قسم اللغة الفارسية

مقرر الفن السينمائي

الفرقة الثالثة

اعداد قسم اللغة الفارسية

٢٠٢٣\٢٠٢٤

بيــانــات أساسية

الكلية: الاداب

الفرقة: الثانية

التخصص: اللغة الفارسية

عدد الصفحات: ١٥٨

القسم التابع له المقرر : قسم اللغة الفارسية وادابها

الرموز المستخدمة

فيديو للمشاهدة.

نص للقراءة والدراسة.

رابط خارجي.

فهرست

توطئة:

مفهوم السينما.....ص ٤

الفصل الاول نشأة السينما.....ص٦

الفصل الثاني عناصر السينما.....ص٤٩

.الفصل الثالث السينما في مصر ص٩٥

الفصل الرابع السينما في ايران.....ص١٢٦

مفهوم السينما

هنالك الكثير من الأشخاص وبالأخص في العالم العربي لا يعرفون ما هي السينما، بالرغم من وجود الكثير من الأكاديميات والمعاهد التي تدرس هذا الفن كمنهج أساسي أو فرعي، لكن ما زال هذا المفهوم غامضاً على الصعيد العام، حيث إنّ العديد من الأشخاص يعتبرون أنّ السينما هي فن أدنى من غيره ولا يمكن اعتباره فناً قائماً بذاته؛ وهذا لأنّه يعتمد على غيره من الفنون واقتباسه من المسرح والأدب واعتماده على الرقص والموسيقى والعمارة، كما أنّ هذه الظاهرة أيضاً واجهتها السينما الغربية في التشكيك هل هي فن أم ليست كذلك. كان رودلف آرنهايم الألماني يدافع عن السينما على أنّها فنّ بحد ذاته، لكن كان ينفي علاقة السينما بالواقع بل أنّها تخلق واقعها الخاص، وقد أيد فكرة الفيلم الصامت وصوره بمفهوم جمالي خالص، لكن في المقابل كان أندريه بازان يرى أنّ أهمية السينما تكون في تجسيدها للواقع لذلك يبرز هنا المفهوم الاجتماعي على المفهوم الجمالي.

الفصل الاول

نشأة السينما وتطورها

انطلقت البداية الأولى للسينما على أساس اختراع التصوير الضوئي؛ وإن كان ابن الهيثم هو المؤسس الأول لمبادئ علم البصريات فان ليوناردو دافنشي هو واضع مبادئ علم البصريات الحديث، ويأتينا تعريف هذا الفنان في معجم الفن السنمائي:

عبقري إيطاليا العظيم وفنانها، ولد بمدينة فنسي بالقرب من فلورنسا عام ١٤٥٢م، وتوفي بفرنسا في ٢ مايو ١٥١٩م (...) ومن بين أهم أعماله العديدة دراساته في مبادئ البصريّات والغرفة المظلمة، وابتكاره لطريقة عمل الرسوم أو الصور، ثم إمكانية عرضها بعد ذلك. كانت هذه الطريقة هي الأساس الذي قامت عليه صناعة التصوير الفوتوغرافي وفن التصوير السنمائي .

ومن ثم، كان يستلزم الصورة الضوئية الأولى التي صنعها «نيسفور نيبسى» حوالي سنة (١٨٢٣م) ثبات المصوَّرْ مدة أربع عشرة ساعة، وانخفضت هذه المدة حتى حوالي النصف ساعة في عام (١٨٣٩م) على يد «ماندە داكير»، ثم وصلت إلى عشرين دقيقة سنة (١٨٤٠م)، ثم وفي سنة (١٨٥١م) ظهرت تقنية «الكليشة» (النسخة) التي تمكن في سحب كمية من الصور الإيجابية على الورق، ووصل زمن اللقطة (الثبات) إلى بضع ثواني لتظهر مهنة المصور الضوئي.

وبالمقابل فإن خاصية الثبات الشبكي والتي لاحظها القدماء، وهي نقطة الضعف في النظر البشري حيث أن الصورة التي ترتسم على الشبكية لا تزول فوراً، مما يتيح تحول بقعة مضيئة متحركة في نظرنا إلى خط مضيئ مستمر؛ هذه الظاهرة تمت دراستها في القرنين السابع عشر والثامن عشر على يد» نيوتن «و»الفارس دراسي»؛ ومن ثم قام «بيتر مارك روجيه» وهو إنكليزي ذو أصل سويسري بتجارب توصِلْ إلى السنما، ثم وفي عام (١٨٣٠م) قام فيزيائي بريطاني تطبيقاً لأبحاثه ببناء «عجلة فاراداي» كما تمّت تجارب على يد «جون هرشل» وكذلك «فيتون» والدكتور «باريس» حول الآلات التي تعطي رسوماً متحركة إلى أن اخترع سنة (١٨٣٢م) وفي وقت واحد كل من الفيزيائي البلجيكي الشاب «جوزيف بلاتو» والأستاذ النمساوي «ستامبفر» آلات اعتمدت أساساً على «عجلة فارادي» وصور جهاز «الصور الدوارة»، وقد تجاوز «بلاتو» منافسه في النتائج التي حصل عليها من تركيب آلة «الحركة الوهميّة» التي طرحت منذ عام ١٨٣٣ مبادئ السنما ذاتها.

ثم أعطى الإنكليزي «هورنر» سنة (١٨٣٤م) هذه الاختراعات التي انتشرت كلعب، أعطاها شكلاً جديداً في آلته «الحديقة المتحركة» المؤلفة من شريط من الصور ملصق على ورق مقوّى مما بشّر قديماً بولادة الفيلم؛ ثم ودون استخدام التصوير الضوئي – باستخدام الرسوم فقط – قدّم الجنرال النمساوي «فون أوكاتيوس» على الشاشة سنة (١٨٥٣م) صورة حية باستخدام هذه الآلات بعد جمعها مع الفانوس السحري الذي وصفه منذ القرن السابع عشر «كير شير اليسوعي». من ثم ولإثبات صحة رأي الملياردير الأمريكي «لولاند ستانفورد» حول رهان دخل فيه يتعلق بأشكال وأوضاع الحصان أثناء العدو، أنفق هذا الملياديرثروة طائلة لكي يتسنى للإنكليزي «مايبريدج»

أن يصمم جهازاً يستخدم أربعاً وعشرين حجرة سوداء يجلس في كل منها رجل يجهز صفيحة تصوير ليعبئ آلة التصوير الضوئي، ثم تندفع الخيول في الحلبة مصورة ذاتها بمجرد قطعها للخيوط الموضوعة في طريقها والمتصلة بآلات التصوير الأربع والعشرين وقد استلزم إحكام هذا الجهاز منذ (١٨٧٢م) وحتى (١٨٧٨م) حيث نشرت في كل مكان هذه الصور الضوئية المأخوذة في كاليفورلنيا فأثارت حماسة الباحثين العلميين وسخط الفنانين المحافظين الذين ظهرت أخطاء رسمهم للأحصنة أثناء العدو فزعموا أن التصوير الضوئي ذو رؤية خاطئة...

-

صور الحصان أثناء العدو

-

صورة تعود لـZoopraxiscope

تجارب «مايبريدج«

بعد سفر «مايبريدج» إلى أوروبا سنة ١٨٨٢م قرر العالم الفرنسي «ماراي» استعمال التصوير الضوئي في تجاربه الحركية وقد سهل مهمته ظهور الصفائح المصنوعة من «الهلام والبرومور «Gelatino – Bromure في الأسواق مما سمح بالحصول على صور فورية بمستحضرات مهيأة مسبقاً يمكن حفظها سنين عديدة؛ فأوجد «ماراي» «البندقيّة المصوّرة» وأكمل صنع «المسدس المصوّر» الذي أوجده الفلكي «جانسن» سنة ١٨٧٦، ثم تابع تجاربه بواسطة «المصوّرة الزمنية ذات الصفيحة الثابتة» التي أصبحت «المصوّرة الزمنية ذات الصفيحة المتحركة» وذلك بتكيف «ويشيعة «Bobimeفيلم «كوداك» المطروح في الأسواق، وفي تشرين الأول ١٨٨٨ قدم العالم «ماراي» إلى أكاديمية العلوم في باريس المناظر الأولى المأخوذة بالأفلام محققاً بذلك عملياً «المصورة (الكاميرا «Camera (والتصوير الحديث. ثم صنع «رينود «Reynaudسنة ١٨٨٨م «مسرحاً ضوئياً» معتمداً على الأفلام المثقوبة، حيث استطاع أن يعرض ومنذ سنة ١٨٩٢م ولمدة حوالي عشرة أعوام في متحف «غريفان» (متحف الشمع) في» باريس «حفلات طويلة عرضت فيها أمام الجمهور على الشاشة أفلام ملونة من الصور الحية وكانت تدوم الأشرطة من عشر دقائق إلى خمس عشر دقيقة. وفي الوقت ذاته كان» أديسون «ينقل السنما إلى مرحلتها الحاسمة وذلك باختراعه الفيلم الحديث قياس ٣٥ ملم ذو الأزواج الثقوبية الأربعة في الصورة، وحاول دمج التصوير الحي بـ«الحاكي «Phonographe لكنه فشل، ثم أدخل الإنكليزي

«ديكسون» وبإرشادات «أديسون» تحسين أساسي وهو ثقب الأفلام واستعمال أفلام «السلويد «Celluloid بطول ٥٠ قدماً التي صنعت خصيصاً من قبل معامل الإنتاج الفوتوغرافي «ايستمان كوداك»، وقد وضع «أديسون» في السوق التجارية سنة ١٨٩٤م آلات «صندوق المنظارّ المتحرك «Kinetoscopes وهي آلات ذات نظارات وعلب كبيرة تحوي على أفلام مثقوبة بطول ٥٠ قدم؛ فتعددت سنة ١٨٩٥م حفلات العرض الأولى التي قام بها مخترعون قاموا بعرض النسخة الإيجابية للفيلم المصور عن طريق هذه الآلة بعرضه بجهاز فانوس سحري مزود

بآلية حركة مما أدى إلى مناقشات لا نهاية لها عن اختراع السنما .

وأما النجاح الكبير فقد كان حليف «سنما توغرافية» لـ»لويس لوميير «بدءاً من ٢٨ كانون الأول ١٨٩٥ في «المقهى الكبير» شارع «الكبوشيين» في» باريس «الذي شرع

)لوميير (ومنذ وصول «صناديق المنظار المتحرّك» في تجاربه سنة ١٨٩٤م فأوجد المصورة الزمنية مستعملاً في تحريكها الأسطوانة اللامحورية التي اخترعها «هورنبلور» وفيلماً خاماً مصنوعاً في» ليون «بحجم أفلام» أديسون«؛ وبعد عدة بيانات عامة صنع »لوميير «بدءاً من آذار ١٨٩٥ جهازاً أسماه «السنما توغراف» ومنه اشتقت كلمة «سنما» وهو جهاز يجمع بين الغرفة السوداء والمنوار والسحّابة للصور الإيجابية، وقد تم صناعته في المعامل التي يديرها «كاربنتييه» ليحقق «لوميير» بذلك آلة تفوقت على مثيلاتها، وبكمالها التقني وجدّة موضوعات أفلامها حققت انتصاراً عالمياً.

وفي أواخر سنة ١٨٩٦م خرجت السنما نهائياً من حيز المخابر وتعددت الآلات المسجلة مثل آلات: «لوميير»، «ميلبيس»، «باتيه» و«غومونت» في» فرنسا«، و»أديسون «و«البيوغراف» في» الولايات المتحدة «وأمّا في» لندن «فقد أرسى «ويليام بول» قواعد الصناعة السنما توغرافية حتى صار ألوف الناس يزدحمون كل مساء في قاعات السنما المظلمة.

الفيلم السينمائي أنواعه، وأهميته، وخصائصه

يعرف الفيلم السينمائي بأنه عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة، عن موضوع، أو مشكلة، أو ظاهرة معينة، مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة، تتراوح

مدة عرضه عادة من ١٠ دقائق إلى ساعتين، حسب موضوعه والظروف التي تحيط به.

والأفلام السينمائية تعد وسيلة هامة من وسائل الاتصال التي يمكن استخدامها لتوضيح، وتفسير التفاعلات، والعلاقات المتغيرة في مجالات كثيرة، ومع فئات وأعمار مختلفة؛ وتستخدم الأفلام السينمائية في مجالات عديدة، ولأغراض متعددة حيث تستخدم في المجالات التعليمية، والإرشادية، والزراعية، والصناعية، وتتراوح أغراضها بين الإعلام والإرشاد، والتثقيف وغير ذلك من الأغراض الأخرى كالترفيه مثلاً.

١. فريق العمل أو طاقم الفيلم السينمائي The Film Crew:

الطاقم الأساسي للفيلم السينمائي يتماثل في مكوناته، ولكن يختلف عدد العاملين فيه، وفقاً لميزانية الفيلم، وحجم الإنتاج. ويضم الفيلم السينمائي ما يلي:

أ. طاقم الإخراج:

- المخرج
- المخرج المنفذ
- مساعدو المخرج

ب. طاقم آلة التصوير:

- مدير التصوير
- المصور
- المختص بالتركيز البؤري

• المسؤول عن دفع العربة

• مساعد التصوير

ج. طاقم الصوت:

• المختص بمزج الأصوات

• المختص بذراع الميكروفون

• رجال الكابلات

د. طاقم الإضاءة:

• كبير العمال

• المساعدون

• المسؤول عن مولِّد الكهرباء

هـ. قسم المكملات –الإكسسوارات:

• رئيس القسم

• المساعدون

• قسم الملابس

• قسم الماكياج

ح. السائقون، والمصورون الفوتوغرافيون، مدربو الحيوانات.. الخ.

٢. أنواع الفيلم السينمائي:

هناك تصنيفات عديدة للفيلم السينمائي من بينها هذا التصنيف الذي يقسم الفيلم السينمائي إلى الأنواع التالية:

- مغامرات Adventure
- كوميديا Comedy
- كوميديا درامية Dramatic Comedy
- كوميديا موسيقية Musical Comedy
- رسوم متحركة Animated
- أفلام قصيرة Short Films
- أفلام وثائقية Documentary Films
- دراما Drama
- نفسية Psychological
- الجاسوسية Espionage
- أفلام خيالية وعجائب Fantasy
- أفلام موسيقية Musical Films
- أفلام سياسية Political Films

- أفلام استعراضية Spectacles
- حروب Wars
- بوليسية Police
- رعب Horror
- رعاة بقر Western
- أفلام تعليمية. Educational Films

يفضل البعض إطلاق كلمة Genre، التي تعني ضرب أو نوع أو جنس بدلا من كلمة Kind على النوعيات المختلفة للأفلام، ومن هؤلاء ستانلي جيه سولومون، في كتابه أنواع الفيلم الأمريكي عام ١٩٧٦، وفيه يعِّرف مفهوم النوع بالنسبة للفيلم Film Genre ، بأنه الترتيب الواضح لقوالب الحكي Narrative Patterns، بهدف إنتاج خبرات معينة ترتبط من فيلم إلى آخر.

ويقول إن الشعبية المتواصلة لأنواعٍ سينمائية معينة، كأفلام الغرب، والأفلام الموسيقية، والحربية، والتي استمرت لعقود عديدة، وعبر طرز متغيرة، وإحساسات جديدة، لهو أمر يوحي بأن هذه القوالب نفسها تعتمد على أحداث، أو أنشطة حركية Actions متميزة الخصائص، وذات تميز أزلي، وذلك في نظر أنماط عديدة من الجمهور العريض، ويضيف أنه لا عجب أن يحاول من يكتبون عن الأفلام في السنوات الأخيرة، تعليل الاستساغة الكبيرة التي تحققها الأنواع لدى الجمهور، وذلك من خلال مسحهم الشامل لتفاصيل الرموز، والصور Images، والمحتوى الاجتماعي، والتطورات التاريخية للأفلام النوعية.

ويفضل سي كونجليتون تقسيم الأفلام السينمائية إلى الأنواع التالية:

• أفلام الحركة Action: الأفلام التي تعرض متاعب الإنسان في الحياة بأسلوب سريع منتظم.

• أفلام المغامرات Adventure: أفلام تعرض رحلاتً لأماكن مختلفة.

• أفلام الرسوم المتحركة Animated: أفلام تعتمد على الرسوم المتحركة.

• أفلام هزلية أو كوميدية Comedy: أفلام تعرض مواقف هزلية.

• أفلام الجريمة Crime: وتبنى حبكتها على أعمال إنسانية غير قانونية.

• أفلام تسجيلية Documentary: أفلام تقدم تقريراً عن موضوع، ليس قصة أو دراما روائية.

• أفلام مأساوية أو درامية Drama: أفلام تتناول مشاعر إنسانية قوية.

• أفلام عائلية Family: أفلام يتناسب موضوعها مع مختلف الأعمار.

• أفلام خيالية Fantasy: أفلام تتعامل مع المغامرات الأسطورية، أو تعالج موضوعات عن العصور القديمة.

• أفلام الرعب Horror: أفلام بها مشاهد مخيفة ومرعبة.

• أفلام موسيقية Musical: أفلام تعتمد على الموسيقى والرقص كعنصر أساسي.

• أفلام الخيال العلمي Science Fiction: أفلام تعتمد على مغامرات خيالية تحدث في الفضاء الخارجي مثلاً، أو خارج كوكب الأرض، ولا يستطيع العقل البشري تصورها.

• أفلام الإثارة Suspense: الأفلام التي تخفي بعض الحقائق والأحداث عن الجمهور، وتكشفها تدريجياً بأكثر الطرق مهارة.

• أفلام الحروب War: الأفلام التي تعتمد علي الحروب التي حدثت في التاريخ الإنساني المسجل.

• أفلام الغرب Western: أفلام تعتمد على استغلال بيئة الغرب الأمريكي خلال القرن التاسع عشر والعشرين.

ويصنِّف الناقد السينمائي ريتشارد ميريام برسام الإنتاج السينمائي بشكل عام إلى قطاعين:

القطاع الأول: ويتسم بالطابع الخيالي، ويشمل الفيلم الروائي أو الخيالي، وهو الفيلم الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي مبتكر، يجري وضعه من قبل مؤلفه، ويستعين بالممثلين المحترفين لتجسيد شخصياته وتمثيل أحداثه ومواقفه.

ويصور عادة داخل الاستوديو، حيث يكون الديكور عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفيلمي، بجانب بقية العناصر.

ويندرج تحت قائمة الأفلام الروائية أو الخيالية: الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة، والمسلسلات المصورة سينمائياً لتعرض على شاشة التليفزيون.

ويمر الفيلم الروائي بمراحل إنتاج طويلة معقدة تأخذ من الوقت الكثير، ومراحل توزيع ذات نظام دقيق، والهدف منها في أغلب الأحيان تحقيق الربح المادي لمنتجيها، فالأفلام الروائية أو بمعنى آخر السينما الروائية صناعة قائمة على الربح والخسارة.

القطاع الثاني: وهو نقيض القطاع الأول من حيث إنه يرتبط بالواقع، ولا يهدف إلى الربح المادي السريع المباشر، ويطلق عليه برسام، الفيلم الواقعي، أو غير الخيالي وغير الروائي. وهو لا يعتمد في سرده على بناء روائي من إعداد صانعه، ولا يستخدم الديكورات المصنعة، ولا يلجأ إلى الاستديوهات والممثلين المحترفين، بل يجري تصويره في مواقع الأحداث نفسها، وبعناصرها الحقيقية الطبيعية من أشخاص وأماكن.

وفيما يلي نتعرض لبعض أنواع الفيلم.

أ. الفيلم التسجيلي:

المتتبع لتاريخ السينما في العالم يلاحظ أنها قد بدأت بداية تسجيلية أو توثيقية، فصوّرت فعلاً مضارعاً لفاعله، حين صوّر الأخوان لوميير خروج عمال من المصنع، وصبياً يلتهم تفاحة.

وبعد عقدين صوّر المخرج محمد بيومي الذي يعد الرائد الأول للسينما التوثيقية المصرية عودة الزعيم سعد زغلول وصحبه من المنفي.

ومع تراكم الخبرات، أدرك المصور السينمائي إمكانية السينما التعبيرية حين أيقن أنها وسيلة فعّالة للتعبير عن وجهة نظره، فتحوّلت السينما من مجرد حرفة إلى فن، وارتقت الأفلام التوثيقية إلى التسجيلية.

تنوَّعت الأفلام التسجيلية، ليس فقط في موضوعاتها، بل في مناهجها وتوجهاتها، وعُرِضت أفلامٌ وصفية وتحليلية، إضافة إلى أفلام عن الإعلام، وأخرى عن البسطاء.

وعُرضت أفلام عن التنمية، وأخرى في النقد الاجتماعي، وفي الوقت نفسه ترسّخت للأفلام التسجيلية خصائص عامة، بداية من منهجها في المعايشة والملاحظة، ثم الإبقاء، وانتهاءً باكتشاف الجنس البشري، مروراً بميدانها، وهو الحياة الواقعية، ومادتها حياة الإنسان.

يلتقط المخرج فكرة، يصيغها في نسق من مفردات الواقع، يشكلها في بناء فيلمي يعبِّر عن وجهة نظره، يراعي وحدتي الحدث والزمان بأسلوب فني خلاَّق.

١- مفهوم الفيلم التسجيلي:

يعني في الاصطلاح الفرنسي Film Documentaire، أن الفيلم وثيقة عن المكان، أو الحدث، أو الشخص الذي يتناوله، ولهذا يفضل البعض ترجمته إلى الفيلم الوثائقي بدلاً من الفيلم التسجيلي.

أما المفهوم الإنجليزي لهذا النوع من الأفلام التسجيلية الوثائقية Documentary Film فلا يكتفي الفيلم بتسجيل الحقيقة وحدها، وإنما يضيف إليها الرأي أيضاً.

أصدر الاتحاد الدولي للسينما التسجيلية في عام ١٩٤٨، تعريفاً شاملاً للفيلم التسجيلي جاء فيه: "كافة أساليب التسجيل على فيلم لأي مظهر للحقيقة، يعرض إما بوسائل التصوير المباشر، أو بإعادة بنائه بصدق، وذلك لحفز المشاهد إلى عمل شئ، أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم الإنساني أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في عالم الاقتصاد، أو الثقافة، أو العلاقات الإنسانية".

وكان أول من استخدم مصطلح الفيلم التسجيلي هم الفرنسيون حين أطلقوه على الأفلام السياحية.

وفي عام ١٩٢٦ قام رائد السينما التسجيلية في العالم، جون جريرسون باستخدام مصطلح السينما التسجيلية، وهو يستعرض فيلم "موانا"، الذي أخرجه شاعر السينما التسجيلية روبرت فلاهرتي، الجوالة السينمائي الذي حمل كاميراته لتصوير حياة الناس اليومية في الأصقاع النائية ، فقدم دراسات كاملة بالكاميرا عن حياة الإسكيمو، وعن حياة السكان في البحار الجنوبية وقد حدَّد جون جريرسون للفيلم التسجيلي ثلاث خصائص، لا بد من توافرها لكي يصبح الفيلم تسجيلياً حقيقياً وهي:

أ- اعتماد الفيلم التسجيلي على التنقل، والملاحظة، والانتقاء من الحياة نفسها، فهو لا يعتمد على موضوعات مؤلفة وممثلة في بيئة مصطنعة كما يفعل الفيلم الروائي، وإنما يصوِّر المشاهد الحيةّ، والوقائع الحقيقية.

ب- أشخاص الفيلم التسجيلي ومناظره يختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محترفين، ولا على مناظر صناعية مفتعلة داخل الأستديو.

ج- مادة الفيلم التسجيلي تختار من الطبيعة رأساً، دون ما تأليف، وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة المؤلفة والممثلة.

٢- سمات الفيلم التسجيلي:

الفيلم التسجيلي هو شكل مميز من الإنتاج السينمائي يتميز بما يلي:

أ- يعتمد أساساً على الواقع في مادته وفي تنفيذه، بمعنى أن يكون تسجيلاً واقعياً لأحداث وقعت بالفعل، لا تحتاج إلى ممثلين لأداء أدوار معينة، ولكن من نفس الواقع التي تقع فيه الأحداث .

ب- لا يهدف إلى الربح المادي، بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف خاصة في النواحي التعليمية، والثقافية، أو حفظ التراث، أو التاريخ.

ج- يختلف عن الفيلم الروائي من حيث هدفه المادي، فالأفلام التسجيلية غالباً ما تنتجها الدول لمعرفتها بأهمية إنتاج مثل هذه الأفلام التي بالرغم من أهميتها، فهي لا تدر أرباحاً على منتجيها، بخلاف الأفلام الروائية التي يكون أغلب إنتاجها هدفه تحقيق أكبر قدر ممكن من الأرباح.

د- يتسم عادة بقصر زمن العرض، حيث يتطلب درجة عالية من التركيز أثناء مشاهدته، ومن الملاحظ دائماً أن يكون إنتاج الأفلام التسجيلية لا يزيد في أغلبها عن ٢٠ – ٣٠ – ٤٥ دقيقة على أكثر تقدير، وذلك نظراً لأن إنتاج مثل هذه الأفلام يكون موجهاً إلى نوعية معينة من الجماهير، يحمل لها الأهداف الخاصة.

هـ- يخاطب في العادة فئة أو مجموعة مستهدفة من الجماهير، وأثناء الإعداد لإنتاج فيلم من الأفلام التسجيلية يُحدد الجمهور المستهدف لهذا الفيلم، وعلى أساس خصائصهم يكون أسلوب المعالجة، وحجم ونوعية المعلومات، وكيفية تناولها، وتقديمها، والمستوى اللغوي للتعليق المصاحب للفيلم، أو للحوار القائم بين شخصياته.

و- يتسم بالجديّة وعمق الدراسة التي تسبق إعداده، وشعار الفيلم التسجيلي، "السينما رسالة، وفن، وعلم".

٣- المجلة السينمائية:

تعتبر المجلة السينمائية أحد أشكال الفيلم التسجيلي، ومن الممكن أن تتناول موضوعات تعليمية أو تثقيفية، في مجال أو أكثر من مجالات التعليم.

قد تكون المجلة السينمائية ذات موضوع واحد، وقد تكون ذات موضوعات متعددة، فالمجلة السينمائية قد يكون موضوعها عبارة عن قضية أو مشكلة في المجال التعليمي يجري تناولها من زوايا مختلفة بغية التوصل إلى حلول لها، أو جلاء الغموض الذي يكتنف جوانبها، وقد تتناول عدداً من القضايا والمشكلات كل منها على حدة.

وتتميز المجلة السينمائية بالتنوع، وهذا التنوع له مظاهر متعددة: التنوع في المواد الخام التي تقوم عليها المجلة، من صوت، وصورة، وضوء، وحركة، ومؤثرات صوتية.

التنوع في القوالب والأشكال من جهة أخرى فإن المجلة السينمائية من الممكن استخدامها بشكل تعليمي مباشر سواء كان ذلك من خلال وقت المجلة كله أو من خلال بعض فقراتها.

ب. أفلام الرسوم المتحركة:

الرسوم المتحركة اسم يطلق على نوع من الأفلام تعتمد في تنفيذها على الرسوم، فتكون أشخاصها، وكل مرئياتها من رسوم، يجري تحريكها على الشاشة، أي أنها تعتمد على تحريك الرسوم، لذلك يطلق عليها البعض أفلام التَّحريك.

ارتبطت أفلام الرسوم المتحركة في أذهان رواد السينما، باسم والت ديزني Walt Disney، فنّان الرسوم المتحركة الأمريكي، ومخترع أشهر شخصية للرسوم المتحركة،

وهي شخصية ميكي ماوس، ويعتبر من أشهر نجوم الرسوم المتحركة، حتى أن بعض الناس قد درجوا على إطلاق اسمه على أي فيلم رسوم متحركة.

١- كيف تتحرك الرسوم؟

الرسوم المتحركة عبارة عن رسوم كارتونية ثابتة، يمثل كل منها مرحلة من الحركة، وتُصور على فيلم عادي، ويكون الفرق بين أي صورة والصورة التي تليها، هو حركة بسيطة لا تتعدى ١/٢٤ من الثانية من زمن الحركة الطبيعي، وإذا عرضنا هذه الصور بعد ذلك بالسرعة العادية لآلة العرض، وهي ٢٤ صورة في الثانية الواحدة، يحدث عند المتفرج إيهام بالحركة، لظهور هذه الصور متصلة طبقًا لنظرية استمرار الرؤية.

ومن ثم فإننا إذا أخذنا مثالاً لفيلم مدته عشر دقائق، وبفرض أن كل ثانية من زمن الفيلم تعطي ٢٤ صورة، فإن الصور المطلوبة للفيلم الذي مدته عشر دقائق تصل إلى ١٥ ألف صورة على الأقل، يضاف إلى ذلك الخلفيات التي تمثل الديكورات، وقد يضطر الرسام لظروف العمل إلى رسم الأجزاء الثابتة من الكائنات، سواء كانت أشخاصاً أو حيوانات في لوحة رسم الأجزاء المتحركة في لوحات أخرى، مما يضاعف عدد الصور. والواقع يقول إن الفيلم القصير الذي لا تتجاوز مدته أكثر من عشر دقائق، يحتاج إلى ما لا يقل عن ٣٠ ألف صورة.

ترسم الرسوم عادة على لوحات من السليوليد الشفاف، لا يزيد مقاسها عن ٢٤×٣٤ سم، هذا بالنسبة للكائنات المتحركة في الفيلم، أما بالنسبة للديكورات والخلفيات، فإنها ترسم على لوحات أكبر ليتمكن المصور من تحريكها يميناً ويساراً، وأعلى وأسفل بحسب مقتضيات حركة الرسوم.

ونظرًا لأن أفلام الرسوم المتحركة تتكون من آلاف الصور المرسومة والثابتة، فإن الأمر يقتضي تصويرها صورة صورة بالتتابع، لذلك فإن كاميرا الرسوم المتحركة لابد وأن تختلف في عملها عن كاميرا السينما العادية، بحيث تستطيع أن تقوم بالتصوير المتقطع إطاراً تلو الآخر، وذلك لإمكان تصوير الرسوم صورة صورة، ولكنها لا تختلف في ميكانيكية عملها عن أية كاميرا أخرى من كاميرات السينما، لأن عمل كل منهما واحد، هو التسجيل المتقطع لقطاعات سريعة من الحياة، ولكن كاميرا الرسوم المتحركة تحتاج إلى مطالب معينة تختص بها خضوعًا لمتطلبات تصوير الرسوم.

٢- أسلوب الرسوم المتحركة:

تتميز الرسوم المتحركة بإمكانية تمثيل الواقع المجرد، الذي قد يصعب إدراكه بالحواس تمثيلاً حياً ملموساً، كما تتميز بسعة الخيال الذي لا تقيده القوانين الطبيعية المألوفة.

كما تتميز الرسوم المتحركة أيضًا، بالقدرة على التغلب على بعض مشكلات إخراج التمثيل الحي، فيمكن أن تُهد مدينة كاملة، ثم يُعاد بناؤها بالرسوم المتحركة، بينما يصعب تصوير ذلك بالحيل السينمائية التي تأخذ وقتاً وجهداً كبيراً.

ويجوز الجمع بين الرسوم المتحركة والتمثيل الحي في مشهد واحد، وبذلك نجمع بين الواقعية وسعة الخيال بأسلوب يساعد على نقل المعنى بوضوح يجذب الانتباه.

٣- الكمبيوتر والرسوم المتحركة:

أدرك فن السينما أن التحريك Animation ، وهو جوهر سينما الرسوم المتحركة، هو الروح التي تنبعث في الصور الجامدة الثابتة، فتبعث فيها الحركة على الشاشة، سواء في السينما التي تعتمد على تسجيل الواقع، أو تلك التي تخلق هذا الواقع.

وسواء كانت الشخصيات لبشر حقيقيين أو رسومٍ على الورق وعلى الرغم من أن فن التحريك، بمعناه التقليدي، يعتمد على اللوّحات المرسومة، أو الأشياء الجامدة التي صُورت إطارًا وراء إطار، فإن الغاية الجمالية في معظم أفلام التحريك، ولا نقول كلّها هي الإيحاء بقدر هائل من الواقعية، حيث نجد الشخوص التي تستمد جذورها من عالم الحيوانات، أو حتى الجمادات مثل قطع الصلصال، أو علب الكبريت تحاكي البشر في سماتهم، وسلوكهم، ومنطق حياتهم، لتأخذ المتفرج ليعيش معها في ذلك العالم الخيالي الذي يضع قدماً ثابتة على أرض الواقع.

ومن خلال اكتساب هذه الشخوص للصفات البشرية، يتحطم الحاجز بين الخيال والواقع، ويكتسي عالم هذه الأفلام بطابع الحياة الإنسانية.

