https://majs.journals.ekb.eg
2022; June (9)b:01:10.
Doi: 8.24394 /JAH.2022 MJAS-2205-1082
ISSN: 2735-430X (Print); ISSN: 2735-4318 (Online)

واقعية بازوليني بين الفنون التشكيلية والصورة السينمائية

Pasolini's realism between plastic arts and cinematography

أمل فاروق عبدالجواد[١] ، صالح عبدربه علي[٢]

مدرس مساعد١ ، استاذ متفرغ٢ بقسم الديكور- كلية الفنون الجميلة – جامعة المنيا .

Email address : amalfarouk1979@gmail.com

To cite this article:
Amal Farouk, Journal of Arts & Humanities.
Vol. 9 b, 2022, pp.01 -10. Doi: 8.24394/JAH. 2022 MJAS-2205-1082
Received:29, 05, 2022; **Accepted**: 21, 07, 2022**; published**: June, 2022

الملخص :

إن العلاقة بين السينما والفنون التشكيلية هي علاقة طويلة ومعقدة ، وتمتد إلى السنوات الأولى للسينما. إنها عملية تبادلية ، تحددها أعمال التبادل المختلفة لإضفاء الشرعية والإلهام. وهى تنطوي على الجهود الإبداعية للممارسين من كلا المجالين والإيماءات التجريبية التي تحرض أحدهما ضد الآخر ، والتفكير في أحدهما من خلال الآخر ، وغالبًا ما تتماهى الفروق بينهما.

كما أن الروابط بين حركات الفنون التشكيلية وحركات الأفلام ، والنظريات الفنية ونظريات الأفلام هى ما تلفت النظر إلى عمق الإتصال بينهما ، وكذلك جهود الفنانين الذين ساهموا بطرق مختلفة في كلا المجالين ، حيث قدموا الكثير لتعزيز نقاط الإتصال المتعددة.

إن تقييم السينما فيما يتعلق بالفنون المرئية هو بالضرورة مسعى متعدد التخصصات - أو بمعنى أخر- مسعى "وسيط" ، حيث تتداخل العديد من العلاقات بين الفنون التشكيلية والفن السينمائى ، ولعل من أبرز العلاقات التى تعكس تأثر الفن السينمائى بالفن التشكيلى هو تبنى بعض المخرجين السينمائيين لمدارس فن تشكيلى بعينها فيما يصنف الفيلم بمسمى المدرسة الفنية التى ينتمى إليها فظهرت العديد من الأفلام التى تحمل أسلوب أو مذهب فنى معين ينتمى إلى الفنون التشكيلية هو ما سوف يتم تناوله فى هذا البحث حيث يتناول علاقة المدارس السينمائية بالمذاهب المختلفة التى ظهرت فى الفلسفة والأدب وكان لها إمتداد أو تأثير على أفكار العديد من الفنانين التشكيلين كالمذهب الواقعى الذى قابله ظهور المدرسة الواقعية فى السينما ، حيث تبنى العديد من المخرجين السينمائيين هذة الأفكار فى أفلامهم ، ومن أبرز هؤلاء هو المخرج الإيطالى بيير باولو بازوليني . رغم اختلاف المذهب التشكيلى للوحات التى استلهم منها حيث ينتمى معظمها للقرن الرابع عشر وهو ما يعرف بالمدرسة الكلاسيكية الا انه اعتمد على واقعية الصياغة في الاستلهام حيث استلهم صياغاته من واقعية التشخيص.

الكلمات الدالة :

الواقعية الإيطالية الجديدة ، الفنون التشكيلية ، الصورة السينمائية ، بازوليني .

١- المقدمة :

مشكلة البحث:

وتقوم مشكلة البحث على التساؤل الأتي :

كيف عبر المخرج بيير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini عن رؤيته الواقعية بالفيلم برغم اختلاف مذهب المدرسة التشكيلية المستوحى منها لبناء صورة سينمائية معبرة عبر إستخدام تقنيات الوسيط السينمائى.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى إبراز دور الفنون التشكيلية في إغناء الصورة السينمائية لدى العديد من المخرجين المعاصرين أمثال بيير باولو بازوليني.

أهمية البحث:

يسهم هذا البحث في :

١ - إضافة معرفية لصانعي الأفلام عبر إلقاء الضوء على العلاقة بين الفنون التشكيلية والصورة السينمائية عند المخرج بيير باولو بازوليني .

٢- تنمية الإحساس بالصورة السينمائية وطبيعتها تشكيلياً لدى مشاهدي السينما.

٣- الإسهام بتقديم جانب نظري في مجال البناء التشكيلي للصورة السينمائية للمهتمين بهذا الجانب من الطلبة والباحثين.

منهجية البحث:

استخدم البحث المنهج التاريخي والمنهج الوصفي التحليلي.

مسلمات البحث:

بدأ تطبيق قواعد وأسس التكوين الفني والتصميم في الأعمال التشكيلية وخاصة في فن التصوير..ثم امتدت لتشمل السينما بعد استقرارها كفن بصري .. لذا إرتبطت السينما بداية بالفنون التشكيلية .. ثم تطورت تقنيات صناعة الصورة السينمائية إلى أن وصلت إلى ما نشهده الآن من جماليات وربط بين أساليب السرد الدرامي والسرد التشكيلي في الكادر السينمائي..

المذاهب الفنية من الفن التشكيلي إلى السينما:

لما كانت الفنون التشكيلية هي الأقدم تاريخياً على الفن السينمائي ، فإن تأثر البناء التشكيلي للصورة السينمائية بالفنون التشكيلية السابقة عليها هي أمراً طبيعياً ، ومن ثم نقل العديد من المخرجين ومصممي المناظر السينمائية ومديري التصوير البناء البصري أو التشكيلي للوحات تشكيلية شهيرة أو تأثر بمدارس وإتجاهات بعينها في الفن التشكيلي حيث ظهر التأثر بأسلوب الإضاءة أو المعالجات اللونية وغيرها .

