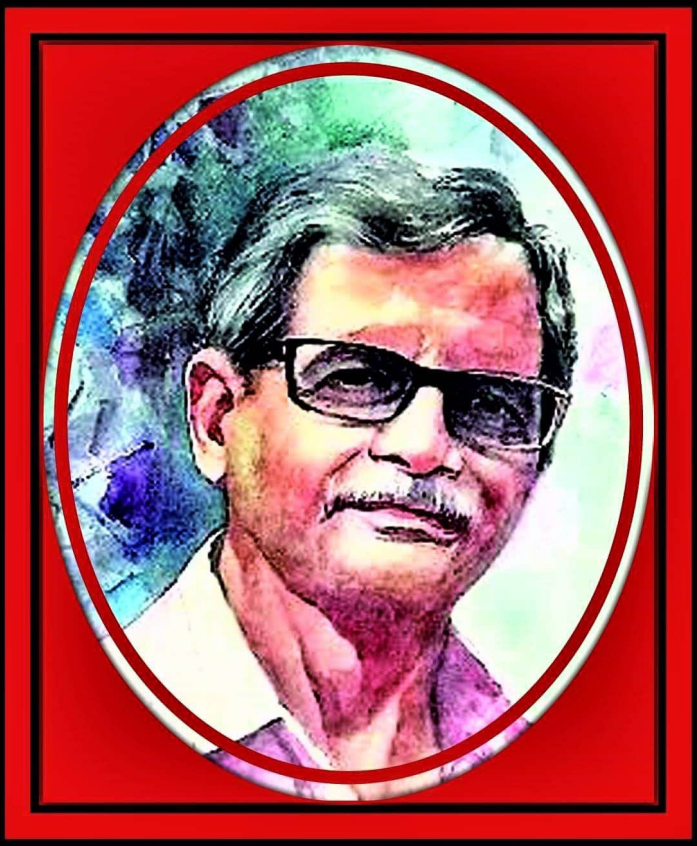
عاشق المسرح و الصمت

قراءات تستنطق تجربة المبدع صباح الأنباري في المسرح الصامت



إعداد وتقديم الباحثة: لطيفة ضمان

إشراف: أ. د. أبو الحسن سلام

عاشق المسرح والصمت

قراءات تستنطق تجربة المبدع صباح الأنباري في المسرح الصامت

اعداد وتقديم:

الباحثة لطيفة خمان

جميع الحقوق محفوظة للناشر

أدليس بلزمة للنشر والترجمة، 2020

الترقيم الدولي ISBN: 978-9931-757-64-1

الإيداع القانوني: جويلية، 2020

أدليس بلّزمة للنشر والترجمة

حي السطا – باتنة - الجزائر.

هاتف 05.40.18.16.31

فايسبوك: أدليس للنشر والترجمة والتصميم.

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إلكترونية ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة و أقراص مقروءة أو أية وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي دار أدليس للنشر والترجمة.

تصميم: عبد الفتّاح بن شندوكة

عاشق المسرح والصمت

قراءات تستنطق تجربة المبدع صباح الأنباري في المسرح الصامت

اعداد وتقديم: الباحثة لطيفة خمان

اشراف: أ. د. أبو الحسن سلام

أدليس للنشر والترجمة والتصميم

تصدير:

الأستاذ الدكتور:

أبو الحسن سلام

نهج الكتابة الكولاجية

الكولاج في المقاربة بين اللقطات أو الصور أو المقايسات النصية في اتجاه تصوير خطاب ما تتوحد فيه مجموع الصور الكولاجية، بمعنى أن تكون قصدية تجميعها تجميعاً أفقياً في وحدة تُنتج مجتمعة في النهاية معنى خطاب العرض أو النص الدرامي أو اللوحة، حيث يؤدي المنتج الكولاجي للعناصر المكوّنة للعرض أو الصورة أو للموقف الدرامي أو للمشهد السينوغرافيز لتجسيد منتج لمعنى خطاب المؤلف أو خطاب المخرج؛ وهو نهج معلوم في الفنون، خاصة فنون التشكيل؛ حيث يشتغل المنتج الكولاجي بفكرة ما يستملحها ممثلة في عدد غير معدود من تصاوير الغير، أو كتاباتهم التي تلبّستها فكرة ما، فيعمل على جمعها بمقاربة متجاورة أفقياً، بغية تجميع وجهات النظر أو الرؤى، لتنضم جميعها في خدمة للفكرة وتتوحد الرؤى، كما تتوحد مقرات الصلح لتُشكّل كرة ثلجية عبر تدحرجها.

من هنا جاءت فكرة هذا الكتاب انطلاقاً من نهج كولاجي يُعنى بمقاربة كتابات نقدية من نتاج قريحة كبار النقاد الذين تعرضت كتاباتهم لإبداعات الصوامت الأنبارية، وكشفت عن أسباب استمتاعهم بقراءتها.

وأود أن أشيد بجهد الباحثة لطيفة خمان ومبادرتها المهمة في تجميع تلك الدراسات النقدية، وتقديمها للقارئ العربي وللباحث المسرحي الشغوف بالبحث في شعرية المسرح المبتكرة.

أ.د. أبو الحسن سلام 2020/02/06

تقديم:

الباحثة:

لطيفة خمان

دائماً ما كنت أبحث عن المغاير للمعتاد، وعن المؤسّس على التمايز، وعن المختلِف الذي يصنع الفرادة في العلاقات الاجتماعية، وفي الاختيارات،... تقريباً في جل الموجودات والمعطيات المحيطة بي، فالأمر المختلف من كل شيء كان دائما أحد هواجسي، فببساطة أن تختلف يعني أن تغامر في دروب لا تتأتى للجميع، يعني أن تبدع، أحياناً أخرى.. معناه أن تقاتل وتُكابِد لإثبات فكرك ووجهة نظرك وتوجهك.

و أنا أتجوّل بين دروب معرفية كثيرة في مسار البحث والتقصي، شدّني، وبقوة، منزعٌ لمحت على صفحاته خصائص تسترعي التوقف، لم يصنع كيان هذا التوجه غير "الصمت" الذي وبمجرد ولوجي عوالمه استطاع اختراق كياني، فلم أجدني سوى عازمة على استكناه مكنوناته، باحثة في مسالكه، متقصية لدروبه.

ثم ما لبث شغفي به إلا ويزداد أكثر وأكثر و أنا أبحث في مجال المسرح وقضاياه، فبعد وقوفي على دراسات صائتة كثيرة تخوض في غماره، ارتضيت التوجه إلى خيار آخر يطرح على حد تعبير الباحثين والدارسين سحر الموضوع، وهنا ولجتُ توليفة الصمت والمسرح... حينها فقط أدركت حجم التمازج الحاصل بينهما، بل ووقفت على مدى روعة الإبداع فيهما؛ حيث خلقت هذه التركيبة عالماً تتعمق فيه المضامين، وتتكثف فيه الدلالات أكثر، وتستبدل فيه المعطيات أيضا.. على إثرها أضحى لكل شيء معنى، وللمعنى معنى المعنى، أصبح المتلقي داخل اللعبة المسرحية، وغدا النظر سيد الموقف.

إلا أنّ السؤال الذي تلجلج داخلي وأرّق مضجعي كان في اختيار نموذج مسرحي متفرّد، يُحقّق التدليل به الأمور السابقة، والكثير من الشروط الأخرى، ويضع على عاتقه مهمات لا مهمة واحدة؛ و أفتح قوساً هنا لأبرّر سبب ترددي في الانتقاء؛ ذلك أنّ معظم العيّنات لا ترقى لتعكس خصائص عدة تستوفي الشروط الابستيمولوجية الواجب توفرها في عملية الاختيار.

غير أنّه في أحد الأيام و أنا أتصفح ما كُتِب عن الصمت، وقعت عيني على نصوص أحد دهاقنة هذا التوجه وبجدارة؛ الكاتب والمسرحي والناقد العراقي "صباح الأنباري"، هذه النصوص التي بمجرد اطلاعي عليها لم أجد نفسي إلا مُراوِدة لها، ودون إرادة مني، بعيني وبفكري، باحثة ومتسائلة مرة، ومعجبة منبهرة مرات عديدة، بعدما اعتقلتني في متونها وفي قضاياها ومراميها، نصا تلو نص، و إبداعا وراء إبداع.. يومها فقط أدركت أنّني وجدت الفرصة المرجأة، و أنّني أمام الإبداع المطلوب.

وقفتُ على مجموعة من خطاباته المسرحية، ومع الوقت صرتُ أبحث عنها، وعن جديده، أذكر منها تمثيلاً لا حصراً:

- ارتحالات في ملكوت الصمت سنة 2004.
- كتاب الصوامت سنة 2012.
- المجموعة المسرحية الكاملة سنة 2017... إلخ .

والقائمة تطول في محراب المسرح... فبين صامت وصائت تشكلت ملامح تجربة مسرحية عربية متميّزة بفكرها وطروحاتها، تجربة امتلكت تقريبا كل مقومات الإبداع، وكيف لنا أن نقول غير ذلك وأعماله المسرحية موطن للتفرد وللجمال ولروعة الانتقاء، والوصف، والتناول، وسحر اللغة، وسلاسة الأسلوب،... لمسرحه قدرة فذة على الجمع بين اللذة والألم .

.. لم يتوقف الأمر عند هذا الحد.. فقد ازدادت رغبتي أيضا في إنجازاته المسرحية أكثر عندما اطلعت على موقعه على شبكة الانترنت، وقرأت ما كُتب عنه في المخيال النقدي؛ أي ما حَظِيَتْ به إنتاجاته المسرحية من تناول ورصد ودراسة وتحليل؛ فهنا وجدتُ ثلة من الدراسات التي تشاطرني توجهي؛ كتابات وقراءات راهنت على فك شفرات رسائله.. ونظراً لكثرة تلك الأبحاث والدراسات وتوزعها على الصوامت والصوائت؛ اقتنصني أمر تتبعها، فارتأيت المضي والإحصاء لضمها لبعضها البعض، مع تغليب ميولي إلى الضفة الأولى، وبالتالي كانت سلطة الحضور لما كتب ضمن بوتقة الموضوع الواحد(الصمت)، وقد صادفتُ العديد والعديد منها وأرّقني أمر تناثرها هنا وهناك... وهو مسار اعتمدناه على غرار غيرنا من الباحثين، الذين أُخذوا بدورهم، بعلم من الأعلام أو تجربة من التجارب.

وأشير إلى أنني آثرتُ عدم تقديم هذا المجهود المتواضع بمقدّمة تتبنى تعريفات وطروحات تتقصى الصمت ودروبه، أو تُعرّف به، أو تناقشه، تاركةً المجال لمجهودات كثيرة سنوردها بين دفتي هذا الكتاب، ستتكفل بدورها بتقديم وجهات نظر كثيرة.

وقبل مغادرة هذا المقام ألفت النظر أيضاً إلى نقطة مهمة أُعلّل بها معيار الترتيب والانتقاء؛ فقد اعتمدتُ على التدرج التاريخي بما تو افر لدي من معلومات، ونظرا لأن تلك الدراسات قد ظهرت بتواريخ مختلفة نتيجة النشر المتكرر، فإنني أجد عذري في هذا؛ في حالة السبق أو التأخير، ومع ذلك حاولت السير معها إلى وقتنا الحالي؛ رغبةً منّي في إلقاء الضوء على فكرة احتفاء النقاد والدارسين بتجربة الناقد "صباح الأنباري" في المسرح الصامت، وبعيدا عن المسوغات الشكلية كان الهدف منصبا أيضاً على جمع أكبر قدر ممكن من المقالات النقدية والبحوث والدراسات المتعلقة بالمسرح الصامت للمبدع، وتقصيها في أحايين كثيرة.

كما ارتضيتُ أن يكون العمل تحت إشراف القامة السامقة الأستاذ الدكتور أبو الحسن سلام، وان تكون أول عتباته ومدخله من نصيب الناقد "صباح الأنباري" بمقاله المُعنْوَن بـ: "لغة التمثيل الصامت"، لأنّه لا شيء أجمل من أن نلِج درب الصمت بمن شق مساراً له.

وختاماً لا يفوتنا أن نُقدِّم اعتذاراً لمن لم نذكرهم... آملين تدارك ذلك في إصدارات أخرى إن شاء الله .

الباحثة: لطيفة خمّان.

2019/09/10.

مدخل:

لغة الصمت المسرحي:

الناقد: صباح الأنباري.

لغة الصمت المسرحي

الناقد: صباح الأنباري.

"الصمت هو شيء يصعب على الجميع تفسيره".

إن كان هذا القولُ ينطبق على ما هوو اقعي في حياتنا اليومية فهل ينطبق على خشبة المسرح التي ابتُكِر لها ما يميّزها من القوانين والاشتراطات الفنية الخاصة التي تميّزها عن تلك التي وُضعت للحياة وأرست دعائمها التجربة البشرية؟

ما نبحث عنه هنا هو ملامسة الكيفية التي تتيح لنا تفسيره بدقة تامة أو تقريبه، على أقل احتمال، لجمهور النظّارة وهم يدشّنون قدراتهم على استيعابه، ويرومون إلى فهم لغته المعقّدة وما وراء سطورها. فإذا صعُب تفسيره في الحياة الو اقعية فهل يصعب ذلك على خشبة المسرح؟ علماً أنَّ الخشبة في الأعم الأغلب تحاول جاهدةً وضعه موضع الوضوح والفهم، وهذا هدف مركزي في الحياة القائمة عليها.

لقد تبنّت الخشبة لغة الصمت لأنّها تسعى إلى التعبير الدقيق عمّا لا يمكن للكلمات احتواءه، أو التعبير عمّا يعتري الإنسان من المشاعر العميقة والغامضة، أو قدرتها على التقارب مع قدرة الموسيقى على استكناه تلك المشاعر. إنّ مهمة المسرح هي تقريب المعنى ليتسنى فهمه وتفسيره من لدن المشاهد بشكل خاص والمتلقي بشكل عام؛

ومن أجل هذا ابتكرت الخشبة لنفسها لغة صمت صورية قائمة على جملة من الحروف التي تشكّل هيكل هذه اللغة وأساسها. إنّ هذه الحروف في حقيقتها الظاهرية إن هي إلا (حركات وإشارات و إيماءات)؛ وعلى الرغم من تمايز بعضها عن بعضه الآخر إلا أنّها تعد حركة، سواء أكانت تلك الحركة انتقالية أم موضعية أم داخلية. وهنا يمكن القول إنّ واجب التمثيل الصامت هو تحويل الفكرة إلى حركة وإظهار المشاعر الكامنة في تلك الفكرة، وإنّ من يقوم بهذه المهمة ويجسّدها على خشبة المسرح هو الممثل الصامت الذي يحسن استخدام لغة الصمت الحركية التي يصنعها جسده على خشبة المسرح طوال العرض الصامت، ويحسن قراءتها المتلقي الذي طوّع حاسة بصره على قراءة حروفها الغامضة. يقول د. عوني كرومي:

"الممثل الصامت هو الذي يعبّر عن مظاهر الحياة وينقلها بواسطة جسده".

لغة الصمت، إذن، تتمحور حول جسد الممثل الذي يمتلك حروفها الصورية المتضافرة لصنع صورة أو مجموعة من الصور المرئية عن طريق الحركة أو مجموعة الحركات التي ينبثق عنها المعنى المراد توصيله لجمهرة النظّارة.

وذهب جان لوي بارو إلى أبعد من هذا، حين أكّد على:

"إنّ جعبة ممثل البانتومايم مليئة بأصول الحركة ومفهوماتها المباشرة التي تصل إلى الجمهور المتفرج دون حوار".

اللغة الإيمائية الجديدة بكل هجائيتها تعد لغة غير مألوفة حتى يتعود المشاهد عليها، فتتحوّل عنده إلى لغة مألوفة في الوقت الذي ينبغي فيه أن يدرك بشكل عام أنّ هذه اللغة غير قائمة على الحركة فحسب، بل هي قائمة على الفعل في أساسها وجوهرها. يقول د. عوني كرومي في هذا المجال عن المشاهد:

"يجب أن يألف لغة الحركة كما يألف الكلمات، لأنّ التمثيل الإيمائي هو فن الصمت والحركة، فن الفعل ذاته والإحساس، فهو فن مرتبط بحياة الإنسان".

وهذا هو عين ما أكّد عليه مارسيل مارسو حين قال إنّ:

"التمثيل الإيمائي ليس لغة الحركة فحسب بل هو لغة الفعل أيضاً".

وبناءً على ما جاء في قول مارسيل مارسو ود. عوني كرومي من أنّ الفن الإيمائي هو فن الفعل، يمكننا القول إنّ هذا المسرح معني بالفعل من بداية المسرحية إلى آخرها؛ فالفعل يقوم على الحركة والحركة تُبنى على رغبة أو هدف محرّك لها لإشباعها أو الوصول إلى عمقها الداخلي. وهنا ينبغي التفريق بين الفعلين الصامت والصائت، لأنّ الصمت على خشبة المسرح ليس صمتاً حقيقياً و اقعياً بل هو صمت مبتكر خاضع للدرس والتمحيص والتعديل والانتقاء، متضمن على معنى أو فكرة يراد إيصالها للمتلقي بعد تدريب مسامع هذا الأخير على سماع هذه اللغة الصورية؛ و أقول صورية لأنّ

أبجديتها تشتغل على الحركة كقانون مركزي يتحكم بالمعنى وما وراء المعنى.

الحركة، إذن مفردة من مفردات الفعل بمجموعها تشكل صورة له، ومن مجموع الأفعال كلها يتشكّل المعنى العام للعرض المسرحي في (البانتومايم)، أو النص المكتوب في (المسرحيات الصوامت)؛ وثمّة فرق واضح بينهما فممثل البانتومايم كما يذكر د. عوني كرومي يلعب دور المؤلف والممثل في آن واحد "فهو يرسم شخصياته من خلقه و إبداعه"، بينما تعتمد المسرحيات الصوامت على الاثنين في آن واحد، فثمّة من يكتب النص الصامت وهو المؤلف الذي لن يكون بالضرورة مخرجاً للعرض الصامت أو ممثلاً له، فالعملية المسرحية الصامتة في هذا الجنس الفن-أدبي تعتمد على الكاتب مؤلفاً للنص وعلى المخرج مؤلفاً للعرض وعلى الممثل أو مجموعة الممثلين كمجسدين له، وهذا فضلاً عن الفوارق الأخرى التي تمّ إدراجها في مقدّمتنا التنظيرية التي تضمّنها كتابنا الموسوم (المجموعة المسرحية الكاملة)، الجزء الأول: المسرحيات الصوامت.

لغة الصمت قد تختلف قليلاً أو كثيراً عن لغة الكلام، وسابقاً قيل إنّ الصمت "فن عظيم من فنون الكلام"، ولا ندري إلى أي مدى يمكن أن يكون هذا القول دقيقاً، فالكلام كما هو معروف لنا يتضمن الصمت أو بالأحرى يتضمن السكوت الذي هو في حقيقة الأمر توقف عن نطق الحروف الصائتة، ولم تفرّق القواميس العربية بين الصمت

والسكوت فجعلتهما متجاورين. جاء في لسان العرب: أصْمَتَ بمعنى أطال السكوت والتصميت بمعنى التسكيت، وفي الحديث: أنَّ امرأة حَجَّتْ مُصْمِتةً أي ساكتةً لا تتكلم. ومع هذا كله فالصمت في المسرح هو غيره في الحياة الطبيعية، لأنّه ينطوي على لغة خاصة مستقلة من ألفها إلى يائها، فهو صمت مقصود يتضمن معنى أعمق من مجرد كونه سكوتاً أو إجابة ساكتة عن سؤال لا يتو افق مع رغبة المجيب. بهذه اللغة الجديدة المحدثة يمكن بناء نص صامت محدث قائم على فكرة كبيرة أو قصة بحبكة متقنة، تجعله قادراً على استيعاب هموم الإنسان والتعبير عن مشاكله الداخلية والخارجية دون اللجوء إلى الكلمة المنطوقة، وهذه ميزة صوامتية خالصة تماماً.

الناقد المسرحي صباح الأنباري

(لغة التمثيل الصامت)، جريدة العر اقية سيدني. أستراليا.

العدد 711، في 07 آب/ أوت 2019.

الفنتازيا والترميز في نصّي "الالتحام" للأنباري والمدني:

علي مزاحم عبّاس.

الفنتازيا والترميز في نصّي "الالتحام" للأنباري والمدني.

علي مزاحم عباس

لقد بات معروفاً تماماً، أنّ عصرنا يشهد منذ عقود، عملية عميقة الفور ومتزايدة القوة والتأثر والتأثير المتبادل بين أنواع وأجناس وأنماط الفنون والآداب المختلفة، ولم تعد هذه العملية تجري في إطار (الموضوعات) وحدها، وإنّما جرفت في دوامتها (الأشكال) و(الأساليب) أيضا! فلا غَرْوَ في تداخل خصائص فنّين أو أدبين يبدوان للوهلة الأولى ألاّ وشيجة بينهما فإذا بهما يحلان في بعضهما بعضاً حلول ضيف أوزائر أو التحام.. ولا بأس من ذكر بعض الأمثلة؛ فثمّة كاتب وأكثر أفاد من (الروبورتاج) الصحفي في البنية الروائية أو من (الهارموني) في البنية القصصية أو الشعرية، كما أفاد بعض كتاب المسرح من فن (السيناريو) السينمائي والتلفزيوني في معالجته الدرامية.. وقِس على ذلك ما جرى في الفنون الأخرى. ولم يجد النقاد والباحثون بُدّاً من الاعتراف بهذه الظاهرة إذ وجدوا أنفسهم مضطرين إلى التخلي عن صرامتهم المنهجية الرامية إلى استقلال كل فن بخصائصه ومقاييسه استقلالاً كاملاً.. وقد أدى ذلك إلى نشوب معارك نقدية وفكرية طاحنة، دارت رحاها حول (التناص) و(السرقة) و(الاقتباس) و(المقارنة) و(المقاربة) وغيرها

من المفاهيم التي يجري تداولها في هذه الأوساط؛ ومن هنا، وبهذا المدخل المقتضب، وجدنا مسوغاً للولوج إلى بنية النص الدرامي الصامت (الالتحام في فضاءات صمّاء) لصباح الأنباري، ونص عبد الحليم المدني الموسوم (الالتحام)، فالنصّان – كما يظهر- لا يشتركان في العنوان حسب، بل في أشياء أخرى سنحاول قدر استطاعتنا تفكيكها لمعرفة درجة (الأصالة) في نص الأنباري باعتباره تالياً لنص المدني، وتحديد نقاط التلاقي أو الافتراق بينهما.. وبالتالي تشخيص مستوى الإبداع في الأول.. وبعبارة أكثر تحديداً: هل هو مجرد مَسْرَحَة لنص جاهز أم نص مكتف بنفسه ومتميّز بذاته؟ وبدءا لا بد من التنويه بأنّ فن القصة، إنّما يرتكز أساساً على السرد وأن فن الدراما يرتكز على (الفعل)، وبتحديد أدّق، أنّ الدراما الصامتة (كنص) ترتكز أساساً على وصف الفعل الدرامي.. ويُعدّ الحوار سِمة النص المسرحي الصائت.. فضلاً عن أنّ كلاً من القصة والمسرحية يشتملان على عناصر مشتركة بينهما كالفعل والصراع والشخصية، وعناصر أخرى بهذا الشكل أو ذاك وبهذه الدرجة أو تلك، كالحبكة (الهيكل القصصي) و(الجو العام)؛ وفي الوقت نفسه ينفرد كل منهما بلغته الفنية الخاصة.. ولكل قاعدة الاستثناء الذي لا يقاس عليه(2)!

تبدأ مسرحية الأنباري في حركتها الأولى بظهور ثلاثة كهول تُسلّط عليهم الإضاءة المتناوبة بالأحمر والأزرق والأصفر، و اقفين على مدرج مرتفع... ويقوم أحدهم بحركات كاهن أو ساحر، ثم يدخل من الصالة

رجل بملابس بِيض وهو يستدل على طريقه بمصباح أو شمعة، يتبعه رجل بملابس سُود كأنّه ظله أو هو الآخر المجهول والغامض ونسخته الثانية. والأبيض يرمز إلى الخير والنقاء والطيبة، والأسود يرمز إلى الشر والخبث والحقد؛ والرمزان كأنّهما وجهان لعملة واحدة، وعليه فإن:

الأول + الثاني = واحد!

هذه هي المعادلة الأولى!

ويُطلق الثاني النار على رأس الأوّل الذي يصرخ صرخة صمّاء ولا يسقط بل يستدير ويتقدم إلى الثاني باسماً. أمّا في نص (الالتحام) للمدني فإنّ الحركة الأولى تبدأ بدخول القتيل، أو(المتهم بالعقل)، إلى القاعة الفسيحة ذات الأرض المتموجة والتلال الستة، فرحاً مبتسماً لقاتله. ويُمكن الاستنتاج بعد المقارنة بين النصّين أن:

الأول = القتيل

الثاني= القاتل

وهذه هي المعادلة الثانية!

إذن القتيل+ القاتل= اثنان؛ وبالتالي فإنّ الأوّل + الثاني لا يساوي القتيل + القاتل

وتلك هي النتيجة!

من هذا المُنطلق، يمكننا القول بأنّ الأنباري قد اختلف عن المدني و افترق عنه، مثلما افترق في خلع الصفة الميتافيزيقية عن (الحكماء الخمسة)، وجرّدهم من صفتهم الكهنوتية، مضفياً على الكهول الثلاثة طابعاً رمزياً، فهم يمثلون ثلاثة أقانيم أو ثلاثة أسلاف أو أي ثلاثة أخرى يتخيّلها المتلقي. وعليه يمكن القول إن الأنباري خطا نحو الو اقع خطوة أوسع مما خطا المدني!

ويأخذ الأوّل والثاني بالرقص بحركات موحدة مبعثها وحدتهما العضوية، رقصة (القدر يطرق الأبواب)، المستوحاة من الضربة الر ابعة الطويلة من الحركة الأولى للسيمفونية الخامسة لبيتهوفن التي تُمجّد أوجه النضال والكفاح الإنساني الشامل ضد الظلم والاضطهاد حتى بلوغ النصر؛ ولا أحسب أن الأنباري يجهل هذا المعنى الذي لم يدخل نسيج نصه، بل ولم يلمح به أصلاً!! وفي الو اقع، وأرجو ألا أكون قاسياً أو متجنياً فيما لو قلت إنّ مشاهدي المسرح عموماً قد لا يلتقطون المعنى إذا كان مقصوداً لأنّ الموسيقى الكلاسيكية ليس لها دور فاعل في تشكيل ذائقتهم السمعية الجمالية، فضلاً عن أنّ النص بِجُنوحِه الشديد إلى الترميز لا يسعفهم في قليل أو كثير في الإمساك بالمعنى، ولعل الفائدة الوحيدة المرتجاة التي قد يجنيها العرض هي ملامسة الحس الإيقاعي والهارموني لحظات وجيزة.. ولكن هذا الاحتمال سرعان ما تُبدّده الضربات الرتيبة للطبول.. يُخيل إليّ أنّ الأنباري لم يحسن بدرجة كافية حساب الأثر الكلي للإيقاع الصوتي والحركي.. ولتوضيح ذلك نذكُر مسار هذه الأصوات:

موسيقى خوف وترقب ـ الضربة الرابعة من السيمفونية ـ ضربات طبول رتيبة ـ إيقاع مارش جنائزي ـ همهمة كورالية ـ مارش جنائزي أو همهمة كورالية متصاعدة ـ أصوات غير مفهومة ـ تتصاعد وتتكرر

ولمزيد من التفاصيل، إليكم الصورة كاملة مع الحركة:

الحركة/ الفعل		الصوت/ الصمت
سكون وترقب		موسيقى خوف
إطلاق نار من الأوّل على الثاني		صرخة صمّاء
سكون (تتوقف حركة الأوّل والثاني)		الموسيقى السيمفونية
سكون		ضربات رتيبة على الطبول
سير حملة التابوت		مارش جنائزي
رقصة القدر يطرق الأبواب		صمت
سحب القتيل خارج المسرح		مارش جنائزي أو همهمة كورالية
ظهور واختفاء الكهول		أصوات غير مفهومة ولا محددة
يتلوى القتيل متألماً		تعلو الأصوات تدريجياً
ترتفع المرأة مختفية والقاتل في محله		أصوات غير واضحة

ونعود إلى نص الأنباري.. تبدأ الحركة الثانية والإضاءة الزرقاء على (السايك)، بعدها يدخل الكهول والقتيل على اليمين، ثم يدخل حملة التابوت... يضعونه على المسرح ثم يفتحون غطاءه لتخرج فتاة ترقص (رقصة القدر يطرق الأبواب)، من غير موسيقى، فتمر وهي باسمة بالكهول وهي تحاول الالتحام بالقتيل مُحاوِلةً إغواءَه فيقابلها

باشمئزاز... عندها تتدلى من فضاء المسرح أنشوطة مشنقة ترفعه بعيداً عن الأنظار، فيخرج الكهول وتعود الفتاة إلى التابوت، فتدب الحياة في القتيل وتُلْقى عليه النار فيصرخ صرخة ألم صمّاء وعلى إثرها يتداخلان ويصيران واحداً. قد يعني هذا أنّ الموت قد ألغى الثنائية الشكلية بينهما ووحّدهما فيزيقياً ورمزياً.. بعدما يرقصان معاً رقصة الالتحام ميتيّن فيبدو، إذا لم أكن مخطئاً، أنّ الأنباري قد ناقض نفسه. ففي البدء عبّر بأنّ الموت قد وحّدهما فيرقصان رقصة الالتحام وأن الموت قد أودى بهما أيضاً!! تلك تخريجة عسيرة على التأويل إذا أخذنا بمقولة أنّ نفي النفي إثبات!

وفي مشهد آخر من مشاهد المسرحية يهبط القتيل من فضاء المسرح؛ كأنّها عودة إلى القضية من زاوية نظر أخرى؛ إذ تمر بالقتيل امرأة التابوت وقد تحولت إلى امرأة عصرية.. فيتبعها قليلاً ثم يبتعد عنها. ويمر به الكهول وقد تحوّلوا هم أيضاً إلى رجال من هذا العصر كما تدّل عليه ملابسهم ويختفي القتيل خلف الكواليس، حيث تصدر صرخات متألمة... بعدها يظهر القتيل ثم القاتل وهما يؤديان حركات موحدة يحيط بهما الكهول وقد أبدلوا صوالجهم بالهراوات. وعبثاً يحاول القتيل أن يهرب منهم؛ ثم تدخل مرآة كبيرة تأخذ بمطاردته وعليها تنعكس صور الكهول الساخرين وتختفي، ويطلق الرجلان (القاتل والقتيل) النار على بعضهما فيسقطان ميتيّن. ومن المُرجّح أنّ الكهول الثلاثة رمز لِقوى غاشمة، وهي في جوهرها وهدفها نفس القوى وإن أبدَلت ملابسها أو مظهرها، فحين تعجز عن فرض

إرادتها بالقوة تلجأ إلى أسلوب الإغراء والإغواء، والضحية في صراع داخلي عنيف يصل في قوته إلى التدمير الذاتي، مما يُسهّل على القوى المضطهدة الإجهاز عليها.

(3)

في نص المدني، ينشق القبر عن امرأة عجوز توزع ابتساماتها على الجميع ويُحدّق الحكماء الخمسة فيها، متفحّصين ترهلها وشعرها الأحمر؛ ثمّ نراها وقد أبدلها الأنباري بشابة نزقة تخرج من تابوت. وينظر الحكماء إلى المتهم بالعقل بلا مبالاة وسخرية، فيستسلم لهم، رغم تحذير الراوي: "لا تنخذل.. إياك.. إياك أن تستسلم لهم.. طاوِلْهم.. رُدّ لهم الصاع صاعات.. شُنّ عليهم هجومك المقابل.. كلما طال تمردك كلما ارتفع بك الحلم إلى سماء أعلى"، تلك هي لهجة التحذير الوحيدة في النصّين، والتي مال بها المدني إلى التحريض!.. ويخرج القتيل من القاعة بعد أن خلّف وراءه التل السادس، وهو يحس بالاختناق والاحتضار؛ ويتعقبه القاتل ثم يعترضه مرتدياً درعاً أخضر، وفي أذنيه قرطاه المطلسمان، ويتوقف النزيف وينغلق الجرح في رأس القتيل، وتلتقي عيناه بعينيه فيحس أنّ جسده ينضغط ويطفو على وسادة وينشطر إلى نصفين، ويشعر أنّ الغريم يدخل عينيه ويلتحم به، فيحس بالموت الحقيقي الذي يتحقق بالتحام القاتل والقتيل في نوع من الحلولية.

إنّ فكرة الالتحام في نص الأنباري تختلف عن فكرة المدني، فالتحام القاتل والقتيل لا يحدث بين اثنين منفصلين عن بعضهما، ذلك أنّ أصلهما واحد، وأنّ الموت يتحقق أخيراً على أيدي الكهول، أي على أيدي قوى خارجية؛ أمّا عند المدني فالالتحام يتم بعد القتل ثانية على يدي قاتل يلاحقه القتيل منذ اللقاء الأوّل وحتى النهاية المحتمة.

وعند مقارنة الشخصيات الرئيسة بين النصيّن، نجد الأنباري قد أجرى تحويراً في أبعاد بعضها؛ فقد تحوّل الحكماء الخمسة إلى كهول ثلاثة مُجرّدين – إلاّ واحداً – من البُعد الكهنوتي وأدغم الأوّل في الثاني بأنّ جعله ظلاً له وشبيهاً به، كأنّه نسخة ثانية، بعد أن كانا شخصين منفصلين جوهرياً في بعض مسارات الحدث؛ لكن الموت تميّزعند المدني بجعل القتيل متهماً بالفعل، أي صاحب رسالة، وهذا ما لم يفعله الأنباري، فبدت الشخصيتان غارقتين في الغموض، وتميّز الأنباري فيما عدا ذلك بتغيير المرأة العجوز إلى امرأة نزقة في مقتبل العمر، فأدى ذلك إلى تشديد عنصر الصراع كما يُفترض.

(4)

يشترك النصّان في غلبة الطابع الفنتازي عليهما، مما أضفى على الجو العام غموضاً مثيراً للخيال؛ فالفنتازيا كما يقول ت. ي. بتلر ليست تهرباً من الواقع، بل استغواراً له؛ وهي وإن كانت خرقاً للقوانين الطبيعية للمنطق فإنّها تؤسّس منطقها الخاص. وهو قول

لا يؤخذ على علاته، ذلك أنّ الفتنازيا توحي بمعان متعددة للرمز الواحد، وهو ما لا يتفق مع القصدية الأحادية للكاتب، وبالتالي يتيه بالملتقي في مسارب قد لا تكون هي مبتغى الكاتب. وعلى أيّ حال، فإنّ النصين قد تشابها في الطابع الغرائبي والترميز أيضا، وإن اختلفا في درجة الكثافة والنتيجة. فالأنباري يبدو أكثر اقتراباً من الواقع وإن وقف نصُّه على أرضية مهتزة وقلقة، لكنه يقوم بِمَنح قارئه ومشاهِده خيطاً رفيعاً يُمسك به، بغية اكتشاف المَخْرَج من المتاهة والظلام والعمى؛ كما أنّ النصّين وإن بديا نِتاج عملية خلق لا واعية ولا زمنية فيها نوع من التهشيم والتهويل والتشويه بفعل الأسلوب الفنتازي، فإنّ الأنباري يظهر أقل غموضاً من المدني، وهو فرق في الدرجة وليس في النوع.. وعلى أيّ حال فإنّ الأنباري والمدني قد سطّرا نصّين يتميّزان بالفرادة في الأسلوب والمعالجة، وإنّ وجود هذا التقارب المحدود في بعض الشخصيات والجو العام والحبكة لا ينفي أصالة الواحد منهما، لكنّهما يلتقيان في ملامسة الحداثة، ملامسة رقيقة جديرة بالتقدير.

علي مزاحم عباس

كاتب وناقد مسرحي عراقي

مجلة ألق/ مشهد ديالى الثقافي 1999.

صباح الأنباري وأدب المايم:

علي مزاحم عباس.

صباح الأنباري وأدب المايم

علي مزاحم عباس

انفرد صباح الأنباري عن باقي زملائه بتوجهِه نحو كتابة النصوص الصامتة أكثر من إخراجها بنفسه أو التمثيل فيها، أما قيامه بإخراج إحدى مسرحياته وهي "الالتحام في فضاءات الصمت"، فليس سوى الاستثناء الذي كسر القاعدة؛ ويظهر أنّ ثمّة تهيباً يسود فناني بعقوبة، حيث يقيم الأنباري ويعمل، يمنعهم من المغامرة باقتحام التجربة عامة.

نشر الأنباري بين عامَيْ 1994 و1998 أربع مسرحيات، ثلاثا منها في جريدة الثورة هي:

1- "طقوس صامتة" يوم 94/1/28، 2- "حدث منذ الأزل" يوم 13 ماي 94، 3- "متوالية الدم الصمّاء" يوم 27 أوت 95. ونشر واحدةً منها في مجلة ألف باء (15504 في 10 جوان 98) هي "محاولة لاختراق الصمت"، وخطّ حتى كتابة هذه الدراسة، أربع مسرحيات أهداني نسخاً منها مشكوراً، هي: "الالتحام في فضاءات الصمت" عام 1995، و"الهديل الذي بدد صمت اليمامة" و"ابتهالات الصمت الخرس" عام 1997، و"سلاميات في نار صمّاء" عام 1998. ويُلاحَظ على عناوين المسرحيات تكرار كلمات: "الصمت، الصمّاء، الخرساء، والاغتيال"؛ لعلنا نجد تفسيراً لمعناها داخل المسرحيات.

1. طقوس صامتة:

تتألف المسرحية من مشهدين، جاء تقسيمهما وفق طريقة المشهد الحديث؛ يبدأ الأوّل منهما بخروج الناس مرعوبين لسبب مجهول، وعندما يستوقف الرجل ذو الملابس البِيض أحدَهم لا يعيره التفاتاً؛ ثم تظهر على الدكة امرأة وهي تتخفف من بعض ملابسها راقصة، ويظهر خلفها رجل ضخم بسيف وهو يؤدي الحركات نفسها، وقد سُلِّط عليهما ضوء أحمر يرمز إلى الشهوة القاتلة؛ ثم تضع المرأة رقبتها على النطع ويطيح السيّاف برأسها.. ويتكرّر الحدث مع امرأة أخرى فيما يشبه الطقس الوثني.. ولعلّ ذلك سبب تسمية المسرحية بالطقوس! وتنسل من الحشد امرأة ثالثة تتجه نحو الجسر فيتبعها الرجل ذو الملابس البِيض بعض الطريق، ثم يعود ليمسك بيد السياف ليمنعه من توقيع العقاب بإحدى النساء.. والغريب أنّها ترفض العَوْن وتُسلّم رقبتها للقطع؛ وتتقدم امرأة غيرها من الرجل برقة، لتقدم له إضمامة ورد وهي تبدو كالطيف أو الحلم الشفاف عندما يحاول الإمساك بها تختفي عن ناظريه فلا يقبض إلا على الفراغ! ويدخل إلى المسرح رجلان مسلحان بمسدسين يجبرانه على الركوع والاستسلام.. ويُقبِل السياف ليقطع رقبته، فتُجمَّد حركته في الهواء، وينسل بعيداً بعدما انتزع السيف الذي يرتفع بحركة غامضة فوق الرؤوس؛ ويحلم الرجل بأنّ هناك رجلاً آخر بملابس سود شبيهاً به.

يحاول الإمساك به دون دوى.. فكأنه الوجه الآخر له أو ظله، وربما الحقيقة المقنعة.. سرعان ما يختفي حالما يرفع عليه فأساً.. فيبدو الجانب الشرير من الإنسان الذي لا يُقهر إلا بالقوة.. ويظّل كامناً في الأعماق أو تعكسه المرآة.. وكلما اقترب من الآخرين اشتّد الصراع بينه وبين شبيهه!

وفي المشهد الثاني، وقد مضى زمن ما، يظهر الرجل بمعية امرأته وطفله متجهين نحو الجسر للعبور؛ نحو عالم آخر، فيعثرون على جثة المرأة الهاربة، ويطلع عليه مسلحون يقودهم رجل دميم يرمز إلى الشر والقُبح يقترب من المرأة مشتهياً؛ وينقّضون على الرجل ويوثقونه ثم يغتصب الدميم الزوجة قسراً.. بعدها يظهر ثلاثة رجال يُمثّلون السلوك الانتهازي ليسخروا من محاولة الزوجين عبور الجسر؛ ثم يظهر رجل قصير ملتح ذو ملامح قاسية ليقترب من الزوج، فيشيح عنه بازدراء، فيطعنه حتى الموت؛ وعندما يحاول آخرون العبور تعترضهم النيران وتلوح فوقهم صورة الطفل، وينبلج الصباح بعد ليل طويل.

المسرحية ذات موضوع واحد غير ذي مكان محدّد، أداره الكاتب وسط صراع عنيف وِحدَتَاه (القتل، والاغتصاب)، وقد صِيغت في حبكتين لا تترجّح إحداهما على الأخرى، مما أربك بناءها؛ وتزدحم المسرحية بالشخصيات، منها ما هو أساس ومنها ما هو ثانوي أو هامشي، وحتى فائض ومتكرّر (الرجل الوسيم، الرجل القبيح، الرجل القصير...)، كما تزدحم بأفعال تبدو ضعيفة الصِلة بالهيكل العام

كَهَرَب الفتاة من السياف خلسة.. وغموض صلة قتل النساء في مشهد التعرّي.. ورغم ذلك، فإن هذه الملاحظات السلبية لا تحجب قوة الرموز الأخرى، وقد انتهت المسرحية نهاية متفائلة، لكنها مفتعلة، جاءت من غير مقاومة.. وبَدا أنّ الرجل ذا الملابس البِيض، رمز النقاء، لابد له منذ بدء الأحداث أن يفعل شيئاً..

2. الالتحام في فضاءات الصمت:

أخرج الأنباري هذه المسرحية عام 1995، وقدَّمها على قاعة التربية في بعقوبة، مستفيداً من قِصّة "الالتحام" لعبد الحليم المدني، في مقاربةٍ عامدةٍ بين فنّي القصة والمسرح، مثّل فيها: خالد جدّوع ولميعة الناشئ وعبد الستار الربيعي وغفوري محمد ومهند زيدان و إباء صباح ونبيل إبراهيم وصباح الأنباري؛ وكان المخرج يأمل أن يُعاوِنه مُؤلِّف موسيقي فلم يتم له ذلك، فاختار موسيقاه من مكتبته الخاصة، وحرص على أن تكون المقطوعات ملتحمة مع الأداء وليست طارئة عليه. واكتشف المخرج في خالد جدوع موهبة متألقة تمتلك مؤهلات ممثل الميم! جسم مَرِن، حساسية وأذن موسيقية وأداء تمثيلي بارع فاستثمرها الأنباري ببراعة وذكاء، إذ أدّى خالد الشخصية أداءً عذباً مثيراً، أثار دهشة المتفرجين وشدّهم إلى العرض خلال العشرين دقيقة التي استغرقها. تبدأ الحركة الأولى من المسرحية بظهور ثلاثة كهول تُسلَّط عليهم بالتناوب أضواء حمراء وزرقاء وصفراء؛ يقفون على مدرج، ويقوم أحدهم بحركات كاهن أو

ساحر ويدخل من الصالة بملابس بيض، يحمل مصباحاً ويصعد على المسرح، يتبعه رجل بملابس سود كظله.. يطلق النارعلى الرجل الأوّل فلا يسقط، بل يطلق صرخة صمّاء، ثم يستدير إليه باسماً ويأخذان بالرقص رقصة (القدر يطرق الأبواب) بحركات مُوحّدة! وتبدأ الحركة الثانية وقد سُلِّطت الإضاءة الزرقاء على (السايك).. ويدخل الكهول وحَمَلة (تابوت)، وحالما يفتحون غطاءه تخرج فتاة وهي ترقص الرقصة ذاتها؛ وتحاول الالتحام بالرجل القتيل الو اقف جانباً، لكنّه يبتعد عنها؛ فتُعاوِد المحاولة بحركات نزقة لا يستجيب لها القتيل؛ وعندها تتدلى من فضاء المسرح أنشوطة توضع تحت إبطيه ويُرفَع عن الأرض قليلاً.. وتعود الفتاة إلى التابوت ويخرج الكهول فتسري الحياة في جسم القتيل ويقوم بحركات محلقة؛ ويعود القاتل فيصوِّب النار إلى رأس القتيل ثانية، فيصرخ الاثنان صرخة صمّاء.. يتألمان ويتداخلان ببعضهما في حركة ملتحمة ويسقطان ميتين، ويُسدل الستارعلى همهمات كورالية.

وفي مشهد آخر يهبط القتيل من فضاء المسرح وتمر به الر اقصة في زي عصري.. كما يمر به كذلك الكهول بملابس عصرية، في إشارة إلى تبديل العصر؛ ويتبعهم الرجل، وتصدر من خلف الكواليس صرخات متألم.. يعود الكهول يحملون الهراوات فيحيطون بالرجل وشبيهه، ويسحبونهما خارجاً.. ويُعاودون الظهور.. وتظهر مرآة كبيرة وتأخذ بمطاردته.. وتنعكس صورة الكهول عليها ثم تختفي؛ ويُحدّق

القاتل في القتيل، وتصدمهما الأصوات وتؤلمهما فيطلق الواحد منهما النار على الآخر فيسقطان ويُجهز عليهما الكهول بصوالجهم.

وبالقدر الذي تبدو حبكة المسرحية متماسكة، بناءً وهيكلاً فإنّها تبدو غامضة المعنى.. فالكهول يبدون بِمظهر كهنوتي، ويظهرون في المشهد الثاني يرتدون ملابس عصرية لكنهم يحملون الهراوات والصوالج؛ وهم يقومون باضطهاد رجل فيقتله شبيهه ويقتل هو الآخر الشبيه.. ولعلّ المسرحية أرادت أن تقول - عبر رموز مُسرِفة في الرمزية - إنّ قوى الاضطهاد واحدة وإن اختلفت مظاهرها ووسائلها وأدواتها، وإنّ الضحية وإن انطوَت على الطُهر والنقاء فإنّها تحمل في داخلها وسائل تدمير ذاتها.. وبهذه الفكرة يكون المؤلِّف قد نظر إلى الشر الدفين من زاوية مغايرة، توضّح كيف يسهل على قوى التدمير الخارجي أن تحقّق هدفها!.

3. **حدث منذ الأزل:**

تعالج المسرحية "الخطيئة" كما حدثت في الأزل؛ يرمز الكاتب لها بتفاحة كبيرة، يُطرَد منها رجل وامرأة بالقوة.. عندها يكتشفان نفسيهما ويصغيان إلى موسيقاهما الداخلية؛ يختفيان خلف التفاحة فيرتعش الضوء بإيقاع مصحوب بتأوهات وتنهدات، ثم تظهر شابة جميلة مع شابة قبيحة وتتخذان مجلسيهما على تفاحتين أصغر حجماً.. وهكذا تتكرّر الخطيئة عبر الأجيال وينشب الصراع.. حيث يتغلب شاب على منافسه ويستحوذ على الشابتين.. يتمدّد الشاب

المهزوم على الأرض وسط الأزهار.. وتتجه نحوه الشجرة/ المرأة.. فيرقصان رقصة الحب؛ وتطرح الشاب قوة غامضة مهيمنة على شكل ستارة/جدار؛ ويظهر الشاب المنتصر وهو يحاول أن يفرض سلطانه، مستعيناً بفصيلة من المحاربين، وينشب بين الشابين صراع غير متكافئ، فيُهزم الشاب نفسه ثانية ويؤخذ أسيراً؛ ويتحوّل زمن المشهد إلى حقبة تاريخية أخرى يكون فيها الشاب المنتصر قد اتخذ التفاحة الكبيرة خلفيةً و اتخذ أجساد البشر عرشاً وبسط نفوذه بتجنيد آخرين، ويظهر ببزة عسكرية معاوداً عزمه على ترويض الرجل المهزوم.. عندها يخرج من التفاحة الجديدة ويغرز في عينيها السيخ.. وعبثاً يحاول المهزوم الانتقام.. وبالرغم من أنّ الكاتب لا يجول إلا عَبْرَ ثلاث مراحل من التاريخ، إلا أنّه يشير إلى المراحل التي قطعها الصراع من أجل المرأة والسلطة، مُحاوِلاً أن يؤكد أزليتهما، وبذلك يبدو الكاتب ذا موقف ووجهة نظر خاصّين!

4. متوالية الدم الصمّاء:

ثمّة رأي معروف يقول بأنّ بعض الصروح الحضارية في الشرق القديم، كالأهرام مثلاً، قد بنتها أيدي أناس من حضارات أرقى قَدِمت من الفضاء الخارجي؛ رُبما يكون صباح الأنباري قد اطلع عليه فاستثمره بنباهة أكيدة في تأليف المسرحية، فقد تخيّل أنّ مركبة فضائية تحط فوق معبد سومري وينزل منها ثلاثة رواد يطلقون على الشباب أشعة تجمدهم.. فيهرب الباقون ومعهم الكاهن إلى الداخل؛

وينزل من فضاء المسرح عملاق يشدونه إلى عمود جوار ستة شبان آخرين، ويقوم رجال الفضاء بسحب الدماء منهم بعد ربطهم معاً.. ثم تغادر المركبة حال أن ينتهي الرواد من عملهم؛ ويطل الكاهن ويتشجع الفارون.. ويحدث هذا خلال طقس ديني خاشع.. ويصير الشاب الأوّل كالعملاق، ويُتوّج حاكماً، وعندها يظهر رجل متوج يحاول بمؤازرة الجنود الحفاظ على سلطانه لكنّه سرعان ما يُهزَم ويحل مكانه الشاب-العملاق.. وأول ما يفعله إقامة حفلة ويأخذ عنوة العروس من عريسها، ويُجنّد أقوى الشباب؛ وبذلك يكتسب مظاهر القوة والنفوذ مُكوّناً هرماً بشرياً يرمز إلى سلطته؛ وتعود المركبة مرة أخرى ويتكرر المشهد ذاته، ولكن ليُستبدل الحاكم بآخر دون أن تفيده المقاومة.. وكما هو واضح، فإنّ فكرة المسرحية تؤكد أن السلطة تتبدّل عندما تشيخ بسلطة أقوى وأكثر شباباً، عبر عملية نقل الدم إكسير الحياة.

5. **محاولة لاغتيال الصمت:**

تكشف المسرحية عن براعة في وصف الصورة المسرحية وصفاً مشخصاً وواضحاً، وفي استثمار الرموز اللونية والبصرية والسمعية استثماراً حاذقاً.. فاللون الأبيض لملابس الرجل - كما هو معروف وكما ظهر في المسرحيات السابقة- يرمز إلى النقاء والطهر.. وكذلك الأسود يرمز إلى الشر.. إلى الحقد.. والعداء.. والعسف؛ والجمع بين اللونين يُعطي معنى جديداً يشير إلى السلوك الانتهازي والمتقلب؛

وتوحي رقعة الشطرنج إلى إدارة الصراع الذي يجري كما في لعبة تُحرّك بيادقها قوى شريرة تجبر الرجل رغماً عنه على الدخول في شراكها؛ وإنّ محاولته للتحرر منها تعني دفع ثمن باهظ نتيجته القهر والاستلاب؛ وقد استثمر المؤثرات الصوتية عن إدراك لقيمتها و أثرها التعبيري – الجمالي.. تبدأ بالعيارات وتمر بفرقعة السلاح والانفجار وتنتهي بصرخة الاحتجاج على الصمت الذبيح؛ واستثمر الضوء ليدل على الحلم.. وبالرغم من وفرة الرموز فإنّ النص لم يكن رمزياً بل و اقعياً لصيقاً بأرض الو اقع، ومُكرّساً لمعالجة الصراع بين الخير والشر، نازعاً عن سمعته الميتافزيقية، متجهاً به وجهة عنيفة صارمة؛ أما المرأة فتظهر كأنّها الوجه الآخر لنقاء الرجل.. وكأنّها مثال الرقة والشفافية، وفي الوقت نفسه تظهر ضحية وقرباناً.. وحين تدخل فهي تدلف إلى الو اقع والحلم مخذولة، محطمة، شاحبة، مدماة.. راحت ضحية الوحشية والظلم؛ وراح طفلها البريء، رمز الولادة الجديدة، ضحية طاهرة، لا يكتفي الأشرار بقطع رأسه بل يجرّون أمّه خلف الكواليس لاغتصابها؛ وعبثاً يحاول رجلها أن ينقذها.. يقاوم شباك اللعبة ويُقاتِل لكنه يقذف سلاحه نافراً مشمئزاً، وهذه نقطة ضعف في البنية الفكرية للرجل فهو لا يملك غير صرخة يطلقها ويتردد صداها بعد أن حاول أن يدفع الجدران بعيداً. ومن وجهة نظر شخصية إنّ "لفظة الاغتيال" في عنوان المسرحية لا تنسجم مع (الفعل) الإنساني للرجل، فهي توحي بالغدر فضلاً عن إن الرجل لم يلجأ إليه أصلاً! ومهما يكن فإنّ النص ينطوي على أكثر من

مستوى فني وتلك فضيلة كبيرة.. فهو يُنتِج تعدداً في المعالجات الإخراجية. صحيح أنّ الموضوع كما يبدو في الظاهر صراعا تقليديا بين الخير والشر، غير أنه يثير تساؤلات عديدة عن ماهيته وأيّ خير هذا؟ فالشر كما تُظهِره المسرحية والمسرحيات الأخرى مدجج بالسلاح ومحتّم بالسلطة، والخير مدجج بإرادة الرفض والخلاص.. يظل التناقض بينهما مفتوحاً وعنيفاً وصعباً فهو صراع ثنائي القطبين: الحصار-المقاومة، النقاء-الدم، العسف-الحرية.. إنّه صراع لا هوادة فيه رغم الاختلال في موازين القوى، غير أنه لا يبعث على الخنوع أو الهرب بل يستفز القارئ ويهزه ويثير خياله، بل ويحفزه!

