

محمد محسن
بجانب

العمارة فى المكان والزمان



المهرجان القومي التاسع عشر للسينما المصرية ٢٠١٥

رئيس قطاع صندوق التنمية الثقافية
معماري / محمد أبو سعدة

رئيس المهرجان
د. سمير سيف

تصميم جرافيكى وغلاف
تامر البدرى

مقدمة لابد منها

شاء الخط أن يكون نصيبي دائماً من كتب المكرمين أن تكون مع المبدعين من مهندسي المناظر السينمائية، فالمتن السابق دونته عن تصميمات فنان الديكور صلاح مرعي. وقد أكدت وقتها على أن الصفة التي تتسم بها كتب التكريمات تكسب كاتبها - دون قصد بالطبع- طابع المجاملة بما يجعله يبرز كل ما هو جميل وبديع في شخصية المكرم متجاهلاً في كتابه أي نقد بالسلب في بعض أعماله.

وبالطبع فإن من يتم تكريمه لابد وأن يكون وقد وصل إلى أعلى مراتب التجويد والالتقان في رحلة حياته الفنية، استحق معها أن تفرد له الأوراق كنوع من التحية بعد مشوار حياة حافلة بالإبداع. إلا أن خصائص الاحتفاليات وبالذات في الشرق تعطي الإحساس دائماً للقارئ بأنه أمام قصائد من المديح تستخدم غالباً أفعل التفضيل - حتى مع اعترافي الكامل باستحقاق الشخص المكرم لها عن جدارة - ويمتلاً الكتاب فيها بالعبارات البلاغية المرهفة الإحساس. ولذلك فقد أعلنت ساعتها أن أوراقي المقدمة لن تكون إلا دراسة علمية لتلك الأعمال التي قدمها ذلك المكرم وسط إطار أعمال معاصريه وبالمقارنة بأعمال من سبقوه بل وتأثيراته في تلاميذه أو من أجيال شابة في مهنته.

وقد ظهر الكتاب بالفعل وكأنه دراسة لتطور مهنة الديكور في مصر مركزاً في النهاية على أعمال صلاح التي حققت له شرف التكريم، وهأنذا أكرر نفسي الفعلة مع صديقي العزيز محمود محسن، ولن أطلب منه العذر لأن أفعل ذلك فإني أعلم علم اليقين أنه يحمل بداخله كل مشاعر الامتتان والعرفان لما تلقاه من علم على يد أساتذته الذين علموه كما أنه يمتلك أيضاً وبقوة روح المعلم الذي يزهو فرحاً بمن قام هو بتعليمهم من كل أجيال السينما الجديدة.

والتكريم الذي سوف ينتشي به محسن هو رؤيته لتحليل بعض أعماله وسط تيار متدفق من إبداعات مهندسي المناظر يخلقون لنا حيوات عديدة عبر دراما مروية يشيدونها في مصانع الأحلام.. الأستوديوهات أو بين إرجاء

الطبيعة. أنها مشاهد تجرى أحداثها بين مسافات ومقاسات وجدران ونوافذ وفتحات من البانوهات، تتباين وتتنوع يشيدها مهندسي المناظر وفق ظروف مناخية وبيئية ومستوى اجتماعي لأصحابها. وكذلك تباين بين أشكال أماكن في وقتنا الحالي أوفي الستينات من القرن السابق أو في التاريخ القديم زمن ابن رشد أو اخناتون أو غيرهم..

أنها مهارة أولئك المبدعين ليعطونا بسحر خيالهم جمال الواقع الذي يرغبون أن نصدقهم.. أنهم يبحثون عن الاتقان والدقة في التنفيذ ويستحقون التكريم بصدق عندما يصلون إلى مبتغاهم وهم يشيدون بوعي وثقافة حقة العمارة في المكان والزمان.

تمهيد

أولاً: التطور التاريخي للمنظر السينمائي في السينما العالمية

تجذب المناظر السينمائية انتباه المتفرجين فقط من خلال نسبها العريضة أو عبر مظهرها الزخرفي العالي. وهناك فرق أساسي بين المسرح والسينما من خلال فكرة المنظر المشيد في كلاهما، ففي المسرح سواء إكان المنظر مشيد أو مرسوم أو مجرد تخطيطات تجريدية فإنه ينظر إليه على أنه نوع من الخيال. وتؤكد على هذه الحقيقة فكرة مقدمة المسرح المقوسة proscenium وإضاءة مشايات المسرح. ومن خلال هذا المفهوم فإن مناظر المسرح أصبحت طليقة السراح من مفاهيم الطبيعة وأصبحت تبحث لنفسها عن مكان وعن جو عام أكثر من كونها محددة بإطار محكم ولحداث فعلية¹.

إما ديكورات الفيلم فإنها ككائفاه الرسوم تخلق نوعا من الوهم ينمو ويتطور في الاتجاه العكسي، ليتجه إلى شكل من الواقعية ينحو نحو المصادقية. ويمكن تفسير هذا الأسلوب من خلال منظور الفيلم المختلف كلية عن ذلك الموجود في المسرح. ففي السينما يصبح المنظور الذي يتم رؤيته يتأتي من خلال الكاميرا بدلاً عن مقعد المتفرج أمام منظر المسرح، وهي التي تخترق العالم أمامها والذي يحتشد بالشخصيات ويرصد انفعالاتهم كما يحدد رؤية الأشياء والمناظر والاندسكاب. وبالتالي فإن الفيلم يعمل كإطار محدد ليس فقط لحركة الممثلين بل أيضاً لحركة الكاميرا التي تجوس عبر الأبواب وترافق الممثل في صعوده الدرج، وتأخذ مكان الممثل الذي يستند إلى الدرابزين لتتظر بدلاً منه إلى مدخل الصالة أسفل من زاوية الكاميرا العليا. وتشكل قدرة الكاميرا على اختيار تفصيله ما من المنظر الكلي وفصلها وتكبيرها أو من خلال الحركة نفسها، أو على العكس عدم التمييز بين الموضوعات المصورة أمام الكاميرا وكل ذلك يشكل منظور السينما. وعلى هذا فإن خروج الكاميرا إلى الطبيعة لكي تصورها حدد مستقبل الديكور في الفيلم

بحيث أصبحت وظيفة الديكور هي النجاح في خلق عمل مرئي مواز للواقع وبهذا يتحقق التطور التقني والجمالي للسينما بشكل عام².

الديكورات المرسومة

الأفلام الفرنسية الأولى 1895-1914

منذ الأخوة لومبير عام 1895 دفعت السينما نفسها لعالم الجرائد السينمائية قبل أن يكون لهذا المصطلح وجود من خلال ترحال الكاميرا بسرعة للتعرف على ميزة هذا الاختراع الجديد. وقد أنشأ شارل باتيه Charles Pathé وليون جومون Léon Gaumont مكانين للتصوير في فرنسا لإعداد ما يتم تصويره وعرضه على الجمهور. وفي عام 1896 اتجه ميليبس Méliès إلى تصوير الخدع، وفي مسرح روبرت هودين صور عدداً من الأفلام قام بالتمثيل فيها بنفسه. وبذلك أصبح الخالق الحقيقي لعالم الإبهار السينمائي، حيث تضمنت أفلامه الصور الكوميدية والسحرية والدرامية وذلك عبر ما يمكن أن نقول عليه تشكيل المنظر السينمائي (الديكور)، والذي أسفر بعد ذلك عن تأسيسه للاستوديو الخاص به في مونتريال عام 1897 والذي كان مشيداً من الزجاج حتى يمكن التصوير بداخله أثناء النهار³.

ومتزامناً مع ذلك قام ويليام ديكسون William Dickson ببناء ستوديو "ماريا السوداء Black Maria" في الولايات المتحدة عام 1895 لكي يصور أفلاماً مستخدماً فيها كينتسكوب اديسون. ولم يكن هذا الاستوديو أكثر من بناء بسيط له سقف حديدي ومفتوح من الجانب لإتاحة استخدام ضوء النهار للتصوير، ولكن بالإضافة هنا هو وضع هذا الاستوديو على قضبان دائرية تسمح بلف المبني حتى يتم الاستفادة من ضوء الشمس طوال النهار⁴.

وفي الحاليتين كان يتم استخدام أساليب المسارح في المناظر المرسومة على ستائر الخلفية والتي كانت تتم بأسلوب الرسوم الإيهامية Trompe l'oeil للمنظور والتي تعطي انطباع بالبروز ولحساس العمق. وبمعكس تقاليد

المسرح فقد تجنب ميليبس الألوان في تلك المناظر المرسومة، واحتوت هذه الرسوم على درجات متعددة من الرماديات وذلك من مبدأ أن المناظر الملونة تبدو مرعبة على الفيلم مع الأخذ في الاعتبار أن الفيلم وقتها كان من نوع العادي ordinary أو الحساس للأزرق فقط⁵.

إيطاليا 1910 - 1915

كان انريكو جازوني Enrico Guazzoni رسام ومصمم مناظر مسرحية وقد تبنى على التقاليد التشكيلية الإيطالية. وفي عمله في السينما استخدم الديكورات الضخمة المصممة خصيصاً للسينما وقتها مثل فيلم بروتوس Brutus عام 1910 وكوفاديس Quo-Vadis عام 1912 ولكن فيلم كابيريا Cabiria لجيوفاني باستروني Giovanni Pastrone يعد حجر الزاوية في تاريخ المنظر السينمائي، فهو ليس فقط الفيلم الملهم لجريفت عند قيامه بصنع فيلمه التعصب Intolerance ولكن ربما يعتبر النموذج الأصلي للأفلام المبهرة العظيمة سواء إكانت قريبة أو بعيدة عن إعادة تشكيل التاريخ. وفيها تم تشييد المنظر من خلال تخطيط تم تشكيله عبر إطار خشبي مغطي بعوارض، وقد بدأ المنظر ذو نبل ورصانة من خلال تكوين ثلاثي الأبعاد يحمل مباحج الروح العظيمة للرسوم الرائعة أكثر من المسرح مما جعله غير مسبوق في تاريخ السينما⁶.

وبالتباين مع أكثر المناظر الرومانية رصانة والتي قدمها جازوني، ركز معماري الفيلم على العناصر الخرافية والنقوش الدخيلة من حضارات أخرى من خلال عرض تراث قرطاجنة⁷. فهناك في ديكور القصر نرى الفيل الذهبي أكبر حجماً من الطبيعي وهو يرتكز بخلفياته على التيجان الضخمة البربرية التي تدعم سقف القصر. وقد أعطت الفريكو الواقعية والموزاييك والأرضيات الرخامية إثراء للطابع الشرقي للديكور والذي ظهر وكأنه مستلهم من معابد الهونو Hindu وقد تم التأكيد على المنظور من خلال اعمدة وتماثيل أو عبر فتحات أو أبواب أو فسحات بين الأعمدة خلقت الانطباع بالعمق. وقد أمدت منصات المداخل والسلالم مستويات متعددة لتشكيل المشاهد. ولأول مرة تم

إعطاء تقاليد معمارية لتشييد المناظر تم تطويرها بعد ذلك لتحل محل طرق الديكورات المرسومة وقد شيد معبد مولوك Moloch بارتفاع 30 أ قدم أثناء مشاهد حصار قرطاجنة⁸.

الولايات المتحدة 1915-1920

بعد نجاح جريفت في فيلمه "مولد أمه" عام 1915، تم إنتاج أضخم فيلم سينمائي طرح وقتها هو فيلم "التعصب" والذي كان يسرد أربعة قصص متوازية "القصة العبرانية والقصة البابلية (سقوط بابل) وقصة العصور الوسطي (يوم مذبحه بارتميو) والقصة الحديثة (الأم والقانون)". وكان الديكور الأساسي في التعصب هو القصر البابلي ذو الأبراج بارتفاع 165 قدم ذو الأسوار الممتدة حيث تتسابق العجلات الحربية وخلالها يجري 4000 من المجاميع في عيد بالتازار. وقد تفوقوا بمراحل عن العمل الإيطالي العظيم "كابيريا" في هذا الشأن رغم أن معظم الديكورات مثل أجزاء من أورشليم زمن السيد المسيح وأجزاء من أحياء باريس في العصور الوسطي استلهمت معمارها من فيلم "كابيريا"⁹.

وقد بدأ الاتجاه بعد ذلك ينحو في اتجاه مصطلح أفلام الويسترن Western وربما كان ذلك راجعاً لإمكانية خلق المدن الصغيرة التي تجري فيها الأحداث بمنزلها الصغيرة المتتالية ذات الشرفات الخشبية والمنصات وأيضاً قضبان السكك الحديدية وهناك على الجانب الآخر البنك المحلي ومكتب الشريف والحانات الرخيصة وأخيراً الصالون وامتداده المتواجد به البارالمكان المفضل لمعارك الغارات والبنادق¹⁰.

السويد وألمانيا 1917-1922

وفي السويد لجأ فيكتور سيستروم Victor Seastrom إلى الأفكار المستمدة من الأساطير السويدية. ومن أجل ذلك كان الديكور وأيضاً استخدامات الإضاءة موظفة لخلق هذا التناغم من مناظر جبال اللاندسكاب السويدية وفي نفس الوقت تخلق وتكشف عن سيكولوجية الدراما¹¹.

إما في ألمانيا فقد بدأ الاتجاه إلى التعبيرية Expressionism والتي ظهر ملامحها في البداية في أجواء المسرح. ولكن البداية الحقيقية في السينما كانت مع فيلم روبرت فينيه Robert Wiene "مقصورة الدكتور كاليجاري" وكانت ديكورات كاليجاري مرسومة وكلها كانت مختلفة عن رسومات المناظر في بداية القرن، فقد كان المطلوب هو خلق تأثير كابوسي وذلك لزيادة التوتر والإحساس بالرعب. ولم تكن هناك خطوط رأسية أو أفقية، كما كانت منظورات الأشكال مشوهة إما مدقات الأزقة فقد شكلت ممرات بين مطلات المنازل الملنقة تميل بعضها للآخر بينما الأبواب والنوافذ وكأنها متهزهزة. وهناك أيضاً لمبات الشوارع المنبجعة وزنانات زواياها الخارجية تشكل ملاجئ بشعة لها قضبان سجن رابضة في المنتصف وسقف يبرز من غابة من المداخل الغريبة وكلها عناصر عديدة نجح مصمم مقصورة كاليجاري في الحصول منها على أفضل شكل تعبيرى¹².

ومع فريتزلانج Fritz Lang في فيلمه الشهير متروبوليس Metropolis عام 1926 تم اللجوء للحيل السينمائية في التعامل مع تنفيذ مدينته السفلية المتخيلة حيث تم الاستعانة بطريقة شوفتان Schufftan المتمثلة في المرايا واستخدام الماكيت وذلك للحصول على مناظر ممتعة لمدينة عملاقة. وعند تصميم مناظر المدينة تم اللجوء إلى الأحجام الهندسية والاستعانة بتحديث المناظر لإعطاء إحساس بداية القرن الواحد والعشرين. وكانت الأحجام الهائلة للمصانع مع مئات من النوافذ المضاءة ما أعطي حيوية وحركة وأضفي ما يطلق عليه الأوتوماتيكية المبالغ فيها سواء للأشكال أو لجموع الناس المتحركة. وقد استمر اتجاه التعبيرية في السينما الألمانية حوالي سبع سنوات، وظهرت تأثيراتها خاصة في مجال تصميم المناظر، وبذلك كما قال مارسيل لا بيبير أن الديكورات أصبحت من العناصر المؤثرة والحية مثلها مثل الشخصيات¹³.

روسيا 1914-1930

بعد الحرب العالمية الأولى وثورة أكتوبر 1917 بدأ تيار الطليعة في اقتحام مجالات متعددة في كافة الفنون. ومنذ عام 1922 وخلال الحرب المدنية قام دزيجا فيرتوف بتصوير الجريدة السينمائية الأسبوعية "كينوبرافدا Kinopravda والتي أعطت جمالاً وحساً عاطفياً متدفقاً لمن يراها. وعبرها تم كتابة ماينفستو الأسلوب المستقبلي للسينما وقيام الحركة والتي أطلقوا عليها سينما العين Kino glaz وفيها أن السينما يجب أن تلفظ الحبكة الدرامية والممثلين والملابس والمناظر والأستوديو والإضاءة الصناعية وباختصار كل ما هو خيالي وغير حقيقي fiction وقد كان رأيه أن قوة السينما تكمن بشكل كامل في المونتاج. وقد كان كل هذا دافعاً لأن ينحو أغلب المخرجين لتبني هذه النظرية والحركة، وأن يهجروا الأستوديو وبالتالي بناء المناظر السينمائية¹⁴.

اتجاهات ما بعد الحرب

من خلال بداية ظهور الواقعية الجديدة في إيطاليا كتيار مناوئ للفاشية وقتها ظهر جاستوني ميدين Gastone Medin وكان أحد أهم مصممي المناظر والذي حاول أن يعطي المصادقية للمناظر التي يشيدها من أجل هذه القصص الواقعية. وحتى يخلق خلفية دقيقة وواقعية بالغ في استخدام صفوف من الأعمدة الرخامية والشمعدانات والأشكال المحاكية للرخام والستائر وحبال الزهور حتى تتواءم مع هذه النوعية من الأفلام. ويتوالي مدرسة وروح الواقعية، وقد فاجئت هذه الأفلام المتفرجين بطزاجتها وقسوتها وطريقة معالجتها الحرة¹⁵.

وفي الولايات المتحدة وأوروبا كانت هناك حالة من عدم الرضا بحثاً عن ما هو جديد في عالم السينما وعمل تجارب تتناول الموضوعات بشيء جديد. وبذلك جاءت الموجة الجديدة وسينما الحقيقة التي كانت موضوعاتها مختلفة وبرغم أخطاءها فإن تتابع المشاهد والتصوير والقطع والتمثيل أعطي انطباعاً بالتلقائية أو البديل المؤقت عن التصوير الفعلي. وقد كانت أغلب هذه الأفلام تصور في الطبيعة وفي المواقع الفعلية. وإذا لم يحظى الفيلم باهتمام النقاد فإن

مخرجه يقوم بتصوير فيلم آخر بنفس الأسلوب، إما إذا نجح فإن المخرج يقوم بصنع فيلمه التالي في الاستوديو. وبذلك لجأت الموجة الجديدة إلى تطوير الديكور ذلك أن تصوير المواقع الفعلية اكسبت المصورين قدرة على إضاءة المناطق الصعبة. وازدياد حساسية الفيلم وتقنيات المصادر الضوئية، أصبح من الممكن عندئذ تصميم الديكور بأحجام مقاربة للحقيقة ولم يعد تنفيذ ديكورات داخل الاستوديو مسقوفة بعد ذلك يبدو أمراً أو عملاً فذا لا مثيل له¹⁶.

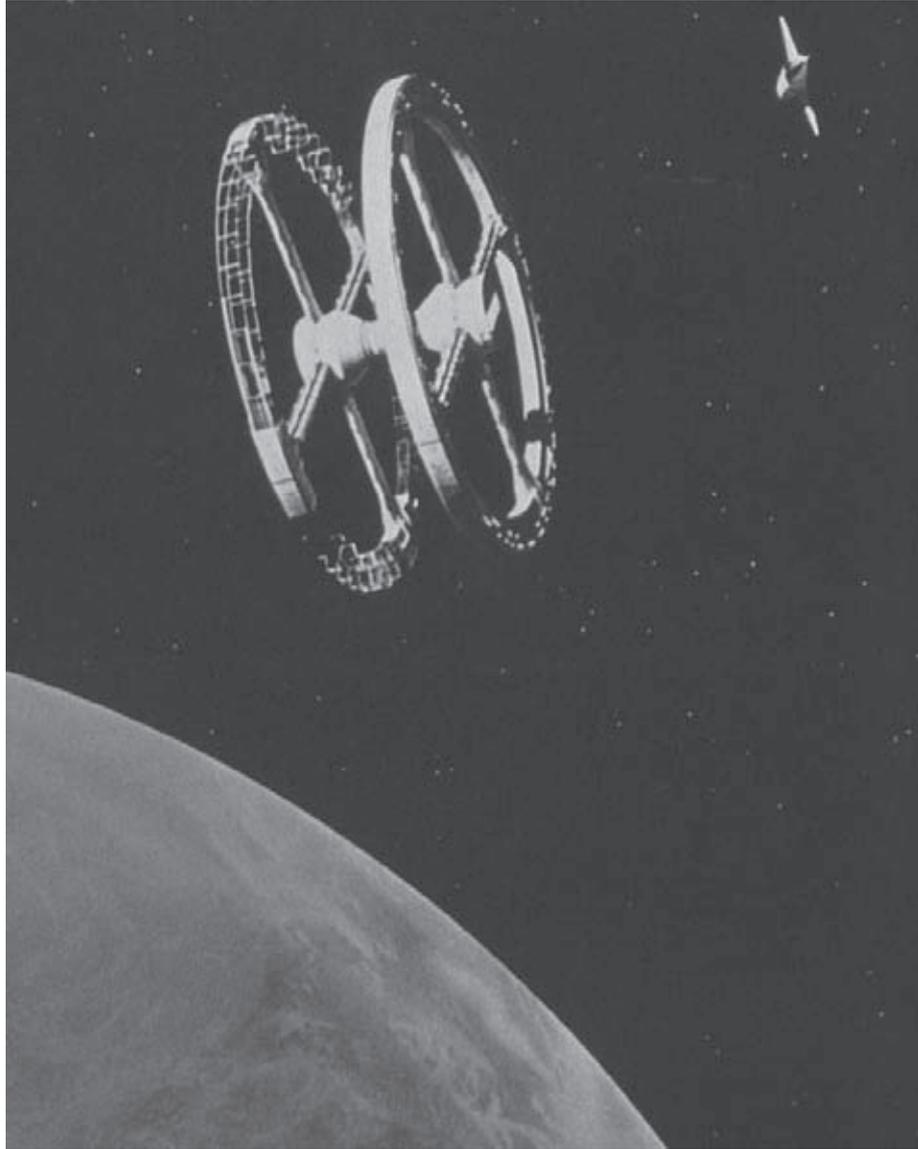
نوعيات الأفلام Film genres

وضعت هوليوود أسس نوعيات الأفلام المختلفة إنتاجياً ودرامياً فهناك مثلاً أفلام الفترات التاريخية period films وهي تلك التي تحدث في القرن التاسع عشر أو أوائل القرن العشرين والتي تعود الدراما الخاصة بها فيما عدا أقل القليل إلى فترات تاريخية تكون فيها الملابس متغيرة عما هو حاصل الآن. والتعامل الصحيح مع الديكورات والملابس بنقل تفاصيل فتراتهم التاريخية تجعل أبطال العمل قريبين عاطفياً من المتفرج من خلال إضافة هذه التفاصيل الساحرة للفترة الماضية. ويجب على مصممي المناظر والملابس دراسة لوحات ورسوم القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين لتوثيق وملاحظة المظهر العام وتفصيله حتى يمكن إعادة خلق هذا الواقع مرة أخرى ولكن بشكل فني وأكثر اقناعاً.

إما الفيلم التاريخي Historical film فيتعامل مع قرون أبعد من القرن التاسع عشر حيث تتأثر العمارة والموضات وأسلوب الحياة بالظروف الاجتماعية والاقتصادية ليصبح لدينا سلوك وأنماط وحتى أحاسيس وعواطف بعيدة عن عالمنا وتقاليدها وتفكيرنا العقلاني. وبذلك فإن الأفلام التاريخية تتعامل مع القرن السابع عشر والرئيسانس والعصور الوسطى والعالم القديم مركزة على أحداث دينية وسياسية عظيمة والجو الخاص الذي يوصف هذه الفترة بأكثر مما يعد تعامل درامي ملئ فقط بالعواطف والشجون¹⁶.

وهناك أيضاً الأفلام الموسيقية Musical films وهي نوع من الأفلام له قوانينه الخاصة فهو يجمع بين المسرح والموسيقي مع كل القوى الخلاقة في لغة السينما. وأغلب الأفلام الموسيقية الأمريكية تأثرت بطابع مسارح برودواي، وتم تصميم الديكورات بعناية شديدة لتسمح بوجود كرين Crane عالي وقضبان الدولي للقطات الحركة الجانبية، وكذلك حرية تغيير المناظر وسرعة تغيير الإضاءة. ويوضح استخدام الزوايا العليا مدى الاهتمام العالي بزخرفة الأرضيات والتي غالباً ما تكون زجاجية أو من الجليد أو حتى من البلاستيك. وقد يكون هناك عدة سلام مضاءة بطرق مختلفة أو نافورات زجاجية أو أي تكرارات لموتيفات ثرية مختلفة مثل دسنة من فرش النوم أو غير ذلك¹⁷.

