النشاط الثقافي في العالم

ايطاليا

رسالة من نبيل مهايني

١ ـ المرح والقنوط في فيلم بازوليني الجديد

انهى المخرج والشاعر الايطالي بيير باولو بازوليني تصوير فيلمه العاشر (الطويل) «الديكاميرون» المقتبسة قصصه عن كتاب الديكاميرون لكاتب ايطاليا الكبير جوفاني بوكاتشو (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) .

ورغم انه من العسير الكلام عن فيلم ما زال في مرحلة المونتاج، فان بامكاننا الاشارة الى ناحية جديدة نرى (من خلال سيناريو الفيلم وطريقة تصويره وتصريحات المخرج) انها برزت في سياق اعمال بازوليني كسينمائي وكصاحب قلم .

هذه الناحية الجديدة هي الفرح . الفرح كطريقة في رؤية الحياة وعيش حوادثها . وقد لا يحمل الامر على كثير من الغرابة ان هو جاء في سياق مختلف عن سياق تاريخ بازوليني الفني . ويكفينا كي نطلع على كافة ابعاد هذا القول ان نستعيد اخر عبارة قالتها ماريا كالاس بطلة اخر فيلم اخرجه بازوليني ، ميديا . فقد صرخت ميديا في وجه عشيقها السابق جيزون اذ جاء يسترحمها اعطاءه جثتي طفليه منها بعد ان قتلتهما واحرقت بيتها انتقاما : «لا ، لا شيء يمكن بعد الان» . كانت عبارة قاسية اختتمت تراجيديا قاسية عبرت عن قمة قنوط الشاعر . غير انه يبدو ان شيئا ما يبقى متيسرا وممكنا امام الانسان الحق . هذا الشيء هو حرب النفس لتح ذخائرها التي لا تنفط ، واحدة بعد الاخرى .

والواقع ان الفرح ليس ناحية جديدة بكل معنى الكلمة لدى شاعرنا . الجديد فيها انهاالت عارية واضحة ومنفردة .

١ ـ لقد كان بازوليني منذ البدء شاعر المتناقضات يضرب الواحدة بالاخرى ويعيش مركز الاصطدام ليعبر عنه بعيدا عن محتويات النقيضين . ولم يكن هذا ، منذ البدء ايضا ، ليحول دون ان تبرز الاهرام المرتمية خلف كل جوانب تلك المحتويات . اما اذا اردنا اقتصار الحديث هنا عن الفرح ، فبامكاننا القول انه كان على الدوام ، لدى بازوليني ، طرفا لمتناقضة تشكل الحياة الاجتماعية طرفها الاخر ، كما كان رغبة واملا ، لكن وقبل اي شيء اخر ، فطرة على حافة التاريخ ترفض الدخول في مجراه وبرفضها هو لانها ابدا متمردة . وبالفعل فقد جاء الفرح في سياق اعمال بازوليني الشعرية والروائية ، والسينمائية فيما بعد ، ضمن صورة الشعب كفطرة . الشعب الذي لم ينتظم ضمن طبقة اجتماعية معينة ، بالمعنى الحديث لكلمة طبقة . ولذلك فقد عرف بازوليني خلال فترة معينة باسم «كاتب البروليتاريا السفلى» . وجاءت روايتا «شباب حياة» و«حياة قاسية» لتكونا بدءا واضحا تمثلت فيه هذه الناحية . لكن العمل الفني الرائع الذي عبر عن الامر بكامل حدة صراعه وواقعيته التاريخية كان قصيدة «رماد غرامشي» التي حملت اسمها لديوان شعري كامل . هناك وضع بازوليني الفرحة الشعبية ، التي كانت تصله عبر صخب احياء «البروليتاريا السفلى» الفقيرة ، وضعها ضد سكون المقبرة حيث يوجد قبر انطونيو غرامشي المفكر الماركسي المعروف واستاذ الشاعر الروحي . وجاءت قصيدة «بيكاسو» في نفس الديوان لتعبر عن نفس الناحية . فقد وصف الشاعر «الشعب» في فرحه ومرحه في حدائق روما ليكون على طرفي نقيض مع لوحات بيكاسو المصفوفة في قاعات العرض . واذا كان من العسير الاستشهاد بكافة الامثلة في اعمال الشاعر ، فانه من الضروري ان نشير الى نواح اخرى ظهر فيها الفرح في صيغة «الاومور» ، وهذا ما يلحظه اي كان شهد بعض افلام بازوليني مثل «بلابل وجوارح» و«تيوريما» (وأظن ان كليهما عرضا في بعض الاقطار العربية) .

