

إتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية



تأليف: سعيد شيمي

تقديم: أحمد الحضري



المجلس الأعلى للثقافة

١٩٩٥

اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية
تأليف : سعيد شيمي
السينمائية المصرية

تأليف : سعيد شيمي

تقديم : أحمد المصري

اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية

سعيد شيمي

اتجاهات الإبداع فى الصورة السينمائية المصرية

تأليف : سعيد شيمى

تقديم : أحمد الحضرى



٢٠٠٢

اسم الكتاب : اتجاهات الإبداع فى الصورة السينمائية المصرية
اسم المؤلف : سعيد شيمى
* الطبعة الأولى القاهرة ٢٠٠٢

حقوق الطبع والنشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٣٩٦ ٧٣٥ فاكس ٨٠٨٤ ٧٣٥

El Gabalaya St. Opera House , El Gezira, Cairo

Tel : 735 2396 Fax : 735 8084 .

الفهرس

٧	الإهداء
٩	- شكر خاص
١١	- تقديم - بقلم الناقد المؤرخ أحمد الحضرى .
١٥	- الباب الأول :
٢٣	• التصوير السينمائى فى مركز الدائرة .
٢٣	• الأسلوب الكلاسيكى المصقول .
٣١	• الفيلم المصرى وبداية التصوير الملون .
٣٧	• استخدام الألوان سينمائياً .
٤٣	- الباب الثانى :
٥٥	• إبداعه من خلال أفلامه .
٦٦	• الألوان فى أفلامه .
٧٣	• فيلموجرافيا كاملة لأفلامه .
٨١	• هوامش البابين الأول والثانى .
٨٦	• ملحق صور الباب الثانى .
١٢١	- الباب الثالث :
١٣٥	• مدير التصوير الفنان عبد العزيز فهمى .
١٣٥	• إبداعه من خلال أفلامه .
١٥٢	• الألوان فى أفلامه .

١٦٧	• فيلموجرافيا كاملة لأفلامه .	
١٧٤	• هوامش الباب الثالث .	
١٧٩	• منحق صور الباب الثالث .	
٢٠٩	• مدير التصوير القنان وحيد فريد .	- الباب الرابع :
٢٢٣	• إبداعه من خلال أفلامه .	
٢٣٥	• الألوان في أفلامه .	
٢٤١	• فيلموجرافيا كاملة لأفلامه .	
٢٥١	• الختام .	
٢٥٤	• هوامش الباب الرابع .	
٢٥٥	• منحق صور الباب الرابع .	
٢٩٧	• فهرس الصور .	
٣٠٦	• فهرس الأشكال .	
٣٠٧	• السيرة الذاتية للمؤلف .	

إهداء

إلى أمل فؤاد ... الزوجة ورفيقة الحياة والتي أشاعت حولي بذكائها وحساسيتها
جوا من الطمأنينة والمساندة الواعية في كل ما أقوم به ، لها الفضل والشكر والحب .

لتعيد تليهي

٥ سبتمبر ١٩٩٩

شكر خاص

لمن أمدوني بالأفلام لمشاهدتها والمعلومات والصور لوضعها في هذا الكتاب ، وهم :

- ١ - مدير التصوير وحيد فريد .
- ٢ - مدير التصوير محمود نصر .
- ٣ - مدير التصوير محسن نصر .
- ٤ - مدير التصوير عصام فريد .
- ٥ - أسرة المرحوم مدير التصوير محمود فهمي .
- ٦ - المخرج سمير عوف .
- ٧ - المصور قدرى نصر .
- ٨ - المنتج جمال الليثي .
- ٩ - المنتج وجيه الليثي .
- ١٠ - المنتج عمرو عبد الحلیم نصر .
- ١١ - الأستاذ / شوقي حسن محسن - أفلام جمال الليثي .

تقديم

إننا نرحب دائماً بالكتب السينمائية التي يقدمها لنا أعضاء المهن السينمائية المتخصصون ، كل في مجال مهنته ، فقد جرت العادة أن يقوم بمهمة الكتابة عن السينما النقاد والباحثون والدارسون والمؤرخون . أما عندما يقوم السينمائي المحترف صاحب الخبرة الطويلة ، والدارس أصلاً والذي بلغ في مجال ممارسته للمهنة مستوى التفوق والحصول على الجوائز ، محلياً وعالمياً ، فإن الفائدة والمتعة التي تعود على القارئ تزداد قيمتها في نواح غالباً لا يطرقها الفريق الأول من الكتاب والتي تخرج عن إمكاناتهم ومعلوماتهم .

وعندما يكتب لنا السينمائي المحترف عن إحدى المهن السينمائية فإننا نتوقع دروساً مستفادة من واقع الخبرة والممارسة . وإذا تعرض السينمائي المحترف لتقييم عمل زملائه في المهنة نفسها ، فإنه يقدم لنا الأحكام المبينة على الخبرة والآراء الصائبة ، التي تصيف دروساً إلى الممارس المبتدئ في المهنة نفسها ، وتصيف معلومات إلى المهتم ، والقارئ العادي لا يمكنه أن يحصل عليها من طريق آخر .

إننا نحصل على هذه الفائدة عندما يكتب أحد مخرجينا الذين نعتز بقدراتهم ومكانتهم عن مهنة الإخراج السينمائي ، وعندما يكتب أحد كاتبي السيناريو المرموقين عن خبرته وتجربته وعن أسرار المهنة والبراعة المطلوبة لكي يستحوذ السيناريو على اهتمام المتفرجين وتشويقهم ، وعندما يكتب مدير التصوير السينمائي عن تفاصيل مهنته وكيف يحقق للمخرج الذي يعمل معه ضمن فريق التنفيذ الأجواء المطلوبة خلال كل مشهد من مشاهد الفيلم عن طريق الإضاءة وتوزيعها وباقي ما يدخل تحت هذا الفرع من التخصص من حيل وإبداع . والأمر نفسه بالنسبة للمتخصصين في المونتاج وتصميم المناظر و... و...

ونحن هنا في هذا الكتاب أمام تجربة فريدة في نوعها . نحن نقرأ كتاباً جديداً تماماً في مادته ، فقد اختار أحد مديري التصوير السينمائي المرموقين حالياً أن يتحدث بالفحص والتحليل

عما قدمه ثلاثة من مديري التصوير الذين سبقوه في هذا الميدان والمشهود لهم من الجميع بالريادة والتفوق وبأن كلا منهم يعتبر مدرسة قائمة بذاتها في مهنة التصوير السينمائي ، لها خصائصها ومميزاتها ولها - وهذا هو الأهم - تلاميذها الذين التفوا حول أستاذهم وعملوا معه وتعلموا منه حتى إذ استقلوا بعد ذلك بأعمالهم حملوا معهم رسالته واستفادت منهم السينما المصرية بناء على ذلك .

ومدير التصوير الذي قام بهذا الجهد في تقصى جهود من سبقه ، هو سعيد شيمي . وإن كانت قائمة أفلامه السينمائية الروائية الطويلة قد اقتربت من المائة في عددها ، كما هو واضح من الجزء الخاص بالتعريف به في ختام هذا الكتاب ، وهي الأفلام التي كان المسئول الأول عن تصويرها ، هذا بخلاف تصويره لعدد آخر من الأفلام السينمائية القصيرة وشرائط الفيديو ، فهو أيضاً قد قام بمهمة الإخراج في حالات محدودة منها .. هو إذاً مزود بخلفية غير عادية من الدراسة والخبرة والمعلومات . وإذا أضفنا لهذا أن سعيد شيمي قد سبق له أيضاً أن كتب المقالات والدراسات بل والكتب السينمائية .. فإن هذا كله يضمن لنا أننا مقبلون على قراءة مادة جديرة بالتقدير وآراء راسخة تستحق المتابعة والافتتاح بها ومعلومات أكثرها جديد لم يسبق نشره من قبل .

أما مديرو التصوير الثلاثة الذين اختارهم سعيد شيمي لتكون دراستهم ومتابعة أعمالهم بالتحليل هي محور هذا الكتاب ، فهم من الرواد بلا منازع ، فأفلامهم السينمائية التي صوروها وتحمل أسماءهم قد تم عرضها فيما بين عامي ١٩٣٥ و عام ١٩٩٣ ، والثلاثة هم :

عبد الحليم نصر وعبد العزيز فهمي ووحيد فريد . والثلاثة أيضاً من الذين رحلوا عن عالمنا بعد أن تركوا بصمات واضحة في مجال التصوير السينمائي ، وبالتالي فأعمالهم الفنية اكتملت أمام الباحث لاتعرض لأي تغيير في المستقبل ، وللثلاثة فضل أن شقوا طريقهم بين مديري التصوير الأجانب الذين كانت تعتمد عليهم السينما المصرية في بداياتها من بين الجاليات الأجنبية المقيمة بيننا في مدينة الإسكندرية حيث بدأت صناعة السينما عندنا ، أو من بين المصورين الأجانب الذين استدعوا من الخارج خصيصاً لمهام معينة وعندما انتقلت هذه الصناعة إلى مدينة القاهرة أيضاً . والثلاثة أحرزوا تفوقاً واضحاً في مجال التصوير السينمائي ففازوا بجوائز عديدة مذكورة في نص الكتاب . والكتاب بعد كل هذا يحمل طابع الوفاء لهؤلاء الرواد الراحلين ، الذين يستحق كل منهم لقب أستاذ في فنه وتقنيته ، الوفاء من أحد من تعلموا منهم واستفادوا من خبراتهم ، وهو مدير التصوير سعيد شيمي .

نتمنى لسعيد شيمي مواصلة إنجازاته في تصوير أفلامنا السينمائية ، هو وسائر جيله من مديري التصوير من خريجي المعهد العالي للسينما وسواه ، وأن يواصل هو إمدادنا بكتابات قيمة في مجال تخصصه . كما نأمل أن يحذر غيره في المجال نفسه أو في مجال المهن السينمائية الأخرى حذر سعيد شيمي ، حتى تكتمل الفائدة وتنقل الخبرة من جيل إلى جيل .

أحمد الحضري

التي كانت تخرج منه وتسمى بالمشقة، وذلك في المشاهد فرسنتا تصبوا منها ما يشبه
الزجاج والبرق، وهذا في كماله وهو التصوير في تصويره بالمشقة التي
تسمى من الأجر إلى غير الصورة المشكولة، وتسمى أيضا بالمشقة تصويره في المشقة
وهو في المشقة، وأما هذه الآلة إلا أنها من المشقة علم على تصوير المشقة على

وهو من المشقة في المشقة على في المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة

الباب الأول

التصوير السينمائي في مركز الدائرة

وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة

وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة
وهو من المشقة على المشقة على المشقة على المشقة

لكل فن منبت خرج منه وأسباب استدعت وجوده ثم إبداعات فرضت نفسها ، فهذا ما تعلمناه واستوعبناه وتدققناه وعشنا في كنفه ، وفن التصوير السينمائي باعتباره فرعاً مهماً وأساسياً لفن السينما ينتمي هو الآخر إلى فنون الرؤية التشكيلية ويلتصق بشدة بإبداعات المصورين التشكيليين الأقدمين ثم المحدثين ، وخلال حقبة لا تزيد إلا قليلاً عن المائة عام كان للصورة السينمائية شأن كبير وغاية مؤثرة .

وحين أبحر بالبحث في الجذور فلأن في ذلك عدة فوائد :

أولاً : توضيح لا بد منه للدور التاريخي للتصوير السينمائي في السينما .

ثانياً : تحليل علمي لدور الصورة في بناء الدراما الفيلمية .

ثالثاً : نوعية المستوى لهذه الصورة في الارتقاء بالحس والعهد المرئي .

رابعاً : أهمية ما يُعرض على المتلقى - الجمهور - لدعمه جمالياً وثقافياً وليس ترفيهياً فقط ، وإن كان هذا ضرورياً خاصة وأن ثقافة الصورة في القرن الحادي والعشرين سيكون لها الغلبة سواء رصيناً أم أبيناً .

وقد يتساءل سائل ، ما دور المصور السينمائي (مدير التصوير) في فن الفيلم ؟ (١) وهل

التصوير السينمائي مهنة حرفية أم عملية إبداعية ؟

وهل تطور الوسائل التكنولوجية بالتصوير عامة قد جعل المصور السينمائي أداة لتشغيل

المعدات والكاميرات ، أم أن المصور السينمائي حالة إبداعية خاصة كاملة ؟؟

خاصة وقد امتلأت الآن تترات عشرات البرامج التليفزيونية بكلمة «مدير التصوير» !!! مع أن

هذا خلط سيئ للغاية في استعمال لقب ومهنة إبداعية في عرض غير إبداعي ، حيث إن تلك

البرامج إخبارية يجلس الضيوف بها يتحاورون أمام بعضهم البعض ويتم نقلهم بالكاميرا بنظرة

فوتوغرافية حرفية وليس بها أي نوع من الإبداع .

إن روح الفيلم في رأيي تولد وتظهر مع عمل مدير التصوير بالفيلم وبالطبع بموافقة المخرج

صاحب اليد العليا ، ولكن بدون الرؤية الإبداعية لمدير التصوير فالفيلم يصبح بدون مذاق ونقل

فوتوغرافياً محايداً ، وربما أكبر دليل أخيراً عندما تدخل (الكمبيوتر جرافيك) صانعاً صوراً

إلكترونية متحركة للأشخاص والديكورات والأحداث ، كما حدث في فيلم (قصة لعبة Toy Story)

الذي يعتبر أول فيلم منفذ بهذه الطريقة ، وكذلك أغلب أفلام الإبهار والخيال والحركة الموجودة

بكترة الآن بالسينما الأمريكية .

فى البدء كان التصوير السينمائى ، أى مولد الصور المتحركة ، وأصبحت (السينماتوغراف) تنقل لنا الواقع اللحظى المرئى المعروف لشاهده مرات أخرى ، بل إنه من أخطاء الحركة الميكانيكية لألة التصوير الصماء ، ولدت أسس الخدع والحيل السينمائية مصادفة .

والتصوير السينمائى نتاج جهد واختراعات لعشرات السنين من عقل البشرية وفى عدة مجالات ، فى الميكانيكا (علم الحركة) ، والفيزياء (علم الطبيعة والبصريات) ، والكيمياء ، واللدائن الإلكترونية والألياف البصرية وغيرها ، وهى اختراعات نقلت حضارة الإنسان إلى آفاق جديدة متغيرة لم يعرفها تاريخه من قبل بأية صورة من الصور .

ففى خلال هذه الحقبة القصيرة من سراج فنون البشرية ، أصبح للصورة المتحركة لغة ومعنى ولون وصوت وإبهار وتنجيم وأساليب ومدارس وجمهور وعشاق فى كل أرجاء المعمورة .

انطلقت فنون الصورة السينمائية (التليفزيونية تجاوزاً) تطاردنا فى كل لحظة من حياتنا ، البلايين من الصور والشرائط الفيلمية ترسل عبر أجهزة الاستقبال التليفزيونية ، ومن الأقمار الصناعية المتعددة السابحة فى الفضاء حول الأرض ، حتى أصبحت الصور والأفلام تعرض علينا ونحن نستلقى آخر النهار فى مخدعنا ، أو نشرب قدحاً من الشاي بالمقهى أو نرتحل عبر حافلة أو طائرة ، فالصورة لا نتركك منفرداً لذاتك أبداً ، بعدما كنا نذهب لها نحن خصيصاً فى دور العرض المحترمة الأنيقة ونرتدى أبهى سترة فى صواننا .

ثقافة الصورة اغتصبت وقتنا وفكرنا وكأنها تقول لنا : أنا ثقافة القرن الحالى ، هذه حقيقة لا شك فيها ، فقد تراجعت للأسف متقهقرة وسائل المعرفة الأخرى أمام غزو معارف الصورة المتحركة - وبالطبع الكمبيوتر منها - بشكلها المطلق ، وبالطبع السينما فى الصدارة .

ولهذا ، فإن صانع الصورة وبالذات السينمائية من مؤلف ومخرج ومصور ومونتير عليهم عبء مثلث عظيم ، لأنهم يشكلون وجدان وأفكار وانطباعات آفاق وذوق أجيال ترى وتسمع كثيراً ولا تقرأ إلا قليلاً . أى أن الخيال الرحب المفتوح المتسع والمتنوع من شخص إلى آخر فى أثناء قراءة قصة أو رواية ، قد أصبح عند نقله بوسائل الصور المتحركة خيلاً محدداً بحدود ما يعرضه صانعه شكلاً وموضوعاً . وهذا ممكن الخطر ، فعن طريق سرد هذه الصورة المتحركة يمكن التأثير وقلب الحقائق وتزوير الواقع ، بطرائق فن السينما وإبداعها ، كما يمكن على العكس من ذلك - جعل قيم الحياة أكثر إشراقاً وحباً .

ولنأت إلى صانع الصورة السينمائية ووظيفته وهو هدف كتابنا هذا ، لنجد أن عمل مدير التصوير السينمائى الإبداعى قائم على رؤية مادية ورؤية روحية ، تنبع من تجاربه الحياتية ، ومنبع ثقافته وميزان علمه ، ومصداقيته مع نفسه ومع الآخرين ، ومدلول أخلاقياته والظروف الاجتماعية المحيطة به ، ومدى تكيفه معها بالسلب أو الإيجاب .

مدير التصوير السينمائى يكون عمله ابتكارياً من ناحية الشكل وملاءمته للموضوع الدرامى الخاص بالفيلم ، ويعتبر مدير التصوير قد أبدع ونجح بشكل كبير إذا استطاع صهر الصورة بما تحمل فى دراما الفيلم ، بحيث يصبح العمل الفنى - الفيلم - وحدة ابتكارية من الجميع ، لها تأثيرها الفعال المؤثر على المشاهدين .

وفى هذا الصدد توجد مقولة حكيمة للمخرج (كلود ليلوش) الذى بدأ حياته مصوراً ثم أصبح من أشهر مخرجى السينما الفرنسية فى أواخر الستينيات ، حيث يقول : إن المصور المعاصر فى الفيلم هو مركز الدائرة تماماً . ومن هذا نستشعر مدى أهمية دور المصور ليس فقط فى مركز الدائرة ، ولكن فى الدائرة ككل حين يصبح للصورة غرض ومعنى .

وإذا كان مدير التصوير مبدعاً يجنح إلى الابتكار والتميز والجمال ، فما هى قواعد هذا الإبداع حتى نفرق بين المبدع الفنان ومدير التصوير الناقل الفوتوغرافى كما يحدث فى برامج التلفزيون العديدة الآن ، أو الأفلام الكثيرة الاستهلاكية التى لا ينطبق عليها كلامى بالطبع ؟

من وجهة نظرى كمدير للتصوير فى السينما المصرية داخل مركز الدائرة لأكثر من سبعة وثلاثين عاماً ، أستطيع أن أضع أهم نقاط مقاييس الإبداع لمدير التصوير السينمائى الجيد ، وهى :

١ - أن يكون له رؤية بصرية تشكيلية للسيناريو المكتوب مؤثرة فى تحويله إلى مرحلة الصورة الدرامية ، ولاشك أن هذه الرؤية تكونت عنده من استيعاب ثقافات وفنون كثيرة أخرى محلية وعالمية ، ومن أهمها بالطبع تراث واتجاهات الفنون التشكيلية التى سبقته بقرون من الزمن .

٢ - العمل على توظيف حرفته واستخدام أدواته (السينمى - فوتوغرافية)^(١) لخدمة رؤيته البصرية التشكيلية السابقة والتى يجب أن تتفق مع مفهوم المخرج ودراما الفيلم بمعنى استايطيقى بحث^(٢) .

٣ - بصم الفيلم بالجو العام المرئى والملائم للأحداث ، فهل هو يدور فى عصر قديم أم حديث؟ هل هو دراما اجتماعية واقعية أو خيالية أو مشوق غامض ؟ أو كوميدى مضحك ؟ أو رعب مفرع ؟ أو استعراضى مبهج ؟ هنا بصمة الصورة تعمل أهم دلالات النوعية الخاصة بالفيلم .

٤ - مدى نسبة الابتكار والتجديد في استخدام الشكل والرؤية البصرية ، وتطوير أدواته وخاماته إلى الارتقاء بالشكل والمضمون معاً لخدمة العمل الدرامي .

إن تقارب وسائل الاتصال في العالم الآن ، وتطور تكنولوجيا التصوير من كاميرات وآلات وخامات فيلمية ومعامل .. جعلت فن التصوير السينمائي متقارباً في حرفيته بين الفنانين مديري التصوير في كافة البلدان ، ولا يفرق بينهم إلا صدقهم في استيعاب الجمال والجديد واستنباطه من مجتمعاتهم المحلية ، وابتكاراتهم الذاتية في معالجة الدراما المرئية ، هذا بخلاف الإمكانيات المادية التي بالضرورة تطور الإمكانيات الحرفية التي تختلف من بلد إلى آخر ، فالسينما فنٌ غالٍ مكلف ، وكلما زادت تكاليف إنتاجها زاد إيهارها - ولكن ليس شرطاً أساسياً - وهذا هو أحد الفروق المهمة الحقيقية بين عمل مصور سينمائي في دولة نامية مثل مصر ، وأخرى غنية تملك أحدث الإمكانيات والمعامل والماديات . وأحب أن أضيف أن ظروف التصوير السينمائي في مصر قد تجعل الكثير من المصورين يعملون في أفلام دون المستوى لمتطلبات الحياة ، ولكن تبقى أعمالهم المتميزة ناصعة ، وربما هذا يدهش الباحثين والمشاهدين لتذبذب مستوى مديري التصوير فنياً من فيلم إلى آخر ، ولكن هذه الظاهرة تقل كثيراً مع الصفوة المبدعة وبإمكانات وفكر الفيلم المتاح .

ولقد مر تاريخ التصوير السينمائي في بلادنا بخمس مراحل حتى نهاية القرن العشرين حسب تصنيفي له ، بدأ بالسنوات البكر مباشرة من عام ١٨٩٧ ، حين تم لأول مرة التصوير السينمائي تحت سماء مصر بمصور فرنسي أرسلته شركة أفلام لومبير وتنتهى هذه المرحلة عام ١٩٢٦ ، ثم يظهر جيل من الرواد الذين استمدوا خبرتهم من مدرسة الإسكندرية ثم مدرسة استوديو مصر وليستمر حتى عام ١٩٤٥ ، ثم ليطلق جيل ثالث بداية من نهاية الحرب العالمية الثانية أطلقت عليه جيل العمالقة لأنهم فعلاً كذلك وبدون أية مبالغة ، فهذا الجيل أرسى مفاهيم وأسساً لجمال الصورة السينمائية ، بعدما تخلصوا من سيطرة الأسلوب التصويري في الفوتوغرافيا واستنثار المصور الأجنبي أو المتمصر بهذه المهنة . ثم جيل رابع تتلمذ على يد العمالقة وأخيراً جيل خامس يمكن أن نطلق عليه : الدارسون في المعاهد والكليات الجامعية المتخصصة بداية من عام ١٩٦٨ ، ولقد شرفت بالانتماء إلى هذا الجيل الأخير ، ولكني أحببت فن الأجيال السابقة وكفاحهم وحين عملت على تأليف وجمع هذا التاريخ والتراث في كتاب^(٤) ، لفت نظري أنني وجدت حياً حقيقياً وصادقاً لفن السينما من هؤلاء الأساتذة الرواد ، الذين خصوني بكمٍ من المعلومات والحقائق جعلتني أزداد حباً

واحتراماً لهم ، بل لا أنكر أنني شعرت أن جيلنا - الدارس - جيل (متلع) بالنسبة لهم ، لأنهم - الرواد - استخلصوا العلم والمعرفة والخبرة من فك الأسد ، ليبيهرونا برويتهم الفنية الجميلة التي انتشرت في كافة أنحاء الوطن العربي ، فإنهم حقاً كانوا رسلاً للجمال ونموذجاً للعطاء .

أسلوب التصوير الكلاسيكى المصقول

لغت نظرى ثلاثة اتجاهات رئيسية سيطرت على التصوير السينمائى بمصر كان لها تأثير فعال على باقى المصورين ، بل أستطيع أن أجزم أن أغلبهم ساروا تحت لواء هذه الاتجاهات الفنية حتى ظهور التأثير المختلف لبعض مصورى الجيل الخامس ، وكان على رأس هذه الاتجاهات الثلاثة بالترتيب : عبد الحليم نصر ، وعبد العزيز فهمى ، ووحيد فرید .

وكل مصور من هؤلاء الثلاثة نهل جيداً من هذا الأسلوب الكلاسيكى التقليدى العام ، ثم طوره كل منهم بطريقته الخاصة فى إبداعاته الشخصية ، وهذا لم يحدث فى مصر فقط بل فى كثير من السينمات المحلية فى أنحاء العالم ، لأن نبع هذا الأسلوب التقليدى فى التصوير بدأ فى الولايات المتحدة وأوروبا والغرب عموماً ، بحيث أصبح هذا الأسلوب غاية المزاد للصورة السينمائية حين يصل به المصور إلى الاتقان المرجو .

وقد يكون من المفيد أن نعرف بشيء من التفصيل هذا الأسلوب واتجاهاته ، فقد جاء هذا التصنيف بعد عدة أساليب أولية اعتمدت كلياً على ظروف تعريض صحيحة للصورة فى الأيام الأولى لهذه الصناعة الجديدة قبل أن تكون فناً ، وكان السائد (الأسلوب الغامر) للصورة ، وهى طريقة ملء الصورة بالضوء الطبيعى ، ثم تطورت إلى خليط من الضوء الطبيعى والصناعى الأولى ، وكانت الأفلام فى وقتها بطيئة الحساسية فى عجينتها الفوتوغرافية ومنعدمة التأثير ببعض أنوار الحزمة الطيفية ولاسيما الأصفر والبرتقالى والأحمر ، مما زاد من وجود صور سينمائية كالحة مغمورة بالضوء تجنح للابيضاض وخاصة فى وجوه الممثلين بشكل ملقت ، حتى مع استعمال طبقة حمراء من المكياج تغمق الوجوه .

وكانت الكاميرا جثة ثابتة هامدة تنقل ما أمامها وحسب وأسس وتكرين الصورة لاختلاف كثيراً عن توازن إطار الصورة فى الفن التشكيلى الكلاسيكى أو فى أحسن الظروف فن الصور الشخصية (البورتريه) فى منظومة منضبطة بشكل كبير ، فقد كانت تقاليد الرؤية المسرحية والمدارس الكلاسيكية التشكيلية والتصوير الثابت الفوتوغرافى هما ما يشكل مفهوم اللقطات السينمائية الأولى .

واستمر (الأسلوب الفاعل) مستخدماً لسنوات ، وتطور بالتدرج بعد ذلك بتحسين ستة عناصر نوعية مهمة في تقنية صناعة الأفلام والمعدات ونظريات الفيلم المستحدثة وقتها ، وهذه العناصر هي :

١ - تطور نوعية الفيلم الخام إلى الأحسن (٥) .

٢ - تطور نوعى لأدوات الإضاءة والحركة والعدسات وخلافه (٦) .

٣ - الاعتماد على تحريك الكاميرا لتصبح أكثر حرية وليس كما كان سابقاً يتحرك الأشخاص داخل إطار الصورة فقط .. فأصبح للكاميرا دور أكثر إيجابية ويعيد عن الدقل الفوتوغرافى العيادى (٧) .

٤ - ظهور أحجام اللقطات المختلفة مما ساعد على تجاوز الرؤية العامة للمشهد ، وبالتالي إمكانية القرب والبعد والتركيز والتوضيح للمشهد أو جزء منه .

٥ - ظهور اتجاهات شديدة الفنية والخصوصية مثل التعبيرية الألمانية فى الفن والأدب أثرت بدورها فى المولود الجديد ... أى السينما وشكل الصورة السينمائية .

٦ - تطور السرد الفيلمي وإضافة مستمرة له سواء فى تطور المونتاج ونظرياته التى بالتالى ساعدت كثيراً على تطور مفهوم اللقطة وحجمها وسرعتها وحركاتها (٨) .

وبالتدرج ، أوجد هذا التحسن تقدماً نوعياً فى البناء المرئى للفيلم معتمداً كما أوضحت على ثقافة وفهم كل مصور لدور الصورة فى سرد الدراما ، ويدخل فى ذلك قيمة وكم الخيال للمصور . ولم يمض العقد الثانى من القرن العشرين حتى كان هناك نموذج متعارف فى طرائق الإضاءة وتركيبها وحركة الكاميرا والتكوينات المنضبطة وأحجام اللقطات . وقد كانت التعبيرية الألمانية فى السينما وأفلام شمال أوروبا المعتمدة على الاهتمام بالظواهر الخارقة وغير الطبيعية والخيال الجامح وطرائق الطبع المعملى المزدوج للصورة على الفيلم ، ثم سينما الواقعية الاشتراكية فى روسيا مع قيام ثورتها عام ١٩١٧ - كل ذلك أرسى هذه الكلاسيكية المرئية ، ولتصر هذه الكلاسيكية ذاتها بعد ذلك بعدة تطورات من الصقل والتميز والإنقاف .

وحين أصف وأقول كلاسيكى ، فهذا لعدة أشياء ظاهرة وملموسة فى بناء الصورة السينمائية استقر عليها العرف بعد ذلك .

ولكن هل لهذه الكلاسيكية أية علاقة بكلاسيكية الفنون التشكيلية والأدبية والموسيقية وخلافه ، فى الحقيقة إذا طبقنا ذلك بنظرة (أرتوجرافية) (٩) فإن العلاقة غير صحيحة إذا حاولنا

تطبيق مسار فن حديث حركى على فنون قديمة ارتبطت (أنتروبولوجيا) (١٠) بتاريخ وحضارات الشعوب الأوروبية ، وبالذات من الوجهة الثقافية بها ، وبالتالي فإن التطابق الأرتوجرافى غير وارد وغير صحيح ، ولكن فى الوقت نفسه توجد سمات مشتركة يجب ملاحظتها لنعلم مدى البعد أو القرب فى اتجاهات هذا الفن جذباً أو تنافراً .

ومن المهم فى هذه الحالة أن نعرف ما الفن الكلاسيكى ، ولا سيما فى الفنون التشكيلية (رسم - زخرفة - نحت - عمارة) الذى هو بالضرورة أب شرعى لفن الصورة السينمائية التى لم تولد من فراغ ، فقد استوعب إرثاً كبيراً فى مضمونه الشكلى والمادى واللونى ، وحتى نكون أكثر فهماً لذلك نذكر سمات الفن الكلاسيكى التشكيلى القديم الذى ولد على أرض الإغريق بالمفهوم الغربى (١١) فنجد الآتى :

١ - إنه فن يميل إلى مراعاة الأشكال التقليدية استقر عليها العرف والعادة والذوق .

٢ - الاهتمام بالموضوع وإبرازه ، وخاصة جوهر الفكرة .

٣ - الاهتمام بالتناسق وقوانين الطبيعة فى التكوين الصحيح ، وخاصة قواعد الاتزان والسيادة والنسب والفراغ ، والقيم الأقصوية المينافيزيقة المرتبطة بحكايات الآلهة .

٤ - الابتعاد عن الأشكال غير المطروقة والغريبة ، والاقتراب مما هو إنسانى ، وفى بعض الأحيان تكون هذه الإنسانية نوعاً من الغوص فى الرومانسية أو المثالية .

٥ - الاهتمام بهندسة المنظور وتماثله فى الغالب ، ومثالية الشكل وخاصة جماله البشرى وقوة البناء وانضباط نسبه .

٦ - الاهتمام بعنصر التجسيم عن طريق التظليل بين النور والظل واللون ودرجته ونصوعه وتشعبه ، مما يتيح تجسيماً للأجسام والكتل داخل إطار المنظر .

٧ - الالتزام بحدود المنظر المغلق ، وبالذات فى اللوحة أو الجدارية أو فى القطعة المنحوتة وعلاقتها بالمكان الموضوعة فيه . حتى فى بناء المعابد ، فإن النحت فى الفراغ هذا يجب أن يكون مغلقاً على نفسه تكريباً .

وهذا هو المجمع العام فى الفن التشكيلى الكلاسيكى الذى يهمنى فى مقارنته بفن الصورة السينمائية أو الكلاسيكية السينمائية للصورة ، ولقد أصبحت كلمة كلاسيكية تدل بين طياتها على كل عمل جدير بالحفظ والإبقاء عليه ليكون موضوع دراسة ، ودلالاتها التى تجرى على الأسئلة الآن

هي (كل ما له صلة بالفن والآداب ويحمل سمات الاتزان والوحدة والانضباط والتناسيب) ، فهي كما وصفها ونكلمان " WINCKELMANN " : (البساطة المهيبة والجلال الوقور) (١٢) .

ويمكن أن نحدد سمات الكلاسيكية المرئية في التصوير السينمائي فيما يلي :-

١ - إضاءة أمامية أساسية من حيث المبدأ ، أو ضرورية من الناحية الجمالية ومألوفة - وإن لم يكن هذا هدفها الأول - وتتحرك في حدود أماميتها بالنسبة لوضع الكاميرا .

٢ - التجسيم عنصر أساسي مادام التقليم بالأبيض والأسود والإضاءة الخلفية الفاصلة للموضوع المصور أساسية " BACK LIGHT " ، ويمكن استعمال إضاءات جانبية متعددة في سبيل هذا التجسيم ولملء الفراغات الضوئية .

٣ - منهج ملموس في الإضاءة متكرر منضبط يكون من مميزات معرفته إضاءة المكان أو المشهد : هل هو نهاري أو ليلي ، ويكاد يكون تقليدياً لكافة المصورين بشكل ملفت .

٤ - استخدام أمثل للوسائل (السيني - فوتوغرافية) في بناء هدف الصورة الدرامي بالتركيز الضوئي أو البؤري أو اللوني أو التشكيلي - التكوين - أو الحركي ... إلخ .

٥ - حركة الكاميرا منزنة في حدود الاهتمام بالحدث درامياً سواء في متابعتها أو تقدمها أو تراجعها ، أي إن حركتها مبررة .

٦ - أحجام اللقطات وتغيير حجمها في النسق التقليدي المنضبط ، لها مفهوم ثابت في جميع مقاساتها والمفضل اللقطة المتوسطة والأمريكية والعامة والكبيرة بشكلها الجمالي .

٧ - عدم ترك الخلفيات في الصورة السينمائية بدون ملئها بالظلال الطولية أو العرضية كنوع من جماليات هذه الكلاسيكية في تلك المرحلة .

٨ - الاتزان التكويني المتكامل في اللقطة السينمائية ، وإن كان بعيداً عن التماثل ومشابهاً لكلاسيكية الفنون التشكيلية .

٩ - العمل على إنقارن حركة الممثل والكاميرا معاً بشكل متقدم درامياً .

١٠ - تجنب الإضاءة المتباينة الحادة القاسية ، حتى لا تبعد الصورة السينمائية عن جماليات فن الصورة الشخصية (البورتريه) ، وإن كان هذا تغير تدريجياً ليصبح التباين الحاد بالإضاءة أحد أهم تطورات هذه الكلاسيكية ، أو كما نطلق عليها كلاسيكية مصقولة أو متقدمة .

١١ - الاهتمام بالوجه وجماله بشكل مطلق ، حتى إذا كان ذلك على حساب التأثير الدرامي للقطعة ، ولقد نبع هذا الاتجاه أصلاً وابتدع بعد إنشاء عاصمة السينما هوليوود - في حدود عام ١٩٥٥ - وحافظت عليه بقوة بعد ذلك .

١٢ - احترام مصداقية مصادر الضوء إذا كانت ظاهرة في حدود الصورة ، ولكن من العيوب الغريبة لهذه المرحلة من الكلاسيكية تعادل قوة الضوء بين الداخل والخارج لتعطي نصوعاً يكاد يكون متساوياً في الاثنتين .

١٣ - إبداع متكامل ممتاز داخل جدران البلاتوه والاستديو ، وربما زاد هذا الاتجاه بمضاماة ونقل أدوات التصوير والحركة والإضاءة وقتها .

١٤ - قلة الاهتمام بالتصوير الخارجي المتكامل ، إلا في حدود لقطات بسيطة للربط بين المشاهد المصورة داخل البلاتوه - وخاصة في مصر - وكان التصوير الخارجي يصبح أساسياً وواجباً لا يمكن الاستغناء عنه درامياً في الموضوعات التي تتطلب ذلك . وربما كان فيلم (حياة أو موت) إنتاج عام ١٩٥٤ ، من تصوير أحمد خورشيد وإخراج كمال الشيخ نموذجاً جيداً لذلك ، وكان السائد نقل الخارج إلى داخل البلاتوه بتصنيع المنظر داخلياً .

١٥ - تكون الصورة السينمائية حادة في مظهرها العام بعيدة عن أي تعميم بصري ، وهذه الحدة ناتجة عن العدسات البصرية فيزيائياً ، ولا يستعمل أي تعميم درامي إلا في حدود ضيقة للغاية ، أو عندما يراد تعميم معتل (نجمة) زحفت التجاعيد إلى ثنايا وجهها .

١٦ - في المراحل المتقدمة من هذه الكلاسيكية ، كانت القواعد العامة المنضبطة هذه يتم تعريفها أو الحيود عنها بإضاءة خاصة تعبر عن الشر أو الخير أو القلق أو الغموض أو الحيرة أو الجريمة ، أرسى أغلب أسسها كما أوضحت من قبل التعبيرية الألمانية ، وكثير من تجارب - السينمائيين - السينمائي الروسي (فيرتوف) ، وانبثاق تجارب مهمة في التصوير مثل الفيلم الأمريكي (المواطن كين) عام ١٩٤١ (تصوير كريج تولاند وإخراج : أورسلون ويلز) وغير ذلك ، وكان أهم تطور أحدثه تصوير فيلم (المواطن كين) ذلك الاهتمام بالعمق الشديد للصورة السينمائية ووضوح الرؤية بصرياً لأماميتها مع خلفيتها . وتطلب ذلك صنع عدسات خاصة استعملت في هذا الفيلم لأول مرة مثل (Split Field Lens) - عدسة النصف بؤرة وأصبحت شائعة بعد ذلك للقطعة المبدعة .

وعندما استوت استوديوهات هوليبود على عرش السينما في العالم ، كان لنظام التصوير السينمائي هناك السيادة الكاملة من أصحاب الاستوديوهات لهدف المحافظة على الجودة الفوتوغرافية ، وكان المصور يُوظف بالاستوديو وليس له الحق بالعمل حراً خارجه - وهو ما أتبع تماماً في استوديو مصر عند إنشائه - وأصبح أسلوب وسياسة التصوير والإضاءة هي سياسة متفقاً عليها بالكامل داخل جدار الاستوديو ، وليس إبداعاً منفرداً للمصور إلا في القليل ، وبالتالي تشابهت كافة طرائق تصوير الأفلام داخل الاستوديو الواحد ، بل تشابه في العموم التصوير السينمائي ككل مما رسخ هذا الأسلوب الكلاسيكي ودعمه . فحين يقوم الاستوديو بإنتاج فيلم - وكانت الاستوديوهات هي التي تقوم بالإنتاج فقط - فإنه يرشح المصور الملائم للمخرج والمدير الفني ، ويكون هذا المصور منفذاً لخطة الإضاءة التي وضعها الاستوديو وفنائه ، وأهم شيء في ذلك إتقانه للتعريض الصحيح المناسب للفيلم الغام ، وخلق الجو العام الصوتي للفيلم . كان هؤلاء المصورون هم الفرسان الأوائل الذين خطوا بطريقة مميزة ومستمرة لهذا الأسلوب الذي أطلق عليه بعد ذلك (كلاسيكي) ، وأصبح هؤلاء المصورون منظرين لهذا الأسلوب محاربيين في محرابه . وربما كتاب (الرسم باللون Painting With Light) لمؤلفه المصور الأمريكي (جون آلتون) والذي ظهرت أولى طبعاته عام ١٩٤٩ (١٣) ، يُعتبر نموذجاً جيداً لمفهوم الكلاسيكية في التصوير السينمائي ، وأعتبر أيامها منهجاً جيداً للتدريس في معاهد وكليات السينما في كثير من بقاع العالم .

ولكن هذه الكلاسيكية الصارمة المنضبطة المقيدة بدأت تتحطم على صخرة الإبداع البشري المتطور باستمرار ، وخروجه الدائم عن المألوف وتبترته ، والبعد عن الرتابة ، ودائماً يكون الفن هو مرآة التغيير بشكل كبير ، فتطورت هذه الكلاسيكية كما أوضحت - إلى ما يسمى بكلاسيكية مصقولة أو متقدمة ، وبهذه المرحلة بالذات تأثر أغلب مصورينا المصريين الذين أبدعوا فنهم الخاص بعد ذلك .

فحين أنشئ استوديو مصر ، كان مدرسة لتفريخ الكوادر الفنية المتعلمة ذات الخبرة ، فأصبح منهم مصورون جيدون في حدود الصنعة أو المهنة وآخرون اكتسبوا هذه الصنعة إلى جانب مآبهاهم به الله من الموهبه كذلك ، هذا بخلاف المدرسة الأولى التي وجدت بالإسكندرية وكان عمادها المصورين الأجانب - الخواجات - الإيطاليين منهم بالذات - والمصريين وعلى رأسهم عبد الحليم نصر الذي استمر ، أما محمد بيومي فلم يستمر .

ولقد وجدت بشخصي كمصور سينمائي مصري باحث عن جماليات هذا الفن المبدع الجميل ، أنه وجد على الساحة السينمائية عندنا في إبداعات الصورة ثلاث قعم ، وهم : عبد الحليم نصر وعبد العزيز فهمي ووحيد فريد ، أما لماذا اخترت هؤلاء الثلاثة بالذات ، فلأنهم خرجوا جميعاً من رحم الكلاسيكية الصوتية التي كان ينزعها أساتذة أمثال الفيزي أورفانيللي (بدأ التصوير ١٩١٩) وتوليو كياريني (بدأ ١٩٢٧) ، وريما فيرا (بدأ ١٩٢٩) ، ومحمد عبد العظيم (بدأ ١٩٢٩) ، وجوليو دي لوكا (بدأ ١٩٣٢) ، وفرانسوا (فيري) فاركاش (بدأ ١٩٣٤) ، وسامى بريل (بدأ ١٩٣٤) . ولكن الاختلاف الجوهرى الذي أحدثه هؤلاء الثلاثة بعد أن أتقنوا هذه الكلاسيكية وأصبح فنهم على نفس مستوى الأساتذة السابقين ، أنهم طوروها ذلك ليخرج في النهاية مع عبد الحليم نصر متطوراً ذا مغزى مصقول واع ، ومع عبد العزيز فهمي إلى نوع من التعبير الصوتي الشديد الخصوصية في شفافيته والذي يمكن أن نطلق عليه الكتابة بالضوء ، ومع وحيد فريد إلى ذلك البحر اللانهائي من عشقه للجمال في الصورة ، لذلك فإن اختياري لهم كثلاثة اتجاهات رئيسية في إبداع الصورة السينمائية المصرية لم يكن اختياراً عشوائياً ، ولكن كان عن دراية ودراسة وتذوق لأعمالهم التي هي طريق تميزهم المسجلة في الأفلام إلى الأبد ، ولقد خرج من تحت أيديهم كذلك الاتجاهات الأكثر حداثة في التصوير وحتى نهاية القرن العاشر .

وأحب أن أضيف أن ذلك لا يقلل أبداً من شأن الأساتذة المصورين الآخرين ، ولكن هذا رأى كباحث في فن هؤلاء المصورين الثلاثة ، ولقد أصبح المصور السينمائي الآن أحد أعمدة نجاح الفيلم فكراً وبصرياً وبالتالي تجارياً ، وأصبحت العلاقة القوية الوطيدة بين المصور والمخرج أحد عوامل هذا النجاح ، وفي كثير من جامعات العالم تدرس السينما على أنها (أدب مرئي) أو (لغويات بصرية) (١٤) . وأرجو أن يكون كتابي عن هؤلاء الثلاثة مساهمة منى في فهم هذه اللغة البصرية من جذورها .

ولقد اتخذت منهجاً للبحث يعتمد أولاً على مشاهدة الأفلام وتحليلها من ناحية الدراما البصرية والحلول (السيني - فوتوغرافية) التي لجأ إليها المصور ، ثم طريقة الإبداع الخاصة لكل مصور سواء أكانت ظاهرة ملحوظة ، أم مستترة في جانب اللاشعور . واعتمدت كذلك على ما كتب عن أفلامهم أو أحاديث لهم منشورة ، ثم أخيراً المقابلات الشخصية والمناقشة ، وللأسف لم تحدث بشكل مكثف وجيد إلا مع وحيد فريد قبل انتقاله للدار الباقية .

ولقد اهتمت كذلك بنشأة كل مصور وأثر الظروف والبيئة الاجتماعية في تكوين شخصيته واتجاهاته .

كما وضعت في الاعتبار أن أختار الأفلام التي ستخضع للمشاهدة المركزة، من أزمنة مختلفة حتى ألاحظ التطور الفني المصاحب ، مع التركيز على المخرجين الأكثر إتقاناً في السينما المصرية والذين عمل معهم هؤلاء الثلاثة . وأسأله ، هل سيختلف أسلوب المخرج باختلاف المصور ، أم أن الاختلاف الأساسي سيكون للموضوع الدرامي ؟ كل ذلك وضعته قيد البحث والقياس حتى استنتج المفهوم الصحيح .

وأحب أن أضيف نقطة مهمة بشأن ارتباط مصور ما مع مخرج ما ، فمما لاشك فيه أن اختيار المخرج أو المنتج للمصور شيء مهم ، فهذا الاختيار سيتم لملاءمة - المصور المختار - للرؤية الفنية للمخرج والظروف الاقتصادية للفيلم ، وامتداداً في الاعتبار الأول أن هذا المصور سيعطى الصورة في الفيلم شكلاً بصرياً منفرداً بسبب كفاءته الفنية . ويلعب الحظ في رأيي دوراً كبيراً في أن يحصل المصور على فرصة تصوير فيلم جيد مع مخرج جيد ، وعلى المصور في هذه الحالة أن يمسك بالخيط حتى يبرز كل إبداعاته في التعبير المرئي للفيلم .

ولقد تساءلت كثيراً عن صحة هذا الملهج واستيعاب الحقائق لهؤلاء المصورين ، وفي الحقيقة أن أفلاماً كثيرة صدمتني ولم أجد بها شيئاً يذكر لطرحة أو مناقشته ، بالرغم من توافر عناصر جيدة في العمل ، وظهور النقص في الرؤية الفنية البصرية المبدعة ، وقد حيرني هذا ... هل كان بسبب نوع من التناقض الفني في العمل أو السهولة في تناول ، أو عدم الفهم أو التقليدية المعلة ، ولكن الأكثر حيرة أنك تجد أعمالاً بعد ذلك يكون بها المصور متألقاً مبدعاً متفانياً بأسلوبه !! ولقد تأكد لي أن الحالة (المزاجية) النفسية للمصور لها دور كبير في اكتمال العمل الفني على أكمل وجه ، وسواء أكانت هذه الحالة مرتبطة بظروف العمل أم العاملين أم الإنتاج - وهذا شيء أنا جريته شخصياً وأثر في عملي بالسلب في أحيان كثيرة - يمكن أن أقول إنها ظروف قهرية تؤثر على إبداع المصور في النهاية .

الفيلم المصري وبداية التصوير الملون

يجب أن نمر سريعاً على مرحلة دخول الألوان في التصوير السينمائي المصري قبل تحليل الأفلام الملونة لهؤلاء المصورين الثلاثة ، خاصة وأنهم واجهوا البدايات معاً .

تعددت الأنظمة المنتجة لشريط الفيلم الملون كاختراع جديد في عدة بلدان في الغرب والشرق ، وكما نعلم كانت أجزاء مصورة بالألوان من بكرات من بعض الأفلام المصرية ترسل للخارج للتحميض والطبع ثم يتم لصقها في الفيلم الأبيض والأسود . وأول فيلم مصري ملون بالكامل هو بابا عريس إخراج حسين فوزي عام ١٩٥٠ من إنتاج استوديو نحاس ، حيث استعان بمدير تصوير فرنسي ، ويلى فيكتورفيتش ، وأخيه المصور ، جريشا فيكتورفيتش ، وبخبير في تنسيق الألوان ، جينو جان مارس ، ، كما تم التصوير على خام ألوان سالب (كوداك) وتم الطبع في المعمل السينمائي (أكليس) بباريس على خام موجب (جيغا كولور) ، وكتب في دعاية الفيلم إنه مصور بألوان روكوكولور وهو اسم تجاري لماركة الألوان .

استعان استوديو نحاس بهذه المجموعة لتصوير الفيلم الملون والملاحظ أن منسق الألوان له أهمية قصوى ، إذ لم يكن - عملياً - في بلادنا مصورون لهم خبرة جيدة في التصوير السينمائي الملون وتناسقه ، حيث إن الخبرة الكبيرة المكتسبة والمتوارثة من السينما الصامتة حتى ذلك الوقت هي خبرة في تصوير الأفلام الأبيض والأسود .

ولقد كانت الطريق أمام تعلم المصورين المصريين التصوير الملون ذات أربع سبل ، هي :

١ - طريق المعرفة من تجربة الخطأ والصواب .

٢ - طريق المعرفة من تجارب سابقة محدودة وبسيطة .

٣ - طريق المعرفة من الدراسة والتثقيف الذاتي .

٤ - طريق المعرفة من الدراسة الأكاديمية العلمية .

وفي أحيان كثيرة تتداخل أكثر من طريقة في اكتساب المعرفة ، ولتلقِ الضوء أكثر على الطرائق الأربع .

أولاً : طريق المعرفة من التجربة والخطأ والصواب

أغلب من صور بالألوان في السنوات الأولى في مصر ، كانت معرفته مبنية على اتباع التجربة واستخلاص النتيجة منها سواء صواب أو خطأ ، وفي الغالب طبقت طرائق الإضاءة والتصوير بالأبيض والأسود في المضمون العام ، واستعمل قياس التعريض كعامل حاسم فقط في الجودة ، غير مبالين بدرجة حرارة اللون التي لها دور كبير جداً في سلامة الألوان .

وكانت الأفلام المتوافرة الملونة بطيئة الحساسية وتحتاج إلى كميات كبيرة من الإضاءة ، هذا بخلاف أن ضبط الاتزان اللوني بين التصوير الخارجى (الأزرق) والداخلى (الأحمر) كان غير وارد بشكل علمى صحيح ، وعمل أغلب المصورين على استعمال التباين اللوني - مثل الأبيض والأسود - وليس درجة النضوج والتشبع اللوني في ترتيب عناصر التكوين والخطوط في اللقطة . ومن المعروف أن هناك اختلافاً كبيراً بين عناصر الألوان والأبيض والأسود في تكوين الصورة فإن للتناسق الهارمونى (Harmony) للألوان له أفضلية كبيرة جداً في هذه الحالة لارتباط ذلك بنوع اللون وسخونته أو برودته وتقدمه أو تأخره ، بعكس أفلام الأبيض والأسود التي هي علاقة بين هذين اللونين وتدرجات من الرماديات .

زد على ذلك مشكلة المسحات اللونية " Colour Cast " غير المرغوب بها التي تظهر من استعمال لمبات إضاءة غير ثابتة لدرجة الكثفين (١٥) ، وهذا لم يكن معروفاً في التصوير الأبيض والأسود . كل هذه المشاكل وجدت مع بداية عمل مصورينا ، مما تطلب منهم جهداً شديداً حتى يستخلصوا الحقائق من الممارسات الفعلية الذاتية . وربما ملاحظة بعض أفلام هذه الفترة وما بها من عيوب تثبت ذلك تماماً .

ثانياً : طريق المعرفة من تجارب سابقة محدودة وبسيطة

كان بعض مصورينا قد احتك بالعمل في تصوير أفلام تسجيلية أو بعض الشرائط الإخبارية السينمائية الملونة مع وكالات الأنباء العالمية ، مما أكسبهم خبرة وثقة في التعامل مع الألوان وإن كان أغلب العمل هنا في أفلام معكوسة "Reversal" (١٦) على الفيلم الواحد ، ورغم أنها غير نموذجية إلا أنها تعطى فكرة جيدة عن معالجة الألوان على الفيلم .

ثالثاً : طريق المعرفة من الدراسة والتثقيف الذاتى

عمل بعض مصورينا على تثقيف أنفسهم بترجمة الكتب المتخصصة في ذلك والنشرات الفنية التي ترسلها شركات تصنيع الأفلام الملونة ؛ شارحة فيها طرائق الاستفادة القصوى الجديدة من أفلامها وإظهار مزاياها ، ومن هنا حدث نوع من الاستيعاب للمعلومات للفيلم الملون وتم تطبيقها .

هذا بخلاف أن بعض المصورين قد عمل في أفلام عالمية صورت بمصر مثل ، عبد الله الكبير ، و ، الوصايا العشر ، وغيرها ، وبالاحتكاك المباشر في العمل وظروف التصوير الملون مع مصورين عالميين اكتسب هؤلاء المصورون نوعاً من المعرفة والإتقان .

وكمثال على ذلك ، فقد عمل عبد العزيز فهمى في فيلم ، عبد الله الكبير ، كوحدة تصوير ثانية، تتبع مدير تصوير الفيلم الأمريكى ، لى جارمز ، (١٧) وهو من مصورى هوليبود الكلاسيكيين الكبار ، واكتسب عبد العزيز فهمى خبرة جيدة في التعامل مع الألوان ، وقام بتسجيل كل ما يراه مفيداً وجديداً بمعاونة أخيه الأصغر - مساعده - وقتها محمود فهمى (١٨) .

رابعاً : طريق المعرفة من الدراسة الأكاديمية العلمية

وهي لم تتوافر إلا لمدير التصوير وديد سرى في جامعة كاليفورنيا في البعثة التي أرسلتها نقابة السينمائيين المحترفين وسعت إليها جاهدة ، ونفذتها وزارة الشؤون الاجتماعية وقتها ، ولم يكن مناسباً بها للمفرد غير وديد سرى لتوافر شروط إرسال البعثات عليه ، حيث إنه الوحيد من المصورين وقتها الذى يحمل شهادة جامعية - وإن كانت في غير تخصصه - وعندما رجع من البعثة كان التطبيق العملى لكل ما درس سهلاً وميسراً .

وإذا كانت هذه مشكلة المصور مع الفيلم الملون ، فإن مشكلة المعمل الملون أخذت هي الأخرى جهداً في تربية كوادر فنية جيدة ، فإن من المعروف أن المعمل الملون ليس آلات فقط . بل آلات وفنيون جيّدون فاهمون لأدق التغييرات التي تحدث نتيجة عدم ضبطهم لعوامل الجودة ، ومن المعروف والضرورى لضبط صورة جيدة ملونة المحافظة على هذه العوامل في المعمل السينمائي الملون :

- ١ - درجة حرارة قياسية ثابتة ومنضبطة لمحاليل الإظهار والتبييض والتثبيت .
- ٢ - سرعة تقليب قياسية منضبطة للمحاليل لتحديث تجانساً كاملاً في المحلول .
- ٣ - تركيز ثابت للمحاليل مع إضافة مستمرة حتى يحافظ على هذا الثبات .

- ٤ - درجة رطوبة وتجفيف قياسية حتى لا يحدث ضرر لشريط الفيلم في دولاب الأفلام .
- ٥ - قياس علمي بمراقبة الجودة ، سواء من ناحية (جاما) التحميض أو كثافة الصورة ، وهو ما يعرف بعلم قياسات الحساسية والكثافة .
- ٦ - أن تكون (لمبة) الطبع في آلة طبع الأفلام ثابتة الفولتية .
- ٧ - دراية بأنواع المسحات اللونية التي تظهر وطرائق معالجتها والتغلب عليها .
- ٨ - سلاسة الماكينة في عملية - شد وإرخاء - الفيلم في دورته في التشغيل ، مع المحافظة على الزمن المطلوب لظروف التحميض المنضبطة .
- ٩ - تخزين نموذجي لل خامات المرجبة (البوزتيف) وحفظها بعيداً عن أى مؤثرات تؤثر في جودتها .
- ١٠ - عدم وجود شوائب بالماء المضاف إلى الكيماويات الخاصة بالتشغيل .
- ١١ - النظافة الفائقة العامة من حيث التشغيل في المحاليل والهواء بما فيها الحجرات ، حيث تمتاز بلادنا بهواء مترب كثيراً .

العمل على إعداد فنيين متخصصين لمعامل الألوان

كان وجود عنصر بشري يستوعب الظروف القياسية لتشغيل المعامل الملونة ذا أهمية كبيرة ، ولقد بدأت السيدة ماري كويلي في استوديو جلال عام ١٩٥٦ بتجهيز مبنى خاص وشراء معدات معمل جديد من فرنسا ، كما قام استوديو مصر بإنشاء مبنى جديد لمعمل الألوان ، إلا أن ظروف تأميم صناعة السينما عام ١٩٦٢ أوقفت هذا النشاط ، وإن كان قد قامت به الدولة بعد ذلك في مؤسستها الجديدة بالقطاع العام .

ويعتبر الكيماوي ، أحمد صبرى ، أول العاملين المعيّنين والمؤهلين علمياً للعمل في المعامل الملونة ، فقد بدأ عمله في استوديو مصر قبل التأميم بفترة بسيطة ، وعين من بعده الكيماوي سعد عبد الرحمن قليج - وكلاهما خريج كلية العلوم ، قسم كيمياء ، جامعة الإسكندرية - ولقد قاما في مرحلة إعداد المعمل الملون لاستوديو مصر بدور بارز الأهمية . فبينما كان الأستاذ صبرى مسئولاً عن معمل الألوان ، كان الأستاذ عبد الرحمن مسئولاً عن مراقبة الجودة الكيماوية ، ولقد تطلب ذلك إرسال بعثات إلى الخارج عمل على تسهيلها الأستاذ شوقي عطا الله مدير تسويق الأفلام السينمائية بشركة كوداك بمصر ، الذي قابلته وقال لى : إن الوضع كان لا يسمح بتخلفنا في هذا المجال فطلبت

من الشركة بمقرها بلندن تعليم عدد من المصريين طرق تصحيح الألوان ونظم مراقبة الجودة المختلفة ، وبالفعل تم إرسال أكثر من بعثة ، وكان الموضوع بالنسبة لى أنى أريد أن أصنع شيئاً مفيداً لبلدى قبل أى شيء .

ولقد سافرت أول هذه البعثات عام ١٩٦٢ ، وأعقبها بعثة أخرى عام ١٩٦٤ ، هذا بخلاف وجود خبراء من ألمانيا الشرقية - وقتها - من شركة استوديوهات (أوبا) لت تركيب معمل الألوان الجديد باستوديو مصر ، وتمت الاستعانة بالخبير الإنجليزي ، فلاديمير جرنفيل ، للنصح والإرشاد وإن كان لم يستمر زمناً كبيراً ، كما تمت الاستعانة بخريجي المدارس الصناعية لإعداد الفنيين في كافة فروع المعمل الجديد ، وافتتح معمل الألوان رسمياً في نوفمبر ١٩٦٢ ، وبهذا بدأ استوديو مصر تحميض الأفلام الملونة وطبعتها .

وكان أول الأفلام الملونة التي تخرج من المعمل الملون الجديد أعمال المخرج التسجيلي سعد نديم وتم تصويرها في اللوحة ، وأول فيلم روائى ، عربس النيل ، من تصوير على حسن وإخراج فطين عب الوهاب وإنتاج رمسيس نجيب .

ومع البدايات ظهرت عيوب التشغيل وقلة الخبرة ، ومن أهمها :

١ - قلة التجانس اللوني (الهارموني) لأغلب أفلام المرحلة ، وعدم استخدام الإضاءة المنتشرة المرغوبة كثيراً بالنسبة لصوغ الألوان ، والتركيز على الإضاءة المركزة التي هي من تراث الأفلام الأبيض والأسود .

٢ - عيوب في تجميع السالب (النيجاتيف) الملون تنعكس بدورها بعد ذلك في السخ الموجبة (البوزتيف) الملونة .

٣ - عيوب في عملية تثبيت الألوان ومرحلة التبييض والتخلص من الفضة نهائياً في أثناء التجميع ، مما يجعل الصبغة الحمراء - وهي الأقوى - مسيطرة على الفيلم بعد فترة ، وتتلاشى باقى ألوان الصبغات الأخرى وبالتالي تتغير الطبيعة اللونية للفيلم بمرور الزمن .

٤ - عيوب في عملية تصحيح الألوان وعدم تطورها بالقدر الكافى ، واعتمادها على العمل اليدوى وذوق المصحح وتقديره المزاجى مع قلة خبرته .

٥ - عيوب في تشغيل (تراك) الصوت وإظهاره ، وكثيراً ما يدخل محلول الإظهار على مكان الصورة مشوهاً إياها من الجانب .

٦ - عدم إمداد قسم مراقبة الجودة بالأجهزة الحديثة والمتطورة والتي تعطى نتائج أفضل ، وخاصة مع تزايد إنتاج الأفلام المصرية الملونة .

٧ - عيوب في التشغيل ، مثل : عدم تجانس الأس الإيدروجيني للمحالييل ، أو عدم انتظام تقليب المحالييل ، أو ارتفاع أو انخفاض درجة حرارتها ، أو سرعة شد الفيلم التي تسبب فقائيع هوائية ثابتة على الصورة لعدم وصول محلول الإظهار إليها ، أو (خريشة) الصورة باحتكاك طبقتها الحساسة بأحدي (بكرات) التشغيل ، أو ارتخاء الفيلم وتشعبه بنسبة رطوبة أكبر تكون سبباً في تشقق الصورة وخلافه من مشكلات .

٨ - هروب العمالة الفنية الماهرة والمدرية من العمل في المعمل الجديد لقلّة الأجور وعدم السلامة الصحية من زيادة الأبخرة الضارة على الإنسان وعدم وجود نظام جيد للسلامة الصحية .

٩ - وجود معمل واحد ملون وهو في استوديو مصر ، ويزيادة إنتاج الأفلام الملونة المصرية في هذه الفترة وبعدها أصبح الإنتاج في مجمله ملوناً حيث تم تجهيز معمل الطلبة في معهد السينما ليكون معملاً ثانياً للألوان بعد إدخال تعديلات عليه .

١٠ - تذبذب سياسة الدولة في نظرتها إلى أدوات إنتاج السينما ، وتضارب الآراء والصراعات على المناصب وفساد إدارة القطاع العام ، كل ذلك أثر بالسلب على تطور المعمل الملون لفترة كبيرة .

هذه هي الظروف التي واجهت المصور السينمائي المصري والمعمل الملون في بدايات تشغيله ، ولقد فضلت أن أعرضها بشكل موجز إلى حين الحديث عن الأفلام الملونة المختارة لأساتذتنا في هذا الكتاب ، وحتى تكون هناك خلفية مسبقة للقارئ عن ظروف وجود الفيلم الملون في بلادنا .

استخدام الألوان سينمائياً

يحمل لنا تاريخ الإنسان المحفور والمرسوم على جدران الكهوف والمعابد والجداريات استخدامه للألوان في كافة سبل حياته ، ففي القبائل البدائية مازالت الألوان تستعمل بشكلها الرمزي فيطلى الوجه والجسم بلون ما أو ألوان مختلفة تعبيراً أو إظهاراً للحدث المهم الذي يحدث حرباً أو فرحاً أو صيداً أو موتاً وهكذا ، ويلاحظ ذلك جلياً حتى الآن في القبائل في أواسط غينيا الاستوائية أو غابات الأمازون وأفريقيا ، فالألوان ارتبطت بنوعها المتعارف عليه والمتداول بكثرة في حياة الشعوب (انثروبولوجيا) ، فنجد مثلاً في حضارة الهند وديانتها عيناً يودياً من أهم طقوسه سكب كميات هائلة من الألوان الزرقاء ثم الحمراء ثم الصفراء على تمثال صنم ليودا ، والحقيقة إنني لا أعرف تماماً معنى لذلك إلا أنه نوع من التلوه من الذنوب ورد المجهول غير المستحب وجلب الخير . وفي تراثنا المصري الموروث من القديم الفرعوني نجد للألوان دلالات غاية في الوضوح فارتبط اللون (النيلي) بكل ما هو حزين وبالذات طقوس الموت ، والأحمر بالشر والنار ، والأخضر بالحياة الهنيئة والجنة والخلود ، والأزرق (لون الجعران) بالحفظ والكيونة والرسوخ والسرية وهكذا حتى الآن ، فإن رداء السود يكلل الحزن عندنا وتجد في شمال أفريقيا عكس ذلك ، حيث يلبس الرداء الأبيض تعبيراً عن الحزن ، وقد تجد ترجمة بسيطة وفي غاية الجمال في ريفنا المصري لمدلول اللون وبهجته نشترك فيها مع شعوب كثيرة في المشرق وخاصة الهند ، حيث يلبس الأطفال المصريون في الأعياد ملابسهم في أبيه وأجمل الألوان الزاهية ، ولأن ذلك تعبير لوني مرئي لهجة العيد والحياة ، والمطل هو هذه البهجة والروية الكرنفالية الجميلة ، هذه الترجمة اللاشعورية نابعة أصلاً من البيئة الزراعية حيث يكون نبت الزرع في أوله ذا لون مغاير ونضج وصريح في حياة الفلاح والمزارع . ، هكذا يكون للون دور مهم في جموع الناس ، ولا شك أن تركيبات الألوان تختلف من شعب إلى آخر حسب ظروف البيئة اللونية المحيطة والعادات المكتسبة والمتوارثة .

ولقد استخدمت السينما اللون منذ البدايات كما نعلم في محاولات ، جورج ميليس ، في تلوين (الكادر) لقطة .. لقطة أو أيسون ، أو كما فعل جريفيث في فيلم ، مولد أمة ، ، حيث صبغ

الصورة بعدة ألوان متتالية تعبيراً عن معنى الحدث فكان الفيلم يلون بالأزرق والأحمر والبنفسج (الأصفر الكهرماني) ، والأخضر حسب نسق الأحداث وإن كنت شاهدته أنا أبيض وأسود ومن الكتب علمت بهذه المعلومة اللونية (تاريخ السينما - لجورج سادول) .

وكان لتطور صناعة الفيلم الملون أثر بالغ ، حيث إن العجينة الفوتوغرافية الملونة في صورتها النهائية الآن في أوائل القرن الحادي والعشرين أصبحت ذات سماحية كبيرة في اكتساب التشبع بالألوان بدرجات غاية في الاتساع ، وأصبحت حساسية الأفلام عالية جداً وصلت في الفيلم السينمائي الملون إلى ٨٠٠ (ثمانمائة) (800 ASA) وأكثر من ذلك بكثير في التصوير الملون الفوتوغرافي الثابت ، وكانت حساسية الأفلام الملونة في بداية عملي في التصوير السينمائي لا تتجاوز ٣٢ (اثنين وثلاثين) (32 ASA) في أحسن الأحوال .

وقد أوجد هذا التطور التكنولوجي المهم في صناعة الفيلم الخام ، إلى جانب المعامل الأكثر حداثة ، ثورة في سيل إبداع المصور السينمائي بحيث أصبح يطوع اللون إلى الشكل والإحساس الذي يملئ عليه الحدث بكل يسر وسهولة ، وأصبح ما يهيم المصور السينمائي الواعي المبدع كيفية تسخير ذلك المؤثر وكيفية جماعه لخدمة العمل الدرامي . ولقد ظهر فنانون مبدعون بكل المقاييس في الصورة السينمائية اقتربوا بها إلى مستوى الفن الراقي ، وكانوا أكثر فهماً لعمل لوحات تشكيلية مرئية مصنوعة على شريط السلويد وليس على لوحة معلقة في متحف ، فالجمال والمعنى والابتكار والحركة هي عماد اللون في السينما الآن . وحتى نكون أكثر تحديداً ، يمكن تلخيص استعمال الألوان سينمائياً بشكل أساسي في الآتي :

١ - تسجيل الألوان الطبيعية الحقيقية

يتم تصوير الألوان في هذه الحالة كما هي موجودة في الواقع والحياة والأماكن الحقيقية بدون أي تدخل من المصور أو صناع الفيلم في تغيير أي شيء ، وبذلك تصبح هنا الألوان الموجودة على الشاشة واقعاً صادقاً وثائقياً ، مثل أغلب الأفلام التسجيلية . والأسلوب الواقعي الحقيقي في الأفلام الروائية واتجاه سينما ، الدوجما ، في أوروبا ، مثال جيد لهذا الاستعمال .

٢ - تسجيل الألوان الطبيعية الحقيقية ولكن بتدخل من صانعي الفيلم

وهنا الألوان في الفيلم لا تختلف كثيراً عن الأسلوب الواقعي السابق ، ولكن هنا يتدخل المصور أو مهندس المناظر كمنسق عام في اختيار أو تبديل ألوان معينة تلائم التسلسل الزمني أو الزمني أو المكاني أو حتى النفسي . وفي هذه الحالة يكون التدخل قليلاً وبسيطاً ، ولقد استعملت أنا شخصياً

مثل هذا التدخل اللوني في كثير من أفلامى سواء الروائية أو التسجيلية . وهذا التسلسل اللوني يلائم ، بقدر المستطاع ، التصوير والعمل في الأماكن الحقيقية والشقق والمحللات العامة بعيداً عن العمل داخل البلاطوات والاستوديوهات .

