

توظيف اللوازم الضوئية كعنصر درامي في أفلام "عبد العزيز فهمي"

USING LEITMOTIFS LIGHTING AS DRAMATIC ELEMENT IN ABDEL AZIZ FAHMY'S MOVIES

د. مصطفى عبد الحميد رميح

قسم الديكور- كلية الفنون الجميلة- جامعة حلون- مصر

Dr. Mostafa Abdel Hamied Romieh

Decoration Department - Faculty of Fine Arts - Helwan University – Egypt

mostafaaromieh@yahoo.com

الملخص

يرصد ويحلل البحث الإضاءة في العمل السينمائي، والتي تهدف إلى تأكيد وإبراز الحالة النفسية من خلال دراسة التغيرات التي تطرأ عليها في العمل، ودراسة دور اللزمات الضوئية في غرس حالة ذهنية أو معنوية للمشاهد (لدى المتفرج)، والكشف عن دور الإضاءة في إبراز الشخصية في العمل السينمائي من خلال التأكيد عليها ضوئياً. ودراسة العناصر الفنية في أعمال مدير التصوير (عبد العزيز فهمي) في الستينات والسبعينات، والتي كانت في تجاربه الضوئية في التصوير السينمائي على المستوى الفني والتقني، كما تعتبر أفلامه نقلة هامة في تاريخ التصوير السينمائي بداية من (المستحيل) و(زوجتي والكلب) وصولاً إلى (فجر يوم جديد) و(المومياء)، وهي علامات بارزة في رحلته في تاريخ السينما المصرية، حيث كان لها أثرها الكبير على المستوى السينمائي والذي يحتاج إلى المراجعة والتحليل لأهم أعماله التي كان يهتم فيها بالتعبير عن الدراما وتوصيل الإحساس باستمرار إلى المشاهد، من خلال التأكيد على عدة لازمات ضوئية متكررة في الفيلم الواحد، وأصبحت لازمات في أفلام مدير التصوير عبد العزيز فهمي .

الكلمات المفتاحية

الإضاءة؛ التصوير السينمائي؛ اللزمات الضوئية

ABSTRACT

The research observes and analyzes lighting in cinematography, which aims to confirm and highlight the psychological state by studying the changes that occur to it through artwork (the film), it also studies the role of leitmotifs in creating a mental or moral state for the viewer while revealing the role of light in highlighting the character of the film by emphasizing it visually. The research also analyses the artistic elements in the works of the cinematographer (Abdulaziz Fahmi) in the 1960s and 1970s, who was known for his technical and artistic level in his use of lighting in cinematography. His films are considered an important milestone in the history of cinematography, Starting from "Al-Mostahil" (The Impossible) and "Zawjati Wal Kalb" (My Wife and the Dog) to "Fajr Youm Jadid" (New Day's Dawn) and "Al-Mummya" (The Mummy), these are prominent marks in his journey in the history of Egyptian cinema, where they had a great impact on the cinematic level that requires review and analysis of his important works in which he cared about expressing drama and continuously conveying feelings to the audience By emphasizing several recurring light crises in one film, they became crises in the films of Director of Photography Abdel Aziz Fahmy. .

KEYWORDS

Lighting; cinematography; leitmotifs

١. المقدمة

كان "عبد العزيز فهمي" في تجاربه الضوئية في التصوير السينمائي من أحسن ثلاثة أو أربعة مديري تصوير في العالم بدون شك كما يقول عنه المخرج "يوسف شاهين". أما المخرج "كمال الشيخ" فيؤكد إنه لم يكن مجرد مدير تصوير يوزع إضاءة عادية كما كانت توزع في معظم الأفلام، ولكن كان دائماً يفكر في كسر القواعد الموجودة، ومصادر مختلفة عن المصادر العادية للإضاءة. وعنه يقول المخرج "صلاح أبو سيف": "كان "عبد العزيز فهمي" كمدير تصوير يعمل كمخرج تصوير لأنه كان يساعد الشخصية كما يساعدها المخرج كي تبرز بحالتها النفسية كما يراها في السياق الدرامي في الفيلم، فقد كان يساعد الشخصية بالإضاءة والتكوين الخاص به كي تلعب دورها".

كما تحدث عنه بعض مديري التصوير، فيقول مدير التصوير "وحيد فريد": "لقد كان ثائراً، كما كان يحقق أي رغبة للمخرج بمعنى أنه كان يصنع المستحيل كي يحقق رؤية المخرج بطريقته وأسلوبه الخاص الذي يحمل سماته الشخصية كمدير تصوير". ويرى مدير التصوير "ماهر راضي" الأستاذ بمعهد السينما إن أفلام "عبد العزيز فهمي" تعتبر علامة كبيرة في التصوير السينمائي بداية من "المستحيل" للمخرج "حسين كمال" و"زوجتي والكلب" لـ "سعید مرزوق" و"فجر يوم جديد" لـ "يوسف شاهين" و"المومياء" لـ "شادي عبد السلام". وتعتبر هذه الأعمال مرحلة مهمة في رحلته، كان لها أثرها الكبير على العمل السينمائي، لذا فإنها تحتاج إلى المراجعة، والتحليل، والفهم لأبعاد رؤيته من خلال هذه الأعمال، والتي كان يهتم فيها بالتعبير عن الدراما وتوصيل الإحساس باستمرار إلى المشاهد.

فكما يقول "عبد العزيز فهمي": "إن مدير التصوير لابد أن يعبر بجملة الضوء مثل الجملة الموسيقية والكلامية، وأدواته هنا هي وسائل الإضاءة والتصوير". فقد تحول "عبد العزيز فهمي" من مجرد مصور إلى مفكر في كيفية إيصال المعنى لأنها مسألة صعبة جداً، فقد كان عليه البحث عن الجمل الضوئية من خلال عناصرها: الكاميرا، والإضاءة، والكاذر، وعناصر التكوين، وحرارة الكاميرا. فمن خلال هذه العناصر كان عليه أن يقدم جملة يوصلها للمشاهدين بدون كلام وإنما بالحس. (كمال، ١٩٩٠).

٢. مشكلة البحث:

للإضاءة دور أساسي في العمل السينمائي وتهدف إلى تأكيد وإبراز الحالة النفسية للشخصية، من خلال دراسة التغيرات التي تطرأ عليها في العمل. وتكمن مشكلة البحث في رصد وتحليل دور الإضاءة، وأثرها على الصورة السينمائية، ودراما الفيلم، وإبراز سمات الشخصيات، والتغيرات التي تطرأ عليها خلال الأحداث في أفلام مدير التصوير "عبد العزيز فهمي".

٣. هدف البحث:

دراسة دور اللزمات الضوئية في غرس حالة ذهنية أو معنوية لدى المتفرج (مشاهد الفيلم)، والكشف عن دور الإضاءة في إبراز الشخصية في العمل السينمائي من خلال التأكيد عليها ضوئياً.

٤. أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في إيضاح دور الإضاءة السينمائية وارتباطها بالشخصية، وأسلوب توزيع الإضاءة باختلاف الشخصية، فيختلف أسلوب توزيع الإضاءة تبعاً لاختلاف شخص عن آخر من الناحية الدرامية بصفة عامة، ذلك الاختلاف في التكوين النفسي أو التصرفات السلوكية وحتى الانتماء الاجتماعي أو الطبقي، أو الاختلاف في المزاج المعنوي أو المزاج النفسي للشخصية ذاتها، والتي يمكن أن يطرأ عليها خلال السياق الفيلمي.

٥. منهج البحث:

وصفي: دراسة العناصر الفنية في الإضاءة ولزوماتها في أفلام "المستحيل" (١٩٦٥م)، "المومياء" (١٩٦٩م)، "فجر الإسلام" (١٩٧١م)، "زوجتي والكلب" (١٩٧٢م)، "الهارب" (١٩٧٤م)، "وراء الشمس" (١٩٧٨م).

تحليلي: تحليل عناصر الإضاءة كلزومات في الأعمال السابقة من خلال تأثيرها على الشخصية وبناءها الدرامي والتشكيلي.

٦. حدود البحث:

يتناول البحث اللزمات الضوئية عند مدير التصوير "عبد العزيز فهمي" في مصر في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين.

