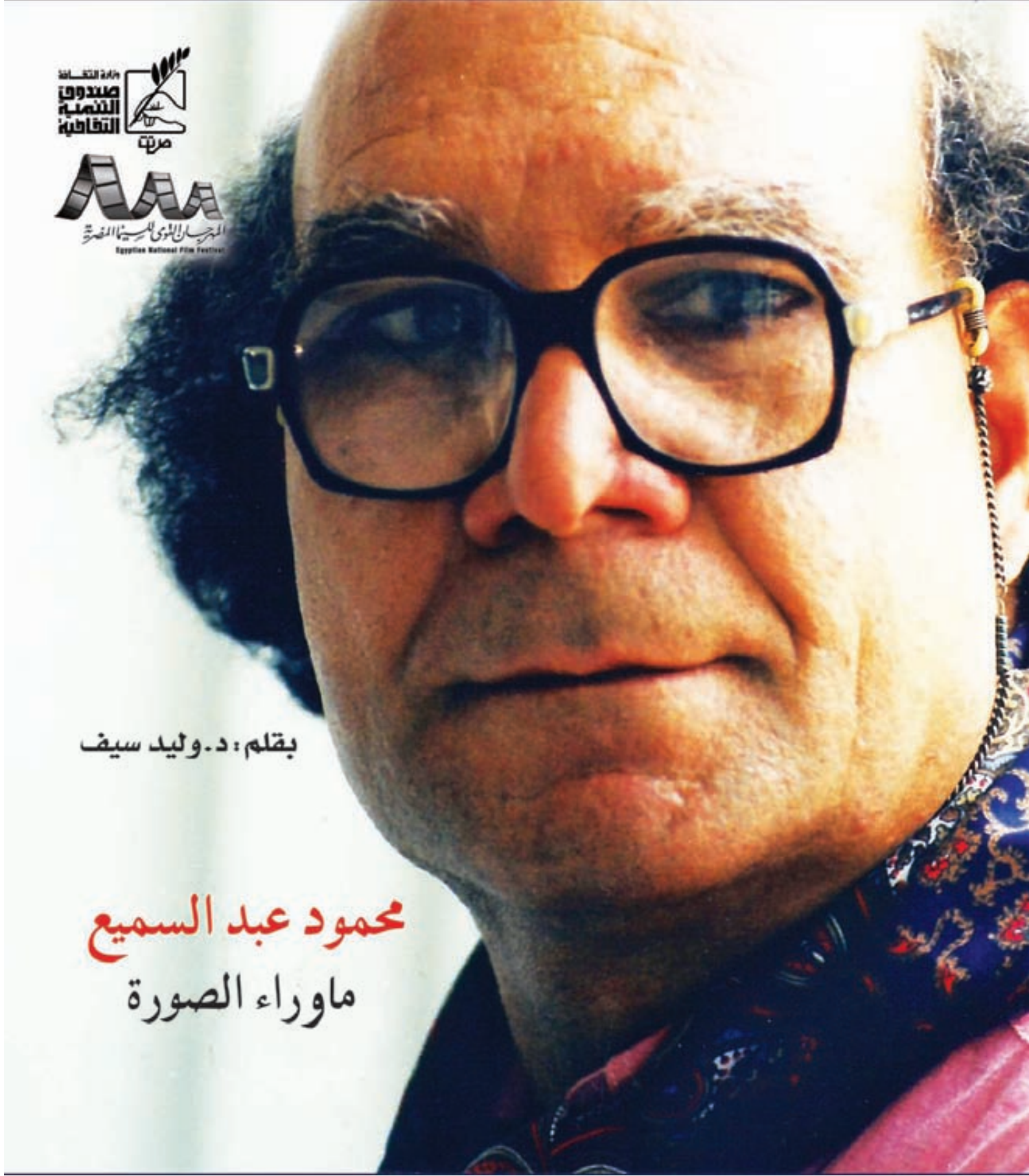


بقلم: د. وليد سيف

محمود عبد السميع

ماوراء الصورة

المهرجان القومى للسينما المصرية ٢٠١٨م

رئيس قطاع صندوق التنمية الثقافية
د. فتحى عبد الوهاب

رئيس المهرجان
د.سمير سيف

إشراف تنفيذى
مى عبد القادر

تصميم جرافيكى وغلاف
نرمين أحمد ماهر

قائمة المحتويات

الفصل الأول: ما وراء الصورة	٥
الفصل الثانى: طريق الاحتراف	١٥
الفصل الثالث: فى السينما الروائية	٢٣
الفصل الرابع: لقطات وذكريات	٣٩
الفصل الخامس: فى العمل الحكومى والثقافى	٤٩
سيرة مختصرة للفنان محمود عبد السميع	٥٧
ملف صور محمود عبد السميع	٦٣
تعريف بالمؤلف د. وليد سيف	١٠٧

الفصل الأول

ما وراء الصورة

كنت أعتقد أننى أعرف عن قرب الفنان المصور الكبير محمود عبد السميع بإنجازاته وإبداعاته الرائعة والرائدة فى مجال الصورة السينمائية فى الافلام الروائية والتسجيلية وصاحب الأدوار العديدة والممتدة فى مجال الثقافة السينمائية، وأننى أقدره حق قدره بحكم عشرة طويلة بدأت منذ كان يمثل بالنسبة لى معنى السينما حين التقيته بوصفه رئيساً للجنة الإنتاج فى جمعية الفيلم فى منتصف الثمانينات وحين كنت أنا فى بداية بدايات طريقى فى عالم السينما أتقدم بأول سيناريو لى لإنتاجه باللجنة.

وحينها تعرفت على شخصيته المميزة التى تجمع بين التواضع والمرح من جانب والجدية والحرص على العطاء والإنجاز من جانب آخر، وتكررت اللقاءات وتوثقت المعرفة عبر مراحل مختلفة من حياتى حين احترفت الكتابة السينمائية والنقدية أو حين انضممت لمجلس ادارة جمعية الفيلم وهو رئيسها أو حين توليت إدارة مهرجانها تحت رئاسته أو حين لم يبخل على بالنصيحة والمشورة فى كل منصب توليته لاحقا.

ولكن مع لقاءاتى المتعددة وحواراتى المطولة معه من أجل هذا الكتاب بمناسبة تكريمه فى المهرجان القومى للسينما اكتشفت أننى لم أكن أعرف سوى قشرة خارجية عن تاريخ وشخص وإبداع هذا الفنان النادر الذى اشتهر كمصور له أسلوبية مميزة فى روائع السينما المصرية مع جيل الثمانينات ومنها العوامة ٧٠ والصعاليك وللحب قصة أخيرة والجوع وآخر الرجال المحترمين وذلك بعد مسيرة حافلة فى السينما التسجيلية وتكريمات وجوائز لا تعد ولا تحصى وإبداعات مازالت تتواصل فى السينما والفيديو.

فعبر هذه اللقاءات الممتعة والتى استمرت لساعات طوال أضاء لى جوانبا من شخصه وإبداعه كانت خافية عنى، كانت ذكرياته تنساب بغزارة، لقطات بعيدة جدا تبدو فى غاية القرب بوضوحها ودقة تفاصيلها فى ذهنه، تتداخل فيها لقطات صورها فى السينما الروائية والتسجيلية قد يلقى عليها بعض الظلال بحساب أو بدون ولكنها تحمل دلالاتها ومعانيها التى تحتاج منى إلى مزيد من الدقة فى الرصد والتحليل والترتيب.

ولكنها كلها وحتى لو كانت شخصية فإنها لقطات ترتبط بالصورة التى عشقها وأحبها منذ الطفولة وظلت هى عشقه الأكبر طوال مسيرة حياته، لقطات تعبر عن فكر ومضمون وتتصل وتتواصل برباط منطقى، لقطات يبدد فيها الضوء بأسلوب فنى الظلام، وتكشف بتقدير محسوب عن مكامن الشخصية وعن البيئة التى أحاطت بها والواقع الذى عاشته وأسرار الإبداع الذى حققه فى الصورة بفضل وعيه وقراءته الدقيقة للسيناريو وفهمه العميق لرؤية المخرجين الذين عمل معهم واقتنعوا بأفكاره فى الصورة وأساليبه فى التصوير وتحمسوا لها، وتعكس حكاياته بتواضع شديد من جانبه كم التجارب والإكتشافات التى حققها فى عالم الفيلم والجهود والإنجازات فى عالم العمل الثقافى حيث تتداخل اللقطات بين هذا وذاك، وليظل الجهد الذى بذلته فى هذا الكتاب يتعلق أساسا بإضاءة صورة محمود على الورق لتعبر عنه كما عرفته وكما أضاءها هو لى فى الواقع، وليصبح هذا الكتاب بمثابة محاولة لتوثيق ذكريات وإبداعات هذا الرجل كما حكاها وكما شاهدتها وكما عايشت بعضها لسنوات طوال تابعت فيها أعماله الفنية ونشاطاته الثقافية.

اللقطة الإولى

اللقطة الأولى التى يطلعنا عليها له كطفل صغير يذهب إلى سينما النصر ويشاهد فيلم ريا وسكينة لصلاح أبو سيف فينبهر بالصورة وحركة الضوء المؤثرة فينجذب إلى عالم السينما السحرى ويعود من قويسنا حيث محل عمل والده كمدرس، الذى كلما تغير تنتقل الأسرة معه، إلى بجيرم قرية الأهل وفى بيت العائلة يظل يتساءل فى نفسه ما هو منبع هذا السحر وكيف يتحقق وهو يرى شعاع الضوء وهو يخرج من كابينة العرض، لا يبحث عن إجابة مباشرة عن السؤال كعادته فهو منذ نشأته يتعرف على الأشياء بنفسه يحاول ويجرب ولا يهدأ حتى يحقق ما يريد وبالشكل الذى يهدف إلى تحقيقه، لم يكن محمود يعرف وقتها أن مستقبله سيرتبط بالسينما وأنه سيبدع فى الصورة فى أفلام روائية عظيمة مع مخرجين من أبناء جيله يعتبرون امتدادا للمبدع صلاح أبو سيف ومنهم على بدرخان وداود عبد السيد وسمير سيف وخيرى بشارة ورأفت الميهى وهانى لاشين وغيرهم.

كان والده لديه كشاف بطارية به عدسة مكبرة يخرج محمود العدسة من كشاف والده ويحضر علبة من الصفيح يفرغ منها دائرة صغيرة بحجم العدسة ويضع كادر الفيلم بين العدسة ومصدر ضوء (لمبة جاز) يضعها عن بعد حتى لا يحترق الفيلم أهداه له خاله محمد صقر الذى يعمل بالقاهرة وجاء له به بناء على طلبه، ويظل يحاول يمينا ويسارا حتى تظهر الصورة على الحائط مكبرة ومضيئة ومبهرة يحضر زملاءه الأطفال يفرحون وينبهرون ويدهشون بما يفعله.

كانت فرحة الأصحاب ومحبتهم هى المقابل الحقيقى لألعابه الممتعة ويظل على عهده دائما حين يكبر ويصبح محترفا لا ينشغل أبدا بمدى المقابل المادى وراء جهوده بقدر استمتاعه بالابتكار والتعرف على الأشياء والقدرة على إضاءتها واكتشاف مكامن النور التى تساعده على تحقيق الفكرة والتعبير عنها، وتلك النظرة المحبة من الرفاق الذين يتسع عددهم من زملاء الدراسة إلى زملاء الهواية إلى زملاء جمعية الفيلم الى زملاء المهنة الى الجمهور الكبير الذى يتسع بانتقاله من السينما التسجيلية الى الروائية.

يتذكر أيضا أنه فى طفولته كان الرسم والنحت من هواياته فى سنة ١٩٥٥ وهو تلميذ فى مدرسة المساعى الاعدادية فى قويسنا أرسله مدرس الرسم الى القاهرة ليشاهد تمثال رمسيس ويصنع مثله فشاهد التمثال وهو راقد على الارض فعمل نفس التمثال من الطين الصلصال ووضعوه فى سيارة وكان طوله حوالى متر وعشرين سم ووضع ضمن مقتنيات المدرسة.

لا يعرف من أين انطلقت شرارة الفن لديه ولدى إخوته فى بيتهم الذى لم يكن به فنانا، كان والده مدرسا متخرجا من دار العلوم وكان يهوى رسم البورتريه ويكتب الشعر وله دواوين ولكن لم يكن له أى علاقة بالوسط الفنى بحكم طبيعة عمله كمدرس وتنقله الدائم بين المحافظات، وكانت الأم ربة منزل حنون لا تنشغل إلا باحتياجات بيتها وأولادها ومستقبلهم.

ولكن روح الفن تتسرب إلى الأبناء الواحد تلو الآخر، فشقيقه الأكبر المعتصم يعشق الرسم وسيدرس فى كلية الفنون الجميلة ويصبح مهندسا للديكور، والأصغر محمد يعشق الموسيقى وسيدرسها ويصبح عازف ناى ثم قانون وله ابتكاراته وأحلامه فى عالم الموسيقى وفى أساليب العزف واستخدام عناصر من البيئة قبل أن يسافر إلى أمريكا ويتجه للعمل فى مجال الكيمياء بتفوق، أما هو محمود الشقيق الأوسط فهو عاشق السينما الذى لم يكن يبوح بعشقه لأحد.

تشبعت العين والروح بمشاهد من ريف الصعيد والدلتا حيث تنتقل الأسرة مع الأب من بلد لبلد وأخيرا يحط الرحال فى القاهرة فى سنة ١٩٥٧ حيث رافقت الأسرة كلها إبنها الأكبر المعتصم الذى يلتحق بكلية الفنون الجميلة ويلتحق محمود بالمرحلة الثانوية وتحديدا بمدرسة التوفيقية بشبرا وفى أول يوم فى طريقه للمدرسة يلمح بائع كتب وهو يهم بإنزال كتبه من على عربة يد، فى المقدمة تلمح عيناه كتابا عن السينما عنوانه محاكمة الفيلم المصرى لبدر نشأت وفتحى زكى يشتريه ويقضى اليوم كله فى قراءته ويتغيب عن المدرسة.

سحر الكتاب والصحبة

يحصل على نسخة من مجلة المجلة االتى كان يرأس تحريرها يحى حقى فيجدها العدد السابع فيشترى كل الأعداد السابقة ويحرص على اقتنائها شهريا ومنها يتعرف كقارىء على بدايات المقالات السينمائية التى نشرت فى مصر والتى كتبها الناقد والمؤرخ السينمائى الرائد أحمد الحضرى وكانت تعريفاً بأعلام السينما: جريفث وايزنشتاين وشابلن وفلاهرتى، ثم بدأ يتابع مقالات الحضرى فى حرفية السينما عن كتابة الفكرة والسيناريو والإخراج.. الخ، وهى المقالات التى يعيد نشرها حاليا فى نشرة جمعية الفيلم تحت عنوان أمهات المقالات السينمائية.

وبدأ محمود يحرص أيضا على شراء الأعداد الجديدة من المجلات الثقافية والفنية كالطليعة والكاتب والفكر المعاصر وغيرهم، ويقتنى الكتب ذات الموضوعات التى ترتبط بالسينما والدراما والفنون عموما وغيرها، كانت الكتب والمجلات أسعارها زهيدة فى متناول مصروفه وكان ينهال عليها بالقراءة وكأنها زاده الذى لا يشبع منه، فيواصل معها الساعات منهمكا ومستغرقا وينشغل عن دراسته تماما.

مازال يتذكر أسماء كتب بعينها له ذكريات معها: (الدراما العالمية) لاشلى ديوكس و(أسس الإخراج المسرحى) ٥ أجزاء fundamental of play directing ولا ينسى إصراره على قراءة كتاب film form and film sense بالانجليزية رغم صعوبته حتى أخبره صديقه ممدوح شكرى، زميله فى الثانوية العامة وقتها والذى سيصبح المخرج المبدع صاحب زائر الفجر لاحقا، أنه صعب جدا لأنه مؤلف روسى ومترجم للإنجليزية ولهذا يصعب جدا ترجمته للعربية.

كان يمكن أن يقرأ كتبا تشرح المواصفات العلمية للتصوير والإضاءة ولكنه لم يحب أن يقرأ كتبا تشرح كيفية التصوير أو التجارب التطبيقية فى هذا المجال، قد يقتنيها ولكن لا يقرأها، لم يكن يعرف فى البداية لماذا ولكنه أدرك لاحقا أنه لا يحب أن يتعلم كيف يصور لأن تحقيق الصورة يتوقف على الفكرة والموضوع الذى تعبر عنه وهو لا يريد أن يقلد أحدا ولكنه يسعى لأن يحقق الفكرة باجتهاده ومن وحى أفكاره التى تنشأ عن السيناريو والمكان والرؤية التى وراء الصورة.

كانت قراءاته ومقتنياته للكتب وقتها هى نواة لمكتبة ضخمة جدا بها العديد من الكتب والدوريات النادرة وأمهات الكتب والتى ينوى إهداءها إلى المدرسة التى أنشأها خاله محمد صقر الذى أهداه أول كادرات سينمائية أقام عليها تجاربه الأولى.

يزداد ارتباطه بعالم السينما فلا يكتفى بالقراءة بل يحرص على حضور أى ندوة فى السينما يسمع عنها: فى المركز الثقافى الروسى والألمانى والصينى وفى ندوة الفيلم المختار.

كما جمعته الصداقة بمجموعة من الشباب المحبين للسينما فى نفس عمره، فالحجرة التى اتخذها شقيقه الأكبر المعتصم مرسما تحولت إلى ملتقى لمجموعة من الشباب الصغار المحبين للفن والسينما وقتها، وكان محمود يلتقى هناك أيضا بممدوح شكرى زميله بالثانوية العامة الذى سبقه فى الحصول على الثانوية والتحق بقسم الإخراج بمعهد السينما، وكان لممدوح شقيق أكبر إسمه عدلى كان مهتما بالأدب ويكتب الرواية وله تجربة فى كتابة مسلسل للتليفزيون لم تتحقق وكان بعنوان عدالة عمر بن الخطاب رغم أنه مسيحى.

وكذلك تعرف وقتها على المونتير أحمد متولى الذى كان مازال طالبا بالثانوى يعمل وقتها بشركة مقاولات لخاله فى نفس العمارة والذى سيلتحق بقسم المونتاج بمعهد السينما فى العام التالى وذلك نتيجة لإعجابه بحماس محمود لفن المونتاج بناءا على ما يقرأه ويحكى له عنه، ويتخلف محمود عن اللحاق بمتولى أيضا لرسوبه لعدة مرات فى الثانوية العامة، على الرغم من أنه كان يتمكن بمنتهى السهولة وفى دقائق من حل ورقة امتحان القبول بمعهد السينما التى كان يتمكن من الحصول عليها مع صاحبيه ممدوح شكرى وأحمد متولى.

وكان ثلاثتهم هو وممدوح شكرى وأحمد متولى يحلمون جميعا بدراسة الإخراج وقتها، وكان معهم أيضا شاب اسمه نبيل غلام كان إبن صاحب المكتب الذى يستأجر منه المعتصم شقيق محمود غرفة، ولم تكن ميول نبيل واضحة ولكنه بعد فترة ونتيجة لتأثره باهتمامات مجموعة الزملاء ومناقشاتهم الجادة حول الفن والسينما كتب سهرة تليفزيونية اسمها رنين وأخرجها حسين كمال وحققت صدى هائلا، فاستمر فى الكتابة ثم تم تعيينه رئيسا لقسم السيناريو بالتليفزيون.

وفى ظل انشغال محمود بالسينما وانكبابه على القراءة فى مجالاتها واستغراقه التام فيها واصل إهماله للدراسة فلم يجد مفرا من الإلتحاق بسوق العمل وكان من ضمن هواياته صب قوالب التماثيل التى تعلمها بنفسه، فالحقه أحد الاقارب وكان يعمل مسئولا بهيئة الآثار بعمل فى الهيئة بمؤهل الاعدادية فى إحدى فروع الهيئة بالصعيد وكاد يتحول محمود إلى هذا المسار.

مشهد أساسى

فى يوم السفر أعد حقيبته الصغيرة ووضع فيها بعض الملابس والطعام من أجل الطريق إلى جانب مجموعة من الكتب طبعا التى لم يكن فى غنى عنها أبدا، وهم بتوديع والدته ولكنها استوقفته على الباب وأمرته بلهجة حاسمة أن يعود لحجرته وأن يلغى فكرة السفر من ذهنه تماما وأنه لابد أن يكمل دراسته، ودهش عبد السميع من موقف الأم الحاسم الآمر ولكنها صممت على أن يبقى ويكمل دراسته فهى لن تقبل أن تتوقف حدود تعليم إبنها الذكى المبتكر عند هذا الحد فاستسلم لها.

مر والده بحجرته فوجده يقرأ كعادته فسأله «أنت تقرأ طوال العام الدراسى وترسب فى الامتحان، ونحن الآن فى أجازة الصيف وأنت مازلت تقرأ فأرنى ماذا تقرأ» فأطلعه على كتاب يقرأه عن السينما فقال له «هذا هو السر أنت تحب السينما إذا.. هذا شىء جميل» وبدلا من أن ينفعل الأب على إبنه الذى أهمل دراسته من أجل القراءة فى السينما حدثه بكل هدوء وصدق مضيفا «ولكنك لن تستطيع أن تحقق أى شىء فى السينما أو غيرها دون أن تنجح فى دراستك انصت لى جيدا.. أنت تقرأ فى السينما لمدة خمس ساعات يوميا إجعلها أربعة وإقرأ ساعة

واحدة فى موضوعات دراستك وعندما تبدأ الدراسة إقتسم وقت القراءة بين كتب السينما وكتب الدراسة وفى الشهور الأخيرة قبل الإمتحان تفرغ للدراسة فقط».

وكان لكلمات الأب فعل السحر تقبلها واستوعبها الإبن فى سن التمرد ورفض النصائح، ولكنها كانت أشبه بخريطة طريق وخطة الإنقاذ لمستقبله وتحقيق طموحاته.. خطة محددة وسهلة.. وبدأ بالفعل ينفذها بحذافيرها ليتمكن أخيرا من نيل الثانوية العامة ليتجاوز عنق الزجاجة وتتجدد الأحلام.

فى ندوة بالمركز الثقافى الروسى يحاضر بها المخرج محمد كريم عميد المعهد العالى السينما وقتها يتحدث محمود فى مداخلة عن السينما الامريكية ينبهه أحد الحضور أنه لا يجوز أن يتحدث عن السينما الامريكية هنا وكان الصراع الروسى الأمريكى على أشده، ولكنه يفاجأ بكريم يستوقفه فى نهاية الندوة ويبدى إعجابه بما قاله ويسأله «ماذا تعمل» فيخبره بأنه سيتقدم لمعهد السينما بعد حصوله على الثانوية فيقول له كريم «عند التقديم تأتى إلى مكتبى مباشرة فأنت أول من سيقبل.»

ولكن عندما يتوجه محمود إلى المعهد يكون كريم قد تركه فيسلم أوراقه لأحد الموظفين ويعود إليه ليخبره أن اوراقه لم تقبل لتجاوزه شرط السن مع أنه كان من الممكن الاستثناء، فيعتريه الحزن الشديد ويعود مصدوما من الهرم إلى بيته فى الفجالة سيرا على الأقدام من شدة الانفعال، ولكن شقيقه المعتصم ينصحه بالتقدم لكلية الفنون التطبيقية ففيها قسم للتصوير السينمائى، فيعاوده الحماس رغم الألم بقوة لم يعرف مصدرها وكأنها قوة تضعه على الطريق الصحيح وتحدد له ملامحه وعلاماته خاصة وكان قد اجتاز امتحان القدرات الفنية بتفوق وكان ترتيبه الخامس عشر على ثلاثمائة متقدم.

فى مقابلة مع لجنة الكلية للتوزيع على الأقسام يكون قد تم توزيع الطلاب على معظم الأقسام حيث الدخول حسب الترتيب أبجديا وجاء ترتيب دخوله متأخراً فيدور حواراً مقتضبا مع رئيس اللجنة، وكان بالصدفة الأستاذ رشيد حربى رئيس قسم التصوير فلا يسأله سوى عن وظيفة والده فيرد بأنه مدرس فيقرر الرجل بلهجة حاسمة «سوف نلحقك بقسم النحت» ولكن محمود يصدم ويعترض بأنه جاء للالتحاق بقسم التصوير السينمائى وليس أى قسم آخر، فيهدده رئيس اللجنة بأنه إذا لم يلتحق بقسم النحت فليسحب أوراقه، فيرد فى ثقة بأنه سيسحب أوراقه، ويطلعه على مظروف الأوراق حيث كتب فيه إسم القسم أسفل إسم الكلية مع أنه لم يكن مطلوبا هذا، فيستبقيه الرجل ويخبره بأنه أول من له الحق فى الالتحاق بقسم التصوير ما دام لديه كل هذا الإصرار وهذه الثقة.

أثناء دراسته فى الكلية يكتشف أن معظم الدراسة للتصوير الفوتوغرافى وأن المواد الخاصة بالتصوير السينمائى قليلة، بل وبكاميرا ١٦ ملى والفيلم الخام بوسيتيف أى أن صورته معدة للطباعة مباشرة وليس نيجاتيف يمكن أن تجرى عليها أعمال المونتاج كما هو متبع فى الأفلام السينمائية.

على طريق الفن

ولكن محمود وجد فى كاميرة الفوتوغرافيه بديلا مؤقتا حيث يستمتع بتجاربه فى الصورة باستخدام الضوء والتعريض ونوع العدسة وزاوية التصوير، ومستفيدا من الثقافة التى اكتسبها من القراءة ومن مداومته على

مشاهدة الأفلام ومن الندوات والنقاشات التى يشارك فيها باهتمام فى جمعية الفيلم التى واظب على أنشطتها منذ بداية إنشائها، يعترض بعض أساتذته فى البداية من عدم التزامه بالقواعد الصارمة والتدريبات المطلوبة بالأسلوب التقليدى ولكنهم يعودون سريعا ليقدروه عندما يجدوا أن ما يحققه من صور تعبر عن الابتكار والأصالة وعن ثقافة صنعتها قراءاته ومشاهداته فى جمعية الفيلم ورغبته فى أن تعبر الصورة عن فكر وإحساس جديد ومختلف ومبتكر.

فهو لم يكن يصور صورا تقليدية أبدا، ويرفض فكرة أن تتحول كاميرته إلى وسيلة لتصوير الناس باللقطات التقليدية التى تعجبهم، كان يصورهم دائما فى حركتهم العفوية وفى لقطات تعبر عن طبيعة المكان والحدث والشخصية وهو ما التزم به أيضا أثناء عمله كمصور فى نادى الوافدين بوزارة التعليم العالى أثناء دراسته الجامعية، بمكافأة متواضعة قدرها خمسة جنيهات كان ينفقها على تجاربه الخاصة فى التصوير.

فى أحد الأيام استدعاه العميد فانتابه القلق كان بعض الزملاء يصفونه بالشيوعى عن جهل لأنه كان يرفض استخدام عبارة «إن شاء الله» فى غير محلها، ولكن العميد هنأة لأنه تلقى اتصالا تليفونيا من مكتب وزير التعليم، يشكر محمود على جهوده فى التصوير وقد أعجبه جدا مجموعة من اللقطات أخذها محمود للوزير فى أحد المناسبات الخاصة بنادى الوافدين، لفت نظر الوزير أن المصور حقق بالصور الفوتوغرافية ما يشبه الفيلم لأحداث المناسبة بمجموعة من اللقطات التى غطت الحدث منذ بدايته وحتى نهايته.

فى نفس الفترة تتوطد صلته بقريبه الفنان الكبير شفيق نور الدين، الذى يعتبره هو ووالده من وضعاه على الطريق، كان يسكن فى باب الشعرية بالقرب من بيتهم فى الفجالة يصطحبه معه الى المسرح فيتعلق بأجواء المسرح حيث المناقشات والبروفات، يألف الجميع حضوره لهدوئه وصمته ولكن يتزايد إعجابهم به حين يخرج عن صمته للحظات قليلة مبديا ملاحظات وأفكار ملهمة عن الضوء والصور رغم حداثة سنه.

كان يلتقط صورا ذات طابع خاص ومميز لشفيق نور الدين وزملائه ومن وحى الأعمال فتتولد فى رأسه الأفكار لصور تعبر عن فكرة المسرحية، لا ينسى حين فكر فى لقطة تعبر عن مسرحية المحروسة.. توفيق الدقن مقيدا بالكلابش ومع ذلك يقف فى خيلاء وعظمة وأمامه شفيق نور الدين الخفير الذى يبدو عليه الخوف منه وفى الخلفية رجل عجوز وطفل صغير يسعى للعبور بينهم بأسلوب يعبر عن مضمون النص، فتحمس الجميع للصورة وجاءوا قبل موعدهم بساعات ليرتدون ملابسهم للتصوير استعدادا للصورة وجاء العمال لفتح المسرح مبكرا فقط لأن محمود سوف يأخذ هذه اللقطة.

فى أثناء بروفات أحد المشاهد بمسرحية الفتى مهران كان مونولوجا طويلا جدا لعبد الله غيث فاقترح محمود أن يتم فى لحظة معينة من المونولوج أن تصبح الإضاءة من الخلف لعبد الله غيث ويصبح سلويت مما يساعد على الانصات للديالوج بتركيز أكثر من الرؤية الكاملة فأثار اقتراحه الإعجاب وتم تحقيقه.

وتوالت الأفكار واللقطات التى لم يكن يأخذ عنها أى مقابل مادى حتى أطلق عليه أحدهم بالمسرح «الواد الخايب» فلم يكن الهدف منها سوى إشباع رغبة محمود فى توظيف الضوء والظل والعدسة والزاوية فى لقطات مبتكرة ومعبرة عن الفكرة والمضمون وكان يهدى الصور للممثلين والعاملين ومنهم الكاتب الكبير سعد الدين وهبة الذى كان يبدى إعجابه الشديد بصوره المعبرة عن أفكاره وخاصة تلك الصورة لشفيق نور الدين فى مسرحية كوبرى الناموس وهو يمسك بالسلسلة والرق وقد فقد القرد وكتب عليها كلمة ضاع بتطويل كبير

لحرف الألف فقال له سعد وهبة «أنت أجبرت من يشاهد الصورة أن يشعر ويحس بالمعنى وأن ينطق كلمة ضاع كما يقولها شفيق نور الدين».

أيضا خلال فترة الدراسة بالكلية كان يصور أفلاما قصيرة بكاميرة ال١٦ مللى فيشترى الفيلم على حسابه ويصور أفكارا تتداعى فى ذهنه ومنها فيلم اسمه ٥ نوم يقول عنه «لما كنا نذاكر كنا نرتاح ونقول يالا أنام خمسة فنرى أحلام وتخاريف لأننا مرهقين. ثم فكرت فى خمسه لف نركب العجلة وأصور هاند وأنا أعلاها أضع الكاميرا ما بين رجليا تصور كوبرى قصر النيل ثم أعدلها فى الاتجاه الآخر فتمر بالأرض فيلوح منظر غريب جدا مع دوران العجل. وكلها تجارب فى شكل الصورة والكاميرا محمولة على اليد وحررتها زى الصور الثابته» كان من المعتاد أن يقوم معمل أبو الهول القريب من الكلية بتحميض أفلام الدراسة على نفقة الكلية ولكن عندما أصبح محمود يصنع أفلامه على نفقته الخاصة ذهب بها إلي صاحب المعمل عبد المطلب سليم وأخبره أن هذه الأفلام المطلوب تحميضها بالمعمل شخصية وأنه سيطبعها على نفقته الخاصة، فسأله عبد المطلب عن موضوعاتها فحدثه عن محاولاته وافكاره فأعجب بها بشدة وأصر على أن يطبع له كل أعماله مجاناً.

مشروع التخرج

فى مشروع التخرج سنة ١٩٦٦ حدد لهم القسم موضوع المشروع ليلة التصوير وكان فى حديقة الحيوان، كل يختار ما سيلتقطه (الأسد، التمساح الزرافة. إلخ» وتكاد تتشابه الصور فى رصدها التقليدى للحيوانات فى أوضاع مختلفة، ولكن محمود ظل يفكر طوال الليل بحثا عن فكرة، عن موضوع ومضمون يطرحه من خلال الفيلم، وجاءته الفكرة من الذاكرة حين كان يصور القرد فى مرة سابقة فأشاح له القرد بيده بما معناه» إمشى. إمشى» وربطها بصورة التقطها لرجل عجوز شتمه بالفاظ بذيئة إحتجاجا على التقاط صورة له، ومن هنا راودته فكرة نظرية دارون عن الإنسان والقرد، فاصطحب معه أخيه محمد ليلعب دور المصور الذى يلتقط صورا للقرد، ويلعب هو دور الإنسان الذى ينظر إلى القرد فيجد ملامحه ونظراته وتعبيراته تشبهه، فعبر عن حيرة الإنسان تجاه هذه النظرة عبر لقطات للماء يرتج وفروع الشجر تهتز بطريقة غريبة والسحب بتكويناتها وتشكيلاتها وخياله فى الماء وأوراق شجر عائمة لقطات تعكس الدهشة تتخلل وجه البنى آدم ووجه القرد.

واللقطة المدهشة التى جاءت إلى ذهنه لحظتها ليعبر عن مضمون الفيلم هى تلك التى صورها بنفسه لوجهه الذى يعبر عن علامات الدهشة والحيرة أمسك بالكاميرا بيديه الاثنتين وظل يدور ٣٦٠ درجة بقدميه وجسده كله مستخدما عدسة الوايد انجل ومسددها نحو وجهه لتخرج الصورة واضحة لأن أى عدسة أخرى لها مسافة معينة لو اقتربت عنها تفسد الصورة، لقطة فى منتهى الغرابة وجهه ثابت فى الكادر والخلفية هى التى تتحرك والكاميرا ثابتة أمام وجهه.

كانت هذه اللقطة فى زمانها غريبة فلم تكن فكرة السيلفى واردة أو حتى متخيلة أصلا، وكانت هذه هى بداية علاقة محمود بالكاميرا الحرة التى تميز بها كثيرا وأصبح رائدا لها فى مصر ويؤكد ذلك ما كتبه صديق عمره مدير التصوير السينمائى سعيد شيمى بصفته عضو لجنة السينما بمناسبة تكريم محمود عبد السميع فى المجلس الأعلى للثقافة حيث يكتب فى نشرة التكريم ضمن وصفه له «بأنه جعل من استخدام الكاميرا الحرة سيمفونيبة جمالية بصرية». سوف تظل الكاميرا الحرة أحد ملامحه الأسلوبية وقدراته الخاصة وسيوظفها لاحقا فى أعماله التسجيلية والروائية.

وانبهرت لجنة تحكيم المشاريع بالفيلم وكان ضمن اللجنة المهندس فاروق ابراهيم أحد خبراء التليفزيون ورئيس القسم رشيد حربى والأساتذة بالكلية وقالوا هذا ليس عمل طالب إنه فنان لديه أفكار يريد أن يعبر عنها ولديه القدرة والكفاءة كى يحققها.

قبل فيلم التخرج كان قد سبق له كتابة سيناريو فيلم تجريبى (الحدث رقم ١) كان السيناريو يعبر عن مفهومه للصورة وقوتها ويسعى إلى تحقيقه من خلالها، فقط صورة بدون صوت بدون تمثيل فقط مؤثراة صوتية محدودة، يصور بعض الاشياء ويربطها ببعضها لتعبر عن معنى وكان مبنيا على فكرة عجلة ولكنها عجلة غير عادية كبيرة وضخمة ويتم التحكم فى سرعتها من خلال جهاز، تتلقى إشارة من إصبع يد فتدور أو تقف أو تدور بالعكس أو تزيد السرعة وتقل.

كانت العجلة رمزا للحياة والتحكم فى تحريكها بإشارة إصبع ويتضح المعنى من خلال تداخل لقطات حركتها مع حركة الكاميرا، كما تظهر أشياء اليكترونية وكتب تنفتح وتنغلق للتعبير عن المضمون ولقطات لعين ترمش وأقدام تجرى فى ضوء النهار وتظهر نفسها فى ضوء الليل، وباب يصفع فى وجه أحد مع المؤثرات الصوتية الطبيعية، وصوت صرخة مع صوت ماء، فتعبر عن مضمون معنى الجريمة والصراع كما كان يرمز من خلالها لبعض الأمور السياسية وكانت هذه الفكرة مكلفة جدا فى ذلك الوقت عكس أفكاره السابقة كلها التى كانت لا تتطلب أى مصروفات، فصناعة عجلة بهذه المواصفات كانت تفوق إمكانياته.

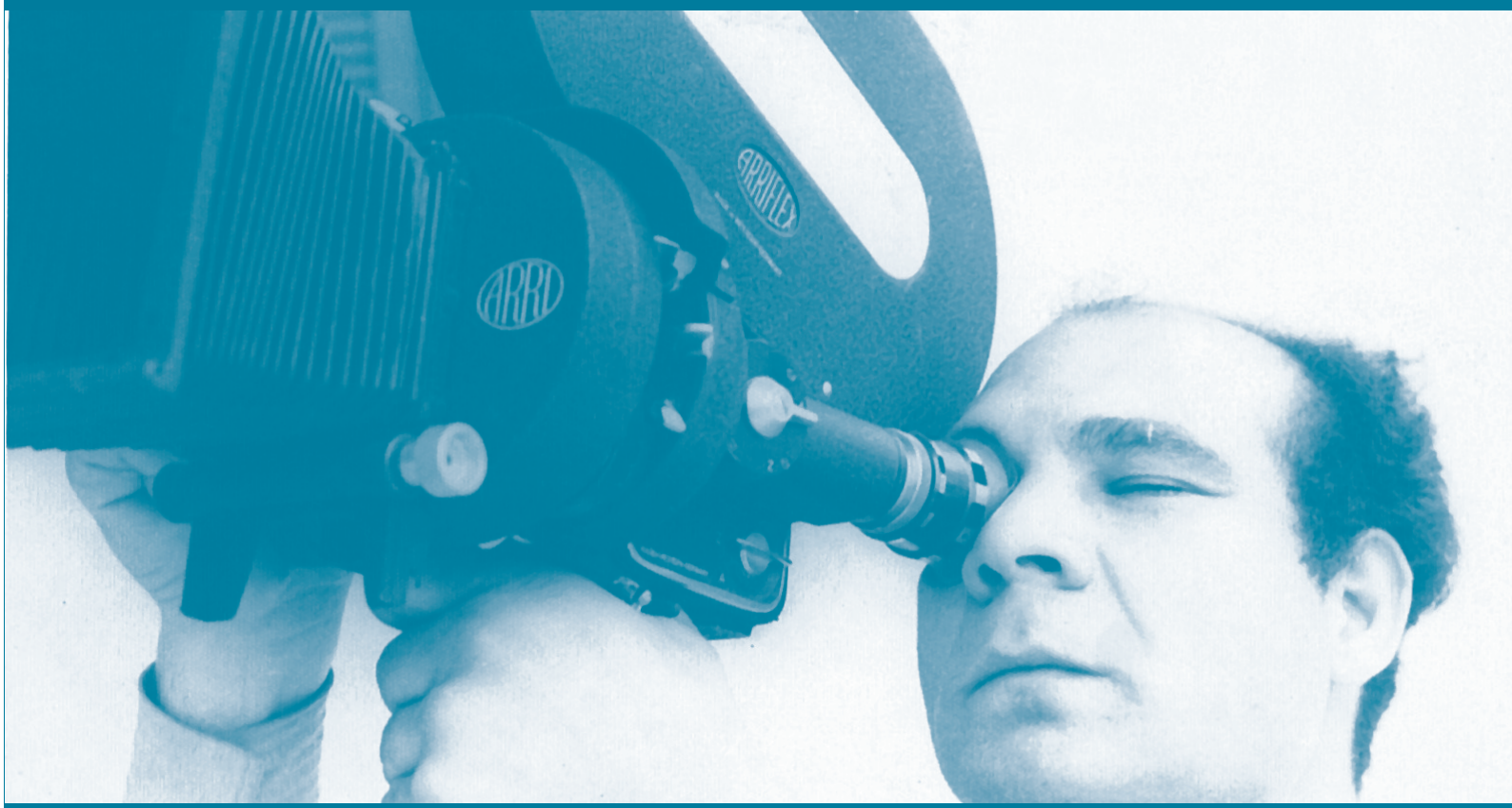
توجه للتليفزيون حيث كان يذهب سابقا هناك مع شفيق نور الدين وهنالك أيضا بعض الزملاء والمعارف ونوى أن يعرض السيناريو على إدارة الإنتاج دون أن تكون لديه أى خلفية عما إذا كانوا سيسمحون لأحد من الخارج بتحقيق فيلمه.

فى الممر لمحه الناقد صبحى شفيق الذى كان يعرفه من جمعية الفيلم وسأله ماذا يفعل هنا فأخبره انه كاتب سيناريو لفيلم تجريبى يثبت فيه أن الصورة هى أساس المضمون والمعنى فى الفيلم فقرأه صبحى وهما واقفين وكان لدى صبحى موعدا فألغاه وأخذه إلى ستوديو الأهرام حيث شركة فيلمنتاج ورئيسها سعد الدين وهبه ودخل إليه بالسيناريو وتركه بالخارج.

كان صبحى شفيق وقتها من أهم النقاد السينمائيين ولكنه لم يكن قد مارس مهنة الإخراج وكان قد اقترح على سعد الدين وهبه أن ينشىء قسما للأفلام التجريبية ليعمل بها خريجوا معهد السينما وفعلا تم انشاء القسم وتولى صبحى شفيق رئاسته.

أشر سعد وهبة فى الحال على السيناريو للتنفيذ فورا حيث رآه كاول عمل مناسب للسينما التجريبية بكل أبعادها وعندما عرف أن محمود عبد السميع كاتب هذا العمل تذكر هذا الشاب الذى يلتقط صورا رائعة بالمسرح فناداه وهنأه على المشروع.

وتم عمل ميزانية فيلم الحلم رقم ١ وسأله سعد وهبه هل هو الذى سيصور الفيلم إلى جانب الإخراج فأخبره أن الأفضل أن يكون هناك مصور غيره فلم يكن حتى هذه اللحظة قد استخدم كاميرة الخمسة وثلاثين ميللى ولا حتى رآها عن قرب، وعندما سألوه عن أجره لم يطلب أى شىء وترك الأمر لهم فقد كان تحقيق الفيلم بالنسبة له هدفاً كبيراً فى حد ذاته.


ARRI
ARRIFLEX

الفصل الثانى

طريق الاحتراف

وهكذا كان دخول محمود لعالم الاحتراف عبر سيناريو كتبه ليخرجه وليس كمصور، ولكن الأقدار كانت تخبىء الكثير لهذه الموهبة لتتيح لها التألق لاحقا فى مجال الصورة فى السينما التسجيلية والروائية التى كان كل فيلم له فيها علامة والتى ارتبط اسمه فيها بعدد من أقيم الأعمال وكانت بصماته فيها واضحة ومؤكدة واحتكاره لجوائز التصوير سنويا أمرا شبه محسوماً.

ولكن صبحى شفيق أعاد حساباته وأخبره أن فيلمه لن يباع ويحقق عائد والأفضل أن تكون البداية بفيلم يمكن تسويقه حتى يمكن تحقيق فيلمه التجريبى الحدث رقم١ وبناء عليه أحال ميزانيته لتحقيق فيلم آخر عن الدفوف والطبول والناى منذ قدماء المصريين حتى الآن سمى فيما بعد بالإيقاع ليتولى صبحى شفيق إخراجه وعلى أن يقوم محمود بتصوير الفيلم، وبذلك تأجل تنفيذ فيلم الحدث رقم ١ ولم ينفذ حتى الآن ويعتقد محمود عبد السميع أن هذا السيناريو الذى كتبه ما بين سنة ١٩٦٥ و١٩٦٦ ما زال يعتبر تجربة جديدة فى عالم الإبداع الفنى السينمائى.

كانت كاميرات الاستوديو مشغولة فطلب محمود من أحد العاملين بوزارة التعليم كاميره وتم استئجارها من قبل الشركة المنتجة وبدأ الإعداد لتصوير الفيلم ومن المعروف أن مهنة التصوير تعتمد على ثلاث عناصر أساسية، وهم مدير تصوير مسئول عن الصورة بشكل كامل كإضاءة ونور وتعريض للضوء، وكاميرا مان وهو الذى يستعمل الكاميرا ويحركها ويلتقط الصورة، ومساعد.

وكان محمود يعمل كمدير للتصوير وكاميرا مان ولكنه فى حاجة لمساعد ولم يفكر وقتها فى الاستعانة بمصور محترف أو دارس ولكنه اختار زميلا من جمعية الفيلم كان عاشقا للسينما مثله ولم يكن قد درسها بعد وهو صديقه سعيد شيمى ولكنه يذكر أنه لم يكن يتعامل معه بمنطق الرئيس والمساعد ولكن بمفهوم وتفاهم نحو تحقيق ما يصنعانه.

تسلم محمود الكاميرا وأمسك بها لأول مرة وشرح له صاحبها كيفية استخدامها وبدأوا التصوير فى أحد محلات الطبول بميدان باب الشعرية، وكانت الحادثة الطريفة حين أرادوا إخراج الفيلم من الكاميرا فلم يعرفوا كيفية إخراجها وظل محمود يحاول حتى عثر على سوستة متصلة بالمفتاح فأخرج الفيلم، وعلى الرغم من أنه كان من الواضح أنهما مازالا يتعلمان وليست لديهما خبرة سابقة فى التعامل مع كاميرا ال ٣٥ مللى إلا أن العمال اعترضوا حين أبدى محمود عدم رضاه عما تم تصويره فأكد له خمس منهم فى صوت واحد إنه يفعل مالم يفعله أحد من قبل.

ومن المشاهد المهمة حين كانوا يصورون زارا ففكر محمود فى استخدام الصورة بأسلوب خلاق تعبر ببلاغة عن المضمون والحدث والمكان فأمسك بالكاميرا باعتبارها واحد من الزار وظل يتمايل بها يمينا ويسارا ويلف مع الملتفين بها ويصنع خيالا على الجدران وكانت لقطات مدهشة ومعبرة، وبعد انتهاء التصوير قرر صبحى شفيق أن يقسم الفيلم إلى فيلمين الأول هو الإيقاع الذى تم عرضه فعليا والآخر صناع النغم الذى وضع فيه باقى الآلات الموسيقية ولكنه لم يعرض حتى الآن.

وتوقفت شركة فيلمنتاج وعادت المشروعات لمركز السينما التسجيلية وتولى رئاسة مركز الافلام التسجيلية الكاتب الصحفى حسن فؤاد الذى استدعى اثنين من الخبراء التشيك واحد للسينما التسجيلية اسمه موليسلاف كوبيك وآخر للرسوم المتحركة والعرائس فلاديمير لختى كما استعان معهد السينما بخبير ثالث هو كلود بوهاريه، شاهد الثلاثة فيلم الإيقاع وانبهروا بالصورة وقالوا إن الكاميرا هنا DYNAMIC أى حرة ومتحركة وليست موجودة

فى السينما المصرية الثابتة قليلة الحركة STATIC ورأوا أن هذا يرجع للمصور، وكان من إعجاب فلاديمير ليختى أن اختار محمود عبد السميع ليصور له لاحقا فيلم تحريك عرائس بعنوان (انتبه).

وجاء أول فيلم من إنتاج هذا المركز بعنوان حياة جديدة كتبه رأفت الميهى كأول عمل له ومن إخراج اشرف فهمى الذى كان عائدا لتوه من أمريكا فعرضوا عليه تصوير محمود عبد السميع لفيلم الإيقاع بترشيح من موريسلاف كوبيك لحسن فؤاد فقال «بالضبط أريد هذا الفنان مصورا لفيلمى فهو لديه فكر جديد فى التصوير وسنحقق شيئا جديدا معاً».

أبلغه سعيد شيمى بأنه وقع الاختيار عليه لتصوير الفيلم وكان سعيد شيمى مساعدا ويلعب أيضا دور المصور فى الفيلم وكان أشرف فهمى يسعى لاستغلال قدرات محمود فى التصوير بأكبر قدر ممكن خاصة فى الكاميرا الحرة المحمولة فيطلب منه لقطات صعبة تزيد حماس محمود وتلهب طموحة لتحقيق الصعب المعبر عن المضمون ومنها لقطة مميزة جدا ومتصلة من السطوح إلى السلم إلى الشارع وكانت تحتاج إلى خبرة كبيرة ليس فى حركة الكاميرا فقط ولكن فى الحساب على نسب الضوء فى السلم داخل المنزل وخارجه.

وكان تعاونه مع رأفت الميهى فى هذا الفيلم بداية لصداقة طويلة وممتدة ومشاركة كمدير للتصوير فى مشروعات فنية كثيرة مع الميهى مخرجا ومنها فيلمه الروائى المهم والمميز فى مسيرته السينمائية للحب قصة أخيرة وغيرها من الأعمال الروائية التى أبدع فيها محمود فى مجال الصورة السينمائية.

بعد عرض فيلم حياة جديدة كتب عنه كل نقاد السينما وقتها كان فيلم عن مديرية التحرير عن القرى القديمة والحديثة والحياة بها، وكتبوا عن حركة الكاميرا وموهبة جديدة فى عالم التصوير وبعد أن حقق سعيد مرزوق فيلم طبول كتب سمير فريد عن سعيد مرزوق ومحمود عبد السميع كمجددين فى الصورة كموهبتين جديدتين فى عالم السينما إحداهما فى الإخراج والأخرى فى التصوير.

يتذكر أنه فى سنة ٦٨ رشح لتصوير فيلم (الأرض) بناء على نجاحه وتميزه فى تصوير فيلم حياة جديدة وبترشيح من حسن فؤاد رئيس مركز السينما وقتها شاهد يوسف شاهين الفيلم ورشحه لتصوير فيلم الارض، والتقى محمود بيوسف شاهين فعليا ولكن حدث نوعا من القلق فى أوساط التصوير وأشاعوا أن يوسف شاهين يستعين بمصور شاب ليس له خبرة فى السينما الروائية، ولهذا فإنه طبقا لكلام محمود «إختار شاهين مدير تصوير عظيم هو عبده نصر والكاميرا مان محسن نصر أحد عمالقة التصوير أيضا» ورغم تقبل محمود للأمر وإعجابه بالتصوير فى الفيلم إلا أنه يعتقد ان إبعاده عن هذا الفيلم كان سببا فى تأخره عن تصوير أول فيلم روائى طويل وهو العوامة ٧٠ لمدة إثنى عشر عام.

بعد ذلك كان يعرض على محمود عبد السميع الإخراج لأفلام تسجيلية ثم روائية ولكنه كان قد اختار التصوير واعتبره المجال الذى تخصص فيه ويحقق من خلاله إبداعه فى الصورة وحتى عندما أخرج بعض الأفلام التسجيلية لم يعتبر نفسه مخرجا ولم يرض بوصفه مخرجا فهو مدير تصوير أخرج عدة أعمال لكنها لن تحيله من تخصص إلى آخر، كان يرضيه ويمتعه أن يشارك فى التنفيذ بأفكار فى التصوير تساعد الإخراج وطالما قبلها المخرج فهى تنسب إلى المخرج صاحب العمل دون أى غضاضة.

وفى هذا المجال يؤكد أن هناك مخرجون يقدرون ذلك ويحرصون على التأكيد عليه فى أحاديثهم بينما آخرون يتجاهلون هذه الحقيقة بل يتجاهلون مجرد الإشارة إليها فى حديثهم ومنهم صديقه فؤاد التهامى الذى يعاتبه

محمود كثيرا لأنه لا يدعو أحدا من العاملين فى الفيلم للحضور معه فى عروض الأفلام فلا يعطى الفرصة لهم للظهور والحديث عن دورهم، بل أنه قد يكتفى بذكر فريق التصوير دون أن يذكر إسم مديره.

وفى هذا الصدد يؤكد أن هناك مخرجين مثقفين ولديهم رؤية فكرية ولكنهم ليسوا دارسين للصورة ولا لديهم أدنى معرفة بأصولها ولكن المهم فى جميع الأحوال أن يكون المخرج لديه فكر ورؤية وثقافة ومستوعبا لما يدور وقادرا على فهم واستيعاب ملاحظات ومقترحات مدير التصوير فهو الذى يدرك كيف يحقق الرؤيا المطلوبة بالصورة الصحيحة والمعبرة.

ويذكر محمود أنه كان يميل دائما للأفلام التى تتحدث عن المجتمع ومشاكله ولا يميل للأفلام ذات الطبيعة التوثيقية الخالصة دون رؤيا أو وجهة نظر أو فكرة أو مضمون مثل الأعمال التى تعرض مجالات أو أنشطة مصنع أو توثق لمشروع ما وغيرها من الأعمال ذات الطابع الإعلامى أو التوثيقى الخالص.

أول كاميرا فى حرب الاستنزاف

أثناء حرب الاستنزاف قابله فؤاد التهامى وسأله «هل يمكن أن تسافر إلى الجبهة لتصور أفلام هناك عن المقاومة وحرب الاستنزاف» جاء هذا فى نفس الوقت الذى كان محمود مطلوبا فيه للتجنيد قبل أن يحصل على الإعفاء الذى سعى للحصول عليه ليس هروبا من الجندية ولكن لأنه كان يرى أن قدرته على العطاء الفنى فى مجاله هى الأهم ولو كان متأكدا أنه سوف يقوم بهذا الدور عند تجنيده لالتحق فورا ولكنه اعتبر أن الأفلام التى صورها عن حرب الاستنزاف وغيرها تعادل التجنيد بل إنها فى رأيى ورأى الكثيرين أكبر خدمة وطنية يمكن تحقيقها عبر الفن.

تحمس للسفر إلى الجبهة بلا تردد مع أن كل المصورين فى الأفلام التسجيلية رفضوا حسب ما قاله له التهامى لاحقا، وكان معه صديقه المساعد صلاح الصادق وكان معيدا بكلية الفنون التطبيقية ولكنه لم يستطع الاستمرار من هول ما شاهده من المبانى المهدمة والصواريخ التى تمر من فوق الرؤس فأعادوه للقاهرة بعد أن ساءت حالته النفسية.

سافر فى يوليه ١٩٦٩ وهو يذكر أن «أول تصريح لكاميرة سينما تذهب الى الجبهة هى كاميرته وهذا مكتوب فى سجل المخابرات العسكرية»، هنالك قابل قائد العمليات فى السويس فى منطقة اسمها المثلث وهو العقيد وفتها بدر حميد الذى ما أن رآهم حتى قال «ياه اخيرا عرفتم أن كل يوم فيه ناس بتموت وبتستشهد.. وناس بتعيش.. وفيه حرب هنا.. حرب استنزاف قائمة».

فحكى له أنهم سافروا على مسئوليتهم الشخصية وكان رئيس هيئة السينما وقتها محمد الدسوقى قال له فى هذه الظروف من الصعب أن أعطيكم كاميرا ومعدات، يمكن أن أعطيكم الخام ويخرج معكم سائق بسيارة من الهيئة لو وافق.

وبالفعل وافق سائق اسمه محمد يوسف بلا تردد على السفر الى الجبهة، أما الكاميرا فأخذها من المصور الصحفى عثمان محمود، ومن طبيعة المهنة أن يستلم الكاميرا المساعد ولكن لخطورة الموقف توجه محمود لاستلامها بنفسه، وأوضح له مكررا أن الكاميرا سوف تذهب الى الجبهة فاستنكر الرجل تأكيده على الأمر وقال له «وهل

أخشى على الكاميرا ولا أخشى عليكم، خذوها وربنا يحميكم وترجعوا بالسلامة» وسلمه الكاميرا و المعدات قائلا «يكفى أنك أول مصور يذهب للجبهة».

كانوا مع بدر حميد فى ملجأ تحت الارض عبارة عن دوشمه أوحجرة مبنية بالأسمنت فى بطن الارض ولها هوايات، وفجأة شعروا بالدوشمة تتحرك من مكانها بهم واتضح أن قنبلة ألف رطل انضربت فى مكان قريب فحركت الأرض. وعندها جروا جميعاً ودخلوا حجرة ورغم الرعب التقطت عيناه رائد اسمه عصام دراز ممسكاً بأربع تليفونات يتحدث فيهم فقرر أن يصور هذا المنظر فيما بعد.

لفت انتباهه أيضا جنديا يجلس إلى جواره شبه عاجز عن النطق كلما يتحدث يتلعثم، علم أنه جندى اتصال كان متوجها لإبلاغ معلومات، فأطلقت عليه طائرة اسرائيلية رصاص اسمه فيكرز بغزارة فاقترشت الرصاصات الأرض كلها من حوله بينما لم تصبه رصاصة واحدة، بل ولم يصب بخدش واحد فأصبح بهذه الحالة النفسية.

صور محمود لقطات كثيرة خرج منها فيلم (لن نموت مرتين) استخدم فيه حركة الكاميرا الحرة يلف ويدور بالكاميرا المحمولة على اليد ويلتقط كل ما يعبر عن حالة المكان والناس وليعكس للمواطنين ما يدور على الجبهة بصدق وأمانة وأسلوب مؤثر، وهى الأسلوبية التى سيتميز بها لاحقا مع تفننه فى توظيف الضوء ستصنع له ملامح خاصة كمدير تصوير فى الأفلام الروائية.

استفاد محمود من هذه التجربة كثيرا فى العمل لاحقا وحتى فى أفلامه الروائية إذا إضطرته الظروف للعمل بأقل أو بدون إمكانيات غير كاميرا وفيلم، فصور مشهدا فى مستشفى استطاع أن يستعين فيه فقط بضوء الكلوبات، وفى أحد المشاهد استخدم ضوء الكلوبات وضوء السيارات فوظف النور النابع من السيارة مع حركتها ليستطيع أن يضىء مناطق معينة بأسلوب معين مع حركة الضوء.

كانوا فى منطقة من مناطق الجبهة وكانت الموضوعات تنشأ من وحى المكان والشخصيات والمواقف والأحداث التى تقع بالفعل وبدون سيناريو معد مسبقاً.

أثناء وجودهم فى الجبهة كان طاقم مدفع اسمه مدفع ٨ ينتقل من مكان لآخر وجاءت الفكرة بأن يوثق الحدث ويسمى الفيلم (مدفع ٨) فالتقط صور الجنود وهم يجرون المدفع ويضعوه وينقلوه، وفى الليل دعاهم الجنود لاحتساء الشاى، كان هو وفؤاد التهامى ومعهم مهندس الصوت مجدى كامل وكاميرا فقط فى دوشمة تحت الأرض.

كان محمود يعتبر كل لحظة هى لحظة عمل وكل شىء يراه صورة ويفكر فيما وراء الصورة وهو فى حالة تركيز دائم وتام مع الصورة والضوء بينما الجميع منهمكين فى الحديث وهو فى واد آخر.

فمع وصولهم قابلهم الجنود بالكلوب لينيروا لهم الطريق إلى داخل الدوشمة وفور دخولهم قاموا بتعليق الكلوب فى منتصف الدوشمة وبعد ذلك أشعل أحدهم وابور الجاز فانطلقت فى البداية بالطبع شعلة كبيرة فملأ المكان نور قبل ان تستقر نار الوابور ثم أشعل أحدهم عود كبريت لاشعال سيجارة وآخر أخرج خطاباً وراح يقرأه على ضوء الكلوب، الأضواء البسيطة الواقعية المعبرة.

قال محمود للتهامى «هل رأيت ما حدث بالضوء الطبيعى،لازم نصوره» فسأله «تقصد إيه» فأجابه «نصور اللى حصل» فسأله التهامى «نقدر نصور ده؟» فطلب محمود من الحضور إعادة ما حدث بطريقة طبيعية من لحظة وصولهم، وجاءت النتيجة مذهلة وأمكنه أن يسيطر على الضوء رغم محدوديته ومحدودية الإمكانيات، وبينما يعتقد أساتذة التصوير أن التصوير فى مثل هذه الظروف وخاصة وأنه كان وقتها بالكاميرا ٣٥ مللى بالابيض

والإسود لا يجوز إلا أن السر يكمن فى أنه استخدم العدسة الواسعة المنفرجة فى اللقطات القريبة والتى تصنع إنبعاجا بسيطا فى شكل الشخص فلا يظهر بشكله الحقيقى، ولكن هذا لا يشغله لأنه لايصور وجوه ممثلين معروفين الملامح، والعدسة تستقبل الضوء ويظهر على الفيلم وتغيير الملامح نسبيا لن يفرق فى شىء، بهذه اللقطات صور الجو العام لحياة الناس داخل الدوشمة وحقق التوافق بين الحياة الطبيعية للجنود فى الجبهة بالضوء الطبيعى النابع من المكان.

حين شاهد سمير فريد الفيلم كتب عنه «المصور الذى صور على عود الكبريت» ، وقارن بعض العاملين فى فيلم أغنية العمر ومنهم رأفت الميهى وأحمد متولى وبعض المساعدين بين تصوير الخندق فى (مدفع ٨) وتصويره فى (أغنية على الممر) حيث أبهرتهم حرفية التصوير والاضاءة فى (مدفع ٨) التى أعطت جوا طبيعيا ليظل مدفع ٨ تجربة جديدة تماما فى عالم التصوير حتى اليوم ليس محليا بل وعالميا أيضا وكما قال مارسيل مارتان عن فيلم الجوع من تصوير محمود عد السميع أيضا أنه من النادر أن يشعر بالزمن فى الليل مثلما حدث فى هذا الفيلم، وكان النقاد والفنانين يقارنون تصوير الفيلم بتصوير أغنية على الممر، وكان هذا فخرا لمحمود فى بداياته أن تقارن أعماله بأعمال فنية اخرى لكبار الفنانين.

رقم ١ فى السينما التسجيلية

قبل أن ينتقل محمود للتصوير فى السينما الروائية ويصبح أحد كبار نجومها، كان قد حقق مكانة كبيرة فى السينما التسجيلية وعندما انتصرنا فى حرب أكتوبر أبدى الجميع حماسهم هذه المرة ليسافروا للجبهة وكان محمود فى غاية الحماس للسفر ولكنهم أجروا قرعة وأسفرت عن اختيار مصور قدراته الجسمانية لا تسمح لثقل وزنه والذى سافر مع أحد المخرجين ولكنهما لم يحققا شيئا.

ولكن محمود أمكنه أن يصور أفلاما عن الحرب لاحقا ومع خيرى بشارة، كان محمود فى غاية الحماس لخيرى وهو يشجعه لأن يحقق أفلامه وجاء فيلم (عبد العاطى صائد الدبابات) الذى تضمن العديد من اللقطات الإبداعية وحصد العديد من الجوائز، ولكن محمود يعترف أنه حين يشاهد هذا الفيلم الآن يحزن لأنهم كانوا ملتزمين بالإيقاع والحبكة والتكنيك، ولكن كان الأهم التركيز على الشخصيات الذين اللى أصبحوا أبطالا فى تاريخ مصر ولم يأخذوا حقهم فى هذا الفيلم الذى من المفترض أن يكون ملحمة لإبراز هؤلاء الابطال فتتوفر له كل الإمكانيات المناسبة ولا تكون كمية الخام أو مدة التصوير أو طول زمن عرض الفيلم محددا.

تعلم محمود من خيرى بشارة معايشة الحالة والمعاينة ومصادقة الناس، فى لقطة لخطيبة عبد الهادى صائد الدبابات تحضر شيئا لتنشره على المنشر وتفتح الشبابيك تباعا فيأتى النور على وجهها بأسلوب تعبيرى على دفعات باختياره لطريقة تعريض الضوء وتقدير العلاقة بين فتحة العدسة والضوء القادم من الشباك وحتى تخرج الى السطوح وهو يتابعها بالهاند كاميرا حتى تنتهى من النشر وتهبط السلم، من يرى هذه اللقطة الآن يعتقد أنها STEADY CAMستيدى كام ولكن الاستيدى كام لم تكن قد دخلت مصر بعد.

عرض الفيلم الجانب الإنسانى لحياة البطل بيته وأسرته وحياته والبيئة المحيطة به بعدها صور محمود طبيب فى الأرياف مع خيرى أيضا وحدث فيه اندماج وتقارب شديد بينهما، فخيرى يرى الكاميرا ويدرك ماذا

ترصد ويرى محمود وهو يصور ويدرك عقليته وطريقة تفكيره وفهمه لطبيعة الفيلم ومضمونه وقدرته على توظيف الصورة فى توصيل الموضوع والمضمون والإحساس والتأثير المطلوب.

يتذكر أنه مع خيرى بشارة عاش حالة من المعايشة الكاملة مع الشخصيات وتعرفوا عليهم عن قرب وتصادقوا معهم وقد استغرق البحث عن شخصية الطبيب المناسب للفيلم وقتا طويلا، فبعد أن وقع الاختيار على طبيب اكتشف خيرى أنه غير مناسب حين سأله «ما هى آخر آمالك فى الحياة» فأجابه «الواحد يتجوز ويجيب عربية» ولكنهم عثروا على الاختيار الأمثل فى الدكتور فاضل الذى ظهر فى الفيلم، فهو شخصية يسارية عنده ثقافة ووعى ومؤمن برسالة الطب فى القرية، يعمل فى قرية يجب أن يعبر لها فى مركب وبعد العبور يحمله الناس لمسافة لكى لا يقع فى الماء.

كانت طريقة تفكير خيرى تشبه محمود فهو يلتقط التفاصيل من واقع الحياة ويعرف كيف يوظفها فنيا وقد استفاد خيرى فى أفلامه الروائية من تجربته التسجيلية مثله.

لهذا كان تعاونهما لاحقا فى فيلم العوامة ٧٠ وهو أول فيلم روائى طويل يخرجه خيرى بشارة ويصوره محمود عبد السميع تعبيراً عن هذا الانسجام والتفاهم والتواصل الفكرى ليحصد العديد من الجوائز ويظل علامة أساسية وفارقة ومعبرة عن ظهور جيل الثمانينات فى الفيلم المصرى بل وأحد كلا سيكيات الفيلم المصرى عبر تاريخه كله.

الفصل الثالث

فى السينما الروائية

فى سنة ١٩٨٠ جاء أول عمل له فى السينما الروائية رشحه خيرى بشارة للمنتج ممدوح مصطفى لتصوير فيلم العوامة ٧٠ وتصادف أنه كان يعرف ممدوح جيدا وتم التعاقد مع محمود سريعا وبدأ التصوير فعلا وحققه بالشكل الفنى الإبداعى مع معايشته الكاملة للسيناريو والملاحظات الغزيرة التى كتبها فى كل صفحة حول أفكاره ومقترحاته فى كيفية تصوير كل مشهد.

وحمل الفيلم طابعا خاصا وجديدا فى الصورة بفضل خبرات خيرى ومحمود فالجو العام للصورة فى الخارجى فيه الروح التسجيلية للصورة وتدخل محمود فى الضوء بالاتفاق مع خيرى بشارة بما يعطى جمال للصورة واستخدم عواكس ضوء تبرز المكان وتجعل الصورة أجمل دراميا واستخدام مصادر الضوء الطبيعية لتعطى الإحساس المطلوب لكل لقطة.

فى مشهد هروب العامل وأداه الفنان أحمد بدير داخل المحلج كان فى حركته ينطلق فى أماكن مليئة بالضوء ستفسد الصورة فكان محمود يغلق بعض الشبابيك ويلغى مصادر ضوء من الواقع لكى يستخدم إضاءة تحقق التأثير المطلوب لحالة الهروب.

وجد فى المكان سير يتحرك من أعلى الى أسفل فوظفه ليجعل انعكاسه يأتى على وجه بدير ليكثف الإحساس بالتوتر والخوف بالتوالى بين الظل والنور على وجه الشخصية والمكان مع حركة السير وضبط الضوء بدرجة معينة، وفى برج المحلج اختار التوقيت الزمنى وزاوية الاضاءة المضبوطة حتى تحقق الصورة التأثير المطلوب والمصداقية فى تتابع الزمن.

العوامة ٧٠

فى مشاهد العوامة من الخارج استخدم ضوء منعكس مع حركة الماء فيظهر انعكاسها على الجدران فيعطى إيحاء بجو العوامة رغم عدم ظهور الماء ذاته وفى العوامة من الداخل واجهته مشكلة أن ارتفاع سقفها محدود جدا فأين يضع الاضاءة فتم الاتفاق مع خيرى بشارة على وضع أباجورتين بإمكانيات بسيطة تناسب الشخصية وتم وضعهما بطريقة بحيث يرتسم ظلهما على الجدران واستخدم فيهما لمبة تصوير كمصدر ضوء مناسب بالقرب من الحائط بحيث تعطى تأثيرا فنيا إلى جانب توظيفها كمصادر ضوء.

كان محمود ينظر إلى الجانب الآخر من النيل حيث الزمالك لمح فى العمق منطقة أشجار مظلمة ولكنه لاحظ لمبة وحيدة وسط الظلام لو صورت بعدسة واسعة ستظهر كلمبة ولكن لو صورت بعدسات طويلة البعد البؤرى تبدو كبقعة نور فاستغلها لتعطى إيحاء بالقمر وحقق لها ضوء أزرق خفيف من فوق العوامة ليبدو وكأنه ضوء القمر.

فى مشهد الكابوس لأحمد زكى يرى فى الحلم شبح القتيل يطارده فيصرخ صرخة مدوية، وجاءت محمود فكرة تصوير الحلم حيث يظهر الرجل- أحمد بدير- يأتى من شباك العوامة، فاستخدم حيلة سينمائية معروفة ليبدو أحمد بدير كشبح جاء من الشباك وادرك بدير أهمية أن تتوافق حركته مع الضوء فيظهر وجهه ويختفى وكأنه يحيا ويموت مع ظهور الإضاءة وإختفائها وهو يقول « ليه خليتهم يقتلونى يا أستاذ أحمد» ولو كان تم تصوير الحلم بشكل عادى دون توظيف الضوء لتحقيق هذا التأثير المخيف لدى أحمد زكى لبدى وكأنه ممثل يبالغ فى تعبيراته، فلعب الضوء أثره فى تبرير تعبيرات الممثل وأكد على صحة الأداء التمثيلى.

وكذلك فى التمهيد للمشهد الجنسى بين البطل والبطلة جاء من خلال مشهد سابق للبطل فى الطرقة ينظر لها وهى خارجة فوضع محمود نور خلفى وراءها لتبدو وكأنها عارية ففسرت الإضاءة تفاصيل الجسم.
أما فى المكان الذى استخدم كغرفة حجز القسم وكأنها غرفة بدون شبابيك وفى الأعلى شباك السجن يلقى بضوئه كمثلث كبير على الجدار وهى الإضاءة الإفتراضية التى صنعها محمود وحققت للمكان مصداقية شكل غرفة الحجز.
ويذكر أن مشهد نهاية الفيلم كان فى السيناريو نهارى ولكن خيرى قرر أن يجعله ليلى وأراد أن يجعله كئيبا ولكن فى داخله شىء مفرح، فاتفق محمود وخيرى على أن يقام فرح فى العوامة المجاورة تستخدم فيه لمبات الفرح الملونة مع استخدام ورق سوليفان وجيلاتين ملون فتحقق تأثيرا على وجوه الممثلين مع تأثير الماء والضوء المنعكس.
وفى مشهد داخل سيارة تاكسى تقل البطل والبطلة وأبوها وهناك مناقشة حادة تدور بينهم عائدين من مشكلة، ففكر محمود فى أن يكون الشارع الذى تمر منه السيارة به سلسلة عمارات بين كل عمارة وأخرى مسافة والشمس فى الخلف، فيظل مع حركة السيارة يتوالى الظل ويتبعه النور ووظفه خيرى بأسلوب رائع حيث تأتى حركة النور متوافقة مع طبيعة الحوار، وكأن لغة الاضاءة تتحدث مع الحوار.
فى يوم تقرر الغاء التصوير لأن الطقس ردىء وعاصف جدا وألغيت كل اوردرات تصوير الأفلام فى ذلك اليوم، فاتصل محمود بخيرى وطلب منه ألا يلغى التصوير، ونبه خيرى أن هذا مشهد الحديقة الذى سيدور فيه حوار عاصف بين البطل والبطلة يتركها على إثره، فأنسب جو لتصويره هو أجواء الرياح والعواصف، فوافق خيرى على الفور وأبدع خيرى فى توظيف الأجواء مع اهتزاز الشجر وصوت عصف الريح بالأشياء، واستخدم محمود ضوء الشمس المحجوبة لتحقق درجة من الضوء الناعم فى البداية قبل الانقلاب الشديد للجو.
وفى مشهد الحفلة التنكرية استغل الضوء المنتشر للمبات الحديقة فحافظ على المشهد بالاضاءة بلمبات النيون التى تعطى اضاءة حقيقية واللمبات العادية فتمنح ضوءاً حاداً وظلالاً.
يتذكر أن أحمد زكى كان يطلب منه زيادة الضوء على وجهه حتى يخفف السمرة فأخبره أن أجمل مافيه لون بشرته الأسمر الجميل الذى يجب أن يحافظ عليه فى الصورة، فأخبره زكى بأن عبد العزيز فهمى قال له نفس الكلام، فسأله محمود وهل بعد عبد العزيز فهمى تسأل أحدا، فقال له أن بعض المصورين أخبروه بأنهم يحاولون أن يظهروه فاتح اللون حتى يبدو وسيما، ولكنه اقتنع بكلام محمود ولم يتدخل أبداً فى التصوير.
أما تيسير فهمى فكانت فى البداية قلقة وغير راضية ولديها مخاوف لأنها آتية من عالم الفيديو حيث اللمبات كثيرة ومشعة ولا تلتزم بالمصادر الحقيقية ولا الأسلوب الدرامى لتوظيف الضوء ولكنها إنارة تملأ المكان، ويطلب من الممثلين رفع وجوههم حتى ينير الضوء عيونهم، ولذا كانت تيسير ترى أن الإضاءة فى الفيلم قليلة وغير كافية، فشرح لها محمود أنه يستخدم نسب إضاءة لتحقق تعبير وتأثير محدد، وضاق خيرى أيضاً من استفساراتها وتدخلاتها حتى شاهدت صور الألبوم الفوتوغرافية فانبهرت واندهشت بأن تخرج هذه الصور بمستوى الضوء المحدود المستخدم، فسكتت واستسلمت وأدركت أنها فى عالم سينمائى حقيقى.
علم محمود عبد السميع أن جائزة الدولة التشجيعية كادت أن تذهب له عن تصوير فيلم العوامة ٧٠ حيث أجمعت اللجنة على ذلك باستثناء عضو واحد هو المخرج أحمد كامل مرسى الذى صمم على أن تمنح الجائزة لآخر لأن

محمود صغير السن فكانت النتيجة حجب الجائزة،وكان هذا المنع سببا فى عزوفه عن التقدم بالترشح لأى جائزة أخرى رغم حصوله على جوائز عديدة عن معظم أفلامه الروائية والتسجيلية.

نفس الشىء كاد أن يحدث فى مهرجان خريجى معهد السينما فى أسوان كان عضو اللجنة محسن نصر وكان محمود وقتها يشارك بفيلم الصعاليك وتحمس محسن لتصوير الفيلم ورشح محمود للجائزة ولكن أحد أعضاء اللجنة اعترض بحجة أنه ليس خريج معهد السينما والمهرجان يقيمه المعهد ويرى أن أبناءه أولى بالجوائز، ولكن تقرر فى النهاية بالإجماع أن تمنح جائزتى تصوير واحدة له وأخرى لفنان من خريجى المعهد.

تربطه بالفنان محسن نصر علاقة طيبه ولمحمود موقف معه قدره محسن كثيرا كثيرا حين لاحظ محمود أثناء العرض فى جمعية الفيلم عيبا فى نسخة فيلم من تصوير محسن نصر ولكنها من المعمل وليس فى التصوير فأوقف العرض وأوضح هذا للجمهور.

بعد تصوير العوامة ٧٠ ورغم النجاح الكبير لم يطلبه أحد فى فيلم روائى لفترة اقتربت من العامين، فرشحه صديقه سعيد شيمى للمخرج أحمد فؤاد فى فيلم الاحتياط واجب، وقرأ محمود السيناريو وأعجبته بساطته وتناسبه مع طبيعة المخرج فى أفلامه الكوميدية ذات البعد الاجتماعى، وبقوة دفع هذا الفيلم تتابعت الأعمال وإن ظل محمود على حرصه فى الاختيار وعلى مستوى معين لا يتنازل عنه عكس الكثيرين من الزملاء الذين يرون أن المصور غير مسئول عن مستوى العمل وقيمته وإنما مسئوليتهم تتعلق بحدود عملهم فقط، ولكن محمود كان يرى أنه لا انفصال بين جودة التصوير وقوة الموضوع، فالموضوع هو الملهم والمحرك لخيال الفنان وهو الذى يمكن من خلاله أن يكون للصورة قيمة وهدف، ولم يستسلم لنصائح الأصدقاء والزملاء، وكان يتخير ما يراه الأفضل من بين الأعمال التى تعرض عليه، وأصبحت مسألة رفضه المتكرر وحرصه على مناقشة السيناريو تجعل البعض يتجنب اللجوء اليه ويفضل غيره الذى يقبل أى عمل يعرض عليه ولا يتناقش فى السيناريو.

يذكر محمود أنه إعتاد على أن يعرض ملاحظاته على الملأ ولم يكن يعلم أن هذا ضد تقاليد المهنة، فالمفروض أن يقترحها على المخرج بينه وبينه فقط وربما هذا سبب عدم تكرار بعض المخرجين لاختياره معهم رغم نجاح تجربتهم الأولى معاً.

الصعاليك

فيلم الصعاليك كان لنفس منتج العوامة ٧٠ ولم يكن محمود قد عمل مع داود من قبل وهو يتذكر أنه فى مشهد السجن حقق جو صورة مختلف عن الذى حققه فى العوامة ٧٠ لأن الموضوع مختلف وطبيعة الأثر النفسى للمشهد هى التى دفعته لأن يضبط الضوء عندما يأتى على نور الشريف لكى يشاهد ظل قضبان الشباك على وجهه فى اللقطات المقربة لتكثيف الإحساس بالسجن على الشخصية، فجو التصوير مختلف تماما طبقا لطبيعة الدراما والتأثير المطلوب مختلف حتى لو كان المكان هو نفسه.

يرى أن طريقة داود فى كتابة السيناريو ملهمة لإبداع الصورة فهو يكتب فى السيناريو الوصف التفصيلى للصورة وهى ميزة يشاركه فيها رأفت الميهى الذى يكتب سيناريوهات أفلامه بنفسه.

فى مشهد حزين بالقصر تطفىء يسرا الأنوار تباعا ثم تجلس إلى جوار آخر أباجورة أطفأتها تبكى، هذه

الحالة صنعها داود بالكتابة فحرص محمود على أن يأتى ضوء من شباك تم التأسيس له فى اللقطة العامة حتى يظل مصدرا أخيرا كضوء ضعيف يظهر وجهها وهى تبكى.

فى الصعاليك كان يبحث عن قوة التعبير عن المضمون بالصورة، ففى السينما الروائية يصنع المخرج حركة الممثل والخروج والدخول وقد كان يستلهم أسلوب الصورة من واقع معايشته للأماكن التى عايهنا مع المخرج أكثر من مرة.

كان يناقش كل محتويات الصورة من معمار وديكورات وملابس واكسسوارات ولا يبخل بملحوظاته فى كل تفصيلة، ويتذكر أنه اعترض على ملابس يسرا واستخدامها لغوايش منسقة الألوان وهى ملابس واكسسوارات تعكس ذوق يسرا الشخصى وليست ملابس الشخصية الشعبية بائعة الشاى.

عن تجربته فى الصعاليك يقول مع داود كنا أصحاب ومن جيل واحد وكان داود يفاجأ بفهم محمود الكامل لتفاصيل السيناريو ومقترحاته الكثيرة لتفاصيل الصورة ويذكر أنه كان يتمنى أن يعمل مع داود أكثر لأنه مخرج مبدع وصاحب رؤية، وهو يرى أن المصور المتوسط مع مخرج جيد يحقق صورة مرتفعة المستوى.

ومن ذكرياته عن هذا الفيلم أن خلافا وقع بينه وبين داود حين وصل محمود فى يوم متأخرا فوجدهم أعدوا للقطة ونصبوا الشاريوه، فغضب، ولكنه أدرك بعد ذلك أن هذا مقبول ضمن تقاليد العمل فى السينما الروائية وأنه كان لداود الحق فيما فعله طبقا لتقاليد السوق، ولكن محمود كان غاضبا لأنه إعتاد على أن يتم الإعداد والتحضير للقطة فى وجوده وبعد المناقشة مع المخرج، فهو يتعامل مع صورة الفيلم بإحساسه ويحب أن يكون إحساسه موجودا فى كل لقطة.

يقول عن داود عبد السيد أنه مخرج عظيم وعنده رؤية ثاقبة وأفكار عميقة ينجح دائما فى إيجاد المعادل الموضوعى السينمائى لها، أصر محمود كعضو فى لجنة تحكيم المهرجان القومى على منحه جائزة الإخراج لأول مرة عن فيلم (مواطن ومخبر وحرامى)، وكانت أفلام داود الرائعة تحصد العديد من الجوائز عدا الإخراج، وكادت الجائزة أن تذهب لمخرج آخر ولكن محمود دافع بشدة وأوضح حيثيات اختياره داود تفصيليا ومحددا اختياره لوضع الكاميرا فى عدة مشاهد بطريقة معبرة عن المعنى والمضمون، فكان من المؤثرين على اللجنة فى منح الجائزة لداود، وقد أبلغ المخرج سيد سعيد داود بما دار فحدثه ممتنا وأخبره بأن هذه أول مرة يحصل على جائزة إخراج وإن كان نال جوائز كثيرة عن السيناريو.

آخر الرجال المحترمين

فى آخر الرجال المحترمين عمل بترشيح من نور الشريف ولكن حدث تفاهما كبيرا بينه وبين المخرج سمير سيف الذى يفهم فى التصوير جدا مثل نور.

فى مشاهد تصوير حديقة الحيوان اقترح محمود أن يبدأ التصوير مبكرا فى الصباح حتى يستفيد من حركة الضوء وتوزيعها على الصور والمشاهد لتحقق التعاقب الزمنى المناسب لطبيعة السيناريو، فتم بناء على ذلك تغيير جميع اوردرات التصوير لتبدأ من الثامنة صباحا وقد قلصت هذه المسالة أسابيع التصوير لتقل بأسبوع كامل عن البرنامج المسبق مما وفر إنتاجيا إضافة لما حققه من تأثير فنى.

فى أثناء عمله مصورا كان المخرجون يفاجأون بأنه يكمل شرحهم لكل مشهد من قبل أن يستكملوه ويرجع

هذا إلى تركيزه الشديد فى السيناريو والمشهد والأغراض الدرامية منه والإيحاءات الفكرية والنفسية التى يتضمنها.

وكان سمير سيف من أكثر المخرجين وعيا وتقبلا لملاحظاته وأفكاره، فى لقطة لنور الشريف وهو يبحث عن الطفلة فى الحديقة اقترح محمود أن يصور المشهد بالعدسة الستمائة من بعيد، فمقدمة الكادر تبقى فلو فتعطى الإحساس بالمتاهة وأعجب سمير بالفكرة وسأله: «تقدر وتجرى مع نور بالعدسة الستمائة وهى صعبة جدا» وفعل هذا وكانت مرة نادرة لم يسبق لأحد أن يستغل هذه العدسة فكان تجاوبا كبيرا من المخرج الذى يعايش الحالة ويترك للمصور الإنطلاق بأفكاره ما دامت فى صالح العمل.

وفى رأى محمود «أن المخرج الجيد يفهم توظيف الكاميرا والعدسات جيدا ولكنه لا ينفذ، إنه يقول ولا ينفذ لأنه مشغول بأمور أخرى كثيرة مثل على رضا وبدرخان وسعد عرفة».

يذكر عن نور الشريف أيضا أنه يفهم جيدا فى التصوير بمعرفة احترافية وكان يراقب ويلاحظ كل شىء، ويدرك طبيعة اللقطة وتفاصيلها والعدسة المستخدمة وبعدها البؤرى وطريقة التصوير، ولكنه لا يتدخل أبدا ولكنه يعبر عن إعجابه بذكاء اللقطة وأسلوب التصوير، خاصة فى اللقطات المميزة التى تحمل فكرا وإبداعاً متميزاً.

«فى لقطة السيدة التى تخطط لخطف الطفل لاحظ أننى وضعتها فى اضاءة خافتة لكى أوحى بجو التلصص والتربص والقلق، فأبدى إعجابه وتفهمه لطريقة توزيع الضوء فى المشهد».

وكانت هناك لفتة تقدير منه فى بوسترات الفيلم الأولى التمهيدية للعرض وكانت تملأ الشوارع بأسلوب جديد فى الدعاية مكتوب فيها «قريبا نور الشريف، بوسى ،سمير سيف، محمود عبد السميع فقط، ولم تحدث من قبل ان يقوم منتج بوضع هذه الأسماء فى الدعاية ودون حتى ذكر اسم الفيلم».

وكان سمير سيف من أكثر المخرجين فكرا فى تفاصيل التصوير ويشرحها له باستفاضة، ويذكر محمود أنه استفاد من هذا الفكر كثيرا خاصة فى الأسلوب الفنى لتوظيف الدخان، فى منطقة الغجر التى تم بناءها فى ستوديو الاهرام، وفى مشاهد الليل بعد ان انتهى محمود من وضع الإضاءة وضبطها طلب منه سيف أن يضيف دخانا فى اللقطة العامة ليوضح الأجواء والبيئة المحيطة، ونفذها محمود بمنتهى الحماس حيث وجد قش أرز، وأمر بتبليله بالماء ثم إشعاله فيصنع دخانا ولا يصنع نارا مع ضوء جانبى أبرزه، وكانت أول مرة يستخدم فيها الدخان فى فيلم روائى وحققت تاثيرا رائعا للصورة فى الليل، بأسلوب أضفى المزيد من الواقعية والمصداقية على الصورة.

حصل الفيلم على عدة جوائز ومنها التصوير وكان نور الشريف عنده تقليد فى أول يوم تصوير لكل فيلم من إنتاجه أن يلتقط صورة مع بناته وطاقم الفيلم وعملها على شكل غلاف كرسة ومكتوب بخط يد ابنته سارة كتابة وأسهم توجهها لكل فنان بالفيلم بوظيفته.

وتم الاتفاق على عرض الفيلم بمهرجان الاسكندرية فى مسابقة بانوراما الفيلم المصرى ودعي محمود للسفر مع فريق العمل ولكنه رفض وصمم على أن يتابع طبع باقى نسخ الفيلم بنفسه للاطمئنان على كل المراحل.

وتسلم نور الشريف جائزة التصوير نيابة عنه وقدمها له مع مظروف فوجىء أن بداخله نقود وأخبره نور أنها أجر أسبوع عن عمله فى المعمل، ولكن محمود رفض وقال له أنه فى عرف المهنة يتقاضى أجره فقط عن أسابيع

التصوير، أما متابعة عمل المعمل وغيره فهى أمور ترتبط بحرصه على نتيجة عمله ولا مقابل لها وقال له نور «أنت رفضت تسافر اسكندرية وفرغت نفسك للفيلم فهذا حقك»، ولكن محمود أصر على الرفض.
ويعتز محمود بأن نور اهداه نسختين فيديو من الفيلم وكتب على إحداهما «الفنان المبدع لفنك ولشخصك» والأخرى إلى «الفنان والإنسان»، وفسر له صفة الانسان بانها تعبيرا عن تقديره وإعجابه بعلاقاته الإنسانية.

للحب قصة أخيرة

رشحه رأفت الميهى لتصوير فيلم للحب قصة أخيرة واختار محمود خصيصا حسب ما قاله له لأنه يريد حركة كاميرا لن يستطيع أن يحققها غيره، حيث تتواصل الصورة من داخلى لخارجى ومن خارجى لداخلى فى اللقطة الواحدة، مما يتطلب حسابا دقيقا لحركة الكاميرا مع ضبط الضوء بدقة شديدة.
يتذكر أن خيرى بشارة جاء لزيارتهم أثناء التصوير وسأل الميهى «محمود عبد السميع عامل معاك ايه؟» كانت دعابة بين أصدقاء ولكنها لا تخلوا من تلميح على أساس أنه يتناقش فى كل التفاصيل ولديه دائما مقترحات فى الصورة، ولكن الميهى أجابه «عامل شغل رائع» فرد بشارة «طيب ان شاء الله ابقى قابلنى حيكتبوا عن التصوير ومش حيكتبوا عنك حاجة».. كان حوارا خفيفا ضاحكا ولكنه أثار أفكار محمود «فهل يكون نجاحى الملفت فى التصوير سببا فى أن يخشى أصدقائى المخرجين من طغيانه على ظهورهم وطمس أدوارهم.. وكيف هذا والصورة أحد عناصر الفيلم والفضل فيها ينسب فى النهاية للمخرج لأنه صانع العمل وصاحب القرار وكل ما فى العمل ينسب إليه».
عمل محمود مع رأفت الميهى فى اول سيناريو لفيلم تسجيلى يكتبه ثم جاء تعاونهما الثانى فى نفس السنة حين كتب فيلم اسطورة من البحر وهو روائى قصير ليخرجه أيضا وصنف الفيلم وقتها تحت مسمى التجريبى وهو ليس تجريبى ولكن به جرأة فى الفكرة والأسلوب، ويحكى عن صياد نزل البحر فوجد عروسة او جنيه من البحر وتزوجها وتدور الأحداث فى أجواء غريبة فى البحر.
وكان محمود يفكر فى كيفية تحريك الماء وكيف يعبر عن فكرة الفيلم الغريبة بأسلوب مناسب وخاصة فى تصوير الأسماك فى حوض بمتحف الاسماك لتبدو وكأنها فى البحر، فاستخدم عدسة بطريقة غيرصحيحة ليحقق التأثير الصحيح، فكان يخرج العدسة من مكانها فيلغى البعد البؤرى، وبهذا يمكنها أن تصور أى شىء قريب مهما كانت درجة قربه ولو على بعد سنتى او اثنين، جاءته الفكرة من تأثيرات الصورة التى كانت تحدث نتيجة لأخطاء فى تركيب العدسة، فقرر استغلالها وتوظيفها لتناسب طبيعة الفيلم، فهى تصور القريب «نيت» والبعيد «فلو»، فيحرك العدسة التيلفوتو ولكى يضمن أن لا يظهر شىء خلف الكائن البحرى فهو يصوره من الحوض فتبدو الصورة وكأنها من قلب البحر، فاستخدم الحوض وأسماكه كأنه بحر ملىء بالسمك بألوانه الغريبة ثم يصور الممثل والممثلة تحت الماء، وكان قد سبقه مدير التصوير سمير فرج بتصوير معبد فيله تحت الماء فى فيلم اسمه لؤلؤة النيل، فاستخدم حوض زجاجى مائل يضع بداخله الكاميرا ويغطس فيها فيصور تحت الماء بسنتيمترات قليلة، فعمل محمود الحوض وصور به لقطة واحدة.
صمم الميهى على تصوير الممثلة التى تؤدى دور عروس البحر لتبدو وكأنها عارية وفى اسكندريه كان حسن

رضا يصور فيلماً ورشح لهم فتاة تعمل معه، وارتدت الفتاة قماش شفاف بلون الجسم وبدأ التصوير فى البحر ولكنهم لا حظوا أن هناك من يراقبهم عن بعد بمنظار معظم، فقرر محمود أن يصور فى الفندق وطلب مرآه زرقاء تعطى لون السماء وبضبط الضوء تم تحقيق التأثير المطلوب.

وتم تصوير مشاهد الصيادين فى الليل بدون مهندس ديكور وعمال، فأحضروا خشب مكسر وصفيح ليصنع منها هو ورأفت الميهى ما يشبه عشش الصفيح ولكن كيف سيضيئون ولا توجد مصادر كهرباء، فأحضروا قطعاً كلوبات حقيقية ولكن ضوءها لا يكفى، فنزع محمود الراتينة ووضع مكانها لمبة تصوير عادية وركب عليها الراتينة، واستخدم سلك كهربا أخفاه فى ملابس الصيايدين وجعله متصلا بمصدر الكهرباء الذى أحضروه، معهم ولكن بعد تصوير الفيلم رفض مدير الشركة إكمال الفيلم لما به من لقطات تبدو عارية وصمم رأفت الميهى على عدم حذف اللقطات لأنها جزء لا يتجزأ من نسيج الفيلم، فلم يكتمل الفيلم، وبالطبع لم يعرض حتى الآن.

فى فيلم للحب قصة أخيرة تناقش محمود مع الميهى فى السيناريو كعادته وتفهم كل أحداثه وما وراءها من أفكار فى ذهن الميهى وأطلع الميهى على خطته فى التصوير وتوزيع الضوء بين مشاهد الفيلم النهارية والليلية وفوجىء الميهى بأن عبد السميع حدد عدد الأيام التى تدور بها أحداث السيناريو فأخبره أنه لم يكن يعلم بحسابها أبدا بهذا التحديد على الرغم من أنه هو نفسه كاتب السيناريو.

كان السيناريو ملهما للصورة جدا «فمعظم الأحداث تدور فى بيت مفتوح منه للسما» كما أنه يحتاج تقنيات فنية للتعبير عن الأجواء النفسية والأبعاد الفكرية، وكانت مشاهد المولد تمتد من النهار لليل، مشاهد النهار كانت عادية ولكن فى معظم لقطات رأفت الميهى تتحرك الكاميرا فى جميع الاتجاهات فى اللقطة الواحدة، وكانت أجواء التصوير مبهرة بفضل إضفاء أجواء حقيقية لأنهم أقاموا فى جزيرة الوراق حيث تدور الأحداث وفى مشاهد المولد أقاموا مولد حقيقى وجاءوا بصناع الموالد الحقيقيين من باعة وأصحاب مراجيح وغيرها من ألعاب الموالد، فكان سكان المنطقة يعيشون أجواء مولد حقيقى ويشاركون فيه.

فى مشاهد الليل كانت السيطرة على الإضاءة تتطلب جهدا وإمكانيات كبيرة حتى تضىء كل هذا المكان باتساعه وتفاصيله طلب محمود كم كبير من الكلوبات بأنواعها، وقتها كانت الكلوبات كادت أن تنقرض ولكن الإنتاج أمكنه أن يوفر كمية أقل من المطلوب، وكان على محمود أن يتدبر أمره فى حدود الإضاءة الممكنة فاستخدم الكلوبات ولمبات مخفية خلف الناس حتى لا تظهر فى الصورة، وقرر أن يجعلها ليلة قمرية لأنها ليلة ليست مرتبطة بتتابع معين وكان يجب أن يضع كشاف إضاءة كبير عن بعد ويعطى درجة من الأزرق وكانت حركة الكاميرا تدور ٣٦٠ درجة، وبعد أن تمكن من اخفاء كل مصادر الضوء بقيت مشكلة الكشاف الكبير وكيف يمكن إخفاءه عن الكاميرا، ففكر فى أن يضع لوح خشب عرضه عشرين سنتى فى متر لونه أسود، وقام بعمل بروفه أن يحمله أحد العمال ويضعه أمام كشاف الأبولو فى لحظة اخفاءه لكشاف الضوء ثم يختفى العامل بلوح الخشب بعد ذلك حتى لا يظهر فى الصورة ونجحت التجربة.

وفى مشهد قد تمر به بعض ثوانى مظلمة ولا يمكن وضع كشاف نور اتفق مع المخرج أن يرتدى أحد العمال ملابس الفلاحين وكأنه أحد رواد المولد ويحمل كلوب وهو يبارك للفخرانى وينير وجهه ومن معه بالكلوب بشكل طبيعى.

وفى مشهد الحريق وهجوم الشرطة على الأهالى وطردهم حدث خطأ بتحرك الناس قبل أن يقول المخرج رأفت

الميهى أكشن فقال الميهى ستوب، ولكن محمود أقنعه سريعا بمواصلة التصوير حيث يصعب إعادة المشهد لأن هناك مراكب تحترق وعشش وبيوت، وقام بفك الكاميرا من على الحامل وحملها وانطلق بها وهى كاميرا «بى ال» ثقيلة وجرى لتصوير مايحدث وكأنه فيلم تسجيى ويرافقه الميهى وكان أملهما أن يجدوا ما يصلح فى بعض ما تم تصويره، ولكن كل ماتم تصويره كان صالحا وتم وضعه بالفيلم.

فى مشهد دخول الفخرانى ومعالى زايد لمقام الشيخ طلب الميهى تجريد المشهد لا يريد أن يظهر المكان أو أى تفاصيل يريد أن تظهر عيونهما فقط وناقشه محمود فى أن هذا غير «ستايل» الفيلم الواقعى، فشرح له الميهى أنه يريد إظهارهما فى عالم آخر، وكأنهما فى اعتراف ميتافيزيقى، فصنع محمود علبة فيلم وضعها أمام كشاف النور ووضع إضاءة من الخلفية ليحقق المضمون والمعنى الذى أراده المخرج فى فهم الواقع ومتاهة فهم الناس للحياة الواقعية.

حصل محمود أيضا عن هذا الفيلم على عدة جوائز وكتب النقاد عن تصويره للفيلم كثيرا.

تجربة محمود الأخيرة مع الميهى كانت فى فيلم سحر العشق حيث تم تصوير يومين من الفيلم فقط ولم يكتمل بسبب ظروف انتاجية أعقبها مرض الميهى ثم وفاته ولكن محمود يتذكر أن الميهى كان سعيدا جدا بأعمال التصوير لدرجة أنه كان يداعب محمود وهو يطلعه على صور الفيلم التى تمت «تعرف تعمل شغل زى ده؟!»

الجوع

عمل محمود مع على بدرخان أفلام تسجيلية منها عم عباس المخترع وافلام عن التنمية وغيرها فى الأفلام التسجيلية كان فى البداية يتحرك معه وهو يحمل الكاميرا وينطلق بها كما يفعل فى الأفلام الروائية ولكنه عرف بعد ذلك أن المصور فى الفيلم التسجيلى يتحرك بحرية أكبر فهو ليس مقيدا بتفاصيل مشهد درامى مكتوب بتفاصيله ولكنه من وحى المكان يمكنه أن يلتقط أشياءا تضيف للصورة وللموضوع ككل.

قبل تصوير فيلم الجوع اقترح عليه محمود مشاهدة فيلم أجنبى محدد حتى يحقق نفس الجو فى الصورة ولكن محمود رفض فالسيناريو هو الذى يجعله يفكر ومن وحيه تتشكل فى مخيلته الصورة وجو الإضاءة وليس بتقليد عمل فنى آخر.

فى فيلم الجوع فى البلاتوه بالطبع كانت السيطرة أسهل ولكن محمود كان يحدد تتابع ضوء الشمس داخل الديكور بدقة وبتسلسل زمنى طبقا لترتيب المشهد واللقطة، وواجهته صعوبات فى بعض المشاهد كان يلزم أن يوجد لها حلولا ففى أحد أهم مشاهد الفيلم حين يقتحم الحرافيش بوابة الوكالة ويقتحمونها لتحرير عبد العزيز مخيون فاقترح أن يأتى الحرافيش يحملون المشاعل والفوانيس فتوحى بمصدر للضوء مع حركتهم كما استغل الفوانيس كمصدر فعلى للضوء بوضع لمبات تصوير داخلها ووظف الضوء المعادل للضوء الواقعى لتنوير الممثلين بالقدر المناسب والموحى بالواقعية كأنه نابع من الضوء الذى كان يحمله الحرافيش.

يتذكر أن سعاد حسنى كانت تأتى قبل موعدها بساعة وتقوم بعمل الماكياج لنفسها وكانت فى منتهى الطاعة والتركيز مع ملاحظات المخرج كانت تصور قبلها مسلسل (هو وهى) وشاع عنها أنها تصنع مشاكل يوميه وجاءت أسماء البكرى من قبل يوسف شاهين الذى كان قد رشح سعاد لفيلم معه وسألته اسماء «هى سعاد عامله معاكم

ايه؟» فرد محمود «منتهى الالتزام أنا بخاف إنها تيجى قبل منى من كتر التزامها» وراحت اسماء بكرى تسأل سعاد حسنى فقالت لها «أنا باشتغل مع مخرج ومدير تصوير كبار وفاهمين بيعملوا إيه أنا باحس بالاضاءة والكاميرا قد إيه مضبوطة علشان كده لا أتدخل بأى رأى ولا أعترض على أى شىء»

فى يوم كانت تتناقش مع على بدرخان ونادى بدرخان على محمود وكانت سعاد ترتدى عقد كهرمان وكذا عقد وحلق كبير متدلى من أذنيها، وكانت هذه الإكسسوارات لا تتفق مع الشخصية، وسأله على أمامها ما رأيك فى الاكسسوارات دى فقال «كفاية العقد ده والحلق يتبدل بحلق أصغر» فقالت سعاد «رأى اتنين أساتذة كبار زيكم انا ما عنديش كلمة تانية.»

يشهد محمود بأن على بدرخان يفهم فى كل شىء الديكور والتصوير والماكياج ولكنه يتقبل ويتفاهم ويتحاور وينصت باهتمام للرأى الآخر من أجل مزيد من الإتقان.

لم تعترض سعاد على اختيار محمود مصورا مع أنها كانت تعترض على أسماء كثيرة وتتدخل فى اختيار مدير التصوير، وفى أول لقاء بسعاد عندما جاءت لزيارة مكان التصوير قبل عدة أيام من بداية تصويرها طلب منها محمود أن تأتى للتصوير بدون أى ماكياج وجهها الطبيعى مغسول فقط «وأشوفك ونتفق على الماكياج» كان العمال يسمعون وتراهنوا على أن سعاد لن تقبل لأن هذا لم يحدث معها أبدا من قبل أن تاتى بدون ماكياج وأن تتقبل حوارا مثل هذا مع مدير التصوير فى موقع التصوير، فهم عادة يذهبون إلى بيتها للإتفاق على هذه الأمور، ولكنها فاجأتهم جميعا حين جاءت بالفعل بوجهها الطبيعى بدون أى ماكياج، لدرجة انه لم يتعرف عليها أحد وهى تسير وسط العمال والحضور، واستجابت لكل توجيهات محمود باستخدام أبسط ماكياج ممكن، وقالت له شكرا وأخبرته أن هذا كان تصورها وهو ما كانت ستصنعه لشكل الشخصية، لا رسم للعين ولا ماكياج يفسد الشخصية.

وهى بحكم خبرتها وذكائها تفهم جيدا فى التصوير وتعرف العدسة المستخدمة وتسأل عن مقاسها حتى تضبط تعبيراتها وحركاتها بمنتهى الدقة وكان بعض المصورين قد رسخوا فى يقينها أن لا يجرى تصويرها إلا من البروفايل الأيسر ولكنها اقتنعت بأن هذا كلام فارغ فليس فى أى جانب من وجهيها عيوب تفسد صورتها.

يقول عن سعاد حسنى أنها وهى فى مكان التصوير تكون فى حالة معايشة كاملة ودائمة للعمل لا يمكن لأحد أن يمزح معها أو يلقى عليها بنكتة، فهى فى حالة صمت وتركيز ولا تتحدث إلا فى العمل.

كان يشرح رسم الاضاءة للأسطى محمد محمود وأوضح له أن الليل ثلاث مستويات ليالى بدون قمر وبقمر ضعيف وبقمر كامل وتوزع حسب المشاهد وترتيبها الزمنى وتأثيرها الدرامى وبعد فترة قال له «على فكرة انا اشتغلت مع مديرين تصوير أجانب ومع كل المصريين عمر ماحد عمل الشغل ده كل الليالى بالقمر أى ليل بالقمر».. وكان الناقد اللبنانى محمد رضا قد حضر جانبا من تصوير الفيلم وبعد عرض الفيلم كتب مقالا به إشادة كبيرة بالتصوير بعنوان «محمود عبد السميع واقعى رومانسى ومحط رغبة المجيدين»، وأشاد جميع النقاد بالفيلم عموما بتصويره للفيلم وفى أثناء إنعقاد مهرجان القاهرة السينمائى جاء مارسيل مارتان الناقد السينمائى الفرنسى المعروف وفى يوم اصطحبه رضا الى مركز الثقافة السينمائية مع صلاح أبوسيف وكمال الشيخ وعلم أن مارتان جاء ليقدم حديثا عن السينما المصرية واختاره مع هؤلاء الكبار للحضور لأن حديثه سيتناولهم، وما أن دخل محمود حتى أشار الحضور لمارسيل مارتان نحوه فعرف انه كان يسال عنه فتوجه نحوه

ليصافحه فحياه الرجل بحرارة شديدة وقال «أنا طلبت اتنين أشوفهم سعاد حسنى كنت أفهم من عينيها الحوار، والتصوير فلأول مرة أشعر بتوالى الزمن فى ضوء الافلام بهذه القوة والدقة».

يرى محمود أنه من الضرورى الالتزام بمصدر الضوء حتى ولو بالاعتماد على مصادر أخرى ولكن المهم هو أن تضفى المصداقية على الصورة وتبدو وكأنها نابعة من المصدر الواقعى وهذا باستثناء بعض الحالات فى مشاهد الفانتازيا أو الأحلام وغيرها مثل مشهد الحلم الكابوسى فى العوامة ٧٠ .

وهو يؤكد ان خبراته فى تصوير الأفلام التسجيلية نمت قدراته فى التصوير فى أوقات صعبة وفى الإعتماد على أقل الإمكانيات عند الضرورة بتوظيفها بأسلوب فنى يتناسب مع طبيعة المشهد والهدف المرجو تحقيقه من خلاله.

التعويذة

يعتز بتجربته فى فيلم التعويذة مع محمد شبل وهو مخرج مثقف يجيد سبع لغات ولكن الفيلم ورغم طبيعته الخاصة كفيلم رعب مكلف، كانت ميزانيته ضئيلة من إنتاج جلال زهرة، وهو يصفه بأنه منتج محترم وملتزم فى تعاملاته، ولكنه كان يحقق أفلامه بإمكانيات مادية محدودة وطبعا الإنتاج يؤثر على مستوى العمل، فالعمل فى مثل هذه الظروف يجرى سريعا وبامكانيات ضئيلة، ولكنه عندما قرأ السيناريو وجد به نوع جديد ونادر فى السينما المصرية بما يحتويه من أجواء الرعب والغموض التى تتعلق بالأرواح الشريرة، فقرأ من مكتبته الخاصة المتنوعة الكتب التى تتصل بالموضوع ومنها كتابى تبليس ابليس وتحضير الارواح ثم قرأ السيناريو فعايش الحالة تماما وكان وحده بمفرده ليعايش حالة الخوف فى الفيلم نفسه.

قبل التصوير طلب منه شبل أيضا أن يشاهد فيلما أجنبيا لكى يصنع صورة مثله فرفض محمود تماما وصمم كعادته على أن السيناريو وحده هو مصدر الإلهام لما يمكن أن يتحقق بالصورة وليس أى شىء أو عمل آخر.

كانت طلبات شبل فى الصورة صعبة بل تكاد تكون مستحيلة ولكنها كانت محفزة لمحمود ليفكر كيف يمر العفريت بين الموائد ثم يختفى فجأة فى أحد الاماكن، وكان شبل يكرر وهو يشرح كلمة عين العفريت، ففكر محمود فى أن عين العفريت عدسة، ووجد الحل فى عدسة تسعة ونصف ميللى لم يستعملها أحد أبدا من قبل، بل إنه عندما طلبها كان أول من يفتحها من علبتها رغم وجودها فى الاستوديو من سنين طويلة مع الكاميرا، فهى عدسة ذات طبيعة خاصة تحتاج دقة شديدة فى التعامل، فلو تحركت ميللى واحد لأسفل تظهر قدميه ولو العكس تظهر لمبات الاضاءة والسقف.

وفكر فى أن الحركة لا يناسبها الشاريوه ففكر فى بديل للشاريوة يتحرك فى أى اتجاه، لوح خشب بأربع عجلات ويد تجعل حركته مثل الشاريوه يجلس محمود على لوح الخشب ممسكا بالكاميرا ومحافظا على مجال العدسة الصعب بدقة شديدة، فبالملى الواحد يمكن أن يتغير تكوين الصورة، ويدفعه عامل من الخلف إلى جميع الاتجاهات وفق حركة محسوبة ومع توظيف الإضاءة أيضا بأسلوب فنى لتحقيق تأثير الرعب، فقال سامى السلامونى «أن محمود عبد السميع ابتدع الاستيدى كام اللى تمنه ستين الف دولار ليصنعه بستين جنيه ثمن الأربع عجلات».. ويتذكر محمود أنه كان فى قمة السعادة حين يصفق الجمهور فى صالة العرض السينمائى من تأثير الخوف الذى حققته الصورة.

كانت تجربة محمود رائدة فى تحريكه للكاميرا بهذه الطريقة، وانتشرت الفكرة بعد ذلك بأشياء مشابهة وبأساليب مختلفة ولكن اعتمادا على أصل الفكرة فهو أول من استخدام هذه الوسيلة لأداء حركة الكاميرا بدون شاريوه.

خارج الحسابات

عمل محمود فى فيلمين يسقطهما من أفلامه صورهما تحت ضغط من زملاء وأصدقاء لاموه لأن كثرة رفضه لأفلام روائية يرشح لها تجعل البعض يترددون فى ترشيحه، أحد هذين الفيلمين هو فيلم الطعنة لعبد الهادى طه، ويذكر أنه قد اعتذر له أكثر من مرة ولكن تزايدت الضغوط عليه لأن الممثلين اشترطوا على المخرج وجود مدير تصوير كبير لضمان موافقتهم وتأكد بعضهم من أن محمود لايرتبط بأعمال فى ذلك الوقت، فاتصل به صديقه رأفت الميهى وقال له ناصحا فى أخوية ومحبة «اشتغل عشان تجيب مصاريف ولادك اللى فى مدارس لغات» ولكن محمود ظل مترددا فطلب رقم كبير كأجر على سبيل أن يأتى الرفض من قبل المخرج وهو ذاته المنتج ولكن المنتج وافق، فلم يعد لدى محمود فرصة للتراجع واضطر إلى تصوير العمل وهو فى حالة سيئة وتأكدت شكوكه أثناء التصوير، فلا شىء يبعث على الحماس ولا رؤية واضحة أو خطوط درامية محددة قد تحرك خياله وأفكاره فى التصوير فكان العمل روتينيا ومملا بل وعشوائيا إلى حد ذكره أن الفنان يوسف شعبان كان يقوم بدور المخرج أحيانا فيحدد تفاصيل اللقطة والزاوية وغيره، ولكن محمود أكمل الفيلم ولم يستطع أن يتراجع بعد تلبيته لإلحاح الأصدقاء من داخل العمل وخارجه.

أما الفيلم الآخر فهو لمخرج كبير له تاريخ طويل ولكنه كان قد اتجه لأفلام المقاولات، وكان هذا الفيلم أحدهم وهو مجرد استغلال لشعبية كاسحة لأغنية لمطرب جديد وقتها وكان السيناريو يخلوا من أى خطوط درامية واضحة ولكن الثقة فى إسم المخرج الكبير جعلته يعتقد أن ثمة فائدة ما قد يكتسبها من هذا العمل.

ولكن شيئا من هذا لم يحدث خاصة وطبيعة الانتاج فى أفلام المقاولات لا تتيح أى مجال أو وقت للتجويد أو الإجادة بل إن أماكن التصوير شديدة المحدودية ويجرى استغلال المكان الواحد كأربع أماكن، فكل زاوية توظف على أنها مكان مختلف كان يذهب إلى موقع التصوير وهو فى حالة من التراخى والكسل ومجرد أن يصل يشعر بالنعاس وتصيبه حالة من الضيق، على عكس حالة الحماس والتوقد الذهنى التى تنتابه دائما وهو فى التصوير، فهو لم يجد اى متعة فى العمل أو أى مجال لاخراج طاقته ولم يجد موضوعا يحفزه ليوجد افكارا فى التصوير.

وبعد نهاية التصوير جاءه العرض للتعاقد على أربع أفلام مع نفس المخرج والمنتج ولكنه اعتذر فالعمل بالنسبة له ليس الهدف منه المال وإن كان هو مصدر دخله الوحيد ومجال عمله الاحترافى لكن الأهم بالنسبة له أن يشعر أن هذا العمل يفسح له المجال لإخراج طاقاته الإبداعية وتحفيزه للتفكير فى البحث عن حلول مبتكرة وخلاقة ترفع من مستوى الصورة وتجعلها وسيطا تعبيريا لإبراز الأفكار والمضامين والحالة الدرامية والتعبيرية عن المكان والشخصيات داخله فى حركته وسكونه وبوحها وصمتها وفرحتها وانكسارها وبهجتها وحزنها وفقا لما يستخرجه من السيناريو من دلالات وتبعا لحوار مثمر بينه وبين مخرج لديه رؤية وقادر على تطويع الصورة لهذه الرؤية واعتمادا على افكار تنبع من هذا الحوار الخلاق.

وعلى جانب آخر مازال محمود يتذكر من بين من عمل معهم من المخرجين ممن لديهم مستوى عال ولكن لم تواتهم الظروف لتحقيق أعمال كثيرة تناسب فكرهما وطموحاتهما: عبد الحميد الشاذلى ومجدى محرم لديهما خيال للصورة وتصورات للسينما التى تتفق مع أحلامه الفنية وربما يكون توقفهما بسبب التمسك والإصرار على شروطهما وعدم قبولهما للتنازل.

أفلام وأعمال تليفزيونية

فى مجال الفيلم الروائى الطويل صور محمود قرب الثلاثين فيلم وهو رقم قليل مقارنة بسنوات عمله الطويلة ولكن يكفيه أنه إستطاع من خلال غالبية هذه الأفلام أن يحقق مستوى فنيا راقيا وأن يبتدع أشياءا ويوظف الضوء وأدوات الكاميرا وحركاتها فى التعبير البليغ والمبتكر عن الفكر الدرامى ومضمون العمل وطبيعته وأجوائه الضوئية والتشكيلية والنفسية.

صور محمود تسع أفلام من انتاج قطاع الإنتاج بالتليفزيون ومنها أول فيلم سينما تخرجه إنعام محمد على صائد الاحلام سنة ١٩٩٥ ويذكر أنها كانت سعيدة بالصورة جدا وأقنعها بأن اللقطة المكبرة ليست صحيحة دائما، من ضمن مشاهد الفيلم يعتز بتصوير مشهد عش الحمام حين يصعد البطل لتكسيره وهو فى حالة نفسية سيئة اثناء فرح حبيبته الذى تأتى أصواته من بعيد فاستخدم محمود فلتر كان قد استخدمه فى العوامة ٧٠ وهو يصنع أشعة بالوان واستخدمه بزاوية معينة نصفه أمام العدسة والثانى خارجها بحيث يكون النصف الذى فيه البطل تكون الأشعة الملونة وكأنها مسلطة على عينيه ليعبر عن إحساس الشخص الداخلى، وليمهد بالصورة للنقلة الدرامية المفصلية التى ستحدث للشخصية فى الأحداث التالية.

مع هانى لاشين

يعتز محمود أيضا بتعاونه مع هانى لاشين فى أعمال كثيرة كانت بداية التعاون حين كان هانى لاشين يخرج مجموعة أفلام للآثار من تصوير محسن أحمد ولظروف انشغال محسن المتكرر كان محمود يعمل أثناء فترات انشغال محسن.

بعد ذلك كان هانى لاشين يصور مسلسل سينما ٣٥ ميللى توفى المصور عبد العزيز فهمى وبعده محمود فهمى فصور محمود معه العودة والعصفور.

كما يعتز جدا بتجربته فى فيلم فى العشق والسفر مع هانى أيضا الذى وتدور أحداثه فى النوبة حيث كانت الصورة تسعى للتعبير عن جمال النوبة واستكشاف الجوانب التشكيلية واللونية المعبرة عن البيئة والتى وظف الضوء من أجل الإفصاح عنها بصورة واقعية وصادقة ومناسبة لأجواء الفيلم الدرامية.

وهو يتذكر موقف لأسطى الإضاءة محمد محمود حين تم إخلاء مكان التصوير لوضع الاضاءة للفرح حيث دخل الناس معظمهم سيدات يرتدون ملابس سوداء وبشرتهم سمراء، فسأله كيف تصور الناس السمر فى كل هذا السواد، وكانت النتيجة مدهشة ومبهرة لأسطى الإضاءة صاحب الخبرة الطويلة.

فى أوائل التسعينات صور مع هانى لاشين الفيلم الروائى ليه يا دنيا وفى ١٩٩٤ فى مسلسل ألف ليلة وليلة وكان تجربة صعبة مع الهندسة الاذاعية الذين يتدخلون فى كواليتى الصورة ولا يتفهموا أن الفيصل هو التعبير الدرامى عن الصورة وليس درجة الوضوح التقليدية التى تسجلها الكاميرا.

فى مشهد لرجل يهرب ويسير فى أماكن مهجورة ويتسلل لفك قيد امرأة وسط الكراكيب، فجعله محمود يسير من ظل الى نور حتى تتحقق أجواء التوتر والخطر ، وكان رأى الهندسة الإذاعية أن الإضاءة غير مضبوطة، ونبهه أحد العمال أن زميلاً هو الذى أبلغ الهندسة بهذا وأنهم فى حالة تربص لإثبات أن مصور السينما لا يجيد التصوير تليفزيونياً، ونصحه بأن يزيد الاضاءة فى المشاهد التالية، ولكن محمود صمم على أن ما يفعله هو الصواب ورفض أن يذهب للجنة حين استدعته وطلب منهم الحضور وأفهمهم أن الآلة لا تفهم وأن الإنسان هو الذى يفهم ويوظفها وفقا لمشيئته، وأن الكاميرا عندما تسجل أن الإضاءة ضعيفة فهى لا تفهم التأثير الذى يريد تحقيقه.

معاباة تليفزيونية

فى مسلسل أوبرا عايدة للمخرج أحمد صقر انسحب محمود، فهو لم يرضه أن تختل الألوان والتكوينات فى الصورة بسبب أن كل ممثل كان يختار ملابسه بنفسه بدون تنسيق أو اتفاق فلا يحدث تناسق فى الصورة والألوان، فهو كان يعمل بمفهوم التصوير السينمائى، وعبثا حاول أن ينبه لهذا الأمر دون جدوى، فقرر أن يترك العمل لأنه لا يحتمل أن يرى عيبا بصريا ينفر المشاهد، كما أنه لم يتقبل أيضا الأسلوب المتسارع فى العمل، ولكنه ترك العمل بعد أن أنهى تصوير ديكور وسألوه هل تترك العمل لأنك مرتبط بعمل آخر فأجاب لا ولكنى لا أستطيع أن أعمل فى مثل هذه الظروف وبهذه المفاهيم.

فى مسلسل باب الفتوح لم يكمله أيضا واعتذر وأوضح أن السبب هو تدخل الهندسة الاذاعية فكانت تقع خلافات شديدة مع الإدارة الهندسية لأن كل من سبقوه كانوا يقبلون تدخلاتهم وملاحظاتهم التى لا تمت لطبيعة العمل الفنى بصلة.

فى مرة وجد كاميرتين إحداهما تعطى لون أزرق والأخرى لون آخر فأفهم المهندس ان الكاميرات ليست مضبوطة، فاستوعب المهندس الأمر وقال له «لم نعمل مع أحد فاهم ما تقوله.. لم نعمل مع أحد يجعل الضوء مختلف من منطقة لاخرى فاعتدنا على ذلك».

كانت هناك وظيفة مراقب يسمى «عامل السيسيو» لو الممثل تحرك والنور عليه يقوم بإغلاق مفتاح النور بطريقة آلية، ولاحظ محمود ذلك فى أحد المشاهد فسأله «انت شوفت عيب حصل.. أنا ضبطت الكاميرات والإضاءة لتلافى أى عيب قد ينبع فى الصورة مع الحركة» فاعترض الرجل قائلا «انت جاى تلغينى بقى» فأوضح له محمود «انت هنا لو هناك مشكلة فى الإضاءة فقط لقد ضبطت الاضاءة بحيث لا يمكن ان يحدث هذا العيب والنور مضبوط بقياسات فنية وعلمية حتى لايقع أى عيب وأوضح له «أن وجودك لتلافى أى عيوب ولكنك لن تجد عيبا عندى تضطر لاصلاحه كما تفعل مع الاخرين».

وكما صور محمود أول فيلم تسجيلى وروائى قصير للميهى صور له مسلسله الوحيد وكالة عطية كانت الوكالة

فى مدينة الإنتاج الإعلامى تتشكل من عدد كبير من الغرف وسقف مفتوح وطلب الميهى فى مشهد نهارى تصوير لقطة لحصان يدخل ويصعد على السلالم ويلف فى ممر الدور الثانى دورة كاملة، لقطة تكاد تستحيل علميا وعمليا لأن ضوء الشمس عامل رئيسى نهارا فالشمس تتحرك وتضىء جانبا بنسبة أعلى من الظل فى الجانب الآخر.

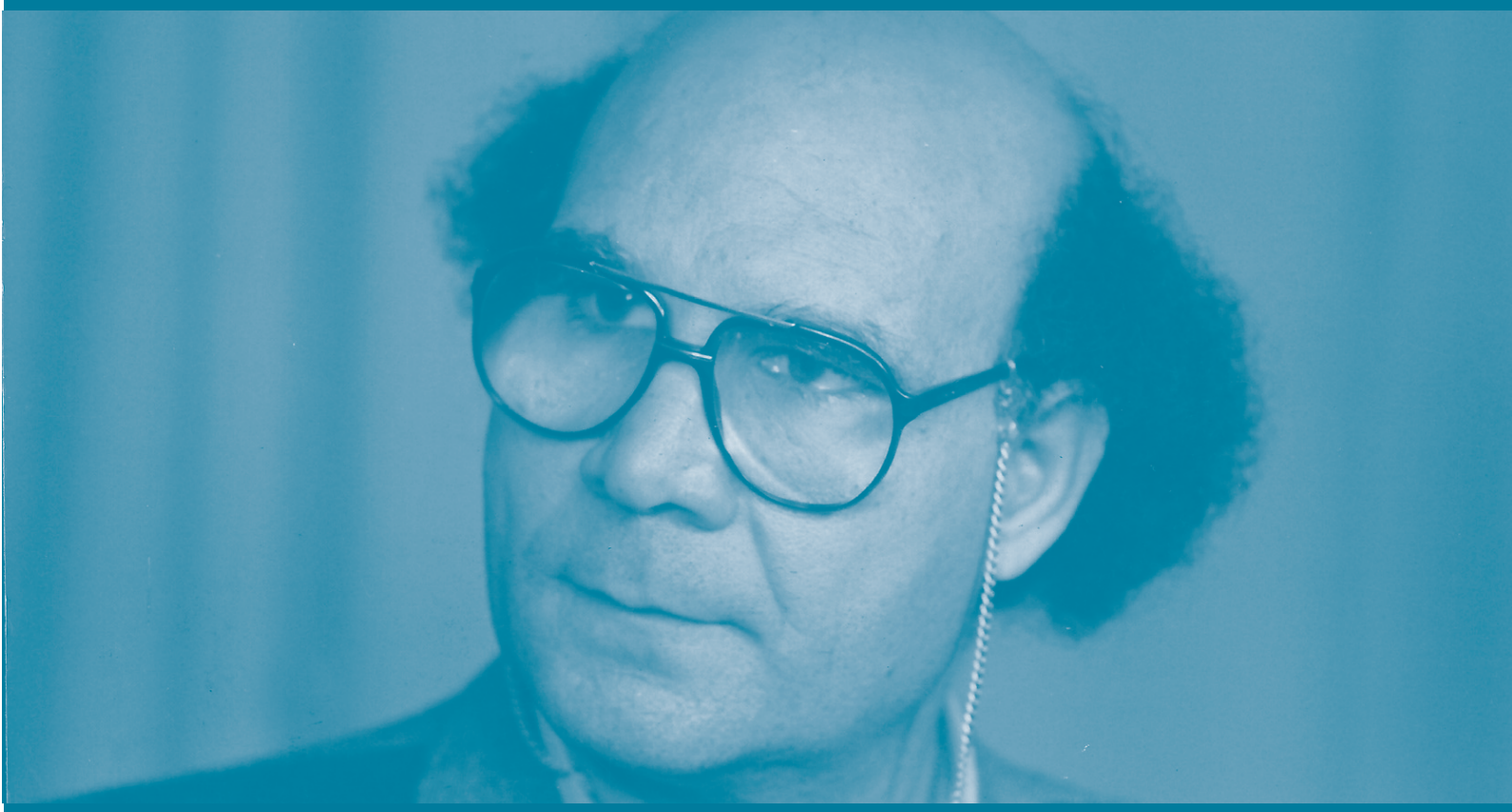
ومما هو معروف أنه فى هذه الحالة يصور جانب واحد، فإما أن تصور زاوية الشمس أو زاوية الظل وهى نفس المشكلة التى أوجد محمود لها حلا من قبل فى فيلم (أمل زينب) ولكنها كانت فى مكان مغلق أما هنا فالمكان مفتوح، فطلب محمود تغطية سقف الوكالة بقماش ثقيل ليتحكم فى ضوء الشمس وعندما فشل مسئولو الديكور بالمدينة فى تحقيقه اتصل بعباس صابر خبير الاكسسوار السينمائى وشرح له المطلوب، وجاء الرجل ومعه فوند ضخم جدا وبأسلوب احترافى مد الأسلاك ووضع القماش من تحته وفوقه فتمت تغطية السقف وتحكم محمود فى ضوء الشمس ورسمه بكشاف النور ووضع الإضاءة فى الزاوية التى يريدها ويوزعها كما يشاء واستخدمها أيضا فى مشاهد ليل فى الوكالة كإضاءة قمر، وكانت أول مرة يجرى تصوير الوكالة بهذا الشكل.

ويذكر محمود أنه على الرغم من متعة التجربة إلا أنهم واجهوا معاناة كبيرة من ظروف الإنتاج والعقليات التجارية القاصرة التى تنظر للكسب السريع بعيدا عن القيمة وكان اختيار حسين فهمى بطلا لأسباب تسويقية ولم يكن مناسبا لشخصية البطل وكانوا يعملون فى ظروف صعبة وكانت ملاحظات الهندسة الاذاعية تراجعهم فى كل التفاصيل دون وعى أو إدراك لما يصنعون فهم معتادون على أساليب تقليدية فى التصوير، ولا يدركون الأساليب الفنية للصورة والتعبير الدرامى بالضوء.

ولكنه يرى فى النهاية أنه أمكنهم رغم المصاعب أن يحققوا عملا مختلفا فى مجال الدراما التليفزيونية وكانوا فى بعض لحظات اليأس يتصورون أنه لن يتحقق.

ويرجع محمود السبب فى هذا المفهوم الخاطىء لديهم أن من بدأوا العمل فى التليفزيون جاء معظمهم ممن كانوا يعملون مخرجى إذاعة أو مسرح أو تعلموا منهم وهم ليسوا مخرجوا صورة، وكذلك فإن كتاب المسلسلات كانوا يبدعون فى كتابة الحوار ولا يوجد فى كتاباتهم وصف للصورة ومثالا على ذلك العظيمان محفوظ عبد الرحمن وأسامة أنور عكاشة، كان حوارهما رائعا ومعبرا عن الدراما بأسلوب بديع ولكنهما لم يكن لديهما أدنى إهتمام بوصف الصورة، طبقا لما هو معتاد فى كتابة المسلسلات فى ذلك الوقت.

ويرى محمود أن الدراما التليفزيونية تقدمت وتحسنت الآن كثيرا ولكن جاء هذا كثمار لمعاناة الجيل السابق وقبل أن يقتحم السينمائيون الفيديو بغزارة ولكنه يعيب على الدراما حاليا من بعض الإستعجال والتساهل لتحقيق إنجاز أكبر عدد ممكن من المشاهد وذلك لطول العمل وظروف الإنتاج وعنصر الوقت الذى لا يتيح مساحة كافية للتجويد.



الفصل الرابع
لقطات وذكريات

من تجاربه النادرة فى العمل كاميرا مان كانت مع رمسيس مرزوق فى الفيلمين الروائيين (آه يا ليل يا زمن) و(أسياد وعبيد)بعد أن إنسحب المصور لظروف اضطرارية، فعرض عليه مرزوق أن يعمل معه بأسلوب رقيق، فقبل العمل معه لأنه يعتبره من أهم مديرى التصوير ويعد ممثلا نموذجيا للمدرسة التى جاءت بعد مدرسة عبد العزيز فهمى وطورتها، ولكنه لم يكن حريصا على ملاحظة أسلوب رمسيس فى الإضاءة فهو لا يريد أن يتعلم الأساليب الفنية من أحد ويحرص على أن يحافظ على أسلوبه وكان حريصا فقط على عمله ككاميرا مان ساعيا لتحقيق رؤية المخرج ومدير التصوير بالأسلوب الأمثل فى حركة الكاميرا.

كانت أول تجربة له فى السينما الروائية وتعامل فيها مع المخرج على رضا الذى رآه على قمة الوعى بلغة الكاميرا وأنواع العدسات ولاحظ رضا قدرات محمود فى حركة كاميرا معقدة دقيقة وصعبة قاده إليها إحساسه وحافظ فيها على التكوين فخرجت فى منتهى الروعة وعندما شاهدها قال هذا المصور موهوب وسيكون له مستقبل، وعندما رآه لاحقا كمدير للتصوير فى أحد الأفلام الروائية قال باعتزاز «لقد تحققت توقعاتى».

من تجاربه المبكرة التى يعتز بها فى السينما التسجيلية تصوير فيلم عطيات الأبنودى حصان الطين من إنتاج جمعية الفيلم، وقد اضطر لتصوير الفيلم بعد أن تعثر تصويره مرتين إحداهما لأحمد الحضرى الذى حرص محمود على أن يسبقه إسمه على التيترات مع أنه قام بإعادة تصوير الفيلم كاملا، فقد وجهت المخرجة أحمد الحضرى لتصوير اللقطات بطريقة محددة وكان ينفذ ما تطلبه، وهى طريقة صحيحة فى السينما الروائية ولكن فى الفيلم التسجيلى الأمر مختلف فيجب أن يكون لمدير التصوير تصورا مبدئيا عن كيفية التواصل بين اللقطات.

عندما تولى محمود التصوير واجهته بعض المشاكل ومنها أن أطفال القرية كانوا ينظرون للكاميرا ويعملون أشارات تفسد الصورة فتصاحب عليهم وكان لفترات طويلة يتظاهر بأنه يصور حتى يتأكد تماما انهم ألفوا الكاميرا وبدأوا يتحركوا بشكل طبيعى.

فى أحد الأيام صحى من النوم فى الصباح الباكر فوجد العمال يعملون فخرج بالبيجامه قبل أن يغسل وجهه وقام بالتصوير ليعبر عن جو العمل فى هذا الوقت، وعندما كان يصور العمال وهم يحملون الطين يصنع هزة بالكاميرا ليعبر عن أن الطين ثقيل على الإنسان وكأن العامل يوشك على أن يسقط من هذا الحمل وقد جاءته هذه الفكرة من معلومة وصلته بأن ثقل الطين الذى يحملونه يؤثر على عمودهم الفقرى، كما أن الصغار منهم يتوقف طولهم بسبب الضغط على الفقرات.

نجاحات محمود وإنجازاته فى عالم الصورة جعلته الإسم الذى يرشحه المركز لأى مخرج جديد لديه رؤية جديدة ويسعى لتحقيق صورة مختلفة لأفلامه وخاصة من الدارسين بالخارج، ومنهم النجم حسين فهمى والذى كان من المفترض أن يبدأ مسيرته كمخرج بعد دراسته للسينما بأمريكا وعمله كمعيد بمعهد السينما وتحمس حسين جدا للعمل مع محمود بعد أن شاهد أعماله، وقاموا بالإعداد الكامل لتصوير فيلم من إخراج حسين فهمى الذى اعتذر فى آخر لحظة لتعاقده على بطولة فيلم خللى بالك من زوزو واتجاهه كلية للتمثيل.

أثناء العمل فى فيلم مدفع ٨ لاحظ غلاف مجلة آخر ساعة ملقاه على الأرض وعليها مانشيت «شارع الهرم فى خطر» وصور الراقصات يتباكون عليه، ففكر سريعا فى استياء عن شارع الهرم الذى فى خطر والناس على الجبهة تموت ولا يشعر بهم أحد، فأخذ المجلة ووضعها وسط الأنقاض بين التراب والتقط الصورة ضمن الفيلم

ولكن الرقابة حذفتها ، ولكن مازالت توجد نسخة كاملة تتضمن هذه اللقطة.
ضمن أعماله التسجيلية يتذكر كم كان متفاهما مع المخرج حسام على فى فيلم سوق الرجالة، فهناك أحداث تقع فى الواقع أثناء تصوير الفيلم التسجيلى يجب أن يكون المصور فى حالة تركيز ليتصيد كل ما يفيد الموضوع ويلتقطه بالاتفاق مع المخرج فانطلق بالكاميرا بأسلوب فنى ليحقق لقطات مميزة جداً إلى حد أن عادل منير مونتير الفيلم اتفق مع المخرج على أن يعيد مونتاج الفيلم بناء على لقطة طويلة بها حركة كاميرا مركبة بها لغة سينمائية عالية جداً.
كانت له تجربة فريدة مع المخرج حسام على الذى صور له معظم أفلامه وتحقق بينهما تفاهما كاملا خلالها كما كانت هناك بعض المناسبات الاحتفالية التى قام بتوثيقها معه.
فى احتفالية تسليم رفح صورها حسام مع مدير التصوير عصام فريد عن مشاهداته فى رفح عن مستوطنة ميت ياميت التى دمرها الاسرائيليون قبل أن يرحلوا عنها فصوروها كما صوروا حديثا مع رجل هناك وقاموا بتوثيق اجراءات تسليم رفح.
وعاد حسام الى القاهرة وقد جاءته وهو هناك فكرة أن يصنع فيلما عن رفح فقرر أن يأخذ محمود معه ويعودان مع فريق العمل إلى رفح بعد موافقة سعد نديم على تصوير جزئين آخرين من ثلاثية رفح.
قاموا هناك فى رفح بتصوير لقاءات مع المطرودين من رفح فلسطين إلى رفح المصرية، صوروا موقعا به الفلسطينيين المهجرين، وأثناء تناول الطعام لاحظ محمود غروب الشمس فاقترح على حسام أن يتم تصوير المهجرين واجراء الحوار معهم فى هذه الأجواء الموحية وقت غروب الشمس فى الخلفية حيث يبدو قرص الشمس فى العمق وكأنه يسقط أو يتهاوى ووظفها حسام بإبداع فنى فى نهاية الفيلم مع قول أحدهم فى مقدمة الكادر «مظلومين والله مظلومين» فتمكن حسام من ابراز المعنى بتكرار الصوت مع الصدى.
يقول محمود عن حسام على «إنه من المخرجين الذين يتابعونك لحظة بلحظة ويتفاعلون مع الصورة ومع الأفكار التى أطرحها، فيضعها فى الإطار الفنى الذى يتلاءم مع رؤيته كما أنه يطلب منى أشياء فى الصورة تدفعنى لأن أبدع أكثر وأكثر ونفس الإنطباع وجدته مع مخرجين آخرين منهم محمد شعبان وعلى بدرخان وخيرى بشارة فلديهم حس بالكاميرا ويعرفون ماذا تلتقط»
فى رفح كانت معهم كمية محدودة من الفيلم الخام وليس لديهم إمكانيات للإقامة اكثر من يومين وكان محمود يتحايل على زوايا وحجم اللقطات ومستوى الضوء رغم ضيق الوقت حتى يكون هناك تدرجا مناسبا فى الزمن ولا تظهر فروق واضحة فى مستوى الضوء بين اللقطات حتى لا يبدو أنها مأخوذة فى ازمنة مختلفة.
عمل مع مخرج انجليزى بترشيح من أسماء بكرى المسئولة عن تنفيذ فيلم عن معبد أبو سمبل وترك محمود المخرج يضبط الكادر هذا حقه مهنيا ثم شرح لمحمود اللقطة فوجدها تقليدية، كلوز لوجه التمثال ثم زوم أوت لنرى باقى المعبد والماء المحيط به، وقام محمود بتعديل الكادر له ثم قال له عندى اقتراح بعد أن أنتهى من اللقطة، فقد لفت انتباهه حركة الصنادل الهادئة الثابتة الناعمة فى الماء، ففكر فى توظيف الصندل العائم ليعمل به شاريوه بلقطة مكبرة لوجه تمثال يخفى الآخر ومع حركة الكاميرا يبرز وجه التمثال الثانى وكأنه رجل حى ينظر إلي الكاميرا أو كأنما الحياة دبت فى هذا التمثال ثم يتسع الكادر بحركة زوم اوت بالشاريوه ليظهر المعبد ثم النيل.

أعجب المخرج باللقطة وبعد تصويرها طلب إعادة تصويرها على سبيل التأكيد ولكن محمود صمم على أنه لا داعى للإعادة، فهو واثق من النتيجة وبناء عليه اكتفى المخرج بالتصوير وأعتبر هذه اللقطة برنامج يوم كامل واحتفل بفريق العمل بحفل شاى.

فى مرة توجه لتصوير متحف فى دولة البحرين يستحيل تصويره فى لقطة عامة فلمح خياله فى ضلفة زجاج شباك المتحف فضبط الضوء بدرجة معينة وطلب من أحدهم فتح الشباك ومع فتح الشباك أو غلقه تكشف الصورة عن المتحف كاملا على زجاج الشباك بهذه الحيلة الذكية.

وضمن فيلم تسجيلى آخر فى البحرين أخذ لقطة لعربة قمامة وهى تقلب القمامة فى الأرض بتكنيك معين وإضاءة محددة التقطها بأحجام معينة وحركة الكاميرا تقترب وتبتعد بدرجات محسوبة وفق إحساسه فتشكلت تكوينات متنوعة فأبهرت الصورة بألوانها وأضوائها الوزير البحرينى أثناء عرض الفيلم وقال ما هذه الروعة وقال «أنا أول مرة أشعر بصورة معبرة وانسيابية ودون افتعال أو تجميل مصطنع بهذا القدر رغم أننا جئنا من قبل بمصورين انجليز وأمريكان فكانت الصنعة تظهر فى صورهم دون تعبير حقيقى مثل هذا الإحساس النابع من فنان عربى مثلنا».

كان محمود يصور هذه الأفلام ضمن عدة أعمال فى البحرين مع مخرج فلسطينى اسمه على صيام وهو فى الحقيقة لم يكن مخرجا وانما مصور فوتوغرافى ولكن حدثت خلافات بينه وبين محمود الذى قرر على إثرها ترك العمل والعودة للقاهرة فاستعان بمصور مصرى آخر كان ينفذ توجيهاته تفصيليا لأنه مصور أفلام روائية وليس له خبرة فى التسجيلى فكانت النتيجة سيئة، فعاد على صيام ليلح على محمود فى العودة عارضا عليه أجراً أكبر ولكن محمود قرر استئناف عمله وبنفس الأجر المتفق عليه سابقاً إنقاذاً للموقف واستكمالا لعمله.

يتذكر أنه مع المخرج التسجيلى أحمد راشد وهم يصورون فنان الباتيك على دسوقى فى وكالة الغورى وفى إحدى اللقطات الفنية الابداعية تبدأ من جلوسه فى منتصف الشباك الصغير جدا والغرفة على يمينه وعلى يساره حوش الوكالة وتستعرض الكاميرا بالهاند الوكالة كاملة من داخل الغرفة ثم يميل بجسده ليرى الشباك الذى يصور من خلاله فيراه من الخارج ثم يلف بجسده ويراه ثانية من الداخل حيث يكشف عن الفنان على دسوقى وهو يجلس، بعد الانتهاء من تصوير اللقطة وتسليم الكاميرا كاد يغشى عليه من الألم، كان فى الليلة السابقة قد وقع وأصيب فى كتفه وفى المستشفى تبين من الأشعة أنه مصاب بكسر فى كتفه ولم يصدق الطبيب أنه أمكنه ان يفعل كل هذا بالكاميرا وهو مصاب بشرخ.

صور منطقة صناعة الفخار فى ثلاث أو أربع أفلام، جاءه عصام حشمت مخرج فيلم مازال الدخان يتصاعد وقال له سوف نصور فيلما فى منطقة الفخار فسأله وما هو الموضوع فقال عن الدخان الذى يتصاعد فى الفواخير وأثره الضار على العمال، فبدأ يركز فى إظهار الدخان فى كل كادر ويستغله فى لقطات مختلفة، يدخل فى قلب الدخان الذى يتحرك ويخف ويثقل فيكتم أنفاسه لفترات طويلة حتى ينتهى من تصوير اللقطة ويخرج جريا ويقضى وقتا طويلا حتى يسترد انفاسه ولم يخش المخاطر فى سبيل أن يحقق اللقطة من الدخان الذى يتكاثف بصورة رهيبة والذى ينشأ من بقايا الجلود والمخلفات، فيملأ المكان ويغطى المنطقة ويتذكر حين كان يصور فى السعودية حين تتكاثف السحب وتحيل النهار إلى ليل لبعض الوقت.

سنة ١٩٧٤ مع منى مجاهد وهى صحفية كانت تعمل فى فيلمنتاج مع سعد وهبه صور محمود فيلما من إخراجها اسمه

(أمل زينب) عن عاملة فى التليفونات تعمل فى قاعة ضخمة طويلة جداً وعريضة، صف شبابيك يمين وصف شمال، والمكان مضاء بلمبات فلوريسنت، وصف يمين من العمال أمام اللوحات، وصف آخر على اليسار، وفى النصف صفين اثنين من العمال فى ضهر بعض بعدد كبير.

وطلبت منه منى أن يأخذ لقطة عامة للمكان، وهذا الأمر فنياً شبه مستحيل والمفروض أن يصور زاوية واحدة، إما يمين أويسار، فالإضاءة الطبيعية لا تصلح للتصوير وحساسية الفيلم لا تقبل نسب الضوء ويجب أن يضيف مزيدا من الضوء حتى تنضبط درجة الحساسية فتأتى الصورة صحيحة، فاستخدم الإضاءة ووضع اللمبات بأسلوب خاص ٩ لمبات يمين و٩ شمال وكلها كوارتز فوق علبة اللمبات الفلوريسنت لزيادة الضوء، ووضع أمام كل لمبة ورقة بيضاء وبالتالى خلفيتها بيضاء فلن تظهر الورقة أو اللمبة فى التصوير.

قبل التصوير تعجب مدير الأفلام التسجيلية وقتها المخرج سعد نديم من الطلبات وعدد اللمبات فشرح له محمود أنه سيقوم بتصوير توتاله للمكان كله فأجل التصوير ثم استدعى محمود بعدها وقال له «أنا لا اتدخل فى عملك لكن الاضاءة اللى انت طالبها دى كتير قوى» وأنه اتصل بعبد العزيز فهمى ووحيد فريد فأخبروه أنه لم يسبق تصوير توتاله لمكان مثل هذا ولا يصلح لها التوتاله فهو يصور من زاوية واحدة فقط ليضع الاضاءة فى الجانب الاخر، فإما يصور الجانب الأيمن أو الأيسر، فقال له محمود فى ثقة «وإيه رأيك إنى حاصورها؟» فسأله كيف، فشرح له فاقتنع، وصورها محمود فعلا بنجاح، وهو يتذكر أنه عندما عرض الفيلم لاحظ أحمد الحضرى اللقطة وسأله لانه كان منشغلا طوال الفيلم ليعرف كيف تم تصوير هذه التوتاله، فشرح له الأمر بدوره فقال له «دى عبقرية» ولكن محمود أخبره انه لم يكن يعرف أنها مسالة مستحيلة لانه لم يعمل مساعدا لأحد من قبل ولا قرأ كتبا تشرح طريقة التصوير عملياً أبداً، فهو يقرأ فى النظريات فقط.

وعندما بدأ يصور اللقطات القريبة للوجوه كان يلزم أن يعطى إحساس بالضوء الناعم للمبات والشباك الذى يأتى منه ضوء نهار غير مشمس لأنه لو دخل شعاع سوف تصبح بعض الوجوه محروقة لونها أبيض وبعضهم إضاءته مضبوطة، ففكر فى استخدام عواكس الضوء «الإكرانات» التى تستخدم فى التصوير الخارجى لتعكس إضاءة الشمس وطلب أن يوضع على خلفيتها مادة بيضاء مثل الجبس ذائبة فتعكس الضوء ناعما.

هذه العواكس اكتشف لاحقا أنها اصبحت تحمل اسمه وعرف هذا بالصدفة حين سمع نداءا باسمه وهو داخل الاستوديو وسأل العامل «انت ندهت عليا وقلت محمود عبد السميع» فرد العامل «لا .. أنا كنت باقول على الاكرانات اللى انت عملتها»

من ذكرياته مع الرئيس عبد الناصر أنه صوره لقطات قليلة فى مناسبات معدودة ولكنه صور جنازته مع أحمد راشد وعلى عبد الخالق وأحيانا منفردا وكانت هناك ٧ او ٨ كاميرات أخرجها المركز لتصوير الجنازة، مع راشد وقبل الجنازة بيوم كان يصور حالة الناس والشارع أمام مجلس الشعب بشارع قصر العينى اقترب الغروب وطلب راشد تصوير بعض اللقطات ولكنه وجده يواصل التصوير مع مرور الوقت وقرب حلول الظلام فقال له «أنت المصور الوحيد الذى يمكنه أن يصور فى هذه الاجواء شبه المظلمة» فأغلب المصورين عندما يجدون الشمس عمودية يقولون لا يجوز التصوير وكذلك عندما يقترب الغروب، وفى الليل صوروا الجامع الذى كانت به المقبرة.

يوم الجنازة صوروا المدارس فى طابور الصباح وكان كل فريق للتصوير يذهب فى اتجاه فى إحدى اللقطات

وهم يشاهدون المادة المصورة لاحظوا لقطات غير صالحة مصورة من الطائرة، فالمصور لم يدرك أنه لا يجوز أن يصور من هذا المرتفع بعدسة طويلة البعد البؤرى فجاءت الصورة مهزوزة ولا تصلح قال أحدهم «تلاقيه محمود عبد السميع» فرد محمود بصوت منخفض «مش أنا» ثم جاءت لقطة أثارت إعجاب الجميع وهنا صاح محمود بقوة « أهو ده أنا» كانوا فى محطة مصر ولو تم تعريض الصورة على الشمس سيكون كل ما بالداخل أسود يأتى القطار عليه أفواج من الناس ليحضروا الجنازة ويدخلوا فى السواد وكأنهم اشباح سيلويت وكانها أجواء جنائزية تناسب الموقف والحدث الجليل.

كما التقى بحسنى مبارك حين ذهب للتصوير فى معبد الاقصر أما السادات فقد التقى به حين ذهب ليصور فيلم عودة العريش وجاء الرئيس لافتتاحه وجاء السادات وجلس على منصة وأمامها درابزين ولكى يأخذ محمود لقطة عامة للمنصة كلها وبعدها لقطة قريبة للسادات ومن بجواره أدخل قدميه مابين حديد سور المنصة حتى يؤمن نفسه من السقوط حيث أنه يريد الرجوع بظهره للخلف حتى يتمكن من أخذ اللقطة المطلوبة فسمع أحد قادة الجيش يحدث الرئيس «دا حيقع» فقال له السادات بثقة الفاهم بأوضاع المصورين «لا ما تخافش».

عندما انتقلوا الى مكان آخر كان الأمن يسمح بدخول الأجانب ويمنع دخول المصريين فانفعل عليهم محمود وهو يزاحم لكى يتمكن من الدخول فتساءل فى غضب «وهل تسمحون بدخول الأجانب وتمنعون المصرى» وكان وقتها خلف الرئيس وسمعه مرة أخرى يصيح فيهم «سيبوه يدخل» فقد كانت لديه أيضا مهارة المصور الاخبارى والقدرة على الوصول للهدف تحت أى ظروف.

وهو لا ينسى أبدا لحظة إنزال العلم الاسرائيلى ورفع العلم المصرى وكان أثناء قيامه بالتصوير يردد مع المجموعة المحيطة به نشيد بلادى بلادى ودموع الفرح تغرق عينيه.

فى فيلم الناس والبحيرة مع المخرج هاشم النحاس ورغم أنه كمخرج يملك الوعى الفنى وقع إضراب للصيادين وعرف محمود أنه اعتراضا على حصول رجال ذوى نفوذ على أراض عالية يحيطوها بالقش والخوص ويتركوها حتى تهبط المياه ويجمعون منها السمك بلا أى جهد ويتركوا السمك الصغير الممنوع صيده يهرب ،فتظاهر الصيادون لمنع هذا الامر، فاقترح محمود بكل حماس على هاشم تصوير المظاهرة والح عليه ولكن هاشم رفض مبررا ذلك بأن هذا يخرج عن موضوع الفيلم وأسلوبه.

صور مع مجدى أحمد على فى مولد السيد البدوى وكان معه مساعد مهمل لم يكن يضبط المسافة بشكل صحيح فخرجت بعض اللقطات فلو، ولم يدركها لاندماجه اثناء التصوير وعندما تشكك اعتقد ان العيب فى رؤيته هو للصورة من العدسة.

عروض للسفر

جاءته عروض كثيرة للعمل فى الخارج منها عرض المخرج الانجليزى الذى صور له المعبد الفرعونى، فعرض عليه أن يسافر للعمل معه والإقامة بالخارج ولكنه رفض لأنه كان يعمل فى أعمال ترضيه فنيا وكان قد عمل فى السينما الروائية إلى جانب التسجيلية ولم يفكر فى العائد المادى الكبير من السفر.

وكذلك عندما كان يصور فى النمسا مع الكاتب السينمائى مصطفى محرم فى فيلم من إخراجه عن قرية S.O.S

للأطفال وسافروا لتصوير مؤسسها هناك، ولاحظ محمود أن هناك من يراقبه وهو يصور بإضاءة بسيطة جدا وبدقة شديدة، بعد التصوير تحدث معه الرجل وطلب مشاهدة المادة المصورة بعد التحميض فى أحد المعامل فى النمسا، وعندما شاهد العمل فى المعمل عرض عليه أن يسافر معه للتصوير فى العديد من الدول عرض مالى مغرى، وعرف أنه منتج وفى الأصل مصور ولكن محمود اعتذر وفضل البقاء فى مصر بين أسرته وأولاده.

نفس الموقف مع محمد القزاز وكان لديه شركة فى جده ينتج أفلاما تسجيلية وقتها كان معه المخرجان عاطف بكرى وسمير عوف، ولكن التصوير لم يتم وأتوا بالمخرج عبد المنعم عثمان الذى بدأ العمل مع نفس المصورين ولكنه وجد استحالة فى الاستمرار على أن يستعين بمحمود عبد السميع كمصور له خبرة فى السينما التسجيلية و عمل معه من قبل فى فيلمى (فى المشمش) و(العمار).

ولكن محمود اعتذر لانشغاله وانتظروه حتى استطاع أن يسافر اليهم، وبدأ التصوير وفى أحد الأيام سقط مطر خفيف فقام محمود بتزويده من مصادر إضافية، فظهر كمطر حقيقى، خدعة بسيطة حقق من خلالها جوا مختلفا فسأل القزاز فى دهشة «ولكنها لم تمطر فى ذلك اليوم» وعلم بما أجراه محمود فى الصورة.

قرب الصيف وينابيع الشتاء فى الجبال كبيرة صور كما كبير جدا وصل لأكثر من ٢٠ دقيقة فى اليوم، وتسافر المادة المصورة وتأتى من المانيا بعد التحميض وكان القزاز سعيدا بها جدا وكان محمود يصور كل الأجواء والتغيرات المناخية المفاجئة التى لم يكن يصورها أحد باعتقاد خاطىء أنها أجواء غير مناسبة للتصوير.

طلب منه القزاز التعاقد معه وتواصل معه مباشرة وعرض عليه الإقامة فى جناح فندق كالأجانب وان يتقاضى نفس أجرهم وبالدولار، ومن حقه إحضار أولاده على حساب الشركة لمدة شهرين فى السنة ولكن محمود رفض تماما، فلم يكن يطيق الغياب عن مصر لفترات طويلة ربما يسافر لفترات محددة من أجل تصوير عمل فقط ولكن ليس فى إقامة مستمرة.

لمحمود ايضا تجربة لم تكتمل مع فيلم أحمد وداود سيناريو رأفت الميهى إخراج القزاز حيث رشح الميهى محمود لتصوير الفيلم، ولقى الترشيح صدى طيبا لدى القزاز، وطلب الميهى أن يكون عبد السميع آخر من تجرى معه مناقشة السيناريو، فقرأ وكتب ملاحظاته حول القضية والشخصيات والبناء الدرامى فى مفهومه للغة الصورة ناقشها مع الميهى والقزاز حتى يصل السيناريو الى المستوى المطلوب.

وفى مرحلة المعاينة عاينوا فى الاردن واختاروا الأماكن وتم التعاقد مع كبار الممثلين فى العالم ومنهم أنتونى كوين وإيرين باباس، وحصل الفيلم على تمويل من مجلس تعاون الخليج العربى، فتوفرت ميزانية فوق العادة ليوضع جدول التصوير فى ١٨ أسبوع وليعمل فريق تصوير من ثلاث مجموعات وبإمكانيات ضخمة وسيارات بالمعدات بالمستوى العالمى، ولكن بعد كل هذه التجهيزات يقع غزو العراق للكويت فيتوقف هذا المشروع الكبير.

ضمن مشاهد فيلم الايقاع كانت مشاهد لعزف الناى فى الريف تمت فيها الاستعانة بمحمد شقيق محمود عبد السميع للظهور كعازف ناى وهو بالجلابيه الفلاحى

مازال يتذكر فرحة أصحابه من الصبية وهو يعرض كادرات الأفلام مستعينا بعدسة بطارية والده وهذا التشجيع والحماس الذى لاقاه من الجميع ومن بينهم أخيه المعتصم وابناء خالاته فكرى خميس ويحى هويدى.

من أعمال محمود عبد السميع التى لم تكتمل أيضا فيلم مصرى بتمويل إيطالى عن أفكار الفنان الكبير ناجى

شاكر التشكيلية الفنية التى كتب لها السيناريو ليخرجها بنفسه وكان الجانب الايطالى قد أصر على أن يكون المصور إيطالى ولكنهم عندما شاهدوا فيلم العوامة ٧٠ تحمسوا لمحمود عبد السميع ووافقوا وبدأ تصوير الفيلم ولكنه لم يستكمل.

كانت المعاينة فى أسوان تجرى بهدوء ودقة ومراقبة طويلة لحركة الضوء وانعكاساته وكان وقت المعاينات الطويل والتحضير يتفق مع ميزانية الفيلم الكبيرة وطابعه كفيلم تجريبى ذو طابع فنى خالص.

كانت قد جمعت صداقة طويلة بين محمود وناجى شاكر أستاذ الفنون الجميلة وشقيقه الفنان إيهاب شاكر مخرج العرائس الذى صور محمود له عروض العرائس وقد عرف محمود ناجى منذ شبابه فهو أستاذ شقيقه المعتصم، وكان يشرك محمود معه فى تحقيق أفكار تجريبية خالصة يصورون أشياء بدائية كادر كادر ويلتقطون صوراً من خلال زجاجات غير مستوية وفى العمق أشياء مع تحريك الكاميرا ليحققوا نتائج بصرية غريبة ومبتكرة ولها تأثيرات مميزة.

ومن ضمن أعمال ناجى شاكر خلال سفره بإيطاليا وبعد سنوات التمرس فى هذا المجال إختارت مكتبة الكونجرس فيلم تجريبى له ووضعوه فيها.

وكان ناجى شاكر يعد لمشروع فيلم جديد يصوره محمود عبد السميع بكاميرة السينما ويعتمد فى فريق العمل على رفاق الجيل وكان النقاش بين ناجى شاكر ومحمود الذى حاول إقناعه بالتصوير بكاميرة الديجيتال.

أخلاقيات وطقوس مهنية

كان محمود يرفض أن تختاره الممثلة أو حتى المنتج وكان يفضل أن يختاره المخرج وقد رفض ترشيحه لبعض الأفلام لأنها جاءت من قبل البطلة أو المنتج، وفى إحدى المرات سأله المخرج الدكتور محمد كامل القليوبى «لماذا رفضت العمل معى» فقال له « لقد كلمنى المنتج ولم أعرف أن الترشيح جاء من خلالك فأنا أعتدت أن يأتى الترشيح من المخرج فقط وليس أى شخص آخر».

صور مع المخرج نادر جلال عملين متتالين وهما رجل لهذا الزمان والثعابين وبعد نجاهما وتميز التصوير فيهما قال له الفيلم اللى جاى لناديه الجندى وسوف يكون من تصويرك فقال «له لا ما باصورش نادية الجندى» لانه يعلم أنها تفضل مصورين معينين.

أكمل تصوير فيلم العصابة من إخراج هشام أبو النصر بعد رمسيس مرزوق الذى لم يتمكن من استكمال تصوير الفيلم لظروف توقف العمل واستكماله أثناء إرتباطه بأعمال أخرى وكان لابد أن يستكمل التصوير بنفس المستوى ولهذا قبل محمود العمل بترشيح وحماس من رمسيس مرزوق.

كما أكمل تصوير فيلم الإمبراطور للمخرج طارق العريان لانشغال سعيد شيمى وقد حدث توافقا وتفاهما كبيرا بينه وبين العريان فى هذا العمل فتعاونا فى عدة أفلام تسجيلية ودعائية فى أبو ظبى ومنها أعمال عن الصيد والصقور وغيرها، وفى أحد الأعمال عرض على محمود أن يصور المشاهد الخارجية فقط لانه معه مدير تصوير انجليزى متخصص فى تصوير المشاهد الداخلية فقط ولكن محمود رفض، فهو يرى أنه لابد أن يكون مصور المشاهد الداخلية هو نفسه مصور المشاهد الخارجية حتى يكون هناك أسلوبية وانسجاما للصورة داخلياً وخارجياً.

فى فيلم شدوان من اخراج فؤاد التهامى لم يتمكن مدير التصوير حسن التلمسانى من مواصلة العمل من أول يوم لأسباب صحية فقام محمود عبد السميع بتصوير.

الفيلم ومع هذا اصر محمود أن يسبق إسم التلمسانى إسمه فى العناوين كمديرين للتصوير.

فى فيلم روائى قصير مع المخرج مسعود مسعود اعترض محمود على اختيار فتاة ليست ممثلة وليس لديها موهبة وعادوا للقاهرة وقابلوا صلاح التهامى رئيس المركز الذى شاهد ما تم تصويره وقال «أعيب على محمود لانه عنده خبرة وفاهم» فأخبره مدير الإنتاج أن محمود هو الذى اعترض واصر على أن يعودوا للقاهرة فقال التهامى محود صح، وجاء زميل آخر ليستكمل تصوير الفيلم وكان حريصا على أن يكتب إسمه قبل محمود.

هو يرى أن البطل الحقيقى فى معظم الأفلام التسجيلية هو مدير التصوير فهو الشخصية الفعالة فى نقل الحدث واقتناص اللقطات المعبرة من واقع المكان ومن وحى الفكرة، ففى الفيلم التسجيلى لا توجد تفاصيل محددة فى السيناريو كما هو الحال فى الفيلم الروائى الذى تتحدد فيه التفاصيل ويكون إبداع المصور فيه فقط من خلال بعض الملاحظات والتفاصيل التى تثرى الفكرة وتعمقها وتضيف إليها إلى جانب الاهتمام بالظل والنور وتاثيره على قوة التعبير عن مضمون الصورة. فى ذاكرته حوار مع ممثلة قالت له «المصورين بيطلعونى تخينة» فقال لها مانتى تخينة فعلا» ورفض أن يجرى تيست بالكاميرا لها.

ليس له علاقات بالوسط الفنى إلا فى مجال العمل وهو لا يحب السهر ويتعجب ممن يخرجون للسهر كل ليلة ويتساءل كيف يذهبون للعمل فى اليوم التالى وكيف تكون درجة تركيزهم واستعدادهم للعمل بلياقة ذهنية وفنية كاملة.

وهو يرى «أن أغلب الافلام التسجيلية تتحقق بفضل التناغم بين المصور والمونتير ولكن هذا لا ينفى دور المخرج كصاحب رؤيا وفكر للعمل، والمخرج الجيد هو الذى يستطيع الاستفادة من أفكار مدير التصوير إذا كانت تصب فى صالح العمل، وقد انتقدنى التهامى ذات مرة وقال فى أحد اللقاءات فى عدم وجودى «عيب محمود انه يتدخل فى الإخراج» مع أنه لم يعترض لمرة واحدة على مقترحاتى ولا أعرف كيف يعتبرها تدخلا وهى كلها فى صالح العمل وبموافقة المخرج الذى ينسب له العمل فى النهاية».

من طقوسه أنه اعتاد ليلة التصوير أن ينام مبكرا ويصحو مبكرا قبل التصوير بوقت كاف وأثناء النوم قد تخطر بباله فكرة فيقوم بتدوين الملحوظة ويعاود النوم ويذهب إلى مكان التصوير قبل الموعد وهو مرتاح راحة كاملة، وفى أيام التصوير لا يقابل أحدا ولا يخرج لأى غرض غير العمل.

وقد أدركت زوجته هذا مبكرا وكانت تفعل كما كانت تفعل أمه عندما تريد أن تحدثه فى شىء وهو مندمج فى قراءة سيناريو وتدوين ملاحظاته عليه، فتنظر نحوه فإذا كلمها كلمته واذا لم يفعل تظل تنتظر حتى يراها ويكلمها فهى تعلم أنه فى عالم آخر، وكان فى بعض الحالات يفضل أن يقيم وحده تماما وهو يرى أن المصور الحقيقى مثل الممثل الذى يعيش فى الحالة ويعايش المواقف، فبدون تركيز تام لا يمكن للفنان أن يحقق أى شىء صادق.

الفصل الخامس

فى العمل الحكومى والثقافى

من قبل أن يتخرج وهو يعمل لحساب هيئة السينما قبلها كان فيلمنتاج وتغيرت الأوضاع فأصبحت هيئة السينما، فعمل معهم بعقد فى البداية ٧٥ جنيه، بعد التخرج تم تعيينه فى متحف العلوم، كان يتمنى أن يتم تعيينه فى هيئة السينما أو التليفزيون ولكنهم لم يطلبوا خريجين فى ذلك العام كما كان معتادا فى الدفعات السابقة، فتم توزيع المتفوقين على أفضل الأماكن فتم الحاقه بوزارة البحث العلمى، تسلم الخطاب والتقى بصديقه أحمد راشد وكان يبكى وهو شديد الحزن.

فكان يعمل فى متحف العلوم ولكنه يقوم بتصوير الأفلام فى ذات الوقت لهيئة السينما وكان يتحايل من أجل الخروج أثناء العمل لكى يلتزم بمواعيد تصوير الأفلام.

عندما سافر لتصوير أفلام الجبهة كان معرضا للفصل لكثرة غيابه ولم يشفع له إلا عندما شاهد مدير المتحف فيلم لن نموت مرتين فعرف أسباب غيابه وقدرها لقيامه بهذا العمل الوطنى.

رفض تماما أن يعمل فى معمل التحميض بمتحف العلوم كزميله أو أن يصور مناسبات بالفوتوغرافيا ولكنه عندما عرف أن هناك رحلة علمية لصيد الفراشات تحمس للخروج معهم وراح يجرب كيف يصور الفراشة وتظهر فى حجم يظهر تفاصيل الألوان وعمقها فى الجناحات، ويصور الرجل وهو يلتقط الفراشة بطريقة جمالية، وبفهم للناحية العلمية المطلوب إظهارها وتأكيدها، ويوظف الظل والنور فى اظهار الجوانب المهمة والتركيز عليها باسلوب فنى.

وأعجب المسئولون ساعتها بتصويره بشدة وأدركوا قيمته كفنان متمكن من الصورة وقادر على التعبير عن المطلوب فى الصورة بأسلوب فنى وجمالى وأدركوا لماذا يرفض القيام ببعض الأعمال التى لا يجد فيها متعة فنية.

صور لمتحف العلوم أيضا فى حديقة الحيوان موضوعا عن الزرافة فبهرهم بقدرته على تصوير الجلد والشعر والألوان وتفاصيل الرقبة بالعين بالجفن بالراس، وبعد مجموعة من اللقطات القريبة الفنية جدا، ثم اللقطة الأخيرة العامة للزرافة، ونفس الشىء بالنسبة للطاووس، كانت لقطات محمود المميزة بتوزيع الضوء واختيار العدسات والزاوية تسبب حالة من الإنبهار والدهشة وتختلف كثيرا عن كل الأساليب التقليدية السابقة فى التصوير.

خرجوا فى حملة من أجل مشروع مكافحة البلهارسيا ووجد لديهم كاميرة سينما بدائية عدسة واحدة نورمال وليس ثلاث كالمعتاد ورغم إمكانياتها المحدودة حقق لهم ما هو أشبه بالفيلم حيث التأسيس بصريا للمكان وبيئة القرية بأجوائها والبيوت والشارع والترعة والدواجن ثم لقطات للماء ومن يتبول فيها ثم المرضى المصابين بالبلهارسيا ثم كتب تعليقا وطلب من موظفة من العاملين بالمتحف، لاحظ تميزها بقوة الصوت، أن تقرأ التعليق، وسجل الصوت على الفيلم وعند عرض الفيلم أعجب المسئولون جداً وأصبح يعرض فى كل مؤتمر يشارك به المركز بمنتهى الافتخار.

أقام المتحف أيضا معرضا لبحوث الفضاء وقرر محمود أن يصوره بكاميرة السينما فقام بتصوير مركبة الفضاء بعدة لقطات ثم لقطة لنموذج الكلبة لايكا أول من ركبت مركبة فضائية وسجل وقائع المعرض ومع شرح الباحث لحركة صاروخ الفضاء تحرك بالكاميرا لأعلى إلى منطقة فارغة زرقاء، وربط بعد ذلك بينها وبين لقطات ارشيفية للمركبة الحقيقية صورها من على الشاشة مباشرة وبدى عند العرض كما لوكان المركبة الماكيت

انطلقت بالفعل بفضل الربط بين اللقطتين والحفاظ على نسب متقاربة من درجات الضوء، وعند عرض الفيلم أثارت هذه اللقطات انبهار العاملين بالبحث العلمى وكأنه سحر على الشاشة والكل يتساءل كيف تحققت.

الطريق إلى مركز السيما

طوال عمله بالبحث العلمى كان يعمل أيضا لحساب وزارة الثقافة هيئة السينما كمتعاقد من الخارج وعندما تعاقد على فيلم شئون التعليم فى مصر بالألوان أخبره سعد نديم أن أجره سيزيد عشرة جنيه ليصبح ٨٥ جنيها ولم يكن هذا يفرق معه، كانت سعادته بتصوير فيلم لا تفوقها سعادة وكان يفضل الأفلام ذات الفكر والمضمون ولم يحب أفلام الدعاية ولا الإعلانات حيث عمل القليل من الإعلانات طوال هذه السنوات.

بعد عديد من الأعمال مع وزارة الثقافة وجدوا أن من الافضل نقله الى هيئة السينما بالوزارة، وكان قد تقدم بطلبات من قبل لمتحف العلوم بالنقل ولكنهم رفضوا لأمور روتينية خاصة بالدرجة الوظيفية حتى صدرت توصية من وزير الثقافة لوزير البحث العلمى يطلب نقله اليهم.

وكان وزير البحث العلمى والقيادات يعرفونه من خلال أفلامه فاستدعاه الوزير وعرض عليه أن ينشىء قسما لتصوير الأفلام السينمائية برئاسته، تتوفر فيه الإمكانيات والمعدات التى يطلبها ويتبع الوزير مباشرة ولكن محمود أوضح له بأن مستقبله الحقيقى هناك بهيئة السينما حيث يستطيع أن يصور أفلاما متنوعة الموضوعات يحقق فيها طموحه وأفكاره وليست محدودة بالبحث العلمى فقط ووعد الوزير أن يقوم من خلال عمله بالثقافة أن يتولى تصوير أعمال المتحف بإمكانيات وزارة الثقافة واقتنع الوزير وأشر بالموافقة على النقل بالدرجة، فانتقل بالفعل لمركز السينما التسجيلية التابعة لهيئة السينما١٩٧٥ ، وكانت معظم الأعمال المهمة يرشح لها وحده قبل أن يتم تعيين صديقه سعيد شيمى.

فى المركز طرح فكرة لتصنيف الفنانين لثلاث فئات ألف وباء وجيم فالفئة جيم للخريجين الجدد أما باء لمن لهم سابق خبرة وأعمال وتخصص الفئة ألف لمن حصلوا على جوائز وتم وضع محمود مباشرة فى الفئة ألف وبعدها عملوا الفئة الممتازة ثم العليا وكانت تضاف من أجله هو ولتمييزه فى الأجر.

أثناء رئاسة الفنان كرم مطاوع للمركز القومى للسينما جاء لمحمود طلب للتدريس بكلية الفنون التطبيقية وكانت هذه المسألة تزعج بعض الرؤساء ولكن كرم رحب جدا وقال هذا شرف للمركز ووافق فورا وكان كرم يخرج مسرحية وقتها وأراد ان يصنع خلفية لنموذج مركب على المسرح فاقترح محمود تصوير لقطة للنيل ليلا واختار اماكن فيها إضاءات كثيرة تظهر فى الخلفية من شباك الباخرة فتعطى ايهام للمتفرج وكأنها تتحرك فى الماء فحصل على مكافاة من وزارة الثقافة ومن المسرح، وعبثا حاول أن يقنع كرم مطاوع بأنه لا يمكن أن يحصل على أجره عن عمله مرتين، وهو موقف يشبه ما حدث له مع الفنان نور الشريف منتجا للفيلم الروائى آخر الرجال المحترمين.

بعد سنوات قام مدكور ثابتا أثناء رئاسته للمركز القومى للسينما بإنشاء إدارة الملاحقة الوثائقية وأصدر قرارا إداريا بأن يديره محمود الذى حاول الاعتذار فهو لا يهتم بالمناصب ولا ينشغل إلا بإبداع الصورة ولكن مدكور اخبره أنه أقام هذه الإدارة خصيصا لاستغلال وجوده وامكانياته، فرضخ محمود للقرار، بل وعمل بكل

جهده على أن يفعل هذه الإدارة، فصور أحداث ومناسبات عديدة ومنها حادث سقوط صخرة المقطم التى انتقل إليها مع فريق التصوير فوراً أثناء تصوير فيلم عن سوق روض الفرج ولكنه لم يذكر فى أى يوم انه مدير إدارة فهى مسالة لم تمثل له اى اهمية.

متحف السينما

لم يتوقف محمود عن المطالبة بمتحف السينما لنشر الثقافة والمعرفة بحرفية وعلوم وتاريخ السينما وليؤمه الجمهور والدارسين والباحثين، وهو أول من تقدم رسميا بمشروعه المتكامل لمتحف السينما منذ مطلع التسعينات من القرن الماضى وتحديدا منذ ٢٤ يناير ١٩٩٠، وسبق ذلك ثلاث سنوات من العمل والإعداد والمطالبة الشفهية والرسمية، وذلك طبقا للمذكرة التى تقدم بها لرئيس المركز القومى للسينما والتى حدد فيها تفاصيل المشروع والمشتريات المطلوبة كنواة لهذا المتحف ومنها آلة التحميض السينمائى التى حمضت فيلم زينب الصامت بها وكاميرا ديبرى فرنساوى مقاس ٣٥ مللى ومعها شاسيه اضافى وكذلك كاميرة ٥ مللى المانى منوعة من الخشب وحالة جيدة.

وعلى الرغم من أن القيمة التاريخية والآثرية لهذه الآلات لا تقدر بثمن إلا أن المبلغ المطلوب لشرائها وقتها كان الف وخمسمائة جنيه فقط، وجاءت تأشيرة رئيس المركز هاشم النحاس وقتها: « للعرض على لجنة الاحتياجات العاجلة للراى والافادة» ولكن كعادة اللجان لم يتم اتخاذ أى قرار فى هذا الشأن حتى الآن.

ولكن محمود لم ييأس وواصل المحاولات وتوالت لقاءاته مع رؤساء المركز القومى للسينما بداية من الدكتور مختار عبد الجواد وكل من لحقه من المسئولين المتعاقبين بالوزارة دون جدوى، ولم ييأس محمود من إعادة الطلب، هناك من يتحمس ولكن لا يمهله القدر للاستمرار فى المنصب، وهناك من يتجاهل الأمر أو يتعامل معه بطريقة روتينية ويحيله إلى لجان بما يشبه الإحالة للإعدام.

كان سمير غريب رئيس صندوق التنية الثقافية الأسبق أكثر المتحمسين للمشروع بعد أن قدم له محمود تصوره المتكامل لهذا المتحف تحت عنوان متحف السينما مقترحات وتصور مبدئى موضحا أهداف المتحف كتوثيق للمعدات التى أبدعت بها السينما المصرية بواكير أفلامها وأهميته فى الحفاظ على تراث ومعدات السينما، فاستدعاه لاقامة أول معرض للمتحف وضع خطته محمود بعنوان ذكريات واشواق فى السينما المصرية ونجح نجاحا كبيرا، كما نجح محمود فى إقامة المعرض فى ثلاث أماكن أخرى فعمل أربع معارض بعد ذكريات واشواق فى أتيلييه اسكندريه وفى مهرجان القاهرة العشرين وفى أول دورة للمهرجان قومى ترأسها على ابو شادى.

كانت الفكرة قد نشأت فى ذهنه عندما عرف أن صاحب معمل أبو الهول عبد المطلب سليم الذى كان يحمض عنده أفلامه عندما كان يدرس بالكلية أنه أغلق المعمل وتوفى، وكان قد سبق له أن أنتج عدة أفلام وعرف محمود أن عنده مخزن به معدات نادرة فتواصل مع أحد ابنائه ليطلعه على المخزن، فوجد به بعض المقتنيات النادرة من كاميرات سينما وآلات تحميض إرتبطت ببدايات صناعة السينما فى مصر، وأقنعه محمود بأن هذه المقتنيات ثروة قومية ويجب أن توضع فى متحف للسينما واتفق معه على تقييمها بأسعار رمزية كخدمة وطنية وثقافية.

وتوالت عمليات البحث والتنقيب من أجل مقتنيات هذا المتحف حتى تكامل المشروع

ليضم أضخم كرين عرفته السينما المصرية ولتتبلور فى ذهن محمود الفكرة مكتملة بأن يضم المعرض كل ما يتعلق ببدايات السينما والأفكار التى مهدت لها فى مصر بداية من قدماء المصريين اعتمادا على دراسات باحث فرنسى وكذلك نماذج لتجارب الحسن بن الهيثم ومرورا بالسفيرة عزيزة وخيال الظل وكل الأشياء التى مهدت لفكرة السينما ووصولا إلى الكاميرات والآلات السينمائية التى استخدمت فى المراحل الأولى لصناعة السينما فى مصر.

وهو مازال يتذكر سهره على التحضير لهذه المعارض وتجهيزها وتلميعها بنفسه لليال طوال ولا ينسى زيارة عبد الرؤف الريدى سفير مصر الأسبق لهم فى المتحف ليلا أثناء الإعداد وانبهار زوجته الألمانية بالمقتنيات القيمة.

ويذكر محمود بأسف أنه وجد كمية رهيبة من بوسترات الأفلام المصرية الرائدة الأصلية فى مقبرة من مقابر ترب الغفير وحاول إقناع المسئولين بشرائها دون جدوى حتى عرف أن صاحبها توفى وأن إبنه باعها لصانع طراطير!

جمعية الفيلم

من ذكرياته عن جمعية الفيلم أنه عرف من خلالها ومن أيام هواياته المبكرة للسينما أن وراء الأفلام التى يشاهدها صناعة كبيرة وتخصصات مختلفة تشارك جميعها فى التعبير عن الأفكار والمضامين واتخاذ وسائل التعبير السليمة وتحقيق التأثير المطلوب، وأن هناك مدارس وأساليب ونظريات فى صناعة الأعمال وأن المسألة لا تعتمد على الموهبة والإجتهاد فقط وإنما على دراسة علمية وخبرات واسعة بمختلف علوم الفيلم وتخصصاته.

هو يعتبر أن الندوات التى حضرها فى الجمعية فى بداية شبابه لعبت دورا مهما فى تكوينه ثقافيا وفنيا وهى تعادل فى نظره قراءة مئات الكتب، وكان محمود الشاب الصغير الطالب بكلية الفنون التطبيقية قد سبق له معرفة أعضاء الجمعية وضيوفها كقارىء لكتبهم ومقالاتهم مثل احمد الحضرى وبدر نشأت وصلاح التهامى وصبحى شفيق وغيرهم وكانوا يدهشون لثقافته واطلاعه رغم حداثة سنه وكانت تدور بينه وبينهم حوارات حول كتبهم ومقالاتهم التى كان يتابعها باهتمام، وكان شعلة حماس فى الجمعية يتعاون فى كل شىء، ويذكر سامى السلامونى عنه فى كتاب جمعية الفيلم أن سامى عند بدايات انضمامه للجمعية كان كثيرا ما يسمع أحمد الحضرى ينادى «فوكس يا عبد السميع» فتتحسن الصورة بعد قليل وأنه أدرك بعد ذلك أن الحضرى كان ينادى على الشاب النشط محمود عبد السميع الذى كان يوجه عامل العرض لضبط الصورة حين تفقد وضوحها.

وبالتوازى مع هذا الحماس والنشاط والمشاهدات وحضور الندوات كان محمود يحقق تجاربه الأولى فى التصوير وفى ظل نشاطه الثقافى ومشاركته الفعالة فى أعمال الجمعية المتوازى مع تجاربه السينمائية دعاه أعضاء المجلس للإنضمام كعضو عامل فى عام ١٩٦٣ اى بعد بدء نشاط الجمعية بعامين فقط وفى عام ١٩٧٢ انضم لعضوية مجلس الإدارة وتم اختياره نائبا للرئيس سامى السلامونى.

وكان قبلها ومنذ سنة ١٩٦٤ قد قام بإنشاء لجنة الإنتاج وهو عضو عادى بالجمعية وهو تفعيل جاد لأحد أهم

أنشطة الجمعية وأهدافها الرئيسية المذكورة فى بيان تاسيسها « عمل أفلام سينمائية للهواة ويقوم بتنفيذها الأعضاء والاشتراك بها فى المهرجانات الدولية» وتعتبر جمعية الفيلم ومن خلال هذه اللجنة أول جهة فى مصر تنتج أفلاما للهواة وتعلم فنون السينما.

ومن خلال لجنة الإنتاج هذه التى ترأسها محمود منذ بدايتها كانت توجه الدعوة لأصحاب أفكار الأفلام من الهواة ليتم تطويرها حتى تصل إلى المرحلة النهائية فى السيناريو ثم يتدرب صاحبها على أعمال الإخراج من خلال اللجنة لمشروع الحلقات السينمائية الذى وضعه محمود أيضا حتى يكون مهيئا لتحقيق مشروعه. ومن خلال هذه اللجنة أنتجت الجمعية عددا من أهم أفلام الهواة وذلك قبل ظهور الافلام المستقلة بسنوات طوال، كانت الجمعية خلالها هى الجهة الوحيدة فى مصر المشجعة والمنتجة لأفلام الهواة، وأنتجت أفلاما أصبحت من علامات سينما الهواة فى مصر وقدمت وجوها جديدة لعالم الإبداع السينمائى وحتى لو كان من بينهم من لهم نشاطات سابقة فى مجال الكتابة والنقد والعمل الثقافى ومنهم أحمد الحضرى بفيلم (بداية) وأحمد راشد (شهر اللصوم) وسعيد شيمى (الإنسان) وعطيات الأبنودى(حصان الطين) وسامى السلامونى (ملل) وكاتب هذه السطور بفيلم (بدون تعليق)، وكلها أفلام حظت باهتمام النقاد وحصدت العديد من الجوائز.

فى الفترة التى التحقت فيها بلجنة الإنتاج كان محمود يحرص على الحضور فى كل الاجتماعات ويلقى المحاضرات عن صناعة الفيلم وثقافة الصورة، وكان الحضور كلهم من الهواة وبفضل لجنة الإنتاج سلكت مجموعة منا طريق الاحتراف ومنهم المخرجين شريف مندور واسماعيل مراد واتجهت أنا وزكريا عبد الحميد للنقد والكتابة السينمائية واتجه حسام أبو العلا للتصوير ثم التمثيل والبحث فى الدراما، هذا إلى جانب مجموعة أخرى احتفضوا بروح الهواية واكتفوا بما حصلوا عليه من ثقافة سينمائية ومنهم طبيبة إسمها إلهام ومحاسب اسمه حاتم وغيرهم كثيرين.

تولى محمود رئاسة مجلس إدارة جمعية الفيلم لفترة أولى امتدت من ١٩٧٧ وحتى ١٩٧٩ فى فترة عصيبة من تاريخ الجمعية شهدت خلافا حادا مع مجموعة من الأعضاء وكادت تعصف بوجود الجمعية من أساسه ولكن محمود استطاع خلال عامين أن يسيطر على الأمور ويصل بالجمعية الى بر الأمان ليترك الرئاسة ليوسف شريف رزق الله بسبب انشغاله بأعمال فنية متعددة، ولكنه لم يغب أبدا عن نشاط الجمعية والمشاركة الفعالة فيه مهما كانت ظروفه ويعود محمود فى عام ١٩٩٩لرئاسة الجمعية من جديد وليتحمل المسئولية حتى الآن، وهى مسئولية أشهد من واقع خبرتى بالجمعية وعضويتى بالمجلس لعامين، أنها فى غاية الصعوبة خاصة مع ما شهدته حياتنا الثقافية والسينمائية من تغييرات ومع تعاقب أجيال فى عضوية الجمعية اختلفت أذواقهم ومطالبهم وأساليبهم، وكذلك مع اعادة تشكيل مجلس الإدارة بناء على انتخابات أشهد بنزاهتها ولكنها لم تكن دائما تسفر عن أعضاء جادين وقادرين على مشاركة الرئيس العبء أو تحمل أى مسئولية حقيقيا، هذا فضلا عما يثيره البعض من مشكلات نتيجة لعدم الفهم والخبرة، ولكن محمود عبد السميع كان دائما قادرا على احتواء الجميع وتحقيق ما هو فى صالح الجمعية ومن أجل استمرار نشاطها لنظل نفخر بها باعتبارها الجمعية السينمائية الأعرق فى مصر وصاحبة الفضل على أجيال من السينمائيين والنقاد وأيضا المتذوقين لفن الفيلم.

