

# النشاط الثقافي في العالم

## فرنسا

من وحيد النقاش في باريس

(( بعيداً عن فيتنام ))

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 للفييتناميين » . 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 ، آسانسي ، سادتي .. ايها الرفاق الاعزاء ، ليس هذا فيلما يمكن ان يتحدث عنه المرء هكذا ، بعد انتهاء عرضه مباشرة . اننا نتلقاه مثل لكمة في الصدر ... وربما استظنا 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 نقاط 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 فرنسي

الجيل الجديد من رجال المسرح في فرنسا لهم رأي معروف في الكوميدي فرنسي ، وهو ليس مجرد رأي نظري يرددونه في كتاباتهم واحاديثهم ولكنه ينعكس في موقف عملي يتخلونه 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 فرنسي » ، 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 يعمش 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 تتغير . موليسير وراسين وكورني ، بومارشيه وماريفو وموسيه وهيجو وسواهم منذ القرن السابع عشر حتى كلاسيكي القرن العشرين . وفجأة نرى احد تلك الاعمال العريقة وقد تآلق خارج حدود الدار وعاد اليه شباها على يد مخرجين جدد وممثلين جدد . احيانا نرى نفس العمل الواحد لموليسير يقدم وفي نفس الوقت تقريبا داخل الكوميدي فرنسي 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 افيينيون في الصيف الماضي ، بعد ان اعد المسرحية مع مساعده جاك زوزنير طوال فترة طوبلسة وعرضها في احد المراكز الدرامية بالاقاليم حيث يعمل بلانشون دائما

عنوان ساخر لفيلم جديد عظيم عن فيتنام ، لعله لم يصل بعد الى البلدان العربية ، واتمنى ان يشاهده العرب جميعا . والسخرية القائمة في عنوان الفيلم تكاد تكون سخرية بالنفس ينقد بها صانعو الفيلم ، كغنائين يساريين غربيين ، انفسهم نقدا ذاتيا ، اذ يسدو وكانهم يقولون « هكذا نحن بعيدون عن فيتنام ، وحين نريد ان نشارك نوارها العظام والجهولين ثورتهم ، لا نملك الا ان نصنع فيلما .. بينما يموتون هم كل يوم في الغابات والاحراش ... فتاملوا ! » . وعلى أي الاحوال ، فالفيلم هو ارقى صورة يمكن ان يصل اليها التضامن اليساري القربي 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 - وتلك نقطة جديدة تماما في تاريخ السينما - . هؤلاء السينمائيون هم كلود لولوش ، آلان رينيه ، جان لوك جودار ، آيس فاردا ، ويليام كلين ، حيث بدأ المشروع منذ نهاية عام ١٩٦٦ بتجمعهم حول سينمائي سابع هو كريس ماركر ، الذي لا يعرفه الجمهور تماما رغم القدمة 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 العرفية والجمالية لمشاكل المونتاج ، ويغطي له شكله النهائي ، ونيرته، وقوة تأثيره 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 مظاهره التضامن تلك ينبغي ان تكون فيلما ، فهم يريدون ان يصنعوا شيئا في اطار الابداع الذي هو ارضهم الخاصة . وهكذا تردد في هذا الموقف الاصداء البعيدة للمساعدات التي اثارها غداة حرب الجزائر « بيان ال ٢١ » . اما اليوم فالجميع متفقون على ان التوقيعات لم تعد تكفي . اذن فلا بد من فيلم ، ولكن اي فيلم ؟ . في ايام الاربعة كان « رجال فيتنام » يجتمعون كسل اسبوع ليتدارسوا تلك المسألة لدى منتج صديق ، وظلوا على هذا النحو طوال عام كامل يتجولون من مكتب الى مكتب ، يدعوهم البعض، ويهدى خاطرهم البعض الاخر . وتأتي عناصر جديدة لتتضم تلك النواة . الفنان التسجيلي الهولندي جوريس أيفنز المقيم في باريس، وسينمائي برازيلي هو روي جيرا ، ومجموعة اولى من الحرفيين . وذات يوم طلب كلود لولوش الانضمام قائلا : « اعرف انكم لا تصنعون افلاما ، ولكن هذا لا حساب له . انا على اتفاق معكم فيما تريدون ان تصنوه ، فلنصنع معا . » وهكذا زاد عدد المتجمعين ايام الاربعة 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 لاستدراار التعاطف والشفقة لا يثير المشاهد ولا يدفعه الى العمل . وشيئا فشيئا بدأ ميلاد الفيلم .

