

سعيد شيمي

الهيئة العامة لقصور الثقافة



آفاق السينما

45



تجربتي

مع

الصورة السينمائية

(الجزء الثاني)

آفاق السينما

للثقافة السينمائية والتليفزيونية

٤٥

تجربتي مع الصورة السينمائية

(الجزء الثاني)

تأليف سعيد شيمي



الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

د. أحمد نوار

أمين عام النشر

د. أحمد مجاهد

الإشراف العام

أحمد زرزور

آفاق السينما

للثقافة السينمائية والتلفزيونية

رئيس التحرير

أحمد الحضري

مدير التحرير

محمد عبد الفتاح

الفهرس

- ٧ - إهداء
- ٩ - مقدمة الجزء الثانى
- ١٢ - الباب الاول : فى الشكل والتكوين
- ١ - البصريات .. ألف باء الصورة
- ٢ - المنظر العام وأهميته
- ٣ - ما تبقى من كلاسيكية
- ٤ - العمق أو البعد الفراغى
- ٥ - براعة مدير التصوير فى استخدام الشكل العام لاتجاهات الخطوط
- ٦ - مثلث القوى
- ٧ - التكوين الإطارى
- ٨ - زاوية التقاط الكاميرا
- ٩ - النسبة التى أحبها
- ١٠ - الاتزان والتوازن
- ١١ - التضاد المرئى
- ١٢ - الإيقاع البصرى
- ١٣ - الاتجاه الحركى (تجاوزاً)
- ١٤ - الكتلة الضاغطة
- ١٥ - التنوع ومركز الاهتمام الأول
- ١١٧ - الباب الثانى : فى الحركة وكاميرا منطلقة
- ١ - من الهواية بدأت
- ٢ - الكاميرا الحرة على اليد
- ٣ - الكاميرا على الحامل
- ٤ - حركة الشاريو على القضبان وبدونه

أفاق السينما

للثقافة السينمائية والتليفزيونية

٤٥

تطلب «أفاق السينما»

ومطبوعات الهيئة من :

- مناقذ توزيع الأخبار

- مناقذ توزيع الهيئة المصرية العامة للكتاب

- مناقذ البيع الرئيسى بالهيئة العامة لقصور الثقافة

- مركز النشر الجامعى بجامعة القاهرة

• تحريرى من: الصورة السينمائية

• المؤلف: سعيد شريف

• المراجعة: الدكتور عبد الحليم عبد المنعم شاذلى

• رقم الإيداع: ٢٠٠٥/٩٠٤٨٠٥١

• التوزيع والحيازة:

شركة الأمل للكتاب والنشر - ٣٨٠٤١٩٦٠٤١

المراسلات : باسم مدير التحرير

الهيئة العامة لقصور الثقافة

١٦ اش أمين سامى - قصر العينى

رقم بريدى : ١١٥٦١

إهداء

إلى جدي وجدك الفنان المجهول الذي يبهرنا منذ أكثر من سبعة آلاف عام .. بتلك الرسومات والهيئات المنقوشة الملونة على جداريات المعابد والمقابر والصروح في مصر القديمة الفرعونية .. لا اعتزاي بفنهم الذي مازلنا ننهل ونتعلم من وحيه الكثير .

سعيد شيمي

- ٥ - الحركة بالروافع (الكرين) وأشياء أخرى ١٥
 - ٦ - الكاميرا المرتفعة ١٦
 - ٧ - الكاميرا الراكبة ١٦٤
 - ٨ - الكاميرا الزاحفة ١٧٠
 - ٩ - الكاميرا الطائرة ١٧٣
 - ١٠ - الكاميرا على سطح الماء ١٧٩
 - ١١ - الكاميرا تحت الماء ١٨٢
- الباب الثالث : الختام

- ١ - بيانات ٢٢١
- ٢- فهرس اللوحات التشكيلية الملونة ٢٢٣
- ٣ - فهرس الصور ٢٢٤
- ٤- فهرس الجداول ٢٢٩
- سيرة ذاتية مختصرة للمؤلف ٢٣٠

مقدمة الجزء الثاني

فى الجزء الأول من هذا الكتاب تناولت بالحديث الإضاءة والألوان ، وفى الجزء الثانى من مؤلفى هذا ، سوف أتناول الشكل العام لصورتى السينمائية ، من خلال عنصرى التكوين والحركة ، وهما عنصران يكملان أضلاع المربع السينماتى لعمل مدير التصوير .

وتتبع أهمية التكوين فى الصورة السينمائية من أنه مفتاح لفهم المعانى المطروحة، وترتيب جمال مفرداتها ، بخلاف أنه المحك لتسلسل الحدث الدرامى بصرياً بالفيلم ، ويكون مستوى التصوير ممتازاً أو مقبولاً ، بهذا الترتيب المطروح ، وبالطبع ليس هذا خاصاً بالتكوين فقط ولكن التكوين له أهمية متعاظمة مع باقى العناصر ، وكثير من مديرى التصوير يصنعون الجمال ومفرداته كما يحبون ويستشعرون ، ويسعدون به المشاهدين .

وقليل من مديرى التصوير تكون صورتهم تقريرية، مفتقدة إلى لمسات الجمال وترتيب عناصر التكوين بها بجودة عالية، وهذا بالتالى يؤدى إلى فشل عنصر مهم من عناصر الصورة السينمائية .

أما الحركة فى السينما فهى (الموتور) الذى لا يبدأ أبداً ، ولقد اكتسبت السينما توغراف أهميتها منذ عام ١٨٩٥ من أن الصورة الفوتوغرافية الثابتة قد دبت بها الحياة وتحركت - وأصبح المشاهدون يرون واقعاً حياً متحركاً - حقاً بالأبيض والأسود وصامت - ولكن ذا مصداقية كاملة فى التو واللحظة التى تم بها التصوير . وتطورت الحركة بمرور الزمن من خلال الانبهار بالاختراع إلى الفن الرفيع ، وأصبحت حركة الأشياء داخل إطار الشاشة ، وحركة الكاميرا ذاتها ، واختلاف أحجام اللقطات أحد عناصر الحركة السينمائية، المستولة عن ذلك الزخم الذى عودتنا السينما عليه واستوعبناه . وإذا كان المشاهدون الأوائل قد دُعروا عندما رأوا على الشاشة القطار يتقدم نحوهم أثناء دخوله المحطة ، فإن المشاهدين الآن أصبحوا يتمتعون بذلك الكم الهائل من السرعات المقدمة على الشاشة والوجوه المكبرة ، والتقطيعات السريعة والتنوع المذهل ، والأصوات المتضخمة التى تنبعث من نور العرض والفضائيات ليلاً ونهاراً ، هذا بخلاف السينما المجسمة التى تنتشر فى أنحاء كثيرة من العالم المتقدم الآن.

وفى هذا الجزء من الكتاب أتعرض للتكوين والحركة ، كعنصرين عملت عليهما فى أفلامى ، وكما أوضحت سابقاً فإن كل الصور بالكتاب بجزئيه مستقاة من

أرشيفى الخاص ، ولم أطبع صوراً خصيصاً لذلك ، إلا صورتين أو ثلاثاً بالكمبيوتر لواقف معينة أردت توضيحها ، كما يلاحظ القارئ كثرة عدد الصور الفوتوغرافية المستقاة من فيلم " بستان الدم " ؛ وهذا لأنه الفيلم الوحيد الذى كنت أحتفظ باليومه الخاص لى ، لظروف إنتاجه التى استمرت لسنوات، وفى هذا الألبوم الكثير من الصور التى تمثل رؤيتى للصورة السينمائية، كما أحبها فى كافة أفلامى، مع اختلاف موضوع كل فيلم ، ومدى مواءمة تصويرى للدراما الفيلمية المناسبة .

ومما لا شك فيه أننى لو كنت احتفظت باليوميات أخرى لأفلامى ، لكنى وجدت صوراً لأمثلة أخرى من أعمالى تثرى كتابى أكثر ، ولكن للأسف لم يحدث ذلك ! إننى أسعى دائماً فى تصويرى إلى أن يكون للقطعة السينمائية معنى، وأن أجعل الصورة تتكلم قبل الحوار، ولا أعرف إن كنت وفقت فى ذلك.. أم لا.. ولكنى حاولت على الأقل وسعيت إلى ذلك ما وسعنى الجهد. وعلى الله قصد السبيل.

سعيد شيمى

الغادى ، أغسطس ٢٠٠٤

من حسن حظ فن الفيلم أنه اعتمد في ترسيخ مفاهيمه على فنون كثيرة ظهرت قبله، ولهذا أصبح التلاحم قويا وسريعا بين هذا الفن الوليد وهذه الفنون العريقة، بل إنه من المدهش أن ينشر هذا الفن الجديد معه كافة الفنون السابقة عليه بوساطة إنتاجه وعرضه بدور السينما والتلفزيون وغيرها من الوسائل المماثلة، ويجعل لهذه الفنون السابقة قاعدة متسعة للمشاهدة، اتساع جماهيرية السينما ذاتها، التي هي فن وتسلية ومنتعة وصناعة وتجارة.

وإذا نظرنا للتصوير السينمائي كأحد عناصر الإبداع في الفن السابع، لوجدنا أنه اعتمد بكل ثقله على تراث الفنون التشكيلية عبر كافة عصورها، وكان فن الرسم - التصوير - هو النبراس الدائم، حتى بعد ما كونت السينما لنفسها هويتها الخاصة وأصبح لها لغتها المميزة، إلا أنها لم تتخل عن الميراث التشكيلي؛ لأنها في جوهرها أحد فنون الرؤية مثل فن التشكيل تماماً.

وحني نستوعب الصورة السينمائية، فمن الضروري أن نلم بقدر من الإيجاز بأهمية الصورة عموماً - الرسم - في حياة الإنسان.

وجدت أقدم علاقة للإنسان بالصورة - الرسم - في كهوف لاسكو بجنوب فرنسا، حيث كان الإنسان البدائي يرسم ويلون على جدران وحوائط هذه الكهوف التي يعيش بداخلها، وكان ارتباطه بهذه الرسوم يحمل عدة معانٍ، أولاً: تدوينه لزهوه بانتصاره في صيد وقنص الغريسة وتمجيده لنفسه بين إنائه وعشيرته، وثانياً: لفشله في الصيد فيطلق لخياله العنان في انتصار وهمي ومرجو، أو ثالثاً: كطقوس سحرية أو عقائدية لتسهيل عملية الصيد ذاتها، أو ربما لكل هذه المعاني معاً وأنا أرى أن الهدف هو تسجيل الانتصار والزهو به، لطبيعة البشر في إخفاء انكساراتهم، كما نجد في رسومات الجداريات في الحضارات القديمة وبالذات بالحضارة المصرية، حيث كان الفرعون الحاكم يسجل أمجاده وسيرة حياته وما إلى ذلك. وعموماً، منذ عرف الإنسان التعبير بالرسم والنحت والعمارة، أصبحت هذه الأشياء من ضروريات حياته، وأصبحت الصورة المرسومة تعبيراً وجدانياً وصفيماً مستمراً معه.

وتاريخ تطور الرسم مر بعصور كثيرة، خلال تاريخ مجتمعات وبيئات عديدة، عرفنا من خلاله سيرة حياة الشعوب وحضاراتها، من الشرق الأقصى بالصين واليابان، مروراً بآسيا الهندية الجبلية والنهرية وبلاد ما بين النهرين وحضارات الشرق الأوسط بذلك الزخم من الفكر والفن والرسم، حتى الإغريق وذلك الصراع

الباب الأول

في الشكل والتكوين

الأسطوري بين البشر والبهائم، كما قرأناه في الإلياذة والأوديسة لهوميروس، ومع كل ذلك الخيال والرسم والبناء والحكي والشعر، نهلنا معرفتنا وفهمنا ثقافتنا، حتى استوت قوة الحضارة الرومانية، لتكون نموذجاً مشابهاً للحضارة الإغريقية؛ ولكنها كانت تحمّل ذلك الطابع التطبيقي الذي يميل إلى مراعاة الأشكال الجمالية التي أصبحت تقليدية، ونموذجية الرؤية، ومماثلة للطبيعة، وإن كان مبالغاً في حجمها لإظهار القوة والجمال.

ومع ظهور الديانات السماوية والمسيحية بالذات (لأن الديانة اليهودية تحرم الرسم) ارتبط فن الرسم بمثالية القيم الروحية الدينية أكثر من ارتباطه بالجمال والقوة، فكانت الرسومات لإثارة الحس العاطفي للدين الجديد ونشره بقصة سيرة مولد السيد المسيح (عليه السلام) وصلبه، حتى إننا نجد أن دائرة المعارف الكاثوليكية تحدد في المجلد رقم ١٢، الصفحة ٧٤٢ - باللغة العربية - ما يلي: «تبيح الديانة المسيحية استعمال التماثيل والصور لقصة السيد المسيح، والقديسين والملائكة، وذلك لأنها وسائل فعالة لزيادة التعبّد، لا سيما والاحترام المقدم لها ليس إلا نسبياً موجهاً بواسطتها إلى الأشخاص الذين هي تمثّلهم».

وتتبع كافة المذاهب المسيحية ذلك، إلا المذهب البروتستانتي الذي يحرم الرسم والتصوير والنحت في كنائسه.

كما أحب أن أوضح قبل أن أتطرق إلى باقي تاريخ فن الإنسانية، أن الدين الإسلامي بدعواه الحقّة لأناس كانوا يعبدون الأصنام، قد اتخذ في بعض من مذاهبه موقفاً ضد رسم الأشخاص وأباح رسم الحيوان والطيور والزخارف الهندسية والنباتية، وبرع الفنان المسلم في رسم الخط العربي وتطويره ولكن عبادة الله الواحد الخلاق ليس لها أية علاقة بصنع تمثال أو رسم لوحة ونحن نتأملها كفن جميل أعطانا الله موهبة عمله، والتمتع برؤيته. وفي هذا النطاق لن نسجد أمام العمل الفني أو نعبدّه، بل إن الله عز وجل طلب من عباده الصالحين أن يروا الجمال ويحبوه ويتذوقوه، وما الدين في حقيقته إلا رؤية سامية عظيمة للقيم الحقّة المنظمة لحقوق العباد مع ربهم وحياتهم، ويعيدنا عن فوضى الشرك والقيح والجهل. وما أبلغ رسول الله المصطفى (صلى الله عليه وسلم) في قوله: «إن الله جميل يحب الجمال، ويحب أن يرى أثر نعمته على عبده»، كما أن المذهب الشيعي لم يمنع الرسم، بل ازدهر ونما من خلاله في بلاد فارس (إيران) وشمال الهند وأواسط آسيا. ويفسر لنا المستشرقون الإسلاميون في نص القرآن الكريم أية تعدد نعم الله

سبحانه على نبيه سليمان (عليه السلام)، فلقد ذكر القرآن التماثيل وصنعها وصانعها باعتبارها من نعم الله على نبيه سليمان، تقول الآية: «ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأسلنا له عين القطر ومن الجن من يعملون بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير. يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات، اعلموا آل داود شكراً وقليل من عبادي الشكور».

ويفسر المفكر الإسلامي الدكتور محمد عمارة في مؤلفه «الإسلام والفنون الجميلة» بأن التماثيل، هنا - وعند انتفاء مظنة عبادتها - هي من نعم الله على الإنسان، وعاملها وصانعها إنما يعملها بإذن ربه. وعلى الذين أنعم الله عليهم بهذه النعمة مقابلتها بالشكر له - وأحد مظاهره: اكتشاف ما فيها من جمال. ويزيدنا علماً وفهماً المفكر الإسلامي سيد قطب في مؤلفه «التصوير الفني في القرآن»: «إذ يقول: إن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحدث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية. ثم يرتقى بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهداً، وإذا النموذج الإنساني شاخصاً حياً، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية. فأما الحوادث والمشاهد، والقصص والناظر، فبردها شاخصة حاضرة، فيها الحياة، وفيها الحركة، فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخيل».

ويضيف الأستاذ قطب: «ويجب أن نتوسع في معنى التصوير، حتى ندرك أفاق التصوير الفني في القرآن، فهو تصوير باللون، وتصوير بالحركة، وتصوير بالإيقاع، وكثيراً ما يشترك الوصف، والحوار وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السياق، في إبراز صورة من الصور، تتملأها العين والأذن والحس والخيال، والفكر والوجدان». ويورد لنا سيد قطب في مؤلفه العديد من الأمثلة والنماذج التي تؤيد قوله.

ولقد حظى عصر النهضة الأوروبية بتطور فن الرسم واختلف عما سبقه من عصور، تحت رعاية الإقطاعيين والأرستقراطية التطبيقية في الجنوب والشمال الأوروبيين، حيث إن الفنان كان يعيش ويعمل لدى الإقطاعي، وازدهر فن البورتريه - الصور الشخصية - كما تميز فن النهضة بأنه اقتررب أكثر من إظهار مشاعر

الإنسان وأحاسيسه باللوحه المرسومة والنحت الزخرفى، وإن كانت رسوماته الدينية قد أصبحت أكثر إنسانية وقرباً فى التعبير مما سبق، ولا يفوتنى ذكر إبداعات ليوناردو دافينشى أو مايكل أنجلو ، أو رفايلى أو بوتشيللى أو غيرهم ، وربما من يزور مدينة فلورنسا يشهد إلى الآن فى إيطاليا ذلك العصر العجز لهذا الفن العظيم. ومن هذا الفن الثرى بكل ألوانه وأشكاله وتكويناته وإنسانيته وإضاءته، نهلت الصورة السينمائية ، فبعد أن كانت علاقة فنان الرسم باللوحه محدودة بمن حوله أصبحت علاقة فنان الصورة السينمائية مفتوحة على الأرض المعمورة بالكامل ، بل أصبحت الصورة من لحم ودم ، وهى ليست فناً للصفوة أو العقيدة فقط أو إقطاعي العصور الوسيطة والنهضة والملوك ، بل هى فن الجماهير من الصغير إلى الكبير .

إن لغة الصورة المتحركة وثورتها الاتصالية ، هى العمل الأول الذى قرب شعوب الأرض، و استضاعت بولة قتيبة مارقة أن تفرض رأيها ونوقها ومبادئها بقوة هذه الصورة .. أقصد الولايات المتحدة الأمريكية بالطبع .

هل تخيلتم ما للصورة السينمائية من قوة ...!! إنها الحاضر والمستقبل الآن ، ولا ننسى أن عمر السينما لا يزيد على مائة عام إلا قليلا ، وهذا بالنسبة لتاريخ البشرية لا يساوى شيئاً .

والشكل داخل صورتى السينمائية ، هو أحد اهتماماتى ، وفى عام ١٩٦٩ - كنت وقتها مازلت طالبا بالمعهد العالى السينما - كتبت عدة مقالات عن "التكوين فى السينما" مدعماً بشكال وصور من الأفلام العالمية ، ونشرت لى فى ملحق الفن داخل جريدة "المساء" التى كان يشرف عليه الأديب الكاتب عيد الفتحاح الجمل، وللحقيقة فإن هذا الرجل بهذا الملحق بالجريدة كان له الفضل فى ظهور جيل كامل من المبدعين فى كافة فروع الفن والمعرفة والنقد، فقد أوجد -رحمه الله- حركة فنية ناهضة حقيقية بحماسة وحب لنا جمعياً. والصور المعروضة فى كتابى هى ساكنة حقاً، إلا أنها فى حقيقتها بالقيلم هى جزء من الحركة، وهى هنا كأمثلة ونماذج فقط لعملى ، ولكنها متحركة فى منظومة واعية ، تكونت من إبداع مدير التصوير الذى يحافظ على قيم وجمال التكوين دائماً فى حركة الصورة السينمائية ، وهذا ما يميز بين مصور إلى آخر .

وكثير من المخرجين تكون لهم علاقة باختيار التكوين فى أفلامهم .. وهذا من صميم الإخراج ورؤية المخرج الواعى مما لاشك فى ذلك. وهناك مخرجون لا ينظرون حتى فى محدد رؤية الكاميرا، فالمخرج عاطف الطيب كان فى أثناء عمله معى نادراً

ما يفعل ذلك، ويقول فى ذلك: "أعتمد بشكل أساسى على مصور هو سعيد شيمى، لأن جسور التخيل مشتركة بيننا فى أغلب الأحوال بحيث أنه عند حركة الكاميرا بالتحديد يعرف ما شكل التكوينات التى تستهوينى والتى تمت مناقشتها من قبل فيما بيننا ."

وهناك مخرجون يحبون ضبط التكوينات بأنفسهم مثل المخرج على عبد الخالق ، فهو يعشق ذلك وله ذوقه الخاص .

أو مخرجون يتركون لك كليا التكوين ولا يهتمون به ، لأن جل اهتمامهم بالكلمة لا بالصورة. والحقيقة أننى خضت العديد من الاحتكاكات والخبرات مع المخرجين ، ولكن فى العموم يكون الشكل والتكوين أحد مسئولياتى وتحت سيطرتى فى بناء الصورة السينمائية ، وأذكر هنا أن الإضاءة والألوان جزء من هذا الشكل كما أوضحت سابقاً فى الجزء الأول من الكتاب ، ولكنى الآن أركز على أهمية الشكل والتكوين فى أفلامى .

وأذكر محاولتى فى عمر مبكر -فى حوالى سن الخامسة عشرة والسادسة عشرة حين استهوانى الشكل والتكوين- حسب فكرى وقتها- فيما ألتقطه من صور فوتوغرافية ، يمكن أن تطلق عليها صور بها مراهقة بصرية إذا صح هذا التعبير ، وكان أصدقائى هم شخوص (موديلاتى) ، وكنت أخرج معهم بقرض التقاط صور فوتوغرافية لهم محاولاً أن أصنع شيئاً متقدراً ، وكانوا يفرحون ويرحبون بذلك من صديقهم (الغاوى) تصوير الذى سيلتقط لهم صوراً جميلة .

كان فكرى ينحصر وقتها فى ألا تكون صوري تقليدية ، فالعين يمكن أن ترى بطرق مختلفة (انظر الصور من ١ إلى ٧) ، وكان شاغلى بشكل ما ، هذا التداخل والتمازج بين الصناعى والطبيعى فى التكوينات ، وربما الصور(١٠،٩،٨) تبين ما كنت ألاحظه وأرصده من هذه العلاقة بين ما هو منظم صناعياً من الإنسان ، مثل المباني والأرنية وخطوط عبور المشاة ، وبين النظم الجمالية للطبيعة متمثلاً فى أوراق الشجر وحركة الإنسان. تجارب حطوتها مع الشكل والتكوين قبل أن أتعلم أى أسس أو أقرأ أى كتاب فى ذلك، معتمداً على أن ترى عيني الأشياء وتحللها وترصدها .

وحين كنت أصور الصور الفوتوغرافية الثابتة ، كان كل عقلى وتفكيرى فى الصورة السينمائية المتحركة ، لذلك لم يمض وقت حتى استخدمت الكاميرا ٨ مللى السينمائية فى تصوير أفكارى المتحركة فى الشكل والتكوين ، وكما سأوضح خلال الباب الثانى من هذا المؤلف عندما أتكلم عن الحركة ، وأجدنى بعد هذا العمر والعمل



صورة رقم «٥» مستوى الرصيف



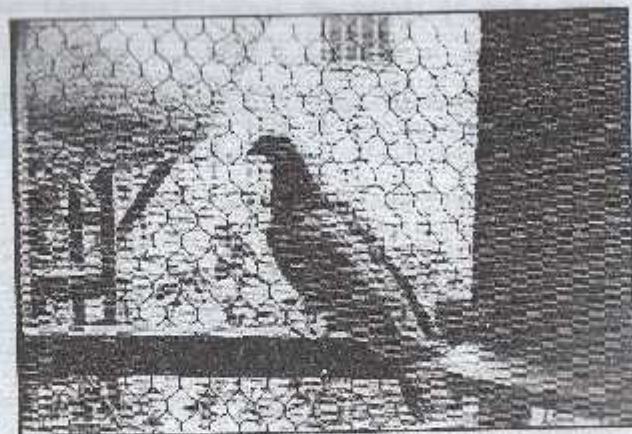
صورة رقم «٤» تكوين من أعلى



صورة رقم «٧» في عين شمس



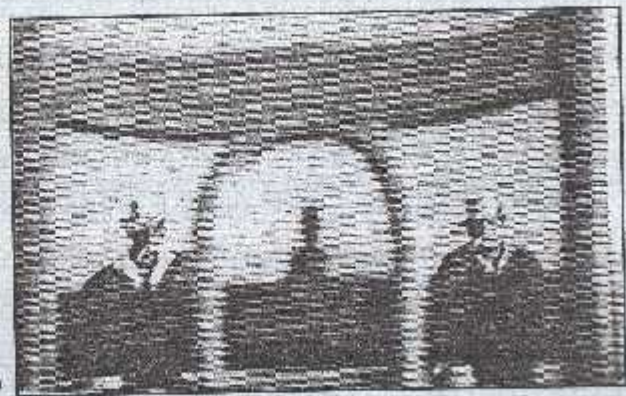
صورة رقم «٦» الكاتب



صورة رقم «١» حمامة



صورة رقم «٢» تكوين



صورة رقم «٣» تكوين أمريكي

بالتصوير السينمائي ، قد توصلت إلى مبدأ تأصل في تفكيرى مبكرا وهو : " أن ترى الأشياء بعينيك بشكل مختلف عن الآخرين ، فهذا أساس أى إبداع مرئى للمصور السينمائي " . ولقد كنت أطبق هذا المبدأ فى ذلك الوقت المبكر من تصويرى الفوتوغرافى بإحساسى فقط .

وفى مشوارى الفنى أجد من المفيد أن أعرض كذلك بعضا من النماذج والاتجاهات فى الفن التشكيلى التى كان لها وباستمرار أثر فى صقل ذوقى وفكرى بعد ذلك ، وكانت بمثابة بضع درجات فى سلم المعرفة الذى مازلت أرتقيه ولقد ساعدنى ذلك كثيرا وبدون أن أدرك - فى تنامى وعيى بثقافة الصورة ، وبلورة حسى الشخصى ، وشطحات خيالى ، حتى أصبحت الصورة السينمائية فى أفلامى ، ذات معنى وصارت أكثر قيمة .

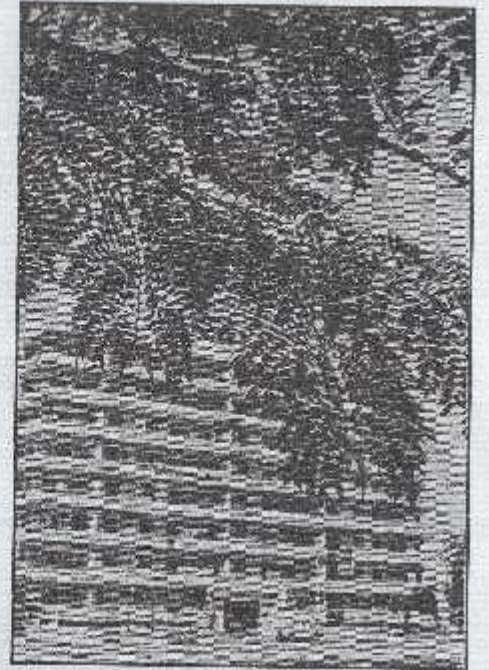
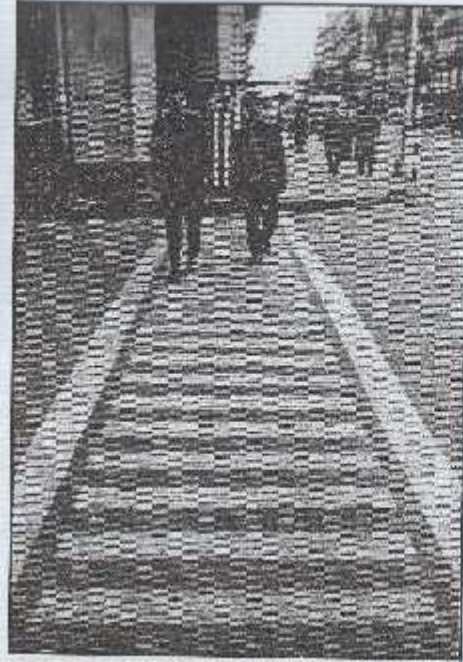
واللوحات التشكيلية التى سأستعرضها هنا فى مؤلفى ما هى إلا نماذج محببة لى ، ومفتاح طريق لمشوار طويل فى اتجاهات فنية مختلفة ، سعيت إليها ، تاركا نفسى وعينى ووجدانى وفكرى يغوص فى أعماقها لأشبع ، كما أن عملى فى الأفلام التسجيلية مع الزملاء المخرجين فى صنع أفلام عن فنائين تشكيليين مصريين ، زادتى شرف الاقتراب والاستيعاب لأعمالهم والفن التشكيلى عموماً ، وهذه الأفلام هى :

- " عزف بالألوان " عن الفنان الشامل حسين بيكار ، ومن إخراج فريال كامل .
- " الطبيعة فى رسومات حسنى البنان " عن الفنان حسنى البنان ، ومن إخراج منى مجاهد .

- " حديث الحجر " عن الفنان المثال عبد البديع ، ومن إخراج خيرى بشارة .
- " سعيد الصدر " عن الفنان الخزاف سعيد الصدر ، ومن إخراج صلاح التهامى .

- " الهمس على التحاس " عن المثال محمد رزق ، ومن إخراج فريال كامل .

وأفلام أخرى لم تكتمل ، وأجزاء من جرائد سينمائية وغيرها . كما درس لى مادة التدقيق لهذا الفن الجميل أثناء دراستى بالمعهد العالى للسينما ، الفنان صلاح طاهر ، وتاريخ الفن الدكتور سعد المنصوري ولهما الفضل والشكر ، هذا بخلاف الدراسة المكثفة للتاريخ اليونانى والرومانى أثناء دراستى الجامعية والفن جزء أساسى فيه . ولقد ذكرت سابقا فى الجزء الأول من مؤلفى ، أن المجلات المصورة الأجنبية ، وزيارتى فى طفولتى للمتحف المصرى فى الرحلات المدرسية فتحت ذهنى وانتباهى مثلا لكل ما هو فن ، وكان والدى يحرص فى طفولتنا أنا وأختى أن يكون زادنا



صورة رقم ٨٠ تناسق بين الصناعى والطبيعى

صورة رقم ٩٠ على الطريق

صورة رقم ١٠٠ تناسق ثانيا بين الصناعى والطبيعى

الأسبوعي مجلتي "سندباد" و"على بابا" وهما مجلتان للصغار كانتا تصدران في الأربعينيات والخمسينيات وكنت أحب مجلة "سندباد" أكثر للرسومات الشائقة الرشيقة للفنان حسين بيكار ، يعكس مجلة "على بابا" التي لم تكن رسوماتها بهذا الجمال ، بل إنني حاولت مراراً أن أقلد رسومات بيكار في صغري .

كان لأسلوب الرسم عنده أثر بالغ في حبي للرسم، وبالذات بطريقته الواضحة الجميلة المعبرة، وهذا ما جذبني من الصغر إلى تذوق الرسومات الجميلة، وعندما ازداد وعيي عرفت أن فن بيكار هو فن مصري ممتدة جذوره إلى مصر القديمة، ويشكل متطور انطباعي. وعندما اقتربت من الرجل أثناء تصويري فيما تسجلها عنه ، وجدته مثالا نادرا للفنان والإنسان ، يعزف على العود ويكتب الشعر العامي ويرسم ، وموسوعي الثقافة والفن . الحقيقة أن مجلة "سندباد" الفضل في تعرفي على حسين بيكار وحبي في سنوات الطفولة لرسوماته الشائقة.

ولقد اخترت لوحة "العائلة" من أعماله لأحلها بطريقتي ، لأبين للقارئ كيف أتذوق العمل التشكيلي في رؤيتي العامة التي أثرت بالضرورة على رؤيتي لبناء صورتي السينمائية ، وسأتبع هذا مع بعض فناني التشكيل من خلال لوحاتهم.

خطوط واضحة معبرة ، ألوان صريحة نقية ، كتل في التكوين راسخة ، مكنن الجمال في لوحة "العائلة" في بنائها القوي ، البناء الراسي للوحة لأم وهي تحتضن طفلها، تحبه وتلف يديها حوله لتحميه وناظرة في اتجاه خارج الإطار الرئيسي ربما إلى المجهول، في بناء شبه هندسي، ولون دافئ منفرد مسيطر في ردها، (انظر اللوحة الملونة رقم ١)، يعبر عن دفء العاطفة والحب والحب، ورداء رأسها أسود مع دكاسة بشرتها ، وانكسار رأسها إلى أسفل ، ثم يعلوها جهة اليسار النسوة النوبيات الجالسات بأوشحتهن البيضاء المميزة ، وفي الجهة اليمنى من أعلى التكوين بيوت مترامية تحمل عمقا ملونا ويعدا فراغيا للوحة ، لا حياة بها ، الطفل ذو نظرة مباشرة إلبنا، وأعتقد أن هذه اللوحة رسمت أثناء فترة بناء السد العالي ومرحلة تهجير أهل النوبة، ومن المهم أن نلاحظ أن لوحة "العائلة" تقتقد عنصر الأب، لأنه من المعروف أن رجال النوبة كانوا يرتحلون إلى الشمال طلبا للرزق، أو يرتحلون للعمل في بناء السد العالي؛ ولهذا نجد أن كتل التكوين العامة للوحة تركت اليمين أكثر فراغاً، وزحزحت كتل التكوين قليلا إلى اليسار، وذلك لإيحاء بعدم الاتزان المرئي لعدم وجود الأب، وللفنان حسين بيكار رسومات عديدة في مرحلة رصد وتسجيل الحياة في النوبة واهتمامه الفني والإنساني بهذا الحدث القومي: بناء السد العالي،

هذا بخلاف رسده بالرسم إنقاذ معبدى أبوسمبل.

وما زال إعجابي بأعمال النحات الفذ محمود مختار يملا وجداني ، بذلك الطابع الحركي الساحر لنحته "رياح الخماسين" ، و"ملء الجرة" وغيرهما . وإذا انتقلت بعد ذلك إلى الدائرة الأوسع في محيط ثقافتى التي أعتقد أنها مزيج من ثقافة الشرق والبحر المتوسط في الأساس قبل أن تدخلها بعد ذلك روافد كثيرة أحدث في فهم فنون وأساطير الشرق الأقصى في جنوب شرق آسيا واليابان، أجد أن فنون عصر النهضة قد زودتني بزخم معرفى في تذوق قيمة الجمال في لوحاته وزمنه ، سواء في إيطاليا أو الشمال الأوروبى أو الجنوب الإيباني، وكمثال أحبه وأعشقه من أعمال ساندر بوتشيللى ، لوحة "الربيع" ، ولوحة "مولد فينوس" ، والأخيرة مثال جيد بالنسبة لى ، وقد تأثرت بتلك الكلاسيكية النمطية المحيية لهذه اللوحة ، (انظر اللوحة الملونة رقم ٢) . وحين أحاول أن أفهم لوحة ما فأتا أبحث في البناء والتكوين وما يحمل من تفاصيل وعمق فراغى من عدمه ، والمساحة والخطوط والسطح والتجسيم ، واللون ، وإيحاءات الاتجاهات وحركة الكتل ، والضوء وماذا يفعل ، والمعنى .. الخ وقد تحمل اللوحة أحيانا اتجاهها فنيا ما أو مذهبا رمزيا أو تجريديا أو سيرالييا .. الخ ، كل هذه الأمور أبحث عنها وأكون لاشك مستمتعا أكثر باللوحات التي تشد انتباهى ووجدانى وحسى ، ولوحة بوتشيللى من هذه اللوحات التي أحببتها لتميزها بوجود اتزان تماثلى في تكوين المنظر بين منتصفه وجانبيه ، وإن كان الجانب الأيمن أكثر ثقلا وأقوى بركيزته التي تستقبل فينوس . والتكوين يحمل شبه إطار بقتامة أطرافه في العموم ، لإظهار المنتصف الأكثر نصوعاً كضوء ولون ، وكيف جعل جسم فينوس نا خط مائل ناحية الأرض وأقرب لها ، وكيف جعل الريح الدافعة لفينوس على الصدفة تحمل شكل الحركة لقوة وزادها إحساساً بالهواء والتفخ من الفم، والزهور والرياحين الطائرة في اتجاهها، ثم ذلك اللون المرمرى لفينوس بنسب الجمال القديمة للأثني ، وذلك الشعر الذهبى حولها يغطى عورتها ويقصل جسمها عن الخلفية الفاتحة، ونظرة وجه فينوس ساحرة والوجه مائل به نحو يسر .. كسر فينوس الذى يبقى مجهولا دائما، والأرض بأشجارها الياسقة والمتمثلة بإحدى نساء الربيع تهم من يمين اللوحة، مرتدية ملابسها الفضفاضة، حاملة رداء ورديا- وهنا اللون يحمل كل معانى العاطفة والدفء- مستعدة لستر جسدها العارى، لوحة تحمل هذا الخيال الابتكارى الممتع ليوتشيللى وعصره ، الماء والأرض والريح وفينوس ربة الجمال والحب عند الإغريق الرومان ، وإن كانت عند الإغريق تسمى أفروديت.

" مصارع الظل والنور هو العبقري الذي لم يطاوله أحد من الفنانين قدرة وإبداعاً في ترويضهما .. فعلى مدى حياته غاصت فرشاته تنقب في اللون الأديكن عن خيط النور .. تنتشله .. تنشره ضوءاً يطفو فوق وجه إنسان .. أو قطعة ثوب .. ليوجهه حيثما يجب أن يكون الضوء درامياً وفتياً "

هذا قول الناقد التشكيلية فاطمة على في كتابها عن الفنان الهولندي رامبرانت هارمنزون فان رين ، وهو من أفضل الكتب التي تناولت هذا الفنان بالعربية ، فأمير الرسامين هذا لا يوجد مصور فوتوغرافي أو سينمائي إلا واهتم بأعماله ، فقد استخدم الضوء بشكل درامي في معظم لوحاته ويميل كثيراً إلى استخدام الألوان الداكنة بدرجاتها ببراعة فائقة . وضمن مقتنيات متحف خاص بمنزل جاكومو- أندريه بباريس ، وجدت لوحة صغيرة له أعجبتني كثيرا ، بعنوان ' حجاج إيمايوس ' LES PELERINS D'EMMAUS (انظر اللوحة الملونة رقم ٣) يظهر فيها تمكنه الكامل في المزج بين الظل والنور ، ففي يمين اللوحة شخصية سلويت تماما من ضوء شيء ما لا تراه على المنضدة مثل وهج شمعة، وفي الناحية الأخرى من المنضدة رجل مبهور يميل بكتلة جسده إلى منتصف اللوحة، والشخصية السلويت التي في يمين اللوحة تميل بجسدها إلى الخلف لتكون أكثر راحة والكتل هنا ليست منتصبه بقوة، ويصنع الضوء حولها هالة تزيد من تأثير السلويت في اللوحة، وفي النصف الأيسر من اللوحة التي تغوص في القتامة ترى في العمق امرأة تعمل في شيء ما وتحيطها هالة ضوء بسيط، جميع الكتل في اللوحة توجد على خط أفقي واحد تقريباً ، أعلى الرجل المندهش في المنتصف معلق على الحائط حقيبة أو قربة ماء أو شيء من هذا القبيل يصنع مع الرجل المندهش الجالس خطأ رأسياً مستقيماً في منتصف اللوحة ليزيد النصف اليمين من الصورة تحديداً وجعله في تميز واضح. أغلب الصورة بعد ذلك يغوص في الظلية المظلمة، ومن الواضح أن معنى اللوحة يعبر عن هدف ديني للأسف لا أعرفه، ولقد سألت بعض أصدقائي المسيحيين عن ' حجاج إيمايوس ' فلم يفيدوني، ولذلك فانا أفهم المعنى هكذا مجرداً بهذه العظمة من أسلوب رامبرانت بين الظل والنور.

وكما قلت سابقاً ، هناك شيء ما يصبح عالماً في اللاشعور من إعجابي بلوحة ما، (الرجاء الرجوع إلى الصورة رقم ٢٧ في هذا الكتاب ، وهي من فيلم ' الرغبة ' ١٩٨٠ ، وإن اختلفت المعاني تماماً) .

وفي الجزء الأول من الكتاب أوضحت حبي وإعجابي بتوزيع الضوء الجانبى الخلفى في مشاهد عديدة من أفلامى، وربما تكون هذه اللوحة الرائعة المسماة " تعبد القديس سان فرانسيس " الموجودة في متحف ناشيونال جاليري بلندن، من اللوحات المهمة لى في شبابه (انظر اللوحة الملونة رقم ٤) لوجود ذلك الضوء على الشخصية وما يفعله معها أو كم تكون كتلة الشخص منحصرة في اليمين وعالية التباين، وراسخة بهذا الشكل المثلث، وكما استعملت ذلك الضوء المحبب إلى نفسى في مواقف عديدة، أذكر منها مثلاً دخول الضابط محمود عبد العزيز مع زبانية التعذيب إلى

الحجرة المسجون بها أحمد زكى وممدوح عبد العليم في المعتقل في فيلم " البرى " . ولقد سردت في الجزء الأول من كتابى كذلك هذه المعاناة في تصوير ضوء الشمعة بمصداقية في فيلمى الروائى الملون الأول " بيت بلا حنان " ، ولقد كنت بالطبع متأثراً بهذا الإتقان الرائع للوحة " امرأة في ضوء الشمعة " للإيطالى جيفريدو سيشيلشين (انظر اللوحة الملونة رقم ٥) أو العديد من لوحات لاتور التي يكون لهب الشمعة هو المصدر الوحيد للضوء فيها، وإن كنت أفضل هذه اللوحة لأن بها إحساساً أقوى بعواطف المرأة وواقعية سقوط الضوء على الوجه واليد ، وتمايل لهب الشمعة من نسمة هواء . ثم تلك الدكانة المحيطة بالمكان .

ولقد أفدت من دراستى للضوء الداخلى الناعم عند جوهانز فيرمير ، الذى يعتبر مع رامبرانت وروبنز من أقطاب الشمال الأوروبى .

ولقد برع فيرمير بما يمكن أن نطلق عليه الضوء الشمالى الناعم ، حيث امتازت أغلب لوحاته بوجود نافذة إلى يسار اللوحة تنشر ضوءها إلى الداخل فمثلاً في لوحة " العسكى والفتاة الضاحكة " يلاحظ تأثير الضوء بهذا الشكل ، مع العلم بأن الضوء في الشمال الأوروبى ناعم خفيف منتشر ، وليس به تلك القوة الخارجية لشمسنا والتباين العالى ، (انظر اللوحة الملونة رقم ٦) . وفيرمير من الفنانين الذين أفادوني في كسر حدة الضوء السينمائى كثيراً بجوار النواقد فى كثير من المواقف ، وأذكر أن المخرج الموسوعى نيازى مصطفى قد قابلنى مرة فى مدينة السينما وسألنى عن كيفية استعمالى للضوء فى الأماكن الداخلية فى نفس الشقق التي تصور بها فى التصوير الخارجى ، ولماذا تاتنى صورتى مختلفة ، والحقيقة أنا دهشت لأنى لم أكن أتوقع مثل هذا السؤال، ثم أنا كنت لا أعلم أن صورتى مختلفة ربما لأنى غير متابع للإنتاج المصرى أولاً بأول وعندما شرحت له طريقي فى تنعيم الضوء الداخلى- وهو ما أعتمد عليه أكثر- علم السبب فى كون صورتى السينمائية

مختلفة، ولقد اعتبرت سؤاله هذا نوعاً من الإعجاب لعملى بهذا الأسلوب.

كانت زيارتي الأولى لمتحف اللوفر بباريس فى يونيو عام ١٩٧٥ ، حيث قمت بالتصوير السينمائى بداخله مع المخرج أحمد راشد للفيلم التسجيلى "توفيق الحكيم عصفور من الشرق" إنتاج المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة وقتها ، ولم أتسكن فى هذه الزيارة القصيرة المرتبطة بالعمل أن أتفقد جيداً تلك الذخائر الموجودة هناك ولكن استوقفتنى لوحة " المزلاج " للفنان جيان فرجوتارد (انظر اللوحة الملونة رقم ٧) وهى لوحة علوية كبيرة حوالى ٧٠×١٠٠ سم، ولكنى بعد ذلك فى زيارات بعيدة عن العمل كنت أتوقف أمامها متأملاً معجباً بها وبعدة أشياء أعجبنى التكوين الحركى واتجاهه العاطفى القوى، أعجبنى توزيع الضوء وذلك الشريط للضوء النهارى الداخلى إلى الصخرة من مصدر من اليسار - غير موجود أو ظاهر فى اللوحة - وتأثيره على العشيقيين والستائر والمخدع ، أعجبنى ميل الأجساد وحركتها وبالذات القوس المنحنى للفتاة بما تحمل من أنوثة مستسلمة ، أعجبنى نوع الملابس الصفراء الفضفاضة مع فوضى المخدع وكثافة الستائر الوردية الحمراء ، أعجبنى التكوين المنقسم إلى جزأين متساويين تقريباً وإن كان غير متماثل ، لوحة تعطيك موقفاً درامياً متكاملًا للحظة حب نادرة من وجهة النظر الغربية ، فيها الفنان قد جعل من الضوء والحركة واللون والتكوين رؤية صادقة لهذه اللحظة .

فى أحد تصرفاتى الضوئية فى فيلم " كتيبة الإعدام " (انظر الصورة الملونة رقم ٨٨ فى الجزء الأول من الكتاب) ، وجدت نفسى أستعمل نفس أسلوب لوحة الفنان راؤكس بعنوان " شابة تقرأ رسالة " (انظر اللوحة الملونة رقم ٨) ، حيث استغل الضوء العلوى الساقط على الفتاة والرسالة فى انعكاس من ورقة الرسالة لوجهها وصدرها ، ولقد تصرفت بتلك الطريقة تماماً باستخدام مجلة بيد نور الشريف فى إنارة وجه معالى زايد فى الفيلم المذكور أعلاه ، وبالطبع هذا التصرف كما أوضحت تلقائى ولكن له مخزون مرجعى للصورة عندى لاشك فى ذلك ، وأثناء إعدادى لهذا الكتاب بجزء به كنت أكتشف العلاقة بين ما صورت وما شاهدت فى حياتى من فن تشكلى مرسوم أو مسجل بالفوتوغرافيا .

ومن اللوحات التى تستهوينى وأعجب بها لوحة الفنان الفرنسى فرديناند ديلاكروا "الحرية تقود الشعوب" (انظر اللوحة الملونة رقم ٩) ، فإن الثورة الفرنسية منادية بالإخاء والحرية والمساواة والتى غيرت الإنسانية ووجه التاريخ ، عبر عنها ديلاكروا فى هذه اللوحة التى يعتمد فيها على بناء مثلث قوى تتوسطه امرأة تحمل بإحدى

يديها علم فرنسا سافرة الصدر، رمزاً للأمومة والقوة والصحة، وباليد الأخرى سلاحاً ، يحيط بها الرجال المتقدمون المسلحون، وفى الخلفية آثار الدمار، وتتقدم على جيش الضحايا، وأحدهم ينظر إليها آملاً قبل أن يحتضر أن تستمر الحرية فى التقدم ولا تتوقف أبداً ، جمال للمعنى والصورة ما بعده جمال!

وإعجابى بفن فينسنت فان جوخ وبألوانه الصفراء المتألقة الساخنة (الأصفر الزاهى) لا حدود له وبأسلوب رسمه الخطى المميز (انظر اللوحة الملونة رقم ١٠) كنموذج لإبداع هذا العبقري، كما إنى أحب أسلوب موديليانى التأثيرى، وبالذات فى محافظته على طول الأجسام والنسب والوجوه (انظر اللوحة الملونة رقم ١١) خاصة للموديل مارجرىتا، وأيضاً خيال سلفادور دالى الذى لا رابط له. لم أعجب فى حياتى بالاتجاه التجريدى، وإن كنت أحترمه، وأفضل بيكاسو فى مرحلته الزرقاء والوردية وبعيداً عن التكميلية والتجريدية، وربما من اللوحات التى أعجبت بها وتبين ماذا قدمت الصورة الفوتوغرافية لفن الرسم، لوحة "كشط خشب الباركيه" لجوستاف جايليبونتى ، ذات المساحة الكبيرة الموجودة فى متحف الأورسى بباريس، (انظر اللوحة الملونة رقم ١٢) . ولقد اكتسب فن الرسم تلك الواقعية الشديدة للتصوير الفوتوغرافى فى لحظة الالتقاط كما نلاحظ ، كما تكون التكوينات غير متزنة والكتل يمكن أن تقطع بالإطار ، كما لدى ديجا فى رسوماته العديدة فى دروس الباليه، ومن لوحة "كشط خشب الباركيه" أتأمل ماذا فعلت الآلة مع الرسام .

وبينما نجد فى لوحة "الأم والأطفال" لأوجين كاريري (انظر اللوحة الملونة رقم ١٣) ذلك التكوين المستدير للكتلة مع التركيز باللون الفاتح على وجه طفل وجزء من وجه الأم كدلالة قوية على الحب ، كما نفع فى اللقطات القريبة فى السينما ، أو بالتركيز الضوئى على جزء معين فى اللقطة السينمائية ، هنا يحمل التكوين ذو الخطوط الدائرية فى اللوحة تلك العاطفة ، والشكل البيضاوى ، واللون البنى يحمل دفناً أسرياً ووزانة وقيمة .

وحظى الفنان التشكلى الأمريكى وينسولو هومر ، بأهمية كبرى فى صناعة السينما الأمريكية ، فكثير من مديرى التصوير هناك يجعلون من هذا الفنان مرجعاً بصرياً لفترة منتصف القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهذا ما لاحظته من حوارات مع مديرى تصوير معاصرين ، وطريقة كلامهم المنشورة عن ذلك ، وهذا الفنان الأمريكى عاشق للبيئة البحرية ، ويرصد علاقة الإنسان بالبحر والساحل الأمريكى كما أن الفنان إدوارد هوير هو الآخر له مرجعية مماثلة .

وتعجبني لوحة لوينسولو هومر بعنوان "ليلة صيف" (انظر اللوحة الملونة رقم ١٤)، حيث تلمس جراًة في استعمال الألوان السلوية والانعكاسات، في الرقص المقام على شاطئ البحر ومن خلال ضوء القمر، مع وجود لون دافئ للنار للراقصين فقط، وهناك في يمين اللوحة مجموعة مشاهدين أو عازفين يجلسون سلوية ويريق انعكاس ضوء القمر فوق سطح الماء يقصل بقوة مستويات الصورة ويجعل للوحة عمقا يرغم ضوء الليل، واللوحة تمتلئ بالحركة رغم مظهر السكون وأكاد حين أشاهدها بحجمها الكبير في متحف الأورسي، أن أسمع صوت هدير البحر.

لم أشاهد لوحة تعبير بالشماسي لليونيتو كاييلو، إلا في كارت صغير في أحد محلات بيع الصور الفنية في الخارج، وبالرغم من وجودها بهذه المساحة الصغيرة إلا أنها لفتت انتباهي لبنائها التكويني المنفرد والاستخدام المحدود للون فيها وقوة تعبيرها الفعلي. ومعلوماتي عن الفنان الذي أبدعها معدومة، لكنني أحببت ذلك البناء الرأسي المبتكر للرجال الثلاثة بمظلاتهم الرمادية الكالحة، وتعامدهم تقريبا فوق بعضهم، في تلك المساحة الفراغية إلى أعلى، ومن حركة الأقدام والملابس والمظلات نستشعر قوة الريح وبالتالي المطر، في مساحة كبيرة تحيطهم باللون الأصفر، وملابسهم كذلك بإحدى درجات اللون الأصفر، كما تعطي اللوحة الأمل في الثبات يقدم الرجل الأول التي تلمس خطأ بلون مغاير للمساحة الصفراء. إنه رسام ذو بناء خيالي جميل للغاية (انظر اللوحة الملونة رقم ١٥).

وتجليات اللون الواحد في اللوحة السائدة عند كثير من الرسامين، ظاهرة معروفة، ولكن ما وجدته يكاد يكون بشكل سينمائي - إذا صح قول ذلك - في أعمال الفنان التشكيلي لويس توفولي في لوحته "العائلة" والعملية. حيث يلعب اللون الواحد السائد دور السيادة، ففي "العائلة" (انظر اللوحة الملونة رقم ١٦) يسود اللون الأحمر الدافئ الذي يضيف جو الحميمية، مع قليل من اللونين الأصفر والأسود، في تكوين دائري في تركيب عناصر الأشخاص والجماد والملابس، بالإضافة إلى خاصية تداخل الكتل بشفافية، مما جعل للون تأثيراً مباشراً وقوياً علينا. أما في لوحة "العملية" فالسيادة هنا للون الأزرق والقليل من الأبيض (انظر اللوحة الملونة رقم ١٧)، في مركز اللوحة والأصفر يبدو وكائه غير موجود، والأزرق هنا يعني البرودة في حجرة العمليات بالمستشفى، ويحمل هذا اللون دلالات وتداعيات متروكة لفهمنا نحن، وكذلك بقعة الضوء في أعلى اللوحة التي توزع أشعتها على الشكل الدائري كذلك، وإن كانت تبدو متفرقة، وإطار اللوحة ككل يأخذ اللون الأزرق الأديكن،

في محاولة لجعل حجرة العمليات ذات خصوصية.

وفي النهاية، هذه الأمثلة واللوحات أحببت أن أعرضها، لأبين مدى الفائدة التي عادت على رؤيتي للأشياء من تذوقى لهذا الفن الجميل. وفي كثير من أفلامي وأثناء قراعتي للسيناريو، كانت مخيلتي ترسم هنا .. أو هناك .. لتقرب بين ما أقرأ وبين نفسي وما أنشده من بث الروح فيما أصوره.

١ - البصريات .. ألف باء .. الصورة

في اعتقادي أن استيعاب البصريات وفهمها من أهم ميزات مدير التصوير الناجح ، والبصريات في التصوير السينمائي تنحصر في العدسات المختلفة التي تتركب على الكاميرا والتي يستعملها المصور في نقل صورة الواقع اللحظي في صورة حقيقية مصغرة على شريط الفيلم ، كما أن المرشحات المختلفة وعدسات المؤثرات الخاصة من ضمن البصريات التي تكون تحت يد مدير التصوير ، هذا بالإضافة إلى البصريات الخاصة بكشافات الإضاءة المركزة -مثل العدسة الفرينيل -أو عدسات المؤثرات الخاصة بباقي كشافات الضوء ، ولا يشمل كلامي بصريات المعمل السينمائي .

وإذا كان الفنان التشكيلي يرسم بالفرشاة وسكين الكحت أو الإزميل أو القلم أو حتى بإصبعه لبيدع لنا لوحة تسعدنا وتبهج ألبابنا ، فإن مدير التصوير يستعمل الضوء ولفائف الجيلاتين الملون مع عجينة الفيلم الخام في تسجيل صورته، حتى تظهر على الشاشة، معبرة جميلة كأبداع درامي، فالوسائل في رسم المنظر أو تسجيله تختلف لدى كل من الفنان التشكيلي ومدير التصوير السينمائي ، ولكن لو كان كل منهما فناناً واعياً بعمله وأدواته وموهبته فستكون النتيجة رائعة بكل تأكيد. وأستطيع الآن أن أدرج مدير التصوير تحت مظلة الفن التشكيلي في عصرنا الحالي، ومن هنا كان اهتمامي بمدارس هذا الفن واستزادتي من تبعه ، لرجعيته الفنية.

ولقد كان الشكل والتكوين من أهم الموروثات التي اكتسبتها الصورة الفوتوغرافية، ثم الصور المتحركة من فن الرسم العريق، فأسس التكوين بالكامل من الفن التشكيلي الكلاسيكي وما قبله لم تختلف في مجملها، إلا في العنصر الحركي، وبالتالي أصبح عندنا صعوبة أكثر بالتكوين المتحرك في الأفلام، وبنفس الأسس، ومن واجب مدير التصوير أن يحافظ عليه دائماً بكل تنسيقه واتزانه وجماله وحركته. والعدسات بكل ما تنقله من مساحة تسجل على الفيلم هي التي بواسطتها تشكل تكوينات الصورة، والوظيفة الطبيعية للعدسات بالكاميرا، هي تصغير المنظر الكبير من طبيعته الحقيقية إلى صورة مصغرة مقلوبة معكوسة القيم الضوئية ، أي سالبة

(نيجاتيف)، وبعد ذلك يتم طبعها لتصبح موجبة (بوزيتيف) ويتم عليها جميع مراحل العمل الفني السينمائي، لتصبح شريطاً شفافاً، تقوم عدسات آلات العرض في صالات السينما بنشرها وتكبيرها من على الشريط الفيلمي إلى صورة أكبر كثيراً على الشاشة، وتكون الصورة أكبر من حقيقتها الطبيعية التي تم بها التصوير سابقاً.

والعدسات في تركيبها الفيزيائي في التصنيع ، عبارة عن مجموعة من العدسات المصنوعة من زجاج نقي للغاية والمركبة معاً بحيث أن كلا منها تصلح من عيوب الأخرى، حتى تصل بالعدسة إلى أفضل الدرجات من ناحية الحدة والوضوح والقوة ونفاذ الضوء والبعد عن العيوب البصرية واللونية والمحافظة على بعد بؤري قياسي للعدسة يكون مناسباً لكل هذه العوامل حتى نحصل على صورة مثالية من العدسة، والبعد البؤري للعدسة هو الذي سيحدد نوع العدسة ومزاياها وعيوبها واستعمالها. وإذا كانت اللقطة هي حروف اللغة السينمائية، فإن استعمال العدسات بطريقة صحيحة هو بمثابة التشكيل لهذه الحروف حتى يكون ما على الشاشة واضحاً جميلاً ومقبولاً (أنظر الصورة رقم ١١).

والعدسات من حيث تصنيف وظائفها السينمائية أربع مجموعات هي:

المجموعة الأولى : عدسات طبيعية الزاوية (عادية) .

المجموعة الثانية : عدسات واسعة الزاوية (منفرجة) .

المجموعة الثالثة : عدسات ضيقة الزاوية (حادة) .

المجموعة الرابعة : عدسات خاصة.

والعدسات العادية الزاوية هي التي تعطى تقريباً منظوراً مقارباً إلى حد كبير لمنظور عين الإنسان الراشد .

بينما العدسات الواسعة الزاوية تعطى منظوراً أوسع من منظور عين الإنسان، وتختلف قيمة اتساعها باختلاف رقمها البؤري قريباً أو بعداً، وهي عندى عدسات مهمة جداً.

أما العدسات الضيقة الزاوية، فهي عدسات تحدد من المنظر وتحجب جزءاً منه، وهي أقل اتساعاً في زاوية رؤيتها، وتقرب المنظر وتكبره مثل النظارة الميائية المقربة، وتختلف المساحات النسبية للأشياء في إطار صورتها تكبيراً وتقريباً، باختلاف رقمها البؤري.

ومجموعة العدسات الخاصة لها استعمالات معينة ستعرض لها من خلال ما

ويستطيع مدير التصوير الناجح أن يعرّف على مزايا وعيوب العدسات ، كما سنرى ، لصالح الفيلم والصورة المعبرة عموماً .

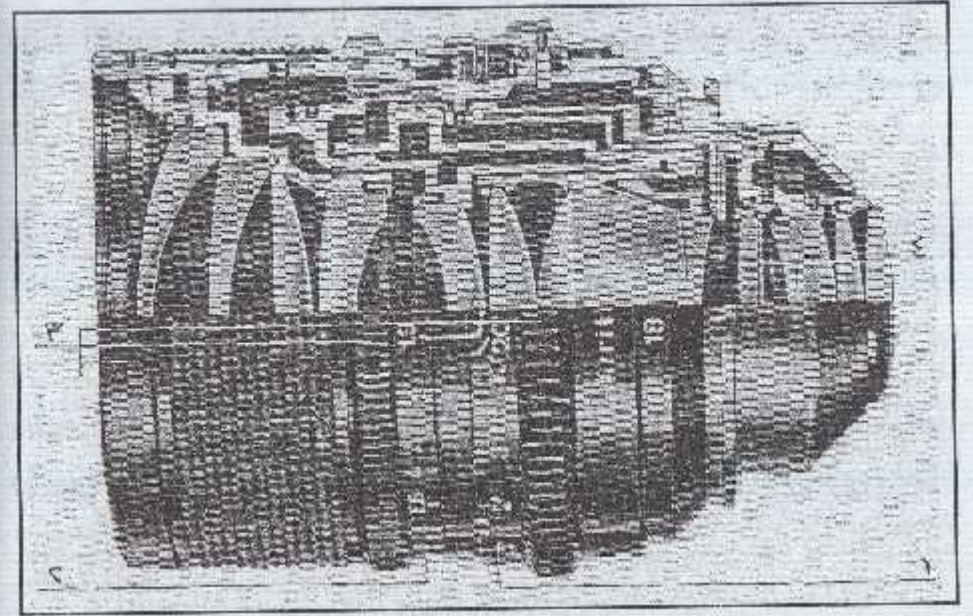
وفي كل العدسات السينمائية توجد تدرجات رقمية عليها بالجسم الخارجي ، وتعمل هذه التدرجات على ضبط الآتى :

«رقم واحد محدد بالمليمتر ، وهذا الرقم يعرفنا بالبعد البؤرى للعدسة ؛ وبالتالي نوعها (ذات زاوية عادية، متسعة، ضيقة، خاصة).

«أرقام لفتحة العدسة وقطر اتساع فتحها وغلقتها، لتستقبل كمية الضوء المناسبة فى المنظر الملتقط، والملائمة لحماسية الفيلم السينمائي الخام المستعمل داخل الكاميرا، وضبط فتحة العدسة المناسبة لذلك من الأهمية بمكان، لأنه مسئول عن جودة التعريض الفيزيائى للصورة، وتعمل هذه الفتحات بتناسق حيث أنه كلما زادت كمية الضوء فى المنظر أغلقنا قطر فتحة العدسة ليكون التعريض صحيحاً على الفيلم، بينما كلما قلت كمية الضوء فى المنظر فتحنا قطر فتحة العدسة أكثر حتى نحصل على كمية ضوء أكثر وعلى تعريض صحيح على الفيلم. وتقوم شرائح دائرية من الرقائق الرفيعة داخل العدسة بهذه الوظيفة المرتبطة ميكانيكياً بالأرقام الخارجية على جسم العدسة، وتسمى هذه الرقائق المتحركة فى قطر العدسة بالديافراجم وتحسب هذه الفتحات إما لوغاريتمياً ، وفى هذه الحالة سيرمز إلى العلامة الموجودة على جسم العدسة بالحرف (F)، أو تحسب من خلال تظلخل وقياس الضوء النافذ من العدسة فى المصنع، وفى هذه الحالة سيرمز إلى العلامة الموجودة على جسم العدسة بالحرف (T)، وهناك عدسات تحمل الرمزين معاً وإن كان الرمز (T) أكثر دقة.

كما أنه كلما قل اتساع قطر فتحة العدسة كلما زادت درجة الوضوح وحصلنا على عمق ميدان أكبر داخل مجال الوضوح البؤرى ، والعكس صحيح بالطبع ، وعموما العدسات الواسعة الزاوية لها عمق ميدان واضح أكبر بكثير من باقى العدسات الأخرى .

*تدرّيج آخر حول العدسة يحدد المسافات قريباً وبعداً وحتى ما لا نهاية، حيث إن وضع الشئ المراد تصويره على المسافة المنضبطة المناسبة، سيجعل الصورة واضحة بؤرياً أى (نت) Net، كما سيساعد على زيادة عمق ميدان الوضوح بها؛ وبالتالي ستكون الصورة فى أحسن حالات الوضوح، ويكون من مسئوليات مساعد المصور



صورة رقم ١١

شكل إيضاحى للعدسة السينمائية من الداخل والخارج ويلاحظ مجموعة العدسات المكونة لها بنظام دقيق لتلقى به عيوب البصريات.

