

الضوء والإنارة واللون في السينما 3 ج 1

نستور ألمندروس رجل وراء الكاميرا

إعداد وترجمة د. جواد بشارة

سيرة شخصية

• نستور ألمندروس هو مدير التصوير الشهير والمخرج وكاتب السيناريو والمنتج الإسباني. اسمه الكامل هو نيستور ألمندروس كويسا، ولد في برشلونة في 30 أكتوبر 1930. والده، هيرمينيو المندروس، كاتب ومعلم معروف باستيراده الأسلوب التربوي للسليستين فرينت في إسبانيا، فر من نظام فرانكو واستقر في كوبا. انضم إليه ابنه نيستور ألمندروس وعائلته عام 1948 وكان في الثامنة عشرة من عمره، وفي كوبا كان شغوفاً بالأنشطة الفنية وسرعان ما انجذب إلى السينما. قبلها كان طالباً في الفلسفة والآداب، كما أنشأ نادياً للأفلام في هافانا حيث كتب مراجعات للأفلام، وبعد حصوله على درجة الماجستير، درس السينما في كلية مدينة نيويورك. أكمل تدريبه في المركز التجريبي للسينما **Centro Sperimentale** في روما، وفي نهاية الخمسينيات عاد نيستور ألمندروس إلى كوبا. ثم أنتج أفلاماً وثائقية للثوار بقيادة فيدل كاسترو، بما في ذلك ريف إيسكولاس **Escuelas Rurales** في عام 1960، لكنه اضطر مرة أخرى إلى المنفى بعد إخراجه فيلمين قصيرين، **Gente en la Playa** (الذي أنتجه) و **La Tumba Francesca** في عام 1961، والتي استهجنها النظام الجديد القائم. أصبح نيستور ألمندروس شخصاً غير مرغوب فيه في كوبا فغادرها هذه المرة ليستقر في باريس، حيث التقى في فرنسا بأسماء كبيرة في سينما الموجة الجديدة، مثل فرانسوا تروفو وإريك رومير. ومع هذا الأخير، تعاون في العديد من الأفلام كمصور ومدير تصوير سينمائي مثل: جامعة التحفيات **La Collectionneuse** في عام 1967، ليلتي عند مود **Ma Nuit chez Maud** وركبة كليز **Le Genou de Claire** في عام 1969، حب بعد الظهرية **L'Amour après-midi** في عام 1972، الماركيزة دو **La Marquise d'O ...** في عام 1976، وبارسفال لو غالوا **Perceval le Gallois** في 1978. بالنسبة لفرنسوا تروفو **Truffaut**، عمل نيستور ألمندروس كمدير تصوير في الطفل المتوحش **L'Enfant sauvage** في عام 1969، وبيت الزوجية **Domicile conjugal** في عام 1970، والإنجليزيتان **Les Deux Anglaises et le L** ' قصة أديل إتش **Histoire d'Adel H** في عام 1975، **L'Homme qui aimait les femmes** الرجل الذي يحب النساء 1977، والحب الهارب **L'Amour en fuite** في 1978. كتب أحد النقاد معلقاً على تعاونه مع إريك رومير قائلاً: "ينبع من عملهما طعم قوي لرسومات القرن الثامن عشر. إنه يفضل التصوير بالأبيض والأسود، وبالتالي يسلط الضوء على الممثلين ويبرزهم حتى وسط المجموعات. عمل نيستور ألمندروس أيضاً مع مخرجين كبار آخرين، مثل كلود شابرول في باريس الذي التقاه ... في عام 1964، دانيال هالر في المتسابقون المتوحشون عام 1967، أو باربي شرويدر عام 1969، ولا فاليه، بعد ثلاث سنوات، وصور أفلام الجنرال عيدي أمين دادا: بورتريه ذاتية عام 1974 وكوكو، الغوريلا الناطقة عام 1977. سنتذكر أيضاً مساهمته في أفلام هنري غرازياني **Graziani (Poil de carrotte)**، وموريس بيالات **(La Gueule Ouvert)**، **Liliane Dreyfus** وليليان دريفوس **(Femmes au soleil)** وجون كلود بريالي **Jean-Claude Brialy (L'Oiseau)** عصفور نادر). وكمدير تصوير، أختير نيستور ألمندروس **Néstor Almendros** من قبل المخرج الإيطالي

الشهير روبيرتو روسيليني Roberto Rossellini للفيلم الوثائقي Beaubourg ، مركز الفن والثقافة جورج بومبيدو ، ثم استدعاه فرانسوا تروفو لتصوير فيلم الغرفة الخضراء La Chambre verte ، وخاصة فيلمه الميترو الأخير The Last Metro ، والذي بفضل فاز بجائزة سيزار César لأفضل تصوير في عام 1981. اختطفته هوليوود لبرهة من الزمن. ليتكفل كمدير للتصوير إضاءة فيلم حصاد السماء Les Moissons du Ciel إخراج تيرينس ماليك، وهو عمل حصل عليه في عام 1978 على جائزة أوسكار لأفضل تصوير، وساهم أيضاً في نجاح فيلم كرامر ضد كرامر من إخراج روبرت بنتون في عام 1979، مع داستن هوفمان وميريل ستريب، وفيلم اختيار صوفي، من إخراج آلان جاي باكولا في عام 1982، فاز نيسنتور أَلَمندروس بجائزة دائرة نقاد السينما في نيويورك لأفضل تصوير، في حين سمح له راندال كليسر Le Lagon Bleu بترشيحه لجائزة الأوسكار في 1981. كما تعاون مع مارتن سكورسيزي في تصوير فيلم في ميلانو عام 1990، وفي قسم دروس الحياة من الإنتاج الجماعي، حكايات نيويورك New York Stories في العام 1989. من منتصف الثمانينات، تحول نيسنتور أَلَمندروس إلى الإعداد وتصوير عدد من الأفلام الوثائقية القصيرة عن حقوق الإنسان في كوبا: فيلمه الطويل الروائي الأول سوء السلوك أخرجه عام (1984)، وهو عن تعامل السلطات الكوبية واضطهادها للمثليين، ونادي إسكوشابا في عام 1987. كما أطلق العديد من الإعلانات التجارية لجورجيو أرماني أو كالفن كلاين. في عام 1991، عمل في فيلمه الأخير، ببلي باثجيت من إخراج روبرت بنتون، والذي جمع بين داستن هوفمان ونيكول كيدمان وبروس ويليس. وكتب في عام 1980، كتابه رجل مع الكاميرا Un Homme à la Caméra، وهو عمل يستعرض فيه شغفه بالسينما. توفي نيسنتور أَلَمندروس في 4 مارس 1992 في نيويورك عن عمر يناهز 62 عامًا.

• بدأ هاوياً وعاشقاً للسينما. بعد تخرجه من المركز التجريبي للسينما في روما Centro sperimentale، تواصل مع صانعي الأفلام "المستقلين" في نيويورك، صور أول فيلم قصير له بكاميرا 16 ملليمتر، وهو فيلم رأس السنة 58-59. بعد سقوط باتيستا، شارك في كوبا، كمصور سينمائي أو كمخرج، في حوالي عشرين فيلماً وثائقياً.

• مع راؤول كوتارد، ساهم نيسنتور أَلَمندروس بشكل كبير، في فرنسا، في تحويل صورة السينما وإدخالها إلى عصرها الحديث. سرعان ما كسر قواعد الجماليات الرسمية الكلاسيكية في التصوير المتبعة في السينما التقليدية. جلبه اهتمامه بالموجة الجديدة إلى فرنسا، حيث التقى بإريك رومير وباربي شرويدر، وتعاون في باريس مع أغلب مخرجي الموجة الجديدة ... (1964). ثم سمح له التلفزيون المدرسي بتطوير أفكاره بحرية حول الضوء.

• يعود البيان الجمالي لنيسنتور أَلَمندروس إلى عام 1966 مع فيلم الجامعة La Collectionneuse من إخراج إريك رومير. وبهذا الصدد صرح في إحدى المقابلات قائلاً: "إن الافتقار إلى الوسائل ساعدني جيداً". في الواقع، إن قلة الإمكانيات قادت المصور السينمائي لاستخدام المرايا التي تعكس ضوء الشمس، بدلاً من الإضاءة الاصطناعية الإضافية. كان أسلوبه بمثابة ردة فعل على أسلوب الإضاءة المتبع في السينما الفرنسية في سنوات الخمسينات وخضوعه للقواعد المتصلبة النابعة من تقليد أكثر من كونها مفردات مهنية في مجال مهنة التصوير السينمائي، إن عمل نيسنتور أَلَمندروس كان يخدم مشروع رومير بشكل مثير للإعجاب باستخدام جميع موارد ضوء البحر الأبيض المتوسط ، سواء في الهواء الطلق أو في الداخل. بدلاً من تصحيح الطبيعة لفرض جمالياتها، وفق العوامل التقليدية، يفضل أَلَمندروس جمع كل ثراء الأحاسيس التي تولدها أشعة الشمس، لاحترام الضوء الطبيعي الذي يفضل

تسميته بالـ "منطقي"، حتى لو كان ذلك يعني إنارة مضادة لرغبة إدارة الإنتاج على المشروع الفني لمخرج الفيلم. لعدة سنوات، لم يستطع رومير التفكير في العمل مع مصور ومدير تصوير آخر غير ألمندروس، الذي أثبت أنه مبدع في الاستوديو في فيلم بيرسيفال لو غالوا (1978) كما في فيلم تاريخي مثل (La Marquise d'O) (1976). [...] • عندما توفي علق تروفو: ضوء صغير من السينما مات مع رحيل نيستور ألمندروس ، كان ألمندروس عيون تروفو وإريك رومر في السينما.