6. الهديل الذي اغتال صمت اليمامة:

تتملّك المرأة الجالسة إلى المنضدة الوحشة والوحدة؛ فتتخيل حبيبها يشغل الكرسي الفارغ والمقابل يشرب معها العصير.. تجلس منصرفة إلى قراءة "ذهب مع الريح" لماركريت ميتشل، وفي مخيلتها تتماهى مع بطلة الرواية.. ووسط هذا الاستغراق تتوالى انفجارات تعقبها أصوات هديل يمامة.. يا للمفارقة، فالحبيب يرسل هديله حين يروم الالتقاء بها.. فيُشعرها الجو بالحزن وآلام الفراق.. وتتراءى لها أشباح ذات أشكال هلامية؛ وينزل من فضاء المسرح مشبكان حديديان مرعبان.. عبثاً تحاول التحرر من المشبك فهو يحبسها.. ثم يظهر مشيعو جنازة.. هل مات الحبيب؟ هل تستحضر موته؟ ثم يظهر رجل قصير دميم مع اثنين يشبهانه، يعمدان إلى شرب ما في الكأسين؛

ويحاول الثلاثة اغتصابها بعد أن دنسوا حرمة المكان، فتنطلق من فمها صرخة استغاثة مدوية فلا مغيث، ثم يظهر شبح الحبيب كأنّ شيئا لم يحدث للحبيبة؛ ويقتحم الرجال الثلاثة مكانها ويطبقون عليها المشابك.. ويصل إليها هديل اليمامة بينما هي تعود إلى القراءة شعثاء الشعر متورّمة الوجه. ويُلاحَظ هنا تكرار وحدات لمسرحيات أخرى كالقتل والاغتصاب ويختلط بها الواقع بالخيال، كلاهما قاس.. ولكن الواقع أكثر وحشية؛ وتنفرد المسرحية بجو شاعري رقيق يناقض ما يجري وتنتهي نهاية باهتة.

7. **ابتهالات الصمت الخرس:**

يجلس الرجل الأكبر، يحف به اثنان من رجاله، جلسة مهيبة؛ يتطلعون إلى إحدى التشكيلات وهي تجلد إحدى الضحايا فيما تقوم تشكيلة ثانية بضرب رجل، وتنفذ الثالثة حكم الإعدام بامرأة؛ وعندما تصدر من الضحيتين صرخة الاستغاثة يأمر بإعدامهما.. حين يهبط على ظهر نجمة رجل وسيم تطفح على ملامحه علامات القداسة والهيبة والسماحة والنُبل.. وعندما تراه المجموعة تتلقاه متفائلة، وسرعان ما يتبدّد هذا الشعور، حالما يطل الرجل الأكبر ويقوم الرجل المقدس بشفاء أعمى وإحياء ميت، فيعمد الرجل إلى قتلهما لينتشر الخوف ويعم الإرهاب والانفضاض من حوله؛ ويجبر الرجل المقدس على الرحيل حزيناً متألماً؛ وتعود المجموعة إلى إخفاء رؤوسها خانعة.. فالمسرحية تروي خذلان من يتصدى لإنقاذها وتقبل

بالخنوع لجبروت الأرض، وهي الوحيدة من بين باقي المسرحيات التي تنتقد عامة الناس وخذلانهم رسالة السماء.

8.سلاميات في نار صمّاء:

يتهدّد الحب بين رجل وامرأة بقوى مكوّنة من ثلاثة كهول/تماثيل، ثم تفرّق بينهما صاعقة حالما يحاولان الاقتراب من بعضهما، فكأنّ لعنة سماوية قد حلّت عليهما فتفرقهما، ويحاولان الالتقاء دون جدوى.. وتتوجه نحو الرجل شجرتا ورد تُقدّمان له باقتين.. ويصدر صوت غامض.. وتظهر الشجرتان وتقدمان للمرأة باقتين أيضا.. عندها يلتقي الحبيبان ويأخذان بالرقص ويحاولان الالتحام ببعضهما فتُقاطعهما أصوات مخيفة.. وقبل أن يعثرا على بعضهما يسقط من فضاء المسرح سيف ضخم ينغرز بينهما مفرقاً.. ويحل الظلام؛ ثم يتبدّل الزمن إلى الوقت الحاضر.. تُسمَع أصوات السيارات، فيُرى الرجل وهو يبحث وسط الزحام، وامرأته مُقبِلة من بعيد باحثة عنه.. وتضمهما جلسة عاطفية تُنغصِّها أصوات كلاب بشرية تقوم بمهاجمتهما.. يتّم تقييد الزوجين من خلال جهتين متعاكستين.. يحاولان الاقتراب من بعضهما وبالكاد تتلامس أصابعهما.. ويعترضهما رجلان مقنعان يمسكان بطرفي حبلين شُدّ بهما الاثنان، ويطلقان النار على رأسي الحبيبين؛ وعند ذلك يظهر الكهول/ التماثيل، تحت أقدامهم نقالة، ويأمر أحدهم وهو ذو لحية بيضاء الكهلين الآخرين بأنّ يرميا بالقتيلين في النعشين فيتراجعان

خائفين؛ وينهض الزوجان من "رقدتهما"، ويتقدّم الكهل الأشيَب من المرأة فيصده رجلها.. ويُجبره الكهول على الانفصال عنها، ويأمر بحرقهما حيّين. في حسباني إنّ المسرحية تريد أن تقول إنّ الحبيبين لا يكفي أن يُبدِيا الطاعة الشكلية، بل ينبغي أن يدفعا ثمناً أغلى؛ وإنّ المقاومة والدفاع عن العرض يُقابَلان بالعقاب الشديد.

إنّ عالم صباح الأنباري عالم عنيفٌ وقاسٍ.. يجري في ظاهره وفي أعماقه صراعٌ ضارٌ لا هوادة فيه، ولا تتورّع القوى الشريرة الغامضة عن ارتكاب أفظع الجرائم من اغتصاب وقتل في سبيل ترويض الأخيار.. فإن لم يُجْدِ الإغراء تلجأ إلى القوة الغاشمة.. وهي ترتكن إلى القوة المسلحة، تخدع السذج والانتهازيين وتُجنّدهم ليكونوا أدوات مسخرة طيّعة لإبادة الخصوم، وغالباً ما يجري صراع غير متكافئ، فالشّر بدمويته ووحشيته مدجّج بالرجال والسلاح؛ وبالرغم من إدراك الخيّرين هذه الحقيقة فإنّهم يقاومون، بيأس أو اندفاع، ويُهزمون دوماً.. ولكن الأمل في انبلاج الصباح يظل حياً في صورة طفل بريء أو امرأة حالمة؛ والحب تلك الطاقة الجبارة، رمز الحياة والجمال، هو المهدّد بالانتهاك.. تروح ضحيته الزوجة والحبيبة.

إنّه عالم تحتشد فيه الأطياف والأشباح والأحلام والكوابيس.. تجوب الدنيا وهي تزرع الرعب والخوف في النفوس، تجد متعتها في الهيمنة والتسلط.. في إلحاق الأذى والعذاب بالرافضين والمعاندين.. فيبدو خالق هذا العالم المرعب حاد البصيرة.. يمزق الأقنعة عن وجه

هذا العالم.. حيث نرى فيه الآخرين على حقيقتهم ونرى أنفسنا على حقيقتنا.. نراه وهو يصيح بالضحايا بالقاتل القتيل والقتيل القاتل.. بالنعوش التي تُخفي الأحياء.. ولا يُداني صباح الأنباري أيّ كاتب ميم آخر.. ينفرد بموقفه من الناس والأرض والأخلاق.. موقفاً صارماً، حاداً وقاسياً.. لكن المرء يحس أنّ المرارة التي تُغلّف موضوعاته فيها حلاوة الإدراك وعذوبة الحب.. وتلك رسالة لم تبلغ إلاّ القلة.

.....

من كتاب: فن التمثيل الصامت (المايم) في العراق للسنوات 1919-1998.

علي مزاحم عباس

كاتب وناقد مسرحي عراقي

مجلة الرواد، ع 1 ت 1999، بغداد.

دعوة إلى الرؤية.. بالأذن:

محي الدين زنكة.

دعوة إلى الرؤية.. بالأذن

محيي الدين زنكنة

مسرحيات صوامت، أو مسرحية صامتة، أيّة تسمية هذه، أيّ عنوان.. أهي فذلكة، شطارة لغوية تستهدف الإثارة ولفت الانتباه؟ لا أحسب صباح الأنباري الكاتب، المثابر، الجاد، ولا المؤلفين الذين سبقوه إلى كتابة هذا النمط من المسرحيات، يهدفون إلى هذا، ولا هم بحاجة إليه.. إذن ما الأمر؟ قد ترسم لوحة وتطلق عليها تسمية طبيعة صامتة، أو جامدة.. أو.. أو.. وقد تدعو أحداً إلى قراءة صامتة أو نزهة أو جولة بقصد التأمل في محراب الصمت وأجوائه، ولكن أن تكون ثمة موسيقى صامتة مثلاً، أو مسرحية صامتة، أمر يستدعي أكثر من وقفة تأمل.. و.. مراجعة للمخزون الثقافي أو الرصيد التعليمي الذي حشونا به، أو حشوا لنا، به أدمغتنا. وإذا تركنا الموسيقى جانباً، مؤقتاً، وركزنا اهتمامنا على المسرحية، فلنا أن نقول إنّ إحدى دعائم المسرحية إلى جانب الحركة والصراع والحدث والموسيقى.. هي الحوار.. أي الكلام.. المنطوق.. الصائت. وقد تعلّمنا أو بالأحرى علمونا، منذ كنّا صغارا أنّ المسرحية تُكتب لا لكي تقرأ.. وإنّما لكي تُمثل على خشبة المسرح وأمام الجمهور، وأحد جسور التواصل مع الجمهور والاستحواذ على اهتمامه، خلال فترة العرض، هو الخطاب.. النثري أو الشعري؛ وسواء كان ذلك صحيحاً أم غير صحيح، فقد سلّمنا به وسرنا على هَديِه وغدونا نقرأ أو نكتب على

ضوئه؛ وبات الكثير منّا وِفق هذا المفهوم، المدرسي، يفّر من قراءة المسرحية، أو يقرأها على مضض، ونعاني صعوبة في متابعتها؛ وقد بقيت المسرحية سنوات طوالاً في المركز الثاني أو الثالث من الاهتمام على صعيد القراءة والكتابة أيضاً، لهذا السبب ولأسباب أخرى عديدة، لعل أهمها الارتخاء الذهني.. ومحدودية الخيال، وضيق مساحة انطلاقه وضُعف المَلَكة الخلاقة، وخمول القدرة على التشخيص أو التصوير، وبالتالي الافتقار إلى التمكن من عناق روحها الجمالية أو الفكرية خارج الرؤية البصرية والمشاهدة العيانية، ضمن الحالة التي يخضع لها سائر أو معظم الناس من الاعتياديين، وتتحكم فيهم.

وهكذا صار الكثير من القرّاء، حتى الأدباء والكتاب، لا يجدون المتعة المُشبِعة عند سوفوكليس أو يوربيدس بالقدر الذي يجدونه عند أو فيد مثلاً، وما يجدون عند شكسبير أقل مما يجدون عند ديكنز أو توليستوي، وليس حظ جين كوكتو، وتشيخوف و إبسن.. و..و.. و.. بأفضل من أسلافهم عند المقارنة، على صعيد القراءة، من ماركيز وكونديرا وهسه، وغراس.. و.. وقل الشيء نفسه، أو اضرب المُحصِّلة في ألف، فيما يتعلق بالمجتمعات العربية لأسباب ذاتية وموضوعية، تتعلق بو اقع المسرح الضيّق ومسيرته المتعثرة ومحدودية آفاق القراءة، مما لا يُشكِل الدخول في التفاصيل. على أيّة حال، نحن هنا مع صباح الأنباري نجد أنفسنا، أو على الأقل قد وجدت نفسي أنا معه، في حالة مختلفة ومخالفة للمألوف، أعني لما ألفناه واعتدنا

عليه، حتى الآن.. حالة لا تبغي ترجيح كفة قراءة المسرحية على كفة قراءة الأنواع الإبداعية الأخرى، ولا حتى خلق توازن فيما بينهما، فقيمة العمل الإبداعي لا تكمن فيمن ثقلت موازينه.. بالقراء، ولا تهت فيمن خفت موازينه منهم، و إنّما تكمن في كم الإبداع المتحقق في العمل، وقدرته على منحه الروح والحياة وما يجري في عروقه من الدم النظيف والمتجدّد على الدوام، إنّنا هنا مع صباح الأنباري نطرق باب دنيا أخرى من دُنى الإبداع اللامتناهية الذي هو أحد فنانينا وكتابنا المبدعين الموهوبين، وهو ينحت منذ زمن طويل، من صبره الحديدي ومثابرته الدؤوب في القراءة والكتابة والحياة، محر اثه ويحدّه بكثير من الجهد والجدية، والكثير الكثير من التأنّي، وعدم استفحال الشهرة، ولا ليحرث فوق أرض هشة.. رخوة، مزّقتها محاريث الكثيرين وباتت حر اثُها بوسع الجميع، و إنّما يحفر فيها.. ويترك عليها آثاراً عميقة.. فموهبته وطاقته الإبداعية أفعمت أكثر مِن أرض وغرست أكثر مِن شجرة.. وزرعت أكثر مِن زهرة، فقد كتب منذ زمن غير قصير، المسرحية والشعر، وقصيدة النثر، والقصة القصيرة، والدراسة النقدية والبحث الأدبي، ومارس التصوير الفوتوغرافي، وهو اليوم أحد أبرع المصوّرين ومِن أكثرهم إبداعاً؛ كما مارس التمثيل.. في أكثر من مسرحية.. والإخراج لأكثر من مسرحية.. ولأنّ الرجل مسكونٌ بالإبداع.. مجنونٌ به لا يستقر فوق أرض، ولا ينزرع في حقل، ولأنّ قلقه زئبقي، فإنّه مُندفِع دائماً إلى البحث عن أرض جديدة.. والاحتراق في نار التجريب.. التي لا تهمد.

كل هذا في صمت جليل؛ وبعيداً جداً عن الادعاءات والتبجحات واللهاث وراء النجاح المزيّف الرخيص، وإذا كانت الأرض التي يقف فيها، اليوم، أمامكم ليست من مكتشفاته وقد سبقه إليها مبدعون آخرون.. وإذا كانت حر اثته فوقها ليست ر ائدة في معالجها، فيكفيه أنّه حلج هذه الأرض، ووسّع مساحاتها.. وغرز فيها محر اثه أبعد.. وأعمق.. و أنبت فيها.. زهوراً.. أكثر.. وأجمل.. فالأنباري و أنا أتابعه، منذ زمن طويل بشغف ومحبة، قد كرّس جل كتاباته في هذا الاتجاه، أغنى المسرحية الصامتة، مستفيداً ومتعلماً، بتواضع كبير، من تجارب الذين سبقوه.. و.. مضيفاً إلى جهود أولئك.. بثراء.. وأصالة.. وهو هنا.. بإقدامه على قراءة هذه النصوص، لا يكتفي بقلب ما قيل ويقال بأنّ المسرحية ليست للقراءة و إنّما يسير خطوة أوسع و أبعد.. إذ يدعونا إلى الاستماع إلى المسرحية.. والاستمتاع بهذا السماع.. والسماع عادة خارج الموسيقى والرسم لا يخلو من الملل، فكيف بالمسرحية. إنّها دعوة إلى الرؤية بالأذن، وإذا كان بشارقد جعل الأذن كالعين توفي القلب ما كانا، فإنّنا نأمل في قراءة صباح.. أن تستحيل آذاننا عيوناً.. توفي الحواس كلها.. ما كان.. أو يكون.. إنّنا أيها الإخوة بصدد رؤية سمعية إن صحّ التعبير، وإن لم يصِّح فأمام رؤية.. فلندعه يفتح عيوننا، عفواً، آذاننا لنرى ونتخيّل ونتصوّر، ويحقن قو انا الذهنية.. أخيراً. أحببتُ ألا أتحدث عن المسرحيات احتراما لصمتها الذي لاذت به، ومن الصمت ما هو أبلغ من الكلام فلم أعرها لساني لأنّي و اثق أنّها بالرغم من صمتها تملك لساناً بل ألسنة أطول

من لساني و أقدَر على الحديث عن نفسها؛ و أيضا لأنّي لم أُرد أن أحرم المشاهدين - عفوا المستمعين - لا بل المشاهدين متعة المشاهدة والمعاينة.. بـ.. الأذن.

*

محيي الدين زنكنة

كاتب مسرحي وروائي وقاص عراقي

صحيفة أشنونا.ت..2001/6/13 ديالى.

مجلة المشهد.ع 5...ت ربيع 2001 ذي قار.

صامت وصائت

في "طقوس صامتة":

مشتاق عبد الهادي.

الصامت والصائت في "طقوس صامتة"

مشتاق عبد الهادي

صدرت للكاتب والمخرج المسرحي صباح الأنباري "طقوس صامتة" ومسرحيات أخرى عن دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد سنة 2000، وهي مجموعة تشتمل على ستة نصوص مسرحية، ثلاثة منها صائتة، والأخرى صامتة، حيث حاول المؤلف في المسرحيات الصائتة (أسطرة) الأسطورة من خلال زج شخوص إبداعية في مجال المسرح والفن التشكيلي. وإذا قلنا إنّ الأسطورة هي حدث تاريخي يشوبه الغموض بسبب تعدد الروايات والمصادر المتحدثة عنها ففي (زمرة الاقتحام) أجاد المؤلف أسطرة شخوص الكاتب المسرحي الكبير محيي الدين زنكنة، من خلال محاولة استغلال شخوص زنكنة التي تتميّز كل واحدة منها بميزة تفتقر إليها الأخرى، وفي حالة جمعها في زمرة واحدة تعمل عمل جسدٍ واحدٍ، وستكون لهذه الزمرة قدرات خرافية من خلال إيقاف عامل التلف الخلوي في جسم الدمية/الإنسان الذي تحوّل وجوده المادي إلى وجود (مائي) يؤثر ولا يتأثر بالعوالم المحيطة به؛ من هنا وبمعالجة مسرحية/إخراجية رائعة، يقترح المؤلف/المخرج استغلال إنسان أو كائن ليس له وجود مادي، وذلك بعد فشل التجارب بسبب الوجود المادي؛ وهنا يقترح اسم محيي الدين زنكنة الذي تتصف شخوص مسرحياته بالشراسة والخُبث والخديعة المعلنة، ومع إنزال هذه الزمرة من فضاء الخيال

إلى أرض الو اقع يبتكر الأنباري مُسمّيات علمية لأسلحة وأجهزة أطلب من الربّ أن لا يوفّق أحداً لصناعتها، ذلك لأنّ مبدعنا الأنباري من خلال مُسمّيات وصِفات هذه الأسلحة المرعبة بدا وكأنّه يحاول تدمير العالم، وبالرغم من كل ذلك تفشل الزمرة في تأدية مهمتها بسبب سيطرة مُبتكِر شخوص الزمرة على مصائرها وقواها، ويستدعي خالق الزمرة ويرفض المساومة بالرغم من التعذيب، ويستدعي من خلال سلسلة وجودية مؤلف المسرحية بسبب إمكانية استغلال صداقته بخالق الزمرة ومع كل الضغوطات التي تعرّض لها الاثنان لم يُفرّطا في العالم الذي حاولا جاهدين الحفاظ عليه.

في هذه المسرحية كان الأنباري مؤلفاً وناقداً وممثلاً ومخرجاً وميثولوجياً وموثقاً لسيرتين ذاتيتين في نص واحد. إنّ الأنباري يواظب في جميع أعماله المسرحية أو الإخراجية على أن يكسر حاجز الحياد الذي يُخفي دور المؤلف في النص، ذلك الحاجز الذي يجعل الحركة الإيقاعية والتعبيرية وحتى الحوارية بعيدة عن ظهور لمسات المؤلف على الخشبة، ولم يكتف أستاذنا الأنباري بإظهار لمساته في الكتابة والإخراج المسرحي فقط، بل توغّل في عمق الحدث، وذلك عندما صيّر وجوده الإنساني محوراً في هذه المسرحية، وكذلك في مسرحية (الصرخة)، ففي هذه التجربة الرائعة نَجِد نصاً حديثاً تتخلله المشاحنات والمقاطعات والمعاناة في الفكرة والتنفيذ، والتي تدور دوماً خلف كواليس المسرح، والتي غالباً ما يجهلها الجمهور.

إنّ الأنباري يكتب النص المسرحي بطريقة إخراجية يُعبّر فيها عن نُبل العمل الإبداعي، مهما كانت صفته، فمثلما رفض أستاذنا محيي الدين زنكنة صفقة مغرية مقابل عتق شخوص أعماله المسرحية، رفض الفنان (منير) في مسرحية (أزهار وعقارب) أن يُغيّر بفرشاته العقارب إلى فراشات مقابل ثمن باهظ يُدفع عن كل عقرب يتحول إلى فراشة، وذلك لأنّه متيقن أنّ سر نجاح وسر اللوحة أو أي عمل إبداعي يكمن في عنصر التضاد، وكذلك لإيمانه الشديد بأنّ العمل الإبداعي يصبح من حق الجمهور حال انتهاء اللمسات الأخيرة فيه، وفي هذا تضاد كبير ونبيل ما بين المادة والإبداع.

إنّ الأنباري لا يمنح مفاتيح نصِّه المسرحي بسهولة، حيث إنّه يعمل بحذر، مُحاولاً إعداد ثيمة مغايرة أو صياغة مسرحية مغايرة للتجارب الأخرى، حتى جعل من مسرحياته الصامتة وهي (طقوس صامتة)، (حدث منذ الأزل)، (متوالية الدم الصمّاء)، جعل كل المسرحيات من خلال الحركات والدبكات والرقصات والإيماءات الخفية والظاهرة، صوتاً نسمعه، حيث إنّ الأستاذ صباح الأنباري خلق في ستة نصوص مسرحية عملاً إبداعياً يتوفر فيه عنصر التضاد، حيث إنّ الصائت صامت وغامض في الثيمة، والصامت صائت بل صارخ.. إذن قدّم الأنباري طقوسا صامتة، وصائتة، وذلك من خلال إيجاد عنصر (الإيقاع الحركي الذي يشمل حركة الممثلين وحركة الديكور وحركة الإضاءة) (*)، ولا أجازف إن قلت بأنّ طقوس صباح الأنباري الصامتة والصائتة متفرّدة بإبداعها، بالرغم من أنّه

(والعياذ بالله) ينعت نفسه بـ(المغمور)/زمرة الاقتحام ص 56. وليس في ذلك النعت غير السمو والجمال، فمِن المعروف لدى الجميع أنّ الثمين وحده هو الخفي أو.. المغمور.

.....

(*) إيقاع العرض المسرحي واستجابة جمهوره. دراسة للأستاذ سامي عبد الحميد. مجلة أسفار العدد (15) آذار/ مارس1993.

مشتاق عبد الهادي

قاص وأديب عراقي

صحيفة أشنونا. التأريخ: 2001/9/15، ديالى.

صحيفة العرب العالمية. التأريخ: 2001/9/20، لندن.

قراءة صائتة لطقوس صامتة:

إبراهيم الخيّاط

قراءة صائتة لطقوس صامتة

إبراهيم الخيّاط

كما السيّاب هدم قلعة الشعر العربي الكلاسيكي في ظل ظرف موضوعي فرضه التبدل الرهيب على خارطة العالم القديمة أواسط العقد الرابع من القرن الماضي وتسيّد فكرة التمرد كونياً وعربياً وقُطرياً، ومع توفر مقدرة ذاتية لشاعرنا الكبير بمرجعيته الذهنية المتوقدة لغة وصورة وبناء، وانتمائه الحضاري لأبرع أرومة شعر عرفتها المعمورة، أحاطته بتجارب ثرية تقمصها بإجادته للغة حية رديفة، فأتحفنا بشكل جديد.. كل الجِدّة.. حمل وهج العربية الأخّاذ وألحقنا بركب الإنسانية الذي يرنو دوماً لغد أفضل، مُهتدياً بكل ما هو جميل حقيقة في إرثنا المترامي.

أقول: كما السيّاب جاء الأنباري بصيراً بِلُغزِية الكون الذي يتصاغر يومياً.. واطّراداً.. بِفعل سلطة الإلكترون وهيمنة فعل كان منه، أي الأنباري وهو الخبير بعالمه الساحر، إلاّ أن يختزل تجربته المعرفية، بعد اقتدار بيّن ومتميّز، مُنتبِهاً لماضيه الشخصي المشهود ولِخَزين بلده المسرحي، وهو الملم بأدواته، متناهية الدقة، ذهنياً ومختبرياً وجماهيرياً، ليرفدنا بشكل جديد- على ما يبدولنا- هو عصارة جهدٍ راقٍ، وتلبية ظرف زمكاني، تواقتاً مع هوس ألفية غير مألوفة تحسب علينا التطوروالتعالم والعلمية مع حركة مؤشر الثواني.

نعم في جو عالمي ملتفٍ بطقوس الصمت أمام أجهزة بارعة النطق دون صدى، وعظيمة الصدى دون نطق، يأتي الأنباري ليجعلنا نتناغم مع السمت العام لإيقاع العصر الذي نحب أن ندين بطقوسه، ونرتقي سلم صمته، ونطوي حصيرة غابرة أيام كنّا فيها نمارس (اليوغا) طواعية أمام هبل أو عزى.

يأتي الأنباري ليُبهرنا، ويدعنا نفخر أنّنا نُساير عالماً جديداً نتحاور و إياه دون (دايلوجات) جاهزة عفا الدهر عليها، أو ديباجات صارت محفوظات خلدونية في مسرحياتنا أو ثيمات من (ألف ليلة وليلة) تقدّم إلينا لمقوماتها الدرامية، وعلى رؤوس الأشهاد، وكأنّنا شباب أمة أخرى لا نفقه من أدبنا شيئا حتى يُعرَّق - نسبة إلى العراق – إلينا.

يأتي الأنباري الأستاذ، وبمهارة فنان هو ذاته، وبمنهجية أكاديمي جدلي، وبرؤية نسّاجي بلدتنا الوديعة، ليُقدِّم لنا مسرحاً نتمناه قبل أن يُحبّبه لنا، وننتظره قبل أن يعدنا به، ونسمو به بعد أن نقرأه عنده، إنّه الرائد والرائد لا يكذب.. ها هو يفتتح لنا سفره المزدوج فادلف - مختاراً - أبواب صامتات ما أجاد به، جوداً وجودة وإجادة؛ وبالرغم من بساطة فكرة المسرحية الأولى إلا أنّها لم تهفت إلى المباشرة المستهلكة بل سمت إلى دائرة الغموض الإيحائي، متداركة أن لا تطأ أرض الإغماض المقرفة - وحسناً فَعَل الأنباري - عندما تركنا نشاهدها على الورق كأنّها تُعرض عياناً.. عندما اختزل رحلة الخير الأزلية وكم كلفت من قرابين وأضحيات ودم.. وعندما أفصح لنا من

طرف خفي أنّ ثورة الفكر ألف مسيح دونها قُد صُلبَ.. عندما أخذتنا سورة ألم غَضْبَى ونحن نرى اليسار واليمين يحاولان التمكن من القلب الأبيض الشامخ.. عندما تُنتهك وتُغتصب حريته وتوأد.. عندما هالنا أن نرى الشر يتلوّن برداء أهلينا الطيبين.. عندما لم تسح قطرة دم واحدة منا - رهبة الموت - لموت الرجل ذي الملابس البيض.. وعندما آزرناه لتريح الملابس السود والرجل القصير مع الليل.. وعندما أخفضنا كواهلنا لنرفع صورة ملاك الخير الصغير مع انبلاج صباح جديد.. وسلمت يا صباح وسلم الجسر بطلك/ بطلنا.

وسنندهش إذا عرفنا أنّ هذه الأثيرة المثيرة هي الأقل صوتاً في الثلاثية الصامتة، وهي الأكثر وضوحاً.. وتو افقني الرأي إذا أردتَ أن تمرّر مفاتيحك على قفل واسطة العقد.. (حدث منذ الأزل) ولم يزل يحدث.. حيث استعراض فذ ومحكم لتكتيك مسرحي جديد تتطلّبه نصوص كهذه، ولرؤيا إخراجية تزهو على يد المؤلف الأوّل للنص إذ اتفقنا - ولو اضطراراً - أنّ المخرج هو المؤلف الثاني للنص، فيتداخل الأنباري مع نفسه في سيادة مطلقة على ما يكتب.. ويبهج العيون والآذان والأفئدة.. ويخاطب العقل المثقف التركيبي.. أي عقلية العصر، بإرهاصاته وتقنياته وطفرته المجنونة.. وتنبسط سر ائرنا إذ نفهم إيماءاته.. ونفسر مقاصده.. ونبتهج ثانية إذ نعرف أنّنا مِمّن يخاطب.. أعود لنصه الثاني، وأوّل ما يستوقفنا ملياً هو ما يعنيه في بهرجة النص بديكور خرافي لا يقدر على رسم تنفيذه سوى الكمبيوتر، فنعرف المغزى ونعرف المراد.. ففي عصر استكشاف الفضاء وطغيان

الفضائيات يصب اهتمامه على أن يكون فضاء المسرح غير مهمل.. عنده يجب أن يوحي ويتكلم بنبرة التقدم.. ساحقاً توظيفات سابقة سقيمة، حيث هبوط التفاحات وصعودها في محاكمة متعمّدة لتقنية غزو الفضاء، وعزف بديع على أوتار العصر السريعة.. ونرى التفاحات وكأنّها أقمار صناعية حتى لو عرفنا أنّ اختيار التفاح دون غيره يدخل في باب الترميز اللطيف، مثلما عرفنا أنّ الشاب الأوّل هو نحن أو هو الأزل - مجازاً - والذي يبقى أولاً على طول خط زمن المسرحية بل الزمن نفسه، بينما الثاني الذي يمثل القبيح المرتكز على قَدَمي الاستحواذ والاستئثار، والذي لم يترك حتى الدميمة للأول بل اصطحبها هي الأخرى إلى داخل التفاحة.. هذا الثاني يُسلّط عليه الأنباري - وبإشارة ذكية أيضا للعصر الذي نحن فيه - هندسة الجينات، فقابيل المُدَان - كأنموذج - عرفاً ولاهوتاً، يصير حوارياً خائناً لسبارتاكوس، ويتحوّل إلى شاه صفوى - ربما - أو باشا عثماني يحفه الازدراء والنبذ لعرشه القائم على الجماجم وحتى نرتعش - وهو يرتدي بزّة جنرال دموي كـ(بينوشت) أو (شارون) أو (شوارزكوف) - يظل قبيحاً جدا ومريدوه أقبح منه، وأعماله موغلة في وحل القباحة.. ويتولى الرفض من الأوّل في صراع غير متكافئ وبيدين عاريتين ولكنّهما من حديد - كما تقول القصيدة - وضد اغتصاب جميلته، وضد تقبيل الأقدام، وضد الولاء الأعمى، وضد الملك، وضد المجون، وضد الرفسات والصفعات، وضد الحرب، وضد الحبل أيضاً، حتى لو كان الرفض بصقاً، ولكن حين اكتشف الأوّل أنّ البندقية خالية من

الذخيرة، تبادرت إلى ذهني وذاكرتي مقولة الفرزدق عن مو اقف القلوب والسيوف.. وأخيراً لا أستطيع أن أهمل عبارة الأنباري: (تقف الشابة الأولى على قدميها لحظة ثم تسقط ميتة)، فهذه تحيلني إلى أخت لها في المسرحية السابقة، إذ يقول: "يطعنونه طعنة واحدة في آن.. الرجل ذو الملابس البيض يستمر و اقفاً لحظة وهو ينظر صوب الجسر ثم يسقط ميتاً".. وأبهَتُ أمام هذه (اللحظة) المعبِّرة، عبرة وعبرة، فأصير مثل (الهذلي) لا عُرف لديّ ولا نُكر لأتساءل:

تُرى: أليست هذه (اللحظة) هي كل تاريخ الإنسان المجاني؟ إنّ الرؤية الفلسفية في هذا النص المبتكر جعلته يحمل بُعداً إنسانياً واسعاً، مع الثبات في الوقوف على أرضية مسرحية عر اقية مبدعة، لأنّ الأنباري يحمل منهجية فكرية ثاقبة وبعيدة المدى (نصاً وإخراجاً ورؤيةً)، استمدّها من حس الناس الذين يتوسطهم ويحمل همومهم وينثرها - الآن - على نصوصه التي تجاوزت حدود المحافظة والعاصمة، وحتماً - لا بد من هذا الحتم - بمثابرته المُجدّة والواعية سيسمع صدى عربيا يرتضيه، ويسمع صدى آخر من قاصية، هو ألّذ وأرق لنصوص لذيذة ر اقية.

وعلى عتبة خاتمة المسك كانت لي وقفة تأملت فيها لوحة الغلاف فوجدتها - على براعتها الفنية - تنحو منحى فكريا مغايرا لخط الطقوس الصارخة لأنها - أي اللوحة وتحديدا في زاويتها المكتظة - تُكرّس النكوص والتجابن واستلطاف الذلة، إضافة إلى نهايات

الستارة المحاطة باللوحة، قد رُسمت بيد فقيرة غير ماهرة ولا متعلمة، لأنّ الستارة من بعد العقدتين الوسطيتين، ونزولاً، يجب أن تنساب بقماشها وفق منطق الجاذبية، رحمة بعيون وذائقة وعلم الرائي، أياً كان، فهو مُحِّب مُوال للجمال بالفطرة.. إنّها مُجرّد وقفة صغيرة بريئة وإن تخللتها مُشاكسَة فلا تُحسب هذه خارج صفة الوقفة.. خاصة أنّي لم أزل مطرقا متأملا منتظرا (المتوالية الصمّاء)، وها هو قد ابتدأ عرضها فأرى الحضارة شرقاً بهياً وأرى رجال الفضاء عولمة غريبة غرائبية قديمة/جديدة، والكاهن مرجعية متخلفة مباركة لفعل سادة الأتمتة؛ وأرى الشاب هنا بيدقاً أجادوا صنعه وتنطيقه، وحين أدى دوره المرسوم بعناية وحرص من هتك ستر العروس وقتل عريسها الذي سقط في الأعماق كالمرساة لينمو في القلب كغسيل الملائكة.. وبعد تغييب الشيوخ/الأصول، أراد الشاب أن يمارس دور الولد العاق.. ويَحضُرنا هنا جلياً (سالمين) أو (بهلوي) أو (ماركوس) في تماديه وإساءته لِلمُثُل الشكلية لِعرّابيه فيُرسلون إليه الرافعة الآلية ذاتها التي فرضته قسراً يوماً ما، لتتخلص منه.. إنّها لعبة تبادل الأدوار.. أو نهاية لعبة التأويل المفتوحة مثل صدر الجدار الرابع..

أجَدْتَ يا صباح أيّما إجادة.. تفنّنت وصُغت وقدمت لنا متعة الذهن، ولك متعة الضمير لكن لي ملحوظة - وأتمنى ألاّ تكون مأخذاً - وهي أنّ (الصفير) قد غطى مساحة النصوص حتى صار طاغياً بِلَجَاجَة.

وأشهد أنّ الأنباري قد أبدع أيضاً بلغته البارعة - عدا هفوات لا تستحق التنويه - وإذ أشيد بتمكنه اللغوي فإشادتي هذه ليست دعوة للتفاصح والسير خلف إبل القواميس المنقرضة، بل مذاكرة لآخرين لا يرون أنّ توفر لغة عربية سليمة شرط مهم لتقبل النص المثقف المناضِل.

وتبقى دعوتي الداعية هي لمشاهدة - أقصد - لقراءة طقوس صباح الأنباري، وتُفلحون إذا أقمتم قداسكم على خرير صامتاته المعرفية المقفّاة.*

.....

1. طقوس صامتة، صباح الأنباري. إصدارات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، أواخر سنة 2000.

إبراهيم الخيّاط

شاعر وكاتب صحفي عراقي

مجلة ألف باء. التأريخ: 2001/10/31، بغداد

مجلة ضفاف. العدد 8. التأريخ: 2001، النمسا.

الكاتب المسرحي والناقد
صباح الأنباري
الصمت الناطق:
تحسين علي محمد.

الكاتب المسرحي والناقد صباح الأنباري

الصمت الناطق

تحسين علي محمد

عسيرة اختراق عوالمه هذا الجسد الهادئ، الذي ذاب في ملاحقة الأشياء الخارقة، التواضع مسكنه، من السهل كسب ودّه، لكنه لا يعطي دلائل الإرشاد لأغواره.. تلك هي علامات السر المقدس لمن ينوء تحت عناء الإبداع، اكتشف نفسه و اقفاً، بلا خيلاء أو مراهنات مزاجية، أمسك بإرادة حديدية مقود مركبته وراح يتوغل بحثاً عما هو جوهري وألمعي لبناء صروحه، لم يكن و افداً عابراً إلى هذا العالم المدهش، كي يغدو ببغاء مقلدا، بل وُلِد المسرح معه، كلاهما استكمل القيافة الغانية لأحد أسرار الجمال، اكتشف نفسه مهوساً - ولكن بصمت بليغ - بهذا العالم الرحيب، عالم لا يرضخ، بل يطلق صرخته ويمشي، لملم شظاياه بقبضة عليم، وسمح لدمه بإرواء البرعم، وكان السر الذي منحه أجنحة التحليق، ما بين إخراج في وقت مبكروتمثيل وُلد معه وتأليف موهبة وتشخيصات نقدية غربلت الدخائل و أفرزت و اقع حال كل نصٍ وضعه تحت مجهر عقله، سبح حتى رسا على شاطئ غير مكتشف، شاطئ الفردة؛ ذلك لأنّ (الأنباري) وظّف كامل إرادته وراهن بمصداقية، مُنسلِخاً من مساقط الضوء يعمل رغم

انشغاله بحروب الحياة المعيشية.. وإنّها كانت ظروفاً عديمة الرحمة، فمن يصدّق بأنّه يذوب في (عالم التصوير) طيلة نهار كامل، مُضافاً إليه الربع الأوّل من الليل، فما الذي تبّقى له، ليلٌ خصّص لباساً وسباتاً وأصداء أغوار تقترح اليقظة، يجن الليل وينام العالم، لينسلخ من المستحقات، وليشكّل العلاقة الجدلية مع انثيالات ذاكرته، مُستحضراً السحنات الغارقة في تشخيرها، كي يُقيم عليها الحد، سويعات قد لا تكفي للبرهنة بأنّ المبدع لا يعتزل فروضات الحياة بل يحقق في كل ميدان تواجده وتفاعله، هكذا كان، ناسفاً أوقات الراحة من قواميسه لخياطة أسمال ناطقة أعطت الوجود الملغوم التماعات جاذبة؛ فمن يستطلع (مسرحيات صامتة) يقف على عالم مُدهش، عالمٌ يضج بفوران الحياة ويلتقي بناس مسكونين بهاجس البحث عن ذواتهم، وسط أقدار غاضبة وقوانين عاطلة، عرف كيف يوظّف موسيقى الوجدان لتوليفة الإيماءات على المستويين: الوعي/ اللاوعي، لكل من أسقطه في مصفاة ذهنه كي يدشّنه كومبارساً لعزف أناشيده على مسرح الواقع، والمبدع لا يتدرج في سلم موهبته فهو ينطلق كالبرق، كالمطر المدرار الكاسح، يفرض نفسه في باكورة إنتاجه، هكذا كان مُذُّ اقتحم عالم المسرح ترافعه فقرات خالدة رافقت مسيرته.. فقرات كلها دهشة وإثارة أعطته ثوباً مميزاً؛ فيما بعد قلدته جائزة الإبداع للعام (2000)، وثمّ شيء لا يجب السماح له بالمرور دون قراءة إعجابية.. هذا الجسد الصامت حتى إنك تكاد تعجز عن الاحتفاظ بنبرة صوته، لقلة كلامه،

لصمته البليغ، الأمر الذي سربله بقيافة (صامتة)، متخذاً من (المونودراما) مساحة لبناء قلعة موهبته، فبرع في تشكيل رموزه وخصائصه وهيمن على كل مفصل.. تتواصل عروضه لتنضج درّته (ليلة انفلاق الزمن).. مسرحيات اتخذت مناحي غانية المحكى، درامية المبنى، ألبسها ثوباً لإخفاء عُري واقعٍ مريرٍ، ثوباً (أنبارياً) برزت فلسفته الخطابية التي بلغت ذروة العقلانية، وَفَاقَ من خلالها حدود الجرأة، وأضافت للمسرح إشكالية جديدة لا يجيد التعامل معها إلا أستاذه الكاتب الكبير (محيي الدين زنكنة).. كلاهما حوّل النص المسرحي العمودي - إن جاز التعبير وسمح لنا أهل الحرفة - إلى مسرحيات (متراكبة).. مسرحيات لا تعطي نفسها بِيُسْر.. تقترح التأويل والمُدَارسة، فكل مبدع حقيقي لابد أن يمتلك رؤية شمولية وكاميرا بأبعاد لانهائية، لابد أن يكون قادراً على تفصيل وتشريح عمله وأن يكون مُقنعاً، منصهراً في واقعيته.. (الأنباري) حقّق ذلك ولنا في كتاباته النقدية أدلة صريحة على قوة ملاحظاته ورصانة ثقافته وفرادة إرادته.. كتب عن الشعروالشعراء، عن القصص والتناصات، عن المسرحيات... وتوغل في جانب آخر ظلّ ساكناً فيه، وأعلن بأنّه صاحب مذاق رفيع المستوى في تعبيراته الوجدانية حول التشكيل والتشكيليين.. من أين كل هذه الطاقة الانفلاقية.. من أي المراصد تنطلق هذه النظرة الشمولية النافذة.. يقيناً بأنّه يتواصل، بلا وهن، في ضخ أغواره بما هو مستجد؛ يعمل/ يقرأ / يكتب.. هبط من خشبة المسرح لا ليرتاح، بل لتحرير (البناء الدرامي في مسرح محيي الدين

زنكنة).. إبحار جميل في خفايا المهنة، استنبط أهم المرتكزات الخلاّقة في مسيرة أحد أهم أعمدة المسرح العراقي والعربي في هذه المرحلة.. قلم ملوّن بالرومانس.. مُرصّع بلآلئ جوهرية وجواهرية.. شرح المفاصل في كتاب نادر غير مسبوق الكتابة؛ في معظم الدوريات والصحف؛ محليا وعربيا يواصل نشر أعماله.. سبق له أن نال جائزة المسرح (الأولى) لمجلة الأقلام للعام (1993)، ومن المؤمل أن تصدر له في القريب العاجل مجموعة مسرحية عن مشروع وزارة الثقافة.

*

تحسين علي محمد

رو ائي ومسرحي وناقد عراقي

أشنونا ع 29/ 1/ 2003 ديالى.

كتاب طقوس صامتة لصباح الأنباري

قراءة في واقع المسرح الحديث:

تحسين كرمياني.

كتاب طقوس صامتة لصباح الأنباري

قراءة في واقع المسرح الحديث

تحسين كرمياني

أي ذهن يُخزّن ويُوظّف "الصمت" ويحيله إلى لغة؟ سؤال لأرضية كل جواب، وإن تسلق الجواب برج الحقيقة.. صمتٌ يُلهم الجسد بالبهاء، يشحنه ويحركّه.. كيف تعامل "صباح الأنباري" مع هذه البلاغة؟ بلاغة الصمت وتفاعلاته.. لا أحد سبقه أو شاركه هذه الترنيمة المتناغمة؛ قرّر أن يكون قادراً على إعادة الروح لِقُدُسية المسرح، طالما للصمت لسانٌ ساحرٌ قابلٌ للتأويل والتأويل المضاد.. عرف كيف يأخذنا إلى أجواء هادئة شكلاً وصارخة مضموناً.. عليك ألاّ تُغفل أيّما حركة، كل رعشة.. كلمة، كل مقموعة... تجد الحقائق مصلوبة والأحلام مخنوقة، كائنات و اقعية تقول شكلاً فيه التعبير تهمة، ثمة كائنات تلتقيها ليس بوسعها الاحتجاج علناً، ليس كي تقيم وتُطلق مشاعرها عبر "مسرحيات صامتة".. ما عليه سوى تحويل الكلمات إلى حركات، ووجد القراء جاهزين لمعرفة مسالك سيد المو اقف، فاختار المعادل المقارن، وكان "الصمت" لأنّه من "ذهب".. وترك كائناته تحلم وتواصل عشق النضال وإن كانت أغنياتها تتناثر أمام من سيفُكّون ألغاز الأيام، لأنهم يمتلكون قدرات مدهشة لغربة الماضي، للفوز بكنوز تر اثية تدفع بالحياة إلى الأمام.. رفض التقليد،

كونه عبثاً لا يُنتج فواكه ناضجة ووجد التقليد "أسمدة كيماوية" تحقن نضارة مزيّنة، تسر الناظرين لكنها بغيضة الذوق، والتقليد في قاموسه الإبداعي "عجز"، وفي تفسير لاحق "تسول" و"فقد بذور موهوبة".

من ميزاته، يمتلك مجسات ذهنية لا تتعامل اعتباطاً، بل بحسابات موزونة وعقلانية، مبنية على أُسُسٍ ونظريات مستلبة من رحم الواقع.. قد يتساءل صوت: لابد أنه امتلك العصا السحرية وفك ألغاز الجسد البشري ووضع قاموسه ووزع الشفرات وحقق مُعادلاً للغة الإشارات.. ترك شخصياته دون أن يُحمِّلها أفكاره أو يُحدّد حركاتها، أو حتى يُرخي لها حبل الحرية، بلغة لا يفهمها كل من هبّ ودبّ، وحاد عن أساليب الآخرين في كيفية صياغة دراما تحمل في متنها واقع حال الإنسانية من مخاضات ودروب خلاص، لا يُفصّل الأثوابَ لها، بل يلقيها ولو "عرايا" لأنّ هدفه هو تشكيل خط مباشر، ليس سلكياً أو لاسلكياً بل خط عياني.. يتحرك الجسد، تَطْرَف العين فيفهم الذهن ما يدور حول جدلية الإبداع من: كاتب/ قارئ/ إلى/ كاتب/ جسد/ عين؛ وبذلك استحق الحفاوة والجلوس على كرسي الإبداع مع النخبة، للحفاظ على تراث كاد يتمزق على أيدٍ خفية وظاهرية، تناصرت لأدلجة المسرح وتسييسه لصالح السلطة، وما طرحه "الأنباري" من "مسرحيات صامتة" اكتشاف في أوانه، إنّه سر النضال ضد الغرماء، وبراعة عقل قرّر أن لا يستسلم.. قرّر إيجاد بدائل للهجوم بدل الانزواء والاكتفاء بوسائل دفاعية ووجد

"الصمت" سلاح العصر لمقارعة الغرماء، لأنّ الدكتاتوريات فرضت قيوداً على الأنسنة ووضعت قوانين لحدود الكلام، والويل لمن باح بما لا يرضيها.. تأهب لأنّه وجد بأنّ الزمن مؤهلٌ لطرح الغضب والاحتجاج بأساليب مراوغة ومنتجة، وغامر.. بمؤهلاته وثقافته، وعفويته، وبساطته، وإخلاصه، وإعالته لأسرته بلا دخل ثابت وثقافته الرصينة، وقراءاته الجادة لكل الأجناس الأدبية والعلمية، ومتابعته كل ما يُنشر في الصحف والمجلات، حتى صار المرجع الثقافي لمن يطلب كتاباً أو بحثاً أو نصاً، سواء أكان شعرياً أم قصصياً مسرحياً، أم روائياً، أم نقدياً...؛ قرّر أن يمسح غبار الفوضى من على كرسي الكوميديا، كي يُظهر الوجه الحقيقي لهذا اللون المُصادَر أو المستنسخ لأنّ الكوميديا - في قاموسه الإبداعي - ليست اللهو والعبث والضحك، بل هي نبض إنساني غائي راح يرسم أفق المستقبل وِفق مراسيم مهذبة وأسئلة، تتقولب داخل إطار عفوي مفهوم، كي يندمج المرء ويتخلص من مطبات الحياة، عرف بأنّ الزمن عربة عرجاء على العقل توجيهها بما هو في خدمة الإنسانية، لأنّ الضحك في قاموس إبداعه اندثرت حضارته، رغم أنّ الداخلين توهّموا بأنّه مصل لإزالة أورام السأم، فالضحك عند "الأنباري" رُفات.. لا نبض فيه، وليس هناك أمل في إعادة تأهيله لخدمة مسرح اليوم والغد... وجد "الصمت" فيه تراجيديا فاعلة وكوميديا هادفة، وتمكّن من صياغة سمفونيات مسرحية لا تحتاج لآلات موسيقية كي تصل إلى النفس.. بمجرد ترويض الجسد على لغته الصائتة وتحريره تجد نفسك أمام

صهيل متراكم، يوقظ الإحساس ويثير الأسئلة، أسئلة الحقيقة داخل كل إنسان.. من هنا تبرز خصائص "الأنباري" المتميّزة في خض الضمير و إقلاق العقل واستنفارهما، كون المسرح يُعدّ و اقعاً مصغراً للحياة؛ وعلاقة الإنسان بالمسرح جدلية، طالما الإنسان كومبارس منسي في مسرح وحده "الخالق" خلق وراح يُسقط أخباروزلات ممثليه عبرزمن ابتدأ بالصمت، ولا بد أن يُختم بالصمت أيضا.. نحن أمام إشكالية حداثوية.. ليس أمامنا خطوط بيانية كي نؤشر التطرف، ونرصد التفاوت والتجاوزات.. وهكذا نتعامل مع النصوص الموروثة، لكن نص "الصمت" يبقى باب تأويله مفتوحاً، بوسع كل واحد أن يدلي بدوله ويغترف ما يُشبعه أو يريح أعصابه.. ويجعلنا "الأنباري" أمام محنة الخلق بلا قواميس تفسيرية أو إدلاء، علينا أن نصغي بصمت ونرهف الحواس لكل إيماءة لتشكيل النص النهائي؛ إنّ قراءة واعية لما كتب من "مسرحيات صامتة" تضعنا أمام شخصيات مرهفة الحس، مرهقة الوعي، تحيطها الكوابيس.. تعاني وزر الخطايا، تلفظها المنافي إلى المنافي؛ شخصيات مثقفة، ولكن لها ملكية التحرر بأساليب غير مثيرة للشبهات.. أساليب مهذبة ولا تجرح الآذان؛ كل شيء مطروح رغم انتفاضته بحركات وديعة.. هي لغة الحياة النهائية بعد أشواط العنف، لغة الإنسانية المكبوتة، الناطقة باسم البؤس.. لقد تمكن "الأنباري" أن يلقي القبض عليه ويروضه في خانة صعبة لا تستقيم الحياة فيها إلا بالجدل.

لكنّه تمكن ببراعته أن يُحدث طفرة في واقع المسرح العراقي المعاصر.. كل من ينظر، ينغمر وكله يقين بأنّه جزء مما يدور أمامه.. يُشاطرهم ويتفاعل معهم.. كل شيء يمضي بحساب.. بثبات، لأن "الأنباري" لا يرتجف لحظات الكتابة.. لسبب وجيه وبسيط: طالما خنق شرطي الكلام وعرف كيف يجتازه بلغته الصامتة، تَعرِفُ ذلك من تناسق الأفكار.. من دقة الحركات.. من حسن اختيار المكان والموسيقى؛ يجعلك متجرداً من متعلقات الحياة، فهو لا يقتنص إلا ما هو حساس وملهم، لا ينفع كل ما هو مطروح.. فالخطاب الإنساني يقترح توظيف ما هو خادم ومُحرّك، بلا تعاطف أو مداهنة.. فوجود الإنسان محنة، ولا بد من سبل ووسائل لاجتياز الأزمات والوصول إلى الفردوس.. هذا ما وضعه نَصْبَ عينيه في التقاطاته النادرة، وعرف كيف يختار من شخصيات مؤهلة ومستعدة للمغامرة؛ فالقالب الفني موجود، بحر زاخر، قاسَ "الأنباري" أعماقه وروّض توحشاتها، وصاغَ دستوره في بحر "الصمت".

وتمكّن من سحب حزم ضوئية بليغة على ما هو مطروح من نصوص.. بصمته العجيب يتوغل إلى متاهات النصوص، لاستخراج ما هو مُلهم وما هو بائس، يرفض الأجواء التهريجية، والرياء، لأنّه يدرك بأنّ الطريق إلى القمة يبدأ من قلوب الناس وتعاطفهم، وضرورة عدم التهاون أو بذخ ما متوفر من وقت مستقطع من أوقات المعيشة؛ فكل تهاون يعني في قاموسه الإبداعي إعطاء الشخصيات فرصة لتفر من الخدمة، وكلّما نتوغل معه صوب أعماقه، ثمّة حياة

بسيطة كلها تفاعلات ظلّت تحت حراب الأشرار، لكنّها احتفظت بوجد آتياتها واحتفلت سرا وبصمت تحت عيون لا تفهم إلا ما تسمع.. يأخذنا "الصمت" صوب الينابيع، إلى حيث البدايات، نكشف بأنّ "الأنباري" هو من أعطى "الأكاديمية" جمرات لاهبة من نيران موهبته، طالباً، مُنتِجاً، ومُخرجاً، وسبح في بحر "الصمت" رغم ضبابية الأجواء والتقاليد السائدة، وعرف بأنّ ثوب التقليد لا يناسب العقل الواعي.. فقط من هو مريض يرتديه؛ سرعان ما تبرز لا تناسقية الهندام، لأن ما هو مقلد لا يمت بأيّ صلة لو اقع المسرح العراقي، وما هو مطروح من مشكلات وتعقيدات اجتماعية تحت سيوف مشرعة وكواتم الأصوات يكفي لبناء صرح جميل، صرح مسرحي يستمد من الإنسان مادة لإبراز الخصائص وتفعيل دور الإنسان في بناء مجتمعه.. سرعان ما تلقفت الأقلام هذا الثوب وراحت تؤسِّس نصوصا صامتة، لكنها جاءت بلا مرجعيات مثل فواكه جميلة بلا طعم، لأنّها أُنضِجَت "بالأسمدة الكيماوية"، "فالأنباري" نشر موديله "الصامت" المغري بلا بهرجات إعلانات، وما فعل البعض كان استنساخاً محضاً، لأنّ للصنعة أسراراً واستحضارات وقراءة بالحاسة السادسة للأمور؛ و"الصمتُ" لغة محلية، عالمية، لا تحتاج إلى مترجمين، طالما العين هي مجس لفك المغاليق وحل الرموز الحركية، وما كتبه من نصوص أحدثَ شرارة لإذكاء حركة المسرح العراقي بعد رقاد إجباري، فرضه أهل الشر وزمر أصحاب النزعات المريضة من "غجري" و"دخيل".. لم تجذبه لقمة

داعرة وإن كانت مغرية في زمن ظلّ سيف الجوع يرقص في كل محفل، وظلّت يد الشرتُشهر المال لترويض وإخضاع أصحاب الرأي السديد.. واصل حربه الصامتة، وظل تحت وهج العيون يعزف ويخترق أرض الحرام، حتى انتزع ما يليق به من جوائز، رغم أنّ نصوصه كانت مقالع انهالت على غرماء الجمال و انتزعت منهم ما يستحق من حفاوة وتكريم، ولنا في مسرحية "زمرة الاقتحام" مثال على ما قاله بصراحة، وكيف تهجم وكيف حقّق أرفع جائزة: "جائزة مجلة الأقلام للمسرح" عام 1993.

