مجلة سينمائية
العدد: 02
ايلول 2026

KINOVIOLA

كينوفيولا

CINEMA • VISION • STORY

لغة الصورة

كيف تصنع اللقطة دلالتها السينمائية

“
السينما لا تمنحنا صوراً
نراها فقط
بل صوراً تغير الطريقة
التي نرى بها العالم
”
KINOVIOLA
العدد الثاني

إفتتاحية العدد

لماذا كينوفيولا؟

في زمن تتدفق فيه الصورة بلا توقف، لم تعد المشكلة في قدرتنا على المشاهدة، بل في قدرتنا على أن نرى، لم يعرف الإنسان في تاريخه زمنا أحاطت به الصورةبانواع عديدة ومضامين متنوعة وتكوين مختلف بأكثر من نوع ومستوى. نستيقظ عليها، نحملها في هواتفنا، نتابعها في الشاشات والمنصات ومواقع التواصل الاجتماعي، وننتقل في لحظات بين فيلم ومسلسل ومقطع قصير وخبر وإعلان وصورة مولدة رقميا. لقد أصبحت الصورة جزءا من إيقاع الحياة اليومية، حتى إن كثرتها لم تعد تعني بالضرورة أننا نراها بصورة أفضل، بل ربما حدث العكس تماما؛ أصبحنا نشاهد أكثر، ونتأمل أقل، ومن هذه المفارقة تبدأ كينوفيولا.

إن الحاجة إلى مجلة سينمائية جديدة لا يمكن أن تبرر بمجرد إضافة عنوان آخر إلى عناوين موجودة، ولا بإعادة إنتاج ما تقوله الأخبار والمنصات والمواقع المتخصصة. فالمشهد الثقافي لا يحتاج إلى مزيد من الكلام عن السينما بقدر حاجته إلى مساحات تعيد التفكير فيها، وتضع الصورة موضع السؤال، وتبحث في الكيفية التي يصنع بها الفيلم معناه، وفي العلاقة التي يقيمها مع الإنسان والعالم والذاكرة والتاريخ، من هنا لا تقدم كينو فيولا نفسها بوصفها مجلة لملاحقة أخبار النجوم، أو رصد شباك التذاكر، أو الاحتفاء بالأفلام لمجرد حضورها في المهرجانات، على أهمية متابعة حركة الإنتاج السينمائي وما يحيط بها. ما نطمح إليه هو مساحة أوسع من ذلك؛ مساحة تتعامل مع السينما بوصفها فنا ومعرفة وخطابا ثقافيا، وبوصفها إحدى أكثر الوسائل قدرة على تمثيل الإنسان وتحولاته وأسئلته ومخاوفه وأحلامه، النقد، كما نتصوره، فعل معرفة.إنه محاولة لفهم الطريقة التي يعمل بها الفيلم: كيف بني السرد؟ لماذا اختير هذا المكان؟ ماذا فعل الضوء بالوجه؟ كيف تحول الصوت إلى معنى؟ لماذا صمتت الشخصية هنا؟ كيف أنتج المونتاج زمنا يختلف عن الزمن الواقعي؟ وما الذي تقوله الصورة حين لا يقول الحوار شيئا؟ ومن هنا تنفتح المجلة على قراءات متعددة للفيلم، وعلى المناهج التي تقارب الخطاب السينمائي من زوايا جمالية وسردية وسيميائية ونفسية واجتماعية وفلسفية وتاريخية، من دون أن يتحول المنهج إلى قيد يفرض نفسه على العمل الفني. فالغاية ليست أن نثبت صحة النظرية بواسطة الفيلم، وإنما أن نجعل المعرفة أداة تتيح لنا رؤية الفيلم بصورة أعمق.

من هنا تبدأ كينو فيولا رحلتها.

لا ندعي أننا نقدم بديلا عن كل ما سبقنا، ولا نريد أن نبدأ من وهم أن السينما تنتظرنا كي نفسرها. نحن جزء من تقليد طويل من صناع الأفلام والنقاد والباحثين والمشاهدين الذين أحبوا هذا الفن وحاولوا فهم أسراره، لكن لكل زمن أسئلته.ولزمننا أسئلة كثيرة.عن السينما. عن الصورة.عن الذاكرة.عن الإنسان، وعن مستقبل الفن في عالم تتغير فيه وسائل إنتاج الصورة أسرع مما نستطيع أحيانا أن نفهم نتائجها، سنحاول في كينو فيولا أن نقترب من هذه الأسئلة بهدوء، وبمعرفة، وبشغف لا يخجل من نفسه. لا نعد القارئ بإجابات نهائية.لكننا نعده بشيء نعتقد أنه أكثر أهمية، أن نحافظ على السؤال مفتوحا.لأن السينما التي تستحق أن تبقى لا تمنحنا كل أجوبتها. ولأن المشاهدة الحقيقية لا تبدأ حين تضاء الشاشة فقط، بل حين نغادرها ونحن نرى العالم بطريقة مختلفة.

لهذا كانت كينو فيولا.ولهذا نبدأ.

الأستاذ الدكتور ماهر مجيد إبراهيم

رئيس تحرير مجلة كينوفيولا

في هذا العدد

CONTENTS

السينما هي الحياة ولكن أكثر صدقاً.

FEDERICO FELLINI

الملف الرئيسي
قراءة في فيلم سينمائي

حوارات
صناعة الصورة.. رؤى وتجارب

مهرجانات
مهرجان البندقية السينمائي

كتب سينمائي
قراءات جديدة

مخرج عالمي
مسيرة ... وأثر

في هذا العدد
جماليات المونتاج

The Samurai and the Prisoner

A FILM BY KIYOSHI KUROSAWA | 2026

> التاريخ في هذا الفيلم
> لا يُحكي بالكمات فقط
> بل بالأزياء والمكان والطقوس
> ونظرة العيون.

بين السيف والقيد
اليابان كما تُروي من تفاصيلها

لا يدخل كيوشي كوروساوا إلى اليابان الإقطاعية من بوابة المعركة وحدها، بل من التفاصيل الصغيرة التي تكشف مجتمعًا كاملًا وهو يعيش تحت ضغط الخوف والسلطة والشك. في The Samurai and the Prisoner، يجد اللورد أراكي موراشيغه نفسه محاصرًا داخل قلعة أريوكا بعد تمرده على أودا نوبوناغا، فيما تبدأ سلسلة من الجرائم الغامضة بتهديد النظام الهش داخل القلعة. وبينما يضيق الخناق من الخارج، تتسع دائرة الشك في الداخل، فيلجأ موراشيغه إلى رجل يقبع في سجنه: الاستراتيجي كوروُدا كانبيه.

HISTORY
CULTURE
IDENTITY
CINEMA

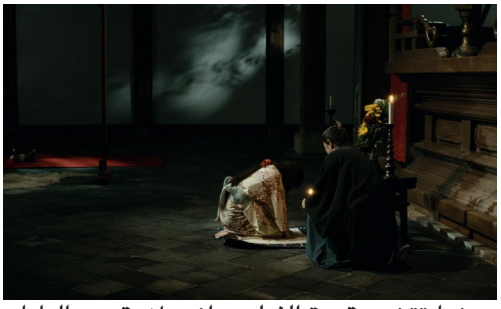
تحت العدسة

اليابان بين الصورة والذاكرة

قراءة في الابعاد الاثنوغرافية لفيلم
The Samurai and The Prisoner

لا تبـدو اليابـان في The Samurai and the Prisoner مجـرد زمـن تاريخـي تجـري فيـه الأحـداث، بـل تتحـول إلى بيئـة اجتماعيـة كاملـة تحكـم الشـخصيات وتحـدد حركتهـا وعلاقاتهـا وموقعهـا داخـل المـكان. هنـا تكمـن أهميـة القـراءة الإثنوغرافيـة للفيلـم؛ فالمجتمـع لا يُـشرح لنـا عـبر المعلومـات المبـاشرة، وإنمـا يظهـر مـن خـلال المـكان والملابـس والطقـوس والعلاقـات بـين أصحـاب السـلطة ومـن هـم تحـت سـلطتهم. اختـار كيـوشي كوروسـاوا أن يضـع حكايتـه داخـل قلعـة أريـوكا المحـاصرة، حيـث يصبـح المـكان نفسـه جـزءًا مـن بنيـة السـلطة. القلعـة ليسـت جدرانًـا تحمـي الشـخصيات فحسـب، بـل فضـاء مغلـق تتحـدد داخلـه المراتـب، وتُراقـب فيـه الحركـة، وتتسـع فيـه دائـرة الشـك مـع كل حادثـة جديـدة. ومـع عـزل القلعـة عـن العالـم الخارجـي، يصبـح المجتمـع المصغـر داخلهـا صـورة مكثفـة لعالـم أكـبر تحكمـه السـلطة والـولاء والخوف.