إن العلاقة بين السينما والتشكيل امتدت وتداخلت ، فنجد أن الكاميرا قد تبنت وجهات نظر الإتجاهات الفنية بتعدداتها واختلافاتها، فقد أُخضع الفيلم السينمائي لبعض الأساليب الفنية من واقعية وتعبيرية وانطباعية وتأثيرية وسريالية إلى غير ذلك.

وبالنظر إلى العديد من الأفلام ، وبعض التنظيرات النقدية والجمالية ، فسيظهر ويتضح أن الحركات الفنية كانت لها قدرتها التأثيرية على السينما وخاصة التعبيرية التي برزت في ألمانيا.. وافرزت أفلاما مثل كاليجاري ومتروبوليس ، والواقعية التي برزت في ايطاليا وافرزت أفلاما عدة ، والسيريالية حيث يشير بعض السينمائيين إلى أن السينما جوهر سيريالي لأنها تعبر عن المحتوى المستمر للحياة (الحلم) ، وهناك أيضا التكعيبية التي برزت في أفلام مثل إنفجار لأنطونيوني حيث استخدم مشاهد من لوحات تكعيبية لبراك وبيكاسو ،وهناك أفلام بعينها تتناول التشكيل كمادة فيلمية ، وهناك أفلام يبرز فيها الجانب التشكيلي واضحا في تكوين الكادرات واتزانها . ورغم العلاقة بين السينما والتشكيل يظل لكل منها خصوصيته ونظامه الذي يرتبط ببنيته الفنية.

والجدير بالذكر أن هناك بعض المدارس أو المذاهب التشكيلية التى تتلائم مع طبيعة السينما كوسيط والدراما بشكل عام منها التعبيرية والواقعية والرمزية والتى هى مذاهب واقعية الشكل إلى حد كبير بالرغم من وجود الإختلافات النسبية بينهم من حيث المضمون .

بينما هناك مذاهب حداثية كالتأثيرية والسريالية والتجريدية كانت لها أثر على التشكيل السينمائى، وتعتبر السريالية والتعبيرية أكثر المذاهب ملائمة لأنهما يعتمدان على التحليل النفسى والعقل الباطن وهى جوانب درامية، وفى المعالجة التشكيلية نجد التأثيرية والتجريدية، ثم جائت فنون ما بعد الحداثة. ولما كانت للسينما المصرية مكانة فنية وسينمائية فقد حملت بعض أفلامها هذة التأثيرات.

المذهب الواقعى Realism في الآداب والفنون التشكيلية:

الواقعية هى تيار أدبى نشأ فى فرنسا منذ منتصف القرن التاسع عشر ، كان يدعو إلى تقديم الواقع ونقله كما هو ، وقد ظهرت الواقعية كرد فعل على المدرسة الرومانسية لتعلقها بالعاطفة و الخيال و تمردها عن مشاكل الواقع الاجتماعي. وظهرت الواقعية فى الفن التشكيلى فى نفس الوقت الذى أصبحت فيه عقيدة أدبية ولقد كانت الواقعية فى الفن التشكيلى تعنى التخلص من الكثير من المثاليات الأكاديمية والنظر إلى العالم بصدق من خلال منظار الوعي الشخصى .أما الواقعية فى السينما فعادة لا تحتوى أفلام تلك الموجه على قصة حقيقية بالمعنى المعتاد، لكن الشخصيات والمناظر والأصوات والألوان تتألف معاً لكى تخلق العالم الذاتى الخاص بالمخرج، وعادة ما ترتبط الأفلام بواقع تجربة المخرج الشخصية.

الواقعية فى الأدب :

الواقعية هى تيار أدبى نشأ فى فرنسا منذ منتصف القرن التاسع عشر ، كان يدعو إلى تقديم الواقع ونقله كما هو ، وفى الإتحاد السوفيتى غدت الواقعية الإشتراكية مذهبا وربطت الأدب والفن بضرورة تصوير الإنسان من خلال عمله فى معركته الإجتماعية. وقد ظهرت الواقعية كرد فعل على المدرسة الرومانسية لتعلقها بالعاطفة و الخيال و بعدها عن مشاكل الواقع الاجتماعي .

الواقعية فى الفنون التشكيلية :

ظهرت الواقعية فى الفن التشكيلى فى نفس الوقت الذى أصبحت فيه عقيدة أدبية فى منتصف القرن التاسع عشر وقد جاء التمهيد لظهورها بعد ثورة الرومانتيكية على الكلاسيكية ، ويعتبر المصور الفرنسى أونوريه دومييه Honoré Daumier (1808-1879) حلقة الوصل بين الرومانتيكية والواقعية . حيث اتسمت أعماله بالواقعية اعتماداً على مواهبه الذاتية من ناحية ، وتأثراً بواقع مجتمعه البرجوازى من ناحية أخرى . وتحمل أعماله جانباً سياسياً قوياً حيث كان أول المؤسسين لإتجاه (الفن المهتم بالسياسة).

"أما ريادة المذهب الواقعى فتعود للرسام جوستاف كوربيه (Gustave Courbet (1819-1877 بلا شك ، منذ عام ١٨٥٥، وذلك لتطرفه عن النظريات الفنية التى كانت سائدة حين حملت الصورة لديه مفاهيم الأسلوب الواقعى فى بدايته. ولقد كانت الواقعية عنده تعنى التخلص من الكثير من المثاليات الأكاديمية والنظر إلى العالم بصدق من خلال منظار وعيه الشخصى .

