

النشاط النقابي في الوطن العربي

المؤتمرات العربية المتحدة

مندور الإنسان والنقد المسرحي

الي « النقد الايديولوجي » كما أثر هو ان يسميه ، حينما اصبح التزام الفنان بالواقف الاجتماعي ، وحين أصبحت وظيفة الفن الاجتماعية مقياسا حاسما للعمل الفني ، في مرحلة وعى مندور أبعادها ، وعرف فيها - وعلمنا - ان على الفن ان يكون «واعيا» ، ان يهدف عن قصد الى شيء ما ، الى توعية الانسان بواقعه والى اشباع حاسة الجمال لديه في آن معا . ومثلما قال عنه الاستاذ رجاء النقاش ، لم تكن هذه التطورات منفصلة عن بعضها ، بل كانت نوعا من التطور والنمو ، ولم تكن أبدا نوعا من الانفصال أو التناقض . وقد تخلقت مدرسة مندور النقدية - وفي المسرح بوجه خاص - لا من خلال كتابات نظرية ، وانما من خلال كتاباته النقدية التطبيقية المتنوعة، التي تناولت تاريخ المسرح العربي بوجه خاص ، والمصري بصفة خاصة . ففي كتابه « المسرح » ، ارتبطت نظرة مندور التاريخية ، منذ المسرح الفرعوني ، الى أسباب افتقاد العرب للفن الدرامي ، الى نشأة المسرح المصري الحديث وتطوره المعاصر ، ارتبطت هذه النظرة بالنظرة التطبيقية المباشرة الى المسرحيات التي تناولها ، نظرة تسعى الى اكتشاف مقدار صلاحية المسرحية للتمثيل ، ثم مقدار استطاعة المؤلف لان يجسد «شخصا انسانية» أصيلة في مسرحيته . وصلاحية المسرحية للتمثيل هي المحك الاساسي لنجاح الكاتب المسرحي من الناحية الفنية ، وتجسيد الشخصيات الانسانية هي محك نجاحه من الناحية الفكرية ومقياس اقترابه من روح الشعب الذي خرج منه الكاتب وكتب بلفته .

لقد كان على مندور لكي يستكمل عناصر رؤيته النقدية الى المسرح ولكي يحقق لهذه الرؤية أصالتها العربية والمصرية الحقيقية ، كان عليه ان يدرس المسرح العربي والمصري في مراحلها المختلفة ، وفي أساليب تعبيره - الثرية والشعرية المتنوعة . كان هذا صدقه مع نفسه كناقد مسرحي عربي ومصري ، وكان هذا هو صدقه مع المسرح العربي ، بكتابه المسرحيين ونقاديه ودارسيه . ولعل الشيء الذي يميز مندور من بين الكثير من المفكرين العرب أو المصريين من جيله ، هو تمثله الكامل للثقافة العربية ، بجذورها اليونانية واللاتينية الى فروعها المتوسطة والحديثة والمعاصرة ، الى جانب تمثله الكامل للثقافة العربية الفكرية والفنية ، وبآتي كل هذا بعد ارتباطه القوي بثقافة « الفلاح » المصري ومعرفته المباشرة لتكوين هذا الفلاح النفسي والعقلي . لقد رفض مندور في كتابه - النقد والنقاد المعاصرون - الفكرة القائلة بضمور العقلية الدرامية في الفن المصري لان البيئة الريفية بيئة تؤمن بحرية الانسان واختياره ولا تؤمن بالجبر والقضاء والقدر . وبنى مندور رفضه لهذه الفكرة على أساس من معرفته وادراكه المباشرين لعقلية الفلاح ، والفلاح المصري بالذات ، ثم على أساس من معرفته وادراكه الخاص لروح التراجيديا اليونانية القائمة على الصراع بين البطل الخير والبطل الشرير .

في سنة ١٩٦٠ ، كتب مندور عن مسرح توفيق الحكيم ، وفي نهاية حديثه استعمار كلمة لتوفيق الحكيم نفسه ...
« انها رحلة في جهات مختلفة خلال أكثر من ثلاثين سنة وكانها رحلة مسافر يبحث عن شيء !
أهي رحلة انسان يبحث عن نفسه ؟

ربما كان المحور الاساسي الذي دارت عليه حياة استاذنا الفقيه الدكتور محمد مندور هو الايمان بحق الانسان في ان يحقق وجوده ، وان يحصل على ما يكفي من الغذاء الروحي والمادي جميعا في تحرر كامل من العوز وفي تحرر كامل من القهر .

ونحن نعرف كيف امتزج الثوري والفنان في كيان مندور العقلي والنفسي ، ونعرف كيف كان الفن عنده وسيلة لتربية الانسان ووسيلة سامية لاشباع حاجته الى الجمال . ونعرف كيف ربط مندور بين ما يقوله الفنان وبين كيفية عرضه لما يريد ان يقول ، فقد تعلمنا منه ان ما يجيز العمل الفني عن الظاهرة الطبيعية انما هو رؤية الفنان الشخصية والخاصة الى العالم ثم الشكل الفني الذي يتخذه العمل مستخدما كل عناصر الطبيعة في بناء جديد . ونعرف كيف جعل مندور من الفن وسيلة يستخدمها الانسان من أجل اكتشاف العالم وتوسيع مجال ادراكه له ، ثم وسيلة تساعد في تحويل العالم الى مكان أكثر بهجة ومنتعة وأمانا . ونعرف ما قال به مندور من ان اثر العمل الفني انما هو اثر نفسي في المقام الاول ، فالعمل الفني يخلق حالة وجدانية خاصة تؤثر في العقل والروح معا . وهكذا أصبح الشعر عند مندور فنا ساميا يقرب من الموسيقى ، لا بد - لكي يكون شعرا - من ان يتسلل همسا الى نفس القارئ ، وهكذا أيضا أصبح المسرح عند مندور شعرا يجسد الانسان في صراعاته المتنوعة من خلال بناء فني تشترك في تشييده كل أنواع الفنون التي عرفها الناس .