وتـزداد قيمـة المـكان لأن كوروسـاوا صـوّر الفيلـم بدرجـة كبـيرة داخـل قـلاع ومعابـد في كيوتـو، وهـي مواقـع تاريخيـة يعـود وجودهـا إلى قـرون. ويشـير المخـرج إلى أن هـذه الأبنيـة تحمـل طبقـات مـن التاريـخ وآثـارًا لحيـوات وأحـداث سـبقت الشـخصيات التـي تظهـر أمـام الكاميـرا. لذلـك لا تعمـل العمـارة في الفيلـم كديكـور، بـل كحاملـة للذاكـرة؛ الجـدران والأبـواب والمسـاحات الداخليـة تبـدو وكأنهـا تحتفـظ بمـا حـدث قبـل وصـول الشـخصيات إليهـا. حتـى طقـس الشـاي يأخـذ في الفيلـم وظيفـة تتجـاوز العـادة الاجتماعيـة. يكشـف كوروسـاوا أن موراشـيغه يسـتخدم جلسـات الشـاي في البدايـة كوسـيلة للاقـتراب مـن الآخريـن وقـراءة أفكارهـم، حتـى إنـه يصفهـا بصـورة تشـبه المعركـة. لكـن هـذا الاسـتخدام للطقـس يتحـول تدريجيًـا إلى مصـدر صراع داخـلي بالنسـبة إليـه، فيصبـح الشـاي نفسـه مـرآة لتحـول الشـخصية وعلاقتهـا بالسـلطة. ومـن هـذه الزاويـة، تصبـح التفاصيـل الثقافيـة جـزءًا مـن بنـاء الشـخصية. السـاموراي ليـس مجـرد محـارب يحمـل سـيفًا؛ إنـه فـرد داخـل منظومـة من الـولاءات والتراتبيـة والقواعـد. والسـجين ليـس مجـرد شـخص خلـف القضبـان؛ وجـوده داخـل القلعـة يعيـد ترتيـب العلاقـة بـين القـوة والمعرفـة، إذ يجـد الحاكـم نفسـه مضطـرًا إلى الاسـتعانة برجـل وضعـه في السـجن أصـلًا. كمـا أن اختيـار كوروسـاوا العـودة إلى تقاليـد أفـلام الجيدايغـي الكلاسـيكية يضيـف طبقـة أخـرى إلى القـراءة. فقـد تحـدث عـن تأثـره بأفـلام تاريخيـة يابانيـة مـن خمسـينيات القـرن المـاضي، وبأعمـال تعتمـد عـلى الحـوار والمسـاحات المغلقـة، بـدل الاعتمـاد عـلى اسـتعراض المبـارزات وحـده. وهـذا يجعـل الثقافـة في الفيلـم حـاضرة مـن خلال السـلوك والمـكان والإيقـاع والعلاقـة بـين الشـخصيات بقـدر حضورهـا مـن خـلال السـيف والمعركة.



وهنـا تتضح قـوة الفيلـم: إنـه لا يقـدم اليابان بوصفهـا صـورة سـياحية مـن المـاضي، بـل بوصفهـا مجتمعًـا يعيـش داخلـه الإنسـان؛ مجتمعًـا لـه طقوسـه، ومسـافاته، وطبقاتـه، وأماكنـه المقدسـة، وموازيـن القـوة الخاصـة بـه. ومـن خـلال الكاميـرا، تتحـول هـذه العنـاصر إلى لغة سـينمائية تسـتطيع أن تجعل التاريـخ محسوسًـا، لا مجـرد معلومـة مكتوبة. في «The Samurai and the Prisoner»، لا نشـاهد اليابـان القديمـة فقـط... بـل نحـاول أن نـرى كيـف كان الإنسـان يعيـش داخلهـا.

حين يصبح

الضوء حكاية

د. حيدر غني:

لا اصنع الضوء لكي أظهر الاشياء ...
بل لكل أشعر بما وراءها

حوار في لغة الضوء والظل من التقنية الى الدراما، ومن جماليات الصورة الى اللحظة التي يصبح فيها شخصية داخل الفيلم

ليس كل من يعرف الضوء يعرف لماذا يضيء.

في السينما، قد تبدو الإضاءة في ظاهرها واحدة من أكثر عناصر الصورة ارتباطًا بالتقنية؛ أجهزة، عدسات، درجات حرارة لونية، نسب تباين، ومدى ديناميكي، لكن خلف هذه المصطلحات التقنية يقف سؤال أكثر عمقًا: ماذا يريد الضوء أن يقول؟

بالنسبة إلى المخرج ومدير الإضاءة والمصور والأكاديمي د. حيدر غني، تبدأ صناعة الصورة الحقيقية في اللحظة التي يتجاوز فيها المصور معرفة الأدوات إلى فهم الدراما التي تقف خلفها. فالفرق، كما يراه، ليس بين مصور يعرف كيف يضيء ومصور لا يعرف، وإنما بين من يعرف كيف يضيء ومن يعرف لماذا يضيء. يمكن تعلم الأجهزة ودرجات الحرارة اللونية ونسب التباين والـDynamic Range، لكن هذه كلها، مهما بلغت أهميتها، تبقى أدوات. أما الصورة فتبدأ من مكان آخر:

«لا تبدأوا بالسؤال: أين نضع الضوء؟ ابدأوا بالسؤال: ماذا نريد أن يشعر المشاهد؟»

عندها فقط تبدأ قرارات العدسة والكاميرا والضوء والظل في العثور على مواقعها الصحيحة داخل الكادر. ولهذا لا يرى مدير التصوير مهمته في إعادة إنتاج الأشياء كما تبدو أمام العين فحسب، وإنما في البحث عن الطريقة التي ينبغي أن تُرى بها داخل الحكاية.

الضوء ليس اداة فقط
بل لغة سردية قادرة
على تشكيل المعنى.

الصورة التي تبقى

عندما يُسأل مدير التصوير عن صورة سينمائية لا تزال عالقة في ذاكرته، لا يستحضر بالضرورة صورة هي الأكثر تعقيدًا من الناحية التقنية. بل يتذكر الصور التي يحدث فيها انسجام نادر بين الشخصية والمكان والضوء، واللحظة.هناك لحظة، كما يصفها، يتوقف فيها المصور عن رؤية العناصر منفصلة. لا يعود يفكر في العدسة وحدها، أو الإضاءة وحدها، أو التكوين وحده. فجأة تصبح كل هذه العناصر إحساسًا واحدًا. وهذ ه هي الصورة التي تبقى. ليس لأنها الأكثر استعراضًا، وإنما لأنها تذكّر صانعها بسبب اختياره للسينما في الأساس.

بين حقيقة المكان وحقيقة الشخصية

قد يحدث المشهد في وضح النهار، وهذه حقيقة زمنية ومكانية لا يمكن تجاهلها. لكن الشخصية الموجودة في ذلك المكان قد تكون تعيش خوفًا أو عزلة أو جنونًا. هنا لا يريد حيدر غني أن يكسر منطق المكان والزمان من أجل التعبير عن الحالة النفسية، وإنما يريد استخدام هذا المنطق نفسه للوصول إلى داخل الشخصية. اتجاه الضوء، التباين، التعريض، اللون، ومقدار ما يظهر من الوجه والخلفية؛ كلها تصبح أدوات للتعبير عن الحالة الداخلية. الصورة الأقوى، في رأيه، هي التي تستطيع أن تفعل الأمرين في الوقت نفسه: أن نصدق أين نحن ومتى نحن، وأن نشعر بما يحدث داخل الشخصية. وهنا يتجاوز الضوء وظيفته الطبيعية ليصبح جزءًا من بناء الحالة الدرامية.

