العدد (2125) السنة الثامنة - الاثنين (9) أيار 2011 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

إشكالية الجنس والدين في الفن التشكيلي الأوسطي المعاصر

٣-٣

علي النجار

إننا عبر صورة الجسد لا نملك سوى ضعفنا

(رولان بارت)

يتمثل عرض ختاري في كونه عرضا جسديا إشكاليا بشكل رئيسي،الأزياء التي اقترحتها لهذا العرض ما هي إلا تبرير لتمرير مفهومها الخاص أو ربما العام والسائد عن إشكالية الحجاب في الوسط الفرنسي. فالعرض يظهر الجسد الأنثوي مغطى تماما أو جزئيا(بما يسمح به عرف الحجاب الإسلامي العام). وتقدمه أيضا برفقة الجسد الأنثوي العاري أو بإكسسوارات تغطي الأجزاء الحساسة منه فقط. عرض مزدوج تتجاور، أو كما تقترحه تتحاور في حدود فضائه ثقافتان متعارضتان، لكن ليس بعيدا عن الجدل الدائر في الوسط الاجتماعي الفرنسي عن حظر الحجاب أو النقاب . لقد تفننت ختاري في تصاميم براقعها،مستعينة بإرثها المغربي والشرقي عموما،حلية تغطي ملامح أجساد ربما هي أجمل من كل ذلك. هي تضعنا أمام مقارنة لما يقدمه الجسد الأنثوي العاري،المكشوف. والجسد المتخفي،أو الملغي بفعل خفائه. ومن اجل أن تكتمل المقارنة صممت الفنانة جلابيب تغطيها صور لوجوه نسائية شرقية جميلة،ربما هي نفس الوجوه المحجوبة التي ترتديها أجسادها.

الصورة و كثافة معاصرة لا تحتمل فعل حجبها أو طمرها. والصورة البشرية بركة إلهية (وخلقنا الإنسان في أحسن تقويم). لكنها هنا(في أعمال ختاري) لا تتعدى كونها إعلانا عن بضاعة ثقافية يراد لها أن تخترق إشكالية الحجاب الإسلامي من خلال اندماجها بمشهديه العرض وغير بعيد عن إشكالية تابو الجسد الملغوم دينيا في ارث بلدها الأم (المغرب) وتداعيات تبعاته في بلدها الثاني بإرثه الحداثي ما دام هذا البلد حاضنا لكلا الثقافتين. لكن يبقى السؤال واردا عن كون الفنانة وهي التي تقيم في باريس: هل بإمكانها ان تعرض مشروعها الجسدي هذا المغلف ببضاعة إشكالية أزيائه في بلدها العربي والامازيغي الإسلامي الأم. وهل ستنجو من الملاحقة العرفية قبل الرسمية. أم سوف تواجه تهمة التحريض على ممارسة أنشطة شهوانية بحثا عن الشهرة الإعلامية.

للفنانة (شروق أمين) رسم يمثل أربع نساء بجلسة محادثة عصرية(ساق على ساق) مرتديات ملابس قصيرة تكشف عن بعض أجزاء من سيقانهن. حاسرات الرؤوس،لكن وببراقع هي عبارة عن مناديل ملونة شفافة قصيرة تغطي الوجوه فقط. فما هو دافع شروق للرسم بهكذا توليفة جسدية. هل لمجرد الدعابة العابرة. رغم كون غالبية الأعمال الفنية التي تناولناها لا تعدمها. فالنكتة أو الدعابة هنا تكشف عن تلاوينها المتعددة وحسب أغراض الفنان الاحتجاجية التعبيرية وبالتوافق وضوابط أوساط حواملها،أو تعارضها. وصورة شروق بوضعيات هيئاتها النسائية لا تختلف كثيرا عن هيئات بعض صور الفنانة العراقية الفوتوغرافية (جنان العاني). جنان هي الأخرى تتناول في صورها إشكالية الاختلاف السلوكي الشخصي الظاهري والباطني لنسائها المتعددة الأجناس والانتماءات الجغرافية (الشمال والجنوب). إشكالية التعدد الثقافي المتمثل باختلاف مقاييس الأردية والتحفظ أو الطلاقة في الهيئة والتي تفصح بعضها عن السلوكيات التي تناور مناطق التصادم العرفي الاجتماعي. فالعديد ممن هن محجبات غالبا ما يكشفن أكثر مما يخفين من نوايا حجبهن وللحد الذي أصبح فيه هذا السلوك ظاهرة ملفتة للنظر،وخاصة في الغرب حيث الفرز على أشده. تلك هي أفعال الغريزة المتمردة على ما تيسر من المجالات المتاحة وغير المتاحة ضمن مساحة مناورة تابو الحظر الجسدي.

قدم الفنان العراقي المغترب (علي عساف) صورته الواضحة التفاصيل عن ظاهرة الإرهاب الديني ،وكما تطرحه أدبياته أو تفسيراته أو تبريراته،في صورة هي عبارة عن عمل جسدي تتمثل فيه الثلاثية الكلاسيكية المعروفة والمشاعة عن هذا السلوك،وهي: الفريضة الدينية،ممثلة في الرجل الساجد لأداء الصلاة (حافز العبادة) في مقدمة العمل. والعسكري المقنع الجالس خلفه،المنفذ لإرادة التكليف الديني (الإرهابي). وأخيرا،المرأة في الخلف (الحورية، الجائزة) وان كانت لا تود أن تكونها مثلما هو باد في شكل وضعيتها القلقة. لكنه النص الديني الجسدي الذي ينوه عنه من طرف خفي والملغوم باشكالياته العدمية. فالجنس حاضر في كل الأفعال الجهادية الإسلامية المعاصرة، بمؤجل الفوز بجائزته الجنسية.

الفنانة الانكليزية الشابة (سارة مابل) تعرضت للتهديد بالقتل على اثر عرضها لرسوم إشكالية. رسومها، وكما يدعي خصومها تمس بثوابت الدين الإسلامي وتتجاوز محظوراته العقائدية. هي لا تعتقد ذلك من وجهة نظرها. إذا نحن أمام إشكالية ثقافية. ما تلتقطه الفنانة من هذه الإشكالية، هو الذي تصوغه رسوما وصورا في أعمالها،وهي في كل ما تفعله لا تبتعد كثيرا عن محيطها الشخصي،ومساحة تشكل قناعاتها الذاتية،حيث تكون هي الموديل إن أرادت صورة لفتاة عصرية. أو والدتها إن بحثت عن محجبة. لكن في كل الأحوال تتعرض هذه الصور النماذج إلى الصيغة المفهومية التي تقترحها الفنانة. ما عرضها للتهديد هو كون محجباتها(رسومها) لم تتقيد بالصيغ التقليدية أو النمطية لمفهوم التابو الملازم للتحجب. فالحجاب الذي ترتديه لا يمنعها من أن تستلذ بامتصاص السيكارة بشفاهها المطلية بالأحمر. ولا أن تمتنع عن حمل خنزير صغير على صدرها. ولا أن تضع أذني أرنب على رأسها وهي تصلي. كما لا يمنع من أن تركب صورة صدر عارضة أزياء عار على جسدها. أو الكشف عن نهد في رسم آخر،أو تدون على صورة امرأة فوتوغرافية(أوه .. أنا نسويه)، وغير ذلك من العبارات المتداولة عن الجنس والفن،أو الفن الجنساني. سارة هي نتاج هجين لتصارع الحضارات الثقافي والديني. وهي إذ تجد نفسها وسط كل ذلك. فإنها تبيح لنفسها أن تعبر عن كل ما تراه من تناقضات إشكالية. ولو بطبقتها الخفية،التي أرادت إظهارها للعلن. وان كان طرفا المعادلة التي يتوجه إليها خطابها لا يستسيغها كل منهم بنفس الدرجة. ومع كل إشكاليات أعمالها،كصور فاضحة. فهي لا تزال تصرح بأنها مسلمة لا تود أن تتجاوز التقاليد.. حتى وان ظهرت في ملابسها الداخلية بلونها الأحمر الشهواني في احدى صورها الفنية.،فالجسد حاضر في كل أعمالها،كونه جسدين لا جسد واحد. جسدها،والجسد الديني الذي تود أن تتحدى ملابساته الإشكالية وسط فضاء مفتوح على كل الاتجاهات.

خوان ميرو: سُلّم الهروب

معرض شامل للفنان الكاتالاني في لندن

غريب اسكندر
لندن

يقام الآن في غاليري تيت مودرن Tate Modern بلندن معرض شامل للفنان الإسباني الكاتالاني خوان ميرو يستمر حتى الحادي عشر من شهر أيلول / سبتمبر المقبل. ويعد هذا المعرض أول معرضٍ شامل يقام لميرو بلندن منذ زهاء خمسين عاما. والمعرض الذي حمل، الى جانب اسمه، عنوان إحدى لوحاته الشهيرة سلم الهروب Joan Miro: the Ladder of Escape ، قد احتوى على ١٥٠ عملاً من الرسم والنحت والحفر على الخشب. ولكن كان، بالطبع، للوحة ميرو حضورها البهي وهي تنتقل بين مدارس فنية كبرى من الانطباعية مروراً (تأسيسيا لا عابراً!) بالسوريالية الى التجريدية التعبيرية والى ما يمكن تسميته بالميرية (نسبة الى ميرو) التي تغطي تلك الأعمال العصية على التصنيف، حيث ظل، في آن، داخل وخارج كل المدارس التي انتمى لها والتي أضاف إليها ربما أكثر مما أضافت هي إليه.

ولد خوان ميرو ببرشلونة في ٢٠ نيسان / ابريل عام ١٨٩٣ وتدرب على يد الفنان الكاتالاني فرانسيسك غالي في مدرسة الفن التي كان يديرها هذا الأخير. في اكاديمية غالي من ١٩١٢ – ١٩١٥. ومنذ عام ١٩٢١ بدا يقضي جزءاً من كل عام في باريس ليصبح شخصية مهمة في الحركة السوريالية. وليبقى في فرنسا خلال الحرب الاهلية الاسبانية ولكنه عاد الى اسبانيا عندما غزتها ألمانيا عام ١٩٤٠. ليستقر في جزيرة مايوركا بشكل نهائي حيث يسافر منها لحضور المعارض الكبيرة التي تعقد في دول العالم، ويموت في ٢٥ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٨٣.

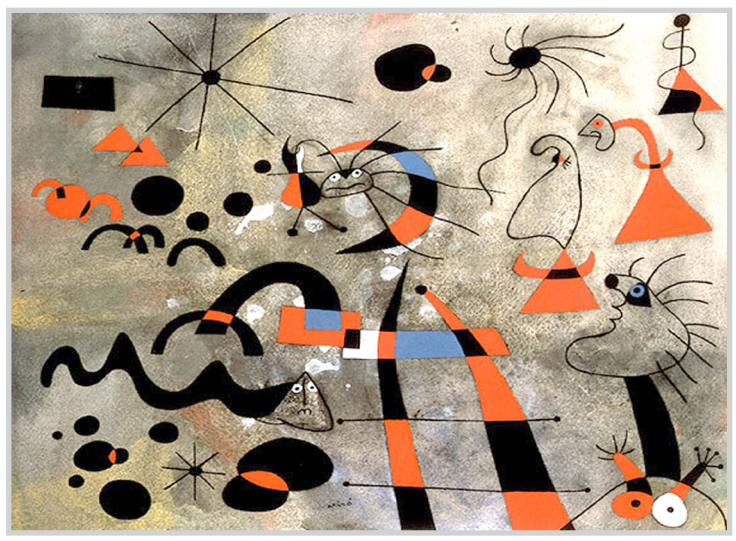
ويكشف هذا المعرض، الذي نظم بالتعاون مع مؤسسة خوان ميرو ببرشلونة، عن (الإطار) الأوسع لعمل الفنان؛ هذه الكلمة (الإطار) التي لا يحبها ميرو والتي يدحضها التنوع الهائل لصاحب المزرعة وسلم الهروب و كلب ينبح على القمر، وغيرها من أعمال أصيلة رائدة أغنت الحركة الفنية العالمية برمتها. وفضلاً عن هذا (الإطار) العام، يكشف هذا المعرض الخصوصية الفنية التي أهلته ليكون أحد ابرز فناني القرن العشرين؛ هذه الخصوصية المتمثلة بتصوير تأثيرات الهوية الكاتالانية والحرب الأهلية الاسبانية عليه وصعود نظام فرانكو وسقوطه واهتماماته السياسية التي أخذت بعداً إنسانياً جسده استعماله للنجوم والطيور والفضاءات والسلالم التي تحفل بها لوحاته.

وربما كان هذا هو سبب انتمائه الى السوريالية حيث كانت ثمة حاجة الى تطوير لغة رمزية تستثير الإحساس بالحرية والحيوية بخيال غرائبي يجسد (واقعا) مختلفا تعيشه مخيلة فنان من طراز ميرو فقط. هكذا أصبح احد الموقعين على بيان السوريالية بعد ان قدمه اليها بباريس مجايله الكاتالوني الشهير بيكاسو؛ مشترياً منه عملاً من إعماله المبكرة لوحة بورتريت شخصي (١٩١٩)؛ وممتدحاً من مؤسس الحركة السوريالية أندريه بريتون بسبب تفرده عنهم بنزعته نحو الاختزال والتبسيط؛ الأمر الذي يعد تطويراً للسوريالية عبر تطعيمها أو اخذها نحو التجريد؛ ومتعرفاً على أعمدة الثقافة والإبداع مثل هنري ميلر واراغون وارنست همنغواي التي اشترى منه لوحة المزرعة.

وعلى رغم احتواء أعماله لاسيما الأولى منها على بعض الممارسات القلقة التي تعكس اللحظات السياسية المضطربة التي عاشها الفنان، إلا أنه يمكننا وصف عمل ميرو، ككل، ابتهاجاً بالحياة تم عبر ستة عقود من الدهشة بواسطة احتفالية لونية مثيرة وحساسة للغاية. ويبين المعرض، كذلك، اهتمامات الفنان المتنوعة عبر حياته؛ تلك الاهتمامات التي تجذرت في هوية سياسية معقدة ترتبط بأصله الكاتالوني. كما هو واضح في تقديمه المناظر الكاتالونية الطبيعية وتقاليدها التي تصور الحياة الريفية كما في المزرعة التي تعد من أعمال مرحلته الكاتالانية الأولى (١٩٢١-١٩٢٢)، أو لوحة رأس مزارع كاتالاني (١٩٢٤- ١٩٢٥) على سبيل المثال. بينما جاءت أعمال مثل ساعدوا إسبانيا Aidez l'Espagne الذي كان مؤشراً وقوياً في تشكله ومعناه وسلسلة الكوكبة Constellation (١٩٤٠- ١٩٤١) لتعبر عن الحرب الأهلية الاسبانية.

وبينما أخذ صيت ميرو يزداد خارج اسبانيا، لا سيما في ما يتعلق بأبوته للتجريدية التعبيرية، كما يصفه بعض دارسيه، اختار الفنان ما يشبه المنفى الداخلي في ظل نظام فرانكو حيث هو في وطنه وليس فيه يعمل لأكثر من أربعين عاماً في جزيرة مايوركا حيث الضوء والبحر والروح الكاتالانية التي تجذرت بها أعماله، ولكن بعيداً عن مدينته برشلونة. فجاءت أعماله مصورة تلك المرحلة من حياته مثل عمله الثلاثي أمل رجل مدان (١٩٧٣). ويكشف المعرض أيضا عن الطريقة التي رسم بها ميرو تظاهرات عقد الستينيات من القرن الماضي؛ العقد الذي شهد تحولات اجتماعية وثقافية وسياسية جذرية ليس في أوروبا وحدها حيث انطلقت تلك التحولات وتأسست، بل في العالم اجمع. وذلك عبر تسويد أو حرق أعماله كما في أيار ١٩٦٨ (١٩٦٨-١٩٧٣) وفي كانفاسات محترقة (١٩٧٣)، أو عبر ابتهاج لوني كما في ألعاب نارية (١٩٧٤) مواصلاً بذلك عكس اهتماماته السياسية عبر أعماله التي تعد رائدة وجذرية بحق.

وسينتقل هذا المعرض إلى برشلونة في تشرين الثاني / أكتوبر من هذا العام، ومن ثم إلى واشنطن في أيار / مايو ٢٠١٢ ليعرض هناك.



اللامنهجية في عرض الكتاب

أ.د. عقيل مهدي يوسف

والكتاب سجل نقدي لظواهر المسرح العراقي من القرن الماضي في الثمانينات ، ولم يضع في حسبانه قبل أكثر من عقدين تحفظات المعقب المرتبكة عن مفهوم ((النظرية)) و لم يكترث لرغائبه الذاتية التي تجلت آلان بعد مرور تلك العقود على حين غرة . فالنظرية ، كما نفهمها ، تضم جوانب معرفية ، و تاريخية ، واجتماعية وسياسية ، تتجلى في حركة الجمال المسرحي ، وقوانينه الإبداعية ، وطرائق تلقيها وهذا ما يدعونا لمقاربتها في عروض مسرحية . فالنظرية لا تستقل بذاتها ، بل تتجادل مع أشكال فنية ملموسة ، يتشكل منها العرض إذ لا وجود لعرض ، دون وجود نظرية تضبط حدوده ، وتنظم اتجاهاته ، تغنيه ، ويغنيها . أما مفهوم نظرية ((معجزة)) يجاهد في حجبها المعقب بشار ، عن مسرحنا ،، ويسعى إلى اقتناصها في توهمات معيارية ، و مثالية ذوقية ثملة زائفة ، منبتّة الصلة عن واقع مسرحنا العراقي فانه سوف يبقى يغذ خطاه في سرابها ، ولن يجدها . لكننا نجدها حاضرة في هندسة العرض المعقدة ، وأسلوبياته وألعابه الأدائية الحرة ، وعند مخرجين مختلفين . وفي ((نظرية)) لا تسقط من حسابها تجارب مهمة حاسمة لمخرجين عراقيين خلاقين ، وما كرسوه من علاقة اثرائية متبادلة بين النظرية والتطبيق في مشاريعهم الواعية ، ليتركوا اللهاث وراء ماهية مزعومة لنظرية مفترضة ضبابية ، مفارقة للواقع ، يتركوها للراغب فيها ، والغائص في طلاسمها ، باحثقانات نرجسية مرفوضة ، لأنها لا تدخل في تداولية النقد أو المشاهدة ، بعد أن قدم المخرج العراقي براهين مسرحية ، لإثبات صحة ((نظريته)) الفكرية وحشد طائفة من المواقف والأفكار ، لترسيخ رؤاه ، وتخيلاته المسرحية المبتكرة ، لا يعلنها في بيان مجرد معزول ، في زمن كان قد حفل بصراعات عصيبة ، وحروب طاحنة ، تخفت فيه الظلال الخائبة خلف أقنعة مراوغة مداهنة ، في حين اتخذت ((كتاباتنا)) هذه سطوعها التاريخي المسؤول والجريء ، لتعلن عن موقفها المعرفي والجمالي ، ومازالت صامدة في نسقها المسرحي . لنعد لتفحص مقالة بشار ، لنتمعن بطريقتها الانشائية في جمعه للمحال ! فهو يقول أننا انتقينا ، موضوعات الكتاب بشكل ((فوضوي)) !

هنا يجمع ((القصدية)) مع ((فوضى القصد)) بمجانية سلسة ، على سطح واحد . وأترك المغزى لكل لبيب .

ونتابع في عرضه للكتاب – أيضا – لنوقن من طغيان ثقته بالنفس الأمّارة فيدعي عدم وجود نظرية خاصة بمسرح عراقي غير موجود أصلاً كما يؤكد ويباغتنا بسؤاله الإشكالي الكبير:

هل نملك مسرحاً عراقياً ، أم لدينا مسرحيون عراقيون ؟

ثم يوغل في برزخ ثقته ، ليسأل ، هل خضع الكتاب لسطوة أشواط الخبراء ؟

لتطمينه نجيب بأن الكتاب بقي منتظراً النشر الى فترة خمس سنوات بالتمام والكمال .

إذن ، عن أية إنتقائية يذهب إليها " المعقّب " في تعامل الدار مع كاتب دون آخر ؟

أم تراه ينتظر طبع مخطوطته المنسية في الأدراج ؟

ثمّ يتفكك التعقيب أكثر ، لأنه يبحث عن " ماهية " نظرية لايجدها في الكتاب ، وكأنها باتت قدس أقداسه ، وفردوسه المفقود ، محاولاً طمس ملامح إعجابه الدفين في الكتاب . ثم يضيف حسرة أخرى ، لأنه افتقد – أيضا – أي الكتاب الى " بيان " جمالي وفكري ، يؤسس للنظرية !

ثم يخلص الى عدم احتكام " النظرية " في " الكتاب " لسياق علمي ، أو بحثي ، أو ظاهراتي !

هنا تتألق ألمعية المعقب في تنضيده للعلم والبحث و (الفينومينولوجيا) في نسق واحد !

ثم يصّر وهو على مثل هذا الانفراط العشوائي المعرفي الغريب ، على منهجية لايراها في النقد الوصفي / التحليلي ، ألمنشغل (بالإنشاء) !

