ISSN: 1999-5601 (Print) 2663-5836 (online)

Lark Journal

Available online at: https://lark.uowasit.edu.iq

*Corresponding author
Manhal Jawad Mohammed Hussein Al-Hashemi
University of Religions and SectsCollege of Religion and Art
Email: manhalalhashemy@gmail.com
Prof. Dr. Mahdi Hamid Parsa
University of Religions and Sects
Faculty of Religion and Art

Keywords: Poetic Cinema, Pasolini, Poetic Film, Narrative Films

ARTICLE INFO

Article history:
Received 9 Jan 2025
Accepted 8Mar 2025
Available online 1 Apr 2025

Characteristics of Poetic Cinema in the Films of Director (Pier Paolo Pasolini)

Abstract

The term "poetic cinema" has sparked much debate and controversy among critics, artists, and film researchers regarding its definition, concept, and identity. At first glance, one might assume the term refers to films adapted or based on poetic or literary works. However, the true meaning of cinematic poetics lies in the poetic features inherent in narrative films, such as language, poetic structure, and rhetorical traits like metaphor, allegory, metonymy, simile, condensation, intensification, poetic imagery, symbolism, and meaning. Poetic cinema is characterized by being avant-garde, experimental, impressionistic, and non-realist. Thus, this research aims to establish a precise scientific definition of the term "poetic cinema," its essence, boundaries, and identity, while unraveling the confusion and debate surrounding it. It also seeks to outline the conditions, features, and characteristics that must be present in a narrative film for it to be accurately labeled as poetic cinema. The researcher divides the study into four chapters: Chapter one introduces the methodological framework, Chapter two consists of two sections: Section one discusses "The Characteristics and Features of Poetic Cinema," and Section two addresses "Poetic Cinema in the Films of Director Pier Paolo Pasolini." Chapter three presents the research procedures, including the applied analysis of selected film samples. Chapter four summarizes the findings and conclusions drawn from the analysis, followed by a list of references and sources.

© 2025 LARK, College of Art, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/lark.4126

خصائص السينما الشعرية في أفلام المخرج (بيير باولو بازوليني)

الباحث منهل جواد محمد حسين الهاشمي/ جامعة الأديان والمذاهب/ كلية الدين والفن
ا.د مهدي حميد بارسه/جامعة الأديان والمذاهب/ كلية الدين والفن

المستخلص

لكون هذا المصطلح (السينما الشعرية) قد اثار الكثير من اللغط والاشكالات بين النقاد والفنانين والباحثين السينمائيين بخصوص تحديد ماهيته ومفهومه وهويته وقد يبدو للوهلة الاولى ان المقصود بهذا المصطلح هو الافلام المأخوذة او المقتبسة من قصيدة شعرية او نثرية لكن المقصود الحقيقي ببويطيقيا السينما هي الخصائص الشعرية الكامنة او المتجسدة في الافلام الروائية من لغة وبنية شعرية وسمات بلاغية مثل الاستعارة والمجاز والكناية والتشبيه والاختزال والتكثيف والصور الشعرية والرمز والدلالة. ومن سمات السينما الشعرية انها طليعية تجريبية انطباعية غير واقعية. لذا يهدف البحث للوصول الى التعريف العلمي الدقيقي لمصطلح السينما الشعرية ماهيته وحدوده وهويته وفك الاشتباك والجدل فيه ، وما هي الاشتراطات والخصائص والسمات الواجب توافرها في الفلم الروائي ليصح لنا تسميته او سِمَته بهذا المصطلح دون سواه.

وقد قسم الباحث البحث الى اربعة فصول: الفصل الاول الاطار المنهجي، والفصل الثاني عبارة عن مبحثين، المبحث الأول: (خصائص وسمات السينما الشعرية)، والثاني: (السينما الشعرية في أفلام المخرج بيير باولو بازوليني). اما الفصل الثالث فهو إجراءات البحث ويتضمن الجانب التطبيقي ؛ إذ سيحلل الباحث عينة فلمية. يتبعه الفصل الرابع وهو النتائج والاستنتاجات، يتضمن النتائج والاستنتاجات التي خرج بها الباحث من تحليله للعينات الفلمية، وفي الختام سيرفق قائمة البحث للمصار والمراجع.

الكلمات المفتاحية: السينما الشعرية، بازوليني، القصيدة الشعرية، الافلام الروائية.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

الفصل الاول

الاطار المنهجي

1- مشكلة البحث:

قد يبدو للوهلة الاولى ان المقصود بهذا المصطلح هو الافلام المأخوذة او المقتبسة من قصيدة شعرية او نثرية لكن المقصود الحقيقي ببويطيقيا السينما هو الخصائص الشعرية الكامنة او المتجسدة في الافلام الروائية من لغة وبنية شعرية وسمات بلاغية مثل الاستعارة والمجاز والكناية والتشبيه

والاختزال والتكثيف والصور الشعرية والرمز والدلالة. ومن سمات السينما الشعرية انها طليعية تجريبية انطباعية غير واقعية. وهي على النقيض من الافلام الروائية التجارية التقليدية القائمة على الحبكة والقصة (الحدوتة) والشخصيات والسرد التقليدي المتعارف عليه والبناء الدرامي الارسطي الكلاسيكي. كما انها تتميز بالغموض والتركيز والتكثيف الشديد كما هو الحال مع القصيدة الشعرية الامر الذي يجعل من الصعوبة بمكان على المتلقي العادي وغير المتذوق للفن بشكل عام والسينما بشكل خاص فك مغاليق شفراتها ومعانيها المضمرة المستترة وقراءة الصورة ودلالالتها السيميائية بالشكل السليم. كما انها سينما ذاتية لا موضوعية تعبر عن ذات صانع الفلم ورؤيته وموقفه تجاه العالم والمجتمع وقضاياه الاجتماعية والسياسية والنفسية وسواها من خلال تجاربه الشخصية الحياتية والفنية وخلفيته الثقافية والايديولوجية. وهي ايضا سينما ذات طابع خاص جدا تحتاج بالنتيجة الى متلقٍّ خاص مثقف ومتذوق فنيا وسينمائيا وعلى درجة كبيرة من الوعي والثقافة والادراك والخبرة ؛ كي يستطيع التعاطي والتفاعل معها وادراك دلالالتها وشفراتها الصورية الايقونية والصوتية وفهم رسائلها المبطنة المضمرة والذي عملت السينما التجارية ذات النسق الهوليودي على تخريب وهدم ذائقته الفنية والسينمائية وغسل وعيه الفني وتغييب العقل وجعلها مقولبة على وفق اشتراطات ونسق السينما التي تقدمها وقد اصبحت هي السينما الطاغية والاكثر انتشارا عالميا. وهي كذلك سينما لا تخضع للانواع الفلمية التقليدية (Genre).

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

ومن هنا نشأت مشكلة البحث، والتي تكمن في التساؤل الآتي: (ما المقصود بالسينما الشعرية ؟ وما هي خصائصها في افلام المخرج باولو بازوليني ؟).

2- أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن أهمية البحث في انه يبحث في موضوع بكر بالنسبة للدراسات السينمائية وهو (السينما الشعرية)، التي اتخذت اتجاها مميزا من ضمن الاتجاهات والمدارس السينما العالمية، ذلك انها سينما تخاطب عقل ووعي وذائقة المتلقي قبل عاطفته وتحتاج من متلقيها الى الكثير من التأمل والوعي والادراك لفهمها واستيعابها وفك شفراتها وقراءة رسائلها المبطنة المستترة، وبسبب شحة الدراسات والكتابات التي تبحث فيها وفي سماتها وخصائصها، وبالأخص في سينما المخرج (باولو بازوليني).

3- أهداف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عمّا يأتي:

الكشف عن خصائص السينما الشعرية في افلام المخرج (باولو بازوليني).

4- حدود البحث:

الحد الموضوعي: دراسة خصائص السينما الشعرية في افلام المخرج (باولو بازوليني) تحديدا.

الحد المكاني: ايطاليا

الحد الزماني: 1974

5- تحديد المصطلحات:

السينما الشعرية: سيتم بحثه بشكل مفصل في مبحث خاص به.

6- الدراسات السابقة:

1- امين صالح, شعرية السينما وسينما الشعر, دراسة من النت, موقع عين على السينما , 3 مارس 2020.

في هذه الدراسة يبحث الناقد البحريني عن العلاقة المتبادلة ما بين الشعر والسينما وتاثير كل منهما بالآخر الا انه يغفل أيضا عن تحديد تعريف لها او هويتها وسماتها وخصائصها.

2- مناف شاكر اسماعيل, جماليات الواقعية الشعرية في السينما الايرانية المعاصرة, اطروحة غير منشورة, كلية الفنون الجميلة, جامعة بغداد, 2016

في هذه الاطروحة تتركز دراسة الباحث في تطور جماليات الواقعية الشعرية حصرا في السينما الايرانية المعاصرة للأعوام من 1997 - 2012 من خلال تحليل 3 عينات فلمية لثلاثة مخرجين ايرانيين وهم كل من عباس كيارستمي، واصغر فرهادي، ومجيد مجيدي.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

3- عباس فاضل عبد, تناص الصورة الشعرية في الصورة السينمائية ,افلام تاركوفسكي انموذجا, رسالة ماجستير غير منشورة, كلية الفنون الجميلة, جامعة بغداد, 2019.

في هذه الرسالة اشتغل الباحث على اليات ومفهوم التناص وقوانينه وتعريفاته وانواعه ثم تطرق الى مفهوم التناص السينمائي وانواعه العاملة في الفلم السينمائي ثم الصياغة السينمائية للصورة الشعرية في افلام المخرج (تاركوفسكي) بمعنى اخر انه يبحث تحديدا في التناص القائم ما بين الصورة الشعرية والسينمائية، وعلى هذا فمضمون واهداف البحث تختلف عن عنوان بحثنا الذي يهدف بصورة اساسية الى تحديد واضح وجلي للسينما الشعرية في افلام المخرج (باولو بازوليني) تحديدا.