٣ - استعمال انطباعي تأثري

وهذا الاستعمال منتشر بكثرة في السينما حين تستغل القيم اللونية المتعارف عليها عبر تاريخ البشرية بالمفهوم الانطباعي للألوان وارتباطها مثلاً بالخير أو الشر والحياة العامة ، ويكون التطبيق مباشراً مثل استخدام الألوان الدافئة والحمراء بالذات في أحاسيس ومضامين السخونة والدفء والحرارة والدم والعنف والحب والجنس الشهواني والحرائق وهكذا . بينما يكون المرادف للألوان الباردة والزرقاء بالذات في أحاسيس البرد . والموت والصمت والألم والليل والغربة والانكسار والفردية والعزلة وخلافه ، كما نجد انطباع اللون الأخضر مرتبطاً بالحياة والبهجة والجمال في الطبيعة وهكذا ، وفي هذه الحالة نجد أن قيمة اللون هنا أصبحت ترجمة للمعنى المتعارف عليه ، ويكون الاستعمال هنا إما عن طريق صيغ الصورة بالكامل بلون ما ، أو تشكيل مفردات الإضاءة والمكان والإكسسوارات بمسحة مسيطرة من اللون كما حدث مثلاً في فيلم رجل وامرأة A Man and A Woman للمخرج كلود ليلوش ، كصيغيات تعطى انطباعاً لأجزاء من الفيلم تعبر عن الحب أو القلق أو الفتنور وهكذا . أما مثال التدخل الجزئي أو بمسحات لونية مسيطرة على المشهد فنجدته منتشرًا في أفلام كثيرة جداً في مصر أو عالمياً ، وهذا أبسط تدخل لوني ممكن أن نلاحظه في الأفلام الروائية وبكثرة .

٤ - استعمال نفسي (سيكولوجي) للون

هنا يمكن أن يُطوّر مفهوم الألوان مع الحدث الدرامي بحيث يصبح أكثر حركة (ديناميكية) ولا يمكن الاستغناء عنه لأنه جزء أساسي مكمل للأحداث ، حيث إن تطور الدراما في الفيلم يحتاجه وليس إضافة لزيادة التأثير أو الإنبطاع ، بل يبقى هنا هدف مستقل ينقلنا لحالة مرتبطة ليس بمفهوم اللون فقط ، ولكن بحالة الموقف والشخصية الدرامية اللحظية في الفيلم ، وليس شرطاً أن يكون اللون بمفهومه المتوارث المعتاد سابقاً ، بل ربما يكون له مفهوم آخر أو عدة مفاهيم أخرى يأخذها من تطور الأحداث ، وربما كان مناقضاً لها ولكنه يخدم هدف الفيلم والدراما به في النهاية .

ولقد ذُهِب نوابغ من فناني السينما العظام أمثال المخرج الروسي سيرجي أيزنشتاين في العقد الرابع من القرن الماضي إلى أهمية اللون واستعماله بهذا الغرض في قوله : يكون الشرط الأول لاستخدام اللون في الفيلم ، هو أن اللون يجب أن يكون أولاً ولأقصى حد عاملاً درامياً .

ويقال في الكتب كما قرأت إن فيلمه ، إيفان الرهيب ، كان به جزء ملون بهذا المفهوم ، وإن كنت قد شاهدته أثناء دراستي أبيض وأسود كتحفة بصرية وفي العقد السادس من القرن العشرين بدأ المخرج الإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني في إخراج أفلامه الملونة الأولى ، وكان فيلمه الصحراء الحمراء The Red Desert هو باكورة ذلك ، حيث يؤكد هذا المفهوم للون قائلاً : من الضروري أن نتدخل في الفيلم الملون من أجل إبعاد الواقع المعتاد وإحلال واقع اللحظة الزاهنة مكانه ، وطبق ذلك في عدة أفلام له بعد ذلك بشكل فني جميل خطأ خطوات إلى الأمام بهذا التفهم للألوان .

وهذا الاستعمال اللوني في الأفلام وبهذا الشكل يذكرني بأسلوب وآراء الفنان التشكيلي الفرنسي « هنري ماتيس » (١٨٦٩ - ١٩٥٤) ، وهو من أهم فناني المذهب التأثيري الوحشي "FAUVISM" ، وهو مذهب تحمل فيه الألوان شحنات متفجرة صريحة ويعبده عن استعمالها الواقعية ، وتعطى تلك الشحنة من الشعور والحدس والأحاسيس المختلفة غير المعتادة عندما تشاهد لوحة ما منها . وغرابته واحتداه معاً يكون ملفناً ومؤثراً ويقول هنري ماتيس في ذلك : لا أستطيع أن أفرق بين الإحساس بالطبيعة وطريقة ترجمة هذا الإحساس . أي أن اللون سيمر بمرحلة وجدانية بشكل ما ، وهو أقرب شيء لاستعمالات اللون بهذا الأسلوب سينماتياً ، وبهذا تقدم فنانون سينمائيون كثيرون مثل الروسي ، يارد جانوف ، في فيلمه (الخيول النارية) أو بإسمه الآخر (ظل الأجداد المنسيين) ، أو المخرجة التشيكية ، فيراكتيلوفا ، في فيلمها ، زهرات اللؤلؤ ، وهؤلاء المصورون المختلفون الآن في بقاع كثيرة من عالمنا ، وفي رأيي على قمتهم الإيطالي العالمي فينوريو ستورارو . ولهذا حديث آخر ويبحث جديد .

٥ - اللون كهدف جمالي

حقاً ، إن كل استعمالات الألوان في الفيلم السينمائي تبحث أو تتجه إلى الجمالية بشكلها العام ، وهذا منطقي ، ولكني هنا أحدد وأتكلم عن هدف يكون أوحده ومسيطرًا ويشد الأبصار والألباب ويكون الإبهار هو أسمى أهدافه ، ويكثر ذلك الاستعمال بالذات في تصوير وإخراج واستخدام الألوان في الأفلام الغنائية والاستعراضية . وربما أكبر الأمثلة على ذلك موجة أفلام العقد الخامس الأمريكية الملونة الاستعراضية ، وبالذات سلسلة استعراضات الممثلة السباحة «إستر ويليامز» أو فيلم ، صوت الموسيقى ، للمخرج روبرت وايز وهذا النوع من الأفلام ذات الجمالية اللونية مطلوب ومنهج جميل .

٦ - اللون كهدف شاعري

إذا كان الشعر هو موسيقى المعنى والوزن اللفظي الجميل ، فإن السينما عندما تستعير هذا من الآداب ، فإنها تستعمله عن طريق أدواتها كما أوضح دائماً وهي (السيني - فوتوغرافية) لنلائم طبيعتها الصناعية والفنية مع فنانيها النوايح ، وهنا نترجم تلك الموسيقى الشعرية إلى جمل صوتية من استعمالات تنعيم الصورة وتحميلها بتلك الشفافية وتلك الألوان الشاحبة التي كبح نصوص لونها ، وأصبحت أكثر طوعاً إلى نوع من النوارنية المرئية للألوان المتشعبة أكثر باللون الأبيض وتحمل الصورة تلك الغلالة الجمالية بكل سلاسة . ومن أفضل وأكثر الأفلام ملاءمة لهذه النوعية النوع الرومانسي ، وإن كان يدور في زمن قديم نسبياً ، أو حكايات الحب الدرامية المحبوكة ، أو في أحيان محدودة الخيال . وربما كان مثلاً على ذلك أفلام مثل «أحاسيس ومشاعر» "Sense And Sensibility" من إخراج إنج لي وتصوير المصور البريطاني ميشيل كولندر ، أو فيلم «جارتيا لوركا» Garcia Lorca ، من إخراج الإسباني ماركوس زيزناجا وتصوير الإسباني ، أيضاً ، جون رايز أنشيا .

٧ - هدف خيالي (فانتازي) FANTASY

يكون للون هنا وضع غير مسبوق وغير محدد ، حيث يصبح استعمال اللون أو الألوان مفتوحاً بشكل متسع للخيال الخصب لفناني الفيلم ، وبهذا سنحصل على صور غريبة ويعبده تماماً عن المفهوم الواقعي للألوان وما هو متداول من معناها ، وبذلك يمكن أن نقول إنه هدف حر لحدود لاستعماله . وتحمل أفلام الخيال والفضاء والمستقبلات كثيراً من قيم هذا الهدف ، وربما من أهم الأفلام التي استعملت هذا الأسلوب بطريقة فنية مبتكرة فيلم ديك تراسي DICK TRACY لفنان الصورة المصور فينوريو ستورارو ومن إخراج وارن بيتي الممثل الأمريكي المشهور .

٨ - تأثير زمني (تاريخي)

وبشكل حديث نسبياً مع تقدم صناعة حساسية الأفلام ووسائل الإضاءة وتكنولوجيا التشغيل في المعامل ، بما بها من أنظمة مراقبة الجودة الدقيقة ، أمكن للمصور السينمائي المبدع أن يصل إلى إعطاء الأفلام التي تدر في أزمنة ماضية ذلك المذاق والنكهة التاريخية القديمة في الصورة السينمائية ، حيث يلعب الضوء واللون بها الجانب الأكبر في إعطاء إحساس الزمن الماضي .

فلا يمكن أن يكون مقبولاً الآن أن يدور فيلم أيام الفراغنة أو العصور الوسطى أو حتى في أواخر القرن التاسع عشر قبل استعمال الكهرباء كمصدر إنارة أساسي ، ونستشر الصورة السينمائية مضاءة وملونة بهذه الأساليب القديمة (والتي نجدها حالياً مضحكة في مسلسلات التليفزيون التاريخية) ، كان يمكن أن نقبل ذلك في الماضي قبل هذا التطور في الوسائل (السينمائية) .

إن المصورين الجيدين يهتمون بإعطاء هذا البعد الزمني في صورتهم بصرياً ، بحيث نصدق ونعى أن هذه إضاءة شموع دافئة ذات مسحة برتقالية أو تلك إضاءة قناديل الزيت أو نافذة تحمل زجاجاً ملوناً معشقاً .. أو ذلك وهج النار ، هذا الاستعمال الزمني تطلب أن يكون اللون وظيفته تاريخية ؛ ولهذا أصبحت الألوان الداكنة مهمة به وسيطرت الظلمات المظلمة ، وتشبع الفيلم بذلك الصفرة البرتقالية التي هي كناية عن إضاءة الشموع أصلاً وليس إضاءة الكهرباء ، وأصبحت ألواناً مثل القرمزية (ماجنتا) والزرقاء (السماوية) والصفراء البرتقالية مناسبة جداً لهذه الأفلام .

وكمثال لروعة استعمال هذا الأسلوب ، أستشهد بفيلم ، إليزابيث ، البريطاني إنتاج عام ١٩٩٩ من إخراج ، شيكار كابور ، وهو من أصل هندي ومن تصوير المبدع ، ريم أديفاراسين ، . وللمقارنة لصالح هذا الفيلم والمصور ، ظهر معه في العام نفسه فيلم آخر تدور أحداثه في الفترة التاريخية نفسها ولكن لم يضع في اعتباره تصوير ذلك البعد التاريخي المهم في الصورة كضوء ولون ، وهو فيلم ، شكسبير ، عاشقاً "SHAKESPEAR IN LOVE" ، من إخراج جون مادين وتصوير ريتشارد جراتركس وليس معنى ذلك أن تصويره رديء . حاشا لله ! ولكن بالمقارنة بفيلم ، إليزابيث ، نجد الفرق شاسعاً بين الأسلوبين .

هذه أهم أساليب استخدامات الألوان سينمائياً وهي على حسب اجتهادى وعلمى ، ولا شك أن المستقبل يمكن أن يحمل استعمالات أخرى ، ولكنى حاولت أن أحصر أهم هذه الاتجاهات وبشكل إيضاحى كما أوضحت .

الباب الثاني

مدير التصوير عبد الحلیم نصر

(١٩١٣ - ١٩٨٩) رائداً متطوراً



من أقواله :

إن الفصل كله في النجاح يُنسب دافعاً للمخرج ، إن النقاد في مصر لا يقيمون وزناً لناحية التصوير في الفيلم وإنما يؤكد أن التصوير أحسن ما في الفيلم المصري .

عبد الحليم نصر

مجلة الكواكب عام ١٩٥٦

يُلقَّب بين معاصريه ومعارفه وتلاميذه (بالأستاذ) ، له الريادة العملية والبصمة الفنية الواضحة في السنوات الأولى للتصوير السينمائي بمصر ، فقد كان الأجانب المقيمون من الإيطاليين وفرنسيين ومتعصرين بالإسكندرية يحتكرون مهنة التصوير السينمائي في بداياتها ، حتى التصوير الفوتوغرافي الثابت لم يسلم من ذلك (التابو) الأجنبي وإن زاد عليه طائفة الأرمن المهاجرين إلى بلادنا بعد مذابح الأتراك المشهورة لعشيرتهم ، والذين تخصصوا في كثير من الحرف مثل التصوير الفوتوغرافي وصناعة البافطات النحاس واللحوم المجففة (البسطرمة) . أما السينما ، فقد سيطر عليها الخواجات وخاصة بالإسكندرية لوجود جاليات كبيرة لهم فيها . كانت هذه الوسيلة للتسلية الجديدة الواردة من أوروبا تنتشر سريعاً في المقاهي أولاً ، ثم بإنشاء دور للعرض واستيراد الأفلام لمشاهدتها في تلك الدور النشطة . ثم دخل الإنتاج المحلي للأفلام مرحلة أساسية في عام ١٩١٧ ، عندما تأسست الشركة الإيطالية (١) وأنتجت ثلاثة أفلام روائية قصيرة . ولم يدخل المصريون لصناعة الأفلام إلا في أواخر العقد الثاني من القرن الماضي ، وكان رائدهم كما نعلم محمد بيومي (١٨٩٣ - ١٩٦٣) والذي ظل في طي النسيان لسنوات عديدة .

ولد عبد الحليم نصر عام ١٩١٣ بمدينة كفر الزيات ، إحدى مدن دلتا النيل الغربية والقريبة من الإسكندرية . كان والده موظفاً بالبريد الحكومي ، وبجانب ذلك يهوى التصوير الفوتوغرافي واتخذ مهنة ثانية له يزيد بها دخله ويشبع هوايته ، وعندما وعى ، عبده - وهذا اسم أستاذنا المشهور به بين أقرانه وأفراد عائلته - وجد نفسه في جو مفعم بروائح الكيماويات في المعمل الفوتوغرافي والغرفة المظلمة واللمبة الحمراء وتحميض وطبع الصور وتلك الكاميرا العتيقة الكبيرة ولمبات الإضاءة ، هذا الجو المختلف كثيراً عن الحياة التقليدية للتربية في مثل سنة ، وزاد من ذلك اعتماد والده عليه - فهو الابن الأكبر - في تشغيل المعمل والتصوير بعدما تعلم ذلك جيداً وسريعاً ، وكان ، عبده ، بعد رجوعه من المدرسة يتواجد في محل التصوير فترة المساء . وعندما بلغ من العمر سبعة عشر عاماً ، أحس بأنه يريد أن ينطلق في هذه المهنة التي أحبها وأن إمكاناتها محدودة في كفر الزيات فقرر أن يسافر إلى الإسكندرية مجرباً حظه ، وكان يزورها مع والده في الصيف .

كانت الإسكندرية بالنسبة للشباب عبده حُلماً كبيراً ، فهي مدينة مليئة بمحلات التصوير وصلالات السينماتوغراف وصور الممثلين الأجانب ، وكان إغراء العمل الوافر هناك سبباً في انتقاله إليها وعدم مواصلة دراسته ، كان ذلك في حوالي عام ١٩٢٩ أو ١٩٣٠ ، وينجح عبده في الالتحاق بالعمل عند أكبر مصور إيطالي متعصر مشهور بالإسكندرية وهو (أنفيزي أورفانيلى) ،

الذي كان يملك محلاً للتصوير الفوتوغرافي وكذلك استوديو سينمائيًا باسمه (استوديو أنفيزي) ومعملاً للتحميم وطبع الشرائط الفيلمية من عام ١٩١٩ . ويقول عبد الحليم نصر عن هذه المرحلة (١٩) : علمني أبى التصوير صغيراً ، وكان يحبني لأننى كنت سريع الالتقاط منه ، سريع الفهم لما يقول ، وبعد ذلك رأيت أن أشق طريقى في الحياة بنفسى ، فاختصرت سلى تعليمي والتحق بمعمل المصور (أورفانيلى) ، وكان فنانياً ذائع الصيت ، يعتبر الالتحاق بعمل عنده مجداً من الأمجاد ، وكان (أورفانيلى) يعد الكتابات التي تظهر على الشاشة مثل (استراحة) و (ليلتكم سعيدة) و (البرنامج القادم) و (في نفس البرنامج) ، هذا بالإضافة لعمله كمصور سينمائي ومنتج ومخرج وصاحب استوديو ، ولقد استطعت أن أتقن تصوير هذه اللقائات وكنت أول مصري يقوم بها - على بساطتها - وأول ناقل لها عن (أورفانيلى) .

ثم تولى (أورفانيلى) في معمله السينمائي طبع الترجمة على الأفلام الأمريكية باللغة الفرنسية ، وبما أننى ساعده الأيمن فقد كنت أقوم بالقسط الأكبر من العمل ، وكنت أجد في هذا العمل مشقة هائلة فقد كان الكلام يصل إلينا على أوراق ، فقطع الجمل لتصورها على فيلم ثم يحدث أن ترتبك جملة فلا تظهر على المشهد المضبوط لها ، فعنيد الكرة ، وكنت أقصى النهار في هذا العمل ، وأسلخ من الليل شطراً كبيراً وأنا في الغرفة السوداء وبين هذه الآلة وتلك من آلات التصوير وكل هذا مقابل سبعة جنيهات كنت أتقاضاها في آخر كل شهر فأنفق منها على نفسى .

ثم ازدادت اختصاصاتى عندما كلفت بعض الجهات (أورفانيلى) بتصوير بعض المباريات الرياضية بين كلية فيكتوريا وكلية العباسية وغيرها من مدارس الإسكندرية ، فتوليت أنا تصوير هذه الأفلام القصيرة ، وكان هذا في عهد لم يكن الناس قد ألفوا فيه التصوير السينمائي ، فكنت أجد من المشقة في العمل ما يفوق الوصف ، وكنت أحمل الماكينة - الكاميرا - بنفسى وأجرى بها هنا وهناك متجنباً متاعب الجماهير وكنت أتصيب عرقاً من كثرة الجرى ، وكنت سعيداً بهذا المجهود الذى أبذله ، فقد كنت أعرف أنه جواز المرور الوحيد إلى أن أصبح مصوراً سينمائيًا . وكثرت أعبائى ، ورأيت أن المجهود الذى أبذله يستحق أكثر من السبعة جنيهات التى يعطيها لى (أورفانيلى) فدخلت معه في مفاوضات ليرفعها إلى تسعة ، ولكنه أبى .. رفض أن يعطينى علاوة ضئيلة من جنيهين ، ولما هددته بترك العمل قال لى : أنت حر ! وأخذتلى العزة بنفسى فتركت العمل بلا تردد !! ولم أكن يوم تركت العمل مع (أورفانيلى) ولا أملك قرشاً واحداً ، فسرت على كورنيش الإسكندرية وفكرت في حالى وفاقتى وإملاقى فأدرت كم أنا أحمق لتركى تلك الوظيفة التى كانت توفر لى رزقاً مضموناً ، أدفع منه أجر المسكن والمأكل والمواصلات ،

وأعيش بين الناس كريماً مستوراً ، وأخرجت من جيبي شهادة أعطها لى (أوفانيللى)
بأننى أتقن عمليات التصوير السينمائى وأنى كنت مساعدك له ، وظلت أعيبها وأفردتها
فى عصبية ظاهرة ، كنت أفكر إلى أين أذهب ولمن ألجأ ، وماذا يحدث لو امتدت بطالتى عدة
شهور ، وفجأة بعثت السماء بجواب سريع على كل أسئلتى ، أحسست بيد تربت على كفتى فى
حسن ، واستدرت لأرى خلقى (توجو مزراحى) (٢٠) ، كان توجو يعرفنى ، فقد قمت بتصوير
فيلم قصير له أثناء عملى مع (أوفانيللى) وسألنى : بتعمل إيه (دلوقت) ؟ أجبت : زى
ما أنت شايف !! قلت له وأنا أمد يدي بالشهادة التى حصلت عليها من (أوفانيللى) فقرأها على
عجل وقال لى : يبقى اتفقنا ، أنا رحمت لك هناك عشان اتفق معاك على شغل ، وكنت مسافراً إلى
أوروبا ، وقلت اتفق معك لما أرجع ، لكن ما دام لقيتك يبقى اتفقنا .

قال هذا ورس يده فى جيبيه وأخرج ثلاثين جنيتها دفعها لى وهو يقول دى ما هية ثلاثة أشهر
.. ماهية قليلة إنما خلال الثلاثة شهور دول أنت مش حاتعمل حاجة ! وقلبت النقود فى يدي غير
مصدق ، وكان توجو يتحدث فى جد لايدع مجالاً للشك فى صدق ما يقول ، وودعنى قبل أن أفيق
من ذهولى وهو يقول : أول ما أرجع من أوروبا حاطليك وحانشتغل على طول .

والحقيقة أن (توجو مزراحى) أنقذنى بهذه الجنيهاات التى عشت بها فى حدود معقوله حتى
عاد ، فبدأت العمل معه على الفور فى أول فيلم صورته وهو فيلم (المندوبان) (٢١) ثم عملت معه
بعد ذلك فيلم (الدكتور فرحات) وفيلم (البحار) وزاد مرتبى فى هذا الفيلم الأخير إلى ١٥ جنيها ،
وكان هذا المبلغ يعتبر ثروة عظيمة فى ذلك الحين - حوالى سنة ١٩٣٣ - وظللت أعمل مع
(مزراحى) حتى وصل مرتبى عنده إلى ٢٥٠ جنيه ، ثم استقلت بنفسى بعد ذلك مصوراً حراً ،
ولكنى مازلت أذكر لهذا الرجل فضله .

كان لظهور عبد الحليم نصر مصوراً سينمائياً داخل دوقة المصورين الأجانب عام ١٩٣٣ بريق
خاص وصدى ودوى وطنى ، وكان الشعب وقتها يشجع أية صناعات أو أعمال مصرية بأفراد
مصرية ، ولقد ظهر هذا جلياً بعد ثورة ١٩١٩ وقيام الوطنية المصرية بزعامة الاقتصادى طلعت
حرب باشا وأنشائه بنك مصر عام ١٩٢٠ وشركاته المختلفة المتخصصة ، فقد كان الاعتزاز
بالمصرى والشخصية المصرية ومن ينجح منهم شيئاً مطلوباً وخاصة فى مجالات جديدة مثل
صناعة السينما ، والتصوير السينمائى الذى يحتكره الأجانب فقط ، ولقد بنيت رأى فى ذلك على
الظروف التاريخية التى مرت بها بلادنا وآراء الكتاب والمؤرخين وبعض الحوادث الملازمة لذلك
ومن هذا ما سأسرده وكتبه عبد الحليم نصر شخصياً ويحمل فى طياته مدلولاً على العلاقة التى

كانت بين الصحافة الفنية وقتها وظهور فنان سينمائى مصرى شاب . فعند عرض فيلم (البحار)
عام ١٩٣٥ وهو من إخراج توجو مزراحى نُشر نقد عن الفيلم وأشاد الناقد بالتصوير السينمائى
بدون ذكر اسم أستاذنا (٢٢) ، مما أثار غضب المصور الشاب فكتب للمجلة يلومها بشدة متهمها
بشكل صريح بتجاهل النبوغ المصرى وكانت سنة لا تتجاوز ٢٢ عاماً ، ونشرت المجلة تحت عنوان
(مصور شريط البحار ... كلمة حق) ما يلى : نشرنا فى العدد السابق نقداً لشريط البحار الذى
أخرجه المخرج السكندرى توجو مزراحى وقد أفضنا فى الحديث عن هذا الشريط من عدة نواح
وشاء ضيق المقام إياه أن يرغمننا على أن نذكر تصوير الشريط بكلمة سريعة موجزة أخذ على
خاطره منها الأستاذ (عبد الحليم أحمد نصر) مصور الشريط .. خصوصاً عندما ذكرنا أنه ليس فى
تصوير الشريط ما نواخذ (توجو) عليه ، وإن كان محرر هذه المجلة يعجب بشاب مصرى ممن
يتولون الأعمال الفنية كالتصوير فى الأفلام المصرية ، فهو الأستاذ (عبد الحليم) لأنه عرف فيه
منذ سنوات شغفه بغن التصوير السينمائى وتقدمه السريع فى فنه مما كان يبشر له فيه بمستقبل
باهر . فإذا كان المحرر قد أغفله فى نقد شريط (البحار) فليس هذا عن قصد أو لأن (اسم المصرى)
لم يستلقت نظرنا كما شاء مصورنا الشاب أن يقول فى خطابه الذى أرسله ليعتب علينا فيه [همالنا
إياه ، وإذا كان المحرر قد أشاد إلى (توجو) من ناحية التصوير ، فلأنه هو المسئول عن كل ما فى
الشريط وليس فى هذا إنكار لمجهود (عبد الحليم أفندى) لأننا كنا أول من شجعه وعضده وأبدى
الإعجاب ببرائه وقدرته فى فن التصوير ، ونضيف إلى ذلك أن (عبد الحليم) هو أصغر مصور
سينمائى مصرى فسنة لا تتجاوز الثانية والعشرين ومع ذلك فقد خرجت من تحت يديه أفلام تعتبر
غاية فى دقة التصوير وصفاته ولعلنا بهذه الكلمة نكون قد قمنا بواجب التشجيع نحو هذا الفنان
الشاب جزاء كفاحه المصنئ وجهده الشاق فى الأفلام المحلية التى قام بتصويرها .

واستمر (الأستاذ) يصور ويعطى للسينما المصرية جيلاً من بعد جيل ، واستطاع أن يتطور
بفنه مع تطور الأدوات وتقدمها وأساليب التكنيك ومواكبة العصر . ويمكن بكل صراحة أن نطلق
على أسلوبه فى التصوير بأنه السهل الممتنع كما لاحظت من تحليل ونقد نخبة من أفلامه ، فهو
يعطى للصورة السينمائية دلالة تبدو للوهلة الأولى بسيطة ولكن فى جوهرها وحقيقتها تحمل الكثير
من صفات الوعى الفنى الراقى والحس البصرى المرهف .

فلقد بدأ أستاذنا كلاسيكى المنهج كما نعلم من مدرسة الإسكندرية وعلى يد معلمه (ألفيزى
أوفانيللى) ؛ ولكنه تفوق على معلمه وكل جيله . ومع مرور الزمن وزيادة خبرته ومعرفته وتمككه

من فنه ، بدأ يستخلص لنفسه ما يمكن أن نسميه (الكلاسيكية المتقدمة والمتقنة) التي يدخل بين جوانبها بناء صوتي به كثير من (إضاءة الأزمة) أو (إضاءة الموقف) والذي ينفصل ويبعد عن القالب الكلاسيكي الجامد والمائل إلى مراعاة الأشكال التقليدية المتعارف عليها .

كان عبد الحليم نصر يملك أخلاق الفرسان في حياته الخاصة والعامة ، يعمل في صمت معتاداً بنفسه رافعاً رأسه دائماً في شموخ بعيداً عن الغرور ، بالرغم من أنه كان منفرداً كمصور شاب متميزاً من البداية ، لأنه كان يعرف قدر فنه وأنه فوق الجميع بما يصور ويصنع ويبتلع . كان سينمائياً جامعاً ، فبالرغم من تفوقه في التصوير كان منتجاً ناجحاً استثمر أمواله في إنتاج الأفلام والبحث عن أماكن جديدة لتصويرها ، وكان يهوى الترحال والسفر سواء في الداخل أو الخارج وهذا أتاح له فرصة للروية والمشاهدة ، ومن منا لا يذكر فيلم شاطئ الغرام عام ١٩٥٠ الذي صور جزءاً كبيراً منه في مدينة مرسى مطروح ، وكانت وقتها مصيفاً مجهولاً وأخذت شهرتها من الفيلم وتكالب عليها المصطافون بعد ذلك وحتى الآن .

بل تحمل لنا أوراق التاريخ له أول من حاول التصوير تحت الماء بالبحر الأحمر ، فقد كان يعشق هواية صيد الأسماك ، وهذاه تفكيره إلى صناعة عازل لكاميرا صغيرة (١٦ مللي) ليصور تحت الماء (٢٣) ، وبمساعدة محسن نصر أخيه الأصغر وكمال كريم المصور الشاب صور لقطات بهذه الكاميرا التي لا تفوق إلا سنتيمترات قليلة تحت السطح فهي غير مجهزة للغوص وضغط الماء ولقد شاهدها شخصياً ، ولكنه نجح في تصوير لقطات تحت الماء للأسماك في أوائل الستينيات وضعت في فيلم تسجيلي من إنتاجه عن البحر الأحمر .

ولقد أخرج فيلماً واحداً روائياً في أواخر أيامه لم يكتب له النجاح اكتشف فيه المعثلة (يسرا) في أول أدوارها وكذلك (مصطفى فهمي) هو فيلم (قصر في الهواء) ١٩٨٠ . كما كان دائماً مشجعاً للجوه الجديدة فهو من اكتشف المعثلة (مريم فخر الدين) و (جمال فارس) وغيرهم .

كان محباً لزملائه جامعاً شلهم ، ولقد كسب وأنفق كل ما كسب على السينما وخسر ولم تهدأ عزيمته ، وعلم أجيالاً من المصورين تتلمذوا على يديه ودفعهم بقوة وحب إلى الوقوف خلف الكاميرا ، وأطعمهم الإبداع بكل رضا وأخلاق يصعب وجودها الآن .

يقول عنه أخوه الأصغر مدير التصوير محمود نصر (٢٤) : لأنسى يوماً كنت أتيا لزيارته ، وكان يصور فيلم (لآنام) قال لي : ادخل أكمل وصور الفيلم !! خفت وقلت له : لم أصور أنوانا من

قبل ؟؟ قال : أنا عارف وطالما أنك تستعمل مقياس التعريض صح ستوفى ، ودخلت وأكملت تصوير الفيلم وكتب اسمي عليه كمدير تصوير .

هذا هو عبد الحليم نصر المعطاء بغير حدود ، ولم يتوقف هذا العطاء عند إخوته بل خرج من تحت عيائه الكثير ، أذكر منهم مدير التصوير عبد المنعم بهنسى الذي احتضنه من ساعة وصوله من الإسكندرية حتى أصبح مصوراً واستقل ، ومدير التصوير محمد طاهر الذي أعطاه الفرصة الأولى كمصور معه بعدما كان مصوراً فوتوغرافياً في شركة مصر الفوتوغرافية هذا بخلاف أخيه محمود نصر الذي بدأ المشور معه من البداية من أيام (ألفيزي أورفانيللي) و (توجو مزراحي) وكان ساعده الأيمن ، وكذلك أخوه محسن نصر الذي كان طالباً في الدفعة الأولى لمعهد السينما . ولقد درس عبد الحليم نصر في المعهد لعامين ، ثم اعتذر عن التدريس لعدم تفرغه وضغط العمل المستمر عليه .

كانت أحاديثه وتصريحاته للمجلات والصحف قليلة جداً ، فهو لا يهتم كثيره بالدعاية لنفسه وفنه ، ويترك ذلك الحكم للجمهور ، وإن كان ذلك لا يمنع بعض الأحاديث والآراء والأفكار المستنيرة له في أزمة مختلفة ، وسأقول حديثاً له نُشر عام ١٩٥٦ يظهر فيه تحيزه الواعي للتصوير السينمائي بمصر (٢٥) ، ويصرح بأن أحسن ما في الفيلم المصري التصوير، حيث يقول للصحفي : قالها لي صريحة وجريئة ، ولكن الصراحة والجرأة لم تستطعا أن ترفعا من صوتيه الخافت الذي تسيل منه الرقة الدمثة وأضاف ، إن الفضل كله في النجاح ينسب دائماً للمخرج ، إن النقاد في مصر لا يقيمون وزناً لناحية التصوير في الفيلم وإني أؤكد لك أن التصوير أحسن ما في الفيلم المصري . قلت له إذا كان التصوير أحسن ما في الفيلم المصري ، فكيف نقارن أفلامنا بالأفلام الأمريكية ؟ كيف تقول إننا نستطيع أن نقف على أقدامنا أمام هذا المنافس الذي يستعمل أسلحة خطيرة من ألوان وسكوب ؟ .

- إننا سنقف على أقدامنا حتماً . إننا نندفع مع التطور رغم أنوفنا ، وإذا استطاعت الدولة أن تفتح للفيلم المصري أسواقاً جديدة فإننا نستطيع أن ننطق عليه الكثير ونخرجه بالصورة التي تنافس الفيلم الأمريكي . فإن فتح الأسواق الجديدة هو الذي يضمن للفيلم دخلاً كبيراً ، وبذلك يزداد رأس المال المستغل في السينما ونستطيع برأس المال الكبير أن نحقق التقدم الذي نريده ، ففي إيطاليا تفعل الحكومة ما يضمن للفيلم الإيطالي الرواج ، إنها لا تدخل فيلماً أجنبياً إلا مقابل فيلم إيطالي تصدره للدولة التي صدرت إليها فيلماً . وأحب أن أقول لك إن صناعة السينما في مصر قامت على اكتشاف عدد من الرجال المجازفين ، وكنا في أول الأمر نستطيع أن نحصل على ربح لأننا لم نكون نندفع الضرائب الباهظة وإذا أضفت إلى هذا أن مزاج جمهورنا قد (تَأْمُرْك) بمعنى أنه أصبح يقبل على

كل ما هو أمريكي ويريد أن يندوق في أفلامنا هذا الاتجاه ، وإذا أصقت (التأمرك) الذي صرف الجمهور عنا ، بجانب الضريبة عرفت لماذا نحن في أزمة . ولقد سمعت كثيراً بأن الدولة ستنهض بالسينما ، وكل الذي سمعته حتى الآن أفكارا واقتراحات ومناقشات ، فإذا صار الحديث مباني ورؤوس أموال ويعتات - وهو أملنا جميعاً - لارتقت بنا السينما وارتقينا بها .

ثم تحدثت عبد الحليم نصر عن مشكلة الوجوه الجديدة فقال : إنني أفخر بأنني قدمت (مريم فخر الدين) و (جمال فارس) و (فاروق عجرمة) و (على منصور) وعشرة وجوه جديدة شاهدها الجمهور في فيلم (وعد) . إنني أعترف بمريم فخر الدين ، فقد كان هناك إجماع من العاملين معي في الفيلم على أنها لن تستطيع القيام بالدور ولكنني أصررت على أنها تستطيع وكانت مريم عند حسن الظن بها ، وشقت بعد ذلك طريقها في نجاح وثقة . إن بعض النجوم التي أظهرتها لم تصادف نجاحاً ؛ لأن المخرجين عندنا لا يهتمون برؤية الوجوه الجديدة لاختيار الصالح منها ، إنهم يقولون في أنفسهم هذا الوجه الذي قدمه عبده نصر ، إذن ، فلنتركه له . هذا النظام ، نظام احتكار الوجوه الجديدة مطبق في أمريكا على أسس سليمة وبإمكانات عظيمة ، أما في مصر فهو مطبق قسراً وإجبارياً لأننا لانحجب التعاون .

سؤال : هل هناك شيء آخر يعيب السينما المصرية ؟

- سأورد ما قاله غيري .. القصة عندنا ضعيفة ، والسينما عندنا تقوم على الحوار لاعلى الحركة ، على العبارة لا على الحادثة ، ولهذا فإن من الصعب على الأجانب الذين لا يعرفون لغتنا أن يفهموها ولقد كانت الأفلام الفرنسية على هذه الشاكلة ، ولكن الفرنسيين أدركوا عيبهم فاتجهوا إلى أفلام الحركة .

سؤال : لقد أنتجت عدداً كبيراً من الأفلام ، فهل تعتقد أن الجمع بين الإنتاج وعمل فني آخر في الفيلم شيء موفق ؟

- دلتني التجربة على أن التخصص أحسن الأمور في ميدان السينما ، ولينتي ظلت مصوراً فقط ، إذن لكانت عندي ثروة هائلة وهي الثروة التي نتمتها خسائر الإنتاج ؟

سؤال : وما أحسن فيلم صورته ؟

- لأستطيع أن أقول إن أحسن فيلم صورته قد صورته فعلاً ، إنني أطمح إلى المزيد من الإنتاج من فيلم لآخر ؛ ولهذا أعتبر أحسن فيلم أصوره هو الفيلم المقبل ، دائماً الفيلم المقبل !

سؤال : وما أحسن فيلم صورته في الماضي ؟

أجاب ضاحكاً : أحسن فيلم صورته في الماضي فيلم ليلى .

* * *

ألا يصلح هذا الحديث لمدير التصوير الأستاذ أن ينشر في وقتنا الحالي ، وينفس المدلول ونوع المشاكل والعقبات والآراء ، شيء محير صناعة السينما عندنا ، فهي لا أب لها !!!

* * *

ولعبد الحليم نصر مواقف وطنية عديدة ، أذكر منها تبرعه بسلاحه الخاص (مسدسه) إلى القوات المسلحة المصرية في حملة التبرع لتسليح الجيش عام ١٩٥٣ ، كما كان من المتطوعين السينمائيين كفدائي يذود عن الوطن أثناء العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ ، كما اشترك في كثير من الأعمال السرية في التصوير للقوات المسلحة ، سواء في مصر أو خارجها .

كما شارك في كثير من الندوات والدراسات التي اهتمت بتطور صناعة السينما بمصر ، وكان مشهوراً عنه بأنه صاحب آراء جيدة وإنتاج متميز لا يبخل عليه ، وجرى في الاستعانة بالوجوه الجديدة ، لذا كان لا يحب الاحتكارات الفنية التي يقوم بها بعض النجوم ، وكان يسعى دائماً إلى كسر ذلك وبناء أسس سليمة لصناعة سينما مصرية قوية ، ولهذا أسس شركة الفنانين المتحدين التي كانت تضم معه مجموعة متميزة من زملائه السينمائيين .

وشارك فيلمه (ليلة غرام) عام ١٩٥٢ في مسابقة مهرجان كان الفرنسي .

ولقد حصل على الجوائز الآتية في حياته :

١ - عام ١٩٥١ - الجائزة الأولى في التصوير عن فيلم (ليلة غرام) من وزارة الشؤون الاجتماعية .

٢ - عام ١٩٥٩ - الجائزة الثالثة في التصوير في مسابقة الدولة عن فيلم (لأ نام) .

٣ - عام ١٩٦٢ - الجائزة الأولى في التصوير في مسابقة الدولة عن فيلم (لا تطفئ الشمس) .

٤ - عام ١٩٦٤ - الجائزة الثانية في التصوير في مسابقة الدولة عن فيلم (الليلة الأخيرة) .

- ٥ - عام ١٩٦٦ - الجائزة الثانية فى التصوير فى مسابقة الدولة عن فيلم (كرامة زوجتى) .
- ٦ - عام ١٩٧١ - جائزة التصوير فى مهرجان بلطيم للثقافة الجماهيرية عن فيلم (أوهام الحب) .
- ٧ - عام ١٩٧٤ - جائزة أحسن تصوير فى المهرجان الخامس للأفلام المصرية التسجيلية عن فيلم (ما أخذ بالقوة) .
- ٨ - عام ١٩٧٧ - شهادة تقدير من جمعية الفيلم لتاريخه فى إرساء فن التصوير السينمائى بمصر .
- ٩ - عام ١٩٧٧ - شهادة شرف من المركز الكاثوليكى المصرى تكريماً للسينما المصرية فى شخصه باعتباره من الرعيل الأول للتصوير السينمائى .
- ١٠ - عام ١٩٧٧ - جائزة التقدير الذهبية من الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما لريادته فى التصوير السينمائى .
- ١١ - عام ١٩٨٢ - وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى من رئيس جمهورية مصر العربية عن ريادته فى التصوير السينمائى .
- ١٢ - عام ١٩٨٢ - ميدالية وشهادة طلعت حرب من نقابة المهن السينمائية لجهوده فى خدمة السينما المصرية .
- ١٣ - عام ١٩٨٢ - شهادة تقدير من اتحاد الإذاعة والتلفزيون عن تصويره فيلم (المتهم) .
- ١٤ - عام ١٩٨٦ - جائزة الريادة من الجمعية المصرية لفن السينما .
- ١٥ - عام ١٩٨٦ - جائزة الريادة من جمعية الفيلم .
- ١٦ - عام ١٩٨٧ - جائزة الريادة من مهرجان القاهرة السينمائى الدولى .
- ١٧ - عام ١٩٨٨ - جائزة الريادة (مرة ثانية) من الجمعية المصرية لفن السينما .
- ١٨ - عام ١٩٨٨ - درع مديرى التصوير بمناسبة أول اجتماع لتأسيس الجمعية المصرية لمديرى التصوير السينمائى ولدور عبد الحليم نصر الريادى .
- كان عبد الحليم نصر يعمل يوماً لمدة ثمانى ساعات فقط ، ولا يستمر داخل البلاطوه لثانية واحدة بعد ذلك ، كان يطبق ذلك على إنتاجه السينمائى قبل إنتاج الغير ، وكان يرى أن عمل

الإنسان الفنان بعد هذه الساعات الثمانى المرهقة إهدار لكرامته وأنتهاك لآدميته واستهتار بفته وإبداعه .

إنه فعلاً (أستاذ الأساتذة) فى التصوير السينمائى المصرى استمر يعطى بلا حدود لأكثر من ٤٧ عاماً ، عاصر العمل بالسينما الصامتة عندما عمل عند (ألفيزى أورفانيللى) ، وحتى تخرج أبنائه فى أكاديمية الفنون ، وعمل معهم . وكان فيلم (المشبوهة) عام ١٩٨١ للمخرج سمير سيف آخر أعمال فى السينما ، حيث اعتزل بعد ذلك وقد أصيب بمرض فى عينيه جعله فى حالة نفسية سيئة فى أواخر حياته . ومن أحاديثه القليلة المهمة قوله : إننى منذ بدأت التصوير حتى الآن ، أعتمد على إحساسى بالموضوع وكيفية التعبير عنه ، والفرق بين أى فيلم وآخر من أفلامى هو الفرق فى معالجة الموضوع . كل ما حدث أن الإضاءة الآن أصبحت أقل بسبب اختلاف سرعة وحساسية الفيلم ، إن المسألة عندى هى مسألة إتقان أولاً وأخيراً .

* * *

إبداعه من خلال أفلامه :

قد يكون من المفيد أن نعى أن عمل عبد الحليم نصر فى البداية كان يغلب عليه الصلعة أو الحرفة أكثر منه فناً متقدماً ، فقد اكتسب هذه الحرفة وتعلمها من (أورفانيللى) الإيطالى المنصر ، الذى كان بشخصه مدرسة قائمة بذاتها فى التصوير والعمل وخلافه ، وهو الآخر اكتسب ذلك من الذين سبقوه من الإيطاليين والأجانب الذين عمل عندهم (١) ، لكن الملفت للنظر أن عبد الحليم نصر طور فنه بشكل كبير وخلال سنوات قليلة من عمله فى التصوير السينمائى ، إذ استطاع أن ينقل نفسه من مصور ناشئ بسيط إلى درجة أعلى حرفياً ثم أجود فناً ، حتى ارتقى إلى مرحلة من الإبداع والأستاذية جعلته على القمة متجاوزاً بمراحل كثيرين ممن سبقوه أو عاصروه .

ولقد شاهدت كَمَا لا بأس به من أعماله ولاحظت ذلك التطور الفنى بالتدرج ، وحاولت أن أضع ما أشاهده وألاحظه تحت الدراسة ومن خلال مسارها الزمنى ، وربما هو من المصورين المصريين القلائل الذين عملوا من البداية بمرحلة (الإضاءة الغامرة) كما لاحظت فى أفلامه الأولى المتوافرة مثل فيلم (سلفى ٣ جنيه) عام ١٩٣٩ وإخراج توجو مزراحي ، حيث كان نموذجاً قياسياً لمستوى التصوير المتواضع الموجود على الشاشة المصرية لايختلف كثيراً عن باقى المصورين ، وإن كان هذا الفيلم متواضعاً بشكل كبير فى جميع عناصره التى كانت سائدة للفيلم الكوميدي وقتها .

لكن حين نقارن فيلم (سلفنى ٣ جنيه) بفيلم آخر صورته عام ١٩٤٨ هو (عنبر) إخراج أنور وجدى ، أى بعد تسع سنوات أو أقل إذا اعتبرنا أن التاريخ المدون للأفلام فى الكتب هو تاريخ العرض وليس الإنتاج ، نلاحظ فرقا غاية فى الاتساع والتميز ، ونقله واضحة فى التعبير البصرى الجمالى فى الفيلم الأخير . بل تفانيه فى إظهار الجمال ، وأكرر الجمال فى اللقطة والمعنى والشكل وإعطاء تأثيرات ظليلة وتقطيعات درامية فى ديكور الفيلما . هنا نحن أمام مصور سينمائى متمكن وصاحب أسلوب ورؤية كلاسيكية جمالية بها مسحة من التعبيرية ، وهو أسلوب سار عليه من بعده أحد معاصريه بشكل مطلق وهو مدير التصوير وحيد فريد . ولقد تأثر عبد الحليم نصر بأساليب مدرسة الإسكندرية القديمة وهى أصلا أوروبية الشكل (إيطالية - فرنسية - إسبانية) ، ثم بعدها هضم اتجاه التصوير الهوليوودى الذى برق بشدة قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها ، وكان إبراز الجمال هو أحد سماته الأساسية ويعيدنا عن أى واقع أو مصداقية ، ومن هذين الرافدين كون عبد الحليم نصر مدرسته الخاصة .

وحين نلاحظ التصرفات الصوتية فى فيلم مثل ، غزل البنات ، عام ١٩٤٩ آخر أفلام الكوميدي النابغة نجيب الريحاني وإخراج أنور وجدى ، وفيلم ، شاطئ الغرام ، عام ١٩٥٠ إخراج هنرى بركات وهو من إنتاجه كذلك ، نجد تأكيداً لوجهة نظرى فى انتقال أستاذنا إلى هذا الاتجاه الكلاسيكى الجمالى فى تصويره للأفلام ، ويكون هذا الاتجاه فى أوج عظمته وأبهى صورة فى القصص والروايات الرومانسية وبشكل أساسى ، وهو ما كان سائداً فى السينما المصرية فى ذلك الزمن ولفترة طويلة سابقة ولاحقة .

وربما من تشريح بعض أفلامه يظهر مدى التميز الذى تمتع به عبد الحليم نصر فى مرحلة زمنية متقدمة ، ولنأخذ مثلاً فيلم ، ليلى ، إنتاج عام ١٩٤٢ وإخراج توجو مزراحى ، والقصة مقتبسة من رواية ، غادة الكاميليا ، للفرنسى ألكسندر دوما (الابن) وهى قصة رومانسية ظهرت عام ١٨٥٢ ، وكانت نسيجاً لإنتاجات فى السينما العالمية والمصرية عديدة فى أزمنة مختلفة ، ونجد أسلوب أستاذنا الواضح فى موضوع الفيلم وأنه اتبع بالكامل الميل الفنى الموجود فى زمن تصوير الفيلم مادامت الدراما تحدد ذلك ، وكان اتباعه منهج الكلاسيكية المصقولة الجمالية شيئاً أساسياً فى كافة معالجاته البصرية ولا سيما التى ستظهر بعد ذلك فى الإضاءة بما يسمى (إضاءة الأزمة) وإن كانت تجلح إلى تعبيرية أكثر منها رمزية . وإذا لاحظنا التصرفات الصوتية فى الفيلم وطريقة إضاءته فسجد أن أهم الأشياء الملفتة لنا وحازت إعجابى إضاءته للوجوه وخاصة ليلى مراد وحسين صدقى ، واتباع (تكتيكاً) نورانياً تجميلياً مع هذه الوجوه - مما أدى للتعاطف معها - فقام بإضاءتها

من الأمامية بزاوية منخفضة قليلاً عن منتصف ارتفاع الوجه ، وميزة هذه الإضاءة أنها تثير الوجه بدون ظلال وتعمل على فردته وإظهار بواطن جماله وخاصة إذا كان فى جمال (ليلى مراد) أو تناسق (حسين صدقى) . وكان يستعمل قطعاً ظلياً فى جزء من أسفل الوجه وعند منطقة نهاية الفم والذقن والظل قليل الكثافة وليس حاد القطع - بالكاد يلاحظ - مما يجعل للوجه المنير شبه إطار منقوص يساعد على تحديد جمال الوجه ويعمل على المساعدة فى استدارة الوجه وتلافى عيوب طوله ، وإن كان ذلك غير موجود لدى بطلة الفيلم (ليلى مراد) ، وهذا ملاحظ فى أغلب اللقطات القريبة (C.U.) لوجهها .

كما أن الإضاءة الآتية من الخلفية ، الكونتر Back lighting ، والموضوعة دائماً خلف الشخصيات أو الكتل أساسية فى الفيلم وقوية فى أغلب اللقطات ، بحيث يمكن أن أقول أن أنصع ضوء دائماً فى أسلوبه الضوئى فى الفيلم كان يأتي من إضاءة (الكونتر) ويظهر ذلك على (الطربوش) والأكتاف وأى سطح مائل أو حتى لمعان الشعر وبريقه ، حتى إننا فى إحدى اللقطات فى منزل (حسين صدقى) بالقاهرة ليلاً نلاحظ قوة تأثير هذه الإضاءة ، بالرغم من إن إضاءة الحجرة كلاسيكية تقليدية . أى أن الحوائط ظليلة مظلمة فى الجزء العلوى من اللقطة وكذلك مظلمة فى أسفل اللقطة ، بالرغم من وجود لمبة (جاز) فى الجزء الأيسر من التكوين . فلم يكن لهذه اللمبة تأثير بقدر سيطرة الإضاءة (الكونتر) ؛ ولذا يمكن أن أقول إن عبد الحليم معجب كثيراً بهذه الإضاءة (الكونتر) ؛ بالرغم من أنه من الممكن ألا يستعمل تأثيراً ما لشيء آخر إلا تأثير هذه الإضاءة ، وبالطبع ليس ذلك عيباً بقدر ما هو سمة بصرية خاصة يميز طريقة تفكيره . ولقد استعمل خاصية هذه الإضاءة فى اللقطات الخارجية الليلية القليلة التى تم تصويرها داخل جدار الاستوديو لأنها ضرورية فى مثل هذا الجو العام الليلى المطلوب ، كما كانت التقطيعات الظلية فى خلفيات الديكورات موجودة فى عدة لقطات ولكن قليلة كسمة من سمات المدرسة الصوتية الكلاسيكية ، وخاصة أثناء جلوس حسين صدقى مع الفلاحين بالعزبة والغناء معهم .

وفى أجزاء كثيرة من الفيلم نجده استعمل خليطاً بين الإضاءة المركزة والإضاءة الغامرة - التى يمكن نقول عليها الآن وفى هذه المرحلة إضاءة مائلة - وكان هذا الاستعمال فى لقطات الحفلات الغنائية وفى الحلقة الثانية بالذات فى منزل (ليلى مراد) ، ولم يعطنا إحساس إضاءة الضموم الذى توحى به بشكل كبير أغلب (الشمعدانات) الموجودة فى المشهد وتحرك بجوارها ليلى مراد معطية الوردة لحسين صدقى ، فمع زيادة كثافة هذه الإضاءة المائلة لا يمكن أن نشعر بضوء الضموم أو حتى تأثيرها . وربما هذا التصرف البصرى غير مرغوب فيه درامياً لطبيعة الأغنية المطروحة فى هذا الموقف ، أو إعمال لوظيفة أساسية من وظائف عناصر التكوين الظاهر جيداً فى

الصورة ، وبالتالي سيكون عيب مصور . ولكنى أرجع أن التقنى فى حساسية الأفلام الخام فى هذه المرحلة كان له دور فى ذلك ، حيث كانت الأفلام بطيئة الحساسية للغاية وتحتاج لإضاءة كثيرة وغامرة ومألثة ، وبالتالي ففى أثناء تصوير المساحات الكبيرة تكون المشكلة فى التقطيعات الضوئية للمصادر الصغيرة مثل الشموع وخلافه .

كما نجد فى الفيلم إضاءة غير منبررة ، بل تكون شيئاً متناقضاً واقع الحدث مثل إضاءة سلم شقة حسين صدقى ليلاً ، حيث كان يغلب عليها الضوء المالىء الغامر وكأنها إضاءة نهارية .

وفى الفيلم جرأة فى استعمال القطعات الضوئية الحادة فى بعض المشاهد ، فمثلاً فى مشهد يجمع بين شخصيتين (انظر شكل ١) نجد قطعاً طويلاً مائلاً بين خلفية مصانة وخلفية ظليلة ، وهو تأثير درامى أكثر منه منطقي وغير مسبوق فى اتجاهات المدرسة الكلاسيكية التقليدية ، كذلك جنح إلى بعض التعبيرية فى الضوء فى مشاهد درامية مثل مشاهد ولقطات فى حجرة نوم ليلي مراد ، فعندما يهتم بها حسين صدقى لأول مرة بعد مرضها تحدثه وهى مستلقية على الأريكة وتقول ما معناه (إن الستات الشرفاء يعتلى بهن عند مرضهن ، أما أمثالى فلا أحد يهتم بهن) ، وتتقدم بجسدها رافعة إياه من فوق الأريكة فيدخل وجهها فى إظلام كامل ، ثم تتراجع إلى الخلف مرة أخرى فيأخذ وجهها نوره مرة أخرى . إنه يريد هنا أن يقول بصرياً إنها امرأة لها ماضٍ .

وفى إحدى اللقطات فى هذه الحجرة يظهر استخدام مباشر لتلك المسحة التعبيرية عند أستاذنا ، فحين يسكن الرضا ليلي مراد وتعرف أن صديقها حسين صدقى هو الوحيد الذى اهتم بها وقت مرضها وواظب على إرسال الورد يومياً لها ، عبر بصرياً عن ذلك فى لقطة متوسطة تروح ليلي مراد فى يسار الصورة فى مستوى منخفض نسبياً ويظهر جزء من الأريكة التى تستريح عليها ، وفى أعلى الصورة إلى اليمين جزء من (أباجورة) ناصعة تعطى إحياء قوياً بصوعها ومسيطره بصورتها على اللقطة (انظر شكل ٢) ، ثم يبدأ الضوء فى الإظلام تدريجياً حتى تبقى الأماكن التى تراها من الحجرة فى إظلام تام - وهى المناطق ٣ ، ٤ فى الشكل ٢ - وفى نفس الوقت نفسه يأخذ وجه الممثلة إضاءة خطية أو إضاءة لحواف الوجه والأريكة وشعر الرأس لكون المصدر الأساسى والوحيد هو الضوء الآتى من الأباجورة فى أعلى الصورة ، وهذا بالطبع مع بعض الإضاءة المألثة - ولكنها ضعيفة للغاية - لوجه الممثلة . هذا الأسلوب التعبيري فى المشهد منفصل عن الفيلم كان درامياً معبراً عن المعنى بشدة ، ومن هنا أجد جرأة عبد الحليم نصر فى استخلاص رؤيته الذاتية بصرياً . فى مشهد كهذا يجب بالطبع موافقة المخرج ، وإن كانت الأبجديات البصرية للمشهد له وحده ..

أما فى تكنيك تحريك الكاميرا وحجم اللقطات ، فنجد أن السائد كان الأحجام المتوسطة والعامية وحين تكون هناك لقطة قريبة فهى تبدأ من الرقبة شاملة الوجه كله وأوسع قليلاً ، وتحرك الكاميرا فى حدود اقترابها أو بعدها عن الحدث أو الشخصية بانزاع وبسرعة نمطية - أى أغلب حركات الكاميرا فى هذه الفترة كانت ذات سرعة واحدة تقريباً . والحركات بالشاريو العرضى لها نفس الدلالات ، وظهر فى الفيلم الاهتمام بالتكوين وبالذات بوجود أمامية جمالية وخلفية درامية ، مثل وضع شمعدان فى أمامية لقطة فى صالة المنزل ، أو يكون حديد الديكور (الفورفورجيه) قاطعاً فى الأمامية وتدور من خلفه الأحداث ، وإن كان هذا تجميعاً مرغوباً فى الأسلوب ولم يخرجنا عن أحداث الفيلم ، وكأغلب أفلام هذه الفترة كان التصوير الخارجى فى الأماكن الطبيعية قليلاً للغاية وللضرورة فقط أو لربط اللقطات والأحداث التى تُصوّر داخل البلاطه وفى الأستوديو ، وفى هذا الفيلم كانت بعض اللقطات الريف المصرى مصاحبة لأغنية ليلي مراد ، وهى الأغنية الوحيدة فى الفيلم المصورة ، خارجياً .

ثم نأخذ مثلاً آخر فى رأى من أجمل ما صور أستاذنا فى مرحلة العقد الرابع وهو فيلم (عنبر) عام ١٩٤٨ ، وهو فيلم مغامرات استعراضى غنائى لا يخلو من الكوميديا الطريفة وهو كان سائداً فى الأفلام المصرية الناجحة وقتها ويعتمد الفيلم بشكل كبير على تجومية (ليلي مراد) وفتنتها الجمالية بشقيها الصوتى والفيوتوغرافى ، ولقد استطاع (أنور وجدى) بإخراجها وتمثيله أمامها استغلال هذين العنصرين إلى أقصى حد ممكن وصنع فيلماً ناجحاً تجارياً وفنياً .

فالموضوع ببساطة ، كبير العائلة العليونير يُحَنَصِر ، وأفراد العائلة الطامعة الشريزة تريد أن تسلب ابنه الوحيدة (عنبر) التى هى ليلي مراد ثروتها المرتقبة ، وتدور الأحداث لينقذها بطل الفيلم (أنور وجدى) صاحب ملهى ليلي وينهى كل ذلك العذاب . وعنبر هنا ذات صوت ساحر يقع فى هواها بطلنا من أول لقاء صوتى .

والفيلم كما ترى يعطى مساحة كبيرة للأحداث والمغامرات والأماكن الداخلية المتنوعة ، فمن الفيلا إلى بدروم مرعب إلى ملهى ليلي إلى حجرات غامضة إلى معمرات ودهاليز ، وكل ذلك ساعد أستاذنا على إبداع صورة جمالية منفردة ، وإن كنت أنا أفضل هذا الفيلم كعمال لأستاذيته أكثر وأحسن من فيلم (ليلي) الذى يقصله هو شخصياً ربما لظروف ما ، ولكن حين نحلل عمل وصورة هذا الفيلم سنجدتها تتفوق كثيراً فى بلورة أسلوبه وتربعه على القمة كمصور مالك لكل أدواته معبر بها جيداً . فإذا أخذنا عنصر الضوء نجد من أول مشاهد الفيلم ، وضع شخصية الأب المحتضر وهو فى حجرته وعلى السرير ، طالباً أن يرى ابنه وكوباً من الماء فى إضاءة بيضاء ناصعة ، بينما يحيط

به من جميع الجوانب عائلته الزبانية في سواد ملحوظ في الملابس والتكوين والإضاءة ، فقد أظهر التكوين مع التباين الشديد بين الضوء الساطع على الأب والأضواء السرداء التي تحيطه ذلك المعنى الدرامي في اللحظات الأولى للفيلم ، بمعنى أن الشر الأسود يزحف لطمس البياض النقي برمزية بصرية عالية المستوى ، ولقد صرح أساتذنا أكثر من مرة أنه يعمل بإحساسه وحسه فيما يجده مناسباً للقطعة وبالتالي للمشهد (٣٦) ولتأكيد ذلك نلاحظ أن في نفس المشهد عندما يقدم أحد أفراد العائلة - التي هي عصابة أكثر منها عائلة - وتمنع هذه الشخصية كوب الماء عن الأب وهي للمرحوم الفنان رياض القصبجي فتكون في لقطة قريبة جداً غير تقليدية ومن زاوية منخفضة قريبة من الوجه وبالتالي مشوهة له ، لأن العدسة منفرجة الزاوية وتحمل نوع إضاءة يظهر عيوب الوجه وقبحه أكثر، حيث تكون إضاءتها من أسفل . ولقد حملت هذه اللقطة القريبة جداً قسوة شديدة للمشهد ويعمل على عدم تقديم كوب من الماء لشخص يحتضر إلا بشروط ما .

ثم نجد يستغل المساحة النسبية للكتل والأشخاص في هذا المشهد بفهم جيد لأصول التكوين الموحى ، فمن المعروف أن نسبة الأشياء في التكوين والأحجام في اللقطة لها مضمون سيادى سواء بالسلب أو الإيجاب ولقد اشتغل ذلك في لقطة (انظر شكل ٣) للأب في الطرف الأيسر وصورته قليلة المساحة بشكل ملفت ، بينما ثلاثة من أفراد العائلة بأحجامهم السائدة وبكامل رؤوسهم يحيطون بالأب المحتضر . وهو مثال آخر بصرى عن توظيف سيادة الكتل والمساحات في أعمال أساتذنا .

وأحب أن أتوه وألفت للنظر أن المصور الفنان يحب أن يطوع كافة أدواته (السيني - فوتوغرافية) في خدمة هدف الفيلم ومضمونه وليس فقط الإضاءة ، حقاً إن الإضاءة من أكثر العناصر تأثيراً على اللقطة وفهمها ويجب أن تتناغم مع الحدث ، ولكن من المهم أن تكون عناصر التكوين والزاوية والحركة واستعمال العدسة المناسبة واللون الموحى كلها في يد المصور المبدع لخلق الإيحاء المرجو .

ومن المشاهد الجيدة كذلك مشاهد صالة (الهول) الفيلا في الفيلم سواء في بداية الفيلم أو نهايته ، فقد اتبع في إضاءتها ذلك التناظر المرئى في التقطيعات الكثيرة لهذا البهو الكبير ، حيث يعطى انطباعاً غير مريح بالمرّة للوهلة الأولى التي نشاهد بها المكان . وساعد على ذلك الحوائط الفاتحة اللون التي أظهرت التقطيعات الضوئية بجودة ، والأثاث المغطى بالملاءات البيضاء الذي أوصلنا إلى ذلك الإحساس غير المريح والبرودة الموجودة في المكان .

وربما إضاءة القبر أو البدروم في هذا الفيلم مؤثر فعال للغموض والجريمة والرعب الذي يحمله المكان ، وبالتالي إضاءته تحمل ذروة انطباعية الفيلم والمثال على ذلك مشهد توجه (أتور وجدى)

إلى مصدر صوت (ليلى مراد) في هذا المكان (انظر شكل ٤) ، فبينما ينبعث الصوت الذي يشد من طاقة صغيرة يعبر المكان بما يحمل من تكوين وإضاءة عن حال السجن الذي به بطله الفيلم ، حيث سيطر على أكثر من ثلاثة أرباع اللقطة من جهة اليسار حائط عليه ظلال متشابكة كأنها قضبان للسجن .

والحقيقة ، أن الفيلم ملئ بمثل هذه التأثيرات الضوئية مثل تلصص العائلة على حديث الأب لابنته من فتحات الحجرة وإظهارهم بالإضاءة وكأنهم شياطين ، أو التأثير المتقن - في ذلك الزمن - لتحرك الشمعة في داخل البدروم . كما نلاحظ أن إضاءة صالة المهلى الليلى تقليدية ، ولكن إضاءة وتكوينات ما يدور في الكواليس خلف الستار به شكل ما من الإضاءة المرحية بالعفوية ، مثل وضع رجل ممثلة في أمامية الصورة والأحداث تدور في خلف الصورة ، أو عدم الاهتمام بإضاءة الأمامية فتظهر مظلمة مما يساعد على جعل الصورة في الخلف في إطار تكويني ، مما يساعد على عمق مجال الصورة .

وحجم اللقطات في هذا الفيلم تقليدية إلا للقطعة المكبرة جداً لوجه رياض القصبجي كما أوضحت ، والحركة الخاصة بالكاميرا كانت سرديّة للحدث ، ومن الملاحظ في هذا الفيلم استعمال تكتيك العرض الخلفي على شاشة داخل البلاتوه "Back Projection" والذي ظهر في مصر بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . وفي أوائل الستينيات ، كان يوجد في السينما المصرية ثلاثة بلاتوهات مجهزة لهذا النظام ، هي : استوديو مصر (بلاتوه ٤) واستوديو نحاس ، واستديو ناصيبينان ، وللأسف الشديد ونحن في أول القرن الحادى والعشرين ولا يوجد أى بلاتوه في مصر مجهزة للعرض الخلفي !!!

ولقد استعمل العرض الخلفي في هذا الفيلم في أغنية (ليلى مراد) على شاطئ النيل والقمر وضوؤه في خلفية الصورة ، وكذلك في لقطات السيارة وهي تسير متجهة ليلاً إلى الفيلا قرب نهاية الفيلم .

ومن المستغرب في هذا الفيلم أنه استعمل مع (ليلى مراد) في لقطة واحدة مرشح التنعيم "Diffusion Filter" في لقطة متوسطة وهي مع والدها المحتضر وهو يخبرها عن مكان ثروته ، ولقد تعجبت لذلك لأن وجه (ليلى مراد) لم يكن محتاجاً لذلك . ولكنى أرجح أن استعماله كان لمعالجة بعض عيوب مثل ثنيات الرقبة ، وإن كان قد كسر تجانس اللقطات وتسلسلها .

وإذا حللنا فيلماً مثل (الزوجة الثانية) عام ١٩٦٧ للمخرج صلاح أبو سيف وهو في مرحلة أكثر تقدماً ، نلاحظ أشياء أخرى فيها ما هو يسير على نفس الأسلوبية ومنها ما هو مختلف .

فالقصة لأحمد رشدي صالح اجتماعية درامية عن تعدد الزوجات وتدور أحداثها في الريف المصري قبل الثورة ، حين يطعم عمدة ظالم (صلاح منصور) في زوجة فلاح معدم (شكري سرحان) لتنجب له وريثاً ، حيث زوجته (سناء جميل) لاتنجب ، ويقرر العمدة الزواج ، وعندما ينجح في ذلك تكون الزوجة الثانية (سعاد حسنى) أقوى وأذكى من أن يأخذ منها شيئاً ، وتحمل من زوجها الأول ويصاب العمدة بالشلل ثم يموت ، وترد الزوجة الثانية لأهل القرية كل ما اغتصبه العمدة من الأهالي .

والقصة كما نرى تحمل سمات كثيرة للواقع وبها نسيج جيد لعمل المصور ودلالات عن تركيبات المجتمع الريفي المصري ، كما تحمل عدة صور للنفاق الاجتماعي والقهر الذي يحيط بالعمدة أو السلطة ، والبطانة المحيطة به وما يترتب على ذلك من نتائج ، ولتصبح سلطة العمدة قهر الأهالي بدلاً من خدمتهم وتسهيل شئونهم وسبل الحياة لهم .

والحقيقة ، إن من سمات المصور الجيد أن يكون واعياً بصراعات مجتمعه ، وأستاذنا كان من الذين يتفاعلون مع القضايا المعاصرة والتغيرات التي ألمت بمصر .

ونجد عبد الحليم نصر عندما يصور فيلماً اجتماعياً أو سياسياً يكون له تألق خاص ، وهذا يؤكد لى أنه لم يفصل أبداً عن قضايا وطنه بالرغم من أن نشأته كانت بين الخواجات المتعصرين .

ويتخذ أستاذنا في هذا الفيلم أسلوباً به شيء من المصادقية الواقعية في تناوله البصري ، بجانب المحافظة على كلاسيكيته المصقولة ، ولكن هناك بعض الملاحظات التي يجب الوقوف عندها - فالفيلم ينقسم إلى جزئين ، جزء مصور في الخارج بين الحقول وشوارع القرية وبحوار الجداول والبيوت ، أما الجزء الثاني الأكبر من مساحة الفيلم فهو مصور داخلية في ديكورات بالاستوديو ، أو أماكن حقيقية ، ومن المشاهد الجميلة الجيدة الصنع ما تم تصويره وأعطانا الإحساس بين الداخل (منزل ريفي) والخارج (جزء ظاهر بعد باب الدار) وتكون اللقطة من داخل المنزل الريفي ، حيث استغلت الأدخنة المتبعثة من الفرن المنزلي في إعطاء تلك المسحة الجميلة الواقعية ، وزاد من تأثيرها أن الضوء الآتي من الخارج ذو نصوص قوى كالتح .

وبما أن هذا الأسلوب واقعي فقد تم توظيفه كثيراً في مشاهد الفيلم ، كما استغلت أماكن تصوير داخلية طبيعية مثل مشهد الطاحونة ، وهو مشهد ذهاب العمدة ومحاولة إقناع شكري سرحان بتطبيق

زوجته ، حيث لعبت النافذة التي في منتصف الصورة وكثل الأشخاص داخل الطاحونة معدل إضاءة معتدلاً مما يؤكد الواقع المرئي ، ولكن في الفيلم وفي أحداث أخرى وخاصة في ديكورات مثل منزل العمدة يتبع أسلوب الإضاءة التقليدية الكلاسيكية المصقولة ، حقاً إنه لم يتبع أسلوباً تجميلاً ، فكثيراً ما تكون مكونات مفتاح الإضاءة الأساسية جانبية في عدة مواقف درامية وبالذات بين سعاد حسنى وشكري سرحان ، ولكن في مشاهد أخرى كان مفتاح الإضاءة أمامياً مسيطراً وبهذا أصبح الفيلم ذا عدة مفاتيح للضوء ، ولذا فقد جزءاً كبيراً من سلاسته البصرية وتكون هذه المشكلة قائمة حين يختلط مفهوم الصورة المعبرة أو الموحية بين عدة أساليب ، فرسم الضوء بواقعية كما هو حادث في أجزاء كبيرة من الفيلم ، كان سيفيده أكثر ويعطيه مذاقاً أكثر قيمة من اتباع أسلوب تقليدي مع أسلوب واقعي وخاصة في موضوع مثل هذا .