ويعتمد النجاح في أفلام الفانتازيا Fantastic films بشكل واسع على زيادة العناية بعمل المؤثرات الخاصة. وفي الولايات المتحدة كما في الاتحاد السوفيتي هناك أقسام للمؤثرات الخاصة بفريقها المتخصص وأجهزتها وحتى باستوديو خاص بها يسمح بالتخطيط وتصوير مشاهد المؤثرات الخاصة. وهناك نوع آخر من أفلام الفانتازيا هو نوعية الخيال العلمي الذي يستمر في امتاع جمهور عريض من المتفرجين، ومنها كتب الأساطير الشعبية وحكايات الجني وأيضاً أفلام جيمس بوند التي تمتلأ بوسائل متعددة لسباق السيارات وحوادثها وهجوم الطائرات والهليكوبتر، أو قمم الجبال وصخورها المتهاوية والأثاث والآلات والاكسسوار المتعدد المصنوع من البلاستيك أو المعادن، يلمع ويتلألأ سواء في مشاهد المعارك أو الكوارث والفيضانات وغيرها والتي يتعامل معها جميعاً فريق عمل المؤثرات الخاصة¹⁸. ويعد فيلم ستانلي كوبريك "أوديسا الفضاء 2001 Space Odysey 2001" عام 1968 نموذجاً رائعاً لتنفيذ المؤثرات الخاصة سواء إكانت ميكانيكية أو بالسواتر المتحركة. وقد تم عمل نماذج خاصة بمركبات الفضاء ولكن بمقياس كبير (نموذج السفينة بلغ 54 قدم طولاً)¹⁹.



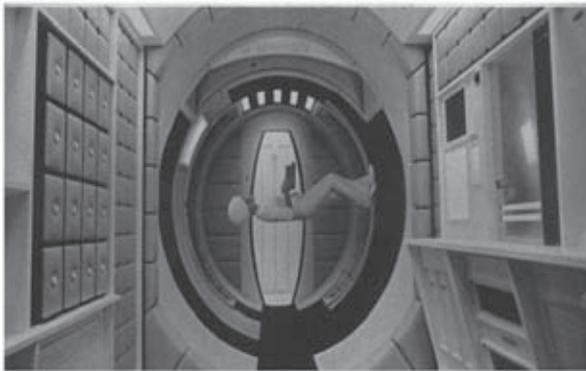
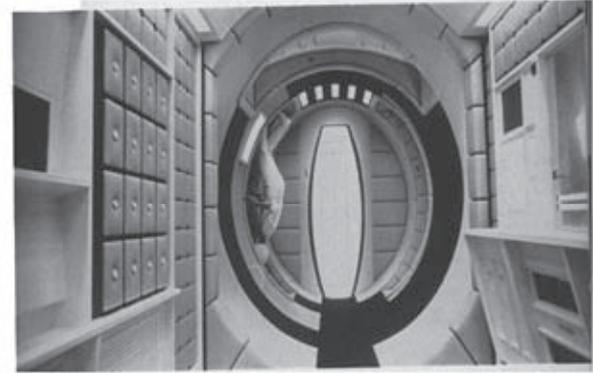
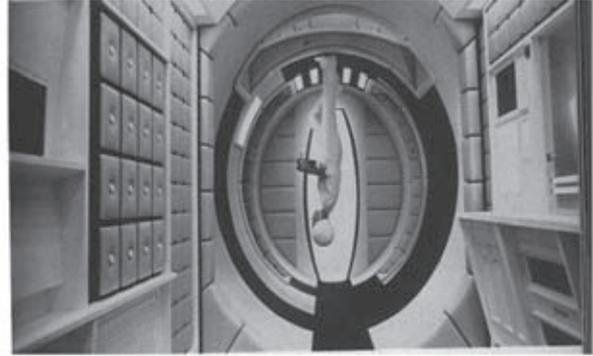
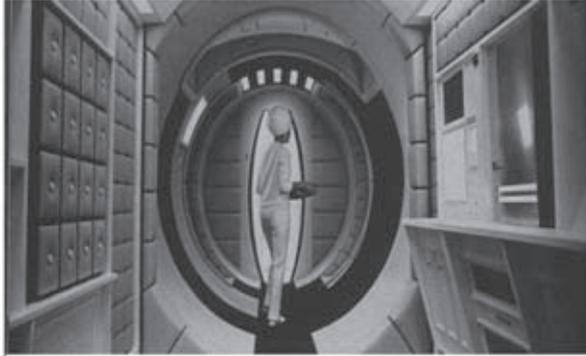
أوديسا الفضاء 2001 مركبة الفضاء



مقصورة الدكتور كاليجاري : السينما التعبيرية



مقصورة الدكتور كاليجاري: الخطوط المشهوهة



أوديسا الفضاء 2001 الحركة في الفضاء

ثانياً: رحلة الديكور في السينما المصرية

لأن السينما المصرية هي أقدم صناعات السينما في الشرق الأوسط وأفريقيا بل وتم العرض السينمائي الأول بها بعد عام واحد من اختراع السينما وذلك في عام 1896 ثم كان إنتاج أول فيلم روائي طويل وهو فيلم "ليلي" لعزيزة أمير عام 1927. لذلك فإن الصناعة توافد عليها الكثير من الأجانب سواء المتوطنين بمصر أو لمن قدموا إليها لكي يقدموا خبراتهم في مجال تخصصهم، إلى جانب الكثير من المصريين الذين عشقوا فن هذه الأطياف وحاولوا قدر طاقتهم اكتساب كل الخبرات التي تؤهلهم لتقديم فن سينمائي يضارع ما يرونه من أفلام تقدم إليهم من ستوديوهات الغرب. وطوال هذا التاريخ الطويل يمكن القول أن هناك أربعة أجيال يمكن رصدها مثلت موجات لها ملامحها المميزة في مجال الديكور السينمائي توالى عاماً بعد عام حتى وقتنا هذا فرضت الظروف الاقتصادية والاجتماعية وميكانيزم الصناعة تصنيفها وفقاً لذلك.

الجيل الأول: جيل ستوديو مصر

والذي بدأت ملامحه الحقيقية مع بداية إنشاء ستوديو مصر عام 1935 والذي كاف من أهم مظاهر النهضة السينمائية الحقيقية التي خلقها وبحق التخطيط العلمي السليم الذي وضعه الاقتصادي العظيم طلعت حرب. فلم يكن من الصحيح الاستمرار في صنع الأفلام دون وجود كيان صناعي حقيقي يتمثل في ورش الديكور المختلفة وبلاتوهات التصوير ومعدات التصوير والإضاءة والصوت والمونتاج ومخازن الإكسسوار والملابس وأقسام المؤثرات الخاصة والحيل السينمائية بالإضافة للمعامل وقاعات العرض السينمائية.

كان أول هذا الجيل شارفنبيرج الخبير الألماني الذي استقدمه طلعت حرب لكي يجهز الأستوديو بكل ورش النجارة والجبس والحدادة وكذلك مخازن الإكسسوار والملابس. يقدم شافنبيرج تجربتين هامتين أولاهما فيلم "ليلي البدوية"

عام 1937 حيث يحاول فيه أن يعطي الجو الفارسي القح للفترة من بوابة قصر كسرى إلى قاعة الاحتفالات ثم حجرات المخطبات وقاعة مجلس الملك وتوضح خشونة طابع التصميم المعطي لأغلب هذه الأماكن بل وفقدانها في بعض الأحيان للنسب الصحيحة بالإضافة إلى عدم تميز الزخارف الفارسية المستخدمة على الجدران والأرضيات مما أفقد الأماكن كثيراً من بهائها ورونقها²⁰. إما التجربة الثانية فهي فيلم "لاشين" عام 1939 ويبدو فيه مدى حرص شارفنج على إظهار طابع الفخامة لقصر السلطان من تعدد العقود المنفذة بمقرنصات عديدة وتوشية العقود وزخرفة نبيلة مذهباً فضلاً عن إضافة حليات ركنية بارزة. وقد تم توظيف الديكور توظيفاً درامياً مع التشويه الذي يعطي الأشياء والخلفيات شكلاً عضوياً وكأنما الروح قد دبت فيه. وأيضاً استخدام السلام استخداماً روحياً في مشاهد كثيرة بحيث تبدو وكأنها مسكونة. ونلاحظ مدى توظيف الديكور في قاعة العرش عند دخول لاشين بعد الانتصار حيث نرى قاعة ذات أعمدة ولها باب له عقد جيل، كما استخدم مقر لاشين في قصره بطريقة درامية جميلة بنيت له خلفيات محكمة حية وغير مرسومة حيث إن السطح كان مفتوحاً على السماء²¹.

إما أول المصريين من مهندس الديكور والذي علم الكثيرين ممن تلوه فهو المهندس ولي الدين سامح. وقد شارك سامح في تصميمات فيلم "ليلي البدوية" مع شارفنج ولو أنني اعتقد أن تدخل شارفنج في تصميمات بوابة كسرى وقاعة الاحتفالات وحجرات المحظيات كان أكثر لخشونة طابع التصميم المعطي²². وعلى عكس مناظر ليلي البدوية يقدم ولي الدين سامح أبرز تصميمات مناظره في فيلم دنانير سواء في قاعة العرش للرشيد أو بوابة بغداد بقممها البصلية أو حتى في منزل جعفر البرمكي بالإضافة إلى الجزء المشيد من حي البرامكة، ورغم أن ولي الدين سامح قد نفذ أيضاً مناظر فيلم وداد إلا أن فيلم دنانير يثبت أنه قد استطاع أن يستثمر إمكانيات استوديو مصر بشكل رائع قدم من خلاله تشكيلات بصرية ومعمارية بديعة للعصر العباسي.

وفي فيلم "العزيمة" عام 1939 الذي حمل ريادة الواقعية الجديدة في مصر، كان لعبء ثقيلاً على ولي الدين سامح مصمم مناظر الفيلم حيث حمل بداية تأسيس فكرة واقعية المنظر السينمائي وضرورة إعمال تأثيرات الزمن وعوامل التعرية على الحوائط وقشور البياض المتساقطة التي تفتح قوالب الطوب وتعريها، والشقوق التي خلفها الإهمال وهزات عربات الشوارع ورخص الخامات وحكم الزمان. ويرسم بئر السلم بدرجاته الخشبية المتآكلة والمتكأة بعضها على بعض كمجموعة من المرضى الضعفاء يتساندون ليستمدوا ويبقوا وقوفاً لأطول وقت، والشبابيك الخشبية المرتفعة وقد تساقط بعض من زجاجها فبدت كعجوز فتح فاه فبانَت أسنانه المعوجة والناقصة. وسور من اليرامق المخروط بعضها مائل سكران وبعضها واقف متماسك وبعضها قد اختفي ولكل شفة باب بشراة زجاجية تحميها مشغولة من الحديد المطروق، أحد البابين يؤدي إلى الفسحة والآخر إلى حجرة المسافرين، وبلاط الأرضيات المعسراني المزين بنقوش نباتية يطل برأسه بخجل من تحت قطع السجاجيد البالية والأكلمة القديمة الممزقة²³.

وفي فيلم "شباب امرأة" لصالح أبو سيف عام 1956 يركز ولي الدين سامح على منزل الأرملة صاحبة السرجة "شفاعات" والرحبة التي أمام المنزل باعتبار أن ذلك كاف للدفع بجو الحارة الشعبية. وقد ضم المكان المنزل والمعصرة معاً حيث جعل المكان على مستويين، الأول حيث الساحة التي توجد بها المعصرة تدور كالساقية تحرك حجراً ضخماً يعصر الحبوب ويدهسها تحته ويجرها بغل هزيل يقوده عجوز ضامر. وتلعب المعصرة بعناصرها دوراً هاماً في الدراما، وتكون جزءاً من الحدث وليس مجرد خلفية لتلك الأحداث. وفي نهاية الساحة نرى سلماً يفضي إلى دور علوي به حجرتان متصلتان بباب داخلي أمامهما ردهة بها عدد من صنابير المياه وسور خشبي متآكل يحد الردهة ويطل على المعصرة وقد برزت استاذية ولي الدين سامح في تصميم المنزل والمعصرة²⁴.

إما ثالث الفرسان انطون بوليزويس فيقدم فيلم "مسمار جحا" عام 1952 والذي يعالج قضية المستعمر وضرورة اتحاد الشعوب العربية لمقاومة هذا المحتل مستغلاً في ذلك شخصية جحا المعروفة. ويسرف بوليزويس في

بناء العقود المحمولة على أعمدة مزدوجة، أو أن يجعل دخلة كرسي الحاكم الأجنبي في شكل معين يتقدمها عمودان يتصلان ببعضهما بكوابيل على شكل مقرنصات لا مرجعية لها في أي مصدر مشيد أو مرسوم بينما يقوم بتوشية خوصة عقود البهو في قصر الحاكم بشرائط عريضة كموجات البحر. وعندما يصمم بوليزويس مناظر فيلم "السوق السوداء" عام 1945 لكامل التلمساني تعقد المقارنات بين حارة بوليزويس وحارة ولي الدين سامح ويرى البعض أن حارة كمال سليم فولكلورية فهو يستعرض نماذج الحلاق والجزار والمهن المختلفة داخل الحارة بغرض التمثيل. أما حارة كامل التلمساني فهو تعرض لنماذج عديدة ولكن من خلال الحدث وخدمته وليس بهدف الاستعراض. ولذلك فنحن نجد حارة كمال سليم واسعة وجميلة ونظيفة بينما حارة التلمساني ضيقة ومظلمة وقذرة.²⁵

الجيل الثاني : عمارة كلية الهندسة والفنون الجميلة

توالي قوم مهندسي الجامعة (كلية الهندسة) والفنون الجميلة إلى حفل السينما باعتبار أن الديكور السينمائي هو في الأساس عمارة داخلية. ويقوم عبد الفتاح البيلي بتصميم ديكورات وملابس فيلمين هما "خالد بن الوليد" وهو أول فيلم تاريخي ملون عام 1957 وفيلم "سيد درويش" إخراج أحمد بدرخان عام 1966. وفي خالد بن الوليد يحاول البيلي أن يوظف خامات البيئة ويبني بيت ليلي حبيبة خالد في الصحراء مستخدماً الطوب المغطي بملاط أبيض إضافة إلى الإكثار من سعف النخيل والبوص. وبنفس الطريقة في بنائه لحوانيت سوق عكاظ أو بعض دروب مكة فضلاً عن الكعبة وسط مساحات فسيحة للغاية ويبدو تنفيذ المسطحات خشناً للغاية فضلاً عن عدم تناسب الارتفاعات في بعض البنايات. وفي فيلم سيد درويش الذي تدور أحداثه ما بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يشيد البيلي جزءاً من حي المحمودية حيث مولد سيد درويش وتظهر البنايات ذات الدور الواحد مستخدماً فيها مشربيات بارزة دون جلسة. كما يقوم البيلي بقطع منظور الرؤية ببنائة في أمامية الكادر حتى يتجنب زيادة مساحة تشييد الحي ويقصر رؤيته سينمائياً على مدخله.

ومن قلب الهندسة الإنشائية يقدم ماهر عبد النور عدداً هائلاً من تصميمات المناظر، والبداية مع فيلم درب المهابيل لتوفيق صالح عام 1955 نجد أن ماهر عبد النور قد غالي في استخدام الخشب والذي يبدو واضحاً في التكوين الأمامي للصورة كالنوافذ والشبابيك ذات السلالم والدرايزين. وربما كان ديكور هذه الحارة هو بداية لشكل الحارة العشوائية التي تمتد عمارتها دونما ضابط أو منطق. وفي فيلم "القاهرة 30" لصالح أبو سيف عام 1965 ما بين عشة إحسان وعائلتها ومقر إقامة محبوب عبد الدايم ورفاقه وما بين قصر الباشا المواجه لهم، لا يظهر ماهر عبد النور هذا التناقض الشديد فداخل القصر عندما يغوى الباشا إحسان بالملابس الفاخرة لا نجد هناك فرقاً في المكان بينه وبين حجرات شقة محبوب بعد أن قبل الزواج من إحسان عشيقه الباشا. وأقصى ما قدمته الصورة للتدليل على مجتمع الصفوة أو الواحد في المائة هو قيام صلاح أبو سيف بتصوير حفل خيري حضره كل باشوات القصر وذلك بالألوان في فيلم كل مشاهده كانت بالأبيض والأسود²⁶.

بينما في فيلم "اللس والكلاب" يبدو البون شاسع بين شقة سعيد مهران قبل القبض عليه وكذلك حجرة نور الغانية في السطح وبين قصر مهيب اقتناه الصحفي رؤوف علوان والذي كان طالباً يسكن في السكن الجامعي وقت أن كان سعيد بوابا به قبل سجنه. ويستخدم عبد النور شبابيك الخرط الأرابيسك سواء عند حجرة نور الغانية أو في حجرة شيخ الزاوية وكأنها رسالة بمعنى أن الرحمة والتوبة والعدل عند الله والمهم مافي القلوب²⁷.

إما شادي عبد السلام فنجد أنه يفكر دائماً في العمارة الضخمة فيما يفوق الخيال وفي نفس الوقت فهو يهتم بالتفاصيل في العمارة مثل الجدران والعقود وزخارف الجدران كالجبس المنقوش أو تطعيمات الرخام وينقش تفاصيل الدرج الموجود في فيلم "واسلاماه" بسفل مزخرف مثل سفل الجوامع. وكل ذلك مع مراعاة مستويات الكادر والتي يوصل بينها عادة بدرج صغير أو كبير طبقاً لارتفاع المستوى وكل هذه التفاصيل يتم عمل المساحات المريحة التي تظهرها،

وهذا ما يعطي تصميمات مناظره النبل المستحق لها، فلا يوجد إسراف في استخدام هذه الأشياء مثل محدثي الزخرفة
.28

وفي قاعة العرش نجد أن شادي قد أعطاها الخصوصية بذكاء شديد حيث وضع على جانبي القاعة صفيين من الأحجبة من الخشب الخرط²⁹ وبذلك قسموا القاعة لمجاز أوسط يؤدي إلى العرش (أو إلى القبلة لو استبدلت عمارته بالمسجد) ورواقين على الجانبين محجوبين عن من في القاعة، وبهذه الصرامة والدقة الشديدة في التنفيذ أصبح المنظر بهذا الشكل لا يوحي إلا بكل المصادقية للرأي، بل والاعتقاد بأنه قد يكون حقيقياً من آثار الماضي البعيد.

وهناك أيضاً ديكور الرحبة الواسعة المنفذة مع واجهة باب القصر وبعض القباب التي تعلو سوره. ومن خلال تصميم ديكور بوابة القصر الذي قام به شادي عبد السلام، نرى أنه قدم تصوراً لقصر مملوكي³⁰ ذي سور ممتد بنيت بوابته الرئيسية داخله بحوالي أربعة أمتار عن مستوى السور وقد بني الباب داخل عقد قائم على كتفين وأعلاه شراعة نصف دائرية تقسمها لنصفيين بلاطة حجرية. وتمتد أمام البوابة مصطبة عريضة تتجاوز ما بعد مستوى السور وتنتهي بدرج أمامي له عدة سلالم. وفي ركني السور عند دخلة البوابة بني برجان على ثلاثة كوابيل وفي كل منهما مزغلة. وعلى امتداد السور صفوف من الشرفات المسننة فوق أفريز بدوائر صغيرة متتالية³¹.

وفي فيلم "أمير الدهاء" عام 1964 يقدم شادي عبد السلام نوعاً من تصميم المنظر السينمائي المبهر سواء في سجن المغول الذي حُبس فيه حسن الهلالي سنوات كثيرة، والذي استخدم فيه شادي فكرة بعض البلاطات الضخمة البارزة من جدار السجن نتيجة النشع والرطوبة. وفي القاعة الكبرى لقصر الوالي كانت البساطة المطلقة في تقسيم القاعة لرواقين جانبيين عبر عقود متتالية ترتكز على أعمدة ويقف الرواقان أمام مساحة مستعرضة لرواق مستعرض في آخر القاعة يتضمن في منتصفه جلسة الوالي وخلفه نافذة مرتفعة مزخرفة بالجص المثقب. أما في قصر الأمير عز الدين شخصية حسن الهلالي الأخرى بعد هروبه من السجن وبدء رحلة انتقامه من الخونة، فجد المندرة وهي قاعة

الاستقبال الكبرى وجزءها الأوسط الدرقاعة قد ترتفع إلى ما يقرب من ثلاثة أدوار ووسطها نافورة للمياه ومغشاة بالفيسفاس من الرخام المختلف الألوان وتكون عادة منخفضة عن مستوى أرضية أيوانين جانبيين بدرجة واحدة³². وقد أعطى شادي اهتماماً شديداً بأرضيات القصر وتفاصيل وزخرفتها وتوزيع الألوان فيها في تناسق مع ملابس الممثلين وألوان الديكور وقد تم ذلك من خلال جعل الأرضية بلون واحد ثم في المنتصف زخرفة هندسية مثل كنار ملتف حول هذه الأرضية. ونجد أن الجدران قد تركها خالية ما عدا أشكال خورنقات تعطي نوعاً من الإيقاع للمنظر العام ويستخدم شادي فكرة الأعمدة المرتكزة على قاعدة على شكل كاس مقلوب ويرتفع بدن العمود رفيعاً ومسلوباً لتعلوه ركيزة تستقر عليها نهايات وأطراف العقود المتتالية بين الأعمدة بينما يتخذ العقد شكل الكابولي المتزايد الامتداد حتى يصل إلى أقصاه في قمة العقد³³. وتتخذ قاعة قصر الأمير تنويعات من عمارة منازل عديدة في القاهرة مع الابتكار في هارمونية الزخرفة مع الفتحات والارتفاعات المختلفة³⁴. كما استطاع شادي أن يقدم قطاعاً بمنظور متكامل لربع ووكالة سواء في سكني حسن الهلالي أو في الحي الذي تقطن فيه خطيبته. ومن خلال المسكن ذي الدورين كان لابد أن تكون هناك المشربية التي تطل منها حبيبته عليه، إضافة إلى بروز أبواب المنازل في الطرق الذي يمتد حتى الوكالات والبنابات الأخرى³⁵.

ومن نفس الجيل يأتي حلمي عزب ليصمم حارة فيلم "بداية ونهاية" إخراج صلاح أبو سيف عام 1960 وهو الفيلم المأخوذ عن قصة كاتبنا الكبير نجيب محفوظ ذات المذهب الطبيعي. وقد تعمد حلمي عزب أن تبدو مظاهر الفقر المدقعة على منزل الأسرة التي رحل عائلها من خلال الفتحات والشقوق وهناك الأثاث المتواضع الضروري فقط لاستخدامات الحياة اليومية الزهيدة وآيات القرآن الكريم على الجدران ومأثرات لحكام مضوا وخلفوا على ورق رخيص وممزق فلسفاتهم "الصبر جميل" و "القناعة كنز لا يفني" وأتواب نصف محيكة وبكر الخيط ومازورة القياس وأطباق الأكل القنوعة ولمبة جاز. بل الأمر يتعدى كل ذلك بأن جعل مستوى شقة العائلة أسفل مستوى الشارع نفسه أو بمعنى

أصبح أرضية الحارة لا ترى أعين قاطنيها إلا أقدام المارة فهم مهمشون شكلاً ومضموناً³⁶. ومرة أخرى مع نجيب محفوظ أيضاً في فيلم "زقاق المدق" يقدم حلمي عذب الخطوط المعمارية للزقاق من خلال مقعد المشربية المطلة على الزقاق لمنزل حميدة، خطوط معمارية غير منتظمة تتلوي من خلال عديد من البروزات ومعينات أشكال الدكاكين³⁷.

الجيل الثالث: الجيل الأكاديمي

تدفقت دفعات معهد السينما منذ عام 1963 وقد ظهرت باكورة أعمالهم في بداية السبعينات، أنه الجيل الذي يمكن القول بأنه تخصص في أعمال الديكور السينمائي ودرس السينما في كافة تخصصاتها. ومن جيل معهد السينما يقدم صلاح مرعي وهو من الدفعة الأولى من خريجي قسم هندسة المناظر أهم تجربة له في بداية حياته العملية وذلك عندما. عهد إليه شادي عبد السلام بتصميم مناظر فيلمه الوحيد الذي أخرجه وهو "المومياء" وفي تنفيذ ديكور بيت العائلة وهو عبارة عن مقبرة مهجورة منقورة في الصخر في جبال وهضاب القرنة بالأقصر، استخدم صلاح مرعي تغطية الخشب الحبيبي بحجر جبيري مطحون ومخلوط بالرمل من خلال مادة لاصقة، وبالتالي تم التوصل لملمس حبيبات فوق الكتلة تعطي مظهر اللون وملمس الحجر لجبال الأقصر³⁸. وفي نفس الوقت كان هناك استخدام لون ترلي أساسي واحد أقل تشبهاً مع تبسيط تفاصيل الخلفية. ولا يؤدي استخدام الألوان غير المشبعة إلى الحصول على نقل باهت مشوه للحقيقة بل يبدو كالحقيقة نفسها. وقد حقق صلاح مرعي بهذه الصورة البصرية ما رمي إليه شادي من عدم الرغبة في الإبهار بجمال الآثار حتى لا يأتي المزيد من هذا الإبهار على حساب الجودة السينمائية³⁹. ومن خلال بساطة الإكسسوار الموجود بالديكور والمتمثل في أريكة بمسند ومقعد صغير وفروة غنم تفترش الأرض أمامهم كنف بساطة البناء التاريخي للمشهد⁴⁰.