٧. الإضاءة السينمائية:

من المرجح أن مفهوم "الإضاءة السينمائية"، على وجه التحديد، لم يكن معاصرًا لنشأة الفن السينمائي، فهو يرتبط بتخطي وظيفة الإضاءة لمرحلة التسجيل بالضوء، لتصبح الإضاءة عنصرًا أساسيًا في تكوين الصورة السينمائية، وأيضًا لكي تصبح جديرة بأن تختص بوصف يميزها عن أغراض الإضاءة الأخرى في أي مجال، حتى لو كان في مجال التصوير الضوئي ذاته بصفة عامة، فتوصف بـ "السينمائية"، ليصبح هناك مفهومًا خاصًا للإضاءة السينمائية أو "الإضاءة في العمل الفيلمي"، ولذلك يشير "مارسيل مارتن" إلى أن الإضاءة، بعد عمل آلة التصوير، هي "العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة". (مارتن، مارسيل، ١٩٦٤، ص ٥٣). ومن الملاحظ أن عبارة الإضاءة السينمائية وإن كانت قد أصبحت شائعة التداول بصفة عامة، إلا أن مفهومها ذاته غير متداول باطراد في المصادر التي تتناول عنصر الإضاءة، ذلك أن مفهوم الإضاءة في العمل الفيلمي ينشئ حالة تنفرد بها الإضاءة في هذا المجال. بما يجعلها تختلف عن نظيرها في المجالات الأخرى، بما في ذلك التصوير الضوئي الثابت، حتى لو كانت نتيجته هي شرائح العرض الشفافة، ولذلك تبرز وجهة نظر "جون إيزود" التي يوردها في مجال تناوله لمفهوم طبقة الإضاءة، عندما يشير إلى أن هذا المفهوم يمتد إلى ما هو أبعد من مجرد الصورة الواحدة، وأبعد من الصورة المنفصلة، لكي يشمل المشهد والفيلم كله. (إيزود، جون، ١٩٨٩، ص ٢٢).

ومن مظاهر الاختلاف التي تميز الإضاءة السينمائية عن غيرها من أنواع الإضاءة، هو ما يمكن الحصول عليه من حركة لمصدر الضوء في مكان التصوير، وتظهر ضمن مساحة الصورة السينمائية المعروضة، بما يمكن أن ينشأ عن ذلك من تأثيرات مرئية، وتتصل بذلك أيضًا حركة الحائل الضوئي أيًا كان نوعه أو مصدره، بما تنشأ هذه الحركة من ظلال متحركة في مكان التصوير.. لها تأثيراتها المرئية الخاصة بها، فمثل هذه الظروف تجعل للإضاءة السينمائية تأثيرًا مرئيًا منفردًا خاصًا بها، يختلف بالضرورة عن طبيعة الإضاءة لأية أغراض فنية (عبد الفتاح، محمد، ١٩٨٧، ص ٦).

٨. الإضاءة السينمائية والإضاءة المسرحية:

وإذا كانت الإضاءة المسرحية تشترك في بعض مظاهر مع الإضاءة السينمائية مثل تغيير كمية الضوء أثناء عرض المشهد المسرحي، وكذلك تغيير نوعية اللون، بل وتحريك مصدر الضوء ذاته أيضًا، إلا أن كل ما يمكن أن يرد من فروق بين الفن المسرحي عامة والفن السينمائي خاصة، ينشأ عنه، بالضرورة أيضًا، فروق ترتبط بتأثيرات الإضاءة وأسلوب معالجتها في كل من هذين المجالين الفنيين. ويأتي في مقدمة هذه الفروق التأثيرات الناتجة عن حركة آلة التصوير بسبب تغيير مجال التصوير، وتلك الناتجة عن اختلاف مقاسات المناظر، وكذلك طبيعة أماكن التصوير، بل وأسلوب تتابع الوحدات المرئية من لقطات ومشاهد، وهو ما يتمثل في ترتيب هذه الوحدات فيما بينها وفي زمن عرض كل منها على الشاشة وفي وسائل الانتقال بينها.

٩. الأفلام هي الإضاءة:

تتقلنا هذه الجملة للمخرج الإيطالي "فريدريكو فليليني" Federico Fellini إلى جوهر مهنة مدير التصوير السينمائي كفن ووظيفة، وتعد رؤية الضوء وتذكره أحد أهم القدرات التي تتطلبها مهنة التصوير السينمائي، فتذكر الضوء لدى مدير التصوير السينمائي تشبه في أهميتها الذاكرة الموسيقية لدى الموسيقي. (مرسي، أحمد، وهبه مجدي، ١٩٧٣، ص ٥٤).

فمدير التصوير السينمائي كما يعرفه "معجم الفن السينمائي" (مرسي، أحمد، وهبه مجدي، ١٩٧٣م) هو المصور الأول وهو المسئول عن توزيع الإضاءة واختيار زاوية التصوير، وحركة الكاميرا أو الكاميرات والإشراف على حركة الممثلين وتكوين المنظر، وتوجيه الإرشادات والتعليمات التي من شأنها رفع القيمة الفنية والجمالية والتعبيرية للصورة، وهو يساعد في تصميم المناظر بحيث تلائم التصوير الجيد، ويضع خطة شاملة للعمل لتسير عليها وحدة التصوير. (شيمي، سعيد، ١٩٩٧، ص ٥٠).

ولقد تطورت السينما بطبيعة الحال حتى أصبحت على ما هي عليه الآن.. وأصبح مدير التصوير اليوم فنانًا يستخدم الإضاءة كما يستخدم المصور فرشه وألوانه.. وانحصرت مهمته في هذه الدائرة التشكيلية الهامة.



شكل رقم (١)، صورة شخصية لعبد العزيز فهمي

١٠. مواصفات مدير التصوير السينمائي:

لقد اعتمد "ماكجوان" Kenneth McGowan (McGowan, Kenneth, 1965) في كتابه Behind the Screen على ما أورده "تشارلز ج. كلارك" Charles G. Clark في كتابه Professional Cinematography في وصف مساهمة مدير التصوير السينمائي في إعداد الفيلم. فيرى "ماكجوان" أن "تشارلز ج. كلارك" قد أرسى بوضوح المواصفات التي ينبغي أن تتوفر في مدير التصوير السينمائي الناجح. (كلارك، تشارلز، ١٩٨١، ص ٥١) حيث كتب "كلارك": "قد يتصور البعض للوهلة الأولى أن كل المطلوب عمله هو إقامة آلة التصوير والحصول على تعريض ضوئي صحيح. ولا أظننا في حاجة إلى القول بأن الصفات المؤهلة الضرورية تزيد عن هذا بكثير إذ ينبغي أن يتوافر لدى مدير التصوير إحساس بالتكوين، وأن يكون على دراية تامة بالبصرييات والأفلام الخام.. فيدرك ما يمكن عمله لها وكيفية الاستفادة منها إلى أقصى حد. وأن يتوفر لديه فهم كامل لفن الإضاءة، ويجب أن يكون خبيراً في الألوان وسيكولوجيتها، وأن يكون ملمّاً بحرفية إقامة الديكورات السينمائية. ومن المؤهلات الهامة الأخرى أن يكون قادراً على تفهم جهود زملائه في العمل والإفادة منها، وهو يتميز عن جميع السينمائيين بصفة فريدة في نوعها، فهو فنان حرفي مبتكر. (شيمي، سعيد، ١٩٩٧، ص ٥٠).

ويضيف "كلارك": "يستطيع معظمنا اكتساب المعرفة الفوتوغرافية بسهولة تامة بعد قدر معين من الممارسة العملية والتجارب. وأستطيع أن أقرر بلا أدنى تردد أن عملية التصوير نفسها (أي عملية التقاط الصور) هي أبسط جزء من عمل المصور السينمائي. فالجزء الذي يحظى بأهمية أكبر هو قدرته على الاستفادة من رصيده العظيم من الخبرة والمعرفة بحيث يستطيع تنفيذ الإضاءة وتحديد موضع آلة التصوير بأقصى مهارة فنية، وفي أقل قدر من الوقت وهو - بعد المخرج - عبارة عن شمعة الاشتعال، التي يؤدي قدها إلى توفير الأسباب للمعد القائم بإعداد الفيلم".

