

الفرق للبحر

العددان : ٢١ - ٢٢

خريف ٢٠٢٠ - شتاء ٢٠٢١

فصلية | علمية | محكمة



ملف خاص ...

فن السينما ... التحديات الراهنة ... والمستقبل

الفن للمعاصرة

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون المصرية

العددان 21 - 22
خريف 2020 - شتاء 2021



يواكب ظهور هذا العدد الجديد من
مجلة الفن المعاصر لسان حال أكاديمية
الفنون العريقة ، أحداث مهمة تمر

بها الأكاديمية في تاريخها وهي ترنو إلى التجدد والتطور
على جميع المستويات العلمية والتعليمية والبنية
التحتية من مباني وتجهيزات وتجديدات وإنشاء صروح
تعليمية جديدة في وقت وجيز نسبق بها الزمن ليكون
لأكاديمية الفنون موقعها المرموق الذي تستحقه وسط
جميع أكاديميات الفنون في العالم نقدمها هدية ، لوطننا
الغالي الذي يستحق منا بذل أقصى الجهد في هذه اللحظة
التاريخية التي تشهد نمواً ملحوظاً تحت قيادة فخامة
الرئيس عبد الفتاح السيسي الذي قدم ويقدم لنا المثال
والخارطة التي نسير عليها لتحقيق التنمية المستدامة
على كافة المستويات ، ومن ثم تقوم أكاديمية الفنون
بدورها المنوط بها على الوجه الأكمل في تفريخ القوى
الناعمة التي تنهض بالمجتمع وتناهض قوى الإرهاب ، وهو
ما يدفعنا إلى العمل على كل الأصعدة لتقوم الأكاديمية
بدورها التنويري بوصفها بوتقة الثقافة والإبداع .

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

أ. د / أشرف زكي

رئيس أكاديمية الفنون

هيئة التحرير

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير

أ.د. أشرف زكي
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي

أ.د. سمية رمضان
أ.د. شاكِر عبد الحميد
أ.د. فوزى فهمى
أ.د. فوزية حسن
أ. / مجدى عبد الرحمن
أ.د. هدى وصفى

مسئول إدارى
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

التصميم والإخراج الفنى
هانى صبرى

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقاً للشروط التالية :

المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.

ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .

تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدراسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .

تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .

ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونياً مرفقاً معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .

المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.

للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .

الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

ملف خاص .. فن السينما التحديات الراهنة .. والمستقبل

هذا العدد

30 - 11

مسرر أبو العلا السالموني

48 - 31

تجربة شركة «وتا» للخدمات السينمائية

65 - 49

علاقة التطور التقني بنظم العرض السينمائي

77 - 66

شروط عمل فيلم الواقع الافتراضي virtual reality

85 - 78

الذكور اما نوع جديد أم سينما تسجيلية

110 - 86

تشكيل الصورة عند إيمانويل لوبزكي

130 - 111

دلالة الأصوات اللغوية الفسيولوجية / الفيزيائية

156 - 131

دراسة تحليلية لصورة المرأة المصرية

180 - 157

تحليل أسلوب الأداء الغنائي عند أم كلثوم

192 - 181

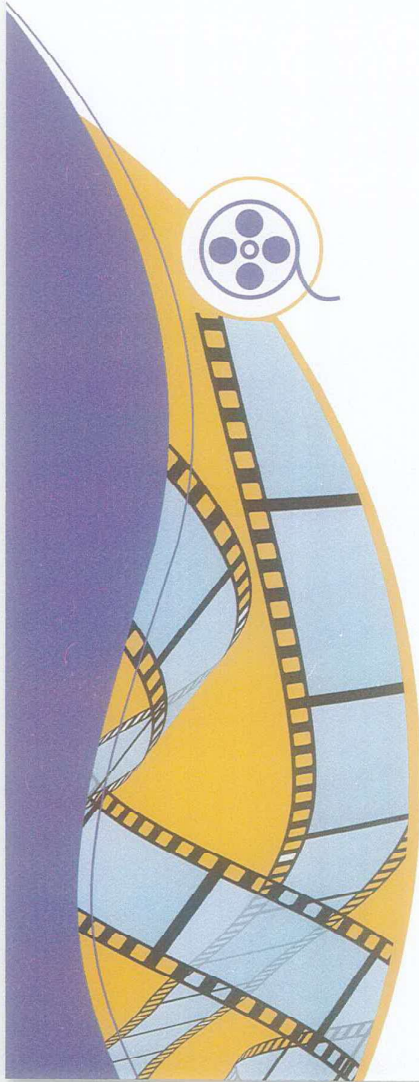
الموسيقى السودانية الحديثة

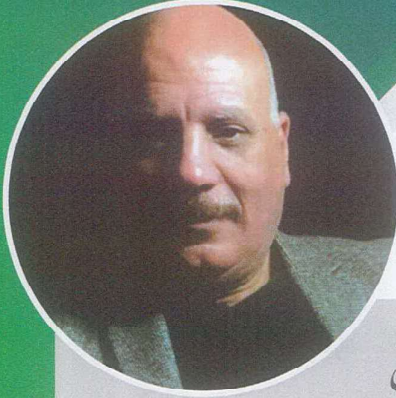
210 - 193

تدريبات لعزف نغمات الدوبل كورد

231 - 211

ترقيم الأصابع للمبتدئين بعزف البيانو





البحث العلمي وممارسة الإبداع

هناك العديد من الأصوات التي تزعم بأن المرجعية العلمية في ممارسة الإبداع الفني ليست ذات جدوى ، بل وهناك من يدعي بأن البحث العلمي الأكاديمي في مجال الفنون يقبع في وادٍ خلي بمعزل عن الحركة الإبداعية الحقيقية ، وبالرغم من ذلك فهناك بعض المحاولات الجادة التي تسعى إلى تحريك الماء الراكد في البحيرة ، وتدحض ذلك الوهم الذي ينفي عن العلم دوره المؤسس والكاشف لممارسات المبدعين ، وتكمن هذه المحاولات في حركة البحث العلمي في مجالات الفنون المختلفة ، والتي تقدم تنسيقا علميا لممارسة المبدعين ، وهو ما يتمثل في الأعمال البحثية لمجموعة من شباب الباحثين الواعدين الذين يعملون بجهد وجلد ، رغم ما يعترضهم من ضغوط يومية وحياتية وأيضاً بحثية ، من أجل أن يضيفوا للفنون أسساً منهجية جديدة ، قد تعين المبدعين على ممارسة إبداعاتهم وفق مرجعيات علمية ترتقي بفنهم إلى الأفضل ، أو على أقل تقدير تستحثهم على إعادة النظر فيما يقدمونه ، ويتأملون فنهم أولاً بأول ، من أجل إكسابه حيويته التي تعد طبيعة متأصلة ولازمة له ، والتي كاد يفقدها وسط عالم مزدحم بالنشاطات الإنسانية والإبداعية الأخرى ، والتي أصبحت أسرع منه إيقاعاً وأبلغ تصويراً بل وتأثيراً .

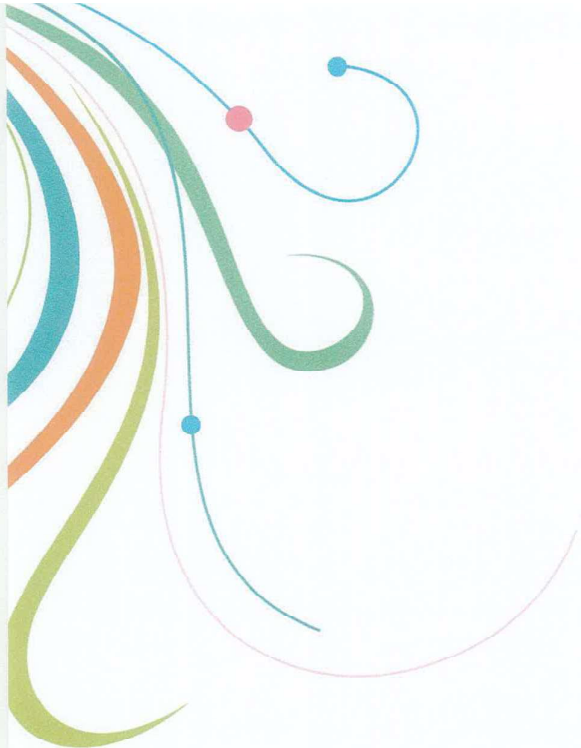
فالبحت العلمي الأكاديمي في الفنون لاشك يحفز على التأمل والاستكشاف من خلال التجارب السابقة أو اللاحقة التي تأملها الحركة الإبداعية في السياق الثقافي والاجتماعي العام ، وهي ترنوا إلى التطور ، إن هذه الاستكشافات تحاول الولوج إلى كنه الإبداع ، رغم ما يعتري الباحثين من مشقة أكيدة بل وحتمية من أجل أن ينقلوا لنا متعة الكشف والتأمل وإعادة النظر ، فالمتعة والمشقة في البحث العلمي صنوان يتلازمان ولا يفترقان .

إن البحث العلمي الأكاديمي في الفنون عبر العصور يأتي دوما وكأنه يحاول إعادة تعريف الفنون وربما تجديد دماؤها ، فعندما انتشرت الأكاديميات والمعاهد التي تعني بدراسة الإبداع واحتضان الموهوبين في أنحاء العالم الغربي كانت الأفكار النظرية السابقة منذ أرسطو كمنارة التفوا حولها ينهلون منها لتعليم الدارسين أسس الفنون والإبداع ، وعندما تأسست المعاهد والأكاديميات المسرحية في عالمنا العربي وجدت نفسها تسير على نفس الخطى التي سارت عليها معاهد العالم الغربي ، فنهلوا قدر ما أتيهم لهم من تاريخ الفنون وتجاربه في محاولة تطبيقه بغرض تطوير إبداعات طلابها ، ومع مرور الزمن جاءت الحاجة لإجراء بحوث أكاديمية عربية تحاول الكشف والتحليل لتجليات الظاهرة الإبداعية في البلدان العربية ، واليوم وقد امتد أثر البعض من هذه المؤسسات إلى أكثر من نصف قرن من ممارسة البحث الأكاديمي في مجال الفنون المسرحية ، الأمر الذي يدعونا لمحاولة التعرف على منجزات البحث العلمي في المؤسسات العلمية في الوطن العربي ، والكشف عن الموضوعات والمناهج والتوجهات

السائدة في ما تم انجازه من أبحاث علمية حول الفنون المختلفة ، ومن ثم ، طرح التساؤلات حول مدى مواكبة تلك الأبحاث للممارسات الإبداعية في مجتمعنا العربي وهل استطاعت الأبحاث الأكاديمية المعاصرة الاستفادة من التطور التكنولوجي الذي أتاح المواد والصور والوثائق التي لم تكن متاحة بيسر من قبل وحتى وقت ليس ببعيد ؟ وهل كان لتوفر تلك المواد التي أتاحها التكنولوجيا وتقدم العلوم الإنسانية أثر واضح على تطور هذه الأبحاث ؟ .. إن الإجابة على تلك التساؤلات تتجدد مع إجراء كل بحث وطرحه للنشر ليكون في متناول المبدعين الممارسين للفنون المختلفة من جانب ، والمتلقين لهذه الفنون من جانب آخر ، حيث تقتحم تلك الأبحاث المتجددة ما هو مسكوت عنه في الكشف عن أسرار الإبداع وتحليلها ووضعها تحت مجهر المستكشف تارة ، وتحت سيطرة مبضع الجراح تارة ثانية ، وكأن الباحث يرتدي عباءة مقتفي الأثر في بحر من الرمال الناعمة ، متكأ على علوم كثيرة كعلم الجمال الذي يعني بتفسير الظواهر الجمالية للإبداع الفني ، وهو الذي يدفع إلى الاستعانة بعلم النفس وعلم التاريخ وعلم الأخلاق وعلم الاجتماع وعلم الدلالة (السيميوطيقا) وغيرها من العلوم التي تتشابك في خطوطها ومناهجها ومدلولاتها مع فلسفة الجمال ، ومن ثم ، فإن الاستناد إلى علم أو مجموعة علوم هو من الأهمية بمكان لتحليل الظاهرة الإبداعية ، مما يساعد على تفكيك وإعادة تركيب العمل الإبداعي بغية تطويره أو على أقل تقدير تنسيقه وفق أسس علمية لا تنفي عنه كونه إبداعا .. وفي هذا الإصدار الجديد لمجلة الفن المعاصر ربما نجد ما يدل على ذلك وقد اختار

موضوعاته بعناية أستاذي وصديقي الناقد الكبير الأستاذ الدكتور حسن عطية مدير التحرير السابق ، والذي رحل عنا قبل أن يرى هذا العدد النور ، ويضاف إلى رصيده الفكري والإبداعي ، الذي أفادت منه الأجيال من الباحثين والمبدعين ، وستظل ذكراه شاخصة في أذهاننا لعمر قد يمتد أثره ربما لآماد بعيدةرحمة الله عليه . . . وهانحن نكمل ما أنجزه سائرین علی دربه فی تحریر هذه المجلة الغراء حتى تقوم بدورها التنويري والثقافي والعلمي .

أ. د. / مدحت الكاشف
مدير التحرير



السَّيِّئَاتُ





إيمانويل لوبزكي



تشكيل الصورة عند... إيمانويل لوبزكي ما بين الإضاءة الصناعية والإضاءة المتاحة

بحث حول ملامح التميز في أعمال مدير التصوير إيمانويل لوبزكي يلعب التصوير في صناعة السينما دورا بالغ الأهمية إن لم يكن الأهم على الإطلاق، فبدونه لم يكن للسينما ولا لأي من فنونها أن يظهر إلى الوجود، فمن خلال الإضاءة التي يختارها مدير التصوير لموقع العمل تتشكل الصورة وتكتسب مظهرها العام، فيظهر الممثلون والديكورات وسائر المزيّنات، وتتشكل الظلال والتباينات التي يحدثها مصدر الضوء بزوايا سقوطه المختلفة على الأجسام وبضبط نسبة شدته إلى الإضاءة المائلة للظلال تتجسد الدراما وتكسب الصورة بالملامح والمعاني والأحاسيس،

د. عمرو صالح أمين (*)

بمواصفات محددة، وعبر إعدادات خاصة يحددها مدير التصوير مراعاة للشكل المرجو للصورة النهائية ولما هو مطلوب لضبط الصورة في مرحلة ما بعد التصوير Post Production.

من خلال ما سبق، نلاحظ أهمية دور مدير التصوير وأهمية درايته العلمية بكل دقائق أدواته المتعددة حتى يستطيع أن ينتقي من بين البدائل التقنية المختلفة وصولاً إلى تحكم دقيق في أدواته، وبالتالي إلى تطوير كل تلك الأدوات في النهاية لخدمة رؤيته التي يساهم بها في السرد الإبداعي لأحداث ودراما العمل. أدواته المختفة والمتعددة أدواته

ففن التصوير يعتمد على الكثير من العلوم والمعارف المكملّة التي تمكن المصور من التحكم الصحيح والانتقائي الدقيق في أدواته، إلا أن هذا العلم في حد ذاته لا يصنع مصورا متميزا ولكنه يصنع مصورا يجيد حرفته، أما ما يحول

كما تكتسب المزيّنات ملمسها الخاص ويظهر التجسيم الذي يزيد من مصداقية وجماليات الصورة، وعبر العدسة تتحدد حدود العالم الذي يتم تسجيل صورته ليعاد عرضها مرة أخرى في زمان ومكان آخرين غير مكان الفعل وزمن حدوثه، كما تضاف العديد من التأثيرات على شكل هذا العالم من مبالغة أو تشويه في المنظور وتغيير في الشكل الحقيقي للحركات المختلفة والمسافات البينية ما بين المزيّنات، فضلا عن تغيير نسب تلك المزيّنات إلى بعضها البعض، ثم من بعد ذلك كله يتم تسجيل صورة ذلك العالم بمرور الأشعة الضوئية المعبرة عنه سواء كانت منعكسة عنه أو صادرة عن مصادر ضوئية تظهر فيه عبر العدسة وفتحتها عند سقوطها على السطح الحساس الذي يختاره مدير التصوير بدقة سواء كان فيلما فوتوغرافيا سينمائيا بنوعية وحساسية ومواصفات محددة، أو أن يتم تسجيل الصورة عبر مستشعر رقمي Digital Sensor

(*) مدرس دكتور بقسم التصوير - المعهد العالي للسينما - أكاديمية الفنون - مصر .

