فيلم العطر .. بين المعرفة العقلية والمعرفة النقلية

د. سهام جبار

يجسد فيلم (العطر) الفارق العميق بين المعرفة العقلية (الواحدية المنعزلة) والمعرفة النقلية (المتواترة الآخرية) في لغة سينمائية رائقة وجميلة استثمرت امكانات التعبير في الضوء واللون لجعلهما قادرين على تجسيد اثر حاسة الشم في صور خلابة وفي مشاهد محددة مقصودة.

ولقد كنت أحسب ان يكون للموسيقى الدور الفاعل في هذا التجسيد، ولكن الفيلم لم يعطِ للمؤثرات الصوتية والموسيقى ما اعطاه للمؤثرات الضوئية واللونية لجعل الصورة عبقة بالمعنى أو الطابع العطري الخاص بالمشهد، اذكر من ذلك مثلاً المشهد الذي يستنشق فيه (بالديني) العطر الذي صنعه غرونواي على حدة من الاخرين ومواطن حضورهم، إذ يستحيل الموضع الذي هو فيه من ألوان باهتة واضاءة عادية الى توهج في اللون واضاءة منعشة وسعيدة حتى ان قبلة تنطبع على خد بالديني من جميلة مفترضة.

لبطل الفيلم (غرونواي) وجه بدائي، متوحش صامت، منعزل بحاجبين هابطين على عينيه الغائرتين اللتين يغمضهما في الغالب ليدع لأنفه وحده اكتشاف مادة خلقه، خميرة الوجود في كل المفردات المحيطة صغيرة ام كبيرة، جميلة الشكل ام قبيحة ليضع من ثم سيرة بدءٍ جديد للخلق على أساس المدرك العميق للوجود، على أساس المعرفة الأولى الاصلية العارية من التصنع والحذلقة واللغو والتداول الضحل المنسوج.

انها ليست قصة قاتل، وانما قصة خالق، متعبد للجمال، مستغرق في ديمومته عبر حاسة هي أقرب الحواس الى الطبيعة بروائح مخلوقاتها وكائناتها ونباتاتها وأحراشها وامتداد ذلك في عمق التكون الاول والبدء الخالص والحياة المتصلة بالخلق.

لم نرَ (غرونواي) مثلاً يعمد الى أي عمل استهلاكي (أن يأكل الطعام مثلاً أو يلتمس حاجة دنيوية عادية) لا نشعر به فقيراً وهو المملوك من أكثر من سيد، انما اسياده أو ممتلكوه هم الذين تصيبهم الاحوال العرضية والموت اثر انتقاله من سطوتهم وخروجه عن قيودهم انه أذ يتحرر يفقدهم قدرة الوجود نفسها، لذلك تموت مالكته بعد ان تبيعه الى الدباغ الذي يسقط ميتاً بعد ان يأخذ الفرنكات الخمسين من بالادیني الذي يسقط به قصره إذ يغادر هذا القصر الخالق غرونواي.. ان الفارق بين بالادیني (الذي جسد دوره ببراعة ديستان هوفمان).

وغرونواي يتجلى منذ المشهد الاول الذي يجمعهما، المعلم صانع العطور مزوق وزائف مصنوع بباروكته والباودر الثقيل على وجه وتكلف حركاته، واشارته لزميله في العمل له بارتداء باروكته، وغرونواي بجسده وصدق تماسه مع الطبيعة عبر سعيه نحو الجمال غير المتكلف، الحقيقي، الخفي الذي تنبغي له معرفة عقلية لاكتشافه لا المعرفة المتراكمة المتناقلة من الآخرين وتواطئهم في تثبيتها واحترافها.