ولقد اعتاد ثلاثة من المصورين السينمائيين الشباب في السنوات التي تلت الأول من أربعينيات هذا القرن، على تطوير المنظر السينمائي من خلال إحساسهم الضوئي الذاتي بالمكان والموضوع معاً وهم: "عبد نصر"، "وحيد فريد"، "عبد العزيز فهمي" (عادل إبراهيم، ١٩٩٣، ص ١٣) ومن خلال تعلمهم واستيعابهم وتقليد هم أسلافهم استخلصوا لأنفسهم بعد ذلك رؤية خاصة جعلت كل واحد منهم ينفرد بإبداعاته الخاصة مما جعل الصورة السينمائية في هذه المرحلة في تنافس إبداعي مستمر بين جمال الصورة، وإتقان الصنعة، وبين المؤثرات الضوئية الدرامية، وشاعرية استعمال تقنية حركة الكاميرا. ويرجع الفضل لمصورى تلك الفترة في امتداد أساليبهم وإبداعاتهم حتى الجيل الخامس من المصورين في مصر، حيث إنهم كانوا يعلمون سواء بالرؤية أو الدراسة في المعهد العالي للسينما. (شيمي، سعيد، ١٩٩٧، ص ١٦٢).

١١. عبد العزيز فهمي من مديري التصوير في السينما العربية:

ويعد "عبد العزيز فهمي" واحداً من أبرز مديري التصوير في السينما العربية ويعتبر أستاذاً لكل الأجيال التي عايشته، والأجيال التالية. وهو أول من استخدم الضوء استخداماً درامياً إلى جانب أنه صور أهم أفلام السينما المصرية بداية من "الزهور الفاتنة" (١٩٥٢) وصولاً لـ "وراء الشمس" (١٩٧٨). وهذه الأعمال السينمائية إلى جانب أنها من أهم أفلام "عبد العزيز فهمي" تعد أيضاً من أهم الأفلام التي قدمتها السينما المصرية، والتي كانت الصورة السينمائية فيها ذات لغة متميزة من حيث الشكل والتكوين الجمالي والدرامي. (شيمي، سعيد، ١٩٩٧، ص ٢٠٨).

ومن أهم تلاميذ "عبد العزيز فهمي" والذين ساروا على نهجه وأسلوبه المتميز "محسن نصر"، "ماهر راضي"، و"مصطفى إمام". وقد ساعد الأول "محسن نصر" "عبد العزيز فهمي" في مجموعة أعماله السينمائية مع "يوسف شاهين" كمصور وبعد ذلك كمدير تصوير مع "يوسف شاهين" في الأفلام التالية "إسكندرية ليه" - "اليوم السادس" - "حدوتة مصرية" - "إسكندرية كمان وكمان". وقد نهج نفس الأسلوب الذي تعلمه من أستاذه "عبد العزيز فهمي" (عبد الحفيظ مكاي، محمد، ١٩٩٣، ص ١٦٢).

ولا نستطيع أن نحدد أسلوباً معيناً لكل مدير تصوير ناجح مرموق، وإنما نستعرض الطرق الناجحة التي اتبعها مديري التصوير في بعض الأفلام. وليس من الضروري أن تكون تلك الطرق من ابتكارهم، بل من المؤكد أن هناك من سبقهم في استخدامها. ولكن العامل الذي يحدد التفوق هنا هو مدى ملائمة الطريقة المستخدمة للموقف الذي تم تصويره. (شيمي، سعيد، ١٩٩٧، ص ١٧٣)

١٢. مدير التصوير عبد العزيز فهمي:

ولد "عبد العزيز فهمي" (١٩٢٠-١٩٨٦) في حي العباسية في ٤ أبريل ١٩٢٠، ونال تعليمه الثانوي في مدرسة إيطالية "التمسكو" القريبة من إحدى دور العرض السينمائي والتي كان يتردد عليها لمشاهدة الأفلام. وعن هذه الفترة يقول "عبد العزيز فهمي": "بدأت هوايتي للسينما بمشاهدة الأفلام، ولكن تبلورت أفكارى ووجدت نفسي مشدوداً للصورة، لأنني أدركت أنها هي الأساس للسينما، واقتناعي بهذه الفكرة من البداية - والتي ما زالت مسيطرة على سبب اختياري للعمل في التصوير. (عبد الله محمد، ١٩٨٤، ص ١٠٣).

التحق بالعمل باستديو مصر عام ١٩٣٧ في سن السابعة عشر، وتم تعيينه في إدارة التصوير والتي كان يرأسها مصور فرنسي يدعى "جاستون بادري" بجانب مدير التصوير "محمد عبد العظيم" وقد التحق معه في نفس الفترة ثلاثة شبان هم "وحيد فريد" و"عبد الله ياقوت"، و"محمد عز العرب". (شيمي، سعيد، ١٩٩٧، ص ١٢٥).

وكان "طلعت حرب باشا" قد افتتح الاستديو عام ١٩٣٥م كأحد مؤسسات بنك مصر الاقتصادية، ووفر له كافة الإمكانيات التي تساعد على استيعاب السينما كصناعة وفن حديث، واستعان بالفنيين من الخارج وعمل على استقطاب الشباب المتعلم المحب لهذه المهنة بجانب إرسال البعثات الفنية إلى الخارج لتحصيل العلم والمعرفة. وأرسل "عبد العزيز فهمي" إلى "الجريدة السينمائية" التي يصدرها الاستديو وكان مدير تصويرها "حسن مراد" تلميذ الرائد "محمد بيومي" وكان هذا العمل الأول في هذا المكان.

وفي سنة ١٩٥٢ صدرت جريدة "الحرية" السينمائية تحت إشراف "عبد العزيز فهمي" عن ستوديو الأهرام. (أبو شادي على، ١٩٩٧، ص ١٦٢). وفي سنة ١٩٥٥ قدم مع "توفيق صالح" "درب المهابيل" بمنحاه الواقعي الصارم والذي يعد أحد كلاسيكيات السينما المصرية. وعام ١٩٥٨ قدم مع المخرج "يوسف شاهين" عمله "باب الحديد" الذي يعد نقطة تحول في سينما "شاهين"، ويشهد هذا العام بداية اهتمام "يوسف شاهين" بالسياسة من خلال فيلم "جميلة" الذي عبر عن حرب التحرير الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي من خلال قصة المجاهدة المعروفة "جميلة بوحريد" وكان "عبد العزيز فهمي" مدير التصوير أيضاً. (أبو شادي على، ١٩٩٧، ص ١٧٢: ١٨٧).

وعرف "عبد العزيز فهمي" أن التصوير السينمائي أهم من العرض وأنه السر في صناعة الصورة وأن الكاميرا هي مفتاح السر، وبدأ يكتسب خبرات سريعة وعديدة ويعمل كذلك كمساعد للتصوير الروائي مع عديدين أمثال "محمد عبد العظيم"، و"مصطفى حسن"، و"فرانسوا فيري". وكان يلاحظ ذلك التنوع والتباين في توزيع الضوء لكل منهم، ويتعلم بحسن إدراكه المتميز سر توزيع الإضاءة بالبلاطو وذلك الأسلوب الكلاسيكي المصقول من أساتذة راسخين فيه.

ولم يختلف أسلوب مدير التصوير الشاب عن أساليب التصوير السائدة آنذاك، ولوفرة الإنتاج السينمائي في تلك الفترة تأثير جيد عليه حيث تمكن من العمل المستمر من تطوير أسلوبه الكلاسيكي المكتسب إلى قمة الإتقان. وكان أكبر دليل على ذلك فيلم "عائشة" عام ١٩٥٣م إخراج "كمال مذكور" حيث ظهر تمكنه الشديد، ولعبه بالضوء والظلال والتقطيعات الظلية بشكل ملفت للغاية.

ولقد ارتبط التصوير عند "عبد العزيز فهمي" بما يمكن أن يطلق عليه التعبيرية البصرية، وعند استرجاع هذه الطريقة في تصويره نشعر بنضج كبير في أفلامه في هذه المرحلة. حيث نجد أنه استطاع برؤية خاصة ومفهوم متقدم أن يعبر بتوظيف الصورة درامياً في السينما المصرية بصورة مختلفة عن الموجود السائد، فكسر الكثير من القواعد الجامدة ليستخلص رؤيته الذاتية للصورة السينمائية. لذا أصبحت أفلامه تغوص في تفاصيل ضوئية ومعالجة بصرية تثري العمل الفيلمي، ولقد ساعده على ذلك عمله مع عدد من المخرجين الجدد الذين اهتموا معه بشكل ولغة الصورة السينمائية التي هي الأساس في اللغة السينمائية.

