النشاط الثقافي في العالم

فرنسا

من وحيد النقاش في باريس

((بعيدا عن فيتنام ...))

عنوان ساخر لفيلم جديد عظيم عن فيتنام ، لعله لم يصل بعد الى البلدان العربية ، واتمنى أن يشاهده العرب جميعا . والسخرية القائمة في عنوان الفيلم تكاد تكون سخرية بالنفس ينقد بها صانعو الفيلم ، كفنانين يساريين غربيين ، انفسهم نقدا ذاتيا ، اذ يبدو وكأنهم يقولون ((هكذا نحن بعيدون عن فيتنام ، وحين نريد ان نشارك ثوارها العظام والمجهولين ثورتهم ، لا نملك الا ان نصنع فيلما .. بينما يموتون هم كل يوم في الغابات والاحراش ... فتاملوا !)) . وعلى اي الاحوال ، فالفيلم هو ارقى صورة يمكن ان يصل اليها التضامن اليساري الغربي مع ثورة عظيمة وعادلة ، وذلك لعدة اسباب اهمها انه جمع نفرا من كبار مخرجي الجيل السينمائي الجديد في فرنسا للقيام في وقت واحد بعمل سينمائي مشترك ـ وتلك نقطة جديدة تماما في تاريخ السينما ـ . هؤلاء السينمائيون هم كلود لولوش ، آلان رينيه ، جان لوك جودار ، آنيس فاردا ، ويليام كلين ، حيث بدأ المشروع منذ نهاية عام ١٩٦٦ بتجمعهم حول سينمائي سابع هو كريس ماركر ، الذي لا يعرفه الجمهور تماما رغم القيمة المتفق عليها فنيا لافلامه التسجيلية القصيرة . وقد ظل يتواضع كامل طوال عام ونصف عام يجمع من الوثائق عن فيتنام ويقرب بين وجهات النظر ويعثر على الحلول الحرفية والجمالية لمشاكل المونتاج ، ويعطي له شكله النهائي ، ونبرته، وقوة تاثيره التي ظهر بها . ولقد بدأ المشروع اولا باربعة سينمائيين انضم اليهم جان لوك جودار بسرعة فاصبحوا خمسة سادسهم ماركر، وكان ما يؤلف بينهم هو رغبتهم في التعبير بطريقة ملموسة عن تضامنهم مع جبهة تحرير فيتنام في النضال المسلح ضد القوات الاميركية . ولقد ادركوا بسرعة ان مظاهرة التضامن تلك ينبغي أن تكون فيلما ، فهم يريدون ان يصنعوا شيئا في اطار الابداع الذي هو ارضهم الخاصة . وهكذا تتردد في هذا الموقف الاصداء البعيدة للمساجلات التي اثارها غداة حرب الجزائر ((بيان الـ ٤٢١)) . اما اليوم فالجميع متفقون على ان التوقيعات لم تعد تكفي . اذن فلا بد من فيلم ، ولكن اي فيلم ؟ . في ايام الاربعاء كان ((رجال فيتنام)) يجتمعون كل اسبوع ليتدارسوا تلك المسالة لدى منتج صديق ، وظلوا على هذا النحو طوال عام كامل يتجولون من مكتب الى مكتب ، يدعوهم البعض، ويهدىء خاطرهم البعض الاخر . وتاتي عناصر جديدة لتنضم الى تلك النواة . الفنان التسجيلي الهولندي جوريس ايفنز المقيم في باريس، وسينمائي برازيلي هو روي جيرا ، ومجموعة اولى من الحرفيين . وذات يوم طلب كلود لولوش الانضمام قائلا : ((اعرف انكم لا تحبون افلامي ، ولكن هذا لا حساب له . انا على اتفاق معكم فيما تريدون ان تصنعوه ، فلنصنعه معا .)) وهكذا زاد عدد المجتمعين ايام الاربعاء واحدا جديدا . وفي كل جلسة كان كريس ماركر يجمع كل الوثائق المصورة سينمائيا والتي امكن العثور عليها ، ومن عرض تلك الوثائق خرجت فكرة واضحة . ان ما ينبغي تجنبه تماما ، هو تقديم فيلم تسجيلي كلاسيكي يدعو للسلام ، فيلم لاستدرار التعاطف والشفقة لا يثير المشاهد ولا يدفعه الى العمل . وشيئا فشيئا بدأ ميلاد الفيلم . انه فيلم جماعي ، ليس مجرد اضافة اسكتشات فردية الى بعضها البعض ، ولكنه تكامل افكار كل فنان وصوره وانصهارها في عمل مشترك .

والامر الثاني الذي يرفع من قيمة ذلك الفيلم سياسيا وانسانيا هو ان جميع الذين عملوا فيه كانوا متطوعين ، وقد عينوا مندوبا لهم ، وعددهم حوالي المئتين ، لينوب عنهم في تحصيل ارباحه ووضعها في ((صندوق المعونة الطبية للفيتناميين)) . اما الفيلم ذاته فمن الصعب تلخيصه او الحديث عنه ، لا بد ان يشاهده المرء بنفسه . فليلة العرض الاولى له امام جمهور من العمال في مدينة بيزانسون وقف المسئول العمالي المشرف على العرض بعد نهاية الفيلم ، وخلف نظارته تلمع عيناه بانفعال فشل تماما في اخفائه وقال : سيداتي ، آنساتي ، سادتي .. ايها الرفاق الاعزاء ، ليس هذا فيلما يمكن ان يتحدث عنه المرء هكذا ، بعد انتهاء عرضه مباشرة . اننا نتلقاه مثل لكمة في الصدر ... وربما استطعنا ان نتحدث عنه ، بعد يومين .. او ثلاثة ..)) .

