- الاعتماد على مصادر ضوئية قليلة .
- الاعتماد على الكاميرا الحرة المحمولة باليد .
- التصوير فى الأماكن الحقيقية بجودة .
- احترام مصداقية الأسلوب الواقعي فى الضوء والحركة والمعالجة .
- الميل إلى تعبيرية بسيطة .
- سرعة فى التنفيذ لم تكن مسبقة فى العمل الروائي .
- إجادة تامة فى العمل بالشوارع والأماكن المزدهمة بما يسمى تجاوزاً (بسرقة اللقطات) .
- ولقد عملت مع مخرجين من جيلى أغلبهم يحبون ويعتمدون على إتقانى لهذه الوسائل فى التصوير .

إلا أن أهم مشكلة ممكن أن تواجهنى وأنا أعمل فى الأماكن الحقيقية ، أن أتعامل مع مكان يفرض نفسه بواقعه وألوانه ، وعلى أن أستخلص منه بقدر المستطاع الجمال الذى أشده فى عملي ، وربما هذا ما جعل تصويرى يختلف عما هو سائد وقتئذ . وفى الأماكن الحقيقية كنت أستطيع أن أتدخل بحدود ضيقة فى تغيير ألوان بعض الأشياء ، ولكن فى أحوال أخرى عديدة تبقى الأماكن بألوانها المعروضة على . ولكن : كيف أتعامل مع هذا الواقع اللوني ؟ فى هذه الأماكن الحقيقية عند اختيارها مع المخرج يكون الهدف النهائى أنها تصلح لموضوع الفيلم ، وتلائم أحداث شخصياته ، وكنا نذهب للمعاينة ، وعندما يعجب المخرج مكان لعملة ، من الممكن ألا يهتم بكلامي المعارض للمكان بسبب بعض الألوان التى به ، فإن اللون آخر شئ يمكن أن يخطر لكثير من المخرجين ، بل إن كثيرين منهم حين أنكلم معهم فى ذلك ، يعتبروننى أتعالى عليهم فنياً ، ولا يعيرون أى اهتمام لكلامي ، ومع تكرار ذلك اتبعت ثلاثة أساليب فى مثل هذه الحالة ، هى :

- الرضوخ للألوان الموجودة بالمكان بدون رضاي .
- استغلال ما هو ملائم وموجود بالمكان فى كل شئ ليساعدنى لونيأ .
- الهروب إلى طمس الألوان والغرق فى اللون الأسود ، أى الإظلام . . . وكان هذا يوافق هواي فى بعض من التعبيرية البصرية .

وفى الأسلوب الأول كنت أروضخ لهذه الألوان غير الملائمة كأمر قدرى ، حين تكون كل الظروف ضدى (المخرج + الإنتاج) . ومن أكبر الأمثلة التى فى ذاكرتى مشهد منزل الموظفة مديحة كامل الموجود بين مقابر العتيقى فى شارع صلاح سالم فى فيلم « ملف فى الآداب » حيث اختار عاطف الطيب حجرتها فى هذا المكان ولون حوائضها أزرق زهرى ، وكان ذلك فى رأيى مناقضاً لونيأ لشخصيتها الطموح ، ولكن عاطف أعجبه المكان من ناحية الإخراج أكثر ، وقال لى : إنه لئون وجدناه واقعياً وحقيقياً فى المكان ، ولكن كان ردى ومنطقي دائماً أننا يمكننا أن نستغل ذوقنا الخاص للرقي بالمعنى ، من خلال أدواتنا ، واللون أحد هذه الأدوات ، وكان هذا المشهد فى رأيى وبهذا اللون الأزرق خطأ جسيماً فى المعنى (انظر صورة ١١٨ ألوان) وفى مواقف أخرى أجدنى أستغل مفردات موجودة فى الصورة والمكان والملبس والاكسسوارات فى إعطاء شكل لوني ما ، يساعد فى فهم معنى الصورة المطروحة سينمائياً ، فمثلاً فى فيلم « فل الفل » للمخرج مدحت السباعي حين تذهب الخادمة الجديدة لأول مرة إلى منزل مخدمها ، اخترنا المكان الحقيقي فى الفيلا التى تصور بها حجرة للمعيشة يغلب عليها الألوان الداكنة إلى حد ما وذات مسحات حمراء ، كما تم اختيار ملابس وغطاء الرأس للممثلة نرمين الفقى بنفس هذه الألوان



صورة ١١٨ - لقطة من فيلم « ملف في الآداب » الفنانة مديحة كامل . ويلاحظ أن منزلها الحقيقي في الفيلم تم اختياره وكانت حجرة نومها ذات حوائط زرقاء ، وهو - في رأيي - يتنافى تماماً مع حالتها النفسية والاجتماعية وطموحاتها في الفيلم ، ولقد كان ذلك بدون رضائي .



صورة ١١٩ - لقطة من فيلم « فل الفل » صور ١٩٩٨ وعرض ٢٠٠٠ لترمين الفقى ، وفيها استغل اللون الأحمر العام الموجود في الخلفية الساخنة مع ملابسها ومنديل الرأس الغالب عليهما نفس اللون في تركيب مفردات اللقطة لدلالات درامية كما علمنا .

الذافئة الحمراء ، لماذا هذا ؟ لأن اللون هنا يساعد كثيراً في التمهيد للحدث الدرامي الموجود والقادم بعد ذلك ، حين يطمع مخدومها فيها ويحاول الإعتداء عليها ، فالألوان الموجودة هنا والمختارة جعلت الحدث أقوى بدون شعور أو تفسير . وفي أحيان كثيرة أتدخل مع المخرج ومهندس المناظر في اختيار ملابس الأبطال ، لأن ألوان الملابس التي يرتديها الممثلون حين تكون متجانسة مع المكان تؤثر بالتأكيد ويكون لها مدلولها المهم ، بجانب التنسيق المتجانس (الهارموني) لها في اللقطة ، حتى لا تسيطر أو تحجب لطفة لونية غير مرغوبة على الحدث (انظر صورة ١١٩ ألوان)

إن الاستغلال اللوني في الأماكن الحقيقية ، هو ما نجحت في توفيره ، وبخاصة عندما تكون الموضوعات تحمل طابعاً واقعياً صادقاً . وفي أفلام عديدة كنت أتجنب تماماً ما يكون عكس ذلك . وأحب هنا أن أوضح أنني أستغل قليلاً في المكان الحقيقي طبيعة ألوانه ، وكذلك ألوان فرشته واكسسواراته ، مع ملابس الممثلين ، ويعيداً عن أي تدخل لوني صريح مباشر مني ، بضوء صناعي مثلاً ، وهو ما سأبينه بعد ذلك . (انظر صور ١٢٠ ، ١٢١ ألوان) وأرجو من خلال العرض السابق أن أكون قد لفت الانتباه إلى قيمة اللون في صورتى السينمائية في المكان الحقيقي .

ومما لا شك فيه أن هذا الوضع يختلف حين يكون التصوير في مكان ينى خصيصاً لتصوير المشهد في البلاطه مثلاً أو أي مكان آخر مرتبط بمكان حقيقي ، ويتم بناء ديكور مكمل له بمواصفات ترضى المخرج ومدير التصوير ، وفي هذه الحالة ستكون كل طلباتي متوافرة من ناحية اللون ودرجته ، والملابس وخلافه ، (انظر صورة ١٢٢ ألوان) ، وهذا أيضاً ما تم في أفلام عديدة قمت بتصويرها .

وفي تصرفي الأكثر حكمة ، في هذه الظروف القهرية للألوان الحقيقية التي لا أرحب في وجودها بالصورة ، أهرب إلى اللون الأسود والإظلام الجزئي في أجزاء من الصورة ، فهنا اللون الأسود المظلم يعطيني مساحة للتحرك الدرامي أجدها تساعدنني وتفيدني في الهروب من الألوان غير المرغوبة ، بشرط أن يتحمل الموقف هذا السواد ، ومن أمثلة ذلك مشهد الأب وأحمد زكي في منزلهما في فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » حيث يغوص الأب والابن في ظلام الصالة - كما أوضحت سابقاً - بعد رجوع الابن سكراناً ، لعدم تمكنه من التوفيق المادي والاجتماعي بينه وبين من يحب ، وكانت جدران المكان برسوماتها الزخرفية الشعبية لا أستسيغها في مثل هذا المشهد القوي ، فلجأت إلى هذا الحل ، وهذه الحلول الإظلامية هي ملاذئ الأخير الذي يمكن أن ألجأ إليه . (انظر صورة ١٢٣ ألوان)



صورة ١٢٢ - لقطة من فيلم « العشق والدم » لسهير المرشدي ، وهنا الألوان متجانسة تماما بين ماترديه ولون الأبواب والحوائط والأثاث لمنزل ريفي فوق المتوسط .



صورة ١٢٠ - لقطة من فيلم « حكايات الغريب » صور وعرض ١٩٩١ لتهلة رأفت وممثلة دور أمها . وهنا اللون العام للمكان الطبيعي وهر في شقة الأسرة الشعبية .



صورة ١٢٣ - لقطة من فيلم « حسن اللول » لشيرين رضا ، يلاحظ أسلوب الهروب المستمر الذي أتبعه من الألوان التي أرفضها إلى السواد والإظلال للمشاهد بشكل ما .



صورة ١٢١ - لقطة من فيلم « كتيبة الإعدام » صور ١٩٨٨ وعرض ١٩٨٩ لنور الشريف ومعالي زايد وممدوح عبد العليم . يلاحظ أن الألوان السائدة بها تميل إلى الهدوء ، كما أن ألوان المكان حيادية ليس بها ألوان سيادية .



صورة ١٢٦ - لقطة من فيلم « ولا في النبة أبقي ؟ » صور وعرض ١٩٩٩ لهاني رمزي وأحمد آدم ، ويلاحظ أن الخلط بين الإضاءة الزرقاء الموجودة في إضاءة لمبات الفلورسنت التي يظهر تأثيرها بقوة في الخلفية ، وبين الإضاءة الحمراء على أمامية الصورة وخلفيتها .



صورة ١٢٧ - لقطة من فيلم « أبو الذهب » صور عام ١٩٩٥ وعرض عام ١٩٩٦ لأحمد زكي ورعدة . ويلاحظ هنا تدخل اللون الأحمر في المشهد للتعبير عن الرغبة والشهوة التي تعصف بأحمد زكي وفق أحداث الفيلم .



صورة ١٢٤ ، ١٢٥ - لقطتان فوتوغرافيتان من فيلم « العشق والدم » لشريهان وعلى عبد الرحيم . ولقد وضعت مرشح كبح نصوص الألوان بدرجة معينة الذي استعملته على الفيلم السينمائي على الكاميرا الفوتوغرافية لتعطي نفس التأثير السينمائي الموجود على الفيلم وهي في الصورة السفلى بينما الصورة العليا مصورة بدون أي مرشح .





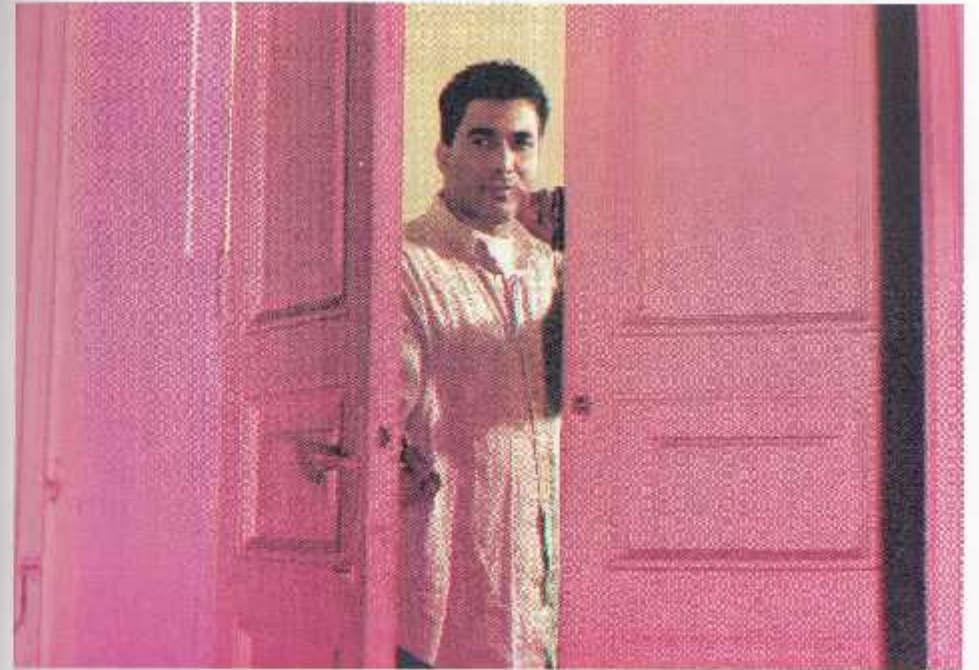
صورة ١٣٠ - لقطة من فيلم « حسن اللؤلؤ » لأحمد زكي وشيرين رضا ، وهنا اللون الدافئ المنبعث أصلا من رابية النار ويميل إلى الوردي أكثر من الإصفرار والدخان تعبيرا عن دفء مشاعر الحب بينهما .