• القليل من ضوء السينما يخرج في نفس الوقت الذي ينتقل فيه نيستور ألمندروس إلى العالم الآخر، المصور السينمائي لفرنسوا تروفو وإريك رومر ظل يمارس مهنته في هوليوود مع روبرت بنتون على وجه الخصوص في فيلم ("كرامر ضد كرامر")، "بيلي باثجيت".

• أجمل تكريم قيل بحق هذا المبدع المهني المتميز في مجال التصوير وإدارة التصوير والإضاءة السينمائية، والذي ظهر لأول مرة مع الموجة الفرنسية الجديدة، قدمه له فرانسوا تروفو في بداية فيلم «الرجل الذي أحب النساء». التفاتة الفيلم تتم خلال جنازة، يمر شخص أمام جدار (إنه تروفو يرتدي قبعة ألمندروس): على الشاشة نشاهد نقش اسم ألمندروس ورجل الثلج فرانسوا تروفو يسحب قبعته ليحيي موهبة زميله.

• في شبابه كان ألمندروس مؤيداً لفيدل كاسترو، سيتفهم ألمندروس أن المثل العليا للثورة الكوبية قد خانها كاسترو ويوضحها ألمندروس في فيلم يحقق "الناس على الشاطئ"، ويرسله إلى هنري لانغوا، رئيس السينماتيك الفرنسية. بدأ ألمندروس حياته المهنية الباريسية كمصور سينمائي مع ساحة النجمة "Place de l'Etoile"، وهو فيلم أخرجه إريك رومر عن "باريس التي يعشقها ...". وإثر ذلك سيصور ثمانية أفلام روائية مع هذا المخرج المتميز إريك رومير Rohmer وأستاذ مادة الإخراج في جامعة السوربون من بينها، ركة كلير "«Le Genou de Claire»"، "La Marquise d'O" الماركيزة دو، "Pauline à la Plage" بولين على البلاج أو على الشاطئ، وتسعة أفلام مع فرانسوا تروفو Truffaut مثل ("Adèle H" قصة أدل ه، الطفل المتوحش «L'Enfant sauvage» "Le Dernier Metro" المترو الأخير في باريس) وخمسة أفلام مع باربيت شرويدر.

ثم أمضى جزءاً كبيراً من حياته المهنية في الولايات المتحدة. حيث أصبح مدير التصوير السينمائي المنتظم لروبرت بنتون (كرامر ضد كرامر، الموت في المزداد، مواسم القلب) وكان أيضاً مدير تصوير فيلم اختيار صوفي من إخراج آلان ج. باكولا ولا برور إخراج مايك نيكولز. خلال هذه الفترة، شارك ألمندروس أيضاً في إخراج فيلمين وثائقيين مهمين للغاية بشأن حقوق الإنسان في كوبا: السلوك السيئ (على اضطهاد المثليين) ونادي إسكوتشبا. كما قام بتصوير العديد من الإعلانات التجارية المرموقة لجورجيو أرماني وكالفن كلاين.

في عام 1992، توفي بسبب الإيدز والأورام اللمفاوية في نيويورك، عن عمر يناهز 61 عامًا. أعطت هيومن رايتس ووتش اسمه لجائزة تُمنح سنويًا لمهرجان HRWI السينمائي.

• بدلاً من الأسلوب، من الأفضل التحدث عن الموقف - إشارة متكررة إلى اللوحة التصويرية، والبحث عن الضوء الطبيعي بقدر الإمكان، حسب تعبيره، لتحديد عمله على الصورة والضوء. سوف يضيء بالشمعة لـ الطفل المتوحش "L'Enfant sauvage" والميترو الأخير في باريس "Le Dernier

«Métro»، مع مصباح زيت لفيلم الغرفة الخضراء "La Chambre verte"، باستخدام أوراق لتسليط الضوء بشكل أفضل على بياض جسم إيزابيل أدجاني Isabelle Adjani في فيلم أديل هـ " Adèle H"، الجلد الشفاف لميريل ستريب في فيلم اختيار صوفي "Le Choix de Sophie". وكانت إنارته مستوحاة من غوغان في فيلم "ركبة كلير" "Le Genou de Claire".

• استدعى المخرج الأمريكي روبرت بنتون، صديق تروفو، ألمندروس إلى الولايات المتحدة حيث توفرت له فرصة العمل في فيلم حصاد السماء "Les Moissons du ciel"، من إخراج تيرينس مالك، و "كرامر ضد كرامر"، و "اختيار صوفي"، إلخ. وهكذا مع أمريكا الشمالية حيث، كشاب، قام بالفعل بإضاءة وتصوير سلسلة B الأسطورية من قبل المنتج روجر كورمان، من إخراج مونتي هيلمان ("Cockfighter").

• وكخرج، في سنة 84 قام بتصوير "سوء السلوك" حول اضطهاد الكتاب والمثليين، لأنه "لم يستمع أحد" إلى السجناء السياسيين الذين اضطهدهم فيدل كاسترو.

• كان ألمندروس متأنقاً للغاية، يرتدي ببراءة قبعة عريضة الحواف، فيلمه الأخير كان ببلي باثجات "Billy Bathgate"، من إخراج روبرت بنتون، مع داستن هوفمان. حاز على جائزة الأوسكار عن فيلم حصاد السماء "Les Moissons du ciel" وجائزة سيزار الفرنسية César عن فيلم الميترو الأخير Le Dernier Métro من الفنانين الذين ألهموا الفن السابع منذ الستينيات.

يشرح إريك رومر أن نيستور ألمندروس كان حريصاً قبل كل شيء على معقولية الضوء الذي يفضلها بدلاً من تعزيز الممثلين بالإضاءة الاصطناعية: لقد عملت مع مصورين سينمائيين كبار جداً، بما في ذلك نيستور ألمندروس. إلا أن هذا الأخير كان مهتماً بشكل خاص باحتمالية الضوء؛ أراد قبل كل شيء ضوءاً منطقياً، ولم يعتقد أن الضوء يجب أن يعزز جمال الممثلين (الذي، وفقاً له، كان يمكن أن يكون أكثر تميزاً بواسطة الماكياج)

"سلوك سيء" فيلم لـ Nestor ALMENDROS و ORLANDO JIMENEZ LEAL

السلوك السيئ يستعرض عام 1983 ربع قرن من الثورة الكوبية. ثمانية وعشرون شخصاً من المنفيين الكوبيين منتشرين في جميع أنحاء العالم كضحايا للقمع. يشهد المثلثيون والمتفقون أو المتمردون ببساطة على هذا الجزء الغامض من النظام حيث كان الاعتقال والترحيل شائعين.

"لماذا فضلنا التحدث إلى المنفيين؟ أولاً، هناك صعوبات لا يمكن التغلب عليها في الحصول على تصريح تصوير في كوبا، وخاصة لإجراء تحقيق من هذا النوع. وفي أحسن الأحوال، ما كنا لنمنح حرية العمل. أولئك الذين تم تصويرهم لا يمكن أن يتحدثوا علانية خوفاً من الانتقام".

عدد قليل من المتعاونين، مثله، ميزوا سينما فرانسوا تروفو. تم لمس هذا من خلال دقة إنارته بالأبيض والأسود لفيلم لييتي في مود، كان تروفو معتقداً أن نيستور ألمندروس متخصص في هذه التقنية وبالتالي فهو كفيل بعدم إثارة قلق الكثير من الناس في الوسط السينمائي، دعاه إلى تحمل مسؤولية إضاءة فيلم الطفل المتوحش L'Enfant sauvage. ولم يفتقراً بعدها (تقريباً)! وصورا عدداً من الأفلام بالأسود والأبيض وأخرى بالألوان. إذا قارنا عمل كوتار في فيلم Coutard أطلق النار على عازف البيانو Tirez sur le pianiste بعمل ألمندروس Almendros في فيلمي التوق ليوم الأحد، والطفل

المتوحش L'Enfant sauvage أو Vivement dimanche!، فإن الفرق واضح: بدلاً من المعاناة من النواقص التقنية، يحولها ألمندروس إلى امتيازات في أسلوب تصوير أفلام الموجة الجديد، حيث تتغذى واقعية الأفلام التي يضيئها المصور السينمائي الإسباني بالحلول التقنية المناسبة، وتتغير وفقاً للأسلوب المتوقع. لم يعد الأمر يتعلق بإلقاء الضوء في الحد الأدنى من خلال افتراض الآثار الناتجة لتقليد الواقع، ولكن إتقانها لتوليد هذه الانطباعية لمشاهد الطبيعة، نسيج الاستفزازات "التاريخية" في الطفل المتوحش L'Enfant sauvage، أو الحدة البراقة للزخارف الاصطناعية لآخر نشاط في فيلمه الأخير في هوليدو. يجلب ألمندروس قلقه من "حقيقة" الأضواء المصطنعة إلى تروفو Truffaut، والمخرج يجبر بلا شك مدير التصوير على قبول عدد من القطع الأثرية التي تعد جزءاً من اهتمامه بـ "الأنواع".

ومع ذلك، في مجال اللون يؤدي تعاونهما إلى نتائج فردية، وتشكيل الجسم في الإنتاج المعاصر وتعديل المظهر العام لأفلام تروفو. كلاهما حذر من تأثيرات أسلوب تصوير عرف باسم تصوير "البطاقة البريدية" التي يجلبها اللون العادي للأفلام. السماء الزرقاء، على سبيل المثال، هي أسوأ الكليشيهات التي يحاولون تجنبها في الدراما الواقعية... هكذا ولدت أفكار الإنارة والإضاءة لأفلام مثل قصة أدل هـ Adèle H. والغرفة الخضراء La Chambre verte والميترو الأخير في باريس، وغيرها Le Dernier Métro، وكلها تستند إلى البحث عن انسجام ضوئي ولوني يسير في اتجاه إغلاق الفضاء، لوحدة مغلقة ومحددة. لم تكن سينما تروفو أبداً متماسكة بشكل رسمي، شديدة الكثافة، على شاكلة أجواء "كافية سانت" أنه في هذه الدراما التي حملها جو الشفق يبدو كما لو إنه يطارد الموت. التدفق السردي المليء بالرائع الذي يدعم ذكرى أخوات ويلز، أو حتى شغف أديل، أو أصدقاء غرفة الموتى الضائعين، تستمد هذه الحركة البطيئة والثقيلة قوتها من الحرائق المضاء هنا وهناك، الأضواء الخافتة أو الإنارة المظلمة للوجوه، أعماق الليل السوداء. يجمع نيستور ألمندروس هذه الأفلام معاً فيما يطلق عليه تروفو Truffaut "الوريد الرسومي"، لكنه هو الذي يحمل الفرشاة، لدرجة أنه لا يوجد فيلم آخر للمخرج يسعى حتى للوصول إلى هذه الآفاق.

عمل اللون: البلوز حول جنون Adèle H، البني الباهت والأرجواني في الانجليزيتين Deux Anglaises، اللون الأحمر العميق المسرحي في الميترو الأخير Dernier Métro على التوالي يعطي هذه الأفلام معلماً للتكوين يبدو حوله كل شيء منظمًا. يجلب ألمندروس إلى هذه السينما وحدة تخلت عنها ذئاب الموجة الجديدة إذا كان الثمن هو قبول الاتفاقيات المتنازع عليها. بعد العديد من الأهداف التي تلعب على التنشئت - والتي تشكل سلسلة أنطوان دوانيل Doineau بلا شك أحدث ما توصلت إليه - تسمح صورة المصور السينمائي بإحكام تشديد دراما المسارات العاطفية المولودة. حتى في فيلم الحب الهارب L'Amour en fuite يستفيد من هذه القدرة على التوحيد، والطي، لتجميع ما يسهل العثور عليه من المتشئت عند تروفو.

اعتبرها البعض مثلبة ضد نيستور ألمندروس بسبب "غرقه في الشكلية الضوئية" وهو مصدر إلهام ازدهر في لفظة سريعة الزوال والإحلال، ليحل محله دراما أثقل وأكثر استدامة. لكن هو تجاهل الجزء العميق الذي احتله التدفق الأدبي دائماً في مشاريع إعداد الأفلام المرئية للمخرج.

قبل خمسة وعشرين عاماً، كانت الطريقة الوحيدة لرؤية الصور ثنائية الأبعاد تتحرك هي الدخول إلى دار سينما. حاول بعض صانعي الأفلام تفسير الواقع من خلال إعادة تصميمه en la stylisant، بينما

وضع آخرون لأنفسهم طموحًا في تسجيله كما هو بطريقة بحتة. في كلتا الحالتين، هوليوود والواقعية الجديدة، كان العرض عبارة عن سحر بدائي، كانت الأفلام أكثر أو أقل جمالًا وفقًا للمواهب التي تقف وراءها، لكنها نادرًا ما كانت قبيحة لأن التصوير بالأبيض والأسود لشيء قبيح يظهره أقل قبحًا من هذا الشيء في حالته الطبيعية. كان الأسود والأبيض تبديلًا للواقع، وبالتالي، بالفعل، كان تأثير فني.

ال Scopitones ، والتلفزيون ، وسينما الهواة ، وكاميرات الفيديو ، دمروا اللغز بشكل قاطع. لم تعد صالات السينما تحتكر الصور المتحركة. لا يزال بإمكان صانعي الأفلام إثارة اهتمامنا، ولكن بشرط ألا يستنسخوا الحياة، بالطريقة التي يستخدمها التلفزيون ويسيء استخدامها طوال الوقت ويجعلنا نشعر بالغيثان.

نيستور ألمندروس هو واحد من أعظم المصورين السينمائيين في العالم، وهو واحد من أولئك الذين يقاتلون حتى لا يكون التصوير السينمائي لأفلام اليوم لا يستحق ما كان عليه في وقت ويلهيلم جوتليب بيتزر، مصور غريفيث DW Griffith. يجب كتاب ألمندروس على الأسئلة التي لا يمكن لأي صانع أفلام اليوم تجنب طرحها: كيف نمنع القبح من الدخول إلى الشاشة؟ كيفية تنظيف الصورة لزيادة قوتها العاطفية، كيف يمكن تصوير القصص بشكل معقول تدور أحداثها قبل القرن العشرين؟ كيف يمكن الجمع بين العناصر الطبيعية والاصطناعية، والمؤرخة واللازمية، في نفس الإطار؟ كيف تعطي التجانس لمادة متباينة؟ كيف تحارب الشمس أو تنحني لإرادتها؟ كيف تفسر رغبات المخرج الذي يعرف ما لا يريده ولا يستطيع تفسير ما يريده؟

توقعت أن أجد هذا الكتاب مفيدًا، ولم أكن أعلم أنه سيقرب كياني أيضًا. فهو ليس مجرد وصف لوظيفة مدير تصوير، بل هي أيضًا قصة مهنة ؛ وموهبة وكفاءة واختيار. يدرك نيستور ألمندروس أن ممارسة الفن يتم أيضًا أثناء ممارسة المهنة. يحب السينما مثل العابد دينيًا، ويشترك معنا في إيمانه ويثبت لنا أنه يمكننا الحديث عن الضوء بالكلمات. بهذه الكلمات قدم فرانسوا تروفو كتاب نيستور ألمندروس رجل على الكاميرا.

قال فرانسوا تروفو. في مارس 1980: "البعض من جيلنا، ثم الشباب جدا أي الجيل الذي جاء بعدنا، ولدنا مما حققته الأجيال السابقة. ليس فقط أننا كنا نحتقر الصورة الغارقة في "بريق" سينما هوليوود، لكننا كنا نلوم الواقعية الجديدة التي عاشت أيامها الأخيرة عام (1956). لم نفهم كيف أن التغيير الذي ادعى أنه راديكالي في الموضوع، في النوايا، في اتجاه الممثلين، لم يكن مصحوبًا بتجديد تصويري مكافئ. في السينما التي تطمح إلى الواقعية "الجديدة"، أزعجتنا أضواء المسرح الاصطناعية، تلك الزخارف بظلالها الجمالية التعسفية."

مقدمة كتاب رجل على الكاميرا:

من بين مديري تصوير الحركة الواقعية الجديدة، لفت انتباهنا واحد فقط: جي آر ألدو. إذا بدا أسلوبه جديدًا بشكل حازم، فربما يكون ذلك أنه لم يتبع نفس المسار التقليدي لمن سبقوه. ألدو، المصور المعين، كان يعرف فيسكونتي خلال إنتاجه المسرحي. وفرضه فيسكونتي في فيلمه الأرض تهتز. ليصبح، منذ

ذلك الوقت، مدير التصوير المتميز بأسلوبه. لكي نصيح مدراء تصوير، في ذلك الوقت، وحتى اليوم، بدأنا بتعبئة الكاميرات بالأفلام الخام وتجهيزها لتصوير، ثم ضبط البؤرة على العدسة. وبعد عدة سنوات من العمل كمساعد مصور والعمل على الكادر كمصور، نصل أخيرًا إلى الإضاءة: حيث يعتبر هذا العمل هو الأكثر أهمية. ربما لأنه لم يعطى أمثلة لتقليدها، وأنه لم يكن مساعداً لأي شخص من قبل، كان عليه أن يخترع أساليبه الخاصة، لم تكن إضاءة ألدو تقليدية. كان عمله مصدر إلهام لنا. كما قدمت أفلام إيطالية واقعية جديدة من نفس الفترة، مثل روما مدينة مفتوحة *Roma città aperta* أو *Sciuscia*، طريقة فاسية وواقعية للغاية: لم تكن حقيقة عوامل الانتاج والايخراج خافية على مدراء التصوير آنذاك. كانوا رجال على دراية بعمل الاستوديو. ومع ذلك، كان روسيليني وفيتوريو دي سيكا محكومين بشحة إمكانيات فترة ما بعد الحرب ما اضطرهم للتصوير في الأماكن الطبيعية، مع القليل من الوسائل والامكانيات التقنية.

في حالة ألدو، اعتاد أسلوبه الواقعي على هذه التسهيلات: الأرض تهتز *La terre tremble*، Umberto D. امبرتو دي لديسيكا (De Sica)، فتاة الأهوار *Cielo La Fille des marais*، *Genina* (Genina) *sulla palude*، *Senso* (Visconti) سينسو، أحاسيس لفيكونتي، وهي أفلام ذات صورة حديثة بالتأكيد. عندما ضربه الموت في عام 1954، خلال تصوير فيلم سينسو *Senso*، كانت تلك أول تجربة ملونة له. جميع السينما الحالية، فيما يتعلق بالصورة الملونة، مستوحاة من ذلك. لكن لم يتم التعرف على تأثير ألدو على الفور. ظل مديرو التصوير السينمائي المشهورين، في إيطاليا كما هو الحال في جميع البلدان، مرتبطين بالتقنية التقليدية. وبحلول نهاية الخمسينات، وصل النمط إلى نقطة التشبع. ما أردناه آنذاك هو الانفصال عن هذه الأكاديمية وإعادة الصورة إلى نضارتها.