أوسكار (أفضل تصوير) عن أفلامهم، ولا لأنه الوحيد من بين كل مديري التصوير الأحياء أو الراحلين الذي حصد ثلاث جوائز أوسكار (أفضل تصوير) عن أعماله لثلاث سنوات متتالية إنفاً، وبالإضافة إلى ذلك، يمكن القول بامتلاكه رؤية فذة وأسلوب خاص في التعبير وقدرة كبيرة تتسم بالسلاسة في انتقاء أدواته التي يستخدمها لتجسيد تلك الرؤية بشكل مرئي مع قدرة عالية في السيطرة والتحكم في تلك الأدوات، بحيث لا ينساق وراء التكنولوجيا المستحدثة بقدر ما يوظفها في المكان الصحيح والمناسب بالقدر الملائم لخدمة رؤيته ولتحقيق رؤية المخرج لتصبح مرئية للمشاهدين بعدما كانت مجرد أفكار مجردة وتصورات في ذهنه، أضف إلى ذلك قدرته بالغة التميز في السيطرة على شكل تعرض الفيلم بالإضاءة الطبيعية والمناخ فقط بحيث يشكل صورة ذات طابع خاص ميزت العديد من أفلامه، وذلك مع تميزه البالغ أيضاً في انتقاء وتوزيع مصادر الإضاءة الصناعية المناسبة لتجسيد الرؤى الإبداعية، لذا آثرت في هذا البحث أن أتناوله بالمزيد من التدقيق وتناول بعضاً من جوانب إبداعاته لتمهيد الطريق للدارسين والباحثين ومديري التصوير للانطلاق منها إلى عالم أكثر رحابة من الإبداع والتميز في التصوير.

أبدأ أولاً بنبذة للتعريف بمدير التصوير وأعماله وبعض من الجوائز التي حصدتها والترشيحات التي وصل إليها، ثم أتناول بعضاً من إبداعاته في أفلامه الأكثر تميزاً للوقوف على بعض من أسباب وأشكال التميز لاستخلاص الأفكار ومنهج التفكير وأسلوب التعبير والتناول لتجسيد الدراما المكتوبة وتحويلها إلى صور نابضة بالحياة.

تعريف بمدير التصوير:

هو "إيمانويل لوبزكي مورجنسترن" Emmanuel Lubezki Morgenstern، ويعرف كذلك باسم "Chivo" وتعني باللغة الإسبانية (الجدي) أو (الطفل الصغير). ولد لأسرة يهودية في ميكسيكو سيتي بالمكسيك في عام 1964 بعدما هاجرت جدته من روسيا وقت الثورة البلشفية إلى شنهاي ثم إلى المكسيك، حيث درس التصوير في معهد السينما بالجامعة الوطنية المستقلة بالمكسيك "Centro

المصور الجيد إلى مصور متميز يفوق أقرانه وتظهر له بصمة إبداعية واضحة في سرد العمل بصريا بشكل فعال مؤثر يزيد من فهم واندماج وتفاعل المشاهد مع ما يظهر أمامه على شاشة العرض فهو الرؤية الإبداعية لمدير التصوير، والتي تشكل عبر ثقافته الخاصة التي ينميها باطلاعه ومشاهداته، بحيث يستطيع أن يمتلك رؤيته الخاصة وفهمه لكيفية التعبير عن دراما العمل، فضلا عن إكساب الصورة الجماليات المختلفة، ويعينه على ذلك قدراته الذهنية وخبرته في تشكيل وتطوير أدواته الفنية والواقع الفعلي للعمل لتلك الأغراض الإبداعية، ومرونته في التعامل مع التحديات التي تقابله في العمل والمستجدات التي قد تطرأ على مكان التصوير، بحيث يمتلك مدير التصوير عينا ناقدة ذات بصيرة تمكنه من أن يطوع التحديات والمستجدات التي تطرأ من حوله لخدمة رؤيته الإبداعية لكيفية تحويل الدراما المكتوبة إلى صورة تنبض بالحياة والمشاعر والمعاني، وهي التي يؤكد على أهميتها مدير التصوير روجر ديكنز Roger Deakins (*) وكذلك يتقل عن مدير التصوير كونراد هول Conrad Hall تسميته لمثل تلك المستجدات بـ "الحوادث السعيدة" لما قد تمثله أو تأتي به من حلول إبداعية تعين مدير التصوير على التعبير بشكل أفضل. فكما هو معلوم أن بداية استخدام الإضاءة المنعكسة المنتشرة جاءت إلى السينما عن طريق صدفة غير مقصودة؛ وكان ذلك حين لاحظ "د. و. جريفث" والمصور الرائد "بيلي بيتزر" Billy Bitzer كيف أن مفرشا أبيض على أحد الطاولات وُضِعَ عن طريق الخطأ يعكس ضوء الشمس ليضيء الأوجه بشكل مبهر بحيث تظهر العيون واضحة بعد أن كانت تغوص في منطقة من الظلال (**)، فكان ذلك إيذانا باكتشاف نوعية إضاءة أضافت إلى ترسانة المعدات والأدوات والبدايل التي يستخدمها مدير التصوير لإضاءة الفيلم ولizard تألق ضوء النهار ذي التأثيرات الضوئية المبهرة التي تميزت بها صورة "بيلي بيتزر". ومصداقا لما سبق، فإننا نجد أنه من بين العدد الكبير من مديري التصوير هناك عدد قليل من مديري التصوير المميزين، وعدد أقل كثيرا يمثل المصورين الأكثر تميزاً. ومن بين مديري التصوير الأكثر تميزاً في العصر الحالي مدير التصوير "إيمانويل لوبزكي" Emmanuel Lubezki، وذلك ليس فقط لكونه واحداً من ثلاثة مدراء للتصوير لا يزالون على قيد الحياة ممن حصدوا ثلاث جوائز

(*) V. Cinematography Style, Dir. & Prod. Jon Fauer, ASC, Production company T-Stop Productions, 2006.

(**) V. Trick of the Light_ Cinematography in Silent Films (1896-1927), Dir & Prod. Kevin Brownlow & David Gill.

أهم المخرجين مثل مايك نيكولز The Birdcage 1996، وتيم بيرتون سليبي هولو Sleepy Hollow 1999، ومايكل مان علي Ali 2001 وتيرينس ماليك العالم الجديد The New World 2005، شجرة الحياة The Tree of Life 2011، يا للعجب To the Wonder 2012، فارس الكؤوس Knight of Cups 2015، والأخوان كوين "يحرق بعد القراءة Burn After Reading 2008.

وبالنظر إلى رؤية لوبزكي لما يجب أن يكون عليه في عمله ولدوره في العمل كمدير تصوير، والتي من المؤكد أن لها أثرا كبيرا في الوصول بعمله في أفلامه إلى هذا الكم الكبير من الجوائز والتميز والتفوق على الكثيرين، ليس فقط من أقرانه ولكن ممن سبقوه، والذين هم بمثابة الأساتذة حيث صرح بأنه يعتز كثيرا بأعمالهم التي تعلم منها الكثير، فنجدته يقول **"إن رسالتي للجميع هي العمل بجدية، ومكدير تصوير لابد من التعاون الوثيق مع المخرج والإيمان بأنه مؤلف العمل وبهذه الطريقة ستستطيع أن تؤدي دورا وعملا أفضل...، إن دور مدير التصوير في العمل هو أن يساعد المخرج في أن يترجم أفكاره ويحولها إلى صور مرئية، وهذا ما أحاول أن أفعله"** (***)، فالجدية في العمل والتي أشار إليها هي شرط أساسي للنجاح في أي عمل، كما يؤكد لوبزكي أيضا أنه للوصول إلى جائزة أوسكار الثالثة في حياته كان يجب التغلب على ظروف البرد القارس في البرية (****)، وبالتأكيد ليس البرد فقط هو المقصود وإنما أي شكل من أشكال المعوقات والصعوبات التي تواجه مدير التصوير لابد له من التصدي لها ومواجهتها وتحملها في سبيل الوصول إلى الهدف وجني الثمار.

أما عن التعاون الوثيق مع المخرج، والذي كثيرا ما يشير إليه، فسينتج عنه تناغم في كل تفاصيل الصورة، وسينعكس أثره على تفاعل المشاهد عبر إتاحة قدرة أكبر للسيطرة على فكره وأحاسيسه وتوجيهها إلى حيث يريد صانع العمل كنتيجة لترجمة الأفكار المجردة لصور محسوسة بشكل

Universitario de Estudios Cinematograficos (CUEC) وهناك قابل المخرج "الفونسو كيرون" الذي شاركه في ستة أفلام (حتى كتابة هذه الأسطر)، وكذلك المخرج أليجاندر غونزاليز إناريتو Alejandro Gonzalez Inarritu وعمل مع كل منهما وحصدوا جميعا العديد من الجوائز (*).

بدأ لوبزكي نشاطه العملي في التصوير في الثمانينيات من القرن العشرين في أعمال تليفزيونية. وفي سنة 1990 صور أول أفلامه وهو الفيلم التليفزيوني الذي ينتمي لنوعية الرعب موتيل الموت El motel de la muert (**). ثم توالى الأعمال السينمائية من بعد ذلك، وقد تم ترشيحه خمس وعشرون مرة لجائزة أفضل تصوير في العديد من المسابقات والتي حصد منها الكثير، حيث رُشح لجائزة أكاديمية فنون وعلوم السينما "أوسكار" لأفضل تصوير ثمان مرات حصد منها ثلاث جوائز متتالية وذلك عن فيلم جاذبية Gravity سنة 2013، الرجل الطائر Birdman or The Unexpected Virtue of Ignorance 2014، العائد The Revenant عام 2015، ورُشح لجائزة الأكاديمية البريطانية لفنون السينما والتلفزيون بافتا BAFTA لأفضل تصوير أربع مرات فاز بها جميعا، وذلك عن أفلامه أطفال الرجال 2006، جاذبية 2013، "الرجل الطائر أو الفضيلة غير المتوقعة للجهالة 2014، العائد 2015، جائزة الجمعية الأمريكية للمصورين السينمائيين American Society Of Cinematographers ورُشح لها ست مرات فاز منها بخمس جوائز عن الأفلام السابقة نفسها بالإضافة إلى فيلم "شجرة الحياة" (2011).

ومن أكثر ما تميز واشتهر به لوبزكي تصويره للقطات الطويلة التي تستغرق زمنا طويلا على الشاشة، وقدرته على توظيف الإضاءة الطبيعية بل والاعتماد عليها كليا في الكثير من الأحيان مع القدرة على السيطرة عليها لخدمة الشكل الجمالي ودراما العمل للوصول إلى صورة معبرة أكثر صدقا وتأثيرا.

وقد عمل لوبزكي خلال مسيرته العملية مع عدد من

(*) V. <https://www.allmovie.com/artist/p167763>, www.imdb.com/name/nm0523881/

(**) V. https://www.imdb.com/list/ls025539491/?ref=tt_rls_4

(***) لقاء تليفزيوني مسجل مع لوبزكي عقب فوزه بجائزة الأوسكار في عام 2015 عن فيلم الرجل الطائر، اللقاء منشور على شبكة الإنترنت على الموقع التالي: <https://www.youtube.com/watch?v=IaVvKfInjXQ>.

(****) انظر اللقاء - التليفزيوني المسجل مع لوبزكي عقب فوزه بجائزة الأوسكار في عام 2016 عن فيلم "العائد"، اللقاء منشور على شبكة الإنترنت على الموقع التالي: <https://www.youtube.com/watch?v=s3ny7bqUhJo>.

أمين مبدع ومؤثر في الجماهير.

لكن بشكل عام، يمكن القول بأنه يميل إلى توظيف الإضاءة الناعمة بالغة النعومة "للامصدرية" أي التي لا يستطيع المشاهد العادي تحديد مصدر لها، وإن كان يحافظ على اتجاهات سقوط الإضاءة من المصادر المتوفرة والظاهرة في مكان التصوير (إلا من بعض الاستثناءات التي أحدثها عن عمد)، وبشكل عام لا أستطيع أن أعَمِّم القول بأنه يفضل أو يلجأ إلى زوايا سقوط إضاءة بعينها مثلما قرأت في بعض مما يكتب عنه، فهو وإن كان كثيراً وغالباً ما يوظف ما يُعرف بـ "الإضاءة القصيرة أو الضيقة Short Light إلا أننا نجد يراوح بينها وبين "الإضاءة العريضة Broad Light في أحيان أخرى كثيرة بحسب الحاجة الدرامية وفي العمل نفسه تبعاً للدراما والحادث ورسمه للشخصيات وتطورها عبر العمل، والمرحلة التي يعبر عنها المشهد بشخصياته، وبما تحمله وتعبر عنه من أحاسيس وانفعالات دراما السرد. فعلى سبيل المثال، في فيلم "سليبي هولو" نفسه والذي ينتمي لنوعية الرعب الخيالي والتي غالباً ما تقترب بطبقة الإضاءة المنخفضة نرى في بعض الأحيان شخصيات يتم إضاءتها بإضاءة أمامية تبدو متعمدة، كما في مشهد التعريف بـ كيليان Killian وزوجته "إليزابيث" وابنتهما "توماس" الذين صاروا ضحايا فيما بعد للفارس مقطوع الرأس، وكذلك في مراسم دفن "جوناثان ماسبث Johnathan Masbath، ومشهد إدخال جثة الأرملة "وينشيب Winship للتشريح ظهر العديدون (من الذين صاروا ضحايا للفارس أيضاً فيما بعد) بإضاءة أمامية، وكذلك في مشهد النهاية حين عاد المحقق لنيويورك ومعه "كاترينا" (شكل رقم ١) بعد إنهاء لغز الفارس مقطوع الرأس.

ومصادقاً لذلك، نجد لوبزكي نفسه يقول "كل فيلم يُروى بطريقة مختلفة، حسبما هو جيد للقصة وللسيناريو ولرؤية المخرج نفسه...، فما يريد المخرج أن يغمر به المشاهد من أحاسيس أذهب مباشرة إليه" (**).

بعض من أعمال لوبزكي الأكثر تميزاً:

وبالنظر إلى أعماله ومسيرته الفنية، سنجد مجموعة من العلامات البارزة التي شكلت تاريخه الفني وأسلوبه المميز وساهمت في وضعه في المكانة التي وصل إليها. من أول تلك الأفلام الأكثر تميزاً فيلم "أميرة صغيرة A Little

نستخلص مما سبق، إصراره وتأكيده على العمل بجدية والتصدي للمعوقات والصعاب التي تصاحب العمل، ذلك على المستوى الشخصي، أما على مستوى العمل الجماعي، فقد أكد على العمل بروح الفريق تحت قيادة مخرج العمل لتنظيم الرؤية ولتنسجم مفردات الصورة في كل متجانس متماسك ومتناغم. ونرى ترجمة عملية لتلك الأقوال السابقة في حوار معه منشور في عدد ديسمبر 1999 بالمجلة الأشهر والأكثر عراقية للمصورين المحترفين "مجلة المصور الأمريكي American Cinematographer Magazine تحدث فيه عن دوره وما قام به في فيلم "سليبي هولو" (*) حيث ذكر أنه في مرحلة الإعداد وجلسات النقاش حول التصميمات التي دارت للتجهيز للفيلم فضل في كثير من الأحيان أن يستمع ويستمتع لـ تيم بيرتون ولرؤيته ولم يتدخل بالكثير من الملاحظات كعادته في أعماله السابقة، خاصة لأن تيم بيرتون -بما هو عليه في عالم الإخراج- مصمم الإنتاج والأزياء، فقد عملوا معاً من قبل في عدد من الأعمال وكانوا بالفعل بمثابة الفريق، وكان لوبزكي هو الجديد معهم، ففضل أن يستمع ويتجاوب مع رؤيتهم إلا من بعض الملاحظات التي كانوا منفتحين تجاهها بشدة وأخذوا بها، فهو يعرف كيف يستمع ومتى يتدخل بملاحظاته الإيجابية التي ساهمت في إعطاء الروح المطلوبة للصورة.