وربما كانت ثقافة مندور اليونانية الواسعة هي ما دفعته الى المسرح ، فقد نذكر ما كتبه في « نماذج بشرية » في دراسته المقارنة الرائعة عن شخصية « أوليس » ، بين الايلاذة والوديسة ومأساة فيلوكتيتيس ، ولكننا نجد ان أهم ما لفت نظره في أوليس ، ذي المراحل النفسية الثلاثة هذا ، انما هو « الشخصية الانسانية » التي يجسدها كل عمل من الاعمال الثلاثة التي عرفنا فيها أوليس ، الشخصية الانسانية كما تبدو في الظروف المتغيرة للعمل الفني . كما قد تكون استنادية مندور في الادب الفرنسي - وبوجه خاص في الادب المسرحي الكلاسيكي في فرنسا القرن الثامن عشر ، هي ما دفعت بمندور الى المسرح ، ولكننا نراه أيضا ، حينما كتب عن « فيدرا » راسين أو عن « آراباجون » موليير ، باحثا دائما عن أبعاد « الشخصية الفنية » الى « شخص انساني » متجسد على المسرح . ان ما دفع بمندور الى النقد المسرحي انما هو بحثه الدائب عن كيف يمكن للفن ان يعبر اصداق تعبير واكمله عن الانسان ، كيف يمكن للفن ان يكون انسانيا ؟

لم يحاول الدكتور مندور ان « يكتب » نظرية في النقد الادبي، ولكن الشيء الذي لا شك فيه انه قد « خلق » مدرسة نقدية متكاملة - من خلال دراساته وأعماله النقدية التطبيقية المتنوعة - بدأت بالنقد التآثري الجمالي حينما كان مندور يرى ان « النفس الانسانية » هي مقياس جمال العمل الفني الذي يعرض لها ، وتطورت

أهي رحلة فنان يبحث عن فنه ؟

والشيء المؤكد أن مندور الإنسان قد وجد نفسه ، وأن مندور الناقد الفنان قد وجد فنه .

أريستوفانيز في مسرح الجيب !

رغم ضياع القسم الأكبر من كتاب « الشعر » لارسطو ، وضياح الجزء الخاص بالكوميديا بوجه خاص ، إلا أننا حصلنا على صفحات قليلة مما قاله أرسطو في الكوميديا في عصره . ولا ريب أن هذا الناقد المسرحي الأول ، قد استند نظرياته من عباقرة المؤلفين في عصره ، فمثلما استمد قوانين التراجيديا من « أوديب » سوفوكليس ، لا يشك النقاد في أنه قد استمد قوانين الكوميديا من أحد أعمال أريستوفانيز ، بل ربما كان قد استمدتها من إحدى كوميدياته الأحدى عشرة التي بقيت لنا من مؤلفاته التي تربو على الخمسين عدا .

تحدث أرسطو عن الكوميديا فقال أنها ذلك النوع من الدراما الذي يمالج « جانب من جوانب الخطأ أو القبح التي لا تسبب ألما أو دمارا » . أنها تصور الناس في حالة من أسوأ حالاتهم الطبيعية ، فهي تختلف من هذا الجانب عن التراجيديا التي تصور آلام الناس في صورة متضخمة ، أو تصور نوعا من الآلام أكبر من تلك التي يعانيها الناس في حياتهم الواقعية . الكوميديا تعتمد على الذكاء وتخلص إلى الحكم على أوضاع الناس السيئة ، رغم أنها لا تستبعد التعاطف مع مساويء الناس أو فهم هذه المساويء من تقديرها . وتستمد شخصيات الكوميديا من ملاحظة الحياة اليومية ومن ممارسة هذه الحياة ، ولكن هذه الشخصيات إنما تتجسد كنتيجة للملكات الإنسانية العامة وليس كنتيجة للملكات الفردية الخاصة ، أي أنها تخلق أنماطا إنسانية عامة من شخصياتها ، ولا تخلق « شخصا » متميزة متفردة . وهكذا تنحو الشخصيات في الكوميديا إلى أن تكون شخصيات واقعية في أبعادها الخارجية ، ولكنها تظل في جوهرها نماذج أو أنماطا ، بل وتكاد أن تكون « صورا كاريكاتورية » للكائنات الإنسانية الحقيقية . أنها أقرب إلى أن تكون شخصيات غبية باعثة على السخرية مثلما يحدث في السخرية الهابطة ، وأقرب إلى أن تكون ذكية متوقدة الذهن مثلما نرى في الكوميديا الرفيعة . وغالبا ما تتحول هذه الشخصيات إلى نوع من السخرية الساخرية حينما تظن سخافة الفباء وعيئه أو سخافة الذكاء الوسطي وعيئه ، على بساطة المشاعر الإنسانية الطبيعية .

وفي الحياة الطبيعية ، تولد هذه المشاعر قوة نفسية دافعة تستثير الأحداث وتدفعها ، أما في الكوميديا فغالبا ما تكون مشاعر ثابتة غير متطورة ، لا تأبه إلا في القليل لتعقيدات الحكمة الدرامية . وفي أكثر صور الكوميديا بساطة ، غالبا ما تكون الحكمة فيها هزلية تمتلئ بالتهريج وسوء الفهم والخلط بين الشخصيات ، أما في أكثرها تعقيدا فهي غالبا ما تهتم بتصادم الشخصيات بدلا من إيجاد حدث خارجي واضح . وعلى أية حال فإن الحكمة في الكوميديا ليست سوى خيط واه يعلق عليه عدد من الأحداث المختلفة التي تصور الجوانب المتنوعة للضعف الإنساني . ولكن الكوميديا الجيدة ، على الرغم مما تمتلئ به من سقوية أو مرح جدل خفيف ، إلا أنها تستطيع أن تتوغل بعيدا إلى أعماق جذور الطبيعة الإنسانية ، وتدفع المتفرج إلى إدراك واضح لامكانيات الإنسان وقدراته ، إلى جانب أدراكه - من خلالها - لجوانب الضعف في الإنسان وأنواع القصور لديه .

وقد خرجت الكوميديا - مثلما خرجت التراجيديا - من مصدر ديني . ويبدو أن اسمها قد جاء من تسمية جماعة المنشدين « الكوموس The Comos » ، التي كانت تغني في عيد الإله ديونيزيوس إله الخصب والخمر والموسيقى والدراما . كان « الكوموس » يقوم بانشاد هذه الأغنية ، ويجب بالانشاد في نفس الوقت ، على سخريات المتفرجين أو المشتركين في الاحتفال . وجرت العادة كذلك أن تتحول المحاوراة التي كانت تدور بين اشخاص بعينهم من بين المحتفلين ،

تتحول إلى انشاد جماعي في أغنية تمتدح الإله المعبود وتثني عليه . وحينئذ يبدأ الاحتفال الحقيقي استجابا لمرضاة الإله الطيب ديونيزيوس ، حيث تقوم النساء والخمور والأغاني بدورها الهام في شعار الاحتفال وطقوسه . لقد كان الشغل الشاغل للمحتفلين هو التعبير عن فرحهم بالحياة وبأنهم ما زالوا أحياء ، مع شكرهم للقوة الخالقة ، هذا الشكر الذي يتجسد في اندماج الجنسين حتى يتحقق ميلاد الحياة الجديدة ويتأكد استمرارها . أما الموت وكل ما يصحبه من أهوال ومخاوف فكان يستبعد من ذاكرتهم في هذه اللحظة ، لحظة الرغبة في الامتلاء بالحياة وممارستها .

ومن الممكن لنا أن نميز الخطوط العامة لمثل هذه الطقوس في أوائل الكوميديات الإغريقية المكتوبة . ورغم أن أريستوفانيز لم يكن هو أول مؤلف الكوميديا الإغريقية ، إلا أنه أشهرهم وأبقاهم ذكرا ، كما كان مجددا مبتكرا في مجال التأليف الدرامي الكوميدي . لقد حول أريستوفانيز الكوميديا من مجرد طقس ديني يساهم فيه الرقص التلقائي والأغاني الشعبية ، إلى عمل مسرحي يتمتع بالكثير من صفات العمل المؤلف في عصره . كما حولها إلى أداة سياسية وتوجيهية لعبت دورا هاما في الصراع الاجتماعي الذي نازقته في هذه الأونة في أثينا . فقد هاجم أريستوفانيز كل النظم والأفراد والجماعات التي اختلف معها أو معهم في الرأي أو شعر بأنهم يعادون الخير الذي يرجوه لأثينا . كما سخر من الحروب المحلية ومن حياة المدينة المنحلة ومن خضوع الإثينيين في عصره لمبادئ القانون المتسفة ، ومن المبادئ الجماعية التي نشرها من أسماهم هو بالمضللين . وهاجم كليسون الديماغوجي وسقراط السفسطائي ، ويوريبيديز الرومانسي ، وسخر بهم كما سخر من مثلهم وأفكارهم .

وربما كانت « الطيور » هي أقوى كوميديات أريستوفانيز ، لأنها ترتفع فوق الاعتبارات الخاصة الوضيعة دون أن تفقد تأثيرها القوي الذي ينشأ من هجومها المركز على الشرور الأخلاقية التي سادت في عصره .

أما المسرحيات التي جاءت بعد « الطيور » ، فقد كانت علامة على التغير الأساسي الذي طرأ على الكوميديا ، حينما أصبح الكورس ، الذي كان تصورا متجسدا لإرادة الإلهة ، أصبح يشكل الخلفية التي تشير إلى القضايا المجردة أو العامة التي تناقشها المسرحية .

وكانت « الضفادع » هي آخر كوميديات أريستوفانيز التي كتبها في القرن الخامس قبل الميلاد « سنة 486 » ، في العام السابق مباشرة على هزيمة أثينا في الحرب البيلونيزية . ضد أسبرطة ، وكانما كان أريستوفانيز يتنبأ بما ستؤول إليه حال أثينا العظيمة إذا ما استمرت في استسلامها لمن يتحكمون فيها ويؤججون نيران الحرب التي أدت إلى هزيمتها بعد أن شاعت الفوضى في أرجائها .

وكانت « الضفادع » هي المسرحية التي اختارها الدكتور لويس عوض لترجمها عن اليونانية ، وقدمها مسرح الجيب في القاهرة منذ أسابيع . وليس من شك في أن المرء ليمتلئ رهبة وأعجابا وهو يشاهد هذا العمل المسرحي الآتي عبر أربع وعشرين قرنا من الزمان ليتجدد ويقف متلونا مقنيا متحدثا صادحا باناشيد على منصة مسرح قرننا العشرين هذا . أما السبب الذي دفع الدكتور لويس إلى اختيار أريستوفانيز بالذات ثم إلى اختيار هذه المسرحية دون غيرها من مسرحياته ، فهذا أمر يرجع إلى ذوقه الخاص حقا في أصله ، كما يرجع إلى رايه فيما هو أجدى لنا وأنفع في هذه المرحلة من مراحل تطورها الفكري والفني جميعا . ولكن ربما كانت نظرة سريعة شاملة إلى المسرحية هي الشيء الذي يساعدنا على تبين هذا الدافع .

يشعر ديونيزيوس إله الدراما بأن الحياة فارغة لا جدوى لها بدون يوريبيديز ، فيقرر الذهاب إلى هينز - العالم السفلي - ليعود به ثانية بعد موته . ويحصل الإله ديونيزيوس على هراوة وجلد أسد ميت فيتنكر في زي هرقل الذي كان قد سبقه مرة إلى هذه الرحلة ، ويصطحب معه عبده أكسانثياس ويركب حماره ويبدأ رحلته . وبعد

سلسلة من المفامرات الخيالية تتضمن عبورها نهر ستيكس الذي يفصل الدنيا عن الدار الآخرة وسط كورس من الضفادع ، يقبض عليهما زبانية الجحيم ويدهون بهما ليحاكما في حضرة الملك بلوتو رب الدار الآخرة واله الموتى .

ونعرف بعد قليل ان هناك خلافا مشتجرا بين الموتى . فهناك في هيدز مقعد شرفي لاعظم فنان من بين ارباب الفنون المختلفة ، وكان اسخيلوس - المؤلف المسرحي التراجيدي - قد شغل مقعد التراجيديا دون منافس لما يقرب من خمسين عاما . ولكن مات يوربيديز فجاء الى هيدز ومضى يتحدى سلفه اسخيلوس ويزعم انه اجدر منه واحق بمقعد الشرف ، ويثير ضجة كبيرة حول هذه المسألة حتى أرغم أهل هيدز على أن يعقدوا محاكمة يفصلون فيها بين المؤلفين المتخاصمين . ولما كانت المباراة على وشك أن تبدأ عندما حضر ديونيزيوس ، فقد نصوبه حكما - وهو رب الدراما كلها - ليفصل بينهما ، على أن يكون جزاؤه أن يختار من يشاء منهما ليصحبه معه الى الدار الأولى فيحيا هنالك ثمة حتى يأتيه الموت مرة اخرى .

ويظهر اسخيلوس ويوربيديز ويهاجم الواحد منهما الآخر في مجادلة طويلة ، ثم يبدأ الممثلون في تمثيل مقتطفات من تراجيدياتهما كادلة على ما يقولانه . ورغم أن اسخيلوس هو الذي يفوز في هذه المباراة الا ان ديونيزيوس يقرر ان يصحب ذلك الذي يوجه - من بينهما - أحسن نصيحة حول الشؤون السياسية في بلده . ويبدأ في توجيه أسئلته حول المسائل العامة في أثينا . ويذكر يوربيديز ديونيزيوس بأنه قد جاء الى هيدز من أجله هو ، وأنه قد أقسم على اصطحابه معه في عودته ، ولكن ديونيزيوس يجيب بعبارة من عبارات يوربيديز نفسه في مسرحية من مسرحياته : « لقد كان لساني هو الذي تلفظ بهذا القسم ! » (وليس قلبه) ، ويختار اسخيلوس . وبينما يستعد اسخيلوس للعودة مع ديونيزيوس يوصي بأن يخلفه سوفوكليس مؤقنا في مقعد الشرف ، وبأن يستبعد يوربيديز منه نهائيا .

لقد كتبت « الضفادع » في العام السابق على هزيمة أثينا في الحرب البيلوبونيزية . وكانت أسوأ العناصر هي الحاكمة في المدينة ، مثلما كانت أسوأها هي المحكمة في العالم السفلي في المسرحية ، بينما كان الكثيرون من أفضل المواطنين مستبغدين أو يعيشون في المنفى ، بينما يتحكم الديمافوجيون في المدينة ويمنعون الوصول الى السلام بينها وبين اسبرطة . هذه هي الخلفية المؤسسية التي كتبت على أساسها « الضفادع » ، ومن هنا كانت معظم الانتقادات التي تحتويها المسرحية متعلقة بالموقف القائم في أثينا في تلك الفترة من تاريخها . كما تقسم أغاني الكورس « البارابازيس Parabasis

بحث المتفرجين مباشرة على انقاذ مدينتهم واستدعاء المنفيين من أهل أثينا وتنصيب العائلات القديمة الثرية في مراكز الحكم في المدينة . فالجزء الأكبر من المسرحية - بعد تصوير رحلة ديونيزيوس الى هيدز - يعرض آراء أريستوفانيز في السياسة والأخلاق . هذه الآراء التي كان قد سبق له أن عرضها في مسرحيات « السلام » ، « السحب » ... الخ . ولكنه يأتي في هذه المسرحية بخلاصة آرائه تلك ، المحافظة الداعية الى العودة الى أيام الملكية و « استقرار الأوضاع » في عهد بركليز الذهبي !

وقد ركز النقاد المحدثون اهتمامهم على القارئة التي تعقد في المسرحية بين شعر يوربيديز وشعر اسخيلوس الاقدم منه عهدا . ولكننا ينبغي ألا ننسى ان « الضفادع » - حتى في مشاهدتها النقدية - انما هي كوميديا ولا يمكن ان تؤخذ كل انتقاداتها على مجمل الجد . فقد كان أريستوفانيز يعرف ان تراجيديات يوربيديز جذيرة بالخلود ولكن أبة سخريه مضحكة يمكن ان تكون أجمل وأخف روحا من شكوى اسخيلوس - في المسرحية - من انه لم يكن من العدل أن تقام المباراة في العالم السفلي ... « لان مسرحياتي تعيش الآن على الأرض ، أما مسرحياته فقد ماتت معه ، وهي موجودة الآن هنا كشهود يقفون الى جانبه ! » .

ويتركز نقد أريستوفانيز للكاتبين المسرحيين - أو الشعارين - في ذلك الجزء من المسرحية الذي دعاه أرسطو « الآجون AGON » وهو القسم الذي تثار فيه المناقشة بين الشخصيتين الرئيسيتين ، وفي المشاهد التي تليه . وأريستوفانيز يدمج يوربيديز بأن اسلوبه ثري ، وان افتتاحياته رتيبة مملة ، وأنه لا يأتي بجديد في أغانيه المتضمنة في مسرحياته ، كما انه لم يكتب الا عن كل شيء مفسد للاخلاق مخرب للروح الوطنية بموضوعاته التي تدور حول الحسب والعلاقات الشخصية ، بينما تثبت محاوراته انه « معلم » الديمافوجيين المنحطين الذين يخربون الآن أثينا ! ورغم ان مسرحيات اسخيلوس تحتوي على عدد من الأخطاء الاسلوبية ، الا ان ما يفغر له هو الموضوعات التي عالجها ، ان مسرحياته لمتلىء بالشخصيات العظيمة المجيدة ، وبالمواقف الوطنية اللاهبة والمشاعر المتأججة التي تظهر أخلاق من يشاهدونها وتلامهم بالفيرة والحمية . ان مسرحيات اسخيلوس هي في الحقيقة التي ألهمت أبطال ماراثون وسلاميس !

ولقد آثر الدكتور لويس أن يترجم المسرحية نثرا ، باستثناء أناشيد الكورس ، وأشعار أسخيلوس ويوربيديز . والدكتور لويس وان كان من رواد شعرنا العربي الحديث - النظريين - الا انه لم يستطع أن يستخدم أداة الشعر يمثل القوة التي استخدمها بها أولئك « الكلاسيكيون » القدماء ، اسخيلوس أو يوربيديز .

أما الشيء الذي يعوضنا حقا عن قلق التراكيب الشعرية في ترجمة الدكتور لويس ، فهو ذلك الروح الجديد الذي نفخه الدكتور لويس في ترجمته بصورة عامة ، الروح الادبي والفهم العميق للمسرح اليوناني ولادواته الفنية وللمؤلف الذي اختاره والمسرحية التي ترجمها، حتى لقد قدم لنا قطعة مسرحية جذيرة بالثناء . وليس من شك في مشاركة المخرج في الجهود التي أدت الى هذه النتيجة ، لولا مصمم الملابس والديكور ، ولولا « موسيقات » عبد الحلیم نورية .

هناك ملاحظة أخيرة . لقد كتبت هذه المسرحية أصلا لكي تمثل في مسرح مفتوح مبني على سفح جبل بأكمله ، يتسع لعدة عشرات من ألوف المتفرجين ، ومثلناها نحن في عصرنا في مسرح لا يتسع لأكثر من مائتي متفرج وعلى منصة لا يزيد طولها عن خمسة عشر مترا ! لو اننا بنينا مدرجا على سفح جبل بالقرب من المدينة ، وقلنا لاهلها ، هاكم أريستوفانيز أو توفيق الحكيم على « منصة » المسرح .. فكم يا ترى من سكانها سيذهبون الى هناك !؟

سامي خشبة

القاهرة

عن دار الاتحاد

صدر حديثا

يوم ميسلون

للعلامة الاستاذ

ساطع الحصري

طبعة ثانية مزيدة ومنقحة

العراق

رصد وملاحظات فنية

في العراق اليوم حركة فنية فائرة ، فلا يمر يوم الا ويفتح معرض جديد ، وقد يصادف أحيانا أن تقام ثلاثة معارض او أربعة في وقت واحد ، ونتيجة لهذا الغليان الغزير تفقد الحركة وجهها المميز ويصبح من الصعوبة جدا تحديد وجهها الحقيقي ، وسأحاول جاهدا أن أشخص أهم هذه الملامح انطلاقا من أهم العروض .

بدأت الحركة الفنية الجديدة في العراق في الأعوام اللاحقة (1) للحرب العالمية الاولى على يد فنائنا الكبار أمثال عبد القادر رسام وعاصم حافظ ومحمد صالح زكي والحاج سليم علي وناطق بك وحسن سامي وعثمان بك ، ثم تبلورت بعد ذلك على أيدي فنائنا الرواد الذين درسوا الفن في أوروبا - أمثال أكرم شكري وفاق حسن وعطا صبري والمرحوم جواد سليم الذين أخذت الحركة على أيديهم وجهها الجديد. وبعد ذلك جاء جيل الشباب الذين نقلوها خطوات أخرى ، وكان لجمعية الفنانين العراقيين التي تأسست في بغداد قبل ثورة تموز بضميمة أعوام دورها الكبير في قيادة هذه الحركة وعدم تركها سائبة ضائعة ، ثم وضحت بعد ذلك في المجموعات الفنية التي تآلفت داخل الجمعية ام نفسها ومنها : جماعة بغداد للفن الحديث التي أسسها المرحوم جواد سليم ، وجماعة الرواد التي أسسها فائق حسن وتخلى عن الاشتراك فسي معارضها في الفترة الاخيرة ، وجماعة التأثيرين (الانطباعيين) الآخذة من أساليب التأثيرين الفرنسيين في نهاية القرن التاسع عشر وأسسها حافظ الدروبي .

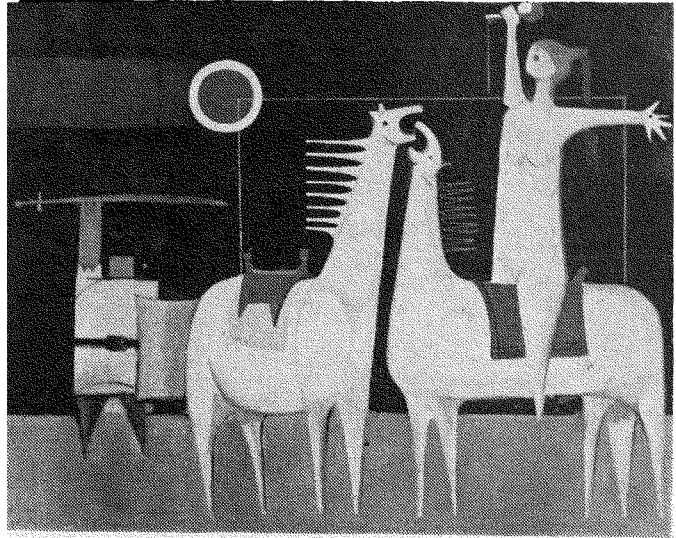
ومنذ الموسم الماضي وحتى الان برزت سمة جديدة في المعارض هي - المعارض الشخصية - وقد كانت هذه قليلة جدا قبل هذا الوقت والأسباب كانت ترتبط أساسيا بإمكانة العرض ، فلم يكن هناك قبل ذلك الوقت غير قاعة المنصور التي كانت تقدم فيها الجمعية معرضها السنوي (2) وكذلك قاعة معهد الفنون الجميلة أما اليوم

(1) راجع « لمحات عن الفن العراقي المعاصر » ، الدكتور خالد

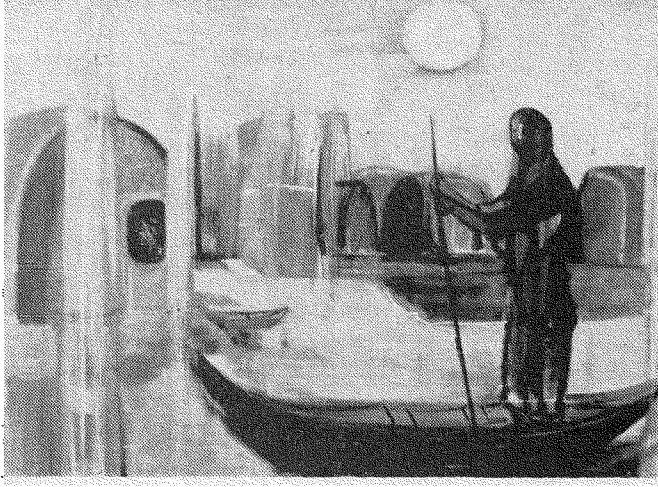
الجادر - منشورات سلسلة الثقافة الشعبية

(2) جريدة صوت العمال العراقية - مقابلة مع عبد الرحمن

مجيد الربيعي - العدد ٣٧ .