وسميت الموجة الجديدة هذا التغيير: بدأ راؤول كوتار، على سبيل المثال، في الاستخدام المنهجي كطرق للإضاءة عن طريق الانعكاس، أي اللجوء لعكاسات الضوء والمرايا. حتى ذلك الحين، كنا نقوم بالتصوير في استوديو ولكن بدون سقف. باستخدام الممرات الموضوعة على طول الجدران، كانت البرجكتورات موجهة نحو الممثلين والمجموعات. وفقاً لمبدأ الواقعية الجديدة الإيطالية (الديكور الطبيعي مع السقف)، كانت الموجة الجديدة محكومة بتعديل تقنيات الإضاءة. لم يكن هذا العمل في الظروف الطبيعية فقط لأسباب اقتصادية (أفلام منخفضة الميزانية)، ولكن أيضاً للخيارات الجمالية. وبالتالي، بدلاً من توجيه أجهزة الإنارة نحو الأرض ونحو الممثلين، تم قلب مصدر الضوء وتوجيهه نحو السقف: بهذه الطريقة، يأتي ضوء منتشر

ناجم عن الارتداد إلى الممثلين. كانت نهاية ظلال ملحوظة: من الآن فصاعداً، سيملاً ضوء المشهد كل شيء. هل كان تحيزاً ضد الجمالية؟ يبدو أن كل هذا العمل الصريح، مع اللعب المرهق للظلال وأضواء أفلام العهد القديم، قد سقطت وباتت مهجورة.

وفي الوقت نفسه، ستنتشر الأفلام الملونة وسيتلاشى الأسود والأبيض. كان يعتقد أن الألوان ستكون كافية لإعطاء شعور بالراحة والاحساس بتجسيم المكان حتى مع الإضاءة المسطحة. على أي حال، كان الممثلون يتنقلون ويتحركون بحرية دون فرض مناطق إضاءة محدودة تحد من تطورهم وتحركهم داخل المشهد. أعطت الإضاءة الانعكاسية من السقف بدون الظلال القوية فرصة لمهندس الصوت لوضع عصاه الحاملة والميكروفون الخاص به كما يشاء ودون خوف من صب ظل غير ظاهر له ولأجهزته

كما كان الحال سابقاً. وأخيراً، تضمن هذا النوع من الإضاءة ساعات عمل أقل، وعدد فنيين وعمال أقل وأجور وتكاليف أقل للإنتاج.

(يضاف إلى هذه الميزات الثورية بالتوازي اكتشاف أفلام خام سلبية أكثر حساسية، وكاميرات أصغر حجماً - محمولة. من خلال طرق العمل هذه، حدثت زيادة في الإنتاجية، وليس في الجودة. لقد انتقلنا من مجرد جمالية مع الظلال إلى جمالية بدون ظلال.)، وبفضل كل هذه الأساليب، أتاحت الفرصة لتفريخ مجموعة من الوصوليين لا يمتلكون شخصية للعمل إلى جانب بعض المبدعين الموهوبين (1959-1961: ولادة سينما غودار وتروفو وديمي ورينييه Godard، Truffaut، Resnais، Demy، وما إلى ذلك). أدى هذا الضوء غير المباشر، المنعكس من السقف، في الليل والنهار، إلى تحييد كل شخصية بصرية في السينما الحديثة. وبالتوافق بالتقليدية، لم نكتسب سوى إفقار الصورة.

انتهى المطاف بأفلام "السينما الشابة" على حد سواء. بالتشابه، بعد عقد من الزمن، ربما انخفض المستوى الجمالي لتصوير الأفلام. يبدو أن الاتجاه الحالي يوازن بين القديم والجديد. الأضواء السوداء والبيضاء المباشرة غير متوافقة مع اللون. من التجربة الأولى للموجة الجديدة بقي استخدام الضوء غير المباشر والمنتشر. اليوم، يأتي الضوء من السقف وأيضاً من النوافذ والمصابيح وجميع مصادر الضوء الطبيعية. نحن نخلق جواً بصرياً مختلفاً لكل فيلم بل وحتى لكل مشهد، من أجل الحصول على مجموعة متنوعة وثرية للصورة دون التضحية بالتقنيات الحالية.

(في الماضي القريب، ساد مدير التصوير كطاعية في فريق العمل التقني للتصوير في البلاط أو الاستوديو. تكرر ساعات عديدة في إعداد الإضاءة بحيث لم يكن هناك سوى القليل من الوقت للتدريبات والإخراج. السينما الأوروبية هي السينما التي ذهبت إلى أبعد نقطة في هذا النمط من الإضاءة المعقدة، حيث تعريشة شاقة من الأضواء "الدانتيل" تجعل العديد من الأفلام الفرنسية في فترة ما بعد الحرب مباشرة لا تطاق. التمثيل المحدد والمقيد بعناية في حيز مكاني محدود، بالكاد يمكن للممثلين التحرك: ضوء في العين، نصف ضوء "فني" على بقية الوجه، جسم مضاء بمصدر آخر، كل هذا أجبرهم على التحرك واللعب مثل الرجال الآليين الروبوتات لم تصنع الإضاءة للممثلين: بل كان الممثلون هم في خدمة الإضاءة.

إن مجيء أو ظهور الموجة الجديدة الفرنسية قد فاجأ السينما الأمريكية. كانوا أبطاً في استيعاب الصورة الجديدة، ثم تجاوزت السينما الأوروبية. في حين كانت السينما الفرنسية آخر سينما تستخدم تقنية ومعدات ثقيلة، إلا أنها تتكيف بسهولة مع معدات التصوير الخفيفة. من بين هذه الموجة الجديدة من المخرجين ومدراء التصوير، أنا معجب بشكل خاص بغوردن ويليس في فيلم " داخل Gordon Willis (Intérieurs)، ميكائيل شابمان Michael Chapman في فيلم (سائق تاكسي)، Haskell Wexler هاسكيل فيكسلر Bound for glory) في فيلم على طريق المجد (to Conrad Hall، Vilmos Kozsát Gábor في فيلم مدينة الدهون أو المدينة المتخمة (Fat City)، فيلموس سزيغموند Szigsmund في فيلمي(صائد الغزلان: رحلة إلى نهاية الجحيم) ... ويعود الفضل في السينما الأمريكية إلى دعوة بعض المواهب الأوروبية، مثل السويدي سفن نيمفيست Sven Nykvist، في تحد لحواجز النقابات (طفل جميل: الصغيرة) والإيطالي فيتوريو ستورارو (نهاية العالم أو القيامة الآن).

فيم يستخدم مدير التصوير؟ في كل شيء ولا شيء! تختلف وظائفه كثيرًا من فيلم لآخر بحيث لا يمكننا تحديدها أو الإحاطة بها جميعًا. يمكن أن يقتصر عمله على تشغيل الكاميرا. غالبًا ما يعتني المصور

بالمعالجة والكادر، بينما يجلس مدير التصوير بجانبه. هل هو موجود فقط للإشراف على الصورة وتقديم المشورة وتوقيع عمله؟ في الحالة المحدودة بالإنتاج الكبير ذو الميزانية الكبيرة، حيث تكثر المؤثرات الخاصة والخدع السينمائية، لم يعد من الواضح من هو المسؤول عن الصورة. على العكس، يمكن لمدير التصوير السينمائي الذي يتعاون في فيلم منخفض الميزانية مع مخرج قليل الخبرة أو مخرج مبتدئ، أن يقرر اختيار الأهداف وطبيعة الإطار أو الكادر وحركات الكاميرا وحركة الممثلين بالنسبة لكادر اللقطة أو المشهد من خلال التعاون مع المخرج، وبالطبع الإضاءة، وتحقيق الجو البصري لكل مشهد. في بعض الأحيان يتدخل في اختيار الألوان والمواد وأشكال الزينة الاكسسوارات والأزياء والديكور. بالنسبة للمندروس، كلما توفرت الفرص يفضل الجلوس على الكاميرا بدل المصور ويقوم بمهمة التصوير إلى جانب مهمة إدارة التصوير أي الإضاءة.

في بعض الأحيان يجسد مدير التصوير رغبات فنية لمخرج شاب. ولكن، قبل كل شيء، يجب ألا ينسى أبدًا أنه موجود لمساعدة المخرج، بدون أن يسعى لفرض طريقتك الخاصة وأسلوبه ولكي يتعايش مع طريقة المخرج ويجد أفضل أسلوب لتصوير فيلمه عليه أن يشاهد الأعمال السابقة للمخرج. يقول المندروس في كتابه رجل على الكاميرا: "لماذا لم أصبح مخرجًا بدلاً من تكريس نفسي للتصوير وإدارة التصوير؟ دعنا نقول أن الحياة قد قررت ذلك بالنسبة لي، ولكن بما أنني مقتنع بأن لدي أفضل موقع للفريق بأكمله، وأن هذا العمل يحتكمني تمامًا، فقد تخليت عن ميولي للإخراج. من الممتع أن تكون أول من يرى الفيلم في عدسة الكاميرا. في الواقع، إذا كان الفيلم فاشلاً، فنادرًا ما يُنسب إلى الفشل إلى مدير التصوير؛ إذا كان، على العكس من ذلك أي إذا كان الفيلم، ناجحًا، فإنه يؤدي حتمًا إلى الثناء على عمله.

(على الرغم من أن المخرج يقترح بشكل عام كل لقطة، أحب الدردشة معه واقترح تعديلات إذا لزم الأمر: اختيار العدسة على سبيل المثال، اقتراب أو ابتعاد الكاميرا من الشخصية تغيير المسافات بين الكاميرا ومحتويات المشهد أو اللقطة وتأثيرات التصوير الفوتوغرافي والديكور ... بعض المخرجين يقبلون الحوار والبعض الآخر لا يقبل؛ كل هذا يتوقف على أساليب العمل وعلى شخصية كل مخرج. الأكثر تواضعًا ليسوا الأسوأ دائمًا ...)