و"عبد العزيز فهمي" من المصورين القلائل الذين اهتموا بالأعمال والفنون التشكيلية وتأثر بها وتدوَّقها جيداً. وكان يحب أعمال الرسام الهولندي "رامبرانت" (١٦٠٦ - ١٦٦٩) وكان يدرس لوحاته لطلبته بمعهد السينما ولا سيما عبقريته في تشكيل الظل والنور في أعماله.

ومن متابعة أعمال "عبد العزيز فهمي" العملية في أفلام مثل "جسر الخالدين" أو إضاءة وجه "سميرة أحمد" في فيلم "العمياء"، والظلال تملأ فجوتي العينين، أو تصرفاته الضوئية في فيلم "المستحيل"، أو "زوجتي والكلب" نلاحظ ذلك الارتباط العجيب بين الظل والنور عند "رامبرانت" وعند "عبد العزيز فهمي" وتأثره الكبير به. (أبو شادي على، ١٩٩٧، ص ١٢٦: ١٣٤).

١٣. العلاقة بين المخرج ومدير التصوير:

لا يمكن أن يصنع المصور شيئاً إلا بموافقة المخرج، وذلك لإعلاء شأن الدراما في الصورة وبالتالي الفيلم، ويكون المصور محظوظاً بالعمل إذا عمل مع مخرج واع فاهم ومدرك لنوعيات التشكيل الفني الإبداعي للصورة، أكثر من وعيه واعتماده على السرد الحوارى كأساس للعمل الفيلمي. فالحوار مكمل ومهم، ولكن ليس بأهمية الصورة الخلاقة للمعنى. وللأسف هؤلاء المخرجون الواعون بالصورة قليلون في السينما المصرية. وبالتالي حين يعمل مصور فنان واع مع مخرج متفتح للتجديد، ولا يمانع في التجريب، تظهر هنا بالضرورة موهبة المصور. وربما من أهم مميزات "عبد العزيز فهمي" أنه عمل مع مخرجين من هذا النوع محبين للتجديد والتجريب أمثال "حسين كمال" و"شادي عبد السلام" و"توفيق صالح" و"سعيد مرزوق". (شيمي، سعيد، ١٩٩٧، ص ١٢٣).

لقد أعطى "عبد العزيز فهمي" للمصور السينمائي قيمة أدبية وفنية كبيرة لم تكن ظاهرة من قبل في الوسط الفني والصحفي والنقد الفني، وذلك بكثرة أحداثه وأعماله وإثارته قضية قيمة الصورة السينمائية الدرامية، وعدم التركيز فقط على (الحدوتة) وسردها كما هو سائد، بل يجب التركيز على القصة من خلال معالجتها بصرياً وفنياً. وكان أحياناً مشاعباً يغضب من المخرجين الذين يريدون تحديد دور التصوير السينمائي كأحد أفرع الإبداع الفيلمي، وكثير نقد النقاد وتحليلهم لأعماله الفنية، واستشعر الجمهور قيمة الفنية. ولا يمكن تخيل أفلام مثل: "المومياء" و"زوجتي والكلب" و"المستحيل" بدون تصوير "عبد العزيز" لأن بصمة عمله كمصور واضحة ومتألقة. (شيمي، سعيد، ١٩٩٧، ص ١٣٥: ١٣٦)

١٤. مخرجون عمل معهم في أول أفلامهم وكانت علامات في السينما المصرية:

- المخرج "حسن حلمي" في فيلم "الخير والشر" - ١٩٤٦م.
- المخرج "توفيق صالح" في فيلم "درب المهايل" - ١٩٥٥م.
- المخرج "على رضا" في فيلم "إجازة نصف السنة" - ١٩٦٢م
- المخرج "حسين كمال" في فيلم "المستحيل" - ١٩٦٥م
- المخرج "سعيد مرزوق" في فيلم "زوجتي والكلب" - ١٩٧٢م
- المخرج "شادي عبد السلام" في فيلم "المومياء" - ١٩٧٥م

وقد انتهى "شادي عبد السلام" عام ١٩٧٠ من إخراج تحفته الفنية السينمائية "المومياء"، وبدأت عروض الفيلم في المهرجانات الدولية قبل العرض بالداخل وعرض الفيلم خارج المسابقة الرسمية لمهرجان فينسيا السينمائي كما فاز بجائزة "جورج سادول"، وحصل على جائزة تقديرية خاصة من معهد الفيلم البريطاني، وفي عام ١٩٧١ رشح فيلم "المومياء" لجائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبي. (شيمي، سعيد، ١٩٩٧، ص ٢٤٤: ٢٤٨).

وقد مثلت أعمال "عبد العزيز فهمي" في كثير من المهرجانات الدولية وكان أشهرها فيلم "يوم أن تحصى السنين" الشهير "بالمومياء". وحصل "عبد العزيز فهمي" على كثير من الجوائز منها: -

- ١٩٥٩: الجائزة الأولى في التصوير عن فيلم "جميلة" في مسابقة دولية
- ١٩٧٥: الجائزة الأولى في التصوير في مسابقة دولية عن فيلم "الهارب".
- ١٩٧٥: أحسن تصوير عن فيلم "أبناء الصمت" من جمعية الفيلم للسينما المصرية.
- ١٩٧٦: أحسن تصوير عن فيلم "المومياء" من جمعية الفيلم للسينما المصرية.
- ١٩٧٧: أحسن تصوير عن فيلم "عودة الابن الضال" من جمعية الفيلم للسينما المصرية
- ١٩٨٤: جائزة لجنة التحكيم للذين حصلوا على أكبر عدد من الجوائز طوال المهرجانات السابقة لجمعية الفيلم للسينما المصرية (شيمي، سعيد، ١٩٩٧، ص ٢٤٨).

١٥. فيلموجرافيا لأعمال عبد العزيز فهمي:

- الأفلام التسجيلية.
- فقرات من جريدة مصر الناطقة.
- "عيد الميرون" إخراج "يوسف شاهين" - ١٩٦٧
- وكثير من احتفالات الدولة بثورة يوليو.

١٦. أفلام روائية:

- (شيمي، سعيد، ١٩٩٧، ص ١٧٣). الأفلام نوعية وكذلك الاتجاهات مختلفة مخرجين من كثير مع كانت والتي أعماله من نماذج
- "درب المهابيل" - ١٩٥٦ - إخراج "توفيق صالح".
 - "جميلة" - ١٩٥٨ - إخراج "يوسف شاهين".
 - "إجازة نصف السنة" - ١٩٦٢ - إخراج "على رضا".
 - "فجر يوم جديد" - ١٩٦٥ - إخراج "يوسف شاهين".
 - "المستحيل" - ١٩٦٥ - إخراج "حسين كمال".
 - "خان الخليلي" - ١٩٦٦ - إخراج "عاطف سالم".
 - "السيرك" - ١٩٦٨ - إخراج "عاطف سالم".
 - "زوجتي والكلب" - ١٩٧١ - إخراج "سعيد مرزوق".
 - "فجر الإسلام" - ١٩٧١ - إخراج "صلاح أبو سيف".
 - "أبناء الصمت" - ١٩٧٤ - إخراج "محمد راضي".
 - "الهارب" - ١٩٧٤ - إخراج "كمال الشيخ".
 - "المومياء" - ١٩٧٥ - إخراج "شادي عبد السلام".
 - "عودة الابن الضال" - ١٩٧٦ - إخراج "يوسف شاهين".
 - "أمهات في المنفى" - ١٩٨١ - إخراج "محمد راضي".
 - "أمهات في المنفى" - ١٩٨١ - إخراج "محمد راضي".

١٧. اللازمة المرئية:

إن تكرار عنصر ضوئي معين خلال العمل الفيلمي من شأنه أن يكون بمثابة إشارة دالة ذات توجه معين يرتبط بهذا التكرار، وبصفة عامة فإن تكرار ظهور العنصر المرئي في العمل الفيلمي على فترات متكررة بهدف غرس حالة ذهنية أو معنوية معينة لدى المتفرج (مشاهد الفيلم) هو ما يمكن تسميته باللازمة المرئية بصفة عامة.

