فيلم "زوجتى والكلب" (دراسة تحليلية نفسية وفنية)

"My wife and the dog" movie (Psychological and Artistic Analytical Study)

ا.د/ صفوت عبد الحليم على
أستاذ ورئيس قسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون سابقاً- كلية الفنون التطبيقية –جامعة حلوان
Prof. Safwat Abdulhaliem Ali
Prof. of photography, Cinema and Television Dept., Faculty of Applied Arts, Helwan University

ا.د/ وائل محمد عنانى
أستاذ بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون- كلية الفنون التطبيقية –جامعة حلوان
Prof. Wael Mohammed Anany
Prof. of Photography, Cinema and Television Dept., Faculty of Applied Arts, Helwan University

م.م/ إيمان ابوالعزم عبد المجيد القلشى
مدرس مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون- كلية الفنون التطبيقية –جامعة حلوان
Assist. Dr. Eman Abo Elazm Abd Elmged Elkalshy
Assistant Lecturer of photography, Cinema and Television Dept., Faculty of Applied Arts, Helwan University
Emanaboelazm2017@gmail.com

ملخص البحث Abstract:

اللغة البصرية فى فيلم زوجتى والكلب هى نتاج مخرج فنان واع لأدواته، ومدير تصوير مبدع ذو رؤية تشكيلية. وعبقرية "عبد العزيز فهمي" تكمن في براعة تصوير العلاقات الانسانية، من خلال تجلية حقيقية لكل من الأنا والآخرين، وحساسية الشخصيات بعضها ببعض، وتصويره للمشاعر العميقة، والعواطف التي تتحرك في دينامية وقوة، صعوداً وهبوطاً في العمل الدرامى. وانطلاقا من التأثر بعلم النفس والمدارس النفسية والمدارس السينمائية المختلفة. فلا يمكن بأي حال من الأحوال، فصل التأثير المتبادل بين علم النفس والفن الدرامي.

مشكلة البحث Statement of the problem: كيفية الإستفادة من الرؤية الشكلية الخالصة لتقنيات التصوير السينمائى واللغة البصرية بفيلم "زوجتى والكلب" ذات الخصوصية والذاتية لمدير التصوير "عبد العزيز فهمي" برؤية تصميمية في محاولة لاثراء مجال التصميم، حيث أن البحث يكشف النقاب عن سمات منهج ولغة عبد العزيز فهمي فى فهم الصورة، من خلال أحد أهم أعماله فيلم "زوجتى والكلب". فهذا الفيلم الذي لم يُشبِه في "تكنيك" إخراجه وصورته أي فيلم سبقه، الأمر الذي يجعل هذا الفيلم قِبلة رائعة للدراسة السينمائية والتحليل الفني والسيكولوجى.

منهج البحث Methodology: تسلك الباحثة المنهج الوصفى التحليلى. يستهدف الاتجاه الوصفى فى تحليل المحتوى، الوصف الدقيق والموضوعى لما يقال أو يعرض عن موضوع معين فى وقت معين. أما الاتجاه الاستدلالى فى التحليل، فهو يتخطى مجرد وصف المحتوى الى الخروج باستدلالات عن عناصر الصور الدرامية المتحركة والمعانى الضمنية أو الكامنة فى المحتوى.

هدف البحث Objective: يهدف البحث الى تحليل فيلم "زوجتى والكلب" تحليل نفسي وفني للغته البصرية، فالفيلم تجربة فريدة من نوعها، قدمه لنا مدير التصوير "عبد العزيز فهمي" الذي يعتبر مدرسة قائمة بذاتها فى مهنة التصوير السينمائى، ففن تصوير الصورة المتحركة ينتمي الى فنون الرؤية التشكيلية.

الكلمات المفتاحية: "زوجتى والكلب"- "عبد العزيز فهمي"- اللغة البصرية.

Abstract:

The visual language in the movie "My Wife and the Dog" is the product of a conscious director of his instruments, and a creative director of photography with a visual vision. And the genius of "Abd El Aziz Fahmy" in the skill of portraying human relations, through a real manifestation of both ego and others, the sensitivity of the characters to each other, and portraying the deep feelings, emotions that move in the dynamic and strength, up and down in dramatic action. And from being influenced by psychology and psychological schools and various film schools. It cannot in any way, separation of the mutual influence between psychology and dramatic art.

Research problem: How to take advantage of the visual vision of cinematographic techniques and the visual language in the film "My Wife and the Dog" of particularity and self-interest for the director of photography, "Abd El Aziz Fahmy" with a designal vision in an attempt to enrich the field of design, as the research reveals the features of the approach and language of Abd Elaziz Fahmy in understanding the image, Through one of his most important works is "My Wife and the Dog". This film, which did not resemble in his "technical" production and shooting any previous film, Which makes this film a great kiss for cinematic study and technical and psychological analysis.

Research Methodology: Descriptive analytical approach.

Research objective: The research aims at analyzing the film "My Wife and the Dog", a psychological and artistic analysis of his visual language. The film is a unique experience, presented by the Director of Photography, "Abd El Aziz Fahmy", which is considered a stand-alone school in the profession of cinematography, Art of filming motion picture belongs to the Fine Arts Vision.

Keywords: "My wife and the dog"- "Abd El Aziz fahmy"- visual language.

مقدمة Introduction:

نشأ علم النفس والصورة المتحركة جنبًا إلى جنب خلال القرن العشرين، أضِفْ إلى ذلك أن علم النفس والعلاج بالجلسات هما، مثل هوليوود، مؤسَّستان راسختان. ولأن علم النفس يفتقر إلى ماكينة دعاية جيدة خاصة به، فقد انتهى به الأمر إلى الاعتماد على هوليوود في الترويج لنفسه. ولقد شجَّعت شخصيات علماء النفس في الدراما بعض المشاهدين على السعي للالتحاق بعمل في مجال علم النفس أو المجالات المرتبطة به. (1، ص78)

ومدير التصوير مسئول عن بناء المنهج البصري الذي يشكل من خلاله العمل الدرامى، وهو الذي يقوم بالتعبير عن النفس البشرية والجوانب الشعورية وعرضها من خلال لغته البصرية ليضيف اليها معان وأفكار وعلاقات وابعاد نفسية وأنسانية ذات دلالات ورموز تفسر العمل الدرامى وتضيف له. ومن الأعمال الدرامية المصرية المعبرة عن الواقع النفسى والجوانب الشعورية والتى أثرت فى المجتمع المصرى ووجهة نظره تجاه الاضطرابات النفسية والعلاج النفسى، ووظفت اللغة البصرية لخدمة السياق الدرامى والنفسى بحرفية عالية من خلال مديرى تصوير على دراية كاملة بقواعد تلك اللغة وجماليتها ودلالاتها...فيلم زوجتى والكلب. وستتناول الباحثة الفيلم من حيث التحليل النفسى له وعلاقته بالدلالات الرمزية والنفسية المستخدمة والتعبير عنها وتحليلها فنياً من خلال عناصر اللغة البصرية.

1-1 فيلم " زوجتى والكلب "

1-1-1 البيانات التوثيقية

الإخراج	سعيد مرزوق.
قصـــة وســـيناريو وحوار	سعيد مرزوق.
مدير التصوير	عبدالعزيز فهمى.
المونتاج	عطية عبده – حسين عفيفى.
الصوت	نصرى عبد النور.
المناظر	عبدالمنعم شكرى.
الموسيقى	إبراهيم حجاج.
مدة الفيلم	86 دقيقة – فيلم أبيض وأسود.
بطولة	سعاد حسنى– محمود مرسى– نور الشريف– زيزى مصطفى– عبدالمنعم ابوالفتوح – حسن حسين.
الإنتاج	عبدالعزيز فهمى، لحساب مؤسسة السينما المصرية، عام 1971.

