عن أجيال الخطر والخوف من المستقبل

قاسم محمد عباس

ربما لم يتوفر لبعض النقاد قراءة الكلمات التي كتبها القاص محمد خضير في جريدة ملتقى السياب التأسيسي ، بعنوان : " أجيال الخطر " هذه الكلمات وضعتني في مناخ قراءة سريعة للتغير (الانهيار) الذي حصل في نيسان ٢٠٠٣ .

محمد خضير يقرأ التغيير (الانهيار) قراءة اختزلته بوصفه اقفالاً للنهايات المفتوحة لتاريخ الطلائع الأدبية، كاشفاً عن رؤية اغفلت الشروط التاريخية لظهور الحركات الأدبية، وكأن التراكم نتيجة خارج سياقه التاريخي والسياسي،وحتى لا ابدو انني أضع اليد على مواطن تحتمل أكثر من قراءة أو تقع في زاوية المواربة أرى ان قراءة محمد خضير كانت بحاجة لشجاعة وجرأة ووضوح أكثر كي يقول ما يريده ، فلم تنفع فكرة الوقوف وراء قيمة التهويل التي تبناها الكاتب ، كان يتوجب الخروج من مواربة دفنت فكرة عظيمة في تربة الخوف .هذه الظروف ومعرفتي بالكاتب دفعتني لقراءة عمود أجيال الخطر بعيدا عن الحيرة التي وقع فيها محمد خضير ، أو الازدواجية التي تخلفها قراءة العمود، فالقارئ لن يفهم ان كانت تلك الكلمات تأبينا للماضي ، أم انتقادا للحاضر ، وهذه في حد ذاتها رؤية مشوشة لمصير تاريخ أدبي يمتد الى ما يقارب القرن من الزمان.

ثمة أنفاس ندم على ماض مات بقوة المتغيرات التاريخية، ماض لم يزل الخوف منه يملأ القلوب رعبا، وهو الخوف ذاته الذي أسكت الكاتب وأجيالاً بأكملها عن جرائم أدبية وفكرية، اجيالاً صمتت وفي صمتها أشارت الى حقيقة أيضا، أما تداعيات التغيير النيساني فلا يمكن ان يختزل في فوضى تدمير المتحف وحسب، والسكوت عن تفشي ثقافة الموت التي تتكرس بوصفها بديلا عن الماضي الرهيب.

فسواء وصفت تداعيات التغيير وفوضاه بنيسانية الميل او تموزية الهوى ، فإن ثمة ذاكرة كانت تصرخ للخروج من صمتها، للخروج من سريتها التي لم تكن مقدسة ابدا، ذاكرة اسكتت بقوة الفكر العنيف والسلاح. وبقدر تعلق الامر بالسياب فقد بقيت أسراره تصرخ على مدى عمر جيل دار المعلمين وجيل الطلائع والجيل الضائع والستيني وما تلته من الاجيال. ثمة ذاكرة ورقية قبعت في صناديقها ، لم تسمح للحرية العظيمة بأن تنشر مطارداتها وظروفها الوحشية التي عاشها بدر شاكر السياب.

لا استطيع ان اصدق حقيقة هذا الخوف المضمخ بقدسية مزعومة لتاريخ سري طالما ارتبط بالخطأ ، كل سر منها يشي بوثنية ولدت من رحم خطأ قاتل . كيف يمكن ان يكون كشف السر كفراً أو هرطقة أو مؤامرة أو حتى أغلاقاً لنهايات مفتوحة لأجيال ارتبطت بالسر كثيرا؟

ان مقاربة التغيير (الانهيار) بمناخ هولاكوي لايختزل ما حدث بهجمة نهب وسلب وحرق وهتك للأسرار قام بها حقيقة جنود المستعصم ذاته،ورجالات صالوناته انفسهم ، ولا تشوش هذه المقاربة صورة الآمال الكبيرة لمستقبل يحاول النهوض من بحر دماء يتسع كل يوم في بغداد.

لم أفهم على نحو واضح لماذا يتم اللجوء دائما إلى ندب وبكاء طويلين على المتحف العراقي عندما نستقدم تصوراتنا عن التغيير. لقد حاول بقايا التموزيين تدمير المتحف انطلاقا من فكرة المحو ذاتها، ونسوا او تجاهلوا ان المحو فكرة في طبقتين ، أساسها الكتابة، فكلما انطلق المحو تركزت الكتابة في جهة الأخرى، ولكن لماذا يختزل التغيير بالبكاء على المتحف الذي دمره مؤسسو المحو أنفسهم ؟ لا افهم لماذا لا ينفك الستينيون الناجون من الانهيار الا الوقوف عند جرح المتحف ومن ثم ترميز هذا المتحف واختصاره بالماضي ، فالمتحف ماض وحاضر ومستقبل، فحميد سعيد يبكي على المتحف وهو يعلم ان المتحف جرح وقتل وسرق مرارا على مدى أكثر من أربعين عاما على مرأى ومسمع منه .

هل هي الوسيلة الأروع للاقتصاص من الحاضر، أم انها نوستالجيا رؤيوية لطور مات ، وكشف عن رغبة مكبوتة بما ينسجم مع المرض . السجن في الماضي.

أما التهكم المضمر من أجيال المنافي على النحو الذي قدمه محمد خضير بوصفه جيلا يعبر عن شيزوفرينيا معاشة بين اللغة والثقافة وتقديم هؤلاء بوصفهم يخوضون حربا بين الجذور وسايكولوجيا الانسلاخ، انما هو سؤال دامٍ عن جسد ممزق لأمة انتهكت ، لكنه أيضاً نظرة مبسطة لأجيال المنافي الذين هربوا بأجسادهم وذاكرتهم والهمونا عقودا، وتصبرنا بنجاتهم زمنا أمر لا يمكن تصديقه على النحو الذي قدم فيه، ان كانت هذه هي الحقيقة .

على مدى السنوات الثلاث التي سالت فيها دماء العراقيين لم يقف شاعر او كاتب من كل تلك الأجيال أو ما تبقى منها أمام أوردتهم القتيلة، وقطع المتحف المسروقة تستعاد تباعا، واشلاء أطفال بغداد تتناثر تباعا دون استحضار لأية ذاكرة أو جيل .

اذن عن أي جيل يجب أن نتحدث ؟ عن أي خطر أو وثيقة يجب ان نتحدث ؟ وعن أي خوف يجب أن نتحدث ؟ عن خوفنا من الماضي أم خوفنا مما يجري أو خوفنا من المستقبل .فسواء كان التغيير انهيارا أم لا، فثمة تاريخ جديد يكتب وسط الحرائق والاسرار المفضوحة،وهو بداية جيل ينهض من وسط الاضابير والسراديب والنوافذ المشتعلة ، أو يخرج من أضابير الموتى الذين لم يعلم عن قتلهم شيء عبر أجيال الماضي برمتها. واذا ما تركز الكلام حول السياب او صار السياب موضوعا لمقالة أو عمود، فها هو مرة أخرى يقرأ بوصفه وثيقة لم تكتمل ، فلماذا الخوف من كشف الأسرار، وكيف يمكن الجزم بأن الأسرار تسبح في نهر مقدس ؟ لقد كان بدر شاكر السياب من أوائل ضحايا التموزيين ، من أوائل شعراء الحيرة بين الموت والحقيقة. لست مندفعا كثيرا للخوض في الكلام عن سرقة ذاكرة العراق الحية بمتحفه ومخطوطاته وأسرار أجياله، لأنني منذ لحظات الانهيار الاولى كنت وأصدقاء آخرين نركض هنا وهناك نتوسل اللصوص والتموزيين ان يتركوا المتحف وان يتركوا دار المخطوطات، وان يتركوا المكتبة الوطنية، لانها تخص الجميع دون ان نتباكى او نبكي. لقد خطونا نحو الخطر دون بكاء، توسلنا القتلة والتموزيين ان يبقوا على الصناديق مقفلة ولكن دون جدوى.

اشعر بالأسى لأنني سمحت بنشر اضبارة السياب على صفحات المدى ان كان ذلك هرطقة وكفرا، اشعر بالأسى لانني استحضرت صورة بدر الجديدة من عمق غرف الأمن ، اشعر بالأسى للانهيار الذي أغلق ما كان مفتوحا من التأويلات، اشعر بالأسى من كلمة (الانهيار) ذاتها، أشعر بالأسى لاننا سمحنا بخروج صرخات الضحايا من توابيتها ما دمنا من حفر القبور. اشعر بالأسى من اللعنة التي ستطارد الماضي بأسراره والشغف بكل تلك السرية . اشعر بالأسى لوصف ما حدث في نيسان ٢٠٠٣ بالانطفاء، أشعر بالأسى لغروب نهارات مطابع العصر الدموي ، أشعر بالأسى (لجمود حداثة الجامعة العراقية) !! اشعر بالأسى لأننا اعدنا فتح ملف الجريمة من جديد ، أشعر بالأسى ونحن نسرد اعترافات الضحايا بوصفها فتحا للقبور، أشعر بالأسى اننا نختزل هوياتنا كلها بهوية واحدة، أشعر بالأسى لأن البعض يصر على البكاء على ماض نخاف منه ،أشعر بالأسى لأننا نخاف كل هذا الخوف من المستقبل.