الظل ليس غيابًا للضوء

في الثقافة البصرية التقليدية، يمكن النظر إلى الظل باعتباره المنطقة التي لم يصل إليها الضوء. لكن بالنسبة إلى حيدر غني، هذه النظرة لا تكفي. «الظل بالنسبة لي ليس غياب ضوء، الظل هو نصف الإضاءة.» ولهذا قد يبدأ عمله على المشهد من سؤال معاكس تمامًا: أين أريد أن يكون الظلام؟ فالظل يصنع الحجم والعمق والغموض، ويحدد مقدار ما يعرفه المتلقي عن الشخصية وما يجهله عنها. وفي بعض اللحظات يمكن للمساحة المظلمة داخل الكادر أن تكون أكثر تعبيرًا من المساحة المضيئة. هنا يصبح الظل عنصرًا تشكيليًا ودراميًا مستقلًا، لا نتيجة جانبية لعملية الإضاءة.

متى يصبح الجمال خطأً؟

الجمال في الصورة ليس هدفًا مرفوضًا، لكن المشكلة تبدأ عندما يصبح الجمال أكثر حضورًا من الدراما. يضع غني معيارًا بسيطًا لذلك: إذا بدأ المشاهد يلاحظ جمال الإضاءة أكثر من إحساسه بالمشهد، فقد تجاوز الضوء وظيفته. يمكن لمدير التصوير أن يصنع كادرًا مبهرًا من الناحية التقنية، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أنه نجح دراميًا. فإذا كانت الشخصية تعيش لحظة انهيار، ثم تحولت الإضاءة إلى استعراض بصري لا يخدم الحالة، فإن نجاح التقنية قد يتحول إلى فشل في التعبير. «الجمال السينمائي الحقيقي ليس في كمية الجمال داخل الكادر، بل في دقته وضرورته.» وهذه واحدة من أهم الأفكار التي يمكن أن تختصر فلسفة غني في التعامل مع الصورة: ليس السؤال كم هو جميل الكادر، وإنما لماذا هو جميل بهذه الطريقة؟

عندما يصبح الضوء شخصية

هل يمكن أن يكون الضوء شخصية داخل الفيلم؟ بالنسبة إلى حيدر غني، الإجابة ليست فقط نعم، بل إن الإضاءة نفسها يمكن أن تكون رحلة درامية. يمكن أن يبدأ الفيلم بعالم مفتوح ومضيء، ثم يضيق الضوء تدريجيًا كلما دخلت الشخصية في أزمتها. ويمكن أن يحدث العكس. وأحيانًا لا يحتاج الأمر إلى تغيير كبير؛ فقد يكون دخول شعاع من الضوء إلى مكان مظلم حدثًا دراميًا بحد ذاته. عندما يتغير الضوء مع الشخصية ويتفاعل مع حالتها، فإنه يتوقف عن كونه مجرد إضاءة. يصبح حضورًا داخل الحكاية. وفي هذا السياق يشير غني إلى رسالته للماجستير «النص الضوئي والنوع الفني»، وهو عنوان يختصر جانبًا من اهتمامه بالعلاقة بين النص والصورة والضوء.

أن تُضيء... أم أن تصنع معنى؟

الفارق بين الأمرين يبدو بسيطًا، لكنه في جوهر العمل السينمائي فارق أساسي. أن تضيء المشهد يعني أن تجعل عناصره مرئية وقابلة للتصوير. أما صناعة المعنى بالضوء، فتبدأ عندما يصبح لكل قرار بصري سؤال درامي خلفه: لماذا يأتي الضوء من هنا؟ لماذا هذا الوجه مضاء والآخر في الظلام؟ لماذا الخلفية أكثر سطوعًا من الشخصية؟ ولماذا يتغير الضوء في هذه اللحظة تحديدًا؟ عندما ترتبط هذه القرارات بالحكاية، ينتقل الضوء من وظيفته التقنية إلى أداة سردية. وهنا تصبح الإضاءة جزءًا من الكتابة، ولكن بلغة مختلفة؛ لغة لا تستخدم الكلمات، وإنما تستخدم السطوع والظلام واللون والتباين والمساحة.

KINOVIOLA
CINEMA CULTURe ART AND BEYOND
كينوفيولا
81
MOSTRA
INTERNAZIONALE
DARTE
CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA
مهرجان البندقية السينمائي
حيث يلتقي الفن بالسلام
منذ أكثر من ثمانية عقود، يواصل مهرجان البندقية إثراء الحوار بين السينما والانسان في مدينة تصنع الجمال من الماء والضوء.
VENICE
FILM FESTIVAL
A GLOBAL STAGE
FOR BOLDER STOEIES
المدينة التي تلهم
حين تصبح البندقية لوحة سينمائية
إصاءات من البندقية
أفلام. مخرجون. ورؤى جديدة
أعمال تغير العالم
سينما في مواجهة الأسئلة الكبرى

83
MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA LA BIENNALE DI VENEZIA

Cinema for a more human world

البندقية 2026...

حين تصبح السينما مرآة للعالم

لم تكن الدورة الثالثة والثمانون من مهرجان البندقية السينمائي مجرد موعد جديد مع السجادة الحمراء والنجوم، بل جاءت محمّلة بمجموعة واسعة من الأفلام التي اقتربت من قضايا الإنسان والمجتمع والذاكرة والسلطة والعلاقات العائلية. وعلى مدى أيام المهرجان، الذي أقيم على جزيرة ليدو بين ٢ و١٢ أيلول ٢٠٢٦، تحولت البندقية مرة أخرى إلى مساحة يلتقي فيها الفن السينمائي بالنقاش الثقافي العالمي. كان جورج كلوني أحد أبرز الحاضرين، بعدما منحه المهرجان الأسد الذهبي للإنجاز مدى الحياة خلال حفل الافتتاح، في تكريم لمسيرته ممثلاً ومخرجاً ومنتجاً. وحضر كلوني أيضاً فعاليات متعددة خلال الدورة، في احتفاء بعلاقته الطويلة مع البندقية. وعلى مستوى الأفلام، حضرت هوليوود من خلال أعمال لافتة، من بينها Wild Horse Nine للمخرج مارتن ماكدونا، بمشاركة جون مالكوفيتش وسام روكويل، إضافة إلى Primetime الذي شهد حضور روبرت باتينسون، وBunker الذي جمع خافيير باردیم وبینیلوبي كروز. كما حضرت أعمال أخرى من سينمات مختلفة، مؤكدة الطابع الدولي للمهرجان. لكن جوائز الدورة دفعت الاهتمام نحو سينما تتعامل مع قضايا إنسانية واجتماعية أكثر عمقاً. فقد ذهب الأسد الذهبي لأفضل فيلم إلى Woman Unknown للمخرجة ماي التوخّي، بينما حصل Possible Love للمخرج لي تشانغ-دونغ على جائزة لجنة التحكيم الكبرى. ونال إيليا خرژانوفسكي جائزة أفضل مخرج عن DAU، فيما حصل جون مالكوفيتش على جائزة أفضل ممثل عن Wild Horse Nine. ولم تقتصر لحظات التكريم على كلوني؛ إذ منحت البندقية أيضاً إلين بورستين الأسد الذهبي للإنجاز مدى الحياة، في احتفاء بمسيرة امتدت عقوداً من العمل السينمائي.

جورج كلوني يحمل الاسد الذهبي للإنجاز مدى الحياة في افتتاح الدورة الـ83 من مهرجان البندقية السيتمائي

من أجواء المهرجان
إطلالات لافته ونجوم من مختلف أنحاء العالم

فريق فيلم Wild Horse Nine
جون مالكوفيتش وسام روكويل والمخرج مارتن ماكدونا على السجادة الحمراء

روبرت بانينسون
خلال عرض فيلم Primetime في المهرجان

DR. Hussein Al- Taie

د. حسين الطائي

رؤية سينمائية... تؤمن بالإنسان

السينما مساحة اوسع للإنسان

في حوار مع الدكتور حسين الطائي حول الصناعة، والإبداع، ومستقبل السينما العراقية

المنتج... حين تصبح السينما صناعة

ثلاثة مواقع تضع صاحبها أمام السينما من زوايا مختلفة: الأستاذ الجامعي، والمخرج، والمنتج. في الأول، تصبح السينما معرفة ونظريات ومفاهيم جمالية. وفي الثاني، تتحول هذه المعرفة إلى رؤية تحاول أن تجد طريقها إلى الصورة. أما في الثالث، فإن الحلم السينمائي يدخل إلى منطقة أكثر تعقيدًا؛ حيث الوقت والمال والخبرة واختيار الكادر والمواقع والممثلين والفنيين. هنا يرى د. حسين الطائي أن المنتج لا يقف خارج العملية الإبداعية، بل يقع على عاتقه جانب أساسي من صناعة العمل، لأنه الشخص الذي يجمع بين المفاهيم والرؤية من جهة، وبين شروط التنفيذ الواقعية من جهة أخرى. «المنتج هو صانع العمل.» هذه العبارة تختصر جانبًا مهمًا من رؤيته؛ فالمنتج، بالنسبة إليه، لايكتفي بتوفير المال، وإنما يشارك منذ اختيار الفكرة والكاتب والمخرج وحتى اختيار الكادر الذي سيحوّل المشروع إلى فيلم. ولهذا، فإن انتقاله من موقع المخرج إلى موقع المنتج غيّر بالضرورة طريقة نظره إلى الفيلم. المخرج، كما يصف الطائي، ينظر بالدرجة الأولى إلى تطبيق رؤيته الفنية، بينما ينظر المنتج إلى الصورة الأوسع: كيف يمكن استثمار الوقت؟ كيف يمكن استثمار المال؟ من هم الأشخاص القادرون على تنفيذ المشروع؟ وما الخيارات التي يمكن أن تضمن نجاحه؟ إنها رؤيتان مختلفتان، وقد لا تتطابقان دائمًا.

لكن الاختلاف، في رأيه، لا يعني بالضرورة أن المنتج يقف ضد العمل الفني؛ فالمنتج يحاول أيضًا تلافي الأخطاء وحماية المشروع من المخاطر الإنتاجية. ولهذا لا يرى الطائي أن العلاقة بين الطرفين يجب أن تقوم على صراع مفتوح، وإنما على اتفاق واضح منذ البداية، تحدده الشروط والعقود والاشتراطات الفنية والإنتاجية. وعندما ينتقل الحديث إلى السينما العراقية، يرفض الطائي اختزال المشكلة في سؤال التمويل. فالمال مهم، لكنه ليس العامل الوحيد الذي يحدد قدرة الفيلم العراقي على النمو. في رأيه، هناك عوامل أخرى أكثر ارتباطًا ببنية الصناعة نفسها، من بينها طبيعة العلاقة مع الجمهور، ومواقع التصوير، وطريقة إنتاج الفيلم، والقدرة على بناء تجربة مختلفة تستطيع كسر الحاجز بين الجمهور والسينما العراقية. ويضع الفكرة ومواقع التصوير والعلاقة مع الجمهور ضمن المرتكزات الأساسية التي تحتاج إلى إعادة النظر. لكن ما يراه أكثر إلحاحًا هو غياب البنية الإنتاجية.

مدينة سينمائية... لا مجرد موقع تصوير

فحين يعتمد المنتج أو المخرج على استئجار بيت أو قاعة أو موقع جاهز، تصبح الخيارات الفنية محكومة بما هو موجود أصلًا، ويضطر العمل إلى اختصار الزمن والتكاليف والإمكانات البصرية. وهنا يصل الطائي إلى واحدة من أهم أفكار الحوار: «ما يحتاجه الفيلم العراقي هو بناء مدينة سينمائية أو بناء مدينة للإنتاج السينمائي.» الفكرة التي يطرحها الطائي تتجاوز بناء استوديو كبير لتصوير الأفلام. إنه يتحدث عن بنية يمكن أن تتراكم فيها الخبرة والإمكانات بمرور الزمن شارع يُبنى اليوم يمكن أن يصبح موقعًا لفيلم غدًا، ويمكن أن يعود إليه مخرج آخر بعد سنوات ليستخدمه في مسلسل أو فيلم مختلف. بهذا المعنى، تتحول مدينة الإنتاج من كلفة تُدفع مرة واحدة إلى استثمار طويل الأمد في صناعة الصورة. والمهم هنا أن الطائي لا يحصر مسؤولية إنشاء هذه البنية بالدولة وحدها؛ فهو يطرح إمكانية دخول المستثمرين والقطاع الخاص، وبناء مواقع و«بلاتوهات» يمكن أن تتحول تدريجيًا إلى بيئة إنتاج سينمائي حقيقية. فالسينما، في تصوره، لا يمكن أن تبقى رهينة التجارب الفردية. إذا بقي المخرج يبحث عن بيت أو شارع أو كراج أو محطة قطار في كل مشروع، فإن اللغة البصرية نفسها ستبقى محدودة بإمكانات الموقع المتاح. ومن موقعه الأكاديمي، لا يقدم الطائي إجابة مريحة حول قدرة الجامعة على صناعة سينمائي محترف. بل يقول بوضوح إن الاعتقاد بأن الجامعة وحدها تستطيع تخريج سينمائي محترف غير واقعي. الجامعة، في رأيه، تمنح الطالب المفاهيم والنظريات والفلسفة والأسس التي تساعده على فهم مهنته، لكنها لا تستطيع وحدها أن تمنحه كل ما يحتاجه سوق العمل. هناك شيء لا يمكن للمنهج الدراسي أن يوفره إلا جزئيًا: العمل الجماعي، التجربة، التعامل مع فنيين محترفين، دخول مواقع التصوير، مواجهة المشكلات الحقيقية، والعمل داخل بيئة إنتاجية؛ كل ذلك، في رأيه، هو الذي يصنع السينمائي. «الاحتكاك، العمل الجماعي، الخبرات هي التي تنتج صناع سينما. وهنا تظهر فجوة حقيقية بين التعليم والممارسة: الجامعة تستطيع أن تمنح الطالب أدوات التفكير، لكنها لا تستطيع أن تختصر له سنوات الممارسة .

من الفكرة إلى المنصة... كيف يصنع السينمائي أثره؟

قد يكون الفيلم جميلًا من الناحية البصرية، وقد يمتلك تصويرًا مدهشًا، وألوانًا جميلة، وديكورًا متقنًا، وممثلين جيدين. لكن هل يكفي ذلك لكي يبقى الفيلم في ذاكرة الجمهور؟ بالنسبة إلى الطائي، الإجابة تبدأ من كلمة واحدة: الفكرة. الفيلم، في رأيه، يجب أن يكون موجودًا لسبب. أن يناقش قضية، أو يطرح سؤالًا، أو يعالج مشكلة، أو يضع المتلقي أمام صراع إنساني أو اجتماعي. يمكن للمؤثرات والتصوير والجماليات أن تبهر المشاهد، لكنها لا تضمن أن تترك فيه أثرًا. الأثر الحقيقي يأتي عندما يجد المشاهد شيئًا يتصل به فكريًا وإنسانيًا. ولهذا يرى أن الفيلم يحتاج إلى فكرة وفلسفة خاصة تحدد ما الذي يريد معالجته، ثم تأتي المعالجة السينمائية لتمنح هذه الفكرة شكلها: التشويق، والإثارة، والمتعة، وبناء الحدث. «الفكرة الأساسية هي ما يعالجه النص، ما يعالجه الحوار، ما يعالجه الحدث.» ولا ينظر الطائي إلى المنصات الرقمية وخدمات البث باعتبارها تهديدًا للسينما. على العكس، يراها فرصة حقيقية للتسويق والانتشار والمنافسة، لم يعد الفيلم محصورًا في المكان الذي أنتج فيه، ولم تعد التجربة السينمائية تنتظر طويلًا حتى تصل إلى جمهور بعيد. لكن هذه الفرصة تحمل معها تحديًا جديدًا. المشاهد أصبح يرى الكثير من الأفلام، والمخرج أصبح قادرًا على الوصول إلى تجارب عالمية خلال لحظات. وهذا يعني أن مساحة التقليد أصبحت مكشوفة أكثر. فإذا شاهد المخرج مشهدًا في فيلم أجنبي وكرره، أو استعار طريقة معالجة سبق أن شاهدها الجمهور، فإن المقارنة أصبحت أسهل وأسرع. ولهذا يضع الطائي أمام صانع الفيلم سؤالًا يبدو بسيطًا لكنه شديد الأهمية: «أنت شنو تريد تصنع؟ تصنع بتقليد أم تصنع بطريقة مغايرة؟» المنصات، إذن، تمنح المخرج المعرفة والمشاهدة، لكنها في الوقت نفسه تفرض عليه مسؤولية أكبر: أن يأتي بشيء جديد وعندما يعود الطائي إلى تجربته الشخصية بوصفه أستاذًا ومخرجًا ومنتجًا، لا يختار تجربة إنتاجية بعينها ليقول إنها كانت أهم من الكتب، بل يختار مفهومًا آخر: فالسينما، كما يراها، لا تتوقف. التقنيات تتغير، والمفاهيم تتطور، وطرائق صناعة الفيلم تتبدل، وحتى النظريات نفسها يمكن أن تتعرض للتحديث وإعادة النظر. ولهذا يرى أن السينمائي لا يستطيع الاكتفاء بما تعلمه أكاديميًا. عليه أن يشاهد باستمرار، ويبحث، ويقارن، ويقرأ الجديد، ويتساءل عن الأشياء التي لم تكن موجودة في الكتب التي درسها. فالسينما في العالم لا تتحرك بوصفها فنًا فقط، وإنما بوصفها فنًا وصناعة وتجارة، ولكل واحدة من هذه المجالات نظرياتها وأساليبها ومفكروها ونقادها. والسينمائي العراقي، في رأيه، يحتاج إلى أن يبقى متصلًا بما يحدث خارج حدوده.

ساتياجيت راي
المخرج الذي جعل التفاصيل الصغيرة لغةً للسينما

ولد ساتياجيت راي في كالكوتا عام ١٩٢١، ونشأ في عائلة ارتبطت بالفن والأدب والفكر. بدأ حياته المهنية في مجال الرسم وتصميم أغلفة الكتب، وهناك تعرّف إلى رواية «Pather Panchali» التي ستصبح لاحقاً أساساً لأول أفلامه وأحد أهم الأعمال في تاريخ السينما الهندية.

كما تأثر خلال تلك المرحلة بالسينما الإيطالية الواقعية الجديدة، ولا سيما فيلم Bicycle Thieves لفيتوريو دي سيكا، وبالتجربة التي عاشها أثناء وجود جان رينوار في الهند. في عام ١٩٥٥ أخرج راي Pather Panchali، الفيلم الذي بدأ به ثلاثية «آبو»، ثم أتبعها بـ Aparajito عام ١٩٥٦ وApur Sansar عام ١٩٥٩. لم تكن الثلاثية مجرد حكاية عن طفل وعائلته، بل رحلة إنسانية ترصد النمو، والفقد، والتعليم، والتحولات التي عاشها المجتمع الهندي مع انتقاله من الريف إلى المدينة.

وقد أصبحت الثلاثية واحدة من أبرز المداخل إلى عالم راي السينمائي. ما يميز سينما راي هو قدرته على العثور على الدراما في الحياة اليومية. لم يكن بحاجة إلى الأحداث الضخمة كي يصنع لحظة سينمائية؛ نظرة، حركة، صمت، قطار يمر في الأفق، أو طفل يركض بين الحقول يمكن أن تتحول عنده إلى جزء من الحكاية. ويظهر ذلك بوضوح في Pather Panchali، حيث تصبح رحلة آبو وأخته لمشاهدة القطار لحظة تختصر فضول الطفولة واتساع العالم أمام عينيهما. ومع مرور السنوات، اتسع عالمه ليشمل الأدب، والعلاقات الإنسانية، والتحولات الاجتماعية، والمدينة الحديثة. وكان لأدب رابندرانات طاغور حضور مهم في أعماله، ومن أبرزها Charulata عام ١٩٦٤، الذي يرى فيه معهد الفيلم البريطاني مثالاً على تطور أسلوب راي من الواقعية إلى معالجة أكثر رهافة وتعقيداً.

لم يكن راي مخرجاً فقط؛ فقد ارتبط عمله بعدد من عناصر صناعة الفيلم، ومنها الموسيقى والتصميم والكتابة، الأمر الذي جعل رؤيته السينمائية شديدة التكامل. وتذكر الأكاديمية أن مشروع حفظ أعماله شمل ١٨ فيلماً روائياً وفيلماً قصيراً واحداً. وفي عام ١٩٩٢ حصل ساتياجيت راي على جائزة الأوسكار الفخرية تقديراً لإسهامه في فن الصورة المتحركة ولرؤيته الإنسانية التي تركت أثراً عالمياً.

لم يكن مشروع ساتياجيت راي البحث عن صورة مبهرة بقدر ما كان بحثاً عن إنسان حقيقي داخل الصورة. ولهذا بقيت أفلامه قريبة من المشاهد، حتى عندما تنتمي إلى مكان وثقافة بعيدة. ربما لهذا السبب لا تزال سينماه حاضرة: لأنه لم يصنع أفلاماً عن الحياة من الخارج... بل حاول أن ينظر إليها من الداخل.

CINEMA
TELEVISION
PEOPLE
IDEAS
BEYONO

A
DIRECTOR
SHAPES
A CLEARER
TOMOROW

QAYSAR AL- SARI

INTERVIEW
THE MIND BEHIND
THE IMAGE

Television Brings People Closer

د. قيصر الساري: حين يصبح الفكر عقلَ المخرج والتقنية عضلاته

حوار في صناعة الصورة، وسرعة البث، وإغراء التكنولوجيا... ولماذا يحتاج التلفزيون العراقي إلى صناعة حقيقية لا إلى مزيد من المحاولات

في زمن أصبحت فيه التكنولوجيا قادرة على منح الصورة كل ما تحتاجه تقريبًا من إبهار، لم يعد السؤال: كم كاميرا يمتلك المخرج؟ أو كم مؤثرًا بصريًا يستطيع أن يستخدم؟ بل صار السؤال الأكثر إلحاحًا: ماذا يريد أن يقول بهذه الأدوات؟ بين السينما والتلفزيون، تتحرك الصورة داخل شروط مختلفة؛ فالسينما تمنح المخرج مساحة أكبر للتأمل وبناء اللقطة وتحويل النص المكتوب إلى معادل بصري، بينما يفرض التلفزيون، ولا سيما في البرامج المباشرة والنشرات الإخبارية، إيقاعًا أسرع وقدرة أعلى على اتخاذ القرار في اللحظة. من هذه المسافة يبدأ حديث المخرج والأكاديمي د. قيصر الساري؛ مخرج النشرات الإخبارية والبرامج التلفزيونية، والأستاذ المتخصص في فنون التلفزيون، الذي يرى أن الفارق بين السينما والتلفزيون لا يتوقف عند اختلاف الوسيط أو التقنية، وإنما يمتد إلى طبيعة التفكير الإخراجي نفسه.