أما عن طريقة تعبيره وأسلوبه في تحويل الدراما المكتوبة إلى صور نابضة بالحياة فقد أشار إلى أنه غالباً ما يستوحي ويستنبط أسلوبه لكل عمل من العمل نفسه ومن أماكن التصوير، فلكل عمل أسلوب للتعبير عنه ينبع من العمل نفسه. فعلى سبيل المثال، يعلق لوبزكي على فيلم العالم الجديد بقوله "كلمة السر لهذا العمل هي سريان وتقدم الحياة. إنك في كل عمل تعمله تطور بعض الأفكار البسيطة التي تساعدك على أن تجد الأسلوب البصري الخاص بالفيلم Visual style، وكان ذلك في الفيلم هو سريان الزمان والحياة، فكنا نحاول أن نجد ذلك ونظيره في كل ما يحيط بنا، الطبيعة، تغير الفصول، الممثلون... وفي كل تلك التغيرات يوجد الكثير من الشعر" (١).

(*) V. <https://ascmag.com/magazine/dec99/sleepy/pg2.htm>

(**) V. <https://www.youtube.com/watch?v=IaVvKfNjXQ>



(شكل رقم ١)

في مسيرته الفنية وسلط المزيد من الأضواء عليه حيث استفاد كثيرا من عمله فيه لضخامة إنتاج الفيلم ولعمله مع "تيم بيرتون" أحد أهم المخرجين في جيله والذي عُرِفَ أكثر ما عُرِفَ بأفلام الرعب والأفلام الخيالية، وفي هذا الفيلم كان طلب "بيرتون" أن تكون صورة الفيلم مميزة وذات طابع يتشابه مع أفلام هامر(*) (التي يجعلها "بيرتون" كثيرا)، وكذلك فيلم يوم الأحد الأسود Black Sunday للمخرج والمصور الإيطالي ماريو بافا Mario Bava، فلم يرد بيرتون للصورة أن تكون واقعية بقدر ما تكون ذات أثر ووقع خاص في المشاهد كالأفلام سالفة الذكر، وهو ما أتاح الكثير من الحرية للويزكي في تشكيل الصورة عبر أسلوب الإضاءة الذي اختاره للتعامل مع الفيلم،

PRINCESS سنة 1995 من إخراج "ألفونسو كيورون" وهو أول الأفلام التي أظهر فيها تميزه بوضوح، وعلى الرغم من أن الفيلم بالكاد حقق نصف تكاليفه الإنتاجية من الإيرادات (ويرجع السبب في ذلك بدرجة كبيرة إلى عدم توافر الدعاية المناسبة بالقدر الكافي) فقد لاقى الفيلم الكثير من الاستحسان والمدح على المستوى النقدي وتم ترشيحه لجائزتي أوسكار؛ إحداها أوسكار أفضل تصوير للويزكي، ثم فيلم "سليبي هولو SLEEPY HOLLOW سنة 1999 من إخراج تيم بيرتون، والذي ترشح عنه لجائزة "أوسكار" أفضل تصوير للمرة الثانية وترشح عنه لجائزة جمعية المصورين الأمريكيين ASC، كما فاز عنه بعدد آخر من الجوائز، وهو فيلم مثل علامة مميزة

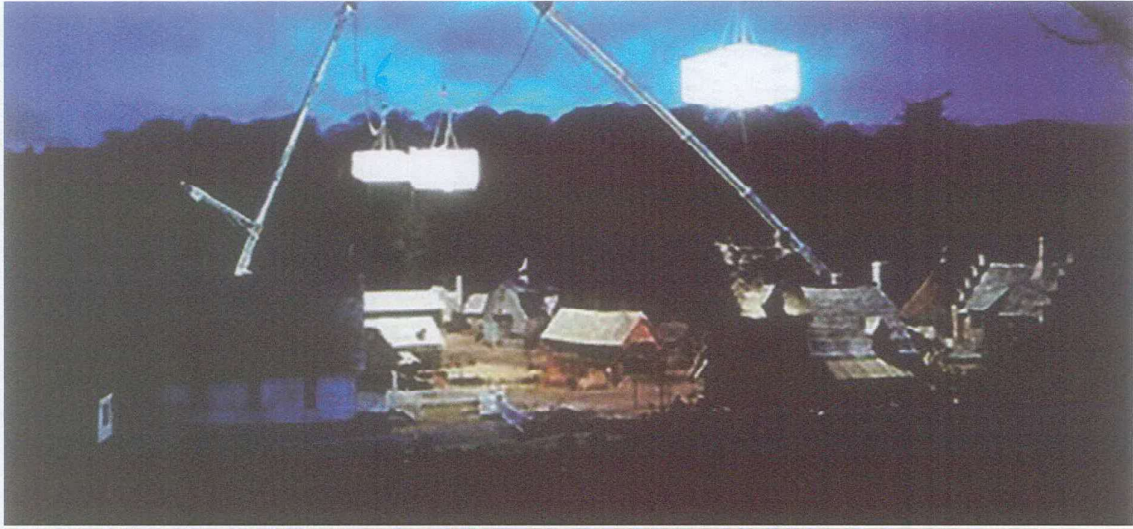
(*) شركة هامر لإنتاج الأفلام Hammer Film Productions هي شركة إنجليزية تأسست سنة ١٩٣٤، ذاع صيتها في مختلف أنحاء العالم، واشتملت أفلامها على شخصيات الرعب الكلاسيكية مثل الكونت دراكيولا، فرانكنشتين والمومساء، وهي الشخصيات التي ظهرت بصورة متكررة في أفلام الشركة، تركز إنتاج الشركة لأفلام الرعب في الفترة ما بين نهاية الخمسينيات من القرن العشرين والسبعينيات منه على الجوانب الجنسية ومشاهد العنف شديدة التطرف، فضلا عن الجو المصطنع وانخفاض تكاليف أفلامها حيث كانت تلجأ إلى تصوير أكثر من فيلم في الديكور نفسه لخفض التكاليف (كما في حالة أفلام محبي مصاصي الدماء، أهوال فرانكنشتين ونديات دراكيولا التي تم تصويرها جميعا على ديكور فيلم ذق دم دراكيولا بعد إدخال بعض التعديلات عليه (انظر: تيرنس مارنر، تصميم المناظر السينمائية، أحمد الحضري، القاهرة، المركز القومي للسينما، ١٩٨٣، ص ١٢٦). ومن أشهر مديري التصوير الذين عملوا مع شركة هامر جاك أشير Jack Asher، ومن أفلامه "لعنة فرانكنشتين" سنة ١٩٥٧ وهو أول أفلام هامر القوطية وأول معالجات قصة فرانكنشتين بالألوان، "دراكيولا" سنة ١٩٥٨، المومياء سنة ١٩٥٩، "زوجات دراكيولا" و "الرجل الذي خدع الموت" سنة ١٩٥٩، وتميز جاك أشير كمدير تصوير بآرائه بأسلوب فني مميز في استخدام الألوان من خلال توظيف الألوان بطريقة جمالية تبتعد غالبا عن الواقعية، مع إضافة بعض المسحات اللونية على الصورة مثل الأخضر والأرجواني. للمزيد انظر: Robert Weinberg, Horror of the 20th century, Oregon, Collectors press, 2000.

المميزة لهذه التقنية تأتي بتضافر عمل التصوير والإضاءة مع المخرج ومصمم الإنتاج والأزياء (٢)،

فلتحاشي الملمس الزائد لحبيبات الفيلم Grains لجأ لوبزكي إلى الحساسية 200 بدلا من 500، رغبة في صورة ذات حبيبات أقل وضوحا مع التقنية المعملية المستخدمة.

أما عن الإضاءة التي استخدمها فاتحه لوبزكي لاستخدام الإضاءة الناعمة كعادته إلا أنه ونظرا لأن الفيلم في الأساس يدور في إطار خيالي فقد أراد لوبزكي للإضاءة أن تكون أيضا غير مصدرية (**). بحيث لا يتبين لها المشاهد مصدرا واضحا فضلا عن كونها معبرة عن الجو العام. نستطيع أن نلمح فيما يرويهِ لوبزكي عن عمله في فيلم "سليبي هول" ملمحا إبداعيا وهو المرونة في التعامل مع واقع العمل، فالإبداع يُعرف على أنه "عملية عقلية تعتمد على مجموعة من القدرات وتتميز بعدد من الخصائص أهمها الحساسية للمشكلات، الطلاق، الأصالة، الجودة، التفرد والمرونة (٣)، تلك المرونة Flexibility التي تمكن الفنان من التجاوب السريع مع التطورات وتجاوز العقبات التي

وكذلك التقنيات المعملية التي استعان بها لتشغيل الفيلم والتأثيرات المناخية للإحياء بالزمان (وقت الحريف والشتاء) من ضباب وما إلى ذلك، والتي ساعدت في مجملها ليصل إلى ذلك الشكل المميز من الطابع الكلاسيكي المميز لأفلام الرعب (بالتضافر مع تنسيق الإنتاج وتصميم الأزياء) بحيث ظهرت صورة الفيلم قوطية الطابع Gothic بعض الشيء، ولكن بمظهر شعري رومانسي، ولتحقيق تلك الصورة اختار بداية خام "كوداك 200 ت Kodak's Vision 200T 5274 وذلك لرغبة مخرج العمل في استخدام تقنية CCE (*). وهنا تظهر الدراية العلمية المميزة للوبزكي وقدرته على توظيف الأدوات التقنية للوصول للشكل الفني المطلوب، فكما تقول بيفرلي وود نائب رئيس الخدمات التقنية لمعامل ديلوكس، والتي طورت هذه الطريقة لاستبقاء صورة الفضة على الفيلم مع صورة الصبغات -بالاشتراك مع كولن موسمان نائب رئيس الهندسة بالمعمل-، "إن هذه التقنية لا تمثل شيئا في أيدي من لا يدركون ماذا يريدون تحديدا، فلن تنتج المظهر المميز لفيلم Seven أو غيره، بل ستكون النتيجة ليست مرضية بالدرجة الكافية أو غير مرضية من الأساس، فالنتيجة



(شكل رقم ٢ أ) يظهر صناديق الإضاءة الناعمة المعلقة على رافعات لإضاءة ديكور منازل البلدة.

(*) CCE هي تقنية لاستبقاء الفضة على النسخ الموجبة يقدمها معمل ديلوكس Deluxe وهي اختصار لكلمات Color Contrast Enhancement أي "عملية تحسين التباين اللوني" وهي طريقة تشغيل معملية للفيلم بمعامل Deluxe لزيادة درجة أسوداد الأسود وإضافة ملمس واضح للصورة. وتشابه مع عملية تخطي حمام التبييض للفيلم "Bleach Bypass" إلا أنها تتميز عنها بأنها تسمح بظهور المزيد من التدرجات سواء على مستوى اللون والنصوعات، وتظهر المزيد من التفاصيل في مناطق الظلال. واستخدمت هذه التقنية من قبل في أفلام ذات مظهر مميز مثل فيلم Seven.

(**) الإضاءة غير المصدرية أسلوب كثيرا وغالبا ما يتبناه لوبزكي في أفلامه.



(شكل رقم ٢ ب) يظهر أحد صناديق الإضاءة الناعمة المعلقة على رافعة بضئ الطاحونة إلى جوار الصورة النهائية في الفيلم.

البرق، واختبر تأثير تلك المصادر فأعطته النتيجة المطلوبة، وبعثت تلك المصادر كما هائلا من الإضاءة فوق منازل المدينة وخلقت جوا أثيريا أسطوريا لشكل المدينة، وكان بالطبع يعدل من الكثافات والنسب الضوئية وأماكن الإضاءة بما يناسب المشاهد المطلوبة (انظر الشكلين ٢ أ، ب).

أما في ديكور الغابة المحتوية على شجرة الموتى والكهف، فنظرا لانخفاض السقف وعدم إمكان حصوله على الشكل المطلوب للإضاءة إذا ما ثبتت الكثافات على العوارض الجانبية (البساريل)، لذا فقد علق 500 وحدة إضاءة من نوعية إضاءة الفضاء Space Light، بحيث غطت المكان وخلقت سماء جديدة فوق الديكور وشكلت الإضاءة العلوية التي اختارها كشكل عام لإضاءة الفيلم والتي ظهرت وكأنها تأتي من السماء من أعلى الغابة، كما ساهم انخفاض السقف واقترب تلك الكثافات بعض الشيء من الديكور والممثلين في توفير كم الإضاءة وفتحة العدسة المطلوبة، ومع استخدام الدخان ظهرت بالفعل كأنها السماء والسحب من فوقهم، وقد تم توصيل كل تلك الكثافات بخافض للإضاءة Dimmer للتحكم في شدتها بالدرجة والقدر المطلوب حتى تتوافق اللقطات والمشاهد المصورة ما بين الداخلي والخارجي بأفضل شكل ممكن (الشكلان رقم ٣، ٤).

تواجهه أيا كانت. فنجد لوبزكي يوضح (٤) كيف أنه كان يريد إضافة بعض الفتحات للديكور (كمنافذ للإضاءة) ويريد المزيد من الارتفاع للأسقف، ولكن لأن تصميم الإنتاج للفيلم كان معقدا للغاية فتوقف عن طلب تلك التعديلات وعدل من أسلوب تعامله مع توزيع الإضاءة في المكان، (وقد كان من قبل يريد الاعتماد على الإضاءات الخلفية لإظهار الأشخاص سلويت في كثير من الأحيان)، ثم عدل توجهه في الإضاءة إلى جعل الإضاءة ناعمة بكثافة وعمودية من فوق الممثلين Top Light، مع الاستعانة بإضاءة مائلة للظلال في بعض الأحيان تكون بالغة النعومة كما تصل أيضا للممثل عبر نواشر للضوء كبيرة الحجم لتصل مشتتة ناعمة، واستعان في المشاهد الخارجية التي تظهر فيها المدينة بثلاث رافعات تليسكوبية عملاقة يصل امتداد ذراع كل منها 67 مترا لتغطي منطقة التصوير وعلق في كل واحدة منها صندوق Soft Box تم تجميعه من السقالات المعدنية ليشتع إضاءة ناعمة أبعاده 6 أمتار x 6 أمتار وارتفاع أضلاعه أربعة أمتار وقاعدته وأجنابه مشدود عليها نسيج ناشر للضوء، كما رُبطت أركان ذلك الصندوق بأحبال سوداء تصل إلى الأرض حتى يتم التحكم بسهولة في توجيه الصندوق بالشكل المناسب، واحتوى كل صندوق على كثافات إضاءة تزيد قدرتها عن حوالي 200 كيلو وات، كما علق في قاعدة كل صندوق كشاف بقدرة ٧٠ كيلو وات لعمل تأثير



(شكل رقم ٣) إلى اليسار تظهر لقطة فعلية لديكور وإضاءة الغاية وإلى اليمين صورتها النهائية في الفيلم.