صورة ١٢٨ - لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » لخالد النبوي مع ممثلة ناشئة في مشهد عاطفي في حجرته الخاصة ، التي تضم أرجوحة ، هنا طبيعة اللون الدافئ السائد يعطى للمشاهد هذا الحس الشهواني مع الحركة المستمرة للأرجوحة والجو العام المحيط بهما .



صورة ١٣١ - لقطة من فيلم « الجاسوسة حكمت فهمي » لفاروق الفيشاوي ونادية الجندي ، يستعمل هنا اللون الدافئ البرتقالي الصادر أصلا من نار المدفئة في الخلفية ، بجانب مساعدتي له بإضاءة تعطي هذا الإحساس للقاء الراقصة مع عشيقها الجاسوس الألماني المصري جعفر .



صورة ١٢٩ - لقطة من فيلم « حسن اللؤلؤ » لأحمد زكي ، نجد هنا أن اللون الوردي في الحجرة التي يغلق بابها وتنام فيها حبيبت شيرين رضا ، يحمل نوعا من المحبة الراقية والأحاسيس الجياشة وبعيدا عن شهوة الرغبة العارمة .



صورة ١٣٤ - لقطة من فيلم « المرأة التي هزت عرش مصر » لنادية الجندي ، يلاحظ هنا سيطرة اللون الذهبي المصفر في الأثاث والمكان والشعر ، ولقد ساعدته بإضاءة ضوء خفيفة ، لإضفاء جو من العظمة للمشهد .



صورة ١٣٥ - لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » لخالد النبوي وممثلة دور والدته ، حيث سيطرت على المشهد الإضاءة الصفراء ، ليظهر التردد والقلق الذي تعاني منه الشخصية .



صورة ١٣٢ - لقطة من فيلم « إغتيال » لعزت أبو عوف ، وهنا تعبير اللون الأحمر الصريح عن الشر واضح جدا بما يحمل من دموية وقسوة .



صورة ١٣٣ - لقطة من فيلم « الحريف » لنجاح الموجي وعادل إمام . هنا اللون الأصفر واقعي لمصدر ضوئي من الشارع وإن كان يساعد دراميا في المشهد ، حيث أن نجاح الموجي مضطرب نفسيا ويكاد يرتكب جريمة ، مما يساعد على جو الحدث .



صورة ١٣٨ - لقطة من استعراض غنائى للممثلة الشابة إيناس النجار فى فيلم « كيمو... وأنتيمو » صور عام ٢٠٠٣ وعرض عام ٢٠٠٤ ويظهر فيها جيدا تلك البهرجة اللونية المصاحبة للإستعراض ، مع سيطرة اللون الأحمر فى اللقطة .



صورة ١٣٩ - لقطة من ملهى ليلى فى فيلم « امرأة تحت المراقبة » صور ١٩٩٩ وعرض ٢٠٠٠ ويظهر فيه الجو العام للملهى الليلى الملون .



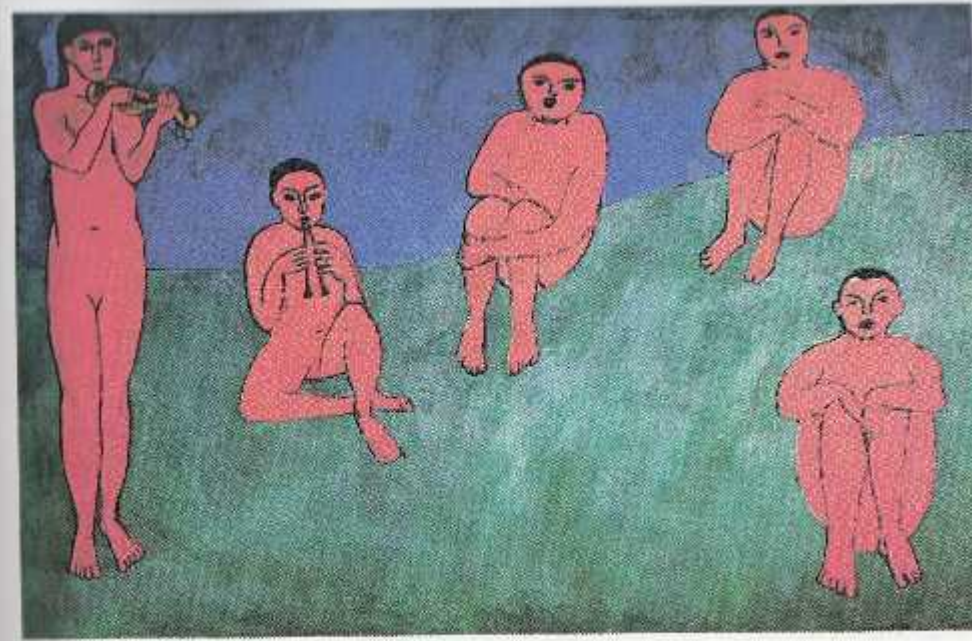
صورة ١٣٦ - لقطة لقاء الأعداء فى فيلم « الشيطان يعظ » لعادل أدهم وفريد شوقي ، ولقد تم تصويرها لتعطي إحساس الفجر فى مقابر نزلة السممان ، وهذا اللون الأزرق الفاتح من الألوان المحببة إلى نفسى وبالثبات فى مشاهد الصباح المبكر .



صورة ١٣٧ - لقطة من فيلم « حسن اللؤلؤ » لأحمد زكى وعبد العزيز مكيون ، لم استعمل فى إنارتها الليلية أى إضاءة زرقاء من HMI التى تعطي ضوءاً أزرق صناعياً غير طبيعى ولا أستيعف .



صورة ١٤٢ ، ١٤٣ - لقطنان من فيلم « عمر » ٢٠٠٠ « لمزاد القطع البشرية في المقابر التقطتهما متأثراً بأسلوب هنري ماتيس في لوحة الموسيقيين .



صورة ١٤٠ - لوحة الموسيقيين لهنري ماتيس .



صورة ١٤١ - لقطة من فيلم « عمر » ٢٠٠٠ « متأثرة بأسلوب ماتيس وبالذات لوحة الموسيقيين .



صورة ١٤٦ - لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » مثال آخر لاستعمال هذا النهج الوحشي في الألوان .



صورة ١٤٧ - من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » بيت المرأيا وقد تأثرت فيها بفاسيلي كاندينسكي في التجريد .



صورة ١٤٤ - لوحة لهنرى ماتيس « المحظية بالسروال الأحمر » .



صورة ١٤٥ - لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » استخدمت فيها النهج الوحشي في استعمال الألوان .

ومن الأهداف التي كنت أضعها في تصوراتي للألوان ، أنه في أحيان كثيرة يكون من المهم كبح نضوج هذه الألوان بشكلها الزاهي الصريح ، وجعل لونها أقل نضوعاً وأكثر ملاءمة للموقف والحدث ، فليس من المعقول أن تكون الألوان في أفلامنا هكذا صريحة ناصعة متشعبة بشكل يذكرني برسومات الأطفال وألوان بيض عيد شمع النسيم . بل إن الفاهم لطبيعة الألوان ويصنع فيلماً للأطفال ، عليه أن تكون ألوانه بهذه الصراحة والنضوج ، لكن في الدراما كثيراً ما تكون هذه الصراحة وهذا النضوج للألوان غير ملائمين ، حسب رأي ، ولهذا أحاول أن أقلل من نضوعها بواسطة مرشحات خاصة لذلك (انظر صور ١٢٤ ، ١٢٥ ألوان) . ومن الحوادث الطريفة التي أذكرها وحدثت في فيلم « المرأة التي هزت عرش مصر » أن المعمل أخطرني بأن هناك علماً بها خطأ في التعريض ، وكنت أصور بالإسكندرية ، فاتصلت لأعرف أرقام المشاهد ، فوجدت أنها مشاهد استعملت بها مرشحاً خاصاً لتقليل نضوج الألوان ، لأن الأحداث كانت تدور في ذاكرة وخيال بطلة الفيلم التي تذكر طفولتها في القصر ، وحلمها بالزواج من الملك وأن تصبح ملكة ، كان التغيير في شكل الصورة هنا مهماً لفصله عن أحداث الزمن الحاضر ، ولهذا استخدمت أحد هذه المرشحات التي تقلل من نضوج الألوان وتجعل الصورة بها (باهتة) بدرجة ما .

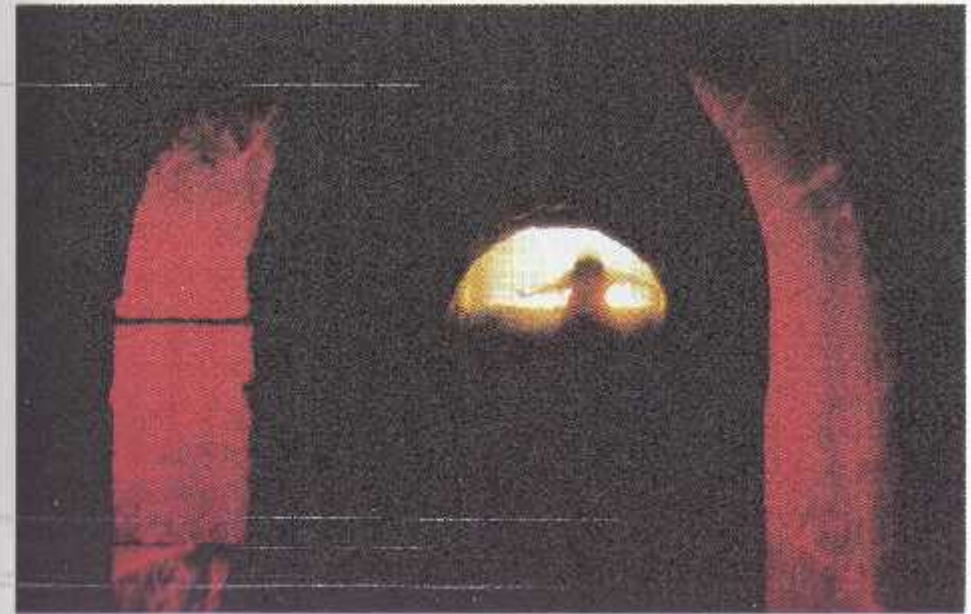
وكما نعلم أن من طبيعة الألوان أن اللون الساخن يتقدم في الرؤية عن اللون البارد ، ولهذا تكون من مهامى أن أطوع ما أجده مسيطراً من ألوان ، بهدف نسعى إليه جميعاً وهو خدمة قصة الفيلم وتسلسل فهمنا لأحداثها الدرامية .

● وتُصنع الأفلام الخام الملونة ، بحيث تكون حساسيتها الطيفية للألوان ملائمة لدرجة حرارة معينة ، والمقصود بكلمة درجة حرارة ، أن لكل لون درجة قياسية للونه لا نستطيع علمياً أن نحددها ، ولقد أصطلح على هذه التسمية (درجة حرارة اللون) ، نسبة إلى التجربة العلمية التي قام بها العالم الإنجليزي كلثين Kelvin ، وتوصل عن طريقها إلى تحديد دقيق لوصف الألوان ، وذلك بتسخين كرة مصممة من الحديد ، بحيث يسجل درجة الحرارة المتغيرة للكورة والمرافقة لتغيرات ألوانها ، وأوجد لنا وصفاً دقيقاً للألوان مرتبطاً بهذه التجربة . ولذا وصف الألوان بدرجة حرارتها ، هو وصف لا علاقة له بأى حرارة أو دفء للون .

ولقد توصل لنتيجة ما يهمنا منها ، أنه كلما قلت درجة حرارة اللون - وأكرر هذا وصف للون - مال إلى الإحمرار ، بينما كلما زادت درجة حرارة اللون مال إلى الأزرق ، ويعرف اللون النهاري الطبيعي بأنه لون أزرق تصل درجة حرارته اللونية من



صورة ١٤٨ - لوحة سيربالية لهرمان جورديجين . كنا نأمل صنع صور موحية لسراييب الموت الخيالية على نهجها في فيلم « عمر ٢٠٠٠ » .



صورة ١٤٩ - سراييب الموت كما نفذت في الفيلم .

٥٥٠٠ إلى ٦٠٠٠ درجة كلفين ، وكذلك إضاءة الفلوروسنت إضاءة زرقاء ، بينما أن الضوء الصناعي الناتج عن استخدام اللمبات الصالحة للتصوير السينمائي وتعتمد على توهج فتيلة معدن التونجستون ، هي ألوان حمراء ، تصل درجة حرارتها الملونية من ٣٢٠٠ إلى ٣٤٠٠ درجة كلفين Kelvin كما إن إضاءة لمبات HMI تعطي ٦٠٠٠ كلفين أي زرقاء ، ويوجد من كشافات الأرك والبروت brute ما هو أحمر وما هو أزرق على حسب نوع الكربون المستعمل في الاشتعال ، كما يمكن التحكم في الخرج الضوئي لأي مصدر وتغييره عن طريق وضع جيلاتين ملون أمامه .

ودرجة الحرارة اللونية المناسبة للفيلم الخام الملون والمستعمل تكون من الأهمية بدرجة تجعل مدير التصوير يعمل دائماً على ضبطها سواء في التصوير الخارجي أو الداخلي ، وتصنع الأفلام الخام الملونة إما لتلائم ضوء النهار الأزرق وبالتالي يتم تحويل كل المصادر الصناعية الحمراء إلى هذا اللون ، حتى تكون طبيعية على الفيلم ومصورة صحيحة ، أو يتم تصنيع الفيلم الخام الملون ليلائم الإضاءة الصناعية الحمراء ، وبالتالي يتم التحويل لأي مصدر طبيعي أو صناعي أزرق إلى اللون الأحمر ، حتى تكون النتيجة طبيعية على الفيلم وبصورة صحيحة ، وبالطبع يتم هذا بالمرشحات التي توضع على مصادر الضوء أو أمام عدسة التصوير .

والمحافظة على الاتزان اللوني للمصورة الملونة السينمائية من مهام مدير التصوير ، حيث تتغير درجة حرارة لون النهار مع مرور اليوم ، وتتغير درجة إحمراء اللمبات بدرجة واتيتها watt ، وأغلب الأفلام حالياً مهيأة للتصوير بالضوء الصناعي الأحمر .

وفي تصويري الداخلي فقط أحب أن أخلط بين الضوء الصناعي الأحمر والضوء الصناعي الأزرق لللمبات الفلوروسنت بالذات ، فهذا الخلط يعطي صورتي مذاقاً ولوناً أحبه ، وإن كان هذا يعتبر خطأ ، إلا أنني هنا أتكلم عن ذوقي الخاص ، حيث يوجد هذا الخلط المتعمد في أغلب أفلامى المصورة في أماكن حقيقية (انظر صورة ١٢٦ ألوان) .

٢ - احتياجات لونية

أندخل لونياً وأضع أحياناً مؤثراً لونياً في المشهد ليكون مساعداً في رأيي لإظهار الحدث ، هذا المؤثر الذي أدخله سيكون بالضوء أو المرشحات وبالطبع بعيداً عن الاستعمالات السابقة التي أوضححتها . هنا ندخل اللونى صريح ومباشر منى ، وهذا المؤثر اللونى يتبع في تفسيره فرضية الألوان المتعارف عليها والمتداولة عبر تاريخ

البشرية ، وبدون أية فلسفة منى لخوفى من عدم الفهم من البعض ، بل فى كثير من الأحيان يكون تدخلى اللونى على استحياء ، فمن فهم كان بها ، ومن لم يفهم فليس هناك مشكلة ، ولكنى كنت أحاول دائماً ما دامت الفرصة الدرامية مواتية العمل على استغلال فرضية اللون بشكل جيد ، وخاصة أن أغلب أفلامى كانت مع مخرجين من جيلى متفهمين لما يمكن أن أضيفه لونياً للغرض الدرامى . والتأثير الذى أبغيه للون فى المشهد ، هو فى حقيقته تأثير فسيولوجى وسيكولوجى على الإنسان ، حسب العرف المتعارف عليه ، حيث أن بعض الألوان لها تأثيرات مباشرة عليه ، مكتسبة ومتوارثة مع كل الخبرات التاريخية للشعوب والجماعات فى العالم . وإن كان هناك ألوان لها مفاهيم مختلفة من جماعة إلى أخرى ، إلا أن أغلب الألوان لها طبيعة واحدة تقريباً فى فولكلور الشعوب وسلوكياتها ، وألوان الطبيعة بمدلولاتها لها السيادة فى هذا الفهم .

وإذا نظرنا إلى الألوان الأساسية فى التصوير (الأحمر - الأخضر - الأزرق) . . . وكذلك الألوان المكملة (الأصفر والسيان الماجنتا) . . . لوجدنا أننا كمصورين نستطيع أن نعمل على أرضية متسعة للغاية فى التعبير اللونى ، ولكنى يجب أن أستوعب أنى أقدم هذه الثقافة فى مجتمعنا ، الذى يعانى من عدم وجود ثقافة بصرية ، وإلا سأكون كمن يعمل ويحرق فى الفراغ ، ولذلك كان تدخلى اللونى المباشر يحذر شديد ، ورغم ذلك عانيت من سلبيات عدم الفهم ، وغيوب بقولون عن وجودها فى التصوير .

والألوان بطبيعتها الفيزيائية الطيفية ، لها خاصية التقدم والتأخر فى اللقطة ، فمثلاً الألوان المتقدمة ويطلق عليها كذلك ساخنة مثل الأحمر والبرتقالى والأصفر ، تكون مسيطرة أكثر فى اللقطة حتى إذا وضعت فى خلفية الصورة ، وهذه الألوان الساخنة بالطبع تتنوع درجاتها ومشتقاتها ، وتكون مناسبة لمشاهد الحب والعشق والشهوة والعنف والجريمة والجنس ، وهذا فى أبسط تفسيرات المتعارف عليها .

بينما الألوان المتأخرة ، وفى الغالب يطلق عليها باردة مثل الأزرق والأخضر ومشتقاتهما ، فهى ألوان تعبر عن السكون والهدوء والموت والبرودة والليل والصدمة والجور الغريب .

والألوان بنصوعها ودكانتها تلعب دوراً فعالاً جداً فى اللقطة ، فبينما الألوان الدكناء أياً كان لونها تبعث على الغموض والحزن والملل ، فإن الألوان الناصعة تكون عكس ذلك ، حيث تعبر عن الإشراق والحياة والحب والعاطفة والطفولة والبراءة وما إلى ذلك ، وهذه أمثلة لبعض من استعمالنى اللونية :

مع درجات اللون الأحمر ومشتقاته : استعملت تدخل اللون الأحمر الساخن

والأحمر الدافئ في بعض أفلامى في أربع وظائف وبعيداً عن وجوده في الملاهى الليلية ، في المشاهد التى بها جنس وشهوة وعلاقات من هذا النوع وبخاصة إن لم تكن سوية ، فهنا اللون يساعد كثيراً فى إخفاء هذا الجور الخاص على المشاهد ، أما إذا كان المشاهد به حب ورومانسية ، فإنى أميل إلى اللون الأحمر الوردى الهادئ ، الأكثر شاعرية . كما استعملت اللون الأحمر الصريح فى كثير من مشاهد العنف وبشكل مباشر لإيحائه بالدمية ، بينما استعملت اللون الأحمر كمؤثر واقعى فى مشهد حجرة تحميم الأفلام فى فيلم «ضربة شمس» ، ومن مشتقات الأحمر أستعمل اللون البرتقالى فى بعض الأحيان وفى مشاهد غير مريحة ، حسب رؤيتى ، فمثلاً استعملته فى فيلم «ضد الحكومة» فى مشهد البار مع أحمد زكى وإحدى ضحاياه من النساء . والذي تسبب بسرقة التعويض الخاص بها إلى أن تسلك طريق الدعارة ، وهكذا أتدخل لونياً لغرض درامى وفى خدمته . (انظر صور ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ألوان)

- مع درجات اللون الأصفر ومشتقاته : الأصفر لون محير ، فهو يفسر على أنه لون الرذيلة ، لارتباطه التاريخى بلون الذهب وما لهذا المعدن من تاريخ نسائى ، لوقوعهن فى سبيل الحصول عليه فى كل ما هو محظور وبالذات فى الحضارات القديمة ، وإن كان هذا اللون له الإجلال والقدسية فى مصر القديمة ، إلا أنه فى حضارة بين النهرين (بابل - آشور - كلدانيا) . . كان مع النساء معبراً عن الخطيئة والجنس فى معبدهن النسائى ، كما نجده مقدساً فى حضارات جنوب آسيا ، فمن ضمن طقوس التعبد ليوذا لصق قصاصات ذهبية على تمثاله المذهب ، كما اختلف مفهوم هذا اللون فى العصر المسيحى عن المفهوم السابق ، حيث حظى باهتمام واحترام ولونت به أيقونات الرسوم الدينية كنوع من الاحترام والعظمة .

وكثير من الناس لا يحبون هذا اللون الأصفر أو الذهب ، وأذكر أنا شخصياً أن والدتى (رحمها الله) كانت لا تطيق هذا اللون ، وكانت جميع ملابسها وأدواتها وعصافير الزينة التى تهوى تزيينها لا تضم اللون الأصفر ، وسألتها عن ذلك ، لكنها لم توضح لى أكثر من عدم حبها لهذا اللون .

وعموماً ، ارتبط هذا اللون فنياً باللؤم والمخدعة والرذيلة والقلق والخيانة والاضطراب والمرضى - المريض لونه مصفر شاحب دائماً - ولهذا كانت استعمالاتى لهذا اللون فى حدود ضيقة ولأهداف محددة لا تخرج عما سبق ، وأذكر حادثاً وقع معى فى فيلم «العشق والدم» للمخرج أشرف فهمى ، حيث أن أحداث الفيلم تعتمد على حادثة قديمة تسبب عقدة للبطل (محمد رياض) لا يستطيع بسببها أن يمارس الحب مع زوجته

(شيريهان) ، ولقد تطلبت المعالجة أن تصور جزءاً من أحداث الفيلم فى الماضى ، فاقترحت على المخرج ، أن نعطي هذه المشاهد مسحة لونية صفراء ، فهذا أحسن لسبب ، أولهما : أن تفرق بين الماضى والحاضر بصرياً فى الصورة ، وثانياً : أن اللون الأصفر يساعدنا فى إظهار عقدة البطل واضطرابه المتسبب من الماضى ، وبالفعل تم ذلك ، وطبعت النسخة النهائية (الاستاندرد) بهذه الألوان ، وكان القدر أن أنتقل المخرج إلى جوارره ، وشاهد الفيلم معى المنتج ولم يعجبه هذا اللون الأصفر واعتبر المعمل مخطئاً فى الطبع ، وعندما أفهمته أن هذا مقصود درامياً ، لم تعجبه آرائى !! وبالطبع لم أهتم وطبعت النسخ كما أريد .

وأحب أن أضيف أن لون مصابيح الشوارع الأصفر (اشتعال غاز الصوديوم) كان له تأثير واقعى فى تصوير أفلامى بالشوارع واستغلالها فى مواقف درامية ، وإن كان هذا أسلوبياً كنت أحب تأكيده . (انظر صور ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ألوان) .

- مع درجات اللون الأزرق ومشتقاته : استعملت اللون الأزرق فى أفلامى بطريقتين ، أولاهما : لون أزرق الفجر ، واستعملت هذا اللون للمصباح الباكر كشيء جميل واقعى ، كما حدث فى فيلم «الشیطان يعظ» فى لقاء الأعداء الأنداد فريد شوقى وعادل أدهم بالمقابر ، أو فى فيلم «ضربة شمس» وهذا اللون الأزرق الصباحى ، استعملته فى أفلام تسجيلية عديدة منها فيلم «الصباح» للمخرج سامى السلامنى . ثانيتهما : استعمال الضوء الأزرق فى الليل الخارجى ، كأغلب زملاء المصورين مع العلم أنى أستعمله أحياناً وأحبه ، ولكن أفضل الإضاءة الليلية بعيداً عن زرقة لمبات HMI ، وهى منتشرة بشكل كبير فى التصوير الآن ، والأزرق من الألوان الباردة الميته ، لذلك لا أستعمله إلا فى أغراض قليلة ولأسباب واقعية بقدر الإمكان . (انظر صور ١٣٦ ، ١٣٧ ألوان) .

• وربما تجربتى الأخيرة فى الفيلم التسجيلى «أرض السماء» للمخرج سمير سيف عام ٢٠٠٣ ، تعطى فكرة عن تمسكى برؤيتى التشكيلية فى استخدام اللون ، حيث انفقت مع المخرج على أن يشمل الفيلم كله مسحة زرقة باهتة ، ويتم العمل بقدر المستطاع مبكراً قبل ظهور الشمس أو قرب غروبها ، وبالطبع إلتاجياً لم يحدث بالكامل هذا ، ولكنى استطعت أن أطوع الشمس القليلة التى ظهرت بالفيلم تحت تأثير اللون الأزرق الذى صبغت به الفيلم ، ولقد تم التصوير بين مآذن القاهرة فى حى القلعة ومعابد أبر الغربى بالأقصر ، والفيلم رؤية صوفية لسيرة المخرج ذاته . . متأملاً المكان والأرض التى أنجبت ، لذا كان لتأثير ذلك اللون الأزرق الباهت تلك الحساسية الميتافيزيقية اللانهائية

التي ستبقى الصورة ، ولقد تم التأكيد عليها باستعمال المرشحات أثناء التصوير ، وضبطها للدرجة المطلوبة في أثناء الطبع بالمعمل مع مصحح الألوان المتدوق الأستاذ حامد حفاوى ، وكان الفيلم ذا إيقاع حركى خاص بطيء سلس ، لذلك وجدت أن يكون اللون مساعدا بقوة للهدف .