4- علاء مشذوب عبود, سمات السينما الشاعرية عند المخرج (اندريه تاركوفسكي), بحث منشور في مجلة جامعة اهل البيت عليهم السلام, كربلاء المقدسة, 2016.

وفيه يحاول الباحث التطرق الى جذور وتاريخ السينما الشاعرية (وليست الشعرية) لدى المخرج (تاركوفسكي) فقط دون سواه، ومن تحليل عينة فلمية واحدة (فلم المرآة) وما تطرق اليه الباحث بعيد عما سنتطرق له وسنبين فيه خصائص السينما الشعرية في افلام المخرج (باولو بازوليني).

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول: خصائص وسمات السينما الشعرية

السينما الشعرية لا تعني معالجة القصيدة الشعرية سينمائيًّا فربما تتم معالجة احدى القصائد سينمائيا من دون ان يكون الفلم شعريا او تكون هناك سينما شعرية، واذا كان هناك حوار شعري او ذو نزعة شعرية في الفلم فهذا لا يعني أن الفلم غدا شعريا فالسينما الشعرية هي القادرة على ايصال ادق المشاعر والاحاسيس والافكار لصانع الفلم وما يختلج في دخيلته فيمزج بين الواقع والخيال والحلم والحقيقة والذاتي بالموضوعي ، تعكس فلسفة وموقف صانع الفلم من الواقع والحياة والمجتمع بأسلوب فني رائع ومعالجة سينمائية ابداعية خلاقة. " ونحن نسلم بأن الموسيقى والشعر وتكوين الصورة في الرسم تعد كلها عناصر تدخل في تكون الافلام ولكن هذه العناصر لا تعد خاصية يتميز بها العمل السينمائي وقد كان فلم هنري الخامس اخراج لورنس اولفييه صورة سينمائية بديعة للمسرحية، ولكن روعة اشعار شكسبير وان رددتها ألسنة معظم ممثلي بريطانيا ليست كافية وحدها لخلق فلم عظيم بكل معنى الكلمة. ويجدر بنا ان نطبق هنا عبارة قالها جان كوكتو عن المسرح فنقول ان ما نريده هو شاعرية الفيلم لا ان نسمع شعرا في الفيلم. " (لندجرن، 1959: 82)

اي انه يقصد وجوب توافر الفلم الشعري على البنية والخصائص الشعرية الكامنة في القصيدة الشعرية ذاتها : الاستعارة، الايجاز ، التكثيف ، المجاز، التشبيه، الكناية ...الخ من مقومات القصيدة وليس الحوار الشعري او القصيدة المضمّنة في الفلم. فنحن حين نشاهد افلام الممثل والمخرج البريطاني المعروف السير (لورانس اوليفييه) وهو المختص بالاعمال الشكسبيرية في المسرح والسينما وهو يلقي من اشعار شكسبير العظيمة من مآسيه الكبار وباداء تمثيلي مبهر وإلقاء رائع ومعانٍ عظيمة، او اي فلم آخر يقوم على القصائد والاشعار فهذا لا يعني انه يعد فلما شعريا او سينما شعرية بل هي افلام قائمة على الشعر.

والمقصود بهذا ان شعرية الفلم تكمن وتنبع من خصائصها وسماتها وصفتها ذاتها (الشعرية) : الصورة ، الحركة ، الايقاع، التقابل والتضاد ما بين اللقطات المترابطة او المتقاطعة التي تنتج لنا بالتالي دلالة او شفرة سيميائية يستشفها المتلقي عبر ربطها في ذهنه بوصفها صورا مجازية متولدة من صور فيزيقية حسية حية مجسدة امامه على الشاشة ، فيشعر عند فك شفراتها ومقاربة معناها

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

ودلالاتها بمتعة ذهنية فكرية وجمالية كبيرة ونشوة ذاتية هي اقرب ما تكون الى نشوة تذوق صوفية الشعر والفلسفة. " واللقاء بين السينما والمتفرج ينتج عنه الكثير من المعاني لكن قدرتنا على استقبال هذا التفكير السينمائي المؤثر يعتمد بشكل ما على ما اذا كنا مستعدين لغويا. واذا كانت عقولنا تقوم بالفعل بتنظيم الصور لكي تتلاءم مع منطق ومعنى وقدرة لغتها ، لذا فإن اعادة تشكيل (اعادة تسمية) اشكال السينما بجماليات مفكرة (مشاعر تفكيرنا) سوف يغير من التجربة السينمائية للمتفرج. وهذا يؤدي فيما نرجو الى تنظيم جديد للكل الى طريقة جديدة في انتباه المتفرج. " (فرامبتون، 2009: 264)

فحين يقوم المتلقي السينمائي هنا بإعمال الفكر في المنظومة الصورية والصوتية والسردية المتلاحقة امامه على الشاشة ويفك مغاليق رموزها وشفراتها، فسيكون حاله حال متلقي الشعر حين تتوالد في ذهنه الصور الشعرية بدلالاتها الاستعارية المجازية والبلاغية السامية الرفيعة والتي قد تختلف معنى تلك الصور وتأويلاتها من متلقٍ لآخر ، كلًّا بحسب ذائقته وثقافته ووعيه ومرجعياته الفكرية والايديلوجية والبيئية. " فلا يمكن وجود اي شعر في السينما غير الشعر المتولد عن الصورة نفسها وهو شعر جديد لا تستقر قواعده." (كلير، 1976: 128) وبذلك يكون صانع الفلم قد اشرك المتلقي بمتعة تذوق الفلم فكريا وفلسفيا وجماليا كمتلقٍ ايجابي ومتفاعل مع عمله وعدم الاكتفاء بالمشاهدة البليدة المسترخية كمتلقٍ سلبي كما هو الحال مع الافلام الاستهلاكية التجارية التقليدية والمصنوعة على الطريقة الهوليودية.

اي انه اضحى صانع الفلم الشعري حاله حال الشاعر الذي يشرك متلقيه بمتعة استجلاء واستكناه المعاني والدلالات والشفرات المضمرة في القصيدة ما يرفع من ذائقته الفنية والفكرية والجمالية ويكسبه اشباع الجانب العاطفي والفكري والجمالي لديه فهو يقصد التأثير المزدوج في العقل والعاطفة والشعور معا. " لهذا استطيع التمييز وبشكل واضح بين الفلم الذي يحاول ان يكون شعريا والفلم الذي يكون في الشعر عرضيا. علاوة على ذلك الشاعري ليس شعرا. حتى يمكن القول انهما متعاكسان: ان الشعر هو نتاج اللاشعور. اما الشاعري فهو الشعور. وهما يقفان احدهما ظهره للآخر وهناك عدد كبير من النزهات القصيرة في عالم الشاعريين لا تحوي الحد الادنى من الشعر. لكن من ناحية اخرى هناك تلك المغامرات الواقعية التي تشع شعرا تستحم فيه هذه المغامرات في ضوء فسفوري متألق الوميض. " (كوكتو، 2012: 37) وهنا يميز المخرج جان كوكتو المتميزة بافلامه الشعرية بين الشعر الذي يراه نتاج الحدس (اللاشعور) والشاعري الذي هو نتاج العاطفة بحسب وجهة نظره،

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

بعبارة اخرى بين العقل الباطن اللاواعي والعقل الواعي المدرك، وليس بالضـــرورة ان يكون كل ما هو شاعري شعريا والعكس صحيح.

كما ان بازوليني يفترض امكانية ابتكار نظام علامات داخل الصـــورة الســـينمائية ، يعتمد على الايماءات من وجهة نظر ســـيميائية دلالية ؛ إذ ان كل كلمة تكون عادة مصـــحوبة بايماءة من قبل الشخصية الفلمية كما في الحياة لإيصال معنى معين وبالإمكان بتغيير هذه الايماءة تغيير المعنى في الآن ذاته كما هو الحال لدى شـريحة الصـم والبكم بالتالي يمكن اعتبارها شـفرات وعلامات مرئية بصـرية تعتمد كلغة وبما ان المتلقي السـينمائي يمتلك خزينا لا متناهيا من الصـور في ذاكرته وكل صورة منها تتضمن وعيا كما انه له معرفة مسبقة بلغة الايماءة او الاشارة من واقعه الحياتي ، فهذا ما سيسـهل عليه قراءة الفلم الشـعري وتأويله وهذا الخزين من الذاكرة الشـخصـية للفرد اطلق عليه (الواقع المقروء بصريا).

ولتقريب الفكرة نستطيع ضرب الامثلة فنحن في الواقع المعاش نستطيع تخمين ما يفكر فيه الاخرون من طريق ملامحهم وتعابير وجوههم فحين نشـــاهد احدا ما يبكي فنعرف انه حزين ومكتئب ، وقد يكون بسـبب موت او خسـارة انسـان عزيز عليه او انه يعاني من ازمة ما او خسـر امواله وهكذا ، وحين نرى اخر تبدو على ملامحه الابتسامة والسرور فسنعرف انه مبتهج بشدة أيا كان السبب اما في حالة وقوف الجميع امام الاشارة المرورية الحمراء فسنعرف حينها ان هذه الاشارة تعني التوقف او ممنوع السير ، وهذا ما يشترك بفهمه الجميع من خلال هذه العلامات والشفرات السيميائية ، ويكون لديهم بالتالي الوعي الجمعي ومن هذا الامثلة المأخوذة من الحياة يريد بازوليني اثبات ان هناك لغة مشتركة بين الناس يمكن ان تكون فهما مشتركا واحدا بينهم صوريا او سيميائيا من دون اللجوء الى الكلمة او اللفظ لإيصال المعنى.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

ويرى الباحث بأنّ مثلما هناك تفرعات من الســـينما الواقعية مثل: الواقعية الاشـــتراكية، الواقعية الجديدة، الواقعية الملحمية وغيرها، فهناك أيضا تفرعات من السينما الشعرية مثل: الشعرية الرمزية، الشـــعرية الملحمية، الشـــعرية الســـريالية، الشـــعرية التجريدية، وســـواها من الاتجاهات والمدارس الشعرية.