(شكل رقم ٤) والذي تم تصويره داخل الاستوديو ويظهر فيه الممثلون والغاية وشجرة الموتى والسماء التي تشكلت عبر إضاءة كشافات Space Light والدخان المستخدم لنشر الضوء وتشكيل الجو الأسطوري للصورة

(بعد العديد من الاختبارات) أن يعمل بفتحات عدسة تتراوح ما بين 2.5 و 2.8، فنظرنا لاستخدامهم عدسات قصيرة البعد البؤري في الفيلم بحيث كانت العدسة الـ 40 مم هي أطول

أما عن فتحة العدسة التي عمل بها في الفيلم، فعلى الرغم من أنه يفضل دائما العمل بفتحات عدسة 2.8 أو 4 لأنها تعطي أفضل النتائج من العدسات، إلا أنه اختار لهذا الفيلم

Series of Unfortunate Events والذي يعرض جوا كابوسيا في بعض الأثناء ليقترّب من "سليبي هولو" والذي شارك لوزكي فيه أيضا مصمما الإنتاج والأزياء نفسيهما واللذان عملا معه في "سليبي هولو"، إلا أنه نفذ الفيلم بأسلوب مغاير بما يتناسب مع طبيعة الفيلم بقدر أكبر، بداية من اختيار الخام الذي سيتم التصوير عليه والتقنية المستخدمة لتشغيل الفيلم معمليا ونوعية الإضاءة، فبالنسبة لنوعية الإضاءة لجأ لاستخدام مصادر الإضاءة المركزة في مشاهد نهايات الفيلم على غير عادته في أغلب أعماله حيث يفضل دائما توظيف الإضاءة الناعمة المنتشرة، وكان من قبل قد اختار خام Kodak Vision 200T 5274 في سليبي هولو" لنيته استخدام طريقة CCE لاستبقاء الفضة حتى لا يظهر المزيد من الحبيبات Grains على الفيلم، بينما في هذا الفيلم اختار طريقة "ACE" لاستبقاء الفضة على الفيلم حتى تظهر الأوجه بشكل أكثر طبيعية ويكون التباين العام على الأوجه أقل حدة بما يلائم طبيعة الفيلم وموضوعه، واختار كذلك خام Kodak Vision2 5218 500T للتصوير عليه ليسهل له التعامل مع المساحات الواسعة التي كان عليه إضاءتها، وطبع نسخ العمل بتقنية ACE، ثم مع طباعة النسخ المعدة للعرض لجأ إلى "الوسيط الرقمي Digital Intermediate التي جربها من قبل مع فيلم اغتيال ريشارد نيكسون The Assassination of Richard Nixon سنة 2004 وطبق عبر الوسيط الرقمي قيمة "ACE" التي استقر عليها في نسخ العمل ACE 50 للوصول إلى درجات الأسود وتشبع الألوان والتباين الكلي المطلوب لصورة الفيلم مع الحفاظ على لون البشرة والتباين المناسب على الأوجه (***) .

ثم من بعد ذلك جاء فيلم "العالم الجديد The New

الأبعاد البؤرية المستخدمة (باستثناء مرتين تم استخدام 75 مم، ٥٠ مم)، وكانت العدسة 21 مم للقطات الواسعة، والعدسة 27 مم للقطات المتوسطة وأحيانا العدسة 35 مم، لذا رأي لوزكي أن الفتحة المتسعة هي الأفضل للشكل العام للصورة لتجد من عمق الميدان المتسع المصاحب للعدسات قصيرة البعد البؤري لكي لا تكون الصورة حادة بما يتنافى مع الشكل الأثيري الأسطوري المراد خلقه للمكان، والذي سيساعد على تحقيقه ضيق منطقة عمق الميدان التي تساعد عليها فتحات العدسة المتسعة.

ثم من بعد "سليبي هولو" نجد الفيلم المكسيكي Y TU MAMA TAMBIEN اي تو ماما تامبين(*) مع المخرج "ألونسو كيورون" سنة 2001 الذي يتتبع مراهقين ممثلين بالحيوية والرغبة الجنسية في رحلتهم عبر الطريق مع زوجة شابة في نهايات العشرينيات من عمرها، ومن عمله في هذا الفيلم استفاد لوزكي قدرة كبيرة في التعامل مع الفروق الكبيرة في التعريض ما بين الداخلي والخارجي حين يجتمع معا أو يتنقل ما بينهما في اللقطة نفسها، وهو ما ظهر أثره في ما تلى ذلك من أفلام كما في فيلمي "أطفال الرجال" 2006، و"شجرة الحياة" 2011 في قدرته على التنقل ما بين الفروق الحادة في التعريضات بسلاسة وحيوية بالغة لا تزج عين المشاهد بل تزيد من انغماسه في متابعة الأحداث وشعوره بالمكان وبأنه يتواجد بالفعل بداخله يشارك أبطاله مشاعرهم، حيث يقول لوزكي معلقا على عمله في فيلم "شجرة الحياة" "إذا لم أصور Y Tu Mama También لكنت سأشعر بالرعب إزاء الاختلاف في التعريضات المختلفة ما بين الداخلي والخارجي" (**).

فيلم الكوميديا السوداء Lemony Snicket's A

(*) الترجمة العربية لاسم الفيلم "وأملك أيضا".

(**) V. Emmanuel Lubezki Personal Quotes:

https://www.imdb.com/name/nm0523881/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

(**) الإضاءة غير المصدرية أسلوب كثيرا وغالبا ما يتبناه لوزكي في أفلامه.

(***) انظر المقال:

David E. Williams, Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates a sense of "cinematic illustration" for the melancholy comedy Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events, American Cinematographer Magazine, California, ASC Holding Corp., No. 12, Vol. 85, Dec. 2004 .

وكذلك:

Steven Pizzello, Galloping Ghost, American Cinematographer Magazine, Op. Cit., No. 12, Vol. 80, Dec 1999.

مشهدين من الفيلم لاستحالة التسجيل بدونها، أما أهم شرط في الميثاق الذي اتفقا عليه فكان الحفاظ على أعلى درجة تمييز للصورة Resolution فلبجاً للتصوير بعدسات أنامورفيك على خام 35 مم 2.40:1 Anamorphic، كما تم تصوير بعض أجزاء الفيلم بخام 65 مم، وكان ذلك مما اتفقا عليه للحفاظ على وضوح التفاصيل والخلفيات بمعنى الحفاظ على عمق الميدان المتسع أمام عدسة الكاميرا فكان تصوير أغلب لقطات الفيلم بعدسة 40 مم أو 50 مم، لتظهر الصورة أكثر طبيعية كما لو كان المشاهد يجلس وسط الأحداث، واختار لوزكي فتحات العدسة 11 و 16 للمحافظة على أكبر عمق ميدان ممكن، مع التصوير على خام Kodak Vision2 500T (5218) وفي بعض الأحيان عندما سمحت الإضاءة تم التصوير على خام Vision2 200T (5217) فجاءت الصورة النهائية للفيلم أشبه بلوحات للطبيعة مكتوبة بموسيقى شاعرية غاية في التناغم والفطرية.

ولتحقيق الصورة على هذا النحو كان على لوزكي أن يتعامل مع الإضاءة الطبيعية بشكل أساسي والتي تحاكي مظهر وأسلوب حياة السكان الأصليين الذين يعتمدون في حياتهم على الطبيعة والشمس والقمر وأضواء النيران، ويطوعها بالشكل الذي يحقق له ذلك، وكان عليه العمل بأضيق فتحة عدسة ممكنة لإتاحة أكبر عمق ميدان ممكن وخاصة مع استخدام العدسات "الأنامورفيك" التي تحد بعض الشيء من عمق الميدان نظراً لاقترابهم من الموضوعات المصورة وضبط المسافة على العدسة على مناطق قريبة، مما يحد أيضاً من اتساع عمق الميدان في الصورة، وللسيطرة على الصورة مع عدم استخدام إضاءة صناعية والحفاظ على شكل الأوجه وتبايناتها في الصورة من لقطة لأخرى، وخاصة أن مالك لا يصور بالترتيب أو بنظام محدد بقدر ما يسعى وراء الإحساس الصادق الطبيعي "تبرى لم يكن يصور بالترتيب حتى إنه يمكن أن نصور لقطة مقربة للممثل في أكتوبر ويتم تركيبها لمشهد يُصوّر في ديسمبر في مكان آخر (٧)، ولأنه عند التصوير الخارجي تكون هناك فوضى كبيرة من درجات الحرارة اللونية والانعكاسات المتغيرة وكذلك التباين "تقرر أن تكون إضاءة

World 2005 وهو العمل الأول الذي جمعه مع المخرج "تيرنس مالك Terrence Malick، والذي يُنقل كثيرا عن لوزكي قوله إنه أحد أهم من تعلمت منهم في الحياة، وعلى المستوى الشخصي استفدت منه الكثير، ومن بعد العمل معه تغيرت نظرتي للكثير من الأشياء من حولي وللحياة نفسها، وصرت كمصور أفضل من ذي قبل في قدرتي على مساعدة المخرج في العمل بشكل أكثر إيجابية وشمولاً" (*). تدور أحداث الفيلم في القرن السابع عشر الميلادي، أثناء قدوم المهاجرين من أوروبا إلى أراضي العالم الجديد وتأسيس جيمس تاوون وتكوين الولايات المتحدة، ونرى فيه قصة حب بين الأميرة بوكاهونتاس والمستكشف جون سميث، ويجد جون نفسه في حيرة شديدة بين حبه لبوكاهونتاس وبين ولائه للمستعمرين البريطانيين، مما يضعه في مواجهة عنيفة ليكون عليه الاختيار بين حبه وواجبه الوطني.

أراد تيرانس مالك للصورة أن تكون طبيعية فطرية أكثر من كونها جمالية، لتظهر بسيطة تخلو من أي تأثير مصطنع أو مفتعل واتفق مع لوزكي على التصوير بالإضاءة الطبيعية وبأبسط المعدات، فلا يتم استخدام كرين أو دوللي أو حتى الحوامل الاعتيادية للكاميرا، وكذلك معدات الإضاءة الصناعية، بحيث تكون الكاميرا حرة في حركتها مع الممثلين تلتقط اللحظات الطبيعية في تدفقها لتتنقل لوحات الطبيعة الفطرية والأحاسيس التي لا يشعر معها المشاهد بأي افتعال أو اصطناع، واتفق على استخدام "ستيدي كام Steadicam ما ساعد على إظهار الصورة متدفقة مليئة بالحياة. وعلق لوزكي على ما أضافه ذلك للفيلم .. إن عدم استخدام إضاءة صناعية أو معدات أتاحت الفرصة لنستمر في التصوير والتصوير دون قيود مما ساعد الممثلين على تقمص الشخصيات بدرجة أكبر فكنا لا نراهم بشخصياتهم الحقيقية سوى وقت تناول الطعام (٥)،

ووضع مالك ولوزكي مجموعة من الشروط فيما يشبه الميثاق لما يريدانه لصورة الفيلم، والتي طمّح لها مالك، وبالفعل سار الفيلم تبعاً لهذه الاتفاقات إلا من بعض التجاوزات، ومن ذلك استخدام الإضاءة الصناعية التي اضطر لوزكي لها في

(*) V. Emmanuel Lubezki Personal Quotes:

https://www.imdb.com/name/nm0523881/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, Benjamin B, Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates emotionally resonant imagery for Terrence Malick's The Tree of Life, American Cinematographer magazine, OP. Cit., Aug 2011, No. 8, Vol. 92, p. 28.

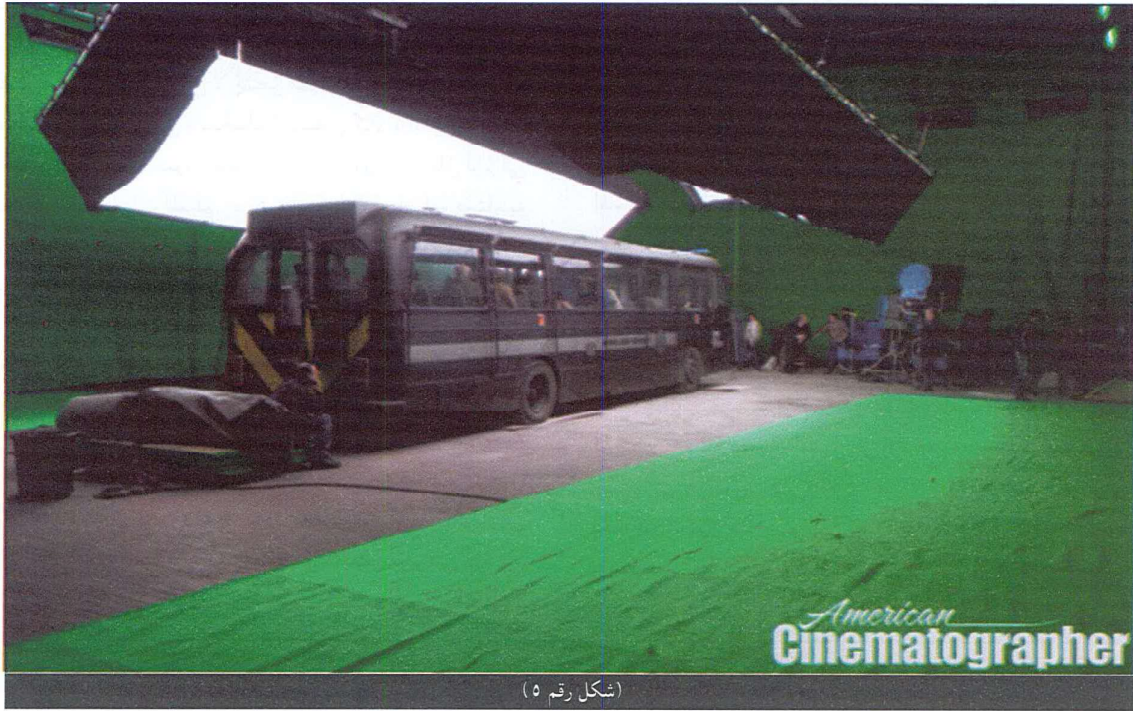
كابوسية للمستقبل القريب الذي تعقم فيه النساء ويفقدن خصوبتهن (كنتيجة للتلوث، العبث العلمي، ... إلخ) ويموت أصغر إنسان على سطح الأرض وعمره ثمانية عشر عاما مما يفتح بابا من التشاؤم على مستقبل الإنسان على الأرض، وفي الفيلم نتبع محاولة إنقاذ امرأة حامل وحيدة والوصول بها إلى بر الأمان كأمل جديد في حياة البشر والنجاة بهم من الجو الملوّث الفوضوي الذي يعم الأرض والذي نراه ممثلا في صور لحياة بائسة عشوائية وهمجية تكتظ بها مدينة "لندن" أحد أعرق وأرقى مدن العالم والتي تتحول في المستقبل القريب لهذا الحال المزري.

تميّزت صورة الفيلم بتوظيف الكاميرا المحمولة باليد أو المحمولة على ستيديكام Steadicam كثيرا لتضفي على الصورة طابعا تسجيليا يشعر المشاهد معه بمصادقية ما يراه كأنها هي الحقيقة التي سيعيشها البشر في المستقبل القريب ولتنفيذ ذلك تم التصوير بكاميرات صغيرة الحجم عالية التقنية (*) وهي "آري كام لايت Arricam LT وأريفلكس Arriflex 235 235"، وساعد لوبزكي على تحقيق ذلك باعتماده على الإضاءة الطبيعية في أغلب مشاهد الفيلم حتى

الممثلين خلفية بقدر المستطاع بحيث تكون هناك فرصة أكبر لتجميع اللقطات مع بعضها بشكل سلس لأنه لن يوجد اتجاه محدد للإضاءة في هذه الحالة على الأوجه وستكون ناعمة حتى مع دخول السحب بعض الشيء، أمام الشمس (٨)، وبهذه الطريقة أيضا ستظهر السماء غالبا بشكل دائم أقرب للون الأبيض عن ميلها للأزرق وهو ما توافق مع ما أراده مالك من حيث رغبته في البعد عن الصور الجمالية الأشبة بالبطاقات البريدية.

وفي النهاية، تم اللجوء لتقنية الوسيط الرقمي من أجل ضبط وتحكم أفضل في الألوان والتباينات، ولتخرج صورة الفيلم أشبه بموسيقى الطبيعة التي تنساب في تناغم، وليترشح عنه لوبزكي لجائزة الأوسكار لأفضل تصوير سينمائي.