١-مدرج المسافات للعدسة.

٢-مدرج فتحة العدسة.

٣-وسيلتا التحكم فى مدرج المسافات ومدرج فتحة العدسة وضبطهما على العلامة المميزة المطلوبة.

٤-مكان قياس البعد البؤرى للعدسة، وهو الذى سيحدد نوع وقيمة العدسة المستخدمة.



صورة رقم ١٢ - لقطة قريبة تقليدية للفنان أحمد ذكي في فيلم «حسن الولد».
يلاحظ قوة التحديد والتعبير في الوجه، والخلفية غير واضحة المعالم . (اللقطة بكاميرا
فوتوغرافية وهي أقرب ما يكون للعدسة السينمائية).



صورة رقم ١٣ - المؤلف أثناء تصوير فيلم «العشق والدم» يحدد الإطار المناسب للقطة لنجله
المصور شريف شيمي وقتها لوجهي فاروق الفيشاوي وشيريهان بعدسة رقمها البؤري
٥٠ملى.

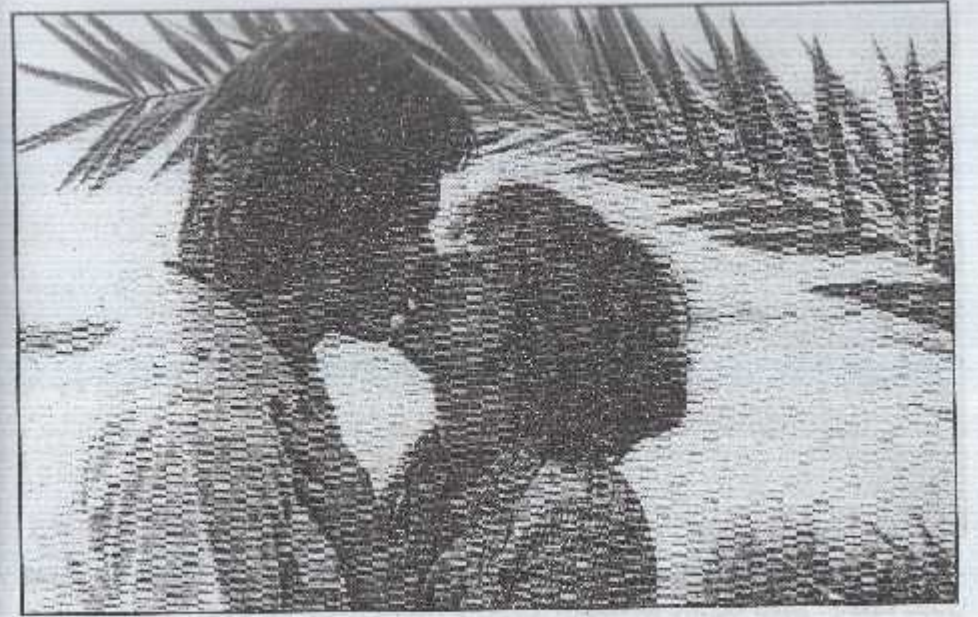
في التصوير السينمائي العمل المستمر في أثناء التصوير على ضبط المسافات الصحيحة لبعده الممثلين والأشياء حتى تكون الصورة واضحة في أحسن حالاتها. ومع العدسات الواسعة الزاوية ذات عمق وضوح الميدان الكبير تكون مهمة المساعد سهلة ، ولكن كلما أصبحت العدسة ضيقة الزاوية وذات عمق ميدان محدود الوضوح للغاية ، زادت دقة وصعوبة عمل المساعد ، وفي حالات معينة قد تقلت منه المسافة الصحيحة أثناء التصوير، وتدخل الصورة في منطقة عدم الوضوح البؤري، أي ما نطلق عليه (فلور) وتحدد هذه المسافات إما بالنظام الفرنسي بالمتر، أو النظام الإنجليزي بالقدم، وفي العدسات الآن يوضع تدريجان أحدهما بالمتر والثاني بالقدم، ويستعملان حسب عرف البلد الذي يتم به التصوير.

وتطلى جميع العدسات الداخلية المركبة داخل العدسة الواحدة بطبقة رقيقة من مادة فلوريد الماغنسيوم ، وهي مادة كيميائية زرقاء اللون تعمل على تقليل الانعكاسات والانكسارات الداخلية في مسار الأشعة أثناء مرورها على مجموعة العدسات في العدسة الواحدة ، ولهذا يلاحظ أن الزجاج البصري للعدسات لونه أزرق فاتح . وتحسب كفاءة العدسة السينمائية بمدى دقتها في التحديد البؤري، ونوع الزجاج البصري المصنعة منه ، وأكبر اتساع لفتحة عدستها ودرجة الوضوح العالية.

وفي الغالبية العظمى من أفلامى - مقياس ٣٥ ملى - تكون العدسة رقم ٥٠ ملى أو ٧٥ ملى أو ٨٥ ملى ، هي المسنولة عن تصوير اللقطة القريبة المكبرة التقليدية لوجوه الممثلين ، أو تفصيلية ما بالشهد .

ومن مزايا هذه العدسات في رأيي أنها تكون مناسبة وجيدة في نسبة المساحة للكتلة داخل إطار الصورة، وبالتالي فإن أدق التفاصيل التي يعبر بها الوجه مثلا، تكون واضحة ومؤثرة، ولكن من أهم عيوبها أنها ذات عمق ميدان وضوح محدود جدا، وبالتالي تعطي خلفية غير واضحة المعالم، وكذلك في الأمامية، بينما من مزاياها أنه يمكن أن يستغل عدم الوضوح في الخلفية والأمامية هذا في التركيز على الشيء المصور، وإعطاء الصورة القريبة مسحة جمالية بالضع (انظر الصورة رقم ١٢).

ويمكن أن تكون بالطبع اللقطات القريبة أضيق ، مثلا بين نهاية الذقن والجبهة، وليس شرطا أن تكون هذه المجموعة من العدسات للقطات المكبرة الفردية. بل يمكن أن نجتمع في حدودها أكثر من كتلة - وجه شخصين أو ثلاثة مثلا- (انظر الصورة



صورة رقم ١٤ - لقطة متوسطة مفضلة عندي من فيلم «أبو البنات» لمديحة كامل ومحمود قاييل، ويمكن ملاحظة كذلك النسبة في التكوين وقيمة ظهور فرع غصن النخيل المائل في اللقطة، وهي من الأشياء التي سأتكلم عنها بعد ذلك لاحقا في العمل على استغلال أشكال الخطوط في الصورة.

رقم ١٣).

وفي اللقطات المتوسطة الحجم أفضل استخدام مجموعة العدسات ذات الزاوية المنفرجة الواسعة أمثال العدسات رقم ٢٥ مللي، والأوسع ٢٨ مللي، ٢٥ مللي، ٢٤ مللي، ويرجع الاختلاف في الأرقام البيورية إلى اختلاف المصانع المنتجة والفروق الطفيفة بينها.

واللقطات المتوسطة التي أفضلها وأحبها تكون بعد مسافة الكنف بقليل، وهي تكون أقرب إلى اللقطة المتوسطة القريبة، فهذا الحجم مميز عندي عن اللقطة المتوسطة التقليدية التي تكون حتى حدود الوسط، إلا إذا طلب المخرج غير ذلك لأسباب فنية (انظر الصورة رقم ١٤).

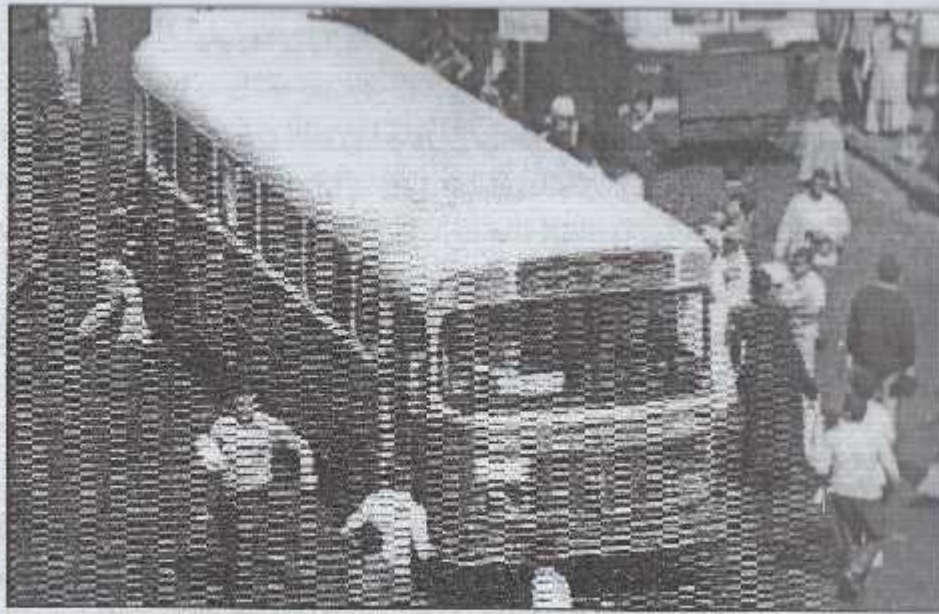
أما فيما يسمى بحجم اللقطة الأمريكية، فهي حسب العرف تبدأ من أعلى الركبتين أو من عندهما، ولكني أفضلها أضيق قليلا في شكلها العام، ويصلح لها كذلك العدسات الواسعة (المنفرجة الزاوية) رقم ٣٥ مللي، ٢٨ مللي، ٢٥ مللي، ٢٤ مللي، وكل ما سيتطلبه الأمر الرجوع قليلا بالبعد بالكاميرا عن الشيء المراد

لتصويره بحيث يشمل التكوين داخل إطار الصورة ما أريد، وإن كان هذا يتشكل بعدا وقريبا بالكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره (انظر الصورة رقم ١٥) وإن كلامي هذا ليس قانونا يتحتم العمل به بل هو إيضاح لما أفضله بالنسبة للعدسات وحجم اللقطات، وأحب أن أضيف أنه من الجائز والمقبول جدا أن نستعمل عدسة ضيقة الزاوية - طويلة البعد البيوري - في مثل هذه اللقطات، مع الوضع في الحسبان عيوب ومزايا استعمال هذه النوعية من العدسات والتي سنعرفها بعد قليل. أما في اللقطات النواسعة العامة، فيمكن استعمال العدسات المنفرجة السابقة الذكر، أو عدسات أكثر اتساعاً مثل عدسات رقم ٢٠ مللي أو ١٨ مللي أو ١٦ مللي، وفي هذه الحالة يجب أن نعلم أن منظور الشيء المصور سيكون أصغر حجماً وأبعد مسافة من الحقيقة، أو يمكن استعمال عدسات ضيقة الزاوية، على أن يتم التصوير من مسافة أبعد، مثل العدسات رقم ١٥٠ مللي أو ٢٥٠ مللي أو حتى ١٠٠٠ مللي، مع العلم أن هذه العدسات سيكون من عيوبها أنها تسطح المنظور وتقلل كثيراً عمق ميدان وضوح الصورة (انظر الصورتين رقمي ١٦ و١٧).

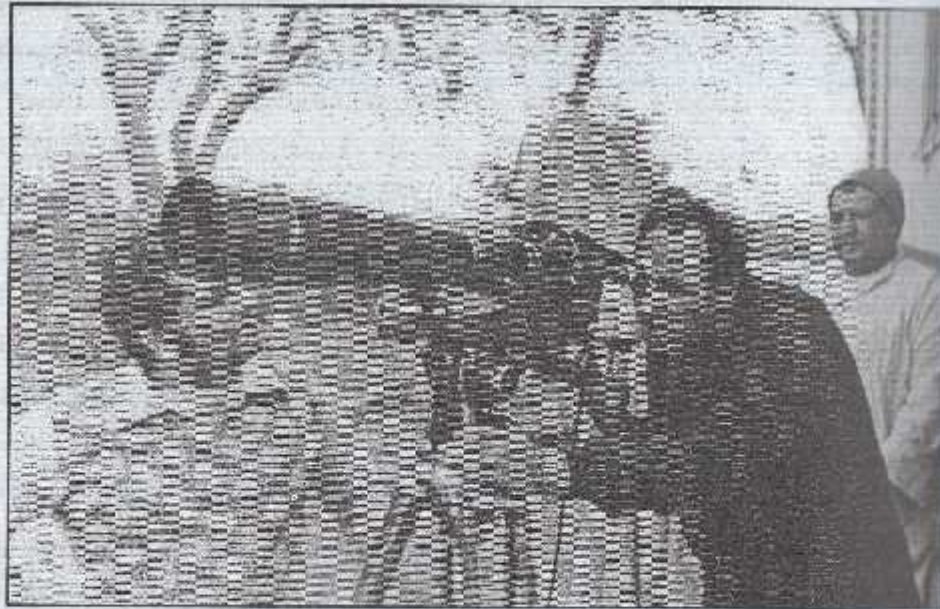
وتتميز العدسات الضيقة الزاوية، طويلة البعد البيوري التي يتراوح بعدها بين رقم



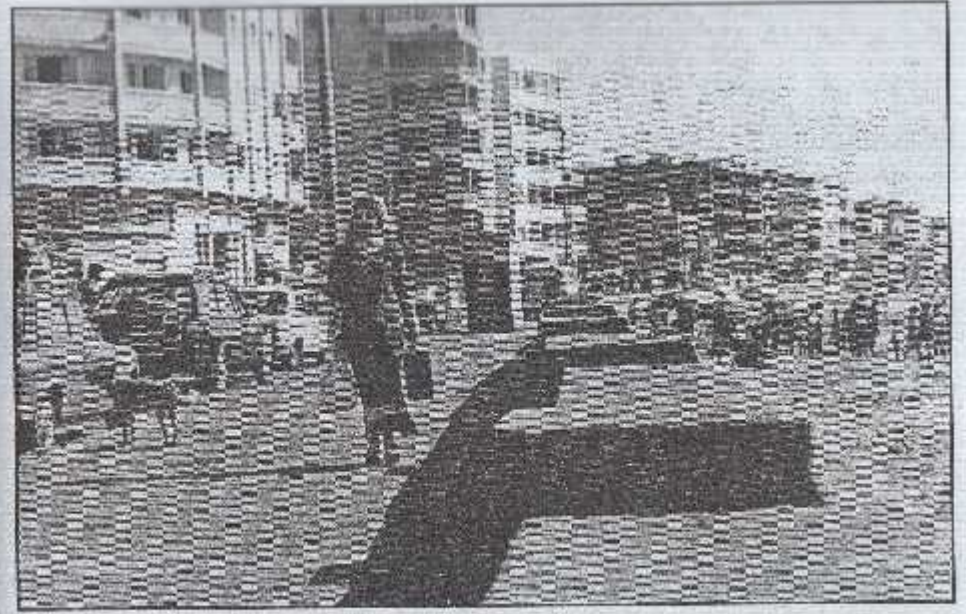
صورة رقم ١٥ - لقطة بالحجم الأمريكي الذي أفضله من فيلم «مسافر بلا طريق» وتضم الصورة من اليمين فريدة سيف النصر وماجدة الخطيب وأحمد أباطة وملك الجمل.



صورة رقم ١٧- لقطة عامة بعبسة ضيقة الزاوية من الفيلم التسجيلي «رحلة عذاب» عام ١٩٧٥، وهي مأخوذة من النيجاتيف الأصلي للفيلم، ويلاحظ بها ضغط المستويات وتسطيح المنظور.



صورة رقم ١٨- المؤلف مدير التصوير سعيد الشيمي يستعمل العبسة الضيقة الزاوية رقمها البؤري ١٠٠٠ملى في تصوير لقطة من الفيلم التسجيلي «وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعلم» عام ١٩٧٦، ويؤااره مساعده أسامة حمروش، في قرية لاصير بمحافظة كفر الشيخ.



صورة رقم ١٦- لقطة عامة بعبسة واسعة الزاوية من فيلم «بيت بلا حنان» لنادية لطفى على كورنيش الإسكندرية.

١٢٥ مللى، ١٥٠ مللى، ٢٥٠ مللى، ٣٠٠ مللى وأكثر من ذلك كما سنعلم من جدول العدسات بعد ذلك بميزة أخرى غير التقريب والتكبير، فهي عدسات تشدنا للجمالية البصرية لأنها عن طريق ضبط المسافة الصحيحة المناسبة للشيء المراد تصويره، وبما أنها عدسات لها عمق ميدان وضوح قليل للغاية لا يتعدى الشيء المراد تصويره، إذن سيبقى كل شيء حولها من الخلف والأمام في الصورة غير واضح المعالم أو في منطقة عدم التحديد البؤري - أى في الفلو - مما يجعل هذه المرئيات التي هي عبارة عن كتل وأجسام أخرى حول الشيء الذي تم ضبط المسافة عليه، تبدو في حركتها أو ثباتها بشكل هلامي يتقاطع مع موضوعنا الرئيسي بابتكار جمالي للغاية.

ولقد استغل هذه الطريقة واستعملها بإتقان وإن كانت معروفة من قبل المخرج المصور الفرنسي كلود ليلوش في نهاية الستينيات، وأحدث أيامها انقلاباً في جماليات البصرييات في الصورة السينمائية بالعالم عند عرض فيلمه المشهور 'رجل وامرأة' ١٩٦٦، مما جعل الكثير من المخرجين والمصورين يسلكون هذا الطريق تحت مسمى جماليات الصورة في السينما الجديدة، وبالذات في الأفلام الأوروبية،

وأوروبا الشرقية. ولم يمضِ إلا وقت قليل حتى كانت أفلام الساحل الشرقى للولايات المتحدة الأمريكية - والمقصود بها أفلام نيويورك - قد تأثرت بهذا المنهج، وبالذات من المصورين الأوروبيين الذين هاجروا إلى هناك، ولكن هذا الأسلوب أخذ وقتنا أطول في انتقاله إلى عاصمة السينما هوليوود لتأثر الإنتاج والتصوير السينمائي هناك بالحرس القديم المحافظ، حتى انهارت هذه التقليدية تماماً بعد ذلك بسنوات.

وفي أفلامي كثيراً ما اتبعت هذه الجمالية في المشاهد الرومانسية، وبالطبع يختلف تأثير حركة وحجم هذه المرئيات الجمالية غير الواضحة باختلاف البعد البؤرى للعدسات الضيقة طويلة البعد البؤرى، فكلما زاد البعد البؤرى زاد تأثير هلامية المرئيات.

وأذكر أنى استعملت هذه الجمالية في أحد أفلامي التسجيلية وكان من إخراجى ومدير التصوير بها نجلى شريف، والفيلم "حكاية من زمن جميل" عام ١٩٩٧، حيث ركزت بهذه العدسة الضيقة على شخصية البطل القومى محمد مهران وزوجته المصرية الأصلية حميدة، وهما سائران فى إحدى حدائق بور سعيد، فى لقطة بانورامية مستمرة طويلة، ويتقاطع مع حركتهما مرئيات الحديقة من أشجار وزهور وخضرة، حتى يجلسا على أريكة، ولقد كنت أقصد تماماً هذه الجمالية فى اللقطة للقصة البطولية الإنسانية الوطنية لهما.

ولقد استعملت مثل هذه التصرفات فى أفلام روائية عديدة، هذا بخلاف أنى استعملت هذه العدسات الضيقة المقربة فى أثناء تصويرى لحرب أكتوبر عام ١٩٧٣ وغيرها، (انظر الصورة رقم ١٨).

ولعل استعمالى للعدسات الواسعة باختلاف أرقامها البؤرية هى إحدى طرقي التى أجيدها فى التصوير السينمائي، فإن تصويرى بالكاميرا الحرة المحمولة على اليد يتطلب منى العمل على هذه النوعية من العدسات، لأنها تعطينى فى عملى نوعاً من المناورة فى البعد والقرب من الشيء مع المحافظة على وضوح جيد وعمق ميدان مقبول فى الصورة كما أن اتساع زاوية التقاط العدسات يساعدى فى عدم الإحساس كثيراً بهذه الكاميرا الحرة باليد، كما تجعلنى أماناً فى ضبط المسافة بعينى أولاً بأول أثناء الحركة لعمق ميدان اللقطة. وهذه العدسات صالحة جداً فى أثناء عملى بالشوارع وفى حركتى مع الجماهير - وبالرغم من الصرعة المستمرة الرتيبة للغالق (الشتر) Shutter أمام عيني أثناء التصوير، إلا أنى تعودت عليه، ويلغيتها عقلى تقريباً بطريقة لا شعورية.

وكأمثلة لعملى بالكاميرا الحرة ذات العدسات الواسعة، أسوق مثلاً من فيلم "طائرة على الطريق" عام ١٩٨١ لمحمد خان - إذ كنا عائدين وقت الغروب بعد يوم تصوير إلى الفندق بالإسكندرية، ويلفت نظر المخرج صبى صغير يلعب بطائرة ورقية على الشاطئ المهجور شتاءً، ويطلب منى خان بصفة فورية سريعة أن يقوم أحمد زكى باللعب بالطائرة بدلاً من الصبى، وما كان منى إلا أن وضعت عدسة واسعة الزاوية مقاس ١٨ مللى وتحركت حراً وجرياً مع أحمد ارتفاعاً وانخفاضاً وعلى الطائرة فى السماء، أو أقترت لتشمل الصورة يديه وهى تمسك الخيط، أو على قدميه وهى تقووس فى الرمال، وكانت اللقطة عفوية ناجحة للغاية، ولولا هذه العدسة الواسعة لما ظهرت بهذا الجمال. كما أسوق مثلاً آخر، تتابعى الحرم لعب عادل إمام الكرة الشراب فى فيلم "الحريف" عام ١٩٨٤ لمحمد خان، والعديد من الأفلام مثل "سواق الأتوبيس" عام ١٩٨٣، و"التخشبية" عام ١٩٨٤، و"مف فى الآداب" عام ١٩٨٦ للمخرج عاطف الطيب، أو "العار" عام ١٩٨٢، و"إعدام ميت" عام ١٩٨٥، أو "بئر الخيانة" عام ١٩٨٧ للمخرج على عبد الخالق، أو "شارع السد" عام ١٩٨٦ للمخرج محمد حسيب، أو "يطل من ورق" عام ١٩٨٨ للمخرج ناصر جلال وغيرها من الأفلام (انظر الصور أرقام ١٩، ٢٠، ٢١).

كما تصلح هذه العدسات الواسعة فى استعراض المباني المرتفعة، وتصوير المطاردات، لأنها تبالغ فى سرعة الأشياء كما أن الأنواع شديدة الاتساع من هذه العدسات تجعل الخطوط الرأسية فى الصورة للمباني متباعدة عند أطرافها، وكذلك مع الخطوط الأفقية، وهذا عيب بصري لا حل له ويرجع إلى كروية شكل زجاج العدسات واختلاف سمك العدسة بين وسطها وأطرافها.

وإذا صورنا بالعدسة الواسعة فى حدود بعد بؤرى ٢٠ مللى، ١٨ مللى، ١٦ مللى، ١٢ مللى - وجه إنسان عن قرب شديد، فإنها ستشوه الوجه وتجعله متبججاً مثل البيضة، والأنف متضخماً كبيراً والعيون صغيرة غائرة، وهذا التأثير يصلح درامياً إذا كنا نريده فى الفيلم. ولقد استعملت هذا التأثير مع الفنان الراحل على الشريف فى مشهد مضاجعته لزوجته (عايدة رياض) من وجهة نظرها، حيث تراه قبيحاً مشوهاً، وكان ذلك فى فيلم "تساء ضد القانون" عام ١٩٩١، إخراج نادي حمزة (انظر الصورة رقم ٢٢).

ولقد استعملت العدسة الواسعة رقم ٩ مللى فى فيلم "طائر على الطريق" بناء على رغبة المخرج، حيث ترى عمارات القاهرة من وجهة نظر شخصية المريض (فريد

شوقي بالفيلم، مثل كائنات ضخمة مشوهة منبعجة، وأنا شخصياً لا أحب تأثير هذه العدسات إلا للضرورة، ومن أهم عيوبها غير التشويه في كل شيء، أن جوانب الصورة وأطرافها تكون سوداء. (انظر الصورة رقم ٢٣).

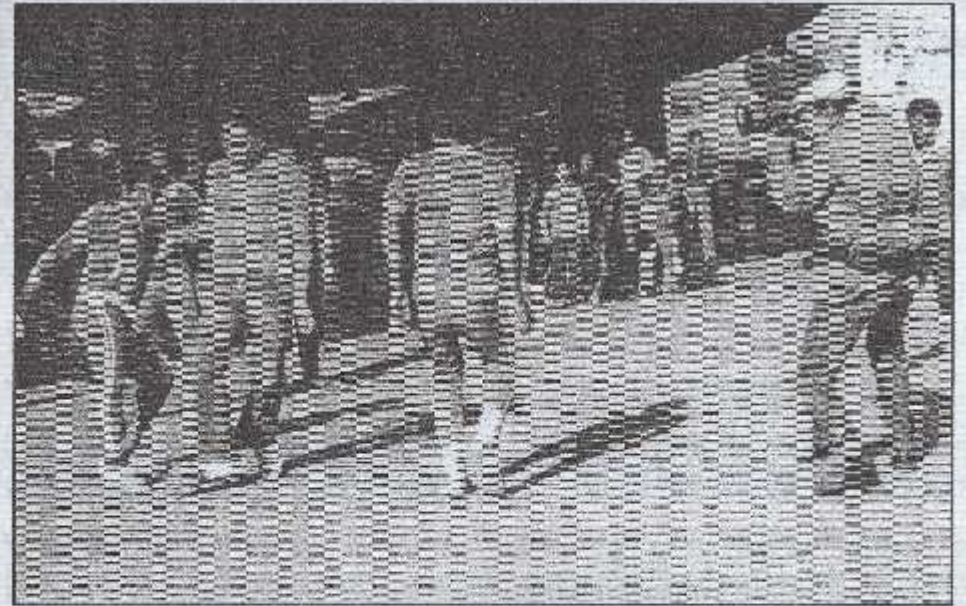
كما أنى لا أحب استعمال العدسات المتغيرة البعد البؤرى -الزوم- حيث إن تأثيرها على الصورة صناعى تماماً، وهي صنعت أصلاً حوالى عام ١٩٥٤ أو ١٩٥٥ للغطية الإخبارية بالولايات المتحدة الأمريكية، ومن النادر أن أستعمل هذه العدسة إلا فى الضرورة مثلما حدث فى فيلم "عمر ٢٠٠٠" فى تصوير حديث تلفزيونى فى أحداث الفيلم، أو أستعملها كعدسة مستقلة بدون حركة الزوم، مع وضع عيوبها فى الاعتبار، حيث إن الأنواع الموجودة فى بلادنا تبدأ من رقم ٢٥ مللى إلى ٢٥٠ مللى، أو من رقم ٢٧ مللى إلى ٢٠٠ مللى، وهناك عدسات زوم بعدها البؤرى أقل من ذلك. ومن أهم عيوب هذه العدسات أنها حين تقرب أو تبعد الشيء المراد تصويره، تجعله ملتصقاً مع خلفيته وتقربها معه ليصبح أكثر تسطحاً، عكس الحركة التقليدية للاقتراب بالشاريو مثلاً حيث ستكون خلفية المنظر باقية على مسافتها الطبيعية، مما يساعد على إحساسنا بالتجسيم والبعد الثالث.

وأغلب المخرجين الذين عملت معهم - وكانت بدايتهم العملية بالتليفزيون - يحبون العمل بهذه العدسة الزوم، ما عدا المخرج **رائد لبيب**. كما أن هذه العدسة اكتسبت سمعة سيئة لأنها مشهورة بأنها ملكة أفلام المقاولات التجارية، حيث إن مخرجى ومصورى هذه الأفلام يقومون - بلم - المشهد فى لقطة واحدة دخولاً أو خروجاً بالعدسة الزوم. وتعتبر العدسات الزوم من العدسات الخاصة.

كما تعتبر العدسات (الميكرو) عدسات خاصة كذلك، وهى عدسات تصلح للتصوير العادى وفى الغالب تكون ذات زاوية ضيقة، وتقوم بتصوير اللقطات القريبة المكبرة جداً للغم أو العين أو تفصيلية دقيقة صغيرة فى المشهد، ولذلك فهى محدودة الاستعمال وقد استعملتها فى حدود ضيقة، وهى تصلح كثيراً فى تصوير الإعلانات. ومن ضمن العدسات الخاصة بعض المرشحات، كما إنى استعملت العدسة نصف البؤرية لأول مرة فى مصر (لتفاصيل أكثر يرجى الرجوع لمؤلفى "الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى"، الجزء الأول) فى فيلم "الشیطان يعظ" عام ١٩٨١ إخراج **أشرف فهمى**، وهى عدسة تتركب على العدسة الأصلية بالكاميرا بحيث تجعل كل الصورة من أماميتها إلى خلفيتها فى حدة واضحة، ولقد استعملت هذه العدسة أول مرة فى السينما الأمريكية عام ١٩٤١ فى فيلم "المواطن كين" (نظر



صورة رقم ١٩ - لقطة فوتوغرافية لمشهد الطائرة الورقية على الشاطئ وقت الغروب مع أحمد زكى من فيلم «طائر على الطريق» وهى قريبة للجو الذى تم تصوير المشهد به.



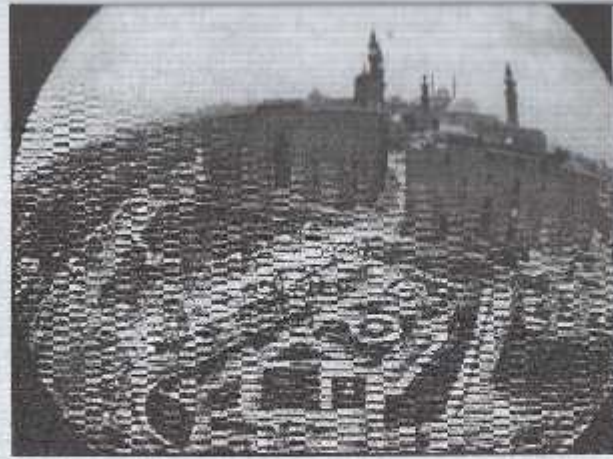
صورة رقم ٢٠ - أثناء تصوير فيلم «الحريف» ومتابعة الكاميرا الحرة لعادل أمام يلعب الكرة الشراب. فى ساحة عبدالمنعم رياض بالقاهرة بعدسة متفرجة (واسعة) الزاوية.



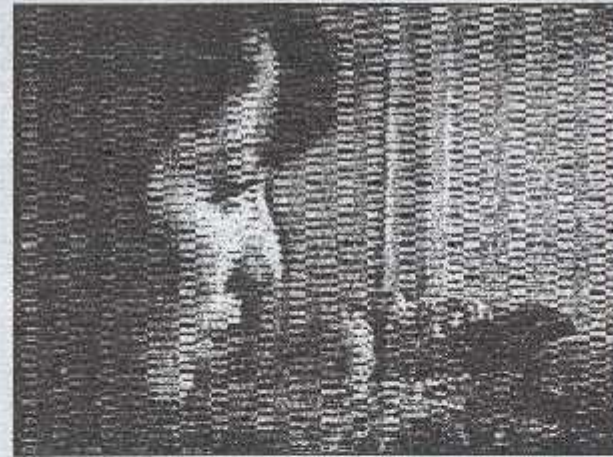
صورة رقم ٢٢- أثناء تصوير وجه الفنان على الشريف في فيلم «نساء ضد القانون» بالعدسة واسعة الزاوية رقمها البؤري ٢٠ملى التي تعمل على تشوية الوجه عند التصوير عن قرب.



صورة رقم ٢١- أثناء تصوير لقطة حرة لبني مرتفع بالعدسة الواسعة الزاوية في فيلم «بطل من ورق» والمخرج نادر جلال وكان مساعدي وقتها سامح سليم الذي أصبح من مديري التصوير المرموقين.



صورة رقم ٢٣- صورة فوتوغرافية تبين تأثير العدسة ذات البعد البؤري ٩ملى فى منظور اللقطة، وهى مساحة مسجد السلطان حسن والرفاعى بالقلعة، كما يلاحظ تكرر وأنبعاج كامل للصورة.



صورة رقم ٢٤- لقطة من فيلم «الحب فوق هضبة الهرم» مستخرجة عن طريق الكمبيوتر، يظهر بها تأثير العدسة نصف البؤرية لأثار الحكيم فى أسامية الصورة وأختها راندا فى خلفية الصورة وهما فى وضوح بؤرى معاً.

الصورة رقم ٢٤).

كما توجد عدسات مقربة للأشياء الصغيرة ومكبرة لها تبدأ من $1+2$ ، $1+3$ ، وتنتج حتى $1+10$ واستعمالها محدود إلا فى التصوير الثابت الفوتوغرافى.

ولعله يكون مهماً أن ألخص أهم عيوب ومزايا العدسات فيما يلى:

أهم عيوب ومزايا العدسات الواسعة الزاوية (قصيرة البعد البؤرى):

- ١ - المبالغة فى أبعاد المنظور ، ويزداد كلما نقص الرقم البؤرى للعدسة.
- ٢ - زيادة سرعة حركة الأشياء عن طبيعتها ولذلك تصلح فى لقطات الطائرات.
- ٣ - التشويه الملحوظ للخطوط الرأسية والأفقية بدءاً من العدسات رقم ١٦ مللى فأقل.

٤ - الانبعاج الملحوظ فى أطراف الصورة بدءاً من العدسات رقم ١٦ مللى فأقل.

٥ - تكور منتصف الصورة بدءاً من العدسات رقم ١٦ مللى فأقل.

٦ - تشويه صور الأشياء عند استعمالها عن قرب.

٧ - لها عمق ميدان كبير للغاية.

٨ - تصغر الكتل؛ وبالتالي الأشياء داخل المنظور.

٩ - تخرج منها المرئيات بطريقة الوثب فى أطراف الصورة الجانبية بدءاً من العدسات رقم ١٦ مللى فأقل.

١٠ - تصلح فى تصوير الأماكن الضيقة مثل داخل السيارات، أو المصاعد وغيرها.

١١ - ذات فتحة عدسة (ديافراجم) أوسع.

١٢ - لا تحتاج إلى كمية إضاءة كبيرة ، وإن كان هذا قديماً فقط.

أهم عيوب ومزايا العدسات الضيقة الزاوية (طويلة البعد البؤرى):

١ - ذات عمق ميدان وضوح قصير.

٢ - تبطئ الحركة فى التصوير المتعامد مع الكاميرا وكأنها حركة ثابتة فى مكانها لأنها تضغط المسافات، ويزيد هذا التأثير كلما زاد طول البعد البؤرى للعدسة.

٣ - تسطح المنظور وتجعل الخلفية فى عدم وضوح بؤرى .

٤ - تقرب المنظور وتكبره وبهذا تظهر مساحة الأشياء فى الصورة أكبر من حقيقتها.

٥ - لا تشوه خطوط المنظور .

٦ - يجب إبطاء حركات (البان والتلت) وأية حركة أخرى عن المعدل الطبيعى ،

حتى تكون هذه الحركات في محصلتها النهائية طبيعية.

٧ - تستعمل في تأثيرات جمالية لطبيعة عدم وضوح الخلفية والامامية بالصورة ، ما عدا ما ضبطت عليه المسافة الصحيحة.

٨ - يجب تثبيت الكاميرا والعدسات ضيقة الزاوية جيداً حتى لا نشعر بآية هزات ولو طفيفة في صورتها.

٩ - ذات فتحة عدسة (ديافراجم) أضيق لطبيعة مجموع العدسات الكثيرة في تركيبها الفيزيائية .

١٠ - تحتاج لذلك إلى كمية إضاءة أكبر ، وإن كان هذا قديماً فقط.

(الجدول رقم ١)

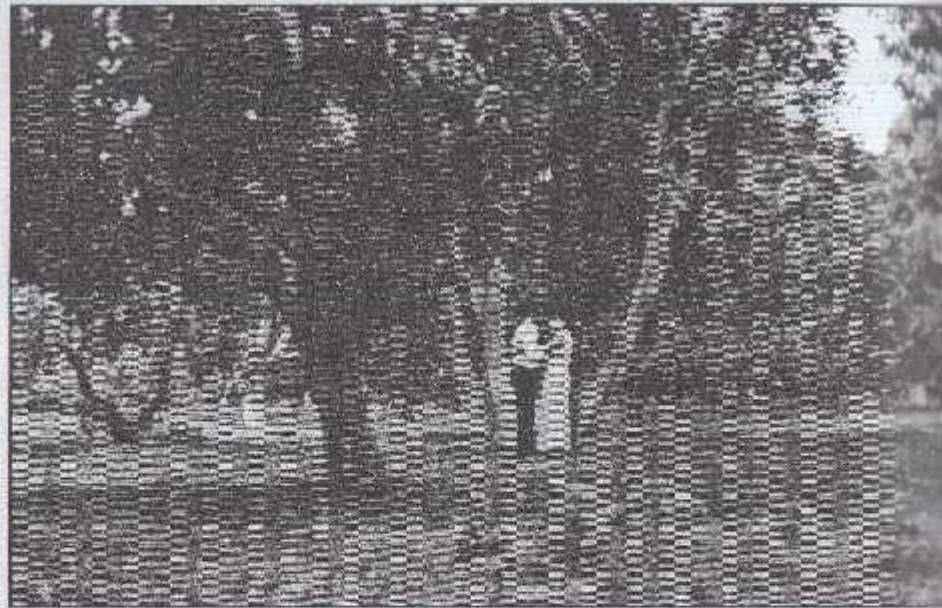
جدول لأهم أرقام العدسات المستعملة في التصوير السينمائي
مقاس ٣٥ مللي للمحترفين

م	نوع العدسة	الرقم البؤري للعدسة	ملاحظات
١	العدسات التي تصنف	٥ مللي	يطلق عليها تجارياً 'عدسة عين السمكة'.
٢	واسعة الزاوية (منفرجة) ، أي	٧ مللي	
٣	قصيرة البعد البؤري	٩ مللي	
٤		١٠ مللي	
٥		١٢ مللي	
٦		١٤ مللي	
٧		١٦ مللي	
٨		١٨ مللي	
٩		٢٠ مللي	
١٠		٢٢ مللي	
١١		٢٤ مللي	
١٢		٢٥ مللي	
١٣		٢٨ مللي	
١٤		٢٥ مللي أو ٢٢ مللي	
١٥	العدسات العادية متوسطة	٤٠ مللي	أقرب شيء لعين الإنسان المرشد
١٦	البعد البؤري .	٥٠ مللي	
١٧	العدسات التي تصنف	٦٥ مللي	
١٨	ضيقة الزاوية ، أي ضوئية البعد	٧٠ مللي	
١٩	البؤري .	٧٥ مللي	
٢٠		٨٥ مللي	
٢١		١٠٠ مللي	
٢٢		١٢٠ مللي	
٢٣		١٣٥ مللي	
٢٤		١٥٠ مللي	

٢ - المنظر العام وأهميته

نأتى أهمية المنظر العام كما أفكر به فى تصوير أفلامى ، لإيمانى بأنه افتتاحية بصرية للمشهد ، تحمل قيمة بلاغية مهمة ، وبالتالي - وبمعكس ما هو دارج - يجب أن يكون المنظر العام جمالياً فقط، إلا أنى أفضل بجانب ذلك أن يكون ثرى القيمة فى مضمونه المعرفى والشكلى. وكثير من المخرجين لا يهتمون بذلك البعد الذى أنشده للرقى بقيمة المنظر العام، إلى جانب أن هناك مخرجين فاهمين جيداً لقيمة ذلك وأهميته فنياً وبصرياً.

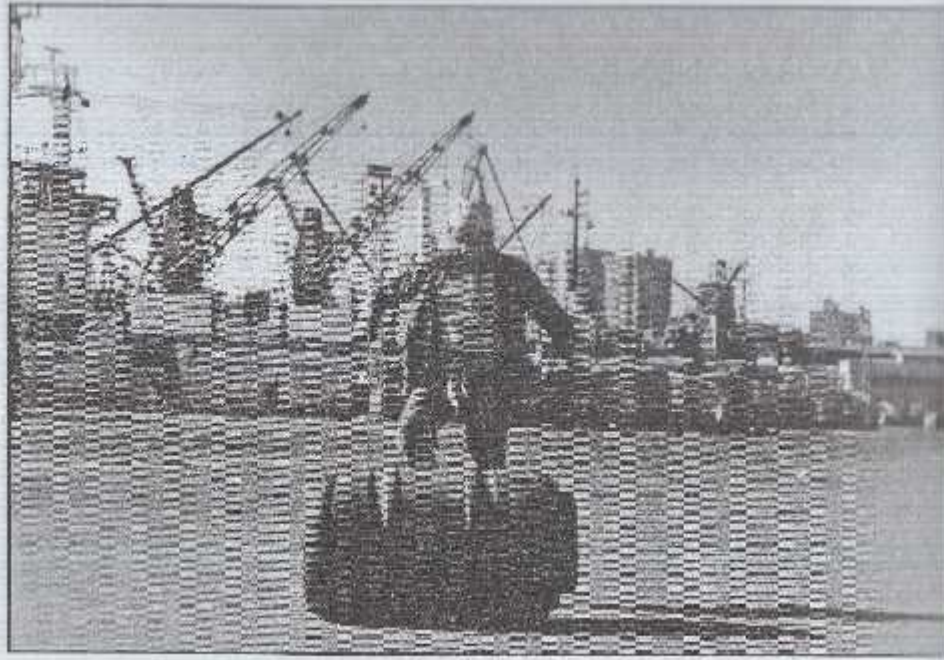
ولقد فطنت لهذه القيمة فى صدر شبابى من أفلام أجنبية ، مثل فيلم "لورانس العرب" LAWRENCE OF ARABIA إنتاج ١٩٦٦، للمخرج البريطانى ديفيد لين ومدير التصوير البريطانى فريدى يونج ، فى الفيلم لقطات لمناظر عامة لا تمحى من ذاكرتى ، أتذكر منها ذلك المنظر العام الرائع ، لتقدم نقطة سوداء سرايية من عمق



صورة رقم ٢٥ - لقطة عامة من فيلم «طائر على الطريق» تضم قريوس عبدالحميد وأحمد زكى وهنا الطبيعة وأشجار المانجو بالزرعة تحنو على الحب الوائد بينهما. لاحظ كذلك قبيعة التكوين المتسع والضوء المنتشر النهارى والمساحات الخضراء فى الطبيعة.

م	نوع العدسة	الرقم البيورى للعدسة	ملاحظات
٢٥	باقي العدسات التى تصنف ضيقة الزاوية ، أى ضيقة البعد البيورى	١٨٠ مللى	أصبحت العدسات الحديثة المتطورة الآن مضغوطة وذات أحجام وأطوال معقولة.
٢٦		٢٠٠ مللى	
٢٧		٢٥٠ مللى	
٢٨		٣٠٠ مللى	
٢٩		٥٠٠ مللى	
٣٠		٨٠٠ مللى	
٣١		١٠٠٠ مللى	
٣٢	١٢٠٠ مللى		
٣٣	العدسات أسيكرو	٨٠ مللى	
٣٤		٩٠ مللى	
٣٥	العدسات متغيرة البعد البيورى (الزوم)	من ١٦ مللى إلى ٢٠ مللى	عدسة متطورة مضغوطة
٣٦		من ٢٥ مللى إلى ٨٠ مللى	
٣٧		من ٢٥ مللى إلى ١٦٠ مللى	
٣٨		من ٢٥ مللى إلى ٢٤٠ مللى	
٣٩		من ٢٩ مللى إلى ١٠٠ مللى	
٤٠		من ٢٧ مللى إلى ٢٠٠ مللى	
٤١		من ٤٥ مللى إلى ١٠٠ مللى	
٤٢	من ١٢ مللى إلى ٢٠ مللى	ويجد أكثر من ذلك فى الخول البيورى .	

وتعرف العدسات المتطورة الآن بالعدسات السريعة ، حينما تتجاوز أوسع فتحة للديافراجم رقم ٢ ، والمقصود هنا بالسرعة أنها ستحتاج إلى كمية ضوء أقل لاتساع فتحة الدياتراجم.



صورة رقم ٢٧ - لقطة عامة من فيلم «بئر الخيانة» وفيه نور الشريف يمثل دور عامل لص في ميناء الإسكندرية، وبالتالي أهمية الجو المحيط بالمكان تكون ضرورية جداً في مثل هذه اللقطات العامة.

الطبيعية المفتوحة المتسعة، ويعتبر بعض المنتجين أن ما أقوم به من بحث وجهد مضيق للوقت! والمخرج الواعي يستطيع أن يوظف المنظر العام جيداً، إما في بداية المشهد أو في نهايته، وبعضهم الأكثر تمكناً وحرفية يضعه في منتصف المشهد، وليس شرطاً أن يكون المنظر العام (كالكرات بوستال) شيئاً جميلاً ثابتاً بل الحركة الذاتية فيه للكاميرا سواء بالبان أو التلت وغيرها تكون مفيدة للغاية لجمالياته. وأتذكر مشهد النهاية لفيلم «ضربة شمس» من تصويري وإخراج محمد خان، وذلك اللقطة البانورامية المتحركة في نهاية الفيلم في القجر لميدان التحرير مع نور الشريف ونورا، بعدما أمضينا ليلة صعبة مليئة بالمغامرة والخمر، هنا المخرج كان مستوعباً قيمة مثل هذه اللقطة الجمالية وما تحمله من راحة للنهاية، وفي الوقت نفسه هي استعراض لقجر جديد لمدينة كبيرة تحمل في أحشائها متناقضات وصراعات عديدة، أو اللقطات العامة التي تسلفت فيها جبالا لأحصل على زاوية مناسبة، مثل أفلام «الحب في طابا» للمخرج أحمد فؤاد، و«الطريق إلى إيلات» للمخرجة إنعام محمد علي، أو لقطة خروج اللش من مرفأ شرم الشيخ في فيلم



صورة رقم ٢٦ - لقطة عامة من فيلم «المجهول» سناء جميل وهي تركض محاولة اللحاق بخادمها الأصم الذي سيقفل إبنها. هنا اللقطة العامة بهذا الشكل الفراغي المحيط بها، ملخص واعي جداً للحالة الدرامية، كما أن المخرج أشرف فهمي كان يقطع بين هذه اللقطات العامة الواسعة ولقطة قريبة لأنن الفنان عادل أدهم الذي لا يسمع صراخها.

الصورة في صحراء متسعة، تتحرك برتابة هبوطاً وارتفاعاً، انقترب من مكان الكاميرا، لتكتشف أنها لشخصية على العربي (عمر الشريف) الذي يمتطى جملاً وأتى لمقابلة لورانس. لقطة أعطينا جو الصحراء اللامتتهى بحرقة شمسها المتوفجة - اللون والسراب - وشكل رجالها الأشداء وبوسيلة تحركهم الرئيسية، ولقد برع نفس المخرج والمصور في أفلام أخرى ومن ملاحظتي لأهمية المنظر العام في أعمالهم مثل فيلم «دكتور زيفاجو» و«ابنة رايان» و«ممر إلى الهند» وغيرها.

وتكون راحتى بالغة في أفلامي حين أعمل مع مخرج يعي لأهمية المنظر العام جمالياً ودرامياً في الأحداث، وتكون هذه الراحة أقل كثيراً حينما يفكر المخرج أن المنظر العام هو فقط فصلة بين مشهد وآخر، ويمكن أن يحذفه في المونتاج مثلاً. ولذا؛ أعمل دائماً على أن يحمل المنظر العام معنى درامياً وقيمة جمالية حتى يصعب حذفه من المشهد.

ويتأخذ البحث عن الزاوية المناسبة للمنظر العام جهداً مني بالذات في الأماكن

المكان والبحر بتلك الرزقة الفيروزية الجميلة ، وفي الخلفية جزيرة شدوان بالغرندقة .
 ولقطات أخرى كثيرة مثل جراج الأوتوبيسات في فيلم "سواق الأتوبيس" ، أو
 السجن ليلاً في فيلم "البرئ" وهما لعاطف الطيب ، أو منطقة - الفيورد - في سيناء
 في فيلم "إعدام ميت" لعلى عبد الخالق ، والعديد من اللقطات في أفلامى .
 ومن قراءتى لبعض آراء وطرق عمل السينمائيين العالميين ، أجد أن بعضهم
 يفضل أن يتعايش مع المكان أولاً حتى يستخلص منه لقضاته العامة ، فيكون ذلك
 مفتاحاً لباقي المشهد .

وأحب أخيراً أن أنوه أن المنظر العام له أهمية متعاظمة مع الحدث ويجب ألا
 تهمل باية صورة . (انظر الصور من ٢٥ إلى ٣٠) .



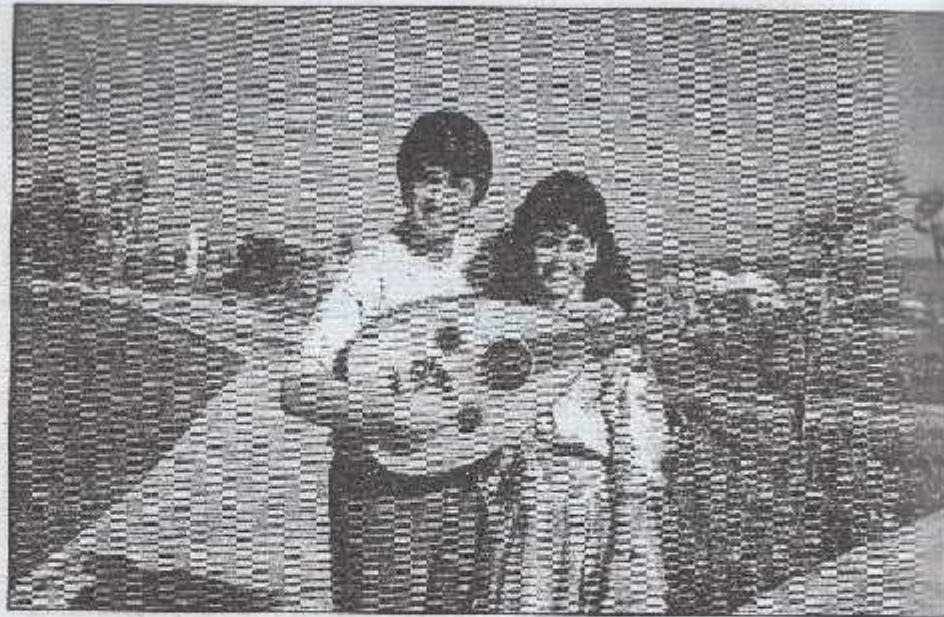
صورة رقم ٢٨ - لقطة عامة من فيلم "كتيبة الإعدام" لنور الشريف ومعالى زايد ، يجمعهما لقاء في لقطة عامة
 على سفح الهرم ، وهو لقاء كان للكشف عن الحقائق ، وبالتالي تواجده في مكان مثل الهرم بهذا الخلود
 التاريخي والمساحة الواسعة كان له دلالة درامية مرجعية لمصر ذاتها بكل حضارتها وتاريخها ، ولقد عرض
 المخرج هذا التصور من قبل في فيلمه "سواق الأتوبيس" في لقاء الأصدقاء في حصن الهرم فجرا .

"جزيرة الشيطان" للمخرج نادر جلال ، أو منظر الهرم (سلويت) في فيلم "الحب
 فوق هضبة الهرم" للمخرج عاطف الطيب ومن مزايا المنظر العام سينمائياً أنه
 يضعك مباشرة في قلب المكان أو الحدث ، ودائماً أعمل في لقطات المنظر العام في
 المدن السياحية والساحلية بالذات ، مثل الإسكندرية وبيور سعيد وشرم الشيخ
 والغرندقة وغيرها ، على ألا يكون المنظر العام تقليدي الزاوية والمكان ، وألا تكون
 مشاهدته مطروقة من قبل .

ومن الخطورة في المنظر العام أن يبعد معنى اللقطة عن مفهوم الدراما منساقاً
 إلى جمالية ساذجة فقط ، كما أفضل أحياناً أن يبدأ المنظر العام من لقطة قريبة
 تفصيلية لتكشف الكاميرا بعد ذلك المنظر العام ، وأتذكر مثلاً لقطة من هذا القبيل
 في فيلم "جحيم تحت الماء" لنادر جلال ، بدأتها بتفصيلة صغيرة لحبات الرمال مع
 الأصداف البحرية على شاطئ البحر ، لتكشف الكاميرا بحركة التلت إلى أعلى

٢- ما تبقى من كلاسيكية

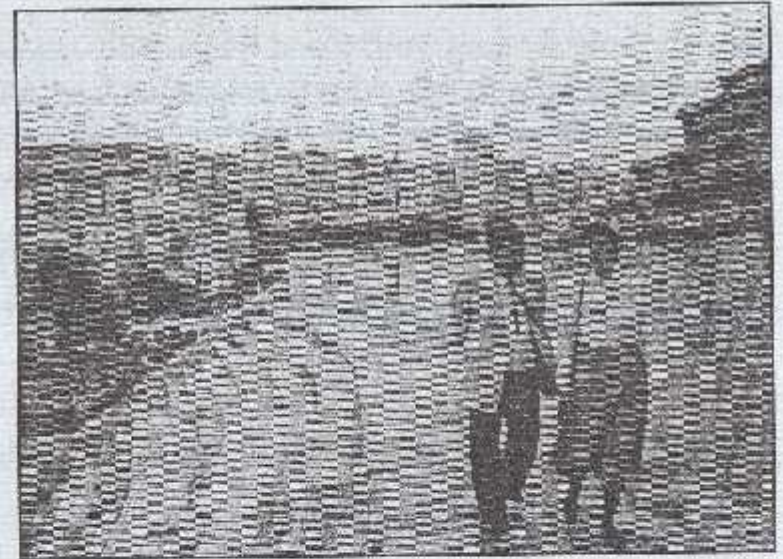
بادئ ذي بدء، يمثل التكوين الكلاسيكي التشكيلي، تراثاً عريقاً في تاريخ الفن. ونحن أتكلم عن كلاسيكية في التصوير السينمائي، فيكون ذلك بعد استيعاب كامل أولاً للفن التشكيلي، ثم ما حدث له من حراك يليق بالفن الجديد -أي السينمائي-. ولقد أوضحت من قبل في مؤلفين لي هما: "اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية"، الذي نشره المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٢، وكذلك مؤلفي في تكريم الزميل فنان الصورة السينمائية محسن نصر في المهرجان القومي التاسع للسينما المصرية في العام نفسه بعنوان: "محسن نصر.. الإبداع على الوتر الحساس"، ففي هذين النصين شرح واف للأسلوب الكلاسيكي في الفن التشكيلي والسينمائي. ولكن ما يهمني هنا كمبدأ تراثي للصورة عبر عصورها - ورسم جزء أساسي



صورة رقم ٣٩- لقطة عامة من فيلم «أنا والعذاب وهواك» لصابرين ووليد توفيق، والصورة تحمل كل صفات الكلاسيكية في وضع المنتصف للأشخاص والتوازن المتمثل تقريباً بين اليمين واليسار والأحاساس بالبعد الفراغي.



صورة رقم ٢٩- لقطة من فيلم «الكنز» وبها ممدوح وافى وحمدى السخاوي وعلى عبدالرحيم وهم يتناقشون أمام معبد فرعونى له أهمية في الحدث الدرامي بعد ذلك.



صورة رقم ٢٠- لقطة عامة من فيلم «الطريق إلى إيلا» مادلين طبر ويسرى مصطفى وهي مأخوذة في المدرج الروماني في مدينة عمان بالأردن، وتظهر المدينة في الخلفية، وهنا كان اللقاء طابعه السرى ولذلك يعطينا المكان بخواتم والخلفية البعيدة المعنى البصرى المرادف لهذا.



صورة رقم ٢٢ - صورة من فيلم «كيمو.. وأنتيمو» للمطرب عامر منيب ومى عز الدين وتضع كلاسيكية القسلة تماماً.

وليس كما كان يحدث قديماً من رسم جداريات تحمل مناظر عدة ممتدة إلى أعلى وأسفل ويميناً ويساراً.

- الجنوح إلى المثالية والنبيل والمواضيع التاريخية والدينية ، وإضفاء صفات أكثر إنسانية للمرسوم والاهتمام بالتعبير على الوجوه ، وربما من أكبر الأمثلة على ذلك لوحة دافينشي الشهيرتان «الموناليزا» ، و «عذراء الصخور» وغيرهما من أعمال مايكل أنجلو ، وراقائيلي ، وبوتشلي ومن أقطاب هذا العصر .

والحقيقة ، أن التصوير السينمائي منذ نشأته كانت مرجعيته فن المنظور الكلاسيكي لعصر النهضة ، وأهم مبادئه وضع المنظور في منتصف الصورة والتماثل بين جوانبها ، وبما أن السينما ذات إطار ثابت الأبعاد على الشاشة بنسبة (٢ : ٤) أساساً ، كان كل ذلك يتم داخل هذا الإطار ، وأصبح غاية المراد لمصورى السينما تطبيق هذه الكلاسيكية في المنظور بأبسط طرقها ، وإن كان هذا قد اختلف قليلاً في أثناء ذروة نضج الصورة السينمائية في أواخر العصر الصامت لها ، حيث نهلت من الانطباعية والتعبيرية كمذاهب أحدث ، وجعلت للصورة السينمائية فاعليات أقوى في التعبير البصري ، إلا أن ذلك تراجع سريعاً بدخول الصوت والرجوع بشكل كبير لهذه الكلاسيكية في الصورة السينمائية. وإذا طرحنا مثلاً كنموذج



صورة رقم ٢٢ - صورة أخرى من فيلم «كيمو.. وأنتيمو» لإيناس النجار وطارق عبدالعزيز ومجموعة، وهو مثال لوضع الموضوع في المنتصف ومن خلال إطار المسرح وفي حدود النظر الكلاسيكي.

منها قبل تسجيلها كيميائياً ، أى فوتوغرافياً - أن أوضح بعضاً من سمات الكلاسيكية والتي بنى عليها تكوينات وبناء الصور التشكيلية ، وكيف استعارت الصورة السينمائية هذا ، وثقافة مدير التصوير في تبني مثل هذا الاتجاه .

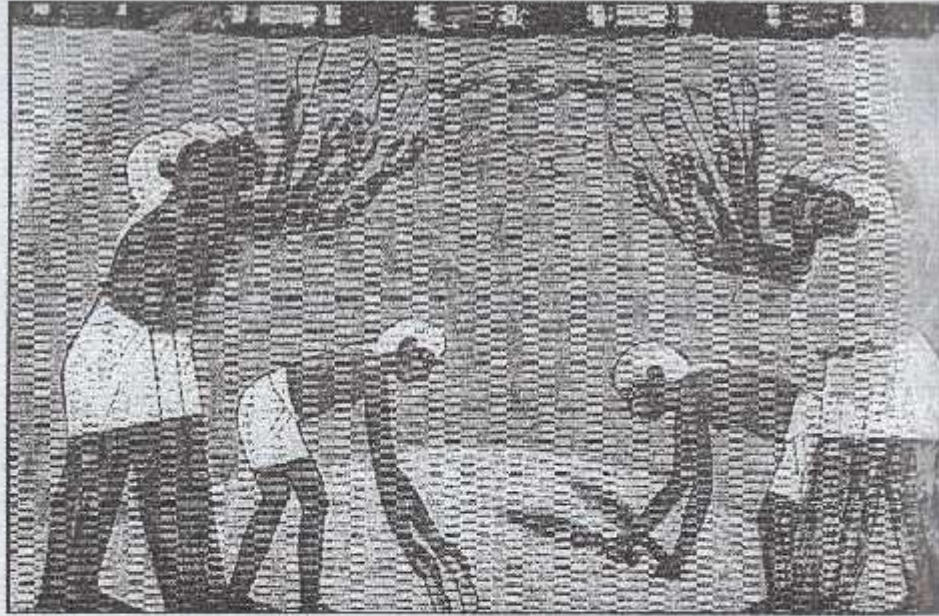
ففي معظم فنون الرسم القديمة وقبيل عصر النهضة كانت فنون الرسم لا تهتم بخلفية الصورة وعمقها ولا اتزان جوانبها بكتل متماثلة ، والمنظور في الرسم في أغلبه مسطح ، ولكن مع عصر النهضة تميز الرسم ؛ وبخاصة في القصص المسيحية الديني في شكله بما يلي :

- الاهتمام بوضع الموضوع الرئيسي للوحة في منتصف مساحة الرسم .
- تماثل متزن بين جانبي اللوحة .
- الاهتمام بتفاصيل الخلفيات في اللوحة .
- الاهتمام بالمنظور وتجسيم الرؤية بين الأمامية والخلفية .
- الألوان أكثر واقعية ودفئاً .
- الاهتمام بالتظليل كنوع من التجسيم .
- الاهتمام بالخطوط الفاصلة للكتل داخل اللوحة .
- وجود اللوحة في إطار محدد لأبعادها ، أى أن المنظر مغلق داخل اللوحة ،

٤ - العمق أو البعد الفراغى

يتهم دائما فن الرسم المصرى الفرعونى القديم بأنه يهمل المنظور والعمق ، وإن كان ذلك به الكثير من الصحة ، إلا أنني أجد فى بعض من رسومات الأسر الحديثة بالذات محاولات لإضفاء البعد الفراغى والعمق ، وكمثال على ذلك لوحة نشب القمح من مقبرة ناكيت NAKHT بمقابر النبلاء فى دير المدينة بالضفة الغربية بالأقصر (انظر الصورة رقم ٢٥) .

وإن كنا قد تكلمنا عن المنهج الكلاسيكى فى الرسم وأهمية البعد الفراغى والخلفية به ، فإن هذا يشدنا إلى قيمة المحافظة على العمق فى الصورة السينمائية، كشيء مهم لكسر ثنائية أبعاد الشاشة ، خاصة أن الحركة فى حد ذاتها التى تميزت بها السينما ، تساعد كثيراً فى تبين العمق بالصورة ، ولكن من الواجب كذلك على مدير التصوير أن ينمى هذا الإحساس بالعمق سواء مع حركة الكاميرا ، أو تحريك



صورة رقم ٢٥- رسم جدارى لنشب القمح وفصل الحبة عن القشرة، ويلاحظ الاهتمام الكامل بالمنظور وعمق الصورة وتوازنها، والفروق فى شكل أجسام الرجال المساعدة فى إعطاء منظور أعمق.

لذروة هذه الكلاسيكية وروعتها فى الوقت نفسه نجد فيلم "المواطن كين" عام ١٩٤١، إخراج أورسون ويلز وتصوير كريج تولاند. فهذا الفيلم حقق للمنظور الكلاسيكى وعمقه فى السينما أفضل ما يمكن أن يحققه فن حركى، وراثاً كل موروثات عصر المنظور التاريخى. وإن كان كل ذلك قد انكسر مع الموجة الفرنسية الجديدة وبشكل لم يظهر من قبل إلا فى محاولات السينما العين لفيرتوف، وليس هنا مجال الحديث عنها الآن، إلا أن الأسلوب الكلاسيكى فى التصوير السينمائى يستعمل حتى الآن وكشيء لزوم الشئ وعند الضرورة وفى حدود ضيقة ، ولا يخلو أى مشهد فى أى فيلم من شئ من هذه الكلاسيكية.

