معالجة فيلليني السينمائية
لرواية "ساتيريكون" بترونيوس

د. أنور بهنسي شاهين
كلية اللغات والترجمة – جامعة الأزهر

تُعد رواية "ساتيريكون" بترونيوس من بين الأعمال الأدبية ذائعة الصيت، وهي عبارة عن مجموعة من الهجائيات يرجح أنها كتبت في ستة عشر كتاباً لم يبق منها إلا الكتابان الأخيران، وحتى هذين الكتابين ناقصان[1]. واسمها مشتق من ساتورا Saturae اللاتينية ومعناها "هجائيات"، وهي تارة نثر وتارة شعر، وتختلط فيها المغامرات مع الفلسفة، وجراحة المعدة بالصيد، وهي مدينة في صورتها هذه لكتب مينيبوس Menippus الهجائية؛ وهذا أمر مقبول لاتحادهما في الجنس الأدبي ، ومينيبوس هذا فيلسوف سوري كلبي كان يقيم في جادارا Gadara وفيها كتب مؤلفه عام ٦٠ ق.م، و"القصص الميليزية" أو الروايات الغرامية التي انتشرت في ربوع العالم الإغريقي، وكل ما لدينا من أمثلة علي هذا النوع من الكتابات إنما يرجع إلى ما بعد عصر بترونيوس، وإن كتاب الساتيريكون يمتاز عن أمثاله من الكتب بأنه أقدم رواية قصصية معروفة في الأدب الكلاسيكي.

وعندما نقرأ رواية "ساتيريكون" تظهر ملاحظات عديدة تطرح كثير من التساؤلات، حيث يتبين لنا أنها واحدة من بين الروايات القديمة التي يمكن أن تصنف ضمن الروايات غير النمطية، ومن الممكن إدراجها بطريقة أو بأخرى في إطار النماذج والتصنيفات الروائية التي تندرج تحت هذا الجنس الأدبي، وأيضا يمكن

[1] - Aragosti A., *L'autore, l'opera, il testo*, in *Petronio Arbitro. Satyricon*, Introduzione,
traduzione e note di A. Aragosti, Milano, Rizzoli, 1995, p. 49.

تصنيفها بين الروايات الواقعية والمثالية، لكنها قد تكون أقرب إلي الروايات الواقعية، وإذا ما أردنا أن نجد لها مكانا بين السرد في حالة المتكلم وحالة الغائب فإن رواية "ساتيريكون" تمثل الصدى الروماني أو بمعنى آخر كل ما ينم عن المجتمع الروماني القديم من عادات وتقاليد وجميع الأمور الحياتية، وأيضاً يمكن أن تُدرج من خلال منظور نقدي إلي الروايات المتعلقة بالمغامرة والحب، ومن منظور آخر إلى تلك الروايات المتعلقة بالمغامرة والعرف فإنها تجد مكانها بين الصنف الثاني أي الروايات المتعلقة بالمغامرة والعرف.[٢]

لكن هذه الخصائص إذا ما تناولناها واحدة تلو الأخرى، فإنها تبدو غير دقيقة وعامة جدا، أيضا لو أن الرواية واقعية إلى حد ما وقد أبرزت شخصية المتكلم الذي يتحدث عن المغامرة والأخلاق، فكل هذه الأطروحات لا تنفع في تمييزها عن الرواية الرومانية الأخرى التي تحمل اسم "التحولات" لأبوليوس ، حيث إنهما ربما يمثلا إنتاج أدبي مختلف جدا من حيث المنظور العام لكل رواية، فمن الصعب تمييز رواية "ساتيريكون" من خلال علاقتها مع رواية "الحمار الذهبي"، ويلاحظ بشكل واقعي أن هذه الرواية الأخيرة هي عبارة عن رواية تحولات، والتي فيها نجد أنفسنا أمام تحول الرجل إلى حمار، وفى رواية "ساتيريكون" نحن نقرأ عن الحكاية التي يصبح الرجل فيها ذئباً، إذن التحول هنا لا يوجد رغم أنه الموضوع الرئيسي للعمل، فهو تحول تصوري، ومع ذلك إذا ما اعتقدنا أن هذا التحول إلى حمار يمكن أن يفسر ببساطة، فإن رواية "الحمار الذهبي" لا تنم عن اختلاف كبير أو فرق جوهري عن رواية "ساتيريكون"، ويجب أن تروى من خلال أحداث متنوعة حيث إنها قصة تحول أخلاقي، ومن ثم في إطار هذا المعنى الذي أوردناه سابقاً يمكن القول عموماً أن رواية "ساتيريكون" هي أيضا رواية تحولات.

---

[2] - Walsch, *The Roman novel,* Cambridge 1970, Bachtia M., *Estitica e romanzo,* trad. in Milano 1979, p.233 sgg.

الحقيقة أن مسألة تصنيف "ساتيريكون" مستعصية الحل كما ذكر البروفيسور sage حيث انتهى إلى أن بترونيوس كان مبتكرا لنوع أدبي جديد مدللاً في تعليقه على نص ساتيريكون بأن المؤلف قادر علي التطوير والانتقال من غرض في نفسه إلى غرض آخر بشكل تدريجي، وهذا تجديد لم يسبق بترونيوس إليه أي مؤلف سابق، لذلك ينسب هذا العمل إلى بترونيوس، ويمكن فهم هذا في ضوء شخصية المؤلف والظروف الغريبة التي عاش فيها وكتب عمله خلال عصر نيرون، ذلك العصر الغارق في المؤامرات والمليء بالمتناقضات .[٣]

أيضاً عندما نتحدث عن أسلوب الرواية نستطيع القول إنه بمثابة جرعات متناثرة داخل العمل لأنه يستخدم لغة لاتينية عامية، وأحياناُ ملتوية طبقاً لطبيعة العبيد المعتوقين، محتفظاً بالنغمات المنخفضة والمفردات الثرية بكل ما هو عامي، وهناك تعبير ملموس عن الواقعية التي تعكس الصورة المثلى للعمل الأدبي، كما يبدو في الفقرة التالية:

« Quid me constricta spectatis fronte Catone,
damnatisque novae simplicitatis opus?
Sermonis puri non tristis gratia ridet,
quodque facit populus, candida lingua refert. »[4]

يا كاتوني، لماذا تنظر نحوى بجبهة مرتعشة، وتحظر عملاً أدبياً نقياً من النشر؟ هنا يضحك الوجه البشوش لحديث طاهر، واللسان الصادق يعبر عن ذلك الذي يفعله الشعب."

السمة الواقعية التي تتصف بها "ساتيريكون" أثارت اهتمام جميع المستويات المهتمة والواصفة للعمل الأدبي: من البيئة المحيطة إلى الشخصيات ومنظومة قيمهم.

[3] - Sage E.T., Satyricon, New York, (Century Co.), 1929, p. 270.
[4] - Petronius, *Satyricon*, CXXXII, 15

بترونيوس نفسه يقرر بشكل منفتح في الفصل ١٣٢ من العمل تقنيته الروائية عارضا بلغة واضحة بعيدة عن الأمور الأخلاقية كل مشاهد الحياة اليومية للطبقة المتوسطة وأيضاً الطبقة الدنيا.

المثال الرمزي الذي شكلته مأدبة العشاء، حيث الواقعية التصورية بلغت ذروتها بتمثيل سلوك وأسلوب حياة ضيوف تريمالخيونيس المحررين من الرق.

وهناك نوع آخر من الواقعية وهي الواقعية الهزلية أو المضحكة، وتظهر في مشهد "سيدة افيسوس"، حيث لاحظ العالم الألماني "اريش أويرباخ" أن الواقعية المميزة لبترونيوس ليست محل إدراك طبقا للمعني الحديث للتحليلات التي تقام بشكل نقدي على مجتمع تلك الأزمنة.

في واقع الأمر، توجد ظاهرة احتفاظ الفن القديم بقاعدة انفصال الأساليب، والتي تُظهر مسبقاً عرض الفن الساخر والأسلوب المسرحي الغريب للرجال المتواضعين وحياتهم ومواقفهم. لهذا حدد "أويرباخ" التقنية الروائية عند بترونيوس ووصفها بالواقعية المضحكة، وهذا يطبق أيضاً بنغمة ساخرة ومسلية على الموضوعات الجادة والخطيرة مثل الموت[٥].

من جانب آخر، يصف "لوكا قنالي" الواقعية عند بترونيوس بأنها "واقعية الانفصال". هذه الخاصية قد تفسر الرفض للنغمة المنافية للأخلاق والمذمومة ضد الانحطاط الأخلاقي والثقافي للمجتمع[٦].

