محمد الشوربجى

سمير بهزان

مسافر فى وجدان الضوء

المهرجان القومى الثالث والعشرون للسينما المصرية ٢٠٢١

رئيس قطاع صندوق التنمية الثقافية

أ.د/ فتحى عبد الوهاب

القائم بأعمال رئيس المهرجان

كمال رمزي

إشراف تنفيذي

مى عبد القادر

تصميم الغلاف

محمد الشوربجي

تصميم جرافيكى

أحمد بلال

إهداء:

إلى السينما، تلك الوطن

الساحر، المفعم بالأسرار

المؤلف

الفهرس

مقدمة .	٥
تمهيد - مدير التصوير السينمائى، فيلسوف قادم من مهنة الضرورة .	٦
مدير التصوير السينمائى - الدور والحيز الإبداعى .	٧
بعضاً من علامات الرحلة .	٩
فيلم أحلام صغيرة .	١٠
فيلم أرض الخوف .	٢١
فيلم إحكى يا شهرازاد .	٣٢
الإسلوب فى سينما « سمير بهزان » .	٤١
ويتحدث « داود « .	٤٩
ويتحدث نصر الله .	٥٧
ويتحدث المُضيف .	٦٦
ختام .	٧٧
فيلموجرافيا .	٧٨
ألبوم الصور .	٨١
التعريف بالكاتب .	٩٢

مقدمة

- لا تستطيع إلا تقف مفتوناً .. مندهشاً، وأنت تطالع قائمة أفلام مديرالتصوير السينمائى الكبير

« سمير بهزان » ! فالإنطباع الأول عن تلك القائمة، هو الضخامة ! وليس المقصود هنا - إطلاقاً - ضخامة العدد،بل ضخامة القيمة وتفردها؛ لدرجة تشعرك، حين تتجول بين أعمال تلك القائمة، بأنك تنظر إلى مبانٍ شاهقة، أرست جذورها فى الأرض بقوة راسخة، قبل أن تحفظ مكانها بشكل أبدى كإنجاز سينمائى وفنى، ذو دلالة وقيمة غيرقابلة للعبث أو الإندثار !

أما الإنطباع الثانى الذى سيأتيك ... فهو تلك الألفة والحميمية التى ستجد - يقيناً - أنها قد جمعت بينك وبين أفلام تلك القائمة، للدرجة التى ستجعل من ذهنك، دار عرض مصغرة، فور قراءة اسم أحدها !

فالصورة واللقطات، ستجدها تلح على ذهنك بشكل مدهش، قبل أن تنساب فى سلاسة وتتابع، يثبت بما لا يقبل الشك، أنها لم تكن مجرد أداء فنى معتاد أو عابر، بل أداء قادرعلى أختراقك والثبات بألبوم صورك الذهنية، دون أدنى اكتراث للنسيان !

- عبر مسيرة مهنية حافلة ومشرفة، نسج « بهزان » خيوط فنه بوعى وتأن ودون صخب دعائى أجوف ... فكأنك تشعر أنه ناسك صوفى، باحث عن الجوهر، لا يسعده الحديث عن أعماله، بل يسعده أن تتحدث هى عن نفسها، قابلاً - بكل سرور- مبدأ الإختفاء والتوارى أمام تحققاً حقيقياً، غيرمغشوش، منتهاه الإنجاز الإبداعى لا الشهرة المبتذلة !

أن ما أُنجز بالفعل - حتى الآن - من رحلة « سمير بهزان » ، كواحد من أهم فنانى الصورة السينمائية المصرية ، لهو شئ شديد الزخم والإلهام، خاصة إذا وضعنا أيدينا على العديد من مفاتيح هذه الرحلة وقصصها ودلالتها، وهى رسالة تنشدها صفحات هذا الكتاب، لتخص بها على السواء جماهيرالسينما الحقيقية، والأجيال الجديدة من السينمائيين - المبدعين - فربما تحمل تلك الصفحات بين طياتها وأسطرها، دليلاً أو وسيطاً، قد يفتح باباً أو يحرك دفة قرار أو حتى يشحذ همة فنية واعدة ...

المهم فى الأمر، هو قوة نقطة الإرتكاز والتى تتمثل بالفعل فى عبقرية سينمائية مدهشة، أسمها ..... سمير بهزان !

محمد الشوربجى

- تمهيد -

مدير التصوير السينمائى، فيلسوف قادم من مهنة الضرورة !

- التصوير السينمائى، بالنسبة للسينما، هى مهنة الضرورة، فمن الممكن - عملياً - أن تصنع عملاً مرئياً بلا إخراج أو مونتاج أو حتى صوت وديكور - وهو مايحدث بالفعل عند التوثيق الخبرى المصور، لكن - أبداً - لن يكون لدينا عملاً مرئياً، حياً، بدون تصوير!

فالتصوير السينمائى، يكتسب أهميته، من كونه المنوط بتسجيل الصورة، تلك الصورة، التى أنتجت - فيما بعد - سدنتها من باقى فروع السينما الأخرى، كى يعملوا عليها متعاونين ويعيدوا إنتاجها، كلُ وفق منهج مهنى مختار، كى يحولوها فى النهاية إلى وسيط، يستطيع القص وحمل الأفكار، ومن ثم توصيل الرسائل إلى قاعدة واسعة من المستلمين، تسمى بالجماهير!

- لهذا فالسينما، بدأت أولاً بالمصور ! ... هكذا التاريخ !

- ولكن المصور كان مجرد مُشغل للآلة، ولا يزيد الأمر على ذلك، لأن السينما - فى هذا الوقت لم تكن سوى إختراع علمى، مجرد؛ فلما ارتقى ذلك الإختراع إلى وظيفته الإبداعية، إرتقى أيضاً دور المصور وزادت أعباءه، فقد تطور الأمر من استخدام الضوء كوسيلة تقنية - يتم من خلالها تسجيل الصورة، بعد أن يسقط هذا الضوء على الكتل والأجسام ويرتد نحو عدسة التصوير، فينفذ من خلالها إلى الفيلم الخام ويحيل ما به من « هاليدات الفضة » إلى صورة كامنة، يتم إظهارها فيما بعد بتقنية كميائية.

- تطور الأمر من ذلك ليصبح الضوء هو الآخر، مادة إبداعية، تستطيع بدورها الإحساس والتجاوب والوصف ونقل صفات الزمان والمكان، إضافة إلى إتخاذ المواقف التعبيرية والدلالة عنها !

- هنا - فقط - أنتجت الحاجة، كياناً مهنياً، جديداً، أسمه مدير التصوير السينمائى !

لأن الضوء لم يعد مادة، ذات بعد فزيائى وكيميائى - فقط - بل أصبح مادة فلسفية أيضاً ! والفلسفة، تحتاج إلى فيلسوف ! والفيلسوف، لا يكفى أن يكون مثقفاً فقط كى يطلق مفردات التعبير الضوئى، بل لابد له أيضاً من أن يكون مهنياً، حرفياً كى يترجم تفاصيل فلسفته الضوئية إلى لغة تفهمها آلة التصوير وتستطيع إنتاجها كمكون حيوى على صفحة الصورة .

- هكذا مدير التصوير السينمائى؛ فيلسوف الصورة وخازنها، فارس الضوء والظل و ساحر الألوان؛ من تصب فى وعائه، كل إبداعات صناع السينما، فيحيلها إلى واقع ملموس، قابل للإسترجاع الضوئى من خلال شعاع أسطورى، يشق الظلام ويرتطم بشاشة، فضية - صماء - فيحيلها إلى نافذة ضخمة، تطل على عوالم تنبض بالحياة .

مدير التصوير السينمائى
الدور والحيز الإبداعى

- فى كتابه « آفاق السينما » يقول « جان كوكتو » واصفاً آلية تصنيع الفيلم السينمائى :

(لا يستطيع رجل بمفرده أن يدير المصنع، الذى يضع الحياة فى عُلبة ! لكن أفكار الرجل الذى يدير الفيلم، يجب أن تكون قوية بشكل كافٍ، بما يناسب آلة التصنيع القوية وبما يجعلها طائعة له؛ وكل عامل يحاول أن أن يساهم بأكبر قدر ممكن من الجهد والعمل، فى مجال عمله، بينما لا يقحم نفسه فى تفاصيل العمل ككل ولا يهتم بمجمل العمل؛ وهذا صحيح إلى حد أن المتخصصين الذين يأتون سوياً إلى إستديوهات السينما - بما فيهم الممثلين - لا ينظرون إلى الفيلم أو يستمعون إليه أو يبدون إهتماماً به، إلا بقدر ما هو نتاج جهدهم الخاص !)

- فيما سبق، يضع « كوكتو » إيدينا على حقيقة هامة، لا يمكن علمياً أو مهنياً إنكارها، وهى أن المخرج السينمائى، هو مؤلف الفيلم !

لكن التأليف الذى يمارسه المخرج، هو نوع خاص من التأليف، يعمل على تفاصيله مؤلفين آخرين، كل فى مجال تخصصه؛ وعبر مفردات لغته المهنية الخاصة؛ ومن الجائز جداً أن لا يكون المخرج، هو صاحب الفكرة الأساسية، التى سيقوم عليها الفيلم، أو أنه سيعمل على سيناريو مكتوب، فيه ما فيه من أفكار وبه ما به من إنحيازات، لم يتدخل فيها من الأساس ! لكن يظل « المخرج » رغم ذلك - أيضاً - هو مؤلف الفيلم لأنه مفسر الفكرة والنص ! ومحول مفرداتهما إلى شكل قابل للتناول من خلال وسيط فنى - تشكيلى - مرئى ومسموع !

- من هنا - وبالتبعية - يمكننا التعرف بشكل جيد على طبيعة دور مدير التصوير السينمائى وحيزه الإبداعى، فهو فى حقيقة الأمر، يملك حرية الإبداع ولكن لا يملك حرية الإنحياز!

لأن الإنحياز فى الفيلم السينمائى، هو دور رئيسى من عمل المخرج، فمن خلاله تتوحد وتتضافرالعناصر الفيلميه، وبدون ذلك تصبح الفكرة أفكاراً والتوجه توجهات ! فتنهار حبكة الفيلم، تحت قسوة التفتت والإستقطاب، الناتج من ممارسة صناع الفيلم لحرياتهم الإبداعية، بشكل أنوى، متشرذم !

- لذا فيمكننا القول بأن مدير التصوير السينمائى، يعمل بحرية، كاملة، لينتج أفكاره الضوئية بأدواته الخاصة ولكن فى مساحة محدودة، لا يمكن تجاوزها وهى تصور المخرج؛ وبشكل آخر، يمكننا القول أن مدير التصوير، عليه أن يتبنى و يعتنق الإنحيازات الإخراجيه ولا يكسر أو يتجاوز هذه الإنحيازات إلى إنحيازاته الخاصة والمستقلة عن فكر المخرج .

- وقد يأول البعض، ماسبق، ويرى من خلاله، دور مدير التصوير السينمائى، على أنه دور ثانٍ، مبتسر، محدود الواجبات، يحتاج إلى وصاية المخرج وعقله ! وهنا يجب أن أتصدى بشدة لخطأ هذه الفكرة، وافتقارها الشديد إلى الحقيقة، لأن مصنع الفيلم - كما ذكر « كوكتو » - لا يدار

برجل بمفرده ولو غاب دور الآخرين لفقد الإخراج دوره وفشل !

لأن التصوير السينمائى - فى حد ذاته - إخراج ! و السيناريو إخراج ! وكذلك المونتاج السينمائى والصوت والديكور والميكياج وكل عناصر الفيلم التقنية !

فكل ماسبق أدوات إخراجية وفى مجملها، تشكل الكتلة الأكبر من التأليف الإخراجى للفيلم، لتتداخل مع باقى المفردات الإخراجية، المتخصصة، من تقطيع فنى للمشاهد « ديكوباج » وإدراة للممثل وحركة الكاميرا وأحجام الإطار وزواياه ... إلخ .

- والحقيقة أن المجال الإبداعى لمدير التصوير، هو مجال خصب وثرى للغاية، وبه ما يصبو له أى فنان حقيقى، من براح الحرية وثراء المفردات، فآلية إستخدام الضوء والظل ونسب التباين والألوان ومزج ذلك بالديكور و حركة الكاميرا والممثل والتشكيل البنائى لإطار الصورة السينمائية، يعطى الكثير والكثير من ثراء التباديل والتوافيق الإبداعية؛ وعن طريق معالجة هذه التباديل والتوافيق وإعادة منهجتها، يستطيع مدير التصوير السينمائى أن ينتج أسلوبه الخاص، المميز؛ وطالماً أوجد مدير التصوير ذلك، فإنه سيحصل معه - بالقطع - على إنعكاس ذاتيته وخصوصيته .

- ولعمل مدير التصوير السينمائى، الكثير من التفاصيل، التى تدير ضمنياً عناصر أخرى من تفاصيل صناعة الفيلم، فهو المتحكم الرئيسى والنهائى للون فى الفيلم، فعن طريق التصحيح والترشيح اللونى، يقوم مدير التصوير السينمائى بإدراة اللون فى الفيلم وهو مايعنى بالتبعية ضرورة تدخله فى ألوان الديكور و والملابس والمكياج وكل مايطرأ من مؤثرات خاصة أو حيل، حتى يتضافر ذلك مع معالجته الإبداعية العامة للفيلم .

- وعلى مدير التصوير السينمائى، أن يقدم دائماً نصائحه للمخرج فيما يختص بعدسات التصوير وأحجام الإطار وطبيعة حركة الكاميرا والممثل، فتلك النصائح، كثيراً ما تؤدى إلى وصول الإخراج السينمائى إلى حالة متفوقة من الثراء الإبداعى، المبنى على التناغم وإنشاء نقاط ارتباط قوية بين العناصر المرئية؛ فمشاهد الفيلم ليس على إستعداد - فى كافة الأحوال - أن يتناول وليمته السينمائية كأجزاء مفككة، لم تصبها جودة الطهى، بالتداخل والذوبان - المطلوب - وكذلك وحدة وتميز الطعم !

بعضاً من علامات الرحلة

« أحلام صغيرة »
روعة التدشين وإثبات المهارة

فى الماضى، وبالتحديد فى الفترة التى سبقت دخول التكنولوجيا الرقمية إلى عالم السينما - تلك التكنولوجيا، التى أجهزت على مفهوم الفيلم السلبى الخام « النجاتيف » ولخصت - مفردات التصوير السينمائى وآلاته إلى ماهو أسرع و أصغر حجماً وأقل تكلفة - فى هذا الماضى، كانت عملية تدشين أسم مدير تصوير سينمائى جديد، تعتبر بمثابة حدث جلل !

ذلك لأن عمل مدير التصوير، فى التعامل مع الفيلم الخام و التصدى لآليات تحميضه وتصحيح ألوانه، ثم طبعة، كان عملاً، ذو مسؤولية ضخمة، تعتمد على الخبرات المتراكمة والمعرفة التقنية المؤكدة، المعتمدة على طول التجريب والمرور والتعاطى مع كل أنواع المشكلات المهنية! فقد يكون من المقبول - إنتاجياً - الإعتماد على مخرج أو سيناريست، أو حتى مونتير - صغير السن - أما مدير التصوير فكان نادراً ما تتوفر له تلك الميزة، نظراً لأن مهنته، هى المهنة المسؤولة بشكل مباشر،عن تسجيل الصورة التى تتجمع على صفحتها أعمال كل المهن السينمائية الأخرى.

- فى هذا الزمن - الصعب - خطى « سمير بهزان » خطوته الأولى كمدير تصويرسينمائى، بعد اجتياز ضوابط الولوج إلى تلك المهنة، بأن عمل لفترة طويلة كمصور فى عدد يفوق الأربعين فيلما، خاض خلالها تجارب فنية، متعددة مع مخرجين متعددى المستويات والمدارس، لعل من أشهرهم الراحل الكبير « يوسف شاهين » وخلال هذه التجارب، أصقل حصيلته الأكاديمية، بخبرات العديد من مديرى التصوير السينمائى، على رأسهم، مدير التصوير الكبير « رمسيس مرزوق ».

الحلم فى زمن النكسة

- فى مدينة السويس الباسلة وبالتحديد إبان نكسة ٦٧، تدورأحداث فيلم « أحلام صغيرة » الذى أخرجه « خالد الحجر» فى تجربته الإخراجية الأولى للأفلام الروائية الطويلة، والتى أنتجها له « يوسف شاهين » من خلال شركته « أفلام مصر العالمية » بعد أن عمل معه « خالد » - سابقاً - كمساعد مخرج، فى عدة أفلام؛ وربما كان ذلك سبباً مباشراً فى تعرف « خالد » على «سمير بهزان » .

- يحدثك الفيلم عن الأنماط الإجتماعية المصرية، التى عاصرت فترة النكسة البائسة، وما فيها من أحلام تحقيق الكرامة القومية بالإنتصار على إسرائيل؛ ويقدم لنا الفيلم، الطفل «غريب » الذى يعيش - يتيماً - مع أمه المترملة، بعد استشهاد والده فى أعمال الفدائيين؛ ونرى « غريب » وقد دسه القدر فى صراع بين شخصين، شديدى التباين، يمثل كل منهما قيمة رمزية لواقع هذا الزمان، فنرى شخصية « صلاح » صاحب المطبعة الذى يعمل « غريب » عنده، وهو

شخصية مادية، برجماتية، لا ترى فى الظرف الوطنى إلا ما يؤثر - بشكل مباشر - على ظروف حياتها ويطارد بإلحاح « هدى » والدة « غريب » محاولاً، بشكل مزمن إجبارها على الزواج منه ! وعلى النقيض، نرى شخصية « محمود » الصديق القديم لوالد « غريب » وهو وطنى، منشغل بطباعة المنشورات وتعبئة الجماهير فى الإستعداد المسلح لمواجهة عدوهم، خلال حربهم المرتقبة .

- ينخرط « غريب » فى العمل الوطنى، بعد أن أعجبه عالم « محمود » الذى استطاع أن يفتنه بالحلم الناصرى ويستقطبه إلى مجموعته الفاعلة، وفى سبيل ذلك يتعرض « غريب » لمجموعة من المشاكل، يتداخل فيها كل من « صلاح » ببطشه وقسوته ووالدته التى تحمل بعداً رمزياً آخر، يمثل مصر التائهة، المتأرجحة الولاء و الغارقة فى غربة غموض المستقبل !

- وينتهى الفيلم بحدوث النكسة، التى حطمت كل معان الوجود لدى « غريب » وساهمت بشكل ما أو بآخر فى موته، ليجسد - بدوره - رمزاً للحلم المصرى فى الإنتصار، الذى ولد،غريباً ومات أيضاً كذلك !

- والحقيقة أن فيلم « أحلام صغيرة » لا يمكن إعتباره - بأى شكل - فيلماً سهلاً، لا من ناحية الخطاب ولا من ناحية التنفيذ، فهو فيلم يكتظ بزخم التفاصيل وخصوصيتها، كونه مرتبط بظرف تاريخى وبمكان ذو طبيعة خاصة وهو مدينة « السويس »، لذا ففى اعتقادى أنه لم يكن بوابة، فنية، سهلة، يمكن لـ « سمير بهزان » المرور من خلالها بيسر وسهولة، ليتحقق كمدير تصوير سينمائى، وحقيقة الأمر أن « بهزان » قد عبر تلك البوابة بقوة واقتدار، حيث أدار تصوير الفيلم بقدر هائل من الحرفية والمهارة، ليكون ذلك بحق، تدشيناً قوياً وملفتاً له وبما يمكن أن يعد به - بعد ذلك - من تمكن وإبداع ....

أما كيف فعل ذلك ؟! ... فدعونا نرى ....

منهجية، ضوئية، مختارة

- يمكننا أن نحلل منهجية العمل الإضائى فى فيلم « أحلام صغيرة » عبر ثلاثة محاور رئيسية، خدمت - فى تضافر- سرد الفيلم وأكدته وجعلته أكثر سلالة، من حيث التواصل البصرى مع المشاهد .

أولاً- كلاسيكية الرسم بالضوء .

- والمقصود هنا بكلاسيكية الرسم بالضوء، هو استخدام توزيع الإضاءة،المعتمد على إحترام واقعية مصدر الضوء والميل لنسب الإضاءة، ذات التباين العالِ فيما بين قيم الضوء والظل و تجنب إستخدام الضوء المنتشر أو حتى تنعيم المصادر الضوئية - إلا فى أضيق الحدود - بغرض

الحصول على تركيزات ضوئية فى أماكن مختارة ومحددة .

والحقيقة أن استخدام الإسلوب الكلاسيكى، هذا أمر تفرضه مجموعة من المعطيات الفنية، أولها وجوب ذلك، بسبب زمن الفيلم، الذى تدور أحداثه فى ستينات القرن الماضى، حيث كانت أشكال المصادر الضوئية، الأكثر تداولاً فى هذا الوقت، هى مصابيح التنجستين، ذات الإضاءة الصفراء، الحادة والعالية التباين، والشكل الإضائى الذى حققه « بهزان » فى الفيلم، يحاكى الشكل والنمط الإضائى، الخاص بهذا النوع من المصابيح، من باب المعالجة الواقعية لأحداث الفيلم وتقريب المناخ البصرى، الحقيقى، المتاح فى هذه الفترة، إلى عين المشاهد، مما يضفى على

الصورة، بصفة عامة، قوة المصداقية .

إستخدام الإضاءة الكلاسيكية فى إبراز مناطق إضاءة بعينها فى فيلم " أحلام صغيرة"

- أما ثانِ هذه المعطيات، فهو تناسب الأسلوب الكلاسيكى فى الإضاءة، مع نوع الدراما التى يقدمها الفيلم، فهى دراما تعتمد على الأزمة وتجسيد التفاصيل النفسية للشخوص والأبطال وهو مايتطلب رسماً موحياً بالضوء، يعتمد على الحذف والإضافة، أو بمعنى آخر على تفعيل الصراع بين الضوء والظل .

ثانياً - إبراز الملمس .

- والمقصود هنا بإبراز الملمس، هو منح البعد الثالث، لأسطح الجدران وعناصر الديكور والإكسسوار، بغرض إكساب الصورة نوعاً من التجسيم الواقعى وصنع إجواء بصرية، صادقة،

يتحرك خلالها أبطال القصة؛ كذلك بث نوع من الخشونة والحدة للصورة، بما يسرب قسوة تلك الأيام وما بها من صراع إنتظار المستقبل وما قد يحمله من إنتصار أو هزيمة .

والحقيقة أن إبراز الملمس من الناحية التقنية، هو أمر لا يبتعد كثيراً عن محور استخدام الإضاءة الكلاسيكية، لأن إبراز الملمس، يعتمد فى خلقه على الإضاءة الحادة والتباين المرتفع وهوأمر لا يتحقق إلا من خلال هذا النوع من الإضاءة .