وتعد السينما من أشد وسائل التعبير خطورة وأكثرها تأثيرًا في المجتمع، سواء من الناحية الإيجابية أو من الناحية السلبية وذلك يتوقف على طبيعة الفلم (شاكر،2023: 1095)

من كل ما تقدم نجد ان الارضية باتت ممهدة لوضع التنظيرات العلمية الخاصة بالسينما الشعرية وتقنينها ووســـمها بســـمات وخصـــائص وهو ما تم على يد الشـــاعر والروائي والمخرج الســـينمائي

الايطالي بيير باولو بازوليني في منتصف الستينيات من القرن المنصرم الذي كان قد هضم تجارب من سبقوه نظريا وفلميا فيما يخص الشعرية الكامنة في السينما والافلام واستوعبها فقد كانت " اولى مقالاته الرئيسية حول السينما الشعرية التي ألقاها اثناء مهرجان بيزارو السينمائي لعام 1965 اثناء نقاشات الطاولة المستديرة قد اثارت لأول مرة اهتماما دوليا في علم الاشارات ". (غرين، 2001: 118)

وابرز ما يميز تنظيرات بازوليني في السينما الشعرية في بواكيرها عن سائر المنظرين والنقاد انه مخرج مارس صناعة الافلام ميدانيا تطبيقيا وليس نظريا تنظيريا فحسب، كما انه بالأصل اديب فهو شاعر وروائي وكاتب مقالات في الفن والفلسفة والوجود وسواها. بمعنى انه كان الاقرب للتعاطي مع هذه الموضوعة باعتبارها من صلب تخصصه فنا بوصفه مخرجا وشعرا بوصفه أديبا وشاعرا ، وهو ما يحسب له ويجعل له قصب السبق في التنظير لهذا الاتجاه والعمق الفلسفي والنضوج في طروحاته وان كانت تتسم في اغلبها بالغموض والإبهام والإيغال في التعقيد.

ومما تقدم يتبين لنا ان هناك اختلافات ولابد من توضح بصورة علمية وبالتالي فأن هناك مصطلحات واشارات وعلامات وغير ذلك ويمكن ان تكون كما يلي:

1. المصطلح الاكثر صحةً ودقة هو السينما الشعرية نسبةً الى الشعر وخصائصه وبنيته، وليست الشاعرية نسبةً الى شاعرية الشاعر.
2. اول من اشار ونبّه الى شعرية السينما هو الناقد الايطالي (ريتشنيو كانودو) وهو ذاته من اطلق على الفن الوليد حينها (السينما) الفن السابع.
3. السينما الشعرية هي احدى تفرعات اتجاهات ومدارس (السينما الطليعية) ومنها: السينما التجريبية، والسينما الخالصة او النقية وتشمل اضافة لها: الدادائية، السريالية، التجريدية، التعبيرية، السينما الشعرية، الموجة الجديدة الفرنسية والبريطانية، السينما الامريكية المستقلة، سينما تحت الأرض، وصولا الى سينما الدوغما. والسينما الطليعية بدورها تقع ضمن النظرية الثانية الكبرى في السينما (الإنطباعية). اما الأولى فهي النظرية (الواقعية) والتي تتفرع منها بدورها الانواع والاتجاهات الآتية: الواقعية الاشتراكية، الواقعية الشعرية، الواقعية الجديدة، الواقعية الملحمية وسواها من سائر الاتجاهات والمدارس. ولو حددناها كمخطط سيكون كالتالي:

النظرية الانطباعية

السينما الطليعية

السينما الشعرية

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

1- السينما الشعرية هي سينما طليعية فنية ليست تقليدية تجارية قائمة على القصة او الحكاية وحبكتها والسرد التقليدي المألوف بل ذات نزعة فلسفية جمالية تحوي خصائص ومقومات البنى الشعرية من استعارة ومجاز وكناية وتشبيه وتكثيف واختزال وسواها من البنى والخصائص الشعرية.

2- مثلما هناك تفرعات من السينما الواقعية، فهناك أيضا تفرعات من السينما الشعرية مثل: الشعرية الرمزية، الشعرية الملحمية، الشعرية السريالية، الشعرية الدادائية، الشعرية التعبيرية، الشعرية التجريدية، الشعرية الوثائقية او التسجيلية، وسواها من الاتجاهات والمدارس الشعرية.

3- السينما الشعرية سينما ذاتية وليست موضوعية.

4- المخرج الايطالي باولو بازوليني هو اول من نظّر لها بحثيا وعلميا وجماليا في منتصف الستينيات من القرن المنصرم.

المبحث الثاني: السينما الشعرية في أفلام المخرج (بيير باولو بازوليني)

لقد برزت عدة آراء وتنظيرات سينمائية تخص مفهوم (شعرية السينما) كل منها تناوله من زاوية معينة او وفق رؤية معينة، ومن بين ابرز تلك التنظيرات نجد آراء: بازوليني، وتاركوفسكي، وجان كوكتو. فقد تناول بازوليني شعرية السينما من وجهة نظر سيميائية من خلال بيانه السينمائي عن (سينما الشعر) الصادر عام 1965، فهو يرى " أن لغة السينما هي جوهريًا لغة الشعر، وان الابتعاد عن الحبكة التقليدية في الفيلم سوف يؤدي لظهور الجانب الشعري فيه، وأن الكثير من الأفلام رغم اتباعها قواعد سينما الشعر لا تنتج أفلامًا تنتمي لسينما الشعر، بينما قد توجد سينما تعتمد على النثر في السرد لكنها قادرة على خلق الشعر." (عبد، 2018: 85) فالقصائد السينمائية العظيمة للمخرج الروسي (سيرجي ايزنشتاين)، والمخرج الياباني (ميزوجوتشي)، والسويدي (إنغمار برجمان) لم تصور طبقًا لقواعد لغة سينما الشعر وانما تكمن شعريتها في مكان آخر غير اللغة، فهي شعرية داخلية كتلك التي تجدها في روايات الاديب الروسي (انطوان تشيكوف) والامريكي (هيرمان ميلفيل). وهنا يميز بازوليني نوعين من السينما: سينما الشعر، وسينما النثر، ويقصد بذلك ان الاولى (سينما النثر) هي السينما التقليدية التجارية القائمة على القصة (الحدوتة) والحبكة والصراع والذروة والحل والنهاية وغيرها من مقومات فلم شباك التذاكر التي ارست دعائمها وخصائصها السينما الهوليودية. اما سينما الشعر فهي التي تقوم على البنى والخصائص الشعرية التي تقوم عليها القصيدة الشعرية: استعارة، مجاز، ايحاء، اختزال، تكثيف، وكناية، وسواها من مقومات بناء القصيدة والصور الشعرية، وهو ما يتمثل في الافلام الانطباعية الطليعية والتجريبية ومنها: افلام السريالية، والدادائية، والتجريدية، والافلام الشعرية، وغيرها من المدارس والاتجاهات التقدمية المخالفة للمألوف وللسينما

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

الاستهلاكية الرجعية. " يمكننا اذًا تمييز لغتين للفلم: الاولى انتجت قصد الوظيفة فهي لغة معيارية، والثانية انتجت قصد الدلالة فهي ذات لغة شعرية، والفرق بينهما سنجدهما حتما بين فن الفلم ككل، وبين السينما التجريبية. وإذا صحّت هذه التسمية والفروقات فنحن بإزاء شكلين للفلم وليس شكلا واحدا: الشكل الفلمي المعياري، والشكل الفلمي الشعري، او بتعبير آخر نحن امام مدرستين له: واقعية وانطباعية، مقابل معيارية النص الكلمي، وشعرية النص الكلمي. " (قاسم، 2016: 97)

وفي السينما الشعرية تكون الغلبة للعناصر الشكلية على حساب المضمون باعتبارها فرعا من النظرية الانطباعية في السينما التي تؤكد على الشكل على حساب المضمون، بعكس النظرية الواقعية في السينما تماما والتي تؤكد على المضمون على حساب الشكل. " وبحسب (جاكوبسون) توجد (وظيفة شعرية للسينما)، كما توجد (وظيفة شعرية للغة). وفي حالة اللغة، تتمظهر شعرية الخطاب في غياب الأفعال، وفي حالة السينما تتحقق الشعرية برفض الحكاية وانسيابها الوهمي. " (*)

وكما ذكرنا سابقا فالانزياح عن اللغة المعيارية هو احد مقومات النص الشعري، وهو ما يعد احد عناصر البلاغة كتطبيق لهذا الانزياح لهذا نجد بأن " الاسلوبية ترى في الصورة مظهرا جماليا من مظاهر اللغة التي هي النص سواءً أكان هذا النص ادبيا ام سينمائيا ام تشكيليا وترتبط هذه الاسلوبية مع ميادين معرفية متعددة مثل علم البلاغة والفن البلاغي وعلم النفس..الخ، اننا نعثر على الاسلوبية التعبيرية التي تستند بقيمتها وتحليلاتها الى علم اللغة المحض من خلال الاعتماد على المستوى الدلالي اي تحليل الابعاد التي تخرج اليها اللفظة ضمن سياقها في اطار لغتها الى قرائن ودلالات جديدة من خلال التشبيه والاستعارة والكناية والتورية والمجاز. وهذا المستوى الدلالي نستطيع تطبيقه على الفن السينمائي. " (الهاشمي، 2010: 29-30)

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

ويعد بازوليني السينما الشعرية تأويلا ديالكتيكيا للتاريخ وذلك لكون الماضي يتحول إلى استعارة للحاضر في علاقة تركيبية، ولأن الحاضر كذلك هو دمج او مزج مجازي للماضي. وبحسب بازوليني تبنى الاستعارة من خلال الإبداع الشعري وتتشكل داخل التاريخ كمجموع كلي محكوم في حركته بالديالكتيك / الجدلية. لكن التاريخ في حد ذاته يؤخذ في حركة الديالكتيك كمجموع وليس فقط كمحتوى. وتشكل حياة الإنسان الموضوع الأساس للفن السينمائي. ولكن ما هي الحياة المقصودة بالضبط؟ يقصد بها بازوليني هي التي تتأرجح ما بين السعادة والألم ، وهو ما يميز افلامه وهي جوهر السينما الشعرية، هذه السينما التي تغترف من حياة الناس لكن ليس باعتبارها حياة يومية تقليدية ، بل باعتبارها قوة ديناميكية وخلاقة والتي تواجه في جدليتها شيئا يمكن أن يكون هو الموت من غير أن يكون موتا؛ إذ بمستطاع المونتاج إعادة تركيب صور الحياة في نفس لحظة الموت. فنحن

نمارس السينما مثل حياة بعد ممات وليس ممات في الحياة، بل الحياة في الممات، فإذًا نحن نتحدث عن موت لم يعد موتا بالمعنى الصريح بحسب بازوليني.