في مدينة ليون .

الا ان ثمة تفيرا قد طرا على موقف هذا الجيل الجديد ازاء «بيت موليير» او الكوميدي فرانسيز ، فتحولوا من السلب السى 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 اربال . 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 التطور والنضج الفني لديها .

اما مسرحية جورج شحادة التي غزت الكوميدي فرانسيز هذا الموسم فعنوانها « مهاجر بريزيان » ومخرجها هو جاك مولير ، وتدور احداثها في صقلية ، الا ان لبنان هو الذي اهم 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 بويل» تحكي مفامرة الرجل العجوز الذي رحل الى البعيد ، فان « المهاجر » الجديد يمكن - كما يقول الناقد - ان يكون ابنا لذلك الرجل ، اي ان بين المسرحيتين خطا ممدودا ، وبمعنى آخر فان الموضوعات التي تعذب الشاعر اللبناني تتطور من عمل لآخر . وكسل شخصيات المسرحية تبدو حقيقية ، حتى ولو لم يكن ذلك يرجع الا الى تجلي اللغة وحدها . فالحوذي وسكرتير العمودية بيدوان لنا وكانهما ينبعان من افوار سحيفة لاسطورة قديمة رغم اللغة البسيطة الجريئة التي تقربهما منا .

وجورج شحادة قد بدأ حياته المسرحية في باريس عام 1950 حيث قدم له جورج فينالي على مسرح الهوشيت ( الذي يحتكره يوجين يونيسكو بشكل مستمر منذ احد عشر عاما بمسرحيته القصيرتين الدرس والفنية الصلحاء ) مسرحية « السيد بويل » ، وقد وصل عدم تفهم النقد له وتقديره لعمله الاول ذاك لدرجة اللجوء الى طلب النجدة من الفرقة السريالية كلها وعلى راسها اندريه برتون 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 مفرجه 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 برتون وسان جون بيرس وجول سوبيرفيل واندريه بير دو مانديارج حتى ان عاصفة الفضب عليه قد هدأت لفترة قبل ان تعود للانفلاق 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 متمتع لا تنقطع . فهو نجيل دقيق الملامح ولا عمر له ، اذ يحمل على وجهه علامات حضارة من اعرق الحضارات واقدمها : حضارة لبنان ، حيث يمكن ان نحل طلاسما اول حروف هجائية في العالم منقوشة على حجر بيبولوس . ان اشعار شحادة ومسرحه تحمل علامة زمن لا تقيه الذاكرة . واذا كان ماكس جاكوب والسرياليون قد تبوه في الثلاثينات فذلك لانهم عثروا لديه عما كانوا يبحثون عنه تحت انقاض الشعر القوي . لقد كان يهل ساعتها من الشواطئ البعيدة للبحر المتوسط حيث كانت قد تواجعت جميع

الحضارات وحيث : « الاشجار لا تسافر الا بضواها ، حين يكون الصمت جميلا بالف طائر معا ، رفاق الحياة الذين هم في لون العقيق ... اه يا غبار البشر العذب . » . ويستمر الصحفي بعد ان استشهد بتلك الابيات من شعر شحادة السريالي قائلا « انه يتحدث في الحياة مثلما يكتب بمواهب الرواة ، وبتصويرات صامتة نذكرنا بشابلن . كل شيء يخرج منه وكأنه يأتي من النبع . يحفظ الاف من ابيات الشعر عن ظهر قلب ويستطيع ان يعثر في اقل الشعراء جودة على اللحن الذي يطربه . ان كل الذين اقتربوا منه ، من ابلوار الى برتون الى المصور ماتيو قد اخلوا بما يشع منه من سحر . انه يشفسي من النورستانيا ومن ضوضاء المدينة » .

وكان العرض الذي قدم في الكوميدي فرانسيز لمسرحية « مهاجر بريزيان » عرضا يتسم بحرفية شديدة في الولا للنص حتى ان بعض النقاد قالوا انه يذكرنا بمسرح الفن في موسكو وبما فيه من دقة شديدة في الحرص على اعطاء الابعاء 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 نساج كلاب حقيقية وصهيل جياذ حقيقية ، وقد لعب اولئك الممثلون ادوارهم باحكام غير عادي ويتمكن 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 نلجا كارهين الى اعتباره تجاوزا شيئا كاملا ، حيث تصور 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 عربية رولز رويس ، اننا نلمس عن قرب ذلك الكمال الذي لا اسم له والذي نحسد عليه الاعمال المسرحية الاجنبية العظيمة . » . وقد اعتقدت وانا اقرا 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 وايبيه سيزير وكاتب ياسين ...

## اليزا او الحياة الحقيقية

كان من المحتمل ان يكون ظهور رواية كليلر ايتشيريللي « الحياة الحققة » امرا عاديا جدا ، فالملثات من الروايات الجديدة لكتاب جسد تظهر كل عام في فرنسا . وحتى بعد ان فازت الرواية الجديدة بجائزة فيمينيا عن عام 1967 ، لم يكن في هذا الحدث ايضا ما يشير الفصول 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 لكليلر ايتشيريللي هو الطابع الجديد فملا لقصتها الاولى ، فهي عاملة مرت بظروف غريبة قاسية ، وكتبت روايتها تلك عن تجربة عاملة في احد مصانع السيارات . وبعد ظهور الرواية ذهبت اليها سيمون دو بوفوار - التي تاتي اليوم مرحلة الافول والانطواء في عالم الصحافة والادب معا - لتجري معها حديثا كصحفية مبتدئة ولتقول فيه « انصتوا الى تلك المرأة ، فهي تروي قصة حب اليمة بين جزائري وفرنسية . . ثمة انسان يتكلم بصوت صادق صدقا لا ينسى » .

وقد ولدت في بورديو في 11 يناير 1924 . وكان ابوها يعمل حملا في الميناء ، ولكن جدتها بالذات هو الذي تولى تنشئتها وهو رجل نصف عجري كان يعيش في منطقة الحدود بين اسبانيا وفرنسا التي يطلق عليها بلاد الباسك على منحدرتي جبال البرانس القريبة . وقد انتقلت على التوالي بين عدة قرى حيث كان ذلك الجد يهتم بالخيل . وفي عام 1940 قصي على والدها بالسجن في ألمانيا

رياح تحرك ركود الحياة الساكنة . « أنني انسحب الى داخلي ، الا انني لن اموت هناك . » هكذا تقول اليزا في آخر جملة ينتهي بها الكتاب .

## إيطاليا

رسالة من نبيل مهاني

### \*\*\* ( ( اوديب ) ) بين الاسطورة والابداع

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

ولعله لم يتح ايضا لشخصية اوديب - منذ سوفوكليس وحتى كوكتو وجيد - أن تبرز هكذا شخصية كاملة البناء ، عميقة وشاملة الأبعاد 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 - عملية اساسية في تركيب الفيلم كرواية ( ربط الفيلم ) وليس عملية تركيب فني ، وهي قوية ايضا ، في جمع مختلف المقاطع - ثم قوة الصورة وجمال اللون والمناظر الطبيعية والبنية والعودة لاستعمال اللوحات المكتوبة كفاصل تعبيرية - خلال الفيلم - كما هو الامر في السينما الصامتة ، وحركات الكاميرا وانمكاساتها على مجال التأطيرات .. الخ .. ) فان تلك الخاصة هي الخاصة التي تهمننا هنا ، ليس لانها مدار الموضوع فحسب ، بل لانها الناحية الاهم ايضا في الفيلم .

١ - التركيب الفكري والاسطوري في اوديب :

١ - برز اوديب ، في فيلم بازوليني ، شخصية ذات ديناميكية واضحة - على عكس الديناميكية المضطربة في اوديب الاخرين - 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 لبحج 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 بقتل اوديب لعينيه ، حيث تبدأ المرحلة الثالثة ، في العصر الحديث ايضا ، وحيث يقوم اوديب بجولاته ، التي سأتكلم عنها فيما بعد ، وينتهي الى البيت حين شهد النور ) . وسأعالج هنا الحركة ( الابتدائية ) تاركا الاخرى للفقرات المقبلة .

ولا بد من فهم تطور اوديب ، في حركته الداخلية ، لفهم كسل تقلباته ( والتي قد تبدو تناقضا - او تحولات مفاجئة - اذا لم نأخذ بعين الاعتبار تلك الحركة ) . والراحل الثلاث المهمة هي : مرحلة شبابه في كورنتيا كان متبني ، ثم مرحلة حكمه على يشيبا ( مفصولة عن الاولى بنبوذة الالهة وقتل ابيه لايبوس ثم قتل ابي الهول ، وسأتكلم فيما بعد عن صفاتها الاسطورية ) ثم المرحلة الاخيرة أي مرحلة نضجه الكامل . وعدا عن التفصيلات المعروفة في المراحل الاولى ( والتي لم يخرج بازوليني عنها في خطها العام كحدث ) تبرز لدينا - كشيء هام - منذ المرحلة الثانية ، المواجهة بين اوديب وتيرسياس ، والتي وضعها بازوليني على الحرق ( وظلها شيئا جديدا كواجهة مدركة منذ البدء ) . صحيح ان اوديب كان ينازع تيرسياس ( شخصية اعمى قوية ، لكنها هنا تثير الشفقة ) وبسبب اليه .. بل ويدفعه ارضا في النهاية ، انه

وجاههم نيا مصرعه رميا بالرصاص في معسكر الاعتقال عام ١٩٤٢ . وحين احتلت فرنسا احتلالا كاملا عادت كليلر لتميش في كنف والدتها ، وفي ذلك الوقت بدأت دراستها فعلا ( اذ تكفلت الدولة برعايتها نظرا ليتها ) والتحقت بمدرسة دينية في بورجو . 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 أن تبدأ العمل لتكسب قوتها بنفسها . وكانت تعمل برعاية الاطفال عدة شهور فقط ذلك لانها كانت قد تزوجت . واصبح عمرها الآن ١٨ سنة . وشرعت عام ١٩٥٢ في تأليف رواية رفضت عام ١٩٥٦ الا ان ذلك الرفض لم يشب من همتها فعزمت على المضي قدما وراحت تكتب لنفسها ، حيث كان وقتها حرا ، نصوصا وقصائد لم تعرضها قط على احد وراياها فيها الان 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 تعمل نفسها وتعمل طفلها التحقت بشركة ستروين واشتغلت في المصنع لمدة ١٧ شهرا ، ثم في شركة سولف ( شركة لصناعة الكرات ) لمدة ١١ شهرا . وفي تلك الفترة استطاعت ان تكتشف الادب حقا وتعرف كبار الكتاب في مكتبات الاقاليم وان تقرا بلزاه كله وستندال كله ... الخ .

واخيرا وانتهت الفرصة بالالتحاق باحد مكاتب الرحلات للقيام بعمل مكتبي يسمح لها بان تبدأ بكتابة رواية اخرى في فترة المساء استخدمت فيها تجربتها في المصنع . وكانت تلك الرواية هي « اليزا او الحياة الحققة » . وتطلب منها العمل ثلاثة اعوام حتى انتهت منه . وفي بداية عام ١٩٦٦ ارسلت بمخطوطتها الكاملة الى السادة الناشرين 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 فيمينيا في الشهر الماضي عن عام ١٩٦٨ .

\*\*\*

اما روايتها فتحكيها بظلتها 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 اليأس ، بين جدة مشغولة دائما بالسؤال عن « وماذا يمكن ان يقول الناس ؟ » وبين لوسيان شقيقها . وهو في وقت واحد فتى جامع ذكي متمرد وغير مستقر يعرف اخته بالمثل العليا الثورية ويجعلها تقرا وهكذا يسحبها الى دواماته الخاصة ومعاركه الملتبها 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 ، المشر للملل . الا انها تنجزه بصبر ودون تمرد ، مؤجلة على الدوام الى غد مجهول ان تبدأ تلك الحياة الحققة التي لا يكف لوسيان في حماس محموم عين اختراع صورتها المستحيلة ...

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

ويموت لوسيان على اثر حادث يقع له ولم يكن قد صنع بعد شيئا سوى اختراع حياته والعلم بها دون التوصل الى حل متناقضاتها . وتبقى اليزا وحيدة ضائعة في باريس . ولكن ، ربما تهب ذات يوم

يريد منه ( سر شفائه ) ، ولكنه رغم هذا كله ، كان يتكون عليه .. كان يطمح اليه ( وقد أصر بازوليني على اللقاء الأول بين اوديب و تيرسياس ) . وفي النهاية - وبعد التجربة المرة - يقرر اوديب ارادته : « واختياره هذا هو اختيار ايدولوجي .. أن يكون تيرسياس للآخرين » . وهذه هي مرحلة النصح الكامل لديه ، وإذا كان سوفوكلس قد أطرها في كولونا - في مسرحيته الثانية - وجيد قد أجعلها في مسرحية واحدة ، فإن بازوليني ( بتركيبه الرائع لمراحل الفيلم ) قد جعلها تفتق من عصر ما وراء التاريخ الى الحقبة المعاصرة ، فترى اوديب - تيرسياس الاعمى يتجول في الشوارع وامام الكنائس والمصانع ( سأعود لهذا فيما بعد ) ، عازفا نايه - رمز مدرك للتصعيد - ومن ثم ينتهي الى النهاب الى المكان حيث ولد ، وحيث كان لقاءه الأول 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 إعادة بنسء للاسطورة لا للتراجيديات السابقة ( بعد ان نفى بازوليني قيامه باي بحث فيلولوجي حول الموضوع صرح : عندما كتب سوفوكلس اوديب ، كان بعيدا عن الاسطورة ، كما أننا نحن بعيدون عنها . وقصة اوديب انما هي قصة من ما وراء التاريخ (1) ، وفي هذه الحالة فان ما وراء التاريخ يتطابق مع ما قبل التاريخ ) .

## ٢ - القدر والاسطورة والدين في اوديب بازوليني :

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

وإذا كانت اسطورة اوديب قد تجردت هنا عن أي طابع ( ديني ) ( بالمعنى التقليدي للدين ) كان دائما يلزمها ويطلق عليها وعلى شخصياتها واحيانا على مداولها ، فانها قد تحملت هنا ، في فيلم بازوليني ، طابعا دينيا ( شاملا ) ، أي ومن زاوية معينة ( فلسفيا ) . وتجريدها من السمات الاسطورية - الوثائقية - مردها الى العام البدائي ( البعيد عن التقديرات الاسطورية الدينية - كظاهر - من ناحية ، والفنى بالاحتويات الانشائية للدين ، وبالجنود الفيزيائية النظرية البريئة - البسيطة - العميقة - الغصبة ، من ناحية اخرى ) سواء في مجراها كحدث او في اقليمها كمحيط او ابعائها كمحتوى ( القسم الاعظم ، الاوسط ، من الفيلم مؤقلم قسرب بعض خرائب المفسر ، وسأتكلم فيما بعد عن التركيب الانشائي للآزباء ) ذاك التجريد قد اعطاها ملامح وابعادا تاتي الى المشاهد صافية ، تحمل اليه ذاته الفطرية الاصلية البعيدة عن كل انقراض الحضارات المتراكمة التسمى تحملها حتى اليوم ( لا بد من لفت النظر الى اننى هنا استثنى التناقض الشكلى بين البساطة والتعقيد ) .

## ٣ - البناء الاسطوري-التركيبى في رسم الالهة والبيئة واستيحاء الموسيقى والآزباء :

وهنا - كما في كل نواحي الفيلم - يبدو البحث العلمي والصلادة الفكرية واضحين كل الوضوح . وكما في كل افلام بازوليني ، فهنا

ايضا تتجلى محبته نحو الاقلمة - المركبة في كل النواحي ، بعيدا عن الاقلمة الوثائقية التكرارية الدقيقة ( ومثلها السوء هوليوود ) . ومن الطبيعي ( ما دام الفيلم مفضولا عن جذوره الاسطورية ، كاقليم ) ان تكون الالهة آلهة جديدة - بازولينية - بعيدة عن كل صيغة عرفت لها عبر التاريخ ( ولا بد من مشاهدة الفيلم للملاحظة اية سحرية - ميتافيزيكية تجلى ابا الهول وابولو المقترضين ) . وتتسجم البيئة (انسجاما متبادلا) مع هذا المنطلق - الوحي . وتلك « القصور » الطينية ، وتلك « المدن » سحيقة العهد ( لا تصور انه يمكن للفيلم - عند عرضه في بلادنا - ان يعطي ، عبر البيئة ، ذلك الوحي الذي يعطيه لمنفرد غربى ، بعيدا عن ذهنيته عن هذه الصيغ . وذلك لان المنفرد الشرقى - العربي خاصة - مفقوس في هذا العالم ، ولذلك فلا يمكنه ان يصعفه بشعور عسذري ، خاصة وان هذه المناظر مأخوذة في المغرب ) مضافة الى طريقة بدائية في التصرف - تتحد فيها العامة مع الخاصة والشعب مع الملك - ( خاصة في تصوير الملك بوليب وحاشيته ثم اوديب وقصره .. الخ .. وهو شيء غريب حتى الان عن التراجيديات اليونانية وعن كل ( مراجعاتها ) ) . والى المحيط الصحراوي ، تقريبا ، ثم الى المقاطع الموسيقية المؤثرة جدا ، الذكية الانتقاء والتوزيع والملازمة ، ( واذكر خاصة تلك الالحن ( الباكية ) العنيفة التي تصاحب مناظر سيادة ابي الهول على المدينة ، ثم قتله من قبل اوديب ، ومناظر الطاعون الذي يحل بها فيما بعد - ولا بد ان اتقل هنا ما قاله بازوليني مرة في هذا الصدد : ان النواة الاساسية للموسيقى انما هي مؤلفة من اغان شعبية رومانية قديمة .. وفيها عناصر روسية ، ولكن ايضا عناصر شرقية - وسطى ، بلقانية ولكن ايضا عربية ، فالموضوع باختصار هو موضوع طراز مركب .. يلائم بصورة حسنة بحثى الاناربخي ، او الما وراء التاريخي ) . يضاف اليها كلها - مرة اخرى - الآزباء - والتي طالما اجلت التنويه عنها - وهنا ايضا اتقل ما قاله بازوليني في هذا الصدد : ( وفي البحث عن الآزباء ، كان منطلقنا - انا ورائيلو دوناتي - شعار : « الطراز البدائي - الحر » ) وقد قمنا بدراسة كتب حول الآزباء الإيرانية القديمة وآزباء افرقيسيا السوداء المعاصرة ، لانها هي ايضا منشأة بصورة اسطورية ، فكل الآزباء البدائية - البربرية (٢) تشابه .. وقد اقلمت - للسبب ذاته - اسطورة اوديب وراء خلفية المغرب ، اي انسى قد اخترت اقلمة لا واقعية .. ) . ان كل هذه الاشياء مجتمعة لا بد لها وان توحى للشاهد بذاك العالم - 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 - العزلة والوحدة في اوديب بازوليني :