وفي فيلم الجوع "إخراج على بدرجان عام 1986 اشتملت أحداثه الدرامية على مجاعة تحدث في حارة قاهرية في أواخر القرن التاسع عشر. وقام صلاح مرعي بتنفيذ ديكور الحارة في عزبة ستوديو الأهرام وجعلها باتجاه شمال

جنوب، كما لجأ إلى تنفيذ مخطط الحارة دون وجود مباني متصلة بل دائماً هناك فراغات تسمح بنفاذ أشعة الشمس من جدار لجدار آخر بحيث يكون هناك تتابع الظل والنور على مدى العمق مثل حارات القاهرة الإسلامية⁴¹. وقد بدأ صلاح مرعي التفكير في عمل علاقات جغرافية بين الأماكن الرئيسية في الحارة مثل بيت فرج الجبالي والبوطة وكل دكاكين أغنياء الحارة والقهوة ووكالة الدقيق والمسجد والسبيل ومنطقة فقراء الحارة الجوعي ودكان الحداد. ولذلك كان لابد من حلول معمارية للإشارة لأماكن هذه الأشياء ثم بناء بعضها منفصلة وعن طريق توليف المشاهد سينمائياً يتم ربطها جغرافياً. وعلى سبيل المثال تم عمل الداخلي للوكالة بشباك يرى الحارة وأجزاء منها، كما تم بناء القهوة وجعلها وثيقة الصلة بالحارة⁴².

ومن نفس الدفعة يمارس د. إبراهيم سيد أحمد تصميمات مناظر عدة أفلام فور تخرجه إلا أن فيلمه "حمام الملاطيلي" عام 1973 للمخرج صلاح أبو سيف كان نقطة البدء الحقيقية له. ويتناول الفيلم عديد من الجوانب الخفية لمشكلة الجنس في حياتنا من خلال شاب يأتي من الإسماعيلية إلى القاهرة لأول مرة ليصطدم بالبيروقراطية والتعفن الاجتماعي والفساد الأخلاقي الذي يستشري في مصر ما بعد النكسة والذي لا علاج له إلا تحرير الأرض وتحقيق النصر على العدو الإسرائيلي⁴³. وأهم ما يميز تصميمات مناظر الفيلم هو مشاهد الحمام ذاته بكل تفاصيله، والذي يلجأ إليه الشاب سواء مع أهل الحي بكافة أنماطهم أو مع نعميه بائعة الهوي. وبدأ الحمام بهذه الطريقة الصورة الكاملة لقاع المدينة. أعطي إبراهيم سيد أحمد بسرديب الحمام وأركانها وجدرانها الصخرية البللورية والتي لمعت من تكثيف البخار على حشو الزلط الصغير في حوائطه الفرصة لمشاهد رمزية عديدة تجسد المعاني السياسية التي يرمى إليها صلاح أبو سيف.

إما د. مختار عبد الجواد فيقدم أيضاً عملاً هاماً لنفس المخرج صلاح أبو سيف هو "السقامات" عام 1977 ويتعرض فيه للحي الشعبي في قاهرة العشرينات إنه ديكور يبدو واقعياً ولكنه مجرد إلى حد ما من بعض عناصر

الواقعية وخاصة التلخيص المكثف لعناصره. فليس الديكور هنا هو مسرح للشخصيات ولكنه جزء منها، جزء داخلي عميق يبوح ويشى بدخانها. أن ممكن تأمل شوشة بطل الفيلم في جلساته الطويلة أمام نافذة من الطراز العربي القديم تكاد أن تكون طاقة الضوء الوحيدة في منزله بجدرانه المعتمة وحجراته الضيقة وهو يتذكر ماضية بعد أن فقد زوجته التي تركت له ابناً صغيراً هو جزء من تكوينه الداخلي تبدو معه الأحزان الداخلية الدفينة داخل صندوق مظلم تنبعث طاقات النور داخله من ماضي لعله كان الشيء المضيء الوحيد في حياة يظلمها الموت ويحيط بها من كل جانب ⁴⁴.

ومن دفعة 1967 يتخرج ثلاثة من أكثر مصممي المناظر مهارة، محمود محسن صاحب التكريم والذي نتركه لمتن دراسة أعماله ومجدى ناشد الذي صمم عدداً من الأفلام ثم آثر الاشتغال بالتصميم الداخلي وترك السينما. ومن بين أعماله "ليل وقضبان" لأشرف فهمي والذي يدين فيه القهر والعنف والتسلط من خلال تصوير الحياة في سجن يلجأ مديره إلى القسوة في معاملته للمساجين، ولا يحمل أي ذرة من الاحترام لآدمية الإنسان، إنه مدير فاشي صريح يعتمد على الكلاب في إرهاب الجميع بل ويؤمن أن الكلاب أفضل من البشر ⁴⁵. في هذا الفيلم يقدم مجدى ناشد استراحة مدير السجن والذي أكد من خلال خطوطه وفتحات نوافذه وأبوابه على إظهاره وكأنه سجن للزوجة المحرومة من الحنان. وعبر مكتب مدير السجن وزنازين المساجين الذين يجأرون من ظلم حراسهم استطاع ناشد أن يربط إلى حد كبير بين أشكال مناظره المبنية في الأستوديو وتلك الأخرى المصورة على الطبيعة. إما ثالثهم انسي أبو سيف فقد قدم العديد من الأعمال الدرامية والتاريخية التي تبرز موهبته في تفهم دور مصمم المناظر مع النص المقدم. وفي فيلم الوداع يابونابرت ليوسف شاهين عام 1985 وفي منزل نفيسة عمه بكر وعلى ويحي أولاد سليم الخباز الموجود بحارة قديمة بالقاهرة، تجتمع العائلة المهاجرة من الإسكندرية هرباً من قوات نابليون التي نزلت مصر عن طريق البحر. ونرى في مشهد شجار نفيسة مع أخيها وأولاده، ديكور منزل العائلة الذي بناه أنسي وفقاً للفترة التاريخية في بداية القرن الثامن عشر وأيضاً طبقاً للمستوى الاجتماعي لهذه العائلة والذي يمكن أن يصنف كمنزل من بيوت الطبقة الوسطى ⁴⁶.

وقد التزم أنسي أبو سيف بالتخطيط المعماري لدار جمال الدين الذهبي بحارة خشقدم لحد ما والمشييد عام 1047هـ/ 1637م إضافة إلى اقتباس عمارة قاعة بيت القاضي (مقعد الأمير ماماى) والتي نفذ معظمها في التختبوش المبني في المنزل. ويشرف على فناء البيت هذا التختبوش وله عقدين فقط، ومن الجهة الشرقية تطل القاعة الكبرى ذات الأيوانيين اللذين تتوسطهما درقاعة مغطاة بقبة صغيرة من الخشب. وبصورة القاعة مشربية لطيفة تطل على الشارع⁴⁷. ومن الواضح أن أنسي أبو سيف استخدم فكرة الديكور المعاش بمعنى بناء المكان الذي يمكن الدخول والخروج فيه والصعود والنزول منه واليه. وقد جعل غرفة النوم في الدور الثاني تطل على الحوش وهو ما استخدمه يوسف شاهين ومحسن نصر بشكل جيد في ميزانسين الممثلين خلال لقطات المشهد⁴⁸.

وبعد دفعات قليلة يتخرج رشدى حامد ورغم أنه بدأ في السينما متأخراً إلا أنه رحل مبكراً لتفقد السينما المصرية موهبة متوقدة ومصرية صميمة. ويقدم رشدى مع صديق عمره عاطف الطيب في فيلم البرئ عام 1986 صورة معبرة عن المعتقل الذي يتم به قهر الثوريين وتعذيبهم دون أي مبرر. وتدور أحداث الفيلم حول الجندي الريفي البرئ "أحمد سبع الليل" الذي يلحق بالخدمة داخل إحدى المعتقلات الخاصة بالسياسيين. وعند محاولة أحد الكتاب السياسيين الهروب من المعتقل يلحق به أحمد ويقتله بيديه وهو فخور بأن يقتل عدو الوطن. وعندما يأتي إلى نفس المعتقل صديق عمره يوضح له ما كان يجهله وهو أن هؤلاء المعتقلين جريمتهم الوحيدة هي حب الوطن. وينتهي الأمر بأن يطلق أحمد سبع الليل رشاشة على قادته ليغتال الجميع. والبرئ بذلك واحداً من الأفلام التي تتعرض لهذه القضية من خلال مفهوم الحرية والقهر حيث يصبح السجين هو السجان وتختلط جدران السجن بحدود الوطن. وعبر زنازين المعتقلين (ديكورات) ومكتب ضابط المعتقل والتي تم تنفيذها ببراعة مع الأماكن الطبيعية والتي تم اختيارها في صحراء وادي النطرون والسجن الموجود بها⁴⁹.

الجيل الرابع: جيل الفيديو كليب والأستوديو الافتراضي

منذ منتصف التسعينات ومع التقدم التكنولوجي الذي تنامت سطوته ظهر جيل جديد من مصممي المناظر بدأوا عملهم، والتي تلاها ما أطلق عليه السينما الشبابية من بعد ظهور إسماعيلية رايح جاي عام 1997. وقد صاحب انطلاق هذا الجيل عدة ظواهر، أولها تغير خط التناول الدرامي تأثراً بالدراما التلفزيونية والفيديو كليب وكذلك زيادة مشاكل الشباب والمراهقة والبطالة وغيرها. وبذلك فقد أصبحت فرصة مصمم المناظر في إبداع المنظر السينمائي قليلة للغاية.

ومن ناحية أخرى ولظروف تعثر صناعة السينما المصرية تزايد بشكل كبير فكرة السينما المستقلة والتي ازداد تأثيرها بصداقات المهن المختلفة في الصناعة لعمل أفلام بميزانيات قليلة⁵⁰. وقد نتج عن ذلك أفلام رائعة اعتمدت في أغلبها على التصوير في الأماكن الطبيعية مثل فيلم "ميكروفون" لأحمد عبد الله⁵¹ أو فيلم "الخروج إلى النهار" لهالة لطفي⁵².

ووسط إنتاج السينما المصرية وفق شروط السوق في كثير من الأحيان ظهرت عدة محاولات لمصممي المناظر ساعدهم في ذلك أيضاً استخدام الجرافيك في بعض المشاهد أو الأستوديو الافتراضي virtual studia لعمل بعض المؤثرات الخاصة في نوعية أفلام الحركة. ومن ناحية أخرى اجتذبت الدراما التلفزيونية بعض أولئك المصممين لكي تساعد الميزانيات الكبيرة المرصودة لهذه المسلسلات في أن يقدموا ما يرغبون من إبداع. فمثلاً عادل المغربي يقدم مناظره الساحرة في مسلسل "تابليون والمحروسة" والتي تدور أحداثه أيام الحملة الفرنسية 1798⁵³. كما تقدم شيرين فرغل مسلسلات عديدة تثبت فيها موهبتها الخلاقة مثل "ذات" و "سجن النساء" و "حارة اليهود"⁵⁴.

ومن خلال مصممي المناظر لهذا الجيل نجد أن أقدمهم عادل المغربي الذي قدم العديد من الأعمال الهامة ولكن ربما كانت العلامة المضيئة في حياته السينمائية هي فيلم "دم الغزال" إخراج محمد ياسين والذي صمم فيه عادل حارة عشوائية تثبت فيها بذور التطرف والإرهاب ويعيش فيها بسطاء القوم يبحثون عن لقمة العيش وسط هذا الصراع

الضاري. قدم عادل المغربي حلاً معمارية رائعة للدخول والخروج من الحارة بالإضافة إلى مزج سكن الفتاة البظلة في الدور الأرضي بمطبات على الحارة تتيح ميزانسين رائع للمخرج⁵⁵.

ويقدم الراحل حامد حمدان تجربتين مع يوسف شاهين هما المهاجر عام 1994 والثاني المصير عام 1997 ويعد فيلم المهاجر هو الفيلم الروائي المصري الوحيد الذي تضمنت مناظره فترة حضارة مصر القديمة. وقد اجتهد حامد حمدان ليقرنا من جو مصر القديمة رغم أنه صنع أبواب السجون من عروق الخشب في حين عرف المصري صناعة الحديد والبرونز والنحاس كما استخدم النافورات في مقر القائد العسكري رغم أن المصري لم يعرف في حياته سوى المزاريب لضخ المياه وكذلك كان بناء القصر الملكي المفروض من اللبن وليس من الحجر⁵⁶.

إما فوزي العوامري والذي قدم عدة تصميمات مثل "البحر بيضحك ليه" و"أضحك الصورة تطلع حلوة" يقدم عمله الكبير في فيلم "عمارة يعقوبيان" إخراج مروان حامد حيث يحاول أن يعيد لنا تصميم القاهرة الخديوية من خلال التشويهات المعمارية لأواخر القرن العشرين.

ويقدم محمود بركة من خلال فيلم "بيتزا بيتزا" لمازن الجبلي عام 1998 تصميمات مناظره إضافة إلى الإدارة الفنية ويتناول الفيلم هروب ثلاثة أصدقاء من تجارب حياتية فاشلة ليجمعوا عند صديقهم بيبرس في الغردقة ويحاولوا عمل مشروع مطعم للبيتزا من خلال مغامرات عديدة ينتهي الأمر بزواجهم ممن يحبون. وكان لابد من تحقيق أقصى درجات التوافق بين ديكور صناعي وبين مناظر طبيعية ساحرة يتحرك على مسرحها أبطال القصة الدرامية.

إما محمد همام فقد قدم تصميماته الفنية مع سعيد حامد في أول أفلامه "الخب في الثلجة" عام 1993 ويتناول الفيلم قصة مهدي الموظف الفقير الذي يحاول إتمام زواجه من خطيبته ولكنه لا يستطيع ولم يعد أمامه إلا الاستسلام لفكرة الأمريكيان في أن يجمد الناس في ثلجة حتى عام 2000. ويمثل فيلم الخب في الثلجة سينما الخيال الفانتازي ولكنه في نفس الوقت يفتقر لإبهار الخيال الفني لمثل هذه النوعية من الأفلام وبخاصة في ديكور الثلجة⁵⁷.

ويقدم محمد أمين العديد من تصميماته ومنها فيلم "صعدي في الجامعة الأمريكية" لسعيد حامد⁵⁸. ويتوالي العديد من المبدعين فهناك سامر الجمال في "السفارة في العمارة"⁵⁹، وكذلك سامح الخولي في "بننتين من مصر"⁶⁰ وأيضاً رامي دراج في "الوعد"⁶¹ وهند جعفر في "لا مؤخذه"⁶²، شباب واعد يحاول أن يقدم السينما مثلما يحس إيقاع مجتمعه.



شادي عبد السلام - وإسلامه



شادي عبد السلام - قاعة العرش وإسلامه



صلاح مرعي : حارة الجوع



صلاح مرعي : البوطة - فيلم الجوع



أنسي أبو سيف فيلم حارة الوداع يابونابرت



أنسي أبو سيف - منزل العائلة فيلم الوداع يابونا بورت

1 الديكور السينمائي والمؤثرات الخاصة

سوف أتحدث عن فيلمين تم إنتاجهما - وهي مصادفة غريبة - في نفس الوقت تقريباً، تناولاً نقداً اجتماعياً وسياسياً للمجتمع المصري من خلال خطر شرخ يصيب المنزل الذي تقيم فيه مجموعة من السكان لكل منهم دلالاته الرمزية للكشف عن عيوب المجتمع. والفيلمان هما "القضية 68" إخراج صلاح أبو سيف عن مسرحية لطفي الخولي وتصميم المناظر لحلمي عذب، إما الثاني فهو "الناس اللي جوه" إخراج جلال الشرقاوي عن قصة البير قصيري وتصميم المناظر لمحمود محسن. وكان الجهد الخلاق الحقيقي يتمثل في موازنة المكان معمارياً للمستوى الاجتماعي للشخصيات من ناحية ومن ناحية أخرى تنفيذ الشرخ بطريقة مقنعة فضلاً عن استكمال مهمة سقوط البروزات والقواطع والطوب عند استفحال الشرخ والوصول إلى نقطة الذروة في الانهيار سواء على المستوى الهندسي فعلياً أو على المستوى الرمزي درامياً⁶³.

في منزل القضية 68 لم تكن الشخصيات رموزاً لقطاعات مختلفة من المجتمع بقدر ما كانت اختيارات واضحة لمشاركين سياسيين في الاتحاد الاشتراكي وكأنها إدانة واضحة لهم. خاصة وأن الفيلم - على عكس ما سبق ذكره- تناول مسرحية كانت تنتدر بأنظمة سياسية فاسدة قبل الثورة وتم تغيير أحداثها لتهاجم أنظمة سياسية بعد الثورة اعتبروها مسؤولة عن نكسة 1967⁶⁴. كان ديكور شقة الأستاذ منجد وكذلك نبيلة وعائلتها وسلم المنزل الداخلي، كلها منفذة بشكل متقن لعمارة واجهتها الخارجية أحدث كثيراً من عمارتها الداخلية. وقد جاء تنفيذ الشرخ بل وسقوط ملاط

العمارة ولحجارها بشكل تظهر فيه قلة الخبرة في تنفيذ مشاهد هدم المباني والذي يتطلب نوعاً من فهم أساليب المؤثرات الخاصة السينمائية وتعاون ورش الجبس والنجارة معها في تنفيذ مثل هذه المشاهد الصعبة.

إما فيلم "الناس اللي جوه" فقد امتلأت عمارته بنماذج مختلفة من الشخصيات من خلال مكانتها الاجتماعية وتكوينها الثقافي فيما يعزز رموزاً ومعاني يحاول المؤلف أن يبرز من خلالها مثالب المجتمع، وذلك عبر ديكور بيت المثال عبد القوي صاحب الانتيكات (شفيق نور الدين) وزوجته وبيت رفاعي (يحي شاهين) سائق الأوتوبيس وأخته المراهقة شربات (ناهد شريف) وبيت العريجي أبو سريع (محمد توفيق) وابنه وزوجته⁶⁵.

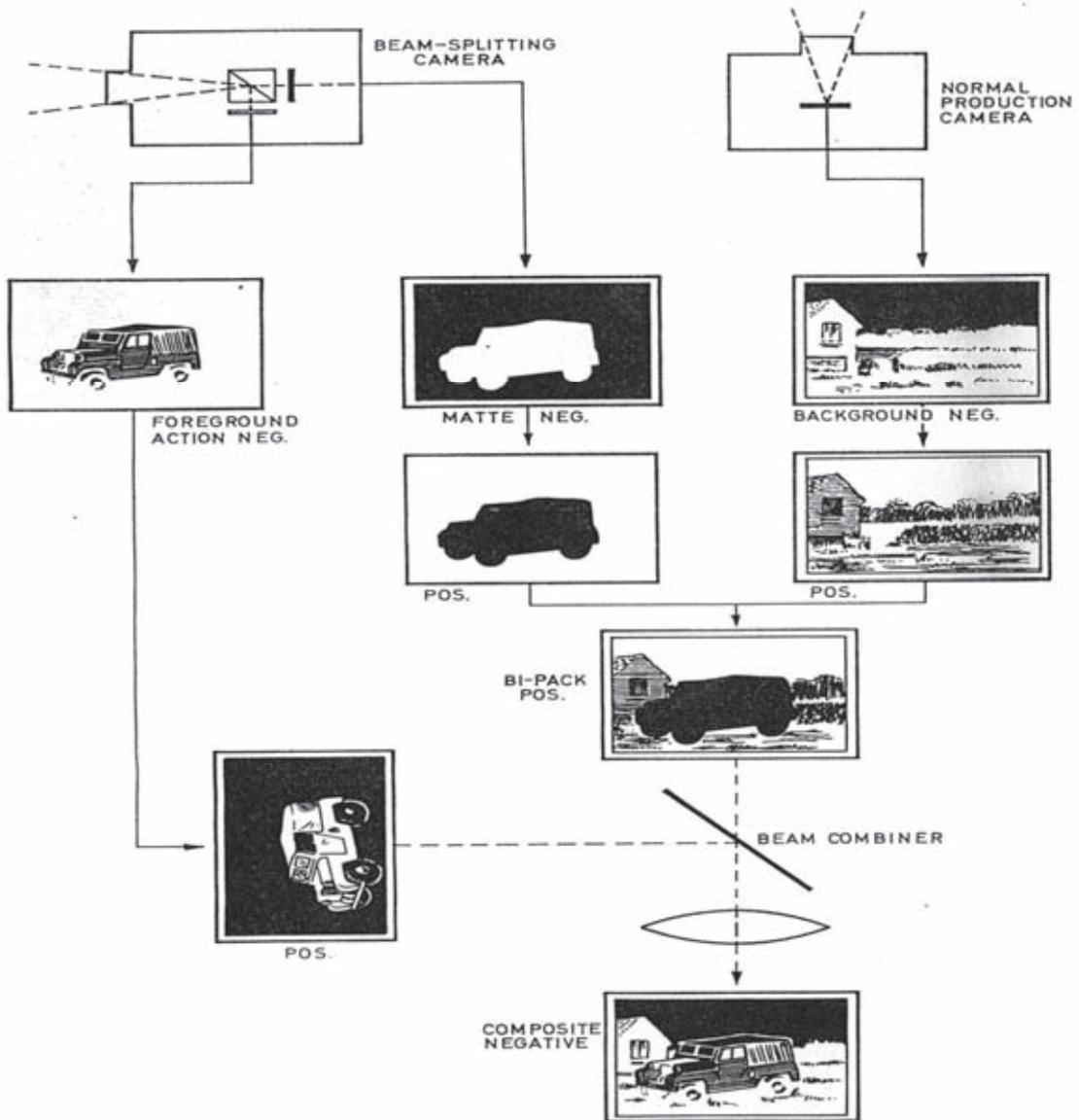
وقد أجاد محمود محسن وتوصل للتنفيذ المتقن للديكور لإعطاء طبيعة هذا المنزل، وظهر ذلك واضحاً في منور سلم البيت بنوافذه العالية ذات الألواح الزجاجية المكسرة في الجدار الملتف بين الأدوار، فضلاً عن تنفيذ داخل الشقق بالشكل الذي يتوافق مع طبيعة هذه العائلات، فقد انقلبت شقة أبو سريع وهي في الدور الأرضي عريخانة أكثر من كونها مكاناً للسكني⁶⁶.

وقام محسن بتنفيذ الشرح من الخارج على رسم إعلاني كبير عن مشروب للتقوية بطول واجهة العمارة بوضوح ابتعاد حوافه مما يبرز التشويه القائم بوضوح في الرسم. وقد جاءت فكرة الإعلان المرسوم لتوضيح الشرح أسلوباً موفقاً للغاية من مصمم المناظر محسن، ولكن ما جاء مخيباً للآمال هو مشهد سقوط الأحجار والطوب والطلاء، فضلاً عن عدم التوفيق في القطع المونتاجي، وللحق فإن مهمة تنفيذ مثل هذه المشاهد هي مسئولية قسم المؤثرات الخاصة بالتعاون مع مصمم المناظر في حدود المطلوب منه في الشكل الذي يبقي من البناية بعد سقوط أجزاء منها وهو ما لم يحدث في حالتنا هذه⁶⁷.

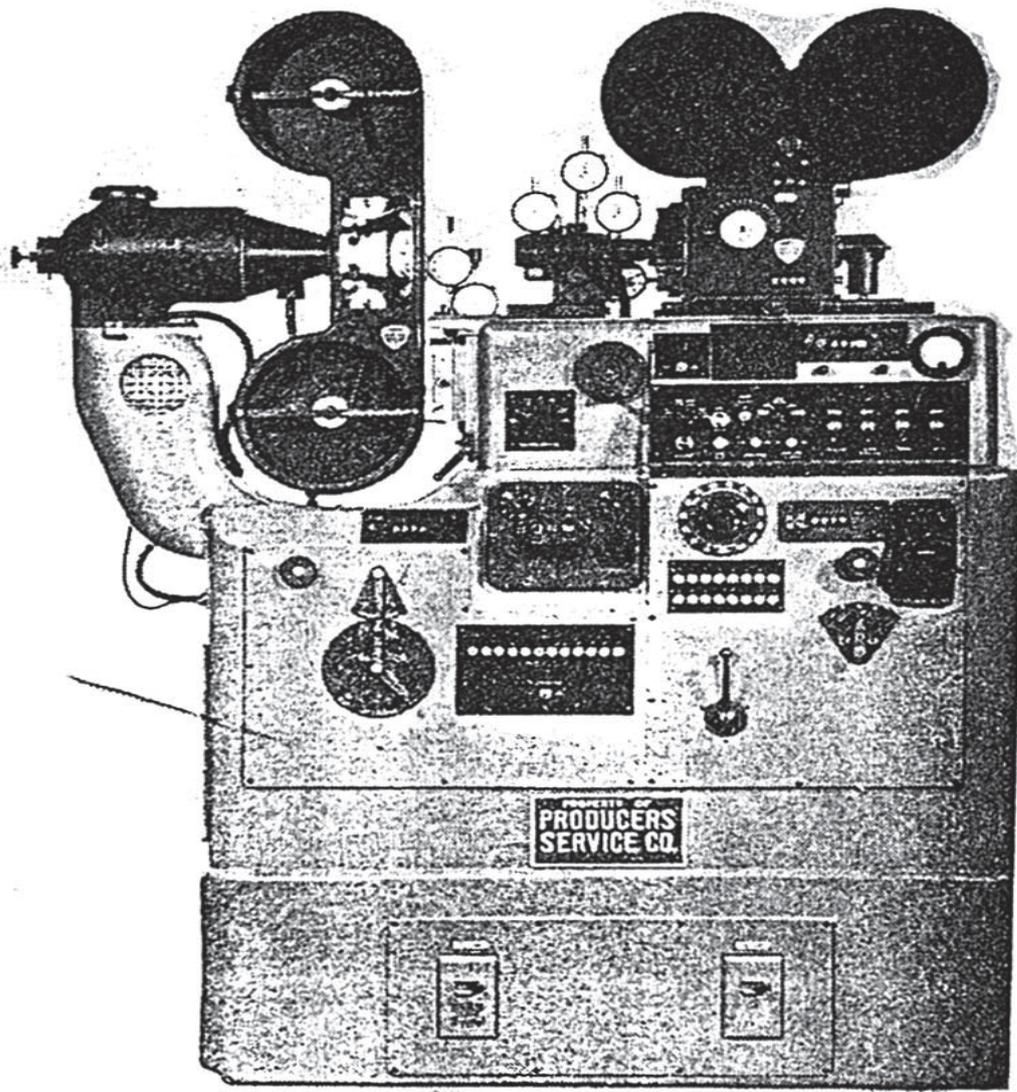
المؤثرات الخاصة بالطبع البصري Optical printing

يتم عمل العديد من المؤثرات الخاصة باستخدام وسيلة الساتر المتحرك Travelling Matte والذي يتم من خلاله حجب جزء من الصورة في الطبعة الأولى على السالب البديل ثم وضع الساتر الثاني (أي عكس ما كان محجوباً) وطبع الصورة المطلوب إضافتها على ما تم طبعه في المرة الأولى وهكذا يتكون لدينا صورة مركبة Composite تتضمن التأثير الذي نريده. ومن خلال ماكينة الطبعة البصري يمكن عمل طبقات متعددة أو طبع عكسي أو تعديل الصورة أو تشويهها وفقاً لما هو مطلوب عمله⁶⁸. ومن الجدير بالذكر أن أحجار المعبد قد تم تساقطها الواحدة بعد الأخرى في فيلم "شمشون ودليلة" وفقاً لفكرة الساتر المتحرك الذي يمكن من خلاله جعل الحدث أكثر واقعية⁶⁹.

وقد تم إحلال الأستوديو الافتراضي Virtual Studio محل المؤثرات الخاصة البصرية وفيها يمكن دمج صور حية لأشخاص مثلاً مع أماكن مختلفة سواء إكانت مرسومة أو مصورة بحيث يكون الناتج النهائي للقطعة هو رؤيتنا لهذا الشخص المصور أمامنا وهو يتجول وسط هذا المكان التخيلي وكأنه صور فيه فعلياً. وهذا النظام في الفيديو نظام متقدم للغاية لأن به برامج تتيح تحريك كاميرا تصوير الأمامية ومعها يتم تحريك صورة الخلفية بنفس المنظور ليحدث التطابق الصحيح ولذلك فالكروما في الفيديو تماثل الشاشة الزرقاء في السينما، إما الأستوديو الافتراضي فيماتل الساتر المتحرك في السينما⁷⁰.



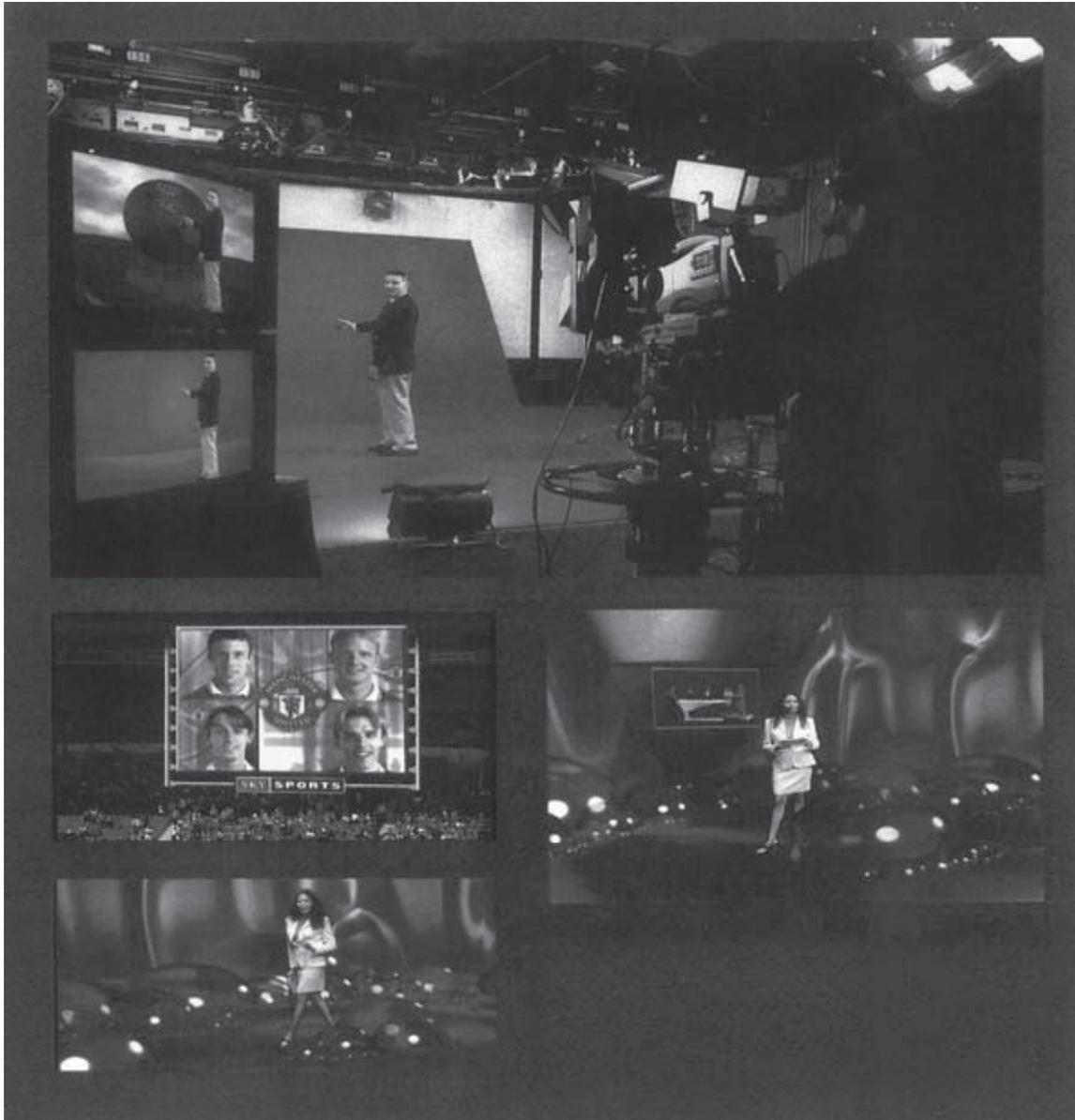
نظام الساتر المتحرك المتعدد الأفلام



آلة طبع بصري المؤثرات الخاصة



الصورة المطبوعة المزدوجة نورمان ماكلارين



الاستوديو الافتراضي

2 عمارة الديكور في الأماكن الطبيعية:

العمارة Architecture في مفهومها الأساس هي أسلوب إحاطة مساحة ببناء من أي نوع وتغطية هذه المساحة. وهي في هذا الإطار فن تشكيلي فهي شديدة العلاقة بالنحت فهي تمثل علاقة بين الكتلة والفراغ أو ما يمكن قوله المصمت والفراغ. ولا بد أن يكون هناك ارتباط واضح بين المفهوم الجمالي للعمارة وبين دورها الوظيفي. ولذلك فإن العوامل السوسولوجية Sociological والبيئية Ecological تحدد بشكل كبير وظيفة المبنى المعماري المشيد سواء من ناحية المناخ أو الطبيعة الطبوغرافية للأرض ونوع التربة ومادة البناء، ومن ناحية أخرى نوعية البشر الذين سوف يتعاملون مع هذه البناية والعلاقات الاجتماعية بينهم.

وبناء الديكور السينمائي في عزبة الأستوديو lot سواء كديكور مؤقت أو كديكور دائم (أمثلة المدينة الفرعونية والإسلامية في ستوديوهات مدينة الإنتاج الإعلامي) تقاليد متوارثة منذ زمن بعيد، بداية من بناء المدن الصغيرة ذات الحانات وبيت المأمور في أفلام الويسترن الأمريكية. لكن ما تم استحداثه هي فكرة بناء معماري في أماكن طبيعية يتم التصوير فيها، تشابه في شكلها أي عمارة مشيدة ولكن هذه المرة بمواصفات وسمات خاصة تم شرحها في السيناريو الدرامي.

وكانت التجربة الأولى للبناء خارج الأستوديو في المكان الطبيعي قد تمت على يد مهندس المناظر صلاح مرعي عند قيامه بتصميم ديكورات فيلم "المتمردون" للمخرج توفيق صالح عام 1968. ولقد كان سبب قرار بناء الديكور في الطبيعة هو اختيار عمارة المستشفى ذاتها (مستشفى مرضي مصحة المصدرين) فهو عبارة عن مرضي معزولين عن المجتمع سواء بالمعني الصحي حتى لا ينقلوا العدوي أو بالمعني السياسي، لذلك فقد تم وضعهم في مصحة حقيقية لكان من الممكن أن يفقد المعني الذي يراد توصيله للناس. وأثناء المعاينات لاحظ صلاح مرعي عند هضبة الهرم بعض الهناجر التي تستخدم كثكنات عسكرية وهي عبارة عن مباني على شكل عنابر ورأي بذلك أنها قد تكون مناسبة للغرض. وعليه فقد تم بناء العنابر قرب أهرامات الجيزة منخفضة عن مستوى الهضبة وكان السقف عبارة عن نصف دائرة من الأقواس الحديدية مغطاة بالصاج. وكان هناك دائماً جدار رابع متحرك لتسهيل عمليات التصوير. وقد تم استخدام الحجر الجيري للبناء، وكان المبني حقيقياً بالفعل.⁷¹

إما التجربة الهامة الأخرى في هذا الشأن فهي لأنسى أبو سيف في فيلم "سارق الفرح" للمخرج داود عبد السيد عام 1995. ويقول أنسي أن سارق الفرح هو فيلم مكان، فالمكان جزء مهم من تكوين الشخصيات والمكان هنا هو مجموعة من البيوت الفقيرة، بيت أحلام بيت عوض بيت زكية وحين قرأت السيناريو أتناقنتني حالة من السعادة الغامرة بشخصيات الفيلم، فرغم أنهم مهمشين يعيشون في أماكن عشوائية وهم تحت خط الفقر ولكنهم يريدون رغبة في الحصول على حظ ما من السعادة.

في مثل هذا النوع من الأفلام تبرز مشكلة التكلفة، فالفيلم يدور بالكامل في منطقة عشوائية وشوارعها وبيوتها من الداخل. والتصوير في مثل هذه المناطق المزدهمة بالسكان يشكل صعوبة مادية وعملية. وذلك أن التصوير يتم في مثل هذه المناطق يتجاوز العشر أسابيع ناهيك عن تجهيز الأماكن التي يسكنها الناس وإعدادها للتصوير. لذلك تحمس المنتج سلطان الكاشف لبناء هذه الحي بالكامل وخاصة بعد أن فشلنا في إيجاد المكان الطبيعي وتم اختيار

هضبة بالمقطم تطل على القلعة من ناحية وصلاح سالم وعلى المقطم من ناحية أخرى والثالثة على سور لشركة مياه القاهرة والتي تحوى بداخلها صهريج المياه ومن الناحية الرابعة تطل على منشية ناصر ومبانيها العشوائية. وتم البناء بالطوب الأحمر حيث أنه كان أرخص كثيراً من خامات الديكور المصنعة. وقد تم التصميم على أساس أن المباني العشوائية لا تخضع لنظام أو قانون إنما تخضع بالدرجة الأولى إلى الاحتياج الشخصي والتحايل على النظم والقوانين فالشخص يضع يده على قطعة من الأرض البعيدة عن يد السلطة ويسرع ببناء أربعة حوائط لتصبح حجرة له⁷².

العوامل السوسيوبيولوجية والأيكولوجية في اختيار المكان الطبيعي للمنظر

هناك علاقة واضحة بين التقاليد الاجتماعية والعلاقات المعمارية ويمكن القول بأن هناك عاملين هامين لهما

تأثير مباشر على الناحية الاجتماعية وهما :

1- الشكل المعماري (التركيبية المعمارية).

2- تأثير المناخ.

وعلى سبيل المثال هناك دائماً اختيار لمواد البناء طبقاً لخواصها الحرارية وفقاً لدرجات حرارة الجو العام ولختيار الألوان وفقاً لظواهر الانعكاس أو الاقتصاص، وكذلك استخدام الحوائط المفردة أو المزدوجة، أو استخدام الأقبية والقباب لتقليل الضوء والحرارة⁷³.

وفي فيلم "الطوق والأسورة" في يونيو 1985 تم تكليف محمود محسن بالعمل بعد أن عايش المخرج خيرى بشارة موضوع فيلمه جيداً وتحول جيداً في المناطق المختلفة بمدينة الأقصر وما حولها. وانحصرت المهمة في المفاضلة بين الأماكن التي شاهدها المخرج من قبل والتي عرضها على كل من مصمم المناظر ومدير التصوير لتحديد المهام التالية في خطة العمل وكان لكثرة عدد المواقع المطلوبة فرصة متاحة لتحديد مميزات كل موقع

وصلاحيته لمشاهد بذاتها، فالموقع الذي لا يصلح لغرض ما قد يلائم غرضاً آخر لاعتبارات عديدة كالحركة والوقت الملائم من حيث الإضاءة الطبيعية وغيرها⁷⁴.

وهناك مثل لاختيار موقع دار الحدادة في الفيلم، والمسقط الأفقي للمكان يوضح التخطيط العام للموقع المختار والذي رأي الجميع أنه يلائم مع معطيات السيناريو من حيث الشكل العام ووجود الفراغ المطلوب لإنشاء الإضافات اللازمة وأن كانت الزوايا المتاحة للتصوير قليلة فليس هناك تعارض إذ أن عدد المشاهد في هذا الموقع قليل. وكان الحداد بصفته يتخذ من الفراغ الخارجي المواجه للطريق مكان يمارس فيه مهنته. ودار الحداد القديمة بعد أن انتقل إلى الدار الجديدة التي شيدها للزواج، وهي أيضاً دار الحدادة وهي شقيقته الأرملة التي استمرت تسكنها بعد أن انتقل شقيقها إلى داره الجديدة، وقد اقتصررت الإضافة في هذا الموقع على بناء سقيفة في الممر الخارجي التابع للدار والمواجه للطريق مع إضافة المكملات بما يتلاءم مع الموضوع وحسب ما رأي مهندس الديكور في عدة أماكن يعمل فيها حدادون فلم يصادف أن وجد ما يخالف تفسير المخرج باستغلال الفراغ خارج الدار لإنشاء دكان الحداد حيث أنه يتصل عضوياً ودرامياً بالدار. وبعد بحث طويل اكتشف مهندس الديكور محمود محسن حي كامل تسكنه عائلة واحدة وفروعها وتعمل الغالبية منهم في مهنة الحدادة ويتخذون من الحوش أو أحد ملحقاته مكاناً لممارسة العمل⁷⁵.

وهكذا في فيلم "الطوق والأسورة" لخيري بشارة يمارس محمود محسن بناء ديكوراته بوسط الطبيعة ذاتها ولكن وفقاً لطبيعة القصة الدرامية فإن الأمر لا يتجاوز مجرد كوخ من البوص يتزوج فيه الحداد من فرحة ولكنه في مواجهة عجزه الجنسي يتزوج مرة أخرى وينتهي الأمر لحرق نفسه وزوجته والكوخ⁷⁶.

إما في فيلم البداية إخراج صلاح أبو سيف عام 1986 فبعد أن سقطت الطائرة في الصحراء، وجد إثنا عشر شخصاً أنفسهم في هذه الصحراء القاحلة أنها أشبه بواحة، ولكي يحافظوا على حياتهم يأمر رجل الأعمال نبيه بقية

رفاقه بأن يبنوا بيتا من البوص وسط هذه الصحراء. ويخلق بذلك مجتمعاً يفرض فيه ديكتاتوريته فيما يشبه الأسقاط السياسي، إلى أن تأتي طائفة النجدة لتتفقد الجميع فيما عدا بنية الذي يهيم على وجهه في الصحراء⁷⁷. وكان لابد أن تكون مفردات عمارة هذا البيت لها بساطة وبدائية أولئك المتقنين الذين لا تكتسب أيديهم مهارة البناء وهو ما استطاع محمود محسن أن ينجح في تحقيقه مثلما فعل في فيلمه الأسبق.

ويذكر محسن أنه في فيلم "البداية" كان الموقع الذي وقع عليه الاختيار يحتاج إلى الكثير من الإضافات كي يتم الحصول على الانطباع الذي ورد بالسيناريو وهو أن هذا المكان يدل على سابق استخدامه كمعسكر للجنود في فترة معاصرة لاحد الحروب. ولم يشر النص السينمائي إلى هوية محددة لهؤلاء الجنود ولا لتاريخ محدد. إلا أن المنطق لابد أن يقودنا إلى فترة الأربعينيات حيث فترة الحرب العالمية الثانية وهو أكثر الاحتمالات قبولا. وكان الموقع كما ورد بالنص يحتوي بالضرورة على نبع ماء، ولم يكن عدم وجود النبع في الموقع يثير أي إزعاج، فكان لابد من عمل بركة ماء صناعية تقي بالغرض المطلوب. وبناء على ذلك فقد كانت أهم عناصر إعداد الموقع للتصوير أولهما إنشاء قاعدة من الحجر الجيري توحى بأنها كانت لأحد العناصر المعمارية، وقد اتبع في بنائها نفس الطريقة التي كانت متبعة في بناء المعسكرات إبان الحرب العالمية الثانية. ثم بعد ذلك عمل بركة الماء السابق الإشارة إليها، وكذلك عمل بعض الخنادق المحاطة بسياج واقى من أكياس الرمل المتبع استخدامها في خنادق الجنود. كما تم وضع العديد من المخلفات الواقعية مبعثرة في أنحاء المكان بحيث يمكن الاستفادة منها في بناء البيت⁷⁸.

إما في فيلم "البيضة والحجر" إخراج على عبد الخالق فقد تم الاتفاق على اختيار مكان فعلي فوق السطوح وتجهيزه لعمل مشاهد الفيلم المطلوبة وهذا الموقع الذي وقع عليه الاختيار في الدور الحادي عشر لأحد الأندية بميدان التحرير، ولم يتطلب إعداد خاصاً اللهم إلا تشييد العناصر المطلوبة للعمل مع مراعاة العلاقات بين كل عنصر وآخر مع هُلق المجال المناسب للحركة. وقد كان الوقت محدوداً للغاية، وترتب على ذلك أن تم أولاً تحديد أماكن وفتحات

الغرف الثلاث التي تضم الشخصيات الرئيسية للفيلم وتم ضبط زوايا الرؤية على الواقع وذلك لأن الموقع محدود بحدود السور الذي يحيط بالمكان⁷⁹.

وقد واصل محمود محسن نفس هوايته في إعداد المكان الطبيعي ليصلح لمنظر سينمائي خلفياته من الطبيعة ذاتها، وذلك في فيلم "كشف حساب" إخراج أمير رمسيس. حيث قام محسن على الطريق الصحراوي بناء ما يشبه العشة" من ألواح الخشب والدرج البسيط والتي تصلح بموقعها وسط هذا الفضاء الواسع لكي تعطي شحنة من الصدق في مشاهد اغتصاب الفتاة، وربما تذكرني أكثر - رغم اختلاف ما بين الفيلمين من أحداث درامية - بفيلم امرأة على الطريق إخراج عز الدين ذو الفقار والبيت بورشة الميكانيكا على الطريق الطويل.



دار الحداد - الطوق والأسورة



ملابس منزليّة (شرق)
شمال الدقه



دراسات ملابس - الطوق والأسورة

ملابس خردج



الام
حزينة
رفردوس عبدالحمد

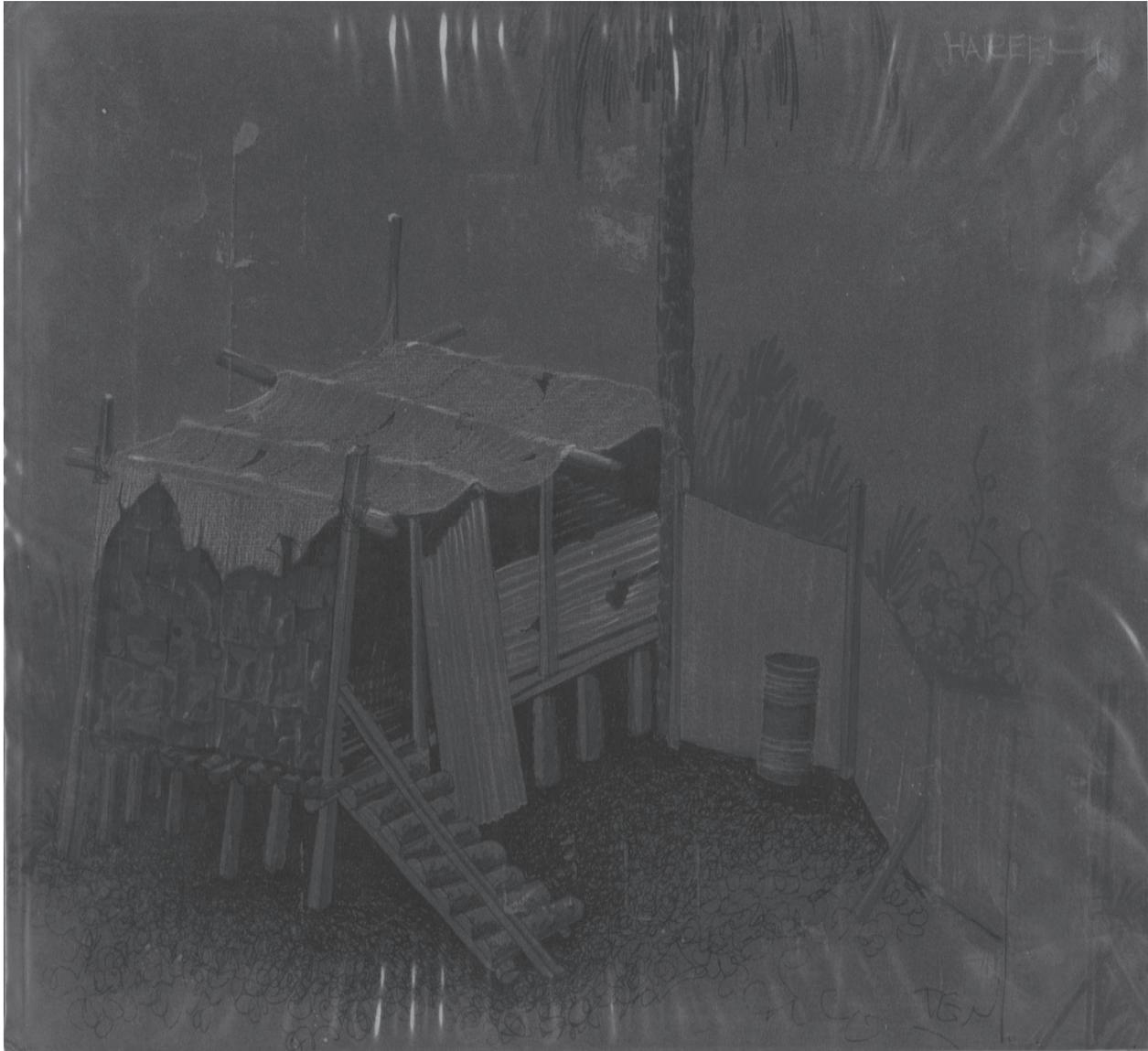
منيلم / الطوق والاسورة

محمود

دراسات ملابس - الطوق والأسورة



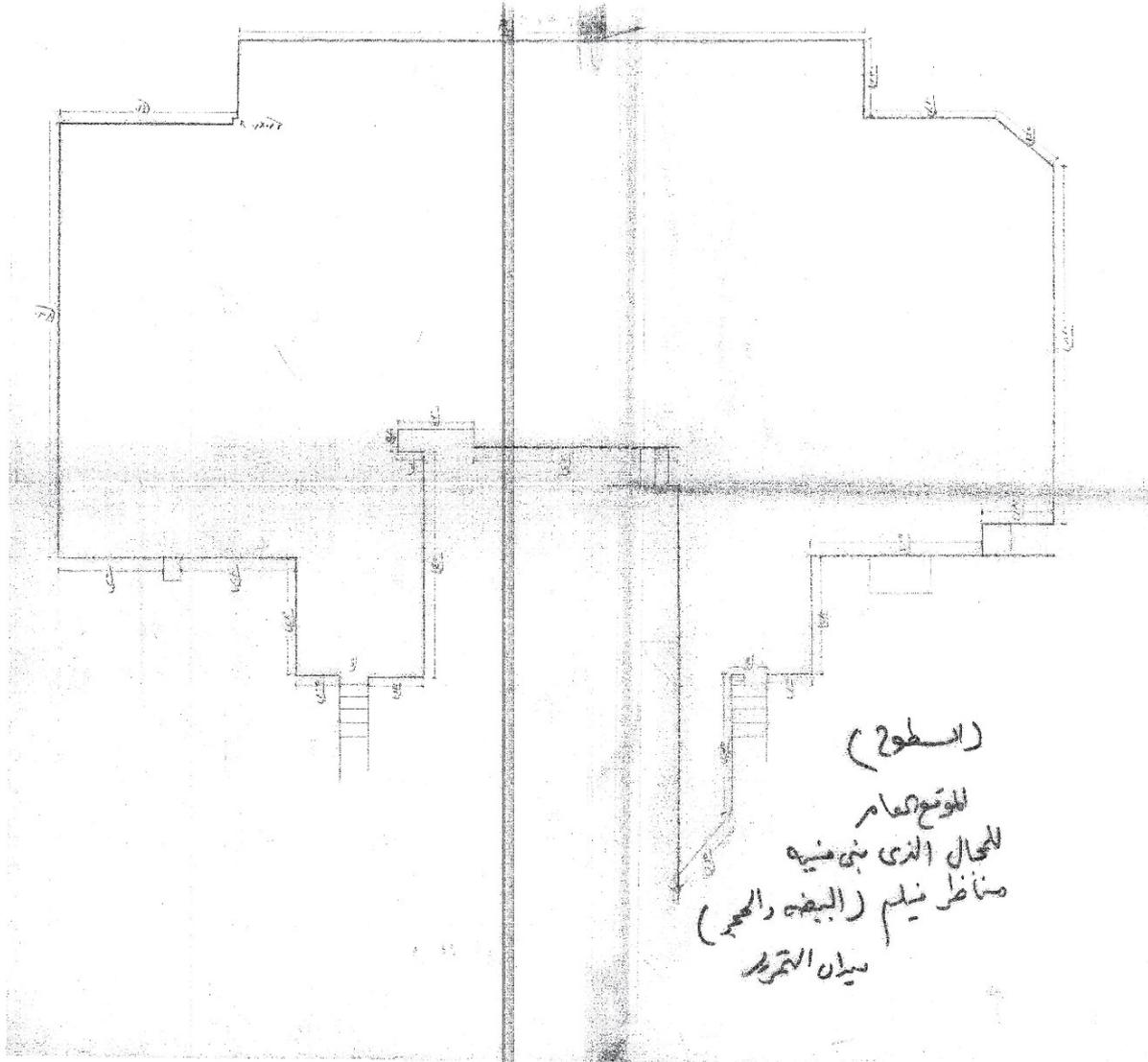
نهبنايا - فيلم البداية



فيلم البداية



منزل نبيه فيلم البداية



المسقط الأفقي - سطوح البيضة والحجر



عشة - فيلم كشف حساب

3 المنظر السينمائي

والسيكودراما:

بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى أصبح هناك نظام للأستوديوهات الكبيرة في هوليوود وأصبح مصمموا المناظر مسئولين أكثر عن كل النواحي البصرية في الكادر كما مثلت المناظر المشيدة نوعاً من الإبهار والثراء في الشكل والتنفيذ. وقدم المعماري روبرت ماليه ستيفنز Stevans ديكورات معمارية هندسية مركزاً على البناء بالخرسانة⁸⁰. وربما جاء هذا الأمر بعد أن تحققت فكرة المنظر الثلاثي الأبعاد في فيلم كابيريا المشهور عام 1913. ومنذ بداية رحلة تصميم المنظر بشكله ذي الأبعاد الثلاثية كان هناك زواج شرعي بين فن العمارة والسينما⁸¹، حيث صدق لوكوربوزييه على أن كل شيء مجسم هو عمارة ولكن لا بد أن تكون للسينما خصائصها وطريقتها الخاصة⁸². وكما يقول المعماري روبرت ماليه ستيفنز فإنه لا يمكن نكران أن السينما لها تأثير مميز على العمارة الحديثة. وبالمثل فإن العمارة الحديثة قدمت جانبها الفني للسينما ولم تخدم العمارة الحديثة فقط الديكور السينمائي ولكن طبعت خاتمها على الميزانسين⁸³.

وقد أبدى ستيفنز قلقه من غزو الزخرفة على العمارة الفيلمية من خلال جهد خلق الأشكال الخيالية والتي تعرض أكثر وتمد الديكور بالمشاعر الإنسانية. كما كان منزعجاً من الاتجاه لجعل العمارة وسيلة فوتوجونيك للفيلم ومنذ إرساء الحدائة أصبح هناك إزاحة عن فن الحضر⁸⁴. وهو ما نراه بوضوح من خلال أفلام النيبلونج و متروبوليس، كما ساهم الكمبيوتر في فتح منطقة جديدة للفيلم في مجال العمارة مثل فيلم حرب النجوم⁸⁵.

في ظل هذا التطور المتصاعد قدم صانعو الأفلام بمساعدة مصمميهم قطعاً فنية حية بث فيها الديكور الروح لشخصياته التي تتحرك بداخله، فهناك آبل جانس ورومانسية القلب في أفلامه المتعددة، وهناك الخيال الجامح عند مورناو في نسفراو والتعبيرية الألمانية وروح الطفولة عند برجمان وكيرساوا. بينما هناك مناظر الأفلام التي تعطي الطقوس والشفرات الاجتماعية مثل فيلم عصر البراءة لسكورسيزي، أو أن يضاف إلى المنظر بعض الأشياء غير الحقيقية ولكنها في النهاية تصبح أقوى من الواقع من مناظر أماديوس عام 1984.⁸⁶

ومن المهم إلا يكون مهندس المناظر عبداً للبحث التاريخي، بل لابد من المرونة وأقامة المعلومات وفقاً لحاجات الفيلم الدرامية⁸⁷. وهذا الأمر لا يعني إلا جهداً مضاعفاً من مصمم المناظر في الإطلاع على كل تفصيلاً مهمة في فترته التاريخية والتي بالقطع لها دلالتها، وبعد ذلك فإن له الاختيار في وضعها أو الاستغناء عنها. وفي ديكور الفيلم الكوميدي والموسيقي هناك شخصيات سينمائية مثل سينبت ومانيللي أعطوا الحياة لهذه النوعية عن طريق المناظر والألوان، وفي فيلم "قصة الحي الغربي" قام يوريس ليفن مصمم المناظر بالأبقاء على الأشياء الضرورية من الأماكن مثل أسفل الكوبري وفناء الباسكت وذلك ليفسح الطريق أمام حركة ورقصات الممثلين، وفي أفلام الفانتازيا التي تعتمد على الجو الفانتازي مثل أفلام مصاص الدماء أو التي تتعامل مع العالم المستقبلي (الجميلة والوحش) يتم خلق الجو من خلال الموضوع والديكور والضوء والموسيقي واللون، وذلك من خلال تقديم غير عادي لهذه العناصر وليس بنظام تشويه أو أسلبة الواقع⁸⁸.

وعادة فإن الارتباط بين مهندس المناظر وطبيعة المكان، إما أن يخلق نوعاً من الاصطناعية أو أن يضيف على المكان شخصيته ليضيف عليه روحاً يسهم في الدفع بالدراما وكذلك مراعاة سيكولوجية وتصرفات الشخصية التي تتحرك عبر هذا المنظر. والمشكلة عند تشييد الديكور هي محاولة خلق المصادقية في مظهر الديكور وسط الحركة الكثيرة للعناصر المختلفة بداخله. وليس معني ذلك أن يتم بناء حائط الديكور من كتل من الجرانيت ولكن الشكر قائم

لأعوام من الخبرة وصل فيها مهندس المناظر إلى درجة من الرضاء بالمواد غير الباهظة الثمن، وذلك للمظهر المعقول الذي تبدو فيه الأبواب والنوافذ والأسقف وكأنها حقيقته. وقد تم إبدال مواد الفيبر التي تغطي البانوهات بمادة البوليسترين Polystyrene والتي تملك مزايا الثبات والنورانية⁸⁹.

وفي فيلم "الرقص مع الشيطان" كفيلم يدور حول الغيبيات والاتصال بعالم آخر كان لابد أن تكون الديكورات معبرة عن هذه الحالة وهو ما يجعل فنان المناظر يهتم وهو يقوم بعمل الاسكيز مع استخراج كافة المساقط التي تشرح المنظر شرحاً وافياً. وهذه الرسوم التخطيطية والتوضيحية (الاسكيزات) تعطي المخرج فكرة واضحة عن الجو Atmosphere الذي سوف يصاحب الصورة المقدمة⁹⁰.



فيلم الرقص مع الشيطان



فيلم الرقص مع الشيطان



فيلم الرقص مع الشيطان



فيلم الرقص مع الشيطان



فيلم الرقص مع الشيطان



الرقص مع الشيطان

4 سيموطيقا الصورة

والمنظر السينمائي اللعب بالألوان :

من خلال الشاعرية Poetics في سرد الفيلم السينمائي والتي تعتمد أساساً على تحليل النص الفيلمي إلى أشكال تعبيرية معينة تتباين ما بين اللاسردية antinarrative أو المجردة وبين البنائية structural أو التشابكية السردية التجريبية Metanarrative. يرى بعض صناعي الأفلام أن المشكلة لا تتمثل في صعوبة تقنيات نقل - أو نسخ الألوان بشكل طبيعي ودقيق على الشاشة - وهو الأمر البالغ الصعوبة نظراً لرؤيتها في قاعة مظلمة ولطبيعة مشاهدتها كفيلم شفاف يخترقه الضوء ليسقط هذه الألوان على الشاشة البيضاء - بل الأهم هو تناغم هذه الألوان وأن ندفع بالإحساس الصحيح لمعطيات اللقطة⁹¹.

وفي أغلب الأحوال فإن مفتاح اللون ينبع من مصمم المناظر ومزاجه السيكلوجي ومن خلال تكوين الصورة التشكيلية في الفيلم تتضح العلاقات اللونية. ورغم كل ما يمكن الدفاع عنه في إصاق العديد من المعاني الذهنية والفكرية بالتشكيلات اللونية في الكادر السينمائي وقيام النقاد بفك شفرات هذا التناغم اللوني أو البحث عن موتيفة لونية بعينها، إلا أنه لا بد من الاقرار بأن اللون يبقى دائماً ذو جاذبية عاطفية يفور باجواء وأحاسيس يذوب خلالها المتفرجين وتدغدغ مشاعرهم. وبذلك فإذا تم التسليم بهذا الوجد العاطفي لدى المتفرجين من رؤيتهم للبايئة اللونية المختارة فلن نقر الاكتفاء بالناحية العاطفية لدى صانعي الأفلام في قيامهم بمهمتهم في اختيار ألوانهم وضاءتها⁹².

وقد تم التسليم بأن هناك أحاسيس معينة يمكن ربطها بألوان محددة ولكن هذه المقولة لا يجب وضعها في دائرة التعميم، ذلك أنها جاءت نتيجة تحاليل إحصائية للتعامل الصحيح مع معلومات غاية في التناقض لذلك فإن محاولة العلماء لربط استجابتنا للألوان مع المعاني الضمنية فيها ليست إلا مجرد تطبيقات تم تخمينها من التجربة والتي قد تفيض بمعاني مختلفة لذلك في ظل مشاهدتنا لها في ظروف رؤية مختلفة. وعندما نذكر أن اللون الأحمر يرمز إلى النار فإننا في الحقيقة لا نغور في الأعماق السيكولوجية للوصول إلى تلك الرمزيات، لأن كلاهما متشابهان في تصميمها الأحمر redness وهو ما يدل بنا إلى أن بعض المعاني الرمزية للألوان تستعير مفاهيمها من واقعية ماديتها⁹³.

وتختلف رموز الألوان تبعاً لطبيعة المجتمعات وعاداتها وثقافتها الشعبية وعلى سبيل المثال نجد أن اللون الأبيض هو لون الحداد في روما والصين وليس اللون الأسود، بينما هو في الإسلام على سبيل المثال رمز الصفاء والسلام ولون رداء الإحرام والطواف حول الكعبة، أما الأزرق في الدين الإسلامي فهو رمز اللؤم والحزن وهو لون وجوه العصاة يوم القيامة. ومن ناحية أخرى فإن الألوان تلعب دور الموجهة لأحاسيس خاصة وفي نفس الوقت لمعاني ثقافية مرتبطة بالمجتمع وهذه الروابط Colour Associations تبدأ بروابط مادية وتصل لمعني سيكولوجي، فالأزرق مرتبط بالبحر ويعني الصدق والهدوء والراحة والأخضر يرتبط بالمراعي ويعني الخصوبة والصحة والأصفر يرتبط بالشمس ويعني السعادة والدفء والنجاح⁹⁴.

والملابس هي العنصر المكمل للمنظر السينمائي في تشكيل الحكاية الدرامية في الفيلم. والملبس كالعمارة والموسيقى يعطون جميعاً هوية مميزة للوطن الذي يعيش فيه الإنسان. وعادة ما تعطي الأقوال الشفوية لتاريخ الموضة وضعاً إضافياً للأشياء ومحتوياتها، كما تعطي الفرصة للمؤرخين كي يثبتوا مما في أيدهم من وثائق. ويمكن أن نعرف الموضة بأنها شبكة من المصممين والمصانع والترزية الذين يعطون الفرصة لإتاحة موضة من الملابس وإنتاج

أنماط حديثة منها. وهذه الأنماط تعبر عن سمات الفترة التاريخية والتي هي مختلفة عما قبلها وعما بعدها فالنمط أو الموضة هي الأغلبية التي يرتديها معظم الناس⁹⁵. ويمكن أن يتم وضع أزرار الملابس مثلاً من الخشب المستدير المزخرف ببعض رقائق الفضة والتي تشكل بالتالي أسلوباً جديداً للملبس⁹⁶.

ولاشك أن تصميم الملبس ترتبط جمالياته بالخلفية التي وراءه فهي قد ترفع من قيمته أو تفسد أغلب جمالياته. ويعتمد مصممو ملابس الأفلام السينمائية لأن يكون لأزيائهم ملمس واضح فإن ذلك سوف يعود بالنفع على إجمالي التأثير التشكيلي للصورة⁹⁷.

ويقدم محمود محسن تصميمات مناظره بالإضافة لتصميمات ملابس فيلم منهم متأثراً بفكرة "اللعب باللون". فهناك فيلم "فتاة من إسرائيل" إخراج إيهاب راضي ثم فيلم "كلام الليل" إخراج إيناس الدغدي ثم فيلم "الشرف" إخراج محمد شعبان، والأفلام الثلاثة كلها من تصوير الفنان الكبير ماهر راضي الذي يعشق استخدام المؤثرات اللونية في الإضاءة وبالتالي فقد كان محمود محسن عاملاً في وضع مناظره وألوان ملابس الممثلين في البتية لونية يتفق عليها مع المخرج والمصور.

ومن ناحية أخرى كانت الفكرة المطروحة في الفيلم الأول هو إظهار هذا الصراع السياسي من خلال الضوء ولونية الملابس بالدرجة التي تم المبالغة فيها بشكل ميلودرامي أفسد المعاني الفكرية المطروحة وجعلها تتجاوز فكرة الدلالات بالتلميح وباللغة السينمائية إلى أسلوب الاستعارة والرموز الشكلية التي تصل لحد الشروح بعيداً عن لغة الفن. وفي فيلم "كلام الليل" ولأن إيناس الدغدي تقتحم مناطق وعرة في أفلامها السينمائية ومنها فكرة التعري nudity فإن ذلك تطلب تقديم صورة تشي بكل جماليات الجسم الإنساني بالنور والظل واللون. وكتجربة أولى لمحمد شعبان الذي حاول أيضاً أن يقدم صورة تشكيلية معبرة استلزمت أيضاً التعبير عنها بكل سيكولوجيات اللون.



الرموز التشكيلية - فتاة من إسرائيل



تصميمات ملابس - فتاة من إسرائيل



تصميمات ملابس - فتاة من إسرائيل



تصميمات ملابس - فتاة من إسرائيل



تصميمات ملابس - فتاة من إسرائيل

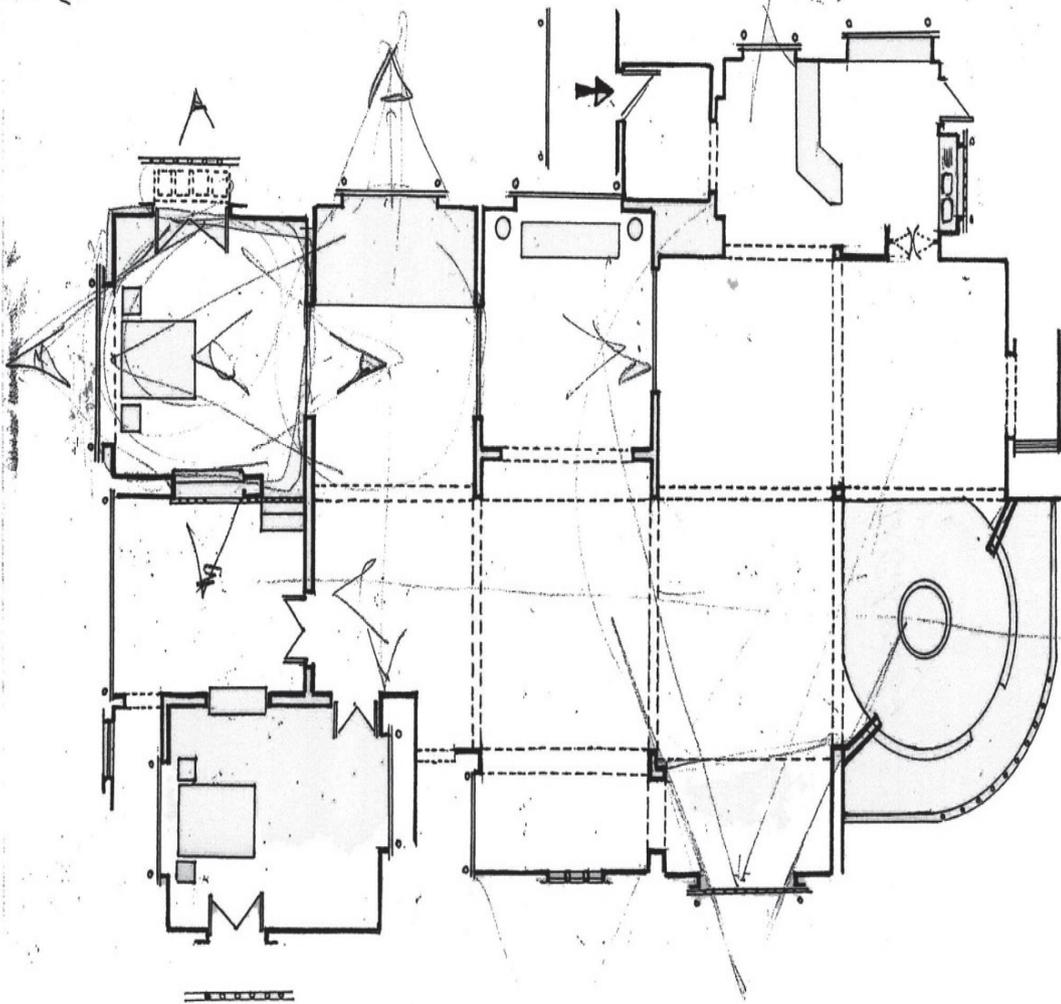


تصميمات ملابس - فتاة من إسرائيل



اللعب باللون - فتاة من إسرائيل

كلام الليل
أساسي للرسم



المسقط الأفقي - فيلم كلام الليل



اللعب باللون - فيلم كلام الليل



اللعب باللون - فيلم كلام الليل



ديكور - فيلم الشرف



فيلم الشرف



فيلم الشرف

5 تصميم المنظر بين الحقيقة التاريخية والإبداع الفني

الفيلم التاريخي هو الفيلم الذي يتعامل مع فترة تاريخية تمتلأ بأحداث فعلية لتلك الفترة، وربما تتم معالجة شخصيات تخيلية تجري خلالها حرية أكبر في التعامل مع الأحداث نفسها. ومن الضروري أن تعبر هذه الأفلام عن المظهر الصادق للملابس والعمائر لتلك الفترة، وفي نفس الوقت التمثيل الأقرب للحقيقة اليومية لأناس تلك الفترة التاريخية. وقد يطلق على الفيلم التاريخي اسم فيلم الملبس Costume film أي الفيلم الذي يستند على الأساليب القديمة والتاريخية في الأزياء والأثاث⁹⁸.

ويقترن موضوع تشييد المناظر السينمائية داخل الاستوديو في الأفلام التاريخية بكل تفاصيل المكان في الماضي بما نسميه المصدقية التاريخية ذلك أنه في نطاق تنفيذ هذه النوعية من الأفلام لا بد أن يكون هناك نوعاً من التوازن بين تلك المصدقية وبين التأثيرات الدرامية لتدقق السرد الدرامي على الشاشة. وعندما قام سيسيل دي ميل بتصوير فيلم "الوصايا العشر" عاين كل من معبد الدير البحري للملكة حتشسبوت وكذلك صرح معبد أدفو للاله حورس وطلب من مصمم المناظر إعادة بناء المعبد - رغم اختلاف الفترة التاريخية للقصة المصورة - بأشكال الفرعون سيتي الأول⁹⁹. ومن الجدير بالذكر أن هناك ضرورات تحتم إعادة بناء الأماكن القديمة ذلك أن أغلب المعابد أو القصور أو غيرها من الفترات التاريخية القديمة تعاني من عوامل الزمن كالتعرية أو هدم بعض أجزاءها. وإذا كنا نعلم من الوثائق أن كل أعمدة المعابد الفرعونية وبخاصة في عصر الدولة الحديثة كانت تذهب gilded قاعدتها لأغراض

لاهوتية وجمالية، وهو الأمر المفقود حالياً والذي يدعو بالضرورة إذا رغبتنا في إقناع المتفرج بأن ما يجري أمامه من أحداث درامية تدور في القرن الثالث عشر قبل الميلاد في معبد الأقصر أن نقوم بإعادة بناء المعبد بشكله القديم¹⁰⁰.

فيلم "العائش في الحقيقة"

إخراج على بدرجان

لم ينفذ

تم كتابة سيناريو الفيلم وهو عن قصة للكاتب الكبير نجيب محفوظ عن الفرعون اخناتون ولكن الأديب الكبير كتبها بأسلوب راشمون أي الحكاية تروي من أربع شخصيات كل من وجهة نظره، لقد بدأ امنحوتب الرابع (اخناتون فيما بعد) الحكم في طيبة بعد وفاة والده امنحوتب الثالث حوالي عام 1367 ق.م. وقد بدأ الفرعون يفكر في دينه الجديد والدعوة له، الدعوة إلى آلة واحد يكمن في قرص الشمس أطلق عليه "آتون". وقد أخذ الخوف يشتد من قبل الكهنة بعد أن أخذ اخناتون يشتد في دعوته وأخذوا يحاربونه ويتآمرون عليه، وبذا لم يستطع اخناتون أن يبقي في طيبة وقرر الهجرة إلى عاصمة جديدة اختارها في مصر الوسطي عند تل العمارنة أطلق عليها اسم اخت آتون أي (آفق آتون)¹⁰¹ وتظهر المناظر في المقابر وحوائط المعبد كموكب مسرحي مارة في لحظة مبتهجة من الزمن، وهو الوصول اليوبيلي والمثير إلى المعبد، الكبرياء والبهجة عند تقديم الهبات في نافذة التجلي والحماسة القابضة بالنشاط للعبادة العقلية وكل الممثلين في المسرحية مميزين حتى الأطفال منهم ولا يوجد في أي مكان آخر في الفن المصري ما يمكن أن نحصل عليه من قوة الحيوية انطباعاً للمثيرات من التجارب الحقيقية في الحياة والعبادة¹⁰².

مسلسل خيبر

يتناول هذا المسلسل لأول مرة يهود خيبر وموقفهم وقت الدعوة الإسلامية وقد بدأ ذلك من خلال إظهار الحياة الاجتماعية والاقتصادية في عرب الشمال وبعض الحواضر الحجازية كالمطائف ويثرب في العصر الجاهلي وفي الحيرة في عصر المناذرة. كانت التجارة هي الحرفة الرئيسية للعرب قبل الإسلام فإلى جانب اشتغالهم بتصريف منتجاتهم الزراعية سواء اليمنيون أو القرشيون أو الانباط أو التدمريون أو المناذرة.

ومنذ نهاية القرن السادس الميلادي، احتكرت قريش تجارة الهند بفضل جهود زعيمها هاشم بن عبد مناف، الذي يعتبر أول من سن رحلة الشتاء إلى اليمن والحبشة والعراق ورحلة الصيف إلى الشام، ومن المؤكد أن النظام القبلي كان هو الوحدة السياسية عند العرب في الجاهلية تربطهم رابطة العصبية للأهل والعشيرة، وبذلك لم تكن هناك نزعة قومية شاملة وكان قانون البادية هو قانون الغاب أي من هو أقوى سيفاً. وقد كثرت الديانات الوثنية هناك قبل دخول الديانات السماوية، وقد رأوا أن الأصنام والتي عبدها هي التي كانت سكني للآلهة. وقد انتشرت اليهودية في جزيرة العرب قبل ظهور الإسلام ولا سيما في اليمن، كما انتشرت في وادي القرى وخبير وتيماء ويثرب حيث أقامت قبائل بني قريظة وبني النضير وبني قنيقاع.

وبعد الدعوة المحمدية وبدء عداوة قريش، تمت هجرة المسلمين إلى الحبشة وذلك لكسب تأييد أهل الحبشة باعتبارهم شعب مؤمن بالمسيحية. وبعد ذلك رأت قريش أن تقاطع بني هاشم وبني المطلب لمعاداة الرسول. وفي موسم الحج تمت بيعتنا العقبة الأولى والثانية مع الأوس والخزرج بعد أن سمع الأخيرين أن يهود المدينة بني قريظة والتنضير قالوا في كتبهم أن نبيا سيبعث هو محمد صلى الله عليه وسلم. ومن بعد زيادة إيذاء قريش للمسلمين تمت هجرتهم إلى المدينة (يثرب) وتم بناء المسجد الجامع وتمت المؤاخاة بين المهاجرين والأنصار. وبعد غزوة بدر وغزوة أحد، تحصن اليهود في حصونهم في مؤامرة من اليهود ضد النبي وبعدها حدثت غزوة الخندق والحصار الطويل. وقد جعل أبو

سفیان اليهود ینقضون العهد واستمر الأمر إلى أن أمر الرسول بغزوة خیبر فی 7 هـ وبذلك سقطت حصون اليهود وانتصر المسلمون.

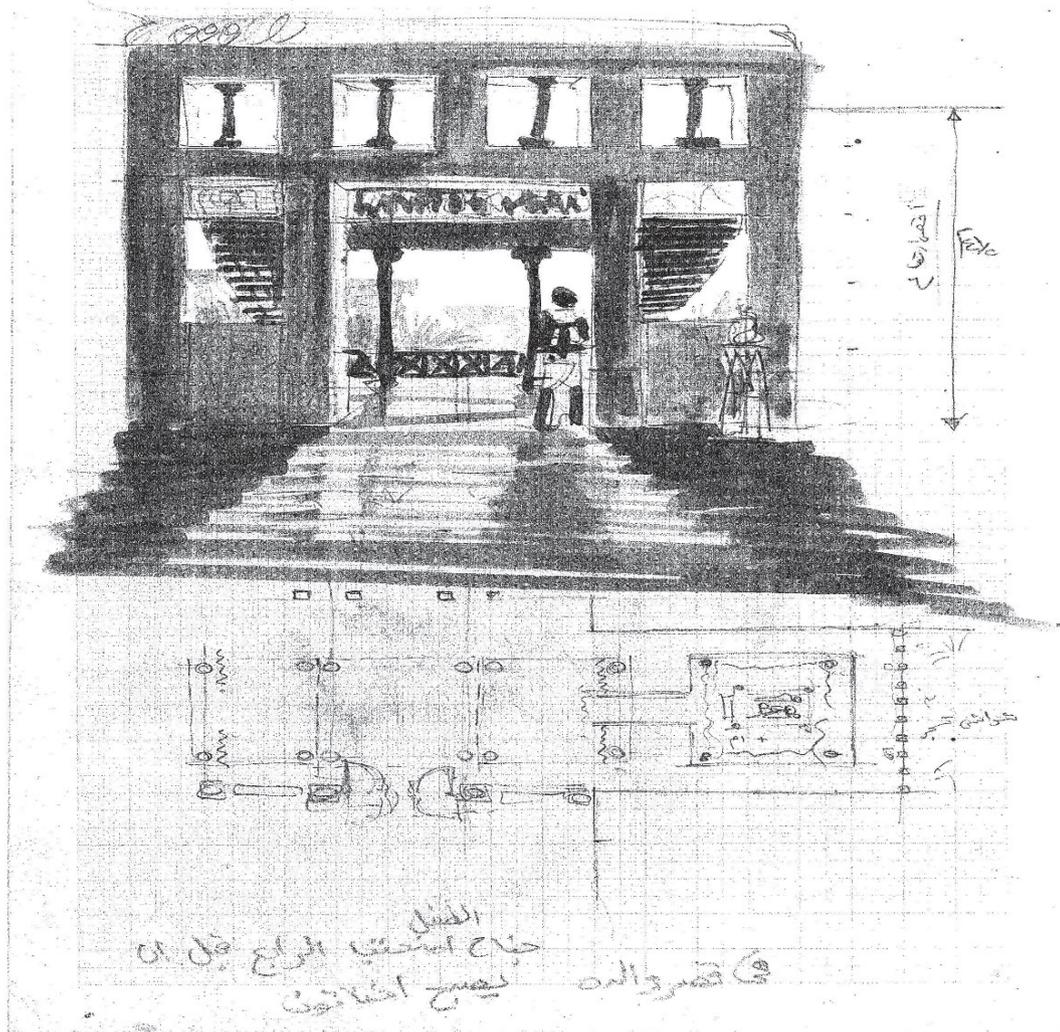
وقدم المسلسل قيمة فنية كبيرة من خلال سيناريو وحوار محكم كتبه يسرى الجندي وفي نفس الوقت كانت الصورة التشكيلية المقدمة في العديد من المشاهد سواء في سوق نقينقاع أو حصون خیبر أو كنيس اليهود أو في يثرب عند مسجد الرسول أو عند بن أبي كبير الأوس والخزرج، كلها ثرية من خلال مناظر منفذة باتقان فضلاً عن استخدام طيب لمفردات عمارة الجاهلية المتأثرة بالطرازين الهيليني والساساني¹⁰³، وقد ظهر ذلك واضحاً من خلال عقود الكنيس واستخدام العقد المخوص الذي كان سمة أساسية في العمارة الساسانية¹⁰⁴.

ولأسف فإن أعمال الجرافيك التي شملت الهجوم على الحصون أو مناظر الجيوش وهي تمر بالبوابات تم تنفيذها بطريقة غير جيدة قللت كثيراً من فكرة المصداقية التاريخية¹⁰⁵.

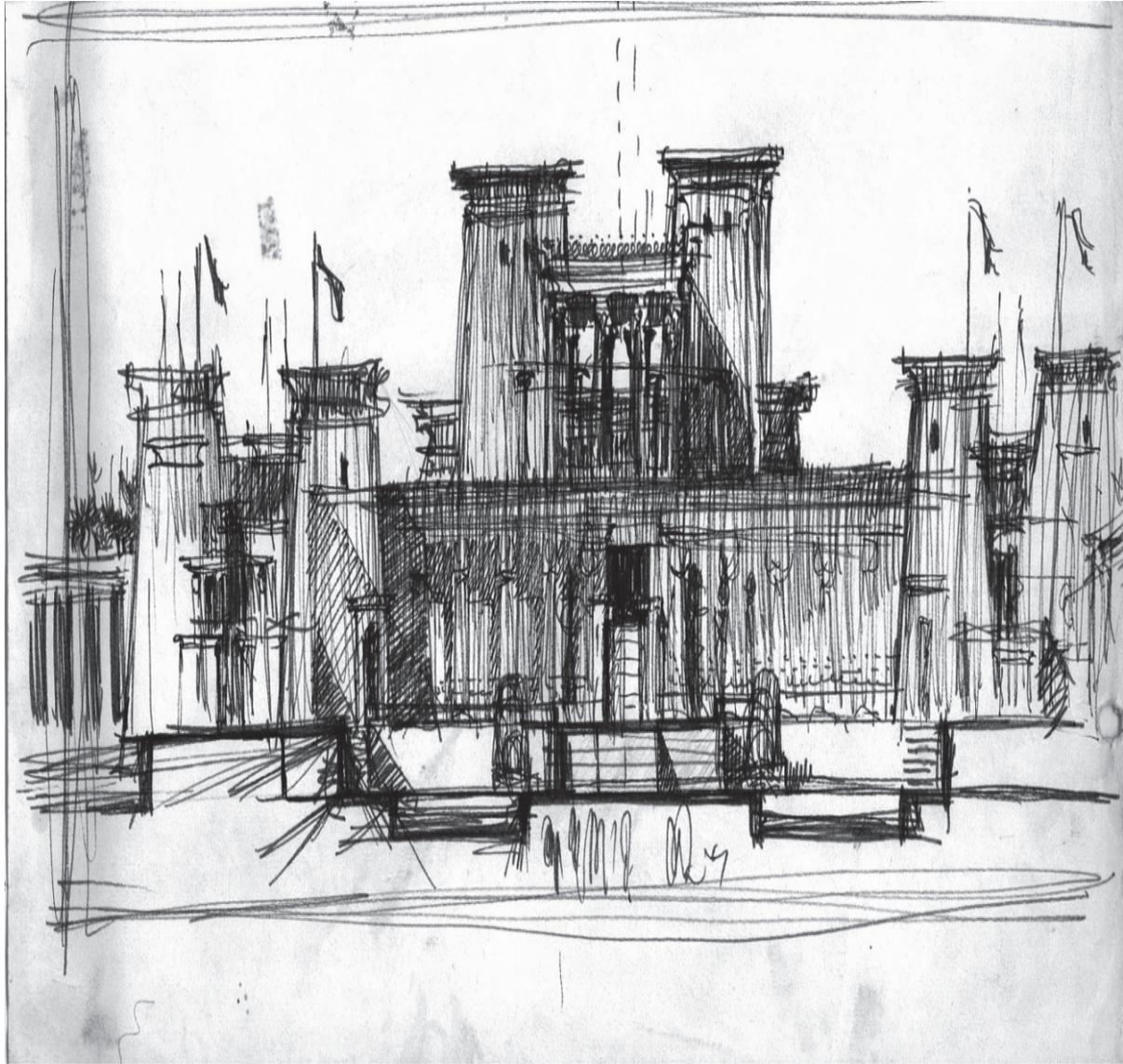
مسلسل السندريللا

إخراج سمير سيف

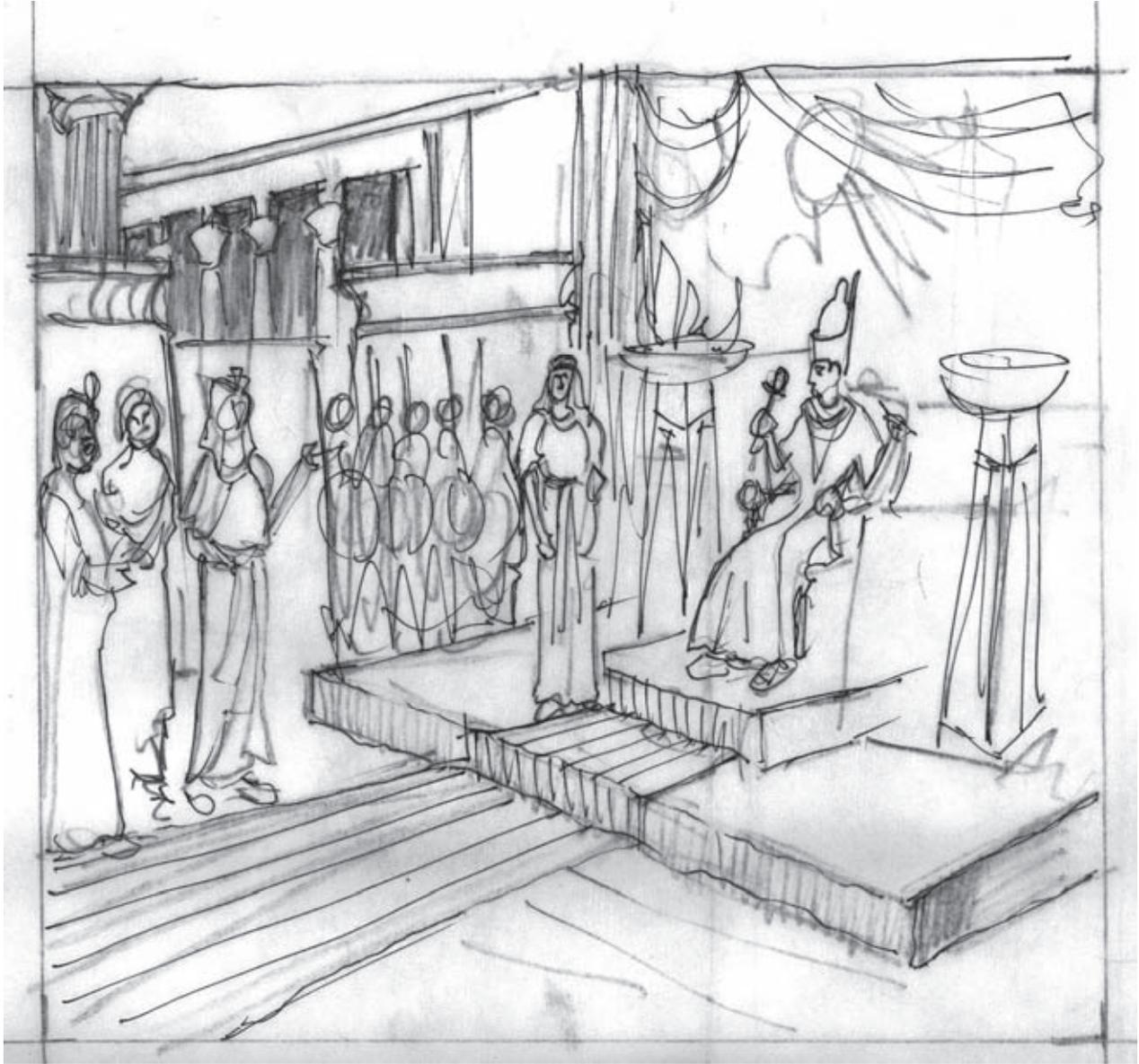
وهو يعد من أعمال الفترات التاريخية period serials مثله مثل أفلام أو مسلسلات أم كلثوم وقاسم أمين وجمال عبد الناصر وأيام السادات ومصطفي كامل وغيرها الكثير.. ومشكلة هذه النوعية من الأعمال هو محاولة الدقة التاريخية في نقل المناظر والملابس بل ونوعية الكلمات وفق المناخ السائد وقتها، ثم والأهم من ذلك أن يكون المؤدي (أو المؤدية) له نفس قبول الشخصية التاريخية.



الطفل اختاتون - العائش في الحقيقة



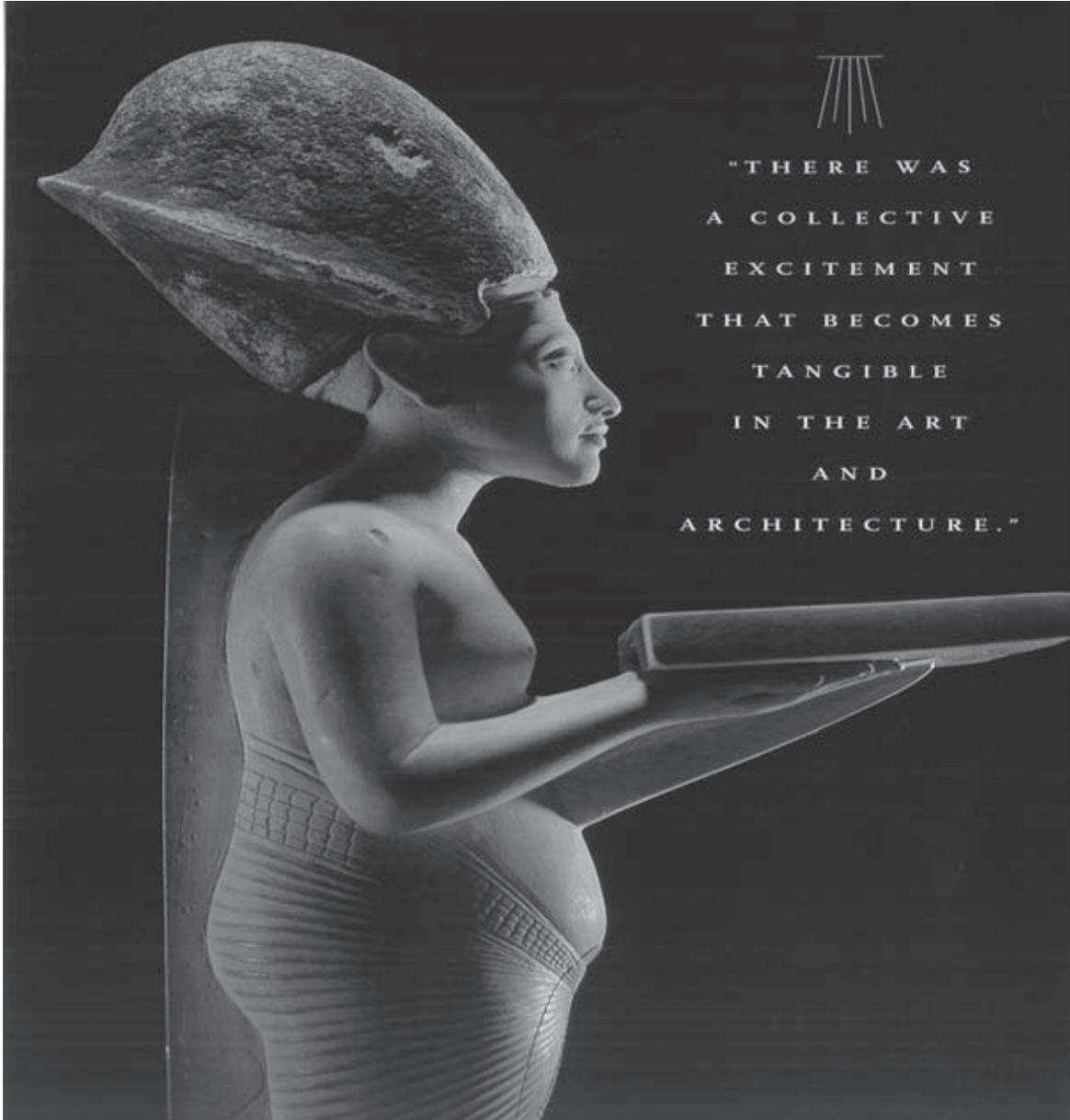
معبد أتون - رسم شادي عبد السلام



الفرعون على العرش - العائش في الحقيقة

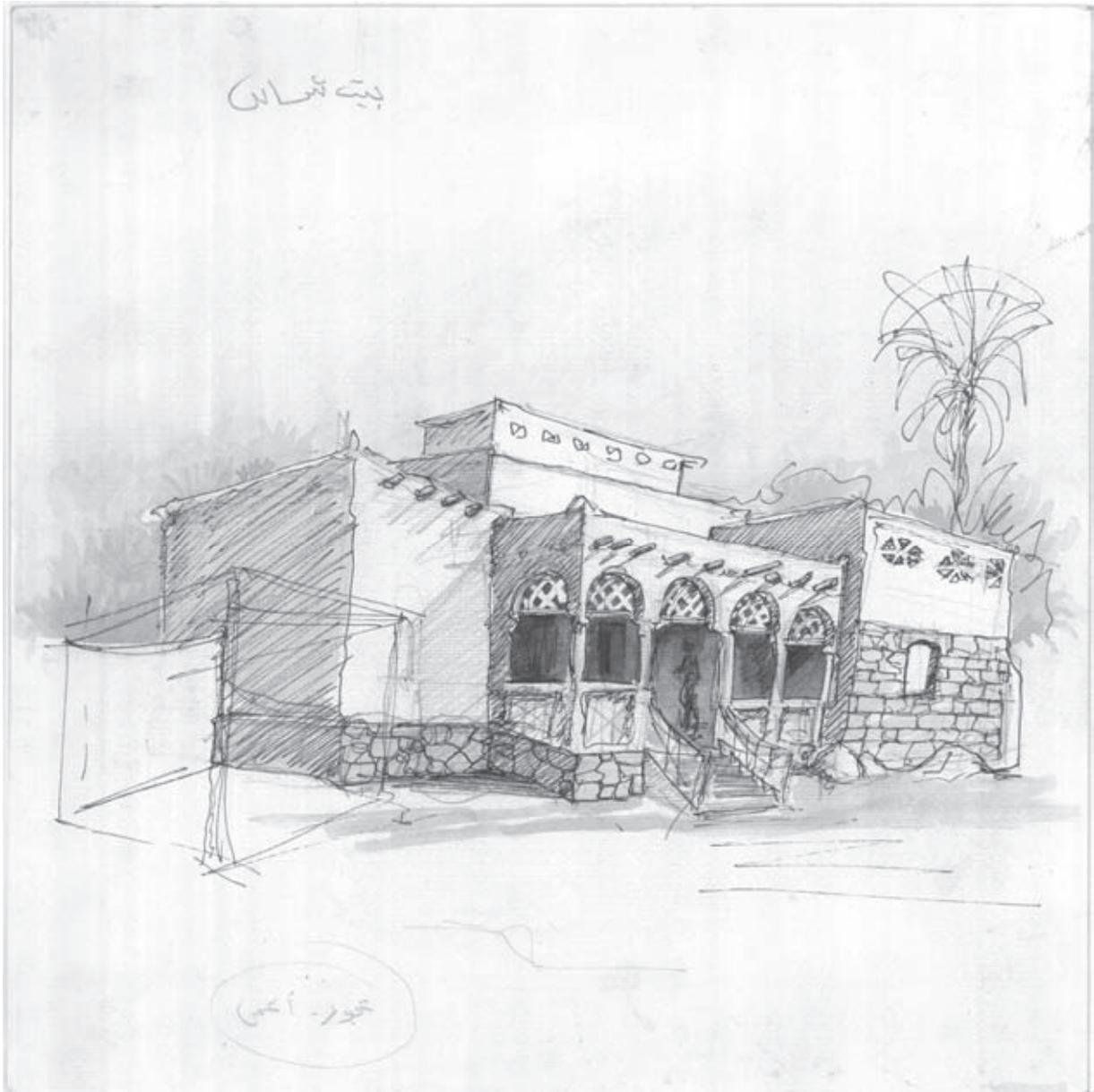


اخناتون ونفرتيتي



"THERE WAS
A COLLECTIVE
EXCITEMENT
THAT BECOMES
TANGIBLE
IN THE ART
AND
ARCHITECTURE."

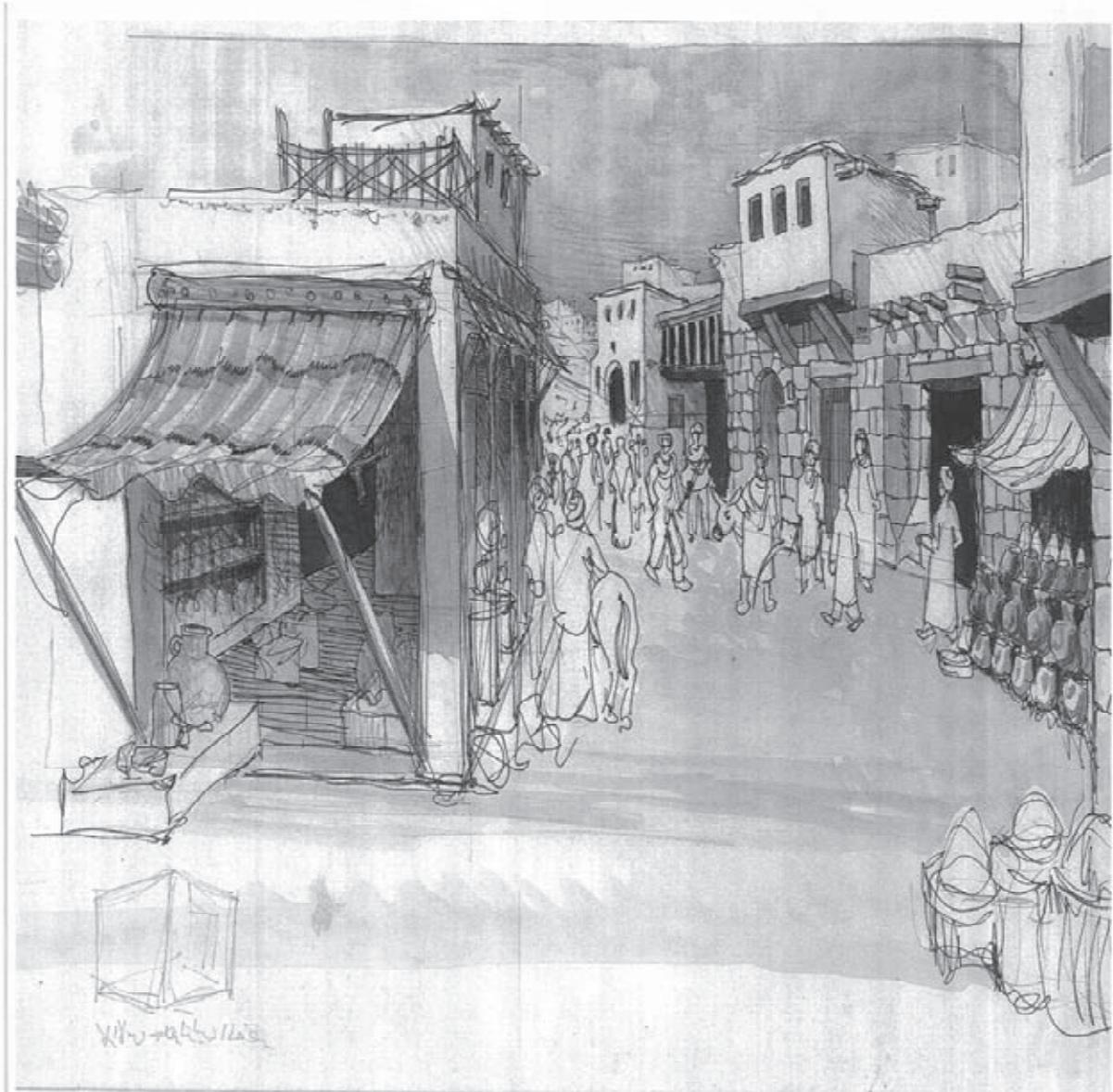
اخناتون



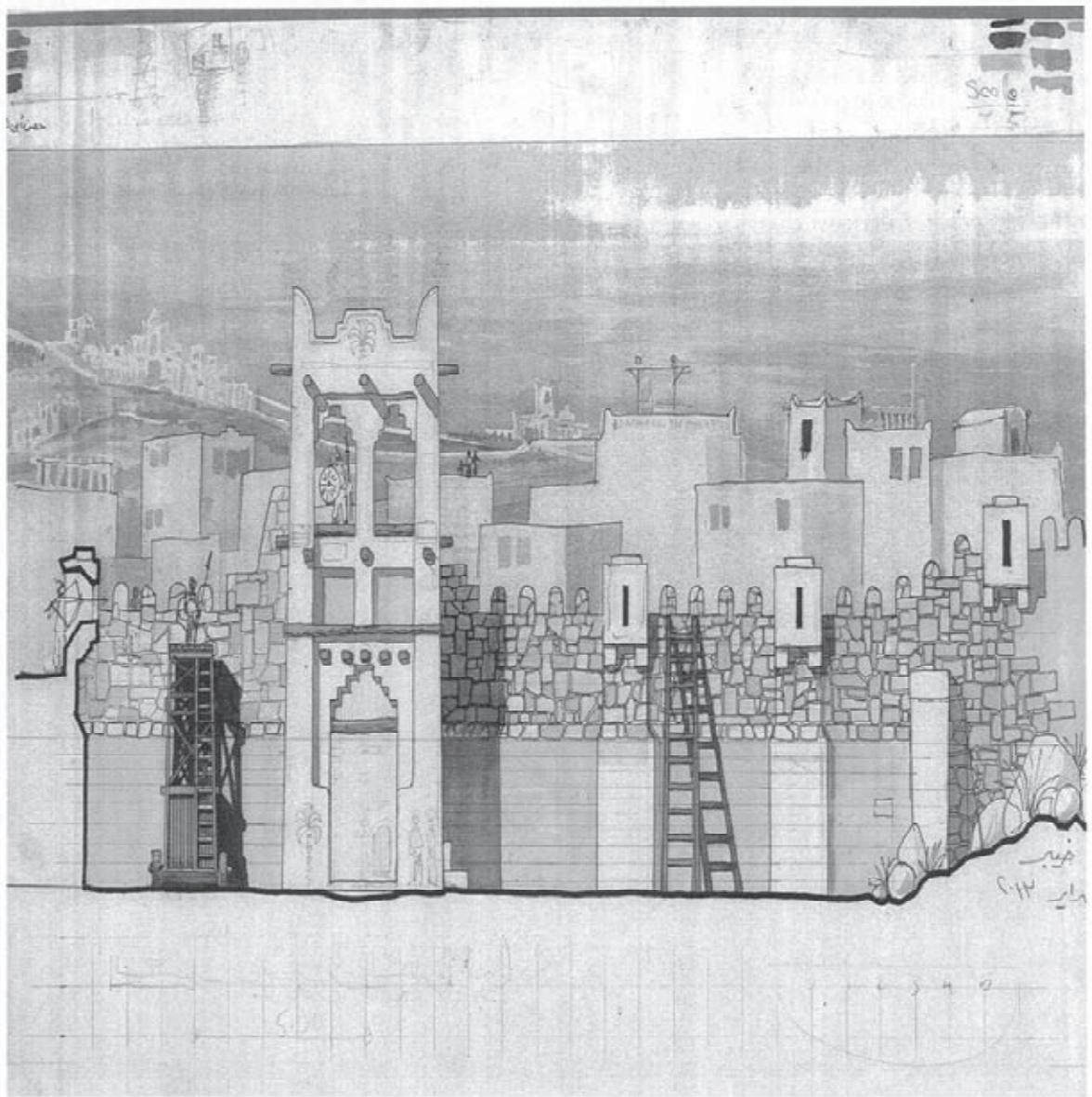
دار شاس - مسلسل خبير



سوق نقتبعاغ - مسلسل خيبر



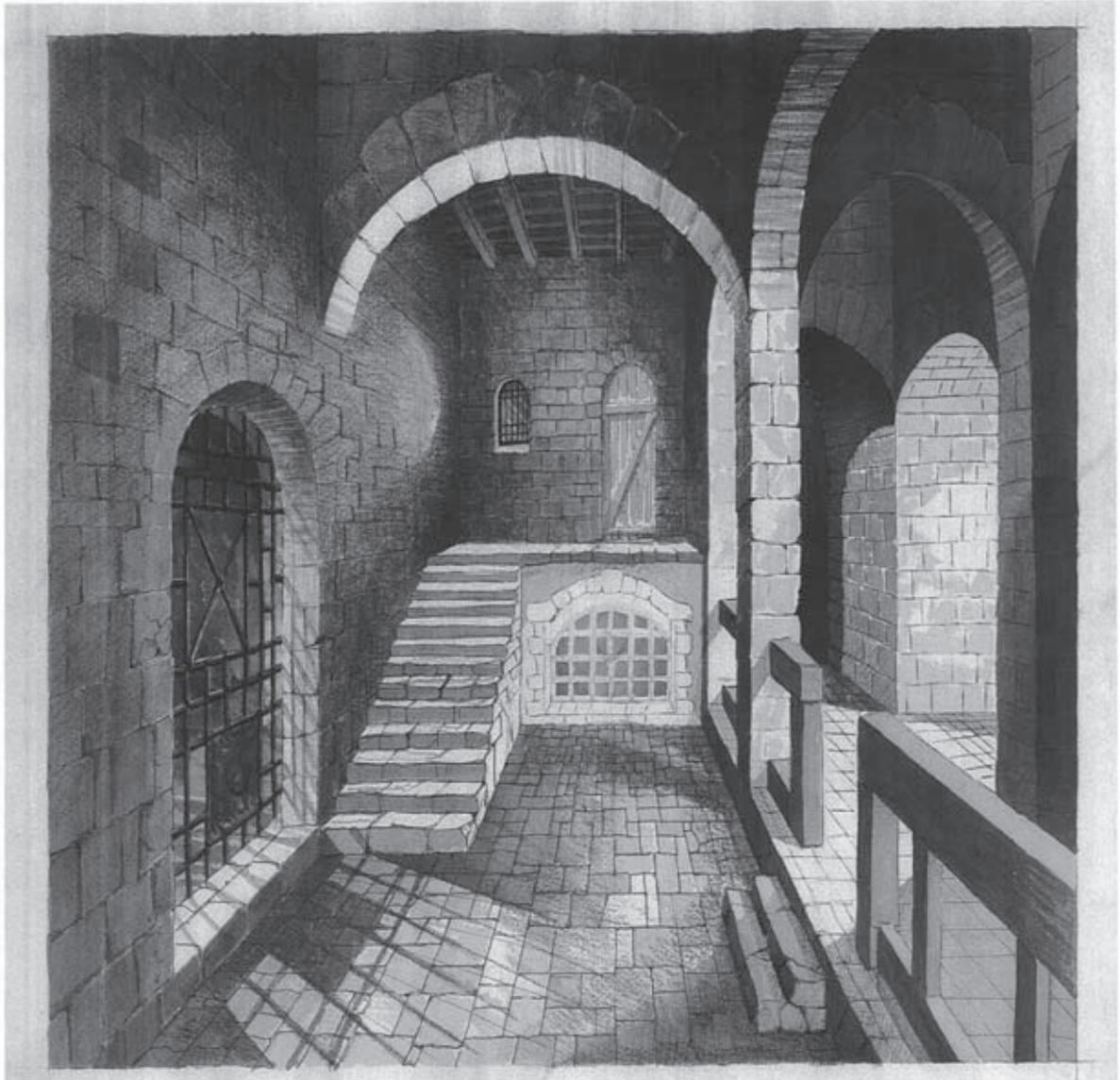
سوق نقيباع - مسلسل خيبر



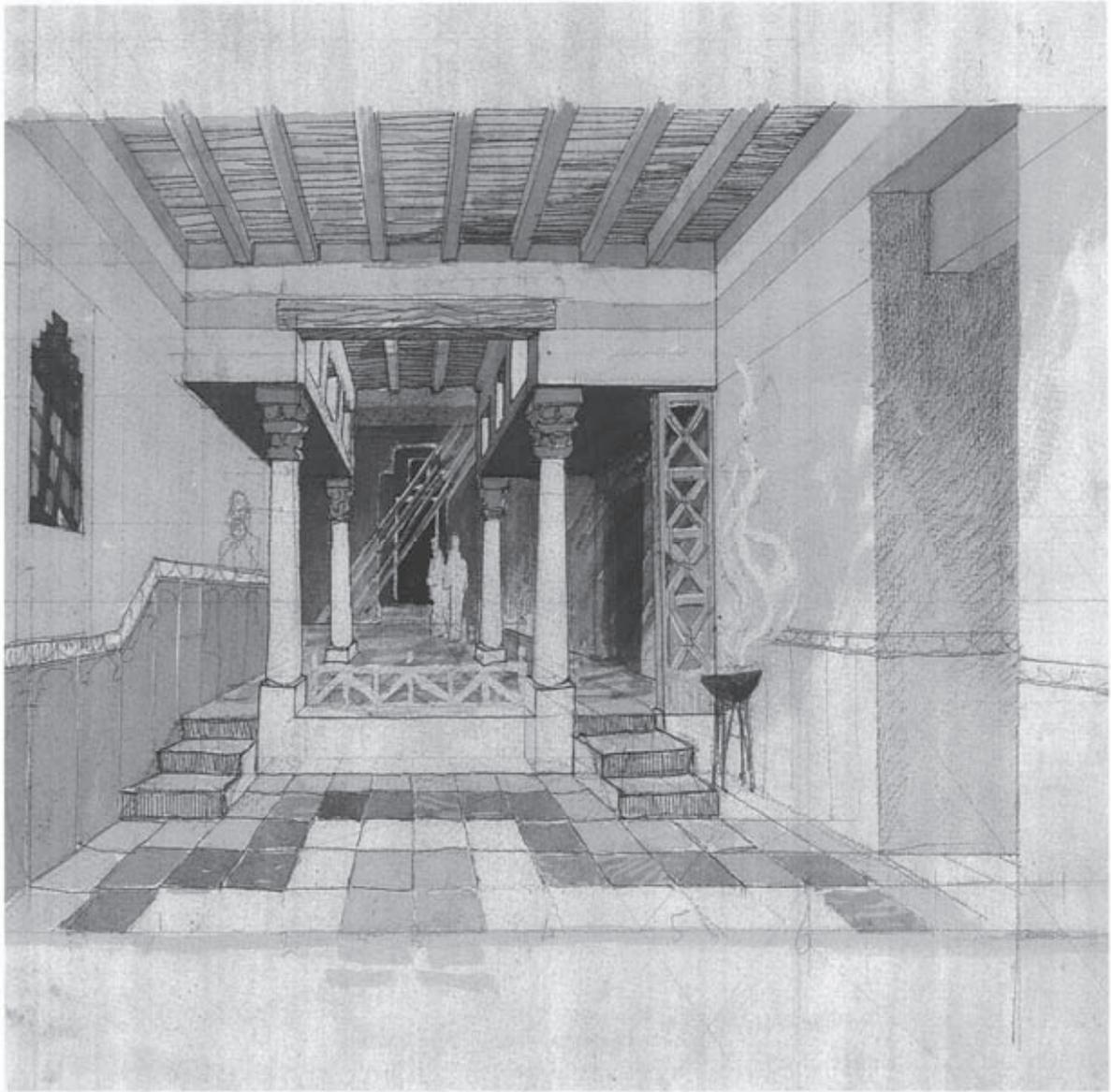
تفصیل أسوار مسلسل خیبر



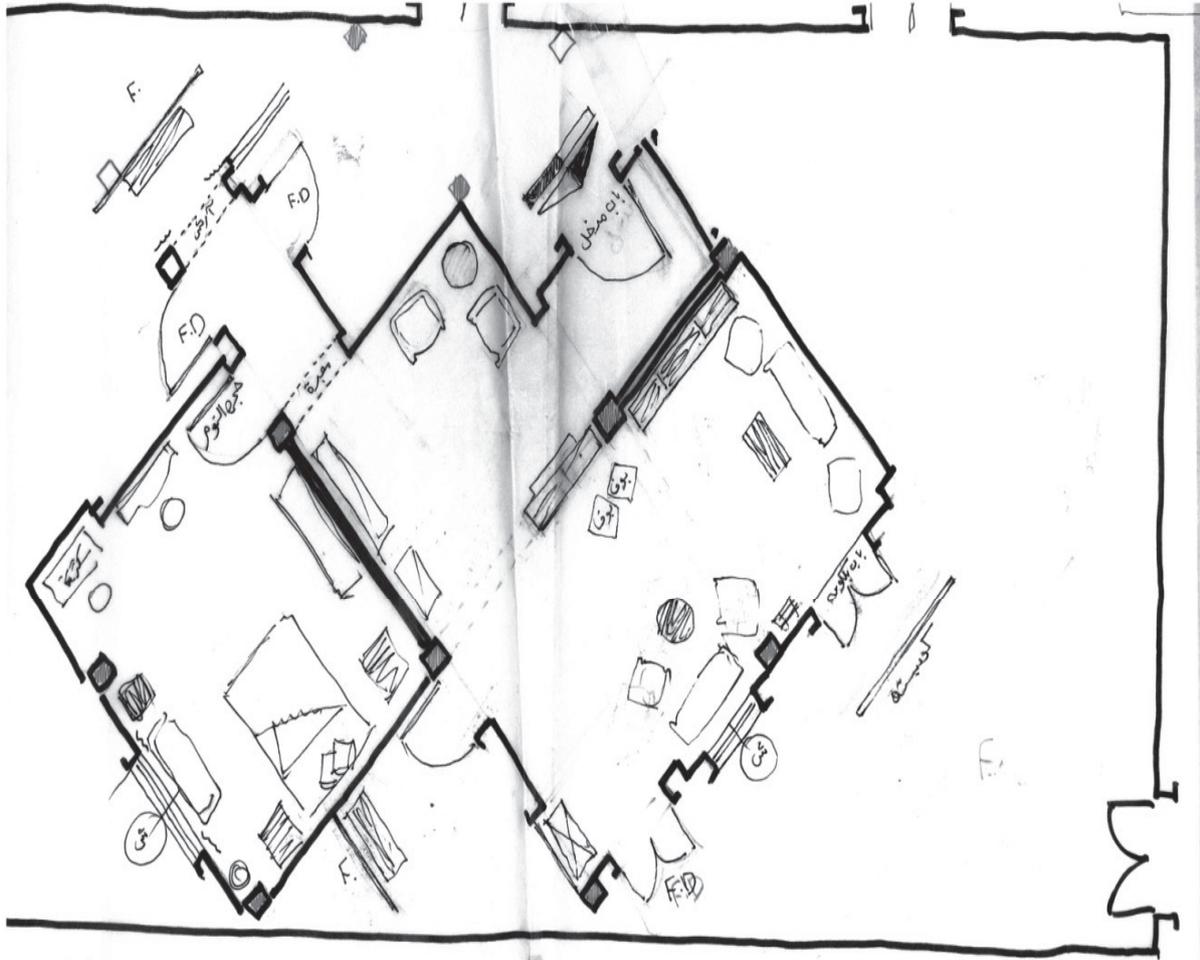
دار يثرب - مسلسل خيبر



یهود خیبر



قاعة في حصون يهود خيبر



تم تعديل الطابق الى

شقة سعاد وصالح كريم

① شقة محمد سعيدة - بلونه شقاليه ليعلم البناء لصيف.
 ② غرفة تظن عبد الرحمان
 ③ غرفة عبد الحليم حاتو
 يوم السبت ٠٥ مايو

تم الغاء أو تأجيل التفتيش بالرجوع الى الأستاذ وصيد
 عبد الرحمان
 ١٨ مايو ٢٠٢٥

ديكور شقة سعاد مسلسل السنديلا



الزوجة الثانية - مسلسل السندريلا



صغيرة على الحب - السندريلا

الهوامش

- 1 . Barsacq, L., Caligari's Cabinet and other grand illusions. A History of film design, translate by: Bullock, M., little Brown and Company, 1976, P.1
2. Ibid, pp.3f
- 3 . Langlois, H., Musee du Cinema, Palais de Chaillot, La Cinemathèque Francaise, Paris, 1984, pp. 36ff
;Barsacq, L., Op.cit., 1976, pp. 5f
4. Ceram, C.W., Archéologie du cinema, Plon, Republique Federale Allemanade, 1966, pp. 179f
; Nowell-Smith, G. (ed) The Oxford History of World Cinema, Oxford University Press, 1998, p. 8
5. Barsacq, L., Op.cit., 1976, pp. 15f
6. Ibid., p. 15
7. Parkinson, D. History of film, Thames and Hudson, Italy, 1995, pp. 53f.
- 8 . Barsacq, L., Op.cit., 1976, p. 16.
- 9 . Schneider, S.J. (ed.), 1001 Movies you must see before you die, Cassell illustrated, London, 2003, pp. 30f.
; Mast, G. & Kavin, B.F., A short history of the Movies, allyn and Bacon, U.S.A., 1996, pp. 75f.
; Bessy, M., Histoire en 1000 images du cinema, Pont Royal, Paris, 1962, p. 51
10. Barsacq, L., op.cit., 1976, p. 21.
11. Ibid., p. 23
- 12 .Neumann, D. (ed.), film. Architecture: set Designs from Metropolis to Blade Runner, Prestel, Munich, 1996, pp. 50ff.
; Thompson, K. & Bordwell, D., Film History. An Introduction, McGraw-Hill, Inc., U.S.A., 1994, p. 93.

- ; Robinson, D., World Cinema. A short History, Eyre Methuen, London, 1973, pp. 143f.
- ; Parkinson, D. Op.cit, 1995, pp. 65f.
- 13 .Sklar, R., film an international/ history of the medium, Prentice Hall, Inc. and Harry N. Abrams, Inc., n.d., pp. 141f.
- ; Mast, G. & Kawin, B.F., Op.cit., 1996, pp. 156f.
- ; Cook, D.A., Op.cit., 1990, pp. 115f.
- 14 .Barsacq, L., Op.cit, 1976, pp. 47f.
- 15 .Ibid., pp. 102ff.
16. Solomon, J., The Ancient World in the Cinema, revised and expanded edition, Yale University Press, New Haven and London, 2001, pp. 327f.
- ; Lloyd, A., The History of the Movies Macdonald Orbis Book, London & Sydney, 1988, p. 235f.
17. Barsacq, L, Op.cit., 1976, pp. 135ff.
18. Ibid., pp. 140 ff.
19. Finch, C., Special Effects, Creative Movie Magic, Abbeville Press, New York, 1984, pp. 114ff.
- ; Agel, J. (ed.), The Making of Kubrick's 2001, Agel Publishing Company, Inc., U.S.A, 1970.
20. مجدى عبد الرحمن، فيلم ليلى البدوية، كتالوج المهرجان القومي الثاني للسينما المصرية، صندوق التنمية الثقافية، القاهرة، 1996، ص ص 17-63، ص33.
21. مجدى عبد الرحمن، فيلم لاشين، كتالوج المهرجان القومي الرابع للأفلام الروائية، صندوق التنمية الثقافية، القاهرة، 1994، ص ص 21-38، ص34.
22. مجدي عبد الرحمن، ليلى البدوية، مرجع سابق، 1996، ص33.
23. نهاد بهجت، الوظيفة الدرامية لديكور السينما، في كتاب أحمد رأفت بهجت (أعداد وتقديم)، مصر مائة سنة سينما، مهرجان القاهرة السينمائي الدولي العشرون، 1996، ص ص 268-283، ص276.
24. على أبو شادي، أبيض وأسود، مهرجان القاهرة السينمائي الدولي 1994، ص82 ومابعدھا.

25. وليد الخشاب، السوق السوداء وليس العزيمة هو أول فيلم واقعي مصري، مجلة الفن السابع، القاهرة، مايو 1997، ص ص 38-39، ص38.
26. سامي السلاموني، القاهرة 30 نبوءة على طه تحققت، في أحمد يوسف (إعداد) صلاح أبو سيف والنقاد، أبوللو للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992، ص ص 313-325، ص 317 ومابعداها.
27. Shafik, V., Arab Cinema History and Cultural identity, the American University in Cairo Press, Cairo, 1996, p. 134.
28. مجدى عبد الرحمن، صلاح مرعي. سحر الواقع والخيال، مطبوعات المهرجان القومي السابع للسينما المصرية، صندوق التنمية الثقافية، القاهرة، 2001، ص31.
29. Atiya, A.S., The Coptic Encyclopedia, Macmillan Publishing Company, New York, U.S.A., 1999, 8 Vols., Vol.I, pp. 200f
30. لاتوجد آثار باقية لقصور سلاطين المماليك في مصر عدا بقايا دور وقصور لبعض الأمراء مثل قصر بشتاك وقصر الأمير يشبك وقصر الأمير طاز وقصر الأمير خاير بك.
- كمال الدين سامح، العمارة الإسلامية في مصر، الألف كتاب 253. إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم. الإقليم الجنوبي مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص151
- ؛ المقريني، تقي الدين أبي العباس أحمد بين على، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقرينية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، جزءان، د.ت، جزء 2، ص 2 ومابعداها.
31. محمد سيف النصر أبو الفتوح، مداخل العمائر المملوكية بالقاهرة الدينية والمدنية من سنة 1250م إلى 1382م، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1975، ص32 ومابعداها.
32. نيللى حنا، بيوت القاهرة في القرنين السابع عشر والثامن عشر. دراسة اجتماعية معمارية، ترجمة حليم طوسون، العربي للنشر، القاهرة 1993، ص 57 ومابعداها.
33. دلي، ولفرد جوزيف، العمارة العربية بمصر في شرح المميزات البنائية الرئيسية للطراز العربي، الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000، لوحات أرقام 2، 4.
34. Description de Egypte, publice parles orders de Napoleon Bonaparte, Taschen GMBH, Köln, 2007, la maison d'Osman Bey, le palais du Qasim Bey, Vol, PL.50.51.
- ؛ غزوان مصطفى باغي، منازل القاهرة ومقاعدها في العصرين المملوكي والعثماني، دراسة أثرية حضارية، مكتبة زهراء الشرق، 2001، ص 128 ومابعداها، 199 ومابعداها.

