



72  
Berlinale



الفكرة السينمائية  
من السينما الصامتة إلى المسموعة  
سعید شیخی

# الصورة السينمائية

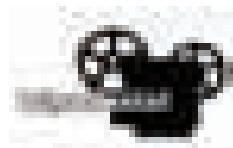
## من السينما الصامتة إلى الرقمية

سعید شیمی

تقديم:  
أحمد الحضرى

لوجو  
الهيئة

**تعنى بنشر الدراسات المتخصصة في  
الثقافة السينمائية والتلفزيونية**



**تصدرها  
المهيئة العامة لقصور الثقافة**

**• هيئة التحرير •**  
رئيس التحرير  
**د. وليد سيف**  
 مدير التحرير  
**عماد مطاوع**

**رئيس مجلس الإدارة**  
**سعد عبد الرحمن**  
أمين عام النشر  
**محمد أبو المجد**  
الإشراف العام  
**صباحى موسى**  
الإشراف الفنى  
**د. خالد سرور**

- الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية
- سعيد شيمى
- الطبعة الأولى: الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة 2013 م
- 978-977-718-329-1
- 23,5 × 16,5 سم
- تصميم الغلاف: د. خالد سرور
- المراجحة اللغوية: أشرف عبدالفتاح
- رقم الإيداع: ٢٠١٢/٨٦٩٧
- الترقيم الدولي: ٩٧٨-٩٧٧-٧١٨-٣٢٩-١
- المراسلات: باسم / مدير التحرير على العنوان التالي: ١٦١ شارع أمين سامي - القصر العيني القاهرة - رقم بريدى ١٥٦١ ت: ٧٩٤٧٨٩١ (داخلى: ١٨٠)

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأي وتجه المؤلف في المقام الأول.

- حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
- يحظر إعادة النشر أو التسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا باذن كتابي من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

- الطباعة والتنفيذ: شركة الأمل للطباعة والنشر
- ت: ٢٣٩٠٤٠٩٦

# **الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية**



# المحتوى

9	- تقديم
13	- كلمة لا بد منها
	* الباب الأول:
17	- سنوات الابتكار
19	١- فجر السينماتوغراف
27	٢- نحو لغة بصرية حركية (لغة السينما)
71	٣- مراكز مهمة للإنتاج ... ومدينة السينما
79	٤- مشكلة الوجوه البيضاء والعيون الكحيلة
85	٥- الأسود والأبيض الגרمانى ... التعبيرية الألمانية
101	٦- نهج التصوير الكلاسيكي
125	- أهم إنجازات هذه المرحلة
	* الباب الثاني:
127	- سنوات النضج
129	٧- الصوت والقيود على الكاميرا
145	٨- اتجاهات متعددة في التصوير
165	٩- الدمار يفرز فناً
171	١٠- الوارد الجديد ... التليفزيون
177	١١- الشاشة المتسعة والإنتاج الضخم والألوان البهيجـة
189	١٢- السينما المحسنة <i>3D Cinema</i>
193	١٣- السابحات الفاتنات و ٢٠٠٠، فرسخ تحت سطح البحر
203	١٤- الكاميرا السينمائية العاكسة (الريفلكس) <i>REFLEX</i> :
211	١٥- الصورة الأقرب إلى البشر
221	- أهم إنجازات هذه المرحلة

\* الباب الثالث:

223 .....	- سنوات الاستنارة
225 .....	١٦ - مرحلة الاستنارة اللونية
233 .....	١٧ - أوروبا الشرقية والشرق الأمريكي وجنوب وشرق آسيا
245 .....	١٨ - الرياح تهب على هوليوود
249 .....	١٩ - التليفزيون الملون... والفيديو المنزلي والكاميرا الفيديو المحمولة
255 .....	٢٠ - الفيديو المساعد لكاميرا السينما: <i>Video Assist</i>
263 .....	٢١ - تطور الفيلم الخام الملون باليابان
269 .....	٢٢ - أخيراً الجودة في التصوير الجوى
277 .....	- أهم إنجازات هذه المرحلة

\* الباب الرابع:

281 .....	- سنوات التغيير
283 .....	٢٣ - الرقمية والصورة فائقة الدقة للفيديو والصورة الافتراضية
321 .....	٢٤ - مرجعية الصورة السينمائية التشكيلية واللونية
393 .....	٢٥ - الدوجما
401 .....	٢٦ - مفترق الطريق بين الفيلم والإلكترونيات
417 .....	٢٧ - الكاميرا الفيديو الرقمية أصبحت القلم في يد البشر
419 .....	- فهرس الصور والأشكال في الكتاب
433 .....	- المراجع

## إهداء

إلى كل محب وعاشق للفن السينمائي الرفيع، (ليس هناك  
أثمن من ثقافة ترفع، ومعرفة تنفع وإيمان يشفع) حكمة  
.... وبصيرة .... وحياة من مصر القديمة الفرعونية.

## تنوية

الكتاب مليء بكم من الصور الموضحة والشارحة لهدفه،  
وهي جزء مهم من المتن.

سعید شیمی

المعادى ديسمبر ٢٠١٢



## تقديم

يحتل سعيد شيمى، مدير التصوير السينمائى المعروف، مكانة متميزة فى مجال تخصصه. لقد بدأ حياته الفنية بالهواية أولاً واقتانها وإثبات مكانه فيها قبل أن ينتقل إلى الاحتراف. بدأ بممارسة التصوير الفوتوغرافي كهواية جادة وهو فى مراحل الدراسة الثانوية، ثم جمع إلى هذه الهواية ممارسة التصوير السينمائى كهواية جادة أيضاً، حتى سنت له فرصة الالتحاق بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة فى تخصص التصوير السينمائى وأتم هذه الدراسة بتفوق ملحوظ فى عام ١٩٧١. بدأ على الطريق الصحيح وواصل المشوار ممتعًا بمهنته التى اختارها بمحض إرادته مفضلاً إليها على غيرها من المهن.

قام الفنان سعيد شيمى منذ تخرجه بتصوير ١٠٨ فيلماً ورائياً طويلاً حتى الآن، فى مصر وبعض الدول العربية، إلى جانب ٧٣ فيلماً قصيراً وتسجيلياً. كما تخصص أيضاً فى التصوير السينمائى تحت سطح الماء، فالغوص تحت الماء من إحدى الهوايات التى يتقنها أيضاً، فكان أول فنان مصرى يزاول هذا التخصص بدلاً من الاستعانة بالأجانب عندما تدعوه قصة الفيلم إلى هذا النوع من التصوير (١٩ فيلماً).

لقد اكتسب الفنان سعيد شيمى خبرة من خلال مشواره هذا يندر أن يحصل عليها سواه، خاصة وأنه حقق خلال هذا العدد الكبير من الأفلام السينمائية المستوى الفنى الذى

يشرفه والذى حاول خلاله أيضاً التغلب على كل ما يقف أمامه من مصاعب أو عقبات أثناء التنفيذ حتى يحقق لخرج الفيلم كل ما يصبو إلى الحصول عليه من لقطات. وليس أدل على هذا مما حصل عليه سعيد شيمى من الجوائز المحلية والدولية في عدة مناسبات. وقد أضاف إلى خبرته أيضاً أن قام بمهام الإخراج والإنتاج السينمائى فى أفلام محدودة. وأود أن أضيف عن هذا الفنان أنه كان منذ بدء هوايته للتصوير الفوتوغرافي والسينمائى يطلع على ما يصدر عن هوايته من مطبوعات - كتب ومجلاط - باللغة العربية ثم باللغة الإنجليزية، وكان يحصل عليها بطريق الاشتراك السنوى. واذكر هنا أن سعيد شيمى عندما تقدم لامتحان القبول في المعهد العالى للسينما فى عام ١٩٦٧ كان يضمن أجاباته على أسئلة الأساتذة الممتحنين - وكانت أحدهم - فى اللقاء الشخصى، وهو المرحلة الثالثة من امتحانات القبول، أمثلة من واقع قراءاته فى الكتب والمجلات الأجنبية مما كان يبهمنا نحن الممتحنين لسعة اطلاعه وغزاره معلوماته، مما كان يميزه أيضاً عن سائر المتقدمين للالتحاق بالمعهد.

ومنذ عدة سنوات يضع الفنان سعيد شيمى حصيلة كل خبرته واطلاعاته ودراساته فى مجموعة من الكتب التى يوالى كتابتها ونشرها من خلال الجهات المختصة بالطبع والنشر فى القطاعين العام والخاص، بين الحين والأخر، حتى بلغ مجموع هذه الكتب ١٥ كتاباً حتى الآن، كما لا يتزدّر فى إلقاء المحاضرات فى الدراسات النظرية والعملية التى تنظمها الجامعات المختلفة والمعاهد الخاصة والمراکز الثقافية والمؤتمرات والندوات كلما سمح وقته بذلك. إنه الحماس والرغبة فى نقل هذا الكم الهائل من الدراسات والمعلومات والخبرة إلى الأجيال المتتالية من المحترفين والهواة على السواء.

أما عن الكتاب الذى بين يدينا الآن، وهو «الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية» تزويد الكتاب بعدد واف من الصور والرسومات التى تيسّر على القارئ استيعاب موضوع الكتاب وما مرت به الصورة السينمائية من بدء مرحلة الصورة الفوتوغرافية ثم الوصول إلى الصورة السينمائية التى تدب فيها الحركة وما مرت به من مراحل صمت، ودور هذه الصورة السينمائية فى الأساليب المختلفة من السرد الروائى، بعد مرورها بالمرحلة التسجيلية الأولى ومرحلة اكتشاف ما هي قادرة عليه من تقديم الخدع المختلفة... إلى مرحلة السينما الناطقة وما يتبع ذلك من تطوير فى الصورة السينمائية.. ومرحلة الانتقال من الصورة باللونين الأبيض والأسود ودرجاتهما المختلفة إلى الصورة السينمائية كاملة الألوان والأساليب المختلفة لاستخدام الألوان حسب اختلاف

الفنانين السينمائيين واختلاف دولهم.. ثم ما مرت به الصورة السينمائية من اختلاف المقاس وطريقة العرض أمام الجمهور... و... إلى مرحلة الصورة الرقمية.

يندر أن نجد أى فنان سينمائي آخر يمكنه أن يقدم لنا تاريخ الصورة السينمائية خلال كل هذه السنوات وهذه الجهود التجريبية والمنافسات الموقعة والرجوع إلى أساليب فنانين سينمائيين متتنوعين بهذا القدر من الفهم والعرض علينا، مثلما قدمه لنا الفنان سعيد شيمى، دون أى مبالغة من جانبي.

\*

أود هنا أن أضيف شيئاً إلى معرفة السادة القراء أثاره عندي ما ذكره مؤلف الكتاب عن ظهور اسم العالم العربى ابن الهيثم فى مرحلة ما قبل الوصول إلى اختراع الصورة الفوتوغرافية والتى أدت بدورها إلى اختراع الصورة السينمائية.

كان ما تعلمناه من قبل وما تعودنا على قرائته فى الكتب والمراجع الأجنبية أن الذى توصل إلى وضع «الغرفة المظلمة» واستقبالها للأشعة الضوئية التى ترسّلها الأجسام المختلفة هو الفنان الإيطالى ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ - ١٥١٩م). وبالتالي كان هذا هو ما ذكرته عندما ألفت كتابى «فن التصوير السينمائى»، كتبت: «... كان الاكتشاف الأول فى هذا الطريق على يد الفنان الإيطالى ليوناردو دافنشى عندما توصل إلى ما سماه بـ«الغرفة المظلمة». كان دافنشى أول من أرسى فكرة أنه إذا كان هناك ثقب صغير فى حائط حجرة ما، فإن الضوء الداخلى من هذا الثقب، فى يوم مشمس، يعكس على الحائط المقابل صورة مقلوبة لكل ما يبدو فى الخارج. وألة التصوير اليوم تقابل غرفة دافنشى المظلمة، وعدستها تقابل الثقب الصغير...» (ص ٣ من الطبعة الأولى - العدد ١١٠ من سلسلة «كتابك» نشر دار المعارف).. إلى أن لفت نظرى ما كتبه الناقد السينمائى البريطانى بيتر كاوى فى كتابه «التاريخ الموجز للسينما» (ص ١٩٢ من الجزء الأول - إصدار مطبعة تانتيفى - لندن ١٩٧١) ذاكراً ما ترجمته: «إن الخصائص البصرية لـ camera obscura (الاصطلاح اللاتينى للغرفة المظلمة) والتى كانت فى البداية غرفة مظلمة ثم أصبحت صندوقاً صغيراً، كانت معروفة لعدة قرون: وقد أشار إليها العالم العربى ابن الهيثم (٩٦٥ - ١٠٣٩م)... لقد كان بيتر كاوى مخلصاً فيما كتب.

وكانت مفاجأة لي جعلتني أرجع إلى كتاب «الموسوعة العربية الميسرة» لمعرفة دور ابن الهيثم وتوثيق هذا الجانب، فقرأت ما يلى:

«أبو على الحسن بن الهيثم: (٩٦٥ - ١٠٣٩م) من أكبر علماء العرب فى الرياضيات والطبيعيات والطب والفلسفة. ولد بالبصرة ورحل إلى مصر... من قوله بأن الرؤية تحصل

من أبعاد الأشعة من الجسم إلى العين التي تخترقها الأشعة، فترسم على الشبكية، وينتقل الأثر من الشبكية إلى الدماغ بوساطة عصب الرؤية، فتحصل الصورة المرئية للجسم. وبهذا التفسير أبطل ابن الهيثم النظرية اليونانية القائلة بأن الرؤية تحصل من أبعاد شعاع ضوئي من العين إلى الجسم المرئي. وابن الهيثم أول من قال بأن العدسة المحدبة ترى الأشياء أكبر مما على عينيه، وأول من شرح تركيب العين، وبين أجزاءها بالرسم، وسماها بأسماء تطلق عليها حتى الآن كالشبكية والقرنية والسائل الزجاجي والسائل المائي..».

حَفَّ لِنَا أَنْ نَفْخَرُ بِهَذَا الْعَالَمِ الْعَرَبِيِّ الَّذِي سَبَقَ الإِيطَالِيَّ لِيُونَارْدُو دَافِنْشِي فِيمَا وَصَلَ إِلَيْهِ بِحَوَالِي خَمْسَةِ قَرْوَنَ.

وشكراً للفنان سعيد شيمي لأنّه أعطى لهذا العالم العربي حقه وذكر دوره في تسلسل الأفكار التي أدت إلى حقيقة دور «الغرفة المظلمة» في الوصول إلى تحقيق أول صورة فوتографية في عام ١٨٢٩ م ومنها إلى اختراع الصورة السينمائية في عام ١٨٧٧ م ومنها إلى العرض على شاشة أمام متفرجين في عام ١٨٩٥ م.

\*

ختاماً لا يسعني إلا تقدير هذا الجهد الرائع الذي بذله الفنان سعيد شيمي المخلص لعمله والذي لم يبذل في نقل خبرته ومعلوماته واطلاعاته المتصلة إلى سائر المهتمين بفن السينما، متمنياً له مواصلة الممارسة والعطاء في هذا الفن الذي نهواه في جميع مراحله وتطوراته.

**أحمد الحضرى**

## كلمة لا بد منها

### ما الصورة السينمائية؟؟

- \* هى تلك الصور المتحركة التى تظهر على شاشة دور العرض، داخل ذلك الإطار المستطيل الأفقي الأسود فى ظلمة تحيط المكان بالكامل، حتى نراها زاهية جميلة كبيرة متسعة.
- \* أو الصور السينمائية هى ما تحمل لنا من أحداث ومعانٍ درامية عديدة .. مؤثرة فنيًّا وعاطفياً وجودانياً وشعوريًّا وعقلياً.
- \* أو الصور السينمائية هى ذلك الخلط من الرؤية والسمع والتمثيل والموسيقى والإبهار.
- \* أو الصور السينمائية هى محصلة وبوققة علوم وفنون الجنس البشري لأحقاب متالية طويلة.
- \* أو الصور السينمائية هى الوسيلة الأكثر تأثيراً الآن فى عقول البشر، بما تبثه ليلاً ونهاراً وليس فى دور العرض فقط، بل فى الآلاف من المحطات الأرضية والأقمار الصناعية الفضائية حول كوكبنا الأرضى الذى أصبح مثقلًا بها.
- \* أو الصور السينمائية هى تلك الصور الثابتة المتلاحقة التى تتحرك بسرعة ٢٤ صورة فى الثانية الواحدة، سواء فى التقاطها بالكاميرا أو العرض السينمائى،

وبسرعة ٢٥ صورة أو ٣٠ صورة في الثانية الواحدة في الوسائل التليفزيونية ذات الأنظمة المتعددة، وبين كل صورة ثابتة وما يليها من صور اختلاف طفيف لحركة الأشياء فنستشعر الحركة، أي الصور الثابتة المتلاحقة تصبح مع آلات التصوير والعرض السينمائي والتليفزيوني شاخصة تدب فيها الحياة والحركة ونصدق ما بداخلها من حدث وواقع مرئي، وهذا يفضل الخاصية الربانية ببقاء صور الأشياء على شبكة عين الإنسان لمن قدره ١/٢٠ من الثانية في الظروف المثلث، قبل ذهابها إلى المخ ول يجعل بعدها صورة أخرى وهكذا فنرى الحياة والحركة في الحقيقة وعلى الشاشات.

الحقيقة أن الصور السينمائية هي كل ما سبق، فهي تحمل داخل إطارها المتحرك في اللغة السينمائية التي هي بالضرورة بصرية في خمسة عناصر مؤثرة بشكل أساسي، هذا بخلاف العناصر الأخرى الدرامية والأدبية من تأليف وتمثيل - أداء - حوار وموسيقى وديكور وмонтаж إلى آخره، لكن الاهتمام بالنسبة لـ كسينمائي متخصص في لغة الصورة السينمائية. هذه العناصر الخمسة هـ

\* علم التكوين الراست \* وما يتبعه من اختيار للعدسات المناسبة من الناحية البصرية الفيزيائية - والزوايا والأحجام للقطات المختلفة لـ عناء، لالتقاط الصور من الناحية الجمالية والمعنى الدرامي، وكل أصول علم التكوين من مظهر وعمق ثالث واتزان وخطوط تأسيس المعنى الدرامي وخلافه.

\* الضوء وفنية الإضاءة كأحد أهم الأهم من الناحية الإيحائية الفنية المؤثرة بشكل كبير في فهم المعنى المرتبط بالضوء، وكذلك بالتقنية الخامسة لـ الجودة الفوتوغرافية والتليفزيونية، وللإبداع الإستatriي المطلق في تشكيل حزم الإضاءة الجمالية الدرامية.

\* الحركة، أي حركة الأشياء والحياة والأدوات ... وكل ذلك كان سحراً قلب كل الموازين والمفاهيم السابقة الثابتة للصور سواء مرسومة أو ملقطة فوتografياً قبل اختراع السينماتوغراف، وبالتالي أصبح للحركة الفنية في اللغة السينمائية وبأدواتها مفاهيم وأغراض متعددة .. تخدم في المقام الأول الدراما.

\* الألوان بعد حقبة الأبيض والأسود، بذلك الفهم المتسع لها أنثروبولوجياً وسيكولوجياً وببيولوجياً واتصالياً.

\* المؤثرات الخاصة البصرية التي أصبح لها الآن باع كبير متعاظم وطريق يمهد بقوة المستقبل الآتي ولا يعلم إلا الله مداها.

وفي مؤلفي هذا أبحث علمياً وفنياً في تطور الصورة السينمائية منذ مولدها إلى الآن، وازدواجية تفكيري تشمل أن العلم وتطوره في هذا المجال بالذات أوجد تقدماً فنياً إبداعياً مكّن فنانى الفيلم من مخرجين ومصورين وغيرهم، من طرح لغة بصرية بالتدريب بمفردات جديدة حتى عرفاً هذا الفن وتذوقناه وأحببناه.

إن عنصر علم التكوين هو ميراث كامل أخذته السينماتوغراف من فن التشكيل - الرسم والنحت والعمارة والهندسة - الذي توج كعلم في ذروة مجده في عصر النهضة الأوروبية، واستمر مع الصور الفوتografية ثم السينمائية بذلك المفهوم التراشى لفترة زمنية طويلة حتى ظهرت اتجاهات حركية منشطة، وهو ما سأتعرض له بالشرح في حينه.

أما بالنسبة للألوان فقد جاء هذا بعد فترة في صناعة خامات الأفلام الملونة والإلكترونيات الملونة، ولقد وضعت في مؤلف سابق (سحر الألوان - من اللوحة إلى الشاشة) المنشور ضمن سلسلة آفاق السينما رقم ٥٣ وأعيد طبعه برقم ٥٩ والتasher هيئة قصور الثقافة عامي ٢٠٠٧/٢٠٠٨، خلاصة رؤيتي وفهمي لاستعمالات الألوان في الصورة السينمائية، لذا ستكون الكتابة عن الألوان في حدود ما أطربه من تغييرات أحدثتها فنياً ودراماً.

أما المؤثرات الخاصة البصرية فاستعراضها مع تطور الصورة كأسلوب وليس حرفة تكنيك؛ لأن ذلك يتطلب كتاباً موسوعياً ضخماً ليس هنا مجاله.

ومجمل مؤلفي هذا سيكون عن التطور والأسلوبية المصاحبة في عناصر الإضاءة والحركة والتكوين الحركي والآلات التي ساعدت على ذلك؛ وبالذات في مرحلة الإضاءة بالأبيض والأسود وأصارحكم إنني كنت مستمتعاً أثناء تنقيبي وأبحاثي ومشاهدتي وقراءتي؛ وذلك لوضعي إصبعي على مفاتيح تطور إبداع فن التصوير السينمائي عبر الزمن المتلاحم القصير من تاريخه، كما أنه أرصد بشكل مستمر تلك التغيرات التي تحدث الآن وبسرعة مذهلة .. وقد لا يمكنني أن أتخيل مستقبلها في عقد كامل قادم.

إن الصورة السينمائية وما تطرحه أمامنا مهما يكن ويحمل معنى وهذا لب الخطر، هي الأكثر أهمية الآن في عصر السرعة والثقافات الفضائية والثرة المرضية بها، هذا العصر الذي يمكن أن نطلق عليه عصر الثقاقة على الطائر، ويمكن أن نضيف لها كذلك أنها ثقاقة شعبية دولية عمادها السينماتوغراف وفي هذه الحالة، فإنها مسؤولة بشكل كامل عن ثقاقة الجيل الحالى والأجيال اللاحقة، وللأسف أن هذه الثقاقة المصورة السريعة الشعبية هي كذلك اقتصاد سوق وإغراء وتسويق ربما لأهداف غير سوية، لأنها تؤثر بقوة شعورياً ولا

شعوريًّا لتجعل من مشاهديها عبيداً لمتطلبات السوق الاستهلاكي الذي في أحيان كثيرة يكون كاذباً ومخادعاً... وخداماً للرأسمالية الاستغلالية.

ولكن لا يمكن أن نستهين حالياً بقيمة ومصداقية الصور المتحركة التي تُبث إلينا في بيotta باستمرار ... هذه الصور هي التي جعلت ثورات شعوبنا ضد الظلم والقهر والسرقة والفساد .. والقتل .. تظهر لنا مؤثرة فينا ومحركة لشاعرنا ومحفزة لهمتنا حتى يقهر الظلم ونستعيد زمام حكم الشعب للشعب وخير دليل تلك الصور التي حملتها شاشات العالم والتليفزيون للانتفاضات ... وكانت خير عنون لنا لاستعادة زمام الحرية والعدالة الاجتماعية والحياة الكريمة.

ولقد فكرت في منهج أسترشد به في طريقى البحثي بهذا الكتاب، فوجدت أن الأصلح والأكثر ثبوتاً أن أجعل لكل تغير كبير يطرد على الصورة السينمائية محطة ثابتة حتى أنتقل إلى محطة جديدة وهكذا ... وهذا سهل لى كثيراً من الجهد والترتيب.

**والله الموفق**

**الباب الأول:  
سنوات الابتكار**



## ١- فجر السينما توغراف

إن اختراع الصور المتحركة الفوتوغرافية هو محصلة زمن كبير من جهد الإنسان في حقبات مختلفة، فالعدسات يقال إن من اخترعها مدرسة الإسكندرية القديمة في الدولة البطلمية المصرية، وإن شهرة فنار الإسكندرية - وهو من عجائب الدنيا السبع القديمة - كان قادراً على أن يرسل نوره لمسافات بعيداً ترشد السفن وتهدى إلى الميناء بشكل لم يشهد مثله أى فنار آخر، ويُقال إن أمام شعلة النار التي تشتعل في أعلىه توجد بلورة زجاجية - عدسة - ترسل الضوء إلى هذه المسافة الشاسعة ليلاً بجمعية أشعة ضوء النيران ... وانهيار هذا الفنار في أحد زلازل المنطقة. ولا ننسى أن مدرسة الإسكندرية كانت هي الأخرى منارة للعلم، فمن خلالها ظهر علماء كثيرون في الرياضة والفالك والفلسفة والطب.

وفي عصر النهضة الأوروبية عرفنا الحجرة المظلمة Camera Obscura التي استغلها من ليسوا فنانين في عمل صور مشفوفة للجماهير والطبيعة وقد توصل إلى ذلك كذلك ابن الهيثم في وصفه للضوء وفي آخر هذا العصر توصل الأطباء إلى تشريح العين البشرية ومعرفة حقيقة بقاء الصور قليلاً على الشبكية قبل انتقالها للمخ، وعن طريق ذلك نرى الحياة والأشياء تتحرك .... وهي خاصية ربانية خص بها الله سبحانه وتعالى جنسه الحيواني، وفي القرن ١٨ أصبحت الآلات الميكانيكية حقيقة في تغيير الإنسان منذ أن

بدأها من قرون سحيقة باختراع العجلة، وكانت نزوة هذه المرحلة الآلات البخارية، وفي القرن ١٩ وبالذات في ١٩ أغسطس ١٨٣٩ قدم لويس داجير الكيميائي الفرنسي اختراعه لتسجيل صور شمسية حقيقة إلى الجمعية العلمية الفرنسية بباريس وولد التصوير الشمسي، وفي نفس العام كان في المملكة المتحدة البريطانية عالم كيميائي آخر فوكس تالبوت توصل إلى الصور الفوتوغرافية السالبة (نيجاتيف) ثم طبعها موجبة (بوزتيف) وفي نفس القرن في عام ١٨٨٢، توصل جورج إستمان الأمريكي صاحب مصنع للخامات الفوتوغرافية إلى اختراع الفيلم المرن الشفاف من مادة السيليلويد، بالإضافة إلى الكاميرا الفوتوغرافية الصغيرة الحجم التي نشرت هواية التصوير بشكل سريع في كافة أرجاء المعمورة.

ومن تجارب تسجيل الحركة المتتبعة فوتوفوغرافيًّا الذي قام بها إدوارد مايبريدج في أمريكا وعالم الحيوان إيتين ماري في فرنسا ، تنبئه العقل البشري إلى إمكانية عمل آلات تصنع من الصور الفوتوغرافية الثابتة المتلاحقة - صورًا حية متحركة، وبدأ الطريق - المخترع الأمريكي توماس أديسون الذي اخترع المصباح الكهربائي والفنونغراف - حاكي الأسطوانات الصوتية- حيث تمكَن في عام ١٨٩٢ من اختراع الكينيتوسکوب وهو صندوق يعرض بداخله للفرد الواحد شرائط قصيرة لرجلين يتصارعان أو مباراة ملاكمه، وكان قد اخترع آلة تصوير للصور المتحركة - سينمائية - سماها الكلينتوجراف - وأقام استوديو بسيطًا فوق إحدى عمارتَنِ نيويورك باسم (بلاك ماريا)، وهو عبارة عن كوخ من الصاج المقطرن بسقف يفتح لدخول الشمس وهو مركب على محور يسمح بدورانه للاستفادة من ضوء الشمس في أي وقت من النهار. كان جهاز الكينيتوسکوب لعرض الصور لا يسمح إلا لشخص واحد بمشاهدة هذه الصور الحقيقة المتحركة، وانتشرت محلات الكينيتوسکوب في المدن الكبرى في الولايات المتحدة وصدرت لأوروبا لشركة جامون وغيرها. (صورة ٢، ١)

وفي ألمانيا تمكَن ماكس سكلا دانوفشكى مع أسرته التي تخصصت في تصنيع أدوات التسلية الميكانيكية، من عرض جهازه المسمى بيوسکوب Bioskop الذي يعرض صورًا متحركة بعدستين متحاورتين، وكانت شرائطَ المعرضة عبارة عن دقيقتين لرجل يصارع ويلاكم حيوان أستراليا الكنجرو أو راقصة ترقص الباليه وخلافه. (صورة ٣).

إلا أنه يؤرخ لولد السينماتوغراف بالأخوين الفرنسيين أوغست ولويس لوميير في يوم السبت ٢٨ من ديسمبر عام ١٨٩٥، عندما عرضَا على جمهور باريس لأول مرة شرائط من



(١) آلة العرض المشاهدة الفريبة الكينيتسكوب التي اخترعها توماس أديسون وشريط الفيلم الخاص بها



(٢) المخترع الألماني ماكس سكلادانوفسكي مع جهازه السينمائي بيوسكوب



(٣) محل مشاهدة جهاز العرض الكينيتسكوب في الولايات المتحدة الأمريكية

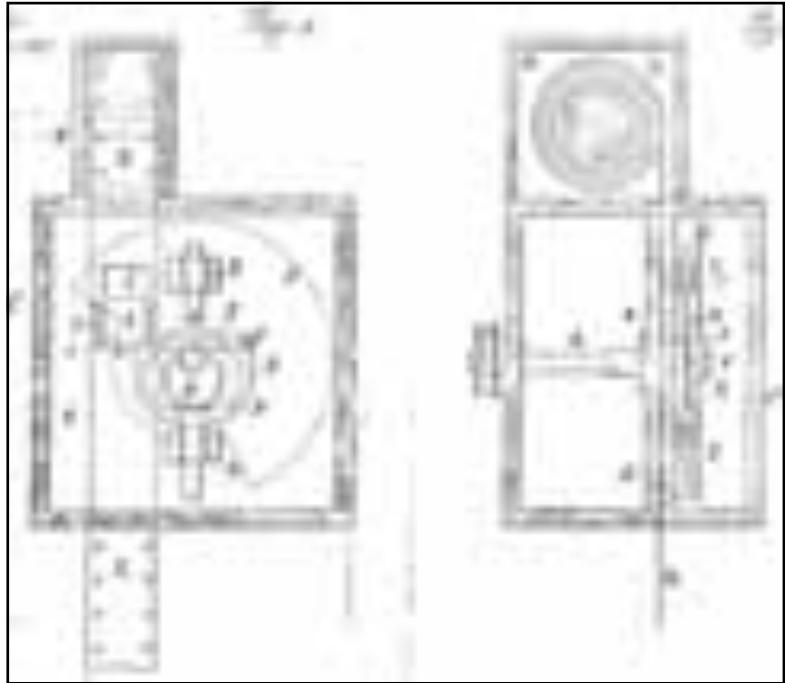
الأفلام يصل طولها حوالي ٢٠ دقيقة، لاختراعهما الصور المتحركة، حيث تم في المبنى رقم ١٤ شارع كوبسيين في بدورون مقهى الجراند كافيه وكان يسمى صالون الهندي، تجهيز المكان ليصبح أول صالة عرض سينمائية؛ ولهذا يُؤرخ بهذا التاريخ مولد السينما. كان الأخوان لوبيير يملكان مع والدهما في مدينة ليون جنوب فرنسا مصنعاً للخامات الفوتوغرافية وقد شرعا في تصنيع آلة للتصوير مع أحد مهندسيهم ويسمى چوليis كاربيتير Jules Carpentier، وتمكنوا من تصوير عدة شرائط لخروج عمالهم من المصنع أو دخول القطار رصيف محطة ليون وغيرها من الشرائط وكذلك جهاز للعرض، وبعد ذلك بشهر أو عام ١٨٩٦ في بريطانيا كان روبرت بول، ووليم جرين قد توصلاً منفصلين إلى تصوير وعرض الصور المتحركة بشكل مشابه لتجارب السابقين، وبهذا ولدت السينماتوغراف في حقيقة الأمر بجهد بشر. في كافة العقود؛ وبالذات في فرنسا والولايات المتحدة وألمانيا والمملكة المتحدة. (صورة ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠).



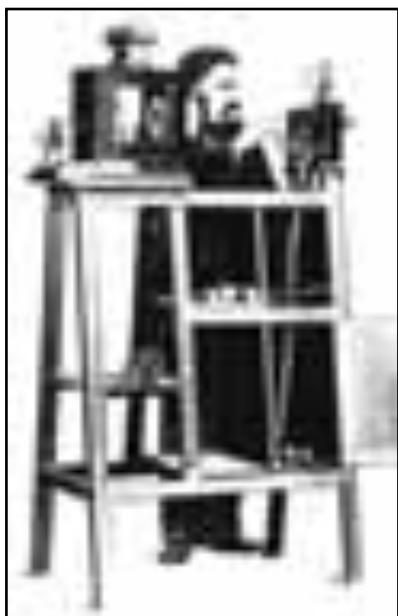
(٤) رسم متخيل لسينماتوجراف لوميير في مرضها الأول في باريس



(٥) صورة لجزء من أحد أفلام لوميير، لاحظ مساحة الفيلم وشكل الثقب



(٦) رسم تخطيطي لكاميرا لميير السينمائية



(٧) آلة العرض الأولى لسينماتوجراف لميير أثناء تشغيلها



(٨) لقطة من أفلام لميير الأولى - خروج العمال من المصنع الخاص به في مدينة ليبن



(٩) لقطة من أفلام لميير الأولى - دخول القطار رصيف محطة مدينة ليبن



(١٠) المخترع الإنجليزي وليم جرين مع كاميرته السينمائية.

## ٢- نحو لغة بصرية حركية (لغة السينما):

حركة الحياة والأشياء هي السحر الذي أذهل جماهير المشاهدين في نهاية القرن التاسع عشر، فبعد قرون طويلة قضتها أسلافنا يحلمون بتسجيل الحركة في الرسم أو الفوتوغرافيا وهم عاجزون، وعندما أصبحت الصور الفوتوغرافية الحقيقة الصادقة تتحرك مثل الحياة تماماً كانت هذه هي معجزة الإنسان مع تطوره العلمي، وأصبح في ذلك الزمن في حد ذاته إنجازاً ما بعده إنجاز ... حقاً أنها صور بالأبيض والأسود .... صامتة .... رديئة بشكل ما فالاختراع في مرحلة البدايات ... ولكنها صور تتحرك، شرائط من أفلام مرتنة تمر بانتظام داخل الآلات، لم تتجاوز في عرضها عن الدقيقة أو الدقيقتين تُعرض على جهاز الكينيتسكوب أو البيوسكوب، وتوج تلك الحركة السينماتوفراف فقد عرضت في أول حفلاتها مجموعة من الشرائط الفيلمية في حدود ٢٠ دقيقة، لظهور مختلفة من الحياة في مدينة ليون، مثل خروج عمال من مصنع لوميير، أو لقطات لشوارع المدينة، أو إفطار أغسطس لوميير وزوجته في لقطة متوسطة في حديقة منزلهما يطعمان طفلهما الصغير، أو شقاوة الصبي مع جنائين الحديقة، أو دخول القطار إلى رصيف المحطة، تلك اللقطة التي كان لها تأثير مذهل، فحين شاهدت الجماهير تقدم القطار من عمق الصورة إلى أماميتها في صالة العرض المظلمة ... فزعت وهرولت خارجه من صالة العرض، ولقد فسر الكثيرون بعد ذلك هذا التصرف بأنه وليد الجهل بالاختراع الجديد ... ولكن التفسير الأكثر دقة

بجانب السابق، أنه حدث اتحاد وجاذب بين المشاهدين وما يعرض على الشاشة من صور صادقة ... وهذا من أهم ميزات التحام وحب الناس للسينما. (صور، ٨، ٩)

كانت الأفلام الخام المرنة متعددة المقاسات، وأنظمة ثقوب جوانبها المسئولة عن حركة شريط الفيلم داخل آلة التصوير وفي المعامل ثم في العرض، كما كانت الأفلام الخام الأولى بطيئة الحساسية للضوء، وإن كانت رغم ذلك في بنائها الحُبِّيَّ - الحُبِّيَّة الفوتوغرافية هي أقل وحدة بناء في الصورة سواء سالبة أو موجبة - كبيرة الحجم ولم تكن التحسينات الكيميائية لإكسابها حساسية أحسن قد تواجدت كما نعرفه الآن.

كما كانت حركة شريط الفيلم الميكانيكية داخل الكاميرا تعانى في أحياناً كثيرة من عدم السلامة ، إذ كان الفيلم في حركته المستمرة المتقطعة للتعرض صورة تلو أخرى يعاني أحياناً من بعض الاهتزازات الطفيفة لاعتماد هذه الحركة المستمرة الميكانيكية على مهارة يد المصور السينمائي - الجديد في هذه المهنة - في لف (مانافيلاط) الحركة للشريط داخل الكاميرا من خارجها، فأحياناً تكون مستمرة صحيحة سلسة، وأحياناً أخرى لا تكون سلسة، وكانت مهارة المصور السينمائي في زمن الاتخراج في انتظام وثبات يده في حركة ألف لرور ١٦ صورة - قادر - في الثانية الواحدة - أيام السينما الصامتة، حسب عداد للصور مثبت أمامه على جسم الكاميرا ولا تتحرك الكاميرا، وتتصور ما يدور ويحدث أمامها فقط، حيثما يجري ... تخرج الأشياء أو تدخل إطار الصورة أو تقترب أو تبتعد فالكاميرا تسجل ذلك وهي جثة هامدة ثابتة ... وكما أوضحت سابقاً أن حركة الحياة والأشياء هي السحر الذي بهر الناس في ذلك الزمن.

وكان للكاميرا الثابتة في منظورها، النشطة ميكانيكيًا بالشريط الفيلمي في داخلها أخطاء، ومن المدهش أن هذه الأخطاء كانت أحد المسبيبات في المساعدة بتقدم اللغة السينمائية.

- ومن هذه الأخطاء والأخطر عدم ضبط تطويل جزء من شريط الفيلم قبل وبعد شباك تعریض الصورة يطلق عليه الخلوص - Loop - الذي يجب أن يكون ذا طول قياسي ويختلف هذا الطول من موديل كاميرا لأخرى حسب ميكانيكية تصنيعها، وشباك التعريض للصورة يكون خلف عدسة الكاميرا مباشرة وبينهما يكون الغالق المتحرك الذي عند فتحه يمرر الضوء للفيلم وعند غلقه نسحب الفيلم وبالتالي الصورة التي تعرضت للضوء إلى أسفل؛ لتحول محلها مساحة جديدة من الفيلم تتلقى التعريض للضوء هي الأخرى عند فتح الغالق مرة أخرى وهكذا، وأثناء التعريض تكون الصورة ثابتة تماماً، لذا هذا الجزء من الكاميرا تحدث به حركة ميكانيكية متحركة ومتتابعة وثابتة في التعريض؛ ولهذا يجب أن يكون هناك طول زائد قليلاً

حتى لا تسبب هذه الحركة لشريط الفيلم ضرراً لتروس الكاميرا، هذا الشد والإرخاء والثبات المستمر في ١٦ صورة في زمن ثانية واحدة كان في كثير من الأحيان سبباً في قطع الفيلم أو اهتزاز الصورة وارتعاشها، وكان الاختراع والخبرة الوليدة بين التعلم من الخطأ والصواب هو ما يجعل عجلة التصوير السينمائي تستمر إلى الأمام دائماً.

ومن الطريف أن هذه الأخطاء نبهت السينمائيين الأوائل لوسائل شتى في الخدع البصرية والإمكانات المذهلة للكاميرا في صنعها للأحداث الغريبة وهذا ما سنعرفه في فصل قادم. كما أن بعض الكاميرات الأولى مثل كاميرا لومير كان الخلوص من جهة واحدة مما يسبب أعطالاً كثيرة، وكانت الكاميرا تستخدم في أحياناً كثيرة كاله طبع، فقد كانت الأفلام قصيرة لا تزيد على دقيقة أو دقيقتين.

جُهزت هذه الكاميرات الأولى بعدسة واحدة متوسطة البعد البؤري والعدسة ثابتة في وجه الكاميرا وخلفها داخل جسم الكاميرا - الصندوق الأسود - الفيلم مباشرًا في الظلام التام ويستقبل الضوء من خلال هذه العدسة، مشكلاً المنظر الخارجي، ووظيفة العدسة هي تصغير هذا المنظر الخارجي الكبير إلى مساحة الفيلم. كانت العدسات هي الأخرى ما زالت تعاني من بعض العيوب البصرية وهي كثيرة تحسنت رويداً بعد ذلك، ومن هذه العيوب قلة الحدية وظهور التحبب في الصور ونسبة من الانعكاسات الداخلية غير المرغوب بها وخلافه. ( صورة ١١ )



(١١) كاميرا سينمائية أولى أمريكية  
بعدسة واحدة تدار بالمنافحة

كان أغلب حوامل الكاميرات الأولى في قاعدتها أوزان ثقيلة حتى تحافظ على ثبات الكاميرا أثناء التصوير، لأن حركة دوران (المانافيللة) يدوياً تسبب أحياناً اهتزازاً غير مرغوب، يجب أن يكون الحامل راسخاً ثقيلاً حتى إذا كان بثلاث قوائم تشبهها بحوالم الكاميرات الفوتوغرافية، (صورة ١٢) أو إذا نقل ملحوظ في أسفله، أو تشبيت الكاميرا على منضدة ... والمنضدة هي الأخرى ثابتة في أرضية المكان، لم تكن حركتا البان - الحركة المركزية الأفقية للكاميرا - والتلت - الحركة المركزية الرئيسية للكاميرا، قد عُرِفتا، وأن تكون زاوية رؤية الكاميرا والعدسة ما تسجله الكاميرا ويدور أمامها فقط، وكانت الكاميرا مثل شخص جالس في منتصف صالة المسرح، ولا شك أن التأثير بالمشاهدة المسرحية كان هو العامل المؤثر في تصوير الأفلام جميعاً وقتها، وكان التكوين والمنظور في مجمله هو متزن كلاسيكي موروث من الماضي القوى بصرياً.

وبما أن الأفلام كانت ذات أطوال قصيرة فكان يتم تحميضها على أسطوانات طولية - طنابير - يتم لفها باستمرار والفيلم حولها مثبت بها في برميل أو أحواض بها محلول الإظهار ثم محلول الغسيل ثم محلول التشبيت، ثم تستخرج لتوضع كما هي على الطنبور في الشمس والهواء حتى تجف.



(١٢) الكاميرا على حامل ذي ثلل كبير في أسللة ليمانظ على ثبات حركة دوران الفيلم بالمانافيللة ولا تهتز الكاميرا أثناء التصوير

### \* الأماكن الأولى للتصوير (الأستوديو)

كما عرفنا كان أول استوديو (بلاك ماريا) أول استوديو في التاريخ يُجهز للتصوير السينمائي، حيث أسسه توماس أديسون لتصوير أفلام (الكينيتوسکوب)، (صور ١٣، ١٤، ١٥) وفي فرنسا كان چورج ميليس الأب الفعلى لاختراع المؤثرات الخاصة السينمائية بجانب الفيلم السردى الروائى ، فقد كان صاحب ومخرج وممثل وساحر مسرح روبير هودين Theatre Robert Houdin بباريس المتخصص فيما يمكن أن نسميه المسرح السحرى عن طريق تحريك الأشخاص والأشياء من شكل إلى آخر- فقد كان يحول الشخص إلى هيكل عظمى، ويُخرج الأشباح والعفاريت من فوق خشبة المسرح أو من أعلى وخلف الستائر، ويستعمل المرايا لجعل الشخص شخصين أو فرقعة القنابل الدخانية ليخرج منها شيطاناً وما تحمله هذه النوعية المسرحية من إبهار وتشويق، في وقتها بالطبع.

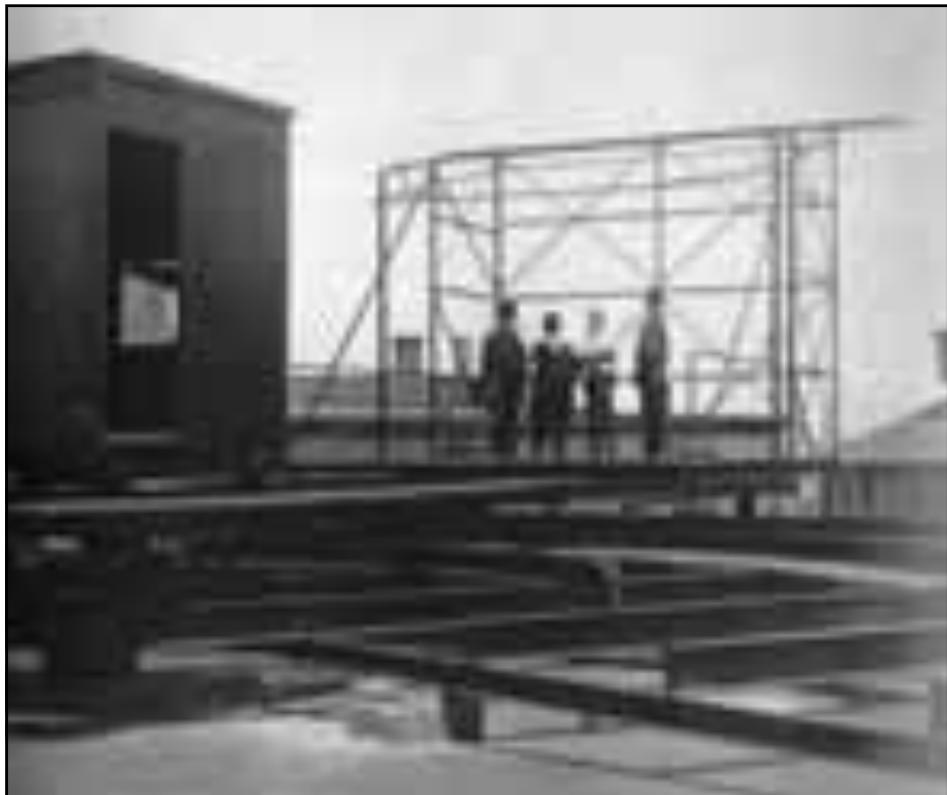
- لقد كان رجلاً متعدد المواهب، فبجانب أنه ساحر وصاحب مسرح كان كذلك ممثلاً الأول يقوم بالدور الرئيس فى العرض، ومصمم كل حيله، راسماً مناظره فى الخلفية (رسم الديكورات المسرحية وتصميمها)، وعلى قدر من فهم الميكانيكا حيث كان يصنع الآلات التى تقوم ببعض حيله على المسرح، مثل تحريك دمية - أو هيكل عظمى - بالخيوط وربطها بآلة



(١٣) أول استوديو سينمائى (بلاك ماريا) لتوماس أديسون فى سطوح عماره



(١٤) بناء بسيط لديكور فى سوديي بلاك ماريا الشمس تقرة والكاميرا أمام



(١٥) الاستوديو على ساقية دواة ثف مع ضوء الشمس

ميكانيكية تعمل على ذلك، وكان رساماً كاريكاتيرياً يشكل أقنعة المسرح برسوم وأشكال غريبة، كما كان مصوراً فوتوغرافياً وملماً بعمليات الإظهار والطبع والمعلم الفوتوغرافي. وكان ظهور السينماتوغراف على يد الأخوين لومير في عام ١٨٩٥ في انتظاره، فلقد وجد هذا الرجل ضالته عندما شاهد عروضهما، ووجد بغيته في هذا الساحر الجديد، ففكر أن (السينماتوغراف) ستزيد من دخل ونشاط مسرحه السحري الترفيهي ويمكن بواسطتها أن يكتسب جمهوراً أكبر وإنقاناً أكثر للخدمة.

حاول چورج ميليس شراء آلة التصوير والعرض من لويس لومير بعشرة آلاف فرنك، ولكن الأخير أفاده أنه لا يرى شيئاً من الأمانة في بيع اختراع ليس له مستقبل تجاري !!! إلا أن ميليس بحسه وبعد نظره وفكرة وشكيته الصلبة، حاول صنع آلة التصوير والعرض، في الوقت الذي وصل فيه إلى باريس روبرت بول قادماً من لندن بعد جولة أوروبية لتسويق أجهزة وأفلام أديسون الأمريكية.

فقد ظهر جهاز أديسون (الكينيتوسکوب) في الولايات المتحدة الأمريكية في سنوات متقاربة الوقت تقريباً مع السينما توغراف للأخوين لومير في فرنسا، ولكن بينما تم في فرنسا العرض جماهيرياً في صالة - ولهذا يؤرخ للسينما من العرض الأول الفرنسي، كان اختراع أديسون يعرض لكل فرد على حدة من خلال رؤيته من ثقب في الجهاز، ثم قام بتطويره بعد ذلك للعروض الجماهيرية مثل الأخوين لومير.

اشترى ميليس من روبرت بول آلة العرض فقط، وفي أوائل عام 1896 افتتح على مسرحه في بوليغار دي لنالين دار سينما هوديني، وكان ثمن تذكرة الدخول للفرد نصف فرنك.

وبهذا حق ميليس أحد طموحاته وامتلك آلة للعرض وأجر شرائط وأفلام غيره وعرضها، لكنه وجد أن الأفلام المعروضة مملة وبدأ الجمهور يُعرض عنها لأنها مناظر بسيطة، ولا تحكي شيئاً مثيراً مثل مسرحه السحري، فحوال آلة العرض إلى آلة للتصوير فهو ملم باليكانيكا - وكان ذلك ممكناً في بدايات صناعة السينما، بل كان من السهل تحويل آلة التصوير إلى آلة للطبع كذلك - وبدأ يصنع أفكاره بنفسه ويتعلم ويقول (أقر هنا دون فخر - ما دام كل الفنانين يعترفون لي بذلك - أنت أنا الذي اكتشفت كل الطرق الموصلة إلى الحيل السينمائية، وقد تبعتني كل المنتجين والمخرجين في الطريق الذي سرت فيه. وقال لي أحدهم وهو مدير أكبر شركة سينمائية في العالم وقتئذ، وهي شركة أفلام باتيه الفرنسية: "بغضلك أنت استطاعت السينما أن تستمر وأن تحافظ على وجودها وأن تصيب نجاحاً لا مثيل له، فاستخدمك للمسرح، ولوموضوعاته المتنوعة في السينما قد منعها من السقوط، الذي كان من الممكن أن يحدث وبسرعة لو أن السينما استمرت في تصوير موضوعات الهواء الطلق المتشابهة بالضرورة، والتي سرعان ما يتعب منها الجمهور ويملها).

ويضيف ميليس: "هل تريدون أن تعرفوا كيف جاعتنى لأول مرة فكرة استعمال الحيل في السينما؟؟ لقد جاعت بمنتهى البساطة، فقد كانت آلة التصوير التي استعملتها في بداية حياتي السينمائية بدائية جداً، وكثيراً ما كان شريط الفيلم بداخلها ينقطع أو يعلق بالتروس ويرفض الحركة، وقد حدث يوماً أن توقفت الكاميرا عن الدوران وأنا أقوم بتصوير ميدان الأوبرا بباريس، وقد احتاج إصلاحها وإعادتها إلى الدوران دقيقة. وفي خلال هذا الزمن، تغيرت أوضاع المارة والمركبات بطبيعة الحال أمام الكاميرا. وحينما عرضت شريط الفيلم، وكان قد التحم في النقطة التي حدث فيها القطع، رأيت فجأة سيارة

ركاب تتحول إلى عربة موتى، ورجالاً يتحولون إلى نساء. وهكذا اكتشفت حيلة الاستبدال المعروفة بحيلة توقف الكاميرا عن الدوران، وبفضل هذه الحيلة البسيطة نفذت مجموعة من الأفلام السحرية سريعاً، مثل: "بيوت الشيطان" و "الشيطان في الدير" و "سندريللا" وغيرها. ونجح هذا اللون من الأفلام ذات الحيل عمل على إيجاد طرق جديدة، مثل تغيير الديكورات عن طريق الاختفاء باستعمال خاصية معينة في آلة التصوير والظهور والاختفاء والتحول التي يمكن الحصول عليها بتصويرها على خلفيات سوداء أو أجزاء معتمة في الديكورات بالسوداء، ثم التصوير على خلفيات بيضاء تم التصوير عليها من قبل، ولقد أعلن الجميع استحالة ذلك قبل أن يروها متقدة، وتلك حيلة لا تستطيع شرحها، فإن المقلدين لم يصلوا بعد إلى سرها الكامن.

وما زال الكلام لچورچ ميلييس: "ثم جاءت بعد ذلك حيل الرؤوس المقطوعة وازدواج الشخصية ومشاهد يمثلا شخص واحد يتتهي بازدواجه، إلى أن يصبح هو نفسه عشرة أشخاص متشابهين يمثلون معاً. وبعد خبرة ربع قرن في مجال الحيل عشتها تقريباً في مسرح هوديني للألعاب السحرية، أدخلت في السينما الحيل الآلية والميكانيكية والبصرية وحيل السحرة، وباستعمال هذه الطرق المختلفة أصبح من الممكن اليوم تحقيق أشد الأشياء غرابة وأكثرها استحالة في السينما".

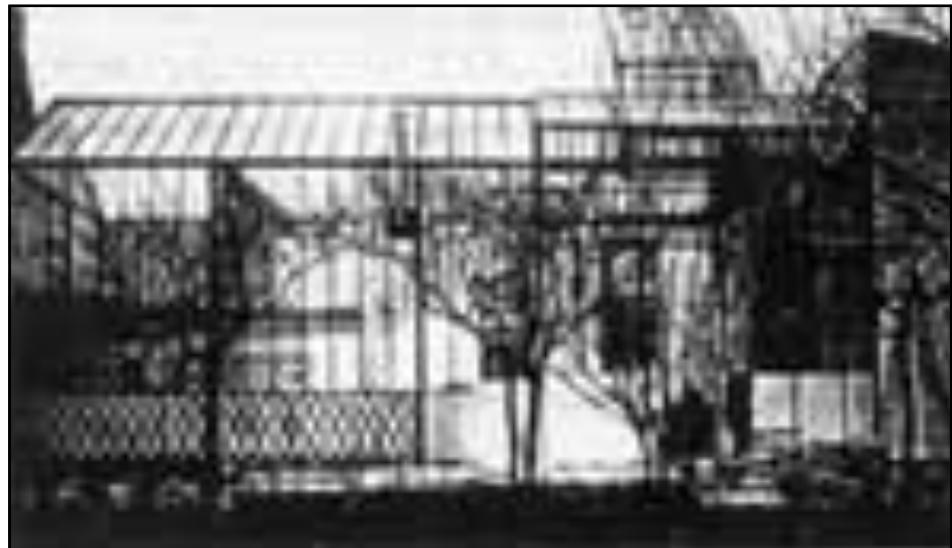
ولم تقف طموحات ميلييس مخترع الحيل السينمائية عند حد، فاقتطع جزءاً من حديقة منزله في ضاحية مونترييل بالقرب من باريس عام 1897، لبناء أستوديو سينمائي خاص بأعماله وصرف على إعداده ثمانين ألف فرنك ذهبي، وكان المبني مستطيل الشكل ذا سقف هرمي مائل وجوانبه من الزجاج تبلغ مساحته 17 متراً في 5 ، وقد صنع ميلييس في هذا الأستوديو أهم أفلامه وخُدعه، وكان هو المحرك الأساسي به فهو يخرج ويمثل ويصور ويركب الفيلم والخدع وينفذ الديكورات، وبالطبع تعاونه مجموعة فنية كبيرة من العمال المهرة. وشاركه ريلوس Reulos - أحد عماله وكان يعمل ميكانيكيًا معه في تحريك الأشياء على المسرح - في اختراع آلية للعرض السينمائي وسموها الكنتوغراف وعرضها للتسويق مع ترويج أفلامه لإنشاء دور السينما، واتخذ شكل النجمة Star رمزاً لشركته وشعاراً لأفلامه، وهذا التقليد لم يكن معروفاً كوقتنا هذا، وعندما أخذت أعماله تدر أرباحاً أكبر عليه طور الخدع بعمل مزيد منها، واشترى بعد ذلك آلات للتصوير والعرض أكثر تقدماً مما كان يصنعه مع ريلوس، من شركة ديمونى جومون Demeny كما كان الرائد الأول في استخدام الإضاءة الصناعية في التصوير السينمائي، Gaumont

فمن المعلوم أن الأفلام الخام الأولى كانت بطيئة الحساسية وتقتصر إلى الحساسية الطيفية لبعض الألوان وخاصة الحمراء، فقام بتصوير المغني باولوس Paulus على مسرحه باستعمال المصابيح ذات الأقواس الكربونية شديدة التوهج، لأن المصباح الكهربائي ذو الفتيلة التجسستين وقتها لم يكن قد بلغ حد الكمال، في توجهه وتصوّره.

بل يرجع إليه الفضل في تقدم حركة الكاميرا إلى الأمام، فمن المعروف أنه في هذه المرحلة الوليدة من تاريخ الفن السينمائي كانت الكاميرا ثابتة تسجل ما يدور أمامها ولا تتحرك، ولكن في فيلمه "الرجل ذو الرأس المطاطي" تتضمن إحدى اللقطات حيلة نرى فيها رأس الرجل يتضخم إلى أن ينفجر، أى تقترب الكاميرا في اتجاه الرأس لتكبر مساحتها النسبية في الصورة حتى ينفجر، وقد قيل إن هذه الحيلة - وأيامها كانت حيلة غريبة - تمت بتحريك الكاميرا نحو الرأس. ولكن وجد في الرسومات التي تركها ميليس رسم لهذه الحيلة، إذ يبين رجلاً جالساً على عربة ذات عجلات وهو مختلف في ثوب أسود قاتم ما عدا الرأس، والعربة تتحدر على سطح مائل نحو الكاميرا، أى يتحرك الرأس إلى الكاميرا وليس العكس كما نفعل نحن الآن. وبالطبع أعطت تأثيراً عقرياً من رجل ابتكر حيلاً كثيرة للتعبير عن فنه.

ولقد توسيع ميليس في الاستوديو الخاص به (صورة ١٦، ١٧)، حيث الحق به أقساماً خاصة بتصنيع المنقولات وقطع الأثاث وتصنيع أدوات الحيل والمناظر (الديكورات) المرسومة أو المجمدة في أحياناً كثيرة، بل لقد طرأ على فكره تلوين بعض مشاهد الأفلام، لصنع تأثير متقدم للون في السينما وإن كان لا أهمية له سوى إبهار المشاهدين، وكانت مدام تويلييه تقوم بهذه المهمة. وكان يلون الديكورات والأثاث والملابس بالأبيض والأسود لتجنب القصور في الأفلام الخام وقلة حساسيتها لبعض ألوان الطيف، فكانت أفلامه تحمل قدرًا كبيرًا من درجة التباين بين الأبيض والأسود والرماديّات بفضل هذا التلوين. وكان يمزح على شكل ديكوراته وألوانها هذه ويصفها بأنها ديكورات جنائزية.

وكان خيال هذا والرجل الرائد لا يقف عند حد، فقد خاض في مواضع أفلامه أعماق المحيطات في فيلم "رحلة إلى الأعماق"، والخيال في "الرجل ذو الرأس المطاطي" وفيلم "رحلات جاليقر"، والأشباح والأطياف والمخفيين في أفلام مثل "السيدة المختفية" The Vanishing Lady و "الحصن المسكون" The Haunted Castle، وغزو القمر في أهم أفلامه "رحلة إلى القمر" عام ١٩٠٣، بالإضافة إلى عشرات الأفلام التي تعتمد كلها على الموضوع الشائق والإبهار المبني على إتقانه خُلُقاً وحيلةً قام بها سينمائياً لأول مرة في تاريخ هذا الفن، وكانت وقتها تثير العجب.



(١٦) استوديوهورج ميليس في ضاحية مونتريال بالقرب من باريس



(١٧) أثناء العمل في استوديوهورج ميليس

وإذا كان السرد المئى هو أحد سمات أفلام ميليس ويعيداً عن التقدم الذى سيصنعه المنتاج فى الفيلم السينمائى بعد ذلك أو تقطيع المناظر المئية إلى أحجام لقطات، إلا أن أعماله هي الفتح الحقيقى لفن السينما أو رواج التسلية الفيلمية إذا اصطلحتنا على ذلك. وكانت نكسة الرجل حين باع ست نسخ من فيلمه "رحلة إلى القمر" إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ليعلم بعد ذلك أن الفيلم يعرض هناك بمئات النسخ ويلاقى نجاحاً منقطع النظير، ونظراً لأنه فى ذلك الوقت لم يكن هناك قوانين تنظم الملكية الفنية لهذا الوليد الجديد "الفيلم السينمائى" لذا كسب المشترى الأمريكى من وراء ميليس الكثير. وكانت شركة أديسون وثلاث شركات أخرى قد ساهمت فى طبع نسخ من الفيلم وتوزيعها لحسابها، دون مراعاة أى ضمير أو حقوق للرجل الذى صنع هذا الفيلم بماله وفكه وفنه!. ولقد حاول ميليس إنشاء فرع لشركته "النجمة" فى الولايات المتحدة الأمريكية، ولكن مع بدء ظهور الاحتكارات الرأسمالية الكبرى فى هذه القارة، وخاصة فى مجال تجارة الأفلام وصناعتها، التهم حوت رأس المال الأمريكى الكبير ماله وجهده، ولم يبق له غير الديون والتاريخ ليعيش فى آخر أيامه فى دار للمسنين يصرف عليه اتحاد السينمائيين الفرنسيين. وبفضل الرجل وفقت السينما الوليدة على قدميها ليس فى فرنسا وحسب، بل فى كافة بقاع العالم بما يُسمى الفيلم الروائى السردى.

إذا كانت حركة الحياة والأشياء قد بهرت وسحرت الجماهير فى بدايات السينماتوغرافى، إلا أن ذلك لم يستمر طويلاً، حيث تعودت هذه الجماهير الجديدة على تلك التسلية والمهارة الحركية التى تحدث على الشاشة العملاقة فى دور العرض. بدأ بالتدریج رواد - لم يصبحوا فنانين بعد - لأن هذه السينماتوغرافى لم تصبح فناً بعد، بدأ هؤلاء الرجال الرواد الذين يمكن تصنيفهم بكل حق بالاكتشافين وبشكل ما مغامرين بابتكارات وأفكار مع الصور المتحركة فى عدة بلدان فى تأسيس لبنات بنائية لتركيب هذه الصور معاً، وتسلسل ما وشكل ما، لتعطى معنى ما، بل إن حجم اللقطات نفسها اختلف حسب أهمية الحدث الدرامى، وتعددت زاوية رؤية الشىء الواحد من عدة جهات بالمشهد الواحد، وأشياء أخرى كثيرة.

وأصبحت السينماتوغرافى تخطو إلى أبجدية جديدة للصور المتحركة ومختلفة بشكل فيه تطور عن أبجديات الصور الثابتة سواء المرسومة أو الفوتوغرافية، وكان أهم أسباب ذلك عنصر الحركة الذى أعطى للصور المتحركة ذلك الزخم والثراء إلى الأبد، وكانت الأفلام صامتة وهذا عجز، لكنه لا شك فتح المجال واسعاً للتعبير أكثر بالصورة، أصبحت

لهذه التسلية الجديدة شعبية جماهيرية محبوبة ورخيصة، ومتوافرة في أي وقت وفي عده أماكن - دور العرض - وبدون قيود مثل عروض المسرح الكلاسيكية بالملابس الرسمية وعدم دخول القاعة بعد رفع الستار، بينما السينما كانت تعرض عروضاً مستمرة، ويمكن أن تحتسى مشروباً بداخلها وتأكل الفيشار والساندوتشات وتدخن السجائر كذلك .. وهذا ما زاد من شعبيتها، إلى جانب أسماء مثل أدوين بورتر، ديفيد جريفث، وبودوفكين، أو سيرجي أيزنيشتين، دزيجا فيرتوف، أو لويس فوياد، أو ماك سينيت، أو شارل شابلن، أو أبيل جانس وغيرهم الكثرين شكلوا بفكرهم وعملهم في الأفلام الشرنقة الأولى لهذه اللغة السينمائية الصامدة الوليدة.

حقاً أن بعض هذه الابتكارات ظهرت وقتها واختفت ولم تستمر، لكنها أفادت اللغة السينمائية الجديدة بحرف وتشكيل نغمى استخدم بعد ذلك، وكمثال لهذا مثلاً نظرية (السينما عين) لفيرتوف، التي أعطت لنا بعد ذلك ما يُسمى اللقطة الذاتية .... وهكذا.

كانت الصورة هي همهم الأكبر ويمكن أن نقول الأولى، بجانب بالطبع الحبكة الدرامية والتمثيل اللذين هما من فنون المسرح بشكل أساسى ... ولكن بدون الصوت .. ولهذا تعاظم دور الصورة. كان النصيب الأكبر من العناية بعنصر التكوين وبكل أنسنه الموروثة منذ عصر النهضة الأوروبية، فهذه التركيبات الشكلية في تكوين الصورة هي تراث مفهوم لآلاف من الجماهير في الثقافة الغربية بالذات.

كان الشكل الباعي للشاشة ثابتًا بنسبة ١:٢ وبهذا المقاس الذي أصبح بعد ذلك يطلق عليه أكاديمي، هذا المقاس الثابت للصورة - الكادر - وبالتالي الشاشة داخل هذا المستطيل سهل من تطور التكوينات المتحركة المستمرة داخل هذا الإطار ليصبح ما نراه داخله شيئاً مشوقاً مفهوماً بصرياً ... ومعلوم ذهنياً، وقد ساعد على ذلك بجانب التكوينات ذلك الجو الصامت المظلم داخل دور العرض، يذيب النفس البشرية بالكامل مع ما يدور داخل إطار الصورة على الشاشة.

ولقد تطلب ذلك بالضرورة تواجد مجموعة من المصورين الأكثر فهماً لثقافة وقيمة الصورة، فلم يصبح المصور فقط ذلك الرجل التقنى الفنى الفاهم فى التعريض الصحيح للصورة فتوغرا菲اً، والمحرك (مانافيللة) الكاميرا بمهارة ليتحرك الفيلم داخل الآلة بل زاد على بعضهم وهم الأمهر، تلك الإبداعية التى يمكن أن يضفيها على الفيلم بتلك التكوينات الجميلة والمترنة فى أغلبها.

وبالرغم من أنه كانت تُعرض شرائط مكتوبة بين اللقطات لزيادة الفهم والشرح والإيضاح، فإن هذا لم يقل أبداً من قيمة الصور المتحركة السردية التي تحكى في السينما الصامتة.

كان لصمت الصور المتحركة ميزة جعلتها تبتعد بشكل ما عن بلاغات اللغة واللفظ أى عن الأدب أو الشفاهة، وإن لم يمكنها التخلص من تكوينات خشبة المسرح، وهذا ساعد العديد من مكتشفى لغة السينما فى الابتكار والتجديد الحر لشىء ينضج بين أيديهم، وما يهمنى فى دراستى وبخثى هذا إلا إظهار الأساس أو المحطات الجوهرية التى سارت عليها تلك اللغة الوليدة الصامتة، والمستفيدة بكل تراث البشرية السابق فى المعرفة التشكيلية وكذلك الأدبية والمسرحية. وأحب أن أنوه أن الإضافات المستمرة والمتعلقة لهذه اللغة مازالت حتى الآن، لأن فن الفيلم - أو فن السينماتوغراف - ما زال في تطور مستمر لتاريخه القصير بالنسبة لباقي تاريخ فنون البشرية، ولكن ما سأضعه من محطات سار عليها كان فى مرحلة الاكتشافات التى أصبحت الآن واقعاً عادياً تعودنا عليه وأصبح راسخاً ويمكن أن نقول عليه لقد أصبح شيئاً كلاسيكياً.

وأوضح أن هذه الإضافات والمحطات لم تتوارد كلها فى وقت واحد ولكنها على أزمنة متقاربة؛ حيث أنها تؤثر وتكون ذات نفع لجميع المشغلين فى هذه المهنة واللغة الوليدة ينهلون من إنجازات بعضهم بعضاً - أى يقلدون - وهم لا يعلمون أنهم بذلك يرسخون لغة مرئية حركية جديدة للبشرية.

ومن أهم هذه المحطات الجوهرية الآتى:

- \* التركيز على اللقطة القريبة close-up.
- \* الاستعانة بالرمز والتشبيه.
- \* استغلال كامل لعلم التكوين - التكوينات الموجية.
- \* النهج التعبيرى.
- \* المشهد الواحد مقسم إلى عدة لقطات مأخوذة من زوايا مختلفة وب أحجام متعددة.
- \* تنوع حركة الكاميرا.
- \* تطور صناعة العدسات.
- \* الطبع المزدوج والثلاثى على اللقطة الواحدة.
- \* الكاميرا الذاتية (الرؤى الذاتية).
- \* الخروج إلى الطبيعة - بالذات فى أفلام الشمال الأوروبي.

- \* صبغ المشاهد بألوان مختلفة.
  - \* تغير سرعة الحدث (الكوميديا المتدفقة).
  - \* المسح المعملى للصورة.
  - \* فتيات جريفيث الجميلات .. أو بداية النجم السينمائي واستغلال جمال المرأة.
  - \* الشاشة المتسعة والديكورات العملاقة والإنتاج الضخم.
  - \* الإضاءة الغامرة للتعريض الجيد وبدايات فنية بسيطة.
- وسأشرح كلاً من هذه المحطات التي ساهمت في ظهور وتطور لغة سينمائية بصرية جديدة.

#### \* التركيز على اللقطة القريبة Close Up Shot

اللقطة القريبة Close up shot لها قوة تأثير شديدة في السرد الدرامي للفيلم، لأنها تنقل أدق التفاصيل مكبرة على مساحة الشاشة الكبيرة، بحيث تختلها بالكامل، ومنذ استعمال أدوبين بورتر لمثل هذه اللقطة في فيلمه (سرقة القطار الكبري) عام ١٩٠٢ لوجه زعيم العصابة أصبح شأنًا ومتبعًا هذا الأسلوب لما فيه من خصوصية وتركيز. والمخرج الأمريكي دافيد جريفيث من أهم المستعملين لها ويمكن أن نقول إنه ساهم في انتشارها لتوظيفها بأهمية في الدراما، والحقيقة أن فضل مثلاً جزء من الجسم البشري ول يكن الرأس في لقطة منفردة قريبة كان صدمة في البداية لعدم تعود المشاهدين على ذلك؛ حيث إن الرؤية المسرحية الكاملة للممثل كانت هي السائدة في الأفلام الأولية التي كانت تصور بشكل مسرحي أكثر في عمومها، وخاصة أن عمل المونتاج - التوليف - كان هو الآخر في بداياته تحت نظريات وابتكارات عديدة وأن السينما توغراف هذه كانت التسلية الوليدة لم يكن لها طريق معروف بعد، هل هي تسلية أو فن أو الاثنين معاً أو غير ذلك من سبل، لذا كان التجديد والتجريب هو الطريق الوحيد لإبداع ما يستجد دوماً، حقاً إنه في عام ١٩٠١ قام الإنجليزي ج. أ. سميث G. A. Smith بتصوير لقطة قريبة جداً مبررة من خلال عدسة كبيرة في فيلمه (المنزل الذي بناه جاك) The House That Jack built ولكن لم تتخذ هذه اللقطات أهميتها إلا بعد الاستعمال في فيلم (سرقة القطار الكبري) لبورتر، وإن كان الفرنسي جورج ميليس قد استعمل اللقطة القريبة في فيلمه (رحلة إلى القمر) Year 1903 لوجه القمر نفسه، كما استعملها بطريقة متحركة في فيلمه (الرجل ذو الرأس المطاطي) إلا أن الشكل المسرحي المتسع للقطات كان هو شاغله أكثر لأنه رجل مسرح أساساً، إن جورج ميليس هو الأب الروحي والفعلي للخدع السينمائية والفيلم الروائي السردي، لكن في هذه المرحلة كان توظيفه للقطات القريبة محدوداً للغاية.

وتعاظم في السينما الصامتة دور اللقطة المقربة، وفي الحقيقة أنه حتى وقتنا هذا لها أهمية كبرى متنامية في السرد سواء كان الفيلم صامتاً أو غير صامت.

إذا أخذنا نموذجاً فلمين صامتين في أوج ولوج الفيلم الصامت إلى طريق الفن المؤثر النامي من هذه السيناتوغراف وبالذات في استعمال اللقطات القريبة بشكل فني رفيع وابتكاري، نجد الفيلم الروسي (المدرعة بوتمكين) Battleship Potemkin (المخرج سيرجي إيزنشتین إنتاج عام ١٩٢٥ مع مصور الأثير إدوارد تيسى Eduard Tisse)، وكان معهما مصور آخر في هذا الفيلم لعدد زوايا التقاط بعض المشاهد وهو ف. بوبوف.

يعتبر إيزنشتین من أهم الفنانين المُنظّرين لفن السينما وهو مهندس ومن المثقفين الذين اهتموا بفن الرسم، وعمل في الإخراج المسرحي والسينمائي وأضاف الكثير من الآراء التي أصبحت نظريات وقواعد لهذا الفن، وكان يهتم بشكل كبير أثناء تدريسيه بمتحف السينما بموسكو ومن خلال أفلامه وكتبه بذلك التوافق المذهل بين الفنون المرئية والسمعية ... بين الألوان وسلم الموسيقى ... بين الإيقاع والتقطيع الفيلمي ... بين الكادرات - إطار الصورة - والتكوين كعلم وإيحاء حركي وله آراء مهمة للغاية في ذلك، وللمزيد أرجو الرجوع لكتابي (سحر الألوان .. من اللوحة إلى الشاشة) الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، طبعة أولى ٢٠٠٧ وطبعة ثانية ٢٠٠٩.

اخترت المشهد المشهور الرائع مذبح سالم الأوديسة بالفيلم لأوضح أهمية استعمال اللقطة المقربة في هذا المشهد بالذات، ولا يخلو منه أى كتاب يبحث في جماليات فن الفيلم، ولا تخلو أى مدرسة أو كلية للسينما من تدريسيه لأهمية الدرامية البصرية.

وبما أنني هنا أتكلّم عن التصوير السينمائي وتطوره فإنني أجده أن اللقطة القريبة لعبت الدور الرئيسي في تصعيد الفزع والرعب والموت، فمن خلال اللقطات العامة الواسعة التي تبين لنا المكان تفصيلاً: أين الجنود؟ في أعلى السلم، وأين الجماهير؟ في أسفل السلم ومن أى اتجاه تأتي الحركة الهابطة للجنود، ثم بين هذه اللقطات الواسعة نرى لقطات قريبة لوجه الجماهير المذعورة الملطخة بالدماء، ثم لقطات قريبة لأرجل الجنود القاسية المتراصة وهي تهبط السلم، والموجهة نيران أسلحتها لتصور الجماهير، وفي خضم هذا المشهد الديناميكي المأساوي نرى لقطة متوسطة لعربة طفل رضيع تنحدر مندفعه على السلم، ولقطة قريبة لوجه شاب يصرخ ... وهكذا فإن تركيب هذا المشهد باستعماله المركز للقطات القريبة مع اللقطات العامة المتوسطة والواسعة معأخذ بعض هذه اللقطات بزوايا مائلة لزيادة معنى الهلع أعطت مشهدًا ملحميًّا في صورة صامتة تعج بالحركة بشكل يصدم الألباب حتى من يشاهد الفيلم في وقتنا الحاضر. (صور من ١٨ إلى ٢٨)



(١٨) شكل تقريبي لسلسل القطات القريبة لهجوم  
السكر على الجماهير وتحرّج عربة طفل من  
سلام الأبيسة في فيلم (المرعة بوتمك)



صورة (١٩)



صورة (٢٠)



صورة (٢١)



صورة (٢٢)



صورة (٣٣)



صورة (٤٤)



صورة (٤٥)

صورة (٢٦)



صورة (٢٧)



صورة (٢٨)



يقول أيزنشتين في تفسيره ورؤيته الذاتية عن وظيفته السينمائية: "إن أي عمل فني يجب أن يؤخذ بتفسير ديناميكي - أي متحرك - وهو ما يعني عملية تنسيق للصور السينمائية في مشاعر المتفرج وفي ذهنه، إن هذا هو خاصية أي عمل فني حقيقي ينبغي بالحياة، ويميزه عن غيره من الأعمال الفنية الخاملة".

أما الفيلم الثاني الصامت فهو الفيلم الفرنسي (آلام چان دارك) La Passion De Jeanne Darc عام ١٩٢٨ إخراج كارل دراير Carl Dreyer، إذ إن الفيلم مليء باللقطات القريبة للممثلة رنية فالكونتي التي لم تمثل إلا هذا الفيلم في حياتها ولكنها ممثلة مسرح محترفة، إن التركيز على التعبيرات القريبة لوجه هذه الممثلة، سواء كانت بشكل مائل أو مستويًّاً أو معتدل أو من أسفل مستوى النظر، كان له أبلغ الأثر في إبلاغنا بتلك الفاجعة والعناد والمعاناة التي تحملها وتنقلها لنا الصورة على الشاشة، أراد المخرج أن يقول عن طريق الصور القريبة والتكتونيات الأكثر إيحاء بالألام والعناد والمأساة وينبهنا مع الاقتراب الشديد للوجه إلى صمود وبطولة عناد هذه المناضلة الفرنسية ضد الاحتلال الإنجليزي لبلادها. يقول المخرج: "ينبغي أن نتواصل حقًا إلى إعطاء الجمهور الإحساس بأنه يرى الحياة عبر ثقب باب الشاشة، فالتجربة تفيد بأننا عندما نلصق أعيننا على ثقب الباب فإننا لا نرى الأشياء بنفس الطريقة التي نراها بها ونحن على عتبه باب مفتوح على مصرعه، تدهشنا التفاصيل والجزئيات ونخاطر بأن نصاب بالرعب وهكذا أصاب الرعب المشاهدين والقارئ".

إن توظيف اللقطات في هذا الفيلم كان قيمة في حد ذاتها، هذه اللقطات أخذت اللغة السينمائية الجديدة إلى قوة لا حدود لها، بل إن الميل المقصود لبعض هذه اللقطات المكثرة جسديًّا يعني عدم الاستقرار والشيء غير المريح والمرادف للجرم والعناد الظاهر على وجه الممثلة، إن قيمة اللقطة القريبة هنا أنها لا تترك لك فرصة للتفكير بل تشيك إلى تلك التفصيلة القريبة الكبيرة وما بداخلها من معنى وقيمة وتأثيرًا (صور من ٢٩ إلى ٣٤).

لقد حاول المخرج كارل دراير أن يجعل البناء السردي للصور بهذا الفيلم به تجديد باستعماله المميز للقطات القريبة، بحيث لا يصبح هناك أي مجال للبس في العناد الذي نراه على الشاشة، وهذا ما وصل إليه بتفوق ورسخه باستعماله للقطات القريبة، إن مصور هذا الفيلم هو رودولف ماتيه Rudolf Mate من أهم المصورين الأوروبيين وقتها، مولود في مدينة كراكوف ببولندا عام ١٨٩٨ وتُوفي بهوليود عام ١٩٦٤، حيث صور العديد من الأفلام المميزة في أوروبا ثم انتقل للعمل في الولايات المتحدة الأمريكية. يقول كارل دراير



(٢٩) بعض اللقطات القريبة كنموذج لتاثيرها في الفيلم الصامت (عذاب جان دارك)



صورة (٣٠)



صورة (٣١)



صورة (٣٢)



صورة (٣٣)



صورة (٣٤)

عنه: "إنني دائمًا أجد متعة في العثور على مصوريين بارعين يفهمون مقاصدي ويتبذلونها وينفذونها وأنا شخصياً لا أفهم شيئاً في التصوير، ولا أعرف أى شيء عن العلاقة بين الضوء وفتحة العدسة، أو بين النسخة السالبة والوجبة للفيلم، ولكن أهتم كثيراً بالكارتر وتكون الصورة، وأعتقد أن شرط التصوير الجيد عامة يكمن في حسن التعاون بين المخرج والمصور، إن المصور رودولف ماتيه الذي كان يصور بالكاميرا وكان يفهم مقتضيات الدراما السيكولوجية للقطات الكبيرة، ولقد قدم لي ما يحقق إرادتي ومشاعري وأفكارى في تجسيد العاطفة".

ويكتب الناقد (بيلا بالاش) في كتابه نظرية الفيلم، أن اللقطات القريبة الجيدة شاعرية لأن القلب هو الذي يدركها ويحسها وليس العين، وهذه اللقطات القريبة هي في العادة تكشف درامية ما يحدث في الواقع تحت سطح المظاهر. ولكن بالاش ينبهك كذلك ألا نقع فريسة لإغراء اللقطات القريبة كفاية في حد ذاتها بدون سبب درامي أو جمالي.

#### \* الاستعانة بالرمز والتشبيه:

في تاريخ الأدب الروائي والرسم كثيراً ما تُستخدم الرمزية في القص أو في لوحة ما ... وهذا معروف، وفي السينما وغراف الصامطة كانت هذه الاستعانة الرمزية مُخرجاً جيداً لكثير من المواقف الدرامية، فتوضّح هذه الدلالات المجازية في موضع الحقائق التي من المفروض أن تكون واقعية في السرد الفيلمي، فمثلاً نرى في فيلم (هملت) الإنجليزي الصامت ثورة ضيقه وقلقه الداخلي عندما يتبنّى له خيانة عمه وتورطه في قتل والده وزواجه من أمّه، هنا تنتقل الكاميرا من هملت في قصره إلى الشاطئ الصخري الدانمركي في ليلة يموج فيها البحر وتعصف الرياح ويلطم الموج الصخور على الشاطئ ويخرج رغوته وزبده بشدة، هنا عبرت الصورة الرمزية بكل إيضاح عن حالة الأمير هملت بكل سلاسة وإيصال.

وكمثال آخر لجمال الاستعمال الرمزي في تاريخ هذا الفن الجميل نجد المخرج الروسي سيرجي آيزنشtein يستعمل الرمز بشكل بلاغي قوى في فيلم (أكتوبر) عام ١٩٢٧، مدينة سان بطرسبرغ في الأيام الأولى للثورة البلشفية الروسية ضد القيصر، لقد تم حصار القصر الشتوي، ولكننا نرى بعض مشاهد المعركة بين الشعب الثائر والحرس القيصري، ونرى أول طلقة تطلقها المدرعة أورى موجهة إلى القصر، ونرى بعدها مباشرة النجفة الضخمة الموجودة في قاعة العرش وهي تهتز وترتعش، إن وضع زاوية التصوير للنجفة يوضح حجمها

وشكلها وجلالها الإمبراطوري فهي نجفة يتدلّى منها آلاف من قطع الكريستال البراق، مما يذكّرنا بكل سهولة بالتاج المرصع بالأحجار الكريمة البراقة، والتاج هذا هو رمز واضح للجلالة الساطعة للقيصر وحكمه، ولكنها اهتزت وارتعشت بصورة يصعب إدراكها في البداية، ثم لم تعد هناك حاجة لتوضيح سبب الارتعاش، إنه طلقات المدرعة، وتبدأ النجفة الضخمة العظيمة البراقة في الارتعاش قليلاً، وعندما تتمايل ألف قطعة من الكريستال وتهتز وتلمع فإنها توضح الزلزلة الهائلة التي تتضمّن الذعر الذي انتاب كل الأرستقراطية والبورجوازية الروسية الحاكمة، إن وضع زاوية التصوير البارعة الذي اختارها المخرج ومصوّره (تيبيس) تصل إلى قدر من التعبير والرمزية بحيث لا يلزم أى مشاهد تفصيلية من المعركة الدائرة خارج القصر، ثم تبدأ النجفة في التأرجح، لا شيء يمكن أن يضيف إلى ذلك التوتر الذي يأخذ بالأنفاس، إنها تزداد تأرجحاً أكثر وأكثر ويظهر شرخ في السقف، ويترزع الخطاف الذي يحملها ويتسع الشرخ، ثم تسقط النجفة بكل ضخامتها وعظمتها ويدعوها وتلألئها متحطمّة على الأرض، في رمزية لسقوط حكم القيسار.

#### \* الاستقلال الكامل لعلم التكوين:

أصبح علم التكوين له قواعد وأصول ونظريات بدءاً من عصر النهضة الأوروبي، حيث أسس (لورينزو ميدتشي)، أحد إقطاعيي مدينة فلورنسا الواقعة في وسط إيطاليا، مدرسة لتعلم الفنون الجميلة الراقية مثل الرسم والنحت والهندسة، وكان يقوم بالتدريس بها مجموعة من فناني وأقطاب هذا العصر مثل ساندرو بنتشيلي وليوناردو دافينشي وغيرهم. تُعتبر أسرة ميدتشي لعدة أجيال محبة للفنون محضنة لمجموعة كبيرة منهم، وأكثر مثال على ذلك احتضانها الصبي ذا الثلاثة عشر ربيعاً ميكيل أنجلو حين اكتشفت موهبته المبكرة في فن النحت، ولقد أصبح بعد ذلك من أهم مثالى ورسامي هذا العصر. حقاً إن هذا العصر قد شهد صراعاً قوياً بين اتجاه متطرف ديني سلفي قوى بدعوى أن يكون الفن فقط لخدمة الكنيسة وغير ذلك من فن يعتبر خروجاً على الدين، وأخذ يدعو لهذا الاتجاه القس (سافونا رولا) لمحاربة الفن إلا ما يكون في خدمة الكنيسة.

ورغم تلك الدعوة الدينية الرجعية فإن مدرسة الفنون الجميلة استمرت ووضعت لنا من وقتها وحتى الآن هذا القواعد المستخدمة في علم التكوين والأخذوة من الحياة نفسها، وبالطبع قبل هذا العصر كان هناك أصول في التكوين وبالذات في الهندسة والبناء في الحضارات القديمة، ولكن ما حدث في هذه المدرسة أنه قد تم وضع القواعد والقوانين المستمرة معنا حتى وقتنا، لأنها مأخذة من نبت الحياة وتقاليد البشر.

لذا كانت الأفلام الصامتة تستعين بالتكوينات البصرية داخل إطار الصورة السينمائية بشكل به كثير من الحرفة الجيدة الرفيعة - تابع بعض الصور للأفلام - وقد كان التكوين في شكل كبير منه هو تكوينات كلاسيكية متزنة، إلا أنه تم استعمال كافة أشكال التكوينات من تكوينات يغلب عليها خطوط القوى والصلابة والحياة والانتصار وكل ما يدور في هذا الاتجاه، وهي الخطوط الرئيسية وفي التكوينات المثلثية حين يكون رأس المثلث إلى أعلى. أو عكس ذلك من خطوط أفقية ومثلثية يكون رأس المثلث إلى أسفل فهي تعبر عن السكون والخضوع والمذلة، أو خطوط مائلة تعبر عن الاضطراب وعدم كمال الشيء وأن هناك شيئاً ما غير صحيح، أو خطوط دائيرية منحنية تعبر عمّا هو قريب من وجadan الإنسان من حب وأمومة وعاطفة وجنس وأنوثة وسمو ... إلخ.

وهكذا لعبت مفردات علم التكوين من عدم اتزان وتفرد وتضاد وإعطاء عمق للصورة كبعد ثالث وقوى ضاغطة من أعلى أو النسب الجمالية أو الإيقاع أو التكوينات الإطارية... إلى آخره عنصراً هاماً في التعبير في الفيلم الصامت أخذت الصورة بها ثراءً بصرياً أعاد للعين إحياء هذا العلم بشكل شعبي منتشر.

#### \* النهج التعبيري:

نخصص له فصلاً كاملاً لأهميته في تطوير الصورة السينمائية الصامتة والناطقة كذلك، وانطلاق مدرسة كاملة في شكل صورة الظل والرعب على الشاشة.

#### \* المشهد الواحد مقسم إلى عدة لقطات مأخوذة من زوايا مختلفة وب أحجام متعددة:

في الحقيقة يرجع الفضل إلى داقيق جريفث في الانطلاق بشكل كبير بلغة الصور المتحركة؛ وذلك لفطر اهتمامه بتقسيم المشهد لعدة لقطات من زوايا مختلفة ولا يصور مرة واحدة من زاوية واحدة، وهذه اللقطات بأحجام مختلفة من اللقطات العامة إلى المتوسطة إلى القريبة ... على حسب أهمية الحدث الدرامي، فإذاً كان يتم تقسيم المشهد الواحد إلى :

- عدة لقطات.

- زوايا للالتقاط مختلفة.

- أحجام متعددة للقطات.

بحيث يكون تركيب المشهد في النهاية هو ما يفسر ويشرح المعنى المقصود، وكان هذا عملاً رائداً بشكل كامل في السرد الروائي البعيد كل البعد عن طريق السرد المسرحي المصور بالسينماتوغراف. بدأ جريفث أول أفلامه عام ١٩٠٨ (مغامرات دوللي) مع مصوري الأثير جي. دبليو. بيتس، وكانت طريقته في السرد هذه بناءً جديداً تماماً وغير مطروحة

من قبل، حقاً إن هناك محاولات قريبة من ذلك مع الأمريكي إدوين بورتر، ولكن كانت طريقة جريئة في تقسيم المشهد الواحد إلى لقطات وزوايا وأحجام هي ثورة كاملة وظهور لأهم فراشات اللغة السينمائية من شرفة هذا الفن الوليد الجديد، زد على ذلك مونتاجياً أن لكل لقطة من هذه اللقطات زمن بقاء على الشاشة وبهذا سيصنع إيقاعاً مريئاً له وقع ما في السينما الصامتة، وكانت قيمة المونتاج قد بدأت تجد طريقها هي الأخرى لإحدى سبل صناعة جودة الحكى والسرد وبدأت فراشات كثيرة تتجمع، وتضع جماليات اللغة السينمائية الصامتة والناطقة بعد ذلك.

هذا التقسيم للمشهد السينمائي الواحد جعل المشاهد يتبع القضية عن قرب وأصبح دور الكاميرا أهمية إيجابية في نقل هذا التنوع في اللقطات، وأصبح هنا المشاهد معتاداً ومقيداً لتركيزه في فهم الدراما التي تقدم له على الشاشة بهذه اللقطات المتنوعة الحجم والطول والزاوية والزمن.

#### \* **تنوع حركة الكاميرا:**

بالتدريج أصبحت الكاميرا ليست جثة هامدة بل لها حركتها التي أضافت لهذه اللغة الوليدة حيوية وحياة، حقاً أن أحد مصورى لومبير قام في عام ١٨٩٦ بتصوير لقطة بانورامية طويلة متحركة من قارب في مدينة فينيسيا (البنديقية) بإيطاليا، ولقد أثارت هذه اللقطة الإعجاب وإنجازاً عظيماً في وقتها، ولكن لم تلف النظر لأهمية ديناميكية حركة الكاميرا، كما أن چورج ميليس الفرنسي يرجع إليه الفضل في تقدم حركة الكاميرا إلى الأمام واقترانها إلى الشيء فمن المعروف أنه في هذه المرحلة البكر كانت الكاميرا ثابتة مكانها تسجل ما يدور أمامها فقط ولا تتحرك. وبدأ منذ البدايات تصنيع أدوات لحركة الكاميرا، أهمهما الحوامل Tripoles ذات الرأس المتحرك التي تصنع الحركة الأفقية (البان) والرأسيّة (التلّت) في الولايات المتحدة أو في أوروبا، حيث أصبحت مؤسسة وليدة في فرنسا تسمى (شارل باتيه) تصنع أدوات سينمائية وكاميرا وحوامل وتبيع كذلك أدوات للحركة وهو ما نطلق عليه في بلادنا (الشاريو)، أى تركب الكاميرا على منصة منخفضة لها عجل تسير على قضبان حديدية متوازية إلى الاتجاه الذي توجه إليه.

زد على ذلك وضع الكاميرا مثلاً على أشياء متحركة هي الأخرى مثل السيارات أو القطارات أو قلب الكاميرا رأساً على عقب في التصوير ليصبح الصور مقلوبة، أو التصوير بالعكس - أى يدور تصوير الفيلم داخل الكاميرا عكس دورته المعتادة - فنحصل على كل شيء والحياة تسير عكس الحقيقة الواقع عند عرض الشريط الفيلمي في آلة العرض التي تعرض الفيلم بالشكل التقليدي دائماً.

وهكذا بدأ بالتدريج التخلٍ تماماً عن الكاميرا الجثة الهايدة وأصبحت حركة الكاميرا وما تقدمه من شرح وإيضاح ومفاجأة من ضمن مفردات هذه اللغة السينمائية الوليدة.

#### \* تطور صناعة العدسات :

من عدسة واحدة أساسية في الكاميرا السينمائية في جميع المراحل الأولى للاختراع وهذا في الدول الأربع الرائدة في الاختراع، إلا أن صناعة العدسات تطورت بشكل يجعلها أكثر طواعية ومتطلبات التنوع الذي حدث للصور المتحركة من أحجام، فأصبحت الكاميرات تحمل ساقية دورة في أماقتها بها أربع عدسات أو ثلاثة، الأولى تكون بعدها البؤري (normal عاديًّا)، وهي أقرب شيء لعين الإنسان من ناحية أحجام الأشياء، ولكنها في العموم ضيقة في صورتها، والثانية عدسة منفرجة WiDE في حدود، والثالثة عدسة حادة الزاوية ديدة في بعدها البؤري telephoto قليلاً وأخرى أكثر حدة (المزيد من المعلومات عن العدسات أرجو الرجوع لممؤلفي تجربتي مع الصورة السينمائية، الجزء الثاني، الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق السينما، العدد رقم ٤٥ لعام ٢٠٠٥) هذا جعل المصور والمخرج لهما حرية في اختيار العدسة المناسبة التي تلائم حجم اللقطة، حيث إنه كما عرفنا أصبح المشهد الواحد يُصور من عدة زوايا وبعدة أحجام؛ لذا كان من الضروري أن يتتنوع البعد البؤري للعدسات ليلائم ذلك المتعدد والتغير في الصور السينمائية مع الأخذ في الحسبان ما يحدث في خلفية اللقطة وأماميتها.

ردد على ذلك أن تكنولوجيا صناعة العدسات ذاتها حدث بها طفرة كبيرة في تقليل العيوب البصرية الكثيرة التي كانت متواجدة، ولقد كان للتصوير الفوتوغرافي الثابت دور في هذا التطور التكنولوجي ومن أهم هذه المزايا التغلب على الانعكاسات الداخلية للضوء داخل العدسة واستعمال مواد خام فائقة الجودة في صناعة العدسات، وكانت العدسات الألمانية بالذات ذات شهرة عالمية في الجودة في هذا الزمن وحتى الآن.

هذا بخلاف قوة الحدة في الصورة التي أصبحت مقياساً لجودة العدسة، وتجعل فتحة العدسة أكثر اتساعاً لاستقبال الضوء أكثر... والحقيقة أن تطور صناعة العدسات ساهم بشكل كبير في جودة الصورة على الشاشة الفضية والبعد البؤري للعدسة هو المسؤول عن نوعية عمل العدسة وما مدى اتساعها أو ضيقها وما يصاحب ذلك من مزايا وعيوب، مثل المبالغة في المسافات أو ضغط المسافات أو انبعاج الخطوط الرئيسية والأفقية أو زيادة نسبة عدم الحدة البصرية وخلافه.

### \* الطبع المزدوج والثلاثي على اللقطة الواحدة:

عرف الطبع المزدوج على الصورة الفوتوغرافية أو التعريض المزدوج من قبل ظهور السينماتوغراف كأحد الحيل المركبة على الصورة ويعنى طبع صورتين مختلفتين أو ثلاث على بعضهما البعض مثلاً، واستعمله الإنجليزى. ج.أ. سميث فى بعض أفلامه القصيرة مثل (تصوير الشبح) والإخوة الكورسيكيون) حوالي عام ١٩٠٠، وكان الفرنسي چورج ميليس هو من استعمله بجودة وبكثرة فى أفلامه التى تجاوزت الـ ١٠٠٠ فيلم، هكذا تقول المراجع وبالطبع لا يزيد أغلب هذه الأفلام على دقائق.

كانت هذه الخدعة البسيطة لها وقع غريب على المشاهد فى تحويل الواقع المرئى إلى خيال أو أشياء فوق الطبيعية - ميتافيزيقية - ودائماً الأشياء الغريبة عن الواقع التى من هذا النوع تشوق وتحفز المشاهدين لمشاهتها بما فيها من غرائب؛ وربما هذا من الأشياء القليلة التى بهرت المشاهدين فى بدايات السينماتوغراف.

ولقد اهتمت السينما فى الشمال الأوروبي الدول الاسكندنافية، بشكل كبير فى أفلامها بهذا النوع من الطبع المزدوج والطبع الثلاثي على الصورة الواحدة، ولذا اختارته فى مواضيع أفلامها لتبيين علاقة الجدلية بين الإنسان والروحانيات وقد كانت منتشرة فى الأدب الاسكندنافى هذه النوعية الجدلية بين الإنسان والروحانيات والخيال، مما حتم أن تميل هذه السينماتوغراف بصورتها إلى الأحلام ومؤثرات خارقة وأرواح هائمة، وشاعرية الصور والأحداث غير الطبيعية، مما جعلها سينما ينتشر بها الطبع المزدوج وبالتالي تأثرت به أوروبا وبالذات السينما الألمانية فى هذه الفترة.

السينما فى شمال أوروبا جعلت من أفلام مثل (العربة الشبح) ١٩١٦ (تقريباً) إخراج سجو ستedom مثلاً للشكل الجديد فى الطبع المزدوج على اللقطات، فإن هذه السينما تأثرت بشكل كبير بقصص الماضي وقصص الشعوذة المستوحاة مباشرة من الأدب المأساوية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، وبالخيال الجائع فى أحداث محاكم التفتيش وما كان يحدث بها من ظلم فادح، أو مشاهد مثل أطفال رضع مُلْقين فى آنية كبيرة يغلى فيها الماء، أو صدور ذابلة لنساء هرمات قُبض عليهن كعاهرات، أو شبان مرتبطين بشياطين، صور غريبة وجديدة على السينما فى وقتها، ولقد أحدث هذا الخيال الجامح رواجاً كبيراً لهذه السينما فى أوروبا وأمريكا ... وأصبحت هذه الأفلام تنافس فى توزيعها قطبى السينما وقتها هوليود وبرلين، وكان الاعتماد كبيراً فى صنع هذه الأفلام بأسلوب الطبع المزدوج الذى يجعل الصور غير واضحة تماماً فوق بعضها ولكنها مريحة كذلك وتحمل شيئاً من السحر البصرى. صور (٣٧، ٣٦، ٣٥).



(٣٥) أساليب لشكل الطبع المزدوج لصورتين معاً على الفيلم الواحد



صورة (٣٦)



(٣٧) شكل من إشكال صور الشعوذة والسمر في سينما الشمال الأوروبي

#### \* الكاميرا الذاتية:

مع انتشار الأفلام في كافة أرجاء المعمورة، تعاظم دور المخرج لأنَّ الشخص الذي من خلاله يسرد ويرتُب السيناريو المكتوب حسب تقطيعه للقطات ورؤيته، أي أننا كمشاهدين نستوعب القصة كما يحكِّيها لنا المخرج مسلسلة في مشاهد ولقطات ... وهذه رؤية المخرج السردية المقدمة لنا.

لكن أحياناً يجعل المخرج جزءاً من الرؤية السردية ذاتياً للممثلين، أي أن الكاميرا تعبر عن حركة واتجاه الممثل من وجهة نظره دون أن نشاهد وفى هذه الحالة نطلق على هذه اللقطة (ذاتية).

ولقد بدأت هذا اللقطات الذاتية عندما أطلق السينمائي الروسي ديزيجا فيرتوف "Dziga Vertov" نظرية السينما عين "Eye - Kino" في عشرينيات القرن العشرين، وكانت النظرية تعتمد على أن السينما الحقيقة هي ما تصورها عين الكاميرا أي العدسة من وجهة نظرها، أما الطريقة المسرحية في عرض الممثلين في لقطات معاً متوسطة وقريبة وخلافه فهي طريقة غير صادقة إذ يجب على الكاميرا أن تكلِّم الممثل ثم تنتقل إلى الحدث الذي يليه وأن ما تراه العدسة هي السينما الحقيقية ولها تسرد الأحداث، ولقد كان هذا الأسلوب يشبه أو متاثر كثيراً بالنهج التسجيلي، ولكن هذه

النظرية لم يكتب لها الاستمرار فيما بعد إلا عندما استغل منها استعمال اللقطات الذاتية أو الرؤية الذاتية في سرد أحداث الفيلم.

#### \* الخروج إلى الطبيعة:

كان اتجاه الأخوين لوميير اتجاهًا تسجيلياً بالكامل بعد عروضهما الأولى، حيث بعثا بمصوريهما إلى أرجاء العالم ليسجلوا معاله، وبفضل هذه الأفلام أصبح عندها وثائق مرئية لكثير من معالم البندقية ومصر وفلسطين والهند والصين وأوروبا وأمريكا وخلافه. كان لهذا الاتجاه في السينماتوغراف وخروجه إلى الواقع والطبيعة تأثير محدود على الأفلام التي بدأت تُصنَّع وقتها، إذ إن العمل داخل الاستوديوهات الأولى كان أكثر إنتاجاً وتحكمًا في هذه التسلية الجديدة، زد على ذلك أن الموضوعات الروائية كانت في أغلبها كوميديا فارس أو خارقة الواقع.

وربما يرجع الفضل لخروج السينماتوغراف إلى الطبيعة وخارج الاستوديوهات في الأفلام الروائية إلى السويد وبباقي الدول الإسكندنافية، حيث حمل مخرجو ومنتجو ومصورو هذه البلاد كاميراتهم إلى خارج حدود ديكورات الاستوديوهات وفي أحضان الطبيعة المفتوحة بكل مناظرها الجميلة، ولما تمتاز به هذه البلاد من تنوع كبير في طبيعتها بين الجبال والشواطئ والوديان والأخاديد. وقد أعطى ذلك للصورة السينمائية، دراما في موقع تصوير حقيقة بالضرورة له أبعاد جغرافية وبعيداً عن الحجرات المغلقة، وبما أن العلاقة القوية بين الإنسان والطبيعة في موروثات وأداب هذه الشعوب كانت عاملاً أساسياً في ظهور هذا الاتجاه الذي أفاد السينما، وقلَّ بعد ذلك في كثير من أفلام العالم. (صورة ٣٨) وهو ما يطلق عليه كمذهب وحدة الوجود



(٣٨) الخروج للطبيعة البكر في أحد الأفلام السويدية الصامتة

#### \* صبغ المشاهد بالألوان مختلفة:

أصبح عند كثير من المنتجين أن الفيلم الأبيض والأسود الصامت ينقصه الألوان، وأن الجماهير ستعزف على مشاهدة هذه الأفلام بالأبيض والأسود عما قريب، وكان يحدث ذلك عندما تهبط مؤشرات الداخل المالي لبعض هذه الأفلام، وكان الفيلم السينمائي الملون ما زال بعيد المنال، وحقاً إنه تم تلوين بعض مشاهد الأفلام باليد، لكن أمام رواج الصناعة والإقبال الجماهيري وعدم إمكانية التلوين باليد لكثافة الإنتاج، استُخدمت ظاهرة التلوين بالصبغات الكيميائية ككل.

فكل مشهد مهم في الفيلم يُصْبَغ بلون أحادى، في محاولة لتقرير الأحداث والدراما للألوان المتعارف عليها أنتروبولوجياً في حياة الشعوب، وكانت مثلاً المشاهد التي تصور في الريف والصحاري والمناظر المفتوحة باللون الأصفر، ومشاهد الرعب والفزع باللون الأخضر، والحرائق والانفجارات باللون الأحمر، ومشاهد الحب والرومانسية باللون البرتقالي الكهرمانى (العنبرى) الذى تطلق عليه لون السبيا، وكان فى بعض الأحيان فى المشهد الواحد يتغير اللون الصبغي من لون إلى آخر وهكذا حسب الموقف والتنوع الدرامي، وكانت هنا الألوان تستعمل بحالة انطباعية فى المقام الأول ولا تحمل أى مفاهيم غير متداولة.

ويؤكد المؤرخ الفرنسي (چورچ سادول) فى كتابه الموسوعى (تاريخ السينما فى العالم)، أن فيلم المخرج الأمريكى داڤيد جريفث (التعصب) كان مصبوغاً بالألوان بهذا النسق بين الأزرق والأحمر والأخضر والأصغر والسبيا، كما كانت مشاهد كاملة من فيلم (نابليون) الفرنسي للمخرج آبيل جانس مصبوغة هى الأخرى كما شاهدتها شخصياً فى النسخة التى عندى، ثم بدأت هذه التصرفات اللونية فى الأفلام والاحتفاء تدريجياً، وتقريباً بحلول عام ١٩٣٠ كانت الأفلام المصبوغة قليلة للغاية.

#### \* تغير سرعة الحدث والكوميديا المتقدمة:

من المعروف أن مرور ١٦ صورة (كادراً) فى الثانية الواحدة خلف عدسة كاميرا السينما على شباك التعریض ليستقبلها الفيلم، هو أساس الحركة الطبيعية التى تشاهدنا للحياة والأشياء على الشاشة، بعد ذلك حيث إن آلة العرض السينمائى هي الأخرى تعرض بنفس السرعة أى ١٦ صورة فى الثانية - ولقد اختلف ذلك بعد دخول الصوت إلى شريط الفيلم وأصبحت ٢٤ صورة فى الثانية الواحدة - من هذا التصوير الميكانيكي والعرض تستشعر العين البشرية الحركة لاحتفاظ شبکية العين بالصورة عليها ١/٢٠ من الثانية ثم لترسلها إلى المخ عن طريق العصب البصري وتستقبل صورة أخرى وهكذا، هناك اختلاف قليل بين كل صورة وأخرى ولهذا ترى العين الحركة التى هي فى حقيقتها مصورة

بالكاميرا ومعروضة بآلية العرض (البروچوکتور) صوراً متلاحقة ثابتة بين كل صورة وأخرى اختلاف طفيف.

وإذا قل عدد الصور المصورة بالكاميرا مثلاً إلى ٨ صور في الثانية الواحدة، مع استمرار عرضها في آلة العرض بسرعة ١٦ صورة في الثانية الواحدة، فإنه سيتخرج عن ذلك أن الأشياء في الحياة ستتحرك سريعاً وبشكل يبعث على الضحك، والعكس بالعكس إذا كان عدد الصور المصورة في الثانية الواحدة أكثر من ١٦ صورة والعرض ثابت ١٦ صورة، فإن الحركة في الحياة والأشياء ستكون بطبيعة على الشاشة. ولقد أعطت الصور السينمائية المتقطعة بعد أقل من الكادات إلى السرعة السريعة ميزة مضحكة في استعمالات الكوميديا الحركية البصرية للأفلام في وقتها، كما أن السرعة البطيئة جعلت من تفصيل الحركة مجالاً للتأمل والشاعرية والضحك في أحيان كثيرة كذلك، وهذا ساعد المخرج (ماك سينيت) ذلك المهاجر الأيرلندي الذي كان رائداً وله الفضل في حركة الكاميرا المتتفقة والسريعة والملاحقة للكوميديا الحركية التي بدأت في الانتشار مع مهرجي الضحك السينمائي، ولم يكن سينيت يهدف لأكثر من تحويل الكوميديا - الحركية ذات المواقف المتناقضة - إلى سلعة تجارية؛ ولكنه ربما بدون قصد بهذه الطريقة في هذه الأفلام الضاحكة بشكل واسع قد طور وقدم فن لغة السينما إضافة وإحساساً جديداً بالإيقاع الحركي والتدفق في تركيب الصور المتلاحقة في الفيلم، بل أتاح حرية جديدة في حركة الكاميرا لمتابعة المهرجين المضحكون أينما وقعوا وحيثما تأخذهم مطارداتهم المجنونة (صور ٣٩، ٤٠).

ولقد عمل العبقري (شارلى شابلن) لأول مرة مع (ماك سينيت) في دور صغير، إلا أنه بعد ذلك أصبح وخالل عام واحد فقط أسطورة عالمية في تاريخ السينما، وليس بعيد فهمه الجيد لحركات الكاميرا السريعة والبطيئة في انفجار الضحك المرئي.

#### \* المسح المعلمى للصورة :

من المعروف أنه عند الانتقال من نقطة لأخرى في التسلسل الفيلم يكون بالقطع cut أو الاختفاء التدريجي fade-out أو الظهور التدريجي fade-in؛ إلا أنه في هذه الفترة زاد على ذلك الانتقال بالمسح wipe وهذه الطريقة عملية بحتة، أي تتم في المعمل السينمائي وتجعل الصورة الجديدة تحل مكان الصورة المنتهية بعدة طرق، أما الصورة ف تكون أتية أما من أحد أطراف الصورة (الكاردر) أو منبثقة من منتصف الصورة وكأنها متفجرة، أو تحمل شكلاً جديداً حلزونياً أو غيره من الأشكال.



(٣٩) الكهرباء المائية المراجة



صورة (٤٠)

كذلك أمكن في المعلم تقسيم الشاشة إلى عدة صور ممكن أن تكون تفسيرية أو لشخصين يتحدثان بالטלيفون معاً، وكان ذلك نوعاً من التجديد المرئي (صورة ٤١).

#### \* نساء (جريفث) الجميلات - أو بداية النجم السينمائي:

وأخيراً ظهر كنز كنوز هذه التسلية الجديدة، بنظام ابتكاري، حقاً إنه كان له جذور في إيطاليا والسويد وروسيا إلا أن الفضل يرجع إلى (دافيد جريفث) في اختياره لفتاة جميلة صغيرة وأنثى بمعنى الكلمة لتكون بطلة حكايته السينمائية، ولا مانع من قليل من الإغراء والعري المحمود وقتها، وهكذا ظهرت جميلات السينما مع جريفت مثل الأخوات جيش وماري مارش وبلانش سويت وبيسى لفْ وماري بيكتفورد - لاحظ الأسماء سويت/ لفْ وبسرعة كبيرة سيطر على الصورة السينمائية الجزء الغرائزى للإنسان - الذكر - بالتحديد، وهم الفئة الأكثر حرية في الانتقال لدور العرض، وأصبحت الفاتنات الساذجات البريءات الأنثيات المثيرات المغريات، هن فاكهة الأفلام في المقام الأول، وبدأ نظام النجوم وانضم لهن رجال تصنع لهم الدعاية أساطير ومغامرات مثل رودلف نالنتينو ودوجلاس فيربانكس (الأب) وغيرهما.

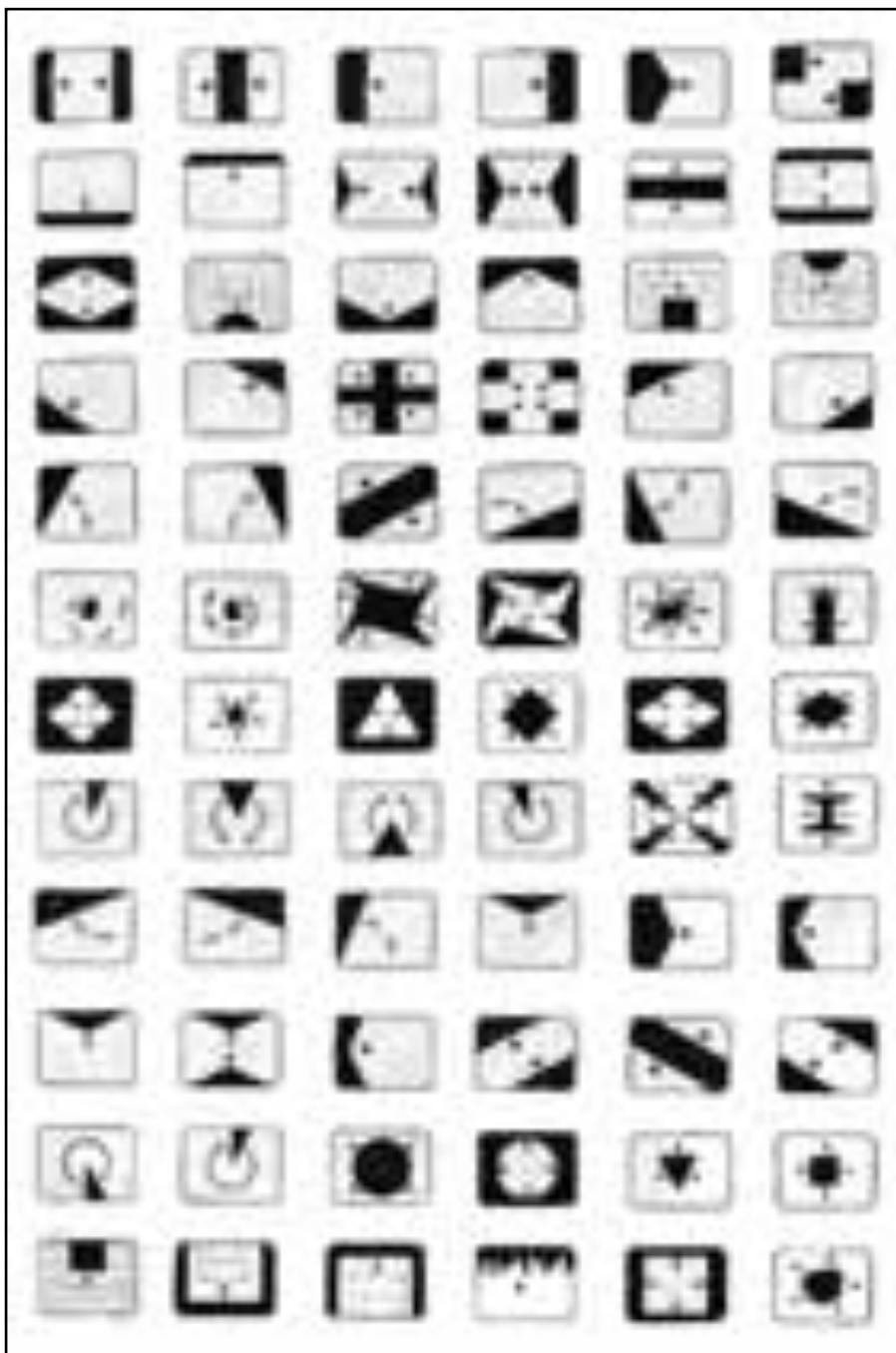
ومن هنا كان لزاماً على الصورة السينمائية أن تهتم بمقومات الجمال للنساء والرجال بشكل يجعلهم محظوظين مرغوبين(صور ٤٢، ٤٣).

#### \* الشاشة المتسعة والديكورات العملاقة والإنتاج الضخم:

خلال تقريراً الرابع الأول من القرن العشرين، أصبحت شرنقة الصورة السينمائية تُظهر رويداً.. رويداً ما بداخلها من ابتكارات لصنع لغة للصور المتحركة، وكما أوضحت أنهم رجال كانوا يكتشفون طريقهم إلى هذه اللغة بالتجريب وبالصواب والخطأ .. لم يكن هناك إلا هذا الطريق وتراث كبير من تاريخ الفنون البشرية الأخرى.

أسماء عديدة ومحاولات كثيرة في بلدان مختلفة، ولكن جل اهتمامي في هذا الكتاب بالصورة السينمائية .. وحقاً أنها ليست شيئاً منفصلاً عن العمل الفيلمي .. بل جزء أساسى لا يتجزأ منه، إلا أنه أحاول بقدر المستطاع أن ألم بخصوصية تطور الصورة السينمائية خلال هذه الحقبة.

وربما المحاولات العديدة التي قام بها وتوصل إليها المخرج الأمريكي جريفث من الإنقاذ في آخر لحظة، والحدث المتوازى في سرد الدراما، أو استخدام الاسترجاع للماضي (الفلash باك)، والاهتمام كما أوضحت سابقاً بتنوع أخذ اللقطات للمشهد الواحد من زوايا عديدة وبأحجام مختلفة وليس لقطة واحدة



(٤) الطرق المختلفة لمسح المعمل في التخل بـالقطارات السينمائية



(٤٢) المثلة (ليليان جيش) من جميلات الاناث لجريفت وبداية نظام  
الاعتماد على جماهيرية النجم السينمائي



صورة (٤٣)

ستاتيكية ثابتة، وتحرك الكاميرا مع الحدث .. كل هذا جعل لهذا الرائد دوراً بارزاً في تقدم اللغة السينمائية للصورة، زد على ذلك أنه في عام ١٩١٦ أنتج وأخرج فيلماً كبيراً ذا تكاليف باهظة باسم (التعصب) بني له ديكورات ضخمة لم تشهد لها هوليوود من قبل. كانت فكرة الفيلم طموحةً، التعصب خلال أربعة عصور من التاريخ، بابل القديمة، ويهودا التوارتية، وفرنسا العصور الوسطى، وأمريكا الحديثة، فالحوادث الأربع التي يحكيها الفيلم موصولة بعضها ببعض بتعقيد شديد ولكن بسيطرة تامة في الوقت نفسه، كما أن الذروة الدرامية المتوازنة تتجمع في قمة للإثارة والانفعال لم ير المشاهدون مثيلاً لها من قبل. وبالرغم من استعمال هذه الديكورات العملاقة والإنتاج الضخم وبالرغم من عدم نجاح الفيلم بشكل كبير، فإنه فتح للغة السينمائية الباب إلى هذا الأبهار والإمكانات التي لا حدود لها وسار على دربه بعد ذلك سينمائيون كثيرون (صور ٤٤، ٤٥).



(٤٤) ديكورات عملاقة ومناظر فيلم (التعصب) لدافيد جريفيث



صورة (٤٥)

ومثال آخر أوروبى نموذج للإنتاج الضخم والابتكارات التكنيكية للمخرج الفرنسي أبيل جانس، ففى فيلمه (نابليون) إنتاج عام ١٩٢٧ أى أواخر سنوات السينما الصامتة، وفى ذروة التعبير بالصورة المتحركة السينمائية استخدم هذا المخرج كافة الأساليب المتعارف عليها تقنياً حيث كان يفكر بالصورة، يدغدغ حواس جمهوره بالصورة، صور رائعة ومثيرة للانتباه بذاتها تنهمر كالسيول، صور تقطيعها سريع سرعة لا مثيل لها من قبل، لقطات كثيرة لا تستغرق سوى زمن قادر أو اثنين من شريط الفيلم لقطات تمزج مزجاً تركيبياً فوق بعضها ولقطات تتضاعف. كان أبيل جانس ثوريًا بالصورة السينمائية بالفعل ومتجاوزاً إلى حد أن بعض ابتكاراته لم يتم استيعابها في تنفيذ الأفلام سوى في وقتنا الحاضر فقط، لقد أضفى على الكاميرا حرية وقدره على الحركة لم تكن نعرفها من قبل، حيث استخدام عشرات الكاميرات، بعضها في مجموعات متراقبة، في وقت واحد، ووضع الكاميرات على حوامل ذاتية الحركة - طريقة قيرتوف وعلى شاريوهات متحركة، ومنصات عالية متحركة، وعلى روافع (كريين) وتجهيزات خاصة وسلام، كما ثبتت كاميرات على

ظهور الخيل وعلى عربات الجنود، وفي صفوف الجنود أو لسوف يمر أكثر من ربع قرن قبل أن تُستخدم الكاميرا مرة أخرى بمثل هذه الحرية، ولعل هذا يفسر احتفاء وحب فناني (الموجة الجديدة) الفرنسية بإعادة اكتشاف فيلم (نابليون) حين أُعيد عرضه وإحياؤه في باريس في نهاية الخمسينيات من القرن الماضي.

كانت رغبة أبيل جانس جامحة في توسيع نطاق الخبرة البصرية السينمائية في سابقة قادته إلى نظام الرؤية المتعددة، حيث يتم عرض ثلاث صور جنباً إلى جنب على شاشة بانورامية عملاقة، أحياناً تكون الصور على دلالتها الفكرية وأحياناً تتصل بعضها لتشكل بانوراما واحدة شاسعة أو كان ذلك باكرة التفكير بالشاشة المتسعة التي ستظهر بعد ذلك بحوالي عقدين من الزمن (صورة ٤٦).



(٤٦) الشاشة البارمية المتسعة في فيلم (نابليون) لأَبِيل جانس

#### \* الإضاءة الغامرة للتعريض الجيد وبدائيات فنية بسيطة:

أغلب أفلام هذه المرحلة، كانت الإضاءة الغامرة للمكان هي الأمثل في أعطاء تعريض جيد وصحيح للصورة، فالهدف ملء الضوء لتفاصيل الصورة السينمائية، خاصةً أن الأفلام كانت غير محسنة وبطئة الحساسية، كان الضوء النهاري هو الأساس، ثم بدأ دخول الضوء الصناعي بمصابيح أقطاب الكربون والتنجستون بعد ذلك وما انتقال صناعة السينما من نيويورك إلى الغرب الأمريكي في ضاحية لوس أنجلوس هوليود ألا لوجود ضوء النهار المشمس طوال العام بجودة في المقام الأول (صور ٤٧، ٤٨).



(٤٧) إضاعة غامرة داخلية وحركة كاميلا حرة في فيلم أمريكي صامت



(٤٨) إضاعة غامرة في فيلم فرنسي

### ٣- مراكز مهمة لإنتاج ... ومدينة للسينما:

أصبحت طاقة الفيلم الصامت الفاعلة الدرامية هي وليدة مجموعة المبتكرين والمكتشفين في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وغيرها من البلد، وكان الربع الأول من القرن العشرين قد شاهد انتشاراً لأفلام من الغرب الأوروبي لإنجلترا وفرنسا ودول الشمال الأوروبي الإسكندنافية، والجنوب الإيطالي والشرق الأوروبي وبالذات في روسيا بعد الثورة البلشفية، أما الوسط الأوروبي المتمثل في ألمانيا والنمسا قلب أوروبا فقد كانت أفلامهم الصامتة قد وجدت طريقاً للعرض في كافة أنحاء أوروبا وأمريكا.

اهتمت الأفلام الإسكندنافية وبالذات السويدية والدانمركية وكما أوضحت من قبل بموضوعات مرتبطة بالخيال والظواهر الخارقة والإنسان والطبيعة، أما الأفلام الدانمركيّة فكانت جريئة جداً في طرق موضوعات مرتبطة بالدعارة ومعالجة الإجهاض وكان هذا غريباً بشكل كبير على هذه التسلية الوليدة؛ بل إنها من ابتدعت سلعة المرأة كنجمة مرغوبة وأنثى فاتنة قبل الولايات المتحدة وفي نطاق الشمال الأوروبي، وكانت الرقيقة ذات الملامح والجسد الأنثوي (أستانيلسن) المعبرة بعينيها الواسعتين هي النموذج الجميل الذي قدم للجماهير كأنثى سوبر يحلم بها كل رجل.

وكان من الطبيعي أن تؤدي جماهيريتها إلى زيادة في الطلب على الفيلم الدانمركي خلال سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨)، وكان يطلق عليها في الدعاية (ملكة فناني السينما ومعبودة الجماهير).

أما في الغرب الأوروبي وبالذات في فرنسا، فكان جورج ميليس ما زال في طريقه وعمله للأفلام وظهرت شركة (دوبريه) لتصنيع المعدات وشركات أخرى للإنتاج. وظهر اسم مهم لمخرج في شركة جومون وهو (لويس فوياد)، الذي امتازت أفلامه بالموضوعات المستقاة من الحياة الواقعية والتي يمكن تصويرها بالواقع الحقيقية خارج الأستوديوهات التي بدأت تظهر بشكل أولى، وهذا جعل من أفلام (فوياد) أهمية خاصة لتسجيل الحياة المعاصرة أيامها وتصويرها حية، كما أدى إلى نجاح سلسلة أفلامه والمأخوذة من قصص شعبية مثل (فانتوماس) ١٩١٣، و(مصاصو الدماء) ١٩١٥ وغيرهم، وأصبحت هذه الأفلام الناجحة جماهيرياً بسبب إقبال الجماهير على مشاهدتها نموذجاً يقتدي به لهذه التسلية الجديدة؛ لما امتازت به من قدرة على خلق الغموض والإثارة الدرامية في الحياة اليومية أو من قصص جامحة في غرابتها وتطرفها وأبطالها، أخيراً أو أشراً لا يقهرن، أو نزاعات ملائكة أو شيطانية مثل الحواديت الخرافية.

كما أن الصورة السينمائية عند (لويس فوياد) مليئة بالتفاصيل الدالة بدقة وإيجاز ومساعدة للأحداث، كان يعرف وكيف يوظف جيداً أبعاد المنظور والتكون للأحداث من خلال إطار الصورة، ويعرف كيف ينشئ الحركة المؤثرة للكاميرا والشخصيات أو متى يخفى الشيء من الصورة ليصنع التشويق للجمهور.

أما في الجنوب الأوروبي فكانت إيطاليا جم اهتماماً عرض قصص التاريخ الرومانى القديم وامتازت بذلك وقلدها الشرق الأوروبي؛ وخاصة روسيا وامتازت هذه الأفلام بالجاميع والديكورات الضخمة والأحداث العظيمة التاريخية التي تمجد عظمة الإمبراطورية الرومانية.

وكانت الولايات المتحدة قد احتضنت هذه التسلية الجديدة ووجدت أن أجواء نيويورك المناخية غير ملائمة لصناعة الأفلام التي أصبحت مستمرة الإنتاج، فانتقلت صناعة الخيال إلى ولاية فلوريدا الغربية المشمسة المليئة بالمناظر الطبيعية، وأنشئ بها حوالي ١٩٠٥ ضواح ملحقة بمدينة لوس أنجلوس في منطقة مليئة بأشجار المولح تسمى هوليوود، أماكن للتصوير أطلق عليها أستوديوهات ولكن هي أستوديوهات أولية بشكل كامل.

كان المكان ولأول مرة في تاريخ هذه الصناعة الوليدة مناسباً لعدة أسباب، هي:

\* جو صحو مشمس في جميع أيام العام ذو درجة حرارة متوسطة جيدة (مناخ بحر أبيض متوسط جغرافياً) - بين خطّي عرض ٣٠° إلى ٤٠° غرب القارات.

- \* مناظر طبيعية قريبة من شواطئ البحر وجزر وجبال وغابات وصحاري ومدينة هي لوس أنجلوس إلى مزارع الموالح والفاكهه.
- \* عمالة رخيصة مهاجرة أصلًا من المكسيك والشرق الأسيوي (من الصين واليابان)، ولقد كانت ولاية كاليفورنيا أصلًا ولاية مكسيكية قبل أن تأخذها الولايات المتحدة بالحرب.
- \* استثمارات مالية فتحت أبوابها في بنوك ذات رأس مال قوى - جزء منها يهودي مؤثر كما تم شرح ذلك في مجموعة من الكتب والوثائق وكما ظهر بشكل واضح بعد ذلك في تسخير هذه الصناعة لخدمة أهداف الصهيونية العنصرية بشكل مفتوح تماماً ولكن بذكاء نحسدهم عليه.

و عمل الجميع بهمة في هذا المكان الذي أصبح نواة لصناعة السينما والتي احتضنتها حكومات الولايات المتحدة الأمريكية كفن جديد يمثلها هي الأخرى كدولة جديدة فتية، فأوروبا تملك جزءاً كبيراً من فنون البشرية راسخاً فيها، فلماذا لا تكون أمريكا المبهرة والحاضنة والناشرة لهذه السينماتوجراف، وخاصة أن عندهم المبتكرین والمكتشفین والمالي والإمكانات والهدف ..... زد على ذلك أن أوروبا دخلت في حرب ضروس- الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) ... وقد دمرت صناعة الأفلام بها وهاجر الكثيرون من صناع ونجوم هذه الصناعة إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وكان ذلك فتحاً وميزة تضاف إلى الميزات السابقة، وفي هذه البيئة الصالحة للسينما وقد نما وبسرعة الآتي:

- \* أفلام أكثر إتقاناً بالسينمائيين الأمريكيين والوافدين من أوروبا، ولا ننسَ أن الأوروبي أكثر فهماً وثقافة بصرية عريقة أفاد كثيراً هذه الصناعة.
- \* التطلع والعمل على جمال الأنثى الذي هو بدعة ابتكرتها الدانمرك ونشرتها واحتضنتها أمريكا بما يُسمى بنظام النجوم، الإناث والرجال كذلك.
- \* تاريخ العالم كتاب مفتوح لهذه السينماتوجراف وقصصها بما يلائم الفكر والعقل المسيطر على الصناعة واليهود بالذات وتصنع أفلاماً منه لما تريده.
- \* المناظر الجميلة للطبيعة والبيئة والنموذج الأمريكي في الحياة كنموذج مثالى لحياة البشر.
- \* الرجل الأبيض والمرأة البيضاء أسياد ومتفوقون دائمًا وغير ذلك من بشر يصيّبون درجات أدنى في الحياة.
- \* الأفلام الكوميدية المسلية لها مضمون جدد وشعبية طاغية والتالي إيرادات مالية كبيرة.

\* تكثيف الدعاية والدعم للنجوم بشكل أسطوري.

وما لبثت أن أصبحت هذه الصاحبة هوليوود مركزاً لهذه السينماتوجراف، ومكاناً يُصور فيه عشرات الأفلام بين الكوميدي والدرامي والمغامرات والتاريخية .. وكان نجوم السينما هم أول المستثمرين لهذه الاستوديوهات الأولية ... وانطلق من هوليوود صناعة علقة وفن موجه ... في أغله ... ورفيع المستوى في جزء آخر منه (صور من ٤٩ إلى ٥٥).



(٤٩) خريطة لضاحية البرتقال هوليود بالقرب من مدينة لوس أنجلوس في القرب الأمريكي المطل على المحيط الهادئ.



(٥٠) المثلثة (أنا هاربينج) في مزارع الموالح في ضاحية هوليوود



(٥١) فجر هوليوود والبدء في تعميرها كمكان لصناعة الخيال



(٥٢) استوبيو اولى فى موليبوند



(٥٣) استوبيو اولى آخر فى موليبوند



(٤) استوديو النجمان الزوجان بيكتوره وفيرييانكس في هوليوود



(٥) الحياة الرغد والشهرة والثراة حلم الإناث في هوليوود



#### ٤- مشكلة الوجوه البيضاء والعيون الكحيلة :

فى النظرية الفوتوغرافية من المعروف أن أملال الفضة الموجودة فى عجينة - الطبقة الحساسة - الفيلم الخام هى المسئولة عن تكوين تلك البقع السوداء، هذه الأملال هى عبارة عن كلوريد وأيوديد وبروميد الفضة التى يطلق عليها كمجموعة واحدة (هاليدات الفضة)، تتأثر بقوة الضوء الساقط عليها فى شريط الفيلم ويكون حجم الحبيبة السوداء للفضة مسئولاً عن الحساسية، فكلما كبر حجم الحبيبات كانت حساسية الفيلم للضوء سريعة والاستجابة مباشرة، بينما إذا كانت الحبيبات أصغر أصبح الفيلم بطء التأثر بالضوء .. ويكون الفيلم أكثر جودة من ناحية الت Hubb والحدة والوضوح للصورة، هذا من ناحية حساسية الأفلام الخام السينمائية فى العموم، وبالطبع كانت صناعة هذه الخامات الفوتوغرافية فى البدايات من وقت المخترع الإنجليزى (فوكس تالبوت عام ١٨٣٩) بطيئة جداً فى حساسيتها والتقدم فى هذه النقطة بالذات أخذ وقتاً كبيراً؛ ولكن هناك مشكلة أخرى أكثر تعقيداً لحساسية الأفلام الخام السينمائية للألوان الطيفية أو لأن السينما وتطورها جزء لا يتجزأ من التقدم الفوتوغرافي فكانت الأفلام الخام الأولية بالأبيض والأسود لا تستشعر إلا ببعضاً من الألوان الطيف.

وللتذكير أن الألوان الطيف فى الطبيعة التى هي كذلك ألوان قوس قزح، هي: الأحمر ثم البرتقالى ثم الأصفر ثم الأخضر ثم الأزرق ثم النيلي (البني المزرق) ثم الماجينا

(MAGENTA البنفسجى تجاوزاً) ولكن اسمه العلمي ماچينتا، كما أن هناك ألواناً غير مرئية خارج هذه الحُزْمة التى يراها الإنسان بسهولة، أما ما لا يراها فهى الأشعة فوق البنفسجية والأشعة تحت الحمراء، ولقد قام بهذا التحليل العلمي فى الماضى العالم الإنجليزى إسحاق نيوتن عام ١٦٦٦، عندما حل ضوء النهار الطبيعي أى شعاع الشمس من خلال منشور زجاجى.

ولقد أثبتت كذلك أنه يمكن أن تجمع هذه الألوان السبعة بنسب طيفية لألوانها لتحويلها إلى الضوء النهارى مرة أخرى، والضوء يسير في موجات اهتزازية تختلف طول هذه الموجات باختلاف ألوانه، ونحن نرى الألوان في الطبيعية والحياة حين يسقط ضوء النهار على الأشياء والأجسام وكل شيء فتمتص جميع الألوان إلا لونها تعكسه، وكمثال فإن البيضة البيضاء تعكس جميع الألوان الساقطة عليها، ولهذا فهي بيضاء، والتظاهرة الحمراء تمتص جميع الأشعة اللونية الساقطة عليها ما عدا الأشعة الحمراء فتردها معكوسه لنشاهدتها حمراء وهكذا وكلامي هنا عن الضوء وتحليله الطيفي إلى الألوان السبعة المعروفة كأشعة ضوئية، وهذا يختلف كلّياً عند الكلام في الألوان الصبغية أو الكيميائية أو المجهزة للطباعة وتكونياتها في الصناعات المختلفة والرسم الزيتى والمائى وخلافه.

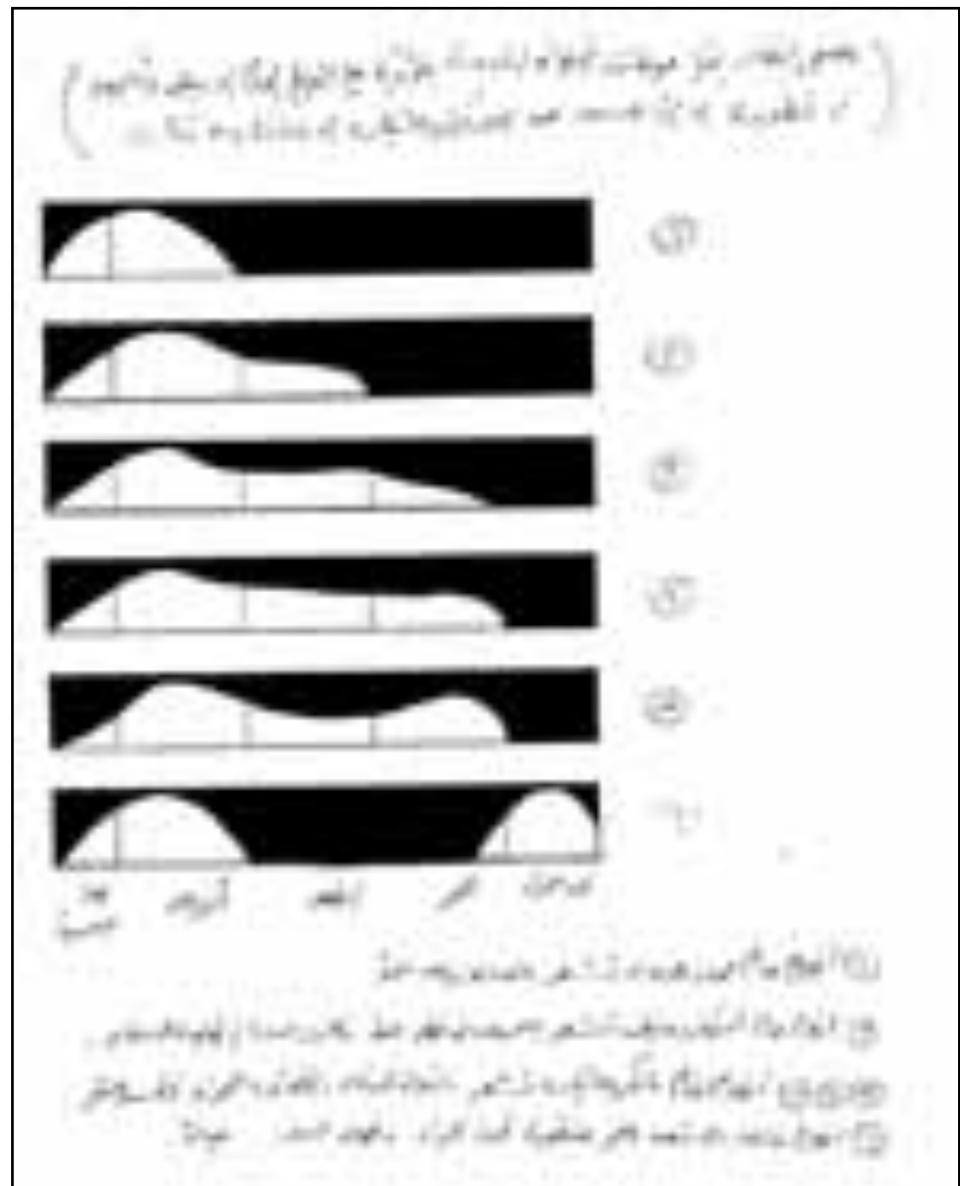
وكانت الأفلام الخام الفوتوفغرافية الأولية في مجملها تستشعر اللون الأزرق فقط من ألوان الطيف وهو لون قوى، ويُطلق على هذا النوع من الأفلام العاديه أو الأفلام ذات الحساسية للون الأزرق Blue sensitive أو يطلق عليها الأفلام العميماء للألوان، وهي أفلام لم يدخل عليها أي معالجة كيميائية لإكسابها أي حساسية لونية طيفية أى ترك هاليدات الفضة كما هي، فكانت تتأثر بشكل كامل بالأزرق - وكذلك اللون فوق البنفسجى غير المنظورة للعين البشرية ولكنه موجود.

واستمر هذا لفترة زمنية حتى تم اكتشاف تأثير مادة الـ Erthyrosin كصبغة كيميائية مضافة إلى ملح بروميد الفضة وهي أحد أملاح الفضة في الهاليدات، وينتج عن ذلك اكتساب الأفلام الخام حساسية طيفية إضافية بجانب الزرقاء وهي الخضراء وأطلق على هذا النوع من الأفلام الأورثوكروماتيك ORTHOCHROMATIC، ولكنها لا تستشعر اللون الأحمر تماماً (صورة ٥٦).

واستمر هذه النوع من الأفلام الخام في السينما لفترة من الزمن تقريباً عقدين في بداية الاختراع؛ ولهذا كانت مشاكل التصوير كثيرة وتمت محاولات في هذه المرحلة للتغلب على ذلك العيب.

كان أهم المشاكل في لون الوجه البشري المحم الذي يصبح داكنًا غامقًا عن حقيقته، حيث إن للجنس الأبيض بشرة وجوههم يغلب عليها هذه الحمراء؛ وبهذا لن يستشعر الفيلم الخام الأورثوكروماتيك الفاقد لللون الأحمر هذا اللون في الوجه ولن يتأثر به ... وسيكون السالب (النيجاتيف) في هذه الحالة وكأن لا وجود لهذا اللون تماماً، وسيكون شفافاً وبدون تأثير - وفي حالة الطبع منه على فيلم موجب (بوزتييف) سينفذ ضوء كثير من هذه المنطقة الشفافة أى ستكون الوجوه دكناً غامقة وهذا مخالف للحقيقة، ولذا تطلب تدخل المكياج بشكل كامل في دهن الوجه باللون الأبيض الصريح الفاتح، وهذا ما سيكون ملحوظاً في كل أفلام هذه المرحلة البيضاء.

وتطلب ذلك عمل نوع من المكياج يظلل بالسود فيه فوق وأسفل العينين ويرسم الفم بالأسود ... وكان من يدخل مكان تصوير في هذا الزمن سيلاحظ هذه التشكيلة من اللونين الأسود والأبيض وكأن المكان يسوده الحزن، واستمر هذا حتى ظهور تطور أحسن في تصنيع الأفلام الخام ونوعية المكسيبات الكيميائية مع الهاليدات، واحتفت هذه الوجوه البيضاء عندما أصبح الفيلم (پان أكروماتيك) Panchromatic الذي يستشعر كل ألوان الطيف الضوئي، وتم الاستغناء تماماً عن دهن الوجه باللون الأبيض وأصبحت الصورة بها وجوه طبيعية زادت من واقعيتها (صورة ٥٧، ٥٨، ٥٩).



(٥٦) رسم إيضاحي يمثل موجات ألوان الطيف الذي يستشعرها الفيلم الأبيض وأسود في تطوره



(٥٧) ثلاث لقطات لشارلى شابن فى أحد أفلامه والمكياج الأبيض  
والميون الكحيلة.



٥٨) جريتا جاربو جميلة جميلات السينما  
الصامتة في أحد أفلامها ذات المكابح  
الأبيض.



٥٩) الوجه البيضاء، في أحد الأفلام  
الأمريكية

## ٥- الأسود والأبيض الچرمانى ... التعبيرية الألمانية :

ألمانيا هي أحد البلاد التي ظهرت فيها صناعة السينما على يد الأخوين (ماكس وأيميل سكلادانوفسكي) عام ١٨٩٥ .

و قبل الحرب العالمية الأولى كانت أفلامها محلية للوسط الأوروبي ذي الثقافة المترابطة الچرمانية ولم تخرج عن قصص بوليسية أو مضحكة، إلا أن أتجاهًا حراً أباحياً نشط بها مع هذه الأفلام الوليدة، لدرجة أن الممثلة الدانمركية (أستا نيلسن) وزوجها المخرج أربان جاد قد انتقلا إلى برلين عام ١٩١١ وعملتا بها (صورة ٦٠)، ولم تكن صفة المجتمع الأرستقراطي الألماني تشعر أن السينما فن، فكان يُنظر لها على أنها شيء ما جديد تتجنبه النخبة الاجتماعية الراقية والمثقفة لزمن أطول من باقي البلدان الأوروبية الذي حدث فيها نفس الشيء تقريباً، حتى وقف السينما على أقدامها بعد ذلك، وربما أهم فيلم ألماني لفت الانتباه قبل الحرب العالمية الأولى للمخرج بول ويجز (طالب من براغ) عام ١٩١٢ الذي يصور قصة تناسته أرواح معالج بأسلوب بصرى سابق لأوانه إلى حد ما، مبشرًا بما سيكشف عنه صناع الأفلام الألمان في العشرينات من ميل إلى موضوعات الموت والفوز والخوارق والسحر والشعوذة.



(١٠) المثلث (استانيلسن)  
الدنماركية التي أسس لنظام  
الجنس والموضوعات الإباحية  
في سينما الشمال الأوروبي ثم  
المانيا من بعد

وبالرغم من أن صناعة السينما في ألمانيا كانت تهتم بشكل كبير بتصنيع المعدات للسينما والعدسات التي أصبح لها شهرة وجودة كبيرة في العالم، فإن الأفلام ذاتها لم تصل إلى جماهيرية الأفلام المستوردة من فرنسا والولايات المتحدة وإيطاليا.

وبعد نهاية الحرب العالمية الأولى والانكسار الألماني والإحساس بالظلم من الأوروبيين بعد معاهدة فرساي، جعل الألمان لا يقبلون أن تصبح بلادهم خارج نطاق الدول المنتصرة، وخاصة أنها تملك عزيمة صلبة في الصمود وإحساساً كبيراً بتفوق جنسها. كانت الصناعات في ألمانيا في ركود وبالذات الصناعات الثقيلة التي هي متفوقة فيها أصلاً، وأصبحت سوق الأفلام مفتوحة على مصراعيها لاستيراد الإنتاج الغربي الأمريكي والأوروبي وخاصة بعدما أصبحت هوليوود كعبة لهذه ونموذجًا يُحتذى به ومشروعًا كبيراً لرجال الأعمال العمالقة والبنوك في نيويورك.

لذا كان مشروع تمويل صناعة الأفلام في ألمانيا واجباً وطنياً، وأدركت القيادات السياسية في البلاد في ذلك الوقت قيمة السينما كفن يشكل وجдан الألمان، وكذلك كصناعة مربحة ونموذج أمريكي أمامها شاحصاً ظاهراً بكل وضوح، فما كان من الجنرال (لورندروف) قائد أركان الجيوش الألمانية في الحرب وكان وزيراً للحربية، إلا بالإيعاز لرئيس البلاد المستشار (هندنبرغ) بالعمل لتأسيس شركة كبيرة تضم رجال البنوك والصناعات الكيميائية والكهرباء والحربية، ويرأس مال ضخم وتكنولوجيا متقدمة لكل ما يخدم صناعة سينما حديثة تضاهي ما هو موجود في باقي الدول الأوروبية، وبالفعل في

يوليو ١٩١٧ وقبل أن تنتهي الحرب تأسست شركة أوفا U.F.A. وهي تعنى اختصاراً لـ Universum film aktien gesellschaft.

وبعد نهاية الحرب أدار الشركة (البنك الألماني)، وأصبح هناك رغبة ملحة في جعل السينما الألمانية قادرة على الحياة تجاريًّا وعلى تجميل صورة البلاد.

وأصبحت الشركة تنتج الأفلام ذات الميزانيات الضخمة، وأنشأت الاستوديوهات وكان مصنع الأفلام الخام (Agfa) متواجداً بالفعل من قبل، وصنع في ألمانيا كافة أدوات الصناعة التي تخدم السينما من كاميرات إلى أدوات المصادر الضوئية والحركة والمعامل، وشهدت البلاد نهضة فعلية لهذه الصناعة والفن (صورة ٦١، ٦٢).

وساعد على ذلك أن ألمانيا كان يسودها تيار ثقافي بعد هزيمتها في الحرب العالمية الأولى، مما شحد عزيمة مجموعة من الفنانين الوطنيين إلى إعلان ما يُسمى (نداء برلين) إلى كل الفنانين في كل المهن في الوسط الأوروبي - المنتوى إلى ألمانيا - للعمل في صناعة الأفلام الألمانية.

وفي عام ١٩١٩ تحقق للسينما الألمانية أكبر انتصاراتها في فيلم (كابينة دكتور كاليجارى) الذي قام بإعداد السيناريو له اثنان من الكتاب، التشيكى (هانز يانوفيتش)، والنمساوي (كارل ماير)، وكان مرشحًا لإخراجه (فرتز لانج) ولكنه اعتذر فأخرجه (روبرت واين)، وربما القيمة التشكيلية للصورة في الفيلم هي سر الحماس الندى الكبير الذي أوجد له مكاناً في تاريخ السينما، حيث قام بتصويره ويلي هامر وثلاثة تشكيلين في ديكوراته هم: هيرمان وارم، والتر روريج، والتريينمان، وثلاثتهم ينتمون إلى جماعة درستورم DERSTURM الفنية التعبيرية التي تشكلت في ميونخ في عام ١٩١٠ تقريبًا، باعتبارها رد فعل طبيعياً ضد اتجاهات التأثيريين والطبيعيين الفنيين وفي كافة الفنون من موسيقى ورسم وأدب ونحوه أوعقب الحرب والأيام غير المستقرة التي تلت الاندثار اجتاحت هذه النزعة التعبيرية الشارع البرليني في كل شيء الإعلانات والمسرح وزخارف المقاهي والحوانيت، مع النزعة الفوضوية الداديه، بينما كانت النزعة التكعيبية تجد لها طريقاً في باريس في نفس الوقت ... ولقد صرخ هرمان وارم يومئذ بقوله: ( يجب أن تكون الأفلام رسومات وقد بعثت فيها الحياة ).

والفيلم يحكى عن شخصية الدكتور كاليجارى، طبيب شرير مجنون، جمع بين يديه قوى سحرية خارقة للطبيعة من مخلفات العصور الوسطى، يعجز البشر بمن فيهم سلطات الأمن من مواجهتها ومقاومتها، ويجد هذا الدكتور متعة جارفة في القتل مجرد القتل ...



(١١) أستوديوهات (UFA) أوفا (الالمانية)



(١٢) أستوديوهات (UFA) أوفا (الالمانية)

وفي آخر الفيلم يتضح أنه ليس إلا مدير عيادة للأمراض النفسية والعصبية والعقلية، وأنه يسيطر بقوته على أحد النزلاء، ويُسخره لأفعاله الشريرة.

كل شيء في الفيلم خاضع في بنائه للنظر إلى العالم الغريب للإنسان في فلكه المشوه، ويبدو في الشكل الظاهر على الشاشة الانسجام بين ما هو مرسوم في الديكورات وما يرتديه الممثلون من ملابس غريبة ويستعملون طلاء مفرطاً للوجه، ويقفون بدون حراك في أوضاع ذات أشكال مشوهة حادة الزوايا مثل التي صنعتها الديكور، كما استخدمو جميعهم أسلوب التعبير الخارجي عن عالمهم الداخلي؛ إضافة حادة تجمع بين الظلمة والضوء المتسلل لها، سطح مائل على حافة المنازل ذات المداخن الطويلة، والرجل السائر في نومه ومسلوب الإرادة، أو ذاك الشخص ذو الرداء حalk السواد ... الهزيل الذي يقف في وسط بقعة بيضاء. إن المبالغة البصرية والشكلية في الفيلم لم تعرف لها السينما خلافاً أو تابعاً على الإطلاق، فإن أهمية الفيلم الفائقة تكمن في صورته وعن كيفية إيصاله التعبيرية بقدر محدود هي الوسيلة الطبيعية للسينما، بمعنى مهم وهو كيفية توظيف الصورة بما يعكس ويترجم الحالة النفسية والحركة الداخلية للشخصية ... وهذا أساس الدراما السينمائية الجيدة (الصورة من ٦٣ إلى ٦٨).

مالت التعبيرية مع المزاج الألماني، على ما يبدو وإلى موضوعات الرعب والفانتازيا، وكان كاليجاري قد أشعل الشرارة، فاكمل مخرجون آخرون الطريق مثل فريتز لانج في تحفته (متروپوليس) الذي صور مدينة ناطحات السحاب في القرن الحادى والعشرين حيث يعيش جنس من السادة والعبد، يتصلحون في خاتمة غير مقنعة - وجدت أخيراً نسخة وحيدة من الفيلم في البرازيل - والمزاعم الفلسفية للفيلم أقل تأثيراً على الجملة من إنجازاته الفنية، وهكذا انتقلت عدوى هذا الأسلوب السينمائي الفريد إلى كل أفلام العالم. مما قرأته في الكتب أنه أثناء إخراج الفيلم في ألمانيا كان الأستوديو لا يحصل إلا على قدر محدد من التيار الكهربائي؛ وكذا تقرر الحصول على المؤثرات الضوئية برسم الأصوات والظلل على الديكورات، لأن هذه المقوله غير مؤكدة لأن الاتجاه التعبيري في الفن كان موجوداً في ألمانيا بقوة ونشأ من محاولات الفنانين في التعبير عن المعنى الذي يكمن وراء الواقع، ولقد كان موجوداً في المسرح والأدب والرسم وكافة الاتجاهات الفنية، وأصبح لهذا الأسلوب في السينما اتجاهات حتى الآن.

أضف إلى ذلك المدرسة الفريدة التي ابتدأ دخول أستوديوهات UFA لاستعمال الضوء المشعوذ أو الضوء الساحر المقصود للساحرات



(٦٣) صور عديدة من فيلم (عيادة الدكتور كاليجاري) والأسلوب التعبيري في الإضاءة والرسم وشكل الضوء الحاد الملائم لموضوع الفيلم



صورة (٦٤)



صورة (٦٥)



صورة (٦٦)



صورة (١٧)



صورة (١٨)

الذى انتشر بعد ذلك فى كل السينما العالمية، ويرجع الفضل لاثنين من المصورين الألمان هما فريتز أرنو واجنر (1889 - 1950) FRITZ ARNO WAGNER وكارل فروند (1890-1969) KARL FREUND أو هذه التسمية مجازياً لشكل للضوء العالى التبادل بين مناطق الإضاءة العالية ومناطق الظل المعتمة HIGHLIGHT FRAMED WITH SHADOWS فى تكوين مدمج فى الكادر الواحد، واستعمال المزج بين الكادرات بطريقة فنية يصنع شكلاً من الإضاءة تشحذُ المشاهدين وتنبه الإحساس والعين إلى غرابة الحدث أو أهميته أو قوته، ولقد ساعد هذا الأسلوب فى الضوء، ابتكار آخر ألمانى كذلك من أحد أهم مصممى الخدع والماكينات فى الأستوديو وهو إيوجين شوفتان (1893 - 1977) Eugen schiifftan، وعرفت هذه الخدع بعد ذلك بطريقة شوفتان، ومن ميزتها أنها غير مكلفة تماماً وتقوم على استعمال الأبعاد والمسافات لتكبير الأشياء أو تصغيرها بجانب المرايا والزجاج البصرى الذى يعكس من جهة واحدة، ولمزيد من المعلومات الرجاء الرجوع إلى مؤلف (الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى، الجزء الأول المنشور عام ٢٠٠٢ من سلسلة آفاق السينما للهيئة العامة لقصور الثقافة).

ولا شك أن هذا التبادل للضوء العالى والظل المعتمة، يجعل الصورة حادة الشكل فى إضاءتها وغير متدرجة التبادل كما هو معتمد فى التصوير، وكان من الضرورى أن يساعد التحميض والطبع والإظهار فى المعامل الألمانية UFA هذا الشكل المبتكر للصورة، وأصبح إظهار هذا فى صور الأفلام شكلاً من أشكال الفن السينمائى الألماني - الچرمانى.

ومن أهم أفلام فريتز واجنر فيلم (نوسفراتو) (Nosferatu مصاص الدماء الحى) مع المخرج ميرناو W.F Murnau عام ١٩٢٢، وكذلك من أشهر أفلام المصور كارل فروند فيلم (مترو بوليس) Metropolis أخراج فريتز لانج عام ١٩٢٦ وصنع الخدع والمؤثرات فى نفس الفيلم إيوجين شوفتان، وذهب فروند إلى الولايات المتحدة الأمريكية مع فريتز لانج عام ١٩٢٩ ومن أفلامه هناك فيلم (دراكولا) عام ١٩٣١ وفيلم (الأرض الطيبة) عام ١٩٣٧ وحصل فيه على جائزة الأوسكار وفيلم (المومياء) عام ١٩٤٨. (الصور من ٦٩ إلى ٧٩).



(٦١) المخرج الألماني (فritz لانج) وبصوروه (كارل فروند) على هبة شاربيو حر لثناء تصوير، لقطة في فيلم (متروبوليس) الصامت



(٧٠) لقطات مختلفة من الفيلم الألماني الصامت التعبيري (متروبوليس)



صورة (٧١)



صورة (٧٢)



صورة (٧٣)



صورة (٧٤)



(٧٥) أساليب تعبيرية في أحد الأفلام الأمريكية



صورة (٧٦)



صورة (٧٧)



(٧٨) المصور الألماني (أقصى اليمين) فريتز واجنر مع زملائه في ستوديو (أوفا) من مؤسس الإضافة герمانية التي اشتهرت بعد ذلك في كل أنحاء العالم



(٧٩) (على اليسار) المصور كارل فوند مع المخرج (فريتز لانج)



## ٦- نهج التصوير الكلاسيكي:

تواجد التصوير السينمائي على ساحة الفنون نهاية القرن ١٩ ميلاديا من تاريخ البشرية، فارضاً نفسه بقوة نابعة من الرواج الجماهيري للسينما، وبعد فترة وجيزة أصبحت السينما الفن الشعبي بكل معنى الكلمة.

ومن التصوير السينمائي هو إبداع مرئي واعٍ ... شرٍ لكافة الفنون البصرية كالرسم والنحت والزخرف والعمارة والفوتوغرافيا وخلافه، وأنه فن مرئي واعٍ التفت حوله الجماهير؛ لذا أصبح عالمياً شموليًّا منتشرًا.

فتطورت السينما والتصوير سريعاً بعد ظاهرة الفرحة بالحركة إلى مجموعة من المفردات اللغوية والأساليب الفنية التي نبهت وتآثرت بالضرورة بكل اتجاهات ومدارس الفنون الأخرى السابقة مثل الأدب والموسيقى والمسرح وبالذات الفنون التشكيلية.

كما أن التصوير السينمائي - ومن بعده التصوير الإلكتروني (الفيديو) - أخذ في النمو وما زال يتحرك في تغيرات فاعلة تقربه كل يوم أكثر وأكثر من ذى قبل إلى نواة الفنون الرفيعة الراقية وإن لم يكن قد تحوصل بها فعلاً.

ففى خلال سنوات قليلة نسبياً وحديثة واقعياً كان استخدام التصوير السينمائي فى معالجات الصور الدرامية: سواء كانت معاصرة أو فى الماضى أو فى المستقبل أو خيالية كان فعلاً إستاتيقىًّا للغاية - بل قد لا أكون تجاوزت وشطحت بعيداً إن قلت إنه أهم فعل

فى السرد الفيلمى ... وليس تحيزاً للتصوير بل عن وعي كامل بأهمية فعل الصور المتحركة وجمالياتها وتثيرها على المشاهدين.

هذا الوضع المتميز للتصوير السينمائى كفن حديث رفيع وأصبح متميز وضعه على القمة كأحد عناصر صنع الفيلم الهامة من متسع يفوق كثيراً كافة طرق تذوق الصور على مر التاريخ .... بل أصبحت السينما هي الأهم فى شرح وعرض معظم الفنون البصرية السابقة عليها وبشكل عظيم الانتشار وملئ بالتفاصيل التى تؤكد الفهم من الرؤية. بالطبع؛ يمكن تصنيف أساليب التصوير السينمائى لعدة مدارس واتجاهات مختلفة وهذا يرجع لعصرية فنانيه مع عملهم مع مخرجين عظام ... محبين ومجتهدين فى تطوير هذا الفرع السينمائى المتع.

وإن كان التصوير مرتبطة بشكل ما بتلك الخيوط الجاذبة له والمشتهرة من باقى الفنون مثل الرواية والحكى (القصة) أو الأشكال الكلاسيكية التشكيلية وما نطلق عليها بدءاً من عصر النهضة الأوروبية كشكل المنظور والاتزان الكامل فى داخل إطار الصور كما أوضحت سابقاً - وبالتالي اللقطة السينمائية - ولكن ما الفن الكلاسيكي الموروث ؟ من المهم فى هذه الحالة أن نعرف ما هو الفن الكلاسيكى ولا سيما فى الفنون التشكيلية (رسم - زخرف - نحت - هندسة) الذى هو بالضرورة أب شرعى لفن الصورة السينمائية التى لم تولد من فراغ، فالتصوير السينمائى قد استوعب إرثاً كبيراً فى مضمونه الشكلى والمادى واللون، وحتى تكون أكثر فهماً لذلك نذكر سمات الفن الكلاسيكى التشكيلي بالذات فى الرسم الذى ولد على أرض الإغريق بالمفهوم الغربى واستمر فى أوروبا.

فنجده لو وضعنا ذلك فى نقاط كالالتالى:

- ١) أنها طريقة فى الفن تميل إلى مراعاة الأشكال التقليدية استقر عليها العرف والعادة والنوع ... لزمن طويل.
- ٢) الاهتمام بالموضوع وإبرازه، وخاصة جوهر الفكرة.
- ٣) الاهتمام بالتناسق وقوانين الطبيعة فى التكوين الصحيح وخاصة المنظور والبعد الثالث وقواعد الاتزان داخل إطار العمل، والسيطرة والنسبة ومساحات الفراغ، والقيم الاصوصية الميتافيزيقة المرتبطة بحكايات الآلهة، والقصص الدينى المسيحي بعد ذلك.
- ٤) الابتعاد عن الأشكال غير المطروحة والغربيّة، والاقتراب مما هو إنسانى، مثالى، خلقي، وفي بعض الأحيان تكون الإنسانية نوعاً من الغوص فى الرومانسية أو المثالية.

٥) الاهتمام ب الهندسة المنظور و تماثله في الغالب، ومثالية الشكل وخاصة جماله البشري وقوه البناء وانضباط نسبه.

٦) الاهتمام ب عنصر التجسيم عن طريق التظليل بين النور والظل واللون و درجته ونصواعه وتشبعه، مما يتيح تجسيماً للأجسام والكتل داخل إطار المنظر.

٧) الالتزام بحدود المنظور المغلق (داخل الإطار)، وبالذات في اللوحة أو الجدارية أو في القطعة المنحوتة وعلاقتها بالمكان الموضوعة فيه، حتى في بناء المعابد، فإن النحت في الفراغ هذا يجب أن يكون مغفلاً على نفسه تكينياً.

هذا هو المجمل العام في الفن التشكيلي الكلاسيكي الذي يهمني في مقارنته ومعرفته بفن الصورة السينمائية أو نهج الكلاسيكية السينمائية للصورة، ولقد أصبحت كلمة كلاسيكية تدل بين طياتها على كل عمل جدير بالحفظ والإبقاء عليه ليكون موضوع دراسة، ودلالتها التي تجري على الألسنة الآن هي ( كل ما له صلة بالفن والأدب ويحمل سمات الاتزان والواحدة والانضباط والوقار). أو كما وصفها ونكلمان ( winckelmann البساطة المهيأة والجلال الوقور).

وإذا طبقنا مثل هذه القواعد في مفهومها العام لوجدنا أن التصوير السينمائي أو وحدته المصغرة وهي اللقطة تحمل من مكونات ذات دلالة على أشياء عده، إذ بالتدرج أصبح المصور الناقل بضوء مالي سواء طبيعى أو صناعى للقطة، يهتم بإعطاء لقطته السينمائية أو صورته جواً عاماً خاصاً نطلق عليه الـ MOOD: يحمل هذا الجو العام إيحاء باختلاف الزمان للتصوير ... ليل أم نهار ... عصر أم فجر ... ظلام أم نور ... فلا شك أن حجرة النوم ستختلف إضافتها عن غرفة المعيشة في كل الأجزاء والحالات .... وهكذا.

فاللقطات الداخلية أي داخل البلاطوه أو داخل مكان ما ... الليالية لها نظام متبع بخفض إضاءة خلفيتها، وإظلام النصف العلوى من حوائط الديكور أو المكان، وإنارة أي لبات وثريا تظاهرة في اللقطة، واللقطات النهارية داخل البلاطوهات لا تترك خلفيتها بدون إعطائها ظلالاً متقطعة متسربة من - شيش - حصيرة أو نافذة جانبية، والوجود والشخصيات في المراحل الأولى من هذه الإضاءة الكلاسيكية تُضاء بنور مالي وتُستكمم بالإضاءة الآتية في مواجهة الكاميرا - بدون أن يصل ضوؤها للعدسة - ويطلق عليها ضوء مضاد كونتر Counter light لتلميع شعر وأكتاف الممثلين حتى تفصلهم عن خلفية الصورة - حيث إن الصورة بالكاميل هى بين الأبيض والأسود ودرجات مختلفة ومتباينة من الرماديات، ولولا هذا النور (الكونتر) لكانت هناك كوارث فى اندماج كثير من أماكنيات

اللقطات في خلفيتها حين تتحد درجة كثافتها اللونية معًا، مثل رجل في الأمامية يلبس بدله سوداء والخلفية سوداء ... هنا البدلة والخلفية ستكونان شيئاً واحداً، ويصبح وجه الرجل ويداه يتحركان وكأننا نصنع مسرحًا سحرياً كما كان يفعل چورچ ميليس في الماضي.

في هذه المرحلة أصبحت الكاميرا أكثر حركة مع الأحداث كاشفة أو صاعدة أو متتابعة ولكن ليس معنى هذا أن ليس هناك لقطات تكون فيها الكاميرا ثابتة، ولكن ضمن منظومة التقاط الفيلمي ككل، وليس كل الحدث والكاميرا ثابتة في مكانها.

هذه الخطوة من التطور الذي ظهر بالتدريج في استعمال الضوء الإيحائي وحركة الكاميرا بجانب حجم اللقطات، جعل للصور السينمائية مذاقاً جديداً يختلف عن الأساليب السابقة الأولية الغامرة للضوء وبهذا نقلت جماليات التصوير السينمائي خطوة إلى الإمام؛ فالضوء له مفهوم جديد يتحسس طريقه لإعطاء تأثير... وأصبحت الأفلام المنتجة تراعي هذه المعالجات الضوئية في كل مكان من المعمورة، ليكون تقليداً يستقر عليه العرف ومنهاجاً ضوئياً حركياً متوازناً في بناء الفهم لما نشاهده، بجانب محافظته على القيم الجمالية.

ولم يقف الأسلوب الكلاسيكي في التصوير السينمائي عند هذا الحد بل سارع في تقديم الجديد تلو الجديد، في طفرة أخرى زاد الاهتمام بالفروق في الإضاءة بين الليل والنهار ودرجات التباين بين الشكل والنور، وطبقات من الإضاءة ذات حدة بين النور والظل ولا يُملأ ظلها بـأي إضاءة خفيفة وتبقى حالة السواد ... وسميت "الإضاءة الحادة القوية" وهي جرمانية الجنور وإضاءة ذات مفتاح عالٍ فاتح وأخرى منخفضة مظلمة.

وكانت نتيجة هذا التطور في الضوء اختراع مصدر ضوئي مركز سيائى ذكره بعد قليل من السطور.

استقر هذا الأسلوب في التطور في استعراض وعرض جماليات الضوء المرتبط بالدراما والمعنى المستهدف ... من مصور إلى آخر ... ومن إبداع إلى ابتکار ... إلى تجارب ... إلى قواعد ... وكان كثير من المصورين لديهم جرأة فيتناول الضوء وفرشه على اللقطة وداخل الصورة بشكل يحمل من التجديد والابتكار الكثير، في هذه المرحلة ظهرت قيمة الإضاءة الجانبية القوية وما تفعله وقيمة إضاءة الحافة RIM LIGHT أو إضاءة السلوبيت SILHOUETTE LIGHT وغيرها من أشكال متعددة كذلك.

ولم يقف التطور بل ازداد حيث ظهر ما يمكن أن نطلق عليه إضاءة الأزمة أو إضاءة الموقف وهو ربما يكون مخالفًا للنسق العام للفيلم ككل، فعند موقف درامي معين من أحدث الفيلم يغير أسلوب الإضاءة إلى إضاءة موحية بأزمة الموقف المعروض، فمثلاً غموض شخصية شريرة لم يتضح بعد شرها، يمكن أن تعمل الإضاءة على الإيحاء المسبق لها، أو موقف درامي مليء بمشاعر ملتهبة وصعبة أو صراع بين قوتين وهكذا، هنا الإضاءة تتكيف مع الموقف المتأزم بإيجاء مرئي، ولكنها لم تخرج عن كلاسيكية منهجها.

وبالطبع؛ جميع مصوري العالم يعملون على نظرية معروفة في جغرافية توزيع الضوء بالنسبة لوضع زاوية الكاميرا، هذه النظرية تُسمى (نظرية الإضاءة) نعمل عليها جميعاً ولكن أفضلنا وأكملنا من يطبق ويبتكر من داخل النظرية ذلك الإبداع والإستاتيقا الجمالية المنعشة للواقع الدرامي للصورة السينمائية. وبالطبع مع الاهتمام بالنجوم .. ونظام التسويق للنجم الذي ابتدعه هوليود .. أصبح كثير من مصوري هذا الزمن يضع في أولوياته المحافظة على جمال وأسطورة النجم وأسطوريته بما نطلق عليه الإضاءة التجميلية وهي في أغلبها أمامية مالة مع كونتر قوى.

وعموماً، يمكن الآن أن نلخص هذا الأسلوب في الإضاءة الكلاسيكية التي بقيت زمناً كبيراً في مدرسة التصوير السينمائي في العالم .. ففي فترة الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات أي ثلاثة عقود تقريباً، كان النهج الكلاسيكي هو غاية المراد من التصوير السينمائي وفي مصر كان أغلب مصوري العظام من هذه المرحلة الزمنية ولكنهم بعد ذلك أختلف بعضهم إلى التميز بأسلوبه الكلاسيكي الخاص .. كان الفيلم الأمريكي في إضاءته لا يختلف عن الفرنسي أو الإيطالي .. أو الإسباني أو الروسي أو الإنجليزي أو المصري أو الهندي .. الكل ينهلون من نفس النبع .. والجودة والابتكار هي الفروق الجوهرية بينهم .. وبالطبع الجودة تتطلب صناعة متقدمة ومالاً .. أما الابتكار فهو ما يستطيع أن يصنعه أي مصور في أي مكان. ويمكن تلخيص أو تحديد سمات الكلاسيكية المرئية لهذه المرحلة في التصوير السينمائي فيما يلى:

- ١- إضاءة أمامية أساسية من حيث المبدأ وهي ضرورية من الناحية الجمالية ومالة بالطبع - وإن لم يكن هذا هدفها الأول وتتحرك في حدود أماميتها.
- ٢- بالنسبة لوضع زاوية التقاط الكاميرا: إعطاء الصورة عمقاً افتراضياً يُطلق عليه البعد الثالث أو البعد الفراغي كعنصر أساسى ما دام الفيلم بالأبيض والأسود أو حتى ملونا، والإضاءة الخلفية التي في اللقطة BACK Light أساسية كما أن الإضاءة الكونتر

مهمة، ويمكن استعمال أضاءات جانبية متعددة في سبيل هذا البعد الثالث وملء الفراغات الضوئية في اللقطة.

٣- منهج ملموس في الإضاءة متكرر منضبط يكون من مميزاته معرفة إضاءة المكان أو المشهد، هل هو نهاري أو ليلي؟ ويقاد يكون تقليدياً لكافة المصورين بشكل ملفت.

٤- استخدام أمثل للوسائل (السيني - فوتوفraphie)، ويعنى هذا المصطلح استخدام علوم الفوتوغرافيا مع علوم السينما معاً، في بناء هدف الصورة الدرامي بالتركيز الضوئي أو البؤري أو اللوني أو التشكيلي - التلوين - أو الحركي ... وإلخ.

٥- حركة الكاميرا متزنة في حدود الاهتمام بالحدث درامياً سواء في متابعتها أو تقدمها أو تراجعها، أي إن حركتها مبررة.

٦- أحجام اللقطات وتغيير حجمها في النسق التقليدي المنضبط لها مفهوم ثابت في جميع مقاساتها، والمفضل اللقطات المتوسط والأمركيّة والعامّة بشكلها الجمالي.

٧- عدم ترك الخلفيات في اللقطات بدون ملئها بالظلّال الطولية أو العرضية أو شكل أوراق الأشجار، كنوع من جماليات الفترة بالإضافة إلى كسر جمود الخلفية التي باللون الواحد الرمادي أو الأبيض مثلاً.

٨- الاتزان في التكوين المتكامل في اللقطة، وإن كان بعيداً عن التماثيلية ومشابهاً للاتزان في الفن التشكيلي.

٩- العمل على إتقان حركة الممثل وحركة الكاميرا معاً بشكل متقدم درامياً.

١٠- تجنب الإضاءة المتباعدة الحادة القاسية، حتى لا تبعد الصورة السينمائية عن جماليات فن الصور الشخصية للوجه (البورتريه) وإن كان هذا تغير تدريجياً ليصبح التباين الحاد بالإضافة أحد أهم تطورات هذه الكلاسيكية، أو كما نطلق عليها كلاسيكية مصقوله أو متقدمة أو النور الچرمانى.

١١- الاهتمام بالوجه وجماله بشكل مطلق حتى إذا كان ذلك على حساب التأثير الدرامي للقطة، وقد نبع هذا الاتجاه أصلاً وابتدع بعد إنشاء عاصمة السينما هوليود وحافظت عليه بقوة لخدمة نظام النجوم.

١٢- احترام مصداقية أماكن مصادر الضوء إذا كانت ظاهرة في حدود الصورة، ولكن من العيوب الغريبة لهذه المرحلة تعادل قوة الضوء بين الداخل والخارج لتعطى نصوحاً يقاد يكون متساوياً في الاثنين.

- ١٣- إبداع متكامل ممتاز داخل جدران البلاطوه والاستوديوهات، وربما زاد هذا الاتجاه بضخامة وثقل أدوات التصوير والحركة والإضاءة وقتها وظهور الصوت من بعد.
- ١٤- قلة الاهتمام بالتصوير الخارجي المتكامل، إلا في حدود لقطات بسيطة للربط بين المشاهد داخل البلاطوه - وخاصة في مصر - ولكن التصوير الخارجي يصبح أساسياً وواجباً لا يمكن الاستغناء عنه درامياً في الموضوعات التي تتطلب ذلك، وكان السائد نقل شكل المنظر الخارجي وبناءه داخل الأستوديو بتصنيعه وبنائه.
- ١٥- تكون الصورة السينمائية حادة في مظهرها العام بصرياً بعيدة عن أي تتعيم بصري، وهذه الحدة ناتجة عن العدسات البصرية فيزيائياً، ولا يستعمل أي تتعيم درامي إلا في حدود ضيقة للغاية أو عندما يُراد تتعيم وجه ممثلة - نجمة زحفت التجاعيد إلى ثنايا وجهها.
- ١٦- في المراحل المتقدمة من هذه الكلاسيكية كانت القواعد العامة المنضبطة هذه يتم تحريفها أو البعد عنها بإضافة خاصة تعبير عن الشر أو الخير أو القلق أو الغموض أو الحيرة أو الجريمة، أرسى أغلب أسسها بالتدريج من عدة أساليب سابقة ومنها التعبيرية الألمانية، ومدرسة شمال أوروبا وغيرها من مصورين وسينمائيين.
- كان نظام التصوير في الأستوديوهات، فلكل أستوديو مصوروه العاملون الموظفون به المنفذون لطرق التصوير بالإضافة الكلاسيكية المتبعة ولا يحيطون عنها .. وأهم وظائفهم إتقانهم للعرض الصحيح وحركة الكاميرا المترنة وخلق الجو العام المناسب لدراما الفيلم. ويمكن بسهولة أن نقول إن كلاسيكية الصورة السينمائية في الماضي كانت امتداداً للصورة في عصر النهضة، فهي قد استقامت بشكل كبير بأسس وقواعد هذه المرحلة وكان ذروت هذا في فيلم يعتبر نموذجاً لهذه المرحلة وهو (الموطن كين) للمخرج أرسون ويلز، وتصوير كريج تولاند، الذي أصبح فيه عمق المنظور والإضافة الكلاسيكية من أهم صفاته. ومن المهم أن أوضح أن لاختراع عالم طبيعة فرنسيّاً يُسمى أجوستين فريزنيل عدسة معينة توضع أمام المصدر الضوئي، تكون من وظيفتها الجيدة نشر الضوء بعيداً بقوة وقد سميت العدسة باسمة Fresnel LenS؛ وبهذه العدسة يمكن المصورين من فرش الضوء بتمكن عن طريق الجهاز المتحرك داخل المصدر الضوئي ولقد ساهمت هذه العدسة في جعل الضوء أكثر تركيزاً وقوياً في انتشاره ويمكن إرساله إلى مسافات أبعد ويحتفظ بنفس قوته، وهو ما ساعد وساهم في التقدم الذي حدث مع الإضافة وتطورها وانتشر استعمالها مع نهاية العقد الثالث بشكل كبير وحتى الآن.

وأجدنى فى نهاية هذا الفصل أقول إن توزيع الضوء فى الفيلم أى كان نوعيته ... واقعى .. خيالى .. مرعب ... كوميدى ... حركى .. استعراضى راقص يجب أن ينظر له مدير التصوير على أنه كائن حى، يستطيع أن يلاحظ فرحته وألمه .. شحوبه ونعومته، يستشف استقامته وحيوده، الضوء يجب أن يكون له ربيع وله شتاء، له قسوة فى شمسه القوية .. وخفوت وانكسار فى ظله، الضوء يسيل فى اللقطة مشكلاً معانى لا حصر لها. وبالرغم من أهمية اللون والتكتوين والحركة فى اللغة السينمائية، إلا أن التوزيع الضوى الإيحائى للموقف سيبقى دائمًا الأهم بالنسبة لأى مصور سينمائى فى هذا العالم. وكان لخلق الجمال فى الصورة السينمائية الأمريكية ذات الميزانيات الكبيرة أثر مهم فى تصنيع معدات للإضاءة تخدم هذه الجمال، فقد أصبحت إضاءة النهار وإضاءة الليلات الكهربائية ذات فتيلة التونجتون لا تفتأ بالغرض، وتنامى الإنتاج للأفلام لهؤلاء النجمات الفاتنات والرجال الوسيمين، فكان أن تطور مصباح أصله مسرحي .. هو مصباح أقواس الكربون، الذى يعتمد على فرق فى الجهد الكهربى بين قطبين من الكربون أحدهما سالب والأخر موجب وعند اقترابهما باختلاف جدهما تتولد شرارة كبيرة تبعث ضوءاً قوياً أو محرقاً حسب نوع الكربون المستخدم، وأصبح هذا الضوء القوى من أهم مميزات تطور الإضاءة فى هذه المرحلة، لأنه ضوء قوى ساطع ولكن كان للأسف يبعث بعادم من الدخان فى مكان التصوير يتم شفطة أولاً بأول، وكذلك كان للضوء الناعم المنتشر دور كبير فى إعطاء ممثلات العصر تلك النعومة والشاعرية لجمالهن الأنثوى.(الصور من ٨٠ إلى ١٠٨).



(٨٠) لقطة من فيلم أمريكي به إضافة كلاسيكية نهارية متّبعة بشكل تقليدي في كافة كلاسيكيات الإضافة في السينما العالمية



(٨١) لقطة من فيلم أمريكي به إضافة كلاسيكية ليلية، تجمّل الأنوثى وتنحت ملامح الرجل، ومن أهم ميزاتها تجسيم الأشياء وإعطائها البعد الثالث



(٨٢) لقطة من فيلم أمريكي يظهر به شكل الخلفية المتقطعة الظلية كشيء أساسى فى الإضافة الكلاسيكية



(٨٣) السينما المصرية تسير في الكلاسيكية كأطلب الأسلوب الخموئي في العالم في الخلفيات الظلية المتقطعة



(٨٤) أسلوب كلاسيكي في الإضاءة ينذر بشيء من اللثاق



(٨٥) إضاءة جمالية أولية من مصدر ظاهر في اللقطة



٨٦- إضافة جمالية لا علاقه لها بالمصدر الضوئي الظاهر في اللقطة.



(٨٧) إضافة جمالية كلاسيكية تعتمد على الإضافة الأمامية المائلة والجانبية والأتية من الخلف (الكونتر)



(٨٨) إضافة كلاسيكية تحمل نوّماً من التميز الشخصيات



(٨٩) إضافة كلاسيكية من أسفل تعطى شيئاً من الرؤية الفريدة التي بها رعب أو تحفز.



(٩٠) إضافة كلاسيكية سلويت قوية



(٩١) إضافة خافقة قاصبة ذات تباين عالٍ



(٩٢) إضاءة تنتشر في مساحة كبيرة في أمامية وخلفية ووسط اللقطة من فيلم (الموطن كين)



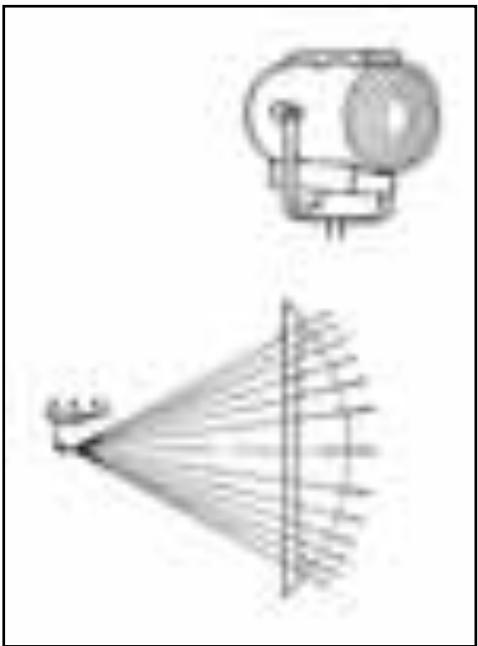
(٩٣) إضاءة كلاسيكية مع احترام مصادر الضوء التي تظهر باللقطة



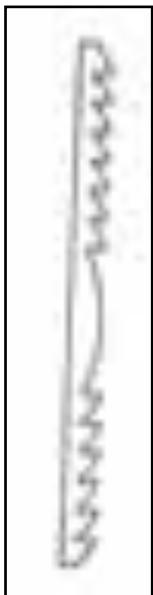
(٩٤) إضاعة من أسفل جانبية تحمل شيئاً من الثقل والترقب



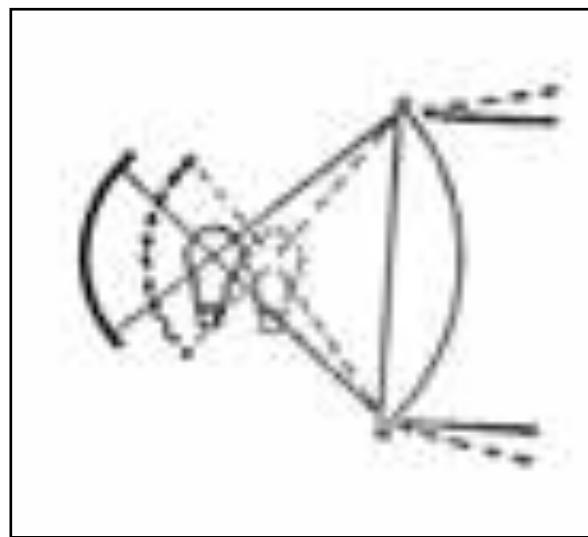
(٩٥) إضاعة حادة وجانية كلاسيكية



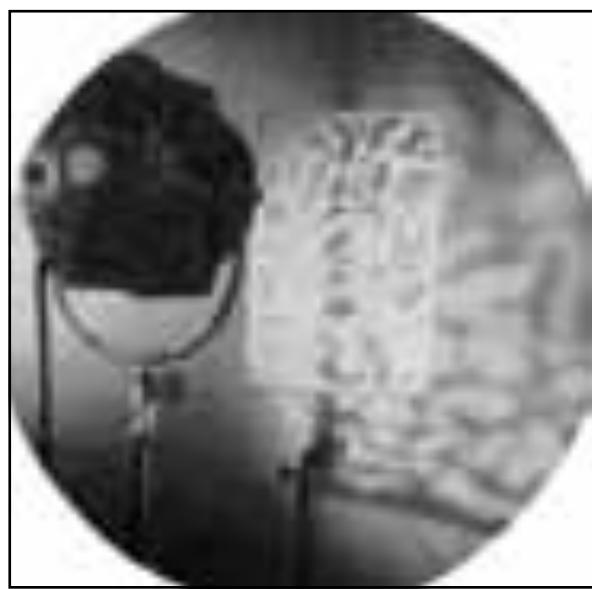
(٩٦) الضوء المركز Spot Light الذى احدث تطور فى  
توزيع وفرش الضوء فى المشهد السينمائى



(٩٧) مقطع طولى فى شكل العدسة الفريزنيل



(٩٨) قرب اللببة بالرادة المقلوبة خلفها - من العدسة الفريزنيل  
وبعدها عن العدسة، هي أهم شيء في إرسال الضوء إلى مسافة أبعد



.٩٩- الإضافة المركزية أفضلي شيء لعمل التأثيرات المختلفة.



(١٠٠) صورة لتوزيع الفتوه المشهد في أحد الأقاليم الأمريكية في مرحلة الأربعينيات



(١٠١) مجموعة من معدات الإضاءة المستعملة في حقبة الثلاثينيات والأربعينيات من مرکزة إلى منتشرة إلى مباشرة إلى كريونية يجلس أمامهم من اليسار أرنست ليتشن والمخرج هاربيت ماشال والممثلة سويدة الأصل جريتا جاربو



-١٠٢- إضاءة كريونية منتشرة في أحد مشاهد تصوير فيلم لجريتا جاربو



١٠٣- إضافة كريونية منتشرة أثناء التصوير.



(١٠٤) إضافة كريونية منتشرة في لقطة عامة واسعة في فيلم بالأبيض وأسود



(١٠٥) إضاءة منتشرة في داخل، البلاطه تفرض مساحة كبيرة بالإضافة للإضاءة  
المركزة التي ترسل ضوئها بعد



(١٠٦) إضاءة يمكن ضمّ ليلاً في هايلود، يعتمد أساسى على الإضاءة المركزية



(١٠٧) استعمال الإضافة الجانبية في تصوير المتأخر في البلادة عند استعمال شاشة العرض الخلفي



(١٠٨) الكاميرات أصبحت تحمل أكثر من عدسة (ثلاثة عدسات) ولكنها تعمل بالمنافحة حتى نهاية العشرينات تقريباً قبل أن يركب لها موتور يحركها



## **أهم إنجازات هذه المرحلة:**

- ١- ابتكار آلات لتحريك الصور الفوتوغرافية الثابتة في أربع دول هي الولايات المتحدة الأمريكية والجمهورية الفرنسية وبريطانيا وألمانيا. (الكاميرا وألة العرض).
- ٢- تبلور لغة سينمائية بالتدريج لهذا الاختراع الوليد.
- ٣- معدات أولية، كاميرا تعمل بالمنافilla بعدسة واحدة وخزان فيلم خام صغير ثم تطورت الكاميرا لتعمل بمحرك وبثلاث عدسات متعددة وبحامل أكثر مرونة.
- ٤- أدوات للحركة متعددة وبسيطة.(شاريو - كرين - حرره)
- ٥- في الإضاءة اعتماد كل على أشعة الشمس والضوء النهاري ثم إضاءة لمبات التنجستون وأقواس الكربون واختراع العدسة الفريزنيل التي أسهمت بشكل كبير في الرسم بالضوء لمشاهد الأفلام مما أتاح فنية جديدة إبداعية للصورة السينمائية. (الإضاءة المركزية بالعدسة الفريزنيل أتاحت للمصور أن يمسك ريشه في يده مثل الفنان التشكيلي).
- ٦- ظهور الأستوديوهات الأولية في عدة بلاد ثم إنشاء مدينة السينما في هوليود بضاحية مدينة لوس أنجلوس في الغرب الأمريكي.
- ٧- تطور الخام الأبيض والأسود إلى خام حساس بكل ألوان الطيف؛ وبالتالي البعد عن المكياج الأبيض للوجوه والعيون الكحيلة.
- ٨- الإبداع الألماني في استعمال الضوء والظل والظلال والتعبيرية.

- ٩- أصبح التصوير السينمائي الكلاسيكي في كافة البلاد شيء راسخ ومنهج دائم وهو غاية المراد للصورة السينمائية الجميلة.
- ١٠- بزوغ تصنيع النجم السينمائي أولًا كان في الدانمرك ثم هوليوود .. كنظام تجاري لجذب الجماهير إلى السينماتوغراف.
- ١١- الأفلام بعضها يُلون إما يدوياً أو تصبح بصبغات ذات ألوان انتطباعية واحدة، مثل الأحمر للعنف والحرائق والأزرق للمشاهد الليلية أو الأخضر للمناظر الطبيعية وهكذا.
- ١٢- استعمال جهاز العرض الخلفي في الأستوديوهات.
- ١٣- إضاعة مصادر أقواس الكربون أساسية، بجانب الإضاعة المركزة بالعدسة الفريزبيل والإضاعة المنتشرة.
- ١٤- استعمال قوى لشدة الضوء لأن الأفلام الخام الأبيض والأسود في وقتها كانت بطيئة الحساسية نوعاً ما.
- ١٥- الأفلام صامتة يتخللها بعض اللوح التفسيرية المكتوبة بين بعض اللقطات، ودار العرض بها فرقة موسيقية تعزف مع أحداث الفيلم موسيقى مصاحبة مناسبة للدراما أو الكوميديا وخلافه.

**الباب الثاني:  
سنوات النضج**



## ٧- الصوت والقيود على الكاميرا:

منذ اختراع السينماتوغراف لم يتوقف التفكير في إضافة الصوت للصورة؛ ولذا لم يكن الصوت ببعيد عن فكر المخترعين بل صاحب الصوت الصورة في كثير من الأفلام الأولى وخاصة أفلام المخترع (توماس أديسون) مخترع الفونوغراف مذيع الأسطوانات، وكان يدار ويشغل الصوت خلف شاشة العرض مع الفيلم الصامت بالفونوغراف كموسيقى مصاحبة ومناسبة للأحداث التي تكون في الغالب كوميدية أو مواقف درامية عديدة، ولكن لم يزد دوره عن هذه المصاحبة ثم أصبحت الفرقة الموسيقية تعزف مع الفيلم.

وكان من الصعوبة مثلاً عمل حوار متطابق مع الصورة ولكن كان يصنع بعض المؤثرات الصوتية من خلف الشاشة، مثل صوت الطلق الناري أو فتح باب أو سقوط شيء وهكذا وكانت هذه المؤثرات حية وفي وقتها، ولكن بقي الصوت قاصراً رغم كل المحاولات العديدة ولا يخرج عما سبق سواء في أوروبا أو الولايات المتحدة.

ولقد استمرت المحاولات والتجارب لإضافة الصوت للصورة طيلة ثلاثة عقود من اختراع السينماتوغراف؛ بعض هذه المحاولات نجح جزئياً دون الكمال وأغلب المحاولات باعت بالفشل، ولقد ساعد على سرعة نجاحه انتشار محطات الراديو والبث اللاسلكي وما صاحبه من تطور في تكنولوجيا الصوت؛ وخاصة بعد نهاية الحرب العالمية الأولى.

ويرجع الفضل في نجاح تسجيل الصوت المتزامن مع الصورة إلى شركة الصوتيات للأجهزة (ويسترن إلكتريك) الأمريكية التي طوعت اختراعها في تسجيل الصوت الجديد على أجهزتها لإمكان تسجيل الحوار مع الممثلين في وقت التصوير نفسه، ونقله على شريط الصورة بكفاءة كبيرة وهو ما نطلق عليه الصوت الضوئي، وتحمسي لاختراع شركة إخوان وارنر التي تتكون في الأصل من مهاجر روسي مع أبنائه يعيشون في نيويورك ويعملون في تسويق وتجارة الدراجات، ولكن حين كسدت هذه التجارة فما كان منهم إلا إنشاء دار عرض فخمة مكيفة الهواء سُميّت (دار وارنر) لعرض الأفلام في حي برودواي وكان لهم السبق في تسجيل أغنية ناطقة للمغني المشهور وقتها (أل جولسون) تظهر في الفيلم الصامت إلا من هذه الأغنية باسم (مغني الجاز) عام ١٩٢٧، لقي الجزء الناطق بهذه الطريقة من الفيلم نجاحاً ساحقاً وتغيرت مسيرة السينماتوغراف تماماً بعد ذلك وتضاعفت ثروة إخوان وارنر سريعاً بمساعدة بنوك (وول ستريت) بعدما استشعروا النجاح المستقبلي للصوت في السينما. ولكن أدى دخول الصوت إلى الفيلم إلى تغيرات جذرية في الصورة الصامتة، وكذلك في نوعية الممثلين الذين تعودوا على التمثيل بالإيماءات الحركية والتعبير الصامت والبالغ فيه أحياناً مثل المسرح، وكذلك نوعية أصواتهم الحقيقية التي ربما لا تكون مناسبة للصوت؛ ولذا حدث تغير في الممثلين وبقى من كان ناجحاً صوتيًا واحتفى بالباقيون، ولكن ما يهم هنا ما حدث للصورة السينمائية الصامتة بعد دخول الصوت، فذلك يعتبر فترة محورية انتقالية مهمة من الفيلم الصامت إلى الفيلم الناطق بالنسبة للمؤرخين هي في حقيقتها نهاية حقبة وبداية حقبة جديدة للسينماتوغراف، وفي حقيقة الأمر لقد طغى الميكروفون على الكاميرا، إن وسيلة التعبير السينمائي حتى هذه الفترة عام ١٩٢٧ هي الصورة، ولكن مع دخول الصوت وبعد ذلك لمدة طويلة أصبحت وسيلة التعبير السينمائي هي الحوار والموسيقى المعبأة داخل الصورة .. أو لتصبح من بعد الصورة الحاملة للصوت وكأن هذا هو غاية المراد ... !!

وما حدث لأجهزة تسجيل الصورة - الكاميرات - يعتبر الضربة القاضية في هذه الفترة ولدة تقريباً عقد من الزمان، فأصبحت الكاميرا السينمائية التي تحدث ضجيجاً أثناء تشغيلها في التصوير في غرفة محكمة الغلق لمنع ضجيجها ويتم التصوير من فتحة زجاجية أمام العدسة ول تقوم أجهزة تسجيل الصوت بال التقاط أصوات حوار الممثلين بنقاء، مما جعل الكاميرا جثة هامدة لا تتحرك ألا في حدود النافذة الزجاجي الذي أمام العدسة في ذلك السجن الكاتم للصوت تماماً وهكذا رجعت الكاميرا إلى المرحلة الأولى من اختراع

السينماتوجراف حيث كانت الكاميرا تسجيل ما أمامها وهي جثة وفي منتصف صالة المسرح. هذا التراجع الذي حدث في شل حركة الكاميرا والتعبير بالصورة وما حدث من تطور بلويغ في اللغة البصرية أصبح فجأة بعيداً في سبيل فتح المجال أمام سحر الصوت المتزامن والمتناهق مع الممثلين والأحداث. وحتى حين حدث تركيب عجلات لهذه الغرف المتحركة كان الأمر ما زال في طور السكون الكامل للكاميرا بعد حركتها النشطة.

كما أن تسجيل صوت الحوار قلل من إيحاءات التعبير بالصورة السينمائية، وعمرية ممثلين الأفلام الصامتة زد على ذلك إضافة الموسيقى التصويرية التي ألهت العواطف وأصبحت فعالة جداً، ثم كانت إحدى شركات هوليوود وهي مترو جولدن ماير رائدة في صنع الفيلم الغنائي الاستعراضي، وهو نوع جديد من الأفلام الترفيهية التي نطلق عليها أفلام البهجة.

ولقد كان هذا النوع من الأفلام بشكل ما يثير الصورة بكارارات غاية في الديناميكية والإبهار والضوء والحركة، ومع نجوم جدد هم في الأساس راقصون ومطربون، وكان الصرف المادي ببذخ على نوعية الرفاهية التي امتازت بها هذه السينما الغنائية الاستعراضية.

جعل الصوت أفلام الحركة والعصابات والتسويقي أكثر عنفاً، فالانفجار المرئي والصوتي معه له وقع آخر رفع من جماهيرية هذه الأفلام، بل لقد أصبح للحدث الصوتي خارج حدود رؤية إطار الصورة - الكادر - أهمية مع الصوت، لأنه يمكن للصوت أن يكون مؤثراً وذا معنى وهو آت من خارج مجال الرؤية تماماً، مثلما نسمع صوتاً حادثاً أو بكاء طفل أو مشاجرة وهي خارج إطار رؤية الصورة ... وهذا إضافة لثرقة لغة السينما.

ومن الغريب والمضحك أن الصوت جعل للقطات الضيقية القريبة والمتوسطة استعمالاً كثيراً لسبب بسيط، أن الأجهزة الوليدة لتسجيل الصوت بنقاء يجب أن يكون الميكروفون أقرب ما يمكن من الممثل المتحدث، وهذه اللقطات القريبة لم تكن بفنية اللقطات القريبة أيام السينما الصامتة الحرة الحركة، لأنها كانت مقيدة في تلك الحجرة الثابتة الضخمة، زد على ذلك أن أي شوشرة ممكنة تحدثها من أكسسوارات تلبسها النساء مثل الحلقات (الأقراط) وسلال العقود أو أي حلقة مثل الأساور كانت بالنسبة لتسجيل الصوت كارثة؛ لأنها جلبة وشوشرة على الحوار الحقيقي الذي يسجل مع الصورة. بالطبع مفهوم أن تسجيل الصوت يكون متطابقاً مع الصورة ولكنه على آلات خاصة به، ويحدث في مرحلة المونتاج والمكساج دمج الصورة والصوت معاً.

ولقد أصبحت الأستوديوهات السابقة للفيلم الصامت لا تصلح للأفلام الناطقة، حيث أنشئت في هوليود وكثير من أماكن تصوير الأفلام البلاطوهات المعلوقة بالفلين والعوازل من القش المضغوط لتصبح لتسجيل ونقاء الصوت أثناء التصوير، حيث إن الاختراع في بدايته لم يكن بالجودة التي نعيشها الآن، بل كان تطور الميكروفونات لم يصل إلا لنوع ديناميكي لا يستطيع فصل الضوضاء؛ لذا انكمشت تصوير الأفلام إلى داخل البلاطوهات المعلوقة وظهرت طريقة (الجراف) حامل الميكروفون المتدعى من أعلى كوسيلة مثالية في وقتها، ومع التقدم المستمر أصبحت الكاميرا خارج هذه الحجرات الزجاجية، ووضعت في عازل يُسمى (بلمب).

وهو ضخم كبير ولكن يمكن تحريك الكاميرا بسهولة وإن كانت ضخمة وكبيرة، وهذا يتطلب صناعة أدوات الحركة من شاريyo وكررين وحوامل تحمل هذه الضخامة والوزن الزائد للكاميرات داخل البلمب. لقد صاحب دخول الصوت للسينما عاصفة من التخوف والترقب من هذا الوارد الذي لا يعلم أحد مدى تأثيره على وسيلة التعبير التي أصبحت شعبية وجماهيرية.

وقد كتب جهابذة التنظير السينمائي وقتها آراء هي في حقيقة الأمر صورة جيدة لهذا الموقف، منهم المخرج الروسي وصاحب نظرية المنتاج الشهيرة (بودوفكين) قال: (إن الفيلم الناطق فن جديد، ومن الممكن أن يستخدم بطريقة جديدة تماماً، إن أصوات البشر وأحاديثهم ينبغي لأن يستخدمها المخرج بوصفها قيمة واقعية موضوعية منجزة وتماماً بذاتها، بل عنصراً لإثراء الصورة البصرية على الشاشة وتكبير دلالتها، بهذه الشروط يمكن للفيلم الناطق أن يصبح شكلاً فنياً جديداً ليس لتطوره في المستقبل حدود).

بينما نجد الناقد بيلا بلاش يقول في ذلك (عندما ظهر الفيلم الناطق قلت في ذلك الحين إن ذلك سيقضى على المستوى الثقافي الذي ارتفع إليه مستوى الفيلم الصامت، وأضفت إلى ذلك أن تأثير تلك الضربة مؤقت ما لم يتتطور التعبير عن طريق الفيلم الناطق إلى مستوى عالٍ. وسيكون الفيلم الناطق كسباً عظيماً عندما يكتمل استغلالها، أى عندما يصبح الفيلم الناطق وسيلة طبيعية للتعبير وقابلة للتشكيل مثل شريط الصورة في ذلك الحين، وعندما يتحول شريط الصوت من مجرد وسيلة للتسجيل إلى فن خالق مثل شريط الصورة) وفي مقوله أخرى لبيلا بلاش يقول (كانت آلة التصوير السينمائي قد بدأت مع

الفيلم الصامت تكتسب حساسية مرهفة وخiallyا له طابع خاص، كما توصل فيه اختيار زاوية الالتقط من آلة التصوير السينمائى ووجهة النظر وتركيب الفيلم - المونتاج - وحجم اللقطات والحركة على المستوى الذى م肯ه من التغلب على الروح البدائية فى الموضوع، لقد أوشك الفيلم الصامت على الوصول إلى مكانة من النضوج الثقافى وقوة الإبداع لدرجة لم يصل إليها أى فن آخر - ثم جاء الفيلم الناطق ليهزم كيان الفيلم هزاً عنيفاً، وأصبح ما اكتسبه الفيلم الصامت من ثقاقة فى خطير، إن وسيلة التعبير الجديدة التى لم يكتمل نموها اختلطت بوسيلة التعبير المتقدمة النمو - الفيلم الصامت - ثم جرفتها إلى الحالة البدائية مرة أخرى، وكان لا بد أن يصبح تدهور مستوى التعبير تدهور مماثل فى مستوى المضمون).

ومن كلام بيلا بالاش نجد أن الفيلم الناطق الجديد وقتها هو شيء يتلمس طريقه نحو الوصول إلى الشكل أو القالب الفنى المناسب للإبداع.

وربما من أهم الآراء التى طرحت فى هذا الصدد ما فعله وعرضه المخرج الروسى سيرچى إيزنشتن فيما يطلق عليه السمعى البصرى، وقد أصبحت كلاسيكية فى استعمال الصوت فى السينما بطريقة ابتكارية مؤثرة وتتلخص هذه النظرية كما شرحها إيزنشتن فى أن لكل كادر سينمائى أى صورة مرادفاً صوتياً نغمياً، بحيث يجب أن يتواافق الصوت المسنون بالذات بالموسيقى مع البناء المرئى للصورة ويسيطران معاً فى توافق شديد الخصوصية، ولقد شرح ذلك فى كتابه (الإحساس السينمائى) بشكل تفصيلي، أضف إلى ذلك اللون حين دخل كشيء جديد على الشريط السينمائى.

ومع الصوت دخلت الصورة السينيمائية إلى طريق طويل من التطور المستمر.

وربما من أهم إنجازات الصورة السينيمائية الجديدة تطور أدوات الحركة وبالذات الكرين الذى أصبح من ضروريات الأفلام الاستعراضية الغنائية، وبأحجام مختلفة كبيرة ومتوسطة وقليلة الارتفاع، وهذا حدث بعدها أصبحت الكاميرا السينيمائية داخل العازل الصوتى (البلمب) وليس فى مرحلة حبسها داخل الحجرات المُحكمة الإغلاق.

كما ساير ذلك تطور كبير فى بناء الديكورات الاستعراضية بشكل ابتكارى، وبالرغم من أن معظم الأفلام بالأبيض والأسود إلا أن استغلال مهندسى الديكور العابقة لدرجات الرماديات والأبيض والأسود وبريق المنعكفات فى ملابس الراقصين مثل (الترتر) وخلافه، أضفى على الصورة الناطقة سحرًا بهيجاً.

عرفت مصر السينما الروائية خلال هذه الفترة، حقاً إن أول تصوير محلي عام ١٩٠٧ بالإسكندرية مع عزيز بندرلى ودوريس وكان أغلب النشاط هو أفلام تسجيلية وإخبارية وكان مرتبطة بوجود الأجانب والمتصررين بكثرة، إلا أنه منذ عام ١٩٢٣ ظهر الإنتاج المحلي الروائى لفيلم (توت عنخ أمون) وفي عام ١٩٢٧ فيلم (ليلى) لعزيزة أمير إخراج وداد عرفى وفيلم (قبلة فى الصحراء) إخراج إبراهيم لاما ١٩٢٨ . ولم تستمر السينما الروائية المصرية كثيراً صامتة، حيث لم تمر سنوات قليلة حتى نطقت الأفلام المصرية، وكان أول فيلم مصرى ناطق هو (أولاد الذوات) إخراج محمد كريم عام ١٩٣٢ (صور من ١٠٩ إلى ١٢٥).



(١٠٩) الكاميرا السينمائية أصبحت مسجونة داخل صندوق له واجهة زجاجية داخل البلاطوة



(١١٠) كما نلاحظ ؛ حجرات للكاميرا استعداداً لتصوير استعراض غنائي راقص



(١١) فريدة إستير وجينجير روچيرز راقصين في قمة العمل بالأفلام الفنانية الاستعراضية التي بدأناه شركة مترو جولدين ماير



(١١٢) جين كيلي أحد قم الرقص الاستعراضي في أحد الأفلام الأمريكية التي تفوقت في هذا النوع الموسيقي الرقص



١١٣- جين كيلي في أحد استعراض فيلم (أمريكي في باريس)



١١٤) لقطة من فيلم (الملكة كريستينا) للممثلة  
جريتا جاربو والميكيفون هو المصباح المعلق  
بين الممثلين ليكون أقرب ما يمكن للحوار



(١١٥) عازل الكاميرا السينمائية من صوتها (البلعب) وهو ضخم جداً في مراحله الأولى، وفي خلف المصور مصدر ضوئي مركب



(١١٦) الكاميرا السينمائية داخل (البلعب) العلاق



(١١٧) الممثل الكوميدي (باستر كيتون) أمام (بلعب) في أحد استوديوهات موليبود



(١١٨) الكريين الصخم داخل البلدة



(١١٩) أثناء تصوير إحدى اللقطات بالكرين، لاحظ مكان الميكروفون



(١٢٠) كرین من ابتكار استوديوهات اوشا في ألمانيا، معلق من أعلى ويمكن أن يرتفع وينخفض



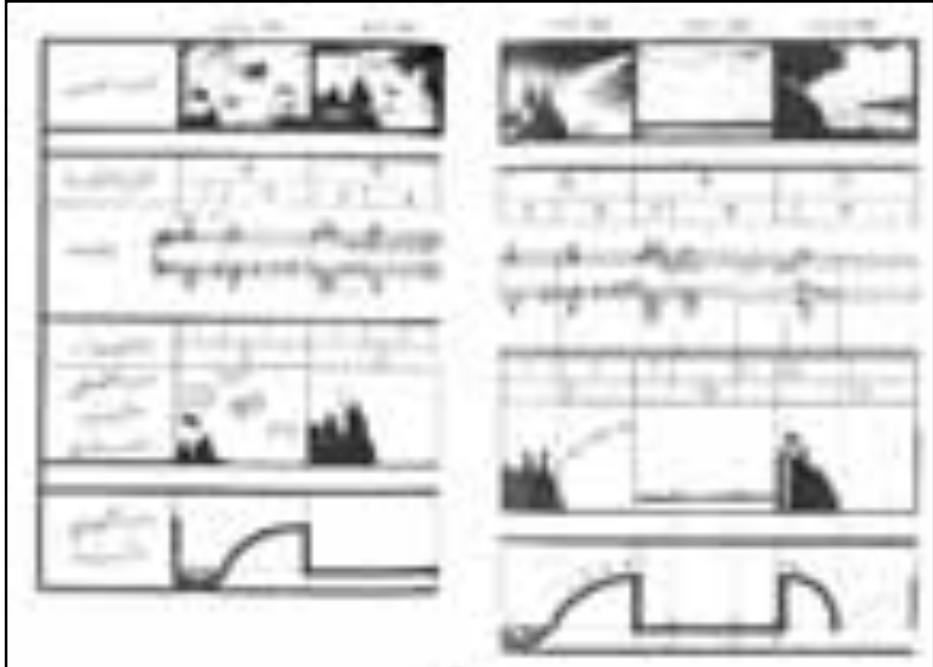
(١٢١) الكاميرا الأمريكية ميتشيل داخل البلاط الحديث والأقل حجماً ووزناً



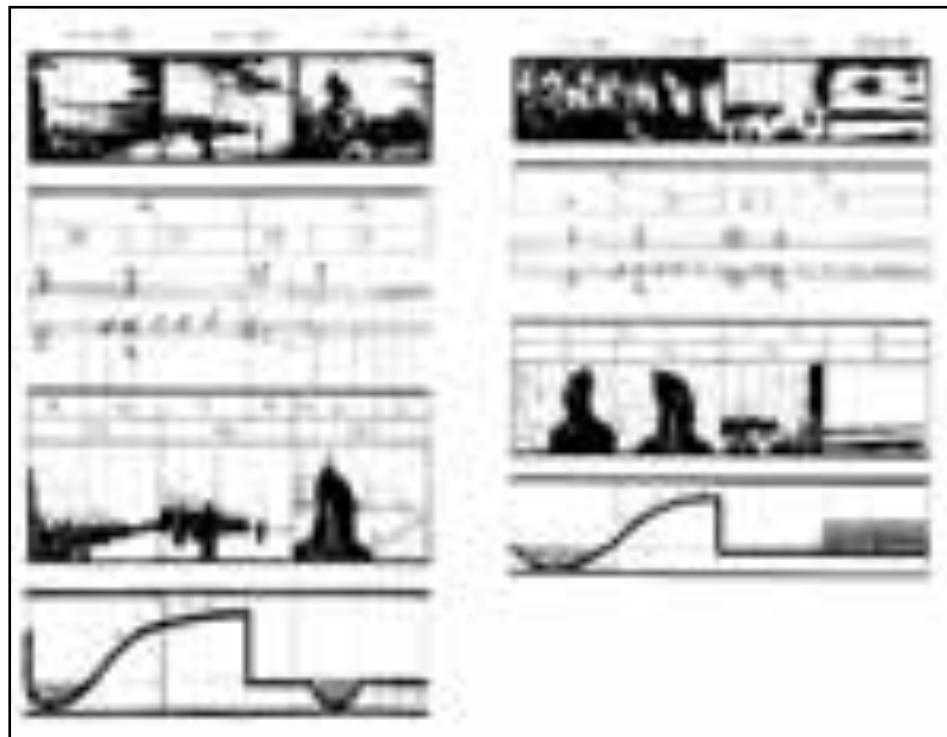
(١٢٢) نوع جديد من البلاط الحديث وقتها



(١٢٣) الكاميرا الالمانية اريفلكس داخل بلمب أخف وأسهل وعمل أكثر - جسم البلمب مفتوح للإيضاح



(١٢٤) رسم تخطيطي لسرجي إينشتين بوضع نظرية مع الصوت فيما يطلق عليه (السمعي البصري)



(١٢٥) رسم تخاططي لسرجي إينشتين بوضوح نظريته مع الصوت فيما يطلق عليه (السمى البصري)

## ٨- اتجاهات متعددة في التصوير:

تطورت الصورة السينمائية في اتجاهات متعددة منذ تواجدها على ساحة الرؤية، وكان نتاج ذلك نمو لغة بصرية حركية وهو ما نطلق عليه "اللغة السينمائية" التي أخذت كثيراً من حروفها من الفنون السابقة للبشرية أو بالإضافة إلى ابتكار صانعى السينما والأفلام رويداً .. رويداً لغة خاصة بهذه السينماتوجراف التي تقدمت سريعاً في عدة اتجاهات سواء كانت الأفلام صامتة أو ناطقة إلا أن ما يهمنى هنا .. ماذا حدث في الاتجاهات المتعددة التي تواجدت مع تقدم فن السينما.. هذه الاتجاهات في الصورة السينمائية كان لها فضل كبير في الرقى بتلك اللغة والعمل على وضع الفن السينمائي في مكانة الصحيح بين الفنون الرفيعة، وما كتبى هذا إلا بحث في العمود الفقري للصورة السينمائية التي حملت هذا الجمال والعاطفة طوال المائة والعشرين عاماً الماضية، الاتجاهات عديدة ربما وقتها كانت غريبة وجديدة ومبكرة، ولكن الآن هي راسخة موجودة وساهمت بشكل ما في ذلك التقدم للفن السينمائي، لم تتواجد معاً أو في زمن واحد بل في عقود متتالية .. وربما تكون مستمرة حتى الآن في تطورها مع حفاظها على جذورها التي بدأت بها، وسأحاول أن أضع روسياً لهذه الاتجاهات حتى توضح دورها في تطور الصور السينمائية واللغة السينمائية وأهمها هي:

- أ - التصوير الأخباري.
- ب - التصوير التسجيلي الحر في كافة المواضيع.
- ج - التسجيلي الثوري.
- د - الأفلام الطليعية وما هو في معطفها.
- ه - الواقع التسجيلي للحروب.

وغمى عن التذكير أنى أتكلم على تطور الصورة السينمائية بشكل واسع مع هذه الاتجاهات المختلفة والتى بدأت مع أفلام لوميير الأولى التسجيلية لخروج العمال من المصنوع والحياة فى شوارع مدينة ليون ودخول القطار رصيف المحطة وخلافة؛ حيث إن البداية كانت فى السينما توجراف إخبارية تسجيلية، وحتى إذا قيل فكاھية فى الصبى والبساتنى أو واقعية فى أفطار الطفل.

#### **١ - التصوير الإخباري:**

عندما نتكلم عن ما سجله وصورة الأخوان لوميير، فهما سجلا أحداثاً وهى الآن وثائق .. أما فى زمنها فهى أحداث تسجيلية خبرية، مع العلم أن ذلك لم يكن مطروحاً .. بل المطروح وبشدة مبهراً - تسجيل الحركة والحياة فى أماكن عديدة وبعيدة، ولكننا نقول إنه بدأ الاتجاه التسجيلي مع هذا الوليد الجديد ومع مرور الوقت بدأت الجرائد الإخبارية السينمائية مع الأفلام البسيطة التى تعرض على الجماهير فى فرنسا بخلاف (لوميير) الذى أرسل كاميراته فى كافة أنحاء العالم ليسجل معالم الدنيا ثم كانت جريدة (باتيه) الفرنسية من أهم الجرائد التى ظهرت بعد فترة وجيزة من اختراع السينما، وعدة جرائد سينمائية فى بريطانيا من أهمها جريدة جيمس ولیامسون التى كانت تعرض فى مدینتنا برايتون الساحلية ولندن، وفي بلادنا عام ١٩١٢ كان دى جارين يعرض بالإسكندرية جريدة سينمائية ثم الرائد المصرى / محمد بيومى باسم (آمون) ومع بداية استوديو مصر فى عام ١٩٣٥ أنشئت جريدة مصر السينمائية الناطقة، والحقيقة لم يقتصر التصوير الإخبارى على الجرائد السينمائية فقط، بل كان هناك تسجيل للنشاطات المختلفة فى المجتمعات الغربية بهذا الاختراع الجديد .. مثل حفلات المدارس والزفاف والمناسبات والأعياد، وطقوس الجنائز لعظماء البلاد ... فى الغرب كما فى الشرق كانت السينما توجراف تسجل لتوثيق مستقبلاً الخبر .. وفي الزمن القديم ورغم أن إمكانات الكاميرات والأفلام بسيطة إلا أنها تركت لنا هذه الأفلام الإخبارية صورة حقيقة لها مصداقية تسجل زمناً و بشراً وأحداثاً وتاريخاً مصوراً متحركاً ولأول مرة فى التاريخ،

ويجب هنا أن أشير إلى جهد الصديق الفنان المخرج مذكور ثابت الذي شرفت وعملت معه في فيلم تسجيلي يوثق لتاريخ مصر المصور في مائة عام باسم (سحر ما فات من كنوز المرئيات) عام ٢٠٠٣.

التصوير الإخباري فتح الباب على شيء هام سيكون له شأن كبير بعد ذلك وهو مصداقية الصورة .. وسيكون السؤال الملح بعد ذلك .. هل يا ترى المصداقية يمكن أن تزييف وقائعها وهي تحمل كل ذلك الصدق والحقيقة؟

وسنعلم من تاريخ التصوير الإخباري أن ذلك ممكن! أعتمد التصوير الإخباري بعد انتهاء مرحلة الأختراع على استعمال كاميرات أصغر حجماً ومقاساً وكان المنتشر مقاس التصوير ١٦ مللي، وعند عرضها في دور العرض تكبر الصورة إلى المقاس ٣٥ مللي، كان ذلك في السواد الأعظم من هذا النوع من التصوير، عملية التكبير Blow - up التي تتم في المعمل تظهر بشكل ملحوظ البناء الحببي للفيلم، ولكن لم يكن ذلك بالشيء المشوّه أو العيب الملحوظ، وكان أهم شيء ملفت بالطبع الخبر الذي ينقل مصوّراً، وكان هناك تصوير إخباري بمقاس ٣٥ مللي لكن قليل، هذا التحبيب يكون ظاهرة بقوة إذا استعمل فيلم على الحساسية، لأن من طبيعة هذه الأفلام عالية الحساسية، شكل حبيبات الفضة الكبيرة في بنائها لاستجابتها للضوء الضعيف أكثر، وبذلك تظهر الشكل الحببي الإخباري عندما تصنع فيلماً يتكلم عن موضوع درامي له جذور في الواقع وربما من أهم الأفلام التي شاهدتها الفيلم الإيطالي (معركة الجزائر) للمخرج جيولييو بنتوكارفو عام ١٩٦٦ الذي اتخذ من هذا الأسلوب منهجاً كاملاً للفيلم تشبّها بالجرائم السينمائية الفرنسية التي كانت تسجل أحداث ثورة الشعب الجزائري البطل ضد المحتل الفرنسي الغاصب .. وهذا كمثال والأمثلة عديدة وكثيرة.

والفيلم الإخباري له الفضل في اختراع العدسة الزووم Zoom Lens في أوائل العقد الخامس، وهي عدسة واحدة متعددة البعد البؤري من العدسة المتعددة Wide إلى العدسة العادية Normal إلى العدسة الضيقة المقربة Telephoto وإن كان يطلق عليها في الدراما - العدسة الكاذبة - بطبعاتها المختلفة بصرياً عن حقيقة العين إلا أن هذه العدسة كانت شيئاً مهماً جداً في الإخبار المصورة بها لإمكانات قربها وبعدها من الشيء بسهولة كما أنها ستكون عدسة أساسية في تطور لاحق بعد ذلك في التصوير الإلكتروني (الفيديو) سواء في الاستوديو أو الكاميرات المحمولة التي ستستعمل للأخبار بدلاً من كاميرات السينما ١٦ مللي، ومن الطريف أن العدسة الزووم استعملت مع كاميرات الهواة ٨ مللي

قبل المحترفين، كما أنه يمكن بكل سلاسة أن نستعمل العدسة الزووم كعدسات منفصلة متعددة وبعيداً عن حركة الزووم المنخفض أو الزووم المرتد. كما أن التصوير الإخباري طور ما نطلق عليه حامل الكتف الذي يريح للمصور كاميته بشكل جيد وعملي للغاية.

\* ونأتي الآن لسؤال هل يمكن تزيف المصداقية التي صورت؟

في الحقيقة شهد تاريخ الأفلام الإخبارية والتسجيلية شكل من الزيف المخالف لهدف الفيلم الأساسي الذي صنع من أجله، وما سأسرده كنموذج ليس تعاطفاً مع أفلام النازية الألمانية، بل هو عرض نموذج لما يمكن أن يحدث في أي فيلم يحمل صوراً صادقة تعبر عن رؤية صانعية سواء كنا معهم أو أختلفنا كلياً في الرؤية معهم.

المخرجة الألمانية (ليني ريفنشتال) قامت بعمل أكثر من فيلم مثل (انتصار الإرادة) عام ١٩٣٤، وأولبياد برلين ١٩٣٦ وغيرها من الأفلام الحرافية الجيدة الصنع المؤمنة بفكر النازية وهي لا شك بلغت في عملها حد الكمال، بعد انكسار النازية واحتفالاتها، كانت هذه الأفلام الصادقة في وقتها لفكرة النازية هي نفسها الوقود الذي استعمل بمونتاج (توليف) مختلف وأصوات معلقة وموسيقى مصاحبة لتصخر من كل شيء سابق نقلة الصورة والموضوع والفكر الذي صنعت به ليني ريفنشتال أفلامها الأساسية، لهذا سيكون دائماً وأبداً ضمير وفكراً الفنان خلف الكاميرا هو أهم ميزان لعرض المصداقية المصورة على المشاهدين سواء كأخبار أو تسجيلي.

#### **ب - الفيلم التسجيلي الحر في كافة المواقف:**

إذا كانت الجرائد السينمائية السابقة قد نقلت لنا الأحداث لتتوثق بذلك مرئية، إلا أن بعد قليل بدأ رواد يستغلون هذه المصداقية والصدق في المواقف والصورة في صنع أفلام وثائقية لها فكرة في موضوعها وهدفه من صنعها وربما أفلام مثل (نانوك) و(موانا) لروبرت فلاهرق، و (صائدو الأسماك) لجون جريرسون، وفيلم (الجسر) وفيلم (٤٠٠ مليون) ليورييس إيفانز أو (أغنية سيلان) و (قطار البريد الليلي) لبازيل رايت، أو فيلم (نهاية بطرس بورج) لبودوفكين وفيلم (أكتوبر) لإيزنشتدين وغيرهم من عظماء صانعي الفيلم التسجيلي في العالم قد استطاع مخرجوها أن يضيّعوا في أفلامهم شيئاً مهماً جداً للصورة أولاً: نعلم المصداقية وثانياً: اختيار الموضوع وطريقة وثالثاً: وهو ما يخص الصورة وبالذات الاختيار الجمالي فيتناول مفردات الصورة السينمائية حتى إذا كانت تصوّر شيئاً قبيحاً فإن فرصه الاختيار هنا واسعة وليس محددة كما في أعمال الجرائد السينمائية المرتبطة بالحدث الحظى، بل هنا تنسيق جمالي للقطة والذاوية ودرجات التباين

والنصوع وحركة الأشياء داخل الكادر ووقت وزمن التصوير .. كل ذلك جعل الفيلم التسجيلي من البداية يكون له نظره فنية مختلفة تماماً عن واقع الجرائد السينمائية، وكان الفضل لهؤلاء الرواد الذين ذكرتهم وغيرهم واستمر الحال عقداً بعد عقد، وأحب أن أفرق بين ما أتكلم عنه وما يحدث في بعض الأفلام التسجيلية الدعائية لشيء ما، هنا يختلف الموضوع وال فكرة ولكن يبقى للصورة سر جمالها فيما أسلفت.

ولقد تناولت الصورة في الأفلام التسجيلية الجمال والجماليات والكشف عن عوالم غامضة وزوايا مبهرة على مر السنين، وتنوعت موضوعات الأفلام في كافة فروع البحث والمعرفة، للفنون، للآثار، للمشاريع، للجتماع، لتوثيق الأحداث، لتوثيق حياة الشعوب في زمن معين وهو ما نطلق عليه السينما الإشتوجرافية أي التي تهتم بدراسة وتسجيل حياة الشعوب؛ وبالذات في الأماكن النائية وغير المعرفة. وإنى أذكر فيلماً شاهدته في جمعية الفيلم من زمن عن جماعة أو قبيلة تعيش في أدغال الفلبين ومنقطعة الصلة بالعالم الخارجي الحديث وتعيد إلى أذهاننا الحياة البدائية للإنسان الأول .. وكان فيلماً أسكتشافيًّا رائعاً، ولقد كنت محظوظاً في حياتي أنني عملت وإلى الآن في الأفلام التسجيلية في بلادي وأستمتعت برحلات الكشف والمعرفة التي تميزها.

كما أنه لاحظت شيء هام سواء للمصورين أو المخرجين المميزين في كثير من البلد ومن ضمنهم بلادنا، أنهم إذا مروا في بداية حياتهم العملية سواء كهواه أو محترفين بالعمل في الفيلم التسجيلي، فإن ذلك له تأثير كبير عليهم في نضجهم الفني والفكري، وتكون صورتهم بعد ذلك لها خصوصية متميزة في أفلامهم الروائية، هذا ما لاحظته وأضيف رأي شخصى لي .. بيان عمل وتصوير الفيلم التسجيلي أصعب بكثير من الفيلم الروائي، لأننا علينا أن نركز ونقتصر اللحظة والجمال والمعنى من الحقائق أول بأول.

### جـ- التسجيلي الثوري:

إن النضال في سبيل السلام والديمقراطية يتطلب كفاحاً عنيداً في الجبهة الثقافية، سواء في الشرق أو الغرب، ولا يكون هذا إلا من خلال صنع أفلام تسجيلية تفضح دعاة الإمبريالية واستغلال الشعوب والخداع المنهج لذلك، لذا كانت الثورة الروسية عام ١٩١٧ أول من فكر في أن محاربة نقص الوعي عند الجماهير بالفيلم الثوري التسجيلي، وعند إنشاء قسم الأخبار باللجنة السينمائية بموسكو، كانت الأخبار شيئاً أساسياً، ولكن بجانب ذلك هيئة خاصة سوفيتية تعمل بإنتاج الأفلام لتعضد الثورة الجديدة، ومن هناك كانت البدايات الأولى لإدراك السينما بالصورة التي عبر عنها لينين وقتها بالدعائية السينمائية

المصورة. وأصبحت السينما الثورية الفنية هي أحد المصادرات التي تتعرض لهجمات الأعداء في الداخل والخارج.

وظهرت نظريات في تصدى الصورة السينمائية إلى التزيف وربما من أهمها نظرية دزيجا فيرتوف (السينما - عين) الذي بدأت مع السينما الثورية السوفيتية في روسيا، وكانت المحاولات الأولى للبحث عن شكل جديد لهذه السينما من خلال الاحتكاك المباشر بالجمهور الذي توجه إليه، وكيفية استخدام السينما كأداة اتصال بهم، التقى فيرتوف بالفلاحين والعمال والجنود في جبهات الحرب الأهلية، وخلال هذا الاحتكاك وملحوظة الثاقبة لهم خرجت أقواله التي توصل لنظريته - السينما - عين - إذ يقول ( علينا أن نرى الحياة ونصوغها إليها، وأن نلاحظ تعرجاتها وانعطافاتها وأن نتفق تهشم نظام نمط الحياة القديمة تحت ضغط الثورة، تلك هي المهمة المباشرة الملقاة على عاتقنا).

وببدأ من عام ١٩٢٢ حيث كونت جماعة (السينما - عين) أنكرت السينما التمثيلية الفنية وبالتالي السينما يجب أن تهجر البلاطوهات والممثلين المحترفين والأعمال الأدبية، وأن تتركز على أهمية ما تلتقطه آلة التصوير السينمائي، ولقد طبق فيرتوف هذا في أفلام ثورية مثل (إلى الأمام أيها السوفيت) عام ١٩٢٩، وفيلم (الإنسان وراء الكاميرا) عام ١٩٢٩، وفيلم (الحماسة) عام ١٩٣٠ وفيلم (ثلاثة تحديات عن لينين) عام ١٩٣٤.

والسينما - عين هي سينما من أجل الحقيقة أى واقع ولكنها موجة فكريًا وماركسيًا وتصور في أغلب الأحيان بتلقائية وغفلة، لإظهار الناس بلا أقنعة وبدون مكياج، ليس هناك تحايلات بل - عين الحقيقة - وكما سلما من بعد أن هناك اتجاهًا بعد ذلك في السينما سيظهر باسم سينما الحقيقة -أخذنا من فيرتوف في اللغة السينمائية اللقطة الذاتية وأخذنا في معالجة صورته ذلك الواقع الحقيقي الرائع والصادق لتلقائية الجماهير وبشكل غير مصنوع تماماً.

ومع المد الثوري والتغير الاجتماعي الذي حدث في العالم بعد نهاية الحرب الكورية في أوائل الخمسينيات وموجه تحرر الشعوب في أفريقيا وأسيا وأمريكا الجنوبية انتشر السينمائيون المؤمنون بالسينما التسجيلية الثورية وكان قمة ذلك في ستينيات القرن الماضي، حيث بدأ في مدينة تبسة الحدودية بين تونس المستقلة والجزائر المحتلة من فرنسا أول تصوير تسجيلي يحفز المجاهدين ويسجل نشاطهم في التدريب والعمليات ضد المحتل الفرنسي. السينمات الثورية في كوبا وأمريكا الجنوبية وسينما تدعمها الأشكال الدنيا من الثقافة الشعبية الدارجة حسب البلد والموقع. ويأتي بيان جاوبير روشا عن جماليات

الجوع لهذه السينما الثورية وصنعت أفلام تظهر الواقع الحزين الفقير الجائع وقبحة، وسيนำมา فرناندو سولانا، وأوكتايفيوجيتيño، لتسجيل واقع ثورات الشعوب والأعمال الفدائية المعارضة للحكم الاستبدادي، أى سينما من نوع ثالث ثورية، وخولييو جارثيا إسبينوساً وغيرهم، مما جعل هذا النوع من الأفلام تحظى بشكل محترم وفاضح لما يصنعه الحكام العمالء في شعوبهم لصالح الأمبريالية العالمية.

كانت هذه الأفلام الثورية وهي أغلبها تسجيلية أفلام مقاومة، وهي ليست متجانسة ولا ثابتة حيث تتغير بمرور الوقت وتتنوع من منطقة إلى أخرى ومن بلد إلى بلد. ولننظر ما حدث في بلادنا من أفلام ثورية بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١.

إن مصداقية الصورة السينمائية فيها هي ما يميزها، ليس شرطاً أن تكون ذا مستوى فني وتقني عال، بقدر ما شرطاً أن تكون مصداقيتها في عرض وفضح سلبيات المجتمع هدفها وتعرض وجه نظرها بكل حرية، وليس كما كان في الماضي بنظرة مركبة أو غيرها، وبالطبع يمكن تزييف الواقع الحى التسجيلي إلى عكس مضمونه بإعادة صياغته و蒙تاجه، كما حدث في الأفلام التسجيلية التي مجده النازية وهتلر في ألمانيا.

#### د- الأفلام الطبيعية وما هو في معطفها:

ومن الأفلام التي ظهرت كذلك مختلفة ومؤثرة بشكل كبير على السينما والصورة التقليدية الكلاسيكية، السينما الطبيعية Avant - garde وهي سينما متأثرة بشكل كبير ببعض المذاهب التشكيلية كالتجريدية والتعبيرية والحركية - ما بعد كاليجاري - والسريالية والدادية وعمل بها مخرجون ينتمون لهذه الاتجاهات، وهي سينما تتميز بالتعبيرجرى، وتميل إلى اتباع أسلوب غير مألوف في عصره، سواء في الشكل والمضمون والتصوير بالذات ومنها الأفلام السرية التي ظهرت في الولايات المتحدة في عقد السبعينيات undergorund وتعتمد هذه الأفلام على التكاليف المادية الرخيصة وتسخدم كاميرات ١٦ مللى وبعد ظهور كاميرات الفيديو المحمولة والرخيصة أصبحت هي غاية المراد لهذه الأنواع من الأفلام والاتجاهات، وأغلب هذه السينما تتكلم عن موضوعات شائكة حرة تماماً غير ملتزم بفكرة سياسية ما إلا ما يعبر عنه صاحبه، وفي كثير من الأحيان هي سينما إباحية تعرض الجنس بحرية كبيرة ولكنها لا تصنع أفلاماً تحت مظلة الجنس للإشارة أو الأورتك والتهيج، تستعمل في شكل صورتها السينمائية الكثير من عشوائية التناول وبمفهوم جمالي، وتستخدم تسجيل الصوت مع الصورة عندما توفر ذلك سينمائياً في مقاس التصوير ١٦ مللى ثم كاميرات الفيديو التي تسجل الصورة والصوت

معاً، كما أن لها رواداً عملوا بأفلام ٣٥ مللي مثل لويس بونويل وسلفادور دالي الذي صنعا فيلم (كلب أندلسى) عام ١٩٢٨ كفيلم سريالي كامل الأوصاف، به صورة غريبة شاذة صادمة، مما لا شك في ذلك العصر يعتمد الفيلم على لقطات مدهشة وشاذة ومجونة لم تشهدها الشاشة من قبل والシリالية حتى الآن في الأفلام وبشكل في التصوير أكثر حداثة بتقدم التكنولوجية وما نشاهده كمثال في فيلم (خلية) Cill أو (ماتركس) Ma-trex وغيرها من أفلام يطلق عليها الآن أفلام الخيال العلمي ما هي إلا صورة سريالية خيالية فائقة الإتقان وتحت هذه الاتجاهات كذلك يظهر الفيلم التجربى Experiential وهى سينما كما يعبر عنها اسمها تجريبية لا تطبق القواعد المتعارف عليها في فن السينما والفيلم السائد، من حيث الموضوع والمعالجة البصرية والموضوعية والإخراج وغيرها، وتبدأ مثل هذا المحاولات في الأفلام القصيرة عادة لعرفة مدى استجابة الجمهور لها، ثم تنتقل إلى الأفلام الروائية الطويلة، وكثير من اتجاهات الأفلام الطبيعية كانت في البداية تجريبية وكثير من فنانى التشكيل عملوا في هذا النوع من الأفلام وربما من أهمهم مارسيل دى شامب Marcel Duchamp أحد رواد الفن التشكيلي الحركى، وجان كوكتو Jean cocteau بالإضافة لسلفادور دالي ولويس بونويل وغيرهم.

وما يهمنى هنا ماذا أضافت هذه الاتجاهات الفنية أيا كان اسمها لفن وتطور الصورة السينيمائية نجد أهم الإضافات وهذا ليس حصرًا بقدر كشف الضوء .. فنجد أنها ساهمت في:

- \* الصورة لم تصبح في هذه الأفلام حبيسة الشكل التقليدي الكلاسيكي الذي شرح من قبل، بل تحررت بالكامل داخل الإطار - الكادر - من أي منطق إلا ما تفرضه رؤية الفنان المخرج ويساعده مصوره، أو إذا كان المخرج هو المصور فهنا الشكل للصورة سيكون مثل حرية الفنان التشكيلي تماماً وباختلاف الأدوات.

- \* اللقطات الغريبة القريبة والمتداخلة بالطبع المزدوج والمائلة وذات الزوايا غير التقليدية ومبتكرة في رؤيتها للأشياء.

- \* عرض جسد المرأة أو الرجل واضحًا بدون خجل، وتشكل بوزارات الجسد بما يلائم الفكر المقدم والغرض الفني الذي يحمله الفيلم.

- \* ليس هناك لقطات ممنوعة بغض الاشمئزاز أو العيب أو عدم اللياقة .. بل الصراحة والجنوح إلى ما هو غير طبيعي وغير مألف.

- \* استعمال تقسيم الشاشة إلى أجزاء لعرض أكثر من حدث، أو عرض الحدث هو متكرراً بواسطة تقسيم الشاشة.

- \* مزج الصور السينمائية الحية مع الرسوم المتحركة أو مزجها بالحشرات والذباب والديان بشكل صادم رمزي إذا تطلب التشبيه ذلك.
- \* تصوير الواقع كما هو بدون أي إضافات جمالية أو ترتيب سابق - سيتواجه أسلوب في فترة لاحقة في اتجاه سينما الدوجما. عام ١٩٩٥.
- \* عمل ما يسمى (الكولاج) السينمائي المرئي في التناول للصورة وبشكل سريع وجديد.

ومن ضمن هذه الاتجاهات الرسم على الفيلم نفسه، ولقد اشتهر الفنان الكندي نورمان ماكلارين بهذا النوع الفني الذي تطور معه إلى ما نطلق عليه التصوير المقطعي للحركة أو غير المتصل، Stop - Motion Cinematography وهو توقف الكاميرا وتوقف الحركة في لحظة معينة في أثناء التصوير للقطة، حتى يجري تغير في وضع محتويات المنظر، ثم موصلة التصوير ثانية، ويكون نتيجة هذا ظهور تغير سحرى عند عرض اللقطة على الشاشة، أي أن المنظر يحدث فيه تغير مفاجئ من حال إلى حال وذلك في اللقطة نفسها، وهذا ما صنعه الرائد جورج ميليس في فجر السينما.

أما التصوير على فترات Time - lepse Cinematography فهو أقصى أنواع التصوير السينمائي سرعة - غير التصوير السينمائي فائق السرعة - ويستخدم عادة للحصول على صور متحركة، لعملية بالغة البطء أو حركة ما ليس شرطها البطء، مثل نمو النبات أو الزهور وفي هذه الحالة يجرى التصوير صورة صورة، ويفضل بين كل صورة والصورة الأخرى فترة زمنية طويلة نسبياً - حسب المطلوب - ويسمى أحيانا التصوير المختصر للزمن، والكاميرا التي تعمل بذلك تكون مجهزة بأدوات خارجية تعمل على ذلك ويمكن ضبط الزمن كما نريد من سرعة وبطء الالتقاط للصور.

ونأتي الآن لاتجاه سينما الحقيقة Cinema Verite الذي انتشرت كنوع أنثربولوجي للشعوب في فرنسا على يد جان روشر وإدجار مورين وهو عالم الاجتماع الذي صك مصطلح سينما الحقيقة، كما ظهرت في الولايات المتحدة وهذه السينما كما يعرفوها (سينما الحقيقة حيث يقتصر الفيلم التسجيلي أصالة الحياة كما هي معيشة في الواقع) وفي أقوال أخرى يطلق عليها السينما المباشرة، وهكذا أصبحت للسينما المباشرة أو الحقيقة مع كافة الاتجاهات الطبيعية السابقة وجود دائم، ليس خفي ولكنه ثابت فنشأت بذلك بؤرة كامنة أشعل جذوتها رواد عظام أضافوا للغة الصورة السينمائية الحية شعلة لن تنطفئ أبداً منذ ذلك الحين.

#### **هـ الواقع التسجيلي للحروب:**

في الماضي قبل الفوتوغرافيا، كانت المعارك الحربية تسجل في لوحات بعد المعركة بفترة زمنية تمجيداً كما نشاهدها في المتحف، وأول معارك سجلتها الكاميرا الفوتوغرافية الوليدة كانت الحرب المكسيكية الأمريكية في عام 1847، ثم الحرب الأهلية الأمريكية بدءاً من عام 1861 وعند قيام الحرب العالمية الأولى عام 1914 لم يكن عمر السينما وجراف قد نضج بعد، فقد كان عمرها تسع سنوات، ولكن رغم ذلك ظهرت الأفلام الأخبارية التي نشاهدها حتى الآن في دور العرض في الجبهات للحلفاء أو اللآلئ والأتراء، وبالطبع لم تكن سريعة الحركة كما نشاهدها الآن بعد إضافة الصوت والتعليق لها، حيث كانت هذه الوثائق تصور وتعرض بسرعة 16 صورة في الثانية فيبدو كل شيء متحركاً في صورتها الطبيعية، ولكن بعد دخول الصوت عام 1927 واختلاف عدد الصور التي تصور في الثانية الواحدة إلى 24 صورة ليلاً ممّا يزيد طول الصوت على الشريط الفيلمي، إذ رغم ذلك يسبق شريط الصوت شريط الصورة بـ 19 ونصف صورة حتى تكون الصورة والصوت متزامنان متطابقان معاً.

هذه الوثائق التي صورت بهؤلاء المصورين العظام الأوائل في الحرب العالمية الأولى، هي التي بقيت كذاكرة مرئية لهذه الفترة التاريخية الهامة مع الصور الفوتوغرافية بالطبع، وكثير من الأفلام الحديثة تأخذ من هذه الأفلام مرجعية بصرية لما كان في الماضي الحربي.

ثم كانت الحرب العالمية الثانية (1939 - 1945) التي شهدت مع تطور الكاميرات الصغيرة، كم كبير من الوثائق المصورة سواء في ألمانيا النازية التي اكتسحت في أوائل الحرب أوروبا وشمال أفريقيا وروسيا وصنعت أكبر وثاق مصورة حتى هذا التاريخ لكثرة تصويرها على الجبهات المختلفة والكاميرا إيريفلكس الخفيفة الصغيرة التي تمسك باليدين وكانتها سلاح، كما شهد الحلفاء كذلك نشاط مكثف للتصور على الجبهات، وكان كل ذلك يصب في الدعاية والدعاية المضادة التي تروج لهذا أو ذاك وحتى الآن يعرض علينا كمّا كبير من هذه الأفلام في وسائل العرض التليفزيونية والفضائية، كما شاهدت في شبابي كم من هذه الأفلام في سينما (أوديون) بالقاهرة في حقبة السبعينيات أفلام تسجيلية عن الحرب العظيمى من وجه النظر السوفيتية، حيث كانت هذه الدار مخصصة لعرض الفيلم السوفيتى - الروسي - وتشاء الأقدار أن أصبح مصوراً سينمائياً وأصور في الجبهة المصرية في حرب الاستنزاف (1967 إلى 1971) ثم حرب أكتوبر 1973 كمحصور متقطوع

فتعايشت مع التصوير الحربى بشكله الحقيقى كما شاهدته فى كم الأفلام العديدة سواء روسية أو غربية أو ألمانية أفرج عنها بعد زمن.

ومن المتناقض فى تصوير الأفلام الروائية الحربية فى أغبها ذلك التكين المتزن الثابت فى تصوير المعارك الذى هو عكس الحقيقة تماماً، فإن التصوير فى جبهة القتال تصوير سهل فى الأماكن بعيدة عن خطوط التماس، ولكن مرتجل وصعب ومرتعش ويتمكن قنصة أولاً بأول حين تكون الفرصة سانحة أمامك بدون أن تخاطر بحياتك وكثير من مصورى المعارك فى تاريخ البشرية لقوا حتفهم، أتذكر على أفيش سينما أوديون جملة (٤٠٠ مصور لقوا حتفهم فى جبهات القتال لشاهدوا هذا الفيلم)، وقد جربت هذا الارتجال والرعشة والخوف أثناء المعارك وشكل الصورة السينيمائية الواقعية الحقيقة، وحين عملت فى بداية حياته الفنية كمدير تصوير مسئول عن المعارك مع المخرج الإيطالى (ماريو) الذى أحضره المنتج المتميز رمسيس نجيب لمعارك فيلم (الرصاصة لا تزال في جيبي) اقترحت عليه هذا الأسلوب المشابه للتسجيلى الحربى فى تصوير المعارك والأحداث، ولكنه رفض تماماً وأفهمنى أن السينما الروائية لا تحب هذا!!

تمر الأيام وأنسى هذا الاقتراح والحديث لأشاهد فى عام ١٩٩٨ الفيلم الأمريكى (إنقاذ الجندي ريان) للمخرج الأمريكى سيلبيرج وتصوير البولندي المولد والأمرىكي الآن جانوسى كامينسكي Janusz Kaminski والتى تدور أحداثه فى فرنسا إبان هجوم قوات الحلفاء على شاطئ نورماندى لبدء تحرير أوروبا الغربية من الجيش الألمانى النازى، استعمل فى الفيلم بالتصوير الروائى بمصداقية رائعة ذلك الأسلوب الواقعى التسجيلى الذى شاهدناه فى الأفلام الوثائقية الحربية بالحرب العالمية الثانية، ولقد أبدع (كامينسكي) حيلة لتصنع هذه الرعشة وهذا الاهتزاز فى حركة الكاميرا، بأن جعل للكاميرا غالقين يعملان معاً بفارق زمنى - بحيث إن الصورة المسجلة على الكادر الواحد يكون تسجيلاها على زمين فى الحركة بينما مسافة بسيطة للغاية، وهذا ظهر فى الشاشة كتأثير مشابه لما كان يحدث فى التصوير الحربى资料 الحقيقى تماماً، ولقد استعمل هذا الأسلوب الواقعى فى تصوير المعارك بعد ذلك فى العديد من الأفلام التى تسجل معارك لما أعطته من مصداقية مرئية التى لم تكن موجودة فى كثير من الأفلام التى تصور المعارك من قبل (الصور من ١٢٦ إلى ١٤٢).



(١٢٦) تصوير إخباري هي صورة ومستوى الكاميرا ١٦ مللي



(١٢٧) المخرج جولين بونتو كيارفو أثناء تصوير فيلم (معركة الجزائر)



(١٢٨) لقطة من فيلم (معركة الجزائر) فيه الأسلوب الإخباري للفيلم الروائي



(١٢٩) العدسة الزووم متغيرة البعد البؤري



(١٣٠) حامل الكتف، المنطور



(١٣١) لقطة من فيلم (نانوك) التسجيلى



(١٣٢) لقطة من فيلم (موانا) التسجيلي



(١٣٣) لقطة من فيلم (صائبو الأسماك) التسجيلي



(١٣٤) سينما الحقيقة أو ما نطلق عليه الإثنوجرافية



(١٣٥) سينما الحقيقة أو ما نطلق عليه الإثنوجرافية



(١٣٦) السينما - عين للروس دزيجا فيرتوف



(١٣٧) لقطة من أحد أفلام (الانسحابوند)



(١٣٨) لقطة سريرالية من فيلم (كب أندلس) لويس مال وسلافادور دالي



(١٣٩) لقطة من فيلم تجريبي



(١٤٠) نورمان ماكلارين يرسم على الفيلم نفسه



(١٤١) لقطة حربية حقيقة أخبارية في الحرب العالمية الثانية



(١٤٦) لقطة حربية مصنعة في أحد الأفلام الحديثة تنتهي شكل وصدق الحقيقة

## ٩- الدمار ينجز فناً:

الواقعية الإيطالية - تعبير طبع لسينما وجدت نفسها لا تملك إلا سرد واقع الحياة في إيطاليا على مشارف نهاية الحرب العالمية الثانية، وبإمكانات تكاد تكون صفرًا في المعدات، فقد أتت الحرب على مدينة السينما التي أنشأها بفخر مسؤولين الفاشي بإيطاليا كجهاز دعائي لنظامه ولتمجد مجد إيطاليا الإمبراطوري في هذه الفترة الزمنية، وجد السينمائيون الإيطاليون وبعضهم من الطليعيين بالذات أنفسهم أمام واقع قاسي فقرروا أن يعملون بهذه الإمكانيات البسيطة وتكون ديكوراتهم الشوارع والبيوت الحقيقية والأزقة، هذه الاتجاه لم يكن جديدا تماماً على السينما والفن عموماً، هناك اتجاه كامل في الفن التشكيلي في الرسم الواقعى أو الواقعية التشكيلية وكان رائدها في القرن ١٩ جوستان كوربيه، كما أن في الولايات المتحدة نفسها كانت هناك أفلام ذات اتجاه واقعى ولكنها قليلة للغاية مثل (عنقيد الغضب) إخراج جون فورد ١٩٤٠ وفي بلادنا في مرحلة الثلاثينيات كان فيلم كمال سليم (العزيمة) ذا اتجاه واقعى لحد ما، ولكن لا ينطبق عليه ما سبق، الظروف التي أحاطت بإيطاليا وكانت قاهرة من الناحية الاقتصادية والتقنية، ولهذا كان الإبداع في موضوعات من واقع الحياة الآنية للمجتمع الإيطالي في نهاية الحرب العالمية الثانية وما بعدها.

كان الجنود الألمان النازيين ما زالوا في شمال إيطاليا حين بدأ روبرتو روسيليني تصوير فيلمه (روما مدينة مفتوحة) Rome open city الذي عرض عام ١٩٤٥ ومن تصوير أو بالدو آراتا، وهو أحد أهم المصورين الذين زللو الإمكانات البسيطة في طرح صور سينمائية معبرة وقوية، وتدور قصة الفيلم الذي اشتراك في كتابة السيناريو مع المخرج الشاب فيديريكو فليني الذي سيصبح مشهوراً من بعد وسيرجيو أميدي، ويتمتع الفيلم بمصداقية التجربة الحقيقة المباشرة، كذلك يملك الفيلم ذلك الحس في العمل الوثائقي الذي تأسس في جماليات الأفلام التسجيلية ونشرات الأخبار والسينما الطبيعية بكل اتجاهاتها، وتدور قصة الفيلم حول تعرض أحد قادة المقاومة الملاحقين من النازى بعد انهيار الجيش الإيطالي وإعدام موسوليني وسيطرة الجنود الألمان على شئون البلاد، للخيانة وقبل أن يعذب ويقتل، يقوم الجنود بالقبض على الصديق الذي ساعد، وإطلاق النار على خطيبة الصديق الذي أواه، (الممثلة الرائعة أنامانياني) وهي تجرى وراء سيارة الجستابو، في واحد من أكثر المشاهد إيلاماً وتمزيقاً لطيات القلوب في تاريخ الأفلام، كما تقوم فرقة إعدام بإطلاق النار على القس الذي ساعد رجال المقاومة، كان التاريخ القريب للحرب موجوداً في الشعور والفعل أثناء التصوير، وكانت الحقائق العارية لها علاقة كبيرة في تكيف الظروف التي تم بها التصوير، لا استوديوهات، لا معدات إلا بدائية وصادفة من قدمها وعدم استعمالها، خليط بين الممثلين الهواة والجدد والقليل من المحترفين وأفراد حقيقيين من الناس، وكان هذه الظروف المروعة التي صنعت فيها الفيلم بإصرار فني غير عادي وغير عادل أعطت للفيلم تلك الشحنة الرائعة من الصدق في الحدث والصورة .. الشوارع الحقيقية والبيوت وذلك الأبيض والأسود الكابي في غياب الشمس في الجنوب الإيطالي حتى في تسجيل الصوت كانت المشاكل في بعض الأحيان أن يهرب التزامن بين الصوت والصورة، ثم نتألم لأهم ما في الواقعية الإيطالية التي ولدت من رحم الحرب، غياب المنتجين التقليديين، وروح الفيلم الحرة الذي وفر لها روبرتو روسيليني حرية فنية وفكرية كاملة يساعدها مجموعة من الشباب، وإذا أححبنا أن نضع بعد ذلك تقييم هذا التيار الواقعى وما أحدثه في السينما الإيطالية لفترة غير قليلة نجد أن أهم سماتها الآتى:

- التصوير في الأماكن الحقيقة والفعالية للأحداث، لا ديكورات.
- مزاج بين الممثلين المحترفين وغير المحترفين.
- ميزانية قليلة بالقياس للماضي.
- معدات بسيطة واستغلال الظروف الضوئية الطبيعية بتميز.

وكان لفنانى التصوير السينمائى دور إيجابى طرحا من خلاله صورتهم ذلك الجمال الواقعى البسيط الصعب، وانطلق هذا الأسلوب فى التصوير وفى الموضوعات للأفلام وظهرت ما بعد الحرب أفلام على نفس المنوال للمخرج فيتوريوسى سيكا مثل (ماسح الأذن) و (سارقوا الدراجات) ... وغيرهم

قال روسيلبنى عن الواقعية التى صنعتها (لم تكن أسلوباً حقيقياً وإنما هى موقف ووجهة نظر أخلاقية تشاهد من خلالها العالم، لأن الفيلم - بقصد روما مدينة مفتوحة - يروى مدينة بفقرها وكبرياتها، بروحها وأمكانها من جديد، إنها الشجاعة التى كانت اختيار الناس من مذاهب مختلفة، شيوعيون كاثوليك - أن يتحدون فى المقاومة والنضال المشترك ضد قوى الشر) ويقول دى سيكا (كانت الحرب مرحلة حاسمة بالنسبة لنا جميعاً، وشعر كل منا بضرورة التخلى عن أيه حبكة سينمائية بالية. وأن نضع كاميراتنا وسط الحياة الواقعية، ووسط كل ما يصيّبنا بالرعب).

هذه الواقعية التى خلقت فى ظروف قاسية أثرت بشكل كبير على جيل الشباب وقتئذ مما أطلق عليهم ما نسميه الواقعية الإيطالية الجديدة، والتى أسس صرحها. أمثال فيديوكو فيالينى ومايكل أنجلو أنطونيونى وغيرهما والتى تعتمد فى بدايتها على تناول تحليل وإظهار العامل الإنساني بكل عناية ورقة، وتصوير الأشياء على حقيقتها كمبدأ أساس لهذا الامتداد للواقعية الإيطالية، وهو ما كان له رد فعل عالمى فى كثير من أفلام ومخرجي العالم، أما بالنسبة للتصوير فى هذه المرحلة بإيطاليا، فقد كان لارتباط إيطاليا باللحفاء والأمريكان بالذات تم تجديد الأستوديوهات وجلب المعدات الحديثة لصناعة سينما إيطالية متقدمة ومركز هام فى أوروبا لإنتاج الأفلام لكافة الأنواع حتى أفلام الغرب الأمريكى، ولكن هذا لم يؤثر على الاتجاه الواقعى الجميل المحترم فى هذه السينما.. ويكفى أن نذكر مخرجين أمثال لوشينوفسكونى، جيلوبونتى كورفو، أليساندرو بلاسيتى، برنارد برتولتشى، ومصورين مثل فيتوريو سوتورارو جيانودى فينانزو وغيرهم (الصور من ١٤٣ إلى ١٤٦).



(١٤٣) لقطة من الفيلم الإيطالي (روما  
مدينة مفتوحة) للمخرج روبيرو روسيليني



(١٤٤) لقطة من فيلم (روما مدينة مفتوحة) ١٩٤٥



(١٤٥) لقطة من فيلم (سارقو الدرجات)  
لدى سيكا



(١٤٦) لقطة من فيلم  
(سارقو الدرجات)  
لدى سيكا



## ١٠ - الوارد الجديد ... التليفزيون؟

فى عام ١٩٢٤، قام المهندس الإنجليزى (چون لوچى بيرد JONE LOGIE BAIRD (١٨٨٨-١٩٤٦) بعمل تجارب لعملية إرسال صورة من حجرة إلى أخرى عبر الأثير، ولقد نجح فى إرسال صورة صلبة عبر الأثير للإلكترونيات بين حجرتين مجاورتين، وزاد طموحه فى محاولة جعل المسافة المرسلة للصورة أطول وأبعد إلا أن هذه المحاولة فجرت الدائرة الكهربائية الموصولة بقوة ألف فولت، وكانت تقضى عليه، وصاحب ذلك ضجة كبيرة وهُرّع سكان العقار إلى شقته فوجدوا بيرد ملقى على الأرض مغشياً عليه، ولو لا انقطاع التيار الكهربائي بسبب الانفجار لكان بيرد قد أصبح من الضحايا لأفكاره فى تلفزة الصورة والصوت. وتصادف أن عرف صحفى بهذا الحادث فكتب عنه، وأصبح چون بيرد قبلة الصحافة الإنجليزية تتبع أخباره وتطور اختراعه، حتى كان يوم ٢٧ يناير عام ١٩٢٦ حيث دعا بيرد أربعين عالماً من المعهد العلمي الملكي البريطانى وحشدًا من الصحفيين، ليشاهدوا تجربته المتقدة بنقل الصورة بواسطة التلفرة للإلكترونيات من مكان إلى آخر، وعندما احتشد العلماء والصحفيون لم يجد بيرد شيئاً يرسل صورته إلا رأس دمية ابنته وسمها رأس (بيل) وكان هذا العرض ناجحاً ومبهراً أمام هذا الحشد، وولد من هذا اليوم التليفزيون فى المملكة المتحدة والعالم. تقوم النظرية الإلكترونية فى التقاط الصورة على أن هناك بعض المواد عندما تسقبل الضوء تنشط إلكتروناتها حسب شكل الضوء

الذى أحضرته عدسة الكاميرا، وهنا نمسك الإلكترونات بشكلاها النشط ونرسلها عبر الأثير إلى شاشة فلورية مشعة (شاشة التليفزيون) ونقذف الإلكترونات بشدة حتى تصطدم بالمادة الفلورية فيحدث ضوءاً، وبالطبع حسب شكل الإلكترونات، ستكون الصورة المشاهدة على الشاشة بها مناطق إضاءة عالية ومتوسطة وضعيفة وهكذا نرى النتيجة فوراً... هذه هي النظرية الإلكترونية ببساطة التى تختلف بالكامل عن النظرية الفوتوغرافية التى تعمل على أن الضوء يسود بعض أملأح الفضة (هاليدات الفضة) ويجعلها فضة معدنية سوداء على حسب قوة الضوء الساقط على العجينة الفوتوغرافية، ولا يمكن أن ترى الصورة الكامنة التى على الفيلم إلا بعد عملية التحميض والإظهار وستراها صورة سالبة (نيجاتيف) لنعمل على طبعها موجبة (بوزيتيف).

استمر بيير فى تطوير اختراعه وأنشأ شركة بيير للتليفزيون، كشركة فى ذلك الوقت تقوم بإرسال إذاعة تليفزيونية-مرئية-لبرامج خاصة بها، لجمهورها الذى قام بشراء أجهزة الاستقبال التليفزيونية التى أنتجتها الشركة، واستمرت التحسينات. وفي ٣٠ من سبتمبر عام ١٩٢٩ قدمت هيئة الإذاعة البريطانية أول إذاعة تليفزيونية لها من استوديو بيير، وفي مارس عام ١٩٣٠ كانت B.B.C تذيع تليفزيونياً هي الأخرى. وفي أماكن أخرى وبالذات فى الولايات المتحدة كانت التجارب الدائمة على التليفزيون من فلاديمير زاويكين وبوريص روزنچ، ففى ذلك الوقت كان السباق سجالاً من أجل تحقيق فكرة التليفزيون عملياً، ولا سيما فى أوروبا وأمريكا.

كان العالم يمر بأزمة اقتصادية طاحنة، وعلى مشارف حرب عالمية عاتية، ولذلك ففى الجمعة أول سبتمبر من عام ١٩٣٩ أغلق التليفزيون البريطانى إرساله لثلاثة أسباب:

١. أنه اعتبر من الكماليات.

٢. لتوفير الموظفين المدربين الجيدين للمجهود الحربى.

٣. لأن الإشعاع التليفزيونى عبر الأثير يفيد الأعداء فى غاراتهم الجوية وذلك بالاهتداء

.<sup>٤</sup>

ولم يفتح التليفزيون البريطانى مرة أخرى إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ولصالح الحلفاء وفي ٧ يونيو عام ١٩٤٦، والتليفزيون فى المملكة المتحدة هو جهاز شبه حكومى تشرف عليه B.B.C ، كما سُمح من عام ١٩٥٥ بالتلليفزيون التجارى والمحطات الخاصة. وفي الجانب الآخر من الأطلنطي كان زاويكين وبوريص روزنچ قد احتضنتهما شركة (وستتجهاوس)، وقاما بأبحاث كبيرة فنية لجعل الإرسال والاستقبال التليفزيون حقيقة

واقعة، وكان في عام ١٩٣٠ أول إرسال واستقبال تليفزيون تجاري في مدينة نيويورك ونجح بشكل كبير؛ مما شجع على التقدم بالمشروع لما ينتظره من مستقبل مزدهر. وفي عام ١٩٣٧، تمكن زاويكيين من اختراع جهاز تليفزيون بشاشة أوسع ١٤ بوصة وبجودة أفضل.

وبعد الشركات تتهافت على هذا الاختراع ويحلو عام ١٩٤١ كان يوجد فقط في مدينة نيويورك ٥٠٠ جهاز استقبال، وبعدها يعلن عن بيع أجهزة الاستقبال، ولكن تقدم تلك الصناعة عاشه المجهود الحربي الذي كان يتطلب الكثير من المعدات الإلكترونية للقوات المحاربة في أوروبا وأفريقيا وجنوب شرق آسيا، ولذا فقد توقف إنتاج أجهزة الاستقبال الجديدة في ذلك الوقت أو كاد يتوقف. وبعد نهاية الحرب كان التليفزيون في الولايات المتحدة هو أحد ثمار النصر، حيث انتشر وزادت المحطات العديدة والفنين، ويعتبر التليفزيون هناك تجاريًا بحثًا للترويج للسلع واللهم والتسلية والأخبار بالطبع... أى بمفهوم اقتصاد الرأسمالية الشرسة.

بالطبع إن أجهزة التليفزيون المستقبلة للصورة هي شاشات صغيرة جدًا بالنسبة للشاشة البابوية الكلاسيكية في دور العرض، كما أن الصورة بالأبيض والأسود، ورغم ذلك حدث رواج كبير جدًا وبالذات في الولايات المتحدة لأجهزة الشاشات التليفزيونية للمنازل والمحال العامة والنوابي والمكاتب، وتنافس الشركات الخاصة التجارية جعل البرامج والمسابقات والتسلية المقدمة من هذا الجهاز التليفزيوني - عنصر جذب كبير للجمهور ليبقى في المنزل ويشاهد هذه البرامج، ويدرس بين طياتها الدعاية للسلع المختلفة - وهذا أثر تأثيراً كبيراً على الرواج الطبيعي للفيلم السينمائي، وتراجعت إيرادات الأفلام في نهاية العقد الرابع بشكل ملحوظ، ولذا كان هناك تفكير آخر لمحاربة هذا المزعج الجديد ووضعه تحت السيطرة.

وكانت المحاربة والانتصار بالإنتاج الضخم والشاشة المتعددة والألوان الصور من (١٤٧ إلى ١٥٢).



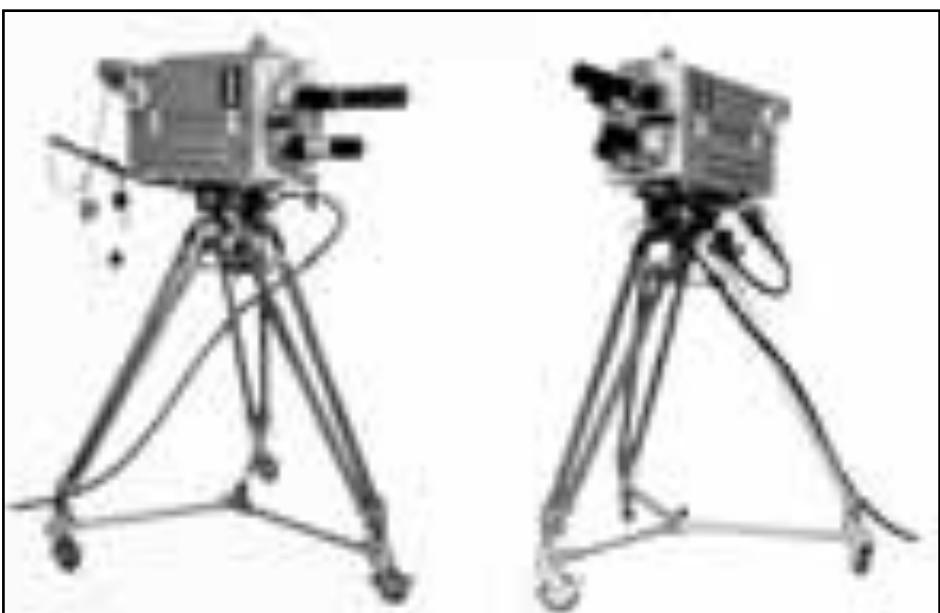
(١٤٧) رأس الدمية (بيبل) أول ما أرسل كصورة بالتأثير التليفزيوني من جون بيبل



(١٤٨) أسرة تلتف حول جهاز التليفزيون في المنزل



(١٤٩) شكل الكاميرا التلفزيونية (الإلكترونية) الأولى في الاستديوهات



(١٥٠) نوع خفيف من الكاميرات التلفزيونية الأولى



(١٥١) تطور إلى الأحسن لكاميرات التلفزيون



(١٥٢) الكاميرا التلفزيونية تستعمل أدوات السينما داخل البالقات التلفزيونية مثل الكرين

## ١١- الشاشة المتسعة والإنتاج الضخم والألوان البهيجية:

وكما عرفنا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥، كانت الولايات المتحدة الأمريكية والمملكة المتحدة (بريطانيا) أول دولتين تستغلان اختراع التصوير والإرسال التليفزيوني، الذي هو اختراع بريطاني أصلًاً منذ عام ١٩٢٤ للمهندس (چون لوچي بيرد) ولم يستغل تجاريًّا برغم التحسينات التي أدخلت عليه بعد ذلك لظروف الأزمة الاقتصادية في عقد الثلاثينيات الذي أعقبه قيام الحرب عام ١٩٣٩ بكل مأساتها وتدمیرها للبشر والاقتصاد والحياة، إلا أن الحرب طورت بشكل كبير وسائل الاتصال اللاسلكية والطيران والصواريخ والصناعات الحربية، حيث انكمب المصنع في الولايات المتحدة بالذات في إنتاجها بشكل ضخم، وبعد نهاية الحرب كانت القاعدة الصناعية الكبرى محتاجة إلى تشغيل الآلاف من العمال في هذه المصانع، لذا بدأ التفكير في الصناعات الترفيهية التي تجعل الحياة أكثر راحة وسعادة، مثل صناعة الثلاجات والسيارات وأدوات المطبخ الكهربائية الحديثة وغيرها، وكذلك التليفزيون الذي يعتبر سينما منزلية ودخول الصور المتحركة إلى كل منزل في جهاز صغير بالأبيض والأسود، وكان ذلك في حد ذاته حدثًا كبيرًا يضارع اختراع السينماتوغراف ذاتها، ولم يكن يحسب بعد ما هو أثره أو مستقبله، فيما عدا قلة من الكتاب الفلسفية أمثال المفكر الروائي الإنجليزي (چورچ أورويل) الذي توقع في روايته المسماة ١٩٨٤ - والمنشورة في عام ١٩٥٢ سيطرة هذا الجهاز بالكامل

على عقل وذوق وفكر وعادات البشر، بحيث يصبح الكل في واحد مثل قطيع الماشي يقوده الراعي.. وهذا الراعي بالطبع هو من وراء توجيه هذا الجهاز الخطير الموجود في كل منزل وزاوية.

كان لاستقبال الجمهور في أمريكا وبريطانيا للعروض التليفزيونية الجديدة أثر سالب وسيئ على صناعة الأفلام السينمائية، حيث تراجعت إيرادات الأفلام في عروضها الأولى بنسبة تصل إلى حوالي ٦٠٪ من الإقبال السابق وحتى في أشد أوقات الحرب حرجا.. التليفزيون.. هذا الوافد الشيطاني المزعج زلزل صناعة السينما في قلعتها هوليود، وهو مركز هذه الصناعة في العالم والتي لها في الاقتصاد الأمريكي استثمارات كبيرة للغاية، فهذه الدولة الفتية استطاعت أن تطوع فن وصناعة وتكنولوجيا السينما لتصبح من أهم ركائزها الاقتصادية، بجانب الاستثمار الأكثر أهمية في الدعاية للولايات المتحدة لكل ما هو جديد وجميل وصحيح وديمقراطي، حتى إذا كان ذلك يخالف الحقيقة، ومنذ زمن كانت والسينما الأمريكية تعمل على هذا المنوال، ليس داخل الولايات المتحدة فقط، بل في كافة أرجاء المعمورة، وهذا ما جعل دورة رأس المال للفيلم الأمريكي سريعة ومربحة وكبيرة بشكل أساسي، فكان تراجع إيرادات عروض الأفلام ضربة قاتلة لهذه الصناعة الفنية العملاقة في داخل الولايات المتحدة وخاصة أن الطريق كان سهلاً بالنسبة للسينما الأمريكية نظراً لتوقف الإنتاج الأوروبي تماماً أثناء الحرب، وحتى حينما عاد كان ضعيفاً وقليلاً في هذا الوقت.

ولمحاولة مواجهة تأثير التليفزيون، تفرق الفكر الجديد في قلعة صناعة السينما بهوليود عن اتباع ثلاثة محاور أساسية لاسترجاع إقبال الجمهور على مشاهدة الأفلام في دور العرض بطريقة جذب لا يستطيع التليفزيون مقاومتها بتاتاً، والمحور الثلاثة هي:

- أ. الإنتاج الضخم المبهر،
- ب. الشاشة العريضة المتعدة،
- ج. تصوير الأفلام بالألوان.

#### **أ- الإنتاج الضخم المبهر:**

كان اختيار المواضيع التي تعجب الجماهير حيث تتحرك على الشاشة بضخامة وزحام وأبهة، هو ما طرحته الأفلام في تلك الحقبة، فرجعت إلى الماضي والتاريخ في استلهام الموضوعات التي تمس الديانتين المسيحية واليهودية، وكذلك إلى عصور من التاريخ المصري واليوناني والروماني وغيرها، وبنية لذلك الديكورات الكبيرة المتعددة لأجزاء من

المدن والطرق القديمة مثل طيبة وأثينا وروما أو القدس، وظهرت أفلام مثل (الرداء) وفيلم (كوفاديس)، وفيلم (ملك الملوك) King of Kings عن المسيح عليه السلام، وأفلام من الماضي مثل (أرض الفراعنة) أو (سنوحى) أو (حصان طروادة) Hilling of Troy أو فيلم (غزاة الشمال) The Viking، أو أفلام مليئة بالغمارات في جو ساحر بين الأدغال والطبيعة الخلابة والغابات مثل (عصفورة الجنة) أو أفلام الغرب الأمريكي المليئة بإطلاق الرصاص والقتل.

كانت الديكورات الضخمة وحركة المجاميع يعجز جهاز التلفزيون عن عرضها بجودة، ذلك الجهاز الصغير الذي لا تزيد شاشاته وقتها على 14 بوصة، لأن المجاميع في تلك الأماكن الواسعة ستتصبح داخل صورة الجهاز متناهية الصغر كما لم يكن نظام عرض الأفلام متداول في البداية في التلفزيون.

كما ظهرت بهجة الأفلام الغنائية والاستعراضية ذات الإنتاج الضخم، كذلك وفيها الاستعراضات تحتشد بزخم وعدد كبير من مجاميع الراقصين، وكان لأبطال الاستعراض والغناء أمثال فريد إستير ، وچينجر روجرز وبنج كروسبي وجين كيلي الصدارة في هذا النوع من الأفلام، وكما نعلم أن هذا النوع من أفلام التسلية والمتعة كانت موجودة من قبل، ولكن زاد عليه تلك التكاليف الباهظة والأعداد المبالغ فيه في مجاميع الراقصين، كما اشتهرت السباحة البطلة المثلثة إستر ويليامز في مجموعة أفلامها الاستعراضية الغنائية فوق الماء وتحتها، وأفلام تمجد بطولة العسكرية الأمريكية في الحرب المنصرمة، واستمرت نوعيات أخرى من الإنتاج ولكن هذا النوع المبهر من الإنتاج الضخم قد أصاب الجمهور ونجح أول هدف بجدارة وعاد الجمهور لدور العرض.

#### **ب - الشاشة العريضة المتعدة:**

شاشة عريضة أكثر اتساعاً تساوى المساحة البابوية للشاشة العادية- الأكاريمية – مرتان، ويشمل هذا النظام للشاشة العريضة عدة أنظمة، هي بتسلسلاها التاريخي كالتالي:

\* شاشة بنظام السينما سكوب Scope.

\* شاشة عريضة بنظام تود-أو Todd-Ao .

\*شاشة عريضة بنظام فيستافيزيون Vistavision .

\* شاشة عريضة بنظام التكينيراما Technirama، ثم أصبحت بعد ذلك سوبر تكينيراما أكبر لهذا النظام وهو ما مهد بعد ذلك لنظام الفيلم ٧٠ مللي.

\* شاشة عريضة بنظام سينيراما Cinerama .

\* شاشة عريضة دائرة بالكامل تُسمى سيركاما.

\* نظام الشاشة المجمدة. (وسيتم شرحه منفصلاً)

ثم ظهرت بعد ذلك بزمن الأنظمة المجمدة والكراسي المتحركة وأخيراً نظام الشاشة العريضة القصوى IMAX، ولنأخذ فكرة عن كل نظام على حدة باختصار.

#### \* السينماسكوب:

يقوم نظام السينماسكوب على أن توضع على عدسة الكاميرا عدسة خاصة ضاغطة للصورة Anamorphic Lens، بحيث تكون الصورة الموجودة على مساحة الفيلم مقاس ٣٥ مللي مضغوطه في الاتجاه الأفقي، ولأن العدسة سكوب تغطي فعلاً مساحة أكبر من المساحة التي تغطيها العدسات العاديّة فهي تعطى هذه المساحة أثناء التصوير، وبالتالي فإن الرؤية تكون متعددة أكثر، وهنا يجب أن تملأ تكوينات الصورة بأشياء كثيرة ومجاميع، وهو الشيء الذي أصبح ضروريًا في الإنتاج الضخم كما أوضحت.

وتتم كافة العمليات في التحبيب والмонтаж والصوت والطبع بهذه الصورة المضغوطة، ولكن في العرض السينمائي يوضع أمام عدسة آلة العرض عدسة سكوب خاصة فاردة أو باسطة أو فارشة للصورة المضغوطة لترجع إلى أصلها المتسع الذي تم التقاطه بها، وبهذا نحصل على صورة تكون مساحتها الاباعية على الشاشة ضعفين الصورة القديمة الكلاسيكية الأكاديمية، ولقد كان هذا النظام ملائماً جدًا للإنتاج الثري الضخم الذي المجاميع والإبهار في ذلك الوقت، وهذا بالمقارنة بجهاز التليفزيون الوافد الجديد الذي يُعتبر ضربة قاضية لنسبة مساحة الصورة وجودتها بالطبع. وتحسن نظام العدسة السكوب كثيراً بعد ذلك في تقليل عيوب البصريات في الضغط وفرد الصورة، حيث أصبحت صناعة هذه العدسات ذات إتقان تام في تلاشى هذه العيوب.

وكان نظام الإنتاج السائد وقتها في هوليوود، هو نظام احتكار الأستوديوهات الكبيرة لهذه الصناعة والفن، لذلك أسرعت هذه الأستوديوهات في تملك أنظمة بها تحمل أسماء مؤسساتها مثل سينماسكوب - سوبرسكوب - وارنرسكوب - ر.ك.و. سكوب - فوتوسكوب - سينماسكوب ٥٥ - ديالسكوب الجديدة وكذلك نظام C.F.T. 455MM كأحد أنظمة السينما سكوب ولكن بفيلم عريض، وكان أول فيلم عُرض في القاهرة فيلم (الرداء) وكانت دعایته تقول: (بعد ٤ أيام يبدأ أول فيلم بالسينماسكوب).

ولقد عرض في سينما (كايرو)، وبالطبع تطلب ذلك تجهيز شاشة عريضة متعددة لهذه العروض، أما أول فيلم مصرى صور بالعدسة السكوب، فكان فيلم (في سبيل الحب) وكان

بالأبيض والأسود، وأما أول فيلم مصرى ملون سكوب فكان فيلم (دليلة) – ومن أشهر الأفلام السكوب التى أنتجتها السينما المصرية فى بدايات العمل بهذا النظام فيلم (رد قلبى) وفيلم (الناصر صلاح الدين).

#### \* نظام التود- أو: Todd-Ao

ظهر هذا النظام للشاشة المتسعة باستعمال عدسة كبيرة واسعة تسجل على كاميرا ذات شريط فيلم مقاس ٦٥ مللى للصورة وبعرض ٧٠ مللى يصل عرض الصورة فيه إلى ٥ مللى، لكن مشكلة هذا النظام وعدم انتشاره أنه يجب أنه تكون العروض كذلك بهذا النظام، وليس كل دور السينما فى العالم مجهزة بهذه الإمكانيات، لذا كان نظام السينما سكوب أسهل لأنه يستعمل عدسات ضاغطة وفاردة فقط على الآلات الخاصة بالتصوير والعرض. ظهر نظام التود- أو فى عام ١٩٥٤ بالولايات المتحدة الأمريكية.

#### \* نظام الفيستافيزيون:

وهذا النظام لا يحتاج إلى ضغط الصورة كسابقه، ويعتمد على كاميرا خاصة يمر فيها الفيلم خلف العدسة بطريقة أفقية وليس رأسية مثل باقى الكاميرات المعتادة، ولهذا سميت الكاميرا بالكاميرا الفراشة لشكلها المجنح، كما سيكون تعريض الصورة الواحدة بالعرض ضعف مساحة الصورة العادية بالكاميرات السينمائية الأخرى، حيث تكون كل صورة متساوية لثمانية ثقوب من شريط الفيلم أعلى وأسفل الصورة – الفيلم السينمائى العادى الـ ٢٥ مللى، ويتحرك رأسياً في آلة التصوير والعرض وتحمل الصورة من اليسار واليمين أربعة ثقوب – إلا أن هذا النظام انتهى سريعاً لتكليفه الاقتصادية الباهظة واستُعين بدلاً عنه بتصغير وطبع الصورة على شريط فيلم ٣٥ مللى بنظام السينما سكوب.

#### \* نظام التكيراما:

نظام للشاشة العريضة ابتكرته شركة تكنيكولور Technicolor الخاصة بالألوان، وهي تستخدم فيلماً سينمائياً مقاس ٣٥ مللى، ولكن بكاميرا خاصة شبيهة بالكاميرا الفيستافيزيون، حيث يتحرك الفيلم أفقياً وكذلك يضغط المنظور المصور بنسبة ١:٢، ويحمل مساحة ثمانية ثقوب من أعلى وأسفل، وبواسطة آلة طبع في المعمل السينمائى خاصة، يتم طبع نسخ موجبة صالحة للعرض بنظام العدسات السكوب الفاردة للصورة على الشاشة.

إلا أن هذا النظام تطور بعد ذلك إلى سوبر تكيراما الذى مهد الطريق إلى استعمال أفلام أعرض من مقاس ٣٥ مللى فى التصوير، وصممت له كاميرات خاصة مقاس ٧٠ مللى، ويتحرك شريط الفيلم داخل الكاميرا رأسياً وليس أفقياً، وهو المتبعة الأن.

#### \* نظام السييراما:

وهو نظام عرض الصورة على شاشة نصف دائرة وتقوم على التصوير بكاميرات عادية ٣٥ مللي، نظام وضع ثلاث كاميرات مجاورة لبعضها بحيث تكون الوسطى في مركز الصورة، واليمين على اليمين، واليسرى على اليسار، بحيث تصور الكاميرات الثلاث معاً مساحة تصل إلى شاشة نصف دائرة، وتكون الفروق بين الكاميرات الثلاث الكاميرات محسوبة وقياسية، وفي العرض كذلك يتم العرض بثلاث آلات عرض، كل آلة تغطي مساحة من الشاشة نصف الدائرية في تزامن واحد، وهذا النظام لم يستمر.

#### \* نظام السييركrama:

وهو نفس النظام السابق بتطور، بحيث تكون الشاشة دائرة بالكامل والجمهور في منتصف المكان، ويشاهد الجزء الذي يريده، فالكرسي يلف به حراً، ويتم التصوير بست كاميرات تغطي دائرة كاملة، ويتم العرض كذلك بست آلات عرض، وكل من هذين النظامين لم يستمر؛ لكونهما أنظمة عرض تصلح للملاهي والدهشة فقط وليس للدراما والأعمال الجيدة، وأغلب الأفلام التي تم إنتاجها بهذه الأنظمة لا تحمل إلا الإبهار البصري وبعيدة عن الدراما تماماً.

#### \* نظام IMAX 3D، أي الشاشة القصوى :

الشاشة العمقة إيماسكس IMAX هي شاشة يصل ارتفاعها إلى ثمانية طوابق وتغطي الصالة بالكامل بقبة Doom ويصل عرضها إلى أكثر من ثلاثين متراً، وقد كنت محظوظاً حين شاهدت الجيل الأول من هذا العرض في كندا في صيف ١٩٨١ ، ثم شاهدت في بروكسل ببلجيكا الجيل الثاني منها عام ١٩٩٢ بهذا الإبهار الضخم، وبالمناسبة يوجد عندنا نموذج أصغر في مكتبة الإسكندرية ، ولقد شاهدت التطور الأخير لهذا العرض العملاق في هوليود في خريف عام ٢٠٠٠ بعدما أدخل عليه - لزيادة الإبهار والتاثير - نظام الجلوس على مقاعد متحركة تتقدم إلى الإمام وإلى الخلف وتميل يساراً ويميناً مع الأحداث الجسمانية التي تمر على الشاشة، فمثلاً يهجم الديناصور علينا فاتحاً فمه ويتقدم إلى الإمام ويميل الكرسي إليه وكأنك ستدخل إلى فمه. وكذلك التجسيم ثلاثي الأبعاد 3D، وبالطبع في هذه الحالة تلبس نظارة خاصة سلم لنا ونحن على باب الدخول، وبالطبع نظام الشاشة القصوى IMAX نظام غير مجسم بالأبعاد، لكن نظام الشاشة القصوى المجسم بالثلاثة أبعاد IMAX 3D هو الأحدث في العروض الآن في كل أنحاء العالم.

وأحب أن أضيف أن هذا النظام الجديد، ولم يكن موجوداً في منتصف القرن الماضي مثل باقي الاختراعات المبهرة، فأول عرض للشاشة القصوى IMAX كان في اليابان عام ١٩٧٠.

وكان السهم الثاني بالشاشة العريضة ناجحاً في استرجاع جماهير السينما.

#### جـ- تصوير الأفلام بالألوان:

ونأتي للمحور الثالث والسهم الأخير في استرجاع الجمهور للسينما، وهو أن تكون كل الأفلام مصورة بالألوان، وأن تختفي بالتدريج الأفلام المصورة بالأبيض والأسود، وقد أخذ ذلك زمناً طويلاً نسبياً في هذا الموقف لطبيعة وتكلولوجيا الألوان والفيلم الملون.

كان نظام التصوير المسماى تكنيكولور Technicolor الثنائي الفيلم نظاماً سيطر على صناعة الفيلم الملون الأول من ناحية الجودة، ثم أعقبه نفس نظام التصوير الملون بالتكنيكولور الثلاثي الأفلام، وكانت الكاميرا تحمل بداخلها ثلاثة شرائط للفيلم بالأبيض والأسود، وكل فيلم عليه لون واحداً أساسياً (أزرق - أحضر - أحمر)، ثم عن طريق المعمل - بطريقة معينة تسمى بالطبع بالتشبع - يطبع الثلاثة بالصبغات الثلاث على الفيلم الموجب، وكان هذا النظام درة التصوير الملون في العالم.

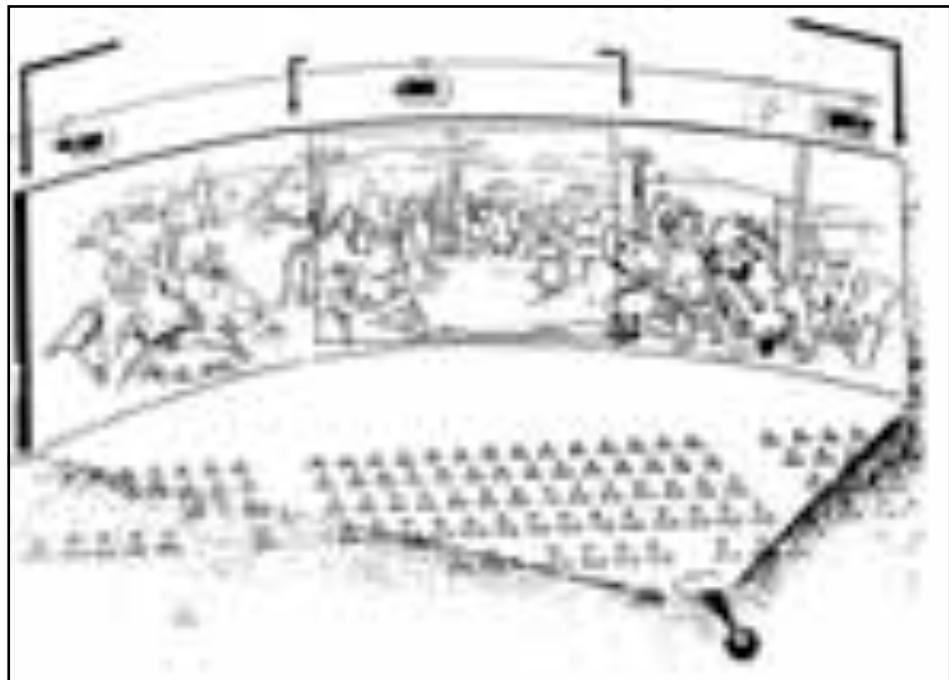
إلا أن ظروف الحرب بعد ذلك والتكليف المرتفعة في تشغيله وبطء أفلامه الحساسة، مما يستدعي استعمال إضاءة قوية وكثيرة، كما أن حجم الكاميرا الخاصة به أكبر من المعتاد، كما أن الشركة المحتكرة لهذا النظام كانت تتحكم في السوق وتفرض شروطها وتبالغ في تكاليف إنتاجها - كل ذلك جعل هذا النظام الملون بالتكنيكولور غير مجدٍ اقتصادياً، بالرغم من الشهرة والدعائية له على أنه النظام الوحيد الذي يعطى الألوان في أحسن حالاتها وقربية جداً من طبيعتها.

هذا ما حدث في الولايات المتحدة الأمريكية، أما في أوروبا فقد كان اختراع النظام الطرحي للفيلم الملون الواحد داخل الكاميرا، والذي اخترع في ألمانيا النازية لشركة أجا - AGFA كما أوضحت من قبل هو الأكثر أهمية والأرخص، إلا أنه لم ينتشر لظروف الحرب، وبانتهاء الحرب أخذ بهذا النظام الشركات المختلفة بأسماء تجارية عديدة سواء في الغرب أو الشرق.

وبالرغم من القصور الذي كان في بعض الألوان الصبغات في هذا الفيلم الطرحي الملون ذي الطبقات الثلاث، إلا أن إضافة شركة إيسستان كولور نظام القناع MASK جعلت ألوان الصبغات وبالذات الزرقاء لا تدخل على باقي الألوان الأخضر والأحمر، مما ساعد كثيراً على جودة الصورة الملونة.

وأصبحت الأفلام الملونة في هذه الحقبة تتنافس بين الأنظمة الملونة المختلفة، وكما حدث مع شراء الأستوديوهات لحق وضع اسمها على المنتج في العدسة السكوب، لاحقتنا مواد الدعاية للأفلام بأن الفيلم ملون بالألوان الطبيعية، أو أن الفيلم ملون بالتكنيكولور أو الفيلم ملون بطريقة الماجناكولور، أو الفيلم بوارنر كولور، أو ملون بنظام دى لوكس DELUXE أو ملون بطريقة كوداك إيسنمات كولور Eastman Color، وكان لهذا النظام الأخير السيطرة الكاملة على الإنتاج السينمائي الملون ليس في الولايات المتحدة فحسب بل في أوروبا كذلك.

وبهذا نكون قد أنهينا رشق السهم الثالث في الخطة التي وضعتها هوليود لاسترجاع الجمهور إلى دور العرض، وفعلاً حدث ذلك وزاد الإقبال على الأفلام في الولايات المتحدة أكثر من ذي قبل، وحتى بعد دخول محطات الإرسال والتليفزيونات في أنحاء كثيرة من العالم، لم تتأثر السينما وإنتجها بهذا الوافد على الأقل حتى وقتها وإلى الآن، ولقد دخل التليفزيون مصر وسوريا معاً عام ١٩٦٠ في أعياد الثورة، حيث كنا دولة واحدة وقتها بالوحدة التي تمت عام ١٩٥٨ (الصور من ١٥٣ إلى ١٦٠).



(١٥٣) رسم إيجامى لنظام الشاشة المتصلة سكوب بالنسبة للشاشات الأكاديمية المستعملة



(١٥٤) شكل صورة الشاشة سكوب من فيلم (شمدون ودليل)



(١٥٥) الكاميرا السينمائية ولها العدسة المتسمة توه - أو



(١٥٦) الكاميرا بنظام الفيستافيزيون الجيل الأول - كنظام شاشة متسمة



(١٥٧) نظام الفيستافينيون المتطور (الفراشة) كشكل الكاميرا وحركة الفيلم  
العرضي داخل الكاميرا



(١٥٨) نظام شاشة مريض تكتيراما في الجيل الأول



(١٥٩) نظام السنيتما تصوير بثلاث كاميرات وعرض بثلاث ألات عرض بتزامن وتطابق



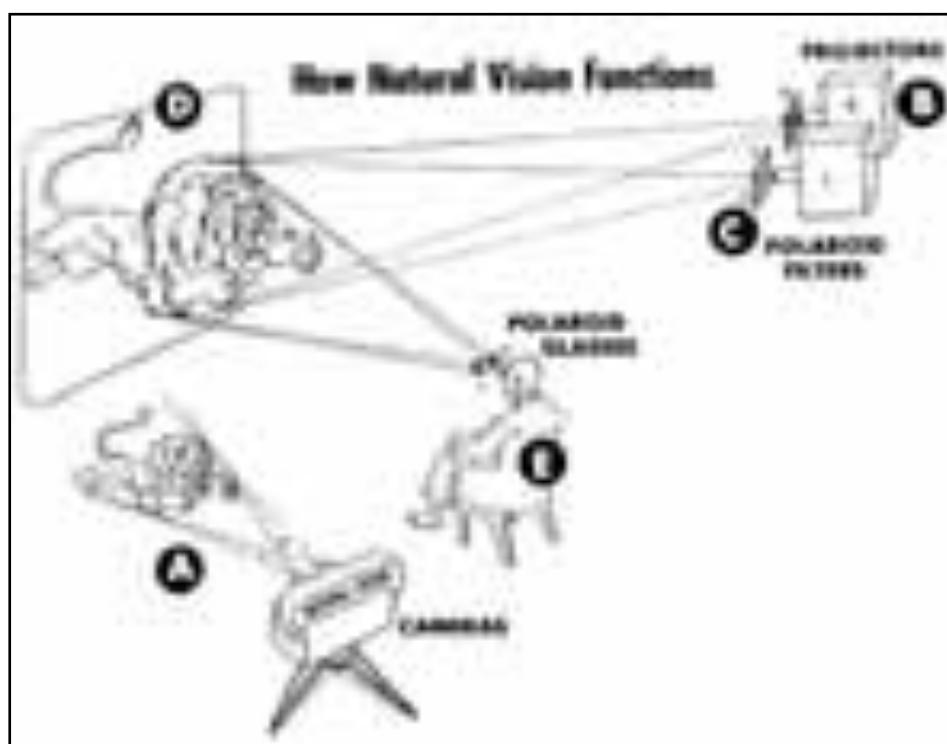
(١٦٠) الصورة النهائية لنظام السنيتما تصوير بثلاث كاميرات وعرض بثلاث ألات عرض بتزامن وتطابق

## **3D Cinema: السينما المحسنة**

يرجع تجسيم الصورة إلى عام ١٨٦٠ قبل اختراع السينما توجراف، وبعد حوالي ٣٠ عاماً من اختراع التصوير الفوتوغرافي، كانت كاميرا التصوير الفوتوغرافي ببعضتين متجاورتين، المسافة بينهما تساوى المسافة بين عيني الإنسان ويوضع على كل عدسة مرشح استقطاب معه متعارض مع الآخر أثناء التصوير، وبعد طبع الصورتين توضعان على حامل خاص وينظر المشاهد لهما من خلال قناع به مرشحان للاستقطاب- POLARIZING: فيرى الصورتين صورة واحدة مجسمة.. أى بارزة إلى الأمام. ومرشحات الاستقطاب تقوم نظرياتها على أن موجات الضوء تسير في اتجاهات أفقية واتجاهات رأسية، وكل عين ناظرة للصورة تستقبل من خلال القناع ومرشح الاستقطاب نوعاً واحداً من الموجات الضوئية إما رأسية أو أفقية، وبهذا الاختلاف في الرؤية تظهر لنا الصورة مجسمة. وسمى هذا التصوير الفوتوغرافي وقتها STEROSCOPIC، ولقد ظهرت السينما المحسنة كتجربة لم تستمر في أواخر العقد الرابع، إلا أنها في العقد الخامس من القرن الماضي كانت واقعاً حقيقةً وعرضت عدة أفلام بهذه الطريقة، وأنذكر وأنا طفل آنني شاهدت فيلماً من السينما المحسنة، بل إن سينما الهوا الـ ٨ مللى والـ ١٦ مللى كانت لها وسائلها في الصورة المحسنة وكانت السينما المحسنة من ضمن وسائل الهجوم التي استُعملت مع الشاشة المتعددة والألوان والإنتاج الضخم لاسترجاع الجمهور إلى السينما

بعد انتشار جهاز التليفزيون في البيوت بالغرب. ثم احتفت السينما المجمعة بعد ذلك لمدة تزيد على خمسة عقود، لترجع لنا بعد ذلك في فيلم (أفاتار) عام ٢٠٠٩ ويساعدها ذلك التقدم في وسائل خدعة الجرافيك الرقمي فيزيد من إبهارها وإتقانها وتتحققها حمى الأفلام المجمعة والمجسمة المبهرة في نظام الشاشات IMAX، وإن اختلف تكنيك التصوير قليلاً إلى الأجدود والأفضل، ولكن في نظرى أن هذه الحمى ستختفى لأن السينما بشكالها التقليدى هي الأجدود بدون شكل الاستعراض والملاهى التي يصبح هذا النوع من السينما المجمعة، وظهرت كاميرات الفيديو للهواة لعمل تصوير مجسم وبنفس النظرية والحمى. كما ظهر التليفزيون المجمس كذلك كشيء جديد ومثير وبدون النظارات المصاحبة للرؤيه المجمعة. وإذا نظرنا إلى كيف يتم عمل هذه الأفلام المجمعة وجدنا ما يلى:

يتم تصوير هذه الأفلام بкамيرتين متجاورتين الفرق بينهما مثل الفرق بين عيني الإنسان، وتغطيان مسافة واحدة من الصورة الملقطة.. لا شك أن هناك مساحة مختلفة من الإزاحة بين الصورتين، ويوضع على الكاميرا الأولى موشح استقطاب يسمح بمرور الموجات الضوئية الرئيسية، بينما في الكاميرا الأخرى المرشح يسمح بمرور الموجات الضوئية الأفقية، وفي حالة التصوير الملون نضع على الكاميرا الأولى مرشح أحمر وعلى الثانية مرشحاً أزرق - أو في بعض الحالات أخضر - وإذا نظرت بعينيك إلى هاتين الصورتين بعد طبعهما على فيلم واحد، ستلاحظ أنها غير دقيقة ومتداخلة الألوان وتبدو وكأنها مهزوزة.. هذا بالعين البشرية المجردة، وحتى نراها مجسمة يجب علينا أن نرتدي نظارة تحمل مرشحين للاستقطاب (رأسى لعين وأفقي للأخرى) ولوتين (أحمر لعين وأزرق للأخرى).. وفي هذه الحالة فقط سنرى الصورة مجسمة بارزة من خلال إطارها، وقد حدث تطور كبير في النظرية إلى الأفضل بالطبع ولكن بنفس الأسس السابقة. (انظر الصور ١٦١ / ١٦٢ / ١٦٣)



(١٦١) رسم إيضاحي لنظام التصوير والعرض بنظام التجسيم 3D القديم



(١٦٢) شكل الصورة إذا لم تستعمل نظارة الاستقطاب الملونة بلونين (أحمر وأزرق) أو (أحمر وأخضر)



(١٦٣) مثال لنوع النظارات المستعملة حتى الآن

### ١٣ - السابحات الفاتنات و ٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر:

تحت الماء.. وفي الهواء.. أماكن اقتحمتها كاميرا الفوتوغرافيا أولا ثم السينما وبعدهما الفيديو الإلكتروني، وأنذكر في مرحلة الطفولة بهرنى وشدنى إلى العالم تحت المائى ما شاهدته من أفلام الممثلة الأمريكية بطلة السباحة إستر ويليامز مثل السابحات الفاتنات أو قاهرة المانش، فقد استغلت شركة مترو جولدن ماير هذه السباحة في عمل سلسلة من الأفلام الاستعراضية تحت الماء وفوقه كموجة الأفلام في هذه الفترة وتميزت بالطبع عن باقى استعراضات الشركات الأخرى بتميزها هذا التحت مائى، زد على ذلك جمال وأنوثة إستر ويليامز، وشاهدت كذلك وأنا الصغير ٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر ليكون الإبهار أقوى، مما جعلنى أبحث من الصغر عن سحر التصوير تحت الماء. كان ذلك في أوائل العقد الخامس من القرن الماضى، حين نشط عمل أفلام موضوعاتها تدور في جزء كبير منها تحت الماء.

مع اختراع التصوير الفوتوغرافي في القرن التاسع عشر، نشط حلم الإنسان لتصوير وتسجيل كل مظاهر الحياة بهذه الوسيلة الحديثة التي أحدثت انقلابا. وكان الإنجليزى ويليام تومبسون (William Tompson) أول رجل أنزل الكاميرا الفوتوغرافية إلى الماء عام ١٨٥٦، وكان مهندس إنشائيا وهاويا للتصوير، وذات يوم بينما كان يراقب اندفاع ماء النهر من خلال فتحات أحد الكبارى قفزت إلى ذهنه فكرة وجود كاميرا تلتقط صورا للجزء المغمور المختفى من الكوبرى تحت الماء.

وقد ترجم الفكرة إلى حقيقة عندما قام بتصميم صندوق خشبي محكم يتسع لحمل الكاميرا تحت الماء وقد جعل أحد أركانه من الزجاج، الذي وضع خارجه غطاء معتم متحرك من الخشب يقوم بوظيفة الغالق (Shutter) حين تحريكه ويتحكم في هذا الغالق بسلك من خارج المياه، وضع تومبسون هذه الكاميرا المائية على عمق خمسة أمتار ونصف من قاع النهر وعرض الصورة لمدة عشر دقائق، ونجح في التقاط وإظهار صورة معتمة غير جيدة المعالم يظهر فيها الرمال والصخور التي علقت بها الأعشاب المائية والطحالب.

وقد أرسل نسخة إلى جمعية الفن مع رسالة قال فيها: "ربما لا تثبت هذه الصورة فائدة أو نفعاً للعلم، ولكن في حالة اختيار جسر أو معبر مائي ما عليكم سوى التقاط صورة مماثلة بالكاميرا تحصلون على سكتش للجزء المغمور من الجسر تكون أفضل بكثير من أي تقارير يأتي بها الغطاسون".

ثم بدأ اهتمام تومبسون بهذا الأمر يقل وينحصر، ومرت أحقاد قبل أن تولد فكرة التصوير تحت الماء مرة أخرى على يد الفرنسي لويس بوتان (Louis Boutan) وهو ثانى رجل يقوم بعمل كاميرا للتصوير تحت الماء، وقام بعدة تصميمات ومحاولاتهم يستحق أن ينال عليها لقب المخترع الحقيقي للتصوير تحت الماء.

كان بوتان أستاذًا في علم الحيوان وعمل بالتدريس في كلية العلوم بجامعة باريس بعد أن طاف بالكثير من البلاد، كان رياضياً قوياً البنية يجيد السباحة، وفي مواسم الصيف كان يقوم بعمل الأبحاث والمحاضرات في معمل أرجو البحري على الشاطئ الجنوبي لفرنسا.

وببداية من عام ١٨٨٠ حتى عام ١٩٠٠ كان بوتان يخترع ويجرِّب: بدأ بفكرة وضع الكاميرا في صندوق كبير من النحاس متصل بأنبوبة وباللون من الكاوتشوك أعلىه منفوخ، وعندما يوضع هذا الاختراع في الماء يغوص ولكن ضغط المياه يضغط ويعتصر باللون فيimer الهواء منه إلى الصندوق، مما يجعل الصندوق طافياً ومعلقاً في الماء، ولكن تصميمه الأكثر احترافاً كان ما أسماه "الكاميرا الغارقة". بتعليق الصندوق من السطح ببرميل مليء بالهواء وكان يغطس هو نفسه محركاً لها مسجلاً للصور التي كانت معتمة إلى حد كبير. ان بوتان يغطس بالوسائل المعروفة أيامها وهي بدلة الغطس الثقيلة والخوذة النحاسية التي تزود بالهواء من السطح والأذنية المثقلة بالرصاص لتنبيه أقدامه على القاع. كان شاغل بوتان تسجيل الحياة البحرية للكائنات، ولكن ظهور الصور بالعتمامة الشديدة جعله يفكر في تطوير الشرائح الزجاجية الفوتوغرافية يجعلها أكثر حساسية،

وكذلك اختراع وسيلة للإضاءة تحت الماء بمساعدة مهندس كهرباء صديق، فوضع في بالونة زجاجية سلكا من البلاطين موصلًا بقطب بطارية ويدخلها كذلك غاز أكسجين ومسحوق ماغنيسيوم، وعند توصيل التيار يتوجه سلك البلاطين فيتشتعل الماغنيسيوم الذي يزيد اشتعاله وتوجهه وجود أكسجين معه، وهي نفس نظرية اللumbas الخاصة بالفلاش حاليا، وكان ذلك أول إضاءة صناعية في التاريخ تحت الماء. ونجح بذلك في التقاط مجموعة كبيرة من الصور الجيدة، وقام عام ١٩٠٠ بنشر هذه الصور في كتاب عن الحياة الحيوانية تحت الماء، كما أقام معرضاً لهذه الصور الغريبة على الجمهور.

ومرت فترة زمنية قبل أن يسمع العالم مرة أخرى عن التصوير الفوتوغرافي تحت الماء حتى عام ١٩٢٠، حينما تمكّن الأمريكي (لونجلي) W.H. Longley في التقاط صورة ملونة بواسطة مصور محترف يعمل في مجلة الجغرافيا الدولية (National Geographic) بأفلام أتوكروم الملونة وإن كانت معتمة، واستعمل بعد ذلك كمية من مسحوق الماغنيسيوم ضخمة، بوضعها على عارضة خشبية ذات قاع زجاجي ليخلق ضوءاً مبهراً كافياً لتثبيت الأشياء المتحركة عندأخذ الصورة تحت الماء ونجح وظهرت أول صورة ملونة جيدة للأسماك في العالم عام ١٩٢٧.

هذا بالنسبة للتصوير الفوتوغرافي أما بالنسبة للتصوير السينمائي الذي هو ابن شرعى للفوتوغرافي، فقد ظهرت أولى المحاولات بعد ظهور السينما بثلاث سنوات كما هو واضح من مصادر في كتاب (تاريخ الفن السينمائي) لجورج سادول والترجم إلى العربية يقول: (وعرض في مسرح روبير هودان في باريس أربع أفلام مخصصة لانفجار المدرعة (مين) في مرفاً هافانا سنة ١٨٩٨، في نفس اليوم الذي حرك فيه هذا الحادث الحرب الإسبانية الأمريكية، وكان جورج ميليس قبل سنة قد صور بعض حوادث الحرب التركية اليونانية، فاستغل هذا وعرض سلسلة من الأخبار المصورة عن المدرعة (مين) لا يدوم عرضها في جريدة السينمائية أكثر من خمس دقائق، وكانت دعمتها منظراً تحت الماء أخذ خلال حوض تسبح فيه الأسماك وتتموج النباتات المائية).

وفي مصدر آخر في كتاب (سينما الخيال العلمي) لـ دينيس جيفورد يقول: "إذا ما صدقنا ما ينشر في الجرائد القديمة، فسيكون عام ١٨٩٨ قد شاهد أول فيلم يصور جزء منه تحت الماء، فقد قام جورج ميليس أول من اخترع الحيل السينمائية بوضع كاميرا داخل صندوق زجاجي وأسمها (Fiash Tank).

وينشط خيال السينما الوليدة مع قصة (جول فيرن) .٢٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر التي ظهرت عام ١٨٧٠، يمزج الخيال بغموض وعجائبه البحر، وتقنيته التصوير السينمائي تحت الماء ليظهر أول الأعمال تحت الماء والذي صور بالكاميرا بالكامل داخل الاستوديو وعدة لقطات بسيطة للغاية تحت الماء، فكان جورج ميليس قد طور صندوقه المائي وأنتج عام ١٩٠٧ في فرنسا فيلم (تحت البحار) والفيلم في مجموعة مصورة في الاستوديو خلال أحواض السمك في أمامية الصورة والديكورات والرسومات التي امتلأت بهاخلفية الصورة مرسومة باليد، وبعض الأسماك الكبيرة المحنطة، وعدة لقطات تدخل مع هذا الديكور تحت الماء، هذا المزيج أعطى الإحساس فقط بأن الموضوع مصور تحت الماء وإن كان بعيداً تماماً عن الواقع.

وعلى الجانب الآخر من المحيط الأطلنطي كان جاك ويليامسون وإخواته أكثر جرأة، فقد صمم كوة من الصلب المستدير وضعها أسفل مركب ولها فتحة من زجاج تسمح للكاميرا السينمائية من خلالها بالتصوير أسفل المركب وقام بتصوير عدة لقطات تمثيلية مثيرة لغواصين يصارعون أسماك القرش بالسكاكين، ثم أنتج فيلم (فتاة البحار) عام ١٩١٥، وتلته النسخة الأولى من فيلم .٢٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر وقام بتصميم الأخطبوط العملاق وبداخله غواص يحرك أطرافه المطاية، ولقي هذا الفيلم نجاحاً ساحقاً وقتها.

وتولت الأفلام بعد ذلك التي تهتم بعالم تحت الماء، فكان فيلم (سر الغواصة) عام ١٩١٦ و (السفينة الغامضة) عام ١٩١٧، إلا أن عام ١٩٢٣ شهد جديداً في عالم التصوير تحت الماء فمع بناءً استوديوهات هوليود ثم إنشاء حوض مائي ضخم يمكن التصوير، من خارجه، ما يحدث تحت الماء وكان فيلم (رحلة البحار) للممثل الكوميدي باستر كيتون من أول الأفلام التي صورت بعض مناظره تحت الماء وهو بداخل هذا الحوض، ولقد تم إستغلال هذه الأحواض المائية في التصوير بفن بارع في الأربعينات في أفلام المثلة السباحة أستر ويليامز.

وفي عام ١٩٢٩ يعاد إنتاج .٢٠٠٠ فرسخ مرة أخرى باسم (الجزيرة الغامضة) ولكن بالألوان التكnicolor ليلاقي نفس النجاح، بل يفوقه وكان ناطقاً.

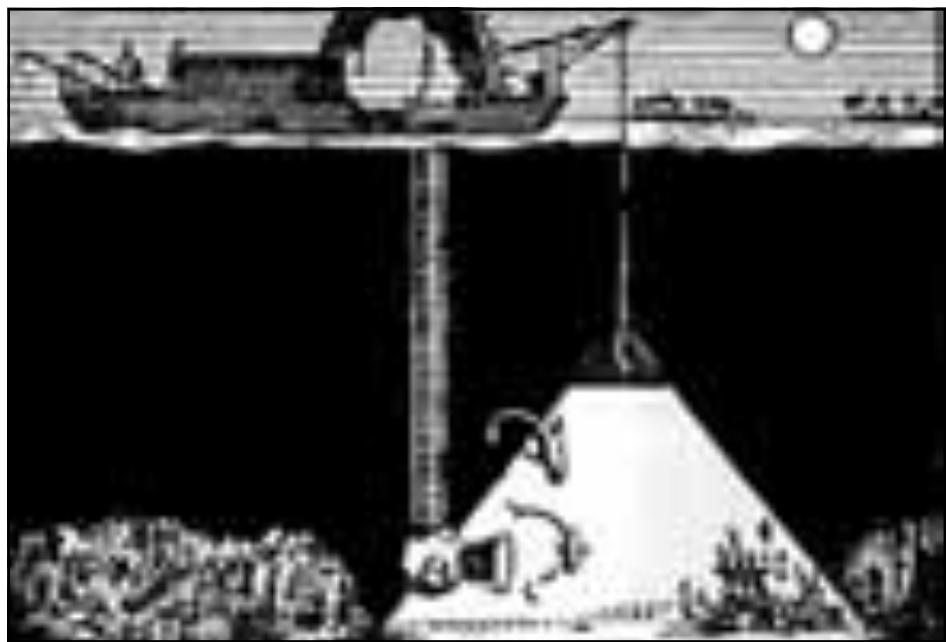
وفي فرنسا يظهر فيلم (فتاة الأطلنطي) عام ١٩٣٤ عن عروس البحر، وفي عام ١٩٣٦ يظهر في أمريكا (مملكة البحار)، وبتطور أجهزة الغوص الحر في هذه الفترة في أوائل الثلاثينيات وأوائل الأربعينات، أصبحت حرية المصور الغواص تحت الماء ممكناً، وظهرت

النسخة الثالثة من فيلم ١٩٥٤، فرسخ عام ٢٠٠٠، لتكون فاتحة لارتياح الأعماق سينمائياً وقام المصور الغواص تل جابلان Till Gablan بتصوير اللقطات تحت الماء في البحر الكاريبي في جزر البهاما، أما مشاهد الحوض فتمت في الحوض رقم ٣ في استودوهات والت ديزني، في بيربانك بهوليود بكاليفورنيا.

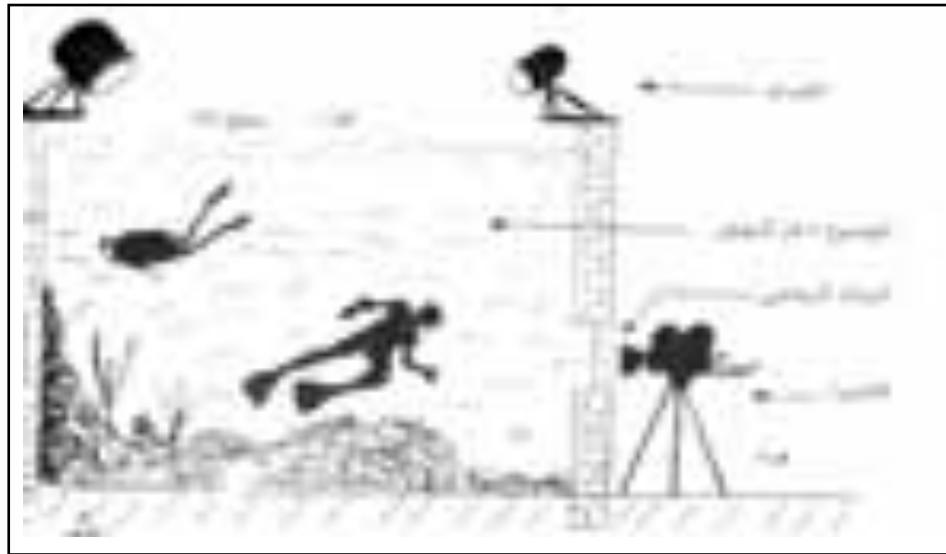
وعلى الجانب الآخر في روسيا (الاتحاد السوفيتي سابقاً) ظهر ألكسندر رجوريدي في أوائل الخمسينات وقام بتصوير وإخراج مجموعة من الأفلام تحت الماء أغلبها تسجيلي علمي مثل (في أعماق البحر) و (في المحيط الهادئ) و (على جليديات المحيط)، وعلمت من صديق لي أنه رافق في السبعينيات بعثة تصوير روسية تحت الماء قامت بالتصوير في الغردقة، ووصف لي الإمكانيات المتاحة لهم التي لا تختلف عن الموجود في الغرب، ماعدا ضخامة حجم العازل المائي.

وفي مصر بدأ التصوير تحت الماء، الفوتوغرافي بالذات، مع بداية نشأة سلاح الضفادع البشرية بالبحرية المصرية في أوائل الخمسينات، ولقد زود بعد ذلك بعده كاميرات من مصادرات الملك فاروق، وكان التصوير محدوداً جداً تحت الماء إلا من بعض الهواة أبناء السواحل وبطرق بدائية، أما في السينما فقد حكي لـ الصديق عمرو عبد الحليم نصر، أنه علم من والده مدير التصوير الكبير عبد الحليم نصر أنه حاول في أوائل السبعينيات التصوير تحت الماء في الغردقة بوضع الكاميرا في صندوق قوى من البلاستيك، يلي ذلك محاولة أستاذنا مدير التصوير كمال كريم في فيلم (بياضة) عام ١٩٨١ وهي لا تختلف عما فعلته أنا بعد ذلك في تصوير فيلم (استغاثة من العالم الآخر)، وبينما الطريقة قام الزميل مدير التصوير سمير فرج بتصوير فيلم عن إنقاذ معابد فيلة قبل نقلها أثناة بناء السد العالي، إلا أن هذه المحاولات وإن كان هدفها التصوير تحت الماء، فهي قاصرة على زاوية السطح فقط، لطبيعة وضع المصور خارج الماء، أما التصوير الحقيقي تحت الماء، بمعنى أن يكون المصور والموضوع معاً تحت الماء، ويتحرك المصور بحرية كاملة وكأنه يعيش على السطح، فهذا بدأ معنى لأول مرة في فيلم مصرى وهو (حالة تلبس) من إخراج بركات عام ١٩٨٦.

وللعلمات أوفر أرجو الرجوع إلى كتاب (التصوير السينمائي تحت الماء) المنشور عام ١٩٩٦ والناشر الهيئة العامة للكتاب. (الصور من ١٦٤ إلى ١٧٠).



(١٦٤) طريقة الآخة ويليامسون في التصوير تحت الماء في النسخة الأولى من فيلم ٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر



(١٦٥) رسم إيضاحي لطريقة تصوير الحوت الغاصن بالتصوير تحت الماء بالأستفيدين



(١٦٦) السباحة الفاتنة المثلثة أستر ويليامز في أفلامها الاستعراضية تحت الماء



(١٦٧) السباحة الفاتنة المثلثة أستر ويليامز في أفلامها الاستعراضية تحت الماء



(١٦٨) السباحة الفاتنة المثلثة إستر ويليامز في أفلامها الاستعراضية تحت الماء



(١٦٩) إثناء تصوير فيلم (٢٠،٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر) عام ١٩٥٤



(١٧٠) لقطة تحت الماء من فيلم (٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر)

## ١٤- الكاميرا السينمائية العاكسة (الريفلكس) *REFLEX*:

من أهم التطورات التي حدثت في الكاميرا السينمائية في هذه الفترة، ثلاثينيات القرن العشرين، وإن لم تستغل تجاريًا بشكل كامل إلا في خمسينيات القرن وحتى الآن.. ظهر ما نطلق عليه (الكاميرا الريفلكس) Reflex Camera، كانت الكاميرا المستعملة في تصوير الأفلام سواء في أوروبا أو الولايات المتحدة أو أي أماكن أخرى، تعمل على محدد رؤية View - Finder يعطي صورة جانبية ينظر فيها المصور أثناء التصوير - ليحدد مسار حركة الحدث للممثلين والتكتونين وخلافه، هذا محدد الرؤية تم ضبطه على حسب استقبال الفيلم للعدسة بشكل جيد بعدة طرق مختلفة على حسب نوع وماركة الكاميرا المستعملة إذا كانت صناعتها فرنسية أو إنجليزية أو أمريكية وهكذا، أي يعني أدق أن ما يصور على الفيلم لا يراه المصور مباشرة بنفس الدقة، بل يرى صورة قريبة منه جداً من جانب الكاميرا، وتصبح المشكلة كبيرة حين يتم ضبط اللقطات القريبة C.U حيث يجب الضبط الدقيق للكادر وملحوظة هذا العيب بين ما تراه العدسة الحقيقة للكاميرا وما يراه محدد الرؤية الجانبي ويسمى هذا العيب بـ Parallax، أي الاختلاف الشديد بين ما تصوره الكاميرا، وما نراه في محدد الرؤية، وأنى لأن كل تقدير لهؤلاء المصورين العظام الذين أمعنوا بتلك الأفلام الجميلة مع هذه العقبة الدقيقة وتغلبوا عليها، وحين كنت طالباً بالمعهد العالي للسينما في حقبة السبعينيات، درسنا مع أستاذى الفاضل مدير التصوير

فؤاد عبد الملك مادة ميكانيكا كاميرا عرفنا عمل هذه الكاميرات وتدربنا عليها بالرغم من أن حياتنا العملية من بعد كانت كلها تصوير بالكاميرات العاكسة (الريفلكس)، ولكن في أحيان كنا نستعين بهذه الكاميرات لعمل لقطات معينة أكثر فنية لم تتوفر بعد في الكاميرات العاكسة مثل تصوير نفس الشخص بالكادر الواحد بشخصيتين وهكذا. ويرجع الفضل في اختراع الكاميرا العاكسة لرجلين من ألمانيا عام ١٩٣٦ هما Arnold and Rich-ter أرنولد وريتشارد لتصنيع معدات السينما (Cine Technik) في مدينة ميونخ وكان أصلاً مصوران، واختارا لاسم الكاميرا الجديدة أول حرفان من اسميهما وهما AR-RI وأضيف لها كلمة عاكس Reflex حتى تختلف عن جيل باقي الكاميرات السابقة بالكامل وبالتالي أصبحت الاميره الألمانية الصغيرة أسمها باختصار (ARRI-FLEX أو فليكس) واستعملت الكاميرا لأول مرة في تصوير أول فيلم برلين عام ١٩٣٦، مع المخرجة الألمانية المعروفة Leni Riefenstahl وعرضت الكاميرا للتسويق للعالم في عام ١٩٣٧ في معرض ليزج الدولي بتلك الميزات الجديدة التي هي (نفس الصورة التي تراها هي التي تسجل على الفيلم) وكان لحجم الكاميرا الصغيرة ميزة كذلك في مناسبتها لتسجيل الأخبار والتنقل بها من مكان إلى آخر بسهولة.. لكن ظروف ألمانيا النازية وقتها وقيام الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ حال من الانتشار لهذه الكاميرا إلا في ألمانيا فقط ومع تحركات الجيوش وتعدد جبهات القتال وفي اعتقادى أن الكم الكبير من الشرائط التسجيلية لألمانيا النازية يرجع الفضل فيه لهذه الكاميرا ARRI FLEX، وبعد انتهاء الحرب كان مصنع ARRI في ميونخ قد صدر حوالي ١٧,٠٠٠ كاميرا موديل ARRI FLEX 35 II إلى جميع أنحاء العالم والولايات المتحدة الأمريكية في الصدارة بالرغم من حجم صناعة الكاميرات هناك، وقيل وقتها مقوله شهيرة ساخرة (أن الأمريكيان غزوا ألمانيا ولكن الألمان غزوا عقر دار الأمريكيان بкамيراتهم ARRI ومعداتهم في التصوير السينمائى).

وأول كاميرا من هذا النوع أحضرها إلى مصر المخرج نيازي مصطفى في أول الخمسينيات تقريباً وأنا شخصياً محظوظ بامتلاكي لهذه الكاميرا الآن. ثم توالت الكاميرات العاكسة الفرنسية والأمريكية والإيطالية والروسية وغيرهما ولكن بقيت حتى الآن ARRI هي التي على القمة حتى في تحول التصوير إلى الفيديو في عصرنا الحالي.

وأحب أن أنه إحقاقاً للحق أن فكرة الكاميرا العاكسة للصورة الحقيقة التي تسجلها، كانت أصلاً في التصوير الفوتوغرافي الثابت منذ عام ١٩٢٠ فقد اخترع ألماني كذلك إسمه

(أريش سالومون Erich Solomon) نوع من الكاميرات الصغيرة المسماه وقتها وإلى الآن Candid Camera، وكان فكرتها لصورة العاكسة يطلق عليها بالداعية: (What you see you can photograph) (ما تراه تستطيع أن تصوره كما هو) وبالتالي تطوير الفكرة من شركة ARRI بعمل الغالق الزجاجي المرأة في الكاميرا السينمائية، كان له سابقة بعمل الغالق الزجاجي المرأة في الكاميرا الثابتة الفوتوغرافية.

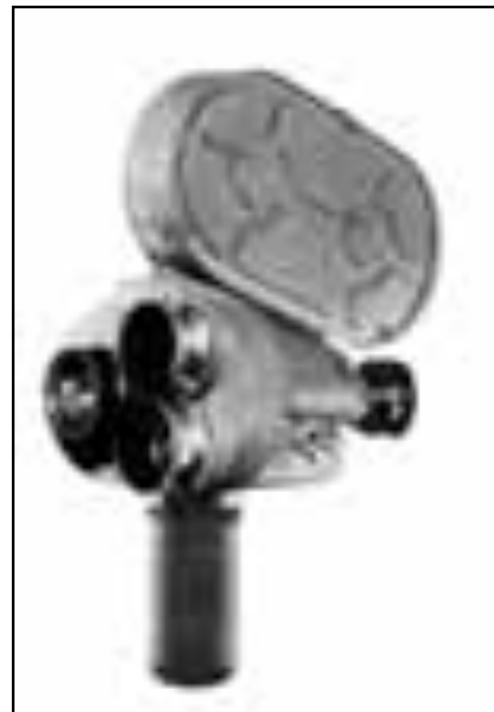
ومن الطريف أن اختراع الكاميرا الصغيرة الفوتوغرافية المسماه Candid كان لغرض تجسسى بين الألان والفرنسية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى.

وكعادة الاختراعات تدعى الشركة الإنجليزية Vinten أنها صنعت أول كاميرا عاكسة عام ١٩٣٧ وهى شركة رائدة فى تصنيع أدوات الحركة من شاريوهات والكريں والحوالى المختلفة إلى الآن.

ولكنى أحب أن أنوه أن الكاميرا السينمائية العاكسة طورت بعد ذلك التصوير وبشكل كبير جداً بعدة اختراعات سهلت وأعطت إمكانات تقنية أكثر رحاب وسعة فى العمل وسنعرفها فى حينها. (الصور من ١٧١ إلى ١٧٨).



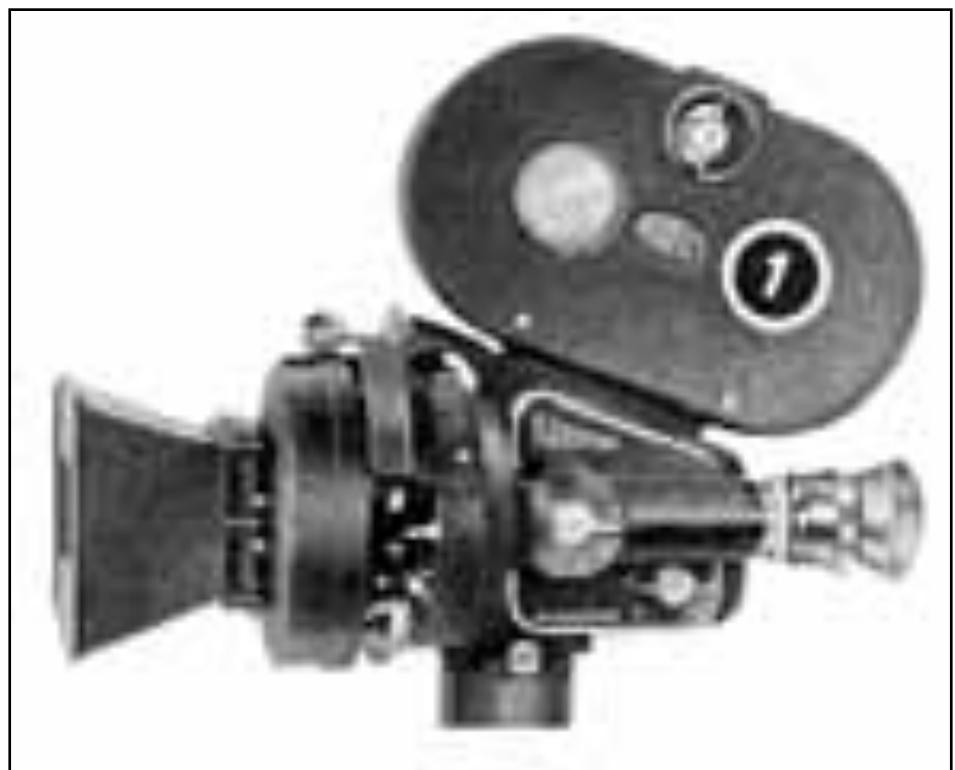
(١٧١) المصوران الالمانيان ارنولد وريشتيه اللذان اخترعا الكاميرا اريفلكس



(١٧٢) الكاميرا الأولى إريفلكس



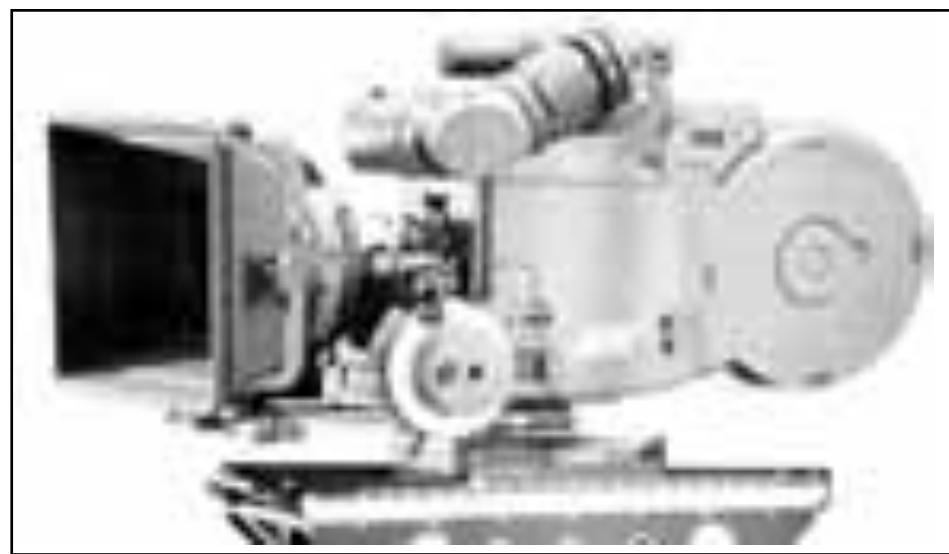
(١٧٣) رسم إيضاحي لطريقة حمل الفالق (الشترا



(١٧٤) الكاميرا إريوفلكس المتطورة الملكة في حقبة السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي



(١٧٥) الكاميرا المتطورة أريفلكس BL2 الموديل الجديدة المتطور



(١٧٦) الكاميرا أريفلكس ٣٥ الأكتر تطور



(١٧) الكاميرا الفرنسية كامي فلكس



(١٧٨) الكاميرا الفرنسية أكيلير فاكس

## ١٥- الصورة الأقرب إلى البشر:

الفنان السينمائي يحركه عالم إحساسه، ولقد مر فن ولغة السينما لعمر تجاوز نصف قرن حين بدأ الإلحاد بالفنون التي عاشت آلاف الأعوام من قبله، وفي البحث عن أشكال جديدة للغة والاتصال، ولم يقتصر الأمر على أن السينما استعارت من الفنون الأخرى وسائلها في الاستقصاء والمعرفة والجمال بل أسهمت هي نفسها بصورة حاسمة في إعادة الشباب إليها، بل إلى تحولها هي ذاتها إلى تجديد من فنانين جدد تمردوا على ما أصبح تقليدياً كلاسيكيًا قد يبدو راسخاً في كافة أرجاء المعمورة، ولقد كان الانعطاف التسجيلي القوى في حقبة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي بعد تشعب الصورة السينمائية بسينما الحقيقة والسينما الطبيعية والأفلام الوثائقية الهامة الصادقة للحرب العالمية الثانية أثر بالغ في بروز هذا الفكر والحرفة والتكنيك الجديد الذي ظهر فجأة وانتشر بشكل سريع كاسرا كل التقاليد القديمة مقترب من روح البشر أكثر، ولقد لقي نجاحاً وفهمها سريعاً، وإن كان نظر إليه كتمرد على الأفلام القديمة التي يطلق عليها أفلام صالونات والتليفونات البيضاء بالاستوديوهات، ولا إنكر تأثير الواقعية الإيطالية التي كانت قدوة لواقعيتها في التصوير والفكر، ومن كل ما سبق، تواجدت في فرنسا الموجة الجديدة للسينما، عدة عوامل ساعدت على ظهور هذه الموجة الجديدة في فرنسا أولها وجود مجموعة من النقاد يكتبون في مجلة متخصصة

تسمى (كراسات السينما)، نقداً لازعاً رافضا السينما الأنية الفرنسية، ووزير الثقافة أديب هو أندريه مالرو ذو فكر مستتر في بلد تعشق الفن والثقافة، فيصدر قانون ١٩٥٣ الذي بفضله أتيح إمكانية الإنتاج الذاتي السينمائي، بالإضافة إلى قيام (المركز الوطني للسينما) بمنح المخرج والمنتج المستقل كلود شابرون CLAUDE CHABROL الاستثناءات النقابية الضرورية للعمل السينمائي وحرية اختيار والاستغناء عن بعض المهن السينمائية الفرعية، حيث إن النقابة كانت قوية وتحذر من أي تعدد على قوانينها، وسرعان ما باع شابرون أرث حصل عليه من زوجته وبقليل من المال بدأ الإنتاج مع مصوره الأثير هنري ديكا Henri Decae، وتبعه بشكل آخر فرانسوا تروفو Francais Tuf- faut وجان لوك جودار Jean Luc Godar وظهرت أفلامهم ذات التكاليف الاقتصادية المتواضعة والتصوير خارج الأستوديوهات وممثليون جدد وبمصورين عباقرة في استغلال الكاميرا المحمولة الصغيرة ٣٥ مللي والإضاءة البسيطة والحركة الدائبة، وحضور المخرجون من ثقافة النقد السينمائي والأداب مثل آلان روب جريبه وكان كذلك سبقهم ألكسندر ستراوك كأدباء استعانا بالفن السينمائي في طرح رؤاهما الفنية بأسلوب سينمائي، كما انضم لهم من بعد أنيس فاردا والآن رينيه وغيرهم وقد أتاحت الحملة الفردية والإنتاج الذي حدث مع شابرون وتروفو وجودار ذلك التشجيع الكبير من المنتجين التقليدية للسينما الفرنسية لنجاح الأفلام وقلة تكاليفها، زد على ذلك مصورين أمثال هنري ديكا وراؤول كوتار وساشا فيرنى وغيرهم قد أضافوا للصورة السينمائية في هذه المرحلة أهم ما يميزها حتى الآن - ولقد تأثرت أنا شخصياً (المؤلف) بهذا الأسلوب الذي سأوضحه لاحقاً وبذلك المنهج في التصوير الجديد، وكنت في سن الشباب وما زلت طالباً في جامعة القاهرة بكلية الآداب ولم أتحقق بمعهد السينما بعد.

هذا الأسلوب في التصوير يمكن تلخيصه في نقاط، ولكن قبل كل شيء أن هذا الأسلوب يخدم أساساً الموضوع الدرامي وكانت مواضيع هذه الموجة الجديدة الفرنسية ملائمة تماماً للأسلوب، والأسلوب هو:

- الكاميرا في أغلبها محمولة حرة.
- اللقطات طويلة متحركة بين الحدث وليس للقطع سبيل بين اللقطات إلا في نهاية المشهد، بهذا الأسلوب بطريقة ما اقتربت الكاميرا من حميميه الناس الجمهور - الذي أصبح أكثر قرباً من ممثليه والموضوع المشكلة والحدث بتواصل الحركة الحرة للكاميرا في اللقطات الطويلة بدون قطع.

- كسر المنظور التقليدي من عصر النهضة وكانت السينما تسير عليه تماماً، بل إنه كان يؤرخ بالمنظور العميق المتسع كمثال في فيلم (الموطن كين) كشىء مثالى واستمرت عليه السينما من فجرها حتى الموجة الجديدة وإن لم يكن خطأ.
- اعتماد شكل وروح الفيلم التسجيلي في التلقائية وعدم الاعتماد على اتزان الصورة بشكل متقن.
- الاعتماد على الواقع الحظى للحدث حتى في حالة تغيره.
- الاعتماد - وبالذات جودار على الارتجال للممثل في الأداء والحركة والموقف بعد شرحه لهم، مما جعل المصور - بالذات رؤول كوتار - الذي يعمل مع جودار دائماً وفي السنوات الأولى بالذات، يكون ذا فرصة وفهم وتنبه لما يدور أمامه ويلاحقه وبجودة وفن سيني - فوتوغرافي أى في التصوير السينمائي.
- الاعتماد على الإضاءات الصغيرة المسماة (فوتوفلا德) التي تعلق في الأماكن الحقيقية وخفيقة الوزن وعمل تأثير الإضاءة الطبيعية للمكان .. وبالتالي يمكن تقويتها وإعطاء واقعية تسجيلية للضوء في الأفلام.
- كان الفكر السائد في البداية التصوير بالكاميرات مقاس ١٦ مللى، ولكن مع وجود تسهيارات المنتجين أصبح التصوير بالكاميرا الفرنسية كامي فلكس (Cameflex) الخفيفة مقاس ٣٥ مللى.
- الاعتماد الكامل على التصوير الخارجي لا دخول إلى الأستوديوهات، وهذا ساعد في انطلاق الكاميرا في الأماكن الحقيقة الطبيعية والشوارع ومعالم باريس المحبوبة وإعطاء الصورة ذلك الشكل الواقعي التسجيلي الذي أصبح الآن وثائقياً لباريس في نهاية الخمسينيات.
- الاعتماد على العدسات المنفرجة الزاوية بدون حالة التشويه لأن ذلك يساعد كثيراً في الرؤية المتعددة للمكان والحركة الحرة للكاميرا - ولم تخترع بعد وسائل تقلل من هز الكاميرا الحرة غير كفائه المصور.
- الاعتماد على اللقطات الطويلة ثم القطع المفاجئ بأسلوب مميز لبعض مخرجي هذه الموجة. أصبحت الموجة الجديدة في فرنسا نبراس يهتدى إليه كثير من سينمائى العالم فى الشرق والغرب، لم نراها فى مصر إلا عام ١٩٦٤ فى أسبوع الفيلم الفرنسي بسينما رمسيس فى داخل نقابة المهن الهندسية بشارع رمسيس وهى مغلقة الآن، حيث عادت العلاقات الطبيعية السياسية بين مصر وفرنسا بعد العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ .

جان لوك جودار الناقد الذى أصبح مخرجاً، ويعتبر أكثر المخرجين الذى أدخلوا ثورة حقيقية على لغة الصورة فى كل ما سبق وبكارات غير تقليدية، وقطع مفاجئ ولقطات طويلة حرة متحركة من مكان مغلق إلى شارع إلى قهوة، السرد عنده لغة غير مترابطة ولكنها تحمل جو وعقب الحدث، ويخلل السرد مجموعة لمحات ثقافية ممكناً أن تأتى من صورة على الحائط، أو أفيش ملصق على الجدار فى الشارع أو حدث وقع فى الطريق وكل ذلك أفقاً عملياً جديداً تماماً أمام الأسلوب والسرد السينمائى.

أفلام مثل (*العشاق*) Les amants للمخرج لوى مال أو أبناء العم les cousins وسرج الجميل Le beau Serge لكلود شابرول، و(*الربيعية ضربة*) Les Quatre Centr Coups لفرانسوا تريفو (وهيروشيمَا حبى) Hiroshima Mon amour آلان رينيه أو فيلم (حتى آخر نفس) La fille aux yeux d'or A bout du souffle لجودار، وفيلم الفتاة ذات العيون الذهبية Cléo de cinq a' sept لانيس فاردا، وغيرها من الأفلام .ج. البيكوكو أو (كيلو من ٥ إلى ٧) Cléo de cinq a' sept لانيس فاردا، وغيرها من الأفلام جعلت السينما تجدد شبابها فى التقنية والمواضيع والأسلوب وهو ما نطلق عليه أفلام الموجة الجديدة الفرنسية.

ويقول أستاذى الكندى بول وارن فى معهد السينما حيث درست معه التحليل الفيلمی عن الموجة الجديدة (أخذت الحبكة القصصية تنهدم، وينعدم الاستمرار المكانى والزمانى السينمائين، وهكذا ندخل عالما سينمائيا يسوده تعدد وجهات النظر) فى كتابة (السينما بين الوهم والحقيقة) المنصور بهيئة الكتاب عام ١٩٧٢ . (الصور من ١٧٩ إلى ١٨٥).



(١٧٩) لقطة من فيلم (سرجي الجميل) لكوه شابرول



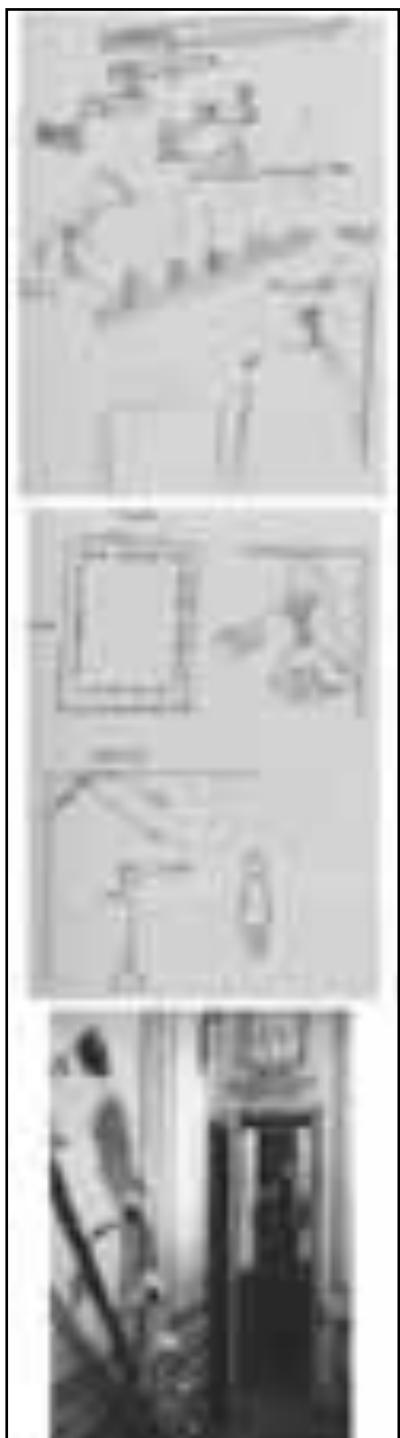
(١٨٠) تصوير أحد الأفلام بالكاميرا كامى فلكس محمولة باليد حرة إخراج جودار وتصوير راوفل كريتار



(١٨١) لقطة من فيلم (على آخر نفس )



(١٨٢) لقطة من فيلم (على آخر نفس )



(١٨٣) نموذج لطريقة عمل الإضافة البسيطة الواقعية لراول كوتار  
في أحد أفلامه



(١٨٤) المخرج فرانسوا تريفيو مع المصور هنرى بيكا



(١٨٥)، (١٧١) لقطتان من فيلم (ميروشيماء حبيبي) إخراج آلان رينيه





## **أهم إنجازات هذه المرحلة:**

- ١- دخول الصوت إلى الأفلام وأصبحت ناطقة.
- ٢- الكاميرا في حجرة كاتمة للصوت لضوابطها.
- ٣- ظهور البلم كاتم الصوت للكاميرا.
- ٤- تطور الكرين لخدمة الأفلام الاستعراضية.
- ٥- اتجاهات متعددة غير الروائية للأفلام السينمائية تتخذ منحنى فنياً وإبداعياً وأنثروبولوجياً يكون سبباً في تقدم فن الفيلم كثيراً.
- ٦- سينما الحقيقة بذلك المفهوم الشامل للحياة.
- ٧- تطور التصوير التسجيلي في الحروب وفي الحرب العالمية الثانية بالذات في جميع الجبهات ومع كل من الحلفاء والمحور.
- ٨- الواقعية الإيطالية بعد الحرب العالمية الثانية وما أفرزته من أسلوب ثم الواقعية الإيطالية الجديدة.
- ٩- أنظمة الشاشات المتعددة.
- ١٠- الإنتاج الضخم المتميز.
- ١١- دخول الفيلم الملون إلى حلبة السينما بكثرة.
- ١٢- السينما المجمعة كشيء طريف في حقبة الخمسينيات.

- ١٣- تطور التصوير السينمائى تحت الماء سواء فى أحواض الأستوديوهات أو بالغوص الحر بالأجهزة الخفيفة.
- ١٤- الكاميرا السينمائية العاكسة.
- ١٥- العدسة الزووم تظهر مع أوائل عقد الخمسينات كعدسة إخبارية.
- ١٦- ظهر الموجه الجديدة الفرنسية فى أواخر العقد الخامس وما حملته من تجديد كامل للسرد الفيلمی والتصوير السينمائى، وما أعقبها من اتجاهات سينمائية فى كثير من البلدان تشبها بها.
- ١٧- تقدم فى تصنيع الفيلم الخام الملون ذى الثلاث طبقات التى اخترعه شركة أجاfa الألمانية، ثم بعد الحرب أصبح مشاع لكل الدول، وطورته شركة كوداك الأمريكية بعد صنع القناع المحسن للألوان داخل الفيلم الخام الملون، مع زيادة الحساسية قليلاً.
- ١٨- ظهر التليفزيون بالأبيض والأسود بعد نهاية الحرب العالمية الثانية كمنافس خطير للسينما... وقد أفرز تواجد البث والاستقبال والتصوير التليفزيوني رواجاً كبيراً لصناعة الصورة، كما ساهم بشكل متميز فى ظهور جيل من المصورين التليفزيونيين الذين بعد ذلك سيصبحون سينمائيين، وتتطور التصوير التليفزيونى كثيراً من بعد، عند ظهور الكاميرا الفيديو الألكترونية المحمولة.
- ١٩- الكاميرات أكثر تطوراً وتعمل بالبطاريات الجافة أو السائلة وبالتيار الكهربائى.
- ٢٠- العدسات فى تطور ملحوظ، وفى كثير من بلاد العالم وبعد التفوق الألماني، وكانت بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة منافسين حقيقين للتفوق فى ألمانيا بصناعة العدسات ثم انضم لهم اليابان بعد ذلك فى تفوق ملحوظ.
- ٢١- التصوير مقاس ١٦ مللى صورة وصوت على شريط مغناطيسى ملحق على نفس الفيلم السينمائى العكسي.
- ٢٢- التصوير الفائق السرعة للصواريخ والسفن الفضائية والأبحاث المعملية العلمية، بنظام المنشور سريع اللف بدل الفيلم المثقوب والغالق الدوار.

**الباب الثالث:  
سنوات الاستنارة**



## ١٦- مرحلة الاستنارة اللونية:

كانت الألوان في مجملها في هذه الفترة - الخمسينيات - تقترب من الاستعمال الطبيعي الواقعي لمفهوم الألوان في الحياة ذاتها، وكانت الأفلام التاريخية تأخذ نفس المنعطف لقصور حساسية الأفلام وبطئها، فكان بعد التاريhi للألوان في إعطاء الصورة جوًّا عامًّا ملائماً للزمن الماضي الذي لم تكن به مصابيح كهربائية، بل شموع وقناديل الزيت ومسارج الشحم، كان ذلك غير مطروق تماماً لعدم تلبية صناعة الخام الملون لهذا، وإن كان هذا تواجد بعد ذلك كما سنعلم من فصول الكتاب فيما بعد.

أما الأفلام الاستعراضية الغنائية، فكانت في مجملها ألوانها صريحة نقية متتبعة ذات درجات نصوع عالية، وتميل إلى ألوان البهجة وراحة البال والنفس، مثل الألوان: الأبيض والوردي والبرتقالي والأزرق الفاتح-بني- والبنفسجي والأخضر الفسقى، وتطلب استعمال الألوان بكثرة في هذه الأفلام أن تتوارد مهنة فنية جديدة لتنسيق هذه الألوان وجعلها في هARMONIE مقبولة وغير متنافرة، فقام كثيرون من فناني التشكيل بالعمل كخبراء في تنسيق الألوان في الأفلام، حتى تحمل نوعاً من القبول المتجانس اللوني، إن كان هذا حدث في الخارج إلا أنه للأسف لم يحدث عندنا بدأنا نصور أفلامنا بالألوان، ويظهر هذا جلياً في مرحلة الألوان الأولى في أفلامنا و أول فيلم مصرى ملون بالكامل (بابا عريس) عام ١٩٥٠ أحضر له مدير تصوير خاص من الخارج وهو (ويلي فيكتورفتش) وكذلك أخوه كمنسق ألوان، وكان الفيلم من إنتاج أستوديو نحاس وإخراج حسين فوزى.

واستمرت الأفلام في السينما العالمية تنتهي هذا الأسلوب اللوني عقدين من الزمن تقريباً قبل أن يأخذ اللون في العمل الدرامي الفيلمي منعطفاً آخر مغايراً تماماً للمفاهيم السابقة وإن لم يلغها، هذا المنعطف الجديد جعل لللون قيمة وفهمًا جديداً وأصبح تطور استخدامه كمؤشر درامي خطوة جديدة للرقي بآدوات هذا الفن الجميل.

الحقيقة أنه مع دخول اللون على صناعة الصورة السينمائية بالمفهوم الذي أطلقه المخرج الروسي (سيرجي إيزنشتاين) في العقد الثالث من القرن الماضي بقوله الشهير: (لا تقل ملون، ولكن قل بالألوان)، قد أنفتح الباب واسعاً للفن السابع لأن يستعمل الألوان بطريقة أكثر فاعلية وقيمة، وليس مجرد ألوان للبهجة أو ألوان مشابهة للطبيعة.

وفي هذه المرحلة بالذات حيث كانت الألوان وليدة وفي مرحلة الت masturعة كما يقول المؤرخ الناقد الفرنسي (مارسيل مارتن) في كتابه (اللغة السينمائية)، كان هذا الوارد الجديد مطلوباً له دور مهم وليس - شبطات - لونية فظيعة كما شبهها (مارتن)، وتساءل هل الألوان ضرورية في الأفلام الأسطورية والاستعراضية الغنائية - الميوزكھول - والمغامرات في الطبيعة والتسجيلية والرسوم المتحركة؟ ولبيقي فيلم الأبيض والأسود صانع الدراما المحببة على النفس والسرد الفيلمي المشوق، كان يحذ ذلك القصور الذي كان ظاهراً وقتها في نوعية الألوان والتي كان على رأسها طريقة التكينيكولور، حتى إنه استبعد أفلام الموضوعات السيكولوجية والدراما الفيلمية ذات الطابع الداخلي البحث وصراعات الضمائر التي لا تنتظر الشيء الكثير من اللون.

ولكن يؤكد (مارسيل مارتن) على مفهوم دور اللون في الأفلام؛ إذ ينبغي أن يكون اللون في الفيلم قيمة درامية وليس فقط تصويرية، ولا يعني هذا أنه ينبغي أن يكون اللون أقرب ما يمكن إلى الإخلاص للواقع (على الأقل في الأفلام الواقعية)، بل إنه ينبغي أن يساهم في الحديث ويتابعه في موازنته للدراما، ويرى أن الديكور وألوانه تكون مناسبة لذلك تماماً، وأن اللون يمكن في هذه الحالة أن يعبر بطريقة فنية عن الدراما الداخلية للشخصيات.

نحن هنا أمام مؤرخ وناقد في مرحلة الألوان في الأفلام لم يتضح نضجها بعد، ولكن يرى أن الألوان مهما تكن يجب أن تخدم الدراما في المقام الأول، وفي مرحلة مبكرة من ظهور الألوان.

وفي نفس المرحلة تقريباً نرى رأي الناقد السينمائي المجري (بيلا بالاش) في كتابه (نظريّة السينما) وهو من أهم الكتب التي ظهرت مفسرة لفن السينما وفلسفتها؛ إذ يؤكد إن اللون في

الفيلم لا تكون له دلالة فنية إلا إذا عبر عن تجربة سينمائية معينة، ومن بين أخطار الفيلم الملون ذلك الإغراء بأن نكثر من تلوين اللقطات على أساس تأثيرها في التصوير كالرسم، أو محاولة التبارى مع التأثيرات الفنية للرسم، وإن المبرر الفني الوحيد للسينما الملونة يمكن في التعبير اللوني المتحرك، إن الألوان في الفيلم في حالة حركة لو أتيح لها من جانب حرفيتها قدر كافٍ من الحساسية لتسجيلها، وكانت هذه الحساسية ناضجة بحيث تستطيع استيعابها، فإن ذلك من الممكن أن يفتح آفاقاً شاسعة من التجربة الإنسانية لا يمكن أن تجد التعبير عنها في أي فن آخر، وفي الرسم بصفة أخص لأنه أعظم الفنون وأعرقها، لأن الرسام قد يرسم وجهاً تعلوه حمرة الخجل، ولكنه لا يستطيع أبداً أن يرسم وجهها شاحباً تنتابه حمرة الخجل فتبعد الدفء فيه شيئاً فشيئاً حتى يصبح في حمرة الورد، وهذه في رأي (بالاش) قيمة الألوان الأساسية في السينما.. إنه يرى أن اللون عنصر متحرك مع الدراما، وأن الواقع حدث متحرك وليس في حالة ثبات وجمود، ويصف (بالاش) مشهدًا من فيلم روسي ملون كمثال على رأيه، فيه يرى رئيس عمال فظًا يتبع فتاة باهتمام ولا يلقى منها ترحيباً، وتصده الفتاة بسخط شديد ونرى لون عينها الأزرق الصافي يدكّن وتشوّبها التماسة غاضبة، وبهذا تستطيع الألوان عن طريق تغييرها -حركتها- أن تعبّر عن مشاعر وانفعالات لا يمكن أن تبوح بها تعبيرات الوجه وحدها دون اللون.

ويضيف (بالاش) أنه ينبغي في الفيلم الملون أن يتحقق انسجامًا بين الألوان المتتابعة في المشهد واللقطة، فكثيرون يفضلون الانسجام اللوني الرمادي في الفيلم الأبيض والأسود، ويرون أن اختلاف الألوان في الفيلم الملون لا يخلق انسجاماً، وأن الفيلم الملون أكثر حدة مع ألوانه بعكس الفيلم الأبيض والأسود الذي هو أكثر نعومة وسلامة بصرية، ويرون أن التكوينات الملونة تبدو أضخم وتدخل في بعضها البعض بصعوبة أكثر جداً من صور الضوء والظل والرمادية.

إن التشابه أو التناقض بين الألوان يقوم بدور مهم جدًا في عملية المونتاج بالنسبة للفيلم الملون، ليس هذا لأسباب شكلية فحسب، ولكن لأن للألوان تأثيراً رمزيًا غريبيًا، وقوة مذهلة على إثارة تداعى الأفكار والإيحاء بالعواطف.

وللألوان أبعاد وأعمق أكبر بكثير من الأبيض والأسود، وهي أساسية في إدراك البعد الثالث، حيث نستشعره بقوّة كبيرة.

يعتبر المخرج الروسي (سيرجي إينشتاين) من أهم المنظرين للون في السينما في فترة مبكرة من دخول الألوان إلى الأفلام، بل إنه يحمل بجانب اللون نظريات عديدة في

موسيقى الصورة وانسجامها مع الموسيقى النغمية ومع اللون ومع المونتاج والإخراج، وهو يفسر ذلك بقوله.. (إن حركة الصوت - ويقصد الحوار والمؤثرات الصوتية - مع حركة الضوء وحركة النغمة مع حركة اللون)، وبهذا يتتساعل (إينشتاين) في مذكراته المترجمة إلى العربية في كتابين (مذكرات مخرج سينمائي) و(الإحساس السينمائي)، ما العنصر البصري الذي يعكس هذا النمط الجديد من الحركة التي أدخلتها النغمات في بحثنا هذا؟ .. من الواضح أن هذا العنصر سيكون هو الآخر عنصراً ذا حركة متذبذبة (على الرغم من طبيعة تكوينه العضوي المختلف)، ويتسم هو الآخر باسمة النغمات، هذا المعادل البصري هو اللون وفي درجة تشابه غير تامة يمكن أن تتطابق درجة الصوت مع حركة الضوء، وتتطابق النغمة مع اللون.

ويضيف (إينشتاين) أن اللون هو أكثر مشاكل الفيلم إلحاحاً و المباشرة في هذه الأيام - في وقتها بالطبع - وأيضاً بسبب آخر أكثر أهمية وهو أن اللون كان منذ أمد بعيد ولا يزال يستخدم لتقرير قضية التطابق بين الصورة والصوت، سواء كان التطابق مطلقاً أو نسبياً، كما يستخدم ككافش لعواطف إنسانية معينة، ولهذا على وجه اليقين أهميته القصوى بالنسبة لمشاكل الصورة (السمعية - البصرية) ومبادئها.

وإن أكثر تقدم واضح مؤشر لنهاج ما من مناهج البحث يمكن أن يكون في مجال التوافق الزمني للألحان بالنسبة لملاءة التحليل البياني في ميداننا الأساسي لإنتاج الأبيض والأسود، ولذلك فنحن نولى وجهنا شطر قضية ربط الموسيقى مع اللون التي ستؤدي بنا بدورها إلى التفكير في هذا الشكل من التوليف الذي يمكن أن نطلق عليه اسم (كروموفونيک) Cromophonik أو التوليف بين اللون والصوت.

ويلا له من عمل ضخم أن نزيل الحواجز بين النظر والصوت، بين العالم المرئي والعالم المسموع، وأن نصل إلى وحدة إلى صلة متجانسة متسقة بين هذين العالمين اللذين يقان على طرفى نقىض!

وأورد (إينشتاين) مثالاً لتسهيل الفهم، وكتب قصيدة وأرفق بها موسيقى ونوع اللون الذي يراه، وهي:

الكلمات: في حزن أخذت تتجلو أحلى الفتياط..

الموسيقى: نغمات آلة الفلوت، حزينة شجية.

اللون: زيتونى ممزوج باللون القرنفلى واللون الأبيض.

الكلمات: تتغنى بأغنية مرحة كطائر القبرة..

الموسيقى: نغمات رقيقة، ترتفع وتتوالى دقيقة في تتبع سريع..

اللون: أزرق أدنى يمتص بلون قرمزي ولون أخضر يميل إلى الأصفر..

الكلمات: ويسمعها الإله في معبود الخلق..

الموسيقى: مهيبة وشامخة..

اللون: مزيج من أروع الألوان: أزرق - أحمر - أخضر يزيد بها أصفر الفجر ولون الأرجوان ويندوان في لون أخضر وأصفر شاحب..

الكلمات: وترتفع الشمس فوق الجبال..

الموسيقى: صوت جهير، حفيظ (باص)، مهيب، ترتفع منه نغمات من وسط دون تداخل..

اللون: ألوان صفراء براقة تختلط بلون الفجر وهي تذوب في لون أخضر ولون أصفر يميل إلى البياض..

الكلمات: وتشرق فوق زهور البنفسج في الوادي..

الموسيقى: نغمات تخفت في رقة ونعومة..

اللون: بنفسمجي يتناوب مع الألوان الخضراء المختلفة..

ويكفي ذلك للدلالة على نظرية (إينشتاين) على أن الألوان هي الأخرى لها قدرة على التعبير عن عواطف الروح، ولا ننس أن هذا الرأي وهذا التفكير منه كان في مرحلة مبكرة لاستعمال الألوان في السينما.

كما يرى (إينشتاين) أنه يجب علينا عندما نتناول مشكلة اللون في الفيلم أن نفكر قبل كل شيء في المعنى المرتبط باللون المستخدم، ويرى ألا يجب علينا أن تكون الصراحة التي تتصف بها الشاشة تحول فجأة إلى قطعة من القماش المنقوش بالألوان زاهية، أو إلى بطاقة بريد ملونة بالألوان كثيرة الزخرفة، فنحن لا نريد أن نرى مثل هذه البطاقات على الشاشة، نحن نريد أن نعرض لنا هذه الشاشة الجديدة الألوان في وحدتها العضوية مع الصورة والموضوع، مع المضمون والدراما، مع الفعل والموسيقى، فاللون بالإضافة إلى هذه العناصر يكون وسيلة جديدة قادرة من وسائل قدرة الفيلم على التأثير وأسلوباً جديداً في لغة الفيلم.

لذا: يجب أن تشتراك كل عناصر التعبير السينمائي في صنع الفيلم على أنها عناصر الفعل الدرامي، ومن هنا يكون الشرط الأول لاستخدام اللون في الفيلم هو أن يكون اللون ولائقاً حد عاماً درامياً.

واللون فى هذا المقام مثل الموسيقى، فالموسيقى فى الأفلام تتسم بالجودة عندما تكون ضرورية، واللون كذلك يتسم بالجودة عندما يكون ضرورياً.

إذاً هما الاثنان وليس غيرهما من العناصر - وهذا رأى إيزنشتاين- عندما وحيثما يستطيعان أن يعبران أو يفسرا عن الدراما على أكمل وجه ممكناً، ما يجب قوله أو قوله أو إظهاره في اللحظة المحددة من تطور الفعل.

ويجب إيجاد فهم أوسع للون من خلال العرض الدرامي للعنصر النشيط الموجود بداخله، وهذا العنصر الذي يعبر عن الحافز الوعي والإرادي في الشخص الذي يستخدم اللون مميزاً عن حالة الأمر الواقع غير المحدد لأى لون معين في الطبيعة، وهناك فارق بين منهاج تطور قوة التعبير اللوني، وحالة اللون في الطبيعة وفي الظواهر الطبيعية، حيث يوجد اللون على الرغم من إرادة الشخص الذي يخلق (شيئاً لم يوجد من قبل) من (شيء موجود) أى شيئاً يساعد على التعبير عن أفكار الشخص الخالق ومشاعره.

وما إن نتناول اللون من هذا الجانب حتى ندرك وجود موقف مأثور، فنرى أن المشكلة التي نواجهها عندما نجتهد للسيطرة على استخدام اللون بطريقة خلاقة، كثيرة الشبه بالمشكلة التي قابلناها عندما كان علينا أن نسيطر على التوليف ثم على تركيبات السمعيات والبصريات بعد ذلك.

ولذلك مثلاً يجب الفصل بين اللون البرتقالي وبين لون البرتقالة، استخدام قبل أن يصبح اللون جزءاً من نظام وسائل التعبير والتاثير الذي يسيطر عليها الوعي.

وفي كتاب (عالم الفيلم) للناقد (إيفور مونتاجي) يرى أن السينمائى يستطيع استخدام الألوان من أجل الحصول على تأثير معين بدلاً من أن يستخدمها بالأسلوب الطبيعي، أى يستطيع أن يختار من بينها وأن يرتتبها طبقاً لتأثيرها الدرامي بدلاً من أن يكتفى بمجرد تسجيلها كما هي.

ويحدد (چون إيزود) في كتابه (قراءة الشاشة) الذي ترجمه للعربية الأستاذ أحمد الحضري .. (تؤثر الألوان دائمًا في الطريقة التي يتذمرون بها المفترجون مع ما يشاهدونه)، ويحدث هذا حتى في الحالات التي تستخدم فيها الألوان بدون عناية كافية، ورغم ذلك وبما أن الصورة السينيمائية بما فيها من صفات مضيئة تقترب إلى حد كبير إلى نقاط الألوان التي نراها في الأحلام والرؤى، عنها إلى الواقع، فإن الجاذبية السحرية التي تتمتع بها ألوان الأفلام تكشف عن نفسها فكثيراً ما يصف الناس الفيلم بأنه يشبه الحلم، إن الفيلم يقود متفرجيه إلى تجربة غامضة سحرية).

وأصبحت قضية اللون شاغل النخبة المثقفة من السينمائيين والنقاد والمفكرين وكيف يوظف في الصورة السينمائية، كما استعان كثير من المفكرين بتفسيرات الألوان وفلسفتها عند الشاعر الألماني جوته، بل والتطور الحياتي في أوروبا لللون في العصور الوسطى وعصر النهضة.

ولهذا حين قال (سييرچي إيزنشتاين) قوله الشهيرة -لا تقل ملونًا، ولكن قل بالألوان- حتى تستبعد فكرة تلوين الأفلام تماماً، ولتصبح الألوان في الفيلم حدثاً متحركاً درامياً في الفعل العام والأهم.

وكانت لهذه الآراء بجانب آراء فناني الفن التشكيلي صدى على مر السنين القادمة بعد ذلك في صناعة جمال وفنية الفيلم الملون.



## ١٧- أوروبا الشرقية والشرق الأمريكي وجنوب وشرق آسيا:

من زمن السينما الصامتة تبين وبشكل قاطع أن الصورة السينمائية من الممكن أن تؤثر بشكل عظيم ثقافيا، فمن تطور مفهوم الأخرج عند جريفت وأبل جانس إلى المنتاج بنظرياته الحيوية عند إيزنشتين وبودفكتين إلى تلك الحركة والإضاعة الجرمانية التعبيرية الصادمة وشطحات الخيال الجامحة عند السرياليين، والاتجاهات الطبيعية والوثائقية بذلك المصداقية الواقعية ... كل ذلك جعل من الفن السابع أو الفيلم والصورة وسيط فني يحمل العديد من الاتجاهات والرسائل الخصبة التي ممكن أن تكون متجانسة وكذلك أن تكون متناقفة وعلى نقىض كامل بدون أى تعارض، هذا الفن أصبح من الأهمية بمكان لارتباطه بالجماهير الساعية إلى مشاهدة أفلامه .. إن الفيلم يتكلم أساساً بلغة الحواس بذلك التدق للصور في القاعة المظلمة، وإيقاعاته الحقيقة مع سرد لمعنى ما جزء من لغة غير لفظية عبادها قوة الصورة، ولذا يكون من المهم أن تكون السمة الجمالية والقوة الدرامية للصورة ذات أهمية قصوى لسمة الفيلم الإجمالية. ورغم ما قد تكون عليه قيمة الصورة من أهمية فلا ينبغي أن يبالغ في أهميتها بحيث نتجاهل غرض الفيلم كوحدة فنية متكاملة، فالمؤثرات السيني - فوتوغرافية للفيلم لا يجب أن تتبدع لذاتها كصور مستقلة أو جميلة أو قوية، بل يجب في التحليل النهائي والمحصلة الدرامية، أن تبرر سينولوجيا ودراما وأيضاً جمالياً في ضوء الفيلم ككل، كوسيلة مهمة إلى غاية، لا كغايات في حد ذاتها، وابتداع

صور جميلة من أجل ذاتها ينتهي وحدة الفيلم السردية تماماً وبالتالي يمكن أن يعمل ضد صالح الفيلم.

أسوق هذه المقدمة لأتكلم عن سينما فنية ظهرت فارضة نفسها في أوروبا الشرقية وبالذات روسيا ( أيام الاتحاد السوفيتي ) والساحل الشرقي للولايات المتحدة، والهند وشرق آسيا في اليابان وأكثر حداثة زمنية الصين وسنغافورة وهونج كونج.

في روسيا كان التجديد شيء مستمر من جيل الرواد إلى جيل الوسط إلى جيل يحمل سمات الفن الرفيع وهو جيل تاركوفسكي وباراتاد جانوف والمصور فاديم يوسف وغيرهم، أتذكر حين شاهدت فيلم ( طفولة إيفان ) في ستينيات القرن الماضي، داهمني شعور قوي بعظمة ما قدم أمامي على الشاشة ل الإنسانية وسلامة السيطرة الكاملة على حواسى، وحبى لذلك الرفض لهجمية الإنسان في الحروب بتاريخ البشرية ومعهد موسكو للفيلم أخرج تحت يد عظمائه الأساتذة هذا الجيل الذي جعل من السينما شعر موزون ... ومن الصورة شيء مهم لاغنى عنها، فشاهدنا ( ظلال الأجداد المنسيين ) لباراد جانوف وتصوير يورى إيلينكو وأفلام مثل ( طفولة إيفان ) لتركوفسكي و(المدرس الأول) لكونتشا لوفسكي وغيرها من الأفلام في هذه المدرسة الروسية التي جعلت من الدراما والصورة السينمائية قيمة واحدة معاً بحيث لا يمكن أن ينفصل، فهما مكملان لبعضهما بشكل تام، الدراما ساخنة في ما تقدم، والصورة شاخصة لها بكل قوة، لم يأتي هذا المزج من فراغ بل هو نتيجة حتمية لذلك التدفق في ستينيات القرن الماضي بوعى الفنان بأزمة ضميره وحياته كجزء من العالم الآنى، بدأ في إيطاليا وامتد إلى فرنسا باتجاهات الموجة الجديدة وترعرع في أوروبا ككل والشرقية كذلك مميز لأنها كانت تحت قهر شديد لحرية الإنسان، المخرج دوسان ما كافيف في يوغسلافية السابقة يعطينا تمرده هو ومجتمعه في فيلم ( دوسيه حب ) وفيلم ( الإنسان ليس طائراً ) أو المخرج ييرى منزل من تشکسلوفاكيا السابقة في فيلم ( قطارات تحت حراسة مشددة ) أو من المجر فيلم ( مارجريتا لازاروف ) أو فيلم ( قابلت بعض الغجر السعداء ) للمخرج اليوغسلافي ألكسندر بتروفيتش وليس هذا حسراً بل نماذج من أوروبا الشرقية فقط، والحقيقة كان كلما تطورت أكثر قوة الصورة السينمائية بالتحرك مع الحدث والواقع اللحظى المحاك في الفيلم، كلما ساعدت الصورة واستطاع المخرج الجديد المجدد في السينما أن يفرض مواضيع تعتمد على الابتكار والتطور والقرب من ما يهم البشر العاديين وهم السواد الأعظم من رواد الأفلام، وكان ذلك تطوراً تاريخياً في نقل مواضيع الأفلام والقيميات التي عجبت جيل ستينيات وما بعده وإلى الآن.

هذه السينما كانت ترى أن الصورة السينمائية الفنية يجب أن تكون عميقة ورحبة حتى يذوب فيها المشاهد كما في الطبيعة، نشحن بها، نضيع في أعماقها، تغرق في فضاء لا يعرف أعلى أو أسفل، وأخذت حركة الكاميرا بكل جرأة تحطم كل ما هو آني وتقتفيه خارج إطار الشاشة، وأصبحت الصورة السينمائية هنا تعبيراً طبيعياً وليس وسط حاماً للدراما، التعبير الطبيع يصنع إحساساً وشعوراً وتنفسها للدراما على الشاشة، وبهذا اقتربت الصورة أكثر من الفن الرفيع أى فن الرسم الذي يحمل لنا خصوصية التعبير.

مما لا شك أن الساحل الشرقي في أمريكا تأثر بشكل مباشر بهجرة كثيرة من فنانين الفيلم إلى أوروبا الشرقية بالذات وهذا جعل التأثير بالشكل الحادثي الجديد في السينما الأمريكية بعيدة عن تقاليد هوليوود، سواء كان في الإخراج أو التصوير أو حتى في شكل وقمة الموضوعات المطروحة على الشاشة، وفي الفصل القادم من هذا الكتاب سأوضح ذلك.

ولكن هنا أحب أن أعرض شيئاً من السينما الهندية في جنوب آسيا وقيمة عملها الحادثي وما فعلته تأثيراً وتأثراً وقد عرفت الهند السينما من فجر اختراعها لأنها كانت مستعمرة محتلة من بريطانية وظهرت صناعة الفيلم الهندي مبكراً في مدینتا بومبای ومدراس، وباللغات العديدة المحلية، وقبل أن تستقل وتتحول الهند إلى ثلاث بلاد (الهند - باكستان - ثم بنجلاديش) ... حقاً أن الهند والآن هي منافس كبير لهوليود في صناعة الخيال في ما نطلق عليه بوليود، لكن السينما الهندية الحديثة هي متقدمة جداً تكنولوجيا ولكنها سينما الخيال والأحلام والطول الزائد لمجتمع ما زال يبني حياته المادية ويتعدد كبير ويتنوع عرقى ودينى ولغوى شديد.

كان لتأثير الواقعية الإيطالية بعد الحرب العالمية على مخرج مثل ستياجيت راي والمصور سبراتا ميترا Subrata Mitra عظيم، في أقوالهم وأغلب ما كتب عنهم ثم ما شاهدته أنا شخصياً نجد أن قيمة الواقعية الاجتماعية بدون تزيف وقيمة الصورة السينمائية لميترا وجيت راي بهذا الشكل ذي المصداقية قد جعلت من (ثلاثية أبو) شيء رائع في فهمنا للحياة في الهند على حقيقتها وبدون زيف الأغانى والاستعراضات الملونة وحكايات الهجر والحب الأسطورية، وكما قررت مدير التصوير سبراتا ميترا أنه مولع بسينما الحقيقة عندما شاهدها وبالأفلام التسجيلية التي عمل بها في بداية حياته كما كان لشاهده الأفلام الإيطالية الواقعية وقع خاص بعيداً تماماً عن السينما الهندية المحلية التي غارقة في الخيال والأفلام والمغامرات الزائفة، لذا وجد نفسه بشكل ما مشدوداً للواقع وما

عمله مع المخرج العظيم سيتا جيت راي ألا تتوسيع لعظمة قيمة صورة الواقع في عمل الأفلام، ولقد اتبع جيل بعد ذلك هذا الأسلوب في التصوير الذي يخالف التصوير الكلاسيكي الجمالي المبهر الملون وهو ما اشتهرت به سينما بوليوود بعد ذلك وإلى الآن .. حقاً أن أفراد الجيل الفني الواقعي أقل ولكنه صاحب الفضل في تعريف بقيمة الفيلم الهندي للعالم كله كشيء فني صادق.

لم يختلف كثيراً جنوب شرق آسيا وبالذات اليابان عن المدارس المعروفة في الغرب في التصوير وبالذات المدرسة الكلاسيكية، ومع (راشمون) فيلم أكير كيروسawa عام ١٩٥٠، ظهر نوع آخر أسطوري من الأفلام ولكن في التصوير هو قريب جداً من المدارس الفنية الواقعية والطليعية والكلasicية، ولكن مع التطور التكنولوجي الهائل في نهاية القرن الماضي، تميزت سينمات وليدة في هونج كونج وسنغافور بنوع من أفلام الحركة والكراتية وهذا بالضرورة جعل من فن المونتاج وزاويات اللقطات الغريبة واستعمال السرعات السريعة والبطيئة أسلوباً مناسباً لمثل هذه الأفلام التي تدور أغلب موضوعاتها لفن الحركة والقتالى باليد والجسد أثارتها.

ولكن أقف هنا الآن على أسلوب سينمائي فيه الكثير من فن الشعر والرسم الياباني والصيني - وهو حضارات متقاربةان جغرافياً وعقائدياً وفنياً - وكذلك مختلفان في التفاصيل ويشترك معهما عقائدياً البوذية الهندية، وهذا عامل مشترك لكل من يعتنق البوذية، لأن البوذية حسب العقيدة ببساط صورها تملأ قلب الإنسان بالرحمة، لذا هو رحيم شفوق بكل كائن تدب فيه الحياة، هو محب للسلام، يرد السيئة بالحسنة، والكراهية بالحب، الحقائق عند البوذية بسيطة عميقة وأن الحياة ضرب من الألم، وأن الألم يرجع إلى الشهوة وأن الحكمة أساسها قمع الشهوات جميعاً.

والبوذية في حكمتها ترى في الألوان مدلول حياتي تناجمى مع ما تؤمن به .. فلسفة ترجع إلى عقيدة، إلى الإنسان ومعيشته اليومية وهنا تترجم الألوان إلى دلالات هامة اللون الأصفر هو تعبير عن الزهد والآنا، واللون الأحمر الصارخ ارتبط بكل ما هو مادي موجود على الأرض، بينما اللون الأبيض يمثل النور والصراحة أى الصدق، أما اللون البنفسجي فيرتبط بالعلاقة التي بين النفسي والروح والخالق ولذا هو لون شبة مقدس، أما اللون الأزرق السماء يمثل التعبير والكلام والفصاحة والحكمة، أما اللون الأخضر فيمثل القلب، وبما أن القلب هو محرك الحياة في الجسد فإن هذا الأخضر للعواطف الإنسانية والانفعالات ويشترك معه في نفس الوظيفة اللون الأحمر الوردي، أما اللون البرتقالي فهو

لكل الرغبات الحسية والشهوانية، أما اللون الأزرق فيمثل ما فوق الطبيعة أو ما يطلق عليه تجاوزاً الحاسة السادسة، لذا نجد أن الألوان في العقيدة البوذية لها ارتباط وأبعاد تتشكل لتصل إلى الميتافيزيقية في أعلى مراحلها.

ويرى كثير من علماء تاريخ الإنسانية أن انتشار البوذية في الصين واليابان التي تدين أصلاً من قديم الزمان بالكونفوشية شيء لا تعارض فيه، لأن البوذية ومبادئها هي امتداد للكونفوشية، أما سر قوتها وسرعة انتشارها خارج الهند فلأنها وجهت الأفراد إلى كثير من مبادئ يتأملونها أكثر من أي وقت مضى.

ولا شك أن الفن متاثر بهذا الشكل العقائدي فإذا وجدنا أن الفن الصيني في الرسم والألوان له ذلك الطابع الخاص الذي نسبت في بلاد الصين لأرتباطه بالكتابة والشعر، حيث أنه أحد أنواع فن الكتابة، لم يعني هذا الرسم بالواقعية في يوم من الأيام في تراثة القديم، بل كان يهدف إلى الإيحاء أكثر مما يهدف إلى الوصف، أما الحقيقة فقد تركها للعلم ووهب نفسه للجمال والتفنن في الجماليات، حيث تكون لوحة الرسم بين المنظر والشعر، أو المنظر والنص المكتوب، وهو هنا لا يربط المنظر بالنص الشعري أو المكتوب إلا فيما ندر، كما أن الفن الياباني قريب جداً من الرسم في أسسه وإن أمتنز عنه بالتحديد أكثر في الخط واللون، مثل هذه الحضارة العظيمة في جنوب شرق آسيا كان لا بد لها أن تخرج صورة سينمائية لها خاصية خاصة وطعم مختلف، حقاً أن كلاسيكية الصورة السينمائية كانت كاسحة حتى أصبحت راسخة في كل الدول التي تصنع الأفلام حتى عقد الخمسينات من القرن الماضي ولكن بتطور المفهوم القومي والاجتماعي لهذه المنطقة وجدنا أن فنانين منهم يستشعرون ويطرحون على الشاشة وبكل صدق ما يستشعرون.

بالطبع أنا شخصياً فاهم ومستوعب أفلام كيروساؤ وبالذات فيلم (أحلام) عام ١٩٩٠ وقصصه الثلاث التي تعبّر بالصورة واللغة السينمائية الرفيعة عن ذلك المفهوم الشرقي السينمائي لجماليات الصورة السينمائية - لتفاصيل أكثر أرجو الرجوع إلى كتابي (سحر الألوان) الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة طبقة أولى ٢٠٠٧ وطبعة ثانية ٢٠٠٨ .

وبنفس هذا المفهوم الثقافي نجد فيلم (كوايدان) للمخرج مازاكى كوباياشى عام ١٩٦٤، أو فيلم (خمس نساء حول أو تاما رو) للمخرج كينزى ميزوجيشى.

ونجد أن السينما الصينية الحديثة تنتهي هذا وتحصل على جوائز عالمية خلال الخمس عشر عاماً الماضية لارتباط فن الصورة السينمائية بفن البيئة والتراث الاجتماعي والعقيدة في المنطقة. (الصور من ١٨٧ إلى ١٩٦).



(١٨٧) لقطة من فيلم (طفولة إيفان) لأندريه تر��وفسکي وتصوير فايم يوسف



(١٨٨) لقطة من فيلم (ظلال الأجداد المسيحيين) لياراد جانوف



(١٨٩) المخرج الهندي ستيا جيت راي و مصوّره سبراتا ميترا  
أثناء تصوير فيلم (عالم أبو) ثلاثية واقعية



(١٩٠) لقطة من فيلم (عالم أبو) ستيا جيت راي



(١٩٢)، (١٩١) لقطتان من فيلم (خمس نساء حول أوتاما) للمخرج ليزنى مينو جيشى





(١٩٤٣) لقطة من فيلم (كايدان) للمخرج ماناكى كوباياشى



(١٩٤) لقطة من فيلم (أحلام) للمخرج أكيو كيراساوا



(١٩٥) لقطة من فيلم (أحلام) للمخرج أكيو كيراساوا



(١٩٨٠) ثلث لقطات من فيلم (الحلم) للمخرج أكيو كيراساوا



## ١٨- الريح تهب على هوليوود:

لا ينكر أحد أن صناعة السينما الأمريكية بالذات وفي عقر قلعتها لها الفضل في الابتكارات التقنية الكبيرة والصغرى والتي لا حدود لها حتى الآن، هذه حقيقة ولقد ساعد على ذلك هجرة كثير من العقول الأوروبية وغيرهم إلى هذه المدينة، أغلب اهتمامات تطوير العروض السينمائية ومقاسات الأفلام المبتكرة كما أوضحت سابقاً صنع هناك، كما كان لازدهار مجال التليفزيون بنشاطه في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي قيمة ملحوظة في تطور إمكانات الصور المتحركة والاحتراز لها، ضيف إلى ذلك تعدد مراكز إنتاج النشاط التليفزيوني بعيداً عن هوليوود، إن كل ما سبق هو ميزة لا شك جعلت من صناعة الخيال في الولايات المتحدة الأمريكية عرش يتربع على كل سينمات العالم، فإنك لا تجد بقعة على الأرض وألا أن تعرض أفلاماً أمريكية، بالطبع بجانب الإنتاج المحلي - كما يحدث عندنا في بلادنا - سخرت الشركات الكبرى الأمريكية لهذه الصناعة أموالاً ضخمة لأن مكاسبها كذلك مضمونة وضخمة ... ولكن !! عدة أسباب وعوامل هزت قلعة هوليوود في أوائل سبعينيات القرن الماضي.

الإنتاج الضخم التاريخي ذا ملايين الدولارات تخصص هوليود في هذه الفترة ينافسها (الاتحاد السوفيتي) بجمهورياته، ولكن الأمريكيان يكتسحون في التسويق وإن كانت التقنيات والإمكانات متقاربة، كانت هذه سمة هوليوود في أواخر السبعينيات وأوائل

السبعينات ... الضربة جاءت بشكل مفاجأً كان للخسارة الكبيرة لهذه الأفلام كمثال وليس حسراً - فيلم (كيلوباترة) أنتاج شركة فوكس للقرن العشرين لم يحقق أى أرباح وحسائر سخية برغم حشد كافة النجوم والإنتاج المتميز الضخم ... واستمر الحال في الهبوط فكان لا بد من دراسة ما يحدث!!! وأنا هنا سأسرد ما يخص التصوير السينمائي بالذات والفكر المصاحب له في ذلك الوقت.

في أوروبا كان لظهور أفلام بتكليف متواضعة ومصورين ذوى جرأة مشهودة مثل راؤول كوتار Raoul Coutard ومخرجين جدد آتين من الفكر والثقافة والنقد ... ومكاسب مادية سريعة أكبر الأثر في تغير الفكر الهوليودي العتيق البني على العظمة الإنتاجية - عظمة الخمسينات - والنجوم اللامعة، أفلام أوروبا وأقصد بها أولاً الواقعية الإيطالية ثم أفلام الموجة الجديدة الفرنسية وسينما الغاضبين في بريطانيا، بها ممثلون جدد وناس بسطاء، ولكنهم ليس أنصاراً للهة كما تصورهم هوليود ذلك المثال انتشر بعد ذلك في كثير من بلدان أوروبا الشرقية والغربية، وكذلك الاتحاد السوفياتي وقتها، وكما كان لظهور ذلك الفكر التقدمي في هذه الأفلام ضربة شديدة لفكر الأفلام الأمريكية السائد وليس الكل أغلب هذه الأفلام تتكلم عن الناس العادي ومشاكلهم وحياتهم المتواضعة عكس أفلام هوليود التي اعتمدت بشكل كبير على تمجيد العنصر الأبيض بوعى أو غير وعى ولكن هذا ليس طريقها الوحيد، أضف إلى ذلك أن هذه الأفلام الأوروبية بدأت تغزو الولايات المتحدة ذاتها كفن سينمائي مختلف أقرب إلى البشر ... وكانت العروض الفيلمية على شاشة التليفزيون قد أخذت في الانتشار.

أصبح في الولايات المتحدة مراكز أنتاج للأفلام بعيداً عن هوليود، كان لنصيب نيويورك الباع الأكبر حيث كانت الأقرب إلى أوروبا - تجاوزاً - وبالتالي كثير من فناني التصوير الالمعين الأوروبيين عملوا بأسلوبهم المميز غير المكلف في أفلام تصور هناك، فكان انقلاباً على المدرسة التقليدية الهوليودية التي لها جذور في كافة أرجاء العالم، وأصبحت الصورة السينمائية مع المصورين الوافدين تشكل جمالاً خاصاً مختلف عن جماليات النظام الكلاسيكي المتعارف عليه - أرجع إلى هذا الباب في الكتاب - ومن أمثلهم المصور نستور المندروس - الإسباني الكوبي Nestor Aluendros.

وأوين رويزمان Owen Roizman وماريو توسي Mario Tosi وغيرهم ... وكان تصوير الأفلام بعيداً عن الأستوديوهات والبلاتوهات الداخلية التي تقام بها الديكورات، ... بل يتم التصوير في أماكن مؤجرة حقيقة وفيلات وشقق وشوارع وخلافه ... نقله نوعية كبيرة

جعلت للصورة السينمائية النيويوركية مصداقية شديدة سرعان ما ستخلي هوليود على تحجر كلاسيكياتها إلى تقليد هذه الموجة الكاسحة لنظامها في التصوير.

والحقيقة أن المصورين الذين ترعرعوا في العمل التليفزيوني سواء في البرامج أو الإعلانات التي انتشر تصويرها وصنعها بشكل كبير، كان لهؤلاء المصورين بصمة ذات جرأة في استعمال أساليب وتقنيات التصوير الإلكتروني للسينمائي وكمثال، استعمال جماليات العدسات طويلة البعد البؤري في إعطاء الصورة السينمائية ذلك الشاعرية في طمس التفاصيل الأمامية والخلفية في الصورة ولباقي الموضوع المصوّر هو الوحيدة الذي ظاهر حاد بصرياً أي يعني في النت - كان مصورون التليفزيون لوجود العدسة الزووم على كاميراتهم بدءاً من ستينيات القرن الماضي قد تعودوا على ذلك التأثير، لنجد مثلاً مدير التصوير وأين رويزمان يستعمل هذا الأسلوب في أفلامه بشكل جمالي شديد.. ضف إلى ذلك الاستعمال الحر في حركة الكاميرا المحملة مثل الأوروبيين، واختيار موضوعات لهم الناس أكثر وفي صميم مشاكلهم معيشتهم، أى أذكر أى شاهدت في هذه الفترة وكتبت عن فيلم (الحادث) تم تصوير جزء كبير منه في عربة المترو بمدينة نيويورك وليس ديكوراً أبداً، ومع اطلاعى على المقالات التي كتبت عن الفيلم وجدت الاعتراف بالتأثير المباشر للسينما الفرنسية على فنانى نيويورك سواء مهاجرين أو مقيمين، وكان للاستعانة بالمصورين الأوروبيين المتميزين أمثال فيتوريو سوتورارو Vittorio storaro ، الإيطالي ، والسويدى سيفين نيكفيست SVEN NYKVIST وغيرهم من بعد أصدق دليل على ما أقوله، كما كان لتأثير مصورى التياتر الطليعية في السينما وهم في الغالب غير محترفين وأفلامهم تعرض بشكل محدود، ولكنهم متفتحون الذهن والفكر والثقافة ولا يتقيدون بأى قيد في صنع صورهم السينمائية كما أوضحت سابقاً.

وأضيف إلى ذلك تقدم تكنولوجيا معدات التصوير التي تعمل خارج الأستوديوهات وبالصوت، كاميرات صغيرة، مصادر ضوئية جديدة خفيفة صغيرة ذات خرج ضوئي قوى تسمى في تصنيعها العلمي (open face light) الإضاءة ذات الوجه المفتوح) وتسمى في بلادنا (كوارتز) وكان هذا غير متوفّر من قبل، ضيف إلى ذلك تلك الصدمة الحضارية التي أحدثتها حرب الجزائر وفيتنام وتحرر شعوب العالم الثالث وأمريكا اللاتينية بالثورات والقوة الثورية المسلحة، قد أوجد عند كثير من سينمائى العالم تلك الروح الرافضة لكل ما هو ماض يرتبط بالسيطرة والسطوة، وكان هذا في فكر السينما وتقنيات الفيلم وانطلاق الصورة السينمائية بهذا الشكل المختلف المتميّز ... الحقيقة لا يمكن فصل الفن عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي مر بها العالم في هذه الفترة.



(١٩٧) ثالث لقطات من الفيلم  
الأمريكي (الركب السهل) والذي  
يصور بإمكانات قليلة وخارج  
الاستيعابات ويصور مهاجر من  
أوروبا الشرقية

## **١٩- التليفزيون الملون... والفيديو المنزلي والكاميرا الفيديو المحمولة:**

لم يمضى العقد السابع من القرن الماضي إلا بتوارد الإرسال التليفزيوني الملون في كثير من بلاد العالم بالنظام التماشى، ولم يحدث ذلك أى تأثير على صناعة السينما في العالم إلا فيما بعد بقليل حين ظهر العرض والمسجل الفيديو المنزلي VHS، حيث أصبح في الإمكان توافر شراء الأفلام على كاسيت به شريط مغناطيسي، حقاً إن الصورة والصوت ليس بجودة العرض السينمائي، ولكن ذلك جعل الجماهير تهتم كثيراً بتوفير هذه الوسيلة الجديدة في كل منزل والشهر على مشاهدة الأفلام التي نظم عرضها بالفيديو بعد تقريراً سنتين من عرضها السينمائي الأول، ما عدا ما حدث من القرصنة التي انتشرت لسرقة الأفلام الجديدة، وشرعت كل دولة قوانينها التي تحمى صناعة السينما الوطنية بها... وكان من التأثيرات على الصورة السينمائية في عرضها بهذا الشكل، أنه اعتبر الكثير من المصورين أن العرض السينمائي التقليدي الذي وصل إلى ما يسمى الشاشة المتعددة العريضة البانورامية التي طرحتها من قبل وهي بالطبع الأساس في العروض السينمائية، يجب الاحتراس في جوانب الصورة لما يقوم به العرض بالفيديو المنزلي والتليفزيون من حجب نسبة بسيطة من أطراف الصورة في أبعادها الأربع كشيء أساسى من تقنية التليفزيون، ولم يكن حدث هذا التطور الذي نلمسه الآن في الشاشة المستطحة والمستطيلة والمسطوطة، فقد كانت شاشات التليفزيونات الملونة هي شاشات فلورية متعددة

فى الأساس تقليدية، ند على ذلك الإختلاف الفنى التقنى بين صورة الفيلم على شاشة دور العرض وشاشة التليفزيون التى تزيد فيه نسبة تباين الصورة والألوان حوالى من ٢٢٪ إلى ٢٥٪ من تباين الصورة الأصلى.

ومن سمات الفيديو المنزلى للصورة أنه أصبح وسط حامل للإعلانات التسويقية لكافه السلع.. وأنهكت عذرية الفيلم بكثرة من عدد الإعلانات التي تقطع التسلسل الدرامي، وأصبحت الأفلام مشوهه تماماً وكثيرون من محبي هذا الفن السينمائى الجميل رفضوا المشاهدة بهذه الطريقة البعيدة عن أى ذوق أو فن... ولكن لا تخدم إلا نظام السوق والتسويق والبيع وهو النظام الرأسمالى بكمال عيوبه، والحقيقة حدث ذلك فى كافة البلاد وليس فى بلد بذاته، حدث فى مصر كما حدث فى أمريكا واليابان وأوروبا ولقد دخل التليفزيون الملون والفيديو مصر تقريباً فى منتصف العقد السابع.

وقد يكون ضرورياً أن نلاحظ ما الذى حدث فى انتشار التصوير بالفيديو المنزلى لعامة الجماهير.. كما من الهام إلقاء نظرة إلى الكاميرا الفيديو المحمولة التي تواجهت كشىء أساس مع كاميرا الفيديو التي فى الاستوديو.

بالنسبة للتصوير والعرض بالفيديو فيما نطلق عليه HOME VIDEO فإن هذه الحالة أوجدت مع العائلات والأفراد وسيلة سهلة لتسجيل الأحداث والمواقف وكل ما يهم الناس العادية من تصوير نمو أطفالهم، وحفلاتهم.. وزفافهم، كما انتشرت الجمعيات التي تهتم بما نطلق عليه تسجيل الحياة والتصوير الأنثوجرافى أى تسجيل على شرائط مظاهر مختلفة لعادات الشعوب وحياتها التي قد تندثر تقاليدهم وعادتهم، وبالذات عند الغرب وأصبح هناك طفرة كبيرة بهذه الوسيلة السهلة الأكثر بساطة ورخصاً من الأفلام ١٦ ملللى.

وأصبحت الكاميرا الفيديو الاحترافية ذات الشريحة ٢/٣ بوصة محمولة باليد أى عليك أن تتحرك بها في كافة الأماكن ونسجل في ظروف مختلفة وممكن أن تكون صعبة أو ذات اهتزازات كثيرة.. وهذا أظهر عيوب مثل اهتزاز في الصورة المسجلة، لأن نظام التصوير بالفيديو ليس به نظام تثبيت مثل التصوير السينمائى، بل به (زحلقة) للشريط على رأس التسجيل لسهولة الحركة وعدم الاحتكاك، لأن كاميرا الفيديو أصلاً مخترعة للتسجيل داخل البلاطوهات، وما حدث لها من خروجها إلى الأماكن المختلفة -محمولة باليد- جعل الصورة المسجلة يحدث بها هذا التشويه من الحركة وبالذات إذا كانت عنيفة للكاميرا، زد على ذلك تأثير الشريط المسجل عليه أو غير مسجلة عليه بالحرارة والرطوبة وما يحدث له

من تمدد وانكماش، أو تأثر بالحالات المغناطيسية المحيطة بمكان التصور، ويوضع الشريط المغناطيسي قریب منه.

إلا أن هذه العيوب بالتدريج أمكن التغلب عليها كما سنجد بعد ذلك في الكتاب، ولكن ما أحب أن أضعه في الاعتبار أن كل هذا النظام بالتسجيل والتصوير وصنع أفلام بالفيديو وسهرات وخلافه كان خاصاً بالعروض التليفزيونية والسينما بعيدة عنه إلا في عروض المنازل؛ لأن النظام كان تماثياً ليس به أى جودة تصل إلى ربع جودة الصورة السينمائية المعروضة في شاشة دار العرض. (الصور من ١٩٨٠ إلى ٢٠٢)



(١٩٨) نعماية إعلانية للتليفزيون والفيديو والتصوير الإلكتروني الملون وسهولة التعامل معه منزلياً



(١٩٩) الكاميرات الفيديو المحمولة الأولى حيث كان التسجيل بعيداً عن الكاميرا في حلقة منفصلة متصلة بها بقابل



(٢٠٠) كاميرات فيديو محمول في تصوير خارجي من الأجيال الأولى الملونة



(٢٠١) كاميرات فيديو مصوّل في تصوير خارجي من الأجيال الأولى الملونة



(٢٠٢) اهتزاز الصورة المسجلة على الشريط المغناطيسي لعدم وجود نظام لثبيت الصورة، حيث إن كاميرات الفيديو مخصصة أصلًا للعمل داخل الاستوديوهات

## ٢٠- الفيديو المساعد لكاميرا السينما *Video Assist*

كما علمنا أن من ميزات التليفزيون الملون وجهاز التسجيل والعرض للصورة والصوت بالفيديو، إحداث رواج وشغف للجماهير بـأن تحافظ بنسخ من الأفلام التي تحبها في منزلها وتعرضها في أي وقت على التليفزيون، حقاً إن الجودة متوسطة VHS ولكنها سينما منزلية بكل معنى الكلمة.

ولكن التطور التالي والذي طبع في آخر ستينات القرن الماضي ، وكان له فضل كبير على انطلاق الصورة السينمائية إلى آفاق أكثر إبداعا. هو إلحاق وحدة تصوير فيديو أي شريحة إلكترونية Sensor تمسك الصورة السينمائية من خلال العدسة بالكاميرا مثل حالة الريفلكس ولكن من جهة أخرى وبعيدة تماماً عن عمل الكاميرا السينمائية و مجال تسجيل الصورة على الفيلم، ميزة هذه الشريحة المركبة على الكاميرا التي تلتقط بالتمام مثل الصورة المسجلة على الفيلم، أنها ترسلها إلى (موニتور) شاشة تليفزيونية للعرض بعيدة أو ملحقة بجانب الكاميرا، مما يتيح للمخرج لأول مرة أن يرى حركة الكاميرا والممثلين وتكوين الكادر وخلافه ما عدا شكل الضوء، حيث إن شكل وتقنية الضوء في بناء الصورة على المستحلب الفوتوغرافي يختلف عن تقنية وبناء الضوء على الشريحة الإلكترونية، ولهذا سيكون عمل مدير التصوير في الأساس هو الفيلم وليس الصورة الظاهرة على شاشة المونيتور، ولا يهتم مدير التصوير بالمونيتور خاصة في الألوان والضوء ما دام يصور

بالسينما ولكن قد يهتم به عند ملاحظة خيال ميكروفون مثلاً على حائط ما، أو ظلال لا يرغب في إظهارها وأى عيوب مباشرة يشاهدها، ولكن المخرج بهذا النظام هو المستفيد الأول مما لا شك فيه من الفيديو المساعد أو المعاون لكاميرا السينما.

ولكن الأكثر إثارة وقيمة للفيديو المساعد مع كاميرا السينما ما أحدثه بعد ذلك بسنوات قليلة في أجهزة الروافع (الكرين)، فإن الكرين كان في الماضي يمتنع المصوّر والممساعد حتى يوجّها الكاميرا للحدث ويضبطا كل شيء وهو فوق أعلى الكرين، ما حدث بتركيب فيديو مساعد على كاميرا السينما وتوصيل الكابلات الناقلة للصورة من الفيديو إلى مستوى أرضية مكان التصوير، لتشغيل الكاميرا السينمائية وتخصيب المسافة وتوجه الكاميرا بالكامل من جهاز خاص بذلك، وكذلك مساعد التصوير وجودة رأس دوارة في جميع الاتجاهات تركب عليها الكاميرا الحاملة للفيديو في أعلى الكرين سمي هذا الكرين Sky Cam ويسمى في بلادنا موشن كونترول هذا الكرين جعل من حركة الكاميرا وبالتالي الصورة السينمائية شيئاً من خيال، ففي كثير من لقطات الأفلام الآن مثلاً نستشعر حركة سلسة ومعقدة في نفس الوقت وطائرة وتحمل تفاصيل وجماليات وكل ذلك لا يمكن أن يحدث إلا بتلك الوسيلة الجديدة التي جعلت من عمل الكرين شكلًا آخر في نقل دراما الصورة إلى المشاهد، وأصبح هذا الفيديو المساعد من أحد أهم التطورات التي ستساعد في أشياء عدّة من بعد بخلاف عمله على الكرين، ومن أهم هذه الأشياء كذلك جهاز التصوير الحر المسمى ستيدى كام Steadi Cam الذي جعل التصوير بالكاميرا الحرة شيئاً سهلاً وسلسلاً وبتقليل الاهتزاز بشكل جيد، فلولا نظام الفيديو المساعد لкамيرا السينمائية لما أمكن استعمال الأستيدى كام.

والحقيقة أن التفكير بمساعدة الفيديو - التصوير الإلكتروني - مع كاميرا السينما بدأ الإعداد له من عام ١٩٥٤ حيث قام مدير التصوير الأمريكي لين روذ Len Roos بوضع وحدة تصوير فيديو بجانب الكاميرا السينمائية بحيث يشاهد الصورة على المونيتور وأطلق عليه محدد الرؤية الإلكتروني ELECTRONIC VIEWFINDIR وفي السنة التي تلاها كان هناك إختراع آخر مشابه يسمى طريقة الكاميرتين الإلكترونية والسينمائية Du Mont Electroni Cam System واستمرت التجارب حتى كان النجاح الفعلى في إنجلترا في أوائل السبعينات ليصبح نظام VIDEO ASSIST متداولاً تجارياً في كل أرجاء المعمورة. (الصور من ٢٠٣ إلى ٢١٣).



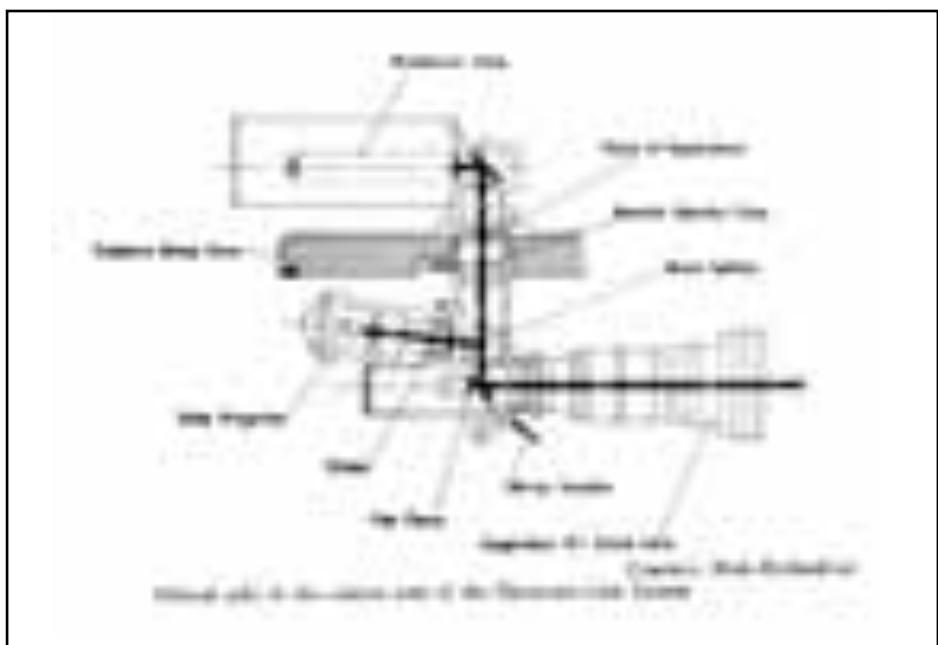
(٢٠٣) مدير التصوير الأمريكي لين روذ مع اختراعه يوضع وحدة تصوير إلكترونية مصاحبة لكاميرا السينما عام ١٩٥٤



(٢٠٤) أحد المحاولات لوضع كاميرا الفيديو وكاميرا السينما معاً في تسجيل الصورة في حدود عام ١٩٥٥



(٢٠٥) نظام الفيديو المساعد ينجح في أوائل سبعينيات القرن الماضي ويبدأ العمل في السينما



(٢٠٦) رسم إيضاحي لطريقة عمل الفيديو المساعد على الكاميرا السينمائية



(٢٠٧) إعلان لتسويق الفيديو المساعد من شركة ARRI



(٢٠٨) سعيد شيمى مع المخرج التسجيلي سمير مواف والعاملين فى  
فيلم (وجهان فى النضام) أثناء استعماله وتوبيجه للـ SKY - CAM



(٢٠٩) الرأس المتحركة في جميع الاتجاهات  
التي ترکب أعلى الكرين ويتم التحكم بها من  
الأرض بالكابلات المعلقة ومشاهدة المصور  
المصورة عن طريق المونيتور



(٢١٠) صورة لاستعمال SKY-CAM بثأواه العديدة



(٢١) صورة لاستعمال SKY-CAM باتواعه العديدة



(٢١٢) صورة لاستعمال SKY-CAM بثأواعه العديدة



(٢١٣) استعمال الاستيدي كام في التصوير بالكاميرا الحرة سواء بالسيينا أو الفيديو

## ٢١- تطور الفيلم الخام الملون باليابان:

الصورة الملونة على شريط الفيلم السينمائي السالب، هي صورة تسمى طرحية، لأن ما تحمله صبغات الصورة الملونة هي الألوان المكملة (الصفراء والماجيتا والسيان) في بناء الثلاث طبقات الحاملة للصبغات وهاليدات الفضة وحتى منتصف السبعينيات من القرن الماضي كان هذا البناء ذو الثلاث طبقات فوق بعضها البعض يعتبر أفضل صورة ملونة معقولة التكاليف غير نظام الألوان بالتكنيكولور عالي التكاليف، وأنه من المعروف أن زيادة إحساس الفيلم الخام السالب سواء أبيض وأسود أو ألوان ترتبط بشكل شرطى بحجم حبة هاليد الفضة داخل العجينة الفوتوغرافية، فكلما زاد حجم الحبيبة زادت حساسية الفيلم للضوء وسرعته فى التقاط الضوء وبالتالي يمكن التصوير به فى الظروف الضئولية الضعيفة المصادر وقليلة الإضاءة ، وكان ذلك متوفراً بشكل سهل فى أفلام الأبيض والأسود وفي نوع من التقنية تطلق عليها شركة كوداك TRI-X تصل درجة حساسية وسرعته حوالي ٤٠٠ ISO وحدة قياس حساسية وليس هناك مشكلة تذكر بالحبيبات الكبيرة فى الصورة، وكانت تستخدم هذه الأفلام بالذات فى تصوير الأخبار، الجرائد السينمائية ويصنع منها سالب مقاس ٣٥ مللى وأفلام عكسية Reversal مقاس ١٦ مللى وسالبة كذلك، والفيلم الأبيض والأسود من طبقة واحدة وهذا يسهل من تكنولوجية تصنيع هذه الأفلام ، بل فى أحيان كثيرة يتطلب العمل فى الأفلام الروائية أن نصور بهذا النوع

من الأفلام عما لها من هذه المصداقية الإخبارية لأعطاء هذا الإحساس البصري، وربما من أهم هذه الأفلام التي شاهدناها الفيلم الإيطالي (معركة الجزائر) ، ومستعمل به هذا الأسلوب بإظهار تحب الصورة بشكل جميل.

إلا أن الأمر اختلف مع الفيلم الملون ورفع حساسيته للضوء، لأنه مكون من ثلاثة طبقات فوق بعضها البعض وأن تكبير حجم حبيبات الفضة سيكون ظاهراً بشكل كبير من الناحية التقنية لأننا هنا نعمل على حببية ملونة وليس حببية بالأسود أو درجة من الرماديات، لذا استمر التحسن في سرعة حساسية الفيلم الملون ذي الثلاث طبقات الذي اخترع أصلاً في ألمانيا من شركة Agfa محدوداً وطورت شركة كوداك الأمريكية هذا الفيلم عام ١٩٤٧ بصنع قناع يقلل من قوة اللون الأزرق مما حسن كثيراً الفيلم، وفي عام ١٩٥٤ بدأت شركة فوجي Fuji اليابانية تنتج فيلمها الملون والأسود والأبيض.. وكان في نفس الزمن الظروف السائدة للفيلم الملون العديد في العالم متشابهة (المعلومات أفضل أرجو الرجوع مؤلفي (سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة) طبعة أولى ٢٠٠٧ طبعة ثانية ٢٠٠٨ الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة).

دائماً التقدم في الاختراعات يقابله تقدم في الإبداع.. ولقد تقدمت صناعة الفيلم الخام الملون بدأً من ثمانيات القرن الماضي، وقدر هذا التقدم أبحاث شركة أفلام فوجي اليابانية.. حيث استطاعت أن تزيد من حساسية إحدى الطبقات الثلاث المكونة للفيلم الخام الملون عن الآخر بين وبهذا كسب الفيلم الملون ذو الثلاث طبقات الطرح حساسية زائدة للضوء.. ثم استمر التقدم العلمي خطوة.. خطوة.. حتى أصبحت الأفلام الخام الملونة ذات حساسية عالية وبجودة شديدة... وتستشعر الضوء الضعيف بشكل كبير... وبالتالي لا يمكن أن يكون أي مصور مبدع يصور فيلم في أجواء تاريخية قديمة في عصر الفراعنة أو الأغريق أو الرومان يستعمل مصادر الضوء الساطعة كما في الماضي فهذا غير مقبول من الناحية الفنية بتاتاً.. بل يجب أن يستحضر ضوء الماضي بكل فنية وإتقان.

وأصبح بشكل حديث نسبياً الآن مع كل هذا التقدم في الخام الملون وبالإضافة إلى التقدم في تكنولوجيا مصادر الإضاءة المختلفة ونوعيتها وإمكانيتها .. كما كذلك في تشغيل المعامل السينمائية وأنظمة مراقبة الجودة، تمكن المصور السينمائي المبدع أن يصل إلى نوع من الصور السينمائية التاريخية للأحداث في الماضي بإستطابقاً جمالية فائقة تنافس أعظم اللوحات التشكيلية في الماضي، أتكلم هكذا وأنا أرى أعمالاً رائعة لمدير التصوير الفنان فيتوريو ستورارو في آخر أعماله الفنية عن الرسام الإيطالي كارفيجيرو أو

أعماله عن الرسام جويا .. ولم يعد مقبولا الآن أن يدور الفيلم في القرن الثامن عشر قبل اختراع مصابيح الإنارة الكهربائية ونرى الصور الملونة بهذه الأساليب القديمة التي شاهدنا بها مثلاً فيلم (الناصر صلاح الدين) للمخرج يوسف شاهيم ومدير التصوير وديد سري وكان عظيماً وقتها في عام ١٩٦٣ ، ولكنه غير مقبول في عام ٢٠١٢ مع تقدم الوسائل هذه .. نعيد إنتاج هذا المواضيع التاريخية مرة أخرى بنفس أساليب إضاءة الماضي ونحن نملك أفلام خام عالية الحساسية وكذلك شرائح إلكترونية ذات حساسيات عالية لكاميرات الفيديو الحديثة.

إن المصورين المبدعين يهتمون جداً جداً بإعطاء هذا بعد الزمني التاريخي لأفلامهم، فإضاءة هذه المراحل المختلفة من تاريخ البشرية لها مصادر تختلف كلية عن ما هو سائد مع اختراع السينما، الشموع قناديل الزين .. المشاغل .. ضوء النهار إضاءة هذه المصادر داخل الحجرات والمرات والأقنعة والصروح وخلافه .. وهذا الصدق في إعطاء الضوء كإيحاء تاريخي .. هو مسؤولية فنانين أمام الجماهير .. وأسوق مثلاً رائعاً شاهدت فيلم (إليزبيث) الإنجليزي إخراج شيكار كابور - من أصل هندي وتصوير ريم أديناراسين، أتبع في هذا الفيلم أساليب قديمة في إعطاء الضوء تلك المسحة التاريخية وكأنها من تلك المشاعل والقناديل والشموع وتلك المسحة الحمراء البرتقالية في الصورة .. مما أكسب الفيلم ذلك الطابع الممتع والمزاق الخاص للتاريخ، وفي نفس هذه الفترة عرض بالقاهرة فيلم (شكسبير عاشقا) وهو يدور كذلك في نفس الفترة الزمنية القديمة .. ولكن بعيداً عن هذا الأسلوب التاريخي وتبع بجمال وليس قبح المدرسة الأمريكية التقليدية في الضوء الإيحائي .. ولكنه لم يصنع أى اعتبار لضوء الزمن، وهذا هو الفرق الشاسع بين مصور يهتم بإعطاء الضوء والصورة بعداً زمنياً .. ومصور لا يهتم بذلك.

ومن المقارنات بين القديم والحديث مثلاً أعرض فيلم الممثل والمخرج ميل جيبسون (عذاب المسيح) وفيلم (القلب الشجاع) وفيلم (مملكة الجنة) إخراج ريدلى أسكوت وهو في زمن الحروب الصليبية .. مع المقارنة بالصورة في الأفلام الماضية التي تدور أحداثها في نفس الزمن. (صورة ٢١٤ و ٢١٥).



(٢١٤) صورتان من فيلم تاريخي (أميرة فرعون) لم تساعد التكنولوجيا بإعطاء صورة تعبّر عن إصابة الماضي



(٢١٥) لقطة من فيلم (عذاب المسيح) إخراج ميل جيبيسون يظهر بوضوح الإضاعة التاريخية التي تحمل عبء الماضي



## ٢٢- أخيراً الجودة في التصوير الجوى:

عندما امتطى (نادار NADAR) المصور الفوتوغرافي ذات الصيت بباريس بالبالون ليصور عام ١٨٦٠ المدينة من أعلى أو باريس من عين الطائر، كان للحدث وقتها ضجة كبيرة؛ لأن التصوير الفوتوغرافي نفسه لم يكن بالكمال الذي نعرفه الآن وكانت الكاميرات كبيرة نسبياً، ولا يوجد شيء اسمه الفيلم المرن الذي اخترعه بعد ذلك جورج إيسستان بحوالى عقدين، كانت المغامرة تشهد هذه الضجة والداعية في نفس الوقت، وكانت النتيجة مشاهدة صور فوتوغرافية لزاوية عين الطائر بشكل جميل وجديد.....

وهذا شكل رؤية مستحدثة لكثير من فناني الفن التشكيلي الرفيع سأرصلها بإذن الله مع غيرها من أحداث في مؤلف يتكلم عن ذلك التأثر المتبادل بين الصورة الصناعية الجديدة ورؤية فناني العصر التشكيلين.

والألمان في أواخر القرن التاسع عشر ومع بدايات القرن العشرين - ولم تكن الطائرة بشكلها المتعارف عليه بعد قد وجدت - قاموا بإجراء تجارب على صواريخ ترتفع إلى السماء بعيداً وفي مقدمة الصاروخ كاميرا مجهزة لتسقط بعد ذلك بالملوحة وتتصور ما تراه من أعلى، كانت هذه الأبحاث والتجارب يمولها الجيش الألماني النمساوي لأغراض حربية بحثة، ومع اختراع المنطاد ثم الطائرة أصبح التصوير من الجو شيئاً معروفاً ولكن في حدود إمكانات زوايا التصوير، ومع اختراع الطائرة الهليكوبتر في أواخر أربعينيات القرن

الماضي، أصبح التصوير من تلك الطائرة أكثر مرونة وتحكمًا ولكن كان الهم والغيب دائمًا، في تلك الرعشة أو الذبذبة التي تحدثها المروحة الكبيرة الرئيسية التي هي الأساسية في تفريغ الهواء من أعلى الطائرة ورفع جسم الطائرة الهليكوبتر وبالتالي إلى فوق، وتجارب كثيرة استمرت طوال القرن العشرين، والغريب أيضًا أن الحقيقة أن أبحاث الجيش الأمريكي كانت وراء تطور التصوير الجوي بهذه الطائرة وبالذات فترة الحرب الفدرة في فيتنام في ستينيات القرن الماضي.

كان جهاز DYNA LENS الذي يوضع على العدسة الزووم المقربة من ضمن هذه الاختراعات التي تقلل من شوشرة الاهتزاز، وأجهزة أخرى كثيرة، ثم محاولة استعمال الأستيدى كام على باب الطائرة الهليكوبتر وكان أهم الاختراعات لامتصاص الارتفاع والاهتزاز، وقد نجح ذلك ولكن المشكلة كانت في استعمال العدسات telephoto المقربة ذات الأبعاد البؤرية الطويلة، لأن الطائرة تكون في الغالب أثناء التصوير بعيدة عن الشيء المصور بمسافة افتراضية معينة لأنها تحدث عاصفة من التراب إذا اقتربت من الشيء المصور في مكان التصوير؛ ولذلك أخذت هذه المشكلة وقتاً نسبياً من محاولات العديد من الذين يهتمون بتطوير أدوات التصوير الجوى، وربما بعيداً عن الغرض الحربى ... ولفرض خدمة الدراما والفن فى المطلق.

وفي عام ١٩٨٩ حقق الأمريكي جون نيكسون ليفيت JOHN NOXON اختراعه الأمثل في التصوير من الجو بعين الطائر بشكل مثالى ليس به أي اهتزاز أو رعشة وحصل في مارس عام ١٩٩٠ على جائزة الأوسكار LEAVTT Aca- AERI- AL CAMERA SYSTEME WESCAM الذي يسمى يقوم هذا الاختراع على أن الكاميرا موضوعة في كره من الصلب وتتحرك بداخلها على تروس في جميع الاتجاهات ليكون لها مركز ثقل واحد مهما تحرك جسم الطائرة وبالتالي جسم الكرة تصور الكاميرا من فتحة زجاجية أمام العدسة، ويتم التحكم بالكامل في وظائف الكاميرا بالتصوير وضبط الحدة (الفوكس) والاقتراب والابتعاد - الزووم - بالريموت بشكل متقن للغاية ويمكن بالطبع مشاهدته فوراً بنظام الفيديو المساعد كما أوضحت سابقاً.

كما استعملة Wescam كذلك نظام حركة حر يمنع الاهتزاز ويثبت الصورة stabilize Wescam بعد ذلك وأصبح منافساً لنظام الأستيدى كام، وظهرت بعد ذلك بنفس نظام

طائرات صغيرة هليكوبيتر بدون طيار تعمل من بعيد بالريموت، وهى عبارة عن نظام طائر للويسكام.

وفى الحقيقة أصبح التصوير من الجو أو الهواء بما نطلق عليه عين الطائر فى إتقان مذهل كما شاهدناه خلال العشرين عاماً الماضية، بل تطور فى بعض الاختراعات الأحداث إلى طائرة هليكوبيتر صغيرة تكاد تكون فى حجم لعبة الأطفال، وتقوم بهذه المهمة بإتقان تام كما ظهر جيل عنكبوتى الشكل من الطائرات المروحية صغير يحمل الكاميرا التي أصبحت هي الأخرى صغيرة وخفيفة الوزن ويكون التحكم بالكامل من الأرض. كما يمكن أن يتم التصوير كذلك بالبالون الطائر وأجهزة ركوب الهواء سواء كانت مع الريح أو مركب عليها موتور ومروحة دافعة (الصور من ٢١٦ إلى ٢٢٢).



(٢١٦) محاولات أولى للتصوير بالطائرة الهلوكوبتر



(٢١٧) العدسة DYNA التي تقلل الامتنان



(٢١٨) الصورة العلوية التصوير بدون DYNA والصورة التي أسفل بالعدسة



(٢١٩) جهاز WES-CAM الجبید مفتوح



(٢٢٠) جهاز WES-CAM معلق في مقدمة الطائرة



٤٤١) الطائرات الصغيرة التي تعمل بالريموت وعليها WES-CAM



٤٤٢) طائرة صغيرة بدون طيار تعمل بالريموت ركب عليها WES-CAM



## **أهم إنجازات هذه المرحلة:**

- تغير مفهوم استعمال اللون في الدراما الفيلمية، من استعمال اللون في غاية المراد كألوان طبيعية، إلى استعماله انطباعياً ونفسياً وبيولوجياً وفانتازياً.
- تأثر كثير من بلاد العالم في شرق أوروبا وشرق الولايات المتحدة الأمريكية ذاتها، بالأساليب المبتكرة في استعمال الصورة السينمائية بالتعبير الحر والأقرب للبشر.
- سينما مختلفة شاعرية جمالية وواقعية في جنوب وشرق آسيا.
- تأثر المدرسة الهوليوودية في التصوير الكلاسيكي الراسخ بالمدارس الحديثة الأكثر حرية وتفاعل مع السينما الجديدة والبعيدة عن حوائط البلاطوهات.
- نوع جديد من المصورين السينمائيين ترعرعوا مع العمل التليفزيوني والإعلانات وعملوا من بعد في التصوير السينمائي.
- جيل من المصورين مثقف خريج معاهد وكليات عديدة لفن الفيلم، أثرى الصورة السينمائية بشكل عميق في تقربها إلى الفن الرفيع المستوى.
- التليفزيون يصبح ملوكاً.
- جهاز الفيديو المنزلي وإمكانات الرؤية والتسجيل والاحتفاظ بنسخ من الأفلام لمشاهدتها بالمنزل والأماكن العامة كالأندية بعيداً عن العروض السينمائية.
- ظهور كاميرات الفيديو (الإلكترونية) المحمولة الخفيفة بعدة أجيال.

- الاستعمال التجارى لنظام الفيديو المساعد أو المعاون للكاميرا السينمائية.
- تطور نوعى فى زيادة حساسية الفيلم الخام الملون قادته شركة فوجى باليابان، مما ساعد كثيراً على الارتقاء ببناء الصورة السينمائية فى درجات نصوعها وخفوتها وجعل الضوء له مظهر تاريخي واضح.
- جودة مطلقة فى التصوير الجوى بعد محاولات عديدة لذلك.
- تقدم ملحوظ فى استعمال التصوير بالفيديو حيث أصبح رقمى ثم من بعد فائق الدقة .HD
- تطور ملحوظ فى أدوات الإضاءة التى لا تعتمد على أقواس الكربون ويظهر بدلها وبقوة الإضاءة .HMI
- تطور الكاميرا السينمائية إلى الأصغر حجماً، حيث أصبحت السبيكة نفسها المصنعة لجسم الكاميرا تصنع من مادة الأمونيوم وفيه خاصية كتم الصوت.
- تحول كثير من الوسائل الميكانيكية فى عمل ووظيفة الكاميرا إلى وسائل إلكترونية وتقوم بنفس الوظيفية.
- كان نظام الفيديو المساعد لكاميرا السينما مؤثراً فى تطور النظام الحر للكاميرا المحمولة بجهاز الأستيدى كام، وكذلك بالكرين الحر WESCAM
- مع وجود الكاميرات الفيديو بكثرة وبالذات ما نطلق عليه كاميرات الفيديو المنزلى ظهرت نوعية جديدة من المرشحات FILTERS للألوان والتأثيرات رخيصة ومصنعة من البلاستيك ولكنها جيدة للغاية، ولكن هذا لا يلغى المرشحات الخاصة الغالية من الزجاج والتى بدورها حدث بها طفرة كبيرة جداً، والى الآن تتحفنا الشركات الكبيرة بتنوعها المختلفة غاية فى الابتكار والجمال.
- مع تطور الفيلم الخام السينمائى حدث تطور مصاحب له فى تشغيل المعامل السينمائية لتساير هذا التقدم فى حساسية الأفلام وهذا أوجد بالضرورة ابتكارات فى التحميض والطبع، وابتکار كما فعل مدير التصوير فيتوريو ستورارو فى تحميض أفلامه بطريقة الخاصة.
- أصبحت أجهزة قياس التعریض وقياس درجة حرارة اللون تعمل بالنظام الإلكتروني وليس الحركى المغناطيس كالسابق.
- تطور التصوير فائق السرعة بنظام المنشور سريع الدوران فى الكاميرات الخاصة بذلك والتى تصور الأبحاث العلمية وانطلاق الصواريخ إلى الفضاء، وقد تصل سرعة

التقاط عدد الكادرات في الثانية الواحدة إلى ٢٠٠٠ كادر أو أكثر أو أقل حسب ضبط سرعة جريان لف المنشور.

- تطور كبير في صغر حجم أدوات الإضاءة مع شدة وقوه ضوئها، وتطور أجهزة الإضاءة ذات الخرج الناعم مثل البالونات والفنوس الصيني و SKY light الثريا المعلقة من أعلى والرنج، وتطور جيد للإضاءة الباردة الفلورسنتية.

- تصنيع الملبات الكهربائية بحيث تحافظ على درجة حرارة لونها الأصلي (أزرق أو أحمر) طوال فترة تشغيلها، حتى تكون مثالية في التصوير الملون السينمائي ومن بعد التقفيزيوني.

- تطور في صناعة العدسات بما نطلق عليه العدسات عالية السرعة HIGH Speed والتي تكون فتحة الديافراجم (الأيرس) أوسع من الفتحة القياسية ٢ وتصل إلى ١,٤ أو بالحساب اللوغاريتمي أوسع مرتين من الفتحة ٢، وهنا تكون هذه العدسات عالية السرعة، مهيأة للالتقاط في الإضاءة الخافتة وصنع صورة أجود.



**الباب الرابع:  
سنوات التغير**



## ٢٣- الرقمية والصورة فائقة الدقة للفيديو والصورة الافتراضية:

يخطئ من لم يطور فكره ونفسه وإمكاناته عمله إلى الوسائل الرقمية Digital في مجال وإبداع عمله السينمائي، فقد قلت في كتابي "الصورة السينمائية بالوسائل الرقمية" الصادر عن صندوق التنمية الثقافية عام ٢٠٠٤ بالحرف الواحد (إن ما يحدث الآن سواء أوفق عليه أولاً، يقول إن الرقمية في التصوير السينمائي آتية لا مفر من ذلك، فالتقدم العلمي لا يتوقف في عصرنا، وإن معامل ومراكز الأبحاث في الشركات الكبرى ستتغلب بالعلم في القريب جداً على بواطن القصور في التصوير بالفيديو الرقمي، ستنتصر على ديق سماحية التعريض، وتغلبت بالفعل على دقة وقلة درجات الوضوح العالية للصورة، وستتغلب على عيوب الألوان الكهربائية التي ستصبح أكثر طوعاً ومصداقية لحققتها الطبيعية، وهذا سيحدث في أقرب مما نعتقد، ثم إن تطوير الشريحة الإلكترونية نفسها الماسكة للصورة من حيث مساحتها وحساباتها وألوانها وطريقة مسکها للألكترونيات مما سيقال من عيوب الاشتباكات الإلكترونية في الضوء المرتفع ولو قليل، كما أن سرعة الإمساك والضغط والتضخيم للصورة سيكون أسرع، والتخزين والتسجيل وإعادته سيكون على كروت الذاكرة وأسطوانات DVD خاصة بالكاميرات، بل على الأسطوانات الصلبة نفسها، وبهذا سيكون العصر القادم هو عصر الإنتاج السينمائي وجراف الرقمي بدون منازع في التصوير والмонтаж والصوت والحيل السينمائية والعرض، وهو بداية في

اعتقادى لعصر ذهبي بهذا الوارد المتجدد، وإن أهم تطور بشكل جذري سيكون مع الناس والبشر العاديين الذين سيصنعنون أفلامهم المحترمة الرائعة، يعبرون فيها عن حكاياتهم العاطفية ومشاعرهم وأفكارهم وأحلامهم وفلسفتهم بحرية يحسدون عليها، هذا لا شك سيؤثر على الإنتاج والفكر للفن السينمائى التقليدى وسيوضع على خارطة هذا الفن سينمائين جددًا سماتهم الأساسية إبداع بوسائل الكاميرا الصغيرة الرقمية والмонтаж الرقمي ببرامجه المختلفة السهل التعامل معها حتى فى جاز الكمبيوتر محمول (اللاب توب)، إن أفلام هؤلاء الجدد هى القلم الذى يخطون به ويدخلون به إلى عقل وذهن المشاهدين، وهذا سيجعل الاتصال المعرفى والثقافى فى المجتمعات وبين شعوب العالم أقرب وأشمل وأسهل، لأن بالوسائل المتعددة الحديثة للاتصالات اللاسلكية أو حتى والسلكية سيدخل إلى بيوتنا مباشرة فكرهم وأفلامهم.

هذا ما كتبته منذ سبع سنوات مضت وحدث خلالها أكثر بكثير مما توقعت، حد ذلك في التقنية بسرعة مذهلة، أعقب ذلك انطلاقه عمل وإبداع شملت الكل الهاوى قبل المحترف، ولكن الثورة الحقيقة والمفاجأة جاءت من الاقتصاد حيث أن سوق الرقمية هبت عليه بدءاً من منتصف عام ٢٠٠٩ تكنولوجيا عالية التفوق والدقة بأسعار أرخص بكثير مما سبق في كل ما مضى للتصوير بالفيديو، وبهذا خلال عامي ٢٠١٠، ٢٠١١ أصبحت الأفلام الرقمية هي الوسيلة الفاعلة في الإنتاج، وهي سمه لسينما شباب العالم أجمع، لا فرق بين من ينتج ويصور فيلمه في فرنسا أو الصين أو السنغال أو التبت أو مصر. بل إن سينما المحترفين العريقة وفي قلب قلعتها هوليود ذاتها بدأت كفة الميزان تميل نحو الإنتاج السينمائى الرقمى بشكل واضح، حقاً إن العروض السينمائية في دور العرض حتى الآن بذلك الجودة الفائقة والشاشة الواسعة القياسية هي للشريط الفيلمى بالنظرية الفوتوغرافية المعروفة، ولذا يحول الفيلم الإلكتروني الرقمي إلى شريط فيلمي عند عرضه في دور العرض التقليدية، ولكن أتوقع خلال شهور وليس سنوات، ستكون العروض الرقمية الباوعية الكبيرة مثل السينماتوجراف وبنفس الجودة الموجودة، الأخبار والأبحاث تنبئنا بقرب مولد هذا الاختراع الذي سينهى عمر الشريط الفيلمى لتبقى ذكري وأثاراً في متحف السينما... وكما حدث في التصوير الثابت الفوتوغرافي.

دخلت الرقمية عالم السينما أولاً في المونتاج السينمائى بعد التليفزيونى ثم في الصوت إلى الأجد و الأنقى والدائى بنظام الدولبى والـ NTC وهذا للأسف لن أكتب عنهم لأن لهما أستاذتهم! وفنانيهم! المختصين، ولكن سأكتب عن الرقمية وما أحدثته في الصورة وهذا تخصصى واطلاعاتى المستمرة في عالمها المتلاحم السريع.

في العقد السابع من القرن الماضي، كانت الكمبيوترات الموجودة كبيرة الحجم والتي تشغل حجرات تشكل مفهوما صنعت من أجله كآلات حاسبة لخدمتها العلماء والرياضيون، وبعد فترة وجيزة تم اختراع نوع صغير منها يمتاز بوسيلة للعرض على شاشات بسيطة تظهر البيانات والرسوم والنصوص المرسومة.

وفي عام ١٩٨٤ اخترعت شركة (ماكتنتوش) الكمبيوترات ذات الاستخدامات المعقّدة المعروفة بشاشات سطح المكتب وهي شاشة الكمبيوتر عند فتحة لاستقبال وعرض المعلومات والعمل عليها - وفي هذه الفترة اخترع النظام الرقمي Digital لتجمّيع بيانات الصورة، وميزة هذا النظام المحافظة على خواص جودة الصورة مهما حدث لها من تشغيل وعرض، وهذا النظام الرقمي عكس النظام السابق التماثلي Analog والذي تفقد فيه الصورة جودتها دائما حتى مع مرور الزمن.

زد على ذلك حصلنا على الصورة الرقمية فائق الدقة والجودة High Definition ولكن ما هي HD؟؟ من المعروف أن أصغر وحدة في الشريحة الإلكترونية الماسكة للصورة تسمى بيكسل - Pixel - وهي مربعة الشكل وت تكون الصورة من آلاف البكسلات المتراصة بشكل أفقي خطى فوق بعضها حتى تملأ مساحة الصورة، ونظام HD هو تصغير هذه البكسلات لمساحة وحجم متناهى الصغر، حتى تحمل الشريحة عدداً أكبر وخطوطاً راسمة أزيد، ومن هنا تتحسن كافة الخطوط المنحنية والمائلة وبالتالي دقة الصورة وبالذات عند تكبيرها ولقد وصل الحال الآن أن الكاميرات الحديثة الرقمية HD درجة جودتها وصلت إلى مقياس ٤K وهو نفس جودة مقياس الفيلم السينمائي مقاس سوبر ٢٥ مللي.

كل ذلك أدخلنا إلى العالم الواقعي الصناعي عبر تحويل الرسوم والتصميمات والصور إلى نصوص مكونة على شاشة الكمبيوتر فائق الدقة والجودة ويمكن تخزينها وطبعها وإدخال برامج عدة عليها كذلك بواسطة الماسحات الضوئية الرقمية Scanner، علماء كثieron عملوا على تطوير هذا الفرع والعمل على صنع شيء مثير فيه، ولكن يرجع الفضل من بدايته ونجاحه إلى الأشوان جون وتوماس نول اللذين ابتكران ذلك العفريت الرقمي الساحر والمعزى فوتو شوب Photo Shop والمدهش أنهما اخترعاه كي يسهل عملهما بالخدع السينمائية графيكية التي بدأت تظهر في مجال صناعة الأفلام لدقتها وسهولتها عن الخدع التقليدية البصرية المعروفة سابقاً، وإن كان لم يستغنِ عنها، كان الأشوان جون وتوماس يعملان في أكبر شركة للخدع في الولايات المتحدة الأمريكية وهى شركة صناعة

**الضوء والسحر** INDUSTRIAL LIGHT and MAGIC الذى أسسها ويملكها المخرج المعروف جورج لوکاس.

هذا البرنامج الأم فى جيله الأول، والذى تم تطويره فى أجيال لاحقة هو الاختراع الأهم فى مجال التصميمات والتداخلات الرقمية فى الصورة السينمائية، بل هو بلا منازع منبت كل الاستعمالات الجرافيكية فى كل الأفلام الآن ولا يخلو منها فيلم بدأ من التترات إلى ما بداخل الصور من عوالم خرافية وديناصورات من عصور صحيحة إلى أحياe فى مدینتنا أو ماض قریب أو خیال مهیب، كل الفضل يرجع كاملاً لجون وتوماس فى فتح الباب لجیل كامل من الفنانین الرقمین الذين أبدعوا وابتکروا وزادوا فى تصمیم وبناء ذلك العالم الوهمي الافتراضي الحالى داخل شاشات الكمبيوتر لتنتقله لنا السینماتوجراف بوسائل تکنیکیة عدیدة، كان فى الماضى الصور ترسم على اللوحة أو تلتقط بآلية التصویر الثابتة أو المتحركة، أما الآن فإن الصورة تؤلف بالكامل ببرامج الجرافيك الذى هو خیال مصنوع بالكامل، بالإضافة إلى صور حقيقة من واقع الأشياء والحياة ويمزج بينهما.

ولكن ما الذى استفادت وستستخدمه السینماتوجراف الآن من هذا التدخل الرقمي فى عملها .. هذا أولاً، أما ثانياً ما الأدوات والتقنية الأحدث التي ساعدت على انتشارها.

أولاً: الاستفادة فى التصميم والبناء داخل الصورة ( الصورة المركبة الافتراضية):  
الصور الملتقطة بالكاميرا الفيديو الرقمية هي صور إلكترونية لها خصائص بعيدة عن خصائص الصور بالنظام الفوتوغرافي المخترع منذ عام ١٨٣٩ أي الوسيط لاستقبال الصور هو الشريحة المليئة بالبكسلات واللعي داخلاها وصنع عوالم جديدة لها بالحرف والإضافة بشكل كبير لا حدود له، وهذا التدخل الجراحي تجاوزاً لا يحدث بهذا الشكل المتقد إلا مع الرقمية وعن طريق برامج مختلفة يزود بها البرنامج الأصلى للرسم والتصميم، وما سأعرضه من برامج ليس حصرًا بل لإعطاء فكرة فقط عن عمل الجرافيك في الرقمية والسينماتوجراف برامج مثلاً كالتالي:

- \* الرسم الحر.
- \* الرسم الهندسى.
- \* التحرير.
- \* الألوان.
- \* شكل الضوء.
- \* سرعة الكائنات وحركتها.

- \* (عمل نبضات ضوئية لسرعة جديدة غريبة ومبتكرة)
- \* تكرار.
- \* تكبير.
- \* تصغير.
- \* نفخ.
- \* تعريج.
- \* صقل.
- \* دمج شيء مع شيء.
- \* قص (قطع).
- \* تنعيم.
- \* حرق.
- \* وتفجير.
- \* ودخان.
- \* حركة أمواج – متعددة الحالة.
- \* حركة ترنشة للماء.
- \* حركة طيور مختلفة السرعة.

وغيرها من برامج متعددة كلها تعمل على خلق العالم الوهمي على الشاشة الرقمية بالبناء والتصميم، وربما من البرامج الهامة التي صنعت برنامج لتغيير الألوان الرئيسية والحقيقة بالصورة وجعل الطابع الفنى للون، أسوة بالفن التشكيلي العريق وتعدى ذلك إلى ابتكار درجات من الألوان الناصعة أو المعتمة أو الغريبة يصعب عملها بالطرق المعتادة السابقة.

وهنا اقترب اللون بشكل كبير إلى حالة إبداع الفن التشكيلي وظهرت مهنة جديدة فنية تسمى Colorist أي الشخص الذى بيتكرون ويصنع الألوان المضافة إلى الصورة الرقمية ويعمل على جهاز يسمى DiDigital Inter Mediate الوسيط الرقمي وليس مهمته الألوان فقط بل كذلك ضبط كل شيء فنى مثل درجة كثافة الصور وشكل الشاشة ومراقبة الجودة النهائية، ومن هذا الوسيط الرقمي Di نستنسخ سالب على شريط فيلمى – نيجانييف – كامل الأوصاف والجودة جاهز للطبع البصرى فى المعامل السينمائية بدرجة ضوء – نور- واحدة، ونستنسخ كذلك سالب بديل وموجب

بديل - بوزتييف بديل - وبهذا حصلنا على جودة عالية جداً واختصار في الزمن لهذه العمليات أقل من السابق.

ومع الرقمية أصبح كل شيء يصور ويصنع داخل البلاطوهات، حقاً كان هذا النظام متبعاً بالماضي، ولكن هنا رجوعه لأسباب أن بناء ديكور محدود يتحرك فيه الممثلون حسب التقاطع الفيلم المحدد مسبقاً من المخرج والعاملين معه، أما باقى الديكور فسيكون وسطاً له لون محайд إما أزرق - أو أخضر حتى يمكن حذفه بعد ذلك ووضع الشيء المراد إضافته للصورة - هو كروما - ولكن ليس في اتجاه واحد فقط، بل في كل الاتجاهات لأن هنا التصوير بالكامل داخل البلاطوه، وربما مثال على ذلك الفيلم الأمريكي الذي عرض منذ سنوات باسم (٣٠٠) وعرض عندنا باسم (٣٠٠ إسبرطي) وفيه صراع بين جنود مدينة إسبرطة اليونانية الشهيرة ب رجالهم المحاربين الأقواء والجيش الفارسي، صور الفيلم بالكامل داخل البلاطوه وتقنية الرقمية ... وتشتهر السينما الأمريكية بالذات والهندية باستعمال جيد وكثير لإمكانات هذه التقنية.

(الصور من ٢٢٢ إلى ٢٤٢).



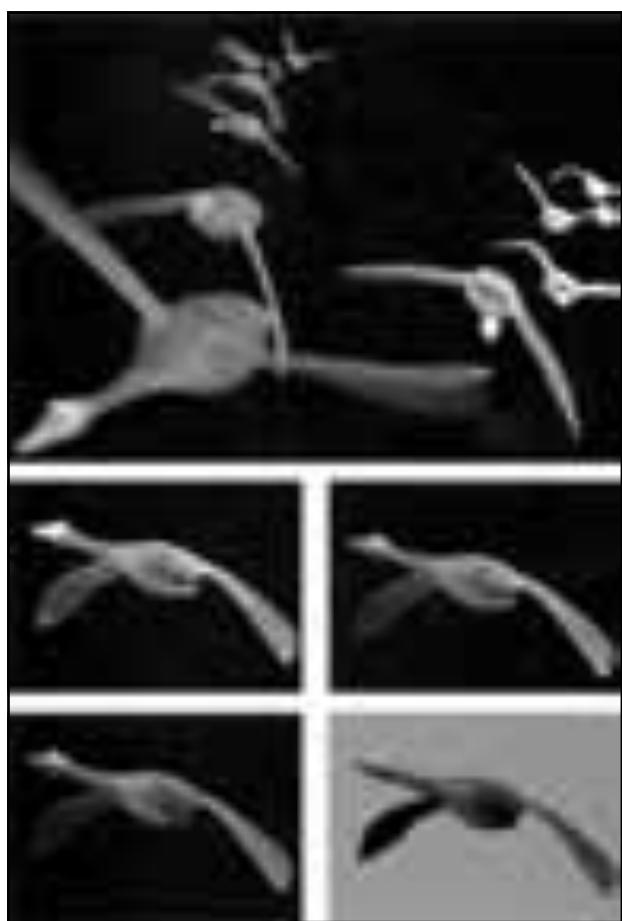
(٢٢٣) الرسم على الكمبيوتر في الرسوم المتحركة (الكرتون) وبخلافه



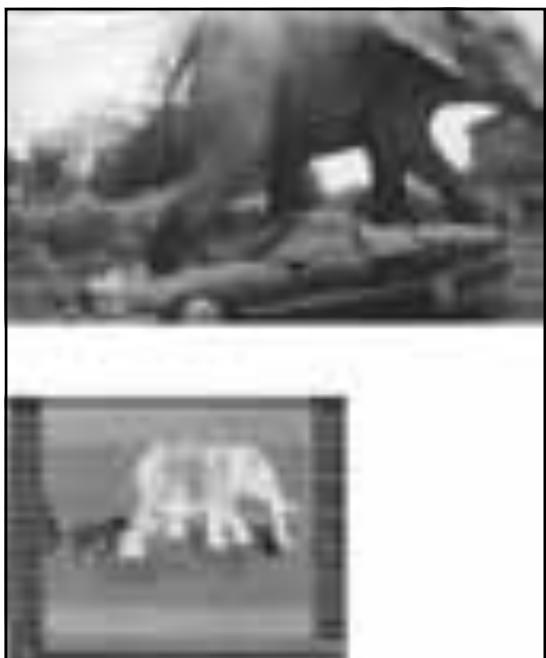
(٢٢٤) من طريق إدخال البرامج المختلفة على الكمبيوتر جرافيك تستطيع أن تصنع المستحيل في الصورة الافتراضية المكونة على الشاشة



(٢٢٥) بناء الهيكل البصري وتجسيمه كلها ممكن أن تكون بالبرامج المجمعة أو ببعض حالات الرسم



(٢٢٦) شكل يبين بناء طير على الكمبيوتر جرافيك



(٢٢٧) شكل يبين فيل حشم وحيوانات على الكمبيوتر



(٢٢٨) أشكال وبناء وتنفيذ خدع بالجرافيك



(٢٢٩) بناء كامل لأشياء غير موجودة أصلًا في الصورة وإضافتها للصورة



(٢٣٠) بناء حاصفة وتشويه وجهه لرجل آلي



(٢٣١) ثالث صور تبين اللقطة الأصلية للمدينة ثم إضافة سقوط المظلات والطائرات وفي النهاية الشكل النهائي المجمع للصورة الحقيقة وإضافات الجرافيكية



(٢٣٢) أحد برامج الحركة التي تضاف للجرافيك لعمل حركة الأشياء والإنسان



(٢٣٣) يمكن استباط حركة غير تقلدية عند طريق النسخات الضوئية عندما تحتاج لحركة معينة



(٢٣٤) يمكن استباط حركة غير تقلدية عند طريق النسخات الضوئية عندما تحتاج لحركة معينة



(٢٣٥) تغير الشكل بين شيئين بتحرير نقاط التشابه للوجه مثل الوجه أو الجسم وخلافه



(٢٣٦) تغير الشكل بين شيئين بتحرير نقاط التشابه للوجه مثل الوجه أو الجسم وخلافه



(٢٣٧) تشكيل الوجه والأشياء باى مادة تساعد على إثراء الخيال وسحر الخدع والمؤثرات وهنا المادة الماء



(٢٣٨) العمل بالكامل داخل صالات البلوهات وإضافة ما نريده عن طريق الجرافيك



(٢٣٩) لقطة من فيلم (٣٠٠ إسبرطي) وكل ما في الصورة من مناظر متسعة هي في حقيقتها مبنية افتراضيا داخل شاشة الكمبيوتر الجرافيكي



(٢٤٠) لقطة من فيلم (٣٠٠ إسبرطي) وكل ما في الصورة من مناظر متسعة هي في حقيقتها مبنية افتراضيا داخل شاشة الكمبيوتر الجرافيكي



(٢٤١) لقطة من فيلم (ملادة دافينتشي) تبين الإضافة الكاملة للخلفية التي هي غير موجودة أصلًا



(٢٤٢) لقطة من فيلم (ملادة دافينتشي) تبين مكان الخلفية التي ستضاف وغير موجودة أصلًا

### **ثانياً: التقنية والأدوات التي ساعدت على انتشار الرقمية:**

عدة اختراعات تواجهت بسرعة ساعدت في هذه القفزة الهائلة للتصوير الرقمي إلى ما هو عليه الآن، وهذا بعض من أهم إنجازات هذا التطور.

#### **\* تطور الشريحة الماسكة للصورة:**

كانت الشريحة الاحترافية الأولى وما زالت في بعض أنواع الكاميرات مقاسها الماسك للصورة يساوي مساحة  $2/3$  (ثلاثان) بوصة، وبعد استقبالها للصورة تنشط إلكترونياتها حسب الضوء الآتي من خلال العدسة ويتم على الإلكترونويات عمليات سريعة توصلنا إلى الرؤية الفورية والتسجيل الفوري الذي يمكن استرجاعه للمشاهدة كلما أردنا، ومساحة هذه الشريحة استمرت لسنوات عديدة بالرغم من أنها أقل قليلاً من مقاس شريط الفيلم السينمائي ١٦ مللى ويطلق على هذه الشريحة **CCD** وكان ظهورها عام ١٩٨٤ حدثاً كبيراً في تطور المسك بالصورة.

ومعنى أن هذه الشريحة مساحتها أقل من مقاس الصورة للفيلم ١٦ مللى أنها لا تحمل جودة يمكن رفعها لأن مساحتها محدودة في أول تطور يحدث لها، ولذلك كان العمل على صناعة شريحة إلكترونية جديدة يكون مقاسها مساوى لمساحة الفيلم السينمائي مقاس ٣٥ مللى، والسوبر ٣٥ مللى، ولهذا تواجهت شريحة الكاميرا **Red** وشريحة **Cmos** التي هي إنتاج مشترك بين شركتين عاملتين في آسيا **Canon** اليابان وفي أوروبا **Arrl** بألمانيا، هاتان الشريحتان الجديتان متباذان بعدد أكثر وأصغر من البكسولات ونظام **HD** ونظام جديد في الألوان أكثر دقة وتحديداً بنظام **Microlens**.

#### **\* الكاميرات الرقمية والتخزين:**

الكاميرات النظام القديم كانت تحمل الشريحة التي هي قلبها وكانت ذات مساحة  $2/3$  بوصة وبالرغم بأنها **HD** إلا أنها محدودة المساحة كما أوضحت، ونظام الألوان الذي هو جزء أساسى في البناء الداخلى للكاميرا، تسجل الصورة على ثلاث شرائح إلكترونية حيث تنفصل الصورة الملتقطة إلى ثلاث صور وأمام كل شريحة مرشح بلون أساسى (أحمر - أخضر - أزرق) ويطلق على هذا النوع من الكاميرات الاحترافية ونصف الاحترافية **3CCD** وهو نظام جيد لكن جاء ما هو أكثر منه تفوق في كاميرات الجيل الجديد التي تحمل شريحة إلكترونية واحدة ذات مساحة أكبر كما أوضحت سابقاً، وأمام الشريحة نظام الألوان عبارة عن شبكة

فسيفسائية - من المرشحات ذات الألوان الأساسية (أحمر - أخضر - أزرق) بدقة الميكرولينز الذى يركز فى كنه الألوان بشكل متقن للغاية، وعلى نفس مساحة البكسلات الصغيرة.

زد على ذلك الاختلاف الذى حدث فى الوسط المخزن ل المعلومات الصورة والصوت، فالشريط المغناطيس Tape أخذ وقت و زمن كبير وقام بدوره ولكنه لا يصلح مع الاستعمال المتحرك الحر للكاميرا الفيديو المجهزة أصلاً للعمل داخل الأستوديوهات وليس بها نظام جيد لتثبيت الصورة والصوت أثناء التصوير، لذا ظهرت أنظمة تخزين أكثر دقة وهى الذاكرة الإلكترونية MEMORY CARD والأسطوانات دى - دى DVD الخاصة للتصوير وأخيراً وبتفوق الأسطوانة الصلبة Hard Disk أى التسجيل المباشر على هذه الأسطوانة المثبتة في الكاميرا بنظام يسمى E - movie ويمكن تفريغ ما تحمله أولاً بأول على جهاز المونتاج الرقمي، وعمل نسخة احتياطية لتحاشى أى أخطاء غير مقصودة.

وتعدت الماركات وتنوعت ولكن الثورة الحقيقة التي حدثت في منتصف ٢٠٠٩ وغيرت بشكل كبير جداً من توازن سوق الكاميرات الرقمية في العالم أجمع ظهور كاميرا للتصوير الثابت وأكرر للتصوير الثابت الفوتوغرافي الرقمي Digital imaging وتصور كذلك تصوير فيديو مثل كل الكاميرات الثابتة، ومن النوع المسمى Digital Single LENS REFLEX DSLR، وهو نظام كاميرا للتصوير الثابت ذات العدسة الواحدة العاكسة واختصارها هو DSLR، وهو نظام معروف في الفوتوغرافيا سابقاً، إلا أن الجديد أنها بجانب ذلك تصور فيديو على شريحة CMOS وتخزن المعلومات على ذاكرة إلكترونية HD والأهم بأن سعرها أقل بكثير جداً جداً من الكاميرات للشركات الكبرى التي تحمل خصائص مشابهة لهذه الكاميرا الصغيرة ... التي غزت العالم الآن وفي مصر كذلك وربما الفيلم المصري (ميكروفون) والمصور بها خير دليل على ذلك.

#### \* الماسحات اللينزية:

نحتاجها في عدة عمليات في عمل الجرافيك، كما نحتاج عملها في التحول من الوسطى الإلكتروني إلى الشريط الفيلمي، لرفع كفاءة الصورة إلى ٤K وضبطها من ناحية الكثافة والألوان وأى عيوب أخرى، هذا بخلاف عملية Di و يوجد عدد شركات متخصصة في ذلك ولكن أجودها ما يسمى ARRI Lisse

#### \* شاشات رقمية مع الصوت:

تطورت شاشات العروض للصور المتحركة الرقمية (الفيديو) من التأقق الفلوري إلى الكريستال السائل إلى البلازما، ولكن في كل هذا التطور ستكون صورة العرض محدودة المساحة الاباعية الكبيرة ولن تصل أبداً إلى المساحة الاباعية للشاشة السينمائية الكلاسيكية لكن ما حدث لهذه الشاشات الالكترونية الرقمية أنها حصلت على جودة عالية في مجال وسائل العروض التليفزيونية، وتحمل لنا الأخبار عن تطور جديد بوسيلة غير معروفة بعد إلى الوصول إلى مساحة الشاشة السينمائية وبجودتها.

#### \* الترميم الرقمي:

فتح نظام (الفوتوشوب) الترميم للصور الفيلمية سواء سالية أو موجبة، فالفيلم لا يعيش طويلاً ويتحلل كيميائياً هذا بخلاف سوء التخزين مثلاً، الترميم الرقمي بعث الحياة مرة أخرى في الأفلام المتهالكة، وربما مشاهدتنا لأفلامنا المصرية القديمة في بعض المحطات العربية بجودة فائقة في الصورة والصوت، يرجع إلى هذا النظام في الترميم الرقمي المستعمل في هذه المحطات، وكما حدث بترميم فيلم (المومياء) للمخرج الراحل العظيم شادي عبد السلام.

#### \* العدسات : HD

كان نظام الدقة العالية في البكسولات وصغر مساحتها وكثرتها، يتطلب من شركات تصنيع العدسات المختلفة صناعة جيل جديد من العدسات المناسبة لهذه الدقة للمساعدة في زيادة الحدة، و جودة الصورة بالتصوير بالفيديو HD ولقد كانت الشركات اليابانية بالذات أول الصانعين للعدسات الـ HD وتلتها الشركات الأوروبية بعد ذلك (الصور من ٢٤٣ إلى ٢٧١).



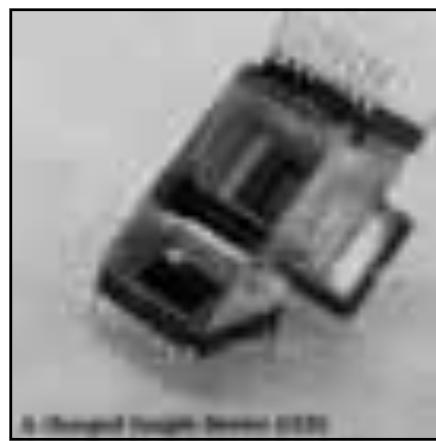
(٢٤٣) صورة مكربة جداً لشكل (البكسلات) الصغيرات المكونة المصونة الإلكترونية في الشريحة الماسكة للصورة



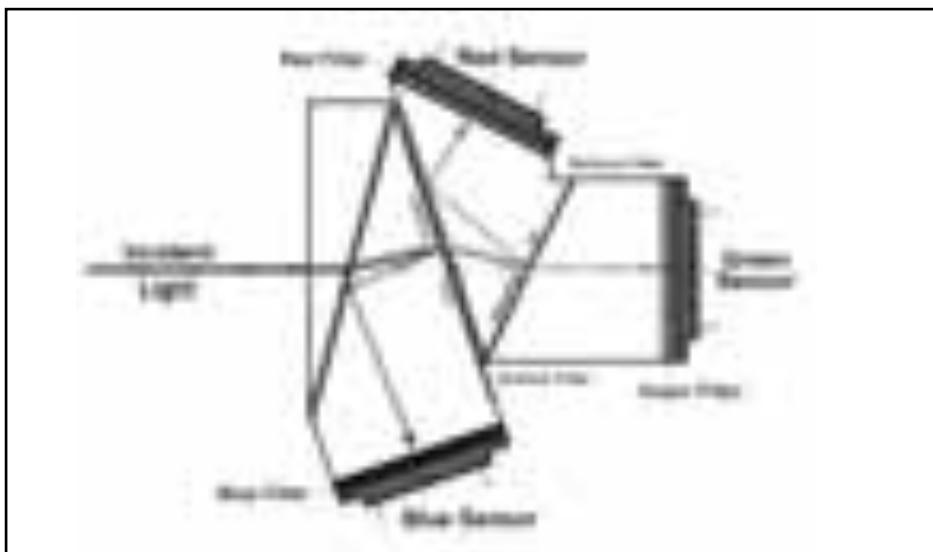
(٢٤٤) في عام ١٩٧٤ بداية التجارب على كاميرة الفيديو ذات الثالث شرائح الملونة (CCD 3 احمر - اخضر - ازرق) وكان حثناً في تطوير التليفزيون والكاميرات الملونة



(٢٤٥) في عام ١٩٨٤ بعد عشر سنوات تكون الكاميرا الفيزيائي الملونة المحمولة ذات الجودة العالية متواجة بالشريحة 3CCD



(٢٤٦) نموذج للثلاث شرائط 3CCD مساحة الواحدة ٣/٢ بوصة وتوضع داخل الكاميرا خلف عدسة التصوير مباشرة.



(٢٤٧) رسم إيضاحي لثلاث شرائط



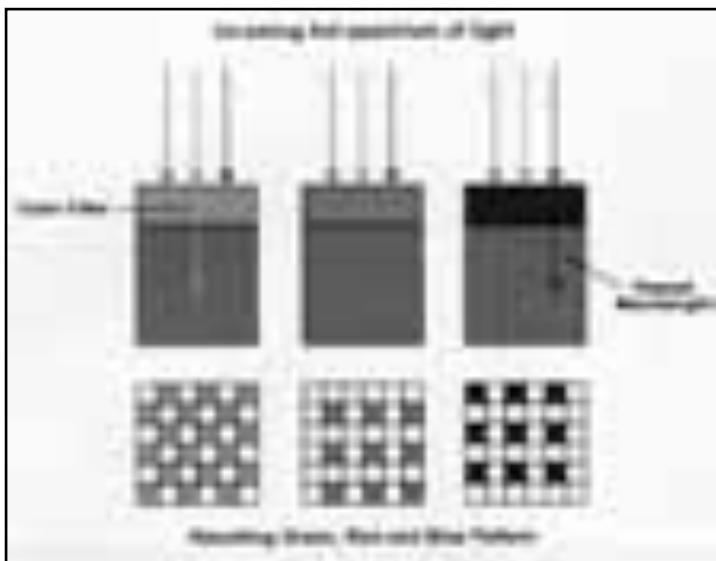
(٢٤٨) المخرج جورج لوکاس مع أول كاميرا فيديو أنتجتها شركة Sony للتصوير السينمائي ٢٤ كابر في الثانية HD عام ٢٠٠١



(٢٤٩) الشريحة الإلكترونية الجديدة CMOS نموذج لها، وهي تساوى مساحة الصورة على الفيلم السينمائى ٣٥ مللى



(٢٥٠) رسم إيضاحي للمرشحات الصغيرة الترانستور بالألوان الأساسية (أحمر - أخضر - أزرق) الموجودة على سطح الشريحة وفوق كل بيكسلة صنفية



(٢٥١) رسم إيضاحي لعمل وتحلّل الألوان الأساسية إلى الشريحة CMOS



(٢٥٢) على كل بيكسلة فوق المراشح الملون عدسة ميكرو لزيادة حدة وجودة الصورة الإلكترونية الشريحة CMOS



(٢٥٣) الكاميرا الإلكترونية ARRI D20 أول جيل من كاميرات الفيديو التي تنتجها الشركة الموريقة الألمانية أريناكس .. وظهر بعد ذلك عدّة موديلات وأخرّهم الكسا



(٢٥٤) الشريط المغناطيسي وسيلة التسجيل التقليدية للفيديو بمقاسات المختلفة



٢٥٥) الكاميرا SONY التي تعمل بالأسطوانة الخاص DVD



٢٥٦) التسجيل بائشعة الليزر للكاميرا سوني الشكل ايساص



(٢٥٧) الكاميرات الفيديو التي تعمل بالذاكرة الإلكترونية وكان أول شركة استعملت ذلك باناسونيك.



(٢٥٨) الأسطوانة الصلبة التي تسجل عليها الأن  
في أغلب الكاميرات الفيديو الحديثة ويمكن تغريفه  
والتصوير عليها مرات عديدة



(٢٥٩) الكاميرا كانون 5D الفوتوغرافية من نوع DSLR وهي صالحة بجودة التصوير بالفيديوهات.



(٢٦٠) ماسحة باللينز من شركة ARRL لتحويل الفيلم الفيديو إلى شريط سينمائي بجودة عالية.



(٢٦١) صورة تبين كيفية العمل على المساحات اللينزية



(٢٦٢) كلما زادت حدة التفاصيل والوضوح في المساحات كانت الصورة المحوّلة أجهد



(٢٦٣) تجربتي في تحويل التصوير بالفيبيو إلى شريط فيلمي



(٢٦٤) الجودة س تكون متساوية في كل وسائل العرض



٢٦٥) الترميم لفيلم (الردام) أول فيلم سينما سكوب عام ١٩٥٤



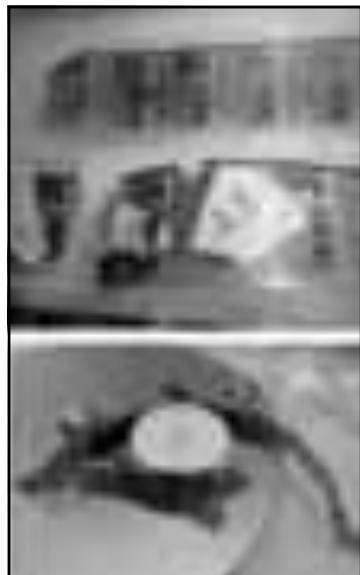
٢٦٦) الترميم لفيلم (الردام) أول فيلم سينما سكوب عام ١٩٥٤



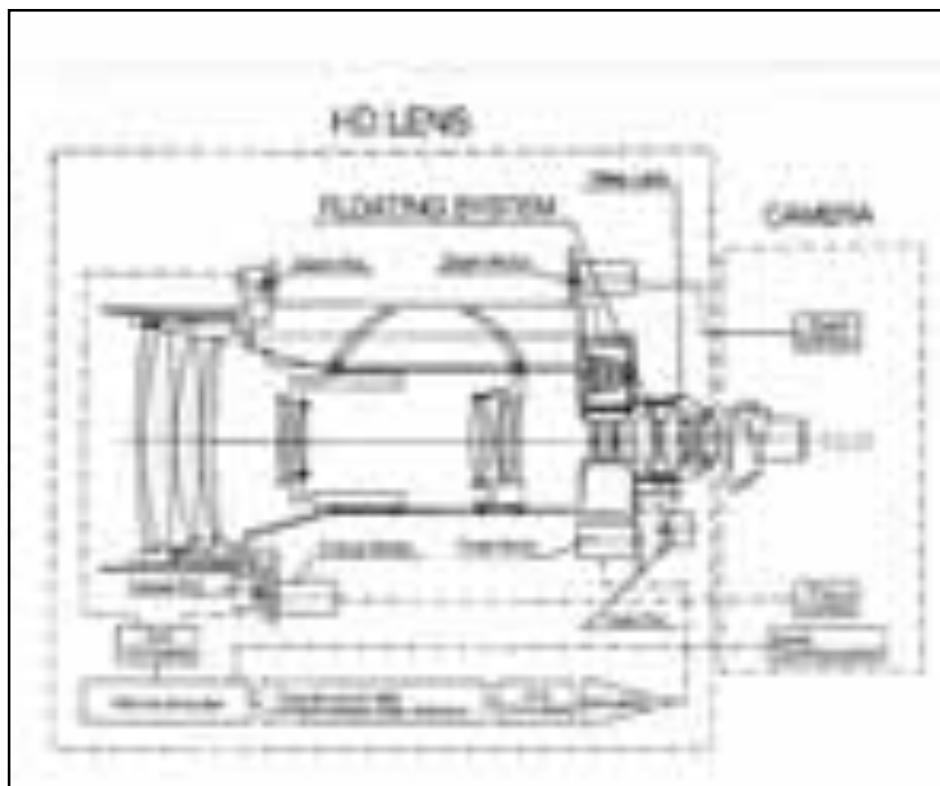
(٢٦٧) الترميم لفيلم جورج ميليس (رحلة إلى القمر) ١٩٠٢ الذي وجد في حالة مزدوجة



(٢٦٨) الترميم لفيلم جورج ميليس (رحلة إلى القمر)



٢٦٩- الحالة المزدوجة التي وجد بها فيلم (رحلة إلى القمر)



٢٧٠) نظام العمل في العدسات الـ HD فاتحة الدقة في الصورة، لتلائم العمل بالفيديو



(٢٧١) النظام المتبّع في بعض الولايات الأمريكية في بث الأفلام واستقبال المعرض في دور العرض والذي سيكون هو النظام الأساسي مستقبلاً

ومن تعريفات الإبداع (القدرة على ابتكار حلول جديدة لمشكلة ما أو أساليب جديدة للتعبير الفنى) وفي حالتنا نحن أمام قدرة وابتكار تقنية جديدة سريعة، وصنع أساليب فنية مبتكرة ورخيصة وبهزة، فى تاريخ السينما محاولات عديدة لصناعة أفلام بتكليف بسيطة، محاولات تمت فى أماكن وبلاد شتى ولكنها كانت تصتدم بالتكليف الباهظة وحتى إذا كانت الإمكانيات ١٦ مللى أرخص من ٣٥ مللى، وحتى عند ظهور الموجة الجديدة الفرنسية فى أواخر العقد الخامس من القرن الماضى، كان التفكير فى البداية لأحد أقطابها كلود شابرول وزملائه باستخدام الأفلام مقاس ١٦ مللى ... ولم يحدث ذلك لحصولهم على ممول لأفلامهم الأولى الأرخص صنعاً فى وقتها، هذه معلومة من مدير التصوير العالمى الإسبانى الأصل نستور المندروس سردها فى أحاديثه حيث عمل فى المراحل الأولى فى الموجة الجديدة الفرنسية، بل إن مصور مثل الفرنسي رؤول كوتار من أقطاب الموجة الجديدة بنى شهرته على جودة التصوير بآدوات غير مكلفة وكاميرا صغيرة حرة، وقد صور بالكاميرا الفرنسية (كاميرا فلكس) ٣٥ مللى وهى كاميرا للأخبار المصورة أكثر منها للأفلام الروائية.

وبعداً من منتصف العقد الثامن وظهور التحسن المستمر فى التصوير بالفيديو، اتجه بعض سينمائى أوروبا الشباب إلى تصوير أفلامهم بهذا الوسيط الذى أصبح جيداً، والنقلة الكبرى جاءت من جماعة دوجما ٩٥ التى ظهرت فى الدنمارك ويقودهم المخرج لارس فون تراير Lars Vontrier حيث صوروا أفلامهم بكاميرات الديجيتال النصف احترافية ونشروا مبادئ صارمة للعمل بنظامهم الدوجماء واستغفوا عن أشياء كثيرة من طبيعة سمات المحترفين، وكان نجاحهم وحصول فيلم (تحطيم الأمواج) Breaking the Waves لفون تراير على الجائزة الأولى (السعفة الذهبية) فى مهرجان كان العالمى عام ١٩٩٦ فاتحة شجعت ودفعت بكثير من شباب السينما للعمل بهذه الطريقة وتقليلها .. بل استعارة بعضاً من أساليبها وأصبحت عرف مثل تحريك الكاميرا المستمر - لا حامل - كاميرا حرة، وتقليل القطع المونتاجى، حيث يتدقق المشهد فى زمنه资料 الحقيقى والكاميرا تتحرك من الشخص إلى الآخر وهكذا حوالى ١٢ مبدأ جعل من وسيلة التصوير بالفيديو هدفاً أساسياً للشباب لرخص عمل فيلم بإمكاناته وأن كانت مبادئ الدوجماء لم تستمر بعد ذلك ولم يصور فيلم (تحطيم الأمواج) بالكاميرا الفيديو بل السينمائية.

ولأول مرة تخرج لنا شركة SONY المتخصصة فى تصنيع كاميرات الفيديو كاميرا فيديو للتصوير السينمائى، وذلك عام ٢٠٠١ تصور بسرعة ٢٤ كادر بالثانية الواحدة كل تصوير الفيديو ٢٥ كادر فى الثانية الواحدة، و٣٠ كادر فى الثانية الواحدة فى الولايات

المتحدة واليابان- أى بسرعة شريط الفيلم السينمائى فى كاميرات السينما أى الغرض من هذه الكاميرا فى المقام الأول عمل أفلام سينمائية.

وبالطبع هي HD وأطلق على اسمها لفظ السينما لأول مرة وهى Sony Cine Alta HD 900 وصور بها المخرج جورج لوکاس فيلم (هجوم المستنسخين attack of the Clones) من سلسلة أفلام حرب الكواكب عام ٢٠٠٢.

ومن هذه المرحلة بدأ العمل الصناعى على أشده فى تحويل التصوير السينمائى بالشريط الفوتوغرافى إلى التصوير الرقمى العالى الدقة والجودة بالفيديو حتى يصل إلى جودة الشريط الفوتوغرافى، وكان التطور سريع بشكل أذهلنى أنا شخصياً لأنى غريب عن عالم الإلكترونيات، ولكن كنت أتابع باستمرار هذه القفزات والتناقض فى مولد كاميرا فيديو بإمكانات سينمائية وخاصة عندما أعلنت شركة ARRI الألمانية العريقة فى تصنيع كاميرات السينما عن عزمها طرح كاميرا فيديو وهى ARRI D20 فأيقنت أن عصر الشريط الفيلمى أصبح محدود السنوات.

فى مصر وجد التصوير بالفيديو رواجاً مشجعاً من الشباب الذى وجد فرص العمل له فى سينما المحترفين قليلة وتحت شروط قاسية فكان الفيديو منقذاً لهم وإبداعهم، وشاهدنا أفلام جميلة وجريئة، وصنع المخرج يسرى نصر الله أول أفلام الفيديو الروائية بمصر وهو فيلم (مدينة) عام ٢٠٠٠ وحوله إلى نسخة ٣٥ مللى وشاهدت عرضة الخاص فى دار المركز الثقافى الروسى، وكان زمنها التحويل لم يصل إلى الجودة المنشودة بعد، ثم فى عام ٢٠٠٤ قدم لنا المخرج محمد خان فيلمه بالفيديو (كفتى) وإن لم يحوله إلى شريط فيلمى، ولكن عرض علينا فى مركز الإبداع بعض الأجزاء من الفيلم محولة إلى شريط سينمائى، ولكن بعد ذلك باعه للمحطات التليفزيونية بدون عرضه السينمائى، وكذلك فعل المخرج خيرى بشارة بفيلم آخر ... وقد قمت أنا شخصياً بعمل تجارب مع المنتج صفوتو غطاس والمخرج حامد سعيد وحولنا فعلاً تستات تم تصويرها بالفيديو إلى شريط فيلمى ولكن المشروع توقف، ولكن الذى لم يتوقف همة الشباب، وإصرارهم على عمل أفلام تخرج من صلبهم وبعيدة عن المواضيع التقليدية المستهلكة واكتسب الفيلم الروائى القصير والتسجيلى قيمة وشهرة وعرض مختلف وظهرت أسماء مشرفة ولها مستقبل فى هذه السينما التى سموها مستقلة مرة وسيئماً الديجيتال مرة أخرى، ولكن مهما يكن أسمها فهي سينما جديدة مختلفة، وفي اعتقادى أنها المخاض الحقيقى لميلاد سينما مصرية محترمة راقية فنية تعبر عن المصريين ومجتمعهم ومشكلتهم وبهجتهم، وليس سينما مسخ تقليد بشكل أعمى سينما الغرب والأمريكية منها بالذات، ومع هذا الشاطئ زادت أماكن تدريس أصول وفن اللغة السينمائية، وتقدم إبداع الشباب السينمائى فى عملهم بشكل ملحوظ.



## ٤٢- مرجعية الصورة السينمائية التشكيلية واللونية:

أنا أؤمن بأن اللون في الأفلام بجانب أنه واقع حتى تسجيلي ، إلا أنه كذلك يمكن أن نتدخل به كمفردات لونية تساعد وتدلل على الأشياء حسية وسيكولوجية وانطباعية وفسيولوجية ورمزية في المشهد السينمائي ، هذه الدلالات بطريقة لا شعورية تساعد الدراما المرئية ، وهذا ما أحببته في الألوان سينمائيا ، كما هو ظاهر في الفن التشكيلي فإن عمل ورؤية الفنان الذاتية هي ما يظهر على اللوحة بعدما شكلها وجداه وعقله وأحساسه وفنه ، لنتلقاها نحن كمشاهدين بالقبول والاستحسان أو الرفض.

إن رؤيتى لقضية الألوان في السينما وفي عقلى شبيهة بمنطق الفنان التشكيلي ، مع عدم إغفال باقى عناصر تصنيع وتشكيل الصورة في السينما ، وأن السينما من جماعى فى الأساس.

كانت فترة السينينيات يمكن أن نطلق عليها فترة استعمال الألوان بفنية لكثير من فنانى السينما المبدعين في العالم ومدى التطور الذي كان يحدث وقتئذ في بلورة قيمة ومعنى الألوان والتشكيل سينمائياً ، حيث وجدت الألوان مكانها درامياً بالكامل في الأفلام الطبيعية وقتها كما سنعرف بإسهاب في هذا الجزء من الكتاب ، ولقد أصبحت الألوان والتشكيل الآن في الأفلام الأجنبية ذات مستوى رفيع من الإبداع ، وتجاوزت الكثير من المفاهيم السابقة إلى آفاق أوسع وأصبح لها استخدامات واتجاهات عديدة ومختلفة ، وهو ما سأحاول بيانه لاحقاً.

وفي استعراضي للأفلام فأنا سأكون تحت تأثير منهجين.. أولهما ما أفضله دائمًا وهو المشاهدة، وهو ما حدث معى فى السواد الأعظم من هذه الأفلام، ولكن كذلك هناك أفلام لم أشاهدها وقرأت عنها فى أكثر من مرجع، وفي كلتا الحالتين سأكون صريحاً مع القارئ فى إعطائه المعلومة التى اقتنعت بها.

ومما لا شك فيه أن المشاهدة بالنسبة لى أفضل، ولكن لظروف عدم توافر الكثير من الأفلام الجيدة فى بلادنا واحتكار سوق العرض المصرى للفيلم الأمريكى فقط، وهذا لم يكن فى الماضى حيث إن سوق الفيلم كان بها العديد من العروض الأوروبية الشرقية والغربية بجانب الفيلم الأمريكى، ولهذا فإن صعوبة الحصول على أفلام إلا بالسفر إلى الخارج هو مقياس ما أجمع من أفلام تهمنى فى دراستى هذه.

وهذه الأفلام النماذج التى ساكتب عنها سواء لخرجين أو مديرى تصوير قد استقر رأى كثير من النقاد والباحثين السينمائين فى مقالات ومؤلفات مختلفة على استعمالاتهم للألوان والتشكيل بطرق ابتكارية ساعدت كثيراً فعل الدراما المرئية فى الأفلام. تقول الناقدة (كلود إدمون ماينى) عن تأثير الفيلم على الجماهير.. (إن السينما تؤثر مباشرة على الروح الحساسة، إنها تخاطب الحواس دون أن تكون ملزمة بالمرور على وسيط من الفهم، وهى لذلك لا تفتأ تهدى فنون اللغة، إنها حصر الوعى الإنسانى فى الجزء الواضح منه، ولا تخاطب إلا إياه).

وهكذا نظر للون والتشكيل واستغلال كثير من المخرجين له بشكل أو باخر فى أن يكون وسيطاً فى الفهم يحمل تلك الخطابات مباشرة أو بشكل غير مباشر ومن خلال قراءاتى أسوق بعضاً من هذه الرؤى.

يشكو بعض المخرجين من أن اللون قد سيطر أحياناً بطريقة غير مقصودة على الصورة ويعيدها عن رغبتهم وهو عكس منطق الأحداث أو الدراما، ويرى المخرج (ألفريد هيتشكوك) فى هذه المشكلة أن عليه أن يكتب اللون قدر الإمكان، حتى إنه يستخدم فى بعض أفلامه غياب اللون كتعليق رمزي مناسب على نضوب الحياة فى المجتمع الشبوعى فى فيلم (توباز) TOPAZ يستعرض لنا فى المشهد العناوين عرضاً عسكرياً سوفيتياً فى تصوير كل شيء فيه حتى الناس باللون الأزرق الرمادى الغالب، النجوم الحمراء فقط على الرأية الضخمة وقبعات الجنود، بهذا الشكل أعطى هيتشكوك رأيه باللون فى مجتمع بأسره فى لحة ذكية لوينا، سواء كان مخطئاً أو غير مخطئ، لكنه عبر بهذا اللون الأزرق الرمادى الكليب عن مجتمع مغلق ميت لا حياة فيه.

بينما نجد لخرج (تونى ريتشارد سون) يستخدم فى فيلم (توم جونز) الألوان الخضراء المحمولة الفخمة فى الريف والتى تصطدم بتبانين درامى مع أحد الأحياء الفقيرة فى لندن فى القرن الثامن عشر، أحياء أفرغت من كل لون عدا اللون البنى الباهت والزرقة الرمادية والأبيض المصفر.

ومن المعروف تاريخيا فى تاريخ الشعوب فى مراحل من تطورها وبالذات فى مراحل التأثر والفقر فى القرن السابع عشر والثامن عشر أن الألوان فى مكونات حياتهم فى الملبس وكل شيء كانت تمثل إلى الألوان القاتمة كما يقول الباحث.

بينما نجد المخرج الإيطالى (فيتوريو دى سيكا) قد استخدم اللون فى فيلمه (حادائق فنزى كوتينير)، والفيلم جرت أحداثه فى إيطاليا الفاشية، حيث نجد الجزء الأول من الفيلم غنى بالألوان الحمراء الذهبية المشعة وبأغلب درجات اللون الأخضر، وعندما يسيطر النازى ويستفحلا ظلم ويزداد وحشية تبدأ الألوان بالاختفاء خلسة وبالتدريج حتى تصبح الصورة عند نهاية الفيلم وقد غلب عليها اللون الأبيض والألوان الرمادية والبنى الباهت.

بينما نجد مخرجا مثل الفرنسي (جان لوك جودار) فى فيلمه (نهاية الأسبوع) يقدم الألوان البراقة التى تقدم لنا المادية الضحلة لحياة المدينة بدقة، أو المخرج (بوب فوس) فى فيلمه (كاباريه) الذى تدور أحداثه فى ألمانيا الثلاثينيات وبداية نشوب الحزب النازى.. هنا الألوان -عصاية- بشكل مناسب مع التأكيد على بعض الألوان المفضلة فى هذا الزمن، كاللون البنفسجى الغامق والأخضر الحاد والبنفسجى الغامق والأخضر الحاد والبنفسجى الفاتح والألوان المركبة بشكل صارخ كالذهبي والأسود والرمادي.

بل إننا نجد استعارة كاملة للفن التشكيلي مع فن السينما بتداخل كامل مثلاً فعل المخرج (آلان باركر) فى فيلم (الحائط)، وإذا كان اللون كأحد عناصر الحياة والفن التشكيلي قد استعمل فنياً كما سبق، إلا أنه كثيراً ما استعانت به السينما فى الأفلام الأبيض والأسود وقبل أن تصبح السينما ملونة بمرجعية تشكيلية من الرسم إلى شاشة السينمات.

وقد يكون من المفيد حسب ذاكرتى أن أسترجع بعضاً من التصرفات اللونية والتشكيلية فى سينما شابة وقتها وهى السينما التشكيلية فى حوالي عام ١٩٦٨، عندما انطلقت بعض أفلامهم فى أسبوع الفيلم التشكيلي تعبّر بشكل به ثورة فنية ولوئنية كانت وقتها ذات حداثة كاملة، ولقد كتبت وقتها .. (فى تأثيرات الألوان فى هذه السينما الشابة نجد اللون الواحد وتتأثيره النفسي كما حدث فى فيلم (ليموند جو) و(زهارات المؤلوف)، وفي

الفيلم الأخير للمخرجة (فيرا كيتلوفا) استعمل نوعاً من الطبع البصري المتكرر بإزاحة بسيطة بين الصورة متطابقين في الصورة بتلك الإزاحة اللونية، وفي فيلم (عندما يدخل القط المدينة) وهو من النوع الفانتازى، تلاحظ التأثير اللونى المستخدم في الفيلم بمهارة كبيرة حين يتکيف لون الشخص على حسب طبيعته إن كان طيباً أو خبيثاً أو محباً وهكذا).

### أنطونيونى فيلسوف اللون والتأمل:

(مايكل أنجلو أنطونيونى) مخرج إيطالى درس الهندسة، وأفلامه بالأبيض والأسود كانت تحليلاً فلسفياً تأملاً للعلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع الإيطالي البرجوازى، وفي أول أفلامه الملونة عام ١٩٦٤ (الصحراء الحمراء) Red Desert، استعمل الألوان كما لم يستعملها أحد من قبل، بجرأة كبيرة وتجريد تشكيلي، فأنطونيونى متذوق للرسم، ولذا يصرح بأن (من الضرورى أن نتدخل في الفيلم الملون من أجل إبعاد الواقع المعتاد وإحلال واقع اللحظة الراهنة مكانه).

(أنطونيونى) متاثر بالواقعية التي ظهرت في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية، وكذلك له طموحات في الفن التجريدي المعاصر، ولمزج الاثنين معاً في أسلوب مميز يخضع لنظرته الفلسفية في ثالوث الزوج والزوجة والصديق أو الزوج والزوجة والعشيق، فكانت بطلة فيلمه المريضة نفسياً (المثلة الإيطالية مونيكا فيتي) هي النافذة التي يرى أنطونيونى من خلالها العالم المحيط بها، لذلك قام بطلاء الواقع الطبيعية من أجل التأكيد على الحالات السيكولوجية الباطنية التي تمر بها ونظرتها للبيئة الصناعية المحيطة، وقد تم طلاء الفضلات الصناعية وملوثات الأنهر والمستنقعات وامتدادات واسعة من الأرضى باللون الرمادى لإيحاء بقبح المجتمع الصناعى المعاصر، ويتلوين دخان المصانع باللون الأصفر الكابى.

بطلة الفيلم تعيش في ألوان موت أكثر منها حياة، وكلما ظهر اللون الأحمر أو مشتقاته في الفيلم فإنه يوحى بالعاطفة الجنسية التي شدته إلى الصديق الآتى من خارج هذه البيئة، ومع هذا فإن اللون الأحمر تماماً كالجنس في الفيلم بدون حب، إنه أحمر غطاء مؤلم.. مع ألم النفس ويحاول أن يكون له دور مع ذلك العالم من اللون الرمادى الغالب، (أنطونيونى) يستخدم اللون هنا من الناحية السيكولوجية عنصراً لا واعياً في الفيلم، فهو قوى العاطفة في مفعوله وهو معبر وخلق للأجواء أكثر منه عنصراً ذكياً واعياً.

استعمل (أنطونيوني) اللون كالرسام ويقول في ذلك (أنا لست رساما ولكنني سينمائي يرسم وخلال حياتي العلمية والمهنية لم أنكر أبدا اهتمامي بفن الرسم). إنه يقدم عالم البطلة بلغة سينمائية لونية جديدة، بمعنى أنه يقوم بتلوين العالم بلون جديد وفقا لحساسية تجريبية وكلفة للمستقبل وهو لا ينسى أنه مخرج بجانب أن اللون له اهتمامه الأقصوى في أداء الممثلين وحركة الكاميرا وسرد الفيلم، وكثير من النقاد اعتبروا فلسفة (أنطونيوني) في الألوان هي حركة أخرى جديدة يصنعها اللون بجانب الحركات المختلفة الأخرى في الفيلم ويتبادر مضمون فكر (أنطونيوني) في أول أفلامه الملونة في مشهد في منتهي القوة يدور داخل كوخ في حفلة صاحبة وبحرارة قليلة، وجدران هذا الكوخ الصغير بلون أحمر وحشى، يخبر الصديق الزوجة أن سؤالها عما يجب أن تنظر إليه؛ إنما هو صدى لمساته، وسؤاله كيف أعيش؟ وهذه الناظرة بين الروية والمعيشة وبعد ذلك الجنس، هي فكر المخرج يكون الصورة المرسومة في الفيلم ليست بغرض الزينة وإنما هي الجانب الآخر من التجربة المعيشة والنظر الطبيعي نفسه وبشكل الواقعية الجديدة الحقيقة المزودة بمواد الفن - وهي لغة اللون.

ويقول (أنطونيوني) عن فلسفته عامة وفي أفلامه (بينما نحن مشغوفون ومتلهفون على التخلص من الأفكار العلمية القديمة - هنا يتكلم عن المجتمع الإيطالي (المؤلف) - نقوم من خلال التحليل عن قرب بتشريح المشاعر، نحن غير قادرين على إيجاد طرق جديدة، حيث نفشل في مد الجسور فوق الفجوة التي بين رجل العلم ورجل الأخلاق).

تقول الناقدة (أنجيلا دالي فاسيبي) Angela Dalle Vaccbe في مؤلفها عن (السينما والرسم ) Cinema an Painting إن الصراع المؤلم للقديم والجديد والذى يحلله أنطونيونى فى فيلمه "الصحراء الحمراء" مستخدما محيط أرضنا كرمز للمجتمع الإيطالى، من خلال قناة مناسبة للتعبير عن استخدام المخرج لللون وكونصر فى الإخراج تم استثماره بحدة تناسب الأقطاب الراديكالية كنظام قديم يحتضر ونظام جديد يولد، اللون فى "الصحراء الحمراء" يصنع نصا حياتيا ولوانيا وحركيا".

وفي فيلمه الملون (تكبير) Blue Up 1966 يخرج (أنطونيوني) لأول مرة من مجتمعه الإيطالي إلى مجتمع خارجي.. إلى بريطانيا، حيث تصبح نظرته أوسع وتشمل المجتمع الغربي ككل، ولقد اختار لندن بالذات في هذا الزمن لأنها كانت مثلاً واضحاً لما نضحت له الحضارة الغربية من شباب ول gio غاضب - لا ننسى سينما الغاضبين هناك - والخنا足س بموسيقاهم السريعة، ورقصات الروك والچيرك وحشيش الماريجوانا والشذوذ

والدعارة، في الحقيقة اختياره لها لتصوير فيلمه يعد لإظهار وجهة نظره التي تبحث عن الحقيقة، فيتوه بين الحقيقة والواقع والخيال.

فمن خلال قصة مصور فوتوغرافي يعد صوراً لكتاب عن وجه لندن الجميل، يسجل صورة فوتوغرافية لعاشقين في حديقة غناه خضراء من حدائق لندن الشهيرة بهذا الشكل، ولكن أثناء تكبيره لهذه الصور في معمله الذي هو منزله في نفس الوقت، يتكتشف له أن وراء هذا العشق والجمال.. جريمة قتل العاشق.. وقبلاً ظهر له من هذا التكبير للصورة، ويذهب للمكان ليلاً ليجد الجثة موجودة شاحبة بين الأغصان الباردة والهواء البارد - الفيلم يخلو تماماً من الموسيقى - ولا يجد غير المؤثرات الصوتية الحية فقط.

وبطريقة ما تعرف العشيقية حكاية الصور (فانسيا رد جريف) فتناول الحصول عليها بعرض جسدها ومتعة جنسية زائدة عليه، وعندما يرفض تسرق كل شيء، ويصبح مصورنا الشاب الذي يحمل وجه طفل مندهش (الممثل دافيد همنجز) لا يعرف أين الحقيقة من الخيال.. وأين الواقع في هذا المجتمع الذي ظاهره الجمال وباطنه القتل والسلب والجنس لجرد الجنس لإشباع الجسد وبدون أي عاطفة أو حب.

وجد (أنطونيوني) نفسه في مواجهة حضارة كاملة للغرب نتاج عصور الحروب والتمرد، وخاصة من الشباب الذي أصبح في مفترق الطريق.

وكما في فيلمه الملون الأول الذي كانت بطلته هي نظرة عينه إلى الأحداث، وكان مرضها مبرراً جيداً لشكل من الألوان حرك دراماً الحدث، فنجد في هذا الفيلم أن عين المصور الفوتوغرافي والأجواء التي يعيش فيها والمحيطة به هي ما ركز عليه أنطونيوني بشكل واضح. أول ملاحظاتي ذلك الملبس المتناقض بشكل كبير في رداء المصور.. چاكيت أسود غامق وبنطلون أبيض، - تناقض لوني بين عالمين لونيين أحدهما غامض مثل الأسود والثاني صريح واضح مثل الأبيض، وهذه هي شخصية بطاناً في الفيلم، منزله ذو حوائط بيضاء، وهو معمله كذلك، تتقاطع معه كل خلفيات الأوراق الملونة التي يستعملها في تصوير موديلاته، بل يجعل من مشهد جنسي صارخ عبئي بينه وبين فتاتين تنشدان المتعة مع الاستفادة من أن تصبحا موديلات في المستقبل، يدور ب أجسادهم الثلاثة العارية على ورق بنفسجي اللون - ماجنيتا - وهو لون خليط بين الأحمر والأزرق، أي تعنى حرارته الحمراء الجنس في توهجه وبرودته الزرقاء، إنه حالٍ من أي عاطفة حقيقة ومحكوم عليه بالفشل العاطفى تماماً، وهو ما ظهر بعد ذلك في المشهد اللاحق حين يطردهما من الأستوديو.

اختيار (أنطونيونى) لهذه المساحة الخضراء فى الحديقة المتسعة لتصوير مشاهد الحرب اكتشاف مشهد القتل، تجعل من هذا اللون بهذا الشكل المتسع نهاراً وليلاً، لا يكون أبداً محيداً أو جميلاً بهذا الشكل الربانى فى الخضراء والحياة والارتفاع، بل يجعل فرصة التفكير فيما يحمل بداخله شيئاً أساسياً بطننا، سماء رمادية كالحة وهو أحد الأشياء الأساسية التى جعلت الصورة تحمل تلك الحيادية، لون أخضر جميل، وواقع مكتشف قبيح والأخضر هنا له كنایة وليس جميلاً كما تعودنا أو مريحاً.

فى أحد مشاهد الفيلم حين يتوجه بطننا إلى الحديقة نهاراً يسير بسيارته فى شارع بيته واجهاتها حمراء متالية، ثم قرب نهاية الشارع نجد بيتاً وحيداً لون واجهته أزرق، ماذا يريد أن يقول لنا؟ هنا الناس فى الغالب أشرار، والقليل منهم بارون محايدين غامضون، أى ميتون.

فى تجربة اللونية قبل التصوير يقول (أنطونيونى).. "كانت الألوان تجذبني و كنت أتمنى أن أكون رساماً، وقبل تنفيذى لهذا الفيلم قمت فعلاً ببعض الرسومات قبل التصوير وكانت رسومات بسيطة مثل بقع على الورق.. ولقد ساعدتني على أن أفهم جيداً تناسب القيم اللونية واكتشاف حركة اللون".

ويبدأ الفيلم وينتهى بمجموعة من الشباب يمرحون بسيارة چيب مكسوفة داخل حديقة خضراء متسعة وجوههم مطلية باللون الأبيض وملابسهم خليط غير متناسق من الألوان الزاعقة، يتزلجون من السيارة فى ملعب للتنفس داخل الحديقة ويلعبون بكلة وهمية ومضارب وهمية، إلا من صوت ضربات المضارب والكرة، وبطننا يتبع ذلك فى ذهول، ولكن الكرة الوهمية تخرج من الملعب وتقع بالقرب منه، يطلب الشباب منه بالإشارة أن يحضر الكرة الوهمية، يتتردد ثم يتوجه إلى حيث موقع سقوطها، ويلقطها ويلقيها إليهم، ويستائف الشباب اللعب بهذا الشكل الملون الغريب، ويقف بطننا وحيداً على البساط الأخضر للحديقة متأنلاً ما يحدث ومنفعلما معه، وترتفع الكاميرا إلى أعلى حتى يصبح نقطة صغيرة فى هذه المساحة الخضراء المتسعة، وكأن أنطونيونى يقول لنا إنه نقطة فى بحر من الغموض لما يحدث فى مجتمعه.

إن (أنطونيونى) فى عمله يطبق مقوله (چان كوكتو) الشهيرة.. (إن الفيلم هو كتابة بالصور)، فى هذا الوقت كان همُ الفنان الصادق مثل (أنطونيونى) أن يرصد ما يحدث من تغيرات وتناقضات فى المجتمع الغربى بالذات، وخاصة أن حرب فيتنام الصادمة لهذا المجتمع جعلت كثيراً من القيم التى انتشرت داعية للتسامح والمحبة بعد نهاية الحرب

العالمية الثانية تبدأ في الانهيار.. وهذا جعل جيل الشباب وقتها يثير في كافة بقاع الغرب وبصور مختلفة، فنجد بعد ذلك فيلمه الثالث الملون (نقطة زابريسكى) Zabriskie Point عام ١٩٦٩ يدور في الولايات المتحدة الأمريكية، وهو أكثر صراحة وأقل في تداخله اللوني؟ في الدراما، ولكن ركز على حيرة وانهيار الشباب تجاه ما يدور في المجتمع بين الشباب والسياسة، وربما مشهد ذرة الفيلم في ممارسة الحب والجنس الجماعي فيما يسمى وادى الموت، في لقطة عاملة أحضر لها العشرات من الكومبارس وملا بهم مساحة المكان، واحتللت الأجساد البضة للشباب بالرمال الصفراء الناعمة، وكأنه يتفاعل بأن الشباب سيهزم هذا المجتمع ويحيا، وينتهي الفيلم بانتصار بطله وتمردتها على صاحب العمل.

ويقول (أنطونيوني) عن اللون .. "اللون يساعدنا أن نرى العالم بعيوننا نحن، ويسمح لنا بأن نغير طريقة تفكيرنا.. لقد أصبح اللون في الحياة الحديثة معنى ووظيفة لم يتاحا له في أي وقت مضى، ولن يمر وقت طويل إلا ونشهد أفلام الأبيض والأسود في المتاحف فقط، ولو استطعت لأعدت إخراج كل أفلامي السابقة بالألوان".

#### إنجمار بргمان وألوانه النفسية:

ولد (إنجمار برمغان) عام ١٩١٨، في مدينة صغيرة شمال ستوكهلم، أبوه راعي كنيسة، وكثيراً ما رافق أباه في جولات الدينية في الريف المحيط، ومن خلال طقوس التبعد والزواج والواعظ التي كان يشارك فيها، تكشفت له جوانب كثيرة من الحياة الإنسانية في لحظات كثيرة وفاصلة، ولكنه فكر في سن مبكرة في البحث عن طريق آخر أكثر مباشرة وواقعية للتعبير عن الصداقة والحب.

في عام ١٩٢٨، أصبح مخرجاً مسرحيًا هاوياً بعد دراسته في جامعة ستوكهلم يخرج للمسرح السويدي روائع شكسبير وإيبسن وستراندبيرج، وغيرهم من الكتاب الإسكندنافيين بالذات لما تتحول عنه طبيعة وبيئة السويد، وأثرها في الإنسان هناك، وبعد الحرب العالمية الثانية ومشاهدته الارتداد الحيواني للإنسان في هذه الحرب، فيكون مثل باقي مثقفي بلاده يحمل شعوراً بالضياع والقلق، ويعيش (برجمان) هذه المحن وينفعل بها فيكتب مجموعة من المسرحيات.

ولكن في عام ١٩٤٤ بدأ يفكر في السينما وكتب أول سيناريو باسم (الآلام)، وأفلام (برجمان) تدور أغلب موضوعاتها عن الإنسان وألامه، بدأ بالأبيض والأسود، ودخلت الألوان في أفلامه الدرامية كما نظر لها (سيرچى إيزنشتاين). ويحلل النقاد رمزية اللون في فيلمية (عاطفة آناً) و (صرخات وهمسات)، "كثير من

الأفلام تطرح مثل هذه الحلول الرمزية للون، وهذا الفيلم يتناول موضوع العقم بإزاء العاطفة أو العزلة بإزاء الالتزام الشخصى لآخرين، هذا الاستقطاب فى المضامين يرمز له (برجمان) باللون الأبيض إزاء الأحمر، وخلال الفيلم يستخدم الثلج والجدران للإيحاء بعالم الأنانية الذاتى، والعالم الذى يطرجه (برجمان) هو مذكر فى جوهره، أما النار والدم فيرتبطان بعالم العاطفة والحب والعنف الممكн، وهو مؤنث فى جوهره.

أما فى فيلم (صرخات وهمسات) Cries and Whispers، فيشبه بعض الشيء فى تركيبته ما تقدم، فالأحمر يوحى بالعاطفة والعنف والنضج، واللون الأبيض يرمز للبراءة والطفولة، وفي بعض السياقات هي العقم".

لقد استخدم الرمزية اللونية ليُظهرُ الشخصيات واضطراباتها العقلية.

### **الصب الأبدى بين الرجل والمرأة بالوان ليلوش:**

عندما ظهرت أفلام الواقعية الجديدة فى إيطاليا عقب نهاية الحرب العالمية الثانية، كان أحد أسباب ظهورها فقر الإمكانات بعد تدمير الأستوديوهات والمعدات، ولكن هذا خلق تياراً أكثر أصالة لهذه السينما فى تكنيكتها وموضوعاتها وممثليها ومخرجيها.. وبعد ذلك بسنوات فى أواخر العقد الخامس، تحديداً فى عام ١٩٥٩، كان مجموعة من النقاد فى مجلة كراسات السينما الفرنسية غير راضين عن اتجاهات السينما الفرنسية، فقاموا بعمل سينماهم الخاصة المخالفة للسائل وقتها فى الموضوعات الأكثر قرباً وفهمًا للمجتمع وبتكنولوجيا أقل ما يقال عنه إنه حر فى تحريك الكاميرا والاعتماد على أماكن حقيقة وممثليين جدد وأطلق على هذه السينما الموجة الجديدة الفرنسية، وكان لها هى الأخرى مدى كبيراً فى أسلوبها واتجاهاتها خارج فرنسا وبالذات فى أفلام أوروبا الشرقية، وبعد ذلك فى أفلام الولايات المتحدة نفسها فى الساحل الشرقي - نيويورك- ثم هوليود بعد فترة، أى أن هذا الأسلوب اقتحم عرين الأسد ذاته، ومن هذه البيئة التجديدة للسينما العالمية ظهر فى فرنسا مخرج شاب (كلود ليلوش).. أصلاً هو مصور إخبارى، ثم عمل فى الأفلام التسجيلية، ثم الروائية، ولكنه أتحف العالم بفيلم رقيق بسيط تمت معالجة موضوعاته عشرات المرات فى السينما من قبل عن حب رجل وامرأة، ولكن هذا المخرج المصور الشاب قام بصنعه بفنية عالية وضع فيها خبراته كمحض وأحساسه كمخرج وفهمه لقيمة الألوان وتشكيل مفردات الصورة وإمكانات العدسات طولية البعد البؤرى Telephoto Lens

و قبل أن أدخل في شرح ما فعله (ليلوش) في الفيلم، أحب أن أعرض ملامح الأسلوب الليلوشى - إذا صرحت بهذا التعبير - الذى أصبح بعد هذا الفيلم كالنار فى الهشيم منتشرًا في كل أفلام السينمات بالعالم، بما فيها مصر ومع المخرجين الشباب بالذات وقتها.

يعتمد هذا الأسلوب على الآتى:

١. جماليته أساسية في تركيبات وتكوينات اللقطات سواء الواسعة أو الضيقة، وسواء الثابتة أو المتحركة.

٢. استعمال أساسى للعدسات طويلة البعد البؤرى فيأخذ اللقطات، لأن من ميزات هذه العدسات أن عمق مجالها قليل للغاية، وبالتالي فإنه في حالة ضبط حدتها البؤرية على موضوع ما مصور فإن ما هو خلف الموضوع وما هو أمام الموضوع يكونان في عدم وضوح بؤرى أي (فلو)، وهذا يعطى للصورة أى اللقطة نوعاً من الشاعرية الشديدة، حيث يفضل الموضوع عن واقع المكان ويجعل المرئيات في الخلفية والأمامية في تشوّه ملون، مما عدا الموضوع ففي وضوح كامل.

٣. استغلال الرجوع إلى الماضي (فلاش باك) في السرد الفيلمي عامه وبشكل قليل ومفسر، أو مشاهد مُتخيلة تدعو للضحك أو المبالغة.

٤. موسيقى أخاذة ذات طابع رومانسي وتيمة سهلة يمكن حفظها.

٥. الاستعمال الحر للكاميرا المحمولة باليد، ولقد كان ليلوش نفسه يقوم بالتصوير كمصور بجانب الإخراج، ويحضر مدير تصوير الفيلم، والكاميرا الحرة هذه أحدى سمات الموجة الجديدة الفرنسية، ومن ميزاتها أنها تستعمل عدسات متفرجة الزاوية حتى تكون اهتزازات الكاميرا أقل وغير معيبة، ولم يكن قد اخترع بعد وسائل تثبيت الصورة، كما أن الحركة الحرة للكاميرا تساعده كثيراً في سهولة الحركة وإعطاء مجال واسع للمناورة في الأماكن المختلفة أو بعد عن الصورة الكلاسيكية في التكوينات والحركة كما تعودت عليها السينما من سنوات، ثم القرب من البشر والممثلين في حميمية أكبر.

٦. استعمال فني جيد للسرعة البطيئة للصورة، مما يزيد مع استعمال عدسات طويلة البعد البؤرى لزيادة شاعرية الصورة في بعض المواقف الحساسة.

٧. استعمال الألوان والأبيض والأسود واللون الواحد في سرد وحكي الفيلم حسب المفهوم الدرامي المتعارف عليه للألوان انطباعياً.

هذه النقاط السبع هي عmad الأسلوب الذى سخره ليلوش وأصبح موضة زمنه وعصره، وإن كنت سأتكلم فقط عن الألوان وتحليلها في فيلم (رجل وامرأة)، إنتاج عام ١٩٦٦، إلا

أنى سأبدأ بإلهامه قبل هذا الفيلم لخرج كان يجرب فيه ذلك الأسلوب الملون الذي لم يكن جديداً على السينما العالمية، حيث استغلت الصبغات اللونية أيام أفلام الأبيض والأسود كما أوضحت في هذا الكتاب سابقاً، مثلاً في فيلم (التعصب) لجريفيث في الولايات المتحدة، وفيلم (نابليون) لأبيل جانس في فرنسا، وغيره من أفلام.

فى عام ١٩٦٥ ، قام ليloff بتصوير وإخراج فيلم تسجيلي عن سباق الدراجات السنوى الذى يقام حول فرنسا سنوياً، وهو من السباقات المشهورة والمحبوبة هناك، وتكون جائزته بجانب الجائزة المادية رداء أصفر يرتديه فى نهاية السباق، ولذلك سُمى الفيلم (الرداء الأصفر).

الفيلم ملون تدخله صبغات لونية فى كثير من مشاهده، فكانت المسحة البرتقالية فى مرحلة الإعداد والتتأهب فى بداية السباق، واللون البرتقالي لون له دلالة وتأثير يحمل شكلاً من القلق والترقب، فهو ليس صريحاً بل يحمل خليطاً من صفات اللون الأحمر واللون الأصفر، أى يحمل فى جزء منه انطباعات الاحتدام والتوجه والاشتعال، وهو ما يخدم المفهوم فى هذه المرحلة من السباق وبالتالي صورة الفيلم.

وفى مرحلة صعود المتسابقين المرتفعات وكفاحهم الشديد والجهد المضنى، كان يغلب على المشهد الصبغة ذات المسحة الحمراء لما فيها من معانى المعاناة والصراع الذى يكاد أن يصبح دموياً على الصعود، ولقد ساعد على إعطاء هذا المعنى صوت دقات قلوب المتسابقين ببروعته ورهبته على شريط الصوت المصاحب لهذا الجزء، وبذلك جعلنا نشعر بذروة الصراع المتصاعد من خلال الصوت والصورة واللون.

واستعمل الصبغات الزرقاء والزرقاء المخضرة فى مشاهد مختلفة من الفيلم كانت تحمل الطابع الهدائى نوعاً ما لما يحمل هذان اللوانان من صفات تهدئة النفس والسكينة والصبر، فقد دلت الأبحاث التى تمت على هذين اللوانين أن لهما خاصية الترطيب والتهيئة والراحة، واستغل فى مشاهد راحة المتسابقين وعمل التدليل لعضلاتهم الصبغة البنية، وهذا اللون فى تفسيراته يحمل معنى القتامة للنفس وربما أراد ليloff من ذلك أن يوحى أن المتسابقين رغم راحتهم يعانون اضطراباً نفسياً لأنهم لم يستقرروا بعد وينهوا السباق.

فى هذا الفيلم التسجيلي - متوسط الطول والذى شاهدته فى جمعية الفيلم- استطاع ليloff أن يستخلص ميزات الصبغات اللونية ويفهم أثرها العاطفى؛ مما جعله يطبق خلاصة تجربته فى فيلمه الروائى الطويل (رجل وامرأة).

كما أوضحت أن اللون عامل من العوامل اليلوشية في فيلم (رجل وامرأة) ومن خلال قصة تقليدية ولكن معالجة بصرياً بلغة سينمائية في مستوى جيد وجميل وراقٍ، ولقد استعمل ليلوش اللون في الفيلم بعدة استعمالات مختلفة هي:

أولاً: المشاهد الملونة الطبيعية وهي مشاهد بهجة الحياة والسعادة للرجل أو للمرأة وسواء كانت هذه البهجة في ذكريات الماضي أو في سرد الحاضر.. فالألوان الطبيعية هنا تلعب دوراً مع الحياة المستقرة الهيئة التي تشع في جميع جوانبها بالاستقرار في الحاضر المعروف في عمل الرجل أو المرأة وكذلك مع ذكريات المرأة مع زوجها.

ثانياً: مشاهد الصبغة الزرقاء وهي مشاهد ظهرت أثناء تعرف الرجل إلى المرأة لأول مرة، وقد حملت إيحاءً بالبرودة للعلاقة بينهما التي لم تبدأ، وكان اللون الأزرق يساعد على وجود الطابع الليلي وكذلك ساعد على إعطاء المشهد نوعاً من الهدوء العاطفي.. فكان الليل وبرودته وزرقته يشعرهما بنوع من السكينة.. وكان يتخل المشهد لقطات بالألوان الطبيعية لذكريات المرأة مع زوجها.. ولقد ظهرت هذه الصبغة الزرقاء كذلك أثناء سباق السيارات إلى مونت كارلو الذي اشترك فيه الرجل في المشاهد الليلية، مما يدل على أن ليلوش كان يربط هذا اللون بالليل ربطاً أكيداً.

ثالثاً: الصبغة الصفراء ذات المسحة البنية (لون السبيا) وكانت في مشهد ذكريات الرجل عن زوجته العصبية التي انتحرت بسبب خوفها عليه عندما أُصيب في أحد سباقات السيارات لأن مهنته - سائق سباق- وهذا اللون سيكولوجياً محرك للأعصاب، لذلك فضرورته في مشهد الزوجة ذات شقين.. شق يحمل التوتر العصبي للزوجة، والشق الآخر يحمل التوتر للزوج المتسابق.

رابعاً: صبغة ذات مسحة خضراء تمثل إلى قليل من الرمادي، للقطة خيالية يتحدث فيها الرجل للمرأة عن عمله، وبالطبع يحمل هذا المشهد نوعاً من المزاح، لأنه يعرض لها عمله وكأنه قواد، لذلك فهو يربح كثيراً.. وهذا اللون له القدرة على خلق الأجواء الخيالية الحالة.

خامساً: صبغة ذات مسحة بنية، وكانت تحمل في مشاهد الفيلم نوعاً من الحزن والشجن والقتامة، فقد استعملت أثناء حديثهما الملون بالألوان الطبيعية ومعهما طفلهما في المطعم مقتاحة سلاسة الألوان الطبيعية، ولقد عبر المخرج بهذا اللون عن تعلق كل منهما بالماضي وبالتركيز على يديهما وبهما خاتما الزواج، وكذلك ظهرت هذه الصبغة في مشاهد السباق إلى مونت كارلو، وفي نهاية الفيلم عندما وقفت الذكريات حائلاً بينهما.

**سادساً:** اللون الرمادي- أى بالأبيض والأسود- وهو لون يحمل واقع حياة الرجل بشكل ما من واقعية الأفلام الأبيض والأسود، ففي منزل الرجل توجد الخلية وحياة فارغة وممل، وهو لون محايد يعبر عن واقع كلاسيكي اكتسب من تاريخ السينما ذاتها والصور الفوتوغرافية بالأبيض والأسود.

**سابعاً:** الصبغة الوردية الحمراء، وقد ظهرت في مشهد يعتبر من أجمل وأصدق مشاهد الحب على الشاشة في وقتها، فقد عبر ليلوش بهذا اللون الدافئ الملئ بالحيوية والنشاط والعاطفة عن علاقة حب وجنس لها سمو وجمال في لقطات قريبة حميمة بدون ابتذال، وكان يتخلل المشهد أغنية جميلة لزوج المرأة ولقطات له بالألوان الطبيعية تحمل ذكريات الحب مع زوجها.. مما جعلها لا ترضى بذلك الوضع الجديد في الحب، لأنها ما زالت تحيا على ذكريات الماضي السعيد.

تلك هي المراحل السبع لاستعمال (كلود ليلوش) للألوان في فيلمه، ويلاحظ أنه فهم جيداً كيف يصنع لمسات الألوان بذكاء على الشاشة، وكيف يزن فيلمه لونيّاً في جميع مراحله، بجانب مفردات أدواته الأخرى البصرية والDRAMATIC، فكان اللون في الفيلم عنصراً أساسياً لا يمكن الاستغناء عن جماليته المطلقة أبداً.

إذا قارنا بين استعمالات الألوان في فيلمي (الرداء الأصفر ١٩٦٥) (ورجل وامرأة ١٩٩٦)، فسنجد أنه طبق نفس المفاهيم اللونية في الفيلمين بشكل انتباعي سيكولوجي.

### **اللون الخيول النارية لبار إدجانونف:**

هذا فيلم لا يمكن أن يمحى من ذاكرتي الفنية، حين شاهدته في العقد السادس ثم سعيت لمشاهدته مرات أخرى، وبعد ذلك اشتريت نسخة منه بالفيديو حين سافرت إلى أوروبا من أحد الحال الكبرى التي تهتم بأفلام الجوائز والمهرجانات.. وحين أكون في ضيق أو ملل في لحظة ما من حياتي، أعرض الفيلم وأتمتع به وكأنني أراه لأول مرة، إنه تحفة من الفن الخالص، هذا الفيلم يعيد ويشحذ إيماني بفن السينما وعظمتها.

إنه فيلم (ظلال الأجداد المنسيين) The Shadows of Forgotten Ancestors، وهو الاسم الأصلي له، ولكن عندما عرض في فرنسا سمي هناك (الخيول النارية) نسبة لكنابية ظهرت في الفيلم ستنعرض لها في وقتها، وهو إنتاج أستوديو أوكرانيا الاتحاد السوفياتي السابق عام ١٩٦٤، وإخراج (سيرجي بارادجانونف) Sergei Paradjanov وتصوير (بورى إيلينكو)، وقد أصبح مخرجاً مهماً بعد ذلك، وموسيقى (ميخائيل سكوريك) لأن لها دوراً كبيراً، ومؤثرات فنية للرسامين (باكتوفيتشي) و(راكوفسكي) ولهم دور تشكيلي مهم.

الفيلم مأخوذ عن قصة (ميخائيل كوتسبونكى) ومنها يستلهم المخرج (پارادچانوف) فيلمه الملىء بالتقاليد والعادات والموسيقى الشعبية فى أوكرانيا، فى منطقة جبال الكربات وسكانها، ومن القصة يبعث المخرج هذا الفلكلور ليكون إطار التعبير عن رؤيته الخاصة بالحياة والموت والعالم.

وأقتبس من دراسة للناقد سمير فريد نشرها بتاريخ ١٧ / ٧ / ١٩٧٤ فى نشرة نادى السينما، الذى توقف نشاطه للأسف، وكان نافذة لنا لمشاهدة مثل هذه الأفلام الرائعة، كما أسترجع ما كتبت أنا بعد مشاهدة هذا الفيلم وقتها من تأثير الألوان به.

يقول سمير فريد.. "رؤيا (پارادچانوف) رؤية حزينة ترقب الحياة وبشاشة الموت، وتحتضر تناقضات العالم، إنك لا تستطيع أن تفرق بين الحياة والحب والموت عند پارادچانو؟ فالحياة هي الحب، وهى أيضاً الموت، والحب هو الموت، وهو أيضاً الحياة، قال (أراجون) يفتح الإنسان ذراعه للدنيا فيصلب".

يبدأ الفيلم بشقيق البطل (إيفانكو) الأكبر وهو يحاول إنقاذه من الموت من جراء سقوط شجرة عليه، فيكون مصيره الموت، وهو يحاول أن يهب الحياة، وينتهي الفيلم (بايفانكو) وهو يهرع نحو حبيبته (مارتيشكا) يتلامس منها الحياة.

هذا الصراع بين الفقراء والأغنياء، سرعان ما يذوى فى الدراما، بل وتذوى أيضاً قصة الحب التى تحول دون إتمامها الخلافات القديمة بين العائلات، ويبدأ القدر فى تصميم رهيب يؤدى بحياة (مارتيشكا) ثم حياة (إيفانكو)، ويتبين هذا التصميم فى لقطات قتل الأب فى البداية، وقتل الابن فى النهاية بنفس الطريقة، وفي النجم الذى يسطع فى السماء ويتابع (مارتيشكا) فى الغابة، بل يحاصرها إلى أن تموت، وهو نفس النجم الذى يخلق به (پارادچانوف) الاتصال الوجданى بين (إيفانكو) و(مارتيشكا) على البعد، وتصل النزعة الميتافيزيقية إلى ذروتها عندما يستدعى الساحر قوى الطبيعة الغامضة المجنونة لكي تحقق رغبته فى (بلادجنا) وتم له ما يريده.

إن استعمال المخرج والمصور فى الفيلم لأدواتهما (السيني فوتوفرافى) من تكوينات وحركة للكاميرا حرة رائعة، والألوان والصوت والموسيقى والموئنات بجانب التمثيل الذى هو مدرسة فى حد ذاتها فى الفن السينمائى الرفيع. ولقد قسم الفيلم الذى يبلغ طوله ٩٥ دقيقة إلى فصول، كل فصل يحمل حدثاً وشكلاً لونياً، وهو ما ساعتمد عليه فى هذه الدراسة. ولقد كان من المهم أن أوضح من كتابة الزميل سمير فريد بعض جوانب رؤية القصة والمخرج، حتى نستوعب دور الألوان فى السرد الدرامي الرائع لهذا الفيلم، وتقسيم

الفيلم إلى فصول وهو أسلوب معروف من السينما الصامتة ويستعين به كثير من المخرجين في سرد أفلامهم، وهناك عند (بارادچانوف) الشعر النثري الذي له جماله وشاعريته لأن أسلوب المخرج مع مصوّره الأثير (بورى إيلينكو) يجذب كثيراً إلى السينما الشعرية والاستعانة بشكل جيد بتاريخ وتراث المنطقة وأزيائها وألوانها وعاداتها.

ويكون الفيلم من فصول تسعه يوضح عنوانها في بداية كل فصل، وهي:

١. (إيقانكو) و (مارتيشكا).
٢. بلاد أخرى.
٣. الوحدة.
٤. إيقانكو وبلاجنا.
٥. الحياة اليومية.
٦. أيام الأعياد.
٧. غداً يأتي الربيع.
٨. قوى الشيطان.
٩. مصرع (إيقانكو).

وتتحمل المرحلة الأولى الملونة بالألوان الطبيعية، طابع واقع الحياة وقصة الحب والبيئة بطبيعتها الخلابة الجميلة، وزخارف الأحتفالات وأيقونات الكنيسة، ومشاهد الغابة الملونة الجميلة التي تحضن حب (إيقانكو ومارتيشكا)، وفي هذه المرحلة يقتل والد (إيقانكو) فيعبر (بارادچانوف) عن هذا الحدث في لحظة حدوته بلقطة تجريدية لخيول مرسومة باللون الأحمر تسحب في الفضاء مع ضرب البطة في رأس الأب، خيول نارية تشكيلية من مخيلة المخرج نفذها رسامون - رسوم متحركة - كمرادف تعبرى للموت بدماء مسالة، ولكن بأسلوب تجريدى للصورة. وتستمر الألوان وإن كانت قد أصبحت أكثر دكانة حتى موت (مارتيشكا)، وهو ما يأخذ كذلك المرحلة الثانية من الفيلم وحركة الكاميرا هنا حرة طلقة لا حدود لحركتها.

في المرحلة الثالثة وهي بعد الموت حبيبته كانت بالأبيض والأسود، تناقض كامل من الألوان وجمالها السابق حتى بعدما أصبحت أكثر دكانة، إلى ذلك اللون الحيادي المتنافر والمتناقض تماماً مع كل ما سبق، وهذا تعبرى بلية جداً عن الحالة الدرامية التي أصبح فيها (إيقانكو) بعد موت الحبيبة والكاميرا في أغلبها ساكنة بطيبة.

ثم ترجع الألوان في باقي مراحل الفيلم حتى الجزء السابع وزواج (إيفانكو) من (بلادنا)، وعدم تجاوبه الحقيقي معها ومعايشته للماضي في حياته اليومية والأعياد والربيع، وتخرج مرة الزوجة في الصباح الباكر عارية في طقوس عقائدية حتى يحبها ويعاشرها (إيفانكو) الزوج، فيشاهدها في هذا الوضع الساحر الشير ويشتتها ويُسرّها لها ليحقق رغبته.

المرحلة الثامنة الملونة من الفيلم تحت عنوان (قوى الشيطان) ولكن يدخل فيها تأثيرات لونية في المعمل السينمائي لتفعيل طبيعة الألوان وتبسيط الصورة وتحويلها إلى صورة سالبة ملونة (نيجاتيف) في لحظات تأثير قوى الشر على الزوجة، فتحول الصورة إلى نوع معروف من التأثير يسمى بالعربية "تشمس" وبالإنجليزية Solarization، وهنا الصورة تحمل صفات الصورة وضدتها معاً، يُعني أن تحمل القيم الموجبة والسلبية للصورة معاً في تداخل، في لقطات سريعة مثاررة من الساحر لقوى الطبيعة والشر في رؤية ميتافيزيقية للتأثير على الزوجة وإخضاعها له.

ثم نأتي للمرحلة التاسعة والأخيرة التي سيموت فيها (إيفانكو) حين يلتقي برفقة زوجته بالساحر في حانة القرية، فترى الزوجة مجلسه -تحت تأثير الساحر- وتذهب إلى مجالسة الساحر، وعندما يثور (إيفانكو) لشرفه يواجه الساحر بضربة قوية ببلطته على رأسه تكون سبب موته.

ولكن كيف نفذت عبقرية المخرج والمصور هذا المشهد الرائع؟ تم ذلك باستغلال الحركة واللون والصوت والطبع البصري المعملي، فعندما ضرب الساحر (إيفانكو) تتحول الصورة الملونة إلى اللون الأحمر القاتم وتسمع في الصوت طنيناً متداخلاً مع ضجيج الحانة، وتصبح الحركة بالكامل بالسرعة البطيئة، وتتحرك حرة وتتلف على الموجودين والمشاهدين في الحانة بطريقة فنية خاصة، لا تنفذ إلا في المعمل السينمائي وقتها - وحالياً سهلة عن طريق الجرافيك - حيث يسقط جسده بالتدرج إلى أسفل عن طريق الطبع المتكرر لنفس اللقطة مع ترك فاصل في الكادرات بين اللقطة والأخرى، بحيث نشعر وكأن سقوطه عبارة عن صور منفصلة متتالية، وبالطبع كل ذلك باللون الأحمر القاتم، ولقد أحدث هذا السقوط وبهذا الشكل إحساساً قوياً بنهاية بطلنا المؤسفة القدرية كما أوضحت سابقاً بأسلوب بصرى سينمائى ولغة للصورة بلغة بلغة للغاية.

ونأتي لشهد النهاية حيث يلهم (إيفانكو) في الغابة ولكن هذه الغابة جراء الأوراق والشجر بألوان نحاسية وزرقاء غريبة، حيث يلتقي بحبيبه الميتة (مارتيشكا) ذات الوجه

الشاحب المزرق الباهت.. وكلها ألوان للموت، وعندما تتلامس يداهما نسمع صرخة مدوية وفروع الأشجار تتحطم، وقد تحولت هذه الفروع في لقطات منفصلة تفصيلية إلى فروع مدهونة بالأحمر كاملاً.

وتستمر طقوس الموت والأطفال تشاهد وتستمر الحياة والموت والقدر يلعب بينهما دائمًا.

### ألوان السيرك والجور الروماني لفلليني:

ولد المخرج الإيطالي (فيديريكو فلليني) في مدينة صغيرة تُسمى رميني، وعندما بلغ السادسة عشرة من عمره تركها متوجهاً إلى روما، وبدأ حياته كرسام كاريكاتير في المجال العامة والبارات، ثم أصبح رساماً في صحف القصص المصورة، إلى أن اشتراك في فرقة منوعات في طفولته مبهوراً بالسيرك الذي يزور مدینته بألعابه وألوانه الصارخة. تعددت أنشطة فلليني في روما كاتباً في المجلة الأسبوعية الشهيرة (مارك أوريليو)، وكتب عدداً من التمثيليات للدرابيرو، وأسند بطولتها للممثلة (چوليتا مازينا) التي تزوجها عام ١٩٤٣ وأصبحت بطلة كثيرة من أفلامه بعد ذلك.

وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية وبروز موجة أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية، كان فلليني الشاب دور، إذ كلفه المخرج الكبير (روبرتو روسلليني) رائد هذه المدرسة الواقعية بإعداد سيناريو فيلم قصير يتناول قصة قتل المناضل ضد الاحتلال النازي (دون موروزيني) في فيلم قصير، إلا أن الفيلم القصير هذا أصبح بعد ذلك الفيلم المشهور (روما مدينة مفتوحة)، وكان هذا العمل أول عمل جاد يساهم به فلليني في كتابة السيناريو، وأستمر بعد ذلك في كتابة القصة والسيناريو لعديد من الأفلام، وبدأ حياته العملية كمخرج عام ١٩٥٠ لفيلم باسم (أصوات المنوعات) بالاشتراك مع المخرج (ألبرتو لاتوادا)، إلا أن الأسلوب الفليني ظهر منذ فيلمه الثاني المستقل (الشيخ الأبيض) عام ١٩٥٢، الذي سخر فيه من عالم رسوم الكاريكاتير، واستمرت أفلامه بالأبيض والأسود، حتى كان أول أفلامه الملونة (چوليتا والأرواح) عام ١٩٦٥، ولكن أخرج من قبله جزءاً ملوناً من فيلم (بوكاشيو ٧٠)، وإن كان مشتركاً مع المخرجين دي سيكا وأنطونيني.

يقول فلليني عن الألوان.. "بالنسبة لي كانت الألوان تمثل نوعاً جديداً من المشاكل، فقد كان على أن أكتشف طريقة مزج نوعين مختلفين تماماً من التعبير الفني، فالألوان شيء ذاتي أما الكاميرا فشيء موضوعي، لقد علمني عملى في هذا الفيلم أن أنظر إلى الأشياء بعيدين جديدين".

فليينى ذلك الذى أُعجب بالسيرك وألوانه ورسم الكاريكاتير ساخراً، ونبت من رحم الواقعية الإيطالية بكل صدقها، استعمل الألوان فى فيلمه (چوليتا والأرواح) بميل كامل إلى تلك الصراحة والوضوح لألوان الحياة وبهرجة السيرك، كانت الألوان عند فليينى أنواعاً مختلفة ومتعددة صارخة وباردة.. حارة تصل إلى الإلتهاب وبلا نظام.. بل إن الفوضى اللونية أصبحت جزءاً من الهوس والأرواح فى عالم الزوجة التى تبحث عن عشيقات زوجها، كانت ألوان الأزياء والديكورات والمناظر توحى بعالم السيرك الرخيص والذى هو رغمما عن ذلك ذو سحر أخاذ.

عن تواصله مع عامليه يقول فليينى.. "أحاول ألا أخبرهم وإن كنت مضطراً بالنسبة لبعض الفنانين.. إذ ينبغي أن يعرف المصور مثلاً كيف ستتم إضاءة المشهد.. ومن هنا تجدى أصل مبكراً إلى البلاطوه وأجرى نقاشاً مع المصور ومصمم الديكور.. إننا لا نتحدث عن المشاهد ذاتها ولكن عن الجو العام الذى عليهما أن يخلقاه".

فى فيلمه الثانى الملون (ساتيريكون فليينى) Fellini Satyricon نجد عند أخذه من التاريخ القديم لروما، صورة غاية من البشاعة، محاولاً أن يذكرنا، لم تكفه هذه المرة السخرية الكاريكاتيرية، ولا ألوان البهرجة فى السيرك، كانت الألوان فى الفيلم ألوان الجحيم بالذلة، ألوان مثل جحيم الكوميديا الإلهية (لانتى أليجيري)، ألواناً مشبعة محملة بين البنفسجية والحمراء والصفراء والخضراء.

يقول فليينى عن فيلمه هذا.. "إن فيلمى فى منتهى الطهارة"، والألوان بعيدة عن واقع الحياة وفي نفس الوقت هى ألوان من الحياة، يلعب الجو المعباً بالدخان مع دكانة الألوان فى هذا الشكل من القص للصورة بكل ما تحمله من معان وأحداث وأحوال بين بشر من نوع خاص، فقدوا وجوههم البشرية وراء المساحيق الملونة والأجسام البدينة والسرافيل الشفافة الماجنة والجنس الشاذ، وأصبحوا ضحايا تشويه الجسد والنفس والروح، وهذا ما وضعه بكل خيال خصب حر (فليينى) فى فيلمه الذى أنتج عام ١٩٦٩. من أهم مميزات هذا العمل العبقري لفليينى أن الألوان فيه تتناسب مع روئيتها بالعيون لتنفذ إلى القلوب تستشعرها وتعمرها بالحب والعشق أيا كان، وبالكراهية والبغضاء والفجور وسائر ألوان الرذيلة مراراً.

ولقد اقتبست من دراسة ممتعة للدكتور رفيق الصبان نشرها فى نادى سينما القاهرة فى ٤ نوفمبر ١٩٧٠، هذا الجزء الذى يفسر تماماً ذلك الجو السينمائى الشعري لهذا الفيلم بألوانه:

"المشهد مذهل ما في ذلك شك، الصور تتعاقب وراء بعضها خلابة أسرة، كل واحدة منها لوحة متكاملة يختلط فيها التركيب الموزون مع اللون المدروس بعنابة مع الإيقاع المتناسق، فنحن نرى ونتأمل وننفرق في فيض عارم من جمال لم تَعْتَدْ رؤيته أو قل ما رأيناه على شاشة السينما، الصور تتوالى مدهشة لتسجل بتواليها الرؤيا الشعرية الحادة للفنان الذي صنعها، إنه عالم فلليني كما تعودنا أن نراه في كل أفلامه السابقة.. كوايسه وهواجسه وأحلامه ورؤاه ومعتقداته، ولكنها هذه المرة انتقلت دفعة واحدة لتحول في روما القديمة، ومن خلال الخطوط العريضة لقصة (بترون) دون أن تفقد بذلك واحدة من مميزاتها الأساسية التي عرفناها وأحببناها قبلًا.

قصة (بترون) الذي استمد منها فلليني فيلمه، قصة مفككة وصلتنا منها أجزاء صغيرة تصور رحلة شابين في عالم ماجن ومن خلال تصويره لأخلاقيات قرن قديم.. استطاع المؤلف أن يحتفظ بطبع اللا مبالغة والسخرية والتسجيل.. إن الشابين الذين يصورهما (أنكولب وإيسكيلتوس) يسبحان في الخطيئة كما تسبح السمكة في الماء دون شعور منها بأن ما يفعلانه أصلًا هو خطيئة ولكن القصة بين يدي فلليني تحولت وجهة أخرى.. فالخطيئة التي كانت عند (بترون) مسلية دون خجل أصبحت عند فلليني مروعة ومرعبة.. وروما التي يراها ليست إلا برجاً كبيراً للخطايا لا تطل منه السماء.. مليئة بالأبعاد المشوهة وبالوجوه التي أكلتها المساحيق وبالعيون التي مات النور في ماقيتها.. مليئة بالرجال الذين لم يعودوا رجالاً.. وبالنساء اللاتي فقدن أنوثتهن وبالحوش من كل نوع - بهذه المرأة الهisterية التي تصرخ في الليل رغبتها للرجال - أو كالمهر مافروف ديت الشاحب بوجهه الوردي الأشقر الذي ينام على وسادته وكأنه دمية من الشمع- روما المليئة بالمجانين والملعونين الذين يتسلطون بين الظل والنور أمام سماء نراها أحياناً سوداء وأخرى حمراء مشتعلة وكانتها تنذر بنهاية العالم.

ومن البدهى تماماً أن فلليني أراد أن يصور عالماً فقد قيمه ويسيء في طريق الانهيار التام.. ليست هذه الأعياد واللائم والاحتفالات المأسوية التي يمتلى بها الفيلم إلا الدقات الأخيرة للناقوس قبل أن يحل الظلم المطبق، الرمز واضح وجلي.. فلليني لا يدور ولا يناور.. إن روما ما زالت هي روما.. ونحن مازلنا نحن.. هذا العالم هو عالمنا.. هذه الوجوه هي وجوهنا.. وهذه البيوت هي بيوتنا.. وهذه النظارات الضائعة نظراتنا.. إنه يلجم إلى (بترون) لكي يقول لنا افتحوا العين فأنتم على شفا الهاوية لا تخذلكم المظاهر ولا الثياب ولا أطنان المساحيق.. إن ساتير يكون بترون هو أنتم.. وهو أنا، المشهد الذي

يصوره فلليني مذهل مرعب وسماوي في الوقت نفسه.. وفلليني هو من رجال السينما القلائل الذين يمكنهم أن يحولوا إلى مادة جمالية صرفة، فقدرته الخارقة على الإخراج.. وعبريته في تشكيل الصورة السينمائية التي لا يجاريه فيها أحد في العالم، ثم هذا الإلهام في التعبير عن هواجسه وكوابيسه وأحلامه بشكل سينمائي بارع، كل هذا جعلنا نرى أمامنا صفة سينمائية لا حد لروعتها الشكلية ولا مثيل لها في هذا الفن الجديد الذي بدأ يفرض نفسه كواحد من أهم الفنون كلها، ومع ذلك ورغم رغبة فلليني الحادة بأن يكون فيلمه معرضاً مستمراً لتقالييد عادات وطقوس لا يربطها رابط درامي، ولا يجمعها تسلسل.. رغم ذلك فإننا نشعر أن في الفيلم نقاطاً ثلاثة توقف عندها فلليني ويني حولها الكثير يجعل النور يتسرّب منها ليكشف بقع الظلم الدكاء التي أغرق بها فيلمه.. تماماً كما فعل الرسام (جويا) في لوحته عن أهوال الحرب، أو الرسام (چيروم بوشى) في رسومه الكابوسية.

هناك هذا المشهد الأبيض الحزين.. الذي يفيض براءة وحناناً والذى ينتحر فيه الرجل الطيب دون تبرير ودون سبب واضح إلا كلمة عابرة يقولها..(لقد أصبحت الأسود فى عصرنا كالكلاب)، هذا الانتحار الذى يشبه انتحار الكاتب فى فيلم (الحياة حلوة) وإن كان هنا أقل درامية، لأن الرجل الطيب يقرر تجنيب أطفاله الموت أملأاً في عالم جديد قد ينبعش يوماً.

المشهد كله يخيم عليه هدوء سماوى حزين.. الوجوه فيه كلها مشرقة وجميلة.. والبراءة تشع من كل لقطة.. وكانتها بذلك تعارض كل ما سبق أن رأيناها في الفيلم من قبح وتشويه وفظاعة، ومع ذلك فهذا المشهد هو مشهد موت.. هروب حقيقى ومتعمد من عالم فاسد لم تعد الحياة فيه ممكدة.

ثم مشهد وصية الشاعر.. في الأرض المحروثة وأمام السماء المحتقرة حيث يترك للشباب الذى يرغب فى اقتناص الحياة كل ما يملكه هذا العالم، يترك له النجوم والسماء والعصافير والورد والمطر والريح وابتسمة الأطفال وأنين الإنسان المعدب وشهقة الفرح ودموعة اللقاء، في هذا المشهد أيضاً شعرنا أيضاً أن فلليني ما زال رغم الكابوس الذى رمانا فيه يؤمن أن هناك أشياء لم تلوث سيمسكها سوانا وسيحافظها من العفن الذى أصابنا ووصل حتى أجفاننا.

إن المشهد الأخير، مشهد العجائز الذين يأكلون لحم الميت فى سبيل الحصول على أمواله، بينما يذهب الشباب متراقصين نحو سفينة صغيرة تبتعد بهم عن الأرض الموبوءة التى أحرقتها اللعنة والخطايا باحثين عن عالم آخر.

إن فيلم ساتيريكون ليس إلا رؤية شعرية لفنان عقري، رؤية شخصية ومعطاءة تصل بينه وبين تيارات العطاء الإنساني، رؤيا تضع فيلمه في مرحلة واحدة مع لوحات (جوي)، وقصائد (رامبو) وموسيقى (رافاييل)، إنها رؤية ملونة مربعة لعالم ينتهي دون أن ندرى كيف ينتهى، زلزال يجعل الأرض تميد نحت القدم، وجدار عملاق يسقط، ومن خلال ضجة لا تكفى لإسكاتها الأصوات العشرة حين توضع فى ثنايا الأذنين".

رؤية ملونة خاصة بعالم فلليني الآخر، ألوان من الجحيم.. بنفسجية وحراء وأخضر أدقن لون العفن، ألوان دروسه فى بعدها التاريخى والنفسى والجمالى تلوح بين الظلمة والظليلة والنور والسطوع المبهر، سماء حمراء هي أم سوداء أم زرقاء.. الحقيقة كل ذلك موجود.

مشهد أبيض نقى ومشهد لأرض بنية جدباء المفروض أن تخرج نبتاً أخضر يانعاً، فى هذا الجو من الألوان الخاصة لفلليني نجد فجور البشر.. ولكن ما زالت العصافير والورود بألوانها الأخاذة.. وما زال الريح والمطر يليل وجه الأرض.

### **الأبيض والأسود والألوان... والألوان والأبيض والأسود:**

الحقيقة أن هناك الكثير من المخرجين الذين يحبون تصوير أجزاء من أفلامهم - المchorة أصلاً بالأبيض والأسود- بالألوان وليس كبدعة مثلاً كما كان يحدث فى الماضى مع اختراع الفيلم الملون، ولكن كمؤثر درامي فرضى يحكم أساساً الأحداث الدرامية كما يراها المخرج.

كما أنه يحدث العكس من ذلك حينما يكون الفيلم أصلاً بالألوان، ولكن هناك أجزاء بالأبيض والأسود ولنفس السبب الدرامي السابق حسب وجهة نظر المخرج والحدث الدرامي.

وستأخذ كمثال الفيلم المصور أصلاً بالأبيض والأسود وبه جزء ملون، للمخرج (أندريه تاركوفسكي) Andrii Tarkovsky، (أندريه روبلوف) Andrei Rublyov إنتاج روسيا عام ١٩٦٦ الذى منع ولم يعرض إلا عام ١٩٧١.

يحكى الفيلم قصة الراهب الرسام (أندريه روبلوف) الذى عاش فى أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر فى روسيا فى فترة تعانى منها البلاد بالاضطرابات الداخلية والغزو التتارى، وقد حظى فترة طويلة باحترام السلطات التى منحته لقب (فنان الكنيسة والدولة) ولكنه سرعان ما اصطدم مع الكنيسة والدولة، ولقد عمل هذا الراهب فى رسم الأيقونات فى حدود الرسم الدينى الكنسى، ولكنه استطاع فى هذا المجال أن يتتجاوز

عصره كثيراً من الناحية الفكرية، وأن يخلق الشعب مثلاً أعلى للتجانس والتناسق والوحدة والأخوة، لقد كان يفكر دائماً في المستقبل، الفيلم يدور في الماضي ولكن المترج يرى الفيلم بعيون الزمن الحاضر، ولقد صور الفيلم بالكامل بالأبيض والأسود ما عدا الجزء الأخير القصير فقد صور بالألوان الطبيعية.

ويفسر المخرج (أندريه تاركوفسكي) هذا التنوع اللوني كالتالي.. إن ظهور الألوان في نهاية فيلم مصور بالأبيض والأسود قد أتاح الفرصة لقيام علاقة منطقية بين مفهومين مختلفين.. إن الأفلام المصورة بالأبيض والأسود تعد أكثر واقعية، ذلك أن الأفلام المصورة بالألوان لم تصل بعد في رأي إلى المرحلة الواقعية، وما زالت تشبه الصور.. ولا يمكن للرجل من الناحية النفسية أن تستلتف الألوان نظره في الحياة إذا لم يكن رساماً أو لم يكن يبحث عن قصد في العلاقات بين الألوان أو لم يكن منجدًا للألوان بصفة خاصة.. وما كان يهمنا هو سرد الحياة، وفي رأي أن التعبير عن الحياة في السينما يجب أن يتم بالأبيض والأسود.. وكان يتبع علينا أن نشير إلى العلاقة بين الفن والرسم بصفة خاصة من ناحية أخرى، وهذه العلاقة بين النهاية الملونة والفيلم المصوّر بالأبيض والأسود كانت بالنسبة لنا تعبيراً عن العلاقة بين فن روبيلوف وحياته.. ويمكن تلخيص هذه الفكرة بالصورة الآتية: من جانب الحياة اليومية والواقعية والعقلانية ومن جانب آخر التعبير الفني عن هذه الحياة.. وهي المرحلة التالية المنطقية.. وقد قمنا بتكيير التفاصيل لأنه من المحال عليك أن تنقل الرسم الذي يتميز بقوانيئه الخاصة بالديناميكية والجامدة، أن تنقله إلى السينما بأن تجعل المترج يرى في مشاهدة قصيرة ما كان يمكن أن يراه لو ظل يتأمل أيقونات أندريه روبيلوف لساعات طويلة.. لا يوجد أى تشابه بين الحالتين.. وقد حاولنا خلق الإحساس العام بلوحات الفنان عن طريق تقديم التفاصيل، وكان هدفنا من ناحية أخرى الوصول بالمترج عن طريق تقديم مجموعة من التفاصيل إلى نظرة عامة للثالث الأقدس الذي يعتبر قمة أعمال روبيلوف.. ومن ناحية ثالثة، كانت هذه النهاية التي صورت بالألوان والتي يبلغ طولها نحو مائتين وخمسين متراً ضرورية لنا حتى نعطي المترج فرصة لالتقاط أنفاسه وتمكنه من مغادرة الصالة بعد انتهاء المشاهد المصورة بالأبيض والأسود أو حتى تتيح له فرصة للانفصال عن حياة روبيلوف والتفكير في الأمر، ولكي تمر بخاطر المترج بعض الأفكار العامة عن الفيلم أثناء مشاهدته للألوان واستماعه إلى الموسيقى التي فرضناها عليه.. وبالختصار، لجأت إلى التصوير حتى لا يغلق المشاهد الكتاب فور الانتهاء من قرائته.. ففي اعتقادى أننا لو لجأنا إلى إنتهاء الفيلم بعد جزء

(الناقوس) لأضحى عملاً فاشلاً.. كان لابد من إبقاء المترج في الصالة بأى ثمن.. هذا هو الدور الدرامي الذى يلعبه ذلك المشهد الأخير المصور بالألوان.. وكنا فى حاجة أيضاً إلى بعض الامتداد لسرد حياة روبيلو وحمل المترج على التفكير بأن روبيلو؟ كان رساماً، وأنه كان يرسم هذا النوع من اللوحات وأنه عانى الكثير فى حياته لتعبر عنه الألوان، كان لا بد من الإيحاء للمترج بكافة هذه الأفكار).

إن النار التى اشتعلت فى روح روبيلو امتدت إلى قماشة الفيلم التصويرية، فتوهجه الشاشة بالألوان، وتتجلى ملونة أيقونات روبيلو؟ وتتوقف الكاميرا طويلاً عند أيقونته المشهورة (الثالث)، وكل أفلام المخرج (أندريه تاركوفسكي) بعد ذلك بالألوان ويدخل فيها جزء مصور بالأبيض والأسود التى صورت فى روسيا أو خارجها، كان فيلمه التالى (سولاريس) ملوناً بالكامل وشاشة عريضة، ثم (المرأة) عام ١٩٨٠ ألوان وأبيض وأسود، ثم فيلم (ستالكر) عام ١٩٨٢ بالألوان، ثم فيلم (حنين) عام ١٩٨٣ ألوان وأبيض وأسود، ثم فيلم (القربان) عام ١٩٨٦ ألوان وأبيض وأسود، ويعتبر (أندريه تاركوفسكي) من أفضل المخرجين الذين وظفوا درامية الألوان والأبيض والأسود فى الأعمال الفيلمية فى هذه الفترة.

وفي الفيلم الأمريكى (قائمة شندرل) للمخرج (ستيفن سبيلبرج) تدور أحداثه فى ألمانيا النازية فترة القبض واضطهاد اليهود هناك، ولقد صُور الفيلم بالكامل بالأبيض والأسود عدا لقطة واحدة بالأبيض والأسود، ولكن يدخل فيها لون واحد أحمر فى تلوين رداء الفتاة صغيرة يهودية بين أنقاض الدمار وال الحرب - هنا اللون ليس ككل فى الشاشة بل فقط فى رداء الفتاة وباقى الشاشة بالأبيض والأسود - وبهذا الشكل اللونى الصريح المباشر عبر سبيلبرج عن تعاطفه الكامل وتعاطف المترجين مع الطفلة البريئة ذات المصير المحروم فى نظام نازى كما نعلم.

وكما عرفنا من قبل فى فيلم المخرج الفرنسي (كلود ليلوش) رجل وامرأة أنه استعمل الأبيض والأسود والألوان، والألوان الواحدة المنفصلة كتأثيرات درامية، لكننا نجد فى فيلمه الآخر (الحياة الحب والموت) La Vie L'amour La Mort، إنتاج عام ١٩٦٨، أنه كان ملوناً ثم فى مرحلة منه أصبح بالأبيض والأسود، ففى الفيلم يُحكم على البطل بالإعدام ويكون هذا محور تغير سير الألوان إلى الأبيض والأسود، ويقول (ليلوش) فى ذلك.. "إن حال وعالم البطل يتغير منذ اللحظة التى يصدر فيها الحكم بإعدامه، لقد فقد جميع أنواع الحريات، ودخل عالماً لا يعرف عنه شيئاً، وكانت قد فكرت فى البداية فى تصوير الفيلم

بأكمله بالألوان، إلا أنني اكتشفت بعد يومين أن الألوان لم تكن مناسبة للمشاهد الدائرة في السجن".

ونجد في نفس هذه الفترة الزمنية فيلم المخرج الإيطالي (بيير باولو بازوليني) Pier Paolo Pasolini في فيلمه (نظيرية) teorema، إنتاج ١٩٦٨، يستعمل الألوان والأبيض والأسود في سرد دراما فيلمه بشكل مختلف، الفيلم يحكي عن زائر شاب يمضى عدة أيام مع عائلة أحد أثرياء رجال الصناعة في ميلانو مركز تجمع البرجوازية الصناعية في إيطاليا، ويعشقه كل من في المنزل.. الخادمة.. الأم.. والأب في النهاية، وبعد أن أرضى الشاب الرغبات الجنسية إلى حد معين للكل.. يختفي الزائر الغامض، تاركاً وراءه خمسة أشخاص نزعوا أنفسهم من حياة برجوازية وأصبحوا في حالة عدم اتزان لمواجهة القوة الرهيبة التي تفجرت بداخليهم، ويبحث كل واحد منهم عن إجابة، ويهرب الجميع.. إلى الجنون.. إلى الفن.. إلى تجربة دينية، مزج (بازوليني) في فيلمه الذي يدمّر البرجوازية بين وشم الصليب والعلاقات الجنسية وفقرات من الكتاب المقدس - العهد القديم- والجنون والتسلّل الحسي والعودة إلى الكنيسة وصنع المعجزات، ولقد عبر عن ذلك بالألوان والأبيض والأسود.

يبداً (بازوليني) في تقديم شخصياته في الفيلم بالأبيض والأسود، فيقدم بذلك ما بداخليها من حياة باهتهة رتبية تفرضها عليهم عادات البرجوازية وتقاليدها، وفي لقطات عامة نتعرف على الابن وسط جمهرة من الشباب، والأب رجل الأعمال الناجح الصارم الذي يتقدم بسيارة إلى باب مصنعه الضخم الذي يمتلكه فرد واحد، والابنة مع زميلاتها في المدرسة، ثم الأم التي يكون لون وجهها باهتاً وهي تقرأ كتاباً ثم تؤدي رسم الصليب، ثم على وجه الخادمة في المنزل وهي كالبلباء مبعثرة وشاردة، ومنذ مشهد تلغراف وصول الزائر الذي تنقله الخادمة إلى الأسرة في حجرة السفرة أثناء الفطور، تنقلب الشاشة إلى الألوان الطبيعية، وهنا يفسر (بازوليني) أن الألوان لترسم لنا مظاهر البرجوازية التي هي شخصيات خارج النفس، صورت بالألوان لكي يقارن بقوّة بين داخل وخارج النفس من أحداث مدمرة ستحدث لهذه الأسرة.

#### **الحالة المزاجية عند كيسلوفسكي:**

لقد عرفت المخرج البولندي (كريستوفر كيسلوفسكي) Krzysztof Kieslowski من القراءة والمقالات قبل أن أشاهد له أى فيلم، وكانت كلما سافرت إلى الخارج حاولت جمع أعماله وإن كان ذلك لم يحدث إلا بشكل قليل في لندن عام ١٩٩٦، ثم أمنى الأصدقاء بعد

ذلك بعده أفلام، وقد أخرج ثمانية أفلام روائية طويلة في حياته ومجموعة من الأفلام التسجيلية وحلقات سينمائية للتليفزيون البولندي عن (الوصايا العشر) لسيدنا موسى بصورة عصرية.

والحقيقة التي برقت أمامي لهذا المخرج العبرى كانت غريبة وجميلة وجديدة.. فأنما أمام سينمائى من الصنف الذى يغرق حبًّا فى لغة الصورة، الصورة عنده أهم شىء يعبر بها عن أحاسيس القدرة والحياة والموت الصدفة مع نظرة ساخرة للوجود الإنساني، المثoron بالطبع والموسيقى والألوان من أهم أدواته، بل إن الألوان بالذات هى ما قرأت عنها قبل أن أشاهد أى فيلم له، والألوان عنده معزوفة منفصلة تحمل رؤيته الخاصة والذاتية جداً، والمزاجية إذا صح ذلك القول.

والأفلام التي شاهدتها لـ(كيسلو?سكي) بالترتيب هي:

١. فيلم (قصة قصيرة عن القتل) إنتاج ١٩٨٧ (إنتاج بولندي).
٢. فيلم (الحياة المزدوجة لفريونيك) إنتاج ١٩٩٠ (إنتاج وتمويل أوروبى).
٣. فيلم (الألوان الثلاثة - الأزرق) إنتاج ١٩٩٣ (إنتاج فرنسي).
٤. فيلم (الألوان الثلاثة - الأحمر) إنتاج ١٩٩٤ (إنتاج فرنسي).
٥. فيلم (قصة قصيرة من الحب) إنتاج ١٩٨٨ (إنتاج بولندي).
٦. فيلم (الألوان الثلاثة - الأبيض) إنتاج ١٩٩٤ (إنتاج فرنسي).

والأفلام الأخرى التي لم أشاهدها حتى الآن هي:

١. فيلم (هاوى كاميرا) إنتاج عام ١٩٧٩ (إنتاج بولندي).
٢. فيلم (الصدفة العجيبة) إنتاج ١٩٨٢ (إنتاج بولندي) وأفلامه القصيرة.

ولد (كريستوف كيسلو?سكي) في بولندا عام ١٩٤١ في وطن محظى من النازية الألمانية، وتخرج في معهد السينما لورز عام ١٩٦٩، وطوال عشرين سنة منذ أول أفلامه كمحترف عام ١٩٧٠، لم يتوقف عن صنع الأفلام التسجيلية إلى جانب الأفلام الروائية القصيرة والطويلة، سواء كانت منتجة للسينما أو التليفزيون وأخرج ستة عشر فيلماً تسجيلاً، وخمسة أفلام للتليفزيون، وثمانية أفلام للسينما، ويقع المخرج (كيسلو?سكي) في التصنيف الذي كتبه الناقد سمير فريد.. "إذا كان الطابع الغالب على أفلام (فايدا) يجعل منه مؤرخ السينما البولندية المعاصرة، فإن الطابع الغالب على أفلام (زانوسى) يجعله مفكراً، والطابع الغالب على أفلام (كيسلو?سكي) يجعله شاعرها"، وهذا يؤكد أول فيلم شاهدته له وهو (قصة قصيرة عن القتل) A Short Story About Killing شاهدته عام ١٩٩٦ في

لندن ، إننا أمام قصيدة سينمائية بكل معنى هذه العبارة من حيث أسلوب الإخراج الذي يصل إلى السينما الخالصة، ومن حيث استخدام الألوان والألوان الكابية الكئيبة، ومن حيث التكوين التشكيلي الذي يجعل من كل لقطة لوحة متحركة مهما كان دورها في بناء الدراما، إنها قصيدة تُشعرك بالكتابة، قتل شاب لسائق تاكسي بوحشية، بدون أى مبرر، إعدام الشاب شفقاً بحكم القصاص بالمحكمة، القتل بدون مبرر والقتل بالقصاص العادل، والفيلم مأخذ أصلاً من الوصايا العشر (لا تقتل) للفرد في المجتمع، إنه فيلم تشاهد فيه بشاعة القتل في الحالتين.. قتل الشاب للسائق بشكل قاسٍ للغاية يجعلك كمتفرج تثور في مقعده من أجل السائق، ثم قتل الشاب شفقاً وتفاصيل مقرضة تجعلك كذلك تقشعرُ وأنت في مقعده، ولقد نجح (كيسلوشكى) في أن يحرك فيينا الغضب من القتل بكل صورة، وما سأركز عليه ولفت نظري بشكل واضح في هذا الفيلم طريقة في استخدام الألوان، وكذلك استخدامه المبتكر للمُرشّحات (Filters) في هذا العمل الدرامي القاسي بشكل غير مسبوق، ولم أشاهده من قبل في أى فيلم.

أولاًً بالنسبة للألوان كنت أتساءل في بعض الأحيان؟ واللقطات أين ذهبت الألوان بالرغم من وجودها في الصورة؟ الفيلم بالألوان، ولكن الألوان في وارسو وفي حي جديد مليء بضباب البرد وعدم ظهور الشمس، جعل الألوان باهتة، وفي نفس الوقت كانت الألواناً باردة برودة الجو والموت الذي في الفيلم، الصورة يغلب عليها الألوان ولكن ذات مساحة صفراء مخضرة (زيتونى)، ولهذا فأنتم تشاهد الألوان مستعيرة صفات الأبيض والأسود وبالذات في أول الفيلم عندما يهيم الشاب متسلكاً في شوارع المدينة، ويختفي ذلك لقطات شبه تسجيلية - لأنها مصنعة - لهزة مشتبكة وبركة مياه قذرة أو فؤار ميت بجوار حائط وتكون الألوان مع هذا الشاب بهذا الشكل مستمرة، بينما تأخذ الألوان طبيعتها الملونة ولكن بشكل كالح ولكنها تظهر أكثر قوة وإيجابية مع شخصية المحامي وأحداث هذا الجزء، وهو الخط المتوازى مع الشاب القاتل والذي سيدافع عنه في أول مرافعة اختبارية له كمحام جديد بعد ذلك، التباين بين الألوان الطبيعية مع المحامي الذي يلتقي بالقاتل بدون أن يتعرضاً بالطبع في كافيتريا - ودائماً (كيسلوشكى) معجبًا بالبقاء شخصيات بدون أن تتعارف كما سنلاحظ ذلك فيما بعد في أفلام أخرى- وبين ألوان الشاب الضائع القاتل لسائق التاكسي بدون مبرر، في كل مشاهد الشاب في المدينة ففي القتل يغلب هذا اللون الأصفر المخضر بشكل واضح حتى إنه يبدو عدم أقرب إلى الأفلام الأبيض الأسود.. مما يجعل شعورنا في الصورة تجاه الشاب بالذات يبدو تعاطف وكابة مسيطرة، زد على ذلك

هذا الاستخدام العبرى للمرشحات المحايدة الكثافة المترفة، الكثافة من القتامة إلى درجات متدرجة إلى الأفتح حتى نصل إلى مستوى من خلالها تبدو وكأنها غير موجودة أصلًا Neutral Gradual Density Filters، وهذه المرشحات أصلًا توضع أمام عدسة التصوير من أعلى مثلاً لتعميق ودكانة الضوء الآتى من السماء بالصورة، ولهذا يكون نصفها العلوى أدنى ثم تميل الدكانة إلى أن تخف بالتدريج حتى يكون نصف المرشح السفلى عبارة عن زجاج شفاف تماماً، وبهذا ينتقل المنظر الملتف وقد أفلتنا نصوع السماء فى الجزء العلوى من الصورة، وأبقينا المنظر فى أسفل الصورة كما هو، وبهذا نحصل على تجانس وتبالين مقبول فى التعريض الضوئي فى الصورة السينمائية.

وهذه المرشحات تُصنع بكتافات مختلفة محايدة حتى يستطيع مدير التصوير أن يستخدمها بشكل مناسب لدرجات نصوع الجزء العلوى من الصورة، كما أن أنواعاً منها ملونة بكافة الألوان المعروفة المستعملة فى التصوير، وفي حقبة السبعينيات من القرن الماضى كانت موضة فى الأفلام وتُستعمل بشكل كبير، كما أن هذه المرشحات المترفة الكثافة والمحايدة يمكن أن تكون ذات لون غير محيد، فمثلاً لون غروب الشمس (لون دافئ حمر) أو لون الغسق عند غروب الشمس (لون بارد) ولكنه مزرق؛ فتوضع المرشحات على العدسة لتزيد من التأثير الطبيعي أو الصناعى للمنظر المراد تصويره.

(كريستوف كيسلوفسكى) استخدم هذه المرشحات بطريقة مبتكرة للغاية، حيث أدخل إلى أطراف الصورة (الكادر) مسحة دكانة بشكل جعلنا نشعر بالضيق أكثر والتوتر، ومرة في يسارها أو يمينها، ومرات تحيطها من الجانبين ومن أعلى، استخدام غريب لدكانة لون أطراف الصورة التي هي أصلًا زيتونية اللون، ففي أثناء سير الشاب القاتل متسلكاً في الشارع يكون لون الطرف الأيمن الأدنى من الصورة واضحاً بشكل ملحوظ، هل هو جزء من الظلام نفسه أو لإعطائنا نحن المشاهدين تلك الشحنة غير المرحية من رؤية صورة ناقصة من طرفها أدنى، في موقف آخر من أحداث الفيلم نجد أن أطراف الصورة اليمنى واليسرى دكانة عندما يقترب من معرفة الحقيقة والقبض على الشاب القاتل، هل كيسلوفسكى هنا يريد أن يشعرنا (بصرياً) - والسينما لغة بصرية في الأساس - أن الحلقة تضيق عليه الخناق، بل إنه عندما تكون الدكانة أعلى الصورة في مشاهد القتل وخلافه فهذا معروف في علم التكوين أنها كتل ضاغطة من أعلى تجعل الأشياء في الصورة غير مرحة وغير طبيعية، لأن الله سبحانه وتعالى خلقنا وفوق روعتنا فراغ أكبر سماء وهواء، ولذا يتخذ علم التكوين من كسر هذا الفراغ العلوى بشيء ثقيل وضاغط،

عدم راحة وعدم طبيعية وعدم استقرار، وكل ذلك وصفه (كيسلوشكى) بمنتهى البساطة والإتقان فى كسر أطراف الصورة بالعتمة عن طريق المرشحات، بل إن كثافة هذا اللون المعتم كانت تدرج مع قيمة الموقف الدرامى، وتتلاشى هذه العتمة فى الأطراف مع المحامى وصديقه، واللقطة عند المخرج دائماً طويلة الزمن تأملية مما يجعل لهذا التأثير البصرى للمرشحات قيمة كبيرة، كان هذا الأسلوب المبتكر درامياً للون الصورة واستخدام المرشحات وكأنه يعطينا ذلك الجو الكئيب، هذا اللون الضيق من القتل غير المبرر، هذه المدينة الباردة الميتة، هذه الحالة النفسية لكل الشخصيات وبالذات الشاب القاتل، هذا الجو المغلق - السجن- الحديد.

وفى اعتقادى حسب متابعتى لهذا الفن الجميل طوال سنوات عمرى، لم أجد من قبل استعمالاً بهذه السينولوجيا للمرشحات المحايدة المتدرجة الكثافة بهذا الشكل من قبل، ولقد شاهدت الفيلم أكثر من خمس مرات واشترىت نسخة حتى أدرس حركة هذه المرشحات مع الصورة والدراما.

الفيلم الثانى لهذا المخرج هو (الحياة المزدوجة لفiroنيك) إنتاج عام ١٩٩٠، وهو أول أفلامه المشتركة بين بولندا وأوروبا، صور جزء بسيط فى أوله فى بولندا أما باقى الفيلم فتم تصويره فى باريس بفرنسا، وكعادة (كيسلو?سكى)، فإن القدر يلعب الجزء الأكبر فى الدراما فى أفلامه، وكما يبدو بدون أى تمهد مثما قتل الشاب سائق التاكسي بدون مبرر وبشكل غير مخطط له، فإننا هنا فى الفيلم الجديد مع فيروننيك الشابة البولندية فى وارسو، وفيروننيك الشابة الفرنسية فى باريس، ولقد جعل المخرج نفس المثلة تلعب الدورين لزيادة تأكيد وجهة نظره القردية، فالبولندية مغنية أوبرا والفرنسية مصورة فوتوغرافية، وطوال الفيلم لا تلتقيان عدا فى لحظة واحدة فى مدينة Krakow البولندية عندما كانت فيروننيك البولندية فى سيارة أتوبيس تتطلع من خلال الزجاج إلى مظاهره فى الشارع، بينما كانت فيروننيك الفرنسية تصور هذه المظاهر، وبينما هي تصور تطلع إلى زجاج الأتوبيس المكم الإغلاق فرأت قرينتها والتقت عيناهما، وبعد ذلك سارت كل فى طريقها، وكلتاها ليست على يقين من وجود الأخرى، وتحث فيروننيك البولندية مغنية الأوبرا أن معها واحدة أخرى وتشعر فيروننيك الفرنسية أن الشخصية الأخرى بداخلها.

والفيلم يبدأ بفيروننيك البولندية وهى تمارس الجنس مع صديقها ثم تحول عواطفها كلها إلى الغناء، وينتهي بفيروننيك الفرنسية وهى تمارس الجنس بعد أن تحولت عواطفها من الفوتوغرافيا، والجنس هنا فى البداية والنهاية تعبير عن قوة الحياة فى مواجهة الموت وإزاء غموض العالم.

الألوان فى هذا الفيلم كان لها نوع من الحيادية لم يتدخل (كيسلوڤسکی) إلا لكيح نصوعها الشديد وجعلها أقل وأكثر واقعية وبعيداً عن ألون (الكارت بوستال)، وربما وجود شخصية المصورة الفوتوغرافية جعل لهذه الألوان واقعية أكثر في تصوير الحياة المزدوجة للاثنتين.

بعد ذلك أقام (كيسلوڤسکی) مدة في فرنسا وأخرج ثلاثيته الأخيرة في الأفلام الثلاثة المرتبطة لونيأ، كما قال، بعلم فرنسا (الألوان الثلاثة - الأزرق والأبيض وال أحمر): حيث صور الأزرق في فرنسا والأبيض في بولندا، وال أحمر في سويسرا، وبعد ذلك سافر إلى بلده وقال "لن أكون المخرج البولندي الذي لا يعمل في بولندا، إنني باق في وارسو" وصرح قائلاً في مهرجان كان عام ١٩٩٤ بعد أخراجه فيلم (الألوان الثلاثة - أحمر) إنه اعتزل الإخراج، فلقد أصبح لديه الآن المال الكافي لشراء السجائر، وليمضى حياته يدخن في هدوء، بدلاً من أن يعرض نفسه للتوتر ولتضاعفات إخراج الأفلام، وتوفى في وارسو ١٩٩٧.

وفيلم (الألوان الثلاثة - الأزرق) إنتاج فرنسي عام ١٩٩٣، ولقد نال جائزة الأسد الذهبي في مهرجان فينيسيا عام ١٩٩٢، ويمكن أن أسمى هذا الفيلم بكل راحة في استعماله للألوان - إنه حالة اللون الأزرق- في دراما الفيلم بشكل استاطيقى يفوق كثيراً من استعمالاته السابقة، كما استعمل فنية العدسات بشكل فيه كثير من فهم وتطبيق جمالها فهنا نحن مع مخرج يتخد من الصورة لغة شعرية وسياستها الكاميرا واستعمال العدسات والحركة واللون.. وأكرر اللون، اللون الأزرق هدف في حد ذاته كما نلاحظ من أول مشاهد الفيلم في السيارة التي تتنقل الأسرة المكونة من الأب والأم، (الممثلة الفرنسية جولييت بينوش) وابنتهما الطفلة، ويسود جو الصورة ذلك اللون الأزرق الفجرى بتلك البرودة والخبابية، ومع تفاصيل حياة الطفلة التي تلهو داخل سيارة بورقة زرقاء، والأب الذي يترك السيارة ليتبول، ولنلاحظ نحن في لقطات كبيرة زيت الفراميل يتسرب من ماسورة السيارة، وبعد قليل وعلى وجه شاب عابر نسمع صوت الارتطام والحادث والقدر الذي يهواه (كيسلوڤسکی) متداخلاً ويموت الأب والطفلة ولا يبقى غير الأم، من أول مشهد يغلفك اللون الأزرق بالموت أكثر من الحياة بكل بروده وحزنه وكابتة وماماته.

ويبقى معك اللون الأزرق طوال الفيلم متداخلاً بشكل لا يمكن الخلاص منه وكأنه القدر المسيطر.. مهما حاولت الزوجة الابتعاد عن ذكريات الحادث والأسرة والماضي، وهنا اللون ليس صبغة مسيطرة أو مسحة مغطية، بل هو عنصر تشكيلي موجود مع وعلى الشخصية

والمكان والحدث بدون صبغة وأكثر قرباً في الواقع بتدخله مع الألوان الطبيعية، ولكن له خصوصيته الملحوظة في بعض اللقطات التي تصاحبها موسيقى معينة لها تأكيد على اللون وما يحمل من عواطف ومعنى، بل تذهب عبرية (كيسلو?سكي) في أحد مشاهد الفيلم، حين تبدأ الزوجة الأرملة مع صديق زوجها ومساعده في تجميع باقي النوتة الموسيقية، هنا يجرد (كيسلوف斯基) الصورة السينمائية بالكامل من حدتها و يجعلها غير حادة (فلو) في لقطة عامة يغلب عليها عناصر متفرقة من اللون الأزرق ولده زمنية كبيرة وبشكل ثابت! لأول وهلة.. نتساءل؟؟.. أسلوب غريب غير مسبوق ولكن المعنى هنا مثل الفن التجريدي تماماً، فقد (أطلق كيسلوف斯基 عناصر الشكل واللون مع عناصر المضمون) أي تجريد الصورة إلا من مكوناتها الشكلية واللونية، حتى يؤكد لنا قيمة العنصر اللوني الأزرق فقط.. وهذا أسلوب تجريدي صرف ويعبر عن المخرج.

بعد الحادث وسيطرة الأزرق الميت، وحين تبدأ الزوجة (چولي) تصحو وتعلم الحقيقة ومحاولاتها الانتحار، هنا الأزرق مصحوب بالأبيض الأكثر برودة، لا توجد ألوان زاهية أبداً هنا، نحن أمام فيلم في حالة لونية، المخرج يريد أن يربط اللون الأزرق بموقف درامي حدثي قاسٍ هو الموت، مقابل الحياة التي تحاول الزوجة أن تعيشها تخلصاً من قدرية الموت الذي هبط على أسرتها، ولكن لونياً.. لا يمكن، فالأزرق معها في كل مكان جديد تذهب إليه محاولة النسيان، إنها تحاول أن تتغلب على ضعفها الإنساني، وتحاول أن تمحو هذا الأزرق.. ولكن في الفيلم نجد هذا مستحيلاً لأن القدر والحدث أقوى كثيراً.

ترى فيلاً الزوجية في الريف ولا تأخذ معها إلا الثريا الزرقاء من حجرة ابنتها، وتكشف في حقيبتها المصاصة المغلفة بالورق الأزرق التي كانت تلهو به ابنتها في السيارة، فلتلتهمها بقسوة وإصرار وقوة، وتنعكس ألوان كريستالات الثريا الزرقاء على وجهها وكأن هذا اللون لا يبعد أبداً، تمارس الجنس مع صديق زوجها، وهنا الجنس مرادف لقوة الحياة واستمرارها في جو ممطر أزرق أدنى، وهنا الموسيقى المصاحبة للون الأزرق أساسية في تأكيد الإصرار على الحياة، حتى وهي تترك الفيلاً تحك يدها في سورها الحجري الخشن في جو غائم كعذاب للجسد وجلد للذات والتعود على الألم، كل الدوسيهات الظاهرة في الخلفية زرقاء وأوراق الزوج يغلب عليها الزرقة، وتتأتي قمة التعبير عندما تضع الثريا الزرقاء في حجرتها في المنزل الجديد الذي استأجرته في حي شعبي بعيداً عن ماضيها المؤلم كله، يؤكد (كيسلوف斯基) في مشاهد حمام السباحة بتلك الزرقة ذات المساحة الكبيرة في حمام السباحة التي تملأ الشاشة هذا الشعور المؤلم للزوجة،

وتكون قمة الألم عندما يتقدم أطفال في سن ابنتها للحمام يرتدن مايوهات ملونة جميلة متناقضة تماماً مع جو الأزرق الذي يملأ المكان.

فلسفة (كيسيلوفسكي) تظهر في مشهد السيدة العجوز جداً المتهاكة التي تضع قنية الزجاج في صندوق القمامنة، وهنا الألوان جميلة طبيعية ويغلب عليها الحياة بالرغم من تناقض الحدث مع هذه السيدة العجوز المُصرّة على الحياة وهي بطلة فيلمها مغمضة العين لا يرى ذلك.

هذا الفيلم يُسمى حالة الأزرق في الدراما المأسوية وُظف بشكل رائع يجعلنا نتساءل..

هل يمكن أن نهرب من قدرية الأحداث المؤلمة في الماضي؟.. كيسيلوفسكي ينفي ذلك.

ولقد كتب الأفلام الثلاثة مع المخرج كاتب السيناريو البولندي (كرزيزوف بيفكر) ويقول المخرج.. "الأزرق والبيض والأحمر هي الحرية والمساواة والإخاء"، لقد كانت فكرة (بييفكر) والتي تمت تجربتها في (الوصايا العشر) حينما قال لماذا لا نجرب أن نصنع فيلماً حيث يصبح مضمون الوصايا العشر مفهوماً بشكل أوضح وأوسع نطاقاً؟ لقد استخدم الغرب هذه المفاهيم الثلاثة على المستوى السياسي، ولكنها تختلف تماماً عند تناولها على المستوى الشخصي، وهذا هو سبب تفكيرنا في هذه الثلاثية".

في فيلم الأزرق تصبح الحرية فكرة تراجميدية، وفي فيلم الأبيض تصبح المساواة فكرة واقعية، أما في فيلم الأحمر فإن الإباء يصبح فكرة التقارب بين الغرباء والتعاطف بينهم.

تدور أحداث فيلم (الألوان الثلاثة - الأحمر) في چينيف - قلب أوروبا كما يصفها كيسيلوفسكي - تعمل الفتاة ڤالتين المثلثة (إيرين چاكوب) كموديل في وقت فراغها أثناء دراستها، وتحصل الفتاة إلى طريق مسدود مع خطيبها، وأنثاء قيادتها لسيارتها ليلاً تصطدم بكلب وتتأذى للعلاج وتعود به إلى صاحبه القاضي المتاعد، والذي يعيش منعزلاً في منزله كارهاً للبشر، وتفزع الفتاة عند اكتشافها هواية القاضي بالتنفس على تليفونات جيرانه، وفي نفس الوقت تدريجياً تتعاطف مع هذا الرجل المسن الذي استطاع ظاهرياً أن يعيش بدون حب، وهناك خط ثانٍ موازٍ لطالب قانون شاب يمر بحالة نفسية نتيجة اكتشافه خيانة خطيبته أثناء استعداده للامتحان.

أربع شخصيات يلعبون القدر معهم بشكل استغل المخرج من خلاله مزج اللون الأحمر بالذات في كثير من مواقف الفيلم، مثل الإعلان عن معرض المنتج الجديد وبه صورة ڤالتين موشحة بالأحمر، الإضاءة الحمراء في المسرح.. تفاصيل كثيرة تجعل من هذا اللون المائل إلى العاطفة يسيطر بأشيائه الصغيرة بدون أن يعطي مسحة كاملة كما شاهدنا

حمام السباحة في فيلمه السابق (الألوان الثلاثة - الأزرق)، وفي لحظة يأس تقرر ثالثتين أن تأخذ العباره إلى إنجلترا أملة في مواجهه خطيبها المراوغ، ويكون طالب القانون على نفس العبارة التي تواجه عاصفة عنيفة تتسبب في غرقها، وعلى شاشة التليفزيون يشاهد القاضي وجوه الأشخاص الستة الناجين من تلك الكارثه، وهم شخصيات أفلامه السابقة في فيلم الأزرق چولي (چوليت بينوش) وأوليفر (بينويت ريجن) صديق الزوج، وفي فيلم الأبيض دومينيك (چولى دوبلاى)، ثم في فيلم الأحمر ثالثتين وطالب وجرسون من العبارة غير معروفة.

كما نجد أن المخرج هنا تربط أفلامه الثلاثة وأبطاله بأفلامه بهذه القدرة والعزلة التي لا نعرف اتجاهها أو سببها، أو حتى متى تأتى، مستغلاً عنصر اللون كأحد مكونات الفعل الدرامي بجانب كل شيء.

### **ألوان الزمن القديم في فيلم (يوم أن تحصي السنين):**

يقول المخرج شادى عبد السلام.. "أنا ابن الصعيد، أحبيب كل شيء- المنازل.. طريقة الكلام، التقاليد والعادات.. الصفات.. الأخلاق.. إن لون أهل الصعيد هو اللون الذى يريح عينى"، وكلام أستاذنا شادى عبد السلام من حوار أجراه الناقد سمير فريد فى نشره نادى السينما بتاريخ ١٢ / ٢٣ / ١٩٧١.

سنتعرف إلى الفنان الكبير المخرج شادى عبد السلام أكثر في جزء قادم من الكتاب، في المرجعية التشكيلية، ولكن ما أطرحه هنا في هذا الجزء الرؤية اللونية لفيلمه المغروز في تراب مصر وهوائها.

فنان دارس للتشكيل، متسبع - كما يقول - بحب أهل بلده حتى النخاع، وحضاره مصر القديمة التي يراها تجربة إنسانية إبداعية فنية عميقه تستحق أن تدرس ويستلهم منها وهي ورقة عصرى شامل.

فنان تتمتع بالألوان عنده في فيلمه (المومياء) برمزيه ما معبرة عن البيئة، صنف من الرجال والنساء، الألوان ترجمات وعلاقات وأحساس وتأمل.

أرض مصر چيولوجياً - كما يصفها الدكتور جمال حمدان - صلبة.. رملية صفراء.. غُمرت في الزمن السحيق بالمياه ثم انحسرت المياه في عصور لاحقة، حين تسير على الجبال في الأقصر في الجنوب أو بني حسن في المنيا تلاحظ بقايا الواقع والقشريات المتحجرة بذلك اللون الأصفر الباهت الكالح، وحين تقف على شاطئ النيل عند قنا تلاحظ ذلك الشريط الأخضر الضيق حول الماء الأزرق للنيل وخلفه الأصفر اللا متناهى في

الصراء، الأخضر والأزرق والأصفر والحجر الجيرى الأبيض هى الألوان مصر فى ترابها ومياهها وسمائها، ومن الأصفر نجد أجزاء من التربة الحمراء والبنية وبالتالي البرتقالية. الأبيض الجيرى يعطى كل الألوان فى مصر المظهر الباسطيل، تلك الألوان غير المشبعة التى فيها راحة العين والنفس.. وهو ما يريح عين فنان عظيم دارس مثل شادى عبد السلام.

الألوان وفيلم (المومياء) هى باستيل لا تخرج عن تركيبة الألوان المصرية التى ذكرتها فى كتابى السابق "سحر الألوان"، الألوان عليها مسحة التراب - الزمن - كما نشاهدنا فى آثار أجدادنا، وقد لاحظنا كيف استخلصوها من التربة والنحاس والكبريت. شادى رجع إلى ألوان التاريخ فى فيلمه، اللون المصرى ولكل حبة واعتزازه بمصريته فى ألوان (فجر الضمير) كما وصف الحضارة المصرية علامة المصريات الأمريكية (بريسيد) فى كتابه المشهور.

إن شادى يعيد لنا الوعى بتلك الألوان الباستيل التى زينت المعابد والمقابر والصروح - نستثنى المجوهرات لطبيعة ألوان أحجارها ومعادنها.

الفيلم فى الجبل لقبيلة تسكن الجبل، الرجال مثل الأوتاد والجبال شامخون يلبسون السواد وأعطتهم الشمس القوية سمرة فى وجوههم، يفصل بين الجلباب الأسود وسمرة الوجوه تلفيفة بيضاء تبرز هؤلاء الأشداء بكل طولهم وقوتهم، الغريب الآتى من الوادى يلبس اللون الفاتح، لأنه ليس مثلهم قوياً شامخاً.

حين تخرج الكاميرا إلى الصحراء ستكون صفراء خالية من أى لون آخر إلا اللون الذى فوقها.. لون زرقة السماء، حتى الزرع القليل الشيطانى الذى أمام (ونيس) فهو يابس مصفر.

البيوت لون الحجر، درجات من الأصفر الأدقن يقطعه تشكيل حى للرجال السود والأم التى تجلس على الأريكة الدكنا، الجدران فى البيوت جدران كهفية يترجل فيها (ونيس) ككتلة صغيرة سوداء فى بحر أصفر تماثلى، الجدران فى المعابد لها لون الزمن المترب ويقطعها ذلك السواد والبياض للكتل الحية فى تكوينات مدروسة إستاطيقية.. ترجع إلى روعة الماضي الفرعونى فى المكان الحالى الذى تدور به الأحداث، وعظمة المكان الماضى لهؤلاء الأجداد، تناسق لونى وتشكيلى خاص بشادى المشرب من تراث الأجداد الوعى إلى يقظة العين والقلب والعاطفة لهذا التراث الأخلاقي الجمالى بحق.

لم نجد في (المومياء) اللون الأخضر بصراحتة المعهودة ولا في الزرع والملابس والحياة، لأن الفيلم يدور بين أهل الجبل الذين لا يزرون ويسلبون الأجداد كنوزهم ويتعايشون منها.

بينما شاهدنا كل الألوان بصراحتها وزهوها في الأفنديه الذين كانوا على ظهر السفينة وفي زي جنودهم، وفي أول الفيلم في اجتماع علماء الآثار بالقاهرة. ثم نأتى لتلك الجنائز المهيبة فجراً للمومياوات في ذلك اللون السرمدي الأزرق بذلك الشعور المروع لجثث ملوك مصر من الأسرة الحديثة، ولقد استغرق تصوير هذا المشهد فقط .٤ يوماً، كل يوم ٢٠ دقيقة تصوير هي زمن بقاء هذا اللون فجراً في صعيد مصر، صور الفيلم عام ١٩٦٩، ولم تكن الخامات الملونة السريعة قد ظهرت بعد في السوق - الظلام والسوداد لون القبور ولا يمكن أن أنسى تلك التوابيت وليلة الجاز تمر عليهم كأشفة في لحظات وتاركة التوابيت في ظلال لحظات أخرى.. تشكيل بالإضافة لعلاقة لونية رائعة، لقد شد فقط في الفيلم اللون في حالة ظهور قلادة الذهب المرصعة بالياقوت الأزرق مرة في المقبرة ومرة مع التاجر، لأن الذهب هو الذهب وما يحمله من دلالات لونية وله كل الإغراءات الأنثروبولوجية، كما أن زرقة الياقوت كحجر كريم صريحة وصادمة كما نعلم من أرض القمر.

زيارة ونيس لقبر والده، بتلات زهرة البنفسج كلون ربما من الأشجار الوردية التي نسميتها (الجهنمية)، تدلل على أن من في القبر عزيز ولكن، وتحت كلمة ولكن هذه عدة علامات، لأن الأبحاث الحديثة كلها تصف هذا اللون البنفسجي كمصاحبة للفجيعة أو مُنبئ بها.

الخلاصة أن الفنان المبدع شادي عبد السلام جعل اللون شكلاً خالصاً في فيلمه مستمدًا قوته وعظمته من ألوان مصر القديمة الفرعونية، وكان اللون مع عنصر التكين والحركة البطيئة وبباقي عناصر اللغة السينيمائية من أهم مميزات أسلوبه الفريد الذي لم يجُد بمثله الزمن على أحد غيره حتى الآن.

ألوان الفضاء والبرتقال والعيون المرعوبة والمستحبة عند كوبريك:  
ولد (ستانلى كوبريك) Stanley Kubrick عام ١٩٢٨ فى مدينة نيويورك، وكان والده طبيباً، أشتُرت مجلة (لوك) منه وعمره ١٦ عاماً صورة فوتوغرافية قام بتصويرها توضح الحزن على بائع جرائد وسط عناوين الصفحات الأولى للجرائد التي تعلن وفاة الرئيس الأمريكي روزفلت، ثم اشتُرت منه المجلة نفسها صوراً أخرى، كما كان مولعاً بالتصوير الفوتوغرافي،

فترك دراسته وتفرغ لذلك تماماً، في أوقات الإجازات والفراغ كان يشاهد الأفلام ثم ذهب إلى متحف الفن الحديث وأخذ في مشاهدة الأفلام الكلاسيكية لسينمائيين مثل بودفكتين وإيزنشتاين وغيرهما، وعشق الصور المتحركة وقرر أن ذلك الطريق هو طريق حياته، في عام ١٩٥٠ أنتج وأخرج وصور وعمل المنتاج لأول أفلامه التسجيلية باسم (يوم القتال) Day of the Fight، ثم أعقبه بفيلم آخر باسم (القس الطائر) The Flying Padra، وفي عام ١٩٥٣ سُنحت له الفرصة لأول مرة عن طريق صديق شاعر لإخراج أول أفلامه الروائية للسينما باسم (الرهبة والرغبة) Fear and Desire، وقام بكل الأعمال الفنية كعادته، وفي عام ١٩٥٥ ظهر فيلمه الروائي الثاني (قبضة القتل) Killers Kiss، ويقول كوبريك في هذه المرحلة المبكرة من عمله.. "لم أصادف أية أفكار جديدة حديثة في الأفلام تجعلني أعتقد أنها ذات أهمية خاصة، وأن لها علاقة بالشكل، وفي رأيي أن الاهتمام بأصالة الشكل أمر يكاد يكون عديم الجدوى، فإن الشخص الأصيل بحق ذا العقلية الأصلية حقاً، لن يكون قادراً على العمل في الشكل القديم وسيعمل شيئاً مختلفاً، وخيراً للآخرين أن يفكروا في الشكل باعتباره نوعاً من التقاليد الكلاسيكية وأن يحاولوا العمل في هذا النطاق".

وفي عام ١٩٥٦، يظهر الفيلم الذي يلفت النظر له بشدة باسم (القتل)-The Killing (عرض في مصر باسم الملاعين)، وفي عام ١٩٥٧ يخرج فيلم (في سبيل المجد) Path of Glory عن أحداث الحرب العالمية الثانية وبالذات في الجبهة الفرنسية، وقد تسبب الموضوع في عدم عرض الفيلم في فرنسا لسنوات، وفي عام ١٩٦٠ يرشحه الممثل (كيرك دوجلاس) ليخرج الفيلم الشهير (سبارتاكوس) Spartacus، وبهذا الفيلم يتربع (ستانلي كوبريك) على عرش مخرجى هوليوود الكبار، وهذا الفيلم أول أفلامه الملونة، وكذلك تخلى عن التصوير بنفسه منذ عمل فيلم (القتل)، ثم يرجع مرة أخرى لعمل الأفلام بالأبيض والأسود في فيلم (لوليتا) Lolita عام ١٩٢٦، وفيلم (د.سترينجلوف) Dr Strangelove عام ١٩٦٤، وليه شهد عام ١٩٦٨ تحفته (أوديسا الفضاء) A Space odyssey ٢٠٠١ (٢٠٠١)، الذي استشعر فيه الصراع المحتمل بين الآلة والإنسان وسيطرة الآلة على الإنسان، ويقول كوبريك عن الفيلم.. "قد حاولت أن أخلق تجربة بصرية تتجاوز التصنيف الكلامي وتنفذ مباشرة إلى العقل الباطن بمضمون عاطفى وفلسفى، كانت نيتى أن يكون هذا الفيلم تجربة ذاتية مكثفة تصل إلى المشاهد على مستوى الوعي الباطن كما تفعل الموسيقى.. أنت حر تتken ما شئت عن المعنى الفلسفى والمجازى للفيلم"، ولقد نُفذ أغلب هذا الفيلم في إستوديوهات لندن وقرر الإقامة هناك.

فى عام ١٩٧١، أخرج (البرتقالة الآلية) A Clockwork Orange عن ظاهرة العنف فى المجتمع الغربى، ولم يُمنع فى بريطانيا لإصراره على عدم حذف أى بوصة من شريط الفيلم لعدة سنوات ثم يعرض كاملاً بعد ذلك.

وفى عام ١٩٧٥ يخرج فيلم (بارى ليندور) Barry Lyndor وهو فيلم فى شكل تارىخي يوضح أن الإنسان ضائع فى كافة العصور.

وفى عام ١٩٨٠، يخرج فيلم (بريق) The Shining وهو يُصنف كفيلم مرعب لكن يحمل نظرة فلسفية عميقية سنلاحظها فى تحليل الفيلم، وفى عام ١٩٨٧ يخرج فيلماً مأساوياً عن حرب فيتنام (خزانة رصاص كاملة).

وفى عام ١٩٩٩، يعرض له آخر أفلامه بعد موته باسم (عيون لا ترى باتساع) Eyes Wide Shut وهو من أجرأ أفلامه التى تتحدث عن علاقة الإنسان والجنس. أخرج (ستانلى كوبيريك) فى مشوار حياته ثلاثة عشر فيلماً روائياً، وفيلمين قصرين تسجيليين واعتُبر من أهم مفكري الفن السابع فى اختيار موضوعاته، بالذات بعد فيلم (سپارتاكوس) فكل فيلم له فلسفة خاصة وقضية مطروحة بقوة، وحين وجد أن النظام الإنتحاجي الهوليودى يمكن أن يكون عقبة فى طرحة لقضايا معينة، ترك وطنه وأقام على الجانب الآخر من الأطلنطي فى لندن حتى وفاه الأجل.

ثلاث محطات أو أكثر تلاحظها فى ألوان أفلامه، وإذا استبعدنا (سپارتاكوس) وركزنا على (أوديسا الفضاء) تلك التحفة البصرية التى ينبهنا فيها إلى الخطر القادم.. نجد أن المنطق الفلسفى كمصور فوتografى أصلًا وفنان سينمائى لامع، قد جعل من لوحات الفضاء اللامتناهى سيمفونية مرتيبة لونية تغوص فى اللون الأسود الغامض، هذه السيمفونية يؤكد لها لحن الدانوب الأزرق للموسيقار شتراوس.. يا إلهى، لم أَرَ روعة بصرية تفوق ذلك المنظر عظمة وغموضاً وبهجة، عظمة لأن الإنسان توصل فى تاريخ تطوره إلى ذلك، وغموضاً لأننا لا نعلم ما مصير هذه الرحلات مستقبلاً، آنية لنا كمشاهدين أو ربما لي أنها بالذات عندما شاهدت ذلك فى أول مرة، هنا اللون الأسود الذى يملأ الشاشة غول لا معالم له، بينما سفينية الفضاء الكونية السابحة بيضاء رشيقه مع الموسيقى، وعندما ننتقل إلى داخلها تسيطر علينا ألوان البرودة والزرقة والبياض ناقلاً لنا هذا العالم الغريب المتخيل مستقبلاً، وعندما تتآزم المواقف بين رائد الفضاء والحااسب الآلية (الكمبيوتر) لا نرى إلا لمبة حمراء، ونسمع صوتاً رخيمًا آلياً، اللمية مثل عين الشيطان، أو عين أسطورية من مغامرات أورليس فى الأوديسا، ولو أنها الأحمر لا تعبر عن خطر فقط، بل هو أحمر التدمير الرهيب والإصرار على ذلك.

الفيلم مليء بالألوان الباردة، واستعمالها في ديكورات ابتكارية لا حدود لها متحركة علامة، وربما المشهد قرب النهائى حين يعبر الرائد هارباً بمركبته الصغيرة بوابة النجوم التي بهرتنا بطوفان من الألوان العديدة الداخلة علينا متحركة سريعاً لتنقلنا إلى عالم غير معروف أو معلوم أو حتى متخيلاً.. عالم غامض بكل معنى الكلمة، كوبيريك فى هذا الفيلم استغل اللون الأسود بإبداع كبير.. ربما يمثل ذلك الحائط الأسود المنبثق كل فترة للقردة والإنسان فى مراحل تطوره على المجهول الذى يحاول الإنسان معرفته ولا يعرف، وسيحاول مرة ثانية وثالثة ورابعة وهكذا إلى ما لا نهاية.

فى فيلمه (البرتقالة الآلية) الذى يتكلم عن العنف يتناوله بنظرية عالم اجتماع دارس، ومفكر سينمائى رائع يوظف الألوان لا شعورياً بين أرجاء فيلمه، ففى النصف الأول من الفيلم - وهو الجزء العنيف جداً - تكون الألوان المسيطرة الأزرق والبرتقالي والأحمر الوردى، وهى تمثل ذروة الاعتداءات الجنسية والاجتماعية للبطل المثل (مالكولم ماكداول) وهى ألوان حارة ساخنة يظهرها فى ديكورات فاتحة ورموز بيضاء جنسية، أما فى النصف الثاني من الفيلم البكائى المأسوى والذى يرينا البطل كضحية لحفل تجارب، فتكون فيه الألوان المسيطرة الباردة أكثر الأزرق والأبيض الرمادى، كان اللون الأزرق والأبيض الرمادى للأدلة وكأن هذا التلامس القدرى بين الإنسان والميكنة هو موضوع الفيلم بما يحمله من عنف، هو بشكل آخر قريب من فيلم (أوديسا الفضاء ٢٠٠١) الذى يستشعر الصراع بين الإنسان العاطفى والآلة ممثلاً فى الحاسوب الآلى الإلكترونى.

فى فيلمه (بريق) تكلم (كوبيريك) عن الرعب بالمفهوم الفلسفى الكامل لمعنى هذه الكلمة، من خلال شخصية كاتب غير موهوب يصطحب زوجته وابنه إلى فندق مهجور ومعزول فى منطقة جبلية وقت الشتاء، ليكون حارساً له، واعتبر هذا الفندق فرصة لتفرغه للكتابة، وبالتدريج فى هذا المكان الفسيح تكتشف الزوجة أن زوجها خلال هذه الأيام لم يكتب إلا جملة واحدة، وأن هناك تغيرات تحدث له تكون نتيجتها أنه يريد أن يقتلها هى وابنها، ويدور صراع تدخل فيه أرواح عاشت وماتت فى هذا الفندق فى عصور سابقة، وتدور فكرة الفيلم عن القرين.. هل هو شيء مصدق أو رعب من أجل الرعب، كان الاستعمال اللونى داخل الفندق تقلب عليه الألوان الدافئة بشكل عام، وفي إحدى اللقطات ينهر بحر من الدماء الحمراء داخل ممرات الفندق، بينما كانت الألوان خارج الفندق ميتة زرقاء، حتى الأخضر كان أخضر مزرقاً كئيباً لا حياة فيه، وفي الفيلم استعملت الآلة الجديدة وقتها (الأستيدى كام) لحركة الكاميرا الحرة بشكل جميل ومذهل فى مطاردة النهاية فى المتأهله بالحديقة غاية فى الروعة.

كان صراع الأحمر والأزرق برموزهما هما شكل اللون في الفيلم، كما أن (كوبيك) طلب في بناء ديكور الفيلم أن تكون إضاءة الديكور بالكامل من تصميمه، بحيث اعتمد بشكل كبير على مصداقية الضوء داخل الفندق والحركة الحرة الكثيرة به.

في فيلمه الأخير (عيون لا ترى باتساع) يحلل منطق الجنس بين الرجل والمرأة والإخلاص والشك بين الزوج والزوجة، ولقد وظف في هذا الفيلم اللون البنفسجي والأسود والذهبي بشكل فيه خيال وفلسفة في ذروة الفيلم في اللقاء الجنسي الجماعي في الجمعية السرية التي حضرها (توم كروز) متطفلاً..

هنا رمزيات الجنس الممارسة بلون اللحم البشري، خلفيات باهتة سوداء وأرضيات بنفسجية وبأقنعة ذهبية للرجال والنساء، تعطى مدلولاً قاسياً وخطيراً، ففي السواد غموض وهو يأخذنا إلى تلك النقطة السردابية في شخصوصهن، أما الأقنعة الذهبية فهي من بقايا الرذيلة في عصور سحرية بابلية وإغريقية ورومانية، لارتباطهما بالخيانة والخلاعة والذهب الذي تهواه النساء وترتكب المعاصي في سبيله، بينما اللون البنفسجي في آخر تحليل له- يعطي الاستشعار بالموت والفناء.

إلا أنني أجد هنا أن البنفسجي المتواجد في هذا المشهد الأسطوري يذكرني بشكل ما بـألوان قرمزيات (فلليني) في فيلم (ستاريكون) بنفسجي انحلالي لروما القديمة، هنا البنفسجي وهو المساحة المسيطرة في أرضية المكان وعليه كل هذا الجنس، الجنس بمفهوم طقوس اللذة محدداً، هو بنفسجي مشئوم وشاذ، وإن كان يُصنف في كثير من الحالات على أنه لون للملوك والأباطرة ولون الفخامة في القصور، ومن هنا أخذ صفتة الأهم، إلا أنه كذلك لون الجثث العفنة في أولها، واللون الأكثر تنفيرا عند كثير من الفنانين التشكيليين، فمثلاً عند الفنان جوجان هو اللون المرعب، وأعتقد أن (ستانلي كوبيريك) قد وظف اللون درامياً وبصرياً في هذا الفيلم بشكل حسّي جيداً أعطى المتفرج ذلك الشعور بالرفض والشّؤم، كما استغل ذلك التناقض الواضح في العلاقة الزوجية بين (توم كروز) و(نيكول كيدمان) بين اللونين الأزرق البارد والدافئ والأحمر، وبالذات حين بدأت أمور الخيانة تظهر على الزوجة ويعلّمها الزوج، الخليفة الزرقاء في حجرة منزلهما وهما في كامل لياقة الحب باللون الدافئ، والعكس حين ينقلب الموقف فيكونان في جو أزرق وخلفهما على بعد اللون الأبيض ، علاقات فيها تصارع نفسي بين الشخصيات وصراعات متساوية بين الأزرق والأحمر الدافئ والأبيض.

## كيروساوا واللوحة فى ألوان اللوحة:

عرف العالم فى عام ١٩٥٠ المخرج اليابانى (أكيرا كيروساوا) حينما حصل فيلمه (راشومون) على الجائزة الأولى فى مهرجان فينيسيا بإيطاليا، كان هذا المهرجان العالمي السينمائى من أهم المهرجانات فى أوروبا بعدها أقيمت مرة أخرى عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية.

و(كيروساوا) ينتمي إلى أسرة يابانية من سلالة المحاربين الساموراي، الذين يقفون وينتصرون للمظلومين والعدل ويدافعون عن الضعفاء، وفى ذلك يقول.. (لقد وصلنى ذلك الارتباط بالتراث اليابانى عن طريق أسرتى، ففى أيام صبائى لعقود طويلة من السنين خلت، كان يُطلب من الشباب اليابانيين الاهتمام بالثقافة القومية التقليدية، كانت والدتي من إقليم أوساكا، ووالدى من منطقة أكيتا، وأنا ولدت فى طوكيو نفسها، ومن هنا يمكن اعتبارى توليفة يابانية حقيقية، قبل الحرب وحتى بعدها كانت للوالد سيطرة تامة على الأسرة لدينا، ومن هنا أقول أن تأثير والدى علىَ كان كبيراً، وأضيف أن التجذر والغوص عميقاً فى التراث الثقافى اليابانى أمر أساسى لدى).

ولقد ألف كتاباً عن سيرته الذاتية يقول فيه.. "إذا أراد أحد أن يعرف ماذا حل بي بعد (راشومون) فليتحقق فى أبطال أفلامى من بعد، أنا موجود بكاملى مع كل هؤلاء الأبطال وأجد صعوبة فى أن أكون صريحاً حتى النهاية.. فعندما يعرض المرء ما يكتبه على الآخرين فإنهم سيستخفون برسم صورة حقيقة له، لا شيء فى العالم يمكن أن يكتشف المبدع مثل إبداعاته نفسها.. لا شيء إطلاقاً".

ولد (كيروساوا) عام ١٩١٠ فى أسرة تنحدر من إحدى طوائف الساموراي، تربى على الثقافة اليابانية بكامل جوانبها، إلى جانب إطلاعه على الثقافة الغربية وانفتاحه عليها فى جميع نواحيها فى الأدب والرسم والموسيقى والشعر، كما كان رساماً دقيقاً، وكان يرسم كافة إطارات صوره السينمائية، وبين حضارة اليابان وحضارة الغرب التى هزمت اليابان، كان (كيروساوا) يبحث عن أرقى ما فى الحضارتين وجسدهما فى أفلامه، أخذ من شكسبير بعض مسرحياته وعن دستويفسكي إحدى رواياته، وعن جوركى إحدى مسرحياته، كما أخذ من الفن التشكيلي من الهولندي فان جوخ وتأثر بجانب الموسيقى اليابانية بأعمال الموسيقار هايدن وبيتھوفن ورافايل، كما أهدى (كيروساوا) للغرب وعرفه بأساليب حضارة اليابان المهزومة فى الحرب العريقة فى التقاليد والإنسانية والأخلاق.

كان يُلقب في اليابان بلقب (تيسسو) وهذا يعني باليابانية الإمبراطور، وكان يفعل أي شيء يريد في أفلامه، إذا ما أراد إبقاء طاقم الفنين في موقع التصوير لعدة أيام انتظاراً لتصوير أجمل لقطة للسماء مثلاً وكان يستخدم تحفًا حقيقة بدلاً من المقلدة، كان مديره الشركات يستجيبون لطلباته في الحال؛ لمكانة الفنية التي يستجيب لها السوق الداخلي والخارجي ووضع الفيلم الياباني في مكانته العالمية.

إن أبرز ما في حياة كيروسawa هو تلك الروح الإنسانية الصافية التي لم تلوثها دعاوى التعصب والشعوبية المريضة، أو الانعزالية المنكفة على ذاتها، فروحه إنسانية صافية قوية لا تشعر بالتبعية أو الانتقاد المنسحق أمام الغرب أو التماهى الدوني مع الآخر، مهما كان تفوقه التكنولوجي أو الاستسلام لما يصدره هذا الغرب إلى شعوب العالم من دون إعادة النظر في هذه الواردات.. لهذا دافعت عنه وصممت هذه الروح الصافية الوائقة على عدم التراجع أو الخوف أمام من اتهموه بالتفريح، وفي الوقت نفسه ردت الاعتبار للحضارة اليابانية أمام عيون العالم أجمع وخاصة أمام أعداء اليابان أنفسهم.. وهو الغرب.

أجمع النقاد أن هناك تغيراً ما حدث له (كيروسawa) بعد آخر أفلامه بالأبيض والأسود (ذو اللحية الحمراء) عام ١٩٦٥، وبعد ذلك حيث صور أول أفلامه الملونة (دود سكادين) عام ١٩٧٠. لقد فشل هذا الفيلم الأخير لأول مرة، ولم يحظ بالنجاح، مما جعل (كيروسawa) يحاول الانتحار ولم ينقذه في اللحظات الأخيرة إلا خدمته، شيء ما من المواجهة مع الموت من أول فشل وابتعاد الجمهور عن أفلامه، وبالتالي عدم ميل شركات الإنتاج لأفلام جديدة بعد هذه السلطة والعز في الإنتاج سابقاً، فسر البعض أنه ربما تعلق الأمر بتحول تصوير أفلامه من الأبيض والأسود إلى الألوان، ولكن ذلك غير حقيقي لأننا لو لاحظنا استعمال (كيروسawa) للألوان بعد ذلك في أفلامه سنجد أستاذًا رساماً فيلسوفاً في استعمالها، لكن أغلب الظن والحقيقة لهذه الأزمة التي جعلته ينتحر هو المناخ العام لمسيرة السينما اليابانية ونوعية الأفلام السائدة في تلك الفترة، فالقيم الإنسانية التي كان يتبنّاها في فترة ما بعد الحرب والتي جدت صدى إيجابياً وجماهيرياً في تلك السنوات التي أعقبت الحرب مباشرة، تلك القيم لم يعد لها مكان في مجتمع بات استهلاكياً متأنراً، يميل إلى الفن السريع والرخيص والإمتاع المباشر، وكانت هناك إرهاصات بهذا التغيير من الواضح أن كيروسawa لم يُغّرِّها اهتماماً.

فى اعتقادى، هذه أول مرة فى تاريخ الفن السابع يحاول أحد مبدعيه خلف الكاميرا الموت والانتحار لفشلها فى توصيل رسالته إلى الجمهور.. ورغم أن أفلامه حسب آرائه عبارة عن أناس يحاولون أن يتجاوزوا ضعفهم بقوة الإرادة عن طريق المحاولة الجادة أو روح الكفاح أو الشجاعة.

بعد إنقاذ (كيروساوا) من الموت التف حوله الكثير من سينمائى العالم چون فورد، وفرانسيس فوردىكوبولا وستيفن سبيلبرج وچورج لوكس ومارتن سكورسيس وريتشارد جير من الولايات المتحدة، ومن روسيا ومن أوروبا ومن الهند المخرج العالمى ستيا جيت راي، وتكاتف الجميع لتمويل أفلامه الجديدة ، لأن (كيروساوا) لم يكن فناناً يابانياً فقط بل فناناً عالمياً عظيماً، أضاف وامتزج مع ثقافة بلده وثقافات العالم بكل حب وعدم تعصب وجمال.

مولت روسيا (الاتحاد السوفيتى سابقاً) فيلمه التالى (درسو أوزالا) عام ١٩٧٥ وصُورَ فى سيبيريا، وقد جاء أقرب إلى قصيدة من الشعر الملون تتغنى بالإنسان والصدقة والتزاوج بين الإنسان والطبيعة العذراء البكر، فى ولع حقيقي بالألوان الطبيعية واستخدامها بشكل مبهر.

وفى عام ١٩٨٠، يمول المخرجان الأمريكيةان فرانسيس فورد كوبولا وچورج لوكس فيلمه الملون (ظل المحارب) وهو يعطى لحة من التاريخ اليابانى فى أواخر القرن السادس عشر، ويغوص فى التقاليد والموروث اليابانى، عندما كانت تتصارع عدة مقاطعات للفوز بالعاصمة (ليوتو)، وتدور الأحداث من خلال شخصية الملك القوى الذى يتزعم أحدي هذه المقاطعات.. ويقود جيشاً ضخماً يهابه الجميع، ويعمل له الأداء ألف حساب وحساب.

ولقد كتب الناقد رؤوف توفيق فى مجلة الدوحة فى يوليو ١٩٨٠ نقداً جميلاً لهذا الفيلم، أقتبس منه الآتى.. "عندما يشعر الملك باعتلال صحته عن قيادة الجيش وعن جنوده حتى لا يؤثر هذا فى حالتهم المعنوية.. وأن يظل التكتم على خبر وفاته ثلاثة سنوات من رحيله! ولتنفيذ هذه الوصية يبحثون عن شبيه له فى حجم الجسم وتقاطيع الوجه.. ولا يجدون هذه الموصفات إلا فى هذا اللص المطلوب إعدامه والذى ينقذونه من العقاب ليحل محل الملك كواجهة فقط على أن يحركوه هم كما شاءوا، وهذا البديل فى داخله مشاعر أكثر إنسانية من الملك الحقيقي الميت، فهو أكثر بساطة، وأكثر مرحاً، وأكثر وداً وتقاهماً مع حفيد الملك، هذا الطفل الصغير الذى رفضه تلقائياً فى البداية.. ثم تلاقته مشاعرهما معاً وقوى ارتباطهما.. فقد وجد الطفل الصغير فى هذه الشخصية حناناً وعطفاً مفقوداً.

ويتفنن المخرج (كيروساوا) في تحليل نفسية هذا اللص الذي أصبح واجهة الملك، عليه أن يتصرف فقط في حدود الدور الذي رسموه له.. وعندما يحاول هذا البديل الاعتراض يجد منهم أشد العقاب، مرة تجراً البديل بتلقائية داخل قصر الملك وامتنى الحسان الخاص بالملك الحقيقي المُتوفى، وثار الحسان ثورة جامحة وألقى به على الأرض وسط ضحكات السخرية من الذين يتبعون المشهد.. وهنا يقرر مجلس القيادة التخلص من هذا البديل.. ويتم التخلص منه بشرسة ووحشية ويطردوه ككلب مريض ويقذفونه بالأحجار، ويتولى ابن الملك قيادة الجيش في المعركة الفاصلة.

وتتأتي أجمل مشاهد الفيلم وأكثرها تأثيراً عندما ينهزم جيش الملك وتمتلئ الساحة بالجثث، وتتهاوى الخيول مقتولة، إنها النهاية الطبيعية للكذب والصراع على السلطة والذي يدفع ثمنه الجنود الذين أخفيت عنهم الحقيقة.

ويستخدم المخرج طريقة التصوير البطيء لتسجيل لحظات الموت للإنسان وللحسان في لقطات فنية بارعة التنفيذ، تظل من أجمل المشاهد السينمائية في تاريخ السينما، ووسط هذا الدمار والخراب والدم والجثث ورائحة الموت التي تخيم على المكان كله وتصبّغه بلون خانق وكئيب.. وسط هذا كله يتقدم البديل المطروح بملابس المزقة ووجهه المجهد.. ليحمل سهماً من بين أكواخ جثث الجنود ويجرى في تجاه الأعداء للانتقام والرد على ما فعلوه في جنود الملك.. ولكنه يُصاب بطلقة سريعة ويسقط جثة دامية فوق مياه البحيرة، التي تحوى رفات الملك الحقيقي.. وتتلدون ماء البحيرة بلون الدم، والجثث تطفو وبجوارها الأعلام الغرقى في المياه الحمراء، وينتهي الفيلم وكأنه أغنية عذبة للموت".

(كيروساوا) رسام يستعمل اللون الأخضر في الطبيعة واللون الأصفر في الغروب واللون الأحمر في الأعلام والموت والدمار، والأبيض مع الأخضر في علاقة الإنسان بالطبيعة، وألوانه ليست منفصلة عن الموضوع بل هي جزء مكمل للصورة بكل جمالها، وهو متواافق في فهم وخلق مناخ نفسي يتنا gammون لونيًّا مع الشيء، وربما إسناد قيم رمزية لوجود اللون في الطبيعة والحياة، وهذا يجعلنا أكثر وعيًا باستعمالات (كيروساوا) للدلالة اللونية للأشياء.. كان ذلك في فيلم - (دارسوأ أوزا) وفيلم (ظل محارب)، وكذلك سنجده بشكل أكبر في فيلمه التالي (ران) إنتاج ١٩٨٥، وهو بتمويل فرنسي شجع عليه وزير ثقافة فرنسا وقتها (چاك لانج) وهو مقتبس من مسرحية شكسبير (الملك لير) ولكن في التراث الياباني ذاته، وهذا يجعلنا نتأمل تقارب مصائر الشعوب والأفراد في كافة بقاع الأرض شرقاً وغرباً، وقد كان هُم (كيروساوا) أن يجعل في أفلامه التأمل الاجتماعي له جذوره

فى التأمل التاريخى، سواء فى اليابان أو خارج اليابان، وفيلم (ران) لم يخرج لونياً عن فيلميه السابقين الملؤنين.

وفى عام ١٩٩٠، أنتج له المخرج الأمريكى (ستيفين سبيلبرج) فيلم (أحلام)، وهو مكون من ثلاثة أحالم لكيروسawa -هذا يذكّرنى بـأحلام أدبينا الكبير نجيب محفوظ فى أواخر أيامه أو الرسومات التى صاحبتها من فنانين تشكيلىين- تتناول فيها أجزاء من ماضيه وفكرة، وربما أنها أحالم، فلقد كانت سريالية للغاية فى تلك الجنود اليابانيين أصحاب الوجوه المطلية بالأبيض التى تذكّرها بمرحلة العسكريتاريا اليابانية قبل الحرب العالمية الثانية وأثناعها، أو تلك العاصفة الثلجية الأسطورية بذلك الوشاح الأزرق للموت الذى لا يأتى بسهولة، ثم تحفته التى تبين ولعه بالرسم واختياره لوحه للفنان الرسام الهولندي؟ إن جوخ لتفوض فيها شخصية؟ إن جوخ بداخلها بعد رسمها بـألوانه الصريحة الصارخة الواضحة، وكأن هذا تحية لهذا الفنان، ولقد قام بدور ثان جوخ المخرج الأمريكى (مارتن سكورسيز)، وهذا الحلم أو هذا الجزء من الفيلم له موروث فى ثقافة الصين، وهى ثقافة متقاربة جداً من الثقافة اليابانية، حيث تحكى أسطورة عن الرسام الذى بعد أن رسم لوحته الجميلة أُعجب بها بشدة وقرر ألا يتركها فدخل بداخلها إلى الأبد ولوحة ثان جوخ هى لوحة (الغربان) الذى رسمها وهو مريض نفسياً وهى آخر لوحاته.

جماليات الصورة والألوان دائماً فى الصدارة، ففى أفلامه الاتجاه إلى التاريخ من أجل الحاضر أحد سمات أعماله والاستخدام الموجع للمعارك فى كافة أفلامه، سواء أبيض وأسود أو ألوان لها بريق فنى يخصه خلال شراء حركة الكاميرا والممثلين والقطع المونتاجى.

### **جوردون ويليس واللون الأصفر والعتمة:**

يعتبر مدير التصوير (جوردون ويليس) Gordon Willis مصوراً مفتوناً بالكمال ولأنه أصلاً ليس من جنود التصوير الذين تربوا فى هوليود، حيث إنه من الساحل الشرقي - نيويورك - ولكنه من أسرة سينمائية، فوالده ماكىير فى شركة وارنر إخوان فى فرعها هناك، كما أنه عمل فى التمثيل وهو صغير، ولكنه لم يفتن به، وأحب التصوير الفوتوغرافى وأنقنه، وعندما نشب الحرب الكورية عام ١٩٥٠ التحق بالقوات الجوية، وكان وقتها قد أصبح ذا خبرة فى التصوير الفوتوغرافى والإضاءة المسرحية، وفي القوات الجوية كان محظوظاً لعمله بوحدة التصوير السينمائى ولدأربعة سنوات قام خلالها بتصوير العديد من الأفلام الوثائقية السينمائية، وكانت خبرته الأساسية فى

هذا المجال، ثم بعدها ترك القوات الجوية وعمل كمساعد مصور ثم كمصور أول أى Cameraman، وكل ذلك فى الساحل الشرقي، ثم سُنحت له الفرصة فى تصوير العديد من الإعلانات التجارية التى كان لها الرواج فى هذه الفترة، حيث صور أول أفلامه الروائية باسم (نهاية الطريق) عام ١٩٧٠، ولم يكن متعملاً، فقد كان يريد أن يثبت أقدامه فى هذا المجال.

(جوردون ويليس) لم يتاثر بالمدرسة الهوليودية، ولذلك جاء مختلفاً، حتى إن كثريين يقولون عنه إنه من أفضل مدیري التصوير الأمريكية الذين من الساحل الشرقي، وللعلم فإن الساحل الشرقي كان أكثر تأثراً بموجات التجديد في التصوير السينمائى الآتية من أوروبا، بل لقد احتضن كثيراً من المصورين الأوروبيين من فرنسا وإيطاليا وإسبانيا والكتلة الشرقية وقتها، وهذا بالضرورة أوجد مرنة في عمل دروح الصورة في الساحل الشرقي.

صور ويليس أنواعاً كثيرة من الأفلام ومتعددة من الموسيقية مثل (أني هول)، إلى التاريجية الاجتماعية مثل (الأب الروحى) بجزأيه الأول والثانى الذى حقق له شهرة واسعة وقيمة كبيرة بين المصورين، لأنه صنع شكلاً من الصورة السينمائية أصبح مثالاً يحتذى به باقى المصورين، العتمة التي تحمل لوناً أصفر يميل إلى مسحة من البرتقالية. وإذا بحثنا في فكر (ويليس) وإبداعه من قبل نجده ترعرع بين الفوتوغرافيا والإضاءة المسرحية، قبل أن يكون سينمائياً، لذلك فهو متمكن في وسائله (السينما - فوتوغرافية) حتى إنه في كثير من أفلامه الأبيض والأسود السابقة يقال على عمله أنه بلون الأبيض والأسود بدرجات من الرماديات المتعددة وهو ماهر في ذلك، في الألوان صنع لنا في الدراما السوداء مثل (الأب الروحى)، نوعاً من اللون والإضاءة يعتبر أصدق تعبير عن تلك الأسرة التي تنتمي إلى المافيا التي في مظهرها تحمل كل شكل الحياة الأمريكية، وفي باطنها هي شر وفساد وقتل، وكان اللون الأصفر الكابى هذا - مثل لوحات الفنانين التشكيليين.. لنذكر لوحة؟ إن جوخ أكلوا البطاطس مثلاً - مع عتمة مقصودة في توزيع الضوء بحيث يكون الضوء الأساسي (Key Light) من أعلى رأسياً بزاوية ٩٠ درجة، فيجعل الوجه يحمل ذلك التناقض والعيون سوداء لا ترى، والوجه قاسٍ صلب مثل الصخر، وإذا كان مفهومنا أن العين مفتاح فهم تعبير الوجه، فهنا كان تجهيز ذلك حتى لا يحدث أى نوع من التعاطف مع الشر الذي في الشخصيات القائدة مثل الأب الروحى (الممثل مارلون براندو) في الفيلم الأول.

ويفسر (ويليس) أسلوبه هذا في أحد أحاديثه وهي قليلة بالآتي.. "مستويات إضاءة منخفضة وسيطرة لون ما، هذا هو التكنيك أو الطريقة للدخول إلى الفيلم بصرياً، إنما أتى من عملية استنباط في فكري وذهني، فأولاًً كنت أفكر أن الفيلم يعتمد على الشر، ولذا كانت روح الصورة تقول ذلك، وأعتقد أن أكبر مثال على ذلك هو مشهد الزفاف حيث كان بالخارج في الحديقة وكان الجو طبيعياً مشمساً، فأعطانا كالعادة الإحساس بالجمال والراحة لأغلب مشاهد الزفاف، وبعد ذلك عندما قطعنا ودخلنا إلى المنزل في غرفة المكتب مع (مارلون براندو) كانت طبقة الإضاءة منذرة بالسوء، كانت النسبة بين ما هو مشمس واضح في الحديقة وما هو داخل المنزل شيئاً يدعو إلى المفارقة البصرية التي تعطينا شعوراً ما غير مريح وهو الشكل العام للفيلم، ولقد أعطيت الشكل العام لمدينة نيويورك في الأربعينيات بتراوها وغبارها باستثناء مشاهد (صقلية) في إيطاليا، أما في (الأب الروحي) الجزء الثاني فقد اتبعت نفس الطريقة إلا أنني كنت أكثر رومانسية، كان تفكيرى وقتها أننى أريد الاحتفاظ بكل العمل متربطاً معاً بخط واحد والاحتفاظ بالبنية اللونية خلال الفيلم بأكمله، وفي كثير من المشاهد كنتأشعر أن من الأفضل الاحتفاظ بهذه الدرجة من اللون الأصفر طوال الفيلم، بهذه الطريقة يكون هناك خيط واحد يتحد به الفيلم كاملاً، أود أن أعلق على روح الفيلم وجوهره، ونفس الشيء في الجزء الثاني.. كان استعمال اللون الأصفر ، وفي الحقيقة أن اللون الأصفر انتشر كالطاعون بعد أن استخدمته في هذا الفيلم، ولا يزال الناس يستخدموه حتى الآن، ويجب أن أضيف أنه يستخدم بدون أي قيود أو فهم، لأن عمل ذلك بشكل آلى لا يجعل زمن الفيلم يعود إلى عصر معين في الماضي، إن البنية الفوتوغرافية والبنية الضوئية وبنية موقع التصوير تكون معاً الإيحاء وبينفس القوى، وإلا فإنه لا معنى لأى أصفر على الشاشة، وأنا استخدم مصطلح الأصفر، لكن إنه في الحقيقة نوع من المسحة اللونية يشبه لون العنبر، نوع من الشعور باللون الذهبي العنبرى، ولكن وفقاً لمصطلحات المعلم إضافة اللون الأصفر، أنا لا أحب استخدام اللون الأصفر الخالص النقى، أو الأزرق النقى في الأفلام فوق الناس والأثاث والأماكن وما إلى ذلك، أعتقد أن ذلك يمزق الفيلم، هدفي دائماً أن أعرف القاعدة وأكسرها أو أتجاوزها".

مدير التصوير (جوردون ويليس) يرى أن التصوير السينمائى حرف متقنة وليس فناً، ولكن الفن يأتي بعد الإتقان في الحرفة لأنه يخرج منها، فإن لم تكن حرفيًا جيداً في التصوير السينمائى فلن تكون فناناً، لأنك لا تملك أدوات حرفتك العلمية، وبالطبع هو مصيب في ذلك تماماً.

وتقوم فلسفة هذا المصور الذى يصنف بين أقرانه بالأحسن، حسب قوله فى تفسير إضاءته وألوانه.. "فى المشهد بل فى المشهد الأول بالفيلم من المهم أن تضع كل شخص بشكل مناسب أو على الأقل فى هذا الفيلم من الناحية الميكانيكية أو الآلية كل الإضاءة التى فى هذا الفيلم بأجزاءها كلها إضاءة علوية أعلى الرأس Overhead وبضوء ناعم، وضوء أقل درجة من درجة ٢٠٠٠ كلفين حوالى ٢٩٠٠ درجة كلفين، أى أكثر اصفاراً، وهو جزء من تركيب اللون فى هذا الفيلم وهذا العصر من وجهة نظرى، هذا بالإضافة إلى كل ما هو ضروري على الأرض للتركيز على وجه أو عيون شخص معين، كان لدى فلسفة استخدمتها فى هذين الفيلمين وهى فى الجزء الثانى منه أكثر، وهى أنتى لا يهم أن أعطى العيون ضوءاً مساعداً من الأرض مع الإضاءة العلوية التى هي مفتاح الإضاءة فى كثير من المشاهد، سواء رأيت عيونهم أم لا، كان اعتقادى أنه من الأفضل ألا أرى عيونهم فى بعض المشاهد، فمن الملائم أكثر فى بعض المشاهد ألا ترى عيونهم بسبب ما يدور فى عقولهم فى لحظات معينة، واجهت بعض المشاكل بسبب هذه الفلسفه من الكثير من التقليديين، ونظراً لأن هوليوود مليئة بأصحاب البلاغة فهناك مستوى من الفصاحة يستخدمها كل واحد عند رؤية الشغل اليومى، سمعت الكثير من التعليقات حول عدم رؤية عيون أى شخص، ساعتها قلت هذه هي الطريقة التى اشتغلت بها، لأننى أعتقد أنها ملائمة أكثر فى هذه اللحظة، وفي مشهد آخر سوف تشاهدون عيونهم لأن من الملائم لهذا المشهد أو تلك اللحظة إظهار العيون، كان كل مكان التصوير مضاء بإضاءة مرتدة - منعكسة - ضخمة معلقة فوق المكان".

### **متصرف الألوان فيتوريو ستورارو:**

مدير التصوير الإيطالى资料 (فيتوريو ستورارو) Vittorio Storaro من أبرز من يعمل فى هذه المهنية الفنية عالمياً، أنا كما ستألحظون من أشد المعجبين بأعماله وأسلوبه وأراءه منذ أن رأيت فيلمه (التانجو الأخير فى باريس) فى لندن عام ١٩٧٣ وأنا متتبع لأعماله السابقة واللاحقة، ولقد تأثرت لا شك فى ذلك، وليس هذا ضعفاً منى، بقدر ما هو إعجاب وفهم لأسلوبه البصرى المتميز، وتصوفه الكامل للتصوير السينمائى بأصوله الفنية التي هي جزء مكمل لفن التشكيل وفرع مستحدث منه ويثيرى بالضرورة الثقافة البصرية فى العموم.

ولد (فيتوريو ستورارو) عام ١٩٤٠، وهو ابن لعامل عرض ماكينة سينمائية، شجعه والده على دراسة التصوير وهو فى سن الرابعة عشرة فى مدرسة خاصة، وفي سن

الثامنة عشرة كان واحداً من أصغر الطلاب الدارسين في مركز السينما التجريبي بروما – Centro Sperimentale Di Cinematografia. وفي سن الحادية والعشرين كان يعمل كمساعد مصور محترف في السينما الإيطالية، ومنذ هذا الزمن وهو شخص مؤمن بأن المصور السينمائي شخص يكتب الأفكار على الشاشة بالضوء واللون.. وهو شخص يطوع أدواته (السينما – فوتوفraphie) لكتابته.. فالصورة السينمائية نوع من الأدب المرئي.

(ستورارو) واحد من المصورين السينمائيين الأكثر احتراماً بين أقرانه، وهذا مرده إلى شدة الحب والعاطفة التي يستثمرها في تصوير أفلامه، فهو لم يكتف بالضوء واللون وبباقي أدوات الحرفة، مما جعل للمواد الكيميائية بالمعمل السينمائي مع تركيبة الخام والسيولويد سحرًا آخر لصالح فنه.

وفي سن الثلاثين من عمره عندما يكون معظم المصورين في الغرب لا يزالون في مرحلة تعلم هذه المهن عن طريق العمل كصبيان، كان (ستورارو) يصور فيلماً إيطالياً مع المخرج (بيرتولوتشي) باسم (الملتزم) The Conformist، وهو ليس فيلمه الأول بل صور عدة أفلام إيطالية من قبله، لكن فيلم (الملتزم) كان ذا أسلوب رائع مميز بصرياً، وحد فيه بين الشكل – تكويناً وضوءاً وحركة – وبين المضمون الذي يدور بين جو الفاشية بإيطاليا والحرية في باريس بفرنسا، ولقد لفت هذا الفيلم نظر العالم للمصور الشاب، واستمر تعاونه مع (بيرتولوتشي) في أكثر أفلام السبعينيات اهتماماً وإثارة (تانجو الأخير في باريس) Last Tango in Paris 1973، وفيلم (القمر) LUNA، ولكن موهبتة تفجرت عالمياً حين اختاره المخرج الأمريكي – من أصل إيطالي – (فرنسيس فورد كوبولا) لتصوير فيلم (سفر الرؤيا الآن) Apocalypse Now، وقد نال جائزة الأوسكار عن تصويره عام 1976، في هذا الفيلم الذي ربما قد يكون من أشقاً وأقسى تجاربه من الناحية العاطفية والجسمانية والعقلية في حياته العملية قاطبة، حتى هذا الوقت وبالرغم من ذلك تمكّن من تحقيق شكل مرئي وأسلوب يلائم سياق الدراما في فيلم، وتدلّ أفلامه الأكثر حداثة من بعد مثل (الحمر) RED'S وقد نال جائزة أوسكار للمرة الثانية عام 1979، ثم أفلام مثل (واحد من القلب) One From The Heart و(الإمبراطور الأخير) أو (شاي في الصحراء) أو (ديك تراسى) أو (تانجو)، أو (زياتا)، ومسلسل عن الفنان التشكيلي الإسباني (جويا) وفيلم عن فنان عصر النهضة كارفالاجيو والتأثير المكسيكي زياتا، وغيرها من الأعمال.. إنه دائمًا الأفضل والأحسن والمتميز.. في رأيي لأنه بدأ بأشياء كثيرة في إبداع الصورة السينمائية وتبعه في ذلك العديد من المصورين اللامعين.. وهو الألْفَةُ أمّا مِنْهُمْ.

يقول (ستورارو) عن التصوير السينمائي .. "التصوير بالنسبة لى نوع من الكتابة بالضوء" ، بمعنى أننى أحاول التعبير عن شىء داخلى من خلال إدراكي و بنائى من حيث الخلفية الثقافية حاول أن أعبر عن ذاتى، أحاول أن أضيف إلى قصة الفيلم من خلال الضوء، بل إننى أحاول أن أعبر أو أجد قصة تسير في خط موازٍ للقصة الفعلية للفيلم، فمن خلال الضوء واللون يمكنك أن تشعر وتفهم عن وعى أو بغير وعى فتتضخم لك القصة، وتعرف ما يدور حولك. لسنوات عديدة كنت أعتقد أن الضوء فقط هو الشىء الأساسى، بجانب العناصر الأخرى فى التصوير من عدسات وكاميرات وخامات تصوير، وكانت لا أريد أن تقف مثل هذه الأشياء بيى وبين توصيل ما أريد إلى المشاهدين. كان لدى تجربة طرifice أفادتني فى المسرح مع المخرج المسرحي (لوكا رونكونى)، فقد طلب منى أن أعمل معه فى الإضاءة المسرحية، لذلك توقفت عن العمل فى السينما لمسمى واحد وعملت معه بالمسرح، فى السينما نقوم أحياناً ببناء نوع من الإضاءة فى المشاهد الداخلية ووفقاً لخبراتى السينمائية، وقد أحبت أن أظهر للمشاهدين المسرحيين ما أفعله مباشرة ويكون هناك نوع من التواصل المرئى الحى بيننا، وهذا واحد من أهم أعمالى فى الإضاءة المسرحية فى تلك الفترة بالإضافة إلى أننى كنت أريد أن أعرف لماذا لم تتغير قضية الضوء منذ زمن بعيد فى المسرح، فمن النادر أن تجد أوبيرا تتم إضاءة المشاهد الداخلية بها بطريقة جديدة، وما اكتشفته أثناء العمل فى هاتين المسرحيتين هو أن تعبيرى الكامل لم يكن من خلال الضوء فقط، الضوء كان الشىء الرئيس فهو البداية، العدسات والكاميرا، الفيلم السالب (النيجاتيف) والفيلم الموجب (البوزيتيف) وأى عنصر فردى يؤثر فى الصورة الموجبة النهاية، فهذا ما يدور حوله تعبيرى، وعندما اكتشفت هذه الأمور فهمت التصوير السينمائى".

(ستورارو) عندما يقرأ نصاً - سيناريyo- لتصويره، ويتفاهم مع المخرج فى شكل ما يدور فى خياله من صورة وطاقة لقصة الفيلم، فإن ذلك يدفعه كأى مصور إلى العمل بشكل آمن، ولكن فى الحقيقة كل فيلم جديد تكون أيامه الأولى فى حالة قلق وألم، لأنه يخطو خطواته الأولى فى التعبير البصرى، وهو بالضرورة يختلف عن أى فيلم آخر صوره، إنه جديد ويجب أن ينظر له بهذا الشكل، هكذا يقول، حيرته تستمر معه لعدة أيام حتى يصل إلى الشكل الذى يرضى عنه ويتفق مع المخرج عليه، وعند ذلك فقط يجد الراحة فى تنفيذ فيلمه بطريقة رمزية، وعاطفية ونفسية وواقعية، هذه هى طريقته فى التعامل مع الفيلم، بكل حساسية ووجودان مرهف.. وعندما يصل إلى ذلك يكون قوياً فى اختياراته لهذا النوع من الإضاءة وهذا النوع من التناقض اللونى، وهذا النوع من اللون.

فى فيلمه (اللتزم) وهو يتحدث عن فترة الحكم الفاشى فى إيطاليا من إخراج (بيرتولوتى) وقصة (البرتو مورافيا)، جعل الفيلم فى بدايته فى الجزء المصور بإيطاليا وكأنه أبيض وأسود، ألوان ولكن يشعرنا بذلك الأبيض والأسود المقصود من الإحساس بالعيش فى مجتمع ديكاتورى، جعل الحوائط ومساحتها والأعمدة وضخامتها نستشعرها فى التكوينات أكثر من البشر، المكاتب وحجراتها مساحات شاسعة يضيع الإنسان بداخلها، الضوء مثل أعمدة وقضبان السجون، صراع حقيقى بين ما هو خارج المبنى منير واضح وما هو داخل المبنى بإضاءة حادة، ظلية غامضة، بتلك الألوان الباردة السقimة التي لا تبعث على الحياة أبداً، وفي مشهد من أروع ما شهدت فى حياتى سينمائياً من تأثير الضوء عندما يتقابل البطل مع أستاذه فى باريس الذى هو مكلف بتصفيته جسدياً، كيف استغل تباين الضوء من ظلمة إلى نور، ومن نور الأستاذ لظلمة تلميذه السابق الذى أصبح ملتزماً بتعاليم الفاشية فى إيطاليا، عبقرية حقيقة من (ستورارو) وبشكل حرفي رائع.

يقول عن هذا الفيلم.. "استخدمت فكرة أن الضوء لن يتمكن من الوصول إلى الظلال - وبالتالي الظل (المؤلف)- وهذا هو السبب فى أننى استخدمت تكنيكاً يعطى ظلاً شديدة الحدة وضوءاً حاداً جداً فى النصف الأول من الفيلم، وهم فى طريقهم إلى باريس، وهذه المدينة بالنسبة لنا فى هذه الفترة أمة حرة حيث يجد كل شخص ملجاً ومهرباً من تل الديكتاتورية الفاشية، عبرت عن هذا الإحساس بالحرية يجعل الضوء يتحرك نحو الظل، غيرت أسلوب الإضاءة بالكامل وأعطيت المشاهدين ألواناً لم يروها فى فيلم من قبل".

كل لقطات الفيلم فى باريس بها نوع من الضوء التعادلى، نرى الضوء يدخل على الظل مثل قسمين يتعادلان، يعكس الضوء الذى تم تصويره بإيطاليا ويحمل تبايناً شديداً بين الظل والنور، كما أن كل مشاهد الليل فى باريس كانت زرقاء، وكان (ستورارو) يستشعر هذا اللون بدون أن يعرف أسباب ذلك، وهل هو رمز الليل أو يحمل رؤية شبه طبيعية، من الناحية العاطفية والعقلية.. كان يحب هذا اللون الأزرق فى هذا الجو للفيلم وكانت هذه هي الطاقة التى تحركه أكثر لذلك.

والدهش أنه فى فيلم - بعد ذلك- فى باريس أيضاً يستخدم اللون بشكل مخالف، ففى فيلم (التانجو الأخير فى باريس) مع نفس المخرج يقول (ستورارو) فى ذلك.. "ذهبت إلى باريس لأول مرة وكان الوقت شتاء وشاهدت أنوار المدينة، كان الضوء资料ى قليلاً حتى إن المدينة كانت معتادة على إنارة الضوء أكثر من اعتيادها على الضوء资料ى..

الصراع بين هاتين الطاقتين (الطبيعي والصناعي) أعطاني تواجداً بشكل مختلف - من المعروف أن الطبيعي هنا سيعطى لوناً يميل إلى الزرقة، بينما الصناعي الكهربائي سيعطى لوناً يميل إلى الحمرة البرتقالية (المؤلف) - واللون مختلف الذي يمكن أن تحصل عليه بين هذين المتناقضين، وبذلك بدأت أفهم كيف يمكن أن تكون أهمية تمثيل القصة بشكل معين في مدينة مثل باريس، استخدمت اللون البرتقالى لأنه أعطاني انطباعاً أنه يدور حول العاطفة، بدأنا في طلاء الشقة باللون البرتقالى، وبدأنا في استخدام إضاءة الشمس الشتوية والتي كانت منخفضة جداً أثناء النهار، أعطاني ضوء الشمس جواً عاماً دافئاً، وللون الصناعي بعد ضوء الشمس أعطى الشعور بهذا اللون أيضاً، كان اللون البرتقالى لون الشعور بالعاطفة التي هي مجنونة ومسحورة بين بطلي الفيلم، وهذا يوضح كيف بُنيت فكرة اللون والضوء في فيلم (التانجو الأخير في باريس).

وفيلم (سفر الرؤيا الآن) يُعد من الأفلام التي كانت نقطة فاصلة في حياة (ستورارو) أولاً: لأنه يتعامل الآن مع مخرج عالى في سينما أكثر انتشاراً ورواجاً -الأمريكية- وثانياً: بعيداً عن وطنه، ثالثاً: له الذاتية التي يتمسك بها في أعماله.

يقول (ستورارو) في ذلك.. "عندما قرأت رواية (قلب الظلمة) للمؤلف (جوزيف كونراد) الذي وضع ثقافة فوق ثقافة أخرى وتسيدها، كانت تسيطر على تفكيري هذه الفكرة عندما بدأت العمل في هذا الفيلم، وسألت نفسي ما الذي يدور حوله هذا الكتاب، المفهوم الرئيس هو أن ثقافة تعلق قمة ثقافة أخرى وكان هناك صراع شرس بين الثقافتين المختلفتين، وسألت نفسي كيف أمثل هذا الصراع، شعرت أن هذا الصراع بين الطاقة الطبيعية والطاقة المصنعة - التكنولوجيا- ومن هنا كانت بداية التعامل مع هذا الفيلم".

كان اللون الأسود - قلب الظلمة- هو المتسيد في الفيلم (سفر الرؤية الآن) لأن هناك صراعاً للسيطرة والجنون وال الحرب وسحق حضارة من حضارة أخرى أكثر قوة، من هذا المنطلق شاهدنا ألواناً سوداء - حمراء- دكناه- غريبة - معتمة- ألواناً تعطى الشعور المقلق بعيداً عن الراحة والجمال والحب، ألواناً جعلت الشاشة قطعة من فحم ملتهب مشتعل.. ألواناً حادة مثل الصراع الحاد".

بذل (ستورارو) جهداً كبيراً ذهنياً وجسدياً في تصوير هذا الفيلم الملحمي واستحق عليه كل تقدير وثناء؛ لأن الصورة بألوانها وشكلها كانت خير تعبير عن صراع الظلام بين الشر وقوى الطبيعة، أى بين الخير والشر بوسائل الطبيعة الحانية والتكنولوجيا القاسية، وبعد ذلك توقف (ستورارو) عن تصوير الأفلام لمدة عام، وقد أحس أنه أفرغ ما يملك من

معرفة وطاقة في هذا الفيلم ويريد أن يستريح ويشحن نفسه من جديد استعداداً لأي فيلم آخر، وعن هذه المرحلة المهمة في حياته يقول.. "بعد أن انتهيت من فيلم (سفر الرؤيا الآن) شعرت أني سوف أغلق الفصل الأول في حياتي، كان من الصعب علىَّ أن أبدأ ثانية بعد ذلك لأنه لم يعد هناك شيء قادر على إعطاءي فكرة أو طاقة كافية لبدء شيء جديد، لذلك توقفت وحاولت الهروب إلى الماضي، عدت ثانية إلى الهدوء، إلى كتابي وأي معرفة حصلت عليها أثناء دراستي للسينما، ولم أكن أبحث عما يعني اللون بالنسبة لي، بحثت في كل معانٍ لللون وكل نظريات اللون وكتبت عن بحثي هذا وتحول ذلك إلى لحظة مهمة في حياتي، كان شيئاً جميلاً أن تعود إلى أن تكون دارساً، وأن أعود إلى داخل ذاتي وأن أعرف أين أكون في هذه اللحظة لأنني قبل ذلك لم أكن أعرف مكانى، أعرف أين ذهبت ولكن لا أعرف ما كان أمامي، أي اتجاه يجب أن أسلكه، هذا البحث عن اللون أعطاني القوة الثانية للاستمرار في اتجاه معين، كل لون حسب ما يقولون في التحليل النفسي يمثل شيئاً في الشعور العاطفي، وهو ليس بالشيء الذي أضيفه، ولكنه شيء درسه العلماء والباحثون بمعنى أنه إذا كنت تحلم بشيء لونه أصفر وأحمر؛ فإن هذا له معنى خاص بسبب الألوان الموجودة في هذا الشيء، لذلك استخدمت هذه النظرة الخاصة برمز تمثل عواطف الشخصيات في فيلم (القمر)، بعد ذلك عندما رجعت لأصور فيلم (واحد من القلب) كنت مهتماً بموضوع سيكولوجية اللون، ورد فعل الجسم البشري لتأثير اللون، لقد تعرض الجسم البشري للضوء واللون لآلاف السنين، ومنذ الخلية والجسم البشري يتفاعل بطريقة واحدة، عندما تعرض الجسم للضوء الأصفر فإنه تحصل على النشاط الذي يحتاج إليه في العمل، وفي كل مرة يتعرض فيها الجسم للظلمة أو الأزرق يحتاج للراحة، ومنذ البداية والجسم البشري يعمل هذه الرحلة داخل الليل والنهر، وقد أثبت العلماء أن جسمك يتغير عند وجود لون معين، والحقيقة أن رد فعل جسمك يختلف بالألوان، تصبح أكثر نشاطاً أو أكثر راحة، أو أكثر يأساً، بل إنه قد يصل الأمر إلى التغيير في ضغط الدم من جراء اللون، لذلك فإنني حاولت في فيلم (واحد من القلب) أن أجعل الشعور بالشخصية من خلال الشعور باللون، فعندما كلمي المخرج (فرانسيس فورد كوبولا) عن تصويري هذا الفيلم وأخبرني بالقصة البسيطة جداً والواقعية وأحداثها التي تدور في مدينة (لاس فيجاس) وسافرنا للمعاينة وكنت مبهوراً بالطريقة التي بُنيت بها المدينة في وسط الصحراء، كانت هذه المدينة تتمتع بكمية رهيبة من الضوء والسبب في أنها تعيد توليد الطاقة لديك في جسمك، وقد تحدثنا عن هذا الشيء بشكل خاص من قبل وكيف يكون رد فعل جسمك نحو

الظلام والضوء، لا تحتاج في (لاس فيجاس) إلى الشعور بأن الوقت قد أصبح ليلاً أو متأخراً، عندما تكون داخل الفندق أو الكازينو ولا ترى الشمس القوية بالخارج، الأصوات تحل وتقوم بدور الشمس داخلياً، حين تقوم من اللعب وتذهب للتمشي خارج الفندق أو لتحصل على بعض الهواء المنعش، لكنك عندما ترى كل نافذة ملونة بطلاء أزرق تشعر بأنه لا توجد شمس خارج الفندق وتفضل أن تبقى بالداخل لتقامر، إنهم يستخدمون هذه المبادئ الخاصة باللون لاكتساب هذا الحافز المبهل اللاوعي للجسم البشري، ونظرًا لأن القصة تدور أحدها في هذه المدينة ولكنها تعتمد على المشاعر أو العواطف، أتتني فكرة استخدام فسيولوجية اللون ذاته لتحقيق الطبيعة الخاصة أو الجو العام الخاص بالفيلم.

واستمر (ستورارو) مبدعاً في استخدام الألوان واللون وتغيير الألوان في المعلم، ثم تغيير الألوان في مرحلة ما بعد التصوير كما حدث في فيلم (تانجو)، وكان لأسلوبه المتصرف الفلسفى صدى مؤثر ولم يكن بالشخص الذى يقف عند فكرة ويتصلب، فمثلاً نجده فى فيلم (ديك تراسى)، وهو يحكي أصلاً عن شخصية مرسومة فى المجال الشعبية الأمريكية، أن يستغل الألوان فى هذا الفيلم بنفس أسلوب الألوان فى هذه المجالات المرسومة بألوانها الزاهية الصريحة، أو يستغل لون وجو الصحراء والبيئة البدوية بشكل أخاذ فى فيلم (شاي فى الصحراء).

أو استخدامه للألوان المعتمة فى مسلسل (جويما) للتليفزيون.. وهكذا نجد فنانا سينمائيا اللون والضوء هما ساحتة الأكثر تفكيراً واهتمامًا وتفاعلًا في أفلامه مع كافة المخرجين الذين عمل معهم (ستورارو) ما يمكن أن نطلق عليه (الأدب الصوئي) Literature of Light Photograph.

يرى بعض المثقفين والفنانين والرسامين للأسف أن فن الفيلم لا يرتقي إلى الفنون الرقيقة العريقة التي شكلت عبر العصور وجдан وتاريخ الإنسانية، وربما نلتمس العذر لهم بما يحيط بهم من كم الأفلام الرديئة التي تهدف إلى التسلية والربح فقط وتصنف كسلعة استهلاكية، وهم في هذا لهم كل الحق.

ولكن ما يعييهم أنهم لم يلقتوا إلى الواجهة الأخرى المشرقة لفن الفيلم خلال المائة العشرين عام المنصرمة وحتى الآن، فإن كثيراً من فنانى السينما فى كافة تخصصاتها يبدعون فناً وقيماً وثقافة تُشَرِّى العين والأذن والعقل بقوه وصلابة حتى جعلت من السينما فناً شعبياً وتواجدت بهذه القيم التي ربما تكون استهلاكية المظهر؛ ولكنها في وجдан وعقل وعاطفة الملايين من المشاهدين في كافة أرجاء المعمورة.

ويوجد فنانون مخرجون ومديرو تصوير ومهندسو مناظر لا تقل رؤيتهم الإبداعية أبداً عن رؤية عظماء البناءين والفنانين في الحضارات القديمة، وفناني الرسم في عصر النهضة أو المدارس الأحدث في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر والأخير، بل إن السينما هذه البدعة التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر استطاعت بكونها فناً شعبياً أن تنشر عن طريق وسائلها البصرية السمعية فنون الرسم والموسيقى والعمارة والنحت وغيرها بعدها كانت محبوسة بين جدار المتاحف وأماكنها التاريخية، وبالانتشار الواسع لهذه الصور المتحركة التي كانت صامتة ونقطت وبالأبيض والأسود ثم أصبحت بالألوان، وبالشاشة الصغيرة التقليدية لتصبح شاشة عريضة تماماً النظر والوجдан.. فنانو هؤلاء الفيلم لم ينظروا إلى الفنون التي سبقوهم إلا بكل الحب والتعاطف والدفء؛ لأن ذلك كما يقول بعضهم مثل مدير التصوير الإيطالي (فيتوريو ستورارو) بأنهم حين يصورون يحملون على كاهلهم كله فنون الآلف العام المنصرمة، وكثير من فنانى الفيلم كانت لرسومات الفن التشكيلي مرئية يحتذون بها ولم يقتصروا عن الفن التشكيلي فقط، بل لجئوا كذلك إلى فن الصور الفوتوغرافية عبر تطورها، والأفلام في الزمن الأقدم بما تحمله من مصداقية تسجيل الواقع وقتها وكما شاهدنا أخير في الفيلم الفرنسي (الفنان) الصامت الذي حاز على جائزة الأوسكار.

الفنون تؤثر على بعضها البعض ودائماً الفن الأحدث يتاثر بالأقدم منه، فحين ظهر التصوير الفوتوغرافي، تأثر بفن الرسم وبالذات في تصوير البورتريه - التصوير الشخصي - ولكن من الجميل أن فن الرسم الحديث بمدارسه المختلفة، كان للتصوير الفوتوغرافي بإمكاناته الميكانيكية والفيزيائية المتواضعة في البداية تأثيراً ملحوظاً على فن الرسم الحديث، والسينمائي الواعد المبدع يعلم جيداً أنه يملك تراثاً بصرياً غنياً يجب أن يستعين به وخاصة مع باقي زملائه من العاملين معه لتقريب وجهات النظر، ولقد حظى فن الرسم بالترحيب الأكبر من المخرجين ومديري التصوير في الاستبيان والمرجعية لأعمالهم الفيلمية وربما أقوال بعضهم توضح وجهة النظر هذه وقد كان هذا واضحاً جداً في اتجاهات الرسم وبالذات في المدارس الحديثة منه، وكان بعيداً عن التصوير السينمائي الملون في البدايات، ورويداً.. رويداً، بدأ فنانو الفيلم من المخرجين الواقعين والمصورين مبدعين يفكرون مثل الفن التشكيلي الحديث بأنه ليس من المهم أن نرى الأشياء بواقعها المادي الطبيعي فقط، بل يجب أن نضع جزءاً من رؤيتنا الخاصة ومنا في كل لقطة ونعبر عن مكنون روحنا في أفلامنا.

وهذا هو الفرق الشاسع الذى حدث فى التصوير السينمائى الملون فى مرحلة تطوره من صور ملونة تحمل مصداقية الواقع وجماله فقط إلى صورة ملونة لها معنى وعاطفة، حتى إذا كانت الألوان بعيدة تماماً عن الواقع الذى نعرفه للألوان.

إن الفيلم الفنى الجميل وليس الفيلم السلعة الاستهلاكية – وهذا يتوقف على المستوى – يصهر الفنون السابقة جميعها ويستعين بها، ليقوى ويكون له شأن وقيمة، وهو لا يقل أبداً عن باقى الفنون التى سبقته بل يمتاز عن هذه الفنون بتلك القاعدة المتسعه الشيعية لانتشاره، وبخلاف الأفلام الوثائقية والتسجيلية عن الفنون والفنانين، فإن ذاكرتى الآن تستوعب منذ الصغر أفلاماً روائية شاهدتها عرفتني بالفنانين والفنون التشكيلية، مثل فيلم عن فنان عصر النهضة (مايكل أنجلو) باسم (العذاب والمعنة)، أو فيلم عن الفنان (فان جوخ)، أو فيلم عن (جوجان) وأخر عن (مولينيانى)، وأحدث فيلم عن الفنان (بيكاسو) والفنانة المكسيكية (فريديا كوليهو)، أو فيلم عن لوحة فقط للفنان الهولندي (فييرمر) باسم (قرط اللؤلؤة الزرقاء) أو الفنان الإسباني (جويا)... ولم تقتصر الأفلام على فناني الرسم وحسب، بل شملت أيضاً الأدباء والموسيقيين والناحاتين وخلافه وأشياء أخرى كثيرة كان لنشرها إثراء فيما يسمى بالثقافة الشعبية ذات القاعدة العريضة فى كافة اللغات، فلغة السينما التى هى فى الأساس لغة صورة تصل إلى المشاهدين بكل السهولة واليسر والترجمات المصاحبة أو بدونها.

وكثير من فناني الفيلم تكون أفلامهم حواراً بين الكلمة والصورة ومواجهة بين فن السينما وفن الرسم، بل إن كثيراً من فناني الفيلم علاقتهم بفن الرسم كانت وثيقة وهى الأولى وهى الطريق إلى فن الفيلم، وحسب ما تعبه ذاكرتى من المبدعين الأجانب فالخرج الإيطالى مايكل أنجلو أنطونيونى مهندس رسام والخرج الإيطالى فيديريكو فللينى رسام كاريكاتير والخرج الهندى ستيا چيت راي رسام والخرج اليابانى أكيرا كيروسawa رسام والخرج الأمريكى ستانلى كوبريك وإن كان مصوراً فوتографياً وليس رساماً، ولا ننسى المخرج الروسى سيرچى إيزنشتاين، أو مدير التصوير ماريو توسي ونستور الميندروس وغيرهم كان لفن الرسم والصورة الفوتوغرافية الثابتة دور مهم فى حياتهم قبل أن يتحولوا إلى مبدعين حقيقين لفن الفيلم، وبالطبع هناك آخرون لم تسعفني ذاكرتى لذكرهم.

ولهذا؛ فعلى المثقفين الذين يتعالون على فن الفيلم أن يغيروا نظرتهم ويعرفوا أن فن الفيلم هو امتداد حديث وطبيعي لفن الرسم بطريقة آلية تستعمل فيها التكنولوجيا بدلاً من الفرشاة، وهذا لا يلغى أبداً فن الرسم، بل إن النبع يخرج المزيد من الماء.. وربما فى المستقبل سيكون هناك المزيد مما يخرج من هذا النبع.

\* مدير التصوير نيسنور الميندروس (إسباني)، كان كثيراً ما يستعين بصور الفن التشكيلي لمرجعية تقرب له وللعاملين معه نوع وشكل وروح الصورة التي يريدها في فيلمه، ويقول "في فيلم " أيام السماء " Days of Heaven ، في بداية التحضير للفيلم كان قد سيطر على تفكيرى أعمال الرسام الإسباني (بيرو ديلاً فرانشيسكا) Piero Dalla Francesca وهو رسام له أسلوب قريب من رسومات عصر النهضة الأوروبية، وكانت أحب المحافظة عليها، ولكن مع بدء العمل في التصوير اكتشف أن موضوع الفيلم بعيد عن مرجعية أسلوب (فرانشيسكا) وخاصة فيما يخص الألوان وربطها بالديكور والملابس وخلافه، وأيقنت بأنى أميل أكثر لمرجعية الرسام (دافيد هوكني) David Hackney وهو رسام إنجليزي معاصر من مواليد ١٩٣٧ ، تجنب رسوماته إلى الطابع الواقعى أكثر والألوان عنده صريحة تتميز بالإحساس اللحظى، وهو ما ساعدنى في إعطاء فيلمى هذا المظهر التشعبي في الألوان، واكتشفت بعد ذلك أن الرسام (هوكنى) من المعجبين برسومات (فرانشيسكا)، وأن (هوكنى) كان يستخدم أشياء حديثة مثل الكراسي وأصص الصبار والنواذن ومصابيح الإضاءة والأغطية، أشياء من الحياة الحديثة أكثر من المهم والأمر الشديد الاهتمام أن يهتم مدير التصوير بذلك التراث العظيم من الفن التشكيلي على مر العصور، وأن يستعين بنقاط من الانطباع العام في الزمان والمكان والشكل والألوان وأسلوب وخلافه، لأن ذلك سيزيد من ثقافة الرؤية للمصور السينمائى، كما يمثل محوراً مشتركاً للاهتمام وضبط الرؤية بين مدير التصوير والمخرج ومصممى الديكورات والملابس".

(الميندروس) كذلك استلهم من الرسومات الرومانسية الألمانية مرجعه لفيلمه (ماركيس- دى أو) ويحكي أن الرسام الفرنسي جوجان Gauguin كان ملهمه في أسلوب اللون بالذات في فيلم (ركبة كيني) Claire's Knee ، ومن المعروف أن (جوجان) قد تأثر بالألوان الطبيعية الصريحة أثناء إقامته في جزر بيجى ولكنه أعطاها مظهراً أكثر دكانة من طبيعتها ذات النصوع الطبيعي الصريح - واهتم (جوجان) بتجسيد وطبيعتها البدائية.

يضيف (الميندروس) أنه في فيلم (أدلـىـ إتشـ) (ADELE H.) استخدم مرجعية لوحات من العصر الفيكتوري، أما في فيلم (الذهب إلى الجنوب) فكانت مرجعية لوحات الرسام (ماكسويل باريش) Maxwell Parrish وهو رسام أمريكي معاصر ذو طابع شعبي ورسم الكثير من كتب الأطفال والمجلات المصورة، وكذلك الرسام (ماينارد ديكسون) Maynard Dixon وهو رسام بريطانى يهتم بالطبيعة واللقطات الشخصية - البورتريه -

الקלאسيكية. هذان الرسامان كان لهما فضل تشكيل رؤيته البصرية في فيلم (الذهب إلى الجنوب)، وأعتقد أنني نجحت بذلك الطعم الخاص لهما في إعطاء جو الصورة بالفيلم.

\* أما مدير التصوير (چون ألونزو) John Alonzo وهو مكسيكي الأصل ويعمل على احترام مصدر الضوء في الصورة Source of Light وهو الأساس في عمله، وقد تعلم من هذا الرسام العظيم رمبرانت، كيف يكون مصدر الضوء موجوداً محترماً وأساسياً، ويرى (ألونزو) أن براعته في استخدام مصدر واحد للضوء، أو عدة مصادر معاً، وإذا نظرنا إلى لوحاته عن قرب فسوف تجد الضوء يأتي من اتجاهات مختلفة ولا نعرف لماذا يفعل ذلك، ولكن يلاحظ دائماً أن هناك ضوءاً أساسياً محترماً عند رمبرانت والإضاءة الضئيلة للخلفيات رائعة.

\* بينما يرى مدير التصوير الأمريكي چون بيلي John Bailey أنه يجب على المصور السينمائي أن يضع أسلوباً مرئياً Visual Style يكون ملائماً للفيلم وأحداثه - الدراما - وهو شخصياً من أشد المعجبين بفيلم المخرج الإيطالي (ريبرتولوتشي) ومدير التصوير العالمي (فيتوريو ستورارو) في فيلم (الملتزم) وأنه كان يطلب من كل مخرج جديد يبدأ العمل معه أن يجلساً ليشاهدوا هذا الفيلم معاً، لأن الفيلم سيمددهم بتلك الشحنة من الحماس والفن والرؤية البصرية الرائعة، ودائماً ما يؤتى هذا النقاش بعد مشاهدة الفيلم ثماره الجيدة. ويؤكد (چون بيلي) أن المرجعية قد تكون فيلماً نحتذى به، أو صوراً فوتografية، كما حدث معه عند شرائه مجموعة صور فوتografية ثابتة للمصور (الدوار كورتيز) وموضوعها عن الحياة للهنود الحمر الأمريكان، وقد ساعده ذلك كثيراً في بعض أفلامه، إن الصور الفوتografية الثابتة قد تحمل أسلوباً ما مفيدةً في ظلالها بالأبيض والأسود ومدى تباينها وعامة أنه يجب جمع الصور الفوتografية كهواية تساعدك كثيراً في عمله السينمائي، ولقد بدأ ذلك من زمن دراسته في جامعة جنوب كاليفورنيا واستمر عليه، وفي فيلم (الجوجولو الأمريكي).

ويقول: "كان للصور الفوتografية لبيوت الأزياء الإيطالية انطباع جعلني أستخدم هذا الأسلوب في الفيلم، وهو إعطاء طابع الفيلم في الضوء واللون في تلك الإضاءة التي نسميها إضاءة هوليود الحادة Hollywood Hard Light وهي أنسنة شئ لتصويره عروض الموضة، أى أن الصور تحمل تبايناً عالياً، في هذه الفقرة كان الفيلم الملون يغلب عليه في الوانه النعومة والفتاحان مثل لوحات الباستيل الشاحبة. وفي نفس هذا الفيلم طلبت من مصمم المناظر أن يدهن شقة الممثل بطلنا باللون الرمادي حتى تبدو ذات لون

واحد، بحيث يمكنني استخدام الحوائط في خلق صورة أكثر دكانة وظلية أكثر مع الأكسسوارات التي أمامها وكذلك حركة الممثلين. وبهذا وصلت إلى أنه كلما نظرت إلى الشقة في الفيلم وجدت أن لها رؤية مختلفة حسب نوع الضوء الساقط على الحوائط، وأصبحت الحوائط ذاتها مثل قطعة القماش التي سوف ترسم عليها لوحتك مثل الكناثة Canava، ولقد وصلت بذلك إلى نوع من الأسلوب المرئي مناسب للفيلم بالرغم من أن أحداته تدور في مدينة (لوس أنجلوس) ولكن صور مختلفة تماماً عن عشرات الأفلام التي صُورت بهذه المدينة".

ويضيف: "إن الزمان والمكان في تصوير أحداث بعض الأفلام مهمان للغاية؛ لأن ذلك يعطى للصورة الملونة في الفيلم ذلك الطابع الفعال للأحداث، ولقد أراد مثلاً الممثل المخرج (رد فورد) أن يصور فيلمه في الغرب الأوسط الأمريكي (Midwest) عندما تتتساقط أوراق الأشجار الصفراء وتتصبح السماء رصاصية اللون ولمبلدة بالغيوم، أي في أواخر الخريف، وهذا النوع من التصرف يرجعه إلى الإضاءة والطبيعة في اللوحات الإنجليزية الطبيعية أو أحاول التصوير على عدة أيام في الساعة السحرية لطبيعة هذا الضوء السحري".

ويرى مدير التصوير (چون بيللي) أن أي لقطة سينمائية بها عدد من العناصر التي تكون ذات قيمة عالية أو منخفضة باختلاف الوقت والظروف، وإذا كانت اللقطة بالكامل مجردة فالعنصر الأساسي فيها هو اللون ويكون عليك أن تقرر أي الألوان سوف يتراجع وأيها سيُظهر نفسه، وكيف توازن بين الاثنين، في الفيلم الأبيض والأسود تعامل مع الضوء واللون بسهولة لأنه فيلم أحادي اللون، لكن في الفيلم الملون أول شيء أضعه في الاعتبار عندما أعد اللقطة هو موضوع اللقطة وهو ما أتناوله بالتحليل قبل أي شيء وأهتم بالاعتبارات التالية بأولوياتها، وهي: الألوان، وبعد البؤر للعدسة، والحركة للكاميرا والممثلين وشكل التكوين الموجي.

\* مدير التصوير الأمريكي (مايكل تشපمان) Michel Chapman له رؤية جيدة في استعمال اللون والضوء، ومرجعيات كثيرة تشكيلية وفيلمية في عمله، ففي الإعداد لفيلم (النهايين) أو (غزو النهايين) يقول:

"شاهدت أنا والمخرج كثيراً من الأفلام القديمة كمراجعة بصرية، وكان أفضلها فيلم الرابع القديم (جزيرة الأرواح المفقودة) Island of Lost Souls الذي مثل به تشارلز لوتون شخصية عالم مجنون في جزيرة نائية، كان مصور الفيلم (كارل ستروس) أكثر من رائع في هذا الفيلم، وكان الفيلم مأخوذاً من نص روائي لأهم كتاب الثلاثينيات إتش. ج. ويلز

Wells G.H وبالرغم من أنه فيلم يصنف في خانة الرعب، إلا أنه كان بالنسبة لنا درساً تعليمياً لهذه النوعية من الأفلام. وفكرت بصفة شخصية أني يجب أن أعمل فيلماً مثل هذا حاولت أن أعيد تشكيل الرعب الذي صوره (ستروس) بالأبيض والأسود بإستخدام التصوير الملون، ولقد استعملت أسلوبياً في الإضاءة مشابهاً للتعبيرية الألمانية، وكان هناك أيضاً أضواء لونها أزرق وبنفسجي في الخلفية للأشخاص الموجودة بالصورة أو اللقطة، وقد كان الغرض أن تبدو الإضاءة مت坦مية Grow Light مع الحدث، كما لو كانت إضاءة للنیات، بمعنى أن هناك أسباب لما كنا نفعله، أتنا نملك وسائل آلية وميكانيكية في صنع الصورة ، عليك تشغيل هذه الآليات الآليات لتعطيل المتعة الجمالية والفنية.

فى أحد أفلامى ويسمى (قائمة ديل) The Duell List كتبت أستعمل الإضاءة مثل الرسام (فيرمير) الهولندي وكانت الصورة جميلة والضوء يغطي كل شيء، لكن مع نفسي بعد ذلك قلت إن الفيلم ممل وسخيف وأنا لا أميل لهذا النوع من الضوء.. فى رأيي أنه غير درامي، ضوء جميل ولكنه محدود، إذا تركت لى حرية فى اختيار أساليب فى التصوير فلربما أستعمل المنهج التجريبى Experimenting، مثلاً ربما سوف أبدأ وأحاول تصوير أشياء بالكاميرا مقاس ٨ مللى وأقوم بتكبيرها إلى مقاس ٣٥ حتى تصبح الصورة مليئة بالحيويات، سوف أفعل أشياء مختلفة تماماً وسوف أميل لجعل الصورة تجريدية.

ويضيف (تشابمان) أنه فى فيلم (قواعد اللعبة) اتخذ من لوحات الرسام الفرنسي (رينوار) Renoir مرجعية أساسية فى المشاهد التى صورها فى الحديقة والمطر والحلق المقام بالمكان، أحبتت الأسلوب الممتع والبسيط وألوان هذا الرسام فى موقف لوحاته المشابه لموقف أحداث الفيلم.

\* مدير التصوير الأمريكية كونراد هال Conrad Hall من الذين بدأ عملهم بأفلام مصورة بالأبيض والأسود ثم تدرج إلى الألوان حينما فرضت نفسها وإنتاجها المستمر، وهو حاصل على جائزة الأوسكار فى التصوير السينمائى لمرتين.

ويعتبر (كونراد هال) من مديرى التصوير الذين كانوا متعاطفين مع تصوير الأبيض والأسود للمشاكل التى كانت موجودة فى نوعية الألوان فى الأفلام فى مرحلة السبعينيات والسبعينيات من القرن الماضى، ولذلك فإن له آراء سابقة فى هذا لكن ما يهمنى الآن فكر هذا المصور فى صورته وتشكيل مفرداتها حسبما تاجر، يقول هال: "لقد تعلمت ما يفعله الرسامون عند اختيار موضوع اللوحة وأنا فى المدرسة، وكيفية استخدام ما تعلمته بشكل مؤثر فهذا أمر ثان، لكن المبادئ الحقيقية للموضوع يمكن التقاطها فى وقت قصير. من

إلهام أن تعلم كيف تكون الصورة مثل الوسام مايكل أنجلو أو كما يفعل الرسامون العظام، لكنك تشكل في النهاية صورتك بنفسك، لأن لوحاتهم عاشت ولها طعم رغم الزمن، عليك أنت الآخر أن تجعل من فيلمك - أى لوحاتك - تتسم بنفس الشيء أى تعيش للزمن ولها طعم ومذاق.

إذا كان هذا هو ما تريده أن يبدو في صورتك عليك أن تدرس أعمال هؤلاء وتنتباع بهم لأنهم فنانون عظام. حفأً أني بدأت بالأبيض والأسود ولكن استمررت في الألوان وكانت قد بدأت التعلم مرة أخرى، لقد تغيرت كشخص أو إنسان قابل للتغيير، وهو ما غيرنى من حيث الأشياء المرئية، إننى لا أقول إننى سوف أقوم بتصوير هذا الفيلم مثل هذا المصور أو الرسام، كيف تستقبل الحياة بنوع من التعاطف وكيف تصنع صورة هذه الحياة معايشتها وتكون صادقاً.

صور (كونراد هال) فيلم (يوم الجراد). وكان الفيلم يسوده اللون الأصفر الذهبي، وكان يقصد ذلك تماماً ويتعارض قليلاً مع المخرج، وفي ذلك يقول عن هذا التصرف: "بعد أن قررنا أن أسلوب الفيلم سوف يكون رومانسي أكثر منه بسيطاً وواقعياً، كان على تحقيق هذا الأسلوب بصرياً وبإحدى الطرق، منها استخدام ضوء منتشر مما يجعل الصورة تبدو مريحة وأنعم مثل النسيج الذي بعضه خشن وبعضه ناعم، نفس الشيء هنا في الصورة السينمائية، وهذا يعطي للصورة تحقيقاً رومانسيًا، ثم أخذت اللون الأصفر الذهبي كلون سائد يعطى لهذه الرومانسية دفناً، وكان هذا سبب الخلاف الوحيد بيني وبين المخرج (جون شلزنجر).

لأنه كان يريد أن يعطي الصورة بجانب ذلك نوعاً من التباين الأعلى، وقد فاز هو في النهاية بهذا التباين وأنا احتفظت بذلك اللون الأصفر الذهبي.

وإختلفنا مرة أخرى في منظر أزرق اللون في الفيلم، وهو مشهد يدور في بار حيث تكون شخصيته أنشى تقوم بالرقص الخليع، وهو أراد هذا الأزرق، وأصر عليه وأنا لم أحبه ولكنني رضخت لطلبه كمخرج في النهاية ولكن الفيلم في الأساس يسوده اللون الأصفر الذهبي".

\* أما مدير التصوير لازلو كوفاكس Laszlo kovacs وهو أمريكي من أصل مجرى، فإن المرجعية التشكيلية عنده ضرورة وفي أحد أحاديثه يتكلم عن استخدام المرجعية التشكيلية للأفلام الأقدم التي صورت في فترة العشرينات والثلاثينيات من القرن الماضي، ويقول في ذلك: "لقد اشتربت في العديد من الأفلام التي يكون للمخرجين بصمة من السيادة والدور

التقديم، قال لي أحدهم: شاهد هذا الفيلم هذا ما أشعر به وأريد أن يكون فيلمي بهذا الشكل، وتعرف المادة التي تريد تصويرها وتفهم ما يريده، ثم تتحيل الصور التي طرأة على مخيلك وأنت تقرأ بدون تأثيرات خارجية، يمكنك أن ترى مدى البعد أو القرب بين رؤيتك ورؤيية المخرج، لا يهم اختلافكما لأن الفكرة في استحضار كلتا الصورتين معًا.

عند القيام بهذه العملية يمكنك حتى عمل التحسينات الالزمة عليها، أحياناً لا يمكنك إيجاد مرجع مرجئ وتكون مجبراً على عمل ذلك بشكل شفاهي وهو الأمر الفاسى؛ حيث إن عملية ترجمة الصور المرئية شفاهية عملية شبه مستحيلة!! كيف أصف فيلم أو لوحة ولم أرها من قبل؟ إن تخيل الرؤية واحد من العناصر التي لا تقل أهمية عن اختيار العدسة أو اختيار حركة الكاميرا، بمجرد أن تجد داخل رأسك هذه الرؤية تعرف كيف تخلقها على الشاشة، وهي تأتي مع الخبرة والترمس في العمل في التصوير السينمائي".

\* كما يرى مدير التصوير الأمريكي أوبن رويزمان Owen Roizman أن الأسلوبية لمدير التصوير تتبع أساساً من التذوق، وبما أنها نتذوق الفن التشكيلي ونهضمه، فإنك في عملك السينمائي سوف تقوم بتجويد العمل والوصول به إلى الكمال. وهو يرى أن الأساس في التصوير السينمائي الملون أن يكون مدير التصوير واعياً ببالتة ألوانه؛ لأن ذلك سيطبع الفيلم بإحساس خاص، فإن اختيار الألوان الصريحة والألوان الممزوجة يجب أن يكون سليماً وفعالاً.

\* (ماريو توسي Mario Tosi) مدير تصوير أمريكي من أصل إيطالي، دارس وخريج كلية الفنون الجميلة بروما، وسحره فيلم المخرج (روبرت وايز) في عام ١٩٦١ (قصة الحى الغربى) West Side Story فقرر السفر إلى الولايات المتحدة، ليرى كيف يصنعون بذلك السحر، وعمل في البداية في رسوم المتحركة ثم درس على حسابه الخاص حرفة التصوير السينمائي، وأصبح من مدبرى التصوير الكبار هناك، ولقد أفادته دراسته التشكيلية كثيراً في أعماله الفيلمية. وهو يقول في ذلك في الرسم نستخدم الفحم وندرس العمق والموضع والظل والشكل، وهو نفس الشيء في الصورة السينمائية، الرسم علمي أيضاً التذوق واستخدام الألوان وإضافتها".

وفي تعريفه للمصور الخلاق الفنان المبدع، يرى أنه يجب أن يدرس السيناريو جيداً من جميع النواحي ومع المخرج ويبدأ باللقطة مع الجوالعام والحركة واللون، ودائماً يجب أن يكون سعيه وبحثه الدؤوب لإظهار نوعية جيدة من الصور، لتصبح القصة حية أمام المشاهدين وفي عقولهم، سواء كان ذلك بوعي أو عن غير وعي.

يقول مدير التصوير البريطاني بيللى ويليامز "Billy Williams صورت أول أفلامي الروائية بالأبيض والأسود، وهو فيلم هزلٍ منخفض التكاليف، وكل أفلامي الأخرى بعد ذلك ملونة، إلا أنني عندما أقوم بعمل الإضافة أفكر في درجات اللون الأبيض والأسود والرمادي أكثر من تفكيري في الألوان، لأنني عند توزيع الضوء أحاول دائمًا عمل فصل بين جسم مضيء أمام ظلام أو ظلام أمام ضوء، أحب أن أعتمد على الفصل المدرج أكثر من الاعتماد على اللون لفصل الأشياء في الصورة، أنا بالطبع أعني أن اللون يمكن أن يقول الكثير، ولكن إذا كان بإمكانك دمج الاستخدام السليم للون مع الفصل المدرج للأبيض والأسود، فتحصل على منظور رائع للصورة من حيث التكوين وعمق مجال الصورة.

إذا نظرنا إلى اللوحات العظيمة التشكيلية، فسوف نجد أنها رغم كونها بالألوان إلا أن بها فصلاً متدرجاً مما يعطيها منظوراً أعمق ويجعلها تكاد تكون ثلاثة الأبعاد. أنا لا أحب التكوينات الملونة المسطحة ولا التصوير المسطح، أكره رؤية الوجوه أمام حائط بنفس درجة اللون، الأمر الذي ينتهي بالصورة إلى أن تندمج مع الحائط، حتى تكاد لا تتبين الوجوه من الحائط بمعنى أنى أجعل الأشياء في الصورة من اختيارى أو مختار، فإنه يوجد الكثير من الأشياء التي تختلط في الصورة السينمائية وهنا يصبح الاختيار مهمًا، ديكورات المنظر، العدسات، مكان وضع الكاميرا، مكان الممثلين، مكان الإضاءة وكل ذلك من المتغيرات المستمرة سوف يتلقاه المشاهدين بالطريقة التي ستتصور بها الفيلم، فإذا فعلت ذلك بشكل جيد فإنك تقوم بتوجيه المشاهدين نحو حقيقة المشهد، بينما إذا ما فعلتها بشكل سيء فإنك تعطى المشاهد فيلماً بدون مرکز - بؤرة- ويكون مثل الرسم التشكيلي السىء، عليك أن تجد البؤرة وعليك أن توجه مشاهديك نحو ما هو مهم درامياً".

و(بيللى ويليامز) من أكثر مديري التصوير الذين يأخذون الفن التشكيلي مرجعاً في أعمالهم، وهو متذوق لهذا الفن الجميل، وأنذر أنه كتب مرة مقالاً على لوحة موجودة في متحف أورسي بباريس باسم (كشت خشب الباركيه) للفنان الرسام جوستاف جايلليبونتى، وكان يجلس أمامها بالساعات، وهى ذات مساحة كبيرة على أحد حوائط المتحف، ولقد تأثرت أنا الآخر بهذه اللوحات الجميلة قبل أن أعرف حب (بيللى) لها، بل إننى وصفتها فى أحد مؤلفاتى كمثال لتأثير التصوير الفوتوغرافي الثابت على فن الرسم فى القرن التاسع عشر.

\* مدير التصوير (فيлемوس زيجموند) Vilmos Zsigmond أمريكي من أصل مجرى، هرب من بلاده فى عام ١٩٥٦ هو وزميله (لازلو كوفاكس) بعدهما صور آلاف الأمتار بكاميرا ١٦ مللى عن ثورة الشعب المجرى ضد السوفيت الذين حاولوا قهر هذه الثورة بالدبابات والقوة، وهما خريجى مدرسة السينما فى المجر، ولقد احتضنتهما الولايات المتحدة بعد هروبهم إلى فرنسا، وأصبحا بعد عدة سنوات من أهم مدير التصوير هناك، وخاصة أنهما كان يصوران بحلول لم تتعود عليها السينما الأمريكية، وهذه الحلول هي التكاليف البسيطة مع السرعة في التنفيذ والجودة في الصورة السينمائية، وهذا ما جعلهما في الصنوف الأولى بسرعة، وكان لتأثيرهما بالمدارس الأوروبية الذين هما أصلاً منها دور كبير في منهج التصوير في الولايات المتحدة لهذا الأسلوب وانتهاجه.

(زيجموند) دارس للفن التشكيلي في كلية السينما بالمنطقة، وفي أحياناً كثيرة يفضل أن يأخذ مرجعية تشكيلية ويعرضها على الآخرين وبالذات المخرج ومهندس المناظر لشرح وجهة نظره وتقريرها لهم، ويقول في ذلك "عندما نبدأ فيما أكون حقيقة لا أعرف كيف أشرح للمخرج الشكل أو النظرة التيحاول عملها للصورة السينمائية، عندى الكثير من الكتب عن اللوحات وكتب في الفوتوغرافيا، وكتب في الفن التشكيلي، وكمثال بدأنا تصوير فيلم (ماك كاب والسيدة ميلر). أحضرت كتاباً للمخرج (ألتمان) مليئاً باللوحات اشتريته من فانكوفر بكندا للرسم (أندرو ويث) Andrew Wyeth، وهو رسام أمريكي معاصر مواليد ١٩١٧ اشتهرت لوحاته بالطبيعة وقربها الشديد من الأسلوب الفوتوغرافي الشاعري، وقد أثر بشكل كبير في المصورين السينمائيين الأمريكيين بالشكل واللون والقطع، وخاصة في طبيعة لوحاته البوترية، ويعتبر هو الرسام الأمريكي (إدوارد هوپر) Edward Hopper (1882-1967) أحد منابع التأثير للسينمائيين الأمريكيين وهو مرجع لهم - المؤلف - وقلت له ما رأيك في هذه الصورة الخافتة والناعمة المرسومة بالألوان الباستيل وقد أحبها كثيراً، وقد أخذت نفس الكتاب معى إلى العمل السينمائي وأخبرتهم أن مثل هذه النوعية من الصور هي هدفى في التصوير ويجب أن يكون هدفك كذلك في طبع الصور بهذا الشكل، وبهذا تكون الصورة التشكيلية قد أغنت عن عشرات الكلمات في الوصف وفي فيلم آخر أخذت مجموعة صور من كتاب وكانت الصور تشبه كثيراً صور الأبيض والأسود وبها بعض الألوان، وعندما شاهدتها المخرج صرخ قائلاً: رائع حاول أن تصل إلى هذا الشكل وفي الحقيقة الديكورات كانت قد تم دهانها بالفعل، ولكن بعد مشاهدة الصور أعيد دهان الديكورات ثانية لتلائم الشكل واللون الذي عليه الصور، لذا

الصور التشكيلية والفوتوغرافية يمكن أن تكون ذات فائدة عظيمة، إذا فكرنا في السينما  
كنوع من الفن البصري فسوف نجد الكثير من الأشياء المشتركة بينها وبين الرسم  
التشكيلي والتصوير الفوتوغرافي:

إن خبرة المصور السينمائي ومخزونه البصري تتكون معه مع الزمن، وهذا المخزون البصري هو الزاد الذي يحمله المصور بعد ذلك في عمله داخل الأستوديوهات، وتكون اللوحات في المعارض وملحوظة الطبيعة وحركة الضوء من خلاله أحد أهم ميزات المصور اللاقط المبدع.

ولذا يقوله زيجموند في ذلك: "الفن التشكيلي له تأثير عظيم على نفسي، كلما وجدت أو ستحت لى الفرصة للذهاب إلى المتاحف ومشاهدة اللوحات الكلاسيكية وهؤلاء الأساتذة الألمان ورمبرانت وچورچ ديلاتور.. هؤلاء هم الكلاسيكيون، هم القواعد الأساسية للمصور السينمائي لأننا تعلمنا الإضاعة من هؤلاء"، يمكننا أن ندرس كل لوحة منفردة ونحاول استخدام هذا التكيني الخاص بالإضاعة في أعمال الكيوبغرافية).

\* (چاك كارديف) Jack Cardiff مدير تصوير إنجليزى مهم يطلق عليه أنه أعظم من صور بالأفلام الملونة، ولقد حصل على الأوسكارالأمريكى عن فيلمه (الحذاء الأحمر) The Red Shoes، كما أنه أخرج فى مرحلة الستينيات فيلم (أبناء وعشاق Sons and Lovers) وبال الكثير من التكريمات فى المجتمع من فنانى بريطانيا والولايات المتحدة. ولقد نشر (كارديف) سيرته الذاتية فى كتاب عام ١٩٩٦ باسم (الساعة السحرية)، ولقد نشأ وعمل مع والديه فى المسرح الإنجليزى (الفودقيل) Vaudeville، ولقد بدأ بعد ذلك من أول درجات السلم عندما عمل بالسينما، حيث أمسك الكلاكيت وأصبح أصغر من يعمل بهذه المهنة فى التصوير الإنجليزى ومن المعروف أن هذه المهنة تتبع التصوير فى الخارج عكس بلادنا حيث تتبع الإخراج.

(وچاك كارديف) من المصورين السينمائيين الذين حكوا بإسهاب تأثيرهم بالفن التشكيلي في سيرته الذاتية، ويقول: (عندما كنت في حوالي التاسعة من عمرى، نظمت مدرستي رحلة إلى زيارة أحد معارض الرسم الفنية، لم أكن قد رأيت أى لوحات من قبل، وفجأة وجدت نفسي في هذه الحضرة الفسيحة الملؤها بهذه الأحلام الملونة والتي بهرتني واقتحمت نفسى، منذ هذه اللحظة أصبحت كلما سافرت مع والدai فى رحلاتهم المسرحية ذهبت إلى المتاحف المختلفة قدر استطاعتي.

كان الرساموين أبطال طفولتى، و كنت كلما تأملت و درست لوحاتهم المعلقة في المتحف اقتنعت أو أدركت أن كل هذه الأعمال إنما مردها إلى الضوء. الضوء يأتي دائمًا من اتجاه معين فيخلق الظلال، كان (كارڤاجيو) Caravaggio من رسامي عصر النهضة الأوروبية وامتارت لوحاته بالضوء الناعم ودفء اللون (المؤلف)- على سبيل المثال رجل الضوء الواحد، وهو يجعل الضوء يمسح اللوحة من زاوية جانبية، أما إضافة (فيرمير) Vermeer فكانت نقية وبساطة بشكل غير عادي، كان يعطى اهتمامًا شديد للطريقة التي ينعكس بها الضوء ليتعلق بلطفل كل ما يقع عليه استخدم (رمبرانت) Rembrandt ضوءً شمالياً مرتفعاً وتجسم مخاطر جسيمة، بينما كان الرساموين المعاصرون يضيئون موضوعاتهم ليظهروها بأحسن مزاياها وصفاتها، كان البشر الموجودون باللوحات مثل لوحة (الحارس الليلي) جزئاً مبهمن غير واضحين بفعل الظلال.

هؤلاء الأساتذة علموني دراسة الضوء وأصبحت بعد ذلك عندي عادة تحليل الضوء الذي يسقط على أي مكان أو منظر أتواجد به أينما ذهبت، في غرفة في حافلة أو قطار أو صديقة وشاهدت ما يصنعه الضوء على وجوه البشر في هذه الأماكن المختلفة، ومع التقدم في حياتي الفنية الخاصة بالتصوير السينمائي أصبحت قادراً على معادلة هذه الأفكار والخبرة في أفلامي".

إن دراسة (كارديف) للون والضوء في لوحات كبار الرسامين، جعلته يدرك جيداً التأثيرات الرائعة لما يضعهما الضوء واللون.

ويضيف من خبرته أن مدير التصوير الابتكاري الذي له نزعة فنية، من الضروري أن يجد المخرج الذي يناسب هذه النزعة الابتكارية ويتماشى معها.

ويبيّن (كارديف) الفارق بين الرسام والمصور السينمائي في ما يلي ويقول: (إنه بالرغم من أن مدير التصوير يمكن أن يساعد على تطوير طريقة جمالية الفيلم، إلا أنه لا يستطيع أن يتحكم بنفس الطريقة التي يمكن التحكم فيها في اللوحة الثابتة والساكنة، الممثلون دائمًا في حالة حركة، وكذلك الكاميرا وعليك أن تتبع قيد الحسبان والعقل أن حركة الكاميرا يجب دائماً أن تخدم القصة والشخصيات. التصوير السينمائي يجب ألا يجذب الانتباه في حد ذاته، لقد تعلمت كيف أعمل من خلال مشاهدتي لأفلام الكارتون حيث حركة الكادر - الإطار- لها علاقة بالموضوع بشكل تام، ونظراً لأنها مرسومة باليد، فإن التوقيت لا يكون فجائياً، هذه الطريقة ما لم يكن هناك هدف درامي لهذه الحركة تطفو عالياً أو تنزل بسهولة بين المواقع).

(كارديف) عمل أستاذًا بعد ذلك لعدة سنوات وكان يشجع الدارسين على دراسة الرسم بشكل دقيق ومتتبه مشوق وخاصة في الضوء واللون والشكل.

\* مدير التصوير السويدي (سيفن نيكفيست) Sven Nykvist ربما من المفيد باختصار أن نعرف قصة (نيكفيست) مع التصوير من البداية وما جذبه من الصغر، كان والده من العاملين في الرسائليات بالكونغو، وبدأ التصوير بالكاميرا الفوتوغرافية الثابتة هناك وكان يصور الأفارقة وهم يبنون الكنائس والطبيعة الساحرة، ثم بعد ذلك تركه والده مع عمه في ستوكهولم فعمل في سن السادسة عشرة كموزع جرائد ليكسب نقود لشراء كاميرا سينمائية 8 مللي واستخدمها في تصوير المباريات الرياضية حيث كان اهتمامه الأكبر، بالتدرج اهتم بالتصوير كهوا، وأغضب ذلك والديه لأنهما أدركا أنه اتجه إلى العمل في السينما وكان ذلك بالنسبة لهما خطيئة وإثما كان يذهب إلى السينما كل ليلة، ثم عمل في وظائف عدة عند مصوريين سينمائيين حتى أتيح له أن يكون مساعد مصور، أتيحت له الفرصة ومتوجه في إيطاليا في مدينة السينما شينيشتا Cinecitta وانفتح أمامه كنوز الفن التشكيلي هناك، روما وإيطاليا متحف مفتوح بالنسبة له وتشكل ذوقه ومعرفته وهو في إيطاليا، حيث رجع إلى ستوكهولم ، مشبعاً بدفع السينما الإيطالية، وأتيحت له الفرصة أن يعمل مع أهم مخرج سويدي وقتها (إنجمار بргمان) فظهرت موهبته الفذة التي قادته إلى العالمية. ودائماً يرجع (نيكفيست) الفضل في ثقل حبه وموهبته إلى الفن التشكيلي الذي أصبح جزءاً من حياته، وهو يقول عن نفسه "لست شخصاً يعتمد على التكنولوجيا بدرجة كبيرة لا أقيس درجة الضوء والظل فمثلاً أنا أقرر مثل هذه الأشياء بالعين، أحب أن أرسم من خلال خبرتي وشعورى عند التصوير السينمائى، أشعر أحياناً بالخجل من كوننى أفتقر إلى الاهتمام بالفنين أو التكنيك الحديث في التصوير، وأفضل أن أعمل بأقل أجهزة ممكنة، إذا ما وجدت عدسة جيدة وكاميرا صالحة ثابتة. هذا هو ما أريد".

ويضيف (نيكفيست): "أثناء عملى مع (إنجمار بргمان)" تعلمت كيف أعبر بالضوء واللون عن الكلمة المكتوبة في النص، وأجعله يعكس الفروق الطفيفة في الدراما، لقد أصبح الضوء عاطفة تسيطر على حياتي بشكل عام، يصبر (إنجمار) على شهرین الإعداد لأى فيلم، أو أصل فيه دراسة الضوء الجميل الشمالي الذى لدينا فى السويد وكيف توظفه مع القصة والفيلم".

\* يعتبر مدير التصوير الفرنسي (داريوس خوندجي) Darius Khondji من أبرز مديري التصوير الجدد، وهو مولود في طهران وخريج جامعة نيويورك درس بها السينما وأحب

التصوير والسينما في طفولته وشاهد أمهات الأفلام في السينما الفرنسية، وأخته هي من شجعته لدخول إلى عالم الأفلام حيث كانت تعمل في السينما الفرنسية، وأخبرته حين وجدت شغفه بالسينما، بأن الفيلم لغة عالمية وإن أحب الأفلام فإنه سيصبح جزءاً من عائلة تتبعى الحدود القومية والثقافية لكل الشعوب، شاهد فيلم (ستورارو) الملتم Conformist وأثر فيه بشدة، من أفلامه (سبعة) Seven عام ١٩٩٥، (سرقة الجمال) Stealing Beauty عام ١٩٩٦ (إيفتا) Evita عام ١٩٩٧ وغيرها بشكل واضح في صورته السينمائية، مؤمن بالحداثة في كل شيء ويعلن ذلك، له مرجعية تشكيلية كبيرة في أغلب أفلامه، وكذلك فوتوغرافية وسينمائية للأفلام القديمة.

ويقول في ذلك "وظيفتي هي مساعدة المخرج للوصول إلى الشكل البصري لفيلمه، وهي عملية دقيقة وحساسة لذلك فإن علاقتي بالمخرجين لا يمكن أن تكون مهنية فقط وعادة ما تصبح صدقة حميمة أثناء فترة تعاوننا لاأشعر بائني لى أسلوبياً معيناً. فكل فيلم أصوره له عالمه البصري الخاص. أحاول أن أفهم ماهية الفيلم والقصة من خلال دراسة السيناريو والحديث مع المخرج ونناقش معاً شكل وشعور الفيلم وغالباً بمساعدة مراجع أخرى، في فيلم (الأطعمة المحفوظة) Delicatessen عام ١٩٩١ استلهمنا بمساعدة شكل الأفلام الفرنسية في فترة الثلاثينيات، أما بالنسبة لفيلم (مدينة الأطفال المفقودين) The City of Lost Children عام ١٩٩٥ فأخذنا مرجعية بصرية لأعمال الرسام (أوتو ديكس) Otto Dix، وله أسلوب واقعى أقرب إلى الانطباعية فيه روح أوائل القرن العشرين، في فيلم (سبعة) كانت مرجعيتنا فيلمان (Klute) نظراً لأسلوبه في الإضاءة المرعبة، وفيلم (الوصلة الفرنسية) French Connection بسبب نوعيته الوثائقية ذات الحدة، وأفلام الرعب الأمريكية في مرحلة الأربعينيات كانت ذات تأثير كبير عند إعداد فيلم (النتيجة ألين) Alien Resurrection بالإضافة إلى رسومات (فرانسيز بيكون) Francis Bacon حيث لا تعرف أبداً من أين يأتي الضوء، ويبدو كما لو كان منبعثاً من الشخصيات".

يقول (خوندچى) إنه يرافقه دائماً كتاب (الأمريكيون) The Americans لمؤلفه روبرت فرانكس، لأنه يمدء دائماً بروح الحداثة في أفلامه.

\* الجيل الجديد من مدیري التصوير العالميين أكثر التصاقاً بتراث الفن التشكيلي العريق، ومن ضمن هؤلاء مدير التصوير البرتغالي (إيدوردو سيرا) Eduardo Serra ولد في لشبونة ودرس الهندسة قبل أن يضطر للهروب إلى فرنسا لنشاطه المعادي للحكم

الديكتاتورى لسيلازار، عاشق للسينما فاكمل دراستها فى مدرسة (لويس لومير) بباريس ثم نال درجة علمية من جامعة السربون فى تاريخ الفن والآثار، ثم بدأ العمل كمساعد مصور مع مدير تصوير من أهم مديري التصوير الفرنسيين الأحدث فى فرنسا (پير لوم Pierre Lhomme، ثم صور أول أفلامه عام ١٩٨٠ فى فرنسا وأخذت صورته تأخذ شهرتها من هناك. ويرى (سيرا) أن الفرق الأساسى بين السينما الأوروبية والأمريكية أن الأولى تعتمد على فنية الصورة أكثر من السينما الأمريكية التى تكون الكلمة فيها ذات السيادة الأولى وتتأتى بعد ذلك الصورة، وكغيره من مديري التصوير المتميزين تكون مرجعيته التشكيلية والفوتوغرافية تحت المجهر أثناء إعداده لتصوير الأفلام وهو الآخر من المؤمنين بأهمية طبيعة الضوء وهى المدرسة الأحدث فى التصوير السينمائى الآن، حيث كثير من المصورين الجدد يرون أن الإضاءة المتعددة فى التصوير السينمائى منذ مولده متأثرة بشكل ما بالأسلوب المسرحي Theatrical Lighting حيث يكون الممثل والموضع مضاء بحزم من الضوء Beams of Light وهذا الاتجاه يعتقد كثيرون من السينمائيين أنه حديث ولكن فى الحقيقة هو ذو جذور فى تاريخ الفن، و(سيرا) استعمل صوراً فوتوغرافية لحياة إسكيمو كمراجعة بصرية من صور المستكشف الفرنسي (بول إيميل فيكتور) فى فيلمه (خريطة قلب بشري) Map of The Human Heart عام ١٩٩١، كما استعمل الصور الفوتوغرافية (لچوبل ميرويتز) Joel Meyerowitz كمراجعة لفيلمه (زوج مصففة الشعر) The Hairdresser's Husband عام ١٩٩٠ ويقول (سيرا) عن الفن التشكيلي فى رأيه التالى "ظل الرسم حتى عصر النهضة يقدم لنا العالم بمستوى رمزي، ولكن مع ظهور الحركة الإنسانية وعلاقات جديدة بالعالم، اهتم الرسم بأن يكون مماثلاً للطبيعة وأصبح يبحث عن إعادة تقديم المنظور من أجل خلق إحساس عقلاني للفраг. أظهر الضوء هذا الفراغ وأعطى اهتماماً خاصاً لطبيعته ومن أين يأتي هذا الضوء، وكيف يشكل ملامح الشخصيات ويؤثر فى الألوان".

ولذلك نجد أن (سيرا) يعجبه بشكل كبير الطبيعية فى الضوء واللون وفنانون مثل (يرمير) و (روفائيل) و (رمبرانت) يشكلون عنده حبًّا وفهمًا جميلاً لأعمالهم. ولذا استخدم الضوء الناعم من الإضاءة الفلورستنیة بشكل كبير فى أفلامه، ولقد أستوردها من الولايات المتحدة إلى فرنسا لأن الأنواع المتواجدة هناك أفضل للتصوير السينمائى وبالرغم من أن إضاءة الفلوريسنت معروفة ومستعملة منذ فيلم التعبيرية الألمانية (متروبوليس) Metroplis للمخرج فريتز لانج، إلا أنها كانت تستعمل بقلة حتى طور

الأمريكيون نوعيتها وتحكمها وأصبحت إحدى سمات التصوير السينمائى الأحدث الآن.

\* مدير التصوير الإنجليزى (روجير دياكينس) Roger Deakins خريج أكاديمية Bath (للفنون، حيث درس الرسم والتصوير الفوتوغرافى ثم التحق بعد ذلك في المدرسة الأهلية للفيلم والتليفزيون في بريطانيا، وعمل في إخراج وتصوير أفلام وثائقية وأفلام عن الأحداث الجارية وأفلام دراسات أنترنوبولوجية وأفلام عن الفنون التشكيلية، وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٨٣ مع المخرج فان موريسون باسم (وقت آخر ومكان آخر) Another Time Another Place وقد عمل كمصور فوتوغرافي وجاب كثيراً من بقاع الأحداث الساخنة في العالم، وهذا أفاده كثيراً في احتكاكه مع الواقع وبالذات في حرفة التصوير، ولهذا نجد أن أسلوبه الذي اتبعه بعد ذلك في الإضاءة الطبيعية الناعم الذي كان جديداً على السينما البريطانية، ويمكن أن نطلق عليه أنه متاثر أكثر بالأسلوب الفرنسي ومصورى أوروبا الشرقية وروسيا أمثال الروس (فادييم يوسف) وغيره. وبما أنه دارس أصلاً للفن التشكيلي، فقد استشهد بكثير من اللوحات وفي عصور مختلفة، فنجد أن لوحة (الثالث) للرسام الإسباني إل جريكو El Greco، أو لوحة (الكافوس) للرسام هنرى فوسيلي Henry fuseli ، أو لوحة (أكلو البطاطس) للرسام الهولندي ثان جوخ، أو لوحة (التمثال الصامت) للرسام چورچيو دي شيرتو، وغيرها من اللوحات وهو يتخذ مثل هذه اللوحات مرجعية أساسية في تصويره السينمائي تكون، وهو يقول في ذلك: "أنا أحاول تصوير الأشياء بالطريقة التي أراها بها وأنا أحمل مخزوناً تشكيلياً كبيراً، بمعنى أنني أعمل بدون مفهوم مسبق حول ما يجب أن تكون عليه الأشياء".

\* المرجعية التشكيلية الفرعونية لشادى عبد السلام: يقول "أنا لست أسعى إلى شكل سينمائى مصرى بالعودة إلى أصول الفنون التشكيلية الفرعونية، ومن هذه الحادثة الاستكشافية أعبر عن شخصية الإنسان المصرى المعاصر الذى يستعيد أصوله التاريخية وينهض من جديد".

هكذا تكلم واحد من أهم مخرجي السينما المصرية في تاريخها حتى الآن، وصانع فيلم روائى وحيد ومجموعة من الأفلام الروائية والتسجيلية، واحد كان له الفضل على أنا شخصياً، لأنه أعطانى الفرصة الأولى كمحترف في المركز التجربى الذى كان يرأسه وأنا ما زلت طالباً في الصف الثالث بالمعهد العالى للسينما.

ولد شادى عبد السلام بالإسكندرية ١٩٣٠ وتربى بين الإسكندرية والصعيد بالمنيا، بدأ يحب الرسم منذ طفولته، وفى سن الثلاثة عشرة رقد فى الفراش حتى سن الخامسة عشرة

لأن طول قامته المتزايد سريعاً كان يعرض قلبه للخطر، وكانت هذه فرصته الذهبية للقراءة والرسم. هو من أسرة ميسورة، والده مستشار ويلكون بعض الأطيان، بعد هذين العامين أصبحت حركته أبطأ وأصبح في سن المراهقة انعزالي إلى حد ما، عاطفياً جداً، ومتاخراً جداً في الدراسة. درس في كلية فيكتوريا بالإسكندرية وهي من كليات الصفة، مما جعله يتقن الإنجليزية ودرس نصوص شكسبير الذي تأثر بها كما لم يتأثر بأي كاتب آخر، ودخل كلية الفنون الجميلة قسم عمارة وتخرج عام ١٩٥٤. سافر إلى لندن لدراسة الفن المسرحي ودخل الجيش مجنداً، ثم عمل مساعد مخرج في الأفلام المصرية، ثم مهندس مناظر ومصمم ملابس، حتى قرأ قصة المومياوات واكتشفها في الدير البحري وكان ذلك عام ١٩٥٤، وكتب قصيدة شعرية بسان شخصية الغريب من ٤٠ سطراً.. ومن وقتها تراوده فكرة عمل فيلم عن هذا الحادث.

حتى حانت الفرصة عندما كتب سيناريو فيلم الموميا، ولم يكتبه بالشكل التقليدي كما نعرفه في السينما، بل إنه رسمه ويقول في ذلك: "أنا أكتب الفيلم كما سيعرض على الشاشة ولهذا تتساوى هذه المرحلة عندي مع الإخراج" وبالطبع أنا لن أنقد أو أحلل هذا الفيلم الرائع؛ ولكنني سألهي الضوء فقط على استغلال شادي عبد السلام ومدير تصويره عبد العزيز فهمي ومهندس مناظرة صلاح مرعي، للمرجعية في هذا الفيلم من حضارة الأجداد وقد أبهرونا وأمعنونا بها. وقد تكلمت سابقاً عن المرجعية اللونية وألوان الباستيل في الفيلم. وشادي مع مجموعة عمله الرائعة أخذت من الفن التشكيلي المصري الرائع مرجعية كاملة للفيلم حسب قوله وتصريحته العديدة -هدفه العودة إلى أصول الفنون التشكيلية الفرعونية- وإذا كان قد سبقه من قبل النحات العظيم محمود مختار، إلا أن شادي انفرد بتقديم هذا الفن الفرعوني حديثاً بلغة السينما، والحدث الدرامي.

يقول الدكتور مريدى النحاس في مقال نشر له مجلة (القاهرة) في ديسمبر عام ١٩٩٤، كعدد خاص تذكاري عن الفنان شادي عبد السلام في مقارنة ممتعة يجب الالتفات إليها.. يقول: "كان شادي يتعجب لتمكن عادات الدول البرتغالية من بلد أنتج إحدى أقدم وأعظم الحضارات، إن محو ذكرى هذه الحضارة من الوجود المصري الحديث، اللهم إلا إذا استثنينا قطاع السياحة، جرد المصريين من الحد الأدنى للفخار الوطني الضروري لنهوض المجتمع ولم يكن شادي شوفونيا أو متعصباً؛ ولكنه محق في افتقاد الروح الإيجابية والثقة بالنفس في كثير من جوانب حياتنا، وكان يرى أن إحياء ذكرى الحضارة الفرعونية والإحساس الحقيقي بها كإنجاز وليس من باب الخطابة أو الحماسة من شأنه إعطاء

المصرى الحديث دفعة قوية إلى المام، ولكيلا ينعت مثل هذا التفكير بأنه ضرب من الخيال أو الرومانسية المفرطة فإنى أحب أن أقارنه بفكر مماثل كان المحرك لنهضة أوروبا منذ أكثر من ستمائة عام. إن التشابه بين شخصية شادى عبد السلام ورواد عصر النهضة الأوروبي (١٣٠٠/١٦٠٠) ملف للنظر من الوصلة الأولى.

لقد أقر عصر النهضة ظاهرة الإنسان متعدد الملكات *Uomo Universale* الذى يفيض حيوية ونشاطاً مبدعاً.. وعلى رأس هذه المواهب الفذة رجال مثل (ليوناردو دافينتشى) و(مايكيل أنجلو) و(إرازموس) و(بترارك)، فليوناردو مثلاً كان متفوقاً في الهندسة والحساب والعمارة والجيولوجيا وعلم النبات والطب والتشريح والنحت والرسم والموسيقى والشعر، وإذا كان ليوناردو ظاهرة أوروبية لا تتكرر فإن شادى كان بمقاييس كثيرة أيضاً ظاهرة مصرية في عصره، لقد كان شادى معمارياً ورساماً وكاتباً ومخرجاً ومصوراً ومصمماً للأزياء ومتذوقاً للموسيقى وكل الفنون الراقية، ولكن التشابه الذي يهمنا في هذا المقام يذهب بعيداً إلى أبعد من ذلك بكثير. لقد كانت رؤية مفكري عصر النهضة الأوروبي وفنانيه للماضي اليونانى والروماني لأوروبا لا تختلف كثيراً عن رؤية شادى للماضي المصري القديم، لقد حاول شادى عن وعي أو عن غير وعي، منفرداً أن يفعل التاريخ المصري القديم ما فعله رواد عصر النهضة بالتاريخ الأوروبي الكلاسيكي".

عبرت هذه الكلمات بصدق عن مضمون فكر شادى عبد السلام ليس في فيلم (المومياء) فقط، ولكن في سلسلة الأفلام التي صنعتها قصيرة بعد (المومياء)، وحتى في إعداده لفيلم (إخناتون) الذي لم ينفذه وتوفى بعدها كان قد حضر كل رسوماته أو شكل سيناريو تنفيذه كما يفعل.

استلهم شادى الفنان كما نلاحظ من الرسومات والصور المصاحبة من فيلم (المومياء) تراث الأجداد في تكوينات العظمة والفالخار، والقوية والصمود، استنبت من جداريات الهيروغليفية أسراراً تغلغل شخصياته بذلك الشموخ.. وكم كان ونيس والغربي ضئيلين بجانب هذا الشموخ، في تكوينات الغريب مثلاً نجد المساحة الكلية القوية والمسيطرة لتراث الأجداد، وما الشخص إلا جزء بسيط من التكوين، تكرر ذلك في أغلب مشاهد وأماكن الآثار والبيوت والصحارى وشاطئ النيل، لأن شادى يريد أن يقول لنا أرضنا هي الأقوى وهى الباقيه وهي سترنا، أسلوب شادى صريح وواضح وشامخ بنفس عظمة تراث الفراعنة عندما تأخذ الكاميرا زاوية منخفضة لونيس بين الأعمدة، فهذا كنایة عن قوة هذه الشخصية المصرية التي حافظت على تراث وعظمة الأجداد. عندما يكون تكوين لقاء

الأعماام بالآم والآخ الأكير ذا تكوين هرمي مقلوب رأسه إلى أسفل، فهذا بلامعة بصيرية لوقف درامي مغلوط في قيمته السائدة مع سكان الجبل.. وضد كل شرع وعقل وضمير.. وهكذا نجد استلهام الفن الجميل التشكيلي بكل قواعده وعنفوان الماضي في هذا الفيلم.

يبداً فيلم شادى عبد السلام بنص من كتاب الموتى يقول:

- \* يا من تذهب ستعود
- \* يا من تنام سوف تنهض
- \* يا من تمضي سوف تبعث
- \* فالجدع لك
- \* للسماء وشموخها
- \* للبحار وعمقها.

وكما نجد في الأمثلة السابقة تطوير اللون للدراما والذي تطور باستمرار حتى يومنا هذا.



## ٩٥ - الدوجما

لأن الفن السينمائي فن ما زال وليداً يحبه.. فخلال السنوات الماضية القريبة ظهرت أشياء ونظريات ومحاولات كثيرة تشكل جزءاً من هذا التطور مثلما حدث سابقاً في الاتجاهات التعبيرية والسيريالية والواقعية الإيطالية ونظرية السينما عين لدزيجا فيرتوف والموجة الجديدة الفرنسية وخلافه من تيارات سينما تحت الأرض في نيويورك إلى السينما الثورية والمقاومة في العالم الثالث إلى النهج التسجيلي الذي أثرى بشكل كبير على أسلوب الفيلم الروائي.. كل هذه التيارات المتتالية المستمرة هي البوقة التي تتصهر فيها اللغة السينمائية التي تنمو باستمرار بفكر وعمل المبتكرين والمبدعين.

وفي عام ١٩٩٥ ظهرت مجموعة من الشباب السينمائي الدانمركي يعلنون عن مولد تيار سينما الدوجما، وكلمة الدوجما تعنى الشيء الثابت ذا الأفكار التي لا يمكن تغييرها بأى شكل من الأشكال.

وحتى نلم بسينما الشمال الأوروبي وهي التي تضم دولاً هي هولندا والسويد والنرويج وفنلندا والدانمارك، نجد أنها سينما خاصة جداً، حيث إن في تاريخها القديم الفنى والتقنى كانت سينما السويد بالذات ذات مجد تارىخى أصلة مجموعة من السينمائيين العظام الحديثين أمثال المخرج إنجمار برجمان ومدير التصوير سفينة نيكفيست وغيرهم، وأن الانتشار التجارى لهذه الدول سينمائياً يكون فى حدود لغاتهم فكل من هذه الدول له

لغته الخاصة، كما أن السينما الأمريكية الطاغية تسيطر بشكل كبير على عروض هذه السينمات القومية لذا نجد في ألمانيا يظهر المخرج فيسبندر وغيره من السينمائيين المختلفين في كل شيء عن النظام الهوليودي التجاري الكاسح... لذا فإن أي سينمائي ينشد الاستمرار والتميز في أوروبا يجب أن يبعد عن ضغط التيار التجاري للسينما الأمريكية.. الأفلام المحلية قليلة وهي للقلة متميزة جداً.. لذا وجد هؤلاء المجموعة من الشباب أنهم أمام مواجهة بين السينما التي يحبونها وتعبر عنهم والتكاليف الباهظة للسينما التقليدية.. زد على ذلك أن التقدم التكنولوجي في تصنيع كاميرات الفيديو الإلكتروني كان في هذه الفترة قد وصل إلى أفضل تكنولوجيا للصورة والصوت بعد تحويلهما إلى رقمية (الديجيتال)... بل إن وسائل تمويل هذه الشرائط - شرائط الفيديو - إلى شرائط سينمائية أصبح سهلاً وتكلفته مقبولة ونتائجها جيدة بشكل مرض هذا في عام ١٩٩٥ أما الآن فهو مذهل بهذا التفوق الذي يكاد يصل إلى ١٠٠٪ من جودة الشريط الأصلي للفيلم السينمائي...

وضعت هذه المجموعة من الشباب قواعد صارمة للعمل بهذا النظام (الدوجم) وقد هذه المجموعة المخرج لارس فونتراير Lars Vontruer وقد شاهدت له أهم أفلامه فيرأى وأحتفظ بنسخة منه لفكرته القيمة وجودته العالية وهو فيلم (تحطيم الأمواج) Breaking Waves الذي عرض في مهرجان كان ولقي استحساناً كبيراً جداً وقتها، وصنع لاتجاه (الدوجم) شهرة سينمائية وطريق.. لقد اتخذوا لأنفسهم هذه المبادئ التي لا يحيدون عنها وهي:

- ١- من الهام أن يتم تصوير الفيلم أو الأحداث في المكان الأصلي كما هو، بدون أي إضافات عليه.. أي من نوع الديكورات والأكسسوارات.. ويجب أن يكون المكان حقيقي به كل ما يحتاجه في القصة أو الموضوع.. علينا اختيار المكان المناسب لذلك... هذا أعطى للموضوع نوعاً من الصدق والمصداقية.. وهي ميزة لهذه الدوجم وبعيدة عن نظام التصنيع لكل شيء في السينما التقليدية السائدة في كل بلاد العالم..
- ٢- الإضاءة الموجودة في مكان التصوير كما هي، وساعدهم على ذلك استشعار التصوير بالفيديو بالإضاءة بجودة وحتى إن كانت ضعيفة وعدم استخدام أي إضاءة صناعية مساعدة إلا في حالة الضرورة القصوى.
- ٣- يجب أن يتم التصوير بتسجيل الصورة والصوت معاً في لحظة واحدة، ولا يجب أن يتم عمل دوبلاج للأصوات والحواف المؤثرات بعد ذلك - الصورة والصوت في المكان المختار

الحقيقى جزء واحد لا يتجزء.. وهذا إضافة أخرى لواقعية الدراما وصدقها ويحسب ذلك لنظام (الدوجما).. بالنسبة كثير من أساليب عدة مخرجين من دول مختلفة يتبعون هذا النظام بين الصورة والصوت الآن.

٤- الموسيقى التصويرية ممنوعة تماماً... إلا إذا كانت موجودة في مكان التصوير وساعة حدوث الأحداث الدرامية ولا يجوز أن تؤلف موسيقى للفيلم.

٥- الكاميرا محمولة على اليد بنظام حر... ويمكن أن تهتز قليلاً فليس هذا خطأ، أما اللقطات الثابتة بالكامل غير مرغوب فيها (المؤلف: شيء غير منطقي وإن كان جديداً نسبياً فيلم كل ولكنه كان موجوداً سابقاً في كثير من الأفلام وفي أجزاء منها فقط).

٦- الألوان جزء أساس من الحياة ولذا لا يوجد شيء اسمه أبيض أو أسود.. ولذا كل ما يتم تصويره تحت عباءة (الدوجما) يجب أن يكون ملوناً مثل الحياة.. وبالألوان الوجودة واقعية في المكان والأحداث.

٧- أي تصنيع خاص كمؤثرات بصرية أو صوتية أو استعمال للمرشحات والطبعات المعملية ذات التأثيرات ممنوعة وغير مرغوب فيها.

٨- يجب على الدراما الفيلمية أن تتبع عن استخدام العنف والأسلحة بشكل مصنوع.. إلا إذا كانت في صلب الأحداث للفيلم وليس تحت إغراءات السوق والحركة والتشويق في السينما التقليدية التجارية.

٩- الإيهام بالزمان والمكان غير مسموح به، يجب أن تكون الأحداث محددة بوضوح للزمان والمكان بعيداً عن الإيهام المجهول للمكان والزمان - أي أحداث الفيلم تحدث هنا والأن.

١٠- الموضوعات النمطية المستهلكة للأفلام غير مقبولة

١١- مقاس الفيلم النهائي ٣٥ مللى وليس أي مقاس آخر (وتابعت هذه الجماعة التصوير بالفيديو الرقمي والتحويل إلى مقاس الأفلام ٣٥ مللى)- مع العلم أن فيلم تحطيم الأمواج مصور بالكامل بكاميرا مقاس ٣٥ مللى.

١٢- لا فضل للمخرج عن باقي العاملين في الفيلم، الكل واحد وهو جزء من المجموعة الفنية والأسماء تكتب جميعها ببنط واحد.

هذا القانون الذي وضعه جماعة (الدوجما) في الحقيقة اتبعته مجموعة كبيرة من شباب السينما في البلدان المختلفة وساعد على ذلك كما قلت ظهور تكنولوجية رخيصة وجيدة في صناعة الصورة للكاميرات والصوت الرقمي.. كما أن الموضوعات نفسها التي تهم الشباب

في كثير من بلدان العالم الغربي والعالم الثالث كانت لائقة جداً مبادئ (الدواجم) .. ولقد اكتسبت الصورة مع هذه المبادئ والتيار العالمي الذي تأثر بها وصاحبها.. عفوية كبيرة .. وبعيدة بالكامل عن تصنيع الجمال.. الذي اتبعته المدارس الهوليودية في الماضي.. وقربية بشكل ما إلى الاتجاهات التي ظهرت من قبل مثل الواقعية الجديدة الإيطالية والموجة الجريدة الفرنسية وسينما الغاضبين في العقد السابع في بريطانيا واتجاهات سينما تحت الأرض الأمريكية ولكن!!!.

هل استمرت الدوجمـا كقانون ومبادئ... لا لم تستمر بهذا الشكل الثوري.. ولكنها أثـرت بشكل كبير على فـكر وأسلوب كثـير من السينمائيـين الشـباب الذين هـم في الغـالب المـخرجـون والمـصـورـون في نفس الوقت.. لـسهـولة ذلك في تصـوـير الفـيلـم الإـلـكتـرونـي الحديث، فـمن المعـروـف أن التـصـوـير بالـفـديـو يتـطلـب إـضـاءـة بـسيـطة للـغاـية وـمـمـكـن أن تكون هـى المـوجـودـة في المـكان وـحتـى في أـرـدـأ الـظـرـوف نـقـوى حـسـاسـية شـريـحة الكـامـيرا ولكن المـحـافظـة على مـصـدقـيـة الصـورـة هو هـدـف أـسـاسـي في ذاتـه مع الدوـجمـا. (الـصـور من ٢٧٢ إـلـى ٢٧٦).



(٢٧٦) أثناء تصوير فيلم الوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج)



(٢٧٧) من فيلم الوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج)



(٢٧٤) من فيلم النوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج)



(٢٧٥) من فيلم النوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج)



(٢٧) أثناء تصوير فيلم الوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج)



## ٢٦- مفترق الطريق بين الفيلم والإلكترونيات:

عندما توصل الكيميائي الفرنسي (نيسيفور نيبيسى) Nicéphore Niépce عام ١٨٢٦ إلى الصورة الصناعية الأولى وقام بتصويرها من نافذة معملة - لأسطح المباني المجاورة بباريس - لم يتخيّل ما سيُؤول إليه هذا التصوير من مستقبل زاهر سواء كان فوتوغرافيًّا أو سينماتوغرافيًّا حسب النظرية الفوتوغرافية، والغريب أنه لم يهتم وأهمل الموضوع برمتّه، ليقوم كيميائي آخر فرنسي هو جاك داجير Jacques Dagurre، وكيميائي بريطاني هو فوكس تالبوت في عام ١٨٣٩ بتدشين التصوير الفوتوغرافي عالميًّا.

ومن الصدف الجميلة أنه بعد ١٠٠ عام، أي في عام ١٩٢٦، يتمكن المهندس جاك لوجي بيرد البريطاني من عرض صورة تليفزيونية عبر الأثير لرأس الدمية (بيل) على حشد من العلماء والصحفيين بلندن، ولم يكن يخطر ببال أحد أن مسلك الصور المتحركة أو الثابتة بالإلكترونيات سيحلّ مستقبلاً بدل النظرية الفوتوغرافية في أقل من ٨٠ عاماً قادمة، النظريتان تظهران لنا الصور في الكاميرات والعروض سواء كان بالسينما - أو السينماتوغراف - الاسم القديم العريق أو بالفيديو الاسم الإلكتروني - الدارج - للتصوير بالإلكترونيات، وهما نظريتان مختلفتان تماماً، كان للجودة باع طويل في تاريخ وتطور السينماتوغراف وهو ما يرصده هذا الكتاب، ولكن مع دخول الرقمية Digital والدقة العالية HD للفيديو حدثت تلك الطفرة التي

عصفت بكل ما في الماضي من عراقة، حقاً لم نصل إلى الكمال مائة في المائة بالفيديو ولكن يمكن أن نقول ونحن مطمئنون إن الكمال في الصورة الإلكترونية وصل إلى ٩٥ في المائة وأنه يقترب بسرعة من مائة في المائة، وليس ذلكرأي بل هو رأى العلم، والشيء الآخر المؤثر هو الاقتصاد، فإن التوفير المادي مع الفيديو والجودة كبيرة، بعكس السينماتوجراف، ودائماً ما يحرك أي شيء في الحياة هذان العاملان الجودة والاقتصاد والغلبة تكون بالطبع للجودة والاقتصاد الأرخص، وهذا ما حدث الأن ... وكانت المقارنة قد شغلت بيت السينما العالمي هوليوود مع حلول القرن الواحد والعشرين، وخاصة أنه أصبح واضحاً للDani والقاصي أن الإلكترونيات تتحسن بشكل سريع وملحوظ، وهذا جعل الجدل والنقاش والآراء تنطح وتتفاعل، وربما يكون من المفيد أن أنقل بعضًا من هذه الآراء التي وجدت صراعاً حقيقياً بين مفترق الطريق بين الفيلم بنظرية الفوتografية التي تعودنا عليها لسنوات وبين الشريحة الإلكترونية التي في كاميرا الفيديو، ولتأخذ أولاً رأى مدير التصوير الذين إيدبهم في اللعبة أكثر من أي أحد.

#### أولاً: مدير التصوير:

يقول مدير التصوير: يانوس كامينسكي Janusz Kaminshi .  
(أعتقد أنني سأظل في هذا العمل في المستقبل وسأقدم أعمالاً في هذا المجال كما أن التصوير الرقمي سيكون واحداً من باليات الألوان التي يمكن أن استخدمها واهتمامى بالเทคโนโลยيا الرقمية هو أنها ستقلل من قيمة الصور في حكاية الرواية، هناك رقة في التعامل بتصوير الفيلم السينمائى هذا من خلال خبرتى في الفيديو، ولكن ليس هناك شك فى أن شكل الفيلم السينمائى أفضل هذه الأيام عنه في السابق فقد اكتسب محسنات أكثر قوة الفيديو الرقمي تتبع من كونه أقل تكلفة وليس المسألة هنا أي تكنولوجيا ستبقى أو تختفى فإن صناعة الفيلم لغة لها قواعدها الخاصة التي تطورت مع السنين والعقود، والسؤال هو هل ستعيش هذه التقاليد والقيم الجمالية أم ستندثر وسوف تكون هناك فترة تحول ربما تأخذ جيلاً).

#### روبرت مالاكلان Robert Melachlan

التكنولوجيا لا تصنع فناً وإنما الفنان هو الذي يصنع الفن ربما يستخدمون التكنولوجيا ليجعلوه أسهل أو أسرع أو مختلفاً أو جديداً ولكن بدون فكرة أصلية خلفه أو أن تقول شيئاً ما ويتم تنفيذها بأسئلية فلا يكون هناك فن.

الفن لا يخرج من الكمبيوتر أو الكاميرا الرقمية أكثر مما يخرج من أنبوبة ألوان زيت الرسم، إنه يخرج من الفنان، قد لا يوفق على ذلك غير المهووبين المتوضطين، ولكن لنتذكر ما قاله الكاتب الإنجليزي أوسكار وايلد عنهم "هو الشخص الذي يعتقد أن بإمكانه أن يتقط ورقة من شجرة المجد الفني بدون أن يدفع ثمن ذلك من حياته".

#### فيل أبراهام Phil Abraham

اعتقد أن فكرة ما ستحدث التكنولوجيا من تغير لطريقة رؤيتنا التكنولوجيا من تغير لطريقة رؤيتنا للفيلم وتصويره أمر مطروح وموجودة بالنسبة للكثيرين منا، ولكن التكنولوجيا لن تغير في حد ذاتها الطريقة التي نفك بها في صناع الأفلام للسينما، والمصورون فقط هم الذين يستطيعون ذلك بإعادة تعريف قناعات وخلق طرق جديدة لرؤية أحوال البشر، أثير الكثير من الجدل والنقاش مؤخراً حول فكرة أنه مع تقدم التصوير الرقمي وتطوره سيكون فيه إمكان أي شخص أن يكون مخرجاً ومصوّراً كل ما عليك هو أن تتقط الكاميرا وتذهب لتعلم، قد يكون ذلك صحيحاً ولكن تظل الأفكار الجيدة لها وجودها والمحظى الدرامي والأسلوب البصري لا يزال هناك حاجة كبيرة له).

#### توم هوتون Tom Houghton

(أمل أن نرى من التكنولوجيا جديداً من خلال السياق الموجود آنفاً، وأن يعطى استخدام الكمبيوتر أبعاداً مختلفة ووسائل توفر الوقت).

#### لانس أكورد Lance Acord

(من أي نوع من الخامات التي ستعمل عليها الكاميرا في يدك والوسيط سواء فيلم أو رقمي هل هذا يؤثر على طريقة خلق الصورة؟ كالفرق بين لعب الجيتار أو الاستماع التي تسجيل صوته).

الموسيقى التي تبدعها ستكون مشكلة حسب الاختبار مهما كان نوع النقدم في الفيديو الرقمي، فالواقع أنك تعمل مع مجموعة مختلفة من الأدوات والصورة التي تبدعها سوف تبدو مختلفة، بسبب ذلك ليس معنى ذلك أن تقول إن ذلك جيد أم سيء أو أن أحدهما أفضل من الآخر إنه الواقع ولكن أحسب عنصر السحر في عملية التصوير السينمائي ومن أجل ذلك سيكون الفيلم شيئاً محبوباً بالنسبة لي).

#### بيير جيل Pierre Gill

(التكنولوجيا موجودة لسبب وحيد هو مساعدتنا على تصوير أفلام عظيمة وأنا أتطلع إلى العمل مع خليط من الوسائل تكون قوة كل وسيط مستغلة إلى أقصى درجة، وسرعان

ما تصبح قادرة على معالجة الفيلم بالكامل وإدخاله إلى الكمبيوتر وأعتقد أنه في هذه النقطة سوف يكون سالب الفيلم أكثر أهمية مما هو عليه الآن، سيكون لدينا نوعية جديدة ونعومة الفيلم مع سرعة وليونة العالم الرقمي أهم شيء هو الاحتفاظ بنفس نوعية التصوير والدخول إلى تكنولوجيا المستقبل بدون تدمير كل شيء تم بناؤه عبر السنين على يد هؤلاء المصورين السينمائيين المهووبين.

**ريتشارد كرودو** Richard Crudo

(تارياً يعتبر المصورون السينمائيون بشكل دائم مؤلفي وحراس الصورة الفيلمية، وقد كنا أول من يعانيق ويشعرون التقدم التكنولوجي، وهذا الأمر سوف يستمر طالما هناك صور سينمائية وكلما دخلنا في المستقبل يجب أن نكون أكثر يقظة وحذر وتكون سيطرتنا على التقدم الحادث وببساطة لا نسمح بوصول التكنولوجيا إلى الشاشة على حساب الجانب السحري الذي لا يمكن إنكاره في العملية السينمائية).

**جورج سبيروديبي** George Spiro Dibie

(يقول البعض من الأسهل تصوير الفيديو الرقمي وهم يقولون إنه له نفس نوعية الصورة بالأفلام إلا ٣٥ مللي الفارق هو أنه لا تحتاج إلى الإضاءة ويمكن أن تعمل بطاقم عمل أقل؛ لأن كل شيء يمكن ضبطه عن طريق الكمبيوتر في مرحلة ما بعد التصوير. مثل هذه الادعاءات بالنسبة لنا تعد احتقاراً وإهانة لنا نحن من نحب هذا العمل، الفن لا يخرج من الكاميرات التي نستعملها وإنما ينبع من القلب والروح والمهارة التي يتمتع بها المصورون السينمائيون إن أي شخص عمل في تصوير الأفلام والتصوير الرقمي سيخبرك بأن الفيديو يستهلك وقتاً أكثر ويصعب إضافته لأن له سماحة أقل بكثير ويحتاج إلى ملء الظلل إذا ما أردت المشاهد أن يرى تفاصيل بها كما يمكن أن نقول أيضاً إن نظام ٣/٢ بوصة في الشريحة CCD في الكاميرات الرقمية فيه درجة الوضوح أقل من الأفلام ولكن هذا لا يعني عدم استطاعتنا التصوير بالفيديو الرقمي فإننا نفعل ذلك كل يوم ولكن الفن يأتي من المصور والتكنولوجيا ما هي إلا أداة).

**مايكيل مايرز** Mikael Maerz

(التصوير الرقمي أتى إلينا بسرعة لا شك من ذلك، وعلينا أن نبني الثقة والعلاقة الوطيدة بيننا وبين هذا التصوير الجديد وظروفه أنه ستكتشف كمحصور بنفسك الحكمة أثناء التصوير الرقمي ولكن تجنب مطلقاً الإضاءة الشديدة واستعمال ضوء ناعم وقلل الظلل القوية).

### **تيريسا ميدينا** Teresa Medina

ما يلهمني هو رواية الحكايات والقصص، وهذا ما يجعل حبى للسينما بالفيلم جميلة وأنت تعمل في الأفلام ومع المخرجين ونوصو جيدة وأناس يحترمون إسهاماتنا كصوريين).

### **يوكى** Yuki

(إن الظهور المستمر للتكنولوجيا الجديدة شيءٌ مثيرٌ حقاً، أعتقد أن الوسيط الذي تعمل عليه إذا كان ٨ مللي أو ٣٥ مللي أو فيديو رقمي فإن أهم شيءٌ ما ستقدمه من أحاسيس على هذا الوسيط وإذا كنت تعتمد على التكنولوجيا فقط فسرعان ما ستصبح قديمة مع ظهور ما هو أحدث).

### **بصورة ومخرجة إعلانات**

#### **ويليام أفراكير** William A Fraker.

كل فيلم جيد له شكل خاص بصري، ووراء ذلك عليك أن تثق في خبرتك وشعورك لتجنب الانحصار والأفكار الجامدة، عليك أن تفكر في نفسك كراوي للرواية وكتليميذ دائم التعلم، هؤلاء البشر الذين يدعون بأن عدم استخدام الإضاءة يوفر الوقت وأن ما عليك إلا أن تدفع زرار التحكم - يقصد الجن (المؤلف) - إذا ما كانت هناك ظلمة شديدة، هؤلاء يفهمون ما نقوم به، الحقيقة أنك لا تخسِّن مجرد التعريض، فمثلاً إذا ما أردت تصوير فيلم مظلم فعلاً لا بد من وجود شيءٍ مضيء أو لامع ربما يكون شمعة أو شيئاً شبهاً حتى توجد مرجعًا بصرياً، إذا كنت ترغب في قص الحكاية بصرياً عليك أن تعلم كيف تستخدم الخمسين درجة للضوء في آلة الطبع بالعمل السينمائي وكل الـ ١٢٨ درجة لسلام الألوان في عملك هذه هي الطريقة التي تخلق بها صور رقيقة وهو ما يجعل السينما فناً.

### **روجر ديكنز** Roger Deakins

إذا صدق كل ما تقرؤه وتسمعه فإن أهم هذه الأخبار أن تكنولوجيا الصورة الرقمية سوف تضر شكل الفن وأنها سوف تحل محل الفيلم، وغير بعيد عنا ما تنبأ البعض من أن التليفزيون سيحل محل السينما. وأن التصوير الفوتوغرافي سوف يحل محل التصوير التشكيلي الزيت، ولكن الحقيقة أن الكتاب لا يزال كتاباً سواء استخدام المؤلفين القلم أم الكمبيوتر للتعبير عن أفكارهم سواء كان الطبع على الورق أو الإنترت لقد تطورت تكنولوجيا صناعة الفيلم بشكل ملحوظ؛ لكن تكنيك رواية القصة التي تستخدم في التصوير الرقمي يمكن تتبعها والعودة بها إلى الأيام الأولى للصناعة السينمائية استخدم

أبل جانس في العشرينات من القرن الماضي كاميرات محمولة يدوياً وصور شاشة مقسمة وإضاءة طبيعية وممثلين غير محترفين في فيلم (نابليون)، وهو فيلم يجبرنا على احترامه عند مشاهدته حتى الآن، لقد جمع جانس فريقاً من المصورين ذوي المهارة والموهبة ليقوموا بتنفيذ أفكاره. وتكنولوجيا الرقمية ما هي إلا أداة يمكننا استخدامها لتحكى لنا قصصنا ولكن التكنيك لا يحل محل الأفكار والأسلوب لا يحل محل المحتوى، أتمنى أن يحدث نقاش أكثر حول كيف نحكى قصصاً واحدة بمستوى أقل لتحدث عن التقنيات المختلفة واستخدامات الرقمية، وهل سوف تحل بدلاً عن المصور السينمائي والفيلم السينمائي.

#### بيل بينت Bill BENNETT

هذا العمل هو حياتي، لذلك فإننى أستاء كثيراً عندما يقول البعض بأن بإمكانك توفير كثير من الوقت والمال، لأنك لا تحتاج إلى الإضاءة عند استخدام كاميرات الفيديو الرقمية وبالذات ذات الدقة العالية HD ومثل معظم المصورين السينمائيين أعتقد أنى أستطيع تصوير أي شيء، ولكن نحن جميعاً نبدأ مع فهم الرواية الاختيارات هى أنك سوف لن تضىء رجلاً قوياً في فيلم بمثابة الإضاءة التي تستخدمنا مع ممثلة جميلة، هذا هو السبب فى أن إضاءة عربة نقل تختلف عن إضاءة عربة فخمة وهما مثلان فماذا يمكن أن يفعل المصور فى سرد الرواية وهذا ما يعطيك فرصة منة لخلق شكلين مختلفين ونسيجاً متنواع للصور، إن ما يميز عملى عن الآخرين هو القرارات التى أتخاذها بناء على ذوقى وتجربتى وخبرتى أما من يقولون بأنه لا داعى للإضاءة فإنهم لا يفهمون لغة السينما.

#### بيل رو BILL RoE

أعتقد أن ما يجعل مهنة مدير التصوير متغيرة هو أن رواية الفيلم أصبحت أكثر بصرية، وأن المنتجين لهم طموحات مالية أكبر يريدون منا أن نخلق شكلاً يساعدهم في رواية قصصهم وفي نفس الوقت يريدون منا أن نصور إنجازاً يومياً أكثر وفي فترة زمنية أسرع، ومن حسن الحظ أن لدينا أدوات أفضل هذه الأيام، ومن المؤكد أننا خلال عشرة أو عشرين عاماً سنقوم بتصوير فيديو رقمي من يعرف ماذا سيحدث؟ ولكن لا أزال أؤمن أن الفيلم هو أفضل طريقة للتصوير السينمائي حتى الآن أن به الوانا أكثر وسماحية أكبر وملمس أو نسيج أفضل TEXTURES يقولون إنه يمكن خلق شكل جديد للفيلم من خلال فترة ما بعد التصوير Post Production لكن لا أعرف مصوراً سينمائياً يكون سعيداً بأن أحدهم يضبط له إضاءة الشغل بطريقة روتينية باستخدام الكمبيوتر.

### ستيفن بوستر Steven Poster

إن صورة الكاميرا الفيديو الرقمية HDتشبه صورة الفيلم السينمائي مقاس ٣٥ مللي وتكلفته أقل ومن ثم فإنه سيستخدم في الإنتاج أكثر من غيره، هل هذا صواب أم خطأ؟ الحقيقة أن هذا الادعاء ظهر بدأً من عام ١٩٨٢ على يد كثير من الشركات التي تتعاطف معه كما هي الآن وإذا ما بدأ كلامي بنبرة شك فإنني أرى المستقبل كالحاضر يخبرنا التاريخ أنه ستحدث طفرة في التكنولوجيا وأن كثيراً من الأشياء سوف تتغير وكثيراً منها سيظل كما هو، ولكن تذكر شيئاً واحداً هو أن التكنولوجيا هي وسيلة لغاية وأن دورها ضيئل جداً في فن سرد الرواية في السينما وهي أداة أخرى نستطيع استخدامها بنكهة إضافية للون في باليت الألوان المستخدمة لذا نحتاج إلى أن نملك ناصية هذه التكنولوجيا، ولكن ذلك لا يعني مفهوماً جديداً للمصور السينمائي، ولسوء الحظ أن الطريقة التي تمسك بها الكاميرا الرقمية الصورة قد تم تسويقها والسرج من الصحفيين قد التقطوا الطعام وقد قيل لهم إن المسألة سهلة وباستطاعة أي شخص أن يصور فيلماً، ضع الكاميرا الرقمية على كتفك واضغط على زر التشغيل ونحن سنقوم بما يجب بعد التصوير.

أعتقد أن دورنا نحن كمصورين سينمائيين أن تكون حرس البوابة ونحتاج إلى التعبير عن وجهة نظرنا وأرائنا للناس وبشكل شخصي، كمصور أعتقد أن الصور الرقمية HD بـ٢٤ كادر في الثانية التي شاهدتها لها شكل جيد، علينا أن نحتضن هذا النوع عندما تكون الوسيط الملائم لعمل الأفلام ولكنها ليست سينما على الإطلاق وهي شكل مختلف بجماليات مختلفة لمشروع مختلف.

### راسيل كاربنتر RUSSEL CARPENTER

أذكر أن المخرج جون تول john toll قال إن التصوير السينمائي هو الحراس الخاص لنوايا المخرج البصرية، وهناك عنصر السحر الموجود في كل أعمال المصورين السينمائيين البارعي، وهو يقودون المشاهدين إلى سلطان الشعر واللاوعي وهذا هو الدور الحقيقي للمصور السينمائي وهو خلق الشيء غير العادي وإذاً ذلك في عالم الرؤية البصرية سواء كان المخرج وأنا نخلق الصور على فيلم أو تعزيزها باستخدام باليته ألوان رقمية لا تهم كثيراً، إن ما يهم هو أننى والمخرج نقود هذه العملية.

### **رودى تيلور RODEY TAYLOR**

ينظر الناس للمستقبل بفكرة أن التكنولوجيا سوف تحل محل الفيلم السينمائى أنا أعتقد أنه سيأتى هذا اليوم، أعتقد أنه سيكون لدينا اختيارات عند تقديم روايات أفلاماً هل هذه القصة مناسبة لفيلم أو مناسبة للرقمية، علينا أن تعرف مزايا كل نوع FORMAT مختلفة ما كنت تستطيع تصوير فيلم "الإمبراطور الأخير" مثلاً بأى كاميرا رقمية من هذه الكاميرات الموجودة الآن، الفيلم يعطينا استجابة عاطفية مختلفة وهو يسمح لنا بتصوير مناظر طبيعية عريضة wide landscape وإضافة رقيقة كما أن الألوان الجميلة التي أمعنا بها فيتوريو ستورارو مدير التصوير - سينمائى عظيم (المؤلف) - كانت غاية الأهمية الظاهرة لرواية عاطفية عطف الحرير الرقيق الذى يطفو فوق رأس الإمبراطور الشاب.

### **ديان كيندى Dean cundey**

المصورون السينمائيون أناس يفهمون الفرق بين الإبداع والتكنولوجيا من جميع الجوانب، نحن نأخذ التكنولوجيا منذ بدأ الفيلم لنعرضها في إبداع مستمر مع سرد الفيلم

### **تم سيجال Tom Sigel**

منذ عشرين عاماً كنا ما نفعله كمصورين سينمائيين واضحًا تماماً في تصوّر السينما أو التلفزيون، الآن أصبح هناك DVD و CD روم والإنترنتو هناك أيضًا صور رقمية وصور فيلمية وكثير من المصورين السينمائين أيضًا يلعبون دوراً في المؤثرات البصرية، وقد يكون معنى ذلك أن بعضًا من المصورين السينمائين لن يكونوا مشاركين مستقبلاً في دخول لعبة التكنولوجيا وليس هذا بالأمر السيء، إذ معناه أن بإمكاننا عمل أفلام بوجهات نظر أقوى وهي أيضًا ليست بفكرة جديدة انظر إلى ما فعله المخرج ريتشارد ليستر RICHARD LESTER وهو يستخدم وسائل مختلفة MIXED MEDIA خلال الستينات من القرن الماضي بروح مبتكرة جعلته سينمائياً ميدعاً للفيلم، أمل أن تكون الميديا الجديدة مصدراً لفرص أكثر بوجود هذا النوع من المصورين السينائيين في المستقبل .

### **روبي جرينبرغ Robbie Greenberg**

أعتقد أن مستقبل السينما سيقدم لنا إمكانات بلا حدود للإبداع البصري وأكثر شيء مثير بالنسبة لي هو فرصة استخدام التكنولوجيا الرقمية لتعزيز فننا، ربما يكون التغيير مخيّفاً قليلاً في الوقت الحالي ولكن أجده فرصة لعصر الهمام عصر الفرص الجديدة والتقنيات الجديدة يمدنا بوقود لحياتنا كفنانين ومصورين سينائيين.

### **ماشيوجي اركنз الثالث J Arkins III.Matthew**

التكنيك الخارجى بالكاميرا الجديدة الرقمية فتح الباب أما إمكانات إبداعية جديدة، وقد جعلنا هذا قادرين على إعطاء صورة بصرية ما كنا لنستطيع تصويرها فى السنين السابقة.

### **ستيفن بيروم Stephen Burum**

الآن يوجد الكثير من الأحاديث عن التكنولوجيا السائدة فى السينما، ولكن لا أظن أن هذا شيء لتحديد مستقبل الصناعة، من المهم أن يمتلك المصور السينمائى كل هذه الأدوات الجديدة بحيث يحسن استخدامها فى المكان المناسب لقد استخدمت التكنولوجية الرقمية فى إحلال سماء مغایرة فى فيلمي "مهمة إلى المريخ" MISSION To MARS عندما كانت هذه التقنية هي الحل الأمثل لمشاكلنا.

### **نانسى شربير Nancy Scheiber**

لا شك أن هناك ثورة رقمية، أعرف مخرج فيديو وكان موسيقيا سابقا يقتني كاميرا رقمية ونظام مونتاج رقمي رخيصا وهو الآن يقوم بالإخراج والتصوير والمونتاج وعمل الأفلام كفرقة موسيقية يعمل بها رجل واحد فقط، هذا السيناريو هو ما سيحدث مستقبلا، وربما يغير الكثير من المفاهيم أنا لست مغلقة نحو التقدم التكنولوجي لقد صورت بالرقمية DV وHD وأعتقد أن هذه الأشياء أدوات قوية لأنواع معينة من الأفلام، ومن الشائع هذه الأيام خلط الأنواع For - mats وآمنت أن هذا الاتجاه سوف يستمر.

### **دافيد داربى David Darb**

بعد أن صورت معظم أعمالى بإضاءة خلفية Backlight لمدة ١٥ عاماً أعرف تماماً ما يحدث للصورة مضاءة من الخلف مع الغبار والدخان، أفلام اليوم لها ملمس خاص بإضاءة العالية يمكن اعتبارها قد وصلت إلى أبعد مدى منذ سنوات قليلة المسالة هي أنه مع الفيلم يمكنك أن تصل إلى كلًا الجانبين من المفتاح للضوء العالى والمنخفض وتسجل شيئاً حى عليه، ولكن مع الرقمى ستقول للمخرج أسف لا نستطيع أن نصور هذا ولن تكون قادرین على عمل ذلك حالياً.

### **جون فاور JoN FAUER**

من كان يستطيع أن يتوقع منذ مائة عام وقليل عندما كان الفيلم يشاهد بشكل متقطع وبحجم طابع البوستة - يقصد الكينيتوسکوب الذى اخترعه توماس أديسون فى الولايات المتحدة وتشاهد من فتحة صغيرة فى صندوق مغلق لكل فرد على حدة (المؤلف) - أما الآن

فهذا التقدم الذى يجعل الفيلم يتم تسليمه بالمنزل عبر الانترنت بهذه الروح أعتقد أنه فى المستقبل سيتم تخزين الأفلام فى ملف رقمى للتوصيل حسب الطلب ويتم ضخها إلى المنازل فى أى مكان فى العالم من خلال الأقمار الصناعية فى السماء سوف نشاهد الأفلام على شاشة عريضة فى الكمبيوتر أو شاشات مستقلة، إن نظام التوصيل للمنازل هذا سيكون رقميا ولذا فإن نوعية الصورة ستكون رقمية وواضحة بشكل مستقل إذا أغلقت عينى وحلمت أرجو أن تشمل قائمة أمنياتى مستحلاً (عجينة) فيلم خام بصرى - إلكترونى - Optical Electro ومع كريستالات من حبيبات الفضة تحتوى على كل من تقنية الفوتوغرافية والرقمية Visual and digital DATA مثل هذا الفيلم سينهى الجدل الظاهر الآن وسيعرض فى كل الشاشات ويمكن تحويله من التليفزيون إلى السينما وشىء آخر أن إفلام الغد سيكون فيها تدخل بعد التصوير بشكل كبير للإغراءات الرقمية فى ذلك.

#### **TED CHU**

فى كل أسبوع يوجد موقع على الإنترت يعرض أفلاماً رقمية ورغم أنها لا تقارن بملمس أو نسيج الذى تراه وأنت تغوص بنفسك فى فيلم بدار عرض، كل الوسائل ما هي إلا استعارات فعالة تترجم ما بداخل قلوبنا إلى أشكال من الاتصال، تصوير الفيلم على وسيط ما لا يهم بقدر ما يهم إظهار الخبرة الإنسانية، وسوف يكون المصور موجوداً دائماً ليصنع ذلك بحدسه.

#### **JULIAN WHATLEY**

باستطاعة أى إنسان أن يدرس الجانب التقنى فى التصوير السينمائى، وهذا حقيقى ولكن أيضاً إن كثيراً من الناس يمكن أن يطوروا القدرة الفنية على لعب البيانو .. ولكن هناك فلاديمير هوروتز Viadimir Horourtz واحد فقط - عازف بيانو مشهور المؤلف - أعتقد أنه فى المستقبل سيكون الأمر كما هو الآن سينجح المصورون السينمائيون بسبىب إحساسهم بالجمال والقيم السامية وبسبب قدرتهم ليس على التميز بين ما هو حسن وما هو سيء ولكن بين ما هو عظيم وما هو عادى).

#### **دافيد. أArmstrong.David A**

(لقد قيل الكثير عن مستقبل الفيلم أمام الشريط الرقمي وأرى أنه لا بد وأن يكون هناك طريق ما للالتقاء معاً، فعلى سبيل المثال التصوير والتأصيل على الفيلم والعرض على الرقمية مثل الكاتب الذى يفضل القلم والورقة على الكتابة على الكمبيوتر، لا أحب فقط التصوير على الفيلم ولكن أحب كل العملية التى يحتاجها التصوير على الفيلم السينمائى

والصاحبة له أحب الطريقة التي تتفاعل بها حبيبات الفضة مع الضوء والكيمياء الدالة في عملية التصوير وانتظارنا نتائج المعمل للشغل اليومي وتركيب الفيلم حتى تجد بين يديك الفيلم السلبي هذا مع العمل اليومي أثناء التصوير هو ما يجعلني أحب التصوير السينمائي في شكله الفني المعروف.

ثانياً: مخرجون وكتاب سيناريو ومبدعون مؤثرات خاصة بصرية وأصحاب معدات سينمائية ومعامل

**ستيفن سيلبرج STEVEN SPELBERG**

(الفنون تحاكي شيئاً ما بداخلنا سأصور كل أفلامى على الأفلام السينمائية حتى إغلاق آخر معمل سينمائى).

**بيد جرينسبان BUD GREENSPAN**

(التصوير السينمائي أبعد ما يكون ببساطة مجرد تسجيل المشهد، أحياناً يكون أحسن المصورين السينمائيين لهم خلفية رياضية وأنا أسألهم هل تكتبون؟ هل تحبون القراءة؟ هل تحبون الأوبرا؟ فإن معرفة ذلك سيفيد الرواية الفيلمية كثيراً، وأنا أعادل كلاسيكيات كل الفنون وأنا أجد التطور التكنولوجي رائعاً بالفعل، وأنا أتفهم الصدمة التي حدثت للمصورين السينمائيين، ولكن أحياناً يستخدم الناس الأشياء الجديدة فقط لأنها اخترعت حديثاً).

**مارك أوذبورن Mark Osborn**

(رشحت للأوسكار في أحد أفلامي القصيرة وقد ساهم المصور السينمائي برايان كابنير في خلق الشكل الحقيقى الذى يناسب الفيلم وخالي وقد صنعنا معظم الشكل الخاص بالفيلم من خلال الإضاءة والكاميرا السينمائي، ولكن كان هناك بعض المشاهد الفانتازية قمنا بتصويرها بالكاميرا الرقمية ومن ثم كان بإمكاننا تشبع الألوان بدون أن تؤثر في درجة لون البشرة skin tone كنت أفكراً كثيراً في مسألة التصوير الرقمي وكيف تتطور، لكن الأصل في التصوير على الفيلم السينمائي العادي هو الشيء الذي يلامس أنواع الأفلام التي أهتم بها في الوقت الحالى).

**ميكل سالمون Mikeal Salomon**

(لا أتوقع أن يتغير دور مدير التصوير أو المخرج بشكل كبير وسيظل المخرجون يرون الروايات ويتعاونون مع المصورين السينمائيين الذين يضيفون الصور، التصوير الرقمي يتحسن ولدى عقل مفتوح، لكنى أظل أفضل الفيلم لشراء شكله المصحوب بمرونة الرقمية

وفيما بعد التصوير - Post production المقصود بعمليات الجريفيك المختلفة على الكمبيوتر (المؤلف) - أعتقد أن من المهم تطوير نوعية الفيلم السينمائي الذي يعرض بنظام دور العرض، ولكن ما نحتاجه بالفعل نصوص أفضل بقصص شيقة أكثر أتى أعتقد أن مشاهد الغد سيكون له طموحات أعلى وهذا هوأملى لما سيأتى به الغد ليس المسألة حول التكنولوجيا، ولكنها حول الروايات المعروضة على الشاشة).

#### جون شير JON SHEAR

(أجب دائمًا كمخرج ومؤلف أن أوسع من حدود منطقة الراحة بالنسبة لي وبالنسبة للمشاهدين وأعتقد أن علينا أن نستوعب الطرق المختلفة للمستقبل، ولا يوجد واحد منها هو الطريق الصحيح عليك أن تشق بحدسك وشعورك وأن تكون فريق عمل قويا حولك وأن تطرح عنك الحرص والحزن، المخاطرة تخلق قوة طاقة تنتقل من الفيلم أيا كان نوعه للمشاهدين ونحن نقف داخل حياتهم).

#### بيل ماكدونالد Bill Medonald

(نحن نعلم طلبة التصوير السينمائي أنه مهما يكن الوسيط الذي تستخدمنه لتسجيل الصورة لتضعها داخل إطار العدسة فإنك تختر ما تفعله وتضعه في اللقطة من هذا العالم الخارجي الفكرة هي أن تأخذ في اعتبارك ما سيشاهد الجمهور وكيف سيرونها والسؤال المطروح عند ظهور تكنولوجيا جديدة للصورة أو الصوت أو المنتاج أو خلافه ... هل هذا سيساعدني في رواية القصة؟ والجدل الدائر حول الفيلم أمام الفيديو الرقمي يحيط كل شيء إلى أبيض أو أسود، ولكن لتعرف أنهما جميعاً متساويان لأن مبدأ التعريض لا يهمه نوع المادة التي يسقط عليها هذا التعريض وكما يقول وودي أومنز Woody Omens لا أعلم تخصصه (المؤلف) - سرعة الضوء لا تتغير وطالما كان لديك ضوء فالسؤال هو كيف ستتعامل معه؟).

#### توم دى Tom Dey

(الغاية من السينما هو أن تجعل العالم مكاناً أصغر، ومخرج فأنا أحارث دائمًا أن أعمل على الرسالة التي يهتم بها الناس من مختلف الأجناس والثقافات والتي لها الاهتمام الأول بينهم جميعاً، هذه الرسالة التي يجب نقلها مهما كان الوسيط فيلم أو رقمي لتروي قصتك عليه).

#### توم ماونت THOMM AUNT

(عندما كنت صبيًّا في استديو ثم منتج شاب في بداية عملِي في هذا المجال كان من حسن حظي أن أعمل مع مجموعة من المصورين المهووبين أمثال بيللي فراكر BILLYER FRAK،

واوزى موريس OZZIE MORRIS، ولازلوكوفاكس LASZLO KOVACS، ودافيد زيموند John Alonzo VILMOS ZSIGMOND.

هذا على سبيل المثال لا الحصر وبمعرفتي بهؤلاء المصورين بدأت أفهم دورهم الذي كان يختلف تماماً عما كنت أعتقد من قبل أو أتخيله.

كنت أعتقد أنهم هناك لتصوير الفيلم، لكن هؤلاء الناس لهم توجهات مختلفة، لديهم صفة مشتركة أولها أنهم فنيون بارعون وهم أيضاً ذوو قدرة رائعة على التكيف، لكن ثالث هذه الصفات وأهمها هو قدرتهم على تجسيد وروي القصة الفيلمية بالكاميرا وهم يشتغلون في قدرتهم على اكتساب العواطف وتعزيز كل نواحي السرد، وهم الموهبة النادرة أن ما يقومون به هو العمود الفقري للسينما وهذه القيم أهم من أي تكنولوجيا تذهلنا لكنها لا تستطيع أن تؤثر علينا بدون قوة المصور السينمائي لا شيء يكون).

#### ميكي ماك اليستر Mike Meakilster

(يقولون إن التكنولوجيا ديمقراطية DEMOCRATIZATION ونشرها في السينما سيسمح للكثيرين من الناس العمل على هذا الوسيط السهل الجديد، لكن لا تستطيع ديمقراطية التكنولوجيا أن تصنع موهبة إلا إذا كانت موجودة عند الشخص، فالإبداع شيء فريد ولا يمكن خلق شيء من لا شيء).

#### بيتر دونين Peter Donen

(صناعة الفيلم عمل مشترك، وأننا كمتخصصين في المؤثرات الخاصة البصرية على أن أدخل في عقول المخرجين وأن أستخلص رؤيتهم في سرد الفيلم ليس المسألة من لديه أفضل (سوفت وير) Software.

السوفت وير هي برامج الكمبيوتر جرافيك المتعددة التي يعمل متخصص الحيل والخدع عليها على الكمبيوتر (المؤلف).

#### بيفرلى وود BEVERLY WOOD

(شخص عمره ٤٤ عاماً قضى عشرين عاماً منها في هذا العمل، فقد سمعت ورأيت الكثير من تنبؤات على ما سيفعله الفيديو الرقمي بالسينما، إن الدخل الأعلى من شباب التذاكر وعدد النسخ المطبوعة من الأفلام في المعامل في ازدياد مستمر بمعدل لا يمكن تصديقه في السنوات الأخيرة، وأعتقد أن التغير يأتي دائماً بالجديد وتكنولوجيا ما بعد التصوير كان لها نوعية جديدة من الأفلام والخيال والتسلية، وأننا متأكدة من شيء واحد أن المصورين السينمائيين والمونتيرين والمخرجين ورجال المؤثرات البصرية وأخرين يجب

أن يشاركوا في أي حوار يحدد مصير صناعتنا، هذه معامل ديلوكس لها الآن ٨٥ عاماً من العمل في هذا المجال، لذلك لدينا اهتمام خاص بالمستقبل).  
( مديرة تكنولوجيا معامل ديلوكس في هوليوود)

**ميكى سوا** Mike sowa

(إن مستقبل صناعة الفيلم مليء بالوعود بتكنولوجيا رقمية رائعة سوف توسيع المدى الخاص بالصورة الفيلمية).

**ستيف ناكومورا** Steve Nackamore

(من المهم بالنسبة لمدير التصوير السينمائي أن يعمل في مرحلة تصحيح النسخة النهائية من الفيلم في المعمل، أن يكون معه مصحح ألوان متخصص colourist وهذا مهم لإعادة الشكل الأصلي للفيلم، والذي يعرفه جيداً مدير التصوير، ولكن يمكن في هذه المرحلة أن تكون سابقة في الفيديو الرقمي وبعد التصوير بإعادات ألوان طبيعية أو مختلفة لطابع الفيلم، والمصورون السينمائيون متذمرون من ذلك دائماً لأنهم لم يتعودوا عليه).

**جون فاراند** JOHN FARRAND

(ليس هناك اندفاع بهذه وسيلة جديدة للتصوير الرقمي وهي لا تزال في طور التطوير على يد مبتكرها، الفكرة هي أن هذه أو أي كاميرا أخرى يمكن استخدامها بنجاح من قبل من يعرفون كيف يستخدمون الإضاءة فهي تقتل التخييل).

**بيتر أبل** Peter Abel

(لا أؤمن أنه مجرد أنها في قدرة الناس المالية واستطاعته اقتناء كاميرات رقمية ويسجلون بعضًا من الصور العاطفية يمكن أن يصبحوا ناجحين في عمل الأفلام، بل أعتقد عكس ذلك في الحقيقة كما كانت هناك صور منتشرة أكثر على التليفزيون والإنترنت كلما تزداد أهمية وإنتاج العقول المبدعة والموهوبة).

**دينى كليرمونت** Denny claimant

(هناك الكثير من النقاش حول كاميرات الفيديو الرقمية أي شخص يستطيع أن يلتقط كاميرا فيديو ويقوم بالتصوير هذا حقيقي ولكن أي واحد يلتقط كاميرا تصوير سينمائي ويحصل على صور على فيلم هذا حقيقي أيضاً إلا أن هذا لا يعني أن الصورة الملتقطة صورة جميلة أو أنها صورة فنية أو صورة جيدة هذه هي منطقة الفنانين والمصورين المهرة).

**فيل فينر Phil Feiner**

(الأفلام العظيمة سجل لثقافتنا وهذا الشكل من الفن لا يوجد له أرشيف رقمي، ولكن الرقمية تعطينا تكنولوجيا تمنحنا مجموعة كبيرة من الأدوات الخاصة لتخزين واسترداد الأفلام الخاصة لتخزين واسترداد الأفلام التالفة لشكلها الطبيعي هدفي هو الاحتفاظ بالرؤية الأصلية للمخرج والمصور السينمائي للفيلم القديم).

**سيان كوفلين SEAN COUGHLIN**

(الأفلام المخزونة أرشيفياً ثبت أنها يمكن أن تستمر أكثر صالحة من أي وسيط آخر والوسيط الرقمي في الواقع غير ثابت، ولكن يفقد تدريجياً أنها أعمل على ترميم أفلام من عام ١٩١٠ لا يزال شكلها ممتاز وهذا يقول لي ولجميع أشياء كثيرة).

**هويت تيمان HOYT YEATMAN**

(إن التكنولوجيا سوف تعلي من العمل المشترك بين من يصنع المؤثرات الخاصة البصرية ومدير التصوير والمخرج، ومسئوليتي أن أعمل معهما للتأكد من أن رؤيتها موجودة في كل لقطات المؤثرات البصرية الرقمية).

**فيكتور جي كيمبر Victor J. Kemper**

(الثورة الحقيقة هي حدوث التدخل الرقمي في ما بعد التصوير في الفيلم ويضع بعض المصورين مع المونتيرين والمخرج ورجل الحيل اللمسات الأخيرة للألوان على الصورة التي خلقوها أثناء الإنتاج، وأنا متتأكد أنها الطريقة إلى المستقبل، الكثيرون يتباون بأن كاميرا الفيديو الرقمية مع الكمبيوتر ستحل محل الفيلم السينمائي لأن تكلفتها أقل، إن هذا القول والمنطق يفكروا بأن الرسم التشكيلي سيحل محل النحت، لأن النحت تكلفته أكثر، يوماً ما سيكون هناك طرق لإلمساك بالصورة السينمائية تماشياً التصوير السينمائي في جودته الحالى، ولكن حتى يأتي هذا اليوم علينا التمسك بأفلامنا الخام الرائعة). وهكذا نرى ذلك التشجيع وذلك الشجب في أحيان كثيرة للوادف الإلكتروني ... وهذا النقاش وهذه الآراء أدت كثيراً في وقت قليل إلى طفرة الفيديو ومساعدة السينماتوجراف وتذليل كثير من إمكاناتها له؛ وخاصة في صناعة أفلام خام خصيصاً للطبع من الفيديو، وهو ما سنعرضه لاحقاً.



## ٢٧- الكاميرا الفيديو الرقمية أصبحت القلم في يد البشر:

في هذه اللحظات التي أكتب فيها هذا الباب من الكتاب وهو الأخير، سيكون هناك تطور وتقدير في صناعة جودة الصورة الإلكترونية، ومن بعد هذه اللحظات كل ساعة وكل يوم وكل شهر أحد سباقاً محموماً بالذات في مجال الاتصالات الإلكترونية ومنها الصورة الفيديو الرقمية فائقة الدقة من أيام قليلة مضت ظهر جيل جديد من الكاميرات ذات (الميجابيكسل) الأعلى، وهذا يعني دقة لتفاصيل الصورة إلى الأحسن، والمدهش أن أسعار هذه الكاميرا متواضعة للغاية بالنسبة لإمكاناتها التقنية، وهذا جعل الأجيال الشابة تمتلك قوة التعبير بالصورة وتحس بحاجة ملحة لطرق كل شيء في الحياة ينبع من وجدانهم وأوقاتهم وعصرى .. أى تجول الكاميرا الفيديو وتجرب كل شيء، لم يصبحوا قلة تصور بل هم أكثرية تبدع بفكر ملائم نضر وثوري، وما حدث في مصر وتونس والبلاد العربية الأخرى من ثورات بدأت إلكترونية بشبكة النت وصور الموبایل، هي أحد هذه الوسائل المتفجرة للشباب اليافاع الذى استعمل التصوير والفكير في عرض الحقائق والتعبير عن الجوهر الماسى للإنسان، وكما يقول أستاذ علم الاتصال الاجتماعى مارشال ما كلوهان، (بأن إنسان الحضارات الشفوية وخاصة الشرقية، سيتوافق مع المجتمع الإلكتروني بصورة أسرع وأفضل كثيراً من توافقه مع المجتمع الصناعي).

هذه السرعة في استيعاب وفهم تكنولوجيا إلكترونيات الشباب - تم ذلك في حوالي خمسة عشر عاماً بمصر وليس أكثر - كان لها تأثيرها كما أسلفت في ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، كما كان لها

نتائج غزير في مجموعة من الأفلام التي يطلق عليها مستقلة أو حرفة أو تسجيلية وأي كان المسمى فهي نتاج فكر وجهد ورؤيا سهلت التكنولوجيا الرخيصة الجيدة لها الأرض الخصبة للنضوج ... وأصبحت الكاميرا في يد هؤلاء الشباب المبدع مثل القلم يعبرون بها بكل حرية، وهذا سيأخذنا إلى عام ١٩٤٧ عندما أعلن الأديب الفرنسي (الكسندر أستروك) أن (الكاميرا قلم) في نظريته التي أكملها برأيتها بالإخراج للأفلام الروائية، بل يمضي أستروك إلى أبعد من ذلك حين يرى (أن اللغة السينمائية هي وحدها لغة العصر وتقوم على الأساس القوى بقيمة الزمن وبتحليل جزئيات الوجود الإنساني أن أكثر التأملات تجربة، وأى وجهة نظر، وأى أفكار عن الإنتاج البشري أو علم النفس أو الميتافيزيقا، وأى حركة من الحركات الفكرية سوف تصبح، كلها، مصادر لإبداع السينمائي، وبعبارة أوضح أرى أرى هذه الحركات الفكرية وهذه الرؤى الشاملة قد وصلت اليوم إلى مرحلة لا يمكنها فيها أن تجد تعبيرها الكامل إلا في السينما).

أنتا نشهد الآن تحول جزئي في استعمال الصورة السينمائية بالفيديو HD فائق الدقة، انه تحول لا شك ديمقراطي في صناعة الفيلم، غير أن هذا التحول الموجود وسيزداد أكثر مستقبلا، ولا يقلل من إبداعات سينما المحترفين بل هو وسيصب في النهاية فيها وسيطرح جماليات جديدة وأفكار ربما تكون أكثر عصرية ومعبرة عن إنسان آخر ذو ميول أخرى، أن الأهمية القصوى المتمثلة في أعطاء الجميع - أي شخص - أدوات التعبير عن طريق السينما، لا تتوقف فقط على تطور العلوم والتكنولوجيا الإلكترونية بالذات، وإنما على تطور كامل في الثقافة، وطرق التفكير والابتكار في المجتمعات المختلفة.

و قبل أن أنهى كتابي أحب أن أضيف شيئاً مهما ساعد كثيراً في بناء الصورة السينمائية .. وهو بناء الخدع البصرية والمؤثرات الخاص المتقدمة في نسيج خيال السينما والصورة السينمائية بالخصوص، ومنذ ابتكر الرائد چورچ ميليس بعضاً من هذه المؤثرات، فلم يمر عام واحد وإلا كان عرض عدد من الأفلام التي تعتمد بشكل كامل على هذه النوعية الحبوبية من الجماهير وطرق التنفيذ تتقدم بسرعة في المعامل البصرية وأستوديوهات الخدع والمكياج والديكورات وخلافة وكان نجاح فيلم (كنج كونج) عام ١٩٢٢ فاتحة كبيرة لصنع ما نطلق عليه أفلام الخيال العلمي- SCIENCE FIC- TION التي هذه مستمرة بالطبع حتى الآن، أصبح نظام الخدع والمؤثرات قد تغير بتغير التكنولوجيا كما أوضحت سابقاً، إلا أنه لم يستغنِ على كثير من النظم البصرية في بعض المؤثرات الخاصة ولقد أحببت أن أوضح ذلك لأنه جزء من تطور الصورة ولكن هو يحتاج تأليف كتب وليس هذا الكتاب مجاله.

## **فهرس الصور والأشكال في الكتاب**

- ١- آلة العرض لمشاهدة الفردية الكينيتوسكوب التي اخترعها توماس أديسون وشريط الفيلم الخاص بها.
- ٢- محل لمشاهدة جهاز العرض الكينيتوسكوب في الولايات المتحدة الأمريكية.
- ٣- المخترع الألماني ماكس سكلا دانوفسكي مع جهازه السينمائي بيوسكونب.
- ٤- رسم تخيلي لسينماتوجراف لوميير في عرضها الأول في باريس.
- ٥- صورة لجزء من أحد أفلام لوميير، لاحظ مساحة الفيلم وشكل الثقب.
- ٦- رسم تخطيطي لكاميرا لوميير السينمائية.
- ٧- آلة العرض الأولى لسينماتوجراف لوميير أثناء تشغليها.
- ٨- لقطة من أفلام لوميير الأولى - خروج العمال من المصنع الخاص به في مدينة ليون.
- ٩- لقطة من أفلام لوميير الأولى - دخول القطار رصيف محطة مدينة ليون.
- ١٠- المخترع الإنجليزي وليم جرين مع كاميرته السينمائية.
- ١١- كاميرا سينمائية أولى أمريكية بعدها تدار بالمنافilla.
- ١٢- الكاميرا على حامل ذي ثقل كبير في أسفالة ليحافظ على ثبات حركة دوران الفيلم بالمنافilla ولا تهتز الكاميرا أثناء التصوير.
- ١٣- أول استوديو سينمائي (بلاك ماريا) لتوماس أديسون في سطوح عمارة.
- ١٤- الاستوديو على ساقية دوارة تلف مع ضوء الشمس.
- ١٥- بناء بسيط لديكور في ستوديو بلاك ماريا الشمس تغمرة والكاميرا أماماه.
- ١٦- ستوديو چورچ ميليس في ضاحية مونترييل بالقرب من باريس.
- ١٧- أثناء العمل في ستوديو چورچ ميليس.
- ١٨- شكل تقريري لتسليسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سالم الأوديسة في فيلم (المدرعة بوتمكن)
- ١٩- شكل تقريري لتسليسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة

- طفل من سالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)
- ٢٠- شكل تقريري لتسليسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)
- ٢١- شكل تقريري لتسليسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)
- ٢٢- شكل تقريري لتسليسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)
- ٢٣- شكل تقريري لتسليسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)
- ٢٤- شكل تقريري لتسليسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)
- ٢٥- شكل تقريري لتسليسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)
- ٢٦- شكل تقريري لتسليسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)
- ٢٧- شكل تقريري لتسليسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)
- ٢٨- شكل تقريري لتسليسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)
- ٢٩- بعض اللقطات القريبة كنموذج لتأثيرها فى الفيلم الصامت من فيلم (عذاب جان دارك)
- ٣٠- بعض اللقطات القريبة كنموذج لتأثيرها فى الفيلم الصامت من فيلم (عذاب جان دارك)
- ٣١- بعض اللقطات القريبة كنموذج لتأثيرها فى الفيلم الصامت من فيلم (عذاب جان دارك)
- ٣٢- بعض اللقطات القريبة كنموذج لتأثيرها فى الفيلم الصامت من فيلم (عذاب جان دارك)
- ٣٣- بعض اللقطات القريبة كنموذج لتأثيرها فى الفيلم الصامت من فيلم (عذاب جان دارك)

- ٣٤- بعض اللقطات القريبة كنموذج لتأثيرها في الفيلم الصامت من فيلم (عذاب جان دارك)
- ٣٥- أساليب لشكل الطبع المزدوج لصورتين معاً على الفيلم الواحد.
- ٣٦- أساليب لشكل الطبع المزدوج لصورتين معاً على الفيلم الواحد.
- ٣٧- شكل من أشكال صور الشعوذة والسحر في سينما الشمال الأوروبي.
- ٣٨- الخروج للطبيعة البكر في أحد الأفلام السويدية الصامتة.
- ٣٩- الكوميديا المتدفقة الحرجية.
- ٤٠- الكوميديا الحركية الصعبة.
- ٤١- الطرق المختلفة للمسح المعملى في النقل بين اللقطات السينمائية.
- ٤٢- الممثلة (ليليان جيش) من جميلات الأناث لجريفت وبداية نظام الاعتماد على جماهيرية النجم السينمائي.
- ٤٣- الممثلة (ليليان جيش) من جميلات الأناث لجريفت وبداية نظام الاعتماد على جماهيرية النجم السينمائي
- ٤٤- ديكورات علامة ومناظر فيلم (التعصب) لدافيد جريفث.
- ٤٥- ديكورات علامة ومناظر فيلم (التعصب) لدافيد جريفث.
- ٤٦- الشاشة الباوعية المتسعه في فيلم (نابليون) لأجل جانس.
- ٤٧- إضاءة غامرة داخلية وحركة كاميرا حرة في فيلم أمريكي صامت.
- ٤٨- إضاءة غامرة في فيلم فرنسي.
- ٤٩- خريطة لضاحية البرتقال هوليود بالقرب من مدينة لوس أنجلوس في الغرب الأمريكي المطل على المحيط الهادئ.
- ٥٠- الممثلة (أنا هاردينغ) في مزارع الموالح في ضاحية هوليود.
- ٥١- فجر هوليود والبدء في تعميرها كمكان لصناعة الخيال.
- ٥٢- استوديو أولى في هوليود.
- ٥٣- استوديو أولى في هوليود.
- ٥٤- استوديو النجمان الزوجان بيكتور وفيربانكس في هوليود.
- ٥٥- الحياة الرغده والشهرة والثراء حلم الإناث في هوليود.
- ٥٦- رسم إيجيادي يمثل موجات ألوان الطيف الذي يستشعرها الفيلم الأبيض وأسود في تطوره.

- ٥٧- شارلى شابلن فى أحد أفلامه والمكياج الأبيض والعيون الكحيلة.
- ٥٨- جريتا جاربو جميلة جميلات السينما الصامتة فى أحد أفلامها ذات المكياج الأبيض.
- ٥٩- الوجوه البيضاء فى أحد الأفلام الأمريكية.
- ٦٠- الممثلة (أستانيلسن) الدنماركية التى أسست لنظام الجنس والمواضيع الإباحية فى سينما الشمال الأوروبي ثم ألمانيا من بعد.
- ٦١- أستوديوهات (أوفا) الألمانية.
- ٦٢- أستوديوهات (أوفا) الألمانية.
- ٦٣- صور عديدة من فيلم (عيادة الدكتور كاليجارى) والأسلوب التعبيرى فى الإضاعة والرسم وشكل الضوء الحاد الملائم لموضوع الفيلم.
- ٦٤- صور عديدة من فيلم (عيادة الدكتور كاليجارى) والأسلوب التعبيرى فى الإضاعة والرسم وشكل الضوء الحاد الملائم لموضوع الفيلم.
- ٦٥- صور عديدة من فيلم (عيادة الدكتور كاليجارى) والأسلوب التعبيرى فى الإضاعة والرسم وشكل الضوء الحاد الملائم لموضوع الفيلم.
- ٦٦- صور عديدة من فيلم (عيادة الدكتور كاليجارى) والأسلوب التعبيرى فى الإضاعة والرسم وشكل الضوء الحاد الملائم لموضوع الفيلم.
- ٦٧- صور عديدة من فيلم (عيادة الدكتور كاليجارى) والأسلوب التعبيرى فى الإضاعة والرسم وشكل الضوء الحاد الملائم لموضوع الفيلم.
- ٦٨- صور عديدة من فيلم (عيادة الدكتور كاليجارى) والأسلوب التعبيرى فى الإضاعة والرسم وشكل الضوء الحاد الملائم لموضوع الفيلم.
- ٦٩- المخرج الألماني (فرتز لانج) ومصوّره (كارل فروندي) على عربة شاريyo حر أثناء تصوير، لقطة فى فيلم (متروبوليس) الصامت.
- ٧٠- لقطات مختلفة من الفيلم الألماني الصامت التعبيري (متروبوليس).
- ٧١- لقطات مختلفة من الفيلم الألماني الصامت التعبيري (متروبوليس).
- ٧٢- لقطات مختلفة من الفيلم الألماني الصامت التعبيري (متروبوليس).
- ٧٣- لقطات مختلفة من الفيلم الألماني الصامت التعبيري (متروبوليس).
- ٧٤- لقطات مختلفة من الفيلم الألماني الصامت التعبيري (متروبوليس).
- ٧٥- أساليب تعبيرية فى أحد الأفلام الأمريكية.
- ٧٦- أساليب تعبيرية فى أحد الأفلام الأمريكية.

- ٧٧- أساليب تعبيرية في أحد الأفلام الأمريكية.
- ٧٨- المصور الألماني (أقصى اليمن) فريتز واجنر مع زملائه في ستوديو (أوفا) من مؤسس الإضاءة герمانية التي اشتهرت بعد ذلك في كل أنحاء العالم.
- ٧٩- (على اليسار) المصور كارل فروند مع المخرج (فريتز لانج)
- ٨٠- لقطة من فيلم أمريكي به إضاءة كلاسيكية نهارية متبعة بشكل تقليدي في كافة كلاسيكيات الإضاءة في السينما العالمية.
- ٨١- لقطة من فيلم أمريكي به إضاءة كلاسيكية ليلية، تجمل الأنثى وتنحت ملامح الرجل، ومن أهم ميزاتها تجسيم الأشياء وإعطائها بعد الثالث.
- ٨٢- لقطة من فيلم أمريكي يظهر به شكل الخافية المتقطعة الظلية كشيء أساسى في الإضاءة الكلاسيكية.
- ٨٣- السينما المصرية تسير في الكلاسيكية لأغلب الأسلوب الضوئي في العالم في الخفيات الظلية المتقطعة.
- ٨٤- أسلوب كلاسيكي في الإضاءة ينذر بشيء من القلق.
- ٨٥- إضاءة جمالية أولية من مصدر ظاهر في اللقطة.
- ٨٦- إضاءة جمالية لا علاقة لها بالمصدر الضوئي الظاهر في اللقطة.
- ٨٧- إضاءة جمالية كلاسيكية تعتمد على الإضاءة الأمامية المائلة والجانبية والآتية من الخلف (الكونتر).
- ٨٨- إضاءة كلاسيكية تحمل نوعاً من التميز للشخصيات.
- ٨٩- إضاءة كلاسيكية من أسفل تعطى شيئاً من الرؤية الغريبة التي بها رعب أو تحفز.
- ٩٠- إضاءة كلاسيكية سلويت قوية.
- ٩١- إضاءة خافته قاصية ذات تباين عال.
- ٩٢- إضاءة تنتشر في مساحة كبيرة في الأمامية والخلفية ووسط اللقطة من فيلم (الموطن كين).
- ٩٣- إضاءة كلاسيكية مع احترام مصادر الضوء التي تظهر باللقطة.
- ٩٤- إضاءة من أسفل جانبية تحمل شيئاً من القلق والترقب.
- ٩٥- إضاءة حادة وجانبية كلاسيكية.
- ٩٦- الضوء المركز Spot Light الذي أحدث تطور في توزيع وفرش الضوء في المشهد السينمائي.

- ٩٧- مقطع طولى فى شكل العدسة الفريزنيل.
- ٩٨- قرب اللمية بالمرأة المقرعة العاكسة خلفها - من العدسة الفريزنيل وبعدها عن العدسة، هي أهم شيء فى إرسال الضوء إلى مسافة أبعد.
- ٩٩- الإضاءة المركزية أفضل شيء لعمل التأثيرات المختلفة.
- ١٠٠- صورة لتوزيع الضوء المشهد فى أحد الأفلام الأمريكية فى مرحلة الأربعينات.
- ١٠١- مجموعة من معدات الإضاءة المستعملة فى حقبة الثلاثينيات والأربعينات من مركزه إلى منتشرة إلى كربونية يجلس أمامهم من اليسار أرنست ليتش والمخرج هاربىت مارشال والممثلة سويدة الأصل جريتا جاربو .
- ١٠٢- إضاءة كربونية منتشرة فى أحد مشاهد تصوير فيلم لجريتا جاربو.
- ١٠٣- إضاءة كربونية منتشرة أثناء التصوير.
- ١٠٤- إضاءة كربونية منتشرة فى لقطة عامة واسعة فى فيلم بالأبيض وأسود.
- ١٠٥- إضاءة منتشرة فى داخل البلاتوه تفرش مساحة كبيرة بالإضاءة المركزية التي ترسل ضوئها أبعد.
- ١٠٦- إضاءة ديكور ضخم ليلاً فى هوليوود، يعتمد بشكل أساسى على الإضاءة المركزية.
- ١٠٧- استعمال الإضاءة الجانبية فى تصوير المناظر فى البلاتوه عند استعمال شاشة العرض الخلفى.
- ١٠٨- الكاميرات أصبحت تحمل أكثر من عدسة (ثلاثة عدسات) ولكنها تعمل بالمنافilla حتى نهاية العشرينات تقريباً قبل أن يركب لها موتور يحركها.
- ١٠٩- الكاميرا السينمائية أصبحت مسجونة داخل صندوق له واجهة زجاجية داخل البلاتوه.
- ١١٠- كما نلاحظ ٤ حجرات للكاميرا استعداداً لتصوير استعراض غنائي راقص.
- ١١١- فريد إستير وجينجير روچيرز راقصين فى قمة العمل بالأفلام الغنائية الاستعراضية التي بدأتأه شركة مترو جولدين ماير.
- ١١٢- جين كيلي أحد قمم الرقص الاستعراض فى أحد الأفلام الأمريكية التي تفوقت فى هذا النوع الموسيقى الرقص.
- ١١٣- جين كيلي فى أحد استعراض فيلم (أمريكى فى باريس)
- ١١٤- لقطة من فيلم (المملكة كريستينا) للممثلة جريتا جاربو والميكروفون هو المصباح المعلق بين الممثلين ليكون أقرب ما يمكن للحوار.

- ١١٥- عازل الكاميرا السينمائية من صوتها (البلمب) وهو ضخم جداً في مرافقه الأولى، وفي خلف المصور مصدر ضوئي مركز.
- ١١٦- الكاميرا السينمائية داخل (البلمب) العملاق.
- ١١٧- الممثل الكوميدي (باستر كيتون) أمام (بلمب) في أحد أستوديوهات هوليوود.
- ١١٨- الكرین الضخم داخل البلاطوه.
- ١١٩- أثناء تصوير إحدى اللقطات بالكرین، لاحظ مكان الميكروفون.
- ١٢٠- كرین من ابتكار أستوديوهات اوڤا في ألمانيا، معلق من أعلى ويمكن أن يرتفع وينخفض.
- ١٢١- الكاميرا الأمريكية ميشيل داخل البلمب الأحدث والأقل حجماً وزناً.
- ١٢٢- نوع جديد من البلمب أحدث وقتها.
- ١٢٣- الكاميرا الألمانية أريفلكس داخل بلمب أخف وأسهل وعمل أكثر - جسم البلمب مفتوح للإيصالح.
- ١٢٤- رسم تخطيطي لسرجي إيزنشتين بوضوح نظريته مع الصوت فيما يطلق عليه (السمعي البصري).
- ١٢٥- رسم تخطيطي لسرجي إيزنشتين بوضوح نظريته مع الصوت فيما يطلق عليه (السمعي البصري).
- ١٢٦- تصوير إخباري حتى صورة وصوت الكاميرا ١٦ مللي.
- ١٢٧- المخرج جوليوبونتو كيارفو أثناء تصوير فيلم (معركة الجزائر).
- ١٢٨- لقطة من فيلم (معركة الجزائر) فيه الأسلوب الإخباري للفيلم الروائي.
- ١٢٩- العدسة الزووم متغيرة البعد البؤري.
- ١٣٠- حامل الكتف المتطور.
- ١٣١- لقطة من فيلم (نانوك) التسجيلي.
- ١٣٢- لقطة من فيلم (موانا) التسجيلي.
- ١٣٣- لقطة من فيلم (صائدو الأسماك) التسجيلي.
- ١٣٤- سينما الحقيقة أو ما نطلق عليه الإثنوجرافية.
- ١٣٥- سينما الحقيقة أو ما نطلق عليه الإثنوجرافية.
- ١٣٦- السينما - عين للروس دزيجا فيرتوف.
- ١٣٧- لقطة من أحد أفلام (الأندروجراند).

- ١٣٨- لقطة سريالية من فيلم (كلب أندلسى) للوى مال وسلفادور دالى.
- ١٣٩- لقطة من فيلم تجريبى.
- ١٤٠- نورمان ماكلارين يرسم على الفيلم نفسه.
- ١٤١- لقطة حربية حقيقة أخبارية فى الحرب العالمية الثانية.
- ١٤٢- لقطة حربية مصنعة فى أحد الأفلام الحديثة تنتهي شكل وصدق الحقيقة.
- ١٤٣- لقطة من الفيلم الإيطالى (روما مدينة مفتوحة) للمخرج روبرتو روسيلىنى.
- ١٤٤- لقطة من فيلم (روما مدينة مفتوحة) ١٩٤٥
- ١٤٥- لقطة من فيلم (سارقو الدرجات) لدى سيكا
- ١٤٦- لقطة من فيلم (سارقو الدرجات) لدى سيكا
- ١٤٧- رأس الدمية (بيل) أول ما أرسل كصورة بالأثير التليفزيونى من جون بيرد
- ١٤٨- أسرة غريبة تلتقي حول جهاز التليفزيون فى المنزل
- ١٤٩- شكل الكاميرا التليفزيونية (الإلكترونية) الأول فى الأستديوهات
- ١٥٠- نوع خفيف من الكاميرات التليفزيونية الأولية
- ١٥١- تطور إلى الأحسن لкамيرات التليفزيون
- ١٥٢- الكاميرا التليفزيونية تستعمل أدوات السينما داخل البلاطوهات التليفزيونية مثل الكرين
- ١٥٣- رسم إيضاحى لنظام الشاشة المتسعة سكوب بالنسبة للشاشات الأكاديمية المستعملة.
- ١٥٤- شكل صورة الشاشة سكوب من فيلم (شمدون ودللة)
- ١٥٥- الكاميرا السينمائية وعليها العدسة المتسعة تود - أو
- ١٥٦- الكاميرا بنظام الفيستافيزيون الجيل الأول - كنظام شاشة متسعة
- ١٥٧- نظام الفيستافيزيون المتتطور (الفراشة) كشكل الكاميرا وحركة الفيلم العرضى داخل الكاميرا.
- ١٥٨- نظام شاشة عريض تكبيراً ما فى الجيل الأول.
- ١٥٩- نظام السينيرما تصوير بثلاث كاميرات وعرض بثلاث آلات عرض بتزامن وتطابق.
- ١٦٠- نظام السينيرما تصوير بثلاث كاميرات وعرض بثلاث آلات عرض بتزامن وتطابق.
- ١٦١- نظام التصوير والعرض بنظام التجسيم 3D القديم.
- ١٦٢- شكل الصورة إذا لم تستعمل نظارة الاستقطاب الملونة بلونين (أحمر وأزرق) أو (أحمر وأخضر).

- ١٦٣- مثال لنوع النظارات المستعملة حتى الآن.
- ١٦٤- طريقة الأخوة ويليامسون في التصوير تحت الماء في النسخة الأولى من فيلم ...، ٢٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر.
- ١٦٥- رسم إيضاحي لطريقة الحوض الخاص بالتصوير تحت الماء بالاستديو.
- ١٦٦- السباحة الفتنة المثلثة أستر ويليامز في أفلامها الاستعراضية تحت الماء
- ١٦٧- السباحة الفتنة المثلثة أستر ويليامز في أفلامها الاستعراضية تحت الماء
- ١٦٨- السباحة الفتنة المثلثة أستر ويليامز في أفلامها الاستعراضية تحت الماء
- ١٦٩- أثناء تصوير فيلم (٢٠٠٠) فرسخ تحت سطح البحر) عام ١٩٥٤
- ١٧٠- لقطة تحت الماء من فيلم (٢٠٠٠) فرسخ تحت سطح البحر).
- ١٧١- المصوران الألمانيان أرنولد وريشتير اللذان اخترعا الكاميرا إريفاكس.
- ١٧٢- الكاميرا الأولى إريفاكس.
- ١٧٣- رسم إيضاحي لطريقة عمل الغالق (الشتر)
- ١٧٤- الكاميرا إريفاكس المتطرفة الملكة في حقبة السبعينات والسبعينات من القرن الماضي.
- ١٧٥- الكاميرا المتطرفة أريفاكس BL2 الموديل الجديدة المتطرفة.
- ١٧٦- الكاميرا إريفاكس ٥٣٥ الأكثر تطور.
- ١٧٧- الكاميرا الفرنسية كامي فلكس.
- ١٧٨- الكاميرا الفرنسية أكيلير فلكس
- ١٧٩- لقطة من فيلم (سرجي الجميل) لكود شابرو
- ١٨٠- تصوير أحد الأفلام بالكاميرا كامي فلكس محمولة باليد حرة
- ١٨١- لقطتان من فيلم (على آخر نفس )
- ١٨٢- لقطتان من فيلم (على آخر نفس )
- ١٨٣- نموذج لطريقة عمل الإضاءة البسيطة الواقعية لراوول كوتار في أحد أفلامه.
- ١٨٤- المخرج فرانسوا ترييفو مع المصور هنري ديكا.
- ١٨٥- لقطتان من فيلم (هيروشيمـا حبيبي) إخراج ألان رينيه.
- ١٨٦-
- ١٨٧- لقطة من فيلم (طفولة إيفان) لأندريله تركوفسكي
- ١٨٨- لقطة من فيلم (ظلال الأجداد المنسيين) لباراد جانوف

- ١٨٩- المخرج الهندي ستيا جيت راي و مصوّره سبراتا ميترا أثناء تصوير فيلم (عالم أبو) ثلاثة واقعية.
- ١٩٠- لقطة من فيلم (عالم أبو) لستيا جيت راي
- ١٩١- لقطتان من فيلم (خمس نساء حول أوتاما) للمخرج لينزى ميزو جيشى
- ١٩٢- لقطتان من فيلم (خمس نساء حول أوتاما) للمخرج لينزى ميزو جيشى
- ١٩٣- لقطة من فيلم (كوايدان) للمخرج مازاكى كوباياشى
- ١٩٤- ثالث لقطات من فيلم (أحلام) للمخرج أكيرو كيراسawa
- ١٩٥- ثالث لقطات من فيلم (أحلام) للمخرج أكيرو كيراسawa
- ١٩٦- ثالث لقطات من فيلم (أحلام) للمخرج أكيرو كيراسawa
- ١٩٧- ثالث لقطات من الفيلم الأمريكي (الرک السهل) Easy rider والذى يصور بإمكانات قليلة وخارج الأستوديوهات ومصوّر مهاجر من أوروبا الشرقية.
- ١٩٨- دعاية إعلانية للتلفزيون والفيديو والتصوير الإلكتروني الملون وسهولة التعامل معه منزلياً.
- ١٩٩- الكاميرات الفيديو المحمولة الأولى حيث كان التسجيل بعيداً عن الكاميرا في حقيقة منفصلة متصلة بها بكابل
- ٢٠٠- كاميرات فيديو محمول في تصوير خارجي من الأجيال الأولى الملونة
- ٢٠١- كاميرات فيديو محمول في تصوير خارجي من الأجيال الأولى الملونة
- ٢٠٢- اهتزاز الصورة المسجلة على الشريط المغناطيسي لعدم وجود نظام لثبت الصورة، حيث إن كاميرات الفيديو مخصصة أصلاً للعمل داخل الأستوديوهات.
- ٢٠٣- مدير التصوير الأمريكي لين روز مع اختراعه بوضع وحدة تصوير إلكترونية مصاحبة لكاميرا السينما عام ١٩٥٤.
- ٢٠٤- أحد المحاولات لوضع كاميرا الفيديو وكاميرا السينما معاً في تسجيل الصورة في حدود عام ١٩٥٥
- ٢٠٥- نظام الفيديو المساعد ينجح في أوائل ستينيات القرن الماضي ويبدأ العمل في السينما.
- ٢٠٦- رسم إيضاحي لطريقة عمل الفيديو المساعد على الكاميرا السينمائية
- ٢٠٧- إعلان لتسويق الفيديو المساعد مع شركة ARRI.
- ٢٠٨- المؤلف مع المخرج التسجيلي سمير عوف والعاملين في فيلم (وجهان في الفضاء) أثناء استعماله وتوجيهه لل SKY - CAM -

- ٢٠٩- الرأس المتحركة في جميع الاتجاهات التي ترکب أعلى الكرین ويتم التحكم بها من الأرض بالكاميرات المعلقة ومشاهدة المصور للصورة عن طريق المونيتور
- ٢١٠- ثلاثة صور لاستعمال SKY-CAM بتنوعه العديدة
- ٢١١- ثلاثة صور لاستعمال SKY-CAM بتنوعه العديدة
- ٢١٢- ثلاثة صور لاستعمال SKY-CAM بتنوعه العديدة
- ٢١٣- استعمال الأستيدى كام في التصوير بالكاميرا الحرة سواء بالسينما أو الفيديو.
- ٢١٤- صورتان من فيلم تاريخي (امرأة فرعون) لم تساعده التكنولوجيا الماضي بإعطاء صورة تعبر عن إضاءة الماضي.
- ٢١٥- لقطة من فيلم (عذاب المسيح) إخراج ميل جيبسون يظهر بوضوح الإضاءة التاريخية التي تحمل عبق الماضي.
- ٢١٦- محاولات أولى للتصوير بالطائرة الهلیکوبتر.
- ٢١٧- العدسة DYNA التي تقلل الاهتزاز.
- ٢١٨- الصورة العلوية التصوير بدون DYNA والصورة التي أسفل بالعدسة.
- ٢١٩- جهاز WES-CAM الجديد مفتوح.
- ٢٢٠- جهاز WES-CAM معلق في مقدمة الطائرة
- ٢٢١- الطائرات الصغيرة التي تعمل بالريموت وعليها WES-CAM
- ٢٢٢- طائرة صغيرة بدون طيار تعمل بالريموت ركب عليها WES-CAM
- ٢٢٣- الرسم على الكمبيوتر في الرسوم المتحركة (الكرتون) وخلافه.
- ٢٢٤- عن طريق إدخال البرامج المختلفة على الكمبيوتر جرافيك تستطيع أن نصنع المستحيل في الصورة الافتراضية المكونة على الشاشة.
- ٢٢٥- بناء الهيكل وكسوته وتجسيمه كلها ممكن أن تكون بالبرامج المجمعة أو ببعض حالات الرسم.
- ٢٢٦- شكل يبين بناء طيور على الكمبيوتر جرافيك.
- ٢٢٧- شكل يبين فيل ضخم وحيوانات على الكمبيوتر.
- ٢٢٨- أشكال وبناء وتنفيذ خدع بالجرافيك.
- ٢٢٩- بناء كامل لأنشئاء غير موجودة أصلًا في الصورة وإضافتها للصورة
- ٢٣٠- بناء عاصفة وتشويه وجهه لرجل إلى
- ٢٣١- ثلاثة صور تبين اللقطة الأصلية للمدينة ثم إضافة سقوط المظلات والطائرات وفي

النهاية الشكل النهائى المجمع للصورة الحقيقية والإضافات الجرافيكية.

٢٢٢- أحد برامج الحركة التى تضاف للجرافيك لعمل حركة الأشياء والإنسان.

٢٢٣- يمكن استنباط حركة غير تقليدية عند طريق النبضات الضوئية عندما تحتاج لحركة معينة.

٢٤- يمكن استنباط حركة غير تقليدية عند طريق النبضات الضوئية عندما تحتاج لحركة معينة

٢٥- تغير الشكل بين شيئين بتحريك نقاط التشابه للوحة مثلاً الوجه أو الجسم وخلافه.

٢٦- تغير الشكل بين شيئين بتحريك نقاط التشابه للوحة مثلاً الوجه أو الجسم وخلافه.

٢٧- تشكيل الوجه والأشياء بأى مادة تساعد على إثراء الخيال وسحر الخدع والمؤثرات وهذا المادة الماء.

٢٨- العمل بالكامل داخل صالات البلاطوهات وإضافة ما نريده عن طريق الجرافيك.

٢٩- لقطات من فيلم (٣٠٠ إسبطى) وكل ما فى الصورة من مناظر متعددة هى فى حقيقتها مبنية افتراضيا داخل شاشة الكمبيوتر الجرافيكى.

٣٠- لقطات من فيلم (٣٠٠ إسبطى) وكل ما فى الصورة من مناظر متعددة هى فى حقيقتها مبنية افتراضيا داخل شاشة الكمبيوتر الجرافيكى.

٣١- لقطات من فيلم (علامة دافينشى) تبين الإضافة الكاملة للخلفية التي هي غير موجودة أصلاً.

-٣٢

٣٣- صورة كبيرة جداً لشكل (البكسلات) الصغيرات المكونة للصورة الإلكترونية فى الشريحة الماسكة للصورة.

٣٤- فى عام ١٩٧٤ بداية التجارب على كاميرا الفيديو ذات الثلاث شرائح الملونة (3CCD) أحمر - أخضر - أزرق) وكان حدثاً فى تطوير التليفزيون والكاميرات الملونة.

٣٥- فى عام ١٩٨٤ بعد عشر سنوات تكون الكاميرا الفيديو الملونة المحمولة ذات الجودة العالية متواجة بالشريحة 3CCD.

٣٦- نموذج للثلاث شرائح 3CCD مساحة الواحدة ٣/٢ بوصة وتوضع داخل الكاميرا خلف عدسة التصوير مباشرة.

-٣٧- رسم إيضاحي لثلاث شرائح.

٣٨- المخرج جورج لوکاس مع أول كاميرا فيديو أنتجتها شركة Sony للتصوير

- السينمائى ٢٤ قادر فى الثانية HD عام ٢٠٠١ .
- ٢٤٩- الشريحة الإلكترونية الجديدة CMOS نموذج لها، وهى تساوى مساحة الصورة على الفيلم السينمائى ٣٥ مللى.
- ٢٥٠- رسم إيضاحى للمرشحات الصغيرة الترانزistor بالألوان الأساسية (أحمر - أخضر - أزرق) الموجودة على سطح الشريحة وفوق كل بيكسلة صغيرة.
- ٢٥١- رسم إيضاحى لعمل وتخلل الألوان الأساسية إلى الشريحة الـ CMOS.
- ٢٥٢- على كل بيكسلة وفوق المرشح الملون عدسة ميكرو لزيادة حدة وجودة الصورة الإلكترونية للشريحة CMOS.
- ٢٥٣- الكاميرا ARRI الإلكترونية D2O أول جيل من كاميرات الفيديو التى تنتجها الشركة العريقة الألمانية أريفكلس .. وظهر بعد ذلك عدت موديلات وأخرهم الكسا.
- ٢٥٤- الشريط المغnetيسى وسيلة التسجيل التقليدية للفيديو بمقاساته المختلفة.
- ٢٥٥- الكاميرا SONY التى تعمل بالأسطوانة الخاص DVD.
- ٢٥٦- الكاميرا SONY التى تعمل بالأسطوانة الخاص DVD.
- ٢٥٧- الكاميرات الفيديو التى تعمل بالذاكرة الإلكترونية وكان أول شركة استعملت ذلك باتاسونيك.
- ٢٥٨- الأسطوانة الصلبة التى تسجل عليها الان فىأغلب الكاميرات الفيديو الحديثة ويمكن تفريغها والتصوير عليها مرات عديدة.
- ٢٥٩- الكاميرا كانون 5D الفوتوغرافية من نوع DSLR وهى صالحة بجودة للتصوير بالفيديو.
- ٢٦٠- ماسحة بالليزر من شركة ARRL لتحويل الفيلم الفيديو إلى شريط سينمائى بجودة عالية.
- ٢٦١- صورة تبين كيفية العمل على المساحات الليزرية.
- ٢٦٢- كلما زادت حدة التفاصيل والوضوح فى المساحات كانت الصورة المحولة أجود.
- ٢٦٣- تجربتى فى تحويل التصوير بالفيديو إلى شريط فيلمى.
- ٢٦٤- الجودة ستكون متساوية فى كل وسائل العرض.
- ٢٦٥- الترميم لفيلم (الرداء) أول فيلم سينماسكوب عام ١٩٥٤ .
- ٢٦٦- الترميم لفيلم (الرداء) أول فيلم سينماسكوب عام ١٩٥٤ .
- ٢٦٧- الترميم لفيلم جورج ميليس (رحلة إلى القمر) ١٩٠٢ الذى وجد فى حالة مزرية.

- ٢٦٨- الترميم لفيلم جورج ميليس (رحلة إلى القمر) ١٩٠٢ الذى وجد فى حالة مزرية.
- ٢٦٩- الترميم لفيلم جورج ميليس (رحلة إلى القمر) ١٩٠٢ الذى وجد فى حالة مزرية.
- ٢٧٠- نظام العمل فى العدسات الـ HD فائقة الدقة فى الصورة، لتلائم العمل بالفيديو.
- ٢٧١- النظام المتبعة فى بعض الولايات الأمريكية فى بث الأفلام واستقبال العروض فى دور العرض والذى سيكون هو النظام الأساسى مستقبلاً.
- ٢٧٢- أثناء تصوير فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج) وثلاث صور من الفيلم.
- ٢٧٣- أثناء تصوير فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج) وثلاث صور من الفيلم.
- ٢٧٤- أثناء تصوير فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج) وثلاث صور من الفيلم.
- ٢٧٥- أثناء تصوير فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج) وثلاث صور من الفيلم.
- ٢٧٦- أثناء تصوير فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج) وثلاث صور من الفيلم.

## المراجع

### العربية:

- ١- قضايا وسائل فى الأدب والفن-تأليف، على شلش كتاب الإذاعة والتليفزيون .١٩٧٥.
- ٢- الإبداع العام والخاص-تأليف السكندر روشكا ترجمة د. غسان أبو فجر عالم المعرفة الكويت .١٩٨٩.
- ٣- قصة الفن التشكيلي (العالم القديم)-تأليف محمد عزت مصطفى - الهيئة العامة للكتاب .١٩٩٦.
- ٤- معنى الفن تأليف هربرت ريد- ترجمة سامي خشبـة- دار الكتاب العربـي.
- ٥- مدارس ومذاهب الفن الحديث تأليف صبحى الشارونـى- الهيئة العامة للكتاب .١٩٩٣.
- ٦- الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة تأليف مختار العطار- الهيئة العامة لكتاب .١٩٩٤.
- ٧- الروحانـية فى الفن- تأليف فاسيلي كاندىـسـكى ترجمة فهمـى بدوى- الهيئة العامة لكتاب .١٩٩٤.
- ٨- الصعود إلى المجهول-تأليف - محمد حمـزة- الهيئة العامة لكتاب .١٩٩٧.
- ٩- فى تاريخ الفنون الجميلة تأليف - سمير غـريب- دار الشروق .١٩٩٨.
- ١٠- علم الجمال والنقد الحديث - تأليف د. عبد العزيز حمودـة- الهيئة العامة لكتاب .١٩٩٩.
- ١١- العملية الإبداعـية فى فن التصوير - تأليف د. شاكر عبد الحميد- عالم المعرفـة الكويت .١٩٨٧.
- ١٢- مبادئ الفن - تأليف : روـبن جورج كولنجـوـود ترجمـة د. أـحمد حـمـدى مـحـمـودـ الهيئة العامة لكتاب .٢٠٠١.
- ١٣- المعلوماتية بعد الإنـترنت - تأليف بـيل جـيـتس عبد السلام رـضـوان- عـالم المـعـرـفـة الكويت .١٩٩٨.
- ١٤- الواقعـية فى الفـن- تأليف سـيدـنـى فـنـكـلـشـتـين ترجمـة مجـاهـد عبد المنـعـم مجـاهـد- دار الثقـافـة للنشر والتـوزـيع.
- ١٥- روـاد الفـن التـشكـيلي- تـأـليف بـدر الدـين أبو غـازـى- كـتاب الـهـلال .١٩٨٥.
- ١٦- الفـن وتنـمية السـلـوك الاشتـراكـى - تـأـليف دـ. مـحـمـود البـسيـونـى دـار المـعـارـف .١٩٦٣.
- ١٧- يـومـيات عـبـقـرى - تـأـليف سـلـفـادـور دـالـى تـرـجمـة أـحمد عمر شـاهـين كـتاب الـهـلال .١٩٩٥.
- ١٨- مـاهـيـة الـجـمـال وـالـفـن- تـأـليف دـ. عبد الله عـويـضـةـ الـهـيـةـ الـعـامـةـ لـكـتابـ .١٩٨٨.
- ١٩- إـسـتـاطـيقـا لـكـروـتـشـه - تـأـليف أـحمد حـمـدى مـحـمـودـ الهيئةـ العـامـةـ لـكـتابـ .١٩٩٥.
- ٢٠- فـنـ التـرـبـيـةـ الـجـمـالـيـةـ لـإـلـنـسـانـ - لـرـخـرـدـريـشـ شـيلـرـ تـرـجمـةـ - أـحمد حـمـدى مـحـمـودـ - الـهـيـةـ العـامـةـ لـكـتابـ .١٩٩٥.
- ٢١- عـلمـ الـجـمـالـ الـأـدـبـيـ - تـأـليف سـامـى إـسـمـاعـيلـ - الـهـيـةـ العـامـةـ لـقـصـورـ الثـقاـفةـ .١٩٩٨.

- ٢٢- الدوافع النفسية لنشوء الفن - تأليف عاطف محمود عمر - دار القلم.
- ٢٣- قراءة الأدب عبر الثقافات - تأليف ماري تريز عبد المسيح - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧ .
- ٢٤- التمثيل الثقافي : بين المرئي والمكتوب - تأليف ماري تريز عبد المسيح - المجلس الأعلى للثقافة .٢٠٠٢
- ٢٥- علم النفس وعلم جمال السينما - ج١، ج٢ - تأليف جان متري ترجمة عبد الله عويشق - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٠٠ .
- ٢٦- التكوين في الفنون التشكيلي -ة تأليف عبد الفتاح رياض - دار النهضة العربية ١٩٧٣ ، طبعة ثانية ١٩٩٥ .
- ٢٧- تاريخ الفن السينمائي - تأليف جورج سادول ترجمة بهيج شعبان ٦ أجزاء مكتبة المعرف بيروت.
- ٢٨- تيسيط تكنولوجيا التصوير الملون - تأليف: جورج نصرى بدوانى ١٩٨٦ .
- ٢٩- التصوير الملون - عبد الفتاح رياض - مكتبة الأنجلو المصرية.
- ٣٠- الألوان - تأليف يحيى حمودة.
- ٣١- مذكرات مخرج سينمائى - تأليف سيرجي إيزنشتاين ترجمة أنور المشرى - الهيئة العامة للكتاب.
- ٣٢- الإحساس السينمائي - تأليف سيرجي إيزنشتاين ترجمة سهيل جبر دار الفارابى بيروت، ١٩٧٥ .
- ٣٣- قراءة الشاشة - تأليف جون أيزنود ترجمة أحمد الحضرى - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٧ .
- ٣٤- السينما والحياة - تأليف تاركوفسكي ترجمة باسل الخطيب وزارة الثقافة دمشق ١٩٩١ .
- ٣٥- نظرية السينما - تأليف بيلا بالاش ترجمة أحمد الحضرى/ أنور المشرى/ فؤاد دوارة المركز القومى للسينما ١٩٩١ .
- ٣٦- جماليات اللون في السينما- تأليف سعد عبد الرحمن قلچ- المكتبة العربية ١٩٧٥ .
- ٣٧- تصميم المناظر السينمائية- تأليف تيرينس مارنر ترجمة أحمد الحضرى المركز القومى للسينما ١٩٨٣ .
- ٣٨- التذوق السينمائي- تأليف الأن كاسبيار ترجمة وداد عبدالله- الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩ .
- ٣٩- اللغة السينمائية - تأليف مارسيل مارتان ترجمة سعد مكاوى - الهيئة العامة للكتاب.
- ٤٠- ما هي السينما- تأليف أندريه بازان ترجمة ريمون فرنسيس ج١، ج٢ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٨ .
- ٤١- أثينة السوداء تأليف مارتن برناں ترجمة مجموعة - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧ .
- ٤٢- الفنون التشكيلية وكيف تتنوّعها - تأليف برنارد ماري ز ترجمة د. سعد المنصوري ومسعد القاضى - مكتبة النهضة المصرية ١٩٩٤ .
- ٤٣- فلسفة الجمال - د. أميرة حلمى مطر- الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٢ .
- ٤٤- ضرورة الفن - تأليف أرنست فيشر - ترجمة أسعد حليم - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨ .
- ٤٥- قراءة اللوحة في الفن الحديث - تأليف د. فاروق بسيونى - دار الشروق ١٩٩٥ .
- ٤٦- ما وراء الفن - تأليف د. أحمد حمدى محمود - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ .
- ٤٧- علم الجمال عند لوکاتش - د. رمضان بسطاويسى - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩١ .

- ٤٨- مدخل إلى موضوع علم الجمال - د. سعيد توفيق - دار الثقافة ١٩٩٢.
- ٤٩- جدل حول عملية علم الجمال - د. سعيد توفيق - دار الثقافة ١٩٩٢.
- ٥٠- عالمية الفن ومحليته - د. سعيد توفيق - دار الثقافة ١٩٩٢.
- ٥١- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ تأليف إلوارد لوس سميث ترجمة أشرف رفيق عفيفي المجلس الأعلى ١٩٩٧.
- ٥٢- الأصول الجمالية لفن الحديث - تأليف حسن محمد حسن - دار الفكر العربي.
- ٥٣- دراما اللوحة - د. مصطفى يحيى - دار المعارف ١٩٩٤.
- ٥٤- الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي - شوكت الريبيعي - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨.
- ٥٥- ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر - د. صلاح رضا - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠.
- ٥٦- حصاد الألوان د. نعيم عطية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩.
- ٥٧- مبادئ الفن - روبين جورج كولنجلتون - ترجمة د. أحمد حمدي محمود - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨.
- ٥٨- الفن والفنانين - روبين جولد ووتر - ماركوتري فيس ترجمة د. مصطفى الصاوي الجوياني - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧.
- ٥٩- النزعة الإنسانية عند فان جوخ - د. زينب عبد العزيز - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣.
- ٦٠- نظرية التصوير - ليوناردو دافنشي - ترجمة عادل السيوسي - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥.
- ٦١- الفن والتصميم - د. اسماعيل شوقي - الناشر المؤلف ١٩٩٩.
- ٦٢- التصميم - د. اسماعيل شوقي - الناشر المؤلف ٢٠٠٠.
- ٦٣- الإسلام والفنون الجميلة - د. محمد عمارة - دار الشروق ١٩٩١.
- ٦٤- الفن في القرن العشرين - د. محمود البسيوني - الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠١.
- ٦٥- الحلم في التصوير المعاصر - د. مصطفى عيسى - قصور الثقافة ٢٠٠١.
- ٦٦- دراسات تشكيلية - د. صبرى منصور - قصور الثقافة ٢٠٠١.
- ٦٧- مصر وله فرنسي - تأليف روبير سولير ترجمة طيف فرج - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩.
- ٦٨- دينامية الفيلم - جوزيف وهاؤس فيلد مان ترجمة محمد عبد الفتاح قناوى ١٩٩٦ - الهيئة العامة للكتاب.
- ٦٩- السينما فنا تأليف ستينفسون - جان دوبرى ترجمة خالد الحداد - دمشق ١٩٩٣.
- ٧٠- التصوير بكاميرا الفيديو - تأليف محمد عادل المهدى - مكتبة ابن سينا - ١٩٩٥.
- ٧١- التليفزيون نحو استقبال أوضح - محمد أحمد البارودى - محمد أبوالفضل أحمد - مؤسسة المطبوعات الحديثة - ١٩٦٠.
- ٧٢- التليفزيون في الجمهورية العربية المتحدة والعالم - فاروق عبد الرحمن عمر - هيئة الاستعلامات ١٩٦٤.
- ٧٣- قصة الحضارة تأليف ول ديورانت مجموعة مترجمة - الهيئة العامة ٢٠٠١.
- ٧٤- الحرب والسلام في السينما التسجيلية المصرية - فؤاد التهامى - مكتبة الإسكندرية - ٢٠٠٣.

- ٧٥- السينما الفلسطينية في الأرض المحتلة - سمر فريد - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧ .
- ٧٦- سينما الحقائق البسيطة - مصطفى عبد الوهاب - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠١ .
- ٧٧- أسرار العلاج بالألوان - هاورد دوروثي صن - ١٩٩٢ .
- ٧٨- موسوعة تاريخ السينما في العالم - ثالث أجزاء - جيوفري نوويل سميث - المركز القومي للترجمة . ٢٠١٠ .
- ٧٩- خمسون عاماً من السينما الفرنسية - رينيه برييدال - المركز القومي للترجمة - ٢٠٠٤ .
- ٨٠- سينما توجراف لمبير - سمير فريد - مؤسسة تنمية الوسائل السمعية البصرية ٢٠٠٥ .
- ٨١- مجلة الهلال ١٠٠ سنة سينما - ١٩٩٥ .
- ٨٢- سينما الدوچما - د. إيمان عاطف - أكاديمية الفنون - ٢٠٠٥ .
- ٨٣- سفير أمريكا بالألوان - كامل التلمساني - دار الفكر - ١٩٥٧ .
- ٨٤- السينما الأثنوغرافية سينما الغد - جان بول كولين - كاترين دو كليل - هيئة الكتاب - ٢٠٠٢ .
- ٨٥- السينما التسجيلية عند جريرسون - فورسيث هاردي ترجمة صلاح التهامي - هيئة الكتاب - ١٩٦٥ .
- ٨٦- السينما التسجيلية - حمدى عبد المقصود - مركز تطوير الأداء والتنمية - ٢٠٠٩ .
- ٨٧- الفيلم التسجيلي - د. منى سعيد الحديدي - دار الفكر العربي - ١٩٨٢ .
- ٨٨- السينما والأيديولوجية وشباك التذاكر - أكاراجانوف - دار الثقافة الجديدة - ١٩٧٩ .
- ٨٩- الفيلم في معركة الأفكار - جون هوارد لويس ترجمة أسعد نديم - دار الكاتب العربي .
- ٩٠- السينما وذاكرة العالم - د. محمد كامل القليوبى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧ .
- ٩١- مجلة اليونسكو العدد ١٦٠ أكتوبر ١٩٧٤ .
- ٩٢- نظرة على السينما العالمية المعاصرة - ظافر هنري عازار - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٣ بيروت .
- ٩٣- السينما الصينية الجديدة - أمير العمرى - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٠ .
- ٩٤- السينما اليابانية في التسعينيات - إعداد أيمن يوسف - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٣ .
- ٩٥- آفاق السينما الصينية - كرس بيري - مكتبة الإسكندرية - ٢٠٠٥ .
- ٩٦- لغة الصورة في السينما المعاصرة - تأليف روى آرمز ترجمة سعيد عبد المحسن - هيئة الكتاب . ١٩٩٢ .
- ٩٧- النحت في الزمن - أندرية تاركوفسكي - دار ميريت ٢٠٠٥ .
- ٩٨- أندرية تاركوفسكي في النقد السينمائي العربي - أعادر سمير فريد - مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٣ .
- ٩٩- السينما والحداثة - جون أور - ترجمة محسن ويفى - مكتبة الإسكندرية ٦ ٢٠٠٢ .
- ١٠٠- هوليوود والشعوب - أحمد رافت بهجت - الناشر دار فرسان الكلمة - ٢٠٠٢ .
- ١٠١- كتابة النقد السينمائي - تيموثى كوريجان - ترجمة جمال عبد الناصر - المجلس الأعلى للثقافة . ٢٠٠٣ .
- ١٠٢- الكادرات السينمائية - دومينيك فيلان - ترجمة شحات صارق - أكاديمية الفنون ١٩٩٨ .

- ١٠٣ - السرد السينمائي - فاضل الأسود - هيئة الكتاب - ١٩٩٦.
- ٤ - الفيديو والناس - د. نوال محمد على - كتاب الهلال - ١٩٩٠.
- ٥ - فن الفرجة على الأفلام - جوزيف م. بوجز - ترجمة وداد عبد الله - هيئة الكتاب - ١٩٩٥.
- ٦ - سينما العالم الثالث والغرب - روى آرمز - ترجمة أبية الحمزاوي - مكتبة الإسكندرية.
- ٧ - أضواء على السينما البريطانية - د. أحمد شوقي عبد الفتاح - مهرجان القاهرة السينمائي - ٢٠٠٧.
- ٨ - الفن السينمائي عن ستالى كوبريك - نورمان كيجان - مكتبة الوعي العولى.
- ٩ - أفلام ومناهج - بيل نيكولز - الجزء الأول النقد السياقى - ترجمة حسين بيومى - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٥.
- ١٠ - أفلام ومناهج - بيل نيكولز - الجزء الثانى نقد الشكل - ترجمة حسين بيومى - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٥.
- ١١ - فن المنتاج السينمائى - كارل رايس - ترجمة أحمد الحضرى - هيئة الكتاب.
- ١٢ - الإخراج السينمائى - تيرنس سان جون مارلز - ترجمة أحمد الحضرى - هيئة الكتاب ١٩٨٣.
- ١٣ - السينما آله وفن - البرت فولتون - ترجمة صلاح عز الدين - فؤاد كامل - مكتبة مصر ١٩٥٨.
- ١٤ - مؤسسة السينما العالمية - د. نسمة البطريق - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧.
- ١٥ - السينما المستقلة فى مصر - أحمد حسونة - محمد الأسيوطى - مؤسسة تنمية الوسائل السمعية - البصرية ٢٠٠٥.
- ١٦ - قواعد اللغة السينمائية دانييل أرخون - ترجمة أحمد الحضرى - هيئة الكتاب ١٩٩٧.
- ١٧ - فهم السينما - لوى دى جانيتى - ترجمة جعفر على - دار الرشيد بغداد ١٩٨١.
- ١٨ - النقد السينمائى فى بريطانيا - ترجمة أمير العمرى - مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٤.
- ١٩ - الفن والحداثة - تأليف مختار العطار - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٢.
- ٢٠ - السينما الملونة - تأليف سعد عبد الرحمن قلچ - الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١.
- ٢١ - التصوير السينمائى تحت الماء - تأليف سعيد شيمى - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦.
- ٢٢ - اتجاهات الإبداع فى الصورة السينمائية المصرية - تأليف سعيد شيمى - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣.
- ٢٣ - الصورة السينمائية بالوسائل الرقمية - تأليف سعيد شيمى - صندوق التنمية الثقافية ٢٠٠٤.
- ٢٤ - سحر الألوان من اللوحة للشاشة - تأليف سعيد شيمى - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٧.
- ٢٥ - الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى تأليف سعيد شيمى جزء أول - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٢.
- ٢٦ - الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى تأليف سعيد شيمى جزء ثان - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٣.

## الأجنبيّة:

- .1- ART AND PHOTOGRAPHY BY ARON SCHARF
- .2- CINEMA AND PAINTING BY ANGELA DALLE VACCLE
- .3- THE ART OF THE CINEMATOGRAPHER BY LEONARD MALTIN
- .4- CINEMATOGRAPHY SCREENCRAFT BY PETER ETTEDGUI
- .5- BARON- RENOUARD
- .6- THE MASTERPIECES OF PAINTING IN THE LOUVER BY MAURICE SE-RULLAZ
- .7- EGYPTIAN ART BY CYRIL ALDERD
- .8- AN INTRODUCTION TO OPTICAL ART BY CYRIL BARRETT
- .9- POP ART BY CHRISTOPHER FINCH
- . WHITTEL.S.10- LOVERS IN ART BY G
- . 11-DALI BY DALI
- .12- HOLLYWOOD CAMERAMEN BY CHARLES HIGHAM
- .P) ANDREW LASZLO.O.13- EVERY FRAME A REMBRANDT BY (D
- .14- PRACTICAL MOTION PICTURE PHOTOGRAPHY BY RUSSELL CAMPBELL
- .P) JOHN ALTON.O.15- PAINTING WITH LIGHT BY (D
- .16- ART AND VISUAL PERCEPTION BY RUDOLF ARNHEIM
- .17- PRINCIPLES OF COMPOSITION IN PHOTOGRAPHY BY ANDREAS FEININGER
- LARRY SALVATO.18- MASTER OF LIGHT BY DEMMIS SCHAEFER
- . MASCELLE.19- THE FIVE C'S OF CINEMATOGRAPHY BY JOSEPH V
- 20- VISUAL CONCEPTS FOR PHOTOGRAPHERS BY LESLIE STROEBEL-HOLLIS
- .TODD- RICHARD ZAKIA
- . WHELAN.21- COLOUR HARMONY BY BRIDE M
- .22- LELOUCH PASSION BY OLYMPIA ALBERTI
- .23- THE CONTEMPORARY CINEMA BY PENELOPE HAUSTON
- .24- NEW CINEMA IN EUROPE BY ROGOR MONVELL
- .25- THE VIDEO CAMERA HANDBOOK BY PETER LANZENDORF
- .26- ANTONIONI BY IAN CAMERON AND ROBIN WOOD
- .27- GUIDE TO THE VALLEY OF THE KING ALBERTO SELIOTTI
- .28- IMAGE CONTROL- GERALD HIRSCHFELD
- .29- IF IT'S PURPLE, SOMEONE'S GONNA DIE- BY PATTI BELLANTONI
- .30- WRITER OF LIGHT- BY RAY ZONE
- .31- THE FOCAL GUIDE TO EFFECTS TRICKS-B Y GUNTER

ROGER BELLONE LRC.32- HISTOIRE MUIDE DE LA PHOTOGRAPHIE EN COULEURS  
.FELLOT  
.33- EXPERIMENTAL CINEMA BY DAVID CURTIS  
. BRYNE DANIEL.34- GRAFILM BY J  
.35- LOUIS LUMIE'RE PAR GEORGES SADOU  
36- THE WORLD'S GREAT NEWS PHOTO ( 1840 - 1980) CELETED EDITED BY CRAIG  
. NORBACK MELVIN GRAY.T  
.37- COLOUR HEALING BY LILIAN VERNER BONDS  
.38- SIGHT, LIGHT AND COLOUR BY CAMLRIDGE SCIENCE UNIVESE  
. ) EN 1714 FILMS. M. G.39- LA FAGULEUSE KIOTOIRE DE LA (M  
40- LA FAGULEUSE KIOTOIRE DE LA(WARNER BROS)  
.41- A' HOLLY WOOD- EDITIONS TIME - LIFE  
.42- SCIENCE FICTION - EDITED PHIL HARDY  
.43- HOLLY WOOD THE PIONEERS - KEVIN BROWNLOW - JOHN KOBAL  
.44- LES LUMIE'RE - MARJORIE BORGE'  
.45- THE JILLUSTRATED WHO'S WHO OF THE CINEMA  
BY: ANN LLOYD  
GRAHAN FULLER  
46- THE AMERICAN CINEMA - EDITED  
STAPLES. BY: DONALD E  
.47- MOVIES OF THE SILENT YEARS  
.48- MOVIES OF THE THIRTIES  
EDITED BY ANN LLOYD.49- MOVIES OF THE FORTIES  
.50- MOVIES OF THE FIFTIES  
.51- MOVIES OF THE SIXTIES  
.52- MOVIES OF THE SEVENTIES

#### مراجع من على الانترنت:

- . 1- [Html.edulnpholos/minddict/colorerception.wustl.ARTSCI.www.Com/colorforum/model.SURVTVORqq](http://Html.edulnpholos/minddict/colorerception.wustl.ARTSCI.www.Com/colorforum/model.SURVTVORqq). 2-WWW

**المراجع الموسوعية:**

- ١- موسوعة علم الإنسان - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨.
- ٢- قاموس الألوان عند العرب - د. عبد الحميد إبراهيم - الهيئة ١٩٨٩.
- .3- DICTIONARY OF PAINTERS - LAROUSSE
- ٤- المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية - د. ثروت عكاشه - الشركة المصرية العالمية للنشر ١٩٩٩.
- . 5- 1993. THE WORLD FILM ENCYCLOPEDIA
- ٦- معجم الفن السينمائي - أحمد كامل مرسي - مجدى وهبة - هيئة الكتاب - ١٩٧٣
- ٧- ومجموعة كبيرة من المجلات والنشرات الفنية المختلفة.

## المؤلف

- \* الاسم : محمد سعيد شيمي أحمد سعيد شيمي
- \* اسم الشهرة : سعيد شيمي
- مدير تصوير سينمائى ، ومصور تحت الماء ، ومخرج ومحاضر ومدرس للتصوير ، وباحث سينمائى فى تاريخ وفن الصورة السينمائية.
- مواليد القاهرة حى عابدين - فى ٢٣ مارس عام ١٩٤٣ .
- درس بكلية الآداب جامعة القاهرة (قسم تاريخ) لمدة ثلاث سنوات من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٦ .
- دبلوم متخصص فى التصوير الفوتوغرافي من الولايات المتحدة عام ١٩٦٩ school of modern photography-professional photography-new jersey-february1969.usa
- خريج أكاديمية الفنون-المعهد العالى للسينما بكالوريوس فى التصوير السينمائى بدرجة جيد جدا عام ١٩٧١ .
- حاصل على ثالث دبلومات فى الغوص ، من الاتحاد الدولى للغوص (C.M.A.S) من عام ١٩٨٧ إلى ١٩٩٤ وأول من صور سينمائيا بالأعمق فى مصر .
- تطوع كمصور فى توثيق أحداث حرب الاستنزاف و حرب أكتوبر .
- اختير عضوا فى عدة لجان تحكيم لمهرجانات سينمائية محلية ودولية ورئيسا لبعضها .
- عضو بلجنة السينما بال مجلس الأعلى للثقافة من عام ١٩٩٩ إلى ٢٠١١ .
- عضو اتحاد السينمائيين التسجيليين المصريين .
- عضو جمعية مدربى التصوير المصريين .
- يقوم بتدريس التصوير السينمائى والتليفزيون فى عدة كليات ومعاهد فى مصر والوطن العربى .
- يقوم بتدريس التصوير تحت الماء فى عدة دورات بمصر والوطن العربى .
- أقام عددا من المسئارات بمصر وخارج عن علاقة الفنون التشكيلية بالصورة السينمائية .
- أشرف على عدد من رسائل الماجستير فى كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان .

- له عديد من المقالات والدراسات المنشورة عن فنون التصوير السينمائي وإبداعه وتاريخه من عام ١٩٦٨ وحتى الآن.
- ألف خمسة عشر كتاباً في إبداع وتاريخ الصورة ولغتها من عام ١٩٩٦ إلى عام ٢٠٠٨ وهي :
  - ١- (التصوير السينمائي تحت الماء) إصدار الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦ .
  - ٢- (تاريخ التصوير السينمائي في مصر من ١٨٩٧ إلى ١٩٩٦) إصدار المركز القومي للسينما توزيع الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧ .
  - ٣- (الخيال السينمائية للأطفال) إصدار مهرجان القاهرة الثامن لأفلام الأطفال و (السينما وحيلها السحرية) إصدار المركز القومي لثقافة الطفل عام ١٩٩٨ وهو طبعة ثانية من نفس الكتاب .
  - ٤- (أفلام مع عاطف الطيب) إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩ .
  - ٥- (الخدع والمؤثرات الخاصة في الفيلم المصري) الجزء الأول - إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٢ .
  - ٦- (كلاكيت أول مرة) إصدار دار الهلال ٢٠٠٢ ، وصدرت منه طبعة ثانية عام ٢٠٠٦ باسم (سينما آخر شقاوة) .
  - ٧- (القاهرة والسينما) مع مؤلفين آخرين - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٢ .
  - ٨- (الخدع والمؤثرات الخاصة في الفيلم المصري) الجزء الثاني - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٣ .
  - ٩- (محسن نصر... الإبداع على الوتر الحساس) إصدار صندوق التنمية الثقافية ٢٠٠٣ .
  - ١٠- (اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية) إصدار المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣ .
  - ١١- (تجربتي مع الصورة السينمائية) الجزء الأول - إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٥ .
  - ١٢- (الصورة السينمائية بالوسائل الرقمية) إصدار صندوق التنمية الثقافية ٢٠٠٤ .
  - ١٣- (تجربتي مع الصورة السينمائية) الجزء الثاني - إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٥ .
  - ١٤- (سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة) ٢٠٠٧ - الهيئة العامة لقصور الثقافة، ثم طبعة ثانية من الكتاب عام ٢٠٠٨ .
  - ١٥- (أوهام تصنيع وابتكار المعدات للسينما المصرية) إصدار المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٨ .
  - مارس للإبداع في التصوير السينمائي، وصور ٧٥ فيلماً قصيراً بين التسجيلي والروائي والعريائين، وأفلام روائية طويلة، وثلاث سهرات بالفيديو وستة مسلسلات وإخراج خمسة أفلام تسجيلية وفيلماً روائياً واحداً، كما قام بإخراج الجزء العسكري

والعمليات الخربية والنهائية من فيلم (الطريق إلى إيلات) وذلك حتى عام ٢٠١١ .  
- حاصل على العديد من الجوائز الدولية والخلية والتكربيات والتقديرات من عام ١٩٦٩ حتى عام ٢٠١٢ وهي :

\* **أولاً: جائزة الدولة التشجيعية لعام ٢٠١٠ عن جماليات الصورة السينمائية .**

\* **ثانياً: الجوائز الدولية:**

- ١- الجائزة الفضية في المهرجان الدولي للهواة بقلبيبة بالجمهورية التونسية عن فيلم (الإنسان) من إخراجه وتصويره عام ١٩٦٩ .
- ٢- جائزة أحسن تصوير في مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي الأول عن فيلم (ضربة شمس) عام ١٩٧٩ ، إخراج محمد بدراخان .
- ٣- الجائزة الذهبية كأحسن تصوير في مهرجان القاهرة الدولي للتليفزيون عن فيلم (الطريق إلى إيلات) إخراج أنعام محمد على ١٩٩٥ .
- ٤- جائزة أحسن تصوير في مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي السادس عشر عن فيلم (عمر) ٢٠٠٠ ، إخراج أحمد عاطف .

\* **ثالثاً: الجوائز القومية:**

- ١- جائزة أحسن تصوير في المهرجان القومي الثالث للفيلم التسجيلي والقصير لفيلم (بورسييد ٧١) إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٢ .
- ٢- جائزة أحسن تصوير في المهرجان القومي الخامس للفيلم التسجيلي والقصير لفيلم (رحلة سلام) إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٤ .
- ٣- جائزة أحسن تصوير في المهرجان القومي السادس للفيلم التسجيلي والقصير لفيلم (أبطال من مصر) إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٥ .
- ٤- جائزة أحسن تصوير في المهرجان القومي الثامن للفيلم التسجيلي والقصير لفيلم (توفيق الحكيم عصفور من الشرق) وإخراج أحمد راشد عام ١٩٧٧ .
- ٥- جائزة أفضل إخراج لفيلم تسجيلي طويل في المهرجان القومي الرابع للسينما المصرية عن فيلم (حكاية من زمن جميل) ١٩٩٨ وهو من إخراجه ، وتصوير نجله شريف شيمي .

\* **رابعاً: جوائز المهرجانات الخالية والجمعيات الثقافية المختلفة:**

- ١- جائزة مهرجان الإسكندرية الأول لسينما الشباب لفيلم (الإنسان) عام ١٩٦٩ (أقامتها منظمة الشباب وقتها) .
- ٢- جائزة أحسن تصوير في مهرجان جمعية الفيلم الخريجي المعهد العالي للسينما عن فيلم (طيور بلا أجنة) إخراج حسين عمارة ١٩٧٣ .

- ٣- جائزة التصوير الذهبية من جمعية كتاب ونقاد السينما عن فيلم (ضربة شمس) إخراج محمد خان ١٩٨٠ .
- ٤- جائزة أحسن تصوير من جمعية الفيلم السابع (ضربة شمس) إخراج محمد خان ١٩٨١ .
- ٥- جائزة أحسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم (الشيطان يعظ) إخراج أشرف فهمي ١٩٨١ .
- ٦- جائزة التصوير الذهبية من جمعية كتاب ونقاد السينما عن فيلم (طائر على الطريق) إخراج محمد خان ١٩٨١ .
- ٧- جائزة أحسن تصوير في مهرجان جمعية الفيلم الثامن عن فيلم (طائر على الطريق) إخراج محمد خان ١٩٨٢ .
- ٨- جائزة أحسن تصوير في مهرجان جمعية الفيلم العاشر عن فيلم (سوق الأتوبيس) إخراج عاطف الطيب ١٩٨٤ .
- ٩- جائزة أحسن تصوير في الأسبوع الأكاديمي الثاني بأسوان عن الأفلام، (المجهول) لأشرف فهمي، و(التخشيبة) لعاطف الطيب، و(فقراء لا يدخلون الجنة) لمدحت السباعي عام ١٩٨٤ .
- ١٠- ميدالية طلعت حرب من نقابة المهن السينمائية لـإسهامه المتميز في مجال السينما المصرية وخاصة فيلم (سوق الأتوبيس) ١٩٨٤ .
- ١١- جائزة أحسن سينمائي في عشر سنوات من مهرجان جمعية الفيلم العاشر للسينما المصرية من عام ١٩٧٥ إلى ١٩٨٤ لحصوله على ثلاث جوائز في التصوير في هذه المدة .
- ١٢- جائزة أحسن تصوير في الأسبوع الأكاديمي الثالث بأسوان عن فيلم (إعدام ميت) لعلى عبد الخالق، و(الحب فوق هضبة الهرم) لعاطف الطيب ١٩٨٥ .
- ١٣- جائزة أحسن تصوير تسليلي في الأسبوع الأكاديمي الثالث بأسوان عن فيلم (الصباح) إخراج سامي السلاموني ١٩٨٥ .
- ١٤- جائزة أحسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم (استغاثة من العالم الآخر) إخراج محمد حسيب ١٩٨٥ .
- ١٥- ميدالية طلعت حرب من نقابة المهن السينمائية لـإسهامه المتميز في مجال السينما المصرية عن فيلم (الحريف) لمحمد خان ، و(الحب فوق هضبة الهرم) و (ملف في الآداب) لعاطف الطيب عام ١٩٨٦ .
- ١٦- جائزة أحسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم (بئر الخيانة) إخراج على عبد الخالق عام ١٩٨٨ .
- ١٧- جائزة خاصة من جمعية فن السينما لـإسهامه الكبير في تطوير التصوير السينمائي المصري ودفعه إلى ميدان جديد وهو التصوير تحت الماء، عن فيلم (جحيم تحت الماء) إخراج نادر جلال عام ١٩٨٨ .

- ١٨- جائزة الإسهام الفنى المتميز عن تجربته الرائدة فى التصوير تحت الماء عن فيلم (جحيم تحت الماء) من المهرجان السادس عشر لجمعية الفيلم عام ١٩٩٠ .
- ١٩- جائزة أحسن تصوير فى مهرجان القاهرة للتليفزيون عن فيلم (حكايات الغريب) إخراج إنعام محمد على عام ١٩٩٣ .
- ٢٠- جائزة خاصة من القوات المسلحة المصرية لدوره المتميز كمخرج ومصور للجزء العسكري فى فيلم (الطريق إلى إيلات) عام ١٩٩٤ .
- ٢١- جائزة خاصة من الاتحاد المصرى لرياضات الغوص والإنقاذ لجهوده المميزة فى التصوير تحت الماء عام ١٩٩٤ .
- ٢٢- ميدالية طلعت حرب من نقابة المهن السينمائية فى مهرجان القاهرة الدولى العشرون بمناسبة مئوية السينما العالمية، وإنجازه المتميز في المائة فيلم اختارين كأحسن أفلام مصرية ١٩٩٦ .
- ٢٣- جائزة أحسن تصوير في بانوراما السينما المصرية المقامة بجانب مهرجان الإسكندرية الدولى السادس عشر عن فيلم (عمر ٢٠٠٠) عام ٢٠٠٠ .

#### **خامساً: شهادات تقدير من الجهات المختلفة:**

- ١- شهادة تقدير من مهرجان الإسماعيلية للفيلم التسجيلي عن مجموعة أفلامه التي عرضت عام ١٩٨٠ .
- ٢- شهادة تقدير من جمعية الفيلم لدوره الخلص في نشاط الجمعية خلال السنوات الأولى من تأسيسها عام ١٩٨٦ .
- ٣- شهادة تقدير تذكارية من القوات البحرية المصرية عام ١٩٩٣ .
- ٤- ميدالية تذكارية من الوحدات الخاصة بالقوات البحرية المصرية عام ١٩٩٣ .
- ٥- شهادة ودرع التفوق وزارة الإعلام عن فيلم (الطريق إلى إيلات) عام ١٩٩٤ .
- ٦- درع تقديرى من الحزب العربى الديمقراطى الناصرى عن فيلم (الطريق إلى إيلات) ١٩٩٤ .
- ٧- ميدالية تذكارية من الحزب العربى الديمقراطى الناصرى بالإسماعيلية عن فيلم (الطريق إلى إيلات) ١٩٩٥ .
- ٨- شهادة تقدير في السيناريو والإخراج من المركز القومى للسينما عن فيلم (حكاية من زمن جميل) ١٩٩٨ .
- ٩- شهادة تقدير للمشاركة الأدبية في مهرجان القرى الثقافى الحادى عشر بدولة الكويت عام ٢٠٠٤ .
- ١٠- شهادة تقدير من (الورشة) بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة للمشاركة في فاعليات مهرجان السينمائى الثانى ٢٠٠٦ .
- ١١- شهادة ودرع تقديرى من الدارسين من تليفزيون الملكة العربية السعودية عام ٢٠٠٧ .

- ١٢- شهادة تقدير من كلية التربية النوعية - جامعة القاهرة عام ٢٠٠٨ .
- ١٣- شهادة تقدير من ساقية الصاوي للاشتراك في تحكيم المهرجان الرابع للأفلام التسجيلية عام ٢٠٠٨ .
- ١٤- شهادة تقدير من مهرجان القاهرة للأعلام العربي الرابع عشر عام ٢٠٠٨ .
- ١٥- ميدالية تذكارية من المركز الثقافي المصري ببرلين في أكتوبر عام ٢٠٠٩ .
- ١٦- شهادة تقدير من مهرجان ساقية الصاوي رئيس لجنة التحكيم للمهرجان السادس للأفلام الروائية القصيرة عام ٢٠٠٩ .
- ١٧- شهادة تقدير من مهرجان القاهرة للأعلام السادس عشر عام ٢٠١٠ .
- ١٨- شهادة تقدير من الأكاديمية الدولية لهندسة وعلوم الأعلام ٢٠١١ .
- ١٩- شهادة تقدير من مهرجان ساقية الصاوي للأفلام الروائية القصيرة ٢٠١٢ .

#### \* سادساً: التكرييات:

- ١- تكريم من مؤسسة الجمال للفنون والثقافة العربية بباريس بالجمهورية الفرنسية، لدوره في الثقافة البصرية عام ٢٠٠٠ .
- ٢- تكريم من مهرجان سعد الدين وهبة المسرحي السابع لثقافة المقاومة عام ٢٠٠٤ .
- ٣- تكريم من مهرجان الإسكندرية الدولي العشرون في عام ٢٠٠٤ .
- ٤- تكريم من نادي الكويت للسينما على جهوده الخلصة في التصوير السينمائي عام ٢٠٠٤ .
- ٥- تكريم من المهرجان القومي للسينما المصرية الحادى عشر عام ٢٠٠٥ .
- ٦- تكريم من مهرجان القاهرة الدولى الثلاثين، عام ٢٠٠٦ .
- ٧- تكريم من مهرجان جمعية الفيلم الخامس والثلاثين عام ٢٠٠٩ .
- ٨- تكريم من المركز الثقافي المصري بباريس عام ٢٠٠٩ .
- ٩- تكريم من بنالي الثقافة والفنون الثاني (ثورة وتلامح) يونيو ٢٠١١ .
- ١٠- تكريم من مهرجان كام السينمائي الدولى الثانى تقديرًا لعطائه المتميز على مدى مشواره الفنى - ديسمبر ٢٠١٢ .