وبحلول عام ١٨٦٠ ظهر المذهب التأثيرى الذى يعتمد على الرؤية الشخصية للفنان ، ولذا فقد كان أقل واقعية حيال أمانته للطبيعة إلا أن موضوعاته كانت مرتبطة بالحياة العامة كشأن الواقعيين. ويمثل الفرنسى إدوارد مانيه (Édouard Manet 1832- 1883) همزة الوصل بين الواقعية والتأثرية فقد بدأ حياته متبعاً الأسلوب الواقعى حيث إتجه إلى تصوير الحياة الأرستقراتية الفرنسية بما فيها من إبتذال."

الواقعية فى السينما :

يبدأ تاريخ الأسلوب الواقعى منذ بدايات فن السينما ، فقد كان الوصول إلى الواقعية دائماً أحد الإهتمامات الرئيسية للسينما خلال مراحلها المختلفة ،حيث يقول روى آرامز : " إن السينما حين شرعت فى التطور إرتدت ثوب الفن الذى يعنى بتمثيل الواقع ."

ويذكر التاريخ الأخوين الفرنسيين لوميير Lumière والعالم الأمريكي أديسون بإعتبارهم من اخترعوا آلة العرض السينمائي، ويذكر أيضاً أن الأفلام في ذلك الوقت كانت مجرد تصوير للواقع دون التدخل في خلفيته الزمانية أو المكانية، ويذكر أيضاً - وهذا المهم - أن أول تدخل في بنية السيناريو الأساسية والتلاعب فيها وتطويرها جاءت من طرف المخرج الأمريكي ديفيد وارك غريفيث "حيث قدم جريفث عدداً من الأفلام العظيمة التى تناولت الواقع السياسى والإجتماعى الأمريكى فى بداية القرن العشرين . لعل أشهرها فيلمى مولد أمه (The Birth of Nation - 1915) والتعصب Intolerance (1916 -).. وهو يرمز للظلم فى تاريخ البشرية من خلال أربع قصص من عهود مختلفة.وكان لهذا الفيلم أثر كبير على فن السينما فى أماكن وأزمنة متعددة فيما بعد."

وفى العشرينات ظهرت أفلام الواقعية الإشتراكية السوفيتية العظمى Soviet socialist realism كواحدة من أهم الحركات فى تاريخ السينما كله ، حيث قدمت تجارب فنية جريئة بسلسلة عظيمة من الأفلام بين عامى ١٩٢٤ وحتى عام ١٩٣٠ ، وبظهورها بدأ عهد جديد فى علم الجمال السينمائى حيث تميزت تلك الأعمال بديناميكية الشكل وغزارة المحتوى.

وكان من أهم مخرجى تلك الحركة المخرج الروسي سيرجي آيزنشتاين Sergei Eisenstein الذي قدّم فيلمه المدمرة بوتمكين The Battleship Potemkin والذى يعتبر واحداً من أشهر الأفلام التى قدمت فى تاريخ السينما حتى الآن ، أستخدم فيه تقنيات سردية جديدة غيرت من شكل السيناريو إلى الأبد. لكن الأهم من كل هذه التواريخ هي العلاقة التي ربطت بين هذا الفن الناشئ وبين قوالب ومذاهب التعبير الفنية.

الواقعية الإيطالية الجديدة Italian neo-realism :

سمات الواقعية الإيطالية الجديدة:

ظهرفى تاريخ السينما الكثير من التيارات السينمائية التي نادت بتوظيف بعض العناصر الفنية من اجل الوصول إلى أهداف فكرية بحته ولا سيما توظيف آلة التصوير، ففي الواقعية الإيطالية الجديدة تم توظيف آلة التصوير بحركاتها وزواياها الإعتيادية من خلال الواقع اليومي المعاش ليعكس مصداقية الأحداث والأفعال التي تعرض، فظهر ما يسمى بمصطلح اللقطة

– المشهد، والذي يعتمد أساسا على آلة التصوير بحركاتها وزواياها وحجوم لقطاتها. و"من بين سمات تلك الواقعية تضحيتها فى أحيان كثيرة بالحبكة الدرامية، لصالح تصوير الحياة كما هى قاسية، تغلب عليها الفوضى، وتخلصها من النهايات السعيدة بحجة أنه إذا كانت الحياة لا تنتهى نهاية سعيدة فلماذا إذاً نفتعل نهايات سعيدة للأفلام؟ فعند حتمية الخيار بين تقليد الحياة وبين الإلتزام بالقواعد الفيلمية والدرامية كان معظم صانعى أفلام الواقعية الجديدة يجنحون إلى تفضيل أن تكون أعمالهم السينمائية مرآة للحياة كما يرونها وكما يحسونها." فهى سينما تبحث عن خلق واختبار أدوات سردية بصرية، تقنيات تصوير، وأساليب فنية جديدة.

ويمكن تلخيص خصائص هذا الأسلوب فى الآتى:

خصائص الواقعية :

•" الأسلوب مرئى تسجيلى.

•التصوير فى المواقع الفعلية والبعد بقدر الإمكان عن الأستديوهات.

•عدم إستخدام ممثلين محترفين حتى للأدوار الرئيسية فى الفيلم.

•تجنب أن يحوى السيناريو على الحوارات الأدبية التى لا تحدث على أرض الواقع وتفضيل الخطابات العامية بإستخدام اللهجات أيضاً، وإجتناب الحيل السينمائية فى المونتاج والإضاءة وحركة الكاميرا.

•إرتجال السيناريو.

•الإتصال المباشر مع الواقع الإجتماعى الحديث."

الستينيات وولادة جديدة للواقعية الإيطالية:(الموجة الثانية)

" لقد شهدت أوائل الستينيات عملية ولادة جديدة للواقعية الإيطالية على يد كل من أورمانو أولمى Ermanno Olmi ، وإليو بيترى Elio Petri ، و فرنشسكو Francesco De Robertis ... بأفلامهم المبكرة ."

كما ظهر فى الستينيات أهم مخرجى الموجة الثانية للواقعية الإيطالية التى عرفت بالواقعية الجديدة، حيث " كانت هذه الفترة هى سنوات المخرجين العظام (فيللينى، بازوليني، انطونيونى، فيسكونتى برتولوتشى، روزى) جميعاً درسوا حرفة السينما على أيدى مخرجى الواقعية إبان عقدى الأربعينيات والخمسينيات وبفضل ما تعلموه نضجوا فى لحظة مناسبة أتاحت لهم فرصة الإبداع."

فقد كانت التطورات التى حدثت فى أواخر الخمسينيات والستينيات وظهور موجات جديدة كالموجه الجديدة فى فرنسا كان لها تأثير كبير على العاملين الجدد فى الميدان فظهر بعض المخرجين التى " تهدف أعمالهم إلى إثارة الإحساس بعالم وهمى أو فانتازيا، وعادة لا تحتوى أفلام تلك الموجه على قصة حقيقية بالمعنى المعتاد، لكن الشخصيات والمناظر والأصوات والألوان تتألف معاً لكى تخلق العالم الذاتى الخاص بالمخرج، وعادة ما ترتبط الأفلام بواقع تجربة المخرج الشخصية."

يحاول صانع الفيلم فى هذه الموجه إثارة تفسيرات ذاتية مختلفة حيث يدور الفيلم حول صفة غامضة أو محيرة، فقد يقترح أو يُحيّر بدلاً من أن يوّصل بوضوح، ويطرح اسئلة أخلاقية أو فلسفية أكثر مما يقدم إجابات مناسبة . إن هذا النمط من الأفلام يقوم مبدئياً بالتوصيل من خلال رموز وصور وتحليل دقيق لهذه العناصر التى تتطلب للتفسير درجة من عدم اليقين حتى بعد أكثر التحليلات دقة...والموضوعات التى يصورها أدب أو أفلام هذا الإتجاه تتسم بالتناقض ؛ فالموضوعات الرئيسية هى: ضواحى المدن البائسة، قاعات المستشفيات والمقابر، والولادة، التشريح، العميان، المنتحرون، ألوان البؤس والشقاء والقبح... نجد أن العالم فى تلك الأفلام هو عالم الخيال المملوء بالأشباح والأساطير.

المخرج بيير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini (1922-1975):

بيير باولو بازوليني يعتبر من أهم المخرجين الإيطاليين بعد الحرب العالمية الثانية ، وهو فنان له إهتمامات متعددة، ويتميز بإنتقاء موضوعاته، فهو شاعر روائى وكاتب مسرحى وناقد وصاحب نظرية، كما أنه مخرج سينمائى، وأفلامه لها تأثير شديد متعدد الأبعاد. كما عمل ككاتب سيناريو لعديد من أفلام المخرجين الإيطاليين الذين لهم وزنهم مثل ماريو سولداتى Mario Soldati(1906 - 1999م.) وماورو بولونيني Mauro Bolognini(1922- 2001م.) وغيرهم.

أشهر أعماله السينمائية:

لقد بدأت حياة بازوليني كمخرج سينمائى بفيلمى الشحاذ Accattone (1961) وماما روما Mamma Roma (1962)) ،وفيهما "يظهر إهتمامه بحياة البروليتاريا (قوى الشعب العاملة) فى أحياء روما الفقيرة، تلك الحياة التى تشكل بدورها الموضوع الرئيسى لأشهر رواياته التى ظهرت فى

الخمسينيات، إلا أن تصويره للأماكن المختلفة فى المدينة، وتعاطفه الواضح مع الفقراء- وهو ما نلحظه بوضوح فى هذين الفيلمين- يجعلان منهما جزءاً لا يتجزأ من عملية ولادة جديدة لسينما الواقعية التى شهدتها إيطاليا فى أوائل الستينيات."

وفى عام ١٩٦٣ قدم فيلمه لاريكوتا La Ricotta، إلا أنه أرسى قواعد أسلوب جديد تماماً فى عام (١٩٦٤) بإخراج فيلم الرسول فى انجيل متى The Gospel According to Matthew حيث تناول قصة الرسول متى مجرداً إياه من مظاهر التقوى التقليدية... التى عودتنا عليها هوليود وأصبحنا نتوقع رؤيتها فى أى فيلم يتناول الإنجيل.

وقد إستخدم هذا الأسلوب كحلية جميلة يزخرف بها مجموعة القصص الحافلة باللذة والمجون التى إختارها من الديكاميرون The Decameron فى عام (١٩٧١)، ومن قصص كانتربرى (The Canterbury Tales 1973)، والليالى العربية أو ليالى ألف ليلة وليلة (Arabian Nights 1974).

و" قد كان إهتمام بازوليني بالقضايا المعاصرة يسير جنباً إلى جنب مع إهتمامه بتاريخ الحياة البدائية والدين والخرافة وعبر عن هذا الإهتمام فى ثنايا فيلم طيور قبيحة وطيور جميلة (Hawks and Sparrows 1966)، الذى يتناول بالتحليل والتهكم سياسات الجناح اليسارى الإيطالى. كما عبر عنه فى فيلم نظرية (Teorema 1968)، الذى يصور تفسخ أسرة من أسر الطبقة الوسطى، وفى بعض أجزاء فيلم حظيرة الخنازير (Pigsty 1969)، الذى يقدم لنا فيها بعض الخواطر عن ألمانيا فى فترة ما بعد النازية."

أسلوبه السينمائى:

"إن أفلام بازوليني، أو بالأحرى نصوصه ، تتأرجح بإستمرار بين إمتلاك العالم وفقدانه ، والتى يطرحها عبر مواقف وأشياء مبهمة (تذكر، هاجس، حنين ويائس) ، أو من خلال لقطات سينمائية لومضات ضوئية (نور الشمس فى العيون وفى الكاميرا، لقطات معدة تجاه الضوء، صور ضبابية أرتعاشات إنعكاسات الأشياء وتفجر الضوء) ، تتأرجح بين العدوانية (اللقطات الديناميكية المتحركة الفظة... على ظهر أو وجه أو شيء ما) ، وبين الهرب (إذ تدور الكاميرا المحمولة باليد بترنح وكرب)، بين الأسر والإنعتاق (اللقطات الطويلة تؤخذ بإنتظام لتختطف الموضوع وتنتزعه من لقطات أكثر قرباً ودقة...) إن العدسات المتباينة أسلحة هذا الصراع."

ويمكن التعبير عن قطبى التوتر فى أسلوب بازوليني فنقول إنه محاولة للتوفيق بين أفكار كلاً من عالم النفس فرويد والفيلسوف كارل ماركس.

"إنه يرفض رفضاً قاطعاً محاكاة الحياة مجرد محاكاة، وهو يؤثر إستخدام أشخاص من غير الممثلين المحترفين، وذلك على طريقة الواقعية الجديدة- نظراً لصلاحية وجوههم وأشكالهم- ولكنه لا يستخدمهم بطريقة طبيعية، بل يصورهم فى أوضاع مستمدة من لوحات الرسام الإيطالى بييرو ديلا فرانشيسكا* Piero Della Francesca ، ثم يسجل أصوات الممثلين بدلاً من أصواتهم، ويعتقد بازوليني أن الوسيلة الوحيدة التى تتيح للسينما تعويض ما تفتقر إليه من إستعارة ومجاز (أى ماتفتقر إليه من روح الشعر عند مستوى معين) هو اللجوء إلى أسلوب المقارنة من خلال التشبيهات. وهذا هو المنهج الذى تبناه فى أفلامه التى تدور موضوعاتها حول الأسطورة."

وتمثل أفلامه في الستينيات أفضل مثال على التأثير الجمالى والإعتماد على اللغة المرئية للوحة التشكيلية. من بينهم فيلم الشحاذ ، ماما روما ، لاريكوتا ، إنجيل متى ، و طيور قبيحة وطيور جميلة.

المرجعية التشكيلية لبازوليني:

يحتل تاريخ الفن وحياة الفنانين مكانة بارزة في أفلام بازوليني ، حيث نجد إشارات إلى لوحات دوتشيو Duccio، مانتيجنا Mantegna، روسو فيورنتينو Rosso Fiorentino، بونتورمو Pontormo ، إل جريكو El Greco ، كارافاجيو Caravaggio، والرسامين المعاصرين جورجيو موراندي Giorgio Morandi، وجورج روولت Georges Rouault.

فضلاً عن إهتمامه بالفن السينمائى ، كان بازوليني مهتما أيضاً بتاريخ الرسم ، حيث كتب فى عام ١٩٦٢ قائلاً : " لا ينشأ ذوقي السينمائي من السينما لكن من الفنون البصرية. ما يدور في ذهني كرؤية ، كملف المجال البصري ، هي اللوحات الجدارية ل ماساتشيو Masaccio، جوتّو Giotto – الرسامون الذين أحبهم أكثر من غيرهم - ، مع بعض الفنانين (على سبيل المثال ، بونتورمو Pontormo) ، لا يمكنني تصور صور أو مناظر طبيعية أو تركيبات لأشكال من خارج شغفي الأول برسم القرن الرابع عشر حيث كان الإنسان هو مركز كل منظور...انا دائما

أتصور الخلفية كخلفية للوحة... ولذلك أنا دائما أقوم بتصويره من الأمام..."

كما إن بازوليني كان أيضاً مصوراً ، قدم الكثير من الأعمال الفنية والإسكتشات فى حياته، كما كتب عن فن التصوير، " في عام ١٩٣٩ التحق بازوليني بجامعة بولونيا حيث درس الأدب والفن. حصل على أهم خبراته التعليمية في الدورات التي كان يدرسها مؤرخ الفن الشهير روبرتو لونجي Roberto Longhi (1890 - 1970). حيث درس فن جوتّو* Giotto، و ماساتشيو** Masaccio، و بييرو ديلا فرانشيسكا Piero della Francesca الذى سيؤثربشكل عميق على جمالية بازوليني كصانع أفلام. أشار بازوليني طوال حياته إلى لونجى باسم معلمه الحقيقي (أهدى فيلمه الثاني ، ماما روما ،إلى مؤرخ الفن)."

المرجعية التشكيلية فى فيلم لاريكوتا(1963) (La Ricotta لبازوليني:

فيلم لاريكوتا هو فيلم مشترك يعرف أيضاً باسم (Ro.Go.Pa.G) مكون من أربعة أجزاء أو أربعة أفلام قصيرة لأربعة مخرجين مختلفين تتناول مبادئ الحياة العصرية. اشترك فيه روسلليني Roberto Rossellini مع جان- لوك غودار Jean-Luc Godard ، و بازوليني ، واوغو غريغوريتي Ugo Gregoretti ، يظهر فيه الممثل اورسن ولز Orson Welles بدور مخرج أميركي يصوّر فيلما حول آلام المسيح. حيث يقدم لوحة حية*أو تمثيل ساكن لمشهد يؤديه على المسرح ممثلون يرتدون ملابس نموذجية ملهَمه من لوحات بانورامية تمثل عملية الصلب، التى كانت ترسم على جدران وسقوف الكنائس، التى اشتهر بها روسو فيورنتينو و بونتورمو.

ويشير الناقد السينمائى الفرنسى باسكال بونيتسر Pascal Bonitzer (1946م.) إلى ما يطلق علية " لقطة بازوليني المفضلة وهى (اللوحة – الخطة) أو لقطة اللوحة (وهى لقطة ساكنة معدة بعناية وتشبه لوحة أو صورة.) ، ولقطة اللوحة التى يؤثرها صانعو الأفلام الذين – ك بازوليني – يفضلون الجو المسرحى والقيم التشكيلية على القصة." ويحاول إثبات أن لقطة اللوحة تتلاعب بالفروق التى بين الرسم والسينما وتقلبها حيث تمثل خليطاً مزدوجاً بين حركة اللقطة وثبات اللوحة. مشيراً إلى فيلم لاريكوتا ، حيث نجد الفيلم يقدم لوحة لكلاً من روسو فيورنتينو ، وبونتورمو فى محاكاة غريبة وساخرة لآلام الصلب الحقيقية .

حيث نرى الكادر السينمائى من فيلم لاريكوتا مقتبس من اللوحة التشكيلية للفنان روسو فيورنتينو** Rosso Fiorentino (1494- 1540)) بعنوان النزول من الصليب Descent from the Cross والمرسومة عام ١٥٢١م. و الشخصية الرئيسية في هذا العمل هي اللون ، الذى يقودنا إلى نهاية واحدة : وهى تعبير عنيف وعاطفي يتجاوز كل العناصر الأخرى ، ويسعى فقط إلى إثارة الرعب والحزن في المتفرج كما حطم الحزن الرجال والنساء اللواتي ساعدن في رفع المسيح عن الصليب ودفنه.

لا يُنظر إلى الرسم هنا كوسيلة لوصف الأشكال ، ولكن كوسيلة للتعبير عن الأفكار. الضوء ليس ضوءاً عاديًا ولا حتى استحضارًا شعريًا: المشهد مضاء كما لو كان برقًا ، وفي الوميض تتجمد الشخصيات في مواقفهم وحتى في أفكارهم ، بينما يتدلى جسد المسيح الميت الكبير ، بلونه الأخضر الزاهي وشعره المحمر ولحيته بشكل خطير حيث أن وزنه كاد ينزلق من قبضة الرجال المجهدين على السلالم. شكل (١)

ونلاحظ فى كلاً من اللوحة والكادر التشابه الدقيق فى نقل التكوين والإضاءة وألوان الملابس الخاصة بالشخصيات وحتى ثنايا الأقمشة حيث استخدم بازوليني بحرفيته كمخرج اللوحات ثنائية الأبعاد وثابتة الصفات وحولها إلى الوسيط السينمائى ثلاثي الأبعاد للصور المتحركة. مستفيداً من وفرة الصفات الدرامية لتلك اللوحة المتوافقة مع أسلوب الصورة المتحركة لديه. شكل (٢)

شكل (١) على اليمين اللوحة التشكيلية ل روسو فيورنتينو Rosso Fiorentino بعنوان النزول من الصليب Descent from the Cross والمرسومة عام ١٥٢١م. زيت على خشب ، ٣٧٥ × ١٩٦ سم والمحفوظة ب بيناكوتيكا كومونال Pinacoteca Comunale ، فولتيرا Volterra

شكل (٢) على اليسار الكادر السينمائى من فيلم لاريكوتا La Ricotta من إخراج بيير باولو بازوليني وإنتاج عام ١٩٦٣م.

كما نرى كادر سينمائى أخر فى الفيلم مقتبس من اللوحة التشكيلية للفنان ياكوبو بونتورمو Jacopo da Pontormo (1494- 1557)) بعنوان إنزال المسيح من الصليب The Deposition. والمرسومة بين عامى ١٥٢٨،١٥٢٦م. شكل (٣) حيث قام بازوليني بإستنساخ اللوحة وأضاف إليها شخصيات أخرى مكملة للكادر. شكل (٤)

واللوحة عبارة عن مجموعة معقدة من الأشكال المرتبة على شكل هرم مقلوب تتحدى أي محاولة لاستكشاف أو تحديد مستويات منطقية. حيث يترافق التركيب المعقد مع غموض كبير وربما متعمد في تمثيل الموضوع ، يبدو أن اللوحة تمثل اللحظة التي أُزيل فيها جسد المسيح للتو من حجر الأم العذراء ، وهى في ذهول واضح لا تزال تنظر بشوق نحو ابنها ، وتشير بذراعها الأيمن في نفس الإتجاه. في وسط اللوحة ، تم التأكيد على لحظة الإنفصال من خلال الإتصال الدقيق بين ساقي مريم وأرجل المسيح التي تحررت الآن من عناق والدته الأخير. شكل (٣)

شكل (٣) اللوحة التشكيلية للفنان ياكوبو بونتورمو Pontormo Jacopo بعنوان إنزال المسيح من الصليب The Deposition.
زيت على خشب ، ٣١٣ × ١٩٢ سم ، كنيسة كابوني ، سانتا فيليسيتا ، فلورنسا

شكل (٤) الكادر السينمائى من فيلم لاريكوتا La Ricotta من إخراج بيير باولو بازوليني وإنتاج عام ١٩٦٣م.

المرجعية التشكيلية فى فيلم الديكاميرون (The Decameron (1971 لبازوليني:

وفي فيلم الديكاميرون (The Decameron (1971 ، المبنية على قصص جيوفاني بوكاتشيو* Giovanni Boccaccio ، حيث يعيد بازوليني قراءة التراث الأدبي سينمائيًا فيختار بازوليني إحدى عشرة حكاية من مائة حكاية كلاسيكية لبوكاتشيو ، معظمها تلك التي تدور أحداثها في نابولي ، وينسجها معًا باستخدام رؤيته الخاصة ، وذلك من خلال شخصية تمت إضافتها إلى القصة ويلعبها بازوليني نفسه حيث يلعب دور (أفضل تلاميذ الرسام جوتّو).

وبينما يظهر بازوليني فى دور تلميذ جوتّو فإنه يخلق تشابهاً بينه وبين الرسام حيث أن القرابة التى أحس بها تجاه جوتّو توحى بها وجوه التشابة المدروسة التى خلقها بينه وبين الرسام . وقد لاحظ قائلاً فى الديكاميرون :" لقد خلقت تناظراً تاماً : إذ لعبت دور فنان من شمال إيطاليا أى فنان من إيطاليا التاريخية ينزل فى نابولى ليرسم لوحات جدارية (وفقاً لهذا الوجود الواقعى تحديداً) على جدران كنيسة سانتا تشيارا . وفى الحقيقة ، أنا من شمال إيطاليا أى من الجزء التاريخى من إيطاليا وأذهب إلى نابولى لإخراج فيلم واقعى . وهكذا فإن هناك تشابهاً بين الشخصية والمؤلف ... إنه عمل داخل العمل ."

و نرى فى الكادر السينمائى من الفيلم إستلهاماً للوحة للرسام جوتّو Giotto ، بعنوان مادونا في مايستا Madonna in Maestà والمرسومة عام ١٣١٠م. ويتضح التشابه بين الكادر واللوحة من خلال الزى الأبيض والعباءة الزرقاء المزينة بكنار مزخرف التى ترتديها الممثلة بالإضافة إلى الزى الأبيض الوردى للطفل بجانبها ، واستبدال هاله النور التى كانت ترسم حول الشخصيات المقدسة بالشكل الدائرى ذو اللون الذهبى وراء

رأس كلاً من المرأة والطفل الذى يقف بجانبها فى تقليد واضع للتكوين فى اللوحة. شكل (٥)

شكل (٥) الكادر السينمائى من فيلم الديكاميرون The Decameron(1971) ، من إخراج بيير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini

شكل رقم (٦) لوحة للرسام جوتّو Giotto ، بعنوان مادونا في مايستا Madonna in Maestà والمرسومة عام ١٣١٠م ، تمبرا على خشب.

و"هناك تشابهات أخرى بين بازوليني وجوتّو لفتت أنظار النقاد . فقد لاحظت ميلسنت ماركوس* Millicent Marcus 1946)م.)، على سبيل المثال ، أن فنان اللوحات الجدارية الجصية والمخرج على السواء (يقومان بالسرد من خلال الصور البصرية ويمكنهما بذلك الوصول إلى جمهور أوسع وأكثر ديموقراطية مما يسمح به الأدب . ثم أن كليهما يضعان جنباً إلى جنب سلسلة من الأطر الساكنة لإخبار قصة تجرى فى زمان ومكان معينين)."

ويوظف بازوليني شخصية جوتّو سينمائيا حيث يدعم ويربط بين سلاسل الحكايات المنفصلة ، وبهذا يلعب دوراً حيوياً للغاية فيما يدعى ب (خلفية العمل القصصية) – أى القصة التى يتم فيها تجميع حكايات متباينة معاً بشكل غير محكم وبأسلوب غير محدد – التى تبنى هذة الأفلام وتنظمها شكلياً.

ناقد أمريكى آخر ، هو بن لوتن Ben Lawton – يلاحظ أن بازوليني يصور جوتّو محاطاً بفريق من المساعدين والسقالات المتعددة – يعلق قائلاً "أن الرسم الجدارى وصناعة الأفلام ، على السواء ، يتطلبان (جهداً جماعياً) و (آليات ضخمة)." وفى نظر لوتن فإن وجوه التشابه بين جوتّو وبازوليني تؤكدها أيضاً متتالية على وجه الخصوص إذ يتصرف الرسام تماماً كصانع أفلام فى مكان التصوير خارج الأستوديو : (إننا نرى بازوليني تلميذ جوتّو فى السوق ينظر إلى أناس مختلفين ويصورهم بشكل افرادى ، بواسطة الفيلم بالذات ، إذ يستدير المخرج – الرسام نحو الكاميرا ويخفض يديه ويبتسم لنا مباشرة (ولعدسة التصوير) . إذ ننتقل إلى سلسلة الأحداث التالية ... نكتشف أن الناس ، الذين تم تصويرهم فى السوق من قبل الفنان ، هم الآن أبطال الفيلم.).

ويتابع لوتن قائلاً إنه فى المشهد الأخير للفيلم يندمج عملياً التصوران المنفصلان – المخرج والرسام- إذ تصبح لوحة القيامة الأخيرة الشبيهة بلوحات الرسام التى يحلم بها تلميذ جوتّو ، المشهد الأخير الذى يصوره بازوليني .

وفى اللوحة الجدارية للرسام جوتّو Giottoبعنوان القيامة الأخيرة أوالدينونة الأخيرة The Last Judgment والمرسومة عام ١٣٠٦م.. تم ملء جدار مدخل الكنيسة الغربى بأكمله بتصوير يوم القيامة حيث يحتوى المشهد المعقد والمزدحم على تصوير شامل ليوم القيامة يهيمن عليه المسيح الكبير فى مركزه. محاطاً بالاثنا عشر رسولًا يجلسون عن يساره وعن يمينه. هنا ينقسم المستويان: يظهر المضيف السماوي أعلاه ، ويغرق الناس في الجحيم أدناه ، أو يقودهم الملائكة نحو الجنة. تعطي الخلفية الذهبية العميقة والمشرقة ، وأسلوب الرسم ، بأن السماوات قد انفتحت من أجل الكشف عن شخصية المسيح القوية الذى توج كقاضي أعلى محاطاً بهالة بيضاوية الشكل.