ولا ينبغي الاعتقاد بأن مفهوم بازوليني للسينما الشعرية يماثل المفهوم الشكلاني ؛ لأنه يرى بأن السينما هي قبل كل شيء شعرية بالرغم من كونها فنا واقعيا في الاساس اي ايقونية تعبر عن الشيء بالشيء ذاته وليست اصطلاحية كما هو الحال مع اللغة لهذا تفرض هذه الشعرية نفسها على السينما بكيفية آلية تقريبا، لأنها تتكون من صور غير تقليدية. وعلى هذا الاساس يطور بازوليني نظريته في شعرية السينما إلى كونها مكونة من صور - رموز ولها نفس التطور الذي تعرفه جذور الكلمات. وإذا كانت السينما لغة تعبير فنية وليست فلسفية فذلك يعود إلى قوتها التعبيرية وإلى امكانيتها على تجسيد الحلم، وإلى طبيعتها الميتافيزيقية بالأساس، وبالنتيجة يصل إلى استنتاج مفاده أن لغة السينما هي في جوهرها لغة شعرية.

والسينما الشعرية وفقا لنظرية بازوليني هي السينما التي تقوم على الثالوث الاتي : (الصور الإشارية ، الخطاب الحر غير المباشر ، وجهة نظر) ، حيث تمثل الصور الإشارية مجموعة الصور القادمة من عالم الذكريات والأحلام لصانع الفلم فتشكل لغة يمتزج فيها الذاتي بالموضوعي وعملية الامتزاج هذه ، هي جوهر السينما الشعرية. ويرى بازوليني في فيلم (كلب أندلسي) السريالي للمخرج الاسباني (لويس بونويل) بالاشتراك مع الفنان الفرنسي (سلفادور دالي) احدى علامات السينما الشعرية، ففيه تمزج لغة الفيلم بين الذاتية مثل صور الفيلم مصدرها الحلم، أحلام حقيقية لبونويل وسلفادور دالي، والموضوعية كونها تقدم صورا من الواقع، فالشعري يقف على الحدود بين الذاتي والموضوعي. اما (الخطاب الحر غير المباشر) او ما يسميه (الذاتية غير المباشرة الحرة)، فيتمثل بايجاد شخصية في العمل السينمائي يوظفها المؤلف / المخرج بوصفها وسيلة او اداة للتعبير عن رؤيته الخاصة للعالم والكشف عن دخيلته وعكس رؤيته الذاتية او فلسفته الشخصية في الحياة وموقفه منها ومن الاحداث والوقائع والمجتمع ، او لايصال رسالته الفنية والفكرية والجمالية للمتلقي.

فهذه الذاتية الحرة هي التي ستعزز الاسلوب الذي سيعيد للصورة السينمائية خاصيتها الحلمية والممتزجة بالذاكرة البصرية وبالتالي ستدخل الى السينما لغة الشعر التقنية كما يرى بازوليني. لكن هذا قد يثير تساؤلا مشروعا هو كيف ستختلف عندذاك الزاوية الذاتية الحرة او الخطاب الحر غير المباشر عما يعرف بلقطة وجهة النظر الذاتية ؟! ولتوضيح ذلك يضرب بازوليني مثلا من فلم (الصحراء الحمراء) للمخرج الايطالي انطونيوني ، فشخصية جوليا والتي أدت دورها الممثلة الايطالية (مونيكا فيتي) وهي شخصية عصابية تعاني من الاغتراب النفسي والذهني قد مثلت وسيلة

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

او ذريعة للمخرج لكي ينظر من خلالها الى العالم ليمرر وجهة نظره الشـخصـية وفلسـفته ورؤيته للحياة ، مطابقا رؤيته هو برؤيتها المريضـة غير السوية للعالم ليحمّل على لسانها افكاره ورؤاه لذلك يحتاج أنطونيوني للحالة الذهنية المسـيطرة على بطلته لتكريس حريته وتشـكيل العالم بحسـب رؤيته هو، وبذلك يتماثل الخطاب الحر غير المباشر، مع لقطة وجهة النظر الذاتية للشخصية.

وقد اثار بازوليني في مقاله او بحثه عن السـينما الشـعرية ذاك في المؤتمر الدولي في علم الاشـارات مسألة علاقة السينما بعلم الاشارة (السيميولوجيا او السيميائية) ونبه الى ضرورة البحث في العلاقة التي تربطهما، وفي طبيعة لغة السـينما ذاتها، خصـوصـا اذا عرفنا بأن من بين الحاضـرين في ذلك المؤتمر اهم منظري السـيميائية في السـتينيات مثل كريسـتيان ميتز، وامبرتو ايكو، وغالفانو ديلا فولب. وفي الواقع فإن بازوليني بعدّه الصـورة السـينمائية نظير المفردة اللغوية وحركات الكاميرا ولقطاتها جملا او عبارات قد جافى الحقيقة العلمية والموضوعية؛ لأن الصورة السينمائية الواحدة قد تعدل ألف كلمة كما يقال بل احيانا اكثر ، وهي غنية بمعانٍ ودلالات وشـفرات قابلة لاكثر من قراءة وتـأويل وتحليل وتفسـير ربما لا يحيط بها معجم بـأكملـه من المفردات ، هذا اذا كـانـت صـورة فوتوغرافية ثابتة واحدة مقتطعة من الفلم (Frame) ، لكن ماذا لو كانت هناك لقطات ومشاهد متصلة فكم ستحوي من دلالات لحركات الكاميرا، وحجوم اللقطات وزواياها، والتكوين، وحركة الشخصيات والمواضيع ؟ اضف لذلك ان هذه اللقطة ستأخذ سياقها مونتاجيا ضمن اللقطات السابقة واللاحقة...الخ، فكم سـتولد من معطيات وشـفرات ودلالات مضـمرة فيها واذّاك سـيكون مثل رأيه ذاك تسـطيحا تاما للموضوع .

في حين ان عالم اللغويات الفرنسي كريستيان ميتز يختلف عنه في هذه النقطة فهو يعد السينما كنظام لغوي اكثر من كونه (لغة) كونها تختلف عن اللغة الشفاهية او التحريرية من ناحيتين اساسيتين " 1 – اللغة السـينمائية خلافا للغة المكتوبة، لا يمكن تصـنيفها في قواعد او في معجم. 2 – الصـلة بين الشـيء وتمثيله السـينمائي او علاقته (اشـارته ليست اعتباطية كما هي الحال في اللغة المكتوبة حيث كلمة (منزل) والشـيء الذي تشير اليه لا يشبه احدهما الاخر." (غرين، 2001: 125) في حين اننا في السينما اذا اردنا ان نعبر عن المنزل سنظهر المنزل ذاته، بعبارة اخرى اننا في السينما نعبر عن الشـيء بـالشـيء ذاتـه وهنا يتطابق الدال بالمدلول وهذا بخلاف اللغة حيث تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية عرفية اتفاقية من دون ان يكون هناك وجه شبه بين الدال (الكلمة) والمدلول (المعنى المراد منه) والا فما هو وجه الشبه او الربط او التطابق بين كلمة (شجرة) وشكل الشجرة او هيئتها ؟! وانما هو كما اسـلفنا علاقة اتفاقية بين ابناء اللغة الواحدة على تحديد المعنى ولو كانوا قد

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

اتفقوا على كلمة اخرى لاختلف ذلك المعنى، وبدليل ان نفس معنى الكلمة (الشـــجرة) نجدها مختلفة شكلا وصوتا (فونيمات) في اللغة الانكليزية مثلا (Tree) الا انها تعطي ذات المعنى في اللغة العربية لشكل الشجرة او هيئتها.

لكن العلاقة الاعتباطية الاتفاقية تنتفي في لغة الســينما كونها ذات طبيعة صـــورية ايقونية يتطابق ويتماثل فيها الدال بالمدلول فالسينما تقوم بنسخ الواقع صورةً وصوتًا. وفي هذه النقطة يظهر الخلاف جليا بين بازوليني وكريســتيان ميتز فيما يخص لغة الفلم، فقد عارض كريســتيان ميتز البعض من آراء وافكار بازوليني بخصوص السينما الشعرية ومفهوم اللغة السينمائية وانتقدها بشدة والتي تتمثل بتشبيه الصورة السينمائية بالكلمة والمشهد بالجملة او العبارة حيث عده فهما مغلوطا من قبله ومن قبل الاخرين من المنظرين والنقاد. وعلى الرغم من الاختلاف بين ميتز وبازوليني الا انهما يتفقان من جانب آخر على وجود لغة ما خاصة بالسينما وكل منهما يفهم ويفسر تلك اللغة بطريقته الخاصة وفقا لمفهومه. والواقع فإن مرجعية بازوليني الفكرية تعود الى تأثره بالمدرســة الشــكلانية الروســية خاصــة وانه اشــرف على بعض من الكتب المترجمة من كتاباتهم عن الســينما. ويرى بازوليني بأن الذاكرة والاحلام هما اساس الفلم الشعري " ان صور الذاكرة والاحلام هذه تمثل مسبقا، بل تؤلف (اساس الاتصال السينمائي). ان الصورة السينمائية وهي غير المحددة عدديا والمستمدة من الذاكرة والحلم ، تختلف ايضــا عن الكلمات في كونها غير متعلقة بنظام محكم للاشــارات التقليدية. وكما انه ليس هناك معجم قادر على احتوائها كلها، فانه ليس هناك معجم علم نحو وصرف قادر على استيعاب تراكيبها اللامتناهية." (غرين، 2001: 140) وهو يرى بأن طبيعة الصور السينمائية الحلمية وغير العقلانية هما من ينتجان السينما الشعرية.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