فالسينما، كما يوضح الساري، تمنح المخرج مساحة للتأني في اختيار اللقطات وتحويل النص إلى صورة، بينما يحتاج المخرج التلفزيوني إلى سرعة القرار والقدرة على التعامل مع واقع متغير باستمرار. «التلفزيون يحتاج إلى سرعة كبيرة وإلمام، أشبه بمخرج المباريات الرياضية.» لكن سرعة التلفزيون لا تعني، في نظره، التخلي عن الجماليات. فالمخرج التلفزيوني يظل مطالبًا بصناعة إيقاع بصري حي، وأن يجد داخل المساحة المحدودة للاستوديو إمكانات تسمح للصورة بأن تتنفس وتتجدد. وهنا تدخل عناصر الديكور والإضاءة والشاشات والمؤثرات والغرافيك وتقنيات الصورة الحديثة، لتمنح الاستوديو إمكانات بصرية واسعة. غير أن هذه الأدوات، مهما بلغت قدرتها، تبقى في النهاية أدوات. حين تصبح التقنية إغراءً ربما تكمن إحدى أكثر المشكلات التي يلتقطها الساري في الجيل الجديد من المخرجين وصنّاع المحتوى في الاعتقاد بأن امتلاك التكنولوجيا يعني امتلاك القدرة على صناعة الصورة الكاميرا الحديثة، والبرامج الرقمية، والمؤثرات البصرية، والاستوديوهات المتطورة، كلها يمكن أن تمنح العمل مظهرًا أكثر إبهارًا، لكنها لا تستطيع أن تكتب سيناريو، أو تبني مشهدًا، أو تصنع فضولًا لدى المشاهد. ولهذا يضع الساري إصبعه على ما يراه خطأً فادحًا:

«الخطأ الفادح أنه يتناسى طريقة السرد، وطريقة السيناريو، وعملية تأسيس التصور.» فالمخرج، في تصوره، لا يبدأ من الجهاز، بل من التصور؛ من الانتقال من الفكرة المتخيلة إلى معادلها الصوري، ومن القدرة على بناء صورة تمتلك جماليتها ودلالتها في الوقت نفسه. وهنا تصبح المسألة أبعد من التلفزيون نفسه. إنها تتعلق بجوهر العملية الإبداعية: هل تأتي التقنية أولًا أم الفكرة؟

بالنسبة إلى الساري، الإجابة واضحة: «التنظير هو العقل المفكر، والتقنية هي العضلات التي من خلالها يعمل المخرج.» ولهذا يستغرب أن يكون صانع محتوى غير قادر على كتابة السيناريو، أو صناعة الصدمة داخل المشهد، أو وضع مقدمات تثير فضول المشاهد، ثم يحاول أن يعوض هذا النقص بالتقنية. فالإبهار وحده لا يصنع صورة ناجحة، ما لم تكن وراءه فكرة ورسالة. المخرج في مواجهة الهواء مباشرة في النشرات الإخبارية والبرامج المباشرة، تصبح المسألة أكثر تعقيدًا. لا توجد رفاهية إعادة اللقطة، ولا مساحة واسعة لتصحيح القرار بعد حدوثه. كل انتقال بين الكاميرات، وكل قطع، وكل تغيير في حجم اللقطة، يجب أن يحدث في اللحظة المناسبة. ولهذا يحتاج المخرج التلفزيوني إلى سرعة القرار، لكنه يحتاج معها إلى خزين معرفي وتراكم من الخبرة فالقرار الإخراجي هنا ليس قرارًا تقنيًا بحتًا؛ إنه مرتبط بالإيقاع والمعنى وما يحدث أمام الكاميرا في تلك اللحظة ومن هنا يقترب عمل المخرج التلفزيوني، في بعض جوانبه، من عمل مخرج المباريات الرياضية؛ حيث لا يستطيع أن يطلب من الواقع أن ينتظر حتى ينتهي من التفكير.

إنه يعمل مع الواقع وهو يحدث. الاستوديو... حين تستعير الشاشة من السينما مع تطور الاستوديوهات التلفزيونية، لم تعد المساحة المحدودة بالضرورة عائقًا أمام الخيال البصري. الشاشات الكبيرة، والديكورات الضخمة، والغرافيك، والعناصر ثلاثية الأبعاد، وتقنيات الاستوديو الافتراضي، كلها وسّعت إمكانات الصورة التلفزيونية. لكن اللافت في حديث الساري هو أن التلفزيون لم يبتكر هذه اللغة بمعزل عن تاريخ الصورة؛ بل أخذ من السينما كثيرًا من أدواتها وتقنياتها. ويشير إلى تقنية Virtual Studio بوصفها مثالًا على هذا التداخل بين الوسيطين، وكذلك إلى تقنيات الإسقاط الخلفي Back Projection التي تعود إلى مراحل مبكرة من تاريخ السينما. هنا لا يعود التلفزيون مجرد وسيط منفصل عن السينما، بل يدخل معها في علاقة تبادل مستمرة: التلفزيون يستفيد من السينما، والسينما تستفيد من التطور التقني الذي يحدث في عالم الصورة عمومًا. لكن... هل تكفي كل هذه الأدوات؟ المشكلة، كما يراها الساري، تبدأ عندما تتحول التكنولوجيا من وسيلة إلى غاية. في عصر منصات التواصل الاجتماعي، أصبح الوصول إلى «الترند» هدفًا قائمًا بذاته في كثير من الأحيان؛ لقطة سريعة، مؤثر جذاب، لحظة قابلة للاقتناص والمشاركة. لكن سرعة الوصول إلى المشاهد لا تعني بالضرورة صناعة محتوى جيد. وهنا يعود الساري إلى الأساسيات: النظرية، السيناريو، السرد، بناء المشهد، وإثارة فضول المتلقي. التقنية تستطيع أن تمنح الفكرة جسدًا بصريًا، لكنها لا تستطيع أن تمنح العمل فكرة لم توجد أصلًا. ولهذا يقول: «يبقى الفكر هو أسمى من كل الأشياء المادية.» فالمعدات، مهما تطورت، تظل وسيطًا لإنتاج فكرة ورسالة محددة.

من البرامج إلى الصناعة لكن حديث الساري لا يتوقف عند حدود المخرج. فالحديث عن تطور التلفزيون العراقي يقوده إلى قضية أكبر بكثير: قضية الصناعة التلفزيونية نفسها. في رأيه، لا يمكن بناء تلفزيون عراقي متطور بالاعتماد على جهود فردية أو إنتاجات متفرقة فقط. المسألة تحتاج إلى بنية إنتاجية حقيقية: تقنيات، استوديوهات، مدن إعلامية، خبرات متخصصة، ودعم مادي قادر على إنتاج أعمال تتجاوز حدود الإمكانات المحدودة. «ما نحتاجه اليوم لكي نسمو بالتلفزيون العراقي بكافة تنوعاته أن نمتلك صناعة للتلفزيون، مثلما العالم الغربي يمتلك صناعة للسينما.»

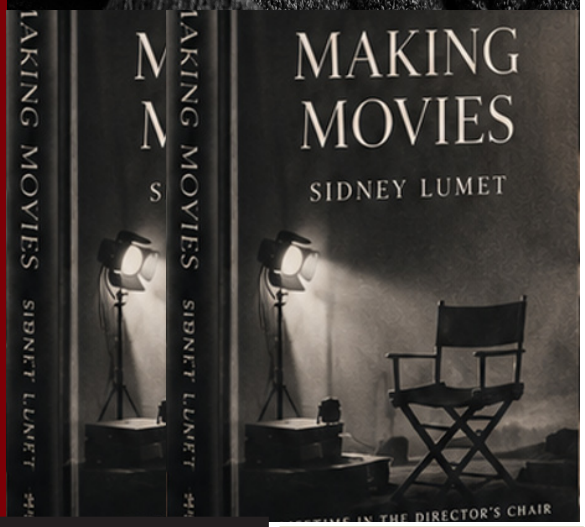
صناعة الأفلام

MAKING MOVIES

مذكرات مهنية ودليل في فن وصناعة السينما من خبرة تمتد لعقود طويلة

سيدني لوميت

SIDNEY LUMET



السينما تبدأ من الاسئلة وليس فقط من الاجابات

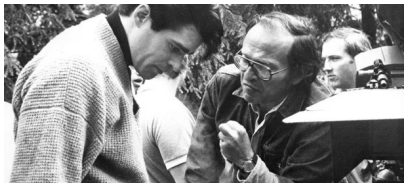
REAL EXPERIENCES REAL LESSONS A BRIGHTER CINEMA

«صناعة الأفلام» لسيدني لوميت ليست كتابًا عن كيفية إخراج الفيلم بقدر ما هي محاولة لكشف الطريقة التي يفكّر بها المخرج وهو يصنعه. يكتب لوميت من داخل التجربة، مستندًا إلى عقود طويلة قضاها في السينما، ليأخذ القارئ من اللحظة التي يبدأ فيها التعامل مع النص، مرورًا بالممثلين والتمارين واختيار مواقع التصوير، وصولًا إلى الكاميرا والمونتاج وصناعة الإيقاع النهائي للفيلم.

ما يميز الكتاب أنه لا يتعامل مع السينما بوصفها مجموعة من القواعد التقنية الجاهزة، بل بوصفها سلسلة متواصلة من الاختيارات. أين توضع الكاميرا؟ لماذا هذه الزاوية تحديدًا؟ كيف يمكن للممثل أن يصل إلى الحالة المطلوبة؟ ومتى يكون القطع ضروريًا، ومتى تصبح اللقطة الطويلة أكثر تعبيرًا؟ لوميت يضع المخرج أمام مسؤولية كل تفصيل في الصورة، ويكشف أن القرار السينمائي لا ينفصل عن المعنى الذي يريد الفيلم أن يتركه لدى المشاهد. لذلك تتحول خبرته العملية إلى درس في التفكير السينمائي قبل أن تكون درسًا في صناعة الأفلام.

قيمة الكتاب تكمن أيضًا في لغته المباشرة؛ فهو لا يقدم وصفة لصناعة فيلم ناجح، وإنما يدعو القارئ إلى فهم لماذا يتخذ المخرج قرارًا معينًا، وكيف تتحول هذه القرارات الصغيرة، مجتمعةً، إلى فيلم كامل. لهذا يبقى «صناعة الأفلام» كتابًا مهمًا لكل من يريد أن يرى السينما من خلف الكاميرا، وأن يفهم أن الفيلم لا تصنعه المعدات وحدها، بل تصنعه أولًا الرؤية والاختيار والخبرة.

ولهذا فإن «صناعة الأفلام» لا يخاطب المخرج المحترف وحده؛ بل يمكن أن يكون مدخلًا مهمًا للطالب والباحث والمهتم بالسينما، لأنه يقرّب القارئ من المنطقة التي عادةً ما تبقى خلف الشاشة: من أين جاءت هذه اللقطة؟ لماذا تحركت الكاميرا بهذه الطريقة؟ ولماذا اختار المخرج هذا الإيقاع بدلًا من غيره؟ في النهاية، تكمن أهمية الكتاب في أنه يعيد السينما إلى جوهرها الإنساني والإبداعي.فالتقنيات تتغير، والكاميراتتطور، وأساليب الإنتاج تتبدل، لكن المخرج يبقى أمام السؤال نفسه: ماذا يريد أن يقول، وكيف يستطيع أن يجعل الصورة تقول ذلك؟ لهذا يبقى «صناعة الأفلام» كتابًا مهمًا لكل من يريد أن يرى السينما من خلف الكاميرا، وأن يفهم أن الفيلم لا تصنعه المعدات وحدها، بل تصنعه أولًا الرؤية والاختيار والخبرة.



الكاميرا والمونتاج اختبارات تصنع المعنى

الممثل بناء الاداء عبر التوجيه والثقفة

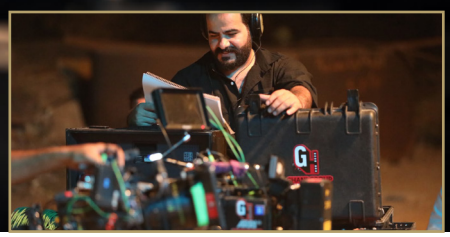
السيناريو من النص المكتوب الى الصورة

« الصورة هي طريقتي في فهم العالم »

المخرج
علي حديد

ALI HADEE
A FILM MAKER›S JOURNEY

« كنت منزعجاً من النظرة السائدة عن شخصية المخرج العصبي والمتسلط... شخصية المخرج تنعكس برؤيته الفنية وتواضعه وهدوئه وليس العصبية المزيفة احياناً. »



بين الواقع والخيال يبحث عن الانسان

مخرج يوازن بين الفكرة والتقنية
ويؤمن بإن السينما في جوهرها
حكاية الإنسان

● كيف ترى الجيل الجديد من المخرجين ؟

نحن امتداد لجيل اساتذة كبار تعلمنا منهم الكثير اما الجيل الجديد فيمتلك أدوات تقنية حديثة واطلاعاً واسعاً على أساليب الإخراج إضافة إلى الجرأة في طرح مواضيع متنوعة وفق معيار التطور الحاصل في كل شيء في العالم.

● ما الفرق بين اخراج السينما والتلفزيون برأيك؟

اليوم لم يعد هناك فرق شاسع بين السينما والتلفزيون بفضل جودة الإنتاجات الحديثة يستطيع المخرج استخدام تقنيات السينما في الإضاءة والتكوين داخل المسلسلات التلفزيونية مع الحفاظ على تسلسل القصة وحلقاتها المتتالية.

● مالذي تعلمته من تجربتك حتى الان؟ وما المشروع الذي تحلم بإخراجه؟

اكتشفت أن الأهم هو ايصال مشاعر الانسان بصدق وليس التركيز المبالغ فيه على التعقيد التقني والإبهار البصري انا أبحث عن البساطة والصدق الفني اكثر من البهرجة والاستعراضات الزائدة التي قد تضر العمل.السينما حلم كل مخرج ومشروعي السينمائي الذي اطمح لتقديمه هو عن الانسان العراقي الذي يعيش في الهامش. اطمح بفيلم يكون الابطال فيه مسحوقين وكادحين ومقاومين لضنك العيش .. العراقي البسيط بتفاصيله ومحليته وكيفية إعادة بناء حياته مع التركيز على علاقته بمكانه وجذوره وبدون أي شروط تجارية أو إنتاجية تقيد الفكرة.

● كيف نحدد الايقاع البصري للمشهد من الكاميرا والإضاءة الى حركة الممثلين؟

أبدأ دائماً من الحالة الدرامية وما تمر به الشخصية في المشهد بعدها أقرر مع مدير التصوير كيف ستكون زاوية الكاميرا ولماذا ونوع الإضاءة والتكوين المناسب لتعكس ما تشعر به الشخصية بدقة.

● ما اكبر التحديات التي تواجهها في مواقع التصوير؟

الظروف الانتاجية الصعبة هي التحدي الاول لكل مخرج وهنا لابد من إيجاد حلول ذكية وعملية للحفاظ على الوقت والجودة والمحافظة على جوهر العمل وهذا هو التحدي الكبير. وممكن التركيز على الأداء بدلاً من الاعتماد على الديكورات المكلفة هذا افتراض السؤال رغم اني لا اميل للاضطرار للبحث عن حلول قد تكون ترقيعية احياناً وارفض الانتاجية الضعيفة مسبقاً.

● ما هو المشهد الاصعب الذي اخرجته ؟

المشهد الأصعب بالنسبة لي هو المشهد الصامت الذي يخلو من الحوار ويعتمد على مشاعر الشخصية وحدها. في أحد أعمالي السابقة واجهت مشهداً نفسياً معقداً فقررت التخلص من قطع الكاميرا واستخدام لقطة واحدة مستمرة لتوصيل شعور التوتر للمشاهد بشكل مباشر.

● كيف تبدأ العمل على أي مشروع فني من القراءة الأولى للنص السينمائي؟

العمل يبدأ فوراً من القراءة الأولى لفهم القصة وبناءها الدرامي وتحليل الشخصيات بشكل دقيق أما اعادة تشكيل النص بصرياً فتبدأ في مرحلة التحضير التي تسبق التصوير حيث أربط عالم القصة من شكل المكان والديكور والازياء بطبيعة الشخصيات وجوهر القصة.

● كيف توجه الممثلين في عملك؟

أحدد الاطار العام للشخصية والأداء مسبقاً بما يخدم العمل ومساحة الشخصية فيه ولكنني أترك للممثل مساحته الابداعية ليشعر بالشخصية ويؤديها بعفوية وإحساس حقيقي ضمن تلك الحدود المرسومة دون ان اجعله يشعر بضغوط المخرج الا ما يستوجب الملاحظة.