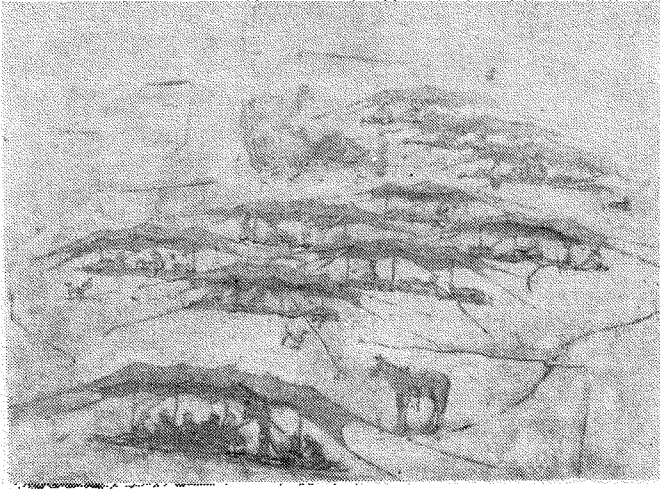
لوحة من (ملحمة الشهيد) لكازم حيدر



(في الهور) نزيهة سليم
من معرض جماعة بغداد للفن الحديث

فقد لعبت القاعة التي أهدتها مؤسسة - كولنكيان - للعراق دورها الفعال في استيعاب الكثير من المعارض . وكذلك قاعة - الواسطي - الاهلية ، والجناح الخاص بعرض الصور في مخزن - اوروزدي باك - وقاعة جمعية أصدقاء الشرق الاوسط الاميركيين ، وقاعة معهد الدراسات الانكليزية . وإمكانة العرض الكثيرة هذه تحتاج الى فنانيين يواصلون العرض فيها ، فبدأت تظهر المعارض الفردية بكثرة ، ومن معارض هذا الموسم الشخصية : معرض لكاظم حيدر ومعرض سمعان لاسماعيل (ترك) ، ومعرض لفاق حسن ، ومعرض لفازي السوداني ومعرض لسيرة الصراف ، ومعرض سهى شريف يوسف ، ومعرض تركي عبد الامير ، ومعرض رافع الناصري ، ومعرض فالتيتيوس كولومبس ، ومعرض أرداش ، ومعرض يوسف غلام ، عدا معارض المجموعات ومعرض الجمعية الذي ساهم فيه حوالي الثمانية والثلاثين فنانا والذي جعل الموسم غنيا جدا ، عدا معارض أخرى اقيمت بصورة خاصة في بعض الاماكن وعدا معرض اكااديمية الفنون الجميلة اللذين يعدان تظاهرتين فنييتين واعدتين .

ان المتأمل لكل ما قدم يجد ان ظاهرة السرعة واضحة في الكثير من الاعمال خصوصا معارض الشباب الجدد الذين يعيشون هذا الانقسام والرفض بينهم وبين أساتقتهم ، وهذه - الرعونة - الفنية ما هي الا رغبة زائلة كلي ثقة بانها ستهدأ وتذهب الفقاومات كلها ، وتكساد - الفردية - ان تكون علة واضحة ، فأغلبية الفنانين تخضع أعمالهم للتكرار في مواضيعها وان حملت بعض التغيير والتفاوت في تكتيكها ، وهناك بعض اللوحات الخالية من الموضوع وتسمى (صورة رقم 1) و (صورة رقم 2) او (تكوين رقم 12) مثلا ، وعدم وضع الاسماء على هذه اللوحات دليل كونها قد رسمت بدون أن يتهيأ الفنان ذهنيا وعاطفيا لمقابلة اللون والفرشاة ، ونحن اليوم في فترة حرجة نحتاج فيها لتجديد كل الطاقات الفنية والتعليمية والارشادية لتنفيذ منها في بناء مجتمعنا الاشتراكي الجديد ، وان المواضيع التي يرسمها الفنانون تعيد نفسها اعتبارا من ثورة تموز حتى هذا اليوم ، عدا لوحات القليلين منهم التي تحمل بعض الملامح الفولكلورية والثورية .. ولذا يمكنني أن أقول وانقا ان أغلبية الفنانين العراقيين بلا قضية وانهم يدورون في مرضهم الفردي وحده ، وما داموا هكذا فلن نستطيع ان نفيدهم منهم شيئا حتى لو بلغوا أعلى القمم في التكنيك وحده ، انها انهزامية وضلال طويل يعيشه الفنان عكس زملائه الصحفي والشاعر والناقد والقصاص ، فهؤلاء قد واكبوا الاحداث جيدا في أعمالهم ، وقد أضاع بعض المسؤولية على النقاد الفنيين ، اذ ان الحركة هنا سائبة رغم حدتها وليست هناك حركة نقد بمستوى هذه الحركة الفنية وقد مضى



(خيام البدو) - سعدلي الكعبي
من معرض الرواد

تحملهم على الحكاكة وبعد ذلك فقدان الاصاله والتخبط . و ظهور اعمال الفنان يوركو لازسكي ضمن معرض جماعة بغداد كان يعني اكثر من مساهمة فنان اجنبي في معرض عراقي وقد افردت مقالة خاصة به لجريدة الثورة العربية عنوانها (البيئه العراقية وتجربة فنان اجنبي) فهو يقدم لنا ادانة كاملة لأولئك التخبطين الذين ياخذون من هنا وهناك تارة باسم التجديد بتاكيد على اهمية البيئه في تشخيص تجربة الفنان عندما حملت الوانه تلك المسحة الكئيبة رغم الطلاء النهبي الذي يلف - الباك كراوند - وهذا لايعني ان الفنان قد انتزع من داخله تلك الروحية اليوغسلافية التي يحملها بدمه ، بل يعني لما للبيئه من اثر حي يظهر في موضوع اللوحة وفي مناخها . ان الموسمين الماضيين علاوة على كثرة المعارض قد شهدا اقبالا كبيرا من الناس وهذا دليل على ان الفن التشكيلي قد بدأ يجد جمهوره واعتقد ان اهتمام الآخرين بنتاج الفنان سيحطم الفردية التي تتبلور فيه ، وسيحاول تدريجيا ان يجد اللغة المشتركة بينه وبينهم ، وهذا هو الطريق المهم الذي سيقوده حتما الى ان يجد قضيته ولا يبقى سائبا .

عبد الرحمن مجيد الربيعي - بغداد
اكاديمية الفنون العليا



رجل وطفلته - (زيتيه)
اسماعيل الشيكلي
(معرض الرواد الثامن) ١٩٦٥



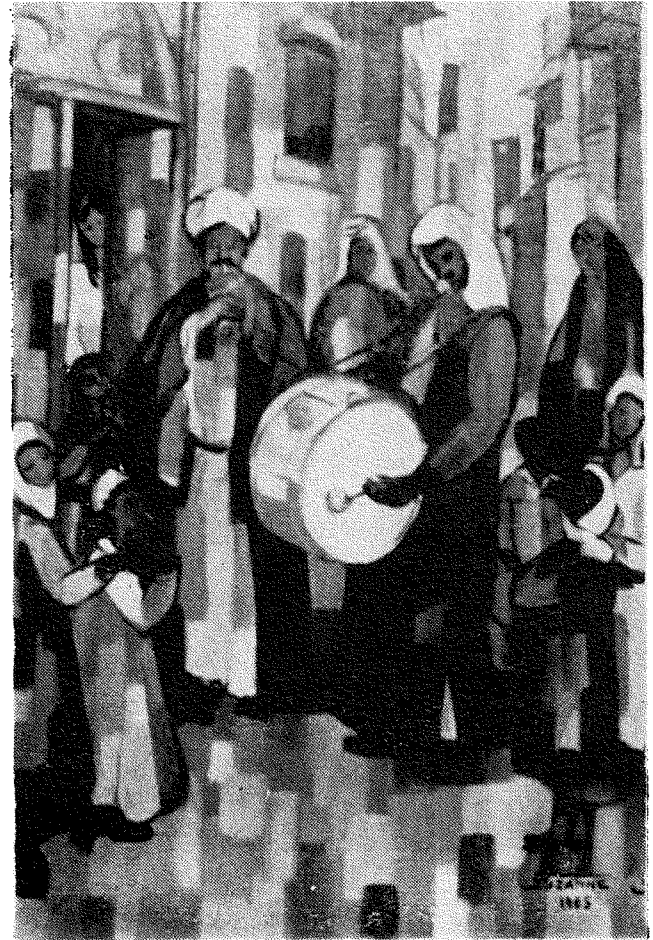
(المليات) - حامد الصفار
من معرض اكاديمية الفنون العليا

موسمان ولم يكتب عنهما احد غيري وغير الزميل سعدون فاضل وكلمات مبعثرة هنا وهناك لقلائل اخرين ، وقد صمت بعض من نامل منهم الابداع في هذا المجال امثال كاظم حيدر وشاكر حسن آل سعييد وجبرا ابراهيم جبرا .

ولعل معرض كاظم حيدر الثاني - ملحمة الشهيد - هو ابرز ما قدم في هذا الموسم ، اذ حول الفنان قصيدة طويلة تحكي استشهاد الحسين عليه السلام الى معرض فني كامل ، كل لوحة تمثل شطرا من ابيات القصيدة . وتسجيل هذه المانة الميتافيزيقية وتحديدها ضمن اطار اللوحة باستيعاب كامل دون تسرب الحدث او وقوع الاشكال في التكرار مما لا يشك فيه انها عمل رائع وخالد ... وقد ابرزت الملحمة بسهولة لا تفقد تلك الروحية الدينية ولا تلك الملامح الشعبية التي تتسامى بأسلوب مرن ومتقن لا تشوّهه سيمااء اللفظ .

ولعل من الاعمال الجيدة الاخرى لوحات اسماعيل الشيكلي ولورنا سليم وغازي السعودي وسعدي الكعبي ومنحوتات محمد غني ومحمد الحسيني ، وكذلك لوحات ضياء الغزاوي التي تحمل بعدا نفسيا وخلفية تؤكد انطلاقة من تازم حاد لم يبرد عندما يستقر على اللوحة في وضعها الاخير .

وفي معارض هذا الموسم ساهم بعض اساتذة الفن الاجانب الذين يدرسون في معهد الفنون واكاديمية الفنون وقسم العمارة في كلية الهندسة ، امثال : صوفيا ونورمان ازتوفيسكي ، ويوركو لازسكي ، وفالنتينوس كولومبوس ، وقد قدم الاولان بعض اللوحات التي نفذت بطريقة (المونتايب) و (اللصق) وهي مجرد تكوينات تجريدية اقرب الى الزخرفية، ولهذه الاعمال اهميتها لجدتها ولكن هذا التجديد يحاذيه خطر على نتاجات الشباب الباحثين عن الاسم والمجد السريع ، فهي



(اول ايام العيد) - زيتية - سوزان الشيكلي (المليات) - حامد الصفار
(من معرض الرواد الثامن) ١٩٦٥