"ويعيد بازوليني إنشاء لوحة جوتّو الجصية وهي وليمة بصرية فريدة من نوعها شكل (٧)، ويتضح التشابه من خلال محاذاة الجماهير البشرية بشكل متماثل واستبدال جدار الكنيسة بمدرج حجرى أو ترابي ، وأمانة نقل بناء جوتّو هندسيًا فى تكوين منظم. حيث ينقسم المشهد إلى أربع طبقات يتوسطهم الصليب." شكل (٧)

شكل (٧) على اليمين اللوحة التشكيلية للرسام جوتّو Giotto بعنوان الدينونة الأخيرة The Last Judgmentوالمرسومة عام ١٣٠٦م.
فريسكو ، ١٠٠٠ × ٨٤٠ سم ، كابيلا سكروفيني (أرينا تشابل) ، بادوفا
على اليسار الكادر السينمائى من فيلم الديكاميرون The Decameron(1971) ، من إخراج بيير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini

شكل (٨) تفاصيل مقربه للكادر السينمائى من فيلم الديكاميرون The Decameron(1971) ، من إخراج بيير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini

المرجعية التشكيلية فى فيلم ماما روما Mamma Roma (1962) لبازوليني:

من بين الصور والمشاهد المختلفة للفيلم ، التي صدمت الجمهور والنقاد بشكل خاص هي التسلسل الذي يصف وفاة إيتوري Ettore Garofolo ، في زنزانة مظلمة بالسجن ، مقيد اليدين والقدمين بسرير، حيث لا يوجد شيء في الزنزانة. سوى كوة واحدة في الأعلى يدخل من خلالها ضوء القمر.. الأرضية ، السقف ، الجدران العالية، وسرير خرساني به فتحة في المنتصف. وإيتوري مربوط بالسريرنصف عارٍ.

وقد شبه النقاد تلك اللقطة باللوحة التشكيلية للفنان أندريا مانتيجنا Andrea Mantegna بعنوان رثاء المسيح Lamentation of Christ والمرسومة بين عامى ١٤٧٥م. و ١٥٠١م. شكل (٩)

شكل (٩) على اليمين اللوحة التشكيلية للفنان أندريا مانتيجنا Andrea Mantegna بعنوان رثاء المسيح Lamentation of Christ والمرسومة بين عامى ١٤٧٥م. و ١٥٠١م.

وهنا الكادر السينمائى وفاة إيتوري Ettore Garofolo من فيلم ماما روما (1962 Mamma Roma)، من إخراج بيير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini.

النتائج:

-إذا نظرنا إلى العديد من الأفلام ، وقرأنا التنظيرات النقدية والجمالية فسنجد أن الحركات الفنية كانت لها قدرتها التأثيرية على السينما وخاصة الواقعية التي برزت في إيطاليا وأفرزت أفلاما عدة .

-ويحتل تاريخ الفن وحياة الفنانين مكانة بارزة في أفلام بازوليني، حيث نجد إشارات إلى لوحات ، روسو فيورنتينو Rosso Fiorentino، بونتورمو Pontormo ، جوتّو Giotto ، أندريا مانتيجنا Andrea Mantegna ، وغيرهم .

-قام بازوليني بنسخ الموضوع والتكوين والتعبير والجو المحيط والتفاصيل في إطارات تنبض بالحياة كأنها تابلوهات حية. حيث استخدم بازوليني بحرفيته كمخرج اللوحات ثنائية الأبعاد وثابتة الصفات وحولها إلى الوسيط السينمائى ثلاثي الأبعاد للصور المتحركة. مستفيداً من وفرة الصفات الدرامية لتلك اللوحات المتوافقة مع أسلوب الصورة المتحركة لديه.

المراجع:

١-جمال أحمد عبد الرحمن عجور(١٩٩٦) :المفهوم التشكيلى للفيلم الواقعى المصرى ، رسالة دكتوراة،غير منشورة (كلي الفنون الجميلة ، جامعة حلوان.

٢-سعيد عبد المحسن(١٩٩٢) : لغة الصورة فى السينما المعاصرة _ مترجم عن روى آرامز (القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب.

٣- البطريق(٢٠٠٢) : مئوية السينما العالمية ، الهيئة، المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

٤-محمد شبل الكومى(٢٠٠٣): النقد السينمائى من مظور أدبى الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

٥- سميرة بريك (٢٠٠١) : بيير باولو بازولينى- السينما كبدعة ، مترجم عن نومى غرين، وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا .

٦- سعيد شيمى(٢٠٠٧) : سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة ، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة

٧- أمين صالح(٢٠٠٤) : الفيلم والفن التشكيلي، ورقة من ندوة بعنوان (السينما والفنون الأخرى) ، مسقط-

٨- ريهام رشاد(٢٠٢٢) ، دراسة الملصق السينمائي الهندي (نشأته وتطوره)، مجلة الفنون والعلوم الانسانية عدد يونيو(أ) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة المنيا .

9- David Gariff (2011) : Pier Paolo Pasolini's Cinema of Poetry, Presented at the National Gallery of Art.

10- Gabriella L. Masoni(2003) : renicance, mannerist and barouque painting in the films of pier paolo pasolini, Master Thesis of Arts in Humanities, the Faculty of California State University Dominguez Hills.