وبدورنا نغبطه نحن على (إنشائه) ،الذي ينافح عن نفسه ليبقى نافعا عبر تعقيبه الصحفي عن الكتاب . تترادف في عرضه للكتاب مفردات جديدة حقاً على قاموس النقد المسرحي مثل : فعل مدجّن منها: ضبابية تقسيم الكتاب إلى فصول ، ثم يشجب تجاهل فناني المحافظات ، تحت ذريعة غير مقنعة عن المركز / الهامش ، ليصل إلى زبدة تعقيبه ، بأن المخرجين المسرحين العراقيين (بلا ابتكارات) ، لان تجاربهم مازالت (تجتر) كما يكتب هو لأنها ظلال تجارب مسرحية أجنبية مستوردة من الخارج !

وان مؤلف الكتاب بقي حبيس مسارح العاصمة . ليحتفي بتجارب البعض من المخرجين دون سواهم ! وهنا سقطت الحجة في أيدينا ، ونحن نرى ، الكتب تتحدث عن ((عينات)) بعينها وتركت أخرى خلف ظهرها ، والمعقب يريدها عينات شمولية ، جاهزة ، كاملة ! إذن ، لتذهب الكتب ، والاطاريح إلى الجحيم لأنها التزمت بحدود البحث المكانية والزمانية ، والموضوعية ، أو ليكتب الناقد سفراً موسوعياً في كتاب حتى يرضى عليه المعقب .

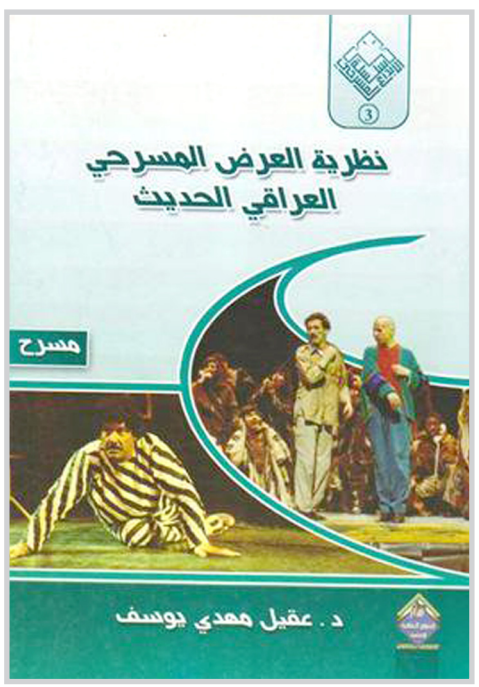
وهذا مالا يقوى علية مجمع علمي بأسرة ، لا كاتب معين بمفردة ! في تاريخة محدّدة أما غمزة من قناة بعض المخرجين ، فأنهم يمثلون حقيقة مسرحنا العراقي نوعاً وكماً .

وعند تقويمه " للحوارات " التي وثقها الكتاب التي أجريت من قبل نقاد مرموقين تخصّ المؤلف تأليفاً وإخراجاً ونقداً ، يراها قد أكلت من جرف الكتاب !

لا ادري هل يبحث المعقب عن ((واقعية بلا ضفاف)) ، على رأي غار ودي ، بعد أن اخترع جرفاً هارياً لنفسه ؟ أم تراه يلمح إلى هيمنة سطوة تعقيبه، لكي نذعن لوصاياه وننظم خرائط نقدنا ، وعروضنا المسرحية ، إلى ماسبق لبرتولد برخت إن رفض مثل تلك الوصايا التي تريد أن تنظم إنتاج القصائد ، مثلما تنظم تربية الدواجن ، وإلا تشابهت القصائد تماماً كما تتشابه بيضة مع أخرى ؟ ماذا نفعل وقد قلنا كلمتنا للتاريخ ؟ هل يقترح علينا (آلة زمن) نقدية ، لنعيد كتابة (مباحثنا) النقدية التي أغنت الحركة المسرحية العراقية قبل أكثر من عقدين ، ووجدنا في (تثبيتها) فائدة معرفية وتأريخية .

كنّا ننتظر من المعقب إضافة جديدة تحرّك النقد المسرحي ، وتعزز روح المواطنة والبعد المعرفي الجمالي لا التفوهات المتعالمة التدميرية ، التي تقع صريعة حذلقتها ، وأحكامها الظنية ، مما ينعطف بها الى هاوية ((الظلم الأخلاقي)) المضادة لمهنة الكتابة النبيلة ، التي تبارك الجهد الخلاق للمبدعين والنقاد ، لا الترصدّ المنتحل لصفة نقدية اكبر من مدارك محرّضيها وأدعيائها ، المفضوحين ، وهم يتصاغرون في عتبة مسرحنا العراقي الشامخ ، وإلا كيف نقتنع بنظرية برخت ، ونظرية ، برنادوشو ويونسكو وهم آحاد من الناس وندعوا الى أن تحجب نظرية ، تستقرء جهود ((أجيال)) تربو على أكثر من قرن من الزمان وما زالت تقدم تجاربها إخراجياً ونقدياً وكتابة دراميه وهي تمثل ضواغط ايجابية في المسرح العربي ، ولا ندري لمن ستكون الغلبة ، هل لتهويمات المعقّب ، أم لرسوخ أفكار الكاتب ؟ التي وجدها المعقّب أخيراً محلقة عالية لمغايرتها في الفصل الأخير من الكتاب ، الذي نال إعجاب (معقبنا) . كما يزعم ، ولو أنصف نفسه ، لوجد المغايرة منذ لحظة شروعه في قراءة الكتاب .

يبقى الجهد النقدي الخلاق مفتوحاً على الجميع ، نتمنى أن يشرع الجادون وهو منهم ، وإن كان في القوة لا في الفعل في البحث والدراسات النقدية وتأليف الكتب النقدية ، كما فعل بعض من ألمع نقادنا وهم يتابعون الجهود المسرحية العراقية في المحافظات ، وأتشرف بأني عضدّت مثل هذه الكتب ، لتندرج في مكتبتنا المسرحية بمنجزها " التنظيري " المغاير ، لسكونية الكتابات الهلامية ، التي تجهد نفسها لأن تقرأ حتى لو توسّلت بالشتيمة ، أو التلفيق ، ولم تدرك بأن فعلتها هذه تضرّ بها قبل سواها ، لعدم إمتلاكها الوعي النظري المطلوب ، وبالتالي وقوعها في دائرة السلب والعدم عند محاولتها تفكيك الخطاب الفني المسرحي بلا عُدة نقدية سليمة أو مقاربتها المضللة " لتقديم " كتاب وعرضه على القراء . في الختام نشكر دار الشؤون الثقافية وهي تعزّز رصانة المطبوع العراقي الجاد الذي تنهال عليه الطلبات من الدارسين والباحثين في الدراسات العليا في العراق ، وخارج العراق ، وليقتنيه بحرص تام القارئ العام ، ليتابع ثقافته الوطنية حتى يغني خبراته منها ، ويطور وعيه الجمالي في فنون المسرح ونظرياته .



نشكر (المعقب) بشار عليوي، وهو يستعرض بحرص كتابنا الموسوم: (نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث) الصادر عن دار الشؤون الثقافية – ٢٠١١

من البرج العاجي

خواطر في معرض

■ فوزي كريم

-٢-

الأفكارُ السياسية والأفكار الأدبية والفنية من عائلة واحدة. تخضع لحركة الزمان وتتغير. وإذا كانت جملة أفكار السياسة وأفكار الأدب والفن تتقلب في أهوائها عبر السنوات والعقود، فإنها عبر القرون تتغير من الجذور. وإذا كنت أرى أفكار "الثورة الانقلابية" وأفعالها في السياسة وليدة القرن العشرين الغابر، وإن القرن الحادي والعشرين يهيئ لمسار في مفهوم الثورة مختلف وجديد. كذلك أرى أن أفكار "قفزات" الأدب والفن التي تُنكر الجذور، وتندفع باتجاه البكوري والطليعي، هي صنيعة القرن العشرين وأهوائه. وإن القرن الحادي والعشرين يهيئ القاعدة لمسار جديد لا يمتثل لفكرة القفزات الطليعية. وأرى أن مفتاح السر في اختلاف التوجه بين القرنين كامن في الموقف من الماضي، ومن المستقبل.

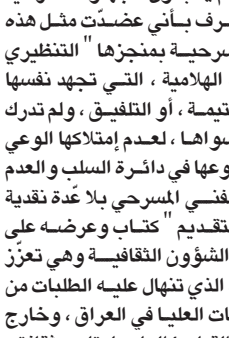
النزعة الطاغية لتوجهات القرن الغابر اعتمدت إنكار الماضي، ومعانقة المستقبل واستحيائه. تأصل هذا في عالميْ السياسية وعالم الأدب والفن بصورة قاطعة. ولم يفلت من دوامة هذه الحركة إلا المجرى الذي لم ينحن بيسر لرياح التاريخ. المجرى الذي بدا وسط دوامة الأهواء هامشياً، أو يكاد.

في الشعر رأينا الحركات والتيارات التجريبية البكورية، التي ما أن تستقيم في خطاها حتى تنقلب على نفسها من أجل توجه جديد. والقارئ يحاول الملاحقة، ليحصد حفنة من الفراغ واللاجدوى. حتى حلت قطيعة ليس لها ماض بينه وبين الشعر. على أن المجرى الذي يتحرك تحت دوامة الصخب يتجه للمستقبل، مُعبّأً بالماضي.

الأمر لا يختلف في الحقل الموسيقي. فحركات القرن العشرين المتطرفة بقيت قاعاتُ عروضها، إن وُجدت، عارية الكراسي من محبي الموسيقى. وإصداراتها بائرةً لا يقربها مُشترٍ. والفن التشكيلي الذي هجر التشخيص إلى تجريد اعتباطي، وهجر إطارَ اللوحة إلى الفن المفاهيمي وما تجاوزه، انتهى إلى أن يكون سجين أسواق المافيات المالية.

هذه تداعيات وردت في رأسي، وأنا أتجول في قاعات "الأكاديمية الملكية"، وهي تقدم معرضاً حول "فن النحت البريطاني المعاصر". القاعات ، باستثناء الأولى، ليست مُكتظة بالأعمال الفنية. تكتفي إحداها أحياناً في أن تنفرد بعمل ضخم واحد. هذا العمل قد يكون تشكيلة من قطع حديد بلون أحمر (أنتوني كارو مواليد١٩٢٤). أو مربع ضخم بأسطح مستوية، من بقايا حجارة وأخشاب وخرق (توني كراغ، مواليد١٩٤٩). أو مرايا ملونة، متعارضة، معلقة بخيوط من السقف. ويُنصح المشاهد أن يراها من داخلها، على تعارض الألواح حوله يثير فيه شيئاً من إدهاش وعُجب (فكتور باسمور ١٩٠٨-١٩٩٨). أو مستطيل من حجارة طباشيرية، صُفّت على امتداد عشرة أمتار فوق الأرض(ريتشارد لونغ مواليد١٩٤٥). أو غرفة زجاجية تحتضن مائدةً وعدداً من الكراسي البلاستيكية. فوق المائدة صحون ببقايا أكل مهجورة متعفنة. وتحت المائدة رأس بقرة مقطوع، وقد تعفّن هو الآخر. وكتلٌ لا تُحصى من ذباب لا يستقر. مشهد كفيل بدفعك إلى التقيؤ (دَميان هيرست مواليد١٩٦٥)

الجمهور كان يقطع هذه القاعات بخطى ضاحكة، أو غير مبالية. أو مستاءة أحياناً. في حين تتكاثف الخطى، وتتباطأ في قاعات العرض الأولى، التي كانت تقدم نماذج من النحت واقعية، من مطلع القرن العشرين. ونماذج من مرحلة التحول الخلاق في النصف الأول من ذاك القرن على يد هنري مور وباربارا هيبورثوأبيستاين. هؤلاء جميعاً انطلقوا مشبعين بالموروث، وتأثيرات الفنون العريقة الوافدة من شعوب مختلفة. وقد كان المتحف البريطاني محجتهم في الاستيحاء. في حين انطلقت البقية، لا من فراغ فقط، بل من احتقان وإنكار إزاء الماضي، واعتمدوا المستقبلَ مصدراً للإلهام. والمستقبل تهويم في تجريد خالص. القرن الجديد يُنبئ بإعادة الاعتبار للموروث. وإعادة الاعتبار للموروث تعني إعادة اعتبار للعقل بالدرجة الأولى. العقل الذي زعم العائمون في تجريد المستقبل انعدام صلاحيته، وأعلنوا تجاوزه بيسر من يعرض مبولة عمومية على أنها عمل فني، ومن يسجل ضجيج طائرة مروحية على أنها عمل موسيقي.



هم في هذا لا يختلفون عن عسكري ينقلب بالسلاح على الدستور والقانون ويسميه ثورة، عادة ما تكون مصحوبة بأناشيد تغني، لا الماضي أو الحاضر، بل المستقبل وحده!