في قصص لؤي حمزة عباس

دروب تفضي إلى عوالم الحلم

فاطمة المحسن

لؤي حمزة عباس قصاص بصري، لا يعرفه العرب، ولا الكثير من العراقيين، وهو مثل جيله الذي نشأ بين حربين، بقي في تعليمه وكتابته يحمل طابع المدن التي ما كانت بغداد قادرة على حجب

حضورها الأدبي أو تقليل شأنه.
البصرة كموقع حدودي مرت عليها حربان، استبدلتا الاسترخاء والهدوء والطباع اللينة، بحياة تقف بين جبهتين، متوترة مشدودة الى قوس العزلة والموت والفقر. تعلّم لؤي في جامعة البصرة وحصل على الدكتوراه حول تداخل الفنون في القصة العراقية، وفي الظن ان مادة دراسته كانت من بين تطبيقات بعض قصصه.
لعله بين مجموعة من الكتاب العراقيين الذين ظهروا في العقدين الاخيرين، يمثل قيمة لافتة في مسار الأدب العراقي خلال سنوات الحصار والعزلة عن العالم، فأعماله على قلتها، تشير الى ثبات في التقاليد الأدبية العراقية التي كانت دائما على صلة بالأدب العالمي وتياراته الجديدة.
تجربة هذا الكاتب لم تكتمل بعد، وماستقرت عند نمط محدد يشكل مشتركات ثابتة يمكن رصدها، ولكن الخط العام لاسلوبه ولخيارات مادته الاولية، تشير الى فنان مرهف، يذكرنا في بعض رهافته، بمحمد خضير ابن مدينته الذي إحتفظ بخصوصية تعز على التقليد.
لؤي عباس عبر مجموعتين وقصة طويلة أقرب الى النوفيلا، يمضي الى تجارب تشير الى كاتب تشغله العلاقة بين المادة المفكر بها قصصيا وبين تقنيتها، من دون الإهتمام التقليدي بالحبكة وتطور الشخصيات في أماكن وأزمنة محددة. ومع انه يولي هوية المكان إهتماما لافتا، غير ان شخصياته تعبره مثل أطياف غير مستقرة، فهي تجسد التشظي والامحاء في وجوده، لا الثبات والوضوح.
لعل أفضل ما في تجربته محاولة إبتكار قيم تعبيرية تقوم على حضور المؤلف الفاعل داخل النص عبر تبدل أحوال شخصياته وخروجها عن الواقع من دون تورطها في عوالم فائضة عنها، اي أن لعبة القص لاتهرب الى البناء الشعري ولا الى الفنتازيا كطقس، بل هي ترتد الى داخلها في مراقبة دقيقة لعوالم تمر بين اليقظة والحلم. في الكثير من نصوصه لايقيم كبير وزن الى الاحداث التي تحرك فضول القارئ، بل هو ينسج مع قارئه صلة عبر تركيزه على الحالة، حالة الشخصية في تطور موقفها عبر تكثيف زمني، هو زمن الدوران في عقل السارد وتحوله من موقع الى آخر.
في بعض قصصه، وخاصة في مجموعته الاولى "العبيد" حاول الاشتغال على استعراض ثقافته ، وبينها الثقافة التشكيلية، كي يبتعد عن الانطباع ويقترب من نظام الوعي بالحدوس والمشاعر واللغة، ولكنه انصرف عن هذا التقليد الى تصوير الحالات الانسانية في حرجها، وكانت مواضيع الحرب والقمع من بين إختباراته لصياغة قصه حديثة يتخذ السرد فيها أشكالا من التضاعيف النفسية. مادته تبقى مفتوحة على منظورات مختلفة للأصوات داخل العمل، وحدود عوالم الحلم والواقع تتشابك الى الدرجة التي تمكّن السارد من التحرك بطلاقة خارج الأزمنة والأماكن دون المساس بتدفق السرد.
لغة الكاتب في الكثير من نصوصه، تعكس جانبا من بناه التخيلية، حيث تساعده على إستخدام الرموز المزدوجة وبالتالي توسيع المساحة التأويلية بحذف بعض القرائن. كما ان زاوية النظر غير المطروقة من بين الامور التي تشغله، ففي قصته "الصف" يدخل السارد في لعبة مسرحية، تجري في غرفة ربما هي معتقل او مركز توقيف أو مدرسة تدريب، وشخصياتها تتكون من ضابط التحقيق، ومجموعة من مأموريه وبينهم السارد، الشخص الثالث، وهو البطل الذي تتحدد مهمته بالتحقيق مع من يسميه (المجني عليه).ودون ان يمنح القارئ فرصة الإحساس بفعل التعذيب، يحاول التأكيد على أدوات القمع، ونوع المهانة التي يتلقاها البطل الذي يقف مشاركا في طاقم القمع. الصورة تحدد نوع الاستعارة التي تنشغل بتنحية أدوات القمع، قدر ما تعزز الاحساس بوجودها السايكولوجي: مروحة السقف، الهيئة المزرية للسجين، مقابل أناقة الضابط المحقق وسطوته. المهم في القصة طريقة عرضها التي تتمسك بالفاعل الثانوي حين يدخل اللعبة كجلاد وضحية في الوقت عينه، وإحساسه بالخجل من مهمته، يتوج موقفه بالضربة الاخيرة، عندما يعري مؤخرته أمام السجين بأمر من الضابط، ويستشعر بعين خياله الأقارب والاصحاب يرقبون هذا الفعل. ولعل خاتمة وعظية مثل هذه، تمتص جوانب مهمة من زخم مادته، مع انها تستكمل مناخها. ربما تكون هذه القصة الأكثر وضوحا في مناوشة موضوع القمع، بيد ان هذا الموضوع يبقى ماثلا في الكثير من أعماله، وبينها روايته الصغيرة "الفريسة" التي نشرها السنة الماضية.هذه الرواية مفتوحة على إحتمال التجريب في مادة غير مكتملة، ولكنها تحوي إنتباهات القصة القصيرة حين تقدم عروضها على هيئة ومضات مكثفة، وفيها يبرز الجانب الحسي في تلمسه العلاقة بين اللذة والموت. الكاتب لم تكن به حاجة الى الملاحظات النافلة التي يدرجها خارج النص، ويعلق فيها عن موت نمور وأسود النظام التي كان يرعاها الرئيس وأبنه، فقد كان النمر الذي يمثل رمزا في نصه قد استكمل صورته الناقصة. الموت او الإعدام، الخوف الذي يمسك برعشة الناس، كل تلك الاشياء تتخذ هيئة النمر وملمسه حين يتحسس البطل وداعته المنطوية على وحشية مهجنة. الرعب هنا محرك تلك السكينة التي تحتوي الفعل القصصي وتلجم عنفه الخفي، فالبطل يسير في زقاق الحلم قاصدا موته، صحبة النمر الذي يرعاه: ((ستتطلّع، في حذر، تجاههما عشرات العيون، من دون أن تراهما، عيون لاترى إذ ترى، ولا تتبين، عيون خائفة من تبدد شعورها بالخوف أكثر من خوفها من فقدان إحساسها بالأمان.يكون لنظرها وقتئذ إرتجاف لن يجهد النمر في إلتقاطه، فيستدير الرجل، رجل السيارة، إستدارة غير مكتملة بعد أن يلتقط تغيرا ما، خفيا في إيقاع الخطوات، ليلتقي طرف عينيه بعيني النمر المترصدتين، وبإشارة غامضة، رفة جفن، أو بريق حدقة يكون النمر قد قفز في فضاء آم البروم وأعاد للساحة رائحة كثيفة، لمرارتها خيط من رماد مفتول.)) اللعب بالكلمات مهمة القص في تنظيم التجربة، فهو يرثي مدينته البصرة التي ((تتلوى، وتنفخ بوق ميتتها))، أنها مسورة بجنون البطش، في وقت تبدو وكأنها ترعاه وتستبطنه في حلم أبطالها: سهيل الذي يكتب على جدران غرفته أسماء الجنود في "ظهيرة واطئة" ، وهذا الذي يبحث عن أبي الخصيب الضائعة في "النوم على العشب" والعبد عند أمير المحمرة يتولى نيابة عن سيده قتل أخيه كي يستولي على الامارة في نص "العبيد". تبادل المواقع بين ثالوث الرحمة والقسوة والقمع، تتساكن في اقنعة المدينة، وعند الشخصية الواحدة التي تقوم بهذه الادوار مجتمعة. مشاهد الحلم تتكرر مثل مشهد الاعدام في الساحة : ((لم يكن وحيدا حينما سقط على الرصيف، كان شبيهه معه وقد لبسه كما يُلبس المرء قميصا.)). قصته " اتجاه (الباب المعظم)" يصف السارد فيها مسيرة باص يعبر قلب بغداد، ويمضي الى حيث تتبعه عينا البطل في وصف محايد، ولكن لمستين سينمائيتين تعيدان قراءة المشهد اليومي لحياة الناس، فهناك الزمن الذي يروي فيه السارد، وهو المستقبل وليس الحاضر او الماضي، وهناك وعي السارد بمفهوم المشهد، اي نوع تنظيم مادته او إعادة كتابتها في ذاكرة السرد. فهو يحتفي بقوة الملاحظة التي يملكها السارد، مثلما يستخدم تلك المَلكة في الحذف والاستغناء والإنكار. في مجموعته "ملاعبة الخيول" التي اصدرها قبل سنتين، تمضي تجربته نحو تأكيد هوية منوعة لنصه، هي استمرار لنهجه الاول، وإن بقي يحمل زخم بداياته الاولى، مثلما يحمل بعض وهن واستطرادات تثقل مادته باللعبة اللغوية، غير انه يمضي نحو آفاق تضع لمسات تلون المشهد القصصي العراقي وتثريه بالطبائع والرغبات والمزاج الاجتماعي لمنطقة معينة يستمد منها النص كينونته.

علامات اخراجية... المركبة-الشبح

حميد عبد المجيد هادي الله

المسرح باث معلوماتي لغته (العلامات) وهي نوعان حية وشيئية، الاولى تتمثل في (الممثل) بشفراته الألسنية واللاألسنية-بعض المسرحيات فيها حيوانات حية-الاداء شفرات حركية وصوتية يبثها الراسل الى صنفين من المتلقين، الصنف الاول مستقبل ضمني على المنصة أو مايماثلها، والاخر هناك في الصالة، والذي يستلمها عبر قنوات (مشتركة) هي القنوات الصوتية والبصرية والشمية.
العلامة حسب تش.سي بيرس-نقلاً عن د.نهاد صليحة هي (الحصيلة الترابطية بين الدال والمدلول، وتكون بعلاقة تجاوز أو تقارب مع الشيء الذي تعود اليه). ويقارب مفهوم اديث كيرزويل للعلامة السياق ذاته بحدود (عصر البنيوية-المرجع) فالعلامة (إشارة تدل على شيء آخر غيرها بالنسبة للباث والمتلقي، على نحو إنطوائها في ذاتها على صلة تولف بين دال ومدلول في علاقة تنتج دلالة) الا ان كير إيلام يحدد (العلامة المسرحية) وفقا لمصطلح سيمياء الدراما على انها (حامل مايحمل عددا غير محدد من المعاني في الترتيب الثانوي وفي اية نقطة من مفاصل العرض).
العلامات انواع منها: الاصطلاحية والمصاحبة والطبيعية والصناعية و الايقونية والاشارية والرمزية.
وتقترح أمينه رشيد في بحثها (انظمة العلامات-السيموطيقا في الوعي المعرفي المعاصر) تحديد العلامة الفنية ضمن العناصر التالية: رمز محسوس يبدعه الفنان، ومعنى مودع في الوعي الجماعي، وعلاقة تربط العلامة والشيء الذي تشير اليه في الواقع.
ويصنف (ياسلاف) المجموعات العلاماتية المسرحية حسب (قناة الايصال) و(شكل التعبير) وتنظم بالاعتماد على القناة الصوتية (الكلام، الاصوات، الموسيقى والمؤثرات السمعية) وعلى القناة المرئية (بناء المسرح، الديكور، الاكسسوار، اللوازم والعدد والتأثيث، الحركة..) ويقترب رأي د.آن آوبر سفيلد من هذا التحليل في تجميع العلامات حسب ماهو سمعي وبصري، الا ان اوبرسفيلد وياسلاف يهمشان مؤثر الشم وهو متداول في العروض الحداثية.
(المركبة-الشبح) علامة اخراجية سارية في عدد من العروض المسرحية وهي اما مجسدة أو متخيلة. التوصيف الشبحي بواعثه عنصر (الايهام) في المسرح، والتكوين الماثل كتصميم للديكورست والمخرج والمصمم، ومفارقة التصميم للهيكل الفني ازاء الهيآة المألوفه له في الحياة اليومية، وفي حال استخدام المركبة كما هي في الحياة الدنيوية فالايهام يتولد من وجودها في مكان نقيض هو المكان المسرحي والزمان المسرحي ايضا، والاستخدام المزدوج لها تبعا لغائية العرض، في حالات هي من موجهات الرعب والعدوان مما يتلاءم وصفة الشبح، وفي حالات تقارب (الطيف) الجميل المحبب، وثالثة تكون محيدة-والباعث المهم الاخر ظهورها المبكر في السرديات كما الملاحم و الاساطير والحكايات والميثولوجيا والاديان، اشير الى (عربات الالهة) و(بساط الريح) و(طيران ايكاروس) و(عباس بن فرناس) و(قوارب الهنود الحمر السحرية المحلقه) وسواها، وهي استنباءات سبقت العلم.
مركبات مرعبة تمثلت في (المدرعة مكبث) تأليف واخراج د.جواد الاسدي، رمز للمجازر الصهيونية ضد الشعب الفلسطيني، ماثلتها (آلة حربية) في (الاغتصاب) لسعد الله ونوس اخراج د.جبار خماط، وابشعها (السيارة) و (الدراجون) في (مكبث) مسرح الصورة (فرضية ذاكرة) ا.د.صلاح القصب، جسدت العروض الثلاثة بشاعة الاغتيال السياسي الان بعيدا عن زمن مكبث في مسرح الصورة، عربات البشر تعمل في الاتجاه المعاكس (لعربات الألهة) التي تهبط في فضاء المسرح لانقاذ (الانسان) من الفناء.