أو ما فعله عام (2001)، حين نال جائزة الإبداع عن كتابه "طقوس صامتة" 1، ويا للأسف فالقائمون على فحص النصوص، اكتفوا بالصمت ومنحوا "الأنباري" لصمته الرائع الجائزة، ولم يتحرك فيهم السؤال: لماذا يكتب "الأنباري" "صامتة"؟ لماذا لا يكتب "صائته" في وقت "صات الكثير" وصفق من أجل السلطة؟ إنّهم جَهِلوا بأنّ "الصمت" هو لصالح الاحتجاج والغضب والانتماء.. هكذا اجتاز الأنباري المطبات وعبَر المخافر فوق حدود الكلام، ليواصل "صمته المسرحي" أعني مسرحياته الصامتة..

.....

1. طقوس صامتة ((مسرحيات صامتة))، دار الشؤون الثقافية بغداد، ((2000)) نالت جائزة الإبداع.

*

تحسين كرمياني

ناقد وكاتب رو ائي ومسرحي عراقي

صحيفة الصباح . العدد 204 . التأريخ: 2004/3/9 بغداد.

ارتحالات "صباح الأنباري"

في ملكوت الصمت:

أ.د فاضل عبود التميمي.

ارتحالات "صباح الأنباري" في ملكوت الصمت

أ.د. فاضل عبود التميمي.

جامعة ديالى

مما لا شك فيه أنّ الصمت ليس لغة مُجاوِرة للغة التصويت، وإنّما هو جزء من اللغة نفسها، من خطابها القائم على ثنائية: الصوت: الصمت، بمعنى آخر أنّ اللغة، أي لغة هي حيّز صوتي قائم على بُنْيَتّي: الظهور: الغياب، ظهور الصوت، ومن ثمّ غيابه...

هذه المُقدّمة على قِصَرها أسوقها للتقديم لفن (البانتومايم)، أي التمثيل الصامت القائم على: (أداء التمثيليات بلا كلمات، والاعتماد على التعبيرات الصامتة من خلال حركة الجسد أو المواقف الصامتة في المسرحيات). معجم المصطلحات المسرحية: د. سمير عبد الرحيم الجلبي: 170، دار المأمون، 1993.

والبانتومايم مسرح أو نص لا تغيب اللغة فيه، فهو مجموعة من (القراءات) المتلاحقة، والمفعمة بالدلالات القائمة على حركة اليدين مثلا، التي تُرشّح فهماً يحيل على معانٍ معروفة، وكذلك حركة الأرجل التي يمكن تحليل طبيعة تشكلها في النظر، أي بصرياً... أمّا حركة الرأس فهي في كل لغة صامتة تقترن بالكلمتين الشهيرتين: نعم، أو لا...

فضلاً عن أنّ تعبيرات الوجه: الحاجبين، والعينين، والأنف، والفم.. تُشكّل مجتمعة، ومنفردة، لغة يمكن فهمها، وتأويلها، والاتفاق على دلالاتها، ناهيك عن حركة الرقبة التي تطول، وتقصروتدور، وتميل، وتنحني، وتستقيم، تبعاً لما تريد أن تقول لغة (الصمت)، أمّا قِوام الإنسان، فهو مُروَّض على دلالات معروفة.

أمّا ما يَحمِله الممثل من أدوات وحاجيات، فهي مُكمّلات استنطاق النص في المسرح الصامت... وقديماً أشار الجاحظ (255 هـ) إلى أنّ العرب كانت تخطُب بالعصا والمخاصر، وتعتمد على الأرض بالقسي، وتشير بالعصّي والقنا، حتى كانت المخاصر- وهي جمع مخصرة، ما يختصره الإنسان فيمسكه بيده، من عصا، أو مقرعة، أو عكازة أو قضيب- لا تفارق أيدي الملوك في مجالسها... (البيان والتبيين: 1:370) إيماناً منها بأهمية تقريب اللغة والاعتماد على إشاراتها، وربما كان الصمت على رأي معاوية أوفق من الكلام، وقديماً قالت العرب: كل صامت ناطق من جهة الدلالة (كتاب الصناعتين: 24)، والإشارة عندها معنى بليغ؛ والبلاغة عند ابن المقفع: اسمٌ لمعانٍ تجري في صوّر كثيرة، منها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في مسائل أُخَر؛ والسكوت يسمى بلاغة في حالة لا ينجع فيها القول، ولا تنفع فيها إقامة الحجة، إمّا عند جاهل لا يفهم الخطاب، أوعند وضيع لا يرهب الجواب، أوظالم سليط يحكم بالهوى (كتاب الصناعتين:23)؛ وهي- البلاغة- عند خلف الأحمر (180هـ): لمحة دالة (العمدة:1:242).

روى الجاحظ: أنّ خطيباً قام على سرير الإسكندر حين موته، وهو يقول: الإسكندر كان أمس أنطَق منه اليوم، وهو اليوم أوعظ منه أمس، في إشارة ذكية إلى حكمة الصمت... ويُعلّق الجاحظ: متى دل الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتاً، وأشار إليه وإن كان ساكتاً، وهذا القول شائع في جميع اللغات، ومتفق عليه (البيان والتبيين: 1:81).

إنّ المسرحية الصامتة تعتمد في إيصال خطابها على جملة من الوسائل، لعلّ من أهمها (الحركة) التي تصف أفعالاً لتقول أقوالاً، ولهذا تتعدد طرائق الاتصال بها، فهي عملية (ترويض) للجسد تعقبها حالة من الشد، والارتخاء، والانهيار التي يصبح فيها (الجسد) كائناً قابلاً للنطق، ومنفتحاً على فاعلية القراءة الواعية للصمت نفسه بوساطة حاسة البصر التي هي أقوى الحواس كلها.

إنّ الأداء المسرحي الصامت في (ارتحالات في ملكوت الصمت)، مسرحيات صامتة لمؤلفها صباح الأنباري، والصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد العام 2004، تحيل على نص مُجرّد من التصويت إلا في مكمّلات العرض التي اقترنت في مسرحيات الأنباري بـ(أطرق النار، والموسيقى، وأصوات الطبول، والأصوات الكورالية، وموسيقى المارش، والصراخ، وهديل الحمام، والأصوات الحيوانية، وضرب الأسواط، والضرب على الأرض، وغيرها)، ولكنّه- نص الأنباري - على الرغم من (صمته) يقدّم دلالات مرقونة تستعرض

صورة ناطقة بوسائل بصرية مؤطّرة بزمان مجرد من التحديد، ومكان...

إنّ هيئة الممثلين، ولباسهم، وحركاتهم، وإشاراتهم في نصوص الأنباري الصامتة تنفتح على أكثر من هامش، وتُحاور أكثر من مَتْن، وتأخذ من أنْساق الحياة حرية التعبير، لتُدِين وتدعو للتغيير، وهي توثّق جوهر المشكلات التي عاشها الإنسان المعاصر: الوحدة، والألم، والاغتراب في المكان، فضلاً عن مشكلة الوجود في بُعدها الفلسفي الشفيف.

إنّ الأنباري في مسرحياته الصامتة الإحدى عشرة وُفِّق في كتابة لغة مسرحية صامتة، هي جزء من اللغة المسرحية الكبرى القائمة على توالي التصويت والتصميت، وإذا كان التصويت في مسرحيات الأنباري قد أشرنا إلى فاعليته المكملة للغة والعرض، فإنّ التصميت قد انفتح على حركة الكهول الثلاثة، وحملة التابوت، وامرأة التابوت، فضلاً عن حركة الألوان: الأحمر، والأزرق، والأصفر، والضوء ممثلاً بالمصباح، والشمعة في المسرحية الأولى (الالتحام في فضاءات الصمت)، أمّا مسرحيته الثانية (محاولة لاختراق الصمت)، فقد تجسّد صمتها في الإضاءة وحركة الرجل ذي الملابس البيض، وحركة الرجل ذي الملابس السود، فضلاً عن حركة الرجال البَشِعين، وظهور رقعة الشطرنج، فيما تمثّل الصمت في المسرحية الثالثة (ابتهالات الصمت الخرس) في الضوء ومجموعة الرجال،

وظهور مجموعة من النجوم والكواكب، وكان الصمت واضحاً في فضاءات المسرحية الرابعة (الهديل الذي بدّد صمت اليمامة) من خلال رؤية المرأة، والأضواء، والقضبان الحديدية، وحركة الرجال الثلاثة؛ وكان نفسه ممثِلاَ في المسرحية الخامسة (حلقة الصمت المفقودة)، في حركة رجل وتابعين، ومجموعة ذئاب بشرية، وكلاب وثعالب بشريتين، فضلاً عن راقصين، ومُهرجّين من القردة، ورجال آخرين، أما المسرحية السادسة (سلاميات في نار صمّاء)، ففيها من صمت المرأة والرجل، والرجال الثلاثة، والإضاءة، والتماثيل شيء كثير؛ وكانت شخوص مسرحيته السابعة الصامتة (هرم الصمت السداسي) ممثلةً في سجين وثلاثة أشخاص، وامرأتين، وثلاثة عسكريين، وشياطين ثلاثة، ومكعبات، فيما كان الصمت واضحاً في المسرحية الثامنة (شواهد الصمت المروضة)، في حركة رجال أحياء، ورجال موتى، وأبناء، وشاب متمرد، وأضواء؛ كذلك في المسرحية التاسعة (أزمنة صاحبة القداسة) كان مقترناً في حركة الكاهنات، والفتى، ومجموعة الرجال والنساء، والملابس السود، أمّا مسرحيته العاشرة (تجليات في ملكوت الموسيقى) فقد بان صمتُها في هيأة رجل، وامرأة، وطفل، وأمير، وجنود، وشبح، وأضواء، فيما كان في المسرحية الحادية عشرة (حجر من سجيل) مثلاً في الأضواء، والهيكل، والنجمة السداسية ...أمّا عناوين المسرحيات فقد كشفت عن هيمنة الصمت في مفاصلها: دلالات ورؤى؛ فكأنّها، والحال هذه، مصبات تجري الدلالة في عروقها بدءاً من العنوان، وانتهاءً

بالخاتمة... صمت، صمت، ليس سوى صمت، ولكنّه صمت ناطق بالقصد، والحركة، وإغراء العين...

وبعد فإنّ المسرح الصامت يتجاوز في خطاباته كيانات الدول، المتفاهمة عادة بلغة واحدة، ليحلق عالياً في فضاء الإنسان أي كان.

*

أ. د. فاضل عبود التميمي

ناقد وباحث أكاديمي عراقي

صحيفة الأديب البغدادية، ع 47. ت: 2004/11/10، بغداد.

المسرح الصامت:

بلاسم إبراهيم الضاحي.

المسرح الصامت

بلاسم إبراهيم الضاحي

1/4

غياب اللغة وحضور الفعل:

"ارتحالات في ملكوت الصمت [1]" أنموذجا:

اصطلاحاً (البانتوميم) مُشتق من الكلمة اليونانية (Pantomimes)التي تُطلق على المواقف الصامتة في المسرحيات الحديثة، ويُعبَّر عنها بحركات الممثلين الجسدية التي لا تصاحبها الكلمات؛ وقد شاع في العصر الحديث (التمثيل الإيمائي) مرادفاً لمصطلح "البانتومايم" وبنى أكثر المهتمين بهذا الفن تصوراتهم على أنّه الترجمة العربية "اصطلاحاً" للكلمة اليونانية (Pantomimes)، وهذا التباس كبير، لوجود فروق بين هاذين المصطلحين؛ "فالتمثيل الإيمائي[3]" هو ليس لغة الحركة فحسب، بل هو معرفة لغة الفعل، وهو فن الصمت والحركة وفن العقل والإحساس؛ وقد استُخدم عند تقديم مشهد صامت في مسرحية صامتة، والتي تعتمد على الإيماءة الحركية المعبّرة عن الفعل في الإيماءة الصوتية (الكلمة) الباعثة للفعل "البانتوميم[4]"، وهو فن درامي يُترجِم الفعل الجسدي إلى معنى مرئي في قصة أو موقف كوميدي أو هزلي، ويقدَّم كعمل مستقل، مستفيداً من "التمثيل

الإيمائي" في تحقيق لغة من الفعل الصامت، ومستغلاً أدوات الممثل الجسدية ومُكمّلات العرض الأخرى في التعبير عن حالة مُدركَة ومعروفة بدلالات الحركة لدى المشاهد.

تاريخياً - :[5] إذا أردنا أن نؤرّخ له نستطيع أن نلم شتاته الموزع على مساحات ضيّقة ضمن حقب زمنية متباعدة، فهو بدأ بتعبير الر اقص الواحد وبمصاحبة الجماعة المنشدة والآلات الموسيقية عن شتى المواطن والشخصيات باستخدام الأقنعة التي تطورت فيما بعد إلى (مكياج) صارخ "المهرج"، لتقديم الانفعالات والحركات الحسية والشهوات الجسدية؛ وكما قال الأستاذ الناقد علي مزاحم عباس في كتابه "فن التمثيل الصامت": "إنّ حضارات الشرق القديمة في مصر واليابان والصين قد عرفت التمثيل الصامت كما عرفه اليونانيون والرومان[6]"، وقد تطوّر هذا الفن الذي كان مُقتصِراً على تقديم الطقوس الدينية الصامتة. مثل الرقصة "الساتيريه" التي أشار لها أرسطو في كتابه "فن الشعر"، مروراً بالدراما الشعبية التي تمثلت في تقديم الأشعار "الفيسكينيه" والقصص "الثلاثية"، وصولاً إلى العصور الحديثة التي لم يحتل هذا الفن مكان الصدارة فيها، فبات من العسير مشاهدة مثل هذه العروض، والسبب يعود إلى تبني وازدهار "المسرح الصائت"، واهتمام المشاهد به، وحرصه على مشاهدة عروضه، لحصوله على متعة "الصوت"، إضافة لمتعة "الحركة"، واعتُبِر فن "البانتوميم" فناً ترفياً "يستعرض فيه الممثل مهارته الجسدية في تجسيد المعنى"، وللمزيد

من التفاصيل التاريخية أدعو القارئ للعودة إلى كتاب الأستاذ الناقد علي مزاحم عباس "فن التمثيل الصامت في العراق دراسة ونصوص".

موجباته: -

1. استطاع هذا الفن أن يلغي حواجز اللغة كوسيلة للتفاهم بين الأمم والشعوب، ليقوم باستبدالها بلغة إنسانية مشتركة سهلة ومُعبِّرة ومقنعة هي لغة الإيماءة، الإشارية للتفاهم، وعلى الممثل الصامت من خلال أدواته أن يُدخِل المتفرج دائرة خيالية مغلقة، مُحوِّلاً هذا التخيّل إلى صورة واقعية في ذهنه، معتمداً على ما تُخزِّنه ذاكرة المشاهد التي التحمت بفعل الممثل المؤدي للفعل، والراسم لتلك الدائرة التي أسرت خيال المتفرج وأقنعته بواقعيتها، فالممثل يرتكز على الأفعال المحفزة للجسد المُنتِج للحركة الصائتة التي تشكل المعنى.
2. حاجة نص مسرحي أو مخرج لتقديم مشهد أو بعض المشاهد الصامتة في مسرحية صائتة.
3. حاجة المسرح والمسرحيين للتمثيل الصامت في زمن غياب الحريات الفكرية، إذ يستطيع العامل بمثل هذا المسرح أن يُمرِّر أفكاره ورموزه الإيحائية، من خلال تقديم عروض صامتة، دون أن يعترض أو يعثر عليها الرقيب؛ وعلى المستوى العربي فقد مرّ الفرد بهزات خارجية عنيفة هزت وطالت بُنَى الحياة جميعها،

مما أخضع كل شيء لتحولات كبرى؛ وكان من الطبيعي أن يكون "المبدع" في طليعة المتأثرين بهذه التحولات، فراح يبحث عن أشكال قادرة على استيعاب تجربة العذاب الكبرى التي يخوضها ضد إشكالات الحياة اليومية المفروضة على مفردات إبداعه، لجعلها مفردة من مفردات إعلامها المروّج لصالح تنفيذ برامجها و أيديولوجيتها، مما دعا "المبدع" إلى أن يختار أشكالاً جديدة، من أجل التعبير عن الداخل في مواجهة الخارج الضاغط، فاستخدم رؤياه الإنسانية التي اعتبرها "كانت" مركزاً للوجود ومُفسِّراً له، فانطلق متشبثاً ومبدعاً وسط ركام الصواريخ وروائح الدم وصناديق الموت الفارغة الناتجة عن التناحر الأيديولوجي المتخلف.

من هنا بدأ الأنباري صائتاً بأدواته الصامتة، مُحاوِلاً تجنيس ما أنتجه ضمن جنس "الأدب المسرحي" المقروء أدباً والمرئي مسرحاً، مازجاً ومستفيداً من أجواء الفنون الأخرى، مثل خلق الصورة التشكيلية في حقيقة كونها تشكيلاً مرئياً، ومن اللقطة السينمائية لما لها من مدى تعبير غير اعتيادي، ومن الرقص في تقديم الحركة المُنسّقة، ومع الموسيقى في قدرتها على تأليف الجملة الإيقاعية الزمنية، ومن الشعر في قدرته على تأليف الصورة الخيالية المبتكرة، ومع المسرح في قدرته على خلق كثافة درامية الحدث... هذه المحاولات في مزج الفنون بعضها ببعض وإخفاء الحواجز الفاصلة بينها خلقت منتجاً جديداً تشترك فيه اللوحة والكلمة المرئية والموسيقى

والحركة.. سمات التشابه ونقاط التلاقي في هذه الفنون خلق منها "الأنباري" منتجاً جديداً هدفه إثارة المتلقي جمالياً ودلالياً.

وإنّ هذا المنتج (الجديد) لَيَبْدو لقارئه أول وهلة بأنّه "سيناريو".. الكاميرا هي عين المشاهد التي تنقل الصورة المتحركة على نحو درامي لأحداث القصة، بطريقة تتكشف بصرياً وتخلق وحدة كاملة للحكاية في النص المرئي بزمان ومكان المشاهد لحظة الرؤية؛ مستفيداً من حواسه الأخرى كحاسة السمع التي تتحوّل إلى حاسة رؤية لنقل السرد (الحَرَكي) الذي يتتبع القص من خلال العين، وتقوم الحركة كلغة جسدية بدور الراوي للأحداث، يرسم ويُشكّل الصورة البصرية التي يتكون منها المشهد بزمانه ومكانه المكتشف بواسطة الخطاب الجسدي، وما تضيفه ألوان الإضاءة وإكسسوارات العرض الأخرى.. ولو أخذنا "ارتحالات في ملكوت الصمت" أنموذجاً ورحلنا في أجواء هذا الملكوت الصامت، نجد أحد عشر نصاً، والتي حاول كاتبها الأنباري في "المسرحية الصامتة.. من الفعل إلى التجنيس" أن يُجنِّسها ضمن أجناس أدبية معروفة؛ ولكون ما نقرأ في هذه المجموعة قليل الرواج في أدبنا النقدي وغير معروف في مشهده الثقافي، ولكونه يحتاج كما ذكرنا إلى قارئ متخصص، ولكونه لم يُكتب ليُقرأ وإنّما يُكتب أسوة بالمسرحية الحوارية الصائتة التي هي أصلا – كما يقال – تُكتب لتُمثَل فكيف بنا ونص صامت... إضافة إلى كون مثل هذه النصوص ترتبط ارتباطاً حميماً - ليس

من السهل عبوره – مع ما يسمى ("سيناريو" الذي يسجل حركة الممثل ويُحدّد زو ايا الكاميرا "نوع اللقطة" في كل مشهد")[7]، ومع ما يُسمّى "سكريبت مسرحي" الذي يكتب حركة الممثل في جغرافية المسرح حسب رؤية المخرج، لذلك سيجد "الأنباري" صعوبة بالغة في إقناع أدبنا النقدي أو القارئ بتجنيسه ضمن الأجناس الأدبية المقروءة، مع أنّي أشهد، كمتخصص مسرحي، بأنّي وجدت متعة رائعة بقراءتي "ارتحالات صباح الأنباري" في مسرحياته الصامتة، وعودة إلى نصوص المجموعة الإحدى عشرة التي سأعتمد سيمائيات العرض/ دلالاتها/ في قراءة النص.

كما أشرنا سابقاً إلى (فاعلية الجسد في إلغاء حواجز اللغة الصامتة واستبدالها بلغة الإيماءة الإشارية المُعبّرة والمنتجة للغة حركية صائتة للفعل الصامت)، لذلك سنتعامل مع أدوات العرض المسرحي التي تُحقّق هذه اللغة؛ ففي عنوان النص الأوّل (الالتحام في فضاءات صمّاء) ورد خطأ لغوي والصحيح (الالتحام في فضاءات صُم).. كذلك في (ابتهالات الصمت الخرساء) والصحيح (ابتهالات الصمت الخرس).

يتشكّل "عرض الالتحام في فضاءات صُم" من الشخوص/ الساردة بفعلها للحدث، الكهول الثلاثة/ يرتدون ملابسَ عصرية ويحملون بأيديهم صوالج يستبدلونها في المشاهد الأخيرة

بهراوات، ويضعون على عيونهم نظارات سوداً.. الممثل الأوّل بالزيّ الأبيض، الممثل الثاني بالزيّ الأسود.. إشارة إلى ازدواجية الخير والشر في النفس البشرية، واستخدام المرايا الكبيرة بدلاً من الممثل.

حملة التابوت/ لم يُشِر النص إلى أزيائهم أو ألوانها لمحدودية أفعالهم داخل النص واختصارهم على الدخول والخروج حاملين التابوت،

امرأة التابوت/ ترتدي زياً أبيض وتضع على شفتيها الأحمر.

الديكور: - مُدرج مرتفع نسبياً على خشبة المسرح.

الإضاءة: - تناوب الضوء الأحمر والأزرق والأصفر، شمعة، الظلام استخدم كجزء من الإنارة لوجود فعل مسرحي داخله.

المؤثرات الصوتية: - ضربة أرغن قوية، صوت إطلاقات مسدس، السمفونية الخامسة لبتهوفن، ضربات طبول، مارش جنائزي، همهمة كورالية.

الإكسسوارات: - مسدّس، مصباح يدوي أو شمعة، ثلاثة صوالج، ثلاث هراوات، تابوت، بخور ملون، حبل مشنقة، نظارات سوداء، مرآة مؤطرة.

تقرأ من خلال أدوات العرض والتي تُعتبر- وفق النظرية "السيميائية" – دالاً، وبمساندة هذه الأدوات لحركة الممثل الراسمة للصوريكون المدلول.

1. ضوء أحمر، مسدس، صولجان، هراوة، حبل مشنقة، تابوت، مارش جنائزي، ممثل بالزي الأسود، نظارات سوداء / أدوات اضطهاد الإنسان عبر العصور/ الشر
2. ضوء أزرق، بيتهوفن، رقص، المرأة، الممثل بالزي الأبيض يمثل الوجه المشرق للإنسان / الخير.

وعِند استخدام الممثل لها في أداء فعله حركياً يعطينا ثنائيات: الخير/ الشر، الحرية/ الاضطهاد، الحياة/ الموت، الفرح/ الحزن، الحب/ الحقد... الخ، وبذلك حصلنا على (ثيمة/ موضوع) بعد أن أدركها المتلقي، لتتحقّق المعادلة التالية:

فعل (مكتوب) تنتج بتوليفه ثيمة/ موضوع تقابله العلاقة السيميائية التي تتكون من: دال/ مدلول/ موضوع.

هذا الاستنتاج ينسحب على جميع نصوص (المسرح الصامت) المكتوبة والمرئية.. على المتلقي أن يستقبل (الفكرة) على شكل موجات راديوية مشفّرة ويعمل على فك رموزها، وِفق ما توفر في ذهنه من مشاكلة هذه الرموز بانتباه حذر أثناء استلام الصورة المشكّلة من الحركة المنبعثة من الفعل ليخزنها في ذهنه، وبتراكم هذه الصور يصل الحدث إلى العقدة ثم الحل الذي غالباً ما يغيب في مثل هذه

النصوص، تاركاً الحل لمدى تأثير الموضوع على المتلقي كما يُحدثه التغريب في المسرح الملحمي البريشتي، بمعنى يترك النهايات سائبة.

وأخيراً نقول إنّ الدرس اللساني كان مشغولاً ببحث الملفوظ منذ عصر المشافهة إلى عصر الكتابة، لاعتماد الناقد في تحليل النص على الدال/ المدلول/ الموضوع، معتقداً أنّ الصمت ضد النطق، في حين أنّ الصمت/ مسرحياً يعني الصمت الإيمائي، الإشاري، الذي يمكن أن نكتبه (وصفياً) ونقرأه (ذهنياً)؛ وبذلك لا يوجد فرق بين الكلمة المكتوبة أو الإشارة المكتوبة من حيث تحقيق النتيجة النهائية لدى القارئ أو المشاهد، فهو موضوع مروي بالصورة، سواء كانت مجسدة مسرحياً أو متخيله ذهنياً.

هذا الالتباس السائد لدى الباحثين والنقاد أدى إلى عدم اهتمامهم (بالصمت الإيمائي) إلا بعد أن اهتم به كُتّاب مسرح مبدعون بإنتاجهم نصوصاً مكتوبة صالحة للقراءة، أسوة بأي عمل مسرحي حواري أو أي عمل روائي أو قصصي، وأطلقوا عليه اسم (مسرحية صامتة)، ليُحوّلوا أنظار النقاد والمهتمين إلى أن عملهم هذا مستوفٍ لشروط الأجناس الأدبية الأخرى التي تعتمد على الدال/ المدلول/ الموضوع/ الفعل/ الصورة/ المعنى، وهذا ما تحقّق في نصوص الأنباري الصامتة التي شكّلت متن (ارتحالات في ملكوت الصمت).

وعلى الرغم من بعض المآخذ التي نسجلها على هذه المجموعة من النصوص الصامتة التي شاركت في إعادة تأسيس (المسرح الصامت) وإعادته إلى القارئ والمشاهد..

أعتقد أنّ هذه الجنس الأدبي بحاجة إلى تسمية أخرى غير (المسرح الصامت).

1. بما أنّ المؤلف (الأنباري) مخرج مسرحي متخصص، فترى كأنّه كتب هذه النصوص لإخراجها بنفسه إذ لم يترك مساحة لمخرج غيره لإعادة خلق النص إخراجياً سوى (الفكرة)، ولو استفاد منها فقط يكون المخرج الجديد قد كتب نصاً صامتاً جديداً، لأنّ الأنباري هيمن على نصوصه بوصفه الدقيق جداً لكل الأفعال والديكور والإضاءة ورسم الحركة، باستثناء مو اقع قليلة جداً في تحريك المجاميع التي ترك رسم حركتها لمخرج غيره.
2. في نصوص المجموعة الإحدى عشرة يغلب الطرح (التراجيدي/ المأساوي) على شخوصها وحكائيتها لاشتراكها في الاضطهاد والقهر والموت، وكأنّها نصٌّ واحد، وبتكرار رموزه مثل: الصولجان، حبل المشنقة، الموسيقى، الرجال الثلاثة أو الرجل صاحب الزي الأبيض، الرجل صاحب الزي الأسود، كما في مسرحية (الالتحام في فضاءات صم)، (محاولات لاختراق الصمت)، (الهديل الذي بدّد صمت

اليمامة)، (سلاميات في نار صمّاء)، (هرم الصمت السداسي)، وعدم محاولة المؤلف تنويع نصوصه بطرح مواضيع إنسانية أخرى فيها إشراقة أمل أو موضوع كوميدي.

3. أقترح على المؤلف أن يُسمّي شخوص أعماله المسرحية بأسمائها بدلاً من استخدام امرأة أو رجل أو... الخ، وذلك بعد زوال مبرّر الكتابة الغارقة بالرمزية التي لا تحدّد زمان ولا مكان الحدث، أسوة بالمسرحيات الحوارية الصائتة التي نقرأها ونشاهدها.

.....

المصادر

1. ارتحالات في ملكوت الصمت، مسرحيات صامتة، صباح الأنباري. دار الشؤون الثقافية، بغداد. الطبعة الأولى، 2004.
2. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، الدكتور إبراهيم حمادة.
3. فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق، دراسة ونصوص، علي مزاحم عباس. دار الشؤون الثقافية، بغداد (بتصرف).
4. نفس المصدر- بتصرف
5. نفس المصدر- بتصرف

6. نفس المصدر.
7. السيناريو، سد فيلد. ترجمة سامي محمد. المأمون للترجمة والنشر.1989.
8. فن الإخراج، زيغموند هيز. ترجمة: الدكتور محمد هناء متولي. مجلة الثقافة الأجنبية عدد 124، سنة 1980.

2/4

الصراع الصامت:

هرم الصمت السداسي (1) أنموذجاً:

(إنّ الكلمات هي العملة الرئيسة في الشعروالأدب القصصي، أمّا في الدراما فإنّ الحضور الجسدي للممثلين هو الأساس)(2)، لذا سنبحث عن الصراع من خلال الحضور الجسدي للممثلين داخل النص (المقروء).. (الصراع بين قوتين متصارعتين)(3)، ولِكَي يكون الصراع مثيراً وشيّقاً على الكاتب أن يخلق توازناً بين هاتين القوتين اللتين أسماهما (ملتون ماركس) "القوة المُسَيْطِرة والقوة المدافعة"(4)، وقد قسّم الصراع إلى ثلاثة أقسام: 1- الصراع بين شخصيتين 2- الصراع بين الفرد وقوى خارجية 3-الصراع بين الفرد ونفسه؛ وقبل أن يدخل الصراع إلى المُكوّنات الإبداعية الإنسانية من آداب وفنون وُجِد مع الإنسان، فهو بداية كان صراعاً داخلياً بين (آدم) ونفسه، وخارجياً بين (آدم) و(الشيطان) الذي أغواه و انتصر على إرادته (المُدافِعة) و أقنَعَه بأكل التفاحة التي أخرجته من

(الجنة) إلى (الأرض) موطنه الجديد، فاستجد صراعه الداخلي لائماً نفسه ونادماً على فعله الذي آل به إلى أساليب حياتية لم يألفها بعد، والتي وضعته في صراعاتٍ جديدة مع الطبيعة؛ وامتّد هذا الصراع ليشمل ابنيه (قابيل وهابيل)، ممثلاً بالخير والشر.. ومع وجود (الصراع) ابتكر الإنسان أدوات ووسائل ليتكافأ بها مع القوة (المسيطرة) على حياته، محاولاً أن يخلق قوة (مُدافعة)، فابتكر الزراعة لتقيه الجوع، وابتنى بيتاً ليقيه من متقلبات الطبيعة، وابتكر رسومات لأشكال الحيوانات المفترسة اتقاءً لشرها، فحاكى الطبيعة كقوة (مُسيطِرة) باختراعه قوة مُكافِئة (مدافعة)؛ ومع تقادم الأزمان أخذ الصراع أشكالاً مختلفة؛ (قديما) سمّاها (القدر) الذي لا يقوى الإنسان على إيجاد قوة (مدافعة) ضده؛ (وحديثاً) تمثلت بقوى خارقة أخرى ذات وسائل (تكنولوجية، إعلامية، فكرية)، أيضاً لم يستطع الإنسان الوقوف بوجهها، مما اضطّره إلى إيجاد قوة (مدافعة أيديولوجية معنوية)، مُحاوِلاً أن يوازن القوة (المسيطرة) مع القوة (المدافعة).. وعودة إلى النص الأنموذج الذي قسمه المؤلف إلى خمسة مشاهد:

المشهد الأول: - المكان/ سجن.

الزمان/ زمانان:

1- توثيقي مباشر نستطيع أن نحصل عليه فيما بعد (المشهد الثاني)، من خلال الإشارة الرمزية في النص (النجمات

السداسية)، من خلالها ندخل إلى التفسير الدلالي لمُجمل الحبكة النصية.

2- لازمان/ إذا ما تجاهلنا (النجمات السداسية) لإطلاق النص من (محليته) وتعميمه، وهذا يعتمد على التفسير الإخراجي للعرض.

الشخوص:

1- (في وسط المسرح وعلى مُرتفع، نسبياً، نرى ثلاثة أشخاص لاشتداد الظلام تصعب رؤيتهم بوضوح.. الأشخاص الثلاثة مع الهرم الذي يقفون عليه يشكلون خلفية الصورة المسرحية طوال العرض) ص111.

2- السجين داخل سجن (يتلوى.. يسقط على الأرض.. يزحف نحو القضبان الحديدية) ص1111.

3- نفس السجين يتأمل حزمة ضوء (ينظر إليها بإمعان وثبات.. لحظة يحاول الابتسام لكنّه سرعان ما تَلَبَّسها الألم.. يقطّب حاجبيه، يبدو كما لو أنّه يشرع بالبكاء لكنه يكابر الألم الذي راح يُمزّقه من الداخل بقوة). ص 112

القراءة:

السجين يصارع القضبان الحديدية، وهذا المشهد تأسيسي في البناء الدرامي للنص الذي جاء واضحاً، وجذاباً، وحَسَن البداية.

المشهد الثاني:

الزمان/ (فلاش باك)

المكان:

1- **خارج العَرض، ثكنة عسكرية (الرجل الذي كان سجيناً يرتدي الآن بزة عسكرية ويحمل بيده بندقية آلية ويتحرك كما يفعل الخفراء) ص113**
2- **داخل العرض، (نفس السجن) بقاء الأشخاص الثلاثة، والقضبان الحديدية على المسرح.**

الشخوص:

1- **السجين الذي كان خفيراً عسكرياً (يفتح النار على المتسللين ويُرديهم قتلى).**
2- **ثلاثة رجال على رؤوسهم (نجمات سداسية)، (إسرائيليون).**
3- **امرأتان تحاولان إغراء العسكري (العربي) بتوجيه من الرجال الثلاثة (بالنجمات السداسية).**

القراءة:

حاول المؤلّف أن (يخفض) مستوى هذا الصراع إلى (فردي)، لكي يُؤكّد شمولية هذا الصراع (العربي - الإسرائيلي) المُنطلِق من الخاص (الفرد) إلى العام.. هذا المشهد هو ذروة الحبكة، وهو الذي يُطوّر العناصر التي طرحها المشهد الأوّل، والذي يُعتبر المشهد الأخير،

فقد وضع المؤلف الحل في بداية المسرحية، ذاهباً بـ(المتلقي) إلى ترقب الأسباب التي آلت بالعسكري إلى السجن ونتائجها.

المشهد الثالث:

المكان: محكمة عسكرية.

الزمان: بعد قتل الرجال الثلاثة بالنجمات السداسية.

الشخوص:

1- العسكري وقد كُبِّلت يداه.
2- ثلاثة قضاة (عرب) يدخلون من البو ابة النسرية.
3- امر أتان كشاهدتين على الحدث.

القراءة:

محكمة عسكرية تحاكم السجين لقتله ثلاثة متسلّلين إسر ائيليين، فجاء الصراع بعموم المسرحية صراعاً داخلياً وصراعاً خارجياً ضد قوة مُهيمِنة (مُسيْطِرة).

المشهد الر ابع:

المكان: آخر.

الزمان: نفس الزمان.

الشخوص:

1- ثلاثة أشخاص يرتدون ملابس سود، وعلى وجوههم أقنعة بمثابة رجال إعدام، وهم نفس الأشخاص في المشهد الثالث (القضاة).

2- ثلاثة عسكريين مُتّهمين آخرين.

القـراءة:

هنا أراد المؤلف توكيد الصراع من أجل الوجود.. لم ينته بإعدام (العسكري) أو سجنه و إنما استمر، بدليل إدخاله ثلاثة عسكريين آخرين في هذا المشهد لأداء دور (العسكري) الذي غاب عن هذا المشهد.

المشـهد الخامس:

هذا مشهد إعدام العسكري (الخفير) أو تنفيذ حكم الإعدام بواسطة الشياطين الثلاثة وبأمر قضائي من محكمة (عربية).. العسكري ينظر إلى الجمهور الذي يعتبره امتداداً لصراعه المستمر، بينما يستمر نزف دمه بلا توقف نحو الجمهور، دلالة على مشاركة الأمة في هذا الصراع وسر ديمومته.

وقبل العودة إلى النص الأنموذج أود أن أشير إلى أنّ حكاية هذا النص مأخوذة من خبر صحفي، و اقعي: (جندي مصري)(5) يقتل متسللين إسرائيليين ويحال إلى محكمة عسكرية (مصرية) تُدين فعله هذا وتحكم عليه بالإعدام.. هنا يتكشف الصراع بين وُجودَيْن خارج

(أجندة) الحكومات التي تدخل في صراع آخر مع شعوبها التي تكبت إرادتها، و انفلاتها، وتحاول أن تُنظِّم هذا الانفلات (أيديولوجياً).

نقول: إنّ الصراع في هذا النص صراع (جمعي) وصراع (فردي) من داخل هذا الجمع، بقوة فردية (مدافعة) مرة، وأخرى (جمعية) عندما يَقتُل المتسللين وعندما يكون داخل السجن.. هذا الموروث، المفروض على الذاكرة (الفردية) من خلال الذاكرة (الجمعية)، صراع أمة تنازعها الأخرى في الوجود والبقاء، شكّل ردود أفعال فردية في محاولة لصناعة أحداث مغايرة للو اقع بمجموعة أفعال صغيرة تحفز الآخرين على القيام بمثلها لإثبات وجود قوة (مُدافِعة) ضد قوة (مُسيْطِرة)، ثم يُجَسَّد الصراع (الجمعي) من خلال عملية قتل (العسكريين الثلاثة) من قِبَل (الشياطين)، بحقد وكراهية، بواسطة (شيش المبارزة) الذي يسمل عيونهم.. ومشهد جريان الدم ووصوله إلى الجمهور في قاعة العرض.. هذا النزيف الذي ورثناه منذ قرن ومازال، وقد التفت المؤلف لذلك من خلال هندسة النص بتقديم وتأخير المشاهد (حصراً)، بتقديم أحداث المشهد الأوّل الذي يُظهر (الخفير العسكري) داخل السجن قبل أن نُدرِك سبب سجنه الذي نعرفه فيما بعد في المشاهد الأخرى؛ هذا (الصراع).. إذا قر أنا النص من خلال (الخبر الصحفي) الذي يحدّد زمان الحدث ومكانه وطبيعة هذا الصراع وحيثيات تكوينه واستمراره، أمّا إذا قر أنا النص خارج الخبر الذي أشرنا إليه سابقاً سنجد: لا زمان ولا مكان محدّدين لمُجرَيات أحداثه بل سنجد صراعاً داخلياً بين السجين (القاتل)

ونفسه داخل السجن، وبينه وبين (المحكمة) التي تدينه، وبالتالي ستتحوّل الحكاية وصراعها إلى حكاية (عامة) وستأخذ منحى آخر لمتلقٍ آخر.. بقي أن نقول هذا الصراع - وفق التفسير الأوّل - قد أعطى للنص بُعداً ملحمياً، (قومياً)، رغم غياب عناصر العمل الملحمي الأخرى التي إذا ما التفت إليها المؤلف وأعاد كتابة هذا النص فإنّه سيقدّم لنا نصاً ملحمياً متكاملاً.

*

المصادر:

1- ارتحالات في ملكوت الصمت.. مسرحيات صامتة، صباح الأنباري. دار الشؤون الثقافية. بغداد، 2005

2- قراءة المسرحة، رونالد هيمن، ترجمة: د. مدحي الدوري. دار الشؤون الثقافية /بغداد 1995

3- المسرحية: كيف ندرسها ونتذوّقها، ملتون ماركس، ترجمة: فريد مدور. دار الكتاب العربي، بيروت، 1965

4- نفس المصدر السابق.

5- نفس المصدر السابق.

6- لابد أن نُشير هنا إلى أنّ الجندي المصري الذي ورد ذِكرُه في (الخبر الصحفي) هو (سليمان خاطر).

3/4

خطاب الصمت:

الهديل الذي بدّد صمت اليمامة (1) أنموذجاً:

يرى (موكاروفسكي)(2) أنَّ (السيمولوجيا) التي يُشكّل الخطاب المسرحي جزءاً منها تبرز وظيفتها في الفنون المتعدِّدة على (الصورة) التي تُشكّل خطاب العرض المسرحي، لأنّ التعبير في المسرح يتهيكل على الصورة التي تعدّ روح الخطاب المسرحي الرئيسية.. هذا في الصورة المرئية، أمّا في الصورة السمعية فيُمثّل (الملفوظ) روح النص؛ ويُشكِّل الاثنان: (الصورة والملفوظ) المعطى الداخلي للخطاب المسرحي الذي نتواصل معه بـ(المشاهدة) و(القراءة).

الخطاب المسرحي يرتكز على مِحورَيْن حسب (موكاروفسكي):

الأول: الأداء/ الذي يشكّل الصورة المرئية (العرض) الناتجة عن التعبير الذي يعتبر روح الخطاب.

الثاني: المحاكاة/ التي تعتبر المقروء (النص) روح الخطاب؛ ومن هذا نستنتج ـ في المسرح على وجه الدقة- أنّ الخطاب نحصل عليه من مصدرين: - النص والعرض، وهذان المصدران هما المُكوّنان الأساسيان لأيّ عمل مسرحي، فالنص مُكوِّنه الأساسي اللفظ (المسموع)، والعرض مُكوِّنه الأساسي الصورة (المرئية).. ومن هنا نقول: - هل يمكن أن نستغني عن أحدهما لنقدّم عملاً ونسميه عملاً مسرحياً؟ فإذا افترضنا إمكانية الاستغناء عن التعبير بالصورة/

المرئي/ المعروض، واشتغلنا على الملفوظ/ المنطوق/ المفردة، لنُبقي عملنا مرتكزاً ومحصوراً على ما هو مقروء كنص أدبي، فإنّ هذا ما يشاكس مقولة: إنّ النص المسرحي إنّما يُكتب ليُمثّل كعمل على خشبة المسرح الذي أُعِّد النص المرئي لأجله.. عكس ذلك لم يعد عملاً مسرحيا لغياب الصورة المُجسّدة بأدوات العرض المعرفية الأخرى بل أدباً مسرحياً؛ وإذا افترضنا إمكانية الاستغناء عن الملفوظ/ المنطوق/ المفردة، وقدّمنا الصورة/ المرئي/ العرض فقط، فإنّنا ننتقل هنا إلى شكل آخر من أشكال العمل المسرحي الذي يعتمد على مُكوّنات العرض (موت النص).. فعلى من نعتمد إذن لنعوض غياب النص؟

علينا في هذه الحالة أن نبتكر نصاً مغايراً لا يعتمد على (الملفوظ) في تقديم خطابه نصاً يتواصل معه الممثل ليرسم صورة العرض المرئية.. نصاً يستبدل الكلمة بالحركة الجسدية التي تقدّم خطابها أثناء العرض على خشبة المسرح، وإحدى هذه الابتكارات (النص الصامت)، ونُقدّم له رؤية نقدية تقويمية ليؤدي مهامه: الخطابية، الصورية، الجمالية.. التي تُقنع المشاهد بجدوى هذا (الابتكار) والاستغناء عن النص (الصائت)، وهذه الرؤية النقدية الجديدة يجب أن تعمل على مستويين:

الأول: كيف نُقوّم كتابة هذا النص الواصف للحركة التي تخلق الصورة التي توصل الخطاب؟

الثاني: كيف نؤسِّس لممثل يفهم أدواته الجسدية الخالقة للصورة، ويعي مهامها بامتلاكه (تكنيك) يؤهله لإقناع المتفرج بجدية وأهمية خطابه المصّور، ليُشكّل (نص العرض)، ويتواصل معه ليرسم صورته المرئية، ليبث دلالات معرفية، بعد أن يُلغي المنظومة القرائية، وتتم الاستعاضة عنها (بمنظومة جسدية) في إرسال خطابيته؟..

الصمت:

(عكس النطق) (3)، وهو وحدة زمنية فاصلة بين فعلين في تشكيل الخطاب المسرحي؛ ويشكل جزءاً مُهِّماً من بنية العرض، ويُقسَّم حسب الحاجة إلى: صمت طويل وصمت متوسط وصمت قصير، ويحدث في (الإلقاء) وفي (الحركة) أثناء العرض، ويُمكن أن نجده في النص _ إشارة المؤلف _ وهو وسيلة من وسائل إيصال الخطاب المسرحي في النص الحواري/الصائت/الذي يعتمد في خطابه على نص مكتوب أو معروض؛ وما يهمنا النص المكتوب الذي يحقق خطابه بواسطة (الكلمة)، وهي صمت إذا لم تجد وسائل لتصويتها (فم، لسان، شفتان، زفير).. الكلمة لوحدها لا تُشكّل مسرحاً لأنّها لا تُمثّل العلاقات الفعّالة بين الشخوص، وإنّما بحاجة إلى مؤلفات أخرى كـ(الحركة) مثلاً التي تشكل جماليتها من خلال عرض (الصورة) التي تفوق جمالية (الكلمة) لوحدها.. الصورة التي يرسمها الممثل من خلال تجسيد الحوارات بتشكيلات حركية.. إذا افترضنا إلغاء هذه

الحوارات وقدّمنا وصفاً لهذه (الحركات)، ألم نستطع أن نُقدّم مسرحاً يسمى:

- المسرح الصامت pantomime:

ليس بمعنى المسرح الصامت الراسخ في أذهاننا، وكما عرفناه وشاهدناه.. قيام الممثل بحركات إيحائية، بهلوانية، دقيقة، مركّزة وحادة.. توحي لنا بأنّ الممثل يقوم بالعمل (الفلاني)، وإنما المسرح الذي يُفعّل الداخل الإنساني المهمَل، ويحاول التركيز على الذاكرة الخارقة التي تستفز المُدرَك العقلي لدى المتلقي، بعد توظيفها بمنظومة حَرَكية ذات دلالات معرفية تؤسّس مرتكزاتها المعرفية في رؤيته لمفهوم خطابها، مِن خلال دلالة رسومات اشتغالها الإيمائي الفاعل الذي يرسمه المؤلف أو المخرج في آلية خلق الطاقة الداخلية لدى الممثل؛ وكما يقول (مايرهولد): "يكون ذلك من خلال الجسد، بوصفه المجال الكهرومغناطيسي الذي يرسم علاقة العرض من خلال الحركة الجسدية التي ترسم (صوراً)، بتوليفتها ومنتجتها ذهنياً نحصل على عرض يقدم خطاباً مرئياً"(4).. يثبت دلالته المعرفية بعد أن يلغي المنظومة القرائية مع الاستعاضة عنها بمنظومة حركية في تحقيق الخطاب.. ولو أخذنا نص (الهديل الذي بدّد صمت اليمامة) أنموذجاً، وقسمناه على متواليات نصية تحقق آليات الخطاب بإظهار الحالات الجوهرية الداخلية للإنسان من المتقابلات الإيحائية بين الممثل والمتفرج التي يمنحها الجسد ويفتح بها نوافذ لا مرئية في

الإنسان، تتحقق في نطاق (الحلم)، في لحظة حضور خارج زمن بُنية الخطاب داخل زمن البناء التعبيري للصورة المعروضة المتشكّلة من بلاغة الحركة التلقائية المعرفية التي تعتمد على مهارة العارض، والاستفادة من خواصه الجسدية ومدى تطويعها لتشكيل عرضه الصوري، وللتحقق من مدى نجاح هذا النص (الواصف للحركة/ العرض)، من إيصال خطابه بأدواته (المقروءة) قبل تحوّله إلى عرض/ خطاب مرئي.. ينقسم النص إلى تسع متواليات نستطيع أن نُشبّهها (بالمشاهد) في المسرح الملحمي التي منها يتكوّن النص الكلي المقروء أو المعروض.

ما قبل المتواليات: - المكان/

مكان العرض، فضاء المسرح، الذي يحوّله المتفرج إلى مكانه الخاص، فضائه الذاتي، المعرفي، الذاكراتي، التراكمي.. من خلال تمثله للسرد وإعادته كمنتج كينوني قد يتطابق مع مخزونه المعرفي المكاني أو قد يضاف كمعرفة لذاكرته المستقبلية، فالمكان هنا تحدده إجابة المتفرج عن سؤال (أين).

الزمان/

يبدأ بهديل اليمامة، وعنوان (ذهب مع الريح)، وينتهي بهما أيضاً؛ فالزمن خارج الزمن الرقمي التقليدي زمن معرفي خارج الوقت، يكسر وهمه زمن المتفرج ويرقمه بإجابته عن سؤال (متى)؟.. إذن كان المكان (أين) والزمان (متى)، ولكل متفرج إجابته.

المتوالية الأولى:

تبدأ من (انطفاء الأضواء.. ونسمع من خلال الظلمة هديل اليمام) وتنتهي بـ(تفز المرأة.. تهرول إلى النافذة الأولى).. وما بينهما نقرأ سينوغرافيا المشهد:

1- **امرأة في الثلاثين.. وحيدة، مستوحشة، منتظرة، قلقة.**
2- **منضدة وُضِع عليها كأسان من عصير البرتقال.**
3- **كرسيان أحدهما فارغ.**
4- **مشبكان من القضبان الحديدية.**

الموضوع: امرأة تقرأ في كتاب "ذهب مع الريح".. الذي يهمنا ما يرمز له هذا العنوان الذي يُشكّل مع هديل اليمامة المدخل الأوّل لفهم النص والبناء عليه، لِمَا لهديل اليمامة من دلالة ميثيولوجية معروفة في (الذاكرة الجمعية)، ثم نسمع صوت انفجارات متتالية.. إذن هناك شخص غادر هذه المرأة في زمن حرب.. تعيش على أمل عودته.

المتوالية الثانية:

هنا ندخل في أجواء الأحلام والكوابيس المخيفة، وما سيؤول إليه حال هذه المرأة الحالمة بعودة حبيبها المحارب، لتكشف لنا الحالات الإنسانية المُعذَّبة التي يمر بها الإنسان في زمن الحروب.. تبدأ من (تفز المرأة)، وتنتهي بـ(تسحب أنفاسها بعمق)، وما بينهما امرأة خائفة تتنقل من نافذة إلى نافذة، تترقب أصوات الانفجارات التي تتزايد مع

ازدياد بريق أضوائها المخيفة.. هذه الانفجارات لا تحدث في زمان ومكان المرأة، و إنّما في زمان ومكان (حرب).

المتوالية الثالثة:

(تعود إلى جلستها السابقة).. إلى (وتقرأ فيه مرة أخرى)؛ تعود المرأة - بعد أن انقطع صوت الانفجارات - إلى هدوئها.. تفتح كتابها (ذهب مع الريح) وتقرأ.

المتوالية الرابعة:

(مرة أخرى تسمع هديل اليمام).. إلى (مع الهرولة النظامية)، وما بينهما:

1. هديل اليمامة
2. صوت طبل كبير أو ضربة صنج
3. أصوات مُهرولِين؛ وهنا عودة لتداعيات المرأة وقلقها على مصير حبيبها بإدخال مجاميع عسكرية مُهرولِة.. ضربات طبول.. اليمامة تبحث عن أخت روحها.

المتوالية الخامسة:

بدءاً من (تنتقل إلى كرسيها.. تتأمل الكأس الموضوعة قبالة كأسها).. وتنتهي بـ(تبدأ الإضاءة بالاختفاء تدريجيا حتى يظلم المسرح).. هنا يتجلى الحلم بشكل واضح، كما يقترحه المؤلف بمنطقة خيال الظل التي حصرها بين النافذتين.. مشبكان من القضبان الحديدية..

1. ظهور الحبيب المنتظر
2. سقوط الكأس وسماع صوت ارتطامه بالأرض، مما يؤدي إلى اختفاء الحبيب.
3. ارتفاع صوت المُهرولِين تدريجياً.
4. أصوات همهمات كورالية.
5. المرأة تبكي وهي تنظر إلى الكرسي الفارغ.
6. تتجول في الفضاء خائفة باكية حزينة.
7. ظهور أشكال هلامية في منطقة الظل/ كابوس.
8. تهرول، تسقط على الأرض، يظلم المسرح.. هذه المتوالية مزدحمة بالحركة والأفعال، لتمثل ذروة النص، مبرّراً لهذه الأفعال التي تفعّل أثاث العرض الأخرى كالكرسيين، الطاولة... الخ، لتبدأ متواليات النص الأخرى بعرض الحل حتى نهايته.

المتوالية السادسة:

تبدأ من "يُضاء المسرح تدريجيا.. ترفع المرأة رأسها".. إلى (تتسمع صوت الهديل).. تدرك المرأة أنّ حلمها تحوّل إلى كابوس، في إشارة إلى القوة الخارقة التي باعدت بينها وبين حبيبها، من خلال تجسيد الأفعال الآتية:

1. موسيقى رعب
2. صوت صرير أبواب حديدية تُفتَح

3. يتحوّل المسرح إلى سجن
4. تحاول الخروج منه دون جدوى.. تجلس القرفصاء
5. تتسمع صوت الهديل.