- ؛ رفعت موسي محمد مأجور، العمائر السكنية الباقية بمدينة القاهرة في العصر العثماني. دراسة أثرية معمارية مقارنة، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة 1995، ص 71 وما بعدها.
35. هبة الله محمد فتحي حسن، الأربع والمنازل الشعبية في القاهرة في العصرين المملوكي والعثماني، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1996، ص 37 وما بعدها، 120 وما بعدها.
36. هاشم النحاس، بداية ونهاية ودور نجيب محفوظ في السينما المصرية. مجلة الفنون، الاتحاد العام للنقابات الموسيقية والتمثيلية والسينمائية، السنة الخامسة، العدد العشرون، مايو. يونيو 1984، ص ص 34-36، ص 36.
- ؛ نهاد بهجت، مرجع سابق، 1996، ص 277 وما بعدها.
37. مجدى عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، 2001، ص 28.
38. نفس المرجع، 2001، ص 58.
39. سعد عبد الرحمن، روعة المراثيات في المؤاميات، مجلة القاهرة، عدد 145، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر 1994، ص ص 138-151، ص 150.
40. Corrigan, T. & White, P., The film Experience An Introduction, Bedford/st. Martin's, U.S.A., 2004, p. 52.
41. وما بعدها. 71، ص 2001 مجدى عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، 2001، ص 28.
42. de Fries, H., Spatial design, in Neumann, D. (ed.), film Architecture set designs from Metropolis to Blade Runner, Munich-New York, 1996, pp. 185-193, p.184
43. سمير فريد، مخرجون واتجاهات في السينما المصرية، آفاق السينما 9، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000، ص 28.
- ؛ رؤوف توفيق، صلاح أبو سيف في الحمام، في أحمد يوسف (إعداد)، صلاح أبو سيف والنقاد، أبوللو للنشر والتوزيع، 1992، ص ص 392-397، ص 396 وما بعدها.
44. محمد كامل القليوبي، مختار عبد الجواد. ذكريات من مصنع الأحلام، مطبوعات المهرجان القومي الخامس عشر للسينما المصرية، صندوق التنمية الثقافية، 2009، ص 57.
45. سمير فريد، مخرجون واتجاهات، مرجع سابق، 2000، ص 148.
46. نيللى حنا، مرجع سابق، 1993، ص 80 وما بعدها.
47. عبد الرحمن زكي، القاهرة تاريخها وأثارها (1825-969) من جوهر القائد إلى الجبرتي المؤرخ، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966، ص 239.

- ؛ أبو الحمد محمود فرغلي، الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1991، ص 42 وما بعدها.
- ؛ كمال الدين سامح، العمارة الإسلامية في مصر، مرجع سابق، د.ت، ص 153 وما بعدها.
48. سيد سعيد، أنسي أبو سيف. واحد من البنائين، مطبوعات المهرجان القومي العاشر للسينما المصرية، صندوق التنمية الثقافية، 2004، ص 170 وما بعدها.
49. طارق الشناوي، مخرجو الثمانينات الحلم والواقع، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، 1992، ص 64.
50. محمود قاسم، المستقلون حاولوا إيجاد سينما مختلفة وسط تيار الأفلام التجارية، جريدة القاهرة، العدد 327، 18 يوليو 2006.
- ؛ وليد سيف، ديمقراطية الوسيط أهم كتاب يرصد ويحلل ظاهرة السينما المستقلة في مصر، جريدة القاهرة، العدد 386، 4 سبتمبر 2007.
- ؛ ماجدة خير الله، السينما المستقلة.. أفلام مدهشة بميزانيات قليلة، جريدة القاهرة، العدد 581، 19 يوليو 2011.
51. ضياء حسني، ميكروفون أحمد عبد الله بين "البوب" و "الهييب هوب" الأهرام المسائي، 16 ديسمبر 2010.
- ؛ وليد سيف، ميكروفون يرفع صوت الأفلام المستقلة، جريدة القاهرة العدد 555، 11 يناير 2011.
52. رامي عبد الرازق، الخروج إلى النهار... كآبة الواقع في قصيد سينمائي، جريدة القاهرة، العدد 648، 13 نوفمبر 2012.
- ؛ إسراء أمام، الخروج إلى النهار.. سينما بطعم التحدي، جريدة القاهرة، العدد 670، 16 أبريل 2013.
- ؛ أريج جمال، الخروج إلى النهار.. نفس سينمائي مغاير، جريدة القاهرة، العدد 707، 31 ديسمبر 2013.
53. أسامة عبد الفتاح، "نابليون والمحروسة" أهم مسلسلات رمضان، جريدة القاهرة، العدد 633، 24 يوليو 2012.
- ؛ عصام زكريا، نابليون والمحروسة.. تأريخ للغزو أم قصة حب مستحيلة، مجلة أخبار الأدب، العدد 994، 12 أغسطس 2012، ص 10-11.
54. وليد سيف، "ذات" والبحث عن الذات في الوطن، جريدة القاهرة، العدد 685، 30 يوليو 2013.
55. ماجدة خير الله، دم الغزال.. فيلم كلل المواسم، جريدة القاهرة، العدد 300، 10 يناير 2006.
- ؛ أحمد يوسف، دم الغزال.. فيلم فاقد لحرارة الحياة، جريدة الكرامة، 17 يناير 2006.
56. إيمان عبد الكريم، المهاجر.. عودة يوسف شاهين، مجلة الإذاعة والتلفزيون، 8 أكتوبر 1994، ص 44-45، ص 45.
57. سمير فريد، أفلام في الظل، كتاب الجمهورية، سبتمبر 2000، ص 134 وما بعدها.
58. طارق الشناوي، ضحك وسياسة على طريقة هندي، مجلة روز اليوسف، 10 أغسطس 1998.

59. خيرية البشلاوى، السفارة في العمارة .. معادلة سينمائية للجذ والهزل، المساء، 31 يوليو 2005.
60. خيرية البشلاوى، بنتين من مصر .. ما نفيسو جرى عن المجتمع داخل نفق ضيق، المساء 4 يوليو 2010.
61. خيرية البشلاوي، الوعد .. مزيج بين السفسة الفلسفية والعناصر الترفيحية، المساء، 21 ديسمبر 2008.
62. وليد سيف، لا مؤاخذه أين الفيلم، جريدة القاهرة، العدد 713، 11 فبراير 2014.
63. Shafik, V., Popular Egyptian Cinema. Gender. Class and Nation, The American University in Cairo Press, Cairo, 2007, p. 110.
64. سمير فريد، القضية عام 68، في أحمد يوسف (إعداد)، صلاح أبو سيف والنقاد، أبو للمو للتوزيع والنشر، القاهرة 1992، ص ص 347-349، ص 347 وما بعدها.
65. سامي السلاموني، الناس اللي جوه وأزمة السينما الجديدة في يعقوب وهي (إعداد)، الأعمال الكاملة للناقد السينمائي مسامي السلاموني، الجزء الأول 1969-1975، آفاق السينما، 13، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو 2001، ص ص 42-46، ص 44 وما بعدها.
66. مجدى عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، 2001، ص40، وما بعدها.
67. Barsacq, L., Op.cit., 1976, p.9.
68. Fielding, R., The Technique of Special Cinematography, Focal Press, 6thed., 1974, pp. 150 ff.
70. Moshkovitz, M., The Virtual Studio. Technology & Techniques, Focal Press, 2000, pp. 51ff
- ؛ شيرين محمد الفرغل، تنفيذ المناظر بواسطة تكنولوجيا الخيال المرئي، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم هندسة المناظر، المعهد العالي للسينما، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2009، ص ص31 وما بعدها.
71. مجدى عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، 2001، ص53.
72. سيد سعيد، مرجع سابق، 2004، ص207 وما بعدها.
73. محمود محسن عبد الهادي، الديكور الخارجي وتأثيره في تشكيل الصورة السينمائية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم هندسة المناظر، المعهد العالي للسينما، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1993، ص ص 102 وما بعدها.
74. نفس المرجع، 1993، ص113.
75. نفس المرجع، 1993، ص120 وما بعدها.
76. طارق الشناوي، مخرجو سينما الثمانينات، مرجع سابق، 1992، ص49.
77. سمير فريد، مخرجون واتجاهات، مرجع سابق، 2000، ص 47 وما بعدها.

78. محمود محسن عبد الهادي، مرجع سابق، 1993، ص ص 117 وما بعدها.
79. نفس المرجع، 1993، ص 119.
80. Barsacq, L., Op.cit., 1976, pp. 41 ff.
81. Grigor, M., Space in time, filming Architecture, in Toy, M. (ed.), Architecture and film Architectural design profile, No. 112, 1949, pp. 17-21, p. 17.
82. Penz, F., Cinema and Arcitecture, in Toy, M. (ed.), Architecture and film, Architectural design profile, No. 112, pp. 38-41, p. 41.
83. Vidler, A., The Explosion of Space. Architecture and the filmic imaginary, in Neumann, D. (ed), film Architecture, Set Designs from Metropolis to Blade, Runner, Brestol, Munich, 1996, pp. 13-25, p. 13
84. Ibid., 1996, pp. 15f.
85. Albrecht, D., Designing dreams. Modern Architecture in the Movies, Thames and Hudson, London, 1986, pp. 153 ff.
86. Barsacq, L., Op.cit., 1986, pp. 31 ff.
87. Bruszzi, S., Undressing Cinema clothing and identity in the Movies, Routledge, London, 1997, p. 49.
88. Etedgui, P, Production design & art direction. Screencraft. A Roto- vision Book, London, 1999, pp. 63, 85, 97
89. Barsacq, L., Op.cit., 1976, pp. 138 ff .
90. محمود محسن عبد الهادي، مرجع سابق، 1993، ص ص 147 وما بعدها.
91. Stephenson, R., Debrix, J.R., The Cinema as art, Penguin Books Ltd, 1965, p. 161.
92. Giannetti, L., Understanding Movies, 6th ed., Prentice Hall, New Jersey, 1993, p.20.
93. Sloane, P., Colour, Basic Principles new directions, Studio Vista, London, n.d., p. 40.
94. Zakia, R., Perception and Imaging, focal press, Butterworth. Heinemann, U.S.A., 1997, pp. 89 f.
95. Rouse, E., Undestanding Fashion, Blackwell Science Ltd., Oxford, 1989, p. 68.

- 96 .Hart, A.X North, S, Historical Fashion in detail. The 17th and 18th centuries V & A publications, London, 2000, pp. 112ff.
- 97 .Huaixiang, T., Character Costume figure drawing. Step by step. Drawing methods for theatre costume Designers, Elsevier, focal press, 2004, pp. 227, 242.
98. أحمد رفقي على، الدور التعبيري لتصميم الديكور السينمائي (دراسة عن دور الديكور في تشكيل الصورة السينمائية)، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم هندسة المناظر، المعهد العالي للسينما، أكاديمية الفنون، 1980، ص 24 وما بعدها.
- 99 .Solomon, J., The Ancient world in the cinema revised and expanded edition, Yale University Press, New Haven and London, 2001, p. 29.
- 100 .Barsacq, L., op.cit., 1976, pp. 130 ff.
- 101 .Peet, T.E & Woolley, C.L. & Gunn, B. & Güy, P. L.O. & Newton, F.G., The City of Akhenaten, Part I, London, 1923, pp. 92ff.
- 102 .Aldred, C., Akhenaten and Nefertiti, Brooklyn Museum, 1973, p. 77.
103. كمال الدين سامح، العمارة في صدر الإسلام، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت، ص4 وما بعدها.
104. دللي، ولفرد جوزف، مرجع سابق، 2000، ص 39 وما بعدها لوحة رقم 13.
- ؛ محمد حمزة إسماعيل الحداد، المدخل إلى دراسة المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، 2008، ص ص 94 وما بعدها.
105. وائل الجندي، "خير" قيمة فنية فكرية برغم الخطايا الإخراجية، جريدة القاهرة، العدد 6881687 في 20 أغسطس 2013.

محمد محسن
عبدالله

سيرة شخصية

الاسم : محمود محسن محمد عبد الهادي.

الميلاد: دمياط 28 أكتوبر 1943.

التعليم:

- بكالوريوس المعهد العالي للسينما قسم هندسة المناظر عام 1967 بتقدير امتياز.
- ماجستير الفلسفة في الفنون برسالة بعنوان "الديكور الخارجي وتأثيره في تشكيل الصورة السينمائية" في قسم هندسة المناظر - المعهد العالي للسينما - أكاديمية الفنون 1993.
- عين معيد بالمعهد العالي للسينما منذ تخرجه عام 1967 وهو حالياً أستاذ بقسم هندسة المناظر.

خبرات وأعمال:

- التدريس لمحبي السينما في دورات بنقابة المهن السينمائية.
- محاضرات سينمائية لرقباء المصنفات الفنية.
- محاضرات في الدورات السنوية بمعهد التلفزيون المصري.
- ندوات تثقيفية في قصر ثقافة السينما والمعهد الألماني الفني ونادي الصيد بالدقي.
- تدريس مادتي الديكور السينمائي والديكور التلفزيوني بكلية الفنون التطبيقية من عام 2004.
- عضو لجان تحكيم في عديد من المهرجانات
- المهرجان القومي للسينما المصرية 2006، 2013.
- مهرجان جمعية الفيلم ثلاث دورات آخرها مارس 2014.
- مهرجان أوسكار السينما المصرية أربع دورات آخرها 2010.

الأعمال الفنية:

- أعمال تلفزيونية:

- مسلسل الكومي إخراج محمد راضي 1998.
- مسلسل خيوط من ذهب إخراج كريم ضياء الديني 1999.
- مسلسل آخر المشوار إخراج نادر جلال 2002.

مسلسل العمة نور إخراج عادل الأعصر 2003.

مسلسل عواصف النساء إخراج محمد أبو سيف 2005.

مسلسل السندريللا إخراج سمير سيف 2007.

مسلسل خبير إخراج محمد عزيزية 2011.

- أعمال فنية:

(ليلة مصرية) برنامج من 18 تابلوه غنائي راقصي لفرقة رضا إنتاج قطاع الفنون الشعبية بهيئة المسرح إخراج

الجداوي (ديكور وملابس) 1994.

برنامجين متكاملين للسيرك القومي إنتاج قطاع الفنون الشعبية.

العديد من أغاني الفيديو كليب والإعلانات.

استعراض لمسرح الجليد (ديكور وملابس).

بعض الأعمال في مجال التصميم الداخلي.

- أعمال السينما:

أفلام مصورة بالسينما للتلفزيون

إخراج محمد نبيه 1969 فيلم عندما يعلم

إخراج يحيى العلمي 1969 فيلم عابر سبيل

إخراج يحيى زكريا 1970 فيلم الوجه المدهون

إخراج حسن رضا 1970 حلقات شغلتهم آيه

(30 حلقة)

الأفلام الروائية الطويلة

- 3 وجوه للحب

القصة الأولى: إخراج ممدوح شكري

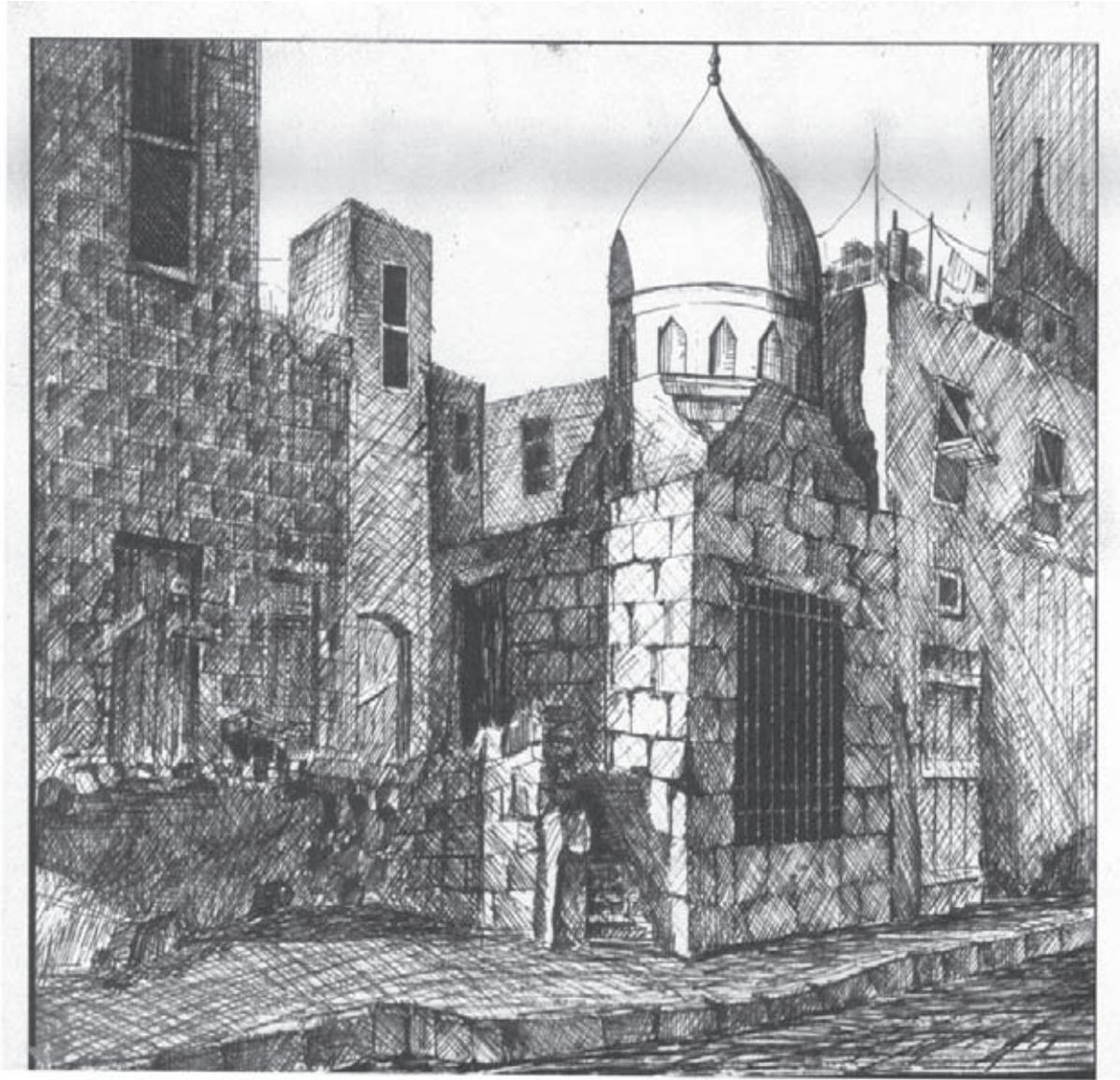
- تصوير: ممدوح هلال.
- تمثيل: عزت العلايلي - نورا المغربي
- الأضواء 10 يناير 1972
- إخراج حسين حلمي المهندس إنتاج المؤسسة المصرية العامة للسينما
- تمثيل يحيى شاهين - ناهد يسرى - أحمد مرعي
- الطوق والأسورة 7 يونيو 1986
- إخراج خيرى بشارة إنتاج الشركة العالمية للتلفزيون والسينما
- تمثيل عزت العلايلي - فردوس عبد الحميد - شريهان.
- البداية 15 أغسطس 1986
- إخراج صلاح أبو سيف إنتاج الشركة العالمية للتلفزيون والسينما
- تمثيل أحمد زكي - جميل راتب - يسرا - حمدى أحمد
- أيام الرعب 13 أكتوبر 1988
- إخراج سعيد مرزوق إنتاج الشركة العالمية للتلفزيون والسينما
- تمثيل ميرفت أمين - محمود يسن - صلاح ذو الفقار.
- المولد 10 يوليو 1989
- إخراج سمير سيف إنتاج أفلام مصر العربية
- تمثيل عادل أمام - يسرا - إيمان
- البيضة والحجر 21 سبتمبر 1990
- إخراج على عبد الخالق
- تمثيل أحمد زكي - معالي زايد - ممدوح وافي.
- مسجل خطر 16 إبريل 1991
- إخراج سمير سيف إنتاج أفلام مصر العربية
- تمثيل عادل أمام - صلاح قابيل - حاتم ذو الفقار.

- الهجامة 4 أبريل 1992
إخراج محمد النجار إنتاج تاميدو للإنتاج والتوزيع
تمثيل ليلي علوي - هشام سليم - سيمون
- الرقص مع الشيطان 19 يوليو 1992
إخراج علاء محجوب إنتاج أفلام علاء محجوب
تمثيل نور الشريف - مديحة يسرى - صباح السالم
- ثلاثة على الطريق 4 أكتوبر 1993
إخراج محمد كامل القليوبي إنتاج عادل حسني
تمثيل محمود عبد العزيز - عائدة رياض.
- كشف المستور 23 مايو 1994.
إخراج عاطف الطيب إنتاج الأهرام للسينما والفيديو
تمثيل نبيلة عبيد - فاروق الفيشاوي - يوسف شعبان.
- الجراج 11 ديسمبر 1995
إخراج علاء كريم إنتاج أفلام مصر العربية
تمثيل نجلاء فتحي - فاروق الفيشاوي - سيد زيان
- ليلة ساخنة 18 إبريل 1996
إخراج عاطف الطيب إنتاج أفلام مصر العربية
تمثيل نور الشريف - لبلبة - سيد زيان
- عيش الغراب 9 يونيو 1997
إخراج سمير سيف إنتاج بوب آرت فيلم
تمثيل نور الشريف - يسرا - مصطفى متولي.
- هارمونيكا 29 يونيو 1998
إخراج فخر الدين نجيدة إنتاج شركة دانا مي سحال

- تمثيل محمود عبد العزيز - إلهام شاهين - أحمد السقا
أرض أرض 5 نوفمبر 1998
- إخراج أسماعيل مراد إنتاج إسماعيل مراد
تمثيل فاروق الفيشاوي - إلهام شاهين - أشرف عبد الباقي
الأمبراطورة 17 يناير 1999
- إخراج على عبد الخالق إنتاج هاني جرجس فوزي
تمثيل نادية الجندي - أحمد بدير - جمال عبد الناصر.
فتاة من إسرائيل 27 مارس 1999
- إخراج إيهاب راضي إنتاج محمد راضي
تمثيل محمود يس - فاروق الفيشاوي - رعدة.
كلام الليل 29 سبتمبر 1999
- إخراج إيناس الدغدي إنتاج توريكب للإنتاج الفني
تمثيل يسرا - جالا فهمي - أشرف عبد الباقي
جنة الشياطين 8 يناير 2000
- إخراج أسامة فوزي إنتاج شركة البطريق للإنتاج الفني
تمثيل محمود حميدة - لبلبة - عمرو واكد.
الشرف 15 مارس 2000
- إخراج محمد شعبان إنتاج الشركة العربية للإنتاج شعاع
تمثيل فاروق الفيشاوي - جيهان فاضل - مصطفى شعبان
أبناء الشيطان 4 أكتوبر 2000
- إخراج إبراهيم عفيفي إنتاج قطاع الإنتاج اتحاد الإذاعة والتلفزيون
تمثيل فاروق الفيشاوي - حسين فهمي - عبير صبري.
أولي ثانوي 17 يناير 2001

- إخراج محمد أبو سيف إنتاج الشركة العربية للإنتاج شعاع
تمثيل نور الشريف - ميرفت أمين - سوسن بدر .
- بطل من الجنوب 17 يناير 2001
إخراج محمد أبو سيف إنتاج مدينة الإنتاج الإعلامي
تمثيل نجلاء فتحي - كارمن لبس - أحمد خليل .
- اختفاء جعفر المصري 5 يونيو 2002
إخراج عادل الأعصر إنتاج سبوت 2000
تمثيل نور الشريف - رعدة - حسين فهمي
- خلي الدماغ صاحي 5 ديسمبر 2002
إخراج محمد أبو سيف إنتاج شركة شعاع
تمثيل شامي العدل - مصطفى شعبان - داليا مصطفى
- كشف حساب مارس 2007
إخراج أمير رمسيس إنتاج شركة إيماج
تمثيل خالد أبو النجا - بسمة





اسكتش تم رسمه في السنة الأولى بالمعهد