وقال عنه ناقد الموند السينمائي جان دو بارونشيللي ((انه فيلم لا يدعي لنفسه انه يقول كل شيء او يعرض كل شيء عن فيتنام . فالفيلم به ثغرات وثمة مقاطع فيه لا تبدو فائدتها واضحة . ولكن المرء يستطيع ان ينسى نقط الضعف التفصيلية تلك . واهم شيء ان الفيلم قد انجز ، ليس لانه يخدم قضية عادلة فقط ، ولكن لانه يفتح للسينما طريقا جديدا)) .

جورج شحادة في الكوميدي فرنسيز

الجيل الجديد من رجال المسرح في فرنسا لهم رأي معروف في الكوميدي فرنسيز ، وهو ليس مجرد رأي نظري يرددونه في كتاباتهم واحاديثهم ولكنه ينعكس في موقف عملي يتخذونه منها . فهم يعتبرونها قلعة التقاليد البالية في الاداء المسرحي وفي الاخراج المسرحي ، انها بصورة ادق متحف حي توجد فيه كافة العادات الصوتية والحركية التي لم تكد تتغير منذ اواخر القرن الماضي ويتوارثها الممثلون جيلا بعد جيل دون ان يحاولوا قط خيانتها او يجرؤوا على عدم الولاء لها. ولقد اصبح من الشائع ان يقال عن ممثل رديء متحذلق انه يمثل كما ((يفعلون في الكوميدي فرنسيز)) ، واصبح المثل الاعلى في الاداء بالنسبة للشبان والفتيات من ممثلي اليوم بعيدا كل البعد عن حي ((الباليه رويال)) حيث تقع الدار العريقة التي تتميز بعمارة مسرحية على الطراز الايطالي .

ومن هنا نشأ نوع من التناقض . ففي داخل الدار المسرحية القديمة يعيش الكتاب الكلاسيكيون وبين جنباتها ترفرف ارواحهم وقد حلت في اكرم منزل محاطة بما هي اهل له من الاجلال والتبجيل . ولكنهم متجمدون في قالب واحد تتغير الاجيال ولا يتغير . موليير وراسين وكورني ، بومارشيه وماريفو وموسيه وهيجو وسواهم منذ القرن السابع عشر حتى كلاسيكيي القرن العشرين . وفجأة نرى احد تلك الاعمال العريقة وقد تالق خارج حدود الدار وعاد اليه شبابه على يد مخرجين جدد وممثلين جدد . احيانا نرى نفس العمل الواحد لموليير يقدم وفي نفس الوقت تقريبا داخل الكوميدي فرنسيز وخارجها. وعندئذ تكتسب الكلاسيكية روحا جديدة . هكذا حدث ((لطرطوف)) حين قدمه عميد المخرجين الشبان في فرنسا روجيه بلانشون في فناء قصر البابوات في الهواء الطلق بمدينة افينيون في الصيف الماضي ، بعد ان اعد المسرحية مع مساعده جاك زوزنير طوال فترة طويلة وعرضاها في احد المراكز الدرامية بالاقاليم حيث يعمل بلانشون دائما

في مدينة ليون .

الا ان ثمة تغيرا قد طرأ على موقف هذا الجيل الجديد ازاء «بيت موليير» او الكوميدي فرنسيز ، فتحولوا من السلب الى الايجاب واصبحوا اليوم يسعون الى تقديم اعمالهم على خشبة المسرح العريق مستفيدين مما له من شهرة وتاريخ وجمهور في الدعاية لتلك الاعمال وفي نفس الوقت مستعدين للنضال ازاء كافة العقبات التي يضعها امام حرية الابداع لديهم والتي تحد من طاقتهم .

هكذا دخل الشاعر اللبناني الفرنسي التعبير جورج شحادة الى تلك القلعة هذا الموسم ، واندرج احد اعماله المسرحية الشعرية (واعماله المسرحية شعرية دائما) ضمن قائمة الاعمال الخالدة التي تقدمها تلك الدار ، بعد ان دخلها من قبله المسرح الجديد بمسرحية يوجين يونيسكو « العطش والجوع » وكذلك اوديبيرتي وسيدخلها من بعده في العام القادم الكاتب الاسباني الشاب والفرنسي التعبير ايضا فرناندو ارابال . وكل هذه الاعمال ، الخمور الجديدة في الوعاء القديم ، تتجسد على المنصة على ايدي مخرجين ينتمون الى حد ما الى الاجيال الجديدة على اختلاف مستوياتها واعمارها ودرجة التبلور والنضج الفني لديها .

اما مسرحية جورج شحادة التي غزت الكوميدي فرنسيز هذا الموسم فعنوانها « مهاجر بريزبان » ومخرجها هو جاك موكلير ، وتدور احداثها في صقلية ، الا ان لبنان هو الذي الهم جورج شحادة قصة ذلك المهاجر الذي يموت على ابواب مدينته بعد ان يترك وصية تنشر الفوضى في تلك المدينة . واذا كانت مسرحية شحادة السابقة «السيد بوبل » تحكي مغامرة الرجل العجوز الذي رحل الى البعيد ، فان « المهاجر » الجديد يمكن ـ كما يقول النقاد ـ ان يكون ابنا لذلك الرجل ، اي ان بين المسرحيتين خيطا ممدودا ، وبمعنى آخر فان الموضوعات التي تعذب الشاعر اللبناني تتطور من عمل لآخر . وكل شخصيات المسرحية تبدو حقيقية ، حتى ولو لم يكن ذلك يرجع الا الى تجلي اللغة وحدها . فالحوذي وسكرتير العمودية يبدوان لنا وكانهما ينبعان من اغوار سحيقة لاسطورة قديمة رغم اللغة البسيطة الجريئة التي تقربهما منا .