أ- التعريف بالفيلم

أن قصة هذا الفيلم تنتمى للدراما النفسية ومقتبَسة من مسرحية (عطيل) لوليم شكسبير، تدور أحداث الفيلم حول الزوج الريّس مرسي (محمود مرسي) الذي يعيش بحكم عمله كعامل (فنار)، في عُزلة بعيدًا عن زوجته الفاتنة الصغيرة سعاد (سعاد حسني) ولا يشاركه في هذه العُزلة سوى مساعده الشاب اليافع نور (نور الشريف) الذي لا يعرف عن عالم النساء كثيرا، فهو يكتفي بالتهام صورهن الفاتنة المثيرة بعينيه كل ليلة قبل نومه، فيرى الريس مرسي أن واجبه يقتضي أن يستطرد في حكي قصصه ومغامراته النسائية قبل الزواج، خصوصا مع النسوة المتزوجات، وحين يتوجّه "نور" لقضاء إجازة قصيرة في المدينة، يكلّفه الريس "مرسي" بإيصال رسالة إلى زوجته الفاتنة، بعدها تستبدّ به الهواجس والتخيّلات والوساوس والشكوك حول نجاح "نور" في إقامة علاقة جنسية مع زوجته "سعاد"، وكيف لا وقد خان هو شخصيا من قبل صديقه؟! فيغرق الريس "مرسي" - أو عطيل المصري - في بحر التخيلات. "زوجتى والكلب" يقول ببساطة زوجتى الصغيرة الجميلة التي تركتها وحيدة في مهب الأطماع، والكلب الذى عاشرته وأطعمته وسقيته وهو على وشك خيانتى، الكلب هو بديل الشاب المراهق، ولهذا فإن الزوج الشاك يضربه في الوقت الذى يتخيل فيه أن يقتل بديله الشاب.(2)

ب- السيرة الذاتية لمدير التصوير "عبد العزيز فهمي"

"مهمة مدير التصوير الأولية، أن يستحضر إلينا الإحساس بحركة الشمس سواء على المستوى الموضوعى الذي يتمثل فى تحديد اللحظة الزمنية التى يجرى فيها الحدث، أو على المستوى النفسى الذي يتمثل فيما تحمله هذه اللحظة الزمنية من إيحاءات، ووسيلته إلى ذلك التحكم فى الضوء. ويتكون الضوء كجمل كما تتكون اللغة"، من أقوال "عبد العزيز فهمي (1920-1986)" بمجلة السينما عام 1969. (3، ص123)

يؤمن عبد العزيز فهمي "فنان الضوء" بأن الضوء قادر على التعبير الدرامي، وإن الصورة عليها أن تعبر عن الموقف دون كلمات حوارية، فقد كان للصورة دوراً هاماً في إبراز الحالة النفسية لشخصيات الفيلم وتجسيدها في كادرات قوية وجميلة وممتعة، كان للإضاءة فيها دوراً درامياً خلاقاً.

بدأ عبد العزيز فهمي مشواره عام 1937، كمساعد مصور صغير للفنان حسن مراد المسئول عن الجريدة السينمائية التى يصدرها "أستوديو مصر"، ثم تعلم التصوير وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، صور أول أفلامه "الخير والشر" عام 1946 اخراج "حسن حلمى". وكان أسلوبه التصويرى كلاسيكاً فى تلك الفترة حتى منتصف العقد الخامس. ثم تأثر بطريقة تصوير أفلام الموجة الجديدة الفرنسية بما تتميز به من أسلوب محاكاة الواقع ومصداقية الإضاءة وحركة الكاميرا المحمولة باليد وحرية حركتها فى الأماكن الطبيعية واستعمال الضوء المنتشر والصورة الناعمة غير الحادة، وأقتحام أماكن لأناس حقيقيين وإقتراب الكاميرا من مشاكلهم. فأطلق "فهمي" لنفسه العنان للإبداع المرئى بالطريقة الحرة، وزاد عليها تعبيرية الصورة، ويعتبر فيلم "فجر يوم جديد" عام 1965 إخراج يوسف شاهين بداية هذه المرحلة، لكثرة ما استعمل به من إضاءة منتشرة وناعمة ومرتدة من الديكور.

وقد أرتبط التصويرعند "فهمي" فى مرحلته الناضجة بما يطلق عليه التعبيرية البصرية، فنجد أنه استطاع برؤية خاصة وبمفهوم متقدم، أن يعبر بتوظيف الصورة درامياً فى السينما المصرية بصورة مختلفة عن الموجود السائد، فكان له رؤيته الذاتية للصورة السينمائية. فالتعبيرية فى الفنون قامت على على إعلاء الحدس والحياة الداخلية لرؤية الفنان على حساب الحياة الواقعية الخارجية، ولقد وظف فهمي ذلك فى أفلامه بطريقتين ... إحساسه الشخصى الحدسى، ثم قيمة هذا الحدث للموقف الدرامى وترجمته إلى جملة ضوئية بالغة الإحساس والجمال. (3، ص128)

ت- سمات لغة عبد العزيز فهمي فى لغة صورة "زوجتى والكلب"

يصف الناقد الراحل "عبد المنعم صبحي" فيلم "زوجتى والكلب" بأنه من أفلام "عبد العزيز فهمي" فى مرحلته الناضجة بالأبيض والأسود، والتعبير بالصورة بتلك المسحة التعبيرية المنبثقة من الكلاسيكية. تأثر سعيد مرزوق فى فيلم "زوجتى والكلب" بأسلوب السينما الجديدة الأوروبية فى الستينيات. (4)

- إن الإضاءة هنا ليست مجرد أداة، بل هى إضافة إلى العمل المبدع، كمثال المناخ الذي أحاط به عبد العزيز فهمي الريس مرسى عندما استبد به القلق، وأسرته الهواجس واخذ يكثف من عتامة المناخ، حتى أنتهى الى حالة اشبه بالظلام بعد أن حطم الريس مرسى الفانوس.

- التشكيل: بالزاوية والضوء حتى يصل الأمر إلى حد تحويل (الكادر) إلى لوحة فنية، كمثال مشهد سعاد حسنى فى السرير وهي تتقلب فى الفراش فى إضاءة أشبه بظلال فتبدو الصورة كالشعر أو لوحة فنية خالدة، لا امرأة تحلم بالجنس، وخاصة وهي تداعب الفراش ببطن ساقها (نظرية فرويد للتحليل النفسى).

- الشاعرية الرقيقة: وهي صفة واضحة فى أفلام عبد العزيز فهمي، فهو يحول أقسى المشاهد إلى مشهد ناعم دون أن يفقد تاثيره، كمثال مشهد تذكر الريس مرسى للزوجة فى عشرات المشاهد المتلاحقة، وكلها قد احيطت شاعرية غريبة (الزوج وهو يحمل زوجته) فى إضاءة مجسدة ولا يبين فى اللقطة إلا الزوج فى بحر من النور.

- القدرة على الابتكار: يظهر فى الفيلم كماً من الجماليات والإبداعات البصرية الخادمة للدراما، مثل حركة كلا من الكاميرا والممثل، زاوية اللقطة والتكوين، الضوء والإضاءة، حجم اللقطة ومساحتها وارتباطها بإيقاع الحدث والمكان.