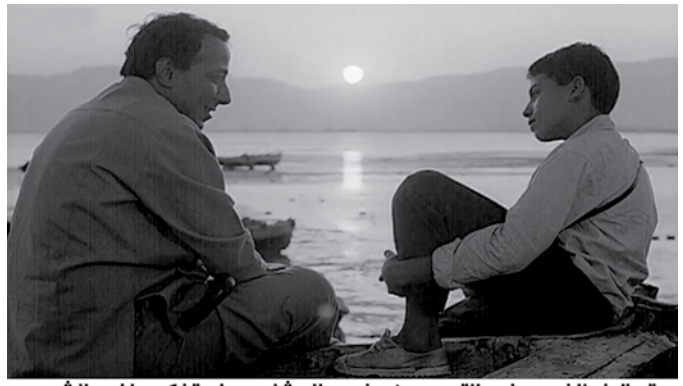
- وعلى مستوى آخر، فقد نجح « سمير بهزان » مستخدماً إبراز الملمس فى التعبير الرمزى عن مكنون شخصيات الفيلم ، الذى يشبه - إلى حد كبير- ماتقدمه صورة الفيلم من جدران قديمة، توحى بالصمود والقوة رغم تآكلها، فهى تختزن فى تفاصيلها ثنايا التاريخ والكثير من الألوان المبهجة، المعبرة عن زخم وثراء الشخصية المصرية، المرشحة لقتال العدو والصمود فى محنة المواجهة .

لقطة توضح إبراز ملمس الجدران، كأجواء تحيط بشخوص الفيلم وتعبر فى رمزية عن أزمتهم

ثالثاً - الإعتماد على منظومة ضوء النهار.

- والمقصود هنا بمنظومة ضوء النهار، هى منظومة فترات الإضاءة النهارية، المتلازمة مع حركة الشمس؛ وهى ضرورة تفرضها طبيعة الأزمنة، المختارة لأحداث السيناريو؛ إلا أن « بهزان » قد استطاع بمهارة شديدة، صنع توافق فنى وتشكيلى، جاد، بين الصفات المميزة لمختلف فترات الإضاءة النهارية والأحداث الدرامية فى الفيلم، وهو مانراه بوضوح فى المشاهد التالية، على سبيل المثال .

١- مشهد جلوس « غريب » مع « محمود » على شاطىء القناة .



توظيف الغروب فى التعبير عن دفىء المشاعر، عند تذكر ماضى الشهيد

- فى هذا المشهد، يهرع « محمود » بالصغير « غريب » ليجلس به على شاطىء قناة السويس ويحكى له - بحب - عن أبيه الشهيد؛ وهنا يوظف « بهزان » فترة الـ (Golden hour) وهى الجزء الأول من فترة الغروب أو الجزء الثانى من فترة الشروق، ليحيط الحديث عن البطل الشهيد بالدفىء والشاعرية، مستخدماً تدرجات الألوان الصفراء والبرتقالية، الدافئة لتحقيق ذلك؛ كما تعبر هذه الفترة أيضاً عن ماضى الشهيد، الذى غرب وولى، فداءً لوطنيته .

٢- مشهد إخراج الجرحى من وسط الأنقاض .

- فى هذا المشهد نرى الطفل « غريب » وهو يشارك فى إخراج الجرحى من بين أنقاض المبانى، المتهدمة بفعل القصف الإسرائيلى للسويس .

- ونرى إختيارمدير التصوير « سمير بهزان »لفترة إضائية، إستثنائية، بها الشمس قد توارت خلف السحب، فأكسبت الضوء الغامر للمكان، ضبابية كثيفة، هربت بظلال كلا من المصابين والمنقذين على حد سواء، لتعبر عن ضياعهم وما يعانوه فى تلك اللحظة من ضبابية الرؤية بوجه عام؛ ومن المعروف أن وجود الظلال، يعبر - سيكلوجياً - عن وجود ورسوخ الحقيقة، فالظل يعتبر دليلاً ملموساً على وجود الكتلة التى تحدثه ؛ وهو مايفسر لنا طبيعة هذا الإستخدام الإبداعى .

إختيار شمس محجوبة بالسحب، للتعبير عن ضبابية المشهد بعد الهزيمة

٣- مشهد محاولة « غريب » تصحيح وضع الأنقاض .

- وفى هذا المشهد، يهرع « غريب » إلى شوارع السويس محاولاً - بحركة سريعة، محمومة - إستعادة وضعية الأنقاض المتناثرة من جراء القصف الإسرائيلى، فى احتجاج وإنكار للهزيمة .

- ويوظف « بهزان » هنا أحد فترتى الإضاءة القياسية لضوء النهار، فى التعبير عن المشهد؛ حيث تتميز تلك الفترة بالتباين المعتدل وميل الشمس المحبب، الغير مشوه لمعالم الوجوه، وكلها صفات هامة لتحقيق دراما المشهد، حيث استخدم « بهزان » التباين وظل « غريب » المتحقق على الأرض بفعل ضوء الشمس ليكسب كتلته تحققاً وديناميكية حركية قوية، تعبر وتجسد ثورته ورفضه للهزيمة كما أستخدم فى لقطة أخرى ضوء الشمس ليقسم به وجه « غريب « وهو يتأمل صورة الزعيم « جمال عبد الناصر»، المائلة وكأنه يحاول استنطاقه ليحسم بداخله صراع عقله المتأرجح بين تصديق الهزيمة أو إنكارها .

الصورة العليا توضح توظيف الإضاءة النهارية لتأكيد ديناميكية الحركة
الصورتان السفليتان توضحان توظيف الإضاءة النهارية فى شطر وجه الطفل " غريب " الذى يتأرجح بين قبول أو رفض الهزيمة

٤ - مشهد التهجير.

- لن ترى مشهد التهجير، ضمن أحداث الفيلم، بل بعد نهايته، وعلى وجه التحديد أثناء تلقيك لتيتر النهاية، فمخرج الفيلم يأبى إلا وأن يواصل شحنك كمشاهد بفداحة نكسة ٦٧ وتداعياتها الإنسانية على المجتمع المصرى، وبخاصة أهالى السويس؛ فيختار لنهاية فيلمه أن تكون بداية ! بداية يحاول أن يرصد فيها ويوثق - بحس تسجيلى، ربما - لحظة تورط أهالى السويس فى محنة الغربة والمعاناة، كنهاية للحلم - المصرى الناصرى - فى السيادة والإنتصار .

وهنا، نرى إختياراً وتوظيفاً، إضائياً، جديداً، لفترات الإضاءة النهارية، حيث يختار مدير التصوير « سمير بهزان» الفترة « القبابية » للشمس، كمكون درامى للمشهد، وهى فترة تعتبر - فى التصوير السينمائى - مرفوضة من الناحية الفنية، نظراً لتعامد الشمس فيها فى قبة السماء، مما يجعل التباين الضوئى شديد الحدة، كما تسقط زاوية الضوء فيها، ظلال وجنات الوجوه، مما يحجب عيون الشخصيات ويشوه إلى حد كبير- بالظلال - باقى ملامح الوجه؛ وهو المطلوب - تماماً - فى التعبيرعن قسوة المشهد والتشوه النفسى الحادث لأهالى السويس، أثناء التهجير.

توظيف فترة الإضاءة النهارية للتعبير عن قسوة مشهد التهجير

التعبير الإضائى فى المشاهد الليلية

- بعد أن تناولنا بالتحليل، المحاور الأساسية للمنهجية الإبداعية، التى انطلق منها « سمير بهزان» فى معالجته الإضائية لفيلمه الأول « أحلام صغيرة » وجب علينا أن نطل أيضاًعلى بعض من إبداعه، فى صياغة وتقديم المشاهد الليلة، والتى لم يقدمها بحس مديرتصوير، مراهق فنياً، يتلمس - للتو - طريقه فى الإبداع، بل قدمها بحس مدير تصوير، أريب، منجلى البصيرة ومسيطر- تماماً - على الأدوات.

١ - مشهد وقوف « هدى » أمام المرآة :

- فى هذا المشهد، تقف « هدى » الأرملة، أمام مرآة غرفتها، وتضيق جلبابها على جسدها، فى محاولة لتجسيم أنثويتها المفقودة من بعد إستشهاد زوجها؛ هى تعانى من إلحاح « صلاح » صاحب المطبعة، الذى يضغط عليها بشتى الطرق كى تتزوجه، لكنها تعتصر بين تحقيق هذا الزواج - الذى تحتاجه بشدة - وبين ولائها لذكرى زوجها ووالد ولدها الوحيد، الذى تشفق عليه من مواجهة أمرإرتباط أمه برجل آخر، عدا والده، الذى يمثل بالنسبة له مثلاً أعلى وذاكرة، حاضرة، لا تقبل التوارى أو الإندثار.

- وهنا يعالج « بهزان » هذه الحالة، بإضاءة « هدى » إضاءة جانبية خلفية، ترسم لنا، حد وجهها والجانب الأمامى من جسدها، مؤكداً حالتها فى تلك اللحظة من المعناة الإنسانية، بينما يترك لنا صورة الزوج الشهيد فى منطقة، ظلية، ليصنع تبايناً، واضحاً بينها وبين كتلة « هدى » التشكيلية، فيخبرنا، إضائياً بالفرق بين إندثار الموت، وقوة الحياة، التى تقاوم لتعاود الطفو واستعادة الذات، مرة أخرى؛ ومع تسلل الطفل « غريب » وتلصصه الصامت على أمه، يكرر «بهزان » الإضاءة الجانبية الخلفية الخاصة بالأم، ويسقطها هذه المرة على رأس « غريب »، وكأنه يبث له رسالة حالتها، التى يستلمها بالفعل ويتوارى وراء الجدار - بعد ذلك - مهموماً بما قد يخبئه له المستقبل .

إستخدام الإضاءة الجانبية الخلفية على وجه " هدى " أثناء تأمل نفسها فى المرآة، تأكيداً على مابداخلها من رغبة فى إستعادة أنوثتها ! ونلاحظ صورة الزوج فى منطقة ظلية، تعبيراً عن منطقة وجوده الظلية فى وجدانها .

٢- مشهد وقوف « صلاح » فى الشرفة .

- وفى هذ المشهد، نرى « صلاح » البرجماتى الشخصية، والمنفصل عن الحركة الوطنية، وقد وقف فى شرفة المنزل ليطل على جمع الجماهير، التى خرجت تحمل اللافتات المنادية بدحر العدو والإنتصار عليه .

ونرى على وجه « صلاح » مزيجاً، يجمع بين العبوس والإمتعاض وربما الخوف على مصالحه من إجتياح الحرب، التى يدرك بفطرته - الإنتهازية - قسوة إنتزاعها للماديات، وهى طريقة تفكير، لا يستخدمها الفدائيين والوطنيين، الذين لا يروا الأمر سوى من منظور التضحية والفداء وتغليب الحلم الوطنى والقومى .

- وهنا يعبر « بهزان » عن ذلك، مستغلاً زاوية الإطار الإخراجية، التى تجمع بين ماتحمله الجماهير من لافتات وزعف النخيل، فى أسفل الإطار و« صلاح » فى أعلاه، ونراه يضىء « صلاح» ببقعة ضوئية، قوية، ترينا، بوضوح، قسماته المكسية بالعبوس، كما تجمع بينه وبين حديد منشر الغسيل البارز- فى ذات الوضوح الضوئى - ليبرزه، تشكيلياً «كقوس » عازل بينه وبين حركة الجماهير، المنطلقة فى الشارع .

التركيز الإضائى على " صلاح " وهو يتأمل فى سلبية المظاهرات الشعبية المؤيدة ل " جمال عبد الناصر "

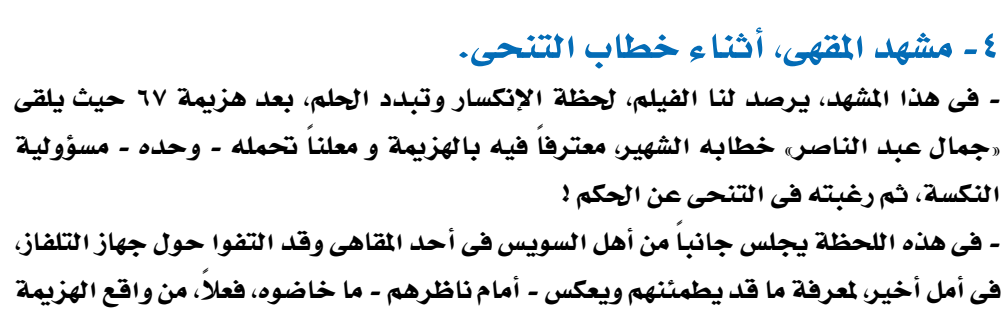
٣- مشهد المقابر .

- وفى هذا المشهد، يذهب الطفل « غريب » إلى المقابر- ليلاً - ليلوذ بمقبرة أبيه، البطل، الشهيد، بعد أن فوجىء بزواج أمه بـ « صلاح » الذى يستعد للفرار معها من مدينة السويس، هرباً من

الحرب المتوقعة، ويحاول إجبار« غريب » على ذلك أيضاً .

- فى هذا المشهد، يخرج من بين أركان المقابر الموحشة، الدرويش القديم، الذى نصح - ذات يوم - والدا « غريب» بتسميته بهذا الإسم، حتى تُكتب له الحياة .

- يواجه الدرويش « غريب » متعجباً من وجوده - وحيداً- فى المقابر ويمد له يده آمراً إياه بالذهاب معه، لكن «غريب» يرفض ويتناول حفنة من تراب الأرض، ثم يقذفها فى وجه الدرويش ويهرع هارباً .



إستخدام الدخان - كمؤثر خاص - لكسر الواقعية وإضافة جواً من الخوف والرعب على المشهد

وفى هروب « غريب » من الدرويش - هنا - هروب من الموت، لكن على مستويين من الدلالة؛ الأولى منها، محاولة، إثناء الدرويش عن إسترداد روحه، بعد أن فقد - إنسانياً - محور ارتكاز حياته، المتمثل فى أمه، والدلالة الأخرى تتمثل فى إثناء الدرويش عن الفتك بحلمه الصغير، المتسربل بالحلم الوطنى الأكبر بالتحقق والوجود، وهو ما جعل « غريب » ينثر حفنة من التراب فى وجه الدرويش، حتى يعميه مؤقتاً، بما يسمح له بالهروب، وكأنه يواجه الدرويش ويذكره بضرورة بقاءه لحماية حلمه، المتمثل، فى بقاء هذا التراب

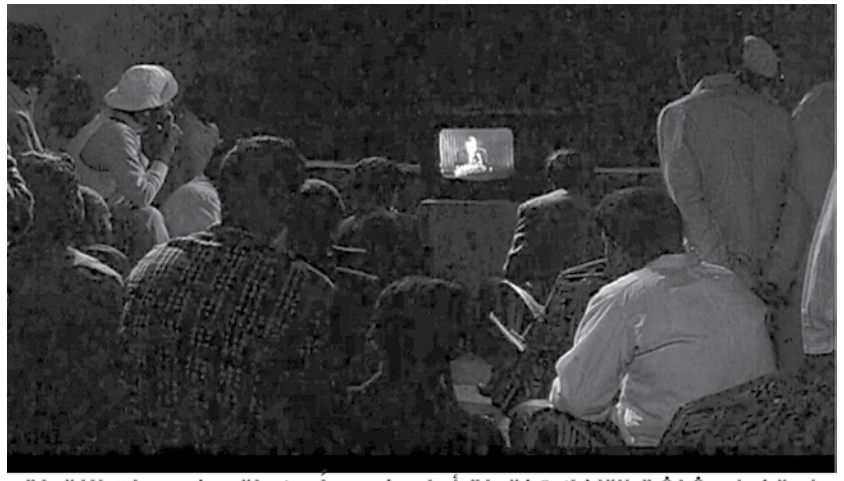
ويحاول « بهزان » فى هذا المشهد أن يجسد لنا - إضائياً - هذا الصراع بين الحياة والموت، فيضفى - على المشهد مسحة من الرعب، مستخدماً الدخان كمؤثر خاص يحيل المشهد إلى أجواء كابوسية، .ويعطيه مسحة من الفانتازيا، التى تتجاوز الواقع إلى دنيا الدلالات الرمزية، الرحبة

٤- مشهد المقهى، أثناء خطاب التنحى.

- فى هذا المشهد، يرصد لنا الفيلم، لحظة الإنكسار وتبدد الحلم، بعد هزيمة ٦٧ حيث يلقى «جمال عبد الناصر» خطابه الشهير، معترفاً فيه بالهزيمة و معلناً تحمله - وحده - مسؤولية النكسة، ثم رغبته فى التنحى عن الحكم !

- فى هذه اللحظة يجلس جانباً من أهل السويس فى أحد المقاهى وقد التفوا حول جهاز التلفاز، فى أمل أخير، لمعرفة ما قد يطمئنهم ويعكس - أمام ناظرهم - ما خاضوه، فعلاً، من واقع الهزيمة والخسائر الفادحة فى الأرواح !

- ويجسد « بهزان » - عبر إختياره لنقطة التعريض الضوئى، الحاكمة لتدرجات توزيع الضوء فى الصورة - سيادة جهاز التلفاز، على كل تفاصيل الصورة، بما ينقله من أخبار، ينتظرها الناس، بفارغ الصبر؛ كما يحرص « بهزان » طوال المشهد، على إبقاء وجوه الجماهير وأجسادهم فى منطقة ضوئية، قليلة التعريض (Under exposure) تظهرهم فى شكل ظلى، يعبرعما يعانوه من إنكسار وغياب للروح، بعد إنهيار حلمهم الوطنى .



إستخدام شاشة التلفاز كنقطة أعلى نصوعاً من باقى نصوعات اللقطة فى تأكيد درامى بمحوريتها وأهميتة ماتبثه من مضمون

- وفى لحظة يأس وفوضى ، تسقط صورة « جمال عبد الناصر » على الأرض، بعد أن أعترف بالهزيمة وقرر ترك منصبه والتنحى .

- حيث ترفض الجماهير هذا التنحى، ويعتبروه إنسحاباً من المعركة الوطنية، مما يشرخ فى ناظرهم صورة « عبد الناصر » ويجعلها مزدوجة الدلالة، ملتبسة المعنى وقد أصبحت رمزاً لمفهومين متناقضين ومتصارعين، المواجهة والهروب، الهزيمة والنصر، الحلم والكابوس .

- وهنا يعبر « بهزان » عن هذا الشرخ - ببساطة - مستخدماً الظل فى شطر مساحة الصورة وإحالتها إلى نصفين من الضوء والظل فى دلالة عن الصراع التى أصبحت تصدره لناظرها، بعد الهزيمة.

الظل يشطر صورة " عبد الناصر " فى تعبير عن إزدواجية الدلالة، التى أصبحت تصدرها بعد الهزيمة واعلان التنحى، بالتأرجح بين رمزية الصمود و رمزية الإنكسار

فيلم «أرض الخوف»

- فرصة بالغة الإستثنائية، قلما تجود بها الظروف، أن يجد مدير تصوير سينمائى، مشروعاً فنياً مثل فيلم « أرض الخوف »!

والإستثنائية هنا، ليست - فقط - فى وجود اسم « داود عبد السيد » كمخرج لهذا المشروع! وهو الذى يبدع أفلامه، محملاً إياها برؤىً فنية، طازجة، تنتقى مفرداتها من الواقع وتعيد إنتاجها بحالة من الواقعية، السحرية، الفريدة ؛لكن الإستثنائية - أيضاً - فى طبيعة السيناريو الخاص بالمشروع والذى يُعد جديداً كلياً على ذوق المشاهد المصرى والعربى ؛ فسيناريو « أرض الخوف » هو سيناريو مركب، صاغه، أيضاً - بحرفية بالغة - « داود عبد السيد» ليتصل بالمشاهد السينمائى، عبر مستويين رئيسيين، أحدهما مستوى بسيط، يشمل قصة شيقة، تُحفزعلى المشاهدة والإستمتاع بمتابعة الأحداث؛ والآخرمستوى،أكثرتعقيداً يبث فكرة شائكة، تتناول وجودية الإنسان وتطرح الكثيرمن الأسئلة ،عن طبيعة المهمة، المكلف بها أثناء رحلة حياته، فى مناقشة جادة حول صراع الوجود مع الجوهر !

وهنا، تبرز إشكالية إبداعية هامة، أمام مدير التصوير، ففى هذا النوع المركب من الأفلام، عليه أن ينحاز - فقط - لأحد مستوييى الخطاب ! إما البسيط ، الذى يمكن أن يؤدِ فيه عمله من منظور أفلام الحركة، بما فيها من إنحياز الصياغة الإضائية للتباينات الحادة والألوان الصاخبة وكسرللتجانس ووحدة الشكل من مشهد إلى آخر لتحقيق أكبرسرعة ممكنة للإيقاع المرئى؛ أو ينحاز للمستوى الأكثر تعقيداً وهو المستوى الأعمق والأكثر صعوبة من حيث إعداد الخطة الإضائية وتنفيذها !

والحقيقة أن اختيار« سمير بهزان » للمستوى الأخير فى الخطاب، لايمكن أن يكون مفاجئاً لنا ! بل أعتقد أن «« بهزان » لم يكن فى موضع اختيار - أساساً - من البداية، لأن عنصر الإضاءة، إلى جانب عنصر الموسيقى ، هما ما اعتمد عليهما المخرج « داود عبد السيد »، إعتماداً كبيراً فى خلق الجوالعام للفيلم والجنوح بمشاهديه، من درجة المشاهدة البسيطة، إلى التفكير العميق فيما يراه وعدم الإطمئنان إلى سلاسة الخطاب وتوجهه نحو القص السينمائى المعتاد. وبصورة عامة، فالإطار فى سينما « داود عبد السيد » إطار حكاء، ولا أعتقد أن هذا بسبب مزاجى أوإرادى - لديه - فقط ، بل بسبب يفرضه زخم التفاصيل الفلسفية والنفسية، الذى يُحمله لشخصياته، كى يخرجها من إطار الإعتياد إلى حيز الخصوصية والإستثناء الفنى؛ وهو أمر، قد يحتاج لاستيفائه وإبرازه إلى أزمنة مضاعفة فى السرد، قد تطيل مدة الفيلم وتنزع عنها المنطقية، هذا بالإضافة إلى إمكانية الوقوع فى شرك الإيقاع المرئى، الغير منضبط !

لذا... فالإطار الحكاء، هو يد « داود عبد السيد » القوية ، التى يبتز ويستنطق بها شخصياته

- إبداعياً - لتفصح عن مكنوناتها وتبوح !

وبطبيعة الحال، فهذا ما يدركه ويعى أبعاده، جيداً مدير تصوير بحجم « سمير بهزان » الذى كان - فى هذا الوقت - قد وصل إلى قمة التحقق والتمكن الفنى، عبر خبراته الطويلة و أيضاً كان قد أصبح على معرفة وثيقة بعقلية « داود » بعد أن تعاونا - سابقاً - فى فيلمهما الرائع « أرض الأحلام »؛ وهو ما فعّل صياغته الضوئية لإطاراته الحكاءة، بشكل شديد البلاغة والإتقان .

ببساطة ...

كان على « بهزان » أن يوظف أفكاره ومهارته فى حكى القصة المنشودة من الفيلم، لا حكى مايستوعبه المشاهدون من المشاهدة الموضوعية، المجردة !

أما كيف فعل هذا ؟!

فهذا ما سنتناوله - فيما يلى الآن - بالشرح ، عبر المرورعلى نماذج - عدة - مقتطفة، من مشاهد الفيلم .

١ - مشهد تلقين المهمة .

- فى هذا المشهد، يذهب البطل « يحيي المنقبادى « لإجراء مقابلة - سرية - مع وكيل وزارة الداخلية، الذى يكلفه، أثناءها، بمهمة،غرسه داخل عالم تجار المخدرات ؛ ولأن المشهد، هو أحد مشاهد (النهار / داخلى) لذا فإننا نرى « بهزان » وقد أضاء المشهد بإضاءة، ذات نسب نهارية، إعتيادية، حتى لا تفضح تلك الإضاءة، محتوى المشهد - قبل أوانه - مُزيداً بذلك من انتباه المشاهد وصارفاً إياه، إلى مزيد من التركيز فى الحوار الهام، الدائر بين الشخصيتين.

إلا أن ذلك يتغير، ليدعم المستوى الأعلى من السرد، عندما يوضح وكيل وزارة الداخلية للبطل، ضرورة ما تفرضه المهمة، فى أن يكون فاسداً- بحق - لا مدعياً ذلك أو مؤدياً له ! فنرى « بهزان » وقد راح يجسد البرق، كمؤثر إضائى خاص، يُسقط ظلال النافذة، المتقاطعة، ، خلف وكيل وزارة الداخلية، بشكل يوحى بالخطر والتشاؤم، منبهاً بذلك - المشاهد - لقذارة اللعبة التى سيقبل عليها البطل والتى ستخرجه - طواعية - من جنة حاضره الطاهر، إلى جحيم مستقبل من الخطأ والجريمة ... وهو ما يؤكده المخرج - رمزياً - بعد ذلك، جلياً، بلقطة يقضم فيها البطل تفاحة وكأنه آدم، الذى تم إغوائه من الشيطان !

والغريب فى استخدام مؤثر البرق، هو حدوث ذلك أثناء مشهد نهارى، ساطع ! حيث من المفترض - واقعياً - عدم إحساس العين بضوء البرق الخاطف، أثناء ضوء النهار؛ وهو مايعنى أن « بهزان » قد اختار أسلوباً، إضائياً، يتوائم مع الواقعية السحرية للمشهد، متجاوباً بذلك مع شريط الصوت، المنتمى لهذا الإسلوب أيضاً، بما يصدره من مؤثرات رياح عاتية ورعد متواتر.

إطارين متتابعين من إحدى لقطات مشهد التلقين، يظهران المؤثر الضوئى للبرق ومايسقطه من ظلال، ذات أبعاد درامية .

٢ - مشهد دخول ملهى « حياة الليل » .

- بالرغم من صغرهذا المشهد - من حيث المدة الزمنية - إلا أنه يكتسب أهميته، من كونه، المشهد الأول لولوج البطل إلى عالم الليل، الذى سيكون بعد ذلك مفتاحه فى الدخول إلى عالم تجار المخدرات، وفقاً للمهمة المكلف بها .

وهنا نجد مدير التصوير « بهزان » لا يكتفى فقط بصياغة المشهد، كمشهد ليلى، ذو طبقة إضاءة منخفضة (Low Key) بل يصيغه - أيضاً - من خلال الشكل الإضائى الفنى «الكايروسكورو » !

ولكى يفهم، عزيزى القارىء - الغيرمتخصص - ما أريد شرحه، لاحقاً، يجب علىّ أن أشرح - أولاً - معنى كل من طبقة الإضاءة المنخفضة (Low Key) و الشكل الإضائى « الكايروسكورو » .

وببساطة فالمقصود بطبقة الإضاءة المنخفضة (Low Key) هى طبقة أو شكل إضائى، يعتمد على زيادة درجات اللون فى سلم التدرجات اللونية تجاه اللون الأسود .

وهذا الشكل الفنى يعتمد على :

١ - نسبة الإضاءة فيه تكون مرتفعة ، حيث تبدأ من ١ : ٦ ، بمعنى أن نسبة أقل ضوء مستخدم إلى أعلى ضوء مستخدم داخل إطار الصورة هو ١ : ٦ .

٢ - لون الملابس والديكور والإكسسوار وكل ما يحتويه إطار الصورة، يكون بألوان قاتمة .

٣- زوايا سقوط مصادرالضوء، داخل إطار الصورة، تميل إلى الزوايا الجانبية والجانبية الخلفية والخلفية .

وتستخدم طبقة الإضاءة المنخفضة - عادة - لزيادة التحفيز الدرامى والتعبيرعن الأجواء الليلة، والتأثير النفسى على المشاهد، عند الحاجة للتعبيرعن الغموض والصراع وصناعة التشويق .

أما « الكايروسكورو « فهو، شكل فنى للإضاءة، له عناصره وسماته الخاصة

فكياروسكورو، هى كلمة إيطالية، تعنى الوضوح والغموض أو المظلم والمضيىء، وبالنسبة للتصوير الضوئى - بصورة عامة - فهى تعنى الضوء والظل، وهما أهم عنصرين فى رسم التأثير

الضوئى للصورة .

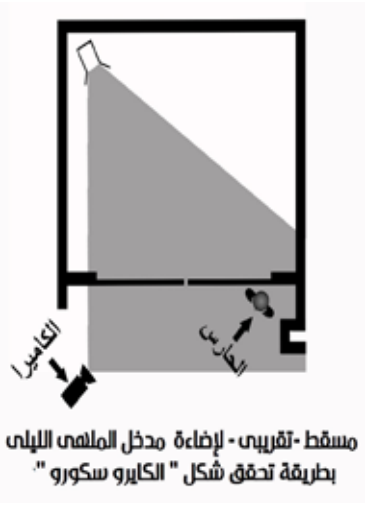
وأسلوب الكايروسكورو، يستخدم لتعزيز التباين بين القيم الموجبة والقيم السالبة فى تكوين وتشكيل الصورة، سواءً للموضوع الرئيسى أو الخلفية، فنجد منطقة الضوء وقد بدت خلفيتها مظلمة والعكس كذلك، ويعتمد هذا الأسلوب على :

١- التبادل بين الضوء والظل، حيث يلى الضوء الظل ويلى الظل الضوء، ليظهر كل منهما الآخر ، ويفضل عمل توزان عند توزيعهما .

٢- التباين بين الموضوع والخلفية فيكون الشكل المضيء على أرضية مظلمة والعكس صحيح، حيث أن التباين الشديد بين الضوء والظل يجعل الظل أكثر إضلاماً والضوء أكثر نصوعاً، مما يعطى للشكل الفنى للصورة إحساساً قوياً بالحيوية والقوة .

وهذا الإسلوب يستخدم زوايا سقوط للضوء تكون الإضاءة فيه خلفية أو جانبية خلفية ، حتى يتم التمكن من الرسم بالضوء وظهور الظلال بشكل أقوى ، وهو يحتاج إلى نسبة تباين عالية ويعمل على التجسيم وخلق البعد الثالث للصورة .

- ونعود إلى مشهد دخول البطل إلى « ملهى حياة الليل » فنرى أن اختيار لون ملابسه، كان بالفعل قاتماً، حتى يساعد على تحقيق حالة الطبقة المنخفضة للإضاءة، ونرى بوضوح إعتماد « بهزان » على زاوية سقوط ضوء، جانبية خلفية؛ كما تم إنتاج الشكل الفنى لإضاءة « الكايروسكورو » بعمل تبادليات واضحة بين الضوء القادم من داخل الملهى والظل والضوء، المتجسد على أجزاء بوابة الدخول و وجه، الحارس الواقف عليها؛ كل ذلك، للإيحاء والتأثير الفنى والنفسى، على المشاهد، بما ينقل له حالة غموض مصير البطل، وذلك الصراع الذى يمر به، أثناء عبوره من حياة الضوء الآمنة، إلى حياة الظل والليل، التى تجسد المعنى الأعمق، المتأصل فى اسم الفيلم وهو « الخوف » .



مسقط -تقريبى- لإضاءة مدخل الملهى الليلى
بطريقة تحقق شكل " الكايرو سكورو "

شكل " الكايرو سكورو "

٣- صورة البطل داخل الملهى الليلى .

- أما داخل الملهى الليلى، فيواصل « بهزان » تناوله الإضائى لشخصية البطل، فنراه، تارة وقد غمره الضوء (وذلك تحديداً فى لقطات الحركة، التى يمارس فيها عمله كـ « بودى جارد « حيث تستوجب الحركة والمعارك، وجود الضوء الكافى لإبراز التفاصيل الحركية، أثناء التلاحم الجسدى للمتعاركين) وتارة أخرى، ينتهز « بهزان » الفرصة للتعبير الضوئى عن حالة البطل الدرامية، فى هذا الجزء من السرد العام للفيلم، فيعمد إلى حجب تفاصيل وجهه وملامحه عنا، مغرقاً إياها فى الظلال والإكتفاء بنيل القدر الكاف - فقط - من الضوء، عبر الإضاءة الجانبية الخلفية، بما يسمح - بالكاد - بتمييز جسد البطل، كمكون من مكونات التفاصيل، داخل إطار الصورة؛ معبراً بذلك عن ضياع ملامحه الأصلية، داخل وظيفته الجديدة ومرهصاً باقتراب طمسها - ظاهرياً - لصالح شخصيته الجديدة، كمجرم وتاجر مخدرات .

البطل وقد بدا مطموس الملامح - جزئياً - داخل الملهى

٤- مكتب فريدة .

- « فريدة « هى إحدى الشخصيات الهامة، المحورية فى فيلم « أرض الخوف « ولايمكنك - كمشاهد - أن تراها بمنطق حسى بحت، نظراً لما تكتنزه بداخلها من زخم رمزى، يفيض، ناطقاً بالمعانى - من لقطة إلى أخرى - وكأنها تأبى إلا وأن تكون، قوية - واضحة - حرة - ذكية - وقادرة على الفعل والإنتصار لكينونتها الانثوية، البالغة الخصوصية.

« فريدة « هى حب « يحيى المنقبادى » الحقيقى وهى الكيان اللائق بكينونته الأصلية؛ هى نقاءه المتوارى، المتنكر فى قناع المهمة وهى روحه الثائرة، التى تعانى فى كبت ثورتها، تجاه زيف ظاهره الذى تورط فيه، بمحض إرادته .

- كل تلك المعانى، تحتاج إلى معادلات تشكيلية وبصرية، تكون عوناً للمشاهد فى تبسيط

الإستدلال على المعان و اقتناص ما يكتنفها من معان، مستقرة فى مستواها الأعمق من المشاهدة؛ وهو بالطبع مايحتاج إلى مدير تصوير بحجم « بهزان » !

فقد استطاع « بهزان » بالفعل أن يتخذ موقفاً تعبيرياً، ناجحاً، يحدثنا فيه بإضاءته عن «فريدة» وعالمها وهو ما نشهده - جالياً - فى عدد من التصرفات والمعالجات، الخاصة بمشاهد مكتبها؛ ففى مشهد التعارف - حيث يذهب « يحيى المنقبادى » ليتعرف إليها للمرة الأولى - نرى لقطات «فريدة » وقد أضاءها « بهزان » إضاءة بالغة النعومة، تنقل لعين المشاهد قدراً، رائعاً من التناغم والهدوء البصرى وربما الرومانسية.

" فريدة " وإضاءة ناعمة، تنقل لنا نعومة الشخصية وتجانس صفاتها

- بعد ذلك نرى إطاراً يجمع « فريدة » و« يحيى المنقباندى » فى لقطة بحجم «American shot» وقد تم تقسيمها إلى نصفين متساوين، بواسطة قاطع بنائى من الديكور ونرى إلى اليمين « يحيى المنقبانى » وقد راح يسّبح فى ظل يتوه بأغلب ملامحه، بينما نرى فى النصف الأيسر» فريدة « بإضاءة مركبة، تجعل من وجهها كياناً واضحاً، مكتمل الملامح والتفاصيل.

كذلك نرى فى النصف الخاص بـ « يحيى » شباكاً، مضاءً، ذو قضبان متقاطعة، ربما يخبرنا عن روحه المحبوسة وراء قضبان المهمة، كما تصطدم الإضاءة، النابعة عن الشباك بأجزاء من الديكور، فتصنع تشوهات ظلية، تعبر - أيضاً - عن حالة التشوه الروحى التى يعانيها « يحيى « نتيجة تشتته بين شخصيته الحقيقية والأخرى المزيفة، أما فى النصف الخاص بـ «فريدة » فنرى ظلالاً ناعمة، مشتتة ونرى بجوارها -على الجدار - معادلاً تشكيلياً، من المربعات الشطرنجية، يكافىء مربعات الشباك المضاء فى نصف « يحيى » ولكن يخالفه فى التعبير، حيث ينقل بميله وإيقاع ترديداته، عالم « فريدة» الحر والأكثر جمالاً وتناغماً .

لقاء " يحيى " بفريدة وإطار مقسوم، يشى، فى شكل بصرى وإضائى، باختلاف عالم كل منهما .

- ولا ينتهى إبداع « بهزان » عند هذا الحد، بل يعود مرة أخرى لمكتب « فريدة » ليجسد - فى مرحلة أخرى من الفيلم - مشهد إغتصاب « يحيى « لها !

وهنا، وفى لقطة عامة، يختار المخرج زاوية، ذكية، تشى بالحدث وتوظف طبيعة الديكور - من الناحية التشكيلية - لخدمته، فنرى « يحى « وهو يصارع « فريدة » بعنف ليجبرها على معاشرته، بينما يتم استغلال جوانب من الديكور، لإحداث إطار أضيق، يعتصر بداخله الحدث ويحيطه بالظلال الداكنة، المقبضة، ثم يتوج هذا الإطار فى النهاية، بقاطع خشبى، مائل، يحتل الجزء العلوى، الأيمن من الصورة وكأنه، شريط حداد، مائل، يأسف و يعلن وفاة إنسانية ورحمة « يحيى » لصالح حيوانية القسوة والتوحش لدى وجهه الآخر « أبو دبورة » !

وهنا يجسد « بهزان » الحدث، فيضيىء اللقطة بإضاءة جانبية خلفية، تترك أثرها كخط ضوئى، لامع،على وجه « يحيى » يؤكد شراسة موقفه وتسيده الغالب على « فريدة » المسكينة، التى تبدو، ظلاً، مجرداً، ينتفض ويقاوم، فى محاولة، يائسة للنجاة .

مشهد الإغتصاب ومعالجة إضائية توحى بالقسوة

٥- غرفة نوم العروس « هناء » .

- يقول « هنرى ماتيس » أشهر رواد المدرسة التعبيرية فى الفن التشكيلى :

(التعبيرهو ما أستهدفه قبل كل شىء؛ فأنا لايمكننى الفصل بين الإحساس الذى أكنه للحياة وبين طريقتى فى التعبيرعنه).

بهذا القول، لخص « ماتيس » السمة الأهم فى المدرسة التعبيرية وهى عزل « محكاة الواقع » والإنحياز - بدلاً من ذلك - لإنعكاس هذا الواقع، فى نفس وذات الفنان ومن ثم، تجنيد آلياته النفسية والتقنية، لإعادة إنتاج هذا الإنعكاس - إبداعياً - بما يصنع واقعاً، جديداً، ذاتياً، محملاً بين طياته بالفلسفة والتفسير.

فالتعبيرية في الفن، ليست نقلاً لما يحتويه العالم من أشياء مرتبة، بل هى إعادة صياغة لهذه الاشياء، وفق منظور، معبرعن معاني و دلالات خاصة؛ وهو مايجعلها، تتجاوزعنصرى (الموضوع) و(الزمانية والمكانية) إلى ما يكمل ثالوثها وهو(التعبير) متجاوزة بذلك ما سبقها من مدارس فنية، كانت تسجل الواقع المرئي، دون أن تهتم بما وراءه .

- بهذه المقدمة، أردت - عزيزى القارىء - أن أمهد لك الطريق لإدرك مبتاغى، عندما أقول: أننا بصدد مشهد، قد صاغه لنا الفنان « سمير بهزان » من خلال رؤية، إضائية، تعبيرية؛ ففى الفيلم، يزور « يحى » صديقه، المعلم « هدهد » تاجر المخدرات، القديم ، الأريب؛ والذى يلاحظ ما، يعترى « يحى » من شقاء داخلى مختزن؛ وهو هنا - بالطبع - لم يكن يدرك بعد، طبيعة ما يؤرق « يحى » من صراع ذاتى، ناتج عن ممارسة إزدواجية الشخصية، التى تجتاح توازنه الإنسانى وتكاد تفتك بواقعه الأصلى، السوى، كضابط ورجل قانون .

- هنا يعرض المعلم « هدهد » على « يحى » أن يسارع بالزواج، فربما يساعده ذلك على اقتناص شيئاً ما من سعادته المفقودة؛ وبمزيد من الجدية، يقرر « هدهد » تزويج « يحى » آنياً، فى التو واللحظة ويختار له فتاة، بكراً، ليقضى فوراً معها، ليلته الأولى !

هنا، ينطلق « داود عبد السيد » كمؤلف للفيلم، من واقعيته السحرية، مرة أخرى، مختاراً حلاً سردياً، يتجاوز الواقع ولا يتعارض مع إمكانية التصديق، ثم يأت مرة أخرى « داود عبد السيد » كمخرج - هذه المرة - ليختارالمعادل التشكيلى لغرفة العروس، من منظور الواقعية السحرية، أيضاً، فنراها غرفة متسعة، تكاد تكون فارغة ! ونرى وضعية، غير معتادة للسرير، الذى يبدو فى منتصف الغرفة تماماً، بشكل يؤكده كمعنى، أكثر من كونه قطعة من الديكور، مفسراً بذلك المقصد العميق للمشهد .

داخل هذا الإطار الفلسفى، ينطلق مدير التصوير « سمير بهزان » لممارسة دوره فى التعبير، ناسجاً بدقة ورقة متناهية مساحاته الضوئية، ليضيف بتلك المساحات معانيه الخاصة، المركبة، فيقدم سرير العروس، كما لوكان علبة هدايا، يكتنفها غموض الهدية، ليس ذلك فقط، بل فى إطار- أيضاً - من الجمال التشكيلى والمعالجة الرائعة للظل؛ فقد اختار أن يضىء السرير إضاءة خلفية، تبقى العروس فى منطقة ظلية، محببة، لا تصل إلى حالة الظل الكامل (المعدوم التفاصيل) بسبب إنعكاسات الإضاءة، المالئة - بقدر يسير- للظلال، وذلك لدعم الإثارة الذهنية، لدى المشاهد، التى تتشوق فى التعرف إلى تلك العروس، التى تزوجت فجأة من رجل لا تعرفه!

ويستغل « بهزان » ستائر السرير، ليزيد من مساحة الضوء فى الصورة، حيث يستخدم خواصها، ككيانات نصف شفافة، تعكس ما يسقط عليها من إضاءة وتنفذه فى ذات الوقت، مما يكسبها شكلاً متألقاً، يتناسب مع فكرة غلاف الهدية المرتقبة؛

ولاينسى « بهزان » إضفاء بعداً تجسيمياً للمكان، فيعالج مقدمة الصورة بإضاءة، تأت من شمعدان كهربى، ساحر، يثرى عين المشاهد بمنمنماته الضوئية، ويساعدها على الدهشة من غرابة محتويات المكان، و تتسلل لنا إضاءة هذا الشمعدان، كبقع صفراء، دافئة لونياً، تأت من خلال فلتر تنعيم وضع لهذا الغرض على عدسة التصوير .

من هنا، جاءت تلك المعالجة الضوئية لـ « بهزان » كعمل تعبيرى، يتجاوز الإلتزام المجرد، بالزمان والمكان والموضوع، إلى الأفق التعبيرى الأرحب، بعيداً عن الواقعية المرتبة والتى كانت تفرض عليه - ربما - إضاءة المكان بشكل كلى وبأدنى درجة ممكنة من الظلال، لإضفاء جواً أكثر بهجة أو رومانسية، فى درجة تقترب من محاكاة واقع مثل هذه الأحداث !

مشهد سرير العروس وإضاءة ذات تعبيرية واضحة

٦- ممر الدخول فى شقة « موسى » :

- فى هذا المشهد، يذهب « يحى المنقبادى » إلى بيت « موسى » موظف البريد، الذى انتهى للتو من تحقيقات الشرطة، المضنية، بعد أن أمره « يحى » بحمل مالديه من خطابات ومعلومات وتسليمها « لعمر الأسيوطى » رئيس مكتب مكافحة المخدرات .

- هنا يدلف « يحى » إلى شقة « موسى » المفتوحة الباب، ويسيرفى ممر ينتهى بغرفة نومه، التى نجد بها « موسى » راقداً على سريره فى سكون وسلام، حيث سندرك - بعد ذلك - أنه قد فارق الحياة !

لكن إضاءة « سمير بهزان » لا تترك الأمر يمر سُدى، دون تحميل إطار الصورة بالكثير من الدلالات والمعان، فنرى أولاً صياغة تشكيلية، ضوئية، للنافذة المضيئة، التى تعلو رأس « موسى » وقد اتخذت شكل مثلث، يشيررأسه إلى أعلى، وكأنه يشى لك بخلاص « موسى » وصعود روحه إلى السماء !

تأت بعد ذلك المعالجة الضوئية للممر- ذاته - والتى يقتصر فيها الضوء على ضوء، شارد، يأت من غرفة جانبية، بحيث ينير، فقط جزئاً من الجدران والأرضية، بشكل يرينا «يحى» كاكائن ظلى « سلويت » يحاول اختراق الممر ليصل إلى الخلاص المنتظر، من أزمته على يد « موسى » الذى يعول عليه كثيراً فى إثبات صحة وحقيقة مهمته وهو مايجسده « بهزان » فى صياغة غرفة « موسى » ككيان مضىء، آخر الممر.

أيضاً تؤكد الإضاءة، ترديدات مجموعة الخطوط الرأسية، لفتحات الأبواب والتى تجعل منها كياناً يستدعى بداخلنا، قضبان قفص السجن وتبث فى أنفسنا، ذات حالة إغتيال البراح لصالح الضيق وهو ما يجسده - أيضاً - وبشكل فعال تأطير الظلال للمساحة المضاءة من الصورة، بما يقلصها ويختزلها، لتعبر فى النهاية - حقاً - عن مأساة « يحى » الوجودية !

إضاءة تعبيرية، تجسد بالظلال والخطوط أزمة " يحى " الوجودية .

مشهد النهاية وأضواء الألعاب النارية :

- فى هذا المشهد، القصير، يدلف « يحى المنقبادى » إلى داخل الشرفة، المطلة على ليل حالك، تقطعه من آن لآخر، أضواء ملونة لألعاب نارية - صاخبة - ونسمع « يحى » وهو يروى كـ (Voice Over) فى خلفية المشهد :

- وبقيت ذكرياتى وظل حنينى لأرض الخوف .

- هنا يلعب الضوء دور البطولة فى التعبير المباشر عن الجملة « المنولوجية » حيث يجسد ويلخص - بنجاح أمام أعيننا - و فى تجريد مدهش، ماهية أرض الخوف، كما يراها كاتب ومخرج العمل، فهى ظلمة حالكة، تثيربداخل البطل، رهبة الخوف من المصيرالمجهول، وعلى الرغم من ذلك، فهى لا تخلو من الصراعات الصاخبة، المثيرة، ربما الممتعة أيضاً، كأضواء الألعاب النارية بألوانها المبهرة !

البطل يطل من شرفة منزله، فى لقطة نهاية الفيلم على أضواء العاب نارية، تخترق ظلمة الليل

فيلم « إحكى يا شهرزاد »

- منذ أن بدأ المخرج « يسرى نصر الله » حياته السينمائية، بفيلم « سرقات صيفية » عام ١٩٨٦ وهو يثير الجدل من فيلم لآخر! ربما كان ذلك بسبب تجديده المستمر لنوعية الأفكار التى يقدمها وإن كانت، فى مجملها، تحمل تأملاً واقعياً واجتماعياً - ما - يأصله بالكثير من الدوافع السياسية والإنسانية .

- فـ « يسرى نصر الله » عاشق لسبرأغوار المجتمعات المختلفة، يقتحمها قاصاً منها وعنها ومحللاً لما بها من ظواهر وآليات خاصة، تربطها بالمجتمعات الأكبر والعالم؛ وربما كان هذا سبباً فى تميز ما يقدمه من سينما وثرائه بالكثير من زخم التفاصيل، المدهشة؛ جال « يسرى » بين مجتمعات الطبقة الأرسطوقراطية والبروليتاريا، مروراً بالطبقة البرجوازية والبرجوازية الصغرى، التى تحدث عنها بوضوح فى فيلمه الأخير- حتى الآن - « الماء والخضرة والوجه الحسن ».

- وفى رأيى أن عشق « نصر الله » هذا - فى الإنطلاق إلى مواضيع أفلامه من نقطة رصد المجتمعات المختلفة - كان هو بالتحديد ما حَمسه لإخراج فيلم مثل فيلم «إحكى ياشهرزاد» فقد أبدع الكاتب الكبير « وحيد حامد » سيناريو الفيلم، مقدماً من خلاله، تجسيداً وافراً وواقعياً للإضهاد الذى تعانيه المرأة المصرية، مهما كانت قيمتها ودرجة ثقافتها ومستوى طبقتها الإجتماعية؛ وعبر ثلاث قصص منفصلة - لثلاث سيدات، تنتمى كل منها إلى بيئة وطبقة إجتماعية مختلفة - راح « وحيد حامد » يتجول بنا، رابطاً ذلك بمحور واحد، يمثل قصة رابعة، وهى قصة المذيعة الشهيرة، التى تقدم برنامجاً، جماهيرياً، عبر شاشة التليفزيون، تتناول من خلاله باقى القصص .

- كل ماسبق، أتاح فرصة، جديدة ورائعة لمدير التصوير « سميربهزان » فى أن يتحدث - ضوئياً - عن دراما خصبة، غنية بالصراع والتقلبات البشرية، وبالرغم من أن قصص الفيلم المختلفة، كانت تتيح، مرتعاً، فنياً لأى مدير تصوير- يصرخ من خلالها بأدواته الإضائية ،جاعلاً من الفيلم لوحة فنية، مهنية وآكاديمية - إلا أن « بهزان » لم ينساق إلى مثل هذه المراهقة الفنية، والتزم بدوره كعازف ماهر، ضمن فرقة متميزة، ولائها الأول والأساسى لتضافر اللغة السينمائية ووحدتها فى التعبيرعن موضوع الفيلم، لا فى استعراض المهرات الفردية !

لذا، فقد جاء أداء « بهزان » فى هذا الفيلم، منضبطاً، راقياً، يجمع بين ضرورة، الإدلاء والحكى بالضوء، وذكاء الإحتجاب - أحياناً - لعدم « الشوشرة » على باقى عناصر الفيلم .

- ومن المحال - بالطبع - أن نستطيع التوقف، داخل محدودية هذا الكتاب، على كل التفاصيل المبدعة لإضاءة « بهزان » داخل الفيلم ! إلا أننا، يمكننا أن نتوقف عند مجموعة - لابأس بها - من لحظات الخطاب الإضائى، المدهش، التى جسدت العديد من معانى الفيلم الدرامية، وأكسبتها عمقاً وفصاحة، تعبيرية، كان لها بالغ الأثر فى التأثير البصرى- السيكلوجى - على المشاهد .

- لذا فدعونا نرى :

١ - مشهد الحمام :

- العلاقة بين بطلة الفيلم، المذيعة « هبة يونس » وزوجها، الصحفى، الأنانى، المتطلع والطامع فى الترقى إلى منصب رئيس تحرير جريدته، علاقة، جد شائكة !

فـ « هبة » تبحث فى زواجها عن احتياجات أى أمرأة طبيعة، من حب ورومانسية واستقرار، يشمله إنجاب الأطفال. بينما تختلف، رؤية زوجها « كريم » - تماماً - للأمر !، فالزواج بالنسبة له، قضية « برجماتية » يحاول خلالها أن يستغل، زوجته على كافة المستويات فعلى الصعيد المهنى، يحاول أن يستغل عملها الإعلامى، المؤثر، كى يدعم مسيرته المهنية والإجتماعية، وعلى المستوى الإنسانى، فهو لا يراها أماً محتملة لأطفاله بل مجرد آداة للمتعة، يشبع بها رغباته الجنسية، كلما تطلب الأمر ذلك ! - وبين إنكار لحقيقة الزوج و رغبة، مأمولة فى تحقيق أحلامها المشروعـة، تقع « هبة » فريسة للتفكير المستمر، الذى ينغص عليها حياتها ويفتك بسعادة أى لحظة، تحاول الإستمتاع بها ! - وفى هذا المشهد، تتوقف « هبة » للحظات داخل حمام أحد النوادى الصحية، بعد أن أنتهت للتو من محاولة الإستمتاع بحمام بخار- ترافقت فيه مع إحدى صديقاتها - وتبدأ فى تأمل نفسها داخل المرآة وهى تنزع دبلة الزواج وتعيدها فى تردد إلى إصبعها مرة أخرى، وفجأة تنقض على حقيبة يدها فتفرغ محتويتها وتختار من بينها كارت صرف النقود ! هنا، نرى - كحل إخراجى - لقطة متوسطة، تظهر « هبة » وانعكاسها فى المرآة فى تعبيرعن ترددها الداخلى، بين الإذعان لرغبات زوجها أو الإنتصار لسعادتها، قبل أن تقرر، بعد ذلك، المضى للشراء بكارت الصرف، فى محاول جديدة، زائفة، لتحقيق أى قدر من السعادة، ونرى إضاءة « سميربهزان » وقد دعمت مصدر « أبليك » معلق على أعلى يمين « هبة» كى يحقق ذلك أمرين، الأول منها إضاءة وجه « هبة » بإضاءة جانبية، تقسم الوجه إلى مستويين إضائيين، مختلفين، لتدعم، نفس الغرض من الإطارالسيمترى، المقسوم، و تفصح لنا تشكيلياً عن حالة تردد « هبة » وتأرجح تفكيرها، أما الأمر الثانى فهو تجسيم فوراق بلاطات الخلفية، كى تبدو فى صور أسلاك قفص ما، فى إسقاط على نوع الحياة القلقة ، التى تحياها «هبة » .

لقطة سيمترية، بها إضاءة مصدرية، تدعم الغاية التشكيلية للصورة وتجسد حالة التردد عند البطلة

٢- مشهد التسوق :

- فى هذا المشهد، تتجول بطلة الفيلم « هبة »، داخل محل لبيع أدوات التجميل، فى محاولة منها، لإقتناص شىء من السعادة الإستهلاكية الزائفة !

فنراها وهى تسعى - فى عجلة - لاقناء أكبر قدر من أحدث أنواع العطور ومستحضرات التجميل!

وهنا يرينا « بهزان » المشهد ككل، من خلال إضاءة، منتشرة، ناعمة، تعبر عن عن زيف تلك اللحظات، صانعاً جواً عاماً، يشبة جو البرادات ! ونراه يقدم لنا وجه « هبة » فى اللقطات القريبة - بشكل، متجانس وبالغ النعومة - حتى نخاله، معدنياً، خالياً من الإحساس والتعبير!

ونلاحظ إقتصاد « بهزان » - المتناهى التحجيم - فى إضاءة الـ (Back Light) والتى تعمل - عادة - على تجسيم الكتل وإكسابها البعد الثالث، حيث يقصر « بهزان » ذلك على بعض الإضاءة الخلفية، الكافية بالكاد، لصنع لمعة على شعر البطلة، مما يزيد من إبراز التأثير المعدنى المطلوب لها.

إضاءة ناعمة، تنقل لنا عالم المذيعة المصقول قبل الإنخراط والتعرف على عوالم البسطاء ....

٣- مشهد عربة المترو :

- إستطاعت « سلمى » بائعة محل أدوات التجميل أن تثير فضول المذيعة « هبة يونس » عندما حدثتها عن « شيزو فرينا » الواقع الذى تعيشه، حيث تحيا نهاراً كبائعة، راقية، تدغدغ أنفها بروائح أفخم العطور، ثم ترحل بعد ذلك، فى المساء لتحيا وسط حيها العشوائى، الفقير، منغمسة فى رائحة وأكوام القمامة ودخان حرقها، الملوث للهواء.

- وفى هذا المشهد، تذهب بطلة الفيلم « هبة يونس » مع « سلمى » بواسطة المترو، كى تشاهد وتتعرف على عالمها، هذا عن قرب .

- وداخل المترو تصطدم « هبة » بواقع لم تراه من قبل ! واقع يرفضها منذ البداية كأمرأة سافرة، بلا غطاء رأس وتلمح فى العيون نظرات الإمتعاض والعداء.

- هنا يضيىء « سمير بهزان » وجه « هبة » بتركيز يختص العينين، بمستوى أعلى - كماً - عن باقى الوجه، معبراً عن حالة التلقى المدهشة، التى تمارسها بتبادل النظرات مع من حولها من رواد المترو.

إضاءة وجه البطلة، بشكل يركز على العينين فى لحظات التعرف - للمرة الأولى - على عوالم أبطال مجهولين، كدلالة على تنامى حيز الرؤية والإكتشاف لديها؛ ويلاحظ تناغم ذلك مع تكوين الإطار، الذى يؤكد وجود البطلة بإطار من أجساد الناس وزوايا الأنوف التى تشير إليها واتجاه بصر طفل خلفها؛ كما يؤكدها - أيضاً- نصوع ملابسها عن باقى من حولها

٤- مشاهد قصة البنات الثلاث مع أجيرهم « سعيد الخفيف » :

- تنطوى هذه القصة على « تراجيديا » عنيفة، يغرر فيها أجير، صعلوك، ببنات مخدومه الراحل، بعد أن ورثوه، كعامل، مع محلٍ تجاري لبيع الدهانات ولوازمها !

- الكل فى هذه القصة، جائع للحنان والأمان والإستقرار، وهو مايدفع ذلك العامل « سعيد الخفيف « إلى السعى فى تأمين مستقبله، بإيقاع الأخوات الثلاث فى شرك أحضانه، بعد أن أقنع كل منهن - على حده - بأنه يحبها، حتى اوقعهن جميعاً فى الخطيئة، وهو ما استوجب - بعد ذلك - الإنتقام منه، عندما انكشف الأمر.

- هنا نجد أن « سميربهزان » قد قرر أن يتناول تلك القصة من خلال أسلوب ظلى، موحٍ ومعبر، فى فصاحة إضائية، بالغة الجودة؛ ولن لا يعلم، فالظل فى فن الإضاءة السينمائية، قيمة فنية، تعادل - تماماً - الضوء، فلو إعتبرنا أن الضوء قيمة إيجابية، فيمكننا أن تعتبر، فى المقابل أن الظل قيمة سلبية !

فالضوء يرسم بطريقة، كشف العناصر المصورة، وكذلك يفعل الظل أيضاً ولكن بطريقة عكسية، حيث يرسم بالطمس وإخفاء المعالم، سواءً كلياً أو جزئياً .

- من هنا، فإن إستخدام المكون الظلى، ماهو فى النهاية، إلا نمط إضائى وتشكيلى، غنى بالتعبير والمعانٍ؛ وهو ما نراه - على سبيل المثال - فى مشهد اللقاء الجنسى الأول بين الأخت الكبرى و«سعيد الخفيف » حيث قام « بهزان »- بشىء من الحرص - فى عمل تشكيلات، ظلية، متكسرة ومشوهة لخلفية الإطار، فى إسقاط على مدى تشوه تلك العلاقة وبعدها عن الإنتظام !

بل ويكرر« بهزان « الأمر فى اللقطات القريبة، التى تجمع وجهى الأخت الكبرى و « سعيد » أثناء ممارسة العلاقة، حيث نرى الوجهين فى تشوه ظلى، واضح، يبتعد كل البعد عن رومانسية فعل الحب وينبه المشاهد، بصرياً إلى ما يختبىء ورائها من معان مشينة ومتدنية .

فى قصة الثلاث بنات، تجسد الظلال الغير منتظمة، تشوه العلاقة

- ويستمر « بهزان » على ذات النمط، حتى تصل أحداث القصة إلى ذروتها، حيث تقرر الأخت الكبرى، قتل « سعيد الخفيف « بعد أن دمر عليها وعلى أختيها حياتهم، وبعد أن تبدد أمام أعينها، أى أمل فى الحصول على الحب والأمان المنشود معه، وكيف هذا ؟! وقد استدرك الجميع إلى فراشه ووضعهم جميعاً - حين انكشف هذا الأمر- فى مواجهة إجتماعية وإنسانية صعبة .

- هنا يجسد « بهزان » تضحية الأخت الكبرى بنفسها، التى تنطلق من واجب المسؤولية وإنكار الذات، حيث تأمرأختيها بالرحيل لتتولى - هى منفردة - أمر الإجهاز على « سعيد »، فى حماية لأختيها ولسمعتهما من أقاويل الناس !

ويستغل « بهزان » لقطة، إذاعة الأخت الكبرى، لقرارها والتى نرى فيها الفتيات الثلاث مجتمعين، فيترك وجهى الأختين مضاء، بشكل طبيعى ويلجأ إلى الظلال ليحجب بها جزءً كبيراً من وجه الأخت الكبرى - بما فى ذلك عينيها - فى تعبير واضح، عن سيطرة ظلال الإنتقام على رؤيتها وتملكها لروحها وملامحها الإنسانية .

إضاءة تعبيرية، تشوه وجه الأخت الكبرى بعد أن اتخذت قرار الإنتقام ونلاحظ الفارق الكبير بين إضاءة وجهها وإضاءة وجهى الأختين الأخرتين

٥- مشهد « هبة » مع « أمانى » بعد انتهاء إذاعة الحلقة :

- « أمانى » إمرأة مضطربة، نفسياً، بسبب ما لاقته من من تجاربة، بترت فرصة الحب الحقيقى فى حياتها، واغتالت، ما كانت تصبو له من سعادة عادية.

- تستضيف « هبة يونس » « أمانى » لتحكى صورة جديدة من إنتهازية الرجل والرغبة فى استغلال المرأة، مادياً وإنسانياً، مكبلاً إياها بقيد الزواج !

وتفتح « أمانى » صدرها وتبوح، لترسم حالة جديدة فى « متواليات » استغلال المرأة، التى يقدمها الفيلم؛ وعقب إنتهاء إذاعة الحلقة، يطفأ ضوء الأستديو، بما فيه، من معنى للحظات البريق الإعلامى، المملوءة بونس الجماهير والمشاهدين وتجلس كل من « هبة » و« أمانى» ليدخنا، سوياً، وقد آنت لحظة التفكير فى المستقبل، الموحشة ! هى لحظة ما بعد البوح والتطهر والثأر للذات، لكنها لحظة مليئة - إيضاً - بالأسئلة، فهل سيتصالح المجتمع مع « أمانى » ؟ هل سيبدد خوفها، ويعطيها ما تحتاجه من استقرار وسلام ؟ أم هى دائرة لا تنتهى من الغربة والغبن ؟! وينتهى المشهد، دون إجابة، ولكن تركز الكاميرا على إلتواء مفتعل لقدمى « أمانى » بما يوحى لنا بانتهاء صلابة هذه الأقدام وقدرتها على حملها، مع ما يتكتل فوق عاتقها من هموم!

- وفى هذا، يجسد لنا « بهزان » ذلك التوجس الخائف من المستقبل، فى رقة بالغة، حيث نرى كل من « هبة » و« أمانى » وهما تسبحان فى إطار من العتمة، بينما تقاوم كتلتيهما الإندماج فى عدمية هذه العتمة، ونرى وجه « هبة » الذى يواجه « أمانى » بالسؤال - المعضل - عن المستقبل، وقد تم إضاءته بإضاءة جانبية،(Sidelight) تقسمه و تُنصفه، فى تعبيرعن الإستفسرار، المتأرجح بين استطلاع السلب والإيجاب، كما ينير بهزان « إنسان العين - لدى « هبة »- فنرى فيه لمعة واضحة، تشى بسؤالها، الذى يحاول استشراف المستقبل .

إضاءة تجسد حيرة المذيعة الشهيرة وإحدى بطلات برنامجها، فى مواجهة المستقبل باستخدامهما كقيم ضوئية ناصعة وناعمة، تقاوم الذواب فى الظلال

٦- مشهد الجراج :

- فى هذا المشهد يلتقى « أدهم » ليبتز زوجته « ناهد »، ذات الأصل الإجتماعى الطيب، فبعد أن حملت منه، ينكر نسب الطفل إليه - زوراً وعن قصد - ليبتزها ويبتز عائلتها، طالباً منهم مبلغاً، مالياً، ضخماً، فى مقابل تطليق « ناهد » والتستر على فضيحتها، المزعومة !

- هنا، يسمح مدير التصوير « سمير بهزان » لمصابيح الجراج، الفعلية، بلعب دور البطولة فى رسم ملامح المشهد، مكتفياً بتدعيمها - من آن لآخر- ببعض الإضاءة المساعدة، حيث يتناول المشهد، من خلال إضاءة منتشرة، تجسد برودة المشاعر وقسوتها؛ وإمعاناً فى إبراز هذا المعنى، يكسو لقطات المشهد، بمسحة لونية، زرقاء - واللون الأزرق، كما نعرفه، لوناً بارداً، يعبر ضمن معانيه المتعددة عن زرقة الموت وتوقف الحياة - فى دلالة واضحة عن موت الضمير وغياب الحقيقة والشرف، وهو مايساهم، تشكيلياً فى دعم تكوين إطار إحدى اللقطات الهامة فى المشهد، الذى تم تنفيذها إخراجياً، بعكس صورة كل من « أدهم » و« ناهد » داخل المرآة المقعرة للجراج، والتى يرينا العلاقة بين الزوجين مشوة، منبعجة الملامح والتفاصيل !

ضوء منتشر، يجسد برودة مشاعر " أدهم " وهو يساوم " ناهد " دون أدنى ضمير

٧- مشهد إنتظار عودة الزوج :

- يدور هذا المشهد فى شقة « هبة » و« كريم » حيث يتم إبلاغ « هبة » بعدم فوز زوجها بمنصب رئيس تحرير جريدته، الذى كان يتوق إليه ويتوقعه .

هنا تستشرف « هبة » ما سيحدث، عند عودة الزوج - المهزوم - من العمل ! وتتوقع ماسيصبه على رأسها من غمام الغضب والإتهام، بكونها السبب فى إقصائه عن المنصب - الحلم - بما كانت تؤديه من صراحة ومواجهة إعلامية للدولة.

- هنا يجسد « بهزان » مخاوف « هبة » إضائياً، بضوء سلم المبنى، الذى يضاء فجأة ويطل من خلال زجاج باب الشقة، الموجود فى عمق الديكور، وهو ما تتجاوب معه « هبة » فتنطلق نحوه، فى شجاعة، لتواجه زوجها وتواجه معه مخاوفها، فربما يشفى استقبالها المفعم بالحنان، هموم الزوج وينتهى الأمرعند هذا الحد !

- هنا، يعبر شخص - ما - خارج الشقة، فنرى ظله، أسوداً سلويت »، فى إرهاص - رائع - عن طبيعة الحالة التى تنتظرها « هبة » مع قدوم الزوج، حيث سيكون ضلياً، أسود الرؤية، لايرى سوى ذاته وغضبه !

- فجأة ينطفىء الضوء، وتعود حلكة السواد لزجاج الباب، فتتوقف « هبة » على إثر ذلك، فى منتصف الطريق وقد أصابها الإحباط وكأن الضوء يحكى لنا، مع حركة الممثلة، عن انعدام الأمل فى التفاهم، وهو مايؤيده لنا شريط الصوت بمؤثر صفق باب شقة مجاورة، دخلها صاحب الظل، فى رمزية لصفق باب التفاهم مع الزوج فى وجه « هبة »!

التعبير بالظل عن هلع الزوجة من مواجهة زوجها المرتقبة
بعد علمها بانتهاء فرصته فى الترقى

الإسلوب فى سينما
«سمير بهزان»

- يكتسب الإسلوب الفنى، المميز لعمل الفنان السينمائى، أهميته من كونه أشبه بخارطة طريق، توضح لنا كيف يتفاعل هذا الفنان مع مادته الإبداعية الخام، محولاً إياها إلى منتج إبداعى، قادر و قابل للتواصل الفعال، مع جمهور المشاهدين .

- أيضاً يمثل لنا، الإسلوب، قاموساً، مرشداً، لدلالات استخدام الأدوات الإبداعية ،عند هذا الفنان، ولا أعنى هنا - بالطبع - المعنى الحرفى للقاموس، الذى يحول الأمر إلى مرجع، دقيق، يمكن للمشاهد إصطحابه معه، فى دارالعرض، ليترجم بفورية الدلالات الفنية لدى الفنان ! ولكن ما أقصده، هو وجود مرجعية عامة، مبنية على تحليل علمى لفقه الدلالات الفنية، عند هذا الفنان، والتى لا يمكن إقتناصها، سوى بالتحليل الدؤوب، المتراكم لأعمال الفنان، لأن الأسلوب، فى فن السينما، لابد وأن يكون مستتراً كأيدى لاعبى العرائس، نرى تأثيرفعلها ولا نراها !

ولو ظهر الإسلوب - جلياً - وطفى على السطح، لأصبح فجاً ! وخرج عن كونه إسلوباً، بنزع « طاقية الإخفاء» عن نفسه، ليرتدى زى مهرج، مبتذل، لا يسعى إلا إلى إستعراض مهارته، بشكل، نرجسى بحت !

أما « طاقية الأخفاء » الساحرة، فهى ببساطة، الرابط الإبداعى، بين الاسلوب والموضوع الفنى، محور التناول .

- ولأن « سمير بهزان » فنان حقيقى، يجمع بين الأساس الأكاديمى المنظم وخبرة العمل الإحترافى الطويل، فستجده، معنياً جداً، بهدوء الإسلوب والسعى الدائم إلى مزجه بعناية ووعى بباقى عناصر الصورة الفنية، لدرجة، تجعل من فصله عنها، عملاً شاقاً، يتطلب صبراً وتدقيقاً !

فسمير بهزان، يمارس أسلوبه الفنى، من خلال مبدأ إنكار الذات، موظفاً هذا الإسلوب كخادم أمين على صحة السرد السينمائى، حتى ولو تطلب منه الأمر فى بعض الأحيان، أخذ خطوة إلى الوراء، من أجل إفساح الطريق أمام عناصر تعبير أخرى، قد تكون - فى آنها - أهم من التعبير الإضائى وأكثر فصاحة، لذا فبهزان، ليس ثرثار اللغة ولا لحوح الخطاب، بل رقيق التعبير، متسلل المعان، بما يجعلها إنطباعاً لا إقراراً أوفرضاً .

- ودعونا نتأمل سوياً ما استخلصناه من مفردات الإسلوب عند « بهزان » :

أولاً : الإرتكاز الكلاسيكى .

- ينطلق « بهزان » إلى عمله الإضائى، معتمداً على ذاكرة بصرية، تختزن زخماً من المعالجات

والمفردات الكلاسيكية، الراسخة، التى حصل عليها من خبرته الطويلة بالإضافة إلى استيعابه الكامل لمدارس من سبقوه من رواد فن التصوير السينمائى المصريين؛ لذا فهو ينطلق من قاعدة راسخة، تقتنص له، من عالم الخيال، تصور ذهنى واضح للصورة التى سيعمل على تحقيقها !

ومن آن لآخر، تطفو مفردات الإضاءة الكلاسيكية فى عمل « بهزان » حتى وإن قدمها لنا فى غلاف من الحداثة البصرية؛ فنرى إحترام مصدر الضوء، المتمثل فى تطويع الشكل الذى تنتجه مصابيح الإضاءة السينمائية، بما يتناسب ويحاكى مصادر الضوء الموجودة فى صورة المشهد، سواءً بمراعاة زاوية إسقاط الضوء، أو لونه أو حتى نوعه إن كان ذو تباين عالٍ، أو ناعماً ذو تباين منخفض .

لقطة من فيلم " المدينة " بها معالجة، تحترم مصدر الضوء

ثانياً : المرونة.

- والمقصود بالمرونة هنا، هو قدرة « بهزان » على القفز عما لديه من مخزون كلاسيكى، لإنتاج صورته الخاصة؛ وهو هنا يمارس نوعاً من الحرية الخالصة، يتنصل فيها من الإلتزام التنظيرى لصالح الإلتزام الإبداعى !

والغريب أن هذا التنصل، قد لا تراه كاملاً ! بل تراه ممتزجًا - جزئياً - بالمفردة الكلاسيكية فترى « بهزان » يحترم المفردة الكلاسيكية، المفيدة لصورته الذهنية ويتجاهل، مع ذلك باقى المفردات، كأن يحترم لونية المصدر- مثلاً - ويحاكيها بتلوين ضوء مصابيحه، بينما يهمل - على الجانب الآخر - إتجاهية المصدر و طبيعة حدة ضوئه وتباينه .

لقطة من فيلم " باب الشمس " يتجاوز فيها " بهزان " إتجاه المصدر لتحقيق الصورة الذهنية بحرية

ثالثاً : التجسيم والتسطيح .

- والمقصود هنا بالتجسيم والتسطيح، هو قيام « بهزان » بخلق البعد الثالث فى الصورة من عدمه، فالبعد الثالث، يحول مفردات الإطار السينمائى إلى كتل متصارعة، مفعمة بالحيوية وديناميكية الحركة، أما التسطيح فيحيل مفردات الإطار السينمائى إلى مساحات تتحرك فى داخله فى برود، محجم لما فيها من حيوية وصراع .

- ولخلق البعد الثالث فى الصورة، يستخدم مدير التصوير السينمائى ثلاثة أدوات رئيسية، أولها زوايا سقوط الضوء، التى تتجنب التماثل أو التشابه مع زواية رؤية الكاميرا، حتى تُحقق بذلك ظلالاً، تفسر لنا تضاريس الأشكال والكتل داخل الإطار؛ وكذلك وجود زوايا السقوط - هذه - فى أشكال متقابلة ومتباينة، بما يصنع العزل بين المستويات والأبعاد فى الإطار السينمائى؛ اما الأداة الثانية فهى نسبة التباين، وهى الفارق بين أعلى نطقة ضوئية فى الإطار وأقل نقطة، وكلما زاد هذا الفارق، كلما تحقق التجسيم وخدم ذلك ظهورالأجسام ككتل ذات أبعاد؛ أما الأداة الثالثة فهى اللون، حيث يؤدى الإختلاف اللون بين المساحات إلى الإحساس البصرى بالفوارق بين الأشكال والأبعاد والمستويات .

- ولخلق التسطيح يتم عمل زوايا سقوط ضوئى، تتوحد أو تقترب مع زاوية رؤية الكاميرا وكذلك تبايناً ضوئياً ذو نسب شديدة الإقتراب، مع مراعاة وجود إتساق لونى تنعدم فيه الألوان المتناقضة لصالح تدرجات اللون الواحد (Mono Chrome) .

- ولكن مع تتبع أفلام « بهزان » نلاحظ أن للتجسيم والتسطيح، فلسفة خاصة لديه ! فهو عادة

مايقرن التجسيم بالفقر والمجتمعات الأدنى من الناحية الإجتماعية، مستخدماً إياه فى إبراز الملمس الخشن لحياتهم، وما فيها من فوران إجتماعى يوتره الإحتياج المادى والمعنوى !
أما التسطيح فيقرنه « بهزان » بمجتمعات الطبقة الإجتماعية العليا، مستخدماً إياه كوسيلة للتعبير عن نعومة حياتهم المصقولة، وربما برودتها وخلوها من الخشونة والشقاء .

صورتان من فيلم " خيانة مشروعة " العلوية بها تجسيم إضائى يبرز الفقـر والسفلى، بها تسطيـح يقدم لنا العالم المصقــول لـ " هشام البحيرى " الثرى

رابعاً : توظيف فترات النهار .

- والمقصود هنا بفترات النهار، هى فترات التصوير النهارية، التى تختلف وتتباين فى صفاتها الكمية واللونية، وفقاً لحركة الشمس .
- والعمل بصفة عامة، فى فترات النهار، له صعوبته الخاصة، التى تفرضها ديكتاتورية الشمس! فالشمس لا ولن تستجيب للمعطيات الفنية، فى عملية التصوير السينمائى ! فهى - كمصدر - غيرقابلة للتعديل وغيرقابلة للتحريك، إلا وفقاً لنظامها الخاص، البالغ الدقة ! لذا فالتعامل مع الشمس، يتخذ منهج الرصد والتوظيف، لا منهج البناء الحر .
- والمتأمل فى أعمال « بهزان » يكتشف توظيفاً درامياً رائعاً لفترات النهار، ينم عن ربط دقيق بين التعبير الفنى و مختلف صفات تلك الفترات، وهو ما سبق أن لفت نظرنا أيضاً، حين تناولنا بالتحليل فيلم « أحلام صغيرة »؛ فبهزان يستخدم زوايا سقوط الشمس، كحلول حرفية للتجسيم أو التسطيح، أو إنتاج نوعيات من الظلال، تثرى المعانِ الدرامية وتؤكدها، كما يستخدم الشمس فى صناعة الوضوح وخلق المنظور، إذا تطلب الأمر، وحتى فى حالة الشمس المحجوبة وراء السحب، فإن ذهنية « بهزان » المبدعة، تقتطع لها ما يناسبها من اللقطات والمشاهد وتعمل على تكملتها بوسائل الإضاءة الصناعية المتناغمة مع خواص ضوء النهار .

إستخدام زاوية ميل الشمس فى إنارة الوجوه بشكل واضح، كتعبير عن تلقى حقيقة القاتل فى نهاية فيلم " الماء والخضرة والوجه الحسن "

خامساً : الزركشة الضوئية .

- والمقصود هنا بالزركشة الضوئية، هو ميل « بهزان » إلى تحويل المصادر الضوئية، داخل الصورة إلى مادة جمالية، تصنع الدراما فى أن ما وتخلق البهجة فى آن آخر.

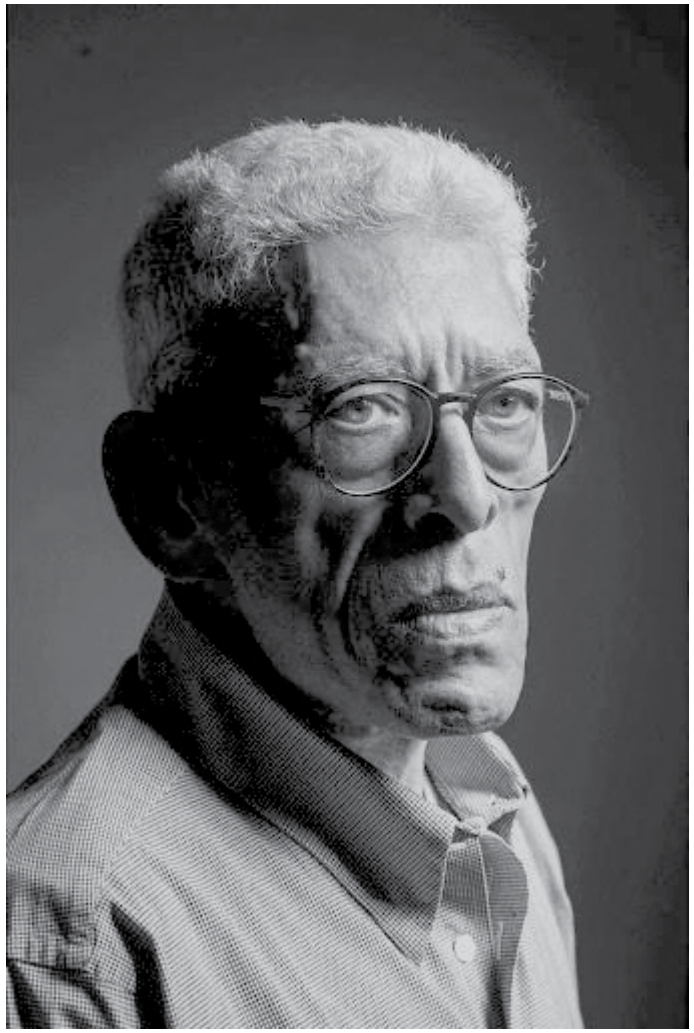
- ولتحقيق الزركشات الضوئية، لابد - أولاً - من وجود مصادر متاحة لإتمام ذلك فى إطار الصورة، وهو ما يمكن تدبيره وافتعاله بالتعاون مع أقسام الديكور والإكسسوار إذا ما دعت الضرورة، ثم يأت دور التصوير للتعامل مع هذه المصادر من خلال ثلاث أدوات، الأولى منها هى ضبط نسبة التباين الضوئى بين تلك المصادر وبين مراكز الإهتمام فى الإطار؛ والثانية ضبط نسبة الحدة الواجب تحقيقها فى رؤية تلك المصادر، بما يحيلها إلى دوائر إختلاط متداخلة فى جمال تشكيلى بديع؛ أما الأداة الثالثة فى الإختيارات اللونية، التى تصنع التضاد أو التوافق مع ألوان عناصر الإطار.

أربع لقطات من أفلام مختلفة لـ " بهزان " توضح لجوئه إلى الزركشة الضوئية من أجل صنع تشكيل مبدع

سادساً : تنعيم الصورة .

- والمقصود هنا بتنعيم الصورة، هو ميل « بهزان » إلى الشكل الإضائى الناعم، المعتمد على الإضاءة الناعمة ذات الضوء المشتت وأيضاً من خلال إضافة فلاتر التنعيم الضوئى إلى عدسة التصوير، وهو شكل - بصرى - يقدمه « بهزان » على الوجه الأعم فى مشاهد أفلامه، مالم تدعو الحاجة الدرامية إلى عكس ذلك .

لقطة من فيلم " أرض الأحلام " تحتوى على تنعيم إضائى عام



ويتحدث « داود »

ويتحدث « داود »
(حديث أجرى - خصيصاً لهذا الكتاب -
مع المخرج الكبير « داود عبد السيد »)

يطل علينا أسم المخرج الكبير« داود عبد السيد » كأسم بارز فى الرحلة الفنية لمدير التصوير « سمير بهزان »، فتلك ضرورة، يفرضها واقع المشاركة الفنية، التى جمعتهما فى أفلام رائعة، شكلت كلها علامات قوية، فى تاريخ السينما المصرية والعربية.

- ثلاثة أفلام - لاغير - هى مساحة هذه المشاركة، وهى على وجه التحديد، فيلم «أرض الأحلام» عام ١٩٩٣ثم الفيلم الإستثنائى « أرض الخوف » عام ٢٠٠٠ وأخيراً فيلم « مواطن ومخبر وحرامى » عام ٢٠٠١.

- فى تلك الأفلام، سافر « سمير بهزان » مرتحلاً بين وجدان الضوء، راسماً أجواء وعوالم «داود عبد السيد » المتجاوزة لنمطيات الواقع، فتحقق وأبدع واستمتع بتجربة فنية وإنسانية ساحرة.

- من هنا كان علينا نلتقى بداود عبد السيد، فى محاولة للتعرف على بعضاً من ملامح هذه التجربة .

(« أرض الأحلام » والعبور إلى سيدة الشاشة)

- حين تتأمل قائمة أعمال مدير التصوير« سمير بهزان » ستفاجىء بأمر غريب ! وهو أن فيلم « أرض الأحلام » هو فيلمه الثانى كمدير تصوير سينمائى !

أما مصدر الغرابة، فيكمن - ببساطة - فى وجود بطلة الفيلم، سيدة الشاشة العربية « فاتن حمامة »، والتى يمثل لها أسم مدير تصوير فيلمها، أهمية بالغة، لأنها كانت - كنجمات كثيرات - تعنتى جداً بجودة صورتها، المرسلة إلى جمهورها، عبر الشاشة، بعد أن تعودت على الشعور بالأمان فى ظل مدير تصوير أفلامها - الأثير- الأستاذ « وحيد فريد « رحمه الله ! الذى طالما جسد صورتها على الشاشة، من إطار فنى وتقنى، عالِ المستوى.

كما أن فيلم « أرض الأحلام » يمثل لها أهمية خاصة، كونه الفيلم، الذى قررت العودة به إلى الشاشة الفضية، بعد غياب طال، عدة سنوات .

فاتن حمامة فى لقطة من فيلم " أرض الأحلام "

- لذا فقد توجهت للأستاذ « داود » بفضولى هذا وسألته فى - بداية حديثنا - عن الكيفية التى أستقبلت بها « فاتن حمامة »وجود « بهزان » كمدير تصوير للفيلم ؟ وبخاصة أن الفيلم كان - أيضاً - لقاء التعارف معه كمخرج، شاب - فى هذا الوقت، فكيف أقنع « فاتن » بقبول كل هذه المتغيرات الجديدة، جملة واحدة؟

- وهنا أجابنى :

- انت تستخدم تعبير« اقنعت فاتن حمامة » والحقيقة أنى لم أقنعها بشيء ! فحقاً كان شرفاً كبيراً لى العمل مع « فاتن حمامة » فهي بالتاكيد ايقونة من أيقونات السينما المصريه الهامة، و كنت - على المستوى الشخصى - مهتماً جداً بهذه التجربه، ولكن ذلك، كان لا يعني أن أتنازل عن نفسى !

وما أقصده بذلك، أنى وكثيرين من مخرجى جيلي، كنا نتمى لمفهوم سينما المخرج، لا مفهوم سينما النجم وبموجب ذلك، فقد كان عليَ كمخرج أن أختار و على السيدة « فاتن حمامة» القبول، وهذا بالطبع، أمر مفروغ منه، وليس مطروحاً للنقاش ! والحقيقه أن « فاتن حمامة» لم تتدخل - اطلاقاً - ضد أي اختيار لي، كما أنى، لم أفرض عليها شيئاً، لا سمح الله؛ و«فاتن حمامة» بطبيعتها لم تكن لتأخذ رأي أحد في أي شيء يزعجها ولو كان لها إعتراض، على مدير التصوير لكانت أفصحت عن ذلك، بشكل فورى للمنتج.

- ويتابع الأستاذ « داود » :

- ماتقوله، يتم فقط في سينما النجم، حيث يفرض النجم أسم مدير التصوير، الذى يظنه الأفضل فى إنتاج صورة وجهه على الشاشة، وهذا أعتبره من الأساطير والخزعبلات !

انا لم أخن السينما التي أصنعها أبداً - على طول مشوارى- وهى سينما المخرج التي يكون المخرج، مسيطراً فيها على كل الأدوات، ولا تعني السيطرة هنا هي تلك السيطرة السلطوية البغيضة، ولكن السيطرة - هنا - هي سيطرة فنية وفقاً للمعايير الأكاديمية وتقاليد المهنة، والحق يقال أن « سمير بهزان » قد قام بعمل مهنى، رائع في هذا الفيلم .

- هنا أردت أن أستطلع - بصفة عامة - آليات التعاون والمشاركة، الإبداعية بين « داود » كمخرج وبين مدير التصوير، الذى يعمل معه، فسألته :

- أستاذ « داود » دائماً ماتدور أفلامك في منطقة، يمكننا أن نصفها بتجاوز الواقع دون أن تتعارض معه ! بما يعني أنها تقع في حيز « الواقعية السحرية » ودائماً ما تحمل - أيضاً - عدة مستويات من الإتصال الجماهيرى فنرى دورالقص واضحاً وايضاً - على ذات المستوى- يتحقق دورالتسلية وأفلامك من الأفلام القليله التي نجحت في تحقيق المعادلة الصعبة، بين التجارية والإمتاع - من جهة - وأيضاً مخاطبة الجمهور المثقف، بما فيها من فلسفة وأفكار إستثنائية؛ وهنا ياتي السؤال ففى رأيك، كيف يجب على مدير التصوير، الإنطلاق فى التعبيرعن مضمون أفلامك ؟ هل من خلال المضمون الذي تشرحه له بشكل شخصي ؟ أم من خلال السيناريو المكتوب، بأن يستخلص فكره، بشكل موضوعى ومستقل، مما قد يؤدِ فى نهاية الأمر،إلى الوصول لفكرة توازى أفكارك

ولا تندمج معها ؟!

- وهنا يجيب :

- عندما يكون لديناً سيناريو، يكون عندنا أرض، نستطيع الوقوف عليها وبناء التفاصيل المهنية لفروع الفيلم المختلفة،وهذا بصرف النظرعن أسم كاتب السيناريو (فى إشارة لكونه كاتب السيناريو لمعظم أفلامه) ومن الطبيعي ان يتم الانطلاق من هذا السيناريو، بما في ذلك المخرج فالسيناريو، هو الخريطه والبوصلة، بعد ذلك يأتي الأسلوب الخاص بمدير التصوير، فإن كان إسلوب مدير التصوير،غريباً بعض الشيء فعليه - في هذه الحالة - أن يطرحه تفصيلياً على المخرج وهنا يأتي دور المخرج إما بالموافقة أو بالرفض أو حتى إجراء بعض التعديلات على هذا الاسلوب، وذلك بالطبع بعد إجراء المناقشات الضرورية لها و بصورة عامة فعلى كل من مدير التصوير والمخرج ان يطرح كل منهما أفكاره نحو العمل، أمام الآخر، ثم يتم بعد ذلك الإتفاق على رؤية واضحة، قابلة للتنفيذ وكما قلت في تعبيرك أنني أعمل في افلام ليست بالواقعية المجردة ولكنها تعمل في منطقه أعلى منها قليلاً؛ و بصفة عامة فالتصوير في أفلامي، هو تصوير واقعي ولكن به بعض العناصر التي تعطي الجو الخاص، الذي يجعله في منطقه تفوق الواقعية المباشرة والتعبير عن ذلك، أمر لا يتعلق بالنسبه لي فقط ولا بمهمة التصوير فى حد ذاتها، ولكنه أمر يتعلق أيضاً بالموسيقى فكل من التصوير والموسيقى يغلف الفيلم غلافاً خاصاً يكون معبراًعن محتواه، وهنا نعود الى مرجعية السيناريو فهى القائد، الذي يقود المخرج و يقود الآخرين إلى أهدافهم وكان أسلوب « سمير بهزان » بصفه عامة أسلوباً، رصيناً وتحديداً في فيلم « أرض الأحلام » ففي الفيلم لم يكن هناك ما يفوق الواقع كثيراً والحقيقة ان كلامك بالنسبة لي كلاماً، مهماً، لأنه يبرزالمضمون، الذي نعمل عليه في الفيلم وكيفية تنظيمه من مهنة إلى أخرى، كما أن الحقيقة - أيضاً - أن « سمير بهزان » مدير تصوير محترف و على درجه عالية من الجودة والكفأة .

- وهنا، سألته :

- أستاذ « داود » بصراحة .. ما هي مساحة الحرية الخالصة، التي تتركها لعمل مدير التصوير فى أفلامك ؟ أو بمعنى آخر المساحة الابداعية التي تتركها لعمل مدير التصوير؟

ويجيب:

- حرية مدير التصوير مفتوحة، تماماً، لكن بما لا يؤثر على الإطار العام للفيلم وأنا بشكل ما أو بآخر، لا أتدخل أبداً في عمل مدير التصوير، فليس لي أن اقول له افعل هذا أو لا تفعل هذا، ولو كان عندي متطلبات خاصه في اضاءة المشهد فأنني أقول له هذا مسبقاً ولكن في البداية و النهاية التصوير، هو عمل مدير التصوير وكما أقوم بعمل ودورالمخرج، فهو يقوم أيضاً بعمله كمدير التصوير، فلو كان يقوم مثلاً، بعمل فيلم كوميدي فعلي الإضاءه أن تعبر عن هذا وأن تكون بسيطة وخفيفة ولايكون فيها تضاد وتباين واضح ما بين مثلاً الـ « هاى كى » و الـ « اللو كى» والحقيقة أني عندما أقوم بكتابة أى سيناريو، فأنا أُضمنه الكثيرو الكثير، من التفاصيل، فتجد

فيه تفاصيل، يهتم بها الممثل - مثلاً - وهي في الحقيقة، تفاصيل عن الشخصية، وعندما يقرأها مدير التصوير، فقد يفهم من خلالها روح المشهد وعناصره الدقيقة، وبالتالي فهنا، يقع، على مدير التصوير فهم مكون السيناريو وتفسيره وتحويله الى المعادل البصري المطلوب تحقيقه؛ كما يجب - أيضاً - أن يكون السيناريو مكتوباً بشكل دقيق ومحترف .

- وأسأل :

- استاذ « داود » بشكل مباشر، هل تعتبر أن الإضاءة السينمائية، هى إحدى أدواتك الفنية ؟ بمعنى أدق، هل تعتبر الإضاءة - بشكل ما أو بآخر- وسيلة من وسائلك الإخراجية ؟

- ويجيب :

- طبعاً الإضاءة، مهمة جداً بالنسبة لى، بل أنها مهمة، عندى، أكثر من عنصر مثل الموسيقى التصويرية - على سبيل المثال - فالموسيقى يتم تنفيذها بعد أن يكون العمل مكتملاً بالفعل؛ أما الإضاءة فهى عنصر ومكون من عناصر لحم الفيلم - إن جاز لنا التعبير- فالفيلم، يخلق مع عملية التصوير أو بمعنى آخر يتم تجسيد الفيلم أثناء التصوير، لذا فالتصوير مساهمة أساسية في عمل الفيلم أما الموسيقى، فمن الممكن أن يكون هناك أكثر من موسيقى جيدة ومناسبة للفيلم للفيلم الواحد !

ولكن ما يربط الموسيقى التصويرية بالتصوير السينمائى، أن كل منهما، يعمل على روح الفيلم و انا دائماً ما أعتمد - في اسلوب عملي - على أن السيناريو هو مصدر المعلومات، وتحقيق السيناريو

هو - ببساطة - الفيلم ! ولابد من أن يتم ذلك من وخلال تضافر متناغم للغة السينمائية بعناصرها المتعددة، فنرى تصويراً جيداً مع آرت ديركشن متميز، كذلك تمثيل ومونتاج وصوت، فى وحدة إبداعية، تتكامل فيما بينها.

- وأسأل :

- أستاذ « داود » لاحظنا وجود مشاهد مبدعة، من الناحية الإضائية في فيلم « أرض الخوف » على سبيل المثال، مثل مشهد سرير العروس « هناء » تلك العروس، التي تزوجت بطل الفيلم خلال ليلة، دون أن تعرفه ! وعلى الرغم من صغر المشهد الذى استغرق لقطتين فقط على الشاشه إلا أنه كان فائق الدلالات ! حدثنا كيف تعاون فكرك مع فكر مدير التصوير « سمير بهزان » لإنتاج هذا المشهد، بهذه الصورة ؟

- ويجيب :

- الحقيقة الفضل الأكبر فى هذا المشهد - تحديداً - لمهندس الديكور « أنسى ابو سيف » فمكان المشهد فى السيناريو، يقع في منطقة الجمالية في بيت، ذات طراز خاص وهو بيت قديم وكان علينا أن نجري مشهد الدخله في هذا البيت وهو ليس بيت البطل « يحى المنقبادي» ولكن جزء من تاجرالمخدرات «هدهد»

وهنا صنع مهندس الديكور» أنسى أبو سيف « السرير الموجود بالمشهد ليكون مثل علبة « الألماظ» وكان اختيار نوع السرير بما يتفق مع نوع المنزل، القديم في طرازه المعماري وهو ما يعني أن التصوير لو كان في فيلا حديثة لكانت إختيارات « أنسى أبو سيف » إختلفت والحقيقة أنى لم أقل ذلك لمهندس الديكور وهو من اختار هذا الشكل البصري الموجود في الفيلم، ثم أتى»سمير بهزان» وأكمل روعة الصورة بإبداعه الشكل الإضائى، الرائع، الذي رأيناه.

- وسألت:

- أستاذ « داود » ما هو الفيلم، الذي نستطيع أن نقول أنه كان الأصعب، فى مسيرة التعاون بينك وبين الأستاذ « سمير بهزان » هل هو « أرض الأحلام » هل هو « أرض الخوف » أم « مواطن ومخبر وحرامي » .

- ويجيب :

- الحقيقة أن فيلم « مواطن ومخبر وحرامي» كان فيه صعوبات خاصة ومن قبله فيلم «أرض الخوف » كان به نوع آخر من الصعوبات فمثلاً من صعوبات « أرض الخوف « عدم إستيعاب الإنتاج، بشكل جيد لنوع الفيلم، مما ولد الكثيرمن الظروف الصعبة والمعوقة، أثناء القيام بالتصوير.

أيضاً كانت هناك ظروف صعبة - أخرى - على كافة العاملين بالفيلم، بما فيهم المنتج، حيث كان الفنان « أحمد زكي » في حالة غيرطبيعية و مزاج سيء، فقد كان بداخله غضب شديد من فيلم سابق، قد قام بتصويره، قبل الدخول لتصوير فيلم « أرض الخوف » فكان عصبياً، جداً أثناء التصوير، على الرغم من أنى، بشكل شخصى، لم أتداخل معه إطلاقاً، في خناق أو خلاف، لكنه

كان دائم الخناقات وعلى سبيل المثال في كل مرة كان يتم فيها تركيب مايكات لا سلكية كان بيشتبك مع فنى الصوت، وكانت معظم الخناقات خناقات بلا معنى، من النوع العبثى فقد كان بداخله موجة غضب كبيرة، وكان بيستخرجها أثناء التصوير! وهذا الغضب لم يكن له علاقة له بالفيلم !

لكن بالرغم من ذلك، يمكننى - بصورة عامة - القول بأن الممثلين، كانوا فرحين جداً بالفيلم و بالحالة، الفنية، الموجودة فيه، أثناء التصوير؛ كما يمكننى القول بأن الإنتاج، قد وفر الأساسيات، بشكل جيد جداً.

أما في فيلم « مواطن ومخبر وحرامي » فقد كان هناك تحدي من نوع آخر وهو أن الفيلم كان طويلاً- نسبياً - وتجاوز الوقت المخصص له، حيث تجاوزت أيام التصوير، الخمس أسابيع - تقريباً - ورغم ذلك، كنا نعمل بسرعة شديدة وكان العمل تحت ضغط و يعتبر هذا العمل، أحد عملين، عملت فيهم، تحت ضغط شديد، « مواطن و مخبر و حرامي » و فيلم « البحث عن سيد مرزوق » ولكن لم يكن هناك مشاكل تخص العاملين أو تخص التصوير، فقط كانت الصعوبة، خاصة بالظروف المحيطه بالتنفيذ فقط .

داود عبد السيد، أثناء العمل فى فيلم " مواطن ومخبر وحرامى"

- وسألت :

- أستاذ « داود » في رأيك أيهم الأفضل بالنسبه لك - كمدير تصوير- هل مدير التصوير، القادرعلى تحقيق الجمال المرئى؟ أم مدير التصويرالأسرع من حيث التنفيذ، أم مدير التصوير، الأكثر إرتباطاً بافكارك وميولك الفكرية والفلسفيه ؟

- ويجيب :

- الحقيقه أني « طماع » وكل ما ذكرته من صفات هي بالنسبة لى، صفات أساسية فى مدير

التصوير، ولا يمكن الإستغناء عن بعضها، فأنا أريد دائما مدير التصويرالأفضل من الناحية الفنية وأيضاً الأسرع فى الملائمة مع ما نتعرض له من ظروف إنتاجية، ولا أتنازل أيضاً عن مسألة التوائم الفكري - معي - والتفاهم الذي من خلاله يستطيع مدير التصوير تفهم وجهه نظري .

- وهنا، سألت:

- في رأيك ما هي أهم السمات التي تميز مدير التصوير «سمير بهزان » ؟

- وأجاب :

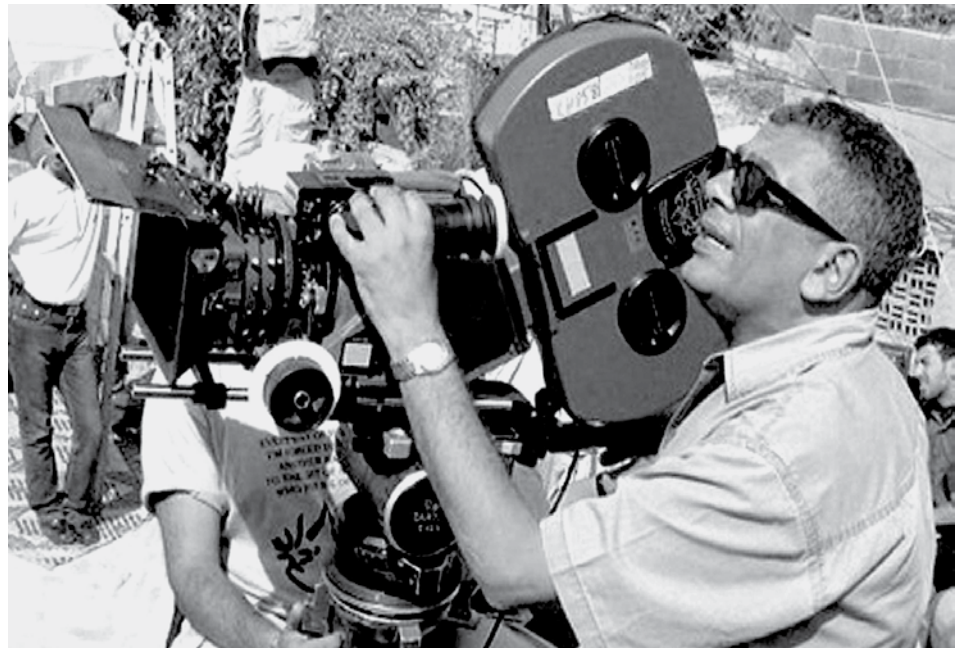
- على المستوى المهني فـ « سمير بهزان » مدير تصوير محترف للغاية، وعلى المستوى الإبداعى، فهو يعتبر فناناً خلاقاً، والميزة الأكبر فيه، أنه فنان، لا يقدم أي تنازلات فنية، أما على المستوى الشخصى، فـ «سمير بهزان « يتميز بأنه شخصية هادئة لا تثير أى صخب اثناء التنفيذ، كما أنه شخصية حسنت المعشر، والتعايش معه في فترات التصوير، هو تعايش جميل للغاية، فكم من المرات، جمعتنا أوقات طويلة من التصوير،عشنا فيها سوياً، أكثر مما نعيش في منازلنا ويمكننا ان نلخص كل هذه الصفات فى أن « سمير بهزان » - حقيقة - إنسان جميل .

ويتحدث « نص الله »

ويتحدث « نصر اللّه »
(حديث خاص، أجرى خصيصاً لهذا الكتاب)

- لأفلام المخرج الكبير« يسرى نصر الله » موقعها المتميز، فى التجربة الفنية والإبداعية لمدير التصوير « سمير بهزان » والسر فى ذلك هو منهج « نصر الله » الإبداعى، الذى إختاره لنفسه ولأفلامه !

فنصر الله، باحث دائم عن التجديد؛ التجديد على كل مستوياته، سواءً كان ذلك فى إختيار الموضوع أو شكل السيناريو أو محاولة إكتشاف وسائط وأساليب جديدة فى الطرح السينمائى؛ حتى فى مردود إدارته للممثل، تجد فارقاً واضحاً، يحدثه إكتشافه، لمناطق مدهشة من الإداء وإعادة توظيف الأدوات، بما يشعرك فى النهاية أنك أمام نسخة خاصة من الممثل، تختص بنصر الله، وحده دون سواه !



- من هنا جاءت حتمية هذا الحوار، الذى سأحاول من خلاله إستجلاء أجواء التجارب التى جمعت « نصر الله » بـ « بهزان » وكذلك الأطر الفنية والتقنية، التى أحاطت بهذه التجارب، حتى خرجت إلى النور .

وفى البداية سألت :

- أستاذ يسرى، كيف حدث التعارف بينك و بين مدير التصوير « سمير بهزان » للمرة الأولي ؟

وأجاب :

- كان ذلك فى أثناء تصوير فيلمى الأول « سرقات صيفية » حيث كان مدير تصوير الفيلم، هو مدير التصوير « رمسيس مرزوق » وكان « بهزان » هو مصور الفيلم؛ كنت - فى ذلك الوقت - لاأزال حديث العهد والخبرة وكنت أستعين بممثلين، حديثى العهد بالسينما أيضاً، ربما كان لبعضهم - فقط - خبرة مسرحية سابقة مثل « عبلة كامل »؛ المهم كان من بين الممثلين، ممثلة، كثيراً ماتنسى الحوار، مما يترتب عليه كثرة إعادة تصوير اللقطات، وأثناء تلك الإعادات، أدت تلك الممثلة الحوار بشكل صحيح، فصحت على الفور (Cut) إطبع !

وهنا تدخل « بهزان » وادعى إرتكاب خطأ ما فى التصوير، طالباً الإعادة مرة أخرى، وكان ذلك حتى يمكن تلك الممثلة من إعادة تصوير اللقطة بشكل أكثر جودة، مع رفع الحرج عنها !

وبالفعل فقد كانت الإعادة، أفضل كثيراً من اللقطة، التى كنت سأقبلها قبل ذلك !

فى هذا اليوم أكتشفت أن « بهزان » لم يكن فقط مصوراً رائعاً، بل أيضاً إنساناً رائعاً، لديه إلتزام مسؤول وولاء مهنى للمخرج والممثلين، لا يتراجع عنه قط، كى يحقق أفضل نتيجة فنية ممكنة.

بعد ذلك عملنا سوياً - مرة أخرى - فى فيلم « مرسيدس » وكان - أيضاً - مصور الفيلم؛ ولاحظت أنه يضبط إطار الصورة، بنفس إحساسى، وأيضاً كان شديد الأمانة في تنفيذ مانتفق عليه من تكوين الصورة، بمعنى أنه لم يكن مثل آخرين يغيروا من ضبط الكادر دون الرجوع للمخرج، فى محاولة لتبسيط العمل عليهم وجعله مريحاً !

لكن « سمير » لم يكن من هذا النوع، بل كان دقيقاً للغاية، يظل يبحث عن الحلول، حتى يحقق الحركة والإنتقال السلس من لقطة إلى أخرى، مهما كان ذلك صعباً !

الحقيقة أن « بهزان » إنسان نادر بالفعل .

وسألت :

- هل تعتبر أسلوب « سمير بهزان» في الإضاءة امتداداً فنياً لمدرسة الأستاذ « رمسيس مرزوق » ؟

وأجاب :

- لا .. هو يذكرنى - أكثر - بإسلوب مدير التصوير الراحل « أحمد خورشيد » الذى قدم من أفلام الأبيض والأسود للألوان، وكان يتميز أسلوبه بالتباين العالى، الممزوج بالألوان المشبعة وأعتقد أن « بهزان » يميل إلى ذلك، فهو يميل للطبقة المنخفضة فى الإضاءة (Low key) أكثر بما يتعارض - من وجهة نظرى - مع مدرسة «رمسيس مرزوق» مع ذلك فـ « بهزان » لا يفرض أسلوبه الخاص على الفيلم، بل يضع لكل فيلم إسلوباً جديداً، خاص به، وهو مايمكنك ملاحظته، بوضوح من فيلم لفيلم معى، فستجده مختلفاً، يبحث - فى كل مرة - عن ماهية الموضوع وما يجب أن يرى منه؛ وفى أفلام « بهزان» مع « داود عبد السيد » تجد هذا - أيضاً - وتلمح تميزاً خاصاً .

وأتذكر عندما تصدينا لفيلم « جنينة الأسماك » قرأ « بهزان » السيناريو وسألنى عن كيفية الخول لمعالجة الفيلم، ورددت عليه قائلاً : أنا عاوزك يا «سمير» تصور الضلمة !

وعلى الفورأدرك « سمير » مغزى كلامى، لأن الفيلم كان ذو طابع ليلى وذو شكل إستثنائى والحقيقة أن « سمير» أيضاً كان عمله فى الفيلم بالغ الإستثنائية .

وهنا، قلت :

- أود أن أسألك سؤالاً إسترشادياً .

- تفضل .

- ما هو حجم المساحة التى تتركها كمخرج للتصوير و الإضاءة في أعمالك ؟

بمعنى ماهو حجم المساحة الفنية و في نفس الوقت الحرية ! و أيضاً هل أنت تعتبر التصوير و الإضاءة آداة مستقلة عنك، أم هي آداه من أدواتك في التعبيريعني من أدوات الإرتكاز فى لغتك السينمائية؟

وهنا أجاب :

- التصوير والإضاءة أدوات رئيسية من أدواتى ! وقبل البدء فى تصوير أى فيلم أعقد الكثيرمن الجلسات مع مدير التصوير للبحث عما نريده من نسيج للصورة فكما تعلم أن هناك فارقاً كبيراً بين أن ترى صورة كلها باستيل وأن ترى أخرى مشبعة الألوان أو عالية التباين ولا مانع - بالطبع - من عقد بعض التجارب من أجل الوصول بشكل نهائى لطبيعة الصورة المطلوبة للفيلم وسبق وأن تحدثنا عن فيلم « جنينة الأسماك « وهو من الأفلام التى سبقتها تجارب عدة للصورة!

وبالطبع فأنا أترك لمدير التصوير الحرية فى إضاءة المشهد تقنياً، وذلك من خلال ما أتفق عليه - سابقاً - كنقطة تفاهم وإلتقاء؛ أما تكوين الإطار فأتحكم فيه بشكل كامل، وبعد ضبط الإطار وحركة الكاميرا، أترك لمدير التصوير، الفرصة الكاملة للإضاءة على النحو التقنى الذى يراه، وكم من مرات، صرخ منى « بهزان » ونعتنى بالجنون، نظراً لطلبى حركة كاميرا معقدة ! عندها كان « بهزان » يشترط الحصول على المزيد من الوقت ! وكنت أقول له خذ ماشئت من الوقت ولكنى لن أتنازل عن التنفيذ !

ودعنى أحدثك عن تجربة مهمة جداً - جمعتنى ببهزان - وهى تجربة فيلم المدينة.

- وهنا تدخلت وقلت :

- بالفعل كان فيلم « المدينة « تجربة مدهشة، قفزت بها فوق العقبات الإنتاجية والتكلفة العالية للفيلم السينمائى الخام وقررت أن تستخدم التكنولوجيا الرقمية، التى كانت لا تزال فى طور شق الطريق، وهى تجربة من نفس نوع تجربتك الأولى مع فيلم « سرقات صيفية » الذى هرعت فيها من الخام السينمائى الـ ٣٥ ملم بتكاليفه الباهظة إلى أحضان الخام السينمائى الـ ١٦ ملم، فى سبيل إنجاز الفيلم !

وهنا أجاب :

- كانت كاميرا صغيرة، كاميرا (ميني دي في) ولم نكن أول من صور بها، عالمياً، بل كنا - فقط - أول من صور بها فى مصر؛ لأن « الدوجما « فى الدنمارك سبقوا إلى ذلك، والحقيقة أنى لم أحب جودة الصورة لهذه الكاميرا، كما أن فكرة «الدوجما» هذه كانت مزعجة لى، لأن الدنمارك

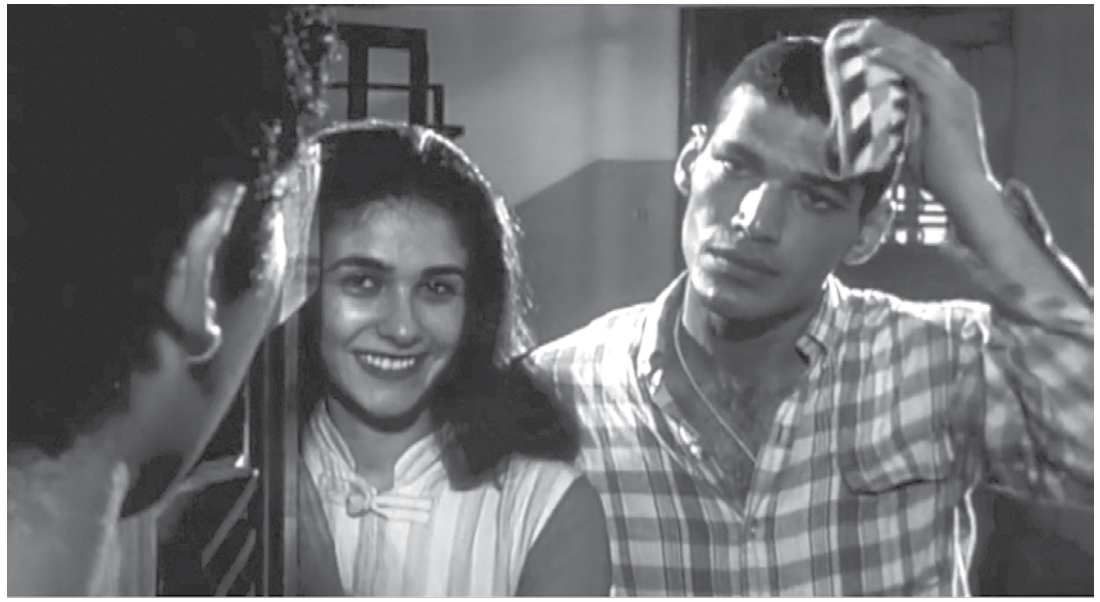
أحرار لدرجة إحتياجهم لفرض قيود على أنفسهم، أما نحن فلدينا مايكفى من القيود ! وهو ماكان يطرح على سؤالاً ملحاً، طيب هعمل إيه بالكاميرا دى ؟!

حقاً من الممكن أن أصنع بها فيلماً، قابل للعرض فى السينمات ولكن السؤال : ماهى جودة هذا الفيلم ؟!

ودعنا نتكلم بشكل تقنى أكثر، فأول شىء كان علينا معرفته هو أن هذه الكاميرا تنتج صورة يتوفر فيها قدر كبيرمن « عمق الميدان » هذه الحالة كى تنتجها فى كاميرا السينما ٣٥ ملم، تحتاج إلى كميات إضاءة خرافية، لغلق فتحة العدسة ومن ثم تحقيق هذا العمق ! وقد كانت هذه الخاصية أحد الأسباب التى جعلتنى ألجأ لهذه الكاميرا فى التصوير، حيث أن فيلم « المدينة « به الجيران يتجسسون على بعضهم البعض وهو مايحتاج إلى لقطات بها « عمق الميدان » دون وضع كم إضائى كبيرومرعب وخاصة فى المشاهد الليلية ! وأيضاً كان لدي الكثيرمن اللقطات، التى تتحرك فيها الكاميرا من الداخلى إلى الخارجى وهى نوع من اللقطات، يحتاج إلى توفر حساسية أعلى، وكان هذا أيضاً من العوامل التى رجحت أيضاً إستخدامنا لكاميرا الـ « مينى دي فى » .

ولكن ظهرت مشكلة تقنية أخرى وهى أن العمق الذى تقدمه لنا الكاميرا هو عمق مسطح، يغيب عنه الإحساس البصرى بالمستويات ! وهنا جلست مع مهندس الديكور « صلاح مرعى « الله يرحمه و مدير التصوير « سمير بهزان » و مصممة الأزياء « ناهد نصر الله » واتفقنا أن الحل فى زيادة التشبع اللونى فى اليكور والملابس لإعطاء الصورة (Dynamic saturation) وكان المقصود هنا بذلك

أن نمكن الألوان من صناعة منظور الصورة بما يخرجنا من حالة التسطيح، وهنا عمل « سمير بهزان » على إنتاج العديد من التجارب قبل التصوير ليختبر بها التباينات و كيفية تلوين الإضاءة وكذلك الشكل الأمثل الذى سيضبط به مُدخلات الكاميرا، لتنتج شكل السخونة اللونية المطلوبة، وهوما ظهر بشكل رائع، بعد ذلك فى نسخة العرض الـ ٣٥ ملم؛ وأيضاً كانت هناك مشكلة مع المعمل - فى فرنسا - فلم تكن تكنولوجيا النقل من الديجتال إلى الفيلم السينمائى بالتقدم الموجود حالياً، و كانت التكنولوجيا المتوفرة - وقتها - هو عمل التصحيح اللونى على الفيديو، ثم عمل (Scan) للفيديو (Frame by Frame) وطبع ذلك على النيجاتيف، وهو ما أشعرنى بإحباط شديد، عندما رأيت النتيجة !



لقطة من فيلم " المدينة "

فعدت وقلت لهم أن النتيجة لا تتفق إطلاقاً مع أجريناه من تصحيح ! فردوا أن هناك إختلاف، طبيعى، بين صورة الفيديو وصورة الفيلم ! فرددت عليهم - مرة أخرى - وطلبت تصحيح الفيلم لقطة بلقطة، مثل الفيلم الـ ٣٥ ملم تماماً، بطريقة « الأنكوش » وهى طريقة معروفة فى التصحيح اللونى السينمائى، يتم خلالها إحداث قطع جانبى فى كل لقطة لتنبيه آلة طباعة الأفلام بمكان تغييرفلاتر التصحيح اللونى للقطة لقطة؛ هنا عقد رجال المعمل إجتماعاً، أسفر بعد ذلك عن رحلة مضنية فى عمل التصحيح لكل لقطات الفيلم بشكل منفصل وهو ماأدى بعد ذلك إلى نتيجة مذهلة، ولما عرض الفيلم فى « لوكارنو « على شاشة ضخمة، تشبه شاشة « الآى ماكس « المعروفة عندنا، كانت النتيجة بديعة ! وكان الفيلم مصدر سعادة بالغة للمعمل، لدرجة أنهم أستخدموه فى الدعاية لهم بعد ذلك !

- وسألت :

- أريد أن أتعرف على آليات تعامل « يسرى نصرالله » مع مدير التصوير بصفة عامة وماهى نقطة الإنطلاق لهذه الآليات ؟

- وأجاب :

- أهم شىء بالنسبة لى السيناريو ! ومهم جداً أن يأخذ مدير التصوير فرصته الكافية للقراءة؛ أحياناً بيكون عندى مرجعيات تشكيلية للصورة، فلابد أن أعرضها عليه وأتناقش فيها معه،

فمثلاً فى فيلم « سرقات صيفية »كانت لى مرجعية خاصة من أعمال رسام فرنسى، ساذج، أسمه « هنري روسو» وفى فيلم « باب الشمس » بجزئيه، كان « سمير بهزان » هو مدير التصوير واتفقنا أن هناك أسلوب مختلف، سنتناول من خلاله كل جزء على حدة؛ ففى الجزء الأول أتفقنا على إستخدام (Fog filter) خفيف جداً لأن هذا الجزء، كان بطبعه ملحمياً، قوياً وذو طابع رومانسى، أما الجزء الثانى فاتفقنا أن يتم التناول من من خلال التباين العالى، لجعل الصورة، أكثر قسوة، تماشياً مع أحداث الفيلم .

أما فى فيلم « إحكى يا شهرزاد » فقد كانت مرجعيتنا أنا و« بهزان » أفلام الخمسينات الهوليودية، وأقصد هنا الميلودرامات الكبيرة، التى ترى من خلال الصورة المشبعة، وهذا بالطبع لأن « إحكى يا شهرزاد » كان ميلودارمى جداً !

وفى فيلم « بعد الموقعة » قلت لـ « بهزان » أن أهم شىء بالنسبة لى، هو إظهار التباين بين صحراء « نزلة السمان « والخضرة الخاصة بحى « الزمالك ».

وهنا سألت :

- فى فيلم « بعد الموقعة » أتبعت تكنيكاً جديداً فى كتابة السيناريو، فقد كان السيناريو، يكتب بشكل - طازج - أثناء التصوير وهو ما يعنى أن الفيلم بدأ دون وجود سيناريو كامل، يتم إتخاذه كمصدر رئيسى للمعلومات، بما يؤطر للعمل الفنى والتقنى ويحكمه، حدثنى كيف عملت مع « بهزان » من خلال هذه المعطيات ؟

وأجاب :

- الموضوع ببساطة، أننا كنا نملك إطاراً عاماً سنعمل عليه، هذا الإطار هو أماكن الأحداث، يعنى « نزلة السمان « والمنزل الموجود بها، وهنا إنطلقنا من عمل المعاينات والتى لم تكن لى ولـ « بهزان» فقط، بـل لكل الإصطاف الأساسى، بما

فيهم مهندس الديكور والماشينست، وكذلك بالطبع فنى الإضاءة المساعد لـ« بهزان » وخلال هذه المعاينات تعرفنا - بشكل جدى - على المشكلات التى ستقابلنا وأعددنا العدة لتلافيها؛ وهنا أصبح لدى الفيلم موقعاً للتصوير، كذلك كان عندنا الحدوتة وكذلك السيناريو ولكن بشكل مجزأ، بمعنى كنا نتفق على تصوير مشهد معين فيكون مكتوباً والممثلين حافظينه و كذلك يكون الـ « ديكوباج « الخاص به موجوداً، وعند الإنتهاء من التصوير ننتظر ما يحدث فى الشارع من تطورات خاصة بثورة يناير.

قلت :

- هذا تكنيك يشبه إلى حد كبير التكنيك التسجيلى !

فرد :

- آه .. دا حقيقى، تكنيك تسجيلى ولكن فى فيلم روائى، بالإضافة إلى وجود ناس من « نزلة السمان » كانوا يقومون بالتمثيل فى الفيلم، وكنا - أحياناً - نعطيهم حواراً - ما - فيرفضوه

ويقولوا أنه غير حقيقى ! فنطلب منهم ذكر الحقيقة التى يعرفوها ونكتبها كمشاهد فى السيناريو ثم نحولها إلى « ديكوباج » كان ذلك بالطبع صعباً جداً، لكنه - مع ذلك - كان لذيذاً وكان « سمير بهزان » طرفاً فى كل ذلك، فقد كان موجوداً فى البروفات ونظراً لأن « الديكوباج » عندى يكون دقيقاً، فأنا أحرص على توزيعه على كل العاملين دون أستثناء، وعلى رأسهم بالطبع « بهزان » .

لقطة من فيلم " بعد الموقعة "

قلت :

- فى تصورى أن الفنان كى يبدع، لابد وأن يكون منحازاً لشىء ما، فلأى شىء تنحاز سينما «يسرى نصر الله » ؟

وأجاب :

- أنا لا أنحاز لأفكار، لكن أنحاز للناس ! ولن أدخل على المشاهدين يوماً ما وألقنهم أفكاراً على هيئة محاضرات ! لذا فالطبيعى أن تطرح الأفكار من خلال جدليتها مع الأفكار المضادة لها، بمعنى دورى كسينمائى هو الطرح وليس إتخاذ المواقف وعلى إحترام إحساس المشاهد، والمسافات التى يأخذها بحرية من الشخصيات التى أقدمها له .

سألت :

- شاركك مدير التصوير « سمير بهزان » فى فيلمك « الماء والخضرة والوجه الحسن » وكان للفيلم طباعاً لونياً خاصاً، حدثنا عن دواعى ذلك .

وأجاب :

- فى فيلم « الماء والخضرة والوجه الحسن » كنت أبحث عن البهجة، لذا فاتفقت مع « بهزان » أن تكون مرجعيتنا اللونية فى ذلك، هى الأفلام الهندية !

وبنينا ذلك، بعد عمل المعاينة فى مدينة « بلقاس » و المشى فى الشوارع، حيث رأينا ملابس البنات وما بها من ألوان حادة ومشبعة، فكان الإتفاق مع « سمير» على ذلك .

وسألت :

- تشاركت مع «سمير بهزان » فى مجموعة متباينة من الأفلام؛ كيف تري منطقة التألق الخاصة به ؟ بمعنى أخر ماهو القالب الفنى الذى يتألق فيه « بهزان » ؟ هل فى الميلودراما ؟ هل فى الكوميديا ؟ أم فى ماذا بالتحديد ؟

وأجاب :

- « بهزان » شخصية مرنة جداً، تستطيع التنقل بحرفية و اقتدار من قالب إلى آخر بسهولة، يعني يقدر يعمل فيلم ملحمى مثل « باب الشمس » فيه مشاهد ضخمة جداً، ملحمية جدا وفيه مشاهد حميمية جداً، لأن « سمير» شخصية ذات إحساس حقيقى ولديه الكثير من الأدوات الفنية التى تمكنه من تنفيذ أي عمل وأتوق أن أدخل معه فى تجربة جديدة لم نختبرها بعد وهى تجربة تعتمد على التأثيرات الرقمية، ليست بالقطع خيالاً علمياً ولكن شىء من قبيل عمل الفيضانات والزلازل وما إلى ذلك .

وهنا قلت له :

- سؤالي الأخير لك، بموضوعية كيف تصف لنا قيمة سمير بهزان كمدير تصوير.

وسأل :

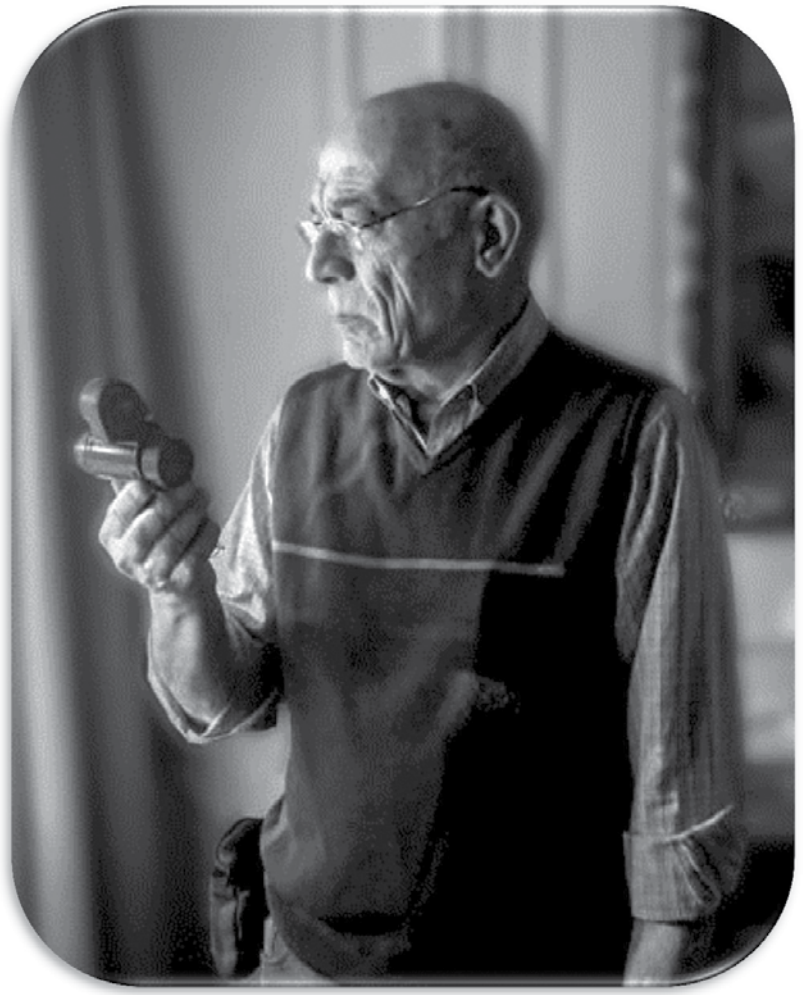
- بموضوعية إزاى ؟

فقلت :

- يعنى برأى - مجرد - خالٍ من تأثير العلاقة الإنسانية بينكما !

وهنا أجاب :

- « سمير بهزان » أستاذ يخرج عن موضات السوق، رائع، أستاذ بتاع سينما خارج الموضة بتاعة السينما السائدة، هو يستطيع أن يفعل ما يوفره السوق ويساير الموضة، لكنه لايحبس نفسه بداخل تلك الموضة، « سمير» هو القوة للفيلم التى تمد مباشرة روح الفيلم، لا ترى همه عمل الصورة ولكن همه أن تحكى الصورة الحكاية .



ويتحدث المُضيف

الضوء هو لغة السرد، لسينمائى حكاء،
أسمه « مدير التصوير » .

« سمير بهزان »

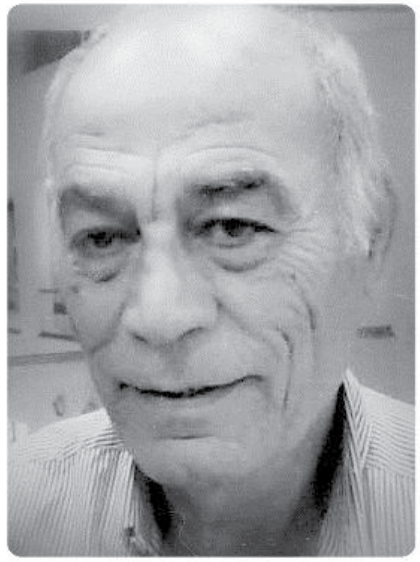
ويتحدث المُضيف
(لقاء خاص مع الاستاذ « سمير بهزان »)

- عزيزى القارىء :

أما وقد أوشكت رحلتنا - الممتعة - فى سينما « سمير بهزان » على الإنتهاء، فقد حرصت أن يكون هذا اللقاء، هو محطة الوصول ومرفأ الرسو، فيه يكتمل القصيد ويتسق البيان .

ولعلك عزيزى القارىء، أصبحت الآن تتوق - مثلى - فى الإقتراب من هذا الرجل، صاحب، تلك الرحلة الفنية الثرية، لتستجلى ما يدور فى وعيه وتتعرف، بشكل مباشرعلى رؤيته الحقيقيه لعالمه ومفرداته .

حسناً ... هيا بنا ...



فى البداية سألت :

- أستاذ « سمير» حدثنا عن بداية علاقتك بفن التصوير.

وأجاب :

- في واقع الأمر لا أتذكر تحديدا كيف بدأت هذه العلاقة و لكن أتذكر أنني خلال دراستي الثانوية العامة، حضرت أحد معارض التصوير الفوتوغرافي، فأعجبت بما فيه من صور و تسلل إلي نفسي الإعجاب بهذا الفن و قلت لنفسي ان هذا مجال محاط بالجمال و ربما استطيع أن أؤدي فيه و لكني لا أستطيع الإدعاء بأن التصوير، كان بالنسبة لي هواية منذ الصغر، فلم يكن لا التصوير ولا السينما مجالاً لأحلامى، بل كنت أتوق أن أكون مهندساً، عندما أكبر .

وسألت (متعجباً) :

- هل هذا فقط كل ما في الأمر ؟! ... معرض ؟

وهنا أجاب :

- نعم ... فقد كان ذلك كافياً جداً لأن أتخذ القرار- فيما بعد - لدراسة التصوير بشكل أكاديمي في كلية الفنون التطبيقية و أتخصص في هذا المجال .

سألت :

- أستاذ « سمير» بمراجعة قائمة أعمالك فوجئت بطول الرحلة التي قضيتها قبل أن تدير تصوير فيلمك الأول !

فقد عملت لمدة طويلة كمساعد مصور و كمصور فيما يقرب من الأربعين فيلم فلماذا طالت الرحلة ؟

و أجاب:

- الحقيقة أنني أمضيت بالفعل وقتاً طويلاً في العمل كمساعد مصور، كنت خلالها أتحين الفرصة في التحول إلي مصور و بصراحة لم تكن مهنة مساعد المصور بالمهنة المحببة إلي نفسي، لكنها ربما كانت الطريق الصحيح في المضي إلي التسلسل الطبيعي في هذه المهنة - لذا - فقد كنت أمارسها علي فترات مبتعدة محاولاً التغلب علي عدم حبي لها .. ساهم أيضاً « خجلي » في عدم المضي سريعاً، حيث كنت أتعفف عن الإلحاح في ذلك، كذلك كان مديري التصوير في تلك الفترة يقومون بعمل الـ (Camera man) كعمل مدمج مهنياً في عمل مدير التصوير مما يحجم الفرصة لأي وجه جديد قادم، وهو ماساهم أيضاً فى تأخيرالرحلة؛ هذا - بالطبع - لم يعد موجوداً في وقتنا الحالى، لكنها كانت هذه هى الظروف الحاكمة للوقت الذي بدأت فيه .

سألت :

- فى رأيك .. ماهى النقطة التى يجب على مدير التصوير الإنطلاق منها، عند البدء فى عمله ؟

فهناك .. ثلاثة مدارس، الأولي أن يتم الإنطلاق من السيناريو المكتوب للفيلم ثم بلورة ما في السيناريو من أفكار بالمناقشات مع مخرج العمل؛ المدرسة الثانية هي تجاهل السيناريو و الإنطلاق بشكل مباشر من الرؤية الخاصة للمخرج تجاه العمل؛ أما المدرسة الثالثة فهي تجاهل رؤية المخرج و الإعتماد علي الإنطلاق من السيناريو في تكوين رؤية ذاتية لموضوع الفيلم بشكل مستقل !

و أجاب :

- نقطة الإنطلاق بالنسبة لي، تبدأ من القراءة الجيدة للسيناريو؛ هذه القراءة تطلق فى ذهنى العديد من الصور والتركيبات البصرية وتربطها بحالة السرد الدرامى، ثم أقوم بعد ذلك في مرحلة التحضير، بإجراء مناقشات متعددة مع المخرج، حتي أتمم بعض التفاصيل لما استقر فى ذهنى و أجيب علي بعض تساؤلاتي الخاصة بالتنفيذ النهائي، لكن يظل السيناريو و ما يقدمه لي من صورة، هو الشرارة الأولي التي من خلالها اتخذ قراراتي الفنية؛ و أقر بأني كنت

محظوظاً - فنياً - بالبدء مع مجموعة من المخرجين الجيدين، ممن لهم تفكير واضح و قدرة علي صياغة الخطوط الدرامية لأفلامهم، بشكل قوي وهو ما ساهم بشكل مباشر في مزج رؤيتي البصرية لأفلامى مع رؤاهم و الخروج بالمجمل النهائى لذلك بشكل فعال على الشاشة .

سألت :

- أستاذ « سمير» أنت مدير تصوير مخضرم، قضيت جزءً كبيراً من تجربتك المهنية في كنف الشريط السينمائي الخام، ثم أتت التكنولوجيا الرقمية و أعادت ترتيب المعطيات الفنية للعمل السينمائي ككل؛ رغم ذلك لم تتوقف و واصلت العمل بنجاح في ظلها ،بل ووظفتها بشكل مدهش في أعمالك الفنية ... في رأيك ما هي المفردات الإبداعية الجديدة التي وفرتها لك التقنية الرقمية و هل لا زالت حتي الآن علي ولائك للفيلم السينمائي الخام أم وجدت في التكنولوجيا الرقمية عالماً جديداً رحباً، يحقق لك كل ما كنت تتمناه من المفردات الإبداعية ؟

وأجاب :

- لا يمكن أن أدعي الولاء للفيلم الخام - الآن - فأنا مقتنع بضرورة التطور التكنولوجي في صناعة السينما و للحق أن التكنولوجيا الرقمية قد أتت لنا بالكثير من الوسائل المساعدة، التي تعاونك في الإبداع فالتكنولوجيا الرقمية تحقق لك سهولة التنفيذ - بشكل مدهش - و لكنها تظل فى النهاية، مجرد عامل مساعد لا أكثر و بصفة عامة فأنا أتعامل مع التكنولوجيا الرقمية بنفس أسلوب تعاملي مع الفيلم الخام .

و هنا سألت :

- هل كان أول لقاء بينك و بين التكنولوجيا الرقمية سهلاً أم صعباً ؟

و أجاب علي الفور:

- لا كان صعباً ! ففي بداية إستخدام التكنولوجيا الرقمية كوسيط جديد، كانت هناك فكرة إنتاجية سائدة بأن هذه التكنولوجيا خُلقت للتوفير وهذا ضد قناعاتي و لكن كانت قناعاتي، بأن هذه التكنولوجيا قادمة لحل الكثير من المشاكل التقنية التي كانت تمثل قصوراً في الفيلم الخام، مثل الحساسية المحدودة علي سبيل المثال و محدودية التجريب أيضاً و قد كان الفكر الإنتاجي يستوعب التكنولوجيا الرقمية علي أنها وسيلة سريعة لإنتاج الصورة و لكني لا أري بأن مهنتى هى إنتاج صورة مجردة، بل إنتاج صورة ذات شكل و بعد درامي، لذا فإلتزامي بإنتاج صورتي لم يتغير مع دخول التكنولوجيا الرقمية ولكن ما تغير هو إدخال الكثير من التحسينات للعمل .

و هنا سألت :

- بصراحة هل أضافت التكنولوجيا الرقمية بعض التوتر إلي عملك ؟

و هنا أجاب (متعجباً) :

- توتر ؟!

فقلت موضحاً :

- دعني أشرح لك الأمر .. ففي وجود الشريط السينيمائي، كان مدير التصوير، هو الشخص الوحيد، الذي يدرك الشكل الفني النهائي لما تم تصويره و كان قراره بصحة تصوير المشهد من عدمه، أمر فاصل، يعتمد عليه المخرج فى إتخاذ قراراته؛ وكان ذلك بالطبع بسبب صعوبة الحصول علي الصورة النهائية للقطة السينمائية، إلا بعد عملية التحميض و الطبع و هو ما تبدل مع وجود التكنولوجيا الرقمية حيث أصبحت الصورة - آنية - يمكن لجميع العاملين أن يشاهدوها بشكل فورى.

و هنا أجاب :

- بالفعل كان قرار مدير التصوير، وبشكل خاص، الذي يعمل أيضا كمصور في فيلمه، هو القرار النهائي في جودة اللقطة من عدمها و كان هذا يلقي بعبء كبير علي عاتق مدير التصوير لأن قراره لم يكن حُكماً - فقط - فيما يخصه من مفردات مهنية، بل كان يتجاوزذلك للحكم علي صحة آداء الممثل و التزاماته بالحركة و غيرذلك من المفردات الأخري؛ أما في الديجيتال فقد أصبح الأمر سهلاً لأن مدير التصوير لا يحكم سوي علي مفردات عمله فقط و علي باقي الأقسام الأخري مراجعة ما تم تصويره و الحكم علي جودة ما يخصها من عدمه ! وهو فى رأيى الخاص، يعد تطوراً إيجابياً، لا سلبياً !

وسألت :

- كانت تجربتك الفنية، فى فيلم « أحلام صغيرة » تجربة قوية، تنبىء عن خبرة واسعة وتمكن فنى رائع، بما يجاوز كونها تجربتك الأولى كمدير تصوير، فكيف كان هذا .

وأجاب :

- الحقيقة أن بدايتى كمدير تصوير فى فيلم « أحلام صغيرة » لم أكن أحلم منها، سوى بتقديم نفسى كشخص قادر على إنارة المشهد السينمائى بشكل جيد؛ وأصدقك القول بأن اهتمامى الأول كان بالكاميرا وبجودة ما يمكن أن أقدمه من خلالها، كما كان على أن أقدم عملى من خلال معيار التقييم الإنتاجى لأى مدير تصوير وهو أن تقدم أفضل جودة ممكنة للصورة ولكن بأسرع وقت ! كما أن الشركة المنتجة للفيلم وهى شركة يوسف شاهين، كانت قد وضعت إطاراً زمنياً لتنفيذ الفيلم، لا يجب أن نتجاوزه، فقمت ببذل أقصى طاقتى فى إبراز عملى ولكن فى الحدود الحاكمة لذلك، وكان هناك أمر يشغلنى - أيضاً - وهو كيفية تقديم نفسى بشكل مستقل عن مدرسة مدير التصوير الكبير « رمسيس مرزوق » الذى أرتبط أسمى به لفترة طويلة، نظراً لقيامى بدور الـ (Camera man) فى الكثير من أفلامه .

وهنا قادتنى إجابته إلى سؤاله :

- ولكن هل استفدت - فنياً - من عملك الطويل مع مدير التصوير« رمسيس مرزوق » ؟

وأجاب :

- مبدأياً، فأنا أعتبر « رمسيس مرزوق » هو أستاذ التصوير السينمائى فى مصر، واستفدت منه جداً، فيما يخص بتقدير النسب الإضائية، التى تُعد العنصر الأهم فى عمل أى مدير تصوير

وهى أيضاً أكثر ما يجيده « د . رمسيس » .

وسألت :

- فى رأيك، كيف تطورت الصورة فى الفيلم المصرى ؟

وأجاب :

- الصورة فى الفيلم المصرى، تغيرت بشكل كبير عن الصورة الكلاسيكية القديمة وذلك بسبب دخول معطيات جديدة، غيرت - بدورها - من فكر مدير التصوير وأهمها « الكليب » لأنه أدخل للصورة السينمائية، شكلاً يقترب - أكثر - من إضاءة الإعلانات و تحول ذلك - مع الوقت - إلى إسلوب جديد، يتبعه الجيل الجديد من مديرى التصوير ! ولا يعنى كلامى هنا إفتقار هذا الجيل للدراية أو الموهبة ولكن بلاشك، فهم الأكثر تأثرا بمعطيات « الكليب » كما قلت .

قلت :

- ولكنى أرى فى مديرى التصوير الجدد، حالة من التنصل والإنكار للقواعد الكلاسيكية للإضاءة، وميلهم لصناعة صورة أنيقة وبراقة على حساب الصورة الدرامية الحكاءة، المفلسفة للسرد السينمائى !

فرد :

- أتفق معك فى ذلك ! ولكن هذا مايثبت لك صحة كلامى، لكن ذلك كله بسبب تغير الفكر الإضائى لمدير التصوير من جمال التعبير الدرامى إلى جمال الصورة المجرد ويمكنك أن تعتبر ذلك بمثابة موضة، مثل أى موضة فنية أخرى ! وربما يحدث تراجع مفاجىء عن هذه الموضة، فنرى عودة الصورة مرة أخرى إلى قواعدها الكلاسيكية القديمة ولكن بشكل يكون أكثر تطوراً عن ذى قبل .

سألت :

- عندما تقرأ سيناريو لفيلم جديد، ما أول مايلفت نظرك فيه ؟

وأجاب :

- لا يوجد شيئاً محدداً أستطيع أن أحدده لك، ولكن الأمر يتم بآلية بسيطة، أن أقرأ فيستنبط ذهنى شكل الصورة ! وهى مسألة فارقة عندى فى قبول الفيلم من عدمه، لأنى لن أقبل فيلماً لا أجد فيه صورة من الأساس ! ولكن أحياناً يحدث إستثناء، عندما تكون رغبتى فى العمل مع مخرج معين، طرفاً فى الموضوع !

فهنا، أكون على ثقة فى تركيبته الفنية و بقدرة ما سيجمعنا من نقاشات وحوارات فى الوصول إلى ما أصبو إليه من صور ذهنية لمشاهد الفيلم؛ رغم ذلك فأنا لست راضياً من الناحية الفنية، عما نفذته من أفلام، معتمداًعلى هذه الطريقة !

قلت :

- بصراحة، هل سبق وأن تورطت فى إدارة تصوير أفلام تافهة أو متدينة القيمة الفنية ؟

وأجاب :

- بالفعل حدث ذلك، ولكن كان ذلك - دائماً - بسبب حالة الخجل التى تمنعنى فى أوقات كثيرة من الرفض !

وكنت أتبع أحياناً - حيلة ما - للفكاك مما لايعجبنى من الأفلام المعروضة على، وهى حيلة رفع الأجر ! لكن المشكلة أن جهة الإنتاج كانت توافق على طلباتى فأتورط بشكل نهائى فى الفيلم وأضطر للعمل .

وهنا سألت :

- فى حالة التورط فى فيلم متدنى القيمة الفنية، هل تجتهد فى صناعة خط إضائى قوى درامياً ليكون مساراً موازياً لحالة الفيلم، أم تتماشى مع الذوق العام المفروض عليك ؟

وأجاب :

- بالطبع أتماشى مع الذوق العام للفيلم وأيضاً الذوق العام للمخرج ! لأنى من البداية أفتقر للمعطيات التى تجعلنى أبنى صورة قوية وأهمها دعم المخرج لك كمدير تصوير، فالمخرج يجب أن يكون شخصاً قوياً فنياً وإنسانياً، كى يصر على تحقيق الرؤية الفنية للفيلم، وحين يفتقر المخرج لذلك، فستكون عملية خلق صورة مبدعة، غاية فى الصعوبة، لأن الإبداع فى الصورة يحتاج إلى زيادة الوقت والتكلفة وهى مواجهة إنتاجية لابد وأن يكون المخرج طرفاً فيها .

سألت :

- كيف ترى الجيل الجديد من مديرى التصوير السينمائى ؟

وأجاب :

- أراه جيلاً دارساً وخلاقاً ولكن نسبة التميز به قليلة جداً، لأن سيطرة الصورة الإعلانية البراقة على الصورة السينمائية - السائدة الآن - تصنع تشابهاً وتطابق بين أعمال هذا الجيل، بشكل يصعب من خلاله تمييز أسلوب خاص لأحد منهم، إلا فيما ندر!

وزمان، كان يمكننا أن نفرق بين عمل مدير تصوير وآخر، لأن لكل منهم صورته الخاصة، التى تميز ثقافته وقدراته الفنية، فعلى سبيل المثال هناك فارق بين صورة الأستاذ « عبد العزيز فهمى » وصورة الأستاذ « أحمد خورشيد » كذلك « عبده نصر» و « وحيد فريد » فكل مدير تصوير منهم كان له مذاقه ومنطقته التى يجيد فيها وهو ما أقصده بالتمييز المفقود الآن؛ المشكلة أيضاً هى تعود عين المشاهد على هذا الذوق، حتى أننى أستطيع القول بأنه أصبح هو المفضل لديه ! وبعيداً عن السينما والتصوير، فإن حالة غياب التميز، قد أصبحت حالة فنية عامة، حتى فى الموسيقى والغناء، فالتكنولوجيا لم تستخدم لزيادة الحيز الإبداعى ولكن أستخدمت لطمس التميز بين الأصوات، حتى أنك لا تستطيع التفرقة بين صوت غنائى وآخر !

قلت :

- لكنك تستطيع أن تصنع ذات الشكل الإعلانى البراق لو أردت ؟ أليس كذلك ؟

وأجاب :

- بالطبع أستطيع ! لكن المشكلة ليست فى الإستطاعة من عدمها، فالجيل الجديد يستطيع أيضاً

أن يصنع صورة متميزة بأفكار قوى ومتنوعة؛ المشكلة فى رأيى هى فى قناعاتك كفنان، فهذه القناعات هى ما تحكم شكل الإسلوب لديك، وإذا أضطررت لصنع الصورة الإعلانية البراقة، فسيكون ذلك ضد قناعاتى وذوقى بالتأكيد !

سألت :

- دعنا نتحدث - من فضلك - عن العنصر الأهم فى مدرسة « سمير بهزان » الإضائية، هل هو وجه الممثل ؟ أم الديكور الخاص بالمشهد ؟

وأجاب على الفور :

- أول مايشغل ذهنى هو الديكور بالطبع، وكيف أجعله يخبرنا بالحالة الدرامية للمشهد، لذا فأهتم بإضائته أولاً، ثم بعد ذلك أدرس حركة الممثل و ما قد تحتاجه من متطلبات إضائية، مضافة على إضاءة الديكور، بمعنى آخر أقوم بعمل « رتوش » بما يتناسب مع متغيرات حركة الكاميرا والممثل، وهو مايصنع للمشهد فى النهاية تكامله الإضائى .

كما أنى - عادة - ما أقوم بعمل إضاءة مسبقة للديكور، إذا ما واجهت ديكوراً ضخماً أو صعباً بعض الشىء، حيث أقوم بتصميم الإضاءة بشكل مبدئى، فى وقت غير وقت التصوير، من باب إختصار الوقت، وعندما أقوم بذلك، أنطلق من الحالة الدرامية المستقرة فى ذهنى وبدون معرفة لحركة الكاميرا أو الممثل، فكل ما يشغلنى - فى هذا الوقت - هو كيف أصنع بإضاءة شخصية للمكان، تجعله غير أى مكان، بمعنى أن تكون له خصوصيته وحالته، التى أسعى لها منذ مرحلة المعاينات؛ ففى المعاينات أسعى إلى المكان كثير الزوايا والمستويات، لأنه يحقق لى ثراءً تشكيلياً خاصاً، يمكن معالجته، فيما بعد بالإضاءة فأحصل على ما أريد من حالات درامية مختلفة .

إبراز عمق الديكور بالإضاءة - مسلسل " ونوس "

وهنا سألت :

- فى فيلمك « أرض الخوف » رأينا لقطة قريبة جداً لحبة عرق، عالقة على خد « أحمد زكى» فى تعبيرعن الخوف، أثناء مواجهته لشخصية « بسيونى » الذى أداها « مخلص البحيرى » ولاحظت أنك قد قمت بعمل معالجة ضوئية ذات نسب خاصة لإبراز وتجسيم هذه الحبة من العرق !

فكيف ياترى تقود تسلسلك الإضائى من الكل إلى الجزء والعكس، بما يعنى من اللقطات الأكثر إتساعاً حتى الأضيق والعكس ؟

وأجاب :

- مبدئياً أنا لا أقيد نفسى بقيد «الراكور» فى الإضاءة ! فكما قلت لك، أبدأ بإضاءة الديكور بشكل تعبيرى، يضاهى صورتى الذهنية، وعند الوصول فى التصوير إلى اللقطات القريبة، فأننى أتناولها إضائياً من منظور يحقق الدراما والقيمة الجمالية فى ذات الوقت حتى ولو كان ذلك خارجاً عن الإلتزام بالراكور؛ ومن خلال تجربتى الفنية الطويلة توصلت إلى حقيقة أن الإطار السينمائى عندما يكون مصدرياً جميل، فإن ذلك يوقف عين المشاهد عن ملاحقته بالقواعد ! وفى إضاءة الديكور، لا ألتزم بضرورة المصدرية ! بل ما ألزم نفسى به هو ضرورة التعبيرية فى الصورة بما ينقل الحالة والإيحاء؛ بمعنى أكثر دقة، أنا خادم لخيالى لا للقواعد المقيدة للإبداع !

تجسيم حبة العرق من فيلم " أرض الخوف "

قلت :

- أستاذ « سمير» وأنا أختم حديثى معك، أريد أن أعرف بإيجاز، ماذا تعنى الإضاءة بالنسبة لك ؟

وأجاب :

- الإضاءة، هى أنا ! هى وجودى فى صورتى وهى أداتى فى الحكى ! ... سأسألك سؤالاً : ماهو دور كاتب السيناريو فى الفيلم ؟

أجبت :

- هو حكاء الفيلم !

فأكمل :

- أنا أيضاً حكاء الفيلم ! الفارق بينى وبين كاتب السيناريو - فقط - هو أداة التعبير!

××××××××××××××××××××××

خاتمة :

وبعد ..

فعلى - عزيزى القارىء - أن أعترف بروعة مامررت به من تجربة ، أثناء تأليفى لهذا الكتاب . والسر فى ذلك، لم يكن - أبداً - فى إرضاء شهوة الباحث أو الإنتهاء من كتاب تراجم جديد، يتحدث عن أحد السينمائيين الكبار !

بل - حقيقة الأمر- أن السر، كان فى متعة الإبحار وممارسة رفقة السفر مع مبدع لعالم سينمائى، مخملى، مليىء بالعشق والوجد، المُسَيّل نوراً وتعبيراً وخطاباً للوعى و الوجدان .

أن عالم سمير بهزان، كفنان صورة - من أصحاب المقام الرفيع - لهو عالم، بحق يستحق أن نتوقف عنده بالفحص والدراسة و البوح بما يكتنفه من أسرار حرفية وإبداعية، لكل دارسى الفن السابع ... ففيه سنجد تناغماً فريداً بين منحة الإلهام و وعبقرية التنفيذ ... وسنجد ايضاً، إخلاصاً وتوارى خَجِل، من فنان، يُبَدى فنه عن تمجيد ذاته ! و يحمل دائماً فى جيبه - ذاك المجاور للقلب - جواز سفر جاهز التأشيرات الإبداعية والحرفية ... حتى إذا ما أذن سيناريو فيلم - ملهم - برحلة ساحرة، جديدة، غنية بالعوالم والشخوص، أنطلق على الفور واستأنف، السفر محققاً وجوده كمواطن أصلى فى تلك العوالم، بإنارتها، كى يراها الناس .

- أنه حقاً « سمير بهزان » ... المسافرُ فى وجدان الضوء ...

محمد الشوربجى

قائمة بأعمال مدير التصوير « سمير بهزان »

أولاً : أعمال كمساعد مصور

١- جيوش الشمس - ١٩٧٣ - فيلم - مصور.
٢- الرصاصة لا تزال في جيبي - ١٩٧٤ - فيلم - مصور فى تصوير المعارك الحربية.
٣- الأخوة الأعداء - ١٩٧٤ - فيلم - مساعد المصور .
٤- أزواج طائشون - ١٩٧٦ - فيلم - مساعد مصور .
٥- توحيدة - ١٩٧٦ - فيلم - مساعد مصور .
٦- أنا لا عاقلة ولا مجنونة - ١٩٧٦ - فيلم - مساعد مصور .
٧- سونيا والمجنون - ١٩٧٧ - فيلم - مساعد المصور .
٨- لا تظلموا النساء - ١٩٨٠ - فيلم - مساعد مصور .
٩- أذكياء لكن أغبياء - ١٩٨٠ - فيلم - مساعد مصور .
١٠- فتوة الجبل - ١٩٨٠ - فيلم - مساعد مصور .
١١- دندش - ١٩٨١ - فيلم - مساعد مصور .
١٢- من يطفئ النار - ١٩٨٢ - فيلم - مساعد مصور .
١٣- الدباح -١٩٨٢ - فيلم - مساعد مصور .
١٤- خمسة باب - ١٩٨٣ - فيلم - مساعد مصور .
١٥- الذئاب - ١٩٨٣ - فيلم - مساعد مصور .
١٦- وداد الغازية - ١٩٨٣ - فيلم - مساعد مصور .
١٧- العربجي - ١٩٨٣ - فيلم - مساعد مصور .
١٨ - بناتنا في الخارج - ١٩٨٤ - فيلم - مساعد مصور .
١٩- فتوة الناس الغلابة - ١٩٨٤ - فيلم - مساعد مصور .
٢٠- ملائكة الشوارع - ١٩٨٥ - فيلم - مساعد مصور .
٢١- عسل الحب المر (دنيا الله) - ١٩٨٥ - فيلم - مساعد مصور .
٢٢- التوت والنبوت - ١٩٨٦ - فيلم - مساعد المصور .
٢٣- الاختلاط ممنوع - ١٩٨٦ - فيلم - مصور .
٢٤- بيت الكوامل - ١٩٨٦ - فيلم - مساعد مصور .
٢٥- أنغام - ١٩٨٦ - فيلم - مساعد مصور .

ثانياً : أعمال كمصور .

٢٦- الخرتيت - ١٩٨٧ - فيلم - مصور .
٢٧- أنا - ١٩٨٧ - فيلم - مصور .
٢٨ - نوارة والوحش - ١٩٨٧ - فيلم - مصور .
٢٩- سرقات صيفية ١٩٨٨ - فيلم - مصور .
٣٠- المجنون - ١٩٨٨ - فيلم - مصور .
٣١ - طالع النخل - ١٩٨٨ - فيلم - مصور .
٣٢- صاحب العمارة - ١٩٨٨ - فيلم - مصور .
٣٣- عريس فى اليانصيب - ١٩٨٩ - فيلم - مصور .
٣٤- دقات على بابي - ١٩٨٩ - فيلم - مصور .
٣٥- إعدام قاضي - ١٩٩٠ - فيلم - مصور .
٣٦- اسكندرية كمان و كمان - ١٩٩٠ - فيلم - مصور .
٣٧- القاهرة منورة بأهلها - ١٩٩١ - فيلم - مدير تصوير .
٣٨- شاويش نص الليل - ١٩٩١ - فيلم - مصور .
٣٩- القلب وما يعشق - ١٩٩١ - فيلم - مصور .
٤٠- شحاذون ونبلاء - ١٩٩١ - فيلم - المصور .
٤١- كله بيلعب على كله - ١٩٩٢ - فيلم - مصور .
٤٢- سمارة الأمير- ١٩٩٢ - فيلم - مصور .
٤٣- ليه يا بنفسج - ١٩٩٣ - فيلم - مصور .
٤٤- تووت تووت - ١٩٩٣ - فيلم - مصور .
٤٥- مرسيدس - ١٩٩٣ - فيلم - مصور .
٤٨- تحقيق مع مواطنة -١٩٩٣ - فيلم - تصوير .
٤٩- فرسان آخر زمن - ١٩٩٣ - فيلم - مصور .
٥١- مرسيدس - ١٩٩٣ - فيلم - مصور .

ثالثاً : أفلام كمدير تصوير .

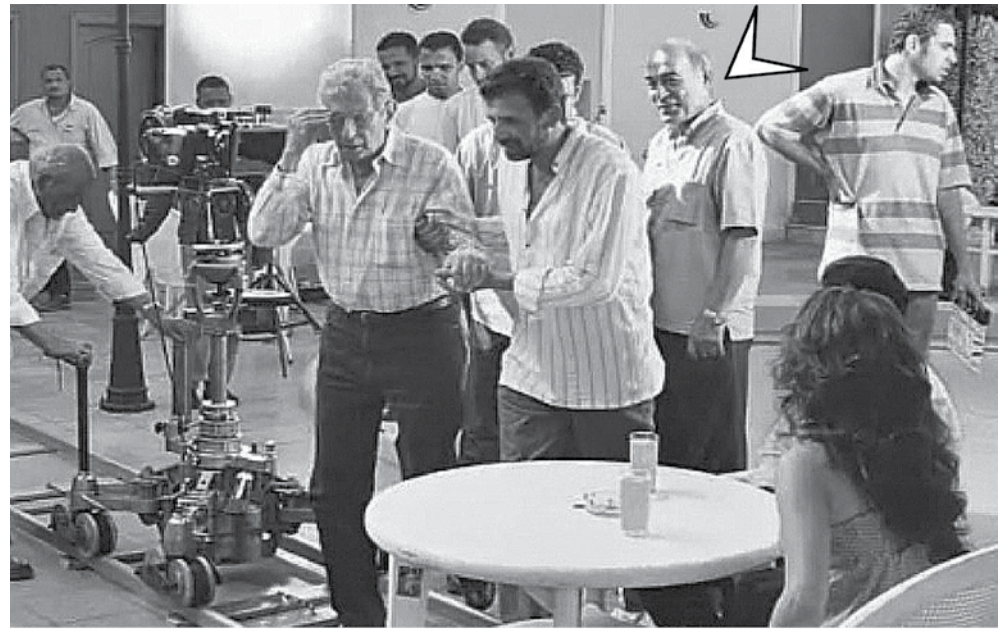
٥٢- أحلام صغيرة - ١٩٩٣ - فيلم - مدير التصوير .
٥٣- أرض الأحلام - ١٩٩٣ - فيلم - مدير التصوير
٥٤- البحر بيضحك ليه - ١٩٩٥ - فيلم - مدير التصوير.
٥٥- صبيان وبنات - ١٩٩٥ - فيلم - مدير تصوير

٥٦- ميت فل -١٩٩٦ - فيلم - مدير التصوير .
٥٧- رومانتيكا - ١٩٩٦ - فيلم - مدير التصوير .
٥٨- القبطان - ١٩٩٧ - فيلم - مدير التصوير .
٥٩- مجرم مع مرتبة الشرف- ١٩٩٨ - فيلم - مدير التصوير .
٦٠- نور ونار- ١٩٩٩ - فيلم - مدير التصوير .
٦١- شروع فى قتل ٢٠٠٠ - فيلم - مدير التصوير .
٦٢- الأبواب المغلقة - ٢٠٠٠ - فيلم – مدير التصوير .
٦٣- رجل له ماضى٢٠٠٠ - فيلم - مدير التصوير .
٦٤- أرض الخوف٢٠٠٠ - فيلم - مدير التصوير .
٦٥- المدينة - ٢٠٠٠ - فيلم - مصور .
٦٦- كرسى فى الكلوب -٢٠٠١ - فيلم - مدير التصوير .
٦٧- مواطن و مخبر و حرامي - ٢٠٠١ - فيلم – مدير التصوير .
٦٨- أسرار البنات - ٢٠٠١ - فيلم - مدير التصوير .
٦٩- باب الشمس: الرحيل - ٢٠٠٤ - فيلم - مدير التصوير .
٧٠- حب البنات - ٢٠٠٤ - فيلم - مدير التصوير .
٧١- باب الشمس: العودة - ٢٠٠٤ - فيلم - مدير التصوير .
٧٢- ويجا - ٢٠٠٥ - فيلم - مدير التصوير .
٧٣- إنت عمري - ٢٠٠٥ - فيلم - مدير التصوير.
٧٤- خيانة مشروعة - ٢٠٠٦ - فيلم - مدير التصوير .
٧٥- أوقات فراغ - ٢٠٠٦ - - فيلم - مدير تصوير .
٧٦- احكي يا شهرزاد - ٢٠٠٩ - فيلم - مدير التصوير .
٧٧- كلمني شكراً - ٢٠١٠ - فيلم - مدير التصوير .
٧٨- بعد الموقعة - ٢٠١٢ - فيلم - مدير التصوير .
٧٩- على كف عفريت - ٢٠١٢ - مسلسل - مدير التصوير.
٨٠ - مكان في القصر - ٢٠١٤ - مسلسل - مدير التصوير .
٨١- دهشة - ٢٠١٤ - مسلسل - مدير تصوير .
٨٢- ونوس - ٢٠١٦ - مسلسل - مدير التصوير .
٨١- الماء والخضرة والوجه الحسن - ٢٠١٦ - فيلم - مدير التصوير .

ألبوم الصور

" بهزان " أثناء تصوير فيلم " كلمنى شكراً "

" بهزان " يتابع شرح المخرج للقطة فى فيلم " كلمنى شكراً "



" بهزان " فى إحدى لقطات فيلم " ويجا "

' بهزان " يتشاور مع المخرج أثناء تصوير فيلم " خيانة مشروعة "

مجموعة صور من كواليس فيلم
(الماء والخضرة والوجه الحسن)

" بهزان " مع " منة شلبى " فى العرض الخاص لفيلم " بعد الموقعة "

التعريق بمؤلف الكتاب

محمد محمد الشوربجى .

مخرج ومدير تصوير سينمائى .

كاتب وسيناريست وفنان تشكيلى .

تخرج فى المعهد العالى للسينما - دفعة ١٩٩٢ .

كتب وأخرج للشاشة مسلسلين هما :

(عمر على عُمرى) و (مع مراعاة فارق التوقيت)

له عدة أعمال درامية بالإذاعة المصرية .

عضو نقابة السينمائيين، شعبتى التصوير والإخراج .

عضو الجمعية المصرية للكريكاتيير .

صور وأخرج العديد من الأفلام التسجيلية والوثائقية .

يعمل بالتليفزيون المصرى على درجة مدير عام .

يحاضر فى العلوم السينمائية والتواصل المرئى وكذلك علوم الإعلام ، فى عدد من المعاهد والجامعات المصرية .