وجورج شحادة قد بدأ حياته المسرحية في باريس عام ١٩٥٠ حيث قدم له جورج فيتالي على مسرح الهوشيت (الذي يحتكره يوجين يونيسكو بشكل مستمر منذ احد عشر عاما بمسرحيتيه القصيرتين الدرس والمغنية الصلعاء) مسرحية « السيد بوبل » ، وقد وصل عدم تفهم النقد له وتقديره لعمله الاول ذاك لدرجة اللجوء الى طلب النجدة من الفرقة السريالية كلها وعلى راسها اندريه بريتون للدفاع عن شاعر سلط عليه الناقد روبير كامب (ناقد الموند في ذلك الحين) هجوما قاسيا ، وحيث بلغ التطرف بمدافع عنه هو جاك لو مارشان ان رفض مصافحة روبير كامب . وكان مخرجه الثاني هو جان لوي بارو الذي قدم « سهرة الامثال » في مسرح الماريني الصغير وحرص على ان يقدم شحادة الى الناس عن طريق معجبيه من كبار الشعراء امثال اندريه بريتون وسان جون بيرس وجول سوبيرفيل واندريه بير دو مانديارج حتى ان عاصفة الغضب عليه قد هدأت لفترة قبل ان تعود للاندلاع من جديد حين قدم جان لوي بارو مرة اخرى في عنفوان حرب الجزائر مسرحية ثانية لشحادة تتسم بروح داعية للسلام هي « حكاية فاسكو».

ولقد وصف احد الصحفيين الفرنسيين جورج شحادة بقوله : ان وجود شحادة في باريس متعة لا تنقطع . فهو نحيل دقيق الملامح ولا عمر له ، اذ يحمل على وجهه علامات حضارة من اعرق الحضارات واقدمها : حضارة لبنان ، حيث يمكن ان نحل طلاسم اول حروف هجائية في العالم منقوشة على حجر بيبلوس . ان اشعار شحادة ومسرحه تحمل علامة زمن لا تعيه الذاكرة . واذا كان ماكس جاكوب والسرياليون قد تبنوه في الثلاثينيات فذلك لانهم عثروا لديه عما كانوا يبحثون عنه تحت انقاض الشعر الغربي . لقد كان يهل ساعتها من الشواطىء البعيدة للبحر المتوسط حيث كانت قد تواجهت جميع الحضارات وحيث : « الاشجار لا تسافر الا بضوضائها ، حين يكون الصمت جميلا بالف طائر مما ، رفاق الحياة الذين هم في لون العقيق ... آه يا غبار البشر العذب . » .. ويستمر الصحفي بعد ان استشهد بتلك الابيات من شعر شحادة السريالي قائلا « انه يتحدث في الحياة مثلما يكتب بمواهب الرواة ، وبتعبيرات صامتة تذكرنا بشابلن . كل شيء يخرج منه وكأنه يأتي من النبع . يحفظ الآلاف من ابيات الشعر عن ظهر قلب ويستطيع ان يعثر في اقل الشعراء جودة على اللحن الذي يطربه . ان كل الذين اقتربوا منه ، من ايلوار الى بريتون الى المصور مانيو قد اخذوا بما يشع منه من سحر . انه يشفي من النورستانيا ومن ضوضاء المدينة » .

وكان العرض الذي قدم في الكوميدي فرنسيز لمسرحية « مهاجر بريزبان » عرضا يتسم بحرفية شديدة في الولاء للنص حتى ان بعض النقاد قالوا انه يذكرنا بمسرح الفن في موسكو وبما فيه من دقة شديدة في الحرص على اعطاء الايحاء الكامل ، فكل الممثلين كانوا موضوعين بمنتهى الدقة في قرية حقيقية من قرى جزيرة صقلية بناها مهندس الديكور دوكنج ، تحت اشعة قمر تكاد تكون حقيقية ، يصحبهم نباح كلاب حقيقية وصهيل جياد حقيقية ، وقد لعب اولئك الممثلون ادوارهم باحكام غير عادي وبتمكن حرفي مطلق .

وقد اوحى العرض للناقد جي دومور بتلك الفكرة الجريئة التي عبر عنها بقوله « ان المسرح الذي تعودنا ان نراه حتى الآن مسرح على درجة من النقص جعلتنا نلجأ كارهين الى اعتباره تجاوزا شيئا كاملا ، حيث نتصور في غالب الاحيان الاعمال التي هي مجرد اعمال بدائية في الهامها ضربا من ضروب العبقرية . ولكننا هنا ، منذ البداية وحتى النهاية ، نرى كل شيء محسوبا حسابا دقيقا معجزا ، مثل موتور عربة رولز رويس ، اننا نلمس عن قرب ذلك الكمال الذي لا اسم له والذي نحسد عليه الاعمال المسرحية الاجنبية العظيمة . » ... وقد اعتقدت وانا اقرأ تلك الكلمات ، ان كاتبها يقصد بتعبير « الاعمال الاجنبية العظيمة » تلك الاعمال التي تنبع من روح حضارة اخرى غير الحضارة الاوروبية . فالكثيرون من الشعراء الذين ينصت اليهم الاوروبيون اليوم ، وبالذات في فرنسا ، ينتمون على نحو ما الى حضارات غير اوروبية ، وعلى راسهم جورج شحادة وايميه سيزير وكاتب ياسين ...

البزا او الحياة الحقيقية

كان من المحتمل ان يكون ظهور رواية كلير ايتشيريللي « الحياة الحقة » امرا عاديا جدا ، فالمئات من الروايات الجديدة لكتاب جدد تظهر كل عام في فرنسا . وحتى بعد ان فازت الروائية الجديدة بجائزة فيمينا عن عام ١٩٦٧ ، لم يكن في هذا الحدث ايضا ما يثير الفضول لان عشرات الجوائز الادبية توزع كل سنة ، وغالبا ما تكون البدايات خادعة ، لان ما يحدد مصير المؤلف هو الاستمرار والتطور . ولكن الذي اثار الانتباه بشكل خاص لكلير ايتشيريللي هو الطابع الجديد فعلا لقصتها الاولى ، فهي عاملة مرت بظروف غريبة قاسية ، وكتبت روايتها تلك عن تجربة لعاملة في احد مصانع السيارات . وبعد ظهور الرواية ذهبت اليها سيمون دو بوفوار ـ التي تعاني اليوم مرحلة الافول والانطواء في عالم الصحافة والادب معا ـ لتجري معها حديثا كصحفية مبتدئة ولتقول فيه « انصتوا الى تلك المرأة ، فهي تروي قصة حب اليمة بين جزائري وفرنسية .. فثمة انسان يتكلم بصوت صادق صدقا لا ينسى » .