والملاحظ في بعض الأحيان ، أنه كانت توجد بعض أخطاء مثل كثرة الظلال القوية المتسببة عن اللمبات الموجودة في أرضية المكان للمساعدة ، أو وجود ظل قوى يدخل في تكوين اللقطة بشكل غير جميل ، أو ظهور خيال للعبة (الجاز) غير مرغوب بالطبع فيه مثل ما حدث في حجرة نوم العريس صلاح منصور وعروسه الثانية سعاد حسنى ، فإن خيالات الظل غير المرغوب فيها كانت كثيرة بشكل ملفت بالفيلم ولا أعرف لماذا ؟؟ ربما أن أحسن المشاهد ذات المفارقة الاجتماعية في إضاءتها تلك الخاصة بإضاءة حجرة نوم في منزل العمدة وما يحيط به من حمام وصالة ووردة ، أو حتى استخدام ثقب من باب يسقط منه خط من النور على وجه الزوجة الأولى (سناء جميل) يقسمه إلى نصفين كناية عن حالتها النفسية ، واستغلال ظل القش على الحائط في غرفة (سعاد حسنى) و (شكري سرحان) الفقيرة في مشهد بداية ممارستهما الحب معاً ، حين سرقت له البطة والأرز من بيت العمدة ، أو تأثير ظل جزء من جسم (شكري سرحان) على جزء من وجه (سعاد حسنى) عندما تبكى وقبل أن تحسم أمرها وتقرر الزواج من العمدة لينجو زوجها وأولادها من بطشه ، وبالتالي كانت التصرفات الضوئية هنا في مكانها الصحيح وتحمل ذلك الإبداع الذي تعودنا عليه في أغلب أفلام أستاذنا .

ومن الأشياء الجيدة في هذا الفيلم كثرة المحافظة على عمق ميدان الصورة في كثير من اللقطات ، وبدون اعتماد على الأمامية فقط ، وحركة الكاميرا والتكوينات في الفيلم لاتخرج عن المؤلف لهذه الفترة من أصول المدرسة الكلاسيكية المعروفة .

* * *

ولنأخذ مثلاً آخر من أفلام أستاذنا ولا سيما الأبيض والأسود مثل فيلم (يوميات نائب في الأرياف) عام ١٩٦٩ وهو مأخوذ عن رواية بنفس الاسم للأديب توفيق الحكيم ومن إخراج توفيق صالح ، وهو يتكلم عن الحياة الاجتماعية وظروفها من خلال رؤية وكيل نيابة قضائي حديث النخرج في الريف المصرى عام ١٩٣٥ .

وبالرغم من أن الفيلم سياسى برؤيته الشاملة ، اجتماعى فى المقام الأول ، إلا أننى صُدمت فى معالجة الفيلم ككل فى ظروفه الفنية ببساطة شديدة من ناحية الشكل ومعالجته الدرامية ، ولقد وجدت ذلك منطقياً على التصوير كذلك . ولذا شاهدت الفيلم حديثاً أكثر من مرة ، واسترجعت بعضاً من مشاهدته محاولاً البحث عن تصرفات بصرية ، لكنى لم أجد عن رأبى فأنا هنا أمام فيلم هو نموذج جيد للكلاسيكية بدون أية إضافات إبداعية . وبالرغم من وجود مساحة لأبأس بها من إمكانية الإبداع ، ولكنى لا أعلم لماذا كان التصوير حيادياً فى نقل سرد أحداث أساسية للشخصية ، ربما تجد إرهابيات لخيرة أستاذنا فى تصوير جمال شخصية البنت (ريم) ، إلا أنها كانت لاتمثل شيئاً بالنسبة لأعماله السابقة ، كما توجد بعض لقطات السيارات وهى تتجول بالقريبة ، وهى وإن كانت تحمل روحاً وانطباعاً جيداً للصورة فى المكان والزمان ، إلا أنها شديدة الاتساع فى أحيان كثيرة وأبعدتنا عن الأحداث . وهذا الفيلم نموذج عادى لأعمال أستاذنا بالرغم من أهمية الموضوع .

* * *

ثم فيلم (مرامار) عام ١٩٦٩ إخراج كمال الشيخ ، وهو رواية سياسية للكاتب نجيب محفوظ ، تتعرض لشريحة أنتهازية من المجتمع المصرى فى حقبة الستينيات قبل نكسة ١٩٦٧ ، والمصور السليمائى الذى ينطرق لموضوع كهذا ، يجب أن يضع أمام عينيه نوعية من الصدق الفوتوغرافى للصورة لحساسية الحدث والموضوع وقربه من الحياة المعاصرة وقتها .

ولقد عالج السيناريو والحوار (معدوح الليثى) والإخراج الروائى بملهج عقلى يجنح إلى التركيز على رموز فى الشخصيات بالذات ، وحسب طبيعة مصورنا عبد الحليم نصر وأسلوبه فقد حاول الارتقاء بمستوى الصورة للحدث ، وذلك بالطبع من خلال حبه الكلاسيكى للنظام المرئى والاتزان فى كل عناصر بناء الصورة ومحاولته ضبط الإضاءة والأشكال المتحركة لتكون الصورة أكثر التصاقاً بالدراما .

فجدده استعمل الإضاءة فى الفيلم بطريقة تعادلية ، بمعنى احترام مصدر الضوء مع المحافظة ، على التوازن المثالى لتوزيع الإضاءة ، فتحرك الشخصيات فى ديكور يحمل فى الغالب إضاءة

جانبيه أساسية ، لتفصل بقوة الشخصيات عن الخلفية ، حتى إذا ظهر الظل على الحائط ، ثم العمل على وجود إضاءة فاصلة للشخصية من الخلف ، ثم إضاءة مائلة للفراغات المكانية الباقية فى الديكور أو فى حدود اللقطة ، بحيث يحدث التجانس الكلى للصورة ، هذا الأسلوب فى الإضاءة كانت تتم به أغلب اللقطات العامة (الواسعة) أو الاستعراضية فى الديكور التى تحمل داخلها المكان والشخصيات الأساسية .

وفى اللقطات القريبة للوجوه بالذات ، استعمل أسلوباً محايداً فى الإضاءة بشكل يكاد يكون تقنياً جداً ، حتى إننا نلاحظ أن إضاءة هذه الوجوه مثلاً داخل الأوتوبيس هى نفسها داخل المصعد ، وهى نفسها داخل (البنسيون) وداخل سيارة التاكسى .

هذا الأسلوب فى الإضاءة أفاد سياسة الوضوح والمفاتحة التى انتهجها الفيلم كمعالجة درامية ، وفى اللقطات التى تحمل دراما أزمة الموقف كان يتبع أسلوب الإطلام فى جزء من الصورة ، وحين تتحرك الشخصيات والأحداث تتحول لمواقف صوتية أخرى كما حدث فى فيلم (ليلي) والمثال على ذلك مشهد مهاجمة شخصية (يوسف وهبى) داخل حجرته لزهرة (شادية) محاولاً اغتصابها ، فقد بدأت اللقطة وهو يجلس على منضدة فى أمامية الصورة فى إطلام (سلويت) (٣٧) ثم ينتقل إلى مخدعه خلف المنضدة فى المكان العلوىء بالنور ، عند طرق الخادمة للباب وقبل دخولها مباشرة . هذا المعنى واضح بطريقة تغير وضع الشخصية الدرامية من مكان مظلم - وهى شخصية غير سوية - إلى مكان منير أى يجب أن تراه فيه الخادمة حين تقدم له طعامه ، فيبدأ محاولات مغاللتها بكل صراحة ووضوح فى الدور ، وسلم بعد قليل بمباركة الخواجاية صاحبة البنسيون أمثال هذه العلاقات الأتمة . هذه المعالجة الدرامية للضوء ، هو ما أطلق عليه (إضاءة الأزمة) ، وهى تعتمد على تركيب مفردات الضوء وترتيبها بحيث ينقلنا إلى قلب الحدث ، ويعتمد كلياً على حدس المصور ومدى بلاغته وإبداعه فى إشعارنا بذلك . وإضاءة الأزمة من الأساليب المتطورة للكلاسيكية المصقولة ، برع أستاذنا عبد الحليم نصر فى كثير من أعماله فى بلورتها ، وهذا ما جعل له أسلوبه السهل الممتنع وببساطة جميلة . وهى إضاءة بعيدة عن الأسلوب التعبيرى تماماً ، ولكنها تنجح إلى مفردات رمزية تعمل على إثارة المشاهد وتنبئها لأهمية ما يرى من أحداث .

وفى الفيلم نجد بقايا من الأسلوب الكلاسيكى القديم مثل إضاءة خلفيات الحجرات بظلال الستائر المتقاطعة ، أو تركيبة مشاهد إضاءة الملاهى الليلية (الكباريهات) ، حيث تعتمد فى أغلبها على الإضاءات الخلفية فى إضاءة مائلة غامرة فى مكان ظهور الراقصة أو البهلانة ،

طبعاً (ميرامار) فيلم تكمن قيمته في أنه صُوِّر داخل البلاطه كاتجاه أغلب الأساتذة الأقدمين ، ولكن في هذا الفيلم شاهدنا مشاهد بارعة في الشوارع وبعض الأماكن الحقيقية مثل محل الخمر والحديقة في لقاء (شادية) مع (يوسف شعبان) أو لقطات الشوارع الليلية .. والفيلم نموذج جيد لارتباط عمل عبد الحليم نصر بموضوع الفيلم . ويعتبر (ميرامار) آخر المرحلة الجميلة لتصوير أفلام الأبيض والأسود لعبد الحليم نصر ، حيث أصبح الإنتاج المصري بعد ذلك في أغلبه بالألوان ، وبالتالي سيدخل أساتذنا إلى هذه النوعية الجديدة وللمدة الباقية من تاريخه الفني .

الألوان في أفلام عبد الحليم نصر

بادئ ذي بدء ، أحب أن أتوه أن دخول التصوير بالألوان في السينما المصرية قد تأخر حيث سبقنا دول كثيرة في الغرب والشرق ، فقد بدأ إنتاج الأفلام الملونة عندنا في العقد السادس ، وكانت الأفلام تَحْمَضُ وتطبع في الخارج ، ولم يتم تشغيل المعمل السينمائي الملون إلا في النصف الأول من العقد السادس كما أوضحت من قبل ، وبالتالي فإن خبرة وأساذية عبد الحليم نصر في تصوير الأفلام المصورة بالأبيض والأسود لا خلاف عليها ، ولكن مع دخول الألوان وما تحمل من مشاكل في الأتزان اللوني ودرجة حرارة اللون ونجانسها وتقدمها وتأخرها وقيمة اللون ودرجة تشبعه ، والمدارس المتعددة لاستخدامه جعلت أسلوبية أساتذنا في هذه الحقبة الأولى بالذات تتأرجح بين الخطأ والصواب ، يتعلم من أخطائه ، ويزيد من مميزاتة ، وبين هذا وذاك ، قدم أغلب أفلامه الملونة في العقد السابع وقيل اعتزاله التصوير .

وفي حوار مع أخيه الأصغر مدير التصوير الكبير محمود نصر (٢٨) ، أفاد أنه زار أخاه في البلاطه أثناء تصويره للفيلم الملون (لا أنام) وطلب منه عبد الحليم نصر أن يكمل تصوير الفيلم بدلاً منه ، وعندما تخوف محمود نصر من ذلك لأنه لم يخض تجربة تصوير فيلم ملون بعد ، قال له عبد الحليم نصر : «إذا استعملت مقياس التعريض صح .. ستوفق ، ولكن الحقيقة أن هذه النظرة والبساطة في معالجات الألوان في الأفلام المصرية في البدايات كانت إحدى مشاكل الدراما اللونية وإتقان الألوان بكل المقاييس العلمية ، ولقد حكى لى الأستاذ شوقي عطا الله (٢٩) مدير شركة كوداك في حقبة الستينيات أنه كان يعاني من بعض المصورين السينمائيين الذين يعاملون الأفلام الملونة وكأنها أفلام أبيض وأسود ، وذكر اسم عبد الحليم نصر من ضمنهم ، وأنه كان يطالبهم باستمرار بعدم معاملة التوعين (الأبيض والأسود - والألوان) بنفس طرائق الإضاءة ومعالجة طبيعة اللون التي هي بالضرورة بعيدة عن الأبيض والأسود والرماديات .

ويعتبر فيلم (غزل البسات) عام ١٩٤٩ أول تصوير عملي ملون لأساتذنا فقد تم تصوير فصل منه بالألوان ، وتحميضه وطبعه بباريس ، وللأسف غير متوافر لدينا أية معلومات عن نظام تصوير الألوان للفيلم ، وليكون بذلك فيلم (لا أنام) عام ١٩٥٧ أول أفلامه الملونة وإنتاجه كذلك ، ولقد صوره على أفلام خام (إيستمان كوداك) وتم تحميضه وطبعه في معامل (راتك دينهام) بلندن .

ولقد شاهدت أغلب أفلام أساتذنا الملونة ، ومن المنطلق القياسي السابق الموجود بالباب الأول من الكتاب (أهم مفاهيم استخدام الألوان سينمائياً) يمكن الوقوف على طريقته في استخدام الألوان في أفلامه ، التي تبدأ تقريباً من منتصف الستينيات وطوال العقد السابع ، وكان آخر أفلامه « المشبوه » عام ١٩٨١ .

ومن المنطلق القياسي السابق ، فضلت أن أضغ نماذج للحكم بحيث تنطبق على كافة المصورين ، فمثلاً أتبع الآتى :

نموذج أولي : وذلك بالحكم على فيلم في المراحل الأولى في منتصف الستينيات وبعيداً عن أية بدايات قبل ذلك واخترت هنا فيلم «كنوز» إنتاج عام ١٩٦٦ إخراج نيازى مصطفى .

نموذج عام : ولقد أخذت فيلم «أنف وثلاث عيون» إنتاج عام ١٩٧٢ وإخراج حسين كمال كنموذج لفيلم عصرى يدور في الزمن الحالى .

نموذج استعراضى : وكانت النماذج : «غرام فى الكرنك» عام ١٩٦٧ إخراج على رضا ، وفيلم «خللى بالك من زوزو» عام ١٩٧٢ إخراج حسن الإمام ، وفيلم «أميرة حبي أنا» إنتاج عام ١٩٧٤ إخراج حسن الإمام .

نموذج نفسى : فيلم «أين عقلى» إنتاج ١٩٧٤ وإخراج عاطف سالم ، وكذلك النداهة إنتاج عام ١٩٧٥ إخراج حسين كمال .

نموذج تاريخى : واخترت «ثورة اليمن» إنتاج ١٩٦٥ وإخراج عاطف سالم ، وفيلم «المعاليك» إنتاج ١٩٦٥ وإخراج عاطف سالم .

أحسن النماذج : وهو فيلم «الأرض» إنتاج عام ١٩٧٠ وإخراج يوسف شاهين ، وهو أحسن تصوير ملون في رأيي لأساتذنا برعت فيه موهبته المتأصلة مع استيعابه لكل تقنيات الحاضر وقتها .

لأستاذنا في تراث أفلامه القديمة. ونلاحظ ذلك مثلاً في فيلم «خلى بالك من زوزو» في الجزء المتخيل بين «حسين فهمي» و«سعاد حسني»، والفصل اللوني بين الخلفية السوداء وما أمامها من شخصيات ملونة وبشكل حرفي متقن، كما نلاحظ المحافظة على جمال الطبيعة والأماكن وجمال وجوه الممثلين، وهذا من أهداف هذه النوعية المحببة من الأفلام.

وإذا أخذنا النموذج التاريخي لفيلم مثل «المعاليك»، فيجب أن نحكم عليه في زمن تقليبه التكنولوجية، لأن من الصعب أن نضعه في غير ذلك من تصرفات ضوئية متطورة حالياً، فأيامها كانت الأفلام بطيئة في حساسيتها قليلة في تأثيرها الطيفي الملون، ومستوى معدات الإضاءة أقل من الموجود حالياً، وبالتالي يمكن أن نحكم على استعمال الألوان في هذا الفيلم بأنه ممتاز بالقياس حتى بهذه النوعية من الأفلام الأمريكية.

ولأسف، ففي النماذج التي استعمل فيها الأبعاد النفسية (السيكولوجية) لم يتميز أستاذنا بأى إبداع ما يختلف عن المعالجات التقليدية للألوان، وكان مثل فيلمي «اللداهة»، أو «أين عقلي»، بعيدين تماماً عن استغلال البعد النفسي في التصوير السينمائي أو استغلال الألوان بطرائق إبداعية نخدم المفهوم النفسي للفيلم.

ولنأت الآن إلى أحسن النماذج لأفلامه الملونة في رأبي، فقد لفت نظري بشكل أساسي إبداعه في فيلم «الأرض»، ونلاحظ ذلك من عدة نقاط وتصرفات بصرية اتبناها، فمن ناحية الأتزان اللوني كان متقناً للغاية بل يصل للكمال، واستخدام اللون الأزرق ذي التأثير الدرامي الشجي في الفيلم وخاصة في الليل كثيراً، بل إن جماليات الألوان والدخان داخل بيت سويلم «معمود المليجي»، وبالذات في إضاءة صحن المنزل الريفي والدخان يتصاعد منه، مع الإضاءة الخلفية التي تظهر غلالة هذا الدخان تشعرك بدفء المكان وحب الأسرة وأفتها لبعضها البعض، ويذكرنا هذا بإبداعه السابق مثلاً في فيلم «الزوجة الثانية»، وبنفس الطريقة في منزل «شكري سرحان» و«سعاد حسني».

والفيلم به تسجيل لجمال الطبيعة الريفية المصرية في لوحات متقنة وألوان زاهية. ويقول الناقد الراحل سامي السلاموني^(٣٣) عن الألوان في هذا الفيلم «ألوان معبرة، جميلة جداً، وخضرة يانعة إلى حد غير معقول. إنها ألوان الحياة، والأخضر يتدرج إلى الرمادي عندما يحل الجفاف والموت».

أو كما يصنيف الناقد جلال الغزالي^(٣٤) إن كان لدى المتفرج - كما قلنا - تصور مسبق بأن الأبيض والأسود هما اللونان المناسبان لفيلم (الأرض)، فإنه بعد رؤية الفيلم يخرج مقتنعاً أشد

الاقتناع بأن الألوان - بالشكل الذي استخدمت به - هي الوسيلة المناسبة. فقد استخدمت الألوان المتخذة من واقع البيئة لا لمجرد الإبهار، بل للتعبير عن المعنى العام لكل لقطة، وفي أحيان كثيرة لتطوير هذا المعنى أو التركيز عليه.

وأخيراً، نجد أن أستاذنا استخدم الألوان في أفلامه تحت هدف تسجيل الألوان الطبيعية الحقيقية والمحافظة عليها ومن الممكن أن يتدخل في تعديلها أو تنسيقها، وهدف تأثيرى انطباعي في كثير من الأفلام وفي حدود المواقف الدرامية، ثم أخيراً هدف جمالي متألق في أفلامه الاستعراضية.

اختياري لهذه النماذج مع مشاهدتها بتركيز أستطيع الحكم بسهولة مع الوضع في الاعتبار ،
أنى أشاهدها بالفيديو ويكل ما يمكن أن يكون بها من عيوب ، وأنجذب ذلك بالطبع .

وسأطبق ذلك على عبد العزيز فهمي ووحيد فريد بالطريقة نفسها ، بحيث تكون دراستي
لأساليبهم بمقياس مشترك .

في مرحلة فيلم « كنوز » كانت هناك مشكلة لونية بكل المقاييس ، حيث لم يستعمل عبد الحليم
نصر مرشحات الاتزان اللوني (٣٠) التي تجعل عجيبة الفيلم السينمائي تتقبل ضوء النهار (الأزرق)
والضوء الصناعي في مصادر الإضاءة (الأحمر) عند وجودهما معاً في نفس اللقطة ، ولقد كانت
اللقطات ذات المسحة الحمراء المصفرة في الفيلم مسيطرة في كل اللقطات المضاءة بالإضاءة
الصناعية ويظهر في أجزاء من الصورة منظر طبيعي في الأمامية والخلفية ، ولقد جعل ذلك واقع
الصورة السينمائية في النهاية غريباً جداً على الشاشة ، ولقد ساعد على عدم التخلص أو التقليل من
هذه المسحات اللونية غير المرغوبة ، تخلف ورداءة المعمل السينمائي في هذه الفترة . ووضح من
هذا الفيلم أن خبرة أستاذنا في حرقية التصوير الملون كانت محدودة بشكل أساسي ، وفي رأبي أن
هذا الفيلم وغيره في هذه المرحلة كان بمثابة المدرسة التجريبية له في فهم وإتقان طبيعة الأفلام
الملونة وضبط الاتزان اللوني بين الخارج والداخل في المنظر الواحد ، ثم العمل على تجنب تلك
الإشكالية تماماً ، ولقد ظهر ذلك بسرعة في فيلم آخر هو « ثورة اليمن » حيث كان أجود وليس به
هذه العيوب السابقة . ولكني لاحظت في هذه المرحلة أن كثيراً من درجات نصوص الألوان (٣١)
كانت غير كافية لونياً ، أى لم تأخذ درجة التشبع المثلى للون حتى يبدو اللون على حقيقته ، وينتج
هذا العيب حيث نهمل ما تفعله بعض الألوان من امتصاص زائد للضوء وتعكس نسبة بسيطة منه ،
قد لا تكون ظاهرة جيداً للمصور ، أو لعدم الخبرة الكبيرة تسبب خداعاً لونياً للمصور . وهذا العيب
يجعل بعض الألوان من هذه النوعية أكثر دكائة (مكتومة) عن حقيقتها بالطبيعة ويمكن ألا يلاحظ
ذلك في أثناء إنارتها وتصويرها ، لأنها تحتاج ضوءاً أكثر ، ولقد استعملت أساليب الإضاءة المركزة
كما في الأبيض والأسود تماماً .

أما فيلم « أنف وثلاث عيون » ، فلم يخرج في التصرفات البصرية واللونية عن أسلوبه في
إتقان المذهب الكلاسيكي المصقول . وإن ما يحدث هو تسجيل للألوان وليس اختياراً متجانساً
(هارموني) أو متنسقاً مع طبيعة اللون ، إلا في أشياء قليلة . ومن الأمثلة غير الجيدة على هذا مثلاً
مشهد جلوس « ماجدة » مع « عمدي أحمد » في ناد ليلى وهما يرتديان ملابس داكنة سوداء ، وفي
خلفية اللقطة كراسي لونها أحمر ويعيدة ، ولكنها أحدثت وثبة لونية لهذه اللون الساخن الشديد

المتقدم - لكروزمات - (٣٢) العين ، وجعل كل اهتمام النظر ينحصر في الخلفية بصرياً ويهمل
ما يدور في أمامية الصورة . وهذا عيب أساسي في طبيعة فهم دور اللون مساحياً وتركيبياً .

ثم نلاحظ وجود ظلال داكنة قوية على الوجوه في بعض المشاهد - أى تباين عالٍ - لم يأخذ
قديراً من الضوء العالى حتى تعطى التأثير المرجو . ولقد ظهر ذلك جلياً في بعض اللقطات المكبرة
لوجهي « ماجدة » و « محمود ياسين » ، بالرغم من أن الظلال في هذه المرحلة في تصنيع الأفلام
الخام كانت تظهر باللون الأزرق الداكن وليس سوداء كما كانت موجودة إلا في حالة عدم استقبالها
للضوء بناتناً أو عدم تركيز الضوء عليها ، كما نقل مساحة حساسية عجيبة الفيلم الفوتوغرافية في
تسجيل درجات من النصوص المختلفة بشكل ملحوظ .

ولقد تجاوز في بعض المشاهد جودة الاتزان اللوني ، وخاصة أن الفيلم اعتمد على التصوير في
الأمكان الحقيقية وشقق وفيلات مرتبطة بالمنظر الخارجى مع الداخلى - ولقد لاحظت ذلك من
الأمكان وخيال النجفة الذى كان موجوداً وملحوظاً للمحترفين - وإن كان الاتزان اللوني متفقاً في
مشاهد أخرى مثل حجرة نوم ماجدة وصالة عيادة الدكتور . واستعمل اللون الأحمر في أحد مشاهد
الحب بين « ماجدة » و « جلال عيسى » . والشئ الجعيل حقاً مشهد الحوار الذى قام بين « نجلاء
فتحي » وزوجها وخالتها في حجرة النوم الخاصة بها ، ليبدأ المشهد في إضاءة جيدة وعندما تتقدم
الشخصيات إلى أمامية الصورة تغوص في سواد (سليوت) مواجهة للكاميرا ومناسب للدراما ، حيث
إن نجلاء فتحي تترك زوجها كبير السن ، صلاح نظمي ، الذى أجبرت على الزواج منه ، هنا
التصرف اللوني من أجعل ما في الفيلم ، وإن كان يقع ابتكارات أستاذنا في إعطاء الموقف الدرامي
خصوصيته الوقتية ، وهو ما أسميته (بإضاءة الأزمة) وكما لاحظناه في فيلم مثل « ميرامار » وإن
كان بالأبيض والأسود ، وأفلام أخرى كثيرة .

وكانت إضاءة وألوان الضوء في الشقة التي ذهبت « ميرفت أمين » المتحررة الطائشة مع
« محمود ياسين » ملائمة ، حيث كانت الألوان غير متجانسة ، خليطاً شادداً (مخبط) كشخصية
« ميرفت أمين » ومن يتواجدون داخل المكان ، وإن كان الجو العام سيكون أفضل لو كانت مشاهد
الشقة في مفتاح إضاءة منخفض ، وإن كنت أرجح أن مفتاح الإضاءة العالى كان عيباً من النسخة
الفيديو التي شاهدتها .

وفي النماذج الاستعراضية الملونة من أفلامه وهي ستدخل في الهدف الجمالي بالطبع ، فقد
كانت متأنقة ولقد ساعد على ذلك طبيعة الحدث والموضوعات ، وبهجرة الألوان في الصورة
السينمائية أسهمت في إبراز جماليات الاستعراضات ، وتصرفات صنوية ولونية تتبع الخبرة الكبيرة

١٩٤٤ - (م. كمال) إخراج سعيد بن زورانيه معه وإيم (سجلتة) ١٩٤٤ -

(المدني الطاهر) إخراج فرديريك ميسيه وإيم (مدني مدينته)

١٩٤٤ - فيلم جغرافيا لأعمال عبد الحليم نصر

(إخراج سعيد بن زورانيه) إخراج سعيد بن زورانيه (١٩٤٤ - ١٩٤٤)

(إخراج سعيد بن زورانيه) إخراج سعيد بن زورانيه (١٩٤٤ - ١٩٤٤)

١ - أفلام تسجيلية وقصيرة :

(١٩٤٤ - ١٩٤٤) إخراج سعيد بن زورانيه (١٩٤٤ - ١٩٤٤)

١ - في البدايات تصوير احتفالات مدرسية مختلفة أثناء عمله عند (أنفيزي أورفانيلى)
وقبل عام ١٩٣٥ .

٢ - الكلية البحرية عام ١٩٥٥ إخراج عاطف سالم .

٣ - أعياد الجلاء عام ١٩٥٦ إخراج سعد نديم مع عبد العزيز فهمي ، أحمد خورشيد ، مسعود
عيسى ، ومحمد عز العرب .

٤ - الصيد في الغردقة عام ١٩٦١ إخراج عبد الحليم نصر .

٥ - كله نعام يا فندام عام ١٩٦٧ إخراج محمد كريم .

٦ - ما أخذ بالقوة عام ١٩٧٣ إخراج حسين كمال .

(١٩٤٤ - ١٩٤٤) إخراج سعيد بن زورانيه (١٩٤٤ - ١٩٤٤)

(١٩٤٤ - ١٩٤٤) إخراج سعيد بن زورانيه (١٩٤٤ - ١٩٤٤)

٢ - الأفلام الروائية للسينما :

(١٩٣٥ - ١٩٣٥) إخراج سعيد بن زورانيه (١٩٣٥ - ١٩٣٥)

(١٩٣٥ - ١٩٣٥) إخراج سعيد بن زورانيه (١٩٣٥ - ١٩٣٥)

(١٩٣٦ - ١٩٣٦) إخراج سعيد بن زورانيه (١٩٣٦ - ١٩٣٦)

(١٩٣٦ - ١٩٣٦) إخراج سعيد بن زورانيه (١٩٣٦ - ١٩٣٦)

(١٩٣٧ - ١٩٣٧) إخراج سعيد بن زورانيه (١٩٣٧ - ١٩٣٧)

(١٩٣٧ - ١٩٣٧) إخراج سعيد بن زورانيه (١٩٣٧ - ١٩٣٧)

(١٩٣٧ - ١٩٣٧) إخراج سعيد بن زورانيه (١٩٣٧ - ١٩٣٧)

(١٩٣٧ - ١٩٣٧) إخراج سعيد بن زورانيه (١٩٣٧ - ١٩٣٧)

- ١٩٤٤ (من الجاني) إخراج أحمد بدرخان .
- (ليلة في الظلام) إخراج توجو مزراحى .
- (كذب في كذب) إخراج توجو مزراحى .
- (شارع محمد علي) إخراج نيازي مصطفى .
- (ابن الحداد) إخراج يوسف وهبي .
- (نور الدين والبحارة الثلاثة) إخراج توجو مزراحى .
- ١٩٤٥ (قبلة في لبنان) إخراج أحمد بدرخان .
- (المظاهر) إخراج كمال سليم .
- (سلامة) إخراج توجو مزراحى .
- (تحيا الرجالة) إخراج كامل حفقاري .
- (أحلام الحب) إخراج فؤاد الجزائري .
- (قصة غرام) إخراج محمد عبد الجواد .
- (الفنان العظيم) إخراج يوسف وهبي .
- ١٩٤٦ (مجد ودموع) إخراج أحمد بدرخان .
- (ملكة الجمال) إخراج نيازي مصطفى .
- (البيتية) إخراج فؤاد الجزائري .
- (بنت الشرق) إخراج فاروق العقاد .
- (لست ملاكاً) إخراج محمد كريم .
- (ليلي بنت الأغنياء) إخراج أنور وجدى .
- ١٩٤٧ (القاهرة بغداد) إخراج أحمد بدرخان .
- (قلبي دليلي) إخراج أنور وجدى .
- (فاطمة) إخراج أحمد بدرخان .

- ١٩٣٨ (التلغراف) إخراج توجو مزراحى .
- (أنا طبعي كده) إخراج توجو مزراحى .
- ١٩٣٩ (عثمان وعلي) إخراج توجو مزراحى .
- (سلفي ٣ جنيه) إخراج توجو مزراحى .
- (خلف الحبايب) إخراج فؤاد الجزائري .
- ١٩٤٠ (الباشمقاول) إخراج توجو مزراحى .
- (قلب امرأة) إخراج توجو مزراحى .
- ١٩٤١ (عريس من استانبول) إخراج يوسف وهبي .
- (ليلي بنت الريف) إخراج توجو مزراحى .
- (ألف ليلة وليلة) إخراج توجو مزراحى .
- (الفرسان الثلاثة) إخراج توجو مزراحى .
- (ليلي بنت مدارس) إخراج توجو مزراحى .
- ١٩٤٢ (أولاد الفقراء) إخراج يوسف وهبي .
- (ليلي) إخراج توجو مزراحى .
- (علي بابا والأربعين حرامي) إخراج توجو مزراحى .
- (بنت ذوات) إخراج يوسف وهبي .
- (لو كنت غني) إخراج بركات .
- ١٩٤٣ (جوهرة) إخراج يوسف وهبي .
- (الطريق المستقيم) إخراج توجو مزراحى .
- (تحيا الستات) إخراج توجو مزراحى .
- (المنهمة) إخراج بركات .

- ١٩٤٨ - (ليليل أفندي) إخراج حسين فوزى .
 (طلاق سعاد هاتم) إخراج أنور وجدى .
 (عنبر) إخراج أنور وجدى .
 ١٩٤٩ - (غزل البنات) إخراج أنور وجدى .
 (ليلة العيد) إخراج حلمى رقلة .
 ١٩٥٠ - (شاطئ الغرام) إخراج بركات .
 (آخر كدبة) إخراج أحمد بدرخان .
 (ياسمين) إخراج أنور وجدى .
 ١٩٥١ - (ليلة غرام) إخراج أحمد بدرخان .
 ١٩٥٢ - (المهرج الكبير) إخراج يوسف شاهين .
 (زينب) إخراج محمد كريم .
 (الوحش) إخراج صلاح أبو سيف .
 ١٩٥٤ - (الله معنا) إخراج أحمد بدرخان .
 (قصة حبي) إخراج بركات .
 ١٩٥٦ - (إزاي أنساك) إخراج أحمد بدرخان .
 ١٩٥٧ - (بور سعيد) إخراج عز الدين ذو الفقار .
 (لا أنام) إخراج صلاح أبو سيف (ألوان) .
 (تجار الموت) إخراج كمال الشيخ .
 ١٩٥٨ - (سيدة القصر) إخراج كمال الشيخ .
 ١٩٥٩ - (عاشت للحب) إخراج السيد بدير .
 (السباحة فى النار) إخراج محمد كامل حسن .
 (من أجل حبي) إخراج كمال الشيخ .
 (المرأة المجهولة) إخراج محمود ذو الفقار .
- ١٩٦٠ - (رجل بلا قلب) إخراج سيف الدين شوكت .
 (حب وحرمان) إخراج إبراهيم عمارة .
 (بهية) إخراج رمسيس نجيب .
 (ثلاث وريثات) إخراج السيد بدير .
 ١٩٦١ - (شاطئ الحب) إخراج بركات .
 (يوم من عمرى) إخراج عاطف سالم .
 (امرأة وشيطان) إخراج سيف الدين شوكت .
 (لن أعترف) إخراج كمال الشيخ .
 (بلا دموع) إخراج محمود ذو الفقار .
 (لا تطفى الشمس) إخراج صلاح أبو سيف .
 ١٩٦٢ - (يوم بلا غد) إخراج بركات .
 (المعجزة) إخراج حسن الإمام .
 ١٩٦٣ - (لا وقت للحب) إخراج صلاح أبو سيف .
 (شقيقة القبطية) إخراج حسن الإمام (ألوان) .
 (منتهى الفرح) إخراج محمد سالم .
 (الليلة الأخيرة) إخراج كمال الشيخ .
 ١٩٦٤ - (ألف ليلة وليلة) إخراج حسن الإمام .
 (الجاسوس) إخراج نيازى مصطفى .
 ١٩٦٥ - (المعاليك) إخراج عاطف سالم (ألوان) .
 (باسم الحب) إخراج السيد زيادة .

- ١٩٤٨ - (ليليل أفندي) إخراج حسين فوزى .
 (طلاق سعاد هاتم) إخراج أنور وجدى .
 (عنبر) إخراج أنور وجدى .
 ١٩٤٩ - (غزل البنات) إخراج أنور وجدى .
 (ليلة العيد) إخراج حلمى رقلة .
 ١٩٥٠ - (شاطئ الغرام) إخراج بركات .
 (آخر كدبة) إخراج أحمد بدرخان .
 (ياسمين) إخراج أنور وجدى .
 ١٩٥١ - (ليلة غرام) إخراج أحمد بدرخان .
 ١٩٥٢ - (المهرج الكبير) إخراج يوسف شاهين .
 (زينب) إخراج محمد كريم .
 (الوحش) إخراج صلاح أبو سيف .
 ١٩٥٤ - (الله معنا) إخراج أحمد بدرخان .
 (قصة حبي) إخراج بركات .
 ١٩٥٦ - (إزاي أنساك) إخراج أحمد بدرخان .
 ١٩٥٧ - (بور سعيد) إخراج عز الدين ذو الفقار .
 (لا أنام) إخراج صلاح أبو سيف (ألوان) .
 (تجار الموت) إخراج كمال الشيخ .
 ١٩٥٨ - (سيدة القصر) إخراج كمال الشيخ .
 ١٩٥٩ - (عاشت للحب) إخراج السيد بدير .
 (السباحة فى النار) إخراج محمد كامل حسن .
 (من أجل حبي) إخراج كمال الشيخ .
 (المرأة المجهولة) إخراج محمود ذو الفقار .

- ١٩٧٣ (الحب الذي كان) إخراج علي بدرخان (ألوان) .
- ١٩٧٤ (أين عقلي) إخراج عاطف سالم (ألوان) .
- (حبيبتى) إخراج بركات (ألوان) .
- (أميرة حبي أنا) إخراج حسن الإمام (ألوان) .
- ١٩٧٥ (حبي الأول والأخير) إخراج حلمي رفلة (ألوان) .
- (النداهة) إخراج حسين كمال (ألوان) .
- (الكتاب) إخراج صلاح أبو سيف (ألوان) .
- ١٩٧٦ (حب على شاطئ ميامي) إخراج حلمي رفلة (ألوان) .
- ١٩٧٧ (جلس ناعم) إخراج محمد عبد العزيز (ألوان) .
- ١٩٧٨ (شقيقة ومتولى) إخراج علي بدرخان (ألوان) .
- ١٩٨٠ (قصر في الهواء) إخراج عبد الحلیم نصر (ألوان) .
- ١٩٨١ (المشبهه) إخراج سمير سيف (ألوان) .

٣ - أفلام الروائية التليفزيونية :

- ١٩٨٠ (المنهم) إخراج محمد نبيه .
- ١٩٨٠ (الحل اسمه نظيرة) إخراج سعيد عبد الله .

٤ - أفلامه من إنتاجه :

- ١ - (قبلة في لبنان) عام ١٩٤٥ .
- ٢ - (مجد ودموع) عام ١٩٤٦ .

- ١٩٦٦ (شقاوة رجاله) إخراج حسام الدين مصطفى .
- (كنوز) إخراج نيازى مصطفى (ألوان) .
- (ثورة اليمن) إخراج عاطف سالم (ألوان) .
- ١٩٦٧ (كرامة زوجتى) إخراج فطين عبد الوهاب .
- (الزوجة الثانية) إخراج صلاح أبو سيف .
- (غرام فى الكرنك) إخراج على رضا (ألوان) .
- ١٩٦٨ (روعة الحب) إخراج محمود ذو الفقار .
- (القضية ٦٨) إخراج صلاح أبو سيف .
- ١٩٦٩ (ليلة واحدة) إخراج سعد عرفة .
- (يوميات نائب فى الأرياف) إخراج توفيق صالح .
- (ميرامار) إخراج كمال الشيخ .
- ١٩٧٠ (الأرض) إخراج يوسف شاهين (ألوان) .
- (نحن لانزرع الشوك) إخراج (حسين كمال) ألوان .
- (دلال المصرية) إخراج حسن الإمام (ألوان) .
- (أوهام الحب) إخراج معدوح شكرى (ألوان) .
- ١٩٧١ (أختى) إخراج بركات .
- (شيء فى صدرى) إخراج كمال الشيخ .
- ١٩٧٢ (الخوف) إخراج سعيد مرزوق .
- (حكاية بنت اسمها مرمر) إخراج بركات (ألوان) .
- (الزائرة) إخراج بركات (ألوان) .
- (خلى بالك من زوزو) إخراج حسن الإمام (ألوان) .
- (أنف وثلاث عيون) إخراج حسين كمال (ألوان) .

هوامش الباب الأول والثاني

- ١ - لفواصل أكثر يرجع إلى كتاب (تاريخ التصوير السينمائي بمصر من عام ١٨٩٧ إلى ١٩٩٦) . تأليف سعيد شيمي والناشر الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٩٧ . إصدارات المركز القومي للسينما عام ١٩٩٧ .
- ٢ - (السيني - فوتوغرافي) طريقة استخدام كافة الوسائل المرتبطة بتصنيع الصورة السينمائية ومبنيّة على النظرية الفوتوغرافية وتطبيقاتها السينمائية .
- ٣ - استاطيقي علم الجمال في الفنون .
- ٤ - ملك (١) .
- ٥ - من المعروف أن حساسية الأفلام لألوان الطيف في الأبيض والأسود قد مرت بتحسّن مستمر ، فبعدما كانت عادية لاتشعر بالألوان الصفراء والبرتقالية والحمراء أصبحت (أرثوكروماتيك) أحسن وتشعر قليلاً بالأصفر ثم (بانكوماتيك) حيث تتأثر بكافة ألوان الطيف .
- ٦ - بعد ظهور العدسات (الفرينيل Fresnel) التي توضع أمام المصدر الصوتي (اللمبات) وتكون مركزة للضوء وذات حزمة طويلة تصل إلى مساحات أبعد ، ويمكن كذلك التحكم الكامل بفتح زاوية الضوء أو تقليلها لزيادة شدة الاستضاءة في الأماكن الأقرب .
- ٧ - حركة الكاميرا على قضبان التحريك (الشاريو) أو الرافعة (الكرين) أو حتى الحركات الأفقية (البان) أو الرأسية (اللت) .
- ٨ - توجد عدة نظريات جديدة خاصة بالتوليف (المونتاج) وخلافه .
- ٩ - أرتوجرافي - من علم الجغرافيا وهي طريقة في رسم الخرائط متطابقة عمودية المسقط .
- ١٠ - أنثروبولوجي - أسلوب حياة جماعة أو مجتمع ما ، وأسلوب عمله وتفكيره والعلاقات داخل المجتمع فيما بينه وبين العالم ، إضافة إلى أسلوب إنتاج المعرفة والفن والثقافة الخاصة به . أي علم الإنسان .
- ١١ - حسب النظرة الغربية ، والحضارة الفرعونية لها سمات فنية متعددة سبقت حضارة اليونان كثيراً .
- ١٢ - من المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية ، د . ثروت عكاشة ، طبعة عام ١٩٩٠ .
- ١٣ - الكتاب ترجمته إلى اللغة العربية ثريا حمدان ونُشر في السدينيات إصدار هيئة الكتاب ، وراجعه مدير التصوير وديد سرى .
- ١٤ - حسب علمي أن جامعة وست مديستر بالندن تدرس هذا المنهج منذ سنوات .

- ٣ - (القاهرة بغداد) عام ١٩٤٧ .
- ٤ - (قبليتي يا أبي) عام ١٩٤٧ .
- ٥ - (حمامة السلام) عام ١٩٤٧ .
- ٦ - (عدالة السماء) عام ١٩٤٨ .
- ٧ - (سجا الليل) عام ١٩٤٨ .
- ٨ - (شاطئ الغرام) عام ١٩٥٠ .
- ٩ - (ليلة غرام) عام ١٩٥١ .
- ١٠ - (المهرج الكبير) عام ١٩٥٢ .
- ١١ - (سيدة القطار) عام ١٩٥٢ .
- ١٢ - (وعد) عام ١٩٥٤ .
- ١٣ - (لا أنام) عام ١٩٥٧ (ألوان) .
- ١٤ (واحد في المليون) عام ١٩٧٠ .
- ١٥ - (قصر في الهواء) عام ١٩٨٠ (ألوان) .

٥ - مخرجون عمل معهم في أول أفلامهم :

- ١ - أنور وجدى (نبلي بنت الفقراء) عام ١٩٤٥ .
- ٢ - محمد كامل حسن (السباحة في النار) ١٩٥٩ .
- ٣ - على بدرخان (الحب الذي كان) ١٩٧٣ .

١٥ - درجة الكلفين - هي درجة حرارة اللون قياساً بحيث نستطيع من خلالها أن نحدد قيمة اللون ونوعيته اللونية الحقيقية تماماً .

١٦ - الأفلام العكسية "Reversal Film" هي الأفلام نفسها المصورة داخل الكاميرا بعد تعريضها وإظهارها ، وهي نفسها التي تعرض في آلة العرض ، وبذلك يكون الفيلم حاملاً قيم السالب والموجب معاً ويتم قلب قيمها في عملية التحميض بالمعمل .

١٧ - لي جارمز LEE GARMES مصور أمريكي سيأتي ذكره بعد ذلك في هوامش الباب الثالث .

١٨ - معلومات عرفتها من الأستاذ سعد عبد الرحمن قنج وكان صديقاً للأستاذ الفنان عبد العزيز فهمي وزميله بالتدريس بالمعهد العالي للسينما .

١٩ - مجلة الكواكب، العدد ٢٦٨ في ١٨ سبتمبر ١٩٥٦ ، تحت عنوان (مونة الدجاج) .

٢٠ - توجو مزراحي - مصور إخباري ومخرج روائي إيطالي من مواليد الإسكندرية بدأ نشاطه مسجلاً الأخبار والأحداث بالمدينة ، ثم أنشأ استوديو توجو في باكوس وأخرج عدة أفلام بالإسكندرية . ثم انتقل إلى القاهرة مع مترو الإسكندرية بالتقابل في الحرب العالمية الثانية ، واشترى استوديو وهبي في ميدان الجيزة وسمى استوديو الجيزة (مكان سينما الفانتازيو الآن) . وهو مكتشف (ليلى مراد) ، وأنتج وأخرج مجموعة كبيرة من الأفلام تعتبر من تراث السينما المصرية الكلاسيكي وسافر إلى روما وأقام بها ، وقضى نحبه بها .

٢١ - يؤكد عبد الحليم نصر أن أول أفلامه الروائية عند (توجو مزراحي) هو الدكتور فرحات عام ١٩٣٥ ، ولكنه في هذا الحديث يشير أنه عمل مع (توجو) في فيلم (المندوبان) ، وبالتالي يكون عام ١٩٣٣ أو ١٩٣٤ أثناء عمله عند (الفيزي أوفانيللي) .

٢٢ - مجلة العروسة والفن السينمائي أكتوبر ١٩٣٥ .

٢٣ - من مقابلة في حديث شخصي مع مدير التصوير محسن نصر ومدير التصوير كمال كريم والمنتج السينمائي عمرو عبد الحليم نصر .

٢٤ - من نشرة جمعية مديري التصوير السينمائي المصرية في تأبين عبد الحليم نصر - يوليو ١٩٨٩ .

٢٥ - مجلة الكواكب - يوليو ١٩٥٦ .

٢٦ - حديث أجراه الناقد سمير فريد ونشر في نشرة مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون - بيروت ١٩٧٣ .

٢٧ - السيلويت SILHOUETTE (الصورة الظلية) مصطلح لصورة جسم تكون خلفه مضاءة وهو في ظلام كامل ، بحيث لا ترى تفاصيل بهذا الجسم (إلا حدوده الخارجية التي تكون مفصولة بقوة عن الخلفية الأكثر نضواً) .

٢٨ - من مقابلاتي الشخصية مع مدير التصوير محمود نصر ونشرة تأبين مدير التصوير عبد الحليم نصر .

٢٩ - أثناء إعدادي لكتابي السابق (تاريخ التصوير السينمائي بمصر) .

٣٠ - مرشحات الانززان اللونى Colour BALANCING تصنع الأفلام الغيام الملونة وهي مكيفة للضوء الصناعي ٣٢٠٠ درجة كلفين ، أى للضوء الأحمر ، وبالتالي يجب أن تكيف كل الإضاءات الصناعية أو الطبيعية لتصل بهذه الدرجة من الكلفين إلى الفيلم ، سواء بواسطة وضع مرشحات على مصادر النور والإضاءة أو على عدسة الكاميرا . وإذا صنعت الأفلام الخام الملونة وهي مكيفة للضوء الطبيعي ٥٥٠٠ درجة كلفين ، أى للضوء الأزرق ، فيجب أن تكيف كل شيء بهذه الدرجة اللونية حتى تلائم عجيبة الفيلم الخام المصنوع خصيصاً لهذا اللون .

٣١ - نضوع الألوان Colour BRIGHTNESS هي مقدرة الألوان على التائق بلونها في قمة درجاتها .

٣٢ - الكروزمات - المستقبلات : وهي خلايا في منتهى الدقة على شبكية العين وتجعلنا قادرين على الرؤية للألوان ، وهذه المستقبلات عبارة عن نوعين من الخلايا الحساسة للضوء : خلايا عضوية RODS ، وخلايا مخروطية CONES ، وهما مسئولان عن شكل الصورة المكونة المتعلقة بالضوء واللون والحجم والشكل المعين للأشياء التي تنظر إليها العين البشرية . ويحتوي المخ على أعضاء خاصة به فعندما تنقل له هذه الأشياء ، يقوم بفك شفرتها وتذكرها كصورة للعالم المحيط بنا .

٣٣ - مقال نُشر في نشرة نادى السينما في ١٩٧٠/١/٢١ ، ثم جمع مع مجموعة مقالات في كتاب (مقالات في السينما المصرية) كتبها الناقد سامى السلاموني . وذلك بعد رحيله إلى الدار الباقية .

٣٤ - مقال نقدي للكاتب جلال الغزالي في مجلة (السينما) ، العدد التاسع ، أغسطس ١٩٦٩ .

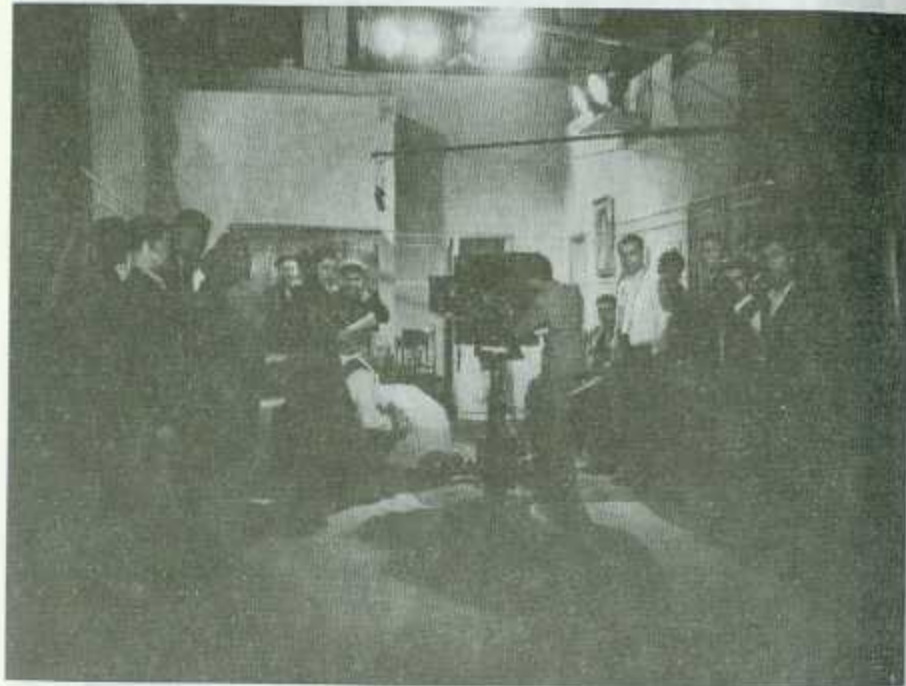
ملحق
صور الفنان مدير التصوير
عبد الحلیم نصر



صورة (١)
عبد الحليم نصر بالكاميرا المناقيلية
في ستوديو الفيزي أورفانيللي بالإسكندرية

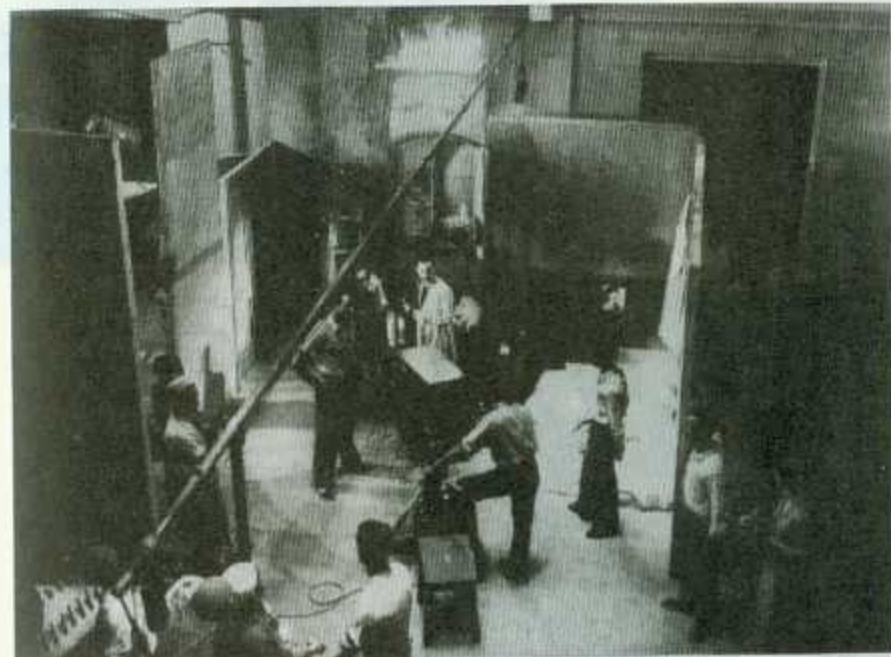


صورة (٢)
عبد الحليم نصر بجوار سيارته (التويبلينو)
الإيطالية مودل ١٩٤٥



صورة رقم (٤)

أثناء تصوير فيلم (الجار) عام ١٩٣٥ في ستوديو (توجو) بالإسكندرية والمصور عبد الحليم نصر خلف الكاميرا ويجانبه ناظرًا إلينا المخرج توجو مزراحي لاحظ الإضاءة أعلى الديكور .



صورة رقم (٣)

في ستوديو (توجو) بالإسكندرية أثناء تصوير أحد الأفلام لاحظ نوعية الإضاءة الموجودة في أعلى وأعلى يسار الصورة وعلى الأرضية الخاصة بالبلاتوه وهي إضاءة خلفية وجانبية أكثر منها غامرة .



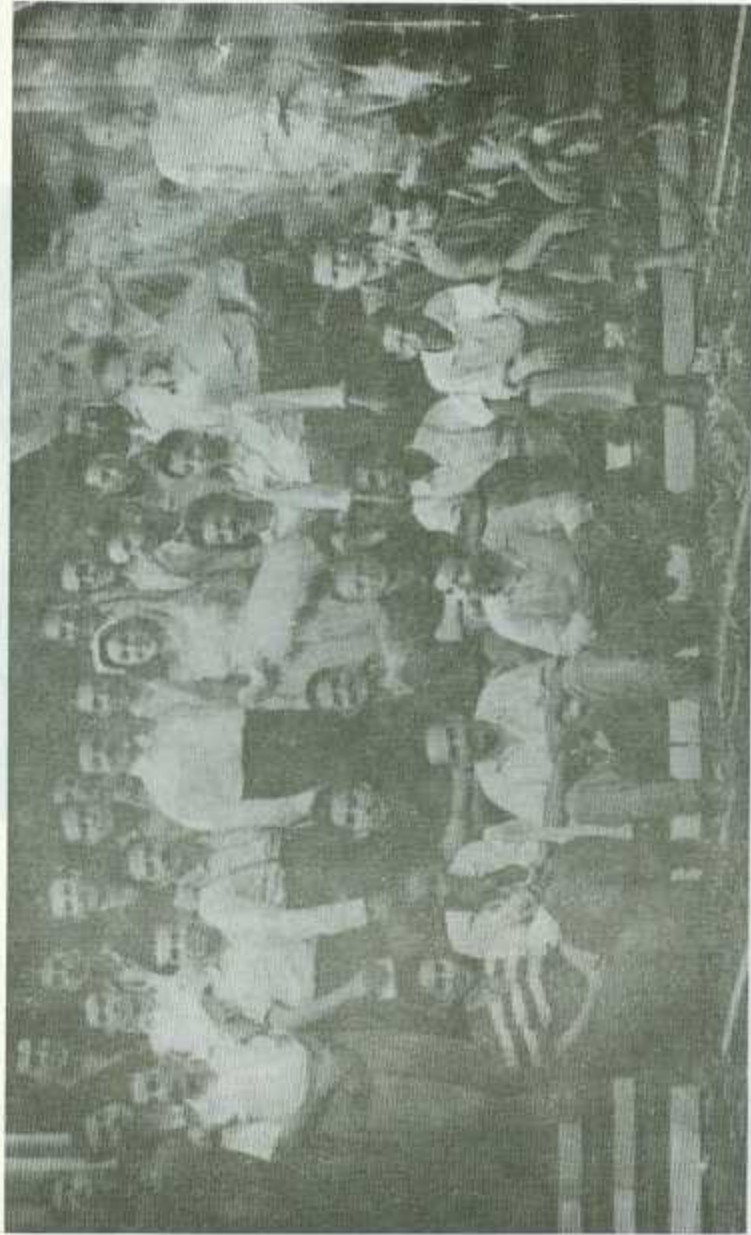
صورة رقم (٦)
خلف الكاميرا عبد الحليم نصر ويجانبه المخرج توجو مزراحي .



صورة رقم (٧)
أثناء التصوير في ستوديو (توجو) بالإسكندرية ويجلس بجوار الكاميرا المخرج توجو مزراحي ويصور
عبد الحليم نصر .



صورة رقم (٥)
عبد الحليم نصر الجالس على الأرض (اليمين) وتوجو مزراحي والعاملون معهم في احتفال بانتهاء
تصوير أحد الأفلام باستوديو (توجو) بالإسكندرية .



عيد الحليم نصر بين ليلي مراد وأنور وجدي والعالين في فيلم (عنبر) عام ١٩٤٨
صورة رقم (١٠)



صورة رقم (٨)
المصور عبد الحليم نصر خلف الكاميرا استعداداً للقطعة خارجية - لاحظ الإضاءة الغامرة بون العسة (الغريزنيل) الموجودة بجانبه والكاميرا (الدويريه) الثقيلة قليلة الحركة.



صورة رقم (٩)
المصور عبد الحليم نصر ناظراً من خلال محدد الرؤية بالكاميرا (دويريه) وقد خلع سترته العلوية - لاحظ نوع الإضاءة الغامرة في الصورة.

صورة رقم (١٢)



صورة رقم (١٣)



صورة رقم (١٤)
عدة لقطات لعبد الحليم نصر
أثناء العمل وخلف الكاميرا



صورة رقم (١١)

العاملون في فيلم (شاطئ الغرام) إنتاج وتصوير عبد الحليم نصر ، وتضم الصورة ليلى مراد وحسين صدقي ومحسن سرحان وميمي شكيب ومنى بنت أسيا داغر والمخرج هنرى بركات والفلكبير سيد محمد ومساعد المصور عبد المنعم بهنسى وغيرهم .



صورة رقم (١٧)
عبد الحلیم نصر مع المخرج حسین کمال والمصور محمد طاهر .



صورة رقم (١٨)
عبد الحلیم نصر مع المخرج نیازی مصطفی ومساعده فارس وهیة .



صورة رقم (١٥)
عبد الحلیم نصر خلف الكاميرا يصور شادية .



صورة رقم (١٦)
عبد الحلیم نصر خلف الكاميرا .



صورة رقم (٢١)
المخرج صلاح أبو سيف يعالج أنف مدير التصوير عبد الحلیم نصر .



صورة رقم (١٩)
عبد الحلیم نصر مع المخرج أحمد بدر خان .



صورة رقم (٢٠)
عبد الحلیم نصر مع المخرج هنرى بركات ومساعد المصور حسن داهش أثناء التصوير
بمعرض مطروح لفيلم (شاطئ الغرام) عام ١٩٥٠ .



صورة رقم (٢٣)

عبد الحليم نصر مع المخرج توفيق صالح ومساعدته الشاب تادر جلال أثناء تصوير فيلم (يوميات نائب في الأرياف).



صورة رقم (٢٤)

عبد الحليم نصر مع المخرج عاطف سالم ومساعدته شريف حمودة.



صورة رقم (٢٢)

تاريخ تم التقاطها ١٩٦١/١٢/٤ وتضم الدفعة الأولى والثانية قسم تصوير بالمعهد العالى للسينما ، ومن اليمين : صلاح فريد - سمير فرج - رفعت راغب - عصام فريد - ممدوح هلال - جمال التابعى - محسن نصر - رمسيس مرزوق - تحتمس صديق - محمد عمارة - محمد كريم عميد المعهد - وأمامه سلافة جاد الله الفلسطينية التى استشهدت بعد ذلك فى عملية فدائية - عبد اللطيف فهمى - رئيس المركز الثقافى السوفيتى وقتها - سيد الزينى - مدير التصوير عبد الحليم نصر - أحمد رمضان - عماد فريد - عبد اللطيف عمر - بهى الدين مصطفى - سمير سعد الدين .



صورة رقم (٢٧)

عبد الحلیم نصر يشاهد (اليوم) الصور للفيلم مع المخرج حسن الإمام مع المصور الفوتوغرافي عبد العزيز والمصور الشاب محسن نصر .



صورة رقم (٢٨)

آخر أفلام مدير التصوير عبد الحلیم نصر (المشبهه) عام ١٩٨١ مع المخرج سمير سيف وسعاد حسنى والطفل كريم عبد العزيز



صورة رقم (٢٥)

عبد الحلیم نصر مع المخرج الشاب علي بدر خان في أول أفلامه (الحب الذي كان)



صورة رقم (٢٦)

عبد الحلیم نصر مع صلاح السعدنى وحمدي أحمد أثناء تصوير فيلم (الأرض)



صورة رقم (٣١)

من اليمين مريم فخر الدين وفي أقصى اليسار جمال فارس - وجهان جديداً أكتشفهما عبد الحليم نصر مع ماجدة وسميحة توفيق في حفلة العرض الأول لفيلم (وعد) عام ١٩٥٢ .



صورة رقم (٣٢)

عبد الحليم نصر وكوكا ونيازى مصطفى ومارى كوينى وفاتن حمامة ومديحة يسرى ويوسف شاهين في مهرجان كان عام ١٩٥٢ .



صورة رقم (٢٩)

توقيع عقد توزيع فيلم . من اليسار : عبد الحليم نصر ، حلمى رفلة ثم ثنائى - بهنا فيلم - والمخرج هنرى بركات .



صورة رقم (٣٠)

من اليسار : مدير التصوير مصطفى حسن ومهندس الديكور أنطون بولوزوس ثم مدير التصوير عبد الحليم نصر في حديقة ستوديو مصر .

« بسم الله الرحمن الرحيم »

رقم القيد - ق ١٤ / عام / ١٤
التاريخ ١ / ١ / ١٩٥٣
مرغاه ()

القيادة العامة للقوات المسلحة

مكتب القائد العام

تبريل

السيد المحترم الاسطول عبد الحلیم صبر
بعمارة شركة (الأتون) ناصية شارع عماد الدين وطرابلس

صحة طيبة وبعد

مبني أبحاث لسهادتكم خطاي هذا لأفعلكم من خلال شركتي
وهذايم تقديري ليوصلكم الرواية التي عبرت عنها بشورتكم الكريم (بالمجسة)
لأفعل القائلين طالبا من المولى القدير عز وجل أن يكون لظمن
امالكتم في الاخلاص لوليتنا العزيز .

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

لواء (اركان الصوب)

قائد عام القوات المسلحة



صورة رقم (٣٤)

صورة من الخطاب الذي أرسله المشير عبد الحكيم عامر شاكراً لعبد الحلیم نصر تبرعه بسلاحه
للأعمال الفدائية عام ١٩٥٣ .



صورة رقم (٣٣)

مصطفى فهمي ويسرا من الوجوه الجديدة التي اكتشفها عبد الحلیم نصر وأنتج وأخرج لهما فيلم
(قصر في الهواء) .



صورة رقم (٣٦)
 (كثييه) تطوع عبد الحليم نصر كقذافي في (جيش التحرير الوطني) أثناء عدوان عام ١٩٥٦ .



صورة رقم (٣٥)
 قام مدير التصوير عبد الحليم نصر وأخوه مدير التصوير محمود نصر بأعمال تصويرية كثيرة من الجو في خدمة القوات المسلحة المصرية في العقد الخامس والسادس وهذه اللقطة لهما بعد رجوعهما من أداء مهمتهم في أحد المطارات الحربية .



صورة رقم (٣٩)

عبد الحلیم نصر وحرمة ومحمد فوزی وسعيد أبو بكر ومديحة يسرى ويوسف وهبى وهدى سلطان وحلمى رفلة وفطمين عبد الوهاب ونيازى مصطفى وكوكا وبعض الشخصيات الأخرى فى حفل بمنزله بجاردن سيتى .



صورة رقم (٤٠)

فيلم (البحار) عام ١٩٣٥ ، تصوير عبد الحلیم نصر ، ومن مرحلة الإضاءة الغامرة .



صورة رقم (٣٧)

كانت إحدى هوايات عبد الحلیم نصر صيد الأسماك ، والصورة فى البحر الأحمر بعد رحلة صيد (فى أقصى اليسار) .



صورة رقم (٣٨)

عبد الحلیم نصر مع عائلته فى شرفة منزلهم مع زوجته وابنته ابتهاج وابنه عمرو .



صورة رقم (٤٣)
 فيلم (ليلة غرام) إنتاج ١٩٥٢ تصوير عبد الحليم نصر .



صورة رقم (٤٤)
 فيلم (الليلة الأخيرة) عام ١٩٦٤ تصوير عبد الحليم نصر .



صورة رقم (٤١)
 ليلي مراد وأنور وجدى فى لقطة من فيلم (عنبر) ولقد اكتشف توجو مزراحي ليلي مراد واستطاع عبد الحليم نصر أن يبرز جمالها بتصويره المبدع فى سلسلة أفلام تحمل اسم (ليلي) .



صورة رقم (٤٢)
 فيلم (الوحش) إنتاج عام ١٩٥٢ تصوير عبد الحليم نصر .



صورة رقم (٤٧)
فيلم (يوم من عمرى) إنتاج ١٩٦٠ تصوير عبد الحليم نصر .



صورة رقم (٤٨)
فيلم (الأرض) عام ١٩٧٠ تصوير عبد الحليم نصر .



صورة رقم (٤٥)
زبيدة ثروت وعبد الحليم حافظ فى فيلم (يوم من عمرى) من تصوير عبد الحليم نصر .



صورة رقم (٤٦)
زكى طليمات وزبيدة ثروت فى فيلم (يوم من عمرى) من تصوير عبد الحليم نصر .



صورة رقم (٥١)

وزير الثقافة يوسف السباعي يكرم عبد الحليم نصر ويسلمه جائزة التصوير في إحدى حفلات جمعية الفيلم بالقاهرة .



صورة رقم (٤٩)

فيلم (الأرض) ألوان إنتاج ١٩٧٠ تصوير عبد الحليم نصر .



صورة رقم (٥٠)

فيلم (ميرامار) إنتاج ١٩٦٩ تصوير عبد الحليم نصر .

موسم

من محمد حسني مبارك رئيس جمهورية مصر العربية
السيد عبد العظيم محمد نصر ، من رواد السينما
في التصوير .

فريد عمر وسام عبد الحليم خديعة للسينما ، فني في
وسام العلوم والفنون من رتبة فارس .

د. منبج محمد حسن البودة (مؤلف)

محمد نصر الجمهورية الفائزة في يوم التأسيس
لجنة الفنون والسينما
٢١ أكتوبر ١٩٨٢

وزير الإعلام
جمهورية مصر العربية

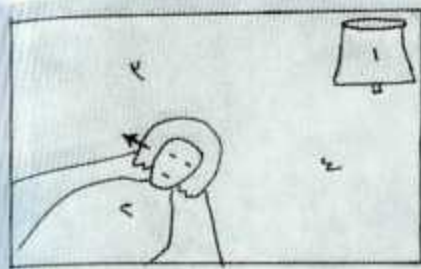


صورة رقم (٥٢)

الكاتب سعد الدين وهبة ووزير الثقافة عبد الحميد رضوان يكرمان عبد الحليم نصر بحصوله على
جائزة في التصوير السينمائي .

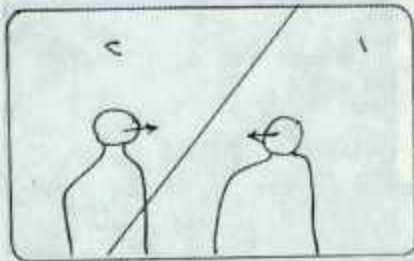
صورة رقم (٥٣)

براعة وسام الفنون الذي حصل عليه من رئيس الجمهورية عام ١٩٨٢ .



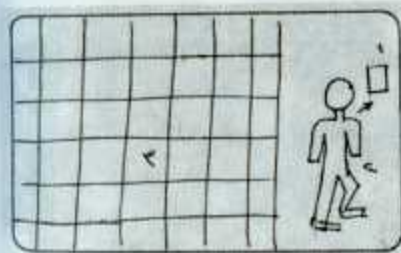
شكل (٢)

- ١ - الإضاءة الأساسية في اللقطة جزء من أياجورة عالية النضوع .
- ٢ - ليلى مراد راقدة على أريكة وفي ظل إلا من خطوط ضوئية على وجهها ناظرة إلى أعلى يساراً .
- ٣ - ٤ - مساحة الحجره المتبقية في ظلام كامل .



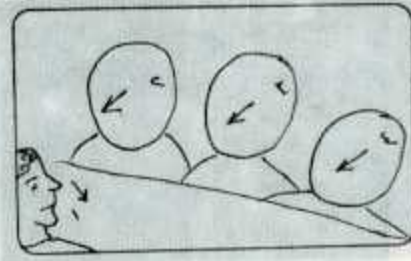
شكل (١)

- ١ - خلفية منيرة مضاعة .
- ٢ - خلفية ظليلة بقطع حاد .