وعندما نتحدث عن الإيقاع الروائي في رواية ساتيريكون علينا أن نشير إلي ما ذكره فريدريك نيتشه حيث يقول:

---

[٥] - انظر:-

Angelo Roncoroni, Roberto Gazich, Elio Marinoni e Elena Sada, Documenta Humanitatis - Autori, generi e temi della letteratura latina, 4ª ed., Varese, Signorelli Scuola, ISBN 978-88-434-1159-7. p. 154.

[6] - ibidem

"(بترونيوس) موسيقي كبير أكثر من أي شيء آخر، كان حتى الآن أستاذاً للسرعة في الابتكارات وفي الأفكار والتعبيرات. في النهاية أي شيء يمكن أن يحمل لنا كل هذا الوحل من هذا العالم المريض السيئ، وأيضاً من العالم القديم عندما يمتلك نداً له أجنحة في الأقدام، التنفس، السخرية المتحررة من الريح الذي يحفظ الناس أصحاءً، فلماذا يجعله يسرع!"[٧].

إذن زمن الحديث، أو السرعة التي تُروي خلالها القصة غالباً ما تبدو بطيئة، ثابتة تقريباً، ويتعلق فقط بكونه انطلاقاً سريعاً ولكنه مكبوح. مثال واضح على ذلك مشهد عشاء تريمالخيونيس، علاوة على أنه يشغل ليلة كاملة إلا أن تطوره يعطي تقريباً انطباعاً للثبات، أيضاً في كمية ملحوظة من المحن التي تتبعه.

من الواضح أن فيلليني قد بني فيلمه "ساتيريكون" علي القصاصات المتبقية من رواية بترونيوس، وقد أطلق العديد من النقاد عليه بأنه "الإنجاز الأفضل لفيلليني"، فهو من أكثر أعمال المخرج احتواءً للأوهام ويعرض المغامرات الفاسقة لشخصيات شاذة تعيش في فترة ما قبل ميلاد السيد المسيح.

فيلليني نفسه وصف الفيلم بأنه خيال علمي لقصة من الماضي، حيث 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 خلال هذا الفيلم. من ثم فإن الأعمال الدرامية لفيلليني تتميز بتقنية التنقل بين السرد والانقطاع، بينما كانت تقنية بترونيوس بالتأكيد نوعاً من التدرج الدرامي المتطور، وبقية أعمال فيلليني التالية لم تغير كثيراً من هذا

[7] - Friedrich Nietzsche, *Al di là del Bene e del Male*, 2, 28; nota introduttiva di G. Colli, versione di F. Masini, Milano 1977, p.28.

النمط، وهي الآلية التي ازدادت تباعاً مع فيلم "جولييت" الذي تسيطر فيه نفسية البطلة وعالمها على أجوائه.

كما أن الفيلم مشحون بنوع 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 والزلزال والشذوذ وقطع الرؤوس، وجمع من الجنس والدعارة والانتحار وكائنات خرافية وعنف ومئات من أغرب الممثلين على الإطلاق المستأجرين لاستكمال المشاهد.

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 كمثال: (فيلم ٢٠٠١ A Space Odyssey :للمخرج ستانلي كوبريك) حيث يبرز الذروة الفنية لعقد الستينيات وبجعبته التعليق الأكثر عمقاً، وذلك من خلال معالجته للماضي الخيالي فوق أرضية الحاضر[٨].

ومن الأمور التي تؤرق الناقد بشكل عام ودائماً ما تأخذ منحنى عسيراً جداً يفوق إدراك أي ناقد سواء كان هذا الناقد متخصصاً في النقد الأدبي أو النقد السينمائي، هي تلك الأمور التي تعترضه عند تقييمه لموضوعات الأفلام المأخوذة من النصوص الأدبية، وخاصة تلك النصوص الأدبية الكبيرة التي تم تأليفها في الماضي، وبتحقق ذلك عندما يوجد فاصل زمني كبير بين تأليف النص الأدبي وبين إخراج الفيلم السينمائي – مثلما هو موجود بين بترونيوس وفيلليني – وهكذا أيضا عندما يكون العمل المنقول معبراً عن الزمن الحاضر، فإنه يأتي مبتوراً بصورة مؤلمة، لذلك

[8] - Segal E., Arbitrary Satyricon: Petronius & Fellini, in “Diacritics” 1 (1971), pp. 55,56.

لا يقدم لنا الفهم اللازم حتى ندرك أين يبدأ وأين ينتهي، وكيف تتحرك أجزاؤه عند تطويره.

ومن ثم فإن قدرة المخرج يجب أن تكون إبداعية حتى يستطيع تقديم قصة تتحدث عن الزمن الحاضر حتى ترسل رسالة ما، أو تثير لدى المتفرج إحساساً مثيراً وقوياً ،فليس هذا محلاً للجدل إذ لم يكن مثيراً للضحك من عملية نقد النصوص الأدبية، أعني عملية نقد النصوص من زاوية المعنى الواسع الذي يقدم الحدث القصصي بواسطة المؤلف القديم في شكله الكامل، ومن ثم يتم إسقاطه بصورة محكمة ليتواءم مع القصة الحالية، أو بمعنى آخر لتكون هناك الموائمة الزمنية، مع الأخذ في الاعتبار جميع التفاصيل المدعمة بالبحث التاريخي والأثري، والتي تحيا أكثر من خلال روح المؤلف القديم نفسه.

لكن المتفرج في أيامنا يهوى المقارنات بين الأعمال من خلال مدى الاختلاف والتنوع والعادات والاستخدامات، ومن ثم الملابس والبيئة المحيطة وأيضا الفكر، وهو نفسه الذى يهوى تلقي الرسائل أو المواقف المثيرة المرسلة التي يبثها الفيلم بشكل تلقائي وفوري دون أن ينتظر افتراض المعارف التاريخية والأدبية، ودون خدش صورة تلك العلاقة الكاملة العميقة التي عاشها الأديب منذ ألفي عام وتغلغلت في عالمه ووجدانه وغالباً ما تكون ثقافته مغمورة ومجهولة بالنسبة لنا.

إذن ما نطلق عليه نحن وفاء وانتماء قوياً وحيوياً للأصل، لا يمكن للناقد المحايد أن يحدده كمعيار من أجل تقييم مدى صلاحية الفيلم.

على أية حال، عندما نتحدث عن عمل ينتمي إلي السينما التصويرية ويقوم علي عمل أدبي من الكلاسيكيات اليونانية أو الرومانية، فإن هذا الجنس الأدبي لا يكون مجرد مادة مستعارة يمكن فهمها وإدراكها، بل إنه بمثابة عمل مرتبط بالحركة

التي لا تُهمل العامل التاريخي في مسار التطور الثقافي، والتي يمكنها إبراز أسبابها ومقوماتها المنطقية،لكن لا يمكن أن تصبح يقينية ثابتة في صورة مبسطة[٩].

هذه الحالة التي أشرنا إليها سابقاً تنطبق بصورة واضحة علي فيلم "ساتيريكون" فيلليني ١٩٦٩م. إنتاج ألبيرتو جريمالدي، والذي أُطلق عليه بشكل رسمي "ساتيريكون" فيلليني ، والقائم علي رواية "ساتيريكون" لمؤلفها الروماني بترونيوس. وقد تم مؤخراً تخصيص مجلد كامل لفيلم ساتيريكون فيلليني، وجاء ذلك ثمرة لمؤتمر عام ٢٠٠٧م. وقد تحول كعنوان ثانوي تحت اسم: تخيل أو تصور القديم[١٠]، حيث إن كلمة تخيل أو تصور، تلك الكلمة الساحرة تكون قادرة علي رسم مذهب خاص جدا عن التحليل النفسي وكل ما هو إنساني، وأيضاً لها القدرة على أن تجعل الصورة مرئية وواضحة علي المستوي الجمعي.

من جانب آخر، نري أن الشكل التخيلي أو التصوري لرواية "ساتيريكون" بترونيوس غالباً ما تؤثر في دارسيها وطابعيها كما ذكر جان فرانكو جيانوتي بسخرية شديدة عندما تعرض لمسألة الإلقاء والشروح والتقليد لرواية ساتيريكون: إن محاولة إنتاج شذارات إضافية وابتكار أوضاع جديدة من نص بترونيوس تبدو بلا نهاية"[١١].

أما فيما يتعلق ببناء رواية "ساتيريكون"، فبالإضافة إلى كونها من الأعمال التي تستحوذ على الإعجاب عند قراءتها للمرة الأولى، إلا أنها عمل معقد إلى أقصى درجة على المستوى الشكلي بسبب تبادل كتابة النص شعراً ونثراً؛ أو ما يسمى بالنثر الموزون، أو بسبب كم المساجلات اللغوية،وأيضاً على مستوى المحتوى وذلك بسبب

---

[9] - Calvino, I., Introduzione, in F. Ferrari (a cura di), Senofonte. 1985, p. 5.