وقد ولدت في بوردو في ١١ يناير ١٩٣٤ . وكان ابوها يعمل حمالا في الميناء ، ولكن جدها بالذات هو الذي تولى تنشئتها ، وهو رجل نصف غجري كان يعيش في منطقة الحدود بين اسبانيا وفرنسا التي يطلق عليها بلاد الباسك على منحدري جبال البرانس الغربية . وقد انتقلت على التوالي بين عدة قرى حيث كان ذلك الجد يهتم بالخيول . وفي عام ١٩٤٠ قضي على والدها بالسجن في المانيا

وجاءهم نبأ مصرعه رميا بالرصاص في معسكر الاعتقال عام ١٩٤٢ . وحين احتلت فرنسا احتلالا كاملا عادت كلير لتعيش في كنف والدتها، وفي ذلك الوقت بدأت دراستها فعلا (اذ تكفلت الدولة برعايتها نظرا ليتمها) والتحقت بمدرسة دينية في بوردو . واحبت النحو واللغة اليونانية واللاتينية واشتغلت باجتهاد وحماس حتى وصلت الى الصف الاول (البكالوريا) ولكنها بسبب المرض لم تستطع دخول الامتحان للحصول على الشهادة ، وبعد شفائها قررت فجأة ان تبدأ العمل لتكسب قوتها بنفسها . وكانت تعمل برعاية الاطفال عدة شهور فقط ذلك لانها كانت قد تزوجت . واصبح عمرها الآن ١٨ سنة . وشرعت عام ١٩٥٣ في تاليف رواية رفضت عام ١٩٥٦ الا ان ذلك الرفض لم يثبط من همتها فعزمت على المضي قدما وراحت تكتب لنفسها ، حيث كان وقتها حرا ، نصوصا وقصائد لم تعرضها قط على احد ورأيها فيها الآن انها كانت كتابات رديئة . وبعد اربع سنوات انجبت طفلا ،ولكنها انفصلت عن زوجها بعد ذلك بسنة . واتجهت الى باريس وكان عمرها قد بلغ ٢٢ عاما ، وحتى تعول نفسها وتعول طفلها التحقت بشركة ستروين واشتغلت في المصنع لمدة ١٧ شهرا ، ثم في شركة سـك (شركة لصناعة الكرات) لمدة ١١ شهرا . وفي تلك الفترة استطاعت ان تكتشف الادب حقا وتعرف كبار الكتاب في مكتبات الاقاليم وان تقرأ بلزاك كله وستندال كله ... الخ.

واخيرا واتتها الفرصة بالالتحاق باحد مكاتب الرحلات للقيام بعمل مكتبي يسمح لها بأن تبدأ بكتابة رواية اخرى في فترة المساء استخدمت فيها تجربتها في المصنع . وكانت تلك الرواية هي « اليزا او الحياة الحقة » . وتطلب منها العمل ثلاثة اعوام حتى انتهت منه . وفي بداية عام ١٩٦٦ ارسلت بمخطوطتها الكاملة الى السادةالناشرين الذين رفضوها واحدا تلو الآخر . واخيرا اوصلتها الى موريس نادو في « الكتابات الجديدة » حيث سرعان ما حازت القبول . وكان ان نشرت في سبتمبر عام ١٩٦٧ . وحصلت على جائزة فيمينا في الشهر الماضي عن عام ١٩٦٨ .

***

اما روايتها فتحكيها بطلتها اليزا التي حلمت طويلا « بالحياة الحقيقية » ، تلك الحياة التي تجيء بعد فترة من الطفولة والمراهقة عاشتها ، اثناء الاحتلال ، في ظل الحاجة التي تكاد تبلغ حد البؤس ، بين جدة مشغولة دائما بالسؤال عن « وماذا يمكن ان يقول الناس ؟ » وبين لوسيان شقيقها . وهو في وقت واحد فتى جامح ذكي متمرد وغير مستقر يعرف اخته بالمثل العليا الثورية ويجعلها تقرأ وهكذا يسحبها الى دواماته الخاصة ومعاركه الملتهبة الخائبة من اجل العدالة والاخاء .

ان لوسيان في نظر اليزا العاقلة والمتزنة جدا هو ملح الحياة وليس ثمة طعم ولا معنى لاي شيء بدونه . وهكذا فانها لا تتوانى عن اللحاق به حين يشد الرحال الى باريس على اثر قرار مفاجيء. ويعمل لوسيان باحد المصانع حيث تلتحق بدورها للعمل فيه : انه العمل المنهك في الفرع ، العمل القليل الاجر ، المثير للملل . الا انها تنجزه بصبر ودون تمرد ، مؤجلة على الدوام الى غد مجهول ان تبدأ تلك الحياة الحقة التي لا يكف لوسيان في حماس محموم عن اختراع صورتها المستحيلة ...

وتلتقي اليزا بين عمال الفرع باريزفي وهو مناضل جزائري ، ويتحابان . وكان الوقت آنذاك هو عام ١٩٥٨ حيث تتحكم النزعة العنصرية داخل المصنع مثلما هي سائدة خارجه ، ولكنها اكثر ايلاما هنا في الفرع اذ تمتزج بالعبودية المشتركة وبالفقر . ويقبض البوليس على اريزفي ذات مرة بعد هجوم مفاجيء على المكان ، وتبحث عنه اليزا في كل ركن من اركان باريس دون ان تعثر له على اثر ...