المتوالية السابعة:

(تنهض).. إلى (تتبعهم مستفهمة)

1. تعود إلى كرسيّها
2. تتأمل الكرسي الفارغ
3. يُسمع مارش جنائزي من نفس مكان ظهور حبيبها في منطقة خيال الظل
4. رجال يحملون على أكتافهم جنازة
5. تحاول معرفة تفاصيل الجنازة فتفشل.. إذن مات الحبيب الذي تنتظره وهذه جنازته.. تتصاعد إحباطاتها.

المتوالية الثامنة:

من "ترتد المرأة منكفئة على كرسيّها".. إلى "حتى انتهاء الصرخة" المرأة منكسرة، متألمة تتأمل الكأس الفارغة وتبتسم.. تفتح (ذهب مع الريح).. عودة الأصوات المخيفة، ظهوررجال دميمين يشربون ما بقي في الكأسين ويقذفان بهما خلف الكواليس.. تحاول الحفاظ عليهما دون جدوى.. يتقدم الرجال منها، يقفون على مقربة من جسدها

المدّد.. ظهور بقع ضوئية في نفس مكان خيال الظل.. يحاول الرجال الاعتداء عليها.. تتفرق البقع الضوئية، إلا بقعة واحدة.. تزداد محاولات الاعتداء عليها؛ يتبعها الرجل الدميم حبواً، مُتحوّلاً إلى حيوان مفترس.. تطلق المرأة صرخة طويلة.. تُطْفَأ الأضواء، وتبقى البقعة الضوئية الصغيرة في صراع مع البقع الأخرى وتنتهي الصرخة بعد أن تأكّد لها أن من تحب قد قُتِل في الحرب.. وهذه جنازته تمر من أمامها، وأنها ستظل وحدها تقرأ (ذهب مع الريح)، فتتوالى عليها الكوابيس المعتمة.. رجال دميمون يحاولون الاعتداء على جسدها الذي غادرته الروح إلى حيث تحب؛ لكن الإنسان - وهذه طبيعته – يبقى متعلقاً بأمل، حتى ولو يدرك تماماً كَذِبه.. كذلك هي، بقيت متشبثة بحبه الذي يمنحها طاقة إضافية للبقاء والمقاومة، فتظهر هذه الإشارة على شكل بقعة ضوئية تبقى معها إلى نهاية المتوالية التي غادرتها بصرخة طويلة تلاشت معها الإضاءة، سوى البقعة الضوئية التي بقيت تصارع رموز الشر.. إنّها المعادلة التي تحقق انتصار الحب والخير على رموز الحقد والشر في كل زمان ومكان..

المتوالية التاسعة:

تبدأ من (سطوع الضوء تدريجياً).. إلى (يستمر الهديل حتى النهاية)، وما بينهما:

1. تجلس المرأة بجانب المنضدة وأمامها الكأسان.
2. تظهر عليها علامات الاعتداء.

3. يظهر الحبيب من منطقة ظهوره أول مرة ويناغيها بصوت اليمامة.

4. تحاول سحبه إلى الداخل.

5. ضربة صنج قوية تُغيّبه.

6. يقفز الرجال صارخين إلى خلف الكواليس.

7- يضيق السجن عليها شيئاً فشيئاً.. تصعد فوق المنضدة خائفة، تسمع هديل اليمامة.. تأخذ الكتاب.. تقرأ (ذهب مع الريح).. تختفي الإضاءة تدريجياً، بينما يستمر صوت هديل اليمامة حتى النهاية.

لقد اعتمد (الكاتب) في عموم النص على تكرار (هديل اليمامة)+(ذهب مع الريح).. هذان الرمزان وتكرارهما يفتحان أمامنا باب الدخول إلى عوالم النص الخفية، لما لهما من دلالة مباشرة، فَلِلهديل دلالة حكائية (ميثيولوجية)، بلحنها الذي نسمعه باستمرار: (ياقوقتي وين أختي)، وَمِن خلال هذين الرمزين نصل إلى تفسير لا يحتاج إلى تأويل سوى (الانتظار)، مما حدا بالكاتب أن يُنهي نصه بآخر صورة صامتة + صورة صائتة (الصرخة) + صوت الهديل.. وتأسيساً على ما تقدم، ولمّا كان النص المسرحي يمتاز عن غيره من الأنواع الأدبية المُجاوِرة له بقابليته لِأَن يتحوّل إلى مرئي/ صُوّر تكشف بُنى النص الذي يعتمد هيكلة معمارية: النص/ شخصية/ فعل/ فكرة/ حدث.. وإنّ الحوار

الذي يتكون منه النص المسرحي ليس محصورا بالكلمة التي تُقال(5)، وإنّما يُمكن الاستعاضة عنها بإيحاءاتها التي تتجسد كصورة مرئية، وذلك بالإيماءة والفعل والمعنى اللاحواري السارد بفعل الجسد وأدواته.. والذي يوصل خطابه بوسائل تكوينه للصورة المرئية؛ وعودة لما قاله (ستيوارت) وتطبيقه على بُنية نص (الهديل الذي بدّد صمت اليمامة)..

الشخوص: - المرأة، الرجال الثلاثة، الرجل الغائب (خيال الظل)، حاملو الجنازة. الفعل/ الذي تجسده الإيماءة الجسدية للممثل ومكوّنات العرض الأخرى التي أملاها (المؤلف) واكتشفها (المخرج). الفكرة: - امرأة وحيدة تركها حبيبها وذهب إلى الحرب تحلم بعودته مرة، ومرة تيأس، لأنّ من يساق إلى الحرب فقد (ذهب مع الريح).. يخفّف هديل اليمامة شيئاً من وطأة الحزن والفراق، فيما يتحول حلمها إلى كابوس خانق مثله مثل الحرب؛ هذا الموت الذي ينقض على إنسانية الإنسان ويحيلها إلى هشيم.. إلى موت دائم، جفاف، دموع، فراق... الخ. الحدث مجموعة أحداث قسمناها إلى تسع متواليات شكّلت هيكلية النص. إنّ التطورات التي شهدتها الفنون وتداخلها مع بعضها بأدواتها التكنيكية والتقنية لم تُبعدها كثيراً عن الأدب، فقد أخذت منه وأعطت له من إنجازها الفني وأعطاها من إنجازه الأدبي: القصة، الرواية، المسرحية، والشعر.. والسينما التي جاءت إلى حقول الفن متأخرة، فأصبحت قاسماً مشتركاً بين الأدب والفن.. والمسرح الذي

يُعدّ أدباً وفناً أثرى تجربته بالاستفادة من تكنيك السينما في النص "تأليفاً"، والعرض (إخراجاً)، وفي تقنيات الضوء والظل (الإضاءة) التي أتاحت فرصاً للمخرج.. بتقديم (لقطة) داخل (مشهد)، وبمعزل عنه بواسطة تسليط بقعة ضوئية أو مشهد (الفلاش باك)، إضافة لاستفادة المسرح من مشاهد سينمائية جاهزة لعرضها على خشبة المسرح، كمشاهد سانِدة للعرض، لا يمكن تحقيقها بأدوات العرض المسرحي كما في المسرح التسجيلي الوثائقي مثلاً، واستفاد المسرح من السينما مرة أخرى، بإدخال "المونتاج" في النص (تأليفاً) وفي العرض (إخراجاً).

المونتاج:

يُعَدّ اختراعاً سينمائياً بحتاً؛ وتعريفه فيزيائياً (ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى ترتبط مع بعضها لتُكوِّن مشاهد ترتبط معا لتُكوِّن مقاطع متسلسلة)(6)؛ وعلى المستوى الميكانيكي (يقوم المونتاج بإزالة الزمان والمكان غير الضروريين)(7)؛ وعلى مستوى آخر يقوم المونتاج عن طريق ارتباط الأفكار (بربط لقطة بأخرى ومشهد بآخر)(8)؛ وللمونتاج مجموعة من الطرائق والأساليب التي يسلكها بأدائه.

مثلا: 1-مونتاج اللقطات المتناقضة، 2-المتوازي، 3- التماثل، 4- الترابط، 5-تكرار لقطات معيّنة إلحاحاً على فكرة خاصة؛ والذي يهمنا المعنى العام للمونتاج أو المبدأ الأساسي الذي يُقدّمه، وهو ربط

اللقطات أو المشاهد حسب الحاجة، لتؤدي معنى كلياً دلالياً.. وَوِفق هذا المعنى قسّمنا هذا النص إلى متواليات، وهذا لا يعني بالضرورة أنّ كل نص نقسّمه إلى متواليات أو مقاطع يمتلك صفة (المونتاج)، و إنّما يجب أن يؤدي هذا التقسيم وإعادة منتجته إلى إضاءة جانب دلالي داخل العرض؛ وأود أن أقول هنا إنّ هذا التقسيم إلى متواليات ما هو إلا تقسيم (افتراضي)، (اقتراحي)، (شخصي).. غايته التأسيس لطرائق قرائية لمثل هذه النصوص (المكتوبة) أو (المعروضة)، في محاولة (لترويض هذه النصوص)، وتأهيلها ونقلها من كونها نصوصاً ذهنية بحاجة إلى تركيز تخيّلي يجمع شتاتها النافر، ومحاولة إزاحتها من كونها نصوصاً كُتبت لتُعرض على خشبة المسرح مُجسَّدةً بإيماءات الممثلين الجسدية، وتسويغها على أنّها نصوص مقروءة ممتعة تفتح لقارئها آفاقاً رؤيوية جديدة.. هذه المتواليات التي تشكّلت منها المشاهد، وكل مشهد احتوى على (لقطات) داخل جسد النص (المكتوب أو المقروء)، نخرج منها بفهم خطاب (المؤلف) القائل بعذابات الواقع البشري ومجهولية مصيره ومكابداته الإنسانية، ممزقاً بعدوانية الطغاة في كل زمان ومكان.. ومسروق الإرادة، مُهدّد في سعادته واختياره، لا بل حتى في موته، فهو من اختيار الطغاة، وكما تشاء حروبهم.. هذا النص هو نص (اللقطة /الصورة) التي تبني - منفردة - خطابها الآني.. ممنتجة - مع بعضها - تبني خطابها العام.. هذه المَنْتَجَة لا تأتي حسب رؤية (المؤلف)، كما في (المسرح الصائت) حيث لا يستطيع المخرج الابتعاد كثيرا عن دائرتها العامة إلا بمساحة

مقيّدة، أما في (المسرح الصامت) فإنّ حركة المخرج غير مقيّدة مفتوحة على مالا نهاية من الرؤى والاحتمالات بواسطة إعادة منتجة هذه الصور المتشكّلة من الفعل الجسدي للممثل وأدوات العرض الأخرى التي تعتبر الصمت اتساعاً في المعنى وإلغاءً للكلمة.

*

.....

المصادر:

1. ارتحالات في ملكوت الصمت.. مسرحيات صامتة، صباح الأنباري. دار الشؤون الثقافية. بغداد، 2004
2. سيميولوجيا التواصل في الخطاب المسرحي، د. سافره ناجي. صحيفة الأديب، ع 61 – 2005
3. مختار الصحاح، للرازي
4. صناعة المسرحية، ستيوارت. ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ
5. فهم السينما، لوي دي جلينيتي. ترجمة: جعفر علي. دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981
6. نفس المصدر.
7. نفس المصدر.
8. نفس المصدر.

4/4

حبكة الصمت:

سلاميات في نار صمّاء (1) أنموذجاً:

الحُبكة: من (حبكَ الشيء حبكاً: أحكمه، وحبك العُقْدَةَ قوى عقدها ووثقها)(2)

والحُبكة-The plot-: (تسلسل الأحداث الذي يؤدي إلى نتيجة القصة)(3)، وعرّفها (بنتلي)(4) بذلك العنصر في تقنية المسرحية الذي يُضفي شكلاً على الفعل؛ وقسّم القصة إلى:

القصة الخالية من الحبكة التي تتتابع فيها الأحداث طبقاً لتتابعها الزمني، فلكل حدث داخل المسرحية حبكته وزمنه، بحيث لا يؤثر حذف أي حدث على مجمل المسرحية.

والقصة ذات الحبكة التي تعتمد على البناء المنطقي بربط كل حدث من هذه الأحداث بما يسبقه أو ما يليه في الحكاية التي تعتبر الحبكة إحدى وسائل تقديمها. وذهب (أرسطو)(5) إلى أنّ المسرحية تنطوي على عنصرين هما: الشخصية والحبكة، وأنّ الحبكة هي العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه في المسرحية، وقسّم الحبكة إلى ثلاثة عناصر مهمة هي: البداية، تبيان المشكلة التي تعالجها المسرحية، والنهاية.

البداية: الجزء الذي يُطوّر العناصر التي طرحها التمهيد (البداية).

النهاية: أزمة الحد الأعلى من الإحساس بالتوتر، وغالباً ما تكون اللحظة التي يتحوّل فيها (حظ البطل).

وجاء بعد (أرسطو) كُتَّابٌ ونقادٌ، منهم من اتفق معه وحذا حذوه، ومنهم من عارضه وخطّأ زعمه بخصوص الأركان الستة التي تقوم عليها المأساة، والحبكة أهمها.

وقد استبعد (ي. م. فورستر) الحبكة، حيث ذهب إلى القول (إنّ الشخصية وليست الحبكة هي (الطاقة المعبرة)(6)

(معتمداً على أنّ الشخصية هي التي تقدم الحكاية، من خلال نمو فعلها، وعلى الروائي والمسرحي أن يحبك (الفعل)؛ وكان (هنري جيمز) أكثر شمولا من (فورستر) عندما قال (بإمكان التبادل بين الحبكة والشخصية)(7).

وتعاقب النُقّاد والكُتّاب وربطوا الحبكة بمفهوم (الطاقة)، أي الفعل في الزمن وحركة الأفكار المعبّرة، وذهب بعضهم إلى أنّ الحبكة تقليد كلاسيكي مُهمَل يجب أن يُلغى من القاموس الحكائي والنقدي.. والاعتماد على حبك (الفعل) هو مجال بحثنا عن ماهية الحبكة في النصوص الإيمائية الصامتة التي تعتمد على الفعل المرسوم بواسطة الحركة التي يُشكّلها الجسد بصورة مرئية (مُحفزَة) من فعل محبوك.

وعند العودة إلى (سلاميات في نار صمّاء)، النص الأنموذج الذي قسّمه المؤلف إلى خمسة مشاهد، كل مشهد منفصل عن الذي يسبقه أو يليه، كحدث له زمنه الخاص.. هذه المشاهد ترتبط مع بعضها بزمن عام، خارج زمن كل حدث على حدة (لتولد) هذه الأحداث (فكرة) غير مقروءة بمعنى إن في هذا النص:

أولا – نصّان متداخلان.. نص مقروء داخل المتن ونص غير مقروء خارج المتن يشير له النص المقروء (خفية) ويستمد منه خطابه وبنيته وآلياته.

ثانيا – خمسة نصوص متداخلة مرّة، وأخرى منفصلة، في بنيتها وحكايتها التي ترشدنا إلى فك رموز النص غير المقروء إيحائياً وقراءة خفية للخطاب العام.

أشير هنا إلى أنّ (النص غير المقروء) ليس مُناقِضاً للنص (المقروء)، بل يستمد نتائجه التي يتوصّل لها المتفرج من النص المقروء نفسه، لأنّ (النص الصامت) قراءة مرئية مجسّدة للفعل. وعودة إلى المُقدّمة التي قسّم فيها (بنتلي) القصة إلى خالية من الحبكة وقصة ذات حبكة، نجد أنّ (سلاميات في نار صمّاء) لا تقبل هذا التقسيم، فهي بلا حبكة لأنّها مقسّمة إلى مشاهد مستقلة عن بعضها بعضاً في الحكاية والزمن، متوحدة مع بعضها ومكوّنة حكائيتها وزمنها.. فإنّ هذه الأحداث إنّما حدثت (للرجل والمرأة)، وهما

البطلان المروية عنهما هذه الأحداث، لتشكل حدثا واحدا عاما هو (الحكاية).

فالمشهد الأوّل:

رجل وامرأة يظهران خلف (السايك) المضاء يتمرغان، يحاولان الثبات في مكانهما دون جدوى.. يسقطان، يحاولان الصعود إلى مكانهما مرة أخرى (مكان سعادتهما) فيفشلان ويسود الظلام. المرأة تكرّر أفعال الرجل الذي يضم باقتي الورد إلى بعضهما، في إشارة إلى اتحاد وتلاحم الخير والحب، يبحث عنها وتبحث عنه دون أن يلتقيا.. يحاولان مرة أخرى أن يلتقيا فتسقط (صاعقة) من فضاء المسرح فيتفرقان.. يُحاوِلان مرة أخرى فيسقط من فضاء المسرح (سيف ضخم) يَحُول دون لقائهما.. يطاردهما فينهزمان، ويحاولان فيسقط من فضاء المسرح (مشبك حديدي) على شكل قضبان يفصل بينهما ويطاردهما، فيدفعهما إلى خارج المسرح، فيصرخان صرخة قوية.

المشهد الثاني:

يدخل الرجل إلى المسرح، يبحث عنها وسط الزحام، يراها.. يتبعها، كذلك هي تدخل تبحث عنه وتخرج.. وكأنّهما يهربان خوفا من حادث آخر.. يتوقف الضجيج، وتُطفأ الأضواء.

المشهد الثالث:

يظهران داخل المسرح.. يُحاوِلان الاقتراب من بعضهما، فتدخل عليهم ثلاثة كلاب بشرية تنقّض عليهما.. يحاولان الدفاع عن نفسيهما دون جدوى، تُطفأ الأضواء.

المشهد الرابع:

يظهران وقد رُبِط كل منهما بحبل.. يُحاوِلان الاقتراب من بعضهما فيفشلان؛ يدخل رجلان مُقنّعان، وكل منهما يمسك بطرف من طرفي الحبل، يلفانهما به.. يتوقفان عن الحركة تماماً.. يدخل رجل مُقنّع آخر يشير بقتل الرجل والمرأة.. يُطلِقان عليهما الرصاص.. يتوقفان عن الحركة، وكأنّهما قد فارقا الحياة.

المشهد الخامس:

تظهر التماثيل الثلاثة كما في المشهد الأوّل تحتها نعشان، ينزل التمثال الأوّل ذو اللحية البيضاء يشير إليهما بالعودة إلى الحياة فينهضان ويتوجهان نحو التمثالين.. ينزل الأوّل نحو المرأة والثاني نحو الرجل، يتراجعان فيصطدمان بالتمثال الأوّل ذي اللحية البيضاء الذي يشير إلى التمثالين بأن يوقفاهما عن الحركة، ويشير أيضا إلى التمثالين بالخروج، فيخرجان.. يعطي إشارة خاصة فتُطفأ الأضواء.. وتظهر ألسنة اللهب الصمّ وهي تتصاعد شيئاً فشيئاً.. ينسحب الكهل ذو اللحية البيضاء تاركاً الرجل والمرأة يكتويان باللهيب المحرق حتى تنزل الستارة.

رجل وامرأة أحبّا بعضهما.. لكن هذه التحالفات الشريرة حاولت أن تضع بأحداثها التي شاهدناها كل المعوقات التي تحول دون أن يكتمل هذا الحب.

الهوامش:

1- ارتحالات في ملكوت الصمت.. مسرحيات صامتة، صباح الأنباري. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004.
2- معجم الوسيط.
3- معجم المصطلحات النقدية، مجدي وهبه، كامل المهندس.
4- فن المسرحية، فرد ب. ميليت، جيرا لدايس بنتلي.
5- نفس المصدر، بتصرف.
6- الحبكة، إليز ابيث ديل. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. موسوعة المصطلح النقدي، دار الرشيد للنشر، 1981.
7- نفس المصدر.

بلاسم إبراهيم الضاحي

مخرج مسرحي وأديب وشاعر عراقي

صحيفة النهضة، ع 340، ت 13/ 2/ 2005 والأعداد التالية.

البانتومايم نصاً أدبياً.. قراءة في نصوص صباح الأنباري:

سعد محمد رحيم.

البانتومايم نصاً أدبياً.. قراءة في نصوص صباح الأنباري

سعد محمد رحيم

من المتعارف عليه أنّ النص المسرحي يُكتب ليُمثَل لا لكي يُقرأ بعدِّه عملاً أدبياً، غير أنّنا قرأنا نصوصاً مسرحية كثيرة بالمتعة ذاتها التي قرأنا بها الروايات والقصص، فالأعمال المسرحية القابعة بين أغلفة الكتب في شكل كلمات وجمل وحوارات، والتي أنتجها مبدعون من أمثال شكسبير وأبسن وتشيخوف ويونسكو وجان جينيه وبيكيت و بيراندللو وسعد الله ونوس ومحيي الدين زنكنة وآخرون كثرمن كبار كتّاب المسرح، لا تزال تجد الرواج والاهتمام عند عشرات ومئات آلاف القراء في العالم؛ وغالباً ما تُقارن تلك الأعمال بالروايات لانتماء الجنسين المسرحي والروائي للعائلة الأدبية، ووجود خيط سردي في كل عمل مسرحي (أي أنّ العمل المسرحي/ الدرامي، في الغالب، يتمحور حول قصة أو حكاية، لها، في معظم الأحيان، حبكة)، في مقابل أنّ الرواية تعتمد القصة والسرد، ولا تخلو من عنصر درامي يُعزّزه الحوار؛ وثمّة تقارب، بهذا القدر أو ذاك، في الشريط اللغوي بين الجنسين، ولذا فإنّ كثيراً من الأعمال الروائية تحوّلت إلى أعمال مسرحية مُثّلت على خشبة المسرح (رواية "النخلة والجيران" لغائب طعمة فرمان، على سبيل المثال، والتي

مُسْرِحَت ومُثِّلَت في بغداد السبعينيات)؛ والكلام أعلاه يخص النصوص المسرحية المألوفة التي تعتمد الحواروالبناء الدرامي.

ولكن ماذا عن النصوص المسرحية الصامتة التي تُكتب في بضع صفحات، في شكل تخطيطات وتوجهات إخراجية، من أجل التمثيل، هل يمكن أن تتحوّل إلى نصوص أدبية قابلة للقراءة، يقرأها المرء كما يقرأ القصص القصيرة والقصائد الشعرية؟ ألا تنطوي عملية كتابة نص مسرحي صامت بقصد تقديمه للقراءة على عنصر مجازفة؟.. ولكن، أليست الاكتشافات الكبرى للإنسانية، في حقول العلم والأدب والفن وبقية أنشطة البشر كانت نتيجة المغامرة والمجازفة غالباً؟

هذا على وجه التحديد ما حاول أن يفعله صباح الأنباري، الكاتب والفنان المسرحي، وهو يتصدى للكتابة في هذا الحقل البكر في ساحة الإبداع على الأقل؛ فمنذ مطلع تسعينيات القرن المنصرم دأب الأنباري على تجريب كتابة نص مسرحي صامت يمكن أن يُمثَّل على خشبة المسرح، وهذه غاية كل نص مسرحي، ولكن هو مُعدّ للقراءة أولاً مثل أي نص أدبي آخر؛ ففي الوقت الذي انشغل فيه الأدباء من شعراء وقصاصين وروائيين تحت ضغط هاجس التحديث لإبداع نص مختلف، اشتغل الأنباري بموازاتهم في مجال الكتابة المسرحية، ونصبُ عينه اجتراح جنس أدبي له قرابة مع الشعر والقصة القصيرة والسيناريو السينمائي، ناهيك عن

المسرح. وعلى حد تعبيره، فالنص المسرحي الصامت لكي يجنّس أدبياً لابد لمُبدِعه من جهد ودراية "بحرفية المسرح وأصول الإخراج، وقدرة أدبية على توصيف الفعل الدرامي واستثمار إمكانات الفنون الأخرى كالموسيقى والباليه والرقص والأكروباتيك". وربما كان أحد دوافع الأنباري لدخول هذا المعترك هو اليأس من تمثيل مسرحياته الجادة، في وقت قريب، والتي كتبها ولم تُمثَّل بسبب تراجع وتدهور حالة المسرح مثلما تراجعت أشياء كثيرة، كبقية الفنون وغيرها، في العراق، إبان حقبة الحصار. يُخبرنا الأنباري في مُقدّمة كتبها لمجموعته المسرحية (ارتحالات في ملكوت الصمت)، والتي احتوت على أحد عشر نصاً مسرحياً صامتاً أنّ المسرح الصامت (البانتوميم) يعتمد الصورة أساساً.

فهو فن بصري بحت، وإذا كان جذر المسرح الصامت هو رقصات الساتير الطقوسية التي كان العبيد يؤدونها في المعابد القديمة بالاعتماد على "الحركات والإشارات والتشكيلات التعبيرية"، فإنّه منذ مطلع القرن العشرين عرف العالم التمثيل المسرحي الصامت، ربما نتيجة التأثر بالسينما الصامتة؛ غير أن النص المسرحي الصامت، القابل للقراءة لم يُنجز إلاّ على يد صموئيل بيكيت في (فصل بلا كلمات)، وهي مسرحية تخلو من الحواروتصف الحركات والإيماءات، وتكون قابلة للقراءة. ولم يتحوّل نص بيكيت إلى نموذج لكتّاب آخرين يحذون حذوه إلا في القليل النادر، فلم يؤصّل نص المسرح الصامت جِنساً أدبياً، ولم يحظ باهتمام نقدي يكشف

قو انينه ويُقوّم بنيته ويضيء السبيل، مِن ثمّ، لكتّاب آخرين يلجون حقله. يتحدث الأنباري عن ممكنات و آفاق هذا النوع من الكتابة فيقول: "إنّ إمكانية المسرحية الصامتة المحدثة غير محدودة، ومرونتها تؤهلها للاشتغال كعرض مسرحي على الخشبة وللقراءة خطاباً أدبياً، وللإلقاء المنبري صوراً قادرة على تفعيل الحس البصري"، فيبشّر بها جنساً إبداعياً "ربما يعمل على زحزحة الأجناس الأخرى ليحتل رقعة واسعة ومتميزة". ويُحدّد الأنباري جملة من الخصائص التي تُميّز النص المسرحي الصامت، منها قدرة هذا النص على تخزين الصور الشعرية؛ فالصورة تمثل إحدى أدو اته الأساسية... وتضمّنه قصة أو حكاية تر اثية أو معاصرة مستفيدة من العناصر الدرامية في بنائها وأسلوبها... واعتماده على خطة إخراجية مُحكَمة وممكنة التنفيذ على الورق أو الخشبة في آن... ومخاطبته العالم بلغة كونية تقربك من كل سكانه دون وساطة الترجمة والنقل في حالة الأداء على الخشبة، بالاعتماد على لغة الجسد.

بدأ صباح الأنباري حياته الإبداعية منذ مطلع السبعينيات مُخرِجاً لمسرحيات عديدة قُدّمت على خشبات المسرح في بعقوبة وبغداد، كما مثّل في عدد من الأعمال المسرحية، وكتب الشعر، ومن ثم المسرحية بشكلها المألوف بناءً درامياً نسيجه الحوار، وله مساهمات في الكتابة النقدية. وفاز بالجائزة الأولى في مسابقة مجلة الأقلام للعام 1993عن مسرحيته (زمرة الاقتحام)، وفيما بعد أصدر ثلاث مجموعات مسرحية هي: (طقوس صامتة/ 2000)، و(ارتحالات

في ملكوت الصمت/ 2004) عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، و(ليلة انفلاق الزمن/ 2001) عن اتحاد الكتاب العرب في سوريا، كما أنّ له كتاباً نقدياً بعنوان (البناء الدرامي في مسرحيات محيي الدين زنكنة/ 2002) أصدرته دار الشؤون الثقافية أيضاً.. وفي معرض تسويغه لتجربة كتابة النص المسرحي الصامت يقول: "جاء انصرافي واهتمامي و انشغالي بالمسرحية الصامتة نتيجة عدم قدرة الأجناس الأخرى على استيعاب شبكة أحلامي الواسعة". أي أنّه وجد ضالته أخيراً في هذا الجنس الذي يستوعب ممكنات أجناس كثيرة أخرى، ويمكنه التعبير عن أفكاره وتوجهه ومزاجه الإبداعي أكثر من غيره. نشر الأنباري أول نص مسرحي صامت في مطلع العام 1994 في صحيفة محلية بعنوان (طقوس صامتة)، وحملت مجموعته الأولى العنوان ذاته؛ وقراءة هذه المسرحية تعطينا مفاتيح أولى للتعرف على تجربة الأنباري بهذا الصدد. فثمة استثمار لتقنيات المسرح التقليدية، ولاسيّما الضوء والظل وحركتهما، وتوزيع الأصوات، وهي أصوات آلات موسيقية وهمهمات وصفير وضجيج وصخب؛ أي أنّ المسرحية الصامتة ليست صامتة تماماً، وسُمِّيت كذلك لخلوها من الكلام البشري الاعتيادي، أو بالاصطلاح المسرحي من الحوار الذي هو عماد المسرح الصائت. كما أنّ الأنباري وقد استوعب جيداً خارطة المسرح مكاناً، أو فضاءً، له القدرة على تحريك شخوصه بنظام خاص على خشبة المسرح مؤدياً دور المُخرِج، فالمسرحية الصامتة بهذا المعنى هي خطاطة إخراج متكاملة.. "تتعالى ضربات

الطبول سريعة، متعاقبة.. نسمع من خلال الظلام أصوات أبواب تُفتح ثم تغلق بقوة، محدثة جلبة وضوضاء.. يخرج الناس مهرولين، لاهثين في الظلام.. إضاءة مركّزة ومتحركة نرى أثناء توهجها الرجل ذا الملابس البيض و اقفاً أقصى يسار المسرح، يُبدي تعجبه واستغرابه من حركة الناس.. يحاول إيقاف أحدهم لكنه يفشل.." (من مسرحية؛ طقوس صامتة). وهذه المسرحية بمجملها تنطوي على حكاية تُؤدَّى من خلال حركات الشخوص وأصوات الآلات الموسيقية، فضلاً عن انتقالات وتبدلات مساحات الضوء والظل. ما يؤخذ على الأنباري في هذه المسرحية، وفي أخرى غيرها، أو ربما يُحسب له، هو الكلمات الواصفة التي لا يمكن تحديدها بدقة، أي أنّ ذلك يُترك لمخيّلة المتلقي ومرجعيته الثقافية وكيف يتصوّر الأمر، ومن هذه الكلمات: (رقصة شيطانية، موسيقى غرائبية، تشكيلات استعراضية مدروسة، بأسلوب كهنوتي، رقصة طقوسية قديمة، موسيقى رومانس، امرأة عصرية... الخ). إنّ الثيمة الرئيسية في هذه المسرحية، كما في معظم أعمال الأنباري الأخرى، هي الصراع الأزلي بين قوى الخير والشر؛ وعبر هذا الصراع نقع على الثيمات الأخرى المتصلة بالطبيعة البشرية و آفاقها، ومنها (الحب والكره والحرية والعبودية والقسوة والعنف والظلم والعدالة والألم والشفقة والحنين... الخ).

ولأجل هذا يُوظِّف الأنباري رموزاً واستعارات ودوالاً، مُعظمها متعارف عليها مثل: البياض والسواد، الصباح والليل، النوروالظلام،

جمال الوجه وقُبحه، الورد والشوك، الموسيقى الهادئة والموسيقى الصاخبة... في صراع قوى الخيروالشر، أو قوى النور والظلام، الذي هو محور مسرحيات الأنباري، لا نلتقي الإنسان المستسلم لقدره فقط، و إنّما أيضاً ذلك الذي يقاوم ببطولة حتى وإنْ كان يعرف أنّ مصيره هو التصفية والموت... في مسرحية (أزمة صاحب القداسة) من مجموعة (ارتحالات في ملكوت الصمت) نجد روح التحدي التي يتمتع بها الفتى (والفتى رمز لقوة المعارضة والثورة) وهو يواجه الكاهن/ الملك، فيرفض السجود له ولتماثيله، ويفعل ذلك قسراً حين يضع اثنان من رجال الكاهن أقدامهما على ظهره، لكنّه يمضي ليأتي بفأس يهدم به التماثيل، قبل أن يتمكنّوا منه ثانية، وهُنا، في اللحظة الأخيرة، يرفض طلب المغفرة باصقاً في وجه الكاهن/ الملك ورجاله القساة وتماثيله/ الأصنام. وعلى الكاتب المسرحي أن يكون مُلِّماً بالإخراج، وبالموسيقى، وبالفنون التشكيلية، وهذا ما نجده عند الأنباري، الذي يرسم لنا لوحات متقنة؛ كما أنّ الأنباري يستثمر تقنيات فنون مُجاوِرة للمسرح مثل القصة والسيناريو السينمائي والشعر، وعلى سبيل المثال حين نقرأ هذا المقطع من مسرحية (الهديل الذي بدّد صوت اليمامة) وهي من مجموعة (ارتحالات في ملكوت الصمت) لا يمكن أن نخطئ النَفَس القصصي الذي كُتِب به: "امرأة قاربت الثلاثين من العمر تجلس مستوحشة إلى منضدة وُضِع عليها كأسان من عصير البرتقال.. الكرسي الوحيد المقابل لكرسيّها غير مشغول طوال الوقت... المرأة مُسترسِلة في قراءة رو اية

ماركريت ميتشل (ذهب مع الريح).. تتنبه إلى صوت الهديل.. تطوي الكتاب وتضمه إلى صدرها.. تنهض"... يؤكد الأنباري على ورود كلمة الصمت في معظم عناوين مسرحياته الصامتة (تسع من مجموع أربع عشرة مسرحية، ضمّنها في مجموعتين له وردت في عنو انيهما، أيضاً، كلمتا، الصمت وصامتة)، كما لو أنّه تحت وطأة هاجس دائم يخبرنا عبره أنّه يكتب مسرحيات صامتة (بانتوميم)؛ وأحسب أنه ليس بحاجة لهذا دوماً. من يقرأ مسرحيات الأنباري الصامتة، لا يدرك مدى تَمَكّنه من تمثيل صورة الو اقع المُضرجة بالدم مثلما تلمسها وخَبِرها إبان العقود السابقة وحسب، بل إنّ القارئ سيكتشف، كذلك، نفاذ بصيرة الأنباري وهو يُصوّرو اقعاً فجائعياً، كأنّه النبوءة، نعيشه الآن.

*

سعد محمد رحيم

قاص وصحفي وكاتب رو ائي عراقي حائز على جائزة كتارا الدولية

صحيفة المدى، ع 985، ت: 3/ 7/ 2007، بغداد.

كتاب الصوامت لصباح الأنباري.

محاولة لتجنيس نوع أدبي جديد:

بقلم: المحرّر.

كتاب الصوامت لصباح الأنباري..
محاولة لتجنيس نوع أدبي جديد

بقلم: المحرّر

يجتهد الناقد المسرحي صباح الأنباري في كتاب الصوامت، الصادر حديثاً عن دار التكوين في دمشق، من أجل وضع أسس لما سماه المسرح الصامت، باعتباره جنساً أدبياً قابلاً للقراءة كنص أدبي من على الورق، إضافة إلى قدرته على أن يكون عرضاً درامياً على الخشبة، مُبَيِّناً الفرق بين هذا النوع من المسرح وبين البانتومايم كجنس مسرحي مستقل بذاته.

ويبيّن الأنباري أنّ ما سماها الصوامت تستند إلى مجموعة من الأسس، أولها الاشتغال على التشكيل الصوري واعتماده كأداة من أدواتها الأساسية، فالصورة بحسب الناقد العراقي تحتاج إلى فعل والفعل إلى حركة تتأسس على هدف ومبرر، وهنا يتشكّل المعنى المحدّد عبر تقارب الصور وتعاقبها وتساوقها وتداخلها.

أما الأساس الثاني للصوامت فهو تضمنّها قصة أو حكاية، والاستفادة من عناصرها الدرامية وأسلوبها في كتابة النص المسرحي أو تحقيقه كعرض، لاسيّما أنّ المسرح الصامت كما يراه الأنباري هو مزاوجة بين القصة كأدب والمسرحية كفن، مع اعتماده على خطة

إخراجية مرنة ممكنة التنفيذ على الورق والخشبة في آن معاً، وعدم انغلاقها على مخططها الإخراجي، بل انفتاحها على الرؤى الإخراجية المختلفة.

ويتجلى الأساس الثالث للمسرح الصامت في مخاطبته العالم من خلال الإيماءة والإشارة والحركة، كلغة كونية أقدر على البوح و أبلغ في التعبير عن خفايا الذات وإرهاصاتها ومعاناتها ومفارقاتها وأمثل في التعبير عن حالات الحلم والأفكار والطقوس المميّزة.

ويقول الناقد السوري عبد الفتاح رواس قلعة جي في مُقدّمة الكتاب إنّ المسرح الصامت ليس بدعة، و إنّما مؤسَّس على سابِق له هو البانتومايم، ولكن هذا يشكّل على الأغلب حالة مسرحية فردية، بمعنى أنّه بمثابة المونودراما في مسرح الكلام، أما المسرح الصامت الذي يقدّمه الأنباري من خلال نصوصه التطبيقية أو توصيفه النظري فهو مسرح جماعي شأنه شأن مسرح الكلام، يشترك فيه ما يقتضيه العرض من الممثلين، ويُسنَد فيه التعبير ليس إلى المسرد الكلامي الملفوظ و إنّما إلى المسرد الحركي وما يتبعه من تشكيلات وتكوينات جسدية فردية أو جماعية أو حركة مجموعات، فهو مسرح بصري يضج بالكلام لكن من غير كلام.

ويضيف قلعه جي: مثل هذا التقاطع والافتراق بين المسرحين الصامت والبانتومايم نجده أيضاً بين المسرح الصامت وبين المسرح الحركي والر اقص، فهو يستفيد منهما ويفترق عنهما.. وبالرغم من أنّ

استخدام الجسد كلغة موازية أو بديلة والتشكيل به والتعبير بوساطته يجمع بين الأنواع الثلاثة، إلا أنّ الأولوية في المسرح الصامت ليست لاستعراض جماليات الجسد واستنطاقه، وإنّما للموضوع الذي تقدّمه قصة المسرحية أو فكرتها أو لوحاتها، والتي يكون حاملها على الخشبة مجموعة الممثلين من خلال "ميزانسين" عام، إضافة إلى دعم عناصر العرض الأخرى من ديكور وإضاءة وموسيقى ومؤثرات صوتية.. ويبني الأنباري نصوصه التي تضمنها فصل المسرحيات الصوامت على قصة أو حكاية تراثية، مثلما فعل في نص "عندما يرقص الأطفال"، حيث يقدم أحداثاً من ملحمة جلجامش، مضيفاً إلى بعض شخصياتها الأسطورية شخصيات أخرى وأطفالاً يشاركون في صنع الحدث، لتصبح كوميديا خفيفة يجد فيها الطفل نفسه مشاركاً ومستمتعاً، أوكما فعل في نص "حدث منذ الأزل" الزاخر بالحركة والأحداث المتعاقبة منذ آدم وحواء، والصراع المستمّر بعدهما على السلطة والتملك، ودور المرأة في هذا الوجود الدموي، والنزاع بين الخيروالشروبين القبح والجمال.

كما يُقارِب الناقد المسرحي العراقي بعض أفكارنصوصه من بيئته العراقية وتراثها، من مثل متوالية الدم الصمّاء التي يُعرِّي فيها الحاكم الطاغية، عبر فضح العلاقة بين كَهَنَة بألبستهم السومرية وكهنة جدد يهبطون من مركبة فضائية ليُمثّلوا قوى الطغيان العالمي.

وأحياناً يبني الأنباري عمله على شخصية محورية لها قيمتها الإبداعية والإنسانية، كما في مسرحيته "تجليات في ملكوت الموسيقى"، وهي دراما موسيقية تُجسّد حياة الموسيقار العالمي بيتهوفن، مستفيداً من العناصر الدرامية في سيرة هذا المبدع النمساوي، ومحققاً مزاوجة بين القصة كأدب والمسرحية كفن.

أمّا مسرحيته "الهديل الذي بدّد صمت اليمامة"، فتحكي قصة امرأة تعاني من الوحدة، بعد أن غاب حبيبها وزوجها بسبب فتنة الحرب الأهلية، ويُبرِز من خلالها الأنباري امتزاج الجمال الأنثوي المتمثل في تلك المرأة اليمامة مع الحزن.. واختلاط دفء البيت مع برودة العزلة والسجن التي دلّت عليها المشابك التي تسقط من أعلى المسرح، مُضيّقة الخناق على تلك المرأة.

كما يتضمن الكتاب الذي جاء في 287 صفحة من القطع الكبير فصلاً بعنوان "تجربة الصوامت في مرايا النقد المسرحي"، وتضمن خمس عشرة دراسة نقدية حول هذا الفن من مختلف الجوانب، نذكر منها "قراءة صائتة لطقوس صامتة" التي قدّمها إبراهيم الخياط.. و"رموز الصمت الصارخ" لمشتاق عبد الهادي.. "خطاب الصمت" التي كتبها بلاسم الضاحي.. و"دعوة إلى الرؤية بالأذن" للناقد الراحل محيي الدين زنكنة.

*

إصدارات ثقافية

.2012-12-06

الأنباري يُصدِر

"كتاب الصوامت":

منير العبيدي.

الأنباري يُصدِر "كتاب الصوامت"

منير العبيدي

صدَرَلِصباح الأنباري، عن دار التكوين "كتاب الصوامت"، كتابٌ يتضمن ست عشرةَ مسرحيةً صامتة سبقها تقديمٌ لعبد الفتاح رواس قلعه جي، اختتمه بـ"يعتبر الأنباري في ميزان الأصالة والإبداع والتجريب رائد ما اصطلح عليه باسم المسرح الصامت، وإنّ مشروعه هذا شديد الأهمية تنظيراً وتطبيقاً، وذلك بالخروج بالعرض الإيمائي الذي كانت تطغى عليه الفردية إلى الدراما الصامتة" (ص 17). تلا ذلك تقديمٌ من المؤلف نفسه افتتحه بالعنوان: "المسرحيات الصوامت من الفعل إلى التجنيس"، أشار فيه إلى أنّ التجنيس "هو عندنا تفعيلُ نوع جديد (المسرحيات الصوامت) يُبنى على سابق له (البانتومايم)، ويسعى إلى مخالفته؛ ووضع اشتراطات وموجهات يتأسس عليها هيكل صرحه الجديد" (ص 21). بعدها قدّم لنا الأنباري نصوصَه الصامتة "الصوامت"، وهي ستة عشر نصاً معروضاً للقراءة كنص أدبي أو كمشروع لعمل مسرحي صامت على خشبة المسرح. وفي الفصل الثالث والأخير المُعنوَن "تجربة الصوامت في مرايا النقد المسرحي" يُقدِّم لنا الأنباري ستة عشر موضوعا لكتّابٍ آخرين تناولوا تجربته في "الصوامت"، كان بعضها نقدياً، اتّسم بالعمق والتمرس، وعكس مجهوداً بحثياً.

وبإشارته إلى المخالفة والاشتراطات والموجهات الجديدة المُضافة، يكون الأنباري قد أشار ضمناً إلى نشوء شيءٍ مختلف نوعياً؛ ولكنه فيما يلي من صفحات يشير صراحة إلى أنّ ريادته تقوم على تجنيس الصوامت وجعلها قابلة للقراءة كجنس جديد من الإبداع. يُعزِي ذلك، كما يرى، إلى أن لا أحدَ قد تجرأ تجنيسَ المسرحيات الصامتة أدبياً والسبب: "لأنّ تجنيسها يتطلب جهداً، ودراية بِحِرَفية المسرح، وأصول الإخراج، وقدرة أدبية ولغوية على توصيف الفعل الدرامي، واستثمار إمكانيات الفنون الأخرى كالموسيقى والباليه والرقص والأكروباتيك" (ص 26)؛ فصباح الأنباري مخرج وكاتب وممثل مسرحي وناقد، كما أنّه، كما معلوم لعارفيه، قد مارس رياضة الجِمناستك وحافظ على لياقة بدنية دائماً، وهو أمر بالغ الأهمية بالنسبة للعمل المسرحي الذي يتطلب مرونة لأداء أدوار تلعب فيها لغة الجسد دوراً مهماً؛ هذه المؤهلات مجتمعة مكّنته من كتابة نص صامت ولكنه متعدد الأبعاد؛ فهو صامت مقروء وصامت مرئي، وقراءة النص تعتمد الصورة وتجر معها القارئ إلى رسم صورة لِما يقرأ، راسماً أمامه شريطاً صورياً متتابعاً.

يورد الأنباري ما يلي: "لم يبرز في التاريخ الحديث أي كاتب للنص المسرحي الصامت بالمعنى الدقيق للكلمة باستثناء بكيت الذي خلّف لنا صامتته اليتيمة المترجمة إلى العربية (فصل بلا كلمات)"، ثم يواصل: "على الرغم من ريادتها وبنائها الفني، والفكري الرصين، لم تكن إلاّ لبنة أولى في اجتراح النص المسرحي الصامت القابل للعرض

والقراءة في آن" (ص 37). إذا ما تأمّلنا النص سنجد أنّه عدا الإشارة الصريحة إلى التجنيس يكون الأنباري قد أشار، ضِمناً، إلى أنّه من الرياديين التأسيسيين للمسرح الصامت الذي هو مختلف نوعياً عن البانتومايم ومؤسَّس عليه، وهذا يتو افق مع خاتمة مُقدّمة قلعه جي التي أوردناها أعلاه، والتي اعتبر فيها الأنباري "رائدَ ما اصطلح عليه باسم المسرح الصامت"، والريادة تفيد التأسيس.

وفي المناقشة حول مسرح صباح الأنباري في صالون "نون" الفني في القاهرة تم تناول مسرحيتي الأنباري "عندما يرقص الأطفال" و"طقوس صامتة"، تحت عنوان "استبداعات عربية جديدة في فن المسرح"، فاعتبر مجدي مجاهد الأنباري رائدَ هذا المسرح كما ورد في الصفحة 271، وهذا مختلف كلياً عمّا ذكره د. صالح الرزوق في ص 280، حين أورد أن الأنباري في رسالة خاصة بتاريخ 2011/7/29 "لا يزعم أنّه مؤسس لهذا الجنس الفني، ولكنّه على الأقل عمل لتطوير ما وصل إليه من سبقه.. ولذلك قلّده النقادُ وِسامَ الريادة."

إنّ موضوع التأسيس والريادة مطروح للحسم من قِبَل النقاد المتخصصين ومؤرخي المسرح، مع الأخذ بِعين الاعتبار أنّ الكثير من المبدعين ينفون عن أنفسهم الريادة في بعض ما أنجزوه تواضعاً وتجنباً للإحراج، أو لأنّهم غير قادرين على التحقق من ذلك فعلاً.. والتواضع الذي يُطرى كسلوك ليس له أن يكون معياراً.

النشوء:

في الصفحة 39 يروي لنا الأنباري نقطة الانطلاق في نشوء فكرة كتابة الصوامت، فيقول: "عام 1994 في ذروة الاهتمام المتزايد بالأعمال الإبداعية الكبرى، وقراءة الكثير منها هيمن مخيالُها بطريقة خلاّقة على شبكة الأحلام والرؤى التي تزاحمت وتضاربت، وتقاطعت، وتنافرت وشج بعضها بعضه الآخر في جوانية العقل الباطن... حتى أنّ ليلة واحدة لم تمر دون مداهمة العشرات منها"، وهذا ما دفع الأنباري، كما كتب، إلى العمل على استيعابها وتوظيفها بـ"نقل الصراع من فضائها إلى فضاء الكتابة، ومن فضاء الكتابة إلى فضاء الخشبة، وربما إلى فضاءات أُخَر".

ولكن لماذا "الصوامت"؟ يجيب الأنباري: "عندما تكون طقوسك خاصة تماماً، فليس من السهل أن تمارسها إلا بصمت تام.. في الحلم تتحرر من مقيدات اليقظة، ورقابة العقل فتفعل ما تشاء لتحقيق هدف مقموع، أو رغبة مكتومة، أو فكرة محظورة، أو فعل محرّم، أو قول ممنوع".

ولكن تأسيس مسرح صامت يستلزم تأسيس أدواته، فماذا فعل الأنباري لإنجاز المهمة؟ يقول: "ابتكرتُ لها لغة تميّزت بتوصيف الأفعال، واستبعاد الأقوال، والاستخدام الأمثل للتنقيط، أو ما يُسمى أحياناً الترقيم.. لغة اشتغلت على الجملة الفعلية أساساً، واشتراطاً، وابتداءً.. مستبعدة إلى حد كبير الجمل الاسمية، لأنّها في أحسن أحوالها لا تقدّم إلا سرداً هادئاً للحدث بينما تنقل الجملة

الفعلية الحدث مباشرة عن طريق الفعل الذي هو في جوهره حركة تؤدي إلى هدف أو غاية، من خلالهما يتوضح المعنى المطلوب إيصاله إلى المتلقي، رائياً كان أم قارئاً". الأنباري، الصوامت. ص 52.

حصاد الصمت:

يقول ماركيز عن طريقته في الكتابة: "أنا أبدأ دائما بصورة"، ونصح بقراءة فرجينيا وولف، حيث إنّ كتاباتها صورٌ متعاقبة (الأمواج مثلا)، ولكن الرواية التي يقدّمها ماركيز لا تستغني عن السرد، فالصورة هي دعم للسرد.. الرواية الحديثة لم تبتكر الصورة لكنّها أعطت للصورة دوراً أكبر.

وظّف الأنباري في "الصوامت" مجموعة كبيرة من الرموز البصرية (الملابس، اللونين الأسود والأبيض، رقعة الشطرنج، بقع الإنارة الملونة، حركات الجسد، تعابير الوجه... إلخ) والقليل من الرموز الصوتية (ضربة صنج، انفجار، صوت إطلاقات... إلخ)، للتعويض عن الحوار، وذلك بمخاطبة عين المشاهد فيما إذا كان العرض على خشبة المسرح؛ ويكون المشاهد بذلك مُساهِماً نشيطاً في الحوار القائم بينه وبين الخشبة، حيث تقدّم له المسرحية مفاتيح التأويل.

أمّا القارئ فإنّ الأنباري يقدّم له مجموعة صورية ديناميكية لدفعه إلى رسم صورة.

وبذا فإنّ صوامت الأنباري (وهو الذي اعتبر في يوم ما فيلم (speed) مثالاً للفيلم الخالص) تتجوهر في خلق خصائص ذات اتجاهين: جعل المشاهد/ القارئ يؤسس نصاً من صورة أو صورةً من نص..

لنصوغها هكذا:

إنّه يدفع المشاهد إلى تحويل الصور المتعاقبة إلى سرد، بناء كلام مستنبط من الصمت بتأويل مجموعة الرموز وحركات الجسد سردياً.

وهو يدفع القارئ، وباتجاه يتعاكس مع الأول، إلى الانطلاق من الكلمة المكتوبة لرسم صورة ثم صوّر متعاقبة عمّا يقرأ؛ فقارئ الصوامت يترتب عليه تكوين سلسلة من الصوّرذات ارتباط سردي.

وفي الحالتين، فإنّ انشغال القارئ/ المُشاهِد بإعادة الخلق تبلغ درجة عليا من التوتر والإنشداد حين يجد نفسه منشغلاً بتأويل مجموعة من الرموز وحركات الجسد، عدا أنّ "الصوامت" تستفز القارئ/المشاهد لمساهمة أنشط في الحوار مع النص/ المسرحية، وإعادة تشكيله.

الخشية من التبسيط والتقليدية في تصوير الصراع بين الخير والشر ثم الإفراط في التأجيج العاطفي (وهي أمور تم تناولها مراراً وتسببت في إلحاق الأذى بالعديد من النصوص المسرحية و إيقاعها

في الرتابة والتقليدية)، حاول الأنباري تجنبها حين عقّد تناول العلاقة التقليدية المستهلكة بين الخير والشر بأن جعلهما وبطريقة مبتكرة يتبادلان المو اقع، كما في التناول الديناميكي للتداخل وتبادل المو اقع بين القاتل والقتيل في "الالتحام في فضاءات الصمت"، على سبيل المثال لا الحصر.

- القرن الماضي، بعقوبة والجو الثقافي:

ثمّة تناول مركّب للاغتراب بمعناه العام تجسّد بتمظهرات ملموسة توزعت من خلال الأعمال المسرحية؛ وتجلت، بادئ ذي بدء، في استعادة أجواء الثمانينات القاتمة، المشبعة بالموت، الحاضنةِ الزمنية لنضوج مقدمات كتابة الصوامت، تلتها فترة التسعينات التي هُزم فيها النظام فارتخت قبضته الفولاذية.. فشهد العراق حريات نسبية و انطلاقة كبيرة للنشاط الثقافي، وخصوصاً في بعقوبة حيث عاش الأنباري وكتب معظم أعماله، كما ساهم في إخراج وتمثيل العديد من المسرحيات.. كان الجو العام بمثابة ممارسة لحريّة فرضها الو اقع، لكنها بقيت دائماً تحت حد السيف، فلا أحد يعلم متى يسقط النصل على الرقاب؛ لكن متى عاشت الثقافة العر اقية جواً غير هذا؟

هيمنت أجواء الحرب والحضور الطاغي لسلطة الدولة وأجهزتها، وترقب عودة الأزواج والأحبة، والخوف من الاختطاف والقتل.. على أجواء الصوامت، وتواجدت المرأة كحبيبة ترقب عودة

من تحب من جبهات القتال أو امرأة شهية تُطارَد من قبل الجلادين فتُغتصَب أو تقتل.

في تلك الأجواء كانت دائرة الشؤون الثقافية ناشطة، وكان ضمن ما أصدرت الكتاب المميز "سمها تجربة" لأرسكين كالدويل؛ وبالرغم من أنّ الكتاب كان بمثابة سيرة ذاتية للكاتب، إلا أنّها كانت سيرة من نوع خاص ومختلف، حيث يتناول فيها كالدويل ظروف إنتاجه العمل الإبداعي والتي كانت شاقة وبطولية بمعنى الكلمة.. جذبتني الموضوعة بقوة ورافقني السؤال: ما هي العلاقة بين الإنتاج الإبداعي وظروف إنتاجه؟ ما هي الظروف المثالية لإنتاج العمل الإبداعي؟ وهل حقا أنّ الإلهام يحتاج جواً خاصاً من الاسترخاء والرفاهية أم العكس؟

في تلك الحقبة الزمنية وفي فترة عمله في أستوديو الأمل للتصوير في بعقوبة، كان الأنباري يقتطع الوقت اليسير المتوفر من ساعات العمل لكي يضيف إلى مسودات مسرحياته سطراً أو سطرين؛ وحين يعود إلى عائلته كان رغم التعب والإرهاق وضيق الحال قادراً على زرع الابتسامة على وجوه أطفاله وابتكار وسائل التسلية والضحك والمرح.