[10] - Cf. De Berti R., – Gagetti E. – Slavazzi F. (a cura di), Fellini-Satyricon: l'immaginario dell'antico. (Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee, Prima Giornata di Studio, Milano, 6 marzo 2007), «Quaderni di Acme» CXIII, Milano. (2009), p. 257.

[11] - Gianotti,G. F., Produrre nuovi frammenti: una tentazione irresistibile, «L'Indice» XXVIII (2 011), p. 210.

كثافة وكثرة الإشارات المتداخلة في النص الأصلي والتي غالبا ما تكون محاكاة ساخرة، وأي مخرج يتصدى لتحويل العمل الأدبي إلى فيلم تحكمه ضرورة التخلي عن عديد من الصور الكثيرة من النص الأصلي: كمثال لما ذكرنا أن النثر الموزون الذي كتبه بترونيوس يمكن تناوله بالتناوب بين الإلقاء والغناء.

فكرة التناوب هذه ليست عقيمة، إذا ما أخذنا في الاعتبار الموسيقى الرومانية في العصر الإمبراطوري والتي لم تكن تقليداً محضاً للموسيقي اليونانية، لذا لا يمكننا تكوين فكرة ما ولو بشكل تقريبي، وذلك بسبب غياب النصوص الموسيقية، من أجل ذلك فأي محاولة لربط النص بالطرف الغنائي (الميلوديا) يمكن استدعاؤها بشكل نوعي في العالم القديم، لكن لا يمكن ذلك في عالمنا الحديث، لأنه يؤدي حتما إلي نوعاً من السخرية المستهجنة، ولهذا يتساءل الناقد الأمريكي سيجال[١٢] عن السبب الذي جعل فيلليني يمتنع عن تقديم ذلك النوع من الفواصل الموسيقية في عمله "ساتيريكون" والذي يظهر جليا بصورة متألقة في ختام المشهد (٨٧).

وتشير روبيرتا ستراتي[١٣] المهتمة بالدراسات اللاتينية إلى وظيفة موازية لتلك التي توجد في النثر الموزون تتمثل في تناوب الحوارات في الإيطالي واللاتيني داخل الفيلم الذي أخرجه فيلليني، وقد أوجد هذا التناوب تأثيرات غريبة في الملامح اللغوية (وهى بشكل عام ملامح أكثرها صوتية)، بالتأكيد هناك فاصل بين عنصر عقلاني (الديالوجات في اللغة الايطالية) وعنصر صوتي موسيقى، وقد يوجد في الفيلم إبهام للمعنى بالنسبة للأغلبية الهائلة من الجمهور (الديالوجات في اللغة اللاتينية)، لكن أيضاً يتلاشي المعنى في كثير من اللغات الأخرى الأقل أو الأكثر غرابة، لأنه لا

[12] - Segal,1971, op. cit., p.56

[13] - Roberta Strati , in Strati 2000: Tra 'Petronio Satyricon' e Fellini Satyricon (riflessioni intersemiotiche sull'attualizzazione dell'antico), in "Annali dell'Università di Ferrara - Sezione Lettere" n.s. 1 (2000), pp.92-93

يهدف إلى إنتاج "تعددية لغوية للأساليب"، فإننا نجد عند بترونيوس: الفاصل الأسلوبي الإيقاعي محدد بمداخلات شعرية، مثل الفاصل بين السجلات اللغوية المتنوعة في مشهد "عشاء تريمالخيونيس" حيث تظل هذه الأساليب قريبة من قلب الرسالة المنطقية التي معها يجرب بترونيوس تنوع الطرق الروائية، هكذا مثل تنوع التمثيل اللغوي للحقائق الاجتماعية المتنوعة، بينما يريد فيلليني بالحوارات (الديالوجات) اللاتينية أن يجعل المتفرج في حالة استشعار للبعد الزمني الشاسع بين عالمنا المعاصر وعالم الرومان القدامى، لذلك تأتي لغتهم خارج نطاق التواصل المنطقي وخارج أي إدراك بشرى.

إذن من الحماقة بمكان أن يكون هناك حاجة لاقتباس كثير من المحاكاة الساخرة من بترونيوس: فلا يمكن للجمهور أن يستسلم بشكل مطلق لما يلقى إليه، وهذا ما يدركه فيلليني جيداً عندما يتحدث مع "داريو زانيللي Dario Zanelli" قائلا: "لا أريد أن أقلد بالأحرى بترونيوس في جزء آخر: فكيف أستدعي في هجائية عالماً لم أعرفه؟ الهجائية لها معنى فقط إذا طبقت في العالم الذي أمامنا، فهل يمكن أن تطبق الهجائية على قاطني المريخ"[١٤]. بينما الانتقال المزدوج للمحاكاة الساخرة من القديم إلى الحديث ومن الأدب إلى السينما، قد يجعل المخرج راغباً في أن يصنع من الشعر أفلاماً معينة أو أنواعاً محددة من الأفلام، وربما تحمل عناصر ساخرة، أو قد تبتعد كثيراً بالمتفرج عن العالم القديم[١٥]، لكن عندما ننظر إلى فيلليني فلا يؤخذ في الحسبان فقط صعوبة الاسترداد السينمائي للعمل الأدبي، لكنه يسترجع معرفته بطريقة متناهية غريبة حيث إنه كان معتاداً على اللامعقول في تصوير الأحداث التاريخية.

[14] - Cfr. Zanelli D. (a cura di) 1969, Fellini Satyricon di Federico Fellini, Bologna, Cappelli, 1969. p.43.
[15] - Cfr. Segal,1971, op. cit. p.56.

في عمله: "صناعة فيلم" "In fare un film" يشير فيلليني بشكل خاص إلى "ساتيريكون"قائلاً : "كل عمل فني يحيا في البعد الذي يمكن أن يتصور فيه والذي يمكن أن يعبر عنه؛ ومن ثم نقله وتحويله من اللغة الأصلية إلى لغة أخرى مختلفة يعنى محوه وإنكاره، وعندما تتجه السينما إلى نص أدبي ستكون النتيجة دائماً في تحسين الأحداث وتطويرها، وستكون عملية النقل متمثلة فقط في النمط التصويري الذي يحفظ مع الأصل ببساطة كمصادقات تسجيلية: القصة والمواقف والشخصيات ومن ثم سلسلة من المواد والأسباب والمناسبات ما هي إلا ملاحظات يومية للحقيقة، وقراءة الصحف بمثابة مثال معبر عن ذلك، فإنني بإمكاني من خلالها أن أدعم بغزارة وبشكل فوري الدوافع الوفيرة لبناء العمل."[١٦]

وقد يتم تعليل وضعه هكذا طبقاً لما له من أهمية في التصور مقارنة بالحوار: فالصورة تؤكد سريعاً إنها على درجة عالية جداً لاستدعاء الحلم، بينما الحوار يمكنه أن يتتبع بعقلانية الأحداث؛ فالفيلم الصامت قائم بأكمله على الصور، حيث يمتلك استدعاء لجاذبية قوية جعلته أكثر واقعية لصور الحلم التي دائما ما تكون حية وحقيقة لكل ما نراه ونلمسه.

من ثم خضوع الحوار والموضوع للخيال ما هو إلا عمل مبدع من فكر المخرج عند التقاط الصور[١٧]. هذه الوظيفة الثانوية للحوار تجعل العلاقة مع أي عمل أدبي علاقة معقدة: حيث إن المخرج يرسل الصور إلى جمهوره في إطار أبعد من خبرته الحالمة، وليس من خلال العالم الذي عاش فيه الكاتب أو طريقته في التفكير.

---

[16] - Fellini F. 1993, Fare un film; Autobiografia di uno spettatore di I. Calvino; con una Nota di L. Betti e una Guida filmografica e bibliografica, Torino, Einaudi (prima ed.: 1980), p. 52.

[17] - Cfr. Fellini F. 2003, Sono un gran bugiardo. L'ultima confessione del Maestro raccolta da Damian Pettigrew, Roma, Elleu Multimedia (ed. or.: Je suis un grand menteur. Entretien avec Damian Pettigrew, Paris, L'Arche Éditeur, 1994). P. 23.

ويؤكد فيلليني في مناسبات عديدة هذا المفهوم في إشارة إلي "ساتيريكون"[١٨]، من أجل التعبير عن معنى الغرابة: حيث أراد فيلليني في المقام الأول إعادة الموضوع الذي عادة ما يسمى بالقصة ، وذلك يكون في الأساس عبارة عن: "إن فكرة العالم القديم غير موجودة على الإطلاق، لكن ليس هناك شك في أننا قد حلمنا، ومن الأحلام يتبلور العمل الروائي"ساتيريكون" كمثال، ويجب أن تكون الرواية غاية في الشفافية والوضوح والصفاء"[١٩].