نزهة.. بعيدا عن يونسكو وقريبا منه

د- فاتن الجرام

شهد المسرح الوطني يومي ٢٥و٢٦/١٢/٢٠٠٥ عرضا لمسرحية يونسكو "نزهة" من اخراج الفنان احمد حسن موسى، وهو نص معالج من قبل هارولد بنتر والمعالجة التي عرضت على المسرح الوطني للدكتور فاضل خليل، وهو عرض يستحق هنا طرح ملاحظات عنه واليه.

ان المعالجة الدرامية امر منوط بقراءة مستقلة للنص يقوم بها الدراماتورج تستوجب منه الاستكشاف وتبيح له حق الاستبدال ايضا، غير ان القراءة لا تكون معزولة عن الواقع الذي يتحرك عليه النص الاصلي كما وليست بمعزل عن واقع الدراما تورج المعيش، فإذا كان الاحتلال واقعاً نعيشه ولا يمكننا التغاضي عنه، فإن العدوان امر مر عانينا منه كشعب ولاكثر من مرة وبشكل مزدوج عدوان خارجي وآخر داخلي، واذا حمل النص تلك الاشارات الفكرية، فان الاخراج وضحها بأسلاك شائكة وازيز آلة الحرب، فتجاوز ازدواجية المفهوم واكتفى بالاشارة الى العدوان الخارجي دون المساس بمسببات الاحتلال والخراب.

هنا لا نطالب النص بأن يختزل مشكلات العراق كلها ليكون موضوعيا في تناول الواقع الحزين الذي نتحرك عليه، ولكن الاخراج لديه المساحة الكافية لتجسيد الدلالات ولا سيما هذا العرض الذي حمل معه توظيفا للفضاء غير تقليدي، فالبحث في دلالات الديكور والفضاء المكاني سمة دعا اليها بريخت وسبقه فيها مايرخولد وتزامن معها في الدعوة آرتو ايضا.. وبالرغم من وجود مسافات بين تلك المدارس غير انها مسافات، وليست حدوداً ثابتة غير متحركة، وبالرغم من عداء يونسكو وآرتو لبريخت غير ان موسى بدا هنا متأثرا بهم جميعا في معالجته للفضاء المكاني، فحركة الجمهور على الخشبة الدوارة للحاق بفضاء التمثيل ليست بدعة اخراج عراقي بل هي متضمنة في المسرح وقرينة حيث حلم آرتو بمقاعد متحركة فترجمها موسى الى مقاعد فوق خشبة المسرح الدوارة.. وهذا ليس عيبا في الاخراج بل بادرة ذكاء وانفتاح على مناهج الاخراج المختلفة، وان يجمع النقاد على ان المثيل الاخراجي لمسرح العبث هو مسرح القسوة، اذ يكاد يكون آرتوتوأما ليونسكو غير ان معلمي الاخراج الحديث بروك وغردوتوفسكي يؤكدان على تركيب المناهج شرط اتقان توظيفها.

لقد وجدت الفنان احمد موسى ناجحا في توظيف المناهج بقدر ما تماشت وطموحه الفكرية في تصوير الواقع الذي تحركت عليه شخوص د.فاضل خليل. غير ان الحل البصري الذي اغرق في الرومانسية التي بدت جميلة ومؤثرة كاستخدام قاعة النظارة لتبدو أفقا متصلا بواقع حركة الممثلين لتبدو السلالم والمصابيح خلفية تنم عن البعد التاريخي لمدينة الحدث فكانت بغداد التراث بأغنية (جيمالي والي).. وكان الازدهار ممثلاً باغنية نجمة لحسين نعمة واغنية اخرى لانوار عبد الوهاب وهي رموز لثقافة ازدهرت في السبعينيات لم ينتجها النظام البائد بل انتجناها نحن جموع العراقيين مثقفين وسياسيين. ثم توالت الحرب ليمر عازف الجلو على كرسي معوقين كنتيجة حربنا ضد ايران.. هذه الرموز بقدر واقعيتها وجماليتها وتعبيرها عن فكر المخرج، غير ان الواقع التاريخي يحمل آثاما أكبر وأكثر فظاعة وبشاعة.

وبالرغم من كل الاشارات للخراب ظلت خلفية المنظر (قاعة النظارة) منارة وجميلة فلم تسقط المصابيح ولم تشوه بغداد التي هي اليوم ليست بأفضل من قرية عراقية من ثلاثينيات القرن العشرين.

بدا المخرج والنص منتميين وهنا يبتعدان تماما عن يونسكو التجريدي الباحث في اللاجدوى المسقط كل النظريات.

وظل القريب من روح يونسكو متألقا بفنه.. الممثل باسم الحجار الذي لعب دور الشخصية اللامبالية.. المتقبلة والرافضة في الوقت نفسه.. وجه حواراته دون معايشة الكلمة بل اوجد معادلات بصرية لافكار توحي بها تلك الجمل التي تلعب الخواء وما حوله.. هذه حقا شخصيات يونسكوية وبحاجة الى ممثل طقوسي يستوعب فلسفة الكاتب ورؤيا المخرج واذا كان لقاء موسى بالحجار ليس الاول كما علمت فشكلا ثنائيا جيدا.. وكان قريبين كمخرج وممثل من الشخصية العبثية.. غير ان الشريك التمثيلي كان بعيدا جدا فيبدو ان الفنانة الشابة فرح في لقائها الاول مع موسى والعبث ظلت تعادل الكلمات العبثية بمشاعر مبالغ بها سحبتها خارج اطار الفضاء كله.. وهذا لا تتحمل مسؤوليته وحدها فهي والحق تمتلك مرونة صوتية وجسدية كان يمكن ان توظف لتعطي دلالات اكبر وتجعلها مرغمة على التقرب من الشخصية.

لم تخل نزهة من متعة ولكنها بحاجة الى تصحيحات فكرية فأما تكون مجردة فعلا او رمزية شرط ان تحقق فسحة لفكر انساني نحن بأشد الحاجة اليه الان.

ألوانها من القرية الإندونيسية الخلابة

نوراني جوناوان .. فنانة شعبية بمرجعية إنطباعية

وارد بدر السالم / ابو ظبي

لا شك في أن الفنانة الإندونيسية "نوراني جونان" هي وريثة الفن الكلاسيكي الإندونيسي ، فتجربتها غير القصيرة في الفن التشكيلي ، وما حملته من بصمات واقعية ، تشكل مشهداً واضحاً على كلاسيكية رؤيتها الى الواقع والبيئة الإندونيسية ، لكن برؤيا فيها من الخصوصية الشيء الكثير ومن الفرادة الفنية ما يجعل لوحتها لا تنتمي إلا إليها ، مستفيدة من بيئة شعبية وقروية لها خصال الإبهار والجمال الطبيعي ،

وقد جاء معرضها الأخير الذي أقامته في أبو ظبي كرسالة فنية لا تنعزل عن المشهد الفني الإندونيسي أو الآسيوي بشكل عام .

الفنانة جوناوان رسامة تحترف الإنطباعية بامتياز وتنوع على الطبيعة بشكل جذاب ، تساعدها في ذلك وفرة الألوان الباهرة التي تجيد استخدامها بمهارة وذوق رفيع ، وهي أمام الطبيعة تستعير كل الألوان بلا تحفظ ؛ تلك الألوان الصارخة التي تشف عن بيئة شخصية وتقاليد وأساطير محلية شعبية ، تمكنت من توظيفها بريشة متمكنة وهي تعكس الجو الإندونيسي من خلال قرويته وفضاءاته الشاسعة من الحقول والمراعي والجبال والقرى ، وتفيض في التفصيلات الواقعية وتختار نماذجها من الأطفال والقرويين والبسطاء من الناس الذين ينظرون الى الحياة بذلك الشكل الجميل الذي يتجسد في كل لوحاتها .

زيتيات جوناوان حافلة بالحياة ، ومع تكرارها للوحاتها ولكن بتنويعات فنية ، يمكن تلمس الأثر (الآخر) في نشاطها المكثف حول القرية ، ومن السهولة إحالة لوحاتها الى ذلك الأثر الخارجي والتأثر الذي لم تستطع التخلص منه وهو أثر الفنان العالمي " بول غوغان" الذي ترك بصماته الإنطباعية جليّة على هذه الفنانة المجيدة ، ويمكن تأمل لوحاته الكثيرة ومطابقتها مع لوحات جوناوان ، لاسيما لوحاته عن النساء "التاهيتيات" وبقية لوحاته الإستوائية التي رسمها في القرن الثامن عشر وهو يتخرج من أحضان الإنطباعية ليكون قريباً من منابع الإبداع في الطبيعة ، وهي المنابع الأولى للمدارس الواقعية والإنطباعية ، وهو القائل "أن الفن تجريد استخلصه من الطبيعة بالتأمل فيها

وأمعن التفكير جيداً بالخلق الناجم عن ذلك" وهكذا حط الرحال في "تاهيتي" ليكتشف سر الإبداع الأول وسر الطبيعة البكر ويرى الناس كما هم ، لاسيما النساء ، وهو ما ستتبعه الفنانة جوناوان بتركيزها على النساء بشكل لافت للنظر، النساء اللواتي خرجن من الطبيعة البكر بقاماتهن المشدودة وزينتهن القروية بملابس القرية المزركشة ، كالنساء البولونيزيات وهن يتصدرن المشهد الإجتماعي اليومي ويحتفلن بالطبيعة بطقوس أسطورية شعبية .

نساء جوناوان يشبهن النساء التاهيتيات ولكن بطبيعة إندونيسية محلية صارمة ، ذات نكهة آسيوية فريدة في تكوينها الشعبي والبري الذي عادة ما تحتفل به الألوان الساخنة والباردة ، بمقدرة ريشة صانعة لجماليات المكان وفرادته وتثوير مكامنه السرية ، بطريقة انطباعية متأثرة ومؤثرة أيضاً ، لاسيما أن الفنانة جوناوان تستدرج الحس الشعبي بأقصى مدياته بزهو الألوان وانعكاساتها النفسية على الوجوه وهي تصنع حضورها بشفافية عالية .

فتصح عليها تسمية : الفنانة القروية التي تمسك باللحظة القروية الطازجة وتصنع منها أسطورتها الشخصية وبالتالي أسطورة القرية المكتظة بكل ألوان الطبيعة لاسيما الحارة منها ، وهي لا تتحفظ على أن تستخدم أي لون مهما كان صارخاً ، فالأحمر الفاقع لديها رديف الأخضر الزراعي ، والأصفر اللماع رديف الأزرق الصارخ وهكذا تخلط ألوانها بريشة عارفة ولافتة للنظر .

ترید الفنانة جوناوان أن تضع بصمتها الشخصية على لوحتها ، لذلك تعمد في كل اللوحات تقريباً بأن تجعل من أصابع النساء طويلة وممتدة ، بحركة زيتية طيعة ، وتبني أجساد نسائها بمنحنيات وتكويرات وخطوط متقنة ، لتعويض الإسقاطات النفسية الناجمة عن تأثراتها بالانطباعيين الأوائل ، لكنها تتطلع دائماً الى أن تكون لوحتها مميزة رغم اغترافها من المعين الإنطباعي وهو معين ذو تراث كبير بلا شك ..

بطاقة نوراني جوناوان

ولدت الفنانة جوناوان في إندونيسيا وتعلمت مهارة الرسم منذ عام ١٩٦٧ من المايسترو هندرا جانوان الذي كان زوجها ، كما إنها تكتب القصة القصيرة وترسم الصور القلمية في أعمالها على صفحات مجلة مانجل..

أقامت معارض فردية منذ عام ١٩٨٩ في جاكارتا والمركز الثقافي الفرنسي في باندونج وفي سانجار سيلار بومي وفي بلادي بودايا وفي صالة "دي" وفي مركز ردهة التجارة العالمي في جاكارتا ، كما أسهمت في عدد من المعارض الجماعية منذ عام ١٩٧٠ مع الرسامين الشباب في باندونج ومعارض التنمية في استوديوهات الرسامات الإندونيسيات وفندق هيلتون وفي ستوديو سنت باندونج ومعرض سيلالوراهمي الجماعي مع مينياتجوني في جاكارتا ..