ويموت لوسيان على اثر حادث يقع له ولم يكن قد صنع بعد شيئا سوى اختراع حياته والحلم بها دون التوصل الى حل متناقضاتها. وتبقى اليزا وحيدة ضائعة في باريس . ولكن ، ربما تهب ذات يوم رياح تحرك ركود الحياة الساكنة . « انني انسحب الى داخلي ، الا انني لن اموت هناك . » هكذا تقول اليزا في آخر جملة ينتهي بها الكتاب .

ايطاليا

رسالة من نبيل مهايني

***

« اوديب » بين الاسطورة والابداع

لم يتح للشاشة ـ هذا العام ـ فرصة تشهد فيها فيلما تتضح فيه الصلادة الفكرية ، مثلما اتيحت لها في فيلم اوديب الملك للمخرج الايطالي سير باولو بازوليني ، والذي قدم في مهرجان البندقية السينمائي الاخير . واشدد على كلمة الصلادة ، لان الافلام والفكرية ، كانت ذات نسبة لا باس بها هذا العام ، وربما كان على قائمتها فيلم (الفريب ـ فيسكونتي ـ كامو) ، لكن لاوديب الملك لم يكن من مضارب، تحت هذا المظهر .

ولعله لم يتح ايضا لشخصية اوديب ـ منذ سوفوكلس وحتى كوكتو وجيد ـ ان تبرز هكذا شخصية كاملة البناء ، عميقة وشاملة الابعاد البسيكولوجية والاجتماعية بل وحتى السياسية . واذا كانت الناحية الفكرية في الفيلم مضمنة في حقل جمالي يتجلى في قوة التكنيك الفني في جميع مظاهره (قوة المونتاج ـ كعملية اساسية في تركيب الفيلم كرواية (ربط الفيلم) وليس كعملية تركيب فني ، وهي قوية ايضا ، في جمع مختلف المقاطع ـ ثم قوة الصورة وجمال اللون والمناظر الطبيعية والمبنية والعودة لاستعمال اللوحات المكتوبة كفواصل تعبيرية ـ خلال الفيلم ـ كما هو الامر في السينما الصامتة ، وحركات الكاميرا وانعكاساتها على مجال التاطيرات .. الخ.. الخ..) فان تلك الخاصية هي الخاصية التي تهمنا هنا ، ليس لانها مدار الموضوع فحسب ، بل لانها الناحية الاهم ايضا في الفيلم .

ا ـ التركيب الفكري والاسطوري في اوديب :

١ ـ برز اوديب ، في فيلم بازوليني ، شخصية ذات ديناميكية واضحة ـ على عكس الديناميكية المضطربة في اوديب الاخرين ـ وتبدو حركتها الابتدائية خلال الفيلم ، في تطور اوديب الشخصي من لحظة الولادة الى مرحلة النضج والتكامل . كما تبدو حركتها الاساسية في غوص وطوفان اوديب في لجج التاريخ القديم والمعاصر والفيلم على ثلاث مراحل : الاولى في العصر الحديث ، والوسطى والاساسية في عصر (بدائي) من تاريخ الانسان ، وتبدأ منذ رميه طفلا عن الجبل والتقاطه من احد الرعاة وتنتهي بفقأ اوديب لعينيه ، حيث تبدأ المرحلة الثالثة ، في العصر الحديث ايضا ، وحيث يقوم اوديب بجولاته ، التي سأتكلم عنها فيما بعد ، وينتهي الى البيت حيث شهد الثور) . وسأعالج هنا الحركة (الابتدائية) تاركا الاخرى للفقرات المقبلة .

ولا بد من فهم تطور اوديب ، في حركته الداخلية ، لفهم كل تقلباته (والتي قد تبدو تناقضا ـ او تحولات مفاجئة ـ اذا لم ناخذ بعين الاعتبار تلك الحركة) . والمراحل الثلاث المهمة هي : مرحلة شبابه في كورنثيا كان متبنى ، ثم مرحلة حكمه على يشبيا (مفصولة عن الاولى بنبوءة الآلهة وقتل ابيه لايوس ثم قتل ابي الهول ، وسأتكلم فيما بعد عن صفاتها الاسطورية) ثم المرحلة الاخيرة اي مرحلة نضجه الكامل . وعدا عن التفصيلات المعروفة في المراحل الاولى (والتي لم يخرج بازوليني عنها في خطها العام كحدث) تبرز لدينا ـ كشيء هام ـ منذ المرحلة الثانية ، المواجهة بين اوديب وتيرسياس ، والتي وضعها بازوليني على المحرق (واظنها شيئا جديدا كمواجهة مدركة منذ البدء). صحيح ان اوديب كان ينازع تيرسياس (شخصية اعمى قوية ، لكنها هنا تثير الشفقة) ويسيء اليه .. بل ويدفعه ارضا في النهاية ، انه

يريد منه (سر شقائه) ، ولكنه رغم هذا كله ، كان يتكون عليه .. كان يطمح اليه (وقد أصر بازوليني على اللقاء الاول بين اوديب وتيرسياس) . وفي النهاية ـ وبعد التجربة المرة ـ يقرر اوديب ارادته : « واختياره هذا هو اختيار ايديولوجي .. أن يكون تيرسياس للاخرين » . وهذه هي مرحلة النضج الكامل لديه ، واذا كان سوفوكلس قد أطرها في كولونا ـ في مسرحيته الثانية ـ وجيد قد اجملها في مسرحية واحدة ، فان بازوليني (بتركيبه الرائع لمراحل الفيلم) قد جعلها تقفز من عصر ما وراء التاريخ الى الحقبة المعاصرة ، فنرى اوديب ـ تيرسياس الاعمى يتجول في الشوارع وامام الكنائس والمصانع (سأعود لهذا فيما بعد) ، عازفا نايه ـ رمز مدرك للتصعيد ـ . ومن ثم ينتهي الى الذهاب الى المكان حيث ولد ، وحيث كان لقاؤه الاول مع امه ، يرافقه الموضوع الموسيقي : امام الموت يسقط كل شيء.