كتب صباح الأنباري في ظروف بطولية بمعنى الكلمة، وكان في طليعة المثقفين المثابرين، وفنّد بجهده وعزيمته التي لا تنضب ادعاءات الكثير من "المبدعين" المحبطين الذين تخلوا عن الكتابة

والإنجاز الإبداعي بدعوى أنّ الظروف غير ملائمة وأنّهم "بانتظار الإلهام". كان هذا الموضوع، أي مثابرة الأنباري وطاقته الإبداعية المتجددة، الموضوع الذي كنت أنوي أن أكتب عنه حتى سبقني إليه سعد محمد رحيم، فكتب بأسلوبه الشيق المنساب: "على الرغم من حمله لشهادة جامعية.. على الرغم من أنّه مؤلف مسرحي وناقد، له عدد من الكتب المطبوعة، ناهيك عن مئات النصوص والمقالات والدراسات المنشورة في الصحف والمجلات.. وعلى الرغم من كونه مخرجاً مسرحياً معروفا في الوسط الفني العراقي، إلاّ أنه بقي عاملاً أجيراً في أستوديو للتصوير لمدة تزيد على ربع قرن، يتنقل من بيت مؤجر إلى آخر مع أسرته (زوجة وأربعة أولاد)، يكدح من أجل إعالتهم وتعليمهم وتثقيفهم، وهو مملوء بالتفاؤل، مترع بكبرياء حادة، مسكون بشغف فائر بالفن والحرية والحياة."

نشط في فترة التسعينات، خصوصاً، العشرات من المثقفين والكتاب والفنانين في مدينة بعقوبة ومحيطها، وساهم الجو الثقافي وعلاقة صباح الأنباري الوثيقة به في التفاعل الثقافي، أخذاً وعطاءً، فقد انشغل في النتاج الإبداعي في مجال الكتابة والمسرح والفن التشكيلي على سبيل المثال لا الحصر: محيي الدين زنكنة، عزيز الحسك، إبراهيم البهرزي، سعد محمد رحيم، أديب أبو نوار، صلاح زنكنة، مؤيد سامي، سليمان البكري، سالم الزيدي، منير العبيدي وآخرون.

أثناء ذلك حصل الأنباري على المركز الأوّل في مسابقة الأقلام عن مسرحيته زمرة الاقتحام، وذلك في العام 1993 ونُشرت المسرحية في العام اللاحق، ثم، وفي العام نفسه حازت مسرحيته "الصرخة" جائزة الدولة للإبداع، ولكن السلطات لم تجز النص للعرض.

مذ حاول الكتابة لأول مرة، كان الأنباري مولعاً ومسكوناً بالابتكار؛ لقد جرّب دائماً أن يُقدّم لنا ما لم يقدّمه الآخرون.. صوامت الأنباري ذروة إنتاج متجدد ترفد المسرح العراقي بنصوص مبتكرة.

*

منير العبيدي

فنان تشكيلي وكاتب عراقي

2013/1/2 الحوار المتمدن

2013، ألمانيا

نظرة إلى كتاب الصوامت:

محمد الأحمد.

نظرة إلى كتاب الصوامت

محمد الأحمد

صدرعن دارالتكوين، سنة 2012م، كتاب "الصوامت" للمسرحي المبدع "صباح الأنباري"، ويقع الكتاب في 288 صفحة، وتمهد بإهداء، ومُقدّمة بقلم "عبد الفتاح رواس قلعة جي"، ثم لحقهما ثلاثة فصول.

الأول تضمن المسرحيات الصوامت، وأسس تجنيس البانتومايم أدبياً، وتضمن الثاني المسرحيات الصوامت، والثالث: تجربة الصوامت في مرايا النقد المسرحي.. مقالات سبق أن كتبها البعض من المهتمين بالكاتب، ونتاجه الشخصي.

أكتب هنا انعكاساً لما قرأته فيه.. "الصورة الكرتونية المطبوعة على ورق الكارتون، أعني بها خشبة العرض، ولا أعني بها غلاف الكتاب، وسأحاول أن أجري تطبيقاً صورياً فيه زمناً، وسرداً نابضاً بالحركة العملية، والعلميّة"؛ صِرتُ على يقينٍ تام بأنّ (مثلاً تخيلوا معي) صورة فوتوغرافية بحجم كفّ اليدّ، وبرغم امتلائها بالشخوص، أيّاً كان عددهم، أوقلتهم، وبما فيها من مساحات فراغ أو امتلاء.. إنّها تحتاج جدياً إلى وصفها بالسرد، وتلك الجديّة قد تقتضي منّي، كواصف سردي، تقسيمها كمستطيل إلى مقاطع عدة، وأكون أولاً مُقطّعاً أوتارها، فتصير مثلثاث أربعة، ومن ثم تُقسَّم قواعد تلك المثلثات إلى نصفها، فتتكون عندي مجموعة من المثلثات المتساوية

قدرها ثمانية، تلتقي بالرأس، وقد تأخذ أرقاماً، رؤوسها ملتقية بنقطة واحدة... هكذا تتحوّل الصورة إلى صفّ يسهل عليّ تغطيته، واحداً تلوّ الآخر؛ ويسهل عليَّ تغطيته سردياً انطلاقاً من نقطة المركز.. وستتحول عندي إلى مساحة سردية، وفق ما أراها وحسب تسلسلها، مُتحوّلة إلى موصوفة، و إثر أخرى من الكلمات. ثمة أشياء سوف تتحرّك داخل عقلي الذي أكتب منه إلى القارئ الذي أكتب إليه، لأنّي أريده أن يفهم وجهة نظري تجاه ما أريد أن يفهمه، تلك الكلمات سوف تتلاقح مع معلومات، وثقافات كنت قد تأثرت بها، وآمنت بها، وعليَّ أن أدعم بها ما أريد الوصول إليه.. هكذا تتحوّل الصورة إلى خريطة من الكلمات، ممتدة لتصف المثلثات المقسمة لوحدة قطعة الكرتون؛ تكشف كيف يتفاعل الإبداع مع هذه اللحظة المشتعلة.. كأنّي حوّلت الصورة إلى حركة كلمات لها صورة حركة الكلمة، بحساب الزمن الذي هو مقياس السرعة التي يتحرّك بها شيء ما.. أي.. مقياس لسرعة الحركة.. لقطع مسافة معينة. إنّ للزمن بُعد فيزيائي- رابع- للمكان حسب النظرية النسبية، ولكنّه لا يعدو كونه وسيلة لتحديد ترتيب الأحداث بالنسبة لمعظم الناس؛ فالزمن أمر نُحسّ به أو نقيسه، أو نقوم بتخمينه، وهو يختلف باختلاف وجهة النظر التي ننظر بها، بحيث يمكننا الحديث عن زمن نفسي أو زمن فيزيائي أو زمن تخيّلي.. هل يمكننا حصر الزمن مبدئياً بالإحساس الجماعي للناس كافة على توالي الأحداث بشكل لا رجوع فيه؛ هذا التوالي الذي يتجلى، أكثر ما يتجلى، بتوالي الليل النهار،

وتعاقب الأيام كما لو أنّها تفرض على الناس تخيّل الزمن بشكل نهر جار باتجاه محدد لا عودة فيه. بعد أن لاحظ البشر أنّ العديد من الظواهر الفيزيائية، بدءاً من حركات الشمس إلى تساقط الرمل من وعاء زجاجي إلى اهتزاز "نوّاس" بسيط.. تأخذ فترات زمنية متساوية حسب تقديرهم، مما دفعهم لتطوير مو اقيت وأدوات لقياس الزمن باستخدام هذه الظواهر، فأوجدوا المزولة الشمسية ثم الساعة الرملية ثم البندول؛ إذ تمّ اعتبار الزمن، أحد المُطْلقات - الفترات الزمنية الفاصلة بين حدثين مختلفين - ثابتاً بالنسبة لكافة المر اقبين، وهذا أمر حافظ عليه "نيوتن" باعتباره شيئاً مطلقاً كونياً ثابتاً في أنحاء الكون، ويجري أبداً كجملة فيزيائية تتحرك بانتظام أو بتسارع.. تتحرك حركة دائرية أو مستقيمة.

بعد أن تحوّل السرد إلى صورة، والصورة تحوّلت إلى سرد، ألتقي مع ما قاله أستاذ المسرح العبقري "محيي الدين زنكنة" عندما تشكّك بقدرة تحويل السرد إلى صورة متحرِّكة (يفرّ من قراءة المسرحية، ويقرأها على مضض- ص 268) إلى خشبة المسرح، تشاركها الأضواء، والمؤثرات الموسيقية، وربما.. حتى توجيه أنبوب يصدر نثيث ماء ليرش القليل من الماء على وجوه الحاضرين.. عندما يتطلب الأمر ذلك في قاعة العرض، أو بواسطة مقاعد تهتزّ تحت المشاهد، لتعطي بُعداً آخر، وعُمقاً حسياً بأنّ الارتجاج يُشعِر الحاضرين بعمق المسرد الصوري، مُتحوّلاً إلى وجود مُقنع، وبِبُعد خامس (مخادع)، باستخدام التقنيات الحديثة (3d, 5d...)، تساندها حركات أنيقة

رشيقة، لممثل مزموم الشفتين.. فالفيزياء الحديثة قامت بإنزال الزمن عن عرشه، وإلغاء صفة الإطلاق التي اتصّف بها عبر السنين، فنظرية النسبية الخاصة اعتبرته أحد مُكوّنات المسرح الكوني الذي تجري فيه الأحداث، وبالتالي أصبح لِكل جملة فيزيائية زمنها الخاص بها الذي يختلف عن زمن جملة فيزيائية أخرى؛ وأعود أيضا إلى إشارة "مشتاق عبد الهادي"، حيث كتب (الشخوص الصامتين وحركاتهم التي تستفزّ القارئ والأديب، والدكتاتور- ص 169)..

مكنّني الجزم بعد ما أسلفت:

لقد استطاع المبدع "صباح الأنباري" بنباهته تحويل التقنية من السردية الصورية-الصورية السردية المكتوبة إلى آفاق الصورة، بنجاح كبير، وحسب ما تمثله؛ فإن المكتوب تحول إلى حيوية حياة نابضة، حتى لو لم تحضر الأدوات السينمائية الكاملة، ومن المستحيل حضورها برمتها في قاعة فقيرة الممتلكات كقاعات عروضنا المسرحية.

محمد الأحمد

قاص وكاتب روائي عراقي

جريدة الاتحاد، ت: 12/ 1/ 2013، السليمانية.

قراءة في "كتاب الصوامت":

أ.د. فاضل عبود التميمي.

"قراءة في كتاب الصوامت"

أ.د. فاضل عبود التميمي.

صدر للناقد، والكاتب المسرحي صباح الأنباري كتابه الجديد: (كتاب الصوامت)، عن دار التكوين في دمشق 2012م، والكتاب له ما يؤهّله للقراءة، لما يتضمّن من آراء و أفكار تستحق النقاش، فضلاً عن أنّ مؤلفه ليس جمّاعاً، ولا توفيقيّاً في عرض الأفكار، أو طرحها، إنّما هو مؤلف، وصاحب خطاب.

و(كتاب الصوامت) يستوقف القارئ بدءاً من العنوان الذي يُحيل نسقه الشكلي على مستويين نحويّ يحضر فيه الخبر ليضاف، ويغيب المبتدأ الذي يمكن تقديره بـ(هذا)، وآخر دلاليّ يشير إلى كتاب بعينه مختصّ بالصامتات من المسرحيات.

وعنوان الكتاب يتضمن أكثر من مفارقة؛ الأولى: أنّ كلّ الكتب معنية الصوائت، أو التصويت؛ لأنّ الصوت قرين القراءة التصويتيّة، إلا هذا الكتاب فهو قرين الصمت والصوامت، والأخرى: وصف الكتاب بـ"الكتاب"، وكان بإمكان المؤلف أن يسميه: المسرحيات الصامتة، أو مسرحيات الصمت، أو الصمت مسرحاً، أو مسرحيات صباح الأنباري الصامتة، لكنّ المؤلف اختار أن يكون الكتاب موصوفاً، أو منعوتاً بالكتاب.

في تراث العرب البلاغي: النقدي، واللغوي: النحوي، ثمّة كتب كثيرة اسمها كتاب، أتذكّر منها: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، لأبي هلال العسكري، وكتاب التشبيهات لابن أبي عون، وكتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر... مُقدّمة ابن خلدون، والقائمة طويلة؛ وكان سيبويه ألّف كتاباً في أصول النحو العربي لم يسمّه لكنّ طلابه سمّوه بـ"الكتاب"، أو كتاب سيبويه.

وفي العصر الحديث سمّى قسم من الشعراء مجاميعهم الشعرية بـ"الكتاب"، فـ"كتاب البحر" للشاعر عبد الوهاب البياتي، و"كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل" لأدونيس، فضلاً عن كتب أخرى تحمل اسم (كتاب) لا مجال لتعدادها.

و(كتاب الصمت) الذي تريد هذه المقالة أن تسبر غوره، لتكشف عن أبرز أفكاره يشتمل على ثلاث وقفات فكريّة:

الأولى: المُقدّمة التي كتبها الأديب السوري عبد الفتاح قلعجي، والتي اكتشفتُ -أنا قارئ الكتاب- أنّ صاحبها كان على معرفة تامة، ودقيقة، بالمؤلف صباح الأنباري وبمشروعه الذي دلّنا على أهم خصائصه التي تستند إلى الموضوع، وليس إلى الشكل، فضلاً عن أنّه مشروع يستند إلى خيال خصب له القدرة على تحويل الصائت إلى صامت دال.

أمّا مسألة الريادة التي عالجها الأستاذ قلعجي فهي تستحق وقفة أخرى؛ لأنّها تَقرِن رِيادة هذا الشكل من المسرح بجهد الأنباري ذي المشروع الأكثر أهميّة في الفن، والأدب، والنقد.

الثانية: ما كتبه صباح الأنباري في الفصل الأوّل عن أسس تجنيس (البانتومايم)، وهو ما أود الوقوف عنده، فأقول: ما يُحسب للمؤلف في هذا المتن رجوعه إلى المعجم من أجل الوقوف على دلالة مصطلح (تجنيس)؛ وقد تبيّن لهذه المقالة سلامة الإجراء الذي أفضى إلى تلمس أوليّة التجنيس، وما يقف خلفه؛ وقد أفادنا الأنباري أن تأسيس المصطلح تمّ على مثال سابق له أراد به: (البانتومايم) مع ملاحظة شرط المخالفة، والاشتراطات الجديدة، يذكر المؤلف: "أنّ المسرحية الحوارية الصائتة استطاعت أن تُجنِّس نفسها أدبياً، وأن تُصبح فرعاً من فروع الأدب العربي والعالمي". ص21.

ويقول عن العرض الصامت إنّه فن بصري استطاع أن ينتقل بذاته إلى فضاءات المسرح، وأن يُجنِّس نفسه فنياً، وأن يحتل موقعاً بين الأجناس الفنية، ولي على هذا الكلام ملاحظتان:

الأولى: إنّ التجنيس سمة تنبثق من النصّ نفسه، وهي - فضلاً عن ذلك - سلطة نقدية مُجاوِرة تعتمد قراءة بنية العمل نفسه، لتقترح مقتربات أجناسيّة ملائِمة لها.

الثانية: إنّ الأنباري كرّر فكرة أنّ مسرح الصوامت جنس أدبي قائم بذاته أكثر من مرة، وأنّه يحتل موقعاً بين الأجناس، وعندي أنّ

المسرحية الصامتة شأنها شأن المسرحية الصائتة لا يمكن أن تكون جنساً أدبياً قائماً بذاته؛ لأنّ نظرية الأجناس الأدبية تُحِيل الأدب بعامّة على جنسين مهمين: الشعر، ثمّ النثر؛ والنثر بوصفه جنساً يُحال على أنواع منها: المقالة، والمسرحية، والسيرة، والقصّة، والرواية.

فالمسرحيّة بوصفها نوعاً أدبيّا ينتمي إلى جنس النثر تنقسم على أشكال منها: المسرح الصامت، والمسرح الصائت؛ فالمسرحية الصامتة شكل من أشكال الأدب المسرحي، وليست جنساً قائماً بذاته.

وعن مسوغات ظهور هذا الشكل من المسرح رأى الأنباري أنّ أهمها عدم قدرة الأجناس الأخرى على استيعاب مشكلة أحلامه الواسعة، لاسيما في القصة، والشعر، والمقالة... التي لم تستطع احتواء إبداعه، ورؤاه، فكان على الدوام يبحث عن جنس يصهر كل الأجناس السابقة في نصيّة فريدة تُسهِم في ولادة هذا الشكل من الإبداع، فضلاً عن رغبته في البحث، وحاجته إلى التجريب.

في ص39 من الكتاب يتحدّث الأنباري عن لحظة الخلق الحقيقية التي جاءت بهذه المسرحيات إلى حاضنته الفكرية، مقرونة بحوار جميل مع الفنان التشكيلي منير العبيدي، مؤداه: هل يمكن تحويل (الأحلام إلى فن؟)، فكان الجواب معكوساً على حالة الأنباري.. وهل بمقدوره أن يُحوّل الإنثيالات الحلمية إلى عمل مسرحي له سمة التجاوز، تُجاوِز إشكالات اللحظة العابرة إلى ما يتصل بالشكل الذي يستوعب

الأحلام، وينقل صراعها إلى مركز الكتابة، ثم إلى خشبة المسرح، حيث تظل محاولات الإنسان مهمومة بصفتها الإبداعيّة المركّزة، ليترك لنا حريّة قبول الرأي من دون أن يوهمنا بذلك، أو يتعسف في إقناعنا.

وكنت أتمنى على الأنباري أن يجعل من الفصل الأوّل (مَتْناً) بيانيّا خالصاً له، بمعنى أن تكون أفكاره التأسيسية خالية من الإحالات الدالّة على أفكار الآخرين؛ لأنّه في مقام العناية الخاصة بأطروحته هو، وليس في مقام العناية بمقالات الآخرين المسانِدة له.

الثالثة: أي الفصل الثالث، أو الكتابات الراصدة لمسرحيات الأنباري الصوامت التي سمّاها الأنباري "تجربة الصوامت في مرايا النقد المسرحي"، وهي مجموعة من المقالات التي كتبها أصدقاء الأنباري في أوقات مختلفة رصدوا خلالها مسرح الأنباري الصامت، وقالوا كلمتهم فيه، لكنّها في القراءة تثير سؤالاً مؤدّاه: ما المعيار الذي اعتمده الأنباري في ترتيبها؟

هناك معيار الاحتكام إلى الحرف الأوّل الهجائي من عنوان المقالة، وهو ما لم يعتمده المؤلف، وهناك المعيار الزمني الذي نُشرت فيه المقالات أي أن الأسبق نشراً هي الأولى، وهو ما لم يرجع إليه، فضلاً عن معيار الحجم، ولم يعتمده الأنباري أيضاً، بمعنى أنّ عشوائية الترتيب هي معيار المؤلف الذي كان.

وبعد: فهذا كتاب جادّ لمؤلف جادّ، ومخلص في مجاله المعرفي الذي عُرف فيه وأبدع، ولعلّه سيتحفنا في قابل الأيام بكتابات أخرى

يحاول فيها أن يعزّزنظَرَه النقدي، والجمالي في ما طرح من قضايا تدور حول الصوامت من المسرحيات التي أثارت - وستثير- المزيد من النقد، والنقاش، والمكاشفة.

*

أ. د. فاضل عبود التميمي

أستاذ النقد في جامعة ديالى/ العراق

صحيفة العالم، ت:21/ 2/ 2013، بغداد.

الشخصية المسرحية في "كتاب الصوامت" لصباح الأنباري:

د. صالح الرزوق.

الشخصية المسرحية في "كتاب الصوامت" لصباح الأنباري

د. صالح الرزوق.

في (كتاب الصوامت) لصباح الأنباري الصادر حديثاً عن دار التكوين، بدمشق(1) وبيروت، نظرة بانورامية لجنس أدبي جديد متفرع من المسرح هو التمثيل الصامت، مع نصوص تطبيقية بلغ عددها ستة عشر (16) نصاً مسرحياً، تتألف في معظمها من مشهد واحد أو ثلاثة مشاهد على الأكثر.

وبغض النظر عن الجزء التنظيري الذي احتل أكثر من نصف الكتاب، يبقى ما يعنينا بالنسبة لكاتب ومخرج معاصر هو النصوص التطبيقية التي جاءت في معظمها قريبة جداً من مفهوم الدراما الأصلي الذي يرى الأنغلوساكسون أنه تحليل نفسي لما يقولون عنه (aftermath).

في هذا الكتاب الشامل والمتميّز حقاً، يُقدّم لنا صباح الأنباري وجبة دسمة وأصيلة من المشاعر، وهي في منعطف حاسم أو منعطف تجريدي يصلح لكل الأزمنة وكل الأمكنة؛ وهذا يضعه عند المفصل الحساس من المفهوم الأساسي لفن الدراما: أن يفسر المشاعر البدائية بخصوص صراع الحياة والموت، وأن يضع العاطفة الغامضة التي تأخذ شكل الخوف أحياناً والموت أو الدمار أحياناً

أخرى في إطارها الصحيح، وهو تحديداً الوضع البشري السائد، وما ينطوي عليه من عبث ولا معقولية واغتراب (كما يقول في المُقدّمة) (2).

وهذا بالضبط ما فعله الإيرلنديون بعد الحرب الثانية، ابتداءً من جويس و انتهاءً ببيكيت، حيث إنّ الموضوع هو المهم والشخصيات مجرد ظل لوجودهم الطارئ وغير القانوني، فهم أبطال بلا قدرات خاصة، ويرزحون تحت أعباء مجتمع مهزوم وخاسر، وفي نفس الوقت محرومون من القدرة ومن تحديد الاتجاه. لقد أصبح البطل عبارة عن شخص يقف أمام مسؤولياته العامة وأمام لغزه الجوهري، وغالباً في حالة تكهن أو انفصال ودهشة لاكتشاف معنى العلاقة الشائكة بين الإنسان والإنسانية، وربما لاكتشاف معنى الضرورة وجوهر العبودية؛ وهنا وجه المفارقة: أن يتحول بأس الطبيعة، وضمناً بأس المخيّلة، إلى فاصل صامت، وإلى مربع أبيض، وبِلغة الفكر السياسي العام إلى قوة احتجاج صامت، يجب أن نتكهن بما أزمعت عليه.

لقد وفّرت الدراما الإيرلندية لصورة العالم والإنسان شيئاً من الحساسية العنيفة، وكانت دليلاً على عمق وأصالة المعاناة بكافة أبعادها: من الناحية الأنثروبولوجية (مفهوم العرق)، ومن الناحية المذهبية (مفهوم الطو ائف)، وأخيراً من الناحية السياسية (مفهوم الدولة).

وأعتقد أن خلاصة أعمال صباح الأنباري تصب في هذا الحوض المعرفي والعاطفي بعد التخلص من المقدمات والدخول مباشرة في العو اقب (الـ aftermath)، فهي تفسّر آلام الصورة المكبوتة التي دخلت في طور البحث عن التطابق؛ وبعبارة أخرى: إنّها تحاول تخليص الروح من أدران الأفكار المسبقة، والتي نعزوها لخصوصيات الصور الجزئية.

إنّه من غير الممكن أن تجد في عموم هذه المسرحيات إشارة خاصة واحدة لأفراد متميّزين لهم نشاط جزئي، وهي دائماً تضغط بالصورة وبالجملة الهادفة والمركبة، وأحياناً المباشِرة، لتصحيح نطاق النشاط، ولتحويل الصورة من معناها الجامد، المرسوم بشكل أشخاص ومشاهد يابسة لا تتحرك وتقف تحت الضوء وتحت و ابل من الموسيقى، إلى أداء؛ وأوضَح مثال على ذلك مسرحيته (قطار الموت)، حيث إنّ الحل الوحيد المقبول لكسر السكون هو في الالتزام بخطوط وهمية تشبه خط القطار الحديدي، وهي التي تُحدِّد للأشخاص كل حركاتهم و أفكارهم(3).

وهكذا يتحوّل الموضوع لديه إلى مضمون، فيُعبِّر بتسلسل الأحداث عن حالة بشرية أو موقف إنساني، وطبعاً من خلال العواطف السامية (اليونانية الر اقية) كالتأسي والتفجع والاغتراب، وذلك لتحقيق هدف متفق عليه في الدراما: وهو التخفف من الأمراض ومن جوهر العجز البشري أمام جبروت الطبيعة وسلطان

القدر، ولكن مع إضافة بسيطة، هي على الأرجح من منعكسات المدارس الواقعية بكافة أشكالها، وأقصد بذلك تجسيد إرادة المجتمع وضمير اللاشعور التواصلي العام كبديل مادي عن الإرادة العمياء.

لقد أصبح بإمكان بسطاء الناس، كالشباب والنساء المغمورات، أن يظهروا على خشبة المسرح وأن يدلوا بدلوهم وأن يغيّروا من الاتجاه ولكن ليس من النهاية؛ ووصلت نسبة الأبطال العاديين والشخصيات المغمورة ما يزيد عن ثمانين بالمائة من الشخصيات الأساسية في مجمل النصوص، وهكذا لم يعد من الضروري الاقتصار على أبطال استثنائيين: كالملوك الذين يحملون صولجاناتهم والرهبان والآلهة.

ومع ذلك لم تكن الشخصيات بسيطة ولا هي واقعية، وجاءت تحمل صفات النمط الاجتماعي - السياسي الذي تعبّر عنه؛ وبهذه الرؤية توزعت على ثلاثة أنماط هي:

1 – الشخصية المباشرة: التي يمكن قراءتها بسهولة، مع قليل من التصورات والتفاسير.

2 – الشخصية المضاعفة: وهي التي تنطوي على دور رمزي مناط بها، ولذلك يمكن تعميمها أو حتى ترميزها؛ وبلغة السيمياء المعاصرة إنّها عبارة عن واقع اسمي مجرد، وظاهرة لنشاط قابل للتكرار، أو إشارة.

3 – الشخصية الشاملة: وهذه تندمج مع الظواهر الأساسية لنشاط اللاشعور، ولا يمكن لها أن تؤدي إلا دور الطبيعة البشرية في خصوص لحظتها، ولذلك إنّها تنقل حدساً عاماً أو تعبّر عن غريزة دائمة في حالة صراع مع غيرها، كصراع البناء والتدمير ومثله صراع الخوف والسعادة... إلخ...

وهذا يفسّر لماذا لا يوجد لديه اسم علم واحد، ولماذا تتقلد غالبية الشخصيات الاعتبارية (من النمط المضاعف والشامل) "أل" التعريف.

غير أنّ النمط لا يحدّد طبيعة هذه الشخصيات، فهي تندرج أساساً تحت بند عريض هو اسم النوع؛ وهو لا يدل على واقع اجتماعي أو عاطفي، ولكنه يشير إلى الحالة الوظيفية التي ترادف معنى الدور في المسرح؛ والغريب في الموضوع أنّها ذات اسم نوع مباشر؛ فالكاهن (في متوالية الدم الصمّاء) يحمل هذا الاسم مع أنّه صفة أو وظيفة، ولا تضيف اللغة أيّة صفات مميزة أخرى، لا من ناحية الثياب ولا الجو العام ولا حتى الإيحاءات؛ وهذا شأن الجنود في مسرحية (حدث منذ الأزل)، حيث تنعدم الأدوات المساعدة التي تُعرِّف بهوية العسكري، ومنها البزة والبسطار أو أقله غطاء الرأس.

لذلك إنّ التطورات في الحبكة الدرامية لديه شبه معدومة؛ ويمكن النظر لهذه الشخصيات (بمفردات رولان بارت) على أنّها من فصيلة "الذات - شخص" ولو تعددت أسماؤها، فالملك حامل التاج

هو نفسه الرجل الذي يضع نظارات سوداء ويحمل العصا، والكهول حاملو الصولجان هم أنفسهم الكهول حاملو الهراوات(4)، ويرمزون بوضوح للسلطة الغاشمة، ولكن بأزياء ورموز متنوعة.

وباعتبار أنّ جنس الشخصية علامة تحمل في طياتها بعض الدلائل، نلاحظ أنّ عدد الذكور بالمقارنة مع الإناث يبلغ عدة أضعاف؛ ففي خمس مسرحيات صامتة يبلغ العدد الإجمالي لذكور الدرجة الأولى 25 مقابل 8 فقط من الإناث(5). وأعتقد أنّ هذه معلومة ذات قيمة، إنّها لا تضع في حسبانها أنّ النساء هم نصف المجتمع، لأنّها لا تهتم أصلاً بالموضوعات الاجتماعية، ولا حتى بالمكائد والدسائس التي تدور في المكاتب والقصور وتُستخدم فيها النساء، ولكن بموضوعات الحروب المدمّرة التي تدور رحاها في الميدان؛ وبهذه الطريقة يتحوّل الصراع إلى مواجهة بين العناصر والأنظمة: كالمدينة بصورة ضرورة عامة والطبيعة بصورة هروب رومانسي من القيود، أو الماضي بشكل علاقات جامدة، والحاضر بشكل مفاجآت وخوارق لا يمكن تفسيرها.

باختصار إنّ دراما صباح الأنباري ليست قصص أشخاص ولكنّها طقوس لحالات، وانطلاقاً من هذه الحقيقة لا تتوفّر فيها تفاصيل الدراما المعروفة، وعلى رأسها: أبطال يتورّطون مع الحبكة وانعطافات الحبكة (reversals بلغة المعلم الأوّل أرسطو)؛ ويضعها ذلك على قدم المساواة مع كل تقاليد القصة المضادة: حيث إنّ البطل يختفي والشخصية المحورية تموت وخيط الأحداث المنطقي ينحسر

ليقدّم لنا العالم نفسه من خلال أشيائه، ومن ضمنها الإنسان، باعتبار أنّه في مرحلة تشيؤ وعطالة عاطفية وسياسية؛ حتى أنّ السرد يصبح أشبه بعين كاميرا تبصر ولا تحلّل، وتنقل لنا بحيادية تامة ما يدور حولنا دون أن تتدخل في التعليق على ما يجري.

ومن هنا يبدأ الانفصال عن مسرح اللامعقول بصيغته الإيرلندية ويقترب من الأسلوب العام للقصة المضادة.

إنّ صباح الأنباري لا يغادر أرضه، وهو يستغل كل الفرص المواتية لتعميم صور شخصياته التي تعاني من آلام وأمراض الحضارة، باعتبار أنّها غرائز أوشكت على الإفلاس أو بنية لذّات لا تعقل نفسها، ويُركِّز غالباً على مشكلة البديل؛ وهكذا يتحول الواقع إلى ملعب لطبقة واحدة هي البورجوازية الصغيرة التي لا تتعرف على نفسها ولا على أرشيفها، ويتحوّل النص إلى مشاهد متكرّرة، ومونولوغات معصوبة ومريضة بالوهم؛ وهذا يرشّح مسرحياته لتكون مرثية ممتازة لأبطال من طبقة منقرضة أو أوشكت على الأفول، وحان الوقت لأنْ تحسِم أمورها.

*

الهوامش:

1- صدر في نهاية 2012، ويبلغ حجمه 287 صفحة، توزّعت على ثلاثة أجزاء: مُقدّمة نظرية، ونصوص تطبيقية، ومقالات عن

موضوعة الصمت في المسرح اشترك في كتابتها عدد من المتخصصين والصحافيين.

2- مُقدّمة كتاب الصوامت، ص27.

3- قطار الموت، ص 157.

4- في طقوس صامتة (ص60) تبلغ نسبة بسطاء الناس 9 من أصل 10، وهذا لا يترك غير شخصية واحدة للبطل المتميز وهو هنا السيّاف، والذي يرادف معنى مُنفِّذ أمر الإله، لأنّه لا يُقرّر الأقدار من تلقاء ذاته، ولكنه ينفّذ الإرادة الإلهية ويحمل أداة العقاب.

5- تفصيل هذه الأرقام كما يلي: طقوس صامتة 7 ذكور+ 3 إناث، حدث منذ الأزل 3 ذكور + 3 إناث، متوالية الدم الصمّاء 3 ذكور، الالتحام في فضاءات الصمت 5 ذكور+ 1 أنثى، محاولة لاختراق الصمت 7 ذكور+ 1 أنثى.

د. صالح الرزوق

كاتب روائي قاص وناقد سوري

صحيفة العالم، ع 767، ت: 3/ 3/ 2013، بغداد.

ارتحالات في ملكوت الصمت

رموز للصمت الصارخ:

مشتاق عبد الهادي.

ارتحالات في ملكوت الصمت

رموز للصمت الصارخ

مشتاق عبد الهادي

لا نستطيع أن نلج العوالم الصارخة والجاهزة بالصمت المدوي في مجموعة "ارتحالات في ملكوت الصمت"، المسرحية الصامتة للأديب المبدع صباح الأنباري الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة لعام 2004، من خلال قراءة سريعة وعابرة، ذلك لأنّ المثابات الطلسمية - التي أسّسها الكاتب بذكاء - شاخصة وتستوقف القارئ لفترات طويلة، كي يستطيع حل اللغز الذي تمثّل بالشخوص الصامتين وحركاتهم التي تستفز القارئ والأديب والدكتاتور، إنّ لرقصات الصامتين وضربات الصنوج مثابات طلسمية، كما أسلفت، ولكن هذه العتمة الخرساء تُنذِر بانثيالات هادرة قد تصل حد الثورة في بعض اللحظات وتستقر في عمق الصهيل في لحظات أخرى. إنّ النصوص تكاد أن تجتمع في ميزة واحدة وهي التزامها مبدأ الصراخ، ولكنه ليس كأيّ صراخ. إنّ صراخ صباح الأنباري، من خلال شخوصه الصامتين، يصم آذان الكبت والقتل والتجاوزات اللاإنسانية التي كانت تمارس في زمن النظام السابق، وهي في الوقت نفسه لا تبرّر لمنظومة ذلك النظام الرقابية إدانتها بعد أن أخذت تلك المنظومة عهداً على نفسها أن تقتص وتجهض أي صرخة إبداعية

يطلقها المثقف في تلك الفترة، لذلك جاء صباح الأنباري باللوحات الصوامت ليعبّر من خلالها عن أفكاره المسكونة بالألم والغضب والحب؛ وقد جمع المؤلف كل هذه الصفات في هذه المجموعة.. أصبحت كلما أتممتُ نصاً منها أخزن في ذاكرتي رمزاً أو لغزاً تكرّر تداوله في جميع النصوص، حتى أجدني قد جمعتُ حزمة من المفاتيح التي تفك الرموز الخاصة بصباح الأنباري. إنّ الكاتب في هذه المجموعة لم يتجاهل دوره كمخرج، حيث تدخل في بث الصورة الناطقة في أجواء مسرحياته المسكونة بالرعب والقفزات المتحفزة لاستقبال الموت أينما ظهر، بل تذهب أبعد من ذلك، وتمارس دور المُقاوِم لشخص الموت من خلال حلقات من القتال الصامت، لينتهي الأمر بصوت الطلقة أو رهبة الصنوج، وكذلك تجد التعامل مع الموسيقى تعاملاً حذراً، حيث إنّ الأصوات الأخرى مثل الدوي والهمهمات لا تشي بالفكرة بقدر ما تشي الموسيقى بها، حيث إنّ 685الموسيقى في جميع النصوص تمتد ضمن مساحة البوح التي حاول أن يؤسسها صباح الأنباري وقد نجح في ذلك، وكل ذلك قد تبلورفي العمل الفني و ابتعد عن التناقض والنشازات التي قد شذبتها إمكانيته الإخراجية.

إنّ النصوص الصامتة، كلها، لا تجابَه إلا بالصمت، وإنّ ارتحالات صباح الأنباري في ملكوت مترعة بالهتاف الذي يستمد طاقاته و إبداعاته من خلال استنطاق الجسد والشواخص الجامدة، لذلك أجد أنّ "ارتحالات في ملكوت الصمت" تجربة فريدة أضافت لمؤلفها

صفة تفردية، ليس من السهل تأسيسها أو اختطافها من صميم الجنون.

*

مشتاق عبد الهادي

كاتب وقاص عراقي.

2013.

قراءة الصمت في مسرحية "عندما يرقص الأطفال":

سعيد رمضان علي.

قراءة الصمت في مسرحية
"عندما يرقص الأطفال"

سعيد رمضان علي

1- مدخل القراءة:

ساد تفاؤل في حركة المسرح في فترة من الفترات، تحديداً فترة المد الثوري.. أعقبتها في العقود الأخيرة حالة تشاؤم.. وفى الحالتين كانت النظرة للمسرح يشوبها قصور.. فالتفاؤل الذي ساد فترة المد الثوري حمل مضموناً اجتماعياً محاصراً في ذاته، لكن هذا المضمون الاجتماعي أغفل حالة الإنسان الأساسية، بتجاهله التناقض بين مطلب التغيّر ومطلب الثورة وحركة الو اقع.. أما حالة التشاؤم فهي رد فعل لانسحاق الآمال والأحلام!!...

ومُجمَل الأزمة: أنّ سد التناقض بين مطلب التغيّر وحركة الو اقع.. لن يتم إلا بامتلاك الإنسان المبادرة في جدله مع العالم.. وهو جدل يقوده أبداً إلى أبعاد ثورية ترفض التكيّف مع الو اقع.. تلك هي المشكلة باختصار.. وعندما نطرح السؤال عن (هوية المسرح العربي) تتعدّد الإجابات التي تبتعد عن حقيقة الأزمة، والإجابة المترسخة في الأذهان أكثر من غيرها أنّ السؤال عن هوية المسرح العربي تستدعى سؤالاً عمن نكون؟

طبعا إجابتنا الجاهزة أنّنا عرب نتكلم لغة عربية ولنا تاريخ مشترك!!!... وهو ما يعمّق أزمتنا ويُبعدنا عن إيجاد هوية حقيقية لمسرحنا.. لأنّ الأسئلة الحقيقية المطروحة في مواجهة مع المصير: ماذا نقدّم؟ وما هي ثقافتنا ومعرفتنا.. وما نملك من أبعاد ثورية تسمح لنا بتجاوز الو اقع، والثورة عليه، وليس التكيّف معه والنوم بجمود في أحضانه؟..

وإذا كان تطوير المسرح العربي (الصائت) والنهوض به هاجس يؤرّق المهتمين بالمسرح مع كل تلك التجارب المسرحية، والتراكمات التي سمحت بإرساء بعض التقاليد من خلال تراث مسرحي ربما لا يكون عريقاً.. لكنه تقدم بخطوات نحو التأصيل، فماذا يكون الأمر حول المسرح الصامت، وهو بلا تراكمات أو دعائم أو تاريخ أو تراث أو ترجمات؟..

إنّ أحلامنا بمسرح عربي، لن تتحقق بدورانها حول الحلم.. أو بمجرد الدعوة إلى النهوض.. فالمبادرة، والضرب في مجاهل المجهول بشجاعة أبداً، هو ما يرسو بأحلامنا على شواطئ الجزر.. وهذا أمر بالغ الأهمية...! لأنّ المبادرة الفردية عندما تنحو لمصلحة الجماعة تصبح بالغة السمو.. وقد تقدم صباح الأنباري بهذه المبادرة من خلال مسرحياته الصامتة التي سنتناول إحداها بالقراءة.. وإذا كان فن المايم قد دخل في بعض المسرحيات، أو قُدِّم في عروض منفصلة فمن أجل تقديم صور لتعبيرات نفسية.. لكن هذه الصور

من المايم لم تتناول مشكلات الحياة كما تفعل المسرحية الصامتة.. وهذا هو الفرق.. مع الاعتماد على إيقاع معين، وحركات دقيقة.. وبدون ذلك تخرج المسرحية الصامتة من مجال المسرح وتسقط.. فالمسرحية الصامتة لها لغتها، لكنها لغة المقصود بها تمكين الممثلين من نطقها بأجسادهم لتجسيد شخصية ما، ولغة الصمت التي تمتزج مع الإيماءة لها حضورها الخلاق.. لكنّه حضور يعتمد القدرة على التجسيد لأنّ الإيماءة العميقة هي التي تملأ فراغ اللغة المنطوقة في لحظات الصمت الدرامية.

أمّا الإرشادات المسرحية التي يضعها الكاتب بين قوسين في المسرحية الصائتة بلغتها المنطوقة.. فهي إرشادات تكون موضوعة في المسرحية الصامتة بشكل عضوي.. وملتحمة التحاماً عضوياً مع أول حركة في النص. وتُكتب المسرحيات بشكل عام لتمثل.. لكن (شو) هو الاستثناء العظيم لهذه الفكرة.. لأنّ قدرته على الوصف في الرو اية هي التي جعلت مسرحياته صالحة للقراءة.. وعندما نتجه للمسرح الصامت، باحثين فيه عن مسرحية لقراءتها نجدها في مسرحية (عندما يرقص الأطفال) - مع اعتر افنا بقصورنا في الاطلاع على كل ما يُنشر- لكن عند تناول المسرحية نقدياً.. تواجهنا صعوبة.. فما هي الأسس...؟ وكيف نبدأ ومن أين؟ وما هو المُنجَز السابق الذي نعتمد عليه في التناول النقدي؟ لا شيء من ذلك موجود.. سواء أكان منجزاً إبداعياً في مجال النص المسرحي الصامت، أو منجزاً إبداعياً في مجال نقد المسرح الصامت.. سواء في مجال التنظير، أو في مجال التطبيق..

وإذا كان صباح الأنباري قد تقدّم ضارباً في أعماق المجهول بمبادرته الرائعة أبداً، فسنحاول مجاراته بعض المجاراة، مدركين أنّ الخطأ محتمل، والانحراف عن الطريق بدون علامات هادية أمر وارد.

2- قراءة الصمت:

يعود بنا المبدع صباح الأنباري عبر صمته المعبر أبداً.. والصارخ أبداً.. إلى شاطئ المجهول.. للبحث عن حقيقتنا الأصلية.. إلى البداية الحقيقية لحياتنا ومصدر طبيعتنا ومطلبنا في الحرية.. تلك الحرية التي هي مصدر الجدل المفتوح أبداً... "بإزاء الإنسان قاضياً ومجرماً.." ضعيفاً ووحشياً.. إنسانٌ يعانى من شر غير مبرر، يعيش في زاوية مظلمة، محاولاً استشراف قبس من ضوء في ظلام حياته المخيف، يعيش تاريخاً مغطى بالدم والموت والنهب، وعالماً تسيطر عليه الوحشية التي باتت تعيش على المادة متغلبة على الروح، قاضية على الحب بالموت.

وفى مسرحية "عندما يرقص الأطفال" التي تضم طائفة من التعاملات عن الموت والخلود، نسير مع أنكيدوا وجلجامش، وقلوبنا تخفق بالأمل المعذب أبداً، والحب الظامئ للحياة، حتى يتضح أنّ الوجود الإنساني في الواقع والمصير، لا تتحقق مواجهته إلا من خلال مقاومة جدلية.. والصراع الأبدي بين الخير والشر، وبين الإنسان والعالم بما فيه من حيوانات، وطبيعة، وبشر؛ حيث تقوم حركة الوجود الإنساني في جوهرها صدوراً عن العذاب والألم.

يقدّم لنا صباح الأنباري مسرحية صامتة.. بل يقدّم لنا ملحمة تطل علينا في كل عصر، مازجاً الواقع بالأسطورة، والحلم والاجتماعي بالسياسي.

لنتأمل المشهد الافتتاحي:

يُرفع الستار فنرى على الخشبة أشجاراً تشكل مع الخلفية ما يشبه غابة الأرز. يدخل- مع بدء الموسيقى- أطفال يرتدون الملابس البيض القصيرة - وعلى ظهورهم أجنحة صغيرة، من يسار المسرح- وآخرون يرتدون ملابس عصرهم التقليدية، من يمين المسرح.. يرقصون رقصة الملاك والبراءة.. يدورون.. يتقافزون.. يُشكّلون حلقة تدور حول نفسها.. ينفرد ثلاثة منهم.. يؤدون حركات انفرادية داخل الحلقة.. يلفت انتباههم شيء قادم من بعيد.. يبطئون الحركة.. إنّ تلك الحركة للأطفال هي تشكيلات جمالية تعوّض عدم استخدام الحوار التقليدي. تشكيلات تؤكد على قيّم الجمال والحرية والبراءة.. ثم يأتي (شواف/ سماع/ شمام)؛ ومع أداء أدوارهم بطريقة كاريكاتورية.. نشعر فوراً أنّهم جواسيس الحكومة، ورجال أمن السلطة الموجودون أبداً في كل زمان، ومكان.. في كل شارع، وكل زقاق، وكل حي.. يطفحون بعفونتهم أثناء قيامهم بدورهم التقليدي في تدمير الحب، والجمال، والمبادئ، والأخلاق، والضمير.. تلك التي وُجدت عبر دروب من الآلام، وبدايات التجربة الإنسانية.. وقد جسّد الكاتب كل ذلك في الطفولة البريئة، والثياب البيض التي ترمز للسلام بأجنحتها

المحلقة.. فكأنّنا أمام ملائكة في مواجهة شر قاسٍ يحاول العصف بهم.. ويبلغ الصراع ذروته بين الأطفال، وبين شواف وسماع وشمام أثناء المطاردة على خشبة المسرح.. وكما تقدم صباح الأنباري بمبادرته (بمسرحيته)، فهو يتجاوز أيضاً في المسرحية الدور التقليدي الذي يوضع فيه الأطفال بإشراكهم في مسرحية صامتة، مُقحماً إياهم في الحياة، ومتجاوزاً إطارهم المحدّد.. وربما يكون الإطار هنا رمزياً.. فالو اقع في صورته المحدّدة والكئيبة يتم تجاوزه من خلال إرادة الأطفال.. لكن قوة النص الفعلي لا تظهر إلاّ مع الأساطير النقية بسحرها الذي يمنح الطاقة المحركة للوجود.. وهنا تتحقق إرادة أخرى.. إرادة خارقة توّحد الروح النبيلة التي يمكنها أن تقف ضد الشر.. هكذا يظهر كلكامش وصديقه إنكيدو من أعماق الأساطير كأنّنا أمام نسيج متداخل من الخيالي والو اقعي.

لنتأمل هذا المشهد:

"تُفتح الأضواء تدريجيا.. إنكيدو وكلكامش ممددان على الأرض، وخلفهما على (السايكلوراما) صورة جبل تغطي الخلفية كلها.. تدخل امرأة متقدمة في السن ذات هيئة أسطورية تحمل بيدها اليسرى قنديلاً، وفي اليمنى مبخرة تضعهما قرب رأسي البطلين ثم تتقدم إلى أسفل وسط المسرح.. تركع خاشعة، متضرعة، متوسلة.. رافعة يديها صوب السماء، ومتمتمة بطريقة طقوسية.. تنهض.. تحمل المبخرة، وتدور بها حول البطلين ثم تنسحب نحو المكان الذي

أقبلت منه بهدوء يليق بالآلهة.. يصحو كلكامش ببطء.. ينظر إلى صديقه.. يمد يده إليه.. يوقظه.. ينظر أحدهما في عينيّ الآخر ثم ينظران معاً إلى القنديل، والجبل.. يقفان.. يتأملان المكان.. يأخذان القنديل، ويتجهان نحو أعلى وسط المسرح، بينما تختفي الإضاءة تدريجياً، ويُظلم المسرح لحظة بلوغهما أبعد نقطة في أعلى وسط الخشبة".. وهو مشهد رمزي لحلم تضمن في الأسطورة التي وصلتنا، من خلال التراث، ورؤية تؤكد على انتصار كلكامش و إنكيدو على الشر/ الظلام.. فالقنديل رمزٌ لنور يفسح المجال للرؤية الحقيقية في دروب غير واضحة، وغير يقينية.. وهو ما تحقق فعلاً في الأسطورة.. وتحقيقه على أرض الو اقع يعنى تجاوزاً لهذا الو اقع، وليس الوقوف عنده.. فالصراع ضد القهر، والظلم، والشر، والظلام هو "البداية دائما والضرورة، وهو الأساس الذي لابد من التسليم به لإدراك معنى تجاوز لحظة الخوف، والجمود، والموت.. والتاريخ المحاصر أبداً بعقم فريد من نوعه.." إنّ ذلك لتأكيد فذ وعظيم للإنسان في وجه العالم، وأمام معنى وجوده، وقوام الوجود ومصيره، وهو ما يعنى بالإجمال حريته.. وهو ما تحقّق في النص المسرحي (عندما يرقص الأطفال).

ولنتأمل هذا التحقق في نهاية المسرحية:

"تُعزف الموسيقى.. يبدأ الأطفال بالرقص، ومع كل دبكة يدبكونها يتلوى خمبابا متألماً، ومنزعجاً، ولا يطيق رقص الأولاد

فيهرب، وهو يجر أذيال الهزيمة إلى خارج المسرح.. يرفع البطلان قبضاتهما إلى الأعلى ثلاث مرات، وهما يهتفان مع كل رفعة (هيه).. يكرّر الأطفال هتاف البطلين ثلاث مرات قبل أن يُسدل الستار، وتفتح الأضواء في الصالة".

وإذا كانت الحرية والقضاء على الظلام، قد تمّا في المسرحية مع تجاوز الواقع، فإنّ إسدال الستار، وفتح أضواء الصالة يشي برغبة عميقة لدى الكاتب في أن يتم التجاوز والقضاء على الشر، والفساد، والظلام.. على أرض الواقع فعلاً.. ولكن الكاتب أكثر نضجاً ووعياً.. لأنّه لم يقتل (خمبابا) في نهاية المسرحية.. بل جعله يهرب مبتعداً.. فالانتصار ليس ساحقاً وحاسماً.. فالصراع بين الخير، والشر قائم أبداً.. وهروب (خمبابا) دون قتله هو في عمقه أكثر صدقاً ودلالة على جوهر الحياة وطبيعتها.

نحن أمام دراما صامته تنطق بغير الصمت...!! بل بحياة صاخبة على المسرح.. هناك النور، والظلال، وموسيقى تجلب معها الحزن والأسى، والنصر، والفرحة، والخوف، والشجاعة.. ويظهر الممثل ليُعبِّر عن إشارات كونية.. كالحب، والشجاعة، والأخلاق، والظلم، والدمار.. ومن خلال كل حركة من حركات الممثل يجلب للقارئ خيالاً فوق خيال، وفكرة وراء فكرة.. ومع دقة حركات الممثل نقرأ ونُثارونتمتع بسبب ذلك البهاء الكامن في حركاته، ومواطن السحر فيها أنّها توحي لنا بهمس رقيق يتجاوز الأذن، ويستقر في القلب،

ويثير الخيال مع اهتمام عميق بمصير هؤلاء الأبطال، وأحلامهم التي هي أحلامنا.. لقد عشنا هويات الأبطال (كلكامش و أنكيدو) كأنّنا نعيش تداخلاً مع هويتنا الشخصية.. فكأنّ كلكامش و أنكيدو هما نحن.. هما أنا.. هما حلمي، وآمالي وأحلامي.. وفي الوقت ذاته كان هناك كلكامش و أنكيدو.. يشقان طريقهما في الظلام حامِلِيْن شعلة الأمل.. ويفيضان بهاء مبطن.. يحاربان الشر، وينتصران عليه.. ها أنا انسج نفسي في نسيج النص، أو كأنّ النص ينسج نسيجه بمشاعري، ورغباتي، وأحلامي.. وها أنا أضيع في جو النص كأنّي واحد من شخوصه.. أريد تدمير الشر، والقضاء على الإحباط الذي يخنقني.. محققاً أحلامي.. في حرية بلا قهر، ولا سجون، ولا معتقلات، ولا فقر.

هوامش ومراجع:

1. عندما يرقص الأطفال، صباح الأنباري، موقع مسرحيون على الرابط:

i. https://masraheon.com/old/phpBB2/viewtopic.php?t=6426:

2. نحو تراجيديا معاصرة، يسرى الجندي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006

3. الخيال، د. شاكر عبد الحميد. سلسلة عالم المعرفة، 2009.

(*): نرجّح أن هذا الدراسة تعود إلى تاريخ قبلي، لأننا وجدنا مقالا أخر للكاتب سعيد رمضان علي، على صفحة النت يعود إلى سنة 2012، يذكر فيه دراسته هذه، ونظرا لتعدد النشر توخينا الدقة في النقل، اعتمدنا منطقيا على ما هو موجود في موقع المبدع والناقد صباح الأنباري كونه ذاكرة توثق للكثير من الأبحاث والدراسات التي تناولت إبداعه، وكذلك كان الحال مع معظمها.

سعيد رمضان علي

كاتب رو ائي ومسرحي مصري

موقع مسرحيون 2013.

منظار المئذنة الحدباء:

نجيب طلال.

منظار المئذنة الحدباء

نجيب طلال

إشارة عامة:

أتحفنا الفنان والمبدع صباح الأنباري بنص جميل (طقوس تحت المئذنة الحدباء)، من خلال جريدة "العر اقية" الصادرة بأستراليا؛ في عددها (546)، وهو نص سيكون مِحور هاته الرؤية النقدية. المتتبع لأعمال - الأنباري- العاشق المتيّم بالركح والكتابة عليه بالجسد؛ يلاحظ أنّه بعد تشكيله وخطه في أوراق؛ نهج أسلوباً إبداعياً؛ يتمثل في (المسرحيات الصوامت)، و أنّه يُحايِث جملة من التجارب الفنية ويتقاطع في بعضها؛ أبرزها - العبث - وهذا الأسلوب ليس بديلاً بل محاولة لإعادة الرؤية للفعل المسرحي العربي؛ الذي تمركز على الخطاب اللغوي بكثافة؛ أكثر من الخطاب المرئي؛ بحيث كانت المحاولة على ما أعتقد في سنة 2000 من خلال نص (طقوس صامتة)، وقد شحذ خبرته وخياله؛ في إطار ما هو موضوعي، والذي لا ينفصل، بداهة، عن الذاتي.. فبدونهما لن يتحقق الفعل. ولكن عند بروزهما في لحظة معينة وتوقيت ما، يتمظهر الإبداع كخلق جديد، في رحاب الممارسة.

ففي وضعية الكاتب- صباح الأنباري- الموضوعي يفرض نفسه على الذاتي؛ مهما حاول (هو) أو أي مبدع - عراقي - أن يتلافاه أو يُجانِبه؛

ذلك أنّ الوضع الكارثي والمأساوي الذي يعيشه بلد الرافدين؛ بشراً وحجراً وشجراً؛ لا يمكن لأي مبدع أو مثقف نبيل وصادق؛ ألا يتأثر به؛ ويحاول قدر ما يمكن: التعبير، عن الموضوعي الذي يتداخل فيه الرسمي بالعشائري؛ والعشائري بالتبعية السياسية؛ محلياً أو دولياً؛ وبالاقتصادي قُطرياً وإقليماً؛ والاقتصادي بالثقافي والثقافي بالتوجهات الطائفية والمذهبية؛ الكاشفة عن حقيقتها؛ والتي لا يمكن إخفاؤها؛ لأنّه وضع موضوعي؛ كنِتاج لما أسفرت عنه حرب الخليج الثانية.. كل هذا يتفاعل بشكل كيميائي بالذاتي؛ والذاتي المتفاعل والمنفعل بالموضوعي؛ وهذا يبرز في أغلب الأعمال العراقية الحالية؛ بما فيها هذا النص (طقوس تحت المئذنة الحدباء)، كاستلهام للواقع العراقي بشكل ذكي؛ معتمداً على موروث، يُعد رمزاً يتمظهر فيه ما يحدث يومياً من أشياء هامشية أو مسكوت عنها؛ ومقاربتها مقاربة جمالية صادمة تعمل على الحفر في المعنى وبناء الوعي بناءً مغايراً؛ من خلال حضور الموضوعي فيه بنسبة عالية؛ عن الذاتي؛ الذي لا يكشف عن نفسه إلا ما وراء الأيقونات: كيف ذلك؟

المنظار:

النص الذي بين أيدينا.. سيبدو في نظر القارئ أنّه قصير من حيث التركيب العام؛ لكنّه في الواقع يحتل زماناً أطول، أثناء الاشتغال/العرض، نظراً لتعاقب الأحداث وتعدد الشخوص.. طبعاً فتعدد الشخوص ليس مقياساً؛ ولكن من خلال التصور الإخراجي؛ المتمركز

على لغة الجسد؛ في بُعده الخطابي والتعبيري والتواصلي؛ فلا مناص من تفعيل الأجساد بالحدث؛ والحدث لتفجير كل مكنونات الجسد؛ خاصة: الصامتون الرجال 6/ الرجل ذو العمامة السوداء/ مجموعة من الجند الملثمين/ مجاميع من الشباب والضحايا.

وهكذا، فإنّ الإشكال، واللُبس في النص؛ باعتبار أنّ المبدع – صباح الأنباري – تمرّس على الكتابة الصامتة؛ ليحاول أن يماطل المعنى الذي يتداخل فيها السياسي بالمعرفي بالأيديولوجي بالفني؛ فهذا التداخل لا يعطي هجنة فنية؛ بل يقدّم منظاراً لاكتشاف ما وراء خطاب الجسد؛ نظراً لأنّ الكاتب يُنتج نصاً محصناً (فنياً) ضد القراءات الساذجة أو السهلة؛ وبالتالي حاول النص استعادة الأشياء كما وقعت، فماذا وقع؟

جزء من السؤال يجيب عنه العنوان؛ الذي يحدّد مكان الحدث (المئذنة الحدباء) والتي وردت في النص هكذا: - المسرح يبدو خالياً من قطع الديكور إذا استثنينا المئذنة الحدباء في عمق المكان.. اللون السائد في المسرح هو اللّون الترابي والأحمر القاني- بحيث تحتل المئذنة المشهد كله باسطة هيمنتها على المكان.. وإن كانت ثابتة وجامدة؛ فهي ناطقة عبر تاريخها ووجودها ركحياً: فأين توجد؟ هي أشهر مآذن الموصل والتي تُعدّ من الرموز التاريخية، وكذا من أهم معالمها، حتى أنّ المدينة ذاتها كانت تُعرف لدى روادها في العصور الوسطى باسم مدينة الحدباء.

إذن فوجود لونين - الترابي/ الأحمر القاني- يؤكد أنّ اختياره – للحدباء- ليس اعتباطيا؛ وذلك ترسيخ للفضاء الموصلي؛ ولقدسية المكان (الترابي) وتلطيخه وتدنيس للفضاء (الأحمر القاني). تتجمع الدماء في بركة صغيرة... تتسع البركة كلما ذُبِح عدد جديد من الشباب حتى تفيض البركة بالدم... تشكّل الدماء لها مجرى... يتقدم المجرى صوب الرجل المُعمّم... يقف عند قدميه مشكلاً بركة جديدة... يستمر القتل حتى تفيض البركة الثانية..(النص).

مشهد من ضمن المشاهد الدموية المهولة؛ جعلت الوضع العراقي الآن أكثر تعقيداً؛ وتائهاً بين المقدّس والمدنّس؛ نتيجة ما بعد حرب الخليج؛ وما خلفته من صراع مباشر بين الطوائف المذهبية والعشائرية؛ ويوماً بعد آخر تتعقد الصورة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية؛ ومدينة الموصل ليست بمعزل عن ذلك؛ لكنّها دخلت في مرحلة تحول مفصلي إثر الأحداث التي عرفتها في السنوات الأخيرة؛ بازدياد وتيرة غير واقعية وغير متوقعة.. الدم والقتل والتهديد والحصار والعقاب وموت آلاف الأطفال والشيوخ والنساء.. "ينهض الرجال الملثمون ويفتحون نيران بنادقهم الأوتوماتيكية على الهاربين فترتعش أجسادهم كما لو أنّهم يرقصون على عزف البنادق... تتهاوى الجثث فوق الجثث... تتكدس على الأرض... يخرج الملثمون من جحورهم... يدوسون على الجثث... يقتلون من لم يمت بعد بوابل من الرصاص... يلاحق بعضهم من استطاع الفرار... يلقون القبض على ثلاثة من الهاربين..."(النص) فالكتابة هاهنا تجسّد الواقع المأساوي

الذي تتعرض له الموصل وما يحيط بها من مناطق كصلاح الدين والأنبارو ديالى؛ وبالتالي إنّ الهدف من ذلك مزدوج في نظر المؤلف.. أن يجعلنا نعيش من جديد الحدث السابق، وفي نفس اللحظة إعادة تركيب هذا الحدث و إنشائه من خلال نظام رجعي، يفرضه الو اقع لتأريخه.. لتحقيق الموضوعية التاريخية؛ بمنظار صادق تجاه الحدث.

*

نجيب طلال

ناقد وكاتب مسرحي مغربي

جريدة العر اقية، ت: 29/ 6/ 2016، أستراليا.

مسرح الصوامت:

عبد الفتاح رواس

قلعه جي.

مسرح الصوامت

عبد الفتاح رواس قلعه جي.

سنوات عديدة والكاتب والناقد والمخرج المسرحي صباح الأنباري يعمل في التجريب على المسرح الصامت كموازٍ لمسرح الكلام، أو كما يسميه بـ(الصائت)، وليس بديلاً عنه، وقد كتب في هذا المجال مقالات نظرية ومسرحيات صامتة قاربت أو تجاوزت ست عشرة مسرحية، منها: متوالية الدم الصمّاء، محاولة لاختراق الصمت، الهديل الذي بدّد صمت اليمامة، سلاميات في نار صمّاء، حجر من سجيل، هرم الصمت السداسي، شواهد الصمت المروضة، وقطار الموت... .

ليس المسرح الصامت بدعة و إنّما هو مؤسّس على سابق له هو البانتومايم، ولكن هذا يشكّل، على الأغلب، حالة مسرحية فردية، بمعنى أنّه بمثابة المونودراما في مسرح الكلام، أمّا المسرح الصامت الذي يقدّمه الأنباري من خلال نصوصه التطبيقية أو توصيفه النظري فهو مسرح جماعي، شأن المسرح الجماعي في مسرح الكلام، يشترك فيه ما يقتضيه العرض من الممثلين، ويُسنَد فيه التعبير ليس إلى المسرد الكلامي الملفوظ، و إنّما إلى المسرد الحركي، وما يتبعه من تشكيلات وتكوينات جسدية فردية أو جماعية، أو حركة مجموعات، فهو مسرح بصري يضج بالكلام ولكن من غير كلام، وميزة هذه العروض الصامتة أنّها تستطيع أن تتجاوز مشكلة اللغة، فقد بقيت

حواجز اللغة أمراً مشكلاً في المسرح بين الأمم والشعوب، ولهذا جاء المسرح الصامت ليستبدلها بلغة الجسد والإشارة، وهي لغة إنسانية مشتركة أكثر سهولة وجمالاً وإدهاشاً وتحفيزاً للخيال عند المتفرج، وذلك من خلال السرد الحركي والبصري والاهتمام الفائق بمكوّنات العرض البصرية والسمعية في إطار سينوغرافيا متقنة ودالة. مثل هذا التقاطع والافتراق بين النوعين: الصامت والبانتومايم، نجده أيضاً بين المسرح الصامت وبين المسرح الحركي والراقص، فهو يستفيد منهما ويفترق عنهما، وبالرغم من أنّ استخدام الجسد الإنساني كلغة موازية أو بديلة، والتشكيل به، والتعبير بوساطته، يجمع بين الأنواع الثلاثة، إلا أنّ كلاً منهم يتعامل مع الجسد بشكل يختلف عن الآخر، فالأولوية في المسرح الصامت ليست لاستعراض جماليات الجسد واستنطاقه، وإنّما الأولوية للموضوع الذي تقدّمه قصة المسرحية أو فكرتها أو لوحاتها، والتي يكون حاملها على الخشبة هو مجموعة الممثلين بأجسادهم وخطواتهم وحركاتهم المرسومة بعناية فائقة بشكل مُعادِل لمجريات الأحداث، ومن خلال "ميزانسين" عام، بالإضافة إلى دعم المجهود التعبيري والسردي بعناصر العرض الأخرى من ملابس وديكور وإضاءة وموسيقى ومؤثرات صوتية؛ وبذلك يكون المسرح الصامت في المحصلة فناً بصرياً بامتياز يزخر بالدالاّت والمدلولات، وبالعناصر الإشارية. ورغبة من الأنباري في ألاّ تكون هذه النصوص الصامتة مقتصرة في حياتها على الخشبة، فقد عمل على فكرة تأليف مسرحيات صامتة قابلة

للقراءة، يمكن أن تجنّس أدبياً، مستشهداً بمسرحية "فصل بلا كلمات" لبيكيت، بحيث يجد قارئها أنّه أمام قصة قصيرة تستوجب منه المتابعة والتخيل البصري، ولكنّه يرى أنّ أياً من الكتّاب المسرحيين لم يُكمل بشكل واضح وجلي ما بدأه بيكيت ولا حتى بيكيت نفسه؛ وظلّت المسرحية الصامتة رهينة الخشبة.

يحتاج المسرح الصامت من كاتبه إلى مخيال واسع وناصع، وقدرة على تحويل المدلولات من حواملها الكلامية –اللفظية- إلى حواملها الحركية والجسدية والتشكيلية، كما يحتاج إلى وضع معالم طريق للفكرة أو اللوحة أو القصة مؤسّسة على تلك الحوامل، لئلا يسقط النص أو العرض في الإبهام، ويكون في الوقت نفسه محافظاً على جماليات الغموض الفني.

لم يكن الأنباري مُنظِّراً فحسب للمسرح الصامت وتوصيفِه وشروطه وتبيان قواعده، وإنما كان مجرباً أيضاً في نصوصه المسرحية، بحيث تأتي متوافقة مع بحثه النظري، ومن يعد إلى مسرحياته في الكتاب يجد أنّ الشروط التالية تتوفر فيها:

1- اشتغاله على التشكيل الصوري واعتماده كأداة من أدوات النص الأساسية، وبتقارب الصور، وتعاقبها، وتساوقها، وتداخلها يتشكل المعنى العام في هيئة نص مدوّن على الورق أو عرض قائم على الخشبة.

2- بناؤه النص على قصة أو حكاية تراثية أو قضية معاصرة، مثلما فعل في نص "عندما يرقص الأطفال"، وفيها يقدم المؤلف للأطفال أحداثاً من ملحمة جلجامش، أضاف فيها إلى بعض شخصياتها الأسطورية شخصيات أخرى وأطفالاً يشاركون في صنع الحدث، لتصبح كوميديا خفيفة يجد فيها الطفل نفسه مشاركاً ومستمتعاً؛ أو كما فعل في نص "حدث منذ الأزل"، وهو نص زاخر بالحركة والأحداث المتعاقبة منذ بدء الوجود البشري مع آدم وحواء وقصة التفاحة، وهبوطهما الغاضب العنيف المنذر إلى الأرض: "وقلنا اهبطوا منها بعضكم لبعض عدو"، والصراع الدموي المستمر إلى اليوم على السلطة والتملك، ودَوْر المرأة في هذا الوجود الدموي.. إنّه صراع بين الخير والشر، بين القبح والجمال. هذا الوجود الإنساني على الأرض الذي ابتدأ بجماليات الحب وموسيقاه واللقاء العاطفي بين أول كائنين على الأرض، ولا يزال مستمراً بمشاهد سمل الأعين والموت والدمار والمشانق على ضجيج المارشات العسكرية؛ وهذه الفكرة تعود من جديد في صياغة أخرى تطال هذه المرة تعرية الحاكم الطاغية، وذلك في نص "متوالية الدم الصمّاء"، وبطعم عراقي يدل عليه المكان وهو المعبد/ الزقورة/ والكاهن، والألبسة السومرية، في تراتب تاريخي، ثم مزج حاد وفاضح مع ما هو عصري من كهنة جدد، وتقنيات علمية تتمثل في مركبة فضائية يهبط منها رجال يمثلون قوى الطغيان العالمي، يُجرون عملية نقل الدم لرجل من شعب الزقورة يختارونه ليكون الحاكم المطلق باسمهم وبأيْدِهم، وهي عملية ترمز إلى

إعداد الغرب الاستعماري لملوكنا وحكامنا، وحقنهم بمصل القوة الغاشمة؛ وإذا كان الحاكم القديم قبل آلاف السنين يحكم باسم الآلهة السومرية ثم يُؤلِّه نفسه، فإنّ الحاكم المعاصر يحكم باسم الآلهة الجدد القادمين بتقنياتهم المدمِّرة من الغرب، ثم يُؤلِّه نفسه، ويباركه كهنة السلطان المعاصرون فيطغى ويبغى، ويغتصب، ويقتل، وينصب المشانق، فإذا انتهت مهمته، تخلّى عنه صانعوه ليُحلّوا غيره مكانه بمهمة أخرى؛ وهذا ما نراه اليوم من تخلي قوى الغرب المدمِّر عن عملائهم من الحكام الذين أخلصوا في خدمتهم وباعوا أنفسهم لهم، واشتروا عروشهم بدماء شعوبهم، فتخلى عنهم سادتهم آلهة الكون، وراحوا يعملون على اصطناع حكام آخرين.

3- تضمن النص مَعالمَ طريق تقوده في جلال وجمال الغموض الفني المستحب إلى مضموناته و أفكاره وحكايته بِيُسر وسهولة، بحيث لا يضِّل السبيل إلى المراد، ومن غير أن يزجه في متاهات الإبهام. في مسرحيته "الهديل الذي بدّد صمت اليمامة"، لا يمكن أن يُخطئ المرء تلمس قصة المرأة الوحيدة التي غاب عنها حبيبها أو زوجها، ودالُّ الغياب هنا أو معلم الطريق إلى المقصود هو الكرسي الفارغ وكأس العصير الذي ينتظر صاحبه الغائب بسبب الاعتقال أو الحرب أو بسبب فتنة وحرب أهلية، ودالاّتها: أصوات انفجار القنابل المتقطعة، أمّا الرو اية التي تقرؤها وعنوانها واضح للجمهور"ذهب مع الريح" فإنها تَردُّنا إلى جوهر مأساة هذه المرأة، وهو ذهاب حبيبها مع رياح الفتنة الدموية، وتغرق المرأة في الحزن والإحساس بالوحدة

والوحشة والخوف والبكاء.. هذه المرأة الناعمة، وهي عنصر الجمال في المسرحية مع هديل الحمام الشجي الجميل، وفي مقابل هذه الجمالات الحزينة، وللحزن جماله المؤثر الذي ينخر في العظم.. في مقابل ذلك يقف القبح في أقصى درجاته، أصوات قصف و انفجارات وهرولة جنود، ومَشابكُ تسقط من أعلى المسرح لتتحوّل الخشبة كلها إلى سجن، وتضيّق المشابك حصارها للمرأة، ويتقدم رجالٌ قبيحو المظهر والمخبر ليقوموا باغتصاب هذه المرأة في غياب زوجها، أليس هذا ما يحدث في هذا العصر العربي الأرعن إبان الحكم الشمولي والمعتقلات أو إبان الفتن والثورات؟

المرأة – اليمامة و اقع ورمز، هذه المعادلة الر ائعة للكاتب، مع رو اية الحزن "ذهب مع الريح" بها تنتهي المسرحية، تنتهي بانتصار الجمال على القبح رغم الحصاروالسجن والموت والاغتصاب.

"وعندما تشرع بالبكاء تسمع هديل اليمام مرة أخرى فترفع رأسها. تنظر إلى البعيد.. تتناول رو اية (ذهب مع الريح) وتسترسل في القراءة.. تختفي الإضاءة تدريجياً بينما يستمر الهديل حتى النهاية."

4- نصوص الأنباري في معظمها هي نصوص رؤيوية، جوهرها هو الوجود الإنساني الذي يجمع بين عذوبة الحب وقسوة ووحشية الو اقع، فهو لا يبحث في فلسفة هذا الوجود و إنّما في موقع الإنسان منه، والإنسان العاشق والمقهور والبائس، الإنسان الخيّر، بكل

مقوماته الأخلاقية النبيلة وعواطفه السامية، لديه هو مركز الكون وخليفة الله في أرضه.

أهمية هذا المشروع تكمن في ريادته وفي الخروج بالعرض الإيمائي الذي كانت تطغى عليه الفردية إلى الدراما الصامتة بشخصياتها المتعدّدة وتشكيلاتها وتكويناتها، وقصتها المُحكمَة المستفادة من الو اقع وقضايا العصر أو التراث المستلهم في صياغات شكلية وفكرية معاصرة، أو مجالات الفكر عموما، وفي الدراسة الدالة المتقنة للحركة والتعبير ولغة الجسد، والاهتمام الفائق بعناصر الفضاء المسرحي من موسيقى وإضاءة وتزيينات وديكور وملابس و أقنعة.. وغيرها في رؤية سينوغر افية آسِرة.. إنّه تجريب أصيل يستحق الرصد والمتابعة، ولا شيء ينهض بالمسرح سوى التجريب.

أخيراً.. هذه بعض اتجاهات ما بعد التجريب، ويسوقنا هذا، أخيراً، إلى أن نسأل أنفسنا: هل هنالك حقاً ما بعد المسرح؟

في أواسط القرن الماضي كان الناس يمارسون المسرح ولم يكونوا يتساءلون عنه، وكان المرء يختار من بين عروضه ما يرغب به من مسرح شعبي أو كلاسيكي أو مسرح عبث أو غير ذلك، ليقضي سهرة ويجد موضوعاً لأحاديث العشاء، ثم أصبح المسرح نفسه موضوع نفسه، وراح المسرحيون يحلمون باكتشاف أشكال غير لفظية للتعبير الدرامي، والسفر في حقول إبداعية مجهولة، فالتجأوا إلى استلهام أشكال طقسية ومسرحية في آسيا و أفريقيا والبرازيل وغيرها، وهكذا

ظهر المسرح الحي، وتساءل بعضهم إن كان المسرح الحي living theater، كما ساد الاعتقاد فترة، يمثّل نهاية المسرح، ثم بهر الأنظار مسرح الحدث happening بممثلاته الشابات السويديات أو الأمريكيات اللو اتي كن يخلعن ثيابهن وسط الشارع، وتساءل الناس من جديد: هل هذه هي نهاية المسرح؟

ومع استشراف تجارب مستقبلية منفلتة تماماً بدعاوى الحرية المطلقة في الإبداع، بل إنّ الإبداع صار قيمة مطلقة، أقول.. منفلتة تماماً من كل المسلمات والقيود والمفاهيم الفكرية والشكلية، نجد أنّ المسرح قد التزم طريقاً مجهولة ربما تؤدي في النهاية إلى نمط تعبيري يحل محل الكتابة، وتدعونا إلى أن نتساءل في النهاية: هل هذا مسرح؟ وهل ما زلنا بحاجة إلى المسرح؟..

*

عبد الفتاح رواس قلعه جي

كاتب مسرحي وباحث أكاديمي وناقد سوري

جريدة العر اقية، ع: 567 ت: 2/ 11/ 2016.

صامتٌ وصائتٌ:

صباح الأنباري وأديب كمال الدّين؛

قراءةٌ في تجربتهما الإبداعيّة:

د. أسماء غريبد

صامتٌ وصائتٌ:

صباح الأنباري وأديب كمال الدّين؛

قراءةٌ في تجربتهما الإبداعيّة

بقلم: د. أسماء غريب

(1)

باب السّؤال

لا أحبُّ هذا الشّيخَ "غوغل"؛ لمْ يَتْرُكْ شيئاً إلَّا وكشفَ عنهُ، وكلُّ ما يُكْشَفُ يَفقِدُ شهيّةَ السّؤالِ ومُتعَةَ الجوابِ، ويُصبحُ باهتاً لا معنى لهُ؛ والعقلُ منذُ ظهور هذا العمِّ "عارفاً" في حياتنَا أصبحَ في سباتٍ عميق، لأنّ ما يُفصِحُ عنهُ، يُلْهِي عنِ المعرفة الحقّة بلْ يُلْغِيها، و أقصِدُ المعرفةَ التي مركزُها القلبُ؛ هذه المشكاةُ الكبيرة التي فقدَ الإنسانُ التواصلَ معَهَا وبِها منذ زمن بعيدٍ. لذا، فإنّهُ حينما طرقَ حرفُ الأنباريّ بابَ أبجديّتي، نأيتُ بنفسِي عن هذا العَمّ، وعُدتُ إليَّ أتحسَّسُ سراديبَ الرّوح، وأسألُها مَن يكونُ هذا الحرفُ يا ترى؟ وأذكرُ آنذاكَ أنّهُ لمْ يَكُنْ في حَوْزَتِي سِوى كتابٍ واحدٍ منْ تأليفهِ، وأعني بهِ ((إشكالية الغياب في حروفيّة أديب كمال الدّين))(1)؛ وهذا وحده لمْ يكنْ كافياً للانطلاق في رحلة البحث الحقّة. أيْ نعم، ظهرَ لي الرّجل فيهِ بِاسْمِ النّاقد، وحاولتُ ما أمكنَ أنْ ألتقطَ العديدَ من الإشاراتِ

المتناثرةِ هنا وهناك بين الصّفحاتِ.. من الغلاف إلى الغلاف، بما فيها تلكَ التي لها علاقة وشيجةٌ بمُثلّث الصّداقة المتينة التي تجمع بين كلٍّ من كاتب الدّراسة، وسعد محمد رحيم المُقدِّمِ لهَا بحرف المحبّة، ثمّ أديب كمال الدّين؛ الحرفَ موضوع الدّرس والتحليل؛ وهُو المثلّث الذي رأيتُ فيه التّزاوُجَ بين مثلثات أُخَرَ، هي مثلثُ الوطن بكلّ تجليّاته المتشظّية بين الحلّة وبعقوبة وبغداد وأستراليا، ومثلّث الحرب والحصاروالموت، ثم مثلثُ الشّتات والهجرة؛ وهي وحدها هذه المثلّثات كانت كفيلةً بأنّ تُشْعِلَ بين جوانحي فتيلَ السّؤال: من هو حقّاً صباح الأنباري ضمنَ كلِّ هذا؟ أهُو النّاقدُ فقط، أمْ ثمّةَ أشياء أخرى يجبُ إضافتها إلى حصيلة ما باحَ لي بهِ كتابُه النّقدي عن أديب كمال الدّين.

إنَّ طريقةَ كتابتهِ النّقدية عن أديب هي أقربُ إلى عيْنٍ مُصوّرٍ فوتوغرافيّ تتقصّى التفاصيلَ الدقيقةَ في كلِّ مشهد من مشاهد حياته، لاسيّما مشهد الموت بكلّ ما فيه من حركةٍ وشخصيّات متعددة الظّهور بأشكال وصور مختلفةٍ ومتنوعة، فهلْ كانَ صباح الأنباريّ مصوّراً في حياته؟ ثم ما قصّةُ هذا اللّقب، هل هو منَ الأنبار مثلاً؟ ليس في الكتاب شيءٌ يدلّني على ذلكَ، وليس أمامي سوى أن أبحث عما هو صورة فيه، وهنا لا تطالعُني سوى صورةِ أديب كمال الدّين في الوجه الأماميّ للغلاف، وصورة صباح الأنباري في الغلافِ الخلفيّ.

(2)

الغلاف كعتبةٍ نصّية

قلّة هُم أولئك الّذين يتوقّفون عندَ العتبات، وقلّة أولئك الّذين يرون فيها المفتاحَ الرئيسَ لكلِّ شيءٍ. أجل، الغلافُ كما باب المنزل، إذا لم تقفْ أمامهُ وتعرِف كيفَ تحاذيه أو تطرقهُ، فلا شيء يمكنُ أن يظهر لكَ منهُ؛ وقديماً كانتْ دور الطّباعة تولي عنايةً واهتماماً بالِغيْن بالأغلفةِ، وتحرصُ على صناعتها بشكلٍ بديعٍ وراقٍ، واليوم وإنِ اختلفتْ معايير المقاربة، إلّا أنهُ مازالت هناك إمكانية للاعتمادِ على الغلافِ كعتبة رئيسةٍ لقراءة نصّ ما، كيفَما كان جنسُهُ الأدبيّ أو العلميّ. وبما أنّني دخلتُ تجربةَ صباح الأنباريّ من كتابه عن حروفيّة الشّاعر أديب كمال الدين، فإنّي أرى أنهُ من الحصافة بما كان العودة إلى صورتَي الغلافِ؛ الأماميّ والخلفيّ منه:

- صورة أديب كمال الدّين:

هذه الصّورة أعرفُها جيّداً؛ لقد أخِذَتْ في 17 مارس/ آذار 2012 بهولندا على قاعة جامعة لاهاي، حينما استدعتْ مؤسسةُ (أوطان) الشّاعرَ ونظّمتْ من أجله أمسيةً ثقافيّةً أدارها الروائيُّ محمود النّجار، قرأ فيها أديب مختاراتٍ من قصائدِه باللُّغَتين العربيّة والإنجليزيّة، وأذكرُ أنّها كانتْ (بغداد بثياب الدّم)، و(اذهبوا للجحيم)، ثم (شجرة الثّعابين)، و(محاولة في أنا النقطة)، وغيرها من القصائد؛ لكنّ ما يُلْفِتُ النّظرَ في الصّورة هو الجديد الّذي أدخلهُ

عليها الشّاعرُ نفسه: لقد حوّلها إلى صورة فنّية تشكيليّة عبر تقنيات الفوتوشوب، ثم حرصَ على أنْ تأتي بشكلٍ متشظٍّ، وتعمّدَ شَطْرَ الجُزْءِ الأعلى من الرّأسِ، مع التّركيزعلى حركةِ اليدِ الّتي تحملُ الوجهَ، ونظرةِ العين الممتلئةِ أسىً وحسرةً، والممزوجة في الوقت ذاته ببُعْدِ رؤيةٍ يسبرُ أغوار الآخر الجالسِ قبالةَ الشّاعر.

إنّني أمام العنصر الرئيس إذن في هذه الصورة: التشظّي، و أقولُ الرئيس لأنه هو ذاته العنصر الّذي رأيتُه أيضاً في صورة الأنباريّ. كيف ذلك؟ هذا ما سأسعى لشرحه بعد لحظاتٍ.

- صورة الأنباريّ:

هناك خلفية مائيّة لمنظر طبيعيّ يوجدُ على الأرجح في مكان إقامته الحالية، وأعني به أستراليا، ثمّ هناكَ جسدُ الشّاعر الذي يطغى على الصورة ويغطّيها، ولعل أوّل ما يثير الانتباه هو حركةُ الرأس الملتفتةِ إلى الجهةِ الأخرى مع الإبقاء على الجسدِ (الصّدر) ثابتاً. وبما أنّني هنا بصدد الحديث عن جسد هذا المبدع فإنّ الّذي ظهرلي منهُ في الصّورة يوحي بجسدٍ قدْ يكونُ لرجلٍ عسكريّ أوْ لر اقصٍ باليه، أو لهُمَا معاً، وإنْ كانَ الأمرُ يبدو فيه مُفارقة غريبة، ولكن لا ضير، فالأنباريّ، كما الحرف والحياة، يجمعُ الشّيءَ وضدّهُ. أمّا عن عنصر التشظّي فهو موجودٌ في نظرته الموجَّهَة إلى ما يدور في رأسهِ أثناء لحظاتِ التقاط الصّورة.. تبقى أستراليا خلفَ ظهره، ويبقى العراقُ بكلّ حمولاته

الحياتيّة أمام عينيهِ يستمدُّ منهُ قوتَ القلبِ والقدرة على المضيّ قدماً في الحياة.

من يعملُ في حقل الكتابة يعلمُ جيّداً أنَّ صُور الأغلفة ولوحاتها لا تُختارُ بشكلٍ عبثيّ، ولا تُتْرَكُ للصّدفة أبداً، إنّها الحبلى دائماً بالخطابات والإشاراتِ والمفاتيح، وهذا الغلافُ الذي بين يديّ يقول لي: ثمة علاقةٌ وشيجة بين الدّارسِ والمدروس، ثمّة ماضٍ، وحاضر ومستقبل، وثمة وئامٌ وتفاهم و انسجام لأنّهُمَا معاً يحاولان أن يجمعا أجزاءَ الزّمن المتشظّية، وخلقَ لوحةٍ فسيفسائيّةٍ جديدة قوامُها الحرفُ والإبداعُ الملتزمُ الرّصينُ.

ما من شكٍّ أنّ ثيمةَ أو موضوعةَ الانشطار هذه والتشظّي قد شدّتني إلى أبعد الحدود، لدرجة أنّني لمْ أشأ التّوقفَ فقط عند الجانب النّقدي من شخصيّة الأنباريّ، و إنّما حاولتُ الغوصَ في جوانب أخرى من حياته الفكريّة معتمدةً على ما تلقّيْتُ من إشارات سابقةٍ عن الموت والموتى، وعنِ الحرب والحصار وما إليهمَا، وقبل أنْ أبادر إلى فتح باب السّؤال مرّة أخرى، جاءني الجوابُ من الأنباريّ نفسه، حينما أرسلَ لي كتاباً كان قد نشرَهُ في دمشق، وأعني به ((كتاب الصّوامت))(2)، وأذكر أنّ النّسخة آنذاك كانت رقميّةً، أدخلتُهَا إلى قارئيّ الإلكترونيّ، وقبل أن أبدأ في قراءَتها انتبهتُ إلى أنّها كانت بدون غلافٍ، فطلبتُ بعد ذلك الحصول على النّسخة الورقيّة، وما هي إلّا أشهر قليلة جدّا من الانتظار أو ربّما أقلّ، حتّى كان بين يديّ الكتابُ،

وفقط في تلكَ اللّحْظَةِ عرفتُ سببَ ذاك الهاتفِ الذي كان يحثُّني على طلبِ النّسْخَةِ الورقيّةِ!

استقبلتُ الكتابَ بكلِّ محبّةٍ وبهجة، وأذكرُ أنّ أوّل ما شدّ انتباهي كانَ لونُ العنوان وطريقة نقشِه فوق الغلاف بشكلٍ بارز، لدرجة أنّني بتُّ أكرّرُ عملية تمرير أصابعِي فوق أحرفه المرّةَ تلو الأخرى لأتحسّسَ هذا النتوءَ، متسائلةً عن سببه قائلةً: أيّ خطاب أحمر هذا الّذي يريدُ إيصاله الأنباريّ لنا؟ وبينما أحرفُ السّؤال ترنّ بداخلي بقوّة وعمقٍ، إذا بعينيَّ تقعانِ على لوحة الغلاف لأجدَني أدخل في دوّامة جديدة من الأسئلة المتلاحقة: ما هذهِ الدّوائرُ والأشكال الهندسيّة المتداخلة؟ لكأنّ الأمرَ فيه ما يشبهُ الحلم، أو الرّؤيا: نعم، هذا كتاب للرؤيا والرّؤى، ولن أفتحهُ الآنَ، فمازالت ثمة العديدُ من الأشياء التي تستمرُّ في التّوارد على قلبي من هذا الغلاف، وإنّني أسمع فوقَه وقعَ خطوات رجال قادمين منهُ إليّ.. رجال أعرفُ أسماءهم جيّداً، وأخصّ بالذّكر أبا حيّان التوحيديّ، وكذلك فاسيلي كانديسكي! آه يا إلهي، ما هذه الحمولات الثقيلة الوزن وكيفَ سأقاربها؟ أليسَ عليّ أن أعرف أوّلا لماذا هي هذه الأسماءُ هنا، وما الذي جعلها تلتقي فوق سطح هذا الغلاف العجيب الغريب؟

إنّه السّؤالُ الّذي ظلَّ معلّقا لثلاثِ سنوات تقريباً، ذلك لأنّني لمْ أُرِدْ فتحَ الكتاب كي أجد الجوابَ مباشرةً، ولمْ أشأ أنْ أضع أيّ اسم من هذين الاسمين في محرّك "غوغل" كي أبحث عنهمَا، فما زلتُ أعتبر هذا

المارِدَ سببَ كَسَلِ وركودِ عقل البحّاثة والنّقاد؛ لقد أصبحَ كلّ شيء في متناول اليد، يكفي أنْ تفركَ بأصابعكَ ظهر فأرة الحاسوب، ليأتيك "غوغل" هاتفاً: ((لبّيكَ وسعديْكَ، كلُّ شيءٍ بين يديكَ)). ولأنّني مستغنية عن خدمة هذا المارد العنكبوتيّ، أحببتُ أنْ أصلَ إلى الأجوبة بنفسي، وأحفّزَ ذهني على العمل والبحثِ أكثر وأكثر، لذا حرصتُ على أنْ أضع ((كتاب الصّوامت)) فوق طاولة مكتبي حتّى لا تغادراهُ عينيّ، ويا لجمالِ ما ظلّ يصلُ منه إليّ!

(3)

ما بعد الامتلاء

وبعدَ أن بلغ الامتلاءُ ذروتَهُ، قرَّرْتُ أن أحملَ قلمي وأكتب عنهُ، فكانتِ البدايةُ من خلال جوابي عن كلّ ما سبقَ وطرحتُهُ من أسئلةٍ سأجردُ بعضها كما يلي:

- الأنباريّ والتّوحيديّ.. أيّة علاقةٍ هذه؟

هذا السّؤالُ نبعَ بداخلي من طبيعةِ عنوان الكتاب، وطريقةِ صياغته. لقد وجدتُ فيهما معاً مسحةً تراثية ذكّرتْنِي بكتاب آخر هو لأبي حيّان التوحيديّ ومسكويه، وأعني بهِ (الهوامل والشوامل)(3)، إذْ ليسَ التشابُهُ في صيغة الجمعِ فقط (صوامت/ هوامل/ شوامل) وإنما أيضا في تركيبة العنوان؛ ففي الوقتِ الّذي كان من الممكن أن يكتفيَ الأنباريُّ بكلمة (الصوامت) فقط كعنوان لنتاجهِ هذا، نجده أضاف إليها مُصطلحَ (كتاب)، ممّا أضفى عليها موسيقى لفظيّة تُذكِّرُ بكتُب

الأجداد وتراثهم؛ لكن ماذا إذا فتحنا الكتابيْن معاً، هوامل وشواملَ التوحيدي، وصوامتَ الأنباريّ؟

لا يساورني شكٌّ في أنّ هناك نقاطاً مشتركة بين الاثنين كثيرة، أوّلها خفّة ورشاقة اللّفظ والتّعبير، وثانيهَا وحدة الهدفِ والمطلب، فإذا كان التوحيديّ في كتابه طبيباً للرّوح يدلُّ القارئَ عبر مسائله على مواطن الخلل، ويُجيبهُ وصاحبَه مسكويه عن العديدِ من الأسئلة التي تهمُّ سلوكياتِ النّفس البشرية، فإنّ الأنباريّ أيضا كرّس حرفَهُ للغوصِ في خبايا النّفس، والسّعي ما أمكنَ إلى تحريرها من قيودها وأحزانها وآلامِها عبر قوّةِ البوح والتّعبير الجسديّ والحروفيّ فوق خشبة الحياة.

ويبقى هناكَ عنصر ثالثٌ يجمع بين الكاتبين لا أعتقد أنّهُ أقلّ أهمية عن سابقيْه، وأعني به مدى التّشابُه في السيرة الحياتيّة لكلاهُما، فذاك تجرّع منْ مرارة التجارب والأوجاع ما لا يطيق قلبٌ ولا صدر على تحمّلها، والأنباريّ كذلكَ(4)، فهُوَ الّذي عملَ جاهداً مثل صاحبه في المنشأ والموطن على أنْ يستمدّ من ويلات الحياة غذاءً للرّوح، ومادّةً للكفاح والتفكير، بهدف الوصول إلى نوع من توازن النّفسِ في دنيا اللّامعقولُ فيها والعبثُ هُما عينُ العقلِ ومنطقُه الأكبر!

لكنْ هناك شيء لا بدّ من إضافتهِ عن علاقة هذينِ المفكّرين ببعضهما بعضاً، و أقصدُ تأثُّرَ اللّاحق بالسّابق، أو بمعنى آخر نهلَ الابن مِنْ معين الجدِّ، وهذا لاحظته بشكلٍ أوضح في نصّ مسرحيّ صامتٍ سأتحدّثُ عنهُ لاحقاً، وقدْ أهداه الأنباريّ إلى صديقه الشّاعر أديب كمال الدّين، التّوحيديَ النّفسِ والرّوح هُو الآخر.

- لماذا فاسيلي كاندينسكي؟

لأنه بكلّ بساطة كما الأنباريّ أمير الرّوح، هو مجدّدٌ والأنباريّ أيضاً، هُو أتى بنظريات غيّرتْ نظرةَ العالم إلى الفنّ التشكيليّ، والأنباريّ كذلك طرَق أبو اباً لم يطرقها قبله أحد في مجال المسرح والإخراج والتصوير، والأهمُّ في هذا وذاكَ أنّ الأنباريّ أفادَ كثيرا من تجربة فاسيلي كاندينسكي، وهذا ظهرَ جليّا منذ أول عتبة لكتاب الصّوامت، حينما اعتمدَ كصورة للغلاف واحدة من لوحات عديدة أبدعها هذا الفنان التجريديّ الروسيّ، الشيء الذي جعلني أشعرُ بأنّ ألوان الغلاف مجتمعةً أصبحتْ ذات طعم ورائحةٍ وصوتٍ، فلونُ العنوان الأحمر مثلاً أيقظ فيّ الإحساس بالدّفء والألم في الآن ذاته، ليس لأنه مرتبط بلون الدّم، ولكن لخصائصه المتعلقة بما يُحْدِثُهُ داخلَ القلبِ من حديثٍ داخليّ له صوت وإيقاع عميقيْن يجعلانِ من الغلاف برمّته آلة بيانو صاخبة؛ الألوانُ فيها هي المفاتيح، وعينُ المُتلقّي هي المطرقةُ الّتِي تضربُ على أوتار الرّوح فتجعلهَا ترى في اللون الرّملي الفاتح (أرضية الغلاف) إشراقاً وإشعاعاً، وفي الأزرق (اسم الكاتب) هدوءاً وغوصاً والتفافاً حول النّفس، وفي لوحة فاسيلي مسرحاً قائماً بذاته، تتحركُ فيه الألوان كما تتحرّكُ الشخصياتُ فوق خشبة الحياة.

(4)

ودخلتُ بيتَ الصّوامت

لستُ أدري لليوم كمْ من الشّهور والأيّام مرّت بالتّحديد و أنا غارقة في قراءة الأنباريّ من خلال عناصر خارجية و"عتباتيّة" دلّتني عليه كناقد أولاً، ثمّ كرجلٍ متعمّق في أسرار اللّون وموسيقاهُ ثانياً، لكنّي أعلمُ جيّداً كمْ كانت مهمّةً تلك اللحظةُ التي فتحتُ فيها (كتاب الصّوامتِ) بعد سفرٍ مُضنٍ طويل، لأكتشفَ صحّة ما توصّلتُ إليه من نتائج قبل أن يظهر لي الأنباريّ بصورةٍ كاملةٍ ومكتملةٍ: فهو في كتابه هذا رجل المسرح المُجدِّد بامتياز: إنّه صاحبُ "الصّوامت" التي هي بصمتُه المميّزة في الكتابة المسرحيّة من خلال تفعيل جنس أدبيّ جديد يستمدُّ قوّتَهُ من فن البانتومايم، مع الحرص على أن يتضمّن هذا النّوع من الكتابة مزيجاً بين فنَّي القصة والمسرح، وبين عنصرَي الأسطورة والتراث، ثم الحكاية المعاصِرة؛ دون إهمال إشكاليّة الانفتاح على رؤى إخراجيّة مختلفة تتيحُ التخاطبَ مع العالم بلغة كونيّة يفهمها الجميع، بعد أن يصبحَ النصّ المكتوبُ منقولاً على خشبة المسرح.

ما من شكٍّ أنّ المسرحية الصّامتة لها لغتُها، لغة على الممثل المسرحيّ أن يؤدّيها بجسده بشكل خلّاق، يعتمدُ على إتقان كلّ أنواع الأداء الإيمائيّ والحركيّ الجسديّ حتّى يحدثَ الامتلاءُ، ويصبحَ الصّامتُ ناطقاً. ولعلّ هذا هو ما لاحظتُه بالضّبط، و أنا أقرأ نصوصَ الأنباري الّتي رصّها الواحدة تلو الأخرى بعنايةٍ شديدة في كتابه، بعد أن أفاضَ جمعٌ من النّقّدة في الحديث عن تجربته التجديديّة والتعريف بها(5)، بشكل عَمَّقَ وطوّرَ نظرتي وفكرتي عن أدب الأنباريّ المسرحيّ،

الشّيء الّذي دفعني إلى مغادرتها والمضيّ قدماً في البحث عن نصوص أخرى، أجدُ فيها بعضا من آثار أبي حيّان التوحيدي، ولم أتوقّف إلّا بعد أن وجدتُ ضالّتي أمام عتبة الباب نفسه الذي قادني إلى صباح الأنباري، وأعني به باب أديب كمال الدّين!..

(5)

ما بعد "كتاب الصّوامت"؛
قراءة في مسرحية "الموت بين يديّ القصيدة"

إنّني هنا أمام حرفيْنِ؛ أحدهما أراهُ صامتاً وهو صباح الأنباريّ، والثاني صائتاً هو أديب كمال الدين، وبينهما حرفٌ ثالث ينطقُ تارة ويصمتُ تارات أُخَرَ، وأعني به أبا حيّان التوحيديّ، وهو الأصلُ والنّبع والمصدر.. أقول هذا لأنّني أراه اللحظةَ يقودني إلى إشاراته الإلهية لأقرأَ على ضوئها كلمةَ الإهداء التي افتتح بها الأنباريُّ نصّ (الموت بين يديّ القصيدة)، قائلاً: ((مسرحية صامتة مهداة لصديقي الشاعر أديب كمال الدين بمناسبة إشاراته الصائتة))، فعن أيّة إشارات يتحدثُ صباح؟ ولماذا نعتها يا ترى بالصّائتة؟

هذان السُّؤالان لا يمكنُ الإجابة عنهُما إلّا عبر تتبُّع تواريخ إصدارات كِلا المُبدعيْن، فإذا كانَ صباح قد كتبَ نصّه الصّامت هذا سنة 2014، ونشرهُ على صفحات العدد 61 من جريدة تاتو(6)، فإنّ أديب كمال الدّين نشرَ في السنة ذاتها ديواناً بعنوان (إشارات الألف)؛ وعليه فإنّ الإشارات التي يتحدّثُ عنها صباح الأنباريّ في

إهدائه هي نفسُها إشارات الألف، وهي نفسها التي ستقودني إلى ديوان آخر للشّاعر، وأعني به (جيم) الّذي صدر سنة 1989(7)، وأوّل نصّ فيه يحملُ عنوانَ (إشارات التّوحيدي). سؤالي الآن: ما الّذي جعل الشّاعرَ يعودُ للتوحيديّ من جديد بعد خمس وعشرين سنة مضت، وما الّذي دفع بالأنباريّ إلى إحياء فكر هذا الفيلسوف العارف في نصوصه الصّامتة، وبالذّات في نصّ (الموت بين يديّ القصيدة)؟

إنّ من يتصفّح ديوانيْ (جيم) و(إشارات الألف)، سيجدُ ولا حتمَ الجواب: فالأمر فيه إعادةُ قراءة لفكر التوحيديّ بحرف التّجديد، مع الحفاظ على بعض الموضوعات التي طُرِحت سابقاً في (جيم)، مع صياغتها بشكلٍ جديد في ديوان (إشارات الألف)، وهي الموضوعات أو الثّيمات التي أجردها كما يلي:

01

موضوعة إشارة الفجر

في ديوان حيم (قصيدة إشارات التوحيديّ)	في ديوان إشارات الألف
لو أنزلنا هذا الفجر المحموم على جبل للغيرة والشمس	إلهي،
لرأيت الماء سعيداً الطيرَ يغني شيئاً	أرسلتَ إليَّ فجرَك
عن ذاكرةِ العشب.	بعدما صليتُ وبكيتُ بدموع اليتم.
لو أنزلنا هذا الفجرَ الأسود	فماذا أفعل به؟
وعلى وطن للحب	هل آخذه معي إلى السوق؟
لرأيت الزهر الدافئ ينمو، يلتفُّ على الجسدين وحياً	لن يشتريه أحد مني!
ويمشط شعرَ القلب	هل آخذه معي إلى المقهى؟
بأصابع من ندم أخضر	المقهى مُمِل وأنا مُمَّل أكثر منه.
ويمشطُ شعرَ القبلات	إلى البحر؟
بأصابع من بلور أزرق.	البحر أقرب إلى الموت مني.
لو أنزلنا هذا الفجرَ المسجونَ على أرضٍ	أإلى الموت إذن؟
لا تنمو فيها الخيبةُ والصحراء	الموت لا يحب الفجر
لرأيت الحرف عجيباً يحكي برنين الماء	بل يحب الكوابيس والسكاكين وجسد المرأة.
عن خفق الحب وفاكهة الله.	هل أعطيه إلى المرأة؟
	المرأة وهم أو خدعة.
	هل آخذه إلى الحرب؟
	لكني شبعتُ من الحرب والدم والهذيان.
	أإلى الهذيان إذن؟ أعني إلى الشعر؟
	آه كتبتُ الكثيرَ منه حتى صار هذا الكثير يؤذيني!

02

موضوعة إشارة الشكوى

في ديوان جيم (قصيدة إشارات التوحيدي)	في ديوان إشارات الألف
ليس كمثلي إن أراد البكاء	إلهي،
أنهارُ بحرٍ أُطفئِت في رماد	في كل يوم
أو شجر ممتلئ بالثمر الناضج قد	أشكو حاء الحرمان إلى حاء الحب
صنع وسط الوهاد	وباء البلوى إلى باء السلوى
أو وردة موعودة بالحب قد أحرقت	أشكو
أو قبلة قد حوصرت	إلى أن يأخذني التعبُ أسيراً
مثل بريء يُقَاد	إلى شجرة النوم
بين صهيل الحراب.	فأنامُ سعيداً كطير مذبوح.
ليس كمثلي إن أراد الرحيل	
كثبانُ رمل تختفي في رياح.	

03

موضوعة إشارة الموت

في ديوان جيم (قصيدة إشارات التوحيديّ)	في ديوان إشارات الألف قصيدة إشارة الميم والواو والتاء
الموت! ضيف مهذار ضيف لم يُدعَ إلى شيء، لكني الليلة أدعوه لبقايا جسد معطوب، أدعوه لزمان ما عرفت أشجار الروح إلا أوراق دم وزعانف من ألم أزرق لزمان ما عرفت عيناي به ثوبَ الملكوت. فأغمغمُ محموماً من كأسٍ.. تتحدث عن أزهارٍ تطلع صابرة من بين القضبان ويعربد في قلبي الجوع.	إلهي، أنفقت عمري بحثاً عن الأجوبة مثل شحاذ يستجدي من العابرين رغيفاً ليل نهار، مثل بحّار ضاع وسط البحر وحيداً في زورقه الذي تتناوب على حراسته الأمواج العاتية ووحوش الماء، ولم أحظَ بشيْء. سألت الشمس والأفلاك والنجوم وكتب النجوم ثم سألت الفلاسفة والحكماء واللاهين والمهرجين والمهوسين

	فلم أجد من يعينني على ضياعي المكتوب سوى الحروف، سوى الميم والواو والتاء. فأنفقت ليلي ونهاري ألعب معهن لعبة الكاهن ثم لعبة المجنون ثم لعبة المصلوب وحين بلغت من السأم عتياً. ركبت في مركبتهن وكان وثيراً، مريحاً، بل أكاد أقول: مدهشاً، غير أنه غطّى - واأسفاه- وجهي بتراب ثقيل.

يظهُر أديب كمال الدّين في مختلف إشاراته كعارف مستغرق بالكلّية في المطلق، ولأنّه يصلُ في تجلّياته إلى حالة يصعبُ معها التعبير عن كشوفات الحُجُب، فإنه يحاوُل أن يُوصلَ خطابَهُ بلغة مخصوصة، هي لغة الإشارة والرمز الموجّهة للخاصّة، وخاصّة الخاصّة؛ والبعيدة بالتالي عن فضول الجهلاء، ولأنّ إشاراته فيها الكثيرُ من التّلويح والإيماءات إلى أسرار معيّنة عبر الإخبار من غير الاستعانة بتعبير اللّسان للطافة المعاني، فإنّه يبدو أمراً طبيعياً أن يكون صباح الأنباري أوّل الملتقطين لإشارات صاحبه في الحرف، وكيف لا يكون أوّلهم وهو المُنَظِّر التجديديّ لما سأسمّيه بمسرح الإشارة القائمِ على أسس الإبداع الأدبيّ الصّامت، والذي في إطاره ومن خلاله، حاول أن يجعلَ من إشارات أديب كمال الدين نصّاً مسرحيّاً صامتاً قابلاً للعرض بكلّ ما يحتويه من عناصر مسرحية كاملة، بدءاً من فعلِ الكتابة ووصولاً إلى إخراجه وأدائه فوق الخشبة.

وصباح الأنباريّ في كتابته لنصّه (الموت بين يدي القصيدة)، استخدمَ تقنية التناصّ الإشاريّ، منطلقاً من النصّ الأدبيّ(8)، وهي التقنية نفسها التي لجأ إليها أديب كمال الدّين، فجاءت بعض قصائد (إشارات الألف) متناصّة مع بعض نصوص ديوان (جيم)(9)، وكذا مع نصوص أبي حيّان التّوحيدي، والتي جاء التناصّ فيها ضِدّياً.

ومن يتأمّلُ إشارات الفجر والشّكوى والموت سيجدُ ما يؤكّد هذا القول، ذلك أنّ أديب كمال الدين لا ينتقلُ من سؤالٍ ما في إشارة معيّنة، إلّا وتجدُ الجواب عنه في إشارات أخرى متوزّعة بين الدّيوانين، سواء أتعلّق الأمر بديوان (جيم) أو بديوان (إشارات الألف).

أمّا فيما يتعلّقُ بالتناصّ الضِدّي مع إشارات التوحيديّ، فإنّي أعني به ذاكَ العملَ الحفريَّ الذي قام به أديب كمال الدّين، حينما كان في شبابه مُرابِضاً أمام عتبة الحرف التوحيديّ، والذي أسفر في سنوات متقدّمة من عمره عن قصائدَ حبلى بردود ثابتة عمّا سبقَ وطرحَهُ أبو حيّان من أسئلة أو إشكاليات في كتابه (الإشارات الإلهية).

فإذا كان التوحيديّ يقولُ، على سبيل المثال لا الحصر، ما يلي: ((مطرت السّماء فلم تبتلّ بقطرةٍ من قطراتها، وهبّت ريح الولاية فلم تعبق بنسيم من نسماتها، وغنّت ضمائر الحكمة فلم تطرب على لحن من ألحانها، وجليت عرائس الهدى فلم تتشبّث بذيل من أذيال واحدة منها، فيا جافي الطّبع ويا قاسي القلب، ويا سيّء الاختيار: كيف يطمعُ الطّامعُ في رشدكَ وهذا نظرُكَ لنفسِكَ؟))(10)، فإنّ أديب كمال الدين يجيبهُ قائلاً في إشارته التالية:

((إلهي،

انهمرَ مطرُكَ وبرقُك

فبلّلا ثيابي وجسدي وروحي..

ونظرتُ إلى غيمتِكَ التي ملأت السماء

بعينين تفيضان دمعاً..
نعم،
أردتُ أنْ أجيبَ على مطرِكَ بدموعي،
وعلى رسالتِكَ المبلّلةِ برسالةٍ أكثرَ بَلَلاً،
وعلى إشارتِكَ المليئةِ ببرقِكَ الهائل
بإشارتي المليئةِ بظلامي العظيم))(11).

وهي ذاتها الإشارةُ التي انطلق منها صباح الأنباريّ من أجل تأسيس صرح نصّه المسرحيّ الصامت الموسوم بـ(الموت بين يدَي القصيدة)، مستخدماً في عمله هذا عدّة تقنيات فنّية أذكرُ منها على التوالي: الضوآنية، التشظّي المرآتيّ(12)، ثمّ تقنية الصّوت الموسيقيّ؛ وهي كلّها تقنيات مرتبطة بعضها ببعض، ولا يمكنها أن تعمل أبداً في البعد عن النصّ الأصليّ، الذي هو ديوان (إشارات الألف)، باعتباره المادّة الخامّ التي منها تخلّقَ نصّ الأنباريّ كما هو واضح في مصامت النصّ الخمسة والتي تجلّت فيها العديد من قصائد أديب وإشاراته(13).

أمّا فيما يتعلّقُ بالضوآنية، فقد استخدمها الأنباريّ بشكل شلّاليّ تدفقيّ، بحيثُ يتوقّفُ كلّ عنصر من عناصر الضّوء على باقي العناصر الأخرى، حتى تكونَ هناك أسبقية للكلّ على أجزائه، أيْ أنّ كلّ عنصر من عناصر الضّوء لا يتّخذُ معناه الحقيقيّ إلّا بالوضع الّذي يؤدّيه داخل المجموعة، التي هي هنا حزمة من أضواء مختلفة متدفّقة وهّاجة بشتّى الألوان، مع قدرتها على التوالد والتبرعم إلى حزمات ضوئية جديدة تتخلّقُ وتتحوّلُ إلى كائنات تستمدُّ حياتَها من

الطّبيعة بكافّة عناصرها المُزهرة، مما جعل المكانَ الذي رسمه الأنباريّ في نصّه يبدو كأنّه حلقة وصل بين الفضاءين؛ الدّاخليّ والخارجيّ، وبين العناصر المُكوّنة لهما، وذلك بغرض تحويل الكلمة إلى رؤيا سارية المفعول في المكان والزمان.

أمّا فيما يتعلّقُ بتقنية التشظّي المرآتيّ، فهذا أمرٌ له علاقة بالإشارة الأدبيّة نفسها التي ترى أنّ الوجوهَ لا تتعدّدُ إلّا بتعدّد المرايا، ولا تتجعّدُ إلا بتجعّدها ولا تُظلِمُ إلّا إذا أظلمتِ المرآةُ نفسها(14). ولمّا كانت مرآةُ العارفِ غير محدّبة ولا مقعّرة، ولا مُظلمة ولا صدئة، فإنها تُعَدُّ أقدرَ المرايا على أنْ تعْكِسَ جمالَ باطنِ الإنسان؛ ولمّا أرادَ صباح الأنباريّ أنْ يُعبّرَ عنْ هذا الفعل الانعكاسيّ، حتّى يُظهرَ للقارئ والمتلقّي بشكل عامّ الكيفيةَ التي يحْدُثُ بها الوعيُ في السّلوكِ الصوفيّ، فإنهُ لمْ يجِدْ من وسيلةٍ لتحقيقِ ذلك سوى اللّجوء إلى عنصر المماثلة، لأنّ سبيلَ المغايرة مسدودٌ عليه في هذا الإطار؛ وعليهِ تُصْبحُ القصيدة هي المُجسِّدَةُ لحضورِ الضدّية الجنسانيّة في التّجربة الأدبيّة، حتى أنّها قد تُصْبِحُ بديلاً للضدّيّة الجنسانيّة المتعارف عليها عند أهل العرفان، والتي هي المرأة.

لا شيء عفويّ في نصّ الأنباريّ الصّامت، بل حتّى الموسيقى المستخدمة كتقنيّة بالغة العمق والتطوّر هي متشكّلة من جدلية الحركة والصّوت التي يقوم العرضُ بالجمع بين مختلف أطرافها من أجلِ تحقيق نوع من الحضور الجماليّ الجديد عبر علاقة جدلية مع حدود الخشبة، والمنظر المسرحيّ الذي يُجَسّدُ فعلَ ولادة القصيدة؛

ولادة لم يكُنْ للمتلقي أنْ يطَّلِعَ على تفاصيل إشاراتها، ومواطن الجمال فيها لو لم يجتمعْ في محراب الإبداعِ، هذا الصّامتُ وذاكَ الصّائتُ: صباح الأنباريّ، وأديب كمال الدّين.

*

الهوامش:

(1) صباح الأنباري، إشكالية الغياب في حروفية أديب كمال الدّين. منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان، 2014.

(2) صباح الأنباري، كتاب الصوامت. دار التكوين، ط1، دمشق، سورية، 2012.

(3) أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل. الذخائر، القاهرة، مصر، 2001.

(4) صالح الرزوق، سيرة كاتب ومدينة (لقاء مع صباح الأنباري)، تاريخ النشر والدار (لا يوجدان)، ص ص 13 /15.

(5) أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر؛ عبد الفتاح رواس قلعة جي، ثم سعد محمد رحيم وتحسين كرمياني وعلي مزاحم عبّاس.

(6) صباح الأنباريّ، الموت بين يديّ القصيدة، جريدة تاتو، العدد 61، السنة الخامسة، جويلية/ تمّوز 2014، ص ص 15/14.

انظر أيضا: صباح الأنباريّ، المجموعة المسرحية الكاملة، المجلّد الأول، المسرحيات الصّوامت. منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2017، ص 225.

(7) أديب كمال الدين، جيم. دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد – 1989.

(8) نسبة إلى أديب كمال الدّين.

(9) انظر في ديوان (جيم): إشارة الشكوى، وفي ديوان (إشارات الألف)؛ إشارة لماذا؟
و انظر في (إشارات الألف) إلى (إشارة الحرمان) واربطها بـ(إشارة الشكوى) في الدّيوان نفسه.

(10) أبو حيّان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق: د. وداد القاضي. دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1982، ص4.

(11) أديب كمال الدين، إشارات الألف (إشارة الجواب)، ط1. منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2014، ص 41.

(12) نسبة إلى المرآة.

(13) المصمت الأوّل، الإشارات التالية:

- إشارة لا ولا؛
- إشارة الجواب؛
- إشارة المرآة؛
- إشارة أصابع الشّاعر؛
- ثمّ إشارة من أنا.

المصمت الثاني ظهرت فيه:

- **إشارة نوح؛**
- **وإشارة القاعة.**

المصمَت الثالث:

- **إشارة رقصة الوحوش.**

المصمت الرّابع:

- **إشارة الموت.**

المِصْمَتْ الخامس:

- **إشارة نهاية الحرب؛**
- **وإشارة الشّمعة.**

14) انظر غلاف كتاب صباح الأنباريّ (إشكالية الغياب في حروفية أديب كمال الدّين). منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان، 2014.

د.أسماء غريب

شاعرة ومترجمة وناقدة مغربية

مجلة الفنون المسرحية،ت: 2017/5/30.

صباح الأنباري وأعماله الكاملة:

د. أسماء غريب.

صباح الأنباري وأعماله الكاملة:

د. أسماء غريب

(1)

لماذا الأعمال الكاملة؟

أيُّ سرٍّ هذا الّذي يُحَفِّزُ العديدَ مِنَ الأدباء عَلى التّفكير في لحظةٍ مُعيّنة مِن حياتِهم، بإصدارِ "أعمالهم الكاملة" في مُجلّد أو مجلّدات عدّة، يجمعُون فيها كلّ ما ألَّفُوه طيلةَ حياتهم الفكريّة؟! هلْ في هذا الأمرِ إعلان عنْ قرب النّهاية؟ أو اعتراف ضمنيّ بأهمّية ما تمَّ تقديمُه مِن عملٍ يُعتَقَدُ في أحقّيتِهِ بالجمعِ والتوثيقِ ليَنْتَفِعَ بِهِ ومنهُ الآخرون؟ وماذا عن موقف دُورِ النّشر في هذه القضيّة؟ أو بعبارة أخرى: ما الّذي يدفعُ بناشرٍ مَا إلى خوض هذه التجربة، والمغامرة بالنّشر لكاتبٍ قرّر أن يجمعَ أعمالَهُ في زمن قلّ فيه إقبالُ القرّاءِ والنّقّادِ على الكِتاب والكُتّاب والأدباء بشكلٍ عامّ؟!

لا أحدَ غير مَنْ يعملُ في مجال الكتابة ويعرفُ دهاليزَها الشّائكة، ويَخْبِرُ معاناة الأدباء والنّاشرين معاً، يُمْكِنُهُ أنْ يجيبَ عن هذه التساؤلات بكلّ حيادية وتوازنٍ ورصانةٍ، وعليهِ أقولُ: إنّ الّذي عادةً ما يُشَجِّعُ كاتباً مَا على نشرِ أعماله الكاملة ليسَ فقط الإحساس الذّاتيّ أو الشخصّيّ بأهمّية ما تمَّ تقديمُه خلال سنوات العمر الماضية، و إنّما هُو الاعترافُ الجمعيّ والغيْريّ بمَا لهذه الأعمال نفسها

من قيمة أدبيّة وعلميّة عالية، وهو الأمرُ الذي لا يمكنُ الأخذ به في غياب عنصر التراكم الكمّيّ والكيفيّ، والذي أعني به مجموعَ ما تراكَمَ من موادّ ونصوص وكُتُبٍ فَرَضَتْ ليس على الكاتبِ وحده و إنّما على النّاشر والنّاقد والمهتمّين مِن الأساتذة الأكاديميين وغيرهم من ذوي الخبرة الاعترافَ الصّريحَ أو الضّمنيّ بأهمّية تجربة كاتب ما سواءً كانَ شاعراً، أو روائياً أو مؤرّخاً أو مسرحيّاً وهلمّ جرّاً، وبأحقّيَتِهِ أكثر من غيره بأنّ تُوثَّقَ أعمالُه وتُجْمَعَ في مجلّدات تُجَنِّسُ لما يُسَمّى بـ(الأعمال الكاملة).

وبما أنّني بصدد تناوُلِ تجربة الأديب المسرحيّ صباح الأنباريّ، أقولُ إنَّ صاحبَ كتابِ (المجموعة المسرحية الكاملة) الذي صدرَ مؤخّراً الجزءُ الأوّل منه(1)، قد تحقّقَ في مسيرته الإبداعيّةِ عُنْصرُ التّراكُم بامتياز، إضافة إلى عُنصريْ التّجديدِ والخصوصيّة اللذين يُشَكّلان ركيزة مُهمّة يعتمدُ عليها النّقدة والبحّاثة وكذا النّاشرون ليُقرّوا مدى أحقّية أديب ما في جمع نتاجاته بين دفّتيْ مُجلّدٍ أو مجلّديْن أو ربّما أكثر.

وأمّا عُنصر التّراكُم عند الأنباري فتؤكّدُه إصداراتُه التي تجمّعت على امتداد السّبعِ عشرة سنوات الأولى منَ القرن الواحد والعشرين، انطلاقاً من (طقوس صامتة) ووصولاً إلى (مذكّرات مونودرامية)(2)، إضافة إلى العديد من المقالات التي كتبها في مجال المسرح والنقد المسرحي والتي يتجاوز عددها الخمسين مقالة، نُشرت في العديد من

الجرائد والمجلات كـ: (الموقف الثقافي) و(العرب العالمية) وجريدة (الحياة) و(طريق الشعب) و(المدى) و(الزمان) و(التآخي) ومجلة (دجلة)، وغيرها من المنابر الثقافية والإعلامية؛ دون نسيان المسرحيات التي أخرجها للخشبة ضمن أنشطة (فرقة مسرح بعقوبة)، مثل مسرحية علي سالم (بهلوان آخر زمان)، ومسرحية (المفتاح) ليوسف العاني، ثم مسرحية (قضية ظلال حمار) لفردريش دورنمات.

كما لا يفوتني أن أسجِّل أنّ الأنباري يحظى باهتمام العديد من النقاد والمتتبعين الأكاديميين لرحلته وتجربته المسرحية، والذين بلغت كتابتهم عنه ما يفوق التسعين مقالة، أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر كلاً من: تحسين كرمياني(3)، ود. فاضل عبود التميمي(4)، ود. فائق مصطفى، ود.إبراهيم علي محمود، وسعد محمد رحيم(5)، ثم علي مزاحم عباس(6)، وشاكر مجيد سيفو وبلاسم إبراهيم الضاحي(7)، وكذا محيي الدين زنكنة(8)؛ ويضافُ إلى هذا العديد من اللقاءات الصحفيّة التي أجْرِيَتْ معه، ونُشِرتْ على صفحات العديد من الجرائد داخل أو خارج العراق(9).

أمّا لمنْ يسألُ عنْ عُنْصُرَي التّجديدِ والخصوصيّة في التجربة الأنباريّة، فالمرادُ بهما نجاحُ الأنباريّ في تجنيسٍ جديدٍ بمجالِ الكتابة المسرحيّة بطريقةٍ حوّلَ معها وبهَا النصَّ الصامتَ مِنْ سيناريو متخصّص فنياً وتقنياً بخشبة المسرح إلى نص مقروء من الناحية

الأدبية، وذلك لخبرة الأنباريّ الطويلة في مجال المسرح الصّامت الذي هو بالنسبة له فن بصري يشتغل على الصورة التي يُحَرّكُها الفعلُ والرّغبة والهدفُ، بغرض تشكيل معنى مُعيّن يكونُ قادراً على التجسُّد في هيئة نصّ مُدَوّنٍ على الورق، أو عرضٍ فوق خشبةِ المسرح، وهذا ما جعل الأنباريّ يحظى بهذه الخصوصيّة التي تُمَيّزُه عنْ غيره من رواد المسرح العربيّ، لأنّهُ يُعَدُّ أوّلَ مَنْ أسّسَ صرحَ أدبيّات المسرحيّة الصّامتة، على الرغم مِنْ ما في كتابةِ النصّ المسرحيّ الصّامتِ مِن صعوباتٍ قدْ تجعَلُ في الكثيرِ مِنَ الأحيانِ مهمّةَ الإبداعِ والتميُّزِ في هذا الجنسِ الأدبيّ الجديدِ أمراً مستحيلاً، لاسيّما إذا كانَ الكاتبُ غيْرَ مُتَمَرّسٍ في العمل الإخراجيّ المسرحيّ، ولا خبرة لديه فيه، وذلكَ لأنّ كتابةَ النصِّ الصّامت تقتضي بالأساس معرفةَ شروط وقواعد الخشبة والتّمثيلِ معرفةً دقيقةً، تُكَمّلُ ما يكونُ قد تراكَم عند الكاتبِ عبر السنوات منْ ثقافةٍ مسرحيّة شاملة وعالميّة تكونُ تطبيقيّةً أكثر منها نظريّة، حتّى يستطيعَ اللّعبَ بمرونة على حبلِ الخيالِ والابتكار الجديدِ المُتجدّد والمُتحرّرِ مِنْ ربقات التناصّ المسرحيّ الذي غالباً ما يجرُّرجلَ المسرحِ إلى اجترار ما سبقَ أنْ كتبَهُ الآخرون، أو استلهام النّصوصِ مِن تجارب أخرى عالميّة كانت أو وطنيّة أو محليّة؛ وكلّ هذا يعني أنّ صباح الأنباريّ قد نجحَ بخبرته العميقة ليس فقط في تجنيسِ المسرحيّة الصّامتة، وإنّما في إيجاد لغة إنسانيّة عالميّة مُشْتَرَكَةٍ للتثاقُفِ والحوار البنّاء وتبادل الخبرات دون الحاجة إلى التّرجمة، لأنّ هذا النوعَ من الإبداع أثبتَ مع الأنباري، أنّه

الأقدَرُ على تمكينِ الإنسانِ من التواصل مباشرةً مع أخيه الإنسان كيفما كانت لغته، وديانته واعتقاده.. كما الرياضيات، والموسيقى بالضّبط.. التي هي لغة السّماء.

(2)

الطّريق إلى الأعمال الكاملة

قد يبدو لمُتَتَبّعي إصدارات صباح الأنباري في مجال المسرح الصّامت، أنَّ البدايات كانت منذ سبع عشرة سنة فقط، أيْ حينما أصدرَ سنة 2000 (طقوس صامتة)، في حين تقولُ لائحة الجرد البيبليوغرافيّ لأعماله المسرحيّة الصّامت منها والصّائت، إنّ نقطة الانطلاق الحقَّة كانت سنة 1974، أيْ حينما أخرجَ مسرحية (بهلوان آخرزمان) التي ألّفها علي سالم، وأعدّها عبد الخالق جودت، وقدّمتها فرقة مسرح بعقوبة، لكن هل حقّاً تُسَجَّلُ بدايات المُبدِع معَ أوّل عملٍ يُقَدِّمُهُ أو يُصْدِرُهُ؟ أعتقدُ أنّ الأمر فيه حيف وظلم ما بعده ظلم، فالبدايات لا تسجِّلُهَا الأوراقُ والكتبُ فقط، ولا العروضُ ما دُمنا بالآداب المسرحيّة منشغلين في مقالتنا هذه، و إنّما تُسَجِّلُهَا الأماكنُ، والتّجَاربُ المعيشة فيها ومن خلالها، منذ أن يرى المبدِعُ النّورَ إلى آخر يوم في حياته الدنيويّة، وقَوْلِي هذا يُشَرّعُ لي سؤالي الجديد عن دوْر الأماكنِ في حياة صباح الأنباري، والبدايةُ ستكونُ من بعقوبة.

وُلدَ صباح الأنباريّ حسبَ ما هو مسجّل في الوثائق الرسميّة في مدينة بعقوبة عام 1954، لكن حسبَ ذاكرة والِدِهِ فإنّ الولادة الحقّة

كانت عام 1952. وبعقوبة هذه تقعُ على نهر ديالي المرتبطِ بنهر دجلة في جنوب محافظة بغداد، ويصبُّ فيه نهر الوند قربَ مدينة جلولاء، كما يحتضنُ بحيرتيْن ذواتا جمالٍ خلّاب هما حمرين ودربنديخان في محافظة السليمانية؛ ومن تعدُّدِ هذه الأنهار ورو افدِها وبحيراتها وُلدَ اسم المدينة الثاني لبعقوبة والذي يعشقُ صباح الأنباري على وجه التّحديد أن يناديها بهِ، وهو (مدينة البرتقال)؛ وقد يعترضُ بعضُ القرّاء على قولي هذا، مؤكّدين أن كلّ أهل العراق يحبّونَ مناداة المدينة بهذا الاسم وليس الأنباريّ فقط، إلّا أنّني أنظرُ إلى الأمر بعين داخليّة لا تتحدَّثُ سوى بحرفِ الاندهاش المصحوب بسحريّة الجمال ورهافة الحسّ، فأنا لستُ منَ العراق كي أرى ما يراه عمومُ النّاس من هذا البلد الأثير، وإنّما مِن مغرب جبال الأطلس وأنهار أمّ الربيع ودرعة وتانسيفت، وكلّ ما يصلُنِي من بلاد الرّافدين هو جديد عليّ وعتيق في الوقت نفسه، وضاربٌ في جذور انتمائي الكونيّ لكوكبِ الرّوح وكنوزه الدّفينة، ألجُه بقلب الطّفل و أقولُ بلسانه ما لم يقله غيري من قبل؛ ولذا، فإنّي أرى أنّ اسم (مدينة البرتقال) وهو يُتَهَجَّأُ حرفاً حرفاً في قلب وبين يدَي صباح الأنباري لهُ وقع خاصّ، فيه منَ الجمال والسِّحْر ما يحتاج إلى التوقّف أكثر فأكثر عند هذه المدينة.

بعقوبة هي بيْتُ الصّبر والدّمع والجَلَد، وهي قبلَ هذا وذاك حوضُ الذّهب، وإذ أقول هذا فإنّي أعني الأرضَ الّتي ظهرتْ فوقها خيراتُ الله متجلّيةً في حقول البرتقال والليمون والرّمّان والنخيل، والزهر والورد الفوّاح، والنباتات العطريّة من ياسمين وميرمية وعطرشيّة أو ما

يسميها البعضُ بنبتة اللقلقيّ النّفّاذ، ترمزُ كلُّهَا إلى الدّفء والمحبّة والوفاء والإخلاص، لأنّ أبناءَها، ولاسيما منهم أهلَ الحرفِ والتّقوى، استمَدّوا كلّ هذه الصّفات النبيلة من عطور نباتاتِ مدينتهم وألوان زهر النارنج فيها، وعرفوا باكراً أنّ سرّ السّعادة لا يكمنُ في الاعتناء بالفراشة وأجنحتها السّاحرة، وإنّما في الاهتمام بالأرض والحقل والوفاء لهُما والدّفاع عنهما بكل تفانٍ ونُكْران للذّات، حتى تؤمّهُما بعد ذلك كلّ فراشات الكون، وتصبحُ الأرضُ وطنَ النّورِ والعشقِ المنبعث سحرُه في كلّ القلوب.. وليس غريباً أن نجد الأنباريّ قد تعلّم من مدينته الكثير، لأنّه نبتَ كما شجرة البرتقال فيها، ففاح أريجه وامتدَّ إلى أبعد بقاع الله في الأرض؛ أستراليا حيث يقيمُ اليوم، هو وأسرتُه الفاضلة الكريمة.

وشجرةُ البرتقال البعقوبيّة حاضرة في كلّ شيء خطّتهُ يداه، بدءاً من بداياته الشّعريّة.. إلى نصوصه المسرحيّة الصّامت منها والصائت(10)، مروراً بنصوصه في النّقد المسرحي والشعريّ؛ ولعلّ أكبر دليل على ما ذهبتُ إليه هو كتابُه (الرّسم والفوتوغراف في مدينة البرتقال)(11)، والّذي ظهرتْ فيه بعقوبة بأبهى صورها عبر توثيق الأنباريّ لإبداعات رواد الرّسم والفوتوغراف فيها كالفنّان ناظم الجبوري، وسامي مسعد وأكرم الخزرجيّ وعدنان حسين مطر، وكذلك عبر تجلّيات جماليّة لا تجيدُ احتضانَها مدينة أخرى غير بعقوبة، لأنّ لها منَ الأبناء مَن هُم وحدهم قادرون على مدّ جسور المحبّة انطلاقاً مِن مساحاتِ طبيعةِ مدينتهُم المفتوحة وفضاءاتها

وحقولها وبساتينها اليانعة التي شربوا منها جميعاً إكسيرَ التمدّن والتحضّر والحوار والتآخي والتآلف مع الآخر(12)، ليس فقط لأنّها قريبة من العاصمة بغداد، وإنّما أيضاً لأنّ حجرَ العشق والحكمة والفلسفة والعرفان كامنٌ فيها، وهذا ما يبرّرُ تسميتي لها آنفاً بحوض الذّهب.

لكن ما الذي حدثَ لبعقوبة فيما بعد؟ من هشَّمَ قلبَها وأهرقَ دمعَها، وأحرقَ أشجارَهَا، وجفّفَ أنهَارَهَا؟ أينَ ذهبَ بياضُ القمر وصفاؤه، وعطرُ الدولمة والبرياني والكباب في مطابخ البيوت البعقوبيّة الكريمة؟ بل أينهم البعقوبيّون البسطاء الّذين كانوا يتحلّقون حول المذياع لينصتوا بكلّ شغفٍ إلى مصطفى جواد وهو يطلُّ عليهم ببرنامجه الإذاعيّ اللغويّ الشيّقِ (قل ولا تقل)، وحول شاشة التلفزيون العتيقة ليتابعوا مؤيّد البدري في برنامجه (الرياضة في أسبوع)، ويستأنسوا بالمسرحياتِ والمسلسلات التي خلدت في الأذهان، كمسلسل (تحت موس الحلاق).. ضاحكين منْ أعماق القلوب من كلّ ما كان يقدّمُه سليم البصري (حجّي راضي) وحمودي الحارثي (عبّوسي)، وهُما يعالجان قضيةَ محو الأميّة، لاسيّما في حلقات خاصّة، أذْكُرُ منها حلقةَ (تلميذ مسائي)؟ أين ذهبَ كلّ هذا البهاء والجمال والسعادة؟ الجواب يوجدُ في أعمال صباح الكاملة: إنّها الحرب.. تلك التي كان يحاولُ والدهُ أن يُبْعِدَ شبحَها عنهُ وعن بقيّة إخوته، وهو الرجل الذي خبِر ويلات الحرب العربية - الإسرائيلية عام 1948، ويعرفُ جيّدا ما تخلّفه الحروب كلّها بدون

استثناء من دماروخراب. لكن هيهات هيهات، فحروب بلاد الرافدين الكثيرة ابتلعتْ أهل الأنباري، ولم تتركْ له أباً ولا أخاً ولا أمّاً ولا أختاً، وأذاقتهُ باكراً مرارة السّلب والحرمان والموتِ الخاطف الغادر، فأصبحَ مثله مثلَ العديد مِنَ البعقوبيين شجرةَ برتقالٍ قُطِعَتْ أوصالُهَا، ونُسِفَتْ أوراقُهَا وغُيّبَتْ شمسُها عن المدينة، ولم يبقَ أمامها سوى أن تحمل ما تبقّى مِن جذعها المُقاوِم لأوار الحقد والكراهية والتعصّب الطّائفي لتذهبَ وتغرسَه في أرض أخرى لا حربَ فيها، علَّ الجذعَ يُنْبِتُ أغصاناً جديدةً تورِقُ زهراً عَطِراً وفاكهةً تسرُّ النّاظرينَ، لتحتفظَ مِن خلالها بصِلَتِها بنهر الحكمة الأمّ، وتعيدَ الحياةَ إلى حوض الذّهب ومكنوناته البهيّة.

(3)

في حضرة اليمامة والقمرية

في أرضِ المهجر (أديلايد) اختمرتْ ونضجتْ فكرةُ جمع كلّ ما أنتجَه صباح الأنباري خلال مسيرته الإبداعيّة في مجموعة شاملة هي (المجموعة المسرحية الكاملة)، وعبر منشورات ضفاف اللبنانية وصلَ الجزء الأوّل إلى مناطق مختلفة منَ العالم منها مصر، أرض الفنون ورواد المسرح العربيّ الأوائل.. هناكَ حيثُ وُزِّعتْ العديدُ مِنَ النّسَخِ على طلّاب الدراسات العليا بقسم المسرح في جامعة طنطا، باعتبار أنَّ هذا الجزءَ قد أصبح مُقرّرَهم الدراسيّ لهذه السنة الأكاديميّة الجارية، وجسراً للتواصلِ بينهم وبين صباح، وبينهم وبين

الجامعات العربيّة من خلال أستاذهم الدكتور سيد علي إسماعيل(13).

يتكوّنُ الجزء الأوّل من (المجموعة المسرحية الكاملة) من فصليْن جامعيْن هُما (المسرحيات الصوامت وأسسها النظريّة والتطبيقية) و(نصوص المسرحيّات الصوامت)، ويضمُّ ثلاثَ مجموعاتٍ، جمَعَ الأنباريّ في الأولى منها كلّ الصوامت التي صدرتْ عام 2000 في كتابه (طقوس صامتة)، وأعادَ نشرها في (كتاب الصوامت) الذي صدرَعام 2012؛ أمّا في المجموعة الثانية فجمعَ كلَّ الصوامت التي صدرت في (ارتحالات في ملكوت الصّمت)، بدءاً من مسرحية (الالتحام في فضاءات الصّمت) و انتهاءً بمسرحيّة (حجر من سجّيل)(14)؛ وفي المجموعة الثالثة أدرجَ إحدى عشرة مسرحية، اثنتانِ منها سبقَ أنْ صَدَرَتَا في (كتاب الصوامت)(15) وهُما (قطار الموت) و(عندما يرقص الأطفال)، أمّا التّسعُ الباقيات فهي نصوص جديدة نُشِرَتْ واحدة منها ورقيّاً في جريدة (تاتو)(16)، وثانية رقميّاً على موقع (بصرياثا)(17)، وثالثة منها ورقيّاً أيضاً في مجلّة (الجديد)(18)، أمّا المسرحيات الستّ الأخرى فنُشِرَتْ كلها ورقيّاً في جريدة (العالم) عام 2014، وهي المسرحيات التي سأختارُ من مجموعها كاملة(19) مسرحية لا غير، وأعني بها مسرحية (الهديل الّذي بدّد صمتَ اليمامة)(20)، وذلك لأنّي أعتبرُهَا أكثرَ النّصوص اختزالاً لمسار الأنباريّ كاملاً، ولأنّهُ يحكي عن بعقوبة وعن شيَم الوفاء والعفاف والكفاف والغنى عنِ النّاس التي تُمَيّزُ هذا الأديب، والتي تجلّتْ في

إهداءاته، سواءً منها التي افتتحَ بها (المجموعة المسرحيّة الكاملة) أو تلك التي تصدّرتْ (كتاب الصوامت) أو نصّ المسرحية ذاته، وهي الإهداءات التي سأجردها كما يلي:

- في المجموعة المسرحيّة الكاملة:
((إلى الّتي لا أزال على قيد محبّتها، وإلى أبنائي... وصمتي المناهض للتهريج، والضجيج، والثرثرة العالمية))(21)؛
- في كتاب الصوامت:
((إلى الّتي طوّقتْ بهديلها الشجيّ صمتَ انتظاري الطّويل، وفرشت ظلّ جناحها الوارف على ملكوتي الدّرامي، إلى زوجتي لول (كما يحلو لي أن أسمّيها)، أهدي هذا السّفر من الصّوامت))(22)؛
- في مطلع مسرحية ((الهديل الّذي بدّد صمت اليمامة):
((إلى اللائي انتظرن عودة يمامهن طويلاً. وإلى زوجتي مع خالص الهديل))(23).

الجميل في هذه الإهداءات التي تفيضُ محبّة وإخلاصاً وسمواً واحتراماً لشريكة العمر والحياة هوَ حرصُ صباح الأنباري الشّديد على الدقة في اختيار الكلمات ومعانيها، فهو لمْ يستخدم كلمة (الحمام) مثلاً، وإن كانت تدلّ على معاني لطيفة ساميةً أهمّها السلام والاطمئنان الرّوحيّ، ولكنّه انتقى مصطلحَ (اليمام) ليخاطبَ زوجتَهُ والقرّاءَ من خلالها، داعياً إياهم للتعمّق في فحوى نصوصه، وذلك

لِسِعة وغزارة ثقافة هذا الأديب ومعرفتهِ للفرق بين كلا النّوعين من الطّيور، وهذا ما يؤكّده جمعه بين اليمام والهديل والصّمتِ، ليُلخِّص المعنى الحقيقيّ لمسرحياتهِ الصّامتة.

اليمامُ في عُرف المختصّين في علم الطيور (Ornithology) أشدّ وفاء وإخلاصاً من الحمام، وأكثر حبّا للحريّة، لذا، فإنّه منَ الصّعب جدّا قنصُه، إضافة إلى أنّه لا يطيق أن يستسلم للإنسان ليروّضَهُ على العيش حبيساً بين الجدران، وإذا حدثَ وحُبِس فإنّه لا يفرّخ إلا نادراً، وإذا أفلت من سجنه فإنّه لا يعود إليه أبداً، ويحبّ الهجرةَ كثيراً، بحثاً عن أوطان أكثر أماناً واستقراراً، وإذا عشقَ كثُرهديل ذُكْر انِه.

وفي اللغة العربية لا يوجد مذكّر مصطلح "اليمام"، إذ اليمامة كما الحمامة والنملة والنحلة ونحو ذلك تُطلق على الذكر والأنثى، فإنّ قصدوا التمييز بين الذكر والأنثى ميّزوا بينهما بوصف، كأن يقولوا نحلة ذكر مثلاً، أما اليمام فقد وضعوا لأنثاه اسماً خاصّاً بها هو القمرية. وبناءً على هذا التمييز بين الجنسين فإني أجدُ نفسي بين يمامة وقمرية: يمامة هي صباح الأنباري وقمرية هي حبيبتُه (لول) كما يعشقُ أن يسمّيها، ولهذا فإنّ من يقرأ للأنباري بعينِ المحبّة لا بدّ سيجدُ زوجتَه وقمريتَهُ السّيدة لميعة الناشئ حاضرةً بشكل أوبآخرفي كلّ نصوصهِ الصّامت منها والصّائت(24)؛ وهكذا يصبحُ جليّا لماذا اختار نصّ (الصّمت الذي بدّد هديل اليمامة) وأهداهُ لها بكلّ تفانٍ ومحبّة، لأنهُمَا معاً معنيان أكثرَمن غيرهما بما عانته المرأةُ العر اقية

ومازالت، من ويلات الحرب التي قصمتْ ظهرها، ورمّلتها، وتركتها عرضة لوحوش الغاب وللعزلة والحزن والقهر والاكتئاب.

والحربُ في نصّ هذه المسرحية تُعَدُّ الحدثَ الرّئيس الذي تلتقِي حولهُ الشّخصياتُ(25)، وتتفجّرُ عبره الصّراعات ولحظاتُ التوتُّر والتأزُّم لتضفيَ عليهم جميعاً حضوراً مسرحيّاً يشُدُّ بشكلٍ أكثرَ عمقاً بصرَ الجمهور، مخترِقاً فكرَهُ ووجدانَهُ، وواضعاً إيّاهُ أمامَ الوجهِ الحقيقيّ للحرب، بالضّبط كما فعلت مارغريت ميتشل مِنْ خلال رو ايتها (ذهب مع الرّيح) التي كانت تقرأها من حين لآخر بطلةُ مسرحيّة الأنباريّ.

ولمْ يكتفِ الأنباري بالحربِ كحدث قامَ بِمَسْرَحَتِهِ على الخشبة، و إنّما كو اقعةٍ للكشفِ النّفسيّ عبر تقنية العزل والانتقاء، والتي أعني بها ذاك المجهود الذي بذله الأنباريّ لينتقي من حدث الحرب عنصراً واحداً هو المرأة ليتمكّنَ منْ معالجة علاقتِها بتداعيات الحرب بشكلٍ مكثَّفٍ ومُخْتَزَلٍ، حتّى يضمنَ سرعةَ وصول رسالته إلى الجمهور والتأثير المباشر فيه، دون المبالغة في الإثارة العصبيّة للمُشاهد، كيْ لا يصرفَه عن الالتفات إلى المعاني الإنسانيّة والمظاهر الفنيّة في المسرحية من رسم للشخصيات، وبناء فنّيّ متكامل لها، وإضاءةٍ وأصوات وما إليها.

وفي مقابل حدث الحربِ، يَظهرُ في هذه المسرحية حدث آخر لا يقلُّ أهمّية عن الحدث الأول، وأعني به الدّعوةَ إلى السّلام والوئام بين بني

البشر، من خلال عنصرٍ على قدر عالٍ من الرّقيّ والأناقة والوسامة الفنّية، وهو هديلُ اليمام، والذي ما هو في الحقيقة سوى هديل صباح الأنباريّ نفسه الموجّه للنّاس أجمعين، فهو الدّاعي إلى العفاف والمحبّة، وإلى الوفاء والسّلام عبر كلّ نصوصه القديم منها والجديد، السّلام الذي هو لغة الصّامتين، المُبتعدين عن ثرثرة العالم، وغباء وضجيج أهل الاستكبار والاستعلاء.

سيبقى الأنباريّ شاهداً على زمنه من خلال تجاربه الغنّية، ومسرحياته الصّامتة التي اخترقتْ حجب العوالم، وأدخلتِ القارئَ والمتفرّجَ على حدّ سواء إلى حضرة البَصَر والبصيرة ليعثُرَ فيها كلّ واحد على يمامته أو قمريته، ويهدلَ معهُ أو معها أنشودة السّلام الأبديّ، لذا فإنّي أقولُ ختاماً: لا تصدّقوا هذا الهرمَ إذا ما أصدر أعمالَه الكاملة مُعلناً ختامَ المشوار المسرحيّ، لأنّه بكلّ اختصار، رجلُ الورشات الكبيرة المفتوحة إلى ما لا نهاية، وما زال في جعبتهِ الكثير، ونصُّهُ الصّامت الأكبر والأهمّ مازال في الطّريق، فانتظروه، وانتظروا هذه اليمامة ذات الهديل السّاحرِ الشجيّ.

الهوامش:

(1) صباح الأنباريّ، المجموعة المسرحية الكاملة (ج1)، ط1. منشورات ضفاف، لبنان، 2017.

(2) -طقوس صامتة، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد، 2000؛

- ليلة انفلاق الزمن، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2001؛
- البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002؛
- ارتحالات في ملكوت الصمت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004؛
- المخيلة الخلاقة في تجربة محيي الدين زنكنة الإبداعية، منشورات مجلة بيفين، السليمانية، 2009؛
- المقروء والمنظور... تجارب إبداعية محدثة في المسرح العراقي، دار سردم للطباعة والنّشر- السليمانية، 2010؛
- المكان ودلالته الجمالية في شعر شيركوبيكس، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011؛
- قاسم مطرود في مرايا النقد المسرحي، دار نون للنشر والإعلام، القاهرة، 2011
- تجليات السرد وجمالياته في قصص محيي الدين زنكنة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2011؛

- كتاب الصوامت، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2012؛
- التأصيل والتجريب في مسرح عبد الفتاح قلعجي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2013؛
- محيي الدين زنكنة/ الجبل الذي تفيّأنا بظلاله الوارفة، منشورات مهرجان كلاويز السابع عشر، السليمانية، 2013؛
- شهوة النهايات/ ثلاث مسرحيات عراقية صائتة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2013؛
- الرسم والفوتوغراف في مدينة البرتقال، قوس قزح للطباعة، كوبنهاكن الدنمارك، 2014؛
- إشكالية الغياب في حروفية أديب كمال الدين، دار ضفاف/ بيروت، 2014؛
- مذكرات مونودرامية/ نصوص مسرحية صامتة، دار ضفاف/ بيروت، 2015.

(3) انظر كتاب الصوامت، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2012، ص 185.

(4) المصدر نفسه، ص 191.

(5) المصدر نفسه، ص 206.

(6) المصدر نفسه، ص ص 213-233.

(7) المصدر نفسه، ص ص 234-266.

(8) ألّف صباح الأنباري عن محيي الدّين زنكنة في النّقد المسرحيّ أربعة كتب هي:

- البناء الدرامي في مسرح محيي الدّين زنكنة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، العراق، 2002؛
- المخيّلة الخلاقة في تجربة محيي الدّين زنكنة، منشورات مجلة به يفين (10)، 2009؛
- تجلّيات السرد وجمالياته في قصص محيي الدّين زنكنة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامّة، 2011؛
- ثمّ محيي الدّين زنكنة، الجبل الذي تفيّنا بظلاله الوارفة، مطبعة دلير، من مطبوعات مهرجان كلاويز السّابع عشر، 2013.

(9) – صباح الأنباري يتحدث لـ(الزمان) عن المسرح الصامت، (الزمان)، لندن، 10/ 7/ 2009؛

- حوار مع الكاتب المسرحي والناقد صباح الأنباري، (الدستور)، العراق، 2003/12/1؛
- ثمّ صباح الأنباري بين هواجس الكتابة والتمثيل والإخراج، (أشنونا)، العراق، 20/ 10/ 2001، وغيرها من العشرات من اللقاءات.

(10) انظر مسرحية (الهديل الذي بدّد صمت اليمامة) والتي ظهرت فيها بعقوبة من خلال الحمولة الرمزية العالية لكأسيْ عصير البرتقال الموضوعتين فوق المنضدة التي تجلس إليها الشخصية الرئيسة: كتاب الصوامت، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2012، ص 101.

(11) الرسم والفوتوغراف في مدينة البرتقال، قوس قزح للطباعة، كوبنهاكن الدنمارك، 2014.

(12) انظر في هذا الإطار صورة الأنباري (داخل صالة التصوير)، وهو يجلس على مقعد مرتفع في شهره السادس، وإلى جانبه فتاة كردية تضع يدها البيضاء الكريمة على صدره الصغير بكلّ محبّة وحنان: (الصورة موجودة بموقعه الرسميّ، وتحمل رقم 54).

(13) يشهد العديد من رجال ورواد المسرح العراقي المعاصر للأستاذ سيد علي إسماعيل بما يبذله من جهود حثيثة بكلّ محبة وإخلاص من أجل إعلاء صرح هذا الفن والوصول به إلى أكبر عدد من الجمهور والمتتبعين منَ البحاثة والنّقدة، وأذكر له شخصيّاً بكلّ تقدير ومودة واحترام ما قام به تجاه مشروع (فوبوس وديموس) للمسرحيّ العراقي ميثم السّعدي حينما..

(14) جعلهُ ضمن المنهج الدراسي لطلبته في قسم النقد بكلية الآداب (جامعة حلوان / جمهورية مصر العربية)، وأصبح أيضاً معتمداً في امتحانات الجامعة السنوية، وهو المشروع ذاته الذي سبق أن ألّفتُ عنهُ كتاباً نقديّاً بعنوان (ميثم السعدي وثنائية العرض المسرحي)، وصدر في بغداد، عن مطبعة تنوير عام 2016.

(15) وهي موجودة أيضا في (كتاب الصوامت)، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2012، ص ص 80-148.

(16) المصدر نفسه، ص ص 157-166.

(17) مسرحية (الموت بين يدي القصيدة) عدد جويلية/ تموز 2014.

(18) مسرحية (جرذان سود وشمس بيضاء)، مارس/ آذار 2015.

(19) مسرحية (دولة السّيّد وحيد الأذن)، عدد جوان/ حزيران 2016.

(20) يبلغ عدد المسرحيات المنشورة في هذا الجزء الأوّل من المجموعة المسرحية الكاملة خمساً وعشرين مسرحية.

(21) صباح الأنباري، (الهديل الذي بدّد صمت اليمامة) من المجموعة المسرحية الكاملة. منشورات ضفاف، بيروت، 2017، ص 115.

(22) المصدر نفسه، ص5.

(23) صباح الأنباري، كتاب الصوامت. دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2012، ص 5.

(24) المصدر نفسه، ص 100، وفي المجموعة المسرحية الكاملة، ص 115.

(25) انظر على سبيل المثال لا الحصر: صباح الأنباري، ليلة انفلاق الزمن، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2001، ص ص 8-28-29.

(26) امرأة في الثلاثين ورجل الظلّ ثمّ الرجال الثلاثة.

د. أسماء غريب

شاعرة ومترجمة وناقدة

مغربية

مجلة الفنون المسرحية، ت: 2017.

غزارة المعنى في النص الصامت

قراءة في نص "السماح على إيقاع الرصاص" للكاتب صباح الأنباري:

أطياف رشيد.

غزارة المعنى في النص الصامت

قراءة في نص

"السماح على إيقاع الرصاص"

للكاتب صباح الأنباري

أطياف رشيد

يتميّز النص الأدبي المسرحي بمميّزات وإمكانيات يتفرّد بها من بين الأجناس الأدبية الأخرى؛ فهو رغم غياب السرد والوصف يؤسّس عوالمه التي تُبنى في مخيّلة القارئ بالنزر القليل من المعطيات التي يمنحها الكاتب، فتلك العوالم المتخيّلة تُبنى وتؤسّس من خلال الحوار الذي هو أساس النص المسرحي وعماده الأول؛ وإذا كان الحال كذلك مع النص المسرحي الصائت كما يسميه الكاتب صباح الأنباري فكيف إذن بنص صامت لا يملك إلا رسم الحركة والفعل ليوصل رسالته وغايته.. في النص محل القراءة والنصوص الصامتة الأخرى يكون المعنى خفياً متواريًا في الإشارات الحركية والصورة المكوِّنة للمشهد، ويمرّر كإشارات ولمحات لكنّها دقيقة تقود القارئ إليها عبر ممرات ترسم الحركة والفعل كدليل نحو نور التخيّل وبناء العوالم الروحية الإنسانية، لتُلامِس قضايا الإنسان المعاصر.

يُعتبر الكاتب صباح الأنباري أول من وضع أسس كتابة المسرحيات الصامتة كجنس أدبي له مقوّماته وخصوصياته التي حدّدها من خلال مقالاته وكتاباته النقدية ونصوصه التي جسّد فيها حلمه في أن يجد المساحة الأدبية التي تناسب طموحاته وأحلامه؛ فالنص الصامت لابد أن يمتلك القدرة على المزاوجة بين فنين عريقين هما القصة والمسرح، مهتماً جداً بالطاقة الكامنة في الإيماءة والحركة، وإمكانية تحول الشكل القصصي إلى الشكل الدرامي الصامت دون الحاجة إلى الاستعانة بالحوار والكلمات؛ كما اعتمد في كثير من نصوصه على الصوت ولكن ليس الصوت البشري بل هي ضربات الصنج والصراخ والبرق والموسيقى و أيضا صراخ الحشود.. كل ذلك كان في خدمة نصوصه، بل في خدمة مشروعه الأدبي.

ومسرح الأنباري هو (المسرح الذي يفعّل الداخل الإنساني المهمل ويحاول أن يركّز على الذاكرة الخارقة التي تستفز المدرك العقلي بعد توظيفها لمنظومة حركية ذات دلالات معرفية تؤسّس مرتكزاتها في رؤيته لمفهوم خطابه من خلال رسومات اشتغالها الإيمائي الفاعل الذي رسمه المؤلف أو المخرج في آلية خلق الطاقة الداخلية لدى الممثل) *1.

إذن النصوص الصوامت هي نصوص ترتكز بالأساس على رسم المنظومة الحركية لتفعيل الدلالات وتفجير المنظومة الإدراكية الجاهزة، وغرس المعنى المبني وِفق تشكيل حركي و انفعالي جمالي

دقيق.. إذن نحن أمام بناء صوري يعتمد في تخليق معناه ودلالاته على تفجير الطاقة الكامنة في توجيه الفعل والحركة الصامتة إلى منطقة القول، ولكنّه القول عبر صراع دال يتمخض عنه المعنى في شكل صورة.. البناء هذا كما يقول الكاتب صباح الأنباري نفسه سوف يعتمد في اشتغاله (على التشكيل الصوري واعتماده كأداة من أدواته الأساسية؛ فالصورة تحتاج إلى فعل، والفعل يحتاج إلى حركة، والحركة تتأسس على رغبة وهدف) *2.

وفي النص قيد القراءة ((السماح على إيقاع الرصاص)) يحضر المعنى قويًا ضاجًا بعنفوان الحركة والفعل، ويُبرز العنوان الكثير مما عمد الكاتب أن يشير إليه، كما إنّ اختيار نمط الشخصيات الرامز دفع بالإمكانيات التحليلية للخطاب الصامت إلى أقصى حد من التفجير الدلالي؛ والمسرحية مهداة إلى حلب عنقاء المدن السورية كما يعبّر الكاتب.. رُسِمت الشخصيات بكثير من العناية لتُعرِّف عن نفسها، سواء من خلال الوصف أو من خلال الحركة والفعل الذي تقوم به فتكشف عن أبعادها النفسية والفكرية، الشخصيات المرسومة عند أول النص وتلك التي ميّزها ضمن الوصف الداخلي للحركة والفعل حدّدت لنا مسار اتجاه إيقاع النص ومسار القصة؛ فالشخصية الأولى: الرجل الأصفر التي ميّزها الكاتب باللون الأصفر (يرتدي الملابس الصفر من قمة رأسه إلى أخمص قدميه).. هذه الشخصية بمثابة المُوجِّه لباقي الشخصيات حيناً، وبمثابة الراوي للأحداث التاريخية حينًا آخر؛ ثم مجموعة من الشيوخ، ومجموعة

من الشباب، والرجل ذو الرأس البيضوي، ومجموعة أتباع الرجل الأشداء، وجلادين اثنين.

يبدأ النص حين يباشِر الرجل الأصفر إعطاء الأوامر برقصة السماح لكلا الفريقين: الشيوخ والشباب، من أجل أن يتواصل الجيلان ويندمجان في ردم الفراغ أو الخلاف فيما بينهما، الأمر الذي يجعله يعطي الأوامر ببدء الرقصة أولاً للشيوخ وحدهم ثم للشباب وحدهم، ومن ثم يعطي الإشارة بالرقص معاً، في إشارة لتواشج العلاقات بين الفريقين/ الجيلين، و اندماج أفكارهما وذوبانها في غمرة رقصة للسماح والمحبة، حيث (يرفع كلتا يديه مثل قائد أوركسترا ويحركهما كإشارة لبدء رقصة السماح ثم يظل في مكانه، تؤدي مجموعة الشيوخ رقصة السماح على الطريقة التقليدية فترة تحددها إشارة الرجل الأصفر اللاحقة، وبإشارة منه أيضاً تبدأ مجموعة الشباب أداء رقصة السماح بطريقة حديثة، بينما يظل الرجل الأصفر في وقفته بلا حراك حتى يكرّر الإشارة بالتوقف والبدء بالرقص من قبل المجموعتين معا، يرقصون ويرقصون ثم يندمجون في رقصهم مع الرجل الأصفر كلٌ في مكانه، المجموعة الأولى على يمينه والمجموعة الثانية على يساره.) *3.

هكذا يقدّم لنا الأنباري طبيعة المشهد في بدايته، بل ثيمة القصة والحكاية في مطلعها وبزوغها من أجل أن يبني لاحقاً تطورات الأحداث، راسمًا بالحركات كل عناصر المشهد وتفاصيله؛ ومن أجل

أن يذهب إلى الخطوة التالية في كشف الآتي يمنح الكاتب الشخصية الرئيسية - الرجل الأصفر- دوره البالغ في فتح مغاليق القصة والتي بإمكانه أن يرويها دونما كلمات (من خلال تفعيل النسق الحركية والإيمائية التي تضمنها مسار القصة) *4. فبعد أن يكدّر صفوهم ورقصتهم وانسجامهم صوت الرصاص القادم من كل الجهات يمنحهم الإشارة بمعاودة الرقص، معاودة الحياة، ومعاودة المحبة، والنهوض، بعد أن يزحفوا في كل الاتجاهات إلى أن يتوقف صوت الرصاص.. وهل تكتفي القوى الخارجية بهدير الرصاص لمنع ووقف رقصة السماح والحياة.. لا، لأنَّ عاصفة هوجاء تضرب الراقصين، تهزهم بعنف وتحاول إسقاطهم؛ ورغم قوتها وعنفها يقفون من جديد، ويعانق بعضهم بعضاً لينسحب الرجل الأصفر إلى دكة تراثية حلبية.. ليقوم مقام الراوي الذي يُذكّر بتاريخ مضى من تسلط وديكتاتورية تسيَّدت بجلاديها على رقاب الناس وأخذت منهم أجمل السنوات، وثمار الحياة الزاهرة.. بعد أن يتوقف الجميع عن الرقص بضربة صنج مدوية، يدخل الرجل ذو الرأس البيضوي وهو (رجل طويل القامة حاد الملامح، برأس بيضوية، يغطي نصفها الخلفي ما تبقى له من شعر، وجبين عريض، وعينين جاحظتين وفم بأنياب طويلة يرافقه عدد من الرجال الأشداء ذوي أنياب مشابهة، ومخالب تشبه مخالب الضباع... يشقون المجموعة شقين... وجوههم واجمة، وجباههم مكفهرة، ونفوسهم توّاقة لإراقة الدماء والتهام اللحوم البشرية) *5، حيث يستعرض الرجل وجوه المجموعتين (بنظرات

ذئبية شزراء يتطاير منها الشرر)، لكنّه يغادر مسرح الحدث ليدخل الجلادان من اليسار ومن اليمين، يحيطان المجموعة بسلسلة حديدية، فيعزلان المجموعة عن جمهور النظارة، ويخرجان فتُطفأ الأضواء عن المشهد الصامت الأوّل والذي يسميه الكاتب المصمت الأول، وهكذا قسم مشاهده الثلاثة بهذه التسمية المميّزة، ويستمر النص متقدماً إلى أكثر الفصول عُمْقاً في الطبيعة البشرية.. العنف والقمع من جهة، وحب الحياة والتسامح من جهة أخرى.. وفي كل مشهد يكون النسر الكبير الذي يغطي بجناحيه المجموعتين وأرضهما.

ويفتتح لنا المصمت الثاني بحزمة ضوئية خافتة على الرجل الأصفر وهو يطوي صفحة جديدة من الكتاب الضخم، بينما يظهر الطائر الكبير يغطي بجناحيه الأفق كله، هكذا إيذانًا بغلق حقبة وتأمين وأمان للمشهد/ الحياة، حيث تعاود المجموعة الرقص وتتخلص من السلاسل الحديدية. وبرقصهم تتحوّل الأجساد إلى أشجار مثمرة مزهرة، أشجار الفستق الحلبي، تتمايل بغبطة غناها بالثمر، ويتحوّل المشهد إلى كرنفال للألوان الزاهية؛ غير أنّ هذا الكرنفال سرعان ما تهدّده القوى الظلامية من جديد.. رجال بملابس سود كالحة، والرجلان الطويلان يدخلان المشهد من جديد، ليثيرا الرعب بدخولهما الذي يشبه إعصارًا مدمرًا، فتتمايل الأشجار/ الأجساد، وتنحني كردة فعل طبيعية، لقوتهما. يُؤمر الرجل الطويل بالانقضاض على الر اقصين فيسقطان صريعين.. الجلادان يثيران

الرعب والفزع، الأجساد/ الأشجار/ الر اقصون يتألمون ويشعرون بالمرارة للجثتين، بعضهم يموتون وقوفا، وشعور بالانكسار ينتاب بعضهم الآخر.. الرجل الطويل يشعر بالسعادة بعد مشهد التعذيب هذا، يخرج ويقوم الجلاد بوضع الأسلاك مرة أخرى، بينما يحمل الر اقصون الجثتين، الضحيتين، ويسيرون بهما سيراً جنائزياً حزيناً نحو الأفق البعيد فتُطفأ الأضواء من جديد.

ويطالعنا في افتتاح المصمت الثالث الرجل الأصفر وهو يقلب صفحة من صفحات الكتاب الضخم، حيث (تفتتح الإضاءة بحزمة دائرية خافتة على الرجل الأصفر وهو يطوي صفحة جديدة من صفحات الكتاب الضخم)، ويظهر من جديد الطائر وهو يلف الأفق بجناحيه الكبيرين، ويُطلق صوتًا مدويًا، منذرًا ومهددًا؛ حيث يُسلّم الرجال بالملابس السود أسلحة خفيفة لنظرائهم، وهو هنا يعلن عن حرب داخلية يثيرها ويعزّزها هؤلاء الرجال بالملابس السود الكالحة، فيبدؤون بإطلاق النار باتجاهات مختلفة، وبعد أن يُسلمّوا الأسلحة للمجموعة، يخرجون ويتركون المسرح للقتلى. وبصورة أكثر من رائعة يرسم الأنباري هذا المشهد (المجموعة تضع الأسلحة على الأرض تنتظر إشارة الرجل الأصفر بالرقص.. يشير الأصفر ببدء رقصة جديدة، على نغم الموشح الذي يبدأ بطيئاً وثقيلاً ويتحوّل إلى الإيقاع السريع المتدفق حيوية ومرحاً.. تقطع رقص المجموعة أصوات طائرات حربية مقبلة بسرعة فائقة، تسقط بعض القذائف هنا وهناك، تشتعل الحرائق، يتقافز أفراد المجموعة في محاولة دائبة

لحماية أنفسهم.. يبتعد صوت الطائرات ولا تكاد المجموعة تسترد أنفاسها حتى ينقض عليها وابل من الرصاص. المجموعة ترد بالمثل مستخدمة أسلحتها الخفيفة، بعض منهم يسقط على الأرض يتلوى من شدة الألم وهو ينزف بشدة، وبعضٌ يصرعه الرصاص.. يستمر إطلاق النار والحرائق فترة قبل أن يسود الصمت والظلام) *6. مشهدٌ بليغٌ وغنيٌّ وأكثر قولاً رغم صمته، كاشفاً عن طبيعة القوى المتصارعة في كل مشهد.. يستفيد الكاتب أيضاً من تقنية العرض على الشاشة لإظهار بعض المشاهد الخاصة بالمعارك والاقتتال، حيث يثير الصوت ضجيجاً هائلًا بصور مؤثرة ومارش جنائزي لأطفال ونساء وشيوخ مضرجين بالدم، وبعد أن يخفت صوت الموسيقى يعود الطائر يشق عنان السماء ناهضًا من بين الحرائق، هادرًا بصوته الذي تردد صداه في أرجاء المكان ليغطي بجناحيه الأفق كله ويملأ الشاشة كلها، وكأنّه جزء من الحدث.

ثم يتحول المارش الجنائزي إلى مارش حماسي وينهض الرّاقصون والمقاتلون على إيقاعه، يتقدمهم الرجل الأصفر، مُلوحّين بأيديهم مع الإيقاع.. يهبطون إلى أرضية الصالة، صالة الجمهور، ويشقون طريقهم إلى خارج المكان، إلى حيث النور والحياة والتسامح، يتبعهم الجمهور وتفرغ الصالة من الحضور، بينما يستمر المارش حتى النهاية.

هذه قصة صامتة لحياة لا تعرف الحدود، وجمع من الناس ينهضون رغم الألم من الرماد، ليقولوا كلمة التسامح لبعضهم.

بمتابعة دقيقة لتفاصيل هذا النص الصامت نجد أنّ التصوير السردي للحالات الانفعالية والعاطفية للشخصيات قد كان واضحاً بشدة في بعض المواضع، مثل:

- نفوسهم تو اقة لإر اقة الدماء والتهام اللحوم البشرية
- يقف اثنان منهم بوضع تحفز و انقضاض على من تُسوّل له نفسه الانقضاض على الرجل الطويل.
- ينظرون إلى الضحيتين بإشفاق وشعور بالمرارة.
- ينجو من الموت، من كان محظوظاً.
- السماح على إيقاع الرصاص (العنوان).

إذ استعان الكاتب المسرحي صباح الأنباري بلحظات سردية من أجل أن يصف الحالات الانفعالية والفعل والحركة، ويُبيّن الميول الداخلية والرغبات، من خلال وصف الحالة التي أدّت دورها بشكل ممتاز، من غير أن يوغِل في منطقة السرد، ودون أن يخرج من فضاء وحدود نصه الصامت.

من الجميل أن تكون فكرة النص، قائمة بالأساس على رقصة.. وهذه الرقصة هي للمسامحة؛ وينتهي النص بما يشبه الثورة والتمرد على الظلم، وهنا يمتد البناء الجمالي المتمثل في الرقص إلى الثوري، ليمزج بصورة مُعبِّرة بين ضياءين: ضياء الجمال الذي ابتدأ به، وضياء اللوحة والثورة والنور في نهايته. *

الهوامش:

1 - المجموعة المسرحية الكاملة، صباح الأنباري. منشورات ضفاف والهيئة العربية للمسرح، طبعة أولى، 2017، صفحة 295.

2 - المجموعة المسرحية الكاملة، صفحة 21.

3 - نفس المصدر، صفحة 209.

4 - نفس المصدر، صفحة 34.

5 - نفس المصدر، صفحة 210.

6 - نفس المصدر، صفحة 212.

أطياف رشيد

شاعرة وناقدة مسرحية عر اقية

مجلة تامرا الفصلية، ع 1، ت: نهاية 2017 ديالى.

إشكالية التمثيل الشفري في المسرحيات الصوامت:

د. فهد منصور الهاجري.

إشكالية التمثيل الشفري في المسرحيات الصوامت:

د. فهد منصور الهاجري

عميد المعهد العالي للفنون المسرحية

(دولة الكويت)

أولاً: الإطار النظري:

مُقدّمة البحث:

حول موضوع الصوامت المسرحية وموضوع التمثيل الشفري لفت انتباهي موضوع الصوامت المسرحية لِجِدَّته من ناحية، ولما بينه وفن البانتومايم من علاقة ائتلاف واختلاف؛ حيث يشتركان في اعتماد المسرحيات الصامتة على فنون التمثيل المشفّر في كل منهما، بما له من تقنيات الأداء الحركي وعلامات التشفير الإشارى والإيمائي، وعلى التجسيد البصري؛ مع ما يختلفان فيه من اشتمال المسرحية الصامتة على حدث درامي تام؛ مع اقتصار البانتومايم على تشخيص حالة أو موقف قصير أو فكرة - غالباً ما تكون ساخرة ونقدية -.

أهمية البحث:

لمّا كانت مسرحيات الصمت لوناً من ألوان الدراما الحاملة لموضوع درامي، يتوسل بالحركة والصورة المرئية للتجسد البصري قراءة على شاشة ذهن قارئها، قبل أن تتجسد بفن التمثيل ومهارات الإخراج الفنية علي خشبات المسارح المختلفة؛ مختلفاً عن عروض البانتومايم التي لا تحمّل بقضية أو موضوع أدبي مكتفية عند حدود الحركة والإشارات والإيماءات، دون إلزامٍ بقضايا أو موضوع أو حدث درامي؛ لذا اختلفت المسرحية الصامتة عن البانتومايم؛ وبذلك اتخذت لوناً خاصاً ومنهجاً مختلفاً في تجسيدها بفن التمثيل الشفري.

أهداف البحث:

دعت الحاجة إلى الخلاص من الضجيج السمعي، واتساع دوائر الثرثرة العالمية، إلى ضرورة إيجاد جنس فني أو أشكال تعبيرية جديدة قادرة على استيعاب الطاقات الإبداعية المحاصَرَة بالتهريج والضجيج والثرثرة العالمية عبر وسائل الإعلام المنتجة لها، وهي التي فرضت ضرورة البحث عن الشكل الذي يتقاطع مع كل أشكال الزعيق العالمي.[1].

من هنا فرضت المسرحيات الصوامت نفسها على الواقع والمبدع في آن واحد، ووضعت أمر تجنيس نفسها أدبياً موضع التفكير والتنفيذ فاقتطعت نظاماً متكاملاً من الإشارات والإيماءات، وحركات الجسد التي تُشكّل - بتداخلها وتضافرها - حواراً مع الموجودات

(الإكسسوار) تتمكن من خلاله من إيصال المعاني المختلفة إلى جمهور النظارة.

"ولم تقتصر هذه المعاني بطبيعة الحال، بعد أن طوّر (البانتومايم) قدراته الأدائية، على بضعة أفعال حركية بهلوانية يقوم بها الممثل بمهارة - بعد طلاء وجهه بالألوان المتباينة - وإنّما تعدت ذلك إلى تضمنها قصة، وحكاية وموضوعة، كلها تؤدي دوراً مهماً؛ مأساتها مع الموضوعة الإنسانية للعرض والنص؛ وهذا هو الذي أهّلها لتكون قابلة للقراءة كخطاب أدبي؛ فضلاً عن كونها جنساً فنياً يعمل على زحزحة الأجناس الأخرى ليحتل له رقعة واسعة ومتميزة"[2].

<u>إشكالية البحث:</u>

كثيراً ما يتضارب أسلوب تمثيل المسرحية الصامتة بين منهج التجسيد السايكولوجي الإندماجي – الذي يتواءم فيه إعمال الممثل للصفات الداخلية والخارجية لشخصية الدور المسرحي - مع منهج التشخيص التعبيري الحركي والجسدي، تبعاً لاعتماد سيناريو تلك النصوص على الوصف السردي ومهارة تشخيصه بالأداء التمثيلي في صورة مرئية، من ناحية، فضلاً على تضاربه مع رؤية مُخرج العرض المسرحي الصامت، من ناحية أخرى؛ مما ينعكس على الأداء التمثيلي في التطبيق العملي لمسرحية صامتة، على منصة العرض المسرحي ".. فقد يذهب الأداء وجهة أسلوب نقيض لأسلوب سيناريو العرض أو لأسلوب أداء مغاير للأسلوب الملائم لرؤية مُخرج العرض وتنظيراته

التي تسبق العرض وتمهّد له، أو ما قد يطرأ من تغييرات على رؤيته في أثناء تدريبات (الطاولة) والقراءة التحليلية للأدوار؛ تلك القراءة التي تتم حول الطاولة، والتي تسبق تدريبات حركة ممثلي أدوار الشخصيات على منصة التمثيل؛ وتُشكِّل قرابة 75 ٪ من شغل الإخراج؛ إذ تتحقّق فيها عملية تمليك كل ممثل لشخصية الدور الذي سيقوم بأدائه، وأسلوب الأداء المجسِّد لرؤية الإخراج بتقنيات التمثيل بالتعبير الصوتي الممهور ببصمة الممثل نفسه، مدفوعاً بمهارته وخبراته الذاتية."[3].

لقد حدث تحول كبير في الدراما المسرحية، حيث تبدّلت المواقع بين لغة الحوار ولغة الصورة؛ بعد أن كانت الصورة تساند الحوار أصبح الحوار مسانداً للصورة - إن لزم الأمر - بعد أن "وصلت الصورة إلى احتلال مركز عظيم الأهمية في المسرح في إطار تجديد هيكلية المسرح، وتغيير دورها ووظيفتها، وتغيير أدواتها وتغيير لغتها متطوعة، وتجديد طريقة تأثيث فضاءاتها؛ فأصبحت الأحداث تُستبدل بالصور، والشخصيات تُستبدل بالأصوات والحركات والإشارات بدل المواقف والحالات."[4].

وفي هذا السياق، طال هذا التغيير جسد النص، وكذلك طريقة الكتابة المشهدية، مما أسفر عن تراجع الحوار، وأصبح الإنسان عنصراً مادياً من بين كافة العناصر الأخرى التي تؤسّس لمشهد في شموليته وكليته، وأصبح ممكناً التعبير عن أشياء كثيرة دون الحاجة

إلى الكلمة. لهذا من الضروري في المسرح التأكيد على البعد البصري أكثر من التأكيد على اللغة المشهدية.[5].

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى: الدراسات والمقالات المصاحِبة لمؤلَف الكاتب والناقد المسرحي العراقي صباح الأنباري؛ بعنوان "المسرحيات الصوامت" الصادر في بيروت، عن منشورات ضفاف، 1438-2017.

يُصدِّر صباح الأنباري[6] الكاتب المسرحي العراقي مُقدّمة مجموعة مؤلفاته عن الصوامت المسرحية - نصوصاً وتنظيرات – يُصدِّرها بإهداء إلى صمته المواجه لضجيج العصر؛ يقول: "إلى صمتي المناهض للتهريج، والضجيج، والثرثرة العالمية.. "[7].

وبذلك يُصنِّف صوامته المسرحية أو يمنحها جنسيتها الأدبية؛ ليُفرِّق بينها وفن البانتومايم؛ فينسبها لوناً من ألوان مسرح المواجهة؛ باعتبارها حاملة لموضوع أدبي، ومع أنّها تدخل في حيّز أدب المواجهة؛ إلا أنّها ليست مواجهة سياسية؛ ولكنها مواجهة ثقافية، ثقافة عصر العولمة وفنون سماواتها المفتوحة.

الدراسة الثانية: دراسة بعنوان (فن مسرحة الصورة)[8]؛ من تأليف: أنطونيو سانشيث، ترجمة: د. خالد سالم، صادرة عن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (14). ويتعرض الكتاب لفنيّة مسرحة الصورة ودورها في تجديد هيكلية المسرح وسياق التغيير الذي

طال جسد النص المسرحي وطريقة الكتابة المشهدية، والتي أدّت إلى التأكيد على البُعد الجسدي أكثر من التأكيد على اللغة الحوارية، حيث اكتسبت الصورة دوراً محورياً في العمل المسرحي حتى أنّها همّشت لغة الحوار السمعية، وتحوّل الفضاء المسرحي إلى تأسيس عن طريق الشكل والكتل والأضواء والظلال والأوزان والأحجام، جنباً إلى جنب مع لغة الحركة البصرية.. لغة الجسد في فن الممثّل.

وأصبح الرسم والفن التشكيلي[9] أساسيين في مشهدية العرض المسرحي، ويؤكّد المؤلف مقولة إنّ "الحركة هي ما يُميّز الصورة الفيلمية بشكل جوهر فلسفته والحركة مرتبطة بالزمن."[10].

ويصل المؤلف في مبحثه هذا إلى أنّ الصورة اكتسبت دوراً متنامياً في مجال الاتصال طوال القرن العشرين، إلى جانب دورها الكبير في المسرح من منطلق أنّه لا يقتصر فحسب على العلامات الشفهية، بل يمتد في التعبير إلى العلامات غير الشفهية، وعلى رأسها الصورة في الغالب؛ إذ يعتمد المؤلف على مقولات من أبحاث وكتب سابقة عن الصورة في مسرح السينما ليؤصّل بها مقولاته. والحركة عنده بشكل عام هي الجذر الثاني لمسرح الصورة، حتى يُعدّ عطاؤه لمسرح الصورة في الفن الفوتوغرافي مستوى يعطي للصورة حيويتها وصيرورتها.

منهج البحث: يعتمد البحث على المنهج التطبيقي.

أدوات البحث: يتخذ البحث من بعض المسرحيات الصوامت أداة لتحقيق الهدف الذي أُجري من أجله، كما يتخذ من بعض السرديات

اللاهثة، لقرب صياغتها الدرامية من المسرحيات الصوامت أداة يطبّق عليها منهجه في تقنيات التمثيل التشفيري؛ حيث تعتمد بنية السردية على أسلوب الترميز والتورية والتشفير؛ وهو ما يستوجب مهارة أداء تمثيلي قادر على تفكيك بنيتها التشفيرية من مستوى الذهنية المركّبة إلى مستوى المعنى؛ وهنا مَكْمَن الصعوبة في عروض هذا النوع من السرديات اللاهثة؛ وهي السرديات القصيرة جداً التي تصنَّف عند د. أبو الحسن سلام ضمن النزعة المستقبلية في أدب المسرح؛ لاعتمادها على تصوير عبثية الموقف أو الحالة في تداخل النسيج الدرامي للبنيات التشفيرية المتجاورة والمتشظية في السردية الصامتة عبر خطوط درامية متجاورة أو متوازية أو متعرجة أو مقطوعة ومتصلة، في آن واحد؛ تخلط الو اقع بالفنتازيا، وتطلب المنطق في بيئة عبثية؛ ومن هنا يتضح مدى توفيق الممثل وتوظيف مهاراته في التنقل عبر الخطوط الدرامية المتعرّجة وفك شفرة السرديات، بتشخيص منتج لمعنى مفارق للمنطق الحياتي المألوف؛ في مثل تلك الخطوط والمو اقف أو الصور؛ خاصة إذا اعتمد العرض على إعداد درامي لعدد من سرديات نصوص المسرح المستقبلي أو اعتمد على قصص قصيرة جداً من النوع الذي يطلق عليه (سرديات لاهثة)، فهذا النوع من النصوص السردية التي تصلح تماماً للعرض الدراماتورجي على منصة التمثيل المسرحي؛ مثل أي عرض مونودرامي؛ دون أن يطرأ عليها تغييركتابي تأليفي ما - اللهم إلاّ إذا رأى المعد الدراماتورجي أو المخرج ضمّ عدد من تلك النصوص المسرحية

المستقبلية شديدة القِصَر أو السرديات القصصية - مثيلتها في القِصَر، ضمها إلى بعضها بعضاً؛ بتقنيات البنية الأفقية المتجاورة في عرض واحد.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأوّل:

. مفهوم الصوامت:

فن درامي "بُنِيَ على سابق له: (البانتومايم Pantomime) ويسعى إلى مخالفته، ووضع اشتراطات وموجِّهات يتأسّس عليها هيكل صرحه الجديد."

. مفهوم التجنيس:

ورد مفهوم الجنس في (لسان العرب) بأنّه "الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة، والجنس أعم من النوع؛ ومنه المجانية والتجنيس"[11].

. الرقص المسرحي (Dance Theater):

"هو شكل من أشكال الدراما الراقصة يعرض في لوحات الأداء التمثيلي بمصاحبة الإيقاع الموسيقي وتتطلب فيه جمالية الرقص وانسجامه وتنوعه باتجاه مواضيع درامية تعبيرية، وفيها يجب أن

يكون الممثل راقصاً متمكناً بالدرجة الأساس، كي يوصل فكرة العمل.

وهذا النوع من الفن قريب من فن الباليه، لكنّه يختلف في الشكل وفي طريقة التقديم؛ كما أنّ لفن البانتومايم وفن الباليه خصائصهما ولغتهما وأسلوبها، وكثيرا ما يظهر التباين في أسلوب كل منهما"[12]. هو فن التعبير الدرامي الجسدي المقتصر على الحركة الجسدية مع مُصاحبَة موسيقية. وهو فن درامي له أسسه ونظرياته التي تمتد من الأمريكية مارتا غراهام (1894-1996) والألمانية (بينا باوش).

• المسرحية الحوارية الصائتة:

" استطاعت المسرحية الحوارية الصائتة - كفن درامي - أن تجنّس نفسها أدبياً عبر العصور، وأن تصبح فرعاً من فروع الأدب العربي والعالمي، نظراً لامتلاكها قدرة لا تُدانيها قدرات الفنون الأخرى في المزاوجة بين الفن والأدب[13].

. فن السيناريو Senario :

هو نص غير قابل للقراءة الأدبية، وليس فيه ما يغري القارئ على ذلك؛ وكذلك نص العرض الصامت (Pantomime)، إن وُجِد فإنّه يركّز على جملة من التوجيهات تُعنى بحركة الممثّل وترسم مخططاً لها في كل لحظة من لحظات الفعل على الخشبة.. "إنّه فن بصري يشتغل على الصورة المرئية، استطاع أن يستقل بذاته وأن يفرض نفسه فنياً

ويحتل موقعاً له بين الأجناس الفنية الأخرى، وأن يقدّم نفسه كماض الأفعال حركية تختزن طاقات تعبيرية و إيحائية لا يستهان بها".[14].

• التشفير الحَرَكي:

الشفرة هي "نسق system الإشارات signs أو الرموزsymbols التي يضعها اتفاق مسبق، بغرض تمثيل المعلومة ونقلها من المرسل إلى المرسل إليه"[15]. والشفرة إذن "تُشكّل مجموعة قواعد تعاقبية تحكم شكل علاقات العلامة" [16].

. التمثيل الصامت:

هو الفعل الإيمائي بالتمثيل بالحركة الجسدية، عن طريق الإيماءات والإشارات التي تتضافر فيها الحركة الر اقصة، وهو يتطلب مهارة عالية في التعبير الجسدي عن حالات وعواطف مختلفة، حيث يوظِّف لغة الجسد بدون استخدام الكلمات؛ إلا استثناءً في منهج: (إيتيان داكرو) وفن التمثيل الصامت (الغبي)، مع استخدام مقطع غنائي واستخدام ما يلزم الحالة أو الفكرة موضع المحاكاة الصامتة، من حيّل تنكرو أقنعة، وغير ذلك.

• الشغل المسرحي:

ويتضمّن حركات مسرحية صامتة "وهي الحركات التي تضفي الحيوية، وغالباً ما يعمد المخرج إلى إضافة مثل هذه الحركات على المشاهد الحوارية الطويلة والخالية من الحركات والفعل". [17].

ويتنوّع توصيف الشغل المسرحي عند هننغ نيلمز حيث يقسّمه إلى قسمين: (الشغل المتضمّن في النص) و(الشغل الإضافي)، كالحركة المنتجة لفكرة، حركة لملء الفراغ، حركة فكاهية، حركة تدعيم كاللمسة، حركة ذاتية.. تدخين الشخصية لسيجارة) [18].

. البانتومايم Pantomime:

"هو أساس فن التمثيل الصامت، وقد كان في اليونان بمثابة حدث هزلي أو سكاتش ساخر ينتقد أوضاع المجتمع عبر استعراض عيوب الآخرين، وذكر مثالبهم من أجل إثارة الجمهور، تسليةً وإمتاعاً، وهو مشتق من الكلمة اليونانية Mimus، فالميم نوع من الكوميديا السردية التي نجد فيها الممثل يعرض مجموعة من الأحداث والانفعالات والمشاعر الوجدانية عن طريق الحركات بدون الاستناد إلى الكلام اللفظي"؛ والميم بتعبير آخر "هو نوع من المسرح الكوميدي والتعبيرية، حيث يهيمن فيه الجانب الحركي والإشاري والإيمائي، أي أنّ الميم يركز أساساً على الهيئة الجسدية والحركات، بعيداً عن كل تعبير لفظي، والميم كذلك تعبير عن الفكرة بواسطة الحركة. ويُعدّ ممثل الميم ممثلاً متخصصاً في تقليد الآخرين تقليداً كوميدياً ساخراً عبر محاكاة إشاراتهم وحركاتهم وطباعهم"[19].

لغة الجسد:

"لغة عالمية لأنّها تتجاوز في الفهم والإدراك نطاق المحلية والإقليمية والجغرافية، إلى مديات أوسع لتشمل معظم أرجاء المعمورة، وهي

تختلف عن اللغة اللفظية التي قد لا تتجاوز المحلية أو القومية لعلاقات الجسد.. أبلغ في التعبير عن الظواهر التي تخص الإنسان، أمّا الكلمة فيمكن لها أن توضّح المشاعر بشكل أكبر، ولكن الجيّد يُدرَك بصفته ظاهرة بصرية، لذا يمكن معرفة لغته بوصفها وسيطاً للاتصال، من خلال استخدام رموز إيحائية".[20].

• مَسْرَحة الصورة:

الصورة البصرية مُعطَى جمالي، فلسفي النزعة، يساعد على خلق معالم روحية تنفذ إلى حقيقة الروح، تبحث في أجوائها مساحات وفضاءات عديدة من التأمل الملتصق بذاتية الكون. ومبادئ هذا المعطى هي الإيحاء والترميز والتشكيل... وغيرها، وصولاً إلى الترميز الفكري والأيديولوجي باستخدام مفردات صورية لا تعتمد على ترابط حدثي قبلي، بل تتقاطع حلقاتها لتنتج أسلوباً بنائياً مؤسساً على فكرة الهدم والبناء المتكررة، وصولاً إلى ما تُحدِثه هذه الصورة في العروض المسرحية في تغيير مفاهيم المتلقي حول مواطن الجمال التي تثيرها التكوينات الفنية المؤداة على خشبة المسرح، مما يؤدي إلى الذائبة الجمالية لأدب المتلقي."[21].

الفصل الثالث

إجراءات البحث

المبحث الأوّل: لغة التشفير في العرض المسرحي :

إذا كان هذا النهج في التعبير الصوتي المتضافر مع التعبير الحركي في المسرح الدرامي هو الأصل في معالجة نصوص مسرح الحوار؛ فإنّ النهج الأدائي في مسرح السرد التمثيلي؛ وهو المسرح الذي يُعرف عند رجل المسرح الفرنسي، رائد مسرح القسوة: أنتونان آرتو (1896-1984) بمسرح الشفرة؛ حيث يهمّش لغة الحوار ويعتمد الصورة، اعتماداً على لغات جسد الممثل بالحركة والإيماءة والإشارة (سيميائية إنتاج المعني الدرامي والصورة الجمالية في العرض)، وهذا ما يرى آرتو أنّه المقدرة على التنبؤ بنوع القضايا التي يكون على المسرح معالجتها؛ حيث "تنبأ أرتو بعدد من القضايا التي تهم المسرح والمسرحيين منها: العودة بالمسرح إلى أصله، والاهتمام بالإخراج، ومحاولة التأثير في الجمهور، لا عن طريق حوار ذهني بل بالحركة والصوت والإضاءة وكل ما تقدّمه التقنيات الحديثة من إمكانات.

ومن أهم مقولاته التي تعتمد عليها نظرية القسوة التي يرفض فيها المسرح الكلاسيكي؛ قوله: "من المؤكد - إزاء درجة الاستهلاك التي وصل إليها إحساسُنا – أنّنا في حاجة إلى مسرح يوقظنا ويوقظ أعصابنا وقلبنا؛ أولاً وقبل كل شي"[22].

ويضيف ما يؤكد ابتعاد مسرحه عن أسلوب التمثيل الإندماجي بقوله: "أفقدتها أضرار المسرح النفسي الذي يرجع إلى راسين؛ عادة؛ ذلك التأثير المباشر العنيف الذي يجب أن يكون للمسرح"[23].

"تُعدُّ الصورة أساس الفنون البصرية في لغة التشكيل والتعبير الذي تتضافر فيها عناصر الحركة والسكون والتكوين والفراغ والإيقاع المتناغم، لتخليق طاقة بصرية تخيّلية لدى المتلقي لها، مما أدّى إلى عدد من التحولات الفنية في عالمنا المعاصر، كان لها تأثير كبير في خلق مفاهيم جديدة على كافة الأنشطة المعرفية والثقافية والاجتماعية؛ حتى أصبح العالم والحياة بمفرداتها منظومة صور مركبة ومتشابكة. فالصورة تُشكّل أبنية معارفنا ومداركنا ونسق المعرفة الإنسانية بماضيها وحاضرها وتطلعاتها المستقبلية.. كونها بديلاً عن لغة الكلام في مناحي الحياة المختلفة في التعليم وفي التثقيف وفي الاتصال.. وفي الآداب والفنون، وما تتطلبه من فعاليات متجددة مواكبة لها في الفنون الأدائية، خاصة في فنون التمثيل عند التعامل مع لغة التشفير والترميز والإيحاء التي تعد عماد بنية الصورة المسرحية في عروض - المسرح الصامت – خاصة [24] .

المبحث الثاني: <u>تقنيات التمثيل الشفري</u>

وللخوض في بحث القضية الإشكالية تلك؛ لابد من الوقوف منهجياً عند عدد من المحاور؛ منها: المحور الأوّل: تقنيات التشفير في النص المسرحي الحداثي .

المحور الثاني: تقنيات ترجمة الفكر برموز حركية وإشارات ذات مغزى رمزي.

المحور الثالث: علاقة التمثيل التشفيري برؤية الإخراج وفنونه .

المحور الرابع: لغة التشفير بين الممثل والإكسسوار.

. المحور الأوّل: حول تقنيات التشفير في النص المسرحي الحداثي:

يقول د. أبو الحسن سلام: "إذا قلنا إنّ للنص المسرحي الصوتي حياتين؛ الأولى حاملة لمعنى ظاهر حاضر الإرسال والاستقبال الآني؛ والأخرى حاملة لمعنى مسكوت عنه، حاضر الإرسال؛ في استقبال يتوجب على الجمهور المتلقي له فك شفرته من الصورة الذهنية إلى الصورة المعنوية؛ فلنا أن نقول أيضاً إنّ للنص الصوري الحركي حياتين، إحداهما حاملة لمعنى ظاهر حاضر الإرسال والاستقبال الآني والأخرى حاملة لمعنى مسكوت عنه يتوجب على الجمهور المتلقي له فك شفرته من الصورة الذهنية إلى الصورة المعنوية التي لا سبيل للوصول إليها دون فك شفرتها الذهنية، ذلك أنّ التعبير الصوري محمول على بنية المسكوت عنه في الأساس؛ تبعاً للإلغاز والغموض وفاعلية التكثيف وتقنية التقديم والتأخير في مركّب البنية التعبيرية للصورة الكلامية أو الحركية". (27)

. المحور الثاني:

حول تقنيات ترجمة الفكر إلى حركة برموز حركية وإشارات ذات مغزى رمزي، نلاحظ أنّ كلاً من مسرح القسوة والبانتومايم وبعض عروض المسرح الصامت تعتمد على التشفير البديل للكلام والمترجم له في حالة مزامنة، أو بترجمة الفكرة بالحركة والإشارة والرمز والإيماء والإيحاء. وفيما كتب صباح الأنباري نماذج متعددة لمسرحيات

صامتة، منها ما يُزاوِج بين لغة الإيماء والإشارة ولغة الحركة الجسدية التي تستدعي بعض الحوار في بنيتها الدرامية، وكذلك الأمر نفسه في لون من الكتابة المسرحية العربية التي يُطلِق عليها د. أبو الحسن سلام (مسرح اللاشكل)، ويمثل لها من مسرحيات الكاتب المسرحي التونسي عز الدين المدني بمسرحيته (تعازي شيعية)، ومسرحيته (الغفران)[27]. فضلاً على ذلك، هناك بعض سرديات د. سعيد الورقي اللاهثة، وبعض سرديات الأقصوصة القصيرة اللاهثة لأمل مجدي، منها (في رعاية البراءة، صك اعتذار للبراءة).[28]

المحور الثالث: حول علاقة الممثل والمخرج في عروض المسرحيات الصوامت:

في عملية إخراج عرض مسرحي، سواء اعتماداً على نص حواري درامي أو تأسيساً على سيناريو حركي يعتمد على لغة الجسد والمجسدات والمجردات السينوغرافية، والرؤية البصرية.. يعتمد المخرج المترجِم للنص أو السيناريو على الوصف المنظري لمكوّنات المشهد أو الصورة أو الحدث بشكل أساسي. والأمر يختلف في حالة الإخراج الحداثي المفسّر، حيث يضيف المخرج من إبداع تخيّلاته ما يثري خطاب النص ويعدّد دلالاته؛ غير أنّ ذلك مختلف في الإخراج المؤول المفكك لخطاب النص المسرحي ولسياقاته (الدرامية والفنية والجمالية)، كشفاً عن وجه التناقض والمسكوت عنه والدلالة المُرجاة.[29]

ولأنّ العرض الصامت، وعروض السرديات والمسرحيات القِصار في تقنيات كتابة المسرحيات وفق النزعة المستقبلية تنحو نحو استنطاق الصمت - غالباً - وتقوم على بنية سردية ملتبسة بالحوار؛ لذلك يتشارك الكاتب مع مخرج نصه مشاركة قبلية - عن بعد - من خلال بنية كتابته الوصفية السردية لحركة الشخصيات ولطبيعة المكان ومكوّناته، وعلاقات الشخصيات بتلك المكوّنات البيئية في حيّز المكان والزمان، وبالطبع تضفي تخيّلات المخرج في التعامل مع النص وتصميمه المنظري في توظيف العناصر السينوغرافية ومهارات التمثيل.. تضفي الكثير على العرض المسرحي.. دلالات وجماليات.

• المحور الرابع: <u>لغة التشفير بين الممثّل والإكسسوار:</u>

بين الممثّل والإكسسوار المسرحي لغة غالباً ما تكون لغة تشفير؛ وغالباً ما تظهر بكثرة في مشاهد السرد التمثيلي، خاصة في الصوامت المسرحية. يقول منير العبيدي عن "نصوص الأنباري للصوامت": وظّف الأنباري في "الصوامت" مجموعة كبيرة من الرموز البصرية: (الملابس، اللونين الأسود والأبيض، رقعة الشطرنج، بقع الإنارة الملونة، حركات الجسد، تعابير الوجه... إلخ)، والقليل من الرموز الصوتية (ضربة صنج، انفجار، صوت إطلاقات... إلخ)، للتعويض عن الحوار، وذلك بمخاطبة عين المشاهد، فيما إذا كان العرض على خشبة المسرح. يكون المشاهد بذلك مساهماً نشيطاً في الحوار القائم بينه والخشبة، حيث تقدم له المسرحية مفاتيح التأويل. أما القارى

فالأنباري يقدّم له مجموعة صورية ديناميكية لدفعه إلى رسم صورة، وبذا فإنّ صوامت الأنباري تتجوهر في خلق خصائص ذات اتجاهين: جعل المشاهد/ القارئ يؤسس نصاً من صورة أو صورة من نص [30] .

المبحث الثالث: التمثيل التشفيري في السرديات العربية:

عبر استهداف عدد من مسرحيينا العرب البحث عن صيغ مسرحانية جديدة، ظهر ما يُعرف بفن السرديات المسرحية؛ وهو الأمر الذي جذب انتباه أحد المسرحيين العر اقيين في المهجر، هو الكاتب والناقد المسرحي صباح الأنبارى.[31]

فعنده "تتجلى روعة المبدع في قدرته على الاستشعار عن بعد والتقاط شفرات التواصل مع جوهر تفاعلات حراك عصره. وها نحن أولاء أمام رجل مسرح عراقي عربي يستشعر عن بعد حاجة عالمنا إلى لغة الصمت المتكلم، دون صوت؛ بعد أن حاصرنا الضجيج وأحاط بحيو اتنا عبر السماوات والأرضين؛ فأصاب الكون بالأرق نهاراً؛ حتى ما عدنا نتبيّن ليلنا من نهارنا؛ إذ قلبت منجزات تكنولوجيا العصر المكان فأفقدته خصوصيته؛ وتداخلت الأزمنة حتى فقد الزمان هويته، فتعددت الأزمنة في الزمن وتداخلت الأمكنة في المكان حتى فقد الليل لباسه وأضاع النهار معاشه. ولذلك أصبح من الضرورة بمكان أن يتبدّل تعبيرنا عن تفاعلات حياتنا بتعابير مغايرة متعددة الهوية في شرنقة هويتها الأساس؛ فتتجلى بلغة نافرة من الضجيج؛ تحتّم التعدد وتقر بقبول الآخر الإنساني، الآخر المتقارب مع الحاضر

والقادم بإطلالة من شرفة إشراقات الماضي؛ فكانت التعابير الصوامت؛ بيان حال لسان فصيح بغيرلفظ منوط بالفعل الدرامي؛ أسلوباً يضيف إلى شعرية الأنواع الدرامية، شعرية نوعية جديدة، لها جمالياتها الدرامية المحمولة على منصة التأمل والفرحة والفكر.. منصة الصوامت الدرامية الأنبارية."[32]

وتبعاً لما تقدم؛ فقد حفلت الكتابة المسرحية السردية المعاصرة بلون من السرديات الصوامت التي تعتمد بنيتها الفنية المكثفة على لغة التشفير، واستبدال الحدث بتصوير درامية الحالة؛ ولذلك تعتمد صياغتها على تقنيات الصياغة العبثية؛ بما يتخالط فيها من أساليب، منها الواقعي ومنها الرمزي ومنها التعبيري ومنها الطبيعي ومنها الرومانتيكي.. صياغة فنية نسجية تتداخل في لحمتها خيوط من أساليب تلك المدارس الفنية المتباينة؛ لتظهر في شكل هو أقرب إلى استهداف دلالة منطقية في بنية عبثية؛ حيث تتقافزالصور، وتتداعى معانيها وتتناقض الكلمات مع الأفعال.. هي إذاً سردية حكي تمثيلي يفك شفرات الصوامت الدرامية بتحويلها من حالتها الذهنية إلى حالة معنوية.

المبحث الرابع:

أولاً: <u>السرد التمثيلي لشفرات المسرحية الصامتة</u>

الأنموذج الأول: مونودراما صامتة [33].

تمثل هذه المسرحية شخصية واحدة فقط كما هو الحال في أي مسرحية مونودرامية، ولكن من دون كلام كما هو الحال في مسرحيات الصوامت.

المصمت الأول :

(تُفتح الأضواء فنرى أنموذج كرة أرضية بحجم كبير يتوسط آخر المكان، مرتكزاً على قرن ثور، وعلى جزئه المواجه لجمهور النظارة نرى خارطة البلد الذي يقدّم فيه العرض المسرحي موضحاً حدوده بلون قاتم بارز، ونرى على الخلفية (السيكولوراما) أعداداً لا تُحصى من نجوم وكواكب وغازات وأبخرة، تتحرك بطريقة غامضة، مشكّلة صوراً هلامية مختلفة، تتجمع في نقطة واحدة، ثُمّ تنفجر انفجاراً هائلاً يهز المكان هزاً عنيفاً متزامناً مع سقوط كائن بشري عارٍ، إلا من قطعة قماش تلف منتصفه مثل خلاصة طفل رضيع على أنموذج الكرة الأرضية.. ينزلق عليه فيسقط متدحرجاً على الخشب... تتوقف حركة الغازات والأبخرة والضباب، وتشرق على المكان شمس بيضاء.

تقطع فضاء المكان طيورٌ بأشكالٍ غريبة وأحجام مختلفة وألوان زاهية، وأصوات شجية وغير شجية، وتتفتح الزهور البيض في الأرجاء كلها... تنمو بشكل واضح ومبهر في منتصف المكان أمام الكرة الأرضية شجرة تعارف الناس على تسميتها شجرة آدم، بخمسة فروع أجارد ولكن على الرغم من هذا مثمرة.. يرفع الرجل رأسه إلى الأعلى ملتفتاً يميناً ويساراً، مستعرضاً المكان... ينهض... يدور بين ألواح الزهور...

يتفاقم شعوره بالفرح... يرقص بفرح غامر، منبهراً بسحرها ووهجها الأخاذ... يدور حول شجرة آدم تحية غامرة... يلمس جذعها... يقطف منها ثمرة يأكلها باشتهاء ولذة كبيرتين.. ولا يكاد ينتهي منها حتى تداهمه أصوات غريبة ومخيفة، فيتحرّك في دخولهن الخوف والترقب والتوجس والشعور بالوحشة والوحدة... ينظر إلى السماء باستهداف.. تنهار دموعه.. يبكي ثم يصرخ بقوة فيتردد صدى صرخته بطريقة مريعة... يستكين... يلقي بجسده على الأرض مفترساً بعض الزهور، وفي داخله يغلي مرجل من الاكتساب الشديد... يعفو مع زوال آخر خيط من خيوط الضوء... يستغرق في النوم تدريجياً... وتدريجياً يسطع الضوء على أرجاء المكان فيبدأ بالاستيقاظ من حلمه مهموماً ومستوحشاً... يستشعر وجود شيء ما خلفه فيلتفت إلى الوراء... يقفز فزعاً منبهراً ومتفاجئاً بوجود وهمي لامرأة ممددة إلى جانبه.. يتراجع قليلاً ثم يخفي نفسه وراء جذع الشجرة... يتابع حركاتها بعينيه و انفعالات ملامحه حتى يكاد جمهور النظارة يحس بوجودها الافتراضي: نهوضها، اقترابها منه، بغنج و أنوثة، ووضعها باطن كفها على ظاهر كفه الممسك بالشجرة.

(يُفضَّل استخدام خيال الظل إلكترونياً، لتجسيد وجود المرأة افتراضياً كشبح شفاف).

يشعر بالاطمئنان... ينجذب إليها... يلتصق بها من حيث لا يدري.. يتردّد في جعل شفتيه قريباً من شفتيها وعلى نحو سريع ومفاجئ يقبّلها

قُبلة محمومة فتتناثر عليها الظهور والموسيقى، حتى تغطى عُريها الورود والأوراق الملونة التي بدأت تتساقط بكثافة عجيبة... يتحركان تحت غطاء الورود بينما تتسارع دقات قلبها... يزيلان الورود عنهما وينهضان... أعني ينهض وحيداً ومتخيلاً أنّه لا يزال ممسكاً بها، ير اقصها على أنغام الطيور ثم يتوقف عن الرقص، آخذاً بيدها وسائراً معها بين ألواح الزهور بألوانها السحرية الباهرة... يتوقف تحت شجرة آدم... يعانقها ومع عناقها المحموم يتحوّل الفرع العلوي لشجرة آدم العالي إلى فرع يغطي عريه بالأوراق الخضراء، ثم يخلدان للنوم مع زوال الشمس وحلول المغيب الجميل.

- تقنيات التمثيل التشفيري للمونودراما الصامتة:

يعتمد التمثيل التشفيري في أداء (المصمت الأول) من سردية الأنباري (مونودراما صامتة)[34] على التشخيص التمثيلي بالحركة التعبيرية الجسدية، اعتماداً على رموز التشفير النطقي (المعرفي) وبتشفير الإنابة؛ بديلاً عن الكلام، وذلك بمعاضدة مكونات اللوحة ولغة التشكيل المشهدية (شجرة آدم والزهور والورود) متفاعلةً مع مهارة التعبير بلغة الجسد، بالحركة الجسدية وحركة الأطراف وتعبيرات الوجه والإشارات والإيماءات، ليصوِّر تشخيصاً بتقنيات الصفات الخارجية والداخلية لموضوع هبوط آدم في قصة الخلق، ومفاجأة تعارفه بحواء وتقاربها منه مستوري العورات بالزهور والورود وأوراق الشجرة وارتباطهما معاً، وممارسة علاقة مشتركة

بينه وحواء.. بين ذكر و أنثى، ينعمان.. محتميّين بشجرة آدم.. يبيتان، ينام كلاهما بجانب رفقته ويصيران ليستقبلا ضياء الشمس.

السردية صورة لدراما حركية محمولة على التشفير المعرفي لقصة الخلق التوراتية، مستلهمة من تراث البشرية الديني المعلوم في كل الثقافات، والمعرفة الدينية السماوية في الديانات السماوية؛ ولأنّ الصورة السردية تستعيض في هذه المصمتة المسرحية الصامتة، وتعتمد التشفير الرمزي للتعبير عن قصة الخلق في منشئها، وترتكز على فن التشكيل بالرسوم، وبتجسيد الكرة الأرضية في المشهد الافتتاحي، وتوظّف الانبهار والضباب تغليفاً لحالة سقوط آدم على الأرض من عالم الغيب، فضلاً على التوظيف التشفيري لفن خيال الظل، لذا تتضافر الشفرة الجمالية مع الشفرة المعرفية لخلق حالة الإبهام التي تجسد جمالية المشهد من ناحية، وتستر بالإيحاء عُري المخلوقين الأولين؛ بإنابة صورتهما بفن التخييل الظلي عن صورة ممثلي شخصيتي حواء وآدم بالتجديد الحي المباشر. إذاً فقد أدى التشكيل دوراً فاعلاً وشريكاً في أداء التمثيل التشفيري مع لغة الجسد، بما يحقق مصداقية الصورة المسرحية للحدث الدرامي.

ولأنّ تمثيل دور شخصية آدم يُعبّر عن مشاعره الذاتية (الخوف، العاطفة الذكورية نحو الأنثى)، لذلك يعتمد بالضرورة منهج التمثيل السايكولوجي لستانيسلافسكي في المشهدية الحاضرة، بينما يقترب

الأداء التمثيلي عبر الوسيط السينمائي بفن خيال الظل من التمثيل التشخيصي، لكونه يُعرض في الخلفية عبروسيط فني سينمائي.

. الأنموذج الثاني: * مسرحية آلانيون[35]

عنونة مشتقة من اسم الطفل السوري المهاجر الذي مات غرقاً ولم يبلغ المهجر المنشود، صورته غريقاً على شاطئ البحر أيقظت الضمير العالمي من سباته العميق.

الصامتون: الملك - حاشية الملك - قائد الجند - الكاهن - مجموعة الكهان - المرأة الحبلي ووليدها - مجموعة من النساء الحوامل - الأم صاحبة الرضيع و ابنتها.

المصمت الأول:

يرتفع صوت المارش الملكي خلال الظلام. تُفتح الأضواء على قاعة عرش فخمة ومهيبة، نرى الملك فيها متوجهاً صوب مرسى العرش... يبرك رجالات الحاشية احتراماً وتقديساً لجلالته... يجلس الملك فينهضون.. يشير لهم بالجلوس فيجلسون... يصفق ثلاثاً فيدخل كبير الكهان مع إيقاع طقسي من وسط قاعة العرش (من بين الجمهور)، حاملا صولجانه، وهو برفقة اثنين من أتباعه الكهان (يتقدم صوب الملك)... وينحني له تبجيلاً، لكن الملك يشير له بالوقوف دون انحناء... يقف الكاهن منتظراً أمر الملك... يشير لوزيره فيتقدم الوزير منه... ينحني... يقرّب أذنه من فم الملك... يتوجه الكاهن يخبره شيئاً... يقوم

الكاهن ببضع حركات استعراضية استعلائية مهيبة ثم يقف أمام الملك منكس الرأس، يستأذنه فيأذن له... انسحب دون أن يستدير حتى بلغ منتصف المكان... يعود للوقوف في مكانه الأوّل بين الكاهنين... يضع يده على منكبيهما.

وهذا النص هو إدانة مباشرة للحكام العرب الذين انشغلوا بذواتهم وبمعاركهم ومكاسبهم والبقاء المزمن على كراسي الحكم، فهدمت الأوطان وهجر الناس بيوتهم بعد هدمها على رؤوسهم، وتفشت البطالة، وشرّدت الأهل وقتلت الأطفال والنساء بفعل الحروب والمعارك الداخلية والمؤامرات الخارجية، مما أدى إلى هجرة العائلات، هجرة غير شرعية عبر مراكب وقوارب حشروا فيها بما لا تتسع ولا تتحمل، فكان ما كان من غرق المهاجرين شباباً ورجالاً ونساءً وأطفالاً. إنّها رسالة إدانة للحكام، مزج فيها الأنباري بين السرد التشفيري والرمز بين الصورة والحوار القليل، وهو ما يتطلب تمثيلاً يجمع بين التشفير والتجسيد.

الأنموذج الثالث: من فراغ الدهشة (سردية لاهثة)[36]

السرد التمثيلي لشفرات السرديات اللاهثة:

في فن السرديات ما بعد الحداثي، كتب د. سعيد الورقي في مجمل ما أبدع في فن السرديات القصصية شديدة التكثيف والاختزال سردية عنوانها الرئيس (سردية لاهثة)، وعنوانها الفرعي (من فراغ الدهشة).. بطلها ساحر؛ يستهلها بالجملة المعروفة التي يستهّل بها كل

ساحر شعبي بداية لعبته أمام الجمهور الذي يتحلق حول ملعبه في أي ميدان عام (جلا... جلا): ".. جلا... جلا... وتخلفت أفواه الدهشة.. أخرج من كم قفطانه أرانب وحمامات وأعلاماً.. ازدرد المتملقون استسلامهم... حاول البعض أن يدقق النظر... كان يريد أن يكتشف الحيّل... داروا حول الحلقة... لم يهتدوا لشيء ولم يصلبوا فقد كانوا متأكدين أنّها حيّل... انتظروا حتى جمعوا أشياءه.. قال أحد الحاذقين.. أنا أعرف السر ولابد في كم القفطان... اقترب منه مسرعاً... جذب كم القفطان.. انخلع في يده وكان فارغا.. التفت خلفه فوجده لا يزال قائما في موضعه".

التمثيل التشفيري للسردية برؤية دراماتورجية:

في هذه السردية إسقاط علي الو اقع الراهن من منظور التأويل.. فو اقعنا يتحلق الخلق فيه حول حاوٍ شعبي يرفع أعلام الرفاهة ويُخرج من كمه أوهام العطاء؛ متوالدة أرانبه، متطايرة حمائم وداعة لعبته تبشر بالنعمة والسلام الإيهامي الموعود!

ولكي يتحقق التأويل في رؤية إخراج دراماتورجي سينوغرافي مهم، تزامن صور لراهنية معاصرة لحاضر العرض المسرحي من تسجيلات خطب الزعماء السياسيين والرؤساء في مناسبات مختلفة (موسم انتخابات - مو اقف توجيه رأي عام - احتفالات دينية - لقاءات متلفزة، إلى آخر ذلك من مناسبات سياسية)، مع صور تلهف الجماهير التي يواجهها؛ وتوظيف تقنية القطع والمزج في فن التصوير

والإخراج، بين ما هو مسرحي وما تبثه الصور التلفزيونية في خلفية المشهد للمقابلة بين دور الإيهام في عمل الساحر ودوره في عمل السياسي.

الخاتمة والنتائج:

مع تسارع مستجدات المعرفة الإنسانية وتبدلها تباعاً لمستجدات التحديث المعلوماتي والمكوّن الثقافي والمعرفي في اتجاه وجود لغة عالمية لا تنحصر في حيازة قومية من القوميات، حدث تحول كبير في الدراما المسرحية وتفنّن في إنتاجها وعرضها، حيث تبدّلت المو اقع بين لغة الحوار ولغة الصورة؛ بعد أن كانت الصورة تساند الحوار وسيلة للاتصال وللتعبير أصبح الحوار مساناً للصورة - إن لزِم الأمر - بعد أن وصلت الصورة إلى احتلال مركز عظيم الأهمية في المسرح في إطار تجديد هيكلية المسرح، وتغيير دورها ووظيفتها، وتغيير أدواتها وتغيير لغتها وجماليتها، وتجديد طريقة تأثيث فضاءاتها؛ فأصبحت الأحداث تُستبدَل بالصور، والشخصيات تُستبدَل بالأصوات والحركات والإشارات، بدل المو اقف والحالات.

وفي هذا السياق طال هذا التغيير جسد النص، وكذلك طريقة الكتابة المشهدية، ما أسفر عن تراجع الحوار، وأصبح الإنسان عنصراً مادياً من بين كافة العناصر الأخرى التي تؤسّس المشهد في شموليته وكليته، وأصبح ممكناً التعبير عن أشياء كثيرة دون الحاجة إلى الكلمة. ولهذا كان من الضروري في المسرح التأكيد على البعد

البصري أكثر من التأكيد على اللغة المشهدية؛ وهنا ظهرت أمام فنون التمثيل ومناهجها التأسيسية المعلومة إشكالية جديدة، حيث فرضت ضرورات ظهور لون جديد من الكتابة المسرحية الوصفية السردية تحت مسمى (المسرحيات الصوامت) التي فرضت تحدياً جديداً أمام فن التمثيل، عماد منهجه توظيف لغة الجسد متضافرة مع لغة الرسم والتشكيل وفن التمثال، مما خلق حيرة الممثل؛ إذ أنّه كثيراً ما يتضارب أسلوب تمثيل المسرحية الصامتة بين منهج التجسيد السايكولوجي الاندماجي- الذي يتواءم فيه اعتماد الممثل للصفات الداخلية والخارجية لشخصية الدور المسرحي مع منهج التشخيص التعبيري الحركي والجسدي - تبعاً لاعتماد سيناريو تلك النصوص على الوصف السردي ومهارة تشخيصه بالأداء التمثيلي في صورة مرئية - من ناحية - فضلاً على تضاربه مع رؤية مخرج العرض المسرحي الصامت - من ناحية أخرى - مما ينعكس على الأداء التمثيلي في التطبيق العملي لمسرحية صامتة، على منصة العرض المسرحي، فقد يذهب الأداء وِجْهَة أسلوب نقيضة لأسلوب سيناريو العرض أو لأسلوب أداء مغاير للأسلوب الملائم لرؤية مخرج العرض وتنظيراته التي تسبق العرض وتمهد له أو ما قد يطرأ من تغييرات على رؤيته في أثناء تدريبات (الطاولة) والقراءة التحليلية للأدوار؛ تلك القراءة التي تتم حول الطاولة والتي تسبق تدريبات حركة ممثلي أدوار الشخصيات على منصة التمثيل؛ وتشكل قرابة 75٪ من شغل الإخراج؛ إذ تتحقق فيها عملية تمليك كل ممثل لشخصية الدور الذي

سيقوم بأدائه وأسلوب الأداء المجسّد لرؤية الإخراج بتقنيات التمثيل بالتعبير الصوتي المهور ببصمة الممثل نفسه، مدفوعاً بمهارته وخبراته الذاتية. وقد عالج هذا البحث تلك الإشكالية، إذ توصل إلى عدد من النتائج نجمل بعضها فيما يأتي..

أهم النتائج:

1-فرضت مسرحيات الصوامت والسرديات اللاهثة القائمة على لغة التشفير الحركي على فن التمثيل التكيّف معها عند عرضها بالأداء التمثيلي.

2-يعتمد منهج التمثيل في المسرحية الصامتة على لغة الجسد، متضافرةً مع لغة التشكيل المرئي.

3-يُعدّ منهج التمثيل الأسلوبي الذي يختلط فيه منهج التمثيل التجسيدي بالمعايشة، مع منهج التمثيل التشخيصي القائم على الحركة الجسدية بلغة التشفير، أنسب الأساليب التمثيل مسرحيات الصوامت..

4-اعتماد الممثل على رموز التشفير المنطقي (المعرفي) وتشفير الإنابة الحركية؛ بديلاً عن الكلام، وذلك بمعاضدة مكوّنات اللوحة ولغة التشكيل المشهدية أبرز مناهج التمثيل الحداثي.

5 في تضافر أسلوب التمثيل التشفيري مع التوظيف التشفيري لفن خيال الظل تتضافر الشفرة الجمالية مع الشفرة المعرفية، لخلق حالة الإبهام التي تجّسد جمالية المشهد.

6-التمثيل التشفيري لا يحاكي الفعل لكنه يحاكي الفكرة؛ ومحاكاة الفكرة تحتاج بطبيعة الحال إلى ممثّل مفكر، صاحب موقف من الحياة.

7-ممثل محاكاة الفكرة المشفرة من بين أحد الفئات الأربع التي حدّدها عالم النفس (يونغ) في أربع فئات هي: (فئة المفكرين - فئة الوجدانيين - فئة الحساسين - فئة الملهمين)، فهو مفكر ملهم.

8-يتماس فن الممثل التشفيري مع منهج الفرنسي أنتونان آرتو الذي يفرض الارتجال التمثيلي في أثناء التدريب على إخراج عرض مسرحي تحت إشراف المخرج.

9- يشارك الممثل التشفيري مع مخرج عرض المسرحية الصامتة في تفعيل ملكة الخيال التشفيري في أثناء بناء مكوّنات أسلوب التمثيل (قراءة الطاولة التحليلية).

10-تتشارك السينوغرافية مع التمثيل التشفيري الجسدي في إنتاج الصورة المسرحية التشفيرية.

الهوامش:

1- صباح الأنباري، (المسرحيات الصوامت)، الصادرة في بيروت عن منشورات ضفاