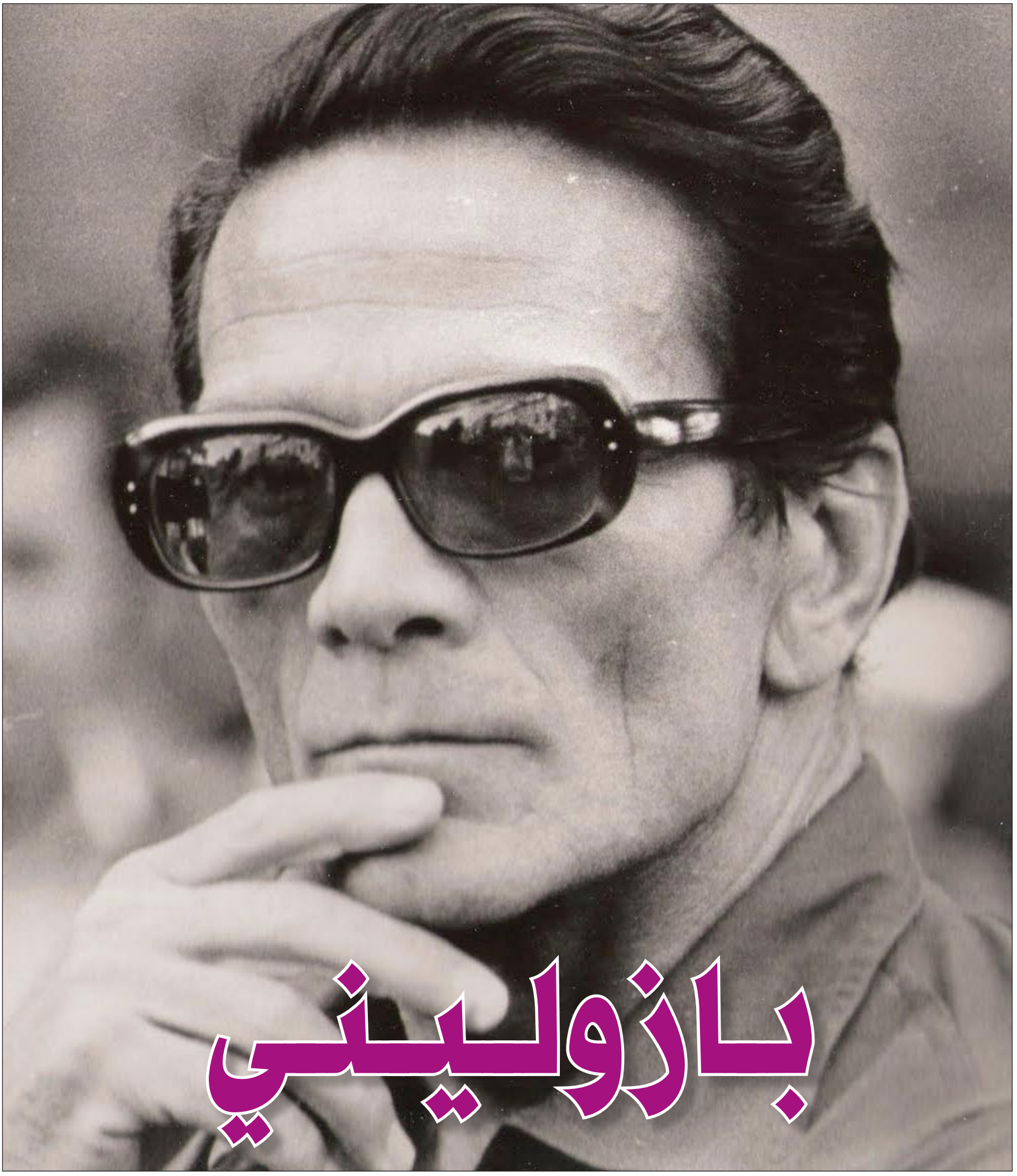
منارات
manarat

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

ملحق ثقافي اسبوعي يصدر عن جريدة المدى

العدد (2777) السنة العاشرة - الأربعاء (17) نيسان 2013

WWW. almadasupplements.com



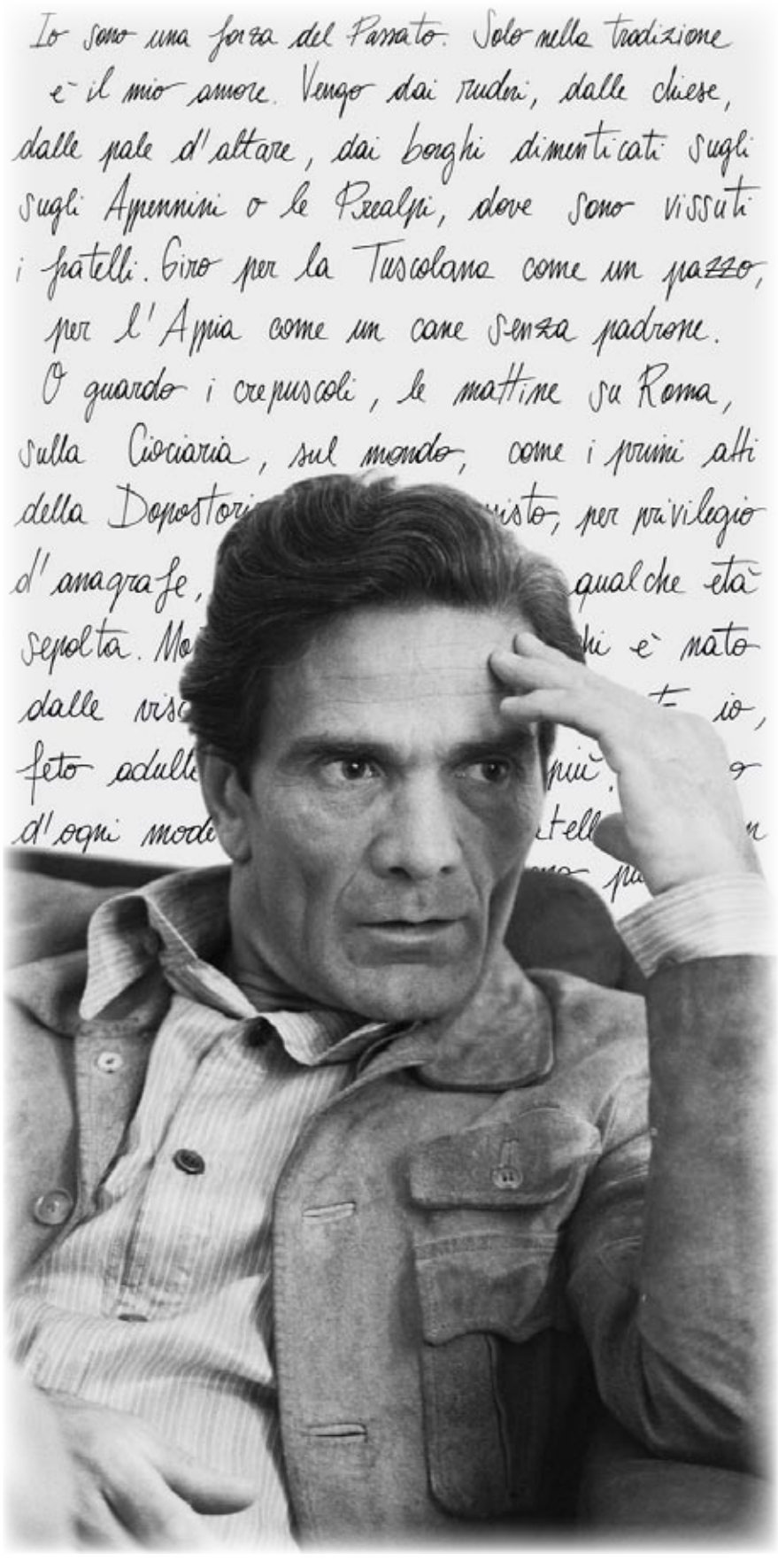
بازوليني

أوديب ومأساته في السينما

السينما، إذن، لابد أن تكون طبيعية. في الواقع، سوف أمضي إلى مدى أبعد لأقول: "لو رغبت في التعبير عن زبّال من خلال وسط السينما، فسوف ألتقط زبالاً حقيقياً وأعيد إنتاجه.. جسداً وصوتاً".

كتابة: بيير باولو بازوليني

ترجمة: أمين صالح



ألبرتو مورافيا يقول ضاحكاً: "نعم السينما طبيعية، بالطبع. إذن هي طبيعية. لكن السينما هي صور. فقط عندما تصور زبّالاً بلا كلمات (بالتالي، بأناقة) بإمكانك أن تنتج سينما والتي هي، بطريقة أو بأخرى، ليست طبيعية".

قلت رداً على ذلك: "ليس تماماً. السينما هي على نحو سيميولوجي، تقنية سمعية – بصرية. بالتالي، الزبّال يكون هناك بلحمه وعظمه وصوته".

عندئذ يهتف مورافيا: "آه، آه.. يا للواقعية الجديدة".

فأقول: "نعم، عندما أنتج سينما – لا أعني واحداً من أفلامي تحديداً – بل السينما عموماً، ويتعيّن عليّ أن أجسّد زبّالاً فإنني أجسّده عبر التقاط زبّال حقيقي بتعبيرات وجهه الحقيقية، بجسده، وباللغة التي يستخدمها".

هنا يتدخل برناردو برتولوتشي: "أوه، لا.. هنا أنت ترتكب الخطأ. لم تجعل الزبّال يلفظ ما قد يصدر عن نفسه؟ أنت تستخدم فمه لكن يتعيّن عليك أن تضع فلسفة داخل هذا الفم".. (بالطبع برناردو هنا يحتذي حذو جودار).

هنا يصل النقاش إلى نهايته. لا أحد يقدر أن ينصح مورافيا بالعدول عن اعتقاده بأن "السينما هي صور"، في حين تكون في الوقت نفسه، بذاتها وبمعزل عن الأشياء الأخرى، طبيعية. ولا أحد يقدر أن يجادل برتولوتشي عندما يفرض على الزبّال أن يتكلم مثل الفلاسفة.

لكن دعونا نفترض بأن الجمهور يشاهد زبّالاً صامتاً: زبّال في فيلم معيّن. زبّال صامت، مصوّر على نحو رائع.. بالتالي هي صورة. كيف يتعرّف عليه الجمهور؟ لأنه في الواقع زبّال.. معاد إنتاجه. إنه الرجل، في شخصه، الذي يتعيّن عليّ أن أستخدمه إن رغبت في تجسيده.. حتى في شكل الصور.

والآن، دعونا نفترض أن هذا الزبّال يتحدث مثل هيجل. حسناً، هو زبّال يتحدث مثل هيجل. لم لا؟ في الواقع، مهما تكن الحالة استثنائية وفريدة، ألا يمكن أن يوجد زبّال يتحدث مثل هيجل؟ الزبّال الذي يتحدث عن مراحل العملية الديالكتيكية، هو مثل الزبّال الذي يتحدث ببذاءة، مجرد شخصية في الحياة اليومية، والسينما تعيد إنتاج كليهما كما هما تماماً.. بهذا المعنى، تكون السينما طبيعية على نحو محتوم.

لكن من أين ينشأ كل هذا الخوف من الطبيعية؟ ما الذي يخفيه هذا الخوف إن لم يكن الواقع نفسه؟ أليس المثقفون البورجوازيون هم الذين يخشون الواقع؟

عندما أقول الواقع فإني أعني العالم الفيزيائي والاجتماعي الذي فيه كل منا يعيش. كل من يعبّر عن نفسه، عبر أي نظام من العلامات، يستطيع في التحليل الأخير أن يفسّر ويؤول هذا الواقع (إما من خلال رموز – علامات أو رموز مجازية) تاريخياً فقط، أي واقعياً.

ما هي هذه الصورة الخالصة والمحضة لزبّال صامت؟ إنها الفكرة الجمالية لزبّال في ذهن بورجوازي والذي في الواقع ليس له علاقة بذلك الزبّال. الزبّال الآخر، الذي يتحدث عن المنطق وأصوله، هو مشكوك في صحته وصالح لأن يكون مثالاً أو نموذجاً: هو أيضاً في خدمة بورجوازي ليس بينهما أي شيء مشترك. أعني، بين البورجوازي والزبّال لا يمكن أن يوجد إلا رباط من التعاطف المتبادل كذلك الذي قد يوجد بين الإنسان وكلبه.

نحن البورجوازيين جميعنا عنصريون.. مع أنني لا أتمنى أن أكون عنصرياً. أنا أريد أن يكون الزبّال زبّالاً، وليس مجرد صورة نموذجية قد أجدها سارّة ومرْضية، أو مجرد أداة نقل للفلسفة التي أجدها مثيرة للاهتمام.

إذن الزبّال في السينما هو نفسه الزبّال في الواقع: وبما أن السينما تقنية سمعية – بصرية، فإن الزبّال في السينما يعرض نفسه ويتكلّم تماماً كما في الواقع.

لكن ماذا عن الزبّال في فيلم معيّن؟

السينما هي تعاقب لا نهائي للكادرات (لابد أنني قلت هذا عشرات المرّات). إعادة إنتاج على مقياس لا متناه في شروط مثالية أو فعلية. جهاز غير مرئي يعيد إنتاج إيماءات وأفعال وكلمات شخص من اللحظة التي يولد فيها إلى اللحظة التي يموت فيها.

الزبّال في "فيلم معين" هو زبّال ميت، بخلاف الزبّال في "السينما" الذي هو حيّ. في الواقع، في لحظة موته، يحدث ذلك التركيب السريع للمدّة التي عاشها. آلاف من الأفعال والتعبيرات والأصوات والكلمات تكون مفقودة إلى الأبد، لا تنجو منها غير عشرات أو بضع مئات منها. العدد الهائل من الكلمات التي لفظها كل صباح، كل ظهيرة، كل ليلة من حياته، تكون ضائعة في هاوية لامتناهية وصامتة. لكن بعضاً من هذه الكلمات تتريّث، تتباطأ، على نحو إعجازي. إنها تنطبع في الذاكرة مثل مجموعة من القصائد القصيرة أو الحكم. هي تبقى معلّقة إلى الأبد في ضوء صباح ما، أو في الظلال العذبة لمساء ما. عندما تتذكّره زوجته أو أصدقاؤه فإنهم يذرفون دمعةً.

في "فيلم معين" هي هذه الكلمات التي تمكث وتبقى. بالطبع، إنه لمن الطبيعي أن تختار زبّالاً بلحمه ودمه، حقيقي كما أي واحد منا حقيقي في هذه اللحظة التي نكون فيها أحياء، بكلماته الخاصة، لغته الخاصة، طريقته الخاصة في النطق. لكن مهمتنا أن ننتقي الكلمات المناسبة، ذات الصلة الوثيقة، تلك التي بالمصادفة نجت من الكارثة.

أوديب ميت. الموت قد كرّس رواية كاملة، والتي هي الآن معدّلة لما كانه أوديب ذات مرّة. الموت هو الشرط الضروري "لتحقيق قصة عن حياته"، وبالقدر نفسه لـ "تأليف" فيلم عن حياته.

ما هي المعايير التي استخدمتها لانتقاء اللحظات الكثّافة، المعبّرة، في حياة أوديب.. شكل الموت الذي لم يكن حيّاً أبداً؟

أنا أيضاً، مثل مورافيا وبرتولوتشي، بورجوازي، في الواقع بورجوازي صغير، روْث، مقتنع أن رائحتي المنتنة ليست عطراً فوّاحاً فحسب، بل أنها في الحقيقة العطر الوحيد في العالم. بالتالي، أنا أيضاً موهوب بالصفات المميّزة للجمالية والدعابة، الصفات النموذجية للمثقف البورجوازي الصغير. هذا ليس اعترافاً عادياً بل، على نحو محض وببساطة، تصريحاً بالحقيقة، ليس عفوياً تماماً، إن شئت، بواسطة جماليتي ودعابتي. من جهة أخرى، لابد من الاعتراف بأن البورجوازي الصغير ليس أكثر، ليس أقل، من إنسان: ومن الإنسان هو ورث فكرة الزمن.

إنها خرافة، فكرة الزمن هذه، التي على أساسها هو لا يبني فقط حياته – ازدهاره، بصيرته، قيمه الأخلاقية، سمعته الطيبة، الخ الخ – لكن فنه أيضاً.

المسيح كان يهدر وقته حين نصح بأن ليس ثمة حاجة للتفكير في الغد. إن فكرة الغد وفكرة الأمس هما النقاط

الراسخة الوحيدة في أذهاننا نحن البورجوازيين. الغد يبرز بوصفه تحقيقاً لجميع أحلامنا عن النجاح (الذي تجاهله نحن حساسون جداً، شديدو البخل، عنيدون، محترسون، حذرون، حكماء و وضيعون). الأمس يبرز بوصفه أساساً للأعراف، التقاليد – القوانين كلها – التي نحن نستخدمها كنقطة انطلاق للوصول إلى أهدافنا الرفيعة (كل هذا يحدث في أوقات السلام التي لأجلها، نحن المؤيدين للسلام والرافضين للعنف، دوماً نحارب).

لكن لنعد إلى السينما. السينما – تعاقب لا نهائي يعيد إنتاج، من وجهة نظر معينة، الوحدة الكاملة للواقع – هي إذن مبنية على نحو محكم على مفهوم الزمن. إنها بالتالي تعمل وفق القوانين ذاتها كما الحياة نفسها: قوانين وهْم ما. في التعبير عنها بالكلمات، هي تبدو غريبة، لكن علينا أن نسلّم بهذا الوهم.. لأن كل من (كإنسان أو شاعر، وليس كقديس) لا يقبله ولا يسلّم به، عوضاً عن الانتقال إلى مستوى ذي واقع أعلى، يفقد الإحساس بالواقع تماماً. بالتالي، فلا شيء يؤلف الواقع غير وهمه.

إذن الجمالية والدعابة كانتا تشرفان على اختيار لحظات نموذجية في حياة أوديب، تلك التي ازدادت قيمةً أو جمالاً بعد موت البطل. إنها تتبع الواحدة الأخرى، طوعاً ومن غير إكراه تقريباً، في الترتيب الزمني ذاته كما في حياته، لكن عبر وقت أقصر على نحو غير متجانس – أو بالأحرى، من خلال تأملات الفنان والإجراءات المونتاجية المتاحة – في وحدة كاملة مركّبة من التجربة.

في هذه الحالة، أنا ركّبت الكادرات بطريقة أكثر سينمائية مما هو معتاد أو مألوف (لا أعرف ما إذا هي صارت جميلة أو قبيحة، لكن ما كنت أحاول فعله هو أن أجعلها تبدو جميلة، أن أحصل على "تكوينات جميلة"). وقد وظّفت أيضاً تقنية الانفصال عن الأحداث المصوّرة (خذ على سبيل المثال عينيّ أنجيلو فيما هو يراقب السفينكس (أبي الهول) – الكائن الخرافي الذي له جسم أسد ورأس امرأة، في الميثولوجيا الإغريقية – مبتسماً وينتهك قدسيته بطريقة هزلية تقريباً.. لكن في الوقت نفسه، عيناه تجعلنا ميّالين إلى الشك، وعلى نحو فعّال تحرمنا من أي شعور بالاستغراق في عناصر الأسطورة).

نحن من نتاج سرفانتس وأريوسطو (شاعر وكاتب مسرحي)، إضافة إلى مانزوني. والتراجيديا؟ ألم أرغب في إعادة تراجيديا أوديب إلى الحياة؟ المأساة الساحقة تماماً؟ خاصية المأساة موجودة، على الرغم من كل شيء، بما أن القاسم المشترك للجمالية والدعابة معاً هو الخوف من الموت. هكذا، بوسع البورجوازيين دوماً أن يعتبروا أنفسهم، على نحو غير شرعي، مسيحيين حتى عندما ينسون المسيح ولا يفكرون إلا في الغد.

إلى أي مدى نجحت في المحافظة على الحالة الذهنية الضرورية للجمالية (الرغبة في المضي مبتسمين، أياً يكن الأمر، رغم أن أعيننا تكون ملأى بالألم).

السبب الآخر لتصوير الفيلم بـ "جمالية ودعابة" هو أنني لم أعد مهتماً كثيراً ببحوث فرويد وماركس. لم أعد على الإطلاق منهمكاً بجدية في المستنقع الأكاديمي الذي يحوّل أوديب إلى سارية تنصبها النظريات الفرويدية أو الماركسية والتي إليها يُشدّ ويُجلد. صحيح أن فرويد، في نهاية الفيلم، يبدو رابحاً لنقاط أعلى من ماركس، إذ يمضي أوديب ليفقد نفسه في حقول الخشخاش الخضراء وقرب النهر حيث كان يرضع وهو صغير. لكن الأكثر من فرويد، مسرحية "أوديب في كولون" هي التي توحي بفكرة مماثلة: أو على الأقل، في الخليط الاعتباطي للإيحاء الفرويدي والسوفوكليسي، يظهر الأخير بوصفه الأقوى.

لنكن واضحين في هذه النقطة: شخصياً أعتبر مسرحية "أوديب في كولون" من أقل تراجيديات سوفوكليس جمالاً وتناسقاً. في الواقع، أظن أنها خرقاء على نحو لا جدال فيه. مع ذلك هي تحتوي على شذرتين أو ثلاث والتي لا يمكن وصفها إلا باعتبارها رفيعة وسامية. هذه الشذرات هي التي كنت أشير إليها.

في ما يتعلق بفرويد، هو لا يعود يحمل ثقلاً في الفيلم أكثر مما قد يمنحه أي هاو. لنأخذ، على سبيل المثال، علاقة أوديب بتريزياس: هو يعرف تريزياس سلفاً، عندما يقوده ذلك الرسول، الذي سوف يظهر في ما بعد في شخصية أنجيلو (دوره، ثانوياً، هو تماماً دور الوسيط بين تريزياس وأوديب – المبتدئ في العرافة – تريزياس). هذا هو الموضع الذي عنده تلتقي اللحظات الماركسية والفرويدية، اللحظات الملوّثة والطفولية حسب اعتقادي).

آنذاك، مرة أخرى، ينتصر فرويد في مشهد أوديب مع إبي الهول، وهو الشيء الوحيد الذي قمت بتغييره جذرياً (بصرف النظر عن وضع أنجيلو محل أنتيجونه).

أبو الهول أو السفينكس، في الحقيقة، لم يعيّن لغزاً، بل يسأل أوديب مباشرةً ليوضّح هذا، على مسؤوليته ومن غير إرشاد، اللغز الذي يحتويه داخل نفسه. وأوديب يرفض أن يفعل ذلك، بل يدفع الوحش إلى الوراء، نحو الهاوية التي خرج منها في الأصل.. على نحو هزلي بعض الشيء.

في الحقيقة، أوديب كان يعرف أنه، بدفع الوحش نحو الهاوية، سوف يكون قادراً أن يتزوج أمه: نحن لدينا إذن حالة سمعية – بصرية من الإزاحة أو الاستبدال.

أريد أن أؤكد حقيقة أنني، الآن وأنا في الخامسة والأربعين من العمر، قد انبثقت من بريّة العقيدة (dogma) الفرويدية والماركسية. لكن إلى أين وصلت؟ يقيناً، لم أحلم قط بأني أمارس الحب مع أمي. ربما ينبغي أن أحيل من بقي معي من القراء حتى هذه الصفحة إلى بيتين من قصيدة لي بعنوان "عندليب الكنيسة الكاثوليكية":

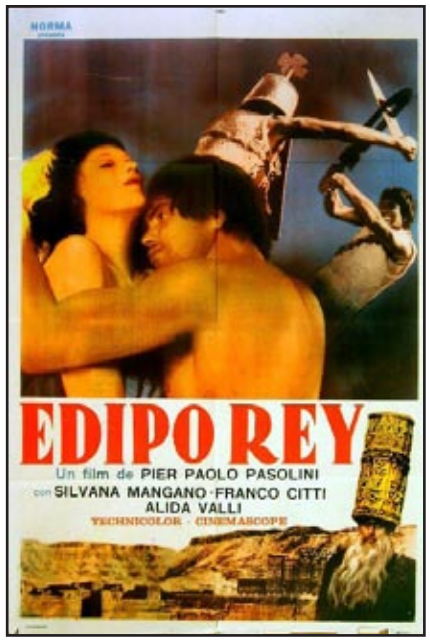
... الحلم الذي فيه تنزلق
أمي نحو بنطالي.

إذا كان لابد من الاعتراف، حلمت بأني أمارس الحب مع أبي (قبالة خزانة ذات أدراج في حجرة النوم الصغيرة، البائسة، التي كنت أتقاسمها مع إخواني) وربما مع أخي أيضاً. وقد حلمت بأني أمارس الحب مع نساء من حجر. بالطبع أنا لا أحصي الأحلام التي كانت تتكرّر عدة مرّات طوال حياتي، حيث كنت أرتقي درجات موحشة، لا نهائية، من السالالم في منازل موحشة وكئيبة.. كنت أبحث عن أمي التي اختفت. لكن، مع ذلك، فقد مضى زمن منذ أن رأيت مثل هذه الأحلام.

سيلفانا مانيانو ربما لديها الأريج نفسه من زهر الربيع الذي كان ينبعث من أمي عندما كانت شابة، لكن بالتأكيد ليس ثمة ما هو مشترك بيني وبين فرانكو شيتي، باستثناء عظام وجنتيه البارزة قليلاً. ولأنه مختلف عني تماماً – حتى في مركّبات النقص وعقد الشعور بالذنب – فقد اخترته لدور أوديب. إن ما يؤديه ليس دراما شخصية جداً بل تراجيديا. الأحداث، بالتالي، تحرّكها قوى خارجية: على مسرح عالم غامض وملغّز، لكن حقيقي. أوديب يعيش مأساته في جهالة تامة: هو ضحية بريئة لكن عدوانية.

نستطيع الآن أن نقول بأن السينما هي وسط آلي، ميكانيكي، والذي يحصد أو يجني الواقع ويخزنه (في حقيبة، إن جاز التعبير). من جهة أخرى، "في فيلم معين"، الواقع يكون ميتاً ومقذوفاً نحو الماضي، حيث يتم جمعه وملمته في فكرة، في مثال، في تركيب ما.

في خلق مثل هذا التركيب، قمت بتصوير ٧٠ ألف متر (٢٢٧ ألف قدم) من الفيلم الخام، مع إنني في الواقع كنت أحتاج إلى ٧٠ مليارا. بعدئذ، وقبل تقليص هذا العدد إلى حوالي ٢٨٠٠ متر (أي ٩١٠٠ قدم)، تركت التراجيديا حرّة في اتخاذ مسارها الطبيعي. لكن كان هناك مقدار غامض وملتبس في ما يتعلق بوضعي: الجمالية والدعابة، اللتان سمحت لهما بقيادتي، لم تكونا أصيلتين أو موثوق بهما، بل كانتا من العناصر الفاضحة والمخجلة نظراً لكونها نابعة من مثقف بورجوازي. لكن، في الوقت نفسه، هما كانتا، في الواقع، حقيقيتين وجديرتين بالتصديق لانتسابهما إلى إنسان يروي أشياء كانت في ذلك الحين عميقة في الماضي.



لنعد الآن إلى المعضلات التي كنا نناقشها بوصفنا لغويين وسيميولوجيين هواة.

دعونا نفترض أن موارفيا ربما يريد أن يصف سيلفانا مانيانو، كشخصية في واحدة من رواياته، كما فعل أرباسينو مع دوميتا إيركولاني. بالتأكيد سوف ينجز موارفيا تحوّل مانيانو إلى شخصية قصصية بكياسة، برهافة، بموضوعية، بوضوح أكثر مما فعل أرباسينو. مع ذلك، سوف لن يستطيع موارفيا أن يفعل أكثر مما فعله كتّاب آخرون. كان سيضطر إلى استخدام منظومة من الرموز المكتوبة/ المنطوقة (بلغتنا الإيطالية الأثيرة)، مكيّفاً إياها وفق أيديولوجيته الشخصية. كان سيضطر أن يصوغها في نظام أسلوب، أليس كذلك؟ إن الرموز التي يستخدمها موارفيا هي علامات بطبيعتها.

ما هي العلاقة بين التجربة الحقيقية التي يملكها موارفيا عن سيلفانا مانيانو (ومانيانو نفسها في الواقع) وهكذا نظام من الرموز – العلامات؟ هذه هي المعضلة الكبيرة، وهناك شيء واحد فقط أستطيع أن أقوله بهذا الشأن، والذي أنا واثق منه: إن قارئ أعمال موارفيا يشارك في نوع من العملية الكيميائية (هذه دوماً تكون في المتناول عندما يكون التوضيح ضرورياً). هو يحوّل الخاصية العلاماتية للرموز ويعيد بناءها أو تركيبها في مخيلته – أي عبر تجربته للواقع – واقع مانيانو الحي. بالتالي يكون المشهد على هذا النحو: مانيانو في الواقع – تحويل لهذا الواقع في رموز وعلامات – إعادة بناء لمانيانو في الواقع.

هل اللغة، آنئذ، ليست سوى وسيط؟ موارفيا سوف يصف عينيّ مانيانو، وجنتيها الشاحبتين، حاجبيها المرسومين بالقلم، حلقها الذي يعلو وينخفض على نحو إيقاعي، شذا العطر (زهر الربيع) المنبعث منها (وسوف يفعل هذا على نحو رائع): لكن هل كل هذا ليس إلا فعل رجل ساحر قادر أن ينقل تجربته الخاصة بشأن واقع مانيانو إلى تجربة القارئ بشأن هذا الواقع نفسه؟ بالطبع لا ينبغي أن نغفل حقيقة أن العنصر الهام الوحيد في هذا المشهد هي سيلفانا مانيانو نفسها: من خلال اللغة بإمكان المرء أن ينتقل من واقع إلى واقع. يتعيّن على المرء أن يكون براهما (ذات عليا في الفلسفة الهندوسية) لكي يستخدم التجارب المنعكسة للجنس البشري كعوّن له في تأمل الذات.

مرّة أخرى، لنفترض أنه ميكاس Mekas أو أي مخرج آخر في السينما (الطليعية) الجديدة (التي أتعاطف معها على نحو شرطي) الذي سوف يصف مانيانو. ذلك سوف لن يُحدث أي فارق على الإطلاق. وأنا أقول هذا لأدحض الحجج والبراهين بشأن هذه الحركة الطليعية الجديدة، التي وعدت بالكثير من التطورات الجديدة.

تخيّل نفسك وأنت تحاول استيعاب الصور المطبوعة على الصفحات المنفصلة للتقويم فيما يتم اقتلاعها على نحو سريع، الواحدة بعد الأخرى. الشيء نفسه سوف ينطبق على ميكاس: من خلال الأغصان الجافة والساكنة، تجاه سماء زرقاء، ينبغي أن ألقي نظرة خاطفة على أطفال يتراشقون بكرات من الثلج، وعلى عشاق شباب مبتهجين يذرعون الشارع الخامس متشابكي الأذرع، وعلى زنجي وسيم يمضي نحو نفق القطار، وعلى أصحاب زوارق فينيسيا (الجندول)، إضافة إلى قسمات مانيانو. الاختلاف أو الفارق سيكون في الخاصية: موارفيا قد يمنح مانيانو الكثير من الواقع والمعنى كشخصية، بينما سوف يتعامل معها ميكاس كما لو كانت شخصية في رواية عن فتيات المدارس.

لكن بصرف النظر عن تأثيرات الموقف الخاص للمؤلف، لابد أن يكون هناك اختلاف بين تحوّل مانيانو المحتمل إلى شخصية عند موارفيا، وتحوّلها عند ميكاس. لقد قلت هذا من قبل مرّات عديدة، غير أن الأمر يستحق التكرار. موارفيا يميّز واقع مانيانو لي كقارئ ضمن بنية نظام لغوي – أسلوبي مؤلف من علامات أو إشارات. ميكاس، من جهة أخرى، يسلّم مانيانو إليّ ضمن نطاق واقعها نفسه. بتعبير بسيط، ميكاس يعيد إنتاجها سمعياً – بصرياً. إعادة الإنتاج السمعي – البصري لمانيانو هي بالتالي ليس إلا إضفاء بعد رمزي ومجازي عليها.

السيميولوجي – وقد قلت هذا من قبل، لكن كريستيان ميتز، بكياسة، سمّى ذلك حلماً، وسيزار سيجري، بصفته كأستاذ جامعي، سمى ذلك ضداً – لا يصف شخصاً، سيلفانا مانيانو كمثال، بوصفه واقعاً ذا صوت خاص به: مانيانو الحقيقية كلغة.. بالتالي هي لم تصبح بعد فلسفة.

لنفترض أن البروفيسور موريس كانت لديه هذه الفكرة (التي يعتبرها ميتز حلماً ويعتبرها سيجري ومعاونوه ضداً) وأراد أن "يصف بتعبيرات سيميولوجية واقع مانيانو كلغة"، فكيف يمكن لوصف كهذا لواقع مانيانو كلغة أن يختلف لو، عوضاً عن أن تكون مرصودة في الحياة هي مرصودة على الشاشة، أي كرمز لنفسها؟ سيكون هناك بالتأكيد بعض الفروقات والاختلافات (رائحة العطر مثلاً)، لكن في الجوهر، في سيميولوجيا مانيانو الحقيقية بوصفها لغة وسيميولوجيا مانيانو بوصفها رمزاً لغوياً، سوف لن يكون هناك اختلاف.

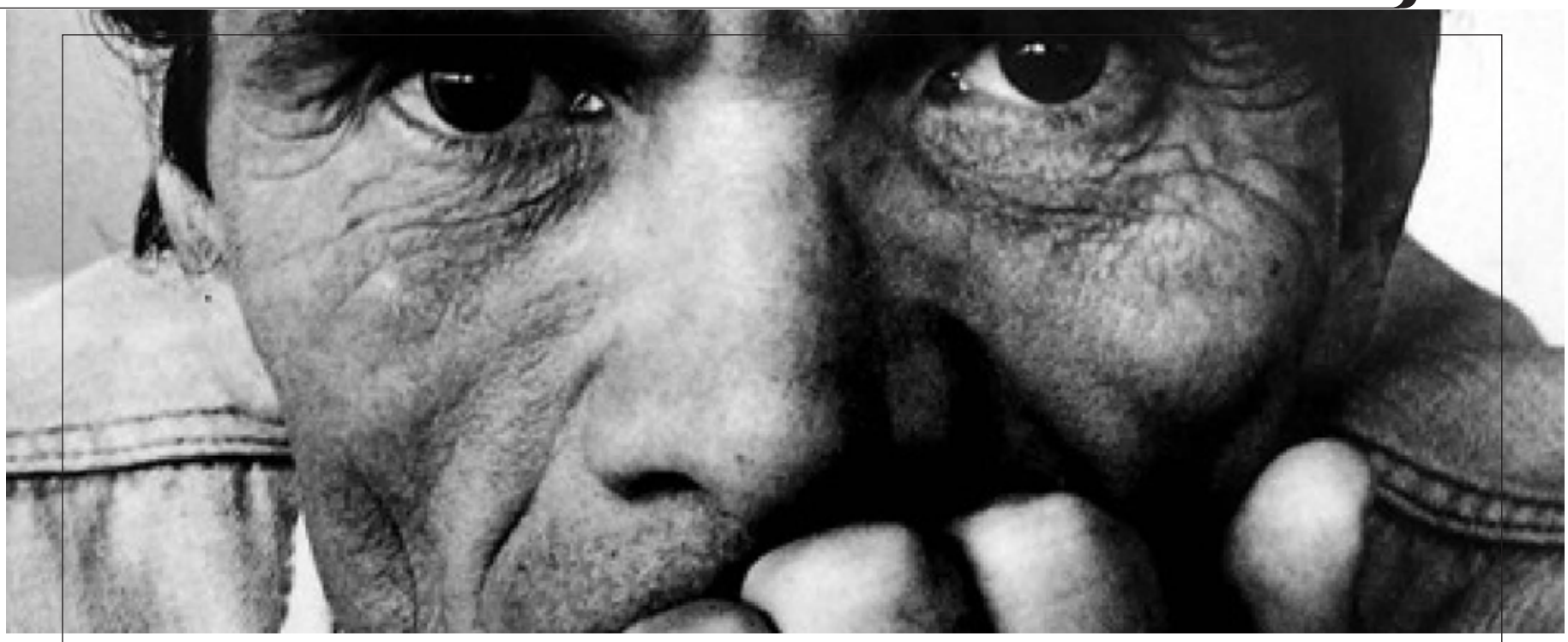
سيلفانا مانيانو تعيش في زمن محدّد. غير واعية لجمالها، بل وربما تزدريها. هي تكرّس نفسها لمهمات وواجبات يومية متواضعة، لأطفالها وعائلتها، لأمور هي هامة بالنسبة لأي امرأة. كل واحدة من هذه النشاطات والفعاليات لها أمد، في ما يتصل بالثواني أو الدقائق أو الأيام. ما يخطر في الذهن هو التقدم البطئ، المتعذر تغييره أو إلغاءه، والذي يميّز الطريق في اتجاه مرض السل.

إذا كنا نرغب حقاً في التوصل إلى تفاهم مع واقع مانيانو، يتعيّن علينا أن نتوصل إلى تفاهم مع الزمن الفيزيائي الذي فيه هي تعيش مثل أي كائن آخر. صحيح أننا نستطيع أن ننكر كل هذا، مثلما تفعل – أو عاهدت نفسها أن تفعل – الحركات الطليعية المتعددة. هذا يقتضي ضمناً، قبل كل شيء، التدنيس الابتدائي للفكرة التي نحملها جميعاً عن الزمن. في الواقع، ليس ثمة طريقة للقبول بتسوية والعيش بسلام، مفكرين فقط في الغد، أفضل من استخدام الكلمات لهدم الزمن.

أنت لا تستطيع أن تعتبرني واحداً من أولئك المتبطّلين أو مهرجي البلاط. إني أمضي باسلاً لمجابهة معضلة الزمن كما فعل فلوبير. بكتابة السيناريو، كمعالج لآثار أدبية مختلفة، أنا أقدم جوكاستا من خلال الزمن، رغم أنها شخصية سرمدية: ليس لديها غير الانغماس في الحسيّة والتصميم على ألا تعرف. لكن كم من غنى وتنوّع نجد في كائنات، مدّة حياتها لا تدوم إلا للحظة! ويا له من ظهور لا يُصدّق، متفكك واستحواذي، في الزمن الذي يتبناه هؤلاء! غايتهم الموت الذي سوف يشذّب حياتهم إلى سلسلة من "لحظات سامية". سوف يحوّلهم – الموت – إلى ألغاز والتي، في الوقت المناسب، سوف تتعرّج وتتضاعف من غير تنام، مثل قناديل البحر في المياه. هذه تغيّر وتبدّل أشكالها بطرائق عجيبة حتى يجمّدها الموت في شكل محدد (لكن كيف يكون ممكناً أن تموت مثل هذه الأشياء؟ أريد أن يكون واضحاً لدى الآخرين، أنني لا أصدّق أن مخلوقات كهذه يمكن أن تكون فانية).

عند هذه النقطة – بعد طرحي معضلة العلاقة بين واقع مانيانو بوصفه لغةً في الحياة وواقعها كلغة تخلو من العلامة "في السينما" – ينبغي علينا أن نبدأ في مقارنة واقعها كلغة في الحياة وواقعها كلغة تخلو من العلامة "في فيلم معين": ذلك هو، بقدر ما يتعلق الأمر بي، واقع مانيانو – جوكاستا. (..) لكن، في ذلك الحين، ثمة الكثير من الكلام عن الشخصيات في الأفلام (..) وعن النواحي الرفيعة التي بها يتعامل المخرجون معها.

عن كتاب سينما بازوليني
اصدار وزارة الثقافة/ دمشق ٢٠٠٥



بازوليني وما بعد الحداثة

حسين علي يونس

بازوليني لم يكن الرجل الوحيد الذي ناهض المعتقدات التقليدية وهو بطبيعة الحال لن يكون الرجل الاخير ايضا الا ان الاسلوب الذي استخدمه يظل اسلوبا مميزا وذلك للحدة التي كانت تتملكه كرجل منفعل، وجد نفسه اعزل الا انه فضل ان يسير في ظل القضايا الخاسرة التي كانت تكتسب مشروعيتها من كونها تشير الى درب الامل الذي كان من الممكن ان يوجد الا انه مع ذلك يظل عصيا على الحضور. ان اساليب بازوليني الذي اكتسب الكثير من الشاعرية تلك التي كانت تميزه في مجمل مراحل حياته، كانت سمة لازمة اكتسبها ايام مراهقة وفي مطلع شبابه حين هيمنت الغرامشية على طرقه في رؤيته الاشياء واحكمت قبضتها عليه. جعلت معظم منظري اليسار الايطالي الذي كان يفضل السيد في رحاب لوكاش في مرحلته الاولى يمعن في اضطهاده لم يكن بازوليني المفكر والشاعر والفنان الرجل الوحيد الذي سلك طرقا شاذة وغير مألوفة في رؤيته للواقع الذي كان من الممكن رؤيته باشكال مختلفة عبر اللغة وعبر الصورة فبصفته سينمائيا كان يؤمن بالصورة التي كانت تملك القوة الكاملة التي عادة ما يتم تجسيدها بقوة الشفرة التي بدونها يصبح من المستحيل ان نتحدث عن ما هو مرئي.

لقد تبنى بازوليني اراء بالغة الجدة والاصالة اتيح لها فيما بعد ان تبرز بقوة وان تترسخ فيما بعد على ايدي مفكر فرنسي بارز هو جيل دلوز على اثر تتبع خطى بازوليني متأثرا باطروحات تيدور ادرنو وبالطبع فان اماطة اللثام عن تعاقب الاساليب كان هدف بازوليني الاسمى اضافة الى تتبع الطرق التي كانت تتبعها (صانعة القوى) بكل اتجاهاتها بشقيها اليميني واليساري. ولعل ذلك هو الذي جعل بازوليني يقمع تحت وطأة (وجهة نظره) التي استمرت الى النهاية رغم ازدياد الضغوطات التي امعنت بتمزيق نتاجه الشعري والروائي والسينمائي والتي جعلته يعيش لحظة تغريبية مستمرة الى فترات طويلة خلت. جذور بازوليني مرتبطة ارتباطا كليا بجوهر الشيء وماهيته حتى انه لم يكن يرى ما يمكن ان يصدمه وهو يتبنى اكثر الحلول تناقضا (في حياته لم يكن منكفئا لقد كان دفاعه عن الفن الاصيل وعن قيمه الحضارية البدائية والفطرية معا يقع تحت هيمنة الشعر.

ان تجرد بازوليني ونتاجه من الشاعرية، كان ذلك ضربا من العبث وسوف نرى النتيجة التي ربما كانت ستدهشنا لو اننا فعلنا ذلك، لان بازوليني نفسه لم يكن ليؤمن الا بهذه الشاعرية فلو اننا جردناها من حسها الميتافيزيقي الروحي الذي اكتسبه بازوليني ايام البراءة والطفولة. ان شخصا يملك حساسية بازوليني وشفافيته كان من الصعوبة بمكان ان تجعله يضحي بتاريخه، كان العالم المليء بالشاعرية يهيمن على حياته ولم يكن ليكف عن المسك بزمزم اموره حتى تلك التي كانت تستلبه. وكما يقول جفري نويل (على الرغم ان بازوليني كثيرا ما اتخذ ما يمكن ان يبدو لاول وهلة مواقف سياسية اعتباطية وفردانية. وحتى غير مسؤولية. فقد كانت مواقفه دائما مواقف سياسية تم تبنيها على ضوء الوضع السياسي الثقافي وتحديدا على ضوء الدور الذي لعبه في ذلك الوضع الحزب الشيوعي الايطالي.)

كان موقف بازوليني احيانا معاديا للحزب ومؤيدا أحايين اخرى الا انه في كلتا الحالتين كان الحزب دائما نظيرا له فهو يقاتله، يسافر، يبدأ (حوارا) معه وقد بدله ان اثبت شيئا فانما يثبت ان محاوره سواء اكان حقيقيا او متخيلا هو نفسه دائما.

فعندما نقوم بلصق المعنى على النتاج ليس من حقنا ان نقدم تفسيرات سيئة للعالم من خلال النتاج الذي جاء بشكل عرضي. اما تلك الضبابية التي كان يلحمحها نقاد بازوليني من امثال ازور زورا والتي كانت تقدم رؤية مضببة للواقع وتمنع ظهور الحقائق وتغيب ملامحه عبر تركيزها على الشاعرية والحلم طالما انها لا تركز على الاضطهاد الاجتماعي والتاريخي.

لم يكن بازوليني في تكوينه النفسي ككاتب بعيدا عن وصفه غرامشي نفسه (اليس الكاتب مخلوقا ذا امتياز لا يتأثر بالتاريخ والثقافة حرا في اتخاذ طريق معينة وانما هو اسير شبكة من الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي لا بد ان تنعكس على اعماله.

ومن هنا فلقد تبنى بازوليني وجهة نظره أي غرامشي فلقد كان يرى ان مهمة المثقف او الناقد حصرا ليست الحكم على عمل فني وانما البحث عن الايدلوجية المخبأة. للبحث عن النزاعات السياسية والتاريخية التي تدعو للارتياب من جانب الكاتب والجمهور، هذه الايديولوجيات كما يقول غرامشي لا بد من فك رموزها قبل ان يصبح تغييرها ممكنا من اجل تعزيز هيمنة ثقافية جديدة.

لم يكن بازوليني بالطبع ليركز على الموضوع. كان يفكر بطريقة رجل الشارع الرجل العادي حين تصدمه فكرة او حين يدهش بحالة ولقد سار على النقيض من لوكاتش تماما ومن حيث بدأ بازوليني كانت بداية لوكاتش الحقيقية.

رجـل لـكل العصـور

فراس الشاروط

محطـة بازوليـني الاولى في الاخـراج كانـت واقعية أشبه بالواقعية الجديدة الاولى مع شيء من الشاعرية مبدياً فيها اهتماماً خاصاً بالطبقة البروليتارية الدنيا التـي تعيش في ظـل المدن الصناعيـة وبرؤية فلسفية صوفيـة متوائمة مع مرجعياته الشيوعية،فجاء فيلمه الاول القـواد (acetone) مبنيـاً علـى روايـة (حياة عنيفـة) لبازوليـني نفسـه محولـة البطـل مـن مثلي الى رجـل يـورد العاهـرات، وكلا العملـين يركـز على اليأس الموجود في حياة الاحيـاء الفقيرة وهو العالم الـذي كان يعرفه جيـدا وكتب عنه كثـيرا في قصائده وروايـاته،فـكل الشخصيـات تظهـر واقعـة في شـرك ادوارهـا في الطبقـة السفلـى التي تبقـى في الجوهر نفسه وبسبب سيطرة الفقر.

وغريـزة البقاء فان الرغبة بالموت يجـري التفكير بها وتصبح مرحبـاً بها كمهرب من الحيـاة الوحشية، أن رؤيـة بازوليـني السينمائية عن الطبقـات الدنيا هي أكـثر جـرأة مـن المعالجـات الاخـرى مكونـاً أطارات ذهنيـة تبقـى ماثلـة في الذاكـرة مثل الطفـل الصغير ابـن البطل الـذي يشعـر بالغربـة ويرمـي بالأحجار على قناني زجاجية فارغـة وهي اللعبة الوحيدة التي يمتلكها معطيا للموقـع مزيدا مـن المصداقية ومنيطاً الـدور بممثلين غـير محترفين كما في افـلام الواقعية الجديدة، ولم ينقب بازوليني عميقا تحت سطح الفقر واعتمـد علـى المسـار الصوتـي الذي ضـم نغمات من موسيقـى (باخ) المتنافرة كي يضفي الجوهر العاطفي والروحي على صوره، وركز كاميرته بشكل كبير على بطلـه مظهراً طبيعة الخير والشر عند الشخصية دون الحكـم عليها، ولا يتردد في اظهـار الجانب السيئ من الحيـاة، وفي مشهـد ذات دلالات رمزيـة نـرى القواد يتوسـل بحفار القبور كي يدفنه عندما يموت في بقعة تقع عليها الشمس.

نفـس الرؤية والثيمة الصوفيـة وخلق الكادرات التي استوحـى تكويناتها من الرسـوم الدينية الذي تزخر بـه كنائـس ايطاليـا تجسـدت في فيلمه الثـاني (ماما روما) حاملا ايضا التقاليـد الاولى للواقعية الجديدة لكنـه يقـدم صـورة أكـثر عتمـة مـن افـلام دي سيكا وروسوللينـي، (اينـا مانيـاني) تأخـذ في الفيلم دور المومس المسمـاة ماما روما، التي تسعى جهدها لتبعد ابنهـا عن البيئـة التي اضطرت للعيش فيها وتحاول جهدهـا ان تهيىء له حياة كريمة في المستقبل فتحاول ان تدخله المدرسة، وتترك عملها كمومس وتعمل بائعة في سـوق الحـي وتحاول جهدهـا لخلاص ابنها من الفسـاد الـذي عاشته ضمن ظـروف اجتماعية وبيئية قاسية،غـير ان واقع الظروف يفرض عليها عكس ما كانت تحلم بـه، فتعود الام مرغمـة الى رصيف البغاء وعندمـا يعلم الابـن بحقيقتها يقـوم بسرقة انتحارية ليمـوت بعدهـا في السجـن، ولينقطع خيـط التقارب بينهمـا دلالة علـى قهـر الانسانية وعجزهـا، في فيلم (ماما روما) نرى عالم بازوليني السينمائي الواقعي، عالماً يتصارع فيه الجوع والعمل، العمال والساقطات، البؤس والجريمـة انـه الوجـه الآخـر لمدينـة رومـا وشخصياتهـا الانسانية المقهـورة والمطبوعة بمرارة عميقة، ماما روما يعكس شخصية بازوليني ونزعتها نحـو اللقطـات الفنيـة الجماليـة، وليتأمـل المشاهـد اللقطة التي صور بها الابن وهو موثق لطاولة المصح في السجـن وكأنـه مسيـح معـذب، انها لقطـة جديرة بأحـدى لوحـات رامبرانـت، حيث يمـوت الابن وهو يهذي مصلوباً.

على الرغم من تميز اسلوبه في (القواد) و(ماما روما) الا أن تصويـره للأماكن المختلفة للمدينة وتعاطفه مع القراء،يجعلان منهما جزءاً لا يتجزأ من عملية ولادة جديـدة للسينمـا الواقعيـة التـي شهدتهـا ايطاليا في اوائل الستينيات.

ومثلـه (ricotta) ريكوتا – جـزء من فيلم جماعي– والكلمـة تعني (نوع مـن الجبنة الإيطاليـة البيضاء) عـن فقـير يفـوز ببطاقـة يانصيـب وقبل ان يهنـأ بجائزتـه يدخـل الى مطعم ويـأكل حد التخمـة ليمـوت فوق اطباق الطعـام، فهو لم ينج مـن قسوة الحياة حتـى وهو ثري، لكن الفيلم الاهم في مسيرة بازوليني الاولى كان (المسيح وفق انجيل القديس متي) وهو فيلم جـدلي أظهـر فيه المسيـح برؤيـة شعبية من خلال عيـون الشعب شخصيـة غاضبة، قائد جذاب، اشبـه بجيفارا او فلسطيني مناضل، مستخدمـا ممثلين غـير محترفـين وصوره في ديكـورات طبيعيـة، وهو الفيلـم العظيم الوحيـد الـذي لم يصنـع مثله لكنـه بلا ريب الفيلـم الاكـثر ادهاشاً للبصـر خصوصا في تلك الـكادرات للوجوه وللناس الذين يقفون مـع الجمـود المخيـف للمشاهـد الطبيعيـة المحطمة المقفـرة لجنـوب ايطاليا،لقد أرسى في فيلـم المسيـح قواعـد اسلـوب جديـد كل الجـدة حين جرد قصـة الرسول مـن مظاهر التقـوى التقليديـة، ومضـى في تطوير هذا الاسلـوب الخاص شوطاً أبعـد في معالجته للأساطير الاغريقية وبرزت فيها بصمته وان كانت تنزع الى التركيز على الشكل.

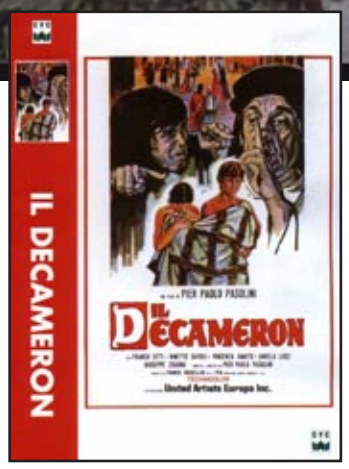
بعـد هـذه الرؤيـة الصوفيـة المعمقة بالرمـوز جاءت المرحلـة الثانيـة من اعمـال بازوليني التـي ذهب فيها نحـو الاساطـير الكلاسيكيـة فقـدم (عقـدة أوديـب) عـن سوفوكليس قالبـاً تكنيك المسرحيـة وحمل نصه السينمائي رموزاً فرويدية ولمحات من سيرته الذاتية حتى ليغدو النص ليس نصا واحدا بل ثلاثة نصوص مجتمعة، ألغى مايسمى بالكورس وبتدأ نصه وختمه بحكايـة معاصرة، مبرزا السمات الانسانية على بطله وهـو مثـل مـا فعلـه في فيلمـه (المسيح) حـين سيس وأنـس شخصية يسوع (ع)، كما تم ((أستقى الاشكال في التصاميم من حضارات متنوعة حتى نجد الرموز الأزتيكيـة والسومرية علـى الحلل الملكيـة))، ونفس الشـيء بالنسبـة للموسيقـى فيصعـب نسبتهـا الى عصـر معين فلقـد اختـار موسيقى واغـاني ((شعبية مـن رومانيـا كونها مزيجـاً غريباً تبـدو وكأنها قادمة من مسافـات بعيدة، فيما تشير موسيقـى يابانية الى مصير أوديب))، لقد فجر بازوليني المأساة من صميم عبوسها التراجيـدي دون ان يفقدهـا جلالها وهيبتها برؤيـا سينمائيـة شعرية وهـو ما سيفعلـه لاحقا مع أسطـورة (ميديـا) ناقـلا الخرافـة الى الشاشـة بعـد اعـادة كتابتها بأسلوب أيديولوجـي لا يبتعد عن نوع مـن الواقعية سواء علـى مستوى اللغـة أو الصورة، وبنفـس مسـار فيلـم (اوديـب ملـكاً)، فهـو لا يكتفي بالاحالـة الى أعمـال سينمائيـة سابقة بـل ينقلنا الى آفـاق أخرى جد مختلفة وجد متنوعة، ويكتسب طابع الاوبرا الغربية، لكنه ايضاً يتضمن في لحظات ذروته مقتطفات من الغناء الشرقي والعربي.

ثلاثية الحياة لبازوليني وحلم الماضي الجميل

أول مايلاحظ في أفلام بيير باولو بازوليني (الديكاميرون) و (حكايات كنتربري) و (وردة ألف ليلة) المسماة بثلاثية الحياة هو العري. في كل مشهد تقريباً..
فإذا ما كنت معتاداً على أفلام بازوليني فربما لاحظت التفاؤل الجريء للثلاثية. وهذه الأفلام هي أخف أعماله وأجملها وألطفها، إذ تتميز بسعة الخيال المدهش والمفعمة بالأمل. يقدم كل فيلم فردوساً رعوياً ذا أخلاقية مفككة وأحوال داعرة.

نجاح الجبيلي

ثمة القليل من القلق أو النقد الإجتماعي الصريح في هذه الأفلام، وبدلاً من ذلك فإن بازوليني يحتفل بالشهوانية الشديدة للحكايات والابتسامات الملتوية والأجساد العارية المبهجة لأبطاله الريفيين الشباب والمتعة البسيطة للقصة التي تجري حكايتها بشكل جيد. وبسبب أو على الرغم من الطبيعة الجنسية المتماسكة لمقاطع الأفلام هذه فإن النغمة بأكملها هي إحدى الصفات الساذجة الشبيهة بالطفولية.بالطبع إن جو السذاجة التي يصهر بها بازوليني هذه الثلاثية هو مدروس تماما. إن المخرج وظف هذه النغمة البريئة لمصلحة الثيمات الأكثر نضوجاً (والأقل طفولية) للسياسة والجماليات. وإذا ما أخذنا هذه الأفلام على حدة فإنها تكون تسليات سارة وبذيئة إلى حد ما. لكن بأجمعها تمثل الثلاثية شيئاً أكثر غنىً، رؤية متنوعة (كايدلوسكوبية) لماض قبل صناعي ودور الفن ضمن هذا العالم.تتضمن (ثلاثية الحياة) لبازوليني إعدادا لثلاثة نصوص من العصور الوسطى كل منها خلاصة وافية لحكايات قصيرة مزدوجة تصور تفاعلات العقيدة والجنس والتجارة في تنويعة من الأصوات المختلفة والأساليب الأدبية. وعلى نحو ذي مغزى فإن موضوعات الأعمال الثلاثة كلها: الديكاميرون لبوكاشيو وحكايات كنتربري لجفري تشوسر، وألف ليلة وليلة التي كتبها عدة مؤلفين هي دنيوية وبروليتارية ولا تهتم حصراً بالنبالة أو تتيح تعليماً دينياً مثل أغلب الأدبيات الأخرى في ذلك الوقت. والنصوص الثلاثة تشترك في هيكلها بالأساليب نفسها: إطار قصة يؤسس لموقف، يكون فيه من الضروري لسلسلة من القصص أن تجري روايتها (من قبل مجموعة من الشخصيات المختلفة في الديكاميرون وحكايات كنتربري وشخصية واحدة هي شهرزاد في ألف ليلة وليلة). في هذه الكتب يكون القصّ وسيلة للتخلص من الملل أو حتى تأخير لحظة الموت ولذا تصبح لا مجرد بذخ بل نشاط أو فعالية من الجوهري جزئياً العيش فيها. في هذه العوالم يخدم السرد قصداً ما وللفنان الراوي موقع فريد في مجتمعه. ويستعمل بازوليني جزئياً إعدادات أفلامه كي يحدد موقعه كفنان في عوالم هذه الكتب الثلاثة. لهذا السبب فمن المهم ملاحظة كيف أن بازوليني يغير بشكل جذري الأعمال الأصلية في إعدادات الفيلم. ولا شك في أن هناك تأكيداً على الجنسانية في كل نص، لكن هذا مجرد مثال لتأويلات المخرج الخاصة لهذه الكتب بدلاً من كونها تعديلاته أو مراجعاته لها. إن تغييرات بازوليني كانت مدهشة في بناء هذه الأفلام وبالأخص في معالجته لإطارات القصص الأصلية. وبينما يطابق بشكل واضح بين فكرة تكامل السرد والمجتمع التي يعرّف بها كل كتاب يقوم بترتيب الهيكل السردي للنصوص الأصلية. إن رواة بوكاشيو يذهبون مثل شهرزاد، وعلى الرغم من أن حجاج تشوسر يلمحون بشكل وجيز، إلا أن لا أحد منهم يقص أية حكاية. وبدلاً من ذلك فإن بازوليني يعيد تأطير القصص في الأعمال الثلاثة ويصف علاقة أكثر براعة بين المجتمع والسرود التي تنيره. بالطبع إن الوسيلة التي يصف بها بازوليني عوالم (الديكاميرون) و(حكايات كنتربري) و (الف ليلة وليلة) تتركه أمام اتهامات بأنها دخيلة أو غريبة. إن جعل المخرج من كل الأجواء القروسطية والريفية مثالية في "ثلاثية الحياة"، هي نتيجة واضحة لآرائه الاشتراكية حول الفردوس الرومانتيكي ما قبل عصر الصناعة قبل صعود "النزعة الاستهلاكية المثيرة للاشمئزاز". إنه يتجنب بشكل متعمد كل إشارة إلى صعوبة الحياة الريفية وفقرها في العصور الوسطى. ومع ذلك فإن هذه الأفلام، مثل رؤية جيوتو عن مريم العذراء والأحلام المجموعة لليالي العربية، من الواضح إنها تمثل عالماً فنتازياً – إن تصوير بازوليني مفعم بالأمل لما يجب أن يكون عليه العالم لا كما كان أو يكون. هذه أحلام بالفردوس والطيبة المتأصلة والبراءة لماض متخيل. بالنسبة لفنان مثل بازوليني مسحور بالعالم الحديث تكون (ثلاثية الحياة) أو (فعالية الشباب في الحرية الجنسية) هو نوع من الأمل الأخير للإنسانية. لكن المخرج كان واعياً بحدود رؤيته وخدعتها ولم يقتنع بهذا الحلم، فهو يرفض شكلياً سلسلة أفلامه هذه في عمود بجريدة إيطالية كتبه بعد سنة من إكمال الثلاثية، لذا فإن تحرر بازوليني من وهمه الأخير وحلمه بذلك العالم نتج عنه كابوسه الأخير المتمثل بفيلم (سالو).



بازوليني وتحطيم التقليد في الرؤية للحياة

صباح محسن مناتي

رغم تسللها في اغلب الانتاج السينمائي، ظلت موضوعة الجنس تشكل هاجسا للشركات الكبرى يـؤرق ليل منتجي الافلام في اوروبا وامريكا تحديدا. ولان فكرة بث المشاهد الجنسية او المشاهد التي ترمز وتدل على التناول الجنسي، لم تكن تعني شيئا ذا صلة بموضوعة الافلام المنتجة او الحبكات التي تدور عليها احداث الفيلم، فاحيانا تكون اللقطات المحصورة بالجانب الحسي تزج بطريقة فجة لاعلاقة لها بمضمون الاحداث المرفقة في الفيلم، ومنذ انطلاقة السينما الناطقة بدأ هاجس الجنس يشغل بـال منفذي الافـلام من شركات ومنتجي افلام ومخرجين وللامر علاقة بمستوى الجذب الذي يؤشر عدد المشاهدين او الذين تستهويهم المشاهد الجنسية، وقد تفاوتت نسب المواضيع المطروحة في الافلام والتي تتعكز على وجود مشاهد حميمة قد تؤدي الى استفزاز المتلقي ومن ثم شده بطريقة غريزية!.

ان فكرة الجنس في السينما لم تكن وليدة مزاج او حالة عابرة فقد بدأت الحالة متوافقة مع طروحات فكرية وفلسفية ونفسية انتجها الفكر الاوربـي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، باعتبار ان الجنس حاجة بشرية اساسية لابد من تقديمها كما هي، وتوضيح الملابسات التي قد تنتج عن الاشكالات المصاحبة للكتب، ولان الكتب المطبوعة قد لاتفي بالغرض، فان امر ايصالها بالصورة اصبح امرا ضروريا خاصة وان المجتمعات الاوربـية والامريكية قد بـدأت تبث عن قيد الحريات المحدودة الى تحطيم اطر العلاقات المضمومة والتي تشي في داخلها بالانفجار. لذلك صار لزاما على مروجي فكرة الجنس في السينما انـتاج مايوحي بالاهتمام المتحضر بالعلاقات الجنسية حتى لايشار اليهم بالتخلف او عدم ادراك طروحات الحضارة، وقد تفاوتت الافكار المتضمنة التناول الجنسي بين مخرج وآخر وبين كاتب وآخر، حتى استقر الامر الى مايشبه المتخصصين في البنـاءات الخاصة لمولدي الطرح الجنسي، منهم من تناول الامر على اساس العقد التاريخية المعروفة في بعض الشخصيات من مثل اديب ومحاولة اسقاط ذلك على وجوه البطلة والبطل الاجتماعي والنفسي حتى يتم تمرير او تسويق الفكرة، او ايجاد مداخل اخرى لاتخلو من فهم الدرس الاكاديمي للحالات النفسية لبعض النماذج البشرية والحفر بعيدا في تكوين الاساس النفسي المرتكز على حالات الطفولة وعلاقة النموذج بمحيطه او بعائلته وتسليط الضوء على انعكاس ذلك على تطور الشخصية، ان طروحات المدرسة النفسية الفرويدية ونزعات بعض الفلاسفة المشككة بالوجود، وتقديم ابطال يعانون من كوابيس كما فعلها كافكا، او ماقدمه نيتشه من هلوسات توحي بأزمات اجتماعية وعائلية فجة، ان ولوج الافلام في مثل هذه المواضيع اضاف وجهة نظر مغايرة لما تم تقديمه على المستوى التطبيقي في الشأن الفلسفي ونتاجات الطب النفسي المأخوذ بالعقد التراكمية في علاقة الفرد بأبيه او امه او اخته ومحيطه، وكان الامر في بداية ظهوره ثورة هزت بنيان المجتمع الاوربي واخذت من ماهياته الكثير لتزلزل القناعات الراسخة وتفجير الغامض منها، خاصة في مسألة الوعي الباطني واخراج مامخزون من دواخل الفرد وقبوله على انه الامر الحقيقي الذي يعانيه الانسان جراء ماتم كبته في اعماقه.

منذ خمسينيات القرن الماضي اشتغلت السينما على موضوعات الجنس وقدم مخرجين كبار الموضوع بأساليب مختلفة تنم عن وعي في صناعة المشهد في الـفـيـلـم، وكـان مخرجاً مثل بازوليني الايطالي قد مزج بين الجنس كمحرك اخلاقي وقيمي وبين الانهيار الاخلاقي الذي مرت به المجتمعات الاوربية إبان الحربين العالميتين الاولى والثانية وما نتجت عنه من افرازات حطمت اسوار القناعات الكاثوليكية القديمة وفتح الطريق امام قيم بدت جديدة للوهلة الاولى، ولتندحر قيم تشبثت بها الذاكرة الجمعية في المجتمعات الغربية.

كان بازوليني يقترح المغايرة في تناول موضوعات الجنس في افلامه ليحطم القيم السائدة في الفكر الاوربي الحديث المتعكز على ماتبقى من احلام الكنيسة الكاثوليكية في بث قيم باتت شبه مقعدة، وكان فيلم ماما روما يطرح نموذج المرأة المتدفقة حيوية ونشاط لتبيع نفسها للمترفين والذين يدفعون النقود بسخاء وسط شوارع روما وليلها الماجن. وكانت الممثلة (اناماتياني) تقدم الرذيلة بترف مقنع.

وفي فيلم (القواد) المنتج عام ١٩٦١ يقدم بطلا منغمسا في الرذيلة ومحاولاته اليائسة لتطهير نفسه بعد ولوجه عالم الخطيئة، وفي مشهد مذهل نراه داخل مقبرة وهو يتوسل حفّار القبور ان يدفنه في احد القبور مع جثة مجهولة!!..

ان اقتحام بازوليني للحياة العامة في ايطاليا واسقاطها على المجتمع الاوربي كان بحثا سايكولوجيا بامتياز، خاصة وهو يمر بحالات صوفية ودينية وثقافية متداخلة وازدواجية عنيفة تجعله يعيش صراع دائم مع نفسه ومحيطه.

وكانت افلامه (الانجيل حب القديس متي) و(زهرة الف ليلة وليلة) و(اسطورة افريقية) قد اثارت ضجة لجرأتها واقتحامها الجوانب الاجتماعية والدينية والسياسية في ايطاليا ومن ثم اوروبا.

ولم يكتف المخرج في بداية حياته بالاشتراك في السينما خاصة مشاركته في عمل للمخرج الكبير فلليني (الحياة الحلوة) فقد نشر بعض الدواوين الشعرية مثل (مارجرامشي) و(عصفورة الكنيسة الكاثوليكية) ورواية (حياة قاسية).

وقد اثرت رؤية بازوليني لاسطورة اوديب اخراجه لفيلم (اوديـب ملكا) وكانت رؤيـة مغلفة باطار ديني رافض.

ان المشاكل التي تعرض لها بازوليني في حياته الفنية والحقيقة لاتعد ولاتحصى، فقد كان رافضا للفكر اليميني المتسلط في ايطاليا، ورفضه لطروحات تلك الحقبة السياسية المنفعلة والمحاطة بالغموض؟.

لذلك يبدو نموذج بازوليني مخرجا مغايرا ومتمردا في تناولاته المختلفة انتاج جمالي صوري ليرفع الدنس المتكلف في حياة دولة وشعب كان له صداه في الفترة الوسطية في المجتمع الايطالي مما دفع الوسط المضاد له باغتياله في عام ١٩٧٥ بشكل بشع على احد شواطئ روما منتصف تشرين.

ان ولوج مخرجين كبار من امثال بازوليني في اوروبا وامريكا لتقديم الجانب الجنسي بشكل رمزي واسقاطه اجتماعيا وسياسيا على مجتمع مر بتجربتي حربين وظروف تسلطية بعد نهاية الفاشية وبزوغ احزاب يمينية برجوازية ذات سمة متدينة احاط بأمر هؤلاء المخرجين بتقديم رؤية مغايرة لما ذهب اليه البعض عن انتاج تفاهات من ثقافة الجنس الرخيص البعيدة عن أي هم تاريخي واجتماعي وسياسي.

جماليات و دلالات الجسـد في سـينما بازوليني

بير باولو بازوليني، مخرج سينمائي نزل من سماء الشعر و المسرح، تعددت نشاطاته الابداعية، فهو شاعر، روائي، ناقد و رسام. عانى الفقر و التشرد خلال طفولتـه و شبابه. وصل أخيرا الى روما مع والدته. أقام في شقة بائسة في احدى المناطق الشعبية الفقيرة، ثم انطلق في فضاء الفن و الابداع. تعد أعماله حاليا مرجعا و منهلا فلسفيا و جماليا لطلبة الفن و الأدب و السياسة و علم الاجتماع.

سوف نركز في هذا الموضوع على قيمة الجسد و دلالته الجمالية و الفلسفية، و يمكننا اختيار فيلم 'أوديب ملكا' كنموذج لهذه الدراسة.

بالنسبة إلى بازوليني، اللغة الأدبية وسيلة للتواصل، أما اللغة السينمائية فهي لغة صورية بحتة. الصورة السينمائية تأخذ شكل الاشارة. من السهل جمع الكلمات في قاموس، لكن من المستحيل فعل قاموس لجميع الصور. نتيجة لهذا لا يمكننا وضع قواعد محددة لخلق الصورة السينمائية. السينما، اذاً، ليست وصفا او سرداً أدبيا، بل هي فن شعري مستقل له أدواته التعبيرية الخاصة وليست جزءاً أو نوعاً أدبيا.

حميد عقبي

من وجهة نظر هذا المفكر، تسقط السينما للحضيض عندما تكون أداة في يد البرجوازية، و عندما تتخذ اللغة و الاسلوب الادبي كأداة لعرض الصورة السينمائية.

بازوليني، يخرج أفلامه معتمدا على أسلوبه الخاص الذي يسميه الجدل الحر غير المباشر أو الذاتي الحر غير المباشر، بذلك تصبح السينما شعرا. هذا الأسلوب يمكننا رؤية الاشياء و الاحداث من وجهة نظر الشخصيات، هو تعمق في روح الشخصيات، هو ابحار في الحلم و اللاوعي للشخصيات، يصبح لدينا احساس بالكاميرا التي تأخذ مكان الشخصية، تركز بدلا منه، ترى الاشياء و المناظر من زواية عين الشخصية.

السينما تكتسب اللغة الشعرية، عندما تصبح وسيلة تعبير حقيقية للواقع، وقراءة ما وراء هذا الواقع، و ليس مجرد عرض السطح الهش و الزائف. السينما ايغال في عمق الأسطورة، باعتبار الأسطورة الخيال الطفولي للانسانية، الحقيقة ليست في حلم واحد، بل في مجموعة الأحلام الانسانية.

في بداية فيلم "أوديب ملكا" نرى من بعيد ميلاد طفل. هذه اللقطة تصور ميلاد بازوليني في العشرينيات من القرن العشرين. نرى الطفل بعدها في حديقة، تركض أمه مع صديقاتها، نرى الطبيعة من وجهة نظر هذا الطفل، تعود الأم لاحتضان طفلها، تنظر اليه، ثم تنظر الينا، نرى الخوف و القلق على وجهها، هنا بازوليني يكسر الحاجز بين الشخصية و المتفرج، هذه النظرات هي ارتداد، تتحول الشخصية و تأخذ دور المتفرج، تصبح هي شاهد على المتفرج. الشخصية ليست مجرد صورة متحركة، هي روح قلقة و مضطربة تحاول نقل هذا القلق، بل خلق القلق و الخوف في نفس و روح المتفرج.

تترك الأم طفلها الرضيع مرة أخرى ثم تركض مع صديقاتها، نرى بعدها الطفل موضوعاً في عربة أطفال. تظهر صورة رجل بلباس عسكري، يتبادل الطفل مع الرجل النظرات، نرى ملامح الغضب و الازدراء على وجه الرجل و هو أب هذا الطفل. في المشاهد التالية في الجزء الأول من الفيلم نرى الأب و الأم في غرفة مستقلة يمارسان الجنس. يشعر الطفل بالخوف، يترك سريره ليتلصص على غرفة أبويه. يصرخ الطفل نرى مفرقعات في السماء، يشعر الأب بالغيظ، نراه يأتي ليجر الطفل من قدميه. حتى هذه اللحظة لا نعرف ما حكاية هذا الطفل و ما مصيره؟

كان هذا الفيلم مناسبة جيدة للمخرج لعرض سيرته الذاتية في قالب فني تشكيلي، من أجل انارة الحقيقة بالاعتماد على الاسطورة.

الفيلم كان بمثابة فرصة لعرض قضية مهمة هي حرية الانسان مقابل القدر.

يؤكد بازوليني في احدى حواراته: أنا هذا الطفل، أبوه هو أبي و أمه هي أمي...أبوه يقوم بجره من قدميه من اجل إخصائه وإفقاده القدرة الجنسية.

ننتقل الى الجزء الثاني من الواقع إلى الاسطورة، نرى أوديب معلقاً من قدميه، مربوط اليدين، عاري الجسد، يتركه الجندي في الصحراء وحيداً. الموت يهدده و يحيط به من كل جانب. نسمع صراخ الطفل للمرة الاولى. هذا الصراخ تعبير عن رفضه الإنفصال عن جسد أمه التي يحبها، هو رفض عن التنازل بجسد الأم للأب. جسد الطفل العاري يخوض معركة صعبة مع طبيعة قاسية. السماء هي الاخرى يُحلق الموت فيها. ان القدر يسخر من وهن هذا الانسان الضعيف.

منذ هذه اللحظة تظهر الألوان القريبة من لون بشرة جسد الإنسان، اللون الرمادي و الأسمر و الأسوَد. بازوليني يجمع و يخلط بين الألوان لخلق سحر خاص، لإثارة المتفرج و دفعه الى بوابة الحلم المطلق. في الجزء الثاني الذي يدور بالزمن الاسطوري، الجسد الإنساني جزء من الطبيعة، الملابس أشبه بقناع. هنا بازوليني يعرض حقيقة المخلوق بضعفه أمام القدر و قسوة الطبيعة، فهل ينتصر الموت على الحياة؟

نرى طيورا جارحة تُحلق بالسماء نراها من وجهة نظر هذا الطفل الصغير الضعيف. هنا جسد مهدد بالموت و روح تطمح بالحياة ثم الإنتقام من سلطة الاب وجبروته.

لحَظات حرجه، كل جزء من الثانية لها قيمتها، صراخ الطفل يحاول تمزيق الخوف، يدخلنا في عمق الزمن الأسطوري برعبه و وحشيته الجسد الانساني عار و كذلك الطبيعة، التعرية لإظهار حدث عنيف أو رغبة جنسية. هنا مناسبة لإظهار كيفية بداية الكون. آدم كان عاريا، لكنه لم يحس بحقيقته إلا عندما دفعته حواء للتفكير برغبة الخلود، اللذة هي بوابة الخلود، لكن هل يمكن الشعور باللذة من دون الشعور بقداسة الجسد؟

يسوق القدر أحد الرعاة ليلتقط الطفل، يرفعه للسماء، يحمله، يركض به إلى الملك، يفرح به هذا الملك ليعلن أنه هبة السَماء. هل السماء كريمة لتلقي بالسعادة للانسان؟ هل سيكون هذا الطفل مصدر سعادة أم شقاء لهذه الارض و العالم الجديد؟

عندما نقف أمام سينما بازوليني، نحن أمام مجموعة من الدلالات، تغوص بنا في فضاءات أسطورية، تعيدنا للحظة الاولى لنقطة البداية و هي أيضا تعبر عن الواقع، بازوليني لا يتخلى عن الواقع لصالح الأسطورة و في الوقت نفسه الأسطورة ليست مجرد ممر للواقع.

نرى أوديب شاباً يافعاً يلعب مع أقرانه، يحاول انتزاع النصر، يركض للحصول على التاج، يستخدم الخداع و قوته الجسدية،

للشعور بالتمييز، يغش و يخدع و هو على استعداد لسفك الدماء للتمرد على القدر. القميص الاحمر الذي يرفعه هو استعارة للتمرد و العنف، هو لا يعي حقيقتهِ كلقيط، هو لا يعترف بالحقيقة و ليس لديه استعداد لمعرفتها.

الجسد في هذا الفيلم هو أيقونه، هو دلالة للروح، هو نافذة للتوغل بدواخل النفس الإنسانية بتعقيداتها، بغموضها، بعنفها الوَحشي و حلمها بالسعادة و الخلود.

يظهر أوديب ليعلن حلما غريبا و مقلقا. لا بد من خوض رحلة شاقة إلى دلف لمعرفة الحقيقة. يظهر أوديب بلباس أحمر. إنه لون الدم يغطي الجسد. أوديب يسآق لمصير بائس، سوف ينفصل مرة أخرى عن عالم تربى فيه، نراه يغادر بلباس أبيض، كأنه يحمل كفنه، هي رحلة للحقيقة أم لعالم الموت؟

يصل أوديب الى دلف. نرى جموعا كثيرة من الناس. نرى اهتزازا بالصورة. يقدم هنا المخرج الزمان و المكان من وجهة نظر شخصيته. نحن لسنا في أجواء أسطورية، أو واقع مضطرب. بازوليني، ينقلنا إلى عالم ميتافيزيقي. هذه الصورة يمكننا أن نحسها كتقديم ليوم الحساب، حيث الخلائق تنتظر كلمة الفصل. كل مخلوق ينتظر إما سعادة أو تعاسة أبدية.

وعندما يقترب أوديب من الكاهن ليعرف تفسير حلمه، نرى الكاهن من وجهة نظر الشخصية، رجلا بجسد نحيل، أعمى يجلس تحت شجرة، صورة هذا الرجل يمكننا فهمها بانها إستعارة لفكرة الإله من وجهة نظر السينمَائي الملحد، من صنَع قوة و هيمنة هذا الإله هو خيال الناس الفقراء و الضعفاء.

يُصَاب أوديب بالدهشة عندما يعلم أنه سيقتل أباه و يتزوج أمه، لكن القدر لا يقبل النقاش. يطرده الكاهن، على أوديب الإستسلام لقدره أو مقاومته. يسير أوديب ضدَ ضوء الشمس، فنرى الصور غير واضحة، نحن نرى المشهد من وجهة نظر شخص أُصيب بجزء من العمى. مرة أخرى نرى أوديب ضائعاً في الصحراء. جسد و روح تعاني الإضطراب، لكن أوديب يقرر التمرد ضد قدرهَ، يحاول إختيار جهة أخرى غير مملكة كورنته فهو لا يريد قتل ملك كورنته الذي رباه أو يتزوج الملكه التي منحته الحب و حنان الام.

في مرحلة الضياع في الصحراء يزور أوديب عدة قرى. بازوليني، يعشق إظهار الفقراء و البؤساء، أجسادا ضعيفة بكل ألوان الطبيعة، رغم قسوة الحياة إلا أنهم يرقصون و يغنون و يتزوجون. هذا العرض هو إظهار لبشاعة البرجوازية. ما يبحث عنه بازولَيني هو الروح الإنسانية الصافية التي لم تدنسها مادية حضارَة اليوم.

يسوق القدر أوديب لطريق ضيق يؤدي الى مدينة طيبة. هنا يلتقي بموكب الملك لايوس، أبيه الحقيقي، يرفض أوديب الإبتعاد من الطريق، يفقد أعصابه، يقتل بوحشية الحرس الملكي، ثم يقتل أباه، نرى أغلب الصور من بعيد، أو نراها غير واضحة، بسبب ضوء الشمس، هذا التشويه مقصود، إعماء عين المتفرج خلال هذا الحدث العنيف.

اَختار أوديب طريقاً ضد إرادة الآلهة و القدر، من أجل معرفة الحقيقةَ. هذا الاختيار هو تمرد و عدم إكتراث بالقدر. هو رفض للطريقة التي تحكَم بها هذه الآلهة مصير الإنسان، لكن القدر ينتقم منه بزجه لخوض جرَيمة بشعة. نحن لسنا أمام صراع بين شخصيات. هنا مخلوق إنساني يصارع العالم الميتافيزيقي بكل قوة و عنف.

الاب هنا دلالة للطوطم الذي إحتفظ بالسلطة و الجنس لنفسه و حرم الابن من الأم و الحنان، وزج به في متاهة الضياع و الحرمان. هذا القتل البشع لإستعادة جسد الام و الإستحواذ على السلطة منَ يد قوة الاب الديكتاتورية.

يواصل أوديب رحلته باتجاه طيبة، يلتقي اهالي المدينة، و هم يغادرون مدينتهم فراراً من وحش دمر سعادتهم. يقوم أوديب بقتل هذا الكائن، تستعيد المدينة سعادتها، و يصبح أوديبٍ زوج الملكة و صاحب السلطة بتتويجه ملكا.

في هذه المشاهد، يستغل بازوليني الجسد الإنساني، مستخدما جموع الاهالي لرسم لوَحات تشكيلية و خطوط مستقيمة و متعرجة، المجاميع بملابسهم وحركتهم، السير باتجاه الغمق، أو التقدم العشوائي باتجاه الكاميرا، هذا الإجراء أشبه باسلوب تشكيلي، رسم لوحة ثم مَسح و تعديل بعض أجزائها.

شي أخر مهم لا نرى وحشاً بشعاً، أوديب يقتل شخصا، يضع فوق رأسه قبعة غريبة. ما يود قوله بازوليني، إن الخيال الإنساني هو من صنع العالم الميَتافيزيقي و أعطاه القداسة. هو الخوف من كان و مازال يتحكم بالمصير الإنساني.

لا تستمر سَعادة أوديب و هو في أحضان زوجته جوسيكا طويلاً. يصيب المدينة مرض الطاعون، هي لعنة السماء للإنتقام من قاتل لايوس. من هو هذا المجرم؟ يأتي النبي صاحب الحكمة. رجل أعمى هزيل الجسد، يمتلك مفاتيح الغيب، بعد جدل طويل. يُصرح هذا الرجل بالحقيقة، أوديب هو المذنب قاتل أبيه و زوج أمه. أوديب يرفض الإعتراف ويكابر للتمسك بالسلطة و اللذة، يستَمر في معاشرة الملكة، تنكشف الحقيقة في النهاية، تنتحر الام، ويفقأ أوديب عينيه، نراه في الجزء الاخير من الفيلم في شوارع روما في الزمن الحديث بالستينات، في المشهد الاخير، يعود إلى نقطة البداية في المكان نفسه الذي ولد فيه، هي عودة لجسد الام التي فقدها.

بازوليني هذا الفيلم يقدم شهادته على الواقع، مرض الطاعون هو إستعارة لجَرائم الحروب في العصر الحديث. نرى إصرارا من الكاميرا بعرض الاجساد الميتةَ. نرى البثور وقد شوهت جمال الجسد و الوجه الإنساني، كان الطعون في العصور البدائية الىَ القرون الوسطى هو أبشع صور للموت، لكن في العصر الحديث، ابتكرت الانانية البورجوازية، القنبلة الذرية و أسلحة فتاكة اكثر قسوة و بشاعة من الطاعون، الضحية هي الطبقة البروليتارية.

يستخدم المخرج اللون الأسود و الأبيض بشكل ديناميكي،لرسم الالم و البؤس وقسوة الموت، هذا الإستخدام ليس مجرد أسلوب جمالي، الاهم مَن ذلك التأثير النفسي لدى المتفرج، في هذا الفيلم بازوليني، قدم سيرته الذاتية متأثراً بسيجموند فرويد و تفسيره لهذه الاسطورة، الاسطورة هنا ليست وسيلة للمقارنة بين الماضي والحاضر،هي هنا من اجل إحداث نوع من الإزعاج و الإرباك للواقعَ، فعل و فتح باب الجَدل حول الوَاقع.

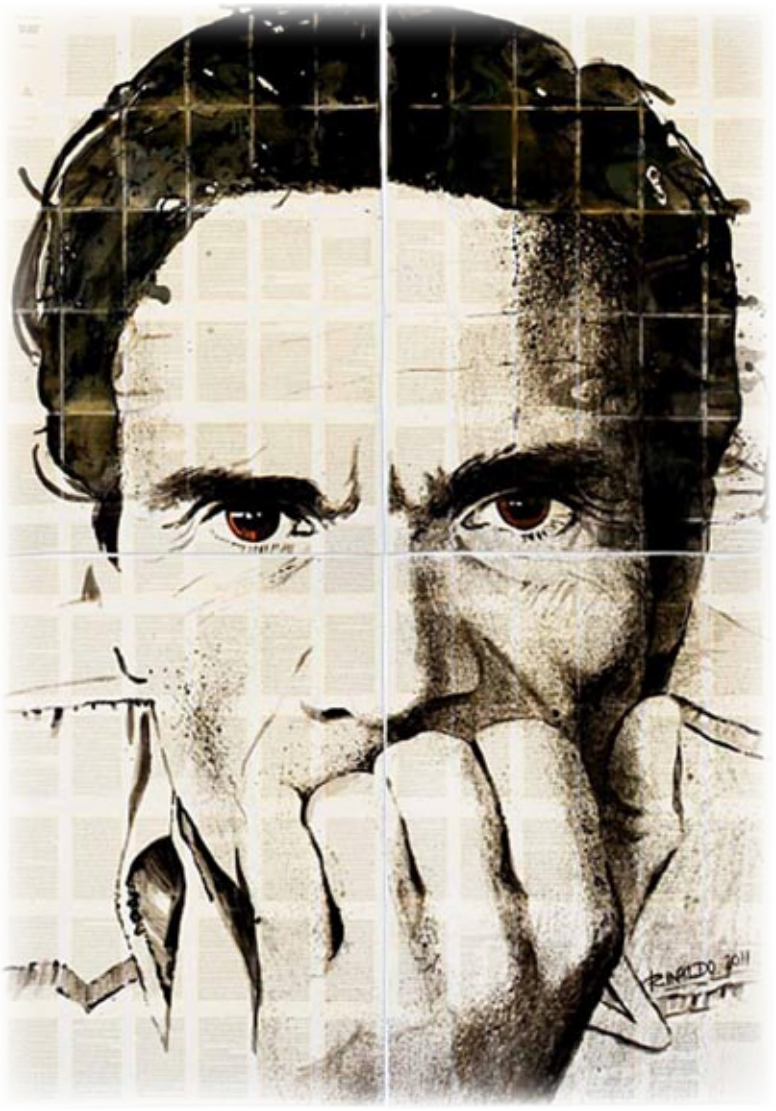
جسد الام المنتحرة ليس لدلالة على ضياع و موت الام بما تمثله من قيمة إجتماعية، اندثار هذا الجسد هو للدلالة على فقد وضياع شي مقدس، أجساد اهل المدينة يتم رميها بالنار، قد يفهم البعض أنها تاكيد لفكرة ألفناء بعد الموت من وجهة نظر ملحد، لكنها أيضاً تصوير لبشاعة الحرب التي تدمر كل ما هو مقدس، كونها تغتال الروح، تُشوه جمال الإنسان.

عن موقع سينما اليوم

رمـــــاد غـــرامـــشـــي

بيير باولو بازوليني

ترجمها عن الإيطالية
فوزي الدليمي



١

ليس لأيار هذا الجو المتكدر
الذي يجعل الحديقة الأجنبية المظلمة اكثر ظلاما
أو يُضيئها بإشراقات عشوائية...
هـذه السماء الرغويـة التي تمتـد كالحجاب فوق السطوح المصفرّة
وهـي تغشـي بأقواس شاسعـة منعطفـات (التيفيري)
وتلال (لاتسيو) الفيروزية...
سلام قاتل كأقدارنا خاليا من الحب
ينشره أيار الخريفي بين الجدران القديمة.
فيه كدر العالم، نهاية عقد من السنين
إذ يبدو لنا وقد انتهى بين الأنقاض
ذلك الجهد العميق والساذج لإعادة بناء الحياة،
ذلك الصمت المتعفن والعقيم.
أنت الفتى، في أيار ذاك
حيث الخطأ جزء من الحياة، في أيـار الإيطالي ذاك
الذي كان يضيف على الأقل جذوة للحياة،
جذوة الآباء التي شد ما كانت طائشة
وسليمة دون نقاء – لستَ أباً، بل أخ متواضع –
كنتَ تمدّ يدك النحيلة لتخط العقيدة التي تضيء
(ليس لنا: أنت الميت، ونحن معك أموات كذلك
في الحديقة الرطبة) هذا الصمت.
ليس في وسعك، ألا ترى؟ غير أن تستريح
منفيا مرة أخرى في هذا الموضع الغريب.
ضجر نبيل يحيطك،
وشاحبة تصلك ضربات مِطْرقة معدودة
آتيـة مـن ورشـات (تيستاتشـو) لتتـوارى في الغروب:
بين السقائف البائسة وركام الصفائح العارية
والحديد العتيق، حيث ينهي الصبي نهاره بأغنية داعرة
فيما المطر يكف حول المكان عن الهطول.

٢

ثمة هدأة بين العالمين لا تشملنا.
اختيارات، تفان... ليس لهم بعد أي جرس
غير هذا الذي للحديقة الشقية والنبيلة،
حيث الخديعة المتعنّتة التي تكتمُ الحياة
باقية في الموت.
ليس في أقواس القبور المرمريّة
غير ما يكشف عما تبقى من مصير ناس علمانيين
ونقوش علمانيـة علـى هـذه الأحجـار الرمادية
الواطئة والفخمة.
وهـا هـي مـرة أخـرى، بهوس منفلـت، تضطرم بحياء
عظام أثرياء من أمم أخرى ؛
ما زالت تطن وكأنها لم تختف أبداً
تهكّمات الأمراء واللوطيين الذين ما برحت
أجسادهـم في الجـرار المبعـثرة رمـادا لم يتطهر بعد.
صمتُ الموت هنا ولاءٌ للصمت النبيل
لرجال بقوا رجالا، انه صمت السأم الذي
في صمت الحديقة يتغير بحياء: فيما المدينة،
بلا اكتراث، تقصيه وسط اكواخ وكنائس.
أرضهـا الغنيّـة بالأعشـاب البرّيـة والبقـول، تستنبت
أشجـار السـرو الهزيلـة هـذه، هـذه الرطوبـة السّوداء
التي تُلطِّخ الجدران المحاطة بتشابك
النّباتات المتسلّقة الشّاحبة
يُطفئها صفاء المساء فتُصبح مجرّد
إحساس بالطّحالب... هذه الأعشاب الذّابلة
عديمة الرّائحة حيث يغرق الجو
بنفسجيًّا مع رعشة النّعناع،
أو التبن الفاسد، ويهلّ ساكناً
بكآبة نهارية، إضطرابُ الليل المنطفئ.
جوها قاسٍ وتاريخها عذب، هذه الأرض، التي،
بين هذه الجدران، ترشح أرضاً أخرى؛
هذه الرّطوبة التي تُذكّر برطوبة أخرى؛ ويأتي
صدى تراتيل الدّعاء – مألوف من جهات وآفاق
حيث غابات إنجليزية تطوّق
بحيرات منتشرة في السّماء بين مروج خضراء
كأنها بلياردات فوسفورية أو
فيروزية: (...And O ye Fountain).

٣

ثمة خرقة حمراء كتلك التي
يلفّها الأنصار على رقابهم
وعند المرْمَدة بحمرة مختلفة،
على الأرض الشّمعية، زهرتا غُرنوقي.
هناك أنتَ، متروك، وبأناقة قاسية
يندرج اسمك بين أموات غرباء:
رماد غرامشي... وبين رجاء
وإحباطات قديمة، أحاديكَ، صدفة،
في هذه المزرعة الشّاحبة، أقف أمام قبرك،
أمام روحك التي مازالت هنا بين الأشجار.
(أو قد يكون شيئاً مختلفاً، ربما أكثر إنتشاءً
وفي الوقت نفسه أكثر تواضعا، نَشوة التماثل
لمراهق بين الجنس والموت...)
ومن هذا البلد الذي لم يَعرف توتُّرك فيه هدنة،
أشعر بأي خطأ، هنا في هدأة القبر.
.وكذلك أي صواب في مصيرنا القلق.
كَتَبْتَ الصّفحات الجليلة يوم مَقتلك.
وهاهم أولاء، يشهدون على بذرة
الهيمنة القديمة التي لم تُفْقَد بعد
هؤلاء الأموات المتمسّكون بملكوتٍ
ترجع كراهيته وعظمته الى
قرونٍ مضت: وفي الوقت نفسه، تأتي مُلِحّة،
خفيّةً ومخنوقة، رجّةُ السّنادين
من ذلك الحيّ المتواضع، لتعلن النّهاية.
وها أنذا، ذلك المسكين الذي يرتدي ثياباً
يرنو إليها الفقراء في فترينات
ذات إنارة فظّة وقد فَقَدَ قذارة
الشّوارع المنسية ومصطبات الترام،
من حيث تأتي غرابة يومي: فيما تبقى باستمرار
نادرة مثل هذه الاجازات، في معاناتي
من أجل البقاء؛ وإذا ما أحببتُ
العالم، فهو حبّ شهوانيّ عنيف وساذج، هكذا
كما كرهته يوما وأنا فتىً مرتبك،
اذا ما جرحتني الشّرور البرجوازية في ذاتي
البرجوازية: والآن، والعالم منفصل معك.
ألا تستحق الحقد وأكاد أقول الاحتقار الصّوفي،
الجهة التي تمتلك السّلطة؟
ورغم هذا فأنا موجود، دون أن أمتلكَ صرامتك
لأنني لا أختار. أحيا في لا إرادة
زمن ما بعد الحرب الغارب: أحبّ
العالَم الذي أكره. ضائعا
ومزدريا في بؤسه. من أجل فضيحة
الضمير المبهمة...

٤

فضيحةُ تناقضي، أن أكون
معك وضدّك؛ معك في القلب،
في النّور، وضدّك في أعماقي المُظلمة؛
فضيحة حالة الخيانة الأبوية
. في الفكر، في ظلّ الفعل.
أعرف أنني منشدّ اليه في حمّى
الغرائز، للولع الجمالي؛
منجذباً إلى حياة بروليتارية
سابقة لك، وفرحها عبادة
بالنّسبة لي، وليس صراعها العريق؛
طبيعتها وليس وعيها؛ إنها قوّة
الانسان الأوليّة التي تبددت في الفعل
هي التي منحت نشوة الحنين
وضوء الشّاعرية: وليس لديّ
ما أقوله بعد، ليس ما هو صائب
بل ما هو صادق أيضا، مجرّد حب
وليس انجذابا عاطفيا...
فقير كالفقراء أتشبّث
مثلهم بآمال مزرية،
مثلهم أقاتل كلّ يوم
من أجل البقاء.
ولكن رغم حالتي هذه كانسان
دون إرث، فأنا أملك: أعظم ما يملكه البرجوازيون،
حالتي

المطلقة. ولكن في الوقت الذي أمتلك التاريخ،
التاريخ يمتلكني؛ يُضيئني:
ولكن، ما جدوى الضياء؟

٥

لا أقول الفرد، ظاهرة
العشق الشّهواني والعاطفي...
فللفرد أهواء أخرى،
وذنوبه لها أسماء وأقدار أخرى...
ولكن أي أهواء مألوفة
عُجنت فيه قبل أن يولد،
وأي ذنب موضوعي!
إن أفعاله الظاهرة والباطنة التي
تجعله يتجلّى في الحياة، ليست مُحصّنة
ضدّ الدّيانات الموجودة في الحياة،
مثل رهانٍ بشأن الموت، فقد تكوّنت كي
تخدع الضّوء وتُضيء الخديعة.
وقد تعين أن تُدفَن أشلاؤه في
مقبرة (فيرانو)، أشلاؤه التي
كان صراعه معها كاثوليكياً: ويسوعياً
هوسه وهو يفتح قلبه للآخرين: لضميره
مكْرٌ توراتيّ... ولوعة ليبراليّة ساخرة...
ونورٌ فظّ، بين إشمئزاز dandy
قرويين، بعافية قرويّة... حتى أدنى
الصّغائر التي تتلاشى عندها،
في القاع الحيواني، السّلطة والفوضوية...
متحصّن جيدا
من فضاءل مشوبة ومن سكرة الكفر،
دفاعا عن سذاجة الهوس،
ولكن بأي وعي! الأنا تعيش: أنا، أعيش،
أتحايل على الحياة، وفي صدري
للحياة معنى النسيان العنيف والنّابع من
القلب...
آه، كم أدرك الآن، وأنا هنا
صامت في هسهسة الرّيح الرّطبة،
هنا حيث تصمت روما بين أشجار السّرو
في هيجانها التّعب، هنا بالقرب منكَ الرّوح التي
نقشها إسم (شيلي)...
كم أفهم دوّامة المشاعر،
النّزوة (اليونانية في قلب النبيل
القادم من الشّمال للإصطياف) التي ابتلعته
في عتمة بحر (التّرينو) الزّرقاء ؛ فرحة الجسد
المغامر،
فرحة جمالية وصبيانية: فيما ايطاليا
وهي منهكة وكأنها في بطن جرادة
عظيمة، تفتح سواحلها البيضاء،
المنتشرة في (اللاتسيو) حيثُ تحتشد
أشجار الصنوبر الباروكيّة
وأشجار الجرجير حيث ينام
بقضيبه المنتصب بين الأسمال
كحلم غيتَويّ، الصّبي القادم من الرّيف...
وفي (الماريمّا) مجار رائعة من الأعشاب
غامقة اللون تنطبع عليها بوضوح
شجرة جوز، وبين الطّرق الضيقة التي
يملؤها الرّاعي بشبابه دون أن يدرك ذلك.
ودون تحديد تنشر شذاها في منعطفات
(فيرسيليا) الجافة، على البحر الأعمى
الملتوي تبرز كئيبة بنقوشها الصّافية الخفيفة
في تلك الأرياف الربيعية الممتلئة إنسانيةً،
على الـ (شينكوالة) الذي يمتدّ تحت
جبال (أبواني) بحرارتها الخانقة، وذلك
البحر الأزرق الزّجاجي المائل الى الوردي...
سواحل تربكها صخور وانجرافات أرضية،
وكأنّها هلع من العطر ينتشر في الرفيرا الرّخوة
الصّاعدة، حيث الشّمس تصارع نسمة الهواء
وتزيد من عذوبة زيوت البحر...
وفي تلك النّواحي يئز بسعادته
طبل الضياء والجنس بإيقاعه الذي لا ينتهي:
هكذا تعوّدت ايطاليا، فلا تنتابها
رعشة، وكأنها ميتة في الحياة: من مئات
المرافئ ينادي بحرارة الصّبيان السّمر الذين
يتصببون عرقا، باسم رفاقهم، بين أهل
الرفيرا حيث حقول الخرشف البرّي
والشّواطئ القذرة.
فهل تسألني، أنت الميت العاري، أن أهجر عشقي
اليائس
في أن أكون في هذا العالم؟

٦

سأذهب، أتركك في المساء
الذي، رغم كآبته، يهبط عذبا
علينا نحن الأحياء، بنوره الشّمعي
الذي ينكمش في الحيّ في شبه الظل.
يهيّجه، يجعله أكثر اتساعا، فارغ الجنبات،
ويبعث فيه عن بعد حيوية الحياة التي تعزف،
من خلال دورة الترام وصرخات البشر
الشّعبية، لحنا مطلقا وضعيف.
وتشعر كيف أن الحياة لدى
تلك المخلوقات البعيدة التي
تصرخ وتضحك بسيّاراتها
ومنازلها التّعيسة، حيثُ تُستَهلك
هبة الوجود الغادرة والمنفتحة.
تشعر أن تلك الحياة ليست سوى رعشة ؛
حضور جسدي وجماعي ؛
وتشعر بفقدان كلّ دين ؛
انها ليست حياة، بل عيشاً على هامش الحياة
قد يكون أكثر سعادة من الحياة ذاتها.
مثل جمهرة من الحيوانات التي يكون
ولعها ولذتها السّرية في نشاطها
اليومي فقط : هذا الحماس المتواضع
الذي يستمد معناه الاحتفالي
من الفساد المتواضع. وفي هذا الفراغ
المتواضع، في أزيز السّكون هذا حيث تصمت
الحياة،
كم تبدو ضربا من العبث كل المبادئ،
وتبدو أفضل في تجلّيها تلك الشّهوانية الجافّة
التي تكاد تكون اسكندرية تزيّن كل شيء
وبلا صفاء توقد كل شيء، حيثُ هنا،
في هذا العالم، ثمة شيء ينهار، وفي الغسق
يزحف العالم الى ساحات خالية وورشات
تعيسة...
وتشتعل المصابيح منيرة
شارع (زاباليا)، شارع (فرنكلين)، وكل حيّ
تستاشو الذي
يمتد عاريا بين التّل الكبير في محاذاة التّيفر
والقاع الأسود، وراء النّهر حيث يغشي عليه
جبل مونت فيردي فيتلاشى مختفيا في السّماء.
أكاليل من النّور تتلاشى بالتماعاتها،
ببرودة حزينة تكاد تكون بَحْرية...
بعد قليل يحين العشاء ؛ تتألّق أنوار
الحافلات النّادرة في الحيّ،
على أبوابها تقف مجاميع من العمال،
وحشد من العسكر تذهب دون تعجّل
باتجاه الجبل الذي يحجب بين حفر رطبة
وأكوام من الزّبالة الجافة في الظل،
عاهرات ساخطات ينتظرن على القاذورات
المثيرة للشهوة : و، ليس بعيدا
بين بيوت غير شرعية، على أطراف الجبل
أو بين قصور كأنها عوالم لذاتها، ثمة صبيان،
لم تجانبهم العفّة بعد، خفيفون مثل خرق تهفهف،
يلعبون مع أنسام الرّبيع الدّافئة ؛ فتيان سمر
يحرقهم طيش الشّباب في مساء روما الأياري،
على أرصفة الطّريق، يطلقون صفيرهم
في احتفال الغروب. وتهبط فجأة، بفرح،
مغاليق الكراجات اذ يضفي الظلام
سكوناً على المساء، وفي وسط أشجار الدُّلب
في ساحة تستاشو تهبط عذبة رعشة الرّيح
عندما تمر الرّيح واطئة فتلامس صخور
فيتشبّع الهواء بالدم الفاسد، وفي كلّ مكان
تهيّج القمامة وروائح البؤس.
إن الحياة همهمة، أما هؤلاء الضّائعون فيها
فيفقدونها بسكينة، وقلوبهم تطفح بها :
وهاهم، فقراء، يتمتعون بالحياة : عُزّل،
تولد الأسطورة فيهم ومن أجلهم... ولكني،
بقلب مَن يعي أن الحياة هي في التّاريخ فقط،
أيمكنني أن أسعى بكل هذا الشغف وأنا
أعلم أن لتاريخنا خاتمة؟

بازوليني عند قبر غرامشي

حرق جثمان غرامشي (١٨٩١-١٩٣٧) بعد موته، ودفن رماده في المقبرة الإنكليزية في روما. الشاعر، والروائي، والمخرج السينمائي الإيطالي بازوليني (١٩٢٢-١٩٧٥) كتب قصيدته هذه في عام ١٩٥٧.

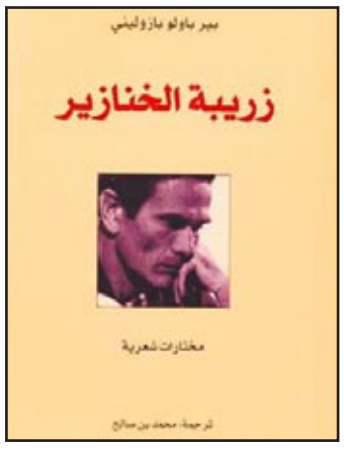
«في تربيتي يوجد تقدير عظيم للشعر؛ لقد نشأت، وهذا له دلالته، في ظرف كان الشعر فيه أسطورة: ما قبل الرمزية والهرمسية، الشعر في معناه المطلق...» بهذه الكلمات – المجتزأة هنا من مقطع أطول – تُعرّف منشورات «الجمل» بكتاب «زريبة الخنازير» وهو مختارات شعرية للإيطالي بيير باولو بازوليني، ترجمها إلى العربية وقدم لها محمد بن صالح، وهي بذلك ربما تكون – وفق علمي – أول مختارات شاملة (إلى حدّ ما) للشاعر والكاتب السينمائي الإيطالي الشهير التي تصدر في كتاب واحد (٤٤٤ صفحة).

حول بازوليني وشعره، هذه المقالة.

كيف يستطيع المرء أن يعيش مع «أناه» حين يكون كلّ شيء عنده يرتكز على الثنائية؟ كيف يعيش بسلام مع ذاته حين تتحول كلّ فكرة عنده (أو كلّ حركة وكلّ التزام) إلى ازدواجية؟ كيف الطريق إلى ذلك حين يثور المرء ضد نفسه، أو حين يستدعيها إلى سطح الأشياء مثلما يستدعي الوعي باطن الأشياء؟ هل يستطيع المرء عندها أن يحدد نفسه، أن يؤمن مثلا، أن يتقبل؟

اسكندر حبش

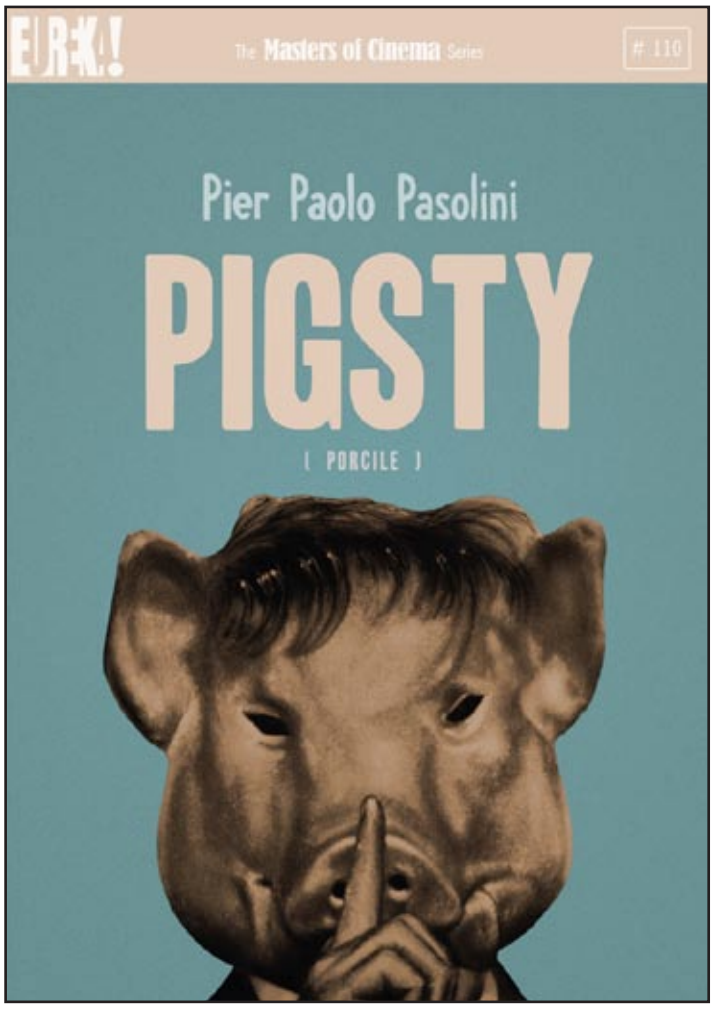
بازوليني في مختاراته "زريبة الخنازير": فوضى إرادية داخل أدب مرتب



حمل بيير باولو بازوليني، جرحًا مماثلا من دون أن يستطيع نسيانه أو كيّه، بيد أن «توأمه» هذا. الذي لم يكن ولا بأيّ شكل من الأشكال عبارة عن «بارانويا». كان يخفف انطلاقته في العديد من الأحيان. فحياة هذا الشاعر والروائي والباحث السينمائي كما إبداعه، مسكونان بهذه الصدوع. شعر بازوليني، لا يتجزأ عن حياته وعن محيطه اللذين التهماه بالمقابل. لم يكن محيطه غاية في حدّ ذاته، بل نقطة انطلاق ومثال وشهادة عن وضع يمتدّ وينحرف ليصبح رؤية للعالم. وفي قلب هذه الرؤية، نجد أن بازوليني الذي يفقد «أناه» من دون توقف، قبل أن يعود ليجدها داخل مرآة القصيدة نفسها.

كان بازوليني (مواليد ٥ آذار ١٩٢٢) شاعر «الأنا» بامتياز، بكل تشعباتها. «الأنا» العاملة، العنيفة، الطاغية، التي تريد شقلبة العالم، والتي تضع نفسها في كلّ مرة، موضع النقاش. إنها «الأنا» الانتهاكية، التجاوزية، التي تستدعي موضوعات هروب الزمن والفقدان وكيفية تمثيل هذه الخسارة، مثلما تستحضر. بشكل أساسي. الموت والهوس، منذ القصائد الأولى.

من هنا، لم يتفاجأ الكثيرون حين سمعوا خبر مقتل بازوليني ليل ٢.١ تشرين الثاني من عام ١٩٧٥، بالقرب من شاطئ «أوستيا» (ضاحية روما الجنوبية). كان لا يزال يومها في الثالثة والخمسين من عمره. قتله شاب في الخامسة عشرة، اعترف بعد اعتقاله، أن بازوليني حاول اغتصابه، لكنه رفض، فقتله. هذه هي القصة الرسمية التي نتجت عن تحقيقات الشرطة، وهو الأمر الذي يؤكد عليه الكاتب الفرنسي دومينيك فرناندیز (الذي كتب رواية سيرة متخيّلة عن بازوليني بعنوان «في يد الملاك» والتي حازت جائزة «غونكور» عام ١٩٨٢). إذ لا يعتقد أبدا – كما يكتب في مقدمته للطبعة الفرنسية لديوان بازوليني «قصائد الشباب»، منشورات شعر/غاليمار). أن ثمة أسبابا سياسية وراء اغتيال بازوليني. فالأدلة غير مكتملة ولا تشير إلى ذلك مطلقا. بينما نجد، في مقابل هذه الفكرة، المخرج الإيطالي مارك توليو جيوردانا في فيلمه «بازوليني: جريمة إيطالية» (١٩٩٥) الذي يستعيد فيه تحقيقات هذه الحادثة، ليشير إلى أن وراء مقتل المناضل اليساري بازوليني، أسبابا سياسية، إذ كانت الحكومة الايطالية، اليمينية آنذاك، تجد فيه خطرا ما، وبخاصة عبر مقالاته التي أثارت المجتمع والشعب. صحيح أن جيوردانا، لا يتهم الحكومة بشكل مباشر، لكنه يوحي بذلك، وبخاصة عبر تعليقه على كيفية سير مجرى هذه التحقيقات.



في أيّ حال، وفي العودة إلى شعر بازوليني، نجد أن هناك ثلاث مراحل، تُقسّم هذا الشعر (مثلما تُقسّم حياته، إذ كانا جزءا لا يتجزأ، مثلما أشرنا). المرحلة الأولى، وهي مرحلة البحث عن هوية شخصية. من خلال لهجته المحلية «الفريولية». أما المرحلة الثانية، فحاول فيها التوفيق ما بين انشغالاته الاجتماعية والدينية، أي بين الماركسية والكاثوليكية. بينما المرحلة الأخيرة، فأفرد فيها أهمية كبرى لانشغالاته الشكلانية ولنتائج الفشل في محاولاته السابقة.

اللهجة الفرمولية

كتب بازوليني، خلال الأربعينيات، قصائده الأولى باللهجة «الفريولية». وجمع القصائد الأساسية منها في كتاب «الشباب الجديد». فمنطقة «الفريول»، وهي منطقة زراعية تقع شمال إيطاليا، عُدّت لفترة طويلة منطقة

نمساوية، قبل أن يتوجب على النمسا أن تتخلى عن جزئها الشرقي بعد الحرب العالمية الثانية، ليوغسلافيا. من تاريخ هذه المنطقة الأدبي، انصب اهتمام بازوليني على قصائد «التروبادور» التي تعود للقرن الثالث عشر، لأن لغة «التروبادور» لا تملك قسوة القواعد والبلاغة التي نجدها في الفريولية المكتوبة. كذلك نجد أن اللهجة المحكية في المنطقة الواقعة على الضفة اليمنى لنهر «التليامنتو»، تملك هذه الخاصية. كان بازوليني يبحث يومها عن الانسيابية والبساطة وعن لغة حيّة محكية، غير موجودة في إيطاليا، التي وبالرغم من توحدها، لم تستطع (لغاية اليوم ربما) إيجاد حل لمشكلة الهوية الوطنية الشائكة. لقد بحث عن لغة دقيقة، جازمة، قريبة منه، في الوقت عينه. لكنها لغة تقف على مسافة منه في الوقت ذاته: فاللغة الفريولية، ليست لغة بازوليني، حتى وإن كانت لغة أمه (والده من مدينة بولونيا). كانت لغته تبتعد عن اللغة المكتوبة، بالرغم من كونها. وباستمرار. بعيدة عن اللغة السائدة. ربما نجد وراء ذلك، بأن لديه ذلك الإحساس بالرغبة في الانتماء إلى منطقة تتصل بلغة ما، أي أنها السبب الذي دفع به لاختيار ذلك، أكثر من كونها الرغبة في إحيائها داخل أشكال بسيطة وبكل ما كانت تحمله من تهم اجتماعية وسياسية.

من هنا، غالبا ما تأتي قصائد القسم الأول من كتاب «قصائد الشباب» على شكل «مونولوغات» وعلى شكل حوارات وأغان أو تعازيم. ما من هوة أبدا بين الأسلوب والمحتوى: إنها قصائد عارية، لا زخارف فيها، تستخدم الأوضاع اليومية والسياقات الحياتية اليومية، وغالبا ما تكون سيرية ذاتية.

هذا الإبداع الفريولي يعود ليطرح حاليا، سؤالا أساسيا على تكوين لغة بازوليني الشعرية، وبخاصة بعد صدور كتاب «قصائد منسية» (الذي صدر بعد رحيله بسنوات عديدة). فالقصائد الحاضرة في الكتاب، هي قصائد لم تنشر سابقا وقد استثناها بازوليني من جميع دواوينه، قبل أن تعمد «لجنة المحافظة على آثاره» إلى نشرها.

ففي الوقت الذي كان يبحث فيه عن المطلق، كان بازوليني، يبحث . في الوقت عينه . عن لغة شعرية صافية، أي لغة عذراء، بقيت في حالتها الأصلية، الخام. من هنا وجودها بين لغتين: لغة أمه من جهة، ولغة «الفريول» المكتوبة. وكأنها تشكل بذلك لهجة ثالثة خاصة به، بحسب ما يلاحظه الناقد فيموجي سكانديلا، لأن هذا الشعر وثيق الارتباط بحياته، برؤيته، فعدا عن تلك المساحات الطبيعية الممتدّة، التي تسم تلك المنطقة، يلتقط الشاعر الإيطالي، تفاصيل وحالات «تشكل، في العمق، هذه الثورة وهذا التمرد، وهذه الصرخة، ضد الحرب والفقدان والغياب وهي موضوعات، بقيت حاضرة في جميع صنوف الإبداع الذي مارسها».

المرحلة الثانية

روما نهاية الخمسينيات. هنا تبدأ المرحلة الثانية في حياة بازوليني وأدبه. تواجه الشاعر في هذه المدينة، مع البؤس المديني. لقد أصبح يهتم بهؤلاء الذين رفضهم المجتمع. ظهر اهتمامه هذا، في مقالاته النقدية التي نشرها في مجلة «أوفيشينا» مثلما ظهر في روايتيه «آل راغازي» (١٩٥٥) و«حياة عنيفة» (١٩٥٦) وفي أفلامه («أكاتوني» ١٩٦١) وبالطبع في شعره. كما في ديوان «رماد غرامشي» (١٩٥٧)، وكان هدفه الأساس إظهار البعد التراجيدي عند الفقراء وإعادة إدماجهم في قلب التاريخ وإعطائهم حق التعبير.

في «رماد غرامشي»، يعبر الشاعر عن تمزقه بين «البورجوازي» الذي كان عليه وبين الفقير الذي يرغب أن يكونه، (كان والده من أعيان مدينة بولونيا، ونظرا لولعه بالميسر، أفلس وفقد ثروته. وبعد الحرب العالمية الثانية، أرسل إلى مخيم للمعتقلين في كينيا، إذ كان ضابطا وفاشيا، حيث قضى فترة طويلة من الزمن. بعد عودته إلى إيطاليا، أدمن الكحول ومات من جراء أزمة كبد). ثمة تماه، بينه وبين الطبقة التي اختارها. المهم في هذا الاختيار، معرفته في أنه ينتمي إلى التاريخ، لأن طبقته السابقة البورجوازية، كانت «تفبرك» وجهات نظر للسيطرة على المسحوقين. في تناقضاته وكرهه الخاص، لطبقته السابقة، مثلما تظهر رغبته في أن يجتاز وعيه ذلك كله. لقد بحث بازوليني، من خلال الشعر، عن تحديد أخلاق جديدة، وعدالة جديدة، خاصة بالإنسان، مع العلم، أن هذه العدالة، ليست العدالة الاجتماعية وحدها.

مع بداية الستينيات، بدا الشعر، كما السينما، عند بازوليني مرتبطين بشكل وثيق. فمن خلالهما، رغب في «مصالحة» المتضادات: الماركسية والكاثوليكية، المقدس والاجتماعي، وهما أمران محفوران داخل حياته وكيانه، مثلما نجد في ديوان «عندليب الكنيسة الكاثوليكية» (١٩٤٠ . ١٩٥٣) ومنه تبدأ المختارات العربية. نجد بازوليني في هذه القصائد وهو يعبر عن «الأنا» العنيفة، يشير إلى ذلك الممرّ الصعب الذي على الحياة الراشدة أن تجتازه، (اللغة) والتي عليها أن تحل مكان الشعور الديني. في النهاية، يتوصل بازوليني إلى استنتاج يفيد: إذا كان الإيمان مصدر حق التصرف المطلق، فإنه يغطي بذلك. ومن دون أية تناقضات. أفعالنا كلها.

يصبح الدين عند ذلك الطبيعة بشكلها المطلق. فالخطيئة. برأيه. هي بالضبط، التعبير عن الحريّة، وهذا الأمر هو ما يدفعنا إلى الانغماس (كما في قصيدة «اكتشاف ماركس»). أما في قصيدة «ديانة زمني» فنعود لنجد «الاعتبارات الاجتماعية» التي تنساب عبر تجوالاته الليلية في روما، حيث أنّ «أنا» الشاعر هي القضية المركزية. هذه الاعتبارات، تتحول إلى شعور ديني حين يفسد المجتمع الأفراد ويحولهم إلى فقراء. من هنا يأخذ الشاعر على نفسه مهمة أن يصبح الواشي بكل ذلك، وما هدفه سوى إيجاد وسيلة لكي «ننعتق بشكل أفضل».

وبما أن بازوليني، كان شخصا حساسا جدا تجاه التاريخ، كما تجاه تقلباته الخاصة، فقد عرف، منذ نهاية الخمسينيات، أن جميع محاولاته منذورة للفشل: دخول الدبابات السوفياتية إلى بودابست ١٩٥٦، تطويب البابا يوحنا الثالث والعشرين، عام ١٩٦٣ (وهو من كبار المصلحين في الكنيسة). من هنا نجد مواجهته لهذه الفكرة. هكذا جاء فيلمه «الإنجيل بحسب متى» (١٩٦٤) ليقرع الناقوس: أي أن المشكلة لن تجد حلا إلا في عنف «الأشعار على شاكلة الوردة» (بحسب عنوان أحد دواوينه ١٩٦٤)، حيث الصراخ والشتائم يمتزجان مع الكلمات الجافة ومع فكرة الموت (قصيدة «حيوية قانطة»). إزاء هذا الفشل، بدأ بازوليني يفرد أهمية كبرى للشكل في قصائده. وما هذه الشكلانية الجديدة، إلا التعبير العميق عن اضطرابه، السياسي والشخصي. والتعبير عن هواجسه (كما في فيلمTheoreme عام ١٩٦٨). وخلاصة ذلك كله نجده في ديوانه «حيوية قانطة» الذي يجعله حقلا لمفاهيمه السياسية. فالديوان موسوم بالشكوكية والوقاحة الخاطئة وأحيانا بجفاف كبير وبرغبة في الهروب إلى «خارج»، إلى مكان بعيد يسميه «إفريقيا» (هل تذكر والده حيث اعتقل بعد الحرب؟). في هذا الخارج أيضا، نجد استعارة للفشل، ترجمة لعدم قدرته على إقامة من عالم المتناقضات هذا، انه شكل ذاتي للعداوة.

هذه العداوة. إذا جاز التعبير. نجدها في كتابه «من أنا» ليؤكد هذا الالتصاق الوثيق بين شعر بازوليني وحياته. فهذا المحظوظ، غير المكتمل، اكتشف بين أوراق الشاعر بعيد مقتله. وقد صدر للمرة الأولى عام ١٩٨٠، بالايطالية، قبل أن يصدر في ترجمته الفرنسية. وقد أعطاه بازوليني عنوانا فرعيا هو «شاعر الرماد». أي بشكل آخر، يطرح الشاعر الايطالي السؤال ويجيب عليه: «من أنا؟ شاعر الرماد». انه الرماد الذي اكتشفه في نهاية حياته، عندما باءت جميع طروحاته وأحلامه بالفشل. هذه القصيدة الطويلة، كان بازوليني قد بدأ بكتابتها عام ١٩٦٦، في نيويورك، بعد اشتراكه في مهرجان سينمائي هناك، ويجد دارسوه، أنها تشبه جوابا عن سؤال طرحه عليه احد الصحافيين (وقد يكون سؤالا وهميا، متخيلا، أي أن بازوليني طرحه على نفسه، ليقدم إجابته، أو حصيلة تجربته).

مثل غالبية النصوص الذاتية، بقي النص هذا، نصا غير مكتمل، وفيه يعلن تخليه التدريجي عن كتابة الشعر بصفته نوعا أدبيا، وتحوله إلى كتابة الشعر عبر السينما، مثلما يتحدث عن اكتشافه للكتابة المسرحية والمقالات الصحافية، كما يشير إلى رغبته «المبكرة ربما» في التخلي عن «رمي جسده في أتون النضال»، لينسحب ويتقاعد في برج «كيا» وهو أحد الأبراج في مدينة «فيرتيبيري»، كان لوالده فيما مضى.

في أي حال، تأتي هذه المختارات العربية اليوم لنجد أنها ترسم مسارات ووجوها مختلفة، لهذا الشخص المتعدد، إذ ربما لم يكن أدب بيير باولو بازوليني، بأسره، إلا يوميات واحدة طويلة، كتبها بشكل متوار. من هنا تأتي لتقدم نفسها على أنها ذات أهميّة خاصة نظرا إلى أن بازوليني لم يكن يتوقف أبدا عن التفكير بالكتاب الذي يكون في صدد تأليفه، إذ أن الكتابة الحيوية جدا لهذا الذي صنع اسما دوليا عبر السينما التي لم تكن يوما مجرد مرآة بسيطة للواقع.

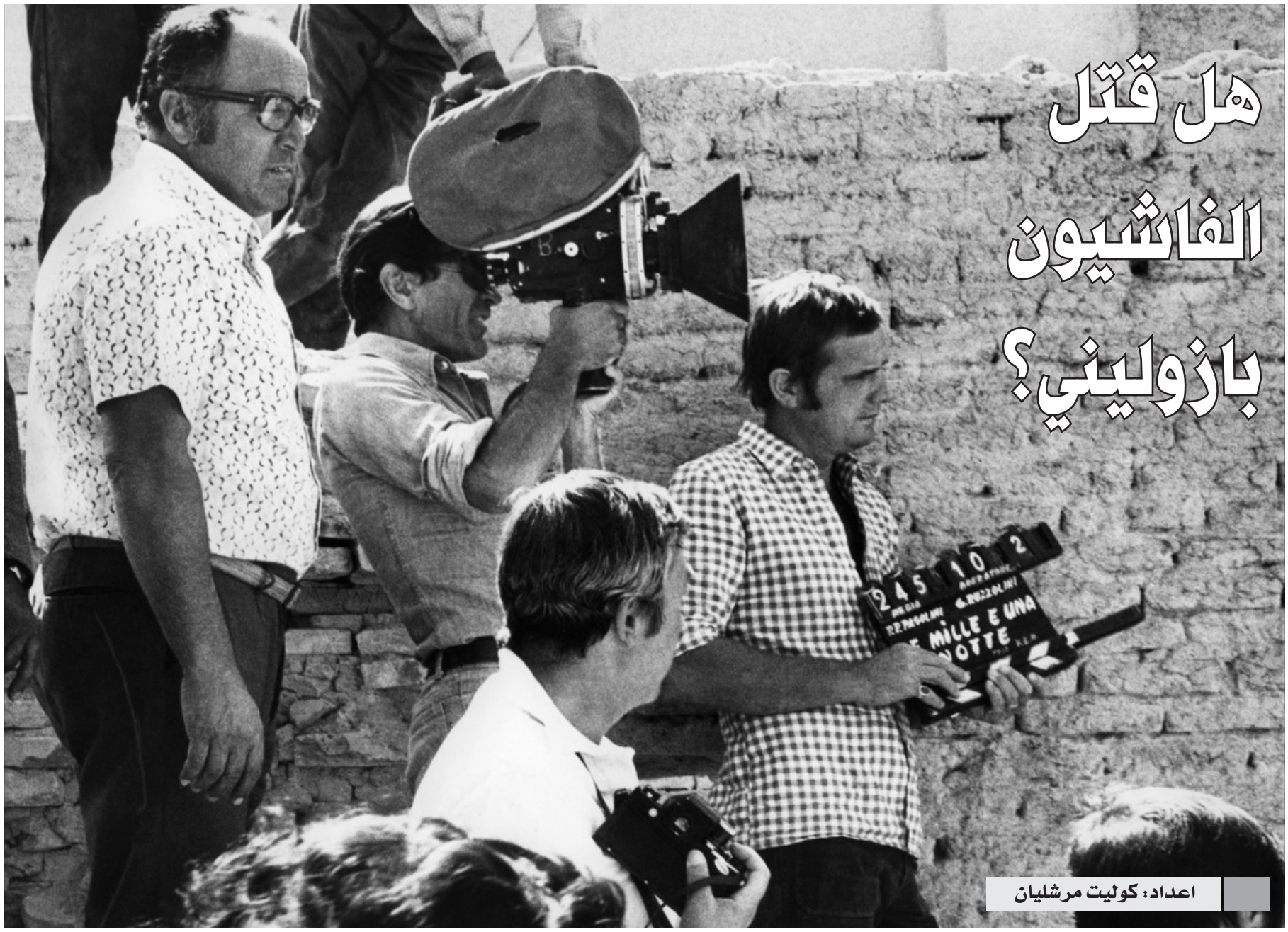
تظهر لنا واقعة «تعرية محترفه»، أن الأمر بالنسبة إليه، في كل مرة، يكمن في إعادة النظر في الأدب. فالكتابة، هذه الكلمة المقدسة عند كل كاتب، لم تكن تنبع من ذاته، لأنه كان يعتبر نفسه شاعرا، قبل أي شيء آخر. «تجديف» هو العنوان عام الذي ظهرت فيه، في عام ١٩٩٤، الأعمال الشعرية (شبه الكاملة، بالإيطالية) لبازوليني، وهو عنوان يعطينا دلالة على تلك النبرة الإشكالية، الخارجة منه، والتي لم تكن تدهش أحدا بالتأكيد.

كل هذه الأمور، تعطينا فكرة عن الفوضى الإرادية التي رغب بازوليني في وضعها داخل أدب «مرتب»، عاقل، امتثالي. كان يتنقل بشكل دائم من الحميمي إلى النظري، مرورا بالروائي والشعري والهجائي. لذلك كان حذرا جدا من الأدب «الواقعي»، كما كان عليه أيضا، أن يظهر نفسه، ناقدا لأدب «الطليعية الجديدة».

تعود الطفولة دائما، بشكل منتظم، عبر مختلف حقبات الإبداع عند بازوليني. لقد بحث فيها عن جواب لغموض كآباته ورغباته، التي لم يكن يضطلع بأعبائها أبدا. السيطرة على لغة جمالية، أدبية، صورية أو سينمائية، كانت برأيه، الشاهد الذي يدل على الضعف الإنساني. لذلك غالبا ما كان بازوليني يستدعي بحزن القارئ. كي يكون على بيّنة من هذه المسافة، التي تفصل بينه وبين الواقع. بيد أن القارئ المتخيل، كان هنا ينظر من فوق كتفه.

هل عاد بازوليني بذلك عن أحلامه، كي يعود إلى طبقته؟ ما من نص يؤكد ذلك. الشيء الأكيد، انه كان «شاعر الرماد»، وقد احترق لغاية آخر لحظة... من جسده.

السفير/ حزيران/ ٢٠٠٩



هل قتل الفاشيون بازوليني؟

اعداد: كوليت مرشليان

من قتل السينمائي بيير باولو بازوليني؟ سؤال لا زال يتردد في الصحافة العالمية مع ان السنوات الطوال التي مرت على قتله حملت التفاصيل وكشفت الأسرار من دون ان تعطي جواباً نهائيا.

بازوليني المولود في بولونيا عام ١٩٢٢ وجد مقتولاً عام ١٩٧٥ على شاطئ اوستي في أجواء غامضة وكثرت التأويلات لظروف مقتله. ومع هذا ثمة تصريحات جديدة للمتهم بقتله الذي أكد بعض التفاصيل التي لم ترد في القضية حتى اليوم: هو يدعى بينو بيلوزي ويبلغ ٥١ عاماً ويعمل حاليا في مهنة ترتيب الحدائق وهو يبرع في تسريب الأخبار حول الحادثة بالتقطير اي انه يطلق تفصيلاً كل بضعة اعوام لتعود الأضواء وتسلط عليه مجدداً.

عام ١٩٧٥ واثر مقتل بازوليني، حكمت المحكمة الايطالية في روما على بينو بيلوزي بالسجن لفترة تسعة اعوام وسبعة اشهر وكان يومها يبلغ ١٧ عاماً. والسبب؟ بكل بساطة لأن قضية علاقات شاذة ربطت السينمائي بالشاب المراهق وبالتالي ربطت الجريمة بتصرفات خاطئة ربما من المغدور به. لكن المتهم بيلوزي لا زال يغير في شهادته كل فترة، واليوم يصرح بأنه سيقول الكثير ويضيف: ذلك لأن كل المعنيين بالقصة صاروا في عداد الراحلين ولي الحرية بالكلام".

وهو قد صرح بحديث جريء الى الصحافية مارسيل بادوفاني في روما رداً على الفيلم الجريء الذي أخرجته روبرتا توربر وكان بعنوان "الليلة التي قتل فيها بازوليني". وقدم الفيلم الى الجمهور في ١٤ ايار الماضي واثار

جدلاً كبيراً حول طبيعة الجريمة والعقاب الذي لم يطل كل القاتلين.

ويضيف بينو بيلوزي المعروف بلقب "بينو الضفدع": "كانوا خمسة هاجموا بازوليني وراحوا يطلقون الشتائم في وجهه ويقولون له: شاذ وسخ، شيوعي وسخ! وراحوا يضربونه بقوة لا مثيل لها انا شخصيا، تجمدت في مكاني من هول المشهد. لم امسه على الاطلاق بل على العكس، حاولت مساعدته".. ويعترف بينو بأسماء القتلة للمرة الأولى: "من بين الخمسة تعرفت الى الأخوين بورسيللينيو، وهما من صقلية ويعرفان على انهما كانا فاشيين متزمتين ومن القادة في المنطقة"... لكنه يعلق: "أظن انهما كانا ينفذان أوامر قيادة أعلى منهما وأحبا ان يلقناه درسا قاسيا لكنهما تماديا في الأمر وبعنف لأنه بحسب رأيهما ان بازوليني كان يستحق ذلك.."

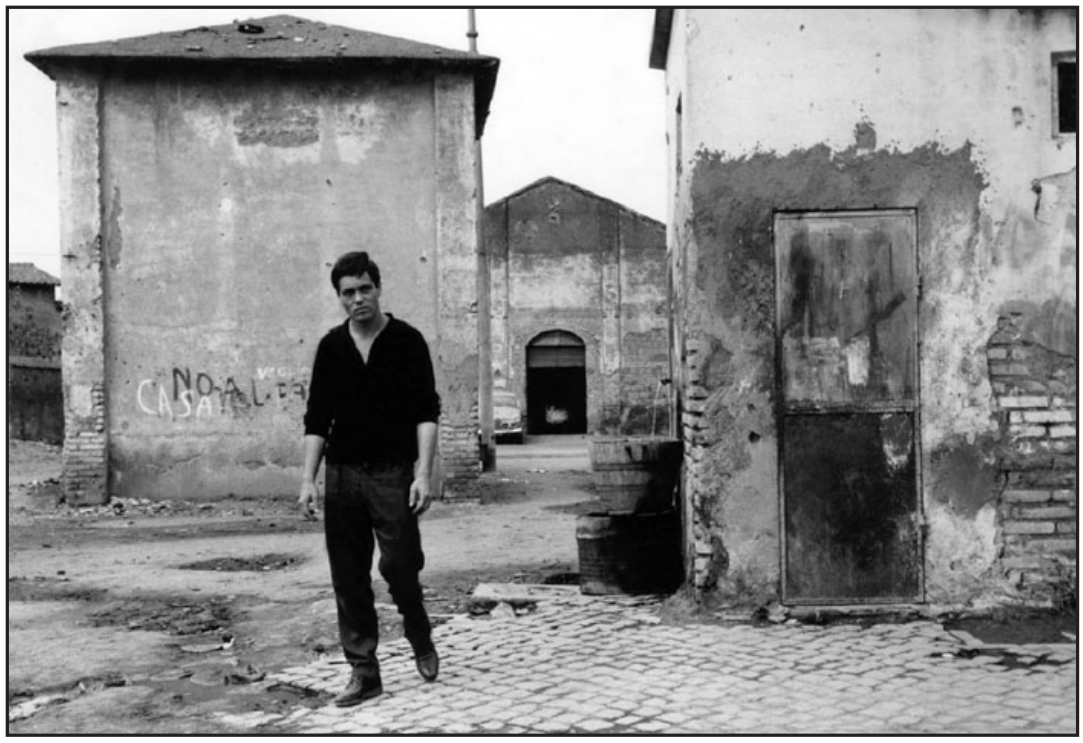
وفور صدور المقالة في احدى الصحف الايطالية عادت القضية الى الأضواء وعاد السؤال ليطرح مجدداً: من هؤلاء الذين كانوا يمنعون "بينو الضفدع" من الكلام بصراحة؟ وهو يعددهم بالتدرج بحسب خطورتهم: "اولاً الأخوان بورسيللينو وقد ماتا في السجن منذ فترة بعد اصابتهما بمرض السيدا؟

كذلك اهلي جميعهم كانوا السبب في صمتي لأن بورسيللينو هددني بقتل اهلي ان أنا تحدثت بشأنهما، وايضا المحامي روكو مانغيا الذي التزم الدفاع عني حذرني منهما وكان على صلة بالفاشيين وبخدماتهم السرية وطلب مني الصمت..."

ومن أخطر ما يصرح به ايضا ان ثمة ثلاث جرائم حصلت متتابعة هي على صلة ببعضها: مقتل انريكو ماتاي عام ١٩٦٢ وقيل يومها انه قتل في حادث طائرة، ثم مقتل الصحافي مورو دي مورو الذي كان يحقق بمقتل ماتاي وكان ذلك عام ١٩٧٠، ومن ثم مقتل بازوليني بسبب روايته: "البترول" الذي كان ينجزها قبيل مقتله وصدرت عام ١٩٩٥ في باريس ويحكي فيها اسراراً سياسية واقتصادية كبيرة من ايطاليا، مع ان المخطوط الذي طبع في باريس هو مجتزئ بالطبع ولم يعرف بعد من استطاع ان يشطب بعض الفصول المهمة من الرواية من دون ان يخفيها تماما لإبعاد الشبهات. والرواية وان حكت قصصا ومغامرات عاطفية واباحية جريئة الى حد ما فهي تخفي في فصولها الفضائح المتعلقة بالسياسة الفاشية الايطالية. وبالتالي، صار الحديث اليوم حين استرجاع جريمة مقتل بازوليني عن الجريمة السياسية المحض وليس الجريمة الجنسية ذات الخلفيات المتعلقة بالعلاقات الشاذة التي رمى القتلى الى الايحاء بها لإبعاد الشبهات عنهم.

ولكن مع هذا، لا زالت الصحافة الايطالية المتخصصة حذرة في هذا الشأن اذ من الممكن ان يكون المتهم "بينو الضفدع" كاذباً أو انه يحاول لفت الانتباه الى القضية مجدداً بغية استغلالها اعلامياً ومادياً، حين تم الحديث في هذا المنحى، اي التشكيك باقواله اضاف: "انتظروا مني الكثير بعد... في تصريحات مقبلة!".

عن جريدة المستقبل/٢٠٠٨

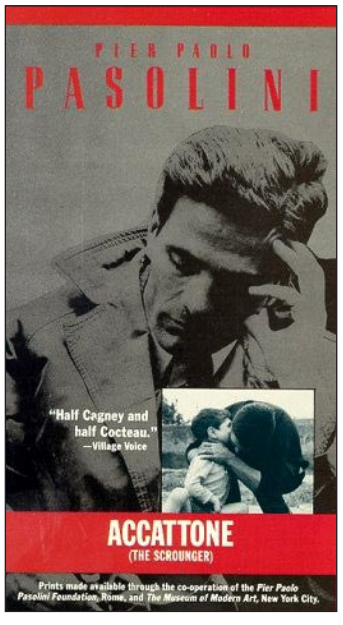


بازوليني.. الفيلم الأول

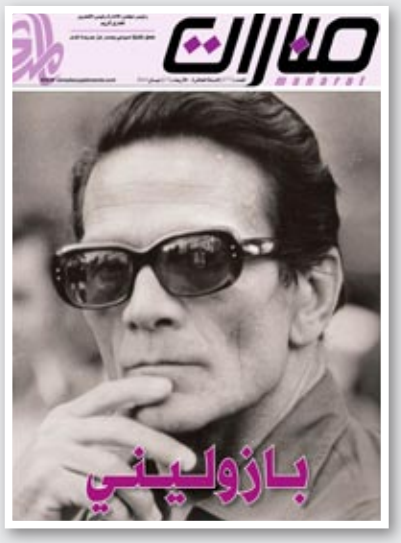
ترجمة: نجاح الجبيلي

اعتمد فيلم (أكاتوني)، وهو الفيلم الأول لبيير باولو بازوليني، على روايته (حياة عنيفة) إذ حوّل البطل من مثلي إلى سمسار فاحش، لكن كلا العملين.

حمل فيلم "أكاتوني" تقليد الواقعية الإيطالية الجديدة كما جسدت في أفلام مثل" تلميع الأحذية" و"سارق الدراجة" و "روما مدينة مفتوحة" لكنه يقدم صورة أكثر عتمة من أفلام روسليني ودي سيكا. إن بطل الفيلم فيتوريو أكاتوني (الذي جسده فرانكو سيتي في أول ظهور له) لم يعمل أبداً في حياته وهو يحصل على لقمة عيشه نسبياً من عمله سمساراً لصديقته "مادالينا" (قامت بالدور سلفانا كورسيني)، لكن حين تدخل السجن سرعان ما تتدهور أسباب عيشه. يسوقه الجوع إلى العمل بشكل يائس يوماً واحداً ويبحث عن زوجته السابقة أمام رفض أخيها الغاضب وتهديداته. ولم تثبط همته إذ يستعمل سحره في التودد إلى ستيلا العذراء (تؤدي الدور فرانكا باسوت) ويؤثر عليها في أن تؤدي نفس دور أمها الذي اتخذته كي تكسب عيشها.كل الشخصيات تظهر واقعة في شرك أدوارها في الطبقة السفلى والتي تبقى في الجوهر نفسها منذ بدء المدنية. وبسبب سيطرة الفقر ودافع البقاء فإن الرغبة بالموت كان يجري التفكير بها لكنها أصبحت في الواقع مرحباً بها كمهرب من العصر الوحشي. حتى أنها – أي الشخصيات- تلعب "ألعاب الموت" مثل الرهان في مفتتح الفيلم بأن أكاتوني



لا يستطيع أن يأكل البطاطا ملء بطنه وفي الوقت نفسه يسبح في نهر تافري مباشرة بعد الأكل. إن رؤية بازوليني السينمائية عن روما والطبقات الدنيا فيها هي أكثر جرأة من المعالجات الأخرى،وهذا ليس فيلماً لأي شخص يتوقع رؤى مصقولة ومنظمة عن الفقر. تستدعي المشاهد الفردية أفكارا شعرية – ويرد بعضها إلى الذهن بالإطارات الجميلة التي التقطت في بيت العائلة الصغير إذ يلقي ابن أكاتوني الصغير الذي يشعر بالغربة بالأحجار على قناني زجاجية وهي "اللُعب الوحيدة" التي ظل يمتلكها. كما في أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة فإن التصوير في الموقع "اللوكيشن" يعطي مزيداً من المصداقية كما هو الحال في إناطة الأدوار إلى ممثلين غير محترفين. وباعتبار أن هذا الفيلم هو الأول الذي يخرجه بازوليني فإن ذلك يجعل منه أكثر إثارة للاهتمام.جرى تنفيذ الفيلم بشكل مثالي ولم ينقب بازوليني عميقاً تحت سطح الفقر وأحياناً يعتمد على المسار الصوتي الذي يضم نغمات باخ المتنافرة كي يضفي الجوهر العاطفي والروحي على صوره لكنه لا يفرط في تعاطفه مع الشخصيات ومواقفها. تركز كاميرته بشكل كبير على البطل وتظهر كلاً من طبيعة الخير والشر فيه دون الحكم عليه وتسمح للمخرجين الآخرين باكتشاف موهبة سيتي في التمثيل. إنه يؤسس لحضور الفيلم،ووحده بين الممثلين الرئيسيين يستمر بمهنة طويلة في التمثيل. لقد رسخ فيلم "أكاتوني" مكانة بازوليني كموهبة بارزة في الإخراج وهو لا يتردد عن رسم الصور الواقعية للجانب السيئ من الحياة. إن الشعراء الطموحين مقدّر عليهم إثارة الجدل وبازوليني يندفع لخلق مجموعة من الأفلام عن الطبقات السفلى في روما وهذا الفيلم أولها.



manarat
WWW. almadasupplements.com

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير
فخري كريم

نائب رئيس التحرير
علي حسين

الاخراج الفني
خالد خضير

التدقيق اللغوي
محمد حنون

منارات

طبعت بمطابع مؤسسة المدى
للاعلام والثقافة والفنون

لك أيضاً، يا "بيير باولو بازوليني"

رفائيل البرتي

أنت، ما من كنت ملاكاً
ضائعاً في جحيم هذا الزمن الذي بلا عَظَمة،
لقد سخروا منك، بصقوا عليك،
غمروك باللعاب،
لقد داسوك بنذالة.
ليس لمرة واحدة
وإنما لمرات حقودة لا متناهية
داسوا جسدك القوي الساقط بلا دفاع،
يا أخي، أيها الشهم،
يا من كانت عندك لي كلمات صمت
وحب، في الأيام البعيدة
أيام لقائنا في روما،
والآن، هذه الليلة،
في هذا الفجر من بداية الربيع،
تعود إليّ، وأشعر بك في نحيب
البحر، المضيء بهذا النور البحري،
على هذه الرمال التي شربت
كل الدم المسكين،
دمك، دم الشاعر
الذي صار خالداً، أبدياً، منذ ذلك الفجر الحزين.

من كتاب (رفائيل البرتي، مختارات شعرية) ترجمة عاصم الباشا، دار الفارابي