٢ ـ على اية حال فهذه هي المرة الاولى التي «يقرر» فيها بازوليني استرداد هذا الجانب من ذاته بكل ابعاده وابرازه كلا متكاملا . وكان حتما ان يأتي هذا حربا على النفس ، او كما قال هو «ردة فعل على ذاتي السابقة وعلى الوضع التاريخي المحيط بي » (من مقابلة اجريتها معه لمجلة الطليعة الدمشقية) ، ونرى كلا من الامرين على حدة .

ما هي ذات الشاعر السابقة ؟ على الارجح كانت ذلك الجانب السائد الذي ولد رؤية بازوليني القانطة قنوطا دونما حدود ودون علاج ، وهي رؤية واضحة في افلامه الثلاثة الاخيرة « تيوريما»وحظيرة الخنازير» و«ميديا» . وقد جاءت ردة الفعل هذه بمثابة رفض للمفاهيم التي كانت تدفع الشاعر الى ان يرى الواقع والاشياء رؤية حزينة مستمدة من طريقة عيشه لذلك الواقع وتلك الاشياء . لكن رفض تلك المفاهيم لم يكن رفضا خارجيا فقط ، ذلك لانه نجم عن «آلية» نفسية جديدة ساعدت عليها نفسية الشاعر متعمدة الجوانب وطاقة الحيوية الهائلة التي تتضمن ، مرة بعد مرة ، تغذية الآليات في اللحظات المناسبة .

على اية حال ، اذا كان هذا التفسير صحيحا ، واذا استمر الشاعر مع ردة فعله هذه بكل ابعادها ، ومع مسيرة آليته الجديدة ، فان هذا الانعطاف سيكون اهم انعطاف في تاريخه الفني والشخصي. وقد عزا هو نفسه هذا الامر الى دخوله كانسان في مرحلة جديدة هي مرحلة «ما بعد الشباب» .

وهكذا سنرى ان الشاعر الذي طالما تغنى بكونه طفلا حتى عندما «رشد» ، وطالما هاجم الراشدين والمنسجمين مع نظم الواقع الحضاري بكل ابعاده وبكل مظاهره وتعبيراته الاجتماعية والسياسية والادبية.. الخ . سنراه «راشدا» في «معبد سدنته الراشدون» بعد ان دخله «والحياء يخنق» كما كان يقول في قصائده خلال الخمسينيات .

لكني لا ارى ان هذا الامر ممكن بكل ابعاده ومعانيه . فهذا الانعطاف الذي يبدو الان جذريا ، وهذه الآلية التي تبدو الان جديدة لا بد وان يلتحما مرة اخرى مع ما ظهر من انعطافات وآليات في تاريخ الشاعر ليشيرا من جديد الى بازوليني ذي «الجوانب المتعددة» ، لكن ودوما الى بازوليني الذي كان يشعر وهو في العشرين من عمره انه صوت للهواء والامطار والارض .

وكي لا يكون هذا مجرد توقعات وتفسيرات شخصية ، يجدر بي ان انقل كلمة قالها هو في تلك المقابلة «ان اخراج فيلم مرح وكوميكي وخال من المشاكل (...) لا بد وان يجد تبريره ، بشكل من الاشكال (...) ضمن سياق اعمالي ومؤلفاتي كفنان «ملتزم» . ولنا لهذه النقطة عودة .

هذا استعراض بسيط لردة الفعل على النفس . لكن ردة الفعل على الواقع التاريخي ؟ وأظن انه من السهل استنتاج الامر ، لكن لا بأس من عرض بسيط اخر .. وسنرى كيف ان القضية تتعلق هنا

ايضا بالقنوط .

أ ـ تيوريما : بازوليني من جماعة المفكرين المعاصرين الذين يرون ان واقع العالم قد تطابق الان مع واقع البرجوازية ، اي ان العالم يسير الان ضمن منطقة نفوذ تاريخ البرجوازية . وبما ان البرجوازية متجهة نحو الهاوية فان العالم يتجه ايضا معها نحو تلك الهاوية . ولذلك نرى ان البرجوازية تتحطم في تيوريما بعد رحيل الضيف الطارىء الذي يمثل «الاصيل» ، وذلك لتتناثر أطرافها ومؤسساتها وأخلاقياتها التي هي مؤسسات وأخلاقيات «الجميع» .

الا انه رغم التفسير القانط والتراجيكي لمصير الانسانية هنا ، يجدر بنا ان نبرز جانبا اخر من جوانب الفيلم ، الا وهو الامل . الامل وهو في وضع القنوط ، ان صح القول ، وهذا هو التفسير الوحيد الممكن لوجود بديل الفن كامكانية تطهير نظهر على حين غرة في رمادية العالم المفجعة لتضع الاشياء في محرق عدسة تضيء وتحرق وتفجر ، اي تطهر . وهذا هو التفسير الوحيد الممكن ايضا لوجود «الاحتياطي» الانساني الكامن في العالم الفلاحي البعيد ، الى حد ما ، عن تأثيرات الحضارة التكنولوجية الهدامة .

ب ـ «حظيرة الخنازير» : القنوط هنا أعم وأشمل . ليس هناك اي منفذ او اي بديل ، رغم جو «الضحك» الذي يسود الفصل المعاصر من الفيلم والذي تتقاطع اجزاؤه مع الفصل القديم . بل اننا نستطيع القول ان هذا الجو ما هو الا تقديم غير واع لانعطاف «المرح» في فيلم الديكاميرون الاخير . واذا كان مورافيا قد قال في نقده للفيلم ان الفصل المعاصر ينير الفصل القديم بنفس الطريقة التي ينير الفصل القديم فيها الفصل المعاصر ، فان بامكاننا الاستنتاج ان جفاف القنوط والالم (الغربة ، الوحدة ، التهام المجتمع للفرد وتمرده . الخ ..) ما هو الا اساس للمرح ذي الطراز البريختي الذي هو شكل القنوط في الفصل المعاصر . هذا فضلا عما يدل عليه ترابطهما من قنوط من التاريخ .

جـ ـ «ميديا» : ميديا هي قمة الهرم في تراجيديا القنوط البازوليني . ويكفينا ، ان تركنا جانبا رعب التراجيديا في حد ذاتها وان تركنا جانبا كون ان بازوليني لم ينه الفيلم بطيران ميديا مع اله الشمس بعد احراق بيتها وقتل اولادها ، بل انهاه بصرختها الرهيبة « لا شيء يمكن بعد الان » يكفينا ان نستشهد بالابيات الاخيرة لقصيدة له عن الخراف كتبها في نيسان ١٩٦٩ قبيل البدء بتصوير ميديا وخلال تحضيره له «كانت لنا معان ومعان ، لكننا الان لا نعني لكم شيئا . صبرا . سنموت . لكن انتم ، ماذا سيبدأ لكم ، ان لم يوسوس في صدوركم خلاصكم ؟ اين ستذهبون ، وقد خرجتم من الدائرة لتذهبوا مع الخط المستقيم ؟» .

لقد بكى بازوليني عند رؤيته تلك الاغنام ترعى تحت اشعة الشمس في ضواحي روما. ولم يكن بكاؤه الا وداعا ، وداع «الدائرة» ، والا شكا ، شك قنوط .

وكان لا بد من المرح كردة فعل على القنوط . ردة فعل مبررة حتى من وجهة نظر «الالتزام» .

والمرح كطريقة في رؤية الاشياء وعيشها ؟ انها ناحية تنبع بالضرورة عن الاولى . وقد قال بازوليني نفسه ان السن (ولد بازوليني عام ١٩٢٢) ، اي سلسلة متواصلة من خيبات الامل ، تدفعه لان يرى الواقع لعبا . وقد يبدو ، او بل قديكون ، هذا اللعب جديا الى اقصى حدود الجدية ، الا انه سيبقى لعبا.

وهكذا نرى ان المرح والقنوط يلتقيان من جديد لا كسبب ونتيجة فحسب ، بل كمركزين متشابهين في النظر الى جريان الواقع من قمة هرم الواقع . فهناك لاعقلانية التاريخ وعبثه من جهة ، وهناك لحظة مؤسية من لحظاته من جهة اخرى . اما الفرح والالم فهما ردود افعال متعاقبة ، بل ان احدهما قد يدفع للاخر .

٣ ـ بيد ان سؤالا جوهريا قد يخطر في بالنا بعد هذا العرض، وهو ، ماذا يبرر الان (بعد ان رأينا تبرير المستقبل المتوقع) ردة الفعل تلك ؟ ماذا يبرر الفرح ؟ ماذا يبرر اخراج فيلم «كوميكي» ؟ ويقدم بازوليني في الحال جوابا جوهريا على هذا السؤال الجوهري . الجواب هو الواقع . اكتشاف الواقع في عريه . ان مغزى الفيلم ـ يقول ـ هي اونطولوغيا الواقع ، اي تقديم الواقع بعيدا عن تعابيره ومظاهره وأشكاله : الواقع في جوهره الاساسي وفي حالته «البريئة» بعيدا عن مضاعفات الصراع والاشكالية التي سببها تقابل العالم القديم مع العالم الحديث والدائرة مع الخط المستقيم ... وقد اختار المخرج مدينة نابولي في جنوب ايطاليا لانه يرى ان شعب نابولي رفض التاريخ الحديث الى حد ما ، اي انه رفض ان يجابهه ، وان كان قد قبل بعضا من مؤسساته الفوقية ، ولذلك فقد بقي في «حالته الصافية والطاهرة» ، اي بقي «واقعا اونطولوغيا» .

لكن الا يحق لنا ان نتساءل فيما اذا كان هذا الواقع الصافي الذي ـ شانه شأن الخراف في القصيدة سابقة الذكر ـ لا يوحي بأي شيء ويوحي بكل شيء ، فيما اذا كان مجرد رعشة «السفطة» ؟

اما عن الخراف فقد قال بازوليني في القصيدة نفسها انها «تعيش بانتظار تلاشيها الابدي» . اما عن الواقع فقد قال في المقابلة المشار اليها اعلاه «ان اعماق شعب نابولي تعيش ، خارج اي صراع، في نوع من القواقع ما قبل التاريخية ، قواقع نحفظ فيها ذاتها حتى النفاد والمحق ، ربما» .

٢ ـ لقطات من الموسم المسرحي في روما

١ ـ وصلت فرقة مدينة جنوى المسرحية الثابتة الى روما لتقدم مسرحية «الام كوراج واولادها» للمسرحي والشاعر الكبير برتولت بريخت . والمسرحية من اخراج لويجي سكاورتسينا . وقد لقي العرض ، في كافة المدن التي جابها ، نجاحا واقبالا واسعين ليس من السهل نسبهما الى محبة بريخت . فهل يمكن ان يكون السبب تقديم بريخت كما يريده الجمهور .. حتى وان كان بريخت الجديد هذا بعيدا كل البعد عن برتولت المسكين ؟ ربما . لقد بدا واضحا منذ العبارات الاولى التي لفظها الممثلون ان الروح الاستعراضية ستكون روح التمثيلية ، وفي هذا المقال الذي اقدمه مترجما يسعى الناقد لتوضيح هذا الامر وتفصيله :

. هناك طريقتان لتمثيل برتولت بريخت ، تكمن احداهما في العمل على ان يلوح كل من معنى وقيمة رسالته الشعرية والسياسية بكاملهما ، دون الالتفات الى ما ينجم عن ذلك من حب او من بغض له من قبل الجمهور ، وتكمن الثانية في مسخه الى صاحب قصص فاشلة خالية من اي معنى . وللاسف فهي عادة تمسخ عملاق المسرح الى أبعاد الطريقة الثانية ، ربما لعدم تمكن مسرحيينا من الدخول في النظام التمثيلي الذي قال به بريخت ، وهو نظام ابتدائي في الظاهر فقط ، لانه يبدي تعقيدا وشمولا من المصاعب التي لا يمكن تخيلها ، والتي سرعان ما نصبح استحالة تحول دون تنفيذ مبادىء ذلك النظام ... لقد كتب بريخت مرة في ملاحظة له لمسرحية «الأم كوراج واولادها» انه «ليس من وظيفة المخرج ان يفتح عيني الام كوراج في نهاية المسرحية : انها ترى شيئا ما ، في منتصف الدراما ، عند نهاية المنظر السادس (صفة الحرب التجارية وعنفها اللاعقلاني) ، لكنها تفقد بعدها مقدرتها على الرؤية . ان وظيفة المخرج هي اهتمامه في ان يرى الجمهور « ذلك » . وهذا ما افتقدناه في « الام كوراج واولادها »

التي اخرجها مسرح جنوى الثابت . هذا بسبب درجة الملحميـــة والدراماتيكية اللتين اخرجت بهما المسرحية ، وبسبب نقصان العلاقه الديالكتيكية بين منصة المسرح والجمهور (وهي الطريقة التي يتدخل بها الجمهور بصورة مباشرة في الاحداث) ، ثم بسبب انعدام «المسافه» بين الممثلين والشخصيات والاحداث التي يمثلونهـا . وقد ادت الناحية الاخيرة ـ التي تخون بصورة كاملة جوهر الفكر الدراماتيكـــي البريختي ـ الى سقطات دفعت بالتمثيلية الى أشكال طبيعية غيـــر ملائمة والى التقليل من امكانية «الرؤية» التي يرى بريخت انهـــا يجب ان تترك للجمهور . ان هناك وسيلة تكنيكية كان يدعو اليهـــا بريخت وهي الغناء ، وقد كرر الكاتب مرارا عديدة ان الغناء يخـــل بالكثافة الدراماتيكية التي تضيع عن الانظار الهدف الرئيســـي للعملية . اما الوسيلة الثانية فهي اثر التغريب ، وهي الطريقة التي يجعل الممثلون الحدث بواسطتها عبارة عن رواية لاحداث وليس حدثا يمكن عيشه بصورة تامة . لكن لا يمكن ان يرى سهولة هاتين الناحيتين الا من اعتناد هذه العملية . ولم يظهر ممثلو المخرج سكاورتسينا انهم معتادون عليها . وهكذا فقد مسخ معنى المسرحية الى حال تأرجح بين المحزن والمؤسي ، هو قدر امرأة في دوامة حرب مرعبة تدفع لها ، ثمنا لما ربحته منها ، بان تفقد اولادها . فالى اي مصير انتهت هنا صفة الحرب كقضية طنانة ، ذلك كما كان يراها بريخت وكما يجب ان نبدو في موقف ومناظر الأم كوراج ؟ لقد بقيت خبيئة صفحات المسرحيـــة ونوايا المخرج ، بينما برزت بسيكولوجيا البطلة وصفتها (للأسف) ذات الطابع المثالي والبرجوازي بصورة جد واضحة ، وهي صفة كـــان الشاعر التعيس يتحاشاها في برنامجه ورؤيته الخاصة الشخصيـــه للمسرح . هذا كما ان الطابع السياسي لبعض الحوادث يبقى في الظل، ويأتي الاضطراب ليحل محل الوضوح ...

ويجب الا ننسى نقطة انطلاق بريخت الايديولوجية وهي انه لا يمكن تنسيق فكر ذي طابع ماركسي بصورة واضحـــة وفق مبادىء تمثيلية تناقض الاشارة الرئيسية . وباختصار ، فان التعامل المعقول مع الكثيرين من الكتاب ، او حتى معهم كلهم ، لا يمكن ان يتم مع بريخت بسبب الروابط المباشرة التي تربط الفكرة عن الوجود التي قبل وعمل بها مع صيغة التمثيل التي يجب ان تنطق باسم ايديولوجيتها . لكن هذه المبادىء تكاد تكون معدومة في تمثيلية سكوارتسينا وفي العديـد من التمثيليات البريختية في ايطاليا ، ولذا فان العرض ، الـــذي يثير الضغائن الفاشية ضد الكاتب وعقيدته ، ينال اعجاب الجمهور البرجوازي لدينا ، جمهور لا يمكن له ان يرى معالم الانهام ضد طريقة حياته في المسرحية المقدمة . هذا كما تنعدم في هذه التمثيلية ايـــة خميرة سياسية ، فضلا عن ان قبول وسرور العديد من المشاهديـــن المغالطين لا بد له وان يثير ارتيابنا ....

عن صحيفه «موندو نوفو» لـ «اكيلي مانفو»

٢ ـ بعد مسرحية (الاله كورت) التي عرضت العام الفائت بنجاح فائق في روما ، قدمت منذ قليل على مسرح «ديللي فاللي» في رومـا مسرحية البرتو مورافيا الثانية (الحياة لعب) ، وقام بالاخراج زوجـة مورافيا الكاتبة داتشا مارابيني . وقد افلحت الكاتبة بالايحاء بابعاد المسرحية الفكرية ، فضلا عما وهبته اياها من ديناميكية وحيوية مـن العسير تقبل الجمهور للتمثيلية دونها .

ان مسرح مورافيا يشترك مع رواياته بعامل مهم هو نشوء العقـدة (الصراع في المسرحيات) من قلب الاحداث التي تتجمع وتتشكل فـي البدء حتى تتمخض عن تلك العقدة او ذاك الصراع ، اللـذان ينحلان، غالب الاحيان ، وفق نظرة يمليها «تشاؤم» الكاتب في رؤيته الوجودية النابعة عن نظرته (او المسببة لها) الاجتماعية ـ التاريخية .

ويدور الصراع في مسرحية (الحياة لعب) بين «فكرتين متنافضتين عن الحياة ، اولاهما لا مبالية ، هدفها هو ذاتها ، فوضوية ، قائمة على حرية اللعب القصوى ، والثانية نفعية ، قائمـة علـى نفعيـة وتغريب العمل . لكن الحياة كلعب ، دون اي لجام ، ليست الا اوتوبيا ، ذلك لان اللعب خطير ويفجر غرائز حيوية يمكنها بسبب تطرف اللعب نفسه ان تتحول الى غرائز موت . وفي النهاية فان اللعب في عالم خاضع للقوانين النفعية يخاطر في ان ينقلب «نفعيا» هو ايضا ، اي ان يتحول عن كونه لعبا ليصبح ضربا مفريـا ومخادعا» .(من المقابلة التي اجريتها مع مورافيا لمجلة «الطليعة» الدمشقية ـ العدد ٢٢٨ تشرين الثانـــي ١٩٧٠) .

ويحلو لي ان اشير الى الصراع في مسرحية اخرى لمورافيا هي «العالم هو ذاك الذي هو» ، حيث تتقابل فلسفتان متنافضتان ضمـن اطار لعبة مسلية ، الفلسفة الاولى هي الماركسية التي تدعو لتغيير ، او العمل على تغيير العالم والاشياء ، والثانية هي فلسفة ويتجينستاين التي تدعو للعمل على تغيير اللغة من اجل تغيير الاشياء .

نبيل رضا المهايني

* *

الاتحاد السوفياتي

رسالة من : خيري الضامن

الروايـات البوليسيـة

نشرت «الصحيفة الادبية» لسان حال الهيئة الادارية لاتحـــاد الكتاب السوفييت في عددها الرابع (٢٠ ينايـر ١٩٧١) ملاحظـــات انتقادية بقلم انجباريدزه بشأن نشر الروايات البوليسية في الاتحاد السوفييتي . وجاء في هذه المقالة : لدى مطالعتنا لما تنشره المجلات الادبية السوفييتية من نتاجات الكتاب الاجانب لاحظنا ظاهرة نستثير الاهتمام . فان اغلبية المجلات الادبية الكبرى الصادرة في مختلـف ارجاء الاتحاد السوفييتي تخصص مكانة كبيرة للروايات البوليسية . فخلال عام ١٩٧٠ وحده صدرت باللغة الروسية اربع روايات لاجاتا كريستي . وخلال السنوات الخمس الاخيرة نشرت لها في المجـلات السوفييتية خمس عشرة رواية فضلا عن الكثير من الاقاصيص. ويصعب ان يجد المرء كاتبا اجنبيا معاصرا اخر يستطيع التفاخر بمثل هـــذه الكمية من مطبوعات مؤلفاته باللغة الروسية . ولا حاجة بالمرء لان يكون اخصائيا متبحرا لكي يؤكد بان في كثير من بلدان العالم كتابا اكثـــر اهمية وموهبة من اجاتا كريستي .

وحظيت افضل مؤلفات سيمينون باهتمام القارىء السوفييتي، حيث صدرت له بالروسية مجموعتان كبيرتان تضمان روايات وقصصا واقاصيص تتجلى فيها الجوانب المتبينة من نتاج الكاتب : النزعـــة الديمقراطية والعناصر الانتقادية الاجتماعية والتعمق في نفسيـــات الابطال . ومما لا شك فيه ان سيمينون كاتب موهوب ومن جهابـــذة الادب البوليسي ، ولكن لديه كأي كاتب اخر مؤلفات موفقة واخـرى

اقل توفيقا ، لاسيما وانه الف اكثر من مائتي كتاب . فهل ينبغي ترجمة ونشر اية رواية له لسبب واحد هو ان «ميغريه» بطلها ؟

نحن نعتقد بان هذا السؤال وارد ، وهو لا يخص مؤلفات كريستي وسيمينون وحدهما . فان البعض من مجلاتنا صارت تنشر كل ما يقع تحت ايديها من روايات بوليسية لكسب اكبر عدد من القراء ، حيث نشرت مجلة «الدون» في العام المنصرم روايه «المحقق كوين يتابع التحقيق» ونشرت مجلة «ناش سوفزيمينيك» رواية ر. ستاوت «كانت البداية في اوماخ» ورواية د. تشيز «اقوى من المال» ، ونشرت مجلة «بروستور» رواية هذا الاخير «المصيدة» . وكانت بعض المجلات قد نشرت مؤلفات تشيز قبل ذلك ، بالرغم من ان هذا الكاتب لا يتمسك بتقاليد سيمينون الديمقراطية في الرواية البوليسية .

وتقوم الحجة الاساسية لدى ناشري الروايات البوليسية في الاتحاد السوفييتي على انهم يرون في هذه الروايات فضحا لجوهر طراز الحياة البرجوازية ولعيوب المجتمع الرأسمالي . وهذه الحجة صائبة في نطاق عدد محدود جدا من الروايات البوليسية مثل روايات سيمينون والروايات البوليسية السياسية ذات الانجاه المعادي للفاشية كروايات الكاتبين الانجليزيين جون لي كاري و أ. هول . وقد نشرت رواية هول «مذكرة برلين» في آن واحد من قبل مجلتين سوفييتيتين هما «ليتيراتورنايا روسيا» و«سيبيرسكيه اوغني» ونشرت مجلة «الادب الاجنبي» رواية ن. لويس «بيدي اخيه» .

ان اغلبية الروايات البوليسية الغربية تدور في فلك واحد هو اما احراز الثروة والمكانة المرموقة في المجتمع واما الحفاظ عليهما . ولا تتعدى هذه الروايات من الناحية الفنية المخطط المعهود : الجريمة ـ تحريها ـ كشفها . وكل شيء في هذا الادب يتحول الى صنعة رخيصة مبتذلة .

الا ان في الغرب كتابا موهوبين يستخدمون الشكل الروائي البوليسي لطرح مشاكل اجتماعية جدية . ومن امثال هؤلاء الكتاب ن. لويس وجون كاري وأ. هول. والى مؤلفات امثال هؤلاء الروائيين ينبغي لفت انظار القراء .

((النزعة العصرية))

صدر في موسكو في اواخر ١٩٧٠ كتاب موجناغون «النزعة العصرية» ، وهو يتناول جمالية الموديرنيزم التي تغلغلت في كثير من جوانب الثقافة البرجوازية الحديثة . وفي معرض الكلام عن هذا الكتاب اشار الدكتور في العلوم الفلسفية ف. كودين الى ان «النزعة العصرية» لا يبدو بشكل مذهب نظري متكامل ، وذلك لان مفهوم الموديرنيزم يضم كثيرا من الظواهر المتنوعة والمتناقضة . ومن المعروف ان الايديولوجيين والنظريين البرجوازيين يضاربون في استعمال مصطلح «موديرنيزم» . ولذلك فعند دراسة الاتجاهات «العصرية» في الفن البرجوازي ينبغي التأكيد خصوصا على انها لا تمت بصلة لروح العصر الحقيقية وللتجديد في الثقافة الفنية . وان العبارات الطنانة لمختلف النزعات الرائجة في الثقافة البرجوازية ما هي الا حجاب يتستر على الفاقة الروحية للثقافة الزائفة .

الا ان الكشف عن جوهر «النزعة العصرية» ونعريتها امر غير ممكن بدون دراسة الجذور المعرفية والاجتماعية لجمالية هذه النزعة. وهذا ما وفق اليه الاستاذ موجناغون في كتابه الذي قدم فيه تحليلا عميقا لكثير من مؤلفات واعمال نظريي الموديرنيزم البرجوازيين من امثال غ. ريد و ن. فراي واولدوس هكسلي وتريلينغ وهوفستادتير ومانرو .

«قضايا الادب الاميركي»

صدر في موسكو عن دار النشر «ناوكا» في اواخر العام المنصرم كتاب «قضايا الادب الاميركي في القرن العشرين» بقلم مجموعة من المؤلفين . وهذا الكتاب حلقة من السلسلة التي يعدها معهد غوركي للادب العالمي عن «تاريخ الادب الاميركي» . وتستهل الكتاب مقالة الدكتور رومان سامارين عن الرواية العسكرية في الادب الاميركي . ويعزى نشوء هذا النوع الادبي الى السياسة العدوانية الوقحة التي تنتهجها الولايات المتحدة الاميركية في كثير من ارجاء المعمورة . وتناولت مقالة زاسورسكي الادب الجماهيري الاميركي وخصائصه ، كما حلل ميندلسون ونيكوليوكين وكورينيفا مؤلفات عدد من الكتاب الاميركان (ابدايك وبيلو ولويل وميلر وولياَمز وتشيفير) .

ويتناول الكتاب مسألة الادباء الاميركان المنسيين والادباء الذين يقفون في الصف الثاني ولكنهم يؤثرون تأثيرا كبيرا على الحياة الفكرية الاميركية من امثال ليندسي وفينزجيرالد وتوماس ولف وغيرهم .

اناتولي سوفرونوف

احتفلت الاوساط الادبية في مستهل العام الجديد باليوبيل الستيني للكاتب السوفييتي المتعدد المواهب والنشاطات اناتولي سوفرونوف الذي يمارس نظم الشعر وكتابة النثر والتأليف المسرحي الكوميدي . وتتابع مسارح موسكو والمدن السوفييتية الاخرى عرض مسرحياته« النقود » و«المتاهة» و «التركة» و(الطبيب الغريب الاطوار) وغيرها . ومن المعروف ان سوفرونوف من اوسع الكتاب السوفييت اطلاعا على حياة الريف الحديث ومعيشة العمال ، يساعده في ذلك تجواله وترحاله في كافة ربوع البلاد . وتتميز موهبة الكاتب الكوميدية بالتفاؤل وحس النكتة وروح الفكاهة والالوان الزاهية التي يضفيها على ابطاله وشخصيات مسرحياته .

وفضلا عن النتاج الادبي الثر يمارس سوفرونوف نشاطا اجتماعيا واسعا . فقد كان سكرتيرا لاتحاد الكتاب السوفييت ورئيسا لتحرير مجلة «اوغونوك» ، وانتخب نائبا لرئيس لجنة التضامن الاسيوي الافريقي ونائبا لرئيس اللجنة السوفييتية للعلاقات مع كتاب آسيا وافريقيا .

موسكو — **خيري الضامن**

صدر حديثا

الاختزال العربي

بقلم

اسكندر لوقا

الناشر مكتبة اطلس بدمشق