أي انه اراد بذلك اثبات ان الاحلام التي تتجســد في المنام عبر اللاوعي مع الذاكرة، تحمل ســمات وجوهر التقنية الســينمائية " هو عالم الذاكرة والاحلام بالتعبير الدقيق لبازوليني، والذي يعتمد على مبدأ التذكر ويراها سلسلة من صور / علامات، وهي انعكاس واضح للواقع، ويمكن ان تفسر على اساس انها مشهد سينمائي لديها من المكونات الاساسية لتحقيق هذا المبدأ. تكون الاحلام سلسلة من صور / علامات لها كل السمات المميزة للمشهد السينمائي، اللقطات القريبة، اللقطات البعيدة....الخ. " (قادري، 2013: 67)

على ذلك يمكن الاستنباط من تنظيرات بازوليني لوجود قانونين يحكمان السينما الشعرية وهما:

الأول : بعكس صناعة الافلام الكلاسيكية فإن حضور الكاميرا في السينما الشعرية يكون جليًّا وبشكل مباشر. ويتم باستمرار تذكير المتلقي بأنه يشاهد فيلمًا، اي عبر ما يعرف بكسر الايهام لغرض خلق

فجوة ما بين المتلقي والفلم تمنع اندماجه مع الاحداث عاطفيا فيحكم عليها ذهنيا وفكريا لا عاطفيا، والفضـــل في ذلك يعود إلى التطورات التكنولوجية مثل الكاميرات الخفيفة الاوزان القابلة للحركة، وعدسات الزوم التي تجعل حضورها محسوسًا على الشاشة على نحو معبر. "هنا يعلق المخرج الإيطالي (داريو أرجنتو) على أهمية التقنيات الجديدة والإمكانيات التعبيرية التي تقدمها له، فيقول: أحب شعرية التكنولوجيا. بالنسبة لي، التحسينات التقنية هي ملهمة ومؤثرة. ما إن أسمع عن كاميرا جديدة حتى تقترح عليّ قصةً ما".(*)

الثاني : الوعي الذي تجسده الكاميرا وتعبر عنه ليس هو مجرد الوعي الذاتي للشخصية كما هو الحال في الافلام التقليدية أو تراكيب اللقطة واللقطة المعاكســـة وانما يمكن أن يكون كذلك وعي المخرج نفسه فبالامكان الشعور بوجود المخرج وخلف شخصياته طوال الفيلم.

واذا ما كانت اداة الشـــاعر في الادب الكلمة فإن اداة الشـــاعر الســـينمائي هي المنظومة الصـــورية الصـــوتية التي تشـــكل الفلم فالشـــاعر بين يديه الحروف والكلمات وتشـــكيلها اما المخرج فبين يديه الصورة وتشكيلها ، الحركة ، الاضاءة ، اللون ، المونتاج ، الايقاع ، الشخصيات وافعالها وانفعالاتها وووالخ من مكونات الفلم. " الفلم هو لغة اي اداة موضـــوعية ولو انها تكون ذاتية احيانا فحالها حال اللغة التي تكون موضـوعية في العلم وذاتية في الشـعر، وترجع المسـألة هنا الى حقل الاسـتخدام." (سرميني، 2005: 17) فالسينما الشعرية اذًا هي سينما اسلوبية حرة غير تقليدية تحوي على وجهات نظر ذاتية حرة غير مباشرة.

وبالمحصلة يمكن ان نوجز تنظيرات وآراء بازوليني بالنقاط الاتية :

1- تسـتخدم الذاتية غير المباشـرة الحرة او الخطاب الحر غير المباشـر في السـينما الشـعرية بوصفها ذريعة او وسيلة لتمرير كل ما يريده صانع الفلم الشعري على لسان الشخصية من افكار وآراء ومواقف من خلال (المونولوج) اي الحديث الداخلي للنفس بطريقة ذاتية حرة غير مباشرة.

2- اسلوبية تقنية السينما الشعرية مستمدة من نظرية الانزياح في اللغة والذي هو جوهر الشعرية في الخطاب الفني والادبي بحسب اغلب منظري الشعرية ونقادها. ان هذه الآراء النظرية "لبازوليني" في سـينما الشـعر، سـبقتها آراء اخرى تمثلت بالتنظيرات التي قدمها المخرج والمنظر "ايزينشـتاين" من خلال ما توصـــل اليه بنظرية ســـينما المونتاج ثم تلاها ما قدمه "تاركوفســـكي" بالتنظير لفكرة الروابط الشعرية .

يحاول بازوليني إنجاز علاقة تركيبية دالة ما بين التصـور الشـكلاني للشـعر، وتصـوره الشـخصـي المتمثل في مجال تدفق الرؤيا والحلم. إذ يرى أن سـينما الحلم تتطور تبعا للخصـائص السـيكولوجية

غير المنتظمة للشخصيات، أو تبعا لرؤيا المؤلف او صانع الفلم للعالم والتي هي شكلانية قبل كل شيء. وللتعبير عن هذه الرؤيا الذاتية الداخلية يدعو بازوليني إلى استخدام صيغ أسلوبية وتقنية خاصة، متزامنا في الوقت ذاته مع خدمة الإلهام الشكلاني الذي يشمل الأداة والموضوع. إنّ مصطلح (شعري) لدى بازوليني مكافئ بالمعنى لمصطلح (الشكلاني) مع كونه مرادفا للحلم. إذا كانت الطبيعة النثرية للسينما التقليدية التجارية المألوفة قد منعت (شعريتها) من التطور فذلك مردّه الى إهمال كل ما كان فيها من حلم وذاكرة وتداعيات.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

اولًا: منهج البحث: يعد المنهج الطريقة التي يسلكها الباحث بغية الوصول الى الإجابة عن الاسئلة التي اثارتها مشكلة البحث. فالمنهج يتمثل في الإجابة عن التساؤل الاتي: (كيف سيحل الباحث مشكلة البحث ؟). وفي ضوء طبيعة البحث اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، وذلك لأنه يقوم على "وصف ما هو كائن وصف الظاهرة الراهنة... وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره". (سعيد، 1990: 94) الملائمة لطبيعة هذه البحوث لوصف ما هو كائن عبر التحليل والنقاش والتفسير.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

ثانيًا: مجتمع البحث: يوصف مجتمع البحث بأنه "جميع الأشياء التي تكون موضوع مشكلة البحث، وأن دراسة مجتمع البحث الأصلي يتطلب الكثير من الوقت والجهد". (إبراهيم، 2000: 163) لذا يعد مجتمع البحث جميع الأفلام التي تم إخراجها من قبل المخرج (باولو بازوليني)، وتم اختيار فلم محدد اختير بقصدية كنموذج او عينة من مجتمع البحث الكلي نظرا لسعته، وكما سنوضحه في النقطة اللاحقة.

ثالثا: عينة البحث:

تم اختيار فلم (ألف ليلة ولية) من بين افلامه بطريقة قصدية، وترجع اسباب اختياره الى ما يأتي :-

1- كونه اثار ضجة وجدلا فنيا شديدا في حينه.

2- يعد من الافلام المتميزة والمتفردة للمخرج موضوع البحث، وقد نال استحسان النقاد والنخب الثقافية عادّين اياه اهم الافلام في تاريخ السينما .

3- تلبيته لمتطلبات واهداف البحث وصولا الى النتائج المتوخاة منها.

رابعا: اداة البحث:

يتطلب تحليل العينات الفلمية اداة تتحلى بالعلمية والموضوعية يتم الاستناد اليها في التحليل، لذلك اعتمد الباحث على المؤشرات التي خرج بها من الاطار النظري كمعيار او كأداة للتحليل. والمؤشرات هي:

1- انها سينما متخمة بالرموز والشفرات والدلالات والغموض والغرابة والسريالية واللامعقول أحيانا، فهي سينما ذات طبيعة خاصة عصية على المتلقي التقليدي وتحتاج الى متلقٍّ خاص، وهو ما يعرف بالنخبة يكون على درجة كبيرة من الثقافة والوعي والادراك.

2- انها عادة ما تكون سينما ذاتية وليست موضوعية تعبر اساسا عن وجهة نظر وموقف صانع الفلم ازاء الواقع والحياة فلسفيا وفكريا وفنيا.

3- ليس بالضرورة ان يكون مضمون الفلم الشعري بعيدا عن الواقع لكن تبقى المعالجة الفنية الشكلية والشعرية الخلاقة من قبل المخرج لذلك المضمون هي المحك.

خامسا: وحدة التحليل: تفترض عملية التحليل استخدام وحدة ثابتة ينبغي ان تكون واضحة المعالم. لذلك سيعتمد الباحث " تحليل المضمون هو اسلوب بحث لوضع وصف كمي منتظم موضوعي للمضمون الظاهر للاتصال. " (شرام وآخرون، 1988: 169) لذلك سيعتمد الباحث المشهد كوحدة في تحليل العينة المختارة.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

تحليل العينة:

فلم (ألف ليلة وليلة او ليالي عربية)

ملصق الفلم

بيانات الفلم:

إخراج: بيير باولو بازوليني

سيناريو: داسيا ماريني، بيير باولو بازوليني

وهو اقتباس من حكايات ألف ليلة وليلة

تمثيل: نينيتو دافولي ..... عزيز

فرانكو سيتي..... الشيطان

فرانكو ميرلي ..... نور الدين

بوشي في دور..... عزيزة

إينيس بيليجريني ..... زمردة

ألبرتو أرجنتينو..... الأمير شاهزمان

فرانشيسكو باولو جوفرنالي... الأمير تاجي

سالفاتور سابينزا ..... الأمير يونان

مارغريت كليمنتي ..... والدة عزيز

لويجينا روتشي .... بودور

زيودي بياسولو ..... زيودي

باربرا غراندي .... فتاة سجينة الشيطان

إليزابيتا جينوفيز .... مونيس

عباديت غيدي .... الأميرة دنيا

فيسازيون غيرنتيل .... برهام (حسن)

تاريخ الإنتاج: 20 يونيو 1974

إنتاج: ألبرتو جريمالدي

توزيع: شركة (الفنانون المتحدون)

مدة الفلم الاصلي: 155 دقيقة (فقدت القطع الأصلي) وتبقي منه فقط 125 دقيقة

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

قصة الفلم:

فلم (ألف ليلة وليلة) ويترجم احيانا (الليالي العربية) ، وعنوانه الإيطالي الأصلي ويعني (زهرة ألف ليلة وليلة)، وهو آخر فلم مما تم تسميته ب (ثلاثية الحياة) لبازوليني والتي بدأت مع فلم (دي كاميرون) واستمرت مع فلم (حكايات كانتربري) ولعب دور البطولة الشاب فرانكو ميرلي الذي اكتشفه بازوليني لهذا الفيلم.