وأحب أن أضيف هنا رأى الشخصى، باتى ربما لا أميل إلى هذا الأسلوب كثيراً وأرفض استعماله مبدئياً، إلا أن أفلامى هى الأخرى تجد بها لقطات بهذه الطريقة ، وكما أوضحت أنها كشيء لزوم الشئ، ولكنى دائماً ما أفكر وأتشد أساليب أخرى قد أجدها محببة إلى نفسى أكثر، مع احترامى الكامل لكلاسيكية عصر النهضة التشكيلية التى أنرت ثقافتى ورؤيتى كمصور كثيراً. (انظر الصور من ٣١ إلى ٣٤).



صورة رقم ٣٤- صورة من فيلم «أمرأة تحت المراقبة» إخراج أشرف فهمى، وبها عبدالمنعم مدبولى وهبنى ونيلة عبید وسميرة عبدالعزیز، وهى مثال آخر لتكوين كلاسيكى متزن بين جانبيه مع التركيز على منتصف الصورة.

- تشكيل الأجسام والكتل في الصورة سواء أكانت أشخاصاً أو جماداً بين الأمامية والخلفية والوسط ، بحيث يساعدني ذلك في إبراز العمق ، مع الاحتراس من الألوان الساخنة والباردة ، كما أوضحت سابقاً في الجزء الأول من الكتاب .
 - العمل على تجميع خطوط اتصال الرؤية في التكوين الكلي - بالوسائل المختلفة التي تحت يدي من ضوء وشكل وزاوية ولون وعدسة - للسعي إلى زيادة الإحساس بعمق الصورة المناسب للدراما المرئية .
 - اختيار العدسة المناسبة للصورة ، لإظهار العمق بالدرجة المطلوبة بعداً وقرباً ، وعلى كل الأحوال ، أنا لا أستسيغ الصورة المسطحة التي تفتقد إلى عمق جميل فعال درامى في خدمة الفيلم ، وأعتقد أن مدير التصوير الذي يهمل عمق الصورة في أفلامه يكون عاجزاً عن التعبير لافتقاده إلى أشياء كثيرة (انظر الصور من رقم ٣٦ إلى ٤٠).

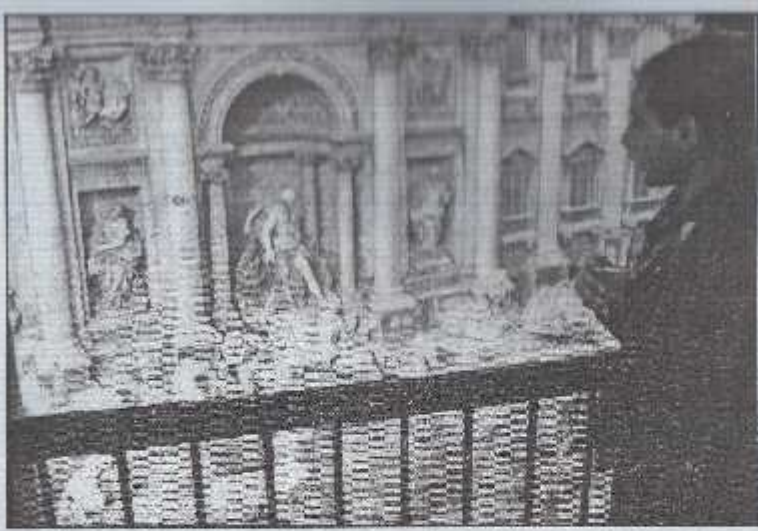


صورة رقم ٣٦- لقطة من فيلم «سعود بلا دموع» ويظهر بها محمود المليجي متزعماً إضراب لعمال أحد المصانع، ولقد تم اختيار مكان التجمهر في ردهة متصلة بالدرج يظهر العمال في كثافة في الخلفية، وعلى عدة مستويات، وفي أمامية الصورة صاحب المصنع ونجله رشدي أباطة ومصطفى فهمي ولا يظهران جيداً.

الممثلين (أو الكتل في الصورة)، أو بترتيب منظور التكوين لذلك . ولقد اتبعت ذلك دائماً في تصويري ، جاعلاً هدف التجسيم مرادى، وإن كنت قد أوضحت - سابقاً في الجزء الأول من الكتاب ، مارس ٢٠٠٤ - كيف كنت أفعل ذلك مع توزيع الضوء ، ولكني هنا أهتم بتنسيق عناصر التكوين وخطوطه وأتبع الآتي :

- أضع في الاعتبار عند معاينتي أماكن التصوير أن يكون المكان المختار والمرجو للمشاهد ذا أبعاد وعمق هندسى تساعدني وبخاصة كزاوية ابتكارية أفضل .

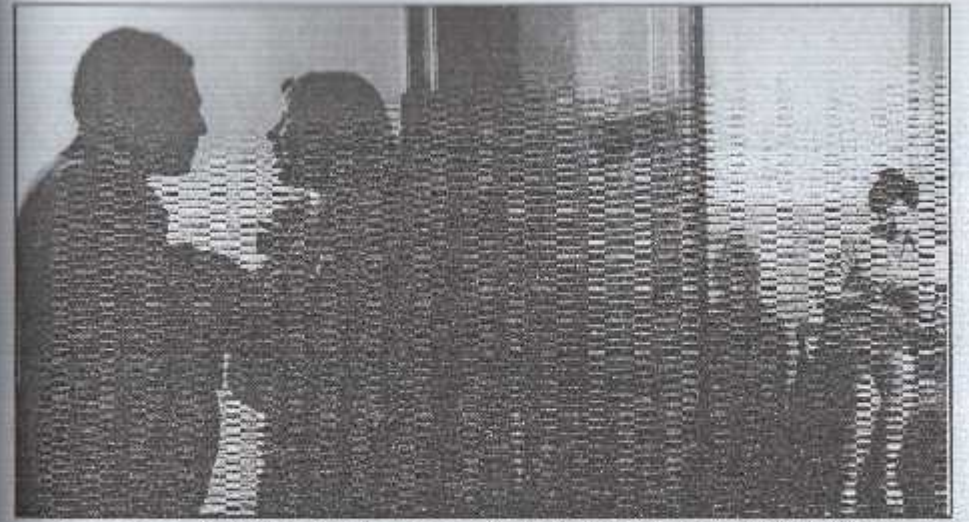
- عند التصوير ، وبالاتفاق مع المخرج الواعي ، يكون اختيار زاوية التصوير بحيث تكون هي الأنسب والأفضل في إظهار عمق اللقطة السينمائية ، سواء أكانت اللقطة ثابتة أو متحركة ، فالعمق يمنع الصورة - بجانب البعد الثالث المتفق عليه - طابع المصادقية أكثر ، هذا بخلاف كم الجماليات الذي يمكن أن أحصل عليه من الاهتمام بهذا العمق وتجسيمه ، ويمكن أن أقول هنا إن ذلك في التصوير السينمائي هو أحد موارد جماليات الرسم والصورة في عصر النهضة .



صورة رقم ٣٩- لقطة من فيلم «بئر الخيانة» لعبد العزيز مخيون، أعمية العمق هنا، يأتي من استخدام العدسة المناسبة للمنظر الهام الذي يطل منه من نافذة الفندق- نافورة دي تريفى بروما بإيطاليا- والهدف أظهار النافورة بجمالها وضخامتها مع الممثل، ولذلك إذا استخدمت عدسة واسعة جدا مثل ٢٠ أو ١٨ ملى ستبعد الخلفية كثيرا وتصغر حجم الأشياء والعدسة ٢٥ أو ٣٥ ملى مناسبة لهذا حيث تظهر الخلفية الأمامية بشكل جيد بالإضافة إلى ذلك فرق التباين بين الضوء بين الخارج والداخل الذي يعطى بالضرورة أطارا للمنظر الخارجى.



صورة رقم ٤٠- لقطة من فيلم «حسن اللؤلؤ» لشيرين رضا وأحمد زكي، هنا التكوين والفراغ مستغل في الردمة والضوء واستخدام العدسة الواسعة، للضوء المتباين بين الأمامية ومساحته والخلفية يمثل كل ذلك مع اتجاه نظر الممثل اتجاه كل الخطوط إلى شيرين رضا للحصول على عمق كامل في اللقطة.



صورة رقم ٣٧- لقطة من فيلم «الرقبة» وفيها يظهر مستوى العمق بين أمامية الصورة والخلفية في الحجره ويساعد على هذا العمق نوعية الإضاءة المستخدمة لزيادة التأثير، حيث نرى في الخلفية أضواء نهائية عادية، أما الأمامية فهي تسبح في إضاءة حادة سلوية، كما أن اختلاف حجم الكتل بين الأمامية والخلفية يساعد على الإحساس بهذا البعد الفراغى.



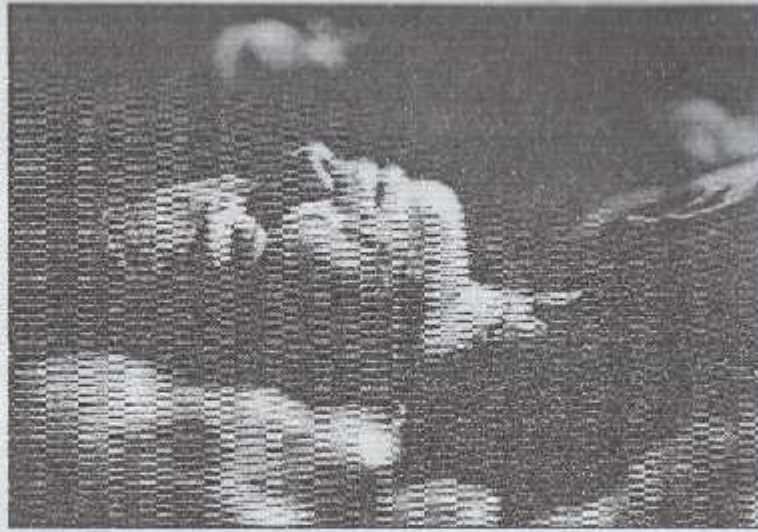
صورة رقم ٢٨- لقطة من فيلم «بئر الخيانة» لعزت العللى، وهنا اختيار زاوية الانتقال للمطاردة عامل حاسم في تكوين الكتل والأشياء داخل اللقطة، مما يزيد من احساسنا بالعمق الثالث في اللقطة كما أن اتجاه خطوط التكوين بين الرتابة والإتجاه إلى الخارج والداخل للأشجار ثم أخيرا اتجاه حركة الممثل سيساعد على الإحساس بالعمق أكثر.

٥ - براعة مدير التصوير في استخدام الشكل العام لاتجاهات الخطوط

تعطى اتجاهات الخطوط العامة في التكوين السينمائي منظوراً إيجابياً مهماً للصورة ، ولقد كوَّنت هذه الاتجاهات في الخطوط وما تحمله من تشكيلاتها منظوراً وكتلاً واتجاهاً يحمل معانٍ معينة ، ولقد استقى فن الرسم - وبالتالي الصورة - معظم معانيه الإيحائية من الحياة والطبيعة منذ أقدم العصور ، فالشيء الحي القوي ، منتصب بأسق مثل النبات والأشجار والإنسان ، والمباني المرتفعة والجبال ، وغيرها من الأمثال وهكذا.. ونجد التكوينات الرأسية تحمل كل هذه الصفات المرتبطة بالقوة والحياة والعزيمة والتفوق والسمو والسيطرة ، بينما الخطوط الأفقية الغالبة في



صورة رقم ٤١ - لقطة من فيلم «كتيبة الإعدام» شوقي شامخ ونور الشريف ومعالي زايد، وممدوح عبد العظيم في تكوين قوي تأخذ فيه اتجاهات الخطوط والكتل الوضع الرأسى، في لحظة الاستعداد لاطلاق الرصاص على الخائن، وهو مثال جيد مباشر لهذا النوع من التكوينات الصلبة القوية.



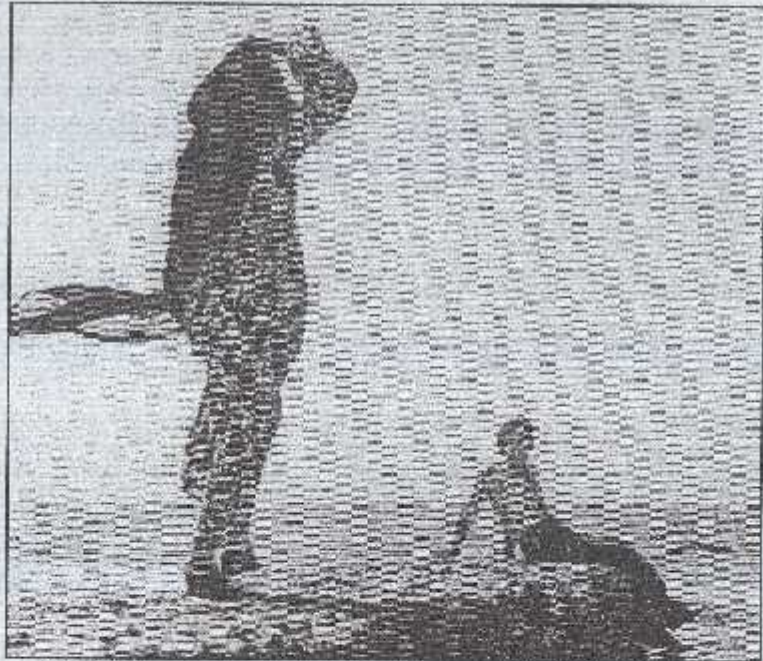
صورة رقم ٤٢ - لقطة من فيلم «عمر ٢٠٠٠» لى زكى وهى شبة ميتة فى القبر، إلا من بصيص سقوف المقبرة ينفذ منه الضوء والماء والهواء، هنا شكل التكوين الموجى، أفقى مع باقى الرفات المحيط بها وهى بالطبع معنى كامل للموت فى الصورة.

التكوينات فهى مرتبطة بسطح الأرض الأفقى ووضع بشكل الإنسان فى النوم والموت، وبذلك فهى خطوط تحمل تعبير القناء والموت والضعف والسكون وما إلى ذلك من معانٍ، أما الخطوط المائلة - وهى ما بين الخطوط الرأسية والأفقية ، فتحمل معنى الاضطراب وعدم الراحة والتريد والخديعة، وهكذا. بينما نجد الخطوط المنحنية والدائرية وهى متكورة الشكل مثل بعض مناطق جسد الأنثى وبطن المرأة الحامل ، وآلاف من القواقع والبيضة وكذلك الكون نفسه، وهى كما أسلفت خطوط أخذت قيمتها من الطبيعة وبيولوجية الكائن الحي ، وتحمل من الصفات الختان والحب والعاطفة والوله.. وما إلى ذلك. والحقيقة، أن هذا التجريد الشديد مفهوم الخط فى الصورة، هو تفسير علمى تحليلى بحث، يدرس ليكون وعى المصور عندما ينتقى مكونات صورته فى العمل الدرامى تحت أسس موضوعية، ولكنه ليس قانوناً ثابتاً تطبقه تطبيقاً حرفياً، ويجب أن يكون المصور واعياً بالقواعد التى تساعده فى التعبير وهذا مهم فى ترجمة المعانى الإيحائية للصورة السينمائية، بل إن بلاغة مدير التصوير النابه فى التعبير ورسم خطوط الصورة السينمائية عامة تأتى من ابتكاراته المستمرة بما فى ذلك كسر هذه القواعد. ومن وجهة نظرى، تأتى أهمية اتجاه إحياء الخطوط فى عملى فى السيطرة على مكونات التكوين الموجى

والخطوط لها نشاط حركي (ديناميكي) قوى للغاية ، وكمثال فإن المكان أو النقطة التي يتفرع منها خطوط عشوائية مبنّعة، تحمل كل صفات الانفجار والثورة في التعبير البصري، كما تحمل عدم الرتابة والفوضى والتشتت، بينما الخطوط التي تتجمع في مكان ما أو نقطة تُعد تعبيراً عن الصمود والتجمع والقوة والضغط.. وهكذا.

ولقد أوجدت الحركة في الصورة السينمائية قوة كبيرة لاتجاهات الخطوط ومعانيها ، وفي الوقت نفسه ازدادت صعوبة التكوينات وما تحمله من خطوط للطبيعة المتغيرة المستمرة للصورة السينمائية ، وهذا لب الموضوع الذي يختلف عن استعمال الخطوط في التعبير الثابت والمتحرك ، وكما أوضحت هنا تتجلى براعة مدير التصوير في استعماله للخطوط مع باقي العناصر الأخرى.

وفي أفلامي لم أتبع اتجاهات الخطوط بشكل لاشعوري من محصلة ما درست ورأيت وتشبعت ، وربما بمنهج روتيني يكاد يكون قد أصبح غريزياً ، وما هو موجود في الصورة التوضيحية المرفقة بالكتاب يعبر عن ذلك ، كما أن هناك العديد من



صورة رقم ٤٤- لقطة من فيلم «مسافر بلا طريق» لصمود يس وماجدة الخطيب، وهو تكوين مسيطر قوى حنون، باستقامة الكتلة اليسرى الرأسية وكبير حجمها، وانحناءات الكتلة اليمنى لصمود يس، حيث أن ماجدة الخطيب هي التي أنقذت وسيطرت بحبها عليه، حيث أصبح فاقداً للذاكرة.



صورة رقم ٤٢- لقطة من فيلم «قل للقل» لرمين الفقي وناجي سعد وفيه تظهر قيمة الخطوط المائلة في التكوين التي تساعد على عدم الراحة أو الإستقرار.. بمعنى أن هناك شيء غير مريح أو طبيعي، حيث أن اللقطة تحمل معنى رغبة صاحب الشقة من النيل من خادمته على أرضية المطبخ.

ويكل الصفات التي شرحتها، وبالإضافة إلى الإضاءة، وليس من الأهمية أن أملاً الصورة بخطوط وكتل وتكوينات معقدة لهذا الغرض الدرامي المراد التعبير عنه أو ذلك، بل أفضل في أحيان كثيرة بساطة التعبير وبعبارة تماماً عن ملء الصورة بكم كبير من خطوط الشكل، كمثال غصن مائل لقرع شجرة، أو تحور لشكل جسد شخص، أو تناقض بين الخطوط الرأسية والأفقية ، فالبساطة هي مفتاح استخدائي التي أفضله في استخدام الخطوط.

ويقول الفنان القذ التشكيلي ليوناردو دافينشي ، وهو من أقطاب عصر النهضة الأوروبية في كتابه المجمع بعنوان "نظرية التصوير" وهو من منشورات هيئة الكتاب المترجمة ما نصه: "النقطة هي المبدأ الأول لعلم التصوير-الرسم-، أما المبدأ الثاني فهو الخط، والثالث هو السطح، والجسم هو المبدأ الرابع ،.. لذا فإن الخطوط في الصورة السينمائية وما تحمله هي ما يفيد التعبير وهي التي تميز تماماً بين مصور سينمائي وآخر.. بطريقة فهمه واستيعابه واستعماله لهذه الخطوط ومدى ما أعطته للصورة السينمائية من ثراء ومعنى وتفهم الجماهير لها.

والخطوط- سواء في الرسم أو السينما- هي في حيز محدد في النهاية داخل شاشة العرض السينمائي، وفي حدود إطار الرسم تشكلياً، وهنا يراعى أن تكون خطوط تكوينات الصورة ملائمة لهذه الأطر المختلفة في الفن التشكيلي والتقليدي وفي السينما في العموم .

٦ - مثلث القوى

جمال صورتي السينمائية في العموم يأتي من العلاقة المتشابكة بين أشكال خطوط تكوينها ، بين القائم الصلب والمنحنى اللين والأفقى المتداول والمائل المضطرب وهكذا.. وإن الارتباط بين هذه القيم المختلفة هو الذي يجعل للتكوين معنى وغرضاً مؤثراً. والتكوين الواحد في صورتي كثيراً ما تحمل خطوطه الأفقية في الجزء الأسفل من الصورة، خطوطاً رأسية في النصف الأعلى، وهذا ما يجعل الصورة متوافقة أكثر مع الطبيعة والحياة نفسها والبيئة المحيطة بنا.

ومن هنا نجد أن الخطوط هي المسئولة بشكل أساسي عن البناء العام للصورة، ومن هنا تأتي أهمية البناء المثلثي لخطوط ما في الصورة السينمائية بالذات. ولنرجع



صورة رقم ٤٦ - لقطة من فيلم «المرأة التي هزت عرش مصر» لعمود حميدة وآخرين، حيث يكون التكوين القوى المثلثي العنيف في إطلاق النار من الرشاشات، ومع إنخفاض زاوية الالتقاط قد ساعد على قوة هذا التكوين بشدة، وهي اللقطة اغتيال سياسي لأعداء الشعب قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وبالطبع قمة المثلث إلى أعلى.



صورة رقم ٤٥ - لقطة من فيلم «سواق الأتوبيس» في تكوين دائري وفي نفس الوقت مشتمت بحيث أن العائلة التي اجتمعت لإنتقاد الأب عماد حمدي في الفيلم، رغم أنها تحمل كل صفات المعنى العاطفي والإنساني، إلا أنها لم تتفق، وكانت عبقرية المخرج الراحل عاطف الطيب في ازدواج المعنى، ولقد بدأ المشهد حسب تذكرى لهذه اللقطة التي تجمع العائلة في دائرة وتبدو في نفس الوقت وهي مشتمة، وإنهى المشهد باللقطة من عمق البحر للمنزل والشاطئ، والبحر.

اللقطات السينمائية لا يوجد لها صور في هذا الكتاب ، ولكنها محفورة في ذاكرتي، حيث كانت خطوط التكوين الدائرية مثلاً في فيلم «سواق الأتوبيس» لعاطف الطيب، والتي أعقبت اللقطة القريبة لقومة فنجان القهوة، تعبيراً جيداً عن تجمع الأسرة المصرية حول عميدها في شكل حلقي من نقطة علوية بزاوية ٩٠ درجة، وكان الموقف كان يقول بصرياً عن أفراد العائلة المجتمعة لحل مشكلة الأب ، إن بينهم صلة الرحم الواحد والعطف الأكبر ، وهو ما سينتاقض بعد ذلك مع أحداث الفيلم ، ولقد تكرر ذلك في لقطة الأخت الكبرى وأسرتها في رأس البر في لقطة علوية تحمل الشكل الدائري المباشر ، ومن المهم أن يكون لدى المخرج الذي تعمل معه لغة بصرية راقية، فهذا بالضرورة سيجعلك كمصور تخرج من جعبتك الكثير من الابتكارات والحلول المبهرة .

كما أحب أن أضيف أنني حين أعمل على مفردات خطوط التكوين في سياق المعنى، لا أهمل أبداً وبإية حال من الأحوال القيم الجمالية في الصورة، فالقيمة الجمالية هدف في حد ذاته، وتنسيق معنى خطوط التكوين أحد مميزاتنا (انظر الصور من ٤١ إلى ٤٥).



صورة رقم ٤٨- لقطة من فيلم «بستان الدم» وتكوين مثاث واضح جدا قاعدته إلى أعلا ورأسه إلى أسفل في مصنع يسرا، حيث أن وضعها المرضي جعلها في قمة الاتهيار، ولقد كان المخرج الراحل أشرف فهمي من أهم المخرجين الذين عملت معهم ويهتم جدا بقيمة التكوين الموحى للصورة. في الصورة مثلان من تونس ويسرا وعزت العليلي.



صورة رقم ٤٧- لقطة من فيلم «سعود بلا دموع» لمحمود الميحي وسلوى محمود ومديحة كامل وبالرغم من أن الأمامية في الصورة في الوضوح البصري، إلا أن التكوين المثالي تنجته رأسه إلى أسفل، حيث يعمل المعنى الدرامي في الفيلم لقيم منهاره، حيث أن مديحة كامل قد أخطلت مع ابن صاحب المصنع.

إلى الطبيعة.. فالجبال الباسقة بشموخها وقممها العالية ما هي إلا تكوين إلهي للقوى والرسوخ والعظمة، وقد استعار الإنسان منذ القدم هذا الرمز القوي وحاكاه في رسوماته وبنائه ونحته، وما الهرم - تراث الأجداد- إلا بناء قوي للغاية تتطلع قمته إلى السماء، لحفظ جسد وروح الفرعون للخلود حسب العقيدة والطقوس القديمة، والمعبد القديم تطلو أعمدته القائمة واجهة مثلثة قمتهما إلى أعلى وهكذا نجد أن الشكل المثالي منذ القدم اتخذ رمزاً للقوة والشموخ والعظمة حين تكون قمته إلى أعلى، أما حين تكون قمة الشكل المثالي إلى أسفل فإنه يحمل لنا معانٍ عكسية تماماً، مثل الانكسار والضعف والنذل والمهانة والارتباك، وهكذا.

ومدير التصوير المتمكن يستطيع أن يسيطر تماماً عن طريق التكوينات المثالية على معانٍ شاذة في صورته، وأضيف نقطة مهمة وهي ألا يكون استعمال الشكل العام للصورة ذا مسحة صناعية نستشعرها، فكلما كان مدير التصوير مستعملاً لتكويناته بحرفية غير متحذلقة ومستخلص جمالها من اقترابها من المنطق وراحة العين وجمال الرؤية، فإن صورته ستحوز على رضا جمهوره بالتأكيد. (انظر الصور من ٤٦ إلى ٤٨).
وبما أن السينما هي فن الحركة، فإن تشكيل التكوينات المختلفة في اللقطة الواحدة هو أحد ميزاتها وسماحة التعبير فيها، وهذا ما يجب أن ينتبه إليه كل العاملين في الفيلم، وعلى رأسهم بالطبع مدير التصوير.

٧- التكوين الإطاري

البحث عن التشويق والإثارة والغموض والجمال ، من أهم أهداف مدير التصوير المهتم بإتقان عمله، ويمسك في ذلك طرق عديدة منها ما هو مدروس ومعروف، ومنها ما هو ابتكاري من قدح ذهنه وفكره حسب رؤيته النقدية للأحداث الدرامية مع المخرج.

وتعتبر التكوينات ذات الصفة الإطارية في التصوير السينمائي من الضروريات لهذه الطريقة ، فالتصوير مثلاً من خلال نافذة أو بين بواكي أعمدة من طراز معماري معين ، أو حتى من بين غصون الأشجار وغيرها من أشياء طبيعية محيطة بالحدث ، أو في مكان التصوير يمكن استعمالها لهذا الغرض، كما أنه عن طريق هذه



صورة رقم ٤٩- الفنان نور الشريف في لقطة من فيلم «الشیطان يعظه لاحظ الإطار وشكل الضوء في اللقطة، وخطوط الإطار المثلثة المتجهة إلى أسفل والمناسبة للموقف الدرامي وحتى ان كانت غير كاملة الضلع، وتلك الكتل المعتمة في الصورة وعلى الوجه.

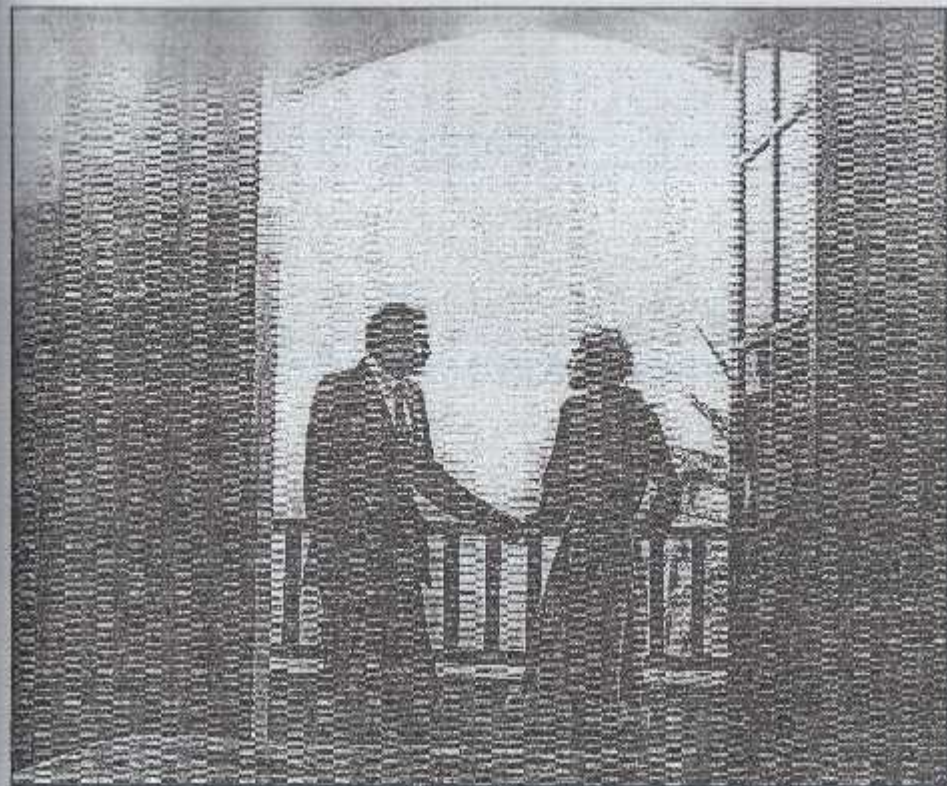


صورة رقم ٥٠- لقطة ليسرا في فيلم «بستان الدم» حيث تلاحظ أن الإطار هنا يحمل الأحساس بالبعد الثالث، وليس ضاغطاً، بل به براح ومساحة للتحرك، وأن كانت الأضائة توحى بالغموض الوجود درامياً.

التكوينات الإطارية يمكن أن نحذف أشياء كثيرة غير مرغوبة في الصورة السينمائية، وكمثال فإن المساحة الكبيرة للسماء في لقطة ما ، أو مفردات معينة في تركيبة المنظر يفضل ألا تظهر وهكذا، كما أن الغرض الجمالي يظهر بجودة في هذه التكوينات لأن كل خطوط التكوين ستتجمع وتعطي أهمية لما هو محصور في هذه التكوينات .

ويعصرف النظر عن الجماليات كعنصر مهم فإن التشويق والانحصار والضغط والرغبة والغموض والمفاجأة - كلها أغراض تصلح لمثل هذه التكوينات مع عدم إهمال عناصر الإبداع الأخرى المساعدة بالطبع مثل الضوء والألوان والحركة.

وبالطبع ، يمكن أن يكون الإطار جماداً أو أجزاء من أجسام بشرية أو حيوانية، مع الاحتراس ألا يكون الإطار نفسه لافتاً للنظر وأهم من الحدث المحصور داخله، لأن ذلك إن حدث فلن تدرك عين المشاهد الغرض الفني من الإطار وتذهب مع الإطار نفسه بشكل تلقائي ، وهذا يعد فشلاً ذريعاً لمدير التصوير في توصيل الرسالة.



صورة رقم ٥١ - لقطة أخرى في فيلم «ستان الدم» نموذج للتكوين الإطارى التقليدى السهل.

وللاسف فإن هذا يعد من الأخطاء الشائعة فى المسلسلات التليفزيونية .
ومن الشكل العام للإطار تستشف هدفه أو غرضه ، فهل هو إطار مثلث الشكل
أو دائرى أو مربع أو مستطيل قائم أو شكل معين ، وهل هو إطار ناقص أو بين
أغصان مهترزة مبتلة يعصف بها الهواء والبرق بلونه وبقوة ، فإن شكل الإطار يساعد
كثيراً على الدخول فى الحدث الدرامى المرغوب .
والإطار عامل مساعد كبير فى إعطاء الإحساس بالعمق الفراغى للصورة - البعد
الثالث - كما أننا يجب ألا نبالغ فى مساحة الإطار فى اللقطة للتعبير عن الغرض
الأساسى المحصور داخله ، فما هو داخل الإطار هو المهم والهدف من اللقطة .
وكان يشغلنى دائماً فى مثل هذه التكوينات الفصل الواضح بين الإطار والهدف
بداخله ، ليكون الفصل يشتمل العناصر التى فى يدي ، تباين ، لون ، وضوح بؤرى ،
تجميع خطوط الشكل ، والضوء .. الخ ، حتى لا يكون تداخل الإطار مع الهدف

مسبباً عدم وضوح وتشويها للصورة .

والمشكلة فى السينما فى التكوينات عموماً والإطارية خصوصاً ، إننى أعمل على
تكوينات متحركة دائماً وهى إذا كانت حركة طفيفة ، ولذلك ففى كل مراحل الحركة
من المهم أن أحافظ على أسس التكوين وجمالياته ، والمحافظة على الغرض من
التكوينات الإطارية إن كانت مطلوبة ومساعدة درامياً ، وهذا كان هدفى المستمر فى
عملى ، ويحضرنى الآن مثال من الذاكرة من أقلامى الحديثة فى فيلم «بطل من
الجنوب» عام ٢٠٠١ للمخرج محمد أبوسيف ، حين تستعرض الكاميرا فى حركة
شاريو أفقى آثار التدمير والحريق فى سوق سرسق ببيروت عقب أحداث جسام لبدء
الفتنة الطائفية فى حقبة السبعينيات هناك ، فالكاميرا تستعرض تكوينات إطارية
متعددة لهذا الدمار ، لتصل فى نهاية الشاريو إلى تكوين إطارى جيد فى معناه
التدميرى ، ويحوى بداخله الفنانين نجلاء فتحي وأحمد خليل وقد أنهكهما البحث عن
ضفلهما الذى تاه خلال الأحداث .

وفى التكوينات الإطارية ، من المهم أن نسعى رغم كل شئ إلى نوع من الجمال
الملائم للأحداث بالفيلم ، وليس الجمال المطلق للصورة السينمائية ، والفرق بينهما
شاسع ففى الحالة الأولى ستكون قيمة الإطار من قيمة الدراما ذاتها وصاعدة بها
فى الشكل ، أما فى الحالة الثانية فهو ربما يضعف الهدف الدرامى ويشد عين
المتفرج إلى خارج الموضوع ، لذا فإن مدير التصوير النابه لا ينساق إلى الجماليات
لمجرد أنها جماليات ، لأن الفيلم وحدة درامية متكاملة فى جميع عناصرها . (انظر
الصور من رقم ٤٩ إلى ٥٤) .

وفى تجربتى العملية أحياناً تكون التكوينات الإطارية ليست وفق هواى ونابعة من
رؤية المخرج ، وكمثال على ذلك مثلاً ما هو غير طبيعى أو منطقى أو صناعى فج فى
التكوين .

وأضيف ، إن التكوين الإطارى بالضرورة يجعل الموضوع بداخله فى مركز سيادة
مهم ، وسأتكلم عن السيادة ومركز الاهتمام لاحقاً .



صورة رقم ٥٤- لقطة من فيلم «الجاسوسة حكمت فهمى» لنادية الجندى وحسين فهمى وهنا الإطار التقليدى فى المكان من الآلة الموسيقية البيانو.



صورة رقم ٥٢- لقطة من فيلم «الأبالسة» لنورا ومحمود عبدالعزيز، هنا الإطار من شكل الجسم البشرى فى اللقطة مسيطر وقوى والمحاورة وذات الأهمية الضمنية نورا، يزيد من التأثير كتلة التباين الشديد بينهما والكأس الذى فى طرف الإطار.



صورة رقم ٥٣- لقطة من فيلم «أيام الماء والملح» للوسى، وهنا الإطار عبارة عن جزء من جسم يكشف عن القتيلة.

٨- زاوية التقاط الكاميرا

اختيار الزاوية المناسبة والملائمة للقطعة السينمائية ومساحة حجمها هي مسئولية المخرج كاملة ، حيث إن استخدام مخيلته في تقطيع وتنظيم المشهد السينمائي إلى عدة لقطات أو لقطة واحدة بين الحركة والثبات مع تحريك الممثلين - كل ذلك يتطلب أن يتمتع المخرج بخيال ابتكاري حتى يسلسل هذه اللقطات لخدمة منطق أحداث الفيلم ، والطريقة المثلى - من وجهة نظره مع العاملين معه - في حكيه إذا صح هذا التعبير ، وتسمى هذه المرحلة الخيالية تقطيع المشهد - ديكوباج DECOUPAGE وهي كلمة دارجة في السينما المصرية مأخوذة من اللغة الفرنسية ، ويكون المخرج قد درس المشاهد جيداً وأتقن عمله حين يحضر إلى مكان التصوير ومعه التقطيع الكامل لكل مشاهد التصوير اليومي ، فهذا سيسهل عمل الجميع وينظم وقت التصوير كثيراً .

ويشترك مدير التصوير في أحيان كثيرة مع المخرج في اختيار الزاوية أو يطلب تعديلها لمتطلبات فنية أو جمالية أو تقنية ، ولكن تبقى مسئولية اختيار الزاوية المناسبة للقطعة للمخرج تماماً .

والمخرج الذي لا يكون عنده خيال جيد في اختيار الزوايا المناسبة لسرد قصة فيلمه هو مخرج ضعيف بلا شك ؛ لأن الإبداع السينمائي مبني بشكل مطلق على التخيل في المقام الأول وقبل أن تدور عجلة التصوير .

ولذا؛ يكون عملي مع المخرج صاحب التخيل الابتكاري الواعي ، ممتعاً ومثمراً لتقديم نوع من الحكى الراقي . وذلك حين نشترك معاً في تكوين خيالي لمصلحة الموضوع الدرامي ، وحين أقول تفعيل فهذا يعنى المناقشات المستمرة معاً قبل التصوير وأثنائه في تركيبات الرؤية البصرية للفيلم .

أما المخرج غير الواعي وضعيف الخيال ، فهو يمثل مشكلة عويصة تصل فيها المناقشات إلى نبرة عالية من الجدل لمصلحة العمل أولاً وأخيراً ، حتى نصل معاً إلى أفضل رؤية ممكنة .

وفي جميع أفلامى - سواء التسجيلية أو الروائية - كنت أقدر قيمة المخرج من ضريفة تفكيره وأسلوبه في سرد واختيار زوايا موضوعه ، ولذلك كان اكتشافى لموهبة

المخرج الراحل عاطف الطيب ، في أول أفلامه الروائية التى صورتها "الغيرة القاتلة" عام ١٩٨١ فى أول ثلاثة أيام ، حين أحسست أننى أمام مخرج واع تماماً ومحب لعمله فى اختيار زوايا اللقطات وحركة الكاميرا وما إلى ذلك من تقنية بالإضافة إلى توجيهه الصحيح للممثلين ، فكان فرحى به كبيراً وانضمامه إلى جماعتنا من الأصدقاء أمثال محمد خان وبشير الديك ونادية شكرى وسامى السلامونى سريعاً وقوياً .

ولقد صنف المخرجين فى مشوارى الفنى إلى خمس درجات أو فئات ، أفضلهم (رقم واحد) هو المخرج المثقف القامم فى التقنية والواعى فنياً واجتماعياً .

ويأتى فى المرتبة الثانية المخرج المثقف والواعى فنياً واجتماعياً ولكنه يحتاج أن أقف إلى جانبه وأعينه تقنياً .

ويأتى فى المرتبة الثالثة مخرج واع ومثقف وعنيد .

ويأتى فى المرتبة الرابعة مخرج غير واع ومثقف ثقافة عامة لا تفيده كثيراً فى السرد الفيلمي .

وفى المرحلة الأخيرة مخرج ضعيف لا يمتاز بأى شئ ، فيكون قد ظلم نفسه وظلماً معه؛ وبالتالي الجمهور باختياره لهذه المهنة الفنية الإبداعية .

ولكنى اعترف أنى كنت مدير تصوير محضوفاً بحق ، حيث إن نسبة عالية من المخرجين الذين صورت لهم كانوا من الفئة الأولى (رقم واحد) ، محبين فاهمين واعين للفن عامة وللسينما خاصة .

ومع المخرجين رقم واحد وجدت نفسى أصنع تنويعات من الزوايا ، وإن كانت تختلف من مخرج إلى آخر فى درجة عرضها واستخدامها ، وهذا ما سأحاول طرحه تفصيلاً .

وتتحصر أهم الزوايا التى عملت عليها فيما يلى :

- زاوية عادية .
- زاوية منخفضة .
- زاوية مرتفعة .
- زاوية رأسية (٩٠ درجة) .
- زاوية غريبة .
- زاوية ذاتية .

• الزاوية العادية



صورة رقم ٥٦ - لقطة من فيلم «أبو البنات» لى عبدالنبي وروعة الكاتب وعائدة رياض. يلاحظ أن الكاميرا أقل من مستوى النظر العام للقطعة بشىء بسيط، كما يلاحظ التكوين المثلث ذو الرأس إلى أسفل في الموقف الدرامي للفيلم، وهنا أنخفاض الزاوية قليلا يعطى احساساً وقيمة لتماسك الأخوة الثلاث برغم من سقوط أختهم الرابعة في الخلفية.

وقد يتساءل البعض ، هل يلاحظ المشاهدون أو يشعرون بهذا الذي أصنعه في الصورة في أفلامى بخفض مستوى رؤية الكاميرا ثلاثين سنتيمتراً ، أو تأثير ضوء ما أو لون أو غيره ذلك .

والحقيقة ، أن ما أنشده من ذلك ، أنى أحاول بقدر ما أملك من علم وفهم وفق أن أعود المشاهد على أن يروا الصورة السينمائية بجمالها المفترض؛ حتى يتذوقوا ويفهموها ، ربما لا يدركون تلك التفاصيل بشكل دقيق ، لكن ما أو من به أنهم سيستحسنون الصورة في المطلق ، ومرة تلو أخرى تعقبها مرات سيصبح عندهم تذوق لفهم لغة وجمال الصورة السينمائية الراقية . إن هذا هو التثقيف البصرى الذى نفتقده كثيراً. (انظر الصورتين رقم ٥٥ ، ٥٦).



صورة رقم ٥٥ - لقطة من فيلم «سواق الأتوبيس» لعصام حمدي ونور الشريف، وهنا مستوى التقاط الزاوية مساو لارتفاعها وفي الحالة العادية.

هى من أكثر الزوايا المستعملة في أفلامى، وهذا منطقي، لأنها الزاوية الطبيعية وتكون في مستوى الأشخاص سواء وهم واقفون أو جالسون أو متحركون، أو في أى أوضاع تتساوى مع هاماتهم. وقيمة هذه الزاوية العادية أنها لا تشعرك بأية غربة في رؤية الكاميرا، وتساعد في سلاسة وتتبع الحدث الدرامى، ويدون بهلوانية أو استعراض، ولذلك فإبنتى في الأفلام ذات الأحداث الواقعية والاجتماعية كنت أحافظ على مستوى ارتفاع هذه الزاوية العادية؛ إلا أنتى أفضل في أحيان كثيرة أن أخفض زاوية الالتقاط في حدود ثلاثين سنتيمتراً عن الارتفاع الطبيعى، وبخاصة في مواقف درامية معينة، حيث يقينى هذا الانخفاض في إظهار الإطار العام -أى لما أصدره- لصورتى من حيث المبالغة قليلاً جداً في منظور الأشياء، مع حرصى على ألا يكون هذا الانخفاض في الزاوية مظهراً عيوباً ربما تكون موجودة أسفل الوجه عند منطقة الرقبة أو أى عيب آخر فيما أصور.



صورة رقم ٥٧ - لقطة من الفيلم الروائي القصير «البيطخة» ويظهر بها الموظف حاملا البيطخة من زاوية منخفضة كشيء هام وأساسي في مشواره لأسرته، ولقد قام بتمثيل الدور المخرج التسجيلي محمد قناري.

• الزاوية المنخفضة

تكون الحاجة إلى هذه الزاوية المنخفضة في اللقطات التي يتطلب الأمر فيها المبالغة في منظور الأشياء والأشخاص، فتعطي إحساساً بالشموخ والرهبنة والعظمة، وسيادة القيم النبيلة السوية، والزهو والانتصار والقوة، وهذا بالطبع من الناحية الرمزية للصورة.

كما تساعد هذه الزاوية على الإحساس بالمبالغة في سرعة الأشياء عندما توضع هذه الزاوية أفقياً على سطح الأرض، ولقد فضلت هذه الزاوية كثيراً في أفلامى، وعملت بهمة على إتقانها ووجدت العديد من الصور التي هي أمثال لعملى. ومن منا لا يتذكر تلك اللقطة المعبرة عن شموخ الأب (عماد حمدي) في رفضه زواج ابنته الصغيرة من تاجر المخدرات الكهل (محمد شوقي) في فيلم المخرج الراحل عاطف الطيب "سواق الأوتوبيس" (١٩٨٢)، وأمثلة أخرى عديدة من أفلام صورتها كانت جسور التخليل فيها بينى وبين المخرجين متفقه على هذه الزاوية الجيدة (انظر الصور من رقم ٥٧ إلى ٦٠).

وتصبح هذه الزاوية ضرورة درامية في أحداث الأفلام عند تفسير تسلسل حكي، فمثلاً في فيلم "جزيرة الشيطان" عام ١٩٩٠ إخراج نادر جلال، عندما تكون الكاميرا



صورة رقم ٥٨ - لقطة للمؤلف في تجهيزة صناعية لبالوعة لالتقاط زاوية منخفضة في فيلم «ضربة شمس».

داخل السفينة وترصد ما هو أعلاها، أو لرصد تفاصيل لقطة في فيلم "جحيم تحت الماء ١" لنفس المخرج تكون الزاوية المنخفضة على مستوى سطح الماء.

• الزاوية المرتفعة

على العكس من الزاوية المنخفضة يأتي تقويم الزاوية المرتفعة، وإذا استثنينا اللقطات المرتفعة كغرض كشفي للمنظر العام، وهي هنا ستكون تقريرية في المقام الأول، فإن الاستعمال الرمزي لهذه الزاوية ذو أهمية في بيان الشعور بانهياب الأشياء أو القيم، وانتصار الشر، والحب المقهور أو المستحيل، وبما أن الأشخاص من منظور مثل هذه الزاوية يبدوون مضغوطين ناحية الأرض، إذن فهي زاوية غير مريحة وغير سوية. وأتذكر أن المخرج على عبد الخالق قد استعملها بإتقان في مشهد مشجرة وضرب الزوج (جميل راتب) لزوجته (نانية لطفى) في فيلم "بيت بلا حنان" عام ١٩٧٦، والمخرج أشرف فهمي في اغتصاب الفتوة الشبلى (عادل أدهم) لنبيلة عبيد في فيلم "الشیطان يعظ" عام



صورة رقم ٦٠- أصور بالكاميرا على يدي أسفل لنش بالبحر الأحمر في زاوية منخفضة لعادل أدهم في فيلم «جحيم تحت الماء».

الحديثة - MOTION CONTROL وكما حدث معي في فيلم «كيمو وأنتيمو» عام ٢٠٠٤ مع المخرج حامد سعيد.

• الزاوية الغربية

والمقصود بهذه الزاوية كل لقطة تؤخذ من زاوية غير تقليدية، مقلوبة مثلاً أو الصورة مائلة أو منعكسة من شيء غير واضح المعالم، أو ندى معالم منكورة من خلال كرة زجاجية، أو تكون الزاوية مأخوذة من خلال أوساط غير واضحة المعالم وهذا يضفي الريبة والغموض على الحدث، كما أن ميل زاوية التقاط الصورة يرمز لعدم الاستقرار والاضطراب. وبالطبع، يمكن عمل زوايا كثيرة غريبة إذا كانت تخدم هدف الفيلم، وهذا يرجع في المقام الأول لخيال المخرج وإمكانية مدير التصوير التقنية.

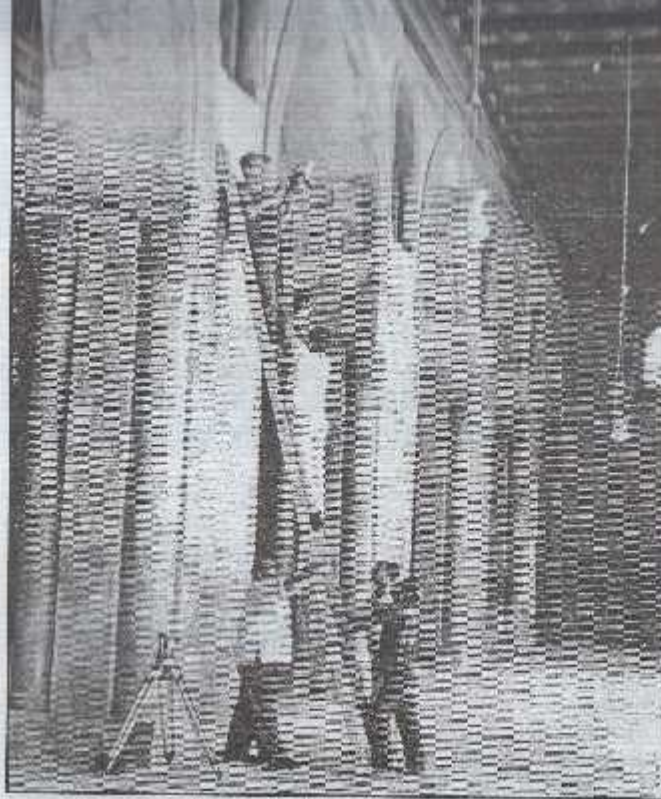


صورة رقم ٥٩- المؤلف في عمق سفينة غارقة في فيلم «جزيرة الشيطان» ومع الكاميرا ليأخذ لقطة من زاوية منخفضة، ويطلب من الممثلين التوجه إلى مكان سخولهم إلى اللقطة ونزولهم إلى السفينة البحث عن سباتك الذهب.

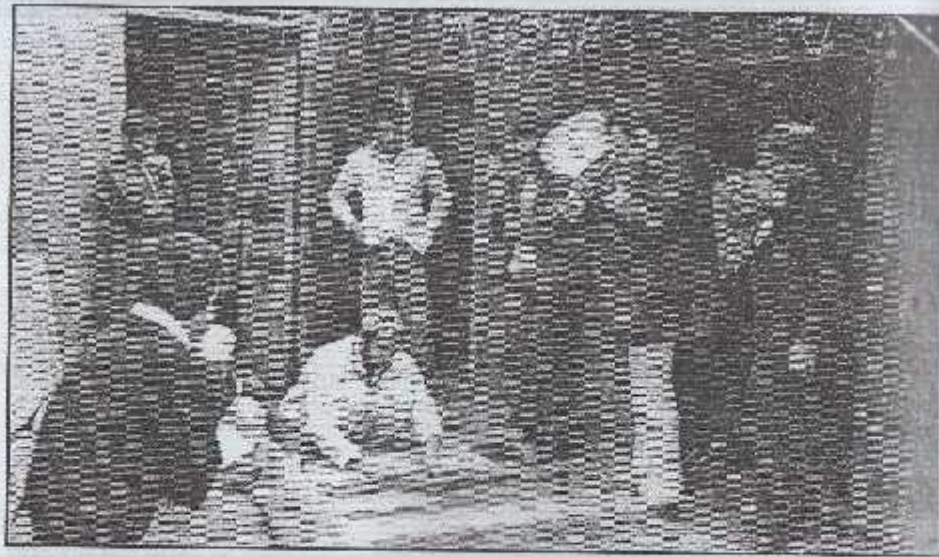
١٩٨٠، إلى جانب العديد من الاستعمالات تحت هذا المضمون والمعنى. كما أحب أن أضيف -عن خبرة تسجيلية- أن هذه الزاوية مرغوبة كثيراً في التقاط تفاصيل مهن حرفية، مثل حرق الخشب الأرابيسك والخرز أو تسج السجاد أو طرق النحاس إلى غير ذلك، فإن هذه الزاوية إيضاحية جميلة، وليس معنى كلامي أن تهمل باقي الزوايا الأخرى المتنوعة. (انظر الصور من أرقام ٦١ إلى ٦٣).

• الزاوية الرأسية (٩٠ درجة)

هي زاوية قليلة الاستعمال في أفلامي ولكن المخرج عاطف الطيب استعملها في فيلم «سواق الأتوبيس»، في اجتماع أسرة الأب في صالة منزله، حيث ثبتت الكاميرا مكان النجفة وبعدها واسعة قصيرة البعد البؤري ١٨ مللي حصلت على هذه الزاوية المنفرجة لاجتماع الأسرة حول الأب، كما تم ربطى مرة أخرى في عامود سقف خرساني لأحصل على هذه الزاوية الرأسية في فيلم «سامود بلا دموع» عام ١٩٨٢، إخراج تيسير عبود (انظر الصورة رقم ٦٤). وعموماً في زاوية خاصة لها استعمالات قليلة وتستعمل حالياً بكثرة بلا طائل في الأفلام كوسيلة للحركة التكنيكية



صورة رقم ٦٢- أثناء
الاستعداد لالتقاط زاوية
عابرة مرتفعة من على سلم
في جامع السلطان ابن
طواون في الفيلم التسجيلي
«الصلاة» عام ١٩٨٢.



صورة رقم ٦٣- لقطة عابرة مرتفعة لتفصيلة نسج في الفيلم التسجيلي «مصير رجل حكيم في شنون
القرية والتعليم» عام ١٩٧٦، ويلاحظ اللقطة المرتفعة لتفاصيل العمل.



صورة رقم ٦٤- لقطة من فيلم «الشیطان يعظه لفرید شوقی صارعاً ثلاثة رجال كفتوة في منطقتة من
زاوية علوية.

• الزاوية الذاتية

عندما تأخذ زاوية التقاط الكاميرا وجهة نظر الكاميرا ذاتها، أو بمعنى آخر وجهة
نظر الشخص الذي تمثله في الحدث، تكون هذه زاوية ذاتية، ولقد استعملتها كمثال
في فيلم "الثار" عام ١٩٨٤ إخراج محمد خان، حيث كانت يدي وهي تعيث بالمدية
في وجه يسرا، هي يد الشرير المغتصب لها (انظر الصورة رقم ٦٥)، أو حين تنطلق
الكاميرا جارية في ميدان التحرير خلف أحد اللصوص في أحد الأفلام، كما
استعملت هذه الزاوية في كثير من حركات الكاميرا الحرة المحمولة باليد في
التصوير بشوارع القاهرة. كما تكون هذه الزاوية محببة في اللقطات المؤثرة في
الضرب والمشاجرات، سواء من وجهة نظر الضارب أو المضروب.
ولكن يجب ألا تستهيننا هذه الزاوية: لأن استمرارية استعمالها ربما تفقد الحدث تسلسله
من وجهة نظر الموضوع أو طريقة سرد المخرج، ولهذا يجب الاحتراس في توظيفها مع
الحدث.

ومن الاستعمالات الجيدة لهذه الزاوية ما صنعه المخرج محمد حسيب في فيلم
"استغاثة من العالم الآخر" عام ١٩٨٤ حين جعل الكاميرا تتحرك في حجرة نوم
بوسى حولها ويجوارها حرة وكأنها روح طبييها المتوفى المحتاج إلى مساعدتها.

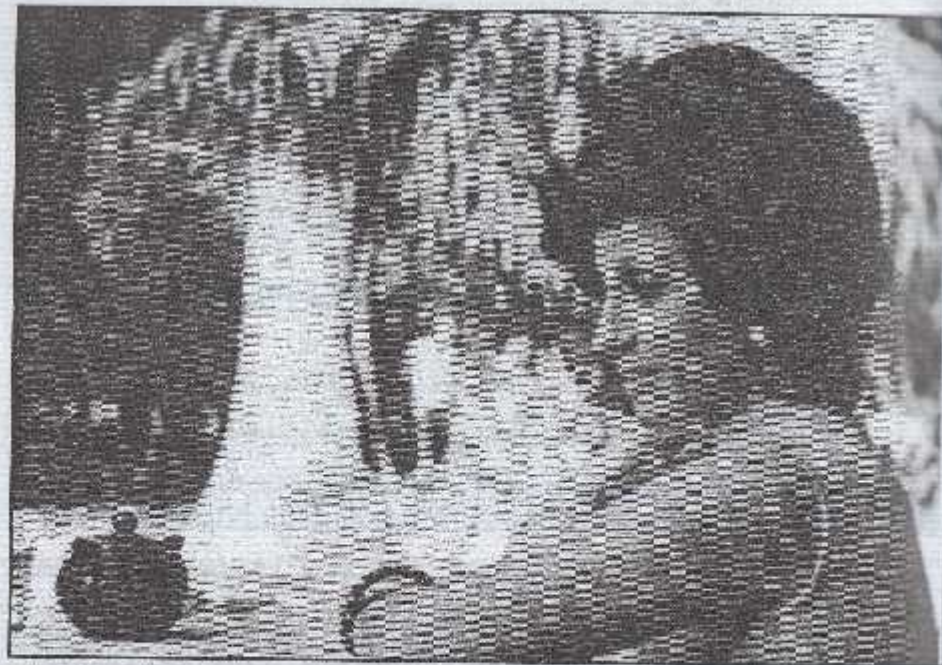
٩ - النسبة التي أحبها

المقصود بالنسبة هنا نسبة الكتل والأشياء بعضها إلى بعض في المساحة الموجودة داخل الصورة السينمائية، فلكل مدير تصوير ومخرج حب ذاتي في شكل تكويناته ونسب الأشياء في الصورة .

وإذا كان عصر النهضة الأوروبية قد اهتم بوضع الأشياء في منتصف الصور كمركز للاهتمام وجمال التكوين وسار على هذا المنوال قانون مختلف المذاهب والاتجاهات لزمان كبير .

أو كما قيل أن نسبة القطاع الذهبي في الفنون الكلاسيكية هي النسبة المريحة العين ، وهي نسبة تتراوح بين ١ : ١.٥ : ١ تقريباً وبالضبط كما حسبت هي ١ : ١.٦١٨ . واعتبرت أنها النسبة المثلى .

إلا إنني في رؤيتي للصورة السينمائية بمساحتها المستطيلة المعروفة ، أن تحتل



صورة رقم «٦٦» لقطة لسهير المرشدي في فيلم «حبال من حوبر» جالسة في الثلث الأيمن وبثني باقي الصورة الأيسر من المنظر الطبيعي الموجود.

صورة رقم «٦٤»
المؤلف معلق
بالكاميرا أسفل
جسر خرساني
لالتقاط زاوية
رأسية ٩٠ درجة
في فيلم «سعود
بلاد» مع
المخرج تيسير
عبود وفني
الاضاءة فوزي
لبيب وفني
الكاميرا عبدالغنى
أبو عمر.



صورة رقم ٦٥ - لقطة من فيلم «الشار ليسرا» والمصور يستعمل يده في لقطة ذاتية للمعتدي عليها بالمدينة، ويجواره المخرج محمد خان.



صورة رقم «٦٨» لقطة من فيلم «ستان الدم» لسرا، ويلاحظ النسبة المحيية لنفسى فى تكوين الصورة.

(المزيد من المعلومات عن استخدامى الألوان فى أفلامى يرجى الرجوع إلى كتابى «تجربتى مع الصورة السينمائية» - الجزء الأول - مارس ٢٠٠٤ - من سلسلة أفاق السينما) .

ومن المهم أن تكون مساحة الثلثين (٢/٢) التى هى أقل أهمية أمام نظر وقى اتجاه وجه الشخص (انظر الصورة رقم ٦٦) : لأن هذا مريح وبنو معنى مفتوح للشخص والأحداث والدراما ، حتى لاستمرارية الرؤية إلى ما هو خارج إطار الشاشة . أما إذا كانت مساحة الثلثين (٣/٢) خلف الشخص واتجاه وجهه إلى إطار الصورة ، فمعنى هذا أن شخصيتنا محاصرة فى مكان ضيق وأن هناك شيئاً غير مريح فى اللقطة وبالتالي الحدث . وأحب أن أضيف أن لكل مدير تصوير رؤيته الخاصة فى النسبة التى تريحه وكلامى هنا لا ينطبق إلا على تصويرى فقط ، حتى لا يفهم من قولى هذا أن مدير التصوير الذى لا يهتم بهذه النسبة يكون غير جيد . وبالطبع ، هذه النسبة مثالية بالنسبة لى فى شكل الصورة المستطيلة الأفقية فقط، بينما الوضع يختلف تماماً فى تركيبة وضع النسبة بالنسبة للأبعاد الرأسية للصورة، حيث سيحكمها فى نظرى كل قوانين التكوين المعروفة ، وإن كنت أنا شخصياً أفضل كذلك نفس النسبة رأسياً .



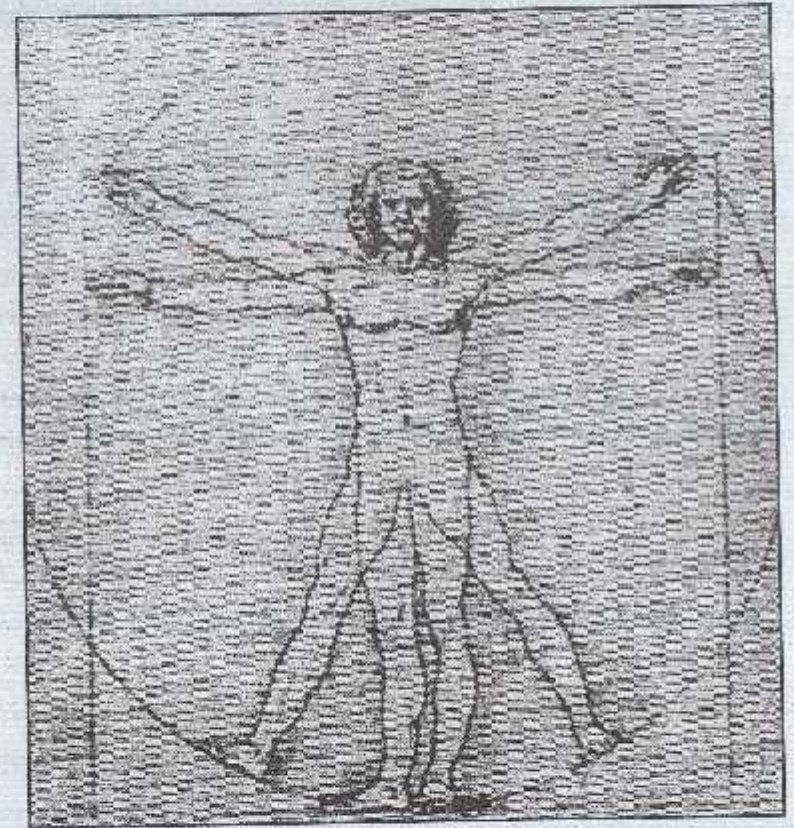
صورة رقم «٦٧» لقطة من فيلم «عمر» ٢٠٠٠ لأحمد حلمى ومبنى زكى، ويلاحظ النسبة فى تكوين الصورة.

نسبة الأشياء المهمة الثلث نسبة ٣/١ من التكوين لىبقى باقى مساحة الصورة وهو ٣/٢ قراعاً به أشياء فى المنظر أقل أهمية . وهذا يعنى لى أن العلاقة بين الكتلة الحية فى الغالب يجب أن تكون هى الثلث (٢/١) ، بينما المساحة والكتل الأقل أهمية فى الباقى .. ويظهر هذا جلياً فى عملى مع اللقطات المتوسطة للأفراد والأبطال فى أفلامى ، وهو فى نظرى يكون فعالاً بشكل مؤثر كما اعتقد .. وإنى أضع نسبة الثلث (٣/١) هذه فى أحد الجوانب ، سواء جهة اليمين أو اليسار بدون تمييز على حسب تقطيع الفيلم الذى وضعه المخرج ، وكنت أبتعد بشكل تلقائى عن أن تكون نسبة الثلث فى منتصف الصورة - أى التكوين ، ويتضح هذا من الصور المنشورة من أفلامى (انظر الصور من رقم ٦٦ إلى ٦٨) .

كما أن المحافظة على هذه النسبة الجمالية المريحة تتطلب منى جهداً مضاعفاً أثناء حركة الكاميرا وحركة الأشخاص ، وبخاصة عندما تكون الحركة حرة بالكاميرا المحمولة على اليد .