ولعله من حسن حظ بازوليني انه اتى على رأس قائمة من كتب اوديب ، ورغم ان عمله هذا هو اعادة بناء للاسطورة لا للتراجيديات السابقة (بعد ان نفى بازوليني قيامه بأي بحث فيلولوجي حول الموضوع صرح : عندما كتب سوفوكلس اوديب ، كان بعيداً عن الاسطورة، كما اننا نحن بعيدون عنها . وقصة اوديب انما هي قصة من ما وراء التاريخ (١) ، وفي هذه الحالة فان ما وراء التاريخ يتطابق مع ما قبل التاريخ) .

٢ ـ القدر والاسطورة والدين في اوديب بازوليني :

يقول ابو الهول لاوديب قبل ان يقتله الاخير في الفيلم : « وراءك هو الوادي الذي به ترميني » . ولذلك فمن الصعب ادراك فرق جوهري بين القدر لدى بازوليني والقدر عند سوفوكلس ، واتكلم عن القدر (كقوة مؤثرة) ، اما القدر كمعنى فيوضحه بازوليني بنفسه : (يتطابق القدر هنا مع الاسطورة ، وطابع التدين الموجود في اوديب هو نفسه الموجود في كل افلامي ، اي ، طابع لا طبيعي الطبيعة ، صيغة للتقريب والانتزاع والتي تعاني منها ـ بصورة او باخرى ـ نحن جميعا. وبصورة أدق ، ففي اوديب ، وفي لحظة التصعيد ، يتخذ القرار التاريخي : ولكن قبلها كانت توجد الحياة والابهام ، اي ـ وتماما ـ المعنى الديني) .

واذا كانت اسطورة اوديب قد تجردت هنا عن أي طابع (ديني) (بالمعنى التقليدي للدين) كان دائما يلازمها ويطغى عليها وعلى شخصياتها واحيانا على مدلولها ، فانها قد تحملت هنا ، في فيلم بازوليني ، طابعا دينيا (شاملا) ، أي ومن زاوية معينة (فلسفيا) . وتجريدها من السمات الاسطورية ـ الوثائقية ـ مردها الى العام البدائي (البعيد عن التعقيدات الاسطورية الدينية ـ كمظاهر ـ من ناحية ، والغنى بالمحتويات الانشائية للدين ، وبالجذور الفيزيقية النظرية البريئة ـ البسيطة ـ العميقة ـ الخصبة ، من ناحية أخرى) سواء في مجراها كحدث أو في اقلمتها كمحيط او ابحائها كمحتوى (القسم الاعظم ، الاوسط ، من الفيلم مؤقلم قرب بعض خرائب المغرب ، وسأتكلم فيما بعد عن التركيب الانشائي للازياء) ذلك التجريد قد اعطاها ملامح وابعادا تأتي الى المشاهد صافية ، تحمل اليه ذاته الفطرية الاصيلة البعيدة عن كل انقاض الحضارات المتراكمة التي تحملها حتى اليوم (لا بد من لفت النظر الى اننى هنا استثني التناقض الشكلي بين البساطة والتعقيد) .

٣ ـ البناء الاسطوري ـ التركيبي في رسم الآلهة والبيئة واستيحاء الموسيقى والازياء :

وهنا ـ كما في كل نواحي الفيلم ـ يبدو البحث العلمي والصلادة الفكرية واضحين كل الوضوح . وكما في كل افلام بازوليني ، فهنا ايضا تتجلى محبته نحو الاقلمة ـ المركبة في كل النواحي ، بعيدا عن الاقلمة الوثائقية التكرارية الدقيقة (ومثلها السيء هوليوود) . ومن الطبيعي (ما دام الفيلم مفصولا عن جذوره الاسطورية ، كاقليم ،) ان تكون الآلهة آلهة جديدة ـ بازولينية ـ بعيدة عن كل صيغة عرفت لها عبر التاريخ (ولا بد من مشاهدة الفيلم للاحظة اية سحرية ـ ميتافيزيكية تجلي أبا الهول وابولو المفترضين). وتنسجم البيئة (انسجاما متبادلا) مع هذا المنطلق ـ الوحي . وتلك « القصور » الطينية ، وتلك « المدن » سحيقة العهد (لا اتصور انه يمكن للفيلم ـ عند عرضه في بلادنا ـ ان يعطي ، عبر البيئة ، ذلك الوحي الذي يعطيه لمتفرج غربي ، بعيد في ذهنيته عن هذه الصيغ . وذلك لان المتفرج الشرقي ـ العربي خاصة ـ مغموس في هذا العالم ، ولذلك فلا يمكنه ان يصعقه بشعور عذري ، خاصة وان هذه المناظر مأخوذة في المغرب) مضافة الى طريقة بدائية في التصرف ـ تتحد فيها العامة مع الخاصة والشعب مع الملك ـ (خاصة في تصوير الملك يوليب وحاشيته ثم اوديب وقصره .. الخ .. وهو شيء غريب حتى الان عن التراجيديا اليونانية وعن كل (مراجعاتها)) والى المحيط الصحراوي ، تقريبا ، ثم الى المقاطع الموسيقية المؤثرة جدا ، الذكية الانتقاء والتوزيع والملاءمة ، (واذكر خاصة تلك الالحان (الباكية) العنيفة التي تصاحب مناظر سيادة ابي الهول على المدينة ، ثم قتله من قبل اوديب ، ومناظر الطاعون الذي يحل بها فيما بعد ـ ولا بد ان انقل هنا ما قاله بازوليني مرة في هذا الصدد : ان النواة الاساسية للموسيقى انما هي مؤلفة من أغان شعبية رومانية قديمة .. وفيها عناصر روسية ، ولكن أيضا عناصر شرقية ـ وسطى ، بلقانية ولكن ايضا عربية ، فالموضوع باختصار هو موضوع طراز مركب ... يلائم بصورة حسنة بحثي اللاتاريخي ، او الماوراء التاريخي) . يضاف اليها كلها ـ مرة اخرى ـ الازياء ـ والتي طالما اجلت التنويه عنها ـ وهنا ايضا انقل ما قاله بازوليني في هذا الصدد : (وفي البحث عن الازياء ، كان منطلقنا ـ انا ورانيلو دوناتي ـ شعار : « الطراز البدائي ـ الحر » وقد قمنا بدراسة كتب حول الازياء الايرانية القديمة وازياء افريقيا السوداء المعاصرة ، لانها هي ايضا منشأة بصورة اسطورية ، فكل الازياء البدائية ـ البربرية (٢) تشابه ... وقد اقلمت ـ للسبب ذاته ـ اسطورة اوديب وراء خلفية المغرب ، اي انني قد اخترت اقلمة لا واقعية ...) . أن كل هذه الاشياء مجتمعة لا بد لها وان توحي للشاهد بذاك العالم ـ المنطلق ، الذي اراد بازوليني التعبير عنه الى جانب الموضوع الاساسي في اوديب (خلفية كانت مفقودة في كل اوديب الاخرين السابقة ، من حيث هي خلفية مبتكرة وراء الحادثة الاساسية، وليست خلفية تقليدية لمحيط معروف او موصوف) .

