أسلبة العصر والفوضى المنظمة في المسرح والمدينة

د. فاضل سوداني
مخرج وباحث مسرحي

ضمن التطور الديناميكي للمدينة والمسرح، فان المواضيع التي نوقشت على خشبة المسرح في الأزمنة التي تلت الإغريق اختلفت جذريا. فمع مسرحيات شكسبير بدأ النقد الاجتماعي للحياة وتأشير معادلة الخير والشر والصراع بينهما وازدواجية هذه العلاقة في ذات بشرية واحدة. فالبطل الشكسبيري لا يكون أحادي الجانب وانما يخضع للديناميكية، وهو لا يشكل نموذجا لمجتمعه أو عصره فحسب وإنما يمتلك القدرة على عبور الزمن وصولا لمشاكلنا الآنية. من هنا ظل شكسبير يقلقنا بل هو معاصرنا حقا على حد تعبير البروفيسور يان كوت.

وفي أزمنة لاحقة تميز المسرح بمعالجة المشكلات الاجتماعية بسخرية مرة، بما فيها معالجات مسرح القرنين السابع عشر والثامن عشر. وأكدت الكثير من الاعمال المسرحية على رفض المظالم الاجتماعية، وتطور هذا إلى التأكيد على ضرورة تحقيق العدالة الاجتماعية ومطالبة الانسان بحقوقه، الذي بدأ مع نهاية القرن التاسع عشر وانعكس هذا في أعمال الكثير من مؤلفي المسرح العالمي.

لكن التطورات العظيمة في القرن العشرين الذي مر عاصفا ومضطربا ومخيفا في الوقت ذاته ومازال تأثير حروبه المعلنة والمخفية كبيرا على وجود الإنسان، أعطت إمكانيات جديدة للمسرح فارتبط بالتطور التكنولوجي وأشر تناميا متزايدا للوعي الثوري والفلسفي في معالجته شتى المشكلات الاجتماعية والفردية ضمن الواقع المضطرب. وطبيعة هذه المشكلات وحجمها خلقت الوعي الشمولي للفنان المسرحي وساعد هذا على إمكانية المسرح وقدرته على أسلبة العصر، من خلال التأكيد على جوهر المشكلات الاساسية التي تميزه.

ومن اعتيادي القول أن المسرح يتطور وسط الاستقرار والهدوء الاقتصادي والسياسي وحرية التجريب التي تطور ديناميكية الفكر، غير ان المدن تخلق أحيانا جحيمها الأرضي وتجعل من الحرب قدرها فتفقد أمنها ليتحول كل شيء إلى أشباح ويصير المسرح خرابا. إلا إن مسرح ما بعد الحرب العالمية الأولى والثانية أكد حالة من الفوضى المنظمة. أي الفوضى البنائية من اجل خلق اللاتوازن في النظام الطبقي وكذلك في الوعي الاجتماعي للمدينة وإعادة خلق ديناميكية الوعي الفردي الجديد فارتبط المسرح بالفلسفات الطليعية (العبثية!!) وخاصة الوجودية وفلسفة تضخيم الذات التي نشأت بتأثير الحروب. وتوزع الفكر المسرحي لتأشير جانبين:

الأول: فضح النظام الرأسمالي. الاستغلالي وكشف الأسباب الحقيقية والعدوانية للحروب التي تقودها مخططات أرباب العمل، والمساهمة في بناء وعي جديد وإغناء روح الإنسان من خلال التأكيد على الفكر الماركسي كأيديولوجيا يمكن أن تمنح الإنسان عالما فوق الطبقات. وكان للعقل البريختي المؤدلج والمشاكس دور كبير في تأكيد الأيديولوجيا في المسرح وإعطاء أهمية كبرى لاحترام حرية الإنسان.

الثاني: إبراز الخواء الروحي والقلق المضاعف للإنسان الخارج للتو من تحت أنقاض الحرب مع الإشارة الى استلاب هذا الكائن في عالم غير حر أساسا، وفي الآن ذاته تضخيم الذات الفردية وسط تناقضات حياتية عصيبة نتيجة لخواء العصر. وقد أكد هذا الاتجاه أيضا على التناقض في الوجود والحياة والتأكيد على عزلة الإنسان، وقصور لغة التفاهم بين الانسان والعالم المحيط.

ولهذا فان مؤلفي ومنظري هذا الاتجاة كالمسرح الطليعي (اللامعقول) والتجارب الآنية كمسرح الصورة أو مسرح الحداثة وما بعد الحداثة المتأثرة بفكر ورؤى آنتونين آرتو ومايرهولد، تميزوا بالوعي الشمولي لمعالجة أي ظاهرة حتى وان كانت محلية لتأكيد شمولية مشكلة الإنسان.

إضافة الى هذا فأن هذه المسارح والاتجاهات والرؤى أرجعت المسرح إلى جذوره الطقوسية الأولى الذي لم يكن يستغني عن مشاركة الجمهور الوجدانية. ومن جانب آخر فإنها تعد تجارب ضرورية للمزج بين المسرح كطقس والمدينة كفضاء اجتماعي يمكن أن يؤثر أحدهما بالآخر.

فاذا كانت المسؤولية الاجتماعية وكذلك مسؤولية الفنان عموما (لانه خلاصة العقل الابداعي الجمعي) هي التي تتحكم في مستقبل المسرح فان هذا يدفعنا الى التفكير بالمسرح المعاصر من جديد مع تشخيص الخطورة التي تواجهه والتي تكمن في أن المسرح قد يفني ذاته كفن... لثلاثة اسباب:

. أما كونه فنا واقعيا فوتوغرافيا يخدعنا برؤية الواقع والطبيعة بسذاجة مرة ثانية على خشبة المسرح.

. أو مسرحا متأثرا بوسائل الإعلام الدعائية التي تنتج الضجيج الإعلامي المؤدلج، مبتعدا عن معالجة القيم الإنسانية والمعرفية العميقة.

. او باعتباره مسرحا ادبيا يعتمد الوسائل الادبية لمعالجة الواقع بدون اعتماد لغة المسرح البصرية، ومازال العراقي والعربي متأثرا بهذه الاتجاهات ماعدا بعض الإستثناءآت.

ولهذه الأسباب جميعها فان المسرح العربي يخضع للهامشية والاستهلاك الثقافي لانه لا يمتلك الحصانة الداخلية أيضا، فيتورط بالتقليد الأعمى لاتجاهات فكرية تجريدية ليس لها مدلولاتها الاجتماعية في مدينته كما هو الحال بالنسبة للتقليد غير الواعي لبعض إتجاهات المسرح الغربي.

معمارية فضاء المدينة و السرد الرؤيوي

ان الالتباس الذي يعيق تطور المسرح العربي الان ويخلق جوهر أزمته هو ان المدينة العربية غير مؤهلة لخلق المسرح، لأن المتعايشين في المدينة منشغلون عن المسرح بامور أخرى، أما أن تكون آيديولوجية او سياسية او فكاهية تخديرية، وأما الانظمة التي تسير هذه المدن فانها تعتبر المعرفة الفكرية والجمالية شيئاً ثانوياً. وعكس هذا فان المسرح لايمكن ان يوجد ويكون ديناميكيا الا في قدرته على إثارة الاسئلة الجوهرية والمصيرية في عصر تكنولوجي جديد. إضافة الى ان المسرح يشكل بالنسبة للمدينة خطورة جوهرية لانه يخلق التجمعات ويثير الاسئلة وينتج وعيا جديدا ويقوم بعدوى المعرفة، لهذا فانه يعد هامشيا في صلب برنامج المدينة العربية الحياتي، وبالذات تلك الانظمة التي تخاف الديمقراطية والحرية.

ولكن في الوقت ذاته فان المسرح يقف ضد مدينته ويخونها أحيانا، عندما يخون الفنان ذاته ومدينته حينما يكون فنانا متكيفا لشروط فوقية فيجبر على ان يقدم معلومات فكهة تخلق وعيا ساذجا، او في احسن الاحوال يقدم فكرا جاهزا ومتكيفا وغامضا نتيجة لغموض وعيه وعدم وضوحه الفكري بحجة التجريب الذي لا ينبع من حاجة ضرورية بل من مزاج طفولي خادع للكثير من الفنانين والمخرجين العرب، فينشأ نوع من البلبلة الفكرية التي تؤثر على المجتمع وعلى الذات الفردية والذات الفنية والتاريخ المسرحي. اذا عرفنا بان التكيف هو الموقف السلبي للمثقف المتساهل مع ذاته وتاريخ كينونته، وبمعنى اخر ان مثل هذا المثقف المتكيف لايؤثر في تطوير العملية الفكرية بمسارها الديالكتيكي في المجتمع، لانه يتخلى عن دوره ووجوده الفاعل، ويكون مستعدا للمساهمة في انتشار الثقافة والفكر السلفي الذي لايتماشى مع التطوير الجديد، وبهذا فانه يهيئ الظروف التي تخلق عدمية الثقافة والفن. اما بالنسبة الى التطور الاجتماعي والفكري العام فان التكيّف لا يسمح بالتطور الاجتماعي الطبيعي بل يؤدي الى تسطيح الانسان فكريا.

لذلك يشكل اكتشاف لغة ووسائل المسرح المؤثرة التي تخلق الوعي الفكري والجماليات الفنية أهمية قصوى. ولا يمكن للمسرح ان يقوم بهذه المهمة مالم يعد صياغة فضائه سميولوجيا، من أجل أن يخلق الحساسية الابداعية الديناميكية في وعي المتفرج اولا، ومن ثم إعادة بنائه من جديد ثانيا، والمساهمة في الوعي الاجتماعي للمدينة ثالثا. وهذا يتطلب تغيرا في المفاهيم الاساسية للغة العرض المسرحي:.

في الجانب الفكري والجمالي أي النص المسرحي.. وفي الرؤيا الاخراجية والمكونات الجمالية واللغة التعبيرية أي فضاء العرض بحيث يصبح لمفرداته وجود ديناميكي في الفضاء والزمان والمكان ليصل الى الجمهور ذلك الوعي وتلك القيمة الضرورية لكينونة الانسان فتؤثر على بصره وبصيرته.

والجانب الآخر الذي يمتلك أهميته وتفرضه لغة الطقس المسرحي وطبيعته الفنية هو تغيير العلاقة مع الجمهور المتلقي ليتحول الى متفاعل ويقوم بفعل المشاركة كما كانت عليه وظيفته في الطقوس المسرحية قديما.

إذن هل يمكن ان يمتلك الفنان وسيلة الوضوح والقدرة على الخطاب المسرحي والتواصل مع ذاته وجمهوره بدون اعتماد الوسائل الادبية ؟ وأعني ان يكون للوسائل البصرية والصور مساحتها في العرض ...ان يتحول الخطاب المسرحي من السمع الى البصر وبالعكس، أن تبنى الدلالات والاحالات السميولوجية لعمل الممثل على الاشارات والرموز والرؤى البصرية. ان يتحول جسد الممثل الى ذاكرة تعبيرية والى خزين مثيولوجي. أن يعتمد الفنان في التعبير عن بصيرته المبدعة على همس الروح، وهذيان الجسد الابداعي المؤثر في البصر والبصيرة، من اجل الوصول إلى "اللحن الجسدي".

هنا تكمن ضرورة اعادة معمارية السرد الرؤيوي والفكري للطقس المسرحي في المدينة العربية المستقبلية بحيث تكون هنالك إمكانية لإستعادة مجد المسرح حتى يصبح له ارتباط عضوي بحياة الجمهور كما كان عليه المسرح اليوناني القديم، اذ لاتطور او حضارة بدون فن، ودائما يقاس تطور أي شعب من خلال تطور فنونه، اضافة الى ان احدى أهم القيم التي تنقذ الانسان المعاصر في مجتمعاتنا المضطربة