وبناء عليه يمكن طرح السؤال التالي: كيف تتطور الرواية؟ والجواب: كما هو في القصة الطويلة يأتي التطور دون صلات منطقية، فالرواية وصلت إلينا في شكل قصاصات أو شذرات، إذن الرواية ستكون شذرات فقط مع تمركز الأحلام خلالها، مع قوة الأصوات الفجائية، وذلك يعنى الرغبة في إعادة بناء قائم بشكل فيلولوجي على الوثائق وليس على الحقبة التاريخية، وهى رغبة محققة بشكل ايجابي، لكنها عبارة عن مجرة حالمة غارقة في الظلام بين بريق الشظايا المضطربة العائمة حتى وصلت إلينا[٢٠].

لكننا نسأل أنفسنا هل حقاً عند فلتره أحداث "ساتيريكون" خلال تطورها الخيالي الأصيل جداً ومفهومها الخاص عن العالم القديم، يظهر عالم مختلف غريب موازٍ لذلك الخيال العلمي المنسوب لكوكب المريخ، وهل حقاً إن فيلليني لم يعطى أي اعتبار للتاريخ الروماني الذي عاش فيه بترونيوس، ولا الحس والخيال الذي عبر بهما بترونيوس عن أحداث روايته؟

---

[١٨] - انظر المقابلة الصحفية لألبرتو مورافيا في:

Cfr.L'intervento di Alberto Moravia in "Vogue Italia",giugno1969, in Zanelli1969,p.69.

[١٩] - راجع أيضا المقابلة الصحفية لـ

Gianluigi Rondi, in "Gioia"(riportato in una cartella stampa conservata presso la fondazione Fellini a Rimini, P.6)

[20] - Fellini F. 2004, Intervista sul cinema, a cura di G. Grazzini, Roma-Bari, Laterza (prima ed.: 1983), pp. 136-137.

لقد قدم دارسو الروايات الكلاسيكية إجابات عديدة ومتنوعة عن هذا السؤال، ويمكننا أن نذكر موقف أحد الدارسين المشهورين الذي اهتم بدراسة المسرح القديم، وهو الأمريكي "أريش سيجال" Erich Segal علاوة على كونه أستاذاً للآداب الكلاسيكية كان أيضاً مسرحياً ومؤلفاً للروايات الرومانسية مثل رواية "قصة حب" Love story.

فقد كتب سيجال في عام ١٩٧١ مقالاً في مجلة "Diacritics" الأمريكية انتقد فيه بشدة فيلليني ليس بسبب عدم قدرته على فهم بترونيوس وعالمه، لكن بسبب الرغبة المعلنة في التخلي عن روح الرواية: لماذا لا يسأل المخرج نفسه، كيف يأخذ العمل الذي يغنى "il carpe diem" ويصنع منه الفيلم الذي ينعق il memento mori"[٢١] ، ولماذا عمل مبهج هكذا مميز بالبهجة وبالبحث المتاح في الجنس قد تحول إلى فيلم رتيب وغير مبهج، شخصياته لا تحب الحياة خاصة في مشهد "تريمالخيونيس" لكن رغم ذلك فهم مرعوبون من الموت[٢٢].

شخصيات الفيلم الرافضة للعيش في بهجة ومتعة الجنس هى بالنسبة لسيجال Segal جميعها من المسيحيين بصفة جوهرية، بينما فيلليني مرتبطاً في سريرته بالكنيسة الكاثوليكية ولا يستطيع أن يدرك العقلية الوثنية التي عرضت بشكل جيد عند بترونيوس[٢٣] .

علي النقيض يأتي رأى دارس الكلاسيكيات الذي يتعاون مع فيلليني كمستشار للغة اللاتينية معاكس بصورة ملفتة، حيث إن هذا المستشار المدعو Luca Canali يعمل أستاذاً للأدب اللاتيني في جامعة بيزا، وهو أيضاً روائي وشاعر، وقد جاء رأيه في محاورة بعنوان: "إخلاص فيلليني لروح بترونيوس"، وقد ظهرت هذه المحاورة في

---

[21] - Segal, 1971,op. ct., p.56.

[22] - Segal, 1971, op. cit. p.57.

[٢٣] - Cfr.Segal,1971,op.ct., p.57 – للمزيد من التفاصيل راجع تعليق فيلليني على نقد Segal في كتابه: Fellini, 2004, op. cit. p.161

صحيفة "Espresso" الصادرة في ٢٣فبراير ١٩٦٩م والتي شارك فيها مجموعة من الأدباء والنقاد والصحفيون[٢٤]، وقد ساند "لوكا قنالي" الرأي القائل بأنه كان هناك تجانس عميق بين فيلليني وبترونيوس وعالم بترونيوس أيضاً : فما يوجد عند بترونيوس يحدد معنًى عميقاً للكآبة والحزن وتقديم الموت والتدمير، وكارثة لعالم لم يكن على أية حال مطلق العنان، وفي حالة من التراجع[٢٥].

يشير أيضا "قنالي" في حواره إلى أنه ينسب لمسة الحزن هذه في "ساتيريكون" إلي أن بترونيوس ينتمي إلى مجموعة اجتماعية سياسية منهزمة، قد منيت هذه المجموعة بهزيمة أثناء حكم نيرون (ربما سابقاً منذ حكم كاليجولا)، ويمكن القول إن تلك الطبقة الارستقراطية الرومانية التي كانت تُرى دائماً في حالة أكثر تراجع في مجالها عندما يكون هناك تداخل في العمل السياسي الروماني، هذا المجال الذي شغلته طبقة جديدة من الأثرياء المهمشين، ومن ثم شعر بترونيوس بالمرارة بسبب سقوط الطبقة الارستقراطية، لكنه صاحب موقف مزدوج في محاربة محدثي النعمة parvenw مثل "تريمالخيوني": حيث انه ينظر إليه من جانب السخرية، ومن جانب آخر ينظر إليه بإعجاب، فقد رغب أن يعرض القيم وغزارة الصفات مهما كلفته من جهد، وفيما يتعلق برأي "قنالي" فإنه وضع النبرة الحزينة بشكل جوهري في "ساتيريكون" فالحديث الذي ردده "انكلوبيو" Encolpio من أجل إظهار جثة "ليكا"Lica فقد حملها الموج إلى الشاطئ بعد غرق سفينته، إنه الحديث الذي يؤكد على تفاهة المجهودات والمشاريع البشرية والتي تنتهي بحكم قاطع:

Si bene capculum ponas, ubique naufragium est [26].

لو تُعد جيداً الحسابات، فلا يوجد مكان، حيث يكون الإغراق"

---

[٢٤] - المحاورة جاءت كاملة في كتاب:Zanelli, 1969, op. cit., pp.57-64

[25] - Cfr. Zanelli,1969, op. cit., p.62.
حيث يوجد في هذا المرجع المقابلة الصحفية التي أجريت مع "قنالي" كاملة.

[26] - Petronius, Satyricon . 115, 11-17.

هذا الحديث الذي نقله فيلليني في موضع ما من عمله يعد بمثابة المفتاح في مشهد موت "اشلتو" Ascilto مع ملاحظة أن هذا الموضع يأتي قريباً من نهاية المشاهد المصورة في الفيلم[٢٧].

أعتقد أن هناك حدثاً ذا مغزى يتبلور في مشاركة فيلليني في المحاورة المذكورة، حيث لا يتخذ مسافة عن ما أقره "قنالي" عن التجانس بين المؤلف القديم والمخرج، على العكس فإجابة فيلليني على أحد المشاركين في المحاورة يضيف إلى حديث "قنالي" عن التشابه بين المجتمع الصحفي في الستينات، وذلك المجتمع الذي ينتمي للقرن الأول من عصر العامية، مجتمع كان التقدم الاقتصادي خلاله مصاحباً لندرة القيم وخاصة القيم الايجابية، إنها عبارة عن غموض والتباس دراسي قد استشعره بترونيوس بعمق.

يري فيلليني إن عصر بترونيوس يعيش خلاله مجتمع يشير إلي الغروب الذي سوف يليه حقبة جديدة، تتمثل في الحقبة المسيحية بعنوان جديد وبلغة غير معروفة بشكل مطلق والتي تترك البشر في حالة من الضياع العميق: ويضيف نفس الضياع ربما هو نفس الفهم في العيش[٢٨]، ولكن لا يستطيع أن يتحمل المخرج الاعتراف بالتشابه العميق بين العصرين ربما جاء الاعتراف متأخراً بأن بترونيوس كان مفسراً للضياع في ذلك العالم، ومن ثم سرب تلك الكآبة والحزن الذي تحدث عنه "قنالي"[٢٩].

طبقا لشهادة السيناريست "بيرناردينو زابوني" Bernardino Zapponi فإن "قنالي" كان يحب حينئذ تلك المشاهد المبتكرة كلية أكثر من تلك المشاهد المقتبسة من الرواية الكلاسيكية[٣٠].

---

27 - Satyricon, Fellini, Sc. LXXVI, imqq. 1045-1046.

28 - Zanelli, 1969, op. cit., pp.62-63.

29 - Canali, L. Neutralità e vittoria di Petronio, in Petronio, Satyricon, a cura di Ugo Dettore, Rizzoli, Milano 1981, pp. 5-11.

30 - Zanelli, 1969, op. cit., p. 42.

كان يبدو الأمر بالنسبة لـ "قنالي" علي إنها محاولة مباحة تماماً لإعمال الخيال الحر في البحث من جانب فيلليني، منذ اللحظة التي نجهل نحن كيف يفكرون حقيقة، وكيف كان يعيش الرومان القدامى[٣١].

في حديث "قنالي" يذكر أيضاً بحماس حادثة "جزيرة السعداء" insula felicles وحادثة "فيلا المنتحرين" Villa dei suicidi كلحظات أكثر توهجاً في الفيلم.

ودون شك كانت الحادثة الأخيرة تمثل الدور المركزي في الفيلم[٣٢] لكونها تربط بين التوازن الهاش المدهش والهدوء السماوي الخارج عن حيز الزمن للزوجين النبيلين وبين مأسوية انتحارهما المتعلقة بالتاريخ خلال إمارة نيرون.

هذا التوازن يذكرنا بذلك الانتحار الذي ينسب إلي بترونيوس نفسه، هكذا كما وصفه تاكيتوس في حولياته[٣٣].

أريد أن أضيف أن هاتين الحادثتين أكثر إثارة من تلك الموضوعات التي نجح فيلليني في أن يجعلها ملائمة، مثل موضوع السقوط والانتحار[٣٤]، فإنها بمثابة التوثيق الجيد المتعمق للتاريخ الإمبراطوري.

"أوضح "زانيللي" أن بيرناردينو زابوني كان راضياً جدا لآن الأستاذ: لوكا قنالي المساعد السابق لبارتوري والذي بعمل مستشاراً للمخرج في مجال اللغة اللاتينية كان يحب بدرجة اكبر المشاهد المبتكرة في الفيلم من تلك المشاهد المقتبسة من رواية ساتيريكون"، أيضا يبين زانيللي Zanelli إن قنالي اقر بوجود العدد الموحد والكامل للمشاهد عند بيترونيوس وأيضاً الأحداث المبتكرة في الفيلم، راجع:

Zanelli, 1969, op. cit., p. 48

[31] - Zanelli, 1969, op. cit., p. 48.

[٣٢] - أيضا في مقابلة صحفية بين Peter Ammann وجيوفاني سورجي Giovanni Sorge والتي جاءت في Sorge G. 2004, Un analista svizzero a Cinecittà; del Mastorna, del Satyricon e la sua Africa: Peter Ammann racconta, in "Fellini Amarcord: Rivista di studi felliniani" n.s. 1 (2004), p. 21 يؤكد علي جمال وأهمية الحادثة.

[33] - Tac.Ann.16,19.

[٣٤] - كيف لا يفكر في انتحار "ستينير" في "الحياة المعذبة" انظر: kezich T., Federico Fellini, la vita e i film Milano, Feltrinelli, 2002, p.279,e Sorge 2004, op. cit.,p.21

فيما يخص السقوط وجزيرة السعداء "insula felicles" علينا أن نفكر في الصورة التي تجنبها فيلليني في أحداث مقابلاته الصحفية الأخيرة، تلك الصورة التي حررها Damian Pettigrew في عمله: (أنا في أكذوبة كبري) " Sono in gran bugiarelo"[٣٥].

يري فيلليني أن الطريقة المثلي للاحتفال تبدأ مع بداية عام ٢٠٠١ ونهاية القرن العشرين، تلك الفترة التي أطلق عليها "العصر المخيف"، وربما كان ذلك خلال عرض سقوط البانثيوم جراء زلزال قوي:وهنا يعطي تخيلاً واضحاً للمشهد حيث تبدو الصورة علي هذا النحو: تجويف ضخم مظلم فارغ تماماً، ولكنه مضيء فقط بمصباح معلق في قبة، وتبدو الجدران مطلية باللون الأخضر الغامق وكأنها تقطر طيناً، ويهيمن علي المكان حالة من الصمت الذي يشعرك بالتهديد وينذر بقوة غير عادية، ومن ثم عندما ينتصف ليل عام ٢٠٠١ في جزء من الثانية يأتي التدمير المدوي للبانثيوم بفعل زلزال قوي، وهنا يبرز السؤال هل هناك طريقة مُثلى لإنهاء العصر المرعب[٣٦].

هناك صورة أخري تثير الاهتمام صورة لحفرة هائلة تصيب من يراها بالدوار الضاغط، كشف عن عالم من المخلوقات البائسة العُزل، وهذه الصورة يبرزها بوضوح المشهد المتعلق بانهيار الجزيرة، تلك الجزيرة المرعبة التي لم تكن قط محض خيال جال في خاطر المخرج، بل إنها جاءت من قراءة كتاب في التاريخ الروماني

---

[٣٥] - Fellini 2003, op. cit., p.113 "س:عام ٢٠٠١ يقترب سريعا ألست تفكر في الاحتفال بشئ ما؟ ج: يا له من تاريخ.....ماذا تعتقد بما يجب علي فعله؟ س: لماذا لا تعرض فيلم البانثيوم؟ ألم تفكر أبدا في عمل فيلم في ذلك الفراغ الفيلليني؟ ج:لا. لكن فكرت في تصميمه في المسرح الخامس.....تتخيل المشهد....."

[٣٦] - نري أن دافع الانهيار قد نتج عنه في النهاية سلامة الممثل الرئيسي (انكولبيو) الذي هجره المدعو (جيتوني) مفكراً في عملية الانتحار: أما فيما يتعلق بعملية الشنق فقد ظهرت واضحة وحاضرة في عملية توليف المشاهد: Sc. 8, inq. 217 راجع:
Zapponi, B., Lo strano viaggio, in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 83-88.

كما أخبرنا بذلك داريو زانيللي[٣٧] ، ويروي أن هذا الكتاب كان في يد فيلليني عند كتابته للمشاهد السينمائية في شهر يونيه من عام ١٩٦٨م.، وعنوان هذا الكتاب هو: "الحياة اليومية في روما في ذروة الإمبراطورية الرومانية" لمؤلفه جيرومي كاركوبيو[٣٨] ، وكان هذا المؤرخ واحداً من أكبر المؤرخين الذين كتبوا عن روما القديمة في القرن الماضي، ويلاحظ أنه تحدث بطريقة حادة في فصل من فصول كتابه عن المنازل والطرقات في روما، وعن القصر الضخم والأماكن المجاورة للبانثيوم، وهو أحد الأبنية العظيمة التي بنيت في عصر أنطونيني خلال القرن الرابع الميلادي ومازال مثار الفضول في المدينة[٣٩].

علي أية حال، كما نرى في هذا المشهد من الفيلم عملية الاختلاط المبهر بين الرواية الخيالية والوثائق التاريخية في صورة خاصة جداً، هذه الصورة تغيب عند بترونيوس، والمتأمل لهذه الصورة يمكنه أن يلمس الضيق الشديد الذي كان يعيش فيه سكان تلك المساكن الهائلة المشغولة مثل خلية النحل، والتي كانت تحوي الجزء الأعظم من سكان روما في العصر الإمبراطوري[٤٠] .

من المشاهد الأخرى الجديرة بالاهتمام يأتي هذا المشهد الرائع[٤١] الذي يعبر عن حدث غاية في الجمال من كل الأحداث الأخرى المبتكرة بشكل كامل، وهو

---

37 - Zanelli D., Dal pianeta Roma, in ZANELLI (a cura di) 1969, p. 21 .

٣٨ - صدر هذا الكتاب باللغة الفرنسية ثم تمت نرجمته إلي الإيطالية من قبل:
Eva Omodeo Zona, Laterza (nella collana Biblioteca di cultura moderna) nel 1941.

39 - Carcopino Carcopino J., La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'impero, con una Introduzione di E. Lepore, Roma-Bari, Laterza (ed. or.: La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire, Paris, Hachette, 1939), 1967, p. 35.

٤٠ - العلاقة بين المدينة والجزر فيما يتعلق بالمساكن الخاصة التي تطورت في شكل أفقي كانت بنسبة واحد إلي ٢٦ ، راجع:
Carotino, pp. 32-33.

41 - Fellini, Satyricon, Sc. LVIII, inqq. 785 – 861.

معركة انكولبيو مع الميناتاوروس المصارع داخل المغارة[٤٢] ، ويعتبر هذا الحدث هو الأهم من بين الأحداث التي ابتكرها فيلليني، حيث إنه لا يظهر الصلة في الفكرة التصورية للمتاهة في رواية بترونيوس، وقد استرجع الخيال الفيلليني في تناغم مدهش عمق الصورة وقوة الرمزية الجوهرية لرواية ساتيريكون التي تتحدد من خلالها بنية الأحداث الجوهرية للرواية.

