الفكـــــرة الملـتـبـســـة.. في (العـــــرس الـــــوحـــشي)

أ. د. عقيل مهدي يوسف

اقترح مخرج العرض احمد حسن موسى، خطة دائرية، فيها صناديق تخنق ابطال العرض: الام ، والابن. في بيئة مبرقعة بشباك حربية تغطى فيها الملاجئ، والاسلحة، للتمويه.. ويبرز "طست" غسيل، ليومي بالتطهر من إثم ما، نتعرف عليه، لاحقاً، باعتداء ثلة من جنود المارينز على فتاة، لتحمل سفاحاً، بابن "مسخ" يراودها عن نفسها وهو يتحسس مراهقته، واحساسه بالضعة والهوان او النبذ والاقصاء من قبل الام، فكأنه ينفس عن مكبوتاته، وعن مركب نقصه، بالانتقام.

تجد في خطاطة التأليف لفلاح شاكر –ثيمة Themeمركزية في كتاباته، يمكن تسميتها بثيمة (الالتباس) وغالبا ما تخص امرأة ما، في وضع حرج، ومتذبذب، بين زوج مفقود، وآخر، يأتي مثل قدر ماحق ليحل مكانه، ثلاثية المصائر هذه بين الزوج والزوجة والثالث المفجر للازمة، باتت في مسرحية العرس الوحشي، ثنائية: بين أم، وابن، يتحمل فيها الابن وزر الجناية التي وسمها الجنود على رحم أم، هي أمه، عن طريق الاغتصاب، وهنا تضعف صدقية الاطروحة في الوضعية الاستهلالية، وكذلك في المقدمة المنطقية للعرض، لانتفاء فعل الارادة عن كائن وجد نفسه في براثن مأزق عجيب، مع أم، لا تحمل شيئاً، الا شحيحاً من حب الانثى لوليدها، بل تجعله سبب نكبتها، في حين انه نتيجة لا حول له، في صنع هذا المصير الاسود الذي آلت اليه الامور، لذلك تتعثر ثيمة الالتباس النمطية للكاتب هنا، في عرض، يقام فيه عرس وحشي، لرجل ضئيل مقهور (مثله رائد محسن) مع ام منتقمة من طراز ميديا في المسرح اليوناني (مثلتها شذى سالم).

اتخذت الحوارات سياقات لغوية ملتصقة بمرجعيات غنائية من البيان والبديع والمعاني المباشرة، الاشهارية، للافكار والنوايا والرغائب التي يفترض ان تكون مكبوتة غير مفضوحة.
وفرز الصراع على المستوى المرئي المباشر، كائنا يمثل جهة الشر بعد غياب الفاعل (وهم جنود المارينز كما يفترض العرض)، ولم يتبق من هذا الفاعل الجمعي، سوى اثره، الذي يحمل تبعاته كائن كسيح، مثل طفل خرج في عالم الكبار الناضجين، وام شبه مجنونة توشك على اقتراف جريمة.
تشكلت مستويات الصراع، في تكرار عملية الخنق، والغطس في الماء حد الاختناق الحقيقي لا المجازي، وفي معاودة انطباق الصندوقين، تارة على الام، والاخرى على الابن، مرة تكون هي الفاعلة، واخرى يكون هو الفاعل. ومرر الصراع عبر بعد فسلجي، مثله جسد الممثل والممثلة، بحركات عريضة، وهرولة راكضة، متقطعة الانفاس، ليحتل واجهة المشهد وهو يزهر بآثار لسعات البعوض، والكدمات، والعيوب او النواقص الخلقية (الوراثية) على هاتيك الاجساد المذلة.
كان التوسل بالمباشرة، هو الخطاب المكدس لاعلان المستور المنكشف، منذ مشهد الاستهلال مروراً عبر تضاعيف العرض ومفرداته المشهدية، واوصل مكون التمثيل بايحاء الممثلة، وهي تشكل دورها، وكأنها تتخذ بدلا من تعاطفها مع الابن الى ما يفترض به ان يكون من ميل فطري الى ميل آخر، تنبثق منه نفحات جنسية يجير عاطفة ام مبتلاة ويدمغه بالغريزة الشبقية العمياء، على حساب مشاعر الامومة.
اعطت سينوغرافيا (فلاح ابراهيم) نسقاً، ودلالات واضحة، لهذا الفضاء المحاصر، والمحشو ببقايا ذاكرة العسكر المحتل الغاضب.
وتساوقت الموسيقى مع تهويل مأساوي لمصائر تتخطى احيانا مصائر كائنين اثنين مقطوعين عن العالم، وغذتها بالروح الشمولي وان لمسافة محسوبة، فرضتها مقولة العرض باضاءة ليلية قاتمة.
ولم يبرر العرض تلك العلاقة الغامضة التي تربط الابن بذلك الصندوق المعلق، الذي يمثل الكنز، وحين ينزل من عليائه نتبين انه حامل ارثاً عزيزاً، متمثلاً بعباءة عربية وعقال ولم تفوت المرأة فرصتها، في خنق ابنها النغل في الصندوق، وهي تشنق نفسها بالعقال ذاته، لتمحو العار، عارها، وعار ابنها اللقيط، وربما عار ذلك الذي تسبب في هذا الخراب.
وظفت فطنة المخرج، المكان الدرامي، وزمنية العرض الدائرية، بدراية مشهدية، مؤثرة في تحفيزاتها البصرية والسمعية وتحمل المخرج ايضا مسؤولية اختياره لهذا التاويل، وتغيير نسق "النص" وحذف او تغيير مقاطع كاملة منه،ليبتعد "خطوتين" عن نص المعد فلاح شاكر، وعن نص الرواية الاصلي للمؤلف اليان كفلك وليجد في مدخله هذا وسيلة للتعبير عن واقعه الاجتماعي ، كما يتخيله مطروحاً تحت نير الاحتلال، فاكثر من دوامة تأثير دوائره المقفلة ليشمل الجميع، موت ابطال العرض واحباط الصالة بهذا المصير المفجع، والصادم والمميت.

العرس الوحشي /
اعداد فلاح شاكر
اخراج احمد حسن موسى
تقديم الفرقة القومية

أفـــــول الـــــرســـــامـين وخلـــــود أسلافـهـــم

سعد القصاب

ما عاد للرسامين ذلك الحق الرمزي الذي يزعمه التاريخ عنهم ، باعتبارهم كائنات استثنائية ، قابلة للخلود . لقد تم تجريدهم من استثنار كهذا ، وهم يرحلون الآن دون اعتزاز ، لأنهم يعلمون أن لا احد يذكرهم بعد غيابهم .. سوى لفترة وجيزة .
لا ضمانات للرسامين في عالم اليوم، سوى الاكتفاء بشهرتهم العابرة والسريعة ، وعبر التعريف بهم عبر وسائل الإعلام والمرئيات. فلهذا الزمن شروط لا تسمح بعد بالخلود، كما كان الأمر في التاريخ القريب. بذريعة انه عصر تعصف به الأحداث في كل وقت، حتى بات لا يبالي بالكثير من الأشياء بل لا يتذكر حتى القليل منها.
ولكن هل كان على الرسام أن يقطع كل هذه المسافة، منذ عجائبه في رسوم الكهوف قبل أكثر من اثني عشر ألف عام حتى أعمال ما بعد الحداثة في نهاية القرن العشرين كي يكتشف علة في التاريخ مازالت تلازمه : هي الجحـود..! والتي تحولت الى أن تكون أكثر شراسة وانتقائية فيه. فليس للتاريخ القدرة بعد على تخليد الرسامين، أذ ليس ثمة متسع ما لإبقاء الرسام خالدا عبر رسمه، لقد اكتفى بالأسلاف العظام.. فقط .
لذا يبدو أن قدرا من الغموض كما المجهول يحف بمصير الرسم ومصيرهم، وذلك ليس بسبب تجارب فنية لا تحصى وهي بعدد الرسامين أنفسهم، أو لعدم ظهور أعمال فنية عظيمة، أو بذريعة مقولة تدعي أن الفوضى هي من تحقق الفن الآن وهو بدوره أصبح من يحقق الفوضى، أو بغياب الثناء المتواصل على التجارب الفنية المعاصرة ما يجعلها لا تاريخية ، وقابلة على الشك ؟.
ولكن بحضور خيار خيب آمال تاريخ الفن كما الرسامين، لم تصنعه توريات العصر الذي نحياه، ولا مناورات التاريخ، لقد كان الرسام مشاركا في مكيدة كهذه .
منذ المثال الحداثي، الذي مهدت له الانطباعية في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر ، والذي جاء بمفهوم (القطيعة)، الذي تكرس بعد ذلك مع أكثر الأساليب الفنية ثورية، مثل "التكعيبية"، "الدادائية"، "التجريدية"، لم يعد للرسام هم سوى التصدي لأسلافه من الرسامين، ومعارضته القائمة على إزاحة أي نموذج أو موضوع للفن سابق عليه . تجاوز على أثرها تلك العلاقة الجدلية بينه والتاريخ واخذ يقيم علاقة مغايرة معه، لم يرغب جراءها في العودة إليه، ولكن إلى نفسه، إلى اغواءات كشوفه التجريبية وإغراءات تطبيقاتها.
أمر يثير التباس آخر، ويديم المفارقة على نحو رفيع. ويؤكد كذلك أن اللوحات باتت تشبه رساميها ولكنها لا تشبه أساليب عصرها. وكممارسات تعبر عن تقاليد مكتسبة في الرسم، لاشك في أن خبرة الرسام لا تتحقق دفعة واحدة، إنها تولد ببطء، تنضج على دفعات متعددة، خبرة لا تتأتى جراء النظر إلى الطبيعة، أو عند التحديق في مشاهد العالم الخارجية، ولكنها تبدأ من تأثر الرسام باللوحات . التي ينتظر أمامها بعناد لتدله بدورها على دلالات أكثر في فهم مغزى التجربة الإبداعية ومباغتة حقائقها الخفية. انه بأثرها يعيش عمليات تعديل لخياله، وتسويات لممارسته، كما تدعوه إلى التضافر مع اهتمامات أسلوبية تشابه مستوى استجابته لعالم يحيط به.
ان عمليات كهذه تشكل مؤثرات أولى، دافعة ومحرضة في صياغة أفقه الخاص وحساسيته الفنية والجمالية القادمة. بهذا يكون العالم الوحيد للرسام هو عالم الرسم قبل أي عالم آخر، يرتضي البقاء والتأمل فيه والحضور المتجدد من خلاله، عالم شارك فيه من قبل رسامون آخرون في أزمان مختلفة ومتعددة .
هكذا يبدو، أن في حياة كل رسام تجارب فنية سابقة، عاينها طويلا، لتصبح غالبا مرجعا ذاتيا، يديم بنائية العمل الفني، وينشأ متحفا بصريا وخياليا يتجول فيه ويتطلع إليه . أن ارث الرسام هو أيضا أساليب وإعمال سابقة لرسامين آخرين، هي ذاتها ما تؤسس لخبرات تعبيرية وقيم جمالية تغذي وجوده وتحيل مطالبه إلى حاضر جمالي يعيش فيه دائما .
بداهة غادرها الرسامون أيضا، إنهم مهتمون بإطالة النظر إلى أعمالهم فقط، لاكتشاف ضرب من الانتقالات تسعى نحو فرادة توازي تطلعاتهم، فيما تجارب الأسلاف تعد خبرة ماضية لا تدلهم إلا على تقاليد قرروا هجرانها لكونها باتت بالية.
كي يكون الرسام حداثيا أو ما بعد حداثي، ومن اجل أن يبتكر أشكالا وإعمالا فنية غير متوقعة، لابد عليه من أن يخاصم المتاحف "نحن نريد أن ندمر المتاحف"، هكذا صرح المستقبليون في بداية القرن الماضي، بمعنى ان لا تستوقفه خبرات الآخرين، أن يتندر على التاريخ وان يكون بمثابة عابر سبيل فيه.. ليس ألا .!! .
أصبح قاسم الرسامين المشترك: التجريب، الكثير منهم لا يعبأ برسوم سابقين عليه، كما تنكروا لأي ممارسة تشير إلى نظام جمالي. فالفن لا يمكن له بعد أن يدخر تعابير الأمس الماضية. إن كفايتهم تتأتى عبر الاستعانة بوسائط ومواد وتقنيات صناعية، وفي استخدام مواد سريعة التلف، حتى وان لم تحتفظ بأي تاريخ ثقافي، لا نهم لا يدعون إلى يوتوبيات جمالية لطالما احتفظ بها تاريخ الفن .
هكذا استمد العمل الفني الحديث ومن ثم المعاصر منذ ستينيات القرن المنصرم، شرعيته بفعل احتفائه بالتعارض وتجاوزه تقاليد الخيار الجمالي . فيرتهن إلى ما يشبع غموضه ولا محدوديته في التعبير ،والوجود في حرية لاتحد، فما بين خيار التجريب واقتراح النتائج بات الرسم يحيا على دافع وحيد : المغامرة . كتصريح بليغ عن موقف الرسام من عمله الفني، وهو ما أنتج أعمالا فنية لا تقوم على فائض من الجمال بل على حجبه .
هل بات الرسم غير تطوري و متغير بإطلاق، باتجاه أفق لم يتعين بعد، مشتبكا في زمن خاص به ليصبح كل شيء جائزاً فيه؟ محكوما بقوانين الفنان نفسه وليس بقوانين التاريخ؟ وهل خرج الرسم من الأخير كي يعود إلى نفسه، ليكون رسما فقط متجردا من وظيفته، يحيا بداية طويلة وخاصة به؟.
أسئلة تثار عن الرسم والرسامين الذين باتوا بلا أسرار ودون تفاؤل ساذج كان يقر بإمكانية تغيير شيء ما في هذا العالم بواسطة الفن .
لقد بات الكثير من الرسامين يؤمنون ومن دون وهم، أنهم أصاحب مهنة لا تخلو من التواضع.

لوحة لـ ادور مانيه

لوحة لـ سيزان

(في غابة المرآة) لألبيرتو مانغويل: العالم أجمل بين دفتي كتاب

ابراهيم حاج عبدي
دمشق

"إن الكلمات على ورقة تجعل الكون متناسقا"، بهذه الجملة الموحية والعميقة يبدأ ألبيرتو مانغويل كتابه "في غابة المرآة" الصادر، أخيرا، عن دار كنعان (دمشق . ٢٠٠٦) مضمنا إياه مجموعة مقالات تتذوق ثمار ذاكرة مثقلة بالقراءة. وإذا كانت "أليس في بلاد العجائب" ما هي إلا حكاية البحث عن حقيقة صافية، كما يقول فيصل دراج في مقدمته للكتاب، فان مانغويل الذي يقتبس عبارات كثيرة من هذه الحكاية في مستهل مقالاته، يبحث بدوره عن تلك الحقيقة، ولكن ليس في بلاد العجائب، بل في سطور الكتب وبين حروف الكلمات. في هذا الكتاب (ترجمة سلمان حرفوش) نكتشف عالما ملونا، مشيدا بخيال الروائي والشاعر والمفكر. نعثر على خلاصات نقدية ووجدانية لقارئ حصيف، وشغوف ارتقى إلى مرتبة كاتب. مثل هذا القارئ الموصوف في مقدوره أن يعكس صورة العالم عبر مرآة الذات الحكيمة، الوقورة، المفعمة بتجارب إنسانية لافتة. ومثلما أن الكثير من الكتاب أدهشوا، ذات يوم، مانغويل، فانه الآن يضطلع بذاك الدور منقبا في دفاتر الحياة، وأرشيف العمر بحثا عن جملة هنا، وعبارة هناك كي يكمل صورة العالم الناقصة التي يسعى الفنانون، أبدا، لكمالها المؤجل. إنه يبرهن على أن الكلمات، رغم هشاشتها، تتمتع بسطوة، غير مرئية، تتوغل في أعماق النفس تشذبها، وتجعلها نقية وفاعلة.
يعتقد مانغويل بان "الكتاب يجعلنا أفضل وأوفر حكمة". بهذا الاعتقاد يدعو الكاتب، القارئ إلى رحلة معرفية في عوالم كتب ذات "ورق سميك وصقيل يفوح منه أريج غامض، أريج حطب محروق". كان ذلك الأريج يفوح من كتاب "أليس في بلاد العجائب" الذي أذن للطفل الصغير بالدخول إلى متاهة الكلمات ودفئها، إذ تعذر عليه الشفاء . منذ ذاك . من إدمان القراءة التي قادته إلى ضفاف خيالية موازية للواقع. وجد في رحلته من يسحق سحقا مثل بورخيس، وآخرين أكثر دفئا مثل كورتثار، وكذلك وجد من هو مسل مثل تشسترتون أو ستيفنسون، ووجد عددا قليلا يكتشفون أبعد مما كان يرجو مثل القديس أوغسطين.
يطرح مانغويل سؤالا على هذا النحو: الكلمات التي يدونها الكاتب شعرا أو رواية أو دراسة أو تاريخا أو نقدا هل يمكن تصنيفها؟ يجيب: الكتب تأبى أن تظل عاقة حيث هي على رف واحد: وهذه رحلات غليفر تقفز من رف تاريخ إلى رف نقد اجتماعي، والى رف أدب أطفال علما بأنها لن تكون وفية لأي من تلك التصنيفات. وهذا والت وايتمان يقول "أنا رحب فسيح، وأضم جحافل غفيرة"!
ويتحدث الكاتب عن بورخيس العاشق الذي عرفه في مكتبة "بيجماليون" في بيونس آيرس. كان بورخيس يطلب بصوت متردد مؤلفات من الأدب الانغلو. ساكسوني، "فكان يقرب الكتب من وجهه حتى ليكاد يلامسها كما لو كان أنفه يستطيع أن يستنشق الكلمات التي لم يعد يراها". ويسرد مانغويل قصة عشق بورخيس للكاتبة إيستيلا كانتو، وفشله في زواج بسيط دون تعقيدات حتى رحيله في العام ١٩٨٦ في جنيف. أما موت تشي غيفارا فيشكل محطة مفصلية في حياة مانغويل. فهذا الثائر الذي ولد في مدينة روزاريو في الأرجنتين في العام ١٩٢٨، ناضل في كوبا مع فيديل كاسترو، وراح ليكمل النضال في بوليفيا، فاعتقل وقتل في العام ١٩٦٧، كان نبأ موته يبدو مهولا علما بأنه شبه منتظر. يقول مانغويل "كان تشي، في أعين أبناء جيلي، تجسيدا للفرد الاجتماعي البطولي، الذي كان معظمنا يشعر بأنه غير قادر على الارتفاع إلى مرتبته".
ويفرد مانغويل لخوليو كورتثار (المولود في بروكسل لأبوين أرجنتينيين العام ١٩١٤م) مقالا يستهله بمقولة لبابلو نيرودا "كل من لا يقرأ كورتثار مدان. فعدم قراءته مرض خطير ومخفي، يمكن أن تكون له، مع مرور الوقت، نتائج وخيمة". عندما ذهب مانغويل لرؤيته في باريس في العام ١٩٦٨ وجد في استقباله "عملاقا بوجه طفل رضيع، شديد الحفاوة، بالضيف ومتحليا بنكتة لاذعة". كورتثار الذي يمدحه الكاتب كثيرا، هو صاحب رواية "كوريل" التي قال عنها ماريو بارغاس يوسا "إن كتاب أمريكا اللاتينية قد تعلموا بان الأدب هو طريقة ملهمة للتسلية، وان بالإمكان اكتشاف أسرار العالم واللغة مع تمضية وقت ممتع..."، ويتساءل مانغويل: ما الذي سوف يبقى من كورتثار؟ ويجازف بأنه "مثل إحدى شخصياته الخيالية سوف يتعرض لعملية تحول. فالواقع الاعتيادي الذي كان قد التصق به كما لو انه جلد ثان رديف . المعارك السياسية، الحكايات العاطفية المعقدة، العالم الرجراج للبيزنس الأدبي مع ما فيه من شغف بالتجديد وإحياء الذكريات. سوف يصير إلى التلاشي شيئا فشيئا، وما سوف يبقى، إن هو إلا القصاص الوقاد لحكايات عجيبة، لأقاصيص تنجح في المحافظة على توازن دقيق بين ما لا يقال وما يجب أن يقال، بين الفظائع اليومية التي نبدو قادرين عليها والأحداث الرائعة التي توهب لنا كل ليلة عبر متاهة المخابئ الخفية للذهن المفكر".
ورغم أن مانغويل يقتبس، في أكثر من موقع، عبارات لماريو بارغاس يوسا يدعم بها رأيه، فانه ينتقد، في بحث مستقل، ازدواجيته، فحين اصدر هذا الكاتب البيروفي روايته "المدينة والكلاب" (١٩٦٣) أحدث ضجة في بلاده وفي أمريكا اللاتينية، لأن العمل ينطوي على "تنديد شرس بالنظام العسكري في البيرو، ومفعم بغضب مسعور من رياء النظام القائم". حتى ذلك التاريخ، ما كان يطلق عليه اسم رواية المعارضة في الآداب الأمريكية . اللاتينية، كان القدوة له زولا تحديدا. لكن "يوسا لم يمش على طريق الدم والعاصفة مثل زولا ومريديه، بل فضل اختيار فلوبير دليلا له"، إذ رأى فيه "مصدر الرواية الحديثة، بالاستخدام الذي لجأ إليه، مجازفا بالغياب عن الأنظار، حين جاء براو "موضوعي"، برفضه لكل وعظ وتبشير، يعطيك الانطباع بأنه يحكي قصة حقيقية". وحين تتالت روايات يوسا "حديث في الكاتدرائية" و"البيت الأخضر" وغيرهما، أراد مانغويل معرفة حقيقة هذا الروائي اللامع، لكنه لم يدرك من هو يوسا إلا حين قرأ تصريحاته السياسية بصدد أمريكا اللاتينية، وأثناء حملته الانتخابية في العام ١٩٩٠ من أجل رئاسة البيرو. يعلق: "صدمني حينذاك التعارض الذي كنت ألحظه بين الآراء التي يبشر بها يوسا في رواياته، والآراء التي كان يدلي بها للصحافة . كما لو كان، مثل مصور أعمى، عاجزا عن رؤية الواقع البشري الذي كانت عدسته قد التقطته بقوة كبيرة. ووجد الكاتب في يوسا أثنين نقيضين. أما الأول فهو الروائي الكبير، القصاص، هذا الشخص الشديد الاحساس بالآخر، أما يوسا الثاني، من جانبه، فهو عاجز عن التحاور، لأنه أعمى عن رؤية الآخر. حيال سلوكيات بهذا التناقض، يطرح المرء على نفسه سؤالا لا جواب عليه (أو لعله لا يجوز طرحه) بشأن التزامات أي كاتب بما هو فنان وبما هو إنسان.
ويقدم مانغويل بحثا حول الترجمة إذ يقول "ما من ترجمة بريئة في أي وقت من الأوقات"، وتحت عنوان "الشريك السري" يتحدث مانغويل عن "مستشاري النشر" المكلفين في دور النشر بقراءة الكتب المقترح طباعتها للتوصية بالتعديلات التي يحكمون بأنها لازمة، وهو يشبه هؤلاء بقاطع الطريق اليوناني بروكست، الذي "كان يمدد زواره على سرير حديد فيمطهم أو يقطع ما يتجاوز السرير لديهم بحيث يجعلهم مطابقين تماما لما يرى بأنه أحسن". إن كل ما يخطه قلم هذا الكاتب نابع من حس أدبي رفيع، ومن ذكاء لماح. يمزق الأقنعة إذ يندد بالعنف الدموي، والضمائر الميتة، وهو يرى بان العالم أجمل بين دفتي كتاب، لذلك فهو يدير ظهره للعالم الواقعي ليعانق وهم الكلمات التي تشف عن ظلال الحقيقة الإنسانية.