شكل (٤)

- ١ - فتحه الحجره المحبوس بها ليلى مراد .
- ٢ - اتجاه سير أنور وجدى للصوت الذي يغني .
- ٣ - حائط يسيطر كلياً على الصورة عليه ظلال متقطعة كسجين .



شكل (٣)

- ١ - الأب منكسر في الطرف الأيسر قليل المساحة .
- ٢ - ٣ - ٤ - ثلاثة من أفراد العائلة متجهة أنظارهم للأب وفي كتلة مهيمنة ذات سيادة كبيرة في اللقطة .

الباب الثالث

مدير التصوير عبد العزيز فهمي

(١٩٢٠ - ١٩٨٦) تعبيراً متألّفاً



من أقواله

مهمة مدير التصوير الأولية أن يستحضر إلينا الإحساس بحركة الشمس سواء على المستوى الموضوعي الذي يتمثل في تحديد اللحظة الزمنية التي يجري فيها الحدث ، أو على المستوى النفسي الذي يتمثل فيما تحمله هذه اللحظة الزمنية من إحياءات ، ووسيلته إلى ذلك التحكم في الضوء . ويتكون الضوء كجمل كما تتكون اللغة ، وللتقريب - مع الاحتفاظ بالفارق - يمكن أن نشبه العصايب بالنسبة للضوء كالكلمات بالنسبة للغة . فبعدد من المصايب يمكن تكوين جملة ضوئية معينة ، وبعدد آخر أو بنفس العدد مع تغيير أوضاع المصايب - يمكن الحصول على جملة أخرى .

عبد العزيز فهمي

مجلة السينما عام ١٩٦٩

فى الرابع من أبريل عام ١٩٢٠ ، ولد عبد العزيز فهمى بالقاهرة بحى العباسية ، الذى هو حى جديد نسبياً ومتاخماً لحي الظاهر العلوى بدور العرض وبالتالي الأفلام الأجنبية المتنوعة ، حيث كان يسكن حى الظاهر بجانب المصريين مجاميع كبيرة من أفراد الجاليات الإيطالية واليونانية والأرمن واليهود والشوام . وكان انتشار دور العرض الشتوية والصيفية وكثرتها لتلائم هذا الحشد من الأذواق والثقافات .

استقر والده بالقاهرة ، وهو موظف حكومى من طبقة برجوازية صغيرة كأغلب موظفى الحكومة فى هذا الزمن ، بعدما تنقل بين محافظات مصر كثيراً . كان عبد العزيز الابن الأكبر بين إخوته الصبية والبنات ، وفى سنوات تعليمه كان يمر يومياً أثناء ذهابه وإيابه من المدرسة على دار للعرض فى طريقه ، ويقف أمام الدار (وقترينة) عرض صور الأفلام بما بها من مناظر وممثلين وحركة وتشويق ، وفى يوم قرر أن يدخل السينما ولا يذهب إلى المدرسة بما وفره من مصروفه . وبين جدرانها الرطبة وظلمة المكان الأثير انبعث ضوء قوى من بين الجالسين شد انتباهه ، وأخرج ذلك الطيف من الخيالات والصور على الشاشة ، فبهره وسحره ولعبت بداخله تلك البذرة الدءوب دائماً وهى ملكة النهم للمعرفة وكشف ما يحدث !! كانت المعرفة هى أهم محرك لعبد العزيز فهمى لينتقل بعد ذلك باحثاً عن تلك الحجرة التى ينبعث منها ذلك الشعاع الغامض وتذهب إلى السلم الخلفى وصعد فهو يريد أن يعرف ما يحدث ، وما الحكاية خلف هذه الصالة الغاصة بالجمهور ؟ وهناك عندما تسأل ، شاهد ماكيتين عملاقتين يخرج منهما مدختان ، وصوت حركة الآلات برتابتها جعلته واقفاً للحظات وحين لاحظته لحسن حظه عامل العرض ، الطيب العجوز ، وكان إيطالياً بشوشاً من المولودين بمصر وعرف عرضه ، رحب به وشرح له ببساطة فكرة عرض شرائط الفيلمية ، وآلة العرض والشاشة وخلافه . وبدون أن يدري (عبد العزيز) كان قد وقع فى حب ذلك الشريط وتلك الآلات ، وذلك الخيال الساحر الذى يبعث الحياة على الشاشة الفضية .

كانت مدرسة (عبد العزيز) فى الحى أجنبية وتعلم اللغة الإيطالية من ضمن مواد الدراسة ، مما أهله إلى مواصلة الدراسة فى المدرسة الصناعية الإيطالية (دميسكو) الموجودة حتى الآن بحى روض الفرج ليحصل فى النهاية على شهادتها ، ليذهب مباشرة إلى صديقه العجوز الإيطالى عامل العرض ليعمل مساعداً له بدون مقابل حيا وعشقا فى ماكينات السينما التى أمامه (١) . وكان يذهب إليه يومياً ويكفيه المساعدة والجلوس لساعات طويلة فى هذا المكان ، ومشاهدة الأفلام الجديدة أسبوعياً ولغ شرائط الأفلام على منصة الإعداد .

وعندما علم والده بقصته هذه ، وأن ما يستهويه تلك الآلات السينمائية ، عرض عليه أن يرشحه لصديق له يعمل موظفاً فى (استديو مصر) المنشأ حديثاً ، وخاصة أنه يحمل إتمام شهادة (الديميسكو) . وكان طلعت حرب باشا قد أفتتح الاستوديو عام ٣٥ كأحد مؤسسات بنك مصر الاقتصادية ، ووفر له كافة الإمكانيات التى تساعد على استيعاب السينما كأحدى كصناعة وفن حديث واستعان بالفنيين من الخارج ، وعمل على استقطاب الشباب المتعلم المحب لهذه المهنة ، بجانب إرسال البعثات الفنية إلى الخارج لحصول العلم والمعرفة كما نعلم من تاريخ هذا الصرح .

والتحق (عبد العزيز) للعمل بالاستوديو عام ١٩٣٧ وهو يبلغ من العمر سبعة عشر عاماً ، وتم تعيينه حسب مواصفات وترشيح صديق والده فى إدارة التصوير التى كان يرأسها مصور فرنسى هو جاستون مادرى وبجانبه مدير التصوير محمد عبد العظيم (٢) . ولقد التحق معه فى نفس الفترة وفى نفس الإدارة ثلاثة شبان جدد ، هم : وحيد فريد وعبد الله ياقوت ومحمد عز العرب .

وأرسل (عبد العزيز) إلى الجريدة السينمائية التى يصدرها الاستوديو شهرياً ثم كل نصف شهر ثم أسبوعياً ، وفيها تلاحق الكاميرا أهم أحداث مصر السياسية والاجتماعية والثقافية وتعرض قبل الفيلم الروائى فى دور العرض . كان مدير التصوير حسن مراد تلميذ الرائد محمد بيومى هو المسئول عن هذه الجريدة ، حيث يقوم بتصويرها وإخراجها وإعدادها وتنفيذ كل شئ فيها ، وعندما عين (عبد العزيز) فى الجريدة كانت وظيفته الأولى حمل حقائب الكاميرات والخامات وملاحقة حسن مراد فى كل مكان فى التصوير ، وكان هذا العمل باب السعد للشباب الجديد ، حيث فتحت أمامه أبواب ذلك العالم الجديد وعرف أن التصوير السينمائى أهم من العرض السينمائى ، وأنه السر فى صناعة الصورة وأن الكاميرا هى مفتاح السر ، وعرف ذلك سريعاً بتلك البذرة الدفيلة داخله النهم للمعرفة : ماهى الكاميرا ، ماهو الفيلم ، ما هى العدسة ، ما هو المعمل ، كيف يفتح العدسة ، كيف يكيف الضوء . كيف يكون سريع البديهة فيما يلقظ ويسجل ويصور . متى تكون الصورة جيدة جميلة ، ومتى لا يصلح التصوير ! ولم تمض غير شهر واستطاع (عبد العزيز) بذلك الذكاء وتلك اليقظة أن يكون الساعد الأيمن لأستاذه ، بل تخطى ذلك بكثير حيث كلفه أستاذه بتصوير بعض الأحداث الثانوية غير المهمة ، وكانت النتيجة جيدة ومشجعة ، فأصبح مصوراً يغطى مع أستاذه الأحداث .

ويكتسب خبرات سريعة وعديدة ويعمل داخل الاستوديو كذلك مساعداً للتصوير الروائى مع مديري التصوير المختلفين ، أمثال : محمد عبد العظيم ، ومصطفى حسن ، وفرانسوا (فيرى)

فاركاش وغيرهم^(٦٣). وكان يلاحظ ذلك التنوع والتباين في توزيع الضوء لكل منهم ويتعلم بحسن إدراكه المتميز سر توزيع الإضاءة بالبلاطه ، وذلك الأسلوب الكلاسيكي المصقول من أساتذة راسخين فيه .

وبقيام الحرب العالمية الثانية وتقلص نشاط استوديو مصر وعدم رغبته في زيادة مرتبات العاملين به لظروف الغلاء التي أصابت مصر بظروف الحرب ، ترك عبد العزيز فهمي الاستوديو وعمل مع الفرنسيين الأحرار^(٦٤) كمصور حرب ، وبعد انتهاء الحرب عام ١٩٤٥ ، يصور عبد العزيز فهمي أول أفلامه الروائية للسينما المصرية عام ١٩٤٦ . وهو بذلك يعتبر تابعه ، إذ إنه خلال تسع سنوات فقط تعلم واستوعب التصوير السينمائي من أساتذته المختلفين ، وأصبح له من الخبرة ما يؤهله لمسئولية القيام بتصوير فيلم روائى .

ولم يختلف أسلوب مدير التصوير الشاب عن أساليب التصوير السائدة أيامها ، فهو تواجد على الساحة كمصور جيد مقلد لمن سبقوه ، وكان نشطاً سريع التكيف لمطالبات العمل - السوق السينمائية - وخاصة الإنتاج السريع ، حيث إن أغلب أفلام هذه الفترة كان لها رواج خاص وانتشار في مصر والعالم العربى واستمر هذا حتى منتصف العقد الخامس ، فقد أنتجت السينما المصرية في هذه السنوات عدداً لا بأس به من الأفلام كما نرى :

عام ١٩٤٦	عدد	٥٢ فيلماً ... صور منها أول أفلامه .
عام ١٩٤٧	عدد	٥٥ فيلماً ... صور منها فيلمين .
عام ١٩٤٨	عدد	٤٩ فيلماً ... صور منها ثلاثة .
عام ١٩٤٩	عدد	٤٤ فيلماً ... صور منها أربعة .
عام ١٩٥٠	عدد	٤٨ فيلماً ... صور منها ثلاثة .
عام ١٩٥١	عدد	٥٢ فيلماً ... صور منها ثلاثة .
عام ١٩٥٢	عدد	٥٩ فيلماً ... صور منها أربعة .
عام ١٩٥٣	عدد	٦٢ فيلماً ... صور منها أربعة .
عام ١٩٥٤	عدد	٦٦ فيلماً ... صور منها أربعة .
عام ١٩٥٥	عدد	٥٢ فيلماً ... صور منها فيلمين .

ولقد كانت لهذه الوفرة في الإنتاج السينمائي فيلمين تأثير جيد على نتاج عبد العزيز فهمي ، حيث تمكن بالعمل المستمر من تطوير أسلوبه الكلاسيكي المكتسب إلى قمة الإتقان ، وربما أكبر دليل على ذلك فيلم (عائشة) عام ١٩٥٣ إخراج جمال مذكور ، حيث يظهر تمكنه الشديد ولعبه بالضوء والظلال والتقطيعات الظلية بشكل ملفت للغاية .

وفى عام ١٩٥٥ ، عمل مصوراً على الوحدة الثانية للفيلم العالمى الأمريكى ، (عبد الله الكبير) ، والذي صور بمصر من تصوير الأمريكى (لى جارمز)^(٦٥) مدير التصوير ذائع الصيت ، وكان الفيلم بالألوان ، مما أكسبه خبرة واسعة كبيرة بالتعامل مع الحلول اللونية مثل ضبط ومعرفة الاتزان اللوني وقياس درجة حرارة اللون المناسبة للفيلم . والفروق الأساسية بين التصوير الملون الخارجى والداخلى ، وكيفية السيطرة على التغيرات المستمرة فى ضوء النهار لدرجة (الكلفين) وما إلى ذلك ، وكان ذلك مجهولاً وغير مطبق من قبل فى التصوير بالأبيض والأسود .

بل زاد على ذلك بأن كلف أخاه الأصغر محمود فهمي^(٦٦) الذى كان يعمل مساعداً له بتدوين كل التصرفات الضوئية وأرقام لفائف الجيلاتين الملون واستعمالاتها ، والمرشحات المستعملة فى ضبط الاتزان وكل شيء فى (نوتة) صغيرة يومياً حتى تكون مرجعاً مستمراً لهما بعد ذلك^(٦٧) . وبعد هذا الفيلم صور عبد العزيز فهمي مجموعة أفلام قصيرة وتسجيلية ملونة ، مثل الفيلم القصير (يوم الهنا) عام ١٩٥٥ إخراج محمد كريم ، ورقصات لفرقة رضا إخراج على رضا وفيلم (إلى حلوان) للمخرج التسجيلى سعد نديم عام ١٩٥٩ . وكانت مصلحة الفنون ، الجهاز الفنى الثقافى الذى أنشأته ثورة يوليو ، هو الجهة المعولة لهذه الأفلام قبل إنشاء وزارة الإرشاد القومى التى تم بعد ذلك تقسيمها إلى وزارة الإعلام ووزارة الثقافة .

ولقد اعترف عبد العزيز فهمي جزءاً كبيراً من تكوين ذوقه السينمائي ورهافة صورته ومعرفته من رافدين جديدين غير تقليديين ، حيث كان يسكن معه الأستاذ شوقى عطا الله المدير بشركة كوداك مصر لتسويق الأفلام الخام السينمائية ، وكانا يقيمان بنفس العمارة بميدان تريومف بمصر الجديدة المملوكة للسيدة الراحدة والممثلة القديرة آسيا داغر . ولقد أثمر هذا الجوار صداقة ، حيث ترجم الأستاذ شوقى أمهات الكتب الفنية والنشرات الخاصة بالتصوير والخامات ، واطلع عبد العزيز فهمي أولاً بأول على التطورات والتقنيات المتجددة للأفلام ، وخاصة دخول الألوان للفيلم المصرى وكانت المعلومات العلمية قليلة إلا لمن يجيدون اللغات الحية الفرنسية أو الإنجليزية^(٦٨) ، وأصبح جلياً فى أعماله الملونة الأولى أنها تختلف عن زملائه .

أما الزاهد الثاني ، فهو ارتباطه بالتدريس بالمعهد العالى للسينما ومشاهدته عروض أفلام
الموجة الجديدة الفرنسية وتأثره به بقوة ، لدرجة أنه أبدى رأيه لمن حوله مرة بعد مشاهدة فيلم
، على آخر نفس ، للمخرج جان لوك جودار ومن تصوير راؤول كوتار (١٠) إذ قال ما معناه (إن
الواحد يجب أن يتوقف ويعيد حساباته ، إنهم يصنعون صورة مختلفة) ثم صاح قائلاً
«معقولة ده ؟؟ الواحد نفرخه اتلخبط ، كل إلتى أنا بشتغله طول عمرى يجب أن ينتهى ، ولازم أفكر
بطريقة جديدة !!!» ، (١٠) .

كان لطريقة تصوير أفلام الموجة الجديدة الفرنسية صدى وصدمة ليس فقط لعبد العزيز
فهيمى ، كما قد نعتقد ، بل إن إرصاصات هذا الأسلوب قد ظهرت من قبل فى السينما الإيطالية ولكن
مع الموجة الجديدة الفرنسية شوهد أكثر وانتشر عالمياً . فكان أسلوب محاكاة الواقع ومصداقية
الإضاءة وحركة الكاميرا الحرة المحمولة باليد وحرية حركتها فى الأماكن الطبيعية واستعمال الضوء
المنتشر والصورة الناعمة غير الحادة ، واقتحام أماكن لأناس حقيقيين واقترب الكاميرا من مشاكلهم
كل ذلك جعل لهذه السينما طعماً مختلفاً بالكامل عن التصوير وبأسلوب السينما الأمريكية السائدة ،
وبكلاسيكياتها المعهودة . بل إن هذه الموجة قد أثرت على قلعة هوليوود نفسها وهزت عروش
مصورين كثيرين فى الولايات المتحدة ، وفرضت جيلاً آخر من المصورين من الشرق الأمريكى
(نيويورك) ومن الأجانب الأوروبيين الذين استوطنوا هناك بعد ذلك (١١) .

وتجد عبد العزيز فهيمى بعد ذلك فناً آخر أطلق لنفسه العنان للإبداع المرئى بالطريقة الحرة
هذه ، بل زاد عليه تلك التعبيرية التى بلورت فهمه لوظيفة الصورة بعد ذلك ، وربما يعتبر فيلم
(فجر يوم جديد) عام ١٩٦٥ إخراج يوسف شاهين بداية هذه المرحلة المختلفة تماماً له ، حتى إنه
حين عرض الفيلم لأول مرة بالقاهرة ، قيل وقتها بين زملائه المصورين إنه صور بالطريقة اليابانية (١٢)
لكثرة ما استعمل به من إضاءة منتشرة وناعمة ومرتدة من الديكور ، وعدم الاعتماد على الإضاءة
المركزة كما كان يستعمل فى الماضى ، ومن وقتها زادت أحاديثه فى مختلف المحافل والصحف
على أنه يستعمل الإضاءة المنعكسة المنتشرة .

ولعبد العزيز فهيمى موقف مشرف فى تاريخ السينما المصرية ، فقد تزعم ثورة عارمة فى
نقابة السينمائيين المحترفين فى أوائل الخمسينيات ، ضد وجود أربعة من المصورين الأجانب الذين
حضرُوا إلى مصر للإقامة والعمل ، مما كان يقلل فرص العمل والرزق للمصورين المصريين ،
وكانت الحجة أن لا خبرة للمصريين بالتصوير الملون ، والمصورون الأربعة هم :

١ - ماسيمو دلا مانو الإيطالى الجنسية والذى تزوج من المعتلة لولا صدقى وصور أكثر
من فيلم .

٢- والتر هولكمب الأمريكى الجنسية والذى أقام بالقاهرة مفضلاً جوها الصحر المشمس الذى
يلائم صحته وصور عدد بسيطاً من الأفلام .

٣ - ويلي فيكتورفيتش الفرنسى الجنسية والذى أحضره استوديو نحاس ليصور أول فيلم
مصرى كامل ملون (بابا عريس) عام ١٩٥٠ إخراج حسين فوزى ، وصور فيلماً آخر (ست
الحسن) لليازى مصطفى .

٤ - جورج مليون الفرنسى الجنسية والذى أحضره المخرج المنتج حلمى رفلة لتصوير أفلام
ملونة للمطرب محمد فوزى .

ولقد تم فى النهاية إيقاف عملهم وسفرهم ، ولقد أخطأ الكثيرون حين قوبلت الحادثة على أنها
تعصب من عبد العزيز فهيمى وزملائه المصريين ضد الأجانب العاملين بالسينما فى مصر ، حيث
لم يكن ذلك حقيقياً لأن فى ذلك الوقت كان هناك العديد من الأجانب العاملين فى السينما المصرية
فى كافة التخصصات ، وأذكر منهم فى التصوير بالذات كليو شيشيفلى ، ورونو سالفى الإيطاليين ،
لكن كان هدف الحملة هو إيقاف أى أجنبى جديد عن العمل فى السينما المصرية ، ونحن نعلم أنه
فى ذلك الوقت وقبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كان للنفوذ الأجنبى سيادة كبيرة فى مصر ، وأن عمل
الأجانب فى أى بلد فى الدنيا تنظمه لوائح .

ولقد ارتبط التصوير عند عبد العزيز فهيمى فى مرحلته الناضجة بما يمكن أن يطلق عليه
التعبيرية البصرية ، وعند استرجاع هذه الطريقة فى تصويره نحس بوضوح كبير فى أفلامه فى هذه
المرحلة ، حيث نجد أنه استطاع برؤية خاصة وبمفهوم متقدم ، أن يعبر بتوظيف الصورة درامياً فى
السينما المصرية بصورة مختلفة عن الموجود السائد ، فقد أصبح واعياً بقواعد وفنون وحيل التصوير
جيداً ، وكان شخصية فنية فريدة ؛ بها تحدى الفنان وشطحات الخيال ، فكسر الكثير من القواعد
الجامدة ليستخلص رؤيته الذاتية للصورة السينمائية .

وفى اعتقاده ، أنه قد نجح وحقق لنفسه مكانة منفردة بين أقرانه من المصورين المصريين ،
فالتعبيرية فى الفنون قامت على إعلاء الحدس والحياة الداخلية لرؤية الفنان على حساب الحياة
الواقعية الخارجية ، ولقد وظف عبد العزيز فهيمى ذلك فى أفلامه بطريقتين .. إحساسه الشخصى
الحدسى ، ثم قيعة هذا الحدث للموقف الدرامى الموجود على الشاشة وترجمة ذلك إلى جملة ضوئية
بالغة الإحساس والجمال .

لذا ، أصبحت أفلامه تفوق في تفاصيل ضوئية ومعالجات بصرية تثري العمل الفيلمي ، ولقد ساعده على ذلك عمله مع عدد من المخرجين الجدد الذين اهتموا معه بشكل ولغة الصورة السينمائية التي هي الأساس في اللغة السينمائية .

وكانت رؤيته الفنية في توظيف الشكل - أي الصورة بما تحمل - تساعد على إظهار المضمون ، وفي بعض الأحيان كان يبالي في هذا التوظيف بحيث يغطي بجالياته البصرية على المضمون ، ولا تكون هذه الظاهرة واضحة في أعماله إلا إذا كان المخرج ضعيفاً في رؤيته الفنية .

وحسب تصريحاته ، يعتبر استخدام الضوء أهم شيء عنده ولذلك كان يعضى وقتاً كبيراً في ضبط إضاءة اللقطة ، وهذا جعل الكثيرين في الوسط السينمائي يتجنبون العمل معه لزيادة عدد أيام التصوير وبالتالي زيادة التكاليف المادية للفيلم ، ولكن ذلك لم يثته أبداً عن التمسك باتجاهه وطريق إبداعه .

وعبد العزيز فهمي من مديري التصوير الذين لفتوا النظر بأعمالهم وأحاديثهم المتنوعة والكثيرة في المجالات والنشرات ، ويدور الجدل والحوار على أفلامه ، حيث يؤكد خلاصة فكره بقوله :

(إن عمل أدواتي في الفيلم عبارة عن جمل ضوئية ، والعزف على هذه الجمل هو ما يميز مصوراً عن الآخر) (١٣) .

(الصورة دائماً في حاجة إلى العطاء لتثري لغة الفيلم وتغذيه) (١٤) .

(ليس المهم أن تصنع مشهداً مركباً لتستعرض عضلاتك ، بل الأهم هو أن تصنع صورة خلاقة تصل بها إلى قلب المشاهد) (١٥) .

انفرد بالصورة واعتبر صاحب منعمات مرئية ، وصل حسه إلى تعبيرية جمالية وكان هذا منعبه ، تعبيرية الضوء هي مفتاح لغته ، وبالتالي اقترب بالصورة السينمائية من المفاهيم الحديثة .

وعبد العزيز فهمي من المصورين الذين يتمسكون بأرائهم ويحاربون من أجلها مهما يكن ، وخاصة في الرؤية الفنية الصحيحة . فقد حكى لي مدير التصوير وحيد فريد أنه في أحد الأيام وأثناء عمله بالبلاتوه دخل عليه عبد العزيز فهمي والمخرج يوسف شاهين أثناء تصويرهما فيلم (جميلة) بالبلاتوه المجاور عام ١٩٥٧ ، حيث احتكما إليه فنياً بعد ما نشب الخلاف بينهما في لقطة بعدسة منفرجة واسعة (٢٨ مللي) أو أكثر - فهو لا يتذكر - بحيث يحتفظ بوجه الممثلة (ماجدة) في أمامية الصورة وقريباً جداً من العدسة ، وفي الطرف الآخر من الصورة بلب سيدخل منه أحد

الممثلين ، وكان اعتراض عبد العزيز فهمي بأن ذلك بصريا سيوشه وجه الممثلة تشويهاً شديداً مخالفاً لحقيقتها ويظهرها قبيحة للغاية (١٦) ، ولكن مع إصرار المخرج اشتد الخلاف فذهب إلى وحيد فريد الذي كان يتسم دائماً بالهدوء والأعصاب الباردة ، وبعد مناقشات أفتق وحيد فريد المخرج بتقسيم اللقطة إلى لقطتين ، واحدة لوجه الممثلة والأخرى لدخول الممثل من الباب ثم جمعهما معاً .

وأذكر حادثة ثانية عاصرتها تؤكد ذلك التمسك بوجهة نظره الصحيحة ، وإن كانت في مجال فني آخر غير التصوير ، حيث قام في عام ١٩٧٠ بإننتاج فيلم (زوجتي والكلب) بنظام المنتج المنفذ بمؤسسة السينما المصرية وقتها ، وكان أول الأفلام الروائية للمخرج سعيد مرزوق ، ويعتبر من التحف الفيلمية بصرياً لعبد العزيز فهمي ، ولقد نشب خلاف حاد بينهما بتغيير مكان تصوير الأحداث الخارجية المرتبطة بالفنار ، حيث تمت معاينة وتخييلات المخرج على فنار (جزيرة شنوان) بالفردقة ، ولكن للظروف العسكرية التي تمر بها البلاد وقتها وبعد نكسة ١٩٦٧ أصبح التصوير في هذه المنطقة المواجهة لرأس جزيرة سيناء المحتلة صعباً ومحالاً ، مما جعل عبد العزيز فهمي يغير المكان إلى فنار (المكس) بالإسكندرية ، ولكن المخرج اعترض لأن في هذه الحالة ستكون زاوية الشاطئ بالكامل (مئة) لا يستطيع تصويرها لأنها مليئة بالبيوت ، وأحداث الفيلم تتكلم عن حالة فنار منعزل في جزيرة وسط البحر ، وبخبرة عبد العزيز فهمي الفنية وضح للمخرج أنه يمكن فنياً تجنب هذه الزاوية والوصول إلى حلول في التصوير مرضية للغاية ، ولكن المخرج لم يوافق واقترح فنارات أخرى في القصير أو جزيرة الأخوين بالبحر الأحمر ، وكانت نبرة النقاش الحادة قد وصلت إلى الصحف والمجلات الفنية والنشرات المهمة بالسينما . وكان للسينمائيين الشباب منبر يُسمى (مجلة الغاصبين) ملحق بمجلة الكواكب ، باشر الهجوم المستمر على الفنان عبد العزيز فهمي بأسلوب يخلو من المصداقية والذوق حيث لقبوه بالمعاول والتاجر وبشكل فيه كثير من التجريح لشخصه قبل فنه ، وما كان منه إلا زاد إصراره على رأيه الصحيح إنتاجياً وفنياً ، وظهر الفيلم كما شاهدنا تحفة فنية للمخرج الشاب قبل أي فنان آخر ، ولم نشعر للحظة أن الفنار في منطقة سكنية .

من يعرف عبد العزيز فهمي يعلم أنه إنسان صريح واضح ابن بلد في تصرفاته - ما في قلبه على لسانه - وإن كان عصبى المزاج عندما تواجهه مشكلة ما ، ضحك صاحب نكتة تلقائية ، وكان مغرمًا بارتداء الملابس البيضاء ، ويعلق على ذلك ساخراً بأنها تقيه من حرارة الشمس - وهذا صحيح علمياً ، وإن كانت تخفف فقط - ويصرح أنها تعبر عن شخصيته الواضحة البيضاء التي لا تحمل الضغينة لأحد .

وأذكر في أحد أيام عام ١٩٨٥ أنى استصغته في سيارتى من تحت منزله صدفة ، وكان متوجهاً إلى معهد السينما بالهرم وهو نفس طريقى ، وكانت فرصة جيدة (للدرشة) معه واقتراي من فكره ، فأنا لم يسعدنى الحظ بأن أكون تلميذاً له بمعهد السينما أو العمل معه بعد ذلك ، وأنا أعتر بهذا الفنان داخل نفسى لشيء سنعرفه بعد سطور قليلة ، وطول زمن الطريق الذى كان مزدحماً ، لم يتكلم إلا عن السينما . فهو عاشق حقيقى لها ، تستشعر ذلك وأنت تسععه ويتدفق الحوار والكلام من فمه ، لم نتكلم فى أمور فنية خاصة بالتصوير ، لكن كان شاغلاً أزمة الإنتاج السينمائى والطريق المسدود أمام تطور إيداعات السينمائيين بعدما تخلت الدولة عن دعم السينما وسحبت يدها ، وخاصة أن السينما من القنون المكلفة اقتصادياً ، وكان يتوجس شراً من طريقة (سلق) - حسب تعبيره - الصورة فى التلفزيون ويعتقد أن ذلك سيؤثر بالسلب على ذوق وإيقاع الجماهير ، حيث ستعود على أحداث الصورة الراكدة المعتلة التى يكون الحوار فيها هو المهم ، ويعيد تماماً عن الجماليات التشكيلية الموحية للمعنى ، ولقد كان على صواب ولم يمتد به العمر حتى يرى كيف تدهورت فعلاً جماليات الصورة داخل هذا الجهاز الواسع الانتشار وأصبحت لغواً لا قيمة لها فنياً .

وما لم أحكه لعبد العزيز فهمى واحتفظت به لنفسى وأصرح به الآن لأول مرة أنه فى بداية اهتمامى بتعلم السينما بعدما علمت فى ١٤ أكتوبر عام ١٩٥٩ بافتتاح معهد السينما لتعليم السينما ، وكنت فى حيرة من أمرى فقد قررت أن السينما هى طريقى فى الحياة بدون فهم كامل لأى شيء فيها ، وكانت هوايى مشاهدة الأفلام وكتابة تعليقات خاصة عليها فى كراسة ، ثم لصق إعلان الصحف للفيلم فى الكراسة ، كنت أشاهد من أربعة إلى خمسة أفلام أسبوعياً وكنت أكتب نقدًا بدائياً لبعضها فى مجلة المدرسة المطبوعة (النموذجية) التى كان تصدرها جماعة هواية الصحافة شهرياً بمدرسة النقراشى النموذجية الثانوية بحدائق القبة ، وكان سبب حيرتى اختيار طريقى بعيداً عن التمثيل تماماً وإن كنت مهووراً بتدريبات الفنان / عدلى كاسب لتريق التمثيل بالمدرسة وأحضر البروفات فى مسرحها ، وفى هذه المرحلة ساقنتلى الظروف لمشاهدة فيلم (جسر الخالدين) من تصويره وإخراج محمود إسماعيل عام ١٩٦٠ ، وعندما شاهدته استقر رأى بشكل ما بعد أن بهرنى تصوير الفيلم وتبهرت بأن السينما لغة صورة ، وأن هذا المصور (عبد العزيز فهمى) استطاع أن يخطفنى ويشدنى ببلاغة الصورة وفنه ، وفى الفترة نفسها شاهدت (الناصر صلاح الدين) لمدير التصوير وديد سري ، وإخراج يوسف شاهين ، مما أكد وحدد طريقى واختيارى للتصوير السينمائى مهلة لمستقبلى .

كون عبد العزيز فهمى عام ١٩٥٩ شركة للإنتاج السينمائى باسم (شركة الفنانين المتحديين) ، حيث كانت شركة عائلية تضم معه أخاه مدير التصوير محمود فهمى ، وزوج أخته

مهندس الديكور عبد المنعم شكرى ، وكان باكورة إنتاجهم فيلم (السفيرة عزيزة) عام ١٩٦١ إخراج طلبة رضوان ، وأنتجت الشركة حوالى اثنى عشر فيلماً روائياً .

ولقد أعطى عبد العزيز فهمى للمصور السينمائى قيمة أدبية وفنية كبيرة لم تكن ظاهرة من قبل فى الوسط الفنى والصحفى والنقد الفنى ، وذلك بكثرة أبحاثه وأعماله وإثرائه قضية قيمة الصورة السينمائية الدرامية ، وعدم التركيز فقط على (الحدوتة) وسردها كما هو سائد ، بل يجب التركيز على الحدوتة من خلال معالجتها بصرياً وفنياً . وكان فى ذلك ذا صوت عال ، بل أحياناً مشاعباً يغضب من المخرجين الذين يريدون تحديد دور التصوير السينمائى كأحد فروع الإبداع الفيلمي . وكثر نقد النقاد وتحليلهم لأعماله الفنية ، واستشعر الجمهور قيمة فنيه ، وساعد على ذلك عرضها فى التلفزيون عدة مرات وحضوره ندوات عنها ، بل يكفى ظهور برنامج عنه بعد رحيله باسم (قمم مصرية) يتكلم عن فنه وأعماله وإبداعه . وأنا لا أستطيع أن أتخيل أفلاماً ، مثل : (السومياء) و (زوجتى والكلب) ، و (المستحيل) بدون تصوير عبد العزيز فهمى لأن بصمة عمله كمصور بها واضحة ومثألة .

وإنى أتذكر له حديثاً قرأته فى مجلة صباح الخير أو روز اليوسف فى منتصف السبعينيات يقول مذلوله تقريباً عن نفسه (أنا زهرة جميلة متفتحة ، فى حوض وروده لم تفتح بعد) وربما بهذا الإيجاز البالغ ، وبإحساس الفنان بنفسه ، يحاول أن يصف حالته الفنية بأنه يسبق معاصريه فى الانفتاح على مدارس التصوير الأحداث عالمياً . وهو محق فى ذلك .

وعبد العزيز فهمى من المصورين القلائل الذين اهتموا بالأعمال والفنون التشكيلية ، وتأثر بها وتذوقها جيداً ، وكان يخب أعمال الرسام الهولندى (رمبرانت) ١٦٠٦ - ١٦٦٩ ، وكان يدرس لوحاته لطلبته بمعهد السينما ولاسيماً عبقريته فى تشكيل الظل والنور فى أعماله (١٧) .

تقول الناقدة والفنانة التشكيلية فاطمة على فى كتابها عن (رمبرانت) بإيجاز بليغ (١٨) :
مصارع الظل والنور هو العبقرى الذى لم يطاوله أحد من الفنانين قدرة وإبداعاً فى ترويضهما ، فعلى مدى حياته غاصت فرشاته تنتقل فى اللون الداكن عن خيوط النور لتتشله ، تنشره ضوءاً يطفو فوق وجه الإنسان أو جزء منه ، أو قطعة ثوب ليوجهه حيثما يجب أن يكون درامياً وفنياً ، فصار الضوء والإعتماد على سطح لوحاته إنسانياً . ودرامية لوحاته لا تحتل الوسط الضوئى فيما الضوء أو الإعتماد فى المصدر ، لذلك يأتى ضوءه هاجماً مشعاً من خلال نافذة يقتحمها نور الخارج ، أو يأتى باهتاً معتماً متصلاً عبر شمعة منزوية فى أحد أركان المشهد أو مصباح فى عمق اللوحة .

ومن متابعة أعمال عبد العزيز فهمى الفيلمية فى أفلام مثل (جسر الخالدين) أو إضاءة وجه سميرة أحمد - العمياء - والظلال تملأ فجوتى العينين ، أو تصرفاته الضوئية فى فيلم (المستحيل) ، أو (زوجتى والكلب) نلاحظ ذلك الارتباط المحسب بين الظل والنور عند رميرانت وعند عبد العزيز فهمى وتأثره الكبير به .

ولقد كان عبد العزيز فهمى يضرب عرض الحائط بالوقت فى تصويره انتظاراً للزمن المناسب لضوء اللقطة ، فإن هدفه الحصول على تأثير درامى صحيح . ولذلك فهو لن يصور إلا ما يراه فى خياله وجيداً ، ونلاحظ ذلك مثلاً فى فيلم (السيرك) ، انتظار دخول ضوء الشمس بطريقة معينة ، وكان مغرماً بوضع زاوية الكاميرا فى أماكن غير تقليدية وصعبة ، مثلاً فى وسط نرعة أو جدول ماء أو حقل أرز ، أو عبر ارتفاع ما ، فمن منا لا يذكر الزاوية العلوية لثمان سعد زغلول فى فيلم (فجر يوم جديد) . ولهذا كانت صورته مختلفة تنشد التجديد فى مكان زاويته ، وفى تصرفات ضوئها .

مثلت أعمال عبد العزيز فهمى فى كثير من المهرجانات الدولية ، وربما كان أشهرها فيلم (يوم أن تحصى السنين) الشهير بالمومياء للمخرج الفذ الراحل شادى عبد السلام .

ولقد حصل عبد العزيز فهمى على الجوائز التالية :

- ١ - عام ١٩٥٩ - الجائزة الأولى فى التصوير فى مسابقة الدولة عن فيلم (جميلة) .
- ٢ - عام ١٩٦٣ - جائزة الإنتاج فى مسابقة الدولة عن فيلم (إجازة نصف السنة) بالألوان .
- ٣ - عام ١٩٦٣ - جائزة المركز الكاثوليكي المصرى لأحسن فيلم (إجازة نصف السنة) .
- ٤ - عام ١٩٦٤ - الجائزة الثانية عن تصويره لفيلم (العيد الثانى عشر لثورة ٢٣ يوليو) فيلم قصير إخراج عاطف سالم .
- ٥ - عام ١٩٦٧ - الجائزة الثانية فى التصوير فى مسابقة الدولة عن فيلم (النصف الآخر) .
- ٦ - عام ١٩٦٨ - الجائزة الثانية فى التصوير فى مسابقة الدولة عن فيلم (السيرك) .
- ٧ - عام ١٩٧٠ - شهادة تقدير من وزارة الثقافة عن فيلم (المومياء) .
- ٨ - عام ١٩٧٢ - الجائزة الأولى فى التصوير فى مسابقة الدولة عن فيلم (بيت من رمال) .
- ٩ - عام ١٩٧٣ - جائزة الدولة التشجيعية فى الفنون عن تصوير فيلم (المومياء) .

١٠ - عام ١٩٧٤ - الجائزة الأولى فى التصوير للفيلم الروائى القصير (أغنية الموت) فى المهرجان القومى للأفلام التسجيلية القصيرة .

١١ - عام ١٩٧٤ - الجائزة الثانية فى التصوير فى مسابقة الدولة عن فيلم (غرياء) .

١٢ - عام ١٩٧٥ - الجائزة الأولى فى التصوير فى مسابقة الدولة عن فيلم (الهارب) .

١٣ - عام ١٩٧٥ - وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى من رئيس الجمهورية فى التصوير السينمائى .

١٤ - عام ١٩٧٥ - جائزة أحسن تصوير عن فيلم (أبناء الصمت) من مهرجان جمعية الفيلم السنوى للسينما المصرية .

١٥ - عام ١٩٧٦ - جائزة أحسن تصوير عن فيلم (المومياء) من مهرجان جمعية الفيلم السنوى للسينما المصرية .

١٦ - عام ١٩٧٧ - جائزة أحسن تصوير عن فيلم (عودة الابن الضال) من مهرجان جمعية الفيلم السنوى للسينما المصرية .

١٧ - عام ١٩٧٩ - جائزة الإمتياز فى التصوير لمجموعة أفلامه المميزه فنياً وخاصة لفيلم (وراء الشمس) فى مهرجان جمعية الفيلم القومى للسينما المصرية .

١٨ - عام ١٩٨٤ - جائزة لجنة التحكيم للذين حصلوا على أكبر عدد من الجوائز طوال المهرجانات السابقة لجمعية الفيلم .

إبداعه من خلال أفلامه

بادئ ذى بدء ، لا يمكن أن يصنع المصور شيئاً إلا بموافقة المخرج عليه ، وذلك لإعلاء شأن الدراما فى الصورة وبالتالي الفيلم ، ويكون المصور محظوظاً بالفعل إذا عمل مع مخرج واع فاهم مدرك لدرعيات التشكيل الفنى الإبداعى للصورة ، أكثر من وعيه واعتماده على السرد الحوارى كأساس للعمل الفيلمي . فالحوار مكمل ومهم ولكن ليس بأهمية الصورة الخلاقة للمعنى . وللأسف ، هؤلاء المخرجون الواعون بالصورة قليلون فى السينما المصرية .

وبالتالى حين يعمل مصور فنان واع مع مخرج جديد متفتح للتجديد . ولا يمانع فى التجريب ، تظهر هنا بالضرورة موهبة المصور ، وربما من أهم ميزات عبد العزيز فهمى أنه عمل

مع مخرجين من هذا النوع ، فاهمين محبين للتجديد والتجريب ، أمثال حسين كمال وشادى عبد السلام وتوفيق صالح وسعيد مرزوق ، وبالطبع يمثل الموضوع الدرامى وقيمتها المطروحة أهمية قصوى فى عمل المخرج الجديد والمصور المبدع .

أطرح هذه الرؤية لأنى لاحظت ذلك التائق الملحوظ فى عمل عبد العزيز فهمى مع المخرجين الجدد فى أول أفلامهم ، حيث كان عوناً كبيراً لهم ، ليس فقط فنياً ولكن معنوياً^(١١) كما علمت من بعض حوادث فيلم (المومياء) مثلاً ، حين بدأ الفيلم بمدير التصوير أحمد خورشيد (١٩١٣ - ١٩٧٣) ولكن لاستحالة التفاهم والرؤية الفنية المشتركة بينه وبين شادى عبد السلام ، تم استدعاء عبد العزيز فهمى للبدء من جديد مع المخرج الشاب والاستغناء عما صور من قبل مع أحمد خورشيد .

- المرحلة الأولى : الكلاسيكية المصقولة كأغلب مصورى زمنه .

- المرحلة الثانية : الكلاسيكية ذات المسحة التعبيرية وهى المرحلة الناضجة فى أعماله .

وإذا تكلمنا عن المرحلة الأولى فلا جديد فيها ، فهى مثل ما عرضنا فى أول الفصلين الأول والثانى من الكتاب ، وتعتبر أفلام مثل (عائشة) عام ١٩٥٣ أو (سيجارة وكاس) عام ١٩٥٥ ذات قيمة كلاسيكية مصقولة بكل قيمها الفنية .

ولكننا نلاحظ فى نهاية هذه المرحلة فى أفلام مثل (عائشة) عام ١٩٥٣ و (جميلة) ١٩٥٨ أو (جسر الخالدين) عام ١٩٦٠ ، اتجاهاً يميل إلى تعبيرية بصرية تخرج من قلب الكلاسيكية ذاتها ، ويقترّب بشكل ما من مفهوم التشكيل (الريميرانتى) بخطى حديثة ، وليس هناك تناقض بين التعبيرية كمذهب والظل والنور عند (رمبرانت) بل ربما يساعدان بعضهما البعض فى تشكيل محبوب عند عبد العزيز فهمى ذاته ، ونلاحظ ذلك من أقواله فى أحد الحوارات^(٢٠) حيث طرّح عليه سؤال : ماذا عن المشاكل الإبداعية المتعلقة بالضوء ؟ أقصد أن تقدم لنا بعض الأمثلة التى يقوم فيها الضوء بدور أساسى بارز فى التعبير الدرامى .

فيجيب عبد العزيز فهمى : عندما يلجأ مدير التصوير إلى إضاءة مشهد من مشاهد الفيلم بدور فى محكمة مثلاً ، عليه أن يبرز بإضاءته المليرة رمز العدالة الذى تمثله المحكمة ، ولكن المحكمة التى دارت فيها محاكمة المناضلة الجزائرية جميلة بوحريد فى الفيلم الذى يحمل اسمها من إخراج يوسف شاهين ، لم تكن محكمة عادلة ، وكان لا بد للإضاءة من المساهمة فى إبراز هذا المعنى ،

فكيف تم توظيفها لذلك ؟ فى إحدى جمل الحوار وصف محامى الدفاع المحكمة بأنها غابة من الوحوش وأخذت من عبارته مفتاح إضاءة تى . فرشت الخلفية الموجودة خلف هيئة القضاة ظللاً متقاطعة وكأنها ديدان وثعابين ، بأن وضعت أمام مصدر الضوء الخاص بها لوجين من الألاكش المفرغ على الهيئة التى أردتها ، أما بالنسبة لهيئة القضاة نفسها فقد أسقطت عليهم النور من أعلى بزاوية ١٢٠ بحيث وجه القاضى مظلاً والضوء الساقط يحدد الخطوط العامة للجسم ، وعندما يلتفت أحد القضاة مرجحاً اتهامه لجميلة يقع تحت بقعة من الضوء يظهر شراسته وتبدو البقعة كأنها لهب من جهنم ، وعلى عكس ذلك كان تعامل الضوء مع صورة (جميلة) وخلفيتها التى تشير إلى الجزائر فى دفاعها عن الحرية والسلام بقدر ما تشير هيئة المحكمة إلى الاستعمار ويشاعته فجعلت إضاءة الخلفية هادئة خالية من الظلال تحمل معانى الصفاء والسلام . وفى مقابل الإضاءة الحادة على القضاة ، كانت الإضاءة ناعمة جداً على (جميلة) حتى تبدو كالفديسين . وفى فيلم (جسر الخالدين) إخراج محمود إسماعيل كان البطل رساماً . وعليه ، كنت أحاول دائماً أن أجعل الصورة شبه مرسومة بالضوء ، باستخدام مصادر ضوء من الخلف تحدد إطاراً من السور حول تضاريس الجسم .

ويشرح عبد العزيز فهمى طريقة عمله بقوله : (٢) أتعامل مع كل المخرجين حسب طريقة كل منهم ، وفى رأى أن قعة التعاون هى أن يكون للمخرج ومدير التصوير رؤية واحدة للفيلم وكأنهما شخص واحد . وجميع التأثيرات الفنية التى تظهر فى أفلامى هى نتيجة نقاش مسبق مع المخرج ، ومن قراءة السيناريو يتمن مقدماً ، حتى تظهر لى الصورة واضحة فى ذهنى قبل دخول مكان التصوير ، وقد أغير رأى فى الموقع نتيجة وجود شىء يوحى إلى بهذا التغيير إلى الأفضل .

وفى جزء آخر يقول : إننى أتفق مع المخرج على تحريك آلة التصوير وعلى تكوين اللقطة فى أولها وفى آخرها بتوزيع الإضاءة ، وأبدأ إضاءتى بتوزيعها على المنظر ككل ثم توزيعها بما يتفق مع حركة السمطين وأرى نتيجة كل مرحلة من خلال آلة التصوير ثم أصدر تعليماتى إلى المصور على ألا يقوم بإضاءة أو حذف أى شىء إلا بعلمى ، وأشترك برأى منذ بداية التفكير فى تصميم المنظر للامتنان إلى درجات الألوان حتى فى حالة اللون الواحد ، وقد يستدعى الأمر أن أطلب تعديل مكملات المنظر كقطع الأثاث أو تعديل الألوان ، كما حدث فى درجة لون أرضية عنبر البنات فى فيلم (سجن العذارى) كما قمت فى فيلم (الهارب) بالاشتراك فى اختيار ملابس (شادية) حيث إنها لن تتغير خلال الفيلم جميعه ، وكذا باروكة شعرها . إن توزيع الإضاءة داخل المنظر ، وخاصة المنظر الأول ، هو الذى يحدد الجو قبل أى ممثل وأية كلمة .

ويضيف قائلاً: أتخفظ جداً في استخدام العدسات المختلفة، كل في موضعه المناسب، فقد استخدمت العدسات ذات البعد البؤري الطويل (أى ذات الزاوية الضيقة) للتقليل من حدة التباين والاحتفاظ بالتركيز البؤري في مستوى واحد معين وإبعاده عن باقى المستويات. كما فى حالة إبعاد البطل والبطله من كل ما يحيط بهما فى المنظر العام. واستخدام عدسات الزاوية الواسعة فى حالات ضيق مكان التصوير أو للتشويه المقصود لقد استخدمت عدسة (عين السمكة) (٢١) فى تصوير الجامع من وجهة نظر (عزت العلايلى) فى فيلم (غرباء) لأن نظرتة إليه نظرة علم بدون إيمان، بعكس اللقطات الناعمة لنفس الجامع من وجهة نظر (شكرى سرحان). أما بالنسبة للعدسة الزوم (ذات البعد البؤري المتغير)، فأنا لا أستخدامها كبديل للعدسات الثابتة فى حالة التصوير الداخلى، أما فى التصوير الخارجى فيكون استخدام الزوم أسهل، كما حدث فى فيلم (زوجتى والكلب). وهى فى حالة التقدّم أو التراجع على قضبان التحريك، وتغنى عن استمرار ضبط المسافة أثناء حركة آلة التصوير طوال اللقطة الواحدة.

ولقد وجدت من المهم تحليل ثلاثة من أفلام عبد العزيز فهمى فى مرحلته الناصجة بالأبيض والأسود لتكون لنا نبراساً لفهم طريقته فى التفكير والتعبير بالصورة السينمائية وبذلك المسحة التعبيرية المنبثقة من الكلاسيكية المصقولة التى يمكن أن نقول عنها: تراث متوارث، لكافة المصورين. ولقد تناولت هذه الأفلام وفق تسلسلها التاريخى فى الإنتاج والعرض، وهى: (المستحيل) إخراج حسين كمال وعرض عام ١٩٦٥، (السيرك) إخراج عاطف سالم وعرض عام ١٩٦٨ و (زوجتى والكلب) إخراج سعيد مرزوق وعرض عام ١٩٧١.

يعتبر فيلم (المستحيل) نموذجاً جيداً فى مزج هذين الأسلوبين الكلاسيكى والتعبيرى وظهرت إرهاباته من قبل فى بعض أفلامه، وفى هذا الفيلم وجد عبد العزيز فهمى نفسه أمام موضوع نفسى ثرى للدكتور مصطفى محمود، يحكى هموم رجل تزوج بتقليدية عائلية من زوجة طيبة ولكنها ثرثارة ومعلمة، ويلتقى بزوجة جاره الشابة التى هى الأخرى زوجة لرجل حيوانى الشهوة مقرّر زواجها بعد موت أختها الكبرى بدون رغبتها أو رضاها، وعندما يلتقيان يكون هذا الحب هو المستحيل بعينه فى مجتمع شرقى مغلق لا يعرف الرحمة.

كما نجد بالموضوع الفيلمى مساحة كبيرة للتشكيل البصرى، وميزة العمل مع مخرج جديد شاب (حسين كمال) (٢٢) فى أول أفلامه الروائية للسينما، تعلم فنونها بالخارج ويحمل ثقافة سينمائية بكرة مازالت ناضرة، والموضوع والمخرج الشاب شجعا المصور الفنان فى اتباع أسلوب مبتكر متألق بالفيلم، ويمكن ملاحظاته فى الصورة فيما يلى:

- ١ - إضاءة ذات مفتاح تباين عال .
- ٢ - مصادر إضاءة نوعية أساسية (الأباجورات) .
- ٣ - استايقاً جمالية فى استعمال إضاءة (السلويت) .
- ٤ - الخلط بين الإضاءة المركزة والإضاءة المنتشرة .
- ٥ - استعمال الإضاءة المنتشرة فقط .
- ٦ - احترام المصدر الضوئى .
- ٧ - قمة التعبير الضوئى من خلال حيود الضوء .
- ٨ - إضاءات غير تقليدية .
- ٩ - اختلاف وتنوع الضوء فى المكان الواحد .

وقد يكون من المفيد أن أعدد أنى لاحظت أن حركة الكاميرا فى كثير من مشاهد الفيلم كانت مرتبطة بجماليات الإضاءة وتخدمها بشكل مباشر، كما سجد من الشرح لبعض اللقطات وبالطبع هذه ميزة تحسب للمخرج والمصور الواعيين بدور الصورة الدرامية .

١ - إضاءة ذات مفتاح تباين عال

منذ الوهلة الأولى لعرض شريط الفيلم، وأثناء مرور العناوين نلاحظ اتباع أسلوب الإضاءة عالية التباين، أثناء سير كمال الشناوى فى الشارع (سلويت) وخلفه المحلات بأضوائها. هذا التباين العالى سيصبح منهجاً يسير عليه المصور فى موضوع الفيلم، فقد وجد أنه يساعد ويبين التناقض بين الشخصيات وما يحيط بهم ومكانهم وحركتهم وأزمتهم النفسية، ولذا فهذا مفتاح التباين بين المناطق ذات الطبيعة الظلية، والمناطق ذات الإضاءة الناصعة فى اللقطة والمشهد الواحد هو فى الأساس وحدة التناغم البصرى للدراما فى الفيلم بين الشدة والليونة، وبين الصواب والخطأ وبين المعاناة أو عدمها. أى بين ما هو أبيض وما هو أسود، هذا ما فعله عبد العزيز فهمى فى أسلوب إضاءة الفيلم، ونلاحظ وبشكل ملفت فى إضاءة الأماكن لوجوه خاصة كمال الشناوى ونادية لطفى وسناء جميل وصلاح منصور، بحيث تعطيك الصورة السينمائية تلك الازدواجية القاسية بين

النور وظله كحال أبطال فيلمنا ، والحقيقة أن هذا أسلوب معروف فنياً ولا جديد فيه ، ولكن استخدامه بتلك انحرافية عالية والجودة المتقنة ، جعلنا نستشعر أزمة الفيلم بصرياً قبل أية كلمة منطوقة ومن صفة الضوء وتوزيعه فقط بما يحمل من ظل ونصوع ، وهذه مقدرة تحسب للمصور إلا في بعض المشاهد التي سيأتى ذكرها فيما بعد .

٢- مصادر إضاءة نوعية أساسية (الأباجورات)

هذه الإضاءة عالية التباين تجرنا بالضرورة للبحث عن مصادر ذات خاصية في النصوع العالي والتلاشي الظلي ، وأحسن هذه الوسائل بالطبع (الأباجورات) التي يمكن أن يمتلئ بها الديكور الأساسي لبيت الزوج كمال الشناوي والذي ساعد بناء الديكور في إنتاجه - مهندس المناظر حلمي عزب - ولقد استخدمت هذه النوعية من الإضاءة بشكل جمالي كبير ، حتى إنه في بعض المشاهد وظف الحدث أو الممثل لإغلاق الأباجورة أو إنارتها ، وكان النور المنبعث من هذه الأباجورة في كثير من اللقطات هو مفتاح ضوء المشهد .

٣- است تطبيقاً جمالية في استعمال إضاءة (السلويت)

ربما لم يحدث قبل هذا الفيلم بمصر أن استخدم مصور سينمائي ذلك القدر الجمالي من إضاءة (السلويت) بكثرة وإتقان ووعي فقد وظفه عبد العزيز فهمي لخدمة الدراما ، وبما أن الفيلم في إضاءته مبني على مفتاح عالي التباين ، واعتمد في مصادر نوره على الأباجورات ، فإنه من المنطقي أن يستغل المصور إضاءة السلويت الخاصة لتأكيد المعاني التعبيرية للزعة ، وبهذا حافظ على المعنى والجماليات معاً . ويوضح عبد العزيز فهمي ذلك (٢٤) ، كانت الزوجة تبذل قصارى جهدها من أجل توفير الراحة والسعادة لزوجها غير أن الزوج الملول يضيق بمحاولاتها التي تبعده عنها بدلاً من أن تقربه إليها ، واستطاع الضوء أن يلعب دوره في التعبير عن هذا التناقض بين محاولات الزوجة المخلصة من جانب ورد فعلها العكسي عليه من آخر . وفي أحد المشاهد كما يلي : يظهر وجه الزوج في لقطة قريبة شمال الصورة وكان مسترخياً على أحد المقاعد ، وخلف الوجه مصباح منضدى (أباجورة) غير مصضاء بحيث يبدو الوجه نصف سلويت على المصباح ، والمصباح المنضدى سلويت بفعل الضوء المتسرب من باب الحجرة الزجاجي في الخلفية .

، وعندما تدخل الزوجة تضئ المصباح المنضدى ، فيزداد إظلام الوجه ويصبح في حالة سلويت كامل على المصباح المضاء من خلفه . ومن الواضح أن إضاءة الزوجة للمصباح تشير رمزياً إلى محاولاتها ، كما تشير النتيجة الصوتية على وجه الزوج إلى الأثر النفسي المعكوس عليه ، .

وما أراد عبد العزيز فهمي وعبر عنه الضوء درامياً استوعبه وفهمه المشاهدون والنقاد ، وكما أوضحت إحدى المقالات هنا (٢٤) ، كمال الشناوي (حلمي) يجلس أمام أباجورة وجهه سلويت ، تدخل الزوجة تضئ الأباجورة فيزداد وجهه ظلاماً ، إنها تريد أن تضئ حياته لكنها دون أن تدري تزيدها قتامةً ، ... واستعملت هذه الإضاءة في عدة مواقف من الفيلم .

٤ - الخلط بين الإضاءة المركزة والإضاءة المنتشرة

في أغلب مشاهد الفيلم كانت الإضاءة المركزة هي الأساسية ، وبجانبتها قليل من الإضاءة المنتشرة (المائبة) ماعدا بعض المشاهد القليلة مثل مشهد مكتب ومنزل سناء جميل ، حيث الإضاءة المنتشرة هي الأساسية وقليل من الإضاءة المركزة في تصيلحات الوجوه ، هذا الخلط بين هذين النوعين من المصادر الصوتية أصبح ظاهرة واضحة عند عبد العزيز فهمي بعد فيلم (فجر يوم جديد) وسيستمر معه بعد ذلك في أغلب أفلامه اللاحقة ، وهذا لا يمنع استعمال أحدهما منفصلاً عن الآخر كما سلاحظ .

٥ - استعمال الإضاءة المنتشرة فقط

في بعض مشاهد الفيلم استعملت الإضاءة المنتشرة - أو المرتردة أو غير المباشرة - ودون الاستعانة بأي ضوء مركز ، مثل مشهد الحمام بين نادية لطفى وزوجها صلاح منصور ، وفي رأيي أن الإضاءة المنتشرة لم تقد المشاهد درامياً ، حيث إن المشهد أحداثه قاسية بعكس نوعية الإضاءة المستعملة والتي تلم عن اللعومة والسلاسة والجمال . هذا التناقض الملحوظ بين الدراما والضوء أعتقد أنه خطأ في الفهم ، فالمصور هنا سعى إلى جمالية الصورة أكثر أو التجريب ، وعموماً لن يتكرر ، ولكن استعملت هذه الإضاءة المنتشرة في (الكابوس) مع نادية لطفى وبشكل موظف جيداً وبأسلوب فني شبه سريلي ، وتباين لوني بين المساحات البيضاء والسوداء في الصور أكثر من التباين الصوتي .

٦ - احترام المصدر الضوئي

من مميزات عبد العزيز فهمي في أفلامه ، وحتى إذا كانت تجلح إلى التعبيرية البصرية ، أنه يحترم ويحافظ على مكان المصدر الضوئي في الصورة ، وهذا ما حدث في فيلمنا هذا في معظم المشاهد ، حتى مع بقايا الإضاءة الكلاسيكية في تقطيعات الستائر الظلية ، بل أنه يحافظ على تنوع المصدر الواحد في أوقات النهار المختلفة ، كما لاحظنا مثلاً في مشهد فتح الزوجة للشباك في حجرة النوم أو الفيلا الخاوية في نهاية الفيلم وستعرض لهما .

٧ - قمة التعبير الضوئي من خلال حيود الضوء

في مشهد غاية من الروعة حين تفتح الزوجة النافذة صباحاً في حجرة النوم بعد إيقاظها زوجها ، تفيض الحجرة بضوء غامر يطمس الزوجة وجزءاً كبيراً من الحجرة ، ويعطى غلالة ضبابية مصدرها النافذة ، وتشعرنا بذلك الجو الحار الخانق الرطب لشهور الصيف بمصر . حبات العرق على وجه الزوج ، وثرثرة الزوجة والضوء ثلاثة عوامل أعطت ذلك الضيق النفسي الموجود في الصورة والبادي على الزوج .

إن التصرف البصري في هذا المشهد أحد قمم استخدام الدراما الضوئية لعبد العزيز فهمي ، بل إن فهمه الجيد لأدواته (السيني - فوتوغرافية) هو الذي جعل هذا المشهد مطبوعاً على الفيلم بهذا الجمال الاستاطيقي والحلول الابتكارية ، فمن المعروف لأي مصور أن دخول الضوء مباشرة إلى العدسة يسبب خطأ ضبابية الصورة وعدم وضوح رؤية الأشياء ، لسيطرة الضوء وحيوده من مناطق الإضاءة العالية إلى مناطق الظلال وإعطاء تلك المساحة من اللون الباهت المتلاشي ، هذا عيب بصري ، استخدمه عبد العزيز فهمي كميزة جمالية ، واستغله بأسلوب ابتكاري ، وزاد من تأثيره ذلك التعريض الضوئي الزائد الذي حدث لشريط الفيلم ، فأعطانا ذلك الأحساس المذهل للصورة ، وهو بذلك شاهد على النبوغ الفني لمصوره . فمثل ذلك التأثير وقوته يتطلب قلباً شجاعاً من مصور فنان يعرف ما يفعل ويؤمن به . وكما أوضحت من قبل ، فإن حركة الكاميرا في هذا المشهد وظفت لخدمة الدراما الضوئية - إذا صح هذا التعبير - بحيث أن الزوجة قطعت بحركتها والمصاحب لها حركة الكاميرا - بالبان - النافذة عدة مرات ، وبعده زوايا من الحجرة .

ويقول عبد العزيز فهمي في تنفيذ هذا المشهد (٢٠) : في مشهد الضوء عن أثر فعلها عليها هي نفسها ، حينما تقوم في الصباح من جانب زوجها لتفتح النافذة فينفجر الضوء في وجه الكاميرا ليملأ الحجرة فتضيق صورتها في هذا الضوء بينما تظل صورة الزوج واضحة ، وللحصول على هذا التأثير لجأت إلى وضع قطعة زجاج على جزء من العدسة وهو الجزء الخاص بصورة الزوجة وأسقطت عليه شعاعاً من الضوء مع فتح النافذة ، مما ضاعف من ضبابية صورتها وسط الضوء ، ويضيف بقوله ، وأذكر أن مدير معمل استوديو مصر فاجأني مرة باتصال تليفوني وقال متأثراً بصوت حزين في جمل متقطعة : إيه إللي حصل ده .. السالب بايظ خالص .. الظاهر كان فيه نور في العدسة . وكان ذلك هو حكمه في تصوير يوم من أيام (المستحيل) ، وقد اتصل بي بالطبع للتشاور في إنقاذ العمل بقدر الإمكان في المعمل بتعديل طريقة التحميص . صدمني حكمه لأول وهلة ، وانهارت أعصابي ، ولكني تماكنت نفسي عندما تذكرت العمل وضحكك ثم طالبته بأن يستمر في التحميص على نفس الطريقة المتفق عليها إذ إن هذا التأثير كان مقصوداً ولم يكن خطأ في الإضاءة كما توهم ، وكانت اللقطة التي أوقعنا في هذا الإشكال هي لقطة الزوجة عندما فتحت النافذة فانفجر منها الضوء ، ومن ثم تلاشت صورة الزوجة أو كادت .

٨ - إضاءة غير تقليدية

الفيلم ملئ باتباع إضاءات غير تقليدية ، فمن ذلك الثباين العالي ، إلى تلك القعة الجمالية في السلويت تعبيرياً ، إلى الجراءة في طمس الصورة بنظرية حيود الضوء ، إلى بعض التصرفات الأخرى مثل إضاءة (الكابوس الحلم) لنادية لطفي بدون ظلال تماماً ، واللعب على المساحات السوداء والبيضاء ككتابين مرئي في الملابس والأكسسوار - السرير - والديكور - ، أو في الرجوع إلى الماضي مع أحداث موت الأخت في إضاءة قطعية حادة جداً بحيث تكون الظلال حالكة الظلمة بالكامل وبجانب بقع ضوئية صريحة ، أو ذلك - الزيق - من الضوء الساقط على وجه صلاح منصور الزوج الحائر ، المنقسم بين الحبيبية المتوفاة والزوجة الجديدة أختها فانتة الجمال والتي لا تحبه ، أو دخول الممثلين في مشاهد درامية معنية في جزء من الظلية أثناء حركتهم وأدائهم وتبقى أجزاء من وجوههم في هذا الجزء الظلي ، وهكذا . وربما من أجل التقطات القرينية المعبرة التي شاهدها في السينما عموماً - وليس في هذا مبالغة - اللقطة القرينية لوجه نادية لطفي وهي تقرأ كتاباً في حجرتها ثم تغلقه مرعوبة من دخول زوجها عليها ، فينحصر وجهها بين ظل ضوئي جهة اليمين وسواد جلدة الكتاب جهة اليسار ويبنهما شريط رفيع من ضوء في منتصف الوجه تماماً

فاصل بين الوجه يمينا ويسارا وبمستوى رفيع للغاية فنياً ، وهكذا نرى في الفيلم تصرفات ابتكارية غير تقليدية في استخدام الضوء .

٩ - اختلاف الضوء وتنوعه في المكان الواحد

وربما كان هذا ملاحظاً في أسلوبه وفي عدة أماكن صور بها في أوقات مختلفة من اليوم ، ومن أحسن الأمثلة في الفيلم على ذلك ديكور الفيلا الخاوية التي التقت بها نادية لطفى وكمال الشناوى ، في مشهد نهارى واخر ليلى أصيبت به شمعة ، الاختلاف الكبير الظاهر بين إضاءة النهار أو الليل أو حتى العصر في هذا الديكور جيداً ، بل تعتبر صعبة من ناحية التنفيذ لأن المكان لا يحمل أصلاً أثاثاً ومصادر إضاءة غير موجودة في الصورة وكأنها طبيعية . ويوضح عبد العزيز فهمى فكره في هذا بقوله (٢٠) : لو فرضنا أن حجرة ما تدور فيها أحداث عشرة مشاهد فمن النادر أن يجرى كل منها نفس اللحظة التي يجرى فيها الآخر ، ولذلك أنا أرفض أن يتم تصوير أحد المشاهد بنفس الإضاءة التي يتم بها تصوير مشهد آخر لمجرد أن أحداثهما تدور في نفس المكان ، وأرى ضرورة تغييرها لتعبر بدقة عن اختلاف الزمن في كل مرة ، ويفرض علينا هذا التغيير بالطبع من وقت . وأذكر أن مخرجاً أراد مرة في أحد الأفلام أن يصور المشهد التالي الذي يجرى في نفس المكان بنفس الإضاءة التي يتم بها تصوير المشهد الأول ، ولم يكن في ذهنه أن الأمر يحتاج إلى تغيير الإضاءة للتعبير عن اختلاف زمن كل منهما عن الآخر مكتفياً بما تدل عليه حركة الممثلين والحوار في تحديد الاختلاف الزمني بينهما ، ولما كانت وظيفة الإضاءة لا تقتصر على مجرد توفير النور المناسب لالتقاط الصورة وإنما من وظيفتها أيضاً تحديد الزمن الذي يجرى فيه الحدث ، وكان المشهد الأول يدور في الصباح بينما المشهد الثاني ظهر ، فقد طلبت من المخرج أن ينتظر قليلاً ، وقبل على مضض .

وبعد أن أجريت تعديلات في توزيع الإضاءة تبين للجميع - ومنهم المخرج - أهمية التغيير في تحديد الزمن ، واقنعوا بأن هناك تغييراً في الإضاءة كان يجب أن يتم وأنهم لم ينتبهوا لضرورته قبل وجوده . وربما لا يدرك المشاهد التغيير لكنه لا بد أن يشعر به ، ولن يشعر أبداً بأن حدثاً ما يجرى في نفس اللحظة التي كان يجرى فيها سابقه في نفس المكان .

ولقد اعتقد نقاد السينما ودارسوها أن تصوير فيلم (المستحيل) بأسلوبه المتميز علامة فاصلة ما بين مرحلتين فنييتين في تاريخ الصورة السينمائية المصرية ، وفي ذلك يقول الناقد الدارس

والمخرج التسجيلى أحمد راشد (٢٣) : بلغ عبد العزيز فهمى درجة كبيرة من الأستاذية والحساسية الفنية في تقديم المشاهد وتوزيع الإضاءة داخلها بهذا الشكل ، وربما يعجز غيره من المصورين عن تنفيذها خوفاً من النتيجة لأنها تعتبر تحدياً وامتحاناً لقدرة ومهارة المصور ، ويضيف قائلاً : إن المستوى الذى بلغه عبد العزيز فهمى في تصوير أفلامه السابقة ومنها (فجر يوم جديد) وهذا الفيلم بالذات يضعه في مصاف مديرى التصوير العالميين بل إن بعض دراساته في توزيع الضوء في هذا الفيلم تصلح موضوعات للدراسة بالنسبة للعاملين في هذا الميدان .

أما المثل الثانى فكان صدمة لى فى الحقيقة ، ففيلم (السيرك) متواضع جداً في مستواه الفنى وتصويره ، بالرغم من الإمكانيات المعروفة لعبد العزيز فهمى والمخرج عاطف سالم ، ويرجع ذلك في المقام الأول إلى (تفاعله) الموضوع وسذاجة معالجته الدرامية ، إذا كان هناك درماً أصلاً .

