

من سجن النص الى فضاء التأويل

مقاربات في النقد المسرحي والتشكيلي

فاضل ثامر

المحتويات

- الباب الأول : مقاربات في النقد المسرحي
- مسرح شكسبير بين سجن النص وفضاء التأويل .
- في مشروعية التجريب المسرحي .
- "الكأس" علاقة البنية الإطارية بالمتن الروائي .
- "حفلة الماس" ولعبة التجريب المسرحي .
- "نساء لوركا" : تعنيف المرأة ودورة الاستبداد .
- "الظلال" ومسرح الأطروحة .
- "خارج التغطية" صرخة ضد مشعلي الحرائق .
- "تفاحة القلب" ومسرح المونودراما .
- مسرح المونودراما بين النص والعرض المسرحي .
- ومضات من خلال موشور الذاكرة "وأسرار النص.
- جدل الشعري والدرامي : بنية الهذيان بين عرضيين مسرحيين .
- "حرية المدينة" : ما وراء الدراما والتجريب المسرحي.
- توظيف الرمز في مسرحية "الأشواك" المحي الدين زنكنة .
- فرقة المسرح الحديث ومسرحية "إلى أشعار آخر "
- يوسف العاني ومسرحية "خيط البريسم" .
- "حب ومرح وشباب" والمسرح الغنائي .
- بحثا عن طريق للخروج من أزمة النص الدرامي .
- جمهور المسرح الجاد ما زال بانتظار .
- ثقافة الفنان المسرحي .
- رفقا بفنانينا الكوميديين.
- ظاهرة المسرح الكوميدي الهابط .

- جواد الاسدي وشعرية البروفة المسرحية .
- الدراما التلفزيونية : مشكل النمو والتاريخ المقطوع .
- مسألة البحث عن المغزى الظل في العمل الفني:مقاربة في ضوء النقد الثقافي.
- الباب الثاني :مقاربات في النقد التشكيلي .
- كيفية قراءة اللوحة التشكيلية .
- لا مقروئية اللوحة التشكيلية : القراءة والتأويل في عالم شاكر حسن ال سعيد .
- أزمة الموقف التأملي في تجربة شاكر حسن إلى سعيد .
- الفنان محمود صبري ونظرية "واقعية الكم "
- الفن العراقي والاستراتيجيات الجمالية الحديثة.
- إلى أين يسير الفن التشكيلي العراقي ؟
- إشكالية المنهج في قراءة الفن التشكيلي العراقي القديم .

الأهداء

إلى أجيال الفنانين العراقيين الشجاعة ، وهي تبرز ثقافتنا عبر أكثر من قرن بفضاءات ملونة مليئة بالجمال والحياة والأمل. وعرفانا بجهودهم المثابرة والفردية والجماعية ، لتأسيس تقاليد ومدارس فنية راسخة في مختلف الميادين بوعتها مكانة متقدمة ومرموقة في الثقافة العربية والإنسانية ارتأيت ان أقدم لهم هذه الاضمامة من المقاربات النقدية بطاقات حب ملونة.

ويسعدني أيضا ان أهدي هذا العمل إلى العزيز د.حيدر سلمان حسن الذي أصر ، على الرغم من مشاغله المهنية في ان ينجز طباعة هذه المخطوطة وإعدادها للنشر بجهد مثابر .

والى كل الذين يناضلون من اجل ان تحتل الثقافة العراقية وفي مقدمتها الفنون المكانة اللائقة في مجتمعنا العراقي ، ويقفوا بالمرصاد لكل المحاولات الظلامية المتخلفة وضيقة الأفق التي تدعو أحيانا إلى تكفير الفنون والآداب والفكر وتأثيرها .

المؤلف

المقدمة

لم يكن في نيتي طبع هذه الاضمامة من المقاربات والاضاءات التي تتناول جوانب مختلفة من ميداني الفن المسرحي والفن التشكيلي في العراق ، والتي سبق وان كتبتها في فترات متباعدة يعود بعضها إلى سبعينيات القرن الماضي ، وبعضها الآخر إلى مطلع التسعينات فضلا عن بعضها الذي كتبته بعد عام 2003 ، لولا الإحساس بان الفنان العراقي بحاجة إلى شهادة تنصفه لان الكثير من أعماله تمر مروراً سريعاً وعابراً دون ان تجد لها صدئاً أو تقويماً ينصفها ويحول دون سيرها نحو زاوية النسيان والاهمال .

وربما يعود ترددي ، في جانب منه ، إلى إنني لا أعد نفسي ناقداً مسرحياً أو تشكيمياً، فأنا مجرد متلقٍ ومنتوقٌ للفنون ، لكنني وجدت أن الكثير من الاستراتيجيات النقدية التي اشتغل بها في حقل النقد الأدبي يمكن لها أن تضئ جوانب معينة من التجربة الفنية . كما كان لي شرف رئاسة أول رابطة لنقاد المسرح في العراق عام ١٩٩٤ الفترة وجيزة غادرت بعدها العراق للتدريس في أحد البلدان العربية ، كما كنت عضواً في لجنة تقويم العروض المسرحية في يوم المسرح العالمي والتي كان يرأسها الفنان يوسف العاني.

ولابد لي من القول بأن أغلب هذه المقاربات قد نشرت في الصحف والمجلات ، وكانت تواكب ظواهر وأنشطة فنية معينة ، حيث كنت في تلك الفترات أكثر اقتراباً من الميدان الفني مما انا عليه الان ، حيث استغرقني في السنوات الاخيرة النقد الأدبي كلياً وأبعدني ، وللأسف عن منابع الجمال والفتنة والضوء التي نحتاج إليها جميعاً .

ومع ذلك فأنا أعد نفسي عاشقاً أزلياً لكل أشكال الفن وأعدها تمثل الجوهر الصلب والمضئ في ثقافتنا الوطنية الجادة .

ولا اخفي على القراءة اني قاومت إغراء إعادة نشر هذه المقاربات والاضاءات في كتاب مستقل ، وبعد ان مرّ على بعضها أكثر من ربع قرن ، وقررت ان أتركها كما هي دون إعادة صياغة،أمانة للوثيقة التاريخية وللمدونة النقدية التي كتبتها في فترات متفاوتة عن الفن العراقي ، ولأنني أشعر بأن رؤيتي الحالية قد تختلف كثيراً عن منطلقاتي النقدية تلك ، مما قد يعرض هذه المقاربات إلى التغيير والتهجين .

ولذا قررت ان اتركها كما هي ، لتكون شاهداً على نضج التجربة الفنية العراقية وتألقها وصدقها عبر مختلف مراحل تاريخنا الثقافي والوطني .

الباب الاول

مقاربات في النقد المسرحي

مسرح شكسبير بين سجن النص وفضاء التأويل

تحظى أعمال شكسبير المسرحية بشعبية خاصة في جميع أنحاء العالم ، وهي شعبية نادرة حقاً ولا تجد لها مثيلاً في تاريخ المسرح العالمي ، والكلاسيكي والوسيط منه بشكل خاص . إذ تكاد مسرحيات شكسبير تمثل على مدار العام في كل مكان العالم ، شرقية وغربية، شماله وجنوبه ، وبأشكال إخراجية ورؤى مسرحية متعددة . ووجد المسرح العربي ، ومنه العراقي ، في مسرحيات شكسبير فرصة خاصة للتجريب والتأويل ، بعد إن تجاوز مرحلة الوقوف عند حدود النص الشكسبييري الكلاسيكي .

ويبدو إن من أسباب هذا الحضور الشكسبييري رغبة الفنانين المسرحيين لإعادة قراءة واستنطاق النص الشكسبييري على وفق منطوق منظورات متجددة، وعدم الاقتصار على تقديمه بطريقة كلاسيكية أو أكاديمية أو نمطية ، وخاصة وأن المشاهد ، كما يتضح ، لا يمل أو يتعب من مشاهدة النص الشكسبييري بين أونة وأخرى ، على الرغم من انه يعرف مقدماً جوهر المتن الحكائي والصراع الدرامي له، نظراً لاطلاعه على النص موضوعاً أو مترجماً أو ممسرحاً .

ويمكن لنا أن نكتشف من خلال معاينة استقرائية بسيطة إن التعامل مع أعمال شكسبير المسرحية يتمثل في واحد من الأساليب التالية :

الأسلوب الأول يتمثل في تقديم مسرحيات شكسبير بأداء كلاسيكي أو أكاديمي عن طريق التقيد بالموصفات المكانية والزمانية والسيكولوجية للعرض المسرحي الكلاسيكي . ولا يمكن اتهام مثل هذا الأسلوب بالعقم أو التقليدية الفجة. إذ يشهد العالم، بين أونة وأخرى ، معالجات معاصرة وجريئة ذات طابع كلاسيكي متميز لا يخلو من ابتكار أو تجديد ، لكنه محافظ بشكل عام ومشدود بقوة إلى شفرات النص الداخلية. وقد تحول العرض المسرحي ، في بعض الأحيان ، إلى سجين مشلول الإرادة داخل قفص النص المغلق . وما زالت بعض المسارح العالمية و بشكل خاص في بريطانيا تحتفي بهذا الأسلوب وتسهم في تكريسه بسلسلة متصلة من العروض المسرحية كل عام .

الأسلوب الثاني : محاولة تقديم مسرحيات شكسبير عبر منظور عصري، مع إجراء تغييرات جزئية في البنية المكانية أو الزمانية أو كليهما ، ولكن دون المساس بدرجة كبيرة بالمتن المسرحي او بالشخصيات المسرحية . وهذا الأسلوب قد يعتمد طريقة العرض الكلاسيكي المحدث او الأكاديمي المنفتح ، إلا انه في اغلب الأحوال يظل جزءاً متمماً للنص ذاته .

الأسلوب الثالث : محاولة استقاء موضوعات (ثيمات) ومحاور أساسية من النص الشكسبييري ، وإعادة خلقها وتأويلها عبر رؤياً معاصرة تماماً ، لا تتقيد بالإبعاد الزمانية والمكانية وبالمنظور الدرامي الأصلي . ومثل هذا الأسلوب يفيد إلى حد ما من النص المسرحي ذاته ، وان كان يميل الى درجة اكبر إلى التصرف والتغيير والحذف والإضافة . وتبرز في هذا الأسلوب، إلى درجة كبيرة ، الفاعلية التأويلية لقراءة النص الشكسبييري وإعداده

ومسرحته . وهو و كما لاحظنا أكثر الأساليب شيوعاً وأهمية في المسرح العالمي . فهو من جهة يظل ينتمي إلى النص الشكسبيري وشفراته الأساسية ، لكنه من جهة ثانية يحاول أن يتصرف بتفاصيل هذا النص، وشخصياته وأحداثه وان يقدم ، وهذا هو المهم رؤياً تأويلية جريئة ومعاصرة للنص الشكسبيري وعلى ضوء خصوصيات الواقع المتغير زمانياً ومكانياً .

الأسلوب الرابع : يتمثل هذا الأسلوب في محاولة تجاوز المتن المسرحي الشكسبيري والاقتصار على التقاط ما هو جوهرى في الفعل الدرامي أو في الصراع الداخلي وإعادة صياغته بلغة مسرحية جديدة ، عبر منظور عصري له إبعاده الفكرية والفلسفية الخاصة . وهنا تتحول نصوص شكسبير المسرحية إلى ثيمات مسرحية عامة مجردة تماماً ، وقد تغيب حتى الأسماء أو تبقى شكلياً أو إسمياً ، مثلما تحولت بعض ثيمات وموتيفات الأعمال المسرحية والملحمة الكلاسيكية إلى موضوعات عامة متاحة لجميع الكتاب المسرحيين والشعراء والروائيين وكتاب السيناريو . وخير مثال على ذلك تجول موضوعات اوديب وانتيفونا وعوليس والكترافاوست ودون كيشوت وبروميثوس وألف ليلة وليلة إلى موضوعات إنسانية مجردة في متناول جميع المبدعين على مر العصور . ومشكلة هذا الأسلوب انه يطلق العنان للعبة التأويلية إلى حد ما الأقصى ، ويمنح الفنان المسرحي ، مؤلفاً ومخرجاً وممثلاً، حرية للتخييل والتجاوز تعرض العرض المسرحي إلى الانفصال شبه النهائي عن النص الشكسبيري ، بحيث نجد أنفسنا أمام حالة تأليفية جديدة ، تتمثل فيها كل اعتبارات الأصالة والابتكار والخصوصية . بل إننا كثيراً ما نكسب مجموعة جديدة من النصوص المسرحية الموضوعة التي لها خصوصيتها المستقلة عن العالم الشكسبيري ، على الرغم من أنها تقيم مع هذا العالم علاقة تناص ، قد تتخذ أحيانا طابع المعارضة والنقض أحياناً .

وعلاقة المسرح العربي - وضمنا المسرح العراقي - بمسرح شكسبير تمر أيضاً خلال هذه القنوات والأساليب في التعامل . فقد تميزت المراحل الأولى من تاريخ المسرح العربي بمحاولة التقيد بحدود النص المسرحي الشكسبيري ضمن إطار الرؤيا الكلاسيكية أو الأكاديمية في الغالب . وكانت العروض المسرحية ، من هذا الطراز ، منبثقة أساساً من داخل بعض المعاهد والكليات والأكاديميات الفنية التي تمارس هذا الأسلوب كلون من ألوان التدريب والممارسة على النمط الكلاسيكي . وتتميز عروض هذا النوع بالديكورات الفخمة والأزياء الباذخة الرقيقة، ويكتسب أداء الممثلين فخامة وبلاغة ، مع ارتفاع تقليدي وكلاسيكي في نبرة الصوت والإسراف في الحركات والإشارات . لكن مثل هذه العروض تظل عروضاً بلا حياة أو حيوية ، وقد تجاوزتها في المرحلة الراهنة معظم الحركات المسرحية العربية ، ولا تكتسب قيمة حقيقية إلا على مستوى التدريب المدرسي والأكاديمي في الغالب ، وأحيانا تقتصر على تقديم مشاهد أو فصول محدودة ليس إلا، وتكون عموماً غير مخصصة للعرض الجماهيري الواسع .

وبالنسبة للمسرح العراقي ، فقد سبق لعدد كبير من المخرجين والفنانين المسرحيين تقديم هذا اللون من العروض المسرحية . فالفنان الراحل إبراهيم جلال سبق وان قدم مشاهد ، وفصولاً ، من بعض مسرحيات شكسبير منها تقديمه لأحد فصول مسرحية "عطيل" عام 1952 ضمن النشاطات المبكرة لفرقة المسرح الحديث ، كما واخرج عام 1957 احد فصول مسرحية "هاملت" على مسرح معهد الفنون الجميلة آنذاك و قدم عام 1965 عرضاً لمسرحية "مكبث

"من إنتاج معهد الفنون الجميلة أيضا. وهي كما يتضح عروض أكاديمية وكلاسيكية تختلف كليا عن الرؤيا الإخراجية الجديدة التي ختم بها حياته الفنية عندما اخرج مسرحية "ديزدمونة" التي كتبها الشاعر يوسف الصائغ على وفق رؤيا شخصية عن مسرحية "عطيل" وذلك عام 1989 والتي كانت من إنتاج الفرقة القومية للتمثيل في دائرة السينما والمسرح. وإضافة إلى العروض التي قدمها معهد الفنون الجميلة (كلية الفنون الجميلة حاليا) لبعض مسرحيات شكسبير (أو لفصول منها) قدم بعض الفنانين المسرحيين العراقيين عروضاً غير قليلة تتباين في القيمة والأهمية . ففي عام 1973 قدم الفنان محسن العزاوي رؤيا شخصية لمسرحية "روميو وجوليت" ضمن إنتاج الفرقة القومية ، وقدم الفنان سامي عبد الحميد أكثر من تجربة في هذا المجال منها أخرجها لمسرحية "هاملت" على وفق منحى تجريبي جريء ومبكر تحت عنوان "هاملت عربيا". وكانت المسرحية في حينها محاولة جسور وواعية حاولت الخروج من الإطار الكلاسيكي للنص المسرحي ومنح العمل خصوصية مكانية وزمانية عربية . كما قدم الفنان سامي عبد الحميد عرضاً لمسرحية "حلم ليلة صيف" على قاعة المسرح الوطني عام 1982 .

ويمكن ان تعد محاولات الفنان صلاح القصب في التعامل مع النص الشكسبييري أنموذجاً متقدماً ينتمي إلى الأسلوب الثالث في تناول المسرح الشكسبييري ،رحيث الحرية التأويلية التي يمنحها المخرج لنفسه في التعامل مع النص المسرحي وتفصيله . فالفنان صلاح القصب لا يتقيد بالأصول الدرامية الشكسبيرية ، وان كان يعتمد النص الشكسبييري أساساً، لكنه من جهة ثانية يختزل الأحداث والصراعات والشخصيات على وفق منظور خاص ، حتى ليكتسب العرض المسرحي أحيانا بعض سمات التأليف الجزئي أيضا .ففي مسرحية "الملك لير" حاول إن يخضع العرض المسرحي لتقنيات مسرح الصورة "الذي كان يبشر به ، بل سعى لإسقاط الرؤيا الإخراجية والفلسفية لمسرح القسوة عند ارتو على النص الشكسبييري . ولذا فقد جاءت المسرحية قاتمة وفاجعة بطريقة سوداوية . ومع ذلك فقد كان العرض مثيراً وملفتاً للنظر ، ولكن في واقع الأمر كان بمثابة قصيدة مأساوية كتبها شاعر معاصر . لقد نجح صلاح القصب في استثمار الكثير من العلامات السيميائية على المسرح بطريقة تحمل معها شفراتها الخاصة : الأكفان المتحركة ، القماش الأبيض ، البوق الصامت ، فأسهمت مع عناصر السنوغرافيا الأخرى في إضفاء هالة طقوسية ساحرة على العرض المسرحي .

أما مسرحية "العاصفة" التي أخرجها صلاح القصب – بالتعاون مع الفنان شفيق المهدي – عام 1988 فقد تحررت إلى حد كبير من الرؤيا الكابوسية السوداوية للرؤيا الإخراجية السابقة لمسرحية "الملك لير" ، إذ قدمت هذه المسرحية أدوات وتقنيات جديدة تماماً عبر التركيز على جوهر الصراع الإنساني ضد الشر ، والانتصار لقوى الخير والحب والتفاؤل . واستغل القصب وشفيق المهدي الفضاء المسرحي في "العاصفة" لتجريب الكثير من التقنيات الإخراجية على مستوى الديكور والإنارة والمؤثرات الصوتية ، حتى بات الفضاء المسرحي "لعبة" كبيرة متقنة الصنع تصدم المشاهد بالصور والأفعال الصامتة ، أو العريضة ، التي تمر أمام المشاهد دون أن تحدد في الكثير من الأحيان دلالتها أو مغزاها . وتظل تجارب الفنان صلاح القصب في التعامل مع النص الشكسبييري من التجارب الرائدة في المسرح العراقي خاصة ، والمسرح العربي عامة ، والتي فتحت الطريق فيما بعد للحرية التأويلية اللامحدودة للتعامل مع العالم

الشكسبييري . إذ تنتمي إلى هذا الأسلوب تقريبا تجربة الفنان شفيق المهدي اللاحقة عام 1989 في اخراج مسرحية "ماكبت" وان بدا لنا شفيق المهدي اكثر تحررا من هيمنة المتن الشكسبييري من صلاح القصب . فإذا ما حافظ صلاح القصب ، الى درجة ما على الإطار التاريخي والمكاني، فان شفيق المهدي قد خرج عن هذا الإطار وقدم مشهدا مسرحياً عصرياً مكانياً وزمانياً، وان ظل مقيداً بلغة النص المسرحي. وبذا يمكن ان نعد خطوة شفيق المهدي هذه مرحلة وسيطة بين الأسلوبين الثالث والرابع. ويبدوان المخرج قد أدرك المدى الذي حلقت فيه تجربته الإخراجية ، فأثر ان يجري تعديلا في عنوان النص الذي أعده ، فأصبح العنوان "عن مكبت شكسبير" ، وهو تصرف له دلالاته في هذا الشأن. كما تجاوز مفردة الإخراج "إلى التأويل" أو تأويل العرض ، وهي مفردة مهمة تكشف عن درجة طموح المخرج ذاته لتقديم تأويل عصري لثيمة المسرحية والجوهرية. وارى إن شفيق المهدي قد كان موفقاً إلى حد كبير في التقاط مفردة "التأويل" تعبيراً عن خصوصية رؤياه الفنية والإخراجية ، لكنه من الجانب الآخر، يلتقي مع الفنان صلاح القصب في الكثير من أصول تنظيم العرض المسرحي والانتقاء على لغة النص المسرحي والاشتغال على تقجير شعرية الموقف الدرامي .

وما يدفعنا إلى الوقوف إلى جانب هذه التجربة إنها تطمح إلى تكوين رؤيا تأويلية مستقلة عن المنظور الكلاسيكي للمسرح الشكسبييري ، وان كانت تتطرف أحيانا في تقنياتهما و "عبها" المسرحية وتعريبها مكانياً وزمانياً .

أما مسرحية الشاعر يوسف الصائغ "ديزدمونة" التي أخرجها الفنان الكبير الراحل إبراهيم جلال عام 1989 فهي تنتمي كليا إلى الأسلوب الرابع في التعامل مع النص الشكسبييري. إذ يتم إعداد نص مسرحي مغاير للنص الأصلي لغة ورؤياً . فالمؤلف لم يحاول الاعتماد على النص الأصلي "عطيل" وربما هذا يفسر لنا إصراره على التخلي عن اسم المسرحية الأصلي وتقديم اسم جديد هو "ديزدمونة" وكأنها محاولة مقصودة لتأنيث العرض المسرحي ولنقل التركيز من البطل الذكوري الى البطله الانثوية . وهذا الانتقال من العنصر الرجالي إلى العنصر النسوي يمثل معارضة صريحة وواضحة للمنظور الشكسبييري ذاته . لقد حاول يوسف الصائغ أن يدمج بين المنظورين التاريخي والمعاصر في بودقة واحدة. وهو في كل ذلك لم يتعامل مع النص مباشرة ، بل مع الثيمة الدرامية ، بوصفها تجريداً إنسانياً شاملاً. ولذا فالشاعر يوسف الصائغ هنا إنما هو مؤلف كامل الحقوق لنصه المسرحي هذا ، وهو في ذلك شأنه شأن العشرات من الروائيين والسينمائيين الذين حاولوا على الدوام إعادة قراءة وتأويل وكتابة بعض الأعمال والنصوص المسرحية الكلاسيكية المعروفة الخالدة على وفق منظورات جديدة ومغايرة تماماً. في مسرحية يوسف الصائغ تحول عطيل إلى ضحية – شبه مغفلة – لمؤامرة كبيرة حاكت خيوطها بقية الشخصيات المسرحية فبدت مأساته ، من وجهة نظر المشاهد ، مزدوجة وباعثة على المفارقة والسخرية ، فيما مزق المؤلف رداء البراءة والطهر الذي أحاط به شكسبير شخصية ديزدمونة ، وحولها إلى امرأة لعوب تعبت بعطيل، كما تعبت بلعبة صماء . هذا وقد كان أسلوب الإخراج الذي تبناه المخرج الراحل إبراهيم جلال موفقاً إلى حد كبير في الكشف عن منظور النص المسرحي الجديد هذا ، و كان لتقنيات العرض المسرحي أثر كبير في المزاجية بين عالمين مشتبكين ومتنافرين : عالم النص بطوقسه الكلاسيكية الصارمة ،

وعالم الحاضر بأجهزته ووسائل إعلامه واتصاله. وان أوحى ذلك للمشاهد بأنه أمام عرضين مسرحيين متداخلين : الأولى كلاسيكي والثاني حديث .

ومن الفنانين المسرحيين الشباب الذين حاولوا اقتحام عالم شكسبير الفنان ناجي عبد الأمير الذي قدم لحد الآن أربع محاولات في هذا المجال و منها محاولة ثانية لتقديم مسرحية "ديزدمونة" ليوسف الصائغ ، عبر رؤيا إخراجية جديدة ، وبالاعتماد على كادر مسرحي شاب عام 1990 . وقد لوحظ إن المخرج الشاب هذا قد تقيد إلى حد كبير بالنص الذي كتبه يوسف الصائغ وان حاول ان يقدمه عبر رؤيا تجريبية ومثيرة . إلا انه في تقديمه لمسرحية "الملك لير " 1990 ومسرحية "هاملت " 1991 كان أكثر تحررا من النص الشكسبييري ، فهو لم يكتف بتقديم قراءة تأويلية لهذين النصين ، بل كما يخيل لي - قد قام بتأليف نصيه الخاصين و محتديا ، كما يبدو ، تجربة الشاعر يوسف الصائغ ، أسلوباً وتأليفاً.

فالنص الذي أعده عن مسرحية "هاملت" مثلاً يتشكل من توليف ولصق لفقرات ومشاهد منتخبة من النص الشكسبييري. وقد لاحظنا أن هذا الفنان قد زواج بين رؤيا إخراجية تجريبية وجدنا بعض أصولها في تجربة الفنان سامي عبد الحميد في مسرحية "هاملت عربيا" والتي شاهدنا تطويراً متميزاً لاحقاً لها في تجارب الفنان صلاح القصب بدايةً والفنان شفيق المهدي لاحقاً، وبين رؤيا إخراجية وفلسفية طليعية تذكرنا بأطروحات غروتوفسكي في "المسرح الفقير" وفي تجارب مسرح العبث، ومسرح القسوة عند ارتو . فالنص في مثل هذه التجارب يتعرض الى ما يسميه غروتوفسكي إلى عملية "تدنيس" فعلية لقداسته . إذ لا يلتزم المخرج عادة بأصول النص الكلاسيكي ، وقد يكتفي منه بحبكة واحدة قد يقلبها رأساً على عقب ، وقد يكتفي بعدد اقل من الشخصيات ، كما فعل يوسف الصائغ في إعادة كتابة مسرحية "عطيل" تحت عنوان جديد ، وكما يفعل عادة صلاح القصب ، والى حد ما شفيق المهدي بالنصوص الشكسبيرية الأصلية .

رؤيا ناجي عبد الأمير في "هاملت" هي رؤيا تأليفية وإخراجية معاً، وان لم يكن الفنان قد نشر نصه المكتوب، كما يفعل الشاعر يوسف الصائغ . فالشخصيات لم تعد هي الشخصيات ذاتها التي عرفناها في النص الشكسبييري ، وكذلك الصراعات والعُقد والحكايات الأساسية في المسرحية، ومع هذا المخرج الشاب قد وقع تحت تأثير مسرحية يوسف الصائغ الجديدة فانه هو الآخر قد جعل هاملت مجرد ضحية لمؤامرة واسعة شاركت فيها بقية الشخصيات ومنها حبيبته أوفيليا رمز النقاء والطهارة والتضحية في النص الشكسبييري ، التي أصبحت في منظور هذا المخرج الشاب مدنسة وخاطئة ومتأمرة على حبيبها هاملت ، تماماً مثل ما فعل يوسف الصائغ الذي جعل من ديزدمونة البريئة النقية امرأة لعوب ومتأمرة ومدنسة حاكت خيوط اللعبة بمهارة ضد زوجها المغفل عطيل .

وإذا كانت ليوسف الصائغ دوافعه الإبداعية والفكرية والجمالية التي تقف وراء رؤياه التأليفية والتأويلية تلك والتي جعلته يقدم منظوراً عبثياً ساخراً للوجود الإنساني وللعمل الفردي الايجابي الذي لا يخلو من حسن بالمفارقة الساخرة ، فنحن لم نكتشف المبررات التي تدفع بمخرج شاب مثل ناجي عبد الأمير لاستنساخ هذه الرؤيا وإسقاطها مرة أخرى على نص مغاير تماماً. لقد كنا نتوقع ان يكتشف هذا المخرج الشاب الذي يبحث عن رؤياه التأليفية والإخراجية التأويلية الخاصة "هاملته" الشخصي المتفرد وان لا يصبح مجرد هامش صغير ملحق بمتن أكبر .

ويبدو ان هذا المخرج الباحث ابدأ عن التجريب والجديد – قد وجد ضالته فيما بعد في النص المسرحي الذي كتبه الشاعر خزعل الماجدي تحت عنوان مثير هو "هاملت بلا هاملت" والذي قدم عام 1992 ضمن عروض مهرجان بغداد الثالث للمسرح العربي . وكان لتفاعل رؤيا المؤلف والمخرج أبلغ الأثر في الوصول إلى رؤيا تأويلية وتأليفية جديدة تماما ، وتفترق إلى حد كبير عن النص الشكسبييري لأنها – أساساً – تعتمد على نص مكتوب ، يمتلك رؤياه التأويلية الخاصة .

إن الاتجاهات الجديدة في التعامل مع النص الشكسبييري ، والتي تتخذ لها في الغالب ، منحى إخراجيا تجريبيا وتأويليا قد تثير بعض الاعتراضات بسبب الحرية اللامحدودة التي يمنحها الفنانون المسرحيون لأنفسهم في إعادة قراءة وتأويل وإنتاج أعمال مسرحية معروفة لدى القراء والمشاهدين عبر العصور . وربما يعدّ البعض هذه الحرية انتهاكاً وتدنيساً لقداسة النص الكلاسيكي الأصلي .

وفي تقديري إن تاريخ المسرح ، في جوهره ، هو إعادة قراءة خلاقية للنصوص الكلاسيكية على وفق رؤى ومنظورات شخصية ومرحلية تنسجم وطبيعة كل مرحلة تاريخية وثقافية . فهاملت القرن الثامن عشر لا يمكن أن يكون هو هاملت القرن السادس عشر بل إن هاملت مطلع القرن العشرين لا يمكن أن يكون هو هاملت نهايات هذا القرن أو نسخة أخرى "أمينة" للنص الكلاسيكي الأصلي . ويمكن القول – وهو أمر بديهي – ان لكل مخرج رؤيته الخاصة للنص الشكسبييري ضمن الحقبة التاريخية الواحدة . فنحن لا نريد للمخرج – أي مخرج – أن يكتفي بترجمة النص أو قراءته وتنفيذه درامياً بطريقة حرفية وإلا لاكتفينا برؤياً إخراجية واحدة عبر التاريخ . لذا فحرية القراءة والتأويل والاجتهاد والإنتاج مشروعة ومقبولة تماماً، على الرغم من اننا قد نختلف – وهذا طبيعي – حول حجم هذه الحرية وحدودها ، وكيفية التصرف بها وهو أمر يتعلق بحوار الأفكار والرؤى والمناهج والارادات .

ونخلص من كل ذلك إلى أن الالتزام بالأسلوب الكلاسيكي او الأكاديمي في تقديم مسرحيات شكسبير لم يعد مقبولاً ونحن نستقبل الألف الثالث للميلاد . فهناك غربة بين المشاهد المعاصر

والعرض المسرحي الكلاسيكي . فما لم تكن هناك خصوصيات إخراجية أو تمثيلية أو رؤيوية متميزة حد التجاوز لا يبدو هذا الأسلوب مبرراً في العصر الحديث . ومع ذلك فلا بأس من اللجوء إلى هذا الأسلوب في الفعاليات ذات الطابع الأكاديمي والمدرسي ، وبشكل خاص تلك التي تقدمها أكاديميات ومعاهد وكليات الفنون .

ولذا فنحن ننحاز بشكل أكبر إلى بقية الأساليب التي تحاول أن تتجاوز المنظور الدرامي الكلاسيكي، وتخرج من سجن النص المغلق وشفراته المحددة ، إلى فضاء التأويل اللامتناهي عن طريق إعادة خلق النص المسرحي، وتأويله على وفق رؤياً معاصرة متجددة ، وبدرجات متفاوتة من التصرف والتأويل والتجريب . إلا أننا يجب ان نعترف إن هذه الأساليب الجديدة المتحررة تخلق جملة من التعقيدات والإشكاليات المتوقعة منها على سبيل المثال الغموض والتعقيد الذي يلف العرض المسرحي والذي قد يؤثر سلباً على القارئ العادي او الكسول وهو ما يدعو الى ضرورة الارتقاء بمستوى ثقافة المشاهد المسرحي.

فمثل هذا العرض يفترض - من الناحية المبدئية - اطلاع المشاهد المسبق على النص ، وهي في الواقع مشكلة يثيرها أي نص يعتمد على نص آخر، أو على سلسلة من التناصات والإحالات المباشرة أو غير المباشرة إلى نصوص مسرحية أو ملحمية أو روائية أو ميثولوجية . ولذا فأن مؤلف العرض المسرحي ومخرجه بحاجة إلى الاهتمام بمساعدة المشاهد على ملاحقة تفاصيل العرض الجديد عن طريق العناية بدرجة اكبر بأسلوب العرض والتقديم وضخ كمية مناسبة من المعلومات ، عن طريق الحوار طبعاً، تساعد المشاهد على التقاط خلفيات الصراع الدرامي . ومن المشاكل الأخرى التي يثيرها هذا المنحى تطرف بعض المعدين والمخرجين والمؤلفين في تعقيد العرض المسرحي واللجوء إلى بعض مستويات التغريب والفتنازيا والتعمية أحياناً لإثارة الدهشة وصدوم المشاهد المعاصر . وبعض هذه التقنيات واللعب مشروعة إلى حد كبير شريطة إن تكون عفوية وضرورية ، وتعبر عن حاجات الرؤية الدرامية والعرض المسرحي .

وسوف نتناول في المقاربتين التاليتين كيفية معالجة مخرجين ومؤلفين شباب مسرحية "هاملت" اخراجياً وتأليفاً.

لقد كان شكسبير دائماً موفقاً في إن يظل قريباً من الناس ، لا بسبب قدرته على اكتشاف الطبائع البشرية وعقد الصراع الأساسية داخل المجتمع والنفس الانسانية فقط ، بل وفي طريقة بناء نصه المسرحي وإدارة الحوار المسرحي ، وفي مراعاة إقامة صلة حميمة بين النص المسرحي والمشاهد . لذا فلنحذو حذو شكسبير وننصفه ، ولنجعل إعماله المسرحية الخالدة قريبة إلى قلوب الناس وعقولهم ، ومتجددة في الوقت ذاته وقادرة على ان تتكيف لشروط الزمان والمكان على وفق رؤى تأويلية متجددة و لا منتهية.

في مشروعية التجريب المسرحي والفني

تضعنا تجربة الفنان المسرحي الشاب ناجي عبد الأمير ، خاصة ونحن نوشك على مشاهدة عروض مهرجان المسرحيين الشباب ، وجهاً لوجه أمام إشكالية التجريب في المسرح العراقي بشكل عام وفي تجارب المسرحيين الشباب بشكل خاص. فلقد حاول هذا المخرج ، وبشكل لافت للنظر التعامل التأويلي الحر مع نصوص مسرحية أصبحت كلاسيكية منها بعض أعمال شكسبير مثل هاملت والمالك لير وعطيل – عبر نص "دزدمونة" ليوسف الصائغ .

وقد يثير هذا المعنى التجريبي الجديد لدى عدد من المخرجين الشباب الاعتراض بسبب الحرية اللامحدودة التي يمنحها هؤلاء المسرحيين لأنفسهم لإعادة قراءة وتأويل وإنتاج أعمال مسرحية معروفة لدى القراء والمشاهدين عبر العصور ، ويعد البعض هذه الحرية انتهاكاً وتدنيساً لقداسة النص الكلاسيكي الأصلي. وفي تقديري إن تاريخ المسرح ، هو في جوهره إعادة قراءة خلاقية للنصوص الكلاسيكية على وفق رؤيا شخصية ومرحلية تنسجم وطبيعة كل مرحلة تاريخية وثقافية. فهاملت القرن الثامن عشر لا يمكن ان يكون هاملت هو هاملت القرن السادس عشر كما ان هاملت نهايات القرن العشرين لا يمكن أن يكون هاملت مطلع القرن العشرين أو نسخة أخرى "أمينة" للنص الشكسبييري الكلاسيكي .

ويمكن القول ان لكل مخرج رؤيته الخاصة للنص الشكسبييري ضمن الحقبة التاريخية ذاتها فنحن لا يمكن أن يكتفي المخرج – أي مخرج – بمجرد "ترجمة" النص أو "تنفيذه" درامياً بطريقة حرفية ، وإلا لاكتفينا برؤية إخراجية واحدة عبر التاريخ. لذا فحرية القراءة والتأويل والاجتهاد مشروعة ومقبولة تماماً، على الرغم من اننا قد نختلف حول حجم هذه الحرية وحدودها ، وكيفية التصرف بها. وهو أمر يتعلق بحوار الأفكار والرؤى والمناهج .

وإذا ما كان الأستاذ سامي عبد الحميد قد تعامل بحرية تجريبية محدودة مع "هاملت عربيا" – وهو بهذا محدد بمستوى الوعي الفني والتجريبي الممكن آنذاك – وكان رائداً في هذا المجال ، فان الفنان ناجي عبد الأمير قد أعطى لنفسه حرية أوسع في التجريب الجريئ لهذه المسرحية. وقد سبق له وان فعل أمراً مماثلاً عند إخراجة لمسرحيتي "الملك لير" – التي سبق للفنان د. صلاح القصب ، وان قدمها على مستوى تجريبي خاص – و "دزدمونة" التي كتبها يوسف الصائغ استناداً إلى نص "عطيل" الشكسبييري .

وإذا ما كان الفنان ناجي عبد الأمير قد تقيد إلى حد كبير بالرؤيا الدرامية والفلسفية لنص "دزدمونة" ليوسف الصائغ ، فانه قد تصرف بحرية اكبر في تعامله مع النص الأصلي لمسرحية "هاملت". فهو لم يكتف بتقديم قراءة تأويلية لنص ، بل –وكما يخيل لي ، قد قام بتأليف نصه الخاص الذي اعتمده – محتذياً في ذلك منهج يوسف الصائغ ورؤياه في هذا المجال. وهذا النص يتشكل، كما يبدو ، من عملية توليف "كولاجيه" لفقرات مجتزأة من النص الشكسبييري الأصلي . ولقد وجدت إن هذا الفنان قد زواج بين رؤيا إخراجية تجريبية – وجدنا بعض جذورها في تجربة سامي عبد الحميد في مسرحية "هاملت عربيا" كما وجدنا فيما بعد تطويراً متميزاً لها في تجربة الفنان د. صلاح القصب وبشكل خاص في مسرحيتي "الملك

ليبر "و" "العاصفة"، وبين رؤيا تاليفية طليعية تذكرنا بأطروحات ارتو في "مسرح القسوة" وغروتوفسكي في "المسرح الفقير" وفي تجارب مسرح العبث. فالنص في مثل هذه التجارب يتعرض إلى ما يسميه غروتوفسكي إلى عملية "تدنيس" فعلية لقداسته. إذ لا يلتزم المخرج عادة بالنص الكلاسيكي، وقد يكتفي منه بحبكة واحدة، قد يقلبها رأساً على عقب – أو يكتفي بعدد اقل من الشخصيات، كما فعل يوسف الصائغ في إعادة كتابة مسرحية "عطيل" وكما يفعل عادة صلاح القصب بالنصوص الشكسبيرية الأصلية.

فرؤيا ناجي عبد الأمير في "هاملت" هي رؤيا تاليفية وإخراجية معاً – وان لم يكن قد نشر نصه المكتوب، كما فعل يوسف الصائغ. فالشخصيات لم تعد هي الشخصيات التي عرفناها في النص الشكسبيرى، وكذلك الصراعات والعقد والحركات الأساسية في المسرحية. ويمكن الاستدلال على إن هذا المخرج الشاب قد بنى نصه التجريبي باحتذاء منهج يوسف الصائغ ورؤياه التاليفية للنص الشكسبيرى. فتلما أحال يوسف الصائغ عطيل إلى ضحية، شبه مغفلة – لمؤامرة كبيرة حاكت خيوطها بقية الشخصيات المسرحية، فبدت مأساته – من وجهة نظر المشاهد – مزدوجة وباعثة على المفارقة والسخرية، فان ناجي عبد الأمير، هو الآخر، قد جعل هاملت مجرد ضحية لمؤامرة واسعة شاركت فيها بقية الشخصيات، ومنها حبيبته أو فيليا التي كانت في النص الشكسبيرى رمزاً للبراءة والعفة والطهارة، فأصبحت هنا مدنسة وخاطئة ومتأمرة على حبيبها "هاملت". والمخرج الشاب هنا يضارع أيضاً عمل يوسف الصائغ الذي جعل من دزدمونة البريئة والمخلصة – في النص الأصلي – امرأة لعوب ومتأمرة حاكت خيوط اللعبة ضد زوجها عطيل.

وإذا ما كانت ليوسف الصائغ دوافعه الإبداعية والفكرية والجمالية التي جعلته يقدم فلسفة شبه عبثية للوجود الإنساني وللعمل الفردي الايجابي، لا تخلو من حس بالمفارقة الساخرة فهل يمكن ان نقتنع بالدوافع الريؤية والفلسفية التي تدفع بمخرج شاب مثل ناجي عبد الأمير لاستنساخ هذه الرؤيا وإسقاطها مرة أخرى على نص مغاير تماماً لرؤياه التاليفية والإخراجية التأويلية الخاصة لشخصية هاملت، وان يقدم لنا "هاملته" الخاص، الذي لا يعيش عالمة على أية رؤيا أخرى، ولا يصبح مجرد "هامش" صغير ملحق بمتن أكبر.

"الكأس": علاقة البنية الإطارية بالمتن الدرامي

تنتمي مسرحية "الكأس" التي كتبها الأستاذ علي حسين ، الذي سبق له إن كتب نص مسرحية "الحريم" والتي أخرجها الفنان المسرحي شفيق المهدي ، وقدمتها الفرقة القومية للتمثيل بوصفها مسرحية جادة، إلى ذلك الاتجاه الطموح في المسرح العربي بشكل عام و وفي المسرح العراقي بشكل اخص والذي يرمي لإعادة قراءة وتأويل نصوص شكسبير المسرحية. وهي محاولات تراوح بين التقيد النصي بالإعمال الأصيلة وإعادة تأويل أو إنتاج أو كتابة هذه النصوص عبر رؤية حديثة ومعاصرة ، وهو ما دفعنا ، في مرحلة سابقة ، إلى فحص هذه الظاهرة في دراسة خاصة تحت عنوان "مسرحيات" شكسبير بين سجن النص وفضاء التأويل نشرت في مجلة "الفنون" الأردنية في مطلع التسعينات من القرن الماضي .

ويحق لنا إن نتساءل، ونحن نشاهد مسرحية "الكأس" التي استلهمت مسرحية "هاملت" لشكسبير عن خصوصية هذا التعامل مع النص الشكسبييري وما هي هي مبرراته وأهدافه ؟ وبشكل أكثر تجديدا ما الذي حققه المعد / المؤلف علي حسين – وهو هنا يرقى إلى مستوى المؤلف - في رؤيته الجديدة وما الذي حققه المخرج شفيق المهدي على مستوى العرض المسرحي وتجسيد هذه الرؤية التأليفية الجديدة .

تبدأ الحركة المسرحية الأولى من بنية إيطارية ودرامية وحكاية خارجية بدخول شخصين غريبين إلى فضاء المسرح الأول (في دور اداء الفنان فلاح إبراهيم) الذي يبدو بسيفه المسلول وخوذته ذات القرنين مثل مقاتل تتري ، والثاني (في دور اداء الفنان رائد محسن) الذي يبدو بتاج الريش الذي يرتديه مثل هندي احمر أميركي . ونحس بحالة الذعر التي تجتاح هذين الشخصين من هذا المكان الذي يبدو للوهلة الأولى مهجوراً ومخيفاً . لكنهما سرعان ما يلتقطان بعض الأصوات التي تؤكد كون المكان مأهولاً بأشخاص آخرين . وفعلا يفاجآن بمجموعة من الشخصيات المسرحية التي تسد عليهما طريق الهرب . ونكتشف إن هؤلاء الأشخاص هم أعضاء في فرقة مسرحية مولعة بتقديم مشاهد قصيرة من عروض مسرحية مختلفة ، كما يعلن الغريبان إنهما أيضا ممثلان، ويتفق الجميع على تقديم عمل مسرحي مشترك نكتشف فيما بعد انه نص مؤول عن مسرحية "هاملت" لشكسبير .

وبهذا ندخل من الحكاية الإيطالية الخارجية إلى سلسلة من الحكايات الثانوية الفرعية التي تضعنا داخل إطار ما يسمى بما وراء المسرح "Meta - theater" أو المسرح داخل المسرح . فالبنية الإيطالية تقوم بالتناسل إلى سلسلة من الحكايات الدرامية المسرحية ، على غرار البنية الإيطالية الحكائية في (إلف ليلة وليلة) إلى إن تستقر عند نص كبير هو النص المعدل لمسرحية (هاملت) . إلا إن المؤلف – كما يبدو – وربما بسبب استغراق نص (هاملت) للعرض المسرحي بكامله ، قد نسي الحكاية الإيطالية الرئيسية فلم يشر إليها في النهاية ، وان كان قد تذكرها مرة واحدة في منتصف العرض عندما عاد الغريبان إلى شخصيتهما . ولذا فقد انتهى العرض المسرحي بانتهاء نص مسرحية (هاملت) فانقطع تواصل البنية الإيطالية وبالتالي انتفاء ضرورتها ، لأنها لم تعد مكوناً بنيوناً سردياً أو درامياً أو دلالياً، وكان يفترض إن يربط المؤلف ثانياً هذه البنية ويضمنها الدلالات الملائمة أو ان يستغنى عنها كلياً والدخول مباشرة إلى المتن الدرامي الجديد دونما بنية إيطارية خارجية مثلما فعل خزعل الماجدي في مسرحية (هاملت بلا هاملت) مثلا ، أو مثلما فعل الفنان الأردني حكيم حب في مسرحية "هاملت يصلب من جديد" ، التي قدمت خلال مهرجان بغداد الرابع للمسرح العربي

خلال شهر شباط من العام الحالي . أو كما فعل ذلك الشاعر يوسف الصائغ عندما قام بكتابة نص موازٍ لمسرحية عطيل أسماه "ديزدمونة"

وإذا تجاوزنا هذا الخلل الناجم عن قطع سياق البنية الحكائية الإطارية ، وانتقلنا إلى المعنى الداخلي المعد، نجد أنفسنا أمام تساؤلات تتعلق بمعرفة ماهية الانزياحات التي حققها المؤلف في بنية النص الهامليتي ، وما أراد إن يقوله تحديداً .

اشرنا إلى ان مسرحية "الكأس" تفيد إلى حد كبير من بنية ما وراء المسرح أو المسرح داخل المسرح، وهي بنية سبق لشكسبير أن وظفها في مسرحية "هاملت" ذاتها عندما قدم عرضاً مسرحياً لإمام عمه الملك وأمه الملكة . وبينما أشغلت تلك المسرحية الثانوية حيزاً صغيراً من بنية العرض المسرحي الشكسبييري ، بوصفها "نصيصة" ليس إلا ، نجد إن هذه البنية الثانوية قد التهمت ما تبقى من بنية العرض المسرحي بكامله . ويخيل لي ان المؤلف في الأصل كان مشغولاً بالرغبة في تقديم معالجة فكرية وسياسية للنص الهامليتي عن طريق إجراء إسقاطات معاصرة محددة تتعلق بإشكالية الحكم والسلطة في المجتمع الإنساني، وما تجره هذه الإشكالية من صراعات ومؤامرات داخلية يلعب فيها كأس السم بوصفه علامة سيميائية دوراً كبيراً للوصول إلى كرسي العرش الملكي . ومن هنا جاء اختيار المؤلف اسم (الكأس) عنواناً لمسرحيته ، مومناً إلى ان كأس السم يصبح في أنظمة الحكم الأوتوقراطي هو السيد والمنتصر الوحيد في النهاية. فهاملت، الضحية ، في النص الهامليتي يتحول في مسرحية "الكأس" إلى قاتل ومتآمر أيضاً، عندما يقتل أباه الملك بكأس السم، وينصب نفسه ملكاً بمعونة بولونيوس، (والد اوفيليا)، مما يثير غضب اوفيليا حبيبة هاملت، التي تقرر الانتقام لمقتل أبيها. وهكذا تتآمر مع (موراشيو) صديق هاملت المقرب لقتل هاملت بكأس السم أيضاً، وتنصيب هوراشيو على العرش. و لكن العرض المسرحي ، يومئ لنا ، في المشهد الأخير، إلى أن مسلسل التآمر والخديعة الذي يكون فيه الغالب الوحيد هو كأس السم يستمر ، دونما انقطاع عندما يظهر الحارس في نهاية العرض المسرحي ، وهو يحمل الكأس (في لقطة ستوب كادر) في إشارة علامية ودلالية ناطقة .

ان مسرحية (الكأس) بهذا التحوير(الراديكالي) الجذري لبنية متن (هاملت) ومسارات الصراع الدرامي تبتعد عن جوهر الرؤيا المسرحية الأصلية ولا تبقي إلا المسميات والشخصيات الأساسية وهي بحد ذاتها ، وبمعزل عن الرؤيا المسرحية ، ومستويات الصراع الداخلي لا قيمة كبيرة لها. لقد اعترف لي المؤلف ، في حوار خاص ، بأنه كان قد كتب نصه المسرحي هذا بعيداً عن مسرحية (هاملت)، إلا انه أثر ، لاعتبارات عديدة، أن يدمج بين نصه المسرحي وبين مسرحية (هاملت) . وهذا الاعتراف الشخصي يفسر إلى حد كبير طبيعة هذا الافتراق الجذري بين جوهر الرؤيا الدرامية في مسرحية شكسبير، وبين الرؤيا الدرامية في مسرحية "الكأس" .

لقد كان بإمكان المؤلف انقاذ عمله بضخ المزيد من الدلالات والإشارات السياسية والإيديولوجية لتتحول المسرحية إلى معالجة لازمة الحكم والسلطة التي تسعى إلى تشريحها والناجمة عن تجاهل صناديق الاقتراع التي أقصيت وتحوّلت إلى مجرد ديكور أو إكسسوار مسرحي ثانوي .

من كل ذلك نرى إن مؤلف (الكأس) قد ظل يتأرجح بين نص ممثلي له رؤيته الدرامية والفلسفية هو نص شكسبير المعروف، وبين رؤيا شخصية عائمة ظلت موزعة بين نص أصلي - ومعاصر ربما - ورؤيا خاصة لم يوفق - أو لم يجرو - في تجسيدها بطريقة درامية موفقة . مما أدى إلى ان يجور على النص الشكسبيري دونما إنصاف أو مبرر. ترى ما الذي فعله المخرج شفيق المهدي وهو يتناول هذا النص وكيف فهمه وما هي التقنيات التي استخدمها في العرض المسرحي ؟ بدءاً يجب الاعتراف بان الفنان شفيق المهدي هو واحد من مخرجينا المسرحيين الشباب الواعدين الذين يمتلكون الرغبة الأصيلة في البحث عن ما هو مبتكر وجديد بعيداً عن السباحة في المياه الراكدة الآسنة . ولذا فقد اقترن اسمه بعدد من الأعمال التجريبية التي كانت تنظر إلى العرض المسرحي بوصفه لعبة درامية وجمالية معقدة ،بحاجة إلى إدارة بارعة، لذا نراه قد بذل جهداً استثنائياً لتحريك هذا النص، وتغذيته بالعناصر الديناميكية التي تجعله دالاً ورمزاً . وقد سعى المخرج في البداية بطريقة شخصية لافته للنظر، إلى تغيير ملامح صالة العرض المسرحي . فمكان العرض هو منتدى المسرح الذي هو بيت بغدادي تراثي ، خصص لتقديم عروض ذات طابع خاص ، تجريبية أو شبابية في الغالب ، تلائم طبيعة هذه العروض المسرحية . ومنتدى المسرح بوصفه مكاناً للعرض المسرحي كان دائماً يغذي العرض المسرحي، بل ويحدد الكثير من جماليات هذا العرض، وحتى ليشعر المشاهد أحيانا بالعلاقة العضوية بين العرض والمكان ، وباستحالة تقديم بعض العروض على خشبة مسرح تقليدي : إذ تنشأ علاقة عضوية بين أرضية العرض المسرحي والأرضية التي يجلس - أو يقف عليها - المشاهد . ثمة ألفة وتفاعل بين الجمهور وفضاء العرض المسرحي الذي يوفره هذا الفضاء البغدادي الذي هو مزيج من مسرح الشارع ومسرح العلبة (أو الغرفة) في آنٍ واحد. وتشغل مكانة خاصة في هذا المسرح،البنية المعمارية الجانبية والسلم الحلزوني والطبقة العلوية بشرفاتها الدائرية ، بل وحتى الطابوق الاعتيادي يثبت إشارات التراثية والفولكلورية و الخاصة إلى جمهور المشاهدين .

المخرج شفيق المهدي حاول تغييب خصوصية هذا المكان عندما افقده سماته التراثية وحوله إلى مسرح علبة عن طريق الإسراف في استخدام القواطع البيض التي أحاطت بالجدران من كل جانب تقريباً ، وأقامت بذلك حاجزاً بين الجمهور وبين المكان الأصلي. لكن لنعترف بان هذا الإجراء الذي حول الفضاء المسرحي إلى غرفة بيضاء نظيفة وحديثة قد أسهم في إعادة تنظيم عنصر الصوت والصدى والإنارة ، وأتاح فرصة أكبر لمصمم السينوغرافيا الفنان جبار جودي العبودي للإفادة من هذا الفضاء. حيث بدت المؤثرات الصوتية والضوئية ومفردات الديكور والاكسسورات والأزياء أكثر حضوراً وفعالية . وكانت الإستراتيجية الإخراجية التي اعتمدها المخرج تفيد من معطيات المسرح التجريبي ومسرح القسوة - وكذلك مسرح الصورة في زواج بين مستويين من الأداء : مستوى التغريب البريشتي (المسرح داخل المسرح وتبادل الأدوار) ومستوى الاندماج السيكلوجي في العرض المسرحي (على غرار ما تفترضه مقترحات ستانسلافسكي في هذا المجال). ولقد أعار المخرج اهتماماً خاصاً للحركة المسرحية السريعة والى لياقة الممثلين وطاقتهم الجسدية والتعبيرية ، وقدم مشاهد درامية وإيقاعية ورياضية بارعة، نذكر منها على سبيل المثال، الحركات الرشيقة للفنانة إقبال نعيم ، وبشكل خاض المشهد المشترك مع هاملت ، وهي تسقيه كأس السم والذي برز فيه الفنان ناصر طه بوصفه فناناً متميزاً يمتلك حضوراً قوياً فوق خشبة المسرح ، كما يمكن ان نشير بشكل خاص إلى تلك

الحركة المسرحية المعقدة التي جرى فيها تدليك جسد هاملت على السلم وهي حركة سريعة ودقيقة تبعث على الإعجاب .

لقد تجلت قدرة المخرج في إضفاء طابع حركي وحيوي على العرض المسرحي واستثمر بعض اتجاهات مسرح القسوة في هذا المجال، وبشكل خاص في التوظيف أعلامي لبعض الرموز في تجريد مشاهد القتل من عاطفتها وتقديمها بطريقة محايدة ، كما هو الحال عند ارتو وجان جينية، كما قدم بعض المشاهد المعبرة التي تنتمي إلى مسرح الصورة وبشكل خاص في تطبيقات الفنان صلاح القصب، ومنها المشهد الختامي الذي استغنى فيه عن اللغة بمشهد صورة، عميق الدلالة. ولا يمكن ان ننسى تلك المسحة الخفية الساخرة التي لا تخلو من كشف مبطن تجاه لعبة الحكم التي يمارسها الملوك والحكام، والطريقة التي يرتقون فيها العرش أو يسقطون منه، بفعل هيمنه كاس السم، عندما ينقلب فيها السحر على الساحر.

لقد بذل فريق العرض المسرحي ، وبشكل خاص الفنانة إقبال نعيم (اوفيليا) والفنان رائد محسن، مجهودات كبيرة للارتقاء بمستوى العرض المسرحي الذي يظل على الرغم من كل تحفظاتنا يمثل نقطة مضيئة في ظلام مسرحي يبعث على الأسى والشفقة معاً .

"حفلة الماس" ولعبة التجريب المسرحي

تجربة الفنان المسرحي د.صلاح القصب بالاشتراك مع الفنان كريم رشيد في مسرحية "حفلة الماس" التي قدمتها الفرقة القومية للتمثيل على مسرح الرشيد ، تجربة

مثيرة وتستدعي وقفة جادة من قبل جميع النقاد والفنانين المسرحيين . فالتجربة، كما يبدو، تمثل أقصى درجات التجريب في المسرح العراقي ، وهي تنزع لقطع كافة الجذور التي تربطها بالمسرح الأوسطي . انها باختصار نتجه نحو خلق مسرح – مضاد – يمتلك بدائله التعبيرية والجمالية الخاصة. وأرى ان هذه التجربة ، وان كانت تمتلك امتداداً لها في تجارب د. صلاح القصب السابقة فيما اسماه بـ "مسرح الصورة" فهي تجربة جديدة تماماً، وتقع خارج الإطار المألوف لمسرح الصورة ذاته .