في إحدي الدراسات القيمة التي أعدها باولو فيديلي عام ١٩٨١م. جاء مشهد عشاء تريمالخيونيس عند بترونيوس مدللاً بقوة علي النسيج الروائي القوي والرمزية المعبرة في الرواية، حيث يعترف انكولبيو نفسه بوقوعه في الفخ:

Quid faciamus homines miserrimi et novi generis labyrintho inclusi, quibus lavari iam coeperat votum esse?[43]

"ماذا نستطيع أن نفعل نحن البشر المساكين المحبوسين في تلك الأنواع الحديثة من المتاهات،لو لم نرى حماماً ساخناً كطريق وحيد للخروج؟"

هذا النوع الجديد من المتاهات لا يتشابه فقط في أن اسم الطاهي (ديدالوس) في عشاء تريمالخيوني هو أيضاً اسم المهندس الكريتي المصمم للمتاهة، لكن وجه التشابه الأقوى يأتي من أن العشاء بأكمله عبارة عن بصمة للخلطة التي فعلها تريمالخيوني في الخداع والتي أدهشت وأخرجت المشاركين في العشاء عن الصواب[٤٤].

---

[42] - Bondanella P., Il cinema di Federico Fellini, con una Introduzione di F. Fellini, Rimini, Guaraldi (ed. or.: The Cinema of Federico Fellini, with a Foreword by F. Fellini, Princeton, Princeton University Press), 1994, p. 263.

[43] - Petronius, Satyricon, LXXIII.

[44] - Fedeli P., Petronio: il viaggio, il labirinto, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici" 6 (1981), p. 102.

في الحقب والثقافات الأكثر تنوعاً نجد أن شكل المتاهة يتحدد علي ضوء التجربة والمبادرة، ومن ثم يسأل فيديلي في بحثه: لو أن التجول المستمر الذي يقوم به انكولبيو في أماكن متشابكة لا يمثل الحالة الضرورية لأنها تجاوزت سلسلة التجارب، فهو ربما كان يتخلص من خطاياه ويهدئ الغضب الإلهي، وبذلك يرنو للوصول إلي مرحلة التطهير[٤٥].

إذا ما عدنا إلي الفيلم الذي أخرجه فيلليني عن رواية "ساتيريكون" فإننا نجد أن الحدث الخاص بصراع انكلوبيو مع المينوتاوروس ينتظم في إطار مشهد المدينة الساحرة ويسبق مشهد البداية وهو تناسخ الدور عند الساحرة انوتيا Enotea [٤٦].

حيث نلاحظ أن المخرج يضع الحدثين مباشرة في علاقة: عندما انكولبيو يبدو مرتبكاً وحائراً وعاجزاً عن تحقيق هذا الحلم، وقد أعد فيلليني هذه الصورة بعناية وأسقطها أيضاً علي المشاهدين خلال التحول الذي أدخله في المشهد بعد أن نجح في إيجاد علاقة الحب مع الأرض الأم.

ولا يمكننا هنا إلا أن نبقى مندهشين من الطريقة التي أعلنها فيلليني عندما عرض بكل وضوح عن سبب ما غير معقول مبررا ما قام به من إخراج هذا الحدث علي هذا النحو، لكن ربما كان ذلك نتيجة لقراءة سطحية.

عندما نعود من جديد إلي حديث لوكا قنالي وخاصة رأيه في حالة الحزن الجوهرية والاكتئاب المسيطر في رواية بترونيوس، فإن هذه الحالة طبقا لرأيه تأتي ممتصة وهادئة إل حد كبير عند فيلليني، وقد تم تطويرها في مناخ ديني مقر بالوجودية الإلهية، حيث تتواجد مجموعة من المعاني كمعني الغموض والموت،

[45] - Ivi., pp. 116-117.
[46] - Bondanella, 1994, op. cit., p. 264.

ومعني الغربة وعدم التواصل، وهناك أيضا معني الصيرورة: أعني الانتقال من حالة إلي حالة أخري[٤٧].

من الملاحظ إنه يوجد في الفيلم مشاهد فردية مثل تلك التي تتعلق بالأضاحي والوقائع الكاملة، كتلك المتصلة بمشهد ارمافروديتو Ermafrodito الذي تظهر خلاله ديانة العالم الوثني وفيها ترتبط الخرافة بالشعيرة الدينية حتى يقذف في خيال المتفرج معني التعجب والاندهاش والشعور المؤلم بالحزن والكرب الناتج عن إحساس الشخص بتخلي الله عنه، وتركه فريسة لحالة العنف المتوحش وحماقة الإنسان: في واقع الأمر تكون الخرافة علي مستوى التخيلات مصدقاً عليها دائماً بالعنف مثل مشهد الدم الذي يسيل من الضحية عندما ذبحت إحدي المعز قرباناً للربة فينوس في بيت من بيوت الدعارة[٤٨].

صورة أخري من صور العنف تتمثل في ضربة عصا قوية تقع علي عجل صغير، وقد وردت هذه الصورة أثناء زواج ليكا من انكولبيو[٤٩]، وأيضا صورة العدوان القاسي علي حراس ارمافروديتو[٥٠].

إن هذا الأسي والتوهان يمكن قراءته علي أنه رغبة دينية أصيلة قابلة للنقاش، ومن ثم تكون متوازية مع ذلك المعني الدال علي الغربة والابتعاد عن الروحانية الدينية، والذي ربما لمسه فيلليني في عالمه، حيث وصفه بأنه عالم لا يُصدق، ولكن علي أى حال مازلت في حاجة إلي تصديقه[٥١].

يوجد مشهد ساخر يجب التنويه إليه، وهو المشهد القريب من نهاية الفيلم والمتعلق بشفاء انكولبيو علي يد الساحرة أنوتيا، وهنا يمكننا أن نتخيل لحظة التوتر

47 - Zanelli, 1969, op. cit., p. 48.
48 - Fellini, Satyricon, Sc. V. inq. 92.
49 - Fellini, Satyricon, Sc. XXXVIII, inqq. 500-504.
50 - Fellini, Satyricon, Sc. LIV. Inqq. 735-742.
51 - Zanelli, 1969, op. cit., p. 16.

الديني الأساسية التي تبرز خلال الفيلم، إنه توتر من الضروري التأكيد عليه لأنه غائب بشكل مطلق عند بترونيوس، حيث أن الساحرة أنوتيا تكون متواجدة في المشهد عند بترونيوس لكنها بصفة راهبة وليست ساحرة، علاوة علي أنها تظهر للجميع علي أنها عاجزة وغير فعالة في معالجة انكولبيو.

علي أية حال، نرى في هذا المشهد روعة الابتكار الذي نتج عنه تدفق الصور والموضوعات المحببة لفيلليني، وأيضا الدوافع القوية والاهتمام الملحوظ تجاه الديانات الغريبة في العالم القديم، والتي كانت تمارس بإعجاب ولها سحر خاص في العالم الروماني وخاصة خلال العصر الإمبراطوري، حيث كانت متجهة لإطفاء جذوة الإيمان بالعبادات التقليدية. من ثم فقد عرض فيلليني على الشاشة من العالم الروماني مجموعة من الظواهر الاجتماعية مثل الضياع والقلق من التجديد، والرغبة في التجارب القائمة وخاصة الدينية منها. على ضوء ذلك كله، فإنه من الخطأ أن نتحدث عن فيلليني كمسيحي مستتر، كما أشار سيجال: فيلليني غير قادر على إرسال بهجة حياة العالم الوثني. وقد يقول قائل إن هناك حديث عن غياب عنصر المسيحية في الفيلم، ويذكر هذا جابريلي بالديني في حوار علي صحيفة L'Espresso حيث يقول: "إن غياب العنصر المسيحي يجلب التواجد الاستحواذي لهذا العنصر المسيحي، لأنه لا يوجد أبداً شيء أكثر استحواذية من شيء ما يكون غائباً"[٥٢].

من الملاحظ أن المخرج يحتفظ بهذا التوتر الديني في الجزء الختامي من الفيلم، والذي عرضه أمام جمهور له حضارة مختلفة بشكل جذري عن تلك الحضارة التي يمكن تسميتها حضارة غريبة، ونرى مثال ذلك في شخصية أمان Ammann نفسه مؤكداً علي أهمية أفريقيا، وكانت الرحلة إلي أفريقيا هي التي تشغل خاتمة الفيلم، وهنا نلاحظ أن الرحلة الإفريقية التي يختتم بها الفيلم هي ابتكار من عند

[52] - Zanelli, 1969, op. cit., p. 59.

فيلليني/ زابوني، والذي يتغير مع هذه الرحلة نص بترونيوس بشكل متعمد، حيث جاء نص بترونيوس علي هذا النحو:

ex Africa navis, ut promiseras, cum pecunia tua et famiglia non venit.[53]

"السفينة القادمة من أفريقيا محملة بأموالك وعبيدك لم تصل، كما وعدت".

بينما في الفيلم تأتي الصورة علي هذا النحو: "السفينة التي يجب أن تحمل إلي أفريقيا البضائع الثمينة والعبيد لم ترحل"[٥٤].

يلاحظ في هذا المشهد الغاية في الروعة والجمال أن الشاب الأسود يضحك ويتحدث بلغة غير معروفة، ويخطو خطي لولبية تجاه السفينة في رقصات خفيفة مثل الريح التي تصفر وتؤذن بالرحيل، بينما نسل اومولبو Eumolpo أكلي لحوم البشر يتناولون وجبتهم المشئومة منحنين بنهم وشراهة شديدة علي جثة الشاعر الملفوفة[٥٥].

يوجد مشهد آخر جوهري يمكن قراءته بسهولة: وهو عبارة عن مجموعة من الشباب (الشاب الأسود المتراقص وانكولبيو وقبطان السفينة) الذين يرحلون نحو الأرض الجديدة برشاقة وجمال مثل الريح ضاحكين ومتحررين من جميع القيود، وعلى الجانب الآخر يوجد الشيوخ أكلي لحوم البشر متمسكين بالمال والأملاك تعبيراتهم جامدة مثل الحجارة ونظراتهم ميتة ذابلة، من ثم لا يظهر في المشهد عمل قرباني مسيحي[٥٦].

صورة رفض القرابين المدنسة تظهر في النسخة النهائية للفيلم حيث نرى انكولبيو مستعداً للرحيل من أجل استكشاف عوالم جديدة وبصحبته الشباب الآخرين: جميع الذين رفضوا أن يأخذوا جزءً من هذا العمل القرباني الشنيع.

---

53 - Petronius, Satyricon, CXLI.
54 - Fellini, Satyricon, LXXIII, inqq. 1049-1050.
55 - Sorge, 2004, op. cit., p. 22.
56 - Bondanella, 1994, op. cit., p.266.

بعد توضيح ماهية العنصر الديني في رواية "ساتيريكون"، نستكمل إيضاح الصورة التي تبين الصلة بين بترونيوس وفيلليني، فقد رأينا تباين الأوضاع واختلافها عند كليهما، وقد أشار إلي هذا الاختلاف والتباين كُتاب كبار علي رأسهم "سيجال" و"قنالي" مؤكدين على إخلاص المخرج الايطالي في تتبعه لبترونيوس، وأيضاً اختلافه في عرض أحداث الرواية لكي تناسب عصره، وتجسيد الأحداث سينمائياً أعطي للمخرج تحرراً وتكيفاً موائماً للنص اللاتيني.

لكن يبدو لي أن الرأي الوسط هو الطريق الصحيح في طريقة المقارنة بينهما، حيث إن تناول بترونيوس للعنصر الديني يبدو غائباً في حدث الساحرة انوتيا، ويبدو أيضاً أن الأمر ذاته يأتي معمماً في جميع الشذارات الأخرى المكونة لرواية ساتيريكون، بالإضافة إلى ذلك فإن بترونيوس لم تتح له الفرصة لكي يجني رسالة أخلاقية أو فلسفية من وراء السخرية تلاحق الشخصيات جميعاً، حيث إن فكر بترونيوس يتجاوزنا بطريقة عجيبة، إلا أن فكر فيلليني في فيلمه قد تجاوزه إلي حد كبير جداً، ويتضح هذا من تعريف الفيلم: أي أنه فيلم مبالغ فيه جدا من وجهة النظر الفكرية الإيديولوجية[٥٧].

من جانب آخر يرى كونتي الباحث الخبير برواية ساتيريكون بترونيوس في دراسة شيقة جداً[٥٨]، كيف أن فكر انكولبيو كما جاء علي لسان الراوي لا يتوافق مع فكر المؤلف، كما أن المؤلف منفصلاً تماماً عن ممثل الرواية ويضعه في حالة من السخرية في تطلعه الفكري بغية إعادة إنتاج الحقيقية من النماذج الأدبية. لكن ليس انكلوبيو فقط هو موضوع السخرية عند بترونيوس، بل الشخصيات جميعها ومن بينها أيضاً الشاعر اومولبو، حيث إن اومولبو في الرواية يمثل نموذج الشاعر المعتدل،

[57] - Zanelli, 1969, op. cit., p. 73.
[58] - Conte G.B., L'autore nascosto; un'interpretazione del «Satyricon», Bologna, il Mulino, 1997, p. 126.

فهو مؤلف لاثنتين من المنظومات الطويلة شعراً، الأولي بعنوان "الحرب الأهلية" والثانية بعنوان "الاستيلاء علي طروادة"وقد استقبلهما الجمهور بشكل سيء جداً . ومن الواضح أن اومولبو كان راوى عظيماً جداً للقصص التي عاصرت فترات حياته، فهو جذاب للغاية في قصصه لأنه يُسقط عليها دهاءه المتشكك وانتهازيته[٥٩].

قد يُعد "ساتيريكون " فيلليني " هو فيلمه الذي ربما حاز على أكثر التعليقات من قبل فيلليني نفسه، حيث نرى أنه يتحدث بشكل متكرر عن مصادره، وأيضاً عن ندرة المصادر بالمعني الكلاسيكي للمصطلح[٦٠]. من ثم عندما تتجه السينما إلى نص أدبي تأتي النتيجة في أفضل حالاتها، من ثم الاختراع الفني لفيلليني يبدو أنه ينتج أساساً من التوتر الجدلي الواعي بين النص والتكيف، فالانتقادات السينمائية والأدبية تهدف للوصول إلى المبدأ المنهجي في الفيلم المأخوذ من نص أدبي، على أساس أن هيكل الفيلم الفعلي مبني طبقاً لأسس علمية لا يمكن أن تتعارض مع النص الأدبي، حيث إن خيانة النص الملهم لا تأتي صدفة لكن بوعي، فليس من قبيل الصدفة التأكيد علي المبدأ السائد في ظاهرة التكيف عند فيلليني، بالإضافة إلى ذلك فإن عملية التكيف هذه ليست سوى نتيجة حتمية لطبيعة الوسيلة السمعية والبصرية للفيلم، ولكن الاختراع الحقيقي للعناصر الغائبة في النص الأصلي قد يتم كثيراً في حالة إضافة شخصيات جديدة وأحداث جديدة في الفيلم تبرز مفهوم التكيف في الفيلم السينمائي[٦١].

---

59 - Beck R., Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator: a Study of Characterization in the Satyricon, in "Phoenix" 33 (1979), p. 249.

60 - Betti L., Federico a.C. Disegni per il Satyricon di Federico Fellini, con una Prefazione di O. Del Buono, Milano, Milano Libri Edizioni, 1970, p. 23.

61 - Fellini,(1980) 2000, op. cit., pp. 100, 104.

أختتم هذه الورقة بشهادة المخرج نفسه عن مدى تأثير فيلمه "ساتيريكون" على الجمهور، وهو الفيلم المقتبس من الماضي الروماني، وذلك في مقابلة صحفية أجراها الصحفي الإيطالي جوفاني جرازيني[٦٢] وهذا نصها:

ما الذي تتذكره عن تأثير فيلمك "ساتيريكون" على الجمهور؟

"العرض الأول للفيلم كان في ماديسون سكوير جاردن بنيويورك، مباشرة بعد حفلة روك صاخبة. حضر العرض حوالي عشرة آلاف شخص. وكان بإمكانك أن تشم رائحة الهيروين والحشيش من خلال دخان السجائر فقد شكّل ذلك الجيش الخرافي من الهيبيين مشهداً مذهلاً، غير اعتيادي، ولافتاً للنظر، حيث تراهم قادمين على دراجاتهم البخارية الرائعة وفي سياراتهم المتعددة الألوان المضاءة كلها بالمصابيح. كان الثلج يتساقط، وناطحات السحاب في مانهاتن كانت كلها مضاءة بينما الثلج الهاطل يتلألأ في الليل.

العرض كان ناجحاً، الشبان صفقوا استحساناً لكل مشهد، الكثيرون ناموا، العشاق كانوا يمارسون الحب في الصالة. وسط الفوضى الشاملة استمر الفيلم بلا هوادة في تسليط صورة على الشاشة العملاقة التي بدت كما لو أنها تعكس ما يحدث في الصالة. على نحو يتعذر التنبؤ به، على نحو غامض، في ذلك الجو والمحيط، بعيد الاحتمال، بدا أن ساتيريكون (الفيلم) قد وجد موقعه الطبيعي. الفيلم لم يعد ملكي، خاصاً بي، في ذلك الإفشاء المفاجئ لأسرار مفهومة ضمناً، لروابط دقيقة، متواصلة، غير منقطعة، بين روما الغابرة القاطنة في الذاكرة وذلك الجمهور الرائع الذي ينتمي إلى المستقبل."