ثم من بعد هذا الفيلم يأتي فيلم "أطفال الرجال Children Of Men 2006 في سلسلة أفلامه المميزة، والفيلم من إخراج ألفونسو كيوران زميل دراسته الذي عمل معه في أكثر من فيلم مميز، وتدور أحداثه في إطار مستقبلي عبر رؤية

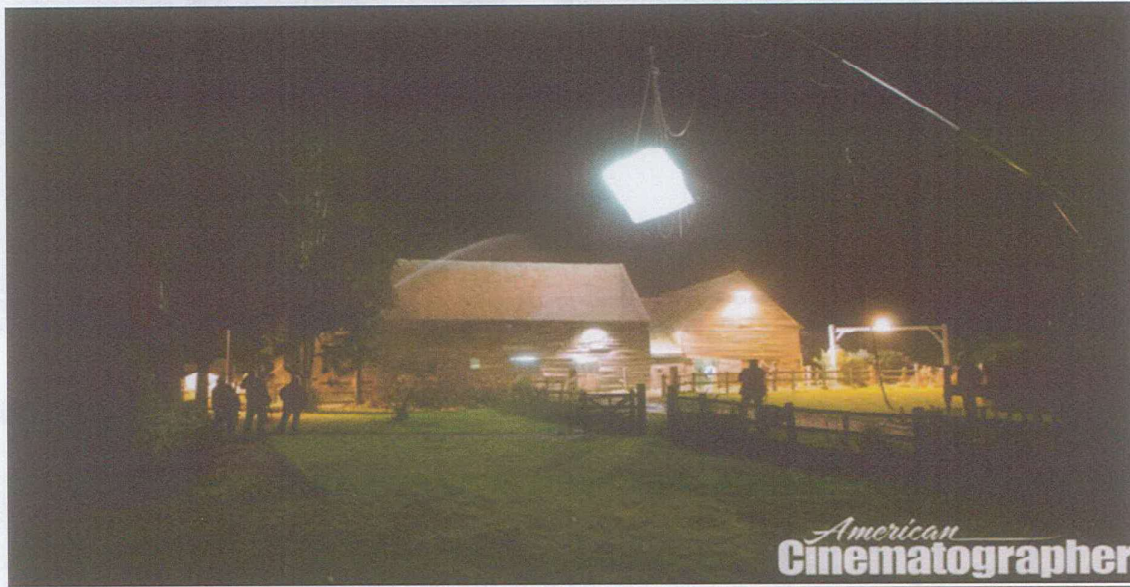


(شكل رقم ٥)

(*) V. https://www.imdb.com/title/tt0206634/technical?ref_=tt_dt_spec



(شكل رقم ٦)



(شكل رقم ٧)

إضاءة سماء لندن الرمادية بغيومها التي تنشر ضوء الشمس ولا تظهر ظلالاً حادة للأجسام، وكذلك اللقطة الخارجية للمزرعة التي يختبئ فيها النشطاء والتي أضاءها لوبزكي كعادته باستخدام صندوق ناشر للضوء Soft Box معلقاً على رافعة ليعم المكان ضوءها المنتشر بنعومة، مع وجود بعض البقع الضوئية لخلق ثراء بصري بتعدد المستويات الضوئية الناتجة عن الكشافات الواقعية الظاهرة في الصورة " Practicals بلونها

المشاهد الليلية كمشهد معسكر اللاجئين، وذلك باستثناء القليل من المشاهد التي لجأ فيها للإضاءة الصناعية، مثل مشهد الخلفية الخضراء Green Screen للأتوبيس (شكل رقم ٥) والتي أضاءها بشكل أساسي باستخدام صناديق عملاقة ناشرة للضوء لتبعث إضاءة ناعمة بلا ظلال، مع الحفاظ على نسب مختلفة للإضاءة على الأوجه ما بين الجهة المقابلة للنوافذ والجهة الداخلية (شكل رقم ٦)، إلا أن الإضاءة تظل ناعمة تحاكي

غير اعتيادي لعين المشاهد يشوش عليه مشاهدته.

الدافئ المتباين لوناً ونوعاً مع الضوء القمر (شكل رقم ٧).

ومن أكثر ما ميز الفيلم لقطاته الطويلة بتصميم حركة الكاميرا المميزة فيها (والتي ساعد على تنفيذها أسلوب لوبزكي في الاعتماد على الإضاءة الفعلية مع قدرته الكبيرة على التحكم فيها)، ففي لقطات الفيلم المشهدة وخاصة مشهد

وفد نجح لوبزكي في التحكم في تعامله مع الضوء الطبيعي حتى إن درجات لون البشرة للممثلين مع هذه الإضاءة جاءت طبيعية جداً بلا أي تشوه أو مسحات لونية غير مرغوب فيها، أو ظهور نصوعات ضوئية متباينة بشكل مبالغ فيه أو



(شكل رقم ١٨)



(شكل رقم ٨ ب)



(شكل رقم ٨ ج)

(المشهد لم يتم تصويره فعليا كلقطة واحدة وإن كان يظهر على الشاشة كذلك)، وتم تصويره بواسطة سيارة مجهزة للتصوير تم تركيب قاعدة منزلقة بها أعلى الممثلين بحيث تتدلى من القاعدة رأس متحركة تعمل بالتحكم عن بعد لتثبيت الكاميرا ليتاح لها التحرك لليمين واليسار وللأمام والخلف لتصوير الممثلين الجالسين في السيارة، كما يجلس في السيارة أعلى الممثلين آلة التصوير المخرج ومدير التصوير والمصور الذي يتحكم عن بعد في الكاميرا ومساعدته المسئول عن ضبط حدة التفاصيل Focus Puller، (كما يظهر في الأشكال ٨ أ، ب، ج).

فيلم "شجرة الحياة : The Tree of Life (2011) هو اللقاء الفني الثاني الذي جمع لوبزكي مع المخرج تيرنس مالك ذي الأصول اللبنانية، والذي يراه لوبزكي على أنه معلم متميز للسينما وللحياة ومن أثروا فيه كثيرا، والذي تتميز أفلامه بنظرة فلسفية للحياة تتناسب مع دراسته السابقة في جامعة "هارفارد" للفلسفة والتي عمل في تدريسها أيضا قبل عمله بالسينما، حيث يستكشف في أفلامه الحياة ويبحثها ويتناول موضوعات تبحث وتظهر ملامحها وتظهر الطبيعة والصراع ما بين العقل والغريزة. كما أثر على رؤية مالك أيضا وتناوله للحياة الوفاة المبكرة لشقيقه والتي ظهر أثرها في موضوع هذا الفيلم، وكذلك في فيلمه التالي "فارس الكؤوس". الفيلم وإن كان روائيا إلا أنه يأخذ طابعا تجريبيا بعض الشيء في شكله

الهجوم على السيارة ومقتل الناشطة جوليان الصديقة القديمة للبطل - Julianne Moore والذي يسير فيه كورون ولوبزكي على الطريق نفسه الذي اتبعه من قبل في فيلم Y Tu Mama También من حيث اللقطات الطويلة كلقطات هيتشكوك في فيلمه الشهير الحبل The Rope وأورسون ويلز في Citizen Kane المواطن كين ولمسة شر Touch of Evil، حيث خالف فيه كورون السائد في السينما من حيث كثرة القطعات المونتاجية السريعة في المشهد لإضفاء المزيد من التوتر وذهب إلى اللقطات الطويلة ذات الطابع التسجيلي المعتمدة على حركة الكاميرا المركبة والتي تقبلها المشاهد في سلاسة، وتكون الكاميرا أحيانا ذاتية من وجهة نظر أحد الأبطال ثم تنتقل في اللقطة نفسها لتفصح عن المحيط المتواجد فيه البطل وحاله الشخصي وتفاعله مع ما حوله لإضفاء المزيد من الإحساس بالتواجد في الموقع والمشاركة الذاتية في الأحداث، ذلك كله مع عدم إغفال تأثير اللقطات المقربة على المشاهد فكانت تتم عبر حركة آلة التصوير للاقترب والوصول لأحجام مكبرة للأوجه والتفاصيل المختلفة المراد التأكيد عليها تماشيا مع ما سنه هيتشكوك من تناسب أحجام المرئيات على الشاشة مع أهميتها في لحظة السرد.

من أشهر اللقطات المشهدة في الفيلم مشهد الهجوم على السيارة سالف الذكر، والذي تم إعداده بشكل خاص وبمعدات خاصة ليظهر على الشاشة بهذه الصورة كلقطة واحدة

هناك عدد لا نهائي مما يمكن عمله (٩). وتعرض مجلة المصور الأمريكي مجموعة من القواعد التي اتبعها لوبزكي في هذا الفيلم، وهي قريبة مما اتبعه في فيلمه السابق مع مالك، وكانت كالتالي:

- ١- التصوير بالإضاءة الطبيعية.
- ٢- القاعدة الأهم هي ألا يتم التصوير بتعريض ناقص -Undexposed Negative للحفاظ على درجات الأسود سوداء داكنة نقية.
- ٣- العمل على كامل منطقة سماحة الفيلم Latitude.
- ٤- الحفاظ على دقة حبيبات الصورة وأقصى تمييز ممكن -maximum resolution and fine grain.
- ٥- إتاحة أكبر عمق ميدان للصورة والتكوين في العمق -Compose in depth.
- ٦- التأكيد على الإضاءة الخلفية backlight والاعتماد عليها لتأكيد العمق والحفاظ على الاستمرارية في شكل اللقطات (مثلما تم من قبل في فيلم العالم الجديد).
- ٧- قطع الإضاءة غير المرغوب فيها عن الأوجه "الملء السلبي Negative fill لتحاكي تساوي الإضاءة على الجانبين light sandwiches.
- ٨- التصوير مع انخفاض ارتفاع الشمس قبل الغروب وبعد الشروق مع تجنب الإضاءة الأمامية Front light والانعكاسات التي تدخل العدسة Lens flares.
- ٩- التصوير بعدسات قصيرة البعد البؤري.
- ١٠- عدم استخدام مرشحات باستثناء مرشح الاستقطاب Polarizer يرى لوبزكي أن المرشح ٨٥ يجعل الألوان متداخلة ومتمازجة وغير محددة، لذا يفضل التصوير دونه ثم ضبط الألوان رقمياً في مرحلة ما بعد التصوير.
- ١١- التصوير بكاميرا محمولة مع ثباتها أو تكون على ستدي كام Steadicam أو إيزي ريج EasyRig وسيلة

السردى غير التقليدي الذي يروي فيه مالك رأيه لأصل وتطور الحياة ومعناها عن طريق ذكريات الطفولة وحياة أسرة تعيش في تكساس في خمسينيات القرن العشرين، حيث يتوفى أحد أبنائها وهو في التاسعة عشر من عمره، وتتخلل تلك الرؤية صور لأصل الكون وبداية الحياة على الأرض ونرى ذلك كله عبر تتبع رحلة حياة الابن الأكبر جاك من براءة الطفولة إلى سنواته البائسة ومحاولة التوفيق في العلاقة المعقدة مع والده (براد بيت)، ويجد "جاك" نفسه روحاً ضائعة في العالم الحديث، ويبحث عن إجابات لأصول ومعنى الحياة بينما يتساءل عن وجود الإيمان، فنجد الفيلم عبر تلك الرحلة البصرية يتخلل عن الشكل السردى التقليدي إلى شكل تحريدي بدرجة أكبر ولغة سرد سينمائية أكثر نقاءً واختلافاً، وإضاءة طبيعية أكثر وأكثر، وهو ما بدأه لوبزكي من قبل مع مالك في فيلم "العالم الجديد" واستمر متطوراً في فيلمهما التالي "يا للعجب".

وقد نال الفيلم إشادة كبيرة من النقاد وفاز بالعديد من الجوائز أهمها "السعفة الذهبية" في مهرجان "كان" كما رُشح للعديد من الجوائز الأخرى. أما عن لوبزكي فقد فاز عنه أيضاً بالعديد من الجوائز من أهمها جائزة الجمعية الأمريكية للمصورين ASC American Society of Cinematographer للإنجاز المتميز في التصوير، كما رُشح عنه كذلك للعديد من الجوائز منها جائزة أوسكار أفضل تصوير. وفي هذا الفيلم يستمر لوبزكي في أسلوبه المعتمد على الإضاءة الطبيعية ليس رفضاً للإضاءة الصناعية بقدر ما هو تماشي مع حاجة وأسلوب العمل والشكل الفني المراد تحقيقه، فقد أراد في هذا الفيلم أن تقترب الصورة أكثر وأكثر من الصورة الطبيعية الحقيقية غير المصطنعة (وهو الأسلوب نفسه الذي كرره لوبزكي في أفلام تالية منها فيلمه التالي مع مالك يا للعجب To The Wonder (*))، حيث يحدد لوبزكي كعادته مع مالك قبل بداية العمل الشكل العام المطلوب وما عليه تحقيقه والوصول إليه، وما عليه تجنبه، وبالتالي يتحدد الجو العام وتحدد طريقة تنفيذ الفيلم. يقول لوبزكي معلقاً على أسلوبه بشكل عام وعمله في الفيلم بشكل خاص **في كل الأفلام التي أنجزتها كنت أعمل دائماً مع مجموعة من القواعد، فهي تساعدني في العثور على أسلوب للفيلم. الفن يُصنع من القيود، فعندما لا تحد نفسك تلك القيود يكون العمل كالجنون، لأنه سيكون**

(*) https://theasc.com/ac_magazine/April2013/ToTheWonder/page1.html

لتصوير لقطات أكثر ثباتاً مع الكاميرا المحمولة).

١٢- أن تكون حركة الكاميرا دائماً في العمق المحور - ع Z-axis أكثر من كونها حركات أفقية ورأسية Pans or Tilts مع عدم اللجوء للاقترب من الموضوعات أو تكبيرها في الصورة بواسطة حركة العدسة زووم Zoom.

وبالطبع، في كل ما سبق، عند التعارض سيُقدّم الأفضل لشكل اللقطة، مثل المفاضلة ما بين الحاجة لفتحة عدسة ضيقة للوصول لعمق ميدان كبير وما قد يستتبعه ذلك من الحاجة لحام عالي الحساسية بما يصاحبه من حبيبات كبيرة نسبياً (*).

وبالنظر إلى القاعدة رقم (3) التي تتعلق بالعمل على كامل مساحة الفيلم نلاحظ أن أغلب الفيلم تم تصويره على خام نيجاتيف كوداك Kodak Vision2 5218 500T, 5217 200T الذي تصل سماحته لثمانية فتحات عدسة حيث يرى لوبزكي أنها مذهلة، فقد أتاحت له قدرات كبيرة في التعريض مع الاختلافات الكبيرة جداً في النصوص الضوئية مع الحصول على تفاصيل واضحة، وحتى مع تغير إضاءة الشمس في اللقطة الداخلية نفسها والمعتمدة في إضاءتها على ضوء الشمس بالخارج، والتي قد تتغير فيها متطلبات نقطة التعريض الصحيح من فتحة العدسة (8) إلى (1.3)، وذلك حين يدخل السحاب أمام الشمس "إحدى اللقطات تم تعريضها بفتحة عدسة (2) عند تصوير لقطة من داخل البيت عبر النافذة وترى الكاميرا خارج المنزل الذي كان التعريض فيه يصل إلى فتحة عدسة 64، ومع ذلك ظهرت التفاصيل بشكل واضح" (١٠)، وقد تم تصوير بعض لقطات الفيلم بكاميرتين رقميتين Dalsa Evolution, Red One اللتين تتيحان مدى حيويًا (ثلاث عشرة فتحة عدسة بحسب الشركات المصنعة) إلا أن لوبزكي انصب مدحه على جودة سماحة الخام السينمائي والتفاصيل التي يمكنه نقلها (هناك بعض التغير في الرأي فيما بعد في فيلم جاذبية).

وبالنسبة للقاعدة رقم (4) والتي تخص الوصول إلى أفضل دقة حبيبات للصورة وأقصى تمييز ممكن، نجد أنه في حالة التصوير بالعدسات الضاغطة للصورة والتي تتيح التصوير على مساحة أكبر من الفيلم الأنامورفيك anamorphic lens كان

سيتم الحصول على جودة وتميز أعلى، ولكن ذلك سيكون على حساب الحد الأدنى لبعد الجسم عن العدسة، والذي تظهر فيه صورته حادة Close Focus، فعلى سبيل المثال العدسة 25 مم الأنامورفيك يكون الحد الأدنى لها 22 بوصة أي ٥٥ سم، بينما العدسة الـ 25 مم الاعتيادية الكروية Spherical يكون الحد الأدنى لها 9 بوصات عند التصوير بفتحة عدسة (2) (*). ونظراً لأن طبيعة التصوير كانت تقترب من الشكل التسجيلي الذي يتسم بقدر كبير من الحرية في الحركة من قبل الممثلين، فإن إتاحة مسافة أقل من ذلك الحد الأدنى ستكون هي الأفضل للوصول إلى الحجم والتكوين المطلوب لإتاحة الاقتراب بدرجة أكبر من الموضوعات نظراً لاستخدام العدسات قصيرة البعد البؤري في أغلب لقطات الفيلم "تم تصوير أغلب لقطات الفيلم بالعدسات 14، 18، 21، 27 مم، وكانت الكاميرا في أغلب الوقت تبعد ما بين قدمين أو قدم ونصف القدم من الموضوع المصور" (١١).