في هذه المسرحية تم التخلي عن الوحدات التقليدية في المسرح ، وألغيت جغرافية خشبة المسرحية وتعطلت وظيفة اللغة الحوارية والاتصالية ، وبرز إلى الصدارة العرض المسرحي بوصفه غاية نهائية قائمة بذاتها ، ومكتفية بإمكاناتها . لقد تحول العرض المسرحي إلى عمل فني يضارع العمل التشكيلي ، وينحو بشكل خاص نحو الافادة من تقنيات المسرح الإيمائي الصامت "البانتومايم" . لذا لم تعد اللغة تشغل بوظيفتها المألوفة على خشبة المسرح و تحولت بالأحرى الى مجرد ملصقات وعلامات – أو بالأحرى دوال تفتقد إلى مدلولات محددة – ولذا لم تطمح لان تحتل موقعا مهماً في بنية العرض المسرحي، إنها تميل إلى التهميش ، والصمت أحياناً .

أن حركية العرض المسرحي ، باقانيمه الايقونية والمؤشيرية والرمزية هي التي تهيمن على خشبة المسرح ، بل يمكن القول ان اللغة ، شأنها شأن مظاهر العرض المسرحي مثل "السينوغرافيا" قد أصبحت جزءاً ثانوياً، وليس مكوناً أساسياً أو عضواً من مكونات البنية المسرحية ، وهو مكوّن معرض في المستقبل إلى الشلل التام أو الغياب . ويبدو إن هذا اللقاء بين د.صلاح القصب "مخرجاً" والشاعر "خزعل الماجدي" مولفاً للنص "قد أثمر هذه الرؤيا الحلمية المدمرة للواقع الإنساني . فالعالم كما تقدمه لنا خشبة المسرح يكاد أن يتحول إلى مصحة عقلية كبيرة – وليس إلى فردوس – وجميع الشخصيات تقف متساوية في القيمة ، وكلها تبحث عن الحقيقة وعن طريق للخلاص. وهي ، مثل إبطال صاموئيل بيكيت ، تنتظر غودو الذي لن يأتي أبداً . وهكذا يكرس العرض المسرحي رؤيا سوداوية عبثية يائسة لمعنى الوجود الإنساني . لكنه من الجهة الأخرى لا يكف عن تمجيد الإنسان والحقيقة والأمل بصفته قيماً إنسانية مطلقة ، وليست تجسيدات حسية ملموسة لواقع معين. وبهذا تعانق الرؤيا المسرحية مجموعة من القيم التجريدية المطلقة التي أطلقتها مخيلة تاليفية وإخراجية جامحة ورافضة واشراقية.

لقد كانت حركة المجاميع على المسرح مرسومة بشكل دقيق وليست عشوائية كما تبدو للوهلة الأولى . وكانت هنالك دائما حركات ثانوية – أو ربما رئيسية – تجمع حركة هذه المجاميع حول بؤر مسرحية واضحة تتساوى فيها و في القيم ، المواقع الجغرافية لخشبة المسرح، بين ما هو أمامي وخلفي ، وما هو يميني أو يساري، أو في الوسط. فكل المجاميع تتحرك تقريباً حركة شبه إيقاعية في آن واحد، وان كان الضوء يسلط عن طريق اللغة أو الحركة أو الفعل الدرامي على بؤرة أو مجموعة بذاتها ، فان

المجاميع أو البؤر تظل تواصل فعلها الذاتي طيلة المسرحية. ومعنى ذلك انه لا توجد حالة إظلام أو انتظار أو هامشية بالنسبة لأية مجموعة أو بؤرة ثانوية .

قد يقال هنا ان هذا العرض لا يقدم شيئاً محدداً للمشاهد الاعتيادي. بل ان مثل هذا المشاهد قد يخرج خالي الوفاض من قاعة المسرح , وهو راي لا يخلو من بعض الحق , فاذا ما شئنا الاحتكام إلى هذا العرض بمقاييس العرض المسرحي الصارمة والمعروفة , قسيكون من الطبيعي ان نعجز عن فهم حمولاته المعرفية والجمالية والرؤيوية المغيبة، ولكن اذا ماشئنا التريث ، وإعادة النظر والتأمل والحكم فقد نتوصل إلى أحكام أخرى . لنتفق اولاً ان هذا العرض هو أنموذج تجريبي ، بل هو متطرف في نزعة التجريبية. ومعنى هذا ان العروض التجريبية بشكل عام ، تواجه إشكالات خاصة في التقليل عدم صلاحيتها لمخاطبة الجمهور الواسع. لكننا من الناحية الأخرى ، لا يحق لنا ان نرفض مبدأ التجريب بحد ذاته ، أو أن نغلق الباب بوجهه. فهو لابد وان يظل نافذة للابتكار والتجديد ، وان كان يخاطب جمهوراً خاصاً ومحدوداً .ولذا فإذا نظرنا إلى هذا العمل بوصفه يسعى لخلق قيم مسرحية مضادة وبديلة ، يكون من المنطقي ان نصغي إلى التجربة ونتلقاها بعقول مفتوحة وعيون بريئة ، وصولاً إلى منابع عطائها الحقيقي .

ومن هذا المنطلق ، أرى إن تجربة "حفلة الماس" هي تجربة جريئة وذكية وتحفز المشاهد على ان يشحذ مخيلته وحواسه لتلقي العرض بوصفه شكلاً فنياً وحركياً من طراز جديد ، وهو عرض قادر في جميع الأحوال على ان يمنح المشاهد متعة ثقافية وفكرية صادقة من نوع مغاير .

ولذا فان عرضاً تجريبياً كهذا يتطلب من الناقد – كما أرى – أدوات جديدة للفحص والرؤية والحكم ، وهي أدوات وصفية تأخذ بنظر الاعتبار آليات العرض المسرحي المعقدة والرموز المسرحية والشفرات والحمولات السيميائية والمعرفية التي وظفت خلال العرض ، وهو مطلب لا يمكن ان يتحقق كما اعتقد إلا على مستوى التحليل السيميائي الشامل لتقنيات العرض المسرحي والرؤيا الشعرية للنص ذاته ، مع عدم اسقاط ادوات التحليل المسرحي الاخرى التي تأخذ بنظر الاعتبار كلية العرض المسرحي بشموله ومكوناته المختلفة .

" نساء لوركا " :تعريف المرأة ودورة الاستبداد

اللعبة المسرحية والتأليفية التي خاضتها الفنانة د. عواطف نعيم، مؤلفةً ومخرجةً، في عرضها المسرحي الجديد "نساء لوركا" والذي قدمه "محترف بغداد المسرحي" الذي أسسه الفنان عزيز خيون على قاعة المسرح الوطني في 14/ 5/ 2006 ضمن فعاليات) نهارات المدى (تنطوي على مغامرة كبيرة: فهي في الجوهر، تنهض على افتراض تخيلي تجتمع فيه شخصيات مسرحية مختلفة ومن فنون درامية مستقلة، تحت سقف واحد.

فقد شاءت د. عواطف نعيم ان تدعو بطلات مسرحيات لوركا الأربع "ماريانا بنيدا" و"برناردا ألبا" و"عرس الدم" و"يرما" الى وليمة دموية فاجعة تحت سقف بيت برناردا ألبا الكئيب المغلق والعصي على الفرخ، والذي تخيم عليه ، بصورة أزلية، طقوس حدادٍ دائم ليس بسبب وفاة الاب، وتهيمن عليه ارادة فردية مستبدة هي ارادة الام والارملة والطاغية برناردا ألبا، التي تحيل حياة بناتها الخمس في مسرحية لوركا الاصلية: أو غسطينا وماجلينا، واميليا ومارتيريو واديليا الى سجن مظلم، فالنوافذ موصدة والستائر مسدلة والهواء راكد واللون الاسود هو لون الحداد الابدي المفروض على الجميع.

ولم يكن اختيار د. عواطف نعيم لاعمال الشاعر المسرحي الاسباني الشهيد فيدريكو غارسيا لوركا الذي اعدته العصابات الفاشية الفرانكوية في وضع شبيه بالمشهد العراقي اعتباطياً، فقد عرف عن هذا الشاعر المسرحي تعاطفه العميق مع قضية المرأة الاسبانية في عصره حتى لتبدو مسرحياته موقوفة بشكل كلي على تحليل هموم المرأة ومعاناتها ووجه القمع والاحباط والتعسف الذي تتعرض له من قبل المؤسسة الاجتماعية، بل ان دور البطولة في مسرحياته يكاد يكون مقتصراً حصرياً على العناصر النسوية. فمسرحية "بيت برناردا ألبا" مثلاً تقتصر على العناصر النسوية وتخلو كلياً من العناصر الرجالية، وهو امر ينطبق على معظم اعماله المسرحية الشعرية بنسب متفاوتة والتي تحمل عنوانات بطلاتها مثل "يرما" و"ماريانا بنيدا" و"الاسكافية العجيبة" إضافة الى "بيت برناردا ألبا".

وقد كنت اتوقع ان تعتمد المؤلفة الى افتراض أو اجتراف بنية درامية جديدة تتحرك من خلالها شخصيات لوركا النسوية الخمس، ولكنها وللأسف اختزلت ذلك بعملية "تصرف" محدودة من خلال الاتكاء على بنية درامية جديدة مأخوذة كلياً عن مسرحية "بيت برناردا ألبا" في سلسلة من النتائج بل والمقتبسات المباشرة، بين برنادرا ألبا وبناتها الخمس في مسرحية لوركا. تعتمد المؤلفة الى استعارة ثلاث شخصيات مسرحية من مسرحيات لوركا الاخرى والاحتفاظ بحضور شخصية مسرحية واحدة فقط من بنات برناردا ألبا هي الابنة الصغرى "اديليا". وهكذا اقتضت المسرحية على شخصية الام المتسلطة واربع من نساء لوركا، وهي نفس البنية الدرامية والمكانية لمسرحية لوركا الاصلية

"بيت برناردا ألبا."

تقوم البنية الدرامية على تضاد حاد ضمن ثنائية السيد / العبد، أو الحاكم المستبد/ المواطن المضطهد، حيث تمثل شخصية برناردا المحور المركزي للصراع الدرامي. فهي رمز للاستبداد والهيمنة المطلقة المتحكمة في حركة الشخصيات الأربعة، فهي الام، والحاكم المستبد في الوقت ذاته. ويمثل الصراع بين ارادتين: ارادة السلطة الحاكمة الغاشمة، و ارادة التمرد والحرية مركزاً محورياً في نمو الحدث الدرامي وتفجيره في نهاية العرض المسرحي عندما تنتصر ارادة الحرية التي تمثلها الشخصيات النسوية الأربعة بقتل رمز الاستبداد والسلطة الطاغية برناردا ألبا، وقد ادت الدور الرئيس لشخصية برناردا الفنانة الكبيرة فاطمة الربيعي التي تقمصت الدور بنجاح كبير، حتى بدا حضورها على المسرح طاغياً ومؤثراً. وقد اعتمدت في حركاتها على انموذج للعسكري المتغطرس، وكان الحذاء العسكري الثقيل الذي ترتديه علامة سيميائية على حضور السلطة العسكرية.

وكنا نأمل ان توفق المؤلفة في إعادة نسيج الحدث الدرامي الجديد وحوارات الشخصيات المسرحية بطريقة تهدف الى تصعيد الصراع، لكن الكثير من خصوصيات نساء لوركا تضيع تماماً، وتبدو بعض الشخصيات وكأنها تتحدث مع نفسها في مونولوجات طويلة شبيهة بحوارات مسرح العبث وبشكل خاص في مسرح صموئيل بيكيت "في انتظار غودو".

فشخصية يرما التي قدمتها الفنانة اقبال نعيم كادت تضيع في زحمة الحوارات غير المترابطة، ويات من العسير على المشاهد العادي ان يدرك كنه الازمة الصراعية التي تعيشها يرما المتمثلة في توقها الى الأطفال والتي تصطمم بلا مبالاة الزوج أو عقمه، وهو ما دفعها في مسرحية لوركا الاصلية الى قتل زوجها الذي حرمها من الأطفال وهي تصرخ " :لقد قتلت ولدي."

كما ان شخصية "العروس" التي ادتها الفنانة عواطف نعيم ضاعت هي الأخرى وهي شخصية مركزية في مسرحية لوركا المشهورة "عرس الدم" حيث تعتمد هذه الشخصية الرومانسية الى الهرب في ليلة عرسها مع حبيبها (ليوناردو) مفجرة بذلك نهراً من الدم ينتهي بمقتل شابين جميلين : ليوناردو الحبيب من جهة والزوج المفجوع بكبريائه من جهة أخرى. لقد بدت لنا شخصية "العروس" في العرض المسرحي الحالي باهتة وعرضية ولم تستطع ان تستقطب انتباه المشاهدين.

لكننا نعترف من الجانب الآخر، بنجاح المؤلفة في خلق شخصيتي (ماريانا) و (اديللا) اللتين هيمنتتا على الفعل الدرامي. وماريانا هي في الاصل بطلة مسرحية لوركا الموسومة "ماريانا بنيدا" وتدور احداثها حول امرأة عاشقة وثورية في آن واحد ، تطرز من اجل حبيبها الثوري علماً لثورة قادمة، لكن خيوط الثورة تنكشف قبيل التنفيذ ويهرب قادة الثورة بينما تسقط البطلة

(ماريانا) بايدي رجال السلطة ، لانها قامت بتطريز كلمة الحرية على راية الثوار. وعلى الرغم من التعذيب الوحشي ترفض ماريانا الادلاء باسماء الثوار وتفضل ان تعتلي المشنقة دفاعاً عن قيم الثورة. ومن الجدير بالذكر ان مسرحية لوركا هذه كانت قد قدمت على المسرح لأول مرة عام 1927 حيث قام الفنان السريالي الكبير سلفادور دالي بتصميم ديكور المسرحية. لقد نجحت الفنانة (سمر محمد) في اداء دور ماريانا بحرارة واستطاعت ان تنتزع اعجابنا بحضورها المؤثر، كما كان اصرارها على الصمود والتحدي ملهماً لبقية شخصيات المسرحية للتمرد والانتفاض على برناردا البا رمز السلطة الغاشمة في نهاية العرض المسرحي الجديد.

وربما وبالدرجة ذاتها، نجحت المؤلفة في تطوير شخصية (اديللا) التي قدمتها بصورة باهرة ومتألقة الفنانة الشابة (شعاع ضياء) وهي بالاصل الابنة الصغرى للام برناردا ألبا في مسرحية لوركا الاصلية. كانت (أديلا) في العشرين من عمرها، وكانت تبحث عن حقهها في الحب متحدية طقوس الحداد والموت والعقم التي تفرضها الام المستبدة على المناخ الاسري، فتقيم علاقة مع حبيبها (بيب آل رومانو) وتقرر الهرب معه في مشهد شبيه بهرب العروس مع حبيبها ليوناردو في مسرحية "عرس الدم". لكن الام المستبدة تسد الطريق بوجهها وترديها قتيلة لتتحول الى ضحية أخرى من ضحايا الاستبداد والقمع.

ومن هنا نرى ان الفنانة د. عواطف نعيم قد زاوجت الى حد كبير بين دور المؤلفة والمعدة ولم تكن مجرد معدة بتصرف لنصوص لوركا المسرحية بسبب اتكائها على على تناصات حوارية ولفظية وشعرية مفرطة والتزامها بنية درامية ومكانية وزمانية واحدة مستقاة من مسرحية "بيت برناردا ألبا". لكننا مع ذلك لا نقلل من اهمية العنصر التأليفي الجريء للفنانة عواطف نعيم، وهو جهد يذكرني بمنحى مهم في كتابات مؤلفينا المسرحيين في استلهام الاعمال المسرحية الكلاسيكية وتقديمه عبر منظورات جديدة مثل مسرحيات شكسبير. ولاشك في ان الإضافات التي قدمتها الفنانة للنص الأصلي مهمة، ومنها تمرد الشخصيات اللوركوية النسوية في نهاية المسرحية ، وقتلها شخصية برناردا رمز التسلط والطغيان، وفي إضافة ثيمة جديدة، قد لا تبدو مبررة عندما تظهر سلطة الاستبداد في نهاية العرض المسرحي ثانية ممثلة هذه المرة بشخصية يرما التي تعيد تقمص شخصية الحاكم المستبد لتكرر ما اعلنته برناردا ألبا في بداية المسرحية.

"اعلمن جميعاً ان الحداد لدينا طويل ، ينبغي ان لا يدخل خلاله

من ابواب هذا المكان، ولا من منافذه حتى هواء الطريق نفسه

ولتعتبرن منافذ هذا المكان ، كما لو كانت مسدودة لا مخرج منها ولا مدخل اليها."

وكانما لتأكيد استمرارية دورة الاستبداد الازلية وتواصل ثنائية الجلاد/ الضحية

عبر التاريخ الانساني.

وفقت المؤلفة/ المخرجة في اضاء مسحة تراجمية قاتمه على الجو المسرحي تقترب الى حد كبير من اجواء مسرح القسوة عند ارتو، وتذكرنا بشكل خاص باجواء مسرحية "الخدمتان" للمسرحي الفرنسي جان جينيه، حيث البطولة النسوية مطلقة، وحيث تهيمن القسوة على كل تفاصيل العمل المسرحي. وكانت الفنانة عواطف نعيم آنذاك ، كما اتذكر، البطلة الرئيسية لمسرحية جينيه تلك.

هذا وكانت عناصر السينوغرافيا التي صممها الفنان سهيل البياتي مختزلة وتعبيرية الى حد كبير، وافادت الى حد من بعض مقومات مسرح الصورة عند الفنان صلاح القصب وبشكل خاص في توظيف دلالة القماش الابيض والسنائر التي استحدثت لتؤدي وظائف مختلفة، فقد استخدمت تارة كقماط متخيل للأطفال وكمشنقة تارة أخرى.

ولا يسعنا في النهاية الا ان نشد على ايدي فريق العمل والفنيين وبشكل خاص الفنان سنان العزاوي الذي نظم الاضاءة المسرحية والفنان المغترب معتز عبد الكريم الذي اعد الموسيقى التصويرية والمؤثرات، والفنان عماد غفوري الذي اختار وصمم الازياء المسرحية، والفنان بهاء خيون الذي اشرف على الادارة المسرحية.

ومما لاشك فيه ان نجاح "محترف بغداد المسرحي" في تقديم مثل هذا العرض المسرحي المبتكر وفي هذا الطرف بالذات تأكيد آخر على حيوية المسرح العراقي الجاد، وتطلعه لتجاوز كل العقبات والتحديات وهو ايضاً تأكيد على تمسك الفرد العراقي ببناء حياة مدنية سلمية آمنة بعيداً عن اصوات المفخخات وانهار الدم التي يغرق بها التكفيريون والارهابيون ارض العراق الطاهرة.

تظل مسرحية "نساء لوركا" خطوة مهمة على طريق خلق مسرح عراقي جاد.

"الظلال" ومسرح الأطروحة

طرحت مسرحية "الظلال" التي قدمت ضمن عروض يوم المسرح العالمي في العراق عام 2009 مجموعة من الإشكاليات المسرحية والفنية والفكرية الساخنة التي تؤكد جدية الفنان المسرحي العراقي ورغبته الصادقة في التفاعل العميق مع الواقع الاجتماعي الذي أفرزته عملية التغيير السياسي بعد 2003 . والمسرحية مأخوذة في الأصل عن مسرحية عالمية هي "الموت والعذراء" للكاتب المسرحي التشيلي الأصل -الأمريكي الجنسية (اريبيل دورفمان) وترجمها إلى العربية المترجم العراقي علي كامل ، ونشرتها دار المدى عام 2005 .

ومسرحية "الظلال" محاولة جادة لأستلهاام الواقع الاجتماعي والسياسي العراقي الجديد ، وقد وفق الفنان هيثم عبد الرزاق في إعداد المسرحية وإخراجها على وفق رؤيا إخراجية جريئة ، أضفت الكثير من اللمسات الفنية والفكرية العميقة على الفعل الدرامي الأصلي . وقد نهض ممثلو العرض الأساسيون : الفنانة د. إقبال نعيم والفنان د. ميمون الخالدي والفنان فلاح إبراهيم ، بدور كبير في الارتفاع بمستوى العرض المسرحي من خلال حضور فاعل ومؤثر ، عزفوا فيه ببراعة على سيمفونية الجرح العراقي الساخن .

يمكن النظر إلى مسرحية "الظلال" ، وكذلك إلى المسرحية الأصلية "الموت والعذراء" بوصفها مسرحية "أطروحة" أو مسرحية أفكار بسبب محاولتها نقل رسالة سياسية محددة. وهي تذكرنا بتجارب عديدة في المسرح العالمي تمثلها بعض مسرحيات هنريك إبسن وبرنا ريشو وجان بول سارتر وهارولد بنتر وآرثر ميلر وبعض مسرحيات برتولد بريخت وغيرها .

تهدف مسرحية "الظلال" إلى نقل رسالة اجتماعية وسياسية وثقافية مفادها إننا يجب إن نوّمن بقيم التسامح إزاء أولئك الذين ارتكبوا جرائم ضدنا أو ضد المجتمع ، شريطة أن يبدي مرتكبو تلك الجرائم استعدادهم للاعتذار للشعب وللمجني عليهم وان يطلبوا العفو. وهذه الرسالة تعبر عنها حاليا مقولة "العدالة الانتقالية" التي أخذت بها بعض الدول مثل جنوب أفريقيا وتشيلي اللتين خرجتا من هيمنة أنظمة دكتاتورية وبوليسية تعرض فيها المدنيون إلى التعسف والاضطهاد ، وأحيانا الاختطاف والتغيب والقتل . وبعد سقوط النظام الدكتاتوري طرحت في الصحافة العراقية مسألة الأخذ بمفهوم العدالة الانتقالية . لكن ظهور محاور جديدة من الصراع في المجتمع العراقي منها استثناء الصراع الطائفي وانخراط عدد كبير من الذين ارتكبوا جرائم خطيرة ضد الإنسانية في ظل النظام الدكتاتوري بأنشطة إرهابية مسلحة ضد الشعب العراقي ، فضلاً عن الدور الخطير الذي لعبه تنظيم القاعدة لزراعة التماسك الاجتماعي والطائفي في العراق. وكل هذه العوامل قد أدت إلى إقصاء

هذه الممارسة ، وربما لأنها بدت غير عملية في ظل رفض مؤسسات العنف المنظم للدولة الدكتاتورية السابقة الاستعداد للتراجع والتخلي عن العنف أو الاعتذار للضحايا وأسرهم وللشعب العراقي بصورة عامة .

وإذا شئنا أولاً التوقف أمام النص الغائب "الموت والعذراء" بوصفه النص الغائب الذي يلهم مسرحية "الظلال" يمكن التأكيد أن هذه المسرحية كانت من المسرحيات القليلة التي حظيت باهتمام كبير من قبل الأوساط المسرحية والسينمائية والفنية في العالم . والمسرحية كتبت أصلاً عام 1991 ، بعد تجربة معاناة صعبة للمؤلف تعرضت فيها حياته مراراً لخطر الموت . فقد كان المؤلف (ارييل دورفمان) مستشاراً ثقافياً للرئيس التشيلي السابق (سلفادور آلندي) الذي أطاح به الدكتاتور (بينوشيت) ، من خلال انقلاب دموي دعمته المخابرات الأمريكية آنذاك . وكان شاهداً على المجزرة التي تعرض إليها الشعب التشيلي وقادته ومفكره ومثقفه . وكانت نجاة المؤلف بأعجوبة حالفه فيها الحظ ، لان اسمه كان ضمن قائمة الأسماء المطلوب تصنيفها ليلة الانقلاب الفاشي . وقد واصل الكاتب المسرحي الكتابة بعد وصوله إلى الولايات المتحدة ، لفضح جرائم نظام (بينوشيت) الدموي .

ويشير المؤلف (دورفمان) إلى انه استقى ثيمة المسرحية من واقعة حقيقية نشرتها الصحافة التشيلية آنذاك (أي بعد عودة الديمقراطية) مفادها إن رجلاً تشيلياً أنقذ حياة شخص انقلبت عربته في الطريق العام وكادت أن تودي بحياته . وإثناء دعوة ذلك الرجل للغريب ضيفاً في منزله تميز الزوجة صوت ذلك الرجل الغريب والضيف بوصفه الرجل الذي عذبها أو اغتصبها إثناء التحقيق . وهكذا يعيد المؤلف توظيف هذه الثيمة ليقدّم لنا دراما فكرية تقع في ثلاثة فصول وثمانية مشاهد وتتركز على ثلاث شخصيات مسرحية فقط هي الزوجة باولينا سالاس او (انا ماريا ميراندا) وهي في الأربعين من العمر ، وكانت طالبة في كلية الطب عندما اختطفها البوليس التشيلي ، حيث تعرضت إلى التعذيب والاعتصاب من قبل المحقق (روبيرتو) وهو في الخمسين من العمر ، وهو نفس الشخص الذي ساعد زوجها (جيرارود ايسكوبار) وهو محام

في الخامسة والأربعين ويعمل محققاً في الهيئات المعنية بالكشف عن جرائم رموز النظام الفاشي السابق .

ومثلما يحدث في الخبر الصحفي تكتشف الزوجة (باولينا ساليناس) أن الضيف الغريب الذي ساعد زوجها في إصلاح العطل الذي حصل لإطار سيارته والذي جاء لرد التحية ، إنما هو ذلك المحقق الذي عذبها واغتصبها . ولم يكن من السهل عليها الجزم بان هذا الضيف وهو طبيب كان يشرف على التحقيق هو نفسه المحقق . فمع أن صوته لا يمكن أن تخطئه (كانت معصوبة العينين آنذاك) لكنها تتذكر انه كان يستمتع أثناء تعذيبها واغتصابها بالاستماع إلى معزوفة (شوبرت) الوترية "الموت والعذراء " . ومن هنا جاء العنوان الأصلي للمسرحية ولذا قررت حسم تردها بتفتيش سيارة الطبيب الضيف حيث وجدت شريطاً يتضمن معزوفة "الموت والعذراء " وعدت ذلك دليلاً حاسماً يقطع الشك باليقين .

ولذا تبدأ الزوجة (باولينا ساليناس) بقلب المعادلة وممارسة دور المحقق وهي تصوب مسدساً نحو راس الضيف ، في محاولة للثأر لكرامتها وشرفها المنتهكين . ويقع الزوج في إحراج كبير بين مسؤوليته كرجل قانون وعدالة ، وبين رغبة زوجته في الانتقام ، حيث كان يشاظرها أحيانا تلك الرغبة ، ولكن إحساسه المهني كان يعيده إلى موقعه الطبيعي كمدافع عن القانون ، يرفض مبادئ الانتقام والثأر و يوكل كل ذلك إلى القانون . هذا هو جوهر الصراع الدرامي الذي يتصاعد وينحسم في النهاية عندما تطلب من الطبيب/المحقق أن يقدم اعترافاً خطياً واعتذاراً في آن واحد . وهو عندما يفعل ذلك يؤكد انه برئ وان ما كتبه كان لإرضائها ليس الا . لكن المؤلف يوقف مسلسل الانتقام بلقطة مسرحية فيها الكثير من التجريب المسرحي . عندما يتجمد الاثنان في مكانهما في لقطة بانثومايم وتبدأ الإنارة بالخفوت وتتصاعد فيه موسيقى الحركة الأخيرة لرباعية موتزارت بينما تهبط مرآة على شكل ستارة .

تحجب باولينا وربيرتو عن المشاهدين ، تدفع البعض منهم إلى النظر للحظات إلى صورهم المعكوسة في المرآة ، في الوقت نفسه تستمر موسيقى رباعية موتزارت فيما يتطلع المشاهدون نحو صورهم المعكوسة في المرآة . لكن الضربة الختامية تتمثل في المشهد الأخير ، وهو مشهد قصير يحدث بعد ثلاثة اشهر حيث يجلس جيراردو وباولينا داخل قاعة حفل موسيقية ، ويندمج جيراردو في حديث تخيلي عن مفهوم العدالة الانتقالية والمصالحة الوطنية وتسوية الخلافات ثم يلتفت جيراردو نحو باولينا وهي تتطلع إلى المسرح ويأخذ بيدها متجها بناظريه نحو المسرح . في هذا اللحظة بالذات تستدير باولينا لتلمح روبيرتو الذي يبادلها نفس النظر وتتشابك نظرا تهما معاً ، وتتصاعد في الوقت ذاته موسيقى رباعية موتزارت . هذه اللقطة الصامتة (البانتوميكية) هي علامة سيميائية دالة على ان صفحة جديدة قد فتحت في مشروع المصالحة الوطنية وتحقيق مبادئ العدالة الانتقالية ، لتؤكد نجاح العرض المسرحي في نقل هذه الرسالة الاجتماعية والسياسية والثقافية الكبيرة من خلال آليات العرض الدرامي وليس عن طريق الشعارات السياسية المباشرة ، وهو أيضا ما يبعد عن النص المسرحي تهمة الانزلاق إلى المستوى الإيديولوجي السطحي لدراما "الأطروحة" او "الأفكار" او "المشكلة" الذي هبطت إليه وللأسف بعض النصوص المسرحية العالمية التي كانت تنتمي إلى هذا النوع.

7. ولهذه الأسباب ، وربما لأسباب سياسية وإعلامية أخرى منها التضامن مع الشعب التشيلي في محنته لقيت المسرحية ترحيبا واسعا من لدن الأوساط المسرحية والثقافية في كل مكان في العالم . إذ حولت في السويد إلى أوبرا أثارت إعجاب المشاهدين ، كما قام المخرج البولوني العالمي المعروف (رومان بولنسكي) بإخراجها للسينما . وقد لاحظ احد النقاد إن بولنسكي قد وقف على مسافة واحدة من شخصيات الفلم ولم ينحز بشكل حاسم إلى أي منهم ، وقدمت المسرحية في إحدى دورات مهرجان دمشق المسرحي . وفي العراق قامت فرقة جماعة الناصرية

للتمثيل بتقديم المسرحية ضمن فعاليات "نهارات المدى الثقافية" وبإخراج الفنان ياسر البراك .

وربما أصبحت ، بفعل كل ذلك ، مسرحية "الموت والعذراء" مبعثاً للغواية بالنسبة للمخرج المسرحي ، وربما تمثل تحدياً أيضاً ، وخاصة عند محاولة تكييفها للواقع المحلي لهذا البلد أو ذاك . ويبدو إن هذا ما كان يدور في ذهن المخرج الدكتور هيثم عبد الرزاق الذي كان يواجه خيارين : الأول منهما يتمثل في تقديم العرض المسرحي كما هو دونما تغييرات جذرية في الأسماء والعقد والشخصيات والمشاهد ، كما يفعل معظم المسرحيين الذين قدموا هذه المسرحية من قبل ، أو أن يعمد إلى إعادة تكييف العرض المسرحي والصراع الدرامي بما يتوافق والمشهد السياسي الاجتماعي العراقي بعد التغيير بسبب القواسم المشتركة بين التجربتين الأصلية والعراقية . وآثر المخرج أن يعمد إلى الخيار الثاني ، وحسنا فعل . لقد أجرى المخرج هيثم عبد الرزاق مجموعة من التعديلات الأساسية لضمان تكييف العرض المسرحي مع الإشكاليات السياسية والثقافية والاجتماعية والنفسية للمجتمع العراقي في فترة ما بعد التغيير . واستبدل عنوان المسرحية الأصلي بآخر هو "الظلال" - إشارة إلى الرغبة في إزالة ظلال الماضي السياسي القريب على واقعنا الراهن. وقد عبر المخرج ابلغ تعبير عن مسح ظلال الماضي بحركة درامية شبه بانتومايمية تمثلت في استخدام المكائس في نهاية المسرحية لمسح آثار الماضي وظلاله والتمهيد لفتح صفحة جديدة . وكانت هذه الحركة قد أنجزت بفعل جماعي من قبل أبطال المسرحية جميعا ، وذلك يمثل علامة سيميائية تختزل مقولة "المصالحة" و "العدالة الانتقالية" التي تنهض عليها المسرحية الأصلية بطريقة درامية تعبيرية موفقة . ولذا اظن أن الدكتور شفيق المهدي لم يكن بعيداً عن تأويل دلالة العنوان ، كما ورد في مطوية العرض المسرحي ، حيث ذهب إلى أن الفنان د. هيثم عبد الرزاق "يلقي بنور عرضه المسرحي المتميز على ظلال حياتنا العراقية جمالا وفكرا وتألقا ."

واختار المخرج لبطولة مسرحيته ثلاثة فنانيين مسرحيين كبار هم الفنانة د. اقبال نعيم بدور الزوجة (رفل) الشخصية المركزية في الدراما ، والتي تمسك بتلابيب الصراع الدرامي و تحركه بمهارة . و د. ميمون الخالدي بدور الزوج (عادل حامد) وكان دوراً إشكالياً معقداً لأنه وجد نفسه بين المطرقة والسندان ، بين مطرقة الانحياز إلى محنة زوجته وكرامتها المنتهكة وسندان التزاماته المهنية والخلقية بوصفه محققاً ورجل قانون . أما الممثل الثالث فهو الفنان فلاح إبراهيم الذي قام بدور الضيف الغريب الذي قدم المساعدة للزوج في إصلاح إطار عربته في الطريق والذي يتحول فجأة إلى متهم، وفي الحقيقة إلى جلد / وضحية في آن واحد ، عندما تتهمه الزوجة بأنه كان المحقق الذي عذبتها واغتصبها ، عندما كانت طالبة في كلية الطب . وهكذا يبدأ الصراع الدرامي بالتصاعد بين شخصيات المسرحية الثلاث وتقلب الزوجة (رفل)المجروحة الكرامة المعادلة عندما تتحول من ضحية إلى جلد وتذكرنا هنا بمسرحية

"المسافة" للشاعر يوسف الصائغ التي يتبادل فيها الضحية والجلاد الأدوار. لكن المؤسف أن المعد والمخرج هيثم عبد الرزاق قد اختزل الكثير من المشاهد والأفعال المسرحية وترك بذلك فجوات من الصعب ردمها من قبل مشاهد العرض المسرحي ، لأنها تمر سراعاً ودونما إضاءات تصب في باب العرض المسرحي ، أو الإرشادات المسرحية التي تساعد المشاهد على تلقي صور العرض المسرحي بصورة مناسبة . إذ بدت حركة الإطار غامضة ومبهمة وغير مفهومة ، كما كان بالإمكان توفير آليات الاستذكار والفلاش باك من قبل الزوجة في هيئة عروض مسرحية جانبية أو من خلال استثمار شاشة العرض السينمائي في لقطات سريعة. لقد كانت الحركة على المسرح محدودة إلى حد كبير ولم يستثمر القسم الخلفي العميق من المسرح بالصورة المطلوبة ، مع أن حركة الكراسي كانت مساعدة لكسر رتابة المشهد المسرحي وتغييره على وفق متطلبات العرض المسرحي نفسه . ولا اعلم لماذا أستبدل المعد

/ المخرج النافذة التي تطل منها الزوجة على البحر ، وبغداد ومعظم المدن العراقية تقع على نهري دجلة والفرات .

لاشك أن المخرج كان موفقاً في إجراء تعديلات جزئية تتوافق مع الخلفية والثقافة العراقية منها استبدال المقام العراقي بموسيقى مؤثرات لكن التعديل الأهم يتمثل في عملية كنس الظلال التي شارك فيها أبطال المسرحية ، وهي إشارة دالة على كنس ظلال الماضي بما فيها من عنف وتعسف وفتح صفحة جديدة ومبرأة من أدران الماضي وظلاله القاتمة ، ومفتوحة على روح التسامح والمصالحة مع الذات و الآخر على وفق مبادئ العدالة الانتقالية التي حاولت المسرحية الأصلية "الموت والعذراء" بوصفها مسرحية أطروحة التعبير عنها من خلال رسالة فنية وجمالية وفكرية رفيعة المستوى .

كنت أتمنى أن يفيد المخرج د. هيثم عبد الرزاق من تجربته العميقة في ورشة فضاء التمرين

المسرحي لاغناء آليات العرض المسرحي والحركي ، وخاصة في أثناء حركة الممثلين الداخلية ، وهو يسند الأدوار الثلاثة إلى ثلاثة من المع نجوم المسرح العراقي. إن توظيف مثل هذه التقنيات كان يمكن لها أن تضيء العالم الداخلي للزوجة المجروحة والمغتصبة والتي ظلت طيلة سنوات طويلة تطوي سراً عذابها الداخلي لتعرضها للاعتقال والتعذيب والاعتصاب في أقبية التحقيق. كما كان هذا التوظيف سيمنح الزوج فرصه للتعبير عن تمزقه بين مسؤوليتين كرجل قانون محايد ، وبين تعاطفه مع محنة زوجته، كما سيوفر للمحقق المفترض فرصة الكشف عن عالمه الداخلي بصورة أعمق وأكثر تأثيراً ودلالة. لكن هذا لا يقلل من مستوى الأداء الكبير الذي قدمه ممثلو العرض المسرحي الذين كانوا يتنافسون - بشرف - لسرقة الأضواء المسرحية من خلال عطاء داخلي يتفجر أحيانا في حركات ومواقف وردود أفعال غاية في التعقيد والترميز .

لقد كانت مسرحية "الظلال" بحق واحدة من العروض المسرحية الجادة التي يحق للمسرح العراقي أن يفخر بها وان يشد على أيدي طاقمها الممثل بالدكتور هيثم عبد الرزاق معداً ومخرجاً والفنان علي السوداني مصمماً للإضاءة والفنان محمد الربيعي معداً للموسيقى والمؤثرات الصوتية والفنان سامي فليح مصمماً للاكسوار وللفرقة القومية للتمثيل منتجةً ولكل من وقف وراء إخراج هذا العرض المسرحي بهذا المستوى الرفيع .

مسرحية "خارج التغطية": صرخة ضد مشعلي الحرائق

مسرحية "خارج التغطية" التي قدمتها الفرقة القومية للتمثيل دائرة السينما والمسرح خلال مطلع (اذار 2009) بعثت الامل في امكانية عودة الروح الى الحياة المسرحية العراقية الجادة التي تعرضت، شأنها شأن الكثير من الانشطة الثقافية الى الشلل والاهمال والتجاهل، بفعل عوامل منها تردي الوضع الامني في السنوات الماضية والمضاعفات الناجمة عن وجود الاحتلال واستشراء حالة الاحتراب

الطائفي وتجاهل الدولة او ربما تنكرها للدور الكبير الذي يمكن ان تنهض به الثقافة العراقية، بكل تنوعاتها واطيافها والوانها، في بناء عراق قوي ومعافى يسير بخطوات واثقة في طريق الحرية والديمقراطية والتعددية.

ومسرحية "خارج اللعبة" التي اخرجها الفنان المسرحي كاظم النصار، هي في الاصل معدة بتصرف من قبل الشاعر كريم شغيدل عن مسرحية "مشعلو الحرائق" للمسرحي السويسري ماكس فريش، والتي كان عنوانها "بيدرمان ومشعلو الحرائق"، وسبق للمسرحية ان ترجمت الى اللغة العربية تحت عنوان "مشعلو الحرائق" من قبل د. مصطفى ماهر في القاهرة، وحظيت باهتمام الاوساط المسرحية والثقافية العربية التي سبق لها ان احتفت بمسرحية اخرى للمؤلف هي "امير الاراضي البور".

وقد عمدت المسارح العربية، ومنها المسرح العراقي، لتقديمها على المسرح. اذ سبق للمخرج العراقي الراحل د. عوني كرومي وأن اخرجها لمسرح الهناجر للفنون في القاهرة، بعد ان توفرت الفرصة له لتنظيم ورشة مسرحية للتدريب على المسرحية لمدة ثلاثة اشهر، اعتمد فيها على مجموعة من المسرحيين المصريين. وقام في حينها الفنان نصير شمة باعداد الموسيقى التصويرية لها. كما قام الدكتور شفيق المهدي بتقديم هذه المسرحية على خشبة المسرح العراقي.

واحتفى المسرح المصري بهذه المسرحية حيث قدمت اثناء فعاليات المهرجان القومي الثالث للمسرح القومي من قبل فرقة الشباب التي قدمتها على مسرح السلام بالقاهرة وقام باخراجها الفنان سامح بسيوني عام 2007. كما قدمت في مصر باعداد مختلف تحت عنوان "نار يا حبيبي نار" من اخراج الفنان محمود ابو دزمة في عام 2007 ايضاً.

ومسرحية "مشعلو الحرائق" من المسرحيات المعقدة والصعبة والتي تتطلب استنتاجاً تاويلياً خاصاً لانها تنطوي على مستويات دلالية وسيمائية متعارضة وتقيم حواراً ظرفياً مع مرحلة تاريخية معينة، هي الفترة التي راحت فيها الفاشية تهدد العالم بالدمار والاجتياح. وأضاف الى ذلك فهي فنياً تتكىء على تراث مسرحي اوربي عريق يفيد من الكثير من الاتجاهات المسرحية منها المسرح التجريبي والعبثي او مسرح اللامعقول وتقنيات الميتا دراما، لكنها اساساً تنهل من معين مسرح بسكاتور السياسي بعض الشيء، وتستظل بمظلة المسرح الملحمي البريختي في الكثير من تطلعاته الدرامية والفنية والسياسية والايديولوجية.

ومن الجدير بالذكر ان مسرحية "مشعلو الحرائق" كانت قد كتبت لأول مرة عام 1953 على شكل دراما اذاعية، اما اول ظهور لها على المسرح فقد كان عام

1958 في مدينة (زيوريخ) السويسرية ، ثم اضاف لها المؤلف مشهدا ختامياً (تاسعاً) اضافة الى فصولها الثمانية الاصلية. وفي هذا الفصل يتجلى الحس الكوميدي الفاجع او ما يسمى بالفكاهة السواء التي عرفت بها المسرحية. وقدم هذا المشهد الختامي لأول مرة عام 1959 في فرانكفورت.

ويرى محرر كتاب "اساتذة الدراما الحديثة" الموسوعي ان بطل المسرحية "بيدرمان" لغةً هو ترميز للانسان العادي (كل انسان)، وانه يكشف بغبائه وخوفه عن غباء وخوف الشعوب الغربية اثناء صعود هتلر، التي اكتفت في البداية بموقف المتفرج على الكارثة. كما يكشف ايضاً كما يقول المحرران عن "الضعف الاخلاقي في داخلنا جميعاً. وتومىء المسرحية ايضاً الى التورط الجماعي للمشاهدين في هذه المأساة ايضاً. اذ يعد بطل المسرحية ممثلاً للطبقات الوسطى المتحضرة، فهو ينهمك بشؤونه الشخصية ومشروعاته التجارية الخاصة، لكنه يفتقد الى القدرة على القيام بعمل حاسم في لحظة الازمة. اذ انه يتعامله الرقيق والمتساهل مع مشعلي الحرائق الذين يستضيفهم في داره يعجل بوقوع الكارثة لا في منعها كما كان يتوقع . وربما تبلغ غفلة البطل ذروتها عندما يقدم لمشعلي الحرائق علبة ثقاب اشارة الى المسؤولية غير المباشرة عن الكارثة . ويذهب بعض النقاد الى ان الجميع يتحملون مسؤولية ذلك ومنهم الاغنياء بجشعهم واستغلالهم لأنهم يخلقون المبررات بسلوكهم هذا لمشعلي الحرائق للقيام بعملهم، والذي يصورونه على انه محاولة لتطهير العالم من شرور المجتمع، وهي حجة اعتمدت عليها قوى التكفير والارهاب والعنف في العراق وفي العديد من بلدان العالم، لاحراق وتدمير كل شىء وقتل الابرياء تنفيذاً لفلسفة اجرامية مماثلة.

وهكذا يدين ماكس فريش في مسرحيته هذه المواطن العادي ويحمله مسؤولية اخلاقية كبيرة ، فيما جرى في اوربا عند صعود هتلر من خلال الاكتفاء بدور المتفرج غير المسؤول، دون المشاركة بفاعلية في منع الكارثة، على الرغم من التحذيرات المتكررة التي كانت تطلقها جوقة رجال الاطفاء الذين كانوا يحذرون من الانخداع بكلمات مشعلي الحرائق، الذين يندسون بين الناس ليرتكبوا في النهاية جرائمهم البشعة، والتي احوالو فيها المدينة الى سلسلة من الحرائق المتصلة، والتي انت على لاخضر واليابس. ثمة تقنيات مهمة لجأ اليها ماكس فريش منها اعتماد بنية المسرح الملحمي ومحاولة اشراك جمهور المتفرجين والسعي لكسر عنصر الايهام والوقوف ضد عملية الاندماج بالفعل المسرحي او التماهي مع الشخصيات المسرحية. وقد اعتمد المؤلف على عنصر تنظيمي مهم لحركة الزمن يتمثل في دقائق ساعة المدينة المتكررة التي تذكرنا برواية (يوليسيس) لجيمز جويس والتي كانت تؤشر لاقتراب الكارثة . ويرى معظم النقاد ان مسرحية ماكس فريش هذه

تنطوي على حس كوميدي ساخر، ربما يتصاعد لاحقاً في المشهد الختامي (التاسع) بشكل اوضح والذي يجعل المسرحية تنتمي الى ما يسمى بالكوميديا (الغروتسكية) التي تعتمد على الغرابة والسخرية كما تمتلك عناصر (الباروديا) او المحاكاة التهكمية الساخرة ، وهي تتسم بانهماك مؤلفها بهوم العصر وتحميل الفرد العادي المسؤولية الاخلاقية عما يدور حوله من كوارث وحرائق ويدعوه الى العمل من اجل منع وقوع الكارثة وعدم الاكتفاء بالتفرج عليها.

من هنا نرى ان مسرحية (بيدرمان ومشعلوا الحرائق) في نصها الاولي وبفصلها الختامي التاسع، مسرحية ليست سهلة كما يعتقد البعض، ذلك انها اولاً وقبل كل شيء مسرحية فكرية وسياسية وتنطوي على حوار ساخن حول مسؤولية الفرد العادي عن مصير العالم ، وتطرح اسئلة وجودية غاية في الحساسية وهي تظل معرضة لقراءات وتاويلات متعددة نابعة من غناها وثراء افكارها .

فما الذي فعله الفنان كاظم النصار مخرجاً ، وما الذي خرج به الشاعر كريم شغيدل معداً في هذا العرض العراقي المعدل (خارج التغطية) . لقد حاول هذا الثنائي الربط بين انشغالات النص الاصلي وهموم الواقع العراقي الجديد بعد سقوط الدكتاتورية ومجيء الاحتلال، وتحديدًا بعد تصاعد اعمال العنف والتخريب والارهاب ،حيث شهدنا منذ البداية سلسلة من الحرائق التي شملت مؤسسات الدولة تلتها في السنوات اللاحقة اعمال تخريب وتدمير، من خلال استخدام السيارات المفخخة والعبوات الناسفة والاحزمة الناسفة قام بها اراهابيون و قتلة محترفون بحجج وتبريرات لا تختلف كثيراً عن حجج (مشعلي حرائق) ماكس فريش.

الا اني اعتقد بأن ملامسة الواقع العراقي ظلت بسيطة ومحدودة وهي لا تختلف كثيراً عن ابحاث النص الاصلي ذاته ،فهو نص مشع ودال شأنه شأن الكثير من النصوص الدرامية الكلاسيكية والحديثة، التي كانت تحمل للمشاهد العراقي دائماً دلالات وموحيات ترتبط، بصورة من الصور، بواقعه اليومي سياسياً واجتماعياً وثقافياً .ولكن رغبتنا ان تكون الملامسة اعمق واشمل واكثر ارتباطاً بالتراجيدية العراقية .

لاشك ان عملية ترحيل الحدث المسرحي من بيت بطل المسرحية (بيدرمان) الى خشبة المسرح العراقي هو انجاز مهم ، لانه اتاح الفرصة للمخرج والمعد معاً للقيام بعملية اختزال للكثير من المشاهد والاماكن ،كما ان ذلك مهد الطريق امام تبلور آلية(المسرح داخل المسرح) من خلال تقديم سلسلة من البروفات المسرحية المتتالية لمسرحية هاملت في بداية العرض المسرحي،والتي تنتمي الى تقنية (الميتا-دراما) كما ساعد ذلك على استثمار طاقات المسرح الملحمي ،وخاصة من خلال تبديل

الازياء المسرحية امام الجمهور، وتبادل الادوار المسرحية. لكن هذا التوظيف لمقومات العرض المسرحي الملحمي ظل محدوداً الى حد كبير بسبب التضحية بدور الجوقة (جوقة رجال الاطفاء). ومالت المسرحية نحو نوع من التعبيرية بدلاً من تعميق الحس الملحمي وزج المشاهد في العرض المسرحي من خلال اشراك الصالة او اقتحام الممثلين انفسهم لفضاء الصالة المسرحية، وهو ما اعتمدته بعض العروض المسرحية المصرية عند تقديم هذه المسرحية في القاهرة 2007. لكن العرض المسرحي حاول ان يعوض عن ذلك بالتفاته تقنية مؤثرة وذكية تتجلى في توظيف العارضة السينمائية في نهاية العرض المسرحي ،

لتعميق الحس الملحمي البريختي وللتعويض جزئياً عن غياب الجوقة الموسيقية. ويمكن القول ان المخرج قد بذل جهداً طيباً في تأنيث الفضاء البصري والسينوغرافي للعرض المسرحي وان اعتمد في الاساس على عناصر بسيطة ومحدودة وتعبيرية في الغالب. ولاشك ان استخدام الطاولة كمركز لجغرافيا المسرح كان موفقاً الى حد كبير ، كما كان توظيف الابواب المتحركة جذاباً وكسر سكونية السطح المسرحي شبه الساكن. ولاشك ان جميع المؤثرات الصوتية والبصرية ، ومنها الموسيقى التصويرية والانارة والديكور والازياء كان لها الاثر الكبير في تكامل الكثير من مقومات ومفردات العرض المسرحي. ولايمكن لنا هنا ان نتجاهل الجهود الكبيرة لممثلي العرض المسرحي :حسين سلمان ومازن محمد مصطفى وصادق عباس وايد الطائي وشهرزاد شاكر والذين وقع عليهم العبء الاكبر في الارتفاع بمستوى العرض المسرحي في غياب تقنيات اخرى كان بالامكان توافرها وادخالها فوق خشبة المسرح بسبب اختزال عدد الشخصيات المسرحية الى خمس فقط.

تظل مسرحية(خارج التغطية) مساهمة مسؤولة وجادة ، جدير بالمسرح العراقي بأن يعتز بها لانها حاولت ان تحمل هموم الواقع العراقي وجراحه، وفي الوقت نفسه اطلقت صرخة عالية ضد صانعي الموت والخراب والعنف وسعت لاستنهاض همم الناس وتحريك ضمائرهم من خلال اطلاق سلسلة من الرسائل البصرية السياسية والفكرية والجمالية للتحرك بمسؤولية اخلاقية واجتماعية لمنع حدوث الكارثة والدفاع عن قيم الحياة والحرية والمحبة.

"تفاحة القلب": النص والنص الغائب

تؤشر مسرحية "تفاحة القلب" للكاتب المسرحي فلاح شاکر – فيما أرى – منحىً جديداً في كتابات المؤلف الدرامية، يمكن لها إن تشكل محوراً لسلسلة من الأعمال الدرامية تضارع تلك التي استلهما المؤلف من كتاب "ألف ليلة وليلة".

تتشكل المسرحية من سبعة مشاهد (اختزلها المخرج من احد عشر مشهداً في الأصل.) ويتمحور الصراع الدرامي فيها بين شخصيتين رئيسيتين (رجل وامرأة) هما الملك وطالبة الكيمياء ، وتتناول – فيما تتناول – قضايا حساسة منها علاقة الحاكم بالمحكوم ، الحب والخديعة ، الوفاء والخيانة ، العقل والعاطفة ، المنطق واللامنطق، وهي ثنائيات يمكن لها أن تنصوي تحت ثنائية مركزية هي ثنائية الظاهر و الباطن ، ومن الملاحظ إن الصراع الدرامي تركز على مستوى البنية الحوارية أساساً : اذ هناك لعبة خفية يلعبها الطرفان (البطل والبطلة) - من خلال الحوار الذهني – للدفاع عن منظومة قيم وتصورات كل منهما. ولذا بدت

المسرحية – بالنسبة لنا – مسرحية أفكار بالدرجة الأولى ، وربما بصورة ادق مسرحية أطروحة ، حيث يشكل الهم الفكري والمنظور الفلسفي والخلقي محوراً مركزياً تتحرك من خلاله الأحداث المسرحية . فالحوار الذهني الصارم بين العاطفة والحب ، والتفاني والتضحية من اجل الآخر ، من جهة وبين الأنانية والغطرسة والعنف وحب الذات المرضي من جهة أخرى، يهيمن على الصراع الدرامي بكامله . فالبطلة تمنح قلبها وحبها للملك ، في لحظة من لحظات الصفاء والتفاني يمتزج فيها الولاء للملك بالحب له – متناسية حبها لحبيبها أستاذ الكيمياء الذي اختطفه رجال الملك وغيبوه في أعماق السجون . ونكاد ان نتوهم – بوصفنا مشاهدين – إن الملك كان يبادلها مثل هذا الحب الحقيقي – وخاصة عندما عرض عليها السفر بصحبة حبيبها أستاذ الكيمياء – وانه قد تخلى عن نزعة الدموية النرجسية ، لكن جذور الأنانية والقسوة وحب الذات والتسلط تنتصر ، كما يبدو في النهاية على مشاعر الحب الحقيقي ، فيغضض الملك عينيه عن تفاحة القلب الحقيقية (الحب) الممتدة إليه طواعية ، مفضلاً عليها تفاحة القلب الفيزيائية التي ينتزعها من صدر حبيبته المخدوعة ، عن طريق الغدر والخديعة ، وعن طريق توظيف الأسطورة المقدسة وإيماءاتها المتجذرة في النفس الإنسانية (قصة التفاحة والخطيئة الأولى في الكتب المقدسة) . فالملك يوهم الحبيبة المخدوعة بان هانماً يدعوها لتناول التفاحة لكي يحقق معها ذلك التسامي الروحي الذي تجلى في قصة التفاحة الأولى في قصة آدم وحواء ، زاعماً بان هانماً يطلب منها فعل ذلك ، لكي يرتقي معها إلى عالمها ؛ عالم الحب الأزلي . وقبلت البطلة ان تخوض هذه المغامرة من تلقاء ذاتها من باب الوفاء والتفاني والولاء لكي تتسامى معه في عالم الحب ، لكن وضاعة الملك كانت اكبر من كل ذلك : فقد كانت لعبة رخيصة لتخديرها وبالتالي لإعدادها للمشرحة للحصول على تفاحة القلب الفيزيائية ، والتي سوف تنتقل إلى قلب الملك المعطوب . وهكذا يضحى الملك بتفاحة الحب الحقيقي مفضلاً عليها ذاته المريضة .

ومن الواضح إن قصة التفاحة – التي تمثل لوناً من ألوان التناسل المتوازي – لا تأتي على مستوى المقاييس والمحاكاة ، وإنما على مستوى المفارقة الساخرة Irong إذ إن إعادة إنتاج القصة يجرى هذه المرة على مستوى دموي ملئ بالخديعة والمكر والأنانية . ففي المرة الأولى (في الحكاية المقدسة) كانت القصة تمثل على مستوى من السمو والرفعة والتراجيديا معاً، أما في المستوى الجديد – داخل البنية الدرامية الراهنة – فهي تجرى على مستوى الكوميديا السوداء . في الحكاية الأصلية، تقدم الأنثى (حواء) التفاحة الى آدم، مدفوعة بإغواء الأفعى التي حرصها الشيطان. إما في الدراما الراهنة فالرجل (الملك) هو الذي يقدم التفاحة إلى الأنثى (الحبيبة المخدوعة) ، وبذا يتلبس الرجل (الملك) دور الأفعى والشيطان معاً . ولذا يقيم "النص الغائب" هنا تناسل مفارقة ساخرة مع النص الدرامي الراهن ، وهكذا يتدرج الصراع الدرامي – في مستوى الحوار الفلسفي والذهني أساساً – بين موقفين : الحب بكل ما فيه من روحية وتسام وتضحية واندماج بالآخر ، وبين لغة العقل والقسوة والمنطق والخديعة بكل ما فيها من عنف وصرامة وأنانية : وهذا يشير إلى ان المسرحية كان يمكن لها أن ترتقي إلى مستوى "مسرح القسوة" عند انطونين ارتو ، لو أنها اعتنت بتنمية وتفجير العناصر والنزعات الدموية في سلوك البطل ، وخاصة وان هذه المسرحية تخبئ في أحشائها – على مستوى التناسل – "نصاً غائباً" مقاربا آخر يتمثل في مسرحية "كاليغولا" لألبير كامو . إذ يمكن إن ننظر إلى

مسرحية كاليغولا "بوصفها صراعاً بين أردتين ورؤيتين : كاليغولا (الملك) الأثاني النرجسي الدموي الذي يشعر بعبثية الحياة – بمفهوم كامو الوجودي السيزيفي – وبين المؤسسة الاجتماعية التي ترفض هذا التسلط النرجسي. لكن قسوة الملك ونرجسيته تدفعانه للتضحية بكل شئ والى تدمير مؤسسة السلطة الرومانية وتقاليدها ، بل وحتى للتضحية بحبيبه وعشيقة (كايزونيا) التي أخلصت له وأحبته ، لكنها تجد نفسها في النهاية وقد أصبحت واحدة من ضحايا نزعه الدموية المدمرة وتضيع معها توسلاتها به وتذكيره بحبها "لن تستطيع إنكار الحب "مع إجابته الساخرة "الحب ياكايرونيا لا شئ " .

ومن الواضح إن المؤلف المسرحي فلاح شاكر قد أختزل الصراع الدرامي الواسع في مسرحية "كاليغولا" لألبير كامو إلى صراع بين شخصيتين فقط : الملك (مقابل كاليغولا) والحبيبة المخدوعة طالبة الكيمياء (مقابل العشيقة كازونيا وبقية أفراد المؤسسة الاجتماعية الرومانية) . ولذا فقد تركز الصراع – بشكله الحوارى – بين هاتين الشخصيتين، بعد الاستغناء عن تعدد الشخصيات المسرحية. ومثل هذا المنحى الاختزالي في البناء الدرامي وفي بناء الشخصيات المسرحية يضعنا إمام ظاهرة بنوية في الدراما العراقية، تتمثل في اقتصار الصراع الدرامي على شخصيتين فقط –وهي ظاهرة تتجاوز في سعتها وفعاليتها ظاهرة مسرحية الممثل الواحد (المونودراما). فالصراع في مسرح (المونودراما). يتمحور (من خلال المونولوج أصلاً الذي هو في الأصل حوار داخلي صامت وغير منطوق ، أو من خلال المناجاة والحديث الجانبي داخل الشخصية المسرحية الوحيدة، التي تحمل عبء الصراع الدرامي بكامله . إما في مسرح الشخصيتين، فالصراع الدرامي يتوزع بين اثنين من خلال الحوار (الدايالوغ) الدرامي المسموع أساساً، وليس عن طريق الحوار الفردي الداخلي (المونولوج) ،وبذا تتسع دائرة الفعل الدرامي وتزداد تنوعاً وتعقيداً . واعتقد انه قد حان الوقت لدراسة جماليات وشعرية هذا النمط من البناء الدرامي الذي يمكن إن نطلق مجازاً – من باب القياس - مصطلح (الدايو دراما)مقابل مصطلح (المونودراما) . وألفت بهذه المناسبة نظر نقاد المسرح وطلبة الدراسات العليا في قسم في كلية الفنون بشكل خاص . لقد كنت أتمنى إن تنمو عناصر الصراع الدرامي بشكل واضح ، وان لا يبدو هذا الصراع محسوما منذ البداية ، وان لا يقتصر أساساً على شكله الحوارى الحالى . إذ إن بالإمكان ضمان هذا التدرج في التصعيد الدرامي، وذلك عن طريق إعادة هيكلة حركة الأحداث من قبل المخرج أساساً، وبالاستعانة بعناصر السينوغرافيا الفنية لتحقيق نتائج أكثر حدة وتواتراً وفعاليةً . فقد كان بالإمكان إخفاء شخصية الملك في المشاهد الأولى ليمثل دور عاشق رومانسي يتسلل إلى شرفة البطلة ،وهو يرتدي قناعاً قاماشياً شفافاً ورداءً قصيراً (شبيهاً بما نراه في شخصية كازانوف أو دون جوان) ، وبهذه الطريقة يحاول الملك أولاً إن يكسب حب البطلة ضمن علاقة (رجل وامرأة) وان كنا سنواجه بإشكالية أخرى هي ارتباط البطلة بحب زميلها أستاذ الكيمياء، الذي أختطفه رجال الملك وغيبوه داخل أقبية السجن. وكان بالإمكان ان تظل البطلة تجهل حقيقة الملك لكن الجمهور المسرحي يبدأ لاحقاً بالتعرف التدريجي اى شخصية الملك، عن طريق سلسلة من المونولوجات والحوارات الجانبية *aside* التي يقيمها الملك مع نفسه، ويكشف فيها عن شخصيته الحقيقية ونواياه الدموية الخادعة . وكان بالإمكان توظيف عناصر سينوغرافية مختلفة : شاشة سينمائية ، آلات كاميرا ، كومبيوتر يهبط من الأعلى بإحدى الرفاعات ، أجهزة تليفون نقال وغيرها ، وهي وسائل فعالة للكشف الداخلي عن عالم البطل السري ، وبذا يتعمق الصراع بين الضدين المركزيين : الظاهر

والباطن بطريقة أكثر تجسيماً ودرامية . وبعد إن ينمو الصراع الدرامي بهذا المستوى، تحين اللحظة المناسبة التي يكشف فيها الملك عن شخصيته الحقيقية أمام الحبيبة المخدوعة التي تشعر بالصدمة والمفاجأة ، في تصعيد جديد للصراع الدرامي نحو الذروة . ويفضل إن تقتصر هذه المرحلة من التصعيد الدرامي على عملية التعرف فقط على شخصية الملك ، دون إن تكتشف للبطلة النوايا الحقيقية المخادعة للملك لإرجاء لحظة التأزم والذروة ولتعميق الإحساس بالتوتر والترقب ، ومن ثم تهيئة الأحداث الدرامية للوصول إلى الذروة في الصراع الدرامي، عندما تكتشف البطلة النوايا الخبيثة للملك، وبذا تكشف الباطن المخبأ وراء مظهر ظاهري زائف . حيث يزداد إحساس البطلة بالفجعة ، ولكن بعد فوات الأوان وبعد إن يكون حد السكين قد بدأ يجرز الروح بوحشية. كما يمكن إرجاء هذه الذروة عندما تتناول البطلة التفاحة المخدرة ، حيث يعترف لها الملك بنواياه الحقيقية ، ولا بأس بأن يضعها على نقالة إسعاف متحركة ويغطيها بملاءة بيضاء ،مثل تلك التي تستخدم في ردهة العمليات ، ويدور خلال ذلك حوار بين البطلين يضع النقاط على الحروف، ويكشف قذارة اللعبة الملكية التي تتحول فيها البطلة إلى ضحية تماماً، مثلما تحولت العشيقة (كايزونيا) إلى ضحية أمام نزوات كاليغولا الدموية .

إن هذه التصورات – كما نعتقد – ستضمن تعديلاً جذرياً في التصعيد الدرامي للحدث وتفجر طاقات أكبر كما إن هذا التدرج في التصعيد الدرامي سيخلص العرض المسرحي من النمطية والرتابة والخطبة ، خاصة إذا ما أعيد توظيف عناصر السينوغرافيا المختلفة ، لاغناء العرض المسرحي ، على وفق هذا التصعيد المتدرج للصراع الدرامي .

والمواقع إن السينوغرافيا قد لعبت دوراً مهماً في استكمال وتفعيل آليات العرض المسرحي. واعني بالسينوغرافيا هنا كل الجوانب التي تسهم في تأنيث الفضاء المسرحي بصرياً وسمعيًا كالديكور والموسيقى والأزياء والمكياج والمؤثرات الصوتية والضوئية والسمعية . ويبدو إن هذا التصور العريض للسينوغرافيا سيجعل المخرج والمؤلف الموسيقي ومصمم الديكور وصانع الأزياء وعامل الإضاءة أطراف مشاركة في خلق هذا الفضاء التعبيري والجمالي الواسع . ويجب ان نعترف بان الفنان جبار جودي العبودي – الذي تحمل العبء الأكبر من هذا المشروع السينوغرافي – قد حاول منذ البداية استثمار الفضاء المكاني الجغرافي الكامل للمسرح وبشكل خاص لعمق خشبة المسرح مثلما فعل مخرج مسرحية "العوادون" التونسية، حيث كان دخول الملك في بداية المسرحية من عمق المسرح ، كما وضع كرسي العرش في احد المشاهد اللاحقة في العمق المسرحي. إلا إن هذا الفضاء الواسع والعميق سرعان ما أهمل وراح القسم الأمامي يهيمن على حركة الحدث المسرحي . كان الديكور المسرحي بسيطاً : رمزياً وتعبيرياً وفيه الشيء الكثير من العفوية والشاعرية ، ووظفت الأعمدة الرخامية الرومانية بطريقة دالة ، وخاصة عند اختزالها وتحريكها والتلاعب بتوزيع كتلتها ، وجاءت ملابس البطلين عصرية وثابتة ، على الرغم من وجود إحياءات تاريخية (كالأعمدة الرومانية وكرسي العرش). وفي تقديره كان بالإمكان تصميم أزياء مغايرة للملك، وخاصة في المشهد الافتتاحي شبيهة بملابس فرسان العصور الوسطى من العشاق أمثال كازانوف أو دون جوان ، عن طريق استخدام رداء خفيف وقناع قماشي شفاف للإيهام بمشهد اللقاء الرومانسي الموهوم. ولا بأس ان تخفي هذه الملابس الظاهرية الجوهر الباطني للأزياء العصرية. وكان بالإمكان ارتداء الملك ملابس ملكية، كالرداء والصولجان عندما يجلس على العرش ، وان يبدو بمظهر الجلاد (أو

الطبيب الجراح) في المشهد الختامي، عندما يكشف المشهد الأخير عن حقيقة نواياه الدموية تجاه البطلة وكأنه الجلاد الذي ينفذ حكم الموت بالضحية أو الجراح الذي يشق بسكينه صدر الحبيبة ليسرق منها قلبها . ويكون من المفيد تماماً استثمار بعض عناصر التفرغ المسرحي في التأثيث السينوغرافي (الملك وهو يستخدم جهاز هاتف نقال حقيقي أو وهمي ، جهاز كومبيوتر يهبط من الأعلى بواسطة رافعة خاصة، يجعل الملك على صلة بمراكز النظام والسلطة ، شاشة سينمائية تدون عليها سيرة حياة البطلة، والأرقام والمعطيات التي تبين تطابق نسيج قلب البطلة مع نسيج قلب الملك. وبالإمكان توظيف المناجاة المسرحية والحديث الجانبي لفضح بعض أفكار البطل ونواياه التي يرغب في إخفائها عن البطلة .

إما الإنارة فقد كانت غنية ومعبرة ومتوافقة بصورة عامة مع الحدث المسرحي ، لكنها تركت فترات تعتيم وإظلام طويلة وثقيلة بين بعض المشاهد. وكان بالإمكان تلافياً عن طريق استخدام إنارة دوارة ومتحركة مثل تلك التي تستخدم في صالات الديسكو ، لتزيد من احتدام الفعل المسرحي وتسهم في شد الجمهور المسرحي إلى خشبة المسرح . ويمكن القول ان الموسيقى التصويرية التي ألفها خصيصاً الفنان سلام سلمان كانت بشكل عام شفافة وتلقائية ، وان كان الإيقاع الموسيقي يرتفع في بعض المواطن التي يتطلب فيها بعض الهدوء أو الصمت. ولذا فقد كان الإيقاع الموسيقي بحاجة إلى مزيد من التنظيم والتوازن والسير بموازاة التصعيد الدرامي . وأخيراً فقد كان التمثيل يمثل البؤرة المركزية التي استقطبت العرض (وهي خاصية تتعلق بمسرح الشخصيتين أو الدايدراما) . وكان الفنان الكبير سامي عبد الحميد (كما عودنا) رائعاً ومتمكناً ، وان كان بحاجة إلى ليونة أكبر وإلى بعض الرشاقة في الحركات (خاصة في المشهد الأول الذي يتقمص فيه دور العاشق الرومانسي) وإلى المزيد من التلوين في الإيقاع والنبزات والحركات والإشارات لتجنب الرتابة والنمطية (وهي مسألة تتحمل مسؤوليتها كما أرى الرؤيا الإخراجية والتأليفية، ذلك ان النص المسرحي كان قد حسم الصراع منذ البداية ، فبدت الأمور محسومة ومنتهية. وهذا التصور أوحى بالنمطية والثبات والاستقرار . ويمكن القول إن الفنانة ألاء حسين تمثل خامة مسرحية ممتازة قابلة للتطور والرعاية لأنها أدت دوراً مركباً بتلقائية عالية لا يتوفر إلا لدى قلة من الفنانات المسرحيات المحترفات .

مرة أخرى . انتهز هذه الفرصة لآحيي كادر العرض المسرحي ، واعبر عن تقديري للجهود المبذولة للارتقاء بالمسرح العراقي الجاد للخروج من أزمتة الراهنة ، واستعادة عافيته وقدرته على رفد المسرح العربي بكشوفات جديدة على مستوى الرؤيا الدرامية والإخراجية والسينوغرافية ، لمواجهة ظاهرة المسرح التجاري الهابط ، الذي راح يسئ إلى الذوق المسرحي، ويهبط بمستوى رسالة المسرح المقدسة، التي ظلت هدفاً ثابتاً من أهداف المسرح العراقي عبر تاريخه الطويل

"العبة الشاطر" ومسرح المونودراما

في اللحظة التي يولد فيها الخطاب المونودرامي، فإنه يحمل معه إشكالياته الخاصة، فهو خطاب ملغوم بالتساولات والاعتراضات والشكوك. فالخطاب الدرامي هو خطاب حوارى في الجوهر، قائم على الحوار والصراع والفعل الدرامي. وهو فضاء مفتوح لأصوات الشخصيات المسرحية المتعددة التي تتحرك وتكشف عن وعيها وحضورها، بعيدا عن تدخل المؤلف المباشر وسلطته الاتوقراطية. فلماذا هذا الكسر المتمعد لقانون الدراما باتجاه اختزال أهم مقومات العرض الدرامي عن طريق اختزال الحوار والشخصيات وأحيانا الصراع والاقتصار على صوت واحد؟ أهى عودة إلى أشكال السرد الحكائى والروائى؟ أهى عودة إلى بعض ضروب الحكى الشفاهى الشعبى متمثلة فى شخصية (الحكواتى) فى الموروث الشعبى؟ ماذا تعنى هذه الظاهرة ذاتها؟ أتمثل علامة قوة أم علامة انحطاط فى مسيرة التجربة المسرحية الحديثة؟ هذه وغيرها أسئلة تفرض نفسها علينا بالتأكد، بوصفنا متلقين ومشاهدين لأي عرض مونودرامى. أنا أرى إن تجربة المونودراما ليست تجربة ملفقة وغريبة على الدراما، كما يخيل للبعض فلقد كان العرض المسرحى منذ بداياته الأولى يكشف فى داخله عن مشاهد مونودرامية متكاملة .

في الواقع إن المونودراما أو دراما الممثل أو البطل الواحد، لم تنضج إلا في العصر الحديث وتحديدًا منذ مطلع القرن العشرين، وعلى الرغم من بداياتها الجنينية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. فالظاهرة تقتزن أساسًا بتفاهم الاستلاب والضياع والاعتراب التي راح يعيشها الإنسان داخل المجتمع الصناعي الحديث. فقد راح الإنسان يحس بالتوحد والاستيحاش وأخذت علاقاته الاجتماعية تضمر وتنقطع، وقد أدى ذلك إلى تركيز الفن على حالة الإنسان المستلب والمعزول هذا، فكان إن ركز علم النفس على كشف الأعماق الدقيقة للشخصية الإنسانية، واكتشفت الرواية الحديثة تقنية (تيار الوعي) امتثالًا لهذه الضرورة الجمالية والسيكولوجية. وبدأت الشخصية الفردية تتضخم وتتطاول كرد واحتجاج على حالة الاستلاب التي تعاني منها هذه الشخصية، فأخذت تظهر أعمال قصصية وروائية تكاد تقتصر على شخصية قصصية واحدة، وبشكل خاص في مجال القصة القصيرة و الرواية القصيرة، وكان أن امتد تأثير ذلك إلى الميدان المسرحي. وظهرت الحاجة إلى هذا اللون الذي أطلق عليه مصطلح (المونودراما) في مجتمع صارم، يقيم فيه الحوار وتضعف به القدرة على التواصل، وتصادر فيه حرية الفرد وتستلب بقسوة لا يبقى فيها مجال للديالوغ الحوارية وللأصوات الغيرية، وعندما يكف الديالوغ (الحوار) عن السيرورة يطل المنولوج – ذلكم هو الجدل في الفن الدرامي. ولو فحصنا الكثير من أعمال مسرح اللامعقول، لوجدناها تنطوي على مواقف مونودرامية خالصة، خاصة بعد أن تكف الشخصيات المسرحية عن التواصل والحوار الفعلي التواصل وتظل مقتصرة على حوارها الذاتي المنولوجي المقطوع عن الآخر.

وغالبًا ما نجد في فضاء دراما اللامعقول شخصيتين تقدم كل منهما مونودراما خاصة بها ليس إلا كما، هو الحال في مسرحية "في انتظار غودو" للبيكيت. ولو فحصنا الخطاب المونودرامي، عبر رؤيا نقدية جديدة، لاكتشفنا أن هذا الخطاب ليس مجرد خطاب أحادي ومونولوجي، بل هو بمفهوم باختيين محتشد بأصوات الآخرين الغيرية التي تفرض حضورها عن طريق الأسلبة وتعالق الخطابات والإضمار وما إلى ذلك. وإضافة إلى ذلك فإن الخطاب المونودرامي يحاول، عن طريق التجسيد والتشخيص والمسرحة خلق مستويات ملموسة وأحيانًا مرئية ومسموعة للحوار، فثمة دائما شخص متخيل يجري الحوار معه، وقد نصغي إلى صوته عبر التلوينات الصوتية لأداء الممثل نفسه.

ويخيل لي إن ما دفع بالمونودراما إلى مركز الشرعية، هو ذلك التخلخل في المفاهيم للأجناس الأدبية وحالة التناسخ والتداخل بين مختلف الأجناس الأدبية والفنية، داخل مستويات النص والكتابة الحديثة. كما أرى، من جانب آخر، إن ترسخ موقع المونودراما لم يكن بعيدا عن مؤثرات التغريب البريشتي، وخاصة على مستوى وظيفة الممثل على المسرح. فالمونودراما تسعى دائما لكسر الإيهام بالواقع الذي يكرسه المسرح الأرسطي. فالممثل الواحد غالبا ما يلجأ إلى تقمص ادوار عدد كبير من الشخصيات المسرحية، عن طريق التلوين تارة، أو توظيف بعض مستويات الإكسسوار والسينوغرافيا، كالأقنعة والملابس والمؤثرات الصوتية والبصرية والرقوق السينمائية، والخطاب المباشر الموجه إلى الجمهور والى غير ذلك.

ويتضح لنا من هذه المقدمة التي لم نجد مناصا منها، إن فن المونودراما فن يمتلك شرعيته داخل حقل الدراما الحديثة، وأنه ليس نبته شيطانية طارئة يجب استئصالها. إلا إن ذلك يجب ان لا يوحي بانى ابشر بهذا اللون من الخطاب الدرامي على حساب الخطاب الدرامي الحوارية

الاعتيادي : بل أرى إن تجارب معينة قد تتطلب توظيف الخطاب المونودرامي دون غيره .
ويمكن أن احدد ذلك بعبارة موجزة مبينا ان الخطاب الدرامي ما هو إلا رافد صغير واستثناء
على القاعدة.

وبعد هذا كله : أين تقف مونودراما (لعبة الشاطر) التي كتبها وأخرجها ومثلها الفنان
الفلسطيني فتحي عبد الرحمن من هذا كله ؟ تحاول هذه المونودراما أن تلمس الهم الفلسطيني
من زاوية خاصة، ومن احد جراحه الداخلية المؤلمة ، عن طريق تقديم : نموذج للبطل ، أو
بالأحرى للبطل المضاد السلبي الخائن والمتعاون مع المؤسسة العسكرية الصهيونية. ومثل هذه
الشخصية , تذكرنا على الفور ببطل رواية أميل حبيبي " الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي
النحس المتشائل"، التي جعل منها الروائي كوميديا سوداء ساخرة وقاسية .

وإذا ما شاء أميل حبيبي أن يوظف السخرية في التعامل مع شخصية بطله المضاد ، فان فتحي
عبد الرحمن قد اثار أن يتخذ منحىً فيه الكثير من الجدية والصرامة والكأبة أحيانا ، وان لم يخل
كلياً من بعض ظلال السخرية المبطنة . ولا نريد ان نوحى هنا بان شخصية (أبي محمد) في
هذه المسرحية هي إعادة صياغة خاصة لشخصية (المتشائل) بل يمكن القول أنها ليست بعيدة
عنها أبداً .

تبدأ المسرحية من نقطة النهاية تقريبا : نقطة اللاعودة – فالشاطر الذي أراد إن يدفع ثمن
خطيئة صغيرة ارتكبها بحق سيادة وقانون الحياة يقول لنا أن غلطة الشاطر مألها دائما
الخسران. فها هو (أبو محمد) وحيدا ، معزولاً ومنبوذاً من الجميع ينتظر إطلاق الرحمة بعد
أن انتهى دوره – فهو يقبع في غرفة قديمة هي كل ما تبقى من قرية عربية فلسطينية تم
تدميرها وبناء مستوطنة على أنقاضها. و في الغرفة الخربة يبدأ أبو محمد بتعرية ذاته رويداً
رويداً .

ويوظف المؤلف مجموعة من الخطابات المباشرة وغير المباشرة في عملية التعرية هذه.
فالبطل يبدأ بمونولوج داخلي خالص يخاطب فيه نفسه : - (الليلة لازم أشوفه ، لازم ألقى
حل ، أنا أتبهدل واطرد بعد كل الخدمة اللي خدمتهم إياها.)

إلا انه عندما يبدأ باسترجاع المشاهد القديمة غالباً ما يلجأ إلى تجسيد المشهد وتشخيصه
ومسرحته عن طريق الحوار والحركة والتلوين الصوتي موظفا مجموعة من التقنيات المسرحية
كالأقنعة والملابس والقبعات ، و كما يوظف بشكل ناجح مسرح الدمى و وبشكل يذكرنا أيضا
بأميل حبيبي ومسرحيته (لكع بن لكع) التي تعتمد في تقنياتها على الإفادة من مسرح الدمى
أساسا. ولا يكتفي البطل بذلك بل يلجأ أحيانا إلى بعض مستويات السرد الشفاهي المباشر لسيرة
حياته وتعاونه مع العدو ، ويستند في بعض الأحيان بجمهور المشاهدين عارضا عليهم حالته
ومحتكماً إلى آرائهم لإنصافه :

(بدمتكم، بشرفكم ، بستاهل ارتمي هون ؟)

إلا إننا نلاحظ إن عناصر الصراع لم تمتلك ذلك الاحتدام الحاد داخل شخصية البطل ، مثلما
وجدناها في شخصية (المتشائل) مثلاً ، وفالبطل يبدو متماسكاً، مقتنعا بموافقة وتاريخه
الخياني إلى حد كبير. وحتى قراره المفاجئ بالعودة ثانية إلى المخيم لم يكن قراراً صادقاً، بل

اضطرابياً، لأنه لم يكن أمامه من ملاذ أخر، بعد أن تخلى عنه أسياده الذين خدمهم. وفعلا فسرعان ما هيمنت عليه مرة أخرى مشاعر الولاء للعدو .

ان هذه الحقيقة - أي تماسك شخصية البطل داخليا ، أضعفت إلى حد كبير عناصر الصراع الداخلي في المسرحية ، وأحالت العرض المسرحي إلى كشف بالحساب لسيرة ذاتية ليس الا .

وعلى الرغم من كل المأخذ التي قد تسجل على العرض المسرحي ، فقد وفق المخرج في توظيف مجموعة من التقنيات المسرحية ، وأفاد بشكل ملحوظ من بعض أجزاء الديكور والإكسسوار ، في خلق رموز تعبيرية بصرياً وسمعيّاً وسيميولوجياً للكشف عن رؤية إيديولوجية واضحة .

فقد تحول السرير بحركة بسيطة إلى سجن ، وتحول جورب نسائي طويل إلى امرأة ، وتحولت البدلة العسكرية إلى كائن شبه حقيقي ، ولعبت الدمى دورا مهما في كسب العرض جمالية خاصة.

كما استخدم المخرج بعض المؤثرات الصوتية عن طريق الميكروفون والموسيقى التصويرية والأناشيد المسجلة ، وأصوات العيارات النارية، وأصوات المظاهرات مستثمراً بعض الخزين الفلكلوري الفلسطيني ، وبشكل خاص في النصف الأول من المسرحية ، بينما خلت المسرحية أو كادت في مشاهدتها الختامية من مثل هذه المؤثرات الصوتية المتاحة .

إما على مستوى الصور البصرية، فقد وظف المخرج تقنيات سينمائية محدودة عن طريق مجموعة من السلايدات لمشاهد من الانتفاضة الفلسطينية ، وان لم تكن بالغنى الذي نتوقه .

ولا يمكن أن نغفل هنا الجهد الكبير الذي بذله الفنان فتحي عبد الرحمن في تمثيل هذا الدور المركب. إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار الظروف والملابسات الخاصة الناجمة عن غياب الممثل الأصلي، واضطراره للاضطلاع بالدور بدلاً عنه، لكنه في واقع الامر كشف عن قدرة طيبة في التلويح الصوتي ، وان كان صوته يفتقد إلى طبقة صوتية عالية أكثر ملاءمة للأداء المسرحي بشكل عام ، ولدور الممثل المهم في المونودراما . فنحن نعرف تماما ، إن المونودراما بسبب افتقارها لتعددية الشخصيات المسرحية ، وضعف أو غياب عناصر الصراع فيها أحيانا، غالباً ما تلقى العبء الأكبر على الممثل، حتى يمكن أن نقول أن المونودراما هي فن الممثل قبل كل شيء. فالجمهور يظل مشدوداً طيلة الوقت إلى شخصية الممثل وخطابه، الذي يقوم بدور السارد والمشارك والمجسد للفعل الدرامي في آن واحد. وهذا الأمر يقتضي من الممثل مواصفات خاصة قد لا تتوفر لدى جميع الممثلين ، وحتى الناجحين منهم في تحقيق المقدره على التلويح الصوتي ، وعلو طبقة الصوت والتجانس مع عدد كبير من الشخصيات المسرحية المتخيلة، واللياقة البدنية العالية ، والمقدرة على اتقان أداء دور مطول . ولا أريد إن أوجي هنا بأن الفنان فتحي عبد الرحمن لم يكن موفقاً في أداء دوره بشكل عام ، فقد كان موفقاً إلى حد طيب ، وان لم يكن بالمستوى النموذجي الذي يتطلبه دور معقد كهذا الدور . وربما تتحمل ملابسات العمل، وظروفه مسؤولية، إلى حد كبير ، عن بعض جوانب الإخفاق في أداء الممثل الشخصي .

كنت أتمنى أن يخلق لنا المؤلف بعض مستويات التواصل مع البيئة – الخارجية ، وعدم الاقتصار على العزلة الداخلية للبطل، في غرفته الخربة ، لأنها تسهم في كسر الرتابة ، وإثارة عنصر الترقب والشدة ، وتساعد على تغيير المشهد المسرحي ، وهو أمر غالباً ما تلجأ إليه بعض مسرحيات المونودراما . فأحيانا يوظف صوت القطار أو دقات الساعة مثلاً، أو شروق الشمس أو غيابها أو انقطاع التيار الكهربائي او حدوث عاصفة ترابية ، أو سقوط حجارة مقذوفه، أو سماع أصوات غامضة ، أو عن طريق استخدام التليفون أو الراديو أو جرس الباب. كما يمكن الاستفادة من بعض المقتنيات الشخصية كالصور والوثائق الرسمية كالهوية الشخصية والصحف والمجلات ، وهي وسائل بصرية وسمعية بمقدورها أن تخلق مجموعة من البؤر والتمفصلات الأساسية ، التي تساعد على تغيير المشاهد، وتحريك الفعل الدرامي، بدل اضطرار البطل إلى استنزاف ذاكرته وتحريضها، بطريقة مصطنعة أحياناً أو اللجوء إلى نوع من السرد أشفاهي الخطابي المشكل بشكل خطاب مباشر موجه إلى الجمهور ، كما هو الحال فعلاً في بعض مشاهد هذه المسرحية .

وأخيراً تظل تجربة " لعبة الشاطر " تجربة خصبة ومفيدة ، في مجال المونودراما العربية ، ونبارك لها انحيازها لقضية الإنسان، ورفضها للاستلاب والقهر والاحتلال. فعلى الرغم من أن النص كان يدور حول شخصية سلبية ، عن طريق نبذة الانهيار، فإن المسرحية كانت تخفي في داخلها نصها الايجابي الثوري المضاد، الذي بشرت به بتقنيات مختلفة ، عبر تعالق خطابات البطل بالخطابات الغيرية وعن طريق رفض الزوجة له، والرفض الشامل الذي قوبل به سلوك البطل الخياني ، وأخيراً عن طريق المؤثرات والوسائل البصرية والسمعية التي احتشد بها النص. لقد حقق هذا العرض مهمة صعبة ، فعبر التركيز على نموذج سلبي ومنهار ، كانت تعلو اصوات التحدي والمقاومة .

مسرح المونودراما بين النص والعرض المسرحي

ترى ما الرؤية الإخراجية التي كشف عنها العرض المسرحي الذي أخرجه واضطلع بدور البطولة فيه الفنان محمد حسين حبيب لنص الاستاذ جليل القيسي المسرحي "ومضات من خلال موشور الذاكرة"؟ يخيل لي أن المخرج قد أراد أن يقدم منظوره الشخصي للنص الدرامي ، وهو منظور يحترم رؤية المؤلف إلى حد كبير ، إلا انه من جانب آخر حاول إن يقدم تأويله الخاص لهذا النص. لقد لاحظنا إن المخرج المسرحي كان يعتمد على خلق بنيتين دراميتين وسرديتين متوازيتين ،الأولى تمثل حياة الممثل المسرحي الشاب الممثل بالحيوة والحيوية ، والذي يمتلك حبيبة (عزيزة) ومعجبات وأصدقاء عديدين ، إما الثانية فتمثل حياة المؤلف المسرحي المريض الذي هجره أصدقاؤه وحبيبته (محسنة) والذي ينتظر لحظة موته. وقد خلصنا إلى إن هذين الخطين الدراميين يظلان متوازيين ويتحركان معاً من دون أن يلتقيا في بؤرة مشتركة ، وذلك لان الأستاذ جليل القيسي تعمد هذا التوازي لخلق نوع من التضاد بين حياتين متناقضتين : حياة تصعد إلى القمة وهي مفعمة بالحياة والحب ، وحياة أخرى تهبط إلى أسفل السلم ، وقد خسرت كل شئ . ألا إننا لاحظنا أن مخرج العرض المسرحي قد أثر ان يدمج هاتين الحياتين في التقاءات مشتركة تنماهى فيها شخصية الممثل المسرحي ، وذلك عندما يستسلم الممثل إلى إغفاءة طويلة ،حتى بات من الصعب على مشاهد العرض المسرحي التمييز بين ملفوظ الممثل وملفوظ المؤلف. كما اختلت تقنية الأداء المسرحي التي كانت تقوم على ثنائية التغريب البريشتي – بالنسبة لدور الممثل الشاب حيث الانفصال عن الدور وإشعار المشاهد بأنه أنما يؤدي دوراً مسرحياً ليس إلا – والاندماج الأرسطي – والسيكولوجي بالدور ،بالنسبة لدور

المؤلف المسرحي المريض. ويبدو لنا أن توحيد هذين المحورين المتوازيين في نقطة لقاء مشتركة لا تكشف عن وعي دقيق وأمين لمنظور المؤلف الأستاذ جليل القيسي. فكل المقدمات والحديثات التي قدمت في فضاء العرض المسرحي تؤكد التباين بين هذين المحورين وهاتين الحالتين. ولم نكتشفه - في مرحلة مبكرة يرتقي سلم المجد محاطاً بهالة من الأصدقاء والمحبين والمعجبين. ولذا لم يكن مقنعاً اندماجه بهموم المؤلف المسرحي وتماهيه معه. ربما يفسر لنا ذلك إلغاء شخصية عزيزة في العرض المسرحي خاصة إن الأستاذ جليل القيسي كان يعتمد إبقاء هذا التفاوت بين عالمي الشخصيتين مستمراً حتى النهاية، لخلق حالة تضاد صادقة، تكشف عن مفارقة ساخرة شفافة وضمنية، بين ماهو ظاهر، وما وه باطن، بين المكشوف والمغيب .

إما المقترحات الإخراجية، التي تقدم بها مخرج العرض المسرحي، فقد كانت محدودة ومتواضعة ولا ترقى إلى ثراء النص المسرحي، وان كانت لا تخلو من بعض الإيماضات الذكية التي لا يمكن إنكارها. فالأستاذ جليل القيسي كان قد لجأ إلى بعض التقنيات والوسائل الدرامية التي كان يتوخى منها الإفادة من الهاتف والمرأة لضمان خلق بنية حوارية مفترضة مع الآخر - عبر الهاتف - أو مع القرين أو الصور المنعكسة - في حالة المرأة - . وقد التزم المخرج بالجانب المتعلق بتوظيف الهاتف بشكل مناسب، وان أجرى تراتباً مغايراً - هو الآخر لا غبار عليه، لكننا لاحظنا ان المخرج قد اختزل هذه الحوارات الثنائية، عبر الهاتف لدرجة أخلت بعمقها وثرائها. كما فوجئنا بإلغاء دور المرأة في العرض المسرحي، وان وجدنا إشارات متفرقة لها في الحوار المسرحي للبطل. وفي تصوري إن استخدام المرأة كان يمكن إن يغني العرض المسرحي. ولا اعني هنا أن تكون المرأة واقعية، فهذه مسألة تعود إلى فلسفة المخرج ومصمم الديكور. ففي حالة اللجوء إلى ديكور تعبيرية أو رمزي يمكن الإيحاء بوجود المرأة أو استخدام أي إطار أو كتاب لهذا الغرض. ومع ذلك فإن اللجوء إلى استخدام امرأة حقيقية مهم وله دلالته، لأنه يرتبط كما أرى، برؤية مهمة أراد جليل القيسي تأكيدها هي نرجسية هذا الممثل الشاب وإعجابه بنفسه حتى الخيلاء، لأننا لاحظنا انه كان يؤدي دوره المسرحي، وهو يتطلع إلى المرأة أيضاً ومن المهم أن نشير إلى أن النص المسرحي ذاته يبدأ أساساً بمشهد المرأة، حيث يدخل الممثل الشاب ويبدأ بالتطلع في المرأة ليحاوّر صورته فيها. وبالإمكان تقديم مقترح باستخدام امرأة كبيرة جدارية ثابتة يطل عبرها وجه البطل فقط من دون أن نراه، بحيث يرى المشاهد الوجه في المرأة بينما يظل الممثل غائبا (مستلقيا على الأرض مثلا و بزواوية تسمح بإخفائه وراء المنضدة وفي الوقت ذاته تركز صورته في المرأة)، وهي حيلة ذكية لجأ إليها الفنان الدكتور عوني كرومي في إخراج مسرحية "القشة" التي ألفها فاروق محمد و قدمت في عمان خلال الصيف المنصرم. وتكتسب المرأة أهمية خاصة في المشهد الذي تنتشظى فيه الرؤية في المرأة أمام المؤلف المريض وتتحول إلى موشور كبير يعكس سبلاً من ذكريات المؤلف الماضية، وهو مشهد لم يوفق المخرج في تقديمه بشكل مأسوس لأنه أثر إن يقدمه عبر حوار مسجل بطريقة آلية رتيبة بوصفه مونولوجاً داخلياً، فيما ظل البطل صامتاً، وهو يطل على الجمهور من الطبقة العلوية، وهو مشهد قادر بالتأكيد على خلق حالة خاصة من الإلهام والتجلي في فضاء العرض المسرحي .

ولابد إن نشير إلى نجاح المخرج في التمييز بين ازدواجية دور الممثل الشاب، ودور المؤلف المريض ، عندما أثر إن يميز شخصية المؤلف بقطعة نسيج (جاءت بشكل رداء ابيض ذكرنا بمسرح الصورة عند د. صلاح القصب) تجنباً للتداخل بين الدورين. كما حمل المؤلف المريض وشاحا ورديا ، وهو يتلو دورا مسرحيا – من الذاكرة – من مسرحية (هاملت). لكننا لاحظنا ان المخرج لم يتقيد بهذا التمييز، وعرض بذلك المشاهد إلى الاضطراب والتشويش واودان اعبر عن إعجابي بالتفاته المخرج لدفع بطله لتوزيع مفردات الديكور إما م الجمهور، وهو يسترشد بالإرشادات المسرحية ، وهي تقنية تمثيلية ذات طابع تغريبي (بريشتي) تقترن بطبيعة أداء الممثل الشاب التي سبق لنا ان نوهنا إلى خصوصيتها .

وأخيراً لابد لنا إن نشد على أيدي العاملين في فريق العمل ، لكل الجهود الطيبة التي بذلوها لإظهار العمل بوضعه الراهن، وان نحمد للمخرج محمد حسن حبيب جرأته في تقديم نص مونودرامي مركب وثري لواحد من كتابنا المسرحيين المتميزين .وربما يدفعنا ذلك الى التوقف امام النص المسرحي هذا ،والذي كتبه القاص والكاتب المسرحي جليل القيسي، في المقاربة التالية.

"ومضات من خلال موشور الذاكرة": اسرار النص

في مسرحية "ومضات من خلال موشور الذاكرة" يقدم لنا الاستاذ جليل القيسي مونودراما تعتمد على خلق شخصية مركبة تتصل داخلها عدة شخصيات بطريقة التراتب الهرمي. فالشخصية المونودرامية في المسرحية هي شخصية ممثل مسرحي شاب يجري التدريبات النهائية لأداء وتجسيد حياة كاتب مسرحي شاب ينهشه المرض. لذا فنحن لا نجد أنفسنا – كمشاهدين مباشرة أمام الكاتب المسرحي الشاب الذي يقترب من لحظة النهاية، وهو يعيش عزلته ومعاناته وعذابات، بعد أن هجره الجميع، أصدقاؤه ومعجبه وحبيبه (محسنة) بل وإمام الممثل المسرحي الشاب الذي يمثل هذا الدور. لذا نجد في المسرحية مستويين أو حياتين متوازيتين : الممثل المسرحي الشاب - وهو شاب وسيم أطلق لحيته بشكل جميل ، وله حبيبة تتعلق به وهي (عزيزة) كما إن له عددا كبيرا من المعجبات منهن أنسة شابة اتصلت به هاتفياً والمؤلف المسرحي المريض -وهو شاب مريض ومتوحد وقد هجره أصدقاؤه وحبيبه (محسنة). بل إننا لنجد تناسلا جديدا في الشخصيات حيث نجد المؤلف المسرحي وهو منهمك في كتابة المشهد العاشر والأخير من مسرحيته وهو يخلق شخصية مسرحية تعاني من البارانونيا – أي الإحساس بالشك تجاه الآخرين وأحيانا الإحساس بالاضطهاد – وهي شخصية منعزلة تفتقد الأصدقاء – بل إننا نجد المؤلف المسرحي يقرأ جانبا من الحوار بأداء مسرحي ، كما نجده يقوم باستعادة

وتمثيل مقطع من مسرحية (رجارد الثالث) . ويمكن ان نعيد صياغة هذا التداخل بالترسيمة التالية :

الممثل المسرحي الشاب ----(عزيزة)حبيبته الحالية.

المؤلف المسرحي الشاب المريض ---- (محسنة)حبيبته التي هجرته و هو شخصية مسرحية تعاني من البارانويا .

قد نتساءل ما أهمية هذا التداخل المركب في الشخصية ؟ ولماذا لم يعمد القاص والمسرحي جليل القيسي لتقديم شخصية المؤلف المسرحي الشاب المريض مباشرة، كما يفعل عادة معظم كتاب المسرح ، وكتاب مسرح المونودراما بالذات ؟ في تقديري ان جليل القيسي قد فعل ذلك ليخلق نوعا من التضاد الصادم بين شخصية الممثل الشاب الملئ بالحياة والذي تنتظره حبيبته (عزيزة) وبقية المعجبات، وبين شخصية المؤلف المسرحي الشاب المريض الذي فقد أصدقاءه وحبيبته (محسنة) وبقي وحيداً – مثل طائر التم –. هذا التضاد يسهم في الكشف عن الجوهر المأساوي لتجربة المؤلف المسرحي وحياته الفاجعة. فالتجربة – أيه تجربة – تزداد تجسداً ودلالة إذا ما وضعت في ضوء خلفية معارضة أو متناقضة، وهذا هو ما حققته المسرحية بهذا التناسل الهرمي المتراتب للشخصيات .

ولكن كيف استطاع جليل القيسي إن يحرك آلية العرض المسرحي ؟ ماهي التقنيات والوسائل التي اتبعها في بناء نصه المونودرامي هذا. لقد كان جليل القيسي يقظا وهو يكتب نصه الدرامي هذا، فهو يدرك المخاطر الكبيرة التي تواجه النص المونودرامي الذي يعتمد عادة على شخصية مسرحية واحدة فقط، ويخسر بذلك جوهر أي فعل درامي – ونعني به الحوار المسرحي ووجود شخصيات مجسدة وممسرحة لها حياتها الخاصة على خشبة المسرح . ولذا ولكي يتجنب جليل القيسي الإستراتيجية الشائعة في كتابة المونودراما والتي تتمثل في اللجوء إلى لون من المونولوجات الداخلية الطويلة مع النفس والمناجاة الحاملة وإلى استخدام خطاب موجه إلى الجمهور، كما يفعل بعض مؤلفي المونودراما (مثل عبد الحق الزروالي) من خلال الاعتماد على بنية سردية لتعويض غياب البنية الدرامية، فنراه يلجا إلى مجموعة من الوسائل البديلة التي تضمن تحريك آلية العرض المسرحي، واستحضار أصوات الآخرين في حوارية بديلة. وتتمثل هذه الوسائل في توظيف جهاز الهاتف والمرأة التي تتحول بدورها إلى موشور بلوري يسترجع ومضات الذاكرة المنسية ، اذ يجري التناوب بين استخدام تقنيتي المرأة والهاتف بشفافية ودونما افتعال . إذ يبدأ العرض المسرحي وبطل المسرحية – الممثل الشاب – يحدق في وجهه في المرأة ويقوم حواراً مع قرينه أو صورته في المرأة، ثم ينتقل مباشرة إلى توظيف جهاز الهاتف، حيث يتصل به مخرج المسرحية ليقدم له أخر إرشاداته المسرحية. وقد لاحظت إن جليل القيسي قد استخدم في نصه المونودرامي هذا جهاز الهاتف خمس مرات (الأولى مع المخرج ، الثانية مع عزيزة ، الثالثة مع محسنة ،الرابعة مع معجبة ،و الخامسة مع عزيزة) كما وظف المرأة ست مرات ، وإضافة إلى ذلك. وفي محاولة لكسر الرقابة ووحدة الإيقاع استخدم وسائل أخرى ، منها التطلع عبر النافذة للاتصال بالعالم الخارجي، والخروج من عالم الغرفة الداخلي، وكذلك استخدام الموسيقى وجهاز التسجيل لإضفاء مؤثرات موسيقية وصوتية تناغم التجربة الداخلية للشخصية. وربما يمكن ان نضيف عنصراً مهماً هو تقديم

الأدوار المسرحية المتداخلة، حيث الممثل الشاب يجسد شخصية المؤلف المسرحي الشاب المريض، وهذا الأخير بدوره يجسد الشخصية المسرحية التي يخلقها في الفصل العاشر والأخير من مسرحيته أو يمثل مقطعاً - من الذاكرة - من مسرحية" رجارا الثالث". هذه الوسائل والتقنيات ويمكن القول الاستراتيجيات هي التي أسهمت في إنقاذ هذا العرض من الرتابة والجمود وواحت بوجود عناصر حوارية ودرامية مجسدة على خشبة المسرح،

تطل عبر ملفوظ الشخصية المسرحية ذاتها. هذه البنية المسرحية التي قدمها جليل القيسي تجعل منها لوناً من ألوان الميتادراما أو (ما وراء المسرح) حيث نجد مسرحية داخل مسرحية، تتفرع عنها مرة ثالثة مسرحية ثالثة، تلك هي التي يكتبها المؤلف المسرحي الشاب المريض. فالإطار المسرحي الخارجي كما لاحظنا يتمثل في حضور الممثل المسرحي الشاب الذي يقدم بدوره تجسيدا مسرحياً لحياة مؤلف مسرحي مريض، وهذا الأخير يقوم أيضاً بكتابة نصه المسرحي الأخير، ويجسد بعض مقاطعه درامياً. هذا التناسل الدرامي يجعل هذه المونودراما تأملاً في عالم المسرح وشكلاً ذكياً بارعاً ومركباً للميتادراما ولتقنية المسرح داخل المسرح والتي وجدنا مظهرها منها في مسرحية (هاملت) لشكسبير وفي تجارب مسرحية عالمية وعربية وعراقية حديثة.

قد يتساءل القارئ - وكذلك مشاهد هذه المسرحية، عن سبب لجوء جليل القيسي إلى مسرح المونودراما بالذات؟ وهو سؤال مشروع يفرض نفسه على الناقد الذي يلاحق تجربة جليل القيسي مسرحياً وقاصاً. أرى ان اهتمام جليل القيسي هذا نابع أساساً من ميله في معظم ما كتب من قصص ومسرحيات لاستلهاام حياة شخصيات فردية تعاني العزلة والإحساس بالإحباط والقهر والهزيمة، حتى يمكن القول ان الكثير من مسرحياته الحوارية الاعتيادية تنطوي على نصوص ذات جوهر مونودرامي حيث تعنى الشخصية بهمومها الذاتية الخاصة، لذا نراها تركز على لغة المونولوج الداخلي والمناجاة، بل ان الكثير من الحوارات الثنائية تكاد تكون منقطعة وغير متصلة، وكأن الشخصية الدرامية تواصل حواراً داخلياً، ولا تعبأ بعملية التواصل الحوارية مع الآخر، وهي في هذا شأنها شأن بعض شخصيات مسرح اللامعقول في حواراتها المقطوعة والمرتدة إلى الذات، وليس إلى رغبة في تحقيق تواصل مع الآخر. ولذا فان انتقال جليل القيسي لكتابة المونودراما أمر طبيعي، خاصة ان اهتماماته راحت تتركز في أن واحد تقريباً على استيطان لا وعي الشخصيات القصصية والمسرحية التي يخلقها. ومعروف جيداً ان المونودراما، بتركيزها المشهد المسرحي على أفعال وحركات وحوارات شخصية واحدة تتيح مثل هذه الفرصة أمام المؤلف المسرحي لتحقيق ذلك. ولو شئنا العودة قليلاً لتخصص تجارب جليل القيسي المسرحية لوجدنا مصداقاً على ذلك، بل يمكن القول إن بعض تجارب المؤلف القصصية تكاد تكون مونودرامات متكاملة على الرغم من أنها قد قدمت بوصفها تجارب قصصية، وذلك لاعتمادها في الغالب على مونولوجات ومناجاة مطولة، عبر استخدام ضمير المتكلم في الغالب، كما هو الحال مثلاً في قصة (إنا لمن و ضد من؟) التي تم بالفعل تحويلها إلى نص مسرحي بالعنوان نفسه، من قبل معدها ومخرجها الأستاذ سامي عبد الحميد، وكذلك هو الحال في قصة (النافذة). وكلتا القصتين من مجموعة القاص الموسومة (في زورق واحد).

في هذه المسرحية وكذلك في معظم ما كتب جليل القيسي من مسرحيات وقصص نجد عناية خاصة برصد عذابات الإنسان وهمومه وتوحده في مواجهة عالم ملئ بالقسوة والاضطهاد والجحود ، وهو عالم مستلب ومسحوق تسير فيه الشخصيات ، بفعل إرادة سرية غير مرئية ، نحو نهاية فاجعة من دون أن تلفت نظر احد ، وهو عالم يذكرنا بانطون جيخوف، وبشكل خاص في بعض قصصه القصيرة ومسرحياته ذات الفصل الواحد مثل قصص "فانكا" و "وموت موظف" و "الحوذي" و مسرحيات "أغنية ألتيم" و "ضرر التبغ" و "والدب" و "والعم فانيا" وغيرها. وشخصية البطل في هذه المونودراما تختزن تجربة كاملة وثرية ، تتفجر في سلسلة لا نهائية من الوجوه والشخصيات المتوالدة التي تطل وتختفي. أي إن هناك تناوباً بين الوجه والقناع ، بين الحقيقة والوهم و بين الواقعي والتخيلي ، وهذا ما جعل من هذا العرض بؤرة مشعة ومتفجرة طيلة الوقت .

جدل الشعري والدرامي :بنية الهذيان بين عرضين مسرحيين

مسرحية "الذي ظل في هذيانه يقظاً" التي قدمتها دائرة السينما والمسرح ، الفرقة القومية للتمثيل، المستمدة من قصيدة للشاعر عدنان الصائغ والتي أعدها للمسرح إحسان علي وأخرجها الفنان غانم حميد تحرض ذاكرتنا للعودة إلى عرض سابق قدم قبل نحو أربع سنوات للمجموعة ذاتها تحت عنوان (هذيان الذاكرة المر)، لان العرض المسرحي الجديد يمثل استئنافاً للتجربة الدرامية التي ولدت داخل العرض المسرحي الأول . كما يكشف العرض عن رؤية حياتية وفنية متقاربة ومتكاملة إلى حد بعيد ، ويطرحان بعض الإشكاليات الخاصة بعلاقة الشعر بالدراما ، ومسألة الإعداد المسرحي وحرية المعدّ والمخرج في إعادة تأويل النص الشعري ومسرحته .

فمن المعروف إن جدل الدرامي والشعري جدل إشكالي. فالدرامي موضوعي بطبيعته ومحتشد بالأصوات الغيرية المستقلة والمتصارعة، بينما الشعري في الأصل غنائي أحادي الصوت. فكيف يتسنى للشعري ان يكون الأداة والتعبير عن فعل درامي ممتلئ؟ تلك الإشكالية سجلت بشكل خاص حضورها في ظهور (الدراما الشعرية) بشكل اخص ، وفي حضور الشعر داخل المسرح بشكل أعم ، وفي الانحسار التدريجي لنقاء (الدراما الشعرية) جنساً مستقلاً ، وعودة

النثر أداةً ووسيطاً إلى عالم الحوار المسرحي ، وان ظل الشعري واضحاً بوصفه رؤية أو موقفاً داخل البنية الدرامية الحديثة .

لقد ظل الشعري على الدوام يحاول استدراج التجربة الدرامية إلى ميدانه الخاص: الغنائية ، المخيلة الحرة الجامحة ، تألق اللغة بوصفها غاية وهدفاً ، سلسلة الانزياحات التي تخلق جوهرها الجو الاستعاري بمفهوم جاكوبسن. وتكون نتيجة ذلك إن يعلو صوت الشعري على الدرامي ، فنسمع في المحصلة النهائية – في الغالب – شعراً فوق خشبة المسرح. إما الدرامي فيحاول بدوره ان يروض مخيلة الشعري ولغته وانزياحاته ، وان يكبح جماحه. ولعبة التوازن القلقة هذه بين الشعري والدرامي، ربما هي التي حسمت العلاقة بين الشعر والدراما، وجعلت الدراما تقترب أكثر من النثر، الأداة الطيبة والطبيعية الملائمة للتجربة الدرامية في عصرنا، بينما ظلت الدراما الشعرية ميداناً صغيراً مخصصاً للمغامرين من المبدعين الذين لا يخشون مخاطر هذه اللعبة .

ولكن ما الذي تحقق في مسرحية (الذي ظل في هذيانه يقظاً)، وقبل ذلك في مسرحية (هذيان الذاكرة المر) وكيف تحققت علاقة الشعري والدرامي، بين شاعر هو عدنان الصائغ ومعد مسرحي هو إحسان علي ومخرج هو غانم حميد .

عدنان الصائغ من شعراء الثمانينات الشباب المبدعين القلائل. شعره متمسك بالحياة ، متمسك بتلابيبها. انه شعر يزخر بالفعل والحركة والصراع، وهو يلصق داخل متنه الشعري مشاهد درامية مصغرة يقتنصها من نهر الحياة، وهي مشاهد ضاحجة بحشد الأصوات الغيرية المتشابهة. عدنان الصائغ شاعر ارضي دنيوي، ملتصق بالقاع الأسفل من الحياة حتى ليبدو شعره أحياناً قاسياً وفجاً ومريراً وقد طرد من ساحته والى الأبد ربات الشعر والغناء وقص أجنحتها الحريرية الرقيقة .

من هذا الكون الشعري الضاحج بدأ المعدّ إحسان على عملية إعداد وترويض شعر عدنان الصائغ وإعادة صياغته في عمل درامي جديد ، وهو جهد لا يمكن الاستهانة به. فهو يكشف عن قدرة تأليفية عالية لأنه في واقع الحال لم يروض نصاً شعرياً درامياً، بل استلهم الفضاء الشعري لنص شعري محدد، ولم ينتزع منه سوى رؤيته العامة ولغته الشعرية وظل مسؤولاً عن البنية الدرامية بكاملها. ويبدو ان الرؤية الإخراجية للمخرج الشاب غانم حميد هي ذات تأثير فعال في إعادة صياغة العرض المسرحي على وفق آليات متجددة تمثل قراءة استكشافية لجوهر التجربة الشعرية. شخصياً لا انظر إلى هذين العرضين المسرحيين بوصفهما ينتميان إلى- ميدان الدراما الشعرية – بل بوصفهما ينتميان إلى الدراما التي تتكئ على النص الشعري في حدود جزئية معينة. وإذا كان المعد قد اتكأ كثيراً على الشعر في المسرحية الأولى ، فقد كان في المسرحية الثانية أكثر إتكاءً على الدراما من الشعر . وإذا ما كانت المسرحية الأولى اقرب ما تكون إلى تجربة (القصيدة المسرحية) ، فان المسرحية الثانية هي عمل درامي خالص .

كيف عامل المعدّ إحسان علي والمخرج غانم حميد هذين العرضين المسرحيين ؟

تنهض فكرة العرض المسرحي الأول من لحظة معينة محدودة، تلك التي تنطلق فيها أطلاقة القناص نحو عبد الله ، وتنتهي في اللحظة التي تصل فيها هذه الاطلاقة إلى عبد الله ، لتصنع منه

قتيلاً. فأية مخيلة جريئة تلك التي تحاول ان تجمد حركة الزمن هذه وتفتحها على سلسلة من الاستذكارات الهذيانبة الحرة، التي رسمت مشاهد من حياة البطل عبد الله اليومية الماضية وأحلامه المؤجلة والموؤدة . في المسرحية الجديدة (الذي ظل في هذيانه يقظا) استئناف للفكرة الدرامية السابقة، ولكن على مستوى اشملى وجماعى، حيث يتجمد الزمن قبيل اللحظة التي يسقط فيها صاروخ مفجراً سلسلة جديدة واسعة وحررة من هذيانات عبد الله وعلاقته المباشرة بالقناص، الذي يتحول إلى رمز شامل لا زمنى ، متبدل ، وحاضر دائماً في كل زمان ومكان .

وفي العرض المسرحى الأول (هذيان الذاكرة المر) كنا أمام تجربة حسية محدودة ومعينة . فهناك حرب معينة وقناص معين وكان عبد الله حاضراً بانتظار وصول الرصاصه التي أطلقها القناص نحوه . إما في العرض المسرحى الثانى (الذي ظل في هذيانه يقظا) فقد اكتسب المشهد شمولية وترميزاً ، فالحرب أصبحت رمزاً في كل زمان ومكان ، وأصبح القناص رمزاً شاملاً، وقاتلاً محترفاً يمارس مهنة القتل الفردى والإبادة الجماعية عبر التاريخ الحسى .