لذلك لم يعلم بالديني غرونواي الكيفية الأصلية لابتكار العطور فهذه الكيفية معلومة من غرونواي، اما ما هو ليس معروفاً منه فالوسائل والادوات والمأثورات المتبادلة من الآخرين حول العطور، العناصر الاثنا عشر التي تفتقد الى من يأتي بعنصرها الثالث عشر الذي يمثله العطر الذي لا يمكن أن يوجده الا الخالق الذي يرسل المعجزات، لكن هذا الخالق أشبه مايكون بكلكامش نصفه إله ونصفه بشر، انه هالك وزائل وعاجز عن الاحتفاظ بالجمال بالرغم من قدرته ومعرفته الاصلية الأولى.. وهذا ما يمثل المشكل الذي يقوم عليه وجوده، أنه خالق الا انه فاقد لخلقه، أو انه عارف قد تجلى امامه سر المعرفة الا انه عاجز عن التأسيس لهذا السر من دون ان يكون ثمة فقدان أو قتل، وهذه هي أزمة وجود الإنسان في الكون، ان فيه شيئاً من روح الله الا انه غير قادر على أن يكون الهاً، لابد له من ان ينخرط في شؤون الاستهلاك اليومية، وهذا هو مأزق بطل (العطر) ان القتل الذي يجنح اليه ليس بقتل الا بدرجة مساوية للخلق. إذ فيه ذلك السعي لاستخلاص ما هو دائم من الاجساد العابرة المحدودة في رحلة الزمن.

أولى اعمال القتل تحدث من دون قصد من البطل، وفي هذا القتل يكتشف غرونواي ان الجمال ذاهب ومغادر وغير قابل للبقاء، ان عليك ان تكتشف الطريقة للاحتفاظ به، يتجسد ذلك عبر حركة جميلة تقترب من حركات الكهان القدماء في التعبد غرونواي بفرش يديه على جسد الضحية وتصعيدها الى أنفه، هذه الرائحة التي تنفذ، يحقق المخرج صورة عقاب لها في مشهد لاحق مباشرة حين يتم جلد البطل بالسوط من مالكه صاحب الجلود، ويرد التعليق من راوٍ (يقلل وجوده من قوة تأثير اللغة السينمائية في الفيلم) بقوله: (لكي لا تنفد مؤونة الجمال).

ان اعمال القتل لا تعد ذات شأن بما يقاس بالنتيجة المستخلصة من هذه الاجساد، التي ترى كل حين، متنوعة الشعر، عارية، لم تخسر جمالها بالرغم من موتها، يبلغ وقع اثره في الجمال الذي اشاعه انه جعل والد واحدة من الجميلات اللائي أماتهن، وكان يريد قتله والانتقام منه، يخاطبه كما لو انه والده هو: ابني. ان في ذلك زعزعة لكل المحددات الاجتماعية المعمول بها، والاعراف المتواترة، والمعارف المتفق عليها.

ان سحر العامة والخاصة والتحرر من ربقة المأخوذ به والمعمول به من الآخرين لم يرضه. ذلك أن للخلق باطناً من العدم لا يكفيه أي عمل رائج ولا يشبعه أي اشباع مستهلك في أبجدية الحياة المعتادة لذلك لابد له من ان ينتهي رباً محبوباً حد التهامه ونفاذه وتفسخ أجزائه بل امحاء كل نأمة منه.. تحقق هذا المشهد في صيرورة ضوئية ولونية مشعة وجميلة.

لقد حقق الفيلم ما أرادته الرواية من ايجاد امكانية لبطل مشاهد من نوع هذا البطل الخارق للمألوف في ذهابه وايابه.

وتحول الفيلم بثيمة الرواية وامكانات السينما الى قصيدة شعرية ساحرة بتأثيرها وخروجها عما هو معتاد ومحدود ومستهلك.