وتكتسب هذه النسبة أهمية مضاعفة منى كذلك فى تناسق الألوان ، لأنه يجب ألا تكون درجة سيادة اللون فى هذه النسبة (٣/١) أقل سيادة لونية من الصورة ككل

خلق الله عز وجل الإنسان في أحسن تقويم ، في شكله واتزان نصفى جسمه وتماثلهما (انظر الصورة رقم ٦٩) . والاتزان والتماثل معنا منذ أن خلقنا الله وتعودت رؤيتنا على ملاحظته وفهمه واستيعابه ، وهذا ما نهلت منه فنون البشرية



صورة رقم «٦٩» اتزان كامل لجسم الإنسان بين نصفية، من رسومات الفنان ليوناردو دافينشى في عصر النهضة، والدائرة والربع المرسومان يدلان على التماثل والتناسق بين طول الأترع وجسم الإنسان وبالتالي الاتزان في الشكل، «وخلقنا الإنسان في أحسن تقويم» صدق الله العظيم.

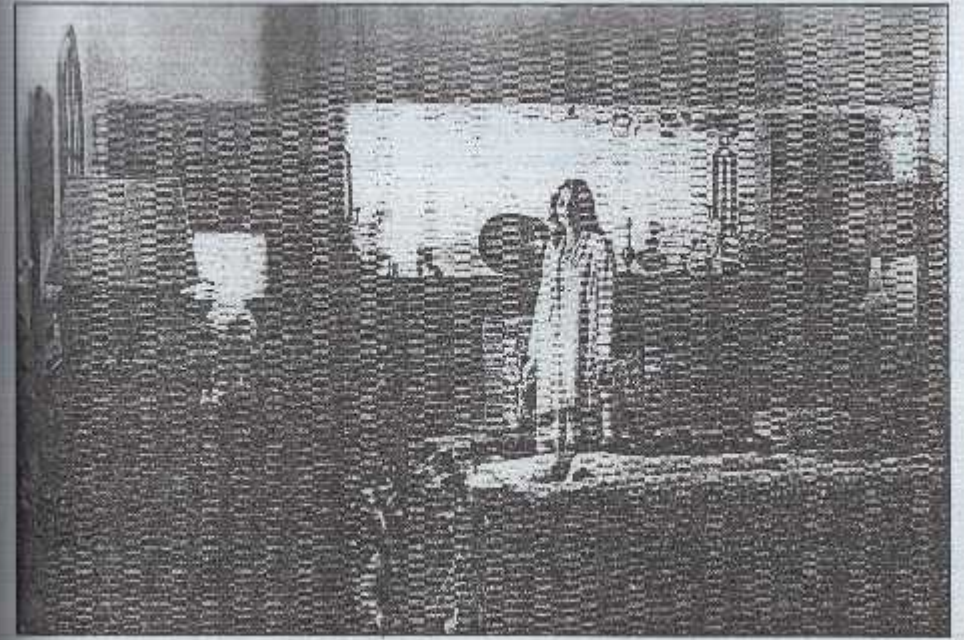


صورة رقم «٧٠» لقطة من فيلم «بستان النجم» تشمل قناتين تونسين وعزت العلايلي ويسرا والهيام شاهين وهي مثال جيد للتوازن المتكامل في الصورة بين اليمين واليسار والوسط وأن كتلة اليمين تكاد تكون أثقل بسيطا لقرب كتلة الوسط إليها، عكس كتلة اليسار، التي تبعد الهام شاهين عنها كثيرا.

وسارت على هدى ما عودنا عليه الخالق ، ولذا فإن كل اتزان سوى ومقبول في لغة ومعنى الرسم والصورة يجب أن يكون هناك تعادل بين نصفيه أو جانبيه ، وأى خلل بين جانبيه يأخذ معنى آخر . فإذا زاد الاتزان في أحد الجوانب بالصورة وسقط بثقله إلى أسفل ، فإن من



صورة رقم «٧٢» صورة أخرى من فيلم «بستان الدم» وهنا نلاحظ خللاً في توازن الصورة حيث كتلة اليمين المتمثلة في الثلاث أشخاص أقوى كثيراً من كتلة اليسار ليسراً وهي جالسة، وبالتالي بالأمر به خلل.. وهي ما يعبر عنه الفيلم ، حيث كانت تعاني من ارتق نفسي وهوس في رؤيتها للأشياء بالفيلم.



صورة رقم «٧١» صورة أخرى من فيلم «بستان الدم» لنوع آخر من التوازن والاتزان في اللقطة وإن كان ثقل الصورة الأساسي في المنتصف، فإن أطراف الصورة بما تحمل من (باجورات) تجعل ذلك التوازن الهادئ للصورة ملحوظاً، بالرغم من وجود عمود نافذة قاطعاً من الجهة اليسار، وإذا تحركت الفنانة يسرا إلى اليمين أو إلى اليسار في فراغ الصورة فإن مما لا شك فيه سيتنقل ثقلها الحي معها في كل مكان، ولكن سيبقى توازن الصورة ثابتاً مع ذلك .

المنطقي أن الجانب الآخر سيرتفع ويكون أخف ، ولكن بما أنه الأعلى فهو هنا الأقوى والسيطر ، ولكنه ليس شرطاً مطبقاً بشكل حسابي هندسي فإن لكل قاعدة استثناء . وسيكون المعنى المعترض في الصورة السينمائية من مفردات التكوين والاتزان بمحتوياتها ، من كتل وخضوط وتباين وألوان وغيرها ، لأن فنان الصورة في كافة العصور وبكل الوسائل يلجأ إلى ذلك لبيان الموضوع المطروح لدراما الصورة . ومن حالة الاتزان وعدمه وجدت مجموعة من صور أفلامى (انظر الصورة من رقم ٧٠ إلى الصورة رقم ٧٢) .

١١ - التضاد المرئي

ماذا يعنى التضاد فى التكوين السينمائي؟ هو تنافر بين عناصر وكتل موجودة داخل إطار الصورة ، متباعدة الإحساس ومتنافرة مثل قطبي المغناطيس ، ويمكن أن يكون هذا التضاد كاملاً فى الكتل الحية مثل الأفراد ، حين يكون وضع أجسامهم فى الصورة إلى ظهر بعض ، أو وجوههم متباعدة عكس بعضها البعض، أو نظراتهم إلى طار اللقطة ، وحتى يكون هناك تضاد فى التكوين إذا كانت



صورة رقم «٧٢» لقطة من فيلم «سعود بلا دموع» لمصطفى فهمى ورشدى أباطة وهى هنا مثال جيد للتضاد فى التكوين حيث ظهرها ككتل متقابل معكوس، واتجاهات النظر للأبن مصطفى فهمى تبعد تماماً عن نظرة الأب رشدى أباطة، وإذا كان فى جزء من المشاهد السينمائي ستكون نظرة الأب عكس الأبن تماماً، حيث التناقض بين تفكيرهما فى ادارة المصنع وقيادة العمال.

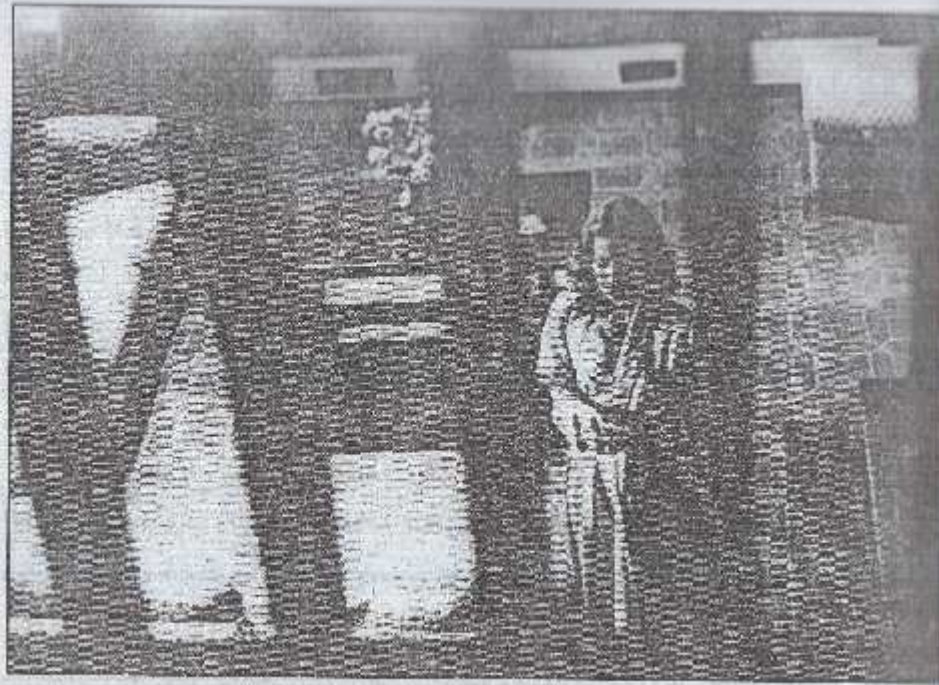
ظهورهم فى نفس الاتجاه ولكن نظرات الشخصيات متباعدة . وأهم ما يميز التكوينات المتضادة هو الشعور بتأثيرها ومعناها مباشرة ، وبالطبع يمكن أن تحمل هذه التكوينات أكثر من شخص وجماعة ، بل حتى يمكن أن تكون لكتل صماء أو طبيعة صامتة .

وبعض المخرجين يقعون فى التصنيع الفج لحركة التضاد فى الصورة لتلائم الموقف الدرامى ، وبالأذات كما ألاحظه منتشر فى مسلسلات التليفزيون وبشكل يكون مضحكاً .

وأفضل دائماً أن التكوين المتضاد فى صورتى سلساً وملائماً مع عناصر التشكيل الباقية ، وبعبداً عن الصنعة الظاهرة ، وأنا فى رأيى أن المخرج الضعيف هو الذى يلجأ إلى الصنعة فى هذا النوع من التكوين .

إن المشاهد يجب ألا يفكر للحظة فى التركيبات الحرفية التى فى الصورة ، بقدر الاندماج الكامل مع الدراما وقصة الفيلم ، ولقد وجدت بعضاً من صور أفلامى لهذه التكوينات (انظر الصورة رقم ٧٣).

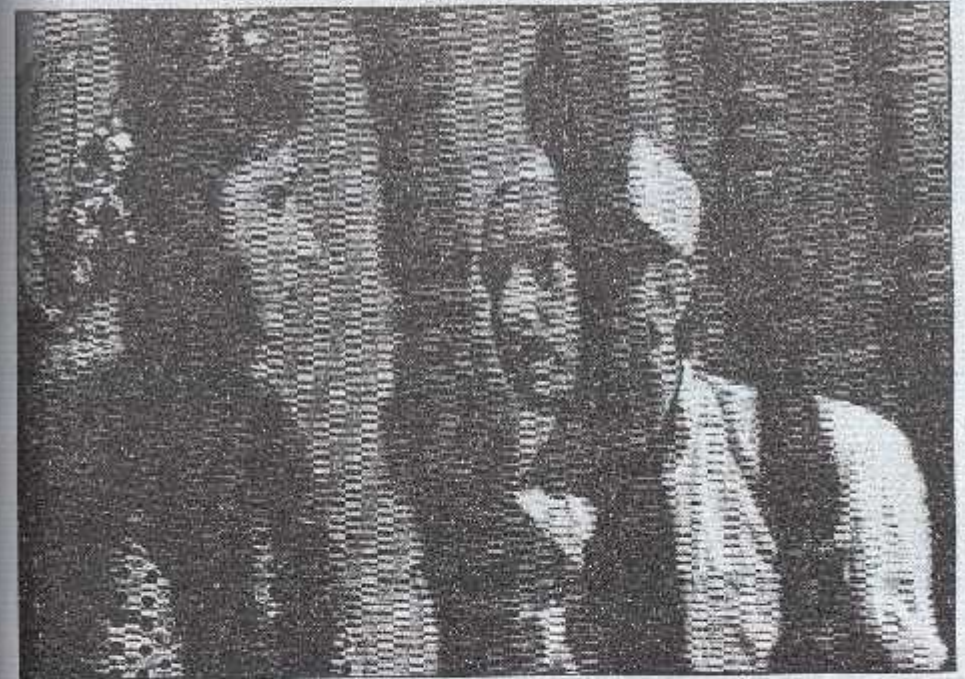
أن تجعل فى الصورة السينمائية إيقاعاً بصرياً شىء سيفيدها درامياً بالتأكيد . ولكن الإيقاع العام للفيلم والمشهد هما مسئولية المخرج والمونتير الجيد . ولكنى كمصور من الممكن أن أساهم بالرأى والعمل فى ذلك الإيقاع البصرى إذا سمحت الظروف التحضيرية بذلك فى مكان التصوير الحقيقى أو تجهزه بذلك . أو فى التخطيط له مسبقاً فى بناء مناظر معينة فى الديكور . أو استعمال أكسسوارات تفيد هذا ، والإيقاع فى الصورة السينمائية إما متحركاً أو ثابتاً . وفى الحركة تتحرك الكاميرا بين كتل شىء ما ليعقبها فراغات ، ثم كتل يعقبها فراغات ، وهكذا دواليك أو أى شىء يتماثل مع ذلك . ويأخذ هذا الإيقاع البصرى المتحرك قوته



صورة رقم «٧٥» لقطة من فيلم «بستان الدم ليسرا» ونوع آخر من الإيقاع الرتيب ولكن تتحرك الكاميرا بين سور حاجز السلم فى إيقاع يساعد على تردد فكر وهيرة يسرا فى الموقف الفيلمي، كما يلاحظ الزاوية العلوية التى تسيطر على اللقطة.

وإيقاعه وسرعته - أى زمنه - من حركة الكاميرا على الأشياء ، وكمثال من أعمالى مع المخرج عاطف الطيب، لإيقاع حركى رتيب متحرك ، ما صنعناه فى فيلم «البريء» عام ١٩٨٦ ، حيث تستعرض الكاميرا وهى على القاطرة بانوراما متحركة للريف المصرى الأخضر الجميل ، ومع حركة البان تتوجه الكاميرا إلى أمام القاطرة وتركز على القضبان الحديدية بما تحمل من (فلنكات) متراصة لتحول الإيقاع البانورامى الجميل لمناظر الريف إلى إيقاع القطار وهو ينهب القضبان للطريق بسرعه وقوته، وهو أسلوب بليغ للغاية لعاطف الطيب فى تعبير بين الجميل البطيء والسريع القبيح وبشكل سلس للغاية، وهنا تكمن عبقرية عاطف الطيب فى تقديم السهل المنتع فى عمله وبشكل يفجر فعلاً طاقة الإبداع فى تنفيذ مثل هذه الأفكار على الصورة ، لأن القطار يحمل بداخله المجندين الذين سيلتحقون كحراس فى سجن الصحراء ، على معارضين ومثقفين يطلق عليهم أعداء الوطن .

وهذا يدفعنى إلى القول بأن توحد فكر وتوجه المخرج ومدير التصوير يرتقى



صورة رقم «٧٤» لقطة من فيلم «الشيطان يعظه» لنور الشريف ونيلة عبيد، لاحظ نوعية الإيقاع البصرى فى اللقطة، حيث أنه رتيب وأشبه لقضبان السجن فى الحيرة التى تنتابهما فى التخطيط للهروب والزواج والبعد عن فتوة الحى.

١٣ - الاتجاه الحركى (تجاوزا)

فى فن الرسم والنحت التشكلى والصور الفوتوغرافية الثابتة ، تحمل الموضوعات داخل إطار الصورة أو العمل اتجاهات إيحائية ، تجعل الحدث أو المنظر ذا اتجاه حركى معين وتشد النظر إليه . وكنت أحب أن أشرح دائما لطلابى فى قصر السينما مثلاً رائعاً لهذا من أعمال الفنان المثال محمود مختار (١٨٩١-١٩٣٤) فى منحوتته "رياح الخماسين" (انظر الصورة رقم ٧٦) ؛ لأنه عبر عن الإيحاء الحركى القوي لمقاومة جسم الفلاحة للريح العاتية ، بتعبئة الريح لردائها من الخلف وقد جعل منه قوساً محيط دائرته إلى الداخل ، مما زاد من قوة الريح ومقاومة الجسد ، وفى الوقت نفسه حافظ على جمالية متقنة لها كائتفى فى التكوين العام وما يحمل من خطوط منحنية مجسمة لجسدها .



صورة رقم ٧٦ ، تمثال الخماسين
للنحاتن محمود مختار.

بالصورة السينمائية كثيراً ، ويخلق تلك البلاغة المرئية التى أتكلم عنها .

وليس شرطاً أن يكون الإيقاع السينمائى متحركاً بحركة الكاميرا ، بل يمكن أن تكون حركة الشيء داخل إطار الصورة محدثة للإيقاع ، أو يكون الإيقاع فى أشياء ثابتة وظاهرة فى الصورة ، مثل : أعمدة ، سيقان ، أذرع ، كتل صماء وغيرها ، ويكون خلفها الحدث أو الممثلون ، وإذا كانت المسافات متساوية بين هذه الأشياء فستحمل الصورة إيقاعاً رتيباً أو متردداً (انظر الصورتين ٧٤ ، ٧٥) ، ولكن على العموم به شىء من عدم الراحة ، أما إذا كانت الفرضيات بين الكتل غير منتظمة ، فإن المعنى يزداد حيرة ، ويصل الإيقاع إلى تشتت كامل إذا كانت تكويناته غير منتظمة وبشكل مقصود .

وفى الأفلام العالمية التى تحصد الجوائز ألاحظ تلك البلاغة الجميلة فى استعمال الإيقاع البصرى بدون تصنع مبالغ فيه وبسهولة فعلية فى مفردات اللغة السينمائية ، وبعيدا عن تدخلات مونتاجية حديثة فيما يسمى مرحلة ما بعد التصوير POST PRODUCTION ، حيث يؤدى المونتاج وحركة الصورة أو الأشياء بداخلها إلى سرعات وبطء غير طبيعى (صناعى) ، أعتقد أنها ستزول من كثرة استعمالها الآن فى السينما العالمية ، وبشكل مبالغ ساذج يعترض عليه كثير من الفنانين السينمائيين الذين يحترمون قيمة الإبداع الذى يصنعونه .

وإذا كان هذا الإيحاء الحركي يصلح في الفنون التشكيلية المجسمة أو ثنائية الأبعاد كالصور المرسومة أو المسجلة فوتوغرافياً والثابتة ، إلا أننا في الفن السينمائي - الذي هو أصلاً فن الحركة والاتجاهات - نتجاوز هذا الهدف تماماً ، بل يصبح منطلقاً كاذباً في هذا الفن .

ولكن هل معنى ذلك أنه غير موجود ؟؟

في الحقيقة أنه موجود بكثرة ، بل وبأسلوب أكثر تعقيداً ، حيث إن التكوينات السينمائية هي في غالبيتها متحركة وذات اتجاهات متعددة ومتباينة ، ويأتي التركيب فيها من تداخل حركتي الكاميرا والشئ داخل إطار الصورة ، لذا فإن فهم ووعي مدير التصوير لمسيببات الاتجاه الحركي يفى بالغرض الدرامي ويساعده ، ويجعل صورته أكثر حيوية ونشاطاً ، وتبعد عن خمول الاستاتيكية المرئية . وما سأعرضه من صور أفلامى هو تحليل لاتجاه الحركة تاتى قيمته أصلاً من وجوده داخل العمل الفنى للفيلم ، وليس كصور فوتوغرافية فقط لهذه الحركة ، وإن كانت قد عبرت بشكل ما عن هذا الاتجاه . (انظر الصور أرقام ٧٧ ، ٧٨) .



صورة رقم «٧٧» لقطة من فيلم «الأبالسة» لثورا ومحمود عبدالعزيز، ويلاحظ (تجاوزاً) اتجاه الحركة المتجة إلى اليمين بعنف في محاولة اغتصابها



صورة رقم «٧٨» لقطة من فيلم «جزيرة الشيطان» لعادل أمام ويسرا، وتظهر الإتجاه الحركي العنيف إلى أمامية الصورة بشكل جيد.

حين أنشد تكويناً قريباً بشكل ما ، وغير مربع ، وشاذ ، على أن أذهب بتفكيرى وذهنى إلى استغلال قيمة التكوينات ذات الكتل الضاغطة من أعلى ، فداوماً ما تكون المنطقة العليا فى التكوينات المريحة للطبيعة من الصورة مفتوحة ليس بها أشياء ذات ثقل ، ويفضل أن يكون بها بعض من تكوينات خفيفة مساعدة ، وهذا راجع إلى طبيعة الحياة والأشياء ، والفهم لها ، لأن كل شىء فى الكون واقع تحت تأثير الجاذبية الأرضية ، وبالتالي الأشياء راسخة ومستقرة التكوين أسفل الصور والمناظر .

ولكن فى حالة عمل العكس من ذلك ، بأن أضع فى التكوين مثلاً مساحة سيادية فى أعلاه ، تكون ملحوظة وضاغطة ، فإن ذلك يدخلنا فى معنى عدم الراحة والقلق من التكوين .

ويمكن أن تكون هذه المساحات الضاغطة فى التكوين من أعلى جزء من نجفة أو قطعة من أساس ، أو جزء من منضدة ، نعمل على إظهارها بهذا الشكل غير المربع فى اللقطة ، ويجب أن يكون لون هذه المساحات الضاغطة فى التكوين فى مستوى داكن فهذا أفضل ويعطى التأثير بوضوح ، لأن استعمال ألوان فاتحة يقلل كثيراً من قوة تأثير هذه التكوينات .

وللأسف لا تتوافر لدى صور من أفلامى لهذه النوعية من التكوين ، ولكنى أتذكر أنى استعملت هذه النوعية مثلاً فى أفلامى مثل "الحقونا" عام ١٩٨٩ ، إخراج على عبد الخالق ، أو فيلم "الناجون من النار" لنفس المخرج ، وفيلم "العشق والنم" عام ٢٠٠٠ لأشرف فهمى وغيرها من الأفلام .

مدير التصوير الجيد ، هو من يستطيع أن ينوع فى تكويناته الموحية الجمالية بشكل إبداعى مؤثر فى صورته ، وليس معنى التنوع أن تكون الصورة (سماك .. ابن .. تمر هندی) كما يقول المثل ، بل يجب أن يختار ما هو مناسب لها من عناصرها الطبيعية فى مكان التصوير أو يضيف إليها عناصر أخرى صناعية تساعده فيما يريد أن يصل إليه ، بحيث تكون عناصر ومفردات تكوين الصورة مكتملة لبعضها البعض . وقريحة وخبرة وفن مدير التصوير هى التى ستعطينا جمالاً أو قبحاً ، أو درجة متوسطة من التكوينات المطبقة نظرياً . فجميع مديرى التصوير ، فى أرجاء المعمورة يلمون جيداً بقواعد التكوين النظرية ، ولكن كل واحد منهم يستعملها بطرق مختلفة عن الآخر ، فيها ابتكار وفن وجمال من ذوقه خادماً غرض الفيلم والدراما . ويعمل مدير التصوير على أن يضع فى لب الصورة مركزاً للاهتمام الأمثل



صورة رقم «٧٩» لقطة من فيلم «الكنز» لفاروق الفيشاوى ويوسف داود والهام شاهين ويلاحظ أن بقعة الضوء هى التى كشفت كل شىء ، وبالتالي هى المركز المهم .



صورة رقم ٨١٠ لقطة من المسلسل العراقي «التمردون» ويلاحظ الاهتمام بأمامية الصورة لزعيم العشيبة بحجمة الكبير المسيطر والباقي في الخلفية، ويأخذ كذلك اتجاه حركته وجسمه الشكل المثالي ذي القيمة إلى أعلى.

- في سحر العيون .
- في قيمة التفصيلا .
- في الزاوية .

- في التكوينات السيادية :

وهنا من الوهلة الأولى لشاهدة اللقطة السينمائية سيكون للتكوين قوة ظاهرة سيادية لن تخطئها العين (انظر الصور من رقم ٨٠ إلى ٨٣ ، وهي كلها لأمثلة مختلفة من أعمال فنية قمت بتصويرها ، تظهر السيطرة على السيادية في اللقطة بقوة وبساطة) ، وبالطبع يوجد العديد من اللقطات في مشاهد أفلامى يمكن أن نلاحظ بها هذا بدون تعقيد أو تكلف في استعمال عناصر التكوين .

- في التركيز البؤرى للعدسة

وهذا من عيوب العدسات والبصريات عموماً ، ولكننا كمصورين نستغله لنضع الشيء المهم في التركيز البؤرى الواضح للقطة حتى يأخذ تميزه ، وباقي الصورة في

والأول، بحيث تتجه كافة عناصر القوى في التكوين إليه ، وهذا المركز الأول في الصورة السينمائية يصنعه مدير التصوير بكافة الوسائل الحرفية التي تحت يده من ضوء مثلاً (انظر الصورة ٧٩) ، أو لون كما أوضحت في الجزء الأول من الكتاب المنشور في سلسلة أفاق السينما ، في شهر مارس ٢٠٠٤ ، أو عن طريق التكوين والحركة وهو ما يميز الفن السينمائي وينفرد به ، وكل ما سبق عرضه يمكن أن نزيد عليه بعضاً من الإيضاحات المهمة المتمثلة:

- في التكوينات السيادية .
- في التركيز البؤرى للعدسة .
- في التفرد .
- في الانحصار داخل الإطار .
- في النظرة خارج إطار الصورة .
- في لغة الوجه .



صورة رقم ٨٠٠ لقطة من فيلم «الشیطان يعطه» تضم توفيق الدقن ونور الشريف وفريد شوقي ومجموعة من الرجال، يلاحظ أن الفتوة فريد شوقي هو الوحيد في التكوين الذى يقف على شيء مرتفع، وهذا يجعل من مكانه بروز في التكوين منفرد، لأنه أعلى كتلة في اللقطة، كما أن وقوف الجميع يجعل من التكوين قوة وصلابة من الناحية العامة.

- في الانحصار داخل الإطار :

ولقد تكلمت عنه سابقاً .

- في النظر خارج إطار الصورة

في أحيان كثيرة يقوم المخرج بتوجيه نظرات الممثلين في اللقطة إلى خارج إطار الصورة كشيء ملفت ومهم للحدث في الفيلم (انظر الصورة ٨٦) . ومن هنا واجب مدير التصوير أن يساعد على إبراز ذلك بشكل جيد ، لأن إغفال مثل هذا ربما يضر بالسرد الفيلمي نفسه .

- في لغة الوجه

الوجه والتعبير من خلاله من أهم مفردات ومميزات لغة السينما ، ولقد تنبه السينمائيون منذ البدايات إلى ذلك واهتموا به ، وبخاصة في نروة مجد السينما الصامتة ، بل إن عظمة ومجد هوليوود بنى واستثمر في التركيز على جمال الوجوه والتعبير بها ، وتخليدها والعمل على نشرها وهو ما عرف بعد ذلك بنظام النجوم .

ويعتبر الناقد المجرى بيلا بالاش في كتابه القيم "نظرية السينما" ، وهو من منشورات المركز القومي للسينما وترجمة الأستاذ أنور المشرى وأحمد الحضري وفؤاد دوارنة عام ١٩٩٦ - أن تعبير الوجه هو التعبير الأهم في الفيلم السينمائي ، بخلاف المسرح ، فإن التركيز الدرامي للقطات المكبرة للوجوه في الأحداث ، يبين أنها تحمل من التعبيرات والتأثير ما يفنى عن شرح صفحات من الكتب فإيماءة من وجه يمكن أن تقول أشياء ، وإيماءة أخرى يمكن أن تحمل رعباً أو دهشة أو فاجعة أو حباً أو رغبة أو عاطفة أو شفقة .. وهكذا ، ولهذا اهتم مديرو التصوير دائماً بالعمل لإتقان المحافظة على جمال الوجوه السينمائية والتعبير بها وإظهارها بجودة . ولا يوجد مدير تصوير يهمل ذلك بتاتاً ، ولكل منهم طريقته الخاصة في إبراز ذلك . (انظر الصور من رقم ٨٧ إلى ٨٩) .

- في سحر العيون

إذا كان الوجه هو مرآة التعبير فإن العيون هي فاضحة هذا التعبير ، وبلاغة العيون بالتعبير لها قيمة متعظمة في نجاح الممثل درامياً ، وكثيراً ما يتم التركيز عليها في اللقطات السينمائية ، وبخاصة حين تكون العيون جذابة وجميلة أو قوية وثاقبة ، ولقد وجدت في أفلامي صوراً لبعض من هذه العيون (انظر الصورة رقم ٩٠) .



صورة رقم ٨٢ لقطه من فيلم «المرأة التي هزت عرش مصر» لفاروق الفيشاوى ومجموعة ، ويلاحظ هنا أن التكوين السيادي تتجمع خطوطه في المنتصف تقريباً ، حيث يؤكد ذلك إتجاه خطوط القوى مع الصورة الملطقة على الحائط في الظلفية مع وجود الكتلة الأساسية هناك .

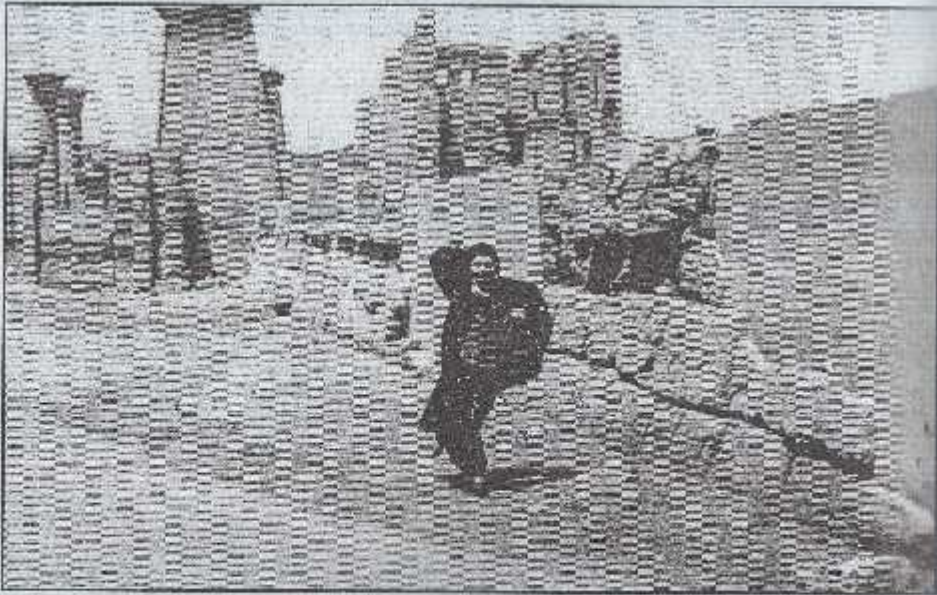
تركيزٌ يورى أقل - أي قلو-! وبهذا نجد في اللقطة مستويين أو ثلاثة من درجات حدة الوضوح ، أهمها بالطبع الذي تكون حدة وضوحه أعلى (انظر الصورة ٨٤) .

- في التفرد

ويأتى هذا التأثير باتفراد شيء ما في اللقطة مختلف في مكونه الموجود في التكوين العام ، فهنا سيصبح هذا الشيء المختلف له أهمية شديدة تشد انتباه المشاهد (انظر الصورة ٨٥) ، ونحصل على تكوين جيد كلما كان الشيء المختلف في اللقطة حياً مثل الإنسان في مكان ووسط به جماد أو منظر عام طبيعي أو ما يشبه ذلك ، وهذا يساعدنا كذلك على العمل في تركيز عناصر التكوين المتحددة معاً بشكل واحد كخطوط رأسية مثلاً ، ، بأن نضع بمكان ما بها عنصر تكوين شاذ الشكل ، وليكن دائرياً أو على شكل مربع أو مستطيل .. الخ ، فإن هذا سيجعل لهذا الشكل المختلف عن النسق العام للتكوين عنصر السيادة والتفرد .



صورة رقم «٨٤» لقطة من فيلم «جزيرة الشيطان» لأحمد راتب وعادل امام ويسرا وحاتم
نوالفقار، التوضوح البيزري لعادل امام يلتفت النظر له والحدث.



صورة رقم «٨٥» لقطة من فيلم «العشق والدم» لشيريهان. ويلاحظ وجود العنصر الحي الأكثر سيادة بين
باقي المنظر الملىء بالآثار.



صورة رقم «٨٢» لقطة من فيلم «جزيرة الشيطان» لحاتم نوالفقار وعادل امام ويسرا، ويظهر بوضوح في
التكوين السيادة الكاملة من خلال الأتزان بين حاتم نوالفقار الجالس على الأرض ويسرا وعادل امام
الواقفين ولهما سيادة على اللقطة.

- في قيمة التفصيلا:

هذه نقطة مهمة للغاية وتخص المخرج أكثر من مدير التصوير ، فإنه في أحيان
كثيرة يكون التركيز على تفاصيل معينة من اللقطة - في لقطات قريبة منفصلة أو
في الحركة - من أهم مراكز الاهتمام البصري في السرد الفيلمي . ونقول عن
المخرج الذي يتبع هذا الأسلوب إنه مخرج يهتم بالتفاصيل ويعمل على نسج فيلمه
بإتقان ، وتكمن أهمية عمل مدير التصوير في ذلك في أن يجعل هذه التفاصيل تدخل
في نطاق السرد من خلال الجمال والمعنى معاً ، وبكل ما يملك من أدوات السيني
فوتوغرافية .

- في الزاوية

ولقد تكلمت عن ذلك آنفاً باستفاضة، وكذلك عن أهمية اختيار الخرج للزاوية
الصحيحة في المقام الأول لإبراز الهدف الأول للصورة.



صورة رقم «٨٨» لقطة من فيلم «بستان النعم» لعادل أدهم ويسرا، وهنا مركز الاهتمام ينحصر في اتجاه نظرة العيون إلى خارج إطار اللقطة، مع الجور العام للأضائة وتقطيعها، وانحصار التكوين في كمال مظلمة وخطوط ظلية.



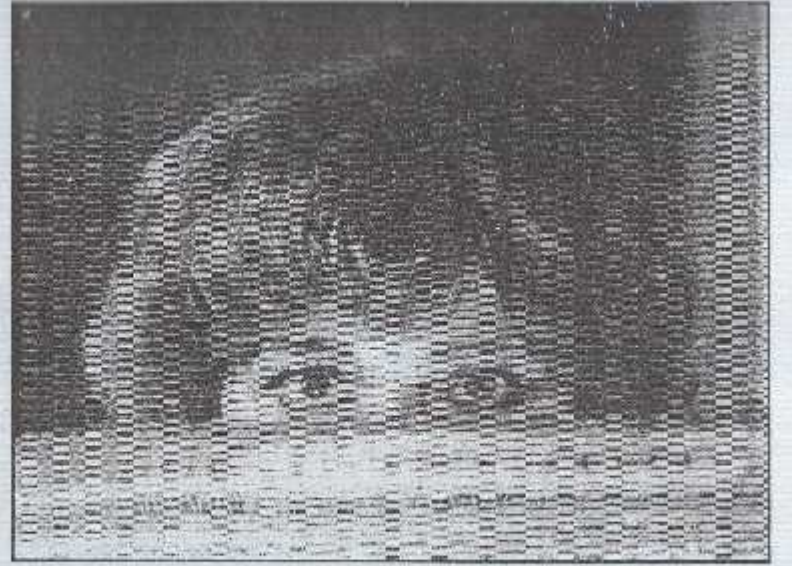
صورة رقم «٨٩» لقطة من فيلم «ممر ٢٠٠٠» لخالد النبوي، في لقطة قريبة تظهر تعبير متساوي هام في الفيلم.



صورة رقم «٨٦» لقطة من فيلم «أبو البنا» لعماد قاييل، يلاحظ هنا أن مركز الاهتمام الأكبر في اتجاه النظرة خارج الصورة، مع وضع الجسم في المنتصف تقريباً مع تحديده من جهة اليمين بكافة التليقون واليسار بمصباح مضيء محصور بينهما.



صورة رقم «٨٧» لقطة من فيلم «البيضة والحجر» لعماد السباعي وتظهر أهمية القطة القريبة في إظهار الشر والسعادة التي في شخصية الفيلم.



صورة رقم «٩٠» لقطة لعيون مديحة كامل في فيلم «أبو البنات» يظهر التعبير بها بشكل جميل وفاضح عن حالة الحب والابهار التي انتابتها وهي تحضر حفلاً في مستوى اجتماعي مختلف عن مستواها.

الباب الثاني

في الحركة وكاميرا متحركة

١- من الهواية بدأت

استعرت كاميرا خالى السينمائية مقاس ٨ مللى، الألمانية الصنع ماركة أنجفا Agfa، وصورت بها لأول مرة عام ١٩٦٤، كانت معلوماتى وقتها بسيطة عن الفتحة المناسبة للتعريض وأشياء أخرى محدودة.

كان رفيق طفولتى محمد خان قد سافر إلى لندن مع والده بعد تأمين تجارة اللبأى بمصر ودرس السينما هناك ، ولم تتقطع صلتنا حيث تواصلت المراسلة بيننا ، وكانت الرسائل عبارة عن أخبار السينما ومناقشات فنية بيننا ، وفى يوم أرسلت له إعلاناً منشوراً فى الجرائد عن حاجة شركة فيلمنتاج - وهى أول شركات القطاع العام والملوكة للدولة - إلى شباب متعلم للسينما للعمل بها وبالفعل أرسل لهم محمد خان وحضر إلى مصر ، وعمل فى الشركة فى قسم يسمى لجنة القراءة ، وهو قسم جديد أنشأه المخرج صلاح أبو سيف رئيس الشركة من الشباب المثقف ، وضم مجموعة من خيرة المهتمين بالسينما لإبداء رأيهم فى النصوص المقدمة للشركة، والذين أصبح معظمهم لهم شأن بعد ذلك فى هذا المجال، وهم: أحمد راشد، رأفت الميهى، حورية حبيشى، أحمد عبد الوهاب، فاروق سعيد، هاشم النحاس، فريال كامل، مصطفى محرم، عابدة الشريف، محمد قناوى، سناء الغزالى، مسعود أحمد، عبد العزيز غنيم، فخر صلاح الدين. وهؤلاء أصبحوا كذلك الدفعة الأولى والأخيرة من خريجى معهد السيناريو الذى أنشئ وقتها .

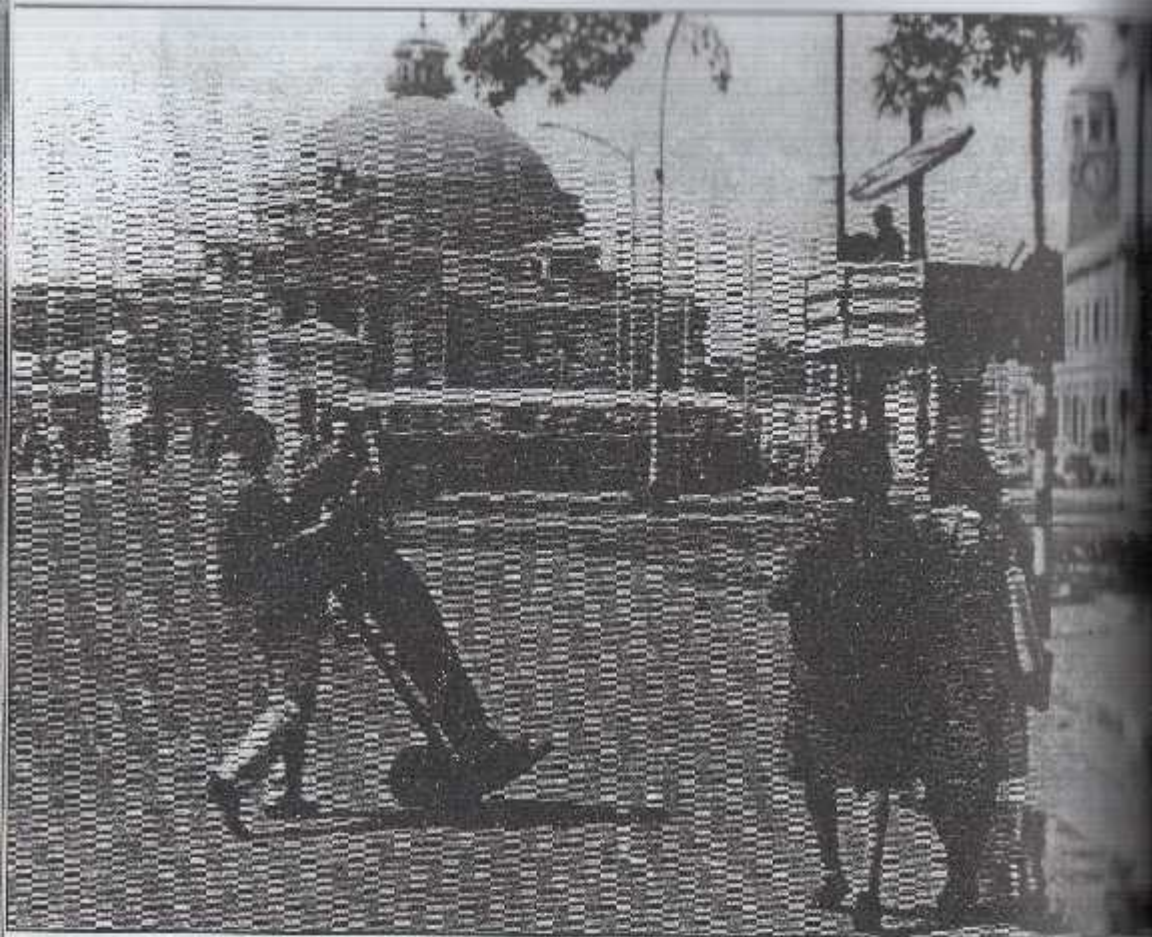
كان لطريقة تصوير أفلام الموجة الجديدة التى شاهدتها وقع كبير علىّ وقد تاقنت الهسى إلى استعمال الكاميرا السينمائية مثلما رأيت وأحببت، وكانت أفلام مثل الـ ٤٠٠ ضرية " و " إلى آخر نفس " و " كليون من ٥ إلى ٧ " أمثلة حية لهذا الأسلوب فى التصوير ، وبكاميرا خالى الـ ٨ مللى بدأت مع خان نصنع سينما خاصة بنا من أفكار وتمثيل وإخراج خان وتصويرى ومونتاجى ، بدأنا بأفكار سوداوية ، مثل قصة شاب يريد الانتحار فيختار حفرة فى الصحراء ليطلق الرصاص على رأسه ، وقمت بالتصوير وعمل حركة دائرية كاملة حرة حول الحفرة وأنا منتش أنى أقلد الأفلام الفرنسية ، وزادت نشوتى فأخذت وأنا أصور لندن بموسيقى تصويرية أجدها

السحر بذاته هو ما أطلق عليه السينما توغراف فى نهاية القرن التاسع عشر ومن وقتها وحتى الآن والكاميرا السينمائية -ومن بعد ذلك الإلكترونية-، تسجل لنا الواقع والقصص والحياة بكل تفاصيلها وتشوقنا وتسلينا وتثقفنا، وعندما كان ينظر للسينماتوغراف على أنها رجس من عمل الشيطان، أصبحت الصور السينمائية هى نتاج فن وعلم تاريخ طويل من جهد البشر.

وإذا كانت الصور وضوءها أول المؤثرات التى جذبتنى لحب السينما فى مرحلة الهواية فإننى على النقيض لم أهتم بالحركة حتى عام ١٩٦٤ تقريباً، عندما شاهدت مجموعة أفلام فرنسية فى أسبوع الفيلم الفرنسى الذى أقيم فى سينما رمسيس (سينما نقابة المهندسين) بعد قطيعة لهذه الأفلام منذ العدوان الثلاثى على بلادنا عام ١٩٥٦، ولقد لفت نظرى بشدة أسلوب حركة الكاميرا فى هذه السينما التى أطلق عليها أفلام الموجة الجديدة، فقبل ذلك كانت الحركة فى السينما التى أشاهدها تكاد تكون فى كافة الأفلام سواء مصرية أو أجنبية ، متقاربة الأسلوب تقليدية ، كلاسيكية المنهج - لمزيد من المعلومات فى هذه النقطة الرجاء الاطلاع على كتابى "اتجاهات الإبداع فى الصورة السينمائية المصرية" الناشر المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٣ .

كانت الحركة فى أفلام الموجة الجديدة لا حدود لها، منطلقاً، مثل الريشة فى مهب الريح تتحرك فى أى اتجاه وبسلاسة لم تتعود عينى عليها، فالكاميرا حرة محمولة باليد ، تجرى فى الشارع وتصعد وتهبط الدرج، ترتفع وتنخفض وكانت وسيلة حية للتعبير ، مقتربة من الناس محاورة لهم باسترسال، ووقعت فى غرام هذا الأسلوب فى حركة الكاميرا وكانت محبوبتى.. ثم بعد ذلك كانت معشوقتى الكاميرا الألمانية الصغيرة الحجم ARRI-II C التى تم اختراعها فى ألمانيا النازية عام ١٩٣٧، صغيرة خفيفة لتصوير أحداث جسام كانت تلوح فى الأفق. ومع هذه الكاميرا الصغيرة الخفيفة كان لى جولات، وحتى بعد ظهور أجيال متطورة من نفس الماركة ARRI-BL أثقل وأكبر، إلا أننى لم أتخل أبداً عن حبنى للحركة الحرة للكاميرا.

وقيمة الحركة فى الأفلام كقيمة الشعر فى اللغة فكلامهما لهما وزن وسلاسة وجمال ومعنى .



صورة رقم ٩١٠ المؤلف أثناء دراسته بالجامعة يصور الفيلم التسجيلي ويكاميرا ٨ مللي ويتحرك على
هربة يد كشاريو.

مناسبة للموقف ، أنا لا أعلم أن ذلك يضر بالصورة ويزيد من اهتزازها بل كنت
أتنفس بمستوى عادي ، ولم أنظم نفسي وأكتم استرساله وكل هذه أخطاء واجهتني
في أول تصوير سينمائي لي ، وبالطبع تعلمت الكثير من هذه التجربة الفريدة
الفيلم كان اسمه "ضائع" ، الصورة هي الأخرى كانت مثل الفيلم ضائعة واستمررت
أصور بعد ذلك في الشوارع في الصباح والمساء ، وقررنا أن نصنع فيلماً آخر من
خالي الذي استعرت منه الكاميرا ، ولكن تسجيلياً "يوم في حياته" وكان ملوناً ،
واكتسبت مهارات مع هذه الكاميرا الصغيرة ربما كانت اكتشافات لي وقتها ولكنها
كانت مهمة ؛ لأنني أتعلمها من الممارسة والتجربة العملية في التصوير ، وربما تنظيم
الشهيق والزفير وحركة القدمين والجزع والتكوين والهبوط عن طريق ثني الركبتين
لينخفض مستوى التصوير إلى أسفل وما إلى ذلك من أشياء ، كنت مضطراً إليها ،
نسبب بسيط هو أن خالي الذي أعارني الكاميرا كان لا يملك حاملاً .

ترك خان مصر وسافر إلى بيروت ليعمل مساعداً للإخراج هناك ، وكنت وقتها
طالباً في كلية الآداب قسم تاريخ بجامعة القاهرة ، ولكن كان عقلي في السينما ،
وخاصة أنني لم أنجح في اجتياز امتحانات القبول بمعهد السينما مما أراح أسرتي
وولي أمرى خالي الأكبر ، إذ توفي والدي عام ١٩٥٩ وأصبحت مسئولية ولي أمرى
أن يوجهني إلى الطريق الذي يراه صحيحاً وهو بالطبع بعيد عن السينما ، حيث إن
عائلة أمي قد ورثوا من جدي تجارته الناجحة في الحلوى ، ويريدونني معهم ، وأنا
بعيد كل البعد عن ذلك ولا أفكر إلا في السينما ، حتى وإن لم أدخل معهد السينما
في الجامعة جمعت حولي الأصدقاء والزملاء من فريق التمثيل وقررنا أن نعمل فيلماً
تسجيلياً ٨ مللي عن الحياة داخل الجامعة ، وبالفعل جمعنا من كل فرد خمسة
جنيهات وقمنا بعمل فيلم حوالى ٤٥ ق عن الحياة داخل الجامعة بجميع أنشطتها
وكنت أنا المخرج والمصور وكاتب السيناريو والمونتير ، ومثل في الفيلم وساعدني في
الإخراج صديقى وليم دانيال ، كما كان أحد ممثلى الفيلم الصديق إمام عمر الذى
أصبح من نجوم إذاعة الشرق الأوسط بعد ذلك ، وأحضر لي وليم أصدقاء له وضعوا
موسيقى تصويرية مصاحبة للفيلم ، وقام صديق آخر بتحضير صالة الجيمنازيوم
الخاصة بوالده بالزمالك لتكون صالة عرض ، وعرضنا الفيلم في حفلة دعونا لها
الجامعة ، وكان العرض ناجحاً بشكل أسعدنى ولأول مرة يسألنى شاب نحيل ضئيل
الجسم ، ذو نظرة حادة وندبة كبيرة في وجهه ، أسئلة صحفية عن الفيلم ، وعن
الهدف من عمله والتكاليف وهكذا ، وكان هذا الشاب يدرس الصحافة في الكلية



صورة رقم «٩٢» المؤلف يصور بكاميرا
١٦ملى ملك جمعية الفيلم سويسرية الصنع
ماركة بايار بولكس.

على يدي التي تحمل الكاميرا ، وعلمت من أخطاء حركة أقدامي كيف أرحف بهما
ولا أرفعهما من الأرض أو تكون حركتهما سلسلة على مستوى أفقى معقول بقدر
الإمكان ، وأشياء أخرى كثيرة ، وخالجنى إحساس وشعور قوى بأن الكاميرا وهي
في يدي هي جزء من جسدي .

ومن الطريف أن أتذكر أنه أثناء هبوطي من الهرم الأكبر كنت سأفقد حياتي فعلاً
وأسقط من فوقه . فقد تطلب عمل لقطة متحركة متقدمة على جانب من حجارة الهرم
أن أتقدم بالكاميرا إلى الأمام ، ولكن أثناء تقدمي انزلت قدمي في فجوة مكسورة
بالحجارة لم أتنبه إليها مسبقاً ، فوقعت بالفعل إلى الدرجة السفلى من الهرم التي
لديها ويبيدي الكاميرا تصور فلم أتمكن من إيقافها ، وحمدت الله أنني استطعت أن
أتماسك وأثبت نفسي جيداً ، ولقد تم استعمال حركة سقوط الكاميرا وهي دائرة في
بداية سقوط الشخص من الهرم ، لأن الحركة كانت فعلاً قوية وممتازة .

وفي عام ١٩٦٧ ، التحقت بالمعهد العالي للسينما وزاد تدريبي على التصوير
بالكاميرا الحرة ، تحت إشراف الألماني برانت والبولندي كاربوفيتش لما لسا من
شغفي بهذا النوع من التصوير ، وفي نفس هذا العام وعن فكرة لي صورت فيلماً مع
صديقي أحمد راشد- الذي قام بالسيناريو والإخراج - عن "شهر الصيام" بكاميرا
جديدة لجمعية الفيلم بايار بولكس اشتريتها الجمعية لعمل أفلام للهواة ، وكنت قد
عملت كمساعد للتصوير في باكورة إنتاج الجمعية في فيلم "بداية" عام ١٩٦٦ مع

والذي أصبح بعدها صديقي العزيز، الناقد والمخرج سامي السلاموني. كان فيلم
"حياة جامعية" تجربة أكثر قيمة من التجارب السابقة وزادتنى خبرة أكبر. (انظر
الصورة رقم ٩١) .

وفي تلك الفترة انضمت إلى جمعية الفيلم بالقاهرة والتي أسسها الأستاذ أحمد
الحضري ومجموعة من الهواة المحبين للسينما بعد أن توقف نشاط ندوة الفيلم
المختار التي أنشأتها مصلحة الفنون برئاسة يحيى حقي وقريد المزارى.

وفي الجمعية تعرفت إلى أغلب الشباب الذين ما زالوا أصدقائي حتى الآن
وتعلمت بجانب المهارات اليدوية في التصوير التنويع الفني وكيف أحلل الأفلام
وشاهدت أفلاماً تعد تحفاً من الثقافة المرئية، حيث إن ندوة مناقشة الفيلم بعد
العرض كانت أهم الأشياء التي أحرص عليها وأستفيد منها تماماً، إذ كنت متعطشاً
للمعرفة والعلم والفن، وكانت الجمعية بالنسبة لي معيلاً لا ينضب.

اشتريت كاميرا إنجليزية من مخلفات الحرب العالمية الثانية مقاس ١٦ ملى
بالمزبرك ماركة تسمى ENSIGN من مهندس قريب لي ، بها عدسة طويلة البعد
البؤري وأخرى عادية، وكانت فرحتي بهذه الكاميرا لا توصف ، ولقد كانت الأفلام
العكسية (REVERSAL) مقاس ٨ ملى و ١٦ ملى - أبيض وأسود وألوان -
متوافرة في السوق المصري وبأسعار زهيدة . وأول شيء فكرت فيه أن أشجع خان
على الرجوع للقاهرة لنعمل فيلماً بهذه الكاميرا الـ ١٦ ملى . وبالفعل حضر وكعادته
بأفكاره الخاصة بدأنا الاستعداد لتصوير فيلم "الهرم" ، وكان المفروض أن يقوم
صديقي وليم دانيال بالتمثيل ، ولكنه ونحن تحت سفح الهرم الأكبر تراجع عن
التمثيل خوفاً من أفكار خان المتهورة ، وخاصة عندما علم أننا سنصعد إلى قمة
الهرم ونصوره أثناء الصعود والهبوط ، فقام خان بالتمثيل بجانب السيناريو
والإخراج وقمت أنا بالتصوير والمونتاج ، وكانت فكرة الفيلم عن شاب تسيطر عليه
فكرة الصعود إلى الهرم ولكنه يهابها ومتخوف ، حتى يتشجع يوماً ويقوم بالمحاولة
ويفرح جداً وهو في أعلى الهرم بانتصاره على مخاوفه ، ولكنه في رحلة الهبوط يقع
ويموت . كنت فرحاً بالعمل بالفيلم لأنني أمسك كاميرا أكبر وهذا يعني أن بيني وبين
الاحتراف خطوة بسيطة لأنها مقاس ١٦ ملى ، كنت أحب عملي بالكاميرا الحرة في
الشوارع والأماكن المختلفة وأثناء وجودي على الهرم ، كانت تجاربي السابقة
بكاميرا مقاس ٨ ملى قد أكسبتني ثقة في النفس وعلمتني أشياء كنت أجهلها . مثل
الانضباط المتقن في التنفس أثناء التصوير وألا أترك لحركة صدري أن تؤثر كثيراً

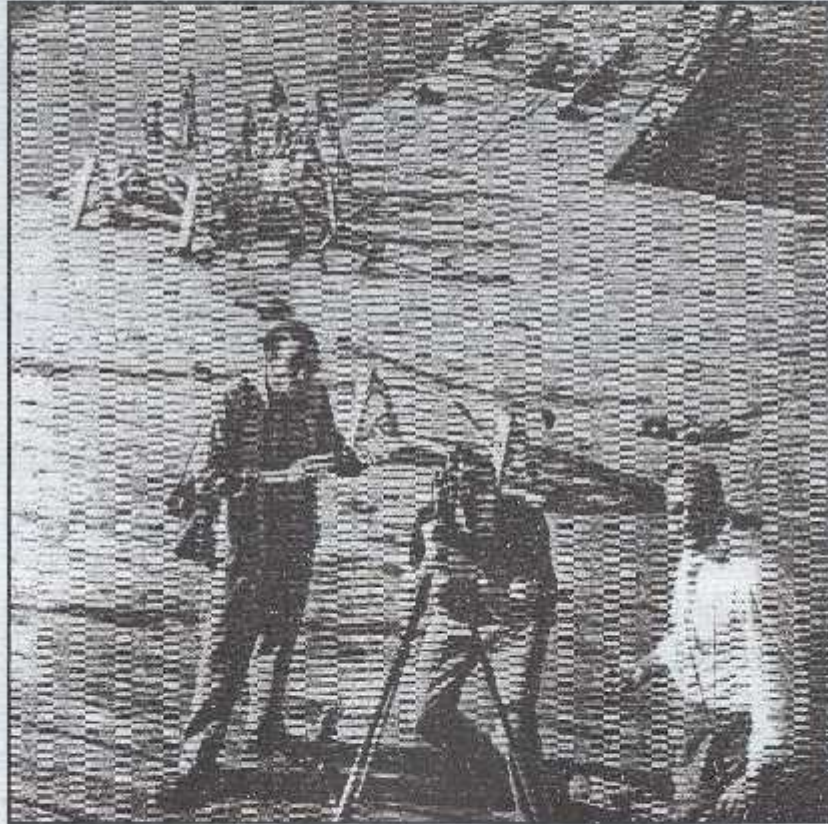
الأستاذ أحمد الحضري. (انظر الصورتين رقمي ٩٢ ، ٩٣).

وفي عام ١٩٦٩ كتبت وصورت وأخرجت فيلم "الإنسان"، وقد صورته بنفس كاميرا الجمعية ، وفي العام نفسه صورت لصديقي سامي السلاموني- للجمعية كذلك - فيلم "ملل" وبفلس الكاميرا.

إلا أن التدريبات والتصوير في مشروعات التخرج بالمعهد كانت تتم بكاميرا ١٦ مللي ماركة ARRI الألمانية ، ولم تصور بكاميرات ٢٥ مللي كما يحدث الآن . (انظر الصورة رقم ٩٤) .

٢- الكاميرا الحرة على اليد

اكتشفت مقدرتي في التحكم جيداً في الكاميرا المحمولة على يدي ، ولقد وهبني الله عز وجل هذه الميزة ، وحببني في العمل بها بجرأة وكفاءة كبيرة ، حتى إن كثيراً من اللقطات التي يجب أن تكون ثابتة تماماً ، كنت أصورها بهذه الطريقة ولا يفتن أحد عند مشاهدتها أنها مصورة والكاميرا محمولة على يدي .



صورة رقم «٩٣» من اليمين المخرج الهاوي أحمد الحضري رئيس جمعية الفيلم بنرب المصور الهاوي سعيد شيمي ومعهما المساعد محمد عبداللطيف، أثناء عمل «بداية» أول أفلام الهواة لجمعية الفيلم عام ١٩٦٥ .



صورة رقم «٩٤» صورة
أثناء تصوير مشروع تخرج
سامي السلاموني «مدينة»
والمؤلف يصور بالكاميرا
مللي ماركة آري ARRI.



وكان بعض من هذه اللقطات بعدسات طويلة نسبياً مثل العدسة ٤٠ مللي . مما يزيد من صعوبة التصوير وعدم اهتزاز الكاميرا .

ولقد ركزت أثناء دراستي بالمعهد العالي للسينما، على التدريب العملي المستمر لهذا الأسلوب الحر في التصوير، وكنت أضع نفسي في ظروف صعبة وأحاول أن أتصرف من خلال هذه الميزة التي أملكها، وعندما بدأت بعد ذلك عملي كمحترف مع المخرجين التسجيليين أولاً، استحسنوا في تصويري هذه المقدرة بجانب السرعة العملية المطلوبة لمثل هذه النوعية من الأفلام ، والجودة الفوتوغرافية النهائية للصورة السينمائية. وما هي إلا سنوات قليلة، حتى كان لصدي تصويري عامة والحر خاصة سمعة بين الزملاء المخرجين الشبان، وخاصة التسجيليين. وعملت في مشوار حياتي مع المخرجين الأصدقاء: أحمد راشد، هاشم النحاس، فؤاد التهامي، خيرى بشار، مصطفى محرم، رأفت الميهي، داود عبد السيد، على عبد الخالق، أحمد متولى، سامي المعداوي، فريال كامل، سامي السلاموني، منى مجاهد، شريف صبرى، مسعود أحمد، محمد شعيبان، فاروق الرشيدي، نادية الأبحر، مذكور ثابت، عمرو بيومي، سمير عوف والأستاذ صلاح التهامي ، ولقد صورت لهم أفلاماً اكتملت وعرضت وأفلاماً أخرى لم تكتمل حتى الآن.

كان لكثافة العمل في التصوير التسجيلي وحتى الآن، وقع محبب إلى نفسي، حيث إنى أعشق هذه النوعية من الأفلام الفنية الوثائقية وتريدنى معرفة وترحالاً

صورة رقم «٩٥» أثناء تصوير فيلم «الصب فوق هضبة الهرم» أحمد زكى وأثار الحكيم وخلفهما المؤلف متحرك بالكاميرا الحرة.

مستمراً داخل بلادى وخارجها، راصداً بعقلي وعيني أشياء عدة، لا مجال في هذا الكتاب لسردها ، وإن كنت سأفكر في تسجيلها بقلمى يوماً ما .

ومن مزايا استعمال الكاميرا الحرة المحمولة على اليد، أنها تجعلك تتصرف بسهولة وسرعة بديهية في تصوير اللقطات الحية للأحداث سواء تسجيلية أو روائية، وبمصداقية كبيرة، كما أنها تسمح لي بتغيير حجم اللقطات، وتلافى عيوب يمكن أن تظهر أثناء التصوير مثلاً في الشوارع بتغيير زاوية الالتقاط أو الانحراف قليلاً لتجنب إنسان متطفل ينظر إلى عدسة الكاميرا ليظهر في الصورة.. وهكذا، كما أن اللقطة الحرة المسترسلة الطويلة تساعد على الاقتراب أكثر من الأحداث والأشخاص في رأيى- وبدون قطع مونتاجي، كما أنها تلم وتستعرض أركان المكان بأحداثه، ولهذا تقترب أكثر من الواقع المرئى، فإن الواقع البصرى في الحياة الحقيقية ليس به قطعات سينمائية كما عودتنا لغة الأفلام، لذا قيل عن هذه اللقطات إنها ترصد في حركتها المستمرة الحرة الشخصيات في المكان بأدق تعبير يتبلور في الصورة



صورة رقم
٩٧٠ الكاميرا
الصرة أثناء
التصوير من
باب أتوبيس
في فيلم
«نصف أرب».

حيث إنه في التصوير الخارجى بالشوارع ستكون الجماهير المتجمعة للمشاهدة عائقاً ، وهذا بخلاف من يتطقل للتصوير والدخول فى اللقطة - وهذا نشاهده بشكل مضحك فى برامج التليفزيون التى تسجل فى الشوارع - ولذا ؛ فإن خطف وسرعة اللقطات فى الشوارع من أهم نجاحات الكاميرا المحمولة باليد فى هذه الأماكن .
وإن كنت قد صورت أولاً بهذا الأسلوب فى الفيلم التسجيلى ، إلا أنى أدخلت هذا الأسلوب بالكامل فى تصوير الأفلام الروائية مع أغلب المخرجين من جيلى ، وهذا



صورة رقم ٩٦٠ الكاتب الكبير
توفيق الحكيم أثناء تصوير فيلم
عن حياته والكاميرا تلاحقه فى
الذهاب إلى مكتبه بالاهرام
لاحظ حركة أقدامى بالكاميرا
الحرّة المحمولة باليد.

السينمائية ، وهذا ما أظهرته أفلام الموجة الجديدة الفرنسية والسينما الحرّة
ببريطانيا وغيرها من الاتجاهات المشابهة العالمية .
بالإضافة إلى ذلك فإن استعمال الكاميرا الحرّة المحمولة باليد ، يوفر الكثير من
المال، ولأحكي لكم ما حدث معى مثلاً فى الفيلم الروائى **«عنتر شايل سيفه»** إنتاج
١٩٨٢ ، إخراج **أحمد السبعارى** ومن إنتاج **سعد شنب** ، حيث تم تصوير جزء كبير من
الفيلم فى العاصمة الإيطالية روما ، وكانت كافة اللقطات هناك بهذه الطريقة التى
أجيدها ، وهذا لم يكلف المنتج وقتها أى مليم - عملة اندثرت من مصر - حسب القانون
الإيطالى، أما إذا وضعنا الكاميرا على الحامل -الرجل- أو الشاربيو فى الشوارع ،
فمعنى ذلك أن المنتج سيدفع مبالغ طائلة لأنه سيستأجر هذا الجزء من الشارع
لساعات، كما سيحتاج إلى الشرطة والاستعانة بالجاميع وليس الناس الحقيقيين
الساثرين، وكل ذلك تكاليف أمكن تجنبها فقط بالكاميرا المحمولة على اليد حرّة .
وبالطبع ، يختلف هذا فى بلادنا ، ولكننا سنقع فيما هو أسوأ وأكثر صعوبة ،



صورة رقم «٩٨» الطالب أيمن أبو
المكارم يحمل الكاميرا ARRI IIC
وعليها البلمب عازل الصوت اليدوي
أيمن من مديري التصوير اللامعين الآن



أتاح لهم فرصاً أوسع في اختيار موضوعات أكثر قرباً من مشاكل الناس ، وهذا ما
ميز الكثيرين منهم، أمثال: **على عبد الخالق ومحمد خان وعاطف الطيب ومحمد
حسيب وأشرف فهمي ونادر جلال** في بعض أفلامهم .

وفي التصوير بالكاميرا المحمولة بالشارع ، كنت أتبع تكتيكاً أطلقت عليه اللقطة
الصدمة ، وخاصةً عندما أصور في الشارع ممثلين لهم جماهيرية ومشهورين ،
وتتطور هذه الطريقة في أنى أتفق مع المخرج والفنيين والممثلين على خط سير
حركتهم في التصوير بالشارع وسط الجماهير الحقيقية ، وتتفق على وقت محدد
لتنفيذ ذلك بالثانية والدقيقة ، وفي اللحظة المتفق عليها أكون أنا قد خرجت من
سيارة أو مدخل مبنى أو محل ، لأجدهم أمامي وأصور الحدث فوراً ، وتكون
كاميراتي مضبوطة تقنياً في جميع أدواتها من ضبط بؤرى وفتحة عدسة مناسبة ،
وعدسة ذات زاوية واسعة نسبياً للمساعدة على الحركة الحرة ، ما بين ١٨ مللي أو
٢٥ مللي أو ٢٥ مللي ، وسواء أكانت الكاميرا ثابتة أم متحركة (انظر الصور من ٩٥

صورة رقم «٩٩» أثناء تصوير حركة شاربيو هوانى في فيلم «تصف آرنوب» بالكاميرا الحرة باليد، ويظهر
في الصورة مشغل الونش العملاق والملأف يصور والمخرج محمد خان.

إلى ١٠١) . ويجب أن تنجح اللقطة من أول مرة ، ولكن إذا فشلت لأي سبب فلا يمكن
الإعادة في المكان نفسه ، لأننا سنكون بين طوفان من الجماهير ، وبهذه الطريقة -
اللقطة الصدمة - صورت أغلب أفلامي في الشوارع وفي مدينة مزدحمة مثل القاهرة
يصعب التصوير الحر بها .

أما في التصوير الخارجي في البلدان الأوربية في الشوارع ، فلا يوجد مثل هذه

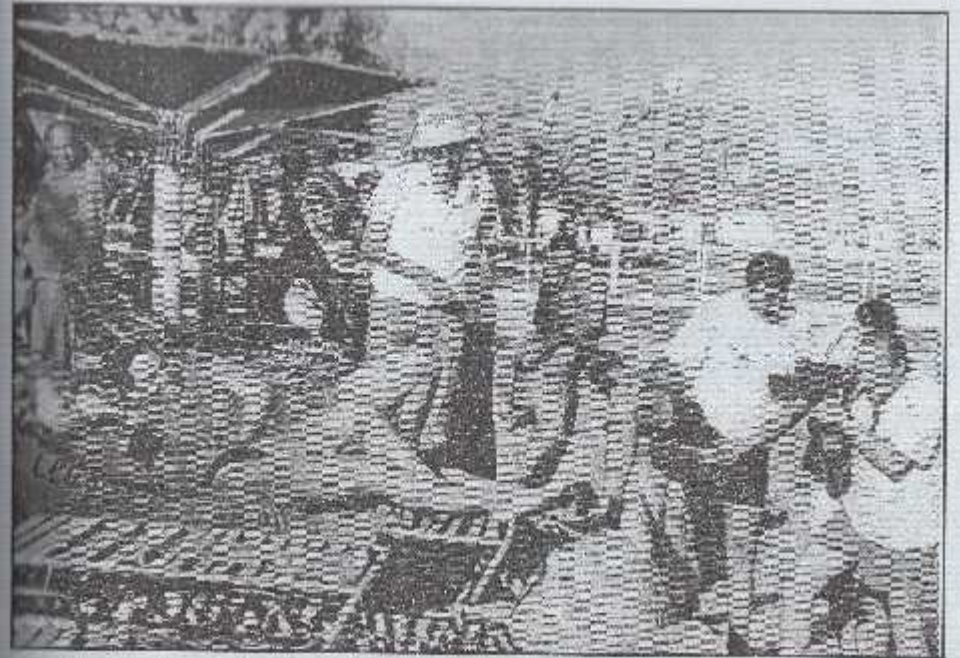
مرنة، سهلة المناورة، يمكن ضبط المسافة والفتحة فيها أثناء التصوير، ولكن من محبب هذه الكاميرا أن لها صوتاً مرتفعاً ولا يصلح معها تسجيل حوار الممثلين، ونحتاج بعد ذلك لتكريب الصوت في عملية الدوبلاج بالاستديو، ولكني تغلبت على ذلك بتكريب كاتم للصوت مرن ويمكن أن أحيطه بسهولة أثناء التصوير على الكاميرا ويدي ولا يعوق أى شئ في حركتي الحرة أو ضبط الكاميرا، وبالطبع في هذه الحالة يجب أن يكون موتور تشغيل الكاميرا متزامناً تماماً بسرعة ٢٤ صورة في الثانية الواحدة؛ حتى لا تحدث فروق بين تسجيل الصورة ومطابقتها لتسجيل الصوت، ولقد نفذ لي هذا الكاتم الصوتي الميشانيسيت على الآلي عمل معي كثيراً، الذي شهرته المجنون. (انظر الصورة رقم ٩٨).

ولقد تعودت على ثقل ووزن الكاميرا بين يدي، حتى إنى - بدون مبالغة - لا أشعر أن لها ثقلاً يذكر، وهذا جعلها بين يدي جسماً خفيفاً للغاية.

كما أنني أتبع بعضاً من إرشادات خبرتي المكتسبة أثناء التصوير بالكاميرا المرة، ومن أهم هذه الإرشادات - وكما ذكرت سابقاً - تنظيم عملية التنفس في الشهيق والزفير بحيث تكون في أبسط وأقل صورة ممكنة حتى لا يتحرك قفصى الصدرى - وبالتالي بالضرورة يدي - ولو حتى قليلاً - كما يمكن أن أفتح عيني اليسرى على فترات أثناء التصوير لملاحظة ومشاهدة ما يحدث خارج حدود الصورة التي أسجلها بعيني اليمنى بالكاميرا، وهذا يتيح لي الإلتام أولاً بأول بالظروف المحيطة باللقطة وبخاصة إذا كانت متحركة، حتى أصل إلى التصرف الأجود أو متابعة شئ استجد أو الهروب من متطفل جانح قبل دخوله حيز صورتي. ومن المعروف بالطبع أنى أتضر داخل الكاميرا من محدد الرؤية بعيني اليمنى.

كما أن فتح عيني اليسرى قليلاً من حين إلى آخر أثناء التصوير يجعلنى لا أفقد الإحساس بتجسيم المكان والمساحة التي أصور فيها، والتي جعلنا الله عز وجل نراها بكلتا العينين. وبما أن الغالق SHUTTER يتحرك أمام الصورة التي أراها داخل الكاميرا باستمرار - وقد اعتدت على ذلك - ولهذا فإن فتح عيني اليسرى له أهمية مزدوجة مع الغالق كذلك، وهذه أشياء يجب الانتباه لها وأنت تصور بالكاميرا المرة؛ لأن كل متر يتم تصويره يكلف المنتج مبلغاً ما، ويتعاطم الآن هذا المبلغ مع ارتفاع الأسعار المستمر، لهذا يجب أن تكون نسبة الأخطاء قليلة بقدر الإمكان.

وهذه الكاميرا واجهتها مجهزة في مكان تركيب العدسات بساقية يركب عليها ثلاثة مقاسات من العدسات، العدسة المستعملة التي يتم التصوير بها، يمكن



صورة رقم «١٠٠» أثناء تصوير فيلم «الخب في طابا» بالكاميرا حرة على اليد ويظهر في الصورة المساعد سامح سليم (مدير التصوير اللامع الآن) والمخرج أحمد فؤاد ومنوح عبدالعليم ومثلة أجنبية.

التجهيزات المفسدة للصورة والعمل.

تميز الكاميرا الصغيرة التي أحبها ماركة ARRI IIC بأنها كاميرا يمكن مسكها والقبض عليها جيداً بكلتا يدي، وبثبات شبه كامل، إذ تمسك يدي اليمنى بجزء بارز أعلى يمين جسم الكاميرا مجهزة لذلك، بحيث يمكن التحكم تماماً في محور ثباتها وحركتها، كما يتاح لي أن أضبط وأغير من المسافة البؤرية للوضوح العام للصورة أولاً بأول، حيث إنى أرى من محدد الرؤية بنسبة جيدة هذا الوضوح أو عدمه، لأن الكاميرا (ريفلكس) Reflex، أى أن نفس الصورة التي أراها بعيني في الكاميرا، هي المسجلة على شريط الفيلم كصورة كاملة بالتمام، كما يمكن أن أتحكم في تغيير فتحة العدسة إذا تغيرت ظروف الضوء، وكل ذلك عن طريق إصبع السبابة في يدي اليمنى الماسكة في بروز أعلى يمين جسم الكاميرا بين إصبعي الإبهام والسبابة، أما يدي اليسرى فتقبض على الكاميرا من أسفلها حول جسم أسطوانتي هو في حقيقته موتور تشغيل الكاميرا، وهذه القبضة هي التي تكون أساسية في ثبات الكاميرا الحرة معي، وبهذا تكون الكاميرا المحمولة في يدي متزنة.

مركزة عليها، فهذا سيجعل اللقطة تتحرك بسلاسة وإتقان وعدم اهتزاز.
كما يجب في أية حركة أو ثبات للكاميرا وهي على يدك وأنت واقف، أن تثني
ركبتيك قليلاً ولا تفردهما وقوفاً، لأن ذلك يساعد على امتصاص قدر من اهتزاز
الكاميرا. وفي اللقطات طويلة الزمن بهذه الكاميرا الحرة، أفضل أن أثبت كومي يدي
قرب وسط جسمي.

وعندما يتطلب التصوير الحر الجري بالكاميرا، فكنت أضع عدسة منفرجة
الزاوية في حدود ١٨ مللي، وأغلق محدد الرؤية، بحيث لا أنظر من خلاله أثناء
التصوير وحتى لا يضر الضوء المرتد بالصورة، وسيكون التصوير بهذه الحالة
باتوجيه، وستكون حركة الكاميرا متأثرة بشدة بالحركة العنيفة للجري في الطريق.
ولقد صورت العديد من هذه اللقطات، أذكر منها مثلاً في فيلم "نصف أرنب" عام
١٩٨٥، إخراج محمد خان حين جريت بالكاميرا في ميدان التحرير مع الفنان
محمود عبد العزيز.

ومن أصعب الحركات للكاميرا الحرة، الصعود أو الهبوط بها على الدرج، مثلما
حدث مثلاً في حانوت العطار في فيلم "العار" عام ١٩٨٢، إخراج علي عبد الخالق،
ولكن الأصعب كان في فيلم "المجهول" الذي صور في كندا عام ١٩٨١ وعرض عام
١٩٨٤ ومن إخراج أشرف فهمي. وأتذكر تلك اللقطة الطويلة في الفيلم وكيف نفذتها
وقتها، حيث وقفت داخل الفندق على أسفل الدرج منتظراً قدوم الفنانة نجلاء فتحي
التي ستصعد الدرج وأنا أسبقها أصعبه بظهري، حتى أصل أمامها إلى أعلى
الدرج لتلف الكاميرا خلفها وتتقدم في ردهة طويلة حتى تصل معاً إلى باب حجرة
تفتحه وترى ما بداخله مع الكاميرا، فصعدت السلم أمامها كان أصعب ما في
اللقطة، ولقد ساعدني في تخطي الدرج بسهولة صديقي العزيز فني الإضاءة فوزي
لبيب، حين كان يرفعني من الخلف ماسكاً حزام بنطلوني مع كل درجة أعطيها
بالكاميرا، ولقد نجحت اللقطة بشكل جميل. كما ساعدتني الكاميرا الحرة في تنفيذ
بعض اللقطات المركبة، أتذكر منها مثلاً لقطة من فيلم "الذل" (١٩٩٠) إخراج محمد
النجار، حيث تتابع الكاميرا هبوط مصعد في مدخل عمارة ويخرج منه ممثلان أذكر
أن أحدهما كان الفنان السيد راضي، ثم أتابع خروجهما من العمارة وحركتي
بظهري، ويركبان سيارة مكشوفة، وأنا أتابعهما، بالركوب أمامهما على (إكسدام)
السيارة الأمامي، وتنطلق السيارة في شوارع الزمالك ويكمل الممثلان حديثهما،
وبالطبع اخترت مكان العمارة والشوارع وزمن التصوير حتى يكون التعريض



صورة رقم ١٠١٠ أثناء تصوير فيلم «البريء» عاطف الطيب والمؤلف يحمل الكاميرا ARRI BL على كتفه والمساعد شريف احسان، (مدير تصوير حالياً) يستعدون لأخذ لقطة من مكان مرتفع.

بسهولة شديدة وبلف الساقية أن أحل العدسة الأخرى لأصور بها، وفي العادة في
حالة التصوير بالكاميرا حرة على اليد، أضع العدسة ١٨ مللي منفردة لكبر حجمها
وصعوبة وضع عدسات معها، أما إذا وضعت عدسة ٢٨ مللي فيمكن أن أضع
العدسة الثانية ٣٥ مللي والعدسة الثالثة ٥٠ مللي، وبهذا أستطيع أن أغير وأحل
عدسة محل أخرى بأسرع ما يمكن.

وكما أوضحت سابقاً عند الحركة بالكاميرا الحرة محمولة باليد، يجب ألا أرفع
قدمي أثناء الحركة كثيراً عن سطح الأرض حتى لا يحدث اهتزاز طبيعي بين
حركتهما، وهو ما لا غنى عن حدوثه، ولكن ستكون نسبته أقل كلما كانت حركة
قدمي قرب سطح الأرض، وإن استضعت أن تكون الحركة زحفاً بالقدمين كان ذلك
أفضل كثيراً. (انظر الصورة رقم ٩٦).

كما أن الحركات الأفقية والرأسية للبانوراما بالكاميرا المحمولة باليد، من الأفضل
أن تتم بحركة الجذع بالكامل، وأن تكون الأقدام ثابتة تماماً على سطح الأرض أو

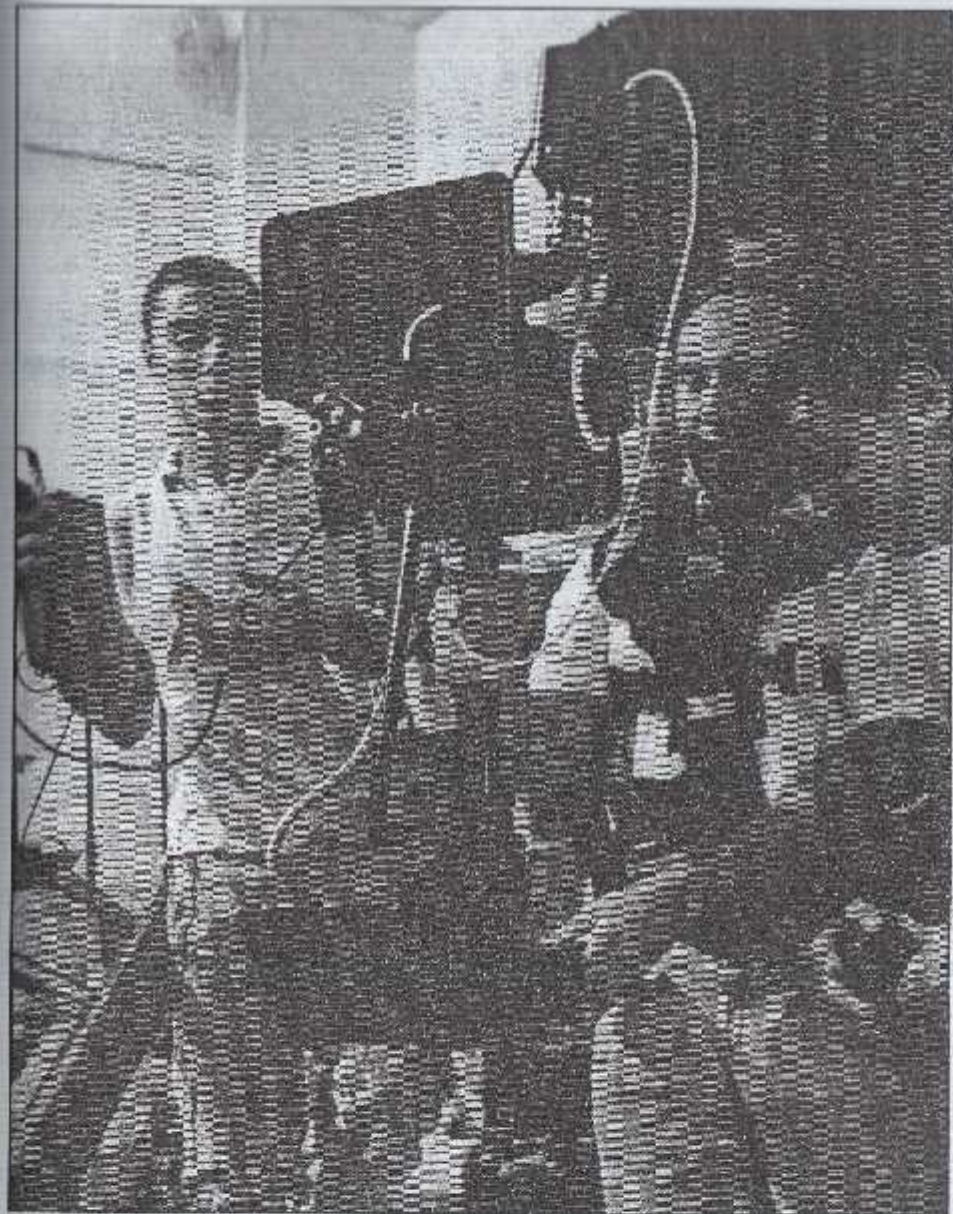
منجانساً بجانب الحركة الحرة المركبة للكاميرا .
وهناك العديد من اللقطات في أفلام كثيرة أخرى وعديدة استطلعت ومعشوقتي
الكاميرا أن أوثر بها بصرياً .

ولكن الأمور تتطور حين تصبح هذه الكاميرا الصغيرة السهلة ARRI IIC
موديلاً عتيقاً ، والماركة نفسها موجودة في مصر ولكن بتطور في الجسم الذي أصبح
أكثر طولاً والمصنوع من سبيكة أثقل من الألومنيوم ، بالإضافة إلى مواد أخرى
لعمل على أن يكون جسم الكاميرا عازلاً للصوت ، وبعدها أفضل ، وظهر منها
الموديلات الآتية :

- _ ARRI _ BL
- _ ARRI _ BI.2
- _ ARRI _ BL 3
- _ ARRI _ RL 4
- _ ARRI _ 535

(ولن أتكم عن الموديلات الأحدث التي ظهرت الآن عام ٢٠٠٥).

وكل تطور في هذه الكاميرا يضيف عليها مزايا أفضل وأحسن ، ولقد صورت
بهذه الموديل من الكاميرا لأول مرة عام ١٩٨٠ في فيلم المخرج **أشرف فهمي "حاج
النصف متر"** عرض الفيلم عام ١٩٨٢ ، والكاميرا كانت ملك شركة أفلام المخرج
يوسف شاهين، ثم بعد ذلك فيلم **"البريء"** وصور عام ١٩٨٤ وعرض ١٩٨٦ من
إخراج **عاطف الطيب**، وفي هذا الفيلم واجهتني مشكلة التحرك بهذا النوع المتطور
من الكاميرا الحرة، حيث إن عاطف كان يحب كثيراً الحركة الحرة ، ولقد كتبت عن
هذه التجربة آنفاً في مؤلفي أفلامي **مع عاطف الطيب** الذي نشر عام ١٩٩٩ في
سلسلة **"افاق السينما"**، وهذا نص ما كتبتة **"أشرف فهمي لم يستعمل الحركة
الحرة لهذه الكاميرا كثيراً، عكس عاطف الطيب، ولقد كنت أخاف منها لطبيعة حركة
كتفي مع حركة جسمي، حيث أن جزءاً كبيراً من الكاميرا يكون فوق كتفي اليمنى،
وهذا بعكس الكاميرات القديمة التي لا علاقة لها بكتفي وجسمي ، وأحملها على يدي
فقط ، ولكنني - والحمد لله - استطعت رغم الصعاب أن أزل هذه المشكلة وأسيطر
على حركة جسمي وكتفي مع يدي ، وأتحكم في أقدامي تحكماً كاملاً حتى أصبحت
الاهتزازت في الصورة مقبولة ، ولقد استعمل عاطف حركة الكاميرا الحرة بشكل
مكثف جداً في هذا الفيلم ، وربما من أصعبها صراع الموت بين **أحمد زكي** و**صلاح
قاييل** ، حيث كنت لا أعلم ما ستفرضه المشاجرة ، وكنت أقتنص حركتهما بسرعة**



صورة رقم ١٠٢ أثناء استعماله لجهاز الاستيديو كام في فيلم «الاميراطور» ومعنى سامح سليم
وشريف شيمي (مدير تصوير الآن).

بديهة . أو ما حدث في مشاجرة أحمد زكى مع مجموعة العاكسين لإلهام شاهين في محطة سكك حديد مصر ، حيث اتفقنا جميعاً على تخطيط اللقطة ، وفعلاً بدأنا التصوير فجأة أمام باب المحطة الخارجى ، وكان الشجار حقيقياً وتدخلت الجماهير الحقيقية لتفض المشاجرة ، ولم يفتنوا إلى وجود المثلين في المشاجرة ، حتى إن أحدهم - لأنه لم يقطن إلى حقيقة ما يحدث - شتمنى حين لمضى أصور وقال بتصوير إيه يا ابن الكلب ، ووضع أمام العدسة جريدة - الجريدة ثابتة على الفيلم - ولكنى أبعدته بقوة بيدي اليسرى وواصلت التصوير وحصلنا على المشهد واقعياً .

وظلت أصور بالكاميرا الجديدة بسهولة ويسر في اللقطات الحرة في عشرات الأفلام ، حتى صورت لأول مرة في مصر بجهاز الاستيدي كام STEADICAM ، الذى أحضره المنتج رياض العريان لابنه المخرج طارق العريان لتصوير باكورة أفلامه "الإمبراطور" وصور عام ١٩٨٩ وعرض عام ١٩٩٠ ، وكنت أول من يصور به في مصر (انظر الصورة رقم ١٠٢) ، ثم انتشر هذا الجهاز بعد ذلك وتخصص في التصوير به مجموعة من المصورين الشباب .

وميزة هذا الجهاز أنه يمتص الاهتزاز تماماً ، كما أنه يعطى المصور إمكانية الحركة بحرية كبيرة ، وظهرت بعد ذلك عدة أجهزة أخرى أحدث في الخارج ، وعلى حسب علمى لم تصل إلينا بعد .

٣ - الكاميرا على الحامل

من التراث الأول للتصوير السينمائى وضع الكاميرا السينمائية على الرجل الخاصة بها (الحامل) ، ويتكون الحامل الكاميرا من ثلاثة قوائم (سيقان) يمكن التحكم فيها برفعها أو ضغطها بسهولة لتحديد المستوى المناسب لالتقاط الكاميرا على المستويين الأفقى والرأسى ، كانت رجل الكاميرا شيئاً ضرورياً ومهماً حتى تكون الصورة المتحركة المنقطعة بنظام السينما توغراف في ثبات كامل وعدم اهتزاز ، لأن أهم الأمور وقتها - وكانت السينما مثل السحر لا تصدق - أن يسجل هذا الصندوق الأسود وهو فوق الحامل ثلاثى السيقان ، حركة الحياة والأشياء في الشارع والطبيعة والبحار والجبال ، وأرسلت الكاميرا تطوف العالم مسجلة معالم البلدان لعرضها على الشاشة السينمائية . كان الهدف أن تبقى الكاميرا ثابتة ويقوم المصور بعمله الأساسى - بخلاف التعريض - فى تشغيلها بلف -الزنبك- المستمر لتحريك الغالق وشريط الفيلم بداخلها يدور بالسرعة القياسية وقتها (١٦ صورة فى الثانية الواحدة) ، وهى نفس السرعة فى العرض السينمائى فى الأفلام الصامتة قبل اختراع الصوت وإضافته إلى الأفلام .

كان ثبات الكاميرا على الحامل هو الأساس حتى يتفرغ المصور الأول إلى تسجيل ما يدور أمامها ، وفى باكورة الكاميرات الأولى داخل الاستوديوهات كانت تصنع رجل الكاميرا عبارة عن كتلة ثقيلة من الحديد ، راسخة بقوة على أرض البلاط ، بحيث تثبت الكاميرا بشكل كامل فى مكانها ولا تهتز أثناء تشغيلها ولف الزنبك .

فى ذلك الزمن لم تكن حركتا البان Pan والثلاث Tilt مرغوبتين ولا سهلتين ، ومن يلاحظ الأفلام القديمة سيجد هذا شاخصاً فى الصورة السينمائية الأولى .

إلا أن وجود موتور محرك - ميكانيزم - تشغيل الكاميرا السينمائية بسرعتها القياسية ، قد أطلق حرية حركة الكاميرا وهى على الحامل فى حركة البان (وهى الحركة الأفقية للف الكاميرا وهى على الحامل) ، أو حركة الثلاث (وهى الحركة الرأسية للكاميرا وهى على الحامل) ، وأصبحت هاتان الحركتان من أهم وسائل التعبير بالكاميرا والتعبير السينمائى بعد ذلك لما قدمتا من تطور مذهل لهذه الوسيلة الجديدة ، وبعد ما كانت الكاميرا تصور وهى جثة هامدة ما يدور أمامها فقط ،



صورة رقم ١٠٣، الكاميرا ARRI IIC على الحامل الكبير في المنيا أمام مدخل مدينة أخناتون وظلها المؤلف ثم المخرج الفرنسي كارلوس فيلابيو أثناء تصوير الفيلم التسجيلي «الوهر» - مصر.

كما أنه في أيام احترافي الأولى في التصوير السينمائي ، كانت أغلب حوامل الكاميرات عليها رأس يعمل بالجهد اليدوي للمصور ، وكانت مهارتي كمصور جديد أن أعمل على المحافظة على كل ما سبق ، وكانت توجد رأس واحدة فقط تعمل بالمقاومة المتغيرة ، تؤجر من معدات (بنيد كاميرا) وهو أحد أهم مؤجري المعدات السينمائية في حقبة السبعينيات والثمانينات من القرن الماضي ، ولا أتذكر ما إذا كانت هذه المقاومة تعمل بالزيت الباكم أو السوست أو بالتروس ، وكان الإقبال على تأجير هذا الحامل شديداً لسهولة وإتقان حركتي البان والتلت بها عند المصور الضعيف في ضبط حركتهما يدوياً .

ومع انتشار التصوير الإلكتروني بالكاميرات الأخف وزناً ، انتشرت حوامل الكاميرات ذات المقاومة كضرورة لمثل هذا الوزن الخفيف .

إلا أن هذه الرعوس ذات المقاومة كانت أساسية في الكاميرات الثقيلة باللمب- كاتم صوت الكاميرا- داخل الاستوديوهات؛ لضخامة حجمها وزيادة وزنها وحتى يستطيع المصور تحريكها بسهولة ويسر .

انطلقت - عن طريق وجودها فوق حامل قوي يحملها - في استعراض ما تكشفه هاتان الحركتان من حياة وأحداث .

وبالضرورة ، تطلب ذلك أن يكون فوق الحامل وبينها وبين الكاميرا وسيلة سهلة للحركة تسمى رأس الحامل ، وهي وصلة من التجهيزات المعدنية تتيح الربط بين الكاميرا والحامل ، وفي الوقت نفسه مزودة بوسيلة تحكم يدوية يستطيع بها المصور أن يحركها بسهولة أفقياً ورأسياً ومائلة diagonal ، وتحسب مهارة المصور بمدى إتقانه التحكم في هذه الحركة يدوياً ، إلى جانب نسب التكوينات في الصورة بالطبع . وتفسر حركتا البان والتلت والكاميرا على الحامل الآن في حالة الاستعراض البطيئة ، بأنها حركة تأمل في هدوء وسكينة أو بانوراما للقطات معرفية تكشف أولاً بأول عن أشياء سواء في الأحداث الدرامية أو في المناظر العامة وهكذا ، بينما إذا كانت أسرع قليلاً فربما تحمل الكثير من عدم الاستقرار المرئي والاضطراب ، أو الربط بين حدثين أو شخصين أو شيئين ، أو تتابع أحداث ، ولكن حين تكون الحركة سريعة جداً فهذا يجعلنا نتوقع حدثاً مهماً في الرؤية العامة الدرامية ، أما إذا كانت سريعة لدرجة التشويه فهنا ستكون نقلة نوعية وتسمى ZEEP PAN لشيء جديد للحدث ، أو مؤثر درامي عنيف .. الخ .

تأثيرات عديدة صنعتها الكاميرا وهي على الحامل فقط من حركتي البان والتلت وثمة طرائق متشابهة أثرت كثيراً في تطور لغة السينما على مر السنين منذ اختراعها . وتستنتج من هذا أنه لا يمكن لأي مدير تصوير الاستغناء عن حامل الكاميرا ، حتى إذا كان معجباً مثلاً بالكاميرا الحرة المحمولة على اليد ، فالكاميرا على الحامل من كلاسيكيات السينما وجزء من لغتها ، وما طرحته أنفاً ما هو إلا أمثلة بسيطة للغاية للاسترشاد بها ، كما أن ثبات الصورة والكاميرا على الحامل هو من أهم نجاحات التصوير السينمائي عموماً .

وتختلف سرعة حركة البان والتلت على الحامل باختلاف البعد البؤري للعدسات المستخدمة ، لأنه كلما زاد البعد البؤري للعدسة - أي أصبحت زاوية حادة أكثر - كانت حركتا البان والتلت أبطأ ، حتى تظهر الأشياء على الشاشة طبيعية أكثر ، لأننا نعلم أن المساحة النسبية للأشياء والكتل بهذا النوع من العدسات في الصورة السينمائية ، تكبر وتقرب بطبيعة الحال البصرية - الرجاء مراجعة فصل (البصريات .. ألف باء الصورة) في هذا الكتاب - أما في حالة العدسات قصيرة البعد البؤري ، فكلما قل رقمها يجب أن نسرع قليلاً في حركتي البان والتلت حتى نحافظ على سرعة معقولة للحركة وتقرب من الطبيعة .

٤ - حركة الشاريو على القضبان وبدونها

سنستفق أن هناك كلمات كثيرة أجنبية دخلت صناعة الأفلام في مصر منذ البدايات ، من اللغات الإيطالية والفرنسية والألمانية والإنجليزية ، وكان سبب ذلك أن هذا الفن ولد ووجد أصلاً في الغرب ثم انتقل إلينا من الأجانب المقيمين والمتعصرين والذين كانوا يمثلون جاليات كبيرة من هذه الجنسيات وبالذات الإيطالية . هذا إلى جانب نخبة من المصريين تعلموا بالخارج ، ولذا سجدت صناعة الأفلام عندنا مليئة بالكلمات الأجنبية التي أصبحت جزءاً من التفاهم في اللغة العامة للسينمائي المصري . وكلمة (شاريو) هي مصطلح فرنسي يعني عربة صغيرة مسطحة لها أربع عجلات على قضبان من الحديد ، بشكل منتظم خالٍ من أي اهتزاز وبسلاسة ، وفوق العربة نضع الكاميرا والنصير ومساعدته . وإذا كانت حركة الكاميرا المركزية التي تم شرحها سابقاً في حركتي البان والتلت مقصورة على تحريك الكاميرا وهي ثابتة على مركز واحد ، فإن حركة الكاميرا على الشاريو هي حركة مستمرة متغيرة المركز باستمرار ، ويمكن أن تجعل الكاميرا تتقدم إلى الأمام ، أو تتراجع إلى الخلف ، أو تتابع شيئاً جانبياً متحركاً ، أو تكشف بحركتها مكاناً ما ، وهكذا .

وحركات الشاريو في اللغة السينمائية ، أثرت إكثرت إكثرت إكثرت إكثرت بشكل مطلق ، وربما كان ذروة تلك التجارب ما صنعه السينمائي الروسي **زيجا فيرتوف** ومجموعته في أوائل القرن الماضي بنظريته الشهيرة «السينما عين» .

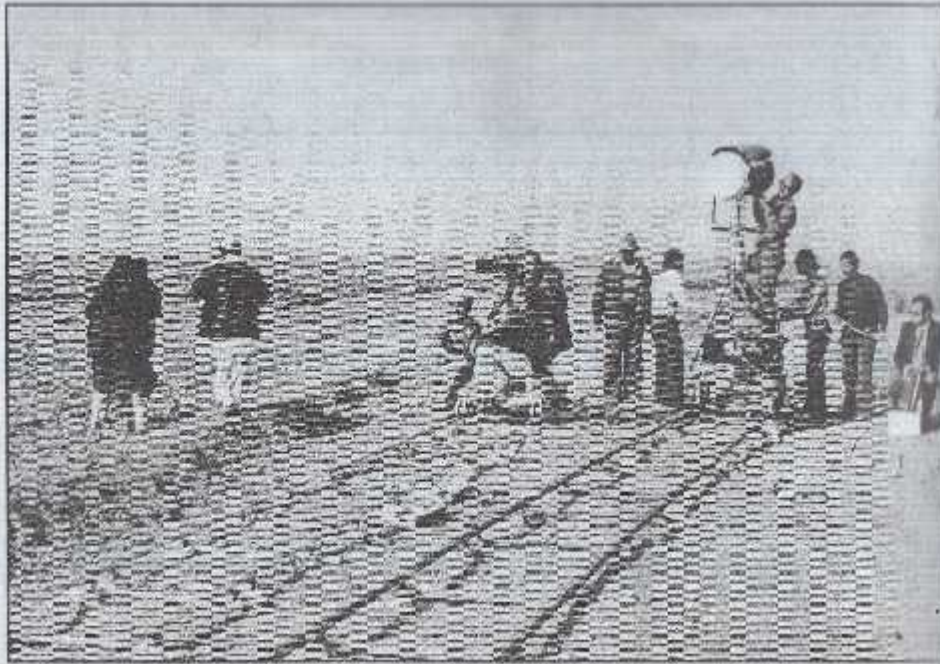
ولقد صورت بالطبع ممثلياً الشاريو في كافة أفلامه تقريباً ، فإنه من الصعب جداً ألا يكون لديك إمكانيات الشاريو في التصوير ، بل إن بعض المخرجين يستعملونه بمبالغة مرضية . والشاريوهات التي في بلادنا نوعان : نوع مستورد ونوع مصنع محلياً ، ولكنهما يشتركان معاً في مشكلة إحداث صوت حفيف بسيط أثناء الحركة مما يشوه تسجيل الصوت ، لأن هذا الحفيف سيركب على صوت حوار الممثلين ، مهما استعمل فني الشاريو - الماشينيسست - الشحم أو بودرة مسحوق التلك يبقى الصوت ، ويرجع ذلك بالطبع لسوء الصيانة ، لأن العجل المطاطي المستعمل له عمر افتراضي لا يعترف به في بلادنا ، كما أن الإهمال وعدم الصيانة الدورية

صورة رقم
١٠٤» الكاميرا
ARRI IIC
على الحامل
المصغير أثناء
تصوير فيلم
«سلام يا
صاحب».



ومن المنطقي أن استعمال حامل الكاميرا أساسى في اللقطات التي يستغرق تصويرها مدة طويلة نسبياً ، وتتنوع مقاسات حوامل الكاميرات بين الرجل (الحامل) الكبيرة والصغيرة ومنها ما يسمى (القردة) ، وهي أعلى بمستوى بسيط جداً من الأرض ، ورجل التمساح وهي بمستوى الأرض ، وبالطبع يمكن التحكم ارتفاعاً وانخفاضاً بالرجل الكبيرة ذات المستوى الأعلى ، والرجل الصغيرة ذات المستوى المنخفض ، ولكن الرجل القردة والتمساح تظلان على مستوى ثابت .

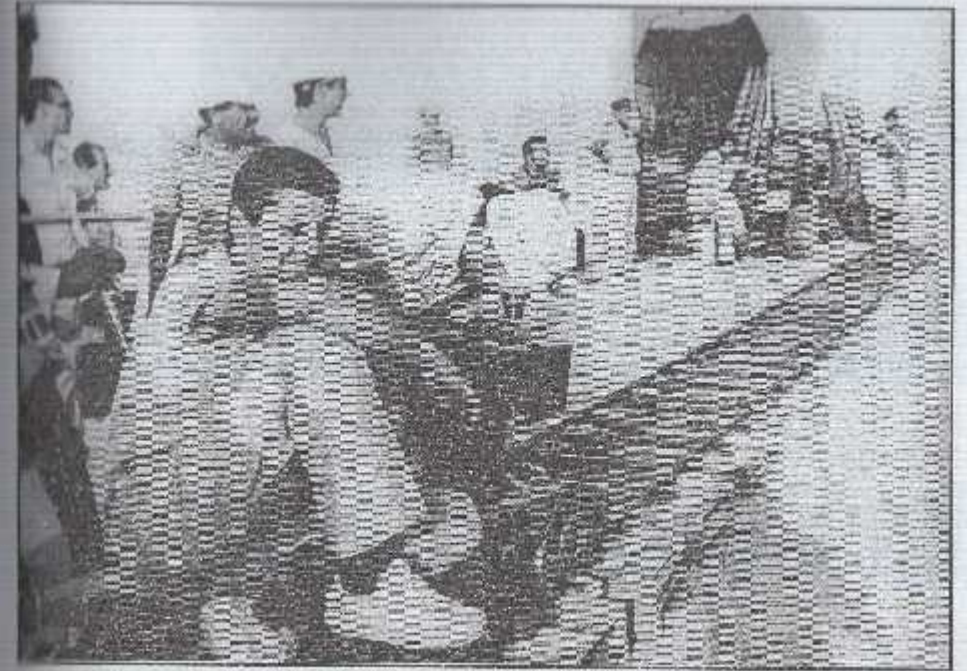
هذا بخلاف استعمال الضرورى لحامل الكاميرا في ثبات الصورة وحركتها الكلاسيكية ، كما أنها فرض أساسى عندما أستعمل العدسة الزووم التي تحتاج لدرجة كبيرة من الثبات ، وهو ما يحدث كذلك مع عدسات طويلة البعد البؤرى . وإنى أتذكر أثناء استعمالى للعدسة ١٠٠٠ مللى في أحد الأفلام التسجيلية ، وأعتقد أنه كان فيلم «أياد عربية» عام ، إخراج **هاشم النحاس** ، وكنا نصور في أطراف مدينة الإسماعيلية في منطقة تعمیر جديدة وقتها بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، وكان المكان صحراوياً مفتوحاً - أصبح حى الشيخ زايد بعد ذلك - حين تسببت الرياح المتوسطة الصحراوية في هز العدسة طويلة البعد البؤرى وهي على حامل الكاميرا ، مما جعلنا نثبت ونمسك بأيدينا الحامل بقوة حتى نمنع مثل هذا الاهتزاز ، وأسوق هذا المثل لأبين كم تكون أهمية ثبات حامل الكاميرا مع العدسات طويلة البعد البؤرى . (انظر الصور ١٠٣ ، ١٠٤) .



صورة رقم ١٠٦ أثناء تصوير مسلسل «التمردون» في العراق، واستعمالي شاريوهين واحد للتصوير
وأخر يتحرك بالضوء مع الممثلين والكاميرا.

السرعة المتجانسة المطلوبة لحركته مع أحداث الفيلم ، فليس الموضوع حركة
ميكانيكية لتتقدم أو تراجع أو استعراض للرؤية ، بقدر أن تكون السرعة مناسبة
لراميا للأحداث ، وأن يكون لها معنى متضامن بشكل جميل مع حركة التمثيل
والرئيات في اللقطة ، لذا يكون حرصى كبيراً على العمل مع فنيي الكاميرا
المتأزيين- الماشينيسيت- الذين يجيدون تحريك الشاريو بسرعات مختلفة يفهم
إجادة وإتقان ، ولقد عملت مع مجموعة كبيرة منهم اعترزت بهم وذكرتهم في الجزء
الأول من كتابي .

وأثناء الإعداد للقطعة بالشاريو أقوم بعمل عدة تحضيرات بروفات للحركة مع
فني الشاريو والمساعد والممثلين ، أو يقوم أحد العمال بالحركة بدلاً من الممثلين وهم
في أماكنهم ، حتى نضبط سرعة الشاريو وحركته في اللقطة ، وعيني من خلال
الكاميرا هي التي تحكم على السرعة المناسبة ، لأنني أحسب كذلك نوع العدسة
الراكبة بالكاميرا . والحركة البطيئة جدا بالشاريو عندما يطلبها المخرج هي أصعب
الحركات ، وهناك مخرجون أمثال علي عبد الخالق وعاطف الطيب وأشرف فهمي



صورة رقم ١٠٥ بالكاميرا على الشاريو أثناء تصوير فيلم «البريء» ومؤلف الكتاب خلف الكاميرا
والمساعد شريف احسان وفي الخلف المخرج عاطف الطيب والمساعد أمانى بهنسى.

سببان من الأسباب الرتيسية في حدوث ذلك .

وأغلب الشاريوهرات التي كانت موجودة في سوق العمل السيمثاشي ثقيلة الوزن ،
وهي صالحة للعمل في البلاطوهات والأماكن الواسعة ، ولكن مع زيادة العمل في
الأماكن الحقيقية مثل الشقوق وغيرها كان مثل هذا الشاريو ثقيل الوزن مشكلة في
نقله وحركته ، ولذلك فكرت أنه من الضروري أن أصمم شاريو أقل وزناً وأخف حملاً
حتى يسهل حركته ونقله ورفعها إلى الأدوار العليا .

وأقد قام المهندس فكري ميخائيل - في ورشته بشبرا - بتصميم عربة خفيفة
مسطبتها عبارة عن مواسير مربعة مفرغة متلاصقة وقضبان أقل قطراً وأخف وزناً ،
وهذا سهل لي كثيراً العمل ونقل الشاريو في كافة الأماكن الصعبة التي أعمل بها
وبسهولة ، كما صممت كذلك شاريو دائري كدائرة مقفلة قطرها ٢,٥ متر يمكن
الاستفادة به في التصوير الداخلي والخارجي .

وربما من أهم فنيات العمل بالشاريو لي كمدير تصوير ، كيفية المحافظة على

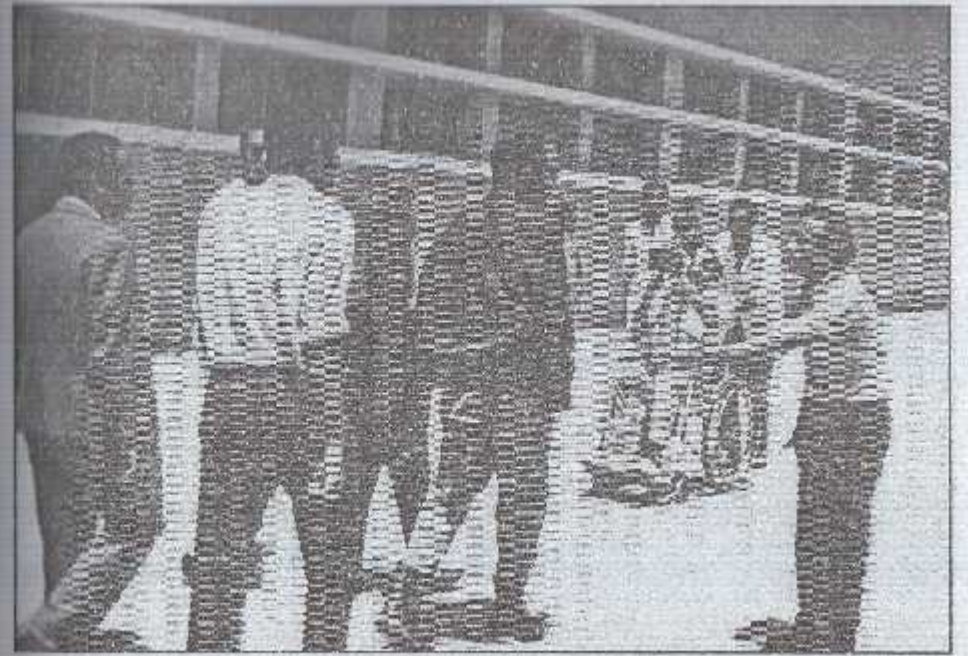


صورة رقم «١٠٨» أثناء التصوير بالشاريو المر بدون قضبان والكاميرا حرة في فيلم «الحريف» والمخرج محمد خان والكهربائي فتحي بركة يقوم بتحريك الشاريو.

على كمصور للفيلم أن أضبط إيقاع وتجانس الحركات الثلاث معاً لتصبحاً شيئاً واحداً ، وكان هذا الضبط بالطبع من خلال إحساس عيني ورؤيتي بالكاميرا ، ولقد بدأت التصوير بالبالون أولاً لأن سرعته هي التي ستحدد سرعة الشاريو على الأرض والسيارة، وزاد من صعوبة الفيلم أن الجزء المصور في منطقة القلعة بالقاهرة تم بعد حوالي أربعة شهور من التصوير بالبالون بالأقصر .

ويضبط فني الشاريو حديد القضبان بواسطة ميزان ماء ، بحيث يكون في مستوى أفقي واحد ، ويستعمل لذلك تحت الحديد قطعاً من الخشب تسمى الواحدة (تاكو) ومجموعها (تاكوهات) ، ولا أعرف أصل الكلمة بآية لغة ! .

وحركة الشاريو في العموم تسير في خط مستقيم ، ولكن يركب عليه أحياناً انحناءات دائرية تسمى (دوران) ، كما يوجد الشاريو الدائري كدائرة كاملة كما أوضحت سابقاً ، وتثبت الكاميرا على عربة الشاريو إما على حامل الكاميرا ، أو تجهيزة خاصة على سطح العربة تعمل على تعدد الارتفاعات المختلفة للكاميرا وهي



صورة رقم «١٠٧» أثناء التصوير والكاميرا على اليد ومتحركة على كرسي العاقين في فيلم «مدينة» وفي الصورة المخرج سامي السلاموني والممثل أحمد مرعي.

وغيرهم كانوا يحبون هذه الحركة البطيئة وهي تصلح في مواقف درامية تفسيرية أو رومانسية وكذلك غامضة ، وعلى حسب رؤية المخرج لطريقة سرد روايته بصرياً ، بينما الحركة المتوسطة السرعة بالشاريو تصلح لكافة الأغراض ، والحركة السريعة تصلح للمواقف المتازمة وأفلام الحركة - الأكشن - والمشاجرات .. الخ ، وينطبق كلامي هنا سواء أكان الفيلم تسجيلياً أو روائياً ، كما أن حركة بداية الشاريو وتوقفه من الأمور الفنية الشديدة الحساسية ، حيث يجب أن تكون الحركة يعيدا عن الافتزازت أو المفاجأة .

وإذا ضربت مثلا من أفلامي على ذلك التوافق في حركة الشاريو والمركبات في الفيلم السينمائي ، أسوق مثلاً من الفيلم التسجيلي "أرض السماء" عام ٢٠٠٣ ، إخراج الفنان سمير عوف، حيث الفيلم رؤية ذاتية فلسفية لنشأة وحياة المخرج بين حي القلعة بمساجده الشامخة ، وبين آثار الأجداد في معابدهم بالأقصر ، وفي الفيلم كانت الحركة تتم باستخدام الشاريو على القضبان ، أو متحركاً بواسطة سيارة، والكاميرا سابحة في الهواء راكبة بالوناً طائراً ترصد المعابد من أعلى، وكان

على الشاريو ، ويرفق بها كرسي متحرك يلف بالمصور سهولة حركته أثناء العمل ، ومع انتشار أغاني الفيديو كليب في حقبة التسعينيات من القرن العشرين استوردت من شركات عديدة بالخارج عدة ماركات للشاريوهات ، وأصبحت سوق العمل السينمائي مليئة بحزمة متنوعة من الشاريوهات الجديدة .

ولقد استعملت نوعاً من الشاريوهات يسمى فيشر FISHER في فيلم "المجهول" الذي صور صيف عام ١٩٨١ بالكامل في كندا وعرض بمصر عام ١٩٨٤ ، حيث يركب للعربة التي تعمل على قضبان مثل أي شاريو ، عجلات أخرى إضافية بدل التي تعمل على القضبان ، وبعبارة عن عجلات كاوتشوك منفوخة صغيرة كأربعة إطارات ، ويمهد طريق العربة بألواح من الخشب المضغوط ، ترص بجوار بعضها البعض وملصقة ، مع عمل ضبط واتزان لها بميزان الماء حتى تكون جميعاً على مستوى أفقي واحد ، وتتحرك عليه العربة بعد ذلك بمنتهى السلاسة ، وهذا لا يصلح كشيء عملي بالطبع إلا بوجود أرضيات مقبولة يمكن فرد ألواح الخشب وفرشها عليها . ولقد استعملتها هناك في لقطات متحركة في حديقة الفندق الذي كنا نصور به في منطقة نورث هينلي بكندا ، وهي منطقة شمال مونتريال محيطة ببحيرة أساسها نوبان ثلوج الشتاء . ويعمل الشاريو فيشر كذلك كرافعة بسيطة ، ويتم تشغيله بهذه الخاصية بالقوى الكهربائية المخزنة في بطاريات (DC) شحن ليلاً ويتم العمل بها متواصلًا لمدة حوالي خمس ساعات ، كما يتحرك الشاريو كذلك بهذه الطاقة الكهربائية ويمكن ضبطه بسرعات متعددة أثناء السير والحركة ، ولقد تم تأجيره من شركة بانافيزيون مع المختصين بتشغيله ، وكثيراً ما استعمل الكاميرا الحرة على يدي وأنا فوق الشاريو التقليدي ، أو استعمل - كشاريو - عربات صغيرة تجرى على الأرض إذا كانت ممهدة جيداً في أماكن مثل الشقق والمستشفيات والمحلات وغيرها من الأماكن ، بل استعملت كرسي المعاقين في أثناء دراستي في المعهد العالي للسينما في مشروع تخرج الصديق سامي السلاموني "مدينة" عام ١٩٧١ ، وكذلك كرسي المكاتب ذا العجلات في عدة أفلام ، أذكر منها فيلم "إن ريك لبارصاد" عام ١٩٧٣ إخراج محمد حسيب ، إنني في أحيان كثيرة أفكر في طريقة لعمل حركة الشاريو ذاتها ، كما فعلت مثلاً في فيلم "أبو البنات" عام ١٩٨١ إخراج تيسير عبود ، حين شدوني وأنا فوق سجادة لأنور بالكاميرا حول مديحة كامل وهي ترقص ، ولقد كررت ذلك أخيراً في فيلم "كيمو.. وأنتيمو" عام ٢٠٠٤ إخراج حامد سعيد . وفي إحدى المرات كنت أصور فيلم "حكايات الغريب"

عام ١٩٩١ إخراج إنعام محمد علي في ضاحية بور توفيق بالسويس ، ولم يكن معنا شاريو طويل لتابعة عربة الحنطور وهي تسيير ، ففكرت أن أربط نفسي على إحدى قطع حديد قضبان الشاريو بعد تثبيتها في أحد جوانب الحنطور ، ولقد كان وحصلت على لقطة المتابعة هذه .

وفي مشوار حياتي حدثت لي العديد من الحوادث أثناء التصوير بالشاريو ، ففي إحدى المرات انقلبت عربة الشاريو بالكاميرا على وأصبحت أنا على الأرض والعربة فوقي ، وكان ذلك في متابعة سريعة بين حجرات شقة فارغة مع المخرج علي عبد الخالق في بداية حياتي وللأسف لا أتذكر اسم الفيلم الآن ، وفي مرة أخرى طرت من فوق الشاريو في أثناء مطاردة النجم في فيلم "جزيرة الشيطان" في أحد الانحناءات والشاريو يسيير سريعاً ، وكانت النتيجة أنني رشقت والكاميرا حرة بيدي في حائط الديكور ، واتخلعت كنتقي .. وغيرها من حوادث ؛ لإصراري على أن تكون حركة الشاريو كما أحب وأبغى في الفيلم .

ولكن ربما أخطر شاريو في حياتي كان في فيلم "نصف أرنب" الذي صور عام ١٩٨١ وعرض ١٩٨٥ وإخراج محمد خان ، حيث كانت اللقطة من خارج المبنى الجديد للبنك الأهلي المصري المطل على نيل القاهرة ، أثناء مرحلة التشطيب ، وركبت الونش العملاق مع مشغله ومعى المخرج ، وتبدأ اللقطة من الخارج لمثلين يفتان في نافذة الدور الأربعين التي لم تتركب بعد ، لتبتعد الكاميرا في حركة الشاريو الهوائي إلى الخلف في حركة طويلة لينكشف حجم البناء الشامق ، ثم تلف الكاميرا جهة اليسار تاركة المبنى مظهرة لقطة عامة للقاهرة الشعبية في حي بولاق. لقد كانت لقطة مذهلة لم أشعر بالرعب أثناء التقاطها بتاتاً ، فقد نفذتها بدم بارد ، ولكن انتابني الخوف ليلاً حين جلست أتناول عشاءي مع أسرتي متذكراً ما فعلت صباحاً . (انظر الصور من ١٠٥ إلى ١٠٨) .

٥- الحركة بالروافع (الكرين) وأشياء أخرى

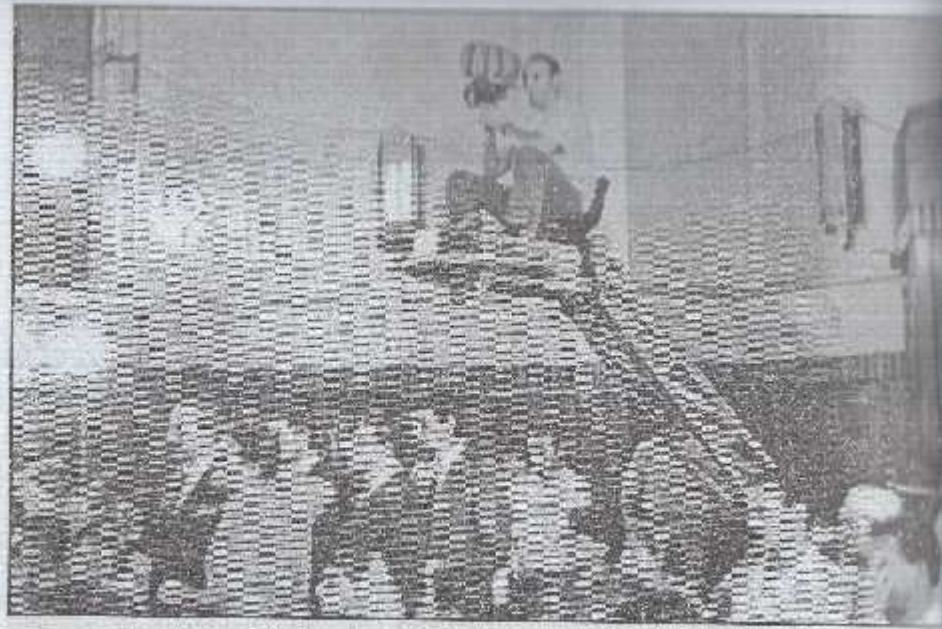
مثل الملك الذي يتربع على عرش مملكته ، يكون عمل الروافع (الكرين) في CRANE الحركة التي تحدثها في الصورة السينمائية ، فالروافع تعمل على الارتفاع أو الانخفاض بمستوى رؤية الصورة السينمائية عن رؤية مستوى العين الطبيعية ، والكثير من المخرجين لا يحدون عمل الروافع إلا بشكل موظف بالتمام ويخدم السرد والأحداث ، وهناك مخرجون - وبخاصة بعض الجدد - يصورون بالروافع وكأنها لعبة يلعبون بها بسبب أو بدون سبب . وعموماً ، في اعتقادي أن عمل الروافع يجب أن يخدم الدراما وجماليات الصورة في المقام الأول ، ولقطات الروافع هي من الأشياء المستحسنة في اللقطات العامة أو ما يطلق عليها البانورامية وفي لقطات نهايات أو بدايات الأحداث ، أو التركيز الدرامي مثل الهبوط أو الارتفاع على شيء مهم ، وأغلب الروافع تعمل كذلك على شاريو حتى تكون حركتها مزيجا بين الارتفاعات والانخفاضات والتقدم والتقهقر .

ولقد تعاملت مع الروافع بعدة مستويات تقنية ، في حدود ما هو موجود في بلادنا ، وهي حسب تصنيفي:

- روافع ثقيلة قليلة الارتفاع .
- روافع خفيفة متوسطة الارتفاع .
- روافع أكثر ارتفاعاً .
- روافع سيارة تركيب مصابيح أعمدة الإنارة في الشوارع .
- روافع مبتكرة متعددة .
- روافع بالعدسة التليفزيونية والرأس الدوارة .

كما أن هناك أنواعاً أخرى من الروافع غير موجودة عندنا ، مثل الروافع العملاقة التي يصل ارتفاعها إلى أكثر من ٢٥ متراً ، والروافع التي تعمل بالسلك CABLE

CRANE ، أو الروافع الطائرة مثل البالون المسوك بالسلك FLYING EYE ويسمى أحياناً كرين عين الطائرة . وكل يوم تحمل إلينا النشرات والمجلات المتخصصة والأخبار من الإنترنت إضافات جديدة في صناعة الروافع في مراكز



صورة رقم «١٠٩» الكاميرا حرة على الرافعة في قاعة المحكمة في فيلم «ضد الحكومة» والمخرج عاطف الطيب وأيوبكر عزت ومجموعة.

صناعة الخيال في العالم ، وبخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية . وقد عرفت السينما المصرية الروافع الكبيرة والمتوسطة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ فاستوردت الاستديوهات الرافعة (عروس البلاطوهات) وقتها المسماة الفينتين VINTEN وهي رافعة قليلة الارتفاع ، أما الرافعة الأكبر فهي الهيستون HISTON والتي كانت تعمل لوقت قريب ، وفي أثناء الإنتاج المشترك في شركة كويرو فيلم ، تم استيراد روافع ذات ارتفاع أقل ولكنها أخف وتصلح للنقل الخارجي والتصوير بها بسهولة وأطلق عليها الرافعة اليازوكا ، إلا أنه بطول العقد التاسع من القرن العشرين اكتظت السوق المصرية لمعدات السينما بكمية كبيرة من الروافع المتوسطة والصغيرة . ولعلومات أوفر ، أرجو الرجوع لمؤلفي **تاريخ التصوير السينمائي في مصر** الذي نشره المركز القومي للسينما عام ١٩٩٧ ، وتوزيع الهيئة العامة للكتاب .

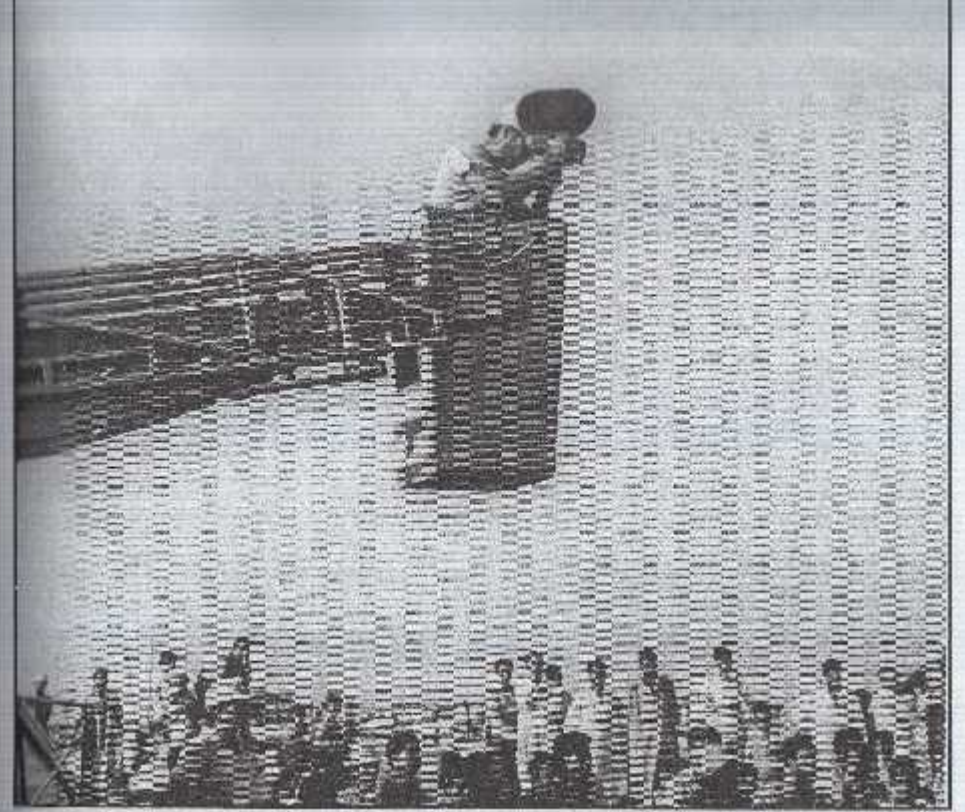
- روافع ثقيلة قليلة الارتفاع

على قضبان حديدية ثقيلة كانت الرافعة الفينتين تتحرك وترتفع أو تنخفض،



صورة رقم «١١١» أستعمل
جسدى كرافعة صغيرة فى
حركة الشاريو بدون قضبان
أثناء تصوير فيلم «عتر شابل
سيفه» وفى الصورة المخرج
أحمد السبعائى وفنى
الإضاءة فوزى لبيب.

ولقد استعملت مع المخرج على عبد الخالق فى فيلم "مسافر بلا طريق" الذى صور عام ١٩٦٧، هذا النوع من الروافع بشكل مركب داخل البلاتوه، بحيث كنت أدور به عدة دورات مع الانخفاض متابعاً الحدث وحركة محمود ياسين. وفى فيلم "المجهول" الذى تم تصويره بكندا، استعملت النوع المتطور من هذه الرافعة كما أوضحت سابقاً، وحالياً توجد أنواع أحدث بصر من هذه الروافع تحمل ماركات مثل البنثر PANTHER أو المانجم magnum أو ذراع الجيب JIB ARM وغيرها، ولكن للأسف الشركات المالكة تشتريها مستعملة لأن ذلك أرخص كثيراً، وإن كانت فى حالة جيدة مُرضية.



صورة رقم «١١٠» أثناءالتصوير بسيارة اصلاح أعمدة الأتارة فى الشوارع فى فيلم «بنات ابليس».

وفوقها الكاميرا الثقيلة بالبلبب الخاص بحكم الصوت، وهذه الرافعة تعمل بالجهد البشرى فى تحريك عرباتها على القضبان بجانب الارتفاع والانخفاض الذى لا يتجاوز مترين ارتفاعاً وحتى تنخفض تقريباً إلى نصف المتر، ونظرية عملها تقوم على حركة مجموعة من التروس مرتبطة بجنائزير تعمل فى توافق، وكانت الاستديوهات فى الماضى تفخر فى دعائها بأنها تمتلك هذا النوع من الروافع، ولقد عملت عليه فى بداياتى وكان فى حالة غير جيدة ويعتمد بشكل أساسى على مهارة فنى الكاميرا الذين يعملون عليه، وكان من مزايا الرافعة الفينتين أن لها ذراعاً تتحرك فى محور دائرى كامل، والأفلام المصرية الكلاسيكية، وبخاصة فى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى، حافلة بأمثلة جيدة لاستعمال هذه الروافع داخل البلاتوه. (انظر الصورة رقم ٥ من الجزء الأول من الكتاب الذى نشر فى مارس ٢٠٠٤).

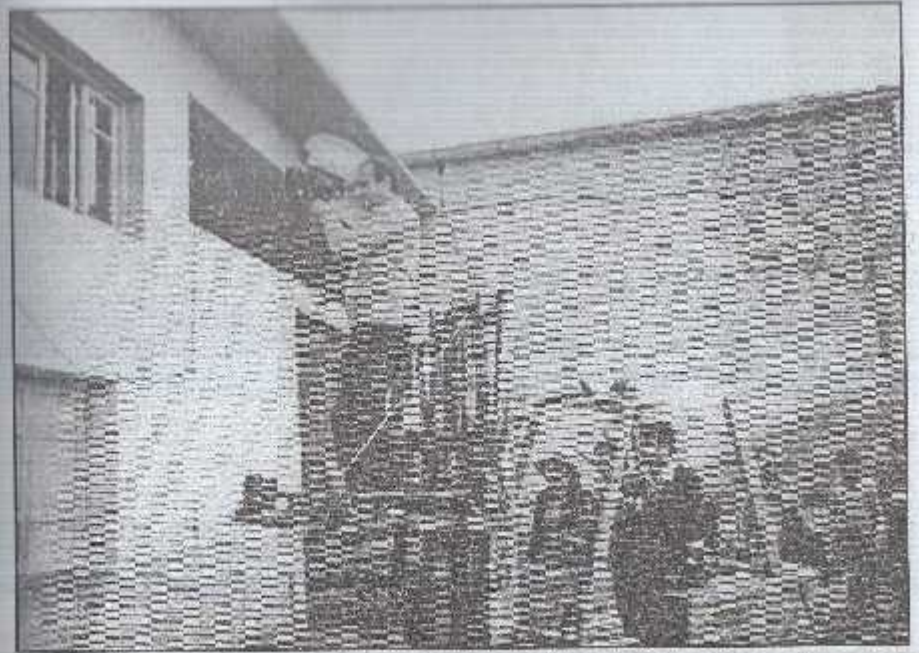


صورة رقم «١١٢»
سعيد شيمي أثناء
المسوير فيلم
«البريء» على
رافعة صنعها
الميشانيسست سالم.

الرافعة كان فيلم "الإمبراطورة" في صيف ١٩٩٧ في حارة ستوديو نحاس، المخرج على عبد الخالق المعجب دائماً بعمل الروافع، ولقد كان المصور وقتها نجلى شريف شيمي والمساعد أحمد حسين، وخطط المخرج للقطعة مركبة لحفل الفرح بحارة الاستوديو بشكل بانورامي ترصد مظاهر الاحتفال في الحارة، لينتهي الكرين إلى نافذة في آخر الحارة ويدخل عليها راصداً باقى مظاهر الفرح مع العروس والنساء، بدأت حركة الرافعة من أول الحارة لينتهي عملها في نهاية الحارة وترتفع في بعض الأحيان إلى أقصى ارتفاع (حوالى ٩ أمتار)، وكان عمل المساعد في ضبط المسافات فيه الكثير من الخطورة، لذلك طلبت أن يربط بالحبل مع قاعدة الكاميرا على الرافعة حتى أضمن سلامته وعدم سقوطه.

وحاليا توجد أنواع أحدث وأخف ويصل ارتفاعها إلى حوالى ١٤ متراً، وفي عملي مع المخرج الشاب عمرو بيومي في فيلمه "الجسر" عام ١٩٩٧ كذلك استعملت إحدى هذه الروافع، في متابعة الأحداث بين توافد في الدور الثاني من إحدى العمارات ذات الطراز العربى في حى مصر الجديدة، وكان نجلى كذلك المصور في هذا الفيلم والمساعد قدرى نصر وكانا معلقين في الهواء على هذا الارتفاع وقلبي معهما، ولكن هذا هو الاحتراف!

ولقد كانت اللقطة مخططاً لها بجمال فعلاً، حيث ساعدت الحركة الخارجية مع



صورة رقم «١١٢» استعمل الرافعة الشوكية في جمرک الاسكندرية كرافعة سينمائية في فيلم « نصف أرنب».

- روافع خفيفة متوسطة الارتفاع

وهي كثيرة الآن في مصر، وسبب كثرتها رواج تصوير الفيديو كليب، وهذه الروافع المنوسطة الارتفاع لا يزيد ارتفاعها عن ٤.٥ متر - مثل الرافعة الباروكا الإيطالية القديمة - ولكن بتقنيات أحدث وأخف، وتتجهها عدة شركات أغلبها أوروبى، ومن مزايا هذا النوع من الروافع أنه سهل العمل حيث يركب بسهولة من عدة قطع، كما يمكن لبعض الأنواع منه أن يتحول من رافعة متوسطة إلى رافعة صغيرة أو شاربيو فقط، ولقد سقطت من فوق هذا النوع في فيلم ضد الحكومة (١٩٩٢) مع مساعدي سامح سليم، لقلة خبرة العاملين عليه، والحمد لله أننا خرجنا من هذا السقوط بإصابات خفيفة (انظر الصورة رقم ١٠٩).

- روافع أكثر ارتفاعاً

تعتبر الرافعة الهيستون هي أكبر رافعة كانت لدينا لوقت قريب وكان يوجد منها ثلاث في استديو مصر واستديو الأهرام واستديو نحاس، وآخر فيلم صورت به بهذه

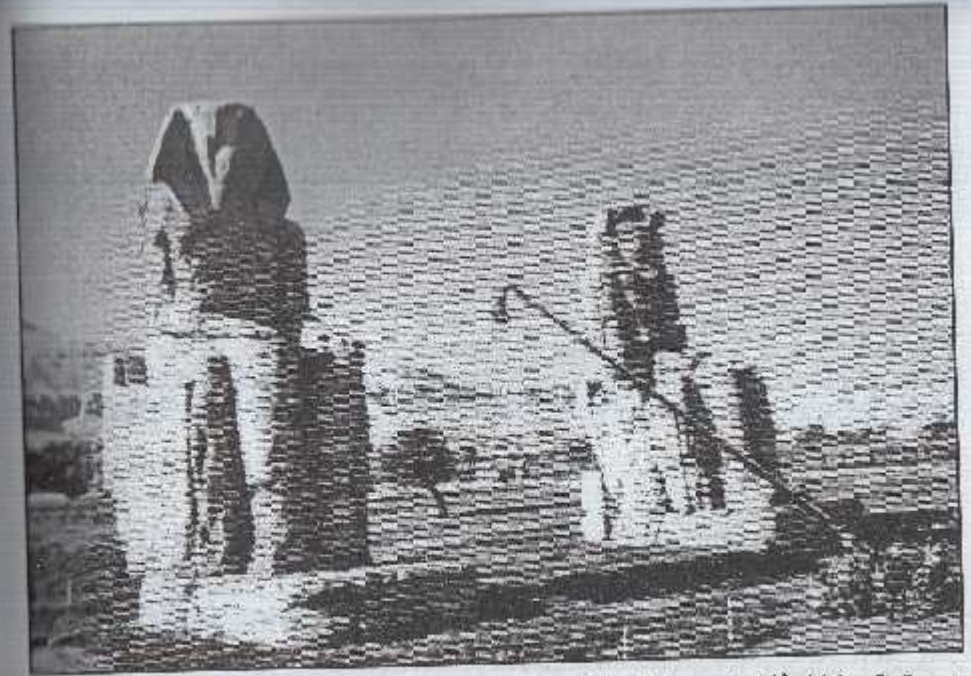
على الكتف (انظر الصورة رقم ١١٠) ومعنى المساعد في الصندوق المتحرك . ولكن هذه الروافع للأسف غير مجهزة للسيئما ؛ لأن بها عيباً كبيراً في بداية تشغيلها وأثناء إيقاف عملها ، حيث تحدث وثبة غير مرغوبة بالطبع في الصورة السينمائية ، ولقد تغلبت على ذلك بوجود الكاميرا على يدي ، كما كنت أقوم بعمل البروفات مع مشغل الرافعة حتى يعطيني أقل شكل من وثبة البدء والإيقاف، وأعتقد أن ما هو موجود في أفلامي من صور جميلة لهذه الرافعة يثبت نجاحي في ذلك .

وفي مصر ، صورت مع المخرج محمد خان لأول مرة بهذه السيارة لقطة النهاية في فيلم "ضريبة شمس" الذي صور عام ١٩٧٨ وعرض عام ١٩٨٠ ، واستعملتها بعد ذلك كثيراً في أفلام مثل "بنات إبليس" عام ١٩٨٣ إخراج علي عبد الخالق، وفيلم "اليوم المشهود" عام ١٩٨٩ إخراج محمود سامي. وكذلك استعملتها الكثير من الزملاء بعد ذلك ، ولكن ربما أزوع استعمال لهذه الرافعة أحببته وأحسست جمال وإتقان لقطاته كان في فيلم محمد خان "طائر على الطريق" الذي صور عام ١٩٨٠ وعرض ١٩٨١ - حيث استغل المخرج حركة الرافعة بحرفة جمالية في تصوير لقاء أحمد زكي مع فردوس عبد الحميد بحدائق مدينة الإسماعيلية ، وكيف كانت حركة الكاميرا في الارتفاع والانخفاض بين أغصان وأوراق الشجر تعبيراً قوياً عن ذلك الحب المحرم وسط الطبيعة الغناء.

- روافع مبتكرة متعددة

أن يكون جسمك رافعة هذا ما كنت أصنعه كثيراً أثناء تصويري لأفلامي، حيث الانخفاض لمستوى التصوير الأفقى الطبيعي والكاميرا بيدي، وذلك بثني الركبتين والهبوط إلى أسفل أو العكس (انظر الصورة رقم ١١١)، وهي طريقة كانت سهلة بالنسبة لي، وفي أحيان كثيرة كنت أصنع هذه الحركة وأنا متحرك على شاريو بقضبان أو يدونه. وكنت أستخدم أي شيء يتوافر تحت يدي لعمل لقطة جميلة بإحساس الروافع، فاستعملت المصاعد في أفلام صورتها بالخارج داخل مجمعات تجارية بقبرص ولبنان، كما استعملت مرة عربية البضائع ذات الشوكة كرافعة في الجمرك بالإسكندرية في فيلم "نصف أرنب" الذي صور ١٩٨١، وإخراج محمد خان (انظر الصورة رقم ١١٢) .

إلا أن ما فعله معي الناشينيسست المتمكن الأسطى سالم (رحمه الله) يفوق خيالي وكان جميلاً ومذهلاً ، إذ كنا تصور فيلم "البريء" الذي صور ١٩٨٤ إخراج عاطف



صورة رقم «١١٤» أثناء تصوير الفيلم التسجيلي «وجهان في الفضاء» بالرافعة المسماة Motion Control المزودة بالعدسة التليفزيونية والرأس الدوارة.

الحدث في الشقة بين الحجر والشرفة في إخفاء شكل من خصوصية جمال وهدوء، حتى مصر الجديدة . ويوجد حالياً من هذه الروافع ثلاث، وتم تصنيع واحدة محلياً ولكنها أثقل وأكبر ، وعموماً يتطلب العمل على هذا النوع من الروافع الحرص التام من الجميع أثناء العمل والتشغيل لضمان سلامة العاملين .

- روافع سيارة تركيب مصابيح أعمدة الإنارة بالشوارع

أعتقد أنني أول من استعمل سيارة تركيب مصابيح أعمدة الإنارة في التصوير بمصر ، ولقد استعملتها أولاً أثناء عملي في الجمهورية العراقية بتصوير المسلسل الفيلمي "التمردون" إخراج إبراهيم عبد الجليل، ولم يكن التلفزيون العراقي يملك أية روافع كبيرة خارج صالات بلاطواته . ويصور المسلسل في قرية جنوب العاصمة بغداد بأربعين كيلومتراً ، ويتطلب تصوير بعض اللقطات البانورامية للقرية أن ترتفع عالياً ، فاقترحت أن يحضروا لي سيارة من هذا النوع تكون حالتها جيدة ، وبالفعل قمت بالتصوير من فوقها ، وكنت ممسكاً الكاميرا على يدي ومستعيناً بحمالة مثبتة



صورة رقم ١١٥٠ المؤلف والتحكم بالرافعة Motion Control من بعد عن طريق قيادة شاشة تليفزيونية، والمخرج سمير عوف يراقب الصورة جالسا وأمامة مونيتر وباقي العاملين.

ولقد وجد هذا النظام في الخارج في العقد الثامن من القرن الماضي، وأحضره إلى بلادنا لأول مرة المنتج مدهت شريف في حوالى عام ١٩٩٨ من شركة تصنعه في سويسرا، ثم تولت عدة شركات مصرية استيراد أنواع مختلفة منه. وهذا النظام له عدة أسماء تجارية، ولكنه انتشر في مصر تحت اسم وحدة التحكم الحركي Motion control unit، ويستعمل في مصر الآن كثيراً في الحفلات الفنايية على المسارح. ولقد وفرت هذه الرافعة إمكانيية سينمائية تفوقت بكثير عن الروافع السابقة، وجعلت من حركة الكاميرا وبخاصة الرأسية ودورانها وحركتها شيئاً سهلاً. وقد تميزت هذه الرافعة بارتفاعها الشديد ومستوى انخفاضها المتدنى جداً قرب الأرض، وتستغل حالياً سينمائياً بشكل مراهق للغاية كما ألاحظ. ولقد استعملت هذه الرافعة لأول مرة عام ٢٠٠٠ في الفيلم التسجيلي **«وجهان في الفضاء»** إخراج **سمير عوف**، وأعتقد أنني استعملتها ووظفتها بشكل حرفي جيد في الفيلم، وخاصة في لقطات معبد الأقصر، حينما تبدأ اللقطة مكبرة من خلف قبضة كف تمثال رمسيس الثاني في البهو بالمعبد، حتى ترتفع الكاميرا من كفه إلى يده إلى كتفه إلى أعلاه.. إلى التاج حين تكشف مكان البهو والممثل أسفل التمثال صغير ضئيل ناظراً إليه، ثم تتحرك الرافعة بحركة الشاربيو مع الممثل إلى التمثال الآخر من أعلى. عدة لقطات تمت في الفيلم أعتقد أننا استعملنا فيها إمكانيات كامنة في هذه الرافعة بإتقان، ولقد صورت بعد ذلك بها في عدة أفلام روائية (انظر الصورتين ١١٤، ١١٥).

الطيب، ولم يكن معنا رافعة احترافية في أحد الأيام أثناء عملنا داخل سجن وادي النطرون بالصحراء الغربية، وخطر لعاطف أن يأخذ لقطة محددة ولكن قيمتها وجمالها أن تكون برافعة متوسطة، وكان معنا في المناقشة عم سالم، وهو من فني الكاميرا باستوديو مصر العريق من زمن. طلب منا سالم إمهاله ساعتين ليصنع لنا رافعة، وبالفعل أحضر لوحاً طويلاً من الخشب - وهو متوافق معنا كمستلزمات للديكور في التصوير الخارجى - وجلس مع النجار المرافق لنا وعمل رافعة من لوح الخشب بعد تثبيته على (برتكابل) - مسطبة من الخشب - ارتفاعه متر، وجعل للوح مركز منتصف على البرتكابل، وجهز لى مكاناً للجلوس، وأحضر عاملاً وزنه أقل من وزنى قليلاً وضعه فى الجهة المقابلة لمكان جلوسى - وقمنا بأخذ اللقطة كما تخيلها عاطف الطيب بفضل عم سالم وبنجاح كامل. (انظر الصورة رقم ١١٢).

- روافع بالعدسة التليفزيونية والرأس الدوارة

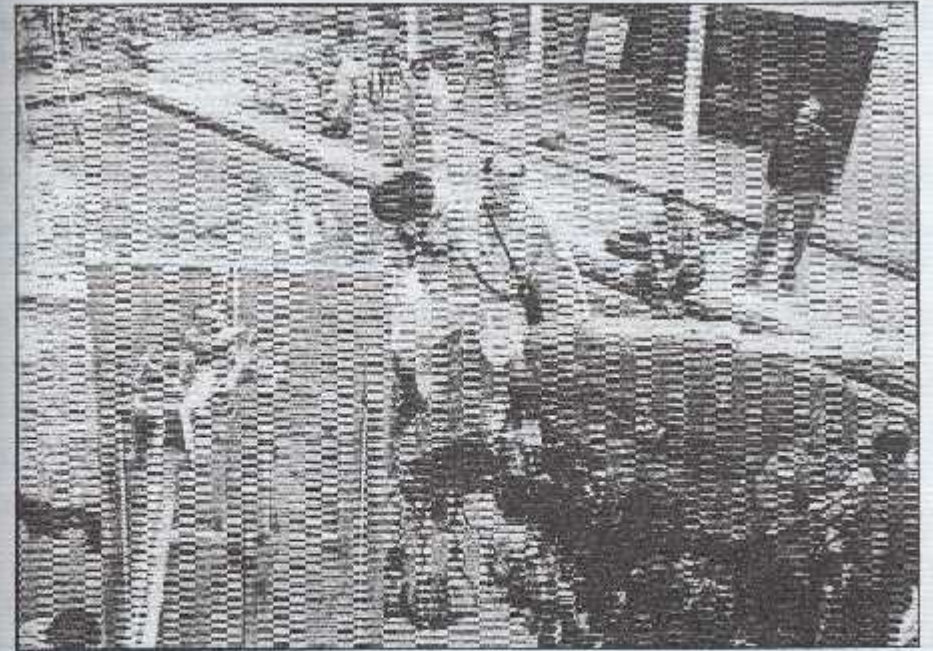
كل ما سبق من روافع، هى روافع تثبت فى أعلاها الكاميرا وخلفها المصور وأحياناً المصور والمساعد، أى العنصر البشرى فى توجيه الكاميرا والضبط البؤرى فوق الرافعة.

إلا أن تطور تكنولوجيا صناعة الأفلام أتحنفنا بنوع من الروافع تثبت فى أعلاها الكاميرا فقط، ويتم التصوير والتوجيه والضبط لكافة الظروف والمصور والمساعد على أرض المكان ولا يحتاجان إلى امتطاء الرافعة. ولقد تواجد هذا النظام حين توافرت عدة أشياء مهمة هى:

- ١ - كاميرا ريفلكس خفيفة بعدسات تحكم من تروس خارجية.
- ٢ - عدسة تليفزيونية تركيب مع العدسة الأصلية للكاميرا تعطى نفس المنظور تماماً.
- ٣ - تنقل العدسة التليفزيونية الصورة إلى مونيتر أسفل الرافعة مطابق لما ستصوره الكاميرا.
- ٤ - تحكم كامل يدوى بوساطة السلك والكابلات فى عمل الرافعة - أو إلكترونى - فى ارتفاعها وانخفاضها ودورانها.
- ٥ - تحكم كامل للرأس الدوار المثبت عليه الكاميرا فى أعلى الرافعة بحيث تتحرك الكاميرا فى محور كروى كامل.
- ٦ - تحكم من المساعد فى ضبط المسافات من على الأرض.
- ٧ - تحكم كامل من المصور فى تحريك الصورة وضبطها وهو على الأرض.

٦- الكاميرا مرتفعة

ما الحاجة إلى وجود كاميرا مرتفعة في وضع ثابت أعلى مكان التصوير؟ في اعتقادي أن الموقف الدرامي هو الذي يحدد ذلك حسب رؤية المخرج لهذه الزاوية في تسلسل سرده قصته، والرافعة بهذا المنطق الكاميرا ستصبح ضرورية للغاية (انظر الزاوية العلوية آنفة الذكر): لذلك عملت دائماً على أن تتوافر معي في المعدات أدوات يمكن بها أن أرتفع بالكاميرا وهي ثابتة فضلاً عن استعمال الروافع لذلك إذا كانت ضمن المعدات، حيث إن ارتفاع ثمن تأجيرها اليومي يحول دون وجودها كل يوم، وبعض المخرجين يصرون على وجود الرافعة معهم يومياً سواء عملت أم لا، وبذلك ترتفع ميزانية التصوير كثيراً، وفي رأيي أن أغلب هؤلاء المخرجين لم يخططوا لعملهم مسبقاً ليعلموا التقطيع المناسب لسرد رواياتهم، المهم إن لم تكن معنا



صورة رقم «١١٦» وسيلة لأخذ لقطة علوية في فيلم «استغاثة من العالم الآخر» فوق حمام السباحة.



صورة رقم «١١٧» المؤلف فوق الدرج بالكاميرا الأثقل فوق الكتف لتصوير لقطة في فيلم «الامبراطور» ومعه عماله أحمد خير وعلى المجنون ورفعت.



صورة رقم ١١٩، كان في بعض الأحيان الارتفاع على أكتاف المخلصين عمالي أمر ضروري لأخذ لقطة مرتفعة، كما نرى في الصورة وأنا فوق أكتاف أحمد خير في تصوير فيلم «جزيرة الشيطان».

أكثر من مرة فوق أكتاف عمالي أو مساعدي، وبالضيق لولا المحبة والانتماء القوي للعمل والتقارب بين أسرة الفيلم، لكان من الصعب أن أفعل ذلك. وأتذكر أنني فعلت ذلك فوق برج القاهرة، حين أردت أن أستعرض في لقطة متحركة عبد العزيز مخيون وهو يتحرك في الشرفة الدائرية وخلفه القاهرة في فيلم «اليوم المشهود»، ومرة أخرى أثناء تصوير فيلم «جزيرة الشيطان». وفي اعتقادي، أنه من المهم لمدير التصوير أن يكون تحت يده أثناء التصوير وضمن معداته وسيلة سهلة ورخيصة للارتفاع بزاوية الكاميرا عند الضرورة؛ لأنها من الزوايا المطلوبة لتفسير كثير من الأحداث الدرامية. (انظر الصور من رقم ١١٦ إلى ١١٩).



صورة رقم ١١٨، لارتفاع بالكاميرا ثلاث مناضد فوق بعضها في مكان التصوير لفيلم «بستان الدم» ومجموعة العاملين والمخرج أشرف فهمي.

الراقعة، فإني أحرص على وجود عدد ٢ يرتكبل على الأقل أحدهما في حدود متر والآخر في حدود متر ونصف ويمكن أن يركبا فوق بعضهما البعض، والشئ الآخر الذي كنت أحرص عليه كذلك وجود سلمين، أحدهما صغير في حدود ارتفاع مترين، والآخر حوالي سبعة أمتار لأصعد عليهما حاملاً الكاميرا مصوراً عليهما هذه اللقطات المرتفعة.

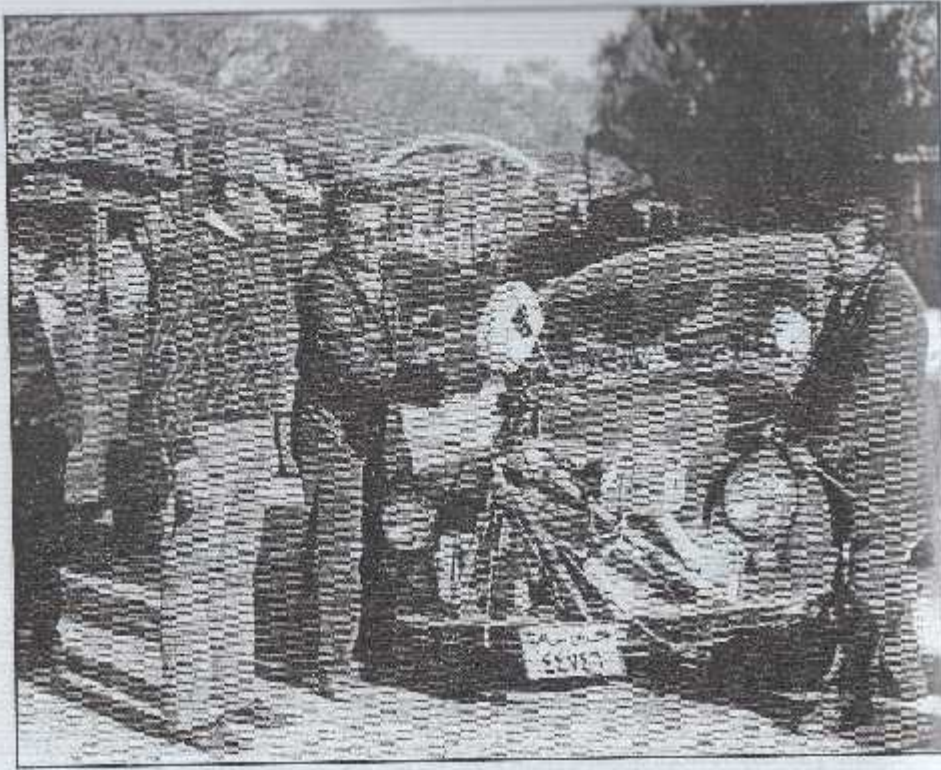
كما كنت بالطبع استغل أية وسيلة أخرى للقوز بهذه الزاوية، حتى إنني ارتقيت

٧- الكاميرا الراكبة

ينشد تفكيرى دائماً وضع الكاميرا على وسائل النقل المختلفة بحيث لا ينحصر في حيز اللقطات التقليدية المعتادة، وكان هذا في زمن احترافي ، حيث لم تكن هناك وسائل وتجهيزات جيدة لذلك ، وكنت أغامر كثيراً بربط نفسي إلى مقدمات السيارات لأقوز بزوايتي الأجمل والتي لم ترها العين من قبل ، هكذا كان تفكيرى ، وأحياناً أنجح في ذلك وأحياناً لا ، وأعترف أن ذلك كان خطراً على حياتي ولكني كنت مؤمناً دائماً بأنه " لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا " صدق الله العظيم. (انظر الصور من رقم ١٢٠ إلى ١٢٢) . وفي إحدى اللقطات التي من هذا النوع كدنا نسقط أمام السيارة أنا وقتي الإضاءة فوزى ابيب من مقدمة السيارة حيث كنا نصور حالة حب لأحمد زكى وفردوس عبد الحميد أثناء قيادته سيارته البيجو في طريق بلبس



صورة رقم ١٢٠ أثناء تصوير فيلم «طائر على الطريق» ومزلف الكتاب مربوط بالحبل على مقدمة السيارة البيجو لأخذ لقطة جانبية.



صورة رقم ١٢١ الكاميرا مركبة على سيارة موريس انجليزية قديمة، والمخرج نادر جلال والمؤلف ونرى الأبطال داخل السيارة أثناء تصوير فيلم «بطل من ورق».

الصحراوي ، واندماج أحمد كعادته في الأداء والتمثيل ، ونحن نصور ونصيغ ومن خلف ظهرنا حبل يحد من تفهقنا إلى مقدمة السيارة ، ولكن أحمد فرمل بشدة لوجود سيارة نقل أمامه أبط سائقها ليشاهد التصوير ، وجعلتنا الفرملة تلف حول الحبل وتتقدم أمام السيارة السائرة ، ولولا لطف الله .. لكان المحتوم . كان الفيلم «طائر على الطريق» الذي صور عام ١٩٨٠ إخراج محمد خان، كنت متهوراً ولكني كنت سعيداً بنجاح لقطة تخيلتها مع المخرج ، ومع مرور الزمن بدأت في عمل وتصميم تركيبات توضع بها الكاميرا على وسائل النقل المختلفة ليكون التصوير آمناً وأحسن، ومع زيادة خبرتي وقراءاتي المستمرة توصلت إلى تلك التركيبات بعد فترة من ركوب المغامرة، ولكن بعد ذلك حين لا أجد حلاً إلا ربط نفسي إلى السيارة.. أفعلها وأسلم أمرى إلى الله . وفي فيلم «طائر على الطريق» ولأن الفيلم به مشاهد عديدة داخل سيارة ، فقد تم عمل - ضلبيية - خارجية تتركب في شاسيه السيارة من



صورة رقم «١٢٢» حطة خاصة بالموتوسيكل أثناء ضبط الكاميرا مع المساعد لفيلم «اليوم المشهود».

إلى ما يريد ويذلل الصعاب بتفكير هادئ ومفيد .
وفي فيلم " سلام يا صاحبي " الذي صور عام ١٩٨٥ إخراج نادر جلال كان ضمن أحداث الفيلم مطاردات بين سيارات نقل البضيق وكان على أن أصنع - "حطة" - وهذا هو اسمها المتداول في صناعة الأفلام في مصر ، ويعنى MONTE ، أى ما يركب على الشيء وعليه الكاميرا ، وقد صنعت الحطة بحيث يمكن ان أضع عليها كاميرتين إحداهما تصور الحدث أمام العربة ، والأخرى في الوقت نفسه تسجل الحدث خلف العربة .

وأصبح استعمال الحطة الجانبية للتصوير من النوافذ الجانبية ميسوراً وسهلاً الآن ، ويمكن عن طريق تجهيزة صغيرة بها - أن تصور وهي منخفضة - عجلات السيارة الأمامية أو الخلفية .

في أحد الأفلام الدعائية تطلب التصوير تسجيل لقضات لنوع من الإطارات الخاصة بسيارات النقل وهي تعمل في ظروف شاقة ، ولقد صممت حطة خصيصاً



صورة رقم «١٢٢» الحطة الجانبية التي يصور بها من الشباك الجانبى، أثناء تصوير فيلم «٤» في مهمة رسمية» والمباشريست هاشم حسين ونجلى شريف شيمى صغيراً .

الجانبين ، وتفك وتركب بسهولة ، أخذتها أنا كقاعدة للجلوس والحركة في تصوير السيارة وهي سائرة ، بل إننى في إحدى المرات صنعت من جسدى رافعة من الناقدة وأحمد زكى يقود السيارة، فاصلاً السيارة من اللقطة ، مسجلاً بانوراما لغروب الشمس في الصحراء في خلفيتها .

وفي أحيان كثيرة كنت أضع (حامل) الكاميرا الكبيرة أو الصغيرة على السيارة وأربطها بالحبال بقوة ، أو بالتركيبة الأمامية المجهزة لذلك ، وربما من اللقطات الصعبة اللقطات الأمامية حين وضعت الكاميرا على واجهة الأوتوبيس الذي يقوده نور الشريف في فيلم "سواق الأوتوبيس" الذي صور عام ١٩٨٢ إخراج عاطف الطيب، حيث إن شكل واجهة الأوتوبيس الانسيابية لا تسمح بتركيب أى شيء ، ومن ثم ربطت الكاميرا مائلة إلى الخارج بالحامل بحيث يكون بيتها وبين جسم الأوتوبيس حاجز - تاكو - وحملتها بالكامل على - الأكسدام - الأمامى لتبقى معتدلة ، بحيث تكون العدسة مواجهة لنور الشريف وهو يقود .

يجب ألا يلجأ المصور إلى السهولة في عمله ، ويحاول بقدر المستطاع أن يصل

نور، فاقترحت على الأستاذ بركات أن أثبت الكاميرا إلى أسفل العجلة الخلفية للموتوسيكل حيث ترصد حركة الموتوسيكل وما هو في باقى الصور من الموتوسيكل المطارد ، ولقد نجحت فى ذلك وكانت لقطة ممتعة حيث صورناها فى مطلع جبل المقطم مما أكسبها جمالاً أكثر .

ولقد دفعنى هذا يعد ذلك إلى العمل على تصميم حطة خاصة للموتوسيكلات تصلح لعمل المطاردة (انظر الصورتين ١٢٣ ، ١٢٤) ، وبعد سنوات وجدت فى إحدى المجالات الفنية المتخصصة فى التصوير السينماتى ، فكرتى فى حطة الموتوسيكل التى نفذتها فى فيلم "حالة تلبس" مصنعة وتم تسويقها عالمياً .

كانت وسيلة تنفيذ اللقطة أحياناً تخرج على الوسائل المتاحة ، كما حدث معى مثلاً فى فيلم "سلام يا صاحبي" فى مطاردة الموتوسيكل الذى يركبه عادل إمام وسعيد صالح ويقفزان فى نهاية المطاردة فى نهر النيل ، ولقد فكرت أنى أريد أن أحصل على زاوية أرضية لحركة الموتوسيكل فوضعت الموتوسيكل وممثليه على عربة نصف نقل ، ووضعت الكاميرا على مستوى أرضية صندوق سيارة النقل ، ورفعنا الموتوسيكل قليلاً بحيث نستطيع أن نلف عجلاته وتحركنا بالسيارة ، وأصبحت حركة السيارة هى حركة الموتوسيكل ، ويظهر لنا ذلك من حركة المرئيات فى خلفية الصورة من أعمدة الإنارة والعمارات ، وكانت اللقطة ليلاً . ولقد سألنى بعض الزملاء عندما شاهدوا الفيلم : كيف وضعت الكاميرا فى هذا المكان من الموتوسيكل؟!



صورة رقم ١٢٤ - حطة الموتوسيكل والكاميرا عليها، لفيلم «اليوم المشهود».

لذلك تصلح لتصوير هذه الزاوية الصعبة .

والحقيقة، أن العمل بالتجهيزات والحطات المتنوعة على السيارات والمركبات يمكن تطويره بابتكار وسائل جديدة أخف وزناً وأكثر مرونة ، حيث كنت اصنع هذه الحطات من شرائح الحديد - الكريتال - التى هى قوية فى العمل ولكن لها وزناً وثقلاً ، ويمكن بالطبع صناعتها بخامات أخف كثيراً الآن .

كما يوجد حالياً حطات كاوتشوك تعمل بالهواء المضغوط وتقريفه وهى صالحة ، ولكنى لا أحبهما فى بيتنا الحارة المتربة وهو ما يمكن ان يؤثر على عملها .

وكنت فى بعض الأفلام التى بها مطاردات أضع الحطة الأمامية وأوجه الكاميرا إلى مقدمة السيارة لتعطينا جزءاً من وجهة نظر السائق وتسجل ما يدور أمامها . أو أجهز سيارة خاصة لذلك ، فقد اشتريت سيارة جيب خصيصاً لذلك ، وجعلت منها قاعدة يمكن أن أضع عليها الكاميرا فى أى مكان لأصور ، ولقد استعملتها بإنتقان فى فيلم "جزيرة الشيطان" فى تصوير سيارة البطل عادل إمام فى الفيلم .

أما التصوير من فوق الموتوسيكل فقد قمت به فى فيلم "ضربة شمس" ، حين كنت أجلس خلف الدوبلير بدلاً من نور الشريف وكان شاباً متهوراً فى ركوب الموتوسيكلات ، إذ كان يجرى متميلاً فى شوارع القاهرة المزدهمة .

وفى فيلم "حالة تلبس" الذى صور عام ١٩٨٦ إخراج هنرى بركات ، كانت هناك مطاردة موتوسيكلات بين الضابطة سماح أنور وأحد الأفراد أعتقد انه كان وائل

٨ - الكاميرا الزاحفة

في العديد من اللقطات تكون الضرورة الفنية الأجل بالتصوير بالكاميرا أثناء حركتها وهي على مستوى الأرض تقريباً ، أي زاحفة . وهذه إحدى المهام الصعبة في التنفيذ، إلا أن بعض عربات الشاريو يمكن أن تجهز بشكل يجعل ذلك ممكناً ، ولكن لن تكون أحراراً مادامت هناك زاوية تكشف قضبان الشاريو الحديدية . لذلك فكرت في عمل كثير من هذه اللقطات بعربات صغيرة بالعجلات الكاوتشوك



صورة رقم ١٢٥ العمل على لقطة زاحفة بالشاريو بدون قضبان في فيلم «الحقونا» ومعنى عمالي ومساعدى.



صورة رقم ١٢٦، الكاميرا زاحفة في شارع بلندن في فيلم «بئر الخيانة» متتبعه القم.

وبدون قضبان ، وكان ذلك مرضياً نوعاً ما ، (انظر الصور أرقام ١٢٥ ، ١٢٦) . وتكون الحاجة ماسة لمثل هذه اللقطات لمتابعة شئ ما على هذا المستوى ، أو إظهار موقف درامى غامض أو متنازح ، وبخاصة في أفلام الحركة والمغامرة ، أو للوصول إلى تفصيلة درامية مهمة . وعموماً ، في كثير من أفلامى حصلت على هذه الكاميرا الزاحفة بشكل أو آخر ، وربما ما فعلته في فيلم "الحريف" الذى صور عام ١٩٨٢ أثناء لعب بطله عادل إمام الكرة الشراب ، أنى استعرت من ابنى لعينته - الكيبورد - وربطتها على صدرى ليدفعنى فوزى لبيب ومعى الكاميرا مثل عربة اليد من قدمى وأنا مستلق ، خلف أرجل عادل إمام واللاعبين ، وكان نجاح اللقطات مبهراً فعلاً ، إذ كنت أوزع إصاعى بحيث لا تكشف خيال حركة الكاميرا على اللاعبين والكرة كما كنت ألتف حول مفصل مرفقى قطعاً من الإسفنج والقماش ؛ حتى لا يجرح حين يحمك بأرض الملعب ، واحتياطياً واتجنب اندفاعى فى الحركة بقوة خلف اللاعبين ربطت وسطى بحبل (سايب) يمكن أن يوقفنى فى حالة الخطر والاندفاع مثلاً ناحية حائط أو عارضة .

ومما كان دائماً يشكل عقبة أمامى أن موتور الكاميرا ARRI IIC أسفلها وارتفاعه فى حدود ٢٠ سنتيمتراً لذلك فكرت فى شراء تجهيزة أعلم بوجودها فى

الخارج ، يمكن بوساطتها تركيب موتور الكاميرا إلى جانبها بدلاً من أسفلها ولقد سهل لي ذلك التصوير الزاحف بشكل كبير .

ولقد عاودت ذلك في أحد أفلامي الأخيرة وهو " كيمو.. وأنتيمو " عام ٢٠٠٤م إخراج حامد سعيد وبطولة المطرب عامر منيب ، حيث استعملت هذه المرة الكاميرا

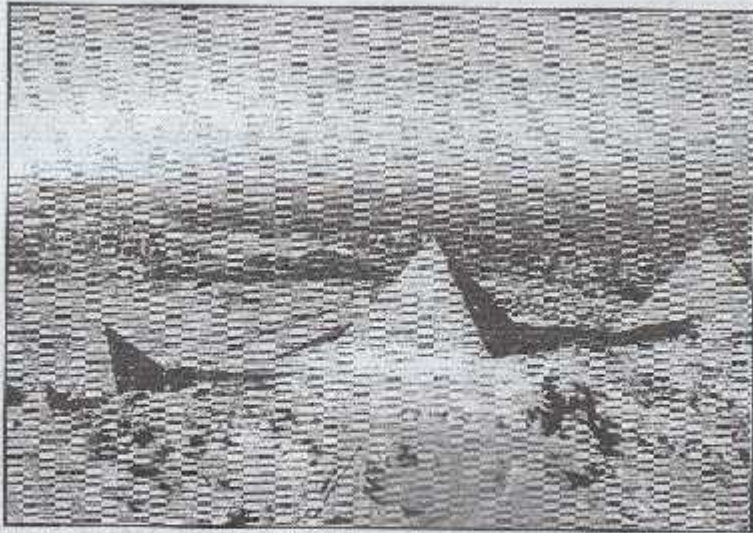
ARRI BL3 ووضعتها على مخدة فوق - الكيبورد - لتجري خلف أقدام البطل والكرة .

كما أنني أستعمل لوحاً من الخشب الأبلكاش وأنا عليه بالكاميرا ويسحبني في الكاميرا زاحفاً ، وهذه الطريقة أستعملها حين لا تتواجد أي وسيلة إلا ذلك اللوح .

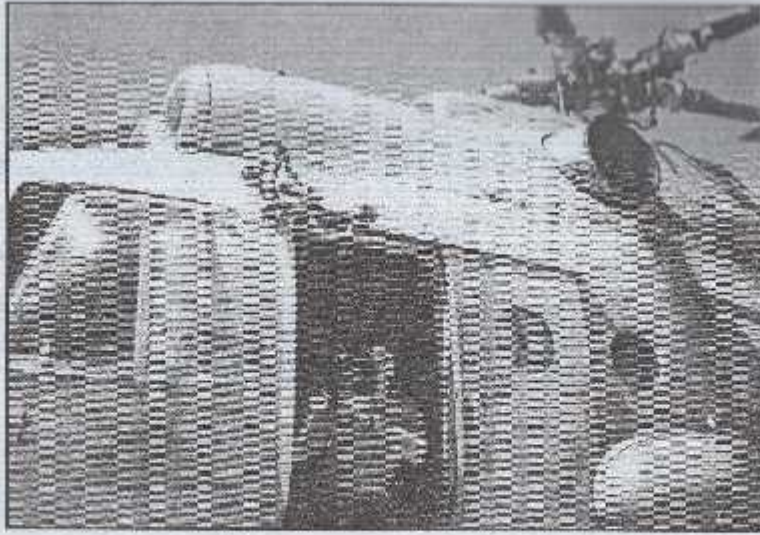
٩ - الكاميرا الطائرة

صورت خلال مشوار حياتي من الجو بثلاث طرائق ، أولاها الطائرات العادية ذات المراوح أو النفاثة المجهزة لنقل المسافرين ، فمن كابينة القيادة أو من إحدى النوافذ ، وكان ذلك ببساطة لربط أحداث أو نقلات مونتاجية للصورة في الفيلم ، صورت الجزر المرجانية في جنوب خليج السويس قبل الوصول إلى الغردقة في فيلم " جحيم تحت الماء " عام ١٩٨٧م إخراج ناصر جلال ، وصورت هبوط الطائرة على مدرج مطار أثينا من داخل كابينة القيادة في فيلم " قبح الجواسيس " الذي صور عام ١٩٩٠م إخراج أشرف فهمي ، وصورت من النافذة غروب الشمس فوق جبال الألب بسويسرا في فيلم " بئر الخيانة " الذي صور عام ١٩٨٧م وغيرها من اللقطات ، وهذا النوع من التصوير السينمائي الطائر أسهلها ، وتكون كل مهارتي في تثبيت الكاميرا جيداً والتعريض الصحيح المناسب للصورة .

أما النوع الثاني من التصوير بالطائرة والأكثر أهمية فقد قمت به باستخدام الطائرات المروحية (الهليكوبتر) ، سواء في أفلام روائية أو تسجيلية أو دعائية ، ولقد



صورة رقم ١٢٧م لقطة من الجو لأهرامات الجيزة

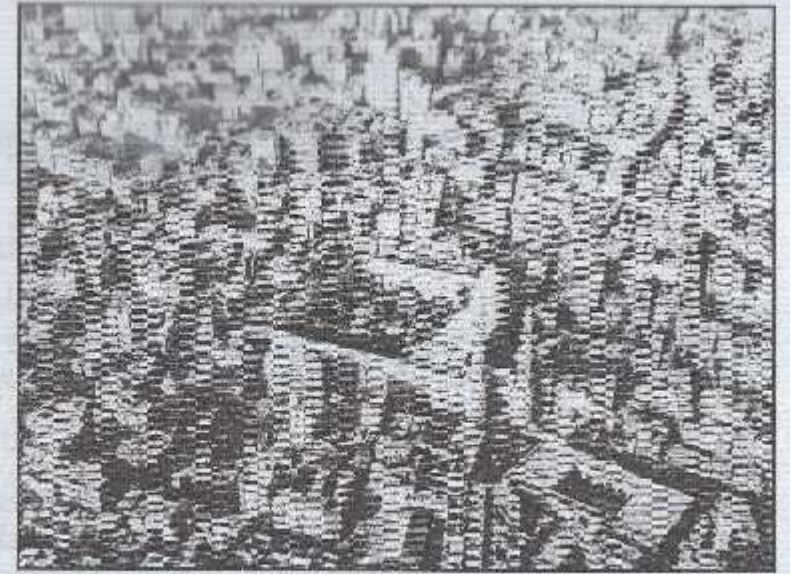


صورة رقم ١٢٠٠ء جالسا ومعنى الكاميرا حرة على باب الطائرة المروحية M8 قبل الاقلاع.

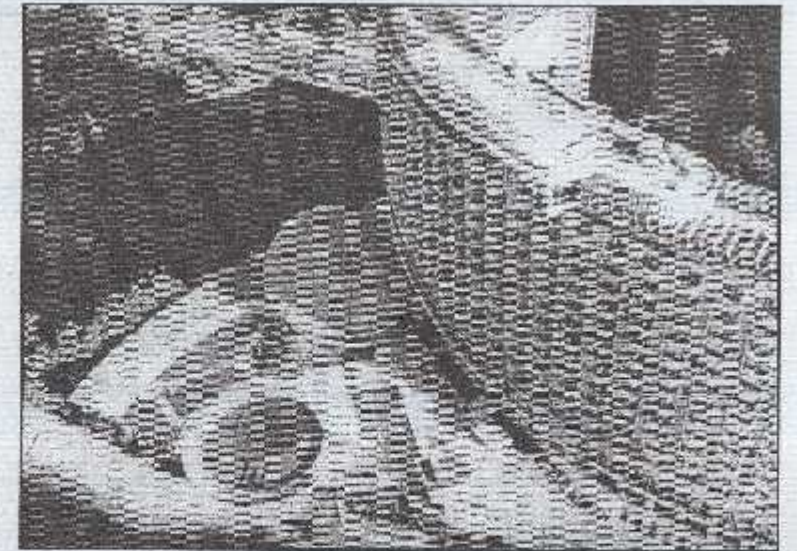
ركبت أنواعاً مختلفة من هذه الطائرات روسية وفرنسية وألمانية وبريطانية . وتعددت أمراض التصوير . فبينما كانت اللقطات جمالية بحثت في نهايات الأفلام مثل فيلم "منزل العائلة المسمومة" عام ١٩٨٦ إخراج محمد عبد العزيز، وفيلم "جحيم تحت الماء" . كانت اللقطات إيضاحية للأحداث كما في فيلم "الطريق إلى إيلات" (١٩٩٤) إخراج إنعام محمد علي توضع حدثاً درامياً بوصول الطائرة التي تنقل أبطال الضفادع البشرية المصريين إلى حدود أرض الوطن.

إلا أن التصوير التسجيلي والدعائي أخذ الجهد الأكبر كثيراً . ففي أفلام دعائية فوق القاهرة الكبيرة التي تضم آثاراً فرعونية وإسلامية وحديثة طرت كثيراً مصوراً معالم هذه الأماكن من أعلى (انظر الصور أرقام ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩) ، أو صورت في عمل تسجيلي مع خيرى بشارة في منطقة التل الكبير مزارع الماشية التي أنشأتها القوات المسلحة . في لقطات تبين اتساعها وضخامة ثروتها الحيوانية ، هذا بخلاف دير سانت كاترين بسيينا ، أو معبد "أبو سمبل" من جهة بحيرة ناصر ، أو فوق حران أسوان والسد العالي وبحيرة ناصر .

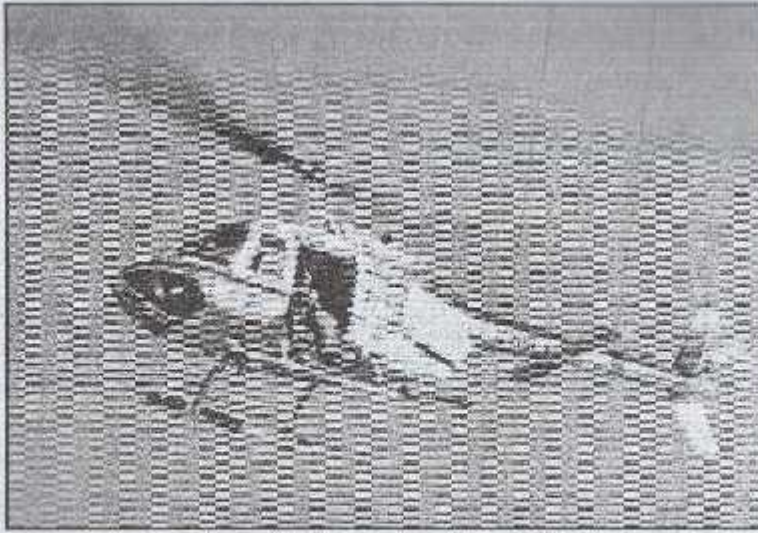
وفي التصوير بهذا النوع من الطائرات ، أجلس على باب الطائرة وأقدمى خارجها ، وأنا مربوط من وسطى بحزام خاص فى الطائرة وكذلك مساعدى ، كما



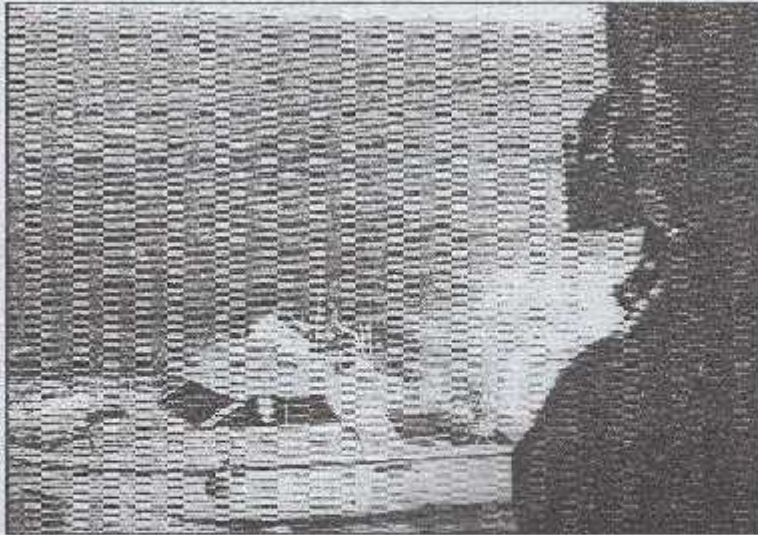
صورة رقم ١٢٨ء لقطة من الجو لباب زويلة وشارع المعز فى القاهرة القديمة الإسلامية الفاطمية.



صورة رقم ١٢٩ء لقطة من الجو لفندق حديث على النيل بالقاهرة.



صورة رقم ١٣١ « على باب الطائرة المروحية أستعد للتصوير.



صورة رقم ١٣٢ « أصور من الطائرة المروحية نهاية «جسيم تحت الماء»

أضيف أنا من عندي حزامين إضافيين لي والمساعد ، وتكون الكاميرا محمولة على يدي لأمتص اهتزاز الطائرة بسبب مروحتها الرئيسية الكبيرة . وأفضل استعمال العدسة ٢٨ مللي أو ٣٥ مللي ، مع الاحتراس من عدم خروج جسمي خارج الطائرة ، لكي أترك لنفسي مسافة للمناورة وأخذ اللقطات بسهولة ، كما أنه من المهم ألا تخرج يدي بالكاميرا أكثر من ٤٠ سنتيمتراً خارج الطائرة ، لأن ضغط الهواء من أعلى سيكون قوياً للغاية وسيدفع يدي إلى أسفل . وبما أن الطائرة تميل في أثناء مناورتها كثيراً ، فإني أجعل أحد مساعدي يجذبني دائماً إلى الخلف من باب الطائرة. (انظر الصور أرقام ١٣٠، ١٣١، ١٣٢).

ومن أصعب اللقطات التي صورتها كانت لقطة بين الجبال في منطقة دير سانت كاترين ، حيث أن مناورة الطائرة الحربية الروسية M 8 كانت ثقيلة في ضبط الحركة المطلوب تصويرها لبانوراما الجبال في لقطة جمالية مستعرضة حتى يظهر الدير في الوادي ، لتتقدم الطائرة إليه مقتربة ، ثم ترتفع سريعاً بميل قوي لأن الجبل يقع خلف الدير، وهي لقطة مرعبة لأن الجبل كان يقترب بسرعة كبيرة وميل الطائرة يجعل الأرض هي وجهتي . ولقد كررنا اللقطة أكثر من مرة ، وفي كل مرة تكون مرعبة أكثر، ولولا مهارة الطيار الحربي للطائرة لربما اصطدمنا على الأقل بقمة الجبل ، وهذه اللقطة كانت لفيلم بريطاني رفض مصوره أن يركب طائرة حربية فاستعانوا بي لتصويرها . وبالطبع ، لو كانت الطائرة من النوع الخفيف مثل ماركا (جازيل) الفرنسية لكنت المناورة أسهل كثيراً .

وعموماً ، نحن في مصر نعتمد في هذا النوع من التصوير على قدرة المصور في عمله ، ولكن الآن في كل أنحاء صناعة الأفلام في العالم توجد أجهزة تتركب على الطائرات المروحية وتقوم بمهمتها بكل سهولة ويسر وليس بها أي اهتزاز يذكر ، وكذلك توجد طائرات صغيرة تعمل بالتوجيه عن بعد من الأرض . ولقد علمت أن الشركات المصرية أحضرت طائرة من هذا النوع ؛ لكن الأمن رفض عملها .

أما الطريقة الثالثة والأكثر خطورة فأقوم فيها بالتصوير وأنا في سلة يحملها بالون يطير بالهواء الساخن ، والحقيقة إن فكرة الطيران بهذا البالون كنت أشاهدها في الأقصر بالتليفزيون لسنوات وأجدها غير آمنة بالمرّة ، ولقد شاهدت مرة سقوط أحد هذه البالونات مشتعلاً في أخبار التليفزيون ، ولهذا كانت فكرة التصوير به تقلقني للغاية .

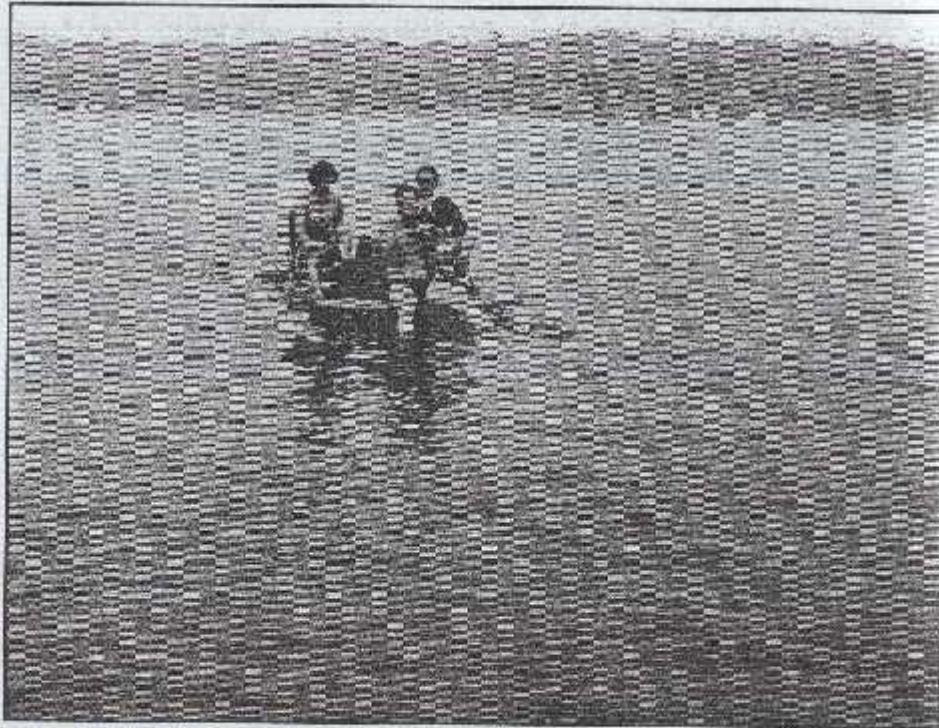
وتقوم فكرة الطيران بالبالون على ملئه بالهواء الساخن أولاً بأول ، عن طريق

شعلة نار مفتوحة باستمرار فوق رؤوسنا تجعل الهواء داخل البالون ساخناً من الهواء المحيط البارد ، فيرتفع الهواء الساخن - أى البالون - إلى أعلى . وبما أنى مؤمن بالله عز وجل فقد ركبت البالون مع الكاميرا وصديقى المخرج سمير عوف ومساعدى أحمد فاروق ، وصورت قبل شروق الشمس بالأقصر ، ثم عند شروقها .

طرت بالبالون ليومين متتاليين ، وكنت أريد أن أعرف إمكانيات الحركة والدوران والارتفاع والانخفاض به ، ولقد كنت محظوظاً أنى وجدت قائد البالون يستطيع أن يتحكم بشكل كبير فى لفة وتوجيه الكاميرا إلى الأماكن التى أريدها . وصورت فيلم "أرض السماء" عام ٢٠٠٢ بهذا البالون ، فى لقطات فعلاً جميلة أعتز بها ، وكان قائد البالون شاباً من الأقصر يسمى بهى الدين محمد .

١٠ - الكاميرا على سطح الماء

فى لقطات معينة أحلم بأن تكون اللقطة على سطح الماء ، وإن لم يكن يحدث إلا بالقرب من سطحه ، حتى لا يطول الماء الكاميرا وت تلف ، وأتذكر فى فيلم "سواق الأوتوبيس" عام ١٩٨٢ أن المخرج عاطف الطيب ، طلب منى ونحن فى رأس البر أن نصور اجتماع عائلة الأخت على سطح العشة ، وأن ألتقط لقطة عامة للعشة من الخارج من وسط البحر ، فما كان منى إلا أن خلعت ملابسى وأخذت الكاميرا وعلقت البطارية على كتفى ، وتقدمت إلى عمق الماء منفذاً اللقطة فى أقرب مستوى أفقى يمكن أن أصور به بدون أن تبتل الكاميرا . ولقد تكرر هذا الموقف فى أفلام أخرى



صورة رقم ١٢٣ ، التصوير على الماء فى البحيرة بكندا ومعى المساعدين أثناء تصوير فيلم «المجهول» .

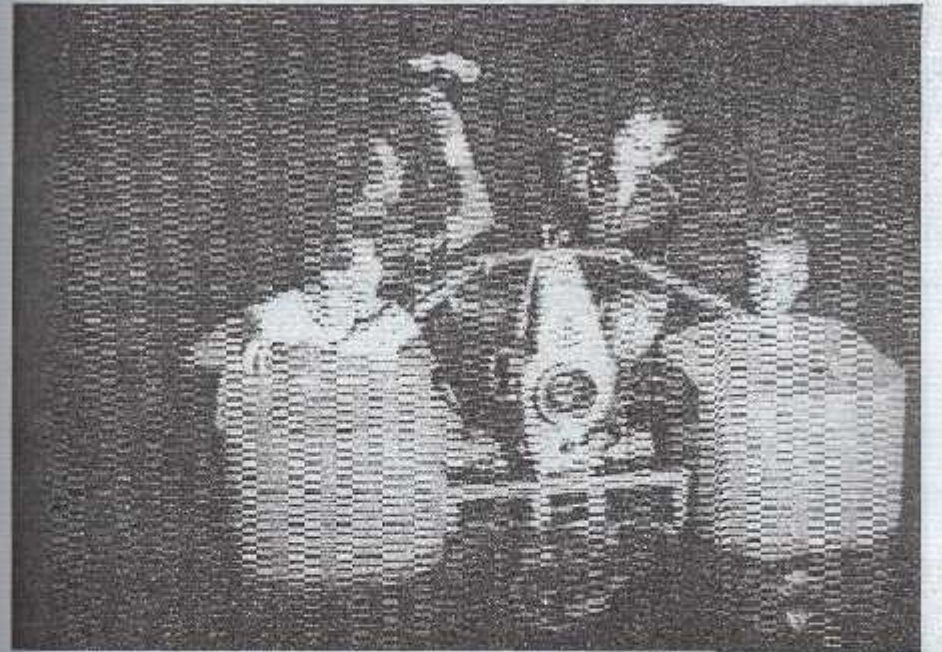
ومواقف مختلفة ، أذكر منها الفيلم التسجيلي "عباد الشمس" عام ١٩٨٢ مع خيرى
بشارة ، كما كنت أبذل مجهوداً بوسائل مختلفة أخرى لأحصل على هذه اللقطات
قرب الماء . (انظر الصورتين ١٢٣ ، ١٢٤) .

ولكن اختلف الوضع عندما بدأت أصور تحت الماء وعلى سطحه ، حيث صممت
رجلاً (حاملاً) تصلح أن أضع عليها الكاميرا المائية وأبقياها على السطح ويمكن أن
تغطيتها المياه ، ويمكن أن أتحكم فى ارتفاع وانخفاض الرجل . وهذه الرجل طرفها
الذى تحت الماء متشعب له عدة أذرع ؛ ولذلك سميت هذا الحامل الأخطبوط .

وفى فيلم "الطريق إلى إيلات" صممت عوامة خاصة أثبتت عليها الكاميرا فى
المنتصف وأتحرك بها على سطح الماء سابحاً متابعاً أبطال الضفادع البشرية فى
أثناء تنفيذ عملياتهم البطولية ، ولقد سميت هذه المعدة بالفراشة ؛ لأنها تشبه فى
تركيبها الفراشة بجناحيها والكاميرا هى جسم الفراشة (انظر الصورة رقم ١٢٥) ،
ولقد أفادتنى "الفراشة" كثيراً فى تصوير لقطات الحركة على سطح الماء ؛ لأن
الكاميرا المائية تكون ثقيلة وهى على السطح ، بعكس الحال عند الغوص بها تحت
سطح الماء ، حيث تكون خفيفة الوزن تماماً .



صورة رقم ١٢٤ «لقطة بالقرب من سطح الماء فى فيلم «واحدة بواحدة» ومعى شريف احسان.



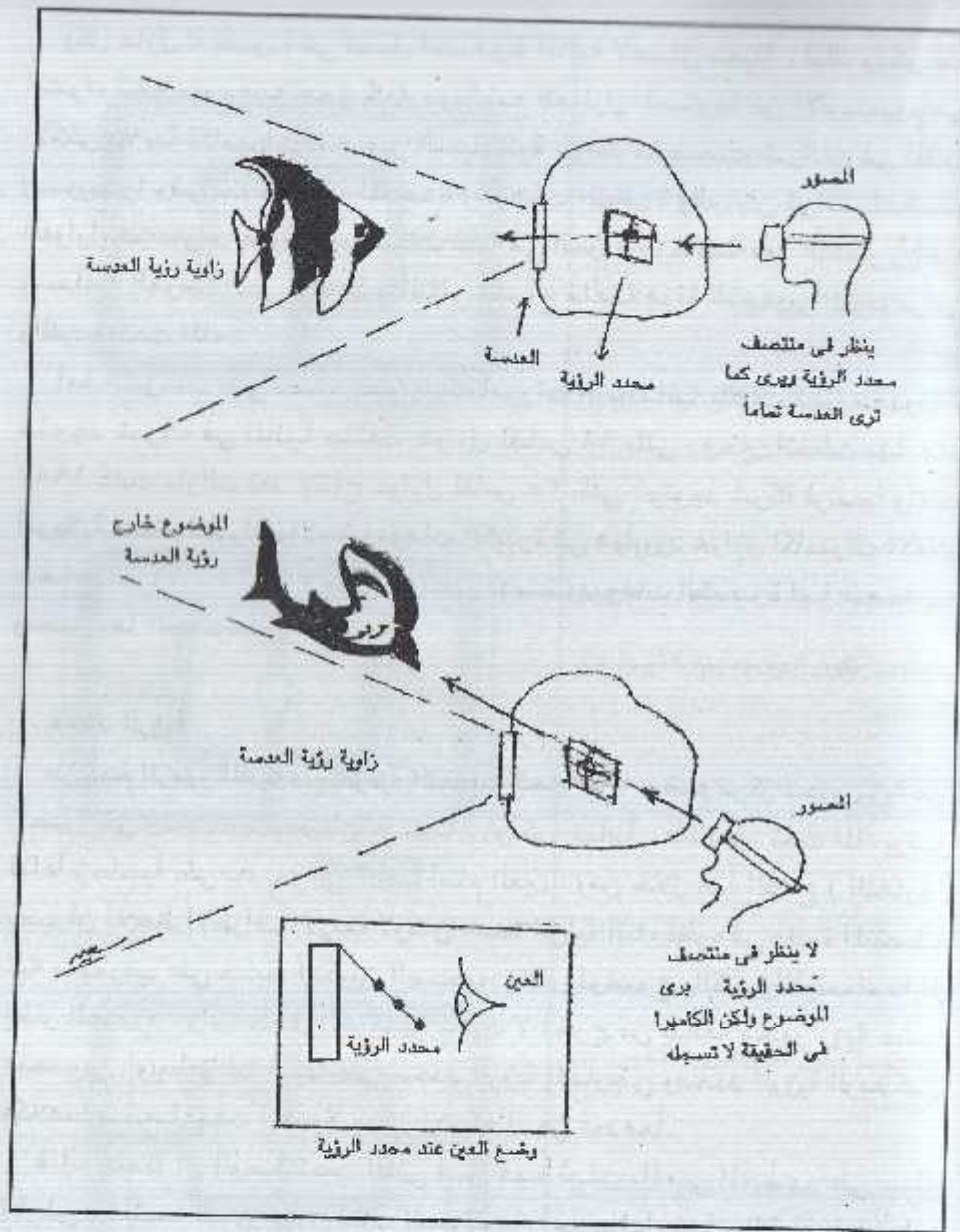
صورة رقم ١٢٥ «الكاميرا على سطح الماء فوق الفراشة مع المساعدين والعمال أثناء تصوير فيلم
«الطريق إلى إيلات».

١١ - الكاميرا تحت الماء

سبق أن تكلمت عن ذلك بإسهاب في مؤلفي "التصوير السينمائي تحت الماء"، الصادر عن هيئة الكتاب عام ١٩٩٦، وقد علمت أخيراً أنه من الكتب التي وزعت في مكاتب المدارس على مستوى الجمهورية في التعليم الإعدادي والثانوي، ولكن ربما من المفيد أن أعرض بإيجاز خلاصة تجربتي بالكاميرا تحت الماء حتى تكتمل الفائدة من هذا الجزء من الكتاب، وخاصة أن كتابي المشار إليه آنفاً قد مضى على نشره عشر سنوات تقريباً.

حين نتكلم عن الكاميرا السينمائية تحت الماء، فإننا نعني الكاميرا العادية التي نستعملها على سطح الأرض، ولكن نضعها داخل حيز صندوقي يعزل الماء ويسمح تسربه إلى داخله، ويسمى هذا العازل بالإنجليزية Housing، أي المنزل الذي يحمي الكاميرا من الماء - وهو مصطلح دولي - وهذا العازل يشبه إلى حد كبير بالعازل الصوتي للكاميرات السينمائية المسمى (بلمب) Blimp، فالأخير يعزل صوت الكاميرا أثناء تشغيلها فيعطى فرصة لنقاء الصوت المسجل المصاحب للحدث. أما العازل المائي للكاميرا، وستطلق عليه هذا المصطلح بالعربية، فيجب أن تتوافر فيه الشروط التالية:

- ١ - أن يتحمل ضغط الماء على أعماق كبيرة.
 - ٢ - أن يصنع من مادة مقاومة للتآكل وخاصة الأملاح ولا تتفاعل معها.
 - ٣ - أن يتحمل الحرارة الشديدة وكذلك لا تؤثر فيه الرطوبة عند تواجده في وسط مائي باستمرار.
 - ٤ - يكون من عنصر وزنه المنادي غير ثقيل نسبياً، مثل عجائن الفيبر جلاس أو الباعة الصلبة أو البلاستيك المقوى، وأحسنها بالطبع الألومنيوم.
 - ٥ - ألا تتأثر مادته بالشموع والزيوت المختلفة.
 - ٦ - أن يسمح بتشكيل فتحات - فجوات - في جسم المادة بمساحات مختلفة بدون أن يؤثر ذلك في جودة مادته.
- وحين يصنع عازل مائي للكاميرا، سواء سينمائية أو فيديو أو فوتوغرافية، يجب توافر المواصفات السابقة لضمان سلامة الكاميرا تحت وفوق الماء.



صورة رقم ١٢٦ يجب أن يضع المصور محور نظره في منتصف محدّد الرؤية تماماً وعلى مسافة ثابتة بقدر المستطاع.

وكل عازل له حدوده في تحمل الضغوط المائية لأعماق معينة ، لذلك يذكر عند الشراء أنه مسموح به لعمق كذا ، وبالطبع العوازل المصنوعة من الألومينيوم هي الأكثر ملاءمة للكاميرات التصوير السينمائية ، ولقد تخصصت شركات في ألمانيا وسويسرا وفرنسا والمملكة المتحدة والولايات المتحدة واليابان في صناعة هذه العوازل للكاميرات عموماً بمواصفات غاية في الجودة ، وخاصة بعد انتشار رياضة وسباحة الغوص الحر Scuba وبالتالي اتساع قاعدة هواة التصوير الفوتوغرافي والفيديو تحت الماء .

أما الشركات التي تصنع العوازل للكاميرات السينمائية بالذات فهي محدودة ، فتوجد شركة في ألمانيا صنعت عوازل لمقاس ١٦ مللي ، وحين اتصلت بها عام ١٩٨٧ كانت مازالت تعد لإنتاج عوازل لمقاس ٢٥ مللي ، وتوجد شركة فرنسية وكذلك أمريكية تصنع للأفراد والاستوديوهات الكبيرة في هوليوود عوازل للكاميرات الأفلام مقاسات ١٦ ، ٢٥ ، ٧٠ مللي ، وأغلب الاستوديوهات الكبيرة لها معداتها ومصورها الخصوصيون .

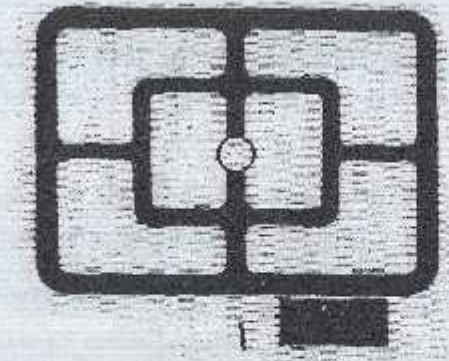
محدد الرؤية

من أهم الرموز الفنية في حرفية التصوير تحت الماء ، وضع مركز محور رؤية عين المصور في منتصف محدد الرؤية تماماً .. وأكرر تماماً . فالمصور تحت الماء يرتدي قناعاً زجاجياً على بعد حوالي ٣ سم أمام العين ، ومن خلال هذا القناع (النظارة) يجب أن يلاحظ الأطراف الأربعة لأركان محدد الرؤية أثناء نظره في دائرة المنتصف ، لأنه سيترتب على ضبط التكوين الصحيح ونقل الموضوع والكتل والأجسام داخل إطار الصورة ، والتحكم في حركتها بحيث لا تخرج من منقحة محور رؤية عدسة التصوير . وينطبق ما أقوله على محدد الرؤية الخارجي ومحدد الرؤية الريفلكس ، فكلاهما يستعمل تحت الماء ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما .

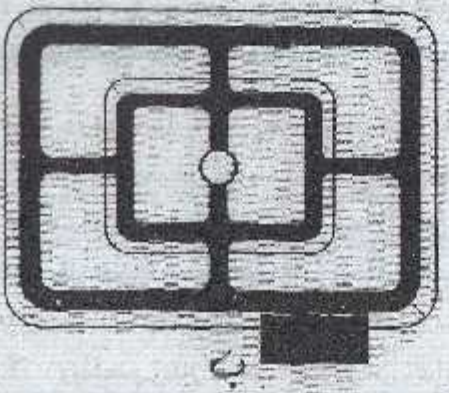
فإذا علمنا أن الوسط تحت المائي ليس فيه ثبات بالمعنى المفهوم على سطح الأرض ، فعندما نصور يكون ثبات الصورة من أهم عوامل نجاح اللقطة السينمائية الأرضية ، إلا إذا تطلب الأمر غير ذلك ، أما تحت الماء فالوسط كله متحرك ، والثبات شيء نسبي وبالتالي إذا انحرف محور عين المصور عن مركز محور محدد الرؤية لأي سبب ، تصبح الصورة التي تسجلها الكاميرا غير الصورة التي يراها المصور (انظر الصورة رقم ١٢٦) ويثبت محدد الرؤية الخارجي في العازل على أحد الجانبين

صورة رقم ١٢٧ « محدد الرؤية الجانبى

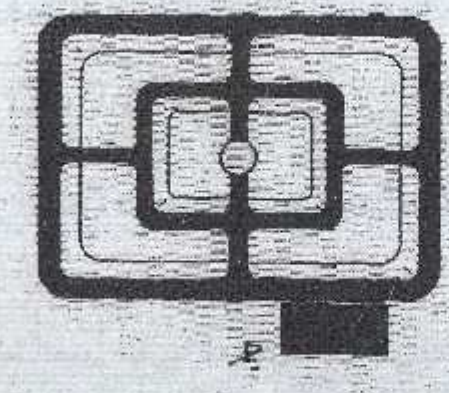
أ- عندما تكون العين في المنتصف تماماً ووسطه.



ب- عندما تكون العين بعيدة كثيراً عن المنتصف.



ج- عندما تكون العين قريبة كثيراً من المنتصف.



وفي جميع الحالات المحور البصرى المصور في منتصف الدائرة.

عين الإنسان .. العدسات

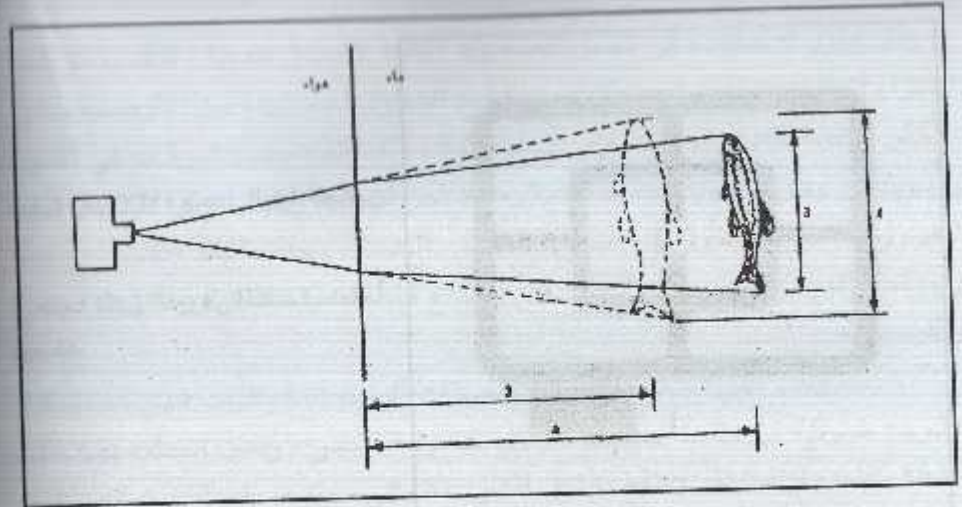
خلق الله عين الإنسان مجهزة للرؤية من خلال الهواء ، وعندما نفوس فإن أشعة الضوء التي تدخل إلى العين لا يمكن أن تجمعها العدسة المحدبة الجانبين على شبكة العين ، ولذا يكون نظر الإنسان تحت الماء طويلاً وتظهر الأشياء غير واضحة المعالم مشوشة الأطراف .

أما الكائنات البحرية ، ولناخذ كمثال الدرافيل ، فقد خلق الله جهاز إبصارها لترى تحت الماء بوضوح تام ، فعدستها البصرية كروية الشكل ويمكنها أن تكسر الأشعة الساقطة على العين حتى تتجمع على الجدار الخلفي للعين (الشبكية) وبذلك تكون الصورة تامة الوضوح ، والرؤية تكون جيدة حتى في الضوء الخافت ، وعندما يخرج الدرافيل من الماء لينظر إلى ما حوله ، فإن الضوء يتجمع أمام الشبكية فيجعله قصير النظر خارج الماء .

ولا يعرف العلماء مدى قصر النظر عنده ، فهو قادر على القبض على سمكة خارج الماء من يد مدربه في أحواض الإكواريوم (سبحان الله هذه حكمته في تكييف العين الحيوانية للبيئة المحيطة بها !) ، فعند غوص الإنسان لأبد أن يرى تحت الماء من خلال وسط هوائى ، ويتوافر هذا بنظارة قناع الوجه The Mask التي تغطي العينين والأنف معاً .

وينطبق الكلام نفسه على العدسات السينمائية داخل العازل المائى والمصممة للتصوير فى الهواء ، فيجب وجود حيز من الهواء أمامها فى العازل قبل الحاجز الزجاجى الفاصل بين العازل والماء ، وبهذا نحصل على صورة فوتوغرافية صحيحة ، سواء استقبلناها على شبكية العين البشرية . أم سجلتها الكاميرا على الفيلم كصورة كاملة .

ولكن الصورة فى كلتا الحالتين ، الإنسان والكاميرا ، ستعانى من الظواهر البصرية المبنية على اختلاف مرور الأشعة الضوئية من وسط إلى آخر . فالضوء يسير فى موجات وعند انتقاله من وسط شفاف إلى وسط شفاف آخر مختلف الكثافة ، تحدث ظاهرة ما يسمى بقانون الانكسار ، فإن الضوء ينكسر بزاوية حادة فى الوسط الأكثر كثافة ، ويعزى انكسار الضوء إلى اختلاف سرعة الضوء فى هذين الوسطين ، فالشعاع الضوئى الذى يصل إلى السطح الفاصل بين الهواء والماء ، يسمى الشعاع الساقط وعندما ينفذ إلى الماء يسمى الشعاع المنكسر ، وبقياس الزاويتين اللتين تحددان اتجاهى الشعاع الساقط والشعاع المنكسر ، فإن الزاوية



صورة رقم ١٢٨ ، يتسبب التصوير تحت الماء فى : ١-زيادة حجم الأشياء (السمكة) بنسبة ٣٣٪ تقريباً .
٢-تقل المسافة عن حقيقتها بنسبة الربع .

أو أعلاه ، وهو عبارة عن إطار مستطيل بنفس نسبة الصورة السينمائية ، داخله إطار مستطيل أصغر يتوسطهما دائرة مفرغة هي المكان الصحيح لمحور إبصار المصور حين يضع عينيه خلفهما وعلى نفس المستوى الأفقى ، وتكون أضلاعه ذات سمك لا يقل عن ٢ سم وميل إلى الخارج قليلاً لتتبع المصور إذا انحرف محور نظره عن المنتصف ، فسمك إطار المحدد تعلمه بخطئه فالرؤية الصحيحة أن يراها غير سميكة ، وينقسم إطار محدد الرؤية من الداخل إلى عدة مربعات تساعد المصور على ضبط التكوين وميزان نسبته فى هذا الوسط غير المستقر (انظر الصورة رقم ١٢٧) .
وعيب البارالكس Parallax من أهم العيوب التي يمكن أن تقابلك تحت الماء خاصة فى اللقطات القريبة .

وتحدث ظاهرة البارالكس حين يبعد المحور البصرى لمحدد الرؤية عن المحور البصرى للعدسة بمسافة ما ، وهو الأمر الذى يترتب عليه الخطأ فى تحديد موضوع إطار الصورة تحديداً دقيقاً نتيجة لهذه الظاهرة الحتمية التى تظهر جلياً إذا كان الجسم قريباً جداً من عدسة آلة التصوير ، ونقل كلما ابتعد الجسم عن العدسة .
ومن ثم ، فإن التصوير تحت الماء بمحدد الرؤية الجانبى أو العلوى لا يصلح فى التقاط الصور القريبة (C.U. Shot) ، لأن مشكلة البارالكس ستكون شديدة الوضوح ، وفى هذه الحالة يفضل استعمال محدد الرؤية الريفلكس الموجودة فى العازل .

جدول (٢)
اختلاف البعد البؤري للعدسات تحت الماء

البعد البؤري المتغير تحت الماء	البعد البؤري الأصلي للعدسة
١٢ مللي	٩ مللي
٢١ مللي	١٦ مللي
٢٤ مللي	١٨ مللي
٢٣,٢ مللي	٢٥ مللي
٢٧,٢ مللي	٢٨ مللي
٤٦,٧ مللي	٣٥ مللي
٥٢ مللي	٤٠ مللي
٦٦,٧ مللي	٥٠ مللي
١٠٠ مللي	٧٥ مللي
١١٣,٢ مللي	٨٥ مللي

الأولى وتعرف بزوايا السقوط وهي الزاوية المحصورة بين الشعاع الساقط والعمود الوهمي المقام من نقطة السقوط على السطح الفاصل . والأخرى تعرف باسم زاوية الانكسار ، وهي الزاوية المحصورة بين الشعاع المنكسر النافذ وذلك العمود ، وبما إن معامل انكسار الماء ١,٣٣:١ فإن زاوية الشعاع المنكسر تكون حادة في الوسط المائي . وقانون الانكسار هذا اكتشفه أجدادنا من قديم الزمان فكانوا يصيدون الأسماك بالحرايب ويوجهونها إلى أبعد من الصورة التي يرونها من خلال الماء ، حتى يصيبوا الهدف ، ومن هذا يتضح أن عين الإنسان والعدسات تحت الماء في هذه الحالة تعاني من :

- ١ - زيادة صور حجم الأشياء المصورة تحت الماء بنسبة ٣٣٪ تقريباً ؛ وبالتالي زيادة طول البعد البؤري للعدسات بنفس النسبة ، وزاوية رؤية أقل للعدسة .
- ٢ - تقل المسافة بنسبة الربع تحت الماء بين العين والأشياء من خلال قطاع الوجه أو نفس الشيء بالنسبة للعدسة داخل العازل المائي ، فمثلاً إذا كانت المسافة الحقيقية تحت الماء تساوي ٢ متر فستصبح ١,٥ متر فقط (انظر الصورة رقم ١٢٨) ؛ ولذا يفضل دائماً تحت الماء استعمال العدسات المنقرجة الزاوية ، لأنها ستعطي زاوية أقل من حقيقتها .

وهذا جدول يبين اختلاف البعد البؤري للعدسات السينمائية تحت الماء حسابياً ، وإن كنت أنصح بعدم استعمال عدسات أطول من العدسة ٥٠ مللي تحت الماء ، وإذا كانت هناك ضرورة فيجب ضبط ذلك بالعين والتجارب لتحديد جودة الصورة .

ويتطور التصوير عامة تحت الماء في السنوات العشرين الأخيرة ، فقد ظهر جيل جديد من العدسات والابتكارات البصرية المعالجة لظاهرة الانكسار ، وتنحصر في :

- ٢ - استعمال الزجاج المحذب جهة الماء والمسمى فوتوغرافياً Dome Port في تصحيح معامل الانكسار .
- ٣ - استخدام العدسات بطريقة إيفانوف Ivanoff Corrector .
- ٤ - استعمال عدسات الماء المتصلة (كوتكت) Water-Contact Lenses .
- ٥ - استعمال العدسات المتصلة بالعدسة الأم Lens attachments وسأتناول كل طريقة على حدة لأهميتها بالنسبة للمصور تحت الماء .

١ - العدسات المائية فقط

ظهرت هذه النوعية من العدسات التي تصلح للتصوير تحت الماء فقط في التصوير الفوتوغرافي ، بحيث تكون العدسة مصححة لمعامل انكسار الماء ، ولم يظهر حتى الآن أية عدسة للتصوير السينمائي فيها هذه الخاصية لطبيعة وجود

الكاميرا السينمائية داخل العازل المائي ، وهو النظام المتبع في كافة دول العالم ، وكذلك في التصوير بالفيديو فإن طبيعة العدسة الزووم ووجودها داخل عازل مائي تمنع من وجود مثل هذه النوعية من العدسات .

٢ - استعمال الدوم بورت

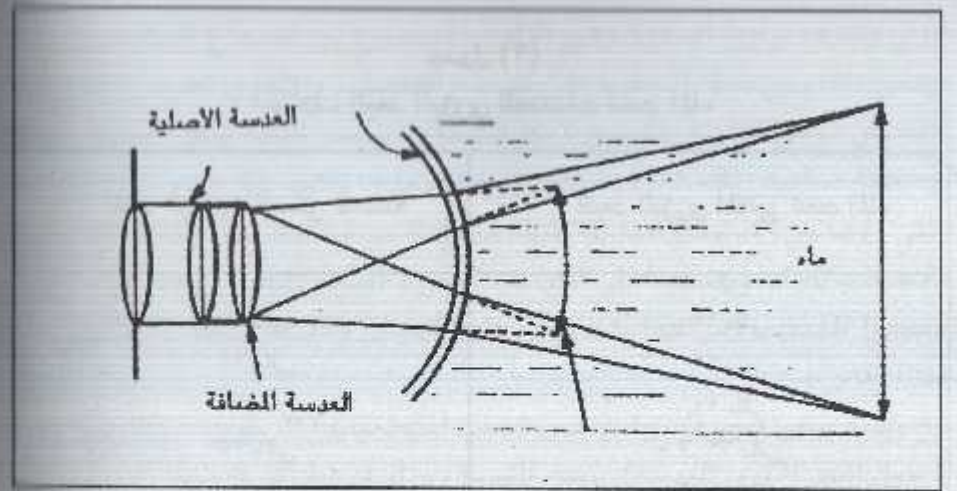
الزجاج البصري المحدب والذي يسمى نصف الكروي hemispherical له خاصية ممتازة في تصحيح معامل انكسار الماء أمام العدسات الهوائية ، حينما يوضع الجزء المحدب منه في اتجاه الماء في العوازل المائية. (انظر الصورة رقم ١٣٩) . ولكن المشكلة تكمن في ضبط المسافات ، لذا يجب وضع عدسة إضافية -Supple- mentary Lens أمام العدسة الهوائية الأصلية حتى نحصل على ضبط بؤري صحيح .

والدوم بورت ميزة إضافية مع العدسات المنقرجة الزاوية Wide angle ؛ لأنها تعطي تقريباً نفس الرؤية البصرية الموجودة بالهواء تحت الماء وبدون استعمال عدسة إضافية ، بل يمكن استخدام نفس مقياس المسافات بدون تغير . والدوم بورت طريقة جيدة جداً ورخيصة للوصول وتحقيق درجة مقبولة من تصحيح الانكسار تحت الماء .

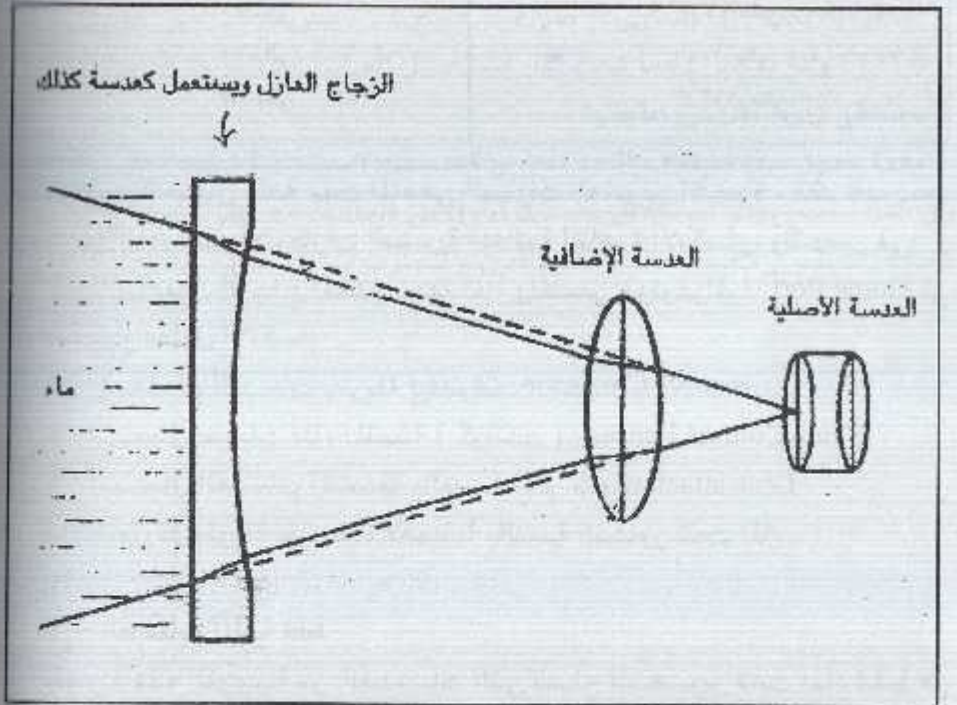
وبياع الدوم في الخارج ومعه نشرة توضح أفضل العدسات المستخدمة له ، وبعض الشركات جعلت من الإمكان تغيير الدوم حسب العدسة ، ومن المهم أن يكون الدوم مصححاً بصرياً حتى تقل فيه ظاهرة التآنج Lens flare ، لأن ذلك سيؤثر على انعكاسات الأجزاء الأقل إضاءة وتدخل في مناطق الظلال ، وستكون قيمة الزجاج أفضل بتقليل هذه الظاهرة .

٣ - طريقة تصحيح إيفانوف

تعتمد هذه الطريقة على تصحيح معامل انكسار الماء من داخل العازل المائي وبالعدسات الهوائية ، فنستعمل عدستين إحداهما عينية موجبة توضع أمام العدسة الأصلية مباشرة ، والثانية شينية سالبة تكون العدسة الفاصلة بين العازل والماء (انظر الصورة رقم ١٤٠) . وبهذه الطريقة يمكن تصحيح معامل الانكسار للماء داخلياً ويلغى تماماً ونحصل على صورة جيدة صحيحة تماماً ، وهذه الطريقة مكلفة وتتطلب ضبطاً بؤرياً دقيقاً من صانعين العدسات ولذلك لم تنتشر ، وإن كانت من



صورة رقم ١٣٩ ، تصحيح معامل انكسار الماء بطريقة الدوم بورت والعدسة الإضافية داخل العازل.



صورة رقم ١٤٠ ، تصحيح معامل انكسار الماء بطريقة إيفانوف بواسطة العدسة الشينية والعدسة العينية.

٤ - عدسات الماء المتصلة

وهي عدسات مخصصة للتصوير في الهواء وتحت الماء معاً ، ويوجد منها في التصوير الفوتوغرافي مثل العدسة نيكون Nikon ٣٥ملى ، ٢٨ملى ، ونظيرتها أن لها عازلاً صغيراً من الزجاج يحميها من الماء ويكون بينه فراغ بسيط وبين العدسة ، وبالطبع تختلف زاوية رؤيتها فوق الماء من تحته وتصلح للعمل في الوسطين .

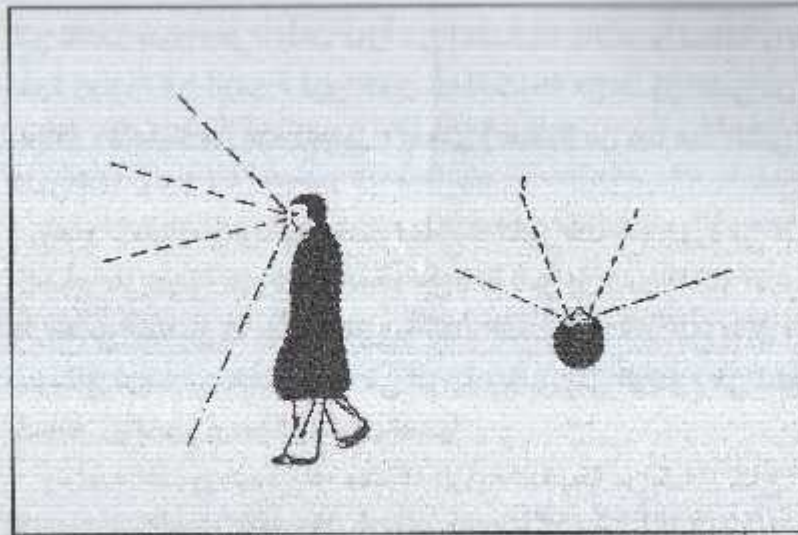
٥ - العدسات الملتصقة

وهذه النوعية من العدسات موجودة في التصوير في الهواء أصلاً ويطلق عليها أحياناً Lens filter ولها عدة استعمالات في الهواء . ولكن تحت الماء تكون العدسة الملتصقة منفرجة الزاوية دائعاً وتركب على العدسات المجهزة للتصوير فوق الماء وتحت ، ويكون الماء وسيطاً بين العدسة الأصلية والملتصقة ومحسوباً علمياً بحيث يمكن تركيبها وفكها تحت الماء بسهولة ، ولقد انتشر استعمال هذه العدسات لرخص ثمنها وسهولة عملها وكذلك للنتائج الجيدة التي تعطيها ، ومن أهم مميزات هذه العدسات أنها تعطي منظوراً واسعاً ، وبالتالي تقلل من نسبة (شُبورة الماء) الموجودة في الوسط المائى غير النقى .

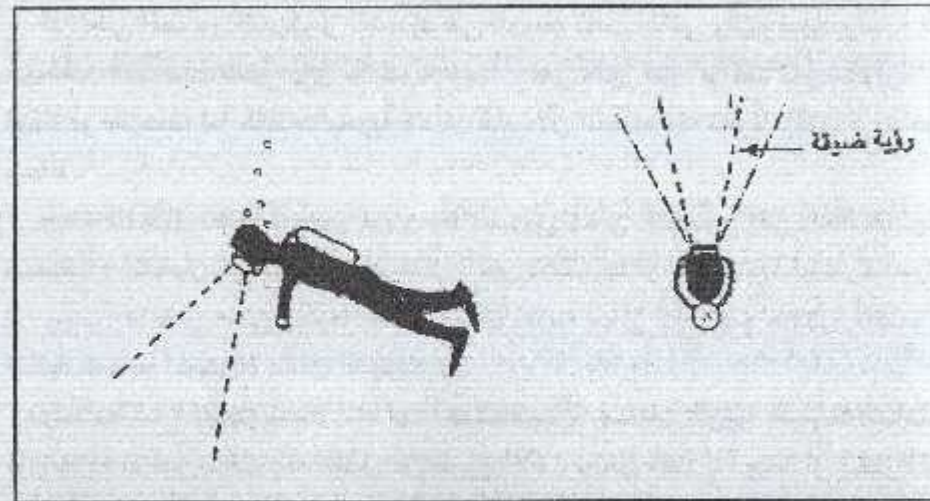
أهمية الرؤية الصحيحة

إن رؤية الإنسان من خلال عينيه تعطي الإدراك بتدخل من العقل ، وتدخل العقل يكون دائماً في الحدود الأساسية التي تعود عليها الإنسان مراراً ، فحين تتكون الصورة على الشبكية رغم أنها تكاد أن تكون مسطحة - فهي لا تعطي فكرة عن الشكل وحسب ، بل تعطي أيضاً معلومات عن المسافات والمقاييس والأحجام والألوان ، وذلك حتى لو نظرنا بعين واحدة ، وتفسير ذلك أننا نعتاد تقدير الأشياء المحيطة بنا بالتطلع إليها بالعينين ، وأننا نقارن الصورة الحاصلة بالتطلع بعين واحدة إلى الصورة السابقة الحاصلة بالتطلع بالعينين .

وتحت الماء بالخبرة واستمرارية التصوير سيتاح للمصور الغواص أن يدرب عينيه - وبالتالي عقله - على الرؤية الصحيحة من خلال قناع الوجه ، خاصة مع اختلاف أبعاد الأشياء والأحجام ، فضلاً عن ذلك فلا جدال في أن تكييف حدقة عدسة العين



صورة رقم «١٤١» الرؤية في الهواء للإنسان ذات زاوية منفرجة.



صورة رقم «١٤٢» الرؤية في الماء للإنسان من خلال اطار القناع فقط ذات زاوية ضيقة ومحددة.

التي تشعر بدون وعي ، يلعب دوراً في إحساسنا بالبعد والمسافة والأحجام ، ففي فترة وجيزة من الزمن ، ترى العين جملة كاملة من صور الشئ من وجهات نظر مختلفة ، فتمكنا من هذه الصور ، بمعنى (صورة عن بعد هذا الشئ عن مكان هذا الشئ) .

وحين ننظر بعين واحدة تحت الماء ، لا تكون هنا الصورة في المكان والبعد والحجم على درجة كبيرة من الصحة والدقة للعوامل تحت المائية المحيطة بالمصور ، لذا أنصح المصور ألا يحاول الرؤية أثناء التصوير تحت الماء بعين واحدة ، فهذا سيخلق نوعاً من عدم الدقة في الرؤية ويؤدي إلى الوقوع في أخطاء في تقدير المسافة ، والحجم أو حركة الشكل نفسها .

وتواجه المصور تحت الماء مشكلة الرؤية الدقيقة من خلال قناع الوجه ، فرؤية الإنسان في الهواء تكون بزوايا منفرجة وبتركيز في المنتصف وبتركيز أقل في أطراف الصورة (انظر الصورتين رقم ١٤١ ، ١٤٢) ، أما تحت الماء فإن حيز اتساع رؤية القناع سيحدد زاوية الرؤية تماماً ولن تزيد درجة .

وهذه مشكلة سيواجهها المصور دائماً تحت الماء ، بالرغم من المحاولات المستمرة في التحسين والتغلب على هذه المشكلة بجعل رؤية القناع أكثر اتساعاً أو جعل جانبي القناع ذوى نوافذ زجاجية . ولكن هذه النوافذ ستخلق مشكلة أخرى معقدة لأنها ستجعل الرؤية مزدوجة عند أطراف القناع ، مما يزيد من تشتت نظر المصور . لذا على المصور التركيز الشديد في الوسط تحت المائي وأن يحرك رأسه في مختلف الاتجاهات حتى يرى ما حوله جيداً ، ففي كثير من المواقف تمر بجوارنا أو فوقنا أو ملاصقة لنا كائنات بحرية ولا تراها ، لأن اتجاه رؤية نظرنا يكون في محور مخالف .

وعند انتقال نظر المصور من وسط ضوئي عالي النضوع إلى وسط ضوئي ضعيف - الدخول إلى كهف مظلم مثلاً - فإن تكيف حدقة العين سيأخذ فترة أطول ، لذا يجب الانتظار حتى تتكيف حدقة العين تماماً حتى لا تواجه خطورة الكائنات المائية السامة الموجودة داخل الكهوف .

وتظافة قناع الوجه تحت الماء لها أهمية كبيرة جداً في الرؤية الجيدة الحادة ، فإن هواء الزفير يدخل منه القليل عن طريق الأنف داخل القناع ، وبما أن بخار الماء دافئ بفعل حرارة الجسم فإنه يتكثف على زجاج القناع من الداخل لبرودته في الوسط المائي المحيط به ، مما يعكر الرؤية وفي أحيان كثيرة يحجب الرؤية بالكامل .

ومن السهل على الغواص أن ينظفه بنفخ دفعة من الهواء بداخله لمسحه كما تعلم من قبل ، ولكن إذا كان موقع التصوير في تيارات بحرية شديدة فلا أنصح أبداً باستعمال هذه الطريقة ؛ لأن من عواقبها فقد القناع من شدة التيار ، ولقد حدث ذلك بالفعل لصديق لي ، في هذه الحالة يجب الصعود ومسح القناع على السطح ، وتجنب تكثيف بخار الماء داخل القناع ، قبل الغوص مباشرة ، يبطل الوجه الداخلي الزجاج باللعب ونمسه جيداً بالماء ثم ترتديه ونغطس ، أو نسمح الزجاج بقطعة من البطاطس أو نستعمل رزازاً كيميائياً خاصاً بذلك ، ويمكن استعمال نقطة صغيرة جداً من السوائل المنظفة الحديثة .

نقاء الرؤية تحت الماء

يعتبر نقاء الرؤية Good Visibility تحت الماء من أهم عوامل نجاح التصوير السينمائي في الأعماق ، ولقد كنت سعيد الحظ حيث كانت بدايات تعليمي الغطس في البحر الأحمر ذي الرؤية الممتازة ، ولكن ظروف عملي واحترافي للتصوير تحت الماء جعلتني أقوص في الإسكندرية ، فأصبحت بإحباط من رؤية في غاية السوء ، لتلوث مياه البحر المتوسط بشتى النفايات من صرف صحي إلى كيماويات المصانع إلى مصبات الأنهار ، لقد أصبح البحر المتوسط في منطقة شمال الدلتا ملوثاً ولا يصلح للتصوير الجمالي ، وإنما للتصوير لأغراض علمية فقط ، فالرؤية تقل عن ٢ أمتار .

أما البحر الأحمر فالرؤية فيه تحت الماء رائعة خلال فصول العام بأكمله ، فهي تصل في الصيف إلى حوالي ٢٥ متراً ولا تقل كثيراً عن ذلك في الشتاء ، وفي أحيان كثيرة تزيد عن ذلك عندما لا تكون هناك تيارات بحرية ، وتصل في المناطق البكر قرب حدود مصر الدولية في الجنوب بالقرب من جزيرتي الأخوين والزبرجد إلى حوالي ٢٢ متراً ، وتخترق أشعة الشمس الماء الصافي إلى أعماق طويلة لم أتمكن من قياسها . فهي تتجاوز المسموح لي به كغواص لا يتعدى الاثني وأربعين متراً .

وتقاس الرؤية تحت الماء بقرص لونه رمادي محايد مستدير قطره ٤٠ سم مربوط بخيط نايلون قوى ، ويحيط يتدلى القرص إلى المسافة المطلوب قياسها ، أو المكان الذي يصبح القرص فيه غير مرئي ، ويسحب ويقاس طول الخيط بالأمتار فاعرف مسافة نقاء رؤية الماء ، وسيلة بسيطة للغاية استعملتها في البداية كنوع من الدقة العملية ، ولكن بزيادة خبرتي استغنيت عنها .

وتختلف مسافة ومساحة الرؤية الجيدة باختلاف زاوية سقوط أشعة الشمس على سطح الماء ، فيزيد مجال الرؤية بتعامد أشعة الشمس على السطح ، وتقل بالطبع عندما تنحصر زاوية ميل أشعة الشمس على السطح .

والفرق كبير بين الرؤية في اتجاه القاع ، أو الرؤية على المستوى الأفقى على عمق ٨ أمتار مثلاً ، أو الرؤية من أسفل إلى أعلى .

فعند النظر إلى القاع ، ولنفترض أنه قاع مرئى قريب لا يزيد عمقه عن ٢٥ متراً ، يختلف مستوى النصوص الضوئى باختلاف نوعية القاع ، فإذا كان رملياً زادت انعكاساته وبالتالي جودة الرؤية أما إذا كان القاع صخرياً داكناً فسيقل الضوء وتقل الرؤية ، وفى الغالب يكون القاع القريب مزيجاً من الصخور والرمال والمرجان ، وفى حالة التصوير على المستوى الأفقى على عمق من ٨ إلى ١٢ متراً توجد حالتان وما بينهما ، فإن كان خلف ظهرك كمصور الأزرق العظيم ، أى البحر المفتوح ، وأمامك الحائط المرجاني فهنا الرؤية ستكون جميلة واضحة ، لأن تخال الضوء من أعلى وسقوطه على الفجوات والتسويات الصخرية سيزيد من تجسيم الصورة ، خاصة إذا تجنبت الغواصون أية إثارة للعوالق أو الرمال بزعانف الأرجل .

أما إذا كان تصويرك فى اتجاه الأزرق العظيم ، أى وظهرك إلى الحائط المرجاني فستكون الرؤية الجيدة أقل لكثافة اللون الأزرق المتكون من كثافة أديم المياه ، ومن أهم استخدامات هذه الزاوية فى التصوير السينمائى أنها تعطى تأثيراً درامياً مفاجئاً لاقترب غطاس أو سمكة مثلاً من أديم الأزرق الغامق إلى مكان الكاميرا ، وفى أحيان كثيرة كنت أفاجأ بسمكة كبيرة تتقدم نحوى فجأة لكنها كانت مختفية فى هذا الأزرق .

أما فى حالة الرؤية من أسفل إلى أعلى فتختلف باختلاف عمق مكان الكاميرا ، وعموماً كلما كانت الكاميرا غير بعيدة عن السطح كثيراً أى على عمق يتراوح بين سبعة أمتار وعشرة ، كنت أحصل على رؤية جيدة للغاية وألوان زاهية دافئة (أحمر - برتقالي - أصفر) وأجسام سباحة وطافية سلوية Silhouette ، ويا حبذا لو كان قرص الشمس موجوداً فى عمق الصورة فيصمها بهالة منتشرة الضوء شديدة النصوص فى المنتصف ويقل نصوصها كلما بعدنا عن مركزها ، وإذا قام جسم سمكة أو غطاس يقطع هذا النصوص الشديد بحركته تحصل على إحساس جمالى للغاية ، وغالبية هواة ومحترفى التصوير الفوتوغرافى تحت الماء يفضلون هذه الزاوية فى صورهم .

ويفضل فى التصوير من هذه الزاوية أن نضع فى التكوين كتلة واضحة فى أمامية الصورة حتى نحدد عمق المكان بالنسبة للسطح ، ولا نخدع بما تراه عينونا من تفاصيل فى الظلال ، فالعين تختلف حساسيتها وقوتها البصرية عن الفيلم كثيراً ولنعلم أن الأجسام السابحة ستكون سلوية بالضرورة .

ومن اجمل ما ترى تحت الماء تظل أشعة الشمس للماء ، فترى آلاف الأعمدة الضوئية تشق الماء فى اتجاه القاع اللا منتهى .

هذه الرؤية الصافية الشفافة الجميلة فى هذا البحر الساحر يعكسها بعض المسببات ، أخطرهما الرمال التى يسببها غطاس مبتدئ فتتطاير ذرات الرمال تآشرة عكارة تؤدي إلى رؤية سيئة تعطى أحياناً الإحساس بأن الصورة غير مضبوطة المسافة (البؤرة) ، وتبقى هذه العكارة فترة قد تزيد عن خمس عشرة دقيقة لطبيعة سكون وهدهد البحر الأحمر ، والسبب الآخر التيارات البحرية وما تحمله وتحركه من شوائب وعوالق بحرية Plankton ، وهى كائنات حيوانية ونباتية دقيقة معلقة وطافية تكون من أسباب عدم نقاء الرؤية وتزيد فى موسم الربيع والتكاثر ، وتحمل هذه العوالق مع التيارات ليتغذى منها السمك وحيوان المرجان ، وبخاصة عند رء وس الأراضى داخل الماء ، مثل رأس محمد ، رأس نصرانى ، رأس أم السيد ، وخلافه .

والرؤية فى الكهوف والمغارات تكون غاية فى الجمال عندما تكون الكاميرا داخل الكهف ونصور مدخله ، وبالطبع يجب استعمال الإضاءة الصناعية بعد ذلك كلما تقدمنا بداخله .

التصوير عن قرب

التصوير عن قرب أو المقرب أو الميكرو باستعمال العدسات الخاصة لذلك أو التحكم فى مسافة الرؤية البصرية ، موجود فى حياتنا العملية من سنوات ، وانتشر فى الفترة الأخيرة تحت الماء ، وأنتج مصورو الماء كماً لا بأس به من اللقطات المكبرة الرائعة ، ولقد تطورت هذه اللقطات بحيث أصبحت تحمل نوعاً من التجريد الفوتوغرافى والتكوينات الغريبة ، للحياة فى الأعماق .

وجرفية هذه النوعية من التصوير تكون بوضع دليل معدنى مثبت فى الكاميرا خارج العدسة وخارج مجال محور رؤيتها ونهاية طرفه البعيد عن العدسة مثبت به إطار مربع ، وتكون المسافة بين الكاميرا ونهاية هذا الإطار هى المسافة المضبوطة بؤرياً للعدسة ، وبالتالي للصورة الصحيحة فوتوغرافياً ، وعند دخول سمكة أو حيوان



صورة رقم ١٤٣، التصوير تحت الماء والعمل على المحافظة على مركز ثقل جسمي مع الكاميرا وأثقال الوسط.

ومذه المشاكل تتمثل في :

- ١- الهواء والتنفس .
- ٢- الضغط .
- ٣- الطفو وكثافة الماء .
- ٤- حرارة الجسم .
- ٥- الحواس .

ويأتي ذى بدء إن الإنسان تحت الماء يعامل ككتلة سائلة ، فبالرغم من أن جسده به عظام وعضلات وعضلات ضئيلة وقراغات هوائية ، إلا أن ٧٠٪ من تكوينه البيولوجي مائي ، وبالتالي تكيفه للوسط تحت المائي يكون سريعاً وسهلاً ، وحين يتعلم الإنسان

مائي في الإطار أو وضعه على جزء من الشعاب المرجانية تكون اللقطة مضبوطة بؤرياً ، وبالطبع توجد عدة مقاسات للعدسات المقربة ومعها إطاراتها المعدنية ، وتبدأ من + ٢٥ . إلى + ٥٠ . إلى + ١ إلى + ٢ حتى + ١٠ . وبعض الشركات تصنع عدسات تركيب على العدسة الأصلية وتعطينا الغرض المطلوب ، هذا غير العدسات الأصلية المخصصة لهذا التصوير المقرب ،

وينفس الطريقة يتم سينمائياً تصوير اللقطات المقربة باستعمال الإطار المضبوط على البعد البؤري للعدسة تحت الماء ، بأقل من المسافة الحقيقية بمقدار الربع فوق الماء كما أوضحنا من قبل ، وتكون رؤية المصور هنا من محدد الرؤية الريفلكس ، ولا تضبط الصورة بواسطة محدد الرؤية الجانبي بآية حال من الأحوال .

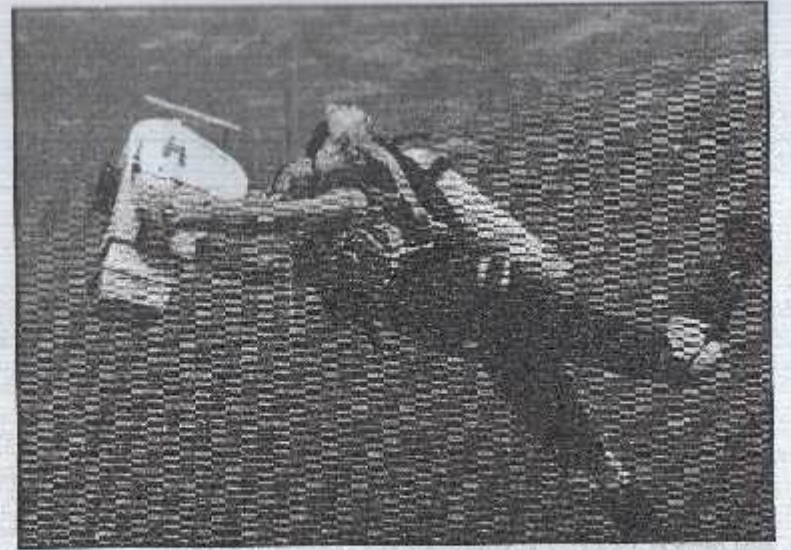
وميزة التصوير المقرب تحت الماء مهمة لاحتياجنا في كثير من الأحيان للتفاصيل الدقيقة سواء في الحياة المائية أو الدراما الفيلمية ، وأفضل شخصياً في هذه اللقطات السينمائية استعمال عدسة لا يزيد بعدها البؤري عن ٥٠ مللي ، حيث ستصبح تحت الماء حوالي ٦٦ مللي ، فإذا كانت أقل مسافة بها متراً فوق الأرض فستصبح ٧٥ . متر تحت الماء ، وإذا وضعنا مثلاً عدسة مقربة (+ ١) ملاصقة للعدسة الأصلية داخل العازل ، هنا يجب أن يتم ضبط وضوح الصورة (النت) بالعين وليس بالإطار المعدني ، ولا أنصح باستعمال عدسات سينمائية أطول بؤرياً تحت الماء إلا إذا كانت مجهزة ومصنعة خصيصاً لذلك .

وأنصح باستعمال فيلم عالي الحساسية في هذه اللقطات المقربة للحصول على غلق كبير للديافراجم فتحة التصوير ، وبالتالي عمق صورة أكبر يساعد على ألا يهرب الموضوع من وضوح الرؤية .

الإنسان تحت الماء

الإنسان تحت الماء يستطيع أن يحيا .. ولكن بحساب دقيق ، وتحت ظروف علمية من الواجب المحافظة عليها دائماً ، فلقد خلقنا الله لتعيش على الأرض ونستنشق الهواء الجوي الذي هو خليط من الأكسجين بنسبة ٢١٪ والنيتروجين بنسبة ٧٨٪ وغازات أخرى بنسبة ١٪ ، ومثل كل الحيوانات الثديية تعمل مداركنا وحواسنا ووظائف أعضائنا في أحسن صورها في هذا الغلاف الغازي وتحت ضغط جوي يساوي واحداً ، وتحت جاذبية أرضية تثبتنا باليابسة .

والإنسان تحت الماء تواجهه مشاكل يجب حلها وفهمها قبل أن يكون غواصاً ،



صورة رقم ١٤٤٠ التصوير تحت الماء وانسياب حركة الجسم مع الكاميرا.

الغوص فإنه يمر بدراسة نظرية وتدريبية عملية يكون هدفها أن يعلم كيف يغوص آمناً ، وما يحدث في جسده من تغيرات ، وما يحيط به من ضيعة البحر وأخطار الكائنات وكيف يتصرف بسلامة ويتغلب على هذه الصعاب .

فماذا يحدث عندما يغوص الإنسان تحت الماء بأجهزة التنفس الذاتية ؟ Self Contained Underwater Breathing Apparatus . ويأخذ الحرف الأول من كل كلمة بالإنجليزية ليختصر ليكون SCUBA والذي أصبح مصطلحاً عالمياً عن هذه النوعية من الغوص ، وهو ما يستعمل في التصوير السينمائي الحر تحت الماء .

١ - الهواء والتنفس

كما أوضحت ، إن نسبة الأوكسجين والنتروجين الموجودة في الهواء الجوى ، هي النسبة الصالحة لتنفس الحيوانات على اليابسة ، وحين يغوص الإنسان فإن الهواء الجوى المضغوط والمصاحب له في خزان الهواء المحمول على ظهره ، يحمل نفس النسبة ولكن لأنه مضغوط على ٢٠٠ بار والهواء الجوى ١ بار - فإن نسبة النتروجين التي ستختلط وتذوب أثناء التنفس في الدم ستزيد عن المعدل الطبيعي الذي خلقنا الله لتستقبله أجهزتنا ، وعند الغوصات المتكررة ولأعماق تزيد عن عشرة أمتار ، يتأثر الغواص بظاهرة التسمم بالنتروجين أو (سكر الأعماق) ، فيعتبرى الغواص

مظاهر السكر وعدم التركيز والإدراك لما حوله حتى يفقد السيطرة على نفسه ويفقد حياته وهو لا يعلم .

ويختلف التأثر بهذه الظاهرة من شخص إلى آخر ، حسب إمكاناته الجسدية ومقاومته وتحمل مدركاته ، ولذا توجد جداول غوص عالمية لتحديد وتنظيم عدد الغوصات المصرح بها وتكون آمنة في اليوم الواحد .

وهذه الجداول تضع الاعتبارات وتحسب أطول زمن للغوصة وأكبر عمق وصل إليه الغواص في الغطسة ، ونسبة النتروجين في دمه ، بحيث يبقى عند خروجه زمنياً على السطح حتى يكون جسمه قد تعادل مرة أخرى وطرد النتروجين الزائد قبل الغوصة التالية .

هذا بالإضافة إلى عمل محطات تقليل الضغط على أعماق مختلفة في الغوصات العميقة ، لإعطاء فرصة جيدة للغازات المذابة والزائدة في الدم للخروج من الجسم . وحالياً يوجد جهاز كمبيوتر يحسب ذلك فوراً ومصاحب للغواص في يده تحت الماء . وعندما يشعر الغواص بأى تخدر أو عدم تركيزه ، يجب عليه مباشرة الصعود إلى عمق أقل حتى يضيع هذا التأثير ، وإذا لم يضع يجب أن يخرج إلى السطح لخطورة الحالة .

ومن هنا تأتي ضرورة منع الفرد من الغوص المنفرد ، فالغوص لكل اثنين معاً Buddy بحيث يكونان ملاحظين لبعضهما تحت الماء ، وفي حالة العمل كالصوير السينمائي مثلاً يتنفس المصور كماً أكبر وأسرع من الهواء المضغوط لطبيعة جهده وحركته النشيطة وبالتالي تزيد نسبة اختلاط النتروجين ، لذا يجب الاحتراس عند هذه الحالة ، وبخاصة عند الغوصات المتكررة ، والمواظبة على إعطاء إشارات التمام مع رفيق الأعماق ، حتى يتأكد من وعى المصور تحت الماء وإدراكه .

ويزيادة معدل سرعة التنفس (الشهيق والزفير) يصاب الغواص بدوخة وجفاف في الحلق والزور ، وعلاج ذلك التقليل من معدل سرعة التنفس والهدوء التام وسكون حركة المصور ، لأن هذه الظاهرة تأتي من الجهد الزائد عند متابعة سمكة ضخمة تشق الماء (حركة الترافلنج) أو مقاتلى غوص حربيين منطلقين بسرعة كبيرة . واحتمالات انتهاء الهواء من الخزان وأنت تحت الماء واردة ، ومن أخطر إشارات اليد تحت الماء إشارة (لا يوجد هواء للتنفس) وتأتي هذه الحالة من أربعة احتمالات هي :
- خطأ في حساب زمن الغوصة ، وعدم تطبيق الجداول بدقة .

- عدم الانتباه والشروع أثناء الغوص والعمل .
- انتهاء الهواء سريعاً لزيادة العمق وكثرة العمل .
- خطأ في معدات التنفس الخاصة بالغواص .

وإذا كانت هذه الحالة من أخضر ما يواجه المصور الغواص تحت الماء ، لأن عواقبها قد لا تكون سليمة ، إلا أن الاحتياطات للتغلب عليها تكون مرضية إذا استعملنا إحدى الطرق الآتية :

(أ) قطعة التنفس الأخطبوط Octopus ، ويكون رفيق الأعماق مزوداً بقطعة تنفس ثانية احتياطية معه ، يعطيها للمصور ليتنفس بها حتى يصعد إلى السطح ويكون ملازمين لبعضهما .

(ب) مشاركة التنفس ، يتناول رفيق الأعماق معك قطعة القم بالتناوب حتى الخروج من الماء ، ولذلك شروط وتدريبات تتم أثناء الدراسة .

(ج) استعمال خزان الهواء الصغير الاحتياطي ، وهو يكون مرافقاً للغواص .

وتوجد قاعدة أساسية للغوص والهواء ، ألا يترك الغواص الهواء ينتهي من داخل رتتيه ، ففى الشهيق والزفير يترك قليلاً من الهواء بالداخل تحسباً لأى طارئ ، وكذلك يجب أن تتنفس دائماً تحت الماء ولا تحجب (تكتم) نفسك بأى حال من الأحوال .

وعند الصعود سريعاً فى المواقف الحرجة ، يجب أن تفتح فمك لخروج الهواء المتمدد سريعاً ونفخه من صدرك بقدر المستطاع .

٢ - الضغط

ونحن على سطح الأرض يقع علينا ضغط جوى يساوى واحداً ، وعندما نغوص حتى عمق عشرة أمتار فسيكون الضغط الجوى واحداً بالإضافة إلى الضغط لعشرة أمتار من الماء التى تساوى واحداً آخر ، ليصبح الضغط على الإنسان على عمق عشرة أمتار ٢ جوى ، ويزيد الضغط كلما زاد العمق كما هو مبين فى الجدول التالى :

جدول رقم (٣)

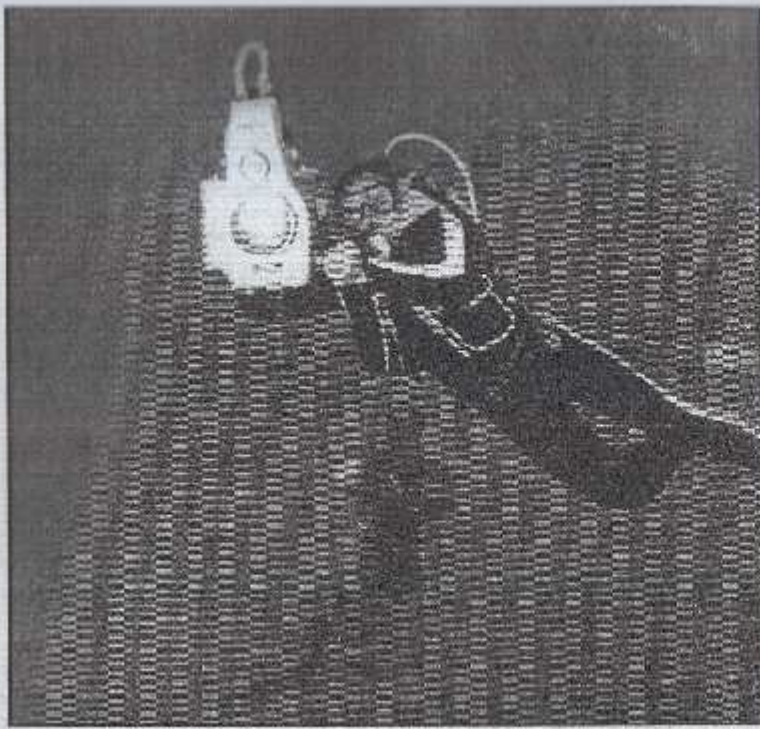
اختلاف الضغط الجوى باختلاف العمق

على السطح	١ ض ج
عمق ١٠ أمتار	٢ ض ج
عمق ٢٠ متراً	٣ ض ج
عمق ٣٠ متراً	٤ ض ج
عمق ٤٠ متراً	٥ ض ج

ومن هنا يتضح أن زيادة الضغط على جسم الإنسان تحت الماء تكون ذات تأثير مؤثر على الفراغات الغازية الموجودة بداخله ، وكذلك على حجم الغازات المختلطة بالدم ، وعلى الأذنين والحواس ، وكما أوضحنا فإن جسم الإنسان يغلب عليه التركيب السائلى وبالتالي فهو مائى ، فإن الضغط فى هذه الحالة سيمساوى على جميع أجزاء الجسم بالتساوى ولا يشعر الغواص بأى أعراض إلا فى أماكن الفراغات الهوائية الموجودة داخل الجسم .

وأجهزة الغوص الحر (السكوبا) تعطى للغواص تحت الماء كمية من الهواء فى تنفسه تتناسب مع الضغط العام المحيط به فى الأعماق ، وتكيف الرئة على الحجم المناسب باستمرار ، بحيث تكبر أو ينقص حجمها حسب كمية الهواء النافذة من منظم الغوص ، وهذا الإنجاز من أهم التصورات التى ساعدت على انتشار أجهزة الغوص الحر وجعلت الأمان كبيراً جداً فى السنوات الماضية .

وكمثال لذلك ، لاحظ اختلاف حجم الرئة فى الأعماق المختلفة من الجدول التالى :



صورة رقم «١٤٥» التصوير تحت الماء في وضع انسيابي جانبي.

أفهمه جيداً أن الأمر خطير إن لم تطبق قواعد العلم والطب ، وليس هناك مجال للإهمال أو التسبب أو عدم تطبيق القواعد السليمة للغوص ، فإن الغلطة الأولى تكون هي الأخيرة إذا لم تؤخذ الأمور بالجدية الحقيقية .

وفي حوادث إصابات الغوص بتهتك الرئة فلا علاج ولكن في حالات أقل شدة يمكن أن يوضع في غرفة لإعادة الضغط ، تعيد ضغطه وبالتالي ضغط الفقاعات داخل الجسم وتقلل الضغط بالتدريج مع العناية الصحية الفائقة من أساتذة متخصصين في طب الأعماق ، ويوجد حالياً في مصر نخبة من هؤلاء الأطباء ، وكمثال يوجد في منطقة شرم الشيخ فقط غرفتان للضغط يشرف عليهما أطباء تخصصهم طب الأعماق .

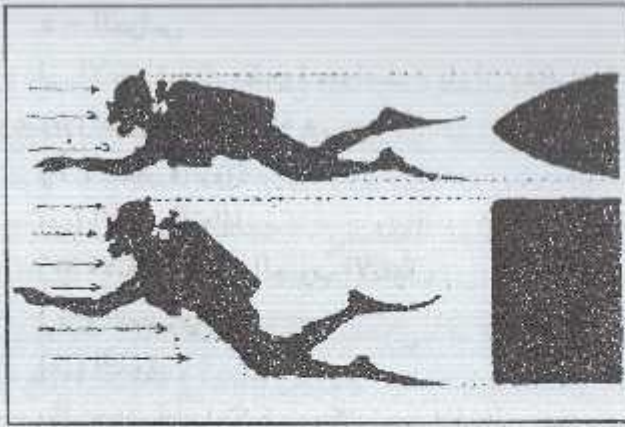
٢ - الطفو وكثافة الماء

عندما يكون جسم الإنسان على سطح الماء فإنه يطفو ؛ لأن الماء له قوة دفع من

جدول رقم (٤) تأثير العمق والضغط

الزفة في حجمها الطبيعي وملئتها كلها بالهواء	١ ض ج	على السطح
الزفة في حجمها أقل والهواء بها ١/٢ الحجم على السطح	٢ ض ج	عمق ١٠ أمتار
الزفة في حجم أقل والهواء بها ١/٣ الحجم على السطح	٣ ض ج	عمق ٢٠ متراً
الزفة في حجم أقل والهواء بها ١/٤ الحجم على السطح	٤ ض ج	عمق ٣٠ متراً

وهذا هو قانون (بويل) الذي يفسر العلاقة بين تأثير الضغط على الغازات ، معنى هذا أن الفواص تحت الماء يعمل وهو تحت ضغط أكبر بكثير مما تعود على الحياة والعمل فيه ، ومشاكله مع الفراغات الهوائية يجب معالجتها بعلم وتدرج حفاظاً على حياته ، وأخطر تأثيرات الضغط في الأعماق هو تدرج الهبوط وتدرج الصعود ، فتوجد قاعدة تعلمناها بالأ نسبق أبداً فقاعات الهواء الخارج منا وهي صاعدة على السطح ، ولا تسرع في الصعود مهما يكن ، وخاصة إذا كانت الفوصة عميقة ، ويجب أن نقف في (محطات الوقوف) المخططة مسبقاً للفوصة الصحيحة ، حتى تستطيع الغازات الذاتية في الدم والمضغوطة بداخله الخروج بهدوء وبدون سرعة تمدد زائدة في حجمها داخل الجسم ، فمن الخطر أن يحدث هذا التمدد للغازات وهي داخل الجسم بالصعود السريع الذي سيسبب انفجاراً للوحدات الهوائية داخل الرئة وتهتك الرئة ذاتها وتمزقها ، وتكون النتيجة الحتمية هي النهاية لا محالة ، وكذلك الصعود السريع وبدون محطات وقوف يمكن أن يحول الغازات الذاتية في الدم إلى فقاعات صغيرة لا تستطيع الخروج وتصعد مع الدم إلى المخ مسببة الجلطة المخية والشلل ، وكذلك الهبوط بالتدريج حتى تعادل طبلة الأذن بتدريج ومرونة ويضغط الهواء داخل الفراغات الجسمية بسهولة ، وحين أوضح تلك الأخطار في كتاب عن التصوير تحت الماء ، فأنا لا أرهب من يريد أن يتعلم الغوص ، ولكني



صورة رقم ١٤٦٠ مساحة
مقاومة الماء للجسم وتأثيرها
في سرعة الغواص تحت الماء.

حركة المصور في كثير من الأحيان ، وكذلك البقاء لمدة طويلة في الماء البارد وزيادة العمق .. كل هذه العوامل تفقد الغواص جزءاً كبيراً من حرارته الطبيعية .

وجسداً تحت الماء يحاول زيادة حرارته ، وكذلك ارتداء بدلة الغوص المبللة يعمل على احتفاظ الجسم بحرارته أكبر مدة ممكنة ، فهي مضممة بحيث يكون بين سمك البدلة وجلد الغواص طبقة رقيقة من الماء ، فتحفظ هذه الطبقة بدرجة حرارة الجسم لأن الماء بطيء في فقد الحرارة ، ويجب أن تكون البدلة ملتصقة تماماً بالجلد حتى يكون دفع الماء عملياً ، واستمرار تقليل حرارة الجسم تحت الماء تكون نتيجته فقد الحياة ، ولذا يجب الخروج من الماء عندما يشعر الغواص بالبرودة ، وتبدأ أعراض البرودة تحت الماء بالشعور العام بالبرد ثم يلي ذلك ازرقاق في الشفاه عند درجة حرارة ٣٦ مئوية ، ويبدأ الجسم بعد ذلك في الارتعاش محاولاً توليد طاقة حرارية ولكن يكون أغلبها تقلصات للعضلات من البرودة ، ثم إنه لو لم يخرج الغواص من الماء ، تتدهور الحالة حتى تصل إلى مرحلة التشنج والتوهان وانخفاض ضربات القلب والتعب الشديد حتى النهاية .

وللاسف فإن المصور تحت الماء يبقى مدة طويلة ساكناً بدون حركة منتظراً تنظيم مسرح الحدث والتمثيل أمامه ، أو إعداد المشهد ، ويفقد حرارته بذلك ، ونصيحتي للمصور أن يتحرك دائماً كلما أمكن ذلك ، بحيث يكون جسده نشيطاً ومعدل درجة حرارته ثابتاً عند ٣٧° ، ولقد كنت أنا في كثير من الأحيان أتعمد عمل (البروفات) الخاصة بالحركة وإمكانات تصويرها بنفسى حتى أنشط الدورة الدموية أولاً بأول ، وعموماً الحركة في الماء تولد الدفع والعكس صحيح .

أسفل إلى أعلى حسب قاعدة أرشميدس ، وتزيد قوة دفع الماء المالح عن العذب ، ولكن عامة حتى نغوص فإنه يجب كسر هذه القاعدة ، بوضع أثقال حول الجسد تزيد من وزنه للتغلب على قوة دفع الماء ، هذا بالإضافة إلى أن للماء مقاومة للجسم ، وبدلة الغوص بتركيبها الكاوتشى تساعد على زيادة الطفو ، والأمر ليس سهلاً كما يبدو ، فإن أهم التدريبات والتمارين التي يمر بها الغواص المبتدئ ولادة كبيرة هي كيفية تعادل طفوه تحت الماء ، فلا يطفو ولا يغوص إلا بإرادته وتحت التحكم الكامل منه ، ويفعل ذلك بحيث يستطيع الوقوف معلقاً في الماء على أي ارتفاع يطلبه .

فالغوص السريع بدون تدرج للمبتدئ له مضاره من تهتك طبلة الأذن واضطراب التنفس وسرعة استهلاك الهواء إلى الدوخة، والصعود السريع بدون تحكم له مضاره كما أوضحت ، لذا فإن الطفو المتقن للغواص له مزايا، أولها الأمان والتحكم السليم والتجوال بسلاسة بدون إرهاق ، ويكون الغواص كفئاً ومتحكماً إذا كان طفوه = صفراً، ومن الأعباء الزائدة على الغواص المصور أنه يجب أن يضبط طفوه مع العازل المائي بحيث إن طفوه + العازل = صفراً ، وبهذا يمكن التحكم بجودة وإتقان شديدين في ظروف الحركة والتصوير ، ويتم ضبط ذلك بثقال حزام الرصاص مع وزن الكاميرا بحيث يمكن التوفيق بينهما لمعادلة طفو المصور.

ويمكن أن أقول إن التحكم في الطفو من أهم فنون الغوص ، وهو فن يجب أن يجيده المصور تحت الماء تماماً . ومن ملاحظة طفو الغواص يمكن أن تعرف مستواه في الغوص .. هل هو مبتدئ أو جيد أو ممتاز.

وتقابلنا مشكلة كبيرة في الطفو عندما يكون التصوير بالقرب من السطح وبخاصة في الثلاثة أمتار الأولى منه ، لأننا سنكون بين الدفع الشديد من أسفل حسب قانون الطفو ، بالإضافة إلى أننا لم نصعد بعد في الماء لنغوص ، وفي هذه الحالة أفضل تثبيت الكاميرا بحبل من الخارج عن طريق لنش أو عوامة وزيادة الأثقال للمصور حتى يحدث ثبات للمستوى المطلوب للتصوير .

٤ - حرارة الجسم

خلقنا الله ووظائف أعضائنا تعمل في درجة حرارة ٣٧ مئوية ، وعندما نمرض لأي سبب ترتفع حرارة الجسم وتعتبرنا أعراض كثيرة غير طبيعية حتى يبدأ الشفاء وترجع درجة الحرارة للجسم طبيعية .

وتحت الماء يتعرض الغواص لفقد في الحرارة لظروف البلل وبرودة الماء وعدم

في الأعماق تقل مقدرة حواسك ، بل إن بعض هذه الحواس تكون ذات مشكلة وعيب ، والحواس المستعملة هي :

(أ) النظر والرؤية .

(ب) الأذن والتعادل .

(ج) الأنف والشم والجيوب الأنفية .

(د) اللمس والجلد .

(هـ) التنوق .

وكل حاسة لها تكيف ممكن تحت الماء إلى حد معين ، وفي كثير من الأحيان يستعمل عضو الحاسة كعضو عامل بدون استعمال حاسته ، كالأنف مثلاً ، وتمكن الإنسان عن طريق الفوص بالسكوبا من التعايش في الأعماق ، ولا ننسى أن كثيراً من الثدييات الحيوانية مثل الدرافيل والحيتان قد سبقت الإنسان للتعايش تحت الماء بملايين السنين .

(أ) النظر والرؤية: بالطبع كما أوضحت من قبل في العدسات والعين البشرية ، فإن الرؤية تكون مشوشة بدون وسط هوائي أمام العين ، وبعد ارتداء النظارة سترى الأشياء أقرب بنسبة ربع المسافة وأكبر من حجمها الطبيعي بنسبة حوالي ٢٣.٥٪ ، وستكون فتحة حدقة العين أوسع لطبيعة الإضاءة المشتتة والمنخفضة ، وسيكون ضغط النظارة شديداً على الوجه والعيون إذا لم نعادله بإدخال قليل من الهواء عن طريق الأنف ، والألوان ستكون مغايرة لطبيعتها بعد السبعة أمتار الأولى من العمق ، والرؤية محددة فقط من خلال زاوية النظارة .

(ب) الأذن والتعادل: نسمع جيداً تحت الماء ، ولكن لا تعلم من أي اتجاه يأتيك الصوت ، فالأذن موصلة جيد للصوت وينشر نبذباته في كل الاتجاهات بنفس القوة ، مشكلة تعادل الضغط Equalize على طبلة الأذن المستمرة أثناء الفوص ، من الأهمية بحيث يكون ضغط الماء على الطبلة من الخارج مساوياً للضغط الذي يعطيه الفوص للأذن من الداخل عن طريق قناة ستاكيوس المفتوحة على البلعوم ، حتى لا يحدث اختلاف بين الضغط في الخارج عنه في الداخل تكون نتيجته تهتك وتمزق طبلة الأذن ، ويكون ذلك بسد فتحتي الأنف بأصابع اليد من خارج فناع الوجه وزيادة الضغط الداخلي للهواء داخل تجويف الحلق ليمر الهواء من قناة ستاكيوس إلى الطبلة من الداخل ، وعند الصعود يجب كذلك التدرج حتى لا يحدث خلل مفاجئ

(ج) الأنف والجيوب الأنفية: الأنف يشم تحت الماء ولكن وظيفته الأساسية في تعادل طبلة الأذن كما أوضحت في النقطة السابقة ، ومن الأنف نصل إلى الجيوب الأنفية ، وهي أربعة فراغات هوائية داخل الجمجمة ، تفرز المواد المخاطية المرطبة لجدار الأنف وتمنع دخول الأتربة إلى الجهاز التنفسي ، وعند إصابة الإنسان بنزلات البرد ، تصاب هذه الجيوب ، وفي هذه الحالة لن يتعادل الهواء الموجود بها مع الجو العام لضغط الوسط المائي ، فيحدث ما يسمى بعصر الجيوب وهو طرد مخاط ودم من داخلها إلى فناع الوجه ، وكذلك سيصاب الفوص بصداع شديد ، وألم في الرأس ، وعدو الفوص التهاب الجيوب الأنفية ، ونزلات البرد ، ويمنع الفوص تماماً في هذه الحالات حتى الشفاء ، وأضيف أن البرد يغلق كذلك قناة ستاكيوس ولن يحدث بالتالي تعادل على طبلة الأذن .

(د) اللمس: إذا لم يرتدى الفوص قفازاً بيده ، فإن حاسة اللمس تكون جيدة تحت الماء مادام الجسم محتفظاً بحرارته ، ولكن إذا بردت اليد فإن حاسة اللمس تفقد فاعليتها ، ويمكن للفوص استعمال هذه الحاسة في كثير من المواقع ، وإن كان يفضل عدم لمس أي شيء تحت الماء .

(هـ) التنوق: حاسة مفقودة تحت الماء ، ولكنها تكون مغلقة حين يتسرب إلى داخل الفم قليل من الماء المالح ، واللعب سيعادله بسرعة إلا إذا كانت كمية المياه كثيرة .

حرفية انسياب المصور

من الأهمية للمصور الفوص أن يتدرب في بداية عمله في التصوير تحت الماء على معادلة طفوه أولاً حتى يصل إلى مستوى الكمال في ذلك ، وثانياً أن يتدرب بالكاميرا محمولة معه ويعادل طفوه معها ، وفي كلتا الحالتين يجب أن يكون معامل طفو المصور ومعد الكاميرا يساوي صفراً ، أي معلقاً في الماء ، أو يزيد بمقدار بسيط جداً بالسالب حتى يمكنه بدفع بسيط من زعانف القدم أن يلغى درجة السالب الموجودة بطفوه .

وفي بداية تعلمي الفوص بالكاميرا ، أخذت على عاتقي التدريب اليومي المستمر ، ومعايشة الكاميرا في هذا الوسط الجديد على ، والتحرك والتعود على حملها ومشاكلها والتحكم بها ، ووجدت من الأمور المهمة أن يكون انسياب حركة جسمي

تحت الماء جيداً ومتقناً لأن ذلك يساعدنى على التحكم فى الكاميرا بسهولة أكبر، ولقد أخذ منى ذلك التدريب وقتاً ، حتى أصبحت كسمكة تحمل كاميرا .

ولقد اكتسبت خبرة ليست قليلة فى العمل والتصوير فى الأعماق لم أجدها فى أى كتاب أو مجلة أو حتى مقالة اضلعت عليها ؛ وإذا فإن ما أضعه هنا على الورق لمصورى المستقبل هو نتاج خبرتى ومعايشتى للوسط تحت المائى ، وخاصة للتصوير السينمائى ، لأن الكاميرا السينمائية وهى داخل العازل المائى لها خاصية مختلفة تماماً عن كاميرا الفيديو الخفيفة أو حتى الكاميرات (الريشة) الفوتوغرافية التى لا تتطلب مجهوداً كبيراً ، عكس مصورى السينما .

ومركز الثقل له أهمية كبيرة بالنسبة للمصور وطفوه وحركته ، فإن وضع الكاميرا أمام المصور يجعل مركز الثقل ينقلب إلى الأمام ، عندما يكون المصور معلقاً رأسياً (انظر الصورة رقم ١٤٣) ، ولعلاج هذا الوضع والتغلب عليه يجب وضع أثقال حزام الرصاص إلى الخلف قليلاً ناحية الظهر ، وفى نفس الوقت الاعتماد على دفع قوى لزعانف القدم ، أما إذا كان وزن الكاميرا سالباً (أثقل) زائداً عن الحد البسيط ، فيجب تخفيفها بقطعة فى أعلاها من الفلين الصناعى .

وفى الوضع الذى يكون فيه جسم المصور منبسطاً أفقياً (انظر الصورتين رقمى ١٤٤ ، ١٤٥) والكاميرا أمامه ، فهنا المشكلة ستكون أشد لأن مركز الثقل انتقل بالكامل إلى الأمام ، ولذا سيكون دفع زعانف القدم أقوى وفى مستوى منخفض قليلاً عن الجسم . وتبقى أثقال الرصاص فى مكانها الطبيعى ، وعامة يفضل وضع أثقال حزام الرصاص على جانبي جسم الغواص متعادلة فى الوزن ، إلا فى الوضع الرأسى للتصوير كما أوضحت .

وتوجد قاعدة أساسية للحركة تحت الماء ، وهى أنه كلما كان جسم الغواص فى وضع أفقى ، تكون مقاومة الماء لجسمه أقل (انظر الصورة رقم ١٤٦) لأن المساحة المزاحة من الماء التى ستقابل جسمه ستكون أقل ، والعكس صحيح ، وهذا سيكون مهماً فى سرعة نزول الغواص تحت الماء .

ومن الأهمية أن تكون حركة دفع زعانف قدم المصور الغواص ، قوية ومنفرجة قليلاً حتى يستقيم انسيابه ، وعندما نحاول تغيير الاتجاه أثناء التصوير علينا ان ندفع بقوة بالزعانف فى الاتجاه العاكس مع زيادة ميل الجسم والكاميرا فى الاتجاه الصحيح ، فهنا دفع زعانف القدم تعمل كموتور (رفاص) المركب وتدفعك إلى الأمام ، ويكون ميل الجسم كالدفة تقودك إلى الاتجاه المطلوب .



صورة رقم ١٤٧ : التصوير تحت الماء بوضع الجلوس على ركبة ونصف.

وفي حالة تثبيت الكاميرا بحبل من أعلى عن طريق السطح ، يجب أن ندفع بزعانف القدم بحركة دائرية (مثل حركة الدراجة) للمحافظة على ثبات مستوى الكاميرا الأفقي .

وعامة ، يجب أن تكون الحركة الحرة للمصور والغواص تحت الماء ، سلسلة وغير متقطعة (جيرك) وتكون حركة الكاميرا الأفقية (البان) أو الرأسية (التلت) متوسطة السرعة تحت الماء ضرورة درامية يختلف تأثيرها عن السرعة الطبيعية ، وبالطبع يفضل استعمال العدسات المنفرجة الزاوية لامتناس قدر كبير من الاهتزاز وعدم الثبات النسبي تحت الماء .

الثبات النسبي

الثبات الكامل تحت الماء مستحيل ، ولكن بإمكان المصور أن يثبت بدرجة كبيرة إلا من قليل من الدفع حسب التيارات المائية وحركة الماء ذاته ، وحين أتكلم عن الثبات النسبي للمصور تحت الماء فأنا أعني هذا الثبات المائي .

وتوجد أربعة أوضاع للتصوير الثابت تحت الماء وجدت أنها مناسبة جداً ويستطيع المصور فيها أن يتحكم بإتقان في ثبات الكاميرا :

الوضع الأول (انظر الصورة رقم ١٤٧) وهو الجلوس على القاع على ركبة ونصف كما هو مبين في الصورة ، فهذا الوضع سيعطي ليدك قوة تتحكم بها جيدا في الكاميرا وفي نفس الوقت سيكون جزعك عاملاً مساعداً في مقاومة اتجاهات تيارات الماء ويفضل ببطء الشهيق والزفير أثناء تنفسك بقدر الإمكان ، ويستحسن ارتداء ركب صناعية حتى تحمي مفاصل ركبك وكذلك البدلة ، وأنا شخصياً أفضل هذا الوضع في التصوير الثابت لأنه يعطي مرونة في الدوران في أي اتجاه ويمكن به البدء في حركة حرة بالوقوف والسباحة في أي اتجاه .

والوضع الثاني هو الجلوس على القاع (انظر الصورة رقم ١٤٨) ، أو على مكان صخري صالح للتصوير ، ولكن في كثير من الأحيان تكون التيارات البحرية شديدة فتجعل اهتزاز الكاميرا أكبر من المعدل المسموح به ، وهنا يكون التحكم في حركة الجزع أقل من الوضع الأول .

الوضع الثالث الوقوف كاملاً على القاع (انظر الصورة رقم ١٤٩) ، ويفضل ثني الركبتين وعدم فردهما لعمل سوسته متحركة مع دفع الماء ، وأفضل في كثير من الأحيان في القاع الرملی خلع زعانف الأرجل لسهولة الحركة : لأن الزعانف أثناء



صورة رقم ١٤٨ «التصوير تحت الماء على وضع ركبة ونصف على المسخور والتصوير إلى أعلى».

الوقوف على القاع لا فائدة لها .

ففى هذا الوضع الثالث يكون الوقوف كاملاً ولكن معلقاً فى الماء كما أوضحت فى تكتيك انسياب الجسم والثبات فى الماء والمحافظة على مركز ثقله .
والوضع الأخير أن تضع الكاميرا على صخرة أو حامل الأعماق (كما أوضحت فى المعدات المعاونة) ، وهو أضعف الأوضاع فى التحكم فى الكاميرا ولكنه يصلح فى الأماكن التى لا تستطيع أن تنفذ فيها الأوضاع السابقة ، وبالذات عند العمل فى أماكن ليس بها قاع قريب .

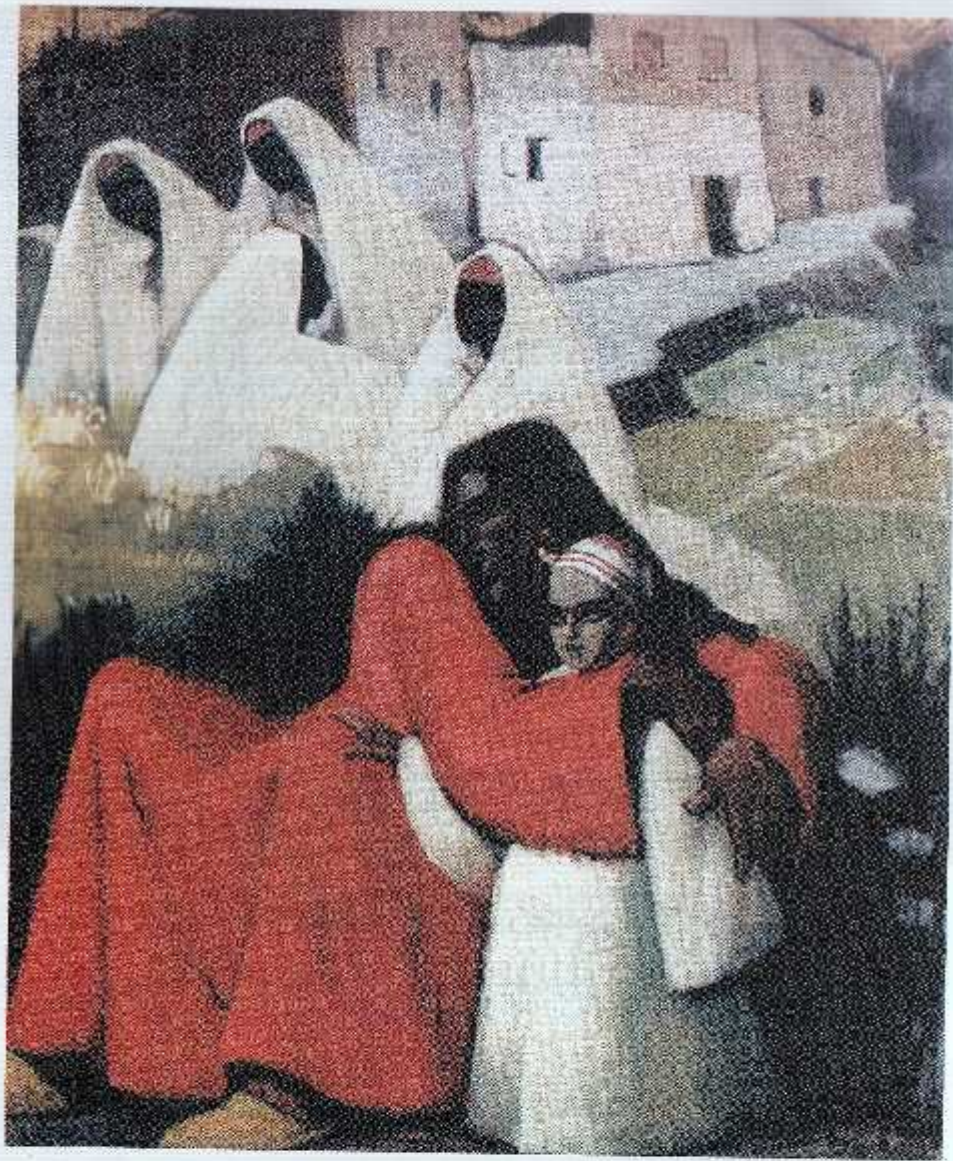
لكى تكون مصوراً غواصاً

وهذه نصائحى العشر لتكون مصوراً غواصاً :

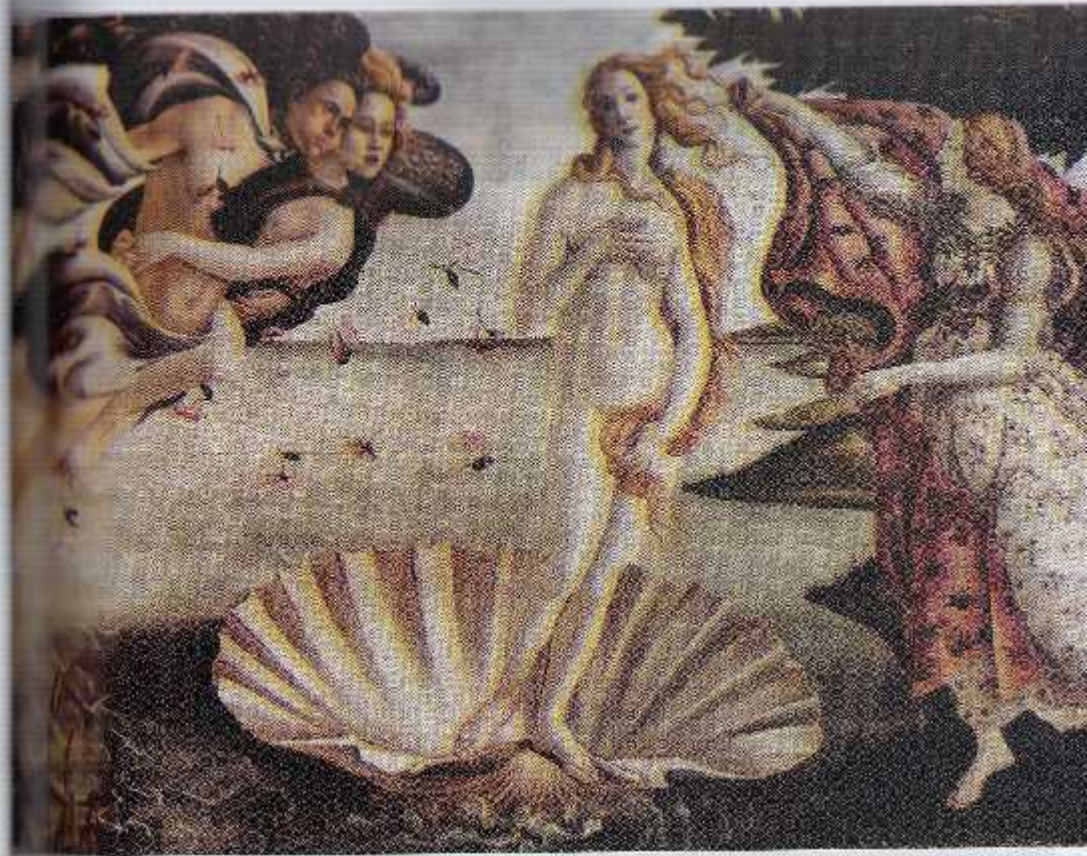
- ١ - أن تكون ملماً جيداً بفنون التصوير الفوتوغرافى وفنونه ويفضل أن يكون لديك دراية بتصنيع الآلات وصيانتها .
- ٢ - ألا تكون مصاباً بمرض يمنعك من الغوص ، كأمراض القلب والصدر والعين والأنف والأذن .
- ٣ - أن تكون محبباً للحياة والمغامرة والبحر .
- ٤ - أن تدرس علوم الغوص بإتقان لتتفوق فيها .
- ٥ - أن تخطط للقوصة السليمة والصحيحة من ناحية الأمان والجودة الفنية .
- ٦ - أن تحافظ على لياقتك البدنية فوق الماء وتحتة وتتجنب الإصابة بنزلات البرد ، والتهاب الشعب الهوائية .
- ٧ - أن تعمل تحت الماء بروح الجماعة ، وكفريق متعاون فالأناثية والفردية من الأد أعداء الغوص .
- ٨ - أن تضع فى اعتبارك دائماً أن البحر غدار وقاس ، وأسراره أكبر منك بكثير ، فلا تتهور بالنزول إلى الأعماق غير المؤمنة .
- ٩ - ألا تكون سبباً فى إيذاء أو موت أى كائن بحرى مهما صغر ، وتحافظ على روعة وحياة البيئة البحرية .
- ١٠ - أن تحافظ على نفسك ومعدات تصويرك وغوصك دائماً .



صورة رقم «١٤٩» التصوير تحت الماء والوقوف على القاع وثنى الركبتين.



لوحة ١- 'العائلة' للفنان حسين يكار (١٩٩٣ - ٢٠٠٢)



نوحه ٢- 'مولد فينوس' للفنان ساندرو بوتشيللي (١٤٤٥ - ١٥١٠)



نوحه ٣- 'حجاج ابراهيموس' للفنان ريمرائت هارمنزون فان رين (١٦٠٦ - ١٦٦٩)



لوحة ٥- "امراة في ضوء الشمعة" للفنان جيفريدو سيثيلشين

(1845) لوحة الفنان جيفريدو سيثيلشين



لوحة ٤- "تعبد القديس سان فرانسيس" للفنان فرانسيسكو دي زورباران (١٦٦٤ - ١٦٦٨)



لوحة ٧- 'العزاج' للفنان جيان فراجو نارد (١٧٣٢ - ١٨٠٦)



لوحة ٦- 'الجندي والفتاة لتضاحكة' للفنان جوهانز فيرمبير (١٦٧٥ - ١٦٣٢)



لوحة ٩- ' الحرية تقود الشعب ' تليفنان فردينك ديلاكروا (١٨٩٣ - ١٧٩٨)



لوحة ٨- ' شابة تقرا ' تليفنان راؤكس (١٩٣٤ - ١٩٧٧)



لوحة ١١- 'مارجريتا' للفنان اميدو (١٩٢٠ - ١٩٢٤)



لوحة ١٠- 'راحة الظهيرة' للفنان فينيست فان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠)



لوحة ١٣ - 'الأم والأطفال' للفنان أوجين كاريري

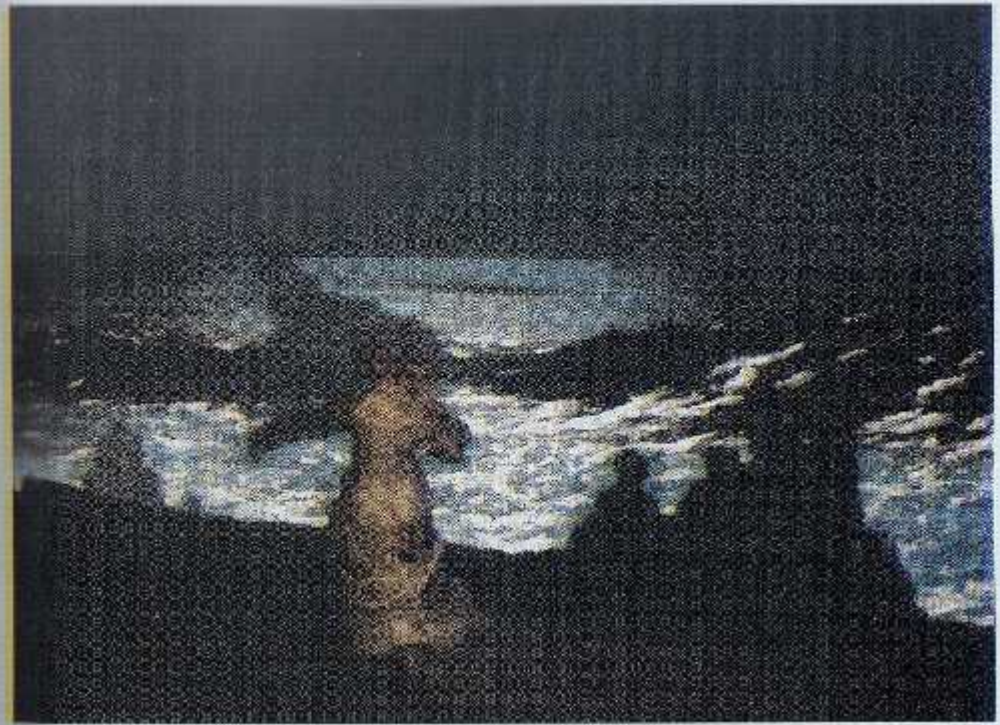


لوحة ١٢ - 'كثت خُشب البارية' للفنان جوزيف جايلليوتتي (١٨٤٨ - ١٨٩٤)

١٨٤٨ - ١٨٩٤



لوحة ١٥- " تعبير بالشماسي " للفنان ليونينو كوزيلو (١٨٧٥ - ١٩٤٢)



لوحة ١٤- ليلة صيف ' للفنان وينسولو هومر (١٨٣٦ - ١٩١٠)

الباب الثالث

الختام



لوحة ١٦ - 'العائلة' لتلفان لويس توفولي



لوحة ١٧ - 'الجراحة' لتلفان لويس توفولي

عيني كل هذا الزخم من الثقافة المرئية التي عشقتها ومازالت. كان عملي أولاً في الأفلام التسجيلية هو مفتاح تفوقى، وحين عملت في الأفلام الروائية، كنت متحمساً لتغيير تخصصى -التصوير السينمائى- والعمل على الخروج من القوالب التقليدية، سواء في الحركة أو الضوء أو اللون الذى شغلنى بقوة من بداياتى، أما قواعد التكوين والشكل فهي موجودة وثابتة ولا تتغير، وينحصر إبداع مدير التصوير فيما يمكن أن يوظفه ويستغله من هذه القواعد بشكل إبداعي.

وحين كسرت جمود الكاميرا بالحركة الحرة فى أفلامى كنت أخطو خطوة إلى الأمام، أسعدتنى وأعطت لمخرجى جيلى مساحة من التعبير، كانت بعيدة المنال من قبل، وظهرت موضوعات أكثر قرباً للناس وأكثر واقعية، أو كما أطلق عليها النقاد بعد ذلك "الواقعية الجديدة". وحين كنت أتطلع إلى تعبيرية فى الضوء، لم يفهمنى بعض النقاد واعتبروا ذلك خطأ منى وتقصيراً، ولكنى كنت عنيداً فى عملى وفكرى وعلى يقين بأن الصورة السينمائية هي أداة مهمة لفن التعبير وليست مجرد وسيط ناقل للفهم والمعرفة فقط، وهذا ما يميز بين فهمنا للصورة السينمائية كلفة فن رفيع، أو فهمنا لها كوسيلة نقل فوتوغرافية أو إلكترونية كما يحدث كثيراً فى مسلسلات التليفزيون الآن.

وحين قهرت التصوير بالأعماق فى بلادنا، كان ذلك لإيمانى مرة أخرى بالخروج من الحيز المحدود للموضوعات والتصوير فى السينما المصرية، واضعاً نصب عيني منذ البداية، هجوم الضغادع البشرية على ميناء إيلات كعمل سينمائى يسجل بضواتهم، محتفظاً بالجرائد التى نشرت أخبارهم وقتها، متخيلاً عمل فيلم عنهم يوماً ما، ولقد تحقق الحلم.

والغريب الذى لاحظته بعد مشوارى السينمائى الطويل هذا، أن مجمل اهتماماتى وأنا هاوٍ محب للسينما، هي نفسها مجمل أعمالى الفنية بعد ذلك. اهتمت بتطوير تقنية الكاميرا الحرة، وتعبيرية الضوء، والتصوير تحت الماء، والألوان واستعمالها الفنى لخدمة الدراما فى الأفلام، كما كتبت مقالات عن التكوين فى السينما، وقد حققت - بقدر ما - بعضاً من هذه الأحلام فى ظروف سينمائية صعبة.

وخلال أربعة عقود مضت تقريباً، عملت بها كمدير تصوير أساساً وكمخرج هاوٍ، وأخيراً كاتب لمجموعة من الكتب السينمائية. استشعرت كم هي ناقصة فى مكتبتنا العربية. ولم تتح لى فرصة التفرغ للكتابة إلا حين تفاقمت أزمة قلة إنتاج الأفلام فى

كلنا مجموعة من الشباب المحب الهاوى لفن الفيلم، احتضنتنا «جمعية الفيلم» فى صالحتها بمتحف العلوم بباب اللوق كل مساء سبت، تشاهد ونتذوق ونتعلم من مناقشات مثمرة فى تحليل الأفلام وإظهار بواطن الجمال والضعف بها، نتناقش لساعات، نكملها فى الشارع أمام باب المتحف - هو جراح ومول الإستان الآن - كانت أحلامنا عريضة كأحلام بلادنا، وكنا نعتقد أننا من الممكن أن نضع المستحيل فى السينما وكذلك فى مصر. كان حماسنا شيئاً ممزوجاً بين بلادنا وهويتنا. وظهرت ميولنا للكتابة السينمائية فى نشرة الجمعية ونادى السينما، وبعض المجلات المتخصصة، وصفحة الفن التى كان يشرف عليها الأديب عبد الفتاح الجمل فى جريدة "المساء". كانت الكتابة هى المتنفس الوحيد المتاح لمجموعة كبيرة منا لإظهار طاقتنا الإبداعية تجاه السينما، بالرغم من اختلاف ميولنا، التخصصية والفنية والتى لم توظف بعد سينمائياً.

بعضنا بقى يكتب وأصبح ناقدًا، له شهرته ورأيه واسمه، والبعض الآخر جمع بين الكتابة المتفرقة بين الحين والآخر، وبين الإبداع السينمائى، أما أنا فقد سرقنى العمل بالتصوير بالكامل، بعيداً عن الكتابة، إلا فى أوقات متفرقة قليلة، وليكتب عن أعمالى زملاء الماضى.. نقاد الحاضر، سواء بالقدح أم بالمدح، وأنقبل ذلك بكل المحبة.

ولكن بقى هدفى المستمر الذى لا أحمده، العمل على وجود سينما فنية جميلة مؤثرة فى بلادنا التى تعاني من سلبيات كثيرة، وأن يخدم تصويرى مفهوم ثقافة الصورة بكل مشتملاتها، وإعلاء اللغة السينمائية الرفيعة، واضعاً فى الاعتبار إعلانها للدراما فى الفيلم، وأن أدرع الصورة السينمائية تتكلم بصرياً.

ويكشف لى الواقع العملى يوماً بعد يوم، أن السينما المصرية محكومة بواقع تجارى وبالتالي فكرى متخلف للغاية، وليس واقعاً فنياً، وهناك لاشك استثناءات ولكنها قليلة، وكان هذا من وقت ولوجى لهذه المهنة فى العقد السابع من القرن الماضى وحتى الآن، وكان على أن أثبت أقدامى أولاً كمدير تصوير متمكن إلى حد ما، مع عمالقة أحبهم واحترمهم فى تخصصى، ولم أكن أتخيل فى بداياتى أنى سأكون مصوراً مختلفاً أو متميزاً، وكنت أعمل بأحاسيسى وحماسى واضعاً نصب

بلادنا ، واصبحت أملك خبرة ومعرفة فى اعتقادى أن من واجبى أن أنقلها لأبناء وزملاء ، متلما شاهدت ذلك التقليد فى الخارج .

وفى هذا الزمن ، وحتى قبل العقود الأربعة التى عملت بها بالسينما ، مر على بلادنا تغييرات عديدة وجوهرية فى شكل وفكر الحكم ، فمبادئ ثورة يوليو التى آمنت بها أصبحت فى مهب الريح دائماً ، ابتلينا بحروب ونكسة وانتصار ونهب لأموال الناس والبلد ، وانفتاح اقتصادى لا يعلم غير الله مداها ، وصناعة السينما بدورها تتخبط بين شركات حكومية وأهلية ، ولا يوجد دعم ، ثم تخلت الدولة بالكامل عن الفيلم الروائى ، وإن كان الاهتمام بالفيلم التسجيلى يظل على استحياء ، وأصبحت السينما مثل الميكروب الذى يصعب علاجه ، حتى وصلت أفلامنا إلى شكل ومواضيع أقل ما يقال عنها بأسلوب مهذب .. دون المستوى .

سألت نفسى وأنا أشاهد بعض هذه الأفلام الروائية الحديثة ، هل يا ترى كنت سأحب السينما وأختارها طريق حياتى لو كنت شاهدت فى صباى مثل هذه النوعية من الأفلام ؟؟؟

جوابى بالطبع كنت سأفضل مهنة أخرى .

أنا أو من بأن الفن مرآة المجتمع ، وهى مقولة صادقة للأسف يعكسها ما يحدث فى المجتمع الآن ، فالفن اليوم عشوائى تابع من فكر مشوه . أتمنى أن تكون هذه كجوة وتعود إلينا السينما بوجهها الجميل ، لأن سينما اليوم لها تأثير على الجيل الحالى والأجيال القادمة؛ ويستحق هذا الفن منا اهتماماً ورعاية أكثر وإلا سيكون مدمراً لبناء عقل الإنسان العربى الشريف السوى الفاضل .

وعلى الله قصد السبيل .

١- بيانات

عملت مع العديد من المخرجين سواء فى الفيلم التسجيلى أو الروائى ، وكان لى شرف العمل فى الأعمال الأولى لبعضهم وهم :

فى الفيلم التسجيلى :

١ - المخرج محمد خان

٢ - المخرج أحمد راشد

٣ - المخرج والناقد سامى السلامونى

٤ - المخرج إسماعيل راغب

٥ - المخرج حسين عمارة

٦ - المخرج شريف صبرى

٧ - المخرجة فريال كامل

٨ - المخرج فاروق الرشيدى

٩ - المخرج عمرو بيومى

فى الفيلم الروائى :

١ - المخرج حسن حافظ

٢ - المخرج محمد خان

٣ - المخرج عاطف الطيب

٤ - المخرج محمد حسيب

٥ - المخرج طارق العريان

٦ - المخرج عمرو بيومى

٧ - المخرج أحمد عاطف

٨ - المخرج رائد ابيب

٩ - المخرج أحمد عوض

١٠ - المخرج حاتم موسى

كما عمل معى عدد كبير من مساعدى التصوير فى كافة أفلامى التسجيلية والروائية وهم :

- ١ - أيبه فريد
- ٢ - أسامة حمروش
- ٣ - جميل إسحاق
- ٤ - شريف إحسان
- ٥ - ماجدة الشريينى
- ٦ - سامح سليم
- ٧ - أيمن أبو المكارم
- ٨ - شريف شيمى
- ٩ - إيهاب محمد على
- ١٠ - رضا إبراهيم
- ١١ - قدرى نصر
- ١٢ - أحمد حسين
- ١٣ - عيسى بسطاوى
- ١٤ - حسين بكر
- ١٥ - أحمد فاروق
- ١٦ - زكى عارف
- ١٧ - جمال السيد
- ١٨ - عمرو فاروق
- ١٩ - صلاح يعقوب
- ٢٠ - مينا مرزوق

كما إنى وجدت فى نجلى شريف شيمى بعدما عمل معى كمساعد تصوير ، ما يدل على أنه يمتلك رؤية فى التكوين وحركة كاميرا سلسلة جيدة فتكرت له مهمة التصوير كاميرا مان Camera Man ، واكتفيت أنا بإضفاء الإضاءة والجو العام بدءا من فيلم "المرأة التى هزت عرش مصر" ، عام ١٩٩٥ ، وفيلم "أبوالذهب" ، وفيلم "حسن اللؤلؤ" ، وفيلم "الإمبراطورة" وفيلم "الجسر" ، وفيلم "العشق والنم" ، وفيلم "بطل من الجنوب" ، لينتقل بعد ذلك ويعمل كمدير للتصوير ومصور مستقل ، وأرجع أنا لأمسك بالكاميرا مرة أخرى حتى الآن.

٢- فهرس اللوحات التشكيلية الملونة

رقم الصورة	وصف الصورة	الصفحة
١	لوحة (العائلة) للفنان حسين بيكار	
٢	لوحة (مولد فينوس) للفنان ساندرو بوتشيللى	
٣	لوحة (حجاج إيمايوس) للفنان رامبرانت فان رين	
٤	لوحة (تعبد القديس سان فرانسيس) للفنان فرانسيسكو دي زورباران	
٥	لوحة (امرأة فى ضوء الشمعة) للفنان جيفريدو سيشيلشين	
٦	لوحة (الجندي والفتاة الضاحكة) للفنان فيرمير	
٧	لوحة (المزلاج) للفنان جيان فراجونار	
٨	لوحة (شابة تقرأ رسالة) للفنان راؤكس	
٩	لوحة (الحرية تقود الشعب) للفنان فرديناند ديلاكروا	
١٠	لوحة (مارجريتا) للفنان موديليانى	
١١	لوحة (راحة الظهر) للفنان فينسنت فان جوخ	
١٢	لوحة (كحت خشب الباركيه) للفنان جوستاف جايلليوتى	
١٣	لوحة (الأم والأطفال) للفنان أوجين كاريرى	
١٤	لوحة (ليلة صيف) للفنان وينسولو هومر	
١٥	لوحة (تعبير بالشمامسى) للفنان ليونيتو كابلو	
١٦	لوحة (العائلة) للفنان لويس توفولى	
١٧	لوحة (الجراحة) للفنان لويس توفولى	

٢- فهرس الصور

أولاً : صور الشكل والتكوين:

- ١- حمامة - صورة فوتوغرافية ١٨
- ٢- تكوين - صورة فوتوغرافية ١٨
- ٣- تكوين أمريكي - صورة فوتوغرافية ١٨
- ٤- تكوين من أعلى - صورة فوتوغرافية ١٩
- ٥- تحت الرصيف - صورة فوتوغرافية ١٩
- ٦- الكاتب - صورة فوتوغرافية ١٩
- ٧- في عين الشمس - صورة فوتوغرافية ١٩
- ٨- تناسق بين الصناعي والطبيعي - صورة فوتوغرافية ٢٠
- ٩- على الطريق - صورة فوتوغرافية ٢٠
- ١٠- تناسق ثان بين الصناعي والطبيعي - صورة فوتوغرافية ٢٠
- ١١- شكل إيضاحي للعدسة السينمائية من الداخل والخارج ٢٢
- ١٢- صورة من فيلم "حسن اللؤلؤ" ٢٥
- ١٣- المؤلف يحدد الإطار المناسب للقطعة في فيلم "العشق والدم" ٢٥
- ١٤- صورة من فيلم "أبو البتات" ٢٦
- ١٥- صورة من فيلم "مسافر بلا طريق" ٢٧
- ١٦- صورة من فيلم "بيت بلا حدان" ٢٨
- ١٧- صورة من الفيلم التسجيلي "رحلة عذاب" ٢٩
- ١٨- المصور يصور بالعنسة ١٠٠٠ مللي أثناء تصوير الفيلم التسجيلي "وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم" ٢٩
- ١٩- صورة من فيلم "طائر على الطريق" ٤٢
- ٢٠- المؤلف أثناء تصوير فيلم "الحريف" ٤٢
- ٢١- المؤلف أثناء تصوير فيلم "يطن من ورق" ٤٤
- ٢٢- المؤلف أثناء تصوير فيلم "نساء ضد القانون" ٤٥
- ٢٣- صورة فوتوغرافية من تصوير المؤلف لقطور العنسة ٩ مللي . ٤٧
- ٢٤- صورة من فيلم "الحب فوق هضبة الهرم" ٤٧

- ٢٥- صورة من فيلم "طائر على الطريق" ٥١
- ٢٦- صورة من فيلم "المجهول" ٥٢
- ٢٧- صورة من فيلم "بئر الخيانة" ٥٣
- ٢٨- صورة من فيلم "كتيبة الإعدام" ٥٤
- ٢٩- صورة من فيلم "الكنز" ٥٦
- ٣٠- صورة من فيلم "الطريق إلى إيلات" ٥٦
- ٣١- صورة من فيلم "أنا والعذاب وهواك" ٥٧
- ٣٢- صورة من فيلم "كيمو وأنتيمو" ٥٨
- ٣٣- صورة من فيلم "كيمو وأنتيمو" ٥٩
- ٣٤- صورة من فيلم "امراة تحت المراقبة" ٦٠
- ٣٥- صورة للوحة جدارية من مقبرة ناكهت بالأقصر . ٦١
- ٣٦- صورة من فيلم "سعود بلا دموع" ٦٢
- ٣٧- صورة من فيلم "الرغبة" ٦٤
- ٣٨- صورة من فيلم "بئر الخيانة" ٦٤
- ٣٩- صورة من فيلم "بئر الخيانة" ٦٥
- ٤٠- صورة من فيلم "حسن اللؤلؤ" ٦٥
- ٤١- صورة من فيلم "كتيبة الإعدام" ٦٦
- ٤٢- صورة من فيلم "عمر ٢٠٠٠" ٦٧
- ٤٣- صورة من فيلم "قل الفل" ٦٨
- ٤٤- صورة من فيلم "مسافر بلا طريق" ٧٠
- ٤٥- صورة من فيلم "سواق الأوتوبيس" ٧١
- ٤٦- صورة من فيلم "المرأة التي هزت عرش مصر" ٧١
- ٤٧- صورة من فيلم "سعود بلا دموع" ٧٢
- ٤٨- صورة من فيلم "بستان الدم" ٧٣
- ٤٩- صورة من فيلم "الشيطان يعظ" ٧٤
- ٥٠- صورة من فيلم "بستان الدم" ٧٥
- ٥١- صورة من فيلم "بستان الدم" ٧٦
- ٥٢- صورة من فيلم "الابالسة" ٧٨
- ٥٣- صورة من فيلم "أيام الماء والملح" ٧٨

١١٢	٨٢- صورة من فيلم "جزيرة الشيطان"
١١٣	٨٤- صورة من فيلم "جزيرة الشيطان"
١١٣	٨٥- صورة من فيلم "العشق والدم"
١١٤	٨٦- صورة من فيلم "أبو البنات"
١١٤	٨٧- صورة من فيلم "البيضة والحجر"
١١٥	٨٨- صورة من فيلم "بستان آدم"
١١٥	٨٩- صورة من فيلم "عمر ٢٠٠٠"
١١٦	٩٠- صورة من فيلم "أبو البنات"
ثانياً : صور في الحركة وكاميرا منطلقة	
١٢١	٩١- أثناء التصوير في فيلم "حياة جامعية" بكاميرا ٨ مللي .
١٢٢	٩٢- أثناء التصوير بكامير ١٦ مللي ماركة يوليكنس بايار .
١٢٥	٩٣- أثناء تصوير أول أفلام جمعية الفيلم "بداية"
١٢٩	٩٤- أثناء تصوير الفيلم الروائي القصير "مدينة"
١٢٧	٩٥- صورة أثناء تصوير فيلم "العب فوق هضبة الهرم"
١٢٨	٩٦- صورة أثناء تصوير الفيلم التسجيلي "توفيق الحكيم عصفور من الشرق"
١٢٩	٩٧- صورة أثناء تصوير فيلم "نصف أرنب"
١٣٠	٩٨- صورة ليلبب الكاميرا القماش .
١٣١	٩٩- صورة أثناء تصوير فيلم "نصف أرنب"
١٣٢	١٠٠- صورة أثناء تصوير فيلم "الحب في طابا"
١٣٤	١٠١- صورة أثناء تصوير فيلم "البرئ"
١٣٦	١٠٢- صورة أثناء تصوير فيلم "الإمبراطور"
١٤١	١٠٣- صورة أثناء تصوير الفيلم التسجيلي "اللوفر - مصر"
١٤٢	١٠٤- صورة أثناء تصوير فيلم "سلام يا صاحبي"
١٤٤	١٠٥- صورة أثناء تصوير فيلم "البرئ"
١٤٤	١٠٦- صورة أثناء تصوير مسلسل "المتعدون"
١٤٦	١٠٧- صورة أثناء تصوير الفيلم القصير "مدينة"
١٤٧	١٠٨- صورة أثناء تصوير فيلم "الحريف"
١٥١	١٠٩- صورة أثناء تصوير فيلم "ضد الحكومة"
١٥٢	١١٠- صورة أثناء تصوير فيلم "بنات إبليس"

٧٩	٥٤- صورة من فيلم "الجاسوسة حكمت فهمي"
٨٢	٥٥- صورة من فيلم "سواق الأوتوبيس"
٨٢	٥٦- صورة من فيلم "أبو البنات"
٨٤	٥٧- صورة من الفيلم الروائي القصير "البلخية"
٨٥	٥٨- صورة من فيلم "ضربة شمس"
٨٦	٥٩- صورة من فيلم "جزيرة الشيطان"
٨٧	٦٠- صورة من فيلم "جحيم تحت الماء"
٨٨	٦١- صورة من فيلم "الشيطان يعظ"
٨٩	٦٢- صورة من الفيلم التسجيلي "الصلاة"
٨٩	٦٣- صورة من الفيلم التسجيلي "وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم"
٩٠	٦٤- صورة من فيلم "سأعود بلا دموع"
٩٠	٦٥- صورة من فيلم "الثر"
٩٠	٦٦- صورة من فيلم "حبال من حرير"
٩١	٦٧- صورة من فيلم "عمر ٢٠٠٠"
٩٢	٦٨- صورة من فيلم "بستان الدم"
٩٢	٦٩- تسب الجسم البشري التي رسمها ليوناردو دافنشي .
٩٤	٧٠- صورة من فيلم "بستان الدم"
٩٥	٧١- صورة من فيلم "بستان الدم"
٩٦	٧٢- صورة من فيلم "بستان الدم"
٩٧	٧٣- صورة من فيلم "سأعود بلا دموع"
٩٨	٧٤- صورة من فيلم "الشيطان يعظ"
١٠٠	٧٥- صورة من فيلم "بستان الدم"
١٠٣	٧٦- صورة لتمثال "رياح الخماسين" للفنان محمود مختار .
١٠٤	٧٧- صورة من فيلم "الأبالسة"
١٠٤	٧٨- صورة من فيلم "جزيرة الشيطان"
١٠٧	٧٩- صورة من فيلم "الكنز"
١٠٨	٨٠- صورة من فيلم "الشيطان يعظ"
١٠٩	٨١- صورة من السلسل العراقي "المتعدون"
١١٠	٨٢- صورة من فيلم "المرأة التي هزت عرش مصر"

١٩٠	١٤٠- تصحيح انكسار الصورة بطريقة إيفانوف .
١٩٣	١٤١- رؤية الإنسان في الهواء .
١٩٣	١٤٢- رؤية الإنسان تحت الماء .
١٩٩	١٤٣- وضع الاتزان في التصوير تحت الماء .
٢٠٠	١٤٤- انسياب جسم المصور تحت الماء .
٢٠٥	١٤٥- انسياب جسم المصور تحت الماء .
٢٠٧	١٤٦- مقاومة الماء لجسم القواصم .
٢١٠	١٤٧- وضع تصوير تحت الماء .
٢١٢	١٤٨- وضع تصوير تحت الماء في فيلم "جزيرة الشيطان"

فهرس الجداول

الصفحة	الموضوع	رقم الجدول
٤٩	أهم أرقام العدسات المستعملة في التصوير السينمائي مقاس ٣٥ مللي .	١
١٨٩	اختلاف البعد البؤري للعدسات تحت الماء .	٢
٢٠٢	اختلاف الضغط الجوي باختلاف العمق .	٣
٢٠٤	تأثير العمق والضغط على حجم الهواء داخل رئة الإنسان .	٤

١٥٣	١١١- صورة أثناء تصوير فيلم "عشر شابل سبيغ"
١٥٤	١١٢- صورة أثناء تصوير فيلم "نصف أرناب"
١٥٥	١١٣- صورة أثناء تصوير فيلم "البرئ"
١٥٦	١١٤- صورة أثناء تصوير الفيلم التسجيلي "وجهان في الفضاء"
١٥٩	١١٥- صورة أثناء تصوير الفيلم التسجيلي "وجهان في الفضاء"
١٦٠	١١٦- صورة أثناء تصوير فيلم "استغاثة من العالم الآخر"
١٦١	١١٧- صورة أثناء تصوير فيلم "الإمبراطور"
١٦٢	١١٨- صورة أثناء تصوير فيلم "يستأن الدم"
١٦٣	١١٩- صورة أثناء تصوير فيلم "جزيرة الشيطان"
١٦٤	١٢٠- صورة أثناء تصوير فيلم "طائر على الطريق"
١٦٥	١٢١- صورة أثناء تصوير فيلم "بطل من ورق"
١٦٦	١٢٢- صورة أثناء تصوير فيلم "أربعة في مهمة رسمية"
١٦٧	١٢٣- صورة أثناء تصوير فيلم "اليوم المشهود"
١٦٨	١٢٤- صورة أثناء تصوير فيلم "اليوم المشهود"
١٧٠	١٢٥- صورة أثناء تصوير فيلم "الحقوت"
١٧١	١٢٦- صورة أثناء تصوير فيلم "بئر الحياة"
١٧٢	١٢٧- صورة لأهرامات الجيزة من الجو .
١٧٤	١٢٨- صورة لباب زويلة والقاهرة الفاطمية من الجو
١٧٤	١٢٩- صورة لفندق حديث على النيل من الجو
١٧٥	١٣٠- صورة على باب الطائرة المروحية
١٧٧	١٣١- صورة على باب الطائرة المروحية وهي معلقة في الجو
١٧٧	١٣٢- صورة من باب الطائرة المروحية
١٧٩	١٣٣- صورة أثناء تصوير فيلم "الجهول"
١٨٠	١٣٤- صورة أثناء تصوير فيلم "واحدة بواحدة"
١٨٠	١٣٥- صورة أثناء تصوير فيلم "الطريق إلى إبلا"
١٨٢	١٣٦- صورة لأهمية النظرة الصحيحة في تحديد الرؤية تحت الماء .
١٨٤	١٣٧- شكل محدد الرؤية تحت الماء .
١٨٦	١٣٨- اختلاف الرؤية تحت الماء .
١٩٠	١٣٩- تصحيح انكسار الصورة باليوم بورت .

سيرة ذاتية مختصرة للمؤلف

- سعيد شيمي من مواليد القاهرة عام ١٩٤٣ .
- مدير تصوير - مصور تحت الماء - مخرج - باحث سينمائي .
- خريج المعهد العالي للسينما عام ١٩٧١ بتقدير جيد جداً .
- حاصل على دبلوم في التصوير الفوتوغرافي عام ١٩٦٩ .
- حاصل على دبلوم دولي في الغوص مرتبة ثلاث نجوم .
- عضو في لجان تحكيم سينمائية وفوتوغرافية وغوص في مهرجانات محلية ودولية .
- عضو بلجنة السينما بالجلس الأعلى للثقافة .
- صور ٧٤ فيلماً تسجيلياً وقصيراً حتى عام ٢٠٠٥ .
- صور ١٠٣ فيلماً روائياً طويلاً حتى نهاية عام ٢٠٠٥ .
- صور مسلسلين بالسينما .
- صور ثلاث سهرات بالفيديو للتلفزيون .
- أخرج خمسة أفلام تسجيلية وفيلماً روائياً واحداً وأخرج الجزء الحربي من فيلم "الطريق إلى إيلات" .
- حاصل على ٣٧ جائزة محلية منها ثلاث جوائز دولية في التصوير والإخراج .
- حاصل على ستة تقديرات في التصوير من هيئات مختلفة .
- حاصل على خمسة تكريمات حتى نهاية عام ٢٠٠٥ .
- له العديد من المقالات المنشورة عن الفن السينمائي والتصوير .
- له ثلاثة عشر مؤلفاً في مجال التصوير .

• صدر في هذه السلسلة •

- ١- قاموس السينمائيين المصريين..... منى البنداري - يعقوب وهبي
- ٢- مائة عام من السينما..... د. محمد كامل القليوبي
- ٣- السينما الفلسطينية في الأراضي المحتلة..... سمير فريد
- ٤- قراءة في السينما العربية..... قصي صالح درويش
- ٥- أفلامى مع عازف الطيب..... سعيد شيمي
- ٦- نجوم وشهب في السينما المصرية..... أحمد يوسف
- ٧- من موم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية..... أمير العمري
- ٨- الواقعية في السينما المصرية..... سعيد مراد
- ٩- مخرجون واتجاهات في السينما المصرية..... سمير فريد
- ١٠- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)..... فريال كامل
- ١١- أطياف وظلال..... عيد الحميد خواس
- ١٢- مدارس الأداء التمثيلي في تاريخ السينما المصرية..... عبد الغنى داود
- ١٣- الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامى السلامونى
الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥..... إعداد : يعقوب وهبي
- ١٤- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما د. وليد سيف
- ١٥- الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامى السلامونى
الجزء الثانى ١٩٧٦ - ١٩٨٢..... إعداد : يعقوب وهبي
- ١٦- المهنة كاتب سيناريو..... سمير الجمل
- ١٧- الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامى السلامونى
الجزء الثالث ١٩٨٣ - ١٩٨٨..... إعداد : يعقوب وهبي
- ١٨- السيرة أطول من العمر (مذكرات المخرج السينمائي كمال عطية)
- ١٩- الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامى السلامونى
الجزء الرابع والأخير ١٩٨٩ - ١٩٩١..... إعداد : يعقوب وهبي
- ٢٠- مختارات من كتابات الناقد السينمائي فتحى فرج ...إعداد وتقديم : سمير فريد

- ٢٢- الشخصية العربية في السينما العالمية..... أحمد رأفت بهجت
- ٢٣- أزياء الاستعراض في السينما المصرية..... مها فاروق عبد الرحمن
- ٢٤- سيناريو فيلم «عرق البلح»..... رضوان الكاشف
- ٢٥- إخراج أفلام الحركة (تجربتي في السينما المصرية)..... د. سمير سيف
- ٢٦- الخدع والمؤثرات الخاصة في الفيلم المصري ج٢..... سعيد شيمي
- ٢٧- سعيد مرزوق عاشق السينما..... طارق الشناوي
- ٢٨- دليل السينمائيين في مصر..... منى البنداري ويعقوب وهبي
- ٢٩- سحر الكوميديا في الفيلم المصري..... د. وليد سيف
- ٣٠- في الدراما التلفزيونية..... محمد الشريبي
- ٣١- زمن محسن زايد..... أيمن الحكيم
- ٣٢- السينما في أدب نجيب محفوظ..... د. عبد التواب حماد
- ٣٣- السينما في مرآة الوعي..... د. حسن عطية
- ٣٤- السينما وحقوق الملكية الفكرية..... د. ناصر جلال
- ٣٥- سيناريو مسلسل «قاسم أمين» جزء أول..... محمد السيد عيد
- ٣٦- سيناريو مسلسل «قاسم أمين» جزء ثاني..... محمد السيد عيد
- ٣٧- مذكرات أغنية في أفلام المخرج..... كمال عطية
- ٣٨- تجربتي في السينما والتلفزيون..... وفيه خيرى
- ٣٩- تجربتي مع الصورة السينمائية - ج١..... سعيد شيمي
- ٤٠- سينما يوسف شاهين..... سعاد شوقي
- ٤١- السينما والرقابة في مصر..... محمود على
- ٤٢- المونتاج السينمائي في الأغنية والاستعراض..... د. يوسف الملاح
- ٤٣- سينما نيازى مصطفى..... محمد عبد الفتاح
- ٤٤- دراسات في السينما والعربية..... كمال رمزى
- ٤٥- تجربتي مع الصورة السينمائية - ج٢..... سعيد شيمي

●● الكتاب القادم :

- السينما والعولة..... د. محمد فتحى عبد الفتاح

اللقاح المبيد

في تلك الفترة وبالفعل طبق على مئة مائة ألف من سكان ولاية كاليفورنيا
هذا لقاح المبيد الذي كان يهدف إلى القضاء على مرض الحصبة
والذي كان يهدد حياة الكثير من الأطفال في تلك الفترة. وقد تم
من قبلها في عام 1955 تطبيق لقاح الحصبة في ولاية كاليفورنيا
والتي كانت أول ولاية في أمريكا تطبق هذا النوع من اللقاحات
في عام 1955. وقد كان هذا اللقاح هو اللقاح الذي تم تطويره
في جامعة كاليفورنيا في بيركلي في عام 1954. وقد تم
تطبيقه في ولاية كاليفورنيا في عام 1955. وقد كان هذا
اللقاح هو اللقاح الذي تم تطويره في جامعة كاليفورنيا في
بيركلي في عام 1954.

وقد تم تطبيقه في ولاية كاليفورنيا في عام 1955. وقد كان
هذا اللقاح هو اللقاح الذي تم تطويره في جامعة كاليفورنيا في
بيركلي في عام 1954. وقد تم تطبيقه في ولاية كاليفورنيا
في عام 1955. وقد كان هذا اللقاح هو اللقاح الذي تم
تطويره في جامعة كاليفورنيا في بيركلي في عام 1954.

وقد تم تطبيقه في ولاية كاليفورنيا في عام 1955. وقد كان
هذا اللقاح هو اللقاح الذي تم تطويره في جامعة كاليفورنيا في
بيركلي في عام 1954. وقد تم تطبيقه في ولاية كاليفورنيا
في عام 1955. وقد كان هذا اللقاح هو اللقاح الذي تم
تطويره في جامعة كاليفورنيا في بيركلي في عام 1954.

وقد تم تطبيقه في ولاية كاليفورنيا في عام 1955. وقد كان
هذا اللقاح هو اللقاح الذي تم تطويره في جامعة كاليفورنيا في
بيركلي في عام 1954. وقد تم تطبيقه في ولاية كاليفورنيا
في عام 1955. وقد كان هذا اللقاح هو اللقاح الذي تم
تطويره في جامعة كاليفورنيا في بيركلي في عام 1954.

وقد تم تطبيقه في ولاية كاليفورنيا في عام 1955. وقد كان
هذا اللقاح هو اللقاح الذي تم تطويره في جامعة كاليفورنيا في
بيركلي في عام 1954. وقد تم تطبيقه في ولاية كاليفورنيا
في عام 1955. وقد كان هذا اللقاح هو اللقاح الذي تم
تطويره في جامعة كاليفورنيا في بيركلي في عام 1954.

AMERICAN

PHARMACEUTICALS