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

٢ - بربرية بمعنى عكس الحضارية ، وهي بعيدة هنا عن المعنى المهيمن في البربرية .

المثال - عزلة رهبانية ( مترفعة ) ( تقريبا تقليدية ) فاننا نرى في عزلة اوديب بازوليني عزلة ايدولوجية ( فلسفية ) ، معاصرة ، ( وهنا يقول بازوليني متكلماً عن تيرسياس : الرجل الذي يفهم الآخرين وهو منفلت في عزلته ووحده ، وفي الواقع فان نوعيته النبوية مسا هي الازوعية تحليلية وعلمية ) .

وتبدو شخصية تيرسياس : الشخصية الثانية في الفيلم - ليس من حيث هي دور سينمائي - رغم المناظر القليلة - نسبياً - التي يبدو فيها على الشاشة . وذلك لان اثره - في الخيط الفكري الروائي للفيلم - واضح جدا ، وذلك بصورة مباشرة - حينما يظهر هو - وبصورة غير مباشرة - عبر اثره في اوديب في المرحلة الثانية وفي المرحلة الاخيرة عند اتخاذ قراره النهائي واختياره الاخير ، وكذلك يمر اثره في خيط الافكار والاحداث ، وقد تكلمت عنه لانه بهمني ، من حيث ان فيه تتمثل الوحدة والعزلة ، البازولينية ، بصورة رئيسية . كما ان فيه تتمثل نفس الوحدة ونفس العزلة عبر شخصية اوديب ايضا .

#### ه - التركيب السيكولوجي لاديب :

لقد اصبحت عقدة اوديب الفرويدية ملاك الالسن منذ ان اطلقها ، لكن فرويد لم يغم ( وهذا ليس بالليل ) الا بتركيب شيء موجود من قبل في الواقع كما في الادب . ولا اظن ان الاسطورة - في ذهن واضعها - او عند سوفوكلس وغيره ، قد تكون غير واضحة ، ربما كانت غير واضحة كصيفة خارجية لنظرية عمومية ، ولكنها حتما - عدا ذلك - كانت رؤية كاملة للوضوح . ويؤكد بازوليني - كما اكد من قبل - بان القضية ليست قضية حالات خاصة او شاذة ، بل هي قاعدة عامة لكل الاولاد الذكور ، ويقول بانه واحد منهم ، لانه ليس شاذاً عن الاخرين . ويصر بازوليني على الطابع الاوتوبوغرافي للفيلم ، قائلاً بانه اكثر افلامه اوتوبوغرافية ، بل ويقول : ( بانه ما من احد يمكنه ان يقوم بفيلم حول اوديب ما لم يكن فيلماً اوتوبوغرافياً ، لان عقدة اوديب هي عقدة تشمل جميع الاولاد الذكور ) . - ما يزيد القضية ( مرارة ) هو المعرفة الذاتية الكاملة بالمعقدة ، ففي احد مشاهد الفيلم يصبح اوديب ، في ساعة من ساعات حبه مع الام - الزوجة جوكاست : ( امي ، اشارة لادراكه الكامل لحبه هذا . يضاف نفس الماني حتى في اوديب جيد - ولا ادري اذا كان قد وصفها داعياً ما يريد قوله - : ( انها كاملة ، جوكاست ، اي زوج هي ! اي ام هي ! .. اني لاحب جوكاست حسب البنوة والزوجة 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 احواله (انما) مرتين ، بحبه هذا ، ثم بوعيه الكامل لنوعيته هذا الحب . ( اني اتقدم بهذا الفيلم كإنسان كانت له هلوسته ، ولذلك فلا أستطيع ان اشرحها كثيراً ... ) .

وتبقى قضية اخرى : فهل العقاب الذاتي الذي قام به اوديب هو انتصار ( الاخرين ) وموت للمعقدة ، مصاحباً بنضج جنسي وداخلي ، ام هو مجرد همود جنسي وخروج عن ( قوقعة عالم ( الطفولة ) ؟ ) .. واظن انه لا يمكننا الاعتماد - في الاجابة على هذا - ولا حتى على تصريحات بازوليني التي تتناول شخصه : ( .. انني اروي تجربة شخصية ، ولكنها تجربة منتهية ولا تهمني بعد ، او بشكل افضل ، فهي تهمني ، ولكن كعصر تفكير ، ومعرفة وتامل . انها ليست قاسية في اعماقي ، بل وليست حية ، ولا تمثل لا صراعاً ولا دراماً . وبينما اعالج في افلامي السابقة مواضيع مختصرة في باطني ، فانتى هنا ، قد عالجت موضوعاً قد ابتعد عني .. ) . ولكن الشيء الاكيد هو استثمارية هذه العقدة عبر التاريخ ، وبناء الفيلم اكبر شاهد ( بازوليني ) على هذا .

#### ٦ - التركيب الاجتماعي والسياسي في الفيلم :

يبقى الالتزام قضية اساسية في افلام بازوليني ، وحتى في هذا الفيلم الذي قد يبدو بعيداً عن اي التزام ( سياسي ) ، تبرز لنا الخلفيات ( الايدولوجية ) واضحة في الفيلم ، ومرة اخرى ، ارى انه

من الافضل اللجوء الى تصريحاته : ( ان العطاء الماركسي واضح في كل فيلم ، ويتدخل بصورة مباشرة عبر ناي تيرسياس ، والذي يمثل التصعيد - ثم متكلماً عن اوديب يقول - : انه يعزف اولاً في احدى ساحات بولونيا - مدينة ايطالية - ويمثل غناؤه آتئذ الشاعر المنحط - الذي لا يصغي اليه احد - وبعدها يؤدي اغنية ثورية روسية امام مصنع في ميلانو : وهنا ، يبدو برجوازيماً صغيراً 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 - هنا لا بد لي من ان اعيد بعض كلمات جيد على لسان اوديب . « انا يجب ان ابتكر كل شيء : ان ابتكر الوطن » .. فالوضوع موضوع شاب يتحرك امام خلفية سياسية - وهي خلفية الثلاثينات - والتي ما هي الا هلوسة ، ويحيا كل عقد محيطه ، وعندما يصبح ناضجاً ، يرصد بالضبط ، ان يصبح تيرسياس ، اي ضميراً ومعرفة للاخرين ) .

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

( انه لمن الجوهرى التوضيح ان الواقع بالنسبة لي انما هو لا طبيعي . وبعض الاتهامات بالطبيعة - من قبل بعض الطلائعات - انما هي اتهامات حمقاء وسيئة النية ! ان رعب الطبيعي يخفي رعب الواقع . اما فيما يتعلق بالخيط التاريخي الذي يربط فيلمي ( الانجيل ) الى ( اوديب ) ، فيجب علي ان اقول بانني قد اخرجت ( اوديب ) بروح جد مختلفة عن ( الانجيل ) ، اي بنضج وعنف ، جمالية وجنسية اكثر منها دينية ... ) .

نبيل مهاني

فلورنسة

دار الآداب تقدم

# المسح والمرايا

للشاعر ادونيسي

صدر حديثاً

الثن ٦٠٠ ق.ل