أما بالنسبة للقاعدة رقم (6) والتي تخص الحفاظ والاعتماد على الإضاءة الخلفية، فإن ذلك من شأنه تيسير جميع اللقطات المختلفة مونتاجياً والتي يتم تصويرها في أوقات مختلفة، وتختلف حالة إضاءة الشمس فيها من وقت لآخر ولا يتطلب تعويض ذلك بالإضاءة الصناعية. يؤدي الاعتماد على الإضاءة الخلفية ألا تفصح إضاءة الشمس وزاوية سقوطها عن الوقت الفعلي لتصوير اللقطة فلا ينتفي الإحساس بالاستمرارية ويصعب تجميع اللقطات.

وبالنظر إلى صورة الفيلم، نجد أن لوبزكي قد وصل فيه إلى درجة متميزة جداً من التحكم في تعريضه بضوء النهار والضوء المتاح فقط مع الحفاظ على شكل الجو العام وجودة مواصفات الصورة ودراميتها (باستثناء القليل جداً من المشاهد التي استعان فيها بقدر يسير من الإضاءة الصناعية)، بحيث يمكنه ذلك التميز من الفوز بجائزة جمعية المصورين الأمريكيين عن عمله بالفيلم. تعد بالتأكيد القواعد التي وضعها من قبل لأسلوب العمل هي ما مكنته من ذلك مع اختيار التوقيتات والزوايا الأنسب، وأيضاً مراجعة مهندس الديكور وإدخال بعض التعديلات لتمكنه من الوصول للتعريض المناسب للصورة لإخراج صورة يمثل هذه المواصفات؛ مثل طلبه إضافة نافذة ثالثة لديكور غرفة الطعام بدلاً من وجود حائط مما سمح بالمزيد من

(*) V. IBID, PP 30-31.

(**) V. <http://take2films.co.uk/featured/cooke-anamorphics>

الفيلم أن نغفل عمله مع تيرنس مالك والثقة المتبادلة بينهما في العمل (**)، ما منحه قدرا كبيرا من الحرية بحيث سمح له بالتجريب والوصول إلى أقصى حدود التجريب في التعريض والتكوين مع ثقة لوبزكي في مالك أنه لن يضع في الفيلم ما ينتقص من عمله أو يسيء له.

فيلم يا للعجب : (2012) To the Wonder هو اللقاء الفيلمي الثالث الذي جمع لوبزكي مع تيرنس مالك. ويعرض الفيلم على المستوى السطحي قصة عاطفية بسيطة بعض الشيء أما في العمق فنجد الرؤى الفلسفية الأكثر تعقيدا التي تتميز بها أفلام مالك، ويستمر مالك في فيلمه هذا في محاولاته لتناول الموضوع وعرضه بأسلوب وبصورة سينمائية خالصة أكثر نقاء وتجريدا عن اللغة المتعارف عليها والمشاركة ما بين السينما والفنون الأخرى، وسارا فيه على النهج نفسه من التصوير بشكل أقرب للفيلم التسجيلي من حيث حرية الحركة ومحاولة تسجيل اللحظات التلقائية غير المعدة مسبقا من

الضوء، كما تم إضافة رواق خلفي ذي سقف بلاستيك لإتاحة المزيد من الضوء في المكان. وبالإضافة إلى ذلك، نجد أنه قد تم بناء عدة ديكورات بزوايا مختلفة بحيث إن الغرفة الواحدة التي تظهر في الفيلم يتم تصويرها في ثلاث غرف في الحقيقة وهو ما يشبه ما كان يتم في بدايات السينما في ستوديو توماس أديسون المعروف بـ ماريا السوداء Black Maria، والذي كان يتم إدارة قاعدته مع دوران الشمس لإتاحة أكبر كم ضوئي للوصول إلى تحقيق الغرض الكمي للإضاءة وتعريض الفيلم تعريضا صحيحا. ففي هذا الفيلم كان يتم التصوير مبكرا في الغرفة التي تستقبل نوافذها جهة ويتم التصوير في آخر النهار في الغرفة المواجهة للغرب للوصول إلى الغرض الكمي والإبداعي معا، من حيث كم وشكل الإضاءة المطلوبة مع ظهور درجات تعريض متسعة على الصورة لدى سماحة الفيلم لتبدو الصورة الفيلمية أقرب للصورة الطبيعية (*).

ولا نستطيع أيضا حين الحديث عن تميز لوبزكي في



(شكل رقم ٩)

(*) انظر المرجع السابق، ص ٣٦.

(**) النظر المرجع السابق، ص ٣٩.

الخاصة بجورج كلوني وساندرا بولوك، السفن الفضائية، التليسكوب "هابل"، المحطة الفضائية الدولية ISS، محطة الفضاء الصينية، وكذلك داخل المحطة الفضائية كان مصنعا بتقنية الكمبيوتر جرافيك" (١٤).

ومثلما تكرر في الأفلام السابقة من تثبيت بعض المحدّدات للعمل، كذلك في هذا الفيلم كانت القواعد التي يتم مراعاتها هي "الحفاظ على صورة طبيعية، الحفاظ على المصادقية والدقة العلمية، أن يتم غمر المشاهد بلقطات طويلة وحركة كاميرا بالغة الانسيابية كأن تبدأ اللقطة واسعة ثم تضيق وتقترب كثيرا من الممثل ثم تتسع مرة أخرى لتصير بالغة الاتساع لتسيح بالمشاهد في الفضاء مع الممثلين في جو تغيب عنه الجاذبية، أردنا حالة من الاستسلام التام للبيئة" (١٥). ولتنفيذ الفيلم بهذه الصورة المتميزة فضل لوبزكي أن يتم التصوير رقميا بكاميرا "آري أليكسا كلاسيك Arri Alexa Classic" كما تم تصوير بعض الأجزاء التي تمثل النزول إلى الأرض على خام نيجاتيف 65 مم Kodak Vision 3 500T 5219 بكاميرا "آري فليكس 756 ARRIFLEX 765"، لتبدو تلك اللقطات مختلفة عن جو الفضاء، "وقد أفادته الحساسية العالية التي تتيحها الكاميرا Alexa تم التصوير بحساسية 800، 1200 ASA في العديد من الأمور منها إضاءة الممثلين بمكعب شاشات الليد التي توصل إليها لوبزكي كمصدر لإضاءة الممثلين مع تسجيل صورتهم بجودة عالية. واستفاد لوبزكي كذلك من المدى الحيوي المتسع الذي تتيحه الكاميرا، كإضفاء تأثير إضاءة الشمس الحادة المركزة مع عدم فقد أي تفاصيل في مناطق التعريض الزائد" (١٦).

أما عن إضاءة الفيلم فنظرا لطبيعة تنفيذ الفيلم الخاصة كان عليه أن يتفاعل مع ذلك بأسلوب إضاءة مبتكر شأن العديد من الأساليب المبتكرة التي استخدمت لتنفيذ الفيلم. فبداية كانت تناول لوبزكي مصادر الإضاءة المتاحة بحيث تتسم بالتنوع فيما تتيحه من نوعية ولونية إضاءة على الرغم من عزلة أبطال الفيلم في الفضاء أغلب الوقت، وذلك للمساعدة على إضفاء الجو الملائم للسرد، فكانت عبارة عن:

١- ضوء الشمس شديد التركيز نظرا لعدم وجود غلاف جوي يحد من تركيزه وينشر الضوء بعض الشيء، وكان ضوء الشمس يأخذ أشكالا ودرجات لونية متعددة نظرا لسرعة دوران رواد الفضاء في مدارهم حول الأرض والذي ينتج عنه رؤيتهم لأكثر من شروق وغروب للشمس على الأرض في

الحدث، وبالتالي كان (كما سبق) الاعتماد على الإضاءة الطبيعية، ولم يتم اللجوء لأي معدات تصوير أو إعدادات ضخمة وكبيرة الحجم إلا لتحقيق شكل درامي محدد مطلوب ومتفق على الحاجة له ولا يتم إلا بهذه الطريقة، فتم التخلي عن الكاميرا المحمولة والـ"ستيدي كام" واللجوء للقطات الرافعة Crane Shot، "في بعض اللقطات التي أراد لها مالك أن تتسم بالمزيد من إحساس الثبات وهي المشاهد التي تم تصويرها بفيلم 65 مم" 12، ومن ذلك أيضا المشهد الذي ظهر فيه عدد من الجاموس (شكل رقم ٩) فتم استخدام الرافعة لعدم إمكانية اقتراب الكاميرا منهم.

ويقول لوبزكي عن أسلوب العمل في الفيلم وعن اللغة المستخدمة للتعبير "إن استخدام الإضاءة الطبيعية لم يكن بالطبع لأننا لا نريد وجود سيارة لمعدات الإضاءة، ولكن لأن ما أردنا للكاميرا أن تلتقطه لم يكن يُلتقط إلا مصادفة كما يحدث تلقائيا أمام أعيننا...، كنا نحاول أن نجد أسلوب تصوير سينمائي ووسيلة للغة سينمائية أقل ارتباطًا بالمسرح والأدب وأشكال الفنون الأخرى" (١٣).

فيلم الجاذبية: Gravity (2013)

هو أول الأفلام التي فاز عنها لوبزكي بجائزة أوسكار، والفيلم السادس له مع المخرج ألفونسو كيورون Alfonso Cuarón. والفيلم وإن كانت أحداثه تدور في الفضاء الخارجي إلا أننا نجد فيه مدعاة للتأمل والغوص في النفس ولحظات ضعفها وقوتها وفي الحياة والتضحية والأمل، ويساعد على ذلك اتساع الزمان والمكان عبر اللقطات الطويلة. بداية من لقطة البداية للفيلم والتي تصل مدتها لثلاث عشرة دقيقة وكذلك الشاشة الواسعة التي تترك للمشاهد المساحة مع الوقت للتأمل وليغوص بفكره مع الشخصيات الفيلمية والأحداث ويرى حجم الكون واتساعه ويحيا مدة الفيلم في هذا الفضاء، ويختلف أسلوب العمل في هذا الفيلم كثيرا عن سابقه، حيث تم تنفيذه عبر تقنيات الواقع الافتراضي Virtual Reality ليحاكي بواقعية وبشكل علمي دقيق في تفاصيله حالة انعدام الجاذبية والطفو الحر في الفضاء. "ولتنفيذ الفيلم بهذه الصورة تم في الكثير من اللقطات بناء كل العناصر المرئية تقريبا باستثناء أوجه الممثلين رقميا بتقنيات الكمبيوتر جرافيك حيث تم بناء المكوك الفضائي 157، وتضمن ذلك أيضا البديل الفضائية

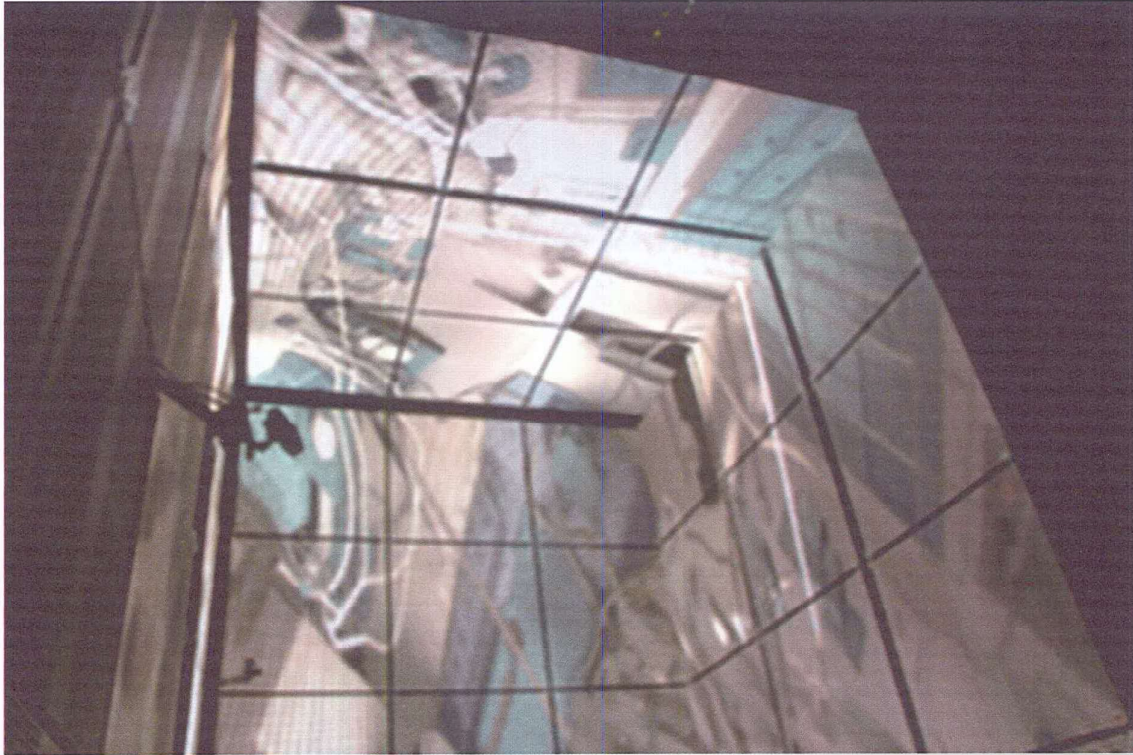
اليوم الواحد(*)).

٢- الضوء المنعكس عن الأرض ونور القمر.

٣- الانعكاسات الضوئية على الأجسام المحيطة برواد الفضاء كالمركبات الفضائية، وكذلك ما تتيحه شاشات الأجهزة المختلفة داخل المركبة الفضائية.

ونظرا للواقع الافتراضي الذي تم تنفيذ الفيلم في إطاره، فقد صمم وأشرف لوبزكي على إضاءة ما تم تنفيذه بواسطة تقنيي الجرافيكس المختصين في الإضاءة Digital Gaffers فأضاء المشاهد الحقيقية بحيث تتوافق مع الصورة

التي تم تخليقها بالحواسيب بحيث لا يشعر المشاهد باختلاف ما بين الصورة الحقيقية والأخرى المخلقة بالحاسوب، فأشرف على فريق عمل إضاءة الصور المنفذة بالحاسب الآلي : CGI Computer Generated Images للوصول بدقة للشكل المرجو، وبحسب اتفاق لوبزكي و"كيورون" بخصوص شكل الصورة وأن تكون أقرب ما يمكن للصورة الطبيعية توصل لوبزكي لفكرة مميزة ومبتكرة لإضاءة الممثلين عبر عمل مكعب(**) طول ضلعه 20 قدما (6.95 متر) من شاشات العرض التي تعمل بالصمامات الثنائية pixled f-11 (***) (شكل رقم ١٠) والتي تم ضبطها وإعدادها بحيث يتم التخلص من أي تأثيرات لونية غير



(شكل رقم ١٠) ويظهر فيه مكعب شاشات الليد المستخدم لإضاءة الممثلين

(*) تدور محطة الفضاء الدولية حول الأرض بسرعة ١٧٥٠٠ ميل في الساعة، وتدور حول الأرض مرة كل ٩٠ دقيقة، وعليه فطاقمها يشاهد ١٦ شروقا وغروبا للشمس كل يوم. انظر موقع ناسا بالعربي:

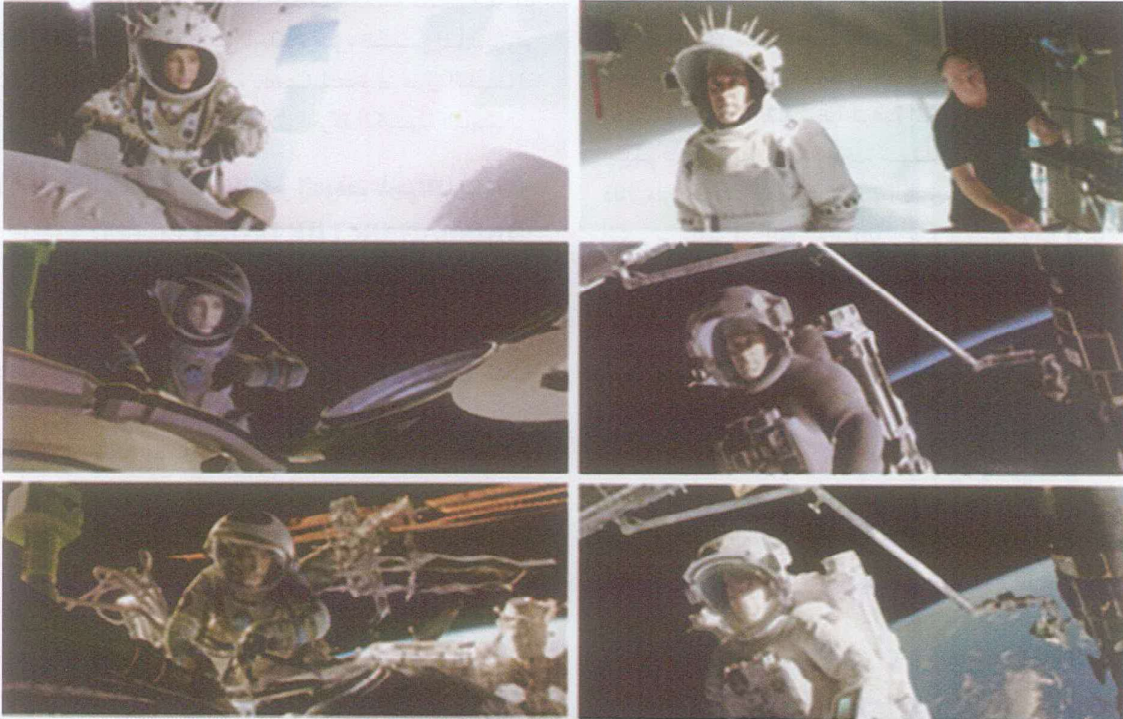
<https://nasainarabic.net/uploads/albums/a5d3888a38b420906eae73e17eef80e0.jpg>

(**) V. Benjamin B, Facing the Void, Emmanuel Lubezki, ASC, AMC and his collaborators detail their work on Gravity, a technically ambitious drama set in outer space, IBID, P. 44.

(***) V. Jean Oppenheimer, Backstage Drama, Emmanuel Lubezki, ASC, AMC and his collaborators create the illusion of one long, unbroken take for director Alejandro G. I?rritu's darkly comic Birdman., American Cinematographer magazine, OP. Cit. , Dec. 2014, No. 12, V6l. 95, p. 60.

لمحاكاة ومضاهاة الواقع بشكل أكثر دقة حيث ستظهر الاختلافات الدقيقة للون وكَم الضوء المنعكس من البيئة الفعلية على أوجه الممثلين بمنتهى الدقة بحسب أي تغيير دقيق يطرأ على البيئة المحيطة، مثل أن يكون الجزء المقابل لهم من سطح الأرض منطقة صحراوية مشمسة ذات ألوان دافئة تميل للاصفرار أو أن يكون الجزء المقابل لهم محيط ينعكس منه ضوء أزرق هادئ بكم معتدل، أو أن يكون الجزء المواجه لهم يجمع بين الصحراء والمحيط، فلو أنه تم وضع جيلاتينات ملونة على كشافات الإضاءة لأثرت على الصورة كلها بمسحة لونية عامة وكان من الصعب محاكاة التغيرات الضوئية واللونية المتلاحقة

مرغوب فيها أو عدم تماثل في ألوان الشاشات، وكذلك عدم حدوث خبو وزيادة Flicker للضوء المنبعث منها أثناء التصوير، بحيث يتم وقت التصوير عرض لقطات وخلفيات الفضاء وما يمثل البيئة التي تحيط بالممثلين والتي من المفترض أن يكونوا يرونها وقت الحدث الفعلي، وبذلك ستكون إضاءة تهم والانعكاسات التي تسقط عليهم من البيئة المحيطة (المفترضة) أكثر واقعية ودقة، خاصة من حيث اللون حيث ستسقط عليهم الإضاءة من أسفل ومن أعلى ومن كل الاتجاهات بما يماثل البيئة الحقيقية المفترضة تواجههم فيها في هذه اللحظة من الفيلم (شكل رقم ١١).



(شكل رقم ١١) يظهر فيه لقطات متتالية بداية من وجود الممثلين وإضاءة شاشات الليد وانتهاء بالصورة المعدة للعرض بعد تركيب الخلفية النهائية.

كنتيجة للتغير المستمر في البيئة المحيطة بهم.

وقد أضاف لوبزكي بعض الإضاءات التي تساعد على الوصول بدقة للتأثير المرجو ومماثلة نوع الإضاءة المطلوب توافرها طبقاً للمصادر الطبيعية المفترضة لكل لقطة. فإضاءة تأثير الشمس استخدم لوبزكي كشاف إضاءة مركز تم تثبيته على ذراع كرين يتم التحكم فيه آلياً ليتحرك بسلامة ليمثل تأثير تحرك الممثلين أمام ضوء الشمس ومحاكاة اختلاف زاوية

وقد تم الاتفاق على خريطة محددة لمسار الأحداث عبر الفضاء ومن ثم الاتفاق وتحديد الخلفية التي من المفترض أن تظهر مع الممثلين والبيئة المحيطة بهم في كل لقطة والتي سيمتد تأثيرها الضوئي والشكلي عليهم مما منح لوبزكي علامات واضحة للتأثيرات الضوئية واللونية المرجوة، بحيث تتماثل الانعكاسات الضوئية واللونية مع ما يُفترض أن يكون ظاهراً وقت الحدث فعلياً. فكانت هذه الطريقة هي الأكثر مثالية لتحقيق الرؤية التي أرادها المخرج حيث اتفقا عليها مسبقاً

سقوط الضوء عليهم نتيجة الحركة المستمرة مع انعدام الجاذبية.

ومما يجدر الإشارة إليه في التعامل مع كشافات الإضاءة المختلفة، هو اختيار لوبزكي لنوع معين من كشافات الإضاءة التي تبعث ضوءاً بلون ضوء النهار Day Light، وهو مما يشير إلى الدراية التقنية المميزة له وقدرته على اختيار الأداة الأنسب بحسب طبيعة وظروف التصوير، فقد اختار لوبزكي العمل بكشاف بضوء النهار Alpha 4K HMI من إنتاج شركة K5600، وهو الوحيد من هذه الفئة الذي يمكنه العمل عمودياً تماماً لأسفل أو لأعلى نظراً لتصميمه والمواصفات النوعية للمادة المصنوعة منها المرآة والتي تتحمل درجات الحرارة العالية(*)، وقد وقع الاختيار على هذا الكشاف لإضاءة مشهد اندفاع كبسولة الفضاء نحو الأرض لمحاكاة ضوء الشمس المباشر، وتم تثبيت الكشاف على رافعة Crane لتتحرك حول الكبسولة الثابتة لتوحي حركة الضوء والظلال بحركة الكبسولة الثابتة.

فيلم الرجل الطائر (الفصيلة غير المتوقعة للجهاالة) (٢٠١٤) BIRDMAN OR THE UNEXPECTED VIRTUE OF IGNORANCE

هو الفيلم الثاني الذي فاز عنه لوبزكي جائزة "أوسكار" لأفضل تصوير وبالعديد من الجوائز الأخرى منها جائزة جمعية المصورين الأمريكيين لأحسن تصوير. وفي هذا الفيلم أراد مخرجه أن يغمر المشاهد في حياة ريجان تومسون Riggan (Michael Keaton) بأحاسيسه المضطربة في مرحلة من حياته يحاول أن يستعيد ويحافظ فيها على نجوميته السابقة التي ارتبطت بشخصية البطل الخارق "الرجل الطائر BIRDMAN وذلك من خلال استعراض ومعايشة أوقات تتراوح ما بين الجنون والإبداع، فنرى تلك الأوقات من وجهة نظره الذاتية أو عبر وجهة نظر موضوعية يكون غالباً هو طرف فيها بحيث تظهر تلك اللحظات كلقطة واحدة متصلة بلا انقطاع ليعيش المشاهد ويعايش اللحظات العصبية التي يكابدها ريجان في محاولاته بعث واستحضار مكانته ونجوميته التي تتلاشى ليعود تحت الأضواء من جديد.

وقد قال "لوبزكي" عن تصوير هذا الفيلم في المؤتمر الصحفي الذي عُقد بعد فوزه بجائزة أوسكار "إنه من أصعب الأفلام التي صورتها، في البداية تمنيت ألا يطلبني المخرج لتصويره لصعوبة تنفيذه ليبدو كلقطة واحدة متصلة"(**)، فالصعوبة في هذا الفيلم لا تقتصر على تحقيق الوظائف الإبداعية لمدير التصوير كالتعبير الدرامي والمشاركة بصرياً في سرد ما يكابده ريجان من ضغوط نفسية وصراعات داخلية وخارجية في صراعه للبقاء تحت الأضواء وعدم انزوائها عنه، بل تشكل بادئ ذي بدء من القدرة على تحقيق الدور التقني لمدير التصوير وهو إضاءة الفيلم وتنفيذ حركات الكاميرا المطلوبة بما يحقق الشكل الذي اختاره المخرج للتعبير وعرض القصة للمشاهد، وهو الدور الذي لا يُطلق على أحد من الأساس لقب مدير تصوير إن لم يكن قادراً على تحقيقه، وقد جاءت الصعوبة في هذا الفيلم نظراً لرغبة المخرج تصويره بحيث يبدو الفيلم في النهاية كلقطة واحدة متصلة، مع ما سترتب على ذلك من تصوير لقطات بالغة الطول وحركة مستمرة لآلة التصوير تظهر في النهاية كلقطة واحدة تمتد عبر زمن الأحداث الفيلمية، والتي ستتكشف فيها تقريباً كل زوايا المكان بحيث لن يبقى مكان يمكن أن يُطلق عليه "خلف الكاميرا" يمكن لمدير التصوير إخفاء بعض كشافات الإضاءة اللازمة فيه.

ولتحقيق رؤية المخرج وتنفيذ ذلك الشكل بحيث يكون المشاهد في قلب الأحداث طوال الوقت اتخذ "لوبزكي" مجموعة من الاختيارات، بداية من التصوير بكاميرات رقمية للاستفادة من الحساسية العالية التي تتيحها دون شوشرة على الصورة، فضبطت حساسيتها أغلب الوقت على الحساسية ASA 1250، مستخدماً عدستين فقط 14 مم Arri/Zeiss Master Prime و T1.3" وعدسة 18 مم "T1.4" Leica Summilux-C لإتاحة قدرة كبيرة في الاقتراب من الممثلين مع إتاحة التصوير بكم منخفض من الإضاءة عند الرغبة في ذلك، واستخدم للقطات الكاميرا المحمولة على "ستيدي كام" Steadicam كاميرا Alexa XT، بينما للقطات الكاميرا المحمولة باليد (صور بها لوبزكي نفسه) والتي استخدمت بدرجة أكبر في الأماكن الأكثر

(*) V. <http://www.k5600.com/products/alpha4k/index.html>

(**) V. <https://www.youtube.com/watch?v=IaVvKfNjXQ>

(***) قد يصل طول الكابل إلى ٥٠ متراً في حالة تغذية رأس الكاميرا بالطاقة عبر هذا الكابل، أما إذا ما تم تغذيتها بصورة مستقلة واستخدم الكابل فقط لنقل معلومات الصورة وإشارات التحكم ما بين الجسم والرأس فيمكن حينئذ أن يصل طوله إلى ١ كيلومتر، انظر:

http://www.arri.com/camera/alexa/cameras/camera_details/alexa-xt-m/subsection/xt_m_features/

منها تعمل فقط على الخافض الملحق بالكشاف نفسه وتقبل تخفيض الإضاءة بقدر محدد، وذلك باستثناء (**) المصابيح التي تنتجها شركة "مول ريتشاردسون Mole-Richardson" المعروفة باسم Molescent BIAx (***)،

وكذلك الكشافات التي تنتجها شركة لايت جير Litegear المعروفة باسم X Flo حيث تعمل بموازن Ballast عالي التردد للتخلص من تأثير الارتعاش الظاهري للإضاءة Flicker مثل باقي المصابيح الفلوريسنت الخاصة بالتصوير إلا أنه يمكن توصيلها كذلك على أي خافض اعتيادي للإضاءة (****)، "فتم الاستعانة بمصابيح من شركة "لايت جير" وتركيبها كمصابيح فلوريسنت اعتيادية لتظهر في الصورة في بعض الأحيان وتضيء الممثلين والمكان في الوقت ذاته، مع التحكم الكامل فيها، كما صممت شركة "لايت جير" كذلك مصابيح ليد LED على شكل المصابيح الفلوريسنت والتجسستن ليتم تركيبها في بعض الكشافات في المسرح" (١٧)،

وبالإضافة لتلك الحيلة استخدم لوبزكي ثلاثة كشافات كل منها بقدرة (20 ك.وات) من خارج نافذة غرفة تغيير الملابس لريجان لإضفاء تأثير ضوء النهار كما استخدم كذلك شاشات الصمامات الثنائية Led Panel كالتي استخدمها من قبل في فيلم "جاذبية" أعلى خشبة المسرح للإضاءة ولملء الظلال والتحكم في التباين مع استخدام الإضاءة المسرحية الاعتيادية للإضاءة بواقعية جو المسرح، وبذلك صار هناك تحكم كامل في جميع المصادر الحقيقية الموجودة في المسرح مع التحكم في الكم واللون والتباين وأمكن استخدامها وتوظيفها لإضاءة الفيلم بالصورة المرجوة والتغلب على مشكلة الحركة المستمرة لألة التصوير وعدم وجود أماكن تعتبر بأمن من الظهور أمام العدسة، وبذلك استطاع النجاح في تحقيق كل من الدور التقني لمدير التصوير وكذلك الدور الإبداعي والمساهمة بفعالية في سرد

ضييقاً أو عند الرغبة في الاقتراب من موضوعات التصوير بدرجة أكبر لا تتيحها الـ"ستيدي كام" كاميرا رقمية من نوع Arri Alexa M، والتي تتميز بإمكانية التصوير مع فصل رأس الكاميرا عن جسمها (العدسة والمستشعر الرقمي ومحدد المرئيات والبعض من الدوائر اللازمة عن الجزء الخاص بدوائر تجهيز وتشغيل وتسجيل معلومات الصورة) ويتم نقل الصورة لجسم الكاميرا عبر كابل من الألياف الضوئية؟ بحيث يكون وزن الرأس حوالي 209 كيلوجرام مما يتيح المزيد من الحرية للمصور في الاقتراب من الموضوعات المصورة لصغر حجم الكاميرا، فضلاً عن خفة الوزن والتي كانت أمراً ضرورياً لتصوير لقطات الكاميرا المحسولة باليد نظراً لطول غير التقليدي لزمن تصوير لقطات الفيلم وما يمثله ذلك من مجهود بدني وإرهاق للمصور.

ومن بعد اختيار الكاميرا والعدسات جاء دور الإضاءة، وهنا اعتمد لوبزكي على مصادر الإضاءة الفعلية Practicals الموجودة في المسرح بشكل أساسي ليحل المعضلة ولتتجلى ظهور مصادر الإضاءة الصناعية في الصورة نظراً للحركة المستمرة لألة التصوير، ولكن للتحكم في كم الضوء لمصادر الإضاءة الفعلية التي سيعتمد عليها في تعريض المستشعر الرقمي Sensor والتحكم في التباين ومن ثم تشكيل الصورة قرر إدخال جميع تلك المصادر الضوئية (كل منها بشكل مستقل) على خافض للإضاءة Dimmer، ولتحقيق ذلك مع هذا الكم الكبير من المصادر الفعلية استعان باثنين من فنيي تشغيل لوحات التحكم في خوافض الإضاءة لمجاراة الكم الكبير من أوامر التشغيل المطلوب تنفيذها على الكشافات مع الحركة المستمرة لألة التصوير(*).

ولتنفيذ هذه الفكرة كان لا بد من مراعاة شيء آخر، وهو أنه ليست كل الكشافات تصلح ليتم إدخالها على خافض الإضاءة، فالمصابيح التي تعمل بفتيلة التنجستن تقبل الدخول على الخافض ويتم التحكم فيها بشكل جيد، أما مصابيح الفلوريسنت الاعتيادية وحتى الأنواع المعدة للتصوير السينمائي

(*) V. Jean Oppenheimer, Backstage Drama, Emmanuel Lubezki, ASC, AMC and his collaborators create the illusion of one long, unbroken take for director Alejandro G. Iñárritu's darkly comic Birdman, Op.Cit., P. 59.

(**) V. Harry C. Box, Set Lighting Technician's Handbook, 4th. Ed., Oxford, Elsevier & Focal Press, 2010, P. 207.

(***) V. Mole-Richardson Co., Type 7361, Molescent Biax4, Mole-Richardson Co., Hollywood, CA, 2008., Web: <http://www.mole.com>.

(****) V. Xflo cut sheet, A fixture-less fluorescent system. xFlo, Dimmable Fluorescent System, LiteGear Inc., CA., Web: www.litegear.com.

الفيلم بصريا.

والتي تشعر مع رؤيتها بأنها لم تُمس من قبل، وعن هذا الفيلم نال مخرجه (أليخاندرو غونزاليز إيناريتو Alejandro Gonzalez Inarritu) جائزة الأوسكار للعام الثاني على التوالي بعدما نالها في العام السابق هو ولوبيزكي أيضا عن فيلمهما (الرجل الطائر). وقد استمر في هذا الفيلم على نهجهما في تحقيق الصورة الدرامية الطبيعية ذات اللقطات الطويلة المصورة بعدسة قصيرة البعد البؤري التي تقدم شكلا أقرب ما يكون للواقع الحقيقي إلا أنها تجعل المشاهد يعيش الأحداث كأنه أحد الشخصيات الفيلمية في الموقع لتترك أثرا كبيرا فيه، واستمر كذلك لوبيزكي في نهجه السابق من حيث الاعتماد على الإضاءة الطبيعية، فنظرا لخبرته في التعامل مع الإضاءة الطبيعية وطبيعة التصوير الخارجي يقول مخرج الفيلم "لم أكن لأصنع ذلك الفيلم بدون، إن خبرته ومعرفته بالإضاءة الطبيعية وتعقيدها تجعله الشريك الأفضل لصنع هذا الفيلم، ولقد قدم في هذا الفيلم أكثر أعماله رونقا وفخامة" (١٨)، وكما هو متبع يراعي لوبيزكي مجموعة من الاعتبارات التي تساعد في الوصول بالصورة إلى الشكل المرجو: كان هذا الفيلم، في البداية، يتجه لتصوير أجزاء منه على خام سينمائي سالب لما يرى فيه من سماحة لا تُضاهى (*). وتصوير باقي الفيلم بكاميرات السينما الرقمية لطروف التصوير التي تكون الإضاءة فيها منخفضة، إلا أنه نظرا لصعوبة نقل الأفلام الخام مع الإجراءات الأمنية في المطارات التي ستلزم المرور عبر مساحات أشعة إكس قد فضل العمل بالكاميرات الرقمية وخاصة بعد عمل اختبارات على الكاميرا أليكسا 65 ٦٥ Alexa التي خصصها في الأساس للقطات العامة الواسعة، ومع رؤية الاختبارات التي أجريت لصورتها وصل لدرجة كبيرة من القناعة للتصوير بالكاميرات 65 Alexa M، والكاميرا Alexa XT للقطات الـ "ستيدي كام". يذكر لوبيزكي (**) أن التصوير رقميا أفاده كثيرا نظرا لقصر وقت النهار والذي لا يزيد على 6 ساعات من اليوم.

ونظرا لاعتماده على الإضاءة الطبيعية، فقد تم التنسيق مع مصمم الإنتاج "جك فيسك"، فيما يخص الديكورات التي يتم بناؤها بحيث يراعى فيها إدخال كم

يبقى جزء آخر من التحكم في إضاءة الصورة وهو فتحة العدسة والتي لم يشبها لوبيزكي كما هو معتاد عند تصوير الأفلام بالطرق الاعتيادية حيث يختار مدير التصوير فتحة عدسة معينة ليتم التصوير المشهد عبرها، إلا أنه في هذا الفيلم نظرا للحركة المستمرة والانتقال من أماكن مضيئة إلى أخرى مظلمة والعكس بشكل شبه مستمر، ولكون الفيلم كله يبدو كلقطة مشهدة؛ لجأ لوبيزكي لحيلة التعديل في فتحة العدسة مع حركة الكاميرا والانتقال من فتحة لأخرى بشكل غير محسوس للمشاهد مع حركة الكاميرا وهو ما تم ضبطه بشكل نهائي من حيث الكثافات وضبط وتجهيز الألوان في مرحلة ما بعد التصوير Post Production حيث كان يتم عمل الانتقالات الضوئية واللونية لتتدرج وتختبئ في حركات الكاميرا بحيث تختفي في الزيف والضبابية Blur الذي يصاحب تحركات الكاميرا حين تكون أسرع من معدل الكدرات المستخدمة مع التصوير، وبذلك لا يلاحظها المشاهد وتمر بسلسلة أمامه على الشاشة.

فيلم العائد من الموت (2015): "The Revenant"

هو الفيلم الثالث الذي فاز عنه لوبيزكي جائزة أكاديمية فنون وعلوم السينما "أوسكار" لأفضل تصوير لتكون الجائزة الثالثة من نوعها للعام الثالث على التوالي. كما فاز عنه كذلك بجائزة جمعية المصورين الأمريكيين ASC، وجائزة الأكاديمية البريطانية للأفلام "بافتا" BAFTA، كما فاز عنه بستة جوائز أخرى وستة ترشيحات لجوائز أفضل تصوير. فعلى الرغم من أن الفيلم قصة للانتقام، فهو أيضا قصة للنجاة والتعامل مع الطبيعة بقسوتها يتم فيه الاقتراب أكثر وأكثر من الصورة الطبيعية بلا إسراف في لقطات الشاشة الخضراء والصور المخلفة عبر الحواسيب CGI، حيث تدور أحداثه ما بين الخريف والشتاء في الغابات والجبال الجليدية، في ظروف بالغة القسوة ليخرج لنا فيلما يحتوي على صور شعرية أسطورية لمناظر الطبيعة الفسيحة الثلجية الرائقة والقاسية المتوحشة في الوقت ذاته،

(*) على الرغم من أن الفيلم السينمائي تصل سماحته إلى ٨ فتحات عدسة بينما كاميرات السينما الرقمية تصل سماحتها ١٤ فتحة عدسة بحسب ما تعلنه الشركات المصنعة، إلا أن لوبيزكي يرى أن سماحة الفيلم لا تُضاهى. أما كاميرات السينما الرقمية أليكسا Alexa فتمتيز كثيرا في حالة الكم الضوئي المنخفض كالتصوير وقت الغسق أو الغروب (انظر المرجع السابق ص ٢٨).

(**) انظر المرجع السابق ص ٤٠.

- التحكم في صفات الصورة مثل حدة التفاصيل ومستوى الشوشرة على الصورة Noise.

- إمكانية إضفاء تأثير أغلب المرشحات الضوئية بدرجاتها المختلفة على الصورة بحسب الرغبة.

وهي جميعا تأثيرات وتنقيحات تتيح لمدير التصوير الكثير من السيطرة على شكل المادة المصورة وإعادة تشكيل الكثير من تفاصيلها وصفاتها لتحقيق ما كان يصعب أو يستحيل تحقيقه وقت التصوير، إلا أنها تتطلب قدرا كافيا من المعرفة بتفاصيلها وإمكاناتها من قبل البدء في التصوير حتى يتم توظيفها بشكل متميز مثلها مثل تقنيات التشغيل المعملية السابق ذكرها في سياق البحث (مثل تقنية "CCE وغيرها).

وما سبق تناوله من أعمال لوبزكي السابقة، يتضح لجوءه لتلك التقنيات ومعرفته الواسعة بها، وقد أشرف على (وقام) بالكثير من أعمال ضبط الصورة والتدرج اللوني لها "ستيف سكوت" الذي يقول عنه لوبزكي "أنه أحد من تعلمت منهم، وكل ما تعلمته منه في السنوات السابقة استفدت منه في إنجاز هذا الفيلم بهذه الصورة والذي احتوى على أكثر أعمال تصحيح وتدقيق لوني تعقيدا قمت بها" (٢٠)، وفي المقابل يقول "سكوت" "إن صعوبة العمل في هذا الفيلم جاءت من استراتيجية لوبزكي لتحسين وتعزيز الصورة المصورة اعتمادا على الإضاءة الطبيعية فقط عبر تقنيات التصحيح الرقمية، والأداة الأساسية التي يأخذها لوبزكي لموقع التصوير هي معرفته الواسعة بالإمكانات والاختيارات التي تنتظره ويستطيع توظيفها في مرحلة ما بعد التصوير، فيقرر مسبقا وأثناء التصوير أي الأدوات سيستخدمها لاحقا" (٢١).

وفي النهاية، وبعد استعراض بعض من أقوال لوبزكي وأهم أعماله لإظهار بعض من الملامح التي وصلت به إلى هذا التميز الذي حققه، نستطيع أن نختزل الأمر في الجديدة في

مناسب من ضوء النهار؛ فتم بناء الحصن وقرى الهنود الحمر بحيث يسري فيها نور النهار والشمس والنيران بيسر لينتشر بلا عائق ليظهر أثره في كامل أرجاء المكان. "نفذت الإضاءة الداخلية بمساعدة مصمم الإنتاج، فتم بناء الحصن وقريتي المواطنين لتعميم إضاءات الشمس والقمر والنيران، وتم بناء القلعة بحيث تواجه نوافذها جهة الشمال لأننا كنا نعلم أننا في أوقات محددة سنحصل على ضوء الشمس المباشر، وكنا نصور إلى جوار النوافذ والأبواب أو يقوم فريق الديكور بنزع بعض الجوانب لإتاحة قدر أكبر من الإضاءة المنتشرة في مكان التصوير، وبذلك كانت الديكورات تضيء نفسها. وبالإضافة إلى ضوء الشمس، استخدمنا ضوء النيران والشموع ... وتم الاستعانة بعناقيد من لمبات التنجستن المنزلية بطول مترين حتى تحد من تأثير سرعة الارتعاش الظاهري للإضاءة النيران حين تشتد الرياح وتتلعب بها" (١٩)،

ولاستكمال تعريض السطح الحساس بالاعتماد على الضوء المتاح فقط Available light مع الحصول على الجودة والشكل الفني المطلوب يتم لوبزكي عمله في مرحلة ما بعد التصوير Post Production عبر مرحلة التدرج اللوني Color grading، وهي مرحلة الضبط والتدقيق للصورة، وهي تشابه ما كان يتم سابقا في مرحلة التصحيح اللوني color timing التوقيت اللوني مع الفيلم في المعمل السينمائي، إلا أنه مع دخول الصورة الرقمية والإمكانات الكبيرة التي أتاحتها تحويل الصورة للملفات رقمية وظهور تقنية الوسيط الرقمي Digital Intermediate DI (*) صار لها كبير الأثر، حيث يتم عبرها:

- ضبط الاختلافات ما بين لقطة وأخرى أو تعريض وآخر كماً ولونا (ضبط النصوص ومستوى الأسود، أصل اللون ومدى تشبعه).

- إمكانية إضافة تأثير مصدر ضوئي معين على الصورة. - إضفاء مظهر أو شكل معين على جزء محدد من الصورة أو صورة المادة المصورة ككل.

(*) كثيرا ما يستخدم مصطلح DI وهو اختصار Digital Intermediate أي الوسيط الرقمي المستخدم سابقا كمرحلة وسيطة في إنتاج الفيلم السينمائي لإنجاز المؤثرات والمخدع والضبط والتنقيح اللوني على نسخة رقمية وسيطة تم إنتاجها من الفيلم السينمائي ثم ردها مرة أخرى إلى نسخة سينمائية (لإشارة إلى عملية التدرج اللوني Color Grading حتى وإن لم يتم عمل وسيط رقمي من نسخة سينمائية وتم التصوير رقما بشكل كامل.

- (8) IBID. , P. 51.
- (9) Benjamin B, Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates emotionally resonant imagery for Terrence Malick's The Tree of Life, American Cinematographer Magazine, Op. Cit., No. 8, Vol. 92, Aug 2011, P. 30.
- (10) المرجع السابق ص ٣٦.
- (11) Benjamin B, Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates emotionally resonant imagery for Terrence Malick's The Tree of Life, Op.Cit., P. 32.
- (12) Jim Hemphill, Emmanuel Lubezki, ASC, AMC continues his collaboration with director Terrence Malick on the abstract, poetic love story To the Wonder, American Cinematographer Magazine, Op.Cit., No. 5, Vol. 94, MAY 2013 .
- (13) https://theasc.com/ac_magazine/April2013/TotheWonder/page1.html.
- (14) انظر موقع شركة "فريم ستور Framestore" إحدى الشركات المنفذة لأعمال ال CG. للفيلم): <https://www.framestore.com/work/gravity>
- (15) Benjamin B, Facing the Void, Emmanuel Lubezki, ASC, AMC and his collaborators detail their work on Gravity, a technically ambitious drama set in outer space, American Cinematographer magazine, OP. Cit. , Nov 2013, No. 11, Vol. 94, pp. 37-38.
- (16) Ibid., P. 46.
- (17) Jean Oppenheimer, Backstage Drama, Emmanuel Lubezki, ASC, AMC and his collaborators create the illusion of one long, unbroken take for director Alejandro G. I??rritu's darkly comic Birdman, Op.Cit., P. 60.
- (18) Michael Goldman, Left For Dead : Emmanuel Lubezki, ASC, AMC braves extreme conditions while shooting The Revenant on location, American Cinematographer magazine, OPCit., Vol. 97, No. 1 Jan 2016, p. 37.
- (19) Ibid, P. 48.
- (20) Ibid, P. 52.
- (21) Ibid, P. 53.

العمل وفي التعلم ومعرفة أدق التفاصيل الخاصة بالعمل والتعاون مع المخرج بشكل خاص، والعمل على تحقيق رؤيته بأقصى ما يمكن والاستماع الجيد للآخرين لتنسيق الرؤى وللإبداع معهم بشكل جماعي يصب في النهاية في صالح الصورة والسرد الفيلمي، والتعاون كذلك مع باقي طاقم العمل وخاصة منسق الإنتاج والديكور وتصميم الملابس، فضلاً عن الهوية(*) والقدرة على توظيف أفضل العناصر على مستوى الأشخاص والمعدات والتقنيات في أماكنها المناسبة وقيادتها لتحقيق رؤيته وتصورات له ليصل بذلك إلى الهدف الأكبر وهو تحويل رؤية المخرج وأفكاره إلى صورة محسوسة مبدعة متناغمة التفاصيل، والوصول في النهاية إلى سرد الفيلم والسيناريو بشكل مرئي مؤثر.

الهوامش :

- (1) Benjamin B, Emmanuel Lubezki, ASC, AMC takes a poetic approach to The New World, American Cinematographer Magazine, California, ASC Holding Corp., Jan 2006, Vol. 87, No. 1, p. 57.
- (2) <https://theasc.com/magazine/nov98/soupdujou/index.htm>.
- (3) قاسم حسين صالح : الإبداع في الفن ، بغداد ، وزارة الإعلام : دار الشؤون الثقافية العامة . ١٩٨٦ . ص ١٥ .
- (4) V. Steven Pizzello, Galloping Ghost, Cinematographer Emmanuel Lubezki, ASC, AMC teams with director Tim Burton on SLEEPY HOLLOW, American Cinematographer Magazine, California, ASC Holding Corp., No. 12, Vol. 80, Dec 1999.
- (5) Benjamin B, Emmanuel Lubezki, ASC, AMC takes a poetic approach to The New World, American Cinematographer magazine, OPCit., Jan 2006, p. 52.
- (6) IBID. , p. 57.
- (7) <http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/lubezki.htm> (From article by Pauline Rogers on the International Cinematographers Guild website <https://www.icg600.com/>)

(*) وهي عامل ذاتي خاص به يظهر أثره في أختياراته الفنية وكيفية التعبير الفني إبداعيا والتعامل مع المواقف والبدائل والمستجدات المختلفة التي تطرأ، إلا أنه عامل يمكن تنميته بالدراسة والملاحظة إلا أنه بالطبع يتطلب قدرا لا بأس به من الذكاء في التعلم والتطبيق.