وكما واضح من عنوانه فهو مقتبس بتصرف من عدة قصص ضمن الحكايات العربية القديمة المعروفة (ألف ليلة وليلة) ولكن يتم تقديمها بترتيب مغاير حيث يتخلى عن كل من الراوية الشهيرة للحكايات (شهرزاد)، وكذلك الإطار التقليدي للملك (شهريار) الذي يجبرها على سرد الحكايات كل ليلة. ويتضمن الفلم مشاهد عري وجنس كثيرة، والكثير من الإثارة الجنسية لكنه يحمل روح سخرية واضحة. لقد أعاد بازوليني قراءة الحكايا العربية القديمة وقدمها بتصرف كبير لتمثل وجهة نظره الشخصية وأسلوبه الخاص واختار فقط القصص التي شعر أنها الأجمل.

تدور القصة الرئيسية حول شاب بريء هو نور الدين (فرانكو ميرلي) الذي يقع في حب فتاة جارية جميلة وهي زمردة (إينيس بيليجريني) التي اختارته سيدها وبعد خطأ أحمق من تعرضه يتسبب في اختطافها فيسافر بحثا عنها. وفي هذه الأثناء تتمكن زمردة من الهروب متنكرة في زي رجل، وتصل

إلى مملكة بعيدة حيث تصبح ملكة. ويروي العديد من المسافرين الآخرين تجاربهم المأساوية والرومانسية بما في ذلك شاب مفتون بامرأة غامضة في يوم زفافه، والأمير شازمان (ألبرتو أرجنتينو) الذي يريد تحرير امرأة من الشيطان (فرانكو سيتي) والذي من أجله تضحي امرأتان بحياتهما ثم تتشابك الاحداث، يبحث نور الدين باستمرار عن حبيبته الغالية زمردة فيتعرض الى احداث ومغامرات كثيرة ومشوقة، وفي النهاية يتمكن من الوصول إلى المملكة البعيدة لينال معشوقته (زمردة).

1- انها سينما متخمة بالرموز والشفرات والدلالات والغموض والغرابة والسريالية واللامعقول أحيانا، فهي سينما ذات طبيعة خاصة عصية على المتلقي التقليدي وتحتاج الى متلقٍّ خاص وهو ما يعرف بالنخبة يكون على درجة كبيرة من الثقافة الوعي والادراك.

تعد جميع أفلام بازوليني مدهشة ومثيرة للإعجاب لأنها تأتي من شخص ذي ثقافة عميقة فهو شاعر وروائي وناقد ومنظر سينمائي ، وقد تمكن من خلال السينما من التعبير عما يدور في دواخله وخلجاته من أفكار وهواجس شغلته سنين طوال. وفي هذا الفيلم نجح حقا في التمسك بالمعنى الأعمق المضمر للنص، والسرد الملحمي ورواية القصص، دون إضافة أي عنصر من عناصر الشفقة أو المشاعر النفسية أو العاطفية والتي كان من الممكن أن تكون مأزقا سهلا للغاية.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

تبدو أفلام بازوليني في أوقات معينة على شكل فيلم وثائقي يسجل العادات الشرقية والمدن والمباني والمنازل والسلوكيات والبازارات وأساليب الحياة ومعاييرها، وتظهر حركة الكاميرا مدن وقرى الشرق والمدن الشرقية، فتبرز المدن والعادات والسلوكيات والجغرافيا أمام المشاهدين الأوروبيين. ويبدو الأمر كما لو أن الغربيين يرون الشرق الحقيقي أمامهم وهذا بالطبع ساعد بازوليني على تجنب إنفاق الكثير من المال لبناء مجموعات مدن الليالي العربية منذ إجراء تعديلات على الليالي وهو أمر كبير التكلفة. فكان الحل هو الذهاب إلى الشرق نفسه ورؤيته، ومشاهدته والبحث عنه كما هو في الحقيقة بدلا من استخدام خياله الخاص.

لقد كان هذا فعالا حيث وجد مبانيه وبيئاته الطبيعية جاهزة في إريتريا واليمن ونيبال. وبالمقابل كان طاقمه في الغالب محليا. هذا توثيق الشرق على أساس (ألف ليلة وليلة) وهو عمل خيالي يطرح مشكلة خطيرة عن كيفية تحول الخيال إلى حقيقة واقعة وتصديره النص الذي يستند إليه ليس خيالا بل حقيقة حيث تم تقديم لقطات من البازارات، والناس يركبون الجمال، شبان وشابات يحتفلون بزفاف، رعاة يقودون الأغنام كلهم بملابس شرقية وهي أمثلة قليلة على توثيق الشرق.

وبما أن الجوهر المادي والمثير للقصص وفير في هذه الحكايات، والحب في الليالي ليس شغفا نفسيا بقدر ما هو جاذبية جسدية. يعرض هذا بشكل ملحوظ من قبل بازوليني في فيلمه حيث تم اظهار والتركيز على المثلية الجنسية أيضا في هذا الفيلم أكثر بكثير مما كان عليه في الفيلمين السابقين في (ثلاثية الحياة) أي (دي كاميرون) و(حكايات كانتربري) وهذا ما يعزز قصدية بازوليني في ترسيخ الصورة النمطية المؤدلجة المشوهة والمزيفة للشرق من قبل الغرب وتحيز بازوليني نحو الأخير. يأخذ الشاعر (سويم) ثلاثة أولاد إلى خيمته في وقت مبكر من الفيلم، بالرغم من المجتمع الإسلامي الذي يفصل بين الجنسين كما تزدهر المثلية الجنسية طوال الوقت. ويمكن اعتبار الشاعر (سويم) بديلا لبازوليني الشاذ جنسيا نفسه الذي كان يبحث كثيرا عن الشباب على طول نهر أوستيا في روما، وهذا تناقض صارخ مع الفيلم السابق (حكايات كانتربري) الذي تضمن مشهدا متقنا لمثلي الجنس الذي يتم حرقه حيا على المحك بينما ينظر رجال الدين في ابتسام.

الرجال الشرقيون في هذا الفيلم ليسوا أشخاصا أذكياء. فمنذ البداية وفي اول مشهد هم يتواجدون في السوق إما لشراء عبد أو للمشاهدة، وهنا يتم اختزالهم بالجسدية فقط، ويتم اظهار الشعب الشرقي ليس مدفوعا بالفكر بل بالشعور الحسي حيث يتم عرضهم كما لو كانوا ليسوا أكثر من مجرد أجساد، إنهم أجساد متحركة يرغبون في التلذذ بأجساد النساء وفركها مهما كان عمرهن.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

وفي الواقع عندما يرى المرء المشهد يعتقد أن الشرقيين ليسوا سوى ماكنة للجنس، فنور الدين الشخص الذي اختارته زمردة يتم تمثيله كشخص كسول، يظهر كرجل مخنث وهو ليس لديه أي شيء ومع هذا تختاره زمردة لتجعله يمتلكها جنسيا وحسيا ثم يفقدها بسبب كسله وافتقاره إلى المنطق والحصافة. ورجل آخر بلا تحول وهو عزيز الذي يشبه نور الدين المخادع ويفتقر إلى القدرة على التفكير بعمق، بشكل عام يظهر الفلم الإنسان الشرقي على أنه ليس لديه مواهب فردية.

2- انها عادة ما تكون سينما ذاتية وليست موضوعية تعبر اساسا عن وجهة نظر وموقف صانع الفلم ازاء الواقع والحياة فلسفيا وفكريا وفنيا.

يهدف الفلم إلى دراسة الشرق ولكونه معدًّا عن حكايات ألف ليلة وليلة ، فسيكون تحليلها من هذه الزاوية وعلى أنها تحمل نفس الأيديولوجية التي يحملها النص والذي يبدو من وجهة نظر صانعه بازوليني على الأقل انه اضفى الشرعية بطريقة او بأخرى على الاستشراق في الغرب، وهكذا يتبع الفيلم الدعوى في إضفاء الطابع المؤسسي على الاستشراق ويتم الحصول على ذلك من تحليل المشاهد عن كثب، ومن النظر إلى صور الشرق، بالرغم من إعداد او اقتباس الحكايات بتصرف من

قبل المخرج لتتماشى مع السمات الأسلوبية المحتملة التي تعبر عن الصور أو المواقف في هذا الصدد.

طالما حاولت السينما ومنذ بداياتها الأولى ان تعالج جميع الموضوعات التي تمس الانسان ومنها الدينية والتأملات الفلسفية والموضوعات النفسية (العسكري، 2016: 401).

نلاحظ في هذا الفلم أن الشرق يتم تصويره وفقا لمفاهيم تمثل الآخر (الغرب) ويتماشى مع مشروع القوالب النمطية للشرق التي وضعها الغرب، والتي يتم تصويرها على أن الشرق عالم غريب متخم بالاثارة الجنسية، والكبت الجنسي الازلي الذي لا علاج له، مستغلا ما ورد في قصص (ألف ليلة وليلة) بهذا الخصوص بعد التصرف فيها وفق المعالجة الدرامية والسيناريو الذي كتبه بازوليني ليتماهى مع وجهة نظره والفكرة القبلية التي حكمها على الشرق من دون تروٍ. حيث يصور الرجال والنساء الشرقيين كأجساد في ازدواجية العقل والجسد، وعلى أنهما كتلة متجانسة وهذا يرجع فقط إلى الانتماء إلى ثقافة معينة هي الثقافة الغربية الاستعلائية.