وقد أشار أكثر من ناقد سينمائي مصري إلى فكرة اللازمة المرئية بأساليب صياغة متعددة ومختلفة، وإن كانت تذهب في مضمونها إلى نفس المعنى تقريباً، فيسميها "محمد فتحي عبد الفتاح" باسم "العناصر الإيقاعية البصرية المتكررة" ويسميها "صبحي شفيق" باسم "اللايت موتيف" Leitmotif استناداً إلى أن "اللايت موتيف" عبارة عن تكرار لقطه ذات مواصفات مرئية معينة خلال العمل الفيلمي، وتسميها "خيرية البشلاوي" بـ "الموتيفات المرئية" التي تستمد أهميتها من السياق الدرامي للفيلم. وهي تعني بها تكرار عنصر مرئي معين. كما يشير "الفاروق عبد العزيز" إلى نفس المفهوم تحت مسمى "الترديد" (فوزي ناجي، ١٩٩٩، ص ١٤).

ومن جهة أخرى هناك من كتاب النقد السينمائي في مصر من يشير إلى مضمون هذا المفهوم بدون ذكر أي مسمى له، مثل الناقد "سمير فريد"، ويظهر ذلك في قوله عن الفيلم موضوع مادته النقدية، إنه طوال الفيلم "تلاحظ القطع المستمر إلى نافذة علوية تُفتح بين الحين والآخر لخلل في تركيبها. كما نلاحظ القطع المستمر إلى مدخنة كبيرة في مصنع مجاور، وفي اللحظة المناسبة ندرك الأسباب الدرامية لهذا القطع المستمر إلى شبك النافذة الحديدي وعلى المدخنة الكبيرة للمصنع" (فريد سمير، ص ٩) "وتعد اللازمة المرئية حالة من حالات "الإيقاع". والإيقاع في حد ذاته من المعالم الأكثر وضوحاً في الأعمال الفنية بصفة عامة، وخاصة الفنون الزمنية مثل الموسيقى والرقص، ويعرفه "جيروم ستولنيتز" بأنه: "نمط يتكرر في عدد من المواضع في العمل، ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون أو افتقار نسبي إلى التأكيد.

وفي هذا المجال يشير "ستولنيتز" إلى أن "الأفضل أن يقتصر الكلام عن "الإيقاع على الحالات التي يتردد فيها طوال العمل نمط من التأكيد والتوقف يشتمل على عناصر متماثلة أو قريبة الشبه. يلاحظ أن كل من "اللايت موتيف" و"الموتيفات المرئية" كمسميين يستخدمها جانب من النقد السينمائي في مصر بإطلاقهما على اللوازم المرئية بصفة عامة، ومن ضمنها اللوازم الضوئية تعبيران مستعاران من المصطلح الموسيقي الذي يحمل نفس المسمى Leitmotif ويترجم تحت مسمى "اللحن الدال" ويرد تعريفه في التأليف الموسيقي على هذا النحو اصطلاح يستخدم في الدراما الموسيقية عند "فاجنر" مرتبطاً بشخصية مسرحية معينة أو بشيء أو حالة شعورية خاصة... الخ".

ويسري على التعريف السابق مفهوم "العود" Recurrence الذي يشير إليه "جيروم ستولنيز" باعتبار أن العود هو ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة في العمل الفني الواحد. (ستولنيز جيروم، ١٩٨١، ص ١٠٠، ١٠١) ونظرًا إلى أن الأفلام الروائية تدور حول شخصيات درامية ذات مواصفات خارجية من المفترض أن تتناسب مع ما تؤديه في دراما الفيلم الروائي، فإن الأساليب الفنية المستخدمة لإضاءة هذه الشخصيات تكتسب أهميتها استنادًا إلى القيمة التوصيلية التي يؤديها عنصر الإضاءة في هذا المجال بما يهيئ للمخرج أن يتلقى العمل بما يتناسب مع مضمونه الفعلي الذي يسعى صانع الفيلم لتقديمه. لذلك نلاحظ - بصدق - أن هناك في الكثير من الأفلام السينمائية ارتباطًا من نوع ما بين أسلوب الإضاءة السينمائية في القيم وبين الشخصية أو الشخصيات الدرامية فيه، وهو ما نسميه باللوازم الضوئية للشخصيات. (فوزي ناجي، ١٩٩٩، ص ١٥) . إن المقصود بارتباط نوعية معينة من طبقة الإضاءة بالشخصية هو الربط العام بين هذه الشخصية وبين أسلوب معين في توزيع مساحات النصوص الضوئية على مدار الفيلم كله، فلا تختلف طبقة الإضاءة هذه إلا باختلاف الشخصية فيختلف أسلوب توزيع النصوص الضوئية تبعًا لاختلاف شخص عن آخر من الناحية الدرامية بصفة عامة، سواء تمثل ذلك الاختلاف في تكوينه النفسي أو تصرفاته السلوكية وحتى انتمائه الاجتماعي أو الطبقي.. الخ أو بالاختلاف في المزاج المعنوي أو المزاج النفسي للشخصية ذاتها، والذي من الممكن أن يطرا عليها خلال السياق الفيلمي، وهو قد يتمثل أيضًا في انتقال الشخصية من حالة سلوكية معينة إلى حالة سلوكية مغايرة، وكذلك يتمثل في الانتقالات الاجتماعية والطبقية وغيرها فتختلف طبقة الإضاءة تبعًا لهذه التغيرات.

١٨. اللزمات الضوئية في فيلم المومياء

ونستطيع أن نلمس في فيلم "المومياء" من إخراج "شادي عبد السلام" (١٩٦٩) تطبيقًا واضحًا لذلك، حيث تبرز هذه الفكرة في أسلوب توزيع النصوص حتى داخل المشهد الواحد وهو ما يتمثل في العلاقة بين الشاب "ونيس" من أهل الجبل (رجال قبيلة الحرايات) وبين الفتى الغريب القادم من بين أهالي الوادي. ففي المشهد النهاري الذي يمثل اللقاء الأول بينهما نرى "ونيس" قابلاً في منطقة منخفضة النصوص الضوئية، وهي عبارة عن منطقة ظلال ينتج عنها نوع من الإضاءة المنتشرة منخفضة الطبقة، بينما يقف الفتى الغريب في منطقة عالية النصوص ذات إضاءة مباشرة ناتجة عن أشعة الشمس الحادة، شكل رقم (٢).



شكل رقم (٢)، "ونيس" في منطقة منخفضة النصوص على عكس "الفتى الغريب" Ida2at.com

وقد أكدت ألوان الملابس الخاصة بكل منهما على أسلوب الإضاءة ذاته، فبينما كانت ملابس "ونيس" داكنة وأقرب للسواد فإن ملابس "الغريب" جاءت في مقابلها بيضاء. وكان الموقف "الضوئي" مناسبًا من أكثر من ناحية. فالتباين بين طبقات النصوص لكل من الشخصيتين يناظر الاختلاف بين أهل الجبل - وأغلبهم من لصوص مقابر الفراعنة - وأهل الوادي الذين يمارسون الزراعة في بعض المواسم والأعمال البدوية الأخرى في بقية المواسم، كما أن هذا التباين بين طبقات النصوص الضوئية للشخصيتين هو بمثابة المعادل الضوئي المرئي للتباين المعنوي بين الشخصيتين في هذا المشهد بالذات، فبينما يعاني "ونيس" من الجهالة والغموض وحالة قاسية من التوتر النفسي بعد موت الأب، واكتشاف حقيقة معيشة القبيلة على نهب جبانة الفراعنة، فإن الفتى الغريب يتمتع بصفاء ذهني ووضوح رؤية يستند إلى قدر المعلومات التي يعرفها عن تاريخ الأجداد مما يهيئ له نوعًا من الاستقرار النفسي. ولذلك فعندما يتقابل "ونيس" مع الفتى الغريب في لقاء آخر بينهما، نلاحظ أن سير التصوير يلتزم بنفس أسلوب التوزيع في مساحات النصوص الضوئية حيث يتواجد "ونيس" في هذا المشهد في منطقة إضاءة ذات نصوص منخفضة، شكل رقم (٣).



شكل رقم (٣)، وقوع "ونيس" في منطقة الإضاءة المنخفضة دائماً على عكس "الفتى الغريب"
Ida2at.com

وعلى الرغم من أن الفتى الغريب يصبح في موقف لا يحسد عليه بعد تعرضه للاعتداء من رجال قبيلة الحرابيات، إلا أنه كان يتردد بين مناطق النصوص العالي والنصوص المنخفض التي تتشكل من النور والظل. فهو رغم آلامه الجسدية لا يزال صاحب رؤية واضحة، في حين أن "ونيس" يظل في أغلب المشاهد موجوداً في مناطق النصوص المنخفض ومناطق الظلال، فلا يزال يعاني من الغموض ويزداد توتره النفسي (فوزي ناجي، ١٩٩٩، ص ١٥).

وتأكيداً على ارتباط أسلوب توزيع النصوص من الطبقة المنخفضة بشخصية "ونيس" في حالة معاناته النفسية واضطرابه المعنوي، فإننا نلاحظ حلاً ضوئياً يعبر عن الانفراجة النفسية لـ "ونيس" والتي تستند إلى اتصاله بمجموعة من الشخصيات تمثل نقلة حضارية أكثر تقدماً مما كان يشكله الفتى الغريب بالنسبة إليه، ذلك أن "ونيس" يقرر التوجه إلى مقر البيعة الحكومية التي تضم رجال الآثار المصريين في الباخرة التي تقلهم، وترسو على الشاطئ الغربي لنهر النيل، وهو يتخطى بذلك كل حدود العلاقات مع أهل قبيلته، ويتغلب على مقاومة (سمسار) الآثار المسروقة، ولا يبالي بتحذيره أو حتى تهديده، ذلك أنه عند اقتراب "ونيس" من مرسى الباخرة على الشاطئ فان واحداً من أفراد البيعة الحكومية يسلم مصباحاً كشافاً على وجهه، وبذلك يظهر في بقعة ضوئية مركزة Spot Light عالية النصوص وسط حلقة الظلام، وتغيير كشاف النصوص والإضاءة المسلطة كان من شأنه الإرهاص بتحويل مزاجه النفسي وتخبطه.. إلى نوع من وضوح الرؤية واستقرار الفكر ورجاحة الرأي، شكل رقم (٤).



شكل رقم (٤)، تحول المزاج النفسي عند "ونيس" إلى وضوح الرؤية
Ida2at.com

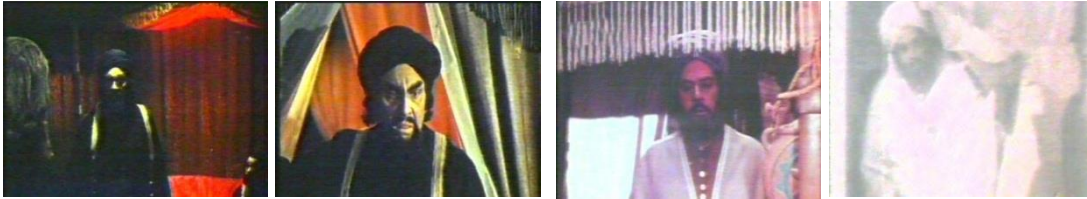
ويمثل هذا الأسلوب في الإضاءة نوعاً من التدرج الوسيط بين حالة "ونيس" السابقة التي ظهرت في مشهدي لقائه بالفتى الغريب وبين حالته اللاحقة، ذلك أنه عند دخوله قمره مفتش الآثار القاهري بالباخرة، فإنه يتواجد بالقرب من كشاف الضوء المعلق بسقف القمر المنخفض، ومن ثم فإنه يقع داخل دائرة الضوء الساطع الناتجة عن هذا الكشاف بما يشكل انتقال كامل إلى منطقة من النصوص العالي تشير إلى قرب وصوله إلى حل يرضي به ذاته وينتهي به متاعبه النفسية، شكل رقم (٥).



شكل رقم (٥)، وقوع "ونيس" في دائرة الضوء وقرب وصوله إلى حل يرضي به ذاته ونهاية متاعبه النفسية
Ida2at.com

١٩. اللزمات الضوئية في فيلم "فجر الإسلام":

ونجد في فيلم "فجر الإسلام" إخراج "صلاح أبو سيف" (١٩٧٧) تطبيقاً واضحاً لفكرة ارتباط نوعية معينة من طبقة الإضاءة من خلال أسلوب توزيع مساحات النصوص الضوئية بالشخصية الدرامية. ففي هذا الفيلم الديني يتمثل الصفاء النفسي للشخصية ونقاؤها في مدى إيمانها بالدين الجديد في مقابل تلازم العناء النفسي وتوتر الشخصية مع حياة الجاهلية السابقة للإسلام. ويتم التعبير عن ذلك مرئياً من خلال المقارنة بين طريقتي توزيع النصوص الضوئية في خيمتي "الفضل" و"الحارث". فتنتم الإضاءة في خيمة الأول بطبقة نصوص عالية يؤكد لها اللون الأبيض للخيمة وما يتصل بها من أجزاء وملحقات ذات ألوان ناقصة التشبع باقترابها الواضح من اللون الأبيض، وهي ذات الألوان التي تظهر في ملابس "الفضل" وأهل بيته المؤمنين معه فهو يمثل السماحة والنبل بالإضافة إلى الإيمان، وفي المقابل تنتم الإضاءة في خيمة الحارث بالطبقة المنخفضة، يؤكد لها لون الخيمة الأحمر الداكن وألوان ملابس "الحارث" الداكنة التي تقترب من الأسود في أغلبها مما يتناسب مع شخصيته الشرسة الدموية ومعاندته للدين الجديد، شكل رقم (٦) (فوزي ناجي، ١٩٩٩، ص ١٧).



شكل (٦) ارتباط طبقة الإضاءة من خلال مقابلة الصفاء النفسي عند "الفضل" مقابل العناء وتوتر الشخصية عند "الحارث"
Youtube.com

٢٠. الارتباط باللوازم الضوئية

فإذا كان ما سبق يوضح فكرة "ارتباط نوعية معينة من أسلوب الإضاءة للشخصية الدرامية، فإن فكرة الارتباط باللوازم الضوئية للشخصيات تعني الارتباط بتكرار استخدام طريقة معينة لإظهار الشخصية ذاتها من خلال توزيع النصوص الضوئية أينما تواجدت هذه الشخصية في مجال السياق الفيلمي، بحيث ترتبط هذه الطريقة في توزيع النصوص بحالة الشخصية، حتى عندما تتواجد في ظروف تتعارض مع طبقة الإضاءة التي تتناسب معها بصفة عامة، ولذلك تدور اللازمة الضوئية وجوداً وعدمًا مع حالة الشخصية ذاتها بغض النظر عن ظروف بقية العناصر المرئية الأخرى، بما في ذلك طبقة الإضاءة العامة للوحدة الفيلمية المرئية (لقطة - مشهد - فصل - فيلم).

٢١. اللزمات الضوئية في فيلم "المستحيل":

في فيلم "المستحيل" إخراج "حسين كمال" (١٩٦٥) يوجد تكرار لافت للنظر لأستخدام أسلوب اللوازم الضوئية، فقد كان هذا الأسلوب مدخلاً للتعبير عن الطابع غير السوي المصحوب بتداعيات نفسية مرضية والذي تنتم به شخصيات الفيلم، وهو ما يتمثل في وضع جزء كبير من وجه الشخصية (إن لم يكن أغلبه في أحيان كثيرة) في منطقة ظلال كثيفة، يمكن أن تسمى بالنصوص

المعتم، وكانت هذه اللازمة الضوئية على هذا النحو أوضح ما تكون بالنسبة لشخصيتي الفيلم من الرجال وهما "حلمي" و"عزيز"، فقد كان جزء كبير من وجه "حلمي" يظهر دائماً في منطقة الظلال في كل المشاهد التي يظهر فيها وخاصة في مشهد عيد الميلاد بينما تعزف "ناني" على "البيانو"، شكل رقم (٧).