من عروض مهرجان القاهرة التجريبي الاخير

ويحط الغراب

تيد هيوز
ترجمة: عمران السعيدي

رأى الغراب اسراب الجبال ... تتبخر عند الصباح وشاهد البحر...
محفوفاً بالظلام والارض كلها في جلبته
شاهد النجوم تتبخر بعيداً في العتمة
كانها حبات فطر من غابة اللاشيء
تنفض بذورها كالغيوم
وارتعش برعب الخلق...!
وفي هذيان هذا الرعب
رأى الحدوة بلا نعل وقد بللها المطر
ممدودة فوق المستنقع
وكانت هناك علبة النفاية مليئة بالصدأ
فكان لعب الريح وسط بركة موحلة
وكان هناك هذا المعطف في الخزانة المعتمة
داخل الغرفة الصامتة... داخل البيت الصامت
وكان هناك هذا الوجه يدخن سيكارته
بين الشباك المعتم وجذوات النار
وقريبا من الوجه هذه الذراع بلا حركة
وقريبا من الذراع هذا الكاس
يرمش الغراب ... رمش .. لا شيء تلاشى
وحدق نحو الدليل ...
لم يفقد شيئاً (ولا يمكن للشيء ان يفعل ذلك).

الرسم العراقي ووهم الطابع المحلي

خالد خضير

لعبت هيمنة الخطاب التنويري لعصر النهضة العربية دوراً معيقاً للتطور الطبيعي للفن التشكيلي العراقي ، وفن الرسم تحديداً ، فقد افلت ذلك الخطاب ذو الطابع التوفيقي، من محدداته ليستوطن خطابات محايثة لاحقة عليه ، كالخطاب الإيديولوجي القومي العربي الذي نشط بدوره في الخمسينيات، واستولى، بمساعدة العسكرتاريا الوطنية ، على السلطة السياسية في بلدان عربية عديدة ، ومارس هيمنة على كامل الحياة العربية وعلى واقع وتطور كل انماط الإبداع العربية ، ومنها الرسم تحديداً ، باعتبارها "قرينة إيديولوجية قومجية" كما يصفها الكاتب شاكر لعيبي ، وأدت إلى هيمنة (الفكرة) النثرية المسبقة للوحة ، والإهمال المدمر لفهم اللوحة باعتبارها واقعة شيئية (= متيريالية) ، فأدى ذلك إلى "تشويه البحث الثقافي وقبله الفكر الاجتماعي والسياسي العربي".

لقد شغل تفكيري كثيراً أمران هما : اولاً ان لخطاب النهضة التنويري حسنات عرضية تماثل مثلا ما أنتجته محاولة الرسام الفرنسي جان دوبوفيه الهادفة إلى الخلاص من هيمنة مدارس الرسم (المتحضرة) على ذائقة صناع ومتلقي الفن ، ودعوته إلى الاتجاه ، بدلاً من ذلك ، نحو الرسم الخام الذي لم تنتجه أو تلوثه الثقافة ، ولم يختلط بمؤثرات الحضارة ، ولكن كانت نتيجة ذلك التوجه نشوء مدرسه (الفن الخام) التي لم يكن هنالك مفر من تصنيفها في النهاية ، ضمن مدارس حداثة الرسم ، أي ضمن المدارس الفنية التي هي ناتج اشتغال حضاري كان لا يرتضيه دوبوفيه ، بينما ادت هيمنة خطاب عصر النهضة على الرسم ، ضمن الحسنات التي تسجل لها ، في تحريك الواقع العربي الراكد خلال فترة "انبعاث يقظه الفنان العراقي الحديث التي استغرقت بحدود ثلاثين عاماً ، كمرحلة تمهيدية من ١٩٢١. ١٩٥١ م " (٢) وشملت انماطاً إبداعية أخرى أيضا ، فأدت إلى نشوء حركة الشعر الحر ، وتأسيس جماعة بغداد للفن الحديث في نهايتها (١٩٥١)، "وكان موقف الفنان عموماً في الفترة الأولى منها متجهاً لمحاولة هضم المؤثرات الثقافية الأوربية في العمل الفني ، إما في الفترة الثانية(بعد ١٩٥١) فاتسم موقفه بالبحث عن هويته الشخصية والقومية في العمل الفني" (٣) ، كما أنتجت نمطاً من الرسم يحمل الطابع التوفيقي ذاته (بل التلفيقي احياناً) هيكلاً لبنائه الفكري ، فأنتج رسماً (إسلاميا عراقياً معصرناً) هو في حقيقته نمط تعبيري يحافظ ، في أهم مواصفاته التي تجعله مقبولاً من وجهة نظر ذلك الخطاب على شكل المشخصات في الواقع المرئي ، ويحاول لتواصل مع ما أبدعه الرسامون المسلمون ، ولكن بوسائل رسم وأساليب صياغة حديثة (أوربية) يسميها شاكر حسن آل سعيد أساليب (اللوحة المسندية) وذلك عبر "استعارة حوامل support محلية لا غير ، للتعبير عن تجربة غير محلية" (٤) ، وبذلك تكون تأثيرات خطاب عصر النهضة قد خلقت التجربة الأولى في تاريخ الرسم العربي الحديث ، وهو أمر لا نشك فيه ، ولكن الطبيعة الإيديولوجية لذلك الخطاب أدت إلى تكريس هدف (المحافظة) على القيم المطروحة فيه ، واستنفار آلياته بوجه أية محاولة لا تتفق والبناء العقائدي الذي تم بناؤه ، فادى ذلك الهدف أحيانا إلى ظهور مهيمنات (مقدسة) تالية كرست نماذج محددة باعتبارها (المتون الأولى) التي تمتثل و(التعبير عن الروح المحلية بوسائل تعبير حديثة) ، أي أنها حققت الهدف النهائي للخطاب التنويري لعصر النهضة العربية وهو الموازنة بين (التراث والمعاصرة) وهو (المطلوب) من كل نمط من أنماط الثقافة (ليتمكن) من (المساهمة) في (نهضة الثقافة العربية) .

لقد كان الأمر الآخر المهم الجدير بالملاحظة هو ماهية جوهر (الطابع التلفيقي) للخطاب التنويري لعصر النهضة في الرسم العراقي وذلك باعتباره العامل الآخر الأهم الذي أعاق أية محاولة جادة لتخطي (تجارب) الرعيل الأول نحو أفق الحداثة الذي وصله الفن العالمي وقت ابتداء الرسم العراقي الحديث.

لقد كان الطابع التلفيقي للخطاب التنويري لعصر النهضة العربية (وتحققاته في ميادين ثقافية متعددة) ، وكما يؤكد نصر حامد أبو زيد ، قائماً على مستويين هما : اولاً "البحث عن حلول وسطى لكل المتناقضات" بشكل يجعل معيار نجاحه الوصول إلى حالة (وسطى) تجمع بنجاح (التراث) و(المعاصرة) في توليفة واحدة ، وثانياً ، "البحث عن (مبدأ واحد) يعد بمثابة (العلة الأولى) أو (علة العلل) لتفسير أية تعددية فكرية كانت أم اجتماعية أم سياسية من جهة أخرى" ، وبذلك يتم "رد الفروع إلى أصولها والبحث عن مبدأ واحد يفسرها" ، وهو التعبير عن (الطابع المحلي) الذي عد الشرط الأول والأخير لتحقق صفة الرسم ، بينما هو في حقيقته شرط خارجي لا يمت بصلة لجوهر الرسم الذي لا يخرج عن كونه (واقعة شيئية). ان هذين الأمرين هما اللذان أجهزا على هذا الخطاب في الفن التشكيلي ، وهما أيضا اللذان كانا أولى مهام الحداثة في الرسم العربي الخلاص من سطوتها لفتح مغاليق أبواب الحداثة ، وهو ما حدث عندنا في العراق ، حيث كانت أولى مهام التاسيسات الحداثة ، نسف المرجعيات الخارجية وتأسيس خطاب تلك التاسيسات من جوهر الأسئلة المكتوبة والمحرمة التي تناقش الأسس (المفروغ منها) والمرتكزات والثوابت الفكرية ، وبذلك فقد انتقل السيتينيون من المرجعيات الإيديولوجية السائدة والمستمدة من مرجعيات خارجية غير بصرية ، إلى المرجعيات البصرية التي تنطلق من اللوحة (= الخامة وعناصر الرسم المختلفة) وطاقتها التعبيرية ، فبدأ الستينيون اولاً بحسم أمرهم ومغادرة المواقف الوسطية: التراث. المعاصرة) باعتبارها ثنائية لا تمت لأسئلة (الواقع البصري) الذي هو جوهر فن الرسم ، كون الرسم ، بمنظوره الحداثي ليس إلا (مشكلة بلاستيكية) تخص شيئية (متيريالية) اللوحة ، وهو الفهم الذي أنتجه التحول الهائل الناشئ من اكتشاف "اللون المسطح Lacouleuraplat الذي كان الاكتشاف الأكبر للنصف الأول من القرن العشرين ... والاختراع الكبير لفناني مدرسة باريس" كما يقول بيرفانكا ستيل، فاستوطن اهتمام رسامي الستينيات ، عكس رسامي الخمسينيات ، سطح اللوحة وخاماتها وقيمتها البصرية ، بينما كان اهتمام جيل الخمسينيات ينصب على البحث في كيفية اكتشاف أفضل التحقيقات التي تنسجم والطروحات القبلية لخطاب عصر النهضة ، الذي هو خطاب غير بصري وذو طابع إيديولوجي .

ان التحول الحاسم في تاريخ الرسم العراقي حدث حينما اهتم الستينيون بتكريس اعتبارهم اللوحة تجربة منفردة لا يمكن ردها إلى أي من المرجعيات والعلل الأولى ، وبذلك فإنها بقدر ما تمثل إضافة واستمراراً لمنجز عصرها ، فأنها تمثل قطيعة مضافة لذلك المنجز ، وبذلك يكون للمنجز التشكيلي العراقي المتحقق ، كأي منجز آخر، سيل من الانقطاعات بعد ان كان تراكماً من الإضافات التي تحاول ان (تنضبط) تحت معيار قبلي يتطابق وخطاب عصر النهضة العربية ، وهو الأمر الذي كبح الكثير من التجارب الشخصية للفنانين وتركها تتخبط من دائرة مغلقة ، فهي إما ان تستعيد من ذاتها مكررة ذات الموتيفات سنوات طوال كتجارب بعض الرسامين الذين كانوا يستنسخون تجاربهم لوحة عن أخرى كتجربة سعدي الكعبي ، أو تجارب تستنسخ عن تجارب أخرى (معيارية) تعبر عن الروح المحلية فقد كانت تجربة سعدي داود مثلاً تستعيد موتيفات جواد سليم بعد عقود من رحيله ، وقد تكون تجارب غارقة في وهم المرجعيات الوهمية كتجربة سعد علي الذي يصفه الناقد شاكر لعيبي بأنه "استعار حاملاً support رئيسياً هو الباب ، وعبره سيخترع خرافة (باب الفرج) مسقطاً المفهومة الشعبية التي تستعير الباب كمخرج من الأزمات ويجعلها معادلاً تشكيليا لأفكاره ، ما هي أفكاره ؟ لا نعرف" (٥) ، ونصل مع ذلك الناقد الى الاستنتاج الاهم الذي توصلنا اليه وهو ان العودة إلى الشعبي والفولكلوري كان نوعاً من الحيلة من اجل إسباغ الصفة المحلية على الرسم العربي....

من اعمال الفنان سعدي الكعبي

الهوامش :

١) شاكر لعيبي ،(خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر ، الشارقة ، ط ، ٢٠٠٣ ، ص ٨

٢) شاكر حسن آل سعيد ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١ ، ط ١ ، بغداد ، ١٩٨٣ ؟ ، ص,٨

٣) السابق ، ص١٠ .

٤) لعيبي ، شاكر ، السابق ص١٦ .

٥) لعيبي ، شاكر ، السابق ص, ٢٤