ويبدو ان رسالة الفلم تقول باختصار إن الاهتمام بالجنس يحدد الشرق، وهذا ما يعلمنا إياه الفيلم ضمنيا. ولهذا تم التعديل والتحوير في النص الأصلي للحكايات بما يجعلها تبشر بنفس الأيديولوجية التي أرادها صانع الفلم. وبما أن النص يعمل ضد الشرق، كما انه يرسخ الصور النمطية المؤدلجة للشرق وليست الصورة الحقيقية، لذا فهو يصور النساء الشرقيات على أنهن مجرد أجساد جميلة شهية تلبي رغبات الرجال المكبوتين والمهوسين بالجنس. حيث يظهر الفلم الاهتمام بالجنس كسمة مميزة للشعوب الشرقية، وبالمقابل ينظر إلى الإنسان الشرقي بهذه الصورة النمطية المذكورة وعلى أنه رجل لا يرجى منه أي تغيير، فيبدو الفيلم وكأنه فيلم وثائقي يضع الشرق أمام المشاهدين منذ بهذه الصورة المتعمدة المؤدلجة.

من ذلك نستنتج أن كلا من الترجمة للنص الأصلي لحكايات (ألف ليلة وليلة) والتكييف او الاقتباس والاعداد السينمائي لها قد وظف في خدمة القوالب النمطية الجاهزة والمؤدلجة للشرق والتي تظهره بائسا ومتخلفا، حيث تم استخدام النص المترجم نفسه لإعطاء صورة كاملة لذلك التوجيه، بينما يفترض من منظور التاريخية الجديدة المحايدة أن يكون لديك صورة موضوعية للأمة أو البلد او المنطقة لكنه في حقيقته سراب. وان ما ادعى كل من (غالاند) و(بيرتون) وهما اللذان اول من ترجما حكايات (ألف ليلة وليلة) بأنه يعطي صورة حقيقية لـــ (الشرق) فهو محض كذب وافتراء من خلال تلك الترجمة المضللة المنحرفة والمزيفة وهي في الواقع مشكلة خطيرة.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

تعلمنا التاريخية الجديدة أنه لا يمكننا الحصـــول على معرفة تاريخية موضـــوعية للأمة. وبالتالي ليس فقط ترجمات (بيرتون) و(غالاند) هي المســـتودع الحقيقي للشـــرق ولكن أيضـــا فيلم بازوليني كاقتباس وتكييف ملخص لحكايات (ألف ليلة وليلة) فلا يمكن لليلة واحدة أن تمثل الشـــرق بحيادية ومصـــداقية ودقة. انها درجة من القوالب النمطية لا جدال فيها وربما لا مفر منها موجود في فيلم بازوليني. وعلى الرغم من أن نص حكايات (ألف ليلة وليلة) الأصـــلي يحوي على بعض الاحداث الجنسية لكن الفلم ركز عليها وحدها دون سواها، وبالتالي تحول الى فلم يقلل من قيمة كل حضارات الشرق وجعل منه حافلا فقط بالعري والإثارة الجنسية والجنسانية، هذه الحياة الجنسية مهما كانت جزءا من أسلوب بازوليني فقد عملت على ترسيخ وإدامة الصورة النمطية المشوهة لدى الغرب لثقافة وحضارة الشرق العظيمة.

وهكذا فإن الفيلم بدلا من ان يعكس صـــورة حقيقية للشـــرق وحضـــاراته العظيمة عكس صـــورة نمطية مضـــللة ومزيفة له، وإنْ ظهرت في الفلم وعلى اسـتحياء بعض اللمحات المضـيئة هنا وهناك عن الشرق.

كان هدف بازوليني من الفلم إيجاد عالم معاصـــر يعد بماض مشـــترك، سـيبحث الآن عن رؤيته لثقافة ما قبل السـلعة ليس في بدايات أوروبا الحديثة والبروليتاريا الطويلة ولكن في الأزمنة والأماكن البعيدة وفي العالم الثالث المعاصر مما يخلق رؤيته الأكثر ابتهاجا للجنس البسيط خارج تبادل السلع.

ويعد المشهد الافتتاحي الذي تختار فيه العبدة زمردة سيدها نور الدين بهذا العالم القديم الشجاع.

ويتخلى بازوليني عن جهاز التأطير الشـهير الذي تؤخر فيه شـهرزاد موتها كل ليلة وتبدأ قصـة تثير إعجاب ملكها القاتل لدرجة أنه يؤجل إعدامها إلى اليوم التالي. ومع ذلك فإن فلم بازوليني الأخير من ثلاثية الحياة له هيكل سـردي أكثر مرونة وإحكاما من الفيلمين السـابقين، أكثر إحكاما لأن قصـة حب زمردة ونور الدين توفر بداية ونهاية للقصـة التي نشـاهدها، وأكثر مرونة لأن داخل هذا الهيكل تكون انسيابية السرد أكثر وضوحا حيث ينزلق الفيلم بسهولة من قصة إلى أخرى.

ومع ذلك فإن وحدة الفيلم لا يتم توفيرها من خلال روايته بقدر ما يتم توفيرها من خلال إعداداته المعمارية وتركيزه على الجنس متعدد الأشكال والمباهج. لقد قام بازوليني بتصوير الفيلم كتم الصوت عبر قوس من البلدان من اليمن إلى نيبال، وعمل مع طاقم عمل بسيط وغالبا ما يقوم بتشغيل الكاميرا بنفســـه. وعادة ما يقتصـــر ارتداء الملابس على ما لا يزيد عن إزالة القمامة التي تعود إلى القرن العشـــرين من المدن التي يبلغ عمرها آلاف السـنين. إن مناظر المدينة هي التي توفر أكثر الذكريات ديمومة للفيلم استخدام الهندسة المعمارية لاستدعاء عالم ما قبل الرأسمالية الذي لا توجد فيه النزعة

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

الاســـتهلاكيـة. هذا العـالم يمنحـه مصـــداقيـة من قبـل العدد الهائل من الممثلين غير المحترفين الذين يحتشدون على الشاشة.

3- ليس بالضــرورة ان يكون مضــمون الفلم الشــعري بعيدا عن الواقع لكن تبقى المعالجة الفنية الشكلية والشعرية الخلاقة من قبل المخرج لذلك المضمون هي المحك.

يختلف السيناريو الأصلي الذي كتبه بازوليني اختلافا كبيرا عما يظهر في الفيلم النهائي، حيث يختلف الإعداد وذكريات الماضـــي كثيرا ويتم إضـــافة المزيد من القصـــص من كتاب (ألف ليلة وليلة) في السـيناريو الأصـلي. ينقسـم الفلم إلى ثلاثة أجزاء، وفي المقدمة الأصـلية للفلم تبدأ القصـة في القاهرة بأربعة أولاد وهم يمارسـون العادة السـرية لقصـص لصـور ذهنية وتخيلات مثيرة يتصـورونها في رؤوسـهم. تسـتند أحلام اليقظة هذه إلى قصـص مختلفة من المواد الأصـلية بما في ذلك الشـعر المثير للشـاعر (أبي نواس)، وايضـا قصـة الملكة زبيدة وزوجها الملك هارون الرشيد، وحكاية الشاطر حسن وسـت الحسـن، وقصـص دنيا وتاجي، وعزيز وعزيزة. كان من المقرر أن تذهب قصـص الدراويش بين المشـهد الأخير لكن تم اسـتبعاد هذه القصـص من الفيلم النهائي، باسـتثناء تلك التي تحتوي على قصـــة إطار دنيا. هذه القصـــص (دنيا وتاجي، عزيز وعزيزة، يونان وشـــاهزمان) موجودة في الفيلم النهائي وإن كانت في سياق مختلف.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

في المدة الفاصـــلة يعتقد أربعة أشـــخاص من ديانات مختلفة أنهم قتلوا رجلا احدب فيروون قصـــصـــا للســـلطان لتهدئة غضـــبه، إذ يروي كل من: الخاطبة المســـيحية، الطاهي المســـلم، الطبيب اليهودي، والخياط الصيني قصته، ويتجنب عقوبة الإعدام. كان الجزء التالي هو ظهور بازوليني على أنه نفسه للأولاد الصـــغار، فيقبّل كل صـــبي ويعطيهم جزءا من قصـــة نور الدين وزمردة في كل مرة لكن تم اسـتبعاد هذا القسـم بأكمله من السـيناريو من الفيلم النهائي. واللقطة الأكثر شـهرة في الفلم حيث يطلق عزيز سـهما محملة بدسـار في مهبل (بودور)، واللقطة لم تكن اساسـا ليست في هذا السيناريو. وتمت إعادة بناء معظم السيناريو الأصلي بخصوص الخط الدرامي لحبكة نور الدين وزمردة كسرد رئيسي وتم إدراج بعض القصص بطرق مختلفة بدلا من ذلك، ولا يتبع السيناريو النهائي بنية سردية تقليدية وفق البناء الدرامي الارسطي المعهود (بداية – وسط – نهاية) والحبكة المنتظمة فهو ينتقل من حكاية لأخرى.

في المشـــهد الأول حين يســـكر نور الدين في الحفلة ثم يعود إلى المنزل فيضـــرب والده الغاضـــب، وتســـاعده والدته على الهروب إلى قافلة حيث يقترح عليه الجماع. في المشـــهد التالي يتم القبض على دنيا مع عشـيقها الذي سـيعدمه والدها. فتسـاعده متنكرة في زي رجل على الهروب ويتبع والدها في

المطاردة لكنها تقتاده وتقتله. وفي الخيمة وبينما لا تزال متنكرة في زي رجل تقترح دنيا على عشيقها الجماع الشرجي فيرد بخجل بتجريد دنيا من خوذتها فقط لتكشف له أنها كانت مجرد مزحة فحسب.

