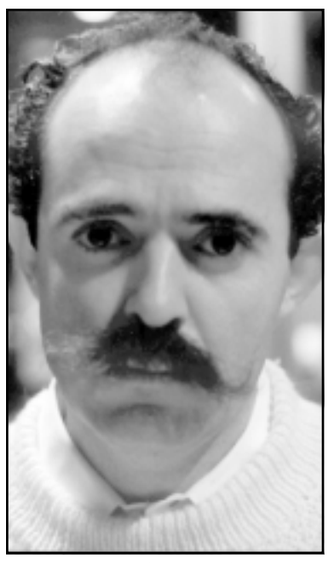
التشكيلي السوري زياد دلول:

وحي نوستالجي خارج حدود الفكر والنظر!

ندي الوزة*



زياد دلول (القدس العربي)

■ ولد زياد دلول في مدينة السويداء عام 1953، درس التصوير والزخرفة والحفر في كلية الفنون ـ جامعة دمشق، وفي المدرسة الوطنية العليا للفنون الزخرفية ـ باريس وحصل على دبلوم الدراسات المعمقة من جامعة باريس الثامنة. عمل بين عامي 1980 ـ 1984بتكليف من وزارة التربية في الجزائر على تأليف أربعة كتب لبرامج التربية الفنية للمدارس الجزائرية، وبين عامي 1982 ـ 1984 عمل أستاذاً للفنون في المعهد التكنولوجي لمدينة الجزائر، ليغادر بعد ذلك الى باريس ويقيم فيها نهائياً منذ 1984 وحتى الآن..

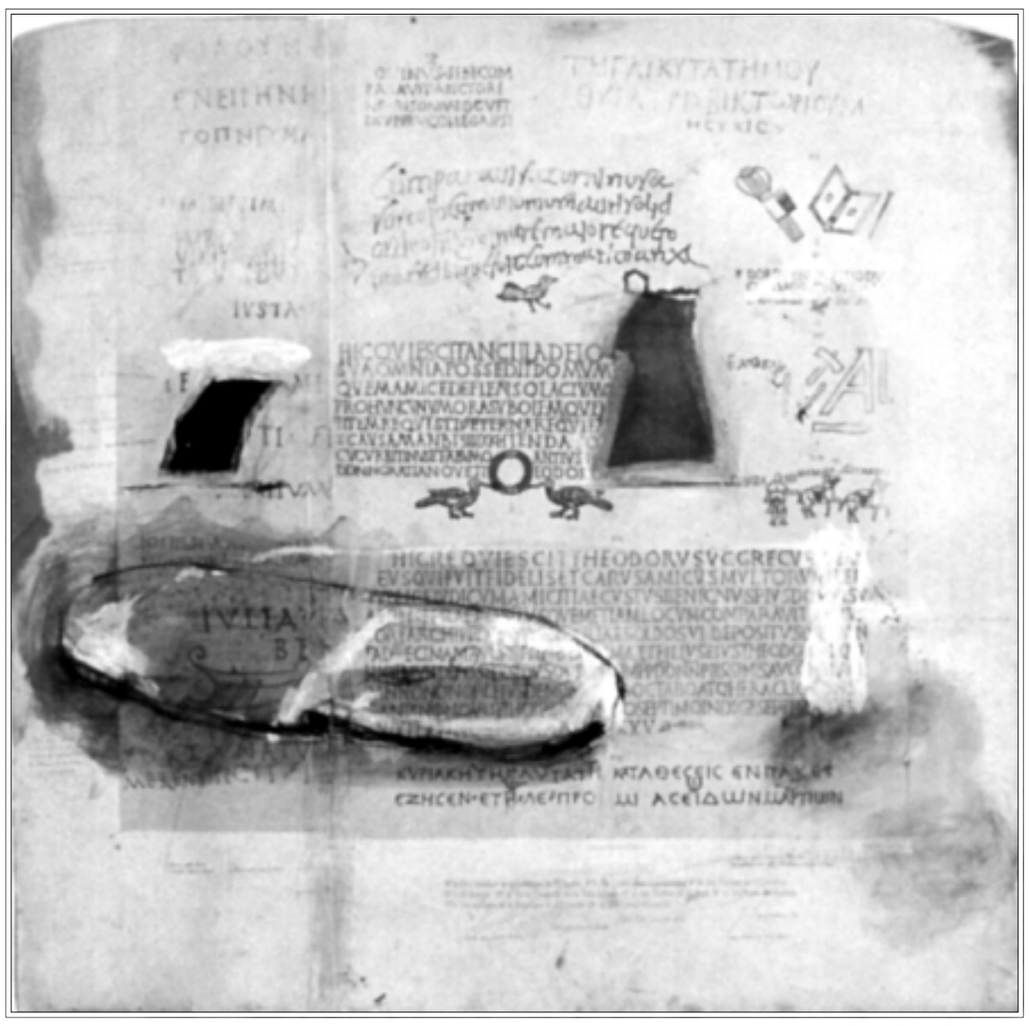
هذه السيرة المتواضعة ـ المنقولة بتصرف طفيف من الكتاب الفاخر الذي أصدره المركز الثقافي الفرنسي بدمشق في تشرين الأول (اكتوبر) 2006 بمناسبة المعرض الذي أقامه المركز لدلول قد لا تدل على شيء ذي أهمية لولا أن لوحات صاحبها وحفرياته تعيد اليها الاعتبار على أساس من الروابط والعلائق المفتقدة منذ البداية طالما أنها علائق نافرة الملامح والرؤى، ولا سيما في حفرياته المتمركزة أساساً على أسماء مدن بعينها، ليتبدى من خلالها وعي الفنان أو لأقل تحصيله العلمي لما تم انجازه ومجاراته لهذا الاختزال للبصر من أجل افساح المجال لأكبر مساحة للعقل والتفكر، لولا أن هذا لم يجعله مغامراً الى هذا الحد من الثقة التي يمكن رؤيتها في أعمال فنان ايطالي عمل على هذا الاختزال بجدية صارمة ويدعى فاوستو ميلوتي 1901 ـ 1986، اذ على الرغم من أن قلة من أعمال زياد دلول فقط تذكرني بهذا الفنان الايطالي، وعلى الرغم من أنني لم أر فيما رأيته من أعمال دلول أي ذكر لهذا الفنان أو أي ذكر لأي مدينة ايطالية، وعلى الرغم من ان الاختزال سمة من سمات الغرافيك والزخرفة عامة، الا ان حضور ميلوتي يظهر حتى في ألوان دلول، في تشكيلاتها، وتقابلاتها، وبشكل لافت في موضوعة الكرسي... لتبقى اقتراحاته ـ اقتراحات ميلوتي أمضى حدة وجرأة في طرح اللون وسط مساحات بيضاء أو خالية، لتتجاوب بذلك مع أفكاره الواضحة في استقراء الفضاء الحداثوي وتجرده مقابل امتلاء الطبيعة وازدحام المدن.

هذا الوضوح في الأفكار والرؤى لدى فاوستو ميلوتي قد لا يتبناه زياد دلول صراحة، ليس لأن ميلوتي هو ابن اللعبة أصالة لا التجاء كما هي حال دلول وانما لأن هذا الأخير يعكف على مقاربات قد تبدو تقليدية في هذا التضاد بين هيكلية المدن الغربية والشرقية لولا أنه يبدي تفهماً ملحوظاً ـ قد لا أدري مدى أهميته الآن ـ لاقحام السماء من قبل الغرب وانطلاقه الى الفضاء مبرزاً استقراء هندسياً له مقابل حجارة المدن العربية بتكتلها وظلال جدرانها وارتكاسها الى ما يشبه ظلمة الكهوف ربما.. لكن لأعد الى فكرة زياد دلول الأصلية والتي ألحت اليها بداية لايضاحها الآن بالقول: انها تتأسس على وحي نوستالجي بامتياز، وهذا الوحي قد لا يناقض رؤية ميلوتي وحسب، وانما قد يبعث برسائل ساخرة الى الأشكال السريالية وسذاجتها عبر ما تتضمنه لوحاته من جوانية رؤاه الحالمة حين استدعاؤها للنظر اليها بالعين المجردة. فأن تفترض قراءة المدن، أو استنطاقها بصرياً، عقلانية ما أو تفكراً هندسياً لمسار الكتل والخطوط، شيء قد لا يستجيب لحلة الغياب التي يعيشها الفنان بعيداً عن مشاغله اليومية في الدراسة والتدريس، لكأن مزاولته للرسم ليست سوى هواية للتخلص من أعباء الحياة ومصاعبها ربما ولكن ليس باستدعائها والتفكر بها، وانما باغماضة عميقة ومعمقة لهذا الحنين الى المواطن الأولى أو المتنزه فيها خارج حدود الفكر والنظر الآني أو اللحظوي!.. لكن أهمية هذه الاستراحات المتكررة، وما تستلزمه من الموائد والكراسي بألوانها الشاردة في دواخل الذات، تكمن في أنها لا تستقرئ دلالات محددة أو معينة بقدر ما تستحضر فضاءات نوستالجية للاشباع العاطفي والحسي كانت قد وفرتها الطبيعة بامتدادها الأنثوي لتحضر المرأة أيضاً على شكل أطياف غير محددة الملامح وان كانت تخرج من أصابع الفنان باستعراض قد يلبي رغبته باستمناء شهواته وألوانها المتجلية بعبق أجوائه الدفينة.

بسبب ذلك كله قد لا تقع عين المشاهد للوحات زياد دلول على ألوان صافية أو صريحة أو حتى على رغبة ما باستيلاد ألوان أو حتى اللعب بتدرجاتها غير أن هذا اللعب وهذا الاستيلاد حاضران بكثافة في جميع لوحاته وان لرغبة أخرى كاستحضاره للأمكنة المفتقدة وما تحتويه من ألوان الطعام، الثمار، الأشجار، التربة، المياه، أجساد النساء، وثيابهن.. الى آخره. بل ان هذا الفقر في الموضوعات يبدو حافزاً أساسياً للاعتناء بالألوان باعتبارها مخزون الفنان الذي يستقي منه.

بعبارة أخرى ان ما يرسمه زياد دلول ليس الطبيعة ولا أشياءها وانما ما تبقى من ألوانها في ذاكرته، وربما هذا ما يجعل الاضاءة في لوحاته غير مرئية المصدر اذا لم أقل داخلية من داخله تحديداً..

وربما هذه الاغماضات المضيئة قد أسعفت زياد دلول أثناء انشغاله في تدبير شؤون عيشه، لكن حين لا يفعل شيئاً سوى الرسم والحفر لا أعتقد أن مخزوناً من التجليات يمكن الاستمرار به على هذا النحو طالما أنني رأيت لهذا الفنان ما يشبه ما أراه اليوم قبل احدى عشرة سنة وفي ذات المكان وطالما أن لدى زياد دلول فرصة أخرى غير تجريدات الغرافيك وانعكاسات الذاكرة والدواخل، فرصة أن يفتح عينيه على العلم من حوله ليرى ما ينبغي أن يراه بارادته ورؤيته العارفة، فلا يكتفي بما يجبر على رؤيته وحده!



من اعمال الفنان (القدس العربي)

* ناقد من سورية

تداعيات

ليس دفاعا عن الأستاذ هيكل

د. صبري حافظ

■ فليس الأستاذ الكبير محمد حسنين هيكل في حاجة إلى دفاع. فللرجل إنجازه الذي لا يضاهى، وهو من أعلى الهامات في مجاله لا في مصر وحدها، بل في العالم الواسع من ورائها. وهو أحد القلائل الذين أخلصوا لفكرهم السياسي ـ مهما كان اختلاف البعض معه ـ ولشرفهم المهني. وإنجاز الرجل كبير كبير بأي معيار من المعايير ويشكل صرحا شامخا لن تنال منه مثل تلك السفاسف. ولكن الذي دفعني للرد على هذا المقال الركيك للدكتور عماد عبدالرازق هو أنني حقا من أشد المعجبين بأحاديث الأستاذ هيكل في الجزيرة، إلى الحد الذي استحضرت معه مهندس تركيب «الدش» ليزود تلفزيوني بوصلة تمكنني من تسجيل هذه الحلقات، كي يشاهدها ابني فيلم بتاريخه القريب. كما أن ما دفعني لكتابة هذا الرد هو التجني وسوء الفهم الذي يعمر القسم الثاني من مقال عماد عبد الرازق، والذي لا بد إذا ما أردنا أن نرد للكلمة مصداقيتها وللمعرفة دورها أن نتوقف عنده ونصححه، حتى لا تمر الأمور على عواهنها، خاصة وأن المقال صدر في زاوية فضائيات التي تتناول هذا المجال الحديث من النقد الفني. وهو مجال يحتاج إلى تأسيس قواعده وضوابطه كأي مجال نقدي جديد.

وليس التجني وسوء الفهم الذي يعمر المقال قاصرا على الربط بين مفيد فوزي والأستاذ محمد حسنين هيكل، فأين الثرى من الثريا؟ ولكنه يمتد إلى الإخفاق كلية في فهم حلقات «مع هيكل» باعتبارها فتحا حقيقيا جديدا في مجال الإعلام المرئي، يرتقي به إلى أعلى مستويات الإسهام المعرفي الرصين في مرحلة ما يصطلح عليه دارسو الإعلام الآن بمرحلة ما بعد الجزيرة. وإذا كان الدكتور عماد لا يعلم، فإن العالم الثالث كله حاول منذ منتصف السبعينات وحتى نهاية الثمانينات ومن خلال منظمة اليونسكو أن يكسر هيمنة الغرب ـ بوكالات أنبائه الخمس الكبرى ـ على مصادر الأخبار وأجندتها، وأن تنشئ اليونسكو إدارة لحرية تدفق المعلومات، ووكالة للأنباء تقدم رؤية مغايرة للعالم، وأجندة مختلفة للأخبار فيه. فما كان من الغرب بزعامة الولايات المتحدة إلا أن أعلن الحرب على اليونسكو، وتوقف عن تمويلها لسنوات، ولم يرض بأقل من الإطاحة بأمينها العام ـ أحمد مختار امبو ـ الذي جرؤ على مجرد التفكير، ثم التخطيط لكسر احتكار الغرب للأخبار باعتبارها أداة هيمنة، وسلاحا من أهم أسلحة الحرب الباردة في ذلك الوقت.

هذا هو ما حققته الجزيرة حينما انتهزت فرصة تغير المرحلة التاريخية، والتقنيات، وأدوات الاتصال وبزوغ الفضائيات، وتمكنت من تحقيق ما أخفق اليونسكو في تحقيقه، إلى الحد الذي تغيرت معه طبيعة المرحلة كلها، وحاولت فيها الولايات المتحدة قصف الجزيرة كما نعلم. في مرحلة ما بعد الجزيرة تعد أحاديث الأستاذ هيكل في الجزيرة احدى أبرز علامات هذه المرحلة، ليس فقط لأن هذه الأحاديث تؤسس مفردات الذاكرة التاريخية العربية في مرحلة يعاني فيها عالمنا العربي من فقدان الذاكرة وفقدان المشروع معا، ولكن أيضا لأن هذه الأحاديث التي يصفها المقال تجنيا بأنها «حديث مصاطب» هي أبعد ما تكون عن هذا الوصف المتجني الركيك، لأنها تشكل أحد أرقى نماذج التحليل العلمي الرصين، والذي يتسم في الوقت نفسه بجاذبية السهل الممتنع. كما أنها تشكل نقلة نوعية في طبيعة الأحاديث والمذكرات التاريخية. ليس فقط لأن الأحاديث لا تقل عمقا ورصانة عن أي محاضرة أكاديمية يتحقق فيها التوازن بين البناء النظري، وعمق التحليل، والمادة الوثائقية التي تدعم الوقائع والاستنتاجات، ولكن أيضا لأنها استطاعت استخدام التقنية البصرية الحركية الجديدة لتحويل المادة التاريخية والوثائقية إلى مادة شيقة ومشوقة معا. كما أنها ـ وهذا ما فات الدكتور عماد كلية ـ تحيل الماضي إلى مرآة للحاضر. فالأستاذ لا يفوت فرصة للمقارنة بين الماضي والحاضر إلا وأحال إليها، كي تصبح الذاكرة التاريخية التي يستنقذها من عوادي النسيان أداة فاعلة في الحاضر. وكي يرى المشاهد معها وعلى ضوئها واقعه بعيون جديدة.

ولنتوقف عند حديث الخميس الماضي الذي أذيع في نفس اليوم الذي ظهر فيه المقال المتجني. لقد بدأ الحديث باستحضار مفهوم التحقيب السياسي والتاريخي عند المؤرخ الانكليزي الكبير إيريك هابسباوم، ليكون هو العماد النظري الذي ينهض عليه تناوله للمرحلة. ثم أضاف إلى هذا الظهار النظري ظهارا تصوريا لا يقل عنه أهمية هو الهندسة التصورية عند أحد أبرز المعماريين المعاصرين وهو نورمان فوستر. وانطلق الحديث ليبني فوق هذين المهادين النظريين تناوله المقارن للمواجهة التي يمهد لها بين جنرال أمريكي، هو الجنرال أيزينهاور وكولونيل مصري هو البكباشي جمال عبد الناصر، فرصد أوجه الشبه في خلفيتيهما الاجتماعية البسيطة، والتباين في إعدادهما المعرفي والعسكري، فشتان بين ويست بوينت والكلية الحربية المصرية. لكن التباين الأكبر كان في كيفية وصول كل منهما للسلطة في بلده. لمن يريد أن يعرف كيف تتداول السلطة، ودور رأس المال فيها. وإذا كانت كل هذه التماثلات والتضادات قد فاتت اللبيب، فلا بد أن المقارنة المباشرة بين وثائق أيزينهاور التي أفرج عنها، والتي وثق حديثه بمقتطفات كثيرة منها ـ وكأنها الهوامش والملاحق الوثائقية في الدراسة الأكاديمية الجادة ـ وبين عدم وجود أي وثائق مماثلة حتى في أكثر أمورنا مصيرية، مثل محادثات كيسنجر التي قامت عليها كثير من متغيرات تاريخنا الدرامية لم تفت الدكتور عماد الذي يتهم الأستاذ ظلما بأنه لا يطال أعمدة النظام أو مراكز القوة، وهو الذي تعرض للسجن لخلافه مع السادات، ناهيك عن موقفه الشجاع ضد التوريث في مصر الآن. فمعظم أحاديث الأستاذ هيكل، برغم انشغالها بالماضي هي أحاديث موجهة للحاضر، ترهف ذاكرتنا التاريخية حتى نستطيع التعامل معه بشكل عقلي ونقدي معا، وتكشف لنا عن أن التاريخ حينما يعيد نفسه فإنه يعيد نفسه لا على شكل مأساة كما كان الحال في المرة الأولى، وإنما في صورة مهزلة، وهي المهزلة التي نعيشها الآن في عالمنا العربي، لا على الصعيد السياسي وحده، ولكن على جل الأصعدة الأخرى والتي يعد مقال الدكتور عماد بتجنيه وأخطائه أحد تجلياتها في مجال النقد.

«مهرجان القصبة السينمائي» لا يملك إلا الأسماء!

نجوان درويش*

■ يبدو "مهرجان القصبة السينمائي الدولي" الذي اختتم الأسبوع الماضي تحت شعار "من رام الله إلى العالم من دون حواجز" مثالاً جيداً على الهوس بالأسماء الضخمة. هوس بالشعارات نجد جذوره في تلك النزعة الريفية التي تجعل بعضهم يسمون المشغل الصغير "الشركة". إن إطلاق تسمية "مهرجان سينمائي دولي" على مجموعة العروض السينمائية التي نظمها مسرح القصبة في رام الله على مدار أسبوعين، تدخل في خانة المبالغات التي لا تغفرها المخيلة، إذ لم تكن عناصر "المهرجان السينمائي الدولي" الأساسية متوافرة: لا وجود للجنة تحكيم ولا جوائز ولا ضيوف، والأفلام المعروضة كلّها قديمة، باستثناء فيلم واحد هو "دنيا" لجوسلين صعب التي كانت أيضاً ضيفة المهرجان الوحيدة! وفي حين يجري العرف عادة على اختيار مديري مهرجانات السينما من الشخصيات السينمائية؛ كان مدير "مهرجان القصبة السينمائي الدولي" أحد إداريي "مسرح القصبة". أما ما أُطلق عليها "جائزة الجمهور" فقد كانت محاولة فاشلة أكثر منها تعويضاً ذكياً عن افتقاد المهرجان لعنصر الجوائز والمنافسة الحقيقية!

كما أن "تنسيق" عروض لبعض الأفلام القديمة في صالات في عمان وبيروت وبرلين وباريس شيء ليس له أي علاقة بمفهوم "المهرجان السينمائي الدولي" ولا يُكسب مهرجان القصبة صفة العالمية. "مسرح وسينماتيك القصبة" هو أول مؤسسة أو شركة تنظّم "مهرجاناً سينمائياً دولياً" باسمها. ولعلها معذورة "فالاحتلال لم يبق لنا مدينة جديرة بحمل اسم هذا المهرجان الكبير، كما تحمل كان وبرلين والقاهرة أسماء مهرجاناتها السينمائية"، كما علّق أحد السينمائيين الفلسطينيين بمرارة!

بالطبع لا خلاف على أهمية هذه الفعالية في رفد الثقافة السينمائية لجمهور محاصر كالجمهور الفلسطيني. ولا خلاف على أهمية تنظيم عروض لأفلام مخرج كيوسف شاهين في رام الله أو إعادة تقديم عينّة جيدة من "أفلام الثورة الفلسطينية" كأفلام مصطفى أبو علي وقيس الزبيدي. هذه الأفلام نبّهت ـ من شاهدوها لأول مرة هذه السنة ـ أن موجة الأفلام الفلسطينية التي ظهرت في التسعينيات وأصبحت موضع اهتمام لم تأت من فراغ.. كل ذلك لا خلاف على قيمته وأهميته. لكن أن توضع هذه "التظاهرة" في خانة "مهرجان سينمائي دولي" فهذا أمر يبعث على الاستغراب، وخصوصاً أن رام الله سبق أن شهدت قبل سنتين مهرجاناً سينمائياً دولياً بالمقاييس العالمية.

"مهرجان رام الله السينمائي الدولي" الذي أقيمت دورته الأولى في خريف 2004 كان مهرجاناً سينمائياً بكل ما للكلمة من معنى. هذا بغض النظر عن "الاشتباكات" المؤسفة التي وقعت وتراشق الاتهامات بين صانعي الأفلام الفلسطينيين التي حالت مع أسباب أخرى دون استمراره.

صحيح أن "مهرجان رام الله السينمائي الدولي" أقيم بجهود متطوعين متحمسين، وأن أخطاء وإرباكات قد حصلت (بالغ البعض في رصدها وتضخيمها) لكنه كان بداية صحيحة. إذ إنه لم يتهاون مع شروط "المهرجان السينمائي الدولي"؛ من حيث دعوة ضيوف عالميين وعرض أفلام جديدة (أي الحصول عليها من موزعيها قبل عرضها في دور السينما) ووجود لجنة تحكيم وجوائز.

إن اتخاذ الاحتلال ذريعة لعدم الالتزام بالمعايير الفنية ليس أمراً صحياً على الإطلاق. كما أن استعمال الشعارات وقابلية التعاطف وغض الطرف عن حقيقة الأداء الفني، هو بالفعل أمر مؤسف. إذا أراد منظمو مهرجان القصبة فعلاً أن يصلوا العالم "من رام الله من دون حواجز"، كان الأولى بهم ألا يسفّوا بهذا الشكل عن مستوى مهرجانات السينما في العالم. وربما لو تلطف "مسرح القصبة" ومنح الفعالية اسماً مناسباً كأيام القصبة السينمائية، لكان وفّر على نفسه هذه المآخذ كلها. وكان من الأجدى لو وُضعت الشعارات جانباً ويحمل المهرجان اسماً يوازيه على أرض الواقع. ولعل ذلك يذكر بآخر جملة في رواية "اسم الوردة": "كانت الوردة اسماً ونحن لا نملك إلا الأسماء".

* شاعر من فلسطين

ملصق المهرجان

الظل انتصار للفراغ:

قراءة في مسرحية «الظل» للمخرج الفلسطيني يعقوب اسماعيل

توفيق العيسى *

■ أجساد نحتت وكأنما هي جسد واحد، شخصيات تتداخل فيما بينها، متقمصة حيوات مختلفة، تتبادل الأدوار في لوحة مسرحية واحدة، فمرة يكون المتهم قاتلا وأكثر المرات قتيلا.

في عرض مسرحي مميز قدم المخرج يعقوب اسماعيل ومسرح الرحالة مسرحية «الظل»، وهي عمل تجريبي يعتمد منهج ورؤية مسرح الرحالة ، هذا المنهج الذي انعكس في أداء الممثلين المتواتر والخطى المتسارعة في فراغ المسرح لتعلن عن وقوع جريمة ما وأخرى للتعبير عن ادانة.

واذا كان الفقه القانوني والقانون المدني يرى ان (المتهم بريء حتى تثبت ادانته) فان الرحالة بدأت مسرحيتها بادانة تجلت بكلمة (قاتل) التي رددها الممثلون في بداية العمل كل على حدة، فمنذ البداية عمد المخرج الى خلط الأوراق وعدم تحديد المتهم الحقيقي وكأنه يوجه اصبع الاتهام الى المجموع وليس الى الفرد، لفظ هذه الكلمة أعقبه حركة سريعة من الممثلين على خشبة المسرح وبشكل متقابل الأمر الذي يوحي لنا بحالة من التشكك والاتهام أي أن كل شخص يرى في غيره ذلك المتهم.

واذ يبدأ العمل بمتهم يقبع وسط المسرح محاصرا من جهات أربع بقضاة أو محققين ومطالبين ما انفكوا يضغطونه وأحلامه بمطالبهم حتى يصل الى مرحلة التأزم، هذا المشهد الذي بدأ بتحديد المتهم من قبل باقي شخوص العمل (شخص في مربع الاتهام) اختزل معنى سرياليا من كلمة الحوار المشترك الأولي، وهي عدم تحديد جنس القتيل ونوعه وماهيته من قبل المحققين، فقضية ومتهم ومحقق أو قاض دون وجود مادي للقتيل، فالقتيل أو ذلك (الشيء) شيء لا يأكل ولا يعرف الضوء ولا يتناسل ولا يعرف المرأة فما هو اذن؟!

ومع غياب الديكور المادي وعدم اعتماد المخرج على التسلسل المشهدي التقليدي، كان الانتقال من مشهد الى آخر باعتماد حركة الممثل والمؤثرات الصوتية والضوئية، ففي حمى النقاش بين المتهم والمحققين ومع تعثر الوصول الى حل أو اعتراف يتفق الأطراف الى سرد القصة من البداية، فكان المشهد الثالث والذي يعكس احد تفاصيل القضية حوارا بين حبيبين حول مشكلة شخصية هنا تحول المحققون الى خلفية للمشهد، مراقبين متربصين لكل كلمة أو حركة بغية الوصول الى بداية خيط للاتهام، مما يدلل على شهوانية الاتهام لدى المحقق، وولعه بتدبيج التهم، وعلى هذا المنوال تكتمل اللوحة الدرامية في العمل فكانت طاقة الممثلين العالية هي الجوهر على خشبة المسرح.

الظل هو شخصية هلامية ـ والتي جسدتها على الخشبة الفنانة (سلوى البابا) ـ تنتج عبر تأزم المتهم (الفنان رأفت لافي) ووصوله الى ذروة تناقضه مع نفسه والمجتمع، فكان النتاج (ظل) أو (شيء) يعبر عن هذه الأحلام ويعبر عن مدى التناقض المجتمعي لدى الجمهور العام في فهمه للشيء، وكان المخرج قد اعتمد بعدا هندسيا للوصول الى هاتين المرحلتين الأولى باعتماده الدائرة دائرة الظل في خلفية المسرح والتي تعكس الحلم والطفولة وأنثوية الأشياء، وهذا التعبير اقتصره المخرج على الحوار الداخلي للمتهم وظله ليؤكد التدليل على الحلم، أما البعد الثاني فهو المربع الذي عبر عن حصار مجتمعي للمتهم عبر زواياه الأربع المحتلة دائما من قبل المحققين والشخوص المطالبة (الفنان رمزي حسن وصابرين عيسى وهدى الامام وعماد مطري).

ويتجلى التناقض المذكور سابقا بين المتهم ومجتمعه عبر الملاحقة الدائمة له في مشاهد حركية على حدود مربع الحصار، فمشهد المطالبة توزع الى مشهدين جماعيين الأول مزج بين الصراخ والشتم أو لنقل الردح أحيانا بمعنى أنها دفعت المتهم والمشهد كاملا الى حد التوتر، فاللحام المطالب باجرته وصاحبة الصيدلية وصاحبة البيت التي تطلب ايجار غرفته حتى الحانوتي الذي يطالب بثمن كفن لم يلبسه المتهم بعد

هذا المشهد اكتنفته الكراهية والتشهير، ليناقض المجتمع ذاته في المشهد المطالبي الثاني عبر مطالبة المتهم ببيع الشيء أو الظل عبر حركات راقصة وعلى وقع أغنية تراثية شبه حزينة وهنا أيضا يكتنف المشهد شيء من الحب والدلال للمتهم، والفرق بين المشهدين أن الأول يعبر عن حاجة المتهم للمجتمع عبر التواصل المادي والثاني هو حاجة المجتمع للمتهم أو لما بين يدي المتهم فاختلفت الوسيلة باختلاف الغاية

وأيضا لا نلغي مشاهد المطالبة شبه الجماعية بين المتهم وحبيبته وبين حبيبته وأمها والمتهم والمحققين والتي أيضا توزعت بين الغاية والوسيلة بنفس الطريقة وحسب الحاجة التعبيرية.

ولكن ما هو الشيء؟! بما أنه نتاج حلم وطموح ونتاج أزمة شخصية ومجتمعية فهو بلا شك سيعبر عن قيمة ما، قيمة يرى فيها المتهم قدسية يجب حمايتها من الاستهلاك والامتهان، فيما يرى المجتمع عكس ذلك ليأخذ الصراع منحى آخر فهذا (الشيء) الذي سقط أو ظهر بصورة غرائبية ـ وهو غرائبي بالضرورة ـ انقسم الى شيئين أو رفيقين أحدهما سقط لدى المتهم والثاني في مكان ما من هذا العالم، لنكتشف بعد ذلك أنه رهينة لدى حبيبة المتهم وأمها متحولا الى (طاقية على رأس الأم) وبذلك يكون الصراع الآخر، صراع استرجاع (الشيء) الآخر من الوسط الاستهلاكي الى القيمة الحقيقية له، وأيضا من هو القاتل؟!

اذا كانت الادانة في بداية العمل جماعية تحولت عبر السياق الدرامي فيما بعد الى تسمية الشخصية المحورية بالمتهم ومحاولة ادانته، فانها تحولت عبر مشاهد عدة وتعبير حركي الى ادانة الكل في هذه الجريمة.

فمطالبة المجموع للفرد ببيع هذا (الشيء) أدى الى جعلهم شركاء في البحث عنه ومحاولة امتلاكه، وفي المربع، ساحة الجريمة ومركز الحصار وقفص الاتهام يجتمع الكل داخله يتوسطهم ذلك (الشيء) محاولين امتلاكه أما المتهم المدان والمحاصر فكان خارج ذلك المربع أي خارج المجموع وعلى ايقاع الحركة والموسيقى يكون الصراع بين المجموع والشيء الأمر الذي ينتهي بموته.

فمن القاتل؟!

صراع بين مجتمعين، مجتمع القيمة ومجتمع الاستهلاك وما بين مجتمع الحلم وصخرة الواقع، هذا الصراع الذي عبر عنه الممثلون بتقنية تبادل الأدوار وتعددها في الشخصية الواحدة على الرغم من حداثة تجربتهم، واصرار المخرج يعقوب اسماعيل على ارساء قواعد الفن والمسرح التجريبي في المجتمع الفلسطيني، نرى أنه بحاجة الى تفكيك أعمق ،آملين ان نكون قد حققنا شيئا من هذا التفكيك وتسليط الضوء على العمل بصورة دقيقة وغير مغايرة.

* كاتب فلسطيني

فريق مسرحية الظل (القدس العربي)