عبد الله في هذه المسرحية يخرج من مساحة الحسى إلى رحاب التاريخى واللازمنى، فهو دائماً ذلك القتل عبر التاريخ الذى يجد إمامه القناص ،الخاص والحاضر دوماً، لارتداء أزياء كل العصور. لكن عبد الله يظل فى المسرحيتين يستثمر هذه البرهه الوجيزه المجمده من الزمن – بين لحظة انطلاق الرصاصه ووصولها – لكي يهذى بذكرياته وأفكاره وماضيه –برابط حيناً وبلا رابط حيناً آخر– ضمن حركة حرة ومرنة، توافق آلية فعل الهذيان سيكولوجياً حتى ليتمكن الحديث عن (بنية هذيان) تتحكم فى العرض المسرحى بكامله ، وهى بنية لها ما لها وعليها ما عليها. فهى من ناحية حرة وغير مقيدة بحركة خطية للزمان أو بالتزام بالوحدات المكانية وبنمو الأفعال وسببيتها، وهى من ناحية أخرى عرضة للترهل والتراكم والتنضيد غير المحدود ، وغير المنضبط بحركة درامية خطية متصاعدة وموحدة، مما يؤدى إلى إمكانية الإسراف فى تنضيد مشاهد الاستذكار الهذيانى بلا حدود ، على حساب الاقتصاد والتركيز فى ما هو جوهرى ومترايط. وهذا ما حدث فعلاً وبشكل خاص فى بعض مشاهد (الذى ظل فى هذيانه يقظاً) حيث كان بالإمكان حذف أو تركيز بعض المشاهد المسئلة من الماضى وبالذات من مدة الطفولة والصبا ضمناً لوحدة العرض المسرحى وانضباطه .

لقد لمست بوناً هائلاً فى الرؤية الإخراجية بين العرضين الأول والثانى. فقد كانت الرؤية الإخراجية والتقنية ، الموظفة فى العرض المسرحى الأول (هذيان الذاكرة المر) محدودة ومحسوسة . ثمة فناص فى مكان عال فى المسرح وهناك عبد الله الذى ينتظر وصول الرصاصه ، وأليست هناك إضافات إخراجية كبيرة ، وظلت لغة الشعر هى المهيمنة فى مقابل خفوت الصراع الدرامى ، وكانت هناك على الدوام حالة تفجع عميق تصل حتى السوداوية وتقترن أحياناً بعاطفية ميلودرامية متطرفة. إما فى العرض الحالى (الذى ظل فى هذيانه يقظاً) فقد كشف المخرج عن نضج كبير ، وفهم طيب لحاجات العرض المسرحى التجريبي. فلم يعتمد على وسائل أو تقنيات محدودة ، وإنما ادخل عناصر إخراجية وسينوغرافية واسعة ومتنوعة، ومنها استخدام حركة المجاميع وخلق التابلوهات الحية ، ومرونة المرصد العالى المتحرك للقناص، ومشاهد (الستوب كادر) ، فضلاً عن الإنارة والمؤثرات الصوتية وبناء الحبات الثانوية والمشاهد الجزئية والرقصات الإيقاعية المنظمة ، وتوظيف الحوض الذى ذكرنا بحوض المخرج ناجى عبد الأمير فى مسرحية (الخادماات) لجان جينيه ، وتوظيف

المشاهد الصامتة (البانتوميم) واستخدام اللافتة السياسية ، وقرع الطبول وحركة الجنود التي تشكل مفارقة مع حركة النادبات اللاطمات .

ولا يفوتني ان أنه انيقظة الميت وعودته إلى الحياة – تذكرنا إلى حد ما بمسرحية (انهضوا أيها الموتى) لاروين شو .

لقد اكتشفنا إثناء مشاهدة مسرحية (الذي ظل في هذيانه يقظاً) إننا إمام معدّ مسرحي ذكي ، هو إحسان علي يمتلك قدرة طيبة في التأليف والإعداد ، وأهم من ذلك إننا أمام مخرج شاب واعد ، هو غانم حميد ، استطاع أن يكشف عن تطور مدهش في الرؤية الإخراجية ، وفي استخدام تقنيات العرض المسرحي . وأخيراً فقد كنا إمام فريق عمل متماسك أسهم في ضمان تكامل العرض المسرحي على مستوى الإضاءة والديكور والمؤثرات الصوتية ، وبقيّة عناصر السينوغرافيا وهو ما منح العرض المسرحي انسجاماً وتماسكاً وتألقاً .

"حرية المدينة " : ما وراء الدراما والتجريب المسرحي

يوصل الفنان المسرحي الشاب حيدر منعثر مسعاه التجريبي الجريء في عمل مسرحي مهم هو "حرية المدينة" الذي أعده عن مسرحية من تأليف براين فرايل. وكما عودنا هذا المخرج الشاب منذ بواكير اعماله التجريبية، وجدنا أنفسنا في مواجهة عمل مسرحي يشتبك بجرأة وصراحة مع مشكلات سياسية وإيديولوجية وإنسانية مكشوفة ومعاصرة ، وهو كما يبدو منهج يتفق واختيارات المخرج السابقة التي كانت تميل لمواجهة المشكلات الفكرية والحياتية بمنظور إيديولوجي متقدم رافض لكل مظاهر التعسف والاضطهاد عبر التاريخ، كما كان الحال في مسرحيات "سور الصين" و "ليلة موت شاعر" و "والليلة نلعب" . وتعري هذه المسرحية المزاعم الإعلامية الغربية – والبريطانية بشكل خاص – حول احترام حقوق الإنسان والحريات المدنية في العالم الغربي، وتكشف عن الجوهر القمعي الحقيقيي للآلة السياسية البريطانية في مواجهة المطالب المشروعة للمواطنين البريطانيين المسحوقين وتزواج هذه المسرحية – عبر عرض حيدر منعثر – بين طراز "ما وراء الدراما" أو الميتا دراما وأسلوب العرض التجريبي .

وتعتمد فكرة "الميتا دراما" على جملة أسس منها – بالنسبة للعرض المسرحي الحالي – على وجود مسرحية داخل المسرحية ، حيث وجدنا بنية إيطارية مسرحية خارجية تتمثل في تلك الفرقة المسرحية التي اعتادت على تقديم عروض وفعاليات فنية وإعلانية متنوعة لمشاهديها، والتي تشرع بتقديم عرض مسرحي داخلي آخر يدور حول التحقيق في انتهاك الحقوق المدنية من قبل قوات الأمن البريطانية. ونجد انفسنا إمام مستويين للعرض المسرحي : المستوى الإطاري الأول هو مستوى باذخ ومترف وشبيه بعروض النوادي الليلية. والمستوى الثاني كئيب ومخيف، وهو ينسحق بين فكي كماشة الخوف والإرهاب والموت. وهو في واقع الأمر يقتصر على ثلاث شخصيات مسرحية – امرأة واحدة ورجلين – اضطرت إلى الاحتفاء بمبنى مجاور ظهر انه المقر الرسمي لمحافظة لندن، واعتبرت سلطات الأمن البريطانية هذا العمل احتلالاً مسلحاً ولذا فقد حشدت القوات البوليسية والعسكرية لاجتياحه بالقوة .

إما المستوى الآخر الذي تنهض عليه فكرة "الميتا – رواية" في هذا العرض، فيقوم على أساس كسر عنصر إيهام وتحقيق بعض مستويات "التغريب" عن طريق إشعار المشاهد بأنه إمام واقع حقيقي قد يتماهى المشاهد معه .

ويمكن القول ان موضوع هذه المسرحية من الناحية الفنية والبنوية هي جديدة على المسرح العراقي ، وخاصة فيما يتعلق ببنية الميتا دراما، وتستحق بعض العناية من قبل الفنانين المسرحيين والنقاد على حد سواء .

فالعرض المسرحي في مثل هذه الحالة يؤكد على ذاته ، ويعنى بمخاطبة جمهوره في بعض الأحيان على طريقة المسرح البريختي الملحمي ، وهو بهذا يتيح فرصة اكبر للتواصل الفكري والذهني والحوار بين العرض المسرحي وجمهور الصالة .

وإذا ما نجح المخرج ، في بداية العرض المسرحي خاصة ، في تحقيق نوع من التوازن بين مستويي العرض هذين ، عن طريق التتابع تارة ، والتداخل والقطع تارة أخرى ، فانه قد سمح للمستوى الثاني – في الأقسام الأخيرة من العرض ، بالهيمنة على فضاء المسرح امام تفهقر المستوى الأول للبنية الإيطالية ممثلة في الفرقة المسرحية وبرنامجها الفني. ولم يتبق من المستوى الأول سوى المظهر الصوتي الذي كان يتمثل في شكل تعليق كخلفية صوتية – على المشاهد التي يكشف عنها المستوى الثاني للعرض ، بحيث غابت عن ذهن المشاهد فكرة "الميتا دراما" أو العرض الدرامي الثنائي ، الذي وجد نفسه ، في آخر المطاف ، أمام بنية درامية أحادية ليس إلا .

ويبدو إن الفضاء الحالي لمسرح الصالة شبه الدائري في بيت منتدى المسرح البغدادي هو الذي تحكم الى حد كبير في هذه التقنية المسرحية. ولو قدمت المسرحية على خشبة مسرح دوار مثلاً أو على خشبة مسرح عريض ، لكان بالإمكان تثبيت بؤرة مكانية محددة لكل مستوى من مستويات العرض ، سواء عن طريقة اعتماد مبدأ الإظلام ، أو تغيير المشاهد في المسرح الدوار . ومع ذلك يظل لتصميم فضاء المسرح في المنتدى امتيازاته المهمة ومنها إحساس المشاهد بأنه جزء عضوي من العرض المسرحي ، بفضل انعدام المسافة بينه وبين العرض المسرحي. وربما كان للمخرج الشاب اجتهاده الشخصي في تبرير مثل هذا التداخل بين

مستويي العرض المسرحي لخدمة أسلوب تجريبي اعتمده المخرج ، وان بنطاق محدود في هذه المسرحية. لقد تضافرت عناصر العمل المسرحي المختلفة كالديكور والإنارة والمكياج والإكسسوار والموسيقى التصويرية ومختلف عناصر السينوغرافيا في تحقيق تكاملية العرض المسرحي ، وعمل فريق التمثيل ، كفريق عمل مشترك واحد، وتجلت قدرات تمثيلية طيبة خاصة لثلاثي العرض الداخلي زهرة بدن ومنذر البياتي وفاضل عباس بشكل ملفت للنظر .

لقد كانت مسرحية "حرية المدينة" صرخة احتجاج إنسانية موجعة ضد استلاب الحرية الإنسانية ، وعملاً فنياً رفيعاً يحقق المتعة والرؤيا الفكرية الواضحة في الوقت نفسه .

توظيف الرمز في مسرحية "الاشواك" لمحبي الدين زنكنه

يعمد الكاتب المسرحي المعروف محيي الدين زنكنه في مسرحيته "الاشواك" الى توظيف الرمز بطريقة خاصة تتكئ في الغالب على مرجعيات واحالات آنية وظرفية تحيل الى واقع اجتماعي او سياسي يومي محدد وليس الى مواقف وحالات انسانية واجتماعية انموزجية او شاملة. وتوظيف الرمز ، بهذه الطريقة، غالباً ما يرهن الدلالة الرمزية بادراك المشاهد للسياقات

و المرجعيات الثقافية والاجتماعية والسياسية السائدة في مرحلة معينة بذاتها من قبل المشاهد. ولذا فإذا ما اخفق المشاهد في إدراك هذه المرجعيات الآنية انهار العرض المسرحي ، وبدا باهتاً

وملفقاً . وإخفاق المشاهد قد يعود مثلاً إلى عدم معيشة خلفيات ورموز وإشارات تلك المرحلة , أو عن تبدل الإطار المكاني والزمني (مشاهد غربي أو أجنبي في مكان قصي ، أو في زمن آخر.)

ولذا فان هذا المستوى من الترميز معرض في الغالب إلى الانهيار ، وحتى في حالة نجاحه ، فهو نجاح آني ومؤقت ، وسوف يفتقد – في حالة تبدل الطرف المكاني أو الزمني أو السيكولوجي قدرته على الترميز والتدليل والتأثير . ومثل هذا الترميز الآني وقع فيه كتاب مسرحيين كبار مثل الكاتب المسرحي الايرلندي جورج برناردشو في بعض مسرحياته التي قرنت الرمز بحالة اجتماعية او سياسية وعرضية عابرة لم تعد موجودة مما دفع المشاهد الى العزوف عن مشاهدة مثل تلك المسرحيات.

لسنا قطعاً ضد الترميز في العمل المسرحي أو الأدبي لكني أرى ان هذا الترميز يجب ان يستند إلى البنية المسرحية الحية ذاتها ، إلى العالم المسرحي أو الأدبي المجسد ، لا إلى إشارات شبيهه قد تمر خلال النص مثل ومضة عابرة وقد لا تمر . فالنص – كواقعة يجب أن يكون بحد ذاته دالاً ومكتملاً، ويمتلك من خلال حسيته وكثاته القدرة على الترميز أو التجريد أو الشفافية .

فالفهم الدرامي في مسرحية الأشواك يبدو رجراجاً . فالمسرحية تبدأ من الهوامش وتترك البؤرة في منطقة ثانوية خافته ، يمكن ان تختزل المسرحية إلى شخصيتين :الدكتور ، والزوجة.

فالدكتور يتقصى عن أسباب مرض الدكتور نوري الغامضة ، وتجد الزوجة نفسها في موقع الاتهام من قبل الدكتور المعالج لأن زوجها الدكتور نوري يعاني من وخز الأشواك (رمزيا وخز الضمير) لقبوله القيام بأعمال تعد غير أخلاقية أو غير إنسانية – رمزيا : القبول بالسقوط أو الخيانة أو التضحية بالقيم والمبادئ – لكننا لم نعرف من هو الدكتور نوري أصلاً ؟ ولماذا ينتفض ضد سقوطه ؟

إما كان حرياً بالمؤلف أن يقدم لنا الخلفيات الحياتية والثقافية والفكرية لحياة الدكتور نوري نفسها (كان رجلاً ذا قيم ومناضلاً : كيف ؟) وبدل أن يلجا العرض المسرحي إلى مسرحة الفعل الدرامي ذاته يقوم بعمل مسودة وحكاية (فالسردي الذي تقوم به الزوجة للدكتور يخلق حالة مباحة وخفوت للفعل الدرامي ذاته ، كما ان نوري يصبح في منطقة الظل ، في منطقة خلفية) حتى على مستوى الديكور كانت الغرفة التي ينام فيها الدكتور نوري والتي شهدت بعض المشاهد تقع في الجزء الخلفي البعيد من المسرح)

وتروح الأحداث (أو بالأحرى الأسرار) تتكشف تدريجياً : فالدكتور نوري ضحية نقطة ضعف شخصية (أهي عودة لنقطة ضعف البطل التراجيدي عند أرسطو) ، فهو كما يبدو وقد ارتضى القبول بإعمال ومواقف ضد قيمه وتاريخه ، لمصلحة شخص متسلط هو عبد الجبار كاظم ، الذي يضرب من قبل الزوجة. لقد وجدت نفسي داخل شبكة الاسرار والرموز هذه ،بوصفي مشاهداً،في شبه ضياع. وتساءلت مع نفسي :

- هل ضاع رمز محي الدين زنكنة ؟

- اعتقد ذلك .

فرقة المسرح الحديث ومسرحية إلى "إشعار آخر"

بعد غياب طويل تعود "فرقة المسرح الفني الحديث" إلى عالم الأضواء عبر مسرحية "إلى إشعار آخر" التي قدمت ضمن فعاليات منتدى المسرح التابع لدائرة السينما والمسرح. وهذه المسرحية، التي كتبها عبد الكريم السوداني وأخرجها سامي عبد الحميد ومثل أدوارها الثلاثة وليد شامل ومظفر الطيب وحقي الشوك يمكن ان تنتمي، في ملامحها العامة، إلى إطار المسرح التجريبي الذي يأخذ ببعض مستويات المسرح الملحمي البريختي. والنص يعتمد أساساً على إثارة حوار ذهني جاد وطرح لعدد من الأسئلة الحياتية التي يكون المتفرج طرفاً أساسياً فيها .

قطبا العمل المسرحي : المريض (مظفر الطيب) وهو مدرس مختص بالرياضيات يعاني من اضطراب نفسي ، والطبيب (وليد شامل) الذي يقوم بعملية تشخيص للحالة المرضية بطريقة _ السايكودراما - حيث يقوم المريض بإعادة تمثيل وتجسيد الأحداث الأساسية التي أثرت في حياته وصولاً إلى سر الحالة العصابية التي يعاني منها. وهنا تبدأ عملية "مسرحة" لسلسلة

من المشاهد والإحداث السريعة، عن طريق كسر عنصر الإيهام والانطلاق من بعض معطيات التعريب في المسرح الملحمي ، حيث يضطلع الممثل الواحد بعدة ادوار وشخصيات مجسدة ،بطريقة قريبة من تقنيات مسرح (المونودراما) ، في سرعة تبديل المشاهد وتلاحقها وعفويتها. وقدوفق الفنان الشاب مظفر الطيب في تمثيل عدة مشاهد وشخصيات معقدة وادوار متباينة ،وشاركه فيها ، بدرجة رئيسة ، الفنان د. وليد شامل ، الذي اضطلع هو الآخر بمهمة تشخيص وتجسيد عدد من الشخصيات المسرحية المعقدة ،مؤكدًا بذلك قدرته كمثل ، وبشكل خاص في تلوين صوته وتغييره وفقاً لطبيعة الشخصية المسرحية التي يقدمها .

ولا يقتصر نمو الفعل الدرامي على عملية كشف ما جرى في الماضي من حالة المريض ، بل يتصاعد هذا الفعل في الحاضر أيضاً ، وبتحفيز لعقول المشاهدين ، عندما يقف الطبيب عاجزاً أمام الإشكالية المعقدة التي يواجهها مريضه ، بفعل مجموعة من الظروف الخارجية الضاغطة ، فيضطر هذا الطبيب إلى التفاعل مع أزمة مريضه، ويعلن بالتالي قراراً خطيراً يتخليه عن مهمته كطبيب لعجزه عن إيجاد حل ، أو علاج لمريضه وإغلاق عيادته الطبية واضعاً المسؤولية بكامل ثقلها على كواهل المتفرجين أنفسهم الذين يفترض فيهم أن يواصلوا البحث عن حل للإشكالية الاجتماعية التي طرحها المريض ، والتي قد يعيشون بدورهم بعض جوانبها. وبذا تحقق المسرحية مهمة من وظائف المسرح الملحمي تتمثل في إشراك المشاهدين كطرف في العرض المسرحي بعيداً عن السقوط في وهم التماهي والاندماج – الأرسطي – بالعرض المسرحي .

رجل من ماء

حالما يفتح الستار ، تفغم أنوفنا رائحة البحر والماء واللؤلؤ والإسرار ، ويعبق في أرجاء المسرح شذى الهيل والزعفران وكل توابل الشرق. فما قد جلبت لنا فرقة البصرة للتمثيل ، مجتمعاً مائياً ، يحمل نكهته الخاصة التي تنتجذ في أعماقنا ولاوعينا جميعاً. ومن غير البصرة جدير بان يفعل مثل هذا وهي التي تحتضن البحر وتتنفس رحيق طلع النخيل كل صباح ومساء ؟

فالديكور المسرحي يستحضر ببساطة أجواء السفن والزوارق الشراعية وأحلام الصيادين وعرقهم ولهفتهم . ونذكر إننا أمام عالم خاص ينبغي لنا ان نتأمله بشراهة : هذا العالم الغريب الملفح بالإسرار والطقوس والغناء ، عالم مذهل ومعطاء ومحمل بالصراعات والتناقضات ، وهو أيضاً يقع في تماس مباشر مع الآخر : مع الغرب الكولونيالي . انه النافذة التي تتسلل ألينا منها رياح الغزو الأجنبي . فلماذا ظل هذا العالم غائباً عن وعينا . فربما باستثناء عمل عراقي واحد هو مسرحية "مطريمه" التي أخرجها الفنان المبدع عزيزخيون وشاهدناها معاً في مهرجان المسرح العربي الثاني إضافة إلى عرض عربي آخر هو "عذابات بن ماجد" لاحدى الفرق الخليجية ،قدم في المهرجان المذكور أيضاً ، ظل هذا العالم ألطقوسي الخصب غائباً عن وعي مسرحنا . وها هم فنانون البصرة يثرون هذا العالم ويعيدون خلقه لنجد أنفسنا داخل كاتدرائية فولكلورية مائية مذهشة .

هذا العالم الذي خلقه لنا كاتبه الفنان جبار صبري العطية لم يكن عالماً رومانسياً حالماً، بل كان عالماً قاسياً محتدماً بالصراعات والمكابدات والهزائم . فقوانين الصراع الاجتماعي هي ذاتها بل

وتبدو هنا اعنف واقسي شراسة . وفي قلب هذا الصراع يقف حمدان البحار الذي عشق الماء والبحر والعمل ، حتى لم يعد بإمكانه أن يفكر ، مجرد التفكير، بإمكانية العيش بعيدا عن البحر. ولذا فهو يقاوم كل محاولة لإبعاده عن البحر ، وعن رفاقه البحارة ، وهو يكابر ويرفض الاستسلام لضعفه ومرضه ، ويأبى ان يكون في خدمة الأجنبي ، لأنه يتذكر وصية الملاح العربي احمد بن ماجد الذي يحذر كل البحارة العرب من أساليب ممثلي الدول الأوربية البحريين الذين يحاولون الاستيلاء على أسرار المنطقة وخرائطها تمهيدا لغزوها ووضعها تحت الهيمنة الاستعمارية .

ومن هذه الإشكالية تتحرك أرضية العرض المسرحي . الحاضر والماضي يتداخلان معا : حمدان واحمد بن ماجد ، سلمان وفاسكودي غاما ، الاستغلال الطبقي والاجتماعي والاستغلال الأجنبي ، كما يتداخل الحلم بالواقع ، والفرح بالحزن : أنها سيمفونية للمعاناة الإنسانية المعذبة .

وتتشكل عناصر البناء الدرامي في خطين أساسيين : خط زمني متصاعد من الحاضر إلى المستقبل ، وخط زمني متقطع يستحضر الماضي. ويشكل الفعل اللغوي ، وتذكر الضوء الأخضر لاستحضار الماضي في مشاهد درامية مسرحية. ويسهم البحار القديم الذي يمثل التجربة والحكمة والوعي بدور مهم في إضاءة حركة الأحداث الدرامية عندما يتحول في بعض المشاهد إلى راو ومعلق ومتنبئ بالأحداث والى حد ما معبراً عن رؤيا العرض المسرحي وموقف المؤلف فعندما يرتقي سلمان، رمز الاستغلال، خشبة المسرح يعلن هذا الراوي محذراً بأنه قد نزل الديرة شي عظيم. ولم يكن سلمان هذا مجرد مالك للسفن والزوارق ومستغل لعرق البحارة ، بل انه كان يمهد لدخول الأجنبي إلى البحر أيضاً . ويعود خط الصراع الدرامي إلى التواصل والتصاعد مرة أخرى، لينقطع أكثر من مرة مستحضرا الماضي القريب، والماضي البعيد. وتتواصل حلقات الحاضر وحلقات الماضي لتضئ الصراع الدرامي من جوانبه الاجتماعية والطبقية والتاريخية . وتلتحم في النهاية ، مع نداءات الماضي : نداءات الأجداد ، نداءات احمد بن ماجد ورسالته إلى الأحفاد لتتحول إلى قوة دافعة مغيرة ومتفجرة، تجعل حمدان يتعافى ويشمخ ثانية وهو يقود البحارة لمواجهة كل أطماع الغزاة الأجانب وسفنهم التي جاءت تسرق الأسرار والخرائط وقداصة البحر والأرض : لقد قالت لنا المسرحية أشياء كثيرة عن واقعنا المعاصر ، وهي تفتح جراحنا بقسوة وجرأة .

والمسرحية بعد هذا لون خاص من ألوان العرض المسرحي يزاوج بين البنية الدرامية المتصاعدة و شكل المسرح الغنائي والاستعراضية. فما قالته المسرحية : قالته أساساً عبر حركة المجاميع الإيقاعية : رقصات البحارة وأهازيجهم وحركات العمل الإيقاعية المنظمة . ولم تكن هذه الطقوس الغنائية والإيقاعية مقحمة أو خارجية ، ولم تكن ترفاً أو زينة ، بل كانت جزءاً عضوياً من الفعل الدرامي ذاته ، وهو تلاحم قلما وجدنا نظيراً له من قبل في ما يسمى أحياناً بالمسرح الغنائي أو الاستعراضية. لقد لمسنا درجة عالية من درجات التوازن بين حركة الفعل الدرامي ، وحركة المجاميع واللوحات الاستعراضية والغنائية. فقد أكد لنا الفنان طالب جبار أكثر من مرة قدرته كمصمم للوحات الفولكلورية ومدرب للمجاميع على تفوقه هذه المرة ونجاحه في النقاط إيقاع العرض المسرحي والانسجام معه. كما كشف العرض الغنائي عن خامات متميزة في الأداء. وكان الديكور المسرحي الذي صممه الفنان نوري ثامر ونفذه علاء

رحيم، على الرغم من بساطته، معبراً وواثقاً بالعرض، وكان التوفيق بين عناصر الديكور الثابتة والمتحركة منسجماً إلى حد كبير .

لقد كشف العرض المسرحي عن طاقات مسرحية تاليفية وإخراجية وتمثيلية وسينوغرافية طيبة، تضع فناني البصرة في مقدمة فناني المحافظات المجتهدين، المعروفين بدأبهم ومواصلتهم. وكان فريق العمل منسجماً إلى حد كبير وأبان عن قدرات خاصة على مستوى التمثيل. ويمكن الإشارة بشكل خاص إلى الأداء المتميز للفنانين عبد الأمير السلمي (حمدان) وعبد الجبار النعيمي (الأب ، واحمد بن ماجد) وعباس سلمان (سلمان) وعبد الكريم خزعل (البحار القديم) ، كما كان حضور العناصر النسوية واضحاً ومنسجماً .

لقد كان عمل الفرقة البصرية بمثابة احتفالية مسرحية شاملة تجلت فيها الكثير من ضروب الأدب والفن بوصفه ثمرة للتعاون المثمر والتناغم بين المؤلف جبار صبري العطية والمخرج حميد صابر ومصمم اللوحات الفولكلورية طالب جبار وكل الفنيين الآخرين الذين أسهموا بدورهم في خلق هذا العرض. لا ازعم أننا أمام عمل درامي كبير ومتكامل من النواحي التاليفية والإخراجية، لكننا بالتأكيد إما عمل جاد جدير بالاحترام .

تحية طيبة لجميع الفنانين الذين أسهموا بوعي في صنع احتفالية الماء والنضال والتحدي، وقدموا لنا لوناً خاصاً من ألوان العرض المسرحي ستظل نكهته دائماً معنا .

رجل من ماء ومسرح البحر

حالما ينفتح الستار، تفعم أنوفنا رائحة البحر والماء واللؤلؤ والإسرار، ويعبق في أرجاء المسرح شذى الهيل والزعفران وكل توابل الشرق. فما قد جلبت لنا فرقة البصرة للتمثيل، مجتمعاً مائياً، يحمل نكهته الخاصة التي تنتجدر في أعماقنا ولاوعينا جميعاً. ومن غير البصرة جدير بان يفعل مثل هذا وهي التي تحتضن البحر وتتنفس رحيق طلع النخيل كل صباح ومساء ؟

فالديكور المسرحي يستحضر ببساطة أجواء السفن والزوارق الشراعية وأحلام الصيادين وعرقهم ولهفتهم. ونذكر إننا أمام عالم خاص ينبغي لنا ان نتأمله بشراهة: هذا العالم الغريب الملقح بالإسرار والطقوس والغناء، عالم مذهل ومعطاء ومحمل بالصراعات والتناقضات، وهو أيضاً يقع في تماس مباشر مع الآخر: مع الغرب الكولونيالي. انه النافذة التي تتسلل ألينا

منها رياح الغزو الأجنبي . فلماذا ظل هذا العالم غائبا عن وعينا . فربما باستثناء عمل عراقي واحد هو مسرحية "مطر يمه" التي أخرجها الفنان المبدع عزيزخيون وشاهدناها معاً في مهرجان المسرح العربي الثاني إضافة إلى عرض عربي آخر هو "عذابات بن ماجد" لأحدى الفرق الخليجية، قدم في المهرجان المذكور أيضاً ، ظل هذا العالم ألقوسي الخصب غائبا عن وعي مسرحنا . وها هم فنانون البصرة يثرون هذا العالم ويعيدون خلقه لنجد أنفسنا داخل كاتدرائية فولكلورية مائية مدهشة .

هذا العالم الذي خلقه لنا كاتبه الفنان جبار صبري العظيمة لم يكن عالما رومانسيا حالماً، بل كان عالما قاسيا محتتماً بالصراعات والمكابدات والهزائم . فقوانين الصراع الاجتماعي هي ذاتها بل وتبدو هنا اعنف واقسى شراسة . وفي قلب هذا الصراع يقف حمدان البحار الذي عشق الماء والبحر والعمل ، حتى لم يعد بإمكانه أن يفكر ، مجرد التفكير، بإمكانية العيش بعيدا عن البحر. ولذا فهو يقاوم كل محاولة لإبعاده عن البحر ، وعن رفاقه البحارة ، وهو يكابر ويرفض الاستسلام لضعفه ومرضه ، ويأبى ان يكون في خدمة الأجنبي ، لأنه يتذكر وصية الملاح العربي احمد بن ماجد الذي يحذر كل البحارة العرب من أساليب ممثلي الدول الأوربية البحريين الذين يحاولون الاستيلاء على أسرار المنطقة وخرائطها تمهيدا لغزوها ووضعها تحت الهيمنة الاستعمارية .

ومن هذه الإشكالية تتحرك أرضية العرض المسرحي . الحاضر والماضي يتداخلان معا : حمدان واحمد بن ماجد ، سلمان وفاسكودي غاما ، الاستغلال الطبقي والاجتماعي والاستغلال الأجنبي ، كما يتداخل الحلم بالواقع ، والفرح بالحزن : أنها سيمفونية للمعاناة الإنسانية المعذبة .

وتتشكل عناصر البناء الدرامي في خطين أساسيين : خط زمني متصاعد من الحاضر إلى المستقبل ، وخط زمني متقطع يستحضر الماضي. ويشكل الفعل اللغوي ، وتذكر الضوء الأخضر لاستحضار الماضي في مشاهد درامية مسرحية. ويسهم البحار القديم الذي يمثل التجربة والحكمة والوعي بدور مهم في إضاءة حركة الأحداث الدرامية عندما يتحول في بعض المشاهد إلى راو ومعلق ومتنبئ بالأحداث والى حد ما معبراً عن رؤيا العرض المسرحي وموقف المؤلف فعندما يرتقي سلمان، رمز الاستغلال، خشبة المسرح يعلن هذا الراوي محذراً بأنه قد نزل الديرة شي عظيم. ولم يكن سلمان هذا مجرد مالك للسفن والزوارق ومستغل لعرق البحارة ، بل انه كان يمهد لدخول الأجنبي إلى البحر أيضاً . ويعود خط الصراع الدرامي إلى التواصل والتصاعد مرة أخرى، لينقطع أكثر من مرة مستحضرا الماضي القريب، والماضي البعيد. وتتواصل حلقات الحاضر وحلقات الماضي لتضئ الصراع الدرامي من جوانبه الاجتماعية والطبقية والتاريخية . وتلتحم في النهاية ، مع نداءات الماضي : نداءات الأجداد ، نداءات احمد بن ماجد ورسالته إلى الأحفاد لتتحول إلى قوة دافعة مغيرة ومتفجرة، تجعل حمدان يتعافى ويشمخ ثانية وهو يقود البحارة لمواجهة كل أطماع الغزاة الأجانب وسفنهم التي جاءت تسرق الأسرار والخرائط وقداسة البحر والأرض : لقد قالت لنا المسرحية أشياء كثيرة عن واقعنا المعاصر ، وهي تفتح جراحنا بقسوة وجراحة .

والمسرحية بعد هذا لون خاص من ألوان العرض المسرحي يزوج بين البنية الدرامية المتصاعدة و شكل المسرح الغنائي والاستعراضية. فما قالته المسرحية : قالتها أساساً عبر

حركة المجاميع الإيقاعية : رقصات البحارة وأهازيجهم وحركات العمل الإيقاعية المنظمة . ولم تكن هذه الطقوس الغنائية والإيقاعية مقحمة أو خارجية , ولم تكن ترفا أو زينة ، بل كانت جزءاً عضوياً من الفعل الدرامي ذاته ، وهو تلاحم قلما وجدنا نظيراً له من قبل في ما يسمى أحياناً بالمسرح الغنائي أو الاستعراضى. لقد لمسنا درجة عالية من درجات التوازن بين حركة الفعل الدرامي ، وحركة المجاميع واللوحات الاستعراضية والغنائية. فقد أكد لنا الفنان طالب جبار أكثر من مرة قدرته كمصمم للوحات الفولكلورية ومدرب للمجاميع على تفوقه هذه المرة ونجاحه في النقاط إيقاع العرض المسرحي والانسجام معه. كما كشف العرض الغنائي عن خامات متميزة في الأداء. وكان الديكور المسرحي الذي صممه الفنان نوري ثامر ونفذه علاء رحيم، على الرغم من بساطته، معبراً وواظياً بالغرض ، وكان التوفيق بين عناصر الديكور الثابتة والمتحركة منسجماً إلى حد كبير .

لقد كشف العرض المسرحي عن طاقات مسرحية تاليفية وإخراجية وتمثيلية وسينوغرافية طيبة ، تضع فناني البصرة في مقدمة فناني المحافظات المجتهدين ، المعروفين بدأبهم ومواصلتهم. وكان فريق العمل منسجماً إلى حد كبير وأبان عن قدرات خاصة على مستوى التمثيل. ويمكن الإشارة بشكل خاص إلى الأداء المتميز للفنانين عبد الأمير السلمي (حمدان) وعبد الجبار النعيمي (الأب ، واحمد بن ماجد) وعباس سلمان (سلمان) وعبد الكريم خزعل (البحار القديم) ، كما كان حضور العناصر النسوية واضحاً ومنسجماً .

لقد كان عمل الفرقة البصرية بمثابة احتفالية مسرحية شاملة تجلت فيها الكثير من ضروب الأدب والفن بوصفه ثمرة للتعاون المثمر والتناغم بين المؤلف جبار صبري العطية والمخرج حميد صابر ومصمم اللوحات الفولكلورية طالب جبار وكل الفنيين الآخرين الذين أسهموا بدورهم في خلق هذا العرض. لا ازعم أننا أمام عمل درامي كبير ومتكامل من النواحي التاليفية والإخراجية ، لكننا بالتأكيد إما عمل جاد جدير بالاحترام .

تحية طيبة لجميع الفنانين الذين أسهموا بوعي في صنع احتفالية الماء والنضال والتحدي ، وقدموا لنا لوناً خاصاً من ألوان العرض المسرحي ستظل نكهته دائماً معنا .

يوسف العاني ومسرحية "خيطة البريسم"

مسرحية "خيطة البريسم" التي كتبها الأستاذ يوسف العاني وأخرجها الدكتور فاضل خليل وقدمتها فرقة الفن المسرحي الحديث تلفت نظرنا إلى حقيقة كدنا ننساها خلال السنوات الأخيرة هي إن تقاليد الواقعية في المسرح العراقي ما زالت متينة وأنها تستطيع ان تتواصل وتتجدد على الدوام .

ففي غمرة بعض الأعمال الكوميدية السريعة "والخفيفة" ، ومع شيوع بعض الأساليب الحديثة والتجريبية في المسرح العراقي ، خيل لنا ان صفحة المسرح الواقعي قد انطوت في تاريخ المسرح العراقي ، وان مرحلة جديدة قد بدأت. الا ان مسرحية "خيطة البريسم" قد أكدت لنا ان الواقعية ما زالت بخير ، وان الذين تحدثوا عن موتها لم يكونوا

شهود صدق . فحياتنا المسرحية والأدبية سنتظل بحاجة إلى دماء حارة وشابة داخل جسد الواقعية بكافة اتجاهاتها وروافدها. وعلى الرغم من ان للواقعية جذوراً عميقة وأصيلة في المسرح العراقي إلا أننا لا يمكن ان نهمل الدور الريادي والطليعي لفرقة المسرح الفني الحديث في تأصيل وتجذير هذه التقاليد في حياتنا المسرحية . بل يمكن الزعم بان فرقة المسرح الحديث قد حاولت أيضاً أن تطرح منظوراً خاصاً بها لمفهوم الواقعية يقترن بخلق حس شعبي عراقي أصيل يستند إلى موقف وطني وقومي وأنساني متفتح ، يوظف المسرح كأداة واعية من أدوات النضال الاجتماعي باعتباره يحمل رسالة إنسانية وفنية مقدسة ، وهو موقف يحق لفرقة المسرح الفني الحديث ان تفخر به طيلة تاريخها العريق .

في كل ماشاهدت شعرت وكأن هنالك جهد جماعي في التأليف والإخراج. وقد يجد الناقد اختلافاً مع الفرقة في بعض أعمالها. لكن يمكن ملاحظة تبلور أسلوب واحد مهيم على عمل الفرقة، بغض النظر عن هذا المخرج أو ذاك أو هذا الكاتب المسرحي أو ذاك. فالفرقة نجحت في ان تتبنى منهجاً قد يعجب البعض وقد لا يعجب البعض الآخر ، إلا انه ليس بوسعه إلا أن ينحني تقديراً للدور الريادي لهذه الفرقة .

وإضافة إلى ذلك فالفرقة تدرك أيضاً وسائل التأثير في الجمهور، ولذا فهي أيضاً توظفها بطريقة موفقة وذكية . إلا إن الفرقة بحاجة أيضاً إلى تطوير وسائلها وأدواتها انسجاماً مع التطورات الحديثة المتجددة ، لأن محاولة الوقوف عند حدود المنجزات القديمة أو تكرار التجارب والاساليب ذاتها ، قد يؤدي إلى لون آخر من ألوان النمطية .

ومع ذلك نظل نتطلع إلى قدرة الفرقة على ان تواصل التقدم. لست ناقداً مسرحياً متخصصاً ، ولا أريد ان أكون كذلك اذ لا ارغب أن أضيف همماً جديداً إلى همومي الكثيرة . ولكني مشاهد "مدمن" للأعمال المسرحية الجادة ، وغالبا ما كنت أقوم الرغبة في الكتابة وإبداء الرأي عن هذا العمل المسرحي أو ذاك . إما بعد أن شاهدت "خيطة البريسم" فلم استطع مقاومة أغراء كتابة بعض الملاحظات الانطباعية التي أرجو لها ان تظل شخصية وبعيدة عن خصوصيات النقد المسرحي المتكامل عن عمل فيه الكثير من المحدودية . تتحرك المسرحية من نقطة تنذر بتجمع عناصر الصراع العراقي : الأب الحائك يموت ، يترك زوجته المفجوعة وقد بقيت وحيدة مع ولدها الصغير لتقاوم ضغوط الحياة بيد واحدة وأخرى مشلولة. ثمّة من يدعوها للتخلي عن عمل زوجها في الحياكة (انطلاقاً من النظرة الاجتماعية الإقطاعية نحو العمل الحرفي). لكن الزوجة ترفض الضغوط وتقرر ان تواصل حرفة زوجها وتربي ولدها بشجاعة بيد واحدة ، حيث يكبر ويصبح حائكاً ناجحاً . لكن تنشأ مصاعب جديدة بوجه الابن ويكون المال هو العائق الاول . ويزداد الصراع حدة عندما يرفض الأخ تزويج ابنته سعدية الى ابن اخته الحائك الشاب وهنا تنفجر الأخت وألام بيدها المشلولة في غضبة الحق والكرامة. وأعادت غضبة الحق هذا القوة والعافية إلى اليد المشلولة ، ويتزوج الابن من سعدية وتنتهي عقدة صراعية كبيرة. وتحس بان عناصر الصراع قد مالت نحو الانحسار ولم يتبق شي. ولذا يبدو الفصل الثاني استئنافاً زائداً لعقد الصراع الرئيسية. وعلى الرغم من نشوء عقد صراع ثانوية صغيرة ، لكنها تظل على هامش العقد الأساسية .

لذا يبدو الفصل الثاني وكأنه يؤرخ لمرحلة لاحقة ، ولا يمتلك خصوصيات البقاء
الدرامي العضوي .

حبذا لو نجح المؤلف ، وكذلك المخرج، في دمج الفصلين أو ضغط الفصل الأول داخل
العقدة الأساسية وجعل العقد الثانوية مرتبطة بالصراع الرئيسي ، كي لا تحدث القطيعة
بين الفصلين وكأننا أمام مسرحية جديدة تماما .

كما لم نشعر بضرورة دور الراوية فطبيعة الإحداث وطبيعة العرض المسرحي ونزعه
الواقعية وتواضع الفعل المسرحي نفسه لا تتطلب دوراً متميزاً للراوية . وكان بالإمكان
اقتصار دور الفنان الكبير خليل شوقي على دور المختار فقط .

كان أداء الفنانة سعدية الزبيدي رائعاً ومقنعاً ، وقد وقع عليها عبء المسرحية الأكبر .

الفنانة عواطف نعيم أدت دورها بمهارة ، وخرجت عن بعض الأدوار النمطية التي
علقت فيها في بعض أدوارها السابقة .

الفنانة إقبال نعيم كانت عفوية ورائعة .. إنها تؤكد قدرتها كفنانة تتفاعل مع الدور
وتمنحه كل طاقتها .

يبدو إن الديكور قد أصبح ملكاً مشاعاً لجميع المسرحيات والفرق المسرحية ، مما خلق
نمطية جديدة في عناصر بناء الديكور المسرحي في الكثير من العروض المسرحية
العراقية الاخيرة. ولا يستطيع الناقد ان يثني على عمل بقية أعضاء الفرقة الذين
عملوا كفريق عمل واحد متماسك ، وكان جهد المخرج واضحاً ومتميزاً في التعبير عن
خصوصية التجربة المسرحية ومنحها الواقعي .

"حب ومرح وشباب" والمسرح الغنائي

مسرحية "حب ومرح وشباب" التي قدمتها الفرقة القومية للتمثيل والفرقة القومية للفنون الشعبية
هي ثمرة تعاون بين الفنان قاسم محمد معداً للنص والفنان محسن العزاوي مخرجاً له ، لتقديم
لون من المسرح الغنائي والاستعراضى يتجاوز في آن واحد صرامة المسرح الجاد وميوعة
المسرح التجاري وهبوطه. وعلى الرغم من وجود بدايات رائدة في المسرح العراقي لهذا
اللون – كان للمعد والمخرج حضور فيهما – فلم تتحقق صيغة مقبولة ومقنعة لهذا المسرح
تجعل منه تقليداً راسخاً في المسرح العراقي. فقد ظل المسرح العراقي يعاني من حالة "ثقل الدم
"والجدية والصرامة، وهو عندما يغادر هذه المنطقة سرعان ما يصاب بالارتباك. ولذا أحسست
بان التجربة الحالية كانت تحرص على ابتكار صيغة وسطى بين المسرح الجاد والمسرح
الكوميدي التجاري الهابط. ومن المعروف ان المسرح الغنائي الاستعراضى يتطلب جملة من

الأشياء في مقدمتها توفر نص معد خصيصاً لمثل هذا اللون وتضافر مجموعة من الكفاءات الفنية المختلفة في حقول الموسيقى والغناء والرقص .

ومن هنا فالمسرحية كما يبدو أرادت ان تحقق المعادلة الصعبة وهي تضع أمامها الجمهور المسرحي ، وان تكسب هذا الجمهور بتقديم عرض مسرحي فيه الشئ الكثير من الرقة والخفة، وفي الوقت ذاته تسحب البساط من تحت إقدام المسرح التجاري الهابط وتخفف من جدية المسرح العراقي وتضمن كسب الجمهور المسرح وربما – تضمن شباك التذاكر - أيضاً.

ولكن ما هي النتيجة التي يخرج بها المشاهد من هذه المسرحية. لقد شعرت بانني إمام عرضين مسرحيين في آن واحد – عرض مسرحي جاد فيه الكثير من العمق والتفلسف والحكمة ، ذلك هو النص الذي أعده الفنان قاسم محمد والذي كان يحوم حول فكرة مسرحية "فاوست" لغوته، حيث يمثل ثنائي صاحب الحديقة والساحر في المسرحية ، ثنائي فاوست والشيطان، في مسرحية غوته . إما العرض الآخر، فهو العرض الذي خلقه محسن العزاوي مخرجاً وهو عرض غنائي استعراضي بحت ، يدعمه ديكور جميل ولم اشعر باندماج هذين العرضين بطريقة عفوية .

ومن المؤسف ان لايعتمد النص المسرحي على فعل مسرحي متنام، وإنما اعتمد على مجموعة من الحكايات الثانوية المنفصلة التي كان يجري الربط بينها بطريقة سردية وتقريرية عن طريق الساحر (رائد محسن) مما أدى إلى تفكك المنظور المسرحي وافتقاره إلى وحدة درامية عضوية حتى بات بالإمكان حذف أي من هذه الحكايات الثانوية، دون إن يؤثر ذلك على العرض المسرحي. فكأن المسرحية بنية إطارية عامة تتسع لعدد لا ينتهي من الحكايات والثيمات الفرعية. ولو اقتصر المعد على تنمية بؤرة درامية واحدة لربما حقق توفيقاً أكبر ، إما العرض الآخر فقد ظل إلى حد كبير يتواصل على هامش النص تقريباً ، ولم يلتقيا عضوياً الا في مشاهد محدودة يعودان بعدها إلى الانفصال . إنهما يلتقيان مثلما يلتقي الماء والزيت في لحظة واحدة ثم ينفصلان إلى الأبد. وهذه الحقيقة تدعو مسرحيينا الى توفير مستلزمات النجاح للدخول بثقة أكبر الى هذا الفضاء المسرحي المهم الذي ظل المسرح العراقي يتردد في ولوجه.

بحثاً عن طريق للخروج من أزمة النص الدرامي

تعاني الدراما العراقية ، ومنذ سنوات غير قليلة من أزمة حقيقية على مستوى النوع ، وعلى مستوى الكم ، وهي مسألة تفسر ، إلى حد بعيد سبب تدني مستوى الإنتاج المسرحي بشكل عام. فالنص المسرحي العراقي قليل ونادر حد الشحة ويسقط أحيانا في النمطية والتكرار والرداءة والسطحية ، لدرجة دفعت لجنة التحكيم ، المنبثقة عن المركز العراقي للمسرح ، إلى حجب جائزة أفضل نص درامي عراقي خلال احتفالات يوم المسرح العالمي للموسم المسرحي الفائت (أذار 1989) وهي مسألة خطيرة لا أظن إن لها سابقة في تاريخنا المسرحي ، وهي بحد ذاتها مؤشر مهم يكشف بجلاء عن مدى عمق الأزمة .

لقد راح الفنان المسرحي العراقي منتجاً ومخرجاً ، يلجأ تعويضاً عن هذا الغياب إلى النصوص الدرامية العالمية والعربية ، ترجمة وإعداداً و"عصرنة" وتعريفاً ، ولو اجرينا إحصائية أولية لنسبة النصوص الدرامية العراقية (الموضوع) إلى مجموع النصوص الدرامية المقدمة خلال المواسم المسرحية السابقة لأصبنا بالدهشة والأسى .

ومن الواضح إن الصمت على ظاهرة خطيرة كهذه لا يمكن ان يؤدي إلا إلى استفحالها وربما دخولها في مستوى الحالة المرضية الميؤوس منها. ولذا فان الحل البديل يتمثل المواجهة والمصارحة والمكاشفة، وارى ان يتدارس المعنيون في الوسط المسرحي والثقافي عن طريق عقد لقاءات وحلقات دراسية خاصة، عناصر الخلل في المفاصل الأساسية في عملية إنتاج النص الدرامي وفي بنية هذا النص ، وهي مسألة غير معزولة ، بالتأكيد عن واقع اجتماعي وثقافي أشمل هو الآخر جدير بالفحص والدراسة .

وليس من اليسير في هذه العجالة تشخيص كافة مظاهر أزمة النص الدرامي العراقي فتلك مسألة متروكة لجهود جماعية صادقة ، إلا إننا يمكن إن نحصر هذه الأزمة في النقاط الرئيسية الأربع التالية :1- النقطة الأولى تتمثل في غياب الوعي الواضح بجماليات النص الدرامي الحديث و"شعريته" وخصوصيته والتفريط في الكثير من عناصره الأساسية لحساب عناصر هجينة وغريبة على جوهر الفعل الدرامي الأصيل ، فالكثير من الأعمال الدرامية الجادة يهبط إلى مستوى الميلودراما أو يتخلى عن عناصر "المسرحية" والعرض الفوري للحدث لصالح عناصر سردية وحكاية خارجية وقد يغرق في التفاصيل والجزئيات ذات الطابع الوثائقي والتسجيلي التي تنقل على شفافية الفعل الدرامي ومرونته أو يميل إلى لون من التجريد والرمز واللاتاريخية المعزولة عن كثافة التجربة المسرحية ذاتها، وتفقد الشخصيات في الكثير من المعالجات الدرامية إلى اهم مقوماتها الدرامية وقدراتها على النمو والتطور، كما يتدنى مستوى الحوار ويشوبه الاصطناع والتلفيق والترثرة والتفكك .وغالبا ما يفتقد العرض المسرحي إلى ايقاع موحد ومتصاعد كما ان بعض الأعمال ذات الطبيعة الكوميديية (الملهامية) تهبط إلى مستوى أشكال درامية أدنى كالغودفيل و "الفارس" و "الهجاء" والكوميديا المرتجلة (كوميدي ديالرتي) وغيرها .

وبدلا من محاولة اكتشاف جوهر الفعل الدرامي الكوميدي القائم على كشف التضاد والمفارقة في الحياة الإنسانية وإدانة كل ما يشوه الجمال الإنساني وحركة الواقع الاجتماعي، تلجأ بعض هذه الأعمال الكوميديية إلى التلاعب بالعواطف البدائية للجمهور مثل إثارة ضحك أي عابر يعتمد أساساً على التلاعب بالألفاظ واستثمار بعض الحركات و "الحيل" الكوميديية المكررة والمكشوفة .

ولذا فالمؤلف الدرامي بحاجة ماسة إلى مواصلة إعداد نفسه مسرحياً وتوسيع إطار ثقافته وفحص عمله الدرامي برؤية نقدية ، وتحديد موقع هذا العمل بين مختلف الاتجاهات والتجارب الكلاسيكية والحديثة والطلبيية وان يتوصل إلى صيغة فنية درامية خاصة به ولصيقة بقدراته الخاصة وبوعيه الفردي والاجتماعي .

ولا أود أن أوحى للقارئ هنا بانى منحاز إلى تقاليد درامية مسرحية دون أخرى كالتقاليد الدرامية الكلاسيكية (الأرسطية مثلا) فأنا مع التنوع والتجريب والتحديث في مختلف الأساليب. فمن حق المؤلف الدرامي إن يتقيد بقوانين الدراما الأرسطية إذا شاء، كما ان من حقه ان يلجأ إلى تقنيات المسرح الملحمي (البريختي) أو أن يفيد من منظورات المسرح الطليعي (اللامعقول). ومن حق المؤلف الدرامي أيضا إن يسعى إلى تأصيل تقاليد وطنية وقومية موروثية خاصة في إنتاج النص الدرامي عن طريق الإفادة من الموروث المسرحي

والثقافي العربي المتمثل في فن "التشخيص" و "الحكواتي" و "خيال الظل" و "السامر" وغيرها، وان يعمل لتطوير صيغة درامية معاصرة متمثلة في تقنيات وأساليب درامية عديدة مثل "المسرح الاحتفالي" و "مسرح الفرجة" و "مسرح الشارع" وما إلى ذلك. فهذه كلها وغيرها أساليب مشروعة ومتاحة أمام الفنان المسرحي المعاصر إلا ان هذا الفنان مطالب بان يتذكر دائما انه يتعامل في جميع الأحوال مع جنس أدبي وفني معين هو الدراما وعليه إن يلتزم بحدود معينة من جماليات الفن الدرامي هذا وشعريته .

2- النقطة الثانية تتمثل في إشكالية تعامل النص الدرامي مع الواقع وفي عملية تشكل الوعي الاجتماعي. فقد راح المؤلف يفتقد القدرة إلى حد كبير على إدراك ما هو جوهري وأنموذجي وحاسم في الصراع الاجتماعي والإنساني ، واكتفى في الغالب بالنقاط بؤر وعناصر وشرائح ثانوية أو فرعية، وقد تكون مصطنعة تماماً بحيث تبدو بعيدة عن جدل الحياة والواقع وقد يلجا هذا المؤلف إلى نوع من التجريد والترميز المتطرف، فيبدو النص خلاله مقطوعاً عن شجرة الحياة الخضراء وكثافة الواقع والتجربة الدرامية، وقد يكتفي هذا المؤلف بإعادة إنتاج واستثمار بعض الثيمات الأسطورية والملحمية والحكاية والفولكلورية من الموروث الشعبي العربي أو العالمي قديمه وحديثه، دونما دمج واضح بين ما هو معاصر وحديث ويومي من جهة، وما هو تاريخي وأسطوري وفولكلوري من جهة أخرى .

ان ذلك كله قد قاد إلى التمويه على عملية تشكل الوعي الاجتماعي والفردية، وان غربه هذا الوعي واستلابه أحيانا أدى الى إنتاج وعي زائف ، بتعبير لوكاش ولوسيان غولدمان ، والوقوف عند مستوى الوعي القائم دون محاولة تفجير إمكانات "الوعي الممكن" في التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية المعينة وفي حركة الواقع والوعي الاجتماعي .

والكاتب الدرامي هذا بحاجة ماسة لاستكشاف محاور الصراع الدرامي الأساسية في الظاهرة الاجتماعية وتجسيدها جماليا ودراميا وعدم الدوران حول ما هو عرضي وطارئ وثانوي في الظاهرة الحياتية. والكاتب الدرامي مطالب هنا بالجرأة في التعامل مع الموضوعات والأفكار والمعضلات التي تواجهه وان لا يستسلم لمجموعة من الأوهام والمخاوف التي تحد من حريته في الكتابة ونقد الظواهر الاجتماعية. ولا شك ان من صالح المؤسسة الثقافية والاجتماعية أن تمنح هذا المؤلف هامشا أوسع للتعبير وبحرية عن أفكاره وتصوراتهِ للواقع الاجتماعي. فقد أصبح من المسلم به الترابط الجدلي بين شرطي الكتابة والحرية في المجتمع العصري .

فالكاتب الدرامي ، وكذا هوشان كل فنان وكاتب ومبدع ، بحاجة إلى ضوء اخضر ساطع يعلن : لا ممنوعات أمام الإبداع، لا محرمات ولا "تابوات" أمام المعالجات الجادة الصادقة. فالطرق كلها سالكة، ومن حق المبدع أن يسقط "الحائط الرابع" أمام النقد وإمام الجمهور، فذلك هو السبيل الأمثل لاحترام الرأي الآخر ولتعددية الرؤى والتأويلات، وهذا الأمر المهم بشكل خاص بالنسبة للكاتب الدرامي الذي يقيم عالمه الدرامي أساسا على احترام تعددية المواقف والآراء المختلفة لشخصياته المسرحية، التي تمارس حريتها وحركتها داخل النص الدرامي، بدرجة قد تتجاوز حتى الحدود المرسومة لها من قبل للمؤلف الدرامي نفسه.

3- النقطة الثالثة تتمثل في سيادة النزعة الأدبية والذهنية في الدراما العراقية، حيث ينمو النص الدرامي غالبا على الورق، بعيدا عن تقنيات العرض المسرحي المتجددة. وهذا يتطلب

بالضرورة دمجاً بين النزعة الأدبية (كون النص الدرامي أدباً) من جهة، وبين شمولية العرض المسرحي المتكامل من جهة ثانية. وربما هذا هو ما دفع إلى الصدارة بشخصية "الدراماتورج" الذي يلعب دور الوسيط المعدل والمكيف للنص الدرامي و الأدبي ، ليلائم خصوصية العرض المسرحي. وهذا الأمر هو الذي قاد من جهة أخرى إلى ظهور مؤلف العرض المسرحي، الذي يمثل دمجاً لشخصيتي المؤلف الدرامي والمخرج في شخصية واحدة. ولغرض تأهيل المؤلف الدرامي وإعداده لسد هذه الفجوة تبرز الحاجة لإتاحة الفرصة أمام هذا المؤلف للاندماج بالحياة المسرحية ومعايشة المراحل المختلفة للعرض المسرحي والإسهام في "ورشات" خاصة للعمل المسرحي الشامل، وإدراك كيفية التعامل مع مفردات الديكور والإضاءة والمؤثرات الصوتية والمكياج والأزياء وغيرها، وإدراك خصوصية خشبة المسرح وتقنياتها وآلياتها وجغرافيتها وحركة الشخوص على مساحتها وبقعتها الأساسية. وبأماكن المؤلف الدرامي تضمنين كل هذه الكشوفات والإضافات في "الإرشادات المسرحية" والحواشي والهوامش وبالمقدمات التي يضيء بها نصه الدرامي أو "السيناريو" التفصيلي الذي يعده لهذا النص . قد يقال هنا إن هذه الوظائف متروكة عادة لمخرج العرض المسرحي نفسه وللفنانين العاملين في حقول الديكور والإضاءة والمؤثرات الصوتية والمكياج والسينوغرافيا .