ربما كان سبب إبعاد هذه المشاهد لناحيتين، الأولى لأن بدت مدة الفيلم طويلة جدا بالفعل، والثانية لأن المشاهد بدت تصور بعض الأبطال في ضوء غير ممتع للغاية، وبدا الفلم وكأنه يهدف إلى أن يكون فيلما مسليا مثيرا جنسيا ويخلو من أية قيمة فكرية او فلسفية يبغيها المخرج بازوليني، كما تم استخدام الكشف عن حكاية دنيا بالفعل في الفلم من خلال حكاية زمردة ونور الدين.

كان بازوليني ينوي من خلال (ثلاثية الحياة) تصوير الحكايات الشعبية المثيرة من أماكن غريبة وفي مختلف ارجاء العالم وذلك باقتباس اشهر النصوص الادبية لأهم الادباء العالميين ، كما هو الحال مع فيلميه السابقين: (دي كاميرون) للاديب الإيطالي (بوكاشيو) والذي تدور احداثه في إيطاليا، و(حكايات كانتربري) للاديب الانكليزي (تشوسر) والذي تدور احداثه في بريطانيا، وهذا الفلم المقتبس عن حكايات شرقية قديمة مجهولة المؤلف حيث تدور العديد من حكاياته المثيرة في البلاد العربية والشرق الأدنى.

لقد بدا بازوليني أكثر إيجابية وتفاؤلا مع (ثلاثية الحياة) مما كان عليه مع أفلامه السابقة، حيث كان معروفا بالعدائية وغالبا ما تطرقت أفلامه إلى موضوعات محبطة، فلا شيء من ذلك في هذه الثلاثية التي تعد له بداية جديدة. وتجدر الإشارة إلى أن هذا هو الفيلم الوحيد في الثلاثية الذي لا ينتقد الدين بشكل علني، في حين أن الفلمين السابقين كانا ينتقدان بشدة الكنيسة ورجال الدين. ويلعب الإسلام دورا ضئيلا جدا في هذا الفيلم (على الرغم من أنه في مشهد محذوف يوبخ والد نور الدين ابنه بسبب الشرب المحظور في القرآن الكريم).

من كل ما سبق، وفي ضوء تحليل العينة الفلمية للمخرج الإيطالي (بيير باولو بازوليني) وفق المعطيات والمؤشرات والاسس التي وضعناها كمعيار او كاشتراطات لتمثل او تجسد الشعرية في الفلم الروائي الشعري، نلمس بوضوح ونستنتج بأن سمات وخصائص السينما الشعرية قد تجسدت وتحققت تماما في أفلامه، وهو ما يجعلها تقع ضمن ذلك التصنيف.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولا. النتائج:

1- تأكدّ لنا من خلال العينة الفلمية بأن سينما بازوليني تمتلك خصائص وسمات السينما الشعرية، لكون أفلامه هي افلاما فنية طليعية تقدمية ذات طبيعة خاصة، حيث انها عصية على المتلقي التقليدي كما بدا ذلك من الفلم، وانها تحتاج الى متلقٍّ خاص وهو ما يعرف بالنخبة يكون على درجة كبيرة من

الثقافة الوعي والادراك، ناهيك عن الذائقة السينمائية الرفيعة، التي تؤهله لفك الشفرات الفلمية وادراك الرموز وتفسير الدلالات واستجلاء الغموض وذلك لكونها تعجّ بالرموز والشفرات والدلالات والغموض والغرابة والسريالية واللامعقول، كي يصل بالنهاية الى فهم الرسالة الكلية للفلم، وان كان هذا الفهم يختلف من متلقٍّ لآخر بحسب ثقافته ووعيه وذائقته وبيئته وايديولجيته ومرجعياته الفكرية، وهو ما يثبت فرضيتنا.

2- عبرت العينة الفلمية عن ذات صانع الفلم (بازوليني)، فهي أفلام ذاتية وليست موضوعية تعبر اساسا عن وجهة نظره وموقفه ازاء الواقع والحياة فلسفيا وفكريا وفنيا، وهي اداته في إيصال رسالته الفنية والفكرية والأيديولوجية الى المتلقي.

3- ثبت من العينة الفلمية بأن ليس بالضرورة ان يكون مضمون الفلم الشعري بعيدا عن الواقع، فالفلم (ألف ليلة وليلة) مستمد من حكايات عربية مشهورة بذات الاسم، لكن المعالجة الفنية الشكلية والشعرية المتفردة لبازوليني كانت هي المحك في جعل ذلك المضمون شعريا.

ثانيا. الاستنتاجات:

1- السينما الشعرية بشكل عام، سينما متخمة بالرموز والشفرات والدلالات والغموض والغرابة والسريالية واللامعقول أحيانا، فهي سينما ذات طبيعة خاصة عصية على المتلقي التقليدي وتحتاج الى متلقٍّ خاص وهو ما يعرف بالنخبة يكون على درجة كبيرة من الثقافة والوعي والادراك.

2- السينما الشعرية هي سينما ذاتية وليست موضوعية، فقد عبرت عن وجهة نظر صانع الفلم وموقفه ازاء الواقع والحياة فلسفيا وفكريا وفنيا.

3- السينما الشعرية ليس بالضرورة ان يكون مضمونها بعيدا عن الواقع، لكن يتوقف ذلك على المعالجة الفنية الشكلية والشعرية المتفردة للمخرج لجعل ذلك المضمون شعريا.

المصادر

1- ارنست لندجرن، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، مراجعة : احمد كامل مرسي ، مصر ، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، 1959.

2- دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما ، ترجمة وتقديم: احمد يوسف ، القاهرة ، المركز القومي للترجمة، 2009.

3- رينيه كلير، سينما الامس وسينما اليوم, تر: الدكتور مصطفى صالح، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1976.

4- جان كوكتو، فن السينما ، تر: تماضر فاتح ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، 2012.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

5- نومي غرين، بيير باولو بازوليني السينما كبدعة ، تر: د.سميرة بريك، دمشق، المؤسسة العامة للسينما ، 2001.

6- عباس فاضل عبد ، تناص الصورة الشعرية في الصورة السينمائية افلام تاركوفسكي انموذجا ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 2018.

7- حسن قاسم، سيمياء الصورة السينمائية، بغداد ، دار الشؤون الثقافية، 2016.

8- د.محمد طروس، سينما الشعر من الشكلانيين الى بازوليني، مصدر من النت، الرابط: https://cine-philia.com

9- د.طه حسن عيسى الهاشمي، تجنيس السيناريو، القاهرة ، الدار الثقافية للنشر، 2010.

10- عبدالكريم قادري، سينما الشعر جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما ، ، منشورات المتوسط، ميلانو ـ إيطاليا، 2013.

11- امين صالح، السينما ينبغي ان تكون اكثر شعرية، مقال من النت، الموقع: . https://alwatannews-net.cdn.ampproject.org/

12- صلاح سرميني (تنسيق واعداد)، حول السينما الشعرية، أبو ظبي، منشورات مسابقة افلام من الامارات، 2005..

13- ابو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990.

14- مروان عبد المجيد إبراهيم، أسس البحث العلمي، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2000.

15- شرام واخرون، المدخل الى بحوث الاتصال الجماهيري، تر: المركز العربي للبحوث، بغداد: المركز العربي للبحوث، 1988.

16- شاكر، زياد طارق (2023)، دور السينما في ادراك الواقع الاجتماعي، مجلة لارك، مجلد 15، 48، العدد 2. DOI: https://doi.org/10.31185/lark.Vol2.Iss49.2962

17- العسكري، حيدر فيصل كريم (2016)، التوظيف السايكولوجي للقطة القريبة في افلام برغمان، مجلة لارك، مجلد (18) 1، عدد DOI :https://doi.org/10.31185/lark.Vol1.Iss21.647

Sources

-1Ernst Lindgren, The Art of Film, translated by: Salah Al-Tahami, reviewed by: Ahmed Kamel Morsi, Egypt, Kamel Mahdi Foundation for Printing and Publishing, 1959.

-2Daniel Frampton, Filmosophy Towards a Philosophy of Cinema, translated and introduced by: Ahmed Youssef, Cairo, National Center for Translation, 2009.

-3René Clair, Cinema of Yesterday and Cinema of Today, translated by: Dr. Mustafa Saleh, Damascus, Publications of the Ministry of Culture and National Guidance, 1976.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

-4Jean Cocteau, The Art of Cinema, translated by: Tamadhar Fateh, Damascus, General Cinema Organization, 2012.

-5Nomi Green, Pier Paolo Pasolini Cinema as a Heresy, translated by: Dr. Samira Breik, Damascus, General Cinema Organization, 2001.

-6Abbas Fadhel Abdul, Intertextuality of the Poetic Image in the Cinematic Image: Tarkovsky's Films as a Model, unpublished master's thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2018.

-7Hassan Qasim, Semiotics of the Cinematic Image, Baghdad, Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah, 2016.

-8Dr. Muhammad Tarous, Cinema of Poetry from the Formalists to Pasolini, source from the Internet, link: https://cine-philia.com

-9Dr. Taha Hassan Issa Al-Hashemi, Naturalization of the Scenario, Cairo, Dar Al-Thaqafiyah for Publishing, 2010.

-10Abdul Karim Qadri, Cinema of Poetry, the Dialectic of Language and Semiology in Cinema, Al-Mutawassit Publications, Milan - Italy, 2013.

-11Amin Saleh, Cinema Should Be More Poetic, article from the Internet, website: . https://alwatannews-net.cdn.ampproject.org/

-12Salah Sarmini (coordination and preparation), On Poetic Cinema, Abu Dhabi, Publications of the Emirates Film Competition, 2005..

-13Abu Talib Muhammad Saeed, Research Methodology, University of Baghdad, College of Fine Arts, Dar Al-Hikma for Printing and Publishing, 1990.

-14Marwan Abdul Majeed Ibrahim, Foundations of Scientific Research, Al-Warraq Foundation for Publishing and Distribution, Amman, 2000.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية