منارات
manarat

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

ملحق ثقافي اسبوعي يصدر عن جريدة المدى

العدد (3005) السنة الحادية عشرة - الأربعاء (12) شباط 2014

WWW. almadasupplements.com

فيدريكو فيلليني

المرأة الجميلة خارج سلطة المخرج..فلليني: أرسم النساء السمينات

فيديريكو فلّليني (ولد في ٢٠ يناير/ كانون الثاني ١٩٢٠ بمدينة ريميني بإيطاليا، وتوفي بروما، في ٣١ أكتوبر/ تشرين الأول ١٩٩٣) بعد إصابته بنوبة قلبية. فلليني أخرج أجمل أفلام الدراما الكوميدية بعنوان (الدولشه فيتا - الحياة الحلوة) بطولة مارشيلو ماستروياني وإنيتو أكبيرغ. أغرم الفتى فيلليني بعروض السيرك ومؤدي المسرحيات الهزلية التي كانت تعرض في مدينته، وتقمص أدواراً عدة لا تبدأ بالمهرج الملون من طاقيته حتى حذائه ولا تنتهي بمروض الأسود، الساحر الذي يروّض وحوش الغابة ويجعلها ترقص على إيقاع الطبول.

عواد ناصر

تعرف على الممثلة جوليتا ماسينا وتزوجها في العام ١٩٤٣، حضرت هذه المرأة في أحلامه الرومانسية، كحبيبة وممثلة وظهرت لاحقاً في عدد من أفلامه، ووصفها بأنها المرأة الأكثر إلهاماً لأعماله. وحقق في العام ١٩٤٥ نجاحه السينمائي الأول حين دُعي للمشاركة في كتابة سيناريو فيلم (مدينة مفتوحة)، وهو من أهم أعمال المخرج روبيرتو روسيليني وفق أفلام الواقعية الجديدة، المثقلة بأسئلة الحرب العالمية الثانية وآثامها وآلامها التي خرج، إثرها، للعالم ثلاثة من أعظم مخرجي فن السينما الإيطالية والعالمية: لوتشينو فيسكونتي ومايكل آنجلو أنطونيوني و فيديريكو فيلليني، لكن كلاً من الثلاثة وضع بصمته السينمائية الخاصة في الاخراج والأخير، الحائز على أربع جوائز أوسكار، أسس مدرسة فنية في السينما أطلق عليها (المدرسة الفلليْنية).

جوليتا مقياس الحب والفن

جوليتا صارت هي المرأة والممثلة والملهمة وامرأة الحوارات الحارة والمتوترة حول الحب والسينما والجمال، بل هي كل شيء مثل مدار كامل في حياة هذا المخرج اللامع.

ليس من صفحة في مذاكراته، بعد التعرف عليها، تخلو من صورة لها أو حوار ساخن أو مشاكسة أو غزل، وأكثر من هذا صارت هذه المرأة مقياساً لجمال النساء وعبقريتهن عنده "كانت تتقبل ما أقول وطيبة المزاج وتعطي كل ما عندها للدور، وتحتفظ بكل ما فكرت فيه خلال النهار وخصوصاً أخطاء العمل وتفضي به إليّ عندما نرجع إلى البيت ليلاً... جوليتا كانت ممثلة وستبقى ممثلة، ووجهت لي انتقادات عنيدة.. أردت أن أحمي مفهومي عن الشخصية وأرادت هي أن تحمي شخصيتها".

بين الزوجة والحبيبة والممثلة تنقل فلليني مفاهيمياً، لا جسدياً، فبقي مخلصاً لهذه المرأة التي لبت حاجاته الفنية والعاطفية والثقافية، من دون أن يمنعه هذا من إبداء رأيه، أو ذوقه بالنساء الأخريات فناناً حراً، فلا غيرة ولا مشاحنات، وهو الرجل الذي بدأت المرأة في حياته، منذ الطفولة، على هيأة ملاك يتبعه ويشير إليه بسبابته: أن اتبعني "إنه ملاك طفولتي ملاكي الحارس الذي لا يفارقني أبداً.. لم أستطع أن أتصور هذا الملاك إلا امرأة".

فلليني الخجول

فلليني الرجل الخجول، لكن الوقح في السينما، لم يمارس سلطته ونفوذه على النساء "خصوصاً مع امرأة جميلة".

يقول في مذكراته (*):

"أنا دائماً خجول مع النساء. لم أرغب في امرأة عشاقها كثار يمكنها أن تجري مقارنة بيني وبينهم ولو في خيالها فقط. لم أكن منافساً في السرير.. أحب النساء الخجولات لولا أن التقاء شخصين خجولين أمر محرج".

نصائح المخرج للممثلات لا تتحد بالدور والحوار ولون العينين والشفتين، إنها تتوجه إلى المرأة الممثلة على أنها امرأة تعرف ما تريد من جمالها وحضورها وشخصيتها، إذ الجمال عنصر أساس، على أن يكون المخرج "صديق" الممثلة الذي يصارحها ويثني على جمالها مثل أي صديقين حميمين. يقول فلليني: "أثناء عملنا في فيلم "جولييت والأشباح" قلت للممثلة ساندرا ميلو: يجب أن تؤمني بجمالك.. عليك أن تقفي أمام المرآة بطولك الكامل وأنت وحيدة، ومن المفضل أن تكوني عارية وتقولي بصوت عال: أنا أجمل امرأة في العالم".

ثمة مشكلةً عويصة بين فلليني الرجل وفلليني الفنان بشأن النساء، على أن طفولة الفتى غير حرفية المخرج الناضج الذي يرى في المرأة عطاء لا ينضب في الفن والحياة، حتى أنه يعترف بأنه "يجلّ النساء" على خلاف النظرة التي أبداها بعض نقاده الفنيين الذين اتهموه بأنه يحط من قدر المرأة ويستعملها مادة فنية أو "وسيلة انتاج".

فلليني، في مذكراته، يبحث عن البراءة في المرأة جزءاً من براءته الشخصية، كما يقول، رغم خشيته من النساء، لكنها خشية تتلاءم مع تقديسه لهن، فهن لسن في متناول أي شيء عدا الحب والفن، وربما على شكل دعابة.

أما أثناء العمل فيبوح فلليني: "قد أقول، أحياناً، لامرأة في موقع العمل: هل مارست الحب في الليلة الفائتة؟ ترتبك ثم تجيب عادة بالنفي حتى لو أنها ربما مارست ذلك، وأقول أنا ما معناه: إذن، ضاعت ليلتك سدى".

ماستروياني معبود النساء

مارشيلو ماستروياني صديق فلليني ونجمه المفضل كان ساحر النساء عدا كونه نجماً لامعاً في السينما الإيطالية والعالمية فهو النجم في أفلام فلليني ورأيناه في أفلام عدة منها عرض في دور العرض البغدادية أيام زمان، خصوصاً في السبعينات.

يذكر فلليني: "كانت النساء تترامى على مارشيلو ماسترويانى، دائماً.. قلت له: "أنت محظوظ. فأجاب: إنهن يترامين عليك، ولكنك لا تقبض عليهن، بل إنك لا ترى ذلك فتفلت منك الأمور".

مخرج، مثل فلليني، ولا بد مثل أي مخرج حرفي آخر، عليه أن يعزل نزواته عن عمله، فالعري النسائي ينبغي أن يدخل في الأفلمة وليس في الشهوة الخاصة للمخرج "كنت أجد نفسي منهمكاً في العمل جداً بحيث أكون في الغالب غافلاً، تقريباً، عن الممثلات العاريات قربي".

أما النساء السمينات فهن في رسوم فلليني، خصوصاً تلك التي تشكل مخططات الأفلام على الورق، لكن بطلاته لم يكن سمينات، ربما الأمر يعود إلى أخيلة الطفولة فهو، كما يقول، يقتصر على الظاهر حيث كان يعي اختلافهن عنه:

"عند توزيع الأدوار، أو الكتابة، أو في الفترة السابقة للانتاج، يبدو أن يدي ترسم وحدها أحياناً.. في تلك اللحظات أرسم صدوراً أنثوية ضخمة على الأرجح (بالمناسبة فلليني رسام أيضاً)، والشيء الآخر الذي أعبث في رسمه، عادة، هو مؤخرات نسوة بالغات الضخامة.. إن معظم النساء اللواتي أرسمهن في كراسة الرسم الأولى يظهرن كأن ثيابهن تتمزق عنهن.. إن كن يرتدين أي ثياب".

(*) أنا فلليني - إعداد: ش. شاندلر، ترجمة عارف حديفة، منشورات دار المدى.

الحكاية المدهشة خلف تحفة فيلليني الشهيرة!

فيديريكو فيلليني.. أحد أشهر وأهم الأسماء في تاريخ السينما التي لا يمكن لأيّ متابع أو مهتم، أو حتى مجرد مشاهد سينمائي عابر إلا ويقف عند هذا الاسم الكبير؛ ليحظى بجزء من تفرده الخاص بالإبداع منذ أن بدأ كاتباً ناجحاً حتى انتهى مخرجاً عظيماً.

فهد الأسطاء

وقبل أن يبدأ "فيلليني" مسيرته الحافلة في الإخراج مع أول روائعه Variety Lights عام ١٩٥٠ كان قد وضع أوائل بصماته في الإبداع السينمائي عبر الكتابة خلال عقد الأربعينات، حينما بدأ العمل ككاتب سيناريو في حقبة الواقعية الإيطالية، حيث غالبًا ما كان يعمل مع المخرج الشهير "روبيورتو روسيلليني"، فكان أول أعماله كتابة سيناريو أحد أهم أفلام الواقعية الإيطالية ,Rome Open City (١٩٤٦)، بجانب "سيرجيو أميدي"، ومنه كان ترشيحهم الأول لجائزة الأوسكار كأفضل سيناريو، قبل أن يعود مرة أخرى ليرشح لأوسكار أفضل سيناريو مع "أميدي وروسيلليني" في ١٩٥٠ لفيلم Paisan بإخراج "روسيلليني" أيضًا.

لكن لم يكتسب "فيلليني" شهرته العالمية، ويضع أولى بصماته الإخراجية حتى عام ١٩٥٣، حين فاز فيلمه "إي فيتوليني" (١٩٥٣) بجائزة الأسد الفضي في مهرجان البندقية، وكان أحد المرشحين لجائزة الأسد الذهبي، ومن هنا بدأت الحكاية..

ففي السنة التي بعدها واصل "فيلليني" نجاحه بنجاح أكبر في فيلم "لا ستراداLaStrada/ " (١٩٥٤) ببطولة زوجته "جوليتا ماسينا"، حيث فاز بأكثر من خمسين جائزة عالمية تتضمن الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي، وهي السنة التي تقدم فيها هذه الجائزة للمرة الأولى، بالإضافة إلى الأسد الفضي والترشح للذهبي في مهرجان البندقية. كما حظي الفيلم بإعجاب نقدي عال، حيث يعد أحد أكثر الأفلام تأثيرًا على السينما. وفي ١٩٥٧ صدر فيلمه الشهير أيضًا "ليالي كابيريا/Nights of Cabiria" ومن بطولة زوجته "جوليتا ماسينا"، حيث فاز الفيلم بالأوسكار لأفضل فيلم أجنبي أيضًا بعد ثلاث سنوات فقط من فوزه الأول، كما فازت زوجته بمهرجان "كان" كأفضل ممثلة.

حينها كان "فيلليني" قد عُرف واشتهر كأحد العظماء في تاريخ السينما الإيطالية، بجانب "لوكينو فيسكونتي، وفيتوريو دي سيكا، ومعلمه روبيتر روسيليني"، ولكن لم يتنبأ أحد بقدوم الإعصار الذي اجتاح العالم عام ١٩٦٠ باسم "لا دولشي فيتا/ La Dolce Vita"، حيث حطم الفيلم جميع الأرقام القياسية لصندوق التذاكر، واصطف الناس ساعات طويلة لمشاهدة الفيلم. كما واجه الفيلم هجومًا كبيرًا من الفاتيكان، ووصفوه بالفيلم المعيب، واستنكره أعضاء الجناح اليميني في البرلمان؛ لمواضيعه المثيرة للجدل، فيما تجرأ أحد المتعصبين ليقوم بالبصق على "فيلليني" في أحد المؤتمرات الصحفية فيما كان الجمهور يصرخ عليه بالشتائم. ولم يكن الحال أفضل منه حينما فاز الفيلم بالسعفة الذهبية بمهرجان "كان" في تلك السنة، حيث واجه الجمهور ذلك بالاستهجان وتعابير الاعتراض!

لقطة من فيلم "ثمانية ونصف"

لقطة من فيلم "ثمانية ونصف"

وبعد هذه الضجة والنجاح الساحق الذي أحدثه فيلمه الأخير هذا وجد "فيلليني" نفسه تحت ضغط كبير، حيث ظل العالم السينمائي وقتها بأكمله يترقب كيف سيكون فيلمه القادم، وما المستوى الأعلى الذي سيصل إليه، أو التجربة الفريدة الأخرى التي سيحققها، كما كان تحت ضغط من المنتجين وطاقم العمل، وأصبح القلق يساوره فيما كان سيقدر على إتباع مسيرته هذه بتحفة جديدة لا تخيِّب ظن المنتجين وآمال عشاقه؛ مما أدى إلى توقف أفكاره وانسداد إلهامه، وأصبح في حيرة كبيرة لا يستطيع معها أن يحدد كيف سيبدأ فيلمه القادم، وفي أمل لإيجاد حل لهذه المشكلة، وطريقة يستأنف فيها معين إبداعه من جديد بدأ "فيلليني" بالبحث فقط عن مواقع لتصوير فيلمه القادم دون حتى أن يتصور اسم الفيلم، أو أحداثه، أو حتى شخصياته، فبدأ بخطوات إنتاج الفيلم في عام ١٩٦٢ حيث وقّع "فيلليني" العقود مع المنتجين، وتم بناء مواقع التصوير، واختيار الأبطال، واختيار ممثلين جدد، والتعاقد مع طاقم العمل والمصورين، ولكن "فيلليني" ما زال لا يعلم عن الفيلم شيئًا سوى اسم بطله، (والذي أدى دوره أحد عمالقة التمثيل السينمائي "مارسيلو ماستروياني" بطل فيلمه السابق)، وعند اقتراب موعد التصوير قرر "فيلليني" أن يتخلى عن المشروع، وأبلغ المنتجين بذلك؛ بحجة أنه خسر فيلمه، إلا أنه وقبل أن يعلن عن تخليه هذا طلب منه المنتج حضور حفل بدء المشروع، وأثناء الحفل يحكي "فيلليني" أنه شعر بالعار الشديد تجاه الطاقم الذي كان ينتظر إبداعه، وفي تلك اللحظة وجد "فيلليني" الحل، وقرر أن يصنع فيلمًا يحكي الحالة التي كان يعيشها تحت الضغوط.. قصة المخرج الذي لم يعد يعلم ما هو الفيلم الذي يريد إخراجه.. قصة التحفة السينمائية الشهيرة "ثمانية ونصف"!!

عن جريدة الشرق الاوسط

عندما رحل فدريكو فلليني عن ثلاثة وسبعين عاماً، بعد غيبوبته شغلت بال محبيه، عرفت في التحولات الطارئة عليها من أزمة في القلب إلى انتكاسة في الدماغ فسوء في عملية التنفس، ما يشبه التحرك في كواليس أفلامه، وعلى قدر رهافة حدسه. كان فلليني أخصب خيالاً من الذين دفعهم فضولهم في الأيام الأخيرة إلى ترقب موته المؤجل إما بسماع تقارير الأطباء اليائسين من نجاته وإما بالتهافت على شراء جريدة تجرأت على نشر صورة أخذت له خلسة وقد لفه النوم والسكون في فراشه.

فدريكو فلليني: أن أتذكر يعني أن أخترع

إسراء سامي محمد

كان أخصب من غيره في تخيل المشهد الدائر حول جسده المحتضر، فقبل وفاته بسنوات، أخضع للعناية الفائقة وعولج من أعراض نوبة قلبية ولم يتوان لاحقاً عن تسجيل انطباعاته في كتاب «وأحاديث» عن تجربة إقامته في المستشفى حيث انتابه الإحساس بأنه كان مجرد شيء «حين أخذوني إلى قاعة الأشعة بأضوائها الباردة، ذكرتني القاعة بصالة للميكساج. تركوني نصف عار فوق سرير صغير جرار، خلف الستار الزجاجي وقف الأطباء بقمصانهم البيضاء تحدثوا عني وأشاروا إلي بحركات رأيتها ولم أفهم الكلمات التي كان يقولها ذوو المرضى الآخرون يمرون بالقرب مني وينظرون إلي نصف عار، إنهم ينظرون إلى الشيء أو أفضل من ذلك. ففي الصباح وبينما أنا في سريري والأنابيب في منخاري، تبادلت المرأتان اللتان تقومان بالتنظيف بين طرفي السرير حديثاً كان يمر من فوقي. إحداهما قالت للأخرى: «كان عليك بالذهاب إلى سان جيوفاني. ففي وسعك أن توفري خمسمئة لير. وردت عليها الأخرى بثقة: جلد بقرة؟ لا، جلد أيل هل تتذكرين سكربينة أختي في حفل زفافها؟ كانت مصنوعة من جلد البقرة»، فنفت صاحبتها ذلك إذ جاوبتها، لا كانت من جلد الأيل».

أدرك فلليني أنه على فراش المرض ليس أكثر. ولعل في هذه الكلمات الملتقطة من نص طويل زاخر بالتهكم والمرارة وأحاسيس العزلة ما يتماثل وقصصه الأليفة في عالمه السينمائي الحافل بالالتباس والغرابة والتعرف على هذا العالم يدعونا لرحلة في غيبوبة فلليني الذي لم يشأ لنصه الوارد في كتاب أحاديث أن يكون رسماً لتداعيات رجل مقبل على الموت، بل مقدمة للعودة بذكرياته إلى مسقط رأسه «أن تتذكر» قال بنفسه ذات مرة يعني أن تخترع وهكذا، فلا أحد يعرف الكثير عن طفولته وكيف أمضى صباه المأثور عنه، نسبة إلى الناقد الإيطالي الدو تاسوني أنه أشبه ما يكون بالتروبادور الذي اخترع لنفسه ألف حكاية وحكاية عن شبابه، حيث كل حكاية أروع من الأخرى.

وبالرجوع إلى قواميس سينمائية عدة، يبقى الثابت أن فدريكو فلليني أبصر النور عام ١٩٢٠ في ريميني من عائلة بورجوازيه في الريف الإيطالي وكان تلميذاً شارد الذهن في المدرسة. على رتابة الدراسة وقسوة التربية التي لقيها من الآباء الكاثوليكيين، آثر التعلق بعالم السيرك والميوزيكال والماريونيت. ومن يسترجع فصولاً من أفلام «أماركور» و«لاسترادا» والمهرجون وساتيريك ونوجنجر وفريد وسواها، يرى أمامه استعراض الحياة الكبير يتشكل من المهرجين والفنانين الجوالين والبلهاء والفيلة والبدينات والمنبوذين وكل من أغدق على أعمال فلليني السحر وغرائبية الصور وسوريالية الواقع.

حب السيرك

فلليني، وإن بدا غير واثق من كلامه، ذكر أنه هرب في التاسعة من عمره للحاق بسيرك بعد أن وقع في حبه، يكاد لا يوصف عشقه للسيرك. لكن التاريخ الحقيقي لمسيرته الفنية يبدأ من ولعه بالرسم والكاريكارتور والكتابة الصحافية التي مهدت له الطريق للعمل في السينما. فبين مقاعد المدرسة ومقهى ريميني، تمرن في الخفاء على رسم وجوه التلاميذ والرواد. وما لبث أن عمل في رسم الملصقات الإعلانية لأفلام صالة «فولغور» المعروفة في بلدته وقدم لمجلة «٤٢٠» الفصلية الصادرة في فلورنسا مساهماته الصحافية الأولى، وكانت مجموعة من النصوص القصيرة والشرائط المصورة ورسم الشعارات.

ناقد فني

ترك فلليني بلدته في التاسعة عشرة من عمره مسافراً إلى روما. وعد أباه وأمه بالانتساب إلى جامعة. لكن تردده على «أماكن السوء» أخذته بعيداً عن قاعات الجامعة. وكانت أماكن السوء هذه صالات الميوزيكال وغرف التحرير في الصحيفة الساخرة المشهورة وقتئذ باسم «مارك أورباو»، مر في تلك الصحيفة عدد من كتاب السيناريو والمخرجين الإيطاليين، أما فلليني فأمضى فيها نحو أربع سنوات ونشر بين ١٩٣٩ و١٩٤١ ما لا يقل عن سبعمائة مقالة موقعة باسم «فدريكو» وما لا يحصى من أعمال الرسم. وكانت جميعها تنم عن روح دعابة تحولت أدبياً إلى تجارب في الرواية. ويلاحظ الناقد الدو تاسوني أن النص السردي الذي نشره فدريكو في تاريخ ٢٠ آب ١٩٤١ تحت عنوان ليلي، أظهر القدرة الفلليني على مزج الواقع بالذاكرة والخيال، بشكل يحدد الركائز الأساسية لأفلامه في الفترات اللاحقة.

من المعروف أن فلليني جاء إلى روما عاقداً العزم على العمل في إحدى المهنتين: الصحافة أو التمثيل. بالمصادفة وحدها انتقل إلى كتابة السيناريو فالإخراج، ويرجع الفضل في ذلك إلى الممثل الكوميدي والمخرج الدو فابريزي.

يروى أن فابريزي وسواه من الكوميديين أمثال ماريو بوناروماكاريو كانوا يترددون على مكاتب التحرير في صحفية ماركو اوريليووكان فابريزي في حاجة إلى التزود

بأفكار لأفلامه. وبسبب إعجابه بأعمال فلليني، أصبح هذا الأخير ذراعه اليمنى، ويوم ظهر فابريزي ممثلاً في روما كانت مدينة مفتوحة لروبرتو روسليني، وتكرس بين العامين ١٩٤٦ و١٩٥١ كاتباً لحوالي خمسة عشر سيناريو لأفلام أخرجها روبرتو روسليني وبييترو جرمي وألبرتو لاتوادا وغيرهم. وينسب إلى فلليني أن روسليني ائتمنه على تصوير لقطات معدودة من فيلم بايرا، وأسند إليه دوراً في فيلم الحب؛ لكن ذلك لم يدفعه إلى التفكير جدياً في الإخراج.

الواقعية الجديدة

شأنه شأن الذين مروا في سينما روبرتو روسليني وموجتها السائدة في أعقاب الحرب العالمية الثانية، كان تيار الواقعية الجديدة مؤثراً في انتقال فلليني التدريجي إلى الإخراج. مع هذا فإن محاولاته الأولى افتتحت أيضاً سينما ما بعد الواقعية. أولى هذه المحاولات كانت مشاركته البرتو لاتوادا في إخراج نيران الميوزيكهال سنة ١٩٥١ المعاصرة الفللينية كشفت عن نفسها في الفيلم، يكفي أن موضوعة الميوزكهال كانت عزيزة على قلب فلليني إلى ما حمله بعض المشاهد من تنبؤ بما سيقدمه المخرج لاحقاً في أفلامه من العمل على الذاكرة والأوهام الضائعة وافتتاحيات غير متوقعة المشاهد. فلليني يشرح طريقة عمله هنا بالقول إنه أدخل شيئاً من ذكرياته في هذا الفيلم بعضها كان حقيقياً وبعضها الآخر مخترعاً وثمة مناخات ريفية أعرفها جيداً.

مع بينيلليو فلايانو، شكل فيلليني الثلاثي الذي قلما عرفت السينما الإيطالية فريقاً ضاهى موهبته في كتابة مرسال القلب، سنة ١٩٥٢. الفيلم الثاني لفلليني، والأول له كاملاً، كان أكثر تعبيراً عن الاستلهام من الواقعية الجديدة والخروج منها بنبرة كوميدية لاذعة وقاسية فقد تصدى الفيلم لموجة «الفوتورومان» في إيطاليا ويروي رحلة زواج تتخللها مغامرة خيالية. وهمية للعروس الساذجة التي تفكر في القيام بزيارة خاصة لبطلها المفضل في سلاسل الروايات المصورة وتنتهي مغامراتها بمحاولة الانتحار. وللمتفرج أن يتخيل مأساة الزوج الذي وقع الحادث على غفلة منه أثناء خلوده إلى قيلولة بعد وصوله مع عروسه إلى العاصمة. أراد فلليني فضح زيف الأسطورة التي مثلتها مجلات الفوتورومان في اغتراب الناس الجماعي عن الذات. لكن الفيلم هوجم بقسوة من قبل النقاد في مهرجان البندقية. وثمة من يعتبره اليوم أفضل أفلام المخرج. على أي حال تتركز في ذهننا فكرة الرحلة التي قام بها الزوجان من الريف إلى المدينة. سنرى في ما بعد كيف تراوحت أعمال المخرج بين أطراف هذا المثلث: الريف – المدينة – الرحلة.

جائزة الأسد الفضي

سنة ١٩٥٣، أخرج فلليني إل فيتلوني، واستحق عليه جائزة الأسد الفضي من مهرجان البندقية، فكانت الجائزة الأولى في حياته الفنية. في هذا الفيلم، أطلق السينمائي الراحل شعاره الأثير «أن أتذكر يعني أن أخترع»، قال ذلك لأن ما أراد الإيحاء به لم يكن ذاكرته الخاصة وإنما إعادة تكوينه للذاكرة الجماعية في أجواء العائلة والقرية التي يعرفها جيداً و«إل فيلتوني» أو من يسموا بالإيطالية «أحباء الماما» كانوا خمسة، ألبرتو والدون جوان فوستر والكاتب الذي فاته الوقت ليوبولدو وابن أبيه ريكاردو وموراردو أو ضمير المجموعة. إذا جاز التعبير هؤلاء الخمسة كانوا – كما لم يكونوا – وجوهاً متعددة لذاكرة فلليني الذي رسم لوحة نادرة بواقعيتها عن حياة القرية تندغم فيها السخرية والحزن والحنان.

إل فيتلوني كان توطئة لبحث المخرج عن سيرته الذاتية التي جعلت بعد عشرين سنة من «أماركورد» تتمة لهذا الفيلم. وحتى يحين ذلك سيشهد ال فيتلوني على تأرجح علاقة المخرج بالجمهور والنقاد بين فيلم يستثير غضبهم وفيلم ينشد المصالحة معهم. فبعد صدمة «مرسال القلب» في مهرجان البندقية، انتزع فلليني الأسد الفضي وسجل ال فيتلوني أحد أعلى الإيرادات في صالات السينما الإيطالية والأمر لم يتكرر على هذا النحو مع الفيلم المقبل لاستراندا.

قبل فوزه في البندقية، فشل فلليني في العثور على من يتحمس لإنتاج «لاستراندا» سيناريو عن ثلاثة فنانين جوالين تجمعهم المصادقة على طباعهم المتناقضة بين الطيبة والتوحش والجنون. ثلاثة أدوار برع في أدائها علي التوالي جولييتا ماسينا «زوجة المخرج لاحقاً» وأنطوني كوين وريتشارد بايسهارت.

أبصر «لاستراندا» النور سنة ١٩٥٧ وشوهد كما لو أنه حكاية شابلنية «من شابلن» عن الوحدة. وفيما تركزت الأنظار – ولا تزال – حول علاقة جيلزومينا الطيبة «جولييتا ماسينا» بزامبانو المتوحش المشاعر «أنطوني كوين» عومل الفيلم كأنه مغامرة روحية تخوضها جيلزو ميتالا نسنهزامبلونو» ووجد الكاثوليكي هذه المغامرة «رمزاً» للرحمة الإلهية التي تحرك قلوب القساة. أما النقاد اليساريون فأخذوا على فلليني تهربه من إبراز المظاهر الواقعية والتاريخية والاجتماعية واتهموه بالاغتراب وخيانة الواقعية لتي تبناها فلليني قبل «لاستراندا» بعام واحد، من خلال مشاركته في الإخراج الجماعي لفيلم «الحب في المدينة» «١٩٥٣» آنذاك، أخرج فلليني الاسكيتش الثالث من الفيلم وكان بعنوان «وكالة زواج» عن فتاة فقيرة تتهيأ للزواج والبوح به كيفما أتفق لمساعدة زوجها وتبدو مستعدة حتى للزواج من دنوب «نسبة إلى نوع من الجنون يجعل المريض المصاب به يتخيل نفسه ذنباً». هذا الشريط القصير كان رحل في عالم وكالات الزواج. ربما حجب عنه انضواؤه في عمل جماعي متعدد الأفلام تهمة الانحراف عن الواقعية، والحال أن الفيلم الأخير كان حائزاً للتنويه بوجود ميلين لدى فلليني ميل إلى تصوير الواقعية في شكل كورالي انطلق من ال فيتلوني «ومن ثم الصفيح»، الحياة الحلوة ثمانية ونصف» وميل إلى كل ما هو سحري، لا واقعي روحي، انطلاقاً من لاستراندا. منذئذ، أخذت الأفلام فلليني تحرك ردود فعل المخرجين العالميين تجاهه، فبينما فضل الأميركي سام بيكنباه لاسترداد إنجاز السوريالي الاسباني لويس بونويل في الحديث عن «ليالي كابيريا»، لا بد من ذكر الفيلم الذي سبقه وأزعج الكثيرين الصفح «٩٥٥» عن مجموعة من سكان مدن الصفيح، يعيشون بواسطة النصب والاحتيال على الفقراء بزعامة أوغستوا «برودريك كرلوفورد» وكيف اعتبر هذا الأخير خائناً في نظر أصدقائه بعد وقوع شاب مشلول ضحية بين يديه. نقاد الفيلم رأوا مصدر الإزعاج في وصف عمل فلليني بـ «القاسي» و«عديم الشفقة» ونقل الناقد الفرنسي الراحل أندريه بازان هذه الاجواء في رسالة له من مهرجان البندقية، تضمنت قوله، لم أكن فخوراً بكوني ناقداً فرنسياً ذا منزلة رفيعة حين سمعت زملائي يقولون: إن ما نراه ضرب من الخديعة «التعبير المجازي لكلمة خديعة في الفرنسية وذلك هو عنوان الفيلم أيضاً».

مهما يكن من أمر، حالف النجاح فلليني مجدداً سنة ١٩٥٧، تاريخ إنجازه لفيلم ليالي كابيريا، عن مومس بيضاء القالب «جولييتا ماسينا» وأحلامها التي تذهب بنا إلى عوالم كأنها قصة خرافية، يتشكل من خلالها أول فريسك رسمه فلليني عن روما المعاصرة. كمثل المومس، اختار فلليني الصحافي في فيلمه التالي الحياة الحلوة، «١٩٥٩» مفتاحاً للدخول إلى أوساط عدة: المقاهي، النوادي الليلية، مجتمع الأريستوقراطيين، الأثرياء الجدد وحلقات المثقفين. ليس الفيلم مرآة لمجتمع وعاداته، بل أيضاً قصة انحدار رجل أتى من الريف إلى المدينة وفوت عليه كل فرص الخلاص التي عرضت عليه، رجل عاجز عن الحب، عن الاتصال الحقيقي. فلا معنى لوجود عائلة. الجنس تلصص والمرأة أسطورة، وهي بحسب سيلفا «أنيتا أكبرغ» المرأة – الطبيعية. أراد فلليني أن يطلق على فليمه أسم بابل ٢٠٠٠ لكنه استقر أخيراً على الحياة الحلوة وأحرز السعفة الذهبية لمهرجان كان، ثم عاد وتعاون مع بطله مارشيللو ماسترويواني في تصوير رائعته ثمانية ونصف.

يعني ثمانية ونصف أنه الفيلم الثامن والنصف للمخرج وإذا كان الرقم ٨ مفهوماً، فإن ١\٢ تعني الاستكشين اللذين حققهما فلليني قبل هذا الفيلم، وهما وكالة زواج «١٩٥٩» وبوكاشيو ٧٠ أو تجارب الدكتور أنطونيو «١٩٧١» غرابة العنوان لفتت الأنظار إلى مضمون الفيلم الذي تحمس له المخرج الفرنسي الراحل تروفو وكتب عنه أن ثمانية ونصف هو فيلم يحلم كل مخرج في صنعه وعليه أن يحفظه عن غيب. على غرار بطله غيدو السلمي «مارشيللو ماسترويواني» كان فلليني في الثالثة والأربعين من العمر وقت تحقيقه للفيلم سنة ١٩٦٣. حكي «ثمانية ونصف» عن فنان وسينمائي تخلى عنه الإلهام. إنه محاولة استعادة النفس وبحث أنسلمي– فلليني عن جواب لسؤال أين ضللت الطريق؟ وكما كانت المرأة أسطورة «الحياة الحلوة» جسدت كلودا كراديناللي هنا شخصية المرأة الملائكية في الكاميرا.

ينتهي «ثمانية ونصف» بمعاهدة انسمي نفسه ألا يصنع فيلماً آخر كاذباً. والحقيقية أنه بعد هذا الفيلم، أخرج فلليني أول أشرطته الملونة «جولييتا والأرواح» من بطولة زوجته، سنة ١٩٦٥، وكان بحسب برونيللو روندي أحد المشاركين في كتابة السيناريو يتركز حول مسار التحرر لدى امرأة إيطالية، لكن نقاد فلليني لم يعجبوا به.

قصص غير عادية

مرة أخرى، عاد فلليني للمشاركة في فيلم جماعي تحت عنوان قصص غير عادية «١٩٦٧» وكان ترتيب اسكيتش فلليني الثالث وحمل عنوان توي داميت، لكن وعلى الرغم من اقتباس فيلمه عن قصة لإدغار آلان بو، هي «لا تراهن برأسك مع الشيطان» فقد تصرف فلليني بحرية مطلقة وقلب مضمون القصة، إذ جعل بطله «تيرانس ستامب» ممثلاً إنكليزياً مدمناً على الكحول، يأتي إلى روما ولا يلبث لحظة وصوله إلى المطار أن يسكنه شعور الداخل إلى إحدى دوائر الجحيم.

ويذهب بنا فلليني إلى رحلة رهيبة في الليل، ويتخيل في حفل توزيع جوائز غريب، انصراف توبي إلى النوم على كرسي، وحين يدعى إلى إلقاء كلمة فهو بالكاد يقوى على استحضار جملة مجتزأة من ماكبث ويقول يا شمعة فادية، انطفئي. ثم صرخ في الحضور ماذا تريدون مني! لست ممثلاً كبيراً هيا اخرجوا من هنا. سوف يكون لفلليني فليمان آخران يشهدان على تعامله الحر مع النصوص الأدبية وسير الشخصيات. سنة ١٩٦٨ حقق عمله الأصعب ربما «ساتيريكون»، فما يفترض فيه أن يكون رحلة في أجواء الشعر والرواية في القرن الأول بعد الميلاد، يتحول الفيلم إلى رحلة علمية خالية في الماضي، مع الشابين الرومانسي انكولبي والمتهتك اشيلتي. الصراعات الحب المثلية الجنسية تبدو أقرب إلى الرحلة الفضائية في روما. تساؤلات الماضي تحمل تساؤلات الحاضر. وما أضفى على العمل طابع الصعوبة عدم ارتكازه على تطور درامي، ويذكر فلليني أن بنية العمل تمحورت حول جعل الفيلم شريطاً وثائقياً عن الحلم. أما الفيلم الآخر «كازانوفا» ظهر لفلليني ثلاثة أفلام، استقى فيها الكثير من سيرته الذاتية المهرجون «١٩٧٠» فلليني روما «١٩٧٢» و«أماركورد»«١٩٧٣».

من إنتاج التلفاز الإيطالي، يحكي «المهرجون» عبر ثلاثة فصول، يلعب فيها المخرج دور الدليل، عن عالم السيرك بين روائع الماضي وانحطاطات الحاضر، في الفصل الأول يشرح المخرج تجربته الشخصية كمشاهد بكر لهذا العالم الذي أحبه. وفي الفصل الثاني، يذهب وفريقه السينمائي لاكتشاف سيركات ومهرجين مازالوا على قيد الحياة، ويخلص الفصل الأخير إلى توجيه تحية لشكل من فنون العرض يتهدده الزوال.

ويعتبر الناقد الدوتاسوني المهرجين نشيداً لسلطة الخيال وكما كان «ثمانية ونصف» تجسيداً لشباب السينمائي ونضوجه في العقد الرابع من عمره يعد «المهرجون» أول شريط عن الشيخوخة في حياة فلليني.

حين زار المخرج الروسي الراحل أندريه تاركوفسكي إيطاليا، قال عن روما إنها «مدينة أفقية» وفي «فلليني روما» هناك مشهد يقول فيه مهندس يعمل في مشروع لشق أنفاق المترو أن روما التحتية طبقات متفاوتة. وفيلم فلليني عن روما هو رحلة أخرى ما بين هذه الطبقات. ومن الريف إلى المدينة، يكتشف المخرج صور روما وذكرياته الدراسية والنشاطات السينمائية في حقبة النازية.

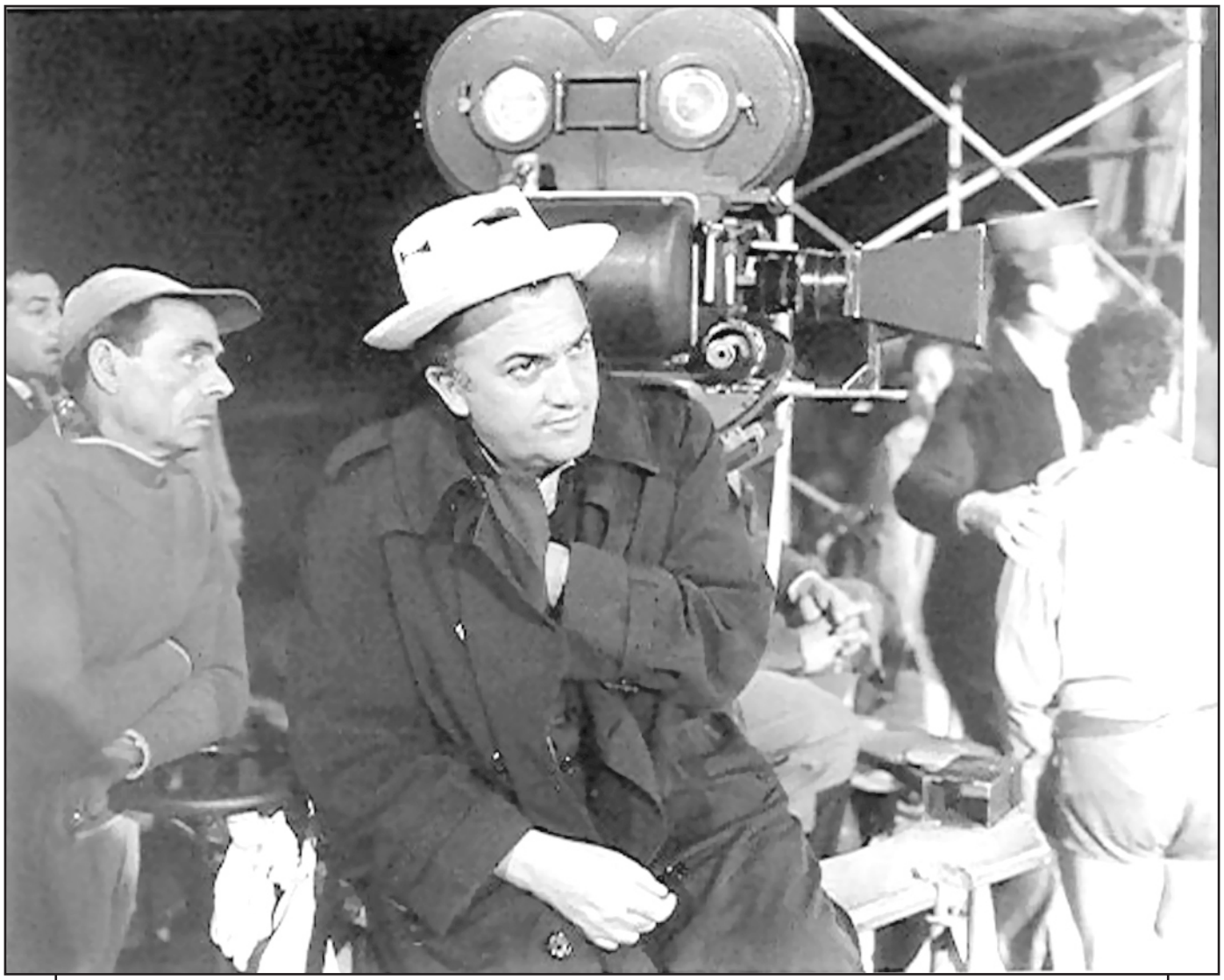
وفي «أماركورد» يستعيد فلليني أجواءه الريفية وطقوسه وتقاليده العائلية بنفس احتفالي، حيث تتولى أحلامه واكتشافاته الأولى في سن المراهقة غنائية «اماركورد» جعلت منه فيلماً شعبياً، أو على حد السينمائي فرنشيسكو روزي» فهو فيلم «غرامشي» الهوى.

سنة ١٩٧٨ قدم فلليني بروفة أوركسترا، عن عازفين بأمرة قائد أوركسترا ألماني. الفيلم صرخة تحذير ضد الفوضى وانهيار النظام بعد فقد الانسجام بين أعضاء الأوكسترا. بعد ذلك، أخرج فلليني مدينة النساء «١٩٨٠» وتمضي السفينة «١٩٨٣» وجنجر وفريد «١٩٨٥» والمقابلة «١٩٨٦» وصوت القمر «١٩٩١ «في كل هذه الأفلام وجد فلليني من يدافع عنه لكن ثمة الكثيرين ممن وصفوا أعماله الأخيرة بالدوران في فلك فيلم واحد يستأثر بإلهام فلليني «مدينة النساء» بارتجاليته ومشكلاته الإنتاجية كان أقل تماسكاً وإقناعاً من «ثمانية ونصف».

أعطى نظرته الوداعية على عالم سوف يسيطر فيه التلفزيون على الاتصال بين الناس وصور أنتينات التلفزيون كما لو أنها رؤوس خيم من عهد رعاة البقر.

يوم دخوله في الغيبوبة، عدت لمشاهدة «ساتيريكون» في صالة «أكاتون»الباريسية. كانت فرنسا والعالم تضج بالأخبار التي تتناقلها التلفزيونات عن الوضع الصحي لفلليني، لكن كل هذا الضجيج لم يحمس الكثيرين لمعاودة التعرف على «ساتيريكون». كنا عشرة أو اثني عشر مشاهداً لا أكثر. لدى خروجنا من الصالة، وجدنا مراسلي وكاميرات القناة الثانية في التلفزيون الفرنسي كانوا يسعون إلى سماع تعليقاتنا على سينما، يودع المخرج سحرها في موته المؤجل بغيبوبته. أول شيء تداعى في ذاكرتي، كان سخرية السينمائي الإيطالي الكبير من حاملي الكاميرات التلفزيونية. الآن يتركنا فدريكو فلليني لعالم قال، عنه ذات يوم، إنه لن يجد من يرثه سوى الأقزام.

عن جريدة الاتحاد الاماراتية



فلليني مخرج يصور أحلامه.. الفانتازيا ضد الفاشية والطفولية المزمنة

محمد عبيدو

عندما عرض فيدريكو فيلليني «ساتيركون» اي «المأساة الساخرة» قال الكاتب الايطالي الكبير البرتومورافيا «ان هذا المخرج يصور احلامه».

ولقد كان هذا صحيحا تماما وان لم يكن قد كشف عن كل اعماق فيلليني التي وصفها الناقد الامريكي بيتر هاركورت فيما بعد قائلا: «ان فلليني له حياة سرية خاصة لاتظهر الا في افلامه» والغريب في هذا الفيلم، وهو واحد من اعظم افلامه، انه كان يتناول مشكلة تاريخية وهي مصير الامبراطورية الرومانية، اي انه فيلم تاريخي من حيث النظرة المبسطة للتقسيمات الفيلمية.

ولكن اي تاريخ واي مصير؟ ان المشاهد الاساسية للفيلم صورت داخل «الكوليزيوم» في وسط روما المعاصرة. ولكن هذا المبنى الاثري الهائل الذي يفخر به الايطاليون المعاصرون كان بالنسبة لفيلليني «الجمجمة التي تبقت من الحضارة الرومانية البائدة» ومن هذا المعنى اخذ فيلليني يملأه، اي يملأ هذه الجمجمة بمظاهر حياتية هي مزيج من روما القديمة وروما المعاصرة، لكي يعطي للمفترج الاحساس بان ما يشاهده من اعمال ونتائج في الحضارة الاوروبية المعاصرة، هو مماثل لما كانت عليه الحال في روما في ايامها الاخيرة. هذا الشعور بالزوال كان آخر تطور وصل اليه فيلليني من مناقشته لحياة بلاده ولحياة اوروبا كلها، الامر الذي شكل صدمة غير متوقعة لكل النقاد والمتفرجين في اوروبا.

قد يكون هذا هو المعنى النهائي الذي تركه فيلليني، الذي غادر عالمنا يوم ١٩٩٣/١٠/٣١، لكل الاجيال القادمة، وهو معنى مخيف صاغه فيلليني بكل الادوات التصويرية المتاحة له في ذهنه، من سيريالية وتكعيبية وتعبيرية، وكانت النتيجة انه قدم عالما «فنتازيا» لم يقدمه مخرج سينمائي من قبل.

ولد فيلليني في ٢٠ كانون الثاني ١٩٢٠ في مدينة «ريميني» الايطالية، بعد انتهاء دراسته الثانوية، سافر الى فلورنسا ليبدأ عمله عبر نشر رسومه وقصصه في صحافتها، وما لبث ان اخذ يكتب النصوص المسرحية للاذاعة والاغاني للمسارح الاستعراضية، ليتعرف على كاتب السيناريو جيروته ليني ويتعاون معه على كتابة العديد من السيناريوهات للافلام السينمائية. فيلليني بدأ الرسم صبياً، وكان هذا هو حبه وولعه الأول من بين ألوان الفنون. ويستطيع المر سريعاً وببساطة أن يجد العلاقة بين تلك الهواية الأولى التي احترفها في الصحف فيما بعد، وبين الكيفية التي يقدم فيها نماذجه من الشخصيات، فهي أيضاً تماثل الرسومات في غرائبيتها وعدم واقعيتها. لكن الأمر في مدلولاته ليس مجرد استكمال معين لولع سابق، وليس مجرد انتقال ذلك الولع من وسط فني إلى آخر، بل هناك الكثير من الأسئلة التي تثيرها تلك الشخصيات الغريبة التي يقدمها لنا: من هم هؤلاء؟ لماذا يثقلون على كاهل فيلليني؟ كيف يستطيع أن يلتقط معانيهم؟ أين يجدهم وماذا يريد منهم؟

في «فيلليني: مفكرة مخرج» (كتباً حكى فيه عن بعض ذاته) يقول حول شخصياته: "نعم. أعلم أن الأمر يبدو مشيناً وقاسياً، لكني كثير الإعجاب بكل هؤلاء الأشخاص الذين دائماً ما يطاردونني، يتبعونني من فيلم إلى آخر. كلهم مجانين إلى حد. يقولون أنهم بحاجة إلي، لكن الحقيقة إنني بحاجة إليهم أكثر. إن قيمهم الإنسانية كثيرة، وفيرة، كوميدية وأحياناً مشوقة" .

من اول افلامه وحتى صوت القمر اخرها ؛ تكاد تكون سينما فلليني كلها رحلة متواصلة في اعماق النفس البشرية . عام ١٩٤٣ تزوج فيلليني من جوليتاماسينا الممثلة القديرة التي قامت ببطولة معظم افلامه .. ٠

ثم يخرج بالتعاون مع البرتولاتو ادا اول افلامه «اضواء الاستعراض» عام ١٩٥٠ وفي العام الذي يليه يخرج اول فيلم له «الشيخ الابيض» وقد نبع الفيلم من كتابات انطونيوني عن عالم الاساطير. وقوبل الفيلم بفتور اثناء عرضه في مهرجان فينيسيا، هذا الفتور يتحول الى حماسة واعجاب بعد عام واحد عندما عرض فيلمه الثاني «المدللون» ويكون نجاحه السينمائي الحقيقي الساحق عند عرض فيلمه الثالث «لاسترادا» عام ١٩٥٣ في مهرجان فينيسيا، وكان النجاح حيا وسريعا جدا. نال جائزة «الاسد الفضي» الفينيسي،

وتبعه استقبال حار في ايطاليا وفي الخارج (استمر عرض «لاسترادا» في نيويورك مدة ثلاث سنوات وكانت زخات الجوائز تنهال عليه، ومن بينها الاوسكار لافضل فيلم اجنبي، واثار النقد في ايطاليا، في الوقت نفسه، لهذا الفيلم خصومات عنيفة.

فكان البعض يثمنونه ويمجدونه كأية تعكس روح سامية، والبعض الآخر يحكمون عليه كمحاولة اغتيال شنيعة للواقعية الجديدة وجمالياتها.

وينزل الى الحلبة الكل تقريبا: النقاد، المخرجون، المثقفون، السياسيون، وهم يسجلون على صفحات الصحف اراءهم المتباينة، التي كانت على الاغلب ذات صفات مبدئية أكثر مما هي صفات سينمائية.

عام ١٩٥٧ ينجز تحفته السينمائية «ليالي كابيريا» وقدمه في مهرجان «كان» ليحصل على نجاح عظيم، ومنحت جوليتا ماسينا جائزة أفضل ممثلة، كما حصل على جائزة الاوسكار مرة أخرى.

يقدم لنا فيلليني شخصية مومس بائسة من ضواحي المدينة.. كابيريا التي تنجو من الموت بأعجوبة المصادفة، ولا تريد ان تصدق ان عشيقها هو الذي دفعها الى الموت ليسرق منها حقيبتها.. كابيريا الساذجة الطيبة رسم شخصيتها فيلليني ببراعة ليرصد بصدق ذلك الواقع السفلي البائس من المدينة.. أولئك البشر العزل، الوحيدون، الحزانى..

كابيريا، بعد ان أمست تشعر بأنها ضائعة وخالية من أي أهمية.. مصادفة، تلتقي غير مصدقة برجل طيب، يفاتحها بخجل عن حبه لها، وتوافق على الزواج منه، وتقبل ان تبيع بيتها كي تذهب معه الى بيت الزوجية، حاملة النقود في حقيبتها، تركض لشاطئ الأمان.. وفي النهاية، وبعد جولة في الغابة ينتهي الخطيبان الى ضفة النهر، ويطغى الانفعال على وجه الخطيب، وتعود لها ذكرى النهر الذي غرقت فيه.. فتصرخ «إن كنت تبحث من وراء كل ذلك عن هذه النقود، فخذها، ولكن اقتلني.. اقتلني أرجوك، فمن أجل أي شيء أعيش.. والى أين سأعود»؟

عن الفيلم كتب أحد النقاد: «إذا كان فيلم (لاسترادا) يمثل النقاء فإن فيلم (ليالي كابيريا) هو الفيلم الكامل والأكثر ادهاشا بين أفلام فيلليني».

وينجز فيلمه «الحياة حلوة» الذي لاقى نجاحا جماهيريا عاليا وحدة عالية من الجدل والنقاش حوله.. وحصد جوائز عديدة، أهمها السعفة الذهبية لمهرجان «كان» السينمائي.

وعن الفيلم يقول فيلليني: أدركت بعد حين ان هذا العمل تحول حدثا تعدى الشريط ذاته، كان أول شريط ايطالي مدته ثلاث ساعات، وحتى أصدقائي حاولوا اقناعي باقتطاع بعد المشاهد منه، انه لوحة مجنونة للأرستقراطية السوداء والفاشية. لم يكن في امكاني شرح هذا للسيدة العجوز التي ركضت نحوي ذات مرة وهي صحافية في جريدة الفاتيكان، ظلت أشهر تشتم «الحياة الحلوة» لتقول لي: من الأفضل للانسان ان يربط حجرا ثقيلا في رقبته ليغرق في عمق البحر من أن ينشر الفضيحة في المجتمع.. بعد أيام على باب احدى الكنائس وجدت ملصقا كبيرا محاطا بالأسود كتب عليه: لنصل من أجل خلاص روح فيدريوكو فيلليني الخاطئة.

العام ١٩٩٣ يدخل فيلليني مضمار السينما الفلسفية بفيلمه «ثمانية ونصف» الذي بدأ مرحلة جديدة من رؤيته السينمائية والابداعية، وفيه استطاع فيلليني ان يعبر بعمق عن مشكلة الابداع وعن شخصية الفنان المبدع وحالته الروحية من خلال قصة مخرج سينمائي يعيش أزمة روحية صعبة ويعاني من التشتت والارتباك اثناء بحثه عن موضعه الخاص.

وكأن فيلليني هنا يحكي بشكل وجداني عن نفسه وعن شغبه الروحي الخاص، وأزماته الشخصية التي لا تضيق حدود الفيلم بل ترتقي بقيمه العامة عاليا.

عن فيلمه «ثمانية ونصف» يقول فيلليني: أردت ان أصنع فيلما يعطي لوحة للكائن البشري متعدد الأبعاد، أردت ان أعرض الانسان في مجمل خصائصه وصفاته.. ان ولادة الانسان الحقيقي الأصيل، الانسان متكامل الشخصية، المتحرر من الخوف والخرافات، الانسان الحر حقاً، هي الضمان الوحيد لبناء مجتمع انساني جديد بهذا الاسم، مجتمع يحرص بدوره على الدفاع عن الشخصية.. ان فيلمي هو تجلي الإيمان بالانسان».

ويصور عام ١٩٦٥ اول فيلم له بالألوان «جولييتا والاشباح»، وفيه محاولة للغوص بعالم المرأة الداخلي، عبر رؤية فلسفية ونفسية وتحليلية عميقة تقترب من تحليلات عالم النفس يونج حول اكتشاف التصورات اللاشعورية الجماعية.

وينجز عام ١٩٦٩ «ساتيركون».. ان «ساتيركون» يكشف المتفرج عليه امام نفسه.. انه يحرره من القناع الذي يضعه على وجهه.. يجرده من الملابس التي تلفه، انه عملية تشريح للنفس البشرية في ابشع حالاتها وفي انطلاقها مع غرائزها. نحن لسنا امام قصة ولكننا امام قصص متعددة او مواقف او مناظر متعددة يربط بينها جميعاً في لحظة تاريخية معينة. هذه اللحظة التاريخية هي اللحظة التي انهارت بعدها الامبراطورية الرومانية، هل العالم الان يعيش هذه اللحظة؟ لحظة كتلك التي انهارت بعدها الامبراطورية الرومانية، بسبب الفساد وغياب القيم..؟ اننا اذا اجرينا مقارنة بين ما كان يحدث في ذلك التاريخ البعيد وبين ما يحدث الان لوجدنا ان الشبه كبير.

ان الفيلم كله فانتازيا.. ورؤية بشعة للانسان عندما تنحط قيمه وترفع رايات الغرائز ويتراجع العقل وتصبح الشهوة .على كل مستوى .هي المسيطرة وهي صاحبة القيادة.. انها رؤية مخيفة لعالم مرعب نعيش فيه. وفيلليني يعلق على ذلك قائلا: انني لا اظن انني نوع من الوحوش اللاانسانية فأنا عندما اتكلم عن نفسي فإنني احس انني اتكلم عن كل واحد».

ثم يصور فيلمه «روما» عام ١٩٧٢، وهو تصوير نقدي لكل عاصمة كبيرة تظهر فيها، على كل، تلك النوعية التي لا يمكن تحديدها، وذاك الشيء الغامض الذي لا نعرف كنهه والذي يجعل من روما حقيقة فريدة لا مثيل لها.

١٩٧٣ هو عام «اماركورد» او ذكرياتي.. واعادة تصوير فيلليني لشبابه وهو في مدينته «روميني». ونال الفيلم النجاح الباهر اينما عُرض، كما جرى تكريمه بجوائز عديدة منها الاوسكار الرابع في مسيرة حياته.. في «اماركورد» يصور لنا ما تبقى في ذهنه عن الحياة في روما وهو صغير في لحظة نشوء الفاشية، وينتهي الى نتيجة وهي ان الفاشية في داخل نفوس الايطاليين. وهكذا فإن الفيلم يحمل اتهاماً لكل معاصري موسوليني..

وفي صدد حديثه عن فيلمه يقول فيلليني: «يبدو الي ان الفاشية اخطر بكثير لا كحركة سياسية بل كحالة من حالات النفس البشرية، انها شيء كامن في الاعماق، مخبأ بعيداً عن الانظار، لقد كانت الفاشية، في بعض ملامحها، موجودة في بلادنا قبل مجيء موسوليني. وللتأكد من ذلك، يكفي الرجوع الى تاريخ الكنيسة الكاثوليكية. فلقد اعتاد الانسان الايطالي على الطاعة والخنوع والخوف، وكان الحكام يعاملونه مثل طفل صغير، لا ينمو، لا يكبر ابدا.. والداه والكاهن والبابا يقومون بحل مشاكله الحياتية عوضاً عنه، فهم جميعا، لكن بدونه، يشتركون في تقرير مصيره.

لقد صارت عبادة الإساطير والطقوس جزءاً منه. وفي النتيجة تشكل نمطاً سيكولوجيا معيناً للإنسان الايطالي، يمكن تسميته ب«نمط طفولي مزمن».. عن هذا النموذج من الناس وعن مدينة صغيرة، لا يرغب اهلها بأن يكلفوا انفسهم عناء التفكير، يحكي فيلم «اماركورد»، وربما لا يكون من قبيل التواضع ان اقيّم افلامي، ولكنني اعتبر فيلمي عملاً عميقاً معادياً حقاً للفاشية».

«كازانوفا» كان فيلم فيلليني لعام ١٩٧٧، وكان المشروع الاكثر كلفة في تاريخ مسيرته: ثمانية ملايين دولار وفي الفيلم اراد فيلليني الكشف عن نمط الانسان الايطالي السخيف والسطحي ذلك الطفل الكبير الذي افسدته التربية الكاثوليكية واسترقته ارادة الغير واجمالا فقد كان هدف فيلليني ان يصم بالعار «الكازانوفية» كظاهرة ابتلى بها بلد بأكمله.

«بروفة الاوركسترا» عمل فيلليني لعام ١٩٧٩: سبعون دقيقة من قصيدة شعرية يعبر فيها عن مخاوفه على مصير مدينة غربية مندفعة في ضياعها العنيف. الفيلم صورة مصغرة للمجتمع الايطالي؟ صورة مصغرة لبلد يشتعل بالحرب الاهلية ثم يناشد سلطة دكتاتورية تأتي لاخراجه من دوامة الهلاك.. صورة رمزية للثورة الفوضوية وما تولده من مجال لتسلط ديكتاتوري «ينقذ» الموقف..

صورة صارخة للحلقة الجهنمية المفرغة التي يدور فيها عالم فقد قيمه الانسانية والحضارية عندما سئل فيلليني تحديدا عما اراد قوله في فيلمه حاول ترك حرية التفسير لكل فرد من الجماهير: «اردت الشهادة على ذلك عندما يكف كل عازف عن الاهتمام بموسيقاه والتفكير فقط في الالة التي بين يديه، نرقص على بركان».

عام ١٩٨٠ يخرج فيلمه «مدينة النساء» وقد قال فيلليني عن السبب الذي دفعه الى اخراج فيلم عن «المرأة» ان «لدي شعورا بان كل افلامي تدور حول النساء، انني واقع كلية تحت رحمتهن منهن المخلوقات الوحيدات اللواتي اشعر معهن براحة حقة: انهن الاسطورة واللغز والتنوع والسحر والعطش الى المعرفة وطريق البحث. اوهن البحث ذاته .عن الهوية الذاتية بل انني ارى السينما ذاتها كامرأة تتغير الاضاءة فيها ما بين الظلام والنور، بظهور الصور واختفائها.

الذهاب الى السينما بالنسبة لي هو اشبه شيء بالعودة الى الرحم، فانت تجلس هناك ساكنا تهجع وتقبع في صمت بانتظار الحياة التي توشك على الظهور امامك فوق الشاشة على المرء ان يذهب الى السينما في براءة الجنين».

وينجز عام ١٩٨٢ فيلم «السفينة تبحر» الذي تدور احداثه ابان الحرب العالمية الاولى وتبدو الملامح العامة كما كتب اساطير الاطفال وفوق السفينة غلوريا يجمع فيلليني نماذج مختلفة متناقضة من الانماط الانسانية.

عام ١٩٨٥ ينجز فيلمه «جنجر وفريد» وكان بطلاه مارشيللو ماستروياني وجوليتيا مازينا، اكثر من مجرد نجمي الفيلم، فقد شكلا فريقا .دليلا قاد المشاهد داخل عالم الاحلام الغامض للتلفزيون وارياء مجموعة من الخدع السينمائية الباهرة والمؤثرات المتلالئة الخلابة انه (الحلم) الذي يترجم الى واقع وفي هذا الفيلم يأخذ فيلليني بثأره من التلفزيون حيث كان دائم الشكوى من قطع افلامه لبث اعلانات تجارية ويتبين لنا كيف يتجرد الفن من انسانيته عندما يتصل بالتلفزيون وكيف نغدو نحن معدومي الاحساس نتيجة لتعرضنا المستمر لتلك التسلية الجماهيرية.

عام ١٩٨٧ يقدم فيلمه «المقابلة» يقول عنه: «انه فيلم تستعمل فيه الكاميرا كقلم او ريشة تدونان هيروغليفية ما او تنقلان الخربشات التي نسود بها صفحة ورقةبيضاء في اوقات الفراغ فكرة لفيلم نقشي تصويري رؤيوي عكس كل محاولات السينما التي تحكي قصة».

آخر افلامه «صوت القمر» ١٩٩٠ هو اقتباس حر لرواية بعنوان قصيدة المزاجيين «حول التشرد الليلي لصديقين مزاجيين وتتحول نقطة الانطلاق هذه ذريعة لتصوير سلسلة من المشاهد الغرائبية والفانتازية استنادا الى التقليد الفيلليني المعهود، لكن الفيلم يبلغ الذروة حين يتمكن ثلاثة قرويين من التقاط القمر ويقيدون كتلة النار هذه في احد العنابر ويجري في اعقاب ذلك نقاش تلفزيوني تقوم خلاله السلطات المحلية واسقف المنطقة واعضاء الحكومة بالتعبير عن مواقفهم حيال هذا الحدث الاستثنائي.

أفلامه كمخرج:

- أضواء حفل المنوعات (١٩٥٠) بالاشتراك مع ألبرتو لاتوادا
- الشيخ الأبيض (١٩٥٢)
- فيتولونيI. Vitelloni) (١٩٥٣)
- الطريق La Strada) (١٩٥٤)
- المحتالون (١٩٥٥)
- ليالي كابيريا (١٩٥٧)
- الحياة الحلوة La Dolce Vita) (١٩٦٠)
- بوكاشيو ٧٠ (جزء – ١٩٦٢)
- ثمانية ونصف (١٩٦٣)
- جولييتا والأرواح (١٩٦٥)
- قصص غير عادية أو أرواح الموتى (جزء – ١٩٦٨)
- ساتيريكون (١٩٦٩)
- المهرجون (١٩٧١)
- روما (١٩٧٢)
- أماركورد (إني أتذكر – ١٩٧٣)
- كازانوفا فلليني (١٩٧٦)
- بروفة أوركسترا (١٩٧٨)
- مدينة النساء (١٩٨٠)
- السفينة تبحر (١٩٨٣)
- جنجر وفرد (١٩٨٦)
- المقابلة (١٩٨٧)
- صوت القمر (١٩٩٠)

عن صحيفة الحياة اللندنية

الإصغاء إلى صمت الزمن العابر
(من كتاب حوار مع : فدريكو فلليني)

كل حوار مع السينمائي الإيطالي الراحل فدريكو فلليني كان دخولا في عالم جديد، رحب، غني، فيه نلتقط ثمار المعرفة والتجربة، نكتشف الجوانب الإبداعية وطرائق التفكير وزوايا الرؤية العميقة.

× حدثنا عن أيام الدراسة.. هل كنت مجتهدا؟

– من روضة الأطفال إلى المرحلة الابتدائية لا أتذكر شيئا. آه، نعم.. في الروضة كانت هناك راهبة من أخوات سان فنسنزو، اللواتي يرتدين عباءات من أجنحة النوارس: كانت حليقة الرأس، مثل المحكومة بالسجن في الرسوم الهزلية، و وجهها كان دائما أحمر. لا أستطيع أن أحدد كم كان عمرها، ربما ١٥ أو ٢٠ سنة. ما أذكره أنها كانت دائما تحضنني و تعتصرني. كانت تحتك بي و تجذبني إلى جسمها الذي له رائحة قشور البطاطس، و المشبّع بنكهة حساء فاسد، و تلك الرائحة التي تميّز أردية الراهبات. ذات يوم و أنا ملتصق مثل دمية صغيرة بذلك الجسم الكبير، الصلب و الدافئ، شعرت بالدوار، بإثارة، بوخز خفيف على طرف أنفي من فرط الاهتياج. لم أكن أعرف سببا لذلك، لكن كاد يصيبني الإغماء من المتعة.

ذلك كان، كما اعتقد، انفعالي الجنسي العنيف و الأول، لأن – حتى يومنا هذا– رائحة قشور البطاطس تسبب لي بعض الوهن.

في المدرسة الابتدائية، كان مدرسنا جيوفانيني يختفي كل كريسماس و أعياد الفصح خلف أكداس من الهدايا التي كنا نجلبها نحن الأشبه بأفراد عبيد، مهزومين، الراكعين في خشوع أمام مذبح الطعام، متكلفين الابتسام . كان بوسعنا أن نسمع صوته وراء أكوام من الجبن، السلال المليئة بالدجاج، صناديق النبيذ، البط و الديوك الرومية. ذات مرة،رأينا ستاشيوتي، الطالب الكسول الذي لا يزال في المرحلة الثالثة رغم أنه في السادسة عشرة من عمره، يدخل الفصل حاملا خنزيرا صغيرا حيا، و في تلك السنة، و بفضل الخنزير، ارتفع إلى صف أعلى. أنا أيضا انتقلت إلى صف أعلى بفضل جبن بارما الممتاز(و هو جبن جاف حرّيف) و الذي جلبه أبي هدية إلى الأستاذ.

لقد حكيت الكثير عن أيامي في المدرسة الثانوية في فيلمي " أماركورد" ، و من هذا الفيلم تستطيع أن تكتشف بأنني لم أتعلم إلا القليل من المدرسة. لكن لكي أكون منصفا أقول بأني استمتعت كثيرا.

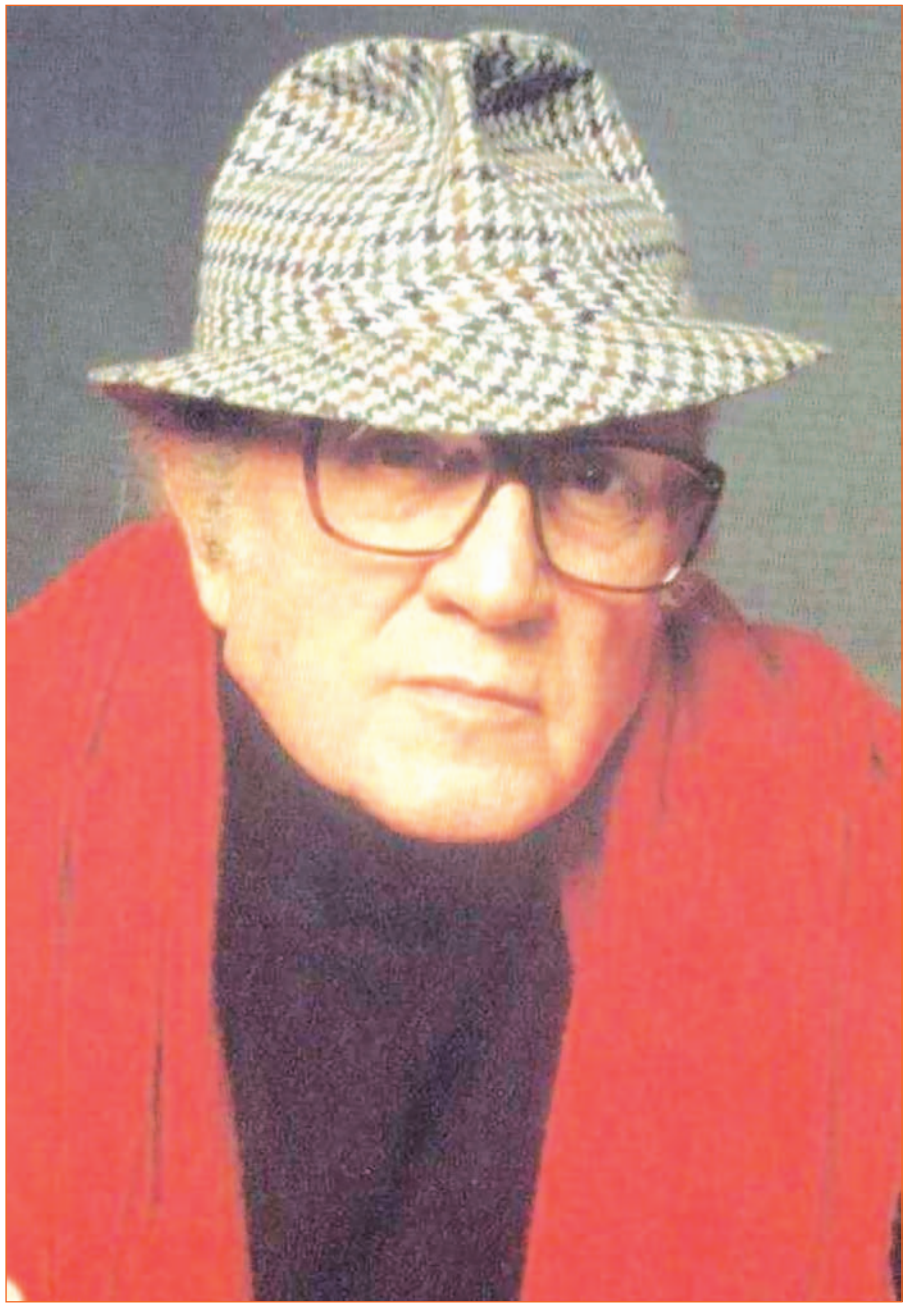
لم أستفد من دراسة اللغة الإغريقية، اللاتينية، الرياضيات، الكيمياء. لم أعد أتذكر شيئا من هذه الدروس، لكنني تعلمت أن أنمّي روح الملاحظة، أن أصغي إلى صمت الزمن العابر، أن أتعرّف على الأصوات و الروائح البعيدة القادمة عبر النوافذ مثل سجين يعرف المدة التي يستغرقها ذلك المثلث الصغير من شعاع الشمس حتى يصل إلى سريره، أن أميّز جرس كنيسة دومو عن جرس كنيسة سانت أغوستينو.

لدي ذكريات سارة عن كل الصباحات و فترات ما بعد الظهيرة التي كنت أبددها في كسل، دون فعل أي شيء، ممددا ساقيّ تحت المقعد، منظفا أظافري بطرف القلم، و مستغرقا في أحلام اليقظة عن فولبينا التي تمارس الحب مع البحارة خلف سلسلة من صخور الشاطئ.

× إذن المدرسة بالنسبة لك كانت مكانا للرصد و الملاحظة..

– ربما في المدرسة اكتسبت تدريجيا ذلك النزوع الكاريكاتوري، الهزلي. تلك الطريقة الخاصة في النظر إلى الناس بتهكم.. هذه النزعة التي غرسها في أولئك المدرسين طوال مراحل الدراسة. كانوا حقا مضحكين و مثيرين للشفقة رغم صراخهم المتواصل، عيونهم البرّاقة خلف نظاراتهم، إهاناتهم و تحقيرهم لنا، تمزيقهم لواجباتنا المنزلية كما لو أنها تتضمن هرطقات شائنة، تهديداتهم الزاعقة بلهجة مجهولة: " يتوجب أن تكونوا في السجن، في مصح عقلي، لا في مدرسة" .

على الرغم من تلك المواقف و السلوكيات العصابية، الفصامية، أو ربما بسبب ذلك، كنت أشعر بميل كبير تجاههم. كانوا يتكلمون بنبرات و لهجات لم نسمع عنها



من قبل، إلا ربما في بعض السجون من شرطي "جنوبي". و الجنوبيون، بالنسبة لسكان ريميني، هم القادمون من ماتيرا، ريجيو كالابريا، سيراكوسه، نابولي.أحد زملائنا في المدرسة جاء من أنكونا، و كنا نسميه الجنوبي، و في كل مرّة يسمع منا هذه الكلمة ينخرط في البكاء. في الحقيقة، عندما نتحدث نحن بلهجة ريميني كنا أيضا نتعرض لسوء الفهم، و نثير سخرية الآخرين الذين يشبّهوننا بالصيني الذي يتكلم بلغته و رأسه تحت الماء.

لكننا كنا ننفجر في ضحك وقح عندما يقرأ لنا الأستاذ دي نيتيس شيئا من جحيم دانتي، جاعلا الفصل يدوّي بإيقاع لهجته المنتسبة إلى بارليتا. ربما في المدرسة أيضا تعلمت بأن هناك أنواعا من الإيطاليين، و أجزاء صغيرة عديدة من إيطاليا، كل جزء يختلف عن الآخر.

× بما أنك ذكرت جحيم دانتي، أود أن انحرف قليلا عن المسار و أسألك إذا كان صحيحا أنك تلقيت العديد من العروض، من قبل المنتجين الأمريكان تحديدا، لتحويل "الكوميديا الإلهية" إلى فيلم؟.. السينما كانت دائما ترى في قصيدة دانتي إغواءً لا يقاوَم..

– نعم، هذا صحيح. لقد تلقيت هذا العرض في ثلاث أو أربع مناسبات، و دائما كانت وجوه الأطراف المشاركة في الاجتماع تتمدد في خيبة أمل، عاجزين عن فهم موقفي الرافض. إنه أمر خطير، خطير جدا و لا يمكن اغتفاره، أن أقول لا لمشروع شامخ كهذا. آخر مرّة، حاول منتج أمريكي ضخم، و جدير بأن يُحب، أن يقنعني بأنني الوحيد القادر على جعل الأمريكان يفهمون ما كان دانتي يفعله في الجحيم.

المشروع مغر. و أود أن أحقق نصف ساعة من الصور المجنونة و الفصّامية، الجحيم بوصفه بُعدا ذهانيا يتسم بالاضطراب العقلي، الاشتغال على أعمال سابقة مستمدة من دانتي: سينوريلي، جيوتو، هيرونيموس بوش. أيضا اسكتشات المجانين، جحيم صغير، مقفر، غير مريح، محكم، غامض تماما.

لكن، عادة، المنتج الذي يقترح "الكوميديا الإلهية" يريد: مشاهد مفعمة بالدخان، مؤخرات عارية، وحوشا كالتي نراها في الخيال العلمي.

العمل الفني يملك تعبيره الاستثنائي الخاص به. التحويل من شكل فني إلى آخر أجده شديد البشاعة، سخيفا، لا شأن له. إني أعطي الأفضلية للموضوعات الأصلية المكتوبة مباشرة للسينما. أعتقد أن السينما لا تحتاج إلى الأدب، تحتاج فقط إلى كتّاب سينما، أعني الأفراد الذين يعبّرون عن أنفسهم وفقا للإيقاعات الجوهرية للفيلم.

الفيلم شكل فني مستقل بذاته، لا يحتاج إلى ترجمات أو تحويلات إلى مستوى و الذي، في أفضل الأحوال، سوف يكون دائما و إلى الأبد مجرد توضيح. كل عمل فني يزدهر في البُعد الذي يتصوره و الذي من خلاله يجد تعبيره. ما الذي بوسع المرء أن يحصل عليه من رواية ما؟ الحبكة. لكن الحبكة نفسها لا أهمية لها. ما يهم هو الإحساس الذي يتم التعبير عنه، الخيال، الجو، الإضاءة. التأويل. التأويل الأدبي للأحداث لا علاقة له بالتأويل السينمائي للأحداث ذاتها. إنهما منهجان للتعبير مختلفان كليا.

× مع أنك تتحدث بتعاطف و تفهّم عن أيام الدراسة، إلا أنك على ما يبدو تشعر أن النظام التعليمي كان مقصّرا في التزامه بتعليم الأطفال.. لو عُينت وزيرا للتعليم، ماذا كنت ستفعل لإصلاح النظام التعليمي؟

– لا أبناء لدي. و نظرا لانشغالي الدائم في تحقيق الأفلام فإنني أجهل طبيعة الدراسة اليوم و كيف تبدو المدارس. أستطيع أن أخمّن بأن الدراسة، بصرف النظر عن المظهر الخادع للواجهة وارتخاء الانضباط الصارم، لا تختلف كثيرا عن الدراسة في مراحل سابقة من جهة واقعها كمجال ضيق و ناقص و غير مؤهل لتحمّل مسؤولية تنمية و تطوير الطالب.

الطفل يبدأ في تلقي التعليم حين يبلغ السن الذي فيه تكون التخوم بين الخيال و الواقع، بين عالم المعرفة المفتوح و العالم اللاعقلاني الأكثر اتساعا، عالم الحلم، عالم المعنى الباطني، هي من أكثر التخوم رقة و هشاشة. مع ذلك، هي أشبه بغشاء ذي مسامات من خلالها قد تتدفق روح التغيير. هذه المرحلة، الحالة السامية، سرعان ما تختفي مع مرور الوقت. و بدلا من التعرّف عليها و التسليم بها و حمايتها كشيء ثمين، كعصر ذهبي للمعرفة و القدرة على العيش، فإن المدارس تهملها و تتجاهلها كليا. تنظر إليها في ريبة، في كراهية، لكونها تتعارض مع النظام التقليدي الذي فيه ينبغي أن يوضع الطفل.

لا ذنب لأحد في خلق هذا الوضع، إنه جزء من الكسل الذهني، القصور الفكري، الذي به نحن، بوجه عام، نخاطب مشكلات التعليم، مقتنعين بأن الطفل عبارة عن خطأ تام يجب إخضاعه للعلاج.

من جهة أخرى، نحن نتعامل مع كائن غريب و فريد، لديه الوسيلة الخاصة (التي هي بدائية لكنها محتفظة ببكارتها) و التي من خلالها يحقق اتصاله بالواقع. هو، مثل العناصر الطبيعية، يحتفظ بالمعرفة التي فقدناها. إنه يعرف الكثير من الأمور المنسية أو المجمّدة على نحو فعال من قبلنا.

لو كان لدي ابن لحاولت قبل كل شيء أن أتعلّم منه. الآباء و الأمهات عادة يفعلون النقيض، إنهم يفرضون على أبنائهم ما يعرفونه من التوافه و لا يسألونهم عن أي شيء على الإطلاق. لم أر قط أبا ينحني على ولده و يسأله عما يفعله، عما يريده، كيف تبدو له القطة، كيف ينظر إلى المطر، بم يحلم في الليل، أو لم هو خائف. نحن ممتلئون كليا بمشاكلنا الخاصة، برؤيتنا القاصرة للواقع.

كنت دائما مفتونا بهذا الكائن الصغير الغريب، بوجوهه الهزلية الساخرة، باستبداديته، بضراوته، بمظهره المتسم بالبراءة الحيوانية.

الفيلم الذي أندم كثيرا على عدم تحقيقه – و الذي هو مستحيل عمليا- يحكي قصة ثلاثين طفلا تقريبا، تتراوح أعمارهم بين عامين أو ثلاثة أعوام، يعيشون في منزل كبير يقع على حافة المدينة. ما يأسرني و يثير اهتمامي ذلك الاتصال التخاطري، الغامض، بين الأطفال. النظرات التي يتبادلونها عندما يلتقون على السلالم أو خلف باب أو في المهد أو حين يُمسك بهم مثل حزم من النباتات. إنه فيلم عن الحياة داخل منزل ضخم، و جميعهم يعكسون وجهة نظر الأطفال و تخيلاتهم. إن قصصهم عن الحب المطلق، الضغائن، التعاسة، مروية كلها على السلالم و في الممرات و في الحدائق الصغيرة.. في النهاية يأتي من يصطاد هؤلاء الأطفال، كما لو كانوا مجرمين مطاردين، يضعونهم في روضة أطفال و هناك، في اليوم الأول، يقومون بإخصائهم.

من بين كل المشاريع التي لم تنفذ بعد، تتكرر هذه القصة في البروز مع حالة من التأنيب. سيكون فيلما محركا للمشاعر و هزليا على نحو لا متناه. هؤلاء الأطفال لديهم مستودعات غنية جدا. لديهم الكثير من الأسرار التي سوف تختفي شيئا فشيئا.

× لنعد إلى ذكريات طفولتك.. أي صنف من الأطفال كنت؟

– يحدث أحيانا أن أتأمل بعض الصور الفوتوغرافية القديمة لي. ثمة صورة لي و أنا في زي بحار، واقف إلى جانب أخي، خلف أبي و أمي الجالسين على كرسي من المخمل. أذكر أنه كان علينا أن ننقل الكرسيين من بيتنا إلى ستوديو المصور الذي كان اشتراكيا و تحت مراقبة الشرطة. أمي أصرت على التقاط الصورة و هي جالسة على ذلك الكرسي و في حجرها كلبها الصغير تيتينا.. و قد اختارت له هذا الاسم تيمناً باسم الجنرال الذي كان وقتذاك يواجه مشاكل و هو على طوف جليدي في القطب الشمالي.

في صورة فوتوغرافية أخرى، أكون محشورا وسط حشد من زملاء الدراسة، فيما أؤدي دور المهرج بقامة متقوسة و ظهر محدودب مثل الممثل لون شاني في "أحدب نوتردام".

في صورة أخرى، أنا وحدي، نحيل جدا، لابساً ثوب سباحة باللون الأحمر و الأزرق و الذي يصل إلى ركبتيّ. كنت أبتسم و العينان متجهتان إلى السماء مثل فتى غرّ بريء، و شعر الرأس ملتصق ببعضه بمستحضر زيتي لتلميع الشعر.. و لا أعرف من الذي أقنعني أو بم وعدوني لكي أقبل الظهور في هذه الصورة بهذا الشكل.

عند تأمل هذه الصور: هل بإمكان أي شخص أن يفهم أي صنف من الأطفال يوجد في هذه الصور؟ هل كان طيبا؟ هل كان مخلصا؟ هل كان سعيدا؟ و ما الذي بقي من ذلك الطفل الرقيق، الأنثوي تقريبا؟

قلت في مناسبات أخرى أنني، على الرغم من وصفي غالبا بـ "مخرج الذكريات"، إلا أنني لا أتذكر إلا القليل جدا من طفولتي. لكن لكي أسعدك، سوف أسرد لك حادثة عرضية و التي، على يد محلل نفساني، يمكن أن توحي بطبيعة الشخصية، بالتوجه المهني، و حتى التلميح إلى المصير.

آنذاك كنت أحب أن أثير الشفقة، أن أبدو غامضا و محفوفا بالأسرار. كنت أحب أن يساء فهمي و لا يجد الآخرون سبيلا إلى معرفتي بوضوح، و أن أنظر إلى نفسي كضحية. ذات مرة، استحوذت عليّ فكرة انتقام لا أحد يعرف دوافعها. هيأت نفسي لمشهد انتحار: لطخت جبيني و يديّ بحبر أحمر سرقته من مكتب أبي، ثم تمددت على الأرضية الباردة جدا عند أسفل السلّم. هناك مكثت في صمت، حابسا أنفاسي، منتظرا أن يأتي شخص ما و يطلق صرخة الرعب الأولى. قلبي كان يخفق بشدّة، و الأرضية باردة إلى حد أنني أصبت بتشنج في ربلة ساقي و صارت الساق كلها ترتجف.. و كنت أفكر: "هكذا أفضل. أن أهتز في ألم". لكنني أيضا كنت أخشى أن تراني أمي في هذا الوضع فترمي نفسها من أعلى السلّم حزنا علي.. رجوت ألا يحدث ذلك، و بقيت مكاني بلا حراك، منتظرا، مغمورا بالمصير البائس. بعد وقت، سمعت صوت انفتاح الباب و وقع أقدام تدنو مني، ثم شعرت بضربات خفيفة على الركبة بطرف عكاز. كان عمي بوجهه الذي يخلو من أي تعبير. و من ارتفاع ستة أقدام، هي طوله،قال لي: "إنهض أيها المهرج الصغير، إذهب و اغسل وجهك".. ظننت أنني سوف أموت حقيقة من الغيظ و من الحرج، و لسنوات طويلة كرهت ذلك العم الذكي، الذي بلا قلب.

من كتاب حوار مع فلليني (ترجمة امين صالح)

فيدريكو فيلليني.. عندما يكون الخيال أصدق من الواقع

أبو السينما الإيطالية اغتال الواقعية الجديدة ليصنع من لا وعي المخرج الدافع الأهم في أعماله

حازم الجريان

«أعتقد أني حتى لو عملت فيلما عن كلب أو كرسي لكان سيرة ذاتية إلى حد ما»، بكلمات مثل هذه، يلخص المخرج الإيطالي الكبير فيدريكو فيلليني بكل صراحة الأربعة وعشرين فيلما التي أخرجها طوال مشواره السينمائي الذي امتد لـ ٤٥ سنة. ولد فيلليني في ٢٠ يناير (كانون الثاني) ١٩٢٠ في بلدة ريميني الساحلية، كان أبوه تاجر أغذية كثير السفر، وأمه كانت فتاة متحفظة هربت من أهلها في روما لتتزوج أباه، وعشق فيلليني الرسم منذ صغره واعتاد اللعب بمسرح الدمى المصنوعة من الصلصال وتشكيل شخصياته وكتابة حواراتها، كما اعتاد قراءة القصص المصورة وبالذات سلسلة «نيمو الصغير» التي يستيقظ فيها بطلها الصغير في نهاية كل حلقة ليدرك أن كل ما مر به كان حلما أو كابوسا، ومن هنا نلحظ علاقة فيلليني الطويلة بعالم الأحلام التي امتلأت بها أفلامه، حتى أصبح مخرجا «يصور أحلامه» بحسب تعبير الكاتب والشاعر الإيطالي ألبرتو مورافيا. انتقل فيلليني إلى روما في السابعة عشرة من عمره ليعمل صحافيا ورساما للكاريكتور في صحف روما قبل وأثناء الحرب العالمية الثانية. في عام ١٩٤٥ بدأ مشواره السينمائي عندما دخل المخرج الكبير روبيرتو روسلليني إلى دكانه الصغير في جادة نازيونالي، طالبا منه أن يشارك في كتابة سيناريو فيلم عن مدينة روما خلال الاحتلال الألماني وهو الفيلم الذي أخذ لاحقا عنوان «مدينة مفتوحة» ليصبح بعدها أحد أبرز ما قدمته الواقعية الإيطالية الجديدة من أعمال. يمكن تقسيم مشوار فيلليني السينمائي إلى ثلاث مراحل، الأولى بدأ فيها فيلليني بكتابة النصوص السينمائية حتى ١٩٥٠، والثانية بدأت عندما منحه المخرج ألبرتو لاتوادا الفرصة للمشاركة في إخراج فيلم كان فيلليني قد شارك بكتابته وكان بعنوان "أضواء المنوعات" عن أعضاء فرقة استعراضية مغمورة تتنقل بين مدن وقرى إيطاليا بحثا عن لقمة العيش، ورغم أنه من الواضح أن الموهبة الفنية هي آخر ما يمتلكه هؤلاء المهرجون إلا أن فيلليني لا يتوقف عن معاملتهم بتعاطف، وهو في هذا يفصح لأول مرة عن علاقة حميمة وطويلة مع عالم الاستعراض، والتي ستظهر أكثر من مرة وبأكثر من شكل في أفلامه اللاحقة. بعد «أضواء المنوعات» أتى فيلم «الشيخ الأبيض» بنجاح تجاري ونقدي محدود عن زوجين يقضيان شهر العسل في روما، تهرب فيه الزوجة لتبحث عن أحد أبطال الفيموتي (نوع من القصص المصورة الايطالية لكن بصور حقيقية بدلا من الرسوم)، ثم بنجاح أكبر نسبيا جاء «المتسكعون» ليحكي نضج خمسة مراهقين في قرية إيطالية ساحلية لا تختلف كثيرا عن ريميني، لكن النجاح الأضخم الذي دفع بمخرجه الشاب إلى العالمية كان في فيلم لاسترادا «الطريق»، الذي فاز بجوائز دولية عديدة منها جائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي والأسد الفضي في مهرجان البندقية وعرض في مدينة نيويورك لثلاث سنوات، «الطريق» يظهر عناية كبيرة عند فيلليني في رسم شخصياته، كما أنه جعل من زوجة فيليني الممثلة جوليتا ماسينا نجمة عالمية وصفتها الصحافة «بالنسخة الأنثوية من شابلن». لم تلق أفلام فيلليني هذه ترحيبا لدى بعض النقاد الإيطاليين الذين رأوا فيها اغتيالا شنيعا للواقعية الجديدة التي برزت في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات، ففي حين أخذت هذه الحركة في استعراض شخصيات عادية لدراسة الخلفية الاجتماعية لايطاليا ما بعد الحرب، فإن فيلليني في

أفلامه كان يفضل أن يبرز شخصياته المنبوذة وغير المألوفة أكثر من أن يتعرض لقضايا اجتماعية، فهو يقدم المهرج الصلف زامبانو وزوجته الساذجة جيلسومينا في "الطريق" ١٩٥٤، ثم مجموعة نصابين في «المحتالون» عام ١٩٥٥ وبعدها عاهرة ساذجة صافية القلب تبحث عن الحب في شوارع روما في «ليالي كابريا» ١٩٥٧، ورغم أن فيلليني، كما أسلفنا، قد شارك في كتابة نصوص لأفلام تنتمي للواقعية الجديدة فإن هذه المرحلة كما يبدو لم تؤثر كثيرا على فيلليني، ولم تكن في الأصل تعبيرا صادقا عن رؤيته الفنية، وفي هذا يقول فيلليني عن تعاونه مع روسلليني في أفلام الواقعية الجديدة مثل «مدينة مفتوحة» و«بايزان»: «إن روسلليني كان نوعا من ابن المدينة ساعدني على اجتياز الشارع، ولا أعتقد انه أثر بي تأثيرا عميقا، لكنني أعترف له بأبوية كأبوية آدم.. لقد شجع روسلليني انتقالي من مرحلة ضبابية، معدومة الإرادة، دائرية، إلى ميدان السينما». في عام ١٩٦٠ تبدأ المرحلة الثالثة التي جعلت من اسمه أسطورة، وفيها يتجرأ فيلليني إلى حد غير مسبوق في استعراض عوالمه الداخلية وأحلامه الشخصية، الشيء الذي جعله مثار إعجاب وانتقاد في نفس الوقت، ففي حين أثارت عوالمه وشخصياته الغريبة الاعجاب كسينما شخصية تحقق مصطلح المخرج المؤلف Auteur كأفضل ما يكون (يذكر فيلليني في كتابه «أنا فيلليني» أنه أول من وصف بهذا المصطلح الذي أطلقه الناقد الفرنسي أندريه بازان لأول مرة في الخمسينات في معرض حديثه عن فيلم فيلليني «ليالي كابيريا»)، وفي هذا أيضا يشبه فيلليني صناعة أفلامه بالمقابلة الذاتية، لكن هذه المرحلة أيضا قد أعطت لمنتقدي فيلليني مأخذا آخر، إنها ليست سينما شخصية فقط، إنها سينما مغرقة في الشخصية حتى لا تكاد تفهم، وهو شيء لا يتردد فيلليني نفسه في التصريح به «تعرضت للنقد لأني لا أعمل أفلاما إلا إرضاء لنفسي، وهذا مبرر لأنه صحيح. ولكن هذه طريقتي الوحيدة التي أستطيع أن أعمل بها». وفيلليني في هذا الشأن يحسد مخرجا مثل ستيفن سليبرغ لأن «ما يحبه سبيلبرغ يحبه العديد في أنحاء العالم، فهو مخلص وناجح في نفس الوقت»، في «الحياة الحلوة» ١٩٦٠ أو «لادولتشي فيتا» لا يدخل فيلليني عالم الفانتازيا مباشرة، لكن الفيلم يحمل إشارة على تغير ونضج صاحبهما، يحكي الفيلم حياة الصحافي مارشيلو روبيني الذي يشمئز من أسلوب حياته في روما، ولكنه لا يستطيع أن يتركها، مع الفيلم هناك أشياء كثيرة مختلفة عن أفلام فيلليني السابقة، بدلا من إيطاليا الفقر والشوارع القذرة، نشاهد إيطاليا المزدهرة اقتصاديا، وهنا أيضا فيلليني يترك التصوير في المواقع الخارجية لصالح الاستديوهات الداخلية، وفي هذا الفيلم الذي كان أول فيلم إيطالي يقارب طوله الثلاث ساعات يترك فيلليني أيضا شخصياته المسحوقة أو المتوسطة في أحسن حال لصالح شخصيات أعلى شأنا، ويعطينا فيلليني أيضا نظرة بانورامية للطبقة الراقية المخملية في روما، يفتتح فيلليني الفيلم بمشهد معبر للغاية: تمثال ضخم للمسيح عليه السلام يجوب سماء روما معلقا بطائرة هليكوبتر بينما يحاول قائدها ومرافقوه التغزل بنساء في ثياب السباحة على أسطح أحد الفنادق، في تعبير سينمائي مذهل وبسيط عن روما المعاصرة وأصولها الدينية. لقي الفيلم نجاحا جماهيريا هائلا جعل كلمتين «لادولتشي فيتا» و«باباراتزي» تدخلان قاموس أكثر من لغة، وأثار ضجة كبيرة جعلت كلا من الكنيسة الكاثوليكية والحكومة الإيطالية تدينانه لقسوته وجرأته في تقديم المجتمع الإيطالي، «إنه لوحة مجنونة للأرستقراطية السوداء والفاشية. لم يكن في إمكاني شرح هذا للسيدة العجوز التي ركضت نحوي ذات مرة وهي صحافية في جريدة الفاتيكان، ظلت أشهر تشتم «الحياة الحلوة» لتقول لي: من الأفضل للإنسان أن يربط حجرا ثقيلا في رقبته ليغرق في عمق البحر من أن ينشر الفضيحة في المجتمع.. بعد أيام على باب إحدى الكنائس وجدت ملصقا كبيرا محاطا بالأسود كتب عليه: لنصل من أجل خلاص روح فيدريكو فيلليني الخاطئة». الحقيقة أن تربية فيلليني الكاثوليكية لها أثر كبير وواضح في أفلامه، في فيلمه «المحتالون»، ثلاثة محتالين يتنكرون في زي قساوسة من أجل سرقة القرويين، وحتى عندما يرق قلب أحدهم أمام فتاة مقعدة تريد أن يمنحها بركته وقد انتهى للتو من خداع عائلتها، فإنه يعلن للفتاة بصراحة أنه هو وأمثاله لا يملكون شيئا ذا قيمة لتقديمه لها، وأنها ستكون في حال أفضل بدونهم، وفي نهاية الفيلم نجد المحتال نفسه في حالة يرثى لها وهو ملقى على جانب طريق يحاول طلب المساعدة من أناس يمشون في مسيرة دينية تمر أمامه من دون فائدة، وكأن فيلليني هنا يتجاهل عقيدة الخلاص Salvation الكنسية، وهو سلوك سيتكرر لاحقا في أفلام «أماركورد» و«ثمانية ونصف» وغيرها، رغم أن الكاثوليكية أعطته بعدا روحانيا وصوفيا يظهر جليا في فيلم مثل «جولييت والأشباح». بعد «الحياة الحلوة» يجد فيلليني نفسه عالقا من دون أدنى فكرة عن فيلمه المقبل، «الجميع كانوا جاهزين ومنتظرين الشروع بالعمل، وما لم يعلموه هو أن الفيلم الذي كنت سأعمله قد هرب مني»، ومن هنا تأتيه الفكرة، لماذا لا يقدم قصة مخرج سينمائي لا يستطيع أن يجد فكرة لفيلمه المقبل بينما يوهم الجميع من حوله بأنه يملكها؟ المخرج الذي يؤدي دوره مارشيلو ماسترويانى هو فيلليني، و«ثمانية ونصف» في الحقيقة هو فيلم يتحدث عن نفسه، وفيلليني هنا يقدم أفضل أعماله حين يخلط الحقيقة بالخيال والأحلام بالذكريات، ليلقي نظرة فاحصة على العملية الإبداعية عند الفنان، ألهم الفيلم مخرجين كثيرين، عدة مخرجين حاولوا تقديم نسخهم الخاصة من «ثمانية ونصف» (منهم وودي آلن في «ستاردست ميموريز» وبوب فوسى في «كل ذلك الجاز») لكن لا أحد منهم استطاع تقديم السحر نفسه. بعد «ثمانية ونصف» يأتي أول أفلام فيلليني الملونة، «جولييت والأشباح» ١٩٦٥، هذه المرة يقدم فيلليني أزمة ربة منزل من طبقة عليا في منتصف عمرها تشك بأن زوجها يخونها، ومرة أخرى ندخل في أحلام الشخصية وعالمها الباطن الذي لعبت فيه الألوان وتصميم المناظر دورا مهما هذه المرة، لكن قصة فيلليني الأنثوية لا تنجح كثيرا في توليف مزيج جذاب ومتماسك بين الواقع والخيال كما فعل من قبل. في ١٩٦٩ يقدم فيلليني نظرة تاريخية متخيلة لروما قبل المسيحية في «فيلليني ساتيركون»، المستوحى بحرية من كتاب لنبيل روماني يدعى تايتوس بترونيوس عاش في عصر الطاغية نيرون ولم يكتشف كتابه إلا في القرن السابع عشر، جزء صغير ومبعثر هو الذي وصل إلينا، وهي فرصة ذهبية لفيلليني ليصور أحلامه وكوابيسه المبعثرة، ولكي يتخلص أيضا بشكل كبير من طريقة السرد التقليدية التي بدأت تختفي معه منذ «ثمانية ونصف»، ولهذا فإن «الفيلليني» هنا تصل إلى ذروتها في تقديم عالم قاس مليء بالعنف والانحطاط الأخلاقي وامتهان الإنسان، إنه أشبه بكوابيس «فيلليني» طويلة ومروعة (يذكر فيلليني لاحقا أنه قرأ الكتاب وتأثر به منذ أن كان طفلا)، وهو يحمل أيضا أكثر من شبه بروما المعاصرة التي قدمها سابقا في «لا دولتشي فيتا». عام ١٩٧١ يشهد «المهرجون»، فيلم تلفزيوني يعود فيه فيلليني إلى أحد مواضيعه المفضلة: السيرك ومسرح المنوعات، ليعلن فيه وعلى حد تعبيره «انحطاط السيرك والمهرج» على حد سواء.

في ١٩٧٢، يعود فيلليني لروما مرة أخرى، لكنها هذه المرة «روما فيلليني» وهو في جزء منه سيرة ذاتية يراوح فيها فيلليني بين روما أثناء الحرب العالمية الثانية وروما في بداية السبعينات، في مشهد واحد يعبر فيلليني عن مدينته بكل جلاء: زحمة سير شديدة حول مبنى الكولسيوم العتيق، إنها «روما القديمة ترقد تحت روما الحديثة»، في الفيلم خليط بين ذكرياته وبين مشاهد تبدو كالوثائقية لروما الحديثة، بالإضافة إلى مقطع فانتازي «فيلليني» من الدرجة الأولى: عرض أزياء كنسي بأزياء راهبات و قساوسة. بعد «روما» وفي ١٩٧٤ يعود فيلليني إلى أيام مراهقته وطفولته في قريته ريميني في فيلم «أماركورد»، ويعود فيه أيضا إلى أسلوب سرد أكثر تقليدية وأكثر عذوبة، وهنا يستعين فيلليني بموهبته كرسام كاريكتير في تركيب شخصياته بشكل مبالغ فيه، في أحد المشاهد، نرى عائلة الطفل «تيتا» تخرج عمها المجنون من المصحة في يوم إجازة لنشاهده بعدها يصعد إحدى الأشجار ويرفض النزول وهو يصرخ بأعلى صوته: «أريد امرأة، أريد امرأة»، إنه تعليق طالما كرره فيلليني حين يتهم النظامين الديني والسياسي بتشويه الشخصية الايطالية وجعلها خانعة وذليلة كالأطفال، والمجنون وحده من يطالب علنا بما يتمناه الجميع.

يحتل فيلليني مكانة كبيرة بين المخرجين، ففي تصويت مجلة «سايت آن ساوند» البريطانية لعام ١٩٩٢ عن أفضل المخرجين في تاريخ السينما، نجد أن المخرجين يضعون فيلليني أولا، بينما لا يجد له النقاد مكانا في قائمتهم، كما أن فيلما مثل «ثمانية ونصف» يظهر كثيرا لو تصفح المرء بعض القوائم الخاصة بالأفلام المفضلة لدى المخرجين.

فيلليني يعامل شخصياته باهتمام بالغ، وهو في الحقيقة ليس قاصا أو راويا سينمائيا بالمعنى المعتاد، وإنما ترتكز أفلامه على شخصياته وبالذات في الخمسينات، ثم على قدرته التعبير البصرية المبهرة في خلق عوالمه وتخيلاته وخاصة في الستينات وما بعدها، وهنا يشير فيلليني نفسه إلى أن بعضا من أفلامه تبدأ عندما يرسم وجه شخصياتها الرئيسية وبعدها يبدأ في تركيب الأحداث حولها كما فعل مع شخصية جيلسومينا في فيلم «الطريق»، وهنا أيضا يحضرنا تصريح فيلليني نفسه بأنه حتى بعد أكثر من عشرين سنة من صنع فيلم «ليالي كابيريا»، لا يزال فيلليني يتساءل عن مصير شخصية الفيلم الرئيسية كابيريا. عام ١٩٩٠ شهد ختام مشوار فيلليني السينمائي بفيلمه «أصوات القمر»، وهو مشوار شهد اثني عشر ترشيحا للأوسكار منذ فيلمه الأول «مدينة مفتوحة»، وحتى «كازانوفا فيلليني» في ١٩٧٦، كما فازت أربعة من أفلامه بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي: «الطريق»، «ليالي كابريا»، «ثمانية ونصف» و«أماركورد»، في مارس (آذار) عام ١٩٩٣ تلقى المايسترو تكريما من الأكاديمية على مجمل أعماله وانجازاته السينمائية بعدها بسبعة أشهر توفي في روما في الحادي والثلاثين من أكتوبر (تشرين الاول) بسبب أزمة قلبية، في حين توفيت بعده بخمسة أشهر زوجته الممثلة جولييتا ماسينا التي كانت «مصدر إلهامه» وشاركته حياته وأفلامه لخمسين سنة.

عن مجلة السينما

فيديريكو فيلليني

كان فيديريكو فيلليني – المخرج الإيطالي الإنساني – أكثر السينمائيين اهتماماً بعرض سيرتهم الذاتية على الشاشة، قائلاً "إن كنت سأصنع فيلماً حول حياة شخص ما، فهي بالمحصلة ستكون حياتي."

ترجمة مهند الجندي

تعلق فيلليني المولود في ريميني – بلدة معزولة على ضفاف البحر الأدرياتيكي – بعروض السيرك ومؤديي المسرحيات الهزلية التي كانت تعرض في مدينته، وتأثرت أعماله بما تلقنه من تعليم في المدارس الكاثوليكية التي انتقدها عبر أفلامه وحملت فيها نظرة كاثوليكية روحانية قوية بنفس الوقت. وبعد عمله بوظائف مختلفة كصحفي حول الجرائم ورسام للكاريكاتير، بدأ فيلليني مسيرته الفنية بالعمل ككاتب كوميدي لصالح الممثل ألدو فابريزي. ثم تعرف على الممثلة جوليتا ماسينا وتزوجها في العام ١٩٤٣، وهي التي ظهرت لاحقاً في عدد من أفلامه، ووصفها بأنها المرأة الأكثر إلهاماً لأعماله. وحظي في العام ١٩٤٥ على نجاحه السينمائي الأول حين دُعي للمشاركة في كتابة سيناريو فيلم Open City، وهو من أهم أعمال المخرج روبيرتو روسيليني ضمن الحركة الواقعية الجديدة. وبعدها قام ذات المخرج بإخراج فيلم Ways of Love، الذي يتضمن جزءاً يستند عن قصة كتبها فيلليني اسمها The Miracle حول امرأة ريفية (أنا مغناني) تعتقد بأن الرجل المتشرد (يؤديه فيللني نفسه) الذي جعلها تحمل هو القديس يوسف وأنها ستلد السيد المسيح.

وشهد فيلم Variety Lights عام ١٩٥٠ المحاولة الإخراجية الأولى لفيلليني، وذلك بتعاونه مع المخرج المعروف ألبيرتو لاتودو، ويعرض الفيلم تفاصيل بعض الحركات الخداعية لمجموعة من الاستعراضيين المتنقلين. ولحق هذا العمل فيلمين هما The White Sheik عام ١٩٥١ و I Vitelloni عام ١٩٥٣؛ وأولهما كانت قصته كوميدية حول علاقة امرأة مع صورة مرسومة لبطل مسلسل تلفزيوني، والثاني هو كوميديا درامية عن مجوعة من الشبان وحياتهم الفارغة.

اهتمام المخرج بغرابة أطوار شخصيات أفلامه وتعاطفه معهم وولعه بالعبثية وأحياناً بالسخرية التهريجية، جعل أفلام فيلليني الأولى الواضح تأثرها بأسلوب

الواقعية الجديدة تتميز عن بقية أفلام هذه الحركة منذ بداية مسيرته. عرف فيلليني نجاحه العالمي مع فيلم La Strada لعام ١٩٥٤، وهو أحد أفضل الأفلام على الإطلاق ومن أكثرها تحريكاً للمشاعر؛ قصة فتاة شابة بسيطة وبريئة (ماسينا) تقوم عائلتها ببيعها إلى طاغية متوحش خلال أحد العروض لسيرك متنقل. وقد اتهم فيلليني بتجاوز قواعد الموجة الواقعية الجديدة جراء تشرب فيلمه بمشاهد سيريالية عديدة. بيد أن La Strada بات حالياً يعد أول تحفة يقدمها المخرج، وهو عبارة عن حكاية مجازية شعرية تعبيرية تعرض رحلة شخصين نحو الخلاص. وكان للموسيقى الرائعة التي ألفها نينو روتا للفيلم أثراً كبيراً في زيادة قيمة الفيلم، وقد شكل العمل بداية التعاون بين الرجلين – المخرج والمؤلف الموسيقي – الذي انتهى قصراً بسبب وفاة الأخير في العام ١٩٧٩. ومن العناصر البارزة ضمن الفيلم هو أداء الممثلة ماسينا الذكي إضافة للتخيلات النفسية المؤثرة للأرض والسماء والنار والماء.

عقب تقديمه لفيلمين مميزين لكن أقل وهجاً بالمقارنة مع بقية أعماله – وهما The Swindle عام ١٩٥٥ و Nights of Cabiria عام ١٩٥٧ الذي ظهرت به الممثلة ماسينا بأشهر أدوارها كعاهرة تعيسة الحال – أخرج فيلليني فيلميه الأكثر روعة وأهمية: La Dolce Vita عام ١٩٦٠ و ٨ ½ لعام ١٩٦٣. وكان العمل الأول عبارة عن نظرة شمولية بثلاث ساعات حول المجتمع الإيطالي آنذاك كما تراه شخصية الصحفي الذي يؤديه الممثل مارشيلو ماسترويّاني، وهو الوجه التجسيدي للمخرج فيلليني. ويحوي La Dolce Vita – عدا عن هجومه الساخر المبطن الذي يكشف سخافة مذهب المتعة لدى المجتمع الإيطالي – صوراً كثيرة لا تنسى، من بدايته المحاكية لصعود السيد المسيح إلى السماء وذلك بطائرة مروحية تنقل تمثالاً متدلياً للسيد المسيح فوق أسقف البنايات بينما تتشمس النسوة بملابس السباحة وصولاً لصورة استحمام أنيتا إكبيرغ بماء نافورة تريفي.

ولوقع الفيلم بنجاح دولي سيئ السمعة على شباك التذاكر أدانته الكنيسة الكاثوليكية لوصفه الساخر لموضوعي الانتحار والجنس، حالها من حال الحكومة الإيطالية التي أدانت نقده لاذع اللهجة تجاه الدولة. فوجد فيلليني نفسه بعيد هذا الاستقبال الحافل لفيلمه من النقاد أن الجمهور العالمي بات ينتظر جديده بعين دقيقة متمعنة النظر.

بينما شكل الفيلم الثاني بعنوان ٨ ½ مجازفة عبقرية: قرر فيلليني، بما أنه كصانع أفلام لم يعرف ما يُقدم في فيلمه الجديد، أن يصنع فيلماً حول مخرج عالمي بارز يمر بنفس الفترة الضحلة التي يشهدها فيلليني، وبالتالي يواجه متاعبه الشخصية واحدة تلو الأخرى؛ أدى الممثل ماسترويّاني وجه المخرج الآخر. ولأنه أخرج بحلول هذا الوقت ستة أفلام طويلة وساعد بإخراج فيلم سابق (بمعنى نصف فيلم) وأخرج مختارتين أدبيتين سينمائيتين (كل واحدة تعني نصف فيلم)، أحدهما كان Boccaccio ‘٧٠ عام ١٩٦٢، أدرك فيلليني بذلك أنه قد أخرج سبعة أفلام ونصف، وعليه اختار عنوان ٨ ونصف لفيلمه الأكثر تعبيراً عن ذاته. وسيطرت تخيلات الفيلم الوهمية السريالية بجلاء لأول مرة ضمن أعماله، وذلك حتى دون تمييز واضح بين مشاهد الخيال والواقع في هذا الفيلم الفريد وذو الإلهام الاستثنائي.

وكان فيلم فيلليني التالي بعنوان Juliet of the Sprites عام ١٩٦٥ هو الأول للمخرج بالتصوير الملون. الفيلم الذي لعبت بطولته الممثلة ماسينا التي كانت مسيرتها في تدهور وتمر بمشاكل شخصية بعلاقتها مع فيلليني استخدم أساليب فيلميه السابقين لشرح نفسية ربة منزل مضطربة من الطبقة الغنية. وهنا لأول مرة، ارتفعت أصوات النقاد اللذين هاجموا فيلليني لنرجسيته لتصبح أعلى من أولئك المادحين لبصريته النافذة. Juliet of the Sprites – وهو عمل مناصر للنساء سابق لعصره يزيد بتعقيداته من صورة فيلليني كـ“رجل عجوز دنيء” – يبدو في عصرنا أقوى حتى من الوقت الذي صدر فيه؛ حيث يعرض في أحد مشاهده ذكريات جولييت لموكب ديني تشكله مجموعة من فتيات المدارس تقوده راهبات كريهات ومشبوهات، وهو بلا شك من أفضل المشاهد في تاريخ السينما ومن أكثرها إثارة للرعب.

وأطلق العديد من النقاد على فيلمه Satyricon للعام ١٩٧٠ بأنه ”الإنجاز الأفضل لفيلليني“. الفيلم المستند بجوهره على القصاصات المتبقية من رواية ساتريكون للكاتب بترونيوس، هو من أكثر أعمال المخرج احتواءً للأوهام ويعرض المغامرات الفاسقة لشخصيات شاذة تعيش في فترة ما قبل سيد المسيح. فيلليني نفسه وصف الفيلم بأنه خيال العلمي لقصة من الماضي؛ يسير العمل فعلياً على شكل جزيئات من الأحلام يصعب فهمها أحياناً، وتنتهي مجرياته – حرفياً – في منتصف جملة تتلفظ بها إحدى الشخصيات. وقد وصل تخلي المخرج عن أسلوب السرد التقليدي إلى أوجه ضمن هذا الفيلم، وبقية أعمال فيلليني التالية لم تغير كثيراً من هذا النمط، وهي الآلية التي ازدادت تباعاً مع فيلم جولييت الذي تسيطر فيه نفسية البطلة وعالمها على أجوائه.

كما أن فيلم Satyricon يشحنه نوع من التوتر الشديد أكثر من أي فيلم آخر قدمه المخرج؛ فثمة حدة دائمة الحضور بين عذوبة الفيلم الشكلية وعناصره الموترة الكثيرة، ومنها الجنس والتعري والأقزام وزلزال والشذوذ وقطع للرأس وجمع من الجنس والدعارة والانتحار وكائنات خرافية وعنف ومئات من أغرب الممثلين المستأجرين المكملين للمشاهد على الإطلاق. وقد استقطب الفيلم اهتمام النقاد، فانتقد بعضهم العمل على أنه يثبت بأن نرجسية فيلليني قد وصلت إلى درجة غير سوية، والبعض الآخر مدحه بأنه منبع هائل لنوع جديد من السينما غير التقليدية، وأنه رحلة مشغلة للفكر (كما هو فيلم ٢٠٠١: A Space Odyssey للمخرج ستانلي كوبريك) فيكون الذروة الفنية لعقد الستينيات وبجعبته التعليق الأكثر عمقاً، وذلك عبر معالجته للماضي الخيالي فوق أرضية الحاضر.

المتتبعون لمسيرة فيلليني يلاحظون أن أعماله اللاحقة لم تكن بذات التركيز الذي تمتع به فيلم Satyricon، وأن سمعته العالمية باتت متأرجحة المستوى. وبعد تنحيه عن الأسلوب الباهر والمفرط بجرأته ضمن ذلك العمل، قدم المخرج مجموعة من الأفلام الهادئة المميزة، وجميعها تطبعت بلغة خيالية معبرة تخلصت من الفروق الفاصلة بين الفيلم القصصي والآخر الوثائقي، ومنها: The Clowns لعام ١٩٧١ الذي يعرض حب فيلليني الأبدي للسيرك، و Rome لعام ١٩٧٢ بتمحوره حول حبه وكره للمدينة الخالدة التي زج بها في الكثير من أفلامه، وفيلم Orchestra Rehearsal لعام ١٩٧٩ ذو النقد اللاذع والقوي بتجسده للسياسيات الإيطالية عبر استعارة الأوركسترا الموسيقية.

ومن أهم أفلام فيلليني على الأرجح بعد تقديمه Satyricon هو فيلم Amarcord لعام ١٩٧٤، وهو عمل أسهل للفهم ويُمكن النظر إليه كنتيجة ختامية لشغفه بعرض سيرته الذاتية على الشاشة (يعني عنوانه ”أتذكر“). ينسق Amarcord صوره بتركيزه على المجرى الطبيعي للحياة وأسلوبه السردي المترابط، مع أن الفيلم لا يخلو من الصور الخيالية الرائعة مثل الطاووس الذي يظهر خلال ثلج الشتاء، عدا أنه يشرح طفولة فيلليني في بلدة ريميني بكل بحب ويمطر مشاهده بفكاهة غريبة ورقيقة في آن واحد. وقد كان الفيلم هو الرابع للمخرج الذي يفوز بأوسكار أفضل فيلم أجنبي، بيد أنه وجد صعوبة في تمويل وتوزيع أفلامه في الثمانينات. وأدى تراجع سمعته بين النقاد وصعوبة فهم بعض أفلامه الأخرى إلى تضائل أهمية فيلم Amarcord أو وصفه بأنه أحد أعماله ”النرجسية“ الجديدة.

ومع أن فيلم Casanova لعام ١٩٧٦ لم يكن من أهم أفلامه، إلا أنه كان قاس قسوة بالغة غير اعتيادية ومؤجج بصور مدهشة لا يُمكن التغاضي عنها بسهولة. بينما أثبت فيلم And the Ship Sails On لعام ١٩٨٤ أن ميل المخرج إلى عرض الشخوص النابضة بالحيوية لم تفقد بعد قوتها الهزلية الساخرة بتعليقها حول الفنانين المنهمكين في شؤونهم الذاتية وعناصر أخرى مختلفة (منها حيوان وحيد القرن يشعر بالحنين للوطن). في حين أن فيلم Ginger and Fred لعام ١٩٨٦ الذي تعرض لانتقاد واسع حال صدوره آنذاك (كما أنه كان فيلم فيلليني الفني الأخير الذي يعرض بشكل موسع في الولايات المتحدة) احتوى على العديد من اللحظات المؤثرة والمرحة بأداء من ممثلي المخرج الأهم ماسينا وماسترويانني اللذين يؤديان دوري فريق رقص يجتمع مجدداً في عرض يمكن أن يُطلق عليه ”تلفاز فيلليني“.

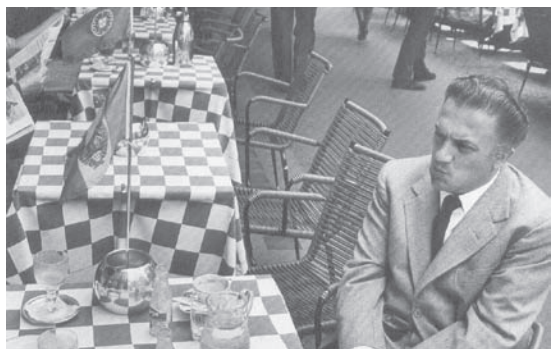
وكان فيلم Intervista لعام ١٩٨٧ بمثابة التتمة لتأمل وتفكر سنوات عمله فيلليني الأخيرة. وهو مشروع مشابه لفيلم ٨ ½ ويشكل زيارة جديدة لنفس مواضيع فيلمه المهم الآخر: La Dolce Vita (مع الممثلين ماسترويانني وأنيتا إكبيرغ)، وفيه يواجه المخرج – فيلليني – مكانته وموقعه كصانع أفلام، وهذه المرة بذكريات أكثر حزناً وكآبة من فترة شبابه. يقوم ”الساحر“ المسن الآن (كما هو يُطلق عليه في إيطاليا أحياناً) وممثليه العجائز بمشاهدة أعمالهم المهمة السابقة بلقطات محركة جداً للمشاعر.

بعض النقاد يرون أن فيلمه الأخير الكامل بعنوان Voice of the Moon لعام ١٩٩٠ بأنه أكثر أعماله السريالية، وهو مثل Intervista كفيلم صغير مفعم بالذكريات والأفكار الكئيبة والغريبة الحزينة، ويعد فيلم ختامي لمسيرة سينمائية مليئة بمتع وعجائب سيرك الحياة المدهش.

استمر فيلليني في العمل على مشاريع أخرى وهو شبه متقاعد. وقد كرم في حفل جوائز الأكاديمية في مارس من العام ١٩٩٣ حيث حصل على أوسكار خاص عن مجمل أعماله في صناعة الأفلام، وهي الجائزة التي أهداها لماسينا في كلمته حين تسلمها.

تعرض فيلليني في شهر أغسطس/ آب من العام نفسه إلى سكتة دماغية وغط في غيبوبة بعد إصابته بجلطة قلبية في شهر أكتوبر. وبعد موته بسن الثالثة والسبعين بتاريخ ٣١ أكتوبر/ تشرين الأول – بعد يوم واحد من احتفاله بعيد زواجه الـ٥٠ من ماسينا (التي توفيت بمرض السرطان بعده بخمسة أشهر) – ملئ عشرات الآلاف من الناس الطرقات الضيقة لبلدة ريميني التي ولد بها فيلليني، وهم يحيون المخرج ويناظرون تابوته محمولاً بدءاً من مطعم البيتزا الرئيسي إلى مقر السينما التي شاهد بها فيلليني أفلامه الأولى وهو طفل (عرض منها لقطات في فيلمه لقد كان عرفاناً ملائماً إلى أحد أهم فناني السينما والذي أمسى كنزاً وطنياً لإيطاليا وأستاذاً مرموقاً بنظر العالم أجمع.

عن جريدة النهار اللبنانية



فيلليني عاشق روما الأجمل

شوقي بزيع / شاعر

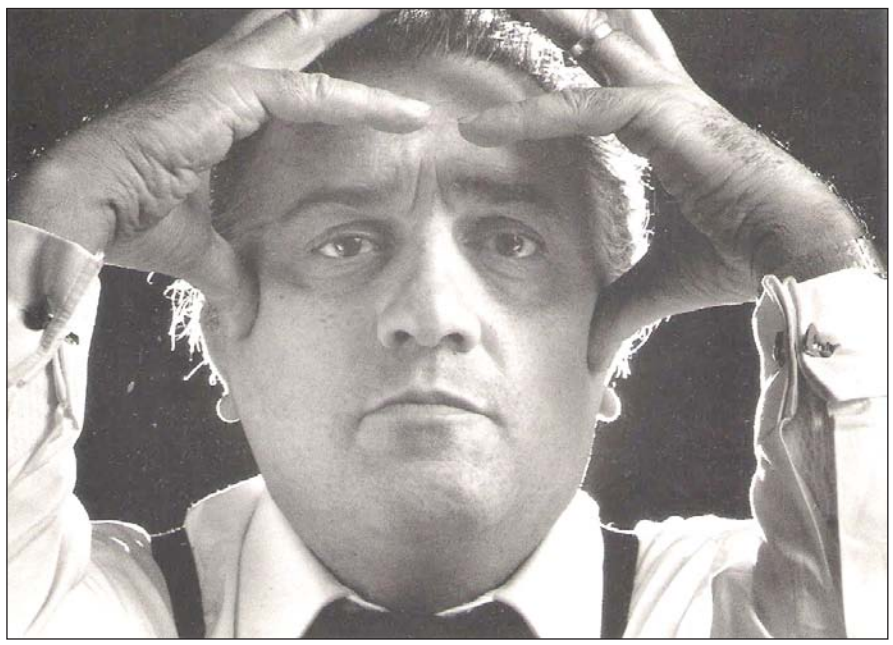
لمْ أكن خلال سني حياتي الطويلة نسبياً، من الشغوفين بفن السينما، ولا من المتابعين الدؤوبين لما يتم إنتاجه من أفلام جديدة ومتميزة، وقد لا يكون الأمر متصلاً بسوء التقدير لهذا الفن الرائع الذي يزاوج بين متعتي السمع والبصر من جهة، وبين فنون السرد والموسيقى والشعر والتصوير من جهة أخرى. بل ربما لكون الكتابة والقراءة يحتلان المساحة الأوسع من حياتي، ولأن مجمل صالات شارع الحمراء، الذي أقطنه في بيروت، قد تم إغلاقها الواحدة بعد الأخرى. على أن ذلك لم يمنعني من مشاهدة الكثير من الأفلام الملحمية والعاطفية والاجتماعية التي تحولت إلى تحف حقيقية في إطار الفن السابع، واستطاعت أن تضاهي الروايات المكتوبة التي استندت إليها، وكان فيديريكو فيلليني أحد المخرجين القلائل الذين شغفت منذ الصبا بأعمالهم الفريدة التي تزاوج بين الدهشة البصرية وبين العمق المعرفي في الآن ذاته، وقد أعجبت على وجه الخصوص بفيلميه المتميزين "كازانوفا" و"روما"، ووجدت في هذا الأخير شغفاً بالمدن ندر مثيله في عالمنا المعاصر، بحيث بدا الفيلم المذكور أشبه بسمفونية شعرية عاطفية مرفوعة إلى المدنية التي جعلها صاحب "حياة حلوة" أيقونة الحواضر الكونية ونشيدها المكاني والبشري الأجمل. لذلك لم تكد تقع عيناي على مذكرات المخرج الإيطالي الأشهر التي أعدتها الصحفية الأمريكية ش. شاندلر ووضعت لها عنوان "أنا فيلليني" حتى سارعت إلى شرائها بغية التعرف الأعمق إلى خبايا حياة فيلليني بما تتضمنه من اعترافات وتفاصيل وأسرار لا قبل لمشاهدي أفلامه بمعرفتها، والحقيقة أن المتعة التي تتأتى لقارئ المذكرات لا تقل أبداً عن تلك التي تتوافر لمشاهد أفلام المخرج العالمي الذي لا يتوانى عن تقديم حياته كما حدثت بالفعل لا كما تمنى لها أن تكون، فلسنا هنا أمام شخصية تتخفى وراء أقنعتها، ولا إزاء وجه زائف ترهقه الأصباغ وأدوات التجميل، بل إزاء إنسان مفرط في صدقه وعفويته وانحيازه للبساطة في العمل والقول.

يتحدث فيلليني في مذكراته عن طفولته العادية في بلدة "ريميني" الصغيرة في ضواحي روما، وعن اهتمامه المبكر بصناعة الدمى وولعه بالمهرجين، بوصفهم الأقرب إلى تمثل حقيقة الإنسان وروح الحياة الساخرة، وربما يكون لهذين الاهتمامين، إضافة إلى شغفه بالرسم، الأثر الأكبر في دفعه إلى عالم السينما الذي اتسع في ما بعد لكل هواياته المبكرة وألف بينها جميعاً، والملاحظ هنا أن فيلليني يحاول بذكاء المواءمة بين إطلاع القارئ على مسيرته السينمائية وطريقته في صناعة الأفلام وبين كشف النقاب عن وجوه سيرته الأكثر حميمية كعلاقته بالمرأة والمكان والطعام، وصولاً إلى علاقته بالمنجمين وغير ذلك. وإذا كان البطل الراوي يحرص على اعتبار المرأة ملاكه الحارس وملهمته الأثيرة، فإنه يحرص بالمقابل على عدم الخوض في تفاصيل تجاربه العاطفية إلا بما يخدم شعوره الجوهري بفتنة النساء ودورهن الفائق في تحريضه على الإبداع، وقد يكون المشهد الأكثر إلفاتاً للنظر في هذا السياق هو ذلك الذي اختبره في سن الرابعة حين احتضنته فتاة مراهقة كانت تعمل على تقشير البطاطا لإعداد نوع معين من الحساء. على أن افتتانه الدائم بالنساء الملهمات لم يمنعه من الوقوع في غرام جيوليتا، إحدى بطلات أفلامه، التي ارتبط معها بزواج مديد تجاوز الخمسين عاماً، والتي شاءت الصدف أن تموت بعده بأشهر قليلة. ثمة الكثير من الأحداث المفصلية التي تمكن مقاربتها في مذكرات فيلليني.

لكن ما لا نستطيع إغفاله هو عشقه الأسطوري لروما وإصراره على ملازمتها طوال حياته، وهي المدينة التي أهداها عملاً سينمائياً فريداً في شاعريته وصدقه العاطفي. يقول فيلليني حول ذلك: "ما إن وطأت قدماي أرض روما حتى كففت عن التفكير في أي شيء آخر سوى ملازمة ذلك المكان الرائع وعدم مغادرته أبداً"، ومع أن شيئاً كثيراً لا يتغير في المدينة حين يغادرها لأسابيع عاشقها المتيم فإنه عند كل عودة تبدو له أروع من أي وقت مضى، على حد قوله، وفي فلسفته لحب المدينة يضيف فيلليني بأن المدن الجديدة سرعان ما تصاب بالهرم "لكنك إذا سكنت في مدينة قديمة فلن ترى فيها أية علامة من علامات التقادم. لقد أعطتها القرون مظهرها. ولا يمكن تبْين التحولات التي تحدثها على مدار عقود قليلة".

عن صحفية السفير اللبنانية

وما أدراك ما (فيلليني)...



لكل مجال من مجالات الحياة أعلامه وروادهِ، وفي مجال السينما يوجد لدينا بعض ممن أسهموا في تطوير الفن السينمائي وابهار أجيال من محبي هذا الفن الراقي. ويأتي المبدع العظيم (فيديريكو فيلليني) في مقدمة من جاءوا بفكر مختلف، تمرد على القوالب الجامدة وفتح آفاقاً جديدة لم يكن ليدركها العقل والخيال البشري دون اسهاماته.

وهذا المبدع والفنان والفيلسوف من النوعية التي تأتي ولا تتكرر. بل يستحيل أن تتكرر لأن ابداعه جاء من وحي خبرات حياتيه خاصة جداً وارتباط عضوي ومحوري بالمكان الذي شهد ميلاده وطفولته وسنوات التشكيل الفكري والوجداني. ويتضح هذا كثيرا في أفلامه الذاتية الطابع والتي رغم خصوصيتها الشديدة وذاتيتها المفرطة استقبلت بترحاب وانبهار يشبه انبهار الطفل بالساحر في السيرك.

وحين يعترف عمالقة من الوزن الثقيل بتأثير (فيلليني) عليهم ويذكرون أنه كان مصدر الهام لهم، فإننا نقترب أكثر وأكثر من تصور قيمة هذا الفنان، ولك أن تتصور أن من بين هؤلاء: (وودي آلان) و (ستانلي كوبريك) و (مارتن سكورسيزي) و (ديفيد لينش) و (تيم بيرتون) و (إمير كوستوريتشا) و (بيدرو ألمودوفار).

أحب (فيلليني)، بلده "إيطاليا" ورفض بصورة قاطعة أن يخرج منها إلى "هوليوود" التي لا تتردد في استقطاب أي مبدع كبير إلى عالمها. رفض (فيلليني) أن يدخل رئتيه هواء آخر، كان يعرف دون أي شك أن مساحة الابداع التي ستتاح له ستكون اقل وهو بالاساس ليس لابداعه حدود وليس لخياله سقف. ولك أن تتخيل أن هذا الرائع الذي لم يدرس الفن السينمائي، كان أحيانا يغير في سيناريوهات ومشاهد أفلامه في بلاتوه التصوير، أي أن بعض أفلامه جاءت كلوحات ارتجالية، وبقدر من الغرابة وقليل من الواقعية وبكثير من الابداع عاش الفنان العملاق "أسطورته الشخصية"، على حد تعبير ساحر الصحراء (باولو كويلو) في رائعته "الخيميائي".

بداية متعثرة ونور في نهاية الأفق:\r\nلم تكن بدايات (فيلليني) تبشر بمثل هذا النجاح الأسطوري وإن كان تبشر بشيء مختلف، واعد ومتفجر بالحيوية. دون الدخول في تفاصيل سيرته الذاتية التي يمكن للجميع قراءتها من مصادر أخرى، أتوقف عند نقطة أن (فيلليني) كان أروع مثال للفنان الشامل، فقد امتهن التمثيل في أفلام قليلة واشترك في كتابة سيناريوهات العديد من الأفلام، وهو كاتب قصة قصيرة وكاتب للمقالات ومقدم برامج اذاعية ورسام كاريكاتور، كما أنه كان يرسم مشاهد أفلامه المثيرة للجدل بنفسه بكل ما فيها من تصورات للمجاميع والازياء والديكورات وغيرها.

كانت له تجارب مبكرة في الاقتباس للسينما، لكن علاقته بالمخرج الكبير (روبرتو روسيليني) كانت بابه لدخول عالم السينما الواسع، فأشركه ممثلا بالاضافة لاشتراكه في كتابة سيناريو فيلم " Roma، città – ١٩٤٥ aperta " وتعاون معه (فيلليني) في سيناريو عدة أفلام من أهمها " ١٩٤٦ – Paisà".\r\n في هذه الفترة كانت "الواقعية الايطالية الجديدة" تفرض نفسها كمدرسة سينمائية تلمس جراح المجتمع، وتحديداً قاع المجتمع. نماذج حياتيه مألوفة وتمتزج معالجاتها الفكرية بذكريات الحرب التي كانت السبب الرئيسي لمعاناتهم.\r\n أخرج (فيلليني) أول أفلامه " ١٩٥٠ – Luci del varietà " بالاشتراك مع (ألبرتو لاتوادا) ولم يلقى النجاح المنتظر وكان كارثة مالية ظل (فيلليني) و (لاتوادا) يعانيان منها لعشر سنوات.\r\n أخرج بعد ذلك فيلمين قبل أن يلقى النجاح الرائع مع فيلم " ١٩٥٤ – La Strada " حيث دوت شهرته الآفاق مع فوزه بجائزة الأوسكار ومع الاستحسان الكبير من جمهور السينما له وكان ولا يزال من أجمل الكلاسيكيات في تاريخ السينما. ثم اتبع ذلك بفيلمه الرائع " Le Notti di Cabiria – ١٩٥٧ " الذي حصد جائزة الأوسكار أيضاً فأصبح وهو في السابعة والثلاثين من العمر يحمل في جعبته جائزتين للأوسكار!

(فيلليني) — "فيلليسك":\r\n كشاب ضاقت عليه ملابسه القديمة وأراد أن يخلعها، شعر (فيلليني) أن حدود "المدرسة الواقعية الجديدة" على أقصى اتساعها لم تعُد ترضي طموحاته وخيالاته الجامحة، فانقلب عليها وكان له الفضل مع العملاق الآخر (أنطونيوني) في الاجهاز على تلك المدرسة السينمائية الرفيعة وللأبد. لكن ما ميز (فيلليني) أنه اتجه إلى أبعاد جديدة في العقل البشري، في اللاوعي. واعتمد على مدارس بعينها في التحليل النفسي وما إلى ذلك. وتميزت أفلامه بالذاتية الشديدة وبسبر أغوار عالم الأحلام والأساطير والفن والدين أيضاً.

ومن أجمل ما قرأت على الاطلاق في وصف الفن، ما قاله (فيلليني) دفاعاً عن خصوصية أفلامه: " الفن هو سيرة ذاتية للفنان، إن اللؤلؤة هي السيرة الذاتية للمحارة ".

تلك الفترة الذهبية من تاريخ السينما العالمية في عقد الستينات، قدم فيها مجموعة من الأفلام الفريدة، منها " La Dolce Vita – ١٩٦٠ " و " ٨ ١/٢ – ١٩٦٣ " و " Giulietta degli spiriti – ١٩٦٥ " و " S –tyricon – ١٩٦٩ "\r\n وأتبعها برائعتيه الخالدتين " Roma – ١٩٧٢ " و " Amarcord – ١٩٧٣ " وبرأيي أن معين ابداع الراحل بدأ في النضوب بعد فيلمه الغريب والمثير " Il Casanova di Fe – erico Fellini ١٩٧٦ ".\r\n وبدأت المشاهد الكرنفالية المبهرة تصبح سمة مميزة لأفلامة التي تتناول بعداً تاريخيا أو إرثا معين، كما أن سريالية أفلامه جعلت البعض ينظر لها باعتبارها مدرسة فنية قائمة بذاتها وأطلقوا عليها اسم "فيلليسك" أو "مدرسة فيلليني".

خفوت الشعلة:\r\n في عقد الثمانينات وهي فترة كساد قاتمة للسينما الإيطالية، لم يستطع (فيلليني) تأمين الموارد الكافية لانتاج أفلامه والتي بدا أن الذوق العام بدأ يتجاوزها خصوصا مع طغيان التلفاز، فقل انتاجه ومنيت أفلامه بعدم قبول على المستويين النقدي والتجاري. إلا أن أسطورة الفنان الكبير كانت حية بوجوده وكان الأمل يحذو الكثيرين أن تتوهج الشعلة من جديد لكن القدر لم يمهله.\r\n وقد حاز على رصيد هائل من التقدير والجوائز لعل أهمها ١٢ ترشيح للأوسكار، وفازت أربعة من أفلامه ب ٤ جوائز أوسكار "أفضل فيلم أجنبي"، وسعفة ذهبية من مهرجان "كان"، وأسدين فضيين من مهرجان "فينيسيا".

(فيديريكو) و (جولييتا):\r\n على غرار (روميو) و (جولييت) التقى (فيلليني) برفيقه عمره الممثلة الإيطالية (جولييتا ماسينا) عام ١٩٤٢، وتزوجا بعدها بعام ليكونا واحداً من أنجح الزيجات الفنية في تاريخ السينما، فأخرج لها عدة أفلام منها أفلام " La Strada – ١٩٥٤ " و " Le Notti di Cabiria – ١٩٥٧ " و " Giulietta degli spiriti – ١٩٦٥ " و " Ginger e Fred – ١٩٨٦ ".

لكن حياتهما اصطدمت بأحداث أليمة حين فقدت (جولييتا) حملها الأول نتيجة حادث، وحين مات ابنهما الأول (بييرفيديريكو) بعد ولادته بشهر ليحرما بعدها من الأبناء طوال زواجهما الذي امتد ٥٠ عاماً.

ومن غرائب الأقدار أن يتوفي العملاق (فيديريكو فيلليني) عام ١٩٩٣ بعد يوم واحد فقط من عيد زواجه الخمسين وبعد أن أمهلته الحياة فرصة تكريمه بجائزة أوسكار شرفية عن مجمل أعماله في العام نفسه. ثم تلحق به زوجته (جولييتا ماسينا) بعد ٦ أشهر نتيجة اصابتها بسرطان الرئة وليدفنا معاً ومع ابنهما المتوفي في مقبرة واحدة في مسقط رأسه بمدينة "ريميني".

وفي النهاية أذكر ل (فيلليني) قولاً يصف به فنه فيقول: "أقدم أفلاماً تحكي قصة وأكاذيب وتقدم المتعة"!

عن جلال عامر – صحيفة المصري اليوم

تحميل كتب لفيلليني × أنا فيلليني إعداد: ش.شاندلر – ترجمة: عارف حديفة

× حوار مع فدريكو فيلليني أجرى الحوار: جيوفاني جرازيني – ترجمة: أمين صالح | سبق وأن لخصته في تدوينة سابقة بالعنوان نفسه على هذا الرابط.

عن جريدة المصري اليوم

manarat
WWW. almadasupplements.com

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير
فخري كريم

نائب رئيس التحرير
علي حسين

الاخراج الفني
خالد خضير

التدقيق اللغوي
محمد حنون

صدى المدى

طبعت بمطابع مؤسسة المدى
للاعلام والثقافة والفنون

سيرة فيلليني في حوار

علاء المفرجي

في مقدمة كتابها أنا فلليني الذي صدر بترجمة حديثة عن دار المدى.. تقول ش. تشاندلر ان فلليني قال لها: لدي حياة واحدة، ولقد رويتها لك، ها هي ذي شهادتي الاخيرة، وليس عندي ما أقوله بعدها

والكتاب هو حصيلة حوارات مثيرة بدأتها الكاتبة والناقدة الاميركية شارلوت شاندلر مع المخرج الايطالي الكبير فيدريكو فلليني في ربيع عام ١٩٨٠، ولم تتوقف سلسلة هذه الحوارت إلا بعد وفاته في شتاء عام ١٩٩٣.

ويعد فلليني احد اهم صناع السينما على مدى تاريخها... فبعد ممارسته اكثر من وظيفة من ضمنها كاتب كوميدي، حظي باول فرصة له للعمل في السينما عام ١٩٤٥ الأول حين دُعي للمشاركة في كتابة سيناريو فيلم مع المخرج روبيرتو روسيليني في سياق موجة الواقعية الجديدة التي بدات بعد خروج ايطاليا من الحرب الكونية الثانية، والتي اصبح فلليني احد رموزها، لكنه سرعان ما اختط له اسلوبا جديدا كرسه كاحد ابرز المخرجين السينمائيين ابتداء منذ منتصف القرن الماضي.

من هذه الحوارات التي يرتكز عليها الكتاب يكون القارئ اما سيرة ذاتية لفلليني تتناول جوانب غير معروفة من حياته، كما يقف عند منعطفات مهمة في سيرته الابداعية مع السينما، مثلما هي درس مهم في السينما تتجلى في سرد التجربة الشخصية في صناعة الفيلم.

الكتاب مقسم الى ثلاثة أقسام هي (فديريكو) و (فديريكو فلليني) و (فلليني). وهي عنونه مقصودة وتشي بذكاء المؤلفة التي اعتمدت دلالة التسمية في سرد سيرة فلليني منذ الطفولة.

يحكي القسم الاول عن فلليني الفتى وفلليني الشاب الذي تأثر أعمق التأثر بالسيرك والمهرجين، وسينما فولجور وأفلامها الهوليودية، والقصص الاميريكية المصورة التي طور منها رؤيته للعالم. ويحكي عن انتقاله الى روما، حيث حمل ريميني معه، وانتهى من كتابة المقالات ورسم الصور الكاريكاتورية الى الكتابة للاذاعة والكتابة للسينما، ثم الى الاخراج. وفي روما لقي المرأة التي لم تصبح رفيقة عمره فحسب، بل السيدة الاولى في أفلامه وحياته.

ويروي القسم الثاني قصة تحول المعجب بالسينما الى مخرج، واكتشافه هدف حياته.

اما القسم الثالث فيتحدث عن الرجل الذي تحوُّل الى أسطورة في حياته، وكان أشهر من الافلام التي صنعت شهرته، وكيف أشتقت من أسمه صفة (فيلليني) (Felliniesque).

وأصبحت كلمة مألوفة حتى عند من لم يشاهد فيلماً فيلليني.

إن اهم شخصية في ما أخرج من افلام هي الشخصية التي قلما تظهر في الفيلم، ومع ذلك فهي موجودة على الدوام، وهذه الشخصية هي فلليني نفسه. لقد كان نجم افلامه جميعاً، وفي الحياة اليومية كان شخصاً أسراً. اتذكره كريماً مراعياً مشاعر الآخرين، شاكراً لي اصطحابي له الى وجبة، أو قضائي وقتاً معه، أو هدية قدمتها إليه، قال لي: إن الانسان يواصل الحياة مادام هناك أحياء يعرفونه ويهتمون به.