ث- أهمية فيلم زوجتى والكلب درامياً

"زوجتي والكلب" تُحفة فنية متكاملة، فيلم مصري من إنتاج عام 1971، واحتل المركز 33 في قائمة أفضل 100 فيلم. وهو تجسيد حقيقي للأفلام التي تعالج موضوعا نفسيا بأساليب تجديدية غير مستهلَكة كالتلميح والرمز والصمت والصورة، وذلك يظهر منذ لقطة الفيلم الأولى (افتُتح الفيلم بلقطة ستارة في غرفة الريس مرسي تخترقها الأضواء بشكل مستطيلات ثم بحركة نصف دائرية نجدهما على سرير الزواج، ثم تعاقب الضحكات والصمت، ويخرج مرسي سيجارة من العلبة

مفكراً ومضجراً، ثم تسأله سعاد مبتسمةٍ: ما بكَ؟، فيقول لها أنه سيعود إلى العمل قريباً في الفنار وسيضطر لتركها وحيدة، سرعان ما تلاشت الإبتسامة العذبة من وجهها). هذا الفيلم، أحدث إنقلاباً فنياً خطيراً في موازين لغة السينما المصرية آنذاك، من سيناريو ومونتاج وتصوير وإخراج. فقد إستطاع أن يحطم الكثير من قيود وتقاليد السينما المصرية المتوارثة منذ بدايتها.

يعتبر بعض المؤرخين والنقاد، أن «زوجتي والكلب» يشكل البداية الحقيقية لما يسمى «سينما المؤلف» في مصر، طالما ان سعيد مرزوق كتب له القصة والسيناريو والحوار قبل أن يخرجه.

برع كلا من مدير التصوير عبدالعزيز فهمى والمخرج "سعيد مرزوق" في اختيار أماكن تصوير ورموز من البيئة محلّ الأحداث، تعكس الحالة النفسية للبطل (محمود مرسي)؛ فقد اختار ثلاثة عناصر؛ هي: الفنار (رمز الوَحدة والعُزلة والنفْي)، والبحر بأمواجه المضطربة المرتطمة بالصخور (رمز اضطراب البطل نفسيا)، والكلب (رمز الوفاء والشهوة)، وقد برع عبد العزيز فهمي بتكويناته وأحجام الكادرات التصويرية (الواسعة والضيقة) وتوزيع الإضاءة في كل مشهد في التعبير عن المظاهر النفسية المختلفة في الفيلم؛ كالوَحدة والشهوة والاضطراب والشكّ.

لقد إشترك الإثنان، مرزوق وفهمي، في تقديم فيلم متكامل يحوي مشاهد قوية ومعبرة عن الواقع النفسى والجوانب الشعورية، أهمها: المشاهد الشاعرية الشفافة التي تجمع الريس مرسي وزوجته في الفراش.. أيضاً مشهد عودة الريس مرسي الى الفنار، وفرحة الأصدقاء برجوعه إليهم، فهي ـ حقاً ـ فرحة يشترك فيها البحر والكلب والأصدقاء، بمصاحبة توليف متقن للمونتاج، ساهم كثيراً في تجسيد هذه الفرحة وصياغتها بشكل موحي ومؤثر. وإستخدام سعيد مرزوق للجنس كان ذكياً، ولم يكن ـ قط ـ مبتذلاً.. بل إنه كان تعبيراً موفقاً عن الوحدة والحرمان وأزمة الإنسان في بُعده عن أقاربه والمدينة، ووجوده في عزلة قاتلة كهذه. ثم أن سعيد مرزوق قد إستحدث تقليداً جديداً في الفيلم المصري، وذلك عندما وصلت للريس مرسي رسالة من زوجته، فنراها وهي بجواره تقرأ له بصوتها وبجسدها.. دلالة على قربها منه ومن واقعه ولاتنفصل عنه كإحساس وشعور.

2-1-1 التحليل النفسى لفيلم "زوجتى والكلب"

يستند السياق الروائى في فيلم " زوجتى والكلب " الى نوع خاص من " الدراما النفسية " بما تحتوي عليه من عناصر الصراع النفسى ذي الطابع الاستبطانى تبعا للمدرسة البنائية فى علم النفس وأفكار كارل يونج.

الطابع الاستبطانى أي ذلك الذي يعترك داخل النفس البشرية، فيتخذ سمة "صراع الأفكار" ولكنه – بالرغم من ذلك- يظهر في شكل سلوك ذي طبيعة حيوية غير جامدة، تتمثل في جانبين متميزين من الجوانب المرئية على الشاشة، أولهما هو الملامح الإنسانية المعبرة بحدة واضحة، والأخر هو الحركة التي تتسم بنوع من العنف على درجات متفاوتة.

فبعد ذهاب مرسي إلى الفنار، يصاب بنوبة من الوسواس القهري المزمن والشك تجاه زوجته، جعلته لا يفرق بين الواقع والخيال، وهذه التخيلات من صنع مرسي نفسه وصلت إلى درجة لم يعد فيها يميز بين الواقع والخيال لا أرادياً، فدخل في متاهة أو أقصى حالات انعدام الاحساس بالواقع، نوع من الانفصام عن الواقع والغرق في بحر من الوسواس وتحول الى شخص ذهاني ابتلعته مخاوفه، وأصبح ضحيةٍ لها. ويذكر الناقد السينمائى "على شلش" أن "نور" : يعبد " المرأة – المتعة " على طريقة شهريار، "نور" شغوف بمعرفة كل ما يتعلق بتجربة متعة الجنس من خلال الرابطة الزوجية وذلك بحكاوى "مرسى" عن تجربته في الزواج، ولكن "مرسى" يسارع بالابتعاد عن هذه الدائرة، ولكنه يعود إليها كلما اشتد به الحنين لزوجته الجميلة. (5)

ترجع قيمة المرئيات المقدمة في فيلم "زوجتى والكلب"، إلى تعاون مدير التصوير "عبد العزيز فهمي" مع مخرج الفيلم. وهو نوع من التعاون ليس مقصوراً على مجرد تكليف مدير التصوير بالعمل في الفيلم ثم قبوله، وإنما يرجع بالأكثر إلى قيام "عبد العزيز فهمي" بتبنى إنتاج الفيلم، الذي وجد فيه خامة صالحة للتجريب في المرئيات السينمائية من خلال عناصرها المتعددة، وبالأخص التجريب من خلال الإضاءة وآلة التصوير السينمائى (6)، بالإضافة على اختيار مكان التصوير ذاته بموقعه ومكوناته المعمارية، والذي هو جزء أساسى من دراما الفيلم ولم يكن مجرد خلفية إضافية تتحرك فيها الشخصيات.. فالبحر، بكل ما يحمله من رموز وإيحاءات، قد أعطى إحساساً بجو الرهبة والقلق والمجهول، خصوصاً أثناء هيجانه وتلاطم أمواجه بأحجار الشاطيء.. والفنار الذي يمثل دليل الهداية للسفن الضالة ويشكل ـ في نفس الوقت ـ السجن والمنفى المعزول عن العالم بالنسبة لشخصيات الفيلم، وهذه إيحاءات تناسب وتقوّي المضمون والسرد الدرامي بالفيلم، وتجسد حالات القلق والتوتر والحرمان التي تعيشها شخصيات الفيلم. فالفنار المنعزل عن المدينة الساحلية بموقعه على جزيرة صغيرة، لا تحتوي على أي عناصر معمارية غيره، يؤكد فكرة العزلة التي تسيطر على سكانه (عمال الفنار)، وفكرة العزل ذاتها ليست بفكرة جديدة في حد ذاتها، حيث عالجتها الفنون الأدبية والدرامية والسينمائية بأساليب متعددة، فتجسيد العزلة في الفنار ينطوى على ملامح مرئية تدعم الفكرة الدرامية التي يتأسس عليها الفيلم.