وهذا الأمر صحيح جداً إلا إن اسهام المؤلف أصبح اليوم حاجة ضرورية جداً للتقليل من حدة النزعة الأدبية والذهنية في النص الدرامي من جهة ، ولمواكبة الاعتماد على مهارة "الدراما تورج" وتحويراته وتأويلاته، كأن يضطر هذا المخرج في بعض الحالات إلى تقمص شخصية مؤلف العرض المسرحي منتزعاً في آن واحد وظيفتي المؤلف والمخرج معاً ، وهو أمر قد يهدد بمرور الزمن المركز الفعلي المستقل للمؤلف الدرامي نفسه .

4- النقطة الرابعة والأخيرة تتمثل في إشكالية العلاقة بين المؤلف الدرامي والعرض المسرحي بشكل عام وبين الجمهور. إذ يتعين على المؤلف الدرامي أن يدرك خصوصية الطبيعة الاجتماعية الشاملة بمفاهيم علم الاتصال للعرض المسرحي ، والصلة المباشرة بين العرض المسرحي وجمهور المشاهدين. فالعرض المسرحي لا يوجه رسالته و"شفراته" إلى فرد واحد أو "قارئ" مثلاً "يعيش في عزلة خاصة" كما هو الحال في حالة تلقي العمل الروائي أو الشعري أو حتى النص الدرامي المكتوب أدبياً" بل يخاطب شريحة اجتماعية حاضرة عن قصدية ووعي لتحقيق عملية التواصل والتلقي مع العرض المسرحي. ولا ينبغي للمؤلف الدرامي أن يهمل الطقوس الخاصة بهذه الإشكالية (علاقة الجمهور بالعرض المسرحي) وهي علاقة تفوق إلى حد كبير علاقة الجمهور مع المشاهد ببعض وسائل الاتصال الجماهيري المرئية والسمعية، كالسينما والفيديو والتلفزيون والإذاعة. ففي علاقة العرض المسرحي بالجمهور قدسية خاصة. فالصالة مظلمة تماماً وجميع الأبصار تتجه نحو بقعة ضوء واحدة ، فثمة توحد نادر للغاية بين العرض المسرحي والجمهور. أما في حالة السينما التي تحدث عن أبعادها التواصلية والسيمولوجية الناقد رولان بارت، فالمشاهد (فرداً أو جماعة) يدرك تماماً انه أمام شريط من السللويد ليس الا، وليس أمام بشر من لحم ودم. وكذلك هو الحال بالنسبة لعلاقة المشاهد بجهاز الفيديو والتلفزيون التي أغناها بتحليل سيميولوجي وتواصلية الناقد الايطالي أمبرتو ايكو. فهذا المشاهد يدرك إن الجهاز ملكه، وهو إذ يجلس في بيته في مقعده الوثير يستطيع متى شاء ان يتحكم بهذا الجهاز بالطريقة التي يرغب فيها مواصلة العرض أو

إيقافه مثلاً ، إما حالة العرض المسرحي فالمشاهد يدرك جيداً انه أمام كائنات بشرية حقيقية، كائنات جاءت لتخاطبه وتقيم معه حالة إبلاغ مباشر عن طريق توظيف عنصر الإيهام بالواقع (في حالة المسرح الدرامي الأرسطي مثلاً) لخلق حالة نادرة من الاندماج والتماهي، تظل خلالها عواطف المشاهد وأعصابه وأفكاره مشدودة بخيط سري إلى خشبة المسرح. لقد اختار المشاهد بإرادته ان يتخلى (مؤقتاً) عن استقلاله وعن أفكاره وتركها تنقاد لإشكالية العرض المسرحي الملحي (الديرختي مثلاً) . هذه العلاقة الخصبية في تاريخ الفن والإيصال والتي سبق وان لمس بعض جوانبها الجوهرية الفيلسوف (هيغل) في وقت مبكر للغاية يسبق نشوء علم الاتصال والتحليل السيمولوجي بفترة طويلة جداً، بحاجة إلى تطوير وتعزيز . على الكاتب الدرامي ان يدرك ثراء هذه العلاقة وان يحترمها ويوظفها بطريقة علمية. وليس معنى هذا ان المؤلف مطالب بتملق مشاعر الجمهور أو ابتزازها ، بل عليه الارتقاء بهذه المشاعر وإعادة تشكيلها لكي لا يصبح العرض المسرحي وراؤه وقيمه مجرد منتج للاستهلاك الآني وإنما يتحول إلى عامل تغيير متواصل في وعي الجمهور وأخلاقياته. ان المؤلف الدرامي مطالب بتطوير وعي الجمهور دائماً، وحتى لو اضطره ذلك إلى الاصطدام بهذا الوعي، وصولاً إلى تحقيق مثال جمالي أعلى. ومثل هذا الأمر لا ينطبق على الأعمال الدرامية الجادة وحسب، بل ينطبق وربما بدرجة اكبر على الأعمال الدرامية الكوميديّة أيضاً كما سنكتشف ذلك في دراسة قادمة. ان العرض الدرامي يقوم بهذا المستوى من الوظيفة بإنتاج معرفة من نوع خاص، هي معرفة المواجهة والمصارحة والمكاشفة. وأرى ان يتدارس المعنيون كيفية إنتاج وعي مغير و "ومثور" ، وبهذا الشكل يتم الانتقال من حالة التأمل والوصف والامتثال إلى موقف الهجوم والانقضاض وأحياناً التدمير .

وبعد فعلينا جميعاً افراداً ومؤسسات أن لانكف لحظة عن البحث عن وسيلة للخروج من الأزمة الراهنة للدراما العراقية، وربما العربية أيضاً، وان نتشبت بكل السبل لانتشال النص الدرامي من تعثره وتخلفه وجموده، وتوفير أفضل الفرص لازدهار الدراما الوطنية التي يعدّ ازدهارها مؤشراً مهماً على حالة الازدهار والانفتاح والحرية التي يعيشها مجتمع ما، في مرحلة معينة من تاريخه . وإسهاماً مني الوصول إلى حل لازمة الدراما العراقية اقترح الأخذ بالخطوات التالية :

اولاً - خلق نظام للحوافز التشجيعية لكتاب الدراما ، وعقد سلسلة من اللقاءات الدورية المنتظمة معهم. وحبذا لو يصار إلى تشكيل أسرة أو رابطة خاصة بكتاب الدراما ترعى مشاكلهم والتعاقد مع كتاب الدراما المتمرسين منهم بشكل مسبق، وضمن عقود تشجيعية خاصة لكتابة أعمال درامية للمواسم المسرحية القادمة .

ثانياً:تنظيم مسابقات خاصة للنصوص الدرامية الموضوعية يشارك فيها اكبر عدد من المختصين وكتاب الدراما .

ثالثاً - :السعي لتشجيع الجيل الجديد من كتاب الدراما ليحتل مكانه اللائق في عالم المسرح عن طريق إقامة مجموعة من الدورات التأهيلية والتدريبية بالتعاون مع عدد من المؤسسات الأكاديمية والثقافية (مثل كلية الفنون و دائرة السينما والمسرح و نقابة الفنانين ... الخ) لتطوير خبرات كتاب الدراما ولتربية جيل جديد للكتابة في هذا الميدان .

رابعاً-تشجيع عدد من الأدباء المعروفين من كتاب القصة والرواية خاصة ، للكتابة للمسرح ومنحهم الفرص الكافية لتحقيق ذلك عن طريق عقد اللقاءات معهم وترسيخ نظام ثابت للحوافز التشجيعية المادية والمعنوية لهم ولكل كتاب الدراما .

خامساً :- إعادة فحص النتاج الروائي والقصصي العراقي وإعادة إمكانية استثمار بعض خاماته الأولية عن طريق الإعداد والتحويل إلى نصوص مسرحية وسيناريوهات ملائمة كما جرى سابقاً بالنسبة لإعداد بعض روايات غائب طعمه فرمان مثل "النخلة والجيران" و "القربان" .

سادساً :- العناية بتطوير الثقافة المسرحية وإشاعتها وتوفير مكتبة نقدية ومسرحية تكون في متناول أيدي كتاب الدراما تضم كل النماذج الدرامية العراقية السابقة. وحبذا لو تكتمل هذه الخطوة بالعمل على إصدار مجلة متخصصة بالمسرح تأخذ على عاتقها مهمة نشر النصوص الدرامية الناجحة وتشجيع النقد المسرحي الجاد وإشاعة الثقافة النقدية السليمة وإقامة صلة أوثق بين الفنان المسرحي وجمهوره .

وأخيراً أرجوان تجد هذه الدعوة الصادقة صداها بين جميع الحريصين على مستقبل مسرحنا وثقافتنا .(بغداد 1990)

جمهور المسرح الجاد ما زال بانتظار

في الحفل الختامي لمهرجان منتدى المسرح الذي أقيم في مسرح الرشيد غصت قاعة المسرح بالجمهور :وهو جمهور من نوع خاص كان يتفاعل مع كل عمل خلاق وجاد قدمه المسرحيون العراقيون الشباب خلال المهرجان . وهذه التظاهرة تؤكد على حقيقة مهمة طالما شكك بها الكثيرون ، وهي ان جمهور المسرح العراقي الجاد ما زال بخير ، وانه بانتظار ما يقدمه له من اعمال مسرحية حقيقية تتوافر على شروط الإبداع والفن والموقف الإنساني الواعي ، وان هذا الجمهور لم ينحسر ، أو يتراجع تاركاً المجال لجمهور من نوع آخر يبحث عن المتعة العابرة والضحكة الفارغة في ما يطلق عليه عادة بالمسرح التجاري أو الكوميدي الخفيف . إذ كثيراً ما سمعنا عدداً غير قليل من منظري هذا المسرح الهابط وهم يدافعون عن ميررات دعم هذا المسرح والمشاركة فيه بحجة أن الجمهور هو الذي يريد هذا النمط من المسرح ، وهو جمهور على استعداد لدفع ثمن التذكرة مهما غلت ، بينما يغيب رواد المسرح الجاد عن حضور العروض المسرحية الجادة ، وهم في الغالب من القلة من المثقفين الذين لا يرغبون أساساً في دفع ثمن التذكرة وربما لا يمتلكون هذا الثمن أصلاً !

لا ازمع أننا بإزاء ظاهرة يمكن تحليلها ومعالجتها بسهولة وبجرة قلم كما يقال . فهي ، بوصفها ظاهرة ثقافية ، مرهونة بشروطها الموضوعية والذاتية التي يجب ان تؤخذ بالحسبان . فنحن ندرك بان ثقافتنا قد عانت ما عانت خلال هذه السنوات الصعبة ، وان ذلك قد دفع إلى المقدمة بالجانب الاستهلاكي من النشاط الثقافي، على حساب الفعل الثقافي الخلاق والمنتج . وان هذا المنحى ، شئنا ام أبينا يصب في طاحونة تهميش الفعل الثقافي الجاد وتحييده إزاء التغيرات الاجتماعية وما يجري على مسرح الواقع اليومي. لكننا من جهة أخرى ، لا يمكن ان نستسلم لضغوط الواقع الخارجي الموضوعي ، وعلينا ان نفعل كل ما بوسعنا لتفعيل الثقافة لكي تسهم بدورها في عملية البناء والتغيير الاجتماعي ، ومن ذلك دعم وتوجيه وتطوير جميع البرامج الثقافية الواعية التي تضمن سلامة الهيكل الثقافي ، وتمنع تدمره أو تأكله بفعل "سوسة" التأثير الموضوعي الخارجي . وإذا ما كان المسرح التجاري له جمهوره الخاص ، فما علينا إلا البحث عن جمهور المسرح الجاد ، وهو جمهور عريق وعريض عرفه المسرح العراقي طيلة أكثر من نصف قرن . قد يكون هذا الجمهور حالياً غائباً أو مغيباً أو معتكفاً . وتظل مهمتنا أن نبحث عن وسائل جادة لاستدراج هذا الجمهور واجتذابه إلى قاعات المسرح العراقي . وهذا لا يمكن ان يتم بغمضة عين : فهو يحتاج إلى جهود المثقفين والكتاب والصحفيين والاعلاميين والمفكرين، إضافة إلى جهود المسرحيين العراقيين أنفسهم .

بداية لابد وان نخلق الوعي والقناعة بأهمية المسرح الجاد ، وان يتحول هذا الوعي إلى رسالة اجتماعية وفردية يتعين النهوض بها ورعايتها . وبما إن النتاج الثقافي قد أصبح في عصرنا صناعة وتجارة ، فلا بد لنا من الترويج الواعي لهذه البضاعة الحساسة : وهذا يعني إيلاء عناية اكبر لمتابعة الأنشطة المسرحية الجادة والتعريف برموزها وصانعيها والتبشير بكل عمل جاد من قبل أجهزة الإعلام المرئية والمسموعة ، لكي يكون الجمهور على بينة مما يجري . كما ان ذلك الفعل الإعلامي سيكسب جمهوراً جديداً لم يكن - ربما - واعياً لأهمية مثل هذا العمل الجاد ، وربما أيضاً لأنه يقع حالياً تحت تأثيرات إعلامية ومعرفية ذات طابع استهلاكي عابر . أي إننا يجب ان نخوض معركة لكسب الجمهور المسرحي وانتزاعه من هامشيته أو انشغالاته اليومية وإغرائه بجدوى العودة إلى قاعات المسرح الجاد . وتبقى على المسرحيين العراقيين أنفسهم مهمة تقديم أعمال مسرحية ناضجة وجديرة بالمنافسة والتجاوز والقدرة على اجتذاب فئات جديدة إلى المسرح ، وهي فئات عريضة تساهم في خلقها يوميا المؤسسات التعليمية والجامعية ووسائل الإعلام المرئية والمسموعة ، لكنها ، من الجانب الآخر ، عرضة للسرقة من قبل أنشطة ثقافية استهلاكية خفيفة تقوم بإعادة غسل أدمغتها وتجريدها من حسها الإنساني الواعي، وتحويلها إلى أفواه تجيد القهقهة الفارغة العالية، لكنها تعجز عن إيصال هذه القهقهة إلى العقل الإنساني المفكر الذي يبحث بدوره عن الضحكة الجميلة النظيفة ، التي تضيئ حياته وتجعله أكثر قدرة على مواجهة مسؤوليات حياته الصعبة ، و في الوقت نفسه تزوده بالقدرة المترابدة على التفكير والتأمل بمعنى الحياة ورسالتها .

ثقافة الفنان المسرحي

الفنان المسرحي ، شأنه شأن أي فنان وأديب خلاق آخر بحاجة دائمة إلى تعميق ثقافته المسرحية والفنية والفكرية . ومصادر ثقافة الفنان المسرحي عديدة ومتنوعة منها التماس اليومي الحار مع التجربة الحسية الملموسة ، الاشتباك مع الصراعات والتناقضات الاجتماعية، الممارسة الخلاقة ، التجريب ، التأمل العميق لدرجة التفلسف ، وأخيرا القراءة والتمعن في التجارب المسرحية والفنية والأدبية المتميزة في الثقافة المعاصرة بشكل عام : ولا أريد هنا أن اتهم الفنان المسرحي بالتخلف عن أغناء مصادر ثقافته المسرحية والفنية والحياتية ، لكنني ازعم انه واستثني من ذلك قلة من الفنانين المسرحيين الجادين ، سلمي إزاء هذا الاغناء . فهو قلما يمتلك برنامجاً محدداً وصارماً للمطالعة والمتابعة والتأمل . فهو غالباً ما ينهمك داخل دوامة الحياة العملية والوظيفية والمسرحية نهراً ويخصص ما تبقى من سويقات الليل لجلسات ترفيهية للراحة والاستجمام . فأين هي الفسحة المخصصة للقراءة والمطالعة والمتابعة والتأمل والمراجعة ؟ ثمة حالة مقارنة ، وان بدرجة اقل ، تبرز بين الأدباء أيضاً . فهناك عدد غير قليل من الأدباء يعيش حالة مماثلة إلى حد كبير . ومن المؤسف فقد راح هذا العدد بمرور الزمن يفتقد المقدرة على التطور والابتكار، وظل أسير تجارب وصياغات وأساليب قديمة مكررة .

فهذا الأديب ، وكذا هو شأن الفنان المسرحي ، مطالب بكسر هذا الروتين اليومي الجاف وإعادة ترتيب حياته ووقته بحيث يترك هامشاً – ولو صغيراً – للثقافة والتأمل . ولا تعني الثقافة هنا الاقتصار على مطالعة الصحف والمجلات والدوريات السريعة – وان كانت هي الأخرى ضرورية – بل تعني مواصلة الاطلاع على أمهات الكتب والمؤلفات الثقافية – والفنية والفكرية – التي صاغت ثقافة العصر ، ومنها الاطلاع على أهم التجارب والمتغيرات والإعمال المسرحية الجديدة ، والتمعن في كتب الأدب والتاريخ والرواية والتراث، والتوسع في دراسة مصادر الثقافة التاريخية والاقتصادية والفلسفية وغيرها . ومن المفيد هنا إعادة قراءة الدراسات التي سبق للفنان المسرحي وان اطلع عليها قبل سنوات عديدة ، خاصة وان المكتبة المسرحية العربية غنية ومتنوعة. فهي تحفل بالمئات من المصادر الدراسية والنصوص المسرحية الموضوعية والمترجمة التي ظهرت في مختلف الحقب ، حتى يمكن القول بثقة ان هذه المكتبة أغنى بما لا يقاس من جميع المكتبات الأخرى .

فمكتبة الرواية أو مكتبة الشعر ،مثلا فقيرة وناقصة وتفتقد إلى البرمجة والتنظيم. فهناك المئات بل الآلاف من العناوين والمؤلفات الروائية والشعرية العالمية التي لم تترجم إلى العربية قط ، بينما تضافت جهود مئات الباحثين والنقاد والمترجمين العرب على خلق مكتبة مسرحية شبه متكاملة .

إلا إننا من الجانب الآخر يجب أن نعترف بحقيقة مرة وهي إن صحافتنا راحت تفتقد في السنوات الأخيرة إلى دراسات نظرية ومنهجية عن نظرية الدراما والمسرح بشكل عام والى دراسات حرفية عن فنون التمثيل والإخراج والإنارة والعرض المسرحي بشكل خاص ، وما نكاد نجده اليوم مجموعة من المراجعات والنقود التطبيقية لبعض العروض المسرحية التي يغلب عليها الطابع الصحفي السريع وتفتقد – إلا ما ندر – إلى التخصص والتفصيل والعمق وتكتفي بما هو عرضي وعابر وبالانطباعات الأولى للمشاهدة المسرحية .

وحبذا لو يتدارك المعنيون من اكاديميين وباحثين ونقاد ومترجمين هذا النقص بالسعي لإمداد صحافتنا ومجلاتنا بمجموعة من الدراسات الموضوعية والمترجمة في هذا الميدان تسهم في أغناء ثقافة الفنان المسرحي في مختلف الميادين. واقترح ان تخصص جميع الصحف صفحات خاصة للثقافة المسرحية ، وات تعنى مجلاتنا بدرجة اكبر بهموم العرض المسرحي ، وان تعقد بين أونة وأخرى ندوات وحلقات دراسية متخصصة لمدارسة مشكلات نظرية المسرح والدراما، إضافة إلى تفحص مختلف مفاصل العرض المسرحي العالمي والعربي والمحلي . كما اقترح ان تنظم دورات تدريبية وثنائية خارج القطر وداخله لجميع العاملين في حقل المسرح لتجديد خبرة الفنان المسرحي وثقافته وتعريفه بأهم التيارات والتجارب الجديدة في عالم المسرح والعمل على استضافة عدد من الخبراء والفنانين المسرحيين العالميين المتخصصين في مختلف الاختصاصات المسرحية (التمثيل ، الإخراج ، الإلقاء ، الديكور ، الإنارة ، الإنتاج ، المؤثرات الصوتية) لكي تتحقق حالة تلاقح ايجابية بين الخبرات الأجنبية والمحلية وللخروج من رتابة الأطر المحلية المتوارثة والانفتاح على قيم وممارسات وتقنيات جديدة .

ويبدو إن الوقت اليوم قد أصبح أكثر من أي وقت آخر مضى ، ملائماً لإصدار مجلة متخصصة بالمرح - حتى وان كانت فصلية - تأخذ على عاتقها مهمة الارتقاء بمستوى وعي الفنان المسرحي وتقيم جسراً متيناً بين الفنان المسرحي وجمهوره . ان مجلة كهذه قد تكون نقطة البداية لإعادة برمجة الحياة المسرحية وتأشير أهم مصادر الخلل والضعف في الهيكل المسرحي والعمل بفعالية لتغذية مصادر ثقافة الفنان المسرحي بشكل خاص وجمهور المسرح بشكل عام .

قد يبدو حديثاً معاداً أن نتحدث اليوم عن أهمية المسرح في الحياة الثقافية المعاصرة ، فهو مظهر ثقافي يدل على مدى الرقي الحضاري لأي شعب أو امة ، لأنه جماع الفنون بكاملها . وإذا كنا نشكو دائماً من أزمة المسرح العراقي ، ونبحث عن المعاذير والتبريرات لمظاهر الإخفاق والتخلف ، فعلياً دائماً ان نواجه الحقيقة كما هي دونما خوف أو مجاملة . وليس هناك من طريق آخر سوى طريق المراجعة والتأمل ومحاسبة النفس . وإذا كان لنا أن نعترف بوجود مجموعة من الظروف الذاتية والموضوعية التي تتحمل بكاملها مسؤولية النهوض بالحياة المسرحية ، فان على الفنان المسرحي أن يدرك حدود مسؤوليته الذاتية في هذا المجال على الأقل وان يسعى بدوره للخروج من عنق الزجاجة . إذ إن التوقف عن متابعة تطوير الثقافة المسرحية والفنية والفكرية سيؤدي بالنتيجة وبمرور الزمن إلى حالة فقر روحي عميق في روح الفنان المسرحي ، ستترك بالضرورة تأثيرها اللاحق على كافة تجارب هذا الفنان المسرحي .

فهذا الفنان سيعيش آنذاك حالة فراغ وعقم وكسل عقلي وتفاهة ، وسوف يرتضي بأي عمل فني مهما كان هابطاً أو متدنياً ، لأنه فقد المقدرة على تقدير ما هو متخلف في عالم العرض المسرحي الحديث .

فالفراغ لا يخلق سوى الفراغ ، والجمود هو بشكل أو بآخر ، شكل من أشكال الموت البطيء . فلينتبه هذا الفنان إلى ناقوس الخطر قبل فوات الأوان .

رفقا بفنانينا الكوميديين

كلنا نشكو من ظاهرة استفحال ما يسمى بالمسرح التجاري الذي يوصف عادة بالمسرح الهابط الذي يعد سبة في تاريخ المسرح العراقي الجاد . وغالبا ما ينصب هجومنا على الفنانين العراقيين الكوميديين الذين انساقوا وراء هذه الموجة الهابطة . ولو فحصنا هذه المسألة مرة أخرى ومن زوايا نظر جديدة لوجدنا إننا نصب جام غضبنا على الضحية وننسى السبب الأساسي الذي يقف وراء هذه الظاهرة. فظاهرة المسرح الكوميدي الهابط هي جزء من النزعة الاستهلاكية التي راحت تنتسل إلى الكثير من مفاصل حياتنا الاجتماعية والثقافية . وهذه النزعة تلتقي بصورة مباشرة أو غير المباشرة مع نزعات العولمة الثقافية التي تحاول فعليا تهميش الفعل الثقافي وتحويله إلى سلعة من الدرجة العاشرة في سوق التداول والصرف .

ان تخلخل البنية الاجتماعية للمجتمع والصعوبات الاقتصادية التي تعاني منها شرائح كثيرة من المجتمع خلقت شرائح كثيرة طفيلية تمتلك الثروة الطارئة السريعة، مثل تلك التي يكسبها تجار الحروب والولايات في كل مكان. وهذه الشرائح الطفيلية تبحث عن هذا النمط من اللهو والترفيه والتسلية ولا تعير اهتماماً جاداً لأي ثقافة حقيقية . والفنان الكوميدي هو الضحية المباشرة في طاحونة المطرقة والسندان . فالفنان الكوميدي يريد ان يعيش وان يكسب لقمة عيشه اليومية ولا يجد أمامه سوى خيارين أساسيين : ان يحافظ على احترامه لفنه ولنفسه وقيمه المسرحية ويظل يعمل ضمن مجال المسرح الجاد ، لكنه في مقابل ذلك لن يكسب سوى

دريهمات معدودة لا تسد رمقه واحياناً قد يظل جائعاً بلا هذه الدراهمات. أما الخيار الآخر فهو ان يتجه إلى ما يسمى بالمسرح الكوميدي الهابط الذي يضمن له مورداً مالياً جيداً له ولأسرته . وبالتأكيد فان الخيار صعب، وهو ليس فقط بين الفن المسرحي الجاد والفن المسرحي الهابط بل هو خيار بين الجوع ورغيف الخبز .

مرة تحدث الفنان الكبير يوسف العاني عن نموذج محسوس : فنان مسرحي شاب موهوب كان مكلفاً بعمل مسرحي جاد، لكنه اعتذر وأثر الانتقال للعمل فيما يسمى بالمسرح التجاري الهابط وكان جوابه صريحاً وواضحاً : هل أنت على استعداد يااستاذ يوسف ان تضمن لي مبلغاً معقولاً من المال يومياً يكفيني للحصول على لقمة العيش لي ولأسرتي ؟

وقد سررت قبل ايام بمشاهدة ندوة تلفزيونية شارك فيها عدد من الفنانين للوقوف ضد ظاهرة المسرح الهابط عن طريق تقديم لون جديد من الكوميديا الراقية وإشراك عدد من الفنانين الذين كسبوا بعض الشعبية ضمن مجال ما يسمى بالمسرح الهابط . وأنا أبارك هذا الاتجاه لكني أرى إننا جميعاً بحاجة إلى مواجهة الظاهرة بصورة جذرية وبكل اتساعها. فما الذي يريده الفنان ؟ الفنان يريد أولاً مصدراً معقولاً للرزق لا يدفعه إلى القبول بإغراءات وإعمال لا تليق به، أو إن تدفعه إلى بيع جزء من أثاث بيته وكتبه مثلما فعل العشرات من الأدباء الذين وجدوا أنفسهم مضطرين لبيع مخطباتهم العامرة على أرصفة شارع المتنبي. ولذا فمن الضروري رفع مكافأة الفنانين وإيجاد نظام للحوافز والتشجيعات التي تجعل الفنان يشعر بكرامته وإنسانيته وقيمته داخل المؤسسة الاجتماعية والثقافية . والفنان بعد ذلك بحاجة إلى أعمال مسرحية نشطة، جادة أو كوميدية راقية ، قادرة على ان تستثمر طاقته الإبداعية ، غير المشكوك بها أصلاً أيها الأصدقاء لنعمل أولاً على كسر غول الغلاء والجشع والاستغلال ولنضمن حياة كريمة ومحترمة للفنان ولنوفر له مسرحاً وجمهوراً ودعماً وسنجد عند ذاك الفنان العراقي يحلق – كما عودنا - عبر تاريخه الطويل – في فضاء الإبداع الحقيقي، لأنه يمتلك في داخله تلك الجذوة السرية الخاصة بكل إبداع أصيل . تحية لفنانينا المسرحيين وفي المقدمة منهم فنانينا الكوميديين – المتهمين بالهبوط – والذين هم ضحايا ظاهرة اكبر منهم، وتطلعاً إلى مرحلة جديدة من حياتنا الفنية وحياة المسرح العراقي النظيف .

ظاهرة المسرح الكوميدي الهابط :

عندما يتحول الفن المسرحي الى سلعة

الحكاية التي ارغب ان استهل فيها مقالتي هذه لاتخلو من طرافة ودلالة، وهي تتحدث عن رجل متعلم أراد أن يعلم أبناء إحدى المدن الصغيرة القراءة والكتابة. فبدأ الخطوة الأولى بتعليمهم بعض مبادئ الكتابة الصحيحة ، إلا انه اصطدم فجأة بمقاومة شرسة من رجل أمي جاهل كان يسيطر على عقول أبناء المدينة المذكورة عن طريق أعمال السحر والشعوذة والدجل. وراح هذا المشعوذ يشكك بسلامة وجدوى المشروع التعليمي الجديد ، ولجأ إلى لعبة رخيصة وسهلة : الاحتكام إلى الوعي الهابط لأبناء تلك المدينة ، إذ تحدى الرجل المتعلم – إمام جميع أبناء المدينة – أن يكتب كلمة أفعى ، فما كان من الرجل إلا ان أمسك بالورقة والقلم وفعل ذلك بعناية بالغة. ثم قام ذلك المشعوذ برسم خط متعرج يشبه الأفعى ، وعرض المحاولتين إمام الحاضرين وطلب منهم التعرف إلى الأفعى ، فما كان من أبناء المدينة المساكين إلا أن أشاروا إلى صورة الأفعى التي رسمها ذلك المشعوذ فهي أفعى حقا ، أما تلك الخطوط الغامضة التي كتبها المتعلم فلا صلة لها – في رأيهم – بالأفعى .

وهكذا حقق المشعوذ انتصاره ضد الكتابة والعلم ، واضطر المتعلم إلى مغادرة المدينة بحثاً عن مدينة أخرى لا يسيطر على عقول أبنائها المشعوذين .تذكرت هذه الحكاية –مراراً– وأنا اتابع بحسرة ظاهرة خطيرة بدأت تجتاح المسرح العراقي تتمثل في استشراف ظاهرة المسرح الكوميدي الهابط في عدد من مسارحنا الأهلية والرسمية. ومما زاد من حزني ان عدداً من المثقفين والمسرحيين المعروفين راح يبرر هذه الظاهرة ويدافع عنها بحجة ، ان الجمهور هو الذي يرغب بمثل هذا اللون من الكوميديا المبتذلة ، وانه إضافة إلى ذلك – وربما هذا هو المهم –يدر ربحاً مضموناً، بينما لا يضمن العمل المسرحي الجاد نفقات إنتاجه ، وبمعنى آخر إن الجمهور المسرحي هذه الأيام – كما يقال –يفضل الرسم البدائي المضحك للمشعوذين على كتابة المتعلم الجادة والعميقة .

كيف نخرج من هذه "الأزمة" إلى معادلة معقولة ومنطقية ؟ كيف نضمن الحفاظ على المستوى المسرحي فنياً وفكرياً دون هبوط وإسفاف أو تملق لمشاعر الجمهور ، وفي الوقت نفسه نضمن ربحاً معقولاً لا يحمل الفرقة المسرحية ، أهلية كانت أو رسمية ، خسارة مادية. بعض الفنانين المسرحيين يقترح اللجوء إلى نوع من الكوميديا الخفيفة التي ترضي الجمهور ، أو بشكل أدق جمهور هذه الأيام ، مع عدم التفريط بأصول الفن المسرحي وقيمه. ولكن ما هي نتيجة مثل هذا التوجه على المستوى الواقعي ؟ انجرار تدريجي في "ورطة" الكوميديا الهابطة وتفريط بقيم العرض المسرحي الجادة .

اعتقد إن جوهر المشكلة يكمن في محاولة ربط الفن المسرحي بشباك التذاكر وبالتالي تحويله إلى سلعة في سوق المضاربات المالية يخضع شأنه شأن كل سلعة إلى قوانين السوق الاقتصادية، وليس هناك طريق آخر سوى السعي لتحرير الفن المسرحي من هذه المسؤولية الثقيلة . فالفن المسرحي وهو امر ينطبق على اغلب أشكال الإبداع الفني والأدبي. فالعمل الادبي والفني وضمناً المسرحي ممارسة ذاتية خلاقة تخلو من غائية مباشرة. وفترات ازدهار الفن ، هي تلك الفترات التي تحررت من ضغوط المؤثرات الخارجية ، الاقتصادية والفكرية والمؤسسية. فالعمل الفني هو في جميع الأحوال مكابدة شخصية وخلق وتطهير للعواطف الإنسانية وسمو بالنفس إلى ذرى سامقة. والا دعونا نتخيل لحظة واحدة ماذا يمكن ان يحدث لو إن الشاعر وجد نفسه في لحظة معينة مضطراً للرضوخ لقوانين السوق الاقتصادية وقوانين العرض والطلب ؟ وماذا يحدث للقاص أو الروائي أو الناقد لو فعل مثل ذلك ؟

بالتأكيد ستكون هناك كارثة حقيقية، وسوف يتحول الفن إلى عملية تكسب تجاري ليس إلا ، يضحى فيها بكل قيم الفن الأصيل .

قد يقال هنا ان المسرح شئ ، والأدب شئ آخر . فالمسرح – وكذلك السينما – فن وتجارة ، إما الأدب فهو فن قبل كل شئ ، وهذا حق أيضاً. إلا إن ذلك ينبغي أن لا يكون مبرراً للتضحية بالفن لصالح التجارة والربح. فالعمل المسرحي فعالية فنية خلاقة قبل كل شئ ، وعلى الفنان المسرحي ان يكابد ويضحى من أجل القيم المسرحية الأصيلة. أما أولئك الذين يفكرون بالوجه الآخر للعملة :التجارة والربح فعليهم أن يبحثوا عن ميادين الربح الاقتصادي المضمون. وهنا تترتب مسؤولية محددة على المؤسسة المسرحية الرسمية في دعم واحتضان النشاط المسرحي الجاد ، بوصفه فعالية ثقافية موجهة ، وإلا فان منطلقاً تجارياً كهذا سيقودنا لا محالة إلى صرف

النظر عن الكثير من الفعاليات والعروض المسرحية التي لا تدر ربحاً. فالعروض المسرحية التجريبية التي يقدمها "منتدى المسرح" مثلاً، والتي لا تحقق ربحاً مادياً يجب والحالة هذه ان تتوقف، أو تلغى بالرغم من نجاحها الفني، والعروض المسرحية الجادة التي يشهدها "مسرح الرشيد" والتي لا تجتذب الا النخبة المحدودة من المشاهدين الممتازين يجب أن تتوقف هي الأخرى. وكذلك شأن العروض المسرحية التي تقدمها بعض الفرق الأهلية الصغيرة اوتلك التي تقدمها سنويا كلية الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة وبعض المؤسسات الثقافية والجامعية. ولكل ما تقدم ينبغي إعفاء النشاط المسرحي من اللهاث وراء الربح، والبحث عن صيغ فنية وإنسانية جديدة تعيد إلى الفن المسرحي قيمته وكرامته، وعلاقته السليمة بجمهور المسرح الحقيقي. فالجمهور الذي يصفق أحيانا للعروض المسرحية الهابطة هو بالتأكيد ليس جمهور المسرح العراقي الثابت، بل هو ظاهرة مؤقتة ترتبط بانتعاش الظاهرة الاستهلاكية ليس إلا. وقد ينصرف مثل هذا الجمهور يوماً عن كل نشاط مسرحي أو فني جاد عندما يجد تعويضاً ملائماً، والدليل على ذلك إن هذا الجمهور راح ينصرف عن النشاط المسرحي مهما كان و"يتزاحم" على عروض ترفيهية، لا علاقة لها بالمسرح تعتمد على نجومية عدد من الفنانين الذين يجيدون "مغازلة" مشاعر هذا الجمهور وذوقه.

ويظل السؤال الأكبر الذي يؤرق الفنان المسرحي، وربما كل فنان وأديب ومبدع، ما هو السبيل للاستحواذ على عقل الجمهور واجتذابه تدريجياً لمشاهدة العروض المسرحية وخلق جمهور مسرحي ثابت ومنتام؟ بالتأكيد ليس من السهل تقديم جواب قاطع ونهائي لهذا التساؤل الكبير. اذ يتطلب الأمر دراسة جادة وشاملة. ولا شك إن إعادة النظر في أسعار التذاكر الحالية (ثلاثة دنانير ثمن التذكرة) سيسهم في اجتذاب عدد اكبر من جمهور المسرح. إلا إن العلة الأساسية تكمن - في ما نرى - في إيجاد صلة أعمق بين العرض المسرحي الجاد - الكوميدي أو الدرامي الجاد - وبين الجمهور، وعلاقة لا تضحى بقيم الفن، وقادرة في الوقت ذاته على شد الجمهور المسرحي وشحذ يقظته واهتمامه. وهذا الأمر لا يمكن ان يتحقق ما لم يمتلك الفنان المسرحي ذاته - مؤلفاً ومخرجاً وممثلاً - رؤياً عميقة لعمله الفني ولرسالة المسرح، رؤياً تتجاوز المألوف والسطحي وتخرق الأعماق، وتعيد صياغة العالم جمالياً وفلسفياً، عبر وعي كامل بقوانين الحياة والتناقض والصراع. فالفنان المسرحي فنان شامل من طراز خاص، وعليه تعميق وعيه وثقافته وخبرته وأدواته الفنية باستمرار، ورفض الجمود والتوقف عند صيغ معينة. فكل جمود آيل بالضرورة إلى التخلف والقصور والعجز. والفنان المسرحي القادر على التطور والتجاوز، هو ذلك الفنان القادر على التطور في كل لحظة والذي يمتلك رؤياً شخصية للفن والمسرح وفلسفة في الحياة وقدرة على تأويل النص المسرحي وإعادة خلقه مرة أخرى بطريقة جديدة تماماً.

فهل يرتقى الفنان المسرحي عندنا دائماً إلى هذه الدرجة من سمو الجدية والفاعلية؟ بالتأكيد هناك عدد غير قليل من الفنانين المسرحيين المبدعين الذين لا يكفون عن تطوير رؤاهم وخبراتهم ونظراتهم للحياة والفن، ويطمحون لتجاوز أنفسهم في كل عمل مسرحي جديد. ولكن في الجانب الآخر هناك عدد اكبر من الفنانين المسرحيين الذين توقفوا عن تطوير مداركهم وثقافتهم وظلوا يعيشون على منجزات الماضي، قانعين بما حققوا وبما استقروا عليه من قيم وأساليب وتقنيات مسرحية. فكان أن أخروا أنفسهم وتخلفوا عن اللحاق بعجلة التطور المسرحي

والفني. وهناك صنف ثالث من الذين يمتلكون – أصلاً – وعياً مسرحياً وثقافياً متواضعاً ومحدوداً ويصرفون معظم وقتهم في العمل اليومي والوظيفي والإداري ولا يتوقفون لحظة واحدة للتأمل في سيرتهم الفنية وفي ما حققوه حقاً ، ولما يمتلكون برنامجاً شخصياً جاداً للمطالعة والتدريب والاطلاع المتواصل .

فما الذي نتوقعه من فنان من هذا الصنف. بالتأكيد سوف يعجز مثل هذا الفنان عن تقديم حل موفق لمعادلة الفن والتجارة. فالفن يظل أمراً آخر بعيداً عن إدراكه الحقيقية. إن الجمود سيقود حتماً إلى ضيق الأفق وإلى الرتابة: نحن بحاجة ماسة دائماً لإجراء مقارنة صارمة بين أعمالنا وبرامجنا وأنشطتنا من جهة ، وبين أعمال وبرامج وأنشطة فنانيين عالميين معروفين وان نحاور أنفسنا على الدوام رافضين كنز القناعة والرتابة. فلكي يكون الفنان المسرحي قادراً على حل مشكلات المسرح العراقي عليه أن يبدأ بنفسه ، ويعيد صياغة علاقاته بالواقع والفن والجمهور على ضوء ذلك. وقد يحتاج الفنان إلى أن يبدأ مرة أخرى من الصفر، لكي لا يصبح عطاؤه رهين شباك التذاكر .

جواد الاسدي وشعرية البروفة المسرحية

يعدّ الفنان المسرحي جواد الاسدي واحداً من ابرز المخرجين المسرحيين العرب الذين يحاولون على الدوام التجديد والتجريب والابتكار في مجال الإخراج المسرحي، ورفض الوقوف عند صيغة ثابتة أو نهائية للعرض المسرحي. وعملية الإخراج المسرحي بالنسبة لهذا الفنان ليست عملية قراءة عابرة أو تنفيذاً تقليدياً لنص مسرحي ، بل هي عملية خلق دائم من خلال استثمار الحد الأعلى من آليات العرض المسرحي ، بدءاً بقراءة النص وتفكيكه وإعداده ، ومروراً بالمراحل المختلفة ، لاشتباك الممثل بالنص المسرحي ، في أثناء القراءة والحفظ والبروفة ، وانتهاءً باستكمال عناصر السينوغرافيا المختلفة ، لحظة فتح الستارة أمام اكتمال العرض المسرحي. لذا يمكن ان توصف دراسة جواد الاسدي في الإخراج المسرحي بأنها مدرسة وورشة لتشريح آليات العرض المسرحي من خلال دراسة البروفة المسرحية التي تكشف عن شعرية تعبيرية خاصة حاول هذا الفنان الكشف عنها في كتابه الجديد "جماليات البروفة" الصادر ضمن سلسلة أبحاث وتجارب التي أصدرتها اللجنة الدائمة للفرق المسرحية الأهلية في دول مجلس التعاون عام 2003 .

ولذا فقد كان الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم محقّقاً فيما قاله عن هذه التجربة عندما كتب في تقديمه لهذا الكتاب بأن جواد الاسدي يكشف عن توفقه لحالة العرض / البروفة بوصفها الحالة

التي تختزل ثراء الروح وهي تبني وتهدم ، تنتصر وتتهزم ، حيث تصبح البروفات "هي الجهاز المختبري الحقيقي لتوليد حالة العرض المسرحي ، من خلال العودة إلى سيرة بناء العرض ، عندما يدون المخرج توليداً ته الأولى واختماراته المتفجرة واحتمالاته وبداهاته " .

في هذا الكتاب يحاول جواد الاسدي إن يقدم لنا الآلية التي يتطور فيها بناء العرض المسرحي من خلال تدوين يوميات العمل الإخراجي، خطوة خطوة. ولذا قد يبدو هذا الكتاب بالنسبة للقارئ العادي مجرد يوميات و "سيرة ذاتية" للمخرج وللعرض المسرحي ، لكنه بالنسبة للقارئ المدقق وللفنان المسرحي يتحول إلى وثيقة جمالية غنية بالرؤى والإسقاطات والكشوفات والدلالات التي تُوَطر في النهاية شعرية العرض المسرحي النهائي .

في الفصل الأول يصف جواد الاسدي البروفة بأنها حبه "البروفة حبي" حيث نجده يتابع خطوات تبلور الرؤيا الإخراجية لمسرحية "الاغتصاب" لسعد الله ونوس ، مشيراً إلى تطور البروفات بالقول "تحولت التمارين إلى ما أبعد من القراءات والتحليل للشخصيات ، كما أخذت البروفات معنىً جديداً يكرس فكرة الدمج بين قراءة النص وتفكيكه من جهة وبناء الجانب النفسي والإنساني من الشخصيات. ويكشف لنا جواد الاسدي كيفية تعامله مع نص سعد الله ونوس الإشكالي، من خلال منظور شخصي جعله يصطدم برؤيا المؤلف : "قلت لسعد الله ونوس ، بعد إن قرأت آخر ما كتب عن الشخصيات الفلسطينية ، بان الذي يحكم سياق هذه الشخصيات خطاب سردي، لم يتشكل على مخاضات درامية، ولم يؤسس شخصيات مكنتزة. هكذا يحاول هذا المخرج ان يعيد خلق رؤيا درامية خاصة به، من نص سعد الله ونوس، من دون الاستسلام لحدود النص التعبيرية الخاصة . ويلحق الاسدي لحظات حاسمة في نمو مشهد الاغتصاب في حساسيته ، حيث كان المشهد الأول في مسرحية الاغتصاب على درجة عالية من الحساسية بين ممثلين يؤديان أدواراً يهودية ، وينتظران بلوغ مصداقية ما ، من قراءتهما وجدلها حول بنية الشخصيات اليهودية ومستويات التعبير النفسي ، والجملة العصبية في العلاقة مع الآخر حيث يلاحق المخرج عملية تصعيد البناء النفسي لبطلية إلى ان يتفجر هذا التألق في لحظة مفاجئة .

فجأة يتفجر الأداء تفجراً مرعباً" فيشعر المخرج بانه قد اقترب من اللحظة التي ينتظرها "بالفعل هذا ما كنت أنتظره ، وهذه هي الذروة التي تضع الشخصيات في مرجل عصبي حاد المزاج " . لكن المخرج لا يتوقف عند هذه المحطة في الأداء بل يتابعها بدقة نحو لحظة الذروة المنشودة التي يتوخاها .

ويكشف الاسدي عن تصوره لوظيفة المخرج النصية والمشهدية، عندما يمس المخرج المسرحي الطليعي بحذر مرايا النصوص ، أو الشخص الذي يحول ذاته الوجودية وإحساسه بالعالم إلى ما يشبه إعادة خلق الكائنات، ويصبح المخرج في علاقته مع الفراغ المسرحي بمؤازرة إعادة خلق الأرواح، كما لو كان مركب هذه التشابكات .

ويبين الاسدي مستويات تعامله مع النصوص الكلاسيكية مثل أعماله عن شكسبير مثلاً والتي يعدها نصوصاً شبه مقدسة، حيث يعلن عن ولعه للإطاحة بمثل هذه النصوص ، وهو يفعل ذلك متمثلاً بتجربة الألماني هاينز موللر الذي سفك دم شكسبير أكثر من مرة وعلائيةً أمام المارة وجمهرة المثقفين في الأروقة الخشنة. ويتحدث الاسدي بشكل خاص عن تجربته مع نص

"هاملت" الذي تحول إلى نص "انسوا هاملت" ونص "ماكبت" الذي تحول إلى نص "المجنزرة ماكبت". والاسدي لا يخفي قناعته بان الولاء الوثني للنصوص يجعل منها نصوصاً ميتة ومحكومة قبلياً بالانسداد وضيق المعنى البصري جمالياً، وهو يقول بان الاختلاف مع الأعراف وكليشيهات قراءة النصوص كتابية وإخراجاً يزيح تلك النصوص من منصاتها وأمكنتها وأزمنتها ليضعها في أزمنة ذات لغة بصرية ضاربة، تواكب التحولات والتغيرات السوسولوجية والسيكولوجية، بحيث تضعها في الراهن المشع، وليس في المرتنن إليه، الميت. ويصور لنا جواد الاسدي من خلال تعامله مع مسرح تشيخوف وتجنبه المقصود للتحضير المسبق للمشهد. إذ يرى إن التحضير الهندسي للمشهد هو موت له منذ ولادته، لان أي تحضير سيضع المشهد في ثبوتيه خطيرة.

ويلاحظ إن لذة البروفة تتكون من تركيب المشهد بعفوية تجني في خلفيتها مقاصد وعي يسكن في فنتازية، ويظهر عندما توقظه لحظة اتصال وجدانية، بين المخرج والممثل، والتي هي أيضاً أشبه بحرب الصقور. في هذا الكتاب يعري جواد الاسدي آليات تطور البروفة المسرحية وصولاً إلى العرض النهائي، كاشفاً عن مراحل التخمير الداخلي في وعي المخرج، وفي نفوس الممثلين المشاركين في صياغة هذا العرض، كما يعري المؤلف، بصورة غير مباشرة، روحه وحساسيته ووعيه إمام قارئ يحس بحرارة تجربة إخراجية متفردة.

الدراما التلفزيونية: مشكل النمو والتاريخ المقطوع

لكل تجربة إبداعية أو فنية أو ثقافية تاريخ مدون. فلكل من المسرح والسينما والقصة والشعر والرسم تاريخه الخاص. ويبدو إن الدراما التلفزيونية العربية، هي الوحيدة التي تظل بلا تاريخ مدون أو موثق. وقد تساءلت عرضاً فيما إذا كان هنالك مثل هذا التاريخ المدون لتطور تجربة الدراما التلفزيونية عبر سنواتها الطويلة، التي هي عمر البث التلفزيوني ذاته، وفوجئت بغياب مثل هذا التاريخ. وربما تشكل التحقيقات الصحفية والملاحظات والإخبار والمقابلات الصحفية هي الإرشيف الوثائقي المدون الوحيد لهذه التجارب، ولهذا التاريخ المنسي. فكيف يتسنى للدارس اليوم أن يقف أمام هذه التجربة عبر تأريخها الطويل دون أن يجد أمامه وثيقة مكتوبة تؤرخ لهذه المسيرة. وكيف تسنى لنا ان نميز مستوى هذا الفن في عقدين متباعدين. هل ثمة خط متصاعد أو منحنى ما لتطور الدراما التلفزيونية مثلاً. إن هنالك حالة من الاضطراب وعدم الاستقرار في هذه المسيرة وغيرها من الأسئلة التي ظلت تلح عليّ بشدة مدة طويلة، وتدفعني الآن إلى الدعوة لفتح "ملف" الدراما التلفزيونية العربية: ماله وما عليه، راجياً أن

تجد هذه الدعوة صدى لدى كل المختصين والحريصين على مستقبل تجربة فنية متطورة لها صلة يومية وحميمة بالآلاف المشاهدين كل يوم عبر الشاشة الصغيرة .

ويمكن القول بثقة كبيرة بان الدراما التلفزيونية قد حققت فعلاً عبر تأريخها الطويل تطوراً نسبياً ملحوظاً فبعد إن كانت تعتمد على أعمال ميلودرامية ساذجة، أو على أعمال كوميدية هابطة ،لا يمكن للذائقة الحديثة إن تستسيغها اليوم راحت تعالج موضوعات درامية أعقد , وتحقق تطوراً خاصاً في مجال الدراما التلفزيونية المسلسلة التي هي في الغالب دراما أسرية تعتمد على كشف الحياة الخاصة لأسرة معينة أو لأسرتين أو أكثر ، على وفق سياق سردي ودرامي محدد. الا إننا ، وكما سبق وان أشرت لا يمكن الزعم بوجود خط سير متصاعد ومستقر يكشف عن مسيرة تطور هذا الفن دائماً، بسبب عدم وجود تاريخ مدون لهذا الفن، وعدم الاستفادة من الخبرات ، المتراكمة التي كدستها هذه التجربة في مراحلها السابقة، بحيث تبدو بعض التجارب التالية وكأنها تشرع من نقطة الصفر تماماً. ولذا فنحن لا نلمس وجود تقاليد عربية واضحة على مستوى مراحل العمل المختلفة مثل كتابة السيناريو والحوار والتصوير والديكور والإنارة والمؤثرات الصوتية والمونتاج وما إلى ذلك. ترى ما الذي نريده من الدراما التلفزيونية العربية بوصفنا مشاهدين يوميين لها ؟

أولا وقبل كل شئ نريد لهذه الدراما إن تكون عربية حقا ، بمعنى أنها يجب إن تجسد الحس الشعبي والاجتماعي والمحلي والعربي ، وان تلتقط موضوعا أو قضية أو فكرة تمور داخل حياة المجتمع العراقي والعربي. إذ ليس من المعقول إن نشاهد دراما تلفزيونية ، يفترض فيها ان تكون عربية ، لكنها لا تكاد تختلف في شئ عن الدراما العالمية المترجمة و نريد للدراما التلفزيونية والعربية أن تشتبك بصراحة وجرأة مع بعض المشكلات الدائمة أو الطارئة، التي يعاني منها المجتمع ، وعدم الاقتصار على خلق عوالم مثالية او طوباوية وتتركز فيها الأنظار ، فقط على بعض القضايا الفرعية الصغيرة التي قد تكون مختلفة وملفحة أصلاً .

والنص الدرامي العربي هذا لا بد وان يقيم جدلاً دينامياً وليس مرآتياً مع الحياة والواقع ، بمعنى إن المشاهد يجب أن يحس بمتعة مشاهدة عالم، يبدو وكأنه يراه للمرة الأولى وقد نزعته عنه كل أو هام المألوفية والرقابة. وهذا يتطلب درجة ما من درجات "التغريب" بمفهوم شكولوفيسكي و"بريخت" يبدو فيها النص الدرامي وكأنه يمتلك براءته الخاصة ويترك بينه وبين التفاصيل مسافة جمالية معينة تنقذه من السقوط في الآلية وأكادس التفاصيل الحسية الصغيرة التي يزخر بها الواقع اليومي. فالمشاهد يستطيع ان يحس بقرب الأحداث منه لكنه يجب أن لا يضيع داخل دوامة الأحداث وتفاصيلها ، كما أن حركة وحوار الشخصيات ومجمل الصراعات التي يقدمها النص الدرامي يجب أن تمتلك شيئاً من نبض الحياة الحي ، ولكن دونما انغماس كلي في تفاصيل الحياة الدقيقة ، حيث يتطلب ذلك تحقيق درجة معينة من درجات التنامي والتجريد وصولاً إلى رؤيا حضارية تجاه الفن والحياة. وإضافة إلى ما تقدم فإن أية دراما تلفزيونية يجب ان تمتلك همأ أو قضية محددة أو بؤرة مركزية تستقطب كافة عناصر حركة الشخصيات. أن ذلك لا يتطلب بالضرورة توفر قضية فكرية أو أخلاقية أو اجتماعية كبيرة دائماً، بل إن الدراما التلفزيونية بمستطاعها ان تكتفي بهم أنساني معين قد يكون صغيراً أو غير معقد ، وقد يقتصر على حالة إنسانية عامة أو موقف أو مجرد شريحة حياتية إنسانية عامة أو مجرد شريحة

حياتية صغيرة، لكنها تجمل في داخلها كل زخم الحياة وعنفوانها وصدقها، وتكشف في داخلها عن دلالات فنية ورؤيوية تجعل منها عملاً فنياً متميزاً .

فمن حق المشاهد أن يتساءل وهو يشاهد أية دراما تلفزيونية ما الذي يريد أن يقوله المؤلف ؟ ما الذي تريد إن توحى به هذه الدراما وتقبله للمشاهد ؟ ولا شك ان وجود بؤرة محددة يساعد كثيراً على تنمية الإحساس لدى المشاهد. إما التشطي فلا يؤدي في النهاية الا الى حالة من التفكك والتنافر، وضياح ما هو أساسي وجوهري داخل ركام ما هو عرضي وتفصيلي وظاهري . ولو توقفنا قليلاً أمام وضع مراحل الإنتاج المختلفة ابتداءً من كتابة السيناريو والحوار إلى الإخراج والتصوير والديكور والإنارة والمؤثرات الصوتية وانتهاءً بالمونتاج لوجدنا الكثير من الخلل ، وغياب التقاليد الفنية الراسخة التي تدلل على خصوصية معينة .

فقد لاحظنا إن الكثير من الأعمال المسرحية تفتقد إلى سيناريو ناجح ومتكامل فيما هو ضمانه أساسية لنجاح أي عمل درامي. كما ان عدم التنسيق بين كاتب السيناريو والحوار والمخرج قد يحول دون تحقيق تلاحم الرؤيا الفنية للعمل الدرامي بشكل شامل. ويشكل غياب بعض المهارات والتقنيات أو ضمورها وتجاهل بعض الحرفيات الأساسية عاملاً آخر في تفكك العمل الدرامي وإخفاقه أحياناً. ليس سراً القول ان السيناريو فن صعب، له أصوله وتقنياته المعقدة ، وإذا ما كان السيناريو التلفزيوني يلتقي مع السيناريو السينمائي في الكثير من النقاط المشتركة، فهو يظل يحمل اشتراطات أخف، وخاصة بالنسبة لتحديد زوايا الكاميرا ، وأنواع اللقطات إلا إن ذلك لا يمنع من كاتب السيناريو الدراما التلفزيونية من الاقادة من خبرة وخصوصية السيناريو السينمائي ، لما فيه من دقة وتفصيل وشمول. فالسيناريو السينمائي – وربما أيضا بسبب الدور المتميز لعمليتي التصوير والمونتاج – يميل إلى نوع من الدقة والاقتصاد العلمي الذكي. فلكل لقطة وظيفة محددة بمعنى انه لا مبرر لوجود لقطات زائدة أو تفصيلية لا تقدم أية قيمة وظيفية للفلم بكامله، بينما نجد إن الكثير من السيناريوهات التلفزيونية غارقة بالتفاصيل والاستطرادات الزائدة واللقطات غير الوظيفية. فقد اعتدنا أن نجد البطل في سيناريو تلفزيوني معين – وربما البطلة – وهو يقف في الشارع العام ، ثم يومئ إلى سيارة أجرة ، وبعدما يصعد إلى السيارة التي تقطع مسافة طويلة، قبل أن تقف أمام مبنى ما ، ثم يهبط من سيارة الأجرة ويتجه نحو البناية الكبيرة ثم يأخذ المصعد أو يرتقى السلم ، ويفتح الباب ليقول لزملائه في الغرفة "صباح الخير" ولنكتشف فجأة إننا أمام عمل روتيني ، لا يتطلب كل هذه التفاصيل التي لا يستسيغها السيناريو السينمائي، بل يكتفي منه بلقطات صغيرة ومحددة فقط. وقد يكون مثل هذا الاستطراد مقبولاً في عمل سينمائي أو درامي تلفزيوني، يكون فيه الشخص غريباً عن المكان يبحث عن المكان للمرة الأولى ، وقد تكون هنالك في الطريق تأملات واسترجاعات ومنولوجان داخلية، أو ان يكون هذا الشخص مجرماً ينوي ارتكاب فعل إجرامي محدد. الاقتصاد في السيناريو في حالة كهذه قد يكتفي في مشهد حركة السيارة أو وقوفها ثم دخول البطل إلى الغرفة ويختزل كل ما عدا ذلك من تفاصيل.