ذاكرة سينمائية

(روبيرت كرامر) مقاتل يساري سلاحه الكاميرا

جودت جالي

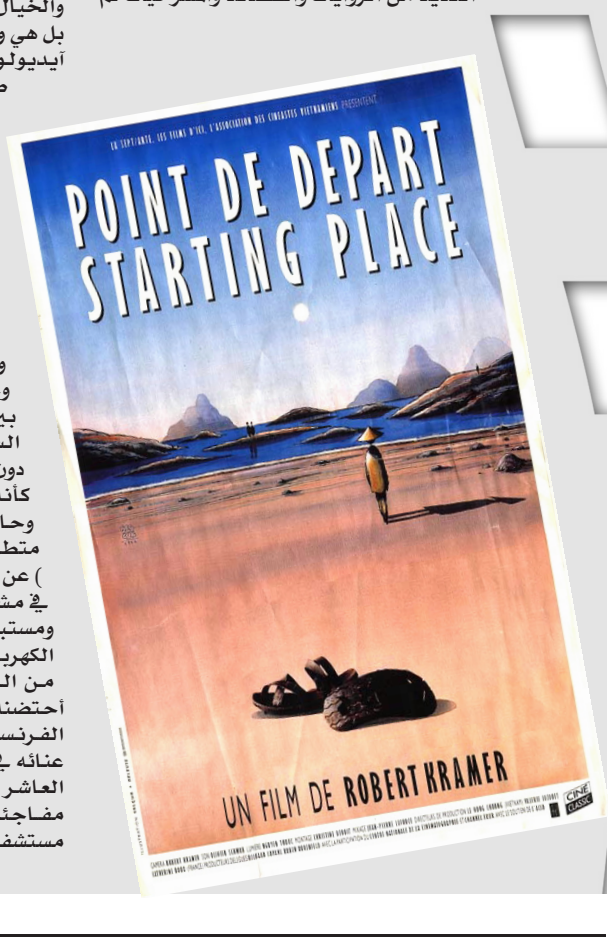
أن المناسبة المباشرة لحديثنا هنا هي عرض فيلمين وثائقيين مؤخرا، الأول هو الذي كرسه مارتن سكورسيزي للمغني والشاعر الغنائي الأمريكي الكبير (بوب ديلان)، والثاني عن الحركة الطليعية السينمائية التي كان روبيرت كرامر Robert Kramer فاعلا فيها وأحد رموزها وقد أخرجه سام غرين وبيل سيغل عام ٢٠٠٤ وفي حين سلط أكبر قدر من الأضواء على الأول، وهو يستحق الأهتمام فعلا، لم يحظ الثاني بالأهتمام نفسه فناله غبن كبير.

قال المخرج الأمريكي روبيرت كرامر (١٩٣٩-١٩٩٩) ذات يوم لأبنته وهما يسيران معا على جسر في باريس (أريدك أن تتعلمي مني وتكوني مثلي) فأجابته (لايمكنني ذلك فأنا لست أنت وزماني غير زمانك) من المؤسف أن لايكون لهذا السينمائي المناضل وريث منه يرث نضاله وفنه.

عندما أقترح عليه المخرج الياباني (نوبوهيرو سووا) قبيل وفاته أن يشترك معه في أخراج فيلم في هيروشيما (حيث مسقط رأس هذا المخرج) أعتذر لأنه أعتاد على طريقة خاصة في الأخراج ربما لاتتفق مع طريقة سووا، طريقة مخرج يحمل كاميرته على كتفه وربما أشترك معه ممثل واحد، وكما قال في رسالة الرد (انتاج بفريق عمل مكون من أثنين أو ثلاثة بضمنهم أنا والعمل خطوة خطوة، يوما بعد آخر، بانيا فيلمي مما يعترضني من مشاكل وأكتشافات) دون مخطط محدد أو سيناريو ثابت. لم تكن هذه الطريقة تفردا فقط بل أضطرارا أيضا لأن أي ستوديو من ستوديوهات هوليوود لم يكن ليرضى بتمويل أفلام كرامر النضالية المناهضة لأسس المجتمع الأمريكي ذاتها.

أراد كرامر أول الأمر أن يكون كاتبا فألف العديد من الروايات والقصائد والمسرحيات لم تنشر منها ولا واحدة. عمل بدور المراسل مع نورم فروشتر وروبيرت ماكوفر في فيلمهما المهم (صانعو المتاعب) عام ١٩٦٥ عاكسا في دوره تجربته في مساعدة الزنوج الأمريكيين في نيوجيرسي ومطالبته بحقوقهم. عمل بجد كصحفي وسرعان ماجذبته الحركة المناهضة لحرب فيتنام. أستهوته السينما كأداة للتعبير عن مواقفه السياسية فعكس في أول فيلم له الجو السياسي لأواسط الستينيات والأنخراط ضد حرب فيتنام. كان فيلم (شواهد) هو الفيلم الأكثر نضجا من أفلامه في السبعينيات وقد صور فيه قبور الجنود الذين قتلوا في حرب فيتنام. ثم ألتفت الى عرض وجهة نظر الفلاحين عن أمريكا ومستقبلها. خلال سنوات عمله كلها لم يكن قادرا على البقاء مع الكاميرا وقد أخبر المجلة الفرنسية (كاييه دي سينما) أواخر السبعينيات أنه أضطر الى العمل سائق شاحنة لسنة كاملة حتى يعيش ويوفر القليل الذي يستطيع به العودة مجددا الى حمل الكاميرا. قام عام ١٩٨٩ بمسح وثائقي تتبع فيه الحياة الأمريكية على طول الطريق العام الشهير من مدينة (مين) الى مدينة (فلوريدا) في فيلمه الوثائقي الرائع (Route one) ويعني حرفيا الطريق واحد أو رقم واحد. بلغ مجموع أعماله السينمائية حوالي ٢٢ فيلما. أن مبدأ كرامر في الحياة يلخصه عنوان فيلمه (Walk the walk) وهو مجتزأ من قولهم باللغة الدارجة الأمريكية If you talk the talk you gotta walk the walk ويعني ببساطة مانعبر عنه نحن العرب بقولنا (لازم قول وفعل) بالعامية فمنذ أن أستهوته الكاميرا عام ١٩٦٥ يمكننا تبين عقيدة كرامر من عناوين أفلامه (حرب الشعب)١٩٧٥ و (مشاهد من الصراع الطبقي في البرتغال) ١٩٧٧ و (بنادق)١٩٨٠ و (النازي في بلدنا)١٩٨٤ و (الكتابة ضد النسيان)١٩٩١ وغيرها كثير.

لقد كان كرامر مناضل ومراسل وروائي مرحلة النضال في الستينيات ومن الذين شخصوا بمسبار الكاميرا أمراض المجتمع الأمريكي ونظامه الديمقراطي ولم يخطئوا التشخيص. عندما أتعبته الظروف في الولايات المتحدة عبر الأطلسي الى أوربا ودخل فرنسا ومن هناك ألتحق بالمعركة الطبقية في البرتغال في نيسان عام ١٩٧٤ وأخرج فيلمه عنها، وبالمناسبة فأن الكفاح والوثيقة والخيال ليست ثلاثة أوتار في آلة كرامر السينمائية بل هي وتر واحد لايتجزأ أذ لم تكن مواقفه الطبقية آيديولوجية فقط جامدة وسمجة ففي حين واكب صراعات بلده الداخلية خطوة بخطوة بما لم تقله السينما الأمريكية التجارية عن العنصرية في الجنوب وصعود السود الى مجال حياة البيض ومعركة مكتب التحقيقات الفيدرالي الأف بي آي ضد حزب الفهود السود والجرائم التي رافقتها ويوتوبيا حركة ديغرز Diggers ومئات الهجمات التي لم توقع ضحايا وقام بها أعضاء الويذرمين Weathermen وممارسات التعليم البديل وعلاقات الحب والعلاقات العائلية بين الأجيال والتجديد الفني في الستينيات، فأنه كان فنانا كئيبا دون يأس يبدو كل فيلم من أفلامه كأنه (يظهر شيئا ما من الهاوية)، وحالما بعالم جديد، وكان مجددا متطرفا بدليل فيلمه (برلين ٩١/١٠) عن سقوط جدار برلين وقد صوره في مشهد واحد داخل حمام شقته!! ومستبطنا لحركة التأريخ في (أشباح الكهرباء) وهذه الأفلام أخرجها بدءا من الثمانينيات في أوربا وقد أحتضنه الوسط الثقافي والسينمائي الفرنسي أيما أحتضان وعوضه عن عنائه في بلده. مات روبيرت كرامر في العاشر من تشرين الثاني ١٩٩٩ موتا مفاجئا بعد عملية جراحية في مستشفى بباريس.