أهم ما يميز هذا الفيلم على الإطلاق هو كثرة مشاهد الفلاش باك، فلعله أكثر الأفلام المصرية التي ضجّت بالفلاش باك (نحو 20 مرة)، وهو تكنيك سينمائي برع فيه "سعيد مرزوق" عمومًا، فهناك مشاهد الفلاش باك، التي عاشها الريس مرسي مع زوجته، ومقارنتها باللحظات الآنية التي يعيشها في بعد وحرمان في هذا المكان البعيد. كما أن المشاهد التي تناولت حالة الحرمان الجنسي لدى (نور الشريف)، قد إستطاعت أن تجسد بحق أحاسيس القلق والفراغ، فقد كان التركيز على الصور العارية إيحاءً موفقاً للوسيلة الخاطئة التي إتخذها نور لإشباع رغباته الجنسية.

لا نستطيع إغفال براعة العملاق "محمود مرسي" في تجسيد حالة الإنسان الواقع في براثن الشكوك والهواجس النفسية، وقد عبّر باقتدار لا يباريه أحد فيه، بالصمت في أكثر من مشهد، كذلك كان دور "سعاد حسني" تجسيدا حقيقيا للإغراء الطبيعي المعتمد على النظرة والملامح والحركة وليس العُري.

يرى الناقد السينمائى "على ابوشادى" أن استخدام الكلب كرمز هو استخدام غير موفق، نظراً لدلالة الكلب كرمز للوفاء. بالإضافة الى دور الكلب المهم في الفيلم كحارس وفى من ضمن فريق العمل في الفنار (7). لكن إستخدم مرزوق شخصية الكلب أعطاها أبعاداً كثيرة، ليصبح رمزاً وبطلاً حقيقياً وهاماً، فقد كان رمزاً لوحشية الإنسان وبدائيته مثلما كان رمزاً للإخلاص والوفاء والطيبة، كذلك أظهره للدلالة على الشبق الجنسي، وذلك عندما يقارن ـ في مشهد معبر ـ بين لسانه ولسان نور وهو يشاهد الصور العارية على مائدة الطعام. كما يظهر الريس مرسي وهو يضرب الكلب بقسوة، يشير الى أن الكلب هو أقرب لمرسي مثل صديقه نور، وبالتالي يكون بمثابة المتنفس الوحيد لغضبه من صديقه وشعوره بالضياع والحرمان.

3-1-1 التحليل الفنى لفيلم " زوجتى والكلب "

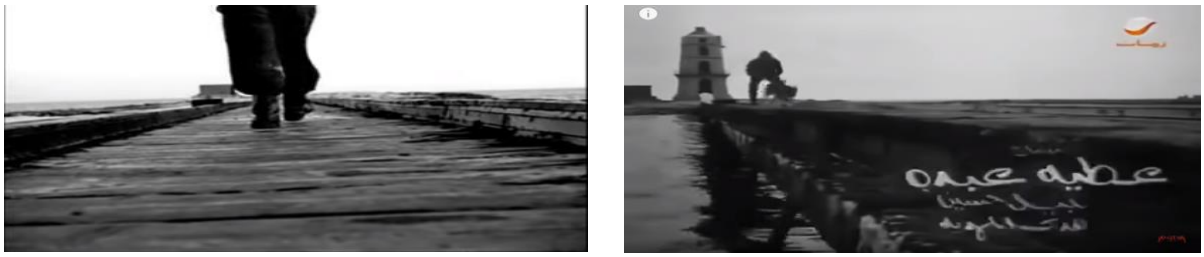
يعد فيلم "زوجتى والكلب" هو التجربة الروائية الأولى في مجال السينما الروائية الطويلة للمخرج "سعيد مرزوق"، وقد اتسمت باستغلال أكبر قدر من تقنيات التصوير السينمائى من خلال كلا من الإضاءة السينمائية (التصوير بالفيلم الابيض والأسود) وآلة التصوير السينمائى بإمكانياتها المتعددة. (6)

1- التكوين

تميز عنصر التكوين والتشكيل فى الفيلم فى خدمة الدراما المحصورة فى مكان محدد. إن التصميم المعمارى الدائرى للفنار، بما تعنيه الدائرة من الاستمرارية التي لا بداية لها ولا نهاية، إن الدائرة بالنسبة لما هو خارجها (بدون تقاطع او تماس) منعزلة بطبيعتها، ولكنها بالنسبة لما هو داخلها فهى حضن يحتوي كل ما يقع بالداخل، لذلك يمارس العمال الأربعة حياتهم من خلال الفنار بنفس هذا المعنى المزدوج، فهم إما منعزلون عن بعضهم البعض كل منهم في حجرته الخاصة أو مجتمعون في شكل حلقة دائرية. يأكلون أو يلعبون الورق أو يتسامرون، هذا الشكل الدائرى الذي يتصف به الفنار يسيطر على فكر فنان الفيلم في كثير من المناسبات. فالحركة فيها كثيراً ما تأخذ شكل الالتفاف الدائرى، خاصة ونحن نتابع هذه الحركة في أكثر من موقف: على ذلك السلم الحلزونى داخل مبنى الفنار، والعمال الأربعة يجلسون، ومعهم كلبهم في شكل دائرة، تؤكدها بقعة الضوء ذات الشكل الدائرى الساقطة عليهم من أعلى.

وتقود الخطوط العين إلى مركز الانتباه فى الصورة بل إنها تحمل فكرة ورسالة يرغب مدير التصوير فى نقلها إلى المشاهد وتحديد الفواصل بين المناطق الظلية وأخرى شديدة الإضاءة، شكل (1).

أغلب اللقطات ضيقة محصورة بين أشياء كأنحصار الشخصيات نفسها فى المكان، والتكوين الإطارى مستخدم بكثرة فى لقطات الفيلم، والتكوينات الحلزونية مع سلالم الفنار، كمثال شكل (2).

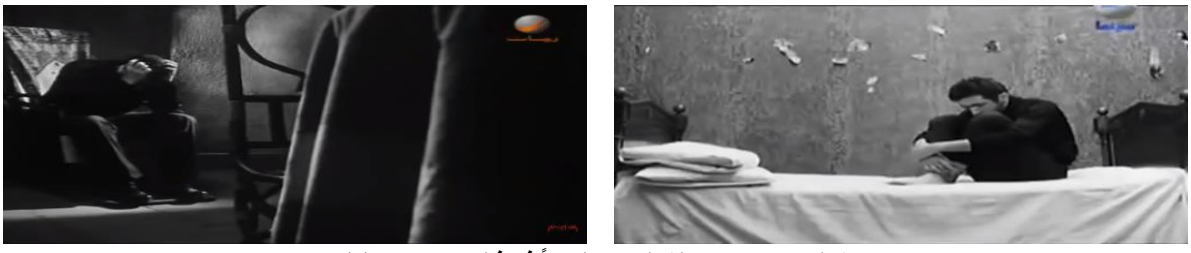


شكل (1) الخطوط تقود العين لمركز الاهتمام واستخدام العمق فى التكوين

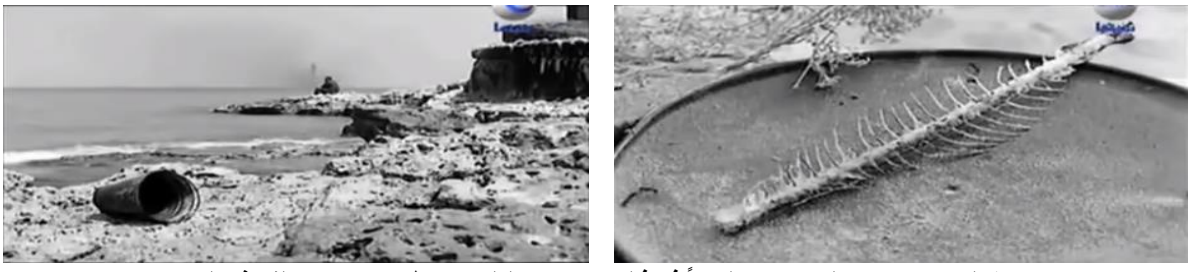
شكل (2) الخطوط المنحنية الدائرية، فيلم "زوجتى والكلب" للدلالة على الوحدة والعزلة وتأكيد الشك

