محمد مبارك
مثقف عراقي أصيل

باسم عبد الحميد حمودي

يبدو الفصل بين العاطفة الشخصية والجانب الموضوعي في الكتابة عن اديب راحل صديق امراً صعباً خصوصاً وانا اتحدث عن الراحل الكريم الاستاذ محمد مبارك الذي فارقنا منذ يومين وقد اعطى للادب والفكر الكثير.

ليس هذا كلاماً يقال في تدبيج ورقة رثاء ذلك ان محمد مبارك كان مثقفاً حقيقياً مدركاً لدور الكلمة في التاثير وقد اتسعت مديات زويته واعماله لتشمل الفلسفة والتاريخ والنقد الادبي ولتظهر على شكل مسرحيات تاريخية اخذت الشاشة الصغيرة معظمها عندما كان الاديب الراحل مشرفاً على البرامج الثقافية في تلفزيون العراق.

من اواخر كتب محمد مبارك كتابه الذي صدر عام ٢٠٠٤ بعنوان "مقاربات في العقل والثقافة" حيث تناول فيه اجتراحات الحسن بن الهيثم والبيروني الفلسفة واراء الدكتور علي الوردي وسواهما بذلك تنقل محمد مبارك بين فكر فلسفي وانثروبولوجي وسعى الى تشخيص المواقف الفكرية للكتاب والفلاسفة موضع الدرس وصولاً الى تقرير حقيقة واحدة- عدا موضوعة التناشز الاجتماعية عند الوردي- وهي ان العقل الانسان يتسع لضمان فكر المرء في عصره وان المغيبات في الفكر الانساني تكون احياناً نتيجة لظرف سياسي قاهر لا يستطيع قبول الرأي الاخر ويتهمه بالهرطقة.

> في مسرحيات محمد مبارك التي جاءت مجسدة لفكرة قدم المتنبي في محنته وقضيته وأبي العلاء المعري في عزلته المختارة والبيروني في محنة فكره وكان اخر اعماله المنشورة مسلسلة في جريدة (الزمان) مسرحية (الحجاج) الذي قدمه كشخصية صارمة مثقلة بالاثام ومدركة لما ارتكبته من خطايا آملاً الغفران القادم.

وتقوم افكار محمد مبارك الفلسفية على احكام العقل في كل قضية وعلى عدم قبول ما هو خارج ذلك كما انه يرى تراكمات الفكر الانساني من فلسفة يونانية الى اسلامية شارحة الى فكر القروسطية الى الفكر الحديث بكل تشعباته تقوم على الاضافات القابلة للاخر وليس على الانقطاعات التي تشذ وتسرق وتدعي وبذلك يجد مبارك ان الفكر الانساني فكر متسلسل تضيف كل مرحلة لما سبقها حتى لو خالفتها واجترحت عليها فذلك منطق العصر وتلك لغة التطور.

في مسرحيات محمد مبارك التي جاءت مجسدة لفكرة قدم المتنبي في محنته وقضيته وأبي العلاء المعري في عزلته المختارة والبيروني في محنة فكره وكان اخر اعماله المنشورة مسلسلة في جريدة (الزمان) مسرحية (الحجاج) الذي قدمه كشخصية صارمة مثقلة بالاثام ومدركة لما ارتكبته من خطايا آملاً الغفران القادم.

لقد كان الحجاج بن يوسف دوما شخصية اشكالية فقد اجترأ على المقدسات باسم السلطة وقتل خصوم الدولة من الثوار باسم احقاق الامن وكان سعيه لسعادة المجتمع الموهومة مليئاً بانهار الدم وكان تناول الراحل محمد مبارك لهذه الشخصية ملماً بكل اشكالاتها ونحن نعيش ايام حجاج وحجاج اخر.

كان سعي محمد مبارك ان يقدم شخصيات العرب والمسلمين المؤثرة فكرياً للمشاهد العام عبر الشاشة الصغيرة لتكتمل صورة الارشاد الفكري لديه ولتصل الى كل مستويات المجتمع.

رحم الله (ابا حيان) فقد كان انساناً مبدعاً ومثقفاً عراقياً اصيلاً.

صدر عن (المدى)

شيركو بيكه س في ديوانه الجديد (الكرسي)
الشاعر الذي يندف قطن الزمن بأصابع أنفاسه

فاطمة المحسن

مايكتبه شيركو بيكه س يعبق برائحة الشرق البعيد، فهو شاعر شرقي بامتياز، والشرق هنا هو الزمان الغامض والسري الذي تمتد تلافيفه في ذاكرة الحكايا، حيث كل شيء تسكنه أرواح القصص وتدب فيه حياة غير مرئية.