سلفادور دالي الفنان الذي ذهب الى السينما

ترجمة : هاجر العاني

من النادر ان يكون مذهلاً، فبحلول العشرينيات كانت هوليوود تضع العالم موضع المتألق، فكيف يمكن للاسباني المتعطش للشهرة ان يقاوم ذلك ؟ اذ لا بد ان الرجل الذي لُقب فيما بعد بـ "افيدا دولاريس " (وهو جناس تصحيفي❖ لإسمه يترجم الى " طماع للدولارات") قد انبهر، ورغم كل شيئ كان هذا هو الفنان الذي، بعد ان لاقى على الاقل الشهرة، كان سعيداً بوضع صورته لاغراض تجارية ويظهر في اعلانات لـ "ألكا- سيلتزر" (الذي اعلن انه " عمل فني وهو فريد من نوعه حقاً.. كما هو دالي") ومعلناً نفسه " مجنوناً بـ" شكولاتة (لانفان).

ولسوء الحظ ان هذه النتف التي تشكل نكتة لا تظهر في استعراض (تيت) الجديد الذي يعرض، مركزاً على تجاذب اقل وقاحة الى حد ما بين هذا الفنان والسينما، لوحاته الزيتية مع تسلسلات الافلام المكتملة الخاصة به وملاحظاته ورسومه التخطيطية واوراق القصص من اجل العديد من المشاريع السينمائية التي خطط لها والتي لسبب او لآخر لم تر النور.

وها هما (اون تشاين آندالو) (عام ١٩٢٩) و(ليغ دأور) (عام ١٩٣٠) تلك الصور وهذا الطفح الجلدي من الصور اللاعقلانية التي نشأت من تعاون دالي مع (لويس بويل) بالاضافة الى تجديد سيناريو لفلم روايته (باباويو) وهو فلم بدأ العمل فيه بعد سنوات قليلة، شاطاً بعيداً جداً ليعمل ملصقاً قبل ان يتم التخلي عن الفلم، بشكل رئيسي بسبب نقل (بويل) محل سكناه في ذلك الوقت، وها هي الافكار الحمقى لجنود المشاة المشابهين للزرافات والتي قام بعملها للاخوة (ماركس) الذين كان يهيم بكوميدياهم الرخيصة الخشنة ومُقلقاً رسوماً تخطيطية صغيرة لـ (مونتايد)، وهي الرؤيا المزعجة التي كان سيخرجها (فرتز لانغ)، ولم يتم اكمال اي من المشروعين لأنه في الحالة الثانية كان اليابانيون، بالكاد بعد مضي اسبوعين من بدء تصوير الفلم، يقصفون ميناء (بيرل هاربر)، لكنه مع ذلك كانت (مونتايد) البشير بتسلسل الحلم السحري الذي كان دالي يقوم بخلقه عام ١٩٤٤ لفلم (المسحور) لهتشكوك، ومما يؤسف له انه عند انهائه كان قد قصه بقسوة كقسوة مُقل عين لقطاته المفتوحة (قصه) منتج كان شكوكياً من الناحية الفنية بقدر ما كان لاذعاً من الناحية المالية.

وكان من الواضح ان مصنع الاحلام منفعل قليلاً بخصوص كوابيس دالي، وبالطبع كان ديزني كذلك، ففي عام ١٩٤٦ قام ديزني بتكليفه بفلم (ديستينو) مستغلاً بدعة الاسباني الانيقة، وكان المتوقع فلماً كارتونياً مختصراً لـ " قصة حب بسيطة " ولكن النتيجة النهائية –وهي رحلة صحراوية سيريالية لها جانب مشؤوم بلا ريب رغم انها عاطفية اساساً – أرعبت مخترع شخصية ميكي ماوس والذي أجهض المشروع (حتى ولو أنه بعد عشر سنوات عاد الى دالي ليناقش نسخة معدلة من دون كيشوت)، وتقدم (تيت) الآن اول عرض عام لفلم (ديستينو) في بريطانيا حيث تم اكماله من اخراج (روي ديزني)، وانه لأمر مبهج وهو اعطاء التواء حاقد حقداً مخيفاً لصيغة شديدة الحلاوة.

ويتم استكشاف هذه الافلام مع نخبة مؤثرة من الرسوم والمنحوتات التي تمت اعارتها وتتضمن عدة قطع هي الاكثر شهرة من بين اعمال دالي مثلاً هاتف السرطان البحري والعلجوم الضخم الهاجع للوحة (النوم) او (مثابرة الذاكرة) التي، بساعاتها الجدارية الذائبة كالاجبان التي توحي بها، من المحتمل ان تكون أشهر صور دالي والتي يتم احضارها الآن الى بريطانيا للمرة الاولى منذ ٢٥ عاماً

استعراض تيت مودرن لمغامرات (دالي) في افلام سينمائية جعلت مراسلتنا محبة جداً لرسومه. راشيل كامبل – جونستن في الـ(تيت مودرن).

(دالي) والفلم

يبدو ان هناك طلباً رائجاً على (سلفادور دالي) على الشاشة، فمنذ اسابيع قليلة أعلن في (كان) ان ثلاث سيرات منفصلة يتم انتاجها في نفس الوقت وأن الممثلين (جوني ديب) و(آل باتشينو) و(بيتر أوتول) يستعدون كلهم لدور الفنان السريالي الاسباني.

وكان الخارج عن الجماعة ذو الشاربين ليتذوق، بلا ريب، هذا الثناء الآتي من هوليوود، ولولادته عام ١٩٠٤ كان واحداً من الرعيل الاول الذي أنشأته خيالات الشاشة المتجلية للعيان، وبالطبع كان يتمتع بخيال سينمائي، فرسومه تشبه صوراً ساكنة من فلم سينمائي لايلتف على ملف خيوط داخل اللاوعي، اذ تتحرك العينان عبر تلك الرسوم كآلة تصوير فوق منظر طبيعي متجهة الى الخارج لتشهد المنظر الكلي مقتربة الى الداخل لتتبع بعض التسلسل القصصي الغريب متوقفةً لتركز على احد تفاصيل رسام المنمنمات قبل الانتقال فجأة الى جزء آخر من الشريط السينمائي.

دالي فنان ذو خيالات متدفقة باستمرار، فرغم ان صوره قد ثبتت نفسها في المعيار الحديث الا انها تتشكل باستمرار، وربما هذا السبب، الى حد ما، في انه ليست هوليوود وحدها مفتونة برؤاه، وكل من كان قد افترض انه يمكن صرف النظر عن دالي وركنه ونسيانه الى جانب تلك الملصقات الخاصة بالمراهقين ذات الساعات اليدوية اللينة والفيلة المذهلة (كلهم) قد أجبروا على التفكير به ثانية عام ٢٠٠٤ في الذكرى المئوية لميلاده عندما أظهر الرجل الذي انتج من بين اكثر الصور بروزاً في قرن من الزمان (أظهر) انه مازال باستطاعته جذب الحشود الى صالات العرض الفني.

بيد ان استعراض صالة (تيت مودرن) الاخير تحت اسم (دالي والفلم) هو اكثر من مجرد استعراض يبعث المتعة في الحشود، فقد يبدو ان اخراجه المسرحي الصارخ يحجب انجازات هذا الفنان السريالي ذاتي التلقين غير ان مؤسسة المنح التعليمية التي دخلت مجال انتاج حشد من معارض الذكرى المئوية قد اعادت ايقاظ اهتمام خطير اكثر جدية، وتقدم (تيت مودرن) تثميناً مركزاً وبارعاً ومنيراً بالمعرفة ينبغي ان يجدد الرؤية ويذكرنا بأن دالي كان اكثر من مجرد متفاخر استثنائي.

وكانت فتنة الخارج عن القانون الثقافية هذه مع السينما عويصة ودائمة، وعلى مستوى ظاهري انه امر والى جانب تلك الاعمال يوجد عدد من الاعمال الاقل شهرة بما فيها أعمال مثل (تحجر صباح السرو) والتي، رغم عنوانها الثقيل ثقلاً مميزاً، تمتلك جرأة بصرية تقتحم العقل.

ويؤكد هذا الاستعراض على ما تتشاطر فيه الرسوم والاعمال الفلمية، ويشير الى الكيفية التي تفحص بها سريعاً أستاذ في الفن، بينما كان طالباً، سلسلة كاملة من الابتكار الميال للعصرية قبل اكتشاف اسلوب خاص به، ذلك الاستاذ الذي استكشف الممارسات السينمائية بصفتها اظهار لاوراق اعتماده المعاصرة، والاستعراض يظهره وهو يستكشف مثلاً قوى التكبير التحويلية والتي استخدمها الى تأثير ضخم ليس أقلها في عمله المتأخر وهو الفلم الثقافي التلفزيوني المسبب للهلوسة من انتاج عام ١٩٧٥ (بصمات منغوليا العليا) الذي ألهمته بشكل كبير أشكال تلطخ الطوق النحاسي لقلم حبر كان دالي ليبوله بانتظام لتحسين المظهر المتقادم، ويستكشف العمل الدين الذي كان يدين به للاضاءة الشديدة والظلال الخاصة باعداد الفلم وللحيل الهيكلية للكاميرا وللمؤثرات الخاصة.

غير ان هذا الاستعراض ليس حول رسام يوظف الخدع الفلمية، بل انه حول أستاذ ذي عقل مضطرب كان لينكسح من اي مكان ويستعير اية وسيلة وصولاً الى غايته، وكان ليفعل اي شئ ليمنح الحياة البصرية لافكاره، وفيما يتجول المتفرج في هذا الاستعراض سيرى نفس الصور تتكرر مرة تلو اخرى مكيفة نفسها لتكون تشكيلة من المظاهر –نفس الحمير المُفسدة والاجساد المقطعة الاوصال والساعات الندية والصخور الذائبة والنملات الطاحنة – ان دالي مهيأ لمحاولة اي شيئ في محاولته لـ " تنظيم الفوضى " ولتحويل جنون العظمة الى لوحة والنظرية الفرويدية الى شكل فني ولجعل الحلم مفعماً بالحيوية اكثر من كل يوم.

وربما هذا، في النهاية، هو السبب في ان الافلام اقل تأثيراً من اللوحات، اذ تعتمد اعمال دالي على علاقة متبادلة مع عقل المُشاهد، فالكاميرا تكون واعظة اكثر مما ينبغي، وتقود العين عبر سطح الشاشة بيد انه يُترك لنا امر قراءة اللوحات بانفسنا، واذ تقودنا فقط مخاوفنا وهواجسنا وخيالاتنا يمكننا الدخول في شراكة مع اللوحة، وهذا ما يعير الصورة قوتها، فمن خلال الحركة يتشكل العقل ويُفصح مع الصور. انه احساس بهذا بحيث ان هذا الاستعراض ينعش ويعيد النشاط.

❖ *تغيير يُجرى في ترتيب احرف الكلمة بغية تشكيل كلمة جديدة. قاموس المورد.*