٤ ـ العزلة والوحدة في اوديب بازوليني :

ان المرارة الباردة التي تسيطر على اجواء الفيلم تتضح فيه منذ البداية ، ليس عبر طريقة التصوير وتحريك الحقول الفوتو ـ سينمائية فقط ، بل وعبر طريقة الاخراج وانعكاسها على تعابير وتحركات الممثلين، ابتداء من نظرات والد اوديب (والذي مثله بازوليني على انه ضابط مدفعية ايطالي ، في ثلاثينات هذا القرن ، اي والد بازوليني بالضبط) والمعبر عنها بالشرح فوق لائحة مكتوبة تخللت الصور ، كما هو الامر في السينما الصامتة ـ اكرر ـ (والتي طالما اظهر بازوليني حبه لها) الى مسيرة اوديب الاخيرة في نهاية الفيلم . (هذا اذا لم اكرر المرارة القاسية التي تسمها الالحان والاغاني المضمنة) . ولكن قمة المعاناة تبرز في تصوير الوحدة والعزلة في شخصية الاعمى تيرسياس (ليس بعد راهبا متصوفا او متدينا) من ناحية ثم في شخصية اوديب ـ تيرسياس ، من الناحية الاخرى . ان العزلة هي عذاب الانسان وهي شقاؤه ، ولكنها ، هي بالذات ، رمز نضوجه واكتماله (الخلقي) وتكونه النفسي الداخلي . واذا كنا نرى في عزلة اوديب جيد ـ على سبيل

---

١ ـ Metastoria متاستوريا ، تعبير يعني : التاريخ (ليس مفكرا بعد تحت نوع من الجريان المستمر واللانهائي ، ولكن تحت نوع من الحياة ذاتها ، والتي هي ، انتشار وتكرير من فرد الى فرد مماثل ، ولذلك فلها في كل فرد نهاية وبداية . (فيرابينو ـ عن كلمات جديدة) .

٢ ـ بربرية بمعنى عكس الحضارية ، وهي بعيدة هنا عن المعنى المهين في العربية .

المثال ـ عزلة رهبانية (مترفعة) (تقريبا تقليدية) فاننا نرى في عزلة اوديب بازوليني عزلة ايديولوجية (فلسفية) ، معاصرة ، (وهنا يقول بازوليني متكلما عن تيرسياس : الرجل الذي يفهم الآخرين وهو منغلق في عزلته ووحدته ، وفي الواقع فان نوعيته النبوية مـا هي الا نوعية تحليلية وعلمية) .

وتبدو شخصية تيرسياس : الشخصية الثانية في الفيلم ـ ليس من حيث هي دور سينمائي ـ رغم المناظر القليلة ـ نسبيا ـ التي يبدو فيها على الشاشة . وذلك لان اثره ـ فـي الخيط الفكري الروائـي للفيلم ـ واضح جدا ، وذلك بصورة مباشرة ـ حينما يظهـر هـو ـ وبصورة غير مباشرة ـ عبر اثره في اوديب في المرحلة الثانية وفـي المرحلة الاخيرة عند اتخاذ قراره النهائي واختياره الاخير ، وكذلك يمر اثره في خيط الافكار والاحداث ، وقد تكلمت عنه لانه يهمني ، من حيث ان فيه تتمثل الوحدة والعزلة ، البازوليني ، بصورة رئيسية . كما ان فيه تتمثل نفس الوحدة ونفس العزلة عبر شخصية اوديب ايضا .

٥ ـ التركيب البسيكولوجي لاوديب :