شكل (٧) مناطق الظلال الكثيفة المعبرة عن الطابع الغير سوي المصاحب للتداعيات النفسية المرضية على وجهي "حلمي" و"عزيز" Youtube.com

ويؤكد ذلك أن هذه اللازمة الضوئية الخاصة بوجه "حلمي" تأخذ في الاختفاء من على وجهه وتتوارى عندما يلتقي ب"ناني" ويرتبط بها عاطفياً. وعلى مدار الفيلم كله لم تتخل الظلال الكثيفة عن وجه "عزيز" الذي يختفي بنسبة عالية منها في إشارة مرئية إلى ذلك الكسر النفسي الذي يوجد بداخله ولم يلتحم أبداً حتى نهاية الفيلم، شكل رقم (٨).



شكل (٨)، إشارة إلى الكسر النفسي الذي يوجد بداخل "عزيز" وذلك حينما لا تتخل الظلال الكثيفة عن وجهه طوال الفيلم Ida2at.com

أما شخصية "ناني" فعلى الرغم من معاناتها النفسية القاسية، فإن الفيلم يعمد إلى التأكيد على أن هذه المعاناة ناتجة عن كونها ضحية تقاليد اجتماعية عاتية أجبرتها على الزواج من زوج شقيقتها الذي يترمل بموت هذه الشقيقة، وذلك على عكس رغبتها. لذلك يؤكد الفيلم أن "ناني" على الرغم من كل هذا بما فيه محاولة انتحارها شخصية ذات نوع من الصفاء الذهني، والبراءة، وحسن البصيرة معاً عن طريق إظهار وجهها باستمرار في طبقة إضاءة عالية النصوص نادراً ما تتعرض لظلال ذات مساحات متناهية في الصغر وذات كثافات قليلة جداً في نفس الوقت، وقد احتفظ وجهها بهذا الأثر المرئي للإضاءة حتى مع تواجد الشخصية ذاتها في المشاهد ذات طبقة الإضاءة المنخفضة، وهي مشاهد تشكل معظم "المستحيل" لتعبر عن عدم الاتزان العام الذي يتصف به معظم شخصيات هذا الفيلم، شكل رقم (٩).



شكل (٩) إظهار وجه "ناني" باستمرار في طبقة عالية النصوص Youtube.com

كما أن هناك لازمة ضوئية مهمة خاصة بشخصية "عزيز" في علاقته بزوجته "ناني"، وهذه اللازمة الغرض منها هنا التأكيد - مرئياً - على أنفصام العلاقة بين الزوجين؛ للإشارة على أن "عزيز" لا يشكل أي وجود عاطفي أو حتى معنوي في حياة

"ناني". ففي عدد من المواقف تختفي تفاصيل وجهه – وأحياناً جسده كله - في منطقة الظلال الكثيفة التي يعبر عنها بمسمى "النصوع المعتم". فعندما تقدم "ناني" الشراب لضيوف الزوج في منزل الزوجية، يجيء وجه "عزيز" في وضع مضاد لمصدر الضوء في المكان (أباجورة)، شكل رقم (١٠).



شكل (١٠) وضع "عزيز" المضاد لمصدر الضوء في إشارة على انفصام العلاقة بين الزوجين
Youtube.com

فيحدد وجهه وبقية جسده بالظلال باعتبار أن رأسه وبقيته جسده يشكلان حائلاً معتماً أمام مصدر الضوء الموجود خلفه تماماً. وعندما يدخل غرفة نومه في وجود الزوجة وهو يتطلع إلى لقائهما فإنه، وببده يبدأ في إطفاء مصادر الضوء المتعددة الموجودة بالمكان (أباجورات) واحدة تلو الأخرى، وفي كل مرة يطفئ فيها مصدراً للضوء، فإن النصوع الضوئي المحيط بجسده ينخفض فجأة فيصل إلى حد الإظلام، فيختفي جسده بالكامل في الظلال، شكل رقم (١١).



شكل (١١)، انخفاض النصوع الضوئي المصاحب لوجه "عزيز" إلى الوصول لحد الإعتام
Youtube.com

٢٢. اللزمات الضوئية في فيلم "وراء الشمس":

وفي فيلم "وراء الشمس" إخراج "محمد راضي" (١٩٧٨) هناك لازمة ضوئية تصاحب شخصية الضابط الوغد "الجعفري" مدير السجن الحربي خلال تواجده بالسجن في المشاهد الداخلية والخارجية ونهاراً أيضاً. وتتمثل هذه اللازمة في اختفاء جزء كبير من وجهه في منطقة الظلال، وهو أمر ينشأ عن استخدام الإضاءة العلوية كمصدر رئيسي ووحيد للضوء في مكتب "الجعفري"، وفي الحالات التي من الممكن أن يخرج فيها من مثل مناطق الظلال هذه فإن غطاء الرأس الرسمي ذا المظلة الأمامية الذي يرتديه يتكفل بحجب جزء كبير من وجهه في منطقة الظلال، مما يحافظ على استمرار هذه اللازمة الضوئية داخل السجن الحربي، تعبيراً عن صفات غير سوية في شخصيته ليس أقلها القسوة والوحشية الظاهرة والجبن الداخلي في نفس الوقت، شكل رقم (١٢).





شكل (١٢) اللازمة الضوئية المصاحبة للضابط "الجعفري" واختفاء وجهه في منطقة الظلال ليلاً ونهاراً تعبيراً عن الصفات غير السوية في شخصيته
Elmogaz.com

٢٣. مصاحبة اللازمة الضوئية للشخصية خلال المشهد الواحد:

وقد تكون اللازمة الضوئية مصاحبة للشخصية خلال المشهد الواحد، ويكون الخروج عنها تأكيداً على وجودها بغرض الكشف عن التعبير المقصود بها. ففي المشهد الخاص باجتماع الأسرة في دار "سليم" في فيلم "المومياة" والذي يجمع بين الأرملة، امرأة "سليم" وابنها الأكبر، والعم شقيق "سليم" وقربيهم، يتم تقديم وجه سيدة الدار وهو في منطقة إضاءة منخفضة طيلة صمتها. شكل رقم (١٣).



شكل (١٣) اللازمة الضوئية المصاحبة للشخصية خلال المشهد الواحد
Ida2at.com

كتعبير عن موقف المساييرة الذي تتخذه من البداية عند تبادل الجدل بين العم والقريب من جهة، والابن الأكبر من جهة أخرى، وعندما تجد الأم أن هناك وجهاً لأعتراضها على كلام العم، فإن وجهها يخرج من منطقة الإضاءة المتقدمة التي ينغمس في ظلالها إلى منطقة ذات درجة نصوع مرتفعة، وإن لم تخرج من الطابع العام للإضاءة في المكان الذي تغلب عليه طبقة الإضاءة المنخفضة، وعندما تعود إلى الصمت مرة أخرى فإن وجهها يعود من جديد إلى منطقة الظلال شكل رقم (١٤).



شكل (١٤)، وجود "سيدة الدار" في منطقة الظلال
Ida2at.com

ثم يعود الخروج إلى منطقة النصوع العام من خلال الإضاءة العامة للمشهد عندما ينصرف العم والغريب، وتشرع هي في مجادلة أبنها الأكبر ثم تصب لعنتها عليه. فاللازمة الضوئية هنا من خلال أختفاء وجه الأم في الظلال، ترتبط بالصمت والمساييرة وفي

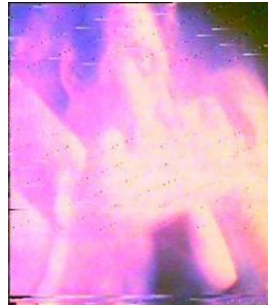
الخروج عنها يخرج الوجه أيضاً من محيط هذه اللازمة الضوئية عندما تمارس الأم الجدل والمناقشة (فوزي ناجي، ١٩٩٩، ص ١٧) ، شكل رقم (١٥).