وهو ما جعل فن التحريك ينتقل من مجرد كونه وسيلة لتسلية الصغار في أغلب الأحوال، إلى أن يكون وسيطاً فنياً يجمع في أبعاده أهدافاً سياسية، واجتماعية، وتعليمية، وجمالية، وهو ما عرفته على الأخص مدرستا التحريك في زغرب Zagreb في يوغسلافيا، وبراج Prague في تشيكوسلوفاكيا خلال الخمسينيات والستينيات.

وها هو فن التحريك في صناعة السينما الأمريكية مثل كل أنماطها السينمائية، يتعلم كيف يستوعب ويحتوي تلك المدارس الفنية، ويضيف إليها تطوراته التقنية، لتقوم شركة بيكسار بصنع أول فيلم تحريك روائي ثلاثي الأبعاد بالكمبيوتر من بدايته إلى نهايته، وهو فيلم "قصة لعبة" Toy Story عام ١٩٩٥، ولتنضم إليها شركة والت ديزني ليصنعا معاً فيلم حياة حشرة ١٩٩٨، وليظهر منافس قوي مجسَّداً في شركة دريم وركس، وأهم شركائها ستيفن سبيلبرج بفيلمها "عالم النمل" ١٩٩٨.

أهمية الفيلم السينمائي:

انتبه الكثيرون منذ أول عهد لظهور السينما إلى أهميتها، وخطورة الدور الذي يمكن أن تلعبه في توجيه سلوك الناس، وتعديل قيمهم الاجتماعية، والأخلاقية، وتغيير أسلوب الحياة الذي اعتادوا عليه، بل هناك من اعتبرها أبعد الفنون أثراً وفاعلية في تشكيل العقل البشري، والثقافة الإنسانية بوجه عام.

أ. الأهمية الاجتماعية للفيلم السينمائي:

تلعب السينما الآن دوراً بالغ الخطورة على نطاق واسع، في نقل معطيات الفكر والحياة بلغةٍ قوامها فهم مشترك، وبأدواتٍ أكثر نفاذا وفاعلية في تشكيل فكر ووجدان الجماهير لذلك أصبحت السينما أداة مؤثرة في إحداث التغيير الاجتماعي، وفي التنمية الثقافية.

والسينما أداة من أدوات الثقافة والمعرفة، ووسيلة من الوسائل التعليمية الفعَّالة التي تهدف إلى الارتقاء بالمجتمع، كما تلعب دوراً بارزاً في تشكيل قيم المجتمع، وعاداته، وفنونه، علاوة على استخدامها كوسيلة للتوجيه والإرشاد والتنوير الثقافي، وإثارة الرغبة في تحسين المستوى الاجتماعي، والنمو والتقدم المادي لدى المشاهد، وتحفيز القدرات الكامنة لدى المواطن.

فالسينما تعطي المشاهد القدرة على التحرك من مكان إلى آخر عن طريق ما يشاهده ومقارنته بما هو عليه، الأمر الذي يثير فيه الرغبة في تحسين مستواه، حيث يقرّب الفيلم من المشاهد طرق حياة أخرى مختلفة.

فقد أصبحت السينما في الوقت الحاضر قوة تأثيرية لا يستهان بها، وقد صاحبت التقدم التقني في المجتمعات الإنسانية.

وتعتبر السينما من أهم وسائل الإعلام، والإعلان، والتوجيه العام، والدعاية، هذا إلى جانب دورها الهام في النواحي الترفيهية، والتربوية، والثقافية، وأهدافها التي لا يمكن حصرها في المجالات الاجتماعية، والدينية، والسياسية، وغيرها.

ب. التأثير التربوي للفيلم:

السينما واحدة من القوى التربوية العامة داخل المجتمع، شأنها شأن وسائل الإعلام الأخرى، وسائر مؤسسات المجتمع، ذلك إذا تعاملنا مع التربية بمفهومها الواسع، كما يرى الدكتور حامد عمار.

وتشير معطيات الواقع إلى وجود زيادة ملحوظة في القدرة التربوية لوسائل الاتصال، والإعلام، حتى إنها استطاعت المساهمة في تشكيل البيئة بصورة واضحة، في الوقت الذي أخذ فيه التعليم النظامي يفقد احتكاره لهذه المهمة، وما يتصل بها من معرفة.

ومما يزيد من التأثير التربوي للسينما، أنها كما يقول أحد النقاد الإيطاليين، لا تقدم لنا أفكار الإنسان كما فعلت الرواية من قبل، بل تقدم لنا سلوكه، وتقترح علينا مباشرة ذلك الأسلوب الخاص.

ج. الفيلم السينمائي وسيلة من وسائل الاتصال الحضاري والثقافي:

السينما تمثل جسور لقاء بين الشعوب بعضها البعض، ويعتبرها البعض ركناً أساسياً من الحضارة والفكر، ولها دور مهم في عكس روح العصر، وإدانة التخلف، وفتح عيون المشاهد ليرى في الصورة المرئية واقعه، وظروفه، وحقيقته.

فالأفلام السينمائية بحكم انتشارها وتوزيعها على المستوى الدولي، وتجاوزها حواجز اللغة من خلال الترجمة، واعتمادها على الصورة كوسيلة للتعبير، وتركيزها على القضايا المختلفة ذات الطابع الإنساني، تشكل وسيلة من وسائل اتصال ثقافة، أو حضارة بثقافة أخرى، بغض النظر عن مستوى الثقافة أو درجة التطور الحضاري في المتصل أو المتصل به.

ومفهوم الثقافة في هذا المجال هو اعتبارها أسلوب ومنهج حياة، باعتبارها المناخ العام والشامل لحضارة من الحضارات.

والسينما تشارك وسائل وأنشطة أخرى في هذا الاتصال الحضاري والاتصال الثقافي مثل السياحة، الحروب، الكتاب، الإذاعات الموجهة، التجارة، اللغة، الهجرات، ونضيف إليها الآن؛ الإرسال التليفزيوني المباشر عبر الأقمار الصناعية، وشبكة الإنترنت.

د. الفيلم وسيلة للاتصال الترفيهي:

اعترف جميع علماء الاتصال والباحثين فيه، بأن الترفيه، أو التسلية والإمتاع، تُعد إحدى الوظائف الرئيسية للاتصال، وأن الاستمتاع والاسترخاء، والهرب من مشاكل الحياة يعد هدفاً في ذاته، يسعى إليه الجمهور المتلقي في العملية الاتصالية، في الوقت الذي يمثل فيه الترفيه عن الجماهير، وتخفيف أعباء الحياة عنهم، هدفاً من أهداف القائم بالاتصال، أي أن أهداف طرفي العملية الاتصالية تلتقي وتتفاعل حول عمليات الاتصال الترفيهي.

وعليه فإن التسلية والإمتاع هي نمط اتصالي مهم لأي إنسان، حتى ولو كان على مستوى الاتصال الذاتي، حيث يتذكر الإنسان بعض الحوادث السعيدة في حياته فيستعيدها في ذاكرته، ويعيشها مرة أخرى.

ويرى البعض أن وسائل الاتصال الشفهية المصورّة مثل السينما والتليفزيون، تهتم بعنصر الترفيه بصفة أساسية، وأن الجماهير تتأثر بالصور التي تتحرك على الشاشة وتبدو وكأنها حقيقة ملموسة، مما يدفع الجماهير إلى التفاعل القوي معها.

وعلى الرغم من إقبالهم على الاتصال الترفيهي أكثر من غيره، فإن رغبتهم قد تستيقظ شيئاً فشيئاً على عالم جديد تعيشه، وهذا بدوره قد يجذب آخرين إلى استخدامات جديدة لوسائل الاتصال، ومن هنا يجب اعتبار وسائل الترفيه هذه أداة للتعليم والتطوير.

إن السينما تعتبر من أيسر الطرق لتوصيل المعلومات والمعارف إلى طالب العلم والمعرفة.

وهى أبلغ تأثيراً على العقول والنفوس من الكلمة المسموعة أو المكتوبة. فالصورة المتحركة لها تأثير كبير على الإنسان مهما كانت ثقافته، أو حضارته، أو نشأته. ويعبِّر المثل الصيني القديم عن ذلك بأن الصورة الواحدة تعادل عشرة آلاف كلمة.

هـ. الفيلم كأداة لدعم التعليم النظامي:

يتسم الفيلم السينمائي بعدة خصائص لها انعكاساتها على الدور التعليمي، ويمكن إيجازها في الخصائص التالية:

١- إمكانية عرض الفيلم وقتما نشاء، وبالتالي إمكانية عرضه أكثر من مرة، سواء على نفس المجموعة من المشاهدين، أو على غيرهم.

٢- إمكانية إيقاف الفيلم أثناء العرض، وبالفترة الزمنية التي نريدها، الأمر الذي يتيح الفرصة لمناقشة وتمحيص أي فكرة أو قضية يتضمنها هذا الفيلم، ربما استعصى فهمها أو استيعابها على المشاهد.

٣- وجود الصورة على الشاشة أثناء عرض الفيلم يعطي الفرص للشرح والاستيضاح بصورة أفضل.

٤- تعتبر مساحة الشاشة السينمائية كبيرة بالدرجة التي تسمح لها بتكبير الأجسام والصور المعروضة عليها، الأمر الذي يجعل الصورة السينمائية تفصح عن دقائق يصعب إدراكها على الشاشة التليفزيونية.

٥- اللون في السينما عنصر أساسي وفعّال في زيادة تأثير دورها التعليمي، بل في بعض الموضوعات التعليمية التي يتناولها الفيلم يكون ضرورة لا غنى عنها.

٦- تمتاز السينما بقدرتها على تجسيم الصورة المتحركة، واستخدام الصوت المجسَّم الذي يمكن استخدامه لخدمة التعليم.

٧- يمكن للسينما أن تخلق جواً ملائماً للاكتشافات العلمية، وأن تثير الرغبة في المعرفة، وأن تنشر نوعاً من الإرشاد الخاص في مجالات الصحة العامة والزراعة كنوع من التعليم. ويستخدم هذا الشكل من التعليم خاصة في البلاد النامية، حيث لا يوجد العدد الكافي من المرشدين الزراعيين والصحيين، ففي هذه الحالة يصبح الفيلم ضروريًا لنشر المعارف العلمية.

٨- تستطيع السينما أن ترفع من نوعية التعليم في المدارس، وذلك بعرض أفلام تستطيع أن تضفي الكثير من المعلومات الجديدة على الطلاب.

٩- يمكن للسينما أن تسهم في تأهيل المعلمين، وأن تتيح إدخال مواد جديدة، وطرق تعليمية جديدة، تساعد في تدعيم قدرتهم التعليمية تجاه الطلاب.

١٠- يمكن للسينما أن تلعب دوراً في تعليم الطلاب تقنيات ومهارات جديدة، بل وتعيد توجيه سلوكهم الاجتماعي.

١١- يمكن للسينما أن تُوجد أساليب جديدة في التفكير والسلوكيات، وأن تثير الرغبة في الاكتشافات، والتعليم لدى الجماهير.

و. السينما والتنمية:

تُعد السينما من وسائل الإعلام التي تستخدمها العديد من الحكومات لدعم جهودها من أجل التنمية. وقبل السينما استخدمت الحكومات الكلمة المكتوبة بواسطة الصحافة، والمطبوعات على اختلاف أنواعها، والكلمة المسموعة بواسطة الإذاعة.

تلجأ الحكومات إلى هذه الوسائل من أجل دعم الوحدة الوطنية، أو من أجل إعداد الرأي العام لقبول السياسة التي تنتهجها لإجراء التغيير المطلوب، فوسائل الإعلام تتيح للقادة السياسيين الاتصال بكل فئات المجتمع.

وفي البلاد المتعددة اللغّات تعمل وسائل الإعلام على نشر اللغة المشتركة بين كل الأقاليم ونشرها مما يساعد على الوحدة الوطنية، كما أن مشاركة المواطنين في الحياة

السياسية سواء على الصعيد القومي، أو على الصعيد المحلى، تتطلب تياراً منتظماً من الأخبار يصل إلى الجميع.

باستطاعة السينما أن تقدم طرق الإعلام التي لا غنى عنها لتطور الدولة العصرية، وهي ضرورية لمشاركة الجماهير في العمل الحكومي، وباستطاعتها الحث على المساهمة في عمليات التحديث، وإيجاد أساليب جديدة في التفكير.

ز. الأهمية الاقتصادية لصناعة السينما:

تخلق صناعة السينما فرص عمل للقوى العاملة الماهرة، وغير الماهرة، فهي تحتاج إلى تخصصات من الفنيين الذين تتوافر لديهم المهارات اللازمة لأداء أعمال معينة، كما تتطلب بعض العاملين الذين لا تتوافر لديهم أي مهارات خاصة.

وتعتمد صناعة السينما على مجموعة كبيرة من الصناعات، والحرف الأخرى التي يعددها البعض بحوالي ٧٥ حرفة ومهنة، من هذه الصناعات صناعة الفيلم الخام، والأجهزة، والمواد الكيماوية، ومواد البناء، وجميع لوازم الديكور، وأدوات الكهرباء، والنجارة، وغيرها، وعلى ذلك فإن الأثر الفعلي الذي تضيفه الصناعة على تشغيل الأيدي العاملة يربو بكثير على الأثر الذي يستخلص بالنظر إلى عدد العاملين بالصناعة ذاتها.

ح. الإسلام وأهمية الفيلم السينمائي:

يقول محمد قطب في كتابه منهج الفن الإسلامي: "أما السينما ففي اعتقادي أنها آخر فن يمكن أن يدخل في نطاق الفن الإسلامي، لا لأن السينما في ذاتها محرمة، ولكن

لأنها بصورتها الحالية الهابطة العارية المنحلة، بعيدة جداً عن الجو الإسلامي، ولكنها ككل فن أخر تستطيع أن تكون إسلامية حين تتبع مفاهيم الفن الإسلامي".

ويقول أيضاً في الكتاب نفسه: "من هنا يتضح أن الفنون الجسدية كلها تصبح إسرافاً في التعبير، وخللاً يفسد الجمال الأكبر في حياة الإنسان. الرقص، والنحت، والصور العارية، والشعر المكشوف، والقصة التي تتحدث عن فوران الجسد، والموسيقى الصاخبة، والسينما العارية التي تعرض كل هؤلاء، كلها إسرافاً من ناحية تجسيمها للجسد، وعرضه معرض الفتنة، أو معرض العبادة والتقديس".

والفن الإسلامي ليس بالضرورة هو الفن الذي يتحدث عن الإسلام، إن السينما الإسلامية هي التي تقدم صوراً سينمائية للوجود من زاوية التصور الإسلامي.

ويرى حسان أبو غنيمة، أن تحديد مواصفات السينما الإسلامية يستدعي العودة إلى الأصول، واستنباط لغة خاصة بالسينما الإسلامية، بالعودة إلى جذور الفن الإسلامي بدلاً من الاعتماد على الفنون المستحدثة، بالعودة إلى أصل هذه الجذور ألا وهي مبادئ الفلسفة الإسلامية القائمة على الإيمان، وتشغيل العقل.

ويرى محمد وليد جداع، أن السينما الإسلامية هي السينما التي تلتقي بمفهومات الإسلام عن الله، والكون، والحياة، والإنسان، التقاء كلياً يتحدد على ضوئه مدى إسلاميتها، وعلى هذا فقد نجد في السينما اليوم أفلاماً تقترب كثيراً أو قليلاً من السينما الإسلامية.

والسينما الإسلامية قابلة للوجود أيضاً، عندما يتوفر لها المسلمون الذين يملكون التصور الإسلامي، ومستلزمات العمل الإسلامي ومفرداته.

ويرى الناقد السينمائي هاشم النحاس، أن الثقافة الإسلامية، أو الإسلام كثقافة، هو ما يمثل البعد الأساسي المطلق في تحديد ملامح الهوية العربية. ومن المسلم به أن بقاء اللغة العربية حية حتى الآن يرجع إلى أنها لغة القرآن، فقد حافظ عليها القرآن، كما حافظت هي على إحياء تعاليمه وسهولة استيعابها.

ويضيف هاشم النحاس، أن هذه الثقافة الإسلامية تكاد تنعكس في كل الأفلام، إلا فيما ندر منها، وذلك من خلال ما تحمله من دعاوى أخلاقية، وأقوال مأثورة مما لا يخلو منها أحد الأفلام.

غير أن هناك من الأفلام ما يجعل من هذه الثقافة نفسها مادته المباشرة التي يستمد منها موضوعه، وتنقسم هذه الأفلام إلى أربعة أقسام:

١- أفلام دينية مباشرة

٢- أفلام عن شخصيات إسلامية

٣- أفلام تتناول التاريخ العربي الإسلامي، أو شخصيات عربية إسلامية

٤- أفلام تتناول قيمًا دينية

ويرى هاشم النحاس، أن هذه الأفلام وإن استغلت اتجاهات الجماهير الدينية، وتأصل الثقافة الإسلامية لديهم، فإنها لم تستطع في أغلبها توظيف المفاهيم الإيجابية لهذه الثقافة في تدعيم وجودها، بحل مشاكلها.

٤. خصائص الفيلم السينمائي كشكل إبداعي

الفيلم السينمائي كشكل للتعبير يماثل الوسائط الفنية الأخرى، لأن الخواص الأساسية لهذه الوسائط منسوجة في صميم قماشته الوثيرة.

فالفيلم يوظف العناصر التكوينية للفنون البصرية كالخط، والشكل، والكتلة، والحجم، والتركيب وعلى غرار الرسم الزيتي، والتصوير الفوتوغرافي، يستغل الفيلم التفاعل الدقيق بين الظل والنور، وعلى غرار النحت يتناول الفيلم ببراعة المكان بأبعاده الثلاثة، ولكنه شأن التمثيل الإيمائي Pantomime، يركز على الصور المتحركة، وهذه الصور المتحركة لها إيقاع موزون، وتشبه الإيقاعات المركبة في الفيلم تلك الكائنة في الموسيقى والشعر. كما أن الفيلم شأن الشعر على وجه الخصوص، يعبّر من خلال التصور الذهني، والاستعارة المجازية، والرمز، وعلى غرار الدراما، فالفيلم يعبر بصريًا ولفظياً، بصرياً من خلال الفعل والإشارة، ولفظياً من خلال الحوار. وأخيراً، على غرار القصة، يبسط الفيلم أو يضغط الزمان والمكان، بالارتحال إلى الأمام وإلى الوراء بحرية في نطاق حدودهما الرحيبة.

والفيلم غير محدد، ليس فحسب في اختياره مادة الموضوع، بل أيضاً في مدى معالجته لتلك المادة، إذ يمكن أن يراوح طابع فيلمٍ من الأفلام ومعالجته لموضوعه، فيما بين القصيد الغنائي والملحمي، ويمكنه أن يركز على الحقائق السطحية والأمور الحسيّة الخالصة، أو يغوص في أعماق النظر الفكري أو الفلسفي.

كما يمكن لأي فيلم أن يرنو إلى الماضي، أو يسبق آفاق المستقبل، ويمكنه أن يجعل بضع ثوان تبدو كأنها ساعات، أو يضغط قرناً من الزمان في دقائق، وأخيراً، يمكن للفيلم أن يضرب على أوتار الشعور جميعًا من أرق العواطف، وأرهفها، وأجملها إلى أقساها ضراوة، وعنفًا، وتنفيراً.

أ. القدرة على التخيُّل:

إذا كان الفيلم يملك القدرة على استحضار الواقع بكل تفاصيله وجزئياته – فإنه يملك القدرة نفسها على بلوغ أبعد آفاق الخيال، كما نجد في أفلام الرسوم المتحركة التي بلغت قمتها في الإبداع الخيالي على يدي والت ديزني. فالمتفرج يشاهد بعينيه على الشاشة ما قد لا يصل إليه في أحلامه وأوهامه، فهو يرى بالفعل البساط السّحري طائراً محلّقا فوق مدن الشرق القديم، في حين تدب الحياة في الكائنات التي لم نسمع عنها إلا في الأساطير مثل ميكي ماوس، والأقزام السبعة. وتتحرك أمامنا عجائب الطبيعة، مثل العجائز البالغين من العمر ألف عام، والعمالقة في مواجهة الأقزام... الخ، كذلك فإن المعاني المجرَّدة يمكن أن تتحول إلى شخصيات متجسّدة، والأصوات إلى أشكال ملموسة، وبهذا يمكن للفيلم أن يحيل العجائب إلى وقائع، وأن يسجل الواقع الراهن، ويجعل منه جزءاً من الوجدان الإنساني على مر العصور.

ب. القدرة على تغيير قوانين الزمان والمكان:

الفيلم الروائي يشبه الرواية والمسرحية في اعتماده على شخصيات وحبكة، ويشبه مخرج الفيلم كاتب الرواية في قدرته على تغيير المنظر في لحظة من الزمن، لكن المخرج يغيّر المنظر دون حاجة إلى تفسير مثل هذا التغيير، لأن المتفرج يعي سبب التغيير، أما الروائي الذي يتبع هذا المنهج بنفس السرعة، فإن القارئ قد يضل طريقه إذا لم يكن في يقظته الكاملة.

أما السينما فتوفر على المتفرج كل هذا العناء، لأن الصور المتتابعة تتعامل مع العين أكثر من تعاملها مع الخيال، هنا تكمن قدرة السينما على التلاعب الحر بقوانين الزمان والمكان، ذلك التلاعب الذي يمنحها جمالياتها الفنية الخاصة بها، فمن خلال القطع،

يستطيع المخرج أن يختار الصورة التي تتمشى مع السياق الفيلمي الذي وضعه في ذهنه مسبقا، وهذا الاختيار لا تحده أية اعتبارات زمانية أو مكانية، ومن ثمّ يتحوّل مضمون الفيلم ومادته إلى عالم مادي قائم بذاته، وخاضع لأوامر المخرج لتشكيله من جديد.

فالمخرج يختار منه المناظر والأصوات التي تخدم فكرته الرئيسية، ثم يربط صوره بدلالات حسية وانفعالية، بحيث يؤدي التتابع بين الصورة والصورة التي تليها، إلى خلق معنى أكبر وأشمل مما تحويه كل صورة على حدة من مكونات مرئية.

ج. القدرة على فتح عالم جديد:

يوضح أحد الكتاب أن الفنان السينمائي يعرض العالم لا كما يبدو موضوعياً فحسب، بل ذاتيا أيضاً، إنه يخلق عوالم راقصة جديدة، يستطيع فيها مضاعفة الأشياء ويدير حركاتها وأفعالها إلى الوراء أو يعجلها، إنه يبرز إلى الوجود عوالم سحرية حيث تختفي قوة الجاذبية، وتعود الأشياء المكسورة سليمة، إنه ينشئ قناطر رمزية بين الأحداث والأشياء، بين المواقف والشخصيات التي لم يكن بينها صلة في الواقع، إنه يدخل في تكوين الطبيعة أشباحاً مرتجفة مفككة الأجسام، وأماكن ملموسة، إنه يوقف تقدم العالم والأشياء ويغيرها إلى حجارة، إنه يبعث نسيم الحياة في الحجر ويمنحه الحركة، إنه يخلق من المكان غير المنظم، وغير المحدد صوراً جميلة الشكل عميقة الدلالة، ذاتية ومعقدة مثلما يحدث في الفن التشكيلي.

د. الفيلم السينمائي والفنون التشكيلية:

السينما هي أكثر الفنون تركيباً، لأنها تستخدم بقية الفنون الأخرى، ولذلك تسمى أحياناً فن الفنون الممزوجة، بالإضافة إلى تدخل الصناعة في كل مراحلها.

يقول توبليتز، عميد الاتحاد الدولي لأرشيفات السينما: "لقد ترك كل فرع من فروع الفنون التقليدية بصماته على الفيلم، كما أسهم في تحديد قواعد تكوينه، فإلى جانب الرسم التقليدي، هناك الرسم السينمائي على الشاشة، وإلى جانب الأدب المكتوب، هناك الأدب المرئي والمسموع، وإلى جانب العرض المسرحي، هناك العرض على الشاشة، وأخيراً إلى جانب الموسيقى التقليدية، هناك موسيقى تحكم تركيب العمل السينمائي".

ويميل بعض المفكرين إلى اعتبار السينما لوناً جديداً من ألوان الفنون التشكيلية، لأن الصورة تقوم فيها بالدور الرئيسي.

والحق أن الفن التشكيلي يقوم بدور رئيسي في العمل السينمائي. فمنذ نشأة السينما، وهي تعتمد على الفنانين التشكيليين في تصميم وتنفيذ ديكوراتها ومناظرها.

والتصوير السينمائي نفسه، سواء كان ملوناً أو غير ملون، أصبح يرقى في عدد قليل من الأفلام إلى مستوى الإبداع التشكيلي الخلاق.

الفرق بين السنيما والمسرح

إن الفن من أهم الأشياء التي تساهم في خلق الإبداع في هذا العالم وتعزز القيم الجمالية وغيرها، ولا شك أن الفن بحد ذاته يوصل فكرة معينة بطريقة إبداعية، وذلك باستخدام وسائل عدة، مثل؛ الأدب، والمسرح والسينما، والرسم والموسيقى والغناء، ومنها ما يعتمد على اللغة، ومنه ما يعتمد على آلات معينة مثل الموسيقى، كما أن

منها ما يعتمد على الإنسان واللغة والآلات معًا. لذا فإن الفنون تختلف فيما بينها، فالمسرح والسينما فنان يشتركان باعتبارهما نوعان من الفن يقدمان محتوىً للحضور عن طريق التمثيل والعرض، إلا أنه توجد العديد من الفروق بينهما، في هذا المقال بيانه.[١]؟ الفرق بين المسرح والسينما يختلف المسرح والسينما عن بعضهما البعض اختلافًا واسعًا مع تشابه الأفكار المعروضة في محتواهما على الأغلب؛ إلا أن التجربة في حد ذاتها مختلفة كل الاختلاف، إذ يتمتع الحضور في المسرح بشيء من الترقب الجماعي والتقدير للممثلين وأدوارهم بينما يطغى غياب الحواس على المشاهدين في السينما، كما لا توجد خصوصية كافية لدى الممثلين على منصة المسرح، ويعود ذلك إلى ما يتّسم به المسرح من الوضوح والعاميّة، إذ تُصوّر الأحداث بصدق أمام الناس. أما السينما فلها خصوصيتها في التعبير، على اعتبار أن الممثل لا يواجه الجمهور كما في حال التمثيل على المسرح، وهذا بسبب اختلاف محاكاة الحقيقة في السينما عن المسرح. إن الحقيقة المصطنعة في السينما تختلف عنها في المسرح؛ ففي المسرح يكون الممثل واقفًا أمام الجمهور ويتحرك على الخشبة، أما الممثل في السينما فهو صورة مطبوعة غير مباشرة، وهذا يعطيه الفرصة في الاندماج مع المكان وتوحيد العناصر جميعها قبل تقديم المحتوى إلى جمهوره

المسرح يُعرف المسرح على أنه وسيلة للتعبير الفني عما يدور في حياة الإنسان من صراعات تحدث معه، ويعدّ المسرح أبا الفنون؛ فهو مستخدم منذ القدم على يد كلٍ من الإغريق والرومان، وقد تميز المسرح عن غيره من الفنون التعبيرية في منحه الانسيابية في العرض والقدرة على التآلف بين ظواهر فنية متعددة مشهورة آنذاك، مثل الكوميديا ومسرح التراجيديا مثل مسارح شكسبير والمسرحيات الاجتماعية الساخرة والعروض التمهيدية التي تعرف بأنها مسرحية قصيرة يشهد فيها الحضور الغناء

والرقص، وتكون عادة قبل العروض الرئيسية بغرض توضيح سياق المسرحية، فيهدف المسرح في المقام الأول إلى الترفيه عن الحضور وإضحاكهم في العادة، مع التطرق إلى بعض المشاكل الاجتماعية والدينية التي كانت محطّ الحديث في فترة القرن الخامس ما قبل الميلاد أي عند انطلاق المسرح وبدأ الاهتمام به.. يتميز المسرح بقيمته المعنوية والفنية لدى كلٍ من الممثل والحضور، إذ إن رؤية الممثلين أثناء أداء أدوارهم وربط شخصياتهم بالأدوار والأزياء تضفي حسًا من الجدية والحميمية إلى الموقف جاعلةً المسرح طريقة مثالية لإيصال المحتوى مباشرةً وغرس الأفكار الاجتماعية والدينية في نفوس الحضور، وذلك لما للمسرح من تأثير نفسي قوي، إلا أن للمسرح حدودًا منها المساحة الفعلية والأدوات التي يمكن استخدامها في خلق المشاهد، فهي تعتمد إلى حدٍ ما على مخيلة المشاهد في استحضار صور الخلفية والأجواء المناسبة للمشهد التمثيلي، إذ تعقد المسرحية عادةً في مبنى عادي ذي ستار ومنصة ومكان لجلوس الحضور لا غير، إلا أن القيمة الحقيقية في المسرح كامنة في التشجيع على فهم دواخل الإنسان ودوافعه وطموحه من خلال رسم صورة واقعية للمجتمع، إلى جانب تعزيز الصوت الإبداعي المجتمعي والحثّ على مشاركة الأفكار والمواهب الدفينة وخلق تجمعات اجتماعية تبحث في حقيقة المجتمع وأخطائه وتشير إلى عثراته وحسناته بطريقة مقبولة مجتمعيًا ومن داخل المجتمع إلى خارجه. السينما هي عبارة عن فن سينمائي يقدّم للجمهور، وذلك عن طريق صناعة الفيديو من خلال التصوير المتحرك؛ ويُعرض للجمهور عن طريق الآلات التي تشغل الفيديو، مثل: دور العرض والتلفاز والحاسوب. إن للفن السينمائي أنواعًا عديدة، مثل السينما الوثائقية، وهي التي توثق الوقائع والأحداث الحقيقية التي تحدث على أرض الواقع، ويعتمد على جذب الانتباه وإيصال الفكرة بوضوح للمشاهد مع إثراء معلوماته عن حدث أو شخص ما، ويوجد نوع من الفن السينمائي أقرب ما يكون للمسرح، مثل: الدراما وأفلام الفانتازيا

والخيال التي توصل فكرة معينة عن طريق وصلها بالواقع بطريقة إبداعية ورمزية أو المبالغة في الواقع والخروج عنه إلى عالم المخيلة، مما يشكّل منفذًا للعديد من روّاد السينما عند رغبتهم في الخروج عن الروتين الاعتيادي والأفكار النمطية التي يقدّمها المجتمع، وقد بدأ اهتمام العالم بالسينما في القرن العشرين ليستمر ويتزايد إلى يومنا الحالي.>[٥]. تحمل السينما بعدًا إبداعيًا خفيًا لا يتمكن المشاهد من رؤيته تمامًا، إذ تلتقط الكاميرات الأداء التمثيلي بكل مشاعره وعنفوانه لتنقله عبر الشاشات إلى المشاهد، دون خلق حلقة وصلة بين الممثل والحضور على عكس السينما، إلا أن للسينما حدودًا أوسع وإمكانيات أكبر، منها الإمكانات الجغرافية المتمثلة في سهولة التنقل بين مشهد وآخر أو خلفية وأخرى نظرًا إلى عدم التقيد بمكان تقديم العرض، فيظهر مشهد في الصحراء لينتقل خلال ثوانٍ معدودة إلى الغابة أو المحيط، وعلى الرغم من سهولة الأمر ظاهرًا، إلا أن ذلك الفن يتطلب الكثير من التنقلات والتكاليف المالية والجهود المضنية في محاولة تصوير ثم تنسيق العمل المعروض في أبهى صورة لتحظى على إعجاب المشاهدين. من المهم التنويه إلى طبيعة الأفكار المقدّمة في السينما، إذ تتميز بالجرأة والصراحة بما يفوق المسرح بأضعاف نظرًا إلى انحصار عدد المشاهدين وفق معايير الجودة والمناسبة العمرية التي ينوّه إليها المخرجون في بداية العرض، فقد تحتوي بعض الأفلام على مشاهد غير مناسبة للأطفال من عنف وألفاظ نابية وغيرها، لذا تعدّ التصنيفات ذات أهمية بالغة في التحكم في فئة المشاهدين العمرية والثقافية على حد سواء، كما تتميز الأفلام بتوفرها وسهولة الوصول إليها، مما يحمل أثرًا إيجابيًا وسلبيًا في الوقت ذاته؛ إذ أصبحت الأفلام في متناول الجميع في أي وقت كان، مما يجعل التحكم بنوعية الجمهور مهمة أصعب بل شبه مستحيلة. أشهر المسرحيات والأفلام من أشهر المسرحيات التي أثارت ضجة على مدار التاريخ ولا تزال إلى يومنا هذا محطّ الدراسات والألغاز مسرحيات سقراط مثلOedipus Rex ،

ومسرحية هاملت وروميو وجولييت بقلم ويليام شكسبير ومسرحية Long Day's Journey Into Night بقلم الكاتب Eugene O'Neill بينما اشتهر عدد من الأفلام لتحطم الأرقام القياسية في المشاهدات وعدد التذاكر المباعة، ويمكن ذكر سلسلة أفلام The Godfather التي صدرت عام ١٩٧٢ وسلسلة أفلام Star Wars التي بدأت عام ١٩٧٧ كأحد الأمثلة على الإبداعات السينمائية الكثيرة التي ما زالت في زهو نموها إلى يومنا

الناقد السينمائي

السينما فن واعد، كذلك بدت في مطلع القرن السابق، وهي واعدة في بداية القرن ٢١. السينما فن شامل يفتح أفقنا على العالم. الفن تعبير عن حاجات المرحلة، يحاول الفن توعية الإنسان بالسمو الكامن فيه، والذي يجهله. يوعيه ويرفعه عن باقي مكونات الطبيعة.