ختاما نستطيع القول أن بيترونيوس قد قدم لفيلليني نصاً أدبياً مبتور الرأس والذيل، أعني بدون مقدمة استهلالية أو خاتمة، لذا فهو نص مفتوح من الجوانب كلها،

[62] - Fellini F. (2004) *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Laterza, , p.112

ومصاغ طبقاً لمعيار معين من مجموعة من الفقرات المنفصلة فيما بينها، والتي تقدم في صورة كاملة تماماً ذلك النوع من الشعر الحالم الذي يقره فيلليني ويستحسنه من أجل إخراج فيلم ذى جوانب محددة وثابتة، فيلم بأكمله جدير بالتأمل والتفكر لتشابهه مع الأحلام[٦٣]. إذن القوام الخالي من الترابط للنص وتبعثره قد عكس كمال فكرة فيلليني المتعلقة بانعدام المعرفة الجوهرية بالعالم القديم.

قائمة المراجع

- Angelo Roncoroni, Roberto Gazich, Elio Marinoni e Elena Sada, Documenta Humanitatis - Autori, generi e temi della letteratura latina, 4a ed., Varese, Signorelli Scuola, ISBN 978-88-434-1159-7.
- Aragosti A. 1995*, L'autore, l'opera, il testo, in Petronio Arbitro.* Satyricon, Introduzione, traduzione e note di A. Aragosti, Milano, Rizzoli, pp. 5-116.
- Aristarco G. 2002, *La nostra epoca e il lutto del cielo*, in "Cinema Nuovo" 18 (2002), pp. 412-417.
- Barchiesi M. 1981, *I moderni alla ricerca di Enea*; *Premessa* di Francesco Della Corte, Roma, Bulzoni.
- Beck R. 1979, *Eumolpus* poeta*, Eumolpus* fabulator*: a Study of Characterization in the* Satyricon, in "Phoenix" 33 (1979), pp. 239-253.
- Betti L. 1970, *Federico a.C. Disegni per il Satyricon di Federico Fellini*, con una *Prefazione* di O. Del Buono, Milano, Milano Libri Edizioni.

63 - Fellini F. 1969, Premessa [a Il trattamento], in ZANELLI (a cura di), 1969, p. 44.

- Bondanella P. 1978, *Federico Fellini: Essays in Criticism*, Oxford-London-New York, Oxford University Press.
- Bondanella P. 1994, *Il cinema di Federico Fellini*, con una *Introduzione* di F. Fellini, Rimini, Guaraldi (ed. or.: *The Cinema of Federico Fellini*, with a *Foreword* by F. Fellini, Princeton, Princeton University Press).
- Brunet E. 2006, *"Tramandare-tradire": storiografia e senso dell'antico nel* Fellini Satyricon *(regia di Federico Fellini, Italia-Francia,(1969)*,in"Engramma"49(2006):http://www.engramma.it/engramma_revolution/49/049_saggi_brunet.html (ultima visita: 27 agosto 2008).
- Calvino, I.1985, Introduzione, in F. Ferrari (a cura di), Senofonte, pp.5 - 10.
- Canali, L. L'erotico e il grottesco nel Satyricon, Roma-Bari, Laterza,1986.
- *Canali, L. Neutralità e vittoria di Petronio*, in Petronio, *Satyricon*, a cura di Ugo Dettore, Rizzoli, Milano 1981, pp. 5-11.
- Cangogni, M. *Buon viaggio, Eumolpo*, "La fiera letteraria" XXXV, 29 agosto 1968, pp. 30-33.
- Carcopino J. 1967, *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'impero*, con una *Introduzione* di E. Lepore, Roma-Bari, Laterza (ed. or.: *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, Paris, Hachette, 1939).
- Conte G.B. 1997, *L'autore nascosto; un'interpretazione del «Satyricon»*, Bologna, il Mulino.
- De Berti R., – Gagetti E. – Slavazzi F. 2009, (a cura di), Fellini-Satyricon: l'immaginario dell'antico. (Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee, Prima Giornata di Studio, Milano, 6 marzo 2007), «Quaderni di Acme» CXIII, Milano.
- Fedeli P. 1981, *Petronio: il viaggio, il labirinto*, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici" 6 (1981), pp. *91-117.*
- Fellini F. 1969, *Premessa* [a *Il trattamento*], in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 107-110.
- Fellini F. 1983, *Satyricon: Drehbuch von F. Fellini in Zusammenarbeit mit B. Zapponi*, Zürich, Diogenes.

- Fellini F. 1993, *Fare un film*; *Autobiografia di uno spettatore* di I. Calvino; con una *Nota* di L. Betti e una *Guida filmografica e bibliografica*, Torino, Einaudi (prima ed.: 1980).
- Fellini F. 2003, *Sono un gran bugiardo. L'ultima confessione del Maestro raccolta da Damian Pettigrew*, Roma, Elleu Multimedia (ed. or.: *Je suis un grand menteur. Entretien avec Damian Pettigrew*, Paris, L'Arche Éditeur, 1994).
- Fellini F. 2004, *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini, Roma-Bari, Laterza (prima ed.: 1983).
- Fellini F., Zapponi B., *La sceneggiatura*, in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 149-273.
- Gagetti E. Satyricon di Petronio e Fellini-Satyricon. Una comparazione, 2009, pp. 303-318.
- Gagetti E. 2006, *L'opera di Petronio e «il film che noi vogliamo liberamente trarne»*, in DE BERTI R. (a cura di), *Federico Fellini. Analisi di film: possibili letture*, Milano, McGraw-Hill, 2006, pp. 111-124.
- Gagliardi, D. *Petronio e il romanzo moderno: la fortuna del* Satyricon *attraverso i secoli*, La Nuova Italia, Firenze 1993.
- Gianotti,G. F., Produrre nuovi frammenti: una tentazione irresistibile, «L'Indice» XXVIII/2 011.
- Highet G. 1970, *Whose* Satyricon*: Petronius's or Fellini's?*, in "Horizon" 12 (1970), pp. 42-47.
- Highet G. 1983, *The Classical Papers of Gilbert Highet*, edited by R.J. Ball, New York, Columbia University Press.
- Kezich T. 2002, *Federico Fellini. La vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- Langman B. 1969, *Il mio amore con Fellini*, in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 91-104.
- Moravia A. 1970, *Dreaming up Petronius*, in "The New York Review of Books" 14 (1970), pp. 40-42.

- Nietzsche F. 1977, *Al di là del bene e del male*; *Nota introduttiva* di G. Colli; *Versione* di F. Masini, Milano, Adelphi (ed. or.: *Jenseits von Gut und Böse*, Leipzig, C.G. Naumann, 1886).
- Sage E.T., *Satyricon*, New York, (Century Co.), 1929.
- Segal E. 1971, *Arbitrary Satyricon: Petronius & Fellini*, in "Diacritics" 1 (1971), pp. 54-57.
- Sorge G. 2004, *Un analista svizzero a Cinecittà; del* Mastorna*, del* Satyricon *e la sua Africa: Peter Ammann racconta*, in "Fellini Amarcord: Rivista di studi felliniani" n.s. 1 (2004), pp. 11-22.
- Spina L. 2005, L'enárgheia prima del cinema: parole per vedere, *«Dioniso»* IV, pp. 196-209.
- Strati R. 2000, *Tra 'Petronio* Satyricon*' e* Fellini Satyricon *(riflessioni intersemiotiche sull'attualizzazione dell'antico)*, in "Annali dell'Università di Ferrara - Sezione Lettere" n.s. 1 (2000), pp. 87-97.
- Sullivan J.P. 1977, *Il «Satyricon» di Petronio: uno studio letterario*, Firenze, La Nuova Italia (ed. or.: *The «Satyricon» of Petronius. A Literary Study*, London, Faber and Faber, 1968).
- Sutterlin A. 1996, *Petronius Arbiter und Federico Fellini: ein strukturanalytischer Vergleich*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Tosi V. 2007*, Il cinema prima del cinema*, Milano.
- Walsh P.G. 1970, *The Roman Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Zanelli D. (a cura di) 1969, *Fellini Satyricon di Federico Fellini*, Bologna, Cappelli, 1969.
- Zanelli D. 1969, *Dal pianeta Roma*, in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 11-79.
- Zapponi B. 1969, *Lo strano viaggio*, in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 83-88.
- Zapponi B. 2003, *Il mio Fellini. Massiccio e sparuto, furente e dolcissimo, vecchio e infantile: l'uomo e il regista nel racconto del suo sceneggiatore*, Venezia, Marsilio (prima ed.: 1995).