شكل رقم (١٥)، ارتباط اللازمة الضوئية بالصمت والمسيرة عند "سيدة الدار".
Ida2at.com

٢٤. دور عبد العزيز فهمي في ابتكار توجهات مستحدثة في السينما المصرية وتوظيف الإضاءة كعنصر درامي:

يصل "عبد العزيز فهمي" إلى ذروة مسيرته الإبداعية حين يبرع في تصوير فيلم "الهارب" لـ "كمال الشيخ" عام ١٩٧٤ وأبدع في تصوير الهارب في الظلام، ولا يتورع عن الاكتفاء بالظلام فقط في لحظة من اللحظات لخدمة الدراما، ويضع بالضوء الخطوط الفاصلة بين الواقع والخيال، كما يضع بالضوء الخطوط الفاصلة بين الواقع التعييس والواقع السعيد عندما يصور لحظات الحب بأسلوب حالم يختلف عن الأسلوب السائد في الفيلم (فريد سمير، ص ٥٥) ، شكل رقم (١٦).



شكل (١٦)، تصوير الحب بأسلوب حالم خلاف الأسلوب السائد لإضاءة الفيلم
Youtube.com

أما عن الإضاءة في فيلم "زوجتي والكلب" الذي يعتبر من أعظم الأفلام المصرية المصورة بالأبيض والأسود فقد استطاع "عبد العزيز فهمي" أن يصل إلى مستوى جدير بالمقارنة مع أعلى مستوى للتصوير في العالم منذ الافتتاحية التي تعتبر سيمفونية بالظل والنور. من الحب إلى مشهد الخيانة في خيال بطل الفيلم والشك حيث كانت إضاءة "عبد العزيز" دائماً عنصراً درامياً موظفاً وليس لمجرد زخرفة جميلة، شكل رقم (١٧) (فريد سمير، ص ١٢٥)



شكل (١٧) الإضاءة كعنصر درامي في فيلم "زوجتي والكلب"
Youtube.com

وبذلك نجد أن فكرة الارتباط باللوام الضوئية في الأفلام السينمائية الروائية يمكن لها أن تضيف تأكيدات، متفاوتة في تأثيراتها المرئية، على مضمون كل عمل على حدى، وذلك بشرط حسن استخدامها، وهو أمر يتوقف على عاملين أساسيين: أولهما أن يتم استخدامها في المجال المناسب، وهو في هذه الحالة ارتباط اللامعة الضوئية بشخصية درامية ذات وزن في تأثيرها على الخط الدرامي للفيلم الروائي، وثانيهما أن يتأكد فنان الفيلم من وضوح اللامعة الضوئية بالقدر الذي يكفي لوصول أثرها إلى المتفرج، وإلا ضعف تأثيرها إلى الحد الذي من الممكن ألا يشعر بها المشاهد. وبمراعاة هذين العاملين فإن من شأن اللوام الضوئية أن تأتي بأثر إضافي للمرئيات التي يتلقاها هذا المشاهد.

٢٥. النتائج:

- يرتبط الضوء عند "عبد العزيز فهمي" بدراما الفيلم والتي تعتبر أساس العمل السينمائي، ومن هنا تكونت الأسس والنظريات الأساسية التي عمل عليها "عبد العزيز فهمي" والتي بدأ مديري التصوير التالين له في الأخذ بها، وهي التعبير عن الدراما، وسيكولوجية الشخصيات، وكيفية توصيل التأثير الضوئي للمشاهد، ووضعه في حالة عامة تفاعلية مع الضوء.
- كان للإضاءة عند "عبد العزيز فهمي" شكل متفرد، وكان له أسلوب خاص به، فكان من السهل تمييز صورته السينمائية (انعدام التباين الحاد في الشمس، عمل التوازن بين الضوء والظل بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر، وفي المشاهد الداخلية سواء ليل أو نهار كان يميل إلى إزالة التباين الحالي والحصول على صورة وكأنها مغطاة بالشاش مع الإبقاء على حدة التفاصيل لتبدو وكأنها مرسومة بالباستيل).
- تنوع استخدام "عبد العزيز فهمي" للإضاءة في التعبير الدرامي عن شخصيات أفلامه، فوجد التوتر في فيلم "المومياء" والشك والريبة والوقوع في الخيالات في فيلم "زوجتي والكلب"، وللتعبير عن الصفاء النفسي مقابل الجبروت والكفر في "فجر الإسلام" وللتعبير عن الطابع غير السوي مصحوبًا بتداعيات مرضية نفسية كما في فيلم "المستحيل"، والوحشية والقوة الظاهرة والجبن الداخلي كما في "وراء الشمس"، وللتعبير عن التوتر النفسي للشباب الهارب من قبضة الشرطة في "الهرب".

٢٦. التوصيات:

- حث الباحثين على الأضطلاع على تراث رواد السينما المصرية في المجالات المختلفة.
- العمل على زيادة البحث العلمي فيما يخص علاقة المخرج ومصمم الديكور ومدير التصوير في العمل السينمائي لما لهذه العلاقة من دور أساسي على الصورة السينمائية.
- دراسة وتحليل الأساليب والتقنيات المختلفة لمديري التصوير المصريين والعالميين للاستفادة منها في تشكيل الصورة السينمائية والتعبير عن الدراما والشخصيات الدرامية.
- الأهتمام بدراسة مهام مدير التصوير لما لها من أثر أساسي على تشكيل الصورة السينمائية وإبراز الحالة النفسية للشخصيات الدرامية، وتدريبها ضمن مناهج الديكور السينمائي في الكليات والمعاهد والأكاديميات.

٢٧. الدراسات السابقة:

رميح. مصطفى عبد الحميد، ٢٠٠٤م: جماليات الصورة السينمائية عند عبد العزيز فهمي (دراسة نقدية)، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.

٢٨. المراجع:

- مرسي أحمد كامل، وهبة مجدي، ١٩٧٣م: معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١ يناير.
- عادل إبراهيم، ١٩٩٣: البناء الضوئي عند وحيد فريد، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الـ ١٧.
- كلارك تشارلز، ١٩٨١: التصوير السينمائي للمحترفين، ترجمة سعد قلج، جمعية المصورين السينمائيين الأمريكيين، دولة الإمارات.
- ستولنيتز جبروم، ١٩٨١: النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، بيروت.
- إيزود جون، ١٩٨٩: قراءة الشاشة، ترجمة: أحمد الحضري، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، مطبوعات لجنة السينما شيمي سعيد: اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية

- شيمي سعيد، ١٩٩٧: التصوير السينمائي في مصر، ملفات السينما المصرية رقم ٦، وزارة الثقافة، المركز القومي للسينما فريد. سمير: ظلال مهرجان كان. الجمهورية. القاهرة ٥-٨٩ / ٦، ص ٩
- فريد. سمير، ٢٠٠٠م: مخرجون واتجاهات في السينما المصرية، آفاق السينما، الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة. أبو شادي. علي، ١٩٩٧: من وقائع السينما المصرية في مئة عام، المجلس الأعلى للثقافة.
- مارتن. مارسيل، ١٩٦٤: اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف، والترجمة، والطباعة والنشر. مكاوي. محمد عبد الحفيظ، ١٩٩٣م: التشكيل في الرؤيا السينمائية لأفلام يوسف شاهين، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، القاهرة
- عبد الله. محمد، ١٩٨٤: تجارب في السينما التسجيلية المصرية، الهيئة العامة للكتاب.
- عبد الفتاح. محمد فتحي، ١٩٨٧: أسبوع الفيلم السوفييتي، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة ٢٠ النصف الثاني العدد ٢٠ في ١٦/١١/١٩٨٧.
- البرنامج الوثائقي عن "عبد العزيز فهمي" (وقائع مصرية) إعداد وإخراج كمال مسعود (حلقات الرسم بالنور) عن "عبد العزيز فهمي"، الجزء الأول والثاني، تاريخ الإذاعة: ١٤، ١٩/١/١٩٩٠.
- فوزي. ناجي، ١٩٩٩م: اللوازم الضوئية في التعبير المرئي عن شخصيات الافلام - دراسة مجلة الفن السابع، العدد ١٦ مارس، ١٩٩٩م.
- فوزي. ناجي، ٢٠٠٢م: قراءات خاصة في السينما المصرية، المجلس الاعلى للثقافة.
- ٢٩. مراجع الصور**

Kris Malkiweicz - Film Lighting - Prentice Hall Press. New York. 1986

Kenneth McGowan: Behind the Screen, The History and Technique of The Motion Picture. Tenth Printing 1965

www.elmogaz.com

www.youtube.com

www.ida2at.com

www.al-hakawati.net