خلال العقد الأول من القرن والواحد والعشرين، تضاعف إنتاج الأفلام السينمائية الطويلة والقصيرة، مما دفع الكثير من الصحافيين والكتاب إلى التعامل نقديا أو خبريا مع هذا المعطى، وغالبا ما يغلب الطابع الإخباري لا التحليلي على الكتابات السينمائية... لهذا، توجد حاجة ماسة إلى كتابة نقدية سينمائية، ذات مفاهيم ومحتويات وطرائق ترافق التطور السينمائي الذي تعرفه جل البلدان العربية، حيث اكتشفت الحكومات – بفضل العولمة – سلطة الصورة وخطرها. وهو ما يفسر تزايد إنتاج الأفلام والقنوات الفضائية والمهرجانات السينمائية... وهذا اكتشاف متأخر، بينما ذكرت جريدة لوموند الفرنسية في ٧-١١-٢٠٠٩ أن لينين شرح في ١٩١٧ أهمية الكاميرا إلى جانب المنجل والمطرقة... وأكد أنه من ضمن الفنون، تعتبر السينما بالنسبة إليه،

هي الفن الأهم لتعبئة الجماهير. واشترط أن تكون إبداعا حقيقيا، لتكون فعالة دعائيا... وقد كلّف لينين زوجته لتطبق نظريته السياسية فنيا فتم إنتاج ٨٠٠ فيلم صامت بين ١٩١٨ و١٩٢٩، وقد كان سيرجي آيزنشتاين من أبرز وجوه هذه المرحلة. أما المهاتما غاندي فقد شخص قوة أمريكا في المخابرات (CIA) وهوليود، وهذا الوعي النافذ لدى الزعيم الهندي هو الذي أثمر بوليوود في الهند .

كمساهمة متواضعة في رفع مستوى الأسئلة المطروحة وتدقيق الأجوبة، نعرض هنا لكتاب مرجعي في المجال، وهو "النقد السينمائي La critique du cinéma" الذي ألفه جون ميشيل فردون FRODON رئيس تحرير دفاتر السينما CAHIERS DU CINEMA.

بداية طرح رئيس التحرر المنهج ثلاثة أسئلة:

-1ما العلاقة بين الحس النقدي ونقد الفن؟

-2كيف يشتغل النقاد السينمائيون؟

-3لم يصلح النقد السينمائي؟

النقد مسافة

عرف فردون النقد في الثقافة الغربية، وأوضح أن مصطلح critique يعود إلى krisisالمشتق من الأزمة ويعني فعل krinein بناء مسافة، أي التراجع إلى الخلف لخلق مسافة، وتمرين التراجع هذا للفحص والتأمل والمراجعة، عمل حاسم لتحويل الكائن إلى إنسان. واضح إذن أن نقد الفن، واحد من تجليات ملكة الحس النقدي. نقد يستمد مع معرفة منطق الفن ومن الذوق، وكل حكم ذوق هو تعبير عن علاقة، عن موقف ويتم التعبير عنه بالكلمة والإشارة والصمت والانسحاب... دون حس نقدي، دون استقلالية في الموقف، لا مجال لممارسة النقد، والإبداع أيضا فالذي يخاف الرقابة الذاتية أو الاجتماعية لا يبدع، العبيد لا يبدعون.

)يعود مصطلح النقد في الثقافة العربية إلى الصيرفي، الذي يميز النقود الأصلية من المزيفة، ويقول المثل إن العملة المزيفة تطرد العملة الحقيقية من السوق، من حسن الحظ أن سوق الفن يطرد الفنان المزيف لأن الجمهور هو الصيرفي في السينما. ومن أفضل تعاريف النقد التي قرأتها قول الباحث والمُناظر طه عبد الرحمان "النقد هو مطالبة النص بالتدليل على وسائله ومضامينه". في تصوري، يصلح القول أن النقد السينمائي هو مطالبة الفيلم بالتدليل على وسائله الفنية والتقنية: السرد الفيلمي، تناسق الأحداث مع فضاءات التصوير، أداء الممثلين، عمق الحوار، زوايا الكادرات، دلالات الإضاءة، دور المؤثرات الصوتية في تكثيف اللقطات(.... للإشارة، ولد نقد الفن في القرن الثامن عشر، وكان ديدرو يعلق على الأعمال الفنية، بينما وضع كانط أسس النقد في كتابه "نقد ملكة الحكم" ١٧٩٠ يميز بين حكم الذوق وحكم المصلحة، بين النافع والجميل، ويوضح كانط، أن أي حكم على الجميل، وهو مرتهن للمنفعة أو للموقف المسبق، يجعل ذلك الحكم مشكوكا فيه.

لا وجود لنقد دون عمل فني، دون فيلم، والنقد هو تفكّر في السينما، هو تعبير خاص ناتج عن تأثير العمل الفني على حس نقدي، وبذلك التأثير، يكون الناقد قد تلقى دعوة ليُخضع موهبته للاختبار، لأن العمل الفني هو تحدي للنقد... وتكمن صعوبة نقد الفن السابع، في أنه يستخدم الفنون الستة السابقة كوسائل تعبيرية لحسابه الخاص لتعميق الإحساس... لمخاطبة متخيلنا عن حواسنا.

ما عمل الناقد؟

النقد السينمائي ليس مقالا صحفيا، ولا إشهارا للفيلم ولا نصائح للمتفرج ولا بحثا جامعيا، النقد ليس خبرا صحافيا، والخبر السينمائي ليس نقدا، النقد السينمائي ليس استطلاع رأي ولا عرضا لأرقام البوكس أوفيس الشرط الأساسي لممارسة النقد السينمائي هو التوفر على حساسية فنية وموهبة وملكة كتابة ملائمة، مع معرفة واسعة في مختلف الفنون ومشاهدة مكثفة للأفلام الجيدة

والسيئة... الناقد السينمائي حسب فرودون فنان وعالم... الناقد السينمائي هو الذي يذهب ليشاهد الفيلم ثم يجلس ليضع وجها لوجه: العمل الفني وذاتيته التي ستلْهم كتابته...

الناقد مشاهد مختلف، من طينة خاصة، له معرفة وانتباه خاص وله القدرة على تلقي العمل الفني... بعد توفر هذه الشروط ينتقل للعمل، وتطرح أسئلة المقال النقدي انطلاقا من العمل الفني الذي نتلقاه....

ما هي دوافع ممارسة النقد السينمائي؟

–الرغبة في التعبير انطلاقا من مشاهدة فيلم سينمائي.
–متابعة التعبير عن أحداث الفيلم وتمديدها بالقول.
–تقاسم رد الفعل مع أفراد آخرين.
–التعليق على الفيلم كعمل فني.
–طرح أسئلة معينة ومناقشتها انطلاقا من الفيلم.

الناقد السينمائي هو الذي يشاهد الأفلام ويكتب عنها، وليس من يكتب عن أصحابها، أي عن الأشخاص. هو الذي يكتب عن الصور التي تتابع على الشاشة.

السينما والصحافة

النقد السينمائي كتابة صحافية ولكن من نوع خاص، لا تشرعن أي قول في السينما.يقارن فرودون بين الصحفي والناقد: يتعامل الناقد مع الفيلم، مع العمل الفني، ص ١٨ بينما يتعامل الصحفي مع المخرج والمنتج والموزع بحثا عن الخبر ص١٩. الناقد ليس هو الذي يكرر عناصر الملف الصحفي للفيلم، ملف هو سلاح ذو حدين، يوفر معلومات ويتهدد النقد بأن يصبح دعاية تحت ضغط المنتجين والمخرجين والموزعين، وحين يقع الناقد في الدعاية يكون قد خسر استقلاليته. عادة يهمش النقد السينمائي في الصفحة الثقافية للجرائد، وقد تخصص أو لا

تخصص مساحة للنقد السينمائي تبعا لتقدير رئيس التحرير لأهمية النقد، خاصة أن النقد السينمائي لا يقع في مجال لعبة الإغراء لزيادة التوزيع. ودائما في باب السينما والإعلام يضيف الكاتب أن القنوات التلفزية تقدم الأفلام بشكل دعائي لا نقدي... ويستخلص أنه إذا تمكن المنتجون – وأصحاب الفيلم عامة– من السيطرة على النقاد فإن النقد يغدو تملقا فيفقد تأثيره على الجمهور.

فوائد النقد

النقد السينمائي يستفز ويجذبirrite et fascine ، وهو يهدف إلى بناء الفكر السينمائي عبر:

.1في عصر الصورة، من المفيد أن تساهم العقول المسلحة بالحس النقدي، في حسن استخدام السمعي البصري.

.2يبرز القيم التحتية للعمل السينمائي ليطعّم صورته ويجددها فيساهم في توعية المجتمع من أجل عالم أفضل .

.3وصف الأفلام

.4تمكين كل مشاهد من إضاءة أفكاره الخاصة عن الفيلم.

.5تقويم الأفلام وفق معياري الذوق والمعنى.

.6الوساطة بين المتفرج والعمل الفني وتسهيل تلقي الفيلم.

.7تقاسم مشاعر التلقي.

.8اكتشاف الجديد في مسار تطور السينما.

.9مرافقة تغيرات القيم الجمالية لإبرازها وتفسيرها.

.10شرعنة ما يبدو فنيا، صادما ومختلفا، ليغدو مقبولا مقدّرا.

.11النقد أساسي في حضارة الصورة التي نعيش فيها.

.12يثري تلقي الآخرين لأن العمل الفني موضوع فيه ثقوب، فراغات، فضاءات مفتوحة يمكن لكل من يشاهد الفيلم أن يملأها على طريقته... النقد السينمائي يسهل

ذلك .

13.التنبيه من الإثارة السلبية التي تصيب المتفرجين الذين يفتقدون الحس النقدي.

14.تظهر فوائد النقد السينمائي على المدى الطويل بالنسبة للأفلام التي يرحب بها النقاد ويطرونها

15.يبرز جماليات السينما عندما يقف على الإضافة التي يقدمها كل فيلم.

16.يحرض على التفكير انطلاقا من العمل السينمائي، لفهم الذات والعالم المحيط بنا.

17.يفاجئ ويزعج ويدفع للتساؤل.

18.يبرز النقد ردود أفعال لا يتضمنها العمل الفني نفسه مثل الأحاسيس والانفعالات المختلفة الناتجة عن المتعة والفهم.

19.يفتح النقد متخيل العمل الفني ولا يقمعه بل يمدد التفكّر فيه.

20.يبني النقد قيمة الأفلام ورأسمالها الرمزي، حتى إن لم تحقق نجاحا جماهيريا (تعتبر أفلام أورسن ويلز "المحاكمة" و"المواطن كين" نموذجا لهذا النجاح الخالد على مستوى النقد السينمائي

21.يدعم المخرج الشاب عبر شرعنة عمله، حتى لو لم ينجح جماهيريا، مما يشجع المنتجين السينمائيين على دعمه أيضا.

22.يساعد النقد السينمائي المستقل والذي يدعم التعدد الثقافي على إبداع الأفلام وتطويرها.

ختاما، هذا تمرين في التفاهم والحب، يمثل الموقف النقدي من فيلم معين، إشارة لمستقبل علاقة عاشقين يضربان أول موعد لهما في السينما، إن اتفقا في موقفهما من الفيلم وفي تفسير أحداثه فالمستقبل سيكون زاهرا.

الفصل الثاني

عناصر السينما

التصوير **التمثيل** **المونتاج**

السيناريو **الاخراج**

الديكور والاضاءة

اولا التصوير :

التصوير السينمائي: عناصره وأنواعه، وأشهر تقنياته لصناعة أفلام مدهشة

لا يقتصر سرد قصة في فيلم ما على تسجيل الحدث فحسب، بل يتعلق الأمر أيضًا بكيفية التقاط الصور واتساقها معًا، هذا ما يُعرف في عالم الأفلام والسينما والتلفزيون بالتصوير السينمائي.

يتجاوز فن التصوير السينمائي الفن، ليصبح حرفة متسقة تستغرق سنوات من الممارسة لتنميتها، وتحتاج عينًا حريصة على صناعة الأفلام، وتتضمن أكثر من مجرّد التقاط مجموعة من الصور المتحركة على الكاميرا، لتشمل تسجيل حدث أثناء تقدمه في الوقت وتجميع القطع المسجلة في تسلسل متناغم من أجل إنشاء ما نعرفه باسم "السينما."

ما التصوير السينمائي؟

التصوير السينمائي هو فن وحرفة صنع الصور المتحركة من خلال تسجيل قصة بصريًا ورواية القصص المرئية في صورة متحركة أو عرض تلفزيوني. يشمل التصوير السينمائي جميع العناصر المرئية على الشاشة، بما في ذلك: الإضاءة، والتأطير، والتكوين، وحركة وزوايا الكاميرا، واختيار الفيلم، وخيارات العدسة، وعمق المجال، والتكبير، والتركيز، واللون، وغيرها.

عناصر التصوير السينمائي:

- الإضاءة.
- حجم اللقطة.
- تركيز الكاميرا.
- التكوين.
- وضع الكاميرا.
- حركة الكاميرا.

أهمية التصوير السينمائي في صناعة الأفلام

يحدّد التصوير السينمائي ويدعم المظهر والمزاج العام للسرد المرئي للفيلم، حيث يمّكن كل عنصر مرئي يظهر على الشاشة، ويخدم القصة ويعززها، لذا تقع على عاتق المصور السينمائي مسؤولية التأكد من أن كل عنصر متماسك ويدعم القصة. غالبًا ما يختار صانعو الأفلام إنفاق غالبية ميزانيتهم على تصويرٍ سينمائي عالي الجودة لضمان ظهور فيلم مذهل لا يصدق على الشاشة الكبيرة.

ماذا يفعل المصور السينمائي؟

المصور السينمائي، المعروف أيضًا باسم مدير التصوير هو المسؤول عن الكاميرا وطاقم الإضاءة. إنه الشخص المسؤول عن إنشاء الشكل واللون والإضاءة وتأطير كل لقطة في الفيلم، يعمل مخرج الفيلم والمصور السينمائي معًا بثقة وموثوقيّة .

تتمثل المهمة الرئيسية للمصور السينمائي في التأكد من أن اختياراتهم تدعم الرؤية العامة لمُخرج الفيلم، وقد يعمل المصور السينمائي أيضًا كمشغل للكاميرا في المزيد من المنتجات منخفضة الميزانية .

6 مهام ومسؤوليات للمصور السينمائي:

١. يختار النمط المرئي للفيلم :يحدد المصور السينمائي الأسلوب البصري. على سبيل المثال: في الأفلام الوثائقية هو من يقرر ما إذا كان سيستخدم إعادة التمثيل، أو الاعتماد أساسًا على الصور الفوتوغرافية واللقطات التي جرى تصويرها.

٢. يضبط إعدادات الكاميرا لكل لقطة :يقرر المصور السينمائي أنواع الكاميرات، وعدسات الكاميرا، وزوايا الكاميرا، وتقنيات الكاميرا التي تجعل المشهد ينبض بالحياة. بالإضافة إلى ذلك يعمل مع المخرج، ومع مدير الموقع لتحديد نطاق كل مشهد وتصميم ما ستكون عليه أكثر النقاط فعالية للكاميرا .

٣. يحدّد الإضاءة المناسبة لكل مشهد :يستخدم المصور السينمائي الإضاءة لخلق الحالة المرئية المناسبة التي يطمح المخرج في تحقيقها. هو من يعرف كيفية تحسين عمق الصورة، وتباينها، ومحيطها لدعم جو القصة.

٤. يستكشف إمكانيات كل موقع :يفهم المصور السينمائي الجيد ما تثيره المرئيات، ويمكنه تقديم توصيات حول اللقطات التي يجب التقاطها.

٥. يحضر البروفات :يحضر المصور السينمائي البروفات مع الممثلين لأنه من المتوقع أن يتغير حجم المشهد أثناء البروفات، وضبط الكاميرا استجابة لإيماءة أو حركة معينة، وعندما يُعدّل الممثلون أوضاع أجسامهم وحجبها لتلائم إطار اللقطة.

٦. .يرفع رؤية المخرج :سيقدم المصور السينمائي الجيد الأفكار والمفاهيم التي ربما لم يأخذها المخرج في الاعتبار.

لكي تصبح مصورًا سينمائيًا حقًا، ستحتاج إلى معارف أكثر من أنواع المعدات والكاميرات، ستحتاج إلى معرفة تقنيات تصوير أفلام قوية لمساعدتك في تحقيق أهدافك.

تقنيات التصوير السينمائي

يمكن أن تساعدك هذه التقنيات في تحديد ما يجب أن يشعر به جمهورك تجاه مشهدك، وكذلك كيف يفسرونه. يجب أن يساعد هذا المصورين السينمائيين الطموحين والمحترفين على إنشاء الأفلام ومقاطع الفيديو الموسيقية الأكثر تأثيرًا وجاذبية.

- اللقطات البعيدة للغاية

تلتقط مساحة واسعة جدًا لإظهار حجم الموضوعات فيما يتعلق ببيئتها، مثل الطيور الصغيرة في الغابة. تُستخدمُ عادةً كنقطة تأسيس عند التغيير من منطقة أو مدينة كبيرة إلى أخرى.

- لقطة عين الطائر

تُظهر لقطة عين الطائر نطاقًا هائلاً ولكن من زاوية أعلى بكثير ، إلى النقطة التي تبدأ فيها الأرض في إظهار أشكال وخطوط مجردة من الطرق والمباني والأشجار .

- اللقطة البعيدة

يدور التصوير السينمائي حول فن سرد القصص المرئية بصرف النظر عن تشغيل الكاميرا بمهارة وإعداد الإضاءة لكل مشهد، فإنه ينطوي على التحكم في ما يراه المشاهد وكيفية تقديم الصورة له عن طريق اختيار تقنيات التصوير المناسبة التي تروي القصة على أفضل وجه.

- اللقطة المقربة

تسمح للمشاهدين بالشعور بمزيد من التفاعل والتأثر بمشاعر الشخصية، من خلال تأطير أقل للخلفية والمزيد من الظهور للوجه فقط، يمكنك إحداث تأثير بتعبيرات وجه الشخصية.

- التكبير

تطور استخدام ميزة التكبير والتصغير بمرور الوقت من كونها متقطعة وسريعة ومبتذلة إلى كونها أبطأ وأكثر سلاسة لإنشاء تأثير تكبير طبيعي لا يشتت انتباه المشاهدين. غني عن القول أنه يزيد التركيز على مشهد أو كائن أو شخصية.

- لقطة من منظور معين

لقطة من منظور الشخص الأول، يمكن أن تكون الكاميرا ثابتة أو تتحرك على طول محورها، طالما أنها تعرض كيف، وأين يجب أن ينظر المشاهدون إلى المشهد أو يمسحونها ضوئيًا، ليجعلهم يشعرون وكأنهم في الفيلم .

أنواع التصوير السينمائي:

يوجد عدة أنواع من التصوير السينمائي المختلفة التي تستخدم لإحداث مظاهر مختلفة للأفلام، مثل التصوير التقليدي، الحركة، الوثائقي، الرقمي، التجريبي، الجوي، كل هذه الأنواع يحدد الطريقة الأساسية لتصوير الأحداث الداخلية للفيلم

التصوير التقليدي:

يشمل التصوير السينمائي التقليدي استخدام كاميرا ٣٥ ملم فيلم للتقاط الصور، ويعد هذا النوع من الإخراج السينمائي الأكثر تقليدية، ويستخدم حتى الآن في بعض الإنتاجات الغير رسمية والميزانيات المنخفضة.

التصوير الرقمي:

يشمل الإخراج السينمائي الرقمي استخدام الكاميرات الرقمية للتقاط الصور. هذا النوع من التصوير السينمائي أصبح مشهورا بشكل كبير في السنوات الأخيرة بسبب التطورات في تقنيات الكاميرات الرقمية وسهولة التحرير بعد الإنتاج.

التصوير اليدوي:

يشمل هذا النوع من الإخراج السينمائي استخدام الكاميرات الخفيفة والنقلة التي يمكن تحريكها وتعديلها بسهولة، وهاته الكاميرات اليدوية يتم استخدامها عادة لإلتقاط الحركة أو لإنشاء شعور بالحركة والطاقة في المشهد، وغالبا ما يمكن العثور على هذا الأسلوب من الإخراج السينمائي في العديد من الأفلام الوثائقية وبرامج الواقع وأفلام الحرب.

التصوير الكاميرة التابتة:

يشمل هذا النوع من الإخراج السينمائي استخدام جهاز تثبيت يسمح للكاميرا بالتحريك بشكل سلس ودوري. يسمح التصوير بكاميرا تابتة للمشغل بتحريكها بحرية ومع الحفاظ على صورة مستقرة. وتستخدم هاته التقنية كثيرا في أفلام الحركة ،مشاهد الرصد والإطلالات التتبعية.

التصوير الجوي:

يشمل هذا النوع السينمائي الجوي التقاط الصور من طائرة أو طائرة بدون طيار، ويستخدم هذا النوع من الإخراج السينمائي عادة للإلتقاط المساحات الطبيعة الواسعة، والمشاهد الطبيعة الحضرية.

التصوير عبر السيطرة على الحركة:

يشمل هذا النوع من التصوير استخدام الكاميرات الروبوتية التي يمكن برمجتها للحركة في وجهات محددة، مما يسمح بحركة كاميرا دقيقة ومتكررة. يمكن للكاميرات السيطرة على حركات التحريك بنفس الطريقة عدة مرات وبنفس الأبعاد.

نصائح لتصوير سينمائي احترافي

نحن مخلوقات بصرية، نرى الأشياء في الصور، ونفهمها عبر الصور أيضًا، ونعالج المعلومات عندما تُشرح لنا بصريًا، فكل شيء تفعله يتضمن كاميرا، يحتاج إلى تعلم تقنيات التصوير سينمائي. يجب تحرير مقاطع الفيديو على YouTube ويجب أن تحتوي قصص Instagram على لوحة ألوان مثيرة للإعجاب وتقطيعات جيدة بين اللقطات، وتحتاج مشاركاتك على مواقع التواصل المختلفة إلى مقدمة آسرة.

كيف تتأكد من أن مقطع فيديو الذي تقوم بتصويره يبدو احترافيًا؟

١. استخدم الزوايا الإبداعية.
٢. وظِّف الضوء الطبيعي.
٣. ضع إطارًا صحيحًا لموضوعك.
٤. حافظ على تحريك الأشياء بعيدًا عن الكاميرا.

ثانيا التمثيل :

ان كثيرا من الناس يعتقدون ان التمثيل السينمائي ليس الا تصويرا لشخصية قويه ،وان الممثل الذي يمتلك احساسا قويا بذاته وحبا للتمثيل ليس عليه الا ان يحفظ سطور حواره ثم يقفز امام الكاميرا . ان الناس يعتقدون ان نمطا محددا من الشخصية هو القادر علي ان يفعل ذلك وذلك صحيح لكن ما لا يضعونه في حسابهم هو ان

هناك تقنيات معقدة للحرفة يجب ان يتدرب عليها الممثل ومدي عمق معرفة الذات الذي يجب عليه ان يقوم به من اجل تطوير الته يسود اليوم في عالم التمثيل شخصيات لامعة ووجوه جميلة وخاصة في امريكا ، ومن السهل ان نري كيف ان الجمهور العادي يعتقد ان نفخ الصدر حتي تظهر العضلات والخدود البارزة تكفي لخلق نجم او نجمة سينمائيين وهذه الفكرة سائدة حتي داخل عالم الممثلين انفسهم ومن اجل الحصول علي عمل يفي بمتطلبات الحياة فإن الجميع في هذا المجال يذهبون الي النوادي والصالات الرياضية ، ويقومون باجراء تجميل للوجه ويحضرون ورشا للترويج لانفسهم ويدرسون الارتجالات الكوميديه ومن الحق ان كون الممثل سلعة هو امر واقع في عالمنا . وليس هناك من خطأ في كل هذه الممارسات لكنها لن تخلق اساسا صلبا لتقنيات الممثل ، واو بالاحري ان الممثلين يحتاجون الي بناء علاقة قوية وخاصة بين ذواتهم والتهم الابداعية وهي العلاقة التي يمكن الوصول اليها من اجل الشخصيات التي يجسدونها بجانب وجود قواعد التمثيل الأخرى مثل العثور علي اهداف الشخصية واحتياجاتها والاحداث وايقاعتها داخل المشهد وتحليل النص وحفظه ،ويطرح التمثيل السينمائي بعض المشكلات الخاصة لهؤلاء الذيم تدربوا فقط في المسرح (هاثي هاس ٢٠١٠ فن التمثيل صص ١٧،١٨)

يقول جان رينوار عن التمثيل " من خلال ممارستي الطويلة لمهنة الاخراج استطيع ان اقرر ان الفيلم هو حكاية قصة .. وعلينا ان نجد اكثر الوسائل العلمية راحة وسهولة لكي نحكي تلك القصة . وفي كل مرة اجد نفسي ازاء مشكبة ما علي تصويره وبعد اجراء تدريبات الممثلين عليه احدد مع المصور زاوية التصوير ونقول معا " هذا المشهد يمكن تصويره هكذا " وانا لا اقسم المشهد الي لقطات من نوع champs conter– champs (اي النقطة التي تصور شخصتين احدهما ظهرا للكاميرا

والاخري مواجهة لها ثم العكس) مبتدئا من لقطة للمجموع . اي تصوير المشهد كله في لقطة عامة اولا ثم في اقطات قريبة ... وبعد ذلك استعمل كل تلك اللقطات في المونتاج .. ذلك يبدو لي ان كل جزؤ من المشهد له زاوية واحدة وليس زاويتين والواقع ان مونتاج افلامي ما عدا في حالات خاصة مثل فيلم " النهر " هو مونتاج بسيط للغاية .. وهو عبارة عن وضع اللقطات التي صورت الواحدة بعد الاخري ..

اني اؤمن بطريقة معينة في تدريب الممثلين علي التمثيل هي ما يلي :

اطلب من الممثلين ان يقولوا الكلام دون تمثيل ، ولا اسمح لهم بمحاولة التفكير الا بعد عدة قراءات للنص .. وهكذا ففي اللحظة التي يطبقون فيها نظريات معينة ، في اللحظة التي يشعرون فيها بتفاعلات معينة بالنسبة لنص ربما لم يفهموه بعد .. لان المرء لا يفهم جملة الا بعد ان يكررها مرات عديدة . وانا اعتقد ايضا ان طريقة التمثيل يجب ان يكتشفها االمثل بنفسه ،وحينما يتم له ذلك اطلب منه ان يكبح جماحه والا يمثل بشكل كامل علي الفور.. بل عليه ان يتحسس طريقه ويختبره في حذر.. وعلي الخصوص عليه الا يضيف الاشارات والايماءات اللازمة الا في النهاية . وان يكون علي بينة كاملة من معني المشهد قبل ان يسمح لنفسه بتحريك منفضة سجائر او الامسالك بقلم او اشعال سيجارة وانا اطلب منه ان يتصرف بطريقة تدل علي ان اكتشاف العناصر الخارجية يأتي بعد اكتشاف العناصر الداخلية وليس العكس بالعكس (فنون السينما . ترجمة عبد القادر التلمساني ص ٧٩ ، ٨٠).

ومعني التمثيل بصفة عامة هو : لتمثيل أو التشخيص، وتجسيد الأدب المكتوب، وتشخيص الخيال في صورة شخوص وعلى وجه الدقة، هو تقمص الشخصيات الدرامية في الرواية أو الحكاية، وأداء تفاصيلها بإقناع. فتكون أنت الممثل، شخصت

كل الشخوص، وذاك بمحاولة محاكتها على أرض الواقع، وتجسيد ملامح وصفات تلك الشخصيات وأبعادها المتباينة في الرواية أو المسرحية المكتوبة، فهذا هو التشخيص لكل حالة، فتتقمص القالب وتظهر وتجسد الخيال المكتوب في النص الأدبي في صورة حركات وانفعالات ودرجة صوت معينة، تنبه عقل المتلقي، لتطابق النص مع المسموع في الإذاعة والمرئي في الرائي أو التلفاز، وكذلك على المسرح الحي، وكذلك دور العرض (السينما) وفي المشاهد، في عرض حي على خشبة المسرح، ضمن أسلوب الإقناع

أهمية التمثيل:

إن التمثيل هو مرآة المجتمع، وعلى الرغم من أن الهدف الرئيسي لفن التمثيل هو الترفيه بالمقام الأول، إلّا أن التمثيل له أهدافٌ أخرى منها: إعادة تمثيل التاريخ وتبسيطه للمشاهدين، وكمثال على ذلك فيلم الناصر صلاح الدين، والذي عرف الناس بذلك القائد العظيم ونقل صورة حية للحملات الصليبية.

كما أن التمثيل له دور هام في تعليم الناس وتبصيرهم بحياتهم بشكل يتقبلونه من خلال قصة من الحياة اليومية.

صفات الممثل:

على الممثل أن يتمتع بالجاذبية الطبيعية، لاسيما التأثير الفطري، والحضور والقابلية، التي هي الكاريزما حتى يصدقه الناس، كما يجب أن يستطيع تقمص الشخصيات على اختلافها، والتمتع بالمرونة الجسدية (البلاستيكا) والانسيابية والحيوية كما وصفها ستانسلافسكي، والقدرة على تخيل المكان، والتماهي مع مفهوم منظور

الشخصية ومنظور الدَور، ويجب على الممثل ان يتأقلم مع الدور، وتشخيص الأداء المناسب لكي يتلقاه المشاهد بصور عفوية وواضحة ريثما تتشرب نفسه، الإقناع من إبداع الممثل في تجسيد ومحاكاة شخصية النص المكتوب في الأدب لتظهر في قوة وحضور الممثل والأداء ذلك هو التشخيص نقل الأدب إلى الفن كما تنتقل صور الطاقة في ظواهر الطبيعة أو الفيزياء من ضوء الشمس إلى كهرباء عبر تقنية الخلايا الشمسية فيتولد الإبداع من تحويل الآداب عبر تقنية تشخيص النص بالتمثيل إلى فنون.

تاريخ التمثيل

التمثيل في العصر الاغريقي

كان المسرح هو النوع السائد وكان العمل كله للمؤلف، من كتابة وتمثيل وإخراج. كان المؤلف هو الممثل الوحيد، وكان يقوم بتغيير ملابسه وأقنعته لكي يقوم بأداء كل الأدوار حتى الدور النسائي، لذا كان المؤدي يستعين بعدة اكسسوارات وشعور مستعارة لتساعده على أداء كل الأدوار.

التمثيل عند العرب

عرف العرب التمثيل وكانت له عدة أسماء منها الحكاية، ورأى فقهاء أنه حلال بشروط ورأى فقهاء آخرون أنه محرم، وأُلّفت كتب في تاريخ التمثيل وفي حكمه، منها:

طيف الخيال. لابن دانيال الموصلي. م سنة ٧٦٠هـ مطبوع في آخر كتاب إبراهيم حمادة الآتي.

خيال الظل، واللعب والتماثيل المصورة عند العرب، تأليف / أحمد تيمور باشا. طبع دار الكتاب العربي بمصر عام ١٣٧٦هـ.

خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال: تأليف/إبراهيم حمادة، طبع وزارة الثقافة بمصر عام ١٩٦١م. ويقع في ٢٤٦ صفحة.

الوفاقات في العادات. تأليف/محمد توفيق البكري. رسالة طبعت بحاشية كتابه (صهاريج اللؤلؤ)، ص/٢٥٨–٢٦٢. طبع بمصر بلا تاريخ. وشرحه أحمد بن الأمين الشنقيطي.

إقامة الدليل على حرمة التمثيل. تأليف/أحمد بن الصديق الغماري. وهي رسالة تقع في/٣٥ صفحة. طبع دار مرجان بمصر. قبل عام ١٣٥٦هـ.

إزالة الالتباس عما أخطأ فيه كثير من الناس. تأليف/عبد الله بن الصديق الغماري. طبع في آخر رسالة أخيه المتقدمة، من ص٣٨ إلى ص٤٣.

فن التمثيل عند العرب. تأليف/محمد حسين الأعرجي.

التمثيل في العصر الروماني:

اختلف الأمر قليلا فقد زاد عدد الممثلين كما أصبحت الوظيفة الوحيدة للمؤلف هي كتابة النص فقط.

التمثيل في العصور الوسطى في أوروبا

كان التمثيل في العصور الوسطى مصوراً على الكنائس، حيث كان يتم تمثيل المشاهد والقصص الدينية Didactic plays التي تدور حول الثواب والعقاب وتدعيم المبادئ الدينية الكنسية والمبادئ الأخلاقية.

التمثيل في العصر الإليزابيثي

خرج التمثيل من الكنائس إلى الشارع فنشأت الفرق المتنقلة، وفرق المسارح المختلفة والتي كانت تتنافس فيما بينها على عرض ما يجذب الجمهور. من كوميديا وكوميديا سوداء وتمثيل مشاهد العنف والحرب والقتل على المسارح، حسب ذوق الجمهور. ومن أبرز رواد تلك الفترة شكسبير وبن جونسون.

مسرح شكسبير

كان مسرح شكسبير يعرف بطبيعة الأداء، ويستمد قصصه من التراث الروماني وبلوتارخ وغيره، وكانت مسرحياته تمتلئ بقصص الحب (روميو وجولييت) ومبدأ التخفي والمفاجأة والقصص الخيالية (مثال: حلم ليلة صيف)

كان التمثيل في عصر شكسبير مقصوراً على الرجال، حيث لم يكن مسموحاً للنساء باعتلاء المسارح، وبالتالي كان الغلمان يقومون بأدوار الشخصيات النسائية، بارتداء الأزياء النسائية وتغيير الصوت حتي يكون مقنعاً.

لم يكن التمثيل يحظى بكثير من التقدير في تلك الفترة، فلا زال الممثلون يقارَنون بالمهرجين وغيرهم من لاعبي السيرك.

وفي عام ٢٠١٢م تأسس فريق Vision Team المعروف بحديثه الواقعي، والذي يُعتبر أول فريق مسرحي يسمح بدخول النساء للتمثيل فيه، ويعملون حاليًا على أكبر قصة واقعية في الوطن العربى والمسماة بـ«كش ملك"

التمثيل في العصر الحديث:

أخذ التمثيل بعداً آخر، فبعد أن كان الممثل لا تَقبل شهادته (بدعوى فقدان الأهلية وأن ما يقوم به من خوارم المروءة) فتُرد الشهادة ولا يعتد بها أمام المحاكم على خلفية أن الفنون تقع بين حرام محظور وحلال مباح. أصبح الممثل أو المشخص قدوة، ومن أبرز نجوم وفناني المجتمع في غالبية دول العالم المتحضر والدول الساعية إلى الرقي والتشخيص تجسيد للنص مثل تشخيص الطبيب والجراح للداء وبذل الجهد لتحديد الدواء الناجع فبعد تطور المجتمعات على خلفية نقد العنصرية وازدراء الإنسان أضحى ينظر للمحتوى المقدم من إبداع وفنون ومدى الانتفاع به دون لمز المبدع ذاته والتركيز على قابلية المجتمع للمنتج الفكري والفن.

فقد ظهرت المسارح والسينما والمرناة (التلفاز) في عقد الستينيات من القرن العشرين. واتخذ طابعاً أكثر تنظيماً ووقاراً، ومن ذلك:

ظهور معاهد تخصصية ومؤسسات علمية وتعليمية أو أكاديميات التمثيل

ظهرت الأكاديميات التي تعلم أساسيات فن التمثل وتصقل الموهوبين وراغبي الانخراط في العمل الفني بشكل احترافي علمي أو أكاديمي منظم معترف به بشهادات رسمية معتمدة تليق بالمهنة الخطيرة وشديدة التأثير في المجتمع، وصار هناك مصطلح جديد

للتأثير الثقافي للدول، :القوة الناعمة" للدولة وثقلها الثقافي، ظهر ذلك أولاً: في محيطها المباشر، الإقليمي، ودول الجوار، مثل الحالة المصرية، والمحتوى العربي المقدم الذي يربو على ١٢.٠٠٠ مادة مرئية من أفلام ومسلسلات في العالم العربي. ثانياً: المحيط الأكثر شمولية، القارّي والعالمي، مثل الحالة الهندية.

ظهور نقابات واتحادات وروابط الممثلين

تلك النقابات تحافظ على حقوق الممثلين في المجتمع وتدعم من يًحال إلى التقاعد منهم بسبب تقدم السن أو عدم القدرة على العطاء، كما تبت في الإشكاليات والنزاعات التي تتم بين أفراد صناعة المحتوى الفني مثل السينما أو المسرح حاليا دون باقي منصات التواصل الجماعي والإعلام المرئي والمسموع وذلك بين الأطراف الأخرى منهم أو من غيرهم؛ حتى لا تضيع حقوقهم.

الممثلون والتسليط الإعلامي

قصص وحياة الممثلين من أهم المصادر بالنسبة للصحافة الفنية التي ظهرت لتتبع أخبار المشاهير، فقصص حياتهم وأعمالهم هي المادة الرئيسية في هذا الفرع من الصحافة. وذلك دليل وبرهان على خطورة وأثر موقع الفنان والمبدع من المجتمع، باعتباره قدوةً ومن رواد المجتمع وحملة مشاعل النور لتبصير المجتمع بنقد ذاته والسعي للتطوير الجماعي وبناء الوعي الجمعي والرقي المجتمعي.

ثالثا :المونتاج

المونتاج السينمائي هو تقنية وصل اللقطات المسجلة المتعاقبة في الفيلم المصور لترتيبها بشكلها السردى، والدرامى، وعلى وجه التحديد، الإيقاعى بهدف إنشاء جمل

سمعى بصرية: مشاهد وأحداث متتالية. مكون من اختيار (بمجرد تصوير الفيلم)، وترتيب وتجميع المشاهد المسجلة سابقاً، وفقاً لفكرة وديناميكية محددة، بدايةً من السيناريو، وفكرة المخرج ومساهمة محرر الفيلم. محرر الفيلم يقوم بتنسيق الصورة مع الصوت (هذة المهمة عادةً تكون موكلة لمساعد محرر الفيلم). يشاهد اللقطات اليومية مع المخرج والأعضاء الأساسيين في الفريق (مخرج التصوير، والذي هكذا يشرف على عمله الخاص)

وحالياً، أفلام كثيرة يتم تحريرها وهي على شكل فيديو (ليس مجرد صور)، وهذا المونتاج بمثابة مرجع لقص ولصق المشاهد السلبية لاحقاً، والذي كان أساسه في البداية من السيلولويد، وتم إستبداله بالأسيتات والبوليستر فيما بعد، معطياً الخطورة البالغة للخامة الأولى. التحضير لهذه اللقطات اليومية يتطور يوماً بعد يوم بجانب التصوير السينمائي للأفلام. ما قبل الإنتاج هي المرحلة التي يكون فيها محرر الفيلم قد جمع كل المواد الهامة لإنهاء أول مونتاج للفيلم. بعد موافقة المخرج والمنتج على المونتاج الأخير، المحرر المتخصص في تحرير الصوت يقوم بإصلاح المشاكل التي يمكن إصلاحها في الصوت. محرر الصوت يقوم بإعادة تسجيل الحوار (السيناريو) في إستوديو تسجيل، إذا كان ذلك ضرورياً، بينما يرى الممثلين الصورة معروضة مقابلةً لهم. هذه العملية معروفة بالدوبلاج. أحياناً يجمع محررين الصوت التسجيلات ويصنعون أصوات جديدة (مؤثرات صوتية) لتكثيف القوة الدرامية لمشهد ما. محرر الفيلم يشرف على المؤثرات البصرية والجمل المصاحبة للفيلم، بينما يستعد فريق الصوت. من ضمن الخطوات الأخيرة الإعداد والمزج بين الفرق الصوتية المختلفة في شريط واحد ممغنط، والذي يحتوى على الحوار والموسيقى والصوت المباشر والمؤثرات

الصوتية، متناسقين مع الصورة ومتناسبين مع مستوى كل فريق صوتى. مزج كل هذه الأشياء بدون الصوت يجعل عملية الدوبلاج ممكنة لتوزيع الفيلم في لغات أخرى.

مشغل الكاميرا: هو المسؤول عن تحقيق وتنفيذ كل حركات الكاميرا الهامة لتكيف السيناريو مع إخراج المخرج.

فن(التصميم الإنتاجى): النطاق الفنى يمكن أن يكون به مخرج فنى أو العديد منهم، عند الحاجة. في حالة إذا كانوا أكثر من واحد، فذلك يكون بالتنسيق مع المصمم الإنتاجى، المسؤول عن الجمال العام للفيلم. هؤلاء المخرجين لديهم مساعدين ونواب محددين، مثل مصممين المسرح ومسؤولين عن غرفة الملابس ومصممين الملابس وفنانين الماكياج ومصففين الشعر وأعضاء أخرين إضافيين مثل رسامين ونجارين أو بنائين. أيضاً تابع لهذا النطاق متخصصين في المؤثرات البصرية التي يتم تنفيذها في التصوير السينمائي. وهكذا مؤثرات أخرى تنفذ في مرحلة ماقبل الإنتاج.

الأعمال الجريئة (الخطيرة): الدوبلير هو الشخص المكلف بالحفاظ على سلامة الممثل الغير قادر على تنفيذ المشاهد الخطيرة. هؤلاء يكونون معدون بدنياً وعقلياً، أشخاص قادرين ومعتادين على تنفيذ المشاهد الخطيرة المصورة في السينما.

القصص المصورة: القصص المصورة هي عبارة عن سيناريو مصور الذي يستخدم لتحديد الأحداث المتتالية، بالإضافة إلى اللقطات المختلفة، والإيماءات ومواضع الممثلين، في كل مشهد من المشاهد قبل تصويره، وفيه نرى إذا كان الفيلم كله فكاهى أم لا. كما أن هذا العامل أساسى للفريق الفنى لكى يفهموا بشكل جيد ما سوف يصورونه، محتوياً التعليقات الإيضاحية لكل صعوبات التصوير أو الأشياء التي يجب أخذها في الاعتبار. في صناعة القصص المصورة والشخصيات والخلفية يمكن

وصفهم عن طريق الصور الظلية فقط، لكن مؤكداً دائماً العناصر الهامة في الحدث كما يمكن ان تكون عبارة عن أسهم لتشير إلى حركة الكاميرا أو الممثلين، أو تعبير ممثل في مشهد محدد للعناية بأقل وأدق التفاصيل والإنتاج يكون ممتاز.

التوزيع والعرض: الموزعين، شركات منفصلة عن شركات الإنتاج بشكل عام، يشترون حقوق العرض في صالات السينما، أو لبثه على التلفاز، ويبيعون حقوق الفيلم للعارضين (أفراد أو سلسلة من العارضين)، ولمحطات تليفزيونية، وللنوادى التي تعرض الأفلام أو مؤسسات أخرى تبيع أشرطة الفيديو. أيضاً مسؤولين عن الإعلان والترويج للأفلام، للقيام بالنسخ الضرورية للعرض وللتحكم في الإيرادات والنفقات. المنتج يمنح الموزع نسبة مئوية من إيرادات الفيلم والتي تصل عادةً إلى ٥٠%. كما أن الموزع يخصم قيمة نسخ الفيلم من فوائد المخرج. الأسواق الثانوية هي التي تعطى إيرادات إضافية، والتي لا تكون الهدف الأساسى للإنتاج. هذه الأسواق تحتوى أشياء متعددة: ألعاب باسم الشخصيات في الفيلم (خصوصاً في حالة الرسوم المتحركة) وقمصان ومنشور نصى وأفلام قصيرة عن أحداث التصوير (ميكينج اوف) وتسجيلات على إسطوانة وأشرطة الكاسيت أو مؤتمر مع الفرقة الصوتية الأصلية للفيلم. المنتجين يبحثون عن ملحنين مشهورون ليمنحوهم حق التوزيع الصوتى لموسيقاهم.

رابعا السيناريو :

السيناريو بشكل عام هو مسار الفيلم وما يجري فيه من أحداث .. وحين يتم تحويل كتاب ما إلى فيلم أو مسلسل أو مسرحية يجري كتابة سيناريو للعمل، فالكتاب مهما كان ضخماً لا يمكنه الإلمام بكل التفاصيل المناسبة للعمل ..أما الحوار فهو ما يجري بين أفراده من حديث أو ما يدور في ذهن أحد شخوص العمل ..عملية إيجاد الفكرة أو

القصة ومن ثم تحويلها إلى سيناريو وحوار هو عملية طويلة تنتهي بإيجاد ما يسمى بالنص الكامل سواءً كان مسرحياً أو سينمائياً أو تلفزيونياً.

مكامن القصور في السيناريو قد تظهر من خلال سذاجة الأحداث .. المعالجة السيئة للفكرة .. .. ضعف الحبكة أو قصور في إنهاء الفكرة .. وأحياناً يعتبر عدم فهم المتلقي للفكرة كاملة هو نتيجة لضعف السيناريو ما عدا في بعض الحالات الإستثنائية كـ ((Plup Fiction .. Memento .. Matrix)) التي يعزو النقاد عدم فهم المتلقي العادي للفكرة كاملة إلى تعقيد في السيناريو أو الفكرة الأساسية أو في ترتيب المشاهد .. لكن في النهاية الأساس في الأفلام هو وضوح الفكرة ..الضعف في الحوار يكون في توضيح فكرة العمل على لسان أحد الشخصيات بشكل مباشر أو في إستخدام أحاديث شخصيات العمل في توجيه دفته وتغيير مجرياته بشكل سطحي .. وقد يكون ضعف الحوار نتيجة لإستخدامه من قبل أحد الشخصيات في الحديث إلى نفسه وتوضيح دوافعه أو أفعاله بشكل ساذج وهو أمر يتكرر في مسلسلاتنا وأفلامنا العربية ..السيناريو هو سرد الأحداث فى شكل صوره وحوار اى الحركه والحوار، والسيناريو ايضا يتضمن الوصف الأساسى للديكور والمشاهدوتفصيل الأحاث وحركة الممثلين والمؤثرات الصوتيه.

بإختصار تعريف السيناريو هو الفيلم هو اهم شئ فى الفيلم ولو افترضنا مجازا اننا احضرنا اعظم ممثل فى العالم مع اعظم مخرج فى العالم واعطيناهم سيناريو مفكك لا يمتلك مقومات السيناريو الحقيقى بما فيه القصه والحبكه التى تصنع فيلما مهما فعلو لن يستطيعو ان يقدمو فيلما مثاليا لأن البنيه الأساسيه مفقودة٠ وهى السيناريو الجيد.

كتابة السيناريو: أنواعها، وكيف تصبح كاتب سيناريو متمرّسًا؟

كتابة السيناريو

يقضي معظم المبتدئين في كتابة السيناريوهات الكثير من وقتهم في تعلُّم طريقة كتابة السيناريو، وإنشاء حبكة تكون بداية صياغة قصة مُتقَنة.

ومع ذلك، يوجد الكثير مما يجب عليهم تعلُّمه بخصوص أساسيات كتابة السيناريو؛ إذ من الهام إتقان الأنواع المختلفة من سيناريوهات الأفلام التي يستعين بها صانعو الأفلام لإنشاء أعمال سينمائية مؤثرة.

تختلف كتابة السيناريو عن بقية أنواع الكتابة، لكونها تُركِّز في إيجاد وصف دقيق يقدَّم إلى المشاهد وفق ترتيبٍ وقواعدَ معينة تتطلب مهاراتٍ كثيرة.

ما هو السيناريو؟

السيناريو هو محتوًى مكتوب لقصة مرئية، مثل مسرحية أو عرض تلفزيوني أو فيلم. أي ببساطة؛ هو فيديو كُتب بطريقة معينة، ومن خلال قراءته يستطيع المخرِج أو صانع الفيلم معرفة المشاهد التي عليه صنعها بالترتيب.

تشتمل السيناريوهات في الغالب على معلومات لأطقم العمل، مثل التوجيهات التي يجب أن يلتزموا بها في مواقع التصوير وملاحظات الإنتاج، كما تركِّز على الحوار بين الشخصيات في القصة .

شكل السيناريو السينمائي على الورق

في أبسط شكل للسيناريوهات السينمائية، تُكتب السيناريوهات في مستند مكوَّنٍ من ٩٠–١٢٠ صفحة، مكتوب بخط كوريور Courier مقاس ١٢ على ورق أبيض ساطع بمقاس ٢٨ سنتيمترًا طولاً، و ٢١.٥ سنتيمتر عرضًا.

لهذا السبب يتراوح متوسط عدد الصفحات في السيناريو بين ٩٠ صفحة – ١ ساعة – للأفلام الكوميدية مثلاً، و١٢٠ صفحة – ٢ ساعة – للأفلام الدرامية .

أما الهوامش العلوية والسفلية واليسرى فتكون بمقاس ١، والهامش الأيمن فيكون بمقاس ١.٥ (لكتابة الحركات والأصوات)، مع ترقيم الصفحات في الأعلى يسارًا (ملحوظة: الصفحة الأولى لا تُرقّم.(

3أنواع للسيناريوهات السينمائية

سيناريو فيلم روائي طويل

لعلَّ هذا الشكل هو أكثر شكلٍ يستطيع المشاهدون تمييزه؛ إذ هو النوع المُستخدم في أفلامٍ عظيمة مثل: باتمان وفورست غامب وأفاتار.

هذا النوع من السيناريوهات يُستوحَى من روايات وقصص غُيّر أسلوبها، ويمتاز بالاتساع والسهولة، إذ يعتمد على خيال الكاتب وأفكاره.

ولأن السيناريو نصٌّ لفيلم روائي طويل، فإنَّه يحتاج إلى اتِّباع بنية معينة في قواعد كتابة السيناريو، وقواعد تنسيق مختلفة طوَّرتها صناعة السينما لجذب انتباه القارئ (ولاحقًا الجمهور)

تستند جميع سيناريوهات الأفلام الطويلة تقريبًا إلى بنية ثلاثية الفصول تُشكِّل مراحل كتابة السيناريو.

في الفصل الأول يُعرِّفنا كاتب السيناريو إلى الشخصيات وعالمها، وكيف تلتقي معًا، ويقرر الحدث المحفِّز للشخصيات الرئيسة، ويحدد مسارهم من خلال بناء عوامل الصراع الداخلية والخارجية.

عادةً ما يكون الفصل الثاني هو الجزء الأطول (يشتمل على ٦٠ صفحة تقريبًا من صفحات السيناريو). وفيه تُواجه الشخصيات العديد من المواقف والصراعات التي تهدف إلى رفع توتر المشاهد، وإجباره على إكمال الفيلم.

في حين تكتمل حبكة القصة في الفصل الثالث، فبعد أن تصل الأحداث إلى ذروتها، يبدأ قفلها تدريجيًّا، مع إظهار حلول منطقية تُريح المشاهد وتُشعِره بنشوة انتصار الشخصية البطلة أو خيبة أملها.

سيناريو فيلم قصير:

سيناريو الفيلم القصير يكون مُركَّزًا أكثر في شكله وأحداثه من سيناريو الفيلم الروائي الطويل.

حقيقة أنَّ سيناريو الفيلم يكون قصيرًا، لا تعني أنَّه أقل أهمية من سيناريو الفيلم الطويل، أو أنَّ كاتبه لا يمتلك مستوى المهارة والموهبة نفسه الذي يمتلكه كُتَّاب سيناريوهات الأفلام الطويلة.

في بعض الحالات، قد تكون كتابة السيناريو القصير أكثر صعوبة؛ لأنَّ الكاتب يكون مقيَّدًا أكثر في بناء الشخصيات وإضفاء عامل التوتر والتشويق في وقت ضيق يقضيه المشاهد مع هذه الشخصيات.

إنَّ الجمع بين الفروقات الدقيقة والأحداث ورواية القصص الرائعة في ١٥ صفحة ليس بالأمر السَّهل.

يميل معظم الكتاب الذين يعملون على سيناريوهات الأفلام القصيرة إلى أن يكونوا صانعي أفلام يخططون وينتجون أفلامهم بأنفسهم؛ فهذا يمنحهم مساحة كبيرة للإبداع .

إنَّ عدم التعرض لضغوط المواعيد النهائية التي تفرضها الاستوديوهات، يسمح للكُتّاب بتخصيص الوقت الذي يحتاجون إليه قبل الانتهاء من كتابة السيناريو؛ مما يزيد من فرصهم في إنشاء قصة مُتقنة الصياغة.

سيناريو فيلم وثائقي

هو سيناريو بعيد عن الخيال يعتمد على الحقائق الموضوعية، ويكون فيه كاتب السيناريو مقيدًا بمعلومات أو شروط معينة. تستكشف هذه السيناريوهات حالة الإنسان والأحداث الجديرة بالملاحظة .

عندما يُنتج الفيلم الوثائقي بإتقان، فإنه يُساعد على توسيع مدارك المُشاهدين من خلال تعريفهم تجاربَ ومواقف وأشخاصًا جددًا، وحتى تثقيفهم.

تعتبر عملية كتابة السيناريو الوثائقي عملية فريدة من نوعها، إذ لا يُمكن كتابة سيناريو وثائقي إلا بعد الانتهاء من جمع الأبحاث والبيانات وإجراء المقابلات .

عادةً ما يُنشئ الكاتب الذي يعمل على كتابة سيناريو فيلم وثائقي مخططًا يساعده على تنظيم تسلسل المشاهد قبل إجراء المقابلات مع الأشخاص؛ وبمجرد اكتمال التصوير، يَكتب سيناريو يجمع كل هذه العناصر معًا.

ولهذا السبب تحديدًا، لا يعرف كاتب السيناريو الوثائقي في الغالب قصة الفيلم إلا بعد أن ينتهي من إجراء الأبحاث والمقابلات، ويجمع البيانات.

خامسا الاخراج :

مبادئ الإخراج السينمائي:

تحتاج صناعة الأفلام السينمائية بأنواعها المختلفة عملًا يحتاج لتطبيق المبادئ واتباع خطوات متسلسلة وتطبيقها باحترافية للحصول على عملٍ متكاملٍ وناجح، ومن أهم مبادئ الإخراج السينمائي ما يأتي:[١] فهم الطبيعة البشرية يحتاج المخرج الناجح لفهم طبيعة الإنسان ودراسة سلوكه وطريقة تفكيره وما يصدر عنه من أفعال أو ما يشعر به عند مواجهة المواقف المختلفة، ويُساعد ذلك في تحديد الطريقة المناسبة لتفاعل الشخصيات مع النص المكتوب، وتُساهم التجربة الشخصية في الملاحظة ومراقبة الأحداث اليومية في مساعدة المخرج في عمله. فهم القصة تعدّ قصة الفيلم أحد الأركان الأساسية لنجاح العمل، ويحتاج المخرج لفهم النص والبحث عن نقاط الضعف فيها، كما يجب النظر للنص بطريقة موضوعية وتحليل عناصرها واختبار تفاعل الجمهور معها، بالإضافة لضرورة تحليل كل مشهد وما فيه من حوارات

وأحداث. فهم مبادئ المونتاج يعدّ فهم عملية المونتاج من المبادئ الأساسية لنجاح العمل السينمائي، وهي طريقة تقطيع مشاهد الفيلم وإلصاقها لتظهر اللقطات المختلفة كمشهدٍ واحد، وتظهر براعة المخرج في عدم ملاحظة الجمهور للاختلافات واختياره الموضع المناسب للكاميرا. فهم التصوير بالكاميرا يحتاج المخرج الناجح لفهم كل ما يتعلق بالتصوير بواسطة الكاميرا لإخراج عمل يستحق المشاهدة، ويشمل ذلك اختيار الزوايا المناسبة وطريقة وضع الكاميرا للحصول على مشهد مفهوم، إذ يُساعد اختيار الموقع المناسب للكاميرا في إيصال الفكرة للمشاهد. توجيه الأداء يُساعد إتمام المبادئ كافة وفهمها جيدًا الممثلين على تأدية أدوارهم في العمل السينمائي بأسلوب يحاكي الواقع، وذلك بتقييم الأداء من حيث المنطقية وحكم المشاهد عليه وتحقيق أهداف المشهد. مهام المُخرج السينمائي يعد الإخراج السينمائي نوعًا من أنواع الفنون المسؤولة عن صناعة الأفلام، وتقع على المخرج العديد من المهام الواجب تنفيذها قبل البدء وأثناء العمل وبعد الانتهاء من التصوير، ومن الأمثلة على مهامه ما يأتي:

اختيار النص من مجموعة النصوص على أن يكون ملائمًا لتحويله لفيلم سينمائي. اختيار مواقع التصوير، والممثلين، والفنيين. وضع جدول زمني والالتزام به، كما يجب الالتزام بالميزانية المحددة للعمل. الإشراف على جميع جهات العمل بما في ذلك التصوير، والموسيقى، والصوت. عمل تجارب الأداء لاختيار الممثلين. التواجد الدائم في جميع مراحل صناعة الفيلم. الإشراف على عملية مراجعة النص وتحريره قبل البدء بالتصوير. توجيه الممثلين خلال أداء أدوارهم. العناصر الفنية في الإخراج السينمائي يحتاج المخرج السينمائي للتأكد من اكتمال عناصر الفيلم قبل وأثناء صناعته لضمان نجاحه وإيصال أفكاره، ومن هذه العناصر ما يأتي: نوع الفيلم؛ إذ يساعد نوع الفيلم في تحديد أهدافه. نوع اللقطات المستخدمة في الفيلم، مثل؛ اللقطات البعيدة أو القريبة.

زوايا التصوير؛ إذ يجب أن يُحدد المخرج زاوية التصوير المناسبة. نوع الإضاءة المستخدمة. ألوان الصورة. نوع الصوت خلال أداء الحوارات أو خلال مشاهد الحركة. تحرير الفيلم بعد انتهاء التصوير. لا يحتاج المخرج السينمائي للحصول على مؤهل أكاديمي في مجال صناعة الأفلام بالضرورة، إنَّما يحتاج للتدريب وامتلاك بعض المهارات التي ترتبط بنجاح أعماله كقدرته على ملاحظة التفاصيل، والتنظيم، والثقة بالنفس، والالتزام بالوقت، بالإضافة إلى القدرة على التواصل الجيد مع الآخرين وغيرها

والإخراج في أبسط صورة هو إدارة للعمل الفني، أياً كان نوعه، حيث يقوم شخص مسؤول مسؤولية شبه مطلقة عن المُنتَج النهائي. في حالة الإخراج السينمائي، يكون المنتج هو الفيلم، حيث يتوقع المخرج كيف سيبدو وكيف سيظهر الشكل النهائي للفيلم من واقع خبرة مسبقة أو دراسة لهذا المجال، كما يقوم بعمل الفيلم بمساعدة طاقم العمل.

وسائل الإخراج

تعتمد وسائل الاخراج على مدى فهم المخرج للنص أو الفكرة المراد لها تسخير هذه الوسائل وتعتمد على المخرج وثقافته وقراءاته كي يتسنى له تسخير هذه الوسائل للإبداع سواء كان المقصود به المسرح أو السينما أو الإذاعة والتلفزيون. وتعتبر من أهم وسائل الإخراج السينمائي والتليفزيوني السيناريو واختيار طاقم العمل من فنانين وفنيين والمونتاج (وهو عملية قص ولصق المشاهد المصورة لتخرج في رؤية درامية يحددها المخرج مع المونتير). والمخرج يعدّ الأب الأول للعمل الفني وخصائصه المتمثلة في نوعية اختيار الفيلم والممثليين.

يمكن أن نلاحظ أن دراسة الإخراج في الأكاديميات المتخصصة ترتبط بدراسة السيناريو والحوار. كما أن المقدمين لهذه الدراسة يمرون باختبارات في التمثيل....إذن ارتباط الإخراج بالمشهدية (سيناريو) والتمثيل هو شيء مهم جدا حيث يفترض في المخرج الناجح إتقانه لمجموعة الفنون والمواهب السالف ذكرها.

المخرج والسيناريو

عندما يبدأ المخرج العمل في فيلم، يجب أولاً أن يفسر نص السيناريو. وعملية تفسير النص هي عكس عملية كتابته، فكاتب السيناريو يطور القصة حول شخصيات وأفكار، بينما المخرج كمفسر للنص، يتخلص من القصة ليحدد تلك الشخصيات والأفكار. وحينما ينتهي المخرج من فهم وتفسير نص السيناريو، يبدأ في تحويله إلى سيناريو إخراجي .Decoupage ويتضمن هذا تصميم اللقطات التي تستخدم لبناء المشاهد. وفي أثناء تصميم تلك اللقطات، يتم تدوين بعض الملاحظات حول حجم اللقطة، ومكان الكاميرا، وتكوين الصورة، والحركة. تصميم اللقطة هو المجال الأول الذي يتيح للمخرج فرصة للإبداع في عمل الفيلم.

المخرج وقواعد اللغة

أنتجت السينما منذ نشأتها لغتها الخاصة بها، وقواعدها، وأساليبها، والتي تكشف المعرفة بها –كما في اللغة المكتوبة– مدى ثقافة أو جهل المشتغلين بها. وتعتبر اللقطات، والمشاهد، وحركات الكاميرا، والعدسات، والمونتاج هي المعادل السينمائي للكلمات، والجمل، والفقرات، وعلامات الترقيم...الخ. وقد اكتسب كل مفهوم وتقنية سينمائية، وظيفة ودلالة معينة من خلال الاستخدام، لابد أن يستوعبها المخرج السينمائي جيداً لكي يتمكن من توصيل ما يريده بدقة وبأسلوب يفهمه المتفرج دون

لبس. ومنذ ظهور التليفزيون في بداية الخمسينات وهو يستعمل نفس مفردات اللغة السينمائية، أي أنهما يتحدثان لغة واحدة. ولذلك ولكي يحكي المخرج السينمائي أو التليفزيوني قصة، يجب عليه أن يفهم أولاً القواعد اللغوية الخاصة بهم، وطرق استخدامها.

المخرج وقواعد الحرفة

تعتبر احترافية المخرج شيئا أساسيا في مهنة الإخراج. وتعتمد معظم قواعد هذه الحرفة على الحس الفني للمخرج وعلى مُدة احترافه للمهنة وعلى معرفته بما هو مناسب وما هو غير ذلك. وكما هو الحال مع مهارات الحرفة الأخرى الخاصة بصناعة السينما، مثل المونتاج والصوت، فإن العملية الإبداعية هامة جدا. وعلى العكس من الفنون الأخرى، التي يمكن فيها الإبداع بدون تعلم مهارة حرفية، فنجد أن عملية الإخراج لا تتحقق إلا عبر عملية تقنية، ومع هذا لا يعوق العملية الإبداعية. ولذلك تنطبق مقولة «الإبداع فوق قواعد الحرفة» على عنصر الإخراج كما هو في مهارة أي حرفة أخرى.

المخرج وفريق العمل

يعدّ الشكل الفني للسينما في حد ذاته أداة لتوصيل رسالة، باستخدام الصور، والحركة، والألوان، والصوت، والموسيقى، والكلمة المنطوقة. والسينما فن يقوم على التعاون بين المخرج والعاملين الذين تقوم هذه الصناعة على أكتافهم، وحتى يكتمل الفيلم ينبغي أن يقوم كل منهم بالتواصل مع الآخرين. فالكل له رؤيته الخاصة للفيلم وما يجب أن يكون عليه في النهاية، ولابد أن يتم التواصل بين زوايا الرؤية المختلفة.

وتتكون عملية صناعة الفيلم من ثلاث مراحل رئيسية: مرحلة ما قبل الإنتاج (أو ما قبل التصوير Preproduction)، ومرحلة الإنتاج (أو مرحلة التصوير (Production، ومرحلة ما بعد التصوير (أو مرحلة المونتاج .Postproduction (وفي كل مرحلة من هذه المراحل يتعاون كثير من البشر يبدعون، ويشكلون، وينتجون العناصر التي سوف يتكون منها الفيلم في النهاية.

ليس هذا وحسب فمن المهم جدا أن يختار المخرج الفريق الفني المصاحب له بعناية شديدة من مدير تصوير ومصور وفني صوت وفني مكياج ويكون اختياره لهم مبنياً على بعض النقاط أولاً أن يتم اختيارهم حسب خبرتهم وأن يكونوا مفيدين للمخرج في موضوع النص الذي اختاره أي بمعنى أن يختار مدير التصوير الذي يتماشى مع طبيعة النص في حال كان العمل تاريخي أو رعب أو كوميدي أو فنتازيا فهذه أمور في غاية الأهمية للعمل وهناك جانب آخر وهو أن يكون هناك انسجام بين المخرج وفريق العمل الذي سيعمل معه لأن هذا له عامل كبير جداً في خلق روح منسجمة أثناء تنفيذ العمل ويفضل أن يكونوا قد عملوا معه في أعمال سابقة.

مساعدو المخرج

عادة ما يكون للمخرج أكثر من مساعد، ويكونون كالتالي:

-1مساعد مخرج أول.

-2مساعد مخرج ثاني.

-3مساعد مخرج ثالث.

-4ملاحظة السيناريو (فتاة التتابع.(

وذلك حتى يضمن المخرج السيطرة الكاملة على كل صغيرة وكبيرة أثناء التصوير. وعادة ما يكون مساعد المخرج الثاني، والثالث، تحت إشراف مساعد المخرج الأول.

مساعد المخرج والمسؤوليات المكلف بتنفيذها والقيام بها. وليست مهمته مجرد تنظيم العمل، وتدوين الجداول والتقارير ولكنها أيضاً دفع لإمكانيات العمل إلى الأمام، واستيعاب كامل للمخرج وأسلوبه. وله وظائف فنية معروفة إلى جانب اضطلاعه بمهام إدارية أخرى تضاف إلى أعبائه سواء في مرحلتي التحضير أو التصوير.

وهو المسؤول عن سير العمل، ومواعيده في موقع التصوير. وذلك من خلال تعاونه مع العاملين الفنيين في الفيلم، حتى يكونون على استعداد لكل لقطة في الوقت المحدد.

ومن أهم مهام مساعد المخرج الأول هو كونه حلقة الوصل بين المخرج، ومدير الإنتاج في موقع التصوير. ولكن عندما يتعلق الأمر بجداول التصوير، أو نقل وتموين العاملين بالفيلم، عندها يعمل مباشرة مع مدير الإنتاج، بدون الاحتياج للمخرج، حتى يترك له المساحة الكافية للتركيز على التصوير.

سادسا الاضاءة والديكور :

تصنيفات متعارف عليها للإضاءة

الضوء مفتوح الوجه Open Faced – يستخدم لإنشاء ضوء حاد ذو ظلال حادة، أبرز هذه الإضاءات:

800Wذو الرأس الأحمر

2000Wذو الرأس الأصفر

كل من الإضائتين السابقتين هما أمثلة على الإضاءة مفتوحة الوجه.

ضوء فريسنل Fresnel – يحتوي في مقدمته على عدسة تسمى فريسنل، وهي نوع خاص من العدسات مقسمة إلى دوائر متراصة بعضها لبعض.

أنواع الإضاءة السينمائية – إضاءة التنغستن

تعمل هذه العدسة على التحكم بالضوء بحيث يمكن التحكم بكمية إنتشاره

لذا إذا ما ذكر أمامك مسمى فريسنل Fresnel – فإن المقصود وجود عدسة في مقدمة الضوء تتحكم بما شرحناه في الأعلى.

أنواع الإضاءة في عالم صناعة الأفلام

في عالم صناعة الأفلام يوجد ٤ أنواع أساسية من أنواع الإضاءة وهي:

– 1إضاءة التنغستنTungsten lights –

– 2إضاءةHMI

– 3إضاءة الفلورسنتFluorescent lights–

– 4إضاءةLED

–1إضاءة التنغستنTungsten lights –

ضوء التنغستن أو مصدر إضاءة الهالوجين/التنغستن، هي مصابيح متوهجة شائعة الإستخدام في المنازل والمكاتب، وهي ذات الإضاءة التي تحتوي على وشيعة في داخلها، والتي تتوهج عند الإنارة، ضغط في كل لمبة كمية من غاز الهالوجين، ليساعد على إعادة تخزين معدن التنغستن المتبخر في الفتيل ليضيء بشكل ساطع .

تعمل مصابيح التنغستن بدرجة حرارة عالية، وبالتالي لها درجة حرارة عالية أثناء العمل معها في مكان التصوير وتحتاج من ال Grip تعامل خاص مع الضوء .

غالبًا ما تستخدم مصابيح التنغستن لمحاكاة ضوء النهار لأنها تنتج ضوء دافئ، هنالك مجموعة من إضاءة التنغستن بقيم طاقة مختلفة يمكن أن تصل إلى ٢٠٠ كيلو واط، وعادة ما يكون لها مفتاح لمساعدتك على التحكم بكمية الضوء (التخفيف والزيادة) يسمى ديمّر .dimmer –

تنتج هذه الإضاءة طيفًا مستمرًا من الضوء المكون من الأشعة فوق البنفسجية القريبة إلى الأشعة تحت الحمراء، مما ينتج عرضًا شبه مثالي للون.

إذا كنت ترغب في تغيير درجة حرارة اللون، فأنت بحاجة إلى استخدام الجيل، وهي عبارة عن رقاقات بلاستيكية شبه شفافة تغير لون الضوء عند المرور من خلالها.

Amazon.com : KINOSUN PRO 1000W Fresnel Tungsten Light Spotlight ...

استخدامات إضاءة التنغستن

يتم إستخدام إضاءة التنغستن للإضاءة الداخلية الخفيفة، ومحاكاة إضاءة الشموع أو لمحاكاة ضوء الشمس في حالات خاصة، كون أن الضوء يُنتج بقيمة كلفن بقيمة k.٣٢٠٠

إيجابيات إضاءة التنغستن

قيمة CRI عالية جداً تصل إلى مابين ٩٩ – ١٠٠.

سعر الإضاءة يعتبر منخفض نوعاً ما.

لا تحتاج وقت للإحماء قبل أن يبدء الضوء بنشر الضوء بقيمة الكيلفن الصحيحة.

سلبيات إضاءة التنغستن

إضاءة التنغستن تنتج حرارة عالية في محيطها مما يسبب حروق للعاملين أو للمواد المحيطة بها، كما من الممكن أن تسبب حرائق في حال وجود أي مواد قابلة للإشتعال أو الذوبان حولها لذا يجب التعامل معها بحذر شديد.

تتطلب طاقة كهربائية لابأس بها للتشغيل.

المصباح حساس ولا يمكن لمسه وقد يتعطل مباشرة في حال لمسه.

2- إضاءة HMI

أنواع الإضاءة السينمائية lights –

تعتبر إضاءة HMI من مصادر الإضاءة القوسية Arc lamp ذو أهمية كبيرة في عالم صناعة الأفلام،لما تقدمه من إستطاعة ضوئية كبيرة ثابتة تحاكي إضاءة النهار.

تحتوي لمبة HMI على بخار زئبقي مخلوط بهاليدات معدنية، يثير القوس الكهربائي بين قطبين كهربائيين بخار الزئبق والهاليدات المعدنية مما ينتج عنه ضوء عالي جدًا، تعتبر مصابيح HMI قادرة على إنتاج ٨٥ إلى ١٠٨ لومن لكل واط.

اللومن هي وحدة قياس التدفق الضوئي، ويرمز لها بالرمز lm

كل ١ لومن = ١ شمعة ستراديان، أو $lm = 1\ cd \cdot sr$:

تقاس كمية الضوء بوحدة لومن/واط، وهي تشكل طريقة لمعرفة الجدوى الاقتصادية لكل نوع من أنواع الإضاءات المختلفة.

بالعودة إلى إضاءة HMI فقد تم خلط مزيج من الغازات في لمبة ضوء HMI بحيث ينبعث منها ضوء بدرجة حرارة ٦٠٠٠K، والذي يتطابق بشكل شبه كامل مع ضوء الشمس الطبيعي، ما يميز الضوء الصادر عن إضاءة HMI أنه لا ينتج أي ذبذبات ضوئية، وهي الذبذبات التي تعرف بإسم flicker وذلك بسبب عمل إضاءة HMI بتردد عالي.

استخدامات إضاءةHMI

يستخدم هذا النوع من الإضاءة بشكل أساسي في خلق إضاءة محاكية لضوء الشمس أو لزيادة ضوء الشمس المنعكس إلى داخل الإستديو/مكان التصوير، تعتبر إضاءة HMIإضاءة قوية بما فيه الكفاية لإضاءة المناطق الكبيرة و الواسعة.

أنواع الإضاءة السينمائيةlights –

يظهر في الصورة المصور السينمائي ديفيد مولن وهو يستخدم إضاءة HMI مثبته على مشتت إضاءة. الصورة من كواليس.The Smell of Success

إيجابيات إضاءةHMI

درجة حرارة لونية عالية تساوي ٦٠٠٠ Kمما يجعلها قريبة من ضوء النهار.

قيمة CRI عالية جداً تصل إلى +٩٥.

قدرة الإستطاعة الكبيرة.

سلبيات إضاءةHMI

تعتبر إضاءة HMI من الإضاءات باهظة الثمن، مايعني أننا قد نحتاج إلى ميزانية كبيرة لإقتناء واحدة منها، أو ميزانية كافية لإستئجارها للمشاريع.

تتطلب إضاءة HMI قوة كهربائية كبير للتشغيل، ما يعني أنه وفي بعض الأحيان، قد تتطلب الأمور إستئجار مولد كهربائي خاص.

إذا سقط الضوء أثناء التشغيل من الممكن أن يتسبب بإنفجار"فرقعة للتخفيف من حدة كلمة إنفجار" في وشيعة التشغيل ما سيسبب أيضاً وجود شظايا زجاجية حارقة بالإضافة إلى غازات وأبخرة الزئبق، لذا يجب التعامل مع الإضاءة بحذر.

يمكن التحكم بكمية الضوء (التخفيف والزيادة) عن طريق ديمّرdimmer – ، بين قيم ١٠٠% وحتى ٥٥% فقط.

3-إضاءة الفلورسنتFluorescent –

إضاءة الفلورسنت – Fluorescent – مدونة رديف

تعمل إضاءة الفلورسنت عن طريق إثارة بخار الزئبق منخفض الضغط لإنتاج ضوء فوق البنفسجي، مما يتسبب بدوره في طلاء الفوسفور داخل الأنبوب الزجاجي فيسبب الضوء المرئي بالنسبة لنا.

يعتبر ضوء الفلورسنت أكثر كفاءة بكثير من إضاءة المنازل العادية، حيث أنه يولد ما يصل إلى ١٠٠ لومن لكل واط، يمكن أن تحقق إضاءة الفلورسنت قيمة CRI تصل حتى ٩٠ بالمئة، لكنها قيمة غير ثابتة حيث أن قيمة ال CRIالخاصة بإضاءة الفلورسنت تتراوح بين ٥٠ وحتى ٩٠ بالمئة، كما يمكن أن تختلف درجة حرارة لون الفلورسنت أيضًا من ٢٧٠٠ كلفن إلى ٦٥٠٠ كلفن اعتمادًا على مزيج الفوسفور داخل الإنبوبة.

استخدامات إضاءة الفلورسنت

تكون إضاءة الفلورسنت محتواة ضمن حاملة تسمع بتعليق وتشغيل أكثر من أنبوب عليها، تكون هذه الأنابيب إما بلون ٢٧٠٠ كلفن أو ٦٥٠٠ كلفن، أو يمكن مزج الأنابيب داخل الحاملة لتغيير لون الضوء، يمكن أن تنتج إضاءة الفلورسنت ضوءًا ناعمًا ومتساويًا ويمكن استخدامها على مقربة من المادة أو الشخص الذي نقوم بتصويره، غالبًا ما تستخدم إضاءة الفلورسنت لإضاءة الديكورات الداخلية ولها ميزة كونها صغيرة الحجم وباردة ولاتنتج حرارة عند تشغيلها كما في المثالين السابقين التنغستن أو HMI السابقين.

إيجابيات إضاءة الفلورسنت

كفاءة عالية في الأداء.

متطلبات طاقة بسيطة يمكن تشغيلها بواسطة التيار الكهربائي المنزلي دون أي مشاكل.

سعر منخفض.

طول عمر الأنابيب.

لاتسبب حرارة خارجية وتعتبر باردة ويمكن حملها باليد بعد إيقاف تشغيلها.

قادر على تشكيل إضاءة ناعمة على المساحات الكبيرة.

خفيفة الوزن وسهلة النقل والحمل.

سلبيات إضاءة الفلورسنت

يسبب هذا النوع من الإضاءة ذبذبات معروفة بإسم.flicker

يمكن التحكم بكمية الضوء (التخفيف والزيادة) عن طريق ديمّرdimmer – ، لكن نظراً لتأثير ال flickerفيها فلا يعد إستخدام الديمّر dimmer – أمراً جيداً.

قيمة CRI متوسطة وغير مرضية حيث تتراوح قيمة ال CRIالخاصة بإضاءة الفلورسنت بين ٥٠ وحتى ٩٠ بالمئة.

4-إضاءةLED

تعتبر إضاءة LED من الإضاءات الأكثر شهرة والأكثر إستخداماً في عالم صناعة الأفلام بعد إضاءة التنغستن، خصوصاً في السنوات الخمس الماضية، حيث أصبحت الصناعة تعتمد بالشكل الأساسي على إضاءات LED لعدة أسباب أهمها، خفة وزنها، وقلة إستهلاكها للكهرباء وسهولة الإستخدام.

من أهم مميزات إضاءة LED أنها تنتج إضاءة ثابتة أو متغيرة من حرارة اللون أو الكلفن، فمن الممكن أن يكون لدينا إضاءة LED ثابتة الحرارة اللونية مثل إضاءة Aputure 300dوالتي تنتج ضوء بحرارة لونية ثابتة بقيمة ٥٦٠٠K، أو من الممكن أن يكون لدينا إضاءة بقيمة متغيرة من حرارة اللون ما يسمح لنا بالتغيير بين قيم مختلفة، وهو أمر غير قابل للتطبيق مع أي من الإضاءات السابقة التي تكلمنا عنها، ما يميز إضاءة LED أيضاً أنه من الممكن أن تقدم طيف ضوئي بقيمة CRI أكثر من ٩٨% مايعتبر قيمة جيدة جداً نسبياً.

استخدامات إضاءةLED

أنواع الإضاءة السينمائية – إضاءةLED

أصبحت إضاءة LED أكثر شيوعًا في مجال صناعة الأفلام، نظراً لسهولة التعامل معها، حيث يمكن تشغيلها بالبطاريات بسهولة مما يجعلها قابلة للنقل بسهولة، كما أنها لا تتطلب أي كابلات ثقيلة، تشغل إضاءة LED أيضًا على نواه الإضاءة التقليدية من نمط Fresnel مثل سلسلةArri L-series ، حيث إن قيم الطاقة ونسبتها بين الإستهلاك وماتقدمه على أرض الواقع قيم عالية بالتالي هنالك توفير اكبر.

إيجابيات إضاءةLED

تور إضاءة ناعمة نوعا ما.

توفر لون أبيض نقي بدون آثار الأشعة فوق البنفسجية كالتي نراها في إضاءةالفلورسنت أحياناً.

كفاءة عالية أثناء الإستخدام.

لاتحتاج قوة تشغيل كبيرة لذا تعد منخفض الإستهلاك للطاقة، كما يمكن تشغيلها ببطاريات خاصة أو ببطاريات الكاميرات.

القدرة على التحكم بكمية الضوء (التخفيف والزيادة) عن طريق ديمّر dimmer – دون أي تسبب بـ flicker أثناء التصوير.

توفر هذه الإضاءة قيم CRI عالية تصل إلى ما يتجاوز ٩٨.%

عمر الإضاءة طويل و توفر مرونة ومقاومة جيدة للعوامل المحيطة.

صديقة للبيئة ولا تصدر أي إنبعاثات خارجية.

لا تسبب أي أخطار كالإنفجار أو الحرائق ولاتسبب أي حرارة خارجية عنها.

هنالك العديد من الأشكال والأحجام لهذه الإضاءة فنمها ماهو بحجم الهاتف المحمول، ومنها ماهو بحجم الجدار.

أنواع الإضاءة السينمائية – إضاءةLED

سلبيات إضاءةLED

بعض عناصر إضاءةLED ، لديها فرق واضح بين درجات اللون الأبيض، لذا فإن كانت وحدات الإضاءة ذو جودة سيئة أو من مُصنع ذو جودة تصنيع متوسطة، قد تلاحظ فرق واضح بين واحدات الإضاءة بشكل ملحوظ للعين المجردة، نقصد هنا أنه من الممكن أن يكون لديك ذات الإضائتين، واحدة بقيمة كيلفن ٥٦٠٠ Kوالأخرى مثلاً

بقيمة ٦٥٠٠K، لذا يعتبر الإستثمار بالإضاءة ذو جودة التصنيع العالية أمراً في غاية الأهمية.

بعض عناصر إضاءة LED تسبب flicker أثناء التصوير نظراً لضعف جودة التصنيع، لذا يجب الحرص على الحصول دائما على ماركات وبراندات ممتازة وعدم "الإسترخاص" أثناء شراء الإضاءة.

يجب الإنتباه جيداً عن شراء الإضاءة على قيمة CRI التي تعطيها، والتي يجب أن تكون أعلى من قيمة ٩٦% حتى تكون مقبولة.

أنواع الإضاءة السينمائيةlights –

كيف تختار الإضاءة المناسبة لمشروعك

في الحقيقة لا يوجد هنالك ضوء أفضل من ضوء في ما ذكرناه في الأعلى، وبالتالي فإن إختيارنا للإضاءة لا يكون وفقاً ل"أيهمُ الأفضل" بل على العكس تماماً فمن الطبيعي إستخدام مزيد بين كل الأنواع أو بعضها مع بعض، وذلك يكون وفقاً للقصة والمادة التي تقوم بتصويرها، ثم على ذاك الأساس تقوم بإختيار لون وشكل وكمية الإضاءة ثم إستخدامها في مشروعك وفقاً لما يمكنك توفيره من طاقة كهربائية، وقوة عاملة يمكن أن تشغل وتتحكم بهذا الضوء.

الديكور :

الديكور أوالعمارة الداخلية Interior decoration هي فن تزيين الفراغ الداخلي كالغرفة بحيث تكون جذابة وسهلة الاستخدام وتتوافق مع الهندسة المعمارية. هدف

التزيين الداخلي هو توفير بعض "الإحساس" للفراغ. ويشمل تطبيق طلاء الجدران ، ورق الجدران ، وغيرها من الأرضيات والأسقف واختيار الأثاث والتجهيزات مثل المصابيح ، وتوفير حيز حركي مناسب كما تخصيص الفراغات أو المساحات كإضافة اللوحات والمنحوتات والسجاد. وفي غالبا هذه الدراسات تتم ضمن العمارة الداخلية decorators.على الرغم من الشروط الداخلية والديكور والتصاميم الداخلية احيانا تستخدم بالتبادل بين المهندس والمالك لاختيار وعرض البنود الداخلية داخل الفراغ ، مثل الاثاث والزخارف وملحقاتها ، وغرفة التصميم. والتصاميم الداخلية ، من جهة أخرى ، ينطوي التنسيق وابداع الاشكال الجميلة على التلاعب المعماري الداخلي في الفراغ.

الديكور السينمائي

يهتم معهد السينما بتدريس مادة الديكور السينمائي وهى من المواد الهامة والتخصصية جدا لما فيها من جوانب عديدة ومختلفة وعلى رأس هذه الأسس التي يختلف بها الديكور السينمائي عن غيره هو أن مفهوم السائد للديكور هو التنسيق وابداع الاشكال الجميلة لكن الديكور السينمائي قد يختلف عن ذلك تماما فقد يكون الديكور السينمائي من أجل جعل المنظر قبيح أو غير مهندم مثل بناء غرفة فقيرة بدون دهان جيد أو بدون وحدات إضاءة جيدة.. فمهندس الديكور هنا يجب أن يستخدم أدواته كما يتناسب مع السيناريو المكتوب

يشمل قسم هندسة المناظر أو الديكور دراسة الأزياء وتصميم الأزياء فكل شخصية ولها أسلوب وطريقة في اختيار الوان الملابس وشكلها فمثلا الشخص الكئيب المحبط

لا يرتدي الالوان المبهجة وهكذا وهذا ما يحددة أيضا في ملامح الشخصية الموجودة بالسيناريو وكذلك رؤية مصمم الملابس والديكور على حد السواء

لم يقتصر عمل مهندس الديكور على بناء الديكور الخاصة به لان القسم يشمل هندسة المناظر وهو ما يسمى art director وهو الاهتمام بابعاد وجماليات الصورة السينمائية وهنا نجد المهندس مهتما بالإضاءة والتصوير وابعاد الكادر والخلفية والملابس وكل ما سيظهر في الصورة من أبعاد أخرى

ويتفق القائمون على الأعمال السينمائية على أن الديكور يعد أحد العوامل الرئيسية التي تحدد نجاح أو فشل العمل الفني، فهو، كما يقولون، يستمد روحه من السيناريو، حيث يعد جزءًا من البناء الأساسي للفيلم، ويعبر عن الحالة الدرامية للعمل الفني، وقد كان في الأفلام القديمة يمثل ٩٠% من مشاهد الفيلم؛ لذلك اكتسب خلال القرن الماضي ومع بدايات السينما أهمية كبرى حتى يناسب الأجواء الدرامية التي تصل للمشاهد وتحمل معها شحنة كبيرة من الأحاسيس المرتبطة بالأبعاد الروحانية والمادية على حد سواء.

ومن اهداف الديكور السينمائي تتضمن:

1. توفير بيئة ملائمة للقصة: يهدف الديكور السينمائي إلى خلق بيئة تعكس الزمان والمكان والجو العام للقصة. يساعد في إنشاء الجو المناسب للأحداث ويساعد في نقل المشاهدين إلى عالم الفيلم.

.2 توفير الاعتراف بالشخصيات: يمكن للديكور السينمائي أن يساهم في تعزيز الشخصيات وإظهار شخصياتها وسماتها المميزة. على سبيل المثال ، يمكن تصميم منزل شخصية ليعكس شخصيتها الفريدة واهتماماتها.

.3 إنشاء جو من التشويق والإثارة: يستخدم الديكور السينمائي لإنشاء جو من التشويق والإثارة في الفيلم. يمكن استخدام الألوان الداكنة والإضاءة المظلمة والظلال الكثيفة لخلق جو مظلم ومثير.

.4 تقديم المعلومات الإضافية: يمكن أن يعطي الديكور السينمائي معلومات إضافية عن الشخصيات والقصة. على سبيل المثال ، يمكن أن يعكس تصميم ساحة المدينة القذرة والمتهالكة حياة الشخصيات الصعبة والظروف الصعبة التي يعيشون فيها.

.5 توفير المصداقية: يهدف الديكور السينمائي إلى توفير مصداقية للقصة والشخصيات. يجب أن يكون الديكور متناسبًا مع الفترة الزمنية والمكان الجغرافي للقصة وأن يبدو واقعيًا للمشاهدين.

٦. تعزيز الرسالة الفنية: يمكن أن يساعد الديكور السينمائي في تعزيز الرسالة الفنية للفيلم وموضوعه. على سبيل المثال ، يمكن استخدام الألوان والرموز والعناصر البصرية الأخرى في الديكور لتعزيز مفهوم الفيلم وإيصال رسالته.

الفصل الثالث

السينما في مصر

كانت مصر من أوائل بلاد العالم التي عرفت الفن السينمائي عام١٨٩٦، بالإسكندرية، وفي العام نفسه، قدم أول عرض سينمائي في حديقة الأزبكية بالقاهرة.

وقد أرسلت دار لوميير الفرنسية عام ١٨٩٧ مبعوثًا لها إلى مصر ليقوم بتصوير أول شرائط سينمائية عن بعض المناظر في الإسكندرية، والقاهرة، والمناطق الأثرية على نيل مصر، وبلغ عدد هذه الشرائط ٣٥ شريطًا عرضت في جميع دول العالم.

وأقيم أول عرض سينمائي في مصر في ديسمبر ١٨٩٧، بمدينة الإسكندرية بواسطة أحد أجهزة لوميير، على أنه ما لبث أن توقف العرض حتى عام ١٩٠٠، عندما أقيمت أول صالة للعرض يملكها "كونجولينوس" بالمدينة نفسها.

أما في القاهرة فلم يبدأ عرض الأفلام السينمائية إلا في أبريل ١٩٠٠ في صالة قهوة سانتي بجوار الباب الشرقي لحديقة الأزبكية، بواسطة فرانشسكو بونفيلي وزوجته.

وكانت أسعار الدخول تتراوح بين قرش واحد وثلاثة قروش، وأحدث ذلك العرض دهشة عظيمة ولقي نجاحًا كبيرًا، مما نبه إلى عظم ما يمكن أن يدره الاستغلال السينمائي من أرباح.

وهكذا بدأ تأسيس دور خاصة للعرض السينمائي، وشهد عام ١٩٠٥ وجود ثلاثة دور للعرض في القاهرة، ويتألف جمهور السينما في ذلك الوقت أساسًا من عامة الشعب،

فضلًا عن التلاميذ، والطلاب الذين أقبلوا عليها لكونها تسلية رخيصة الثمن، علاوة على حداثة اختراعها. أما المثقفون والأوساط المحافظة فلم تبد عليها إقبالًا يذكر.

بدأ أول تصوير سينمائي مصري قامت به محلات عزر ودوريس بالإسكندرية عام١٩٠٧، وجرى التحميض والطبع في معاملها، وقامت بعرض باكورة إنتاجها بالإسكندرية.

تكونت عام ١٩١٧ بالإسكندرية شركة سيتشيا السينمائية الإيطالية، بهدف إنتاج أفلام روائية نظرً لاعتدال الطقس وسطوع الشمس معظم أوقات السنة، إذ لم تكن الإضاءة الصناعية قد تقدمت في ذلك الوقت، وقام بتمويل رأس المال بنك روما بمبلغ ٢٠ ألف جنيه، وكان أول إنتاجها الفيلم الروائي القصير "نحو الهاوية."

وفي عام ١٩١٧ تكونت الشركة السينمائية المصرية بالإسكندرية، من مصور يدعى "أمبرتو دوريس" بالاشتراك مع بعض الإيطاليين، وبنك روما، وأنتجت فيلمين قصيرين هما الزهور المميتة وشرف البدوي. وعرض الفيلمان لأول مرة في عام ١٩١٨ بسينما سانت كلير في الإسكندرية. وقد أفلست الشركة بعد عرض الفيلمين بستة أشهر بسبب الخسارة الكبيرة التي تكبدتها بسببهما.

وفي نفس العام أخرج لارتشي، فيلمًا قصيرًا باسم مدام لوريتا قامت بتمثيله فرقة فوزي الجزايرلي، وفي عام ١٩٢٢ أقدمت فرقة فوزي منيب على تمثيل فيلم "الخاتم المسحور"، وقدمت في العام التالي فرقة علي الكسّار، فيلم "العمة الأمريكانية."

تم إنتاج أول فيلم روائي طويل عام ١٩٢٣، وهو فيلم "في بلاد توت عنخ آمون"، وكان تنفيذه وتصويره في مصر، وعرض بالخارج، ويحكي قصة اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون، وبلغت تكاليف الفيلم ١٩٠٠ جنيه، وتوالى بعد ذلك عرض الأفلام الروائية

الطويلة المنتجة في مصر، فقد عرض فيلم "ليلى" من إنتاج عزيزة أمير في نوفمبر١٩٢٧، وبلغت التكلفة الإجمالية حوالي ثلاثة آلاف جنيه، وقد عرض الفيلم بدار عرض سينما متروبول بالقاهرة.

تأسست شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٥ برأسمال ١٥ ألف جنيه، بعد أن كانت قسمًا للسينما تابعًا لشركة مصر للإعلانات كأحد شركات بنك مصر، الذي أسسه طلعت حرب ليكون ركنًا من أركان النهضة الاقتصادية المصرية، وقد طالب في ذاك الوقت محمد كريم بتمصير صناعة السينما، وبضرورة إنشاء شركة قومية للسينما برأسمال مصري.

كانت نقطة التحول في هذه الصناعة، تشييد استوديو مصر عام ١٩٣٤، حيث توالى إنتاج الأفلام المصرية، وكثر عدد المشتغلين في هذا الحقل الجديد. ويعتبر استوديو مصر المدرسة الأولى التي تخرج منها كافة العاملين في الحقل السينمائي.

كما أرسى قواعد العمل السينمائي، ومثل مرحلة تطور هامة في تاريخ
صناعة السينما وسحبها من أيدي الأجانب وتركيزها في يد المصريين، كما أرسلت بعثات السينمائيين المصريين للتدريب في الخارج ليكونوا نواة لهذه الصناعة.

وأنشأ يوسف وهبي أول استوديو أقامه فنان مصري، وفقًا لأحدث المواصفات الفنية، وهو استوديو رمسيس، وقد كان نجاح استوديو مصر حافزًا لإنشاء استوديوهات جلال ولاما بحدائق القبة، وناصيبيان بالفجالة، والأهرام بالجيزة، وتوجو مزراحي بالقاهرة والإسكندرية، واستوديو شبرا، كذلك أنشئ معمل بالظاهر للطبع والتحميض.

فيلم "ليلى" الذي أنتجته عزيزة أمير وعرض في ١٦ نوفمبر ١٩٢٧ في دار سينما متروبول بالقاهرة، أول الأفلام المصرية الطويلة إنتاجًا. ذلك أنه على الرغم من

أن فيلم "قبلة في الصحراء"، قد سبق فيلم ليلى في العرض، حيث عرض في أواخر فبراير ١٩٢٧، إلا أنه قد تولى إنتاجه اثنان من الأجانب هما إبراهيم وبدر لاما اللذان وفدا على مصر من شيلي بأمريكا الجنوبية، ومعهما بعض الأموال، وأجهزة التصوير السينمائي، واستقرا في الإسكندرية حيث كونا شركة كوندور فيلم، وعلى أي حال فقد تعاقبت بعد ذلك المحاولات لإنتاج الأفلام الطويلة.

وكثر المشتغلون بهذه الصناعة الوليدة من منتجين، وفنيين، وفنانين سواء من المصريين أو من الأجانب، ومع ذلك فلم يلبث إدخال الصوت في الأفلام في أواخر الثلاثينيات أن تمخض عن إصابة الصناعة المصرية الناشئة بخسارة فادحة، وإن لم يثبط ذلك من عزيمة السينمائيين المصريين الذين عمدوا إلى تحويل جهودهم نحو إنتاج الأفلام الناطقة،ولكن عدم وجود أجهزة لتسجيل الصوت في مصر، وصعوبة استيرادها أدى إلى تسجيل الصوت في باريس، الأمر الذي كان يكبد المنتجين نفقات باهظة، وخاصة بسبب اضطرارهم إلى نقل معظم الفنانين والفنيين إلى هناك.

وتهيأت للمصريين منذ البداية، في منافسة الأفلام الأجنبية في الأسواق العربية، ميزة تولَّدت عن إدخال الصوت في صناعة الأفلام، ألا وهي نطق الأفلام المصرية باللغة العربية التي يتكلم بها سكان الشرق العربي قاطبة. وكان فيلم "أنشودة الفؤاد" الذي أنتجته شركة "النحاس فيلم" بالاشتراك مع "إخوان بهنا" أول الأفلام الناطقة. وسجل الصوت في استوديوهات جومونت بفرنسا.

وعرض الفيلم في عام ١٩٣١. وتلاه فيلم "أولاد الذوات" الذي أخرجه محمد كريم لحساب يوسف وهبي، وسجل الصوت في استوديوهات توبيس كلانج في باريس. ولقي الفيلم الأخير نجاحًا كبيرًا عند عرضه في سينما رويال في القاهرة. وأمعن المنتجون المصريون في تزويد أفلامهم بالأغاني، وهكذا أنتجت شركة بيضافون عام ١٩٣٣، أول فيلم ظهر فيه الفنان محمد عبدالوهاب وهو "الوردة البيضاء"، فنجح نجاحًا كبيرًا،

وفي عام ١٩٣٥ ظهرت أم كلثوم في باكورة أفلامها "وداد" الذي أنتجته شركة مصر للتمثيل والسينما.

وأنتج أول فيلم مصري – أجنبي مشترك عام ١٩٣٣ مع شركة جومونت الفرنسية هو فيلم "ياقوت أفندي"، وفي عام ١٩٤٧ ظهر الإنتاج المشترك بين مصر والعراق بفيلم "القاهرة – بغداد"، وبالاشتراك مع إيطاليا عام ١٩٥٠ بفيلم "الصقر."

وتعتبر مرحلة الأربعينيات مرحلة انتعاش الفيلم المصري، حيث ارتفع معدل الإنتاج السينمائي من تسعة أفلام في الموسم ٣٨١٩٣٩ حتى وصل إلى ١٦ فيلمًا في الموسم ٤٤١٩٤٥، ويرجع ذلك نتيجة لدخول رؤوس أموال أغنياء الحرب العالمية الثانية، والحرب الكورية، إلى ميدان صناعة السينما مع زيادة القوة الشرائية في نفس الوقت لدى المواطنين والمترددين على دور العرض السينمائي.

وارتفع متوسط إنتاج الأفلام في الفترة من عام ١٩٤٥ إلى عام١٩٥١ من ٢٠ – ٥٠ فيلمًا سنويًا، وبلغ عدد الأفلام المنتجة ٢٤١ فيلمًا، أي نحو ثلاثة أضعاف الأفلام المصرية المنتجة منذ عام ١٩٢٧.

ووصل عدد دور العرض السينمائي إلى ٢٤٤ دارًا للعرض عام ١٩٤٩، كما وصل عدد الاستوديوهات إلى ٥ استوديوهات بها ١١ ساحة للتصوير، ولعب الفيلم المصري دورًا مهمًا في ربط المجتمع العربي والتعريف بمصر، وعمل
أكثر من أي أسلوب آخر على نشر اللهجة المصرية، وبهذا حظي الفيلم المصري العربي وقتئذ على مكانة عالية.
وتأثرت هذه المنزلة بما كان يطرأ على العلاقات العربية من موجات تُدعِّم هذه العلاقات أحيانًا، وتوهن عراها في أحيان أخرى، مما أدى إلى حدوث مد وجزر في

توزيع الفيلم المصري في البلاد العربية، وبدأت مقاطعة الفيلم المصري في فترات متقطعة في الخمسينيات.

تعتبر فترة الستينيات مرحلة القطاع العام في السينما المصرية، وشهدت تلك المرحلة إنشاء المؤسسة العامة للسينما عام ١٩٦٢، وفيها اضطربت صناعة السينما في مصر نتيجة عدم وضوح موقف الدولة من السينما، حيث لم تؤمم الاستوديوهات، والمعامل، ودور العرض السينمائي، لكنها في الوقت نفسه لم تعد في أيدي أصحابها.

وتعددت في تلك المرحلة أشكال الملكية المؤسسة لهذه المنشآت، كما تعددت أشكال الهياكل الإدارية، وأشكال الإنتاج والتمويل، ولم تستقر لمدة عامين متتاليين، وكنتيجة لذلك انخفض متوسط عدد الأفلام من ٦٠ إلى ٤٠ فيلمًا في السنة، وبلغ مجموع أفلام المرحلة حتى عام ١٩٧١ حوالي ٤١٦ فيلمًا، منها ٥٠% من إنتاج القطاع العام، وحوالي ٤٠% من إنتاج القطاع الخاص، وكان تمويله من القطاع العام، وحوالي ١٠% من إنتاج القطاع الخاص مُموِّل من شركات التوزيع العربية. وانخفض كذلك عدد الأفلام الأجنبية المستوردة في متوسط ٥٠٠ فيلم في السنة إلى ٢٥٠ فيلمًا في السنة.

بدأ بث التليفزيون المصري، لأول مرة، في الستينيات، ولمدة ثلاث ساعات يوميًا في المتوسط في ٢١ يولية ١٩٦٠، ووصل متوسط ساعات الإرسال للقنوات التليفزيونية الثلاث إلى ٢٠ ساعة يوميًا عام ١٩٦٣، وبدخول الخدمة
التليفزيونية في مصر أصبحت لصناعة السينما المصرية منافسًا جديدًا إضافة إلى منافسة الفيلم الأجنبي.

وتوقف القطاع العام عن الإنتاج السينمائي عام ١٩٧١ نتيجة خسائر مالية قدِّرت بحوالي ٨ ملايين جنيه نتيجة لمشاكل إدارية. وبعد ذلك انتهى دور القطاع العام في مجال الإنتاج السينمائي، حيث صدر القرار في عام ١٩٧١ بتحويل المؤسسة العامة

للسينما إلى هيئة عامة بعد ضم المسرح والموسيقى إليها، لتصبح الهيئة العامة للسينما، والمسرح، والموسيقي، ورغم توقف القطاع العام عن الإنتاج السينمائي إلا أن متوسط إنتاج الأفلام السنوي ظل كما هو حتى عام ١٩٧٤، ثم ارتفع إلى ٥٠ فيلمًا عامي ١٩٧٥، ١٩٧٦، كذلك ارتفع عدد دور العرض السينمائي إلى ٢٩٦ دار عرض عام ١٩٧٢، وارتفع عدد الأفلام الأجنبية المستوردة إلى ٢٠٠ فيلم سنويًا.

وأنتجت الغالبية من الأفلام المصرية الطويلة في ظل القطاع الخاص منذ عام١٩٧١، على حين أنتج القليل من هذه الأفلام بضمان القطاع العام للقرض المصرفي، وهو النظام الذي اتبعه القطاع العام منذ توقفه عن الإنتاج.

وبعد أن كانت غالبية الأفلام من إنتاجه، أو تمويله طوال فترة الستينيات. هذا وقد انتعش إنتاج الأفلام المصرية طوال فترة السبعينيات لعدة أسباب، أهمها، تحسن مستوى المعيشة في القاهرة، التي تعتبر المحك الرئيسي لنجاح الأفلام أو فشلها، وإقبال الجمهور على الأفلام المصرية، وتحرير السوق من بيروقراطية القطاع العام، وارتفاع أسعار الأفلام في دول منطقة الخليج.

وشهدت الثمانينيات انتعاشًا في السينما المصرية، لا يلبث أن يستمر حتى منتصف التسعينيات، ليستمر بعد ذلك الانخفاض في إعداد الأفلام المنتجة، نتيجة لارتفاع أجور الفنانين ومنافسة التليفزيون، ثم الفيديو، وأخيرًا القنوات الفضائية، الأمر الذي انعكس على الإنتاج السينمائي.

وخلال التسعينيات تحدث تطورات مهمة في صناعة السينما في مصر، على مستوى اقتصاديات إنتاج وتوزيع الفيلم السينمائي، على الرغم من ظاهرة الانخفاض الحاد في عدد الأفلام المنتجة، وخلال هذه الفترة لوحظ ارتفاع عدد دور عرض الدرجة الأولى، من ٢٠ إلى ١٠٠ دار، وارتفاع متوسط نفقات إنتاج الفيلم من ربع مليون جنيه، لتصل إلى مليون جنيه، كما ترتفع متوسطات إيرادات الفيلم، حيث بلغ أعلى متوسط إيراد للفيلم خلال الثمانينيات مليون جنيه، ارتفعت إلى ٢٠ مليون في

التسعينيات. وخلال التسعينيات فاز المخرج يوسف شاهين عام ١٩٩٧، بجائزة اليوبيل الذهبي لمجمل أعماله في مهرجان كان السينمائي.

وفي عام ١٩٩٩ نالت الأفلام المصرية ٤٢ جائزة عالمية في مهرجانات سينمائية دولية.

حديث اخر عن السينما المصرية :

السينما المصرية هي أقدم صناعة سينما في قارة أفريقيا والمنطقة العربية وتُسمى هوليوود الشرق، وهي صناعة السينما الأكثر انتشارًا في منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا كان لها التأثير الأكبر على صناعة السينما في قارة أفريقيا والمنطقة العربية بشكل عام منذ أوائل القرن العشرين وحتى الآن

بدأت علاقة مصر بالسينما في نفس الوقت الذي بدأت في العالم، فالمعروف أن أول عرض سينمائي تجاري في العالم كان في ديسمبر ١٨٩٥ م. في باريس وتحديدا الصالون الهندي بالمقهى الكبير (الجراند كافيه) الكائن بشارع كابوسين بالعاصمة الفرنسية باريس، وكان فيلما صامتاً للأخوين «لوميير»، وبعد هذا التاريخ بأيام قدم أول عرض سينمائي في مصر في مقهى (زواني) بمدينة الإسكندرية في يناير ١٨٩٦ م، وتبعه أول عرض سينمائي بمدينة القاهرة في ٢٨ يناير ١٨٩٦ م في سينما (سانتي)، ثم كان العرض السينمائي الثالث بمدينة بورسعيد في عام ١٨٩٨ م .

افتتحت أول (سينما توغرافي) ل«لوميير» بالإسكندرية وذلك في منتصف يناير ١٨٩٧ م. وحصل على حق الامتياز «هنري ديللو سترولوجو» حيث قام بإعداد موقع فسيح لتركيب آلاته، واستقر على المكان الواقع بين بورصة طوسون وتياترو الهمبرا، ووصل إلى الإسكندرية المصور الأول لدار لوميير «برومبو» الذي تمكن من تصوير «ميدان القناصل» بالإسكندرية وميدان محمد علي... وبعد هذا أول تصوير سينمائي لبعض

المناظر المصرية تم عرضها بدار سينما لوميير، واعتبر ٢٠ يونيو ١٩٠٧ م. هو بداية الإنتاج السينمائي المصري.

و هكذا ظهرت الأفلام المصرية الإخبارية القصيرة التسجيلية، أما أول فيلم روائي فلم يظهر إلا في سنة 1917 م. وأنتجته (الشركة السينمائية الإيطالية – المصرية) وأنتجت الشركة فيلمين هما (الشرف البدوي) و (الأزهار القاتلة)... ويرجع للشركة الفضل في إعطاء الفرصة للمخرج المصري» محمد كريم «في الظهور في الفيلمين... ويعد» محمد كريم «أول ممثل سينمائي مصري.

و على مدى أكثر من مائة عام قدمت السينما المصرية أكثر من أربعة آلاف فيلم تمثل في مجموعها الرصيد الباقي للسينما العربية والذي تعتمد عليه الآن جميع الفضائيات العربية تقريباً. وتُعتبر مصر أغزر دول الشرق الأوسط في مجال الإنتاج السينمائي وأنتجت السينما المصرية أكثر من ثلاثة أرباع الإنتاج السينمائي في الشرق الأوسط.

البدايات

النجمان ليلى مراد ويوسف وهبي

اختلف المؤرخون في تحديد بداية السينما في مصر فهناك من يقول أن البداية في عام ١٨٩٦ مع عرض أول فيلم سينمائي في مصر، في حين رأى البعض الآخر أن بداية

السينما في ٢٠ يونيو ١٩٠٧ مع تصوير فيلم تسجيلي صامت قصير عن زيارة الخديوي عباس حلمي الثاني إلى معهد المرسي أبو العباس بمدينة الإسكندرية .

وفي عام ١٩١٧ حيث أنشأ المخرج محمد كريم بمدينة الإسكندرية شركة لصناعة الأفلام وعرضها، استطاعت هذه الشركة إنتاج فيلمين هما «الأزهار الميتة» و«شرف البدوي» وتم عرضهما في مدينة الإسكندرية أوائل عام ١٩١٨. وفي ١٩٢٢ ظهر فيلم من إنتاج وتمثيل «فوزي منيب» مكون من فصلين تحت اسم «الخالة الأمريكانية.«[١٩]

في عام ١٩٢٧ م، تم إنتاج وعرض أول فيلمين شهيرين هما (قبلة في الصحراء) والفيلم الثاني هو) ليلى (وقامت ببطولته» عزيزة أمير«، وهي أول سيدة مصرية اشتغلت بالسينما .

وفي عام ١٩٣٢ م، عرض فيلم) أولاد الذوات (وهو أول فيلم مصري ناطق قام ببطولته يوسف وهبي وأمينة رزق كما شهد هذا العام ظهور أول مطربة مصرية وهي نادرة وذلك في فيلم) أنشودة الفؤاد (الذي اعتبر أول فيلم غنائي مصري ناطق، بينما كان أول مطرب يظهر على الشاشة هو محمد عبد الوهاب في فيلم) الوردة البيضاء.(

أما أول فيلم مصري عرض في خارج مصر فكان فيلم) وداد (من بطولة أم كلثوم، كما أنه أول فيلم ينتجه استوديو مصر، الشركة التي ستحدث لاحقًا تأثيرًا في صناعة السينما المصرية.

وكان إنشاء استوديو مصر عام ١٩٣٥ م. نقلة جديدة في تاريخ السينما المصرية بالإضافة لإستوديوهات كإستوديو النحاس، وظلَّ (إستوديو مصر) محور الحركة

السينمائية حتى نشوب الحرب العالمية الثانية، كما كانت كازينوهات ومسارح شارع عماد الدين أو ما كان يعرف باسم (شارع الفن) تشهد إقبالًا كبيرًا مثل كازينو برنتانيا.[٢١]

و كان فيلم) العزيمة (في عام ١٩٣٩ م. محطة هامة في تلك الفترة، وكذلك فقد ظهرت جريدة) مصر السينمائية (أو) الجريدة الناطقة (التي لا تزال تصدر حتى الآن.

و بعد الحرب العالمية الثانية تضاعف عدد الأفلام المصرية من ١٦ فيلماً عام ١٩٤٤ إلى ٦٧ فيلماً عام ١٩٤٦، ولمع في هذه الفترة عدد من المخرجين مثل أحمد بدرخان وهنري بركات وحسن الإمام، إبراهيم عمارة، أحمد كامل مرسي، حلمي رفلة، كمال الشيخ، حسن الصيفي، صلاح أبو سيف، كامل التلمساني، عز الدين ذو الفقار، كذلك أنور وجدي الذي قدم سلسلة من الأفلام الاستعراضية الناجحة، وأيضًا فنانات وفنانين مثل ليلى مراد، شادية، فاتن حمامة، ماجدة الصباحي، مريم فخر الدين، تحية كاريوكا، نادية لطفي، هند رستم، عمر الشريف، يحيى شاهين، إستفان روستي، فريد شوقي، أحمد رمزي، صلاح ذو الفقار، أنور وجدي

ظهرت محاولات لتلوين أجزاء من الأفلام منها تلوين أغنية يوم الاتنين من فيلم لست ملاكا للفنان محمد عبد الوهاب عام ١٩٤٦.

الخمسينات]

في عام ١٩٥٠ م. أنتج ستوديو مصر فيلم) بابا عريس (وهو أول فيلم مصري كامل بالألوان الطبيعية بطولة نعيمة عاكف وفؤاد شفيق وكامليا وشكري سرحان .وفي عام ١٩٥١ م قام الفنان محمد فوزي بتجربة تلوين فيلمين له هما) الحب في خطر (و

)نهاية قصة (ولسوء الحظ احترق الفيلمين في طريق وصولهما من فرنسا إلى مصر وتبقت النسخ الأبيض والأسود لدى التليفزيون المصري ويقال أن الفنان محمد فوزي لم يرضَ عن جودة الألوان في الفيلم الأول فكان قد أعاد تصويره مما تسبب له في خسائر مالية فادحة. وفي عام ١٩٥٦ م تم إنتاج فيلم) دليلة (بالألوان نظام سكوب بطولة الفنان عبد الحليم حافظ وشادية.

بعد ذلك تم إنتاج العديد من الأفلام العربية المصرية الملونة بشكل محدود في فترة الخمسينيات والستينات وفي فترة السبعينات وتحديدًا بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ أصبحت الألوان سائدة في معظم الأفلام. حاليًا تعرض الأفلام الكلاسيكية المصرية القديمة إضافة إلى أحدث الإنتاجات السينمائية على قنوات عربية خاصة منها ما هو«عرض مجاني» يستفاد منه من خلال الفقرات الإشهارية أو الإعلانات، ومنها ما هو بمقابل مادي من خلال خدمة الدفع مقابل المشاهدة على شبكات مغلقة.[٢٣]

و أعلن عدد من الفنانين ومسؤولي وزارة الثقافة المصرية عن خشيتهم من اختفاء أصول السينما المصرية نتيجة بيعها من مالكيها المصريين وشراؤها بأسعار كبيرة من شركات فنية أو قنوات فضائية عربية وبمبالغ طائلة، كذلك يتم دبلجة مجموعة من الأفلام الكلاسيكية المصرية غير الملونة باللغات الفرنسية والألمانية والإيطالية لتعرض على قنوات خاصة تابعة لشبكات تلفزيونية أوروبية ومنها أفلام لفاتن حمامة، عمر الشريف، وليلى مراد.

الستينيات

وفي الستينيات أممت صناعة السينما، حيث أنشئت فيه المؤسسة العامة للسينما لإنتاج الأفلام الروائية الطويلة، التي تتبع القطاع العام في مصر، مما أدى إلى

انخفاض متوسط عدد الأفلام من ٦٠ إلى ٤٠ فيلمًا في السنة، كما انخفض عدد دور العرض من ٣٥٤ دارًا عام ١٩٥٤ إلى ٢٥٥ دارًا عام ١٩٦٦،

النجمان صلاح ذو الفقار وشادية في مشهد من فيلم أغلي من حياتي، إنتاج سنة.1965

ويمكن تقسيم الأفلام المصرية التي عرضت في الستينيات إلى ثلاثة اقسام:

١. أفلام تتناول موضوع الفقر وإعلاء قيمة العمل، والإشادة بالمجتمع الاشتراكي مثل فيلم» الأيدي الناعمة «من إخراج محمود ذو الفقار.

٢. أفلام أدانت النماذج الانتهازية والأمراض الاجتماعية كالرشوة والفساد وجرائم السرقة مثل» ميرامار.«

٣. أفلام تناولت قضايا مشاركة الشعب السياسية، وأدانت السلبية، كما عالجت موضوعات الديموقراطية والارتباط بالأرض والمقاومة مثل فيلم» جفت الأمطار.«

السبعينات]

في منتصف عام ١٩٧١ م تم تصفية مؤسسة السينما وإنشاء هيئة عامة تضم مع السينما المسرح والموسيقى. وتوقفت الهيئة عن الإنتاج السينمائي مكتفية بتمويل القطاع الخاص وبدأ انحسار دور الدولة في السينما حتى انتهى تماماً من الإنتاج الروائي، وبقيت لدى الدولة شركتان فقط إحداهما للاستديوهات والأخرى للتوزيع ودور العرض إلا إن متوسط عدد الأفلام المنتجة ظل ٤٠ فيلمًا حتى عام ١٩٧٤، ثم ارتفع إلى ٥٠ فيلمًا، وظل عدد دور العرض في انخفاض حتى وصل إلى ١٩٠ دارًا عام ١٩٧٧.

ملصق فيلم أريد حلا، إنتاج سنة.1975

وقد شهدت السبعينيات واحداً من أعظم الأحداث في تاريخ مصر وهو انتصار أكتوبر ١٩٧٣، وقد تناولته السينما في عدة أفلام وهي» :الوفاء العظيم» – «الرصاصة لا تزال في جيبي» – «بدور» – «حتى آخر العمر» – «أبناء الصمت» – «العمر لحظة.«

وبعد حرب أكتوبر ظهر أول فيلم يتناول سياسة الانفتاح بعد إعلانها بعام واحد فقط وهو فيلم» على من نطلق الرصاص «للنجمة سعاد حسني ونجم هذه المرحلة محمود ياسين والذي قام أيضًا ببطولة معظم وأهم أفلام تلك الحقبة لا سيما أفلام أكتوبر.

في ذات الفترة، تم منع أفلام تناولت صورة الدولة قبل الهزيمة مثل الفساد الإداري أو الشرطي .

الثمانينات]

السيندريلا سعاد حسني في مشهد من فيلم أهل القمة، إنتاج سنة.1981

مع بداية فترة الثمانينيات ظهرت مجموعة جديدة من المخرجين الشباب الذين استطاعوا أن يتغلبوا على التقاليد الإنتاجية السائدة، وأن يصنعوا سينما جادة وأطلق عليهم تيار الواقعية الجديدة أو جيل الثمانينيات، من هذا الجيل المخرج عاطف الطيب، وتجارب رأفت الميهي، وأفلام خيري بشارة ومحمد خان وغيرهم. وبرز في تلك الفترة نجوم مثل» :عادل إمام «و»أحمد زكي «و»محمود عبد العزيز «و»نور الشريف « و»نادية الجندي «و»نبيلة عبيد «و»يسرا «و»ليلى علوي «و»إلهام شاهين «و»سهير رمزي «وفي منتصف الثمانينيات وبالتحديد مع بداية عام 1984 ارتفع عدد الأفلام المعروضة بشكل مفاجئ إلى ٦٣ فيلمًا، فيما يشكل بداية موجة أفلام المقاولات؛ وهي عبارة عن أفلام كانت تُعَدّ بميزانيات ضئيلة ومستوى فني رديء لتعبة شرائط فيديو وتصديرها إلى دول الخليج، حيث بلغ عدد الأفلام في عام 1986 نحو ٩٥ فيلمًا، ويمثل هذا الرقم ذروة الخط البياني لتزايد سينما المقاولات.

التسعينات]

مع نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات وبالتحديد بعد حرب الخليج تراجع إنتاج أفلام المقاولات بصورة واضحة نتيجة انخفاض الطلب على مثل هذه الأفلام من دول الخليج لتظهر مجموعة أخرى من المخرجين حاولوا التأثير قليلاً في السينما، من بينهم رضوان الكاشف وأسامة فوزي وسعيد حامد .ظهرت موجة الأفلام الكوميدية في أواخر التسعينات، مع ظهور عدد من الأفلام الكوميديا التي كان يقوم ببطولتها عدد من النجوم الشبان وقتها، وقد بدأت هذه السلسلة بعد فيلم إسماعيلية رايح جاي والذي حقق

نجاحاً سنيمائياً كبيراً وأعاد الانتعاش لسوق الفيلم المصري بعدما وصل معدل الإنتاج إلى مستويات متدنية في منتصف التسعينات. استحوذت تلك الموجة من الكوميديا على مجمل الإنتاج السينمائي في البداية، ثم واكبتها موجه أخرى من أفلام الحركة والأفلام الرومانسية، لكن في المجمل لا تزال تلك الموجة من الأفلام الكوميديا هي المسيطرة على سوق السينما المصرية، ولا يزال نجوم الكوميديا هم الأعلى سعراً والأكثر شهرة.

الألفية الجديدة]

ومع بداية القرن الجديد ظهر جيل جديد من الممثلين الكوميديين من أشهرهم محمد سعد ومحمد هنيدي وأحمد حلمي وهاني رمزي، قاموا ببطولة العديد من الأفلام الكوميدية

كذلك استطاع عدد من الفنانات الشابات تحقيق نجاح وشهرة خلال فترة بسيطة خلال السينما المصرية بتلك الفترة من أشهرن :منى زكي وهند صبري ومنة شلبي وياسمين عبد العزيز ومي عز الدين ودواليا البحيري.

وفي عام 2007 كان حجم الإنتاج السينمائي ٤٠ فيلمًا وهو نفس الرقم تقريبًا الذي قدمته السينما عام 2006 إلا أن عدد الأفلام المتميزة زاد أكثر عما كان من قبل، وحققت السينما المصرية في ٢٠٠٧ إيرادات ضخمة من ٢٥٠ مليون جنيه.

الإنتاج السينمائي في مصر يقتصر بشكل شبه تام على القطاع الخاص وبعض مؤسسات الإنتاج العالمية «كيورو ميد برودكشن»، إلا أن وزارة الثقافة أعلنت في ٢٠٠٧ م. عن بدء تمويلها لبعض الأفلام ذات «القيمة المتميزة.«

أنتج في عام 2008 م ٥٣ فيلم سينمائي وهذا يدل على ازدهار صناعة السينما المصرية.

ما بعد عام ٢٠١٠]

استمرت السينما المصرية بإنتاج الأفلام الكوميدية والسياسية مع نفس النجوم، وبدأ ظهور (الأفلام الشعبية) خاصة، ويتميز ذلك نوع من الأفلام بمناقشة حالة الفقر والطبقة السفلية من المجتمع ومشاكلهم ويواجه قضايا كالمخدرات والدعارة وكان له بعض الآثار السلبية على الشباب المصري نتيجة لاحتواء تلك الأفلام الألفاظ البذيئة ومشاهد الراقصات والمشاهد المخلة للآداب، كما هوجمت بشدة من عدة أطراف في المجتمع، وكذلك ظهرت أفلام ذات قيمة فنية عالية مثل؛678 ، عسل أسود، أسماء، المصلحة، ديكور، الفيل الازرق، هيبتا، عيار ناري، تراب الماس، الفيل الازرق ٢، الكنز، الكنز ٢، وكازابلانكا وغيرها .وفي عيد الفطر) وهو موسم الأفلام الجديدة في مصر) لعام 2016 عُرضت عدة أفلام في دور العرض المصرية العديد منها كوميدية وهي :جحيم في الهند، أبو شنب، كما عُرض فيلم من ٣٠ سنة وهو فيلم أكشن ودراما من بطولة عدد كبير من فنانين مصر وهم :أحمد السقا، منى زكي، ميرفت أمين، شريف منير، نور في أدوار البطولة. وفي عام ٢٠١٧ عُرض العديد من الأفلام منها؛ الخلية؛ هروب اضطراري؛ بنك الحظ؛ وغيرها...

ومضات تاريخية

- العام : 1912 ظهور ترجمة للأفلام الأجنبية المعروضة في مصر على
- العام : 1935 إفتتاح "ستوديو مصر" – أول ستوديو حديث في الشرق الأوسط

وهو مشروع بنك مصر السينمائي.

- العام : 1940 فاتن حمامة تظهر في دور الطفلة بفيلم يوم سعيد لمحمد عبد الوهاب.
- العام 1942 : 1942 إنتاج فيلم عايدة المقتبس عن أوبرا عايدة لفيردي.
- العام : 1943 تأسيس نقابة السينمائيين المحترفين بالقاهرة.
- العام : 1944 موت المغنية أسمهان في حادث سير قبل نهاية تصوير مشاهدها في غرام وانتقام ولاقى الفيلم نجاحا وعرض لمدة ١٧ أسبوعا.
- العام : 1954 ظهور عمر الشريف في أول أفلامه صراع في الوادي.
- العام : 1957 فيلم دليلة أول فيلم شاشة عرض منفصلة بجوار الشاشة الكبيرة للعرض.
- العام : 1920 إنشاء "بنك مصر."
- العام : 1923 صدور مجلة الصور المتحركة كأول مجلة متخصصة في السينما المصرية والأجنبية.
- العام : 1923 عرض أول فيلم مصري صامت برسوم يبحث عن وظيفة
- العام : 1925 عرض فيلم في بلاد توت عنخ آمون، أول فيلم وثائقي مصري طويل يصور بالكامل في مصر.
- العام : 1925 إنشاء شركة مصر للتمثيل والسينما من قبل بنك مصر.
- العام : 1927 تأسيس غرفة لصناعة السينما في مصر.
- العام : 1927 عرض فيلم ليلى في القاهرة من إنتاج عزيزة

مصري (سينما سكوب) بالألوان.

- العام : 1958 إنشاء أول معمل لتحميض الأفلام الملونة في مصر والشرق الأوسط من قبل ماري كويني.
- العام : 1958 المرة الأولى التي ترشح فيها فيلم مصري لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي، وكان هذا الفيلم هو باب الحديد
- العام : 1960 تأميم وسائل الإعلام في مصر.
- العام : 1960 انعقاد مهرجان السينما الأفرو آسيوية الثاني بالقاهرة كأول مهرجان سينمائي دولي في مصر.
- العام : 1960 بداية ونهاية أول رواية للأديب نجيب محفوظ تتحول إلى عمل

أمير بحضور أحمد شوقي وطلعت حرب الذي قال لها: " سيدتي..لقد استطعت إنجاز ما لم يتمكن الرجال من إنجازه".

- العام : 1928 عزيزة أمير تؤسس استوديو هليوبوليس.
- العام :1928 يوسف وهبي يؤسس استوديو رمسيس.
- العام : 1929 السلطات المصرية تمنع عرض فيلم " مأساة الحياة "لوداد عرفي.
- العام : 1930 إنتاج استوديو رمسيس لفيلم زينب عن رواية محمد حسين هيكل.
- العام : 1932 إنتاج أول فيلم مصري ناطق " أولاد الذوات."
- العام : 1932 عرض فيلمي الضحايا وأنشودة الفؤاد.

سينمائي.

- العام : 1969 إنتاج فيلم المومياء لمخرجه شادي عبد السلام الذي حصل على جوائز عالمية.
- العام : 1970 فيلم الأرض ليوسف شاهين يحصل على الجائزة الذهبية بقرطاج.
- العام : 1997 المخرج المصري يوسف شاهين يحصل على الجائزة التذكارية في اليوبيل الذهبي لمهرجان كان في فرنسا.
- العام :2005 وفاة الفنان التراجيدي السينمائي أحمد زكي.
- العام :2008 وفاة المخرج السينمائي يوسف شاهين أحد رواد أبرز الأعمال السينمائية المصرية.
- العام : 1933 فاطمة رشدي تنتج وتمثل فيلم الزواج وهو أول فيلم تخرجه.
- العام : 1933 عرض فيلم الوردة البيضاء الذي لاقى نجاحا واستمر فترة قياسية وقتها (قرابة الشهرين) واحتج عليه الأزهر لدي إدارة الأمن العام لمشهد قبلة بين البطل والبطلة
- العام : 1933 منح أول جوائز مصرية من قبل الدولة للعاملين في قطاع السينما.

- العام :2015 وفاة الفنان التراجيدي السينمائي نور الشريف.

أهم الاستوديوهات السينمائية

ستوديو مصر

- استوديو الأهرام
- استديو النحاس
- استوديو احمس
- استوديو جلال
- استوديو النيل
- مدينة السينما
- مدينة الإسماعيلية للفنون
- استوديو الإسكندرية
- استوديوهات الجابري
- استوديوهات المغربي
- مجمع ماجدة للفنون بأكتوبر

- مدينة سنبل للفنون
- مدينة الفنون بالهرم
- مدينة الإنتاج الإعلامي بالقاهرة
- ستوديوهات صوت القاهرة بالعباسية
- استوديو السمنودي
- استوديوهات خورشيد
- أهم شركات الإنتاج السينمائي في مصر]عدل[
- استوديو مصر
- نيوسينشري للإنتاج الفني
- شركة دولار فيلم
- سينرجي للإنتاج الفني
- العدل جروب
- جود نيوز جروب
- الشركة العربية للإنتاج والتوزيع السينمائي
- السبكي للإنتاج السينمائي
- الشركة المصرية لمدينة الإنتاج الإعلامي

ممثلون بارزون]

أحمد السقا(-1973)

- **أحمد حلمي(-1969)**
- **أحمد رمزي(1930-2012)**
- **أحمد زكي(1949-2005)**
- **أحمد مظهر(1917-2002)**
- **إستفان روستي(1891-1964)**
- **إسماعيل ياسين(1915-1972)**
- **إلهام شاهين(-1960)**
- **أمينة رزق(1910-2003)**
- **أنور وجدي(1904-1955)**
- **إيمي سمير غانم(-1987)**
- **بوسي(-1953)**
- **تحية كاريوكا(1922-1999)**
- **توفيق الدقن(1924-1988)**

- حسن حسني(1931–2020)
- حسن فايق(1898–1980)
- حسين رياض(1913–1965)
- حسين صدقي(1917–1976)
- دنيا سمير غانم(–1985)
- حسين فهمي(–1940)
- حنان ترك(–1975)
- رشدي أباظة(1928–1980)
- زكي رستم(1903–1972)
- زهرة العلا(1934–2013)
- زينات صدقي(1913–1978)
- سامية جمال(1924–1994)
- سعاد حسني(1944–2001)
- سليمان نجيب(1892–1955)
-]سعيد صالح] (١٩٣٨–٢٠٠٧(

- سمير صبري(1932-2022)
- سمير غانم(1937- 2021)
- سناء جميل(1932-2002)
- شادية(1931-2017)
- شكري سرحان(1925-1997)
- شويكار(1939-2020)
- صباح(1928-2014)
- صلاح السعدني(-1943)
- صلاح ذو الفقار(1926-1993)
- صلاح قابيل(1931-1992)
- عادل إمام(-1940)
- عبد الحليم حافظ(1929-1977)
- عبد السلام النابلسي(1899-1968)
- عبد الغني النجدي(1915-1980)
- عبد الفتاح القصري(1905-1965)

- **عبد المنعم إبراهيم(1924-1987)**
- **عبد المنعم مدبولي(1921-2006)**
- **عبد الوارث عسر(1894-1982)**
- **عز الدين ذو الفقار(1919-1963)**
- **عزت أبو عوف(1948-2019)**
- **عزت العلايلي(1937-2021)**
- **عماد حمدي(1909-1984)**
- **عمر الحريري(1926-2011)**
- **عمر الشريف(1932-2015)**
- **فاتن حمامة(1931-2015)**
- **فاروق الفيشاوي(1952-2019)**
- **فاطمة رشدي(1912-1996)**
- **فردوس محمد(1906-1961)**
- **فريد الأطرش(1915-1974)**
- **فريد شوقي(1922-1998)**

- فؤاد المهندس(1924-2006)
- كاميليا(1929-1950)
- كريم عبد العزيز(-1975)
- كمال الشناوي(1921-2011)
- لبلبة(-1946)
- ليلى طاهر(-1942)
- ليلى علوي(-1962)
- ليلى فوزي(1925-2005)
- ليلى مراد(1918-1995)
- ماجدة(1931-2020)
- ماري كويني(1913-2003)
- ماري منيب(1905-1969)
- محمد سعد(-1965)
- محمد صبحي(-1948)
- محمد عبد المطلب(1910-1980)

- محمد عبد الوهاب(1902-1991)
- محمد فوزي(1918-1966)
- محمد هنيدي(-1968)
- محمود المليجي(1910-1983)
- محمود حميدة(-1953)
- محمود شكوكو(1912-1985)
- محمود عبد العزيز(1946-2016)
- محمود مرسي(1923-2004)
- محمود ياسين(1942-2020)
- مديحة يسري(1921-2018)
- منه شلبي (١٩٨٢)
- مريم فخر الدين(1933-2014)
- منى زكي(-1977)
- ميرفت أمين(-1948)
- نادية الجندي(-1940)

- نادية لطفي(1937-2020)

||

- ناهد شريف(1942-1981)
- نبيلة السيد(1938-1986)
- نبيلة عبيد(1946-)
- نجمة إبراهيم(1914-1976)
- نجلاء فتحي(1950-)
- نجيب الريحاني(1889-1949)
- نعيمة عاكف(1932-1966)
- نور الشريف(1946-2015)
- نيللي(1949-)
- هدى سلطان(1925-2006)
- هند رستم(1933-2011)
- يحيى الفخراني(1945-)
- يحيى شاهين(1917-1994)
- يسرا(1955-)

- يوسف شاهين(1926-2008)
- يوسف شعبان(1936-2021)
- يوسف وهبي(1898-1984)
- شريهان(1964-)

الفصل الرابع

السينما في ايران

السينما الإيرانية

يرجع تاريخ السينما في إيران إلى عام ١٩٠٠، يوم كان الشاه الإيراني مظفر الدين شاه، في زيارة لإحدى الدول الأوروبية وأحضر معه أول آلة تصوير في البلاد. وفي عام ١٩٠٤، افتتحت أول صالة عرض للسينما بإيران. ويعتبر هذا الأمر نقطة تحوّل وبداية للسينما في إيران وبرغم وجود العديد من صالات السينما عام ١٩١٢، فلم يتم إنتاج أي فلم سينمائي في إيران حينها واستمر ذلك حتى عام ١٩٢٩ حيث كان السينمائيون يقومون ذلك الزمان بعرض الأفلام الغربية المدبلجة في صالات السينما الإيرانيه الصغيرة. رغم البدايات المبكرة للسينما، لكن أول فيلم إيراني أخرج عام ١٩٣٠، بعنوان «آبي ورابي»، على يد المخرج أفانيس أوهانيان بمساعدة المصوّرخان بابا معتضدي، خان بابا معتضدي كان أول إيرانيّ يعمل في مجال التصويرمنذ عام ١٩٢٥حتي عام ١٩٣١ وكان يعمل بتصويرالأفلام الخبرية الصامتة ومن أشهرها فلم (مجلس المؤسسين) الذي تم انتجه عام ١٩٢٥ والذي كان يدور حول مجلس المؤسسين واختير رضاخان ليؤدي فيه دورالسلطان وبعد توليه السلطة قم رضاخان بتكريم الفيلم.

أول سينما ناطقة في إيران

)بالاك) هي أول صالة سينمائية أحضر إليها الجهاز الناطق في إيران. تقع هذه الصالة في نهاية شارع إسطنبول بالقرب من تقاطع فردوسي في مركز العاصمة الإيرانية طهران. كانت هذه الصالة تقع تحت فندق بالاس بالضبط وبعد مدة أصبحت تدعي بسينما القصر وبعدها سميت بسينما طهران واليوم أصبح ذلك المكان سوقا يدعي بسوق الكويتيين.

معاهد السينما في إيران

العديد من المعاهد، التي تديرها الحكومة والخاصة، توفر التعليم الرسمي في جوانب مختلفة من صناعة الأفلام. من بين أبرز هذه الأفلام: مؤسسة الفارابي للسينما، شركة هداية للسينما، مركز الأفلام الوثائقية والتجريبية.

أول فيلم إيراني ناطق

عام ١٩٤٠ كان فيلم (دخترلُر) (الفتاة اللرية) أول فيلم إيراني ناطق والذي صوره عبد الحسين سبنتا.رواية الفيلم كانت مستوحاة من رواية شعبية تعرف باسم جعفر وجلنار، يسلط اليفلم الضوء على حياة جلنار التي تعمل في مقهى وتتعرف علي الضابط جعفر وتتوطد العلاقة بينهما ويتعلقان ببعضهما كثيرا. حظي هذا الفيلم باستقبال قل نظيره من قبل الجمهور وشكل أيضا نقطة بداية لصنع عدة أفلام إيرانية أخرى. فيلم (الفتاة اللريه) لايعتبر فلما إيرانيا فحسب بل هو أحد الأفلام الناطقة باللغة الفارسية السّباقة في تاريخ السينما في إيران فبعدها تم إنتاج أول فيلم عرض في إيران ألا وهو (جراغ هاي نيووركَ) (اضوية نيووركَ).و قد أوجد هذا الفيلم تغييرا في الأجواء السياسية والرقابة الشديدة في تلك الفترة.

خلال الفترة بين عامي ١٩٣٦و١٩٤٨ والتي كانت تعتبر فترة ركود في السينما الإيرانية انتهج منتجوا السينما الإيرانية خطًّا فكريًا خاصا يقتبس مقوماته من الأفلام الأجنبية. فقد تطورت صناعة الأفلام في السنوات التي تلت عام ١٩٤٣ بشكل سلبي بسبب تأسيس العديد من الشركات السينمائية من قبل أصحاب الثروات ونتيجة الاهتمام الزائد بالربح في هذا المجال من جهة والوضع السياسي من جهة أخرى قررت الحكومة في ٢٨ تموز اقرار قانون تحديد الحريات فقد أصبحت السينما الإيرانية

غيرهادفة. لكنّ ذلك لم يمنع عدد من منتجي ومخرجي السينما من المحاولة لتغيير الوضع الراهن فقد حاول ساموئيل خاشيكيان وهوشنك كاووسي وفرّخ غفاري وإبراهيم كلستان وسهراب شهيد ثالث ومسعود كيميايي وداريوش مهرجوئي وفريدون رهنما وعلي حاتمي الي ابتداء مسيرة ثقافية جديدة في صناعة السينما الإيرانية والتي كانت الي حد ما تسعي إلى الابتعاد عن التقاليد الشائعة.

كانت السينما في إيران في بداياتها متأثرة بالسينما الهندية، وبعدها بدأت تأخذ خطاً مستقلاً لها يعبر عن شخصيتها المستقلة، وإن كان هناك ضغوط من الدولة للاتجاه نحو العصرنة، وإظهار إيران بشكل عصري منفتح على الغرب. وقد كان هذا تحديداً في فترة الستينات، حيث ظهرت موجة جديدة من المخرجين الإيرانيين الذين ابتدعوا تقنيات جديدة في السينما ولم يخشوا من النقد الاجتماعي. ومن أهم أفلام هذه الفترة، فيلم «البقرة» ١٩٦٩، الذي أخرجه داريوش مهرجوئي.

فقد أسس هذا الفيلم، الذي صور بأكمله في قرية إيرانية لمنهج الواقعية الجديدة الذي نادت به السينما الإيطالية، وهي المدرسة التي سيتبعها أهم مخرجي إيران في ما بعد. من أهم صفات المدرسة الواقعية الجديدة كما بدأت في إيطاليا عام ١٩٤٣، وانتهت عام ١٩٦١، أن أفلامها تتناول حياة الفقراء والطبقة العاملة، وتتميز باللقطات الطويلة في مواقع التصوير الحية، وغالباً ما تعتمد على ممثلين غير محترفين في الأدوار المساعدة، وأحياناً في الأدوار الرئيسية. وتركز أفلام هذه المدرسة، بشكل خاص، على التغيرات التي تعتمل في النفسية، وأوضاع الحياة اليومية. منع هذا الفيلم من العرض أيام الشاه، لأنه . على حد زعم الرقابة . يتعارض مع صورة إيران العصرية، لكنه هرب إلى الخارج، وعرض في مهرجان البندقية عام ١٩٧١، ولقي احتفاء واسعا من قبل النقاد.

السينما خلال الأعوام ١٩٧٠-١٩٨٠

أصبح تأسيس مركز التربية الفكرية لليافعين والشباب في عام ١٩٦٩ فرصة مناسبة من أجل صياغة أسس السينما الثقافية في إيران وتعاون اليونسكو مع هذا المركز باعتباره موزّع لأفلام الأطفال في إيران ترك اثرا ايجابيا في ارتقاء المستوي الثقافي للمركز.

السينما الإيرانية بعد انتصارالثورة الإسلامية:

بعد انتصار الثورة الإسلامية في إيران وخلال عامي ١٩٧٩وحتي ١٩٨٣ وبسبب عدم وجود قيود لصناعة الأفلام كان وضع السينما في إيران غيرمناسب. لكن بعد عام ١٩٨٧ ومع إعادة تنظيم مونتاج الأفلام لتتناسب مع ظروف الثورة الإسلامية فقد ظهرت مجموعة من العناصرالسينمائية الشابة كمحسن مخملباف وإبراهيم حاتم كيا ومجيد مجيدي وأبوالفضل جليلي إلى جانب كبار الحقبات السابقة كعباس كيارستمي وبهرام بيضايي وداريوش مهرجويي لتساهم بصنع أفلامٍ تتناسب مع توجهات تلك الفترة الخاصة التي تزامنت مع الحرب المفروضة على إيران.

و الملفت في الأمر الحضور النسوي البارز خلال السنوات التي تلت انتصارالثورة الإسلامية في إيران وسطعت مخرجات وممثلات بأعلى المستويات ليتنافسن مع الرجال امثال المخرجة السينمائية رخشان بني اعتماد وبوران درخشنده وتهمينة ميلاني و....

المهرجانات السنوية وتاثيرها على السينما في إيران..

عقد المهرجات السينمائية بشكل سنوي كمهرجان أفلام فجر كان له دورا مهماً في جلب اهتمام الشباب إلى السينما الأمر الذي ساهم وبشكل مؤثر علي تطور الفن السابع في إيران.

وفي هذا السياق حصلت السينما إيرانية وبفضل ابداعات مخرجيها علي معظم الجوائز الوطنية والعاليمة كجائزة اوسكار التي حازها المخرج مجيد مجيدي ١٩٩٨ كما اهدي مهرجان كان السنيمائي في فرنسا جائزتة لعباس كيارستمي لفلمه طعم الكرز.

و حصلت أفلام إيرانية عديدة على جوائز دولية منها..

جائزة النمرالذهبي في مهرجان لوكارنو في سويسرا في عام ١٩٩٧م لجعفربناهي عن فيلم آيينه (المرآة)

جائزة أفضل فيلم في مهرجان فيلم القارات الثلاث في نانت بفرنسا في عام ١٩٩٦ للمخرج أبوالفضل جليلي عن فيلم يك داستان واقعي (قصة واقعية.(

جائزة الكاميرا الذهبية في مهرجان كان السينمائي الفرنسي في عام ١٩٩٥ للمخرج جعفربناهي لفلمه باد كنك سفيد (البالون الأبيض)

جائزة روبرتو روسوليني في مهرجان كان السينمائي الفرنسي وأيضا جائزة فرانسوا تروفو في مهرجان فيلم جيفوني الإيطالي في عام ١٩٩٢ للمخرج عباس كيارستمي تكريما له على مجمل أعماله السينمائية.

جائزة أفضل فيلم في مهرجان القارات الثلاث في نانت بفرنسا في عام ١٩٨٩ للمخرج أميرنادري لفلمه آب باد خاك (الماء الرياح التراب)

جائزة أفضل فيلم في مهرجان القارات الثلاث في نانت بالفرنسا في عام ١٩٨٥ للمخرج أميرنادري لفلمه دونده (الراكض).

متن فارسي

سینمای ایران به صنعت سینما و پویانمایی در ایران گفته می‌شود. سینمای ایران در چندین دوره، مورد ستایش جهان خارج بوده و دستاوردهایی داشته است.

در دورهٔ پهلوی، افزون بر حضورهای قابل توجه فیلم‌های ایرانی در جشنواره‌های فیلم جهانی، این کشور خود نیز به میزبانی پراهمیت از رویدادهای بین‌المللی سینما در جهان، تبدیل شده بود .جشنواره جهانی فیلم تهران در دههٔ ۱۳۵۰، مهم‌ترین جشنوارهٔ سینمایی در آسیا و تنها جشنوارهٔ ردهٔ «الف» از دید فدراسیون بین‌المللی تهیه‌کنندگان در آسیا به‌شمار می‌رفت. پس از انقلاب ۱۳۵۷، حکومت جدید، نخست، فیلم‌سازی را محدود کرد؛ سپس در صورت تبلیغ ارزش‌های اسلامی، به کارگردانان، کمک مالی رساند. در حدود دههٔ ۱۳۷۰، شوق نخستینِ انقلابی، با خواسته‌های میانه‌روی سیاسی و روابط بهتر با غرب، جایگزین شد و سینمای این کشور، پیشرفت کرد.

پس از انقلاب شماری از کارگردانان ایرانی که از ایران خارج شدند، به ساخت فیلم در خارج از کشور پرداختند. همچنین شماری از فیلم‌ها که برای سینمای عامه‌پسند ایران به کار برده شد به» فیلمفارسی «مشهور شدند. در دوره جمهوری اسلامی با انحصاری‌شدن سینما در دست نظام و حذف‌شدن بخش خصوصی این کشور، محدودیت‌هایی سنگین به فیلم‌سازان اهل ایران تحمیل گردید .سانسور پس از انقلاب ۱۳۵۷، چالشی جدی برای سینمای این کشور است. در ایران، ۲۱ شهریور به‌عنوان روز سینما نام گرفته‌است.

مقاله‌های اصلی :تاریخ سینما در ایران و سینمای ایران قبل از انقلاب

(آبی و رابی) نخستین فیلم صامت ایرانی

ورود نخستین دوربین فیلم‌برداری) دستگاه سینماتوگراف) در زمان مظفرالدین‌شاه، به سال ۱۲۷۹ خورشیدی، آغازگر تاریخ سینمای ایران است. مظفرالدین شاه در یکی از سفرهایش به فرانسه از دستگاه سینماتوگراف خوشش آمد و به میرزا ابراهیم‌خان صحاف باشی دستور خریداری آن را داد. شاه که مجذوب کارناوالها و جشنواره‌های فرنگی بود دستور داد تا از کارناوال اسناند فیلم برداشته شود و این نخستین تصاویری بود که سینماتوگراف ابتیاع شده ضبط کرد .

نخستین سالن سینمای ایران را در سال ۱۲۷۹ خورشیدی (تنها ۵ سال پس از آنکه برادران لومیر سینما را اختراع کردند) با نام «سینما سولی» مبلغین مذهبی کلیسای کاتولیک در شهر تبریز تأسیس کردند. اما این سینما به دلیل عدم دسترسی به فیلم‌های روز، در سال ۱۲۹۵ خورشیدی تعطیل شد .

نخستین محل پخش فیلم در سال ۱۲۸۳ توسط ابراهیم خان صحاف‌باشی در خیابان چراغ گاز افتتاح شد و در آن فیلم‌های کمدی کوتاه نمایش داده شد].۷[اما نخستین سالن عمومی سینما در تهران توسط مهدی‌خان روسی در سال ۱۲۸۶

خورشیدی]۸[]۹[در خیابان علاءالدوله) فردوسی) افتتاح شد. او پس از مدتی با اجاره بالاخانه‌ای در خیابان لاله‌زار، سالن سینمای خود را به آنجا برد

قدیمی‌ترین سالن سینمای ایران که همچنان فعال است، سینمای صنعت نفت مسجدسلیمان است که به دنبال اکتشاف نفت در این شهر (۱۲۸۷ خورشیدی]۱۱[(احداث شد. این سینما جدیدترین فیلم‌ها را همزمان با تهران نمایش می‌داد. سینمای صنعت نفت مسجدسلیمان به دلیل قدمت و فرسودگی مدتی تعطیل بود، تا اینکه در سال ۱۳۸۹ خورشیدی مورد مرمت و بازسازی کامل قرار گرفت و فعالیت خود را مجدداً شروع کرد].۱۲[همچنین در همان سال (۱۲۸۷ خورشیدی) و همزمان با احداث پالایشگاه نفت در آبادان، این شهر نیز صاحب سینما شد .

نخستین فیلم ناطق فارسی، فیلم دختر لر است که اردشیر ایرانی آن را در سال ۱۳۱۲ خورشیدی ساخته‌است

تا سال ۱۳۰۹ خورشیدی، سینماهای ساخته شده به نمایش فیلم‌های غربی که در مواردی زیرنویس فارسی داشتند، می‌پرداختند. تا اینکه در این سال، اوانس اوهانیانس نخستین فیلم بلند سینمایی ایران را به نام آبی و رابی ساخت.

دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰]

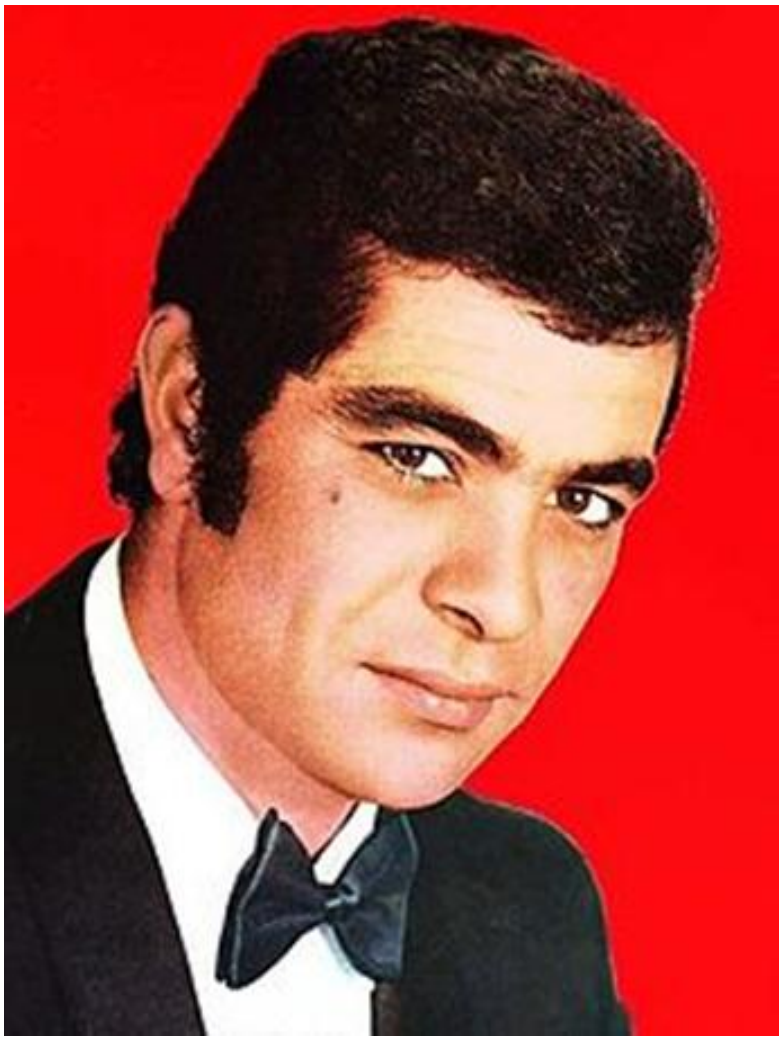
در دههٔ ۱۳۲۰ شرکت‌های سینمایی ایرانی پدیدار شدند و سینما میان مردم این کشور، همگانی‌تر شد].

در دههٔ ۱۳۳۰، پیشرفت سینمای این کشور ادامه یافت و در نمونه‌ای، شهلا ریاحی با ساخت مرجان به نخستین کارگردان زن ایرانی تبدیل شد. در این دهه، پویانمایی وارد ایران شد و نخستین تلاش‌های ساخت پویانمایی ایرانی، در ادارهٔ کل فرهنگ و هنرهای زیبای تهران صورت گرفت. نخستین فیلم کوتاه پویانمایی در ایران، توسط اسفندیار احمدیه با عنوان ملانصرالدین در ۱۳۳۶ ساخته شد .

اسماعیل کوشان، ساموئل خاچیکیان، هوشنگ کاووسی، فرخ غفاری فیلمسازان مطرح این دوره به‌شمار می‌آیند که از این میان اسماعیل کوشان در تثبیت جریان سینمای تجاری عامه‌پسند ایرانی موسوم به فیلمفارسی نقش عمده‌ای داشت.

دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰: گنج قارون و موج نوی سینمای ایران]

مقالهٔ اصلی :موج نوی سینمای ایران



بهروز وثوقی که دستاوردهای داخلی و فرامرزی مهمی داشته‌است.

در دهۀ ۱۳۴۰، سینمای فارسی‌زبان، یکی از دوره‌های اوج خود را تجربه کرد؛ فیلم‌هایی چون گنج قارون، گاو و قیصر در این دوران نمایش یافتند. بنیان‌گذاری نهادی که پخش‌کنندۀ فیلم‌های کودکان هم باشد، با عنوان کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در همین دهه، فرصتی مناسب برای شکل‌گیری سینمای فرهنگی در ایران شد .

به شکلی دقیق‌تر، با نمایش گنج قارون در سال ۱۳۴۴، سینمای فیلم‌فارسی اوج خود را تجربه کرد و موجی از فیلم‌های «گنج قارونی» سینماهای ایران را درنوردید. در سال ۱۳۴۸ با پیدایش فیلم‌هایی چون گاو و قیصر تغییری اساسی ایجاد شد؛ جریان تازه‌ای که موج نوی سینمای ایران لقب گرفت. از سویی بنیان‌گذاری کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در سال ۱۳۴۸ شانسی برای شکل‌گیری سینمای فرهنگی بهتری در ایران شد. همکاری یونسکو با این کانون به عنوان پخش‌کننده فیلم‌های کودکان در ایران که با فرستادن نورالدین زرین‌کلک به بلژیک عملی گردید، اثری مهم بر بالابردن سطح فرهنگی کانون گذاشت. جریان فرهنگی شکل‌گرفته از سوی سینماگران پیش‌رو همراه با ایجاد کانون پرورش فکری و همچنین کاهش استقبال همگانی از عناصر سرگرم‌کننده‌ای مانند خشونت، سکس، جاهل مسلکی در میان جوانان و به ویژه تحصیل‌کردگان کشور عواملی بودند که دست در دست هم، جریان نو و سازنده‌ای را در سینمای ایران طی سال‌های ۵۰ تا ۵۷ به وجود آوردند .سهراب شهید ثالث، بهرام بیضایی، عباس کیارستمی، خسرو سینایی، کامران شیردل، داریوش مهرجویی، ناصر تقوایی، مسعود کیمیایی، علی حاتمی، امیر نادری ،فریدون گله، بهمن فرمان آرا، خسرو هریتاش، پرویز کیمیاوی و... از کسانی بودند که با بهانه‌های غیرتجاری نقشی درخور در این جریان داشتند و مقدمه‌هایی را ساختند تا سینمای ایران گام‌های مهمی در سال‌های پسین بردارد.

پیش از انقلاب ۱۳۵۷، افزون بر حضورهای قابل توجه فیلم‌های ایرانی در جشنواره‌های فیلم جهانی، این کشور خود نیز به میزبانی پراهمیت از رویدادهای بین‌المللی سینما در جهان، تبدیل شده‌بود .جشنواره جهانی فیلم تهران در دهۀ ۱۳۵۰، مهم‌ترین جشنوارۀ سینمایی در آسیا و تنها جشنوارۀ ردۀ الف از دید فدراسیون بین‌المللی تهیه‌کنندگان در آسیا به‌شمار می‌رفت].۱۹[پیش از انقلاب ۱۳۵۷، برای هر ۷۰ هزار نفر یک سینما وجود داشته‌است

تا پیش از انقلاب ۱۳۵۷، بیشتر مردم ساکن روستاها و شهرهای کوچک ایران که دارای تعصب‌های مذهبی بودند، هرگز به سالن‌های سینما نرفتند و گونه‌ای تحریم دینی ضد سینمای ایران وجود داشت. در نمونه‌ای اما در شهری مذهبی چون قم، در سال ۱۳۴۷ سینمایی نوین گشایش یافت اما تنها چند روز در برابر مذهبیون دوام آورد. مردم متعصب این شهر، با تحریک ملایان شیعه به این سینما ریخته و به غارت آن پرداختند. اما پس از انقلاب، این تحریم مذهبی ضد سینما، حذف شد].۲۱[

پس از انقلاب ۱۳۵۷]

منتقدان فیلم ایرانی در سی و هفتمین جشنواره جهانی فیلم فجر

»وقتی آدم وارد کادر سینمای امروز ایران می‌شود، بغض می‌کند، همه با یک نظر دیگر به آدم نگاه می‌کنند. برای من آن گذشته‌ها بسیار شیرین است. هم خوب بود و هم زود سپری شد«.

حسن رضیانی دربارهٔ تجربه‌اش از سینمای پس از انقلاب ۱۳۵۷ ایران].

بسیاری از مردم و سینماگران باور داشتند که با سرنگونی پادشاهی و آمدن حکومتی مذهبی، سینمای ایران نیز برای همیشه برچیده می‌شود اما چنین نشد. پس از انقلاب ۱۳۵۷، سینمای این کشور تا چندین سال، گرفتار سردرگمی گردید. به‌طور کلی، رابطهٔ میان سینماگران ایران با جمهوری اسلامی، از انقلاب ۱۳۵۷، بسیار پیچیده بوده‌است. این رابطه در دوران گوناگون این دوره، حالت‌هایی گوناگون نیز داشت؛ گاه حالت اعتراضی گرفت، گاه با گونه‌ای انفعال همراه شد و گاه نیز با مذاکره پیش رفت و با وجود داشتن چالش‌هایی با سیاست و نظر مسئول‌های سینمایی، در پایان به پذیرش اصول و ادامه یافتن فعالیت در چهارچوب مورد نظر مسئولان نظام جمهوری اسلامی منجر شده‌است. در این دوره با انحصاری‌شدن سینما در دست دولت ایران و حذف‌شدن بخش خصوصی این کشور، محدودیت‌هایی سنگین به فیلم‌سازان اهل ایران تحمیل گردید. سانسور پس از انقلاب ۱۳۵۷، چالشی جدی برای سینمای ایران شمرده شد. امنیتی‌شدن فضای سینما، بخش‌بندی سینماگران به «خودی» و «غیرخودی» و مبارزه با نهادها و اتحادیه‌های صنفی نیمه‌مستقلی چون خانه سینما، از دیگر چالش‌های این دوره هستند به شکلی دقیق‌تر، پس از انقلاب ۱۳۵۷، حکومت جدید، نخست فیلم‌سازی را محدود کرد؛ سپس در صورت تبلیغ ارزش‌های اسلامی، به کارگردانان، کمک مالی رساند. با این حال، مردم، علاقهٔ کمی نشان دادند و این دوران از فیلم‌سازی با محوریت مستقیم ایدئولوژی، دوام نیاورد. کمی بعد، فیلم‌هایی که به جنگ ایران و عراق می‌پرداختند و فیلم‌هایی که بیان‌گر مدارای بیشتر با ارزش‌های اسلامی بودند، جایگاه خود را به‌دست آوردند.

استقرار مذهبی، عموماً تقلید از فیلم‌های غربی را ناپسند ساخت و سازوار کردن داستان‌های باستانی، قومی و مذهبی غربی و شرقی را تشویق کرد؛ مشروط بر آنکه دلواپسی‌های معاصر ایران را بازتاب دهند و محدودیت‌های اسلامی وضع‌شده را محترم شمارند].

در حدود دهۀ ۱۳۷۰، شوق نخستین انقلابی، با خواسته‌های میانه‌روی سیاسی و روابط بهتر با غرب، جایگزین شد. صنعت فیلم‌سازی ایران با جشنواره‌های فیلم ایرانی (همچون جشنواره فیلم فجر (که هر ساله به شکل جهانی برگزار می‌شوند، به یکی از بهترین‌های نوع خود، در جهان تبدیل شد. کارگردانانی چون بهرام بیضایی، عباس کیارستمی، محسن مخملباف و داریوش مهرجویی فیلم‌هایی را تولید کرده‌اند که جوایز قابل توجهی را در جشنواره‌های بین‌المللی به سمت خود کشاندند. همچنین نسل جدیدی از کارگردانان زن ایرانی پدید آمده‌است که شامل کارگردانانی چون رخشان بنی‌اعتماد و تهمینه میلانی می‌شود. در فهرست سال ۲۰۱۷ برترین فیلم‌سازان سدۀ ۲۱ میلادی از متاکریتیک، جعفر پناهی) با فیلم‌هایی چون دایره و تاکسی (در ردۀ ۵، اصغر فرهادی) با فیلم‌هایی چون جدایی نادر از سیمین و فروشنده (در ردۀ ۸، عباس کیارستمی (با فیلم‌هایی چون طعم گیلاس و کپی برابر اصل (در ردۀ ۲۰ و بهمن قبادی) با فیلم‌هایی چون زمانی برای مستی اسب‌ها و لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند (در در ردۀ ۲۵ جای داشتند [].با تمام اینها، واکنش رسانه‌های ایرانی به اخبار دریافت جوایز سینمایی توسط ایرانیان، شامل اتهام «سیاه‌نمایی» می‌شود و ملاحظات جشنواره‌ای کارگردانان، مورد بحث بوده‌است [].ایران کنونی، در پویانمایی در حال پیشرفت است و افزون بر پویانمایی‌های کوتاه، انواع مجموعه (همانند پهلوانان و شکرستان (و فیلم بلند پویانمایی (همانند تهران ۱۵۰۰ و فیل‌شاه (را می‌سازد].

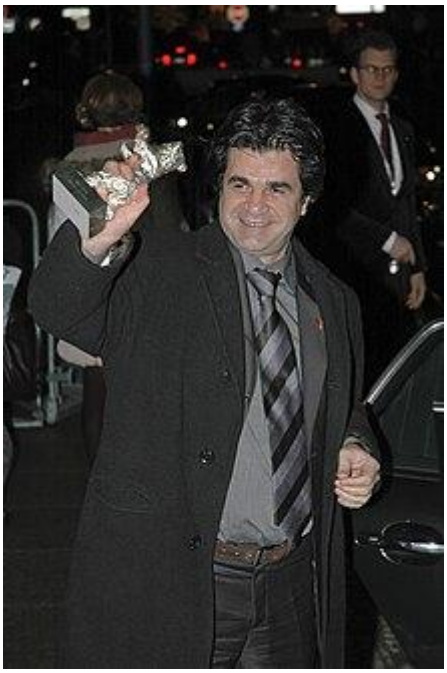
آموزش فیلم‌سازی در ایران با پیدایش رشته‌های مرتبط در دانشگاه‌های کشور پیش از انقلاب آزاد شد و پس از انقلاب با تأسیس دانشگاه‌ها و دانشکده‌های گستردۀ

هنری در نقاط مختلف کشور پیگیری شد. از سوی دیگر، نهاد و موسسات دولتی و آزاد نیز به برگزاری کلاس‌های آموزشی متعدد پرداختند. یکی از این نهادها انجمن سینمای جوانان ایران است. این انجمن بزرگ‌ترین انجمن فیلمسازی در ایران است که به آموزش فیلمسازی ۷ ماهه و دوره‌های تک‌درس کوتاه مدت و همچنین برگزاری جشنواره بین‌المللی فیلم کوتاه می‌پردازد[].

جشنوارهٔ فیلم فجر مهم‌ترین جشنواره سینمایی ایران کنونی است. این جشنواره توسط بنیاد سینمایی فارابی و زیر نظر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برگزار گردیده‌است

خانه سینما بزرگترین نهاد صنفی عوامل تولید فیلم سینمایی در ایران است].نیازمند منبع[

دوران جمهوری اسلامی



جعفر پناهی پس از ساخت فیلمی دربارهٔ اعتراضات ۱۳۸۸ افزون بر خروج از ایران، از کار فیلم‌سازی نیز منع شد.

از سال ۱۳۵۹ انقلاب فرهنگی به راه افتاد؛ دانشگاه‌های ایرانی تعطیل گشته و تمام رسانه‌های گروهی، سازمان‌های خبری و انتشارات ایرانی، به نظارت دولت انقلابی درآمدند. مقام رهبری انقلاب فرهنگی را به روشنی اعلام کرد: «ما همهٔ نشریات، رادیو و تلویزیون و سینماها را از فساد پاک خواهیم کرد. همه چیز باید در خدمت اسلام باشد.» کمی بعد، نمایان گردید که جمهوری اسلامی می‌خواهد سینما را نیز کاملاً زیر سلطهٔ خود داشته باشد و فیلم‌سازان دگراندیش ایران، در سینمای آیندهٔ این کشور، جایی ندارند. موجی از پاکسازی انقلابی در همگی رشته‌های هنری ایران پدیدار شد و بسیاری از هنرمندان، به همکاری با شاهنشاهی پهلوی متهم گردیدند].

در دوران جمهوری اسلامی، پیش آمده‌است که نیروهای تندرو، در مخالفت با نمایش حتی فیلمی که کارهای قانونی‌اش طی شده و مجوز اکران وزارت ارشاد نیز دارد، دست به اعتراض بزنند و از نمایش آن پیشگیری کنند. یورش تندروها در مواردی باعث نگرانی میان بازیگران و سینماگران ایرانی این دوره بوده‌است

بعد از پیروزی انقلاب اسلامی بحث بر سر بودن یا نبودن سینما مطرح بود. اساسا سینمایی وجود نداشت و حتی ویدیو قاچاق محسوب می‌شد و نگهداری ویدیو جرم بود. در ابتدای دهه شصت با انتشار ماهنامه فیلم و تاثیر آن بر نسل‌های پس از خود تاثیر انکار ناپذیری در حیات و تداوم سینما در ایران به وجود آمد .مسعود مهرابی ده سال و تا شماره ۸۹ با دریافت مجوزهای تک شماره با چاپ و انتشار مجله فیلم در دورانی که نه سینمایی وجود داشت و نه فیلمی خوراک فرهنگی مردم را فراهم می‌کرد. از نسل این نشریه بسیاری از سینماگران و منتقدان مطرح امروز متولد شدند و سینمای ایران مجدد متولد شد. هم‌اکنون پویا مهرابی صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول این نشریه است.

در اردیبهشت ۱۴۰۰، محمدعلی سجادی، کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس، تهیه‌کننده در گفت‌وگو با ایلنا اعلام داشت که: «ما یک ممیزی داریم و یک سیستم ایدئولوژیک داریم که در این چهار دهه نمی‌دانسته با سینما چه کند. در حقیقت هم دلش

می‌خواست آن را حفظ کند و هم دلش می‌خواهد سر به تنش نباشد... بزرگترین مشکل سینما این است که عده‌ای سفارش‌دهنده هستند... سینمای ما در دست ارگان‌های دولتی و نظامی است«

چالش حجاب اسلامی و برخورد با جنس مخالف

موضوع پوشش سر کاراکترهای زن در سینمای ایران در تنهایی یا در حضور محارم، از هنگام اجباری‌سازی حجاب اسلامی پس از انقلاب ۱۳۵۷ در این کشور، به یکی از دغدغه‌های اصلی کارگردان‌ها و تهیه‌کنندگان ایران تبدیل شدشماری از فیلم‌های ایرانی که در یک تا دو سال پس از انقلاب اسلامی به ساخت رسیدند، چون که هنوز حجاب اجباری نگردیده بود، با همان روش پیش از این انقلاب فیلمبرداری شدند اما هنگامی که فیلم‌ها برای اکران رفتند، حجاب تبدیل به خط قرمز سینمای جمهوری اسلامی شد و بسیاری از این فیلم‌ها، از جمله مرگ یزدگرد توقیف شدند. گروهی از کارگردان‌های ایرانی اعلام کردند که برای تماشاگر فیلم، به هیچ وجه طبیعی و باورپذیر نیست که زنان با روسری خوابیده و جلوی شوهر یا پدرشان در خانه، حجاب کامل داشته باشند. در کل، پس از انقلاب، تلاش شد تا پوشش سر زنان در فیلم‌ها طبیعی جلوه داده شوند].

کارگردانان ایرانی اما راه‌هایی برای گریز از حجاب اجباری داشته‌اند و در نمونه‌ای از گونه‌هایی از کلاه بهره بردند. پس از انقلاب سال ۱۳۵۷، با محدودیت‌های شرعی و عرفی که برای طبیعی نشان‌دادن نقش زن مانع‌هایی ساخته بودند، بهره‌گیری از بازیگران زن‌پوش) مرد) در سینما و تئاتر مطرح گردید. چرایی بازی کردن مردها در نقش زن در سینمای پس از انقلاب ۱۳۵۷، شامل موردهای وابسته به حجاب و برخورد بدنی با مردان بوده‌است. برخورد فیزیکی زنان با مردان یکی از چالش‌های قابل توجه در دوران جمهوری اسلامی بوده‌است. بر پایهٔ فتوا) بیان حکم اسلامی توسط فقیه (مرجع‌های تقلید شیعه، دیدن موی زن توسط مردان نامحرم، حرام بوده‌است. با توجه به این فتوای عمومی میان مراجع، گاهی

کارگردان‌ها برای آن که به شخصیت زن فیلم خود روسری نپوشانند، موی او را کامل تراشیده‌اند .کلاهگیس نیز کم‌کم به ترفندی برای حذف حجاب تبدیل شد اما مسئولان فرهنگی دورهٔ جمهوری اسلامی گفتند که کلاهگیس نمی‌تواند یک ترفند برای دور زدن حجاب شود. گروهی از کارگردان‌های ایرانی نیز با دستکاری تدوین و فیلمنامه، به گونه‌ای تغییر ایجاد کرده‌اند که چالش‌های حجاب را دور بزنند .عباس کیارستمی که اعلام داشت در دورهٔ فیلمسازی در ایران یادگرفته بود که چگونه از سانسورها پیشگیری کند، فیلم‌نامهٔ خود را به روشی می‌نوشت که نیاز نشود یک زن را تنها در خانه یا در کنار همسرش نمایش دهد که حجاب نیز دارد].

بنیان‌گذاری‌های انقلابی پس از انقلاب ۱۳۵۷، از جمله دادگاه‌های انقلاب، با داشتن اختیارهایی نامحدود به تشکیل پروندهٔ قضایی برای بیشتر بازیگرها و خوانندگان زن پیش از این انقلاب دست زدند. آن‌ها که از دستورهای دینی اثر گرفته بودند، صرفِ بودن بی‌حجاب زن‌ها در اثرهای هنری را جرم دانستند و برای آن گروه از زنان که در شماری از فیلم‌های دارای صحنه‌هایی چون هم‌آغوشی و برهنگی بودند، حکم‌هایی در اندازهٔ اعدام قائل می‌شدند. اما در مواردی حتی از شماری درخواست گردید که دارایی خود را ببخشند. پاکسازی تقریباً همهٔ بازیگران زن مهم سینمای پیش از این انقلاب، به جز کسانی همانند پروانه معصومی، شهلا ریاحی، حمیده خیرآبادی، مهین شهابی، فخری خوروش و جمیله شیخی بعدها با نقدهایی در رسانه‌ها روبرو گردید].

بر پایهٔ گزارشی در دویچه وله فارسی، نظام جمهوری اسلامی تلاش کرد تا از کارزار «اخلاقی» ضد «زن کافه»، که در جامعهٔ ایران نیز دارای چهره‌ای منفی بود، نهایت بهره‌گیری تبلیغاتی را داشته باشد و رسانه‌های دولتی این دوره، «زن کافه» را الگوی زنان مدرن و آگاه به‌شمار آوردند و در سویی دیگر، آن را مقابل «زن شایستهٔ مسلمان» گذاشتند. در نخستین محصول‌های سینمای اسلامی که از سال ۱۳۶۰ ساختشان آغاز گردید، تقریباً نشانی از زن‌های جامعه، دیده نشده‌است. اما کمی بعد،

جمهوری اسلامی، زنان را نیز دوباره به سینما وارد ساخت؛ زنی که الگویی شایسته خوانده شد. بر پایهٔ همین گزارش، «این موجود نه از گوشت و پوست، بلکه از مشتی ارزش‌های کلی «اخلاقی» ساخته شده‌است. بیش از آنکه انسانی زنده باشد، الگوی رفتار و اسوهٔ اخلاق است. زن باید آیت پاکدامنی و مهربانی و فداکاری باشد و سنگین‌ترین سختی‌ها و بی‌عدالتی‌ها را با بردباری تحمل کند].«

نخستین‌ها]نخستین فیلمبردار ایرانی :میرزا ابراهیم خان عکاس باشی) ۱۲۷۹(

- نخستین سینمای ایرانی :گراند سینما) ۱۳۰۵(
- نخستین فیلم صامت ایرانی :آبی و رابی، اوانس اوگانیانس) ۱۳۰۹(
- نخستین فیلم ناطق ایرانی :دختر لر، اردشیر ایرانی) ۱۳۱۲(
- نخستین فیلم دوبله فارسی :دختر فراری، اسماعیل کوشان) ۱۳۲۵(
- نخستین کارگردان زن ایرانی :شهلا ریاحی، فیلم مرجان) ۱۳۳۵(
- نخستین مجله سینمایی ایرانی :ستاره سینما) ۱۳۳۲(
- نخستین جایزه جایزه خرس نقره‌ای از جشنواره برلین :طبیعت بی جان) ۱۳۵۴(
- نخستین جایزه دوربین طلایی از جشنواره کن :بادکنک سفید) ۱۳۷۴(
- نخستین جایزه نخل طلای جشنواره فیلم کن برای فیلم طعم گیلاس) ۱۳۷۶(
- نخستین جایزه شیر طلایی جشنواره ونیز :دایره) ۱۳۷۹(
- نخستین جایزه خرس طلایی از جشنواره برلین :جدایی نادر از سیمین) ۱۳۹۰(
- نخستین جایزه گلدن گلوب بهترین فیلم خارجی زبان برای فیلم جدایی نادر از سیمین
- نخستین جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی‌زبان برای فیلم جدایی نادر از سیمین) ۱۳۹۰(

در سال ۱۳۱۲ خورشیدی، اردشیر ایرانی، اولین فیلم ناطق فارسی‌زبان را به نام دختر لر در بمبئی کشور هندوستان ساخت. استقبالی که از این فیلم شد،

مقدمات ساخت فیلم‌های ایرانی دیگر را فراهم کرد. اولین سینمای همگانی در ایران را میرزا ابراهیم خان عکاس‌باشی در سال ۱۲۸۳ خورشیدی برابر با ۱۹۰۴ میلادی، افتتاح کرد].۳۶[سپس مهدی خان روسی سالنی را در خیابان علاءالدوله و سپس در خیابان لاله‌زار افتتاح کرد. اما اولین سالن رسمی و حرفه‌ای سینمای ایران که به‌طور منظم فیلم پخش می‌کرد، در سال ۱۳۰۵ خورشیدی به نام گراند سینما و به دست علی وکیلی در تهران ساخته شد].۳۷[در سال ۱۳۰۸ خورشیدی نیز چند سالن سینما در تهران ساخته شد. از آن جمله سینما «ایران» در لاله‌زار، سینما «مایاک»، و سینما «سپه» که ظرفیت بیش از ۱۱۰۰ نفر را داشت].۳۸[خان بابا معتضدی) متولد ۱۲۷۱ خورشیدی در تبریز) در سال ۱۳۰۷ به عنوان نخستین فیلم‌بردار حرفه‌ای و نیز به عنوان یک سینمادار، فعالیت‌های بسیاری انجام داد. وی در سال ۱۳۰۸ خورشیدی فیلم‌برداری نخستین فیلم سینمایی در ایران با نام آبی و رابی به کارگردانی اوانس اوهانیانس را انجام داده‌است].۳۹[

دستاوردهای بین‌المللی]ویرایش[

در سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۹۴ سینمای ایران در بخش فیلم‌های بلند سینمایی ۲۰۲ جایزه بین‌المللی (فقط در بخش بازیگری) دریافت کرده‌است].۴۰[][۴۱[در سایر بخش‌ها مانند کارگردانی و تصویربرداری و همچنین فیلم‌های کوتاه و مستند و انیمیشن نیز جوایزی دریافت کرده‌است.

سینمای مستند و انیمیشن ایران سال ۱۳۹۸ با حضور و دریافت جوایز معتبر بین‌المللی بیشترین سهم را در موفقیت هنر هفتم ایران در آن سوی مرزها داشته‌اند و دارد. سینمای مستند ایران در کنار انیمیشن قطعاً از پرافتخارترین فیلم‌های ایرانی چه به لحاظ میزان حضور و چه از نظر جوایز طی سال‌های اخیر به حساب می‌آیند و در بررسی موفقیت آثار مستند در سال ۹۸ همین نکته بس که سینمای مستند ایران بیش از ۱۳۷ حضور در جشنواره‌های معتبر دنیا را تجربه کرده‌است. سینمای مستند

ایران طی ۱۳۷ بار حضور خود توانسته ۳۹ جایزه از جشنواره‌های معتبر جهانی نیز کسب کند که تا حدودی یک رکورد برای مستندسازان ایرانی به حساب می‌آید].۴۲[

- از مهم‌ترین رویدادها:
- برنده خرس نقره‌ای بهترین کارگردانی جشنواره فیلم برلین برای فیلم طبیعت بی جان ۱۹۷۴ سهراب شهید ثالث
- برنده جایزه بهترین فیلم کوتاه از جشنواره مسکو برای فیلم سفر بهرام بیضایی
- جایزه خرس نقره‌ای جشنواره فیلم برلین برای فیلم باغ سنگی ۱۹۷۶ پرویز کیمیاوی
- جایزه بزرگ بهترین فیلم جشنواره سه قاره نانت، فرانسه، ۱۹۸۹، به فیلم آب، باد، خاک ساخته امیر نادری
- جایزه بزرگ بهترین فیلم جشنواره سه قاره نانت، فرانسه، ۱۹۸۵، به فیلم دونده ساخته امیر نادری
- برنده جایزهٔ نقرهٔ بهترین فیلم جشنواره سه قاره، فرانسه ۱۹۹۳، برای فیلم سارا داریوش مهرجویی
- جایزه پلنگ طلایی جشنواره فیلم لوکارنو، ۱۹۹۷، به فیلم آیینه ساخته جعفر پناهی
- جایزه بزرگ بهترین فیلم در جشنواره سه قاره، فرانسه، ۱۹۹۶ به فیلم یک داستان واقعی کار ابوالفضل جلیلی
- جایزه دوربین طلایی جشنواره فیلم کن، فرانسه، ۱۹۹۵، به فیلم بادکنک سفید اثر جعفر پناهی
- برگزیده شدن بچه‌های آسمان جزء ۵ نامزد نهایی جایزه بهترین فیلم خارجی در اسکار ۱۹۹۸

- جایزه روبرتو روسلینی در جشنواره کن، فرانسه، ۱۹۹۲، به عباس کیارستمی به خاطر مجموعه آثارش. جایزه فرانسوا تروفو در جشنواره فیلم جیفونی، ۱۹۹۲، به عباس کیارستمی به خاطر مجموعه آثار
- نامزد نخل طلایی جشنواره فیلم کن برای فیلم زیر درختان زیتون ۱۹۹۴ عباس کیارستمی
- نامزد جایزهٔ اسکار بهترین فیلمبرداری برای فیلم اویتا ۱۹۹۶ داریوش خنجی
- برنده شیر طلایی جشنواره فیلم ونیز برای فیلم دایره جعفر پناهی
- برنده نخل طلای جشنواره فیلم کن برای فیلم طعم گیلاس ۱۹۹۷ عباس کیارستمی
- برنده جوایز کلیسای جهانی، تقدیرنامه منتقدان بین‌المللی، بهترین فیلم از نگاه تماشاگران و جایزه ویژه از بیست و یکمین جشنواره فیلم مونترال برای فیلم بچه‌های آسمان ۱۹۹۷ مجید مجیدی
- برنده جایزه طلایی از جشنواره فیلم توکیو برای فیلم مسافر جنوب ۱۹۹۷ پرویز شهبازی
- جایزه دوربین طلایی جشنواره فیلم کن ۲۰۰۰ برای فیلم زمانی برای مستی اسب‌ها بهمن قبادی
- برنده جایزه منتقدین جشنوارهٔ فیلم لندن ۲۰۰۲ برای فیلم من ترانه ۱۵ سال دارم رسول صدرعاملی
- برنده خرس شیشه‌ای جشنواره بین‌المللی فیلم برلین برای فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند ۲۰۰۵ بهمن قبادی
- برنده خرس نقره ای برای بهترین کارگردانی از جشنواره بین‌المللی فیلم برلین ۲۰۰۸ به فیلم دربارهٔ الی اصغر فرهادی
- برنده بهترین فیلم اول از جشنواره بین‌المللی فیلم مونترال ۲۰۰۹ به محمدرضا وطن دوست برای فیلم وقتی لیموها زرد شدند

- برنده خرس طلایی راز جشنواره بین‌المللی فیلم برلین ۲۰۱۱ به فیلم جدایی نادر از سیمین
- برنده جایزه ویژه فیلم‌های خارجی جایزه گلدن گلوب در سال ۲۰۱۱ به فیلم جدایی نادر از سیمین اصغر فرهادی
- دریافت جایزه اسکار ۲۰۱۲ بهترین فیلم خارجی زبان برای فیلم جدایی نادر از سیمین اصغر فرهادی
- برنده جایزه ستلایت ۲۰۱۱ بهترین فیلم برای فیلم جدایی نادر از سیمین اصغر فرهادی
- برنده جایزه سزار ۲۰۱۲ بهترین فیلم خارجی زبان برای فیلم جدایی نادر از سیمین اصغر فرهادی
- برنده جوایز بودیل و دیوید دی دوناتلو ۲۰۱۲ بهترین فیلم خارجی زبان برای فیلم جدایی نادر از سیمین اصغر فرهادی
- برنده جایزه بهترین فیلم از جشنواره فیلم سیدنی، بهترین فیلم از نگاه مردم در جشنواره فیلم ونکوور، فیلم تحسین شده حلقه منتقدان فیلم نیویورک، بهترین فیلم غیر انگلیسی زبان از هیئت ملی بازبینی فیلم در سال ۲۰۱۱
- برنده جایزه قرقاول طلایی جشنواره بین‌المللی فیلم کرالا هند در سال ۲۰۱۳ برای بهترین فیلم پرویز مجید برزگر
- برنده جایزه بهترین بازیگر مرد جشنواره بین‌المللی فیلم براتیسلاوا ۲۰۱۵ توسط نوید محمدزاده برای فیلم ناهید
- برنده جایزه نخل طلایی کن ۲۰۱۶ (بازیگر مرد) توسط شهاب حسینی برای فیلم، فروشنده،
- برنده جایزه نخل طلایی کن ۲۰۱۶ (فیلمنامه) توسط اصغر فرهادی برای فیلمنامه، فروشنده،

- برنده جایزه بهترین فیلم در جشنواره فیلم مونیخ به اصغر فرهادی برای فیلم، ،فروشنده، ,
- برنده جایزه انجمن ملی نقد فیلم آمریکا به فیلم، ،فروشنده، ، اصغر فرهادی
- برنده بهترین فیلم جشنواره فیلم پارسی استرالیا به فیلم، ،فروشنده، ، اصغر فرهادی
- برنده جایزه اسکار ۲۰۱۷ بهترین فیلم خارجی زبان برای فیلم فروشنده اصغر فرهادی
- برنده جایزه بهترین بازیگر مرد بخش مسابقه بین‌المللی جشنواره بین‌المللی فیلم براتیسلاوا ۲۰۱۷ توسط نوید محمدزاده برای فیلم بدون تاریخ، بدون امضاء
- برنده جایزه بهترین بازیگر مرد جشنواره فیلم آسیا پاسیفیک ۲۰۱۷ توسط نوید محمدزاده برای فیلم بدون تاریخ، بدون امضاء
- برنده شیر نقره ای بهترین بهترین کارگردانی بخش افق‌های جشنواره فیلم ونیز ۲۰۱۸ توسط وحید جلیلوند برای فیلم بدون تاریخ، بدون امضاء
- برنده بهترین بهترین کارگردانی جشنواره فیلم فست توسط وحید جلیلوند برای فیلم بدون تاریخ، بدون امضاء
- برنده بهترین بهترین کارگردانی جشنواره فیلم تسالونیکی توسط وحید جلیلوند برای فیلم بدون تاریخ، بدون امضاء
- برنده بهترین بهترین کارگردانی جشنواره فیلم شیکاگو توسط وحید جلیلوند برای فیلم بدون تاریخ، بدون امضاء
- برنده جایزه بهترین بازیگر نقش مکمل مرد بخش افق‌های جشنواره فیلم ونیز ۲۰۱۸ توسط نوید محمدزاده برای فیلم بدون تاریخ، بدون امضاء
- برنده شیر نقره ای بهترین فیلم بخش افق‌های جشنواره فیلم ونیز ۲۰۲۲ توسط هومن سیدی برای فیلم جنگ جهانی سوم
- برنده جایزه بهترین بازیگر مرد بخش افق‌های جشنواره فیلم ونیز ۲۰۲۲ توسط محسن تنابنده برای فیلم جنگ جهانی سوم

- برنده بهترین فیلم آینده آسیا جشنواره بین‌المللی فیلم توکیو ۲۰۲۲ به محمدرضا وطن دوست برای فیلم پروانه ها فقط یک روز زندگی می کنند

سینماها]ویرایش[

تا سال ۱۳۹۲، ۲۴۷ سالن سینما در ایران وجود داشت که در ۶۰ شهر پراکنده بوده‌اند و در مقابل، ۱٬۰۸۱ نقطه شهری ایران فاقد سالن سینما بوده‌اند. شهر تهران و استان تهران بیشترین تعداد سینماهای کشور را دارند و این در حالی است که دو استان خراسان شمالی و کهگیلویه و بویراحمد فاقد سالن سینما هستند. در سال ۱۳۹۱ حدود ۸٬۵ میلیون نفر از سینماهای ایران بازدید کرده‌اند که به این ترتیب مشخص می‌شود که هر ایرانی هر نه سال یکبار به سینما می‌رود].۷۸[در سال ۱۳۹۷ تعداد سینماهای ایران به ۵۵۰ سالن افزایش یافته‌است].۷۹[

پرفروش‌ترین فیلم‌ها]ویرایش[

مقاله‌های اصلی :فهرست پرفروش‌ترین فیلم‌ها و فهرست پرفروش‌ترین فیلم‌های پویانمایی

فیلم مطرب ساختهٔ مصطفی کیایی با فروش ۴۰ میلیاردی در سال۱۳۹۸ پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران است.

انیمیشن فیل‌شاه در اکران نوروزی ۹۷ موفق شد پس از ۷ هفته نمایش، رکورد فروش تاریخ انیمیشن ایران را بشکند و به «پرفروش‌ترین انیمیشن سینمای ایران» تبدیل شود. «فیل‌شاه» در مجموع فروش به بیش از ۸ میلیاردی در گیشه سینماها رسید].۸۰[

»بهترین» فیلم‌ها]ویرایش[

همچنین ببینید :فهرست فیلم‌هایی که برترین انگاشته شده‌اند § ایران

رأی‌گیری‌های گوناگون برای گزینش برترین فیلم‌های ایرانی نتیجه‌های گوناگونی داشته‌است.

مجلّهٔ فیلم

مقالهٔ اصلی :فیلم (ماهنامه سینمایی) § نظرسنجی بهترین فیلم ایرانی سال ۱۳۸۸]

۱. گوزنها
۲. باشو غریبه کوچک
۳. سوته‌دلان
٤. درباره الی
٥. هامون
٦. تنگنا و گاو
۷. ناخدا خورشید
۸. ناصرالدین‌شاه آکتور سینما
۹. آرامش در حضور دیگران و کندو

سال ۱۳۹۸]۸۲[

۱. گوزنها
۲. ناخدا خورشید
۳. باشو غریبه کوچک
٤. درباره الی
٥. هامون
٦. جدایی نادر از سیمین
۷. سوته‌دلان
۸. گاو و اجاره‌نشین‌ها
۹. کندو

فارن پالیسی

از نگاه مجله فارن پالیسی در سال ۲۰۰۹]۸۳[

- گاو
- گبه
- مارمولک
- نیمه پنهان
- باشو غریبه کوچک
- برزخی‌ها
- آدم‌برفی
- سنتوری
- گوزن‌ها

اسکرین اینترنشنال

از نگاه نشریه اسکرین اینترنشنال در سال ۲۰۱۱]۸۴[

- باران
- روسری آبی
- متولد ماه مهر
- نیمه پنهان
- بوی کافور، عطر یاس
- سفر قندهار
- آینه
- عینک دودی
- زمانی برای مستی اسب‌ها
- باد ما را خواهد برد

اگزمینر

از نگاه نشریه واشینگتن اگزمینر در سال ۲۰۰۹]۸۵[

- بچه‌های آسمان
- باران
- روزی که زن شدم
- گاو
- ده
- رنگ خدا
- آفساید
- کافه ترانزیت

بی بوک

از نگاه وبگاه بی بوک در سال ۲۰۱۱]۸۶[

- کلوزآپ
- درباره الی
- بچه‌های آسمان
- باد ما را خواهد برد
- طعم گیلاس
- جدایی نادر از سیمین
- بادکنک سفید
- پرسپولیس
- سلام سینما

بی‌بی‌سی فارسی

از نگاه تلویزیون بی‌بی‌سی فارسی در سال ۲۰۱۹ (فیلم‌های پس از انقلاب)[۸۷]

- باشو غریبه کوچک
- اجاره نشین‌ها
- دونده
- خانه دوست کجاست
- جدایی نادر از سیمین
- هامون
- طعم گیلاس
- دربارهٔ الی
- ناخدا خورشید
- ناصرالدین شاه آکتور سینما

جستارهای وابسته[ویرایش]

- درگاه ایران
- درگاه سینما
- درگاه فیلم

- فهرست فیلم‌های ایرانی
- فهرست سریال‌های ایرانی
- فهرست جشنواره‌های سینمایی ایران
- فهرست فیلم‌های ارسالی ایران برای جایزه اسکار
- سینمای ایران در جشنواره بین‌المللی فیلم مونترال
- سینمای ایران در جشنواره بین‌المللی فیلم برلین

- جشنواره فیلم ایرانی موزه هنرهای زیبای هیوستون
- فهرست سینماهای تهران
- پویانمایی در ایران
- موج نو سینمای ایران
- سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران
- تئاتر در ایران
- فهرست فیلم‌های توقیف‌شده یا اکران‌نشده سینمای ایران

منابع

۱. ↑پرش به بالا به:۰ ۱ ۱ نعمتی، سالنامه آماری سال ۱۳۹۹، ۸.
۲. ↑پرش به بالا به:۰ ۲ ۱ فتحی و خاموشی، سالنامه آماری سال ۱۳۹۷، ۸–۱۹.
۳. ↑ تاریخ سینمای ایران. مسعود مهرابی ص ۱۵.
٤. ↑» تاریخ سینما در ایران« .بایگانی‌شده از اصلی در ۲۲ مه ۲۰۱۵ . دریافت‌شده در ۲۲ مه ۲۰۱۵.
٥. ↑» گاهشمار سینمای ایران« .وبگاه موزه سینمای ایران. بایگانی‌شده از اصلی در ۲ ژوئن ۲۰۱۲ .دریافت‌شده در ۹ فروردین ۱۳۹۲.
٦. ↑» تبریز شهر اولین‌هاست« .خبرگزاری فارس .۸ فروردین ۱۳۹۲ . بایگانی‌شده از اصلی در ۱۶ مارس ۲۰۱۵ .دریافت‌شده در ۹ فروردین ۱۳۹۱.
۷. ↑ تاریخ سینمای ایران. مسعود مهرابی ص ١٦.
۸. ↑» تاریخ سینمای ایران« .آی کتاب .دریافت‌شده در ۲۳ مارس ۲۰۲۲.
۹. ↑» انقلاب مشروطیت و سینمای ایران« .سینما–چشم .دریافت‌شده در ۲۳ مارس ۲۰۲۲.

۱۰. ↑ تاریخ سینمای ایران. مسعود مهرابی ص ۱۷.

۱۱. ↑» اولین چاه نفت ایران در مسجد سلیمان« .مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی .دریافت‌شده در ۲۳ مارس ۲۰۲۲.

۱۲. ↑» قدیمی‌ترین سینمای کشور در مسجدسلیمان همچنان فعال است« .باشگاه خبرنگاران جوان.

۱۳. ↑» سیری در سینماهای نوستالوژیک یک شهر«! . خبرگزاری ایسنا .دریافت‌شده در ۲۳ مارس ۲۰۲۲.

۱٤. ↑» پای سینما دوباره به زادگاه هنر هفتم باز شد« . خبرگزاری ایرنا .دریافت‌شده در ۲۳ مارس ۲۰۲۲.

۱٥. ↑ http://www.sourehcinema.com/Title/Title.aspx?id=13810 9110003

۱٦. ↑پرش به بالا به:۰ ۱٦ ۱ ۱٦ ۲ ۱٦ گروه فرهنگی الف» .نگاهی به تاریخچه سینمای ایران از ابتدا تا افتخارات« .بایگانی‌شده از اصلی در ۲۱ مه ۲۰۲۰ .دریافت‌شده در ۲۰۲۰-۰٥-۲۱.

۱۷. ↑پرش به بالا به:۰ ۱۷ ۱ ۱۷ ۲ ۱۷» دربارهٔ انیمیشن در ایران | پیشرفت کمی و کیفی آثار پویانمایی در سینما و تلویزیون« .ایرنا .۲۰۱۹-۱۲-۰٥ .بایگانی‌شده از اصلی در ۲۱ مه ۲۰۲۰ .دریافت‌شده در ۲۰۲۰-۰٥-۲۱.

۱۸. ↑» انقلاب با بازیگران زن سینمای ایران چه کرد؟« .رادیو فردا .دریافت‌شده در ۲۰۲۱-۰۸-۰۲.

۱۹. ↑» آیا سینمای ایران پیش از انقلاب ۵۷ در دنیا ناشناخته بود« .بایگانی‌شده از اصلی در ۶ مارس ۲۰۲۱ .دریافت‌شده در ۲۰۲۱-۰۳-۰۶.

۲۰. ↑» ایران قبل و بعد از انقلاب از نگاه آمار« BBC . Newsفارسی. بایگانی‌شده از اصلی در ۲ اوت ۲۰۲۱ .دریافت‌شده در ۲۰۲۱-۰۸-۰۲.

۲۱. ↑پرش به بالا به:۰ ۲۱ ۱ ۲۱ Welle (www.dw.com)، « .Deutscheسینمای ایران سی سال پس از انقلاب «09.02.2009 | DW | DW.COM. بایگانی‌شده از اصلی در ۰۸-۰۸-۲۰۲۱ .دریافت‌شده در ۰۸-۰۸-۲۰۲۱.

۲۲. ↑ حسن رضیانی، بازیگر نقش «عین‌الله باقرزاده» درگذشت، رادیو زمانه

↑» کارنامه سینمای انقلاب؛ از سینمای برزخی و گلخانه‌ای تا سینمای اسلامی و موفقیت جهانی« BBC News .فارسی. بایگانی‌شده از اصلی در ۰۸-۰۸-۲۰۲۱ .دریافت‌شده در ۰۸-۰۸-۲۰۲۱.

↑پرش به بالا به:۰ ۲۴ ۱ ۲۴ "Iran – Cultural life". Encyclopedia Britannicaبه انگلیسی). Archived from the original on 8 May 2020. Retrieved 2020-05-08.

↑» نام ۴ کارگردان ایرانی در فهرست بهترین فیلمسازان قرن ۲۱« .ایران اینترنشنال .۲۰۱۷-۰۷-۲۸ .بایگانی‌شده از اصلی در ۲۱ مه ۲۰۲۰ .دریافت‌شده در ۲۰۲۰-۰۵-۲۱.

↑» فستیوال‌های سینمایی و تئوری سیاه‌نمایی«BBC – .بایگانی‌شده از اصلی در ۹ مارس ۲۰۲۱ .دریافت‌شده در ۲۰۲۱-۰۳-۰۹.

↑ همشهری» .آشنایی با انجمن سینمای جوانان ایران« .بایگانی‌شده از اصلی در ۲۴ سپتامبر ۲۰۱۵.

↑» ۲۲ سالن برای نمایش فیلم‌های بیست و نهمین جشنوارهٔ فیلم فجر معرفی شدند – خبرگزاری جهش« .بایگانی‌شده از اصلی در ۶ مارس ۲۰۱۶ .دریافت‌شده در ۲۳ ژانویه ۲۰۱۱.

↑» گلشیفته روی فرش قرمز و صندلی خالی پناهی در کن« BBC News .فارسی . دریافت‌شده در ۲۰۲۱–۰۸–۰۸.

↑Jahed ،) Parviz۲۰۱۶–۰۱–۳۰» .(دفاع سینماگران از فاطمه معتمد آریا در برابر تهاجم تندروها« .euronews .دریافت‌شده در ۲۰۲۱–۰۸–۰۸.

↑» بزرگترین مشکل سینما این است که عده‌ای سفارش‌دهنده هستند/ سینمای ما در دست ارگان‌های دولتی و نظامی است/ سینمای اجتماعی بیشتر گرفتار ماجرا و ژورنالیسم است/ مرا خانه‌نشین کرده‌اند« .خبرگزاری ایلنا .بایگانی‌شده از اصلی در ۲۰۲۱–۰۵–۲۳ .دریافت‌شده در ۲۰۲۱–۰۵–۲۳.

↑پرش به بالا به:۰ ۳۲ ۱ ۳۲ ۲ ۳۲ ۳ ۳۲» حجاب در سینمای ایران و ترفندهای کارگردانان برای گریز از آن« BBC News .فارسی. بایگانی‌شده از اصلی در ۸ اوت ۲۰۲۱ .دریافت‌شده در ۲۰۲۱–۰۸–۰۸.

۳۳. ↑ *Welle (www.dw.com) ،Deutsche. «در سینمای ایران حجاب اجباری است حتی با سر تراشیده | DW.COM. DW | 24.07.2015» بایگانی‌شده از اصلی در ۸ اوت ۲۰۲۱ بازیافت‌شده در ۲۰۲۱-۰۸-۰۸.*

۳٤. ↑» *انقلاب با بازیگران زن سینمای ایران چه کرد؟ « رادیو فردا بایگانی‌شده از اصلی*