- مع اللون الأخضر : هذا اللون أحبه مرتبطاً مع الطبيعة بشكل مطلق ، ولكنى لا أذكر أنى استعملته منفرداً كمؤثر درامى ، إلا فى النوادى الليلية .

- مع اللون الأبيض : وهذا من الألوان التى استعملتها قليلاً فى أفلامى ، وفى ديكرورات معينة حين كنت أريد أن أخلق إضاءة ذات مفتاح عال أبيض لغرض درامى ، وكنت أستعمله كتنقيص للون آخر وكثافة مغايرة . . وليس منفرداً .

- مع اللون الأسود : تكلمت عنه سابقاً .

● كباريه السينما : أفضل فى مشاهد النوادى الليلية ، أن تكون الألوان بها مليئة بالبهجة اللونية ، وهذا تصرف منطقى لمثل هذه الإضاءات والأماكن ، واستخدام إضاءات مساعدة كثيرة لإعطاء هذه الألوان والتأثيرات ، بجانب ما هو متوافر من إضاءة المكان نفسه بأجهزته الحركية الالكترونية فى الصالات الراقصة ، وهذا أحد الاستخدامات اللونية التقليدية فى أفلامى . (انظر صور ١٣٨ ، ١٣٩ ألوان) .

٣ - العمل على مرجعية تشكيلية

الفن التشكيلى يمثل لى أهمية خميمة فى حياتى ، فبخلاف حبي له واستمتاعى بتذوقه ، إلا أنه كذلك يثرى خيالى التصورى ويكون بمثابة غذاء دائم له ، وطوال سنوات عملى بالتصوير السينمائى ، أفر أنى فى حالات كثيرة كنت متأثراً باتجاه ما شاهدته فى لوحة ، وبقي فى وجدانى وأحبيته ، وحاولت دائماً فى عملى أن أدخل بعضاً من التعبيرية ، وكما سردت فى مؤلفى السابق « أفلامى مع عاطف الطيب » عام ١٩٩٩ - طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة - أن التعبيرية كانت ملهمة لى فى العديد من أفلامى مع عاطف ، وكانت نتاج مناقشات بيننا ، واقتناعنا بأنها الأفضل للمشاهد السينمائى على الشاشة .

والحقيقة ، ليس كل المخرجين يمكن أن تناقش معهم أية مرجعية تشكيلية إلا فى حدود ضيقة ، بل إن بعضهم إذا فتحت هذا الموضوع معه يعتقد أنك تتعالى عليه ، لأنه لا يفهم فيه أصلاً ، وعلى أنا كمدير تصوير التعامل مع الكل بما هو متاح من الثقافة

المطروحة ، حتى إن كانت بسيطة وضحلة . وأعترف أن الفن التشكيلى قد أثر على فى تصوير أفلامى ، أفادنى كثيراً فى تطوير أسلوبى السينمائى كصورة موحية معبرة وبخاصة فى الضوء والألوان ، وهذا استشعرته من مدح أو قدح النقاد والأصدقاء والملاء ، وبعض من المشاهدين الذين يتصلون بى ، وتعجبت من رسائل وصلتنى وقد أحس مرسلها بما أصنع وأثنى على ، وهذا أسعدنى بشدة وجعلنى أستم فى أسلوبى . وبمرور السنين زادت ثقافتى عامة والتشكيلية خاصة ، مع خبرتى العملية فى التصوير السينمائى ، ووجدت أن كثيرين من مديرى التصوير العالميين الذين أعجب بتصويرهم ، لهم مرجعيات تشكيلية مثلى ، وأيقنت أنى أعمل بطريقة صحيحة ، ومرضية ، مادمت أستوحى من العمل التشكيلى خطأ معيناً ، يفتح لى طرقاً للإبداع ، ولا أقبله بطريقة فجأة . والغريب أنه طوال تاريخى فى تصوير الأفلام ، لم تتح لى الفرصة بصفة مطلقة ، أن أستوحى عملاً تشكيلياً كاملاً فى فيلم ما ، إلا بعضاً من مشاهد فى فيلم هنا أو هناك ، وحسب النص اللائق واقتناع المخرج .

إلا أن الأمر اختلف مع المخرج الشاب أحمد عاطف ، حين اتصل بى فى صيف عام ١٩٩٩ عارضاً على تصوير فيلمه السينمائى الروائى الأول « عمر ٢٠٠٠ » وهو بالنسبة لمسلسل الأفلام الروائية التى صورتها رقم ٩٤ فى حياتى ، وحين قرأت السيناريو ، وهو مكتوب بمنهج فانتازى شديد الجراة لمعاناة الجيل الحالى من الشباب فى بلادنا ، وبلغه سينمائية جيدة عمادها الصورة قبل الكلمة ، وهذا التميز فى كتابة السيناريو لأن المخرج نفسه هو كاتب النص ، كما كانت هذه أول مرة أقرأ فيها سيناريو ، به تشبيهات تشكيلية صريحة ، على هوى فكرى وميلى الفنى طوال حياتى ، وحينما جلسنا معاً بعد قراءتى للنص زادت الرؤية التشكيلية فى الفيلم وساعد على ذلك الأسلوب الفانتازى الذى نهجه أحمد ، وتناقشت فى الأمور المرجوة لمثل هذا الفيلم بصرياً ، وحتى تكون الأمور واضحة للقارىء ، ربما أقل بعضاً من مقاطع النص التى توضح ذلك ، ومع العلم أننا لم نلتزم بما هو مكتوب تماماً ، لأننا طورنا هذه الرؤية بعد ذلك فى إتجاهات تشكيلية أخرى أكثر ملاءمة للفيلم .

وفى وصفه لشخصية بيكى (تمثيل مونا ليزا) فى المشهد ٢ بمدينة الملاهى يكتب : « فتاة فى العشرين من عمرها ، ترتدى سالوبيت وتى شيرت ، وتلعب على جهاز فيديو جيم كبير ، ويفجر جسمها حيوية وتركيزاً وهى تتابع اللعب ورغم ذلك تبدو رشيقة كلاعبات الجيمبار وأخاذة كجملات اللوحات الدينية المسيحية » .
وفى مشهد ٢٧ داخل حوش أحمد بالمقابر يكتب : « عمر (خالد النبوى) النائم على

ظهوره يغط في نوم عميق وعلى وجهه علامات الاسترخاء ، جالسة فوقه سيدة في منتصف الثلاثينيات بوجه أشبه بشخصيات لوحات سلفادور دالي بغرابتها وشروود نظراتها ويملابسها الرياضية - الترينينج - الذي ترتديه . وتمسك السيدة بيبو (تمثيل منى زكى) بمنديل شفاف ملون تضعه على وجه عمر وهي تلهو ، ثم تأخذ في إيقاظه بقوة . . . بيبو : إصحى يا بنى انت . . . إصحى . . . وهكذا السيناريو ملئ بتصورات تدغدغ خيالك ، وجعلتني لأول مرة أتخذ مرجعية تشكيلية كاملة للفيلم وأعرضها على المخرج ، لأن هذا عمل مناسب لذلك تماماً ، وخاصة أن المخرج يرحب ومعجب هو الآخر بتطعيم فيلمه بروح هذا الفن العريق .

ولكن ما المقصود بالمرجعية التشكيلية ؟

إنها المخزون اللانهائى للثقافة المرئية للفرد التى اكتسبها خلال عمره ، وتفيده في التقريب بين خيالات موجودة في صور سابقة إلى خيال جديد في صور السينما ، هذا التقريب الذى سيكون عاملاً مهماً في ربط الفيلم بطعم خاص ، وربما هذا ما يجعل بعضاً من الأفلام الأجنبية متقنة للغاية في لغتها البصرية ، عند استخدام هذه المرجعية في تنفيذ الفيلم .

وكانت قراءتى للنص أكثر من مرة قد كونت عندى انطباعاً فيما أفكر به من مرجعية ، واتفقت مع المخرج على أنى سأقدم له رؤيتى البصرية الكاملة للفيلم ، مع صور من الفن التشكيلى أجدها مناسبة لبعض المشاهد والفيلم ككل .

وسيطر على إتجاه يمكن أن يفيد الفيلم بصرياً ، وهو الاتجاه الوحشى فى الفن التشكيلى FAUVISM . وهو أحد اتجاهات المدرسة التأثيرية ، وظهر لأول مرة عام ١٩٠٥ بباريس ، على يد مجموعة من الفنانين ، كان لهم وقع الصاعقة وقتها على المجتمع الفنى الباريسى ، حيث يصبح لقيمة اللون عنصر التغير الأول ، وحجر الزاوية فى بناء اللوحة ، واللون هو الذى يشكل القوام (الفورم) لها ، أى يكون دور خطوط تحديد التفاصيل محدوداً ، واللوحات فى هذه المدرسة عامل وصفى يحمل شحنة متفجرة فى المساحات المختلفة المرسومة ، وتبايناً ناصعاً صريحاً وحاداً للون ، وبعيداً عن واقعية الألوان الحيائية . ولا تؤمن هذه المدرسة بالبعد الثالث الفراغى الذى يعطى عمقاً للصور ، وتعمل على البعدين فقط ، وهو ما لا يتوافق بالطبع سينمائياً معنا فى هذه النقطة بالذات . وبصفة شخصية أنا أعشق فى هذه المدرسة السجية العفوية المفتوحة فى استعمال الألوان ، وحسن اختيارها لها ، وليس بكثرتها ، ولكن بتضادها القوى ، وكان المثال الذى قدمته للمخرج لوحة من أعمال الفنان الفرنسى هنرى ماتيس HENRI

MATISSE (١٨٦٩ - ١٩٥٤) ، الذى من أقواله : « إن التفكير الدائم فى اللون هو ما يحرك خيال الفنان » .

وبهذا الاتجاه فى فن التشكيل حددت إتجاهى ، بل اخترت لوحات معينة من الكتب لبعض المشاهد بالذات ، والتى أجدها ملائمة لموقف السيناريو ، وإن كانت بعيدة كل البعد عن موضوع اللوحة ، ولكن ما يشدنى أسلوب الألوان فى اللوحة ، وكما أوضحت أن اللوحة مرجعية تفيدنى فى إستلهام الشكل السينمائى الذى سأعمل عليه ، وهذا يقر فهمنا أنا والمخرج إلى إضفاء نبرة حسية لونية تفيد الدراما ، ومن أمثلة ذلك المشهد ٣٥ (أ) فى السيناريو وهو الخاص بالمزاد المقام فى حوش المقابر لبيع الأعضاء البشرية ، واقترحت مخيلتى لوحة ماتيس « الموسيقون » الموجودة فى متحف سان بطرسبرج بروسيا (انظر صور ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ألوان) وهى لا علاقة لها إطلاقاً بموضوع المشهد بالفيلم ، ولكنها أوحى لى جواً سينمائياً فانتازى خاصاً يساعد تقبل غرابة وشذوذ ما هو مكتوب فى النص ، وتكون ألوانه بهذا النسق مكتملة لهذه الغرابة ، حيث يباع لسان العاشق الولهان ، وأقدام وسيقان الرجال والنساء ، وقلوب العذارى . . . إلخ ، فكرت قليلاً ربما قليل من التجريدية يفيد ، ولكنى عدلت عن ذلك تماماً ، وكنت مقتنعاً أكثر محباً لهذه الصرخات اللونية فى لوحة « الموسيقون » بإبداع ماتيس . (انظر صور ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ألوان) .

وكان هذا الاتجاه الوحشى ملائماً مع الألوان بالفيلم ، كما زاد عليه فى أول الفيلم بالذات فى مشهد بيت المرايا بالملاهى ، شكل من التجريد أحبه المخرج متأثراً بالفنان العالمى الروسى فاسيلى كاندنسكى .

ولقد كان شيئاً مبتكراً وجميلاً إلى المدخل غير العادى لفيلم من هذه النوعية أعتقد لم يقيم جيداً حتى الآن من الكثيرين (انظر صورة ١٤٧ ألوان) .

كما أننا أخفقنا فى تنفيذ بعض المشاهد ، كما تخيلناها وكنا نشد بعضاً من عجب السيرالية ، ولكن لظروف الإنتاج والوقت وظروف العمل غيرنا اتجاه المشهد ، فقد كان المشهد رقم ٢٨ فى السيناريو وهو سراديب الموت أو هلاوس الموت التى تحكى منى زكى عنها لخالد النبوى ، قد تخيلناه بمرجعية من إحدى لوحات هرمان جورديجيان Herman Gordijan المسماة GRACHT الموجودة فى متحف الإنسان بأستردام بهولندا ، ولكننا نفذنا المشهد فى الممرات الداخلية لسور القاهرة الفاطمية ليلاً . (انظر صور ١٤٨ ، ١٤٩ ألوان)

وهذه التجربة فى المرجعية التشكيلية فى أفلامى ، قليلة وفريدة وهى لا تتكرر بشكل

فهرس الصور

أولاً : فى الإضاءة (صور بالأبيض والأسود)

- ١٨ - ١ - لقطة من فيلم « حبال من حرير »
- ١٩ - ٢ - لمبات الإضاءة المفتوحة (كوارتز هالوجين)
- ١٩ - ٣ - لقطة من فيلم « بيت بلا حنان »
- ٢٠ - ٤ - لقطة من فيلم « بيت بلا حنان »
- ٢١ - ٥ - أثناء تصوير فيلم « مسافر بلا طريق »
- ٢٢ - ٦ - أثناء تصوير فيلم « البنات والمجهول »
- ٢٣ - ٧ - لقطة من فيلم « الشيطان يعظ »
- ٢٤ - ٨ - مصدر للإضاءة المنتشرة
- ٢٦ - ٩ - القماش المشدود على السقف فى مسلسل « المتوردون »
- ٢٦ - ١٠ - إضاءة الثريا فى فيلم « إستغاثة من العالم الآخر »
- ٢٧ - ١١ - مصدر للضوء المنتشر
- ٢٨ - ١٢ - مصدر للضوء المنتشر
- ٢٩ - ١٣ - رسم إيضاحى لكشاف ضوء مركز
- ٣١ - ١٤ - لقطة من فيلم « الجسر »
- ٣١ - ١٥ - لقطة من فيلم « الشيطان يعظ »
- ٣٢ - ١٦ - مصدر الإضاءة المركزة HMI
- ٣٣ - ١٧ - لقطة من فيلم « جزيرة الشيطان »
- ٣٣ - ١٨ - لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ »
- ٣٥ - ١٩ - لقطة من فيلم « العشق والدم »
- ٣٥ - ٢٠ - لقطة من فيلم « المرأة التى هزت عرش مصر »
- ٣٦ - ٢١ - لقطة من فيلم « العشق والدم »
- ٣٦ - ٢٢ - لقطة من فيلم « زكية زكريا فى البرلمان »
- ٣٨ - ٢٣ - لقطة من فيلم « الشيطان يعظ »
- ٣٨ - ٢٤ - صورة من فيلم « ضد الحكومة »
- ٤٠ - ٢٥ - صورة من فيلم « حبال من حرير »
- ٤١ - ٢٦ - صورة من فيلم « بيت بلا حنان »

عام ، ولكنها أساسية فى اعتقادى فى عمل مدير التصوير ، ويجب أن أذكر هنا أن من أهم الأفلام المصرية التى كان لها مرجعية تشكيلية واضحة للغاية فيلم « المومياء » لشادى عبد السلام .

وأنهى كلامى عن الألوان فى أفلامى التى لم أحقق فيها ما كنت أصبو إليه ، وعلى الأجيال الصاعدة أن تهتم بذلك .

- ٤٢ - صورة من فيلم « العار »
 ٤٢ - صورة من فيلم « الأبالسة »
 ٤٣ - صورة من فيلم « الثأر »
 ٤٥ - صورة من فيلم « حسن الملوك »
 ٤٥ - صورة من فيلم « حسن الملوك »
 ٤٦ - أثناء تصوير فيلم « بستان الدم »
 ٤٦ - صورة من فيلم « مسافر بلا طريق »
 ٤٧ - أثناء تصوير فيلم « طائر على الطريق »
 ٤٧ - صورة من فيلم « الحريف »
 ٤٨ - صورة من فيلم « الكنز »
 ٤٨ - صورة من فيلم « الحب فى طابا »
 ٤٩ - أثناء تصوير فيلم « عذاب الحب »
 ٥١ - صورة من فيلم « العشق والدم »
 ٥١ - صورة من فيلم « العشق والدم »
 ٥٢ - رسم تخطيطى لنظرية توزيع الإضاءة
 ٥٤ - صورة من فيلم « بيت بلا حنان »
 ٥٤ - صورة من فيلم « ملف فى الآداب »
 ٥٦ - صورة من فيلم « المرأة التى هزت عرش مصر »
 ٥٦ - صورة من فيلم « المرأة التى هزت عرش مصر »
 ٥٨ - صورة من فيلم « الجاسوسة حكمت فهمى »
 ٥٨ - صورة من فيلم « رابعة العدوية »
 ٦٠ - صورة من فيلم « طائر على الطريق »
 ٦٠ - صورة من فيلم « العار »
 ٦١ - صورة من فيلم « المرأة التى هزت عرش مصر »
 ٦١ - صورة من فيلم « جزيرة الشيطان »
 ٦٢ - صورة من فيلم « العشق والدم »
 ٦٢ - صورة من فيلم « أبو البنات »
 ٦٣ - صورة من فيلم « إستغاثة من العالم الآخر »
 ٦٤ - صورة من الفيلم التسجيلى « خطوات نحو الشمس »

ثانياً فى الإضاءة : (صور بالألوان)

- ٦٥ - صورة من فيلم « العشق والدم »
 ٦٦ - صورة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ »
 ٦٦ - صورة من فيلم « العشق والدم »
 ٦٨ - صورة من فيلم « سواق الأتوبيس »
 ٦٩ - صورة من فيلم « ضد الحكومة »
 ٧٠ - صورة من فيلم « بيت بلا حنان »
 ٧١ - صورة من فيلم « إغتيال »
 ٧٢ - صورة من فيلم « إغتيال »
 ٧٣ - صورة من فيلم « إغتيال »
 ٧٤ - أثناء تصوير لقطة من فيلم « إغتيال »
 ٧٥ - صورة من فيلم « إغتيال »
 ٧٦ - صورة من فيلم « نساء ضد القانون »
 ٧٧ - صورة من فيلم « الحب فوق هضبة الهرم »
 ٧٨ - صورة من فيلم « الجاسوسة حكمت فهمى »
 ٧٩ - صورة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ »
 ٨٠ - صورة من فيلم « العشق والدم »
 ٨١ - صورة من فيلم « المرأة التى هزت عرش مصر »
 ٨٢ - صورة من فيلم « بيت بلا حنان »

- ٤٢ - صورة من الفيلم التسجيلى « خطوات نحو الشمس »
 ٤٢ - صورة من فيلم « الأبالسة »
 ٤٣ - صورة من فيلم « الثأر »
 ٤٥ - صورة من فيلم « حسن الملوك »
 ٤٥ - صورة من فيلم « حسن الملوك »
 ٤٦ - أثناء تصوير فيلم « بستان الدم »
 ٤٦ - صورة من فيلم « مسافر بلا طريق »
 ٤٧ - أثناء تصوير فيلم « طائر على الطريق »
 ٤٧ - صورة من فيلم « الحريف »
 ٤٨ - صورة من فيلم « الكنز »
 ٤٨ - صورة من فيلم « الحب فى طابا »
 ٤٩ - أثناء تصوير فيلم « عذاب الحب »
 ٥١ - صورة من فيلم « العشق والدم »
 ٥١ - صورة من فيلم « العشق والدم »
 ٥٢ - رسم تخطيطى لنظرية توزيع الإضاءة
 ٥٤ - صورة من فيلم « بيت بلا حنان »
 ٥٤ - صورة من فيلم « ملف فى الآداب »
 ٥٦ - صورة من فيلم « المرأة التى هزت عرش مصر »
 ٥٦ - صورة من فيلم « المرأة التى هزت عرش مصر »
 ٥٨ - صورة من فيلم « الجاسوسة حكمت فهمى »
 ٥٨ - صورة من فيلم « رابعة العدوية »
 ٦٠ - صورة من فيلم « طائر على الطريق »
 ٦٠ - صورة من فيلم « العار »
 ٦١ - صورة من فيلم « المرأة التى هزت عرش مصر »
 ٦١ - صورة من فيلم « جزيرة الشيطان »
 ٦٢ - صورة من فيلم « العشق والدم »
 ٦٢ - صورة من فيلم « أبو البنات »
 ٦٣ - صورة من فيلم « إستغاثة من العالم الآخر »
 ٦٤ - صورة من الفيلم التسجيلى « خطوات نحو الشمس »

- ١٠٤ - ١١٠ - صورة من فيلم « انكتر »
 ١٠٦ - ١١١ - صورة من فيلم « بستان الدم »
 ١٠٨ - ١١٢ - صورة من فيلم « الشيطان يعظ »
 ١٠٩ - ١١٣ - صورة من فيلم « المرأة التي هزت عرش مصر »
 ١١٤ - ١١٤ - صورة من الفيلم التسجيلي « وصية رجل حكيم في شئون
 القرية والتعليم »
 ١١٢ - ١١٥ - صورة من الفيلم التسجيلي « وصية رجل حكيم في شئون
 القرية والتعليم »
 ١١٤ - ١١٦ - صورة من فيلم « الشيطان يعظ »
 ١١٨ - ١١٧ - صورة للمؤلف مع إضاءة صناعية تحت الماء

ثانيا : في الألوان (صور بالألوان)

- ١٢٩ - ١١٨ - صورة من فيلم « ملف في الآداب »
 ١٢٩ - ١١٩ - صورة من فيلم « فل الفل »
 ١٣٠ - ١٢٠ - صورة من فيلم « حكايات الغريب »
 ١٣٠ - ١٢١ - صورة من فيلم « كتيبة الإعدام »
 ١٣١ - ١٢٢ - صورة من فيلم « العشق والدم »
 ١٣١ - ١٢٣ - صورة من فيلم « حسن اللول »
 ١٣٢ - ١٢٤ - صورة من فيلم « العشق والدم »
 ١٣٢ - ١٢٥ - صورة من فيلم « العشق والدم »
 ١٣٣ - ١٢٦ - صورة من فيلم « ولا في النية أبقى ! »
 ١٣٣ - ١٢٧ - صورة من فيلم « أبو الذهب »
 ١٣٤ - ١٢٨ - صورة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ »
 ١٣٤ - ١٢٩ - صورة من فيلم « حسن اللول »
 ١٣٥ - ١٣٠ - صورة من فيلم « حسن اللول »
 ١٣٥ - ١٣١ - صورة من فيلم « الجاسوسة حكمت فهمي »
 ١٣٦ - ١٣٢ - صورة من فيلم « إغتيال »
 ١٣٦ - ١٣٣ - صورة من فيلم « الحريف »
 ١٣٧ - ١٣٤ - صورة من فيلم « المرأة التي هزت عرش مصر »

- ٧٧ - ٨٣ - صورة من فيلم « الجاسوسة حكمت فهمي »
 ٧٧ - ٨٤ - صورة من فيلم « البيضة والحجر »
 ٧٨ - ٨٥ - صورة من فيلم « الحب فوق هضبة الهرم »
 ٧٨ - ٨٦ - صورة من فيلم « البريء »
 ٧٩ - ٨٧ - صورة من فيلم « ملف في الآداب »
 ٧٩ - ٨٨ - صورة من فيلم « كتيبة الإعدام »
 ٨٠ - ٨٩ - صورة من فيلم « البيضة والحجر »
 ٨٠ - ٩٠ - صورة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ »

في الإضاءة : صور بالأبيض والأسود

- ٨٨ - ٩١ - صورة من فيلم « سأعود بلا دموع »
 ٨٨ - ٩٢ - صورة من فيلم « الشيطان يعظ »
 ٨٩ - ٩٣ - صورة من فيلم « طائر على الطريق »
 ٨٩ - ٩٤ - صورة من فيلم « الناجون من النار »
 ٩٠ - ٩٥ - صورة من فيلم « حسن اللول »
 ٩٠ - ٩٦ - صورة من فيلم « حسن اللول »
 ٩١ - ٩٧ - صورة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ »
 ٩٣ - ٩٨ - صورة من فيلم « ضربة شمس »
 ٩٤ - ٩٩ - صورة من فيلم « الثأر »
 ٩٤ - ١٠٠ - صورة من فيلم « حسن اللول »
 ٩٦ - ١٠١ - صورة من فيلم « الأبالسة »
 ٩٦ - ١٠٢ - صورة من فيلم « إعدام ميت »
 ٩٧ - ١٠٣ - صورة من فيلم « الشيطان يعظ »
 ٩٧ - ١٠٤ - صورة من فيلم « الثأر »
 ٩٩ - ١٠٥ - صورة من فيلم « بيت بلا حنان »
 ١٠١ - ١٠٦ - صورة من فيلم « بيت بلا حنان »
 ١٠٣ - ١٠٧ - صورة من فيلم « بيت بلا حنان »
 ١٠٣ - ١٠٨ - صورة من فيلم « حسن اللول »
 ١٠٤ - ١٠٩ - صورة من فيلم « بستان الدم »

سيرة ذاتية كاملة (فيلموجرافيا)

الاسم : محمد سعيد شيمي

اسم الشهرة : سعيد شيمي

مدير تصوير سينمائي - مصور تحت الماء - مخرج - باحث سينمائي

- مواليد القاهرة - حي عابدين ٢٣ / ٣ / ١٩٤٣ ، تنتمي عائلته في جذورها إلى محافظة المنيا .
- بدأ هاويا في تذوق الافلام وتصويرها بكاميرا ٨ مللي في الستينيات وانضم لجمعية الفيلم بالقاهرة .
- درس بأداب جامعة القاهرة (قسم تاريخ) لمدة ثلاث سنوات .
- تخرج من المعهد العالي للسينما عام ١٩٧١ بتقدير جيد جدا - قسم تصوير سينمائي .
- حصل على دبلوم متخصص في التصوير الفوتوغرافي بالمراسلة من الولايات المتحدة الامريكية عام ١٩٦٩ .
- حصل على ثلاثة شهادات دولية (C.M.A.S.) في الغوص تحت الماء (مرتبة ثلاث نجوم) وأول من صور سينمائيا في الأعماق في مصر .
- صور عدد اثنين مسلسلا سينمائيا للتلفزيون .
- ١ - بعد الضياع - إخراج على عبد الخالق - ١٩٧٦
- ٢ - المتمردون - إبراهيم عبد الجليل ٧٦ - ١٩٧٧ - إنتاج التلفزيون العراقي
- صور ثلاث سهرات للتلفزيون بالفيديو .
- ١ - آخر سؤال - اخراج رضا النجار - ١٩٩٦
- ٢ - كلاكيت آخر مرة - كريم ضياء الدين - ١٩٩٨
- ٣ - الطير المسافر - اخراج كريم ضياء الدين - ١٩٩٨
- أخرج خمس أفلام تسجيلية وفيلما روائيا واحدا وأخرج الجزء الحربي من فيلم (الطريق إلى إيلات) للتلفزيون المصري .
- اشترك كمصور متطوع في تصوير أحداث حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر .
- أختير عضوا في لجان التحكيم السينمائية والفوتوغرافية والغوص في عدة مهرجانات محلية ، ودولية .

- ١٣٥ - صورة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ »
- ١٣٦ - صورة من فيلم « الشيطان يعظ »
- ١٣٧ - صورة من فيلم « حسن اللول »
- ١٣٨ - صورة من فيلم « كيمو .. وأنتيمو »
- ١٣٩ - صورة من فيلم « امرأة تحت المراقبة »
- ١٤٠ - لوحة « الموسيقون » للفنان الفرنسي التأثيري هنري ماتيس
- ١٤١ - صورة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ »
- ١٤٢ - صورة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ »
- ١٤٣ - صورة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ »
- ١٤٤ - لوحة « المحظية بالسروال الأحمر » للفنان الفرنسي التأثيري هنري ماتيس
- ١٤٥ - صورة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ »
- ١٤٦ - صورة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ »
- ١٤٧ - صورة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ »
- ١٤٨ - لوحة سيربالية لهيرمان جورديجن
- ١٤٩ - صورة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ »

- عضو بلجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة بمصر .
- صور أفلام مصرية متعددة خارج مصر في فرنسا - ألمانيا - بريطانيا - اليونان - قبرص - إيطاليا - كندا - لبنان - العراق - الأردن - تونس .
- محاضر ومدرس فنون التصوير السينمائي بقصر السينما بالثقافة الجماهيرية .
- له عدة مقالات متنوعة عن السينما نشرت في عدة مجلات من عام ١٩٦٨ حتى الآن .

• مؤلف أحد عشر كتابا هي :

- ١ - التصوير السينمائي تحت الماء هيئة الكتاب ١٩٩٦ .
- ٢ - تاريخ التصوير السينمائي في مصر (١٨٩٧ - ١٩٩٦) المركز القومي للسينما ١٩٩٧ وتوزيع هيئة الكتاب .
- ٣ - الحيل السينمائية للأطفال مهرجان القاهرة الثامن لأفلام الأطفال ١٩٩٨ .
- ٤ - السينما وحيلها الساحرة المركز القومي للثقافة الطفل ١٩٩٨ . (إعادة طبع للكتاب السابق)
- ٥ - أفلامى مع عاطف الطيب الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩ .
- ٦ - الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى (جزء ١) الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٢ .
- ٧ - كلاكيت أول مرة دار الهلال ٢٠٠٢ .
- ٨ - القاهرة والسينما اصمدار الهيئة العامة لقصور الثقافة مع مؤلفين آخرين ٢٠٠٢ .
- ٩ - الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى (جزء ٢) هيئة قصور الثقافة عام ٢٠٠٣ .
- ١٠ - محسن نصر الإبداع على الوتر الحساس صندوق التنمية الثقافية عام ٢٠٠٣ .
- ١١ - اتجاهات الإبداع فى الصورة السينمائية المصرية المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٣ .

الجوائز التي حصل عليها :

أولا : فى الفيلم التسجيلى :

• فى الإخراج :

- ١ - فيلم « الإنسان » جائزة فضية فى مهرجان قليبية الدولى للهواة بتونس ١٩٦٩ .
- ٢ - فيلم « الإنسان » جائزة مهرجان الاسكندرية الأول لسينما الشباب ١٩٦٩ .

- ٣ - فيلم « حكاية من زمن جميل » جائزة أفضل فيلم تسجيلى طويل فى المهرجان القومى الرابع للسينما المصرية ١٩٩٨ .
- ٤ - شهادة تقدير فى السيناريو والإخراج من المركز القومى للسينما عن نفس الفيلم .
- فى التصوير :
- ٥ - جائزة أحسن تصوير فى المهرجان القومى الثالث للفيلم التسجيلى والقصير عن فيلم « بورسعيد ٧١ » إخراج أحمد راشد ١٩٧٢ .
- ٦ - جائزة أحسن تصوير فى مهرجان جمعية الفيلم عن فيلم « طيور بلا أجنحة » إخراج حسين عمارة ١٩٧٣ .
- ٧ - جائزة أحسن تصوير فى المهرجان القومى الخامس للفيلم التسجيلى والقصير عن فيلم « رحلة سلام » إخراج أحمد راشد ١٩٧٤ .
- ٨ - جائزة أحسن تصوير فى المهرجان القومى السادس للفيلم التسجيلى والقصير عن فيلم « أبطال من مصر » إخراج أحمد راشد ١٩٧٥ .
- ٩ - جائزة أحسن تصوير فى المهرجان القومى الثامن للفيلم التسجيلى والقصير عن فيلم « توفيق الحكيم عصفور من الشرق » إخراج أحمد راشد ١٩٧٧ .
- ١٠ - شهادة تقدير للإبداع فى الأفلام التسجيلية فى مهرجان الإسماعيلية للفيلم التسجيلى ١٩٨٠ .
- ١١ - جائزة أحسن تصوير للأفلام التسجيلية فى الأسبوع الأكاديمى الثالث بأسوان عن فيلم « الصباح » إخراج سامى السلامونى ١٩٨٥ .
- ثانيا : الجوائز التي حصل عليها فى تصوير الأفلام الروائية :
- ١٢ - جائزة أحسن تصوير فى مهرجان الاسكندرية السينمائي الدولى الأول عن فيلم « ضربة شمس » إخراج محمد خان ١٩٧٩ .
- ١٣ - جائزة التصوير الذهبية من جمعية كتاب ونقاد السينما عن فيلم « ضربة شمس » إخراج محمد خان ١٩٨١ .
- ١٤ - جائزة أحسن تصوير فى مهرجان جمعية الفيلم السابع عن فيلم « ضربة شمس » إخراج محمد خان ١٩٨١ .
- ١٥ - جائزة أحسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم « الشيطان يعظ » إخراج أشرف فهمى ١٩٨١ .
- ١٦ - جائزة التصوير الذهبية من جمعية كتاب ونقاد السينما عن فيلم « طائر على الطريق » إخراج محمد خان ١٩٨١ .

- ١٧ - جائزة أحسن تصوير في مهرجان جمعية الفيلم الثامن عن فيلم « طائر على الطريق » إخراج محمد خان ١٩٨٢ .
- ١٨ - جائزة التصوير في الأسبوع الأكاديمي الثاني بأسوان عن الأفلام : « المجهول » إخراج أشرف فهمي . « التخشبية » إخراج عاطف الطيب . « فقراء لا يدخلون الجنة » إخراج مدحت السباعي ١٩٨٤ .
- ١٩ - جائزة أحسن تصوير في مهرجان جمعية الفيلم العاشر عن فيلم « سواق الأنوبيس » إخراج عاطف الطيب ١٩٨٤ .
- ٢٠ - ميدالية طلعت حرب وشهادة تقدير من نقابة المهن السينمائية لإسهامه المتميز في مجال السينما المصرية في فيلم « سواق الأنوبيس » إخراج عاطف الطيب ١٩٨٤ .
- ٢١ - جائزة التصوير في الأسبوع الأكاديمي الثالث بأسوان عن فيلم « إعدام ميت » إخراج على عبد الخالق ، و فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » إخراج عاطف الطيب ١٩٨٥ .
- ٢٢ - جائزة أحسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم (إستغاثة من العالم الآخر) إخراج محمد حسيب محمد ١٩٨٥ .
- ٢٣ - ميدالية طلعت حرب وشهادة تقدير من نقابة المهن السينمائية لإسهامه المتميز في مجال السينما المصرية عن الأفلام . « المحريف » إخراج محمد خان . « الحب فوق هضبة الهرم » إخراج عاطف الطيب . « ملف في الآداب » إخراج عاطف الطيب ١٩٨٦ .
- ٢٤ - جائزة أحسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم « بئر الخيانة » إخراج على عبد الخالق ١٩٨٨ .
- ٢٥ - جائزة خاصة تقديرية من جمعية فن السينما لإسهامه الكبير في تطوير التصوير السينمائي المصري ودفعه إلى ميدان جديد وهو التصوير تحت الماء عن فيلم « جحيم تحت الماء » إخراج نادر جلال ١٩٨٩ .
- ٢٦ - جائزة الإسهام الفني عن تجربته الرائدة في التصوير تحت الماء عن فيلم « جحيم تحت الماء » في المهرجان القومي السادس عشر لجمعية الفيلم ١٩٩٠ .
- ٢٧ - جائزة أحسن تصوير في مهرجان القاهرة للتلفزيون عن فيلم « حكايات الغريب » إخراج إنعام محمد على ١٩٩٣ .
- ٢٨ - جائزة تقدير خاصة من القوات المسلحة المصرية للدور المتميز كمخرج ومصور للجزء العسكري في فيلم « الطريق إلى إيلات » ١٩٩٤ .

- ٢٩ - الجائزة الذهبية كأحسن تصوير في مهرجان القاهرة الدولي للتلفزيون عن فيلم « الطريق إلى إيلات » إخراج إنعام محمد على ١٩٩٥ .
- ٣٠ - جائزة تقديرية من الإتحاد المصري لرياضات الغوص والإنقاذ لجهوده المميزة في التصوير تحت الماء ١٩٩٤ .
- ٣١ - شهادة ودرع التفوق من وزارة الإعلام عن فيلم « الطريق إلى إيلات » إخراج إنعام محمد على ١٩٩٤ .
- ٣٢ - درع تقديري من الحزب العربي الديمقراطي الناصري عن فيلم « الطريق إلى إيلات » ١٩٩٤ .
- ٣٣ - ميدالية طلعت حرب من مهرجان القاهرة الدولي العشرون ، بمناسبة مئوية السينما المصرية وإنجازه المتميز في المائة فيلم المختارين كأحسن أفلام مصرية في مائة عام ، ١٩٩٦ .
- ٣٤ - جائزة أحسن تصوير في المسابقة الدولية لمهرجان الإسكندرية السادس عشر عن فيلم « عمر ٢٠٠٠ » سبتمبر ٢٠٠٠ .
- ٣٥ - جائزة أحسن تصوير في بانوراما السينما المصرية في مهرجان الإسكندرية الدولي السادس عشر عن فيلم « عمر ٢٠٠٠ » سبتمبر ٢٠٠٠ .

● جوائز عامة :

- ٣٦ - جائزة أحسن سينمائي في عشر سنوات من مهرجان جمعية الفيلم العاشر للسينما المصرية من عام ١٩٧٥ إلى عام ١٩٨٤ لحصوله على جوائز ثلاث في التصوير السينمائي في هذه المدة .
- ٣٧ - شهادة تقدير من جمعية الفيلم لدوره المخلص في نشاط جمعية الفيلم خلال السنوات الأولى عام ١٩٨٦ .

● تقديرات عامة :

- ١ - ميدالية تذكارية تقديرية من مهرجان الشباب العالمي بألمانيا عام ١٩٧٣ .
- ٢ - شهادة تقديرية من أفلام أجنفا بيلجيكا عام ١٩٩٢ .
- ٣ - ميدالية تذكارية تقديرية من القوات البحرية المصرية عام ١٩٩٣ .
- ٤ - ميدالية تذكارية تقديرية من الوحدات الخاصة بالقوات البحرية المصرية عام ١٩٩٣ .

- ٥ - ميدالية تذكارية تقديرية من الحزب الديمقراطي الناصري بالإسماعيلية عام ١٩٩٥ .
- ٦ - تكريم من مؤسسة الجمال للفنون والثقافة العربية بباريس لإبداعاته فى السينما المصرية ٣ أكتوبر ٢٠٠٠ .

• الأعمال الفيلمية :

صور حتى نهاية عام ٢٠٠٣ ، عدد ٧٢ فيلماً تسجيلياً وروائياً قصيراً وعرائس وهى :

- ٢٢ - « رحلة عذاب » إخراج على عبد الخالق عام ١٩٧٥ .
- ٢٣ - « توفيق الحكيم . . . عصفور من الشرق » إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٥ .
- ٢٤ - « طائر النورس » إخراج خيرى بشارة عام ١٩٧٦ .
- ٢٥ - « حيث تصنع الأحلام » إخراج شريف صبرى ١٩٧٦ .
- ٢٦ - « الأمن الصناعى » إخراج داود عبد السيد عام ١٩٧٦ .
- ٢٧ - « نجيب محفوظ » إخراج مصطفى محرم عام ١٩٧٦ .
- ٢٨ - « وصية رجل حكيم فى شئون القرية والتعليم » إخراج داود عبد السيد عام ١٩٧٦ .
- ٢٩ - « فيدرا المصرية فى باريس » إخراج مصطفى محرم عام ١٩٧٦ .
- ٣٠ - « رقصات متنوعة » إخراج خيرى بشارة عام ١٩٧٩ .
- ٣١ - « حديث الحجر » إخراج خيرى بشارى عام ١٩٧٩ .
- ٣٢ - « حديث المدينة » إخراج خيرى بشارى عام ١٩٧٩ .
- ٣٣ - « فول الصويا » إخراج سامى المعداوى عام ١٩٧٩ .
- ٣٤ - « الفلاح الجديد » إخراج صلاح التهامى عام ١٩٧٩ .
- ٣٥ - « أغنية لفلسطين » إخراج مختار يونس عام ١٩٧٩ .
- ٣٦ - « عادت العريش » إخراج هشام أبو النصر عام ١٩٧٩ مع آخرين .
- ٣٧ - « عزف بالألوان » إخراج فريال كامل عام ١٩٧٩ .
- ٣٨ - « الفنان سعيد الصدر » إخراج صلاح التهامى عام ١٩٨٠ .
- ٣٩ - « أجيال لها مستقبل » إخراج كريمة عثمان عام ١٩٨٠ مع آخرين .
- ٤٠ - « الطبيعة فى رسومات حسنى البنانى » إخراج منى مجاهد عام ١٩٨١ .
- ٤١ - « الهمس على النحاس » إخراج فريال كامل عام ١٩٨١ مع أبيه فريد .
- ٤٢ - « فى رحاب الحسين » إخراج هشام النحاس عام ١٩٨١ .
- ٤٣ - « الرجفة القاتلة » إخراجى عام ١٩٨١ .
- ٤٤ - « عباد الشمس » إخراج خيرى بشارة عام ١٩٨١ مع أبيه فريد .
- ٤٥ - « الصباح » إخراج سامى السلامونى عام ١٩٨٢ .
- ٤٦ - « الصلاة » إخراج مسعود أحمد عام ١٩٨٢ .
- ٤٧ - « الديكورا السينمائى » إخراج جابر نصار عام ١٩٨٢ مع شريف إحسان .
- ٤٨ - « لقاء عائلى » إخراج محمد خان عام ١٩٨٢ .
- ٤٩ - « عيون ترى النور » إخراج أحمد راشد عام ١٩٨٣ .

- ١ - « حياة جامعية » إخراجى ١٩٦٥ .
- ٢ - « الهرم » إخراج محمد خان ١٩٦٦ .
- ٣ - « شهر الصيام » إخراج أحمد راشد ١٩٦٧ .
- ٤ - « الإنسان » إخراجى عام ١٩٦٩ .
- ٥ - « ملل » إخراج سامى السلامونى عام ١٩٦٩ .
- ٦ - « مدينة » إخراج سامى السلامونى عام ١٩٧١ .
- ٧ - « أزمة » إخراج إسماعيل راغب عام ١٩٧١ .
- ٨ - « طيور بلا أجنحة » إخراج حسين عمارة عام ١٩٧١ .
- ٩ - « بورسعيد ٧١ » إخراج أحمد راشد عام ١٩٧١ .
- ١٠ - « كهوية الريف » إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٢ .
- ١١ - « البطيخة » إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٢ .
- ١٢ - « رحلة سلام » إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٣ .
- ١٣ - « العلمين » إخراج مدحت سالم عام ١٩٧٣ .
- ١٤ - « الأرياء عند الفراعنة » إخراجى عام ١٩٧٣ تصوير أحمد وزينب زمزم .
- ١٥ - « التصوير فى حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ وحرب الاستنزاف .
- ١٦ - « ترى ماذا نأكل ؟ » إخراج على عبد الخالق ١٩٧٤ .
- ١٧ - « أبطال من مصر » إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٤ .
- ١٨ - « مكي بلا حائط » إخراج هاشم النحاس عام ١٩٧٤ .
- ١٩ - « شباب النصر » إخراج أحمد راشد ١٩٧٥ .
- ٢٠ - « أم كلثوم . . . واللحن الأخير » إخراج أحمد راشد ١٩٧٥ .
- ٢١ - « خطوات نحو الشمس » إخراج على عبد الخالق ١٩٧٥ .
- ٢٢ - « أباد عربية » إخراج هاشم النحاس عام ١٩٧٥ .

صور حتى نهاية عام ٢٠٠٣ ، عدد ٩٩ فيلماً روائياً طويلاً وهي :

سنة التصوير - جهة الإنتاج	سنة العرض	اسم الفيلم
١٩٧٣ - حسن حافظ - أفلام التلفزيون	١٩٧٣	١- أغنية للحب والموت (أبيض وأسود)
١٩٧٤ - علي عبد الخالق - أفلام التلفزيون	١٩٧٤	٢- حبال من حرير (أبيض وأسود)
١٩٧٦ - علي عبد الخالق - رام فيلم	١٩٧٥	٣- بيت بلا حنان (ألوان)
١٩٨١ - علي عبد الخالق - أفلام رياض العريان	١٩٧٦	٤- مسافر بلا طريق (ألوان)
١٩٧٦ - علي عبد الخالق - دالة فيلم	١٩٧٦	٥- الرجل اللغز (أبيض وأسود)
١٩٨٢ - علي عبد الخالق - أفلام رياض العريان	١٩٧٨	٦- ضاح حي هناك (ألوان)
١٩٨٠ - علي عبد الخالق - فيلم N.P.	١٩٧٨	٧- هجرة شمس (ألوان)
١٩٨٠ - تيسير عبود - الجاعوني - طنوس فرنجية	١٩٧٩	٨- أبو اتينات
١٩٨٢ - تيسير عبود - حسن شاتو	١٩٧٩	٩- مسعود بلا دموع
١٩٨٠ - محمد خان - طنوس فرنجية	١٩٧٩	١٠- الرغبة
١٩٨٠ - علي عبد الخالق - طنوس فرنجية	١٩٧٩	١١- عذاب الحب
١٩٨١ - أحمد فؤاد - وجيه نجيب	١٩٧٩	١٢- ليلة شتاء دافئة
١٩٨٤ - محمد خان - محمود ياسين	١٩٨٠	١٣- الثأر
١٩٨٠ - علي عبد الخالق - أفلام جمال التابعي	١٩٨٠	١٤- الأبالسة
١٩٨٠ - هنري يركات - أفلام الكروان	١٩٨٠	١٥- شعبان تحت الصفر
١٩٨١ - أشرف فهمي - أفلام أشرف فهمي	١٩٨٠	١٦- الشيطان يعظ
١٩٨١ - محمد خان - حسين باقوت - خليل عثمان	١٩٨٠	١٧- ضائر على الطريق
١٩٨٣ - أشرف فهمي - أفلام أشرف فهمي	١٩٨٠	١٨- حادث النصف متر
١٩٨٣ - عاطف الطيب - أفلام أيديوس - عاطف الطيب	١٩٨١	١٩- الغيرة المقتلة
١٩٨٣ - محمد حسيب - أفلام محمد البهي	١٩٨١	٢٠- إن ربك لبالمرصاد
١٩٨٢ - أحمد ثروت - حسين باقوت - خليل عثمان	١٩٨١	٢١- خمسة في الجحيم
١٩٨٤ - أشرف فهمي - أفلام أشرف فهمي	١٩٨١	٢٢- المجهول
١٩٨٥ - محمد خان - صلاح عبد الرازق	١٩٨١	٢٣- نصف أرناب
١٩٨٣ - عاطف الطيب - هاديما - صبحي إمام	١٩٨٢	٢٤- سواق الأنوبيس
١٩٨٢ - علي عبد الخالق - محمود أبو زيد - مأمور عطا	١٩٨٢	٢٥- العار

- ٥٠ - « اللوفر - مصر » إخراج الفرنسي كارلوس فيلابديو عام ١٩٨٤ .
- ٥١ - « حواديت الراد الشقي » إخراج رضا جبان عام ١٩٨٤ .
- ٥٢ - « القطار » إخراج سامي السلاموني ١٩٨٩ .
- ٥٣ - « الإلكترونيات » إخراج محمد شعبان عام ١٩٨٩ .
- ٥٤ - « اللحظة » إخراج سامي السلاموني عام ١٩٩١ .
- ٥٥ - « عن تنظيم الأسرة » إخراج أحمد راشد عام ١٩٩٣ .
- ٥٦ - « نحو الغد » إخراج فاروق الرشيدى عام ١٩٩٦ .
- ٥٧ - « كل عقدة ولها حلال » إخراج فاروق الرشيدى عام ١٩٩٦ .
- ٥٨ - « يابو الحكاوي » إخراج جمان الهوارى عام ١٩٩٦ .
- ٥٩ - « جامعة المستقبل » إخراج هاشم النحاس عام ١٩٩٧ .
- ٦٠ - « حكاية من زمن جميل » إخراج عام ١٩٩٧ ومدير التصوير شريف شيمي .
- ٦١ - « أحلام شابة » إخراج هاشم النحاس عام ١٩٩٧ .
- ٦٢ - « معاً فى أسوان » إخراج هاشم النحاس عام ١٩٩٧ .
- ٦٣ - « سحر الوثائق » إخراج مذكور ثابت عام ١٩٩٨ .
- ٦٤ - « المرأة المصرية والتنمية » إخراج فريال كامل ١٩٩٨ .
- ٦٥ - « على طريق التنمية » إخراج هاشم النحاس عام ١٩٩٨ .
- ٦٦ - « محاسن الحلو » إخراج نادية الأبحر عام ١٩٩٨ .
- ٦٧ - « غداً تشرق الشمس » إخراج عمرو بيومى عام ٢٠٠٠ .
- ٦٨ - « وجهان فى الفضاء » إخراج سمير عوف عام ٢٠٠٠ .
- ٦٩ - « ناس ٢٦ يوليو » إخراج هاشم النحاس عام ٢٠٠١ .
- ٧٠ - « سحر ما فات فى كنوز المراثيات » إخراج مذكور ثابت ٢٠٠٣ .
- ٧١ - « أرض السماء » إخراج سمير عوف عام ٢٠٠٣ .

١٩٨٨	مدحت السباعي - مدحت السباعي	١٩٨٧	٥٥- رجل يسبح أرواح	١٩٨٤	مدحت السباعي - حسين ياقوت - خليل عثمان	١٩٨٢	٢٦- فقراء لا يدخلون الجنة
١٩٨٩	نادر جلال - أفلام سمير صبري	١٩٨٧	٥٦- جحيم تحت الماء	١٩٨٤	محمد خان - أفلام الصحبة	١٩٨٢	٢٧- الحريف
١٩٨٨	نادر جلال - حنين القنطرة	١٩٨٨	٥٧- يطل من ورق	١٩٨٣	أحمد السباعي - أفلام سعد شنب	١٩٨٢	٢٨- عترة شايلى سيفه
١٩٨٨	محمد أباطة - حسين الصباح	١٩٨٨	٥٨- أرباب سوايق	١٩٨٤	نادر جلال - صلاح عبد الرازق	١٩٨٣	٢٩- واحدة بواحدة
١٩٨٩	على عبد الخالق - فريد عبد الغنى	١٩٨٨	٥٩- الحقونا	١٩٨٩	أشرف فهمي - أفلام أشرف فهمي	١٩٨٣	٣٠- بستان الدم
١٩٨٨	محمد ملمان - حسين الصباح	١٩٨٨	٦٠- أنا والعذاب وعواك	١٩٨٥	عمر عبد العزيز - محسن عبد الدين	١٩٨٣	٣١- الرجل الذي عطس
١٩٩٠	على عبد الخالق - تاميدو مدحت الشريف	١٩٨٨	٦١- البيضة والحجر	١٩٨٤	عاطف الطيب - أفلام جلال زهرة	١٩٨٣	٣٢- التخشبية
١٩٨٩	عاطف الطيب - هشام حلمي عزب	١٩٨٨	٦٢- كتيبة الإعدام	١٩٨٤	على عبد الخالق - زيزي مصطفى (الراقصة)	١٩٨٣	٣٣- بنات إبليس
١٩٨٩	على عبد الخالق - إبراهيم شوقي	١٩٨٨	٦٣- اغصاب	١٩٨٤	أحمد ثروت - صوت الموسيقى (غطاس قلة)	١٩٨٢	٣٤- ألعاب متنوعة
١٩٨٩	محمود سامي خليل - قطاع الإنتاج والتليفزيون	١٩٨٩	٦٤- اليوم المشهود	١٩٨٥	محمد حسيب - إنتاج توفيق رستم	١٩٨٣	٣٥- الكف
١٩٩٠	محمد النجار - أفلام فؤاد حجار	١٩٨٩	٦٥- الذل	١٩٨٤	أحمد فؤاد - أحمد فؤاد	١٩٨٣	٣٦- بيت القاصرات
١٩٩١	نادية حمزة - أناروس فيلم	١٩٨٩	٦٦- نساء ضد القانون	١٩٨٦	عاطف الطيب - عبد العظيم الزغبي	١٩٨٣	٣٧- الحب فوق هضبة الهرم
١٩٩٠	طارق العريان - أفلام رياض العريان	١٩٨٩	٦٧- الإمبراطور	١٩٨٥	عمر عبد العزيز - صوت الموسيقى (غطاس قلته)	١٩٨٤	٣٨- المحنونة
١٩٩٠	نادر جلال - أفلام جلال	١٩٨٩	٦٨- جزيرة الشيطان	١٩٨٥	على عبد الخالق - تاميدو - مدحت الشريف	١٩٨٤	٣٩- إعدام ميت
١٩٩٠	يوسف إبراهيم - قطاع الإنتاج والتليفزيون	١٩٩٠	٦٩- أيام الماء والصلح	١٩٨٥	محمد حسيب - الأصدقاء - فاروق الفيشاوي	١٩٨٤	٤٠- استغاثة من العالم الآخر
١٩٩٢	أشرف فهمي - شركة ألوان	١٩٩٠	٧٠- فتح الجوايس	١٩٨٦	عاطف الطيب - قديو ٢٠٠٠ سميرة أحمد	١٩٨٤	٤١- البري
١٩٩٢	أحمد فؤاد - جى . واى . إس	١٩٩١	٧١- الحب فى طايا	١٩٨٦	محمد عبد العزيز - سمير صبري	١٩٨٥	٤٢- منزل العائلة المسمومة
١٩٩١	نادر جلال - أفلام محمد مختار	١٩٩١	٧٢- عصر القوة	١٩٨٦	عاطف الطيب - عاطف الطيب - وحيد حامد	١٩٨٥	٤٣- ملف فى الآداب
١٩٩٢	عاطف الطيب - تاميدو - مدحت الشريف	١٩٩١	٧٣- ضد الحكومة	١٩٨٦	محمد عبد العزيز - بيل صاروفيم	١٩٨٥	٤٤- سرى للغاية
١٩٩٣	حسين عمارة - أفلام محمد عمارة	١٩٩١	٧٤- اليتيم والذئاب	١٩٨٦	عمر عبد العزيز - حسين ياقوت - خليل عثمان	١٩٨٥	٤٥- البنديرة
١٩٩١	إنعام محمد على - قطاع الإنتاج والتليفزيون	١٩٩١	٧٥- حكايات الغريب	١٩٨٦	هشام أبو النصر - جيبكو	١٩٨٥	٤٦- البنات والمجهول
١٩٩٢	إبراهيم الجوجي - أفلام السبكي	١٩٩٢	٧٦- عيون الصنفر	١٩٨٦	نادر جلال - أفلام مصر الجديدة	١٩٨٥	٤٧- سلام يا صاحبي
١٩٩٣	سعيد شيمي - أفلام سعيد شيمي	١٩٩٢	٧٧- الكنتز	١٩٨٦	نادية حمزة - تاميدو - مدحت الشريف	١٩٨٦	٤٨- نساء خلف القضبان
١٩٩٢	محمد حسيب قطاع الإنتاج والتليفزيون	١٩٩٢	٧٨- النظم والسنارة	١٩٨٦	محمد حسيب - مركز الصوت والصورة	١٩٨٦	٤٩- شارع السد
١٩٩٣	على عبد الخالق - محمد السيسى	١٩٩٢	٧٩- خادمة ولكن	١٩٨٧	على عبد الخالق - حسين القلة	١٩٨٦	٥٠- أربعة فى مهمة رسمية
١٩٩٣	طارق النهري - أفلام مصر العربية	١٩٩٢	٨٠- اللعب مع الأشرار	١٩٨٨	هنرى بركات - سماع أنور	١٩٨٦	٥١- حالة تليس
١٩٩٤	مدحت السباعي - هوليود الشرق	١٩٩٢	٨١- خلطيطه	١٩٨٧	على عبد الخالق - أفلام سعد شنب	١٩٨٧	٥٢- بحر الحياة
١٩٩٤	إنعام محمد على - قطاع الإنتاج والتليفزيون	١٩٩٣	٨٢- الطريق إلى إيلاط	١٩٨٧	عمر عبد العزيز - تاميدو - مدحت الشريف	١٩٨٧	٥٣- اللعبة
١٩٩٤	حسام الدين مصطفى - محمد مختار	١٩٩٤	٨٣- الجاسوسة حكمت فهمي	١٩٨٧	على عبد الخالق - حسين الصباح	١٩٨٧	٥٤- جرى الوحوش

١٤ - نوري جابر - عز الدين - ١٩٩٤

١٥ - إخراج أفلام الحركة الوثائقية في السينما المصرية - ١٩٩٥

١٦ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

١٧ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

١٨ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

١٩ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٢٠ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٢١ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٢٢ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٢٣ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٢٤ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٢٥ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٢٦ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٢٧ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٢٨ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٢٩ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٣٠ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٣١ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٣٢ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٣٣ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٣٤ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٣٥ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٣٦ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٣٧ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٣٨ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٣٩ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٤٠ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٤١ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٤٢ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٤٣ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٤٤ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٤٥ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٤٦ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٤٧ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٤٨ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٤٩ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

٥٠ - بعض مبررات التغيير في التعليم المصري - ١٩٩٦

١٩٩٤	علي عبد الخالق - عادل حسني	٨٤ - الناجون من النار
١٩٩٥	زاهر جلال - أفلام السبكي	٨٥ - المرأة التي هزت عرش مصر
١٩٩٦	كريم ضياء الدين - سمير عبد العظيم	٨٦ - أبو الذهب
١٩٩٧	زاهر جلال - أفلام جرجس فوزي	٨٧ - حسن اللؤلؤ
١٩٩٦	زاهر جلال - أفلام محمد مختار	٨٨ - إغتيان
١٩٩٧	علي عبد الخالق - أفلام جرجس فوزي	٨٩ - الإمبراطورة
١٩٩٧	عمرو بيومي - قطاع الإنتاج والتلفزيون	٩٠ - العنصر
٢٠٠٠	مدحت السباعي - شركة شعاع	٩١ - فل القمل
١٩٩٩	كريم ضياء الدين - شريف عبد العظيم	٩٢ - ولا في النية أبغى
٢٠٠٠	أشرف فهمي - إنتاج التلفزيون للسينما	٩٣ - امرأة تحت المراقبة
١٩٩٩	أحمد عاطف - شركة شعاع	٩٤ - عمر ٢٠٠٠
٢٠٠٠	أشرف فهمي - إنتاج التلفزيون للسينما	٩٥ - العشق والدم
٢٠٠١	محمد أبو سيف - الشركة العربية محمد ياسين	٩٦ - بطل من الجنوب
٢٠٠١	رائد نبيب - الشركة العربية محمد ياسين	٩٧ - زكية زكريا في البرلمان
٢٠٠٢	أحمد عواض - الشركة العربية محمد ياسين	٩٨ - كذلك في الزمائل
٢٠٠٣	حامد سعيد - إنتاج محمد حبيب محمد	٩٩ - كيمو... وأنتيمو

العنوان الإلكتروني للمؤلف
SHIMIAMEL@HOTMAIL.COM

صدر في هذه السلسلة

- ١ - قاموس السينمائيين المصريين منى البندارى - يعقوب وهبى
- ٢ - مائة عام من السينما د. محمد كامل القليوبى
- ٣ - السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة سمير فريد
- ٤ - قراءة فى السينما العربية قصى صالح درويش
- ٥ - أفلامى مع عاطف الطيب سعيد شيمى
- ٦ - نجوم وشهب فى السينما المصرية أحمد يوسف
- ٧ - من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية أمير العمرى
- ٨ - الواقعية فى السينما المصرية سعيد مراد
- ٩ - مخرجون وإتجاهات فى السينما المصرية سمير فريد
- ١٠ - سينما الأطفال (مقالات ودراسات) فريال كامل
- ١١ - أطياف وظلال عبد الحميد حواس
- ١٢ - مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية عبد الغنى داود
- ١٣ - الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥ إعداد : يعقوب وهبى
- ١٤ - عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما د. وليد سيف
- ١٥ - الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الثانى ١٩٧٦ - ١٩٨٢ إعداد : يعقوب وهبى
- ١٦ - المهنة كاتب سيناريو سمير الجمل
- ١٧ - الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الثالث ١٩٨٣ - ١٩٨٨ إعداد : يعقوب وهبى
- ١٨ - السيرة أطول من العمر كمال عطية
- ١٩ - الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الرابع والأخير ١٩٨٩ - ١٩٩١ إعداد : يعقوب وهبى
- ٢٠ - مختارات من كتابات الناقد السينمائى فتحى فرج . إعداد وتقديم : سمير فريد
- ٢١ - الخدع والمؤثرات إحصاءة فى الفيلم المصرى ج ١ سعيد شيمى
- ٢٢ - الشخصية العربية فى السينما العالمية أحمد رأفت بهجت
- ٢٣ - آزياء الاستعراض فى السينما المصرية مها فاروق عبد الرحمن

- ٢٤ - سيناريو فيلم « عرق البلح » رضوان الكاشف
- ٢٥ - إخراج أفلام الحركة (تجربى فى السينما المصرية) د. سمير سيف
- ٢٦ - الخدع والمؤثرات إحصاءة فى الفيلم المصرى ج ٢ سعيد شيمى
- ٢٧ - سعيد مرزوق عاشق السينما طارق الشناوى
- ٢٨ - دليل السينمائيين فى مصر منى البندارى ويعقوب وهبى
- ٢٩ - سحر الكوميديا فى الفيلم المصرى د. وليد سيف
- ٣٠ - فى الدراما التليفزيونية محمد الشربينى
- ٣١ - زمن محسن زايد أيمن الحكيم
- ٣٢ - السينما فى أدب نجيب محفوظ د. عبد التواب حماد
- ٣٣ - السينما فى مرآة النوعى د. حسن عطية
- ٣٤ - السينما وحقوق الملكية الفكرية د. ناصر جلال
- ٣٥ - سيناريو مسلسل « قاسم أمين » جزء أول محمد السيد عيد
- ٣٦ - سيناريو مسلسل « قاسم أمين » جزء ثانى محمد السيد عيد
- ٣٧ - مذكرات أغنية كمال عطية
- ٣٨ - تجربتى فى السينما والتليفزيون وفية خيرى
- ٣٩ - تجربتى مع الصورة السينمائية - ج ١ سعيد شيمى

الكتاب القادم :

- ٤٠ - سينما يوسف شاهين سعاد شوقى

شكر خاص

تقدم هيئة تحرير سلسلة كتب « آفاق السينما » بخالص الشكر والتقدير للمهندس محمد حافظ (من الشركة الدولية للطباعة والنشر) للجهد الفائق والاهتمام البالغ الذى بذله فى إعداد صور هذا الكتاب حتى ظهرت بهذه الدرجة من الإتقان .

يهتم مدير التصوير سعيد شيمي بأن يقدم
 للقارئ ، إلى جانب عمله ، خلاصة خبرته
 في مجال التصوير السينمائي . وقد سبق له
 أن قدم من خلال سلسلة « آفاق السينما »
 كتاب « أفلامى مع عاطف الطيب » وكتاب
 « الخدع والمؤثرات الخاصة في الفيلم
 المصرى » . وهنا يقدم لنا سعيد شيمي فى
 الجزء الأول من كتاب « تجربتى مع الصورة
 السينمائية » ما يرتبط بالإضاءة والألوان .
 وسيقدم لنا فى الجزء الثانى بمشيئة الله
 ما يرتبط بالتكوين والشكل وحركة الكاميرا .



سعيد شيمي