لقد اصبحت عقدة اوديب الفرويدية ملاك الالسن منذ ان اطلقها ، لكن فرويد لم يقم (وهذا ليس بالقليل) الا بتركيب شيء موجود من قبل في الواقع كما في الادب . ولا اظن ان الاسطورة ـ فـي ذهـن واضعيها ـ او عند سوفوكلس وغيره ، قد تكون غير واضحة ، ربمـا كانت غير واضحة كصيغة خارجية لنظرية عمومية ، ولكنها حتما ـ عدا ذلك ـ كانت رؤية كاملة الوضوح . ويؤكد بازوليني ـ كما اكد مـن قبل ـ بان القضية ليست قضية حالات خاصة او شاذة ، بل هي قاعدة عامة لكل الاولاد الذكور ، ويقول بانه واحد منهم ، لانه ليس شاذا عـن الاخرين . ويصر بازوليني على الطابع الاوتوبيوغرافي للفيلم ، قائلا بانه اكثر افلامه اوتوبيوغرافية ، بل ويقول : (بانه ما من احد يمكنه ان يقوم بفيلم حول اوديب ما لم يكن فيلما اوتوبيوغرافيا ، لان عقدة اوديب هي عقدة تشمل جميع الاولاد الذكور) . ـ ما يزيد القضية (مرارة) هـو المعرفة الذاتية الكاملة بالعقدة ، ففي احد مشاهد الفيلم يصيح اوديب، في ساعة من ساعات حبه مع الام ـ الزوجة جوكاست) : امي ، اشارة لادراكه الكامل لحبه هذا . يضاف نفس المأني حتى في اوديب جيد ـ ولا ادري اذا كان قد وصفها داعيا ما يريد قوله ـ : (انهـا كاملـة ، جوكاست ، اي زوج هي ! اي ام هي ! .. اني لاحب جوكاست حـب البنوة والزوجية معا ...) اننا متاكدين من وعي الاول لما قاله وليس من وعي الثاني ، كما ان سوفوكلس يظل غير رقيق في هذا الامر،وهنا تظهر مزية بازوليني في انه كون اوديبه على فرويد : لقد احاله (آثما) مرتين ، بحبه هذا ، ثم بوعيه الكامل لنوعية هذا الحب . (اني اتقدم بهذا الفيلم كانسان كانت له هلوسته ، ولذلك فلا استطيع ان اشرحهـا كثيـرا ...) .

وتبقى قضية اخرى : فهل العقاب الذاتي الذي قام به اوديب هو انتصار (الاخرين) وموت للعقدة ، مصاحبا بنضج جنسي وداخلي ، ام هو مجرد همود جنسي وخروج عن (قوقعة عالم (الطفولة) (؟ .. واظن انه لا يمكننا الاعتماد ـ في الاجابة على هذا ـ ولا حتى على تصريحات بازوليني التي تتناول شخصه : (.. انني اروي تجربة شخصية ، ولكنها تجربة منتهية ولا تهمني بعد ، او بشكل افضل ، فهي تهمني ، ولكـن كعنصر تفكير ، ومعرفة وتامل . انها ليست قاسية في اعماقي ، بـل وليست حية ، ولا تمثل لا صراعا ولا دراما . وبينما اعالج فـي افلامي السابقة مواضيع مختمرة في باطني ، فانني هنا ، قد عالجت موضوعا قد ابتعد عني ..) . ولكن الشيء الاكيد هو استمرارية هذه العقدة عبر التاريخ ، وبناء الفيلم اكبر شاهد (بازوليني) على هذا .

٦ ـ التركيب الاجتماعي والسياسي في الفيلم :

يبقى الالتزام قضية اساسية في افلام بازوليني ، وحتى في هذا الفيلم الـذي قد يبدو بعيدا عـن اي التزام (سياسي) ، تبرز لنا الخلفيات (الايديولوجية) واضحة في الفيلم ، ومرة اخرى ، ارى انـه من الافضل اللجوء الى تصريحاته : (ان العطاء الماركسي واضح في كـل فيلم ، ويتدخل بصورة مباشرة عبـر ناي تيرسياس ، والذي يمثـل التصعيد ـ ثم متكلما عن اوديب يقول : ـ انه يعزف اولا فـي احدى ساحات بولونيا ـ مدينة ايطالية ـ ويمثل غناؤه آنئذ الشاعر المنحط ـ الذي لا يصغي اليه احد ـ وبعدها يؤدي اغنية ثورية روسية امـام مصنع في ميلانو : وهنـا ، يبدو برجوازيا صغيرا يمر عبر تصعيد ذي صيغة ماركسية) . ثم (انني لم استطع في فيلمي ان اتجاهل مشاكل عصرنا الكبيرة ولا الرجال الذين ارهبوه : اي فرويد وماركس بالضبط ، وعلى كل فهنا تمثيل لرجل عصري صغير ، دون قومية ـ هنا لا بد لـي من ان اعيد بعض كلمات جيد على لسان اوديب . « انا يجب ان ابتكر كل شيء : ان ابتكر الوطن » ... ـ فالموضوع موضوع شاب يتحرك امام خلفية سياسية ـ وهي خلفية الثلاثينات ـ والتي ما هي الا هلوسة ، ويحيا كل عقد محيطه ، وعندما يصبح ناضجا ، يريـد بالضبط ، ان يصبح تيرسياس ، اي ضميرا ومعرفة للاخرين) .

وفي النهاية فقد حاولت هنا تقديم لمحة شاملة ، فكرية اكثر منهـا جمالية ، حول الفيلم . ويبقى على بساط البحث كثير مـن القضايا (الى جانب قضية تحقيق الافكار الواردة هنـا ونحبها بشكل افضل) ومنها قضايا الاسلوب واللغة السينمائية ، ونوعية مدرسة بازوليني الواقعية . واود ان انهي مقالي هذا بكلمات للمخرج ، ارى من المناسب ايرادها .

(انه لمن الجوهري التوضيح ان الواقع بالنسبة لـي انما هـو لا طبيعي . وبعض الاتهامات بالطبيعية ـ من قبل بعض الطلائعيات ـ انما هي اتهامات حمقاء وسيئة النية ! ان رعب الطبيعي يخفي رعب الواقع. اما فيما يتعلق بالخيط التاريخي الذي يربط فيلمي (الانجيل) الـى (اوديب) ، فيجب علي ان اقول بانني قد اخرجت (اوديب) بروح جد مختلفة عن (الانجيل) ، اي بنضب وعنف ، جمالية وجنسية اكثر منها دينيـة ...) .

فلورنسة

نبيل مهايني

دار الآداب تقدم

المسرح والمرايا

لألبار

للشاعر ادونيس

الثمن ٦٠٠ ق.ل

صدر حديثا