المونتاج...
مـن توظيف الصورة إلى بنـاء الرؤية

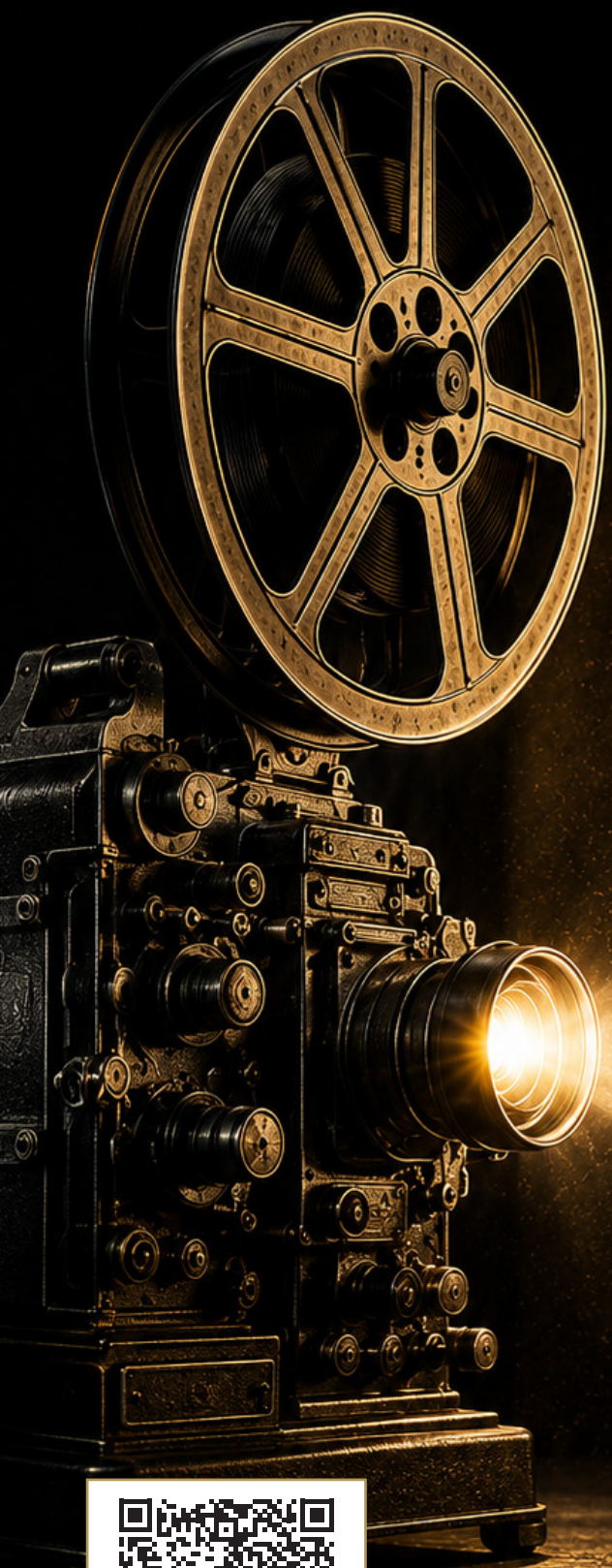
جماليات القطع واعادة تشكيل الزمن، وما يمثله هذا التوظيف من عمق في السينما والتلفزيون

د. موفق مجيد
فلسفة الفنون السينمائية

لا تنحصر جمالية الصورة السينمائية في قدرتها على محاكاة الواقع أو إعادة إنتاج مظاهره المرئية، بل تتأسس في قدرتها على إعادة تشكيل علاقتنا بذلك الواقع، وفتح أفق جديد لرؤيته وتأويله. فالصورة، حين تدخل في بنية العمل السينمائي، لا تعود مجرد سطح بصري يستقبل الضوء ويسجّل حركة الأشياء، وإنما تتحول إلى بنية دلالية تتحدد قيمتها بما تحمله من علاقات وإيحاءات واحتمالات تعبيرية. ومن هذا المنطلق، لا يمكن النظر إلى المونتاج بوصفه مرحلة تقنية لاحقة للتصوير، غايتها تنظيم اللقطات وربطها في تسلسل سردي متماسك؛ إذ إن هذا التصور يختزل طبيعة المونتاج ويغفل جوهره الجمالي. فالمونتاج، في مستواه الإبداعي العميق، يمثل فعلًا لإعادة بناء العالم المصوّر، وإنتاج العلاقات التي لم تكن قائمة بالضرورة في لحظة التصوير ذاتها. إن ما يمنح الصورة السينمائية قيمتها ليس ما يظهر داخل حدود الكادر فحسب، وإنما أيضًا ما يولد من علاقتها بما يسبقها وما يليها. فاللقطة لا تمتلك دلالتها النهائية بصورة مستقلة، بل تتشكل دلالتها داخل نظام من العلاقات البصرية والزمنية والدرامية. ومن هنا يصبح المونتاج المجال الذي تنتقل فيه الصورة من وجودها المفرد إلى وجودها العلائقي، ومن حدود التسجيل إلى أفق التعبير، تقوم إحدى المسائل الجوهرية في فلسفة المونتاج على أن المعنى السينمائي لا يكون دائمًا خاصية جاهزة داخل اللقطة، وإنما قد ينشأ من العلاقة التي تنشئها مع لقطة أخرى. فحين تتجاور صورتان، لا يتحقق مجرد انتقال بصري بينهما، بل يمكن أن تتولد دلالة ثالثة لا تختزلها أي من الصورتين منفردة. وهنا تبرز أهمية الانتقال من التفكير في اللقطة بوصفها وحدة مستقلة إلى التفكير في العلاقة بوصفها وحدة جمالية منتجة للمعنى. فاللقطة الأولى تضع المتلقي أمام معطى بصري، بينما تأتي الثانية لتعيد توجيه إدراكه للأولى، أو لتمنحها بعدًا نفسيًا أو رمزيًا أو اجتماعيًا لم يكن ظاهرًا من قبل. ولعل هذا ما يجعل المونتاج أكثر من عملية تنظيم للمادة المصوّرة؛ فهو عملية إعادة توزيع للدلالات، وتحديد لما ينبغي أن يظهر في وعي المشاهد نتيجة التتابع البصري. فالمشهد الذي يتكون من مجموعة لقطات لا يكتسب وحدته بالضرورة من استمرار الحدث أو وحدة المكان، بل من طبيعة العلاقات التي تربط أجزاءه. وقد تتعارض اللقطات ظاهريًا، أو تتباعد مكانيًا وزمنيًا، لكنها تنتظم داخل بناء واحد عندما تتجه إلى إنتاج فكرة أو إحساس أو موقف جمالي محدد. وبذلك يصبح القطع فعلًا دلاليًا، لا مجرد إجراء تقني. إنه يحدد موضع الانتباه، ويخلق المقارنة، ويؤسس التوقع، وقد يكشف التناقض بين ما تقوله الصورة وما تخفيه. ومن خلال هذه الإمكانات، يتحول المونتاج إلى لغة تتجاوز حدود الوصف المباشر نحو بناء خطاب بصري قابل للتأويل، إذا كانت الصورة تمنح السينما حضورها المكاني، فإن المونتاج يمنحها إحدى أهم إمكاناتها في تشكيل الزمن. فالزمن في العمل السينمائي لا يتطابق بالضرورة مع الزمن الذي تجري فيه الأحداث في الواقع؛ إذ يمكن إعادة ترتيبه واختزاله وتمديده واستحضاره وفق مقتضيات الرؤية الدرامية والجمالية.

KINOVIOLA

مجلة فصلية تصدر عن عشق السينما



العدد الثاني

رحلة جديدة نبدأها معكم، نؤمن ان السينما ليست مجرد صور متحركة... بل لغة تعبر عن الانسان وتوثق الذاكرة، وتفتح نوافذ على عوالم جديدة.

،، السينما ليست واقعا نراه... بل حلما نعيشه معا ،،

شكرا لقراءتنا الاعزاء

هذا العدد هو بداية الطريق وبكم تكتمل الحكاية
نرحب بملاحظاتكم واقتراحاتكم لنصنع معا
مجلة تليق بالسينما وبكم

رئيس التحرير	د . ماهر مجيد إبراهيم
مدير التحرير	د . موفق مجيد
التدقيق اللغوي	طه المراياتي
التصميم والإخراج	علي البياتي