ويصدق الأمر على الحوار أيضا. وغالبا ما يقوم كاتب السيناريو نفسه عندنا بكتابة الحوار أيضاً. فالكثير من الحوارات التي نسمعها غير وظيفية ولا تزيد عن ان تكون مجرد استطرادات وثرثرة زائدة ، كما أنها تفتقد إلى السيولة والعفوية والإقناع . وبعض الحوارات لا تمثل الشخصيات التي تتفوه بها أبداً، لأنها مصطنعة وغير تلقائية. نحن عادة نتطلع إلى

حوارات ذكية ومقتعة وعميقة ، لسبب بسيط هو ان هذه الحوارات هي في الغالب التي تكشف عن دخائل الشخصيات وطبائعها وسلوكها، ولأنها موجهة مباشرة نحو المشاهد. ولعل المشاهد لا يمكن له أن ينسى تلك الحوارات الموحية والعميقة التي كتبها عدد من كتاب السيناريو العرب وفي مقدمتهم أسامة أنور عكاشة ، وهي حقيقة تدلل على الأهمية الكبيرة لعنصر الحوار في تحقيق تكامل البنية الدرامية بشكل عام. و لو شئنا فحص مراحل أخرى للإنتاج كالإنارة، لوجدنا مثلاً إن الإنارة التلفزيونية غالباً ما تكون فيضية، وتتمتع جميع المشاهد والشخصيات بوفرة زائدة من الضوء ، وقلما نجد حالة تعتيم أو إظلام أو تدرج في شدة الضوء والظل ، وكأن الكاميرا التلفزيونية لا ترى الا في ضوء ساطع ، وهو أمر يخالف منطق المشهد الواقعي المنقول ومنطق الفن معاً. إما التصوير التلفزيوني فغالباً ما يكتفي بعدسة الكاميرا والاكتفاء بنقل وتسجيل المشاهد بألية كبيرة ، فقلما تتحرك الكاميرا ببراعة أو تناور أفقياً وعمودياً، أو تستخدم زوايا نظر مختلفة، أو تغير في أشكال اللقطات المعروفة، والتي توظفها ببراعة فائقة الكاميرا السينمائية. ويبدو هنا إن دور المصور التلفزيوني - أو مدير التصوير- يهمل في الغالب لحساب الدور المتضخم للمخرج نفسه، مما يؤدي إلى ضياع شخصية المصور التلفزيوني وعدم استقلاله، أو حرمانه من أية حرية خاصة، تؤكد فاعليته وخصوصيته في عملية الإنتاج التلفزيوني .

ويبدو إن دور المونتاج التلفزيوني جزئي أو شبه هامشي في الكثير من الأعمال الدرامية التلفزيونية. إذ قلما نلمس دوراً مهماً للمونتير في التقطيع والتوليف والربط بين المشاهد المختلفة. ويبدو ان المونتاج غالباً ما يقتصر على الربط السردي والزمني المتصاعد للمشاهد المصورة فعلاً. ويمكن أن نقول هنا إن حالة الخلل هذه تنسحب أحياناً إلى الممثل ذاته الذي يعنى بالدرجة الأولى بالإلقاء، وحركة الوجه دون إعطاء عناية متوازنة لحركة الجسم ومرونته. فلماذا نشعرنا ممثل ما بقدرات فائقة هائلة وهو يقف على خشبة المسرح بينما نجد ان هذا الممثل نفسه لا يبذل جهداً محددًا وهو يقف إمام الكاميرا التلفزيونية. فالتمثيل هو التمثيل دائماً، على الرغم من خصوصية الأداء في كل من المسرح والسينما والتلفزيون . ويأتي دور المخرج الذي هو عصب عملية الإنتاج بكاملها وقائدها. فهو الذي يحرك كل الخيوط المرئية وغير المرئية في عملية الإنتاج. وللأسف نرى إن الكثير من الأعمال الدرامية لا تشعر المشاهد بان هناك عقلية إخراجية متميزة، لها رؤيتها الخاصة، إلا فيما ندر، في السيناريو والحوار. إذ غالباً ما ينحط دور المخرج إلى مستوى "المنفذ" للسيناريو والحوار ليس إلا، دونما إبداع شخصي متميز ، بينما يفترض في المخرج أن يكون خلاقاً ويمتلك نزوعاً معيناً في التجديد والتجريد والابتكار ، وان يقدم رؤيته التأويلية الخاصة للسيناريو، وان يمتلك رؤياً ثاقبة للفن والحياة وقادر على قيادة كافة مراحل عملية الإنتاج بطريقة خلاقة. وأخيراً فان العاملين في حقل الدراما التلفزيونية يجب ان يدركوا حقيقة إنها دراما للعرض التلفزيوني وليست دراما معدة للعرض المسرحي . ومعنى ذلك إننا نأخذ بنظر الاعتبار تلك العلاقة الأسرية الأليفة ، ولكن الاختيارية إلى حد كبير ، بين المشاهد والدراما التلفزيونية. كل هذه الحقائق التي يكشفها لنا علم الاتصال والمعلومات الحديث ، تتطلب من فن الدراما التلفزيونية قدرة استثنائية على شد المشاهد وشد انتباهه ويقظته لكي لا ينصرف عن مشاهدة الشاشة الصغيرة أو متابعة العرض الدرامي أمامه، فالدراما التلفزيونية بحاجة إلى خلق علاقة أسرية حميمة وأليفة مع جميع أفراد الأسرة بمختلف مستوياتهم وأذواقهم وأعمارهم ، وتجنب كل الفجوات والانقطاعات أو حالات

الفتور والتراخي التي تصيب حركة العرض الدرامي، والتي قد تؤدي إلى عدم متابعة المشاهد للأحداث اللاحقة. و إما في حالة وجود مسلسل تلفزيوني فينبغي ان نخلق الحافز القوي والمقنع لشد انتباه المشاهد لمتابعة الحلقة التالية ، بمعنى ضرورة توفير مجموعة من البؤر الصراعية أو الذروات والمطبات الثانوية المفتوحة على علامات استفهام مثيرة في نهايات حلقات مسلسل ما .

وبعد فان الدراما التلفزيونية العربية بحاجة إلى التنوع ، وعدم الاقتصار على تقديم ألوان ثابتة ومكررة ، أذ تتخذ الكثير من المسلسلات الحالية صفة الدراما الأسرية التي تكشف العالم الداخلي لأسرة عربية أو أكثر . إلا إننا لاحظنا ان بعض هذه المسلسلات قد بدأت تجتر موضوعات وثيمات مكررة. ويتطلب الأمر الخروج من هذه الحالة بتقديم تنوعات أخرى ، مثل تقديم اعمال درامية قصيرة و أعمال درامية تتحدث عن شخصيات ومواقف انسانية ومؤثرة ظهرت في تاريخنا الحديث منذ مطلع هذا القرن ، أعمال تتخذ من العمل والسوق المحلية أو الشارع مكانا بوريا لها ، وما إلى ذلك من أشكال تضمن التنوع والطرافة للدراما التلفزيونية العربية .

مسألة البحث عن المغزى الظل في العمل الفني:

مقاربة في ضوء النقد الثقافي

بمزيد من الإعجاب والاعتزاز قرأت كلمة الأخ سلمان العقدي في عدد "ألف باء" السابق عن المغزى الظل في مسلسل "سعدية" التلفزيوني ، لأنه يلتقط بذكاء وبراعة زاوية جديدة وهامة تختفي تحت الحركة الظاهرة للإحداث والشخصيات .ولكن على الرغم من إعجابي بذكاء الكاتب وفننته ليسمح لي بان اعترض على محاولته قسر الرمز السياسي الذي تحدث عنه على مسلسل " سعدية " التلفزيوني. حديث وتفسير الأخ سلمان العقدي هنا يذكرنا بالكتابات النقدية التي أثارها بعض الكتاب في العربية المتحدة حول مسرحية عبد الرحمن الشرقاوي "الفتى مهران" وربما استطاع الكثير من القراء والكتاب متابعة بعض أطراف ذلك الحوار الذي نشرته الصحافة والمجلات الأدبية في مصر والتي حاول ان يعطي تفسيراً سياسياً على إحداث ومغزى المسرحية باعتبارها تنسحب على التجربة السياسية للحركة الوطنية المصرية في السنوات الأخيرة وخاصة موقف بعض القوى السياسية التي كانت تمتلك منظماتها السياسية المستقلة والمعبرة عن مصالح طبقة معينة والتي شاءت ان تصفي منظماتها الطبقية معلنة

انضمامها للحزب الرسمي الحاكم في العربية المتحدة وهو الاتحاد الاشتراكي العربي باعتبارها – كذا – الشكل الملازم لقيادة البلاد لتحقيق وبناء الاشتراكية مما يستدعي – إلغاء – "وتصفية" كافة المنظمات اليسارية في العربية المتحدة ! واعتبرت مسرحية الشرقاوي آنذاك صرخة احتجاج ضد التعسف وإدانة للنشاطات التصفية وللعناصر التي وضعت نفسها في خدمة السلطة الرسمية .

واحتدم النقاش آنذاك فخرج من إطاره الأدبي النقدي إلى الميدان السياسي وكاد أن يتطور باتجاه استعداد السلطة على الشرقاوي وزج الرجل في مشكلة عويصة ! ويبدو إن الأخ العقيد أراد أن يقدم لنا تفسيراً مماثلاً لمسلسل "سعدية" معتبراً أن سلوك عادل تصفوي واستسلامي يشير فيه إلى ضرورة حل المنظمات الحزبية والعودة إلى أبراج البرجوازية وترك الطبقات الكادحة تعمل بمفردها ولتسلم "أمانة" في ذمة السلطة الرسمية "الأمنية" جدا على مصالحها و "المنقمة" لكل مشاكلها ! ويبدو ان الأخ العقيد قد قدم تفسيره هذا من فهم شخصية الكاتب نفسه الذي كان كما يبدو من كلام الناقد ، من القادة البارزين الذين كانوا على رأس تلك المنظمات الحزبية التي حلت نفسها و "وصفت" نشاطها وقيمتها ! وانتباه الكاتب إلى هذه الحقيقة كان ذا قيمة لنا فلم نكن نعرف ان "محمود إسماعيل" الكاتب المعروف والممثل الذي عرفه جمهور التلفزيون ممثلاً بارعاً بدور سليمان في "سعدية" والمعلم طنطاوي في "المنبوذ" والمعلم زكي في "بنت الحنة" ولم نكن نعلم ان هذا الممثل المشهور هو كاتب يساري واحد قادة المنظمات الحزبية الماركسية في العربية المتحدة آنذاك . هذه الحقيقة كما أرى تلقي ضوءاً طيباً على مجمل أدواره الفنية، إلا أنها لاتدفعنا على كل حال للاتفاق مع تفسير الناقد لمسلسل "سعدية" . أنا لست ضد البحث عن "المغزى الظل" الذي يختفي وراء أي عمل أدبي ما ولكن شريطة أن يكون ذلك المغزى وارداً فعلاً ، ونابعا من طبيعة العمل الروائي والدرامي وليس مفروضاً بشكل قسري من الناقد لان ذلك سيحول النقد إلى سرير "بروكوست" "سئ الصيت" ... نحن لا نتفق مع الأخ سلمان العقيد بان – سعدية – هي تزكية للنشاطات التصفية التي أدت إلى حل المنظمات الحزبية الماركسية في العربية المتحدة أو انها تخفي وراءها هذا "المغزى الظل" الذي تحدث عنه الكاتب . ويبدو ان الكاتب قد انزلق إلى هذا التفسير بعد ان وضع نصب عينيه منذ البداية هذه الحقيقة وموقف ومجمل الظروف المعاصرة لتلك الأحداث . نحن لا نقول ان موقف الكاتب الإيديولوجي أو حتى السلوك السياسي اليومي لا يترك بصماته وأثاره المتميزة على أعمال وروحية كاتب ما ، فذلك شئ مشروع وطبيعي ، إلا إن هذه الانعكاسات لا تبرز دائما بالشكل الذي طرحه الأخ العقيد . وهذه التفسيرات لا يتحمل مسؤوليتها الناقد فقط ، فقد عودنا بعض الكتاب في بعض كتاباتهم على تقييم مغزى أخلاقي أو سياسي يختفي خلف الظواهر الخارجية للأحداث . البحث عن المغزى والرمز شي حسن ولكن يجب عدم التفريط بالتصوير الدرامي والحسي للحدث نفسه الذي يكتسب بحد ذاته غنى وعمقاً وغازة تغني عن تمزيقه والبحث عما قد يجده الناقد – تحت – العالم الظاهري . فالمتفرج العراقي الذي شاهد مسرحية – صورة جديدة - .. ليوسف العاني واجه عالماً واحداً فقط : العالم الحسي الدرامي الذي قدمته المسرحية والمحدد ضمن إطار عائلية عراقية معينة . الا ان المشاهد احياناً يستغور العالم الخفي السري الذي يتصوره ويسقط عليه صورة الوضع السياسي السائد آنذاك فراح يعطي تفسيراته الخاصة لسير الأحداث . فالشخصية الفلانية تمثل كذا قوة سياسية وفلان يمثل كذا وكذا وغير ذلك . والنتيجة إن المسرحية ستفقد عالمها الخفي السري حالما تتغير الأرضية السياسية ولن تعود

أنداك إلا المظهر الروائي أو الدرامي الخارجي الذي سيفتقد أنداك الكثير من حرارته وقوته بسبب اتكائه على العالم السري الخفي للمغزى السياسي بشكل غير فني وأصيل . وحتى قارئ "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ لا يركز نظراته على الأحداث المتحركة فعلاً أو الشخصيات الإنسانية المعاصرة التي تتحرك بحيوية وأصالة بل يرى خلالها شخصيات تاريخية أخرى. فهو يرى في "عرفة": شخصية السيد المسيح وفي " جبل " شخصية النبي موسى وفي "قاسم" شخصية الرسول الكريم وغير ذلك من الشخصيات التاريخية . هذه الازدواجية في نظري في تقديم الأحداث والشخصيات ظاهرة سيئة لا تكسب العمل الأدبي قوة وديمومة وفاعلية وهي على العموم لا تنطلق من إدراك عميق وتفهم لمعنى الرمز في العمل الأدبي والفني بشكل خلاق وأصيل . من هذا المنطلق بالذات ومن هذا الفهم المسبق ، راح الأخ سلمان العقيدى يقدم تفسيره "لسعدية" . أشرت إلى من البديهي إن يترك الموقف الفكري للكاتب آثاره الواضحة على أعماله الأدبية والفنية ، ولكن تلمس هذا التأثير واكتسابه يجب أن لا يتم عن طريق القسر أو التعسف أبداً . ان كاتباً تقديمياً مثلاً عندما يعالج موضوعاً اجتماعياً – غير سياسي يختلف تمام الاختلاف في معالجته للمشكلة المطروحة عن معالجة كاتب رجعي أو انهزامي لنفس القضية . الكاتب الثوري مثلاً يدفع الأحداث في مجرى ثوري ، يدفع بطله إلى التمرد ضد كل القيم الفاسدة والرجعية ويدفعه للتمسك بحقوقه الشرعية كإنسان يمتلك تطلعات وآمال ورؤيا ثورية ، لهذا لا يسقط في الانهزامية أو الجبن أو التخاذل ، بينما نجد الكاتب أو الاستسلامي يقبل بأنصاف الحلول والمصالحة والهروب في أيما موقف جدي أو ثوري في الحياة ، وحتى في حياته العاطفية والعائلية الخاصة . الجبن السياسي والانهزام الإيديولوجي ينسحب بصورة غير مباشرة على عالم الكاتب الخاص : حتى حياته الخاصة العاطفية وعلى أعماله الأدبية ومجمل تفكيره وسلوكه اليومي . كاتبان مختلفان يتناولان مثلاً علاقة عاطفية نبيلة . شاب مثقف يجد نفسه في علاقة عاطفية نبيلة مع فتاة تختلف عنه دينياً أو طبقياً . الكاتب الاستسلامي لمثل هذا التجربة لا يدفع الأحداث نحو انتصار هذا الحب وتوجيهه شرعياً عن طريق الزواج مثلاً ، بل انه يتحسب من هذه المواجهة الحدية إلى مواقف "المصالحة" الفكرية مع الرجعية والمحافظة والى موقف تخاذلي تماماً ، فيعمل على إنهاء هذه العلاقة النبيلة سواء عن طريق الانقسام اثر تفاهم بين الطرفين أو بشكل ميلودرامي عن طريق قتل احد البطلين مثلاً . ومثل هذه المعالجة نجدتها تتكرر في أعمال الكثير من الكتاب منها في روايات إبراهيم عبد القادر المازني ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم. فقد قدمت لنا الشاشة مرة فلاماً مأخوذاً عن قصة لتوفيق الحكيم وكان الفلم باسم "ليلة الزفة" قدم لنا فيه الكاتب الكبير معالجة انهزامية لإحدى المشاكل العاطفية والحياتية منطلقاً في ذلك من موقف محافظ تماماً ومعبر عن فهمه الأخلاقي والفكري للمسألة . ورغم كل محاولاته لإضفاء نوع من الشرعية والطرافة لمعالجته تلك ، إلا أنها كانت تنطوي في الجوهر على تلك الاستسلامية المقيتة . فتاة يفرض عليها زواج ولا ترضيه لأنها تحب فارس أحلام آخر ، وتقرر منذ ليلة الزفاف أن تتمرد ولكن بذكاء : حاولت إقناع العريس الجديد بطلاقها لأنها لا تحبه بل تحب أنساناً آخر .

ويصعب جدا – وهذا طبيعي – على الكاتب ان يدفع بهذه العلاقة نحو التهدم رغم أنها قسرية . فهو كما يبدو يريدنا أن نعترف – بالأمر الواقع – وعدم التمرد على ما هو كائن . لذا راح يعمل الكاتب لإمرار موقفه المحافظ من تلك القضية المتميز بالاستسلام والقبول – بالأمر الواقع – بإضفاء نوع من الطرافة والذكاء على الزوج المفروض حتى تكتشف العروس أخيراً أنها

كانت مخطئة وان أمها كانت مصيبة في اختيار الزوج المفروض عليها . وهكذا تقبل به بسرور . نحن لسنا ضد هذه النهاية بالذات بالنسبة لمثل هذه القصة فهي كشيء فردي – غير نمذجي – جائزة ، ولكنها عندما تعمم وتصبح انموذجاً فإنما تعني حلاً تبريرياً لقضية اجتماعية وحياتية هامة . والحكيم ، مع انه لم يقل لنا ذلك صراحة ، وحاول أن يضع المسألة في جو من الطرافة والمتعة ، إلا انه في الجوهر ينطلق من نفس المنطلق المحافظ الانهزامي ولكن تحت مزيد من "الإصباح" الكاذبة المزيفة ليخفي جوهر المأساة والقسر اللانساني . وبالتأكيد فان النقد الثقافي لن تفوته عملية تمرير انساق ثقافية رجعية أو متخلفة في مثل هذا العمل . بينما نجد ان كتاباً ثوريين أصيلين لا يباليون في دفع الأحداث نحو قمع التمرد والرفض لكل التقاليد البالية التي تتعارض و حركة العالم المعاصر وتجربة الإنسان وتطلعاته . بهذه الطريقة يترك الكاتب آثاره الواضحة على أعماله الأدبية وليس عن طريق تقديم عالم من طابقيين : طابق ظاهري يجسد الحركة الفعلية للأحداث وعالم سفلي خفي يصور "المغزى الظل" الذي خبأه الكاتب عنا . بمثل هذا الفهم فقط نستطيع ان نتلمس ونكتشف البصمات والآثار التي تركها موقف كاتب "سعدية" محمود إسماعيل ، التصفوي الاستسلامي في السياسة على عمله الأدبي والفني . بصمات التصفوية والاستسلامية واضحة في المسلسل ، ولكن ليس بالطريقة التي يتصورها هو بوضع بديل مباشر لكل شخصية موجودة باعتبار عادل مثلاً يمثل المثقف الثوري الذي يربط مصيره بالعمال والفلاحين الذين يبرزون – عبر شخصية العجر ، وغير ذلك من التفسيرات والتفاصيل ، بل ان ذلك يتم بعد ان ترسبت في أعماق الكاتب هزيمة مريرة دفعته إلى ان يخشى كل المواقف الثورية ، حتى في الحياة الاجتماعية وفي التجربة الفردية والعاطفية . وينبغي قبل كل شيء الاعتراف بالوجود الموضوعي الشرعي لكل الشخصيات في القصة ، بوصفهم شخصيات حية واقعية من لحم ودم تماماً ، وليست هي مجرد أشباح أو أقنعة تخفي وراءها شخصيات أخرى ، كما كانت تخفي شخصيات يوسف العاني في "صورة جديدة" أو شخصيات نجيب محفوظ في "أولاد حارتنا" . ويعد ان نتفق على المنطلق الأساسي بمستطاعنا ان نبحث بشكل مشروع عن آثار السلوك السياسي والإيديولوجي لهذا الكاتب في عمله المذكور . أنا اعتقد إن العالم الذي قدمه الكاتب هو عالم حقيقي وأصيل وله وجوده الفعلي فعادل هو فعلاً _باش مهندس – وسعدية عجزية وسليمان وغيرهم شخصيات تدور ضمن إطارها التاريخي الشعبي المحدد . إلا أن الكاتب عندما عالج هذا الموضوع كان يحمل في أعماقه جذور الهزيمة والتصفوية والاستسلام بعد ان تخلى عن الثورية والتمرد . لذا فعندما واجه مسألة الاختيار الصعب هل يستمر في علاقته مع سعدية التي أحبها وأحبته ام يتخلى عنها ليعود مهزوماً إلى عالمه المترف وبرجه العاجي ؟

هنا بالذات سقط المؤلف في الانهزامية والعجز وسلك كما يمكن لأي كاتب رجعي أو استسلامي ان يسلك بالذات، وهو مصالحة القيم والتقاليد لذا لم يستطع ان يكون ثورياً في معالجة هذه القضية العاطفية البحتة لأنه لم يعد ثورياً ولم يكن بميسوره ان يستمر في التحدي الصعب . لذا فضل أسهل الحلول ، انسحاب عادل واستسلامه امام التقاليد وهو نفس ما فعله توفيق الحكيم في "ليلة الزفاف" . ومحمود إسماعيل مؤلف "سعدية" ليس سانجا أو غيبيا فهو مثل توفيق الحكيم الكاتب المحافظ – اجتماعياً – لم يمرر انهزاميته بشكل فظ مكشوف بل ضمن إطار تزويقي ذكي "أنساني" أيضاً . اذ خاف ان يبوح هزيمة بطله عادل وانسحابه من التحدي وهو عزباً

فذلك شئ لن يغفره له المتفرج اذ يكشفه آنذاك كرجل انهزامي استسلامي لذا اصطنع مسالة زواج عادل ليكون الخط الخلفي الذي قد ينسب له خاصة وانه اكسب المسالة – بافتعال مفضوح طبعاً – بعداً إنسانياً واجتماعياً وذلك بانجاب زوجته لطفل جميل ينتظر عودة الأب وحنانه . ان محمود إسماعيل مؤلف "سعدية" الانهزامي لن يفعل ما هو صواب وانساني أبداً. ومن هنا بالذات تتضح بصماته وأثار موقفه السياسي وانهزامه وتصفويته، وليس عن طريق البحث عن الأشباح والأقنعة ودمي الارجوز. وهذا يذكرنا أيضا بمعالجة بعض الأفلام الهندية لمثل هذه القضايا العاطفية . شاب هندي ارستقراطي يقع في حب فتاة جميلة بريئة من الطبقة الكادحة وينمو الحب بقوة ويود الشاب ان يتخطى كل التقاليد التي تحول بينه وبين الزواج من فتاة فقيرة من غير طبخته. ولكن كيف يتسنى له ذلك ؟ انه شئ مستحيل في عقول بعض الكتاب المحافظين والرجعيين وهم يستسلمون للتقاليد السائدة والانهزام في اقرب منعطف . ولكي يحقق الكاتب مثل هذا الزواج يلجأ إلى افتعال سخييف ومفتعل كأن نكتشف فجأة أن تلك الفتاة الفقيرة التي رفضتها التقاليد زوجة للشاب الارستقراطي ما هي الا أميرة أو ابنه عائلة ارستقراطية لعبت صدف النحاس والشؤم في فراقها عن عائلتها . وبعد ان تنكشف هذه الحقيقة الفذة يكون آنذاك مشروعاً ومقبولاً تماماً مثل هذا الزواج ، أو تصبح نفس تلك الفتاة بلحمها وشحمها صالحة وملائمة تماماً بعد ان كانت مرفوضة ، منبوذة وغير صالحة ، لا لشيء سوى ان المؤلف العبقرى قد استطاع أن يكتشف هذا السر الرهيب . بمثل هذه المعالجات المفتعلة يحل الكاتب المحافظ والانهزامي التحديات التي يواجهها الإنسان في حياته اليومية . إما الكاتب الثوري المتمرد فلا يعبأ بكل هذه التقاليد السخيفة ويدفع علاقة عاطفية نبيلة كهذه إلى الانتصار والتمجيد رغم كل الفروق الطبقيّة التي وجد الناس انفسهم يعيشون خلالها . بمثل هذا التناول فقد نستطيع ان نتفهم ونكتشف جذور المواقف الاستسلامية والتصفوية في أعمال كاتب ما ، وليس عن طريق القسر والتعسف ، مع اعتزازي بملاحظات العزيز سلمان العقيدي .

الباب الثاني

مقاربات في الفن التشكيلي

كيفية قراءة اللوحة التشكيلية :مدخل

قد تكون صيغة السؤال : كيف نقرأ اللوحة التشكيلية ؟ بدل : كيف نتذوق اللوحة التشكيلية "صيغة ملتبسة وغير مقبولة للوهلة الأولى . فاللوحة علامة أو مجموعة علامات ايقونية تعتمد الى حد كبير على درجة التشابه بين التكوين المرئي والمرجع الأصلي. ومعنى هذا ان علاقة القارئ باللوحة علاقة رؤية بصرية وتأمل وتذوق ، باعتبار اللوحة سطحاً بصرياً وليس نصاً كتابياً أو أدبياً متشكلاً من مجموعة من العلامات اللغوية العرفية التي تفترض آلية معينة لفك شفرة هذه العلامات وصولاً إلى الرسالة التي يحملها النص أو الخطاب. وبكلمة أخرى تنتمي العلامة الايقونية – التي تمثلها اللوحة – إلى نمط العلامات الطبيعية المعللة التي يمكن إدراكها بسهولة دونما حاجة ، في الغالب ، إلى معرفة مسبقة بالشفرة الخاصة باللوحة أو بالعلامة الايقونية . إذ تكاد رؤية لوحة ما بالنسبة للمشاهد ان تكون امتداداً – من نوع ما – لرؤية أو مشاهدة الواقعة الطبيعية في الحياة الحقيقية خارج اللوحة. إما بالنسبة للنص أو الخطاب الكتابي ، فالعلامة اللغوية فيه علامة عرفية ، أي انها تتطلب معرفة مسبقة بشفرة الرسالة – مثلاً معرفة قوانين لغة ما – ولهذا فهي تتطلب قارئاً مخبراً أو عليمًا قادراً على "فك" أسرار الشفرة الداخلية بالاحتكام إلى سياقها اللغوي والثقافي والاجتماعي .

فلماذا اذن القراءة وليس التذوق ؟ وكيف يتسنى للمشاهد أن "يقرأ" لوحة ما ؟ لا شك أنني أدرك جيداً إن عمليتي التذوق والقراءة تنتميان إلى حقل إدراكي ومعرفي واحد ، وإن قوانين شعرية القراءة والتلقي أو التذوق ، قوانين متشابهة الى حد كبير، ألا إنني

اشعر ان فعل القراءة فعل ايجابي مقصود وواع ، فيما قد تكون عملية التذوق البصري ، في بعض مستوياتها ، اقل ايجابية – ولا أقول سلبية - وغير مقصودة كلياً أحياناً , إضافة. إلى ان القراءة تتطلب معرفة مسبقة بشفرة الرسالة وسياقها. وبما اني اعدّ اللوحة التشكيلية الحديثة لوحة معقدة و"متففة" و "ذهنية" إلى حد كبير، إذ لا يكفي إدراك شعريتها ، بالاحتكام إلى قوانين التذوق الاعتيادية ، لان علاماتها الايقونية ليست سهلة الفهم وليست مباشرة وتنطوي أيضاً – شأنها شأن العلامة اللغوية في النص الكتابي – على شفرة من نوع ما ، تتطلب إدراكا ومعرفة وكفاءة تلقي من قبل المتذوق ، وألا فان الكثير من عناصر اللوحة سوف يضيع أو يأبى على البوح والتكشف. ومن هنا فان عملية قراءة اللوحة تضيف مسؤولية اكبر ، وجهدا اعقد ، على المتذوق في عملية التلقي .

انه بالأحرى يقوم بعملية مزدوجة : تلقي العلامة الايقونية بمظهرها الطبيعي ، و "فك" شفرة هذه الأيقونة ، التي اكتسبت في الفن الحديث مرتبة العلامة اللغوية في عرفيتها. ان مشاهداً أو متذوقاً غير مدرب على تذوق أعمال الفن التشكيلي الحديث قد يصدم عند مشاهدته لمعروضات معرض ما ، لان العلامة الايقونية هنا لا تكفيه ، لأنها تحمل ضمناً بعداً عرفياً، كالعلامة اللغوية تماماً ، بينما يجد مشاهد آخر عارف بقوانين الفن الحديث وتاريخه ومدارسه نفسه في وضع أفضل للتأمل مع المعروضات لأنه يمتلك "الشفرة" الفنية المشتركة التي تتيح له فرصة الدخول إلى عالم الفن الحديث ، شأنه شأن القارئ الذي يفهم قوانين لغة ما .

ومن هنا تصبح عملية "قراءة" اللوحة بهذا المعنى مبررة إلى حد كبير . ويبقى السؤال الأكبر كيف يقرأ هذا المشاهد اللوحة وما هي العناصر التي تجذب انتباهه ؟ وكيف يقوم بعملية تأويل هذا السطح البصري أمامه ؟ هذه وغيرها من الاسئلة المؤرقة التي تواجه القارئ والناقد على حدٍ سواء وتتطلب اجابات قد تكون مستحيلة أحياناً .

أولاً تفترض عملية القراءة حرية التأويل المتعدد : فليست هنالك قراءة واحدة ونهائية. فالخطاب الفني يمكن أن يتوفر على مستويات لا نهائية من القراءات المتعددة. وثانياً ان عملية القراءة ليست عملية سريعة ومباشرة ، وإنما تمر بمراحل إدراك عديدة ، وتتطلب تأملاً خاصاً وتمثلاً من نوع خاص للوصول إلى عالم اللوحة الداخلي. فقد يقوم هذا القارئ بعملية قراءة "اسقاطية" يسقط فيها وعيه المسبق وقناعاته الفكرية والجمالية على اللوحة ، وقد يقوده ذلك إلى "تقويل" اللوحة ما لم تقله وما لا تحتمله ، وهو ما يحدث كثيراً . وقد يلجأ هذا القارئ إلى "قراءة تعليقية" يتقيد فيها بالعلامة الايقونية ذاتها، وقديميل القارئ الى لون من ألوان القراءة الاستنطاقية التأويلية التي تأخذ بنظر الاعتبار شفرات اللوحة الداخلية وسياقها الخارجي وكامل المناخ الثقافي والأيديولوجي الذي يتحكم في إنتاج اللوحة وتذوقها. فعندما أقف أمام لوحة تكعيبية لبيكاسو أو لوحة سريالية لسلفادور دالي أو لوحة تجريدية لكاندنسكي أو موندريان ، فاننا بحاجة ماسة إلى معرفة هذا السياق الفني العام الذي "تشتغل" في ضوءه كل تجربة ، ومنها معرفة قوانين النوع الفني وسياقاته ، إضافة إلى شفرته الخاصة ، وهي مسألة

في غاية الأهمية ، وإلا فإن عملية التذوق الفني وآلية التواصل بين المشاهد واللوحة سوف تنقطع أو تتشوه وتخفق .

قبل أيام قليلة كنت في زيارة لأحد المعارض التشكيلية ، فكان الانطباع الأول – الأني والسريع – الذي تشكل لدي عند مشاهدة اللوحة الأولى هو اني أمام تجربة تجريدية في الغالب . فقد كانت اللوحة تتضمن مجموعة من الخطوط والكتل والتشكلات اللونية والتجريدية التي تخلو من أي مظهر تشخيصي أو تمثيلي ، ولكنني عندما انتقلت إلى اللوحة الثانية فوجئت بوجود عناصر تشخيصية مموهة داخل النسيج التجريدي. فاضطرت للعودة إلى اللوحة الأولى التي خلقتها تجريدية كلياً وفوجئت مرة أخرى بان الانطباع الأول الذي تشكل لدي لم يكن متكاملًا فاللوحة ليست تجريدية بشكل كامل، لأنها تخبئ في ثناياها أشكالاً تشخيصية خليقة مختلفة. ومعنى هذا ان المتذوق والحالة هذه لا يمكن ان يحتكم إلى الانطباع الأول و فهو بحاجة إلى إعادة تأمل و "قراءة" ليكون قادراً على تاويل عالم اللوحة وإدراك إبعاده الجمالية والشعرية. ومن هنا نخلص إلى حقيقة ان عملية تذوق لوحة تشكيلية حديثة ، أو قراءتها عملية معقدة إلى حد كبير، وهي أيضاً عملية غير نهائية وغير متكاملة، لأنها قابلة للاستعادة والتكرار والاستئناف، لأن كل قراءة كما يذهب الى ذلك جاك ديريدا هي في الوقت ذاته "اساءة قراءة" تتطلب بالضرورة قراءات لاحقة. وهذا ربما هو المدخل الملائم لمقاربتنا التالية عن مفهوم "لا مقروئية اللوحة" عند الفنان شاكر حسن آل سعيد.

" لا مقروئية اللوحة التشكيلية ": القراءة والتأويل
في عالم الفنان شاكر حسن آل سعيد

بدءاً لأبد من الاعتراف بان تجربة الفنان شاكر حسن آل سعيد هي واحدة من التجارب الفنية القليلة التي تتميز بالدينامية والحرية ورفض الاستسلام للسكون والجمود والنمطية. ويمكن القول ان تحولات الرؤيا الفنية في تجربة هذا الفنان خلال مايقرب من النصف قرن، هي تجربة التحول والنمو والتراكم في الرؤيا التشكيلية العربية في اشكاليتها الاساسية : تحقيق الخصوصية الابداعية بين موروث كثيف ونزوع حدائوي للاتقاء الى مصاف حركة الفن الحديث في العالم المعاصر.

ان وقفة استعادية متاملة لمنجز الفنان شاكر حسن آل سعيد ومحاولة استغوار سطح اللوحة التشكيلية لديه الى شفراتها الداخلية سيجعلنا نكتشف مسار التطور الذي حققته التجربة الفنية العربية الحديثة خلال النصف الثاني من القرن العشرين. لقد كشفت تجربة الفنان الطويلة عن مجموعة غير قليلة من الاساليب والاتجاهات الفنية والرؤيوية التي كانت تنفتح دوماً على محطات جديدة للتجريب والرؤيا والتأويل. واذا ماكانت تجربة الفنان قد بدأت منذ مطلع الخمسينات ضمن اطار (جماعة بغداد للفن الحديث) التي تشكلت عام 1951 بقيادة الفنان جواد سليم منطلقة من اساس تشخيصية (تمثيلية) وانسانية واضحة، وراحت تزوج بين المنظور التشخيصي والواقعي وبين نزوع نحو الاتجاهات الحديثة، فانها راحت في العقود التالية تسير تدريجياً نحو اختزال العالم الخارجي والمرجع الاجتماعي وصولاً الى بعض مستويات التجربة الفنية ، ومحاولة تجاوز هذا التجريد الى مراحل جيدة . فتجربة الفنان لم تقنع بالسكونية او الثبات ولم تستسلم للنمطية والقوالب الثابتة، مهما كانت ناجحة ومغرية، بل ظلت متحولة ومقترنة بهاجس داخلي، نظري وفلسفي وجمالي، للوصول الى الحقيقة، بمعناها المطلق. ولذا كان يبدو لنا هذا الفنان خلال هذه السيرة الابداعية كمن يلهث من مفازة الى اخرى ، ومن فضاء الى اخر بحثاً عن حقيقة متسامية قد يراها أنا متجسدة في هذا الفضاء البصري او ذاك او في هذا السطح او ذاك، لكنه حالماً يحقق مبتغاه، يخامرہ احساس كاسح بان الحقيقة التي يبحث عنها، رؤيويًا وفنيًا تظل تهرب منه ، مثل سراب او وهم او حلم يصعب القبض عليه.

هذا البحث الدائم الذي يبدأ من الذات، وينتهي بسطح اللوحة، هو الذي يفسر سر هذه التقلبات والتحويلات المتصلة في تجربة هذا الفنان الرؤيوية والفنية، وهو ايضا الذي يفسر سر الارتباط بين التجربة العملية والرؤيا النظرية والشخصية للفنان. والفنان شاكر حسن ال سعيد من الفنانين العراقيين القلائل الذين يجيدون التنظير الجمالي ويرتفعون به احياناً الى درجة الخطاب الفلسفي والصوفي عبر لغة فنية محتدمة وثرية

تجعل من خطابه الفني نصاً ابداعياً مفتوحاً، وفي بعض الاحيان مفتاحاً لفك مغاليق اللوحة التشكيلية التي يرسمها.

ولانريد الايحاء هنا بان الناقد ملزم دائماً بالاحتكام الى اراء الفنان التشكيلي ذاته، وتصوراته حول تجربته الفنية. بل ان هذا الناقد مطالب بالاحتكام الى الفضاء التشكيلي ذاته، وهو مايجعله احياناً يتقاطع مع بعض احكام الفنان النظرية، كما قد يجد في مواطن اخرى مبررات مشروعة للاتفاق العفوي معه. ومن هذه النقطة بالذات يبدأ افتراقنا عن المنظور النظري القصدي للفنان ، ونحن نحاول تقديم قراءة سيميائية – دلالية للوحته. فالفنان يعلن صراحة في المقدمة التي كتبها لدليل معرضة الاستعادي عام 1994 ان اعماله غير قابلة للقراءة او كما يقول "ان حقيقة قراءتها هي في لامقروئيتها". وهنا نجد انفسنا في معارضة لرأي الفنان في "لامقروئية"اعماله، ذلك ان هذه المقروئية هي فعالية تأويلية لاعلاقة لها بالمبدع او المنتج او المتأمل – في حالة الفنان آل سعيد – ولا باللوحة بوصفها نصاً، بل هي فعالية مقترنة بوظيفة المشاهد او المتلقي الذي يُسهم بدور فاعل وايجابي في فك شفرات اللوحة ، على وفق وعيه وثقافته وخبرته، وهو وحده الذي يقرر درجة مقروئية او لامقروئية هذا النص او ذاك – وضمناً هذه اللوحة او تلك.

فالبنوية – مثلاً وحتى في اشد مستوياتها شكلانية لاتعلن لامقروئية النص، مع انها تنظر الى هذا النص بوصفه بنية ذاتية مكثفة بذاتها، ولاصلة مرجعية لها بالواقعة الخارجية، لانها – كما ترى – ذاتية المرجع. أي ان كل مانحتاجه يكمن داخل حدود النص ذاته، وليس خارجه. لكن هذا القول لايمنع البتة من القول بامكانية قراءة او تأويل هذا النص من قبل المتلقي، وهو امر يفسح المجال الواسع امام سلسلة لانهائية من التأويلات والقراءات. وهذا هو ماجاءت به لاحقا نزعة التفكيك في النقد واتجاهات نظريات القراءة والتلقي لدى ياوس وايزر. فقد نفت النزعة التفكيكية امكانية الوصول الى بنية محددة وبالتالي الى يقين محدد واعلنت ان اية قراءة هي "اساءة قراءة". لكن نظريات القراءة والتلقي منحت

الحرية لتعدد القراءات والتأويلات على وفق اعتبارات ذاتية وموضوعية معينة، دون ان تنفى امكانية الوصول الى قراءة مقبولة.

ومن هنا تظل اللوحة هي الفضاء البصري الذي نحتكم اليه بوصفه نصاً: فكيف يتسنى لنا "قراءة" او "تأويل" اللوحة التشكيلية عند الفنان شاكر حسن آل سعيد؟ يخيّل لي ان سيميائية اللوحة هنا تتخذ مساراً معقداً ومركباً في آن واحد . فاذا ما كانت اللوحة التشكيلية الاعتيادية، لدى معظم الفنانين، تتخذ من العلامة الايقونية icon لبنة اساسية لبناء الفضاء البصري داخل اللوحة عن طريق اقامة درجات مختلفة من التماثل او الاختزال او التجريد مع الشيء الخارجي، وبالتالي تتيح الفرصة للمؤول لاعادة انتاج المعنى والدلالة، فان اللوحة التشكيلية عند شاكر حسن آل سعيد تنحو نحو انتاج مجموعة اوسع من الانظمة العلامية المركبة (بتقسيمات شارل بيرس) : العلامات الايقونية والعلامات المؤشرية (الاشاراية) او القرينية index والعلامات الرمزية symbols داخل فضاء واحد. ولذا فان هذه اللوحة تتطلب يقظة خاصة ونوعاً محدداً من التلقي تتضافر فيه المدركات الحسية الخارجية، والقدرات الذهنية، وخزين الذاكرة والخبرات الشخصية لدى المتلقي لفك شفرات هذا السطح البصري، الذي يبدو للوهلة الاولى برئياً ومسطحاً، لكنه في الحقيقة، يظل ، في احيان كثيرة ، حرباويماً، وماكراً وعصياً على الادراك.

ان المظاهر العيانية التي ينتزعها الفنان – او يعيد انتاجها – من الجدران والارضيات والسطوح المختلفة، او المظاهر الخلقية المختزلة او المشوهة، الكلية او الجزئية، وكذلك الالوان والظلال هي مظاهر دالة على بعض مستويات التعبير العلامي الايقوني القائم على بعض درجات التماثل مع الشئ الخارجي ، وبالتالي على التشابه النسبي بين الدال والمدلول . لكننا نجد انفسنا، ونحن نتحدث عن المظاهر الايقونية عند شاكر حسن ال سعيد مدفوعين الى- ملاحظة ان اشكال التماثل- مع- المرجع- الخارجي- لا تتخذ شكل محاكاة اكاديمية او دافعية، بل تتخذ شكلاً جزئياً ومتشظياً وتجريدياً في الغالب ، ولذا فان درجة التعليل التي تبدو فيها العلامة الايقونية تكون خاضعة بالدرجة الاولى الى فاعلية المتلقي ذاتها والى

خبرته وثقافته وحساسيته الشخصية. ومن المهم ان نتذكر بان (شارك بيرس) قد ميز بين ثلاثة انماط من العلامات الايقونية هي: الصورة والرسم التوضيحي والبياني والاستعارة. ومانجده في لوحات ال سعيد هو هذا التداخل بين هذه المستويات الثلاثة معاً، مع هيمنة واضحة للمستوى الاستعاري للعلامة الايقونية، لانها تمتلك درجة ابعدي في التجريد، وفاعلية ذهنية اعمق من المستوى المباشر المعلل المدرك من خلال نمط الصورة الايقوني مثلاً. ومعنى هذا ان العلامة الايقونية في هذه اللوحات لا يمكن ان تقدم نفسها لمتلقيها بسهولة، بل تتطلب مهارات خاصة في التلقي والنظر تجعلها ترقى احياناً الى مستوى العلامة الرمزية غير المعللة. ولذا فقد كان (امبرتو ايكو) على حق عندما حذر من النظر الى العلامات الايقونية – من مجرد التشابه – على انها علامات طبيعية، أي انها لاتعتمد على العرف، ويمكن التعرف اليها بمجرد ادراكها بالحواس ودون اللجوء الى اصطلاح سابق يحدد منحى تفسيرها. ويربط (ايكو) بين الدال والمشار اليه فيها فيقول ان التشابه ليس علة مطلقة ولكنه يقوم ايضا على علاقة عريضة وثقافية. وهذا يعني ان التشابه بين الصورة والشئ او الموضوع الذي تمثله هو نتاج التعرف الى العلامة، ايا كانت ، يتطلب شفرة مشتركة بين افراد الجماعة التي تستخدم هذه العلامات، كما ان العلامة الايقونية، تبدو في الثقافة الحديثة، شبه اصطلاحية ، ولا يمكن قراءتها بسهولة الا داخل مناخ ثقافي واحد، وانها قد تصبح غير قابلة للادراك في حالة تجاوز حدود هذا المناخ الزمانية والمكانية. ويلاحظ (لوتمان) ان اللوحات الاوربية التي تنتمي للمدرسة الانطباعية تبدو للمشاهد الصيني وكأنها تجمع عشوائي لبقع لاتمثل شيئاً ، وهذا يفسر عجز المشاهد العادي احياناً، الذي يفتقر الى ثقافة تشكيلية معينة، من تذوق اعمال الفن التشكيلي الحديث، على الرغم من ان هذه الاعمال تقوم في الغالب على درجة ما من درجات التماثل الايقوني مع الشئ ، ويفترض فيها ان تكون طبيعية وقادرة على مخاطبة الاخرين، وابلغ رسالتها بسهولة.

ومن هنا ، علينا ان ندرك خصوصية العلامة الايقونية – ولا مباشرتها – في لوحات الفنان شاكر حسن ال سعيد، واقتضائها درجة

معينة من الترميز، وتلازمها في الوقت ذاته مع العلامتين المؤشيرية والرمزية.

وهذا مايفسر عجز المشاهد العادي احيانا – الذي يفتقر الى ثقافة تشكيلية معينة – من تذوق اعمال الفن التشكيلي الحديث، على الرغم من ان هذه الاعمال تقوم في الغالب على درجة ما من درجات التماثل الايقوني مع الشئ، ويفترض فيها ان تكون طبيعية وقادرة على مخاطبة الاخرين وابلغ رسالتها بسهولة.

ومن هنا ، علينا ان ندرك خصوصية العلامة الايقونية – ولامباشرتها – في لوحة الفنان شاكر حسن آل سعيد ، واقتضائها درجة معينة من الترميز، وتلازمها في الوقت ذاته مع العلامتين المؤشيرية والرمزية.

اما العلامة المؤشيرية التي تقوم اساسا على المجاورة، وليس على التشابه او الترميز – كما هو الحال في كون الدخان مؤشراً على وجود النار، ومثلما تشير الاعراض المرضية الى الحالة المرضية ذاتها، او صوت عيار ناري مصحوب بصرخة انسانية اشارة الى وجود جريمة قتل فسنجد في تجربة الفنان شاكر حسن آل سعيد مظاهر مختلفة منها بشكل خاص الاثر Trace الذي يتركه شئ خارجي ، محيطي او بشري او خليقي ، على سطح اللوحة. ان لوحة تعرضت الى الحرق او التآكل او التلف او تضمنت خرقا او ترقيعا او تراكما فهي علامة "مؤشيرية" واضحة تعتمد التجاور وتنبيء عما هو مغيب. ان العلامة المؤشيرية عند شاكر حسن آل سعيد هي علامة على بنية اشارية مغيبة تقع خارج اللوحة، وهي بالتأكيد تنتمي الى المرجع الخارجي بمستوياته المختلفة، ويمكن للمتلقي بدوره ان يستكمل عملية تلقي اللوحة ونتاجها عن طريق ردم الثغرات والفجوات النائشة واستحضار ما هو مغيب او مسكوت عنه. ويمكن القول ان العلامات المؤشيرية، التي تعتمد على المجاورة وعلى الاثر الذي يشير الى شئ مغيب او كائن خارج فضاء اللوحة تزداد هيمنة في الفضاء البصري الذي ينتجه الفنان ال سعيد، ذلك ان الفنان عندما ينتقي مشاهد او

لقطات او جزئيات من الواقعة الخارجية المحيطية او الجدارية مثلاً، فهو لايعنى الا بالاثار والتأثيرات التي تتركها الكائنات الخلقية او الانسانية اساسا في هذه المشاهد . ان اللوحات التي رسمها الفنان عن الحرب، على سبيل المثال، كانت تحفل بالعلامات المؤشيرية التي تعتمد التجاوز مثل الحروق، واثار الرصاص والنار والدخان والتهدمات والتآكلات المختلفة التي تتركها الحرب مثل بصمات تومئ الى مرجعها الخارجي المغيب أو المسكوت عنه. ومن كل ماتقدم يمكن الوصول الى استنتاج يدعم احتفال الفنان آل سعيد بالعلامة المؤشيرية وبشكل خاص عن طريق الاحتفاء بالاثار التي تتركها الاشياء على السطوح والجدران والمسطحات المائية، وليس بالاشياء ذاتها، او لذاتها . لكننا نلاحظ من جهة اخرى امتداد العلامة المؤشيرية الى المستويين الايقوني – عن طريق بعض درجات المماثلة والتجسيد التي يتداخل فيها الاثر بالمؤثر، والرمزي، وبشكل خاص في مستواه الحروفي والاشاري، والذي قد يكون في بعض جوانبه علامة مؤشيرية مثل الحروف والكتابات العشوائية وخربشات الاطفال غير المفهومة على الجدران والتي تشير عن طريق المجاورة الى فعل انساني خارجي، لكن بعضا من هذه العلامات الرمزية يكتسب اهميته من انتمائه الى العلامات الرمزية التي هي علامات وضعية غير معللة، وتتطلب معرفة مسبقة من قبل المتلقي. وهذا مايدفعنا الى التوقف امام اهمية العلامات الرمزية في الفضاء البصري الذي ينتجه الفنان شاكر حسن ال سعيد، حيث يزخر هذا الفضاء بالعلامات الرمزية – اللغوية وغير اللغوية التي تتمثل في شكل حروف منفردة او كلمات ، او جمل تامة او ناقصة وفي شكل اسهم واشارات وارقام واوفاق وعلامات هندسية مختلفة كالمربع والمستطيل والمثلث والخطوط المتقاطعة اضافة الى ظهور بعض الاشكال البصرية غير اللغوية التي تومئ الى بنية دلالية استعارية او مغيبة (مثلا تكرار ظهور المعراج التأملي الذي يكشف عن قيمة روحية بوصفه طريقا للتسامي الروحي وللاتصال بالذات العليا، وهو ايضا يمتلك قيمته الفنية بالنسبة للسطح البصري، بوصفه اداة تشق العتمة او الكثافة اللونية بسكين ضوئي، ابيض او رمادي في الغالب.

ان العلامة الرمزية عند شاكر حسن آل سعيد، شأنها شأن اية علامة رمزية قائمة على علاقة عرضية او مواضعة سابقة معترف بها (مثل الاتفاق على ابجدية لغوية معينة) . وكما يلاحظ (كبير ايلام) فان العلاقة بين الدال والمدلول ، بالنسبة للرمز عرفية او غير معللة بسبب عدم وجود تشابه او صلة فيزيقية بين الاثنيين، ذلك ان الرمز علامة تحيل الى الشئ الذي تشير اليه بفضل قانون غالباً مايعتمد على التداعي بين افكار عامة. ومعنى هذا ان العلامة الرمزية – وبشكل خاص اللسانية والرقمية والسحرية، تتطلب متلقيا من نوع خاص لقراءة او تأويل السطح البصري للوحة عند الفنان شاكر حسن آل سعيد. فالعلامة اللغوية هنا تخرج من اطارها الجمالي، والتعبيري او الزخرفي وتكتسب في مقابل ذلك ، قيمة روحية ابستمولوجية ودلالية تتطلب فكا للتشهير الكامن فيها داخلياً، ولذا فهي قد تفتقد قدرتها على التركيز او التأويل اذا ما انقطعت الصلة بين اللوحة والمتلقي. ولنفترض ان متلقياً اجنبياً لايعرف اللغة العربية وارقامها ووافقها يقف امام لوحة لشاكر حسن افترض فيها الفنان ان رقم 87 – في حساب الجمل يعني كلمة (فاو) ، او انه تطلع الى تشكيل حروفي او رقمي لاحد الاوفاق اوللمربع السحري او وجد جملة كاملة منقولة عن جدار ، وهي قد تكون جملة كاملة تتطلب قراءة، وقد تكون جملة ناقصة تفترض من متلقيها استكمالها او استنتاجها، ترى ما الذي يمكن ان يحققه هذا المشاهد الاجنبي من سيميائية اللوحة وبشكل خاص امام علاماتها الرمزية ان ذلك يؤكد – مرة اخرى – ان العلامة الرمزية تتطلب – في حالة الفنان شاكر حسن آل سعيد متلقياً من نوع خاص ملم باللغة والفلسفة والاطار الثقافي الاسلامي – العربي والانساني مرة واحدة . ويمكن ان نخلص الى القول بان السطح البصري للوحة عند شاكر حسن آل سعيد يزخر بنظام معقد تتضافر في فضائه مختلف انواع العلامات السيميائية في آن واحد، والتي تتداخل وتتبادل الادوار احياناً ضمن جدلية معقدة يلعب فيها المتلقي دوراً فاعلاً وايجابياً وخلاقاً.

ان المتلقي الذي يقف امام لوحة تشكيلية للفنان شاكر حسن آل سعيد يجد بصره يتحرك افقياً وعمودياً ، داخل اللوحة وخارجها ، ذلك ان الفنان

قلما يعنى بالمنظور الجوي او يخلق توازنات وبؤرا داخلية في السطح الجغرافي للوحة، ويستبدل ذلك بالحركة – ربما بصورة غير واعية على محورين اساسيين هما : المحور الافقي والمحور العمودي، المحور الافقي هو محور خطي سياقي Syntagmatic تتراص فيه الوحدات البصرية على محور وهمي (على غرار ترانصاف الوحدات اللغوية داخل الجملة) ، وهو في الغالب يمثل عناصر حضورية، بصرية ، او ملمسية او كتلية ، تكشف في الجوهر عن خيط سردي سري يشد اللوحة بين اقصى اليمين واقصى اليسار ، وهذا المحور ، في الغالب ، يقترن بما هو حسي وارضوي وجسدي او خليقي، اما المحور العمودي فهو محور استبدالي Paradigmatic قائم على مفردات انشائية وتكوينية مترابطة بعضها حضوري وبعضها الاخر غيابي يستفز ذاكرة المتلقي او ذاكرته الاستبدالية – بمصطلحات ريفاتير، وهذا المحور هو في الغالب ، روعي، وتجريدي قائم على التسامي على ما هو حسي وجسدي وصولا الى نقاء الذات في المطلق او حلولها في الطبيعة وفق فكرة الحلول الصوفية. ويتمثل هذا المحور العمودي بصريا في خط او مجموعة خطوط او شقوق تخترق اللوحة من الاعلى الى الاسفل بشكل عمودي او مائل جزئيا، ويتخذ في الغالب ، كتليا ، شكل معراج تأملي متعرج يمثل طريقا لتحرير الروح او الذات مما هو ارضي وحسي، تسامياً وتوحداً بما هو اثيري ومطلق، ولونياً يمثل هذا الشق الطولي دفقة ضوء ساطع تمزق عتمة اللون او كثافته. ويمكن ان نلاحظ مستوى من التجاذب الخفي على هذا المحور العمودي بين طرفي ثنائية ضدية هي ثنائية الاعلى والاسفل فالاعلى ، روعي ومنتسام واثيري ومقدس، بينما الاسفل يلتحم بالمحور الافقي ويكشف عن جذور ارضية وحسية وبشرية قد تكون مدنسة احياناً، وقد يتحرك قطبا هذه الثنائية او احدهما الى الحد الاقصى للوحة ، او يخرجان بعيداً عن اللوحة او الاطار في حالات معينة.

هذه هي المفردات التكوينية والسيمائية للوحة عند الفنان شاكر حسن آل سعيد وكما تتراءى لنا فهي مفردات لاتخلو من ضبط انشائي صارم، على الرغم من مظهرها العفوي القائم احياناً على المصادفة التي

تقرب من الفن الحركي Action (عند جاكسن بولوك) او في التجربة المحيطية للفنان الاسباني (ارتو تابيز) او من براءة الخط وحركته العفوية عند (خوان ميرو) او (كاندنسكي) احياناً. ان هذه المفردات، على الرغم من مظهرها البرئ تظل محملة بحمولات ابستمولوجية ودلالية ورمزية تحتمل الكثير من التأويل من طرف المشاهد ، ولذا فان ما يعتقده الفنان شاكر حسن آل سعيد "لامقروئية" عمله، يتحول من طرف المتلقي الى مقرونية والى نص قابل لتأويلات وقرارات لانهائية.

ان اللوحة تسير ، بشكل عام ، في تجربة الفنان آل سعيد ، نحو التسامي الروحي، ونحو التخلص مما هو حسي ومادي ومؤنس، ويسهم اللون والخط والنقطة ، من الناحية البصرية والانشائية في تحقيق حالة التسامي هذه. فألوان الفنان تتسم في الغالب بهيمنة الضوء عليها ، لذاتبدو معظم الالوان قاتمة ، بيضاء او صفراء او رمادية تتوازن احياناً ضدياً مع الوان غامقة محدودة يقف في مقدمتها اللون الاسود، لكن البنية اللونية المهيمنة تظل هي بنية البياض: رمز النقاء والتسامي والتحرر من ربة الحسي والجسدي والمدنس. وهذا يفسر لنا سر محدودية الالوان التي يفضلها الفنان وندرة بعض الالوان – مثل الاخضر – وكما لاحظنا سابقا يميل الفنان لاستثمار الشقوق – الطولية خاصة – داخل اللوحة والتي تتمثل احياناً في شكل معراج تأملي لضخ دفقة ضوء باهر، ابيض غالباً لكسر حدة اللون او ماديته. اما الخط ، عند الفنان، فهو الاداة التكوينية الاساسية بعد اللون للتسامي بالفضاء البصري للوحة، ذلك ان الفنان قد اتخذ من الخط – منذ تحوله في بداية الستينات نحو البعد الواحد – وسيلة للتسامي الروحي وللتخلص من حالة التجسد والتشخيص من جهة ولتجنب الاطار ثنائي البعدين للوحة التشكيلية والذي قد يفتح احياناً على بعد ثالث للالتحام بالواقع الخارجي المحيطي ذاته . اما النقطة فهي الوحدة الصغرى التي يتجه نحوها الفنان بوصفها تقترب من حالة التلاشي او الاندثار وصولاً الى حالة التسامي الاثيري والتحرر الكلي من كثافة ماهو مادي وحسي وملموس : من اختزال الشكل الانساني والاشكال الخلقية ، نحو بعض مستويات التجريد، وانتهاءً بالتجريد الهندسي، ومن ثم بما بعد

التجريد والرؤيا المحيطية : تلك هي سيرورة اللوحة عند الفنان شاكر حسن آل سعيد وصولاً الى حالة التسامي الصوفي، لذوبان ذات الفنان ، وتحررها والتحامها مع المطلق ، في حالة صوفية نادرة قريبة من (النرفانا) ، بحثاً عن حقيقة مطلقة، ميتافيزيقية او صوفية قد تجد بعض تجسدها في مظاهر محيطية او خلقية لكنها سرعان ماتتلاشى لتدفع بالفنان الى مزيد من البحث – الروحي والجمالي – عبر الرؤيا والاداة – عن تلك الحقيقة المطلقة . من كل ماتقدم يمكن القول ان اللوحة عند الفنان شاكر حسن آل سعيد كون محتدم بالاشارات والرموز والعلامات الحاضرة والمغيبية ، كون يكشف عن بصيرة ورؤيا تجعل من الفنان شاكر حسن آل سعيد واحداً من الفنانين الرؤيويين القلائل ، ومن الفنانين الذين يمتلكون رؤيا فلسفية وحضارية للفن والحياة، وهو مايجعل منه ظاهرة فنية متميزة، ومدرسة مستقلة في الفن العراقي خاصة والفن العربي بشكل عام، والفنان، يظل على الرغم من تأكيده لجذوره التأملية التي تحيل الانتاج الفني الى موقف سلبي محايد ازاء الطبيعة والواقع الخارجي، يظل فناً خلاقاً – بالمعنى الجمالي وليس الديني – ذلك انه خالق فضاء بصري مكتنز بالدوال وممتلئ بالاشارات والرموز والاسرار .

لقد كتب الفنان شاكر حسن آل سعيد مرة في "البيان التأملي" الذي نشره عام 1966، بأن التأمل من جانب المشاهد هو شهود الحقيقة من خلال الكون، وبضمنه العمل الفني، وان الفن ، بهذا المعنى، الاخير هو ضرب من العبادة " . وهذا هو الاحساس الذي يتلقاه المشاهد الذي يستنتق فن آل سعيد : فهو امام عمل فني شفاف يكاد ان يكون ضرباً من العبادة، روحياً وفنياً ورؤيويماً. وتظل اللوحة التشكيلية لديه ثرية ومحتدمة ومتفجرة بالدلالات والاشارات السرية التي تحفز مخيلة المشاهد وتصددها معاً، لانها تمتلك بنية مفتوحة على تأويلات وقراءات و "مشاهدات" لانهاية بوصفها "نصاً" مفتوحاً، وبنية كثيفة ، تحيل دائماً الى سطحها الخارجي ، بقدر ماتحيل الى المحيط الخارجي، وتكشف دائماً عن "رؤيا" مفتوحة متحولة ومتنامية – تجاور "النص" "المفتوح للوحة ذاته، وهو مايجعل

الفضاء التشكيلي عند الفنان شاكر حسن آل سعيد مصدراً للمتعة والتأمل
والدهشة معاً.

ولأهمية مفهوم "الموقف التأملي" في الفن عند الفنان شاكر حسن آل سعيد
سنقدم رؤيتنا الخاصة لهذا المفهوم في المقاربة التالية.

إشكالية الموقف التأملي في الفن في تجربة شاكر حسن آل سعيد

بدءاً لآبد من تثمين مبادرة وزارة الإعلام بإقامة معرض شامل لإعمال الفنان شاكر
حسن آل سعيد، احد رواد حركة الفن التشكيلي الحديث، وتنظيم لقاء صحفي بهذه
المناسبة حضره عدد غير قليل من الصحفيين والنقاد والفنانين، أتاح فرصة طيبة
للحاضرين لمحاورة الفنان حول تجربته ودلالاتها .

وفي اعتقادنا ان مثل هذا الأسلوب جدير بان يمنح فرصة ناضجة للدراسة الشاملة
والتقييم الموضوعي لتجربة فنانينا ضمن سياق تاريخي معين. ونأمل أن تكون هذه

الخطوة بداية لخطوات أخرى لتكريم فنانينا وإلقاء الضوء على مسار تجاربهم وتطورهم. وبما إن إقامة مثل هذا المعرض الشامل لإعمال الفنان شاكر حسن آل سعيد بشكل خاص يشكل في بعض جوانبه دعوة لتقييم تجربة وإعمال هذا الفنان فقد أرتأينا ان نتوقف عند تجربة الفنان شاكر حسن ال سعيد والتي تضيئها كتاباته النظرية والفنية الكثيرة لاكتشاف المسار الذي تحركت فيه تجربته الفنية .

يستطيع المشاهد ان يكتشف ثراء وتنوع المعالجات الفنية التي كشفت عنها تجربة الفنان المبكرة في الخمسينات والتي أصبح ضمن التوجهات العامة (لجماعة بغداد للفن الحديث) التي كان الفنان احد مؤسسيها وخاصة في سعيها لخلق مدرسة عراقية في التصوير تستمد أصولها من حضارة العصر الراهن ، ومن طباع الحضارة الشرقية وتستلهم الجو العراقي وحياة الناس فيه. وهي في كل ذلك كما جاء في البيان الثاني لجماعة بغداد لا تغفل حقيقة ارتباطها الفكري والأسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم ، ولكنها في الوقت نفسه تبغي خلق أشكال تضيء على الفن العراقي طابعاً خاصاً وشخصية متميزة. ولهذا كشفت لوحات الفنان في تلك الفترة عن اهتمام بتجسيد الأجواء الشعبية للفلاحين والكادحين ولبقية الطبقات الشعبية ، وهو منهج كان يلتقي مع منهج جواد سليم آنذاك. كما كشفت تلك الفترة عن إفادة الفنان من التراث الفني لحضارة وادي الرافدين وفن الفلاحين. وعلى الرغم إن الفنان كان يلجأ في بعض الأحيان في تلك الفترة إلى مستوى معين من مستويات التجريد ، إلا إن فنه ظل تشخيصياً (تمثيلاً) تحنل فيه الشخصية الإنسانية وصور العالم الخارجي المرئية مكاناً أساسياً. وكان من المتوقع لفن شاكر حسن ال سعيد ان يحقق إضافات مهمة لثراثنا الفني ، لو انه واصل أغناء وتطوير اتجاهاته الفنية تلك. غير انه بدأ بالتحول المفاجئ عن هذه الاتجاهات ليبلور رؤية تجريدية صوفية يقطع فيها صلاته برويته السابقة . وقد حاول الفنان أن ينظر لهذا التحول في أكثر من بيان فني أستلهه بإصدار (البيان التأملي) عام 1966 وأعقبه بكتابات مهمة مثل كتابه (دراسات تأملية) وتنظيراته عن (البعد الواحد) حول استلهام الحرف في التجربة الفنية .

ويمكن القول بان تجربة الفنان عند صدور (البيان التأملي) وحتى الوقت الحاضر تصب ضمن رؤية ميتافيزيقية صوفية واحدة ، وان كتاباته وتنظيراته اللاحقة لم تكن في الواقع الأمر إلا شرحاً أو إضافة في نفس الاتجاه لموقفه الفلسفي ولرويته الفنية المذكورة. ونرى ان اهتمامه باستخدام الحرف الذي بدأ في السبعينات يخدم أيضاً الاتجاه ذاته ، حيث يشير الفنان صراحة إلى ان (تحقيق البعد الواحد بواسطة الحرف هو نزعة تأملية لوجود الذات الإنسانية عند مستوى الوجود الكوني).

تتسم هذه الفترة برفض الفن التمثيلي (التشخيصي) وأي شكل من أشكال التماثل مع الواقع – بمعناه الواسع – واللجوء إلى الأشكال التجريدية البحتة التي تخدم هدفه الصوفي في تحويل الفن إلى طقس من طقوس العبادة لإفناء (الذات) والالتحام (بالحقيقة الكونية).

إن المفتاح لفهم تجربة الفنان في هذه الفترة يكمن في التعرف إلى طبيعة نظريته التأملية في الفن. فهو يرى إن العمل الفني هو وصف وكشف لعالم سبق إن تم تكوينه ، وينكر أن يكون الفن خلفاً بل مجرد إبداع شخصي . ولذا فهو يرفض اية محاولة من الفنان لممارسة أي دور فاعل أو مغير ويكتفي بإعطائه مهنة المراقب للبيئة . وهو موقف يذكرنا فلسفياً – بنظرية برغسون في

الفن والتي يرى فيها ان الفن شكل من أشكال التأمل والرؤية ولا يمكن ان يكون خلقاً، وهو أمر أثار اعتراض ورفض الكثير من المفكرين وعلماء الجمال، لأنه يكشف عن موقف جمالي وميتافيزيقي متطرف. فالعمل الفني لا يمكن أن يكون إلا خلقاً جديداً للواقع بلغة جمالية يؤكد شخصية الفنان وهويته وموقفه وذاته .

وعندما يتحدث الفنان عن وظيفة التأمل. في. كشف العالم. والبيئة ، ووصفهما بشكل محايد ، لا يتعامل مع العالم والواقع والبيئة بالمعنى المكاني والزمني ، أي ضمن إطار تاريخي واجتماعي وأنساني محدد، بل يختزل ذلك إلى مستويات محددة : الانبهار أمام التشكيل العفوي الذي تحققه عناصر الطبيعة والتعري على جدار قديم متآكل ، أو الاهتمام بالمستوى المكرسكوبي أو التلسكوبي للطبيعة. ومثل هذه المستويات المحدودة لا تشكل في الواقع تعاملًا مع الواقع والبيئة بل هرباً منهما . إذ لا يمكن اختزال الواقع إلى جزيء صغير معزول عن علاقاته الاجتماعية والتاريخية – الزمانية والمكانية معاً .

مرة تحدث الفنان في محاضرة ألقاها عام 1973 بعنوان (الفن والبحث عن الحقيقة الكونية) فأشار إلى ان الفن التجريدي المعاصر يمر حالياً في مرحلة جديدة تجاوز فيها شكليته وتجاهله للعالم الخارجي، وان المرحلة الجديدة في الفن ما بعد التجريدي تتسم بالرغبة في (رد الاعتبار إلى الطبيعة) في التعامل مع العالم الخارجي والطبيعي . وكانت محاضرة الفنان آنذاك توحى بوجود موقف جديد للفنان تجاه تجليات الواقع الاجتماعي والإنساني والطبيعي الشامل ، لكننا لاحظنا محاولة الفنان الاقتصار على مستويات معينة كشف عنها التطور العلمي كالمستوى المكرسكوبي- والتلسكوبي، ومثل هذا المنهج يشكل في- الجوهر- تجاهلاً للواقع- الخارجي- ، لا محاولة للاقتراب منه .

وواضح ان مثل هذا الرأي يشكل مواصلة لموقفه الصوفي الغيبي إزاء العالم والذي بلوره في (البيان التأملي) وفي كتاباته اللاحقة ، وكما كتب مرة بأن الفن (وصف مجرد لعالم سبق وان تم تكوينه) .

إن شاكر حسن آل سعيد يرفض كل ما هو حسي ومادي وواقعي ، من أجل ان يحول الفن إلى طقس من طقوس التصوف والعبادة من أجل الحلول في الطبيعة والكون ولتحقيق ما يسميه بـ (وحدة الوجود الخلقية) .

إن هذا النزوع الصوفي يلحق ضرراً بالغاً بالتجربة الفنية ويحد من قدرة الفنان على الخلق والإضافة والتغيير ، كما انه يجرد الفنان من القدرة على ممارسة أي دور فاعل مغير في الحياة. ويكشف لنا جان بارتليمي في كتابه (بحث في عالم الجمال) بصواب ، عن التناقض العميق بين الرؤية الفنية والرؤية الصوفية (فما ان يصل الفنان إلى قمة طبيعته التأملية حتى يقضي على الفن) . وهذه الحقيقة تتجسد لنا بوضوح في الكثير من أعمال شاكر حسن آل سعيد منذ تحوله التأملي. فعي الرغم من إن الفنان يمتلك موهبة فنية كبيرة وخبرة عميقة بحرفيات العملية الفنية ، الا انه لم يستطع أن يستقر عند اتجاه واضح ، كما لم يستطع الخروج من إطار المعالجات التجريدية البحتة ، وهو أمر يؤكد انفصاله النهائي عن الواقع وعدم قدرته على خلق فن يخدم قضية الإنسان ويتفاعل مع التحولات الاجتماعية .

واعتقد إن تجاوز الفنان شاكر حسن آل سعيد هذا الموقف التأملي والصوفي كفيل بان يجعله يقف في رحاب تجربة فنية وإنسانية واجتماعية فنية ، تمكنه من تطوير أدواته ورؤيته بشكل رائع تضمن الأساس لخلق إبداعات فنية إنسانية خالدة ، خاصة وان مرحلة الحياة الاجتماعية تستلزم من جميع الفنانين الإسهام الواعي في إثراء الوعي الاجتماعي والفني للناس وتكريس الموقف الإنساني والاجتماعي في الفن وعدم الاستسلام لإغراءات النزعة الجمالية والميتافيزيقية والصوفية في الفن التي تجرد الفنان من قدرته على المشاركة بفنه في الحياة الاجتماعية والثقافية .

إننا نتطلع إلى أن يتعمق الموقف الاجتماعي في الفن وينحسر نهائيا الموقف الصوفي الجمالي المتطرف البحت ليكون بمقدور الفنان الاضطلاع بمسؤولياته الثقافية والاجتماعية والتاريخية .

الفنان محمود صبري ونظرية واقعية الكم

لكي نكون قادرين على تحديد الموقع الذي تحتله نظرية الفنان محمود صبري في الفكر الفني لابد من إلقاء بعض الضوء على المسيرة العامة للفن التشكيلي المعاصر .

من الملاحظ إن الفن التشكيلي العالمي – أو بشكل أدق الأوربي – قد راح منذ أواخر القرن التاسع عشر يبتعد تدريجيا عن محاولة تحقيق أي "تماثل" أو تطابق "مع العالم الخارجي – الطبيعة ، الإنسان ، الأشياء ، العاقات الاجتماعية الخ – باتجاه خلق فن هندسي يعتمد على أقصى درجات التجريد . ويستطيع دارس تاريخ الفن أن يتابع المراحل المختلفة التي مر بها هذا التحول ، وان يكتشف في الوقت ذاته المناخ التاريخي والحضاري الذي نشأ فيه هذا الميل . ومن البديهيات المعروفة إن الميل للتجريد هو ليس ظاهرة حديثة فقط ، بل هو ظاهرة حضارية قديمة . إذ يقسم معظم مؤرخي الفن و الفنون التشكيلية إلى فنون هندسية تجريدية ،والى فنون تمثيلية **Representational Arts** أو ما تسمى أحيانا بالفنون الطبيعية والواقعية وهي تنسم بالميل للتعامل مع الإبعاد المرئية والحسية للعالم الخارجي .

ومن الطبيعي فان الميل للتجريد في الفنون البدائية وفي فنون الحضارات القديمة لم يكن عن رغبة شخصية لهذا الفنان أو ذاك ، وإنما كان يعبر عن طبيعة الوضع الفكري والحضاري لتلك المجتمعات . وكما أشار (وورنجر) في مطلع هذا القرن، فان الفن التجريدي الهندسي كان ينشأ في المجتمعات التي يتولد فيها الإحساس بالانفصال في وجه الطبيعة الخارجية "حيث يكون هذا الميل في حالة المجتمعات البدائية ناشئاً عن الخوف ،وقد يكون ناشئاً بالنسبة لحضارات أكثر تقدماً كالحضارة المصرية والهندية والبيزنطية - على أساس ميتافيزيقي أو ديني . أما الفن التمثيلي والتشخيصي الذي يكشف عن (نزعة مطابقة الطبيعية) فقد كان ينشأ عندما تكون هنالك حالة انسجام وتفاعل بين الإنسان والواقع الخارجي .

ومن البديهي ، فان المناخ الحضاري والتاريخي الذي نشأت فيه الفنون التجريدية المعاصرة Abstract Arts في مطلع هذا القرن يختلف اختلافاً كبيراً عن المناخ الذي نشأ فيه التجريد البدائي . إلا إن الباحث لا يصعب عليه اكتشاف بعض الأسباب التي تكمن في طبيعة وضع الفنان في المجتمع الرأسمالي وفي استفحال حالة (الاستلاب) - أو الاغتراب و (التفتت) التي راح يعاني منها الإنسان إزاء حضارة تحول كل شئ إلى سلعة صناعية في السوق الرأسمالية وتمسخ بدون رحمة جميع القيم الإنسانية .

وبسبب عجز الفنان الأوربي البورجوازي عن التحول إلى موقف ثوري فاعل لمواجهة ضغوط المجتمع الرأسمالي لجأ إلى أساليب تمردية، قادته بالتدريج إلى الانفصال التدريجي عن الواقع المعاصر . لقد كان هذا الفنان يحاول ان يتمرد ضد جميع التقاليد الفنية السابقة تعبيراً عن موقف اجتماعي تمرديلكنه، من الجانب الآخر، رفض ان يقيم صلات ايجابية مع العالم الخارجي منطلقاً من الشعور بالاشمئزاز من كل ماله علاقة بالعالم الواقعي . وبسبب هذا المناخ العقلي والشعوري ، راح الفنان الأوربي الحديث يجرب العشرات من الأساليب الفنية القلقة التي لم تكن تبرز إلا لتختفي خلال فترة وجيزة معبرة عن قلق الفنان المعاصر نفسه وعدم اطمئنانه إلى اية قيم فنية أو فكرية ثابتة .

في مثل هذا المناخ القلق بدأ يتشكل الفن التشكيلي في العراق . وعلى الرغم من ان التاريخ القصير للفن التشكيلي عندنا يكشف عن محاولات إبداعية أصيلة ، إلا انه لم يعد من وجود محاولات عديدة كانت تحاول نسخ التجارب الفنية الأوربية، دون محاولة إدراك المبررات التاريخية والذوقية لهذا الاتجاه أو ذاك . فكنت تجد العناصر التمثيلية والهندسية تظهر وتختفي عند هذا الفنان أو ذاك بشكل غير مبرر، ولا تنطلق احياناً من ضرورات حضارية أو فكرية محددة . وهنالك حقيقة مهمة هي إن معظم هذه الاتجاهات كانت تنمو وتختفي بمعزل عن تأثير ورقابة النقد التشكيلي ، ووضع الجمهور مما جعل الفنان يتجاهل كل ما ليس له علاقة بقناعته الشخصية . ومن الغريب جدا ان نجد الكثير من المتقنين ومتذوقي الفن يرقبون هذه التجارب بنوع من الحياد البارد ، ولم يرتفع أي صوت جاد يحاول أن يقوم بمواجهة شاملة لواقعنا الفني ، وهو وضع ليس بغريب على واقع الفن التشكيلي في الكثير من بلدان العالم ، ولكنه وضع خطير يجب التنبيه له . فالكل صامتون إزاء ما يجري في جبهة الفن التشكيلي . ان هذا الموقف السلبي ، وان يكن لايعني بالضرورة التأييد والارتياح للكثير من هذه الاتجاهات ، إلا انه سيساعد من جهة أخرى على شيوعها وترسيخها ويوسع الهوة التي تفصل الفنان عن الجمهور

والواقع كما سيبعد التجربة الفنية عن الكثير من حمولاتها ووظائفها الدلالية و المعرفية والاجتماعية .

ولذا فانا اعتقد إن هناك ضرورة ملحة لاعادة فحص وتقويم مختلف التجارب والأساليب الفنية المعاصرة والحديثة لكن بوعي وحذر دون محاولة فرض الصيغ والإحكام الجاهزة والمبتسرة التي تنطلق من أوليات عامة عن العلاقة بين الفن والجمهور ، والعلاقة بين البناء الفوقي والتحتي، والحديث عن الشكل والمضمون، أو محاولة استخدام مناهج النقد الأدبي أو المناهج التاريخية والسوسيولوجية الجاهزة لميادين أخرى . فلكل ميدان قوانينه الخاصة التي تتحكم به .

وتقع على عاتق النقد التشكيلي مهمة تقديم كشوفات جريئة وواعية لمسيرتنا الفنية وان يتحول إلى عامل مؤثر في تطوير الحركة التشكيلية وفي تعميق وعي الجمهور . وهذا يعني ان تاريخنا الفني بكامله بحاجة إلى إعادة مسح وتقييم من هذه الزاوية ، وليس من زاوية تسجيلية أو تفسيرية، لا تزيد مهمتها عن شرح ووصف هذه التجارب بلغة تكاد أن تكون محايدة ، وذلك من اجل الكشف عن الملامح الإبداعية الأصيلة في فننا والتي يمكن أن تتطور باتجاه خلق تقاليد وطنية وقومية أصيلة لفننا التشكيلي .

ما الذي يحاول محمود صبري تحقيقه في تجربته الفنية التي طرحها في مانيفستو يحمل عنوان "بيان الفن الجديد لواقعية الكم"؟ وما هو موقع هذه النظرية في الفكر المعاصر؟ يضع محمود صبري أمامه مهمة - كان معظم الفنانين يضعونها إمامهم ، ولكنهم كانوا ينفذونها بأساليب ووسائل مختلفة ، (هي محاولة رسم صورة صادقة للعالم) ولكنه بدلا من إن يتعامل مع العالم المرئي بكافة أبعاده الطبيعية والبشرية يبحث عما يعتقد انه (مستوى أعمق للمعرفة) يتفق - كما يرى الفنان وطبيعة عصرنا التكنو - نووي) الذي يستلزم فنا من طراز جديد . هذا المستوى الأعمق للمعرفة يكمن - في رأي محمود صبري - في النظر إلى العالم (ككيان من عمليات وليس ككيان من أشياء جاهزة) . ومحمود صبري هنا لا يحاول إن يرسم صورة ديالكتيكية وصادقة للعالم على مستوى العمليات الاجتماعية والحضارية المرئية كما هو متوقع ، بل يحاول ان يحقق ذلك على المستوى الذري فقط .

فبعد ان يقوم الفنان بدراسة العديد من النظريات الفيزيائية المعاصرة - وخاصة نظرية الكم ونظريات اينشتاين يعلن عن توصله إلى (مستوى العمليات) الذي يجب إن تتعامل معه اللوحة التشكيلية . وهو يعتقد انه لا يمكن التعبير عن هذه الصورة الديناميكية للعمل بشكل بلاستيكي إلا باستخدام الوحدات البلاستيكية الصحيحة . ولهذا فهو يحاول إن يكشف هذه (الوحدات البلاستيكية) من تحليله للعمليات الكيماوية والفيزيائية التي يراها تنبع من الخصائص الثلاث للذرة وهي خصائصها ، ووزنها ، وظيفها . وبعد إن يستبعد الخاصيتين الأوليتين - لا نهما كما يعتقد لا تتعلقان بالفن - يركز اهتمامه على الخاصية الثالثة (الطيف) التي يرى فيها المصدر الوحيد الذي بمستطاعه إن يمدنا ب (الوحدات البلاستيكية اللازمة) لفن (العمليات) .

ولهذا فهو يحاول بعد تجاهله للخاصيتين الأوليتين - النظر إلى المادة - كما يقول ، على المستوى الذري كشكل من أشكاله الطاقة المشعة ، وبالذات محاولة التعبير عن كل ذرة بالخط الطيفي الذي تشعه والذي تتميز به عن الذرات الأخرى . ويتوصل بعد ذلك إلى استنتاج - يبدو

له مهماً – وهو أن الطبيعة على مستوى العمليات الكيماوية تجد تعبيرها الفني المتميز عبر الألوان النقية – وبالذات عبر ألوان الخط الطيفي للذرات . وعلى حد تعبيره (إذا كان اللون هو الضوء ، والضوء هو طاقة ، والكتلة هي طاقة مكثفة ، فان اللون يصبح أساس الكون .) وهكذا يختزل محمود صبري العالم الطبيعي والاجتماعي والتاريخي إلى مجموعة من (ألوان الخط الطيفي للذرات) فقط ، ويعلن بأنه يحاول استخدام هذه الخطوط الطيفية المشعة للذرات في تجاربه الفنية (كأحجار بناء) للمستوى الذري ، حيث تصبح منها أو (تشييد نموذج للعالم) ينسجم – كما يعتقد – والتصوير الذي طرحه انجلز للعالم باعتباره (كياناً من عمليات) . من الواضح هنا ان نظرية محمود صبري تحاول ان تتحرك من منطق علمي ، فيزيائي بحت ، وهو يعلن بحماسة بأن (واقعية الكم هي تطبيق الطريقة العلمية في مجال الفن) . والقول لمحمود صبري الذي يتحدث عن (فن الإنسان الذي يعيد خلق الطبيعة – المرحلة الأولى لفن جديد : فن للبشرية التكنولوجية) . ولذا فلم يكن غريباً ان تدعو كلمات البيان الختامية إلى تطبيق (الطريقة العلمية) في ميدان الفن باعتباره الآن (أخرجفل للنشاط البشري لم تطبق فيه بعد الطريقة العلمية) .

نحن هنا لا نريد أن ننكر على أي فنّان إمكانية الاستفادة من الكشوفات العملية والتكنولوجية للعصر ، بل العكس هو الصحيح . فأن التقدم العلمي للعصر لا بد ان يترك بصماته الواضحة على كافة مجالات النشاط الإبداعي للإنسان . إلا إن الوهم الذي وقع فيه محمود صبري هو محاولته إحلال القوانين العلمية الموضوعية محل القوانين الجدلية الخاصة بالفن والنشاط الفكري والإبداعي للإنسان ، وهو موقف ينطلق من إعتقاده بأن (العلم والفن يخترقان أحدهما الآخر ، وأنها سيصبحان كلاً واحداً ، وسيكون هناك فن علمي أو علم فني للإنسان . ومثل هذا التصور الخاطئ لتأثير العلوم على النشاط الفكري للإنسان ليس بجديد في الفكر المعاصر . فمنذ أن راح العلم يحقق المزيد من الفتوحات في كافة الميادين ، كانت هنالك ردود فعل متباينة تجاه معطياته وانجازاته . ففي الوقت الذي استقبل فيه آلاف العلماء والمفكرين والفنانين هذه التأثيرات بوعي وإدراك وسعوا لوضع التطور العلمي في خدمة الإنسان ، فان هنالك عدداً آخر ممن ارتعبوا من حجم التأثير الهائل للعلم على الحياة المعاصرة ، وعجزوا بالتالي عن اكتشاف الوجه الايجابي، له ففكروا بالعلم والتقدم والعصر ، ودعوا إلى نوع من البدائية والرومانسية والصوفية التي لا تلائم العصر . وفي الوقت ذاته كان هناك من يحاول أن يقحم المنجزات العلمية في كافة ميادين النشاط البشري – بما فيها المجالات الفكرية والفنية بطريقة غير واعية وغير مبررة . ومعروفة لدى الجميع نتائج مثل هذا الإقحام على تطور الكثير من التجارب الفنية المعاصرة منذ مطلع هذا القرن .

ونستطيع أن نقول هنا بان نظرية محمود صبري هذه تعكس مثل هذا التأثير المفرط بنتائج التقدم العلمي والتكنولوجي في عصرنا ، وتكشف في الوقت نفسه عن عدم الحذر في الاستفادة من هذه المنجزات في ميدان الفن مما أدى إلى إحلال العلم بدل الفن ، وإلغاء الجوهر الإبداعي والاجتماعي للفن وتحويله إلى فرع ملحق بالعلوم الكيماوية والفيزيائية ، وهو موقف لا يخدم تطور الفن ، ولا يجعله قادراً على خدمة الإنسان المعاصر ، وتطلعه لبناء مجتمع ينتفي فيه الاستغلال والاضطهاد والاستلاب .

ويبدو لنا إن هذا الموقف ناشئ أيضا عن تتجاهل الفرق بين قوانين العلوم الطبيعية – التي هي قوانين موضوعية غير منحازة ، لها منطقتها الجدلي الخاص بها – وبين قوانين العلوم الاجتماعية والإنسانية ، التي يقع الفن ضمن ميدانها ، والتي هي قوانين تاريخية ومنحازة ، لها هويتها الاجتماعية والحضارية والطبقية المعينة ، ولها منطقتها الجدلي والجمالي الخاص بها . إذ أن مثل هذا الخلط سيؤدي ، ليس إلى مجرد إلغاء لكافة العناصر الفكرية والعاطفية والذاتية في الفن ، بل وإلى (تحييد) العمل الفني ، وإلغاء كافة العناصر الإنسانية فيه وتحويله إلى ملحق بفن الآلة، وإلى ممارسة ميكانيكية يستطيع ان ينقدها أي مطياف (سبكتروغراف) بمعزل عن أي إبداع حقيقي للفنان. ولا شك إن مثل هذا الموقف سيحيل الإبداع الفني إلى عملية مراقبة سلبية وهامشية لا تمتلك صفة (الخلق) أبداً .

إن نظرية محمود صبري تجد نفسها أمام منزلقات خطيرة. فبالإضافة إلى مخاطر الفصل بين (المادة – ككتلة) وبين (المادة – كطاقة مشعة , وبالتالي كطيف) والذي سبق وان استغل من قبل عدد كبير من علماء الفيزياء المثاليين المعاصرين منذ مطلع هذا القرن لتمرير بعض المفاهيم الميتافيزيقية والغيبية والحديث عن (فناء المادة) ، فإن هذا الميدان يظل معقداً وشائكاً حتى بالنسبة للباحثين في ميدان فيزياء البصريات ، لأسباب عديدة منها (ان اللون هو صفة للنور الذي يصل العين ، وليس للجسم الذي نراه)، أي إننا في الواقع لا نتعرف – خلال اللون – على (صفة للجسم الذي نراه ، وإنما نحصل عليه هو) صفة للون الذي يصل العين ، وذلك (لان الأجسام تمتص بعض الأطياف الموجبة من النور الساقط عليها ، وتعكس البعض الآخر). كما إن المشكلة الأخرى هي ان المادة الواحدة قد تشع أطيافا مختلفة عند حملها على التوهج والإضاءة بأساليب مختلفة ، تبعا لعوامل الحرارة والضغط والتردد . وبالإضافة إلى كل ذلك فإن هنالك بعض الأطياف غير المرئية التي لا يمكن مشاهدتها خلال مطياف دقيق، وغيرها من الصعوبات. ويبدو ان الفنان محمد صبري قد أدرك بعض هذه الصعوبات ، ولذا فهو يطرح حلا يعتقد انه سيمكنه من الخلاص من هذا المأزق وهو في الواقع حل لا يزيد الأمر إلا تشابكا وتعقيدا. هذا الحل يكمن في محاولة (تحديد أو اختصار عدد الخطوط في التركيب الطيفي لكل وحدة ذرية). فهو يعترف على سبيل المثال بان عدد الخطوط في أطياف كثير من العناصر يمثل معضلة يتعذر تذليلها في التطبيق العملي . فالحديد مثلا له طيف مؤلف من أكثر من 300 خط لوني ، ولذا فهو يقترح – تخلصا من هذا المأزق – (إدخال شكل من التحديد في هذه المرحلة الأولية لضمان رسم وتمييز الأطياف بشكل لائق .) ويعترف أيضا بان الفنان لا يستطيع تصور فن للعمليات – بلاستيكيًا – في الوقت الحاضر دون (طاقم من وحدات جيدة التحديد , واعني : أبجدية) .

ويرى محمود صبري بان الطبيعة قد هيأت هذه الوحدات على شكل ال (92) نوعا من الذرات الكيماوية . وهو يدعو لتحديد مجال الاختيار بحد أعلى من (7) خطوط لونية لأية ذرة معينة (كي يمكن تأليف أبجدية عملية وواضحة معاً للعمل بها) ، وهو يأمل أن تكون هذه الأبجدية الأولى للفن الجديد – أبجدية أولية تجريبية .) وهذا يعني نزول الفنان التشكيلي الى المختبرات الفيزيائية والكيميائية لتنفيذ رؤاه تأملاته الجمالية.

ومن المعروف إن مسألة خلق (أبجديات) فنية ليس بجديد في تاريخ الفن . فلقد سبق لفكتور فاساريللي وان أعلن في الخمسينيات عن طرحه لأبجدية خاصة في الفن اذ يقول :

(إن حلولي التشكيلية تتكون من أشكال نقية ،ومن ألوان نقية لا علاقة لها مطلقاً بالأبنية الطبيعية. ومنذ حوالي عام 1955 كنت قد طورت أبجدية تتكون من والي ثلاثين شكلاً هندسياً بسيطاً . وثلاثين لوناً أساسياً .) ومن الواضح ان معظم تلك الأبجديات كانت ذات طبيعة عملية وواقعية. أما أبجدية محمود صبري فلا تزيد الأمر إلا تعقيداً وتربط الفنان أكثر فأكثر بغرفة المختبر وتجرده من الحرية والخلق .

ففي مثل هذه الحالة ينبغي للفنان أو الخبير بالفن – ولا نجرؤ أن نقول هنا الجمهور أو حتى متذوق الفن الاعتيادي – أن يكون ملماً بهذه الأبجدية المتفق عليها لهذا الفن كي يستطيع (تذوق) أي عمل فني من هذا الطراز , وهذا بحد ذاته نقل للفن – لم يشهد له التاريخ مثيلاً – من دائرة الجمهور والمتذوقين إلى دائرة ضيقة من المختصين والخبراء بالفيزياء المعاصرة وبعلم البصريات بشكل اخص ، وهو نقل يحول الفن إلى ملحق تابع إلى مختبرات العلوم الفيزيائية والكيمائية ، قد يفيد في أغناء المعرفة العلمية بالأطياف والتراكيب الذرية للمواد ، إلا انه لن يقدم اية فائدة جدية للرؤيا الفنية الخلاقة وخصوصيتها.

محمود صبري مثلاً يدعو أن لا يتناول (الماء) كشيء محسوس واقعي بل إلى تقديم المعادل الطيفي – اللوني لتركييب الماء الكيماوي h_{20} ، وهو يرى باننا يجب أن لانرسم الماء كماء هيراقليطس المتغير ، بل أن نرسمه بكونه العملية الكيماوية التي تحدد تكوينه الكيماوي . وعلى هذا الأساس (فنحن لا نتعامل مع السائل المرئي المحسوس لتجربتنا اليومية بل مع تفاعل جزيئيتين من الهيدروجين وواحدة من الأوكسجين لتشكل هذا – الموضوع – لتجربتنا الفنية.) وهو بعد ذلك يطالب الفن برسم هذه العمليات الكيماوية – الفيزيائية بلاستكياً عن طريق الجداول المعينة التي تحدد المعادل اللوني لكل عنصر .

وهكذا فبحجة (البحث عن مستوى أعمق للمعرفة) وتحت ذريعة استبدال (الصورة القديمة للعالم) يتم تجاهل كامل لمشكلات العالم الواقعي – الإنساني والطبيعي , ويتخلى خلالها الفن نهائياً عن مواجهة المشكلات التي تواجه الإنسان المعاصر ، ويفقد قدرته على تعميق وعي الإنسان/الفنان وخبرته وفاعليته في عصرنا .

ان نظرية محمود صبري هنا ، على الرغم من مظهرها العلمي الظاهري , وادعائها (الواقعية) تتحول ،بسبب اختزالها العالم الواقعي المرئي إلى مجموعة من الألوان المجردة، إلى وجه آخر للتجريدية المعاصرة في الفن. إذ من المعروف تماماً إن مهمة الفن الحقيقي ، ومنه الفن الواقعي الذي تصر النظرية على حمل اسمه ، كانت وستظل التعامل مع ما هو مرئي ومحسوس في العالم الخارجي ، دون رفض لمستويات معينة من التجريد والاختزال والتحوير طبعاً. إما القول بان التصور الذي طرحته (واقعية الكم) هو المنهج الوحيد القادر على خلق فن يتفق ومقولة ان العالم كيان من عمليات وليس كياناً من أشياء جاهزة ، فهو ادعاء مردود من أساسه لسبب بسيط هو إن مقولة انجلز هذه لاتعني بالضرورة بان هذه (العمليات) يجب ان تكون دائماً على المستوى الذري ، اللهم إلا إذا كان الحديث عن ميدان العلوم

الطبيعية ، وبالذات عن ميدان الفيزياء المعاصرة. إذ أن هنالك العديد من المستويات التي تجرى فيها هذه العمليات ، ولكل مستوى منطقته الجدلي الخاص به . فعلى صعيد العلاقات الاجتماعية والإنسانية ثمة (كيان من العمليات) المستمرة في كل لحظة تتمثل في أشكال الصراع الاجتماعي والطبقي والإيديولوجي ، وفي الصراع بين الإنسان والطبيعة . وهناك أيضاً على صعيد المادة ، عمليات مستمرة في كل لحظة. فالسكون المطلق حالة مستحيلة ، ولا شك إن من إشكال هذه (العمليات) هو المستوى الذري الذي وقف محمود صبري أمامه مدهوشاً، واعتقد انه الصورة الوحيدة لخلق فن يقدم صورة صادقة للعمل الفني وللعالم ، ولذا راح يبحث عن وحدات بلاستيكية جديدة تصور انه وجدها في المعادل الطيفي للذرات .

لقد كان على الفنان محمود صبري ان يدرك جيداً الساحة الحقيقية للفن ، وهو إدراك يؤكد ان البحث عن (طوابيق البناء) أو (الوحدات البلاستيكية) لإعادة خلق العالم يجب أن يتم ضمن ميدان العالم الواقعي – الاجتماعي والطبيعي في أن واحد – بكل أبعاده وتفاصيله ، دون أن يعني ذلك تقييداً بزوايا رؤية محددة – أو أن يكون ذلك نسخاً للواقع المعين . ولا شك إن الإصرار على تجاهل هذه الحقائق الأولية ومحاولة البحث عن (وحدات بنائية) خارج نطاق العالم الواقعي والسير نحو (اختزال) العالم إلى مجموعة من الأطياف اللونية المجردة سيجعلنا نقف لا محالة في ارض التجريدية المعاصرة والشكلانية المطلقة .

ويبدو إن محمود صبري يدرك جيداً انه يقف ضمن هذه الدائرة ، أو قريباً منها على الأقل . ففي (أسئلة وأجوبة) يعلن بأنه إنما يحاول تحقيق مهمة مزدوجة هي :

أولاً : نقل (الواقعية التقليدية) من مستوى المظاهر إلى مستوى جوهرى في الواقع الموضوعي : المستوى الذري .

ثانياً : - إعادة خلق الفن التجريدي مجدداً من الطبيعة على هذا المستوى الجوهرى. وهو يرى بأنه إنما يقوم هنا بمحاولة (مواصلة وإلغاء لهذين الشكلين من الفن) . فهل استطاع محمود صبري في نظريته الفنية أن يحقق هذه المهمة حقاً ؟ إن نظرية (واقعية الكم) تؤكد لنا إن محمود صبري لم ينجح في نقل (الواقعية التقليدية) - على حد تعبيره - إلى مستوى جديد ، ولم يحقق أي مستوى من مستويات (المواصلة) لها في فنه الجديد ، وان حقق النقيض الآخر لها : الإلغاء التام لكافة العناصر الواقعية ، بل والتمثيلية في الفن ، وان (نجاحه) الأساسي كان يدخل ضمن ميدان (مواصلة) الفن التجريدي، وإعادة خلقه مجدداً من الطبيعة (على هذا المستوى الجوهرى).

ويبدو لنا ان محمود صبري بعد أن شعر بان المدرسة الحديثة في الفن بعد 70 عاما من البحث – القول لمحمود صبري – وقد وجدت نفسها في طريق مغلق ، يحاول إن يأخذ على عاتقه مهمة إنقاذ الفن التجريدي، وإعادة خلقه على مستوى جديد. إن كل الذي فعله محمود صبري هنا انه ضحى بكافة العناصر الواقعية والتمثيلية والموضوعية في الفن ، ووظف الكشوفات العلمية لصالح إنقاذ التجريدية وهو أيضاً لم ينجح في تخليص التجريدية المعاصرة من المأزق الذي سقطت فيه والذي يكمن – حسب قوله – في (إن محاولتها للتعبير الذي يكمن خلف الظاهر كان يجري بمعزل عن المحسوس) لسبب بسيط للغاية هو إن (مستوى الظاهر

والعمليات الذرية) والمعادل اللوني لطيف الذرات لا يمكن ان يكون الاشكلا آخر من إشكال (الاختزال) الذي تمارسه التجريدية تجاه العالم الخارجي.

إن تجربة محمود صبري هذه – بالرغم من وجود (النية) المسبقة (لتمثيل) الطبيعة على (المستوى الذري) لا يمكن أن تقع إلا ضمن ميدان الفن اللاتمثيلي و وهي أيضا لا تضيف أية (حقيقة حسية جديدة)- في مستوى الفن – تنتشل التجريدية من وضعها الراهن . ولهذا فهي لن تكون سوى وجه آخر للتجريدية المعاصرة، وذلك لأنها لا تحاول التعامل مع الطبيعة بل تحاول ان تحل محلها ما تعتقد انه المعادل التصويري لها .

يتبين لنا من هذا الاستعراض إن نظرية محمود صبري هذه على الرغم من مظهرها العلمي، وإصرارها على ارتداء رداء (الواقعية) لا يمكن أن تكون إلا حلقة جديدة في المسيرة التي تقطنها الكثير من الاتجاهات الفنية الحدائية نحو أقصى درجات التجريد الهندسي وإلغاء أية درجة من درجات التماثل أو التطابق مع الطبيعة والعالم الخارجي . كما ان المظهر العلمي لهذه النظرية لا يمكن أن ينقذها من تهمة الميتافيزيقية، وذلك لان الأهداف التي تتوخاها ليست علمية مطلقا كما يفترض في ذلك . وينطبق على نظرية (واقعية الكم) ما سبق وان قاله الناقد البريطاني راي واتكنسون عن (الطبيعية) اذ قال (من الخطأ الانخداع بان استعارة الطبيعة للمعرفة العلمية يتضمن بالضرورة وجهة نظر علمية . فرغم ان الوسائل التي تتوخاها لم تكن كذلك , إذ ظلت وجهة النظر الفلسفية السائدة فيها مثالية).

وفي الواقع فان نظرية (واقعية الكم) تقطع آخر خيط يربطها بالفن الواقعي والتمثيلي وتواصل ذات المسيرة التي راح يسلكها الفن التشكيلي الاوربي الحدائي منذ أواخر القرن التاسع عشر نحو التجريد .

والفنان محمود صبري هنا لم يفعل شيئا سوى انه حاول وان يدفع اكتشافات التجريدية إلى نتيجتها المنطقية : الإلغاء الكامل لما يسميه بـ (الواقعية التقليدية) ولكافة العناصر التمثيلية في (الفن) .

ويبدو لي إن الفنان محمود صبري هنا يحاول ان يحقق ما قامت به التجريدية سابقا، عندما قامت – القول لمحمود صبري نفسه – بدفع اكتشافات التكعيبية إلى نتيجتها المنطقية : حيث ألغت الحقيقة الحسية على مستوى المظاهر واستعاضت عنها بعناصر ورموز من خلق الفنان ذاته : الخط واللون النقي ، والشكل الهندسي الأساسي ، المربع المثلث و الدائرة .. الخ. ومثل هذه المهمة سبق وان اضطلع بها ممثلو البنائية الروسية cons: dueti onism الذين وجهوا انتقادات حادة إلى التكعيبين والمستقبليين لأنهم كانوا (محدودين) ، (ولم يكونوا علميين إلى حد كاف ، واعتبروا إن التعرض الخالص للجمال لا يمكن إن يوجد بوسائل كانت شخصية أو ذاتية أو داخلية فقط ،وتصدوا إلى التجريد المبني على الرياضيات والمتضمن قانوناً علمياً ، والى الأشكال الملتزمة مع الصفات المعبرة للآلة التي اعتبروها مسيطرة في العالم الحديث .

ومن الجهة الأخرى فان نظرية محمود صبري بسبب اعتمادها الكلي على اللون فقط تكشف أيضا عن سقوط في عبادة اللون ، الذي سبق وان بالغت فيه الكثير من التجارب الفنية السابقة

ابتداءً من الانطباعية والتتقيطية وانتهاء بالاورنية أو الإشعاعية rayonism وغيرها من أحدث المجالات الفنية السائدة في صالات الفن الحديث .

وإذا كانت الانطباعية تحاول ان تنظر إلى العالم خلال منشور زجاجي حيث تفكك العالم وتحوله إلى ضوء وألوان ، وتحاول ان تخلق نوعاً من الهارموني في العلاقات اللونية أو ما يسمى أحياناً بـ (اوركسترية اللون) فان نظرية محمود صبري تكفي بنقل و (تسجيل) الألوان التي يصورها المطياف في المختبر دون محاولة ضمان أي نوع من الهارموني أو التجانس بين الكتل اللونية المختلفة ، او توظيف للبعد الذاتي ولقصديّة الفنان ورؤيته ومنظوره للواقع.

إن "واقعية الكم" هنا تكرر الوهم الذي وقعت فيه بعض التجارب الانطباعية والذي دفع ارنولدهاوزر إلى القول (بان الانطباعية تختزل الواقع الاجتماعي والإنساني والكوني إلى مجرد معادل لوني بحت، يفتقد إلى الدلالة والحس الإنساني ، وإنها تعرض الألوان لا من حيث هي. صفات عينية مرتبطة بموضوع معين ، بل. من حيث هي. ظواهر. مجردة، لاجسمية ، ولا مادية ، كما لو كانت ألواناً في حد ذاتها) .

إن نظرية (واقعية الكم) بسبب منطلقاتها هذه تلحق ضرراً بالغاً بالعناصر التشكيلية في الفن أيضاً . فإذا كانت اللوحة تخضع عموماً لقوانين الطبيعة والتشكيل معا ، فان (واقعية الكم) بسبب من اكتفائها بنقل وتسجيل المعادل اللوني لأطياف الذرات تضحى بقوانين التشكيل وتقود إلى نوع من (عبادة الطبيعة) – بمستواها الذري والفيزيائي – وبالتالي تحول الفن إلى مستوى الفوتوغرافية ، خلال كاميرا مختبرية للأطياف هي السبكتروغراف، مسقطاً بذلك دور الفنان كخالق للعمل الفني ، وهو من اشدّ المواقف تطرفاً في إلغاء الجوهر الذاتي للخلق الفني. ولاشك إن إصرار محمود صبري على إلغاء الصفة الذاتية للخلق الفني بحجة خلق ما يسمى بـ (الفن الموضوعي الجديد للإنسان التكنونوي) لا يكشف إلا عن عبودية للآلة وللمستوى الذري للطبيعة . فمن البديهيات إن العمل الفني يظل يكشف – حتى في اشدّ أنواعه موضوعية وتجريدية عن ذاتية الفنان المتميزة . ويمكن القول إن نظرية محمود صبري ، بسبب هذه الحقيقة تجد نفسها أمام طريق مغلق تماماً ، وتجرد الفن من ارتباطاته الأساسية بالفنان من جهة وبالواقع الخارجي من جهة أخرى، وتلغي أية وظيفة اجتماعية أو حضارية أو إنسانية له .

ويبدو إن محمود صبري ، بعد أن أحس بان نظريته تواجه مثل هذا النمط من الفن – فن الواقعية الموضوعية طبعاً – اذ تحول إلى نشاط موضوعي يمارس بدقة العلم الطبيعي ، فانه إنما يتخلص من التعقيدات الذاتية لجميع الفنون التي وجدت حتى الآن ، ويعطي في ذات الوقت مقياساً موضوعياً يردم الهوة المثبطة التي تفصل الفن عن المجتمع ، بحجة ان الإنسان سيصبح بمستطاعه ان يتابع خلال أبجدية الكم ما يجري في أعماق الطبيعة ، حيث تصبح العمليات الطبيعية غير المرئية – كما يعتقد – مرئية للإنسان . وهذه الوظيفة التي يحددها. الفنان لفنه لا تزيد – كما هو واضح – عن مهمة المراقبة التسجيلية للكاميرا ، وهي مهمة سلبية وغير ديناميكية ابداً ولا يمكن أن تزيد عن مجرد وظيفة مختبرية بحتة، قد تقدم عوناً لرجل العلم في مختبره في ميدان العلوم الطبيعية البحتة ، ولكنها لا يمكن ان تكون ذات جدوى للفن ولا يمكن أن تطرح أية وظيفة حضارية أو اجتماعية للفن في ميدان الواقع الاجتماعي مطلقاً .

وعبثاً يحاول محمود صبري اكتشاف وظيفة محددة للفن الذي يدعو له بعيداً عن الوظيفة المختبرية البحتة ، ولذا فان اعتقاده بان وظيفة منه أن (يصبح عوناً للفهم الموضوعي إضافة إلى المسرة) غير مقنعة تماماً .

ويمكن القول – بعد دراسة (للبيان) ولجدول المقارنة ، ان محمود صبري قد حاول الاستفادة من جدول المقارنة الذي كان قد وضعه بريخت للتمييز بين المسرح الملحمي والمسرح الدرامي التقليدي . إلا ان محمود صبري قد فشل فيما نجح فيه بريخت ، لسبب بسيط هو ان محاولة بريخت كانت تستند إلى أسس واقعية ، ولأنها ظلت ترتبط بعالم التجربة الإنسانية والاجتماعية ، بينما حاولت نظرية (واقعية الكم) أن تنقل الفن من ميدان العلوم الاجتماعية ، إلى ميدان العلوم الطبيعية وتلغي الجوهر التاريخي والحضاري والطبقي للفن .

ان محاولة نقل التجربة البريختية إلى ميدان الفن التشكيلي هنا ، قد تمت بشكل غير مبدع مما تسبب في الوقوع في جملة من الأوهام الجسيمة التي تتجاهل خصوصية الفن التشكيلي وقوانينه الداخلية . فالفنان محمود صبري مثلاً، يكرر دعوة بريخت في (التغريب) – أي (تغريب الفنان والمشاهد) معاً، كمعارضة لمبدأ (اندماج الذات الموضوع – الفنان والمشاهد) الذي تتبناه الفنون الواقعية الواعية والتمثيلية، كما يستبدل مبدأ (العاطفة المشاهد): مسيرة المشاركة واندماج الذات في الموضوعات المرسومة والذي تطرحه الواقعية بمبدأ آخر هو (الفن يدرّب الإنسان في متعة الموقف العملي)، وهي أهداف تكرر بلغة جديدة دعوة بريخت في (التغريب) وفي مبدأ رفض نوبان شخصية المتفرج في العمل الفني، وضرورة تنشيط دوره كمرآة ومفكر ومشارك فيما يرى . إما المبادئ الأخرى فهي تكرر مسألة نقل الفن من دائرة العلوم الاجتماعية إلى دائرة العلوم الطبيعية، ملغية اية قيمة إنسانية أو اجتماعية للفن .

وأخيراً فان الصفة الاعتبارية في طرح هذه النظرية يشير صراحة إلى عنصر الافتعال فيها ، وهو عنصر سيفقد القدرة على الحياة والتأثير في الحركة التشكيلية المعاصرة وستظل مجرد (نظرية) فنية تفتقد تطبيقات فنية مبدعة في المستقبل من قبل الفنانين التشكيليين الآخرين، وهي رغم احتمائها بلافتة (الواقعية)، لا يكمن أن تعامل إلا على أساس كونها حلقة جديدة في مسيرة الفن التجريدي الهندسي، نحو إلغاء كافة العناصر التمثيلية والتصويرية في الفن والتي تكرر مسألة قطع كافة الجذور التي تربط الفن بالواقع المعاصر وبالإنسان . ولقد كانت إشارة مقدمة (الفن العراقي المعاصر) إلى رسوم محمود صبري صحيحة حيث أشير إلى ان رسومه الجديدة لا صلة لها بمواضيعه القديمة وأنها (تبدو اقرب إلى التركيب الهندسي التجريدي حيث توضع المساحات اللونية المقاسة بدقة في نسب تقررها التحليلات العلمية لعناصر الموضوع الذي يختاره) .

الفن العراقي والاستراتيجيات الجمالية الحديثة

بدايةً أود ان اعترف بأني إمام موضوع شائك وواسع، ولا أريد أن ازعم بأني ناقد تشكيلي متخصص ، فتلك مهمة تحتاج إلى الكثير من الخبرة والدراسة والمعاناة والصبر، كما إنني لست الآن بصدد تقديم حلول جاهزة للمشكلات التي طرحها الفن العراقي ، والفن العالمي ، وبصراحة اكبر ، لست بصدد تقديم بدائل أخرى لما يجب أن تكون عليه مسيرة الفن التشكيلي الحديث ، فتلك في اعتقادي مسألة لا يمكن حلها إلا عبر كشوفات الفنانين التشكيليين أنفسهم، وأساساً خلال ارتباطهم بالواقع الاجتماعي والحضاري المعاصر وهمومه المتراكمة . الا ان ما دفعني للتصدي لميدان خطير ، كميدان الفن التشكيلي ، هو ذلك التماثل المدهش بين الاستراتيجيات الجمالية والاونطولوجية لكل من الشعر الحديث والفن التشكيلي العالمي ، على ما بينهما من تباين وخصوصية. ويبدو ان هذا التشابه بين مسارات هاتين التجريبتين لم يكن مجرد صدفة بحت ، بل كان يعود إلى مجموعة من الحقائق التاريخية والثقافية المشتركة. فالجذور الأساسية للاتجاهات الحديثة التي تمثلت في تجارب الحداثة الأوربية (الحداثانية أو المودرنزمية) خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، كانت

تستقر في المتغيرات الجوهرية في فن الرسم أولاً وقبل كل شيء، بل ان الشاعر الفرنسي شارل بودلير ، الذي يعد المنظر الأول لحركة الحداثانية ، إنما طرح مصطلح الحداثة أول مرة وهو يشخص بعض الملامح الفنية الجديدة التي أثارها تجارب ومعارض تشكيلية معينة . ولذا فان الكثير مما سنقول اليوم عن الفن التشكيلي ، إنما ينطبق أيضا إلى حد مدهش على واقع الاتجاهات الحداثانية العالمية في الشعر الحديث أيضاً.

لقد اقترنت الاتجاهات الفنية الحديثة في الفن التشكيلي العراقي منذ أواخر الأربعينات ومطلع الخمسينات بنزوع شامل لتحديث المجتمع العراقي، وقنواته الثقافية المختلفة .فكان ان تبلورت في وقت متزامن تقريبا اتجاهات حداثانية في حقول الشعر والقصة والمسرح والفن التشكيلي والعمارة وغيرها من حقول الثقافة والإبداع. وكان يحده الفنان التشكيلي هم أساسي يتمثل في ردم فجوة التخلف واللاحق بمسيرة الفن التشكيلي العالمي واتجاهاته الحديثة ، إلا ان هذا الفنان لم يفعل ذلك بمعزل عن خصوصيات الواقع الاجتماعي والحضاري الملموس ، ويمكن أن نلاحظ أن الحركة التشكيلية العراقية كانت تواجه احد خيارين : نسخ التجارب والأساليب الفنية العالمية الحديثة لتحقيق عالمية الفن العراقي ، أو محاولة خلق فن وطني وقومي يأخذ بنظر الاعتبار الخصائص المحلية والموروثات التاريخية والشعبية والحضارية .

وقد عبر أول تجمع فني ناضج ، متمثلاً بجماعة بغداد للفن الحديث عن إدراك عميق لهذه الإشكالية ،فقد جاء في البيان الأول لجماعة بغداد تأكيد على ضرورة المزوجة بين السمات المحلية والأساليب العالمية الحديثة : "نعلم اليوم ميلاد مدرسة جديدة في فن التصوير . وليكن رائدنا تراث العصر الحاضر ومدى وعينا للطابع المحلي . "كما جاء في البيان الثاني للجماعة تشديد على (استلهام الجو العراقي) وان الفنانين المنضوين تحت راية هذا التجمع لا يغفلون عن ارتباطهم الفكري والأسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم ، ولكتهم في الوقت نفسه يبغون خلق أشكال تضي على الفن العراقي طابعاً خاصاً، وشخصية متميزة ، وظل هذا الهاجس يهemin على اغلب الفنانين العراقيين وعلى تجمعاتهم الفنية المختلفة في الخمسينات ، فكان أن شهدنا تجارب فنية تمتلك الكثير من السمات المحلية والوطنية والقومية وتقيم حواراً خصباً مع هموم المرحلة والعصر،باعتقاد أساليب وتقنيات فنية حديثة. ويمكن ان نلمس ذلك في تجارب جواد سليم وفائق حسن وشاكر حسن آل سعيد ومحمود صبري وحافظ ألدروبي وإسماعيل الشيلخي ومحمد غني حكمة وخالد الرحال وعشرات غيرهم. لقد اختار الفنان العراقي بوعي وإدراك الطريق الصائب نحو خلق فن وطني وقومي له خصوصياته وسماته المحلية الواضحة وتجنب الى حد كبير إغراء القفز على الواقع وعلى خصوصيات الزمان والمكان عن طريق تقليد ونسخ التجارب والأساليب الفنية العالمية دونما وعي أو تبصر . لقد كان الفنان العراقي ، يدرك منذ البداية ، ان الفن العظيم هو فن وطني وقومي أصلاً مشبع بهموم العصر والواقع والإنسان. وعندما كان يتطلع هذا الفنان إلى التجارب الفنية العالمية فإنما كانت تلفت نظره بشكل خاص تلك الخصائص المحلية للفنون التشكيلية لمختلف البلدان. فقد واصلت التجارب الفنية الحديثة في اغلب بلدان العالم الاحتفاظ بالكثير من خصائصها القومية والمحلية كما هو الحال بالنسبة للفن الأفريقي والفنون التشكيلية اليابانية والصينية والمكسيكية والهندية وغيرها . فالمشاهد لا يمكن له أن يخطئ في تمييز لوحة من الفن الصيني عن أخرى من الفن الياباني عن أخرى من الفن الهندي أو الإفريقي أو المكسيكي. وهكذا تألفت السمات البغدادية والعراقية

الأصيلة في فن الخمسينات ، ولم يكن استلهاً (الجو العراقي) مقتصرأ على موتيفات وموضوعات محلية وإنما أيضاً كان يكشف عن إفادة ناضجة من الأساليب الفنية العربية والعراقية القديمة المتمثلة بانجازات الفن السومري والبابلي والأشوري القديم و بانجازات مدرسة الواسطي وغيرها . كما كان كل ذلك يكشف عن حس شعبي عميق ، وعن إيمان بالإنسان ورغبة في الكشف عن جماليات الواقع العراقي وثراء الشخصية العراقية .

إلا إن هذا المسار الواعي لحركة الفن العراقي لم يتواصل في خط مستقيم لاغناء السمات الخصوصية للفن التشكيلي العراقي خلال الستينات والسنوات التي أعقبها . إذ سرعان ما تعرض الفنان العراقي إلى إغراء لم يستطع مقاومته : التماثل مع التجارب والأساليب الفنية العالمية ، والإهمال التدريجي ، وأحبانا المتعمد للخصائص المحلية والوطنية والتاريخية للفن العراقي . وقد كان ذلك يقترن ، غالباً ، باستعلاء على مشكلات العصر والمجتمع والإنسان وبتركيز أحادي على مشكلات التقنية والتعبير والتشكيل . وقد بلغ هذا المنحنى أقصى درجاته في بعض الاتجاهات التجريبية التي اتخذت من النزعات التجريدية والهندسية هدفاً مباشراً لها ، فكان ان فقدت اللوحة العراقية الكثير من خصوصيتها وملامستها للواقع ، وبالذات كادت تضيع هويتها الوطنية المحلية لصالح إغفال مسرف في التجريد الهندسي والتكوين اللوني البحت . فلم نعد نرى في عدد كبير من اللوحات أي تمثل لمظاهر الطبيعة والمجتمع والإنسان ، ولم نعد نشعر بأننا أمام لوحة عراقية، لها خصوصيتها المحلية وطابعها الحضاري المتميز ، وإنما أمام لوحة مطلقة ، ومجردة من جذورها الزمانية والمكانية .

قد يقال وما الضير في ذلك . فمن حق الفنان العراقي إن يفيد من أدوات الفن التشكيلي العالمي الحديث ، كما ان من حقه أن يجرب مختلف الأساليب والتقنيات ، وان يكتشف جماليات التجريد الهندسي، خاصة وان الحضارات العراقية القديمة أكدت على وجود منحنى قوى لتوظيف الأشكال الهندسية والتجريدية في الفن .

كل هذا يبدو في الظاهر انه حق طبيعي للفنان ، إلا ان وضعه في سياقه التاريخي ، عبر دراسة مسيرة الفن التشكيلي العالمي ، سيجعلنا نكتشف الوجه الآخر للمسألة ، حيث سنلاحظ ان الفنان الأوربي لم يكن ينطلق من موقف عفوي أو (برئ) أو برغبة جمالية في نزوعه نحو أقصى درجات التجريد ، وإنما كان يكشف خلال ذلك عن موقف فكري ورؤيوي وانطولوجي محدد مرتبط بواقع الفنان الأوربي في مجتمعه آنذاك . ولهذا سنتوقف عند بعض المحطات الأساسية في مسيرة الفن الحديث في العالم .

يكاد يجمع معظم مؤرخي الفن على التمييز بين نمطين من الفنون : فنون هندسية تجريدية وقد تسمى بالفنون غير التمثيلية أو التشخيصية وفنون تمثيلية أو تشخيصية وقد تسمى أحياناً بالفنون الطبيعية أو الواقعية، وهي تتسم بالتعامل مع الإبعاد المرئية والحسية للعالم الخارجي، بما فيه من أشياء وطبيعة وبشر . وكما أشار (وورنجر) في مطلع هذا القرن ، فان الفن التجريدي الهندسي كان ينشأ في المجتمعات التي يتولد فيها الإحساس بالانفصال في وجه الطبيعة الخارجية ، حيث يكون هذا الميل في حالة المجتمعات البدائية ناشئاً عن الخوف ، وقد يكون ناشئاً بالنسبة لحضارات أكثر تقدماً كالحضارة المصرية والهندية والبيزنطية القديمة عن اساس

ميتافيزيقي أو ديني . إما الفن التمثيلي أو نزعة مطابقة الطبيعة ، فقد كان ينشأ بشكل عام عندما تكون هناك حالة انسجام وتفاعل بين الإنسان والواقع الخارجي .

وإذا كان الميل للتجريد في الفنون البدائية وبعض الحضارات الشرقية القديمة يعبر عن وضع اجتماعي وحضاري محدد ويبدو مبرراً ، فإن ميل عدد كبير من الفنانين الحديثين منذ مطلع هذا القرن للتجريد يمتلك مبررات مغايرة للغاية. ولا يصعب على الباحث اكتشاف بعض الأساليب والمبررات التي تكمن في طبيعة وضع الفنان في المجتمع الأوربي منذ منتصف القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وهو الوضع ذاته الذي واجهه الشاعر الأوربي الحديث وأطلق خلاله مشروعه الحدائي المتمثل في النزعة الحدائنية (المودرنزمية) ويتمثل هذا الوضع تاريخياً باستفحال أزمة المجتمع الصناعي الرأسمالي وإحساس الشاعر بالعزلة والاعترا ب إزاء علاقات الإنتاج الرأسمالي ، ومحاولته التمرد على بشاعة الواقع الخارجي تمرداً فردياً عن طريق إقامة (يوتوبيا) جمالية بعيداً عن تشخيص مشكلات الواقع جديلاً واجتماعياً . وفي مثل هذا المناخ نمت مشاعر العدا للواقع الخارجي بكل رموزه وتفصيله ، وراحت تهيمن نزعة نهلستيه (عدمية) إزاء القيم والموروثات والتقاليد الفنية . وقد تمثل ذلك في ميدان الفن التشكيلي في السعي التدريجي للابتعاد عن تحقيق أية درجة من درجات التماثل مع الواقع الخارجي والانتقال بخطوات حثيثة نحو أقصى درجات التجريد ، وإلغاء كل ماهو أنساني واجتماعي في التجربة الفنية .

وقد أشار الناقد الاميريكي سيدني فنكلشتين إلى هذه الحقيقة عندما لاحظ ان الانتقال من فن القرن التاسع عشر إلى فن القرن العشرين يتمثل في " انقطاع الحبل السري الذي يربط الفن ببعض التماثل مع المنظر الواقعي والإنسان " . وهكذا بدأت منذ نهاية عصر النهضة سلسلة من عمليات الاختزال والتشويه والتحوير في صورة العالم الخارجي و انتهت في آخر المطاف بالتخلي نهائياً عن صورة الواقع و الإنسان و الأشياء والطبيعة لصالح التجريد الهندسي المحض والتنكر لانجازات ورؤى الاتجاهات والمدارس الفنية السابقة والكلاسيكية والواقعية والطبيعية والانطباعية، وبالتخلي حتى عن عمليات الاختزال والتشويه والتحوير التي تمارسها اتجاهات كالتعبيرية والتكعيبية والسريالية . مثل هذا الموقف كان بمثابة رد فعل رافض ضد العاقات الاجتماعية الضاغطة وكتعبير رؤيوي وانطولوجي عن موقف إزاء العالم .

ويمكن ان نلمس صدئاً واضحاً لمثل هذا الموقف في التجربة الشعرية الحديثة في عصر بودليرالذي كان يحس بالاشمئزاز من الواقع ، وكان يرى ان الهدف الأساسي دائماً يكمن في الرغبة في الخلاص من أسر الواقع الضيق، وهو اتجاه عام هيمن على اغلب التجارب الطبيعية والمودرنزمية (الحدائنية) في الشعر الأوربي بشكل عام والفرنسي بشكل اخص . فقد كانت القصيدة الحديثة تتلافى الاعتراف بموضوعية العالم الكائن خارج الذات أو داخلها ، وإذا تناولت بعض بقايا هذا العالم الموضوعي فهي تستغلها لتحريك المخيلة (الطاغية) وزيادة طاقتها على التحويل والتشويه والتبديل . وقد عبر بودلير مرة عن رغبته في ان يرى مراعي حمراً وأشجاراً زرقاً فكان أن جاء رامبو وفنانو القرن العشرين ليحققوا حلم بود لير هذا . وتتسع دائرة الاستراتيجيات الجمالية المشتركة بين الفن والشعر ، فيأخذ الفن من الشعر الحديث نزوعه لإثارة الدهشة ومحاولة صدم المشاهد وتقديم المفاجئ واللامتوقع والركض وراء الغرابة المدهشة وإثارة السخط والسخرية والتنافر والشذوذ ، وابتكار مواد أولية وخامات جديدة للعمل

الفني ابتعاداً عن المؤلف والأكاديمي والمحنط ورفضاً لتحقيق أي تماثل أو مصالحة مع الواقع الخارجي .

ولقد عبر الفنان كاندنسكي عن موقف الفنان التجريدي إزاء الواقع والأشكال البشرية وعن كل ماهو تمثيلي وتشخيصي في الفن بتأكيده بان إحساسه اخذ يتزايد بوجود الفصل بين مجال الفن ومجال الطبيعة ، وخلص إلى إن الأشياء تلحق الأذى بلوحاته ، ويشير احد النقاد إلى إن الأشكال التي استخدمها كاندنسكي إنما استخدمها لذاتها بصرف النظر عن أي ارتباط لها بالعالم المرئي . وربما يمكن ان نعد الفيلسوف الاسباني اورتيجا . أ جاسيت أفضل من حدد السمات الأساسية للفن الحديث من وجهة نظر متعاطفة مع هذا الفن . وقد تركت مقالته المشهورة عن طرح النزعة الإنسانية في الفن أثراً عميقاً في الفكر الفني المودرنزمي والطلايعي في أوروبا ، إذ يرى هذا الفيلسوف إن أهم سمات الفن الحديث تتمثل في :

1. التجرد من العواطف الإنسانية .

2- تجنب صور الكائنات الحية .

3- الحرص على أن يكون العمل الفني ليس إلا عملاً فنياً .

4- اعتبار الفن نوعاً من اللهو ، ولا شئ غير ذلك .

5- السخرية .

ويمكن أن نتوقف هنا عند تأكيده الذي نحن يصدهه حول (تجنب تناول الكائنات الحية) باعتباره يمثل موقف فكرياً، وانطولوجياً مقصوداً، ولا يخضع للمصادقة أو التجريب أو للبحث عن جماليات اللون والخط والتجريد فقط .

كما يرتبط هذا الموقف بالدعوة (للتجرد من العواطف الإنسانية) حيث يدعو هذا الفيلسوف إلى تجريد الفن والشعر من العواطف والموضوعات الإنسانية ، والابتعاد عن أية درجة من درجات التطابق مع الواقع الخارجي . وهو يرى ان الرسام الحديث لا يريد الابتعاد عن الطبيعة وإنما يريد على الأخص تحطيم الصور الإنسانية أو مسخها، والمتعة الفنية لديه تستند إلى هذا الانتصار على " المادة الإنسانية " . ويرى اورتيجا أ . جاسيت إن المضامين الإنسانية أو عناصر حياتنا اليومية تقع في ثلاث مراتب وهي عالم الأشخاص ، ثم عالم الكائنات، وأخيراً عالم الجمادات . ويعترف بأن صدود الفن الحديث عن هذه المضامين يشهد تبعا لارتفاع مرتبتها ، فهو على أشده حيال عالم الأشخاص . ويشن هذا الفيلسوف هجوماً على الفن الرومانتيكي لأنه يحاول التعبير عن العواطف . كما ينتقد في مجال الموسيقى (فاجنر) لانه يحاول التعبير عن العواطف الإنسانية ويتهمة بالميلودرامية ، بينما ينتصر لموسيقى (ديبوسي) لأنه – كما يرى – نجح في تحرير الموسيقى تحريراً تاماً من العواطف الإنسانية ، ويعبر عن سروره لان ما حدث في الموسيقى حدث مثله في فن الشعر بفضل الملامية الذي (نبذ الطبيعة نبذاً) و (تجرد من كل ماهو أنساني) حتى انه لايتيح لنا سبيلاً للانفعال ويعتبرها أخيراً بان فن التصوير والنحت الحديث ينم عن اشمئزاز حقيقي من صور الكائنات الحية .

ويدافع اندريه مارلو عن طرح النزعة الإنسانية في الفن ، باعتقاده بان الفن إذا أراد إن يبعث من جديد ،لابد له من استبعاد كل نزعة إنسانية منذ البداية، وهو يقول "لقد كان الفن ذو النزعات الإنسانية من الحلي التي زينت الحضارة التي بعثته ، ومع ظهور الفن البعيد عن النزعات الإنسانية ضم الفنانون صفوفهم ، إذ إن انفصالهم عن حضارة عصرهم ومجتمع هذا العصر يزداد وضوحاً وتأكيداً .

هذه في رأينا أهم الخطوط الأساسية التي تحدد رؤى الاتجاهات المودرنزمية (الحدثانية) والطلائعية في الفن الحديث ، وبشكل خاص في اتجاهاته التجريدية والهندسية التي ابتعدت عن أية صيغة من صيغ التماثل مع المنظور الخارجي، وألغت نهائياً الحقيقة الحسية على مستوى المظاهر وأستعاضت عنها بعناصر ورموز من خلق الفنان ذاته مثل الخط واللون النقي والشكل الهندسي الأساسي : المربع و المثلث والدائرة. وكما لاحظنا فان هذه التوجهات لا تقتصر على تطلعات تقنية وجمالية بحتة وإنما تكشف ، وقبل كل شئ ، عن موقف اجتماعي وانطولوجي إزاء التغيير والواقع والتطور ، كما أنها قد تكشف لدى عدد من الفنانين عن منحى فلسفي للتعبير عن ما هو صوفي وما ورائي في التجربة الإنسانية. فالفنان شاكر حسن آل سعيد لا يخفي الطليعية الصوفية لتجربته الفنية وهو يدافع عن الفن التأملي بوصفه فن (اللارؤية) ويؤكد على ضرورة (انتفاء الوجود الموضوعي) بل هو يؤيد (محو الشخصية في سبيل مصلحة ووعي كوني). ولهذا فأن على الفنان العراقي ، وهو يتلمس طريقه نحو الإبداع بتبصر ووعي مع الاتجاهات والأساليب الفنية الحديثة، أن يكتشف بتجربته الشخصية ووعيه الفني والاجتماعي حاجاته وادواته التعبيرية ، دونما محاولة متعسفة لنسخ بعض التجارب والاتجاهات التي تعبر في الجوهر عن مواقف ومضامين ، ليست هي بالضرورة معبرة عن حاجات وظروف الفنان العراقي في المرحلة الراهنة . فالفنان العراقي بحاجة ماسة ، في الوقت الحاضر للحفاظ على خصوصيته، وعلى الهوية الوطنية والقومية والمحلية للفن العراقي. ولا يعني بالضرورة ذلك التناكر للأساليب والاتجاهات الحديثة ، كما لا يعني بالضرورة العودة إلى المباشرة أو تكرار التجربة الفنية في الخمسينات أو محاولة بعث بعض التقاليد الأكاديمية والطبيعية والواقعية التي عفا عليها الزمن. فالفن ، كالحياة ، حركة متجددة ودايناميكية غير قابلة للتجميد. وكما قال هيراقليطس قديماً (لا تستطيع ان تنزل إلى ماء النهر مرتين). والفنان الأصيل هو القادر على الإفادة من كل إنجازات الفن الحضارية والأسلوبية وتوظيفها لمصلحة خصوصية تجربته الشخصية وتجربة فنه الوطني. فالطريق إلى العالمية لا يمكن أن يمر بسهولة عن طريق التماثل مع الأساليب والتجارب والاتجاهات الفنية العالمية ، بل وقبل كل شئ عن طريق استيعاب ما هو فردي وخاص في التجربة المحلية المعاشة بكل اشكالياتها وهمومها وآفاقها. فالعام لا يتحقق إلا عن طريق الخاص . كما إن الرؤيا الفنية والفلسفية لا تتحقق إلا عن طريق توظيف ما هو بصري ومحسوس وعيني في التجربة الإنسانية .

وأخيراً لست اقترح فناً بديلاً، كما إنني لست ضد حد معقول من التجريد والاختزال والتحوير، شريطة ان لا يستعلي مثل هذا الاشتغال على هموم الانسان وهويته.

فكل تجربة فنية لا بد لها وان تكشف ، بشكل أو بآخر عن مستوى معين من مستويات التجريد. وهذا هو شأن جميع الفنون والآداب أيضاً ، إلا إن هذا التجريد يجب أن يكون مبرراً ونابعاً من التجربة ذاتها ، وليس تعبيراً عن موقف اونطولوجي و فلسفي مسبق تجاهالواقع الاجتماعي وإشكالاته. وإذا ما شاء الفنان العراقي أن يفيد من جماليات التجريد والإشكال الهندسية في عمله الفني فذلك من حقه تماما ، إلا إن ذلك ينبغي أن يتم عبر الاعتراف بخصوصية التجربة الإبداعية للفن العراقي وهويته الوطنية والقومية والمحلية وبموروثاته الحضارية والفولكلورية العريقة .

وارجو وان لا يفهم من قولي هذا بأني اتهم كافة الاتجاهات الفنية في الفن العراقي بالتجريدية. فهناك الكثير من الاتجاهات المعافاة ذات المنحنى التمثيلي أو التشخيصي التي تقيم حوارا خصبا مع مفردات الواقع الطبيعي والاجتماعي والإنساني بلغة فنية وتعبيرية متقدمة. ومثل هذه الاتجاهات لا تقتصر على الاتجاهات الواقعية الحديثة،بل تشمل أيضا الاشتغالات التي تستلهم التجارب التعبيرية والانطباعية والتكعيبية والسريالية التي تحافظ على درجة من درجات التماثل مع المنظور الخارجي الطبيعي والانساني. وأنا أرى إن الكثير من هذه التجارب جديرة بان تمنح عشرات الجوائز الفنية الكبرى ، تماما مثلما نجحت في اكتساب وتقدير الجمهور وإعجابه .

سنظل بوصفنا متذوقين للفن نتطلع دوما إلى فن عراقي أصيل ، يؤمن بالإنسان وتطلعاته ومعاناته ولا يشمئز من الواقع الاجتماعي والإنساني ، ويكشف عن ثراء وتنوع في الأساليب ويسهم في إضاءة وعي الإنسان ويهبه فرحاً داخلياً وثقة بعظمة الوجود البشري وثقة بقدرة الانسان على مواجهة التحديات وبناء حياة نظيفة وآمنة .

الهوامش

- 1- (البيانات الفنية في العراق) – شاكر حسن آل سعيد ، وزارة الإعلام ، بغداد 1973 ص 25-29.
2. واقعية الكم : هل هي واقعية حقا ؟ (فاضل ثامر ، مجلة) الثقافة الجديدة (ص 130 -140 .
3. (الواقعية في الفن) سيدني فنكشتاين ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، القاهرة 1971 ، ص . 97
4. (ثورة الشعر الحديث) د. عبد الغفار مكاوي ، القاهرة ، 1972 ص . 97
5. المصدر السابق، ص . 242
6. المصدر السابق، ص . 98
7. (-خمسة رسامين كبار (د.نعيم عطية ، القاهرة ، 1968 ، ص . 260.
8. (دراسات في الفن, (رمسيس يونان ، القاهرة 1969، ص . 329-325

9. المصدر السابق ، ص . 330

10-المصدر السابق ، ص 335.

11- (ضرورة الفن)ارنست فيشر ،ترجمة اسعد حليم ، القاهرة ، 197، ص 116- 117.

12.)-بيان واقعية الكم(،) دبت (ص . 21

13- (من الحقيقي إلى الحقيقي) شاكر حسن ال سعيد ، مجلة (المتقف العربي) العدد 4 ، 1971، (العدد الخاص بالفن التشكيلي) ص 98- 100 .

الفن والأدب بين الرؤية والرؤيا

غالبا ما توصف التجربة الفنية والأدبية بأنها تعبير عن رؤيا محددة ، فيدور الحديث عن "رؤيا" هذا الفنان أو ذاك الشاعر. وهناك من يبحث هذا المصطلح أو يخطئه ويؤثر عليه "الرؤية". وفي الواقع فان مصطلحي "الرؤيا" و"الرؤية" مشتقان من جذر واحد هو "رأى". فقد جاء في "القاموس المحيط": الرؤية: النظر بالعين والقلب ، ولكنها في العين حقيقة ، وفي القلب مجاز ، وجمعها رؤى .

الرؤيا : كالرؤية , غير إنها مختصة بما يكون فرقا بينهما. (1) وتذهب معظم المعاجم القديمة والحديثة هذا المذهب ,حيث يؤيد"المعجم الوسيط"ذلك فيشير إلى ان "رؤية"أبصره بحاسة البصر "و"الرؤيا"ما يرى في النوم وجمعها رؤى"(2) .

ويمكن إن نلاحظ هنا إن هذين المصطلحين ، شأنهما شأن الكثير من المصطلحات النقدية قد خرجا من حدود الدلالات المعجمية الضيقة ، ليكتسبا مديات اصطلاحية وأستعمالية متسعة ومتجددة ترتبط إلى حد ما بدلائل هذه المصطلحات في اللغات الأجنبية أيضا . ولست ازعم هنا إن دلائل هذين المصطلحين قد استقرت نهائيا في النقد الحديث ، فهما ما زالوا عرضة للتبادل وسوء الفهم (3).وعدم التحديد.إلا إننا نستطيع إن نقول إن مصطلح رؤية هو اقرب إلى معناه المعجمي بوصفه مشاهدة بصرية مباشرة للأشياء والواقع ، لذا فهو يشير إلى النقل الحسي للمنظور ، دون أن يعني ذلك النسخ الفوتوغرافي أو الآلي للمرئيات. فهو يمتلك فضلا عن ذلك

بعداً روحياً وفكرياً أيضاً. إما مصطلح "الرؤيا" فقد خرج إلى حد كبير عن دلالاته المعجمية ، فلم يعد يقتصر عن ما نراه في النوم، كما كان الحال بالنسبة إلى رؤى الصوفيين أمثال "النفري" و"محي الدين بن عربي" بل تعداه إلى ما هو أبعد من ذلك. وهناك من عاد بهذا المصطلح إلى مثالية وميتافيزيقية وصوفية لها علاقة بالخيال وكشف الحجب واختراق المجهول ، كما هو الحال في بعض التجارب الرومانسية والسريالية والرمزية والمودرنية "الحدائنية". وهناك من يمنحه دلالة اصطلاحية، بوصفه مرادفاً لمصطلحات ومفاهيم نقدية أكثر شيوعاً مثل الموقف والمنظور الفكري والفلسفي ، ووجهة النظر وما إلى ذلك .

وتأسيساً على ذلك ، يمكن أن نقول هنا إن العمل الفني والأدبي يعبر عن رؤية ورؤيا في الوقت ذاته. فمیل الفنان والأديب لخلق مشاهدة حسية وعيانية للواقع والإنسان ينضوي ، بصورة ما ، تحت باب الرؤية. ويمكن أن نعدّ أيضاً نظرية أرسطو في "المحاكاة" صورة أخرى لمفهوم الرؤية في الأدب والفن. كما نستطيع أن نعدّ القسم الأعظم من التجارب الفنية ، وبشكل خاص التجارب الكلاسيكية والطبيعية – والى حد ما بعض الأشكال الواقعية ، تكريساً لوظيفة "الرؤية" الفنية ، حيث الاهتمام بنقل التفاصيل الدقيقة للعالم المرئي، بكل تشابكاته ودقائقه وعلاقاته، كما يمكن القول إن القسم الأعظم من النتاج الشعري ، بسعيه لخلق الصورة الشعرية ، والمشهد الحسي والفعل الشعري ، والوصف الخارجي ، إنما يحقق "رؤية" بصرية وحسية للأشياء. كما إن أغلب الأنواع الأدبية الموضوعية كالدراما والملحمة والرواية إنما يسعى بدوره للتأكيد على فعالية الرؤية البصرية للمشهد الإنساني حسيّاً ومكانيّاً في فضاء النص .

إما مصطلح "الرؤيا" والذي يقابله في اللغات الأجنبية مصطلح VISION فيشير إلى التعبير عما هو غير حسي أو منظور أو غير بصري أساساً، دون أن ينفي ذلك حداً معيناً من حدود الرؤية والمشاهدة والمعاناة . ويركز على الكشف عن موقف الفنان أو فلسفته ونظرته إزاء الواقع والأشياء والكون .

ويمكن أن نعد الكثير من التجارب الفنية اللاتمثيلية – أو اللاتشخصية - Non Representative كالتجريبية والى حد ما التعبيرية والسريالية والتكبيبية نماذج ممثلة لمفهوم "الرؤيا" في الفن . فهنا لايعنى الفنان عناية كلية بالرؤيا البصرية و بالنقل الحسي للأشياء والمرئيات ، وإنما يحاول أن يكشف أساساً – عن رؤياه الخاصة لهذه المرئيات ، وأحياناً بنزوع فلسفي أو ميتافيزيقي أو صوفي ، لكشف ما هو ما ورائي وغير مرئي. وقد لاحظنا أن بعض التجارب الشعرية الرومانسية والرمزية والبرناسية والسريالية والحدائنية قد حاولت بدورها أن تبالغ في قيمة القسّمات والملاحم الميتافيزيقية والاستعلائية لمفهوم "الرؤيا" كما هو الحال في تجارب الشاعر الانكليزي وليم بليك ،الذي عرف بكونه واحداً من أوائل الشعراء الرؤيويين الذين انتجهم الرومانسية الانجليزية. ويشير و. ج. كلم إلى أن بليك قد عاش في زمن وظروف تشجع إنتاج الكتابات الرؤيوية. فقد كانت الثورتان الاميريكية والفرنسية تلوحان بوعد الانتعاش السياسي للإنسان ، فكان ثمة حاجة للأنبياء. (4)

ويمكن اعتبار تجارب المدرسة الرمزية الفرنسية مثلاً واضحاً لهذا الاتجاه الرؤيوي في الشعر. فتجارب رامبو وبودلير ومالارميه تكاد تكرر فكرة "الرؤيا" ببعدها الميتافيزيقي في الشعر.

فقد أكد رامبو في وقت مبكر الصفة الرؤيوية للشعر مبلوراً النظرة التي شاعت فيما بعد حول كون "هدف الشعر هو الوصول إلى المجهول" (5).

وشخص الناقد الفرنسي ألبيريس هذا الاتجاه في تجارب الرمزية الفرنسية، وفي القسم الأغلب من تجارب الحدائنية الأوربية و يربط بين مفهوم الرؤيا وبين الإيمان بعالم مجهول ، حيث يرى ان الشعر المعاصر لا يريد أن يخلق موضوعاً فنياً، بل يسعى إلى الكشف عن مجهول " (6) ، وهو يحدد على ضوء ذلك مهمة الشعر وامتيازه قائلاً : "رؤية ما يخفيه عنا من العالم الروتين والعادة والكشف عن الوجه الخفي للكون ونزع الحجاب عن العلاقات والمراسلات السرية ، وبالتالي استعمال لغة ومجموعة من التدايعات السرية. " هذه هي المهمة والامتياز اللذان سيأخذهما الشعر على عاتقه. " (7) وربما نجد تجسيدا فلسفيا متكاملا لوظيفة الرؤيا في أفكار الفيلسوف الفرنسي برغسون والفيلسوف الإيطالي كروتشه ، حيث يربطان بين مفهومي الدين والرؤيا في الفن (8) . فيحيل برغسون الإدراك الجمالي إلى رؤيا ويعلن ان الشاعر أو الروائي إنما هو ذلك الرائي الذي يكشف عن بصيرتنا ، أو هو ذلك المكتشف الذي يأخذ بأيدينا إلى عالم جديد " (9)

ونجد في النقد العربي الحديث صدئاً لمفهوم "الرؤيا" هذا في كتابات عدد من الفنانين والشعراء والنقاد العرب ، ففي النقد الفني العراقي نستطيع ان نعد "البيان التأملي (10) "لفنان شاعر حسن آل سعيد ومساهماته النظرية اللاحقة امتداداً لمفهوم الرؤيا بمدلوله المثالي الصوفي ، كما يستخدم عدد من الفنانين التشكيليين العراقيين مصطلح "الرؤية" بدلالة أوسع كما هو الحال في بيان جماعة "نحو الرؤية الجديدة" (11) ، حيث نجد موازنة بين التطلعات الماروانية من جهة وبين هموم الرؤية البصرية للواقع الملموس .

إما على المستوى الشعري العربي فيمكن إن نعد "البيان الشعري" الذي أصدره عدد من الشعراء العراقيين أواخر الستينات ومطلع السبعينات وكتابات أدونيس النقدية مثلاً على مفهوم "الرؤيا" في الشعر. وفي الواقع إن كتابات أدونيس ، وكذلك القسم الأعظم من كتابات منطري تجمع مجلة "شعر" اللبنانية ما هي إلا صدئاً للأقوال والمواقف والأفكار الرومانسية والرمزية والحدائنية التي اشرنا إليها سابقاً . حيث نجد معظم المفردات الخاصة بكون الشعر رؤيا وبحثاً عن المجهول ماثورة في كتابات أدونيس النقدية وغيره . إذ يستهل أدونيس دراسة نشرها عام 1959 في مجلة "شعر" بقوله "لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو انه رؤيا (12) ، ويستعير أدونيس عنوان الدراسة ذاته من مقولة للشاعر الفرنسي رينيه شار يقول فيها "أصبحت وظيفة الشعر هي الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف" (13).

وواضح هنا تماماً إتكاء أدونيس إلى حد كبير على البعد الماورائي الصوفي لدلالة مصطلح "الرؤيا" على الرغم من انه في ممارسته الشعرية لا يلغي جانب الرؤيا البصرية للواقع الحسي الخارجي .

ولكننا من الجانب الآخر لا نعدم نقاداً يستخدمون مصطلح الرؤيا للدلالة على الموقف الفكري والفلسفي ، وحتى الطبقي في العمل الفني ، كما هو الحال بالنسبة للناقد البنيوي الفرنسي لوسيان غولدمان، الذي طرح مقولة متكاملة تلك هي مقولة " رؤيا العالم " (14) وهي متأثرة إلى حد كبير .

بمقولة جورج لوكاش حول "رؤيا العالم المأساوية" وهي مقولة دلالية شاملة لا تركض وراء السراب الميتافيزيقي ، بل تكشف عن الواقع الإنساني في صراعاته الحسية والاجتماعية. وفي تقديره إن النقد الحديث قد حرر مصطلح الرؤيا من دلالاته الماورائية وجعله مرادفاً لمفهوم "الموقف" أو "المنظور" كما فعل د. عباس علي علوان في كتابه "تطور الشعر العربي الحديث في العراق : اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج" (15).

وبشكل عام يمكن القول إن الفنان الحقيقي هو الفنان القادر على تحقيق موازنة بين المكونات المرئية والبصرية للمنظور الواقعي ، ولمشكلات الإنسان من جهة ، وبين الكشف عن الرؤيا الداخلية للفنان. إذ إن أي خلل في هذه المعادلة ، سيقود إلى احد منزلقين خطيرين : فالغاء الرؤية البصرية والنقل الحسي للأشياء والمنظورات والمرئيات ، سيؤدي إلى أقصى درجات التجرد والذهنية والاستعلاء على الواقع ، لدرجة يخسر فيها العمل الفني أهم إبعاده ومقوماته الحسية والتكوينية والتشكيلية ، كما ان إلغاء الرؤيا الروحية والفلسفية والفكرية سيؤدي إلى خلق ركام بارد من الكتل والتكوينات البصرية والحسية المحنطة التي تفتقد إلى اية دلالة أو روح. ولذا فالفن العظيم ، هو الذي يتوسل بما هو مرئي ومحسوس للكشف عن ما هو مجهول وغير مرئي من تطلعات وأفكار وقيمات وقيم.

ويبدو لي إن الفن التشكيلي العراقي مثلاً ، يتسم إلى حد كبير بتنوع أساليبه واهتماماته، وهو ميدان خصب للكشف عن مستويات الرؤية والرؤيا معاً في العمل الفني . فقد كشفت تجربة الرعيل الأول من الفنانين العراقيين في النصف الأول من القرن العشرين أمثال عبد القادر رسام ومحمد سليم ومحمد صالح زكي وعاصم حافظ ، إضافة إلى تجارب أكاديمية ومدرسية لاحقة عن عناية خاصة بخلق المنظور الواقعي بأبعاده الهندسية المكانية ، دونما بصيص حقيقي من توهج داخلي يخترق سطح اللوحة ، ويشير إلى حد ما من مستويات الرؤيا والكشف .

الا ان نضج الاتجاهات الفنية الحديثة في الحركة التشكيلية ، منذ أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينات، قد دشّن مرحلة الاهتمام بالتعبير عن رؤيا داخلية للعمل الفني خلال ما هو مرئي وبصري. ويمكن أن نعد القسم الأعظم من تجارب جواد سليم وفائق حسن وأكرم شكري وشاكر حسن ال سعيد وحافظ الدروبي وإسماعيل الشخلي وكاظم حيدر ونوري الراوي ومحمود صبري نماذج متقدمة لتكامل بعدي الرؤية والرؤيا منذ الخمسينات ، وان اختل هذا التكامل في الستينات في تجارب عدد من الفنانين الرواد والشباب ، حيث مال بعضهم للمبالغة في التأكيد على مستوى الرؤيا الداخلية ، وأحياناً بمفهومها الصوفي والماورائي ، كما هو الحال في بعض تجارب شاكر حسن ال سعيد منذ الستينات ، وتجارب محمود صبري في "واقعية الكم" ، وكما هو الحال بالنسبة إلى عدد غير قليل من التجارب ذات المنحى التجريدي والسريالي ، حيث نجد الميل لإلغاء المنظور الحسي والواقعي وتجميد فاعلية القناة البصرية والتوسل بالخيال اللاواعي والتجريدي وباللون والخط الهندسي لإيجاد فن يحمل تطلعاً رؤيويًا وهماً ذهنياً مجرداً، دون ان يمر بمرحلة التجسيد البصري للرؤية البصرية .

ومع ذلك تظل تجربة الفنان العراقي ، إلى حد كبير معافاة تحلق بجناحي الرؤية والرؤيا معاً في فضاء الإبداع.

جناح الرؤية يشد القصيدة مثلاً إلى ما هو ارضي وحسي وواقعي وملاموس ، وجناح الرؤيا يرتقي بالقصيدة إلى ما هو أثيري ومتهيل وتجريدي وغرائبي .ولذا يستحيل على القصيدة الحديثة ان تحلق بجناح واحد. فلو أنكسر جناح الرؤية لحلق طائر القصيدة بعيداً عن الأرض وتاه في عالم أثيري لا مرئي بعيداً عن هموم الأرض والإنسان والواقع ، ولو انكسر جناح الرؤية لسقط طائر القصيدة معزباً بتراب الواقع ولاختنق تحت ركام أكداص التفاصيل الحسية والمرئيات اليومية الثقيلة ، وفقد القدرة على التطلع إلى الفضاء .

ولذا نريد للقصيدة العربية أن تحلق دائماً بجناحي الرؤيا والرؤية معا . فمثل هذه القصيدة ستكون قادرة على تحقيق المعادلة الصعبة : تحقيق شروط الإبداع والفن من جهة والتعبير الصادق الممتلئ عن هموم العصر والمرحلة والنفس من جهة أخرى. فلم تعد الذائقة الأدبية والفنية تحتل المباشرة والصراخ والشعارات الصارخة كما لم تعد تحتل ان تسجن داخل أبراج عاجية مصنوعة من كلمات ملونة ومن ريش "النعام" الملون الزاهي .

فلتتوحد داخل أتون القصيدة – وداخل أتون كل تجربة فنية أو أدبية صادقة – كل المستحيلات والمكابدات : عذابات الشاعر ومعاناته وصدقه وفنه ، ولتتمزج ضمن نسيج واحد مع نداءات الأرض وحرانقها وأدغالها ودهاليزها . فعبير هذا التوحد فقط تولد القصيدة الحقيقية ، وتولد التجربة الأدبية والفنية الأصيلة ، التي تمثل العصر والإنسان ، والتي تظل تضئ بوهجها الكون الإنساني إلى الأبد.

الهوامش :1- "القاموس المحيط" – بطرس البستاني ، دار لبنان ، بيروت ، ص 318.

2- "المعجم الوسيط" معجم اللغة العربية ، القاهرة ص 320 .

3- "ينابيع الرؤيا" جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ، ص 7 .

4- "وليم بليك" – و.ج. كلم ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ص 216 .

5- "رامبو وحياته وشعره" ترجمة خليل خوري ، بغداد 1978 ، وراجع أيضا "ثورة الشعر الحديث" د. عبد الغفار مكاري ، القاهرة ، ص 106 .

6- "الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين" ألبيريس ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ص 140 .

7- المصدر السابق، ص 145 .

8- " فلسفة الفن في الفكر المعاصر" د. إبراهيم زكريا ، القاهرة ، ص 23.

9- المصدر السابق، ص 22, 43 .

10- "البيانات الفنية في العراق" شاكر حسن آل سعيد ، بغداد 1973 ، وزارة الإعلام ، ص 49.

11- المصدر السابق، ص 49 .

- 12- "زمن الشعر" أدونيس ، بيروت ، دار العودة ، ص 9.
- 13- "شعرنا الحديث إلى أين؟" غالي شكري ، القاهرة ، دار المعارف ، ص 114 .
- 14- "في البنيوية التركيبية: دراسة في منهج لوسيان كولدمان" د. جمال شحيد ، بيروت 1982 ، ص 37.
- 15- "تطور الشعر العربي الحديث في العراق" د. علي عباس علوان، وزارة الإعلام، بغداد ، ط1، 195 .

إلى أين يسير الفن التشكيلي العراقي ؟

ترى ما الذي تؤشره اتجاهات معارض الشباب الأخيرة ومنها معرض الفنان ستار كاوش الأخير بالنسبة لمسيرة الفن التشكيلي العراقي ؟ لقد اعتدنا أن نسمع في السنوات الأخيرة الكثير من الأحكام النقدية والانطباعات والتنظيرات الفنية التي كانت تؤكد ان الفن التشكيلي العراقي يسير دونما نحو تكريس الأشكال والتجارب التجريدية والعزوف نهائياً عن كافة الاتجاهات التمثيلية أو التشخيصية التي تضم مجموعة غير محدودة من الاتجاهات الفنية كالواقعية الحديثة والنزعة الأكاديمية والطبيعية والانطباعية والسريالية والتعبيرية وغيرها .

وقد احتكمت هذه الاتجاهات إلى تجارب عدد محدود من الفنانين الرواد وفناني جيل الوسط حيث تجلت مستويات معينة من القطيعة مع الأشكال الطبيعية والإنسانية لصالح تشكيلات تجريدية محددة. وقد دعم هذا المنحى الاتجاه النقدي الأدبي الشكلاني الذي يحاول أن يقصى إي اثر. للواقع الخارجي أو الإنساني داخل فضاء اللوحة، بحجة إن اللوحة كيان قائم بذاته. ولا يحتاج إلى أية حالة إلى مرجع خارجي ، أو بعبارة أخرى القول بان اللوحة ذاتية المرجع أو إنها مرجع ذاتها. ويخيل لي إن هذه التفسيرات النقدية يساء فهمها بطريقة تعسفية تلحق الضرر بالرؤيا الجمالية وبتجربة الفنان التشكيلي العراقي. فليس يفترض في اللوحة أن "تعكس" مرجعها بطريقة آلية أو مرآتية أو فوتوغرافية كما يتخيل البعض، بل إنها تعيد تشظية المرجع أو صورته الذهنية والدلالية داخل فضاء اللوحة بوصفه النسخ الذي يمد الرؤيا الفنية بالحياة والواقع ، عبر سلسلة معقدة وغير مدركة أو واعية من التحويلات في وعي الفنان ولا وعيه معاً .

وهكذا راحت اللوحة الفنية في تجارب عديدة غير قليل من فنانينا تستعلي على مرجعها الخارجي : الإنساني والطبيعي وتتحرك نحو منحى أحادي تقريباً هو المنحى التجريدي الذي

يمتلك هو الآخر جمالياته الخاصة، التي لا يمكن إنكارها، كما يمتلك في الوقت ذاته بعض التجليات المتحولة. والجزئية وغير المنظمة للمرجع. الخارجي. إلا إن التجربة التشكيلية لا يمكن لها أن تتنكر لبقية الاتجاهات والمقاربات الفنية الحديثة وتكرس اتجاهها أحادياً فقط. وهذا هو ما تعلنه الكثير من تجارب الفنانين الشباب ، وأخر هذه التجارب هي تجربة الفنان ستار كاوش الذي فاجأ جمهور الفن بالعودة الصريحة إلى بعض مستويات التعبير التشخيصي أو التمثيلي حيث تتضح عناصر المرجع الخارجي متمثلة في النماذج الإنسانية والإشكال الحضرية والمدينية التي توقف عندها. فهذا الاتجاه الفني الذي يزاوج بين منظور المدرسة التعبيرية الألمانية على مستوى الثيمات والمعالجات والأساليب ، ومنظور المدرسة الانطباعية على مستوى التلوين ، يؤكد بطلان النبوءة التي يكررها البعض بأنه لن تكون هنالك في مسار التجربة التشكيلية الحديثة في العراق عودة للمعالجات والمنظورات التشخيصية في الفن . لقد أكد الفنان العراقي على الدوام قدرته على تقديم تجارب و رؤى فنية مختلفة تشخيصية وغير تشخيصية معاً تمتلك كلها منحى حدثياً ومعاصراً . ان الفنان المعاصر لا يستطيع دائماً ان يقفز فوق الظواهر الحسية والبصرية التي يعج بها الواقع الخارجي، ولا يمكن أن يسير معصوب العينين إزاء ما يجري إمامه ، وهو أيضاً بوصفه انساناً ومفكراً ، له رؤيته الخاصة وقضيته الشخصية في الحياة وفي الفن، ولا يمكن له إلا أن يتوسل بمختلف الأشكال والمعالجات التشخيصية واللاتشخيصية للتعبير عن موقفه من العالم والكون والحياة. فالتجربة الجمالية ليست مجرد ترف واللوحة، ليست مجرد سلعة استهلاكية تزيينية معروضة لقوانين العرض والطلب ومخصصة لتزيين الصالونات الخاصة . التجربة الفنية العظيمة مشروع فاعل يسهم في تغيير العالم بطريقة جمالية معقدة .

ولذا حري بنا ان نحتمي بكل التجاري الفنية التي تدحض النبوءات الكاذبة والواهية حول مستقبل الفن التشكيلي العراقي، ونستخلص التصورات السليمة التي تؤكد ان تجربة الفن التشكيلي في العراق ستظل دائماً قادرة على ان تضمن التنوع في الرؤى والمعالجات والأساليب الفنية ، وان تفسح المجال لكل التجارب الفنية الخلاقة والأصيلة ، ومنها الاتجاهات التشخيصية واللاتشخيصية على حد سواء .

وضمن سلسلة المعارض الشخصية للفنانين الشباب عرضت الفنانة هناء مال الله مجموعة جديدة من لوحاتها وتخطيطاتها التي اتخذت من زيارة المتحف موضوعاً مركزياً لها. لقد أكدت هذه الفنانة الشابة في معرضها هذا إصرارها على تطوير رؤيتها الفنية وعدم الجمود عند صيغة فنية واحدة. وقد فاجأتنا بتحولها الواضح من التخطيط إلى الرسم الزيتي الذي قدمت فيه مجموعة من اللوحات التي تبشر بإمكانات تقنية وتلوينية طيبة، ولكن مع مواصلة اهتمامها الرئيسي في مجال التخطيط الذي عرفت به طيلة سنوات سابقة .

إن ما أثار انتباهي في هذا المعرض هو قدرة هذه الفنانة على التعامل مع المؤلف بطريقة جديدة تماماً ، بحيث تخرجه من إطار المؤلفية لتكسبه براءة جديدة وكأننا نراه للوهلة الأولى. فمقتنيات المتحف هي من الأمور المؤلفوة بالنسبة لنا إلا ان الفنانة هناء مال الله تعيد اكتشاف هذه المقتنيات عبر رؤيا جمالية مبدعة لتقدمها لنا كما تراها هي ، لا كما هي. وازعم انها قد توصلت إلى ما هو - في منظورها - ثابت ومشارك في هذا العالم التراثي متمثلاً في تلك الخلفية المتكررة - الحاضرة حيناً ، والمغيبية حيناً آخر - في اغلب اللوحات لجذر تراثي

واركيولوجي غير بعيد عن الرؤيا الاستقصائية للجدار ، في تجربة الفنان شاكر حسن آل سعيد. فالأشكال الخارجية الفنية المتغيرة تستند إلى عنصر ثابت ومستقر في خلفية اللوحة وهو أمر يمنح الكثير من لوحات المعرض وتخطيطاته وحدة رؤيوية فنية واسلوبية شاملة .

تظل تجربة الفنانة هناء نال الله تجربة جريئة مليئة بالتجريب وتعد بمزيد من العطاء في المستقبل .

قراءة في المشروع التأويلي لـ زهير صاحب: إشكالية المنهج في قراءة الفن العراقي القديم*

تمثل قراءة تمثلات الفنون القديمة بشكل عام والفن العراقي بشكل اخص واحدة من الاشكاليات الابستمولوجية والمنهجية المعقدة. فقد كانت الفنون القديمة التي تحتفظ لنفسها باسم الكلاسيكية وربما ما قبل الكلاسيكية تحظى دائما بالتبجيل والاحترام حتى أصبحت مرجعاً جمالياً وقيماً للفنون في العصور اللاحقة، وهو ما وجدنا له مثيلاً في مكانة القديم في الذائقة النقدية العربية في تذوق الشعر.

ولقد أشار مؤرخ الفن المعروف آرنولد هاوز في كتابه "الفن والمجتمع عبر التاريخ" إلى هذه الحقيقة بقوله: "ان الشعور بان ما هو قديم ينبغي ان يكون هو الأفضل، ما زال من القوة ما يجعل مؤرخي الفن وعلماء الآثار لا يحجمون حتى عن تزييف التاريخ عندما يحاولون إثبات أن أقرب الأساليب الفنية إلى قلوبهم هو في الوقت ذاته أقدمها عهداً.."

كما نتذكر مقولة كارل ماركس التي حاول أن يفسر فيها عبقرية الفنون القديمة بكونها تمثل طفولة البشرية. وهكذا فمؤرخ الفن يجد صعوبة في التعامل مع هذا التنوع المذهل للأشكال والأساليب والبنى الفنية التي تكشف عنها الفنون القديمة ومنها البدائية والرسم على الكهوف فضلاً عن المنحوتات والأشكال الزخرفية والأدوات الاستعمالية التي تحمل مرموزات غنية ترتبط بالتاريخ الاجتماعي للإنسان وتمثل بصورة أو بأخرى تجليات روحية ومعرفية عن مستوى الوعي الإنساني والنزوع الجمالي/ الاستطفي في مختلف العصور.

وتجربة الباحث والناقد الأستاذ الدكتور زهير صاحب هي من التجارب البحثية والنقدية والمعرفية القليلة التي تنشغل بهذه الاشكاليات التي تثيرها عملية دراسة وفحص وتقويم الفنون العراقية القديمة. والباحث لا ينطلق في مشروعه البحثي من موقف المؤرخ او رجل الآثار، بل هو اقرب الى موقف مؤرخ الفن وتحديداً ذلك المؤرخ الذي تؤرقه قضية التاريخ الاجتماعي والابستمولوجي للفنون القديمة. وأحياناً ينتقل الى ضفة النقد التشكيلي والفني، وبشكل خاص في حرصه على تقديم قراءات نصية تأويلية للآثار الفنية ينطلق فيها من الأثر الفني بوصفه نصاً، حيث يحاول دراسة التاريخ بدلالة الفن، لكنه لا يقطع الصلة بالمنحى السياقي والتاريخي بشكل كلي، حيث يحتكم الى الفن بدلالة التاريخ. ولا شك اننا ندرك صعوبة ان يبلور الباحث منهجاً كلياً وشاملاً لدراسة الفنون دون ان يتجنب بعض المنزلقات الخطيرة ومنها المبالغة في تأويل دلالة بعض المنتجات الاستعمالية كالصحن والأواني الفخارية مثلاً، وتحميلها ترميزات روحية وميتافيزيقية عميقة.

لكني لاحظت أن الباحث قد شرع بجديّة ووعي بمسألة بلورة منهج شخصي في دراسة الفن العراقي القديم في مؤلفاته، ومنها "الفنون المسرحية" الصادر عام 2005 و"الفنون التشكيلية العراقية- عصر ما قبل الكتابة". وغيرها من الكتب التي أصبحت مصدراً مهماً من مصادر دراسة الفن العراقي القديم

ويمكن أن نكتشف أن هذا المنهج يميل الى التكاملية كما اعترف هو شخصياً بذلك، وبعد ان وجد نفسه في تقاطع

طرق اربعة متباعدة في مناهج دراسة الفن القديم. فهناك المنحى الاول الذي يعنى بالبحث عن "المرجع"، "في دراسة التمثال، ومعظم الدراسات الأثرية والتاريخية الفنية والسوسيولوجية تقع في دائرة هذه الرؤية".
اما المنحى الثاني فهو الذي يحتفل بالنص التشكيلي من خلال بنية العلاقة بين الفنان المبدع والنص، وأغلب الدراسات النفسية في الفن، التي تركز على المصدر والنشأة، تصب في هذا المجال".
اما المنحى الثالث فيرى ان النص التشكيلي السومري بوصفه بنية ونتاجاً ابداعياً. وهذه الرؤية مهمة بالحفر في منطقة النص من الداخل".

اما المنحى الرابع والأخير فهو الذي يحتفي بإبراز العلاقة بين المتلقي وبين النصوص السومرية ومعظم الأفكار التي تنطلق من اشكالات التقبل والاستقبال والتلقي والاستجابة الجمالية تدور في هذا الميدان".
ويعن الباحث عن عزمه على تحقيق لون من "التضاد" بين هذه الاتجاهات النقدية لبناء منهجه التكاملي: "وهو منهج تكاملي يستعير من التاريخية بنفس الفاعلية التي يفعل بها النص في فحص الأبعاد السيكولوجية، ويستند الى الدراسات البنيوية والسيميائية بذات القصد في تحري التحليل وإعادة التركيب والفهم والتأويل".
وهكذا ينجح الباحث في اجتراف هذا المنهج التكاملي الشامل الذي يظل عرضة للتناقضات والصراعات والميول الداخلية، الطاردة والجاذبة معاً. فرحنا نجد أحياناً احتكاماً الى التاريخ والسياق والبيئة انطلاقاً من قاعدة "الحكم على الفن بدلالة التاريخ" وأحياناً نجد اسرافاً في المنحى النصي الداخلي الذي يتنكر للمرجعيات والسياقات التاريخية والاجتماعية. لكن الباحث يحاول ان يمسك العصا من الوسط لمقاومة قوى الجذب والطرده في حركة هذه الاتجاهات الاربعة المتعارضة.

ويرى الباحث ان البيئة عنصر حاسم في تشكيل المبدعات السومرية: "فالوسيط الحضاري كامن في نسيجها كما هو قائم خارجها وان الاحتفاء بهذه المبدعات يتفعل ببنية العلاقة بين البيئة الاطار الخارجي والنصوصي التشكيلي. وهو يذهب الى ان الفن ليس الا أسلوب حياة، وأسلوب حياة الانسان عبارة عن عمليتي انعكاس وخلق لا يتفهمان بعضهما البعض".

ويحاول الباحث ان يؤكد من جهة أخرى ان الاعمال الفنية السومرية تضمراً قيماً روحية وميتافيزيقية، وليست مجرد نتاجات بصرية حسية عابرة. وينص على ذلك بالقول

"ذلك ان المنحوتات والرسوم والفخاريات السومرية وغيرها لم تكن وسائل ابلاغ موضوعية فحسب، بل انها تشكيلات تمثل هذه المضامين، انها أنظمة أشكال حية ذات قيم بنائية وجمالية".

وهي أيضاً وبالقدر نفسه تتكون من دوال شكلية وأيضاً من مغزى للأفكار وبخطاب التشكيل المعلن، انها قوى مثقلة بمضامين فكرية كانت تؤدي فعلها الميثولوجي كروى روحية ورموز اجتماعية. ويلح الباحث على اهمية العنصر البيئي في الفن السومري واهميته الدلالية. إذ يرى ان الفكر السومري كان يستلم خطاب البيئة المعلن بفعل المحسوسات ويؤولها الى منظومة دلالية في بنيته، وهي بمثابة تقابلات صورية مكثفة بأشكال رمزية او دوال علامية.

ويؤكد ان الروائع السومرية قادرة على ان تعلن عن هويتها "لأنها تحمل هيمنة أنظمة وسيطها البيئي بكل وضوح، ذلك ان ميكانيزم الفكر السومري، كان يستلم خطابات الوسيط الطبيعي، بفعل المحسوسات، وهي بمثابة ضغوط وحوافز ومنبهات، ويؤولها الى منظومة دلالية في بنيته".

الباحث في الفن العراقي اليرافديني القديم الدكتور زهير صاحب يؤكد في كل ما كتب انه متأمل جاد وصاحب مشروع نقدي تأويلي ونظري عميق يحق للثقافة العراقية ان تحتفي به