يحمل التكوين ضيقاً أو متسعاً، روح اللقطة والمكان واستخدامها الدلالى والسيكولوجى، مثلا عندما ينهار مرسى فى حجرته بسبب تفكيره أن نور سيعاشر زوجته نجده فى طرف الحجرة الأيسر متكوما على كرسى فى ربع القطاع الذهبى من التكوين، كما تبين أشكال (3) (4) (5) استخدام الوحدة والشكل سيكولوجياً.

شكل (3) فيلم " زوجتى والكلب" التأطير واستخدام الخطوط والمساحات لتوحى بالوحدة والعزلة



شكل (4) استخدام الشكل سيكولوجياً فى فيلم "زوجتى والكلب"



شكل (5) استخدام الوحدة سيكولوجياً في فيلم "زوجتى والكلب" لاعطاء الإحساس بالفراغ والوحدة

وهناك التكوينات الشاعرية التى برع فيها عبد العزيز فهمي لمرسى وهو يمارس الجنس والحب، والتكوينات الخطية الغاية فى التجريد الفنى. والتكوينات الدلالية النفسية المختلفة التى تدل على العزلة والسجن الداخلى للشك والوحدة والكبت التى توجد به شخصيات الفيلم كما يوضح شكل (6).

كما نجد فى أنه عندما يطلب مرسى من نور مراقبة زوجته، نجد أن تكوين الكادر يجعل نور فى يحتل الجزء الضيق فى التكوين حيث أنه فى موقف الضعيف لأنه سرق صورة سعاد زوجة مرسى من شنطته، وكلا من مرسى ونور فى إطار خاص بكل واحد منهما (أى كلا منهم حبيس فى سجنه الخاص بيه من الشك) وكل منهم فى صراع مع الأخر فنجد قضيب السرير فى منتصف الكادر، وعندما يطلب مرسى منه مراقبة زوجته يصبح نور فى موقف القوى بينما مرسى يتضائل حجمه فى الكادر كما بشكل (7).

شكل (6) استخدام التكوين للدلالة على العزلة النفسية والسجن الداخلى للشخصية

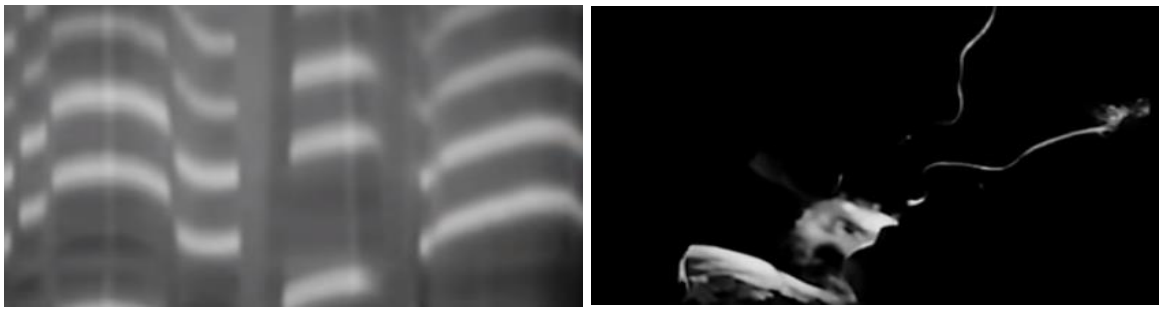
شكل (7) التكوين داخل التكوين، وحجم ومساحة الشخصيات للدلالة على قوة السيطرة

2- الإضاءة

عبر مدير التصوير في الفيلم عن رؤيته من خلال طبقة الإضاءة المنخفضة، أي ترتبط الإضاءة بغلبة المساحات ذات النصوع المنخفض على مساحة الصورة ووصولها إلى حدها الأدنى، متمثلا في الظلال الثقيلة والمساحات المعتمة، بالإضافة إلى التباين الحاد بين مناطق الضوء والظل، وذلك الأمر لا يقتصر على مشاهد الفيلم الليلية فقط، ولا حتى النهارية الداخلية فقط، بل إن الأمر يصل الى المشاهد النهارية الخارجية، لكى تسيطر عليها الطبقة المنخفضة من خلال مساحات معتمة تماماً داخل الصورة، وذلك عن طريق تصوير الموضوعات (التي تشكل مركز اهتمام الصورة) سواء من الشخصيات الحية أو الجوامد الطبيعية ذاتها من خلال ما يعرف باسم "الإطار الطبيعى" أو "التأطير" أي أن الموضوع المرئى يشكل إطاراً حول الموضوع الرئيسى في الصورة، ويكون متواجداً بطبيعته في مكان التصوير، فعن طريق وضع آلة التصوير خلف الحائل المفرغ، الذى يشكل مثل هذا الأطار الطبيعى، بحيث يكون في وضع ضد الضوء فيصبح معتماً تماماً، ويمثل صورته على الشاشة منطقة ظلال معتمة، فتؤكد طبيعة الإضاءة في الصورة التي تقترب من الإظلام وحدة الظلال في نفس الوقت، لذلك يختص مدير التصوير شخصية مرسى بهذا النوع من المؤثرات المرئية مما يعبر عن حالة الشك والوسواس القهرى الذى تضعه هواجسه وظنونه فيها، وتتضح تلك الحالة من خلال شكل (8).

شكل (8) استخدام طبقة الاضاءة المنخفضة والتعبير درامياً بالمؤثرات البصرية عن شخصية مرسى

استخدم "عبد العزيز فهمي" الاضاءة بشكل جمالى بحت فأقترب الى الاختزال التام الى حد التجريد مثل إضاءة الحافة (Rim light) فى مشاهد ممارسة الجنس بين الزوج والزوجة، فجعل الأجساد يحدها ضوء ابيض وتسبح فى ظلام فى اشكال متموجة تأخذ تكوينات تجريدية، بينما يصل لنا التعبير الحسي الجنسى بالظل والنور والصوت. ثم ينتقل الى لقطة اخرى تقدم حركة متموجة ناعمة لستارة النافذة ذات اللون الابيض التى تنقل الاضاءة من الطبقة المنخفضة الى طبقة مرتفعة، تتناقض معها فى الشكل ولكنها تتألف معها فى الموضوع حيث أنه مازال يعبر عن العلاقة الجسدية ولذتها، كما بشكل (9).



شكل (9) الاستخدام التجريدى للإضاءة

واستخدمت الاضاءة العلوية المباشرة باستخدام فانوس من الاعلى وتأثيره الدائرى على الأرض فى مشهد لعب الكوتشينة والرجال الأربعة جالسون على الأرض، مما يجعل وجوههم غير مريحة والعيون غائرة سوداء كشكل (10). كما استخدمت إضاءة النهار داخل حجرات النوم فى الفنار التى تختلف كلية عن إضاءة الليل واستخدمت الإضاءة المنتشرة فى الكثير من مشاهد الحب والتخييل وكذلك الهلاوس البصرية بالفيلم.

شكل (10) الاضاءة العلوية المباشرة، بقعة الضوء ذات الشكل الدائرى الساقطة عليهم من أعلى

عبر عبد العزيز فهمي عن مفهوم التلصص لدى فرويد ويونج أثناء لقاء مرسى بزوجات أصدقائه، فنجده استخدام طبقة الإضاءة المنخفضة وتباين الإضاءة بين مناطق النصوع العالى والمنخفض وإتجاه مصدر الضوء للدلالة على جو الجريمة واللصوصية. كما توضح الكادرات بشكل (11).

شكل (11) تباين الضوء واتجاه مصدر الضوء للتعبير الدرامى عن اللصوصية والجريمة

عبر ايضاً فهمي باستخدام الفانتزايا البصرية عن الهلاوس والطاقة الجنسية "اللبيدو" طبقا لمفهوم فرويد، بإستخدام الاضاءة المنتشرة مثل مشهد الصور السابحة التى تنقلب الى بنات جميلات، واستعمال اللقطات السريعة لمتتابعة مع مرسى أثناء تدخله –فى خياله- لضرب زوجته ونور فى الحمام.

3- الحركة

أ- حركة الممثل تمثل حركة الممثل فى هذا الفيلم شيء من الغموض والاثارة، فمثلا حركة مرسى ذهاب واياب وهو يطلب من نور مراقبة زوجته- فوجه نور فى اقصى اليسار وجسد مرسى يقطعه ذهاباً واياباً- ووجه نور يلتف لحركة جسده بدون أن تتحرك كتلة رأسه من مكانها فى اليسار.

وعندما تكون الكاميرا ثابتة، والممثلة (زيزى البدراوى) هى التى تتحرك بداخل الكادر من اليمين لليسار ونشاهد اجزاء من جسدها من القدم حتى الرأس على حسب الفتحات الموجودة فى السور لتوحى بالاثارة والتشويق، فهنا تم استغلال حركة الممثلة مع الديكور للتشويق وخدمة الحدث الدرامى.

شكل (12) استغلال حركة الممثلة مع الديكور للتشويق وخدمة الحدث الدرامى

ب- حركة الكاميرا إن حركات الكاميرا ذات الإيحاءات المتعددة، تأتى في أهمها على شكل دائرى، وللأشياء المؤدية في الفيلم مدلولاتها الخاصة، وهي دائما تشارك في صنع دراما الفيلم، ولكن هذه المشاركة ترتبط غالباً بعنصر من عناصر تقنيات التصوير السينمائى وبخاصة من حيث الإضاءة أو إمكانيات الكاميرا السينمائية، فالمجلات الفاضحة والصور ذات الطابع الجنسى، سواء منها التي يقصها "نور" من أجل أن تزداد تجسيماً فى نظره وتلك التي يلطخ بها جدران غرفته، لا تأتى منفصلة عن دعم تقني من الإضاءة أو الكاميرا. والعلبة الفارغة والكلب ذاته لا يظهر بدون أن تكون هناك تقنية تصويرية تشاركه الظهور أثناء تناول الطعام، أو وهو يتعرض لثورة "مرسى" وهياجه حتى الاعتداء عليه.

تميز الفيلم بحركة كاميرا درامية مؤثرة مرتبطة بالحدث بشكل مباشر، فنجد الكاميرا تعبر عن فكر وسيكولوجية شخصيات الفيلم، فمثلا عندما يقرر مرسى إرسال خطاب مع نور الى زوجته سعاد، نجد مرسى يلف ويدور فى تفكيره ومتردد فى ذلك أثناء حواره مع نور، فنجد الكاميرا تلف حول نور الجالس على الكرسى والمتبع لاتجاه حركة مرسى. أو

عندما يفكر مرسى بخيانة زوجته له مع نور فإن الكاميرا تلف حوله فى لقطة واحدة M.C.S وهو ممسك راسه وحركة الكاميرا فى اللف حرة وتميل قليلاً فى بعض الأحيان، ويلف نور فى عكس اتجاه الكاميرا، كناية عن شعور مرسى الداخلى بالدوامة، ثم تنتقل لمشهد تخيله لنور وزوجته، ثم تعود لمرسى مرة آخرى، فى دلالة على ان مرحلة الشك عند مرسى تتحول لليقين. وحركة الكاميرا ال Tilt down من لقطة عامة فى حجرة مرسى الى ظهر السرير الشبيه بقضبان السجن، ليدخل القضيب ليفصل بين مرسى ونور فى اللقطة كما بشكل (7).

وهناك الحركة الحرة الجميلة للكاميرا تحت سقف القنطرة أثناء صيد نور السمك، والحركة الحرة المتتابعة لجسد سعاد لإظهار جماله. وحركة الكاميرا الممسوكة باليد فى حجرة مرسى عندما يقررون الجلوس على الأرض أثناء لعب الكوتشينة، والشاريوه من لقطة عامة لنوروهو خلف الكوتشينة لتتقدم سريعاً الى وجهه فى لقطة قريبة C.S.

حركة الشاريوه الى الخلف والفنار فى الخلفية ومرسى ونور يتقدمان أثناء حكى مرسى لنور عن مغامراته فى الماضى، فحركة الكاميرا للخلف مع ثبات الفنار والأشخاص ثابتين على نفس المحور البصري، تساعد على ترسيخ المعنى بأنهم سجناء المكان، فالخلفية ثابتة والأشخاص يتحركون والكاميرا تتحرك، شكل (13).

شكل (13) حركة الشاريوه للخلف مع ثبات الأشخاص على نفس المحور البصري

4- العدسات

اغلب الفيلم مصور بالعدسة القصيرة المنفرجة الزاوية (wide angle lens) لما تتميز به بالمبالغة فى المنظورللإيحاء بمعنى الفراغ الموحش المصاحب لعزلة الفنار، سواء فى خارجه أو من داخله، فيتم تصوير جميع المناظر العامة الخارجية لمنطقة الفنار البحرى بالعدسة قصيرة البعد البؤرى؛ لتأكيد انعزال الفنار عن بقية العالم وعزلة من فيه. تم استخدام العدسة القصيرة البعد البؤرى في غرفة الريس مرسى (محمود مرسى)، فالغرفة تقع داخل الفنار مساحتها ضيقة، لكن عندنا نستخدم تلك العدسة، فانها توحى بالفراغ الموحش المرتبط بالمكان. فالفراغ الذي يعزل مرسى مع الفنار في الخارج، هو في ذاته الفراغ الذي ينعزل داخله في حجرته أيضاً، منطويا على هاجس الشك القوى الذي يترعرع بين ثنايا شخصية مرسى.

أن المبالغة في منظور مكونات الكادر تؤدي إلى التغير النسبي في أحجام الموضوعات الموجودة ضمن مكوناته والكائنة على أبعاد مختلفة من الكاميرا، الأمر الذي يمكن أن يدعم ويؤكد تلك الأحاسيس النفسية المؤثرة على المشاهد، إن هذه الخاصية تجعل الأجسام القريبة بحجمها النسبي المبالغ فيه تمتلك سيادة على المعنى الدلالى للقطة طبقا للمساحة التي تشغلها من مساحة الكادر الكلية وتؤثر تأثيرا مباشرا في المعاني الكامنة خلف تكوين اللقطة. كما بشكل (15) فمرسى حجمه النسبى في الكادر صغير، كما يرى نفسه بسبب الصراع النفسى الذي يدور بداخله واحساسه بالغباء والحسرة، نتيجة سرقة نور الشريف صورة زوجته، وطلب مرسى منه بنفسه مراقبة زوجته. وفى الصورة الثانية يظهر مرسى فى حجم صغير جداً فى عمق الصورة التى يحتل مقدمتها دلو فارغ فى منظر كبيرا جدا B.C.S وعند ظهور مرسى ضئيلاً جدا من خلال ثقب فى إحدى معلبات الأطعمة الفارغة الملقاة على الأرض.

شكل (14) استخدام العدسة قصيرة البعد البؤرى للتعبير عن الواقع النفسى

شكل (15) فيلم "زوجتى والكلب" استخدام عمق المنظور سيكولوجياً

فالعين تنجذب بشكل آلي تقريباً إلى ما يمكن رؤيته بشكل أفضل. إذا كان وجه في مقدمة الصورة غامض بعض الشيء ووجه أخر في الخلفية رغم أنه أصغر وأبعد لكنه حاد الوضوح. والموضوع ذو الوضوح الحاد يمكن أن يحول انتباه المُشاهد عن موضوع أقرب وأكبر ذو وضوح ناعم soft focus، حتى إذا كان الموضوع الأكبر يملئ نصف الشاشة كما بشكل (16) الصورة الثانية نجد أن العين انجذبت للرجلين (محمود مرسى ونور الشريف) فى الخلفية لانهما حادان فى الوضوح. ويرمز الفنار في وسط البحر في فيلم "زوجتى والكلب" الى الانعزال والوحدة كأنه سجن.

شكل (16) استخدام حدة الوضوح سيكولوجياً

استخدم " فهمي" العدسة طويلة البعد البؤرى سيكولوجياً، حيث يظهر مرسى من بين القوائم الرأسية التي يتكون منها باب مدخل الفنار عند عودته من إجازة زواجه القصيرة، فيبدو يتحرك ببطء شديد، مما يعبر عن رجل يبغض العودة الى الفنار، وذهنه لا يزال مرتبط بزوجته، شكل (17).

أما في التصوير الخارجي فيكون استخدام العدسة الزووم أسهل، وهي في حالة التقدم أو التراجع على قضبان التحريك، وتغنى عن استمرار ضبط المسافة أثناء حركة الكاميرا طول اللقطة الواحدة. واستخدمت حركة ال Zoom outمن C.S

لمرسى الىE.L. S وقد أصبح مثله مثل الأعمدة الموجودة فى البحر بدون روح، فلقد تمكن الشك والوسواس القهرى منه، فأصبح كالجماد، شكل (18).

شكل (17) استخدام العدسة طويلة البعد البؤرى للتعبير عن الواقع النفسى

شكل (18) استخدام حركة الزووم من C.S الىE.L. S للتعبير عن الصراع النفسى والمكان المقفر

5- أحجام اللقطات

عبر عبد العزيز فهمي بإستخدام أحجام اللقطات المختلفة الضيقة والواسعة عن اسباب الصراع النفسى فى الحدث والصراع بداخل الشخصيات، فمن اللقطة القريبة الى العامة المتسعة أو العكس، مثل مشهد ضرب نور العلبة الصفيح على شاطىء الفنار- لقطة M.C.S وهو يطيح بالعلبة الى لقطة L.S تحدد مكانه من القنطرة والفنار والشاطىء، ويطيح بالعلبة الى لقطة أخرى مقربة للعلبة تملأ الشاشة- مما يخلق نوعاً من القلق والتوتر وعدم الراحة. استخدمت اللقطات القريبة فى اللقطات التى تحتوي على ألفة وعشرة بين الشخصيات، أما اللقطات الواسعة فتوحى بالفراغ والوحدة، واللقطات الC.S للاكسسوارات مثل سلسة سمك ودلو وعلبة فارغة يتم كسرهم لكسر الفراغ والوحدة التى بداخل شخصية نور.

شكل (19) استخدام اللقطة القريبة للاكسسوار لتوحى بالفراغ

6- زوايا الكاميرا

تنوعت زوايا الكاميرا داخل الفيلم بشكل حيوى كبير، من أعلى الفنار وأسفله ومن مستوى الأرض، ومن اسفل القنطرة، فزوايا الكاميرا تخدم البناء الحسى والدرامى للمشهد والتأثير النفسى له.

لجأ مدير التصوير عبدالعزيز فهمى في فيلم "زوجتى والكلب" إلى فكرة تكرار زوايا التصوير، أي أنه يستخدم نفس زاوية التصوير، في تصوير وحدة مرئية فيلمية معينة في موقف معين، ثم يعيد استخدام نفس تصميم الزاوية، أو قريبا منها، في تصوير وحدة فيلمية أخرى في موقف آخر، سواء كان هذا التكرار في نفس المشهد أو في مشهد أخر، مما يرمى الى تقديم رابطة درامية بين أحداث معينة في السياق الفيلمى، في كل مرة منها. كإستخدام نفس زاوية التصوير في

مشهدين يتعلقان بشخصية "مرسى" أحدهما في نطاق التذكر والآخر في نطاق التخيل، أما الثالثة فهى تمثل الواقع الذى حدث – ففي النطاق الأول يتذكر "مرسى" الطريقة التي كان يتسلل بها الى عشيقته (زوجة صديقه) في مسكن الزوجية. ويتخيل نور الشريف وهو يتسلل بنفس الأسلوب والطريقة الى "سعاد" زوجة مرسى في مسكن الزوجية أيضاً. فتكرار التصميم المرئى في المشهدين، بداية من خلال الديكور (تصميم المناظر) نفس مكان التصوير، ونفس اللقطات، اللقطة الC.S ليد كلا من "مرسى في النطاق الأول التذكر" و"نور في النطاق الثانى التخيل" على ترابزين السلالم، واللقطات المتوسطة ال M.C.S لمرسى ونور قبل صعود السلالم، وفى حالة التذكر تنتهى اللقطة بكادر M.L.S لمرسى واستخدام عمق المنظور سيكولوجيا للصراع النفسى الداخلى واحساس الشك الذى يعيش بداخل مرسى، أما في حالة التخيل فينتهى المشهد بلقطات C.S و B.C.S لسعاد زوجة مرسى وزميله نور للتعبير عن الحميمية في العلاقة بينهما وتخيل المنظر هذا من خلال وجهة نظر عقل مرسى وظنونه الداخلية وصراع النفسى واحساسه بالشك نتيجة تجاربه السابقة في النطاق الأول التذكر. أما المرة الثالثة فتتكر نفس المشاهد من خلال وجهة نظر موضوعية واقعية فاللقطات اغلبها M.L.S, L.SوM.S وللتعبير عن الحيادية، تستعرض الواقع كما حدث بالفعل. واستخدم "عبدالعزيز فهمى" اللقطات للتعبير عن الشك الذى يؤدى لتشتيت فكرى من خلال استخدام طبقة الإضاءة المنخفضة Low Key وغلبة الألوان القاتمة على اغلب الكادرات واستخدام التأطير من خلال الاكسسوار والديكور والخطوط الافقية والراسية المتوازية للايحاء بالصرامة والعزلة كأنهم في سجن في بعض مشاهد الفيلم، واختيار مكان يوحى بالعزلة والوحدة مما يدعم إحساس الشك وهو الفنار في وسط البحر.

شكل (20) التعبير النفسى من خلال التغيير المتبادل لزوايا التصوير داخل المشهد الواحد

7- المونتاج

امتاز مونتاج الفيلم بالسرعة التي تناسب تشتُّت ذهن البطل واستبداد الشكوك المتتالية به بلا هوادة، وقد استطاع المونتاج ببراعة وإتقان ضبط إيقاع المشاهد وانسجام تكويناتها مع الأحداث السريعة، أضافة الى خلقه لذلك الإيقاع المشوق في الفيلم ومساهمته في تصاعد الحدث الدرامي، والربط بين الرمزية والحدث الذي يعكس الحالة النفسية للأبطال، كما في الرمز إلى صور النساء العاريات التي تتهاوى على صفحة مياه البحر أمام نظر الشاب "نور"، والرمز إلى عظْمة سمكة

ملقاة على الشاطئ، والرمز كذلك إلى "كوز" صفيح مُهمَل على شاطئ البحر، والرمز إلى عظمة دجاجة في يد "نور" يذهل عنها بينما الكلب ينظر إليها متلهفا لإشباع معدته، ربط رغبة الجوع برغبة الجنس، في مشهد ينظر نور شريف إلى المجلات الأباحية بشرود الذهن على مائدة الطعام مع رفاقه و كلبهم في داخل الفنار يتناولون الوجبة التي اعددتها زوجة مرسي، فبينما نسى نور رمي العظمة من يده، ينظر إليها الكلب متلهفا بقدر تلهف نور. فنور شريف يحتاج إلى اشباع رغبته الجنسية بينما الكلب يحتاج إلى اشباع معدته).

النتائج Results:

1. يبدأ مدير التصوير عمله بمحاولة امتلاك الرؤية البصرية التشكيلية للسيناريو المكتوب ومناقشته مع المخرج وكاتب السيناريو، محاولاً وضع بنية بصرية للعمل والشخصيات الفنية من خلال رسم الشكل العام للإضاءة في العمل الدرامى ككل ثم في المشاهد كل على حدة وعلاقة كل مشهد بباقى المشاهد، وعلاقته بباقى مفردات العمل الفني كالديكور وطرازه وألوانه والاكسسورات والملابس، وإيقاع المشهد نفسه والإيقاع العام للعمل الدرامى والجوانب النفسية العامة المبنى عليها قصة العمل الدرامى والتعبير النفسى عنها بما يتناسب مع الاضطرابات النفسية للشخصيات داخل العمل الدرامى وتطور تلك الشخصيات.

2. تأثر (فيلم زوجتى والكلب) بنظرية التحليل النفسى وأفكار فرويد اللاشعور ومراحل النمو النفسى والأنماط الأولية ليونج.

3. يستند السياق الروائى في فيلم "زوجتى والكلب" الى نوع خاص من "الدراما النفسية" بما تحتوي عليه من عناصر الصراع النفسى ذي الطابع الاستبطانى تبعا للمدرسة البنائية وافكار كارل يونج، كما اعتمد على افكار فرويد ويونج عن اللبيدو.

4.مدير التصوير مسئول عن بناء المنهج البصري الذي يشكل من خلاله العمل الدرامى، وهو الذي يقوم بالتعبير عن النفس البشرية والجوانب الشعورية وعرضها من خلال لغته البصرية ليضيف اليها معان وأفكار وعلاقات وابعاد نفسية وأنسانية ذات دلالات ورموز تفسر العمل الدرامى وتضيف له.

5. القدرة على الابتكار إحدى مهام مدير التصوير، وذلك من خلال كماً من الجماليات والإبداعات البصرية الخادمة للدراما، مثل حركة كلا من الكاميرا والممثل، زاوية اللقطة، التكوين، الضوء والإضاءة، حجم اللقطة ومساحتها وارتباطها بإيقاع الحدث والمكان، نوع العدسة المستخدمة، وسيكولوجية اللون.

6. ترتبط الأعمال الدرامية المعبرة عن الواقع النفسى والجوانب الشعورية بمنهج تفكير وتناول نفسي. فيجب أن يلم مدير التصوير عند العمل على عمل درامى يتناول جوانب نفسية، بدراسة الاتجاه النفسى والنظريات والمدارس النفسية والشكلية التى تحكم بناء الحدث والشخصيات وتطور الصراع، لإنتاج صورة درامية ذات دلالة سيكولوجية.

7. يقوم مدير التصوير بتحليل وتفكيك كل عناصر ومفردات الموضوع الدرامى النفسى والتعبير عنه من خلال البنية البصرية للعمل الدرامى معتمداً في نفس الوقت على دراسات ونظريات علم النفس وذلك من خلال دراسة الوقائع الداخلية النفسية للشخصية والتركيب النفسى لها وتحديد ملامحها، أو على مستوى دراسة آليات إنتاج الصورة من خلال العلاقات الادراكية والصور العقلية والذهنية في العمل الدرامى، والتي تحدد الكيفية التي تتكون بها هذه الصور، وكذلك الدراسات المختلفة لسيكولوجية وعمليات تلقى الصورة المتحركة بقوانينها ونظمها وتأثيراتها النفسية.

المراجع References:

1. يونج، سكيب داين .ت :فرج، سامح سمير .السينما وعلم النفس علاقة لا تنتهي، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1 ، ٢٠١٥.

1. Yong, Skeeb Dain. Targamet: Farag, sameh Samir. *Elcinema wa Elm Elnafs Elaka La Tantahi*, El kahera, Moasaset Hendawi Leltalim wa ELThakafa, Eltabaa Elaola,2015.

2. فريد، سمير. *زوجتى والكلب، خطوة على الطريق الى السينما مصرية جديدة*، مقالة، جريدة الجمهورية، القاهرة، دار التحرير، 1971/11/15 .

2. Faried, Samir. *Zawgety wa elkalak, khatwa ala eltarek el cinema masraya gadeda*, Makal, Garedat elgmhorya, El kahera,Dar el tahrier, 15/11/1971.

3. الشيمى، سعيد – *إتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية*- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة- ط1- 2003.

3. Alshiyamaa, Saeid - *Iitjahat al'iibdae fi alsuwrat alsiynamayiyat almasrita*- alqahrt: almajlis al'aelaa lilthaqafat- ta1- 2003.

4. صبحى، عبدالمنعم. *مقال للناقد عبدالمنعم صبحى نشر فى مجلة السينما*- العدد 20- سبتمبر1970.

4. Subhaa, Abdalmnem. *maqal lilnaqid eibdalmineim subhaa nashr fa majalat alsaynima*- aleadad 20- sibtambr1970.

5. شاش، على. *السينمائى يفكر بالصورة ويكتب بالكاميرا*- مقال، القاهرة: ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما بالقاهرة ، 1971/12/12.

5. Shash, Aly. *alsiynamayaa yufakir bialsuwrat wayuktab bialkamira*- alqahirat: maqal, milaffat almarkaz alkathulikaa almasraa lilsiynama bialqahirat , 12/12/1971.

6. فوزى، ناجى. *قراءات خاصة في مرئيات السينما*، مصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،2012.

6. Fawazaa, Najaa. *qaraa'at khasat fi maryiyat alsiynima*, masru, El kahera: alhayyat almisriat aleamat lilktab,2012.

7. أبو شادى، على. *زوجتى والكلب: سينما على حساب رؤية اجتماعية*، مقالة، بيروت/ لبنان: مجلة "فن"، إبريل 1990.

7. Abu shadaa, Aly. *zawjataa walkulba: sinuma ealaa hisab ruyat aijtimaeiat*, maqalat, biruta/ lbnan: majala "fn", 'iibril 1990.