شيركو بيكه س لايصل كله عبر الترجمات، ودواوينه الأخيرة تحفل بالغرائب من المفردات التي يجتهد فيها المترجم الكردي أن يكون عربيا أكثر من العرب، فيأتي بما لايفهمه ضليع بالعربية مثل: الجثالة والقعيث والقماعيل والخث وسواها من العجائب التي يضع المترجم لها فهرسا ليتعرف القاريء عليها،ولا نفهم لماذا لايستعين الشاعر بأديب عربي كي يحرر دواوينه المترجمة، كما العادة في كل ترجمات الشعر في العالم.

شيركو بيكه س

مهمة قراءة ديوان مثل ديوانه الأخير (الكرسي) تكتنفها بعض العوائق للأسباب المذكورة، غير ان علاقة الكردية بالعربية تمكننا من الأمساك بنبض الشعر المميز الذي يفيض بسحر أجوائه. ديوانه الصادر عن دار المدى بترجمة سامي ابراهيم داود، انتقالة في شعره من طابعه الرعوي والإسطوري الى اليومي والمعيش،ولكن كما هي الحال في شعر شيركو يتحرك النص ضمن دينامية تساعد على إنتشاره في متوالية تأويله. فهو يمسك بتورية واحدة تبدو للوهلة الأولى بسيطة ومحدودة الفاعلية، ولكنه يدخلها الى عالم من التولدات المتعاقبة لتتسع حركتها في مجرات من الصور الذهنية والأفكار والانطباعات.

"الكرسي" يتحول الى محمول لمواضيع وقضايا يتم بيانها من خلال ما يقوم فيها بدور كأنسي وروح وفكرة واعتقاد،حيث يلبس أقنعة مختلفة وتوكل اليه مهمات بمقدورها تجاوز المعنى الظاهري الى ترسيمات عقلية ووجدانية، وهنا تبرز ثروة الشاعر اللغوية ومهارته في صناعة الاستعارة.

يفتتح شيركو مسرحه بصوت الشاعر وهو يتوحد مع كرسيه، وخطابه حكاية تروى ويتناقلها الناس، وعبارة (يحكى أن) فاصلة يضعها ((لذلك الجدّ النقّاش/ أهدى من جسده/ لعرس سيد (الأردلانين) وزوجته (ماه شرف) رقعة شطرنج بني)).

لا الاسطورة ولا التاريخ و تبدّل الفصول في الطبيعة، تكفي كي يكمل الشاعر أغنيته الناقصة، فلمسات فرشاته سريعة محكومة بالإنتهاء، ولكن كرسيه الجوال مثل الشاعر الذي تمنى أن يكونه، ينقله الناس من مطرح الى مطرح ليصبح شاهدا وساردا ومتفكرا.

يسأل الصحافي الكرسي عن أصله وفصله،ثم عن رأيه في الناس فيبدأ من حيث يقلق الشعر ويعترض ((ربيع السنة الماضية، أقام أحد الأحزاب حفلا كبيرا هنا./ إبتدا بخطابه قائلا:/ هذه الأرض جنة العالم./ هنا مهد الحضارة والمدنية./ قال: الوطن نور العين./ الغريب أنهم حين غادروا/ تركوا للجنة القذارة/ والوطن مزبلة.)).

يتسع مشهد الإعتراض عند شيركو لينتقل من الأعداء القادمين من مكان آخر، الى المقيمين فيه. فجيوش العصف التي لاتبقي ولا تذر، ليست وحدها التي تستولي على الأرض والضرع، بل ((يوجد بيننا من هم شرهون جدا للظلم/ يريدون أن يستولوا على الهواء والماء/ وطيور السماء/ كما ترى، فهم يستولون على أراض كثيرة./ ساقية تلو أخرى/ يلتهمون حتى المسيل/ ولا يرتوون.)).

شيركو بيكه س هذه المرة يدوّن مارأى وسمع من سيرته الشخصية، قناعه كرسي يتنقل من مكان الى آخر،ومن موضوع الى فكرة ومن خطاب الى تأمل في الطبيعة وتغير الفصول، شأنه شأن فلاح يحرث حقلاً يستقر في مخيلته، ولكن السليمانية وفايق بيكه س والشعراء الذين حفظهم والحوادث التي رآها في الهجرة والإقامة، تدون بما يشبه السيناريو المسرحي.

العلامة التي يستخدمها الشاعر ترتبط بموجب الوظيفة الدلالية بالطبيعة،فالذي يوجهها شاعر رعوي ورومانسي، ولكن مضامينها تتفرع الى مركبات تعبيرية مختلفة تشمل حياة المدينة وحوادثها وتصبح تلك الحياة صورا للمعاني التي تنتجها. وهي في الغالب ليست مزدوجة او متخالفة كي تولد حالات مركبة،فالجزء يحيل الى الكل ولا خروج عن التوقعات، حتى ان بعضها يبدو بيانات بسيطة، مثل تلك التي تقول (((بيكه س) أنت زمهرير جسد/ يتوجع صدأ وسمًا/ لكن،في روحك ربيع/ أحلى من فردوس الله،/ نبصر بعيون الضوء/ ذاك الربيع/ نشمه بأنف الطفولة)).

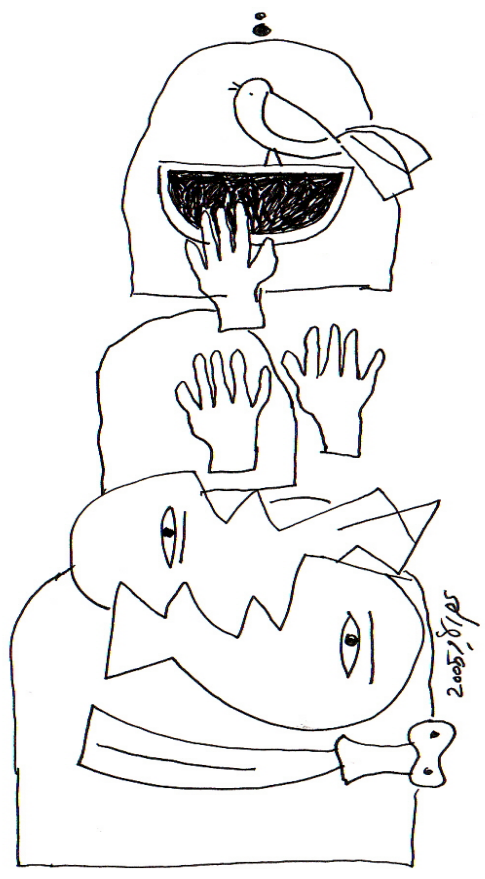
يبقى الشعر حائرا لحين مايرتب مسرح حواره،ويتولى صوت الكرسي إدارة تلك الحوارات، ويشتغل التناص هنا في مقاطع لشعراء كرد ومسرحيين عالميين وموسيقي مسيحي يعزف على آلة " التار". كلهم يروون قصة الثقافة في كردستان، غناء الطبيعة ولغط الناس وذائقة الفنون واغتراب الوطن وحيرته، فيختصر صوت العاشق كل ذلك الكون: ((أنا العاشق/ لابد أن أندف/ بأصابع أنفاسي/ قطن هذا الزمن./ لتحلق الكلمات/ وتستحيل العبارات ريشا/ للرياح التائهة،المشردة/ التي لابيت لها/ ولا معجم.)).

الكرسي شخصية مشاركة في تلك المشاهد، وفي بعض المقاطع يتحول الى سارد غائب، غير ان الشاعر نفسه هو الذي يدير " وجهة النظر"، وهنا بمقدورنا الإمساك بمقولات في الديوان تتواشج وتتفاعل، بعضها ثقافي تمثله شخصيات الفنانين والأدباء، وبعضها سياسي وتمثله الحوادث ورجال الجيش والأجانب، وبعضها إجتماعي ويمثله صوت الفقراء وكاتب العرائض الذي ينقل همومهم. ولكن الخطاب الجامع لكل هؤلاء هو الهوية الكردية التي ينوء الشاعر عليها، والمكان المهدد بالفناء، والتواريخ التي ينبغي أن تبقى محفورة في الذاكرة. وجهة النظر هذه تكاد تشكل ناظم شعر شيركو الذي يحتاج أن يخرج من سجنها كي لايكرر نفسه.

لا يريد أنْ يكون حجراً ولو كان تمثالاً

صلاح حسن

الحجر صامت ونبيل.. أهذه هي النهايات؟
حياته ارتجاج دائم وهو كذلك،
لا يقف ولا يسقط كيقظة مرّة بين
كابوسين : رنة المسمار أو رشقة
الحبال، كفاصلة موسيقية بين
صمتين، ولكنه ليس صمتا ولا
فاصلة.
مساميره وحبال كل ما لديه، وأصوات
وانحناءات.. يلمس المجهول ولا يصل
إلى الأعماق. (لن تكون يدا تلك التي
لم يترك السكين أثرا عليها.. لن يكون
قلبا ذلك الذي لم يرتجف أمام امرأة أو
قاتل.. لك حياة مرتجة بين فقدين
كلاهما حجر ولكنك لا تريد أنْ تكون
حجرا.. لك إغفاءة الريح وحنجرة
السنبلة، لم تكن صوتا ولم تكن
حركة، ولكنك الارتجاج).
هو هذه اليد
والسكاكين.. هو الأقفاص والطراد



له حياة مرتجة لا تثبتها المسامير
ولا توثقها الحبال.. تليق براية
عمياء تحت رياح قديمة وسماء
مجهولة. غير انه سيصبح تمثالا
ولكنه لا يريد إن يكون حجرا.
يهتز كبركان ولكنه يفكر بالسنبلة
لأنه يهتز من اجل فكرتها الخضراء.
يتلبسه خيال التمثال الذي سيكونه
بعد قليل كتابوت مليء بحياة ميتة..
ولكنه لا يريد أنْ يكون حجرا..
ليس لديه سواها، حبال ومسامير،
نساء وكحول وأصابع مشروخة لها
فكرة السنبلة وارتجاج البراكين،
ولكنه لا يريد أنْ يكون حجرا..
تتلبسه فكرة التمثال في حياة
مرتجة تليق براية عمياء تحت
سماء مجهولة.
(رغم حياتك المرتجة وأصابعك
الذبيحة، ها هي الموسيقى تعجز
أنْ تكون فاصلة بين جرحين،
ها هي السكين تسقط في فراغ
بين طعنتين.. رغم هذا الحجر
الذي يهرب من ثرثرات أحلامه.
ماذا لديك؟ غناء؟ هذا الغناء
رعشة كامنة في اديم يرفرف
قبل إن يستفيق.. هذا الغناء
أمل عاجز يتوهم انه أمل بين
تغريبتين تشرقان في ظلام
الأبد).

تراتيل الملاك وبصريات الصمت

د.فاضل السوداني

موضوع ندوة مهرجان القاهرة هو (الاتجاهات التجريبية في التأليف المسرحي / ضد التكنولوجيا) ويحيلنا هذا الى السؤال الأكثر أهمية وهو: هل تستطيع الآلات ان تفكر وتخلق بصريات الجمال؟ وبالتأكيد فإن هذا يحدد طبيعة علاقة المسرح ولغته الخالصة . كونه فنا مستقلا.

د .فاضل السوداني

بالتكنولوجيا.

ولكن السؤال المهم أيضا هو: هل تدعم التكنولوجيا الفنية المسرح وتعيده الى لغته الخالصة؟ أم أنها تهمش وتسطح هذه اللغة المسرحية عند استخدام المسرح لوسائل التكنولوجيا كالفلم والوثيقة والفديو والانترنيت وغيرها ،ومن الضروري ألا ننسى بأن التجريب في الفن الحداثي عموما يمتلك ضرورته ولا يمكننا أن نحقق هذا ونحن نعيش وسط اليقينيات و التابوآت، ولذلك علينا التزام مبدأ الشك في كل شئ متوازيا مع تأويل التأويل، حيث ان فلاسفة الشك ماركي، نيتشه وفرويد قد أنجزوا الكثير في هذا المجال.

من المعروف إن التجريب والطليعية في المسرح ألان هي نتاج لثورات واتجاهات فنية حدثت بدأ من الربع الأخير من القرن التاسع عشر وبداية العشرين كالرمزية والدادائية والسريالية وغيرها، وبعد ذلك ماطالب به انتونين آرتو بقذف المسرح الاوربي الى الجحيم لأنه مسرح مسموع وغير منظور بالمعني البصري الرؤيوي.

وقد تركزت هذه الثورة التجريبة والطليعية في خمسينيات القرن الماضي في شتى مجالات المسرح وخاصة في النص المسرحي حيث كان للمؤلف الطليعي الدور الأساسي في خلق أساليب التأليف البصرية الجديدة في هذه الفترة وفي المقدمة يونسكو وبيكيت.

ويعتبر الفريد جاري وأبولينير وانتونين آرتو من الذين مهدوا لثورة النص البصري الذي كتبه بعد ذلك كل من يونسكو وبيكيت وكوكتو وآداموف وجينيه وأدوارد آلبي وغيرهم.

ففي مسرحية اوبوملكا ١٨٩٦ وابو مكبلا، ثار الفريد جاري ضد المفاهيم البرجوازية وكشف عن عالم مقلوب القيم.

وقد لعبت أيضا مسرحية ثديا تريسياس السريالية لابولينير دورهاوتأثيرها، وكذلك مسرحية ترستيان تزارا. ومن السرياليين الذين مهدوا لمسرح الطليعة كان روجيه فتراك وريمون روسل إضافة الى جان كوكتو.

و الهدف هو(إيقاظ المتفرج وإدهاشه من خلال كشف غير المألوف والخارق للعادة ضمن حياتنا اليومية).

ولكن التنظير الأكثر أهمية في التمهيد لمسرح الطليعية في الخمسينيات والمسرح البصري ما بعد ذلك في العالم ككل قام به انتونين آرتو ومفاهيمه الفلسفية حول مسرح القسوة.

وبالتأكيد فان جميع الاتجاهات الفلسفية والأدبية الجديدة أثرت على مؤلفي المسرح الطليعي، فالوجودية وخاصة أفكار سارتر بالذات مارست تأثيرها الكبير.

ويعتبر يونسكو وبيكيت حتى الان من أهم الكتاب الطليعيين، لذا فان دراسة نصوصهما التي هي نصوص بصرية بلغة مسرح خالصة، تمنحنا الحصانة ضد الأدب والتكنولوجيا كنصوص شكلت لغة الكتابة المسرحية البصرية المعاصرة.

اللغة البصرية في النص

١) صموئيل بيكيت والنص البصري في زمن الصفر.

يضعنا بيكيت دائما من خلال مسرحياته أو رواياته، على حافة الهاوية، بل أن جميعها مترابطة تشكل طقوساً جحيمية للقيامة، وبالرغم من هذا فان شخصياته تنتظر الأمل بلا جدوى. إن الماضي بالنسبة لهم هو الكابوس الحقيقي ومع هذا فهم ينتظرونه، وهم دائما قلقون لهذا نراهم ينتقلون من كابوس الماض الى آخر حاضر.

وهذا الإحساس في الفراغ أو العدم يدفعهم الى الانتقال من كابوس الانتظار (في كودو) الى كابوس الثرثرة والوجود الكاسل او غير المجدي في(الايام السعيدة).إن مثل هذه الشخصيات لا تستطيع العيش في الحاضر بل أن وجودهم هو ماضوي لهذا يضطرون أحيانا أن يستمعوا إلى ماضيهم لأنهم لا يستطيعون العيش فيه حقيقة كما في مسرحية (شريط كراب الاخير).

٢) يوجين يونسكو وديناميكية الذاكرة المطلقة للأشياء.

يحاول يونسكو دائما تصيد الكتابة عن عالم قد يبدو غريبا لكنه حقيقي، ولهذا يمكن القول ان الحياة الحقيقية قد تكمن في الأحلام او الكوابيس وعلينا إظهارها او تكبيرها،أي مناقشة جوهر حقيقة الحياة.ولدى يونسكو أن عدم التفاهم وموت اللغة واللامعنى هو الكابوس الذي يتكرر في كل مرة والذي يتحول فيه الواقع الى واقع حقيقي لكنه أكثر كابوسية من الواقع ذاته.

وتعتبر مسرحيته الكراس نصا بصريا، فهذه الأشياء (الكراسي) والتي ملأ بها المؤلف فضاء المسرح، منحها بعدا استعاريا ميتافيزيقيا آخر بعيدا عن وظيفتها الحياتية مما خلقت هذيانها الوجودي وذاكرتها البصرية. وكل هذا انطلاقا من أن المسرح البصري بلغته المسرحية الخالصة هو الذي يجعل الإنسان (أن يستمع بعينيه).

ولكن النص المسرحي المعاصر بعد ذلك ظل يراوح في مكانه، والعرض المسرحي الان ابتلى بالتكرار والآلية حتى أصبح المسرح عموما مملا ووسيلة للتجارة وهامشية الفكر والجمال.

إذ أن (تطور الثورة المسرحية هذه والحملة التي نادت بمسرح الرؤيا، بالرغم من انها سارت بشكل متواز مع التطور الذي أدى الى إزدها ر السينما، أنتج مسرح المخرج، مما غذت الصور السينمائية والتقنيات فن الاخراج)

المسرح والتكنولوجيا

يلجأ المسرح والنص المسرحي الأدبي إلى التكنولوجيا ويعتمدان كليا علي مكتشفاتها لأنهما يفتقران للغة المسرحية البصرية الخالصة، مما يتم أللجو إلى وسائل أخرى غير لغة المسرح والهدف هو الوصول إلى الحقيقة أو شبه الحقيقة.

أما النص البصري الذي نقترحه والمكتوب بلغة المسرح البصرية بدون اعتماد الوسائل الأدبية في كتابته فانه يرفض مثل هذه الحقيقة او شبه الحقيقة الناقصة لأنه يربط الأحداث والشخصيات ومكونات فضا ء المسرح (كنص وليس اخراج) يربطهما الى ما وراء حدود الحقيقة او ما وراء شبه الحقيقة. فهو يبغي كشف سر الحياة ذاتها أي الى ما وراء الحياة والواقع والى الجوهر الحقيقي والمتضخم والمكبر لهذا الواقع الدبق والمزيف.

وبعد هذا التطور التكنولوجي الهائل، هل يمكن للمسرح وبالذات النص المسرحي ان يتطور بمعزل عن التكنولوجيا وان يمتلك لغته المستقلة. ان كل الوسائل الفنية التي ابتدعتها التكنولوجيا كالفلم والوثيقة والفديو... الخ،ونتيجة للاستخدام الخاطئ، لم تساهم في تأكيد اللغة المسرحية لفن مستقل مثل باقي الفنون، والسبب هو أن استخدام هذه الوسائل التكنولوجية يعتبر استخداما مفروضا وتقنيا وتزينيا على النص والمسرح وليس نابعا منه وممتزجا ببنائه الداخلي، مما يخلق الاغتراب وهذا يفرض على فنان المسرح وبالذات على الكاتب المسرحي امتلاك القدرة على تكيف الوسائل التكنولوجية لتصبح جزءا من لغة النص البصرية وهندسة بنائه المعماري ولحمته الداخلية.

إذاً المسرح المعاصر بحاجة إلى أن يتمرد ضد تقليديته ورتابته سواء كان في أوربا أو في الوطن العربي. وهذا ما يدعونا الى أهمية إمتلاك تصورٍ واضحٍ عن كتابة نص مسرحي بصري يستوعب العصر ويمتلك لغته الخاصة باعتبار ان المسرح فنا مستقلا مثله مثل الرسم و الرقص والموسيقى وهو ما ندعوه بالنص البصري.

ديناميكية النص البصري وتراتيل الملاك

يكمن موت المسرح المعاصر ومستقبله لأسباب كثيرة ذكرت في نص المحاضرة. واقترحنا ما نطلق عليه بالنص البصري.

ولكن أي نص بصري هذا الذي من المفترض أن ينبئنا بمستقبل العرض البصري ويكون ضد التكنولوجيا الهامشية او يمتلك الإمكانية في جعلها جزءا من اللحمة المعمارية لبنائه؟

وقد قمنا بتأشير الاختلافات الجوهرية بين النص الدرامي الأدبي السردي المغلق وبين النص البصري الذي يوحي بالعرض البصري الذي من خلاله يمكن استخدام الوسائل التكنولوجية ولكن بشرط ان تكون جزءا من البناء الدرامي والمعماري للحدث والنص، حتى يتحول ما تنتجه الآلة الى قيمة إنسانية. فالتكنولوجيا تشكل وسيلة لاغتراب المؤلف والممثل والمخرج والمشاهد إذا استخدمت كوسيلة توضيحية

او آديولوجية. إن النص البصري يدعونا الى استخدام الإمكانيات الأسطورية للآلة او وسائل التكنولوجيا الأخرى.

كاستخدام المخرج الالماني ماتياس لانجهوف للفلم في إخراجه لمسرحية رقصة الموت لسنتدبرج كوسيلة لعرض أفكار وأحلام البطلة أليس بطريقة ليست كالتي تستخدم باعتبارها صور فلمية منمقة مما تكون خارج الحدث وليس في لحمته، وإنما كضرورة مهمة لسيناريو النص والعرض الذي أوحى به النص ذاته. ولهذا كان الفلم الذي يعبر عن أفكار وأحلام البطلة يمتلك امتداده الوجودي والتاريخي والاسطوري وهذا يشكل بعضا من مهمات المؤلف. وليس المخرج. كجزء من بناء معمارية النص وبهذا يتوصل المؤلف الى الكلمة المرئية