أما المثال الثالث الذى أضعه تحت الدراسة ، فهو فيلم (زوجتى والكلب) للمخرج سعيد مرزوق الآتى من التلفزيون وفى أول تجربة للسينما الروائية بعد فيلم قصير باسم (طبول) ، والملاحظ من أسلوب سعيد مرزوق فى أول أفلامه (زوجتى والكلب) أنه مستوعب تماماً أساليب السينما الجديدة الأوروبية فى الستينيات ، واستطاع بهذا الفيلم بمعاونة مصور مثل عبد العزيز فهمى أن يصل إلى مكانة مرموقة بين أقرانه من المخرجين ، بل تفوق عليهم كثيراً بتلك اللغة المعتمدة على - اللغة السينمائية - التى عمادها الصورة ، فاللغة السينمائية فى فيلم زوجتى والكلب) هى نتاج مخرج فنان واع لأدواته بدون نزعة مراهقة ، ومصور متعشش للعطاء بكل السبل ، ومونتاج إيقاعى متدفق بعطية عبده وحسين عفيفى ، وتمثيل متقن لسعاد حسنى بأوثقها الطاغية ورجولة محمود مرسى ، وعفوية نور الشريف الممثل الشاب وقتها .

والفيلم فى فكرته البسيطة مبنى على أزمة الشك التى تنتاب (مرسى) محمود مرسى فى زميله (نور) نور الشريف عندما كلفه بإعطاء خطاب لزوجته الشابة (سعاد) سعاد حسنى ، فلأن (مرسى) رجل خان أصدقائه مع زوجاتهم يتخيل أن (نور) سيفعل نفس الشيء مع زوجته . والرجلان يجمعهما فنان منزل فى البحر ، تقنلها الوحدة ، ويصيبهما الممل . ولا يقدم الفيلم فى النهاية الحل (لمرسى) الذى ما زال يشك ، ونحن نعلم من الأحداث أنه لم يحدث أى شئ بين (نور) و (سعاد) . كما نجد أن الفيلم مبنى على موقف متأزم وهو ما يشغل الناس البسطاء من هموم ، وهو أحد سمات السينما البعيدة عن الحكى أو الحدوتة السردية . فالحكاية أزمة تمر بها الشخصيات ويلعب التخيل الجزء الأكبر فى تركيبات وتعقيدات الموقف . إنها قصة عظيمة لفنانى السينما كى يعملوا ويظهروا ذلك؛ الإبداع الدقيق بداخلهم وهو ما حدث فى الفيلم ، ولأن من الصعب

أن أفضل بين عمل المخرج والمصور في الفيلم وأنها مكملان لبعضهما البعض فنياً ، وخاصة أن المصور هو المنتج كذلك وله خبرة كبيرة والمخرج في أول خطواته ولكنه كما لاحظنا راسخ فنياً - وجدت أن أضع أهم ما امتاز به الفيلم من ناحية اللغة السينمائية وبالضرورة طبعاً سيكون تحليلي للصورة همى الأكبر .

ويقول الناقد الراحل عبد المنعم صبحي (١٣) عن تصوير عبد العزيز فهمي لهذا الفيلم ، الصورة هنا جديدة تماماً علينا ، فلم أعرف فيلماً في السنوات الأخيرة اهتم بدقائق الصورة في شاعريتها وفي عنفها وفي تنوعها وفي غناها مثلما اهتم هذا الفيلم . وعبد العزيز فهمي الذي عودنا دائماً على أن يعطى جديداً ، يعطى في هذا الفيلم شيئاً ليس جديداً فحسب بل يقرب موازين فهم الصورة في الفيلم العربي الحديث . وهذا الفيلم - حقيقة - تأكيد لأهمية الصورة في الفيلم المعاصر . ومن خلال تتبع مشاهد الفيلم وتكنيك عبد العزيز فهمي يمكننا أن نتعرف على سمات لغته في فهم الصورة ، ويمكن تلخيصها في :

- إن الإضاءة هنا ليست مجرد أداة ، بل هي إضافة إلى العمل المبدع . وعلى سبيل المثال ، أتذكر هنا المناخ المعتم الذي أحاط به عبد العزيز فهمي الرئيس مرسى عندما استبد به القلق وأسرته الهواجس وأخذ يكثف من عتامة المناخ ، حتى انتهى إلى حالة أشبه بالإظلام بعد أن حطم الرئيس مرسى الفانوس .

- التشكيل : وذلك بالزاوية والضوء حتى يصل الأمر إلى حد تحويل (الكادر) إلى لوحة فنية ، على سبيل المثال أذكر هنا مشهد سعاد في السرير ، وهي تنقلب في الفراش في إضاءة أشبه بظلال فتبدو الصورة هنا كالشعر أو لوحة فنية خالدة ، لا امرأة تحلم بالجنس ، خاصة وهي تداعب الفراش ببطن ساقيها .

- الشاعرية الرقيقة : وهي صفة واضحة في عبد العزيز فهمي بالذات فلا تحس بالغلظة في أي مشهد مهما كان ، فهو يحول أقصى المشاهد إلى مشهد ناعم دون أن يفقد تأثيره ، وعلى سبيل المثال نذكر هنا مشهد تذكر الرئيس مرسى للزوجة في عشرات المشاهد المتلاحقة ، وكلها قد أحيطت شاعرية غريبة (الزوج وهو يحمل الزوجة) في إضاءة مجسدة ولا يبين في اللقطة إلا الزوج في بحر من النور .

- القدرة على الابتكار : دون أن تحس أنه يستعرض عضلاته فهو لا ينادى : قف ، هنا مدير تصوير ولكن يجعلك تدخل إلى العمل مباشرة ، ودون كلفة - وهنا راجع إلى بساطته وصدقته

ويضيف الناقد عبد المنعم صبحي ، في تقديري ، أن هذا الفيلم بلورة كاملة لفهم الصور المعاصرة في الفيلم الحديث كما ينبغي أن أقدم ، .

ويمكن أن نلاحظ بسهولة في الفيلم كمّاً من الجماليات والإبداعات البصرية الخادمة للدراما ، مثل الحركة سواء للكاميرا أو الممثل ، زاوية اللقطة والتكوين ، الضوء والإضاءة ، حجم اللقطة ومساحتها وارتباطها بإيقاع الحدث والمكان .

حركة الكاميرا

من المفيد أن نعلم من البداية أن حركة الكاميرا هي رؤية المخرج ، ويكون مسئولاً عن تنفيذها المصور الذي يتبع فنياً مدير التصوير ، وكلما اقتربت الحركة من رؤية المخرج نجح هنا مدير التصوير في الاقتراب من الحدس الدرامي المنشود من الجميع . وفي ذلك يقول عبد العزيز فهمي (٢٠) : « يتلقى المصور طلبات المخرج من تحريك الممثلين وتحريك الكاميرا في كل لقطة ، وعلى المصور من خلال طلبات المخرج ومن خلال فهمه الخاص للسيناريو أن يبرز المعنى المطلوب من كل لقطة ، . ولقد كان المصور (الكاميرامان) في هذا الفيلم المرحوم المصور الشاب وقتها ممدوح هلال ، الذي وافته المنية إثر حادث وهو في ريعان الشباب ، وكان سيكون له شأن لنبوغه المبكر .

وامتاز الفيلم بحركة كاميرا نشطة درامية مؤثرة مرتبطة بالحدث بشكل مباشر ، فنجد ذلك مثلاً عندما يقرر (مرسى) إرسال خطاب مع (نور) إلى زوجته (سعاد) . وربما أنه يدور ويف في تفكيره ومتردد في ذلك فإن الكاميرا تدور هي الأخرى حول (نور) الجالس على الكرسي والمتتبع لا تجاه حركة (مرسى) ، أو عندما يفكر (مرسى) بخيانة زوجته فإن الكاميرا تلف حوله في لقطة واحدة قريبة وهو ممسك رأسه وحركة الكاميرا في اللف حرة وتميل قليلاً في بعض الأحيان ، كناية عن ذلك الشعور بالدوامة داخله الذي سيمزق تفكيره ، وينتهي اللف بآخر لفة في حجرة نومه وخياله يضم فيها نور وسعاد ، وكذلك استعمال الحركة الحرة للكاميرا معسوكة باليد في حجرة (مرسى) ، حيث يقرر الرفاق الجلوس على الأرض ولعب الكوتشينة . أو معنى حركة الكاميرا المتقدمة على (شاريو) من لقطة عامة (لنور) وهو خلف الكوتشينة لتتقدم سريعاً إلى وجهه في لقطة قريبة ، كناية عن الحدث المهم الذي يمكن أن ينتبه له ، أو ذلك الشاريو الطويل إلى الخلف والفتار في الخلفية ومرسى ونور يتقدمان والأول يحكي للآخر عن مغامراته في الماضي . فهنا حركة الكاميرا وثبات الفتار - ويكاد يكون الأشخاص ثابتين على نفس المحور البصري - يساعد على ترسيخ المعنى بأنهم سجناء المكان فهذا الخلفية لا تتحرك والأشخاص يتحركون

على الخط (الميت) فنياً ، والكاميرا تتحرك على الخط (الميت) هي الأخرى ، والمقصود بالخط (الميت) أن المنظر لا يتغير طول اللقطة . هنا ثبات اللقطة تقريباً يميز المكان بخصوصيته وسجله .

والفيلم مليء بتلك الابتكارات في اللقطات المتحركة ، مثل قبلة نور وسعاد في حجرة نومها وهما ثابتان وتلف بهم الحجرة ، أو انخفاض الكاميرا من لقطة عامة في حجرة مرسى إلى ظهر السرير الشبيه بقضبان السجن ، ليدخل فضيب يفصل بين مرسى ونور في اللقطة ، وإن كان المعنى مباشراً ولكن نفذ بإتقان وجمال .

أو الحركة الحرة الجميلة للكاميرا تحت سقف القنطرة وأثناء صيد (نور) السمك ، وذلك التتابع الثرى لجسد سعاد البض وجماله . هذه التصرفات الحركية للكاميرا تدل على أن المخرج واع جداً بلغة الصورة الديناميكية غير التقليدية بالمرّة في السينما المصرية وقتها .

حركة الممثل

كثيراً ما نجد في الفيلم أن حركات الممثلين مبررة لإظهار شيء ما وهذا جيد ، ولكن في كثير من المواقف نجد أن حركة الممثل تمثل شيئاً من الغموض أو الأزمة أو الموقف . فمثلاً عندما يحكى (مرسى) عن علاقته الأولى مع زوجة صديقه - قام بدور الزوجة الراقصة زيزى مصطفى - تكون الكاميرا ثابتة على المنظر لتتحرك (زيزى) من اليمين إلى اليسار ونشاهد أجزاء من جسمها على حسب الفتحات الموجودة في خلفية ورشة الصيانة من الأقدام إلى الفخذ إلى الخصر حتى الرأس ، هنا تم استغلال حركة الممثل مع مكونات الديكور (المكان) لخدمة الحدث والتشويق في الصورة وبعد ذلك يمكن أن نرى الحركة متحركة سردية مع الممثل بعدما أعطانا شحنة من التشويق بذلك الحجب البصرى لجسم (زيزى) ، أو مثلاً حركة مرسى المتقطعة - جزء من جسده - وهو يطلب من نور إحضار أشياء من زوجته ، فاللقطة لوجه (نور) في أقصى اليسار وجسد مرسى يقطع الوجه ذهاباً وإياباً ووجه نور يلتفت إلى حركة جسمه بدون أن تتحرك كتلة رأسه من مكانها في اليسار ، كناية عن الموقف الصعب الذى وضعه فيه (نور) . هذا الفهم من علم (التكوين) ومرادفاته . وأحب أن أضيف إنصافاً أنه لولا شخص مثل عبد العزيز فهمى ومخرج فاهم جداً لمرادفات الصورة ، لما وصلنا إلى ذلك الجمال الاستطائقي بدون مبالغة في حركة الكاميرا وحركة الممثل داخل إطار الصورة .

زاوية اللقطة

تنوعت أماكن زوايا اللقطات في هذا الفيلم بشكل حيوى كبير من أعلى الفئار أو أسفله ومن مستوى الأرض إلى تحت القنطرة إلى هذه اللقطات العامة الواسعة الزاوية ، وكان اختيار الزوايا يتم على مستوى حسى جيد للدخول إلى المشهد أو بنائه وكانت الزاوية المنتقاة حاملة لشكل المعنى بشكل بليغ ، وهذا يحسب للمخرج . وفى فيلم مثل هذا فى مكان محدد (فئار - حجرات - نوم - شاطئ) كان هذا التنوع والتناغم فى اختيار الزوايا مرادفاً للجمال بجانب التنوع الحسى ، وفى اعتقادى أنه الفيلم المصرى الوحيد حتى هذه الفترة الذى استخدمت الزوايا العديدة فيه بهذه الكثرة والجودة .

التكوين

فى التكوين يجب أن نقول إن بلاغة الصورة السينمائية كانت عالية جداً ، وليس ذلك بمستغرب كما أوضحت فغالبية اللقطات فى تكوينها ضيقة محصورة بين أشياء كأنحصار الشخصيات نفسها فى المكان ، والتكوين الإطاري مليء فى لقطات الفيلم مرة من أسفل قنطرة ومرة من طاقة فى الزجاج ، وتلك التكوينات الحزونية مع سلالم الفئار متعددة المواقف ، أو الحجرات عندما يكون التكوين ضيقاً أو متسعاً يحمل روح اللقطة ، مثلاً حينما ينهار (مرسى) فى حجرته على الكرسي من تفكيره أن (نور) سيذهب لزوجته ليعاشرها نجده فى طرف الحجرة الأيسر (منكوماً) على كرسي وذلك فى ربع التكوين - ربع القطاع الذهبى من التكوين (٢٥) - بينما باقى الصورة بالكامل يحمل لونا مرادفاً متردداً منكسراً من شكل غير معروف - ربما جلباب - يساعد على هذا الموقف الذى فيه (مرسى) أو الغسيل الذى يتحرك أمام وجه (مرسى) فى انتظار مقابلته لنور بعد روجعه ، أو تلك التكوينات الشاعرية للغاية لمرسى وهو يمارس الجنس والحب وبذلك التكوينات الخطية للغاية فى التجريد الفنى ، وربما جمال العنصر التشكيلى الظاهر بالفيلم لاهتمام المخرج والمصور وتذوقهم لهذا النوع من الفنون . وفى رأى ، أن من أسباب نجاح هذا الفيلم فنياً تميز عنصر التكوين والتشكيل فيه وخدمته للدراما المحاصرة فى المكان المحدد .

الضوء .. والإضاءة

يجب أن نفرق فى هذا الفيلم بين استغلال عبد العزيز فهمى للضوء الطبيعى واستعماله للإضاءة ، فمن ناحية الضوء فقد أتقنا بكم جميل من اللقطات السلويت الخارجية - لا حظ أن فى فيلم

المستحيل كان السلويت في اللقطات الداخلية - لكنه هنا استغل جماليات التصوير الخارجى باستغلاله لطبيعة الضوء على الشاطئ بتلك السماء الصافية أو الملبدة بالغيوم الناصعة ، وحين يضع أمامها شخصاً أو مبنى أو فناراً أو شيئاً كان استعمال ذلك من خلال حرفية جمالية من عبد العزيز فهمى أفادت طبيعة الدراما فى الفيلم ، وتكررت حتى فى بعض اللقطات الداخلية ولكن باستعمال ضوء النهار .

أما من ناحية الإضاءة فى هذا الفيلم ، فالمستوى يقترب من الكمال البصرى ، فبعد العزير فهمى وظف عنصر الإضاءة بعدة أشكال ، منها الجمالى البحث مثل إضاءة الحافة (الريم) RIM^(٢٦) فى مشاهد ممارسة الجنس بين الزوج والزوجة فجعل الأجساد يحدها ضوء رفيع أبيض وتسمح فى ظلام دامس فى أشكال متموجة تأخذ تكوينات تجريدية ، ولكنها إيماءات شديدة بالجنس ولا نرى إلا ذلك الخط الأبيض المتوهج المعوج . ولا شك أن الصوت ساعد على ذلك الإيماء ، وبعد العزير فهمى من المصورين المجيدين لهذا النوع من الإضاءة التجريدية الجمالية ، وربما هى بعيدة عن الشكل التعبيرى بخطوة وإن كانت غير بعيدة عن المشهد ككل حين يأخذ ذلك الانطباع أو التعبير الحسى الجسدى بهذه الصورة .

ونلاحظ إضاءة أخرى علوية فى لعب الكوتشينة والرفاق الأربعة جالسون على الأرض ، مما يجعل الوجوه غير مريحة والعيون غائرة سوداء ، وهذا لأن الضوء علوى ومباشر من فانوس نلاحظ نوره فى نهاية المشهد وتأثيره الدائرى يصنع بقعة على الأرض ، أو إضاءة النهار داخل حجرات النوم فى الفنار التى تختلف كلية عن إضاءة الليل ، أو استعمال الإضاءة المنتشرة فى كثير من مشاهد الحب أو التخيل فى الفيلم . ولقد جنحت بعض مشاهد الفيلم إلى نوع من الفانتازيا البصرية ، مثل مشهد الفرح ومشهد الصور السابحة التى تتقلب إلى بنات جميلات حوريات ، أو استعمال السرعة السريعة مع (نور) أو تدخل (مرسى) - فى خياله - لضرب زوجته (نور) فى الحمام . هذه الفانتازيا كان لبعض مشاهدنا إضاءة غير مباشرة وبعضها يدخل فى نسج إضاءة المشهد الأم ، ولهذا جاءت متداخلة وبشكل جيد من ناحية الحرفية ولكنها ممكن أن تخرجنا قليلاً من الحدث .

ويحدثنا عبد العزيز فهمى عن مفهومه للضوء والإضاءة^(٢٧) فيقول :، الضوء هو بمثابة الخلفية للصورة بكل ما تحمل الخلفية من أهمية فى إبراز الموضوع الأساسى ، فإذا كان هناك جريمة قتل مثلاً فى حجرة ما فمن الأفضل أن ألجأ إلى إضاءة المكان بمصباح منضدى (أباجورة) فى ركن ، ولا يمكن بالطبع أن يكون مصدر الضوء عندى هو نجفة كبيرة مثلاً تكشف المكان كله بنورها وتبدد الظلام فتفقد الحدث تأثيره المطلوب . ويمكن أن نقيس على ذلك الإضاءة المطلوبة للمواقف المختلفة مثل حفلة ميلاد أو زفاف فتكون الإضاءة العالية ، وتكاد أن تكون متساوية فى توزيعها على

الأجسام المختلفة ، بينما تكون الإضاءة فى موقف الحزن منخفضة ومتساوية ، وللتعبير عن الخوف لابد من أن تتوافر درجة عالية جداً من التباين بين الظل والضوء . مع الحب إضاءة ناعمة جداً خالية من الظلال ، وأما كان القلق هو اضطراب نفسى حاد بين اتجاهات متباينة ، فيجب أن تنقل لنا الإضاءة هذا التوتر فتكون مرة من الشمال والأخرى من اليمين وثالثة من أعلى ورابعة من أسفل وهكذا ، غير أن هذه القواعد التى أذكرها للتدليل على أهمية الإضاءة ودورها فى التعبير هى على درجة كبيرة من التبسيط الذى قد يصل بنا إلى حد التشويه ، ذلك أنه فى كل موقف من المواقف تتداخل عشرات من التنوعات المختلفة التى لا بد من عمل حسابها ، وعلى قدر دقة مدير التصوير فى استيعاب التنوعات والتعبير عنها بالإضاءة يقترب أو يبتعد عن الأداء الجيد لمهمته ، ولو كانت المسألة مجرد قواعد عامة على هذا النحو لما اختلف مدير تصوير عن آخر ، ومن هذا الاختلاف يكمن عنصر الفن فى الإضاءة .

كما أن المشاكل لا تنتهى عند مجرد الوصول إلى معرفة الحالة النفسية أو الزمنية بالدقة المطلوبة (ويتعاون فى تحديدها مدير التصوير مع المخرج) ، وإنما تمتد لتشمل أيضاً الإمكانيات المادية المتاحة للدخول إلى هذه النتيجة ، وكثيراً ما يقف عجز الإمكانيات فى أجهزة التصوير حائلاً دون تحقيق الحالة المطلوبة ، وفى مقدمة هذه المشاكل مشكلة الإضاءة لصعوبة نقل معداتها خصوصاً فى بعض المناطق الخارجية وارتفاع ما تفرضه من تكاليف ، وأمام بعض مشاكل الإضاءة العويصة يفشل أحياناً مدير التصوير فى الوصول إلى النتيجة بالدقة المطلوبة ، وفى أحيان أخرى يعجز تماماً عن التصوير ، وتتحول الكاميرا وبقية المعدات بين يديه إلى قلمع من الحديد الخردة حين تصبح عديمة قديمة ، ومن هذه الناحية يمكن أن تتخذ مقياساً آخر لمهارة مدير التصوير ، فالماهر منهم هم من يستطيع الوصول بإمكانات أقل إلى نتائج أفضل وتتحول قلمعة الحديد الصماء فى يده إلى قلم باركر .

حجم اللقطة ومساحتها وارتباطها بإيقاع الحدث

ربما أن من الأشياء الجميلة الأخرى فى الفيلم ومرتبطة بالإخراج والتصوير والتوليف ، إنه فى كثير من المشاهد كان حجم اللقطة وتناقضه أحد أسباب الصراع فى الحدث والصورة ، فمن اللقطة الخاصة القريبة إلى العامة المتسعة أو العكس ، مثل مشهد ضرب (نور) اللعبة الصفيح على شاطئ الفنار ؛ فمن قدمه فى لقطة قريبة وهى تطيح باللعبة إلى لقطة عامة كبيرة تحدد مكانه من القنطرة والفنار والشاطئ ، ويطيح باللعبة إلى لقطة أخرى مقربة للعبة تملأ الشاشة وهكذا ، ولقد حافظ على حيوية

المشهد أن درجة الصوت بقيت كما هي في مرحلة اللقطة المكبرة - أي مسيطرة - حتى ولو كانت اللقطة واسعة عامة ، وهذا الأسلوب في السرد الفيلمي يخلق نوعاً من القلق والتوتر وعدم الراحة وهو ما وصلنا .

المكان

من ضمن أبطال الفيلم مع الممثلين وينفس القوة كان المكان (بطلا) . وهذا كان واضحاً من طريقة معالجة الفيلم ، فالبينة البحرية مستغلة جيداً في كل شيء فالصدفيات لإطفاء السجاير واستغلت لتكسير الزجاج وزيادة التوتر ، والشاطئ هو الآخر سجن وليس هناك براح للشاطئ اللامتهدى للبحر ، والقفطرة جزء من الأحداث في السطح وامتدادها بهذا التصوير الجمالي هو امتداد منته بسد قوى قائم لا هروب منه ، وهو الفئار . ربما أن أحلى اللقطات تلك التي يوجد فيها (مرسى) تحت الفئار وظهر (نور) أعلى شرفة الفئار (سلويت) ومعنى هذه اللقطة أن الذي في الأعلى والذي على الأرض معاً ، فلا مساحة غير مساحة الفئار ، فتفاصيل الأرجل وهي تنزل سلم الفئار أو تصعد وتفصيل ممشى القفطرة من داخل الفئار أو أعلى الفئار وسور شرفة الفئار ، كل هذه التفاصيل الدقيقة للمكان الخارجي مع تداخله بالديكور المتقن جعل لوحدة المكان بطولة ، وهذه إحدى سمات السينما الحديثة كذلك فالمكان له انطباعه على الشيء وعلى الأشخاص .

الألوان في أفلام عبد العزيز فهمي

كما أوضحت سابقاً أن خبرة عبد العزيز فهمي في الألوان كان لها أكثر من نبع ينهل منه ، ولقد ظهرت إبداعاته الملونة مساوية تقريباً لجيله وإن كان لم يقع في فجوة عدم الدراية بمشاكل اللون مثل غيره من المصورين .

ولقد وضعت أفلامه الآتية في مراحل مختلفة من عمله تحت الدراسة وإن كنت سأخص منها بالاستفاضة فيلم (المومياء) كقمة عمله الملون ، لأن باقي الأفلام لن تخرج عن المؤلف العام لاستعمال الألوان في السينما المصرية في ذلك الزمن .

ولقد وضعت فيلم (فجر يوم جديد) عام ١٩٦٥ ، وفيلم (إجازة نص السنة) عام ١٩٦٢ ، وفيلم (الهارب) عام ١٩٧٤ ، وفيلم (فجر الإسلام) عام ١٩٧١ ثم فيلم (المومياء) عام ١٩٧٥ كنماذج استيعابية لعمله الملون .

ففي فيلم (فجر يوم جديد) في الحقيقة نجد استخداماً كبيراً للضوء المنتشر المناسب للأفلام الملونة كما تقول النشرات العلمية التي توزع علينا كمصورين ، ولقد طبق عبد العزيز فهمي هذا ب تقنية متأثرة بأفلام الموجة الجديدة الفرنسية كما أوضحت من قبل ، وكما قلت فإن هذه الموجة أثرت على التصوير في العالم كله وعلى قلعة السينما نفسها في هوليوود .

وقبل هذا الفيلم كان أول أفلامه الملونة (إجازة نص السنة) الذي يدخل في مضمون الألوان الجمالية الاستعراضية بشكل كامل وهو ناجح جداً من هذا المنظور ، والحقيقة أن أفلاماً مثل (الهارب) أو (غرباء) أو (وراء الشمس) أو (فجر الإسلام) ليس بها جديد مبهز بقدر ما هو تطبيق لأسلوبه المميز كما أوضحت في أفلامه الأبيض والأسود .

فإذا أخذنا مثلاً فيلم (الهارب) نموذجاً نجد كل التصرفات الضوئية واللونية فيه إلى أسلوب الأبيض والأسود أكثر منها إلى انطباعية الألوان وأن إبداعه في بعض اللقطات مثل إضاءة وجه (شادية) وهو في قصر البارون ، أو استخدام السلويت في الألوان أو حتى استخدام التعبيرية في الظلام ، هنا عبد العزيز فهمي يصور بنفس أسلوبه ولكن ملوناً .

واستعماله الإضاءة العلوية في (فجر الإسلام) أو (وراء الشمس) هو نفسه ما استعمل في الأبيض والأسود ، حتى إننا يمكننا أن نضع الألوان عنده مكتملة أساساً إلى المنمنمات الضوئية وليس عنصراً مبتكراً في حد ذاته ، وليس في هذا تجدياً على استخدامه للألوان . ولقد اختلف هذا كلياً عندما صور فيلم (المومياء) مع فنان تشكيلي مثل شادي عبد السلام .

من المعروف أن فيلم (المومياء) بدأ تصويره عام ١٩٦٨ ولم يعترض جماهيرياً إلا عام ١٩٧٥ ولم يلاق النجاح المرجو ، ولكن كان له صدق في شديده في مصر وخارجها وحصد العديد من الجوائز ، ومن أبرزها جائزة التصوير لعبد العزيز فهمي ، وبهذا التصوير الملون يصل فهمي إلى المستوى العالمي كمصور مصري متمكن لونياً وفنياً وإبداعياً .

ويلاحظ في الفيلم نبوغه في الآتى

- ١ - التكوينات .
- ٢ - نوعية الإضاءة الداخلية .
- ٣ - السيطرة على الإضاءة الخارجية النهارية .
- ٤ - احترام الزمن التاريخى .
- ٥ - اللون .
- ٦ - الزمن السينمائى وحركة الكاميرا والممثلين .

وفى البدء أحب أن أنوه أن وجود عبد العزيز فهمى مع شادى عبد السلام قد خلق نوعاً من التناغم البصرى بين عاشقين حقيقيين للصورة ، شادى كفتان تشكلى أصلاً ومهندس مناظر ثانياً وهو ذو أفق ثقافى متميز ، وعبد العزيز فهمى كمبدع فوتوغرافى ملّم تماماً بأسرار المهنة والتصوير السينمائى ويحمل قدراً كبيراً من شطحات الخيال الخصب ، والفنان المعاصر .

وفى البدء مرة ثانية ، التقى الاثنان مراراً فى مكتب شادى فى شارع ٢٦ يوليو (١٩) ، حيث أوضح شادى لعبد العزيز عن طريق عشرات (الاسكتشات) للفيلم رسمها بنفسه حبه لطريقة التكوينات التى يمكن أن تطبق عليها تكوينات تحمل فى طياتها الزمن والفراغ المحسوب ، بجانب طبيعة البناء الهندسى لكل تكوين ومشهد ، هذا بخلاف اختيارهم للون الفيلم عامة ، وقد لا أكون مبالغاً حين أقول وكلى ثقة إن عبد العزيز فهمى أول مصور مصرى يصنع البعد الزمنى التاريخى فى الصورة السينمائية - كما أوضح - فى استعمال الألوان سابقاً - وفى زمن يسبق كثيراً التقديم التكنولوجى فى حساسية الأفلام وهذا يحسب له . وليس هذا فقط هو الملاحظ فى هذا الفيلم ، بل الملاحظة الأكثر أهمية تأتى من تلك الوحدة البصرية المتجانسة بين اللون والتكوين والحركة البيئية للكاميرا ونوعية النور التى تحمل كلها ذلك البعد التاريخى الزمنى بقوة .

وربما لا يوجد فيلم مصرى كتب عنه النقاد كما كتب عن فيلم (المومياء) سواء فى الداخل أو فى خارج مصر ، ووجدت من المفيد قبل أن أدلى بتحليلى لبعض عناصره أن أستشهد ببعض ما كتب عنه ومازال حتى الآن .

ففى تحليل مجموعة التكوينات الفنية المنفردة نشر المخرج التسجيلى والباحث هاشم النحاس (٢٧) الشئ الذى لا يختلف عليه اثنان هو القيمة التشكيلية فى الفيلم ، وكل من يتابع صور

أفلامنا ، يعلم يقيناً ، مدى فقرها الشديد من هذه الناحية . ربما نجد فى بعض الأفلام حساً تشكلياً لكنه سرعان ما يذوب أو يختلق تحت وطأة الحدث الدرامى ، أو المليودرامى غالباً ، حيث تستأثر عملية قص الحكاية بكل اهتمام المخرج ، ومن هنا تأتى قيمة فيلم (المومياء) باعتباره محاولة نادرة - وأكاد أقول فريدة - فى أفلامنا ، باحترامه للقيم التشكيلية فى كل لقطة من لقطاته بحيث يتم عرضه كاملاً من خلال عين الكاميرا بالدرجة الأولى وفق كل اعتبار .

والمعهود أن ترتبط القيم التشكيلية بمضمون الفيلم الذى يحدد طبيعة الشخصيات ولون الأحداث ، وفيلم (المومياء) من النوع الأخير من الأفلام ، حيث تتبع تكويناته من مواقف الفيلم الدرامية ، والصورة إذ توظف التكوين فى خدمة التعبير عن المعنى الدرامى تؤكد تأثيره فى النفوس إلى جانب ما تثيره فيها من مشاعر جمالية مريحة فى نفس الوقت .

ومما يجدر المبادرة بقوله : إن فيلم (المومياء) لم يأت بجديد فى التكوين ، فتوزيع الأجسام والمساحات ووضع الخطوط وتحديد الحركة داخل الكادر يتم بناء على قواعد معروفة أصبحت قواعد تقليدية ، وأهمية فيلم (المومياء) من هذه الناحية ، تنحصر فى أنه قدم النموذج الصحيح فى السينما التى تتكلم بلغة السينما العالمية ، وأكاد أقول أولها من حيث اللغة السينمائية بالذات كلفة يلعب فيها التشكيل دوراً أساسياً . والغرض من الكلام عن التكوين فى فيلم (المومياء) دون غيره هو تأصيل هذه المحاولة أملاً فى انتشارها .

ويستعرض الناقد نماذج تكوينية يسهم فى شرحها ومعاها وقيمتها ، وبالطبع ليس هذا الكتاب معنياً بذلك الآن إلا إذا تمت دراسة تحليلية للفيلم ، ولكنى أهتم بأسلوبية عبد العزيز فهمى الإبداعية ولتى تتراوح مع عبقرية مخرج وكاتب (المومياء) شادى عبد السلام .

وفى مقال آخر ، يدلل الأستاذ محمد إبراهيم عادل أستاذ التصوير السينمائى بمعهد السينما (٢٨) ، إذا كانت تكويناته متقلبة بعنصر التاريخ فهى أيضاً متقلبة بروح الرقص والتمرد على الواقع والدعوة للتغيير .

ولما كان كثير من هذه العناصر أدبية ونفسية وروحية ، فقد عمد (شادى) فى معظم أعماله إلى رسم تكويناته بنفسه لكل كادرات الفيلم أو معظمها ، والصعوبة فى هذه الاسكتشات بالنسبة للمصور أنها تبرز المهارة اللونية (لشادى) والإحساس المرهف بالطبيعة والعمارة وعلاقتها بلعبة الضوء وتأثيرات الضوء والظل على سطح الكادر ، فالألوان الدافئة الحمراء والصفراء الرقيقة وتلك الزرقاء الضاربة إلى السواد أو الشفافة المغلفة للكادر تحولت تحت ضوء الشمس إلى توليفة حية من

الجازبية اللونية المعبرة عن الدراما الفيلمية والتي يراها (شادى) نفسه بشكل خاص من خلال تلك الاستكشافات وخياله الخاص .

إن محاولة إيجاد تلك المسحة الزرقاء الرقيقة التي تزين معظم مشاهد الفيلم ، قد أوجد لها المصور حلها الفنى بأن تم التصوير فى ضوء السماء بعيداً عن ضوء الشمس المباشر والساطع فى جنوب الوادى .

والمصدق فى هذه التكوينات لا بد وأن يلمح محاولة السعى إلى إخضاع المكان للزمن ، ذلك حيث يشكل اللون وتوزيع الكتل موضوع زمن الحدث الذى يمزده العمل فى المشهد ، أما العناصر الأساسية التى ترسخ حركة الزمن ، فقد تكون خطوط التركيب ، واتجاهاته وشدة ميلها ، وإيقاعها وقدرتها على خفض أو زيادة سرعة عين المشاهد على مسطح الكادر ، كما ساعد ذلك الإيقاع الهادئ الذى تميز به الفيلم مما يجعل المشاهد يتجه بنظره مباشرة إلى محور الحركة البطيئة مهما تسارعت بعض المشاهد المتقطعة من السياق العام للحدث ، وهذا تماماً ما منح (شادى) حيوية جذابة بالأخص عندما تكون الألوان المتسيدة هى تلك الباردة الثقيلة المثلثة لملابس الممثلين ، خاصة إذا سلط عليها النظر وعملت على إبراز الكتل الإنسانية .

وهكذا وظف (شادى عبد السلام) الضوء واللون لإعطاء إيقاع التفاعل الزمنى بين العناصر التشكيلية وبين الحدث الفيلمي ومعايشة لحظة الفعل ولحظة إعادة تركيبه ، مما جعل عمق عملية المشاهدة ضرورة ملحة لاستيعاب المكان من خلال زمانه .

فإن كان هروب (شادى) من الواقع الزملى نحو الموضوعات التاريخية ، وإذا كان هروبه من المكان إلى الجبال المعزولة لقبية (الحريات) قد كشف عما أثقل كاهله وكاهل أبطاله من تعقيدات وأزمات متتالية وتناقضات مع طموحاتهم الدرامية ، فإن (عبد العزيز فهمى) لفهمه العميق لأفكار (شادى) ومعايشته لخياله وأحلامه قد استطاع أن يجسد كل هذا فى بساطة ويسر ، وبسلامة مع عمق الفلسفة الثقافية لعناصر التكوين وطرق تحقيقها من الكادرات المرسومة والمناقشات الجادة الهادفة .

وطريقة (عبد العزيز فهمى) فى تعامله مع تلك اللحظات المؤرخة والمعاشة بمعاناة وصدق ، قد حقق له امتلاء مكانياً زمانياً ثرياً فيما تم لهما من لقطات شكلاً ومضموناً وقذف بالمصور إلى تلك اللحظات التى عاشها (شادى) كالبرق ، ولم تدرها أعطية النسيان لكونها مؤرخة ولم تلقها هواجس التردد لأنها معاشة بمعاناة ولم تخلق هكذا لأنها محكومة ببناء وقوانين ، وما بين هذه

العلاقات درب من الأحداث الدرامية وفيها أشياء وشواهد وعلاقات وملاحم ورؤى اجتمعت وتناثرت ثم اجتمعت وأخرى امتلكت على (شادى) نفسه فسجلها فى تكويناته المخطوطة بعناية وأناقة ، وإن كانت على هيئة تخطيطات أولية .

لقد كان اكتشاف (عبد العزيز فهمى) للصياغات التكنيكية السببية لتحقيق القيم الإبداعية والدرامية (لشادى عبد السلام) من الصورة ، قد أتت ضمن التجربة الفيلمية ذاتها ، وليس وفق قوانين التصوير السينمائى سواء تلك الضوئية أو الفيزيائية أو حتى الكيماوية ، غير أن إطارها الدرامى والرؤية الخاصة (لشادى) هو الذى حكم تلك الأبعاد جميعاً . ومع ذلك ، فإن تصورات (شادى عبد السلام) لتكويناته فى رأينا كانت حالة من حالات الامتداد اللامتناهى والوجود ، وعدم الاطمئنان إلى ما هو مائل إليه ، وهو أمر لم يكن فى المسطوح تحقيقه دون الرؤية الإبداعية للمصور من خلال عين ورؤية وفكر (عبد العزيز فهمى) ذاته ، وقد كان قادراً على الاكتشاف فى ذاته الخاصة أسرار وتقنيات وإبتكارات عمله وغوامض الجمال فى مدركات وعناصر جمال التكوين لدى (شادى عبد السلام) ، كما كان على (عبد العزيز فهمى) إيجاد الحلول الفنية لكل مشهد بل لكل لحظة وتجسيد ذلك الحل تكنيكياً ومواجهة المتطلبات الجديدة والإلهامات اللحظية الآتية أثناء عمل (شادى) . فكما سبق أن ذكرنا ، فإن معنى الكادر لدى (شادى عبد السلام) كان كامناً فى أفكاره ومبادئه ولم تحمل استكشافات غلالة التوزيع المساحى واللونى والوجود المكانى والزملى ، وهكذا كان على المصور أن يعدل من سلوكه التقنى ويصطنع له أفكاراً جديدة وأدوات حتى يتكيف مع أفكار (شادى) ولا يحرمه من لحظات الإلهام الآنى . ففى مشهد لم يكن من الممكن تجسيد المعنى المطلوب إلا من خلال تلك الغلالة الزرقاء الناتجة عن التصوير فى ضوء السماء دون ضوء الشمس المباشرة والإضاءة هيبية الجذابة واضمحلت ألوان أزهار الجهمية البنفسجية الداكنة وانتهى وقار الأعمام المذثرين فى الأزرق - الأسود .

وهكذا ، فإن تكنولوجيا التصوير السينمائية فى يد (عبد العزيز فهمى) بعد أن انصهرت بداخلها روافدها التكنولوجية الفرعية والدراما الفيلمية وأفكار (شادى) وتحقيقات (عبد العزيز) ، قد استطاعت تحقيق ذلك الحلم الذى راود المخرج عن (المومياء) . فالعمل مع فلان مثل (شادى عبد السلام) لا يحتاج من المصور فهما فقط للطبيعة التشكيلية والدرامية لتكوين الصورة ، ولكن يتطلب أيضاً منه وبالدرجة الأساسية أن يكون قادراً على تجسيد تلك الأفكار الفلسفية والدرامية التى مازال بعضها فى رأس (شادى) نفسه .

الحقيقة أن الكتابة عن فيلم (المومياء) لا تشبع بأية حالة من الحالات الأحاسيس التي تنتابك عندما تشاهده حتى أكثر من مرة ، فإن اللذة بكل معناها والرضا والتذوق تحملها معك وأنت تغادر دار العرض . وأتذكر أني عندما شاهدت هذا الفيلم الآخر حتى تتسلى لى الكتابة عنه فى هذا الكتاب - أحسست بعد انتهاء عرضه (بالفديو) فى منزلى بالدموع فى عيني ، لسببين : أولهما قَدَدنا الاثنى عشر سنة فى عهد السلام ومأساته الإخناتونية المخجلة لكل محب للفن فى هذا البلد ، وعبد العزيز فهمى كفتان لن وجود الفن السينمائى بالكثيرين مثله ، وثانيهما حال السينما فى مصر الآن فى أول القرن الحادى والعشرين وانسحاب الدولة تماماً من الحفاظ على قيمة الفن المرئى الرفيع - السينمائى وليس التلفزيونى - لأنها بكل ثقلها تدعم التلفزيونى كانت الدموع فى عيني تعبيراً عن هذين الشبيين ، وكما قلت لم يكن من الممكن أن يظهر فيلم (المومياء) إلا بجهد الدولة ووزير ثقافة مثل (ثروت عكاشة) .

وحتى نفهم قيمة تطويع الضوء واللون عند (عبد العزيز فهمى) تقنياً يجب أن تعرف ما الخامات التى نسج عليها فيلمه ، فى زمن تصوير الفيلم عام ١٩٦٨ .

صور الفيلم على خام نيجاتيف (إيستمان كوداك) نوعية رقم ٥٢٥٤ مهياً لاستقبال الضوء الصناعى بحساسية قدرها ١٠٠ (مائة) ASA - وحدة قياس الحساسية الأمريكية - ومع التصوير الخارجى يوضع له مرشح علبى اللون - لضبط اتران اللون - رقم ٨٥ فتقل حساسية الفيلم فى التصوير الخارجى (الأزرق) إلى قدر ٦٤ (أربعة وستين) ASA ، ومعنى هذا أن الفيلم المتاح بطيء الحساسية بنسبة فى التصوير النهارى وعادى الحساسية فى التصوير بالضوء الصناعى الذى هو مصنع أصلاً له (٢٩) . وكانت هذه الأفلام هى أحسن ما هو موجود فى سوق الخامات السينمائية فى العالم ، حيث لم تظهر بعد الحساسيات الأكثر سرعة للضوء واللون ، ومعنى ذلك أن أقل إضاءة ممكنة يشعر بها الفيلم حسب قياسات علم الحساسية Sensitor Meter (٣٠) مع آخر اتساع العدسة وهى ٢ (اثنان) يكون على الأقل ٥٠ (خمسين) قدماً / شمعة ، وهو ما ينصح به فى جميع نشرات كوداك لهذا الفيلم ويمكن أن تقل إلى ٢٥ (خمس وعشرين) قدماً / شمعة فى حالة استعمال العدسات السريعة ذات الفتحة ١.٤ (واحد وأربعة من عشرة) . وبما أنه فى ذلك الوقت لم تتوفر مثل هذه العدسات السريعة فى مصر فكان على (عبد العزيز فهمى) أن يعمل على أقل منطقة تشعر بالإضاءة فى الفيلم ، فإن قل الضوء عن الخمسين قدماً / شمعة مع الفتحة النهائية للعدسة ، فإن نتيجة ذلك أن الفيلم لن يشعر بأى شيء بناتاً ، وبالطبع هذه مشكلة كبيرة فى فيلم مثل (المومياء) ، حيث إن الظلام والجو العام والسواد يلعب دوراً أساسياً كما سأشرح بعد قليل ، كما أن المشكلة الثانية فى التصوير الخارجى اعتماد الفيلم كثيراً على الضوء الظلى أو كما يقال نور السماء وليس الشمس وهذا يتطلب كماً أكبر من الإضاءة لحساسية الفيلم البطيئة . ونحن لاحظنا أن الظلال

والخيالات تكاد لا توجد فى تصوير عبد العزيز فهمى فى هذا الفيلم ، وقد تغلب على ذلك بنشر كثير من الضوء الغامر أو المرتد أو - كما يقول - المنتشر فى تعامله مع المرئيات ، واعتبر أن هذا يساعده فى البعد الزمنى والتاريخى للأحداث .

زد على ذلك طبيعة الجو العام مثل مشهد خروج توابيت القراعين فجراً أو إضاءة مكان الخبيبة مرة بالمشاعل ومرة بلمبات الكيروسين ، كل هذا زاد من صعوبة تعامل عبد العزيز فهمى مع أدواته (السيلي - فوتوغرافية) ويعتبر أنه تغلب جيداً على كل هذه الصعاب بالنتيجة الموجودة على الشاشة ، أى بصورة المومياء العالمية .

فاستعمال ضوء المشاعل وتلك الحركة لها تأثير سلبي فى البعد عن وجه (ونيس) - أحمد مرعى - أو قربه منه ، وما حدث مع الخبيبة واستخدامه مصادر للإضاءة الواقعية ولكنها فى نفس الوقت لا تخرج عن أسلوبه الجانح إلى تعبيرية الصورة ، فحين يقدم عالم المصريات داخل المغارة فى جبل الأقصر حاملاً بيده لمبة إضاءة بالكيروسين (فانوس) ومن خلال إضاءة هذه اللمبة نستكشف المكان والتوابيت الملونة الراقدة بدكانة الزمن ، ومن دائرة نورها نرى الواقع وباقى الصورة يسودها ظلام سرمدى يحمل فى كفه غموض المكان والزمن ، ويتحرك الإضاءة مع عالم الآثار ، تتعرج التوابيت بين النور والظلام واحدة بعد الأخرى فى دائرة اللمبة ودائرة نصوعها ، ثم لتدخل مرة أخرى إلى ظلامها المهيب . مشهد لا يمكن أن يمحي من ذاكرتك السينمائية ، واقعية مصدر الإضاءة فى اللمبة المتحركة ، وتعبيرية الرؤية فى ذلك النموذج المهيب بين تحرك النور والظل والإفلام ، وذلك البعد الزمنى الواضح المحسوس لإبعاد الصورة جعل (عبد العزيز فهمى) منها رؤية جمالية بحق - استاطيقية - بحيث يمكن أن نقول عنها بالرغم من واقعية الحدث والرؤية التى طغت إنها نفوس بتعبيرية الإحساس التى على المشهد فجعلت من صانعه الحرفى فناناً له مذاق خاص .

وكما استطاع (عبد العزيز فهمى) أن يطوع الضوء إلى خامات الفيلم بفن عظيم ، نجح مع مصوره (مصطفى إمام) الذى كان يدير الكاميرا ويحركها فى ضبط إيقاع اللقطات بذلك الإيقاع الذى يمكن أن نقول إنه مرتبط بشكل شرطى جداً (بشادى عبد السلام) شخصياً فإن (شادى) تلك الفرعون العملاق له إيقاع حياتى لمسناه اقتربنا منه ، يستمد من التأمل ويطء الحركة الذى انعكس كلياً على الفيلم ، ولقد حافظ التصوير على هذه الخاصية بشكل كبير بحيث نجد أن الحركة المحسوسة للكاميرا سواء وهى متحركة أو ثابتة - وثبات الكاميرا هو جزء من الحركة العامة للمشهد ، وبالتالي الفيلم - هى نفسها تمثل حركة مبدع الفيلم تأليفاً وخيالاً وإخراجاً وكل شيء فيه ، يكتب المخرج

التسجيلي هاشم النحاس^(٢٨) : يفضل (شادى) غالباً استخدام حركة الكاميرا على حركة الممثل ، ذلك لأن حركة الكاميرا هي عين المتفرج ، وهي التي تعطى التأثيرات المعبرة والخاصة بالحكي الدرامى الذى يطرحه . وفى نفس الموضوع يقول الناقد سمير فريد^(٢٨) ، عندما تتحرك كاميرا (شادى) وتتبع أشخاصه ، فإن إيقاع الحركة يتسم بالبطء والرصانة لأن ذلك هو إيقاع المجتمع المصرى الزراعى العريق ، بل أعرق المجتمعات الزراعية .

والملفت فى هذا الفيلم كذلك اللون ، فإن استخدام عنصر اللون فى هذا الفيلم كان له كينونة منفردة غير مسبوقه مع أى فيلم مصرى من قبل . إنك تشاهد فيلماً ملوناً ، ولكن ذا مساحة تكاد تكون واحدة ومنسجمة : ملابس سوداء ، صحراء ومبانٍ ومعابد صفراء كاحلة ، نهر النيل تحفه الرمال ، مغارات وأقبية ودهاليز داكنة ، كانت المساحة الصفراء القديمة هي تركيبة الصورة وتحاشى المخرج والمصور أية خضرة وأشجار وزرع فى اللقطات ، لأن أحداث الفيلم تدور فى الجبل ، وباطنه ، وأية خضرة تعنى أن الوادى زراعى وهو مستبعد فى الفيلم ، ساعد على ذلك بريق الذهب فى الآثار واللون الطوبى فى توابيت الفراعين ولون (الأكر) - إحدى درجات اللون الأصفر - الموجودة فى تفاصيل الآثار المصرية .

ويقول شادى عبد السلام رداً على سؤال^(٢٨) هو : كان اختيار الصورة المصاحبة للفيلم موفقاً للغاية ، فيجيب : لقد عاوننى مدير التصوير عبد العزيز فهمى ، للوصول إلى هذه النتيجة وكانت مهمة تصوير بعض المشاهد لا تتم إلا لمدة عشرين دقيقة طوال اليوم الواحد بعد غروب الشمس مباشرة وذلك للوصول إلى درجة الإضاءة المنشودة ، وكنت اختار الوقت الذى أراه مناسباً من ناحية الإضاءة لكل أثر على حدة .

لم يستخدم اللون كلون فى الفيلم إلا ثلاث مرات تقريباً شعرنا بذلك ، فى بداية الفيلم فى اجتماع علماء الآثار ، وفى مشهد جنازة الأب بحيث لا نرى إلا الجلابيب السوداء والشواهد البيضاء وتناثر الورود البنفسجية على الأرض ثم ظهور (زينة) نادبة لطفى ، التى تظهر بوشاح أسود ولكن يشق اللون الأصفر العام ولكن حين يلفحها الهواء يكشف تحته ذلك الرداء البرتقالى المثير لونيًا لياقى لون الفيلم .

ولقد وجدت من المفيد أن أستشهد بالدراسة التى قام أستاذى (سعد عبد الرحمن قليج) فى كتابه المهم عن (جماليات اللون فى السينما) والذى حاور فيه (عبد العزيز فهمى) بشكل مباشر عن مفاهيم عدة تتعلق باللون فى فيلم (المومياء) وأفلام أخرى من تصويره .

يرى عبد العزيز فهمى أن الفيلم السينمائى مجموعة صور متحركة وكل ما يتضمنه الفيلم من عناصر فنية يقدم من خلال الصورة ، والصورة هنا تنتقل إلى المشاهد من خلال مدير التصوير ، عن طريق ما يخلقه من إضاءة وظلال ، فإذا أضيف عنصر اللون إلى وسائل مدير التصوير السابق ذكرها - أى الضوء والظلال - وأجاد استعماله من الناحية النفسية والجمالية ، كان جذيراً بتحمل مسئوليته الكبرى فى أن يكون الموصل الصادق للعمل الدرامى ، ولا بد للفنان أن يكون له شخصيته المستقلة القوية ، وبالتالي سيكون له أسلوب خاص به ، ولا يبقى هذا الأسلوب ثابتاً ، بل يتطور ويتغير وفقاً للأحداث الدرامية للفيلم ، والأسلوب الذى أنتزم به دائماً عند تصوير أفلامى (سواء بالأبيض والأسود أو الألوان) يقوم على مراعاة كل من المعايضة الكاملة للسياناريو والتعبير بالضوء واللون .

ويستلزم عبد العزيز فهمى :

، ويتم معايشة السيناريو عن طريق قراءته عدة مرات لفهم الموضوع ولدراسة الشخصيات وأبعادها ، وبعد ذلك أناقش المخرج وكاتب السيناريو فيما يعنى لى من ملاحظات ، حتى يتأكد فهمى للموضوع وللشخصيات ، ومن خلال هذه القراءات والمناقشات ، تتولد عدة صور فى عقلى الباطن ، فإذا قرأت السيناريو للمرة الأخيرة ظهرت هذه الصورة وتجدت أمامى ، حتى أراها واضحة تماماً ، وتقودنى هذه المعاناة فى النهاية إلى اختيار كل من مجموعة الألوان ونوعية الإضاءة .

، أما عن التعبير بالضوء واللون ، فالضوء هو الأساس الأول فى بناء الصورة . إن المصادر الضوئية ليست مجرد أدوات أو أجهزة للإنارة ، وإنما هي فى رأسى أشبه بالحروف ، فيمكن استخدامها فى تكوين جمل ضوئية أشبه بالجمل الكلامية أو الجمل الموسيقية ، وهي بذلك تعتبر أهم وسيلة فى يد مدير التصوير للتعبير ، وهذا الفهم فى تقديري لدور الضوء يستتبع منى الآتى :

١ - احترام مصدر الضوء .

٢ - تحديد الزمان والمكان الذى تدور فيه أحداث الفيلم .

٣ - مراعاة الحالة النفسية والصراع الداخلى للشخصيات وارتباطها بأحداث الفيلم .

٤ - الجو العام .

وأوضح عبد العزيز فهمى أنه يتبع هذه الخطوات فى جميع أفلامه سواء الأبيض والأسود أو بالألوان ، وأن أسلوبه فى الإضاءة عند التصوير بالأبيض والأسود لا يختلف عنه عند التصوير بالألوان من حيث القدرة على التعبير بالضوء ، ولكنهما يختلفان عن بعضهما البعض بلا شك

من حيث الأسس العلمية التي يتم على أساسها تكوين الصورة الملونة من حيث اختيار اللون ومساحته ودرجة تشبعه .. إلخ .. وهذا يصبح للون عنصراً مهماً بل أساسياً ، وسلاحاً خطيراً للقدرة على التعبير .

وعن مسئولية اختيار اللون في الأفلام الروائية التي قام بتصويرها ، أفاد عبد العزيز فهمي أن المتعب في العالم هو أن تترك مسئولية اختيار الألوان إلى خبير الألوان **Colour Expert** ، حيث يحدد ألوان الديكور والملابس والإكسسوارات الملائمة للقيم ، بعد قراءة السيناريو وتفهم أبعاد الموضوع والشخصيات ، وبالتشاور مع كل من المخرج ومصمم الديكور ومدير التصوير ، ولما كانت هذه الطاقة الفنية المتمثلة في خبير الألوان مازالت غير متوافرة بمصر حتى اليوم فإن العبء بأكمله يقع على عاتق مدير التصوير ، والذي يصبح ملزماً بالتالي بالتفاهم مع كل من المخرج ومصمم الديكور وأخصائي الملابس . وفي فيلم المومياء اشترك في اختيار الألوان كل من المخرج الذي قام أيضاً بتصميم الديكورات والملابس ، ومهندس الديكور صلاح مرعى وأنا بوصفي مديراً لتصوير الفيلم ، وكذلك في فيلم فجر يوم جديد كان اختيار الألوان عملاً جماعياً اشترك فيه كل من المخرج يوسف شاهين ومنسق المناظر جابى كراز والسيناريست سمير نصرى وأنا بوصفي مدير التصوير ، بينما هناك أفلام أخرى من التي قمت بمسئولية إدارة التصوير فيها ، تركت لى مسئولية اختيار الألوان في أثناء الإعداد لإنتاجها ، أنكر منها على سبيل المثال فيلم « فجر الإسلام » ، وفيلم « بيت من الرمال » .

ولقد تعرضت في هذا البحث إلى أسلوب اللون السائد ، ومازالت الكثير من المعامل السينمائية في أمريكا تحتفظ داخل مخازن أفلامها الخام بأكثر من نوع من أنواع الأفلام الخام المخصصة لطبع نسخ التوزيع السينمائي بالألوان ، وتقوم تلك المعامل قبل البدء في طبع النسخ بعمل تجارب على طبع أكثر من نوع من أنواع تلك الأفلام ، ويختار المخرج ومدير التصوير نوع الفيلم الذي يوفر اللون السائد الذي يخدم مضمون الفيلم وعند مناقشة هذا النظام مع عبد العزيز فهمي ، أفاد بأنه ، ليس من أنصاف أن يسود الفيلم لون واحد ، وكذلك لست من أنصاف تعدد الألوان ، ولكنى من أنصاف أن تكون الصورة في خدمة الموضوع ، أى في خدمة الفيلم ، كما أن الإسراف في استعمال اللون بحجة أن الفيلم الملون يساهم إلى الفيلم نفسه ، لأنه يبعد المشاهد عن متابعة الفيلم ويعرضه على متابعة استعراض الألوان .

كما أن الاقتصاد على استعمال لون واحد في الفيلم يثير الملل ، ولكنى كما ذكرت في بداية الحديث أؤمن بأن الموضوع الذي نعالجه هو الذي يفرض علينا اختيار اللون المناسب للتعبير عما يدور من أحداث ، فالصورة قبل أن تصبح مرئية على الشاشة تولد كصورة حسية يدركها مدير التصوير ، وبالتالي يستعين بقدرته على الابتكار في محاولة توصيلها إلى المشاهد كوسيلة تعبير درامية .

، أما عن أساس اختيار الألوان فالحقيقة إن اختياري للألوان اختيار وجداني ، ولا أفكر عند اختياري للألوان في الرجوع إلى أى نوع من القواعد لأنها لا تعطينى فى شيء ولا يهمنى بعد ذلك إذا ما كان إحساسى يتمشى مع القاعدة أم لا ، ولكن هذا بالطبع لا يعنى الجهل بالقاعدة في حد ذاتها ، فمعرفة أساسية لفهم طبيعة اللون ومدلوله ، وعلى مدير التصوير أن يحفظ هذه القواعد عن ظهر قلب ، وأن يتمثلها في ذهنه وإحساسه ، كي تعينه في الوصول إلى الإحساس السليم ، وأنا شخصياً لا أميل إلى أن أكون سجيناً للقواعد والنظريات حتى أصبح أداة تنفيذ لها ، وبالتالي أفقد القدرة على التفكير والاجتهاد والابتكار . ومن الأمثلة على أساس اختياري للألوان أسوق مثلاً من فجر يوم جديد تايبة أبو العلا (سناء جميل) تنزل من حى الزمالك في الليل الحالك ، تسير هاتمة على وجهها حتى تصل إلى حى القلعة في الصباح . هذا المشهد يتخذ معنى رمزياً ، انتقال البطلة من حالة نفسية معينة إلى حالة نفسية أخرى ، تبدأ في ظلام اجتماعى يتدرج إلى نور واكتشاف للحقيقة فتتغير نفسها ، ولأخذ هنا كلمة ظلام لقد اخترتها كمقنح للمشهد . فكانت النتيجة أن وصلت الألوان إلى درجات متقاربة من اللون الأسود هذا في بداية خروجها من الزمالك . اللون البارد القاتم الذي يقترب من الأسود .. لكن كيف يقوى ؟ يقوى عن طريق مساحة حمراء ساخنة (إشارة مرور) التي حولت جانب الكادر الأيمن إلى مساحة ساخنة ، بينما يبقى الجانب الأيسر بارداً بما يسوده من ظلام . هذا إذا حللنا المشهد من الناحية التجريدية المطلقة ، ولنحاول أن نجعلها أكثر تفصيلاً !! تايبة تسير ضائعة ، لا تدرك إن إشارة الثور الأحمر لا تسمح لها بالمرور ، ويتمثل ضياعها في مشيها بلا وعى ، لا تدرك إشارة المرور التي تحذرها وتنبئها بضرورة التوقف حتى ينتهى ضياعها ، ولكنها لا تستجيب لها ، ولو لم أحس بهذا المعنى الذى أوضحته في ذلك المثال لكنت أضأت الشوارع وأجهات المحال التي مرت بها تايبة أبو العلا . ولا شك أن الصورة كانت ستحول حينئذ إلى مجرد صورة بالألوان ، وتفقد المعنى الدرامى المطلوب .

والمثال الثانى مأخوذ من فيلم فجر الإسلام ، حيث كان اللون الغالب على خيمة وملابس الفضل (يحيى شاهين) هو اللون الأبيض الذى تشويه بعض البقع الخضراء ، بينما كان اللون الغالب على خيمة الحارث (محمود مرسى) هو اللون الأحمر ، والألوان الداكنة ، وكانت إضاءة خيمة الفضل ذات ضوء رئيسى قوى **High Key** بينما كانت إضاءة خيمة الحارث ذات ضوء رئيسى ضعيف **Low Key** . ذلك لأن الفضل كان يمثل الطيبة والسماحة والشخصية النبيلة المؤمنة بالدين الجديد ، أما شخصية الحارث فهي شخصية رجل شرس دموى مكابر ومعاقد للدين الجديد ، يحاربه بكل قواه ويعذب كل من ينتمى إليه أو يعتقد من أتباعه وأهل قبيلته وعشيرته . فكان أساس

اختيار اللون والضوء هنا هو إحساسى وفهمى لشخصية كل من الفضل والعارث ، لأن اللون هنا يعبر عن الشخصية ، كما يهين لها الضوء الجو العام ، بحيث يشعر المشاهد عند رؤية خيمة الفضل بالطمأنينة والراحة ، ويشعر بالتوتر والقلق والظلم عندما يرى خيمة العارث .

وبالنسبة لى شخصياً لم تكن هذه المهمة سهلة دائماً ، فكثيراً ما قابلتني مصاعب شديدة كادت تحول دون تنفيذ ما أعددته من خطط مسبقة ، مع المحافظة التامة على التأثير الذى هدفت إلى تسجيله على الفيلم . ويحضرني حالياً ثلاثة أمثلة من ثلاثة أفلام ، هى :

١- فى فيلم « الموميا » : كان المطلوب أن تصور مقبرة فرعونية على قمة جبل ، وصعدنا الجبل ووصلنا إلى المقبرة فى ٣ ساعات ، وفوجئت بأن معدات الإضاءة لا يمكن أن تصل إلى الارتفاع الشاهق ، وكان لابد من التصرف السريع ، المشهد يصور ليلاً وهو يمثل مهندساً يجلس على فتحة المقبرة أثناء خروج التوابيت منها ويجواره كلوب يذون على ضوئه عدد التوابيت ، وقررت أن أنتظر غروب الشمس بحيث تبدو الجبال المحيطة مظلمة نوعاً ما ، بينما يصل إلى المقبرة ذلك القدر القليل من ضوء السماء فى وقت الغروب ، ووضعت مرآة صغيرة - هى مرآة الكياج - خلف الكلوب الموجود بجوار المهندس ، فانعكس الضوء على وجه المهندس ، وتم التصوير بعنقه السرعة قبل أن تختفى بقايا الضوء المنعكس من السماء فتختفى معها فى الظلام التام صورة الجبال المحيطة ونفقد التأثير المطلوب ، وبذلك تغلبت على الصعوبة وأنا على يقين بأنه لو توافرت لى معدات الإضاءة لما توصلت إلى نتيجة أفضل من تلك التى حصلت عليها .

٢ - أما المثال الثانى فهو من فيلم « فجر الإسلام » : ولا شك أن أخطر مشاهد هذا الفيلم ، هى المشاهد التى تصور بيت الرسول عليه الصلاة والسلام ، ولم تكن هذه المرة الأولى أصور فيها مثل هذه المشاهد ، فمئذ ٢٥ سنة قمت بتصوير فيلم إسلامى هو بلال مؤذن الرسول أبيض وأسود ، وقد رمزت إلى الرسول عليه الصلاة والسلام بهالة من الضوء متحركة ، ونجح هذا التعبير فى ذلك الوقت وأدى التأثير المطلوب .

وفى فيلم « فجر الإسلام » فكرت فى التعبير عن شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام بطريقة أخرى ، وطوال مدة التحضير للفيلم ، وطوال مدة تصوير المشاهد الأخرى ، وأنا أعانى من اختيار الشكل الذى أرمز به إلى شخصية النبى حتى رأيت الصورة : حوائط الديكور بيضاء ، أرضية مرتفعة (هاى كاي) كله أبيض فى أبيض مع أن الفيلم بالألوان ، ولكن هذا الشكل كان ينقصه شيء هو الإحساس بقاء الرسول عليه الصلاة والسلام ، لقاء الروح لا الجسد ، لقاء البصيرة لا البصر ، لقاء التجرد لا الواقع الملموس ، وهذانى التفكير بعد عناء شديد إلى استخدام عدد كبير من المرشحات

المبددة للضوء ، حتى تأتى الصورة فى النهاية وهى شبه ضبابية ، إحساساً بالرهبة والمحبة والفناء فى حيا الله ، والتجرد من المماديات إلى شفاقية الروح ، علماً بأن استخدام المرشحات المبددة للضوء بالنسبة للفيلم الملون خطأ علمى ، أو غير مستحب ، ولكننى استخدمتها وبمتهى القوة لتوضيح مشاعر معينة ، ولتكون الصورة فى خدمة الموضوع .

٣ - والمثال الثالث من فيلم بيت من الرمال : ففى أحد المشاهد التى تتخيل فيها البطلة نفسها مع حبيبها ، وعند التصوير حدث أن تمزق الورق المستخدم فى الديكور من شدة الحرارة ، وكان لابد من التصرف بشكل لم يسبق استعماله ، أحضرت كمية كبيرة من القطن ومنجداً ونصبت شبكة من السلك علقت عليها هذا القطن فى تكديزات مختلفة ، ثم أثرت هذا القطن من الخلف بألوان دافئة تغل الحب والجلد ووضعت المعالين أمامه ، وكانت النتيجة أحسن بكثير مما لون كنت استخدمت الديكور .

وهكذا يتضح لنا أن مصادر الإلهام دائماً تأتى من خلال محنة المعاناه ، وذلك أثناء معايشة السيناريو ، وفترة الإعداد ، والتخيل للسيناريو كما سبق أن أوضحت ، وإذا كان يمكن القول بأنى أصنفت جيداً فى أسلوب الإضاءة فهو :

١ - الضوء العاكس .

٢ - استخدام الضوء كديكور للمشهد .

وعند استخدام الضوء المنعكس يحضرني مثال من فيلم المستحيل أبيض وأسود : كان هناك مشهد بين الزوج (صلاح منصور) والزوجة (نادية لطفى) الزوجة لا تطيق زوجها ولا تحبه ، وتتعاطى حبياً منومة حتى تنهرب منه فاقتمح عليها الحمام أثناء تناولها للحبوب المنومة ، وأراد أن يمارس حقه الزوجى معها ، ولكن هذه الممارسة المشروعة كانت بمثابة عملية اغتصاب فى مفهومى للمشهد ، بدأت إضاءة الحمام بالإضاءة المتبعة وهى الإضاءة المباشرة ، فأحسست أنها لا تعبر عن الموقف ، فخطر على بالى ضوء حجرة العمليات وارتبطت فى مخيلتى العملية الجراحية بعملية الاغتصاب ، وكلفت مدير الإنتاج لشراء قماش أبيض اللون وصنعت منه سقفية لديكور الحمام ، سلطت أضوائى على القماش ، فانعكس الضوء من القماش على المنظر وصورت ، فأعطانى الإحساس الذى تخيلته وكانت تجربة ناجحة وانتهى الفيلم وانتهت معه تجربة الضوء المنعكس .

وفى فيلم النصف الآخر ، كنت أقوم بتصوير مشهد فى عيادة حقيقية لطبيب أسنان ، وتذكرت التجربة السابقة فسلطت أضوائى على سقف حجرة الطبيب وبالتالى انعكس الضوء ، وصورت وكانت النتيجة مرضية جداً وانتهت التجربة الثانية كسابقتها بانتهاء الفيلم .

فيلموجرافيا لأعمال عبد العزيز فهمي

أولاً : الأفلام التسجيلية القصيرة

- ١ - فقرات متعددة من جريدة مصر الناطقة أثناء عمله باستوديو مصر .
- ٢ - فقرات متعددة من جريدة الفرنسيين الأحرار أثناء الحرب العالمية الثانية .
- ٣ - «يوم الهناء» عام ١٩٥٥ إخراج محمد كريم (ألوان) .
- ٤ - «أعياد الجلاء» عام ١٩٥٦ إخراج سعد نديم بالاشتراك مع عبد الحليم نصر ، أحمد خورشيد ، محمد عز العرب ، ومسعود عيسى .
- ٥ - «رقصات فرقة رضا» عام ١٩٥٧ إخراج علي رضا (ألوان) .
- ٦ - «فن العرائس» عام ١٩٧٥ إخراج توفيق صالح (ألوان) .
- ٧ - «إلى حلوان» عام ١٩٥٩ إخراج سعد نديم (ألوان) .
- ٨ - «العودة إلى القاهرة» عام ١٩٦٢ إخراج عاطف سالم .
- ٩ - «العيد الثاني عشر» لثورة ٢٣ يوليو - عام ١٩٦٤ إخراج عاطف سالم .
- ١٠ - «الزمال الخضراء» عام ١٩٦٦ إخراج عاطف سالم .
- ١١ - «عيد العيدون» عام ١٩٦٧ إخراج يوسف شاهين .
- ١٢ - «المقاومة الشعبية» عام ١٩٦٧ إخراج عبد العزيز فهمي .
- ١٣ - «ملء الكاسات» عام ١٩٧٠ إخراج صلاح أبو سيف .
- ١٤ - «بلادي .. بلادي» عام ١٩٧٠ إخراج صلاح أبو سيف .

وعندما كنت أقرأ سيناريو فيلم المومياء وأغلب أحداثه تدور داخل مقابر حتى المساكن كانت داخل الجبال أي بعيدة عن مصادر الضوء ، سيطرت على فكري طوال القراءة فكرة الضوء المنعكس وتبلورت ، بحيث اقتنعت تماماً بأنها الطريقة الوحيدة لتصوير فيلم المومياء .

وذلك لإعطاء الإحساس بالبعد الزمني بيننا وبين أحداث الفيلم ، لأن الضوء المباشر واقعي نشعرنا باللحظة الحالية وبالزمن الحاضر ، أما الضوء غير المباشر فهو أقرب إلى الإيحاء بالماضي والبعيد . فهو لا يعطى ظلالاً حادة ولا يتحدد مصدره .

وكل هذه العوامل كانت منطقية تماماً على فيلم المومياء .

وبانتهاء تصوير هذا الفيلم ، أصبح الضوء المنعكس جزءاً لا يتجزأ من شخصيتي في إضاءة أفلامي ، كل فيلم حسب احتياجاته لهذا النوع من الإضاءة ، وقد استخدمت نفس الأسلوب في تصوير فيلم فجر الإسلام . وبعد استخدامي للضوء المنعكس ونجاح تجاربه ، أصبح أسلوباً يستخدمه كثير من الزملاء .

أما عن استخدام الضوء كديكور للمشهد ، فيحضرني مثال من فيلم (إجازة نص السنة) . ففي أثناء تصويري لهذا الفيلم ، وهو أول أفلام فرقة رضا ، طلبت وزارة الثقافة من الفرقة أن تسافر للخارج ، وكان متبقياً أمامي ستة استعراضات وموعد سفر الفرقة بعد أسبوع ، ولو أننا إبعنا الأسلوب المعتاد وهو بناء ديكور لكل استعراض لاستغرق تصوير الاستعراضات ستة أسابيع ، ومن خلال هذه المحنة فكرت في طريقة جديدة وهي عمل فوندى أبيض كبير بمساحة البلاطوه كله ، وفي كل رقصة ومن خلال الإضاءة والألوان كنت أعطي الجو المناسب لكل استعراض ، وبهذه الطريقة أنقذت الأزمة وكانت التجربة ناجحة ، وكان مولد الديكور بالإضاءة ، وقد استخدمت هذا الأسلوب في جميع الرقصات التي صورتها لفرقة رضا ، ويبلغ عددها أكثر من عشرين رقصة كل رقصة تختلف عن الأخرى تماماً ، وذلك من خلال استخدام الضوء فقط .

١٥ - «عائدون» عام ١٩٧٠ إخراج صلاح أبو سيف .

١٦ - «اسلمى يا مصر» عام ١٩٧٠ إخراج صلاح أبو سيف .

١٧ - «الله أكبر» عام ١٩٧٠ إخراج صلاح أبو سيف (كورال) .

١٨ - «الله أكبر» عام ١٩٧٠ إخراج صلاح أبو سيف (ألوان) .

١٩ - «حوار» عام ١٩٧٢ إخراج كمال الشيخ .

٢٠ - «من أجل الحياة» عام ١٩٧٢ إخراج حسين حلمى بالاشتراك فى التصوير مع حسن

التمسائى .

٢١ - «أنشودة الأرض الطيبة» عام ١٩٧٢ إخراج حسين حلمى .

٢٢ - «سلى» عام ١٩٧٢ إخراج يوسف شاهين .

٢٣ - «الطريق إلى النصر» عام ١٩٧٢ إخراج سعيد مرزوق .

٢٤ - «الكرنك» عام ١٩٧٢ إخراج سعيد مرزوق .

٢٥ - «أريد هذا الرجل» عام ١٩٧٣ إخراج بركات .

٢٦ - «ساحرة» عام ١٩٧٣ إخراج بركات .

٢٧ - «انطلاق» عام ١٩٧٣ إخراج يوسف شاهين .

٢٨ - «أغنية الموت» عام ١٩٧٣ إخراج سعيد مرزوق .

٢٩ - «نهاية برليف» عام ١٩٧٤ إخراج عبد القادر التلمسائى .

٣٠ - «زيارة الرئيس نيكسون رئيس الولايات المتحدة الأمريكية لجمهورية مصر العربية»

عام ١٩٧٥ إخراج محمود سامى خليل واشترك معه فى التصوير محمود فهمى ، ضياء المهدي ، محسن نصر ، رجائى عتيق ، صلاح عزمى ، ماهر راضى وعبد اللطيف فهمى .

٣١ - «طيور الحرية» عام ١٩٨٠ إخراج محمد راضى .

ثانياً : الأفلام الروائية للسينما

- عام ١٩٤٦ ، «الخير والشر» ، إخراج حسن حلمى .

- عام ١٩٤٧ ، «ثمرة الجريمة» ، إخراج السيد زيادة .

«الفرسان الثلاثة» ، إخراج حسين حلمى .

- عام ١٩٤٨ ، «اللعب بالنار» ، إخراج عمر جمعى .

«يحيا الفن» ، إخراج حسن حلمى .

«السعادة المحرمة» ، إخراج السيد زيادة .

- عام ١٩٤٩ ، «أرواح هائمة» ، إخراج كمال الشيخ .

«ارعى المحفظة» ، إخراج محمود إسماعيل .

«حلم ليلة» ، إخراج أحمد بدرخان .

«كلام الناس» ، إخراج حسن حلمى .

- عام ١٩٥٠ ، «أسمر وجميل» ، إخراج عباس كامل .

«مغامرات خصرة» ، إخراج السيد زيادة .

«أيام شبابى» ، إخراج جمال مذكور .

- عام ١٩٥١ ، «خد جميل» ، إخراج عباس كامل .

«سماعة التليفون» ، إخراج جمال مذكور .

«أولادى» ، إخراج عمر جمعى .

- عام ١٩٥٢ ، «الأم القاتلة» ، إخراج أحمد كامل مرسى .

«حضرة المحترم» ، إخراج عباس كامل .

«الزهور الفاتلة» ، إخراج جمال مذكور .

«بيت التناش» ، إخراج حسن حلمى .

- إخراج محمود إسماعيل .
إخراج إبراهيم عمارة .
إخراج محمد كريم .
إخراج السيد زيادة .
إخراج محمد كمال حسين .
إخراج محمود إسماعيل .
إخراج حسن الإمام .
إخراج حسن الإمام .
إخراج حسن الإمام .
إخراج حسن الإمام .
إخراج حسين حلمي المهندس .
إخراج أكبر نجيب .
إخراج على رضا (ألوان) .
إخراج السيد زيادة .
إخراج حسن رمزي .
إخراج عاطف سالم (ألوان) .
إخراج محمد سالم (اشترك في التصوير على حسن ووحيد فريد) .
إخراج يوسف شاهين (ألوان) .
إخراج حسين كمال .
إخراج فطين عبد الوهاب .
- حب ودلع ،
سجن العذارى ،
قلب من ذهب ،
أم رتيبة ،
أقوى من الحياة ،
جسر الخالدين ،
زوجة من الشارع ،
صائدة الرجال ،
مال ونساء ،
عالماتى هي الثمن ،
السفيرة عزيزة ،
عاصفة الصحراء ،
غداً يوم آخر ،
إجازة نص السنة ،
سلوى فى مهب الريح ،
الليالى الدافئة ،
الحقيقة العارية ،
القاهرة فى الليل ،
فجر يوم جديد ،
المستحيل ،
تفاحة آدم ،
- عام ١٩٦٠
عام ١٩٦١
عام ١٩٦٢
عام ١٩٦٣
عام ١٩٦٥
عام ١٩٦٦

- إخراج أحمد الطوخي .
إخراج جمال مذكور .
إخراج عباس كامل .
إخراج عباس كامل .
إخراج جمال مذكور .
إخراج نيازى مصطفى .
إخراج أحمد بدرخان .
إخراج : أحمد بدر خان .
إخراج توفيق صالح .
إخراج نيازى مصطفى .
إخراج كمال الشيخ .
إخراج حسن الصيفى .
إخراج أحمد بدرخان .
إخراج فطين عبد الوهاب .
إخراج فطين عبد الوهاب .
إخراج حسن الصيفى .
إخراج حسن الصيفى .
إخراج يوسف شاهين .
إخراج حسن الصيفى .
إخراج حسن الإمام .
إخراج أحمد ضياء الدين .
إخراج كمال عطية .
إخراج محمود إسماعيل .
- بلال مؤذن الرسول ،
عائشة ،
مجلس الإدارة ،
القدر المكتوب ،
آثار فى الرمال ،
تاكسى الغرام ،
العاشق المرحوم ،
علشان عيونك ،
درب المهايل ،
سيجارة وكاس ،
حب وإعدام ،
زنوبية ،
العروسة الصغيرة ،
إسماعيل بين فى الأسطول ،
طاهرة ،
الكمساريات الفانتات ،
نهاية حب ،
جميلة ،
حبيبي الأسمر ،
الشيطانة الصغيرة ،
مع الأيام ،
آخر من يعلم ،
بياعة الورد ،
- عام ١٩٥٣
عام ١٩٥٤
عام ١٩٥٥
عام ١٩٥٦
عام ١٩٥٧
عام ١٩٥٨
عام ١٩٥٩

مخرجون عمل معهم فى أول أفلامهم

- ١ - المخرج حسن حلمى فى فيلم «الخير والشر» عام ١٩٤٦ .
- ٢ - المخرج توفيق صالح فى فيلم «درب المهابيل» عام ١٩٥٥ .
- ٣ - المخرج أنبیر نجيب فى فيلم «غداً يوم آخر» عام ١٩٦١ .
- ٤ - المخرج على رضا فى فيلم «إجازة نص السنة» عام ١٩٦٢ .
- ٥ - المخرج حسين كمال فى فيلم «المستحيل» عام ١٩٦٥ .
- ٦ - المخرج سعيد مرزوق فى فيلم «زوجتى والكلب» عام ١٩٧٢ .
- ٧ - المخرج شادى عبد السلام فى فيلم «المومياء» عام ١٩٧٥ .

- صور بعض المسلسلات الفيلمية للتلفزيون .

- | | |
|---|--------------------------------|
| إخراج عاطف سالم . | « خان الخليلى » |
| إخراج محمود ذو الفقار . | « المراهقة الصغيرة » |
| إخراج عاطف سالم . | عام ١٩٦٨ « السيرك » |
| إخراج سعيد مرزوق . | عام ١٩٧١ « زوجتى والكلب » |
| إخراج صلاح أبو سيف (ألوان) . | « فجر الإسلام » |
| إخراج سعد عرفة (ألوان) . | عام ١٩٧٢ « بيت من الرمال » |
| إخراج يوسف شاهين (ألوان) اشترك معه فى التصوير المصور الروسى شيلنكوف وش . بينرتشكو . | « الناس والنيل » |
| إخراج على رضا (ألوان) . | عام ١٩٧٣ « البنات لازم تتجوز » |
| إخراج سعد عرفة (ألوان) . | « غرياء » |
| إخراج محمد راضى (ألوان) . | عام ١٩٧٤ « أبناء الصمت » |
| إخراج كمال الشيخ (ألوان) . | « الهارب » |
| إخراج شادى عبد السلام (ألوان) . | عام ١٩٧٥ « المومياء » |
| إخراج يوسف شاهين (ألوان) . | عام ١٩٧٦ « عودة الابن الضال » |
| إخراج عبد الله مصباحى (ألوان) . | عام ١٩٧٨ « وراء الشمس » |
| إخراج محمد راضى (ألوان) . | عام ١٩٨١ « أمهات فى المنفى » |
| إخراج محمد راضى (ألوان) . | عام ١٩٨٦ « موعد مع القدر » |

هوامش الباب الثالث

١ - بمنزلى فى أواخر السبعينيات عمل رجل مسن فى دهان الموبليا (استرجى) ، وعندما علم بأنى أمتهن التصوير السينمائى أفاض لى بأنه يعرف المصور المشهور عبد العزيز فهمى منذ كان شاباً ، فقد كان يحضر يومياً إلى سينما بالظاهر يعمل بها مساعد ميكانيكى عرض مع رجل (طليانى) وكان يساعدهم فى العمل ويشاهد الأفلام من نافذة (الكابينة) بدون مقابل ، وعندما تعجبت على مهنته الحالية واختلافها الكبير عن ميكانيكى عرض ، أفاض أنها مهنة والده وتكسب أكثر وأن دور السينما أغلقت أبوابها ، ألا تذكرنا هذه الحادثة بالفيلم الإيطالى الشهير الذى عرض بالسينمات **Cineme Paradizo** .

٢ - نشرة الشهر - المركز القومى للثقافة السينمائية - أكتوبر ١٩٥٧ . من حديث مع الأستاذ الناقد أحمد الحضرى ، ونشر مرة أخرى فى العدد التذكارى بمجلة النقد السينمائى عام ١٩٩٨ .

٣ - يُعتبر هؤلاء المصورون من أساتذة الأسلوب الكلاسيكى فى مدرسة استوديو مصر ، أمثال سامى بريل ، فيرى فاركاش ، مصطفى حسن ، محمد عبد العظيم ، حسن مراد ، ومدير الاستوديو الفنى جاستون مادرى .

٤ - الفرنسيون الأحرار - بعد احتلال ألمانيا النازية لفرنسا فى الحرب العالمية الثانية وقيام حكومة (فيشى) العميلة لهم ، أنشأ الفرنسيون المقيعون خارج فرنسا فى الشمال الأفريقى وغرب أفريقيا حكومة الفرنسيين الأحرار المناوئة لحكومة (فيشى) والاحتلال الألمانى لفرنسا .

٥ - لى جارمز **Lee Garmes** مدير تصوير أمريكى من مواليد ١٨٩٨ ، بدأ العمل عام ١٩١٨ حتى أوائل السبعينيات ، وصور أكثر من ٨٣ фильماً وأنتج وأخرج بعضها . ومن أفلامه المهمة التى تخصصنا وقام بتصويرها فىلماً أرض الفراغة ، وعبد الله الكبير .

٦ - معلومة من الأستاذ الكيمياءى سعد عبد الرحمن قلع فى حديث سابق معه أثناء إعدادى لكتابى عن (تاريخ التصوير السينمائى بمصر ، ١٩٩٧ .

٧ - معلومة من الأستاذ شوقى عطا لله فى حديث سابق معه أثناء إعدادى لكتابى عن (تاريخ التصوير السينمائى ، بمصر ، ١٩٩٧ .

٨ - المصدر السابق نفسه .

٩ - راؤول كوتار مصور سينمائى فرنسى بدأ العمل بتصوير الأفلام التسجيلية كمراسل حربى أثناء تجنيده فى الجيش الفرنسى بالهند الصينية (فيتنام) ، وشارك فى تصوير العديد من الأفلام الروائية الفرنسية بالموجة الجديدة فى أواخر الخمسينيات . تميز أسلوبه بإتقان التصوير الخارجى الحر، واستخدامه معدات قليلة وكاميرا خفيفة ، وأفلاماً عالية الحساسية ، ولقد أجمع النقاد بأنه أحد سمات التصوير الجيد فى أفلام الموجة الجديدة . صورته لها طابع خاص رقيق وإن كانت واقعية ويشبه أسلوبه بالقلم فى يد الكاتب أو الزهور فى جمالها ، عمل أيضاً فى السينما الأمريكية فى الستينيات .

١٠ - معلومات من المخرج سمير عوف الذى كان طرفاً فى الحديث مع عبد العزيز فهمى أثناء دراسته بالمعهد ومشاهدة أفلام الموجة الجديدة .

١١ - المرجع كتاب **Masters of Light** من منشورات جامعة كاليفورنيا عام ١٩٨٤ .

١٢ - معلومات من مدير التصوير مصطفى إمام الذى عمل مع عبد العزيز فهمى مصوراً فى عدة أفلام قبل انفصال وعمله مديراً للتصوير .

١٣ ، ١٤ ، ١٥ - من مقال للناقد عبد المنعم صبحى نُشر فى مجلة السينما ، العدد ٢٠ ، سبتمبر ١٩٧٠ .

١٦ - من حوارى مع مدير التصوير وحيد فريد أثناء إعدادى لكتابى (تاريخ التصوير السينمائى بمصر) .

١٧ - معلومات من طلبته بالمعهد العالى للسينما وقتها .

١٨ - فاطمة على - صحفية وناقدة تشكيلية وفنانة تشكيلية صدر لها عدة كتب عن فنانين تشكيليين من إصدارات دار أخبار اليوم - القطاع الثقافى - وتكتب فى عدة مجلات وصحف عن الفن التشكيلى .

١٩ - علمت هذه المعلومة من المخرج سمير عوف المساعد الأول فى الإخراج لشادى عبد السلام فى فيلم المومياء .

٢٠ - من مقال للمخرج والناقد هاشم النحاس نُشر فى مجلة السينما ، العدد ٩ ، أغسطس ١٩٦٩ .

٣٠ - علم قياس الحساسية Sensitometer وقياس الكثافة الضوئية Densitometer هما وسيلتا ضبط القياستان في المعمل السينمائي للمحافظة على جودة الصورة سواء سالبة أو موجية ، وبدونهما لا يمكن ضبط الجودة الفوتوغرافية للأفلام السينمائية .

٢١ - العدسة عين السمكة : عدسة منفرجة الزاوية جداً (١٨٠) قصيرة البعد البؤري ، لها استعمالات خاصة حيث تبعج أطراف الصورة وتثني الخطوط المستقيمة الأفقية والرأسية وتشوه الأشياء ، وخاصة حين يكون الموضوع المصور قريباً منها .

٢٢ - المخرج حسين كمال - درس في المعهد العالي للسينما بباريس I.D.H.E.C وتخرج عام ١٩٥٤ ، أخرج تعثليات للتليفزيون وللمسرح وأول أعماله المعطف للتليفزيون عام ١٩٦٤ ، والمستحيل أول أعماله السينمائية . وله عدة أفلام ناجحة بعد ذلك في السينما المصرية .

٢٣ - مقال نعدى للمخرج التسجيلي أحمد راشد عن فيلم المستحيل ونشر في مجلة (المجلة) ، لكنها للأسف مجهولة التاريخ بالنسبة لي .

٢٤ - حيود الضوء Diffraction of Lighting من المعروف أن الضوء ينتشر ويسير في خطوط مستقيمة ، ولكن في المناطق الفاصلة بين الضوء الشديد والإظلام الشديد يحيد الضوء الشديد وينتف إلى المناطق الضوئية المظلمة ، وتصبح الأطراف المظلمة ذات إنارة ضبابية ملحوظة بسبب هذا الالتفاف لمسار الضوء .

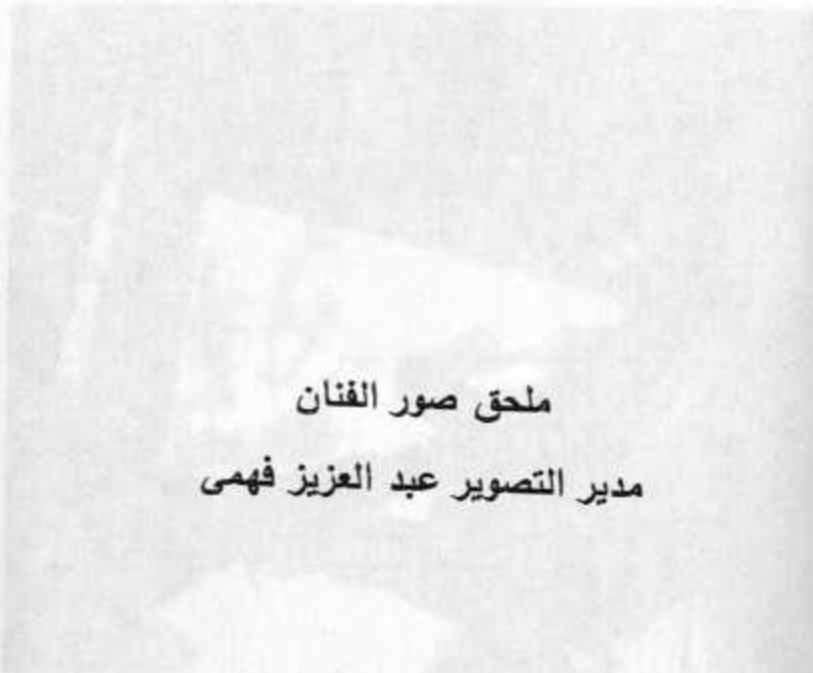
٢٥ - القطاع الذهبي في التكوين : لوحظ أن نسب التكوينات المتماثلة غير مرغوبة ولا محبوبة للفنان على مر العصور ، وأن هناك نسبة تريح الإنسان في شكلها وقيمها الموجودة . وتم تطبيق هذه النسبة على العديد من الأعمال الفنية من التراث العالمي واطلق عليها (القطاع الذهبي) ، ولقد أثبتت الدراسات أنها نسبة في تركيب التكوينات المختلفة تصل إلى مقدار (١ : ١,٦٠) تقريباً ويمكن تطبيق ذلك بالطبع في كافة نسب التكوين التي من هذا النوع .

٢٦ - إضاءة الحافة Rim Light : نوع من الإضاءة تثير حافة الشيء المراد تصويره فقط، ودائماً يأتي مصدر هذه الإضاءة من الخلف سواء على المستوى المنخفض أو عدة مستويات أخرى .

٢٧ - كتاب الروائي والتسجيلي - تأليف هاشم النحاس - منشورات مكتبة الرشيد - الجمهورية العراقية ١٩٨٠ .

٢٨ - مقالات في مجلة (القاهرة) عدد ديسمبر ١٩٩٤ ، وكان تذكاريًا عن المخرج الراحل شادي عبد السلام للدكتور محمد إبراهيم عادل والآخر للأستاذ مجدى عبد الرحمن .

٢٩ - تصنع الأفلام الخام السينمائية بحيث تلائم التصوير بالإضاءة الصناعية أو الإضاءة الطبيعية ، لأن هناك اختلافاً كبيراً جداً في طبيعة لون الضوء في الحالتين . وحتى يستطيع المصور أن يضبط اتزان الألوان يجب أن يعلم جيداً نوع الفيلم المصنع ، وبالتالي درجة حرارته وحساسية ألوان طيفه وبالطبع سرعة حساسيه حتى يلائم كل ذلك فوتوغرافياً .



ملحق صور الفنان
مدير التصوير عبد العزيز فهمي



صورة (٥٤)
عيد العزيز قهني خلف الكاميرا .

هذا المشهد (عيد العزيز) كان أول ما التقطته في مصر في عام ١٩٥٤ بعد
سنة العزيم قهني والتمهيد لقصتي (موتو) استرجح صلا - كبر - جلاله (الملك) في ١٩٥٤
سنة (عيد العزيز) (١٩٥٤)



صورة رقم (٥٧)

عبد العزيز فهمي والمصور مصطفى إمام داخل قفص الأسود أثناء تصوير فيلم (السيرك).



صورة رقم (٥٨)

عبد العزيز فهمي والمصور مصطفى إمام والمخرج صلاح أبو سيف أعلى (برتكابيل) مرتفع أثناء تصوير فيلم (فجر الإسلام).



صورة رقم (٥٥)

عبد العزيز فهمي ومصطفى إمام ومساعدته والنيشانيست فوق سيارة استعداداً لتصوير لقطة صعبة.



صورة رقم (٥٦)

عبد العزيز فهمي مع المخرج أحمد بدرخان والمصور مصطفى إمام أثناء تصوير فيلم (النصف الآخر) عام ١٩٦٧.



صورة رقم (٦١)

عبد العزيز فهمي يقيس التعريض على وجه الممثل وخلف الكاميرا المصور مصطفى إمام وأسطى الكهرياء بضئ الظلال أثناء تصوير فيلم (السيرك) عام (١٩٦٨).



صورة رقم (٦٢)

عبد العزيز فهمي والمخرج عاطف سالم والمصور مصطفى إمام أثناء تصوير فيلم (السيرك)



صورة رقم (٥٩)

عبد العزيز فهمي يضبط الصورة بالكاميرا ومعه المخرج عاطف سالم والمصور مصطفى إمام أثناء تصوير فيلم (السيرك).



صورة رقم (٦٠)

عبد العزيز فهمي مع مجموعة العمل في بركة مياه أثناء تصوير فيلم (السيرك).



صورة رقم (٦٤)
 عبد العزيز فهمي والمصور (أخوه) محمود فهمي مع المخرج حسام الدين مصطفى والممثل عماد حمدي
 والكاميرا على رجل صغيرة تسمى (قردة).



صورة رقم (٦٣)
 عبد الحليم نصر مع محمود توفيق فخر الدين ومريم فخر الدين ومحمود ماميش (موزع لبناني) وأحمد بدر خان
 وشخصية مجهولة تم عبد العزيز فهمي في الإستوديو.



صورة رقم (٦٥)
 عبد العزيز فهمي الأستاذ بمعهد السينما وجواررة الطالب سعيد الزيتي والمصور مصطفى إمام
 وعم أحمد الموظف بالمعهد.



صورة رقم (٦٨)

عبد العزيز فهمي أثناء تصوير فيلم (فجر الإسلام) والمخرج عاطف سالم ولكن تغير المخرج بعد ذلك إلى صلاح أبو سيف، عندما أصيب عاطف سالم في حادث سيارة ومكث ٦ شهور بالمستشفى.



صورة رقم (٦٦)

عبد العزيز فهمي مع الراقصة سامية جمال والمخرج حسن الصيغى والموزع في البلاتوه أثناء تصوير أحد الأفلام.



صورة رقم (٦٧)

عبد العزيز فهمي والمخرج يوسف شاهين أثناء تصوير فيلم (فجر يوم جديد) عام ١٩٦٥.



صورة رقم (٧١)

عبد العزيز فهمي والمخرج عاطف سالم والكاتب عبد الحميد جودة السحار وصحفي أثناء التصوير الأول لفيلم (فجر الإسلام).



صورة رقم (٦٩)

عبد العزيز فهمي وأم كلثوم ويوسف شاهين أثناء تصوير حفلتها الغنائية في طنطا التي أقيمت عقب نكسة ١٩٦٧ لتجمع الأموال للمجهود الحربي.



صورة رقم (٧٠)

عبد العزيز فهمي والمصور مصطفى إمام والمخرج صلاح أبو سيف ومساعدته مديولى فى فيلم (فجر الإسلام).



صورة رقم (٧٤)

عبد العزيز فهمي يتحدث مع المخرج صلاح أبو سيف أثناء زيارته لموقع تصوير فيلم (زوجتي والكلب) وفي الصورة المخرج الشاب سعيد مرزوق في أول أفلامه ومعه المصور ممدوح هلال .



صورة رقم (٧٥)

أثناء تصوير (زوجتي والكلب) في فنان المكس وعبد العزيز فهمي يضبط الضوء على وجه الممثل محمود مرسى وفي الصورة المخرج سعيد مرزوق ومساعدته شعبان إبراهيم والمصور ممدوح هلال ومساعد المصور والميشاتنيست .



صورة رقم (٧٢)

عبد العزيز فهمي والمخرج الشاب حسين كمال في أول أفلامه (المستحيل) عام ١٩٦٥ ويظهر في الصورة مساعد المخرج حسن إبراهيم وممدوح شكري والمصور مصطفى إمام ومساعدته عماد غريب وتلاحظ أن الكاميرا موبيل (أريفلكس) بلمب ٣٠٠ .

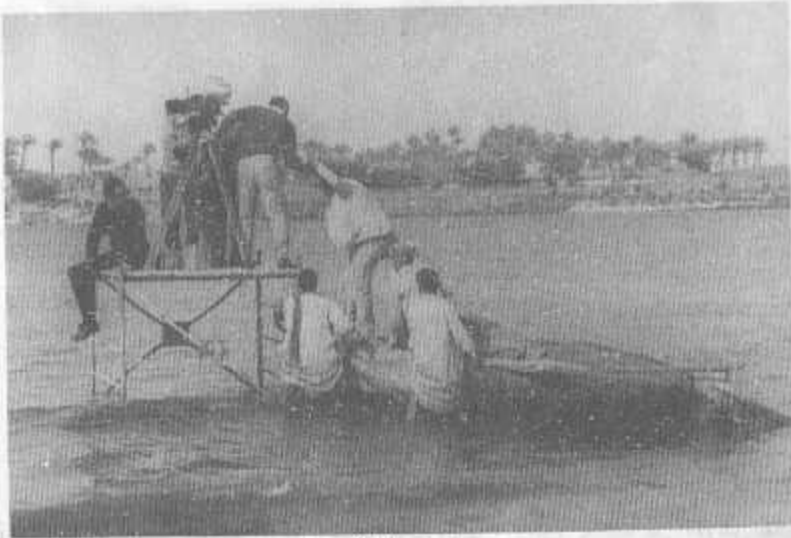


صورة رقم (٧٣)

عبد العزيز فهمي والمخرج الشاب ممدوح شكري والمصور مصطفى إمام وشخصية غير معروفة في اليلاتوه أثناء تصوير فيلم (المستحيل) .



صورة رقم (٧٧)
أثناء تنفيذ اللقطة الفريدة (الشاريو) من الأرض إلى داخل المركب في فيلم (المومياء) حيث سيتوجه
(ونيس) لبعثة الآثار مضمماً على الاعتراف بمكان الخبيثة .



صورة رقم (٧٨)
أثناء تصوير (المومياء) شادى عبد السلام ناظراً إلى عبد العزيز فهمى وهو يصعد إلى البرتكابيل
المنصوب على شاطئ النيل في (اليليدة) بالجيزة .



صورة رقم (٧٦)
في شهر يونيه ١٩٦٨ اجتمع العاملين في فيلم (المومياء) مرة أخرى في صحراء الهرم لتكملة التصوير
بعد ما كسرت ساق مدير التصوير عبد العزيز فهمى من شهر سابق وتوقف تصوير الفيلم وفي الصورة
يحيط به نادية لطفى وشادى عبد السلام وسمير عوف ومحمد تيبه وعبد اللطيف فهمى ومحمد برهان
وجابى كراز وحمدى يوسف وحلمى هلالى .



صورة رقم (٨١)



صورة رقم (٨٢)

عبد العزيز فهمي في لندن أثناء عرض فيلم (المومياء) في مهرجان لندن السينمائي الدولي الرابع عشر وطابور المشاهدين أمام دار العرض وهو في أقصى اليمين في الصورة العليا .



صورة رقم (٧٩)

لقطة طريفة للمخرج شادي عبد السلام ومدير التصوير عبد العزيز فهمي أثناء معاينة بعض أماكن التصوير في قرية (البليدة) جنوب حلوان ويصعدان تلة صغيرة .. وهما لا يعلمان أنهما يصنعان أهم فيلم مصري في القرن العشرين .



صورة رقم (٨٠)

لقطة أكثر طرافة بعدسة مساعد المخرج سمير عوف وقتها .. شادي جالساً على الأرض يفكر في زاوية وعبد العزيز فهمي ناظراً إلى الأفق يتخيل كادر .



صورة رقم (٨٤)
من فيلم (سيجارة وكأس) المعتلة سامية جمال والممثل نبيل الالفي .



صورة رقم (٨٣)
فيلم (سيجارة وكأس) ١٩٥٥ تصوير عبد العزيز قهسي .



صورة رقم (٨٦)
ملصق دعاية فيلم (حب وإعدام).



صورة رقم (٨٧)
صورة من فيلم حب وإعدام.



صورة رقم (٨٨)
صورة من فيلم (حب وإعدام).



صورة رقم (٨٥)
من فيلم (سيجارة وكاس) عام ١٩٥٥.



صورة رقم (٩١)
من فيلم (إجازة نص السنة) .



صورة رقم (٩٢)
من فيلم (المستحيل) كمال الشناوى وكريمة مختار وفنية إضاءة (السلويت).



صورة رقم (٨٩)
من فيلم (جسر الخالدين) شكرى سرحان وسميرة أحمد .



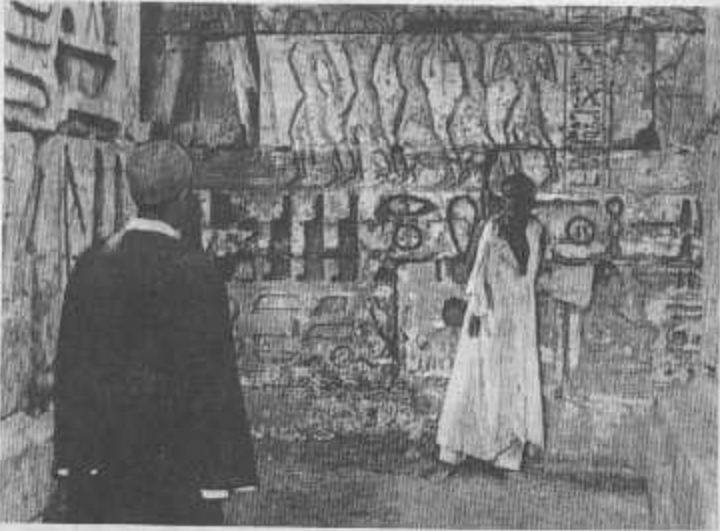
صورة رقم (٩٠)
(جسر الخالدين) شكرى سرحان وبللى فوزى .



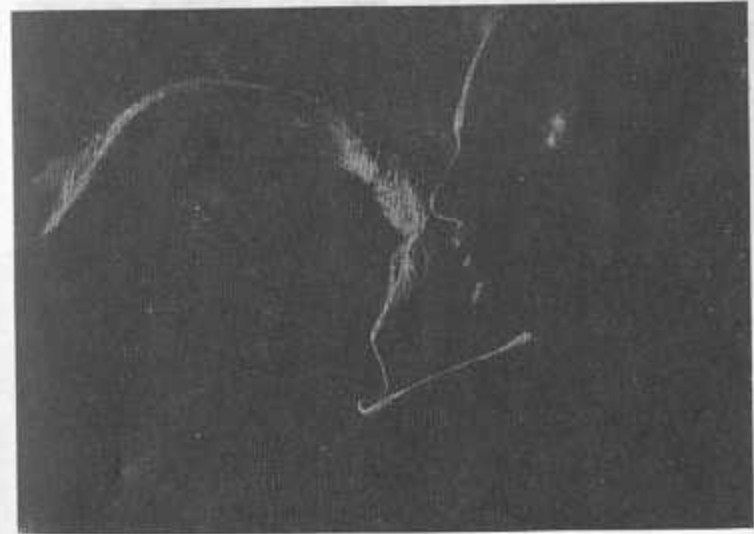
صورة رقم (٩٥)
من فيلم (المومياء)



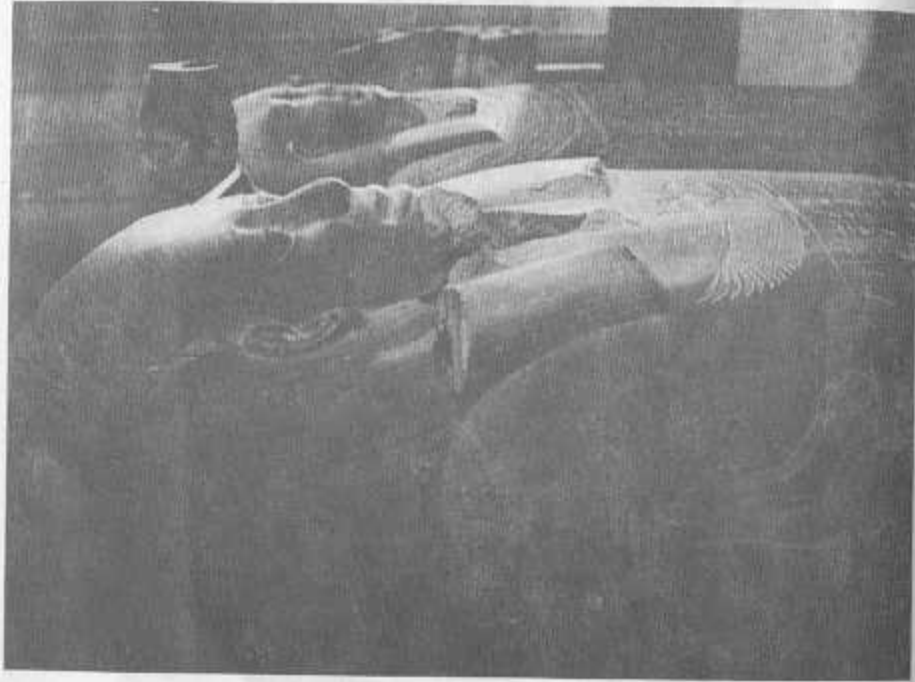
صورة رقم (٩٢)
من فيلم (زوجتى والكلب) لمحمود مرسى وسعاد حسنى .



صورة رقم (٩٦)
من فيلم (المومياء)



صورة رقم (٩٤)
من فيلم (زوجتى والكلب) سعاد حسنى ومحمود مرسى وإضاءة الخافة .



صورة رقم (٩٩)
فيلم (المومياء) ١٩٧٠ تصوير عبد العزيز فهمي .



صورة رقم (٩٧)
لقطة من فيلم (المومياء) أو (يوم أن تحصى السنين) للمخرج الفذ شادي عبد السلام ومن تصوير عبد العزيز فهمي .



صورة رقم (٩٨)
من فيلم (المومياء)



صورة رقم (١٠٠)
عبد العزيز فهمي (بورتريه له كان يحبه).

الباب الرابع

مدير التصوير وحيد فريد

(١٩١٩ - ١٩٩٨) جماليا عاشقا



من أقواله :
 أنا وظيفتي المحافظة على الجمال وإبرازه ، فإن أسلوبى
 يجمع بين الجمال والجو العام للفيلم .

وحيد فريد

فى لقاء شخصى معه عام ١٩٩٦

فى رأىى ، يكمل مدير التصوير وحيد فريد الصلغ الثالث فى مثلث الإبداع واتجاهات الصورة السينمائية المصرية ، فقد تميز بطريقة وأسلوب هدفه الأول المحافظة على جمال الممثل أو الممثلة وبدون التصحية بالشكل الدرامى فى الفيلم . ولقد كنت محظوظاً حين امتدت جلساتى معه عدة مرات ، أفادنى خلالها كثيراً فى توضيح أماكن معتمة وغير واضحة فى تاريخ السينما المصرية والتصوير بالذات ، ولقد كان الرجل صابوراً معى ودمت الخلق كعادته ، أجابنى على كل أسئلتى الفنية وحتى الحرجة منها ، وكانت صراحته موضع تقديرى حتى أننى فى كثير من الأحيان كنت أقول له لا ، أنا لن أكتب ذلك فهذا يدين هؤلاء الناس . ولكنه كان يقول لى هذا حقيقى تاريخ وحدث بالفعل ومن المهم أن يعرف ولا يندثر ، وهو للصالح العام حتى لا تتكرر مثل هذه الأحداث .

سعى قريبه الموظف فى قسم الملابس باستوديو مصر ، عند أحمد بك سالم مدير الاستوديو فى توظيف الشاب وحيد فريد فى الشركة ، وعندما قابله وجده شاباً صنيل الحجم ، قصير القامة ، يدل شكله على الهدوء والانكسار ، فوافق على تعيينه ، وعندما سأله عاوز تشتغل إيه ؟؟، ارتبك الشاب ، فهو لا يعرف شيئاً فى هذا المصنع الذى أحضره قريبه إليه ، ويعلم أن قريبه يعمل فى قسم الملابس فى التفصيل وتحضير ملابس التمثيل وهو يمقت ذلك ، وبما أن هذا المصنع يصنع السينما فأجاب بدون وعى وفهم .. فى التصوير سعادتك !! تعجب أحمد سالم فقد كان السائد أن من يوظف فى هذا القسم يجب عليهم أن يكونوا أشداء ذوى حجم ضخّم وععضلات بارزة (مثل عبد العزيز فهمى ومحمد عز العرب وعبد الله ياقوت وغيرهم) وهذا الشاب النحيل الصغير لا يصلح للتصوير بأية حال ، ولكنه لم يمانع وحول أوراقه إلى قسم المستخدمين للجدد وعين فى قسم التصوير . وذهب الشاب وحيد فريد إلى مسيو جاستون مادرى المصور الفرنسى الذى يعمل مديراً فنياً للاستوديو الجديد وأفهمه (مسيو مادرى) أنه يمكنه التحرك فى كل الاستوديو وكل أقسامه ولكن محظور عليه بتاتا الدخول إلى صالة (البلاتوه) إلا بإذن منه شخصياً . هكذا كان يعامل الشباب الجدد فى ستوديو مصر الذى أنشأه طلعت حرب لتعليم المصريين فنون السينما ، هذا الفن الوارد الجديد على المصريين^(١) . أمضى وحيد فريد الشهور لا يعمل شيئاً ذا جدوى فى الأستديو ، وقريبه يعتب عليه اختياره السيئ لقسم التصوير وأنه لن يتعلم شيئاً مفيداً ، ويطلب منه أن يطلب تحويله إلى قسم الملابس ، ليعلمه صنعة تفيدته فى حياته . لكن الشاب الخجول الهادئ يثيره ذلك الغموض فى البلاتوه الذى يدخله الناس والممثلون والفنيون ويخرجون ويتحرك العمال بداخله ، وأبوابه دائماً مغلقة وتدخله اللميات والكاميرا ، والنشاط بداخله مجهول تماماً له وتضاء اللبة الحمراء عند بابه طالبة (المكوت) الدائم . هذا المكان أثار فضوله ، فقرر يوماً أن يدخله .

تمثال يوماً بين العمال ودخل هذا المكان و (زنق) نفسه بين بعض الإكسسوارات غير المستعملة ، ولكن لحظ التعس فى وقتها ، والسعيد بعد ذلك لنا ، اكتشفه حارس البلاتوه ، وطرده شر طردة ، فخرج ييكي من حرج الموقف ، فشاهاه فى هذه الحالة مساعد المصور حسن داهش الذى كان يعمل داخل البلاتوه^(٢) فرق قلبه عليه واصطحبه معه إلى داخل هذا البلاتوه ذى الأسرار، عازماً أن يعلمه التصوير ، جلس وحيد فريد خلف الكاميرا بعيداً يشاهد ما يحدث مسحوراً بما يرى ، وبالتدرج ومع الأيام بدأ المساعدة ، فقد طلب منه أول الأمر تمييز فورى داخل البلاتوه فى (تانك) صغير لقطعة من الفيلم تقطع بعد التصوير ويتم إظهارها للتأكد من صلاحية التعريض وظروف الإضاءة ، فقد كانت هذه إحدى الطرائق المعروفة للتأكد من جودة المادة المصورة^(١) . ثم أصبح مساعداً للتصوير كأستاذة حسن داهش ، ثم مصوراً للأفلام لبيدا الطريق إلى الفن وليكون حب اسنطلاعه وبكائه قد أخرج لنا مصوراً يعشق الجمال فى الحياة والصورة والإبداع .

يعتبر وحيد فريد أكثر مصورينا إنتاجية ، فقد صور ١٧٣ فيلماً روائياً فى مصر فقط ، وبعض الأغاني المعروضة فى التلفزيون فى مناسبات وطنية عديدة مثل أغنية (الوطن الأكبر) وخلافه ، رقلة من الأفلام التسجيلية .

ووحيد فريد يعتبر ابناً باركاً للعمل داخل البلاتوه .. فبناء الصورة عنده يبدأ وينتهى داخل جدار البلاتوه . وهو يصرح بذلك ويفيض الكلام فيقول : إن العمل خارج البلاتوه غير للضرورة الملحة ، وهو إهدار للوقت والجهد والمال . وإنه يصاب بالصداع حين يعمل خارجه ، ويتنكر لأعماله فى السنوات العشر الأخيرة لأنها فى أغلبها تتبع موجة وهوجة العمل فى الأماكن الحقيقية ، سواء لاتجاه سينماتى ما ، أو لتقليل التكلفة . ولك أن تتخيل أيها القارئ نوعية الحوار الصريح الذى يحدث بينى وبين أستاذنا وحيد فريد حول تناقض الرؤية الفنية بيننا فى بناء الصورة باستحضار الواقع كما أتبع أنا فى أغلب أفلامى ، وأن جمال استخلصه من هذا الواقع ، وبين رأيه فى أن الجمال لا يمكن السيطرة عليه وإبهارنا به إلا من خلال توظيف كل العناصر الفنية التى تحت يده فى صالة البلاتوه . ولكنى هنا كباحث متخصص أطرح وجهة نظره بحيادية كاملة ، حتى إذا كانت تختلف عن وجهة نظرى ، لأننى أحترم رأيه وإخلاصه له وفنه الذى أبهرنا به ، وأنتج لنا ذلك الكم الكبير من الأفلام وبهذه الأسلوبية الجمالية داخل جدار الاستوديو .

تربى وحيد فريد فى المدرسة الكلاسيكية المصقولة بالكامل ، واتبع هداها وطرائق إبداعها - كما أوضحت من قبل - فى اتجاهاتها وهو لا يختلف فى البدايات عن مدير التصوير عبد العزيز فهمى ، الذى ظهر معه فى نفس المرحلة ، وكذلك الآخرون الذين نهجوا هذا الاتجاه ، إلا أنه بالتدرج أخذ

يتخذ لنفسه نهجاً نابعاً من هذه الكلاسيكية مختلفاً وخاصاً به ، نهجه من قبل في إحدى مراحلها أستاذنا مدير التصوير عبد الحليم نصر ، حيث وجد وحيد فريد أن بلورة جمال الممثل أو الممثلة هو هدف في حد ذاته ، لا يشوبه الخطأ إلا إذا كان بعيداً عن الدراما ، فلماذا لا يحافظ على هذا الجمال النوراني في وجوه الممثلين مع الاحتفاظ كذلك بقدر المستطاع بالجو الدرامي . هذه هي نظريته وطرائق إيداعه الأساسية ، في تنظيم صورته السينمائية وبنائها .

وفي حواراتي معه أوضح لي كيف كان يخطط في (فرش) إضاءته على هذا الهدى ، فنور الممثلة يكون منفصلاً بالكامل عن إضاءة المشهد . يبني هذا النور ويضعه حتى تكون الممثلة في جميع تحركاتها في هذه النورانية الجميلة - لاحظ فائق حمامة في (دعاء الكروان) - ويضع في خلفية الصورة إضاءة منفصلة للجو العام الذي يريد أن يصمم المشهد واللقطة به ، وبهذا فهو يحافظ على الاثنين معاً ، جمال وجه الممثلين لأنهم - في رأيه - رأسمال الفيلم والجمهور يحضر إلى دار العرض ليشاهد نجمة المحبوب ، فلا يجوز تقديمه إلا في أحسن صورة ممكنة . والتأكيد على الإيحاء الدرامي في باقى الصورة ، وبهذا فهو لم يهمل دارما الصورة في سبيل جمال الممثل ولكن عمل على الحفاظ على المحورين معاً .

يتعامل وحيد فريد مع العمل الفني بإحساسه الخاص ، فيقرأ السيناريو أكثر من ثلاث مرات وتختلف طريقة معالجته للضوء والجو العام على حساب نوعية وطريقة معالجة الموضوع الدرامي ، وفي هذا قال لي : ، لي تجربتان في ذلك فقد صورت رواية مرتين في الأولى كانت رؤية المخرج رومانسية ، وبالتالي أصبح أسلوب معالجة التصوير والضوء بالنعومة اللازمة لإبراز رومانسية الحدث ، ويعيداً عن أي تباين ضوئي شديد لأحافظ على الأحاسيس والعواطف بجمالية رؤية هنري بركات مخرج فيلم (ارحم دموعي) وكان ذلك في الخمسينيات . وفي السبعينيات أخرج المخرج حسن الإمام نفس الرواية ولكن برويته الميلودرامية في فيلم (حب وكبرياء) ، والغريب أن الفيلم الأول لاقى نجاحاً أكبر بكثير من الثاني ، لأنى أعتقد أن الناس مشدودة أكثر للرومانسيات .

والدراس لإضاءة الوجوه عند وحيد فريد يلاحظ أنه يضئ هذه الوجوه بروحانية محبة فريدة ، وبالرغم من أن أغلبها بالأبيض والأسود والرماديات ، فالوجه عنده ملائكي لا عيب فيه ، فكان ينشر إضاءته بدون ظلال ناعمة تصبغ الوجه بهذه الهالة الجميلة المبهجة ، وكانت قمة تحديه وعظمته في التعامل مع وجه المطرب المحبوب عبد الحليم حافظ ، فعرضه المستعصى جعل ملامح وجهه دائمة التقلب والتغير ، وفي هذا يقول : وجه عبد الحليم كان من أكثر الوجوه التي أتعبتني ، لأن المسكين كان متألماً ومريضاً ، وتختلف حالة وجهه باختلاف حالته الصحية ومدى مرضه ، وكنت أبذل أقصى ما في وسعى للمحافظة على جمال هذا الوجه المحبوب الذى يعشقه الملايين

من العرب وأعتقد أنى نجحت في ذلك إلى حد بعيد ، فمن يشاهد أفلامه التي تعرض في التلفزيون باستمرار لا يتخيل أن صاحب هذا الوجه الرقيق المحبوب ، مريض يتألم باستمرار .

ولهذا كان يتمسك به ويتصويره الجميل الممثلون والممثلات ، فهو يعطيهم الأولوية في (إيراز) جمالهم . فائق حمامة مثلاً كانت لا تعمل إلا معه وحين صورت مسلسلًا للتلفزيون ، استعانت به لاعتقادها الراسخ بأنه المحافظ المبدع على جمال وتناسق الإضاءة على وجهها ، وقد كان يقول هو في ذلك : ، أنا وظيفتى المحافظة على الجمال وإيرازه ، فإن أسلوبى يجمع بين الجمال والجو العام للفيلم ، وهذه المدرسة في الإضاءة وهي نابغة أصلاً من الاتجاه الكلاسيكى كما أوضحت من قبل لها مرديوها حتى الآن ، بل ربما يتبع كثير من مديرى التصوير إلى وقتنا الحالى خطوات وحيد فريد في المحافظة على جمال الممثلين والجو العام للفيلم ، ففي ظروف السينما التجارية المصرية المائدة ، وسطوة الممثلين لا يجد المصور الآن إلا هذا الحل العبقري إرضاء لفته وللممثلين ، وبالطبع هذا يختلف في التطبيق في زمن وحيد فريد عن زماننا الحالى ، حيث كانت هذه رؤية فنية خاصة لأحد مصورينا المبدعين ، وليس إجباراً على اتباع اتجاه مخالف لكثير من قواعد الواقع في سبيل إرضاء جهة ما في الفيلم (أى الممثلين) ولاشك أنه كلما زاد الوعي الثقافى للجمهور المنطقى ، كان ذلك مؤثراً على عمل مدير التصوير وجميع العاملين فى الأفلام للبعد عن إرضاء جهة ما على حساب قبيعة العمل الدرامي ، الذى هو الآن أدب مرثى كما يحدث فى الدول المتقدمة ثقافياً .

وفي طريقته في توظيف أدواته (السيني - فوتوغرافية) قال لي : ، عندما أبدأ العمل داخل البلاتو ، أتخيل ما أريد تماماً ، وأبدأ (بفرش) إضاءة الديكور بالنور الأساسى ، فهذا سيعطى للمشاهد الجو العام المطلوب والذى أحب إضافته للصورة ثم أبدأ بعد ذلك فى التحضير للقطعة المنفصلة الواحدة ، والاهتمام بإضاءة أماكن الممثلين وتصليح الإضاءة المناسبة لكل ممثل بحيث يكون فى أبهى صورة له من الناحية الفوتوغرافية ، ولكن هذا لا يعنى فى أحيان كثيرة من عمل بعض التشويهات فى الإضاءة وعلى الممثلين إذا كانت الأحداث الدرامية تتطلب ذلك . أنا أنشد ألا (يشت) منى المتفرج ، إن أسلوبى يشعرك بصدق الرؤية التى تم تصنيعها داخل البلاتو ، وذلك هو سبب حبى للعمل داخل البلاتو ، فى الماضى كان التصوير فى أغلبه داخل البلاتو ولا تخرج الكاميرا إلا قليلاً للخارج والشوارع لبعض اللقطات لربط الأحداث ، داخل البلاتو أنا متحكم فى كل عناصر الصورة وجمالها ، ويصينى الصداق وأنا أعمل لساعات طويلة فى الشوارع أو الأماكن الخارجية المزدهمة ، وأفلامى فى العشر سنوات الأخيرة أنا غير راض عنها ، أنا باعتبارها تسجيلاً وليس فناً للتصوير السينماتى ، لأنها مصورة كلها أو أغلبها فى الخارج .

إن كلام وحيد فريد عن تفضيله للعمل داخل البلاط يظهر براعته وحرفيته بأستاذية ، فمن منا لا يتذكر مثلاً أغنية عبد الحليم حافظ وهو يجلس على شاطئ الإسكندرية ومعه مريم فخر الدين ويغنى لها (بلوموني لي) في فيلم (حكاية حب) إخراج حلمي حليم عام ١٩٥٩ ، إن كل هذه الصورة الجميلة مصنعة داخل أربعة جدران بالبلاط ، ولهذا فإن ليل البحر بها بدیع خلال الشاشة الخلفية وبالطبع صور البحر نهاراً وأعطى له تأثير «ليلي» ولو كنا صورنا هذا المشهد في الواقع فإنه لم يكن ليظهر بهذا الجمال المصنع أبداً ، ولذا هو أستاذ في رومانسية الإضاءة الجمالية على الممثلين .

ولكن رغم ذلك فلا يمكن أن ننسى إبداعاته في التصوير الخارجى وفي كثير من أفلامه ، مثل: (دعاء الكروان) و (أيامنا الحلوة) و (رد قلبى) و (وإسلاماه) وغيرها من الأفلام التى كانت اللقطات الخارجية فيها تحمل قيمةً جماليةً عالية ، وهل ننسى قمة إبداعاته فى لقطات الغروب فى فيلم (بين الأطلال) وتلك الشفافية الرومانسية التى حملتها لنا الصورة ، أو تلك الديناميكية الرومانسية كذلك فى أغنية (دقرا الشعاسى) فى فيلم (أبى فوق الشجرة) . وفى أحد حواراتى معه تطرق الحديث إلى استخدامه الألوان ، رغم اندثار الفيلم الأبيض والأسود تقريباً إلا أن أستاذنا يفضله ويتفق معى فى أننا نسجل الألوان فى السينما المصرية ولا نتدخل فى اختيارها لكثرة التصوير الخارجى فى الأماكن الحقيقية ، ويضرب لى مثلاً لدقته وتحكمه فى تفاصيل العمل فى الماضى وإن كان بالأبيض والأسود وليس بالألوان مثل الآن ، قال لى : « أيام الأبيض والأسود كنت أختار حتى لون الفستان المناسب للون بشرة الممثلة والديكور - بالرغم من أننا نعمل على درجات الرماديات - كان كل شيء مدروس ، أتذكر أنى مرة طلبت دهن حجرة نوم بطلة الفيلم باللون (الكحلى) وأن يطلى الأثاث بلون أبيض ، مثل فاكر إذا كان فيلم ليلى مراد (الحبيب المجهول) أو فيلم (خطف مراتى) أو الاثنين معاً ، لأنى كررت هذا التأثير لظروف درامية ، لو حبيت تقول لى إن ده تأثير انطباعى كان بها ، لأنى أنا أصور بإحساسى الفطرى الذى هذبته التجربة والخبرة ، فى الماضى كنا نعمل بروح متعاونة كأسرة واحدة ، لأننا كنا نعشق عملنا ، (١) .

وقد يتساءل البعض : هل اهتمام وحيد فريد بالجمال فى عمله يجعله منفرداً عن باقى المصورين وهل اهتمام عبد العزيز فهمى بالتعبيرية البصرية وعبد الحليم نصر بتلك الكلاسيكية المتقنة يجعلهما لا يهتمان بالجمال ؟؟ وبالطبع ليس ذلك صحيحاً فالكل يعمل على إبراز الجمال فى الصورة ، ولكن لكل منهم أولويات فإذا كان الهدف الأول عند وحيد فريد هو الممثل وجماله ، نجد أن الهدف الأول عند عبد العزيز فهمى المؤثر وتعبيره وهو ما يظهر الجمال - تذكر اللقطة المكبرة لنادية لطفي فى المستحيل السابق شرحها - ، بينما وصول عبد الحليم نصر لهدفه الأول بجمع الجمال تلك الكلاسيكية المصقولة وأضاف عليه أسلوبه السهل الممتنع .

كل مصور له شخصية فى الإبداع ، وكل منهم يعمل على إعطاء جمالية مما لا شك فى ذلك ، ولكن على طريقته الخاصة .

وإذا تركنا الناحية الإبداعية لوحيد فريد ولاحظنا بعض مواقفه من صناعة السينما والنهوض بها ، فقد حكى لى أنه فى فترة أوائل الخمسينيات حدث ركود فى إنتاج الأفلام وأحجم كثير من المنتجين وقتها عن ممارسة إنتاج أفلام جديدة ، وكان سبب ذلك - كما أوضح لى - وجود إشاعات قوية بأن الثورة تريد السيطرة على السينما ، حيث بدأت نشاطاً مكثفاً غير مدروس فى جمع الأموال عن طريق بعض الضباط ، وأنشئ جهاز قنى يجمع الأموال لإنشاء شركة كبيرة للإنتاج السينمائي ، إلا أن كل ذلك ذهب أدراج الرياح ، مما تسبب فى هذا الإحجام من المنتجين وخوفهم لعدم وضوح الرؤية فما كان من وحيد فريد إلا أن أنشأ شركة إنتاج هو ورمسيس نجيب المنتج المعروف لإنتاج الأفلام المميزة وسعى إلى تشجيع كيانات مماثلة من فئات حماسة وعز الدين ذو الفقار ، وفريد شوقى وهدى سلطان ، وشادية وعماد حمدي ، وأنور وجدى وليلى فوزى ، وطلب من الاستوديوهات أن تكون الخدمات المقدمة منها مؤجلة الدفع (١) فلا يسدد المنتج ديونه إلا بعد عرض الفيلم بثلاثة أسابيع .

ولقد نجحت هذه الخطة نجاحاً كبيراً ، وظهرت فى هذه الفترة أنجح الأفلام الرومانسية والاجتماعية وكان المنتج هو نفسه من فنانى السينما و الممثلين والمخرجين والمصورين وغيرهم .

وفى أحد الحوارات مع وحيد فريد (٣) فى مجلة الكواكب عام ١٩٥٦ أضاف ، إن هبوط عدد الأفلام التى أنتجت أو التى سيتم إنتاجها ، يرجع إلى أن عدداً كبيراً من المنتجين توقفوا عن الإنتاج وانسحبوا من السوق ، بعد أن أدركوا أن الإيرادات لا تكاد توازى النفقات وجاهد بعض المنتجين فى سبيل رفع مستوى الفيلم المصرى واتجهوا به إلى السوق العالمية بإنتاج أفلام ملونة ، وهما يعيشون على أمل أن يغزوا الأسواق العالمية بأفلام نظيفة . والذى شجعهم على هذا تصريح السيد وزير الإرشاد عندما سلّمت الجوائز السينمائية فى العام الماضى ، وقوله إن الحكومة مستعدة لمعاونة كل منتج ينهض بالسينما المصرية ، وأحب أن أقول للسيد الوزير إن الجوائز المالية لا تكفى فى النهوض بمستوى الأفلام ، فلابد أن ننظر الدولة إلى السينما كوسيلة من أقوى وسائل الدعاية فتعفيدها من الرسوم الجمركية على ماتستورده من الآلات والمعدات كما تفعل قوانين الدول الأخرى .

ومن الغريب فعلاً أن كلام وحيد فريد نفسه يمكن أن يكون مناسباً لهذا الوقت ، وكأن أزمة السينما منذ أيامها حتى الآن لم تنته .

وفي أحد حواراتي معه (١) سألته : كم نسبة التغيير بين ما تنتخيل أثناء القراءة وبين التنفيذ الفعلي ؟

فأجاب : لا يتجاوز ٢٠% أو أكثر قليلاً .

سؤال : هل تعرض هذه الصورة المتخيلة على المخرج أو المنتج ؟ أم تنفذ ذلك مباشرة أثناء التصوير ؟

فأجاب : لا ، أنا لا أناقش المخرج في رؤيتي للصورة المتخيلة والتي سأضعها على الفيلم ، ولكنه يبنى على عملي عندما يراه . وبهذا يكون هناك تواصل بيننا .

سؤال : عندما يحدث تعارض بين خيالك وخيال المخرج ، ماذا يكون الوضع ؟

فأجاب : كثيراً ما يحدث ذلك ، وكثير من المخرجين يصرون على الخطأ ، وعلى وجهة نظرهم غير الصحيحة ، وكثير من المخرجين غير دارسين للعدسات ومزاياها وعيوبها ، وأنا لا أسمع لمخرج أن يقول لي : ضع العدسة الفلانية في هذه اللقطة ، لأنني أنا المسئول عن الصورة بمزاياها وعيوبها . وسأحكى لك واقعة حدثت معي ومع المرحوم المخرج عز الدين ذو الفقار أثناء تصوير فيلم (قطار الليل) ، وبالمناسبة فقد كنا صديقين حميمين . حدث أثناء التصوير في ديكور (ديوان قطار) في الاستوديو أن كانت اللقطة لسامية جمال جالسة بجوار النافذة ، وبعد ضبط الكادر والإضاءة طلب مني عز الدين أن يرى البروفة بالكاميرا . فأطفأت الأنوار وأعطيته الكاميرا بعد ضبطها لعمل البروفة . فما يخصه في البروفة هو أداء الممثل والحوار ، وليس الإضاءة ، ورفضت تماماً أن أنير المشهد ، وتسبب ذلك في أزمة يبلى ويبيته ترك على أثرها البلاطوخ وخرج يبكي في حوش استوديو الأهرام ، ورآه أنور وجدي يبكي وعرف السبب وصالحنا ، ولكني أفهمته أن له شغله ولى شغلي .

سؤال : وماذا تفعل حين تعمل مع مخرج جديد خبرته بسيطة ، أو مخرج محدود الخبرة ولا يسمع نصائحك وأنت صاحب الخبرة الكبيرة ؟

فأجاب : المخرجون الجدد لا يملكون الخبرة الكافية لرؤية الصورة الجيدة درامياً ، ليس كلهم بالطبع ، لكني على كل حال أفق بجوار المخرج الجديد بكل خبرتي وأحاسيسي ورؤيتي وأضع كل خبرتي تحت أمره ، منهم من يقبل النصيح والخبرة لأنها في صالحه وصالح الفيلم ، ومنهم من يرفض بغيره لأنه متعلم وخريج أكاديمية الفنون . وفي هذه الحالة أكرر عرض مساعدتي ثلاث مرات فقط مع هذا المخرج المغرور ، وحين لا أجد أية استجابة أمتنع تماماً عن تقديم أية مساعدة

فنية له ، وأنفذ طلباته حتى إذا كانت خطأ ، وفي النهاية يكون هذا المخرج غير ناجح على المستوى الفني .

سؤال : السينما فن الحركة .. كم تكون نسبة تدخلك في حركة الكاميرا ؟

فأجاب : أنا أضيف أو أقلل من استعمال الحركة في صورة حسب الغرض الدرامي ، وطبعاً بالاتفاق مع رؤية المخرج ، وكما قلت فأنا أساعد للنهوض بفن الفيلم والصورة والدراما وأعرض للمساعدة ثلاث مرات في سبيل الأفضل ، ولكن بعد ذلك المخرج حر فيما يفعل .

وعند سؤال وحيد فريد في أحد البرامج التليفزيونية عن سر تميزه ، أجاب : لا تميز ، إحنا عندنا زملاء كثير جداً عندهم نفس التميز ، ولكن يتفرق في حاجة واحدة من واحد إلى آخر ، أنا أدرس الموضوع كويس الأول ، وياتفاهم مع المخرج كويس قوى ، ويأخذ النقط اللي عايز أعملها في اللقطة وأذكرها ببني وبين نفسي ، وأوضح أحاسيسي الشخصية جوه العملية دي ، فالانطباع الشخصي يطلع على الصورة ، اللي جوايا يطلع على الشاشة - حاجة مرئية - واللي جوايا لم يكن فيه غموض ويكثره فالصورة تطلع واضحة .

الجوائز والتكريم

- ١ - من عام ١٩٥٤ إلى عام ١٩٧٤ ، حصل على عشر جوائز فى التصوير من مسابقة الدولة (وزارة الثقافة) عن أفلام :
 - عام ١٩٥٤ (ربا وسكينة) .
 - عام ١٩٥٥ (ارحم دموعى) .
 - (موعدهم السعادة) .
 - (جعلونى مجرماً) .
 - عام ١٩٥٦ (رد قلبى) (ألوان) .
 - عام ١٩٥٧ (طريق الأمل) .
 - عام ١٩٥٩ (دعاء الكروان) .
 - عام ١٩٦٢ (الخطايا) .
 - عام ١٩٧٣ (حكايتى مع الزمان) (ألوان) .
 - عام ١٩٧٤ (دمي ودموعى وابتسامتى) (ألوان) .
- ٢ - فى عام ١٩٦١ ، جائزة الدولة عن تصوير نشيد (وطنى الأكبر) .
- ٣ - عام ١٩٦٧ ، جائزة التفوق مع ميدالية الشرف من جامعة الدول العربية عن تصوير أحسن فيلم عربى قومى (القاهرة ٣٠) .
- ٤ - عام ١٩٧١ ، شهادة تقدير من نقابة المهن السينمائية .
- ٥ - عام ١٩٧٦ ، شهادة تقدير والتمثال الذهبى من الجمعية المصرية للكتاب ونقاد السينما عن تصوير فيلم (حتى آخر العمر) .
- ٦ - عام ١٩٧٨ ، جائزة أحسن تصوير للأفلام الروائية القصيرة فى المهرجان التاسع للأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة عن أفلام (حكاية وراء كل باب) أربعة أفلام .
- ٧ - عام ١٩٨١ ، شهادة تقدير من رئيس الجمهورية فى عيد الفن .

٨ - عام ١٩٨٦ ، شهادة تقدير من نقابة المهن السينمائية .

٩ - عام ١٩٩٢ ، تكريم من مهرجان القوي للسينما المصرية .

١٠ - عام ١٩٩٣ ، تكريم من مهرجان القاهرة السينمائي الدولي في دورته السابعة عشرة .

إبداعه من خلال أفلامه

الحقيقة ، أن أفلام وحيد فريد يمكن تحليلها بسهولة لأنها واضحة تماماً من خلال الصورة وسهولة التناول والوصول إلى هدفها ، كما أن وضوح ومباشرة حواراتي مع وحيد فريد وطرح رؤيته الذاتية يجعلنا نلاحظ شكل الجماليات التي تشاهدها صورة أفلامه على الشاشة .

ولقد شاهدت مجموعة لا بأس بها من أفلامه ولستوات متعددة الإنتاج ، ولكنني وضعت تحت البحث بعضاً من أهم أفلامه المختارة منى ، مثل (ريا وسكينة) عام ١٩٥٣ ، و (بين الأطلال) ، و (بين السماء والأرض) و (دعاء الكروان) والثلاثة عام ١٩٥٩ ، ثم (الشموع السوداء) عام ١٩٦٢ ، وهذه النماذج المتنوعة من فترة تألق عمله في الأبيض والأسود ، ولا شك أن هناك العشرات من النماذج الأخرى لكثرة عدد الأفلام التي صورها ، ولكن كان على أن أضغ أمامي مقياساً للاختيار ، فأخذت فترة عرض وظهور تحفته البصرية (دعاء الكروان) عام ١٩٥٩ لتكون أفلامه في هذه الفترة نبراساً ودليلاً أهتدي به إلى مستوى إبداعه ، وبالتالي تنتمي هذه الأفلام إلى هذه الفترة ، وهي في رأيي من أهم الفترات التي أبدع فيها وحيد فريد بالأبيض والأسود .

يقول وحيد فريد (٤) : « إن قراءتي للسيناريو لا يمكن أن تقل عن ثلاثة مرات ، فالمررة الأولى أعيش الأحداث وأعرف (الحدوتة) ، أما المرة الثانية فهي المؤشر المهم لتلك المشاهد التي تحتاج إلى بناء خاص ، أما الثالثة فغالباً ما تكون أثناء العمل ذاته ويعد بناء الديكور الذي يكون قد تم التفاهم مع مهلدس الديكور على كافة تفاصيله الهندسية ، وتبقى مشكلة انسجام أساليب البناء الضوئي للمشاهد المتتالية للفيلم في حاجة إلى قراءة رابعة ، ولقد فهمت منه أنه يطبق ذلك بشكل تسلسلي بحيث تكون النتيجة النهائية تقريباً مشابهة لما دار في تفكيره ، وإن كان بعض التغيير في أثناء بناء الديكور أو لظروف قاهرة ، أو للمحافظة على وضع ما في الخلفية جد في أثناء التنفيذ ، أو ليلائم وجه المعطل ، وهكذا .

وإذا حاولنا مثلاً تطبيق ذلك في فيلم (ريا وسكينة) ، وهو من المرحلة الأولى التي تبلور فيها أسلوبه ، فإننا نجد تطبيقاً لهذا في الآتي :

- الديكور الأساسي : منزل العصابة .

الديكورات الأخرى : مكتب الحكمدارية (الشرطة) ، السوق ، الشوارع ، وأماكن أخرى .

نلاحظ في الديكور الأساسي أنه مبني ضوئياً على نوع من التناقض البصري في تركيب الإنارة ، بحيث تبدو الخلفيات غير مريحة مليئة بالظلال ومظلمة بشكل أو بآخر ، ولكي يحافظ على

ذلك ركز على وسيلة الإضاءة الأساسية في صالة المنزل وهي نجفة قنديل معلقة في منتصف سقف الحجرة ، استغلها جيداً في تصاعد الدراما حينما يتم تحريكها وتحدث تلك الخيالات المتحركة المرعبة الطويلة بدون انتظام ، وتشد الحدث بين الدور والظلية مما يساعد على الإحساس بعدم الاستقرار وحدث شيء غير إنساني ومهين وهو قتل السيدة . هذا التصاعد الصوتي البصري في تركيب الإضاءة عند وحيد فريد من أقوى الأمثلة ، كما قال في كلامه عن قراءته للسيناريو للمرة الثانية - (التي تحتاج إلى بناء خاص) - في هذا مثال واضح وقد نتساءل عن وجوه الممثلين وهل ضحى بها ؟ في الحقيقة ، لم يضح إلا بقدر بسيط بتشويهاً قليلة ملائمة درامياً ، ولكن تبقى مثلاً الوجوه وفي نفس الديكور وفي مواقف درامية عادية أخرى ذات إنارة جيدة ومريحة ، وهذا لا يتناقض مع المضمون حيث إن الجريمة تحدث عندما تكون هناك ضحية ، أما باقي المشاهد فهي تدور في إضاءة مريحة للممثلين ولكن يشوب خلفيتها تلك التقطعات الظلية غير المريحة وفي بعض اللقطات شوه وجه (رياض القصبجي) بالضوء والعدسة وهذا في موقف الأزمة أو القتل ، ولكن نجده في باقي الأحداث ذا وجه غير مشوه في الإضاءة والزوايا والعدسة ، كما استغل دخان البخور لإعطاء الصورة ذلك الجو المعبأ بالغموض ، فدائماً البخور يخلق ذلك الإحساس .

كما نلاحظ في الديكورات الأخرى ، فإن الإضاءة تكون متعادلة تحت حكم الكلاسيكية المتقنة مثل مكتب الحكمادارية أو أى منازل أخرى ، ولا يخرج تصوير الأزقة والشوارع عن شوارع الاستوديو الداخلية وهو ما يفضله وحيد فريد ، ونجد مشاهدته النهائية تدخل في سياقها تحت هذا الحكم .

ولقد حكى لى أنه استعمل (القصعة) الخاصة بنقل الإسمت في بناء المساكن ، كوسيلة للحركة واللف في هذا الديكور الأساسى - صالة منزل العصابة - بأن جلس في منتصفها (١) ماسكاً الكاميرا الصغيرة وتم محبه ولفه بحيث يصور عدة لقطات دائرية يظهر بها الديكور والأشخاص ، وبهذا حصل على هذا التأثير بسهولة وبطريقة بسيطة للغاية وقوية التأثير في الفيلم كما لاحظنا .

وأحب أن أضيف شيئاً لا حظته أثناء تحليلي للمواقف الدرامية في أفلامه ، ففي هذا المشهد الدرامي القاسى في فيلم (ريا وسكينة) نجد أن وحيد فريد في أحيان كثيرة يطرح على الشاشة ما يسمى - إضاءة الأزمة - وهي إحدى اللزمات المتطورة في الأسلوب الكلاسيكي المتطور الذي شرحته في الفصل الثانى من هذا الكتاب مع الأستاذ عبد الحليم نصر ، وفي رأيي - كمصور في نفس البونقة والمهنة - أنه مهما يكن لمدير التصوير من أسلوب ما ، فإنه لا يمكن أن يستغنى عن الجذور الصوتية الكلاسيكية لأنها مثل النبع تفيض دائماً في تفكيره ، وبالتالي فإن أى مصور حين

يلجأ إلى هذا الفيض وهذا النبع يقترب بالضرورة من زميله . وهذا ربما يفسر اقتراب وتجانس التصوير بين عدد كبير من المصورين ، وفي (المدرسة الهلويودية الكلاسيكية) بالذات .

أما المثال القليل الآخر الذى سأضعه فهو فيلم بين السماء والأرض عام ١٩٥٩ ، وهذا الفيلم لم يأخذ حقه وحظه من الأهمية السينمائية سواء في موضوعه الاجتماعى للمخرج صلاح أبو سيف ، أو أبداعه فى التصوير ، فأغلب أحداث الفيلم تدور داخل مصعد معطل ومحشور بين الأدوار ويدخله نماذج متناقضة من الناس تحمل مواقف عديدة ، ومما لاشك فيه أن إضاءة وزاوية وحركة مثل هذا الموقف الثابت بالضرورة يتطلب قدرًا كبيراً من الوعى والمرونة وفى الحقيقة هو صعب ، ومما لاشك فيه أن المصعد ديكور وحواطله متحركة حتى يتم التصوير ، لكن السؤال كيف يجعلك التصوير تشعر بذلك الضيق فى المساحة والاختناق العام بالصورة ؟ وكيف نحافظ على ذلك ؟ وإذا وضعنا فى الاعتبار أنه نفس مخرج فيلمه (ريا وسكينة) ولكن الموضوع هنا ليس فيه إجرام بقدر ما هو تشریح لشرائح من المجتمع المصرى متناقضة . وواقعية ، وهنا أؤكد على كلمة واقعية لأن هذا الفيلم ينتمى لهذا التيار الذى على رأسه صلاح أبو سيف ، فأجد أن وحيد فريد هنا ظهرت أستاذيته كاملة ، حين كان مصدر الضوء المحافظ عليه داخل المصعد هو الإحساس العلوى بقدر المستطاع ، ولكن بدون تشويه ، وإذا كان هناك ظل لوجه أو على وجه فلا يكون ذا عيب من ضيق المساحة المفترضة وواقعية الأحداث والموقف ممكن أن يفرض ذلك ، حقاً كان هناك بين الحين والآخر خروج بالكاميرا إلى أحداث موازية ونلاحظها عكس اللقطات الضيقة داخل المصعد متسعة مثل سطح العمارة أو فى الشارع أمام العمارة وهذا التناغم بين اللقطات ذات الحجم الواسع فى الخارج والضيقة فى داخل المصعد وإن كانت حقاً من تقطيع المخرج ، لكن هذا التناقض ساعد على ظهور إبداع الصورة الضيقة ذات الكثافة البشرية الشديدة فى حيز مكاني - إيحائي - بشكل فيه كثير من الصدق ، زد على ذلك - واقعية الإضاءة - ، هنا التجميل كان فى حدود كما لاحظت ، بحيث لم يستهوه كما كنت أنا شخصياً أتوقع .

وأنا أعتبر هذا الفيلم من الأفلام التى يظهر فيها تمكن وحيد فريد من أدواته (السيني - فوتوغرافية) بشكل كبير لأن مصداقية الصورة ارتفعت بالحدث بشكل كبير جداً ، وبالطبع حينما شاهدت هذا الفيلم فى زمنه أعجبنى جداً ولكنى لم أكن من العلم والدراية لأفسر هذا الإعجاب ! أما الآن ، فهو فى رأيي من الأفلام الأحسن والأبداع لو حيد فريد كصورة واقعية بالمفهوم السائد وقتها - وليس المقصود واقعية الصورة التى ظهرت فى نفس هذا الوقت مع الموجة الجديدة الفرنسية - أو الواقعية الجديدة التى ظهرت بعد ذلك فى مصر مع أفلام مثل عاطف الطيب وجيله .

وإذا أخذنا نموذجاً آخر وليكن فيلم (بين الأطلال) للمخرج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٩ ، وعن قصة رومانسية للكاتب يوسف السباعي وحاولت تشريح ما يصنع وحيد فريد في تطبيق أسلوبه الجمالي في الفيلم وجدنا أنه البداية ومن أول اللقطات المصورة قد أطاح بمصدقية ما في اللقطة من إكسسوارات مستعملة فالابنة (الممثلة) تذاكر وأمامها (أباجورة) والإضاءة المستعملة هي إضاءة تجميلية للوجه الجديد وفي ديكور لجنة الامتحان ، وبالرغم من وجود شباك علوي هو مصدر الضوء فإن الإضاءة على وجهها متساوية جمالية ، بمعنى أن الوجه مضاء كطبق ساطع لين عليه أى ظلال نورانية جميلة - كأحد أساسيات هذه المدرسة - ويكون ذلك كما شرحت من قبل في استعمال هذا الأسلوب بتمكين الضوء الأمامي الموجه للشخصية من الأمام ، بحيث يكون موازياً لزوايا النقاط الكاميرا .

كما تلاحظ أن الخلفيات في كثير من المشاهد متقطعة بظلال مختلفة مثل مكتب (صلاح ذو الفقار) ، وهو هنا متناقض مع إضاءة وجه صلاح ذو الفقار نفسه الذي لا نرى أى تقطيع على وجهه ، بل في نضوج وإضاءة أمامية جمالية .

ومن التصرفات الضوئية الجيدة لقاء عماد حمدي وفاتن حمامة في (الفراندة) حيث يقبع هو جالساً في خلف الصورة في منطقة مظلمة ، ولكننا نراها وهي تخرج في إضاءة متجانسة فاصلة مجسمة ولتقدم هو بعد ذلك لنفس الإضاءة معها .

وبالطبع ، استغل وحيد فريد (تيمة) مكان الشجرة والغروب والسيارة - مكان لقائهما - بصورة جيدة بصرياً في النهار والغروب والليل ولقد كان التنوع الضوئي معبراً فعلاً عن زمن اللقاء وبالطبع للتحكم في ذلك يكون في البلاطه أحسن كثيراً وأعتقد هذا ما حدث وهو أستاذ في ضبطه .

وبالطبع ، كانت الممثلة (فاتن حمامة) في أبهى صورها كما عودنا هو معها ، وربما كان تقديمها وهي كبيرة السن تم بصورة جمالية كذلك ، ومن المشاهد التي حافظ بها على جماليات الشكل مع الواقع مشهد حجرة المستشفى حين توفي عماد حمدي . وفي الفيلم بعض التصرفات المستوردة التي لا يمكن أن تكون عندنا ، وهذا يعيب الإخراج أكثر من الصورة مثل الشباك ذي الشبورة والثلج يتساقط من خارجه ، فنحن في مصر لا نملك هذا الجو ، وهذا تقليد أعمى للأفلام الأجنبية ، وكان واضحاً أن الثلج الساقط من السماء هو ريش !

وإلى أجد من عيوب هذا الأسلوب الجمالي التضحية بشكل كبير بمصدقية الصورة ، كمثال في الفيلم ، حجرة البنات في منزل (فاتن حمامة) حيث يكن في إضاءة (سلويت) أو شبه ظلية في أمامية الصورة ، خلفاً إن ذلك جعل لفاتن حمامة إطاراً ما بحيث تصبح في مركز الاهتمام ولكن فوراً مختلف كلياً وتحت الأسلوب الجمالي ولكن في رأيي أن الضوء الجمالي كان في مشهد ليلى أكثر من اللازم .

وأخذت مثلاً آخر فيلم (الشموع السوداء) من إخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٦٢ ، وهو مأخوذ أصلاً من فيلم إنجليزي يسمى (العيون السوداء) . صالح سليم شاب قد بصره في حادث وتعتلى به ممرضة جديدة (نجاة الصغيرة) تعطف عليه ، برغم طباعه الحادة ، تقع في حبه وبالطبع تغنى في الفيلم . ومن هذا المنظور فالفيلم رومانسي ولكن في قالب درامي بوليسي قليلاً ، حيث تقوم قريبته (ملك الجمل) التي تعيش داخل المنزل بحيك مؤامرة للتخلص منه بعدما كشف أمرها - بالطبع ، هذا الفيلم يجب أن يعالج بصرياً بشكل فيه بعض الظلال القاتمة والاسوداد في تقطيعات الضوء حيث إن بطلنا (أعمى) وبالتالي كان هذا الأسلوب يحدث قيمة للمرادف البصري للموضوع ، ولكن ذلك لم يحدث إلا في قرب نهاية الفيلم وليس في الفيلم من البداية ، وفي الفيلا بالذات ، وأعتقد أن ذلك قل من طبيعة غموض الحادث وزاد أكثر من رومانسيته وهو ربما ما كان ينشده أستاذنا وحيد فريد . كما استعمل أسلوباً تعبيرياً في إضاءة المحكمة بشكل جميل للغاية ، ومختلف تماماً عن الأسلوب التعبيري الذي استخدمه عبد العزيز فهمي في محاكمة (جميلة) الجزائرية وتم سرده في الباب الثالث ، هنا وحيد فريد لخص المحاكمة بنضوج شاشة بيضاء وظلال عملاقة وأجسام وقضبان حقيقية ، والحقيقة أن التصرف البصري في هذا الجزء من أحلى ما في الفيلم من إيجاز بصري وتعبيري درامي .

واستعملت في هذا الفيلم التكوينات الإطارية كثيراً سواء كان من خلال شباك ، أو مدفأة تتأجج فيها النيران ، وإن كانت في هذا الفيلم كثيرة وتدخل في مضمون الدراما تماماً ، كما استعملت إضاءة الشر مع الممثل (صلاح سرحان) من أسفل ، ونجد إنارة الليل الخارجي استعمل بها أسلوب جيد في مشهد تسل الممثلة (ملك الجمل) للسلة التي بها الشعبان ، أما في مشهد غناء (نجاة الصغيرة) في الحديقة ، فقد استعمل به إضاءة جمالية أمامية لوجهها ، وبالتالي كان الليل في هذا المشهد غير منطقي وإن كان في سبيل المحافظة على جمال وجه (نجاة) .

والحقيقة التي أجدتها وتفرض نفسها في رأيي أن كثيراً ما يفتقد وحيد فريد جماليات الصورة في سبيل المحافظة على جماليات الوجه ، وبالطبع هذا أسلوبه ، ولكن في رأيي أن هذا الأسلوب الآن أصبح غير مرغوب في التصوير السينمائي الحديث .

وفي هذا الفيلم كذلك يدخل الرعد والبرق والمطر ، أي غضب الطبيعة تمهيداً للأحداث الجسم ، وهو أسلوب أو تكتيك - شكسبيرى بحث في التمهيد سينمائيًا ولقد استغل مرتين مرة في محاولة اغتصاب (نجاة) والمرء الأخرى عندما أبصر (صالح سليم) . ولقد استعمل في الفيلم (شاشة العرض الخلفي) في أثناء ذهاب نجاة إلى الفيلا للتحكم في جمال إضاءة وجهها .

ولقد أخذت تحفته البصرية (دعاء الكروان) إخراج بركات عام ١٩٥٩ كنموذج أحبه وأعشقه لوحيد فريد ، وفي رأبي هذا الفيلم من الأفلام التي تمثل قمة أسلوبه البصرى فى الأبيض والأسود .

يقول هريبرت ريد فى مؤلفه (معنى الفن) (٥) : إن النفسية التي تدفع الفنان - والفنان الكامن فى كل منا - إلى أن يعبر عن نفسه فى شكل من الأشكال ، ودافع غامضة ، رغم أنه لا شك فى إمكانية توضيحها على أساس فسيولوجى . ولكن الغريزة التي تدفعنا إلى أن نضع أزراراً لا ضرورة لها على ملابسنا أو نطاق ألوان جدار بناء أو أريطة عنقنا أو قبعاتنا وستراتنا ، التي تدفعنا إلى أن نضع الساعة فى منتصف سجايف المدفأة وأن نضع البقدونس حول شريحة اللحم الباردة ، هى نفسها المثيرات البدائية غير المهذبة للغريزة التي تدفع الفنان إلى أن يرتب دوافعه فى شكل من الأشكال .

استشهدت بهذا القول لهريبرت ريد ، كمدلول أجدّه فى هذا الفيلم مرتبطاً بحياة وحيد فريد الشخصية ، فهذا الشيء الموجود والتعاطف بشدة فى صورته الفيلمية يمثل جزءاً من العوامل النفسية لبواطن حياته الخاصة ، حيث إنه كان طفلاً وعسى على الدنيا فى منزل جده لوالده مع والدته (التركية) بعيداً عن والده الذى تزوج من أخرى وتركه تماماً ، مما كان له أثر بالغ فى تكوينه النفسى والاجتماعى ، ورقة حواسه ، وإنى أجد أن هذه التركيبة الاجتماعية قد أثرت فى إبداع فيلم (دعاء الكروان) - الأسرة التي لا عائل لها - فهو عن قصة لعديد الأدب العربى طه حسين ، ومن أروع ما أخرج بركات وبه مجموعة رائعة من الممثلين : فانتن حمامة ، زهرة العلا ، أمينة رزق ، أحمد مظهر ، وعبد العظيم خطاب ، والفيلم يعتبر الآن من كلاسيكات السينما المصرية . فهو يتكلم عن أم وبناتها من قرية فى صعيد مصر المحروم فى أوائل القرن العشرين ، قرية كما نراها فى الصورة مقفرة جرداء من الأخضر تطل بيوتها على تلة رملية تشم فيها رائحة التراب وتستشعر الهواء الملئ بالرمال ، يلبس نساؤها السوداء . واضح أن أهلها خليط من سكان الوادى الزراعيين الفلاحين ، والأعراب أهل الصحراء . تطرد الأم وبناتها من القرية فتسوقهم أقدارهم إلى البندر وتعمل إحدى البنات فى بيت المأمور (أمينة) - فانتن حمامة - والأخرى زهرة العلا (هنادى) عند مهندس الرى - أحمد مظهر - وتخطى (هنادى) مع المهندس الذى يعيش حياته هكذا ماجناً مع الشغالات ، وتكون نهاية (هنادى) القتل بيد خالها ، أمام أمها وأمنة ، لتهرب أمينة وتسعى إلى العمل عند مهندس الرى لتنتقم لشرف أختها وتقتله ، ولكنها تقع فى المحذور وتحبه ويقتل المهندس بيد الخال فى النهاية .

كما نرى القصة باختصار شديد هى نسيج لعادات متحجرة جداً فى صعيد مصر وتقاليد خلقية متوارثة ، واستهتار بأعراض الإنث من الشغالات وتحت ظروف الفقر والقهر والحاجة ، وهى تعبر

عن ذلك النموذج من البشر الذى يشبه الحجر - الخال والأم - بعكس (أمينة) التي تحركها المشاعر والعاطفة بعد ما بكأت تتعلم وتتذوق طعم الدنيا فى بيت المأمور .

إنى أجد ذلك التعاطف الشديد بين الفيلم وشخصياته ، ومصوره وحيد فريد ، وارتداد ذلك إلى ما قلت سابقاً ، وحين أحكم على ذلك فأنا أحكم كمصور له نفس المشاعر والشعور عندما يعمل فى فيلم ما يكون له أثر بالغ فى نفسه ، فتظهر تلك المشاعر الشخصية بالضرورة على الفيلم . فالمصور ليس آلة ميكانيكية ، إنه روح وعطاء للصورة بكل ما يحمل بداخله وأنا أجد ذلك فى هذا الفيلم ، فأنا لم أر وحيد فريد بهذا التألق والنعمة البصرية من قبل ، أجد مستوى صورة عالمياً بصرياً . ويمتاز تصوير وحيد فريد فى (دعاء الكروان) بالآتى :

١ - قيمة عالية جداً جمالياً فى التصوير الخارجى للمناظر العامة التي تظهر البيئة فى صعيد

مصر .

٢ - قيمة فى التكوينات السوحية الدرامية تتسبب لوحيد فريد بشكل أساسى ، حيث عملت مع أستاذنا هنرى بركات كمدير تصوير (٦) وأعلم أنه يعتمد تماماً على المصور فى بناء التكوين ولا يحب أن ينظر من خلال الكاميرا ، ويعطى تعليماته فقط لما يريد للمصور .

٣ - الإضاءة العامة وتشكيلها بجودة فى كل مكان وباختلاف بين .

٤ - إضاءة الوجوه .

٥ - استغلال الإكسوسارات والديكور فى إعلاء شأن الصورة الدرامية للفيلم .

٦ - حركة الكاميرا .

٧ - العدسات .

وإذا وضعنا حب وحيد فريد للتصوير بالأبيض والأسود فى الاعتبار ، لأصبح هذا الفيلم من أعلى الأمثلة لتصويره الذى تفخر به تماماً .

١ - قيمته الجمالية فى التصوير الخارجى

من أول لقطات الفيلم وأثناء عرض (التيارات) ، نلاحظ ذلك المنظر الجميل لغروب الشمس على هذه المجموعة من أشجار النخيل الباسقة (السلويت) ، لا تختفى الصورة بالتدرج وتظهر لنا فى لقطة عامة واسعة متحركة من اليمين إلى اليسار أطراف بيوت طينية على ريوه عالية ، تمتد

إلى عمق الصورة ، وباستمرار حركة (البان) الاستعراضية المتجهة إلى اليسار ، ترى باقى بيوت القرية التى هى على ضفتى ترعة فى مكان مرتفع استغلّت فيه اللقطة بحيث تكون وصفية للمكان والزمان - فى الصباح - ليدخل الكادر قاطعاً ذلك اللون الرمادى الكالح لبيوت وجو القرية ، إلى تلك الكتلتين الرشيقتين الجميلتين ، (أمنة) و (هنادى) وهما تحملان جرار الماء ومتجهتين من أسفل الصورة التى كشفت وادى القرية إلى أعلاها حيث مسكنهم ، هذه (البانوراما) البصرية شكلت ويسرعة مفهوم المكان وبرغم الإحساس بفقر المكان إلا أنه يحمل ذلك الجو الجمالى الأخاذ بصرياً ، وهنا من الملاحظ جيداً أن زاوية التقاط اللقطة علوية ، وتكشف القرية والوادي وحركة البنات جيداً ، ولتتبعها لقطة ثانية مباشرة أقرب وذات زاوية منخفضة للبنيتين ، وتظهر البيوت المرتفعة على التلة وبقى الجرف المرتفع الرملى ، وتتحرك الكاميرا معهم متابعة لهم ، ثم لقطة تالثة مباشرة إلى مستوى أمامى لهما وفى خلفيتهما فى عمق الصورة القرية بمستوياتها المنخفضة والمرتفعة وتتقدم الأختان إلى الكاميرا . ثلاث لقطات بثلاثة مستويات فى الرؤية تحمل لنا جمال المكان ومستوى بساطته وحركة أبطالنا بداخله فى بلاغة بصرية فائقة .

وفى تصرف آخر نجد ذلك الاهتمام فى اللقطات الخارجية العامة بمستوى توزيع النخيل فى اللقطة وحسن اختيار الزاوية له ، ففى سماء قاحلة جرداء بدون غيوم يستخلص المصور شيئاً ما باسقا من الأرض يقطع ذلك النصوص الشديد للسماء ، ولقد ظهر هذا جلياً وبشكل محبب فى الكثير من تكوينات اللقطات الواسعة الخارجية مثل خروج الأم وبناتها من القرية وتحركهن فى مثل هذه الخلفيات سواء فى لقطات تملؤها الشمس أو تكون الشمس فيها (خلفية) وهن (سلويت) ، ولقد تكرر هذه التصرفات فى مواقع كثيرة من الفيلم ، فى روجعهن إلى القرية مرة أخرى وفى هروب (أمنة) . وكان لتحرك تلك الكتل الثلاث السوداء للنسوة فى ذلك المنظر العام جمال ما ، ولكنه جمال شجناً ملحوظاً بين ثبات الطبيعة متمائلة فى النخيل والزرع الرأسى التكوين وتلك الكتل السوداء المتحركة فى اتجاه أفقى ويحمل سوادها ذلك الشجن المرئى ، وتكرر ذلك أكده .

ونجد عكس ذلك تماماً فى اللقطات الخارجية للأختين فى لقائهما فى أول إجازة بعد عملهما فى بيت المأمور والمهندس ، حيث تتحركان فى لقطة متحركة (شاريو) بين حقول ومزارع خضراء شاسعة وتلبس (أمنة) ملابس فاتحة بعكس (هنادى) التى مازالت تلبس السوداء ، وهذا الصورة الخارجية العامة تختلف بشكل جذرى ، حيث نلمس تلك الراحة فى الرؤية وأن الصورة تقريباً لا ظلال كثيرة بها وتحمل نصوعاً قوياً ووضوحاً فى الحركة والخلفية ومستوى أفقياً خلفياً متسعاً ، وكل ذلك مساعد - لا شك - على الإحساس براحة الرؤية ، وكأن الحياة أصبحت حلوة لهن .

ثم بنفس هذا الجو الناصع ، تتحرك (أمنة) بين الحقول فى ذهابها إلى أمها فى المرة الثانية منفردة وتمر على فلاح يروى حقله (بالطنبور) وهو يغنى موالاً عن الخسيس وكأن الغناء هنا يمهّد للمأساة التى تنتظر الأخت (هنادى) وخاصة بالقطع على لقطة علوية للفلاح والطنبور ، تكاد تكون رأسية بالكامل ، ونحن نعلم بلاغياً معنى وقيمة مثل هذه اللقطات التى تكون دلالتها غير مريحة بصرياً وبالتالي فى المعنى الدرامى للفيلم ، وهكذا نرى توظيفاً لشكل اللقطات العامة فى الفيلم ولا سيما الخارجية بالذات . ولا ننسى اللقطات الخارجية التى تصور قتل الخال (لهنادى) أمام الأم والأخت ، أو تلك اللقطة المتحركة (بالشاريو) لمهندس الرى (أحمد مظهر) وهو فى أمامية الصورة وفى خلفية الصورة واثنان من أصدقائه يفصل بينهما التربة فى تكوين يظهر جمال الريف المصرى ، أو هذا المشهد - تم التقاطه فى عين السلين بالفيوم - بين المهندس وأمنة فى الطبيعة المتسعة فى أول قبلة تضعف فيها (أمنة) وتشعر بخيانتها لأختها الضحية .

والحقيقة ، الفيلم ملئ بهذه اللقطات الواسعة البليغة سواء للخال فى دروب القرية هو والجمال أو هروب أمنة من بيت المهندس ، كل تلك اللقطات المتسعة ساعدت كثيراً فى فهم طبيعة المكان وحالة الأشخاص ودراما الفيلم ، وهذا ملاحظ فى هذا الفيلم ... ولا تنسوا أن أساتذنا صرح لى أنه لا يجب التصوير الخارجى .. وهو أساتذته .

٢ - فى التكوينات الموحية

من الملاحظ كذلك ارتفاع مستوى التكوين فى الفيلم فى تكوينات منسقة وبالذات بين الأم وبناتها ، مثل جلوس الأختين بجوار جذع الشجرة فى منتصف يسار الصورة حين تعلم (أمنة) من (هنادى) ما حدث لها ، وتكونان فى يمين الصورة وفى الخلف الأم منفردة صغيرة الحجم (انظر شكل ٥ ، ٦) ولقد تكررت مثل هذه التكوينات فى مواقف كثيرة ، منها الانشقاق فى التكوين بين المهندس الذى علم فى نهاية الفيلم بأن أمنة أخت هنادى ويتركها ويجلس فى الصالة الخارجية على منضدة الطعام ، وأمنة واقفة فى حجرتها بجوار السرير فى لقطة عامة ، ثم تكرارها للتأكيد على مدى الانفصال النفسى والشخصى كعنى . وكان التكوين يهتم كثيراً بعمق الصورة وغنى محتواها فى الأمامية والخلفية معاً . وكذلك شهد الفيلم تكوينات أكثر تعقيداً فى الانفصال النفسى والشخصى مثل (شكل ٧) هنادى وهى نائمة أفقياً وأمنة التى تجلس خلفها فى أقصى اليسار والأم فى عمق الصورة إلى اليمين ، حين تقول أمنة لأمها ، هنادى حلوة يا أمى ، ثم تلك التكوينات المتحركة فى منزل المهندس التى تم توظيف قطع الأثاث بها .

٣ - الإضاءة العامة وتشكيلها بجودة في كل مكان وباختلاف بين

أحب أن أنوه أن ديكورات الفيلم للمهندس ماهر عبد النور قد ساعدت كثيراً في تبين جيد للإضاءة ، وهذا ظاهر بشكل ملحوظ في الديكورات الأساسية الثلاثة في الفيلم وهي : ديكور منزل مهندس الري ، منزل المأمور وديكورات البيوت الريفية المختلفة ولقد اختلفت مفردات الإضاءة في كل ديكور ومكان بشكل كبير .

إضاءة منزل مهندس الري

تحمل واجهة المنزل نوافذ كبيرة زجاجية وكذلك أبواب الداخل ، ولقد استغل وحيد فريد هذا الزجاج والنوافذ بشكل حرفي جيد حيث في الإضاءة النهار داخل المنزل جعل كثيراً من إضاءة الخارج تتسرب إلى الداخل معطياً ظلالاً خفيفة على الشخصيات وهي تتحرك ، كما استغل الإضاءة الليلية بين الحجرات والصالة في المنزل بأن جعل لزجاج الأبواب إضاءة خلفية دائمة بحيث تعطى للمكان نوعاً من الإنارة التي تحمل طابعاً خاصاً للمكان . ومن خلال باقى الإضاءة المألوفة للشخصيات يكون مفتاح النور للمنزل ، بحيث حملت نوعية هذه الإضاءة عامة ، ذلك الشيء المريب غير المريح ، فالمكان بنوره حقا منير ولكن إضاءة يغلب عليها كثير من الرماديات وليس النصوص والتباين الشديد ، وأكبر مثال على ذلك هروب (أمنة) المستمر خلف باب حجرتها الزجاجي ودخولها في ذلك النور الآتى من الزجاج الذى هو ليس ناصعاً ولا داكناً ويحمل درجة من الرمادية التي تجعل الرؤية تتوه بين الخطأ والصواب ، ولقد أستغلت نفس هذه الأبواب في مرحلة لاحقة لأحمد مظهر في حركته خلف الباب وخياله الظاهر على الباب وحيرته وبدائية اهتمامه (بأمنة) كما أضفى هذا الزجاج وإنارته وبالتالي سقوط هذه الأنارة على الشخصيات جزءاً من تنعيم النور بحيث لا يكون حاداً في إعطاء الصورة تفاصيل قوية ، وبالطبع اختلف هذا في أجزاء الصراخ أو المصارحة في النهاية حيث لعب النور دوراً أساسياً في بلورة ذلك مثلما نجده في حجرة نوم المهندس ومحاولاته الاعتداء على أمنة ، أو في مصارحة النهاية أو حتى في مشهد إنارة القنديل في صالة ، واستعمال الكبريت وإن كنت أنا أفضل أن يكون هذا المشهد في مفتاح إضاءة أكثر إعتماداً ، أو في جلوس (أمنة) ليلاً في الصالة في إضاءة منفردة للتباين بها ، عالية قليلاً ولقد تميزت إضاءة منزل مهندس الري بتلك الخصوصية الدرامية في استعمال النور وتوظيفه مع المشهد ، ونلاحظ ذلك جيداً في أحد المشاهد تخرج فانت حمامة من حجرتها إلى باب الصالة وأثناء خروجها من إضاءة حجرتها تعبر عتبة الباب وتدخل في نوع آخر من الإضاءة تقف فيه ، مختلف عن حجرتها كلياً ، وهذا ما أقصده في معنى توظيف النور مع المشهد . والحقيقة كان وحيد فريد فناناً عظيماً في تلك المشاهد وبشكل حساس للغاية .

وإذا لاحظنا إضاءة المنازل الريفية عامة سواء للأسرة أو للمعدة أو زنوية ، فسجد خلفيات مقطعة بأشكال شتى ظليلة وإضاءة أمامية يغلب عليها أسلوب وحيد فريد الجمالى : اختلاف بين الخلفية والأمامية وهذا مبدأ .

وربما أبرز بشكل جميل هذه النوعية في الإضاءة المتقطعة في مشهد إفاقة (أمنة) من غشيتها بعد موت أختها ، حيث وضعها في مكان فيه النور يدخل خلال شبك محدثاً ظلالاً قطعية أرضية على المكان والحائط الذى به (أمنة) ويدور المشهد بهذا التباين الحاد جداً بين النور الداخل من الخارج وظلام المكان والنسوة اللابسات السود .

ومن الملاحظ كذلك الاهتمام بتجانس الرماديات ودرجاتها في الفيلم من خلال سلم منخفض التباين أحياناً ، كما في مشهد إفاقة (أمنة) السابق شرحة ، أو سلم منخفض التباين كما في مشهد (أمنة) خلف زجاج حجرتها . ولقد استخدم وحيد فريد إضاءة (الكونتر) كثيراً ، في إبرازه جمال الخلفيات وفصلها عن فانت حمامة ، بحيث جعلها دائماً في ذلك الإطار الخاص من الجمالية ، كما سأشرح في اللقطات المكبرة . ولم يوفق في رأيه في الإضاءة تحت السرير لمدرس الفرنسية والغرفة ، حيث كان مفتاح نورها زائداً للغاية .

وأما النور الآخر المختلف في الفيلم فهو إضاءة منزل المأمور ، وهي إضاءة كلاسيكية تدخل في التعادلية المعروفة لنور وحيد فريد ، ولكن وجودها هنا في الفيلم لتظهر هذا الفرق الشاسع بين جو بيت المأمور المستقر المريح وجو بيت المهندس بكل مأساه .

٤ - إضاءة الوجوه :

امتاز الفيلم بالمحافظة على جمال إضاءة الوجه بصفة خاصة لكل من فانت حمامة وأحمد مظهر وزهرة العلا ورجاء الجداوى ، والحقيقة مهما اختلف الجو العام للفيلم فإن وجوه الممثلين في تلك اللورانية الحسنة والمحافظة عليها أثناء حركة الممثلين وفي أماكن وقوفهم ، بحيث أصبح التوزيع الجمالى لنور الوجه ذا صفة واضحة وتم الحفاظ عليها جيداً وهذا من مميزات أسلوب وحيد فريد وأحسن نموذج له في هذا الفيلم .

وكانت اللقطات القريبة لوجه فانت حمامة دائماً تحمل إضاءة أمامية وخلفية قوية بحيث يجعل لها إطاراً مجسماً ، وفي أحيان أخرى يزيد معدل الضوء الخلفى لزيادة تجسيم الوجوه ، ولم تختلف اللقطات القريبة لأحمد مظهر عن ذلك . ولا تفوتنى طريقة تصفيف شعر فانت حمامة والصفيرتان اللتان تبرزان وجهها بحلاوة .

٥ - استغلال الإكسسوارات والديكور فى إعلاء شأن الصورة الدرامية للفيلم

من الملاحظ فى الفيلم ، أن عنصر التكوين قد استغل جيداً مكونات الديكور والإكسسوارات فى إعطاء تلك التكوينات المركبة والمحصورة ، مثلاً بين حديد السرير أو أعمدته أو بين أثاث الأمامية والخلفية ، أو بين جزء من باب حجرة وحدث ما يدور بجوارها ، وساعد ذلك على إثارة الصورة والديكور وإكسسواراته معاً .

٦ - حركة الكاميرا

إذا كانت الحركة فى الفيلم تقليدية لا تختلف كثيراً عن فهمها الكلاسيكى لهذه المرحلة ، فإن هناك استعمالات جيدة ومنها مثلاً تقدم الكاميرا سريعاً على حجرة نوم المهندس حتى نرى أجزاء من جسم (أمّنة) من خلال الباب الموارب وهى تحاول الخلاص من المهندس ، أو لف الكاميرا ودخولها عند قتل (هنادى) ، ثم لتبدأ اللقطة التالية فى المنزل الريفى بميل زاوية الكاميرا وحركتها الأفقية حتى تستقر على (أمّنة) التى تقيق من إغمائها ، وعموماً كانت الحركة فى مستوى سرعة الحدث ، وهو ما يميز كل أفلام تلك الفترة .

٧ - العدسات

أغلب لقطات الفيلم تنحصر بين الواسع والمتوسط القريب فى حدود اللقطات الكلاسيكية القريبة للوجوه . وربما الاستعمال الوحيد للعدسة الواسعة درامياً كان مع الخال القاتل - عبد العليم خطاب - حين يمد يده إلى الأمام فى لقطة متوسطة فتكبر يده فى أمامية الصورة ، وتلاحقه (أمّنة) بقولها دارى يدك ياخال !! لأنها يد قاتلة . هذا المؤثر البصرى لجملة الحوار مع الاستعمال البصرى لأحد عيوب - مزاي - العدسة الواسعة قد تم استخدامه جيداً ، وغير هذه اللقطة لا يوجد استعمال مختلف عن الاستعمالات العادية للعدسات .

وفى حوارى مع وحيد فريد (١) سألته عن كيفية استعماله للعدسات ، وهل يتدخل السخرج فى اختيار العدسة معك ؟ أجاب : استعمالى للعدسات يختلف عن باقى المصورين ، فلكل عدسة مزايها وعيوبها وتأثيرها وأنا المسئول الأول عن اختيارها وضبطها للقطعة ، فعندما يطلب منى المخرج لقطة بحجم معين ، أصنع العدسة المناسبة لذلك ، مع تكييف الظروف المحيطة الأخرى فى خلفية الكادر والإضاءة .

الألوان فى أفلامه

يعتبر وحيد فريد من المصورين الذين أنتهجوا التجربة الأولى فى تصوير الألوان تحت مبدأ التجربة والخطأ ، وهذا ما تعلم منه مع الاستفادة من المعلومات التى تنشر مع الأفلام الملونة أثناء تسويقها ، ولاسيما أفلام ماركة (كوداك) و(جيفارت) و(أجفا) ، وهى الشركات الثلاثة الرئيسية التى كانت عاملة فى مصر ، ثم بعد ذلك دخلت شركات أخرى مثل (فرانيا) الإيطالية و(أورفو) الألمانية الشرقية ، وهى نفسها (أجفا) ولكن باسم تجارى آخر .

ولقد وجدت فى أحد المصادر التى عندى عن وحيد فريد (٦) واستعدت بها معلومة تفيد بأنه أول مصرى درس التصوير السينمائى الملون والسينما سكوب على نفقته الخاصة ، باستوديوهات ومعامل دنهام بلندن ، والحقيقة أنى جلست عدة جلسات مع أستاذنا ولم يقل لى ذلك أبداً ، إلا إذا كان يعتبر عمله فى تجميع أو طبع أفلامه الأولى الملونة مثل (دليلة) ١٩٥٦ و(رد قلبى) ١٩٥٧ ، قد هياً له هذه الدراسة أو الخبرة ، أو ربما قام بدورة تدريبية خاصة فى المعمل ، لأنه أحياناً وبنتظام موجود فى الغرب تقوم الشركات الكبرى بعمل حلقة بحث (سمينار) على خامات معينة أو كاميرات معينة لعدد من المصورين ، كما حدث معى فى خامة جديدة لشركة (أجفا) عام ١٩٩٢ وحضرت (سمينار) مع مجموعة من المصورين المصريين فى بلجيكا ، وعموماً ، إذا وضعنا أول أفلام أستاذنا (دليلة) كنموذج على استخدامه الألوان ، فإن النتيجة لن تكون فى صالحه بتاتا ، حيث إن الاتزان اللونى فى الفيلم غير موجود أصلاً بالرغم من أن الفيلم تم تجميعه وطبعه فى لندن وفى أكبر معامل الألوان وقتها .

وقد يكون من المفيد أن أنقل رأياً نشر فى الصحافة وقتها عن تصوير فيلم (دليلة) ، فقيل (٧) ، وقد لاحظنا أن وجوه الممثلين كانت باهتة شاحبة ، ولعل ذلك يرجع إلى خطأ فى المكياج المناسب للتصوير الملون وإلى ضبط الأضواء فى المشاهد الداخلية . أما المناظر الخارجية حيث ضوء مصر الساطع فكان تصويرها رائعاً بالفيلم الملون ، وهذا يفرض علينا أن تزود الاستوديوهات بأجهزة الضوء اللازمة لمثل هذه الأفلام وأن نتدرب عليها تدريباً كافياً ، .

وبالطبع ساعد عيب وعدم خبرة المكياج فعلاً على هذه التخبطة اللونية ، وبالطبع لم يكن لغنى المكياج فى مصر حتى وقتها أية دراية جيدة بفن مكياج الألوان ، كالمصورين تماماً .

ويقل هذا العيب بدرجة كبيرة فى فيلم (رد قلبى) ولكن فى كلا الفيلمين توجد مشاكل جمة فى الاتزان اللونى والنسق اللونى العام ، مما يدل على خبرة أستاذنا الوليدة بالتصوير الملون . وليس هذا عيباً ، لأن الجميع كانوا كذلك ، والوحيد الذى درس أكاديمياً هو مدير التصوير (وديد سرى) .

وعموماً ، كانت كل التصرفات الضوئية اللونية في هذين الفيلمين نتاج الخبرة الكبيرة والأستاذية في تصوير الأبيض والأسود بدون أى اعتبار للواند الجديد (اللون) كما لاحظت جيداً في مشاهدتى لهما أكثر من مرة ، وبالتالي سأعتبرهما مرحلة (التجربة والخطأ) والتعلم ، وسأخذ نماذج بعد ذلك للحكم والدراسة ، والحقيقة أن أفلام أستاذنا كثيرة وعملية الاختيار كانت شاقة ولكن بما أنه يحب الجمال وإبرازه ، فقد اخترت نموذجاً جمالياً قوياً ، فكان فيلم (أبى فوق الشجرة) عام ١٩٦٩ ، نموذجاً اجتماعياً نفسياً مثل (بئر الحرمان) عام ١٩٦٩ ، ثم نموذجاً عاماً وليكن (ليلة القبض على فاطمة) عام ١٩٨٤ لوجود (فانت حمامة) وهى إحدى السمات التى تمسكت بوحيد فريد مصوراً في كافة أفلامها تقريباً سواء الأبيض والأسود أو حتى المسلسلات التلفزيونية ، ثم نموذجاً تاريخياً وإن كان قديماً نسبياً وهو (وا إسلاماه) ١٩٦١ ، وبالطبع هنا ستكون دراستى مبنية على التصرفات الضوئية ، ثم النسق اللونى وكيف تصرف معه وأخيراً ما يستجد من إبداع للصورة الملونة ، لأن إبداعه فى الأبيض والأسود الجمالى لا غبار عليه .

ويادئ ذى بدء ، فأستاذنا لا يعترف بأفلامه الملونة فى السنوات العشر الأخيرة من عمله ولقد كان آخر أفلامه عام ١٩٩٣ (ثلاثة على مائدة الدم) وبالتالي كان آخر أفلامه قبل السنوات العشر هذه هو (ليلة القبض على فاطمة) وهو أحد النماذج التى اخترتها فى دراستى . كما أحب أن أضيف أنه أكد لى أكثر من مرة على شيئين أساسيين ، هما : أنه يفضل العمل وإبداع الفيلم الأبيض والأسود ، والثانى أنه لا يجد نفسه وفه إلا داخل جدار البلاطه ، وهذا يعرفنا لماذا هو غير راضٍ عن عمله فى السنوات العشر الأخيرة ، لأن أغلب هذه الأفلام كانت تصور فى أماكن حقيقية بعيدة عن الاستوديوهات .

فإذا بدأنا بفيلم (وا إسلاماه) ١٩٦١ وهذا لأسباب فنية نجد أنه متقدم جداً من حيث الاتزان اللونى المنضبط للألوان ، وأن وحيد فريد هنا باستيعابه لمشكلات اللون فى الأفلام قد تغلب عليها ، فليس هناك مسحات لونية غير مرغوب فيها ، أو تصرفات فى الإضاءة يظلم عليها فنية الأبيض والأسود ، بل تكون الألوان بمفهومها لتسجيل الحقيقة مع تجميل ملحوظ ، ولقد ساعد على ذلك أن مهندس المناظر (الديكور) ومصمم الملابس فى هذا الفيلم الفنان شادى عبد السلام ، الذى كان له دور مهم فى هذا النسق اللونى وجماله ، ويلاحظ ذلك جيداً فى المشاهد الداخلية بالذات وكمثال المشهد الرائع لقتل (شجرة الدر) التى قامت بدورها الفنانة تحية كاريوكا ، فقد كان أسلوب الإضاءة فيه ملائماً للوعية الفيلم الخام الملون وقتها ، ولقد ثبت وحيد فريد قدمه بقوة فى صناعة الفيلم الملون المصرى بهذا الفيلم ، ولقد كان يصور هذا الفيلم بنسختين إحداها بالعربية وممثلين مصريين والثانية بالإيطالية وممثلين مصريين وإيطاليين ، وبالطبع قام بإخراجه الأمريكى (أندرو

مارتون) وهو مخرج متخصص أصلاً فى إخراج المعارك الحربية التاريخية وفى جميع مشاهد المعارك كان اختيار زاوية سقوط الضوء واستغلالها لنسج الألوان ممتازاً ، بحيث ظهرت قيمة هذه الألوان بشكل مرضٍ للغاية .

وبالطبع ، لا يمكن أن أحكم على هذا الفيلم التاريخى ، إلا من خلال زمن تصويره والإمكانات التقنية المتاحة وقتها ، وكيف استغل وحيد فريد استعمال أكبر قدر منها .

وفى مثال آخر أجد فيلم (بئر الحرمان) عام ١٩٦٩ نموذجاً للأفلام الاجتماعية النفسية ، وإن كان لا يوجد أى غبار على الألوان وتصرفاتها الطبيعية فى الفيلم وكذلك كل مشاكل الاتزان اللونى والتغلب عليها ، إلا أن الفيلم لم يستغل الحالة المتغيرة السيكلوجية التى تمر بها (سعاد حسنى) إلى تصرف ضوئى خاص ، ولم تخرج هذه التصرفات عن إضاءة الملامح الليلية (الكباريهات) ، وكنت أفضل فى رأى ومن المهم أن ينتهج وحيد فريد أسلوباً مغايراً للصورة واستنتاجاتها اللونية فى حالة التصرفات المرضية لسعاد حسنى ؛ ولهذا يدخل كذلك هذا الفيلم فى التصرفات اللونية الطبيعية كما أوضحت عندما تكلمت عن أهم استخدامات الألوان سينماتياً .

وإنى أجد أفضل النماذج الفيلمية لوحيد فريد لونيًا فيلم (أبى فوق الشجرة) ، حيث إنه ملائم حتى لمفهوم الجمال عنده فى التصوير السينماتى ، ولكنى سأتكلم عنه بالتفصيل فى النهاية حيث إنى أضع مثالاً ثالثاً قبله وإن كان أبعد فى زمن تصويره وهو فيلم (ليلة القبض على فاطمة) عام ١٩٨٤ وفى هذا الفيلم لا حظت أن تصرفات أستاذنا به تكاد تكون هى تصرفاته فى أفلام الأبيض والأسود ، وخصوصاً فى الاستعمال الشديد لإضاءة (الخلفية) - الكونتر - وكذلك هناك تصرفات لونية غير مبررة فى كثير من المشاهد حيث يمكن أن أجد فجأة إضاءة ما فى اللقطة أو المشهد بلون خاص وفى جزء من تكوينه فقط بألوان مثل الأحمر أو الأصفر أو الأخضر تدخل وتكون جزءاً من نسج اللقطة ، وبالطبع كان ذلك يحيرنى وأحاول أن أفهم سبب هذا التصرف والتدخل اللونى وفى مشهد لا يقول شيئاً درامياً يستدعى ذلك ، وتساءلت هل هو أسلوب تعبيرى خاص ، أو تصرف سيكلوجى درامى ، أو صدمة لونية لدهشتنا . وضعت كل الاعتبارات فى ذهنى ، ولكن للأسف لم أجد أية إجابة ، وللأسف لم أسأل وحيد فريد عن هذه التصرفات المنفردة المفاجئة للون فى اللقطة أو المشهد أثناء لقاءاتى المتعددة معه ، ولكن فى إحدى مناقشاتى مع تلميذه النابغة عصام فريد فى هذا الموضوع بالذات ، أفادنى بأنه وهو يعمل معه كان يفاجأ بهذه التصرفات اللونية ، ويسأله وقتها عن السبب فى ذلك فيقوده أنه وضع اللون ويشعر به وأنه يحب أن يضع لونا ما فى مشهد ما بطريقة يشعر بإحساسها حتى لو كانت - بدون مطلق - أو مبرر فى اللقطة أو المشهد ، ولقد تصرف فى أغلب أفلامه بهذه الطريقة التى تدخل فى تصنيف الفانتازيا قليلاً ،

١ - استعمالها بمفهوم تسجيل للطبيعة الواقعية ولكن بتدخل

في كل لقطات الفيلم التي هي مسئولة عن تسلسله الحدتي لم يختلف استعمال الألوان عن هذا المفهوم ، ويدخل في ذلك مشاهد الديكورات العادية ، والتدخل هنا في النسق اللوني العام لهذه المشاهد وهنا نوعية هذه المشاهد كانت قليلة وغير ذات تأثير كبير إلا ربط الأحداث وغلب عليها مفهوم إضاءة الأبيض والأسود .

٢ - استعمالها بمفهوم (البهجة اللونية)

هذا الفيلم مليء بمثل هذه الاستعمالات التي تناسب نوعه ، ونلاحظ في أغنية الشاطئ (دقوا الشماسي) أن هذه البهجة موجودة وملحوظة في ملابس الراقصين وفي الخلفية الزرقاء للسماء والخضراء للأشجار وفي كرنفال الشماسي ، وفي المراكب المسطحة (البلاسورات) ، بل إن الملابس كانت تحمل كل ألوان الطيف (قوس قزح) ، وكانت تحمل فعلاً ذلك المفهوم للبهجة المرئية ومرح الشباب والحب الظاهر تماماً في الصورة ، وتأكيداً جميلاً في اللقطات المستمرة للشمس من خلال الشماسي المتحركة ، أو تلك التشكيلات (الكادرية) للصورة مع الألوان ، وجعل المجاديف بأطرافها الحمراء تصنع حاجزاً أو قطاراً أو طريقاً ، هنا استغل كل المفردات الموجودة بالصورة من طبيعية (سماء - رمال - أشجار) وصناعية (ملابس - مراكب - مجاديف - شماسي) وحركية الشباب ولونية (كرنفال الملابس) في إحساسنا بذلك الشعور بالبهجة والحب والسعادة . وهذا المفهوم استغل كذلك في المشاهد التي صورت في لبنان أغنية (جانا الهوا) وزاد عليه ذلك الجزء (الكارت بوسنالي) السياحي الذي خدم مضمون الحدث والأغنية ، وإن كانت البهجة المرئية اللونية فيه تنتمي أكثر إلى انتقاء عناصر من المناظر الطبيعية الخلابة هناك .

٣ - استعمالها بمفهوم انطباعي يغلب عليه القيمة التي يمكن أن نطلق عليها (الوحشية) في مفهومها العام الفني

وربما هذا الاستعمال من أهم الاستعمالات اللونية لوحيد فريد ، وهو ناتج عن إرهابات متكررة في أفلامه من قبل وهنا أحداث الفيلم تعني التأكيد لمفهومه للألوان .. وإن كنت أحلل ذلك إلى أسلوب معروف فنياً وتاريخياً في الفن التشكيلي وهو الاتجاه الوحشي - الذي ظهر وانبثق من أحضان المدرسة التأثيرية في أوائل القرن العشرين (أول معرض للوحشيين كان عام ١٩٠٥

أو منطلق استعمال الألوان بطريقة حسية ، أو البهجة اللونية ، وكل هذه أشياء تدور في فكر وحيد فريد الجمالي عموماً ، وبالطبع في هذا الفيلم كان الحفاظ على جمال وجه فانت حمامة هو إحدى معيزات الفيلم ، كما أن الفيلم مزج بين الأسلوب التسجيلي والروائي في اللقطات وإن كانت غير مريحة في عومها ، وينتمي إلى نوعية الألوان وتسجيلها الطبيعي ، مع هذه التصرفات الخاصة التي أوضحتها .

أما فيلم (أبي فوق الشجرة) ، فهو المثال الذي أجدده مرضياً للفيلم الملون وجمالياته . عند وحيد فريد أتوقف كثيراً في تفكيرى عندما أحلل الألوان في فيلم (أبي فوق الشجرة) ، وسبب وقفتي تلك التلقائية في تناوله لاستعمال الألوان ويشكل كبير ودائماً ، السؤال الذي يدور في ذهني هل أقرب وحيد فريد في استعمالاته اللونية إلى أسلوب الوحشية في الفن التشكيلي ؟ هل تلك الألوان الصريحة الواضحة الفاقعة القوية ، تدخل ضمن هذا المفهوم التشكيلي ؟ وهل كان يعي ذلك وخاصة أنه قال لي مراراً إنه يتدخل في تركيب اللون الذي يظهر على الشاشة ويصير عليه ؟ ثم تلك التداخلات اللونية المستمرة في كافة أفلامه الملونة بألوان خالصة منفردة فجأة في الصورة وفي جزء منها أو مع إضاءة خلفية وغيرها .

ولقد وجدت أن وحيد فريد قد استعمل الألوان سينمائياً وكما سدرى في تحليلي لهذا الفيلم بعدة استعمالات ، منها سبب لتسجيل طبيعتها ، آخر انطباعي مرتبط بمفهوم اللون العام ، وثالث وحشي بقوة اللون ، وحتى إذا كان غير مبرر في الصورة . ربما يكون كلامي هذا غريباً قليلاً بالنسبة للقارئ ، ولكن الفنان لا تحكمه قاعدة في شطحات خياله ، ولقد كان اللون عند وحيد فريد فناً وشطحات مستمرة ، وتركيبات خاصة كرويته الفنية كما يحسها .

وفي تحليلي لهذا التناول اللوني في الفيلم وجدت أن استخدام الألوان سينمائياً له عدة مفاهيم ، هي :

١ - استعمالها بمفهوم تسجيل للطبيعة الواقعية ولكن بتدخل .

٢ - استعمالها بمفهوم (البهجة اللونية) ، وخاصة في الأغاني والاستعراضات .

٣ - استعمالها بمفهوم انطباعي يغلب عليه القيمة التي يمكن أن نطلق عليها (الوحشية) في مفهومها العام الفني .

٤ - استعمالها بمفهوم (فانتازي) خيالي مناسب للحدث .

وإذا اعتبرنا أننا أمام فيلم بطله مطرب محبوب (عبد الحلیم حافظ) وقصته تربوية المنطق ، وأن من الأهداف الأولى لهذا الفيلم الأغاني والإبهار البصري ، لذا نجد وحيد فريد قد عمل على ترسيخ ذلك بصرياً من أول المشاهد بالفيلم ، حين تكون الشمس في عين العدسة وينفض مجموعة من الشباب عنها لتملأ الشاشة بصيائنها لتحديثنا الصورة هنا أننا أمام عمل غير مسبق .

٤ - استعمالها بمفهوم (فانتازى) خيالى مناسب للحدث

ولقد استعمل هذا المفهوم فى أغنية (يا خلى القلب) التى بدأت فى مكان خلوى ، لتدخل بعد ذلك فى شكل خيالى - تم تنفيذه بالطبع داخل الديكور - حيث يدخل المطرب عبد الحليم وميرفت أمين فى مساحة خلفية لونية متغيرة الألوان .. وردية .. صفراء .. خضراء .. زرقاء وتستمر الأغنية ليكون الديكور أسود تتلألأ به لمبات صغيرة . ملها على بطلنا ، ثم ليصحب الممثلين المتحركين على (شاريو) فى حركة استعراضية للكاميرا . ويستمر تغير ألوان الخلفية مع ملء الصورة بعشرات الشموع وانطلاق فقاقيع الصابون الصغيرة المتطايرة فى داخل الكادر والدخان الضبابى ، ليخلق كل ذلك تلك النوعية الاستعراضية .

والذى لم يعجبني فى هذا الفيلم استعمال الألوان والغروب والتصوير النهارى والليلي بالضوء الصناعى فى أغنية (أحضان الحبايب) ، حيث إن هذه التشكيلة من الاستعمالات البصرية جعلت للصورة نوعاً من عدم التجانس الفعلى وخاصة أنها بدأت قوية جداً بعشده الغروب والسماة الجميلة والسليوت لعبد الحليم حافظ .

وأخيراً أحب أن أضيف أن إبداع وحيد فريد الملون فى هذا الفيلم كان له خصوصيته فى فهمه الذاتى للألوان وقيمتها .

فيلموجرافيا لأعمال وحيد فريد

أولا : الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة

فى حديث معه أكد لى أنه لم يصور فى حياته إلا فيلماً تسجيلياً واحداً عن (توت عنخ آمون) . ولكن ذلك مخالف للحقيقة . حيث إن ذكركه لم تسعه فى تذكر بعض الأفلام التسجيلية التى صورها ، وللأسف لم أجد أى ذكر لهذا الفيلم الذى ذكره عن (توت عنخ آمون) .

١ - محاربة الإشاعات عام ١٩٥٣ إخراج عز الدين ذو الفقار .

٢ - ٤ أفلام عن السودان عام ١٩٥٣ إخراج صلاح أبو سيف .

٣ - المثل مختار عام ١٩٥٧ إخراج ولى الدين سامح .

٤ - حكاية شعب عام ١٩٥٩ إخراج عاطف سالم .

٥ - وطنى الأكبر عام ١٩٦١ إخراج عز الدين ذو الفقار .

بباريس) ، وهو اتجاه فى الفن يكون للون الصريح المنفرد الصارخ الزاهى الفاقع فيه السيادة الأولى فى العمل التشكيلي وغير مرتبط بمفهوم واقع ما . ومن أهم أقطابه (هنرى ماتيس) ، ومن أقواله « يجب أن تفكر دائماً فى اللون ، ويجب أن تستعين دائماً بخيالك ، أو إن انتخابي للألوان لا يستند إلى أية نظرية علمية ، بل هو قائم على الملاحظة والتجربة الحسية . »

ولنر كيف استعمل وحيد فريد هذه السيادة اللونية فى الفيلم ، أولاً كان هناك استعمال الألوان بمفهومها ومعناها المتداول ، ولا سيما مع اللون الأحمر ، إذ نجده صريحاً وبشكل مباشر فى حجرة الحب (حجرة نوم نادية لطفى) وممارسة الجنس مع عبد الحليم حافظ ، وهذا بالطبع ارتباط صريح بالجنس ولا جديد فيه ، ونجد نفس اللون مسيطراً فى الملهى الليلي ، ولكن فى جزء أساسى من الملهى نجد سيطرة كاملة للون الأزرق فى جانب من الملهى . لا يمكن هنا تفسير المعنى المتداول للون الأزرق على أنه نوعية مكملة لأضواء الملهى ، بقدر ما هو تأثير ما وضعه وحيد فريد لذلك المكان فى خلفية الصورة أو بجانبها ، هل يعنى أن العلاقة ستكون فى النهاية ميتة وباردة ومنهية وهذا تمهيد لوني لذلك فى اللاشعور أو أن اللون بزرقته فى هذه الحالة يسبق الأحداث ويمهد للعلاقة التى لن تستمر ؟ والحقيقة ، وجدت هذا التصرف اللوني فى عدة أجزاء من الفيلم حيث تكون خلفية الصورة (الكادر) تفوس فى تلك الزرقة الشديدة فى أغنية (الهوا هوايا) حيث الأحداث ليلاً ويغلب على ألوان الراقصين والمطرب وحبيبته والجميع الألوان الدافئة الحارة بين الأصفر والبرتقالى والبلى ولا مانع من بعض البهجة اللونية المناسبة فى ملابس الشباب ، ولكن هناك كتلة زرقاء فى خلفية الصورة كبيرة وخاصة فى اللقطات العامة تجثم على الجميع . هل ذلك هو الآخر تدخل لوني بارد لما سيحدث ؟؟؟ ويكرر نفس الشيء فى جلوس (عبد الحليم حافظ) مع صديقه فى (كازينو) بعد خروجه من السيلما وغضبه من حبيبته (ميرفت أمين) . هنا التدخل الأزرق وبهذه الكثافة والمساحة له مدلول ما عند وحيد فريد ، ربما لا يستشعره الجميع ولكن هو موجود وله تأثير أستطيع أنا وغيرى أن يفهمه ، إذا كنت تملك تلك العين والشفافة اللونية والتشكيلية ، وأعتقد أن وحيد فريد كان يسبق فى هذا التناول كثيرين من زملائه ، ولقد أعطاه هذا الفيلم الفرصة لإظهار ما بداخله من رؤية ذاتية للألوان كما يحسها ويراهها مناسبة للأحداث الرامية .

أضيف إلى ذلك شيئاً مهماً ، وهو زمن إنتاج الفيلم عام ١٩٦٨ ، حيث إن الألوان كانت جديدة نسبياً فى الإنتاج السينمائى المصرى ، وبالتالي هناك عامل مناقمة مشروع وجيد بين الصفوة من مصورى هذه الفترة فى استغلال الألوان إلى أقصى درجة ، ويقابله قصور شديد فى وسائل الإضاءة والجيلاتينات الصبغية للألوان التى توضع على مصادر الضوء من لمبات وشبابيك ، وفى الأمثلة التى أخذتها للمصورين المبدعين وضعت ذلك فى الاعتبار حيث كانت هناك عدة أفلام لعبد الحليم نصر فيلم (الأرض) ١٩٧٠ ، وعبد العزيز قهيمى فيلم (المومياء) ١٩٧٥ - صور عام ١٩٦٨ - وتأخر عرضه وكما نعلم أن هذه تواريخ العرض وليس التصوير - ووحيد فريد (أبى فوق الشجرة) ١٩٦٩ ، وكل منهم عبر لونياً بأسلوبه الخاص وتميزه المعروف .

- ٦ - أجراس السلام عام ١٩٦٥ إخراج رمسيس نجيب .
 ٧ - حكاية وراء كل باب (ضيف على العشاء) عام ١٩٧٧ إخراج سعيد مرزوق .
 ٨ - حكاية وراء كل باب (موقف مجنون) عام ١٩٧٧ إخراج سعيد مرزوق .
 ٩ - حكاية وراء كل باب (النائبة المحترمة) عام ١٩٧٧ إخراج سعيد مرزوق .
 ١٠ - حكاية وراء كل باب (أريد أن أقتل) عام ١٩٧٧ إخراج سعيد مرزوق .

ثانياً : الأفلام الروائية الطويلة للسينما

- عام ١٩٤٧ - (ابن الشرق) إخراج إبراهيم حلمي .
 (البريمو) إخراج كامل التلمساني .
 (صباح الخير) إخراج حسين فوزي .
 (جزر الاثنين) إخراج إبراهيم عمارة .
 عام ١٩٤٨ - (المغامر) إخراج حسن رضا .
 (شمشون الجبار) إخراج كامل التلمساني .
 (البوسطجي) إخراج كامل التلمساني .
 (فتاة من فلسطين) إخراج محمود ذو الفقار .
 عام ١٩٤٩ - (نادية) إخراج فطين عبد الوهاب .
 (بيومي أفندي) إخراج يوسف وهبي .
 عام ١٩٥٠ - (الأفوكاتو مديحة) إخراج يوسف وهبي .
 (ظلوموني الناس) إخراج حسن الإمام .
 (كيد النساء) إخراج كامل التلمساني .
 (المظلومة) إخراج محمد عبد الجواد . واشترك في التصوير محمد عبد العظيم .

- عام ١٩٥١ - (مشغول بغيري) إخراج إبراهيم عمارة .
 (ليلة العنة) إخراج أنور وجدى .
 (ضحيت غرامى) إخراج إبراهيم عمارة .
 (حبيب الروح) إخراج أنور وجدى .
 (لك يوم ياظالم) إخراج صلاح أبو سيف .
 (ورد الغرام) إخراج هنرى بركات .
 (قطر الندى) إخراج أنور وجدى .
 عام ١٩٥٢ - (مسمار جحا) إخراج إبراهيم عمارة .
 (المنزل رقم ١٣) إخراج كمال الشيخ .
 (الأستاذة فاطمة) إخراج فطين عبد الوهاب .
 عام ١٩٥٣ - (بنت الأكابر) إخراج أنور وجدى .
 (قطار الليل) إخراج عز الدين ذو الفقار .
 (ريا وسكينة) إخراج صلاح أبو سيف .
 (ذهب) إخراج أنور وجدى .
 (أنا وحبيبى) إخراج كامل التلمساني .
 (اشهدوا يا ناس) إخراج حسن الصيفى .
 (ابن للإيجار) إخراج حلمي رفلة .
 (لحن حبنى) إخراج أحمد بدرخان .
 (حميدو) إخراج نيازى مصطفى .
 (موعد مع الحياة) إخراج عز الدين ذو الفقار .
 (نشالة هانم) إخراج حسن الصيفى .

- عام ١٩٥٨ - (سلم لى على الحبايب) إخراج حلمى حليم .
 (مهرجان الحب) إخراج حلمى رفلة مع روبير طمبا فى التصوير الخارجى .
 (حبيب حياتى) إخراج نيازى مصطفى .
 (مجرم فى إجازة) إخراج صلاح أبو سيف .
 (شارع الحب) إخراج عز الدين ذو الفقار .
 (توبة) إخراج محمود ذو الفقار .
 (المعلمة) إخراج حسن رضا .
 عام ١٩٥٩ - (بين الأطلال) إخراج عز الدين ذو الفقار .
 (حكاية حب) إخراج حلمى حليم .
 (بين السماء والأرض) إخراج صلاح أبو سيف .
 (دعاء الكروان) إخراج هنرى بركات .
 (الرجل الثانى) إخراج عز الدين ذو الفقار .
 عام ١٩٦٠ - (حلاق السيدات) إخراج فطين عبد الوهاب .
 (البنات والصيف) إخراج عز الدين ذو الفقار ، صلاح أبو سيف ، فطين عبد الوهاب .
 (العملاق) إخراج محمود ذو الفقار .
 (نهر الحب) إخراج عز الدين ذو الفقار .
 عام ١٩٦١ - (الخرساء) إخراج حسن الإمام .
 (جوز مراتى) إخراج نيازى مصطفى .
 (وا إسلاماه) إخراج أندرو مارتون .
 عام ١٩٦٢ - (الخطايا) إخراج حسن الإمام .
 (الشعوع السوداء) إخراج عز الدين ذو الفقار .

- (فاعل خير) إخراج حلمى رفلة .
 عام ١٩٥٤ - (بنات حواء) إخراج نيازى مصطفى .
 (خطف مراتى) إخراج حسن الصيفى .
 (رسالة غرام) إخراج هنرى بركات .
 (أربع بنات وصنايط) إخراج أنور وجدى .
 (الملاك الظالم) إخراج حسن الإمام .
 (جعلونى مجزماً) إخراج عاطف سالم .
 (ارحم دموعى) إخراج هنرى بركات .
 (موعد مع السعادة) إخراج عز الدين ذو الفقار .
 عام ١٩٥٥ - (عهد الهوى) إخراج أحمد بدرخان .
 (أيامنا الحلوة) إخراج حلمى حليم .
 (الحبيب المجهول) إخراج حسن الصيفى .
 (حب ودموع) إخراج كمال الشيخ .
 (أيام وليالى) إخراج هنرى بركات .
 عام ١٩٥٦ - (شباب امرأة) إخراج صلاح أبو سيف .
 (موعد غرام) إخراج هنرى بركات .
 (دليلة) إخراج محمد كريم .
 عام ١٩٥٧ - (وكر المملذات) إخراج حسن الإمام .
 (لن أبكى أبداً) إخراج حسن الإمام .
 (طريق الأمل) إخراج عز الدين ذو الفقار .
 (رد قلبى) إخراج عز الدين ذو الفقار .
 (فتى أحلامى) إخراج حلمى رفلة .

عام ١٩٦٣ - (القاهرة فى الليل) إخراج محمد سالم واشترك فى التصوير عبد العزيز فهمى وعلى حسن .

(الساحرة الصغيرة) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(الباب المفتوح) إخراج عز الدين ذو الفقار .

عام ١٩٦٤ - (لعبة الحب والجواز) إخراج نيازى مصطفى .

(حكاية جواز) إخراج حسن الصيفى .

(بنت عنتر) إخراج نيازى مصطفى .

عام ١٩٦٥ - (حكاية العمر كله) إخراج حلمى حليم .

(الخائنة) إخراج كمال الشيخ .

عام ١٩٦٦ - (عدو المرأة) إخراج محمود ذو الفقار .

(شىء فى حياتى) إخراج هنرى بركات .

(القاهرة ٣٠) إخراج صلاح أبو سيف .

(فارس بنى حمدان) إخراج نيازى مصطفى .

عام ١٩٦٧ - (معبودة الجماهير) إخراج حلمى رفلة .

(الخروج من الجنة) إخراج محمود ذو الفقار .

(القبلة الأخيرة) إخراج محمود ذو الفقار .

(نورا) إخراج محمود ذو الفقار .

عام ١٩٦٨ - (أفراح) إخراج أحمد بدرخان .

(أيام الحب) إخراج حلمى حليم .

(نفوس حائرة) إخراج أحمد مظهر .

(المساجين الثلاثة) إخراج حسام الدين مصطفى .

(الست الناظرة) إخراج أحمد ضياء الدين .

عام ١٩٦٩ - (ثلاث نساء) إخراج محمود ذو الفقار . اشترك فى التصوير على حسن وإبراهيم شامات .

(أبى فوق الشجرة) إخراج حسين كمال .

(نصف ساعة جواز) إخراج فطين عبد الوهاب .

(دلح البنات) إخراج حسن الصيفى .

(بئر الحرمان) إخراج كمال الشيخ .

عام ١٩٧٠ - (لمسة حنان) إخراج حلمى رفلة .

(موعد مع المصطفى) إخراج حلمى رفلة .

(ابنتى العزيزة) إخراج حلمى رفلة .

(الخيط الرفيع) إخراج هنرى بركات ، (ألوان) تم باقى الأفلام كلها ألوان .

(عشاق الحياة) إخراج حلمى حليم .

عام ١٩٧٢ - (امتثال) إخراج حسن الإمام .

(حب وكبرياء) إخراج حسن الإمام .

(الشيطان امرأة) إخراج أحمد يحيى .

(إمبراطورية ميم) إخراج حسين كمال .

(زمان يا حب) إخراج عاطف سالم .

(حكايتى مع الزمان) إخراج حسن الإمام .

(الوفاء العظيم) إخراج حلمى رفلة ، اشترك فى التصوير عصام فريد .

عام ١٩٧٥ - (جفت الدموع) إخراج حلمى رفلة .

(هذا أحبه وهذا أريده) إخراج حسن الإمام .

(حتى آخر العمر) إخراج أشرف فهمى .

(وانتهى الحب) إخراج حسن الإمام .

(بديعة مصابني) إخراج حسن الإمام . تم التصوير في لبنان فقط وقام بالتصوير عبد المنعم بهنسي .

(ومضى قطار العمر) إخراج عاطف سالم .

عام ١٩٧٦ - (ممنوع في ليلة الدخلة) إخراج حسن الصيفي . اشترك في التصوير محمود نصر وكمال كريم .

(عالم عيال عيال) إخراج محمد عبد العزيز .

(وبوالدين إحساناً) إخراج حسن الإمام .

(الكروان له شفايف) إخراج حسن الإمام .

(سنة أولى حب) إخراج نيازى مصطفى .

عام ١٩٧٧ - (كباريه الحياة) إخراج محمود فريد .

(أفواه وأرانب) إخراج هنرى بركات .

عام ١٩٧٨ - (القضية المشهورة) إخراج حسن الإمام .

(رحلة داخل امرأة) إخراج أشرف فهمى .

(ليالى ياسمين) إخراج هنرى بركات .

عام ١٩٧٩ - (الشك يا حبيبى) إخراج هنرى بركات .

(ولا عزاء للسيدات) إخراج هنرى بركات .

(حكاية وراء كل باب) إخراج سعيد مرزوق .

عام ١٩٨١ - (الوحش داخل إنسان) إخراج أشرف فهمى .

(أنا فى عياليه) إخراج سعد عرفه .

(وداعاً للعذاب) إخراج أحمد يحيى .

عام ١٩٨٢ - (بريق عينيك) إخراج محمد عبد العزيز .

(رحلة الشقاء والحب) إخراج محمد عبد العزيز .

(عصاة حمادة وتوتو) إخراج محمد عبد العزيز .

(العسكري شبراوى) إخراج هنرى بركات .

عام ١٩٨٣ - (مملكة الهلوسة) إخراج محمد عبد العزيز .

(درب الهوى) إخراج حسام الدين مصطفى .

عام ١٩٨٤ - (ليلة القبض على فاطمة) إخراج هنرى بركات .

(الثعلب والجنب) إخراج محمد عبد العزيز .

(بحر الأوهام) إخراج نادية حمزة .

(ولكن شيء ما يبقى) إخراج محمد عبد العزيز .

(بيت القاضي) إخراج أحمد السبعارى .

عام ١٩٨٥ - (صفتة مع امرأة) إخراج عادل الأعصر . اشترك في التصوير عبد اللطيف فهمى .

(١٠ على ١٠) إخراج محمد عبد العزيز .

(الهلقيات) إخراج سمير سيف .

(الأستاذ يعرف أكثر) إخراج أحمد السبعارى .

عام ١٩٨٦ - (نأسف لهذا الخطأ) إخراج حسن سيف الدين .

(بكرة أحلى من النهاردة) إخراج حسن الإمام .

(الجلسة سرية) إخراج محمد عبد العزيز .

(لا تدمرنى معك) إخراج محمد عبد العزيز .

(وداعاً يا ولدى) إخراج تيسير عيود .

عام ١٩٨٨ - (صرخة الدم) إخراج محمد عبد العزيز .

عام ١٩٩٠ - (إعدام قاضى) إخراج أشرف فهمى .

عام ١٩٩٢ - (الخطوة الدامية) إخراج أحمد السبعارى .

عام ١٩٩٣ - (تحقيق مع مواطنة) إخراج هنرى بركات .

(الثعالب) إخراج أحمد السبعارى .

(ثلاثة على مائدة الدم) إخراج مدحت السباعى .

ثالثاً - صور بعض الأفلام التليفزيونية والمسلسلات ، ومن أشهرها (ضمير أبلة حكمت) إخراج إنعام محمد على .

رابعاً - مخرجون عمل معهم فى أول أعمالهم

١ - إبراهيم حلمى (ابن الشرق) عام ١٩٤٧ .

٢ - حسن رضا (المغامر) ١٩٤٨ .

٣ - فطين عبد الوهاب (نادية) عام ١٩٤٩ .

٤ - كمال الشيخ (المنزل رقم ١٣) عام ١٩٥٢ .

٥ - حسن الصبغى (اشهدوا يا ناس) عام ١٩٥٣ .

٦ - حلمى حليم (أيامنا الحلوة) عام ١٩٥٥ .

٧ - محمد سالم (القاهرة فى الليل) عام ١٩٦٣ .

٨ - أحمد مظهر (نفوس حائرة) عام ١٩٦٨ .

٩ - أحمد يحيى (الشيطان امرأة) عام ١٩٧٢ .

١٠ - نادية حمزة (بحر الأوهام) عام ١٩٨٤ .

١١ - عادل الأعصر (صفقة مع امرأة) عام ١٩٤٩ .

١٢ - حسن سيف الدين (نأسف لهذا الخطأ) عام ١٩٨٦ .

خامساً : أفلام خارج جمهورية مصر العربية

صور وحيد فريد مجموعة كبيرة من الأفلام فى لبنان وسوريا وتركيا .

الختام

وفى الختام .. لماذا فكرت فى هذا الكتاب ؟ ولماذا بذلت الجهد فى توضيح الدور الإبداعى لكل مدير تصوير على حدة وبيان تقاربهم فى الجذور والثقافتهم فى بعض الأحيان أسلوبياً وتباعدهم فى أحيان كثيرة ؟ إن الهدف من دراستى تلك وكتابى هذا هو التعريف بذلك الدور الغامض للمصور السينمائى الذى لا يعرفه الكثيرون ، وللأسف حتى بعض النقاد ، إذ ينسب دائماً كل المدح والتفوق للمخرج ، بينما يكون دور المصور كما نعلم الآن فى مركز الدائرة وفى صميم الصورة البصرية للفيلم وبكل حب وصمت .

إننى أقترح من ذلك (التابو) الإخراجى ، حقاً إن المخرج له من الأهمية الكبرى فى الفيلم وهذا لا غبار عليه ، ولكن يجب إلا يطمس دور الإبداع البصرى للمصور ، فقد لاحظت فى حواراتى مع كثير من المصورين ، وقراءاتى حتى للمصورين الأجانب أنهم فعلاً يعانون من هذه النقطة غير المنصفة ، يطمس إبداعهم ، أحياناً بتعمد ، وأحياناً بإهمال أو استسهال ، وكثيراً بغيره فنية . إن الدور المهم للتصوير والصورة فى بناء المفردات المؤثرة للفيلم ، له من الأهمية التى تجعل النقاد والدارسين والمهتمين يضعونه فى الحسبان كأدب مرئى كما أوضحت ، وينطبق قولى هنا على التصوير الإبداعى المبتكر فى الفيلم الجيد ، وليس التصوير الناقل الفوتوغرافى لمصورين عاديين أو أقل من العاديين ، يجيدون أصول ومبادئ الحرفة وبدون أى إبداع حقيقى . إن كلامى هنا يخص المصور السينمائى الفنان الذى يبذل الجهد ويقدم ذهنه ويسخر علمه وموهبته فى إظهار صورة مبتكرة تخدم دراما الفيلم وتقرب فكر المخرج إلى الجماهير ، إنه الرجل الأول المسئول عن ذلك . إن التصوير السينمائى المبدع هو أحد الفنون المهمة الآن ، ويجب أن يقيم بأسلوب علمى وقيمة أكبر ويأخذ حقه فى النقد والتوضيح والكشف عن جوانب الإبداع أو القصور فيه ، وما كتابى هذا إلا عن بعض هذه الجوانب الثلاثة من أساتذة الضوء فى السينما المصرية التى يمتد تاريخها تقريباً مع ظهور هذا الفن عالمياً .

إن المصور السينمائى يعمل ضمن مجموعة يرأسهم المخرج ، والسينما هى فن وإبداع الجماعة ، ولكن فن خاص بمفهوم المصور الفرد المبدع .

وانى أجد فى الأمثلة التى اخترتها وأعمال عبد الحليم نصر وعبد العزيز فهمى ووحيد فريد إنهم قد أثروا عدة جوانب فى تاريخ السينما المصرية وفننا فى التصوير ، أجدهم قد وقفوا بجوار كثيرين من المخرجين الجدد فى أول أفلامهم عوناً وقوة . وربما أكبر دليل على ذلك حادثة تغيير المخرج العبقزى الراحل شادى عبد السلام لمدير التصوير أحمد خورشيد كما علمنا ، وقيام

عبد العزيز فهمي بتصوير فيلم (المومياء) ، وهو الفيلم الروائي الطويل الوحيد لهذه العبقريّة المصرية في الإخراج والتشكيل والإحساس .

وفي هذا يقول المخرج الأمريكي المخضرم إدوار ديمتري في أحد أحاديثه (٨) المنشورة وقام بترجمتها الأستاذ الناقد الباحث أحمد الحضري : نصيحتي للمخرج المبتدئ أن يتعامل مع أفضل مصور يتوافر له ، ويحيطه علماً بالموثرات التي يريدها وأن يعمل معه عن قرب ، وهكذا يتعلم منه . عندما بدأت كمخرج لم تكن لدى أي فكرة عن كيفية إضاءة منظر أو ممثل ، كما لم أكن أعرف أي شيء عن القيم الدرامية للضوء والظل ، وبدأت أتعلم هذه الأشياء من خلال العمل مع المصور السينمائي الأكثر خبرة ، وحتى اليوم فإنني أخير المصور بالجور والتأثير الذي أريده ، ومن هنا تصبح الإضاءة مجاله هو . إنه يعرف عن الإضاءة أكثر مني ألف مرة ، وهذا هو موقفي دائماً . إنني أترك هذه الأشياء للمتخصصين .

إن عبد الحليم نصر وعبد العزيز فهمي ووحيد فريد كافحوا بأشكال مختلفة للارتقاء بالصورة السينمائية المصرية ، وربما نلاحظ أن أول فيلم ملون لعبد الحليم نصر عام ١٩٥٧ كان من إنتاجه (لا أنام) وكذلك بالنسبة لعبد العزيز فهمي عام ١٩٦٢ (إجازة نص السنة) . ونلاحظ فيهم تلك الغيرة الوطنية والأصالة في تعاملاتهم مع المنغيرات الاجتماعية والعمل الوطني وتطوعهم في العمل الفدائي أثناء عدوان عام ١٩٥٦ أو نكسة ١٩٦٧ وغيرها من المواقف ، مثلما كون ووحيد فريد ورمسيس نجيب شركة إنتاج وحث زملاءه على تقليده حتى لا تقف دورة السينما المصرية في العقد الخامس من القرن العشرين كما نجدهم قد عملوا مع مجموعة من المخرجين يمكن أن نطلق عليهم الصفة في السينما المصرية .

كما أنهم اكتشفوا وجوها جديدة للسينما المصرية كما علمنا ، ويلاحظ كذلك أن من عمل منهم كثيراً في الأقلام الوثائقية والتسجيلية كان له جراءة أكثر في تناول الموضوعات وفي أماكن خارجية وأثرت بشكل إيجابي في عمله الروائي .

كما يلاحظ اجتماعياً أنهم جميعاً كانوا من أسر برجوازية متوسطة من طبقة الموظفين (والد عبد الحليم نصر موظف ، ويملك استوديو تصوير ، والد عبد العزيز فهمي موظف حكومي ، والد ووحيد فريد رجل أعمال بسيط) ، وبالتالي فهم تعبير صريح عن كفاح وطموحات هذه البرجوازية وتطلعها ونجاحها بفنّها وجهدها ، وكان بالتالي لزاماً عليهم مساعدة الأهل والأقرباء (عبد الحليم نصر : إخوته محمود ، ومحسن ثم قدرى وفي المعامل رضوان وهكذا) ، (عبد العزيز فهمي : أخواه محمود وجمال) ، (ووحيد فريد أبناء عمومته محمود فريد ، وعصام فريد ، ثم ابنه الشهيد

السينمائي أشرف وأجيال أخرى) هذه المساعدة للأقرباء مشروعة وإنسانية تدل على معدنهم الاجتماعي والخلقي .

وإذا وضعنا في الاعتبار أن هؤلاء الثلاثة أصلاً اكتسبوا المعرفة والخبرة وانتزعوها من فك الأسد (عبد الحليم نصر من مدرسة الإسكندرية ، وعبد العزيز فهمي ووحيد فريد من مدرسة استوديو مصر) في وقت كان تعلم التصوير أو فن الفيلم يسيطر عليه الأجانب بشكل مطلق ويحجبون أية معلومات عن المصريين ، فيمكن تخيل ذلك الجهد والعمل الذي قاموا به للتعلم .
إن كتابي تحية وتقدير لهؤلاء الأساتذة وعرفان بجهودهم وفنهم وشكر من جيلنا الذي تعلم منهم تلك الصورة السينمائية الجميلة .

هوامش الباب الرابع

(١) من حديثي مع وحيد فريد شخصياً ، وتم تسجيله في مؤلفي عن (تاريخ التصوير السينمائي في مصر) . الناشر الهيئة العامة للكتاب .

(٢) من حديثي مع مدير التصوير حسن داهش ووحيد فريد وتم تسجيله في مؤلفي عن (تاريخ التصوير السينمائي في مصر) . الناشر الهيئة العامة للكتاب .

(٣) مجلة الكواكب عام ١٩٥٦ .

(٤) كتيب (ترانيم وشارف ضوئية) تأليف د . محمد إبراهيم عادل بمناسبة تكريم مدير التصوير وحيد فريد في المهرجان القومي عام ١٩٩٢ ، إصدارات صندوق التنمية الثقافية .

(٥) ترجمه إلى العربية الأستاذ سامي خشبة - الناشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة .

(٦) كتاب (البناء الضوئي عند وحيد فريد) تأليف د . محمد إبراهيم عادل ، منشورات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي السابع عشر عام ١٩٩٣ .

(٧) مجلة الكواكب بتاريخ ٢٣/١٠/١٩٥٦ ، مقال نقدي بقلم : ابن زيدون .

(٨) مجلة المسرح والسينما ، العدد ٥٧ ، سبتمبر عام ١٩٦٨ .

ملحق صور الفنان

مدير التصوير

وحيد فريد



صورة (١٠١)
 وحيد فريد يقدم صورته تذكارا لوالدته
 العزيزة في ١٩٣١/٢/٢٧ ويبلغ من العمر
 ١١ عاما (هذا مكتوب خلف الصورة)



صورة رقم (١٠٢)
 وحيد فريد المصور الشاب مع الكاميرا (ميتشيل) القديمة أثناء التصوير وظهر في طرف الصورة
 الأيمن المخرج نيازى مصطفى .



صورة رقم (١٠٥)

وحيد فريد والمخرج حسن الصيفي ومساعد المخرج جمال عمار في اليمن بعد الثورة .



صورة رقم (١٠٣)

وحيد فريد مساعد المصور عام ١٩٤٠ في فيلم (دنانير) مع المخرج أحمد بدر خان .



صورة رقم (١٠٦)

وحيد فريد والمخرج عاطف سالم في أسوان .



صورة رقم (١٠٤)

وحيد فريد مدير التصوير الشاب مع المخرج أحمد بدر خان أثناء تصوير فيلم (لحن حبي) عام ١٩٥٣ .



صورة رقم (١٠٩)

وحيد فريد وحسن الإمام ومحمود يس وميرفت أمين أثناء تصوير فيلم (منتهى الحب).



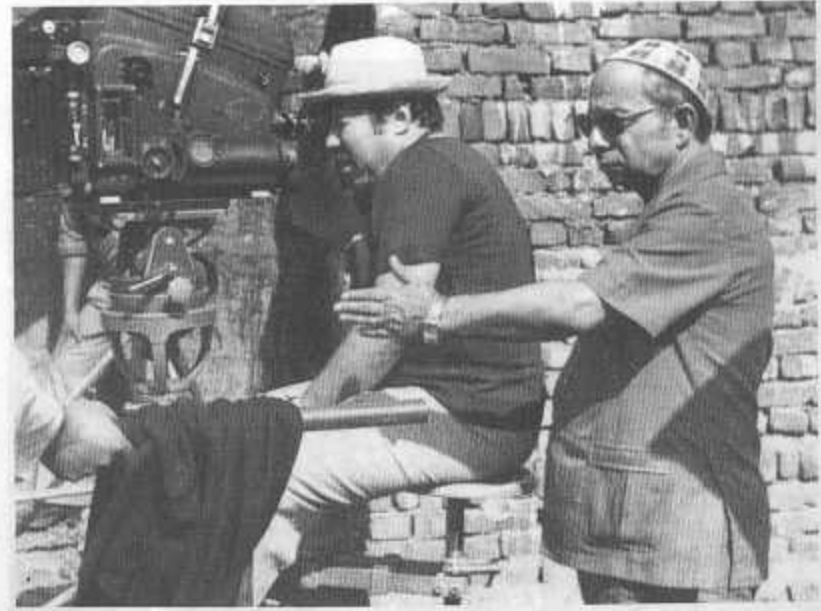
صورة رقم (١١٠)

وحيد فريد مع المخرج بركات والمصور رمزي إبراهيم أثناء تصوير فيلم (الحب الضائع).



صورة رقم (١٠٧)

وحيد فريد مع المخرج صلاح أبو سيف في إحدى المعاينات لتصوير فيلم تسجيلي في السودان.



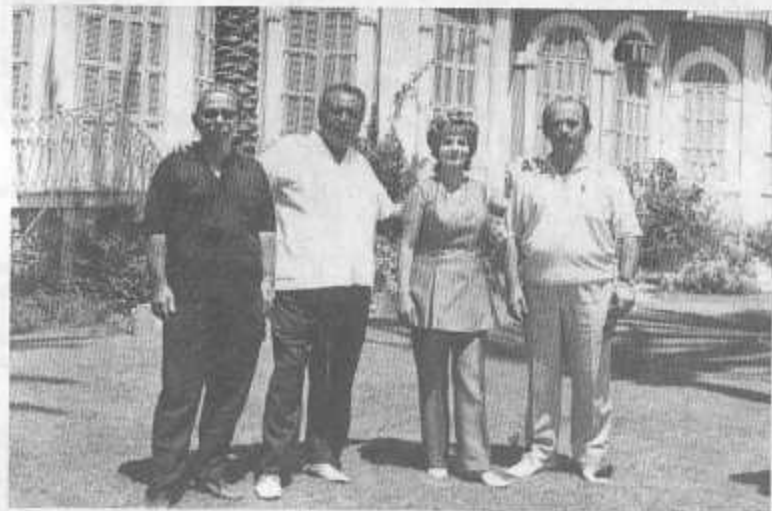
صورة رقم (١٠٨)

وحيد فريد مع المخرج أشرف فهمي أثناء التصوير والبروفات.



صورة رقم (١١٣)

بكاميرا (نوبيرييه) موديل قديم صور فيلما في لبنان بطولة صباح وإنتاج طنوس فرنجية باسم (معبد الحب) وإخراج عاطف سالم .



صورة رقم (١١١)

وحيد فريد والمخرج حلمي رفلة وشادية والموزع اللبناني صباحي النوري في لبنان أثناء تصوير فيلم (لمسة حنان) .



صورة رقم (١١٢)

وحيد فريد خلف الكاميرا في لبنان مع المخرج عاطف سالم والممثل يوسف فخر الدين وآخرين في تصوير فيلم (معبد الحب) .



صورة رقم (١١٦)

وحيد فريد ناظراً إلى السماء منتظراً ظهور الشمس من بين السحب مع المخرج حلمي حليم أثناء تصوير فيلم (حكاية حب).



صورة رقم (١١٤)

وحيد فريد خلف الكاميرا وخلفه المخرج الممثل إبراهيم عمارة ، وفي اليسار مساعد المصور كمال كريم .



صورة رقم (١١٥)

وحيد فريد ، سميرة أحمد ، المخرج حسن الإمام أثناء تصوير فيلم (الخرساء).



صورة رقم (١١٨)
 وحيد فريد مع المخرج الرومانسي عز الدين ذو الفقار .



صورة رقم (١١٩)
 وحيد فريد مع نادية لطفى ومحرم فؤاد أثناء تصوير فيلم (عشاق الحياة) إخراج حلمي سليم .



صورة رقم (١١٧)
 وحيد فريد (في أقصى اليسار) فوق ومعه المخرج قطين عبد الوهاب (ثاني واحد يمين) ثم فائق حمامة، والماكيير رمضان إمام (أقصى اليسار من الواقفين) أثناء العمل في فيلم (الاستاذة فاطمة).



صورة رقم (١٢٢)
 وحيد فريد ممسكا بزراع الكاميرا وخلفه جهاز إضاءة (بروت) في التصوير الخارجي وخلف الإضاءة
 المصور محمود سابو .



صورة رقم (١٢٣)
 وحيد فريد وشادية ومساعدته عبد الله ياقوت أثناء تصوير فيلم (دليلة) إخراج محمد كريم .



صورة رقم (١٢٠)
 وحيد فريد مع سامية جمال وصلحاح نظمي في مركب في النيل في أحد الأفلام .



صورة رقم (١٢١)
 وحيد فريد مع عماد حمدي .



صورة رقم (١٢٦)

وحيد فريد يقبس التعريض في أحد لقطات فيلم (رحلة الشقاء والحب) إخراج محمد عبد العزيز في اليونان .



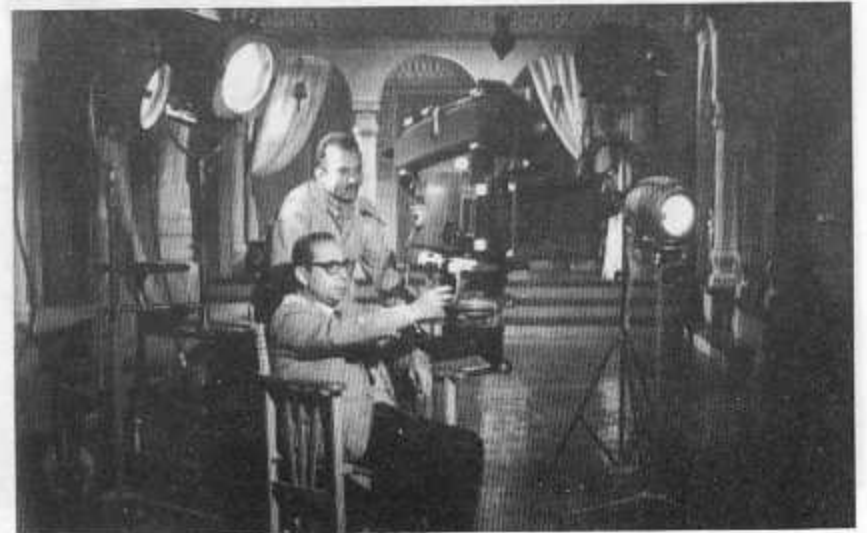
صورة رقم (١٢٧)

وحيد فريد مدير التصوير يشرح للمصور مسعود عيسى حجم اللقطة التي يريدتها .



صورة رقم (١٢٤)

وحيد فريد يقبس الضوء الساقط على الممثلة الإيطالية أنابيتانيني التي أدت دور تحية كاريوكا في فيلم (والسلامة) عام ١٩٦٠ في التسخة الإيطالية وخلفه الماكيبير الإيطالي الخاص بها .



صورة رقم (١٢٥)

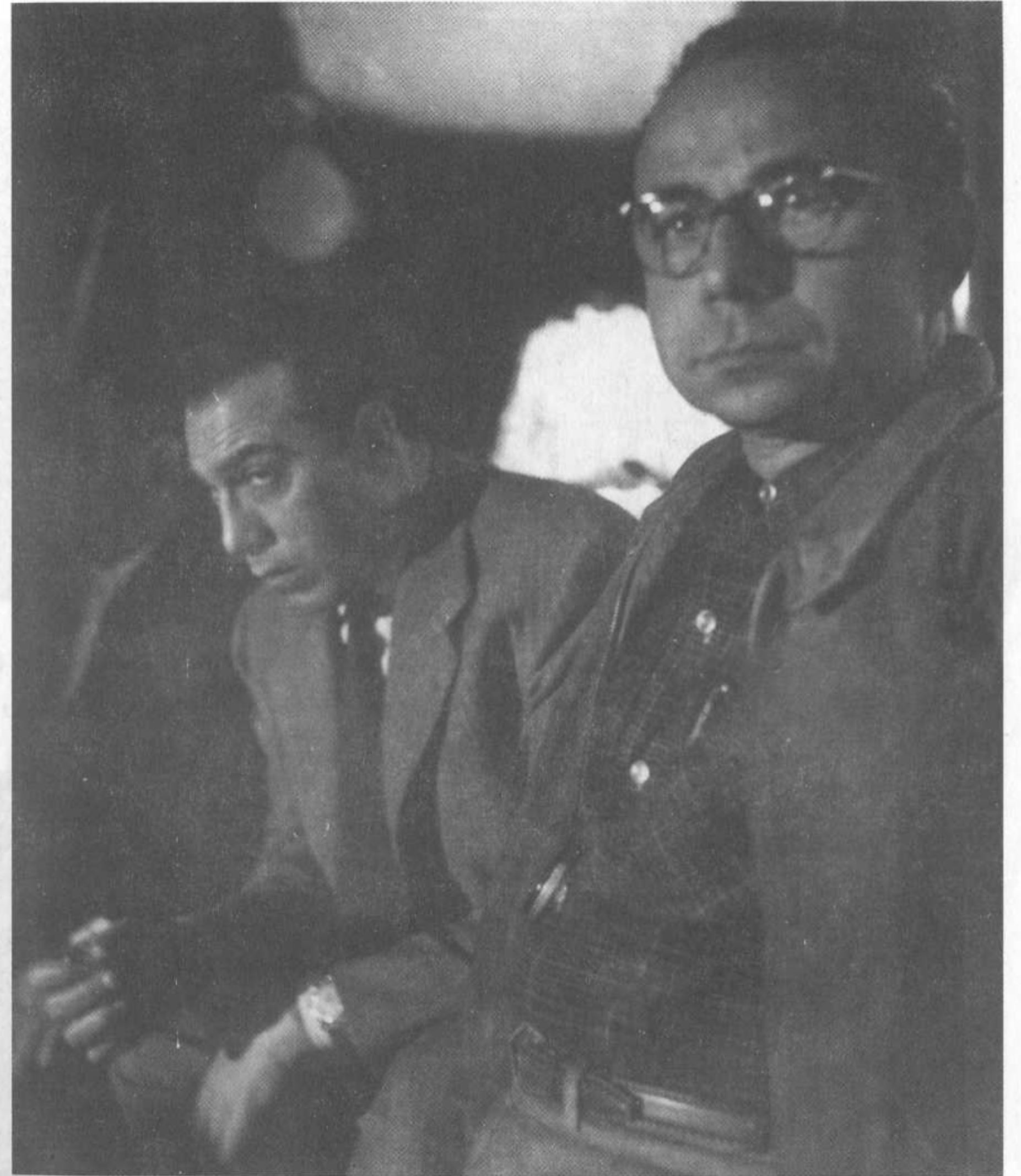
وحيد فريد والمصور ألبير رياض في ديكور فيلم (فارس بنى حمدان) في ستوديو نحاس .



صورة رقم (١٢٩)
 زيارة مديري التصوير لمعامل أجفا في بلجيكا عام ١٩٩٣ ومن اليمين : عصام فريد ، محسن نصر ،
 سمير فرج ، محمود عبد السميع ، وحيد فريد ، ومن التلفزيون حلمي فاضل

(١٢٩) رقم الصورة

زيارة مديري التصوير لمعامل أجفا في بلجيكا عام ١٩٩٣ ومن اليمين : عصام فريد ، محسن نصر ، سمير فرج ، محمود عبد السميع ، وحيد فريد ، ومن التلفزيون حلمي فاضل



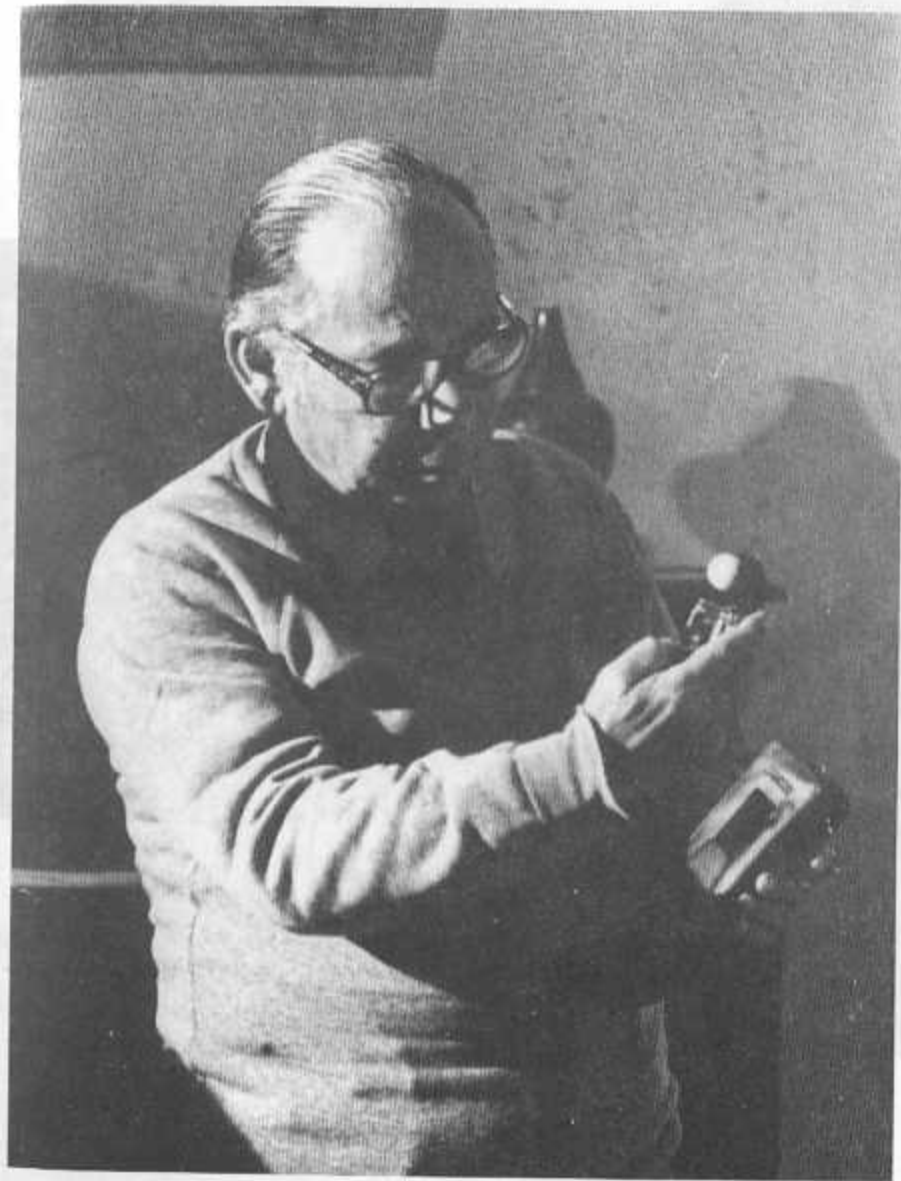
صورة رقم (١٢٨)
 وحيد فريد مع وحش الشاشة فريد شوقي .

(١٢٨) رقم الصورة

وحيد فريد مع وحش الشاشة فريد شوقي .



صورة رقم (١٣١)
وحيد فريد أثناء تصوير محمد عبد الوهاب في أحد اللقاءات المسجلة للتلفزيون المصري



صورة رقم (١٣٠)
مدير التصوير وحيد فريد يقيس الضوء الساقط وضبطه في أحد اللقطات



صورة رقم (١٢٣)

المصور عصام فريد ومدير التصوير وحيد فريد والمخرج حسن الإمام أثناء التصوير لفيلم (حكايتي مع الزمان).



صورة رقم (١٢٢)

وفد من المصورين والمخرجين يزورون وحيد فريد في أثناء العمل بعد وفاة نجله المصور الشاب أشرف وحيد فريد في حادثة أثناء التصوير ، ومن اليمين مدير التصوير محمد طاهر ، عصام فريد ، طارق التلمساني ، ثم وحيد فريد ، عبد اللطيف فهيم ، سمير فرج ، ماهر راضي ، عبد المنعم بهنسي عامل ، أسطى الكهرياء حسين الدكش ، وخلف وحيد فريد المنيع إمام عمر ، ويجلسون أسفل الصورة من اليمين المخرجون مدحت السباعي ، سمير سيف ، عمر عبد العزيز .



صورة رقم (١٣٥)

من اليمين المصور عصام فريد ، المنتج رمسيس نجيب ، الفنانة نجلاء فتحي ، المخرج المغربي عبد الله المصباحي ثم وحيد فريد أثناء تصوير فيلم (دمي ودموعي وابتسامتي) في المغرب من إخراج حسين كمال .



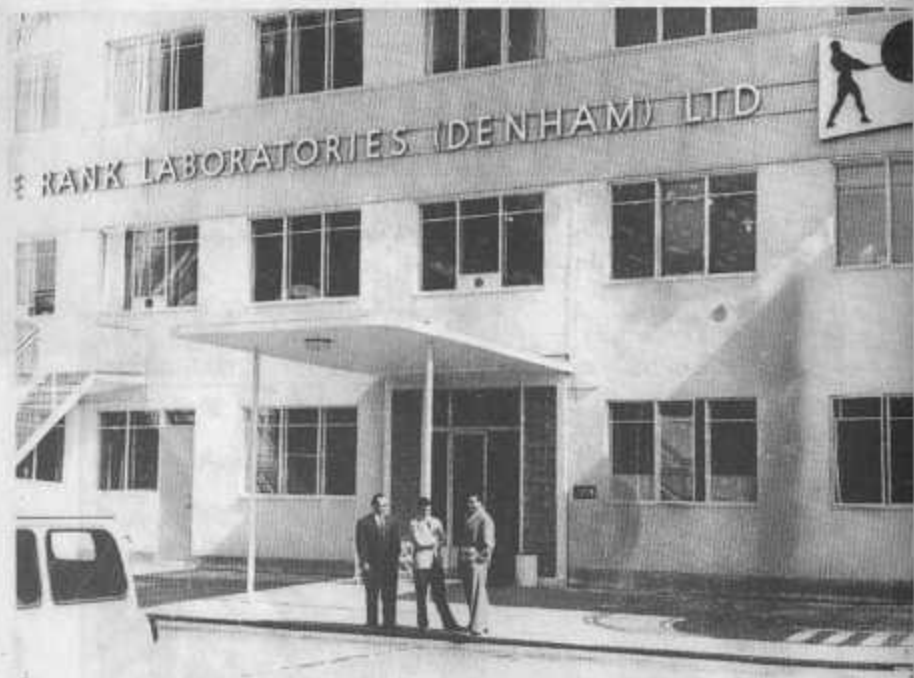
صورة رقم (١٣٦)

الممثلة وداد حمدي والمصور مسعود عيسى ومدير التصوير وحيد فريد .



صورة رقم (١٣٤)

في لبنان أثناء تصوير فيلم (نار الشوق) وفي الصورة من اليمين مساعد المصور عبد الله ياقوت ، المصور عصام فريد ، مدير التصوير وحيد فريد ، المصور الفوتوغرافي محمد بكر ثم شخصية غير معروفة .



صورة رقم (١٢٨)

وحيد فريد ، عبد الحليم حافظ ، ورمسيس نجيب أمام معامل تجميخ رانك دنهام بلندن عام ١٩٥٦ .



صورة رقم (١٢٧)

حفل في منزل وحيد فريد بمناسبة أول إنتاج مشترك مع رمسيس نجيب ، وكان فيلم (عقريته إسماعيل يس) عام ١٩٥٤ إخراج حسن الصيفي ، وفي الصورة السيدة حرمة ومصور الفيلم مسعود عيسى ومساعد المصور عبد الله ياقوت ورمسيس نجيب .



صورة رقم (١٤١)
 وحيد فريد ورمسيس نجيب في
 شوارع لندن أثناء تشغيل فيلم
 (دليلة) في معاملها .



صورة رقم (١٤٢)
 وحيد فريد مع مهندس الصوت كريكور
 في ستوديو نخاس ومعهم مدرج المسافات
 للعدسة السكوب التي اشتراها كريكور
 عن إيطاليا لتصوير فيلم (دليلة) .



صورة رقم (١٣٩)
 وحيد فريد وعبد الحليم حافظ والمنتج رمسيس نجيب في مكتب مستر هارتكورت مدير شركة
 آرثر رانك أثناء الاتفاق على تجميع وطبع فيلم دليلة في لندن .



صورة رقم (١٤٠)
 ملصق دعاية فيلم (دليلة) من تصوير وحيد فريد
 وإخراج محمد كريم وإنتاج عبد الحليم حافظ .



صورة رقم (١٤٥)

صورة تذكارية لطاقم عمال فيلم (بنت عنتر) عام ١٩٥٣ من تصوير وحيد فريد وفي الصورة المخرج نيازى مصطفى والممثلة كوكا والممثلة المطربة نجاح سلام والعاملون فى الفيلم .



صورة رقم (١٤٦)

وحيد فريد يقيس الضوء على وجه الممثلة فانتن حمامة فى أحد الأفلام التى قام بتصويرها



صورة رقم (١٤٣)

أثناء تصوير فيلم (فتى أحلامى) عام ١٩٥٧ وخلف الكاميرا وحيد فريد وبجوارها عبد الحليم حافظ ويجلس أمامها المخرج حلمى رفلة وخلفه الوجه الجديد منى بدر .



صورة رقم (١٤٤)

وحيد فريد خلف محمد عبد الوهاب أثناء تصوير فيلم (أيام وليالى) وفي الصورة المخرج بركات وعبد الحليم حافظ وإيمان .



صورة رقم (١٤٩)
ملصق دعاية فيلم (شمشون الجبار) عام ١٩٤٨ تصوير وحيد فريد .



صورة رقم (١٥٠)
ملصق دعاية فيلم (نهر الحب) تصوير وحيد فريد .



صورة رقم (١٤٧)
وحيد فريد مع أسرته في المصيف برأس البر .



صورة رقم (١٤٨)
وحيد فريد وخلفه المصور الفوتوغرافي محمد بكر والكاميرا الميتشيل القديمة .



صورة رقم (١٥٢)
لقطة من فيلم (رد قلبي) تصوير وحيد فريد



صورة رقم (١٥٣)
لقطة من فيلم (شباب امرأة) تصوير وحيد فريد

أقدم العالم العربي
وعجوبة سينما وعراقنا
أقدم سينما من العراق
سيرة احمد عماد صدي
زكي رستم زوزو نيل
حمى علوان مهن يوسف
كمال حسين لالة فاخر النور المرح
فاخر فاخر
شركة الإنتاج
شركة التوزيع

مع جبر الحليم حافظ
في الفيلم الغنائي
ذكريات
كاتب
امير شوقي كامل
موسيقى
سرجيو الوهاب

صورة رقم (١٥١)
لاحظ أن الإنتاج لوحيد فريد مع عبد الحليم حافظ
وكانت هذه نواة شركة صوت الفن بعد ذلك عندما
انضم لهم بعد ذلك الموسيقار محمد عبد الوهاب

سنيما ديانا بالقاهرة
وسنيما فريال بالدمشق
والحرية بدمشق وأرميل بالمشرفة والزهراء بدمشق ودمشق ٣٠ يناير
بالمنصورة الجديدة بالمنصورة ودمشق بدمشق ودمشق بدمشق



صورة رقم (١٥٦)
فيلم (نهر الحب) تصوير وحيد فريد .



صورة رقم (١٥٧)
فيلم (طريق الأمل) تصوير وحيد فريد .



صورة رقم (١٥٤)
لقطة من فيلم (أبي فوق الشجرة) تصوير وحيد فريد .



صورة رقم (١٥٥)
لقطة من فيلم (بنات حواء) تصوير وحيد فريد .



صورة رقم (١٦٠)
فاتن حمامة إحدى الجميلات على الشاشة المصرية ومن تصوير وحيد فريد .



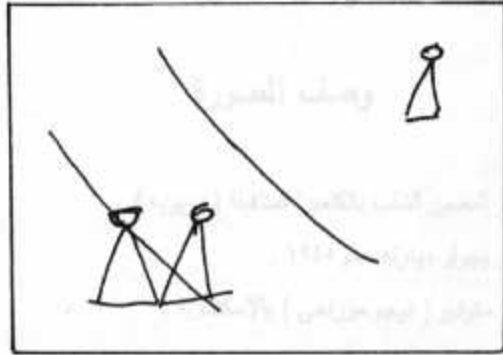
صورة رقم (١٦١)
لقطة من فيلم (ليلة القبط على فاطمة) تصوير وحيد فريد .



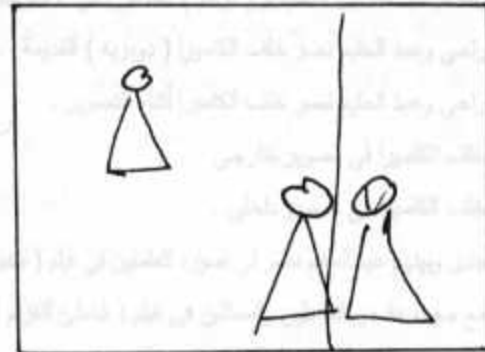
صورة رقم (١٥٨)
فيلم (دعاء الكروان) فاتن حمامة ، وأحمد مظهر .



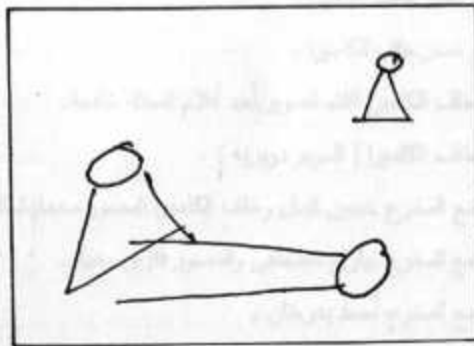
صورة رقم (١٥٩)
لقطة من فيلم (دعاء الكروان) زهرة العلا وفاتن حمامة .



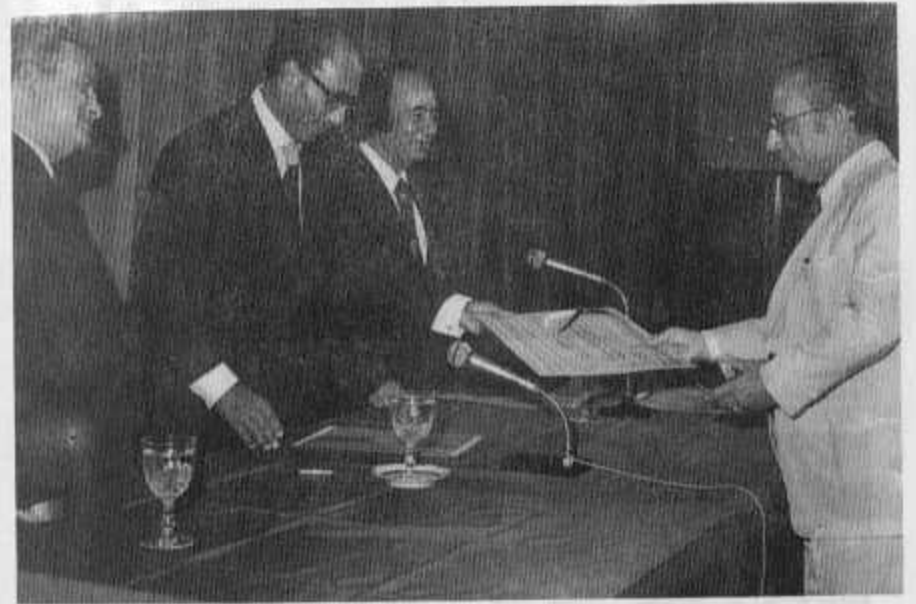
شكل رقم (٥)



شكل رقم (٦)



شكل رقم (٧)



صورة رقم (١٦٢)
رئيس الجمهورية أنور السادات يسلم وحيد فريد جائزة الدولة في عيد الفن .

فهرس الصور

رقم الصورة	وصف الصورة	الصفحة
١	عبد الحليم نصر المصور الشاب بالكاميرا المناقيلة (دويريه) .	٨٧
٢	عبد الحليم نصر بجوار سيارته عام ١٩٤٥ .	٨٧
٣	تصوير فيلم فى ستوديو (توجو مزراحي) بالإسكندرية .	٨٨
٤	عبد الحليم نصر وتوجو مزراحي أثناء تصوير فيلم (البحار) بالإسكندرية .	٨٩
٥	عبد الحليم نصر ومجموعة العاملين باستوديو (توجو) يحتفلون فى الاستوديو .	٩٠
٦	المخرج توجو مزراحي وعبد الحليم نصر خلف الكاميرا (دويريه) القديمة .	٩١
٧	المخرج توجو مزراحي وعبد الحليم نصر خلف الكاميرا أثناء التصوير .	٩١
٨	عبد الحليم نصر خلف الكاميرا فى تصوير خارجى	٩٢
٩	عبد الحليم نصر خلف الكاميرا فى تصوير داخلى .	٩٢
١٠	ليلى مراد وأنور وجدى وبينهم عبد الحليم نصر فى صورة للعاملين فى فيلم (عنبر) .	٩٣
١١	عبد الحليم نصر مع مجموعة من العاملين والممثلين فى فيلم (شاطئ الغرام) .	٩٤
١٢	عدة صور لعبد الحليم نصر خلف الكاميرا .	٩٥
١٣	صورة لعبد الحليم نصر خلف الكاميرا .	٩٥
١٤	صورة لعبد الحليم نصر خلف الكاميرا .	٩٥
١٥	عبد الحليم نصر خلف الكاميرا أثناء تصوير أحد أفلام الممثلة شادية .	٩٦
١٦	عبد الحليم نصر خلف الكاميرا (السوير دويريه) .	٩٦
١٧	عبد الحليم نصر مع المخرج حسين كمال وخلف الكاميرا المصور محمد شاكر .	٩٧
١٨	عبد الحليم نصر مع المخرج نيازى مصطفى والمصور فارس وهبة .	٩٧
١٩	عبد الحليم نصر مع المخرج أحمد بدرخان .	٩٨
٢٠	عبد الحليم نصر والمخرج هنرى بركات والمساعد حسن داهش فى فيلم (شاطئ الغرام) .	٩٨

١١١	٣٩	صورة تجمع بينه ورحمه والمطرب محمد فوزي والممثلين سعيد أبو بكر ومديحة يسرى ويوسف وهبي وهدي سلطان وكوكا والمخرجين نيازى مصطفى وحلمى رفة وفطين عبد الوهاب ومجموعة موزعين فى منزله .
١١١	٤٠	صورة من فيلم (البحار) ١٩٣٥ .
١١٢	٤١	صورة من فيلم (عنبر) ١٩٤٨ .
١١٢	٤٢	صورة من فيلم (الوحش) ١٩٥٢ .
١١٣	٤٣	صورة من فيلم (ليلة غرام) ١٩٥٢ .
١١٣	٤٤	صورة من فيلم (الليلة الأخيرة) ١٩٦٤ .
١١٤	٤٥	صورة من فيلم (يوم من عمرى) عام ١٩٦٠ .
١١٤	٤٦	صورة من فيلم (يوم من عمرى) عام ١٩٦٠ .
١١٥	٤٧	صورة من فيلم (يوم من عمرى) عام ١٩٦٠ .
١١٥	٤٨	صورة من فيلم الأرض .
١١٦	٤٩	صورة من فيلم الأرض .
١١٦	٥٠	صورة من فيلم (ميرامار) عام ١٩٦٩ .
١١٧	٥١	يتسلم جائزة فى التصوير من وزير الثقافة يوسف السباعى .
١١٨	٥٢	يتسلم جائزة فى التصوير من وزير الثقافة عبد الحليم رضوان .
١١٩	٥٣	صورة لوسام الفنون الحاصل عليه من رئيس الجمهورية ١٩٨٢ .
١٨١	٥٤	عبد العزيز فهمى خلف الكاميرا أريفلكس B.L. وبالعدسة الزووم .
١٨٢	٥٥	عبد العزيز فهمى فوق ظهر سيارة يحضر للقطعة سينمائية .
١٨٢	٥٦	عبد العزيز فهمى مع المخرج أحمد بدرخان والمصور مصطفى إمام .
١٨٣	٥٧	عبد العزيز فهمى ومصطفى إمام فى قفص الأسود فى فيلم (السيرك) .
١٨٣	٥٨	عبد العزيز فهمى مع المخرج صلاح أبو سيف والمصور مصطفى إمام فوق برتكابيل مرتفع أثناء تصوير فيلم (فجر الإسلام) .
١٨٤	٥٩	عبد العزيز فهمى على السلم ينظر فى الكاميرا والمخرج عاطف سالم .

٩٩	٢١	عبد الحليم نصر والمخرج صلاح أبو سيف .
١٠٠	٢٢	عبد الحليم نصر مع عيد معهد السينما المخرج محمد كريم وطلبة التصوير الدفعة الأولى والثانية .
١٠١	٢٣	عبد الحليم نصر مع المخرج توفيق صالح ومساعد الإخراج نادر جلال .
١٠١	٢٤	عبد الحليم نصر مع المخرج عاطف سالم ومساعد الإخراج شريف حمودة .
١٠٢	٢٥	عبد الحليم نصر مع المخرج الشاب على بدرخان ومساعدته حسين الوكيل .
١٠٢	٢٦	عبد الحليم نصر مع الممثل حمدي أحمد وصلاح السعدنى فى فيلم (الأرض) .
١٠٣	٢٧	عبد الحليم نصر مع المخرج حسن الإمام وجواره المصور وشقيقه الصغير محسن نصر .
١٠٣	٢٨	عبد الحليم نصر مع المخرج الشاب سمير سيف فى آخر أفلامه (المشبوه) .
١٠٤	٢٩	عبد الحليم نصر وحلمى رفة وهنرى بركات وإخوان بهنا فيلم أثناء توقيع عقد فيلم .
١٠٤	٣٠	عبد الحليم نصر ومدير التصوير أفسى البسار ومصطفى حسن فى الوسط مهندس الديكور بولوزويس .
١٠٥	٣١	العمثلة الجديدة مريم فخر الدين وماجدة وسميحة توفيق وجمال فارس فى افتتاح فيلم (وعد) .
١٠٥	٣٢	عبد الحليم نصر مع كوكا ونيازى مصطفى ومارى كوينى وفاتن حمامة ومديحة يسرى ويوسف شاهين فى افتتاح مهرجان كان عام ١٩٥٢ .
١٠٦	٣٣	يسرا ومصطفى فهمى اكتشفهما عبد الحليم نصر كمثلين فى فيلم (قصر فى الهواء) .
١٠٧	٣٤	عبد الحليم نصر وخطاب شكر من عبد الحكيم عامر على تبرعه بسلحه إلى الجيش المصرى .
١٠٨	٣٥	عبد الحليم نصر ومحمود نصر فى مطار عسكري بالأردن .
١٠٩	٣٦	صورة كارنيه التطوع فى (جيش التحرير الوطنى) كفتائى عام ١٩٥٦ .
١١٠	٣٧	عبد الحليم نصر مع مجموعة أصدقاء فى البحر الأحمر فى رحلة صيد .
١١٠	٣٨	عبد الحليم نصر مع أسرته عام ١٩٥٦ .

- ٧٤ عبد العزيز فهمي والمخرج صلاح أبو سيف في زيارة لموقع تصوير فيلم (زوجتي
والكلب) ويظهر في الصورة المخرج سعيد مرزوق والمصور معدوح هلال .
- ٧٥ عبد العزيز فهمي يوجه الممثل محمود مرسي وفي الصورة المصور معدوح هلال
في الماء والمخرج سعيد مرزوق ومساعدته شعبان إبراهيم .
- ٧٦ عبد العزيز فهمي مع المخرج شادي عبد السلام والممثلة نادية لطفي ومجموعة
العاملين معه في فيلم (المومياء) .
- ٧٧ أثناء تصوير فيلم (المومياء) .
- ٧٨ أثناء تصوير فيلم (المومياء) .
- ٧٩ عبد العزيز فهمي والمخرج شادي عبد السلام أثناء معاينة أماكن التصوير في فيلم
(المومياء) .
- ٨٠ عبد العزيز فهمي والمخرج شادي عبد السلام أثناء معاينة أماكن التصوير
في فيلم (المومياء) .
- ٨١ عبد العزيز فهمي أمام قاعة عرض بلندن أثناء عرض (المومياء) .
- ٨٢ عبد العزيز فهمي أمام قاعة عرض بلندن أثناء عرض (المومياء) .
- ٨٣ صورة من فيلم (سبجارة وكأس) عام ١٩٥٥ .
- ٨٤ صورة من فيلم (سبجارة وكأس) عام ١٩٥٥ .
- ٨٥ صورة من فيلم (سبجارة وكأس) عام ١٩٥٥ .
- ٨٦ إعلان دعاية بالصحف لفيلم (حب وإعدام) .
- ٨٧ صورة من فيلم (حب وإعدام) عام ١٩٥٦ .
- ٨٨ صورة من فيلم (حب وإعدام) عام ١٩٥٦ .
- ٨٩ صورة من فيلم (جسر الخالدين) عام ١٩٦٠ .
- ٩٠ صورة من فيلم (جسر الخالدين) عام ١٩٦٠ .
- ٩١ صورة من فيلم (إجازة نص السنة) عام ١٩٦٢ .
- ٩٢ صورة من فيلم (المستحيل) عام ١٩٦٥ .

- ٦٠ عبد العزيز فهمي مع مجموعة العمل في مستنقع مياه .
- ٦١ عبد العزيز فهمي بقياس التعريض في فيلم (السيرك) .
- ٦٢ عبد العزيز فهمي والمصور مصطفى إمام والمخرج عاطف سالم في (السيرك) .
- ٦٣ عبد العزيز فهمي وعبد الحلیم نصر ومحمود ذو الفقار وزوجته الممثلة الشابة مريم
فخر الدين والمخرج أحمد بدر خان والموزع اللبناني محمود مأميش .
- ٦٤ عبد العزيز فهمي والمصور محمود فهمي (شقيقه) وفي خلفية الصورة الممثل
عماد حمدي والمخرج حسام الدين مصطفى .
- ٦٥ عبد العزيز فهمي والمصور مصطفى إمام والطالب سعيد الزيني وعم أحمد الموظف
بمعهد السينما .
- ٦٦ عبد العزيز فهمي وسامية جمال والمخرج حسن الصيقي وموزع .
- ٦٧ عبد العزيز فهمي والمخرج يوسف شاهين أثناء تصوير (فجر يوم جديد) ١٩٦٥ .
- ٦٨ عبد العزيز فهمي وعاطف سالم أثناء تصوير (فجر الإسلام) قبل أن يحل للمخرج
صلاح أبو سيف محل عاطف سالم بسبب مرضه .
- ٦٩ عبد العزيز فهمي ويوسف شاهين وأم كلثوم في مدينة طنطا أثناء إحياء إحدى
الحفلات الغنائية لصالح المجهود الحربي .
- ٧٠ عبد العزيز فهمي والمصور مصطفى إمام والمخرج صلاح أبو سيف ومساعدته
مدبولي أثناء تصوير (فجر الإسلام) .
- ٧١ عبد العزيز فهمي والمخرج عاطف سالم ومدير مؤسسة السينما وقتها الكاتب
عبد الحميد جودة السحار وصحفي .
- ٧٢ عبد العزيز فهمي مع المخرج حسين كمال ومساعدته حسن إبراهيم ومعدوح شكري
وخلف الكاميرا المصور مصطفى إمام أثناء تصوير فيلم (المستحيل) عام ١٩٦٥ .
- ٧٣ عبد العزيز فهمي ومساعد المخرج محمد علي شكري والمصور مصطفى إمام
وشخصية غير معروفة أثناء تصوير (المستحيل) .

٢٦٤	١١٥	وحيد فريد والمخرج حسن الإمام وسميرة أحمد فى فيلم (الخرساء) ١٩٦١ .
٢٦٥	١١٦	وحيد فريد والمخرج حلمى حليم أثناء تصوير (حكاية حب) ١٩٥٩ .
٢٦٦	١١٧	وحيد فريد والمخرج فطين عبد الوهاب وقائن حمامة ومجموعة من العاملين فى فيلم (الأستاذة فاطمة) عام ١٩٥٢ .
٢٦٧	١١٨	وحيد فريد مع المخرج عز الدين ذو الفقار .
٢٦٧	١١٩	وحيد فريد مع نادية لطفى ومحرم فؤاد .
٢٦٨	١٢٠	وحيد فريد مع سامية جمال وصلاح نظمي .
٢٦٨	١٢١	وحيد فريد مع عماد حمدي .
٢٦٩	١٢٢	وحيد فريد مع المصور محمود سامبو .
٢٦٩	١٢٣	وحيد فريد مع شادية فى فيلم (دليلة) .
٢٧٠	١٢٤	وحيد فريد يقرأ الضوء على الممثلة الإيطالية فى فيلم (وإسلاماه) ١٩٦١ .
٢٧٠	١٢٥	وحيد فريد والمصور ألبير رياض فى ديكور فيلم (فارس بلى حمدان) .
٢٧١	١٢٦	وحيد فريد أثناء ضبط الضوء فى فيلم (رحلة الشقاء والحب) .
٢٧١	١٢٧	وحيد فريد مع المصور ميعود عيسى .
٢٧٢	١٢٨	وحيد فريد مع فريد شوقى .
٢٧٣	١٢٩	وحيد فريد مع مديرى التصوير : عصام فريد ، محسن نصر ، سمير فرج و محمود عبد السميع ومن التلفزيون حلمى فاضل .
٢٧٤	١٣٠	وحيد فريد يقرأ الضوء .
٢٧٥	١٣١	وحيد فريد مع محمد عبد الوهاب .
٢٧٦	١٣٢	وحيد فريد مع مجموعة من المصورين والمخرجين والعمال .
٢٧٧	١٣٣	وحيد فريد مع المصور عصام فريد على عربة الشاريوه .
٢٧٨	١٣٤	وحيد فريد والمصور عصام فريد والمساعد عبد الله باقوت والمصور الفوتوغرافى محمد بكر فى لبنان أثناء تصوير فيلم (نار الشوق) .

٢٠٤	٩٣	صورة من فيلم (زوجتى والكلب) عام ١٩٧١ .
٢٠٤	٩٤	صورة من فيلم (زوجتى والكلب) عام ١٩٧١ .
٢٠٥	٩٥	صورة من فيلم (المومياء) ١٩٧٠ .
٢٠٥	٩٦	صورة من فيلم (المومياء) ١٩٧٠ .
٢٠٦	٩٧	صورة من فيلم (المومياء) ١٩٧٠ .
٢٠٦	٩٨	صورة من فيلم (المومياء) ١٩٧٠ .
٢٠٧	٩٩	صورة من فيلم (المومياء) ١٩٧٠ .
٢٠٨	١٠٠	صورة مفضلة عند عبد العزيز فهمى .
٢٥٧	١٠١	وحيد فريد وعمره ١١ عاماً .
٢٥٧	١٠٢	المصور الشاب ووحيد فريد مع المخرج نيازى مصطفى .
٢٥٨	١٠٣	مساعد المصور الشاب ووحيد فريد مع المخرج أحمد بدرخان فى فيلم (دنانير) .
٢٥٨	١٠٤	مدير التصوير ووحيد فريد مع المخرج أحمد بدرخان فى فيلم (لحن حبي) عام ١٩٥٣ .
٢٥٩	١٠٥	وحيد فريد مع المخرج حسن الصيغى فى اليمن .
٢٥٩	١٠٦	وحيد فريد مع المخرج عاطف سالم فى أسوان .
٢٦٠	١٠٧	وحيد فريد مع المخرج صلاح أبو سيف فى السودان .
٢٦٠	١٠٨	وحيد فريد مع المخرج أشرف فهمى .
٢٦١	١٠٩	وحيد فريد مع المخرج حسن الإمام والممثلة ميرفت أمين ومحمود ياسين .
٢٦١	١١٠	وحيد فريد مع المخرج هنرى بركات وخلف الكاميرا المصور رمزى إبراهيم ومساعد المخرج السيسى .
٢٦٢	١١١	وحيد فريد والمخرج حلمى رفلة وشادية والموزع اللبناني صبحى النورى أثناء تصوير فيلم (لمسة حنان) عام ١٩٧٠ .
٢٦٢	١١٢	وحيد فريد والمخرج عاطف سالم فى لبنان أثناء تصوير فيلم (معبد الحب) .
٢٦٣	١١٣	وحيد فريد مع الكاميرا (الدويريه) أثناء تصوير معبد الحب .
٢٦٤	١١٤	وحيد فريد خلف الكاميرا وبجواره مساعده كمال كريم والمخرج الممثل إبراهيم عمارة .

٢٩٠	١٥٤	صورة من فيلم (أبى فوق الشجرة) عام ١٩٦٩ .
٢٩٠	١٥٥	صورة من فيلم (بنات حواء) عام ١٩٥٤ .
٢٩١	١٥٦	صورة من فيلم (نهر الحب) عام ١٩٦٠ .
٢٩١	١٥٧	صورة من فيلم (طريق الأمل) عام ١٩٥٧ .
٢٩٢	١٥٨	صورة من فيلم (دعاء الكروان) عام ١٩٦٩ .
٢٩٢	١٥٩	صورة من فيلم (الشموع السوداء) عام ١٩٦٢ .
٢٩٣	١٦٠	صورة فانتن حمامة .
٢٩٣	١٦١	صورة من فيلم (ليلة الفيض على فاطمة) عام ١٩٨٤ .
٢٩٤	١٦٢	وحيد فريد يتسلم جائزة الدولة من رئيس الجمهورية .

٢٧٩	١٣٥	وحيد فريد والمخرج المغربى عبد الله المصباحى ونجلاء فتحي والمنتج رمسيس نجيب والمصور عصام فريد فى المغرب أثناء تصوير فيلم (دمي ودموعى وابسامتى) .
٢٧٩	١٣٦	وحيد فريد والمصور مسعود عيسى والممثلة وداد حمدى .
٢٨٠	١٣٧	وحيد فريد وجرمه والمصور مسعود عيسى والمنتج رمسيس نجيب فى حفلة افتتاح إنتاجه (عفرينة إسماعيل يس) عام ١٩٥٤ .
٢٨١	١٣٨	وحيد فريد وعبد الحليم حافظ ورمسيس نجيب أمام معامل (رانك دنهام) بلندن .
٢٨٢	١٣٩	وحيد فريد وعبد الحليم حافظ ورمسيس نجيب مع مدير شركة معامل (رانك دنهام) .
٢٨٢	١٤٠	ملصق دعابة للصحف لفيلم (أدلة) أول فيلم ملون سكوب مصرى .
٢٨٣	١٤١	وحيد فريد ورمسيس نجيب فى شوارع لندن .
٢٨٣	١٤٢	وحيد فريد ومهندس الصوت كريكور فى استوديو نحاس .
٢٨٤	١٤٣	وحيد فريد خلف الكاميرا وعبد الحليم حافظ والمخرج حلمى رفلة .
٢٨٤	١٤٤	وحيد فريد وعبد الوهاب وعبد الحليم حافظ وإيمان والمخرج هنرى بركات أثناء تصوير فيلم (أيام وليالى) عام ١٩٥٥ .
٢٨٥	١٤٥	وحيد فريد مع المخرج نيازى مصطفى ونجاح سلام وكوكا والعاملين فى فيلم (بنت عنتر) عام ١٩٥٣ .
٢٨٥	١٤٦	وحيد فريد يقرأ الصنوء على فانتن حمامة .
٢٨٦	١٤٧	وحيد فريد وأسرته على شاطئ رأس البر .
٢٨٦	١٤٨	وحيد فريد والمصور الفوتوغرافى محمد بكر .
٢٨٧	١٤٩	ملصق دعائى للصحف لفيلم (شمشون الجبار) عام ١٩٤٨ .
٢٨٧	١٥٠	ملصق دعائى للصحف لفيلم (نهر الحب) عام ١٩٦٠ .
٢٨٨	١٥١	ملصق دعائى للصحف لفيلم (الخرساء) عام ١٩٦١ .
٢٨٩	١٥٢	صورة من فيلم (رد قلبى) عام ١٩٥٧ .
٢٨٩	١٥٣	صورة من فيلم (شباب امرأة) عام ١٩٥٦ .

فهرس الأشكال

المسيرة الذاتية للمؤلف المختصرة

الصفحة	الوصف	شكل
١٢٠	من فيلم «عنب» لعبد الحليم نصر .	١
١٢٠	من فيلم «عنب» لعبد الحليم نصر .	٢
١٢٠	من فيلم «عنب» لعبد الحليم نصر .	٣
١٢٠	من فيلم «عنب» لعبد الحليم نصر .	٤
٢٩٥	من فيلم «دعاء الكروان» لوحييد فريد .	٥
٢٩٥	من فيلم «دعاء الكروان» لوحييد فريد .	٦
٢٩٥	من فيلم «دعاء الكروان» لوحييد فريد .	٧

١٢٠ من فيلم «عنب» لعبد الحليم نصر .

١٢٠ من فيلم «عنب» لعبد الحليم نصر .

١٢٠ من فيلم «عنب» لعبد الحليم نصر .

١٢٠ من فيلم «عنب» لعبد الحليم نصر .

٢٩٥ من فيلم «دعاء الكروان» لوحييد فريد .

٢٩٥ من فيلم «دعاء الكروان» لوحييد فريد .

٢٩٥ من فيلم «دعاء الكروان» لوحييد فريد .

٢٩٥ من فيلم «دعاء الكروان» لوحييد فريد .

٢٩٥ من فيلم «دعاء الكروان» لوحييد فريد .

« السيرة الذاتية للمؤلف مختصرة »

- سعيد شيمي من مواليد القاهرة عام ١٩٤٣ .
- خريج المعهد العالي للسيما عام ١٩٧١ بتقدير جيد جداً .
- حاصل على دبلوم فى التصوير الفوتوغرافى عام ١٩٦٩ .
- حاصل على دبلوم دولى فى الفوص مرتبة ثلاث نجوم .
- اختيار عضوا فى لجان تحكيم سينمائية وفوتوغرافية وفى الفوص فى مهرجانات محلية ودولية .
- عضو بلجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة .
- صور ٧٧ فيلما تسجيليا وقصيرا حتى عام ٢٠٠٢ .
- صور ٩٨ فيلما روائيا طويلا حتى عام ٢٠٠٢ .
- صور مسلسلين سينمائيين للتلفزيون .
- صور ثلاث سهرات بالفيديو للتلفزيون .
- أخرج خمسة أفلام تسجيلية وفيلما روائيا واحدا وأخرج الجزء الحزى من فيلم (الطريق إلى إيلات) .
- حاصل على ٣٧ جائزة محلية ودولية فى التصوير والإخراج وستة تقديرات وتكريمات .
- له العديد من المقالات المنشورة عن الفن السينمائى والتصوير السينمائى .
- له عشرة مؤلفات سابقة هى :

١ - التصوير السينمائى تحت الماء ، عام ١٩٩٦ الناشر الهيئة العامة للكتاب .

٢ - تاريخ التصوير السينمائي في مصر، عام ١٩٩٧ الناشر الهيئة العامة للكتاب .
٣ - الحيل السينمائية للأطفال، عام ١٩٩٨ مطبوعات مهرجان القاهرة الثامن
للأطفال.

٤ - السينما وحيلها الساحرة، عام ١٩٩٨ المركز القومي للثقافة الطفل (إعادة طبع
الكتاب السابق) .

٥ - أفلامى مع عاطف الطيب، عام ١٩٩٩ الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة .

٦ - الخدع والمؤثرات الخاصة في الفيلم المصرى، عام ٢٠٠٢ الهيئة العامة لقصور
الثقافة (جزء أول) .

٧ - كلاكيت أول مرة، عام ٢٠٠٢ دار الهلال بالقاهرة .

٨ - القاهرة والسينما، عام ٢٠٠٢ الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة (مع آخرين) .

٩ - محسن نصر الإبداع على التوتر الحساس، عام ٢٠٠٣ منشورات مهرجان القومى
للسينما .

١٠ - الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى، عام ٢٠٠٣ الناشر الهيئة العامة
لقصور الثقافة (جزء ثانى) .

العنوان الإلكتروني للمؤلف : SHIMAMEL@HOTMAIL.COM



مدير التصوير السينمائي يكون عمله ابتكارياً من ناحية الشكل وملاءمته للموضوع الدرامي الخاص بالفيلم، ويعتبر مدير التصوير قد أبدع ونجح بشكل كبير إذا استطاع صهر الصورة بما تحمل في دراما الفيلم، بحيث يصبح العمل الفني - الفيلم - وحدة ابتكارية من الجميع، لها تأثيرها الفعال المؤثر على المشاهدين.

وفي هذا الصدد توجد مقولة حكيمة للمخرج (كلود ليلوش) الذي بدأ حياته مصوراً، ثم أصبح من أشهر مخرجي السينما الفرنسية في أواخر الستينيات، حيث يقول: إن المصور المعاصر في الفيلم هو مركز الدائرة تماماً، ومن هنا نستشعر مدى أهمية دور المصور ليس فقط في مركز الدائرة، ولكن في الدائرة ككل حين يصبح للصورة غرض ومعنى.