فيما يتعلق بعملية بالمعنى التقني الدقيق، أميل إلى استخدام المزيد والمزيد من مصدر واحد للضوء) أرفض بالنسبة للسينما الملونة هذه الإضاءة المعتادة في سنوات أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين، مؤلفة من سلسلة من المصابيح المتتالية: الضوء الرئيسي أو "الضوء المفتاح key light"، يعوضها ضوء تعبئة ("ضوء تعبئة fill light")، ضوء قادم من الخلف لإبراز تسريحات الشعر وفصل الشخصيات في الخلفية، وآخر للمجموعة أو للديكور، وآخر للأزياء، وهلم جرا. في الواقع، عادة ما يأتي ضوء واحد من نافذة أو مصباح، وقد يكون اثنين على الأكثر. وفي الطبيعة وفي الحياة اليومية اكتشفت مصدر إلهامي. بمجرد إنشاء إنارة الجو العام بواسطة الضوء الرئيسي، يتم تعزيز المناطق التي يمكن أن تظل في الظلام الدامس بواسطة ضوء ناعم للغاية، بدون ظلال، حتى تتم إعادة إنتاج الواقع.

أنا لا أستخدم "الضوء الخلفي back light" أو "الضوء العلوي Top light"، هذا الضوء الذي تم وضعه خلف الممثلين لإبراز شعرهم. أو بالأحرى، استخدمه فقط إذا كان له ما يبرره. وأنا أستخدم مصابيح فريسnel lamps fresnel بشكل استثنائي فقط، للتأثيرات الخاصة جدًا، عندما أحتاج إلى ضوء دقيق. في إضاءة المشاهد الداخلية، يكون مصباحي ناعمًا أيضًا ("ضوء ناعم soft light")، ليكون النور كما في الطبيعة أي الضوء الطبيعي في الحياة) مبدئي هو أن الضوء له ما يبرره أي يجب

أن يكون مبرراً: أعتقد أن الضوء التوظيفي جميل. وبالنسبة لمصادر الضوء، أعلق أهمية أكبر على المنطق أكثر من الجماليات. في الوضع الطبيعي، أستخدم الضوء الموجود، حتى لو كان غير كافٍ. في وضع الاستوديو، أتخيل وجود شمس خارجية تقع عند نقطة معينة، وأدرس كيف تخرق أشعة الشمس من خلال النوافذ.

منذ بداياتي الحقيقية، مع فيلم جامعة التحفبات La Collectionneuse، لاحظت أن العديد من المصورين السينمائيين استخدموا كميات هائلة من الضوء دون ضرورة مطلقة. للتأكيد على أهميتهم بهذه الطريقة، يوحون أن لديهم أسرار. يصلون مع حقائبهم الصغيرة الشهيرة المليئة بالفلاتر والتول والناشر الضوئي والخلية الضوئية. لكن الشيء المهم ليس في أنظمة أو في آليات الكاميرا، ولكن فيما تصوره الكاميرا (يستخدم بريسون عدسة واحدة فقط: 50 مم، لجميع أفلامه، وهذا كافية). كما أنهم يحيطون أنفسهم بجيش من الكهربائيين والميكانيكيين. أعترف أن طبيعتي الفردية كانت تحميني دائماً من مثل هذا الطاقم،

أعتقد أن السينما فن مليء بالسخاء. من خلال العدسة، تزيد كيمياء مستحلب الفيلم الخام الفوتوغرافي تهيئ الواقع وتضاعف الاهتمام والجمال. العملية قريبة، بطريقة ما، من فن النقش. إذا كنت تأخذ قطعة من المشمع، تتبع أي شيء معها، حبرها، اطبعها، تصبح النتيجة علامة. نفس الطريق الذي يتم الإبلاغ عنه مباشرة على الورق وهو شائع. إذا كان القبح أو الفقر هو موضوع الفيلم، لتصديقه على الشاشة، فمن الضروري زيادة التأكيد على نقل صورة الفقر والقباحة في الواقع على الشاشة.

((بالنسبة لألمندروس تتمثل الصفات الرئيسية لمدير التصوير السينمائي بأن يمتلك حساسية فنية وثقافة صلبة. وما يطلق عليه تسميه "تقنية السينما"، فهو رأيه، ليس له سوى قيمة ثانوية، فهي بالأحرى من اختصاص المساعدين. الكثير من المصورين السينمائيين متمرسون خلف التقنية. بمجرد تعلم بعض القوانين الأساسية، سوف ندرك أن دورهم ليس صعباً للغاية، خاصة عندما يمتلكون مساعداً يتكفل برعاية اللقطة والكادر والتصوير وآخر يتكفل بضبط البورة على العدسة ويضبط المسافات ومتمكن من آلية الكاميرات وتكنولوجياها)) ويواصل القول: "أنا شخصياً أقوم بتنظيم كل الإضاءة الخاصة بي بالتقدير المهني وبحكم خبرتي، دون اللجوء أولاً إلى الخلية الكهروضوئية. كما أقوم بتقييم التباينات بشكل مباشر وأستخدم الخلية الكهروضوئية فقط في اللحظة الأخيرة، لتحديد فتحة الحجاب الحاجز الديافراغم الدقيق للعدسة. المستحلبات أو الأفلام الخام اللونية الحالية حساسة للغاية لدرجة أنها تُعيد إنتاج الواقع بأمانة تقريباً مثل العين البشرية. في الأيام الأولى، استخدمت خلايا نورود Norwood، التي تقيس الضوء الساقط. لكن لعدة سنوات كنت أستخدم Weston Master V القديم مع الضوء المنعكس. وبالتالي أحصل على قراءة شاملة للضوء، دون مراعاة التباينات التي حددتها من قبل بشكل واضح. عادة، أعطي مستحلب Kodak 5247 الحالي ASA 80 في النهار في الهواء الطلق مع فلتر 85 تريلاً. وعندما أصور في ضوء التنغستن الاصطناعي، أضبط مقياس الضوء على ASA 125، دون أي مرشحات. وعندما أريد زيادة حساسية الفيلم الخام السلب، قمت بضبطه على ASA 200، مما يعطيني ديفراغماً إضافياً إذا دفع المختبر الطبع والتظهير، والذي يحدث اليوم بطريقة مثالية، دون أي تكبير واضح للحبيبات. وعلى عكس العادة المتبعة الراسخة، أعتقد أنه كلما كان الفيلم أكثر تعقيداً، كلما كان من الضروري لصق عينك على عدسة الكاميرا والتكفل بنفسك بعملية التصوير وتحديد الكادر وحركات الكاميرا. بمجرد أن تحتاج إلى حركات معقدة للكاميرا، تتطلب كل حركة تأطيراً جديداً وإنارة

جديدة، ويصبح من الصعب جوهرياً أن ترسل للمصور في كل لحظة التكوين المطلوب والمرغوب في اللقطة.

المدافعون عن الإضاءة - تقسيم العمل بين الإضاءة والكادراج، بين مدير التصوير والمصور

يدعون أن الجمع بين المهمتين، من شأنه أن ضيع المزيد من الوقت في إعداد اللقطات. هذا التقسيم بين مصمم الإضاءة والمصور ينصح به ليس فقط من قبل العديد من الفنيين والتقنيين، بل أيضاً من قبل المنتجين: لذلك فهو ليس مصدر قلق جمالي، ولكن رغبة بسيطة في زيادة الإنتاجية. إلى جانب أن مثل هذا الادعاء يبدو موضع شك وقابل للنقاش والجدل أكثر عندما يكون الأمر الأهم هو بقاء التوازن بين الأضواء في داخل اللقطة أو الكادر وسوف يكون ذلك مثاليًا ومتقناً عندما يشرف مدير التصوير على إعداد اللقطة أو المشهد والتدريبات من خلال منظار الرؤية *viseur* في الكاميرا دون أن يشتم انتباهه بما يحيط به (الميكروفونات، أجهزة الإنارة والفريق التقني أو الفني، يجب أن يشاهد المصور فقط في مجال الرؤية التي تقدمها العدسة: (لأن الصورة الظاهرة في عدسة الكاميرا من خلال منظار الرؤية هي التي ستظهر على الشاشة ..) أحتاج للإطار أو الكادر، وأحتاج حدوده. الفن يتغذى على القيود. أعتقد أن الكادر كان اكتشافاً رائعاً - سابق للسينما بالطبع. لم يحدد إنسان العصر الحجري، في كهوف لاسكو أو ألتاميرا، أو يوطر لوحاته. وما قيل في الفنون ثنائية الأبعاد ليس فقط ما تراه، ولكن أيضاً ما تتوقف عن رؤيته. قام اليابانيون ببنيته المعمارية بجدان منزلفة، بدون نوافذ، في الماضي بإنشاء لوحة على شكل لفات كشفت ولها حدود أفقية أو رأسية فقط. من جانبه، وجد آيزنشتاين شرحاً رائعاً للحاجة إلى الإطار بين الغربيين: من خلال النوافذ نرى المناظر الطبيعية.

في السينما، من خلال القضاء على العناصر الهامشية وإبعادها، يركز المتفرج على الأساسيات. هذا هو السبب في أنني أعارض جماليًا بعض التجارب مثل "السينما الكاملة" والعرض على كامل السطح الداخلي للقبعة. إذا كان على مدير التصوير أن يعتني بالإضاءة والأضواء، فيبدو لي أن التأطير أو الكادراج مهم. (من خلال عدسة الكاميرا ومنظار الرؤية، نختار ونعيد تنظيم العالم الخارجي) الأشياء تغدو ذات صلة، عندما تأخذ شكلها وفق الحدود الرأسية والأفقية التي يتم إدخالها فيها ("في هذه اللحظة"، وبفضل معلومات وإعدادات الكادر الإطار، ندرك ما هو جيد وما هو ليس كذلك: مثل الميكروسكوب، الإطار هو أداة تحليل).

أنا حقا أحب كثيراً الأسود والأبيض، وخاصة في الأفلام القديمة. تبدو الاختبارات المتفرقة والحديثة عشوائية بالنسبة لي. أولاً، لم تعد المختبرات تعرف كيفية طبع وإظهار الأسود والأبيض، لأنها لم تعد تحصل على ثراء وتنوع الفروق الدقيقة في الأسود والأبيض والرمادي. إلى جانب ذلك، فقد مديرو التصوير السينمائي اليوم أسرار الأسود والأبيض. يعطينا الفن التشكيلي نسخة ملونة عن عصور قبل القرن العشرين، بينما تقدم لنا السينما الثلث الأول من هذا القرن بالأبيض والأسود. حتى لو كنا ضحية رؤية مشروطة: فيصفتي كمتفرج أو مدير التصوير، أرى القرون السابقة لقرننا بالألوان؛ من ناحية أخرى، عندما يتعلق الأمر بفيلم يعيد إنشاء أجواء العشرينيات أو الثلاثينيات أو الأربعينيات، يبدو لي أن اللون يقدم عنصرًا عفا عليه الزمن. مع اللون، هناك المزيد من المعلومات في الصورة؛ نرى أشياء أكثر. أنا قصير النظر واللون يساعدني على رؤية صورة، تفسيرها، "قراءتها". ومن هنا مرجعي للسينما الملونة. عند بلوغه عصره الذهبي لقد استفد التصوير للسينما بالأسود والأبيض إمكانياته عملياً. يعتقد الآن أن اللون بلغ ذروته من الاتقان وقد وصل إلى أعلى مستوى من الكمال. لا شك في ذلك

بالضبط لسهولة استخدامه، ولكن ليس من حيث إخلاصه وأمانته لإعادة خلق الواقع ولا من حيث الدقة اللونية chromatisme مع 8 ASAs فقط، كان التكنيكولور Technicolor القديم عملية ممتازة، مخلصة جدًا للواقع. وإذا بقي في الذاكرة كنظام بألوان زاهية للغاية، حاد وصارخ ومبهج ووهاج ومبهرج، فلا يتعلق بخصائصه بقدر ما هو بسبب مشكلة التوجيه الفني أو الإدارة الفنية والديكور والأزياء. بالنسبة للون، سيكون الجمهور طماعًا بسرعة ومتعششًا. لذلك لم يكن واردًا أبدًا إثارة خيبة أمله. في فيلم بيكي شارب Becky Sharp ، إخراج روبين ماموليان ، في عام 1935 ، والذي أتيحت لي فرصة مشاهدته في نسخة لا تشوبها شائبة في سينماتيك ميلانو ، تظهر شخصيات في نفس اللقطة ، كل منها يرتدي زخارف بألوان مختلفة: أحمر ، الأخضر والوردي والأرجواني ... لا تزال قوة هذه الاختبارات الأولى تسحر إلى اليوم.

((نتحدث كثيرًا عن التقدم التكنولوجي لصناعة السينما: فهي أقل أهمية مما نعتقد. شهدت ثلاثينيات القرن العشرين اكتشاف الصوت والألوان؛ ومنذ ذلك الحين، كان التقدم ضئيلاً. فقط فكر في الكمال الذي حققه جون فورد عام 1939 في فيلم الطبول على طول طريق الموهاك (على درب الموهاك) ، وفي نفس العام عند نقطة الانتهاء من فيلم ذهب مع الريح إخراج فيكتور فليمينغ) آلية الكاميرات لم يتغير بشكل أساسي منذ أربعين عامًا ، وأبرز التغييرات تمت في مجال التصغير ، والإضاءة ، والتخفيف في أجهزة مثل نظام Reflex الذي يسمح بالحصول على وضوح البؤرة مباشرة من خلال العدسة. أصبح الفيلم الخام أكثر حساسية، يمكن للعدسات تسجيل الصور عند عتبات ضوئية منخفضة، ولكن في النهاية كل هذه التطورات لا تؤدي إلا إلى التبسيط وانخفاض تكلفة أنظمة التصوير، وضعت في متناول جميع البلدان ولكافة الميزانيات الانتاجية، وما كان امتياز لهوليوود صار في طريقه لكي يضيء عليه الطابع العالمي.

لحسن الحظ، ظهرت منذ فترة قصيرة عدسات ذات فتحة كبيرة ومستحلبات أو أفلام خام قادرة على تسجيل بصيص ضوئي بالكاد حساس. هذا الاكتشاف مشابه لاكتشاف الانطباعيين) مع اختراع أنابيب الرسم الزيتي، حيث تمكن الفنان من مغادرة مشغله الخاص به، وبدون الحاجة لأيّة حقائب أخرى والذهاب إلى أية أماكن أخرى لالتقاط لحظات عابرة من الضوء. اليوم، مع العمليات التقنية الجديدة، يمكننا أيضًا التقاط الضوء في نهاياته القصوى بشكل فوتوغرافي.

أنا أيضا أحب السينما الصامتة فسحر الصمت يسحرني. أعلم أن هذه الأفلام لم تكن صامتة أصلاً على الإطلاق: كانت هناك دائماً موسيقى بيانو أو أوركسترا لية مصاحبة لها. ومع ذلك، فإنها تعجبني كما هي الآن، بدون موسيقى، في نسخ متناقضة للغاية، مثل ما تبقى من التماثيل اليونانية القديمة. حيث المبالغة في الإيماءات، وتلك الشفاه التي تتحدث وتنطق كلمات غير مسموعة، لديها نوع من اللحم. ولكن مرة أخرى، ليس لدي حصریات.

(الشريط الصوتي، الموسيقى التصويرية تبهرني أيضاً؛ مثل اللون، إنه يسير في اتجاه الواقع. الصوت يساعد الصورة كثيراً، ويعطيها الكثافة والتجسيم، وخاصة الصوت المباشر. لهذا السبب أحاول دائماً العمل بشكل وثيق مع مهندس الصوت.)

لا أحب بشكل عام الصور ذات الخلفية المموهة أو المضطربة وغير الواضحة، والتي لها تأثير رسومي جرافيك و "إعلاني" بحت، ينفصل أحياناً عن الواقع. لكنني لا أعتقد أيضاً أن الخلفيات يجب أن تظهر بدقة بالغة. إذا كان هناك عمق مفرط للمجال " عمق ميدان مبالغ به"، فإن الاهتمام يتشتت بدلاً من

التركيز على الممثلين. لذا أوصي بخلفية ضبابية قليلاً. بالطبع في لقطة تضم عدة شخصيات ذات أهمية متساوية، فإن عمق الميدان أو عمق المجال يغدو ضروريًا لأن المتفرج يتعاطى في نفس الوقت مع عدة مستويات من الفعل على الشاشة.

أين تضع نفسك في الجدل الذي أثاره أندريه بازان: تفوق اللقطة المشهد الطويلة أم الديكوباج أو التقطيع المفصل للمشهد لعدة لقطات؟

أنا معجب بالمشاهد بدون تقطيع، بدون خدع، حيث يتم تقديم كل حدة لحظة التمثيل للجمهور في استمراريتها الحقيقية. هكذا أؤكد نفسي متعصباً للمخرج جورج كوكور (ضلع آدم: مدام ترندي سراويل) ومدرسته. لكن هذا لا يعني أنني لا أحب الأفلام المقطعة بقوة: هذا التراث الغريفي الذي تركه لنا غريفيث Griffith، هذه الدقة الرياضياتية للمونتاج التي كانت تمارس في السينما الصامتة، يجب ألا نرفضها. وهكذا، فإن فيلمًا حديثًا مثل الصديق الأمريكي لفيم فينדרز Wim Wenders يجعلنا نعود بسعادة إلى هذه المدرسة (أقدر المونتاج فقط عندما يكون ثمرة الإلهام الخالص، وكل لقطة تكون موجودة وفقًا لستايل أو أسلوب مثل ذلك الموجود عن فرانسوا تروفو Truffaut أو تيرينس مالك Terence Malick، لا يلجأ فيم فينדרز للمونتاج لتعويض أو سد نقاط الضعف في التصوير. لا حاجة لمضاعفة زوايا تصوير اللقطات لاتخاذ القرار النهائي أمام جهاز الموفيو لا في مرحلة المونتاج. هناك طريقة مثالية واحدة للتصوير لكل لقطة واحدة فقط. سينبع شكل الفيلم وأسلوبه من هذه القاعدة (إذا لم تكن هناك قاعدة في البداية، فلا يوجد نمط أو أسلوب. في الفن، أنا أو من بالانضباط.

للحصول على بعض الخبرة في السينما الأمريكية، يمكنني القول إن العديد من المخرجين يستخدمون الكثير من الأفلام الخام بإسراف: مئات الآلاف من الأمتار من الأشرطة الخام السلبية. إنهم يغطون أنفسهم بالكثير من اللقطات المضمونة plans de sécurité لتأمين حسن سير المونتاج والفيلم في شكله النهائي. لا أعتقد إن ذلك ضروري. هذا التبذير لا يخيف المنتجين: فالفيلم الخام يمثل نسبة ضئيلة من ميزانية الفيلم. ومع ذلك، فإن تأثير هذا الفائض له تداعيات على مراحل الإنتاج الأخرى: مثل إطالة أمد فترة التصوير، وفي مرحلة المونتاج، يجب عليك عرض ومشاهدة وقص ومزامنة اللقطات الكثيرة لنفس المشهد والاختيار من بين كمية ضخمة من الأشرطة السلبية المصورة. عندما يكون لديك الكثير من المواد، فسوف تتردد في الاختيار حتمًا. لقد أتاحت لي الفرصة للعمل مع المخرجين الأمريكيين الذين يعرفون، معظمهم، كيفية اختيار اللقطات الهامة فقط واستبعاد الأخرى. لكن بعض صانعي الأفلام يعطون انطباعًا بقطع تسلسل المشهد فقط للمتعة الوحيدة باستخدام لقطة أخرى صورت من زاوية أخرى، من بين تلك المتاحة لهم. يمكننا أيضًا أن نعهد لجهاز كمبيوتر بتنظيم هذا النوع من الأفلام: فسوف يشير ويحدد أو يقرر من دون تردد إلى مواقع الكاميرا وزواياها الأصلح.

مدير التصوير هو أيضا حافظ ومسامن الوديعه وناقل للتقدم والاكتشافات في مجال اللغة السينمائية. أذهل أورسون ويلز، الذي كان آنذاك مبتدئاً، العالم في عام 1941 بفيلم دعا إلى إحداث ثورة في "الكتابة" السينمائية: وهو فيلم المواطن كين. كان عمر ويلز 25 عامًا فقط

وبالتأكيد خبرة ذو قليلة، لكن مدير التصوير الذي عمل معه، وهو تقني مهني متخصص ومتمرس، غريغ تولاند، قد أنهى لتوه لصالح جون فورد فيلم الرحلة الطويلة إلى المنزل (الرحلة الطويلة) وعنب الغضب (أو عناقيد الغضب). بالأساس في تلك الأفلام، تم استخدام عدسات ذات الزوايا الواسعة، مع ديكورات بسقوف وتم اللجوء على تقنية عمق المجال أو عمق الميدان، وإذا قارنا هذين الفيلمين مع فيلم

المواطن كين اليوم، فليس من الصعب اكتشاف تأثير فورد، عبر تولاند، على ويلز. بدوره، سيؤثر أورسون ويلز، من بين أمور أخرى، على المخرج المبتدئ، تشارلز لوتون، في فيلمه ليلة الصياد، عبر مدير التصوير ستانلي كورتيز، الذي أصبح مدير تصوير لدى أرسون ويلز في فيلمه الرائع عظمة آل أمبرسون.

عندما وصلت الشركات السينمائية الكبرى ذروتها في سنوات الثلاثينات والأربعينات 1930 و

، كان لكل استوديو أسلوبه الخاص. تم تطوير هذا الأسلوب بالطبع من قبل المنتجين والمخرجين بموجب عقود، ولكن أيضًا من قبل مديري التصوير السينمائي الذين لم يدرس تأثيرهم الحاسم إلا قليلاً. يعود "المظهر" المميز للكوميديا القديمة في شركة كولومبيا إلى جوزيف ووكر، مصور ومدير تصوير المخرج فرانك كابرا Capra، ولكن أيضًا إلى أفلام بيني سيريناد Penny serenade (أغنية من الماضي) لجورج ستيفنز، الحقيقة المروعة من إخراج ليو مكاري، (Theodora ثيودورا تصاب بالجنون) إخراج ريتشارد بوليسلافسكي، أو فتاة يوم الجمعة (La dame du dimanche) إخراج هوارد هوكس Howard Hawks: تقدم جميع هذه الأفلام تشابهات مذهشة في الأسلوب على الرغم من الشخصيات المختلفة للغاية لمخرجيها.

تشكل أفلام نجمة مثل غريتا غاربو مجموعة من وحدة قوية على الرغم من أنها عملت تحت إشراف عدة مخرجين مختلفين مثل كلارنس براون (أنا كريستي)، إدموند غولدينغ (الفندق الكبير جراند)، روبين ماموليان (الملكة كريستينا)، جورج كوكور (كامي - رواية مارغريت غوتيه). طالبت غاربو، وهي امرأة حكيمة، دائمًا بمدير التصوير نفسه، ويليام دانيلز.

في هذا المجال، يمكننا مقارنة فيلمين رائعين الذين لا يبدو أن لديهم شيئًا مشتركًا والذين تعود رهما إلى نفس مدير التصوير رودولف ماتي: آلام أو شغف جان دارك إخراج دراير وجيلدا إخراج تشارلز فيدور. إذا عرضنا الفيلمين واحدًا تلو الآخر، وإذا تجاهلنا الموضوع الديني في الفيلم الأول والإثارة الجنسية الهوليوودية في الفيلم الثاني، فإننا نرى أن الإضاءة والكادرات أو الكادراج وحركات الكاميرا ليست مختلفة كما قد نعتقد. بعض المشاهد، مثل تلك الخاصة باللاعبين في فيلم جيلدا Gilda، تقدم تشابهًا غريبًا وغريبًا مع مشاهد المحاكمة في التحفة السينمائية لدراير Dreyer. ومن المحتمل أنه من خلال تعاوني مع عدد قليل من المخرجين الشباب، تم نقل بعض الأساليب والأشكال الخاصة بالسينمائيين الذين عملت معهم كثيرًا، حتى دون وعي، مثل إريك رومير وفرانسوا تروفو Rohmer وTruffaut.

في السنوات الأخيرة، بدأ نقاد السينما في إيلاء المزيد من الاهتمام والمساحة للرجال الذين يقفون وراء الكاميرا. لا شك بسبب هذا الاتجاه الحالي للاعتراف بالمسؤولية المحددة لكل من المهنيين المشاركين في الفيلم. أعتقد أن مثل هذا الاتجاه يأتي من الولايات المتحدة وليس من أوروبا حيث نشعر أيضًا بأن عبادة شخصية المخرج تسمى أيضًا "سياسة المؤلفين". في حالتي، على سبيل المثال، كان النقاد الأنجلو ساكسون هم أول من علقوا على، وبالتالي كافأوا عملي. عند النقاد الأوروبيين، وخاصة الفرنسيين، لا يتذكر عادة مدير التصوير. يمكن العثور على أفضل دليل على هذا الافتقار إلى الاعتبار في أوروبا في غياب جوائز الصورة خاصة بالتصوير والإضاءة في أهم المهرجانات، بدءًا من مهرجان كان. من ناحية أخرى، ومنذ بداياته، لم يتم منح أوسكار هوليوود للمخرج فقط، ولكن أيضًا للفنيين والتقنيين الآخرين

المشاركين في عمل الفيلم. وأول مهرجان في العالم ينظم ندوة بين مديري التصوير السينمائي هو مهرجان لوس أنجلوس.

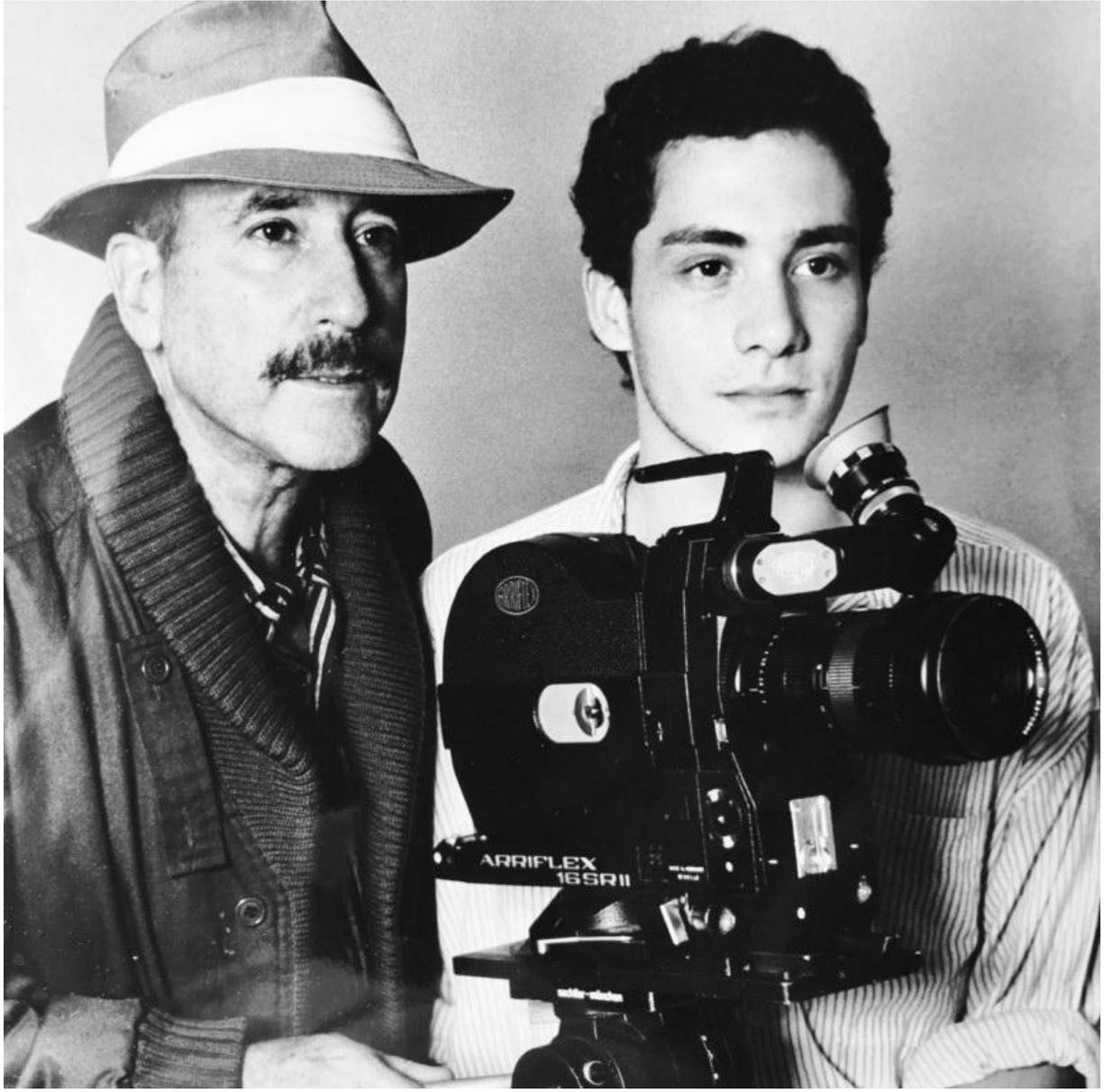
الاهتمام بعملنا دوري: وفي الوقت الحالي، نحن في قمة الموجة. كما كان الحال بالفعل في نهاية السينما الصامتة (كارل ستروس وتشارلز روشر في فيلم الفجر لمورنو (L'Aurore de Murnau)). مع وصول الصوت، فقدت الصورة مؤقتاً قوتها الجذابة، ولكن بحلول عام 1940 استعادت أهميتها، حتى وصلت إلى نقطة الكمال والكلاسيكية مع غريغ تولاند.

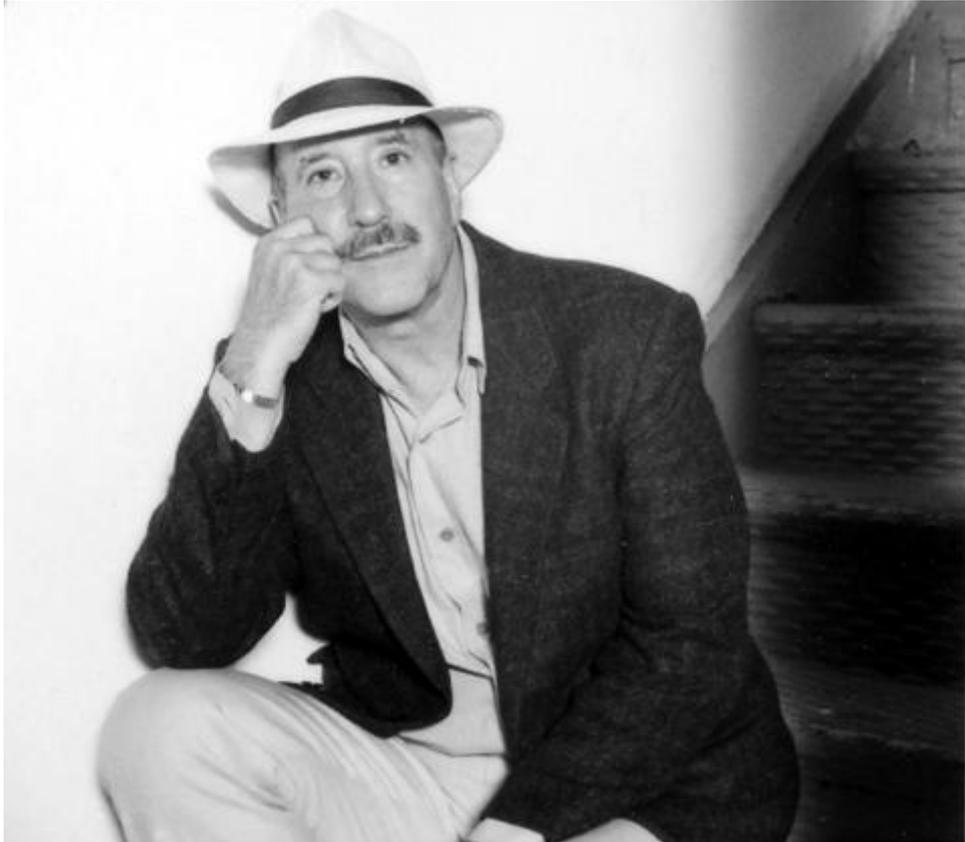
التعميم التدريجي للون في سنوات الخمسينات والستينات تسببوا في نفس التراجع مثل وصول الصوت، ولكن لأسباب أخرى: كان المصورون القدماء بالأبيض والأسود مرتبكين. شيئاً فشيئاً، بفضل وصول أجيال جديدة، وصلت صورة السينما الملونة إلى لحظة رائعة أخرى، وظهرت أسماء مديري التصوير السينمائي بوضوح مرة أخرى على الملصقات.

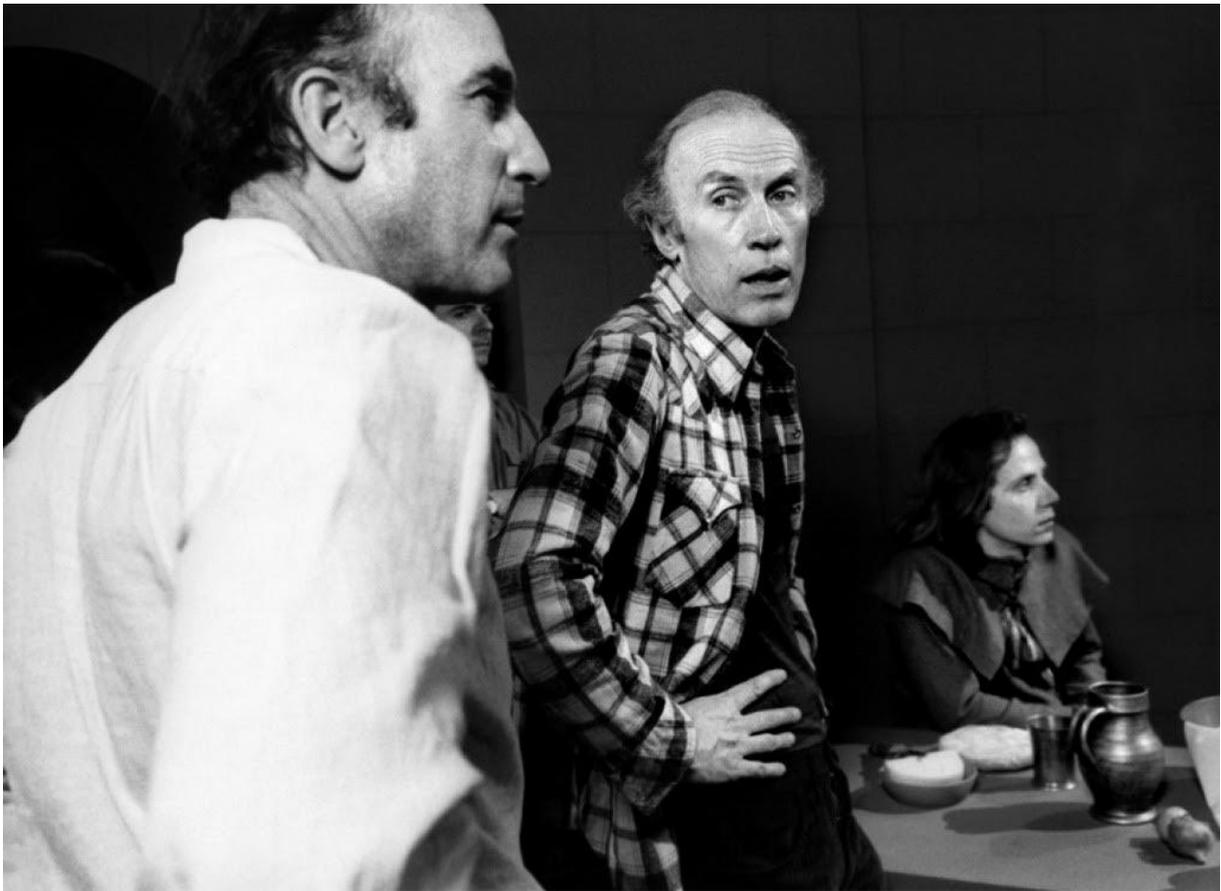
((إذا كان على أن أقدم النصيحة لأولئك الذين يرغبون في أن يصبحوا مصورين سينمائيين، أو مدراء تصوير فإنني أقترح عليهم، بدلاً من الذهاب إلى المدرسة، أن يأخذوا كاميرات 8 أو 16 مم وتصوير كل شيء كل ما يريدون تصويره والبدء بارتكاب الأخطاء من أجل التعلم منها. كما أشجعهم على حضور دور السينما بجدية مثلما اعتاد المخرجون على مشاهدة أفلام الآخرين، فإن العديد من المصورين ومدراء التصوير السينمائي يستغنون عنها. كيف يمكننا أن نبتكر إذا لم يكن لدينا مراجع؟) إن مشاهدة الكلاسيكيات في مكتبات الأفلام هي أفضل مدرسة. لمعرفة المزيد عن الإضاءة، من المفيد أيضاً الذهاب إلى المتاحف والتمعن باللوحات التشكيلية، ودراسة نسخ اللوحات في الكتب وتطوير الذائقة الجمالية وتذوق الفنون.

هناك العديد من طرق الوصول إلى هذه المهنة. وعلى كل واحد أن يجد طريقه الخاص به

كان طريقي ملتوياً، وأنا لا أريد أن أعطيه كمثال. لا يدعي هذا الكتاب أكثر مما هو عليه: مجرد شهادة.









*Bibliothèque du
cinéma*

**NESTOR
ALMENDROS**
**UN HOMME A
LA CAMERA**

*Préface
de François Truffaut*

5
Continents
HATIER