الاشتغال المأساوي للآلة نستكشفه في الصراع بين الانسان و (قسوة) الطبيعة كما في عودة المركب الفارغ (مركب بلا صياد) لالخندرا كاسونا، والرحلة، رحلة المهاجر الى الأبديه في (مهاجر بريسبان) لجورج شحادة، بواسطة العربة التي يقودها حوذي (اخراج الاستاذ سامي عبد الحميد).
وعربة (الأم شجاعة) رائعة برتولت برخت المثيرة للجدل (عرضت في البصرة اخراج د.كريم عبود) رأي اعتبر الالة وحمولتها والأم (حالة تعبيرية) لاستغلال طبقة مفضوحة تضحي بابنائها، رأي معاكس وضعها حصراً ضمن معاناة كسب العيش والتمسك بالحياة في ظروف كارثية، واسقاطات أخر.
الالة مصدر معاناة (البلامة) وتعرضهم لفقدان مصدر الرزق نتيجة احتضار مهنتهم المعتمدة على (الزوارق) بسبب تقدم العصر ودخول الة متطورة منافسة (الباص) في مسرحية (الشريعة) للفنان الرائد يوسف العاني، ويعاني المدرس المدقع ايام الحصار التسعيني الأسود من متاعب مهنة اضافية (سائق) سيارة في (الى اشعار آخر) اخراج الاستاذ سامي عبد الحميد اذ تتحول الالة الى أداة نقمة بدلاً من النعمة الامل الخائب المحبط آنذاك.
تتخذ المعاناة صنفا آخر يطفح بالخوف من المستقبل والهجرة والطوارئ عندما تكون (الالة) تحت رحمة أهوال البحار كما في (اعالي البحار) لمروجيك، وهجرة فقراء شيليين الى امريكا بحثا عن العمل في (تألق جو اكان موريتيا ومصرعة) لبابلو نيرودا اخراج بنيان صالح، و (السندباد البحري) و (رجل من ماء) و (السفينة) لجبار صبري العطية، وغربة بحارة عراقيين في (يبحر العراق) مسرحية بنيان صالح، وغربة الشاعر (بدر شاكر السياب) في مسرحية (غريب على الخليج) اخراج د.طارق العذاري.
استمدت (المركبات) كونيتها من رحلاتها الفضائية الى كواكب اخرى كما في مسرحية (الصحون الطائرة) اخراج الفنان الرائد الراحل ابراهيم جلال، وللفرار من كوكب الارض اثر تعرضة لاسلحة دمار شامل كما في (اولئك) اخرج واعداد حيدر منعثر، حيث يؤسس (الاستبداد) هناك كما على الارض!.
ربطت (المركبة) بآلية الزمن في مساراته الغامضة! التي تبدو ظاهرياً الى امام! في مسرحيات يتحرك فيها الزمن والوقائع بين الان والامس داخل عربة قطار في مسرحية الشاعر صلاح عبد الصبور (مسافر ليل) وراكب قطار غير معني بالانطلاق والوصول والمحطات في (ياطالع الشجرة) لتوفيق الحكيم.
المركبة طيف متآلف مع الانسان يمكن استنتاجه من تلك العلاقة الوجدانية بين الحوذي (حمادي) و (عربة الربل) بخيولها في منلوكه العاطفي الرقيق اثناء مرضه، مثل الدور فناننا الكبير يوسف العاني في (النخلة والجيران) معدة عن رواية المبدع غائب طعمه فرمان، وفيها ايضا تلك العلاقة بين مصلح الدراجات المقتول (صاحب) والدراجات الهوائية، كذلك الترابط بين (الفتى والفتاة) وآلة النسيج (الجومة) في مسرحية (خيط البريسم) للعاني اخراج د.فاضل خليل (للمقارنة) تباين ظهور (المركبات) في مسرحنا مابين تصميم تقليدي (محاكاة) وحضور لاليات حقيقية صادمة بضجيجها وعنفوانها، وتراكيب فنية متخيلة كلاً واجزاء في بعض العروض، واخرى تكوينات علاماتية اشارية، قماشة، يافطة، أشرعة، قطع كبيرة اسفنجية كما في (اولئك) باثة للقلق واللاتوازن وحسب جيندريك هوتزل وهو مخرج ومنظر مسرحي أحد مشاهير مدرسة براغ (كل شيء على المسرح هو إشارة لشيء آخر).
المركبة-الشبح عجلة الخيال الجامح نحو المجهول منذ ان قادها أبو لو متنقلا في الكون، وهابطاً على المسرح-بفعل الأله في الآلة-تسير الاحداث، وتطلق المخيلة (هذه الطاقة الهذيانية) غير المدجنة حسب رولان بارت.

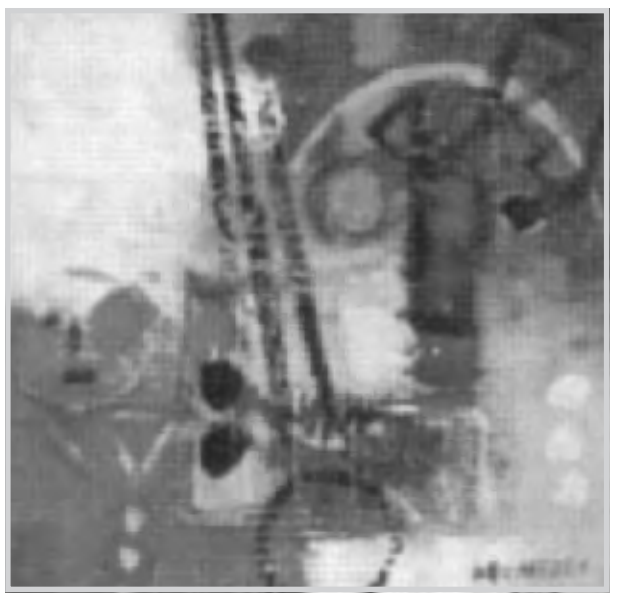
متابعة

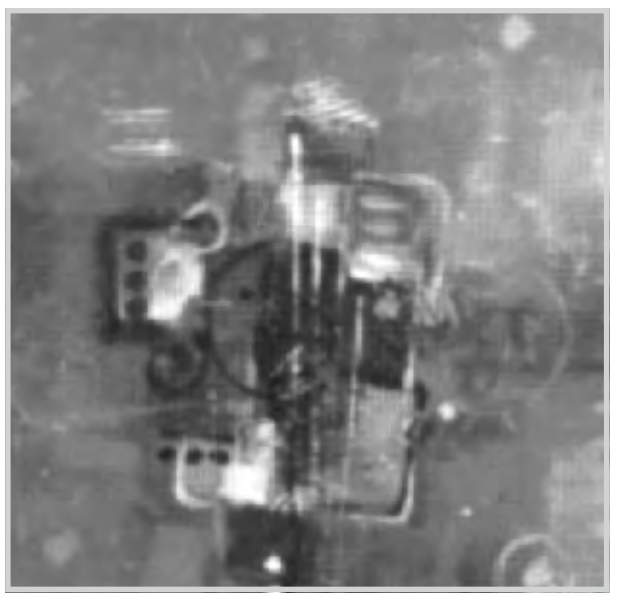
ضمن فعاليات مهرجان الجواهري الثالث

الرسام كاظم ابو مدين: العودة الى العلامة المشخصة

خالد خضير

على هامش مهرجان الجواهري الثالث الذي أقيم للمدة من ٢٦ لغاية ٢٨ تموز ٢٠٠٥ أقيم على قاعة الواسطي في مبنى وزارة الثقافة معرض الرسام كاظم أبو مدين للمدة من ٢٦ لغاية ٣٠ تموز ٢٠٠٥ تحت عنوان (الخطاب الجمالي الثالث ٢٠٠٥).
يجسد معرض الرسام كاظم أبو مدين محنة الرسم العراقي الحاضرة حينما يضع الرسام قدماً في الحداثة، حيث التجريد الحر الذي لايبقي من مشخصات الواقع شيئاً ويضع قدمه الثانية بشكل يجعله (أميناً) لمنطلقات تعود لنصف قرن مضى في (تحقيق الروح المحلية) من خلال ادخال موتيفات هندسية طالما استخدمها رسامو جماعة بغداد للفن الحديث، وبذلك فهو يتذبذب في مواقفه المتحققة على سطح اللوحة بين جاذبين يجاهدان في الهيمنة على اللوحة وأشكالها بشكل خاص، بين التجريد المطلق حيث البناء اللاشكلي للوحة وبين (المشخصات) التي أما ان تعيدنا الى الواقع (بدوائر ومثلثات ونوتات موسيقية واشكال لتماثيل تشابه الآلهات الأفاعي) بينما يحاول نقل الدوائر خطوة آخرى باتجاه المشخص من خلال تحويلها الى وجوه مبنية من دوائر بثقبين وهي كما أكد بيكاسو في تعليقه على كتاب براساي المسمى (اشكال خطوطية جدارية) حينما وقعت عيناه على فصل يدعى (ولادة الوجه)، وهو تجميع لصور فوتوغرافية لوجوه نفذت من ثقبين أو ثلاثة ثقوب في جدار، فأكد وقتها ان ثقبين فقط يمكنهما ان يشكلا علامة الوجه من غير تجسيده، واذا ماحاول الرسام إخفاء مرجعياته البصرية فسوف ننتهي الى العودة لمنجز سابق كرسه عدد من الرسامين منذ خمسينيات القرن الماضي (جواد سليم، خالد الرحال، ستار لقمان، ضياء العزاوي في سنواته الاولى...).
يضعنا كاظم أبو مدين اذن أمام محنه السماح للنثري (=اللغوي) باعتباره مهيمنة فكرية للمنجز البصري من خلال ربط لوحات المعرض بطريقة قسرية أحياناً لتنسجم وهدف المهرجان في الاحتفاء بالشاعر الجواهري حيث وصل الحد الى إدخال صور الشاعر الجواهري ضمن موتيفات احد الاعمال وهو العمل الذي بلغ فيه الجمع بين المشخص (=النثري) والتجريد (البصري) أقصى مديات التناقض في البناء الداخلي للوحة، صورة اكاديمية وسط حشد متناقض من الموتيفات الشكلية التجريدية والمشخصة بشكل مختزل جداً، وهو اسلوب ذو حدين مارسه قبله الرسام العراقي المقيم في لندن هاني مظهر، الا ان توفر الاخير على قدرة لونية ضخمة وقدرة اختزالية جعلته في منأى عن الوقوع في الجمع بين المشخص والمجرد بشكل قسري أحياناً.





الواحد أكثر

سهيل نجم

كونه قربي لا يدنو أكثر
في فضاء روحه سنابل منتفخة
وأنا روحي
محض مفازات قاحلة
تطل على العالم
محيطه يعج بالسكينة
وأفقي يهرب إلى المنتهى
طريدا.
كلما الشمس غابت
يعود النأي،
كلما باغتني الثلج
يتكون الحلم
وأكون غريبا
لاماآذن تمسك بغيومي ولاشرفات تذيب الحزن
وهو جالس هناك
قريباً مكتفياً برؤيتي أدنو
واحداً أو أكثر،
ريتما
تجاوزت انفصاله عني
غير أني
كثيرا ماكنت أعود لأناى
كأنني أنتظر تلويحة الطيف
وهو هناك
لاهيا بأعجوبة انكساري
واشتعال الأمنية
ساعتها
كان الضوء يهطل على التراب
وعبق الأغاني يلمع،
كان جرح الجنون يمر من أمامه
ينادي يامن هناك يامن...
وهو يزجرني بالرضا الأبدي
عن عزلتي عنه
وعن خوفي من الطيران
إلى جنته.

٢٠٠٤/١٢/١٦