والحقيقة أن إسهامات وانجازات الجمعية خلال فترات رئاسته التى تجاوز إجماليها العشرين عام هى الأهم، ومنذ قيام الجمعية فى فترة رئاسته الاولى بعمل أول تكريم لرواد السينما المصرية، فلأول مرة فى مصر

يحدث أهم احتفال فى تاريخ السينما المصرية بالفنانين المصريين وفى اليوبيل الذهبى للسينما وبتكريم لرواد السينما، حيث تم تكريم ١٢ من الرواد منهم يوسف وهبى وعبد الوارث عسر وماري كوينى وآسيا وامينة محمد، وكانت الاختيارات فى غاية الدقة والموضوعية وبعد حوار مطول مع أعضاء المجلس ليحسم محمود اختياراته لفنانين كان لهم دورهم المؤثر فى الصناعة فى بداياتها ممن قامت السينما على أعتاقهم، وبعيدا عن مدى نجوميتهم وشهرتهم فى وقت التكريم، فقد أصر على تكريم من بنوا صرح السينما المصرية، وحرص كعادته فى دقة تفاصيل عمله أن يسند كتابة صيغة شهادة التكريم للكاتب الكبير صبرى موسى.

وفى لقاء جمعه بالناقدين الكبيرين سامى السلامونى وسمير فريد نشأت فكرة مهرجان جمعية الفيلم السنوى للسينما المصرية وتحققت سريعا لتبدأ أولى دوراته فى عام ٧٥ ويستمر حتى الآن كأعرق مهرجان سينمائى مصرى وأحد أكثر وأهم مهرجاناتنا فى مصداقية جوائزه، سواء من خلال لجان تحكيمه التى يجرى اختيارها بعناية لتضم سنويا مجموعة من كبار النقاد والفنانين فى كافة التخصصات السينمائية، كما حرص محمود منذ البداية على أن تتضمن لائحة المهرجان أن يتم ترشيح الأفلام المشاركة من خلال استفتاء بين أعضاء الجمعية ويشارك فيه مجموعة من كبار النقاد السينمائيين ليصبح المهرجان المصرى الوحيد الذى لا تشارك فيه سوى أفلام مختارة من خلال استفتاء حر.

لم يتوقف عطاء محمود عبد السميع للجمعية منذ عضويته بها فى عام ١٩٦٢ وانضمامه لمجلس الإدارة نائبا لسامى السلامونى فى عام ١٩٧٢ ثم ترأسه لمجلس إدارتها لفترتين الأولى من١٩٧٧ حتى ١٩٧٩ والثانية منذ نهاية التسعينات حتى الآن، ولم يتخلف عن تلبية نداء الواجب نحوها وهو فى غمرة انشغاله بأعماله، ولم يتغيب عن مسئولياته فى مهرجان الجمعية السنوى سواء كان رئيسا للمجلس أو عضوا وحتى بعد أن أصبح نجما فى مجال التصوير السينمائى والإسم الأول الذى يبرز فى ذهن المخرجين إذا كان العمل يتطلب جهودا خاصة فى مجال التصوير. أصر محمود على أن يتحمل المسئولية والكل يتنصل ويبتعد خاصة فى الفترة التى تأسس فيها نادى السينما واستقطب رواد وقيادات الجمعية كمؤسسة كبيرة ذات ميزانية كبيرة وميزانيات ضخمة وآلاف الأعضاء، وعلى الرغم من كل هذا أغلق نادى السينما واستمرت جمعية الفيلم بفضل محمود فى الأساس ومعه أعضاء المجلس المتعاقبين.

فى انتخابات الدورة قبل الحالية أراد محمود أن يستريح ليلتقط أنفاسه وليترك المجال لغيره فلم يرشح نفسه فى الإنتخابات وعندما عرف المرشحون بذلك سحبوا أوراق ترشيحهم حتى تأجلت الإنتخابات ليقنعوا محمود بالعدول عن رأيه حين يفتح الترشيح من جديد ليعود لترشيح نفسه ليواصل مسئوليته كرئيس للجمعية لتستمر الجمعية.

ولست مبالغا أبدا بحكم متابعتى لنشاطات الجمعية منذ منتصف الثمانينات حين أقول أن الفضل الأول والأساسى فى هذه الاستمرارية يعود لمحمود عبد السميع مع كامل الإحترام لكل من شاركوه المسئولية أو عاونوه فى مراحل مختلفة ولكنهم لم يحملوا أبدا حجم عبء مسئولياته ولم يستطع أى منهم أن يستمر ولا حتى لنصف الفترة التى ظل فيها محمود ليس الرئيس فقط بل الحارس الأمين والغيور على هذا الكيان والحريص على استمراره ليبقى طوال هذه السنوات مستمرا فى العطاء لهذا الكيان الثقافى ولينافس فى عراقته أقدم الجمعيات السينمائية العربية.

وعلاوة على كل هذا العطاء لجمعية الفيلم كان محمود أيضا عضواً مؤسساً فى جميع الجمعيات والجماعات السينمائية التى ظهرت فى معظم هذه الفترة ومنها جمعية مديرى التصوير السينمائى وترأسها وحيد فريد الأكبر سناً وكان محمود النائب الذى تولى أعباء التأسيس والجمعية وجماعة السينما الجديدة وكان سكرتير لجنة الانتاج التى ترأسها رافت الميهى بها وكان أيضا مؤسسا وعضو مجلس ادارة جمعية السينمائيين التسجيليين وجماعة التسجيليين العرب وهذا علاوة على نشاطاته فى التدريس بقسم التصوير فى كلية الفنون التبطيقية وأكاديميتى رأفت الميهى وعلى بدرخان وكذا تعليم فنون السينما فى نادى المعادى للسينما وكان مشرفاً عليه وعلى أنشطته الثقافية وغيرها من المواقع الاكاديمية والثقافية والتعليمية.

سيرة مختصرة للفنان

- محمود عبدالسميع ـ مدير تصوير سينمائي .
- حاصل علي بكالوريوس التصوير السينمائي من كلية الفنون التطبيقية .
- عمل مديرا للتصوير ومشرفا علي الأفلام الوثائقية ومنتجا منفذا بالمركز القومي للسينما.
- أخرج عدة أفلام تسجيلية .
- قام بتدريس وتعليم التصوير والمهن السينمائية منذ الستينيات وحتي الأن بجهات عدة أهمها : كلية الفنون التطبيقية قسم التصوير السينمائي – قصر السينما- جمعية الفيلم – نادي المعادي (للهواة) – أكاديمية علوم وفنون السينما (رأفت الميهي – أرت لاب إشراف الجامعة الأمريكية – مركز بدرخان الثقافي – و محاضرات بالمعهد العالي للنقد الفني والأكاديمية الدولية لعلوم الإعلام وجهات أخري .
- بدأ العمل مدير تصوير قبل تخرجة من كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٦٦ من خلال العمل في الأفلام التسجيلية والتجريبية في شركة فلمنتاج برئاسة سعدالدين وهبة (إحدي شركات القطاع العام – وزارة الثقافة) وكان أول أفلامه فيلم (الإيقاع) وفيلم (صناع النغم) إخراج صبحي شفيق ولم يعمل مساعدا مع مصورين أخرين وهذا ما يندر حدوثه في هذه المهنة .
- إشتهر بإستخدام الكاميرا المحمولية علي اليد، وكان هذا إستخداما جديدا في السينما المصرية (كلود بوهاريه فرنسا ـ مولوسلاف كوبك خبير تشيكي – وأخرون) سنة ١٩٦٨ .
- الأفلام السينمائية التي قام بتصويرها تسجيلية وروائية .
- صور أكثر من ٢٠٠ فيلما تسجيليا منذ عام ١٩٦٦ حتي الأن تعبر عن قضايا إجتماعية وبيئية ومناسبات تاريخية وأفلام عن شخصيات وفنانين في مجالات متنوعة وأفلام عن الحضارة المصرية عن كل العصور.
- أول مصور سينمائي يدخل جبهة القتال (حرب الإستنزاف يوليو ١٩٦٩ وأثناء وقف إطلاق النار حتي إنتصارات حرب أكتوبر) حيث صور أكثر من ١٧ فيلما تعبر عن تلك الفترة .
- صور مع معظم مخرجي السينما التسجيلية المصريين، ومن جيل الرواد والأجيال التالية ومع بعض المخرجين الأجانب عرب وأوربيون.
- صور أفلاما خارج مصر (ألمانيا – النمسا – السعودية – سوريا ـالبحرين – اليمن تونس) وسافر إلي العراق أواخر ١٩٩٨ مع المخرج الراحل حسام علي تطوعا تحت اسم (سينمائيون بلا حدود) فصور فيلمين عن أطفال العراق ونساء تحت الحصار .

عمل مدير تصوير لأفلام روائية طويلة منها

١. العوامة ٧٠ إخراج خيري بشارة
٢. الصعاليك إخراج داود عبدالسيد
٣. العصابة إخراج هشام أبو النصر بالإشتراك مع رمسيس مرزوق
٤. الزمار إخراج عاطف الطيب
٥. الإحتياط واجب إخراج أحمد فؤاد
٦. اللص إخراج سعد عرفة
٧. أخر الرجال المحترمين إخراج سمير سيف
٨. رجل لهذا الزمان إخراج نادر جلال
٩. التعويذة إخراج محمد شبل
١٠. الثعابين إخراج نادر جلال
١١. الجوع إخراج علي بدرخان
١٢. وتمت أقواله إخراج مجدي محرم
١٣. إمرأة متمردة إخراج يوسف أبوسيف
١٤. للحب قصة أخيرة إخراج رأفت الميهي
١٥. ليلة يا دونيا إخراج هاني لاشين
١٦. الأمبراطور بالإشتراك مع سعيد شيمي إخراج طارق العريان
١٧. طائد الأحلام إخراج أنعام محمد علي
١٨. علاقات مشبوهة إخراج عادل الأعصر
١٩. سحر العشق إخراج رأفت الميهي ٢٠٠٨ (لم يكتمل)

صور أفلام سينمائية أنتاج قطاع الإنتاج بالتلفزيون

١. العودة والعصفورة إخراج هاني لاشين
٢. حكاية تو إخراج يحيي العلمي
٣. وزير في الجبس إخراج كريم ضياء الدين
٤. دليل المرأة الذكية إخراج يحيي العلمي
٥. نوع أخر من الجنون إخراج عبدالحميد الشاذلي
٦. في العشق والسفر إخراج هاني لاشين
٧. إلي أين تأخذني هذه الطفلة إخراج شفيق شامية
٨. الفرح إخراج هاني لاشين

- صور بعض الأفلام السينمائية القصيرة مع خيري بشارة وطارق المرغني ومختار يونس

صور أعمال فيديو عديدة ومسلسلات تلفزيونية منها

١. ألف ليلة وليلة إخراج هاني لاشين
٢. وكالة عطية إخراج رأفت الميهي

- إختير عضواً في لجان تحكيم لمهرجانات سينمائية عدة منذ عام ١٩٧٥ وحتي الأن منها المهرجان القومي للسينما المصرية، مهرجان الأسكندرية (مسابقة افلام البانوراما المصرية)، مهرجان جمعية الفيلم ، مهرجان الصورة الحرة الذي يقيمة المركز الثقافي الفرنسي بمصر .
- عضو لجان تحكيم مشاريع التخرج لبعض الكليات والمعاهد منها أكاديمية الأعلام الدولية وكلية الإعلام جامعة بني سويف
- عضو لجنة أختيار أفلام مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عدة دورات .
- عضو لجنة جائزة الدولة التشجيعية عدة مرات .
- عضو اللجنة العليا للمهرجانات (لجنة أختيار الأفلام) التي تمثل مصر في المهرجانات الدولية (وزارة الثقافة)
- عضو لجنة دعم الأفلام
- عضو لجنة الإبداع الفني (وزارة الثقافة) عدة مرات .
- حصل علي العديد من الجوائز وشهادات التقدير خلال مشوارة الفني في مجال التصوير السينمائي من مهرجانات عديدة .
- حصل علي العديد من الجوائز وشهادات تقدير وتكريم عن أفلامه الروائية والتسجيلية ودورة الثقافي والسينمائي .
- عرضت له أفلام في المهرجانات المحلية والدولية التي مثلت السينما المصرية .

الجوائز وشهادات التقدير والتكريم منها

١. عام ١٩٦٨ شهادة تقدير من مهرجان الأسكندرية لسينما الشباب عن فيلم (حياة جديدة) أول فيلم يعرض له .
٢. عام ١٩٧٠ شهادة تقدير مسابقة الأفلام التسجيلية والقصيرة عن (مجموعة الأفلام) التي قام بتصويرها وعرضت بالمهرجان . سعد الدين وهبة (وكيل وزارة الثقافة).
٣. عام ١٩٧١ شهادة تقدير تقديرا لفوز فيلم (أنشودة وداع) بالجائزة الدولية في مهرجان ليبزج ١٩٧٠ من مؤسسة السينما (محمد دسوقي) .
٤. عام ١٩٧٣ جائزة أحسن تصوير عن فيلم (الرجال والخنادق) مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة- وزيرالثقافة يوسف السباعي (شهادة وميداليا) .
٥. عام ١٩٧٦ جائزة نقابة الفنانين العراقيين لأحسن تصوير عن فيلم صائد الدبابات - المهرجان الدولي الأول لأفلام وبرنامج فلسطين ببغداد .
٦. جائزة التصوير فيلم (طبيب في الأرياف) المهرجان القومي السابع للأفلام التسجيلية القصيرة - وزير الثقافة جمال العطيفي (شهادة وميداليا) .
٧. عام ١٩٧٨ جائزة التصوير عن فيلم (في المشمش) المهرجان القومي التاسع للأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة - وزير الثقافة والإعلام عبدالمنعم الصاوي (شهادة وميداليا) .
٨. عام ١٩٨٠ شهادة تقدير تقديرا لجهودة في مجال الفيلم التسجيلي - مهرجان السينما التسجيلية بالإسماعيلية- المجلس الأعلي للثقافة .
٩. شهادة تقدير لمجهوداتة المتميزة وتفوقه في مجال التصوير السينمائي -الثفافة الجماهيرية حمدي غيث.
١٠. عام ١٩٨٢ جائزة عن فيلم (العوامة رقم ٧٠) مهرجان جمعية الفيلم السنوي التاسع للسينما المصرية شهادة ودرع .
١١. عام ١٩٨٤ جائزة تقدير عن فيلم (أخر الرجال المحترمين) مهرجان الأسكندرية لدول البحر المتوسط (نانوراما السينما المصرية)- الجمعية المصلاية لكتاب ونقاد السينما رئيس الجمعية والمهرجان كمال الملاخ (شهادة ودرع) .
١٢. عام ١٩٨٥ جائزة خاصة في التصوير عن فيلم (آخر الرجال المحترمين) مهرجان جمعية الفيلم السنوي الحادي عشر للسينما المصرية صلاح أبو سيف - يوسف شريف رزق الله (شهادة وتمثال) .
١٣. عام ١٩٨٥ شهادة تقدير خاصة عن فيلم (لصعاليك) بمناسبة الأسبوع الأكاديمي الثالث لأفلام خريجي معهد السينما تمنح أكاديمية الفنون الفنان محمود عبدالسميع شهادة تقدير خاصة - وزير الثقافة فاروق حسني (شهادة وتمثال) .
١٤. عام ١٩٨٦ جائزة أحسن تصوير عن فيلم (للحب قصة أخيرة) من مهرجان جمعية المصرية لفن السينما رئيس الجمعية أحمد كامل مرسي (شهادة و تمثال) .
١٥. عام ١٩٨٦ شهادة تقدير وإهداء ميدالية طلعت حرب تقديرا لأعماله الفنية المتميزة من نقابة المهن السينمائية النقيب سعد الدين وهبة .

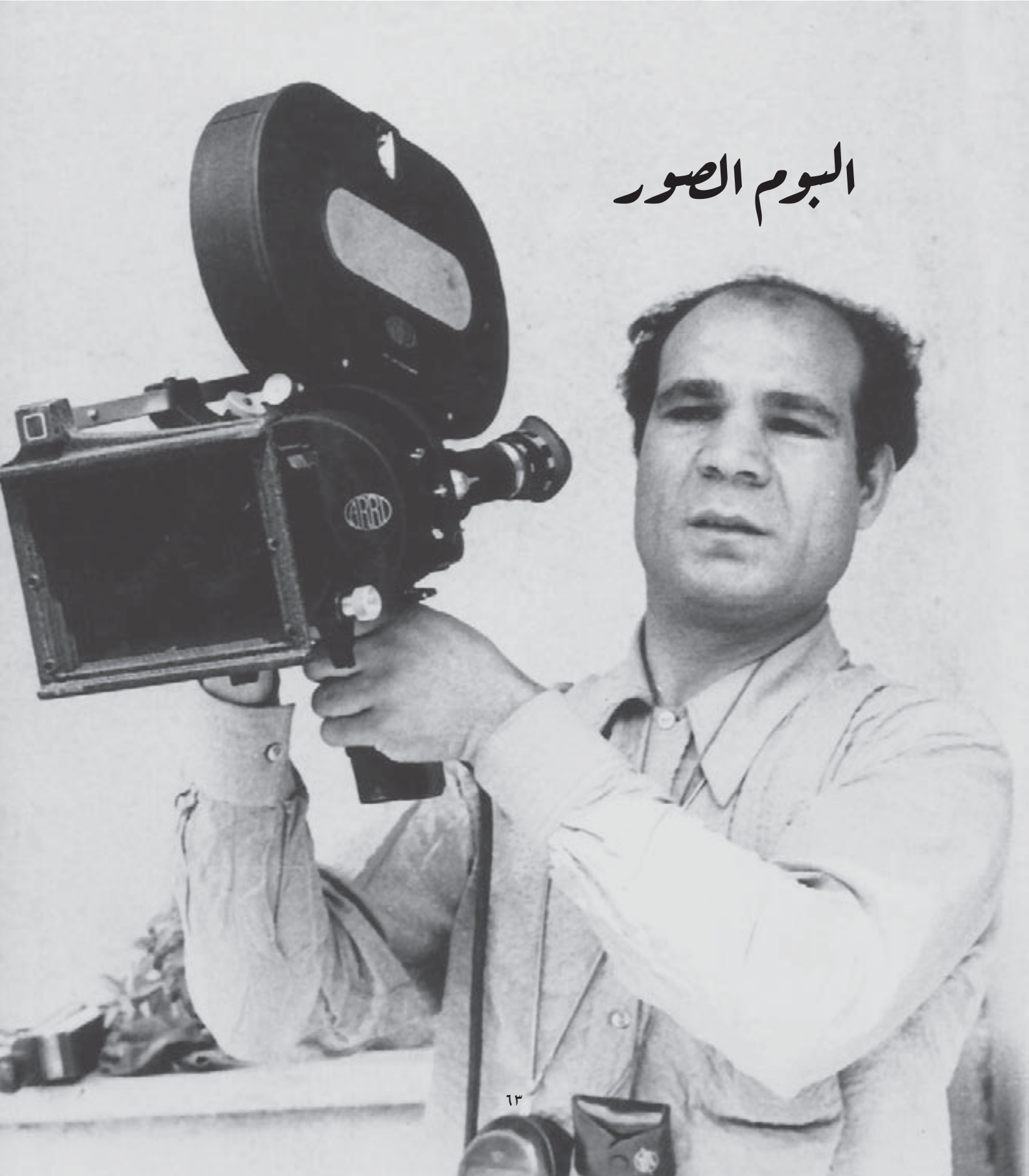
١٦. عام ١٩٨٦ جائزة أحسن تصوير عن فيلم (الصعاليك) مهرجان جمعية الفيلم السنوي الثاني عشر توفيق صالح – يوسف شريف رزق الله (شهادة وتمثال).
١٧. عام ١٩٨٩ شهادة تقدير عن فيلم (جيدو) من المهرجان القومي الثاني عشر للأفلام التسجيلية والقصيرة بالإسماعيلية – وزير الثقافة فاروق حسني .
١٨. عام ١٩٩٠ تكريم من كلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان إيمانا بدور العلم والفن في مسيرة الحضارة وعرفانا من الكلية بدوره الريادي ولما قدمتموه لمصرنا العزيزة في مجال التصوير السينمائي عميد الكلية أ . د / أحمد عطا (شهادة وتمثال).
١٩. عام ١٩٩٢ شهادة تقدير بمناسبة اليوبيل الفضي لإنشاء المركز القومي للسينما لما قدمه من أفلام تسجيلية متميزة – وزير الثقافة فاروق حسني .
٢٠. عام ١٩٩٤ شهادة من شركة أجفا (بلجيكا) لإختياره عضوا مميزا في صناعة السينما المصرية .
٢١. عام ١٩٩٥ شهادة تقدير من نقابة مصممي الفنون التطبيقية تقديرا لما ساهمتم بية سيادتكم من عطائا متميز ومجهودات جليلة في خدمة ورفعة وإثراء العمل النقابي النقيب أ . د / أمين شعبان .
٢٢. عام ١٩٩٦ جائزة أحسن تصوير ولإبداعه المتميز في فيلم (في العشق والسفر) – وزير الإعلام صفوت الشريف (شهادة وميداليا).
٢٣. ميداليات وشهادات تقدير من جهات أخري .

التكريم فى مجال الثقافة السينمائية

١. عام ١٩٨٦ وسام شرف بمناسبة اليوبيل الفضي لجمعية الفيلم – تقديرا لجهده البناء من أجل جمعية الفيلم منذ تأسيسها ثم رئيسا وعضوا لن يتوقف عطاؤه علي مدي ربع قرن – وزير الثاقفة أحمد هيكل.
٢. شهادة تقدير وميدالية طلعت حرب من نقابة المهن السينمائية تقديرا لمساهمته المتميزة في مجال نشر الثقافة السينمائية . نقيب السينمائيين سعدالدين وهبة .
٣. شهادة تقدير من الإدارة العامة للجمعيات ومن وزير الثقافة تقديرا لدوره المتميز وعطائه المستمر في نشر الثقافة السينمائية .
٤. عام ١٩٩٩ تكريم بمناسبة اليوبيل الفضي لمهرجان جمعية الفيلم تتشرف وزارة الثقافة بتكريم الفنان محمود عبدالسميع مدير التصوير السينمائي لصفتة مؤسس المهرجان وتوليه منصب رئيس المهرجان وعضويته بلجان التحكيم .. ومشاركته في إعداد وتنظيم المهرجان منذ بدايته عام ١٩٧٥ وحتي الأن – وزير الثقافة فاروق حسني .
٥. تكريم من المركز الثقافي الروسي للمساهمة البارزة كرئيس جمعية الفيلم في تطوير العلاقات الروسية المصرية في المجالات المختلفة وللنشاط المثمر بهدف تطوير وتنمية الصداقة بين شعوب روسيا ومصر وشهادة تقدير من رئيس المركز البانورا متر فانوفا .
٦. تكريم من نقابة الصحفيين عام ٢٠٠٨ .

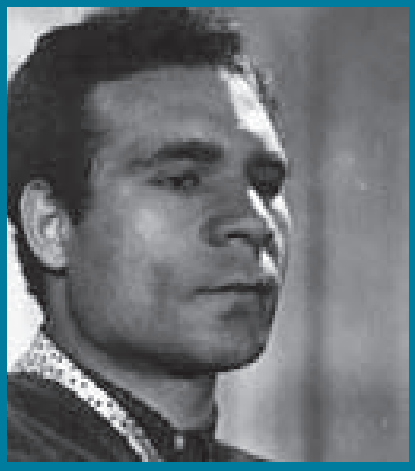
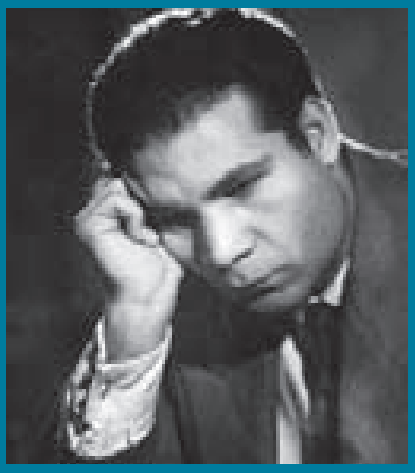
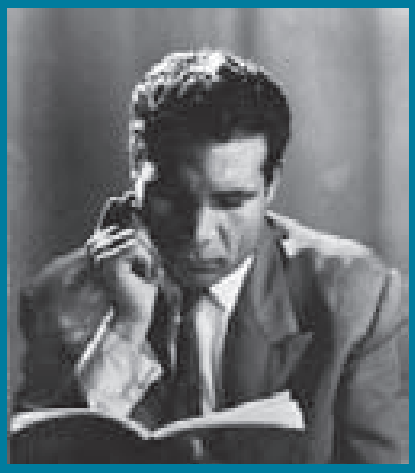
٧. عام ٢٠٠٢ شهادة مصمم إستشاري لمزاوله العمل الإستشاري في التصويروتمنح تطبيقا لقرر وزير الصناعة نقيب المصممين أ.د. أمين شعبان.
٨. عام ٢٠١٠ تكريم من المجلس الأعلي للثقافة قررت لجنة السينما منح هذه الشهادة لإسهامه في تطوير السينما المصرية والإرتقاء بها إلي هذه المكانة المتميزة سمير سيف فاروق حسني .
٩. عام ٢٠١٠ تكريم مهرجان الأسكندرية لدول البحر المتوسط تقديرا لعطائة الفني المتميز الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما ممدوح الليثي .
١٠. عام ٢٠١٥ شهادة تقدير من المركز الثقافي الروسي لقيادته مجلس إدارة جمعية الفيلم منذ عام ١٩٩٩ حتي تاريخة ومجهوداتة المخلصة في المحافظة علي كيان جمعية الفيلم وإعلاء شأنها في الوسط الثقافي مدير المركاكز الثقافية في مصر اليكسي تيفانيان .
١١. عام ٢٠١٦ تكريم كلية الفنون التطبيقية في جامعة حلوان جزيل الشكر والتقدير والعرفان بما بذلتموة من جهدا ونجاحات في سوق العمل كممثل لخريجي كلية الفنون التطبيقية عميد الكلية أ . د / جورج نوبار (شهادة وتمثال).
١٢. عام ٢٠١٧ تكريم المركز الكاثوليكي للسينما لريادته في التصوير السينمائي ولإعتبارة من أوائل الذين أستطاعوا أن يبتكروا ويضيفوا لهذا الفن . ولأفلامة المتميزة علي مدار رحلة حياتة الفنية الطويلة . وعطائة المستمر من خلال رئاستة لجمعية الفيلم . الأب بطرس دانيال (شهادة وتمثال)
١٣. كما كرم ومنح شهادات تقدير من جهات ثقافية أخري .
١٤. يرأس حاليا لجنة تحكيم مهرجان الساقية للأفلام التسجيلية .
١٥. التكريم الحالي من وزارة الثقافة المهرجان القومي للسينما المصرية أكتوبر ٢٠١٨ .

البوم الصور

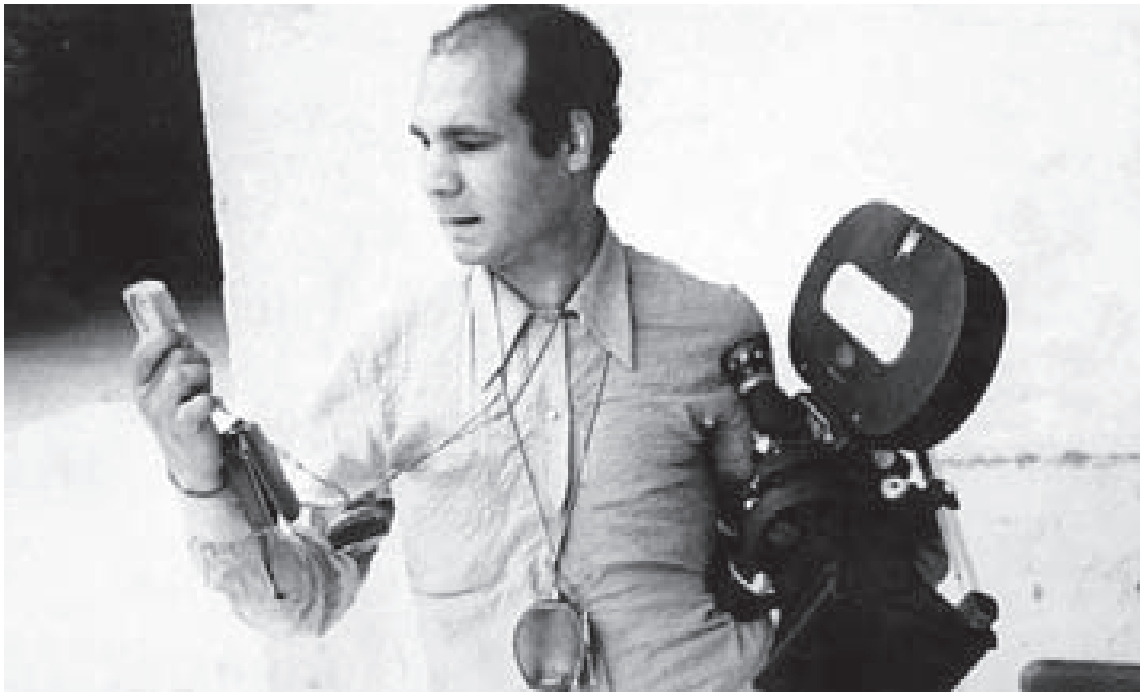


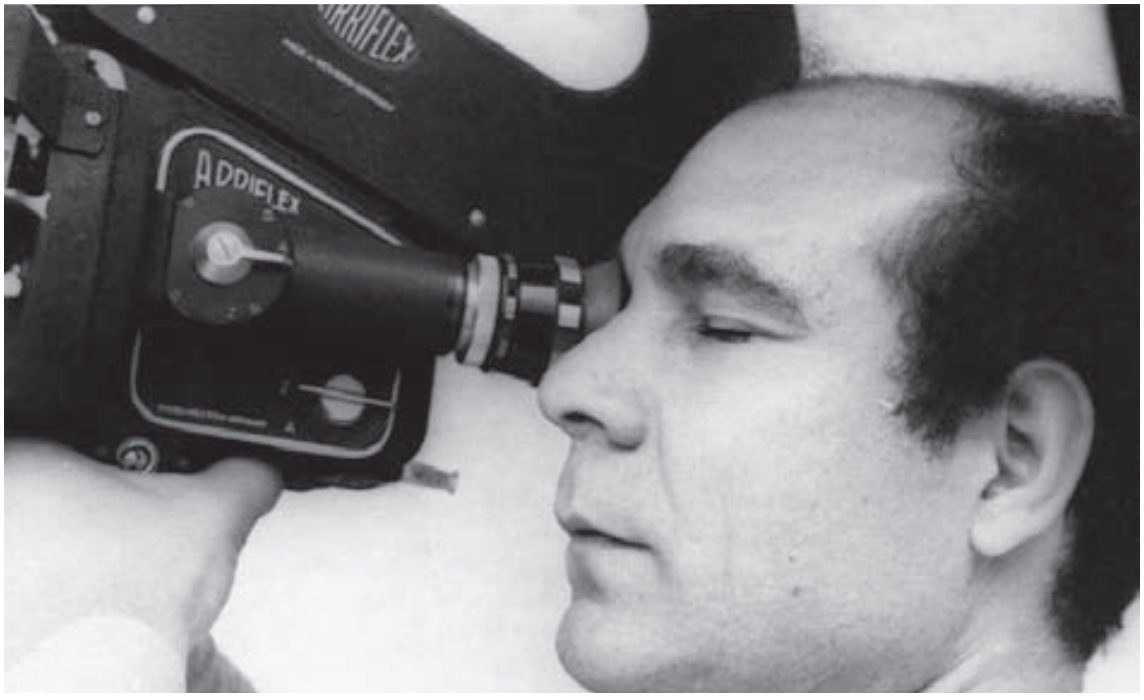
والدى وأنا

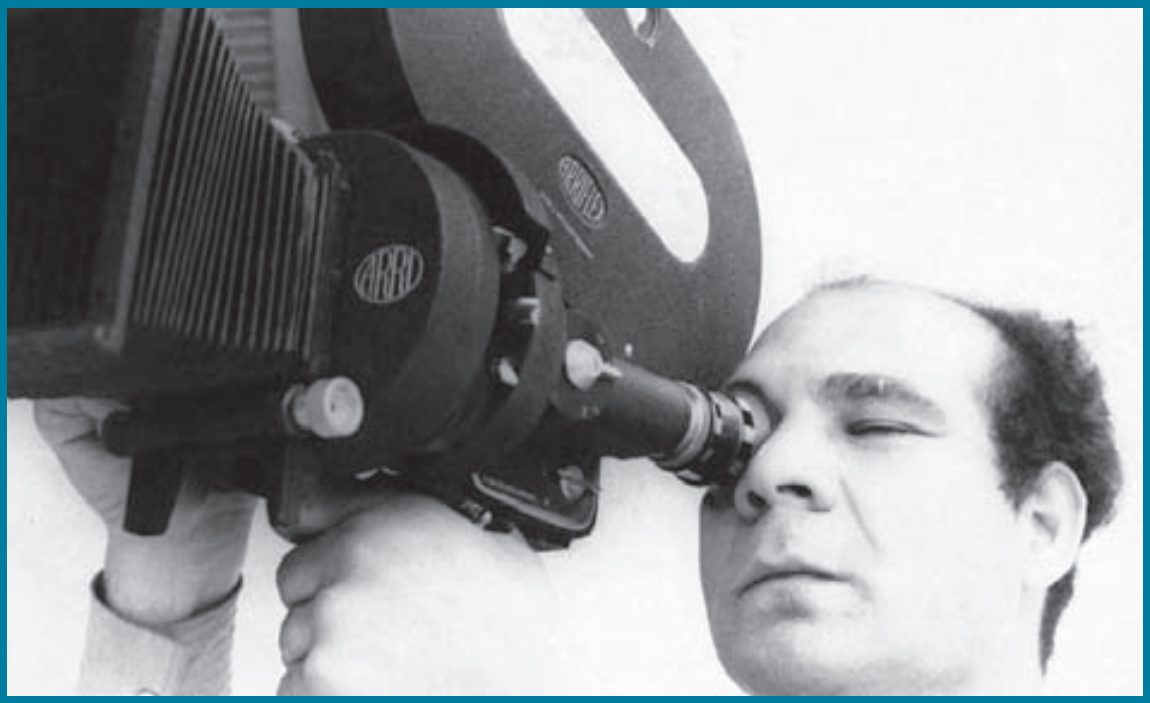
بورتريهات شخصية

بورتريهات خلف الكاميرا







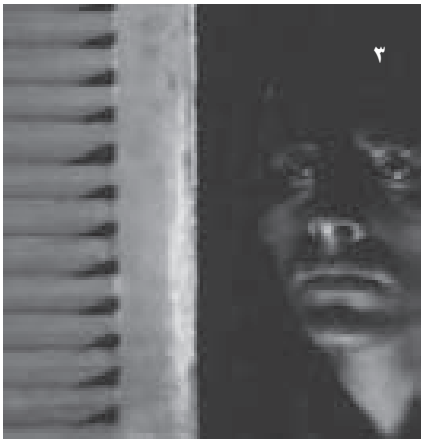
بورتريهات خلف الكاميرا

مع الكاميرا والمساعد اسماعيل جمال

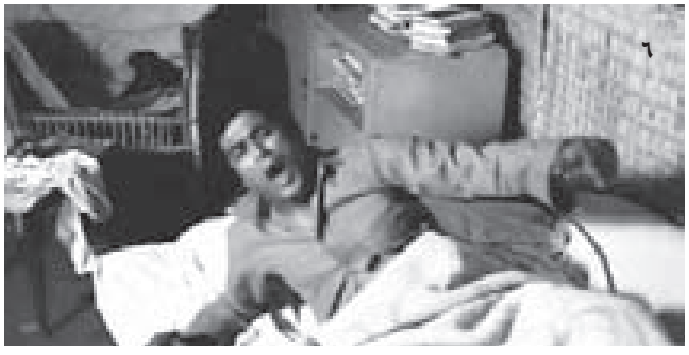
صديق العمر والزمالة صلاح صادق فيلم قلب الدلتا

الحلم في فيلم العوامة ٧٠

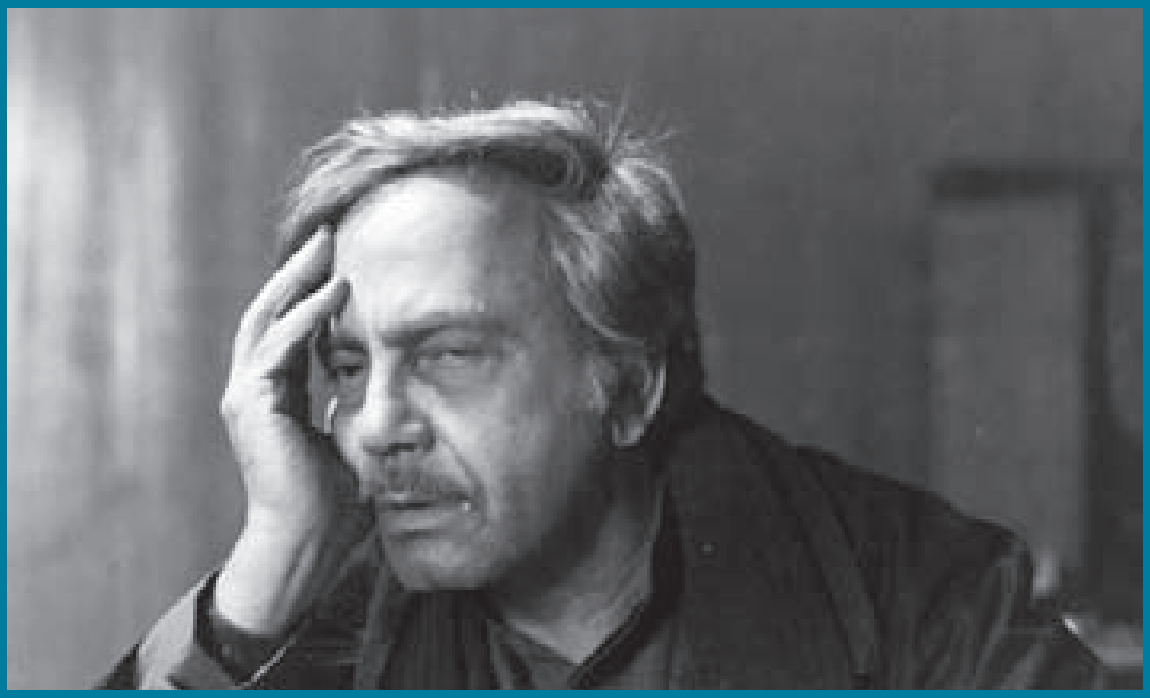
مثال لمفهوم الدرامي للإضاءة في مشهد الحلم فيلم العوامة ٧٠، أحمد بدير الذي قُتل يظهر تدريجياً بالإضاءة



هنا نطق بدير المقتول «ليه سبتهم يقتلونى ياأستاذ أحمد»



بعد سماع الجملة يفيق من الحلم بصرخة مدوية



كمال الشناوى في فيلم العوامة ٧٠

أحمد ذكى وماجدة الخطيب في فيلم العوامة ٧٠

ايجبت فيديو كاست

تقدم

الجوع

سعاد حسني

محمود عبد العزيز

يسرا

عبد العزيز مخيون

اخراج : علي بدرخان

تصوير : محمود عبد السميع

○ التوزيع الداخلي : الشركة العالمية للتليفزيون والسينما ٤١ شارع الجزيرة الوسطى - الزمالك

○ توزيع الفيديو : ايجبت فيديو كاست ١٢٥ شارع السودان - المهندسين

○ التوزيع الخارجي : أفلام الملايين ٧٧٢ شارع الهرم - الجيزة

ايجبت فيديو كاست

تقدم

الجوع

سعاد حسني

محمود عبد العزيز

يسرا

عبد العزيز مخيون

اخراج : علي بدرخان

تصوير : محمود عبد السميع

○التوزيع الداخلي : الشركة العالمية للتليفزيون والسينما ١٢ شارع العزيزة الوسطى - الزمالك

○توزيع الفيديو : ايجبت فيديو كاست ١٠٥ شارع السودان - المهندسين

○التوزيع الخارجي : أفلام المليون ١٧٠ شارع الهرم - الجيزة

أثناء تصوير فيلم الجوع محمود عبد السميع -المخرج علي بدرخان- يسرا - سناء يونس وفريق العمل

أثناء تصوير فيلم الجوع محمود عبد السميع- سعاد حسني وعبدالعزيز مخيون

محمود عبدالسميع ورأفت
الميهي و بينهما معالي زايد في
فيلم للحب قصة أخيرة

معالي زايد ويحيي الفخراني
وأحد عمال الإضاءة فيلم
للحب قصة اخيرة

مع نادر جلال أثناء تصوير
فيلم رجل لهذا الزمان

مع حسين الشربيني
وشويكار في فيلم
رجل لهذا الزمان

نور الشريف ومحمود عبد العزيز (فيلم الصعاليك)

محمود عبد العزيز ومها ابو عوف (فيلم الصعاليك)

من مواد الدعاية كراسة مدرسية تبدأ بهذا الغلاف ثم صورة محمود عبد السميع -نور الشريف- سمير سيف يحمل مى ثم سارة التى كتبت هذه الخطوط بخط يدها

نموذج لافتة دعائية بحجم كبير فى ميادين القاهرة تنويه عن فيلم أخر الرجال المحترمين قبل الإنتهاء من المراحل الأخيرة للفيلم ١٩٨٤م

ضحك من الأعماق في أحد الحفلات بعد تصوير فيلم آخر الرجال المحترمين بوسي ونور الشريف

مديحة كامل وأحمد زكي فيلم الاحتياط واجب

صورة تذكارية مع مديحة كامل أحمد زكي وأحد الاقارب (نصر الجبلي) فيلم الاحتياط واجب

تحية كاريوكا -محمود ياسين -يسرا - عبلة كامل وماهر عصام في فيلم التعويذة

تحية كاريوكا في فيلم التعويذة

ويبدو في الصورة أحمد الحضري مؤسس جمعية الفيلم و الصديق حسن محمود عضو مجلس جمعية الفيلم

مع يوسف وهبي في اليوبيل
الذهبي لجمعية الفيلم

الموسيقار عمر خورشيد
جائزة الموسيقي بمهرجان
جعية الفيلم

مع عادل إمام في مهرجان
جمعية الفيلم سامي
السلاموني وأحمد عبدالله
ومحمد عبدالعزيز أعضاء
مجلس الإدارة

مع داوود عبد السيد وفيلم الصعاليك

تكريم أوهان بجمعية الفيلم

مع المخرج أحمد كامل مرسي
وصديقي سعيد شيمي

مع خيري بشارة وجايزة لفيلم صائد الدبابات

تكريم أحمد كامل مرسي في اليوبيل الذهبي لجمعية الفيلم

محمود عبدالسميع-مني زكي- علي ابوشادي و ممدوح الليثي بمهرجان جمعية الفيلم

تكريم الفنان عمر الحريري بمهرجان جمعية الفيلم

مع يحيي العلمي ويوسف شريف بمهرجان جمعية الفيلم

تكريم الفنان عزت العلايلي بمهرجان جمعية الفيلم

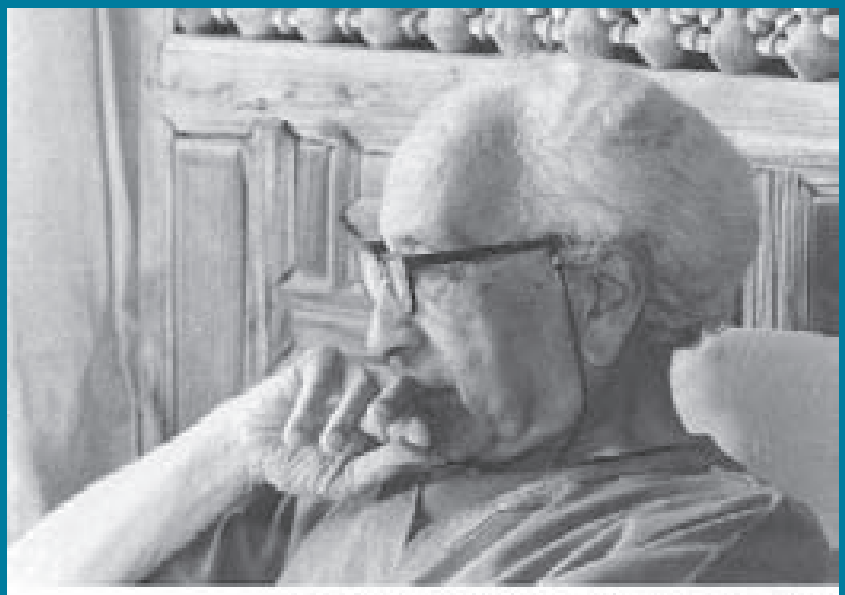
شرح لأعضاء جمعية الفيلم في زيارة الاستديوهات

أثناء افتتاح معرض (ذكريات وأشواق السينما المصرية) ١٩٩٤م بمهرجان السينما القومى ويبدو علي يسارمحمود عبد السميع الأستاذ سمير غريب مدير صندوق التنمية الثقافية والفنان فاروق حسنى وزير الثقافة ووزير الصحة

صورة من معرض (ذكريات وأشواق السينما المصرية) عبدالرحمن صالحين الذي صور عام ١٩١٥م وسجل بتاريخ السينما بالعالم - صاحب لوكاندة الكلوب المصري بحي الحسين (لوكندة المروة حالياً)

من مقتنيات معرض (ذكريات وأشواق السينما المصرية) ١٩٩٤م

محمود عبد السميع مع سعد الدين وهبة في افتتاح معرض لمقتنيات السينما الذي أقيم بمهرجان القاهرة الدولى العشرون



«مقدمة .. حامد سعيد» تصوير وإخراج محمود عبدالسميع

"Hamed Said .. Introduction", photographed and directed by Mahmoud Abd El-Samie

«مناجاة من القرنة» تصوير وإخراج محمود عبد السميع

"From El- Gema", photographed and directed by Mohmoud Abd El- Samie

كلمة الأستاذ سمير غريب مدير صندوق التنمية الثقافية سابقاً ومحمود عبد السميع بكتالوج ذكريات وأشواق السينما المصرية بالمهرجان القومى للسينما المصرية مارس ١٩٩٤م

هذا المعرض له إحساس خاص .. وشعور مختلف .. غير كل الذى قمنا به فى صندوق التنمية الثقافية .. إحساس الحنين وسعادة الذكرى .. ووخزة أمل بذكريات جديدة تضئ شاشات القرى والمدن فى مطلع السنين الآتية .. ولم لا ؟

لقد فعل ذلك أمثال محمد بيومى ومحمود راشد وطلعت حرب وآسيا وغيرهم فى السنين الماضية .. تقترش تسعين سنة منها .. أضاءت دور العرض فى الإسكندرية على المتوسط الأبيض وقت إضاءة دور العرض على نهر السين فى باريس.

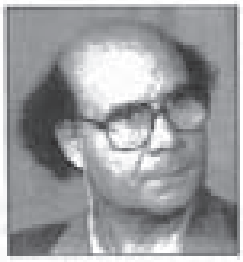
وجاء محمود عبد السميع

ذلك الفنان المصور المجنون بالسينما .. والهووس بمتحف مصرى لها .. أكثر من رأيتهم عشقاً وإخلاصاً لعبودة الجماهير .. فأخذنا بحماسه مثلما يستطيع أى مخلص لهذا الوطن أن يأخذنا إلى نهاية الكون وراء كيان جديد ومفيد ومورق.

فشكراً له .. وشكراً لجهود مخلصين آخرين معه ، أنجزوا هذا المعرض الجميل ، وسمحوا لدمعة حنين أن تربحنا قليلاً .. قليلاً ..

سمير غريب

دعوة لإنشاء متحف قومي للسينما



قبل عام ١٨٩٦ بأربعة أيام كان أول عرض للسينما في العالم .. وفي نفس هذا العام جاءت السينما إلى مصر بآلات العرض والأفلام الفرنسية القصيرة لتشاهدها جمهور الإسكندرية ثم القاهرة.

ومنذ ذلك الوقت بدأ تاريخ مقتنيات السينما في مصر .. بداية بالآلات العرض ثم آلات التصوير فالطبع والتحميض و....

وهذا ما يؤكد أن مصر لها تراث سينمائي عريق يفرض علينا أن نسرع لاحتواء ما تبقى منه ليكون متحفاً حضارياً يضاف إلى المتاحف القليلة في العالم . في فرنسا وإنجلترا وأمريكا وألمانيا و .... و مصر.

وإن كان هنا يحتاج إلى جهد شاق ليس في البحث عن هذه المقتنيات التي أنشئت فيها وقتاً يزيد على خمس سنوات .. بل الجهد الأكثر هو توثيق هذه المقتنيات وتتبع تاريخها الذي لم يسبق تداوله حتى الآن. وهذا يحتاج إلى المساعدة والعون المادي..

وها هي العقول الواعية والمتحضرة تحتشد وتلتف ما يرفع رأس مصر عاليه لتكون جنباً إلى جنب مع الدول الكبرى .. فالعام المقبل ١٩٩٥ سوف يحتفل العالم كله بمرور مائة عام على هذا الاختراع العظيم.

وها نحن اليوم ١٧ من أبريل ١٩٩٤ نفتتح معرضنا الذي يضم بعض المقتنيات السينمائية الهامة جداً والنادرة ..

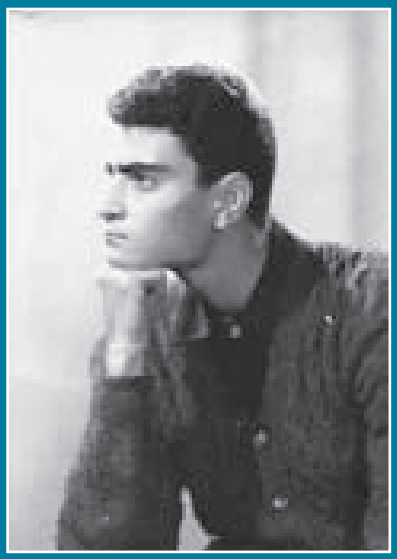
ونحن الأيام لنأتي عام ١٩٩٥ لنلتقي مرة أخرى لنحتفل مع العالم بافتتاح متحفنا القومي للسينما المصرية.

محمود عبد السميع

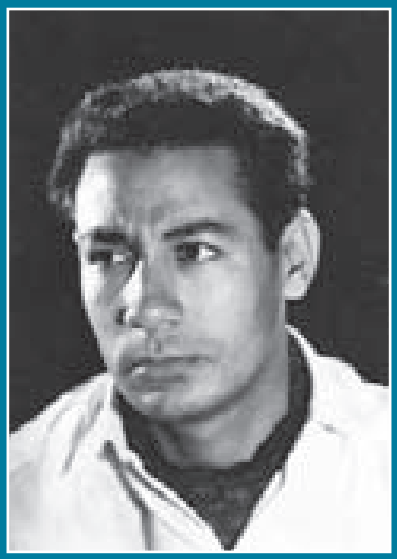
من فيلم انتبه إخراج فلاديمير لخكى تصوير محمود عبد السميع عام ١٩٦٨م

أثناء تصوير فيلم حياة جديدة مع المخرج أشرف فهمي ومهندس الصوت مجدى كامل ومدير الإنتاج جلال علي و فريق العمل عام ١٩٦٨م

تجارب توزيع الضوء فترة الدراسة



بورتريه زميل الكلية
عاصم صالح



بورتريه زميل الكلية عبدالله
عبد اللطيف

بورتريه محمود عبد السميع من
فيلم (خمسة نوم)

تكوينات فى فترة الدراسة

الزميل محمد أبو العيش

تكوينات تعبر عن معانى
انتظار -استغاثة- البحث عن الجريمة

شفيق نور الدين وتوفيق الذقن في تكوين من أفكار محمود عبد السميع يعبر عن مضمون مسرحية المحروسة

شفيق نور الدين بالمسرح القومي

استلام جائزة أحسن تصوير عن فيلم للحب قصة أخيرة

استلام جائزتان عن فيلمي صائد الدبابات وطبيب في الأرياف

تكريم من الفنان حمدي غيث رئيس هيئة الثقافة الجماهيرية

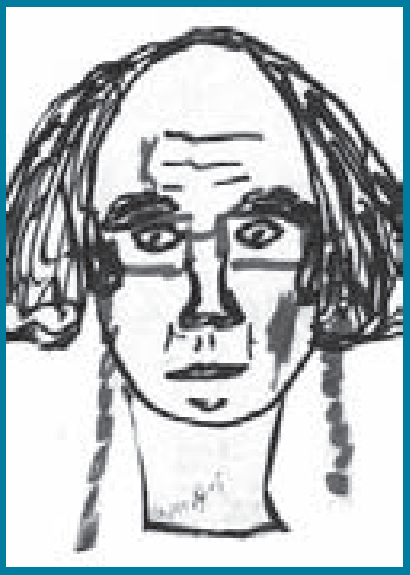
تكريم من مهرجان الاسكندرية عمر الشريف وفاروق حسني ٢٠١٠م

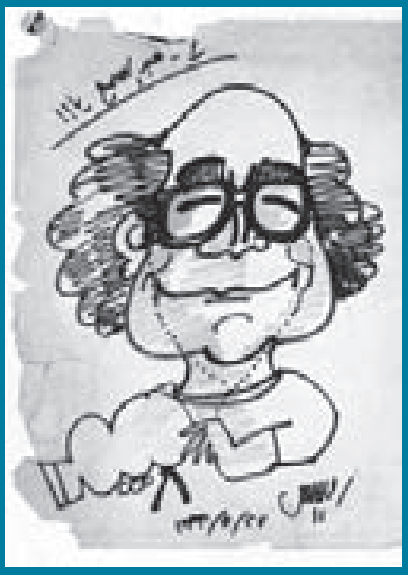
وثيقة توقيع سعد الدين وهبة للتنفيذ يوم ٥/٩ سنة ١٩٦٦م للتنفيذ فوراً لفيلم الحدث رقم ١سيناريو وإخراج محمود عبد السميع ثم أجل واستبدل بفيلم الإيقاع

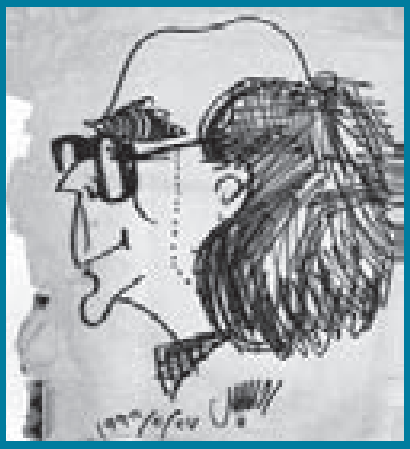
أول تصوير لمحمود عبد السميع فيلم الإيقاع ١٩٦٦م

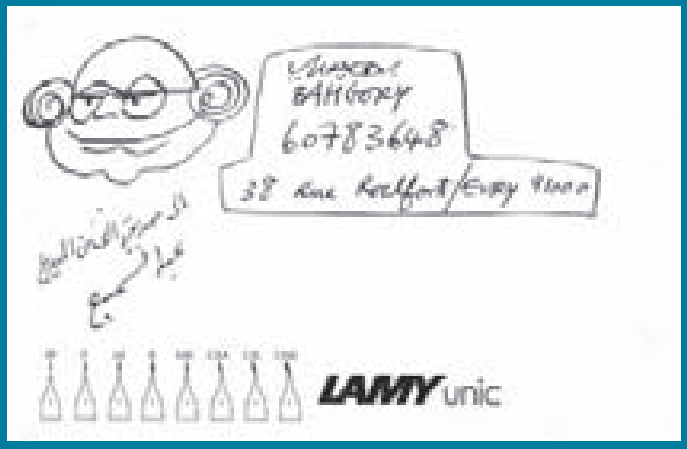
مع سعيد شيمى وصبحي شفيق

محمد عبد السميع عازفاً للناى مع مسجل الصوت على أمين








BAHGORY
60783648
LAMY unic

أسرتى

محمود عبد السميع
مدير التصوير السينمائي

حسنية حسن
مدير عام سابق وزارة الثقافة

محمود السرجاني
جواهرجي

مروة عبدالسميع
استايليست سينما

شريف السرجاني
مدرسة ليسيه فرنسية
(الزمالك)

لارا السرجاني
مدرسة ليسيه فرنسية
(الزمالك)

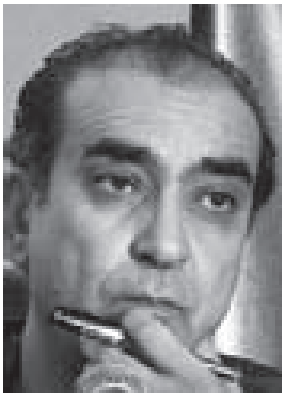
إسلام عبدالسميع
مدير تصوير سينمائي

زهور الفقى
مدير ابحاث التسويق

مريم عبدالسميع
مدرسة الألسن (نيو جيزة)

ديما عبدالسميع
(ثلاث شهور)

الكاتب: أ.د. وليد سيف



- ناقد سينمائى وكاتب سيناريو وقصاص.
- أستاذ ورئيس قسم السينما والتليفزيون بأكاديمية الفنون.
- تولى عدة مناصب سينمائية منها : رئيس المركز القومى للسينما ٢٠١٤ ورئيس مهرجان الإسكندرية ٢٠١٢ ورئيس تحرير أفاق السينما ٢٠١١ ومستشار هيئة قصور الثقافة للسينما ٢٠١٠ ومدير مهرجان جمعية الفيلم ٢٠٠٧والمستشار الإعلامى لمهرجان الإتحاد الأوروبى ٢٠٠٦ ورئيس قصر السينما ٢٠٠٣وملحق ثقافى بموسكو ٢٠٠١.
- له عشرات الكتب فى مجال النقد السينمائى منها:
- سحر الكوميديا في الفيلم المصري ٢٠٠٣, آفاق السينما ـ مختارات من السينما العربية ٢٠٠٥, أجيال يوسف شاهين,مهرجان القاهرة٢٠١٠ ـأسرارالنقد السينمائى,٢٠١٢ ـ أسراركتابة السيناريو,٢٠١٤ هيئة الكتاب ـ عمر الشريف اسكندرية هوليوود,مهرجان اسكندرية ـ سينما نجيب محفوظ ٢٠١٥ سلسلة نجيب محفوظ.
- فى مجال الإبداع الأدبى أصدر:حواديت سيما,مجموعة قصص ٢٠١٤,دار روافد ـ قمة إفرست رواية تحت الطبع ـ فى العيادة مسرحيات قصيرة.
- نشرت مقالاته في النقد السينمائي بجرائد الأهرام والقاهرة وأخبار النجوم والبديل والمصور والفنون والعربى الكويتية.
- تراس وانضم لعضوية لجان تحكيم لعدد من المهرجانات المحلية و الدولية.
- كتب للسينما الروائية عدة أفلام منها (الجراج) ٩٤ و(إغتيال فاتن توفيق) ٩٥ و(المشمهندس حسن) ٢٠٠٧ .
- جوائزوشهادات تقدير منها :جائزة مهرجان قليبية تونس عن فيلم (بدون تعليق) ١٩٨٦ حصل فيلم الجراج من تأليفه على ٢٨ جائزة محلية ودولية.
- شهادة تقدير من وزارة الثقافة عن جهوده الثقافية ٢٠٠٦.
- تكريم جمعية الفيلم والمركز الثقافى الروسى ٢٠١٥.
- تكريم مهرجان تاصميت للسينما والنقد بالمغرب ٢٠١٧.

صندوق التنمية الثقافية

المهرجان القومى للسينما المصرية

(الدورة الثانية والعشرون)

www.nff.org.eg