

## تحولات الشعرية وتمثلاتها في الخطاب الفلمي

### Poetics transformation and structure in the film

علاء الدين عبد المجيد جاسم

Aladdin Abdul Majeed Jasim

#### ملخص البحث:

يتلخص موضوع البحث (تحولات الشعرية وتمثلاتها في الخطاب الفلمي) بدراسة الشعرية وتحولاتها، وقد تناول تحديد مشكلة البحث والحاجة اليه وكذلك اهداف البحث وتوضيح حدوده فضلا عن اهميته. ثم الانتقال الى الإطار النظري والذي تضمن مبحثين، كان المبحث الاول بعنوان: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية، اما المبحث الثاني فقد حمل عنوان: الشعرية والمستويات البلاغية في الفلم واشتمل على دراسة السينما الشعرية وايضا تمثلات الشعرية في الخطاب الفلمي.

وبعد الانتهاء من الجانب التنظيري خلص البحث الى جملة من مؤشرات الإطار النظري التي اعتمدت كادوات لتحليل العينة، ثم جاءت اجراءات البحث والمتمثلة في تحليل عينه البحث وهي فلم (ضد المسيح للمخرج ترانس فون تراير) ثم الخروج بنتائج التحليل والاستنتاجات ثم جاءت قائمه المصادر والهوامش.

#### Research summary

is divided into two chapter:

Chapter one to ensure asystematic framework for research amd included aresearch problem and also included on the importance of research and the need for him as well as to clarify.

The second chapter included a theoretical framework: theoretical framework has been divided into two section.

The first topic: poetics transformations

The second topic: poetics and scale of rheloric in the film

After the comp of the theoretal framework; so the researcher analyzed the film (Antichrist) has arrived ataset of resuits was including.

#### مشكلة البحث:

تقودنا الشعرية بلا شك إلى فضاءات معرفية أكبر من حدود الكلمة أو الصورة، وهي تظهر بوصفها مرجعية (جمالية - نقدية) امتلكت حضورها بشكل فاعل من عالم الشعر أولا انطلاقا عن

تحولات الشعرية وتمثلتها في الخطاب الفلمي..... علاء الدين عبد المجيد جاسم

قدراته التخيلية ، لتصبح بالتالي أداة لفهم نشاط الأفكار في الشعر والآداب والفن ، أي هي تشكل عنوانا لكل ماله صلة بالعملية الإبداعية وما ينتج عنها ، ولأن العملية الإبداعية لا تتوقف على عنصر الخيال أو طريقة البناء والأسلوب أو البنية العلامية والازنجاح والبلاغة والسرد وغيرها لذا فقد تداخل مفهوم الشعرية مع عدد من المفاهيم الأخرى وفتح بذلك مجالا واسعا للدراسات النقدية .

ولأن الخطاب الفلمي بدوره يشكل فضاء رحبا لنشاط الأفكار ، فالشعرية على ذلك تعد ركيزة أساسية في الفلم الذي ينحى صوب قدرات القصيدة الشعرية ودورها في إثارة الخيلة ، غير أن الشعرية في السينما لا تمثل الشعر بل الصور الشعرية المتولدة عنها ، أي إن الخطاب الفلمي لا يسعى لإيجاد المعنى وإنما ليثير في الذهن صورا تنتج ذلك الانفعال اللا شعوري عند المشاهد. وفي ظل تحولات الشعرية وتواشجها مع المفاهيم النقدية الأخرى ، أصبح انعكاسها على الخطاب الفلمي لازما كذلك ، لذا سيسعى البحث للإجابة عن التساؤل الآتي : ما هي طبيعة التحولات الشعرية ، وكيف تمثلت تلك التحولات في الخطاب الفلمي.

أهداف البحث :

يهدف البحث إلى الكشف عن مفهوم الشعرية وتحولاتها في الدراسات النقدية ومدى انعكاس تلك التحولات على الخطاب الفلمي وكذلك التعرف على ماهية تمثلاتها في فن الفلم .

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في كونه يمثل محاولة لفهم تداخل مفهوم الشعرية مع مفاهيم أخرى ، وصدا ذلك على فن الفلم ممثلا في الفلم كخطاب مرئي ، وإسهام الشعرية في تحقيق الأبعاد الفكرية والجمالية ، فضلا عن أهميته للدارسين والباحثين والعاملين في مجال الفن السينمائي .

حدود البحث :

لا يتحدد البحث في مرحلة زمنية محددة كون الشعرية لا تنعطف صوب اتجاه أو نوع فلمي محدد ، أو اقتصرها على فترة بعينها ، بل هي بنية فكرية جالية ، حاضرة هاربة تبعا لطبيعة المشهد والسياق والبنية داخل كل عمل فلمي .

### الإطار النظري

تحولات الشعرية في الثقافة النقدية:

تبوّأت الشعرية مقاما متميزا وحضيت باهتمام الخطاب النقدي المعاصر ، وتعددت مسمياتها وتشعبت مفاهيمها ، حتى أصبحت من أشكال المصطلحات وأكثرها تعقيدا فمصطلح الشعرية (هو مقابلات تنوع واحتشدت من ساحة الاشتغال النقدي للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة ... فصار لدينا الشعرية ، الإنشائية ، والشاعرية ، الأدبية ، علم الأدب ، الفن الإبداعي ، فن النظم ، فن

تحولات الشعرية وتمثلها في الخطاب ألفلمي..... علاء الدين عبد المجيد جاسم

الشعر ، بويطيقا ، بويتيك (11ص15) وهذه التحولات لمفهوم الشعرية وافدة من الثقافة الأوربية ذو الجذور الإغريقية ، صاغها في الغالب إنجازات فردية مدعومة بمرونة المفهوم واتساعه حتى أسهم الانتقال من حقل إلى آخر ومن مستوى إلى ثان في صنع فضاءات نقدية متعددة أثرت المفهوم ، بعد أن شكلت سجلا فكريا وقيما في التعامل مع المصطلح وكيفيات قراءته. وانعكست بشكل فاعل على الخطاب النقدي لذا فان الوقوف على الثوابت الاصطلاحية لهذا المفهوم وما ترتب عليه من تحولات في التوظيف النقدي ، كان له صدا واضحا في النصوص الأدبية والفنية ، وربما أسهم في ذات الوقت في تلوين الخطاب البلاغي وتعدد مستوياته .

ولعل البحث في الثوابت الاصطلاحية وتحولات التوظيف النقدي لهذا المفهوم ، ستبدأ معنا بإثارة التساؤل عن ارتباط الشعرية بالشعر تحديدا ، أم ارتباطها بالنثر أيضا ، وهل تجاوز هذا الارتباط الشعر والأدب ليشمل الخطاب الفني أيضا ؟

إن الشعرية شهدت تحولات عدة ومفترقات طرائق متعددة ، ولعل أولها ذلك الانقسام بين الشعر والنثر ، فهناك من يرى ارتباط الشعرية بالشعر فقط ، كونه وحده (أي الشعر) من يمتلك الخاصية الأدبية ومنهم (جون كوهن ورومان جاكوبسن) وهناك من رآها علم الأدب مثل (تودوروف وكال أبو ديب ) وعلى الرغم من ذلك الاختلاف إلا أنهم رؤوا فيها القدرة على المزج بين اللفظ كمعطى لغوي والمعنى كوظيفة جمالية اعتمادا على النظر إليها على إنها امتداد للبلاغة القديمة إلى حد ما .

إن البلاغة في الإجمال تسعى إلى جعل الخطاب أية خطاب ، ينهل ويتغذى على الخزين الفكري، وأن تلبسه لغة جذابة اتكالا على خزين الصور الحسية المكدسة في الذاكرة وهذا شأن كل فنون البلاغة فهي تبرز وجهها آخر للأشياء والأقوال وتضخمها أو تهمشها وقد تسدل على بعضها ستارا كثيفا يخفيها فيفتح مجالاً غير متوقع للتفسير أو قد تذهب به صوب الجانب التأويلي (فسميت البلاغة بلاغه لأنها تهيم المعنى إلى قلب سامعة فيفهمه)(2ص64)

وهذا شأن الشعرية أيضا، فلا يتصف الخطاب بهذه الصفة إلا عندما يسمو بعيدا عن المظاهر الحسية بصفتها التقليدية ، فتخفي داخل طيات الخطاب وحدات دلالية منسجمة تستند الواحدة منها على التي تليها فتاتي محملتا بالرؤى والأفكار والتأملات الناضجة ، فتصبح اللغة الشعرية غير اللغة التقليدية التي تطابق ما يمكن رؤيته وإدراكه بوضوح أي تتجاوز الإبلاغ إلى التأثير في الملتقي (لان الشعرية أداة لفهم نشاط الأفكار وحركة المشاعر وتكوين الآراء وتطورها)(1ص19) وعلى ذلك يصبح طريق الشعرية والبلاغة واحد، فكلاهما يسعى بالارتقاء باللغة من المعنى الأول إلى المعنى المستخلص .

لذا فليس من المستغرب أن تبنى (شعرية كوهن) (7ص48) على الانزياح فعد الشعر انزياحا عن معيار هو قانون اللغة ، لان كل صوره فيه تخترق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، ومال إلى

استخدام هذا الجانب من الدراسة أيضا(كمال أبو ديب) في شعرية الفجوة أو مسافة التوتر وتقرب (شعرية الفجوة) (19ص72) من شعرية الانزياح مع إن بعض الباحثين يرون أن الأولى اشمل كونها لا تقوم على النص فقط بل تتعداه إلى عوامل خارجية . أي تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات التي ترفض اعتماد الكلمات التقليدية كونها لا تنتج الشعرية ، بل ينتجها خروج الكلمات عن معياريتها .

ويرتبط هذان المفهومان أي(وظائف الفجوة وشعرية الانزياح) بنظرية التلقي (كون القارئ ظاهرة مستقره في النص وهو صفحة البياض التي يكتب النص فيها جسده)(19ص135) وهذا لا يتعد عن الشعرية عند (جوناثان كولر) إذ يرى إنها في الأساس نظرية في القراءة تتبكر أسئلتها (في الكيف مع الماذا) ، واختلاف الأدب عن غيره من الخطابات الأخرى يتمثل في (الخلافات في العلامة اللغوية أي في الطرائق التي يتم بها إنتاج المعنى) (24ص159)

ولا ترتبط الشعرية بالقارئ أو المتلقي فحسب بل في الخطاب أيضا بوصفه فعلا تقنيا ، لان الخلق الفني في الأدب قائم على العلاقة الحميمة بين اللفظ والمعنى في صور مخالفة لصيغته المتعارف عليها اعتمادا على المقدرة الأدبية التي يتمتع بها صانع العمل والتي انتقلت من البلاغة إلى الأسلوب ولا تبتعد هذه التقنية عن الشعرية ( فلا تعني الشعرية نمط التركيب الأدبي ، وإنما تعني الخطاب الذي تحولت مادته اللغوية إلى نسيج فني ، فهذه الأسلوبية مرآها تحديد بؤرة الإبداع) (18ص76)

وواحدة من دواعي اهتمام عبد السلام المسدي بالشعرية هي اعتماده على مصطلح (الإنشائية) لأنها بحسب رأيه تقف عند حدود العمل الإبداعي ، حيث تهتم بالمقولات الأدبية دون اقتصرها على جنس أدبي محدد وأيضا دون أن تتكئ على ما في داخل النص ، أي إنها تتبع مديات النص وانفتاحه ، أي هي لا تمثل عملية إمساك بنظام ثابت ومحدد للنص ( فالعلاقة بين النص الأدبي والإنشائية هي علاقة تكاملية ... فالإنشائية لا تستطيع الاستغناء عن الأدب لتتفحص مقوماته الذاتية لكنها في نفس الوقت تعجز عن استبطان نفسها بنفسها مالم تتجاوز الأثر الأدبي) (18ص60) وهذه الرؤية تتفق مع رؤية (تودوروف) الذي يرى إن العمل الأدبي يتميز بفرادته أي بادبيته .

ومن وجهة أخرى شاع مصطلح الجماليات مقابلا لمفهوم الشعرية ، كونها تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفته الاتصالية والجمالية إي إنها تعني بقوانين الإبداع الفني ، ولا يكون العمل عملا فنيا مالم يستهدف الجمال أي اعتمادا على تظافر الأفكار الجمالية المنبثقة عن النتاج . فعندما أراد (جون كوهن تأسيس علم للشعرية حدد هدفه من التحليل في مجال البحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة ... لكنها جميعا تنحى نحو الأثر الجمالي نفسه) (7ص48)

ولا تختلف رؤية ريفارثير عن الرؤية السابقة حول مقابلة الشعرية للجمالية إلا أنه فرق بين البنية الشعرية والبنية الجمالية واعتبر الأولى تنطوي ضمن البنية اللسانية في حين أن الثانية موجودة خارج اللغة

تحولات الشعرية وتمثلتها في الخطاب ألفلمي..... علاء الدين عبد المجيد جاسم

أو ما وراء اللغة ، أي تتجاوز النص لتشمل القارئ ليصبح القارئ هو الذي يحدد الانحراف في معنى النص والوصول إلى المنظومة الجمالية للنص اذ ( إن مفهوم الشعرية عند ريفارتير هو تطور لمفهوم الجمالية المتداول عند ياكوبسن وحلقة براغ ، لان الواقعية الشعرية موجودة داخل البنية اللسانية بينا الواقعية الجمالية ، ميتا لغوية ) (21ص13)

ولان الشعرية مصطلح مراوغ ومتبدل ومتحول وغير مستقر ، وكون إن أفق الشعرية واشغالاتها مختلفة ومتعددة أيضا ، لذا يصعب الإمساك به إلا من خلال مدة محددة أو عند مدرسة معينة او منهج نقدي ما ، لذا أدرجت الشعرية هذه المرة ضمن المنهج السيميائي ، ولان السيمياء تهتم بدراسة مستويات أعلى من دراسة الوقائع الدارجة ، وهي تمثل تساؤلات حول المعنى وشروط إنتاجه وتمثلاته ، لذا فهي معنية بالانساق وراء إحالات لا تتوقف على الحد الأول من المعنى ، بل إلى إحالات مفتوحة ولا نهائية ، وعلى وفق هذا الفهم فان كل ما يحمله الخطاب مرتبط بما هو ابعد من المرئي فلا تنتهي الإحالات وتتوقف إلا مع أفق دلالي متميز ناهيك عن قدرتها التأويلية الأكثر افتناحا ، فالنص (أية نص) لا يتسم بالشعرية إلا عندما ينطوي على أسرار كامنة في ذاته أي لا يكون المعنى دائما في ظاهر اللفظ أو الصورة معنى ، فبالاعتماد على المنظومة العلامية تصبح اللغة الشعرية هي الكاشف عن ذلك المعنى الكامن داخل النص وإحالاته ، فتغدو اللغة الشعرية هي الأداة التي يمكن استخدامها للوصول إلى شعرية النص ( لان كثير من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتماؤها إلى اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات ، أي علم السيميولوجيا العام ) (17ص22)

كما شاع مصطلح السرديات مقابلا للشعرية ، لان النموذج يرتكز بلا أدنى شك على شعرية النص وينهض على قدراتها في بعث انزياحات اللغة صوب فضاءات جديدة حاملة تفيض بها الخيالة ، فعندما يتوسل السرد بالتقنيات الشعرية كالاستعارة والمجاز والرمز إنما هو ينحى صوب الخطاب الشعري لأنه عند ذلك سيسمو بلغته إلى قمة توترها ، وعندها يصبح السرد هو الأداة التي لا يحقق النص شاعريته بسواها . لذا تعد السرديات فرعا من فروع الشعرية عند بعض النقاد ( إن مصطلح السرديات - وما نشأ حوله من سرديات بنوية مضطعة بأديبات السرد يشكل فرعا من شجرة الشعرية ) (23ص15) ولا يبتعد عبد الله إبراهيم عن سعيد يقطين بهذا الرأي اذ يرى بان ( السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية ) (16ص104)

وتقدم مجموعة أخرى من الباحثين بديلا اصطلاحيا جديدا للشعرية في إطار بلاغي شامل هو (التخيل) الذي يعد المحور الأسمى في مجال الأدب والفن ، وعندما لا ينطوي أي منها على درجة من درجات الخيال فأنه يفقد شعرية ، لأنه عند ذلك سوف يفقد الصياغة الفنية التي تمنح المعنى مجرد شكلا حسيا ، أي بدون ذلك البناء الفني الذي يخلقه الخيال ، سوف لن يحض النتائج ، بالقدرة على

تحولات الشعرية وتمثلاتها في الخطاب الفلمي..... علاء الدين عبد المجيد جاسم

شحن المشاعر والأحاسيس والدلالات. لذلك يعد الخيال محورا نقديا هاما وركنا أساسيا من أركان العملية النقدية ، وهذا مادفع الباحثين والنقاد والمعاصرين أن يطبعوه بطابع ينسق ودوره في تشكيل البنية الشعرية المدعة .

ومنذ نشأة الشعر كان الخيال يشكل التقنية اللغوية الأساسية والجوهرية فيه ، والتي تأخذ على عاتقها إنشاء علاقات وروابط جديدة بين الوقائع والأشياء ، بمعنى خلق عوالم جديدة بفضاء أكثر اتساعا مما هو عملية في الواقع ، هذا مما جعل الخيال يمتلك تلك القدرة الكبيرة على التأثير لما يسببه من استمتاع ولذة . وإذا كان الخيال يحض بكل تلك القدرات فهو بلا أدنى شك سيكون الأرضية الصلبة التي تهض عليها الشعرية ، وعلى رأي ( كولردج ) فان (الخيال يحقق الوحدة الشعرية ) (22ص125) كذلك فان حازم القرطاجني وفي معرض حديثه عن الأقاويل الشعرية في نطاق التخيل فهو يتجاوز شعرية الشعر ويعد الأقاويل غير الشعرية هي الأخرى تنسم بالشعرية مادامت مفعمة بالخيال ، فالشعر أو الكلام الموزون الخالي من التخيل يظل مجرد من الشعرية على حد قوله (إن الشعرية تتجاوز الإطار الإيقاعي الخارجي - الوزن والقافية - إلى إطار بلاغي أسمى هو التخيل ) (10ص28)

وللشعرية مجال حيوي آخر تتحرك فيه ، يهض فيها المصطلح بدلالات حسية تخيلية كقولنا هذه أجواء شاعرية ، أو كلام شاعري ، وهي وان كانت استخدامات يستعين بها الإنسان العادي في حياته اليومية للتعبير عن رضا أو سمو أو رقي أو جمالية شئ أو واقعيته إلا إنها في حقيقة الأمر تقترب من المعنى العام للشعرية بكل سماتها فهي لدى الإنسان العادي تمثل أيضا أداة لفهم نشاط الأفكار وفيض المشاعر والأحاسيس التي تتركها تلك الدلالات الحسية التي شهدها ( لقد سبقنا الاستخدام الشعبي في تعبيد الطريق لهذا المصطلح . فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم ، موسيقى شاعريه ، منظر شاعري ، موقف شاعري ، وهم لا يقصدون بذلك الشعر بل جمالية الشئ وطاقته التخيلية ) (17ص25)

ولم يتوقف اختلاف الباحثين حول المصطلح عند هذا الحد بل أن جاكوبسن أورده مرة أخرى متوافقا مع السريالية ( فالمدرسة الشعرية الحيكية ) ما هي إلا البديل التشيكي للسريالية على حد تعبير جاكوبسن ، فحين ترجم الدكتور بشار بركة مقال ( ماهو الشعر ) ل جاكوبسن أحال مصطلح الشعرية على ( الحركة الأدبية التشيكية التي ظهرت في العام 1924 على يد المنظر الأدبي ك . تاج والشاعر نوفال ) وكانت عبارة عن رد فعل على يؤس الحرب العالمية الأولى و ضد صرامة الشعر البروليتاري الذي كان يفرضه النظام الثوري وهي ترتبط بأواصر عديدة للسريالية الفرنسية (6ص12)

غير أن المصطلح يتشاكل مرة أخرى على المستوى اللفظي فتظهر مصطلحات مختلفة (الشعرية ، الشعرانية ، والشعريات ) غير إن اغلب الباحثين يقرون بان تلك المصطلحات لا تمثل سوى انعطافة

لتقنية لفضية تتمثل في التعبير ، نتيجة لاملاءات جالية تتطلبها التطلعات الفكرية لنسق لغوي ينطوي على إثراء جالي أكبر على وفق رؤية أو أسلوب ذا خصوصية .  
الشعرية والمستويات البلاغية في الفلم:

### 1- السينما الشعرية

لا بد من الإشارة إلى أن السينما الشعرية لا تعني معالجة قصيدة شعرية سينمائيا (فلا يمكن وجود إي شعر في السينما غير الشعر المتولد عن الصورة نفسها) (14ص 128) بل هي السينما التي تنحى صوب قدرات القصيدة الشعرية وتعتمد نمطا من التركيب مشابها لها ، وذلك باعتبار الركيزة الأساسية في الشعر والمتمثلة في التخيل الذي يعتمد الإحساس وإدراك المعاني بعيدا عن الملامسة السطحية والمباشرة ، عندها فقط سيصبح الفلم شاعريا لأنه بات أشبه بقصيدة شعرية امتلكت قدرات بعث الأحاسيس والعواطف الشعرية وأوصلت إلى الخيلة شيئا أكبر من مجرد انعكاس متقن لحقيقة خارجية استحضرت ، فعندما ينفلت الفلم من الأطر الواقعية الصرفة (يتخلى عن ألزعه الواقعية ويجاول الوصول إلى ما هو شاعري) (8ص 264)

والسينما الشعرية، هذا التعبير الذي أشار إليه (جورج سادول ) في ثلاثينيات القرن الماضي وأكد عليه المخرج الايطالي ( بازوليني) وتحدث عنه المخرج الفرنسي ( جان كوكنو) هو ليس اقل مراوغة وتبدلا من مصطلح ( الشعرية ) في الدراسات النقدية ، بل أن كل تحولات المصطلح ماثلة في السينما الشعرية التي لاتعتمد قواعد مكتوبة وأسس معيارية محددة للبناء .

وتمه مجال حيوي آخر أسهم في عدم وضوح مصطلح ( السينما الشعرية ) وبعث الفهم غير المحدد عند بعض المهتمين بالسينما من غير ذوي الاختصاص ، والمتمثل في ارتباط السينما بمعالجة قصيدة شعرية ، يعود إلى ( جون كوكنو ) الذي أفصح وبشكل جلي عن منطلقات وبواعث السينما الشعرية ، وفي ذات الوقت وربما من باب المصادفة غير المحسوبة إن اثنين من أبرز أفلامه المنتمية إلى السينما الشعرية وهما فلمي ( دم شاعر ) و( اورخي ) تناولوا على التوالي فكرتين تتمحوران حول حياة شاعر فالأول تناول قصة عالم شاعر عبثي والثاني يتحدث عن قصة شاب شاعر ، مما ولد فهم سطحي واعتقاد بارتباط السينما الشعرية بالشعر والشعراء .

إما الواقعية الشعرية في السينما، فهي كغيرها من التيارات والمدارس والاتجاهات السينمائية التي توالى منذ العقد الثاني من القرن الماضي كالتعبيرية الألمانية ، الواقعية الاشتراكية ، السينما الحرة ، الموجه الفرنسية الجديدة والواقعية الايطالية وصولا إلى جماعة سينما الدوغما وهي جميعا ذات منشأ فكري وجالي، وتتبنى الواقعية الشعرية الكثير من منطلقاتها اعتمادا على مفاهيم السينما الشعرية التي تتوغل في الواقع الاجتماعي بطريقة تحليلية فلسفية نقدية لتسهم في خلق بؤره نقدية تعمل على تصويب مشاكل

تحولات الشعرية وتمثلتها في الخطاب ألفلمي..... علاء الدين عبد المجيد جاسم

المجتمع وقضاياها الاجتماعية ومعاناته الإنسانية، وأيضا باعتقاد المزج بين الواقع والخيال ( فالواقعية الشعرية محممة في تاريخ السينما الفرنسية ليس فقط لأنها تصل بين خطي القوة لومير وميليس ولكن لأنها تحدث انصهار بين غريزتين أساسيتين في السينما ذائقة الوثيقة الملموسة وانفلات الخيال العاطفي ) (ص95) فالانفلات من الواقع والسعي وراء اللامعقول والتعويل على اللامرئي والخيال والحلم تتساق مع ( شاعرية السينما التي تتطابق في الوقت نفسه مع استهلاك عالم خيالي ومع سريرية تكون أكثر واقعية من الواقع اليومي ) (ص25)

وعليه فالشعرية في السينما غير محممة بالجانب الوصفي بقدر اهتمامها بإثارة مخيلة المشاهد وجعل المرئي مجرد أداة لفهم نشاط الأفكار والمشاعر و تكوين الآراء وتطويرها وإيجاد اثر راسخ لأصداء المرئي ضمن الحزين المعرفي للمشاهد .

وبذلك فبلاغة الفلم لا تقف عند حد التعبير عن المعنى المراد فحسب، بل تتعداه إلى ما يوحي به الفلم وما يتركه من اثر في نفس المشاهد إي صيغة جديدة تتسم بحيوية اشد من الصيغ التقليدية، ويتحقق ذلك باستخدام الفلم كل وسائله وأدواته استخداما بلاغيا بحيث يؤدي لخلق دلالات ومعاني تزيد النص قوة وجالا . وتعبّر عن المعنى خير تعبير ، وتبعث في المشاهد الرغبة في الاستزادة للاطلاع على خبايا الفلم وإسراره . على المستوى الفكري والجمالي.

وحتى يؤدي الخطاب ألفلمي دوره البلاغي فهو يختار عناصر اللغة السينائية بحسب السياق والموضوع الذي يبتغي إيصاله بطريقة مؤثرة، كون إن تلك العناصر متاحة لكل صانعي الأفلام، لكن تأثيرها في المتلقي يختلف باختلاف مستخدميها، ذلك التأثير الذي يولده الأسلوب الذي صيغت فيه تلك البنية الفيلمية للتعبير عن المعاني والأفكار فتتميز عن سواها بقدراتها البلاغية ، كونها وظفت العناصر توظيفا فنيا من خلال وسائل خطاب غير عادية . وبذلك يقدم النتاج ألفلمي رداء جديد يتسم بالشاعرية.

وأیضا أصبح الترميز والمنظومة العلامية بالإجمال تمثل وسيلة من وسائل الخطاب البلاغي في تقديم بعض المعاني وصولا إلى غايات متعددة لا يمكن تحقيقها دون الاعتماد على المنظومة العلامية التي تفتح إمام المشاهد آفاق واسعة ورحبة وبذلك يسمو الخطاب ألفلمي إلى المستوى التحليلي الذي يصل به إلى قمة التعبير الفني .

فضلا عن أن السرد ألفلمي ، يمثل بمجملته أداة خطاب بلاغي يتجاوز به صانع العمل ألفلمي البنى التقليدية للفلم إلى مستوى يصل فيه إلى أقصى درجات الفنية في الخطاب ، فاعتاد السرد المتداخل مثلا يحتاج إلى مشاهد يكون على درجة عالية من الوعي بالعمل ألفلمي ، ليصل بهذا الوعي إلى الفكرة التي يقدمها صانع الفلم ليس في جمالها أو إيجائها الدال على المعنى أو تفسيرها المجازي ، بل أن الوظيفة



تحولات الشعرية وتمثلاتها في الخطاب الفلمي..... علاء الدين عبد المجيد جاسم

البنائية للسرد هنا تعمل على توحيد الفكرة التي تبدو في هذا النوع من السرد مفككة من وجهة نظر المشاهد البسيط ، غير إنها في الحقيقة تؤدي وظيفتها في الفلم باعتبارها صوره شعرية .

2-تمثلات الشعرية في الخطاب الفلمي:

أصبح من البين إن الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة تهتم بالوظيفة الشعرية لا في الشعر بحسب، اذيرج تودوروف ( الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات ، إي مجموع ما يكتب عن الفلسفة ، السياسة ، والدين والمنطوق اليومي ، إضافة إلى السينما والمسرح مؤكدا صلة الأدب من حيث هو خطاب مميز بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى ) (ص36) وبناء على تلك الحقيقة يصبح من غير العسير معاينة تحولات الشعرية وأيضا تمثلاتها في المنجز الفلمي .

ويمثل الخيال الإطار الشامل لشعرية الفلم ، فهو الذي يعطي للخطاب الفلمي مذاقا خاصا ويمكنه من أهدافه في الإقناع والإمتاع فالفلم الروائي عندما يفقد عنصر الخيال يتحول إلى فلم تسجيلي تقليدي، فحتى الأحداث بلغة الواقعية التي يتناولها الفلم الروائي تذوب فيها حدة الواقع ، اذ يسعى العمل الفلمي للخروج بالأحداث من واقعيتها والأخذ بها نحو فضاء التخيل وان كانت بدرجات متفاوتة ، مما يمنحه مساحة تعبيريه أوسع مما هو عليه ويفتح أمامه آفاقا جديدة على مستوى البناء والمعنى ، كونه سينتجاوز حدود الذاكرة الصورية للمشاهد ، ليضع إمامه مديات جديدة تفتح له عوالم مختلفة غير موعودة برؤية سابقة ، فيسهم بذلك في إثارة تعاطفه (أي المشاهد ) ويستحوذ على اهتمامه من خلال البنية الجديدة غير التقليدية .

فلكل جديد قدره على أن يأخذ مداه في التأثير، وعندما يذهب الخيال داخل الفلم إلى ابعد من ذلك وينفقت عن الواقع ويعمل على خلق عوالم جديد، إنما هو بشكل بذلك قلق وأعاده تفكير لما معروض فيدفع بمخيلة المشاهد لإتمام الأفكار التي ينطوي عليها المنجز، ومن ثم يحقق الفلم بعده الشاعر كما في فلم (التعددية) للمخرج (هارولد راميس) اذ يقوم البطل بعملية استنساخ ثلاث نسخ عنه للإبقاء بمتطلباته في البيت والعمل والمتعة والخدمة ، فتتجلى الشعرية في الفلم من خلال مبدأ التعارض الثنائي، بين الواقع الذي لم يشهد حاله نسخ كذلك التي شهدها عالم الفلم ، وبين ما أفصح عنه الفلم من عمليات نسخ بفعل القدرات التخيلية التي يحملها وبذلك (يتخلى الفلم عن ألزعه الواقعية ويجاول الوصول إلى ما هو شاعري ) (ص264)

كذلك فان الفلم قادر على تحويل المشاهد المألوفة إلى مشاهد فلميه باذخة ، تماما كالفرق بين المشاهد الصحراوية لفلم (لورنس العرب ) للمخرج (ديفيد لين ) والصحراء بصورتها المألوفة في أي فلم سياحي آخر، مع إن كليهما يحملان الخصائص الصورية ذاتها .

وعليه فإن الشاعرية التي تتمثل من خلال القدرات التخيلية التي يخلقها الفلم ، قادرة على تفعيل عناصر النص ألفلمي عند المشاهد بطريقة لا شعورية، إذ يتحول الفعل والجملة الحوارية وكذلك الصورة إلى دلالة لا لتدل على معنى ، وإنما لتثير في ذهن المشاهد دلالات أخرى وتستحضر صوراً شعرية جديدة، صوراً أحدثها الانفعال اللاشعوري عند المشاهد لتضاف إلى سيل الصور المرئية التي يستحضرها الفلم .

ولأن البلاغة تتجاوز حدود التعبير المباشر إلى ما يوحي به من صور ومعان وما يتركه من أثار في نفس المشاهد ، فهي بذلك من تسهم في خلق الوظيفة الشعرية داخل الفلم كون الشعرية على رأي تودوروف (لاتسع إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين التي ينتظم وراءه كل عمل) (ص323) لذلك فالقدرات البلاغية للصورة الفيلمية تحقق لها الانطلاق إلى فضاءات أوسع ولا تجعل أصوره تستوطن السياق المخصوص إلا بالقدر الذي ينمي المعنى ، أما التمثل الحقيقي للبلاغة الصورية فهو يتمثل في جعل الواقع شي غير ما نقوله المرئيات الماثلة، فتصبح الصورة عندها شكل معد لاستيعاب القصديات المضرة ضمن سياق صوري تقليدي، وبذلك تحقق الصورة بعدها الشعري لأنها ارتفعت بالدلالة فوق السائد والتقليدي من الحالات التي تلتقطها عين المشاهد ، وبذلك لم تعد الصورة وحماً لحالة واحدة ، وعندها يصبح المشاهد أمام رؤى ومعاني متعددة ، تسهم في الإفصاح عن البعد البلاغي للصورة الفيلمية (وتعدد المعاني هذا ضروري في تأويل الصورة وقراءتها ، فيمكن للصورة أن تقول عدة أشياء في إن واحد و إنها يمكن أن تحتوي على عدة مجازات في نفس الوقت لتتضمن مثلاً كناية واستعارة وتشبيه) (ص13-82) ففي فلم (موسم المسوخ ) نلاحظ إن الصورة الفيلمية تنطوي على جزئيات وتفصيل درامية تبدو على المستوى الأول تقليديه ومشابهه لجزئيات الواقع ، غير أنها تحمل في المستوى الثاني للصورة عشرات الإجازات والرموز ، وكلا المستويين ناتج عن الرؤية البصرية ، ولم تكن مشاهد الفلم لتحض بتلك القدرة على الإفصاح بمعاني متعددة لو لم تكن أصوره مشحونة بفنون بلاغية واضحة ، كونها قدمت لنا المعاني بثوب جديد.

تبعاً لذلك تصبح طبيعة العلاقة بين الصورة العادية والصورة الشعرية في الخطاب ألفلمي مرهونة بالبنية الدلالية التي تحكمها ، إذ تعبر كل واحدة منها بنمط خاص يحقق لها ألفهومية المرجوة ، إلا أن الصورة الشعرية لا تنفصل عن الأولى إلا لأنها تحمل في ثناياها ألفبغة الحيوية التي تحررها من السائد والتقليدي والمطقي وبعتمادها تصورات جديدة ، وبذلك تسهم في خلق مستويات بلاغية .

إن الطيور ألفمروفة بجبالها والفتها تحولت في فلم (الطيور ) لهتشكوك عن طبيعتها ألفمروفة في الواقع والفتها مع الإنسان إلى طائر مفترس يحاول تدمير الإنسان وكل ما حوله ، إن المشاهد يدرك ذلك العمق الخارج عن المألوف من خلال اعتماد الدلالات غير المألوفة وترويضها لصنع الجمالية

تحولات الشعرية وتمثلتها في الخطاب أفلمي..... علاء الدين عبد المجيد جاسم

الدلالية والإيجائية وهي عملية خلق جديدة للغة شعرية داخل الخطاب أفلمي لان الشعرية (أو أدبية الخطاب تتحدد بمقدار الخروج عن الغالب المرسوم ) إي إعادة خلق نموذج مغاير لما هو مألوف ، لذا تبقى الصور الفيلمية دوما في حاحه إلى من يبعث فيها روح الحياة ومنها روح الشعرية ، هذا ما يجعل الانزياحات الاستبدالية أو التركيبية تشكل حضورا فاعلا داخل المنجز أفلمي .

إن صانع العمل أفلمي يلجا إلى الخروج عن الصيغ التقليدية وطرائق التعبير السائدة، من خلال اعتماد مختلف إشكال الانزياحات والنظم الاشاريه والتعبيرية سالكا ألوجهة السيميائية ، متجاوزا ما تتعاطاه التجارب السابقة بتأسيس إمكانيات جديدة لفهم ما يقدمه الخطاب أفلمي ، معولا على ما يمتلكه الانزياح من طاقات جمالية عالية وبالتالي القدرة على الاستحواذ على مخيلة المشاهد ، وتوسيع أفق توقعاته وتعدد قراءاته وتأملاته ، وبذلك سيرقى الخطاب أفلمي من لغته التعبيرية المتداوله إلى اللغة الشعرية بعد أن خلق المنجز أفلمي قواعد خاصة به ، وحقق عدولا واضح عن السنن الثابتة ، وعند ذلك سينبج المعنى من خلال العلاقات التفاعلية بين المشاهد والنص أفلمي ، محققا الفلم بذلك تألقه الشعري .

إن العدول عن الصيغ التقليدية في التعبير عن عقم المرأة (ماري) في فلم (محامي الشيطان للمخرج تابلور هاكفورد ) أعطى زخا للطاقة الشعرية كونه لم يقدم هذه المعلومة بطريقة بلاغية مباشرة عن طريق الحوار بل اعتمد تقديمها من خلال مشهد الكابوس فماري النائمة تنفخ عينيها بلقطة كبيرة وكأنها تسمع صوتا في شقتها ، تنجه إلى مصدر الصوت بعد أن استلت إحدى سكاكين المطبخ ، لتفاجأ بطفل صغير عاريا جالسا وسط الغرفة ، تراه من الخلف وعندما يلتفت إليها، تجده يحمل قطعة لحم شبيهه بالأحشاء الداخلية ، تشبها برحم المرأة الممزق . يراد القول هنا بان الطريقة البلاغية المباشر أو الشكل الوظيفي السائد يقلل من الطاقة الشعرية التي يخلقها الفلم ، لذلك يسعى الفلم إلى امتلاك الخصائص والمقومات التي يتحول من خلالها من سياق الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية وبذلك تستقطب السينما الأثر الشعري

إذا باتت السينما تبتعد عن المعنى العرفي السائد ، من خلال سعيها إلى نهج سياق جديد ، ووسائل تعبير مفعمة بدلالات سمبولوجيه جديدة مستهدفه بذلك الفضاء الشعري ، كونها مدركه إن اللغة السينمائية لن تبلغ شعريتها إلا حين تتوسل بالاستعارة والمجاز والرمز خصوصا وان (الخصائص الشعرية لا يقتصر انتماءها على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات ، إلى علم السميولوجيا العام)(17ص23) وتسهم كل عناصر اللغة السينمائية في تحقيق الأبعاد السميولوجية داخل المنجز أفلمي.

ففي فلم (شفرة دافنشي للمخرج رون هوارد ) لعب عنصر اللون دورا كبيرا في الكشف عن الشفرات المدونة على الأرض والجدران واللوحات المعلقة في المتحف ففي مشهد لقاء البروفسور بالمؤرخ

تحولات الشعرية وتمثلتها في الخطاب الفلمي..... علاء الدين عبد المجيد جاسم

(ليت) أراد الأخير توضيح الأشياء والأشخاص داخل اللوحة وعلاقة هذه اللوحة بالكأس المقدسة ، باعتبار تقنيه إظلام جزء وتسليط الضوء على جزء آخر ، تمكن (ليت) من توضيح وجهه نظر دافنشي أي تشفيره لموضوعه الكأس المقدسة ، وعلية فمن خلال توظيف عناصر اللغة السينمائية بشكل مدروس تستطيع (سيميوطيقا السينما أن تبني انموذجا شاملا قادرا أن يفسر كيف يشتمل الفلم على معنى أو ينقل دلالاته إلى المشاهدين) (5ص203) وبذلك فالسينما حينما تتوسل الجانب السيميائي تصبح قوة شعرية خلاقة وكأها تحاول الفرار إلى عالم الشعر .

أما على مستوى السرد فإن الانموذج السردى الجديد للفلم ، بات يركز على شعرية النص ، محاولة منه لإعادة الوظائف الأساسية لكل عناصر البناء الفلمي ، لا باعتبارها تقنيات بنائية فحسب بل بعدها الأساس في خلق عملية التأثير بالمشاهد ، وهو أمر طبيعي لبناء سردى جديد اتجه إلى تقديم الواقع الداخلى للإنسان والوقائع والأشياء ، أكثر من اهتمامه بالخارجي منها

وربما كانت سردية الفلم من أكثر الأشكال السردية تطوعا ومرونة ، وأسرعها استجابتا لتطوير أتماطها وأساليبها وتقنياتها ، كون إن سردية الفلم قادرة على استنهاض أدوات ومفاصل من الفنون والآداب المجاورة ، فأصبح بذلك ينافس الأجناس الأدبية والفنية الأخرى ، فاستعانة الفلم بوسائل الشعر وقدراته التخيلية ، والرواية وتحولاتها السردية ، إعانته على استحضار بنى أكثر قدرة على إثارة التخيل على مستوى الصورة ولغة القول داخل الفلم ، معولة على تداخل الأنواع السردية وتحطيم البنى السائدة (فالطليعة التقليدية ذات الطموحات الشاعرية كالحلم حققت تجارب وإعمال تحطم البنى التقليدية للنص) (25ص46) ولكي تحقق السينما تألقها الشعري ، لم تتوقف عند واحد من العناصر السردية ، أو عند رؤية سردية محدودة بل استوعبت كل مكونات السرد وأخضعت كل آليات استغلاله للتطبيق .

إن تلاعب السينما بالزمن السردى والبنية المكانية التقليدية ما هو إلا واحدا من الأمثلة المتواضعة على قدرة السينما على التعاطي مع المعطيات السردية بطريقة غير تقليدية وصولا إلى استنطاق قدراته الشعرية . فالتنضي الزماني والمكاني الذي يخلقه السرد يحتاج إلى خيالة وانتباه لجمع شتات تلك ألامنه والامكنه وربطها مع بعضها لتوحيد هدفها والإفصاح عن غاياتها وتشكيل جملة صورية زمنية مكانية متكاملة ، إي إن توليفها في الخيالة وإعادتها إلى قلب لحظة التلقي بحاجه إلى جهد فكري من جهة المتلقي .

ففي فلم (ماد هاوس) للمخرج (وليم بوتلر) مجموعة نزلآ مصحة عقلية ، بأشكالهم المتعبة وثيابهم وحركاتهم غير المترنبة يلعبون الكرة في الحديقة ويجرون في اتجاهات متعددة وبالقطع على وجه الدكتور (كلارك) ثم العودة إلى المكان نرى تحولا زمنيا في نفس المكان ، اذ شخصية طفل ببدله أبنقة تجري خلف الكرة ولكن بزمن مجهول فليس هناك ما يشير إلى استذكار ولا هو قطع إلى مشهد جديد .

إن اشتغال الفكر في تفسير ولممة شتات الزمن المتشظي للامسك بوحدة الحدث وكسر تلقائية التلقي لشد انتباه المشاهد ، ما هي إلا عملية اقتحام لعالم المشاهد الهادي لتزه وتزعزع استقراره وإثارة مخيلته ، تماما كما تفعل البنى الشعرية الخلاقة ، لذا فإن (صانع الفلم الشعاري يهمل قيود الزمان والمكان) (20ص524) تاركا حدودها للمشاهد كما في فلم (ماد).

من جانب آخر ، فإذا ما تساوقت الشعرية مع مفهوم الأسلوب في الأدب فهي متناغمة أيضا مع فن الفلم حيث يميل المنجز أفلمى إلى استخدام نمط أسلوبى يرتفع بلغته إلى مستوى الشعرية ، عندما يجعل من الموسيقى أو الضوء أو أي من عناصر البنية الشكلية ذا خصوصية وتميز ، إنما هو ينتزع دور السيادة والتفرد ليستقل بشعريته مع مراعاته للعلاقات الشكلية داخل النص.

في فلم ( البرتقالية الميكانيكية للمخرج ستانلي كوبرك ) يقدم الفلم شخصية البطل الشاب (اليكس) بالتركيز على عينه غير الطبيعية ثم مجموعته المكونة من ثلاث شبان آخرين في مكان غريب الأطوار ، ديكورات وتمثيل لنساء عاريات جالسات على شكل طاولات وإضاءة متغيرة وألوان حارة كالأحمر والبرتقالي ، وتباين شديد للأصوات موسيقى ومؤثرات ، مع تباين بين الضوء والظل ، وأيضا أماكن موحشة محاطة بالظلال للإيجاء بالصراع والغموض والحالة السيكولوجية غير السوية لأشخاص مدمنين ، مثلت بمجملها عوالم مفعمة بالخيال شبيهة بالحلم غير إنها منغلقة من الواقع وبذلك قدمت الواقع بطريقة اخاذة (إن السينما فن ليس مجرد خبره فنية بحسب ولكنه يعد أسلوبا شعريا ... فالصورة إذا ما كانت فنا فستكون مثل الحلم في بناءها إنها موضوع شعري متناسق) (15ص17) ويبدو أن هذه الرؤية السياقية تتوافق مع رؤية ( ايتيان فيزيلييه ) والذي يرى بان السينما تمتلك وسائل أسلوبية خاصة (ولكن بدل البحث عن إقامة مقارنات تفصيلية مع صور الأسلوب الأدبي ، غالبا ما تكون إيهامية ، يمكن تصنيفها بالإجمال تحت عناوين كبيرين اسميهما الوسائل الشعرية والوسائل الخطائية) (4ص42) وهذه الأسلوبية تقودنا بشكل مباشر إلى علاقة الشعر بالجماليات .

فالكل يدرك أن أية عمل لا يكون عملا فنيا دون أن يستهدف الجمال ، بمعنى أن الفن مرتبط بشكل وثيق بالجميل ، ولان (الشعرية هي ما يجعل من رسالة لفضية أثرا فنيا) (12ص19) فهذا يعني إن الشعرية هي الجمال الذي استهدفته الرسالة اللفظية لذلك أصبحت أثرا فنيا ، بمعنى آخر أن الرسالة اللفظية استهدفت الشعرية فأصبحت فنا ، وهي أن استهدفت الجمال حققت ذات الصفة ، لذلك أصبحت (الجمالية مؤخرا بوصفها شرطا لا بد منه لنجاح إي شعرية) (11ص41) ولا بد من الإشارة إلى إن الجمالية أو شعرية الصورة الفيلمية لا ترتبط بالقيمة الترينية التي تمدنا بها الألوان والأشكال فقط بل ما تطوي عليه من دلالات ومعان مضرة حتى يصبح النص أفلمى متسا بالشعرية. نستخلص من كل ما

تحولات الشعرية وتمثلاتها في الخطاب أفلمى..... علاء الدين عبد المجيد جاسم

سبق إن الشعرية مفهوم يتساق مع الفلم في امتلاك هذه الصفة أو تلك من صفات الشعرية و لكن خارج حدود الشعر أي ضمن حدود الخطاب أفلمى.

مؤشرات الإطار النظري

ان تحولات الشعرية ماثلة ومتحققة في الفلم بالانزياح مرة والسرد مرة اخرى والاسلوب والبنى السيميولوجية والخيال الذي يعد اساس انتاجها لذا يمكن ان نشهد تحولاتها من خلال المؤشرات الآتية:

1. إن للأفكار والأحداث والأشكال المتزاخعة عما هو معتاد في التجربة الحياتية، أثرا في تمثل الفضاءات الشعرية في الفلم.

2. تتمثل الشعرية في سعة الخيال الذي يعتمد الفلم.

3. إن شعرية النص أفلمى تتمثل في الاتكال على النموذج السردى المتميز.

4. باعتماد الفلم نمط أسلوبى خاص ، ترتفع لغته السينمائية إلى مستوى الشعرية.

5. يصبح الخطاب أفلمى شعريا عندما يفجر الطاقات السيميولوجية فيه فيتحول من سياقه الإخبارى إلى وظيفته التأثيرية والجمالية.

### إجراءات البحث

منهج البحث:

اعتمد البحث على (دراسة حالة) والمتمثلة في عينة فلميه وعلى وفق إجراء تحليل وصفي كونه يتلاءم وطبيعة البحث اعتمادا على أداة واضحة محددة.

عينة البحث:

ركزت عينة البحث على نموذج فلم (ضد المسيح) للمخرج (لأرس فون تراير) كعينة قصديه، كونه واحد من الأفلام المتميزة وبني بمطالبات هذا البحث.

الأداة المستخدمة في التحليل:

تحدد أداة تحليل العينة طبقا لما أسفر عنه الإطار لهذا البحث، وحددت بخمس نقاط سيتم تناولها

في عملية التحليل تباعا.

تحليل العينة:

ملخص فلم ضد المسيح Antichrist

تقوم قصة الفلم على حادث سقوط الطفل الوحيد لزوجين متحابين، من نافذة شقتها، أثناء ممارستها لعلاقتها الزوجية، فيؤدي هذا الحادث إلى تحول كبير في حياتها، بعد حالات الجنون التي تنتاب الزوجة نتيجة لذلك الحادث، والتي تصبح مسكونة بمشاعر الذنب والألم، كونها أغفلت في تلك اللحظة عن طفلها وانشغلت بعلاقتها الزوجية.

ولكي يساعدها زوجها الطبيب النفسي على الخروج من أزمته، يقترح ذهابها إلى الغابة لتشغل نفسها هي بكتابة بحثها عن الساحرات والمشعوذات اللاتي تم إحراقهن في العصور الوسطى، على يد المؤسسة التي كانت آنذاك تعتقل المرأة التي يشتهب في أمر اتصالها بقوى الجن والعمارة أو ممارستها لأعمال السحر ، ثم تعذب وتحرق .

ينتقل الزوجان إلى الغابة ، لتبدأ مرحلة أكثر سوءا اذ تتحول الزوجة المثالية إلى شيطان وتتلبسها قوى شريرة لتصبح وكأنها ساحرة من ساحرات العصور الوسطى ، إلى حد محاولتها قتل زوجها وتعذيبه ومن ثم محاولة دفنه وهو حي وأهاله التراب عليه ، فلم يعد أمام الزوج وبعد تلك الرحلة الطويلة مع القسوة والرعب والتعذيب وعدم قدرته على التخلص من شرورها إلا بقتلها والخروج من الغابة .  
1. إن للأفكار والأحداث والأشكال المتزاخمة، عما هو معتاد في التجربة الحياتية أثرا في تمثل الفضاءات الشعرية في الفلم .

إن الانزياح في فلمنا الانموذج يمثل خروج بعض عناصر اللغة السينمائية عن المألوف في التعبير ، بمعنى الخروج عن معياريها ، ولعل اعتماد صانع الفلم فكرة تقسيمه إلى فصول ووضع عناوين مكتوبة لهذه الفصول ، هو خروج عما هو سائد في البناء ألفلمي التقليدي بعد إن غادرت العناوين المكتوبة موضعها في الفلم مع مغادرة الأفلام الصامتة وأصبح الفلم سيل صوري متواصل لا تجزؤه فواصل .

كما طالعنا الفلم بعنوان ( إباداة النساء ) في حين لاتوجد نساء في الفلم ، بل توجد امرأة واحدة وهذا الأمر مجد ذاته يظهر فاعلية الانزياح الذي يمثّل بالغياب مثلا يمثّل بالترميز والتورية والمفارقة والإيجاز، وعلية فالفلم أراد أن يميلنا إلى بنية عميقة تستحضر من خلالها مئات النساء اللواتي احرقن في القرون الوسطى عندما كانت الكنيسة تحاكم المرأة لأنها ترى فيها الشيطان الساعي إلى الرذيلة، والمرأة الوحيدة في الفلم إنما تمثل دلالة لمئات النساء اللواتي أصبحن يمتلكن وجودا ماديا في الغابة . كما أن الفلم كان واعدًا في تحقيق الانزياح بطريقة قد تبدو للوهلة الأولى غير منسجمة مع فلم يتناول موضوعة نفسية عميقة ، عندما نشاهد بين أحراش الغابة ذئب ممزق الأحشاء قادر على النطق، وبهذا حقق الانزياح هنا قدرته الشعرية عندما جعلنا نرى صورة ونذكر غيرها.

وفي إحدى مشاهد فلمنا الانموذج يطلب الزوج من زوجته أن تتصور أو تتخيل جنه عدن وان تعيد وصف ما تراه داخل هذه الجنة وعندما يتم القطع إلى مشهد التخيل نلاحظ إن لقطات المشهد بنيت على شكل لوحات فوتوغرافية، ولإعطاء المشهد شيء من الحركة ليتوافق مع البنية الحركية للفلم، عمل صانع الفلم على إضافة مؤثر الحركة البطيئة جدا على المشهد بالكامل، إن اعتماد هذه الطريقة في البناء اي استحضر لوحات فوتوغرافية وخلق اثر للحركة فيها، إنما يمثّل انزياحا على البنية التقليدية

للمشاهد الفيلمية التي تعتمد الصورة المتحركة مما جعل عملية ربط هذين المشهدين بهذه الكيفية ( أي ربط صور متحركة مع صور ثابتة على مستوى المنجز المرئي ) إنما يستنطق قوة شعرية .

كما أن الانزياح تحقق كثيرا في لغة القول أو الحوار في الفلم فالزوجة على سبيل المثال ذكرت في حواراتها منذ البداية عبارة ( معبد إبليس ) وهي تريد أن تدلل بهذه العبارة عن ( جنة عدن ) وبذلك حققت العدول أو الانحراف عن مفهوم جنة عدن ، لان الكلمات هنا أحالت المخيلة لشيء أكبر من مجرد انعكاس لحقيقة معروفة ، والحقيقة أن هذا النوع من الانزياح والذي يسمى بالانزياح التركيبي يوسع من المعنى ويفتح أفق الدلالة . وقد اعتمد أيضا ( أي الانزياح التركيبي ) في بعض مشاهد فلمنا الامنودج اذ نشاهد في المشهد الأول ( مشهد الحمام ) انه على الرغم من اختلاف اللقطات وتعددتها واختلاط نظام تركيبها ، غير إنها جميعا تؤدي إلى ذات الدلالة أي إن الانتقالات داخل مشهد الحمام مركبة على عد إن كل لقطة تحمل فعل مخالف للقطة المجاورة، ولكن في النتيجة كل اللقطات تصب ضمن المعنى الأساس للمشهد وبذلك حقق المشهد بنيته الشعرية ، تلك البنية التي لم تشكل إلا من خلال مراوغتها وتجنّبها للحصار الممل لعملية الرصف التقليدية للقطات الفيلمية.

2.تمثل الشعرية في سعة الخيال الذي يعتمد الفلم .

إن الكثير من اللقطات ومشاهد فلمنا الامنودج أفصحت عن ثراء المتخيل الشعري الذي اعتمد في البناء التشكيلي لبعض لقطات الفلم حتى بدت مراوغة و سالكه لطرائق جديدة في التعبير، متكلة بذلك على قدرات تخيلية عالية قد تصل إلى حد التجريد .ففي احد مشاهد الفلم تتم عملية مضاجعة الزوج لزوجته بالقرب من جذور شجرة عملاقة في الغابة وعندما تتراجع الكاميرا إلى الخلف ، نشاهد الزوج والزوجة في حالة ممارسة لعلاقة زوجية وحوطها الجذور الكبيرة المتشابكة للشجرة العملاقة ، وتظهر من بين الجذور اذرع عارية تمثل مجموعة كبيرة من النساء ، للتدليل على إن هذه المرأة (الزوجة ) تنتمي إلى زمن المجازر التي كانت تقترفها الكنيسة بحق النساء في القرون الوسطى ، فجاء المشهد ببنية تشكيلية على درجة عالية من الإبهار والتميز، فأسهمت هذه البنية في الوصول إلى قدرات تعبيرية لا يمكن بلوغها بوسيلة أخرى غير القدرات التخيلية ، وان كان المرئي خارج التجربة الحياتية وغير موعود برؤية سابقة . لقد أتاح لنا الفلم رؤية خيالية لمشهد تجريدي، دون أن يفغل إن الأفكار التجريدية لا بد وان تضيء بشكل ما الحقيقة، وان لا يكون مجرد عملية تجريد مجانية ، لذا كان المشهد غاية في الجرأة والإبداع والخصوصية، ومشحون بالعواطف والإحساس الشعرية ، بل كان المشهد محملا بدعوة لأدراك فكري يخلق مع الخيال الذي رسم بهذا المشهد .

ويزداد المشهد ثراء عندما نكتشف بعد حوالي ثلاثين مشهدا ،إن الرؤية التخيلية لهذه البنية الصورية ستعود للاكتمال النضوج ، حيث نرى الزوج يسير في الغابة مستعينا بعضا بعد أن احرق



زوجته التي ساء حالها إلى حد محاولتها قتله، وبعد أن فقد كل السبل لتخليصها مما هي فيه ، اذ تظهر في هذا المشهد أجساد نساء عاريات ممدّه بشكل مبعثر حول جذور الشجرة العملاقة التي ظهرت قبل ثلاثون مشهدا ، ليدل على موت المخطئات على الرغم من الرغبة والتشبث والسعي للديمومة والبقاء وعندما يواصل الزوج المسير سعيا للخروج من الغابة ، تجتاح الغابة أعداد كبيرة من النساء بوجوه خالية من أية ملامح ، إنها بنية تشكيلية متخيلة حُضيت بمواصفات فنية عالية لتدل فقط على تواصل فعل الإغواء على الرغم من خروج ادم من الجنة ، ولولا القدرات التخيلية العالية لصانع العمل الفلمي لما استطاع الفلم أن يصل إلى هذه القوة من التعبير التي جعلت لتلك المشاهد صدى شعريا واضحا بعد أن حققت إبعادها الجمالية المرسومة لها .

ولابد من الإشارة أيضا إلى إن الفلم بمجمله كان يزرخ بقدرات تخيلية عالية كونه يتكل على موضوعه غاية من التعقيد، فليس من اليسير استدعاء معالجة صورية للفكرة القائمة على محوري الطبيعة والدين (الزوجة حيال جنة عدن) ونظرتها للطبيعة بمرجعياتها الوجودية على إنها هي التي تدفع الآخر للقيام بأفعال قاسية ضد المرأة ، وهي التي جعلها تعبر في إحدى حواراتها مؤسسة لذلك بان الطبيعة موازية للدين، الذي سلب المرأة حقوقها وصنفها بالمرتبة الثانية انطلاقا من خطيئة حواء التي أخرجت ادم من الجنة .

لذلك فمن غير العسير ملاحظة القدرات التخيلية العالية التي حُضي بها الفلم في كل مشاهدة ، وان روعة البنية التشكيلية التي خلقتها تخيلة صانع الفلم، لم تقتصر على الصورة الفيلمية كعطى حسي فقط، بل إن كل تفصيل في تلك المشاهد يطابق ويتعارض بنعومة مع جزء من المعاناة الشخصية داخل المنجز الفلمي

إن الخيال بعد هذا كله ليس أكثر أو اقل من طريقه خاصة في التعبير ولكنها تحض بالرضا والقبول ، عندما يأتي ضمن بنية تتسم بالشاعرية ، فليس من اليسير القبول بتحول لون بطلة فلمنا النموذج ولون ملابسها إلى اللون الأخضر، إلا من خلال سياق بنائي على درجة عالية من التماسك المبني على الوثوق بكل ما هو متخيل داخل الفلم كونه محسوب بدقة وعناية.

3. إن شعرية النص الفلمي تتمثل في الاتكال على النموذج السردى المتميز.

تمثل الصورة الفيلمية أداة سردية ، يودع فيها سيل من المعلومات المفعلة على خلاف الواقع الذي يحمل الكثير من الأدوات التعبيرية المعطلة ، ناهيك عن قدرتها على الإيجاز ، وبذلك تحقق منجزا بلاغيا يسعى للتأثير بالمشاهد ، ولقد اتضح ذلك جليا في فلمنا النموذج ، حيث اطلعت اله التصوير بمهمة سرد الأحداث بشكل مدرّوس مستفيدة من الخواص التي تتمتع بها اللغة السينمائية ، ومعوّلة ( أي اله

التصوير) على دورها المائل لدور (الراوي \_ السارد) في الأدب وبالتالي فكلمًا كان الراوي أكثر قدرة على رصف كلماته في الأدب، كان ساردا متميز، وكذلك تفعل الكاميرا مع الصورة في الفلم. في إحدى مشاهد الفلم نلاحظ إن الكاميرا تتابع الزوجين بحركة (بان) وبحركة كاميرا غير مستقره عن قصد وكأنها تريد أن توحى لنا بعدم استقرار الحياة اليومية للزوجين وانعكاس ذلك على الوضع النفسي لهما، وبذات الوقت غيبت الكاميرا وجهه نظر الشخصية، بعدم اعتماد التصوير باتجاه الرؤية، أي اتجاه نظر كل من المتحاورين صوب الآخر، واتكال الكاميرا على حركة غير تقليدية في تصوير الحوارات الفيلمية، يمثل سبيل سردي جديد أفضى إلى الكشف عن عدم أكثرثر الزوجين بما يحيط بهما، وبذلك حقق المشهد من خلال القدرة السردية للكاميره بنية شعرية عالية.

ولان فلما النموذج يزخر بالأحداث الآتية وأيضاً بأحداث الماضي والأحلام الموعودة المتمثلة بجنة عدن، لذلك اعتمد الفلم معظم الأنماط السردية لتحقيق تلون سردي يفضي إلى خلق واستنطاق قوة شعرية بدت جلية في اغلب مشاهد الفلم، اذا اعتمد الفلم في المشهد الأول نسق سردي تنابعي، وبرؤية موضوعية للمشهد الجنسي بين الزوجين، متمحورا مع مشهد نهوض طفلها من سريرها وصولا إلى ذروة الحديتين ذروة العلمية الجنسية من جهة وذروة تسلق الطفل إلى النافذة (أي ذروة الخطر)، مما جعل الزوجة بين خيارين لتصبح لحضه القرار تساوي موت الطفل بعد سقوطه من النافذة.

كذلك اعتماد النسق السردى المتداخل، ففي احد مشاهد الفلم، الأحداث تجري في الزمن الحاضر، الزوج يتحدث إلى زوجته داخل القطار ثم يطلب منها تخيل جنه عدن، وفي المشهد اللاحق تنتقل الأحداث المتخيلة إلى عوالم مستقبلية غير مرتبطة باللحظة. وأيضاً في مشهد طلب الزوج من زوجته أن تستلقي على الأعشاب لتتحد معها أي تتحد مع الطبيعة - لأنها بذلك تمثل العودة إلى الحق، كونها تمثل كل النساء صاحبات الخطايا والساحرات الأقي احرقن بأوامر الطبيعة، فما بين التمرد على الطبيعة ومحاولة ترويضها، تم سرد حدثين متداخلين تتطلب حالة التعرف على تداخلها وفك وشأنجها إلى إشراك مخيلة المتلقي للوصول إلى معنى التحول الحاصل، وإشراك المخيلة واستنطاقها سينتج بكل تأكيد متخيلا شعريا مستمد من طبيعة البنية السردية.

ولا يقل نسق السرد التكراري في قدرة على الإفصاح عن شاعريته في المشهد الذي يقرأ فيه التقرير الطبي، حيث نلاحظ الانتقال إلى صورته الطفل ومن ثم التركيز على قدميه لعدة مرات، لنتحقق بان عملية العودة إلى قدم الطفل تستهدف الإفصاح عن لبس الحذاء المعكوس في قديمي الطفل وهي الطريقة التي كانت الأم تعاقب طفلها مما أدى إلى تشوه عظام قدميه.

وقد شهد فلما النموذج اعتماد نسق السرد التكراري أيضا، من خلال تكرار الحدث بزوايا مختلفة وبمشاهد متعددة، كحادثة سقوط الطفل التي شهدناها في المشهد الأول بعد رحلة طويلة من

الأحداث، لئلاها تتكرر نفس الحادثة من وجه نظر الأم هذه المرة، ثم بعدها من وجهة نظر الأب، وهذا النسق السردى كشف لنا عن حقائق مضافة ، فالأم التي أخذتها الرغبة في المتعة مع زوجها، واثنتها عن القيام بعملية تدارك سقوط طفلها ، هو الذي جعلها تشعر بالذنب وتدخل في موجه من المعاناة النفسية، في الوقت ذاته كشف لنا حقيقة عدم معرفة الأب بحادثة الطفل التي تنامت أمام عين زوجته نستخلص من ذلك إسهام هذا النسق السردى في عملية الكشف عن كل ما هو جديد، وبالتالي خلق رؤية وربما تأويل جديد للأحداث، مما سيفتح لنا أفاق جديدة للمعنى فنتحقق بذلك شعرية النص ألفلمى .

4. باعتماد الفلم نمط أسلوبى خاص ، ترتفع لغته السينائية إلى مستوى الشعرية .

لقد استطاع فلما الامتودج إن يحتفظ لنفسه مسارا أسلوبيا مميزا فمنذ المشهد الأول أي مشهد سقوط الطفل الذي لازم العملية الجنسية بين الزوجين ، استطاع صانع العمل أن يؤسس لتطور الحدث الدرامى على الرغم من اختلاف المكان الذي بدا في المشهد الأول عالم آخر مختلف عن عالم الغابة، الذي شهد تطور الأحداث وتحول الأم إلى شيطان وتلبسها بقوى الشر والعفارية ، فقد بنيت المشاهد بتشكيلية صورية مميزة وتوليف أكثر تميزا بين الصوت والصورة، فكشف الفلم بذلك عن بصمة فلميه سينائية لا تتجاوزها عين المشاهد . فالفلم لم يقدم الأحداث بتوليفة مكانيه متوافقة بل جاء مكان التأسيس مختلفا بشكل تام عن مكان تطور الحدث، مما جعل ذلك النموذج يفهم بطريقة شيقة وجذابة كونه مبني بإحساس فنى وبشكل شعري .

فلم يعتمد فلما الامتودج إذا نمطا تقليديا في عملية البناء والتركيب ، وإنما عمل على تحويل النص المكتوب إلى تشيد صوري غير تقليدى استطاع أن يقتحم عالم السكون الجمالى عند المشاهد ، فمشاهد الغابة وتشكيلية أشجارها وجذورها ولقطات الضباب وإضافة قوى مساعدة وذات دلالات (كالثعلب ، الغراب ، والغزال ) كلها توشجت لتنتج صورا جديدة لا تحتفظ ذاكرة المشاهد في خزنها الفكرى بصورا مشابهه ليسترشد بها إلا في حدود ضيقة ، ومبتغى هذه الأسلوبية هي تحديد وهج أبداعى جديد جعل من تلك الصور واللقطات التي استحضرها الفلم أكثر شاعرية .

إن عملية عزل أية عنصر من عناصر البنية وتحديد ثم اعطائه دور مميزا وجعله عنصر جذب داخل الفلم ، يمثل خطوة لاستثمار شعرية ذلك العنصر ، كونه بات منفصلا عن شبكه العلاقات التقليدية ، فحيوط الشمس التي اخترقت الأشجار الكثيفة في الغابة ، وتضبيب المكان، شكلت صيغه تفضيل مع إنها لا تدخل ضمن النسق ألفلمى كونها عنصر تطوير للحدث ، أي إن ذلك الاستخدام حصى بدور فاعل واستقل بشعريته بعيدا عن شبكة العلاقات المتداخلة داخل بنية الفلم ، ومثلها أيضا إغراق الأحداث المؤثرة في الفلم بالعمته والظلام وكأنه سعى للإشارة إلى لاواقعية ما يحدث .

كما أن الحضور المهمن للطبيعة المتمثلة في الغابة في فلما النموذج، لم تدخل في الفلم وعدها مجرد خلفية لتطور الأحداث وإنما كقوة فاعلة ، فالعلاقة الوثيقة بين فاعلية الطبيعة والبيئة اقترنت بسير الأحداث والشخصيات الدرامية، ومثلت رابطة مساوية للعلاقة المتبادلة بين الشخصية والعالم الآخر ، بل إن كل الأشياء الواقعية في الغابة من البيت الصغير الذي يتوسطها ومخزنه العلوي والحيوانات الثلاثة التي تظهر إمامه، بدت في الفلم أمرا يصعب التصديق به تصديقا حقيقيا ، وبدا التفريق عسيرا بين ما يعيشونه وما يحلمون بوجوده فالثعلب الدموي المتوحش الذي يتحدث بصوت ادمي مركب يذكرنا بأفلام الحكايات الأسطورية وعالم الخرافة وهي معالجة تتم عن قدرة أسلوبية ترتفع بلغتها إلى مستوى الشعرية .

كما اعتمد الفلم نمط أسلوبى غير تقليدى بتغير اللون كما في المشهد الحادي والعشرين عندما أصبح جسد وثيراب الزوجة يتغيران تدريجيا إلى اللون الأخضر تساوفا مع لون العشب المحيط بها .كذلك فإن تغيير اللون أو سحبه في العديد من مشاهد الفلم أعطى زخما إضافيا لبعض الأفعال المهيمنة داخل تلك المشاهد، كما هو الحال مع المشهد الأول للفلم ، فقد أضفى هذا التوظيف بعدا شعريا على المشهد على الرغم من غياب الوهج اللوني الذي تتكلى عليه جمالية الصورة ، لان صانع العمل كان مدركا بان جمال المشهد لا يتحقق دائما بالوصف الحسى ومحاكاة الحواس، بل عندما يتوافق أو يتعارض بنعومة كل تفصيل في الصورة السينمائية مع جزء من المعاناة المعروضة داخل الفلم ، فلا تعود الصورة الفيلمية هنا تمثل في الأشياء، بل هي ذاتها أصبحت شيئا جديدا يختلف عن الصورة الفيلمية المتعارف عليها .

أما اهتزازات الكاميرا وعدم استقرارها كما في المشهد الثاني، فقد حققت دلالات ومعان مضافة وهي تمثل سمه أسلوبية معتمده لتحقيق أبعاد واقعية لا يمكن بلوغها بوسيلة أخرى بحسب رأي مستخدمها ، خصوصا وان مخرج الفلم هو احد مؤسسي سينما الدوكوا التي تعتمد هذه السمه كواحد من معاييرها الأسلوبية الخاصة ، ومع ذلك فان هذه الاستخدامات كانت ولا زالت تحضى بقيمة شاعرية بدليل اعتمادها كسمه أسلوبية لأغلب الاتجاهات الواقعية في السينما.

5 يصبح الخطاب ألفلمي شعريا عندما يفجر الطاقات السيمولوجية فيتحول من سياقها الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية.

لقد نهض فلما النموذج على منظومة علامية تشكلت في علاقات ترابطية ضمن بنية (سمعية - بصرية ) أفضت إلى تجسيد علاقات ايقونية مشحونة ومحملة بمختلف أنواع الدلالات والمعاني المتظاهرة داخل خطابنا ألفلمي ، حتى احتمل القراءات المتعددة والتأويلات المختلفة ، ففتح الفلم بذلك آفاق شعرية جديدة بتفجير تلك الطاقات السيمولوجية فيه وأسس لبنية داخلية تمتلك مقومات التفاعل الدائم مع الصورة الفيلمية ، فضلا عن ما يمتلكه الحوار داخل الفلم من قدرات دلالية عالية .

لقد وظف الجانب الاستعاري في المشهد الأول باعتقاد الحركة الدائرية لغسالة الملابس وهي ترافق كل أفعال المشهد الأول كفعل الجنس وتوجه الطفل نحو النافذة وسقوطه منها ، كما وظف اللحظات الاخيرة لتوقف دوران غسالة الملابس مع انتهاء الفعل الجنسي ، ولعل مشهد السقوط شبيه تماما بالمشهد الذي تشاهد به الزوجة موت فرخ الطير الصغير والتهامه من قبل الصقر ، اذ مثل ذلك المشهد استعارة لاستلاب الموت لطفلها .

إن الخطاب ألفلمي بمجمله مبني على عملية التشفير واعتماد الاستعارات والنوع كونه مدرك لدورها وفعاليتها في تحقق قناعه تامة ، بشكل العاطفة الجمالية التي يمكن الحصول عليها وقدرتها على تحقيق التناهي الشعاري للصورة المرئية

فعندما يطلب الزوج من زوجته في إحدى مشاهد فلمنا الامودج أن تستلقي على العشب وتتخيل (جنة عدن ) تسبل ذراعها إلى الجانبين لتشكل لوحة مشابهة لإيقونة السيدة العذراء ، وهي حالة إلى الشبه في الأم والمعاناة التي تعيشها الزوجة نتيجة موت طفلها ، والتشابه الايقوني هنا ما هو إلا دعوة للتلاعب في السنن الدارجة ، فالصورة السينمائية التي بدت وكأنها لوحة صنعت بعناية هي ليست الموضوع الواقعية التي تحملها الذاكرة حيال هذا الموضوع ، لكنها تتساقق معها على المستوى الشكلي ، وبذلك نستطيع قراءة تلك الصورة سيميولوجيا ، فيتحقق الاكتشاف الذي يصل بنا إلى السرور الشعري .

ولعل تغيير وتعدد دلالات العنصر الواحد داخل الفلم ، وعدم ملازمته لدلالة ثابتة ومحدده أسهم في تعميق الجانب السيميولوجي داخل الفلم ومنحه زخما مضافا ، انعكس بشكل كبير على فاعلية التلقي وخرق سلبية ومتابعة المشاهد وإخراجه من نمطية التلقي ، لقد كانت دلالة ارض الغابة التي تمثل الطبيعة ، ارض معطاء ومصدر الحياة والديمومة ، وهي التي تستمد منها الزوجة قوتها فهي الأرض الحلم ، هي جنة عدن من وجهه نظر الزوجة ، غير إن هذه الأرض وفي مشهد القدوم إلى الكوخ ، بدأت تحترق تحت إقدام الزوجة أو هكذا تشعر كما ظن زوجها ومثلما شعرنا ، غير إن باطن قدمها محترقتين فعلا ، وقد أثبتت الزوجة ذلك عندما خلعت حذاءها ليُشاهد زوجها باطن قدميها المحترقتين ، فهذه الأرض أظهرت دلالات جديدة مخالفه لما كان مؤمل منها .

وبذلك ففلمنا الثري بإشاراته وإحالاته ، لم يكتف بالقدرة الدلالية بل وبتحولات تلك الدلالة أيضا ، فلم يعد الرجوع إلى الطبيعة الأم مصدر الخلاص من القبح والفضى والاستلاب والعالم الاستهلاكي ، بل قدم لنا الفلم وهم العودة إلى الطبيعة وأحلام الخلاص والتطهير ، لقد باتت الطبيعة هي الجحيم بعينه ، فهي الوحشة وعالم الشياطين وقوة الجن والساحرات. كذلك تحول المرأة دلالة الخصب والعطاء ، إلى شيطان تتلبسها قوى الشر وساحرة من ساحرات العصور الوسطى لتصبح قرين للمسيح الدجال ،

تحولات الشعرية وتمثلها في الخطاب ألفلمي..... علاء الدين عبد المجيد جاسم  
وبذلك قدم الفلم دلالات شعرية على مستوى عالي من الإثارة والقدرة على استنطاق الخيلة والسمو بها  
إلى مستوى عالي من الشعرية .

### النتائج:

1. إن كل تحولات الشعرية (الخيال، الانزياح، السرد، البلاغة، الجمالية والأسلوبية) حاضرة ومتمثلة في فلما النموذج .
2. إن الشعرية بكل مفاهيمها وتحولاتها عملت في فلما النموذج على تحويله من سياقه الإخباري إلى طبيعته التأثيرية والجمالية .
3. لقد تحققت الظاهرة الشعرية في فلما النموذج في كل تشكيلات عناصر البناء ألفلمي المحكومة بساق مميز وغير تقليدي .
4. إن الإشارات الحرة داخل الفلم أسست لنص فلمي جديد اتسم بالانفتاح على الفضاءات الشعرية .
5. إن الأحداث والوقائع في فلما النموذج كانت قادرة على إثارة الخيلة محققا بذلك بني شعرية داخل الفلم .
6. اتسمت بعض مشاهد الفلم بالشعرية نتيجة تنظيمها الداخلي وليس على وفق معايير خارجية .
7. قلت الطاقة الشعرية في الأشكال والبني والعناصر الوظيفية الصرفة داخل الفلم .

### الاستنتاجات:

1. إن اكتشاف تحولات الشعرية هو تشخيص تشريحي من اجل تأسيس سياق إبداعي خاص بالفلم .
2. إن الخصائص الشعرية حاضرة في فن الفلم بقوة لا تقل تأثيرا عن حضورها في عالم الشعر .
3. إن القدرة على التلقي السميولوجي يسمح للإشارات الشاعرية بان تظهر وتتحرك بكل ما فيها من حرية وإثارة .
4. ليس بالضرورة أن يكون الفلم شعريا بل قد ينطوي على مشهد شاعري فحسب .
5. إن البناء الشعري للفلم هو الحقيقة التي يكون التخيل أساسها .

### الهوامش والمصادر:

1. أ.ف. تشتين ، الأفكار والأسلوب ، ت: حياة شرارة ، العراق ، منشورات وزارة الثقافة  
1978
2. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: كامل محمد، دار الكتب  
العلمية، 1998
3. تزفيتيان تودوروف، الشعرية، ت: شكري مبخوت، دار تويقال المغرب
4. اتيبان فيزيلية ، السينما والأنواع الأدبية ، ت: طلال سيف الدين ، مجلة الثقافة الاجنبية ،  
بغداد ، دار الجاحظ ، العدد 3، 1982
5. ج . دادلي اندرو، نظريات الفلم الكبرى ، ت: جرجيس فؤاد ، الهيئة المصرية للكتاب  
1987،
6. جاكوبسن، ماهو الشعر، ت: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، 1ع، 1988
7. جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ت: محمد الولي ، الدار البيضاء ، دار تويقال لنشر
8. جون هوارد لوسون ، السينما العملية الإبداعية : علي ضياء الدين ، دار الشؤون الثقافية  
بغداد ، 2002
9. جي انبال ، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العربية ، ت: مي التلمساني ، المجلس الأعلى  
للتقافة ، مصر
10. حازم القرطاجني ، مناهج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة، دار  
الغرب ، بيروت
11. حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، دار البيضاء ، 1994
12. رومان جاكوبسن ، قضايا الشعرية ، ت : محمد الولي ، الدار البيضاء ، دار تويقال لنشر ،  
1988
13. روبرت سولو ، علم النفس المعرفي ، ت: محمد نجيب ، الكويت ، دار الفكر الحديث ،  
1994
14. رينية كبير ، سينما الأمس سينما اليوم ، ت: مصطفى صالح، دمشق، منشورات وزارة  
الثقافة، 1976،
15. سوزان لانجر ، ملاحظات حول فن الفلم ، ت: راضي حكيم ، مجلة الثقافة الاجنبية ،  
عدد1 ، 1986
16. عبد الله ابراهيم ، المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1920

17. عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير، ط6، المركز الثقافي العربي، المغرب
18. عبد السلام المسدي النقد والحداثة ، دار الطلبة لطباعة ، بيروت ، 1983
19. كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1987
20. لوي دي جانتي ، فهم السينما ، ت: جعفر علي ، دار الرشيد ، بغداد، 1981
21. محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة ، دار البيضاء ، المركز الثقافي العربي
22. محمد زكي العشراوي ، فلسفة الجمال في الكرم المعاصر ، دار النهضة ، بيروت ، 1980
23. سعيد يقطين ، قال الراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1997
24. هوناثان كولر ، الشعرية البنيوية ، ت: امام السيد ، دار البيضاء ، دار اجنادين
25. هنري اجل ن علم جمال السينما ، ترجمة إبراهيم العريس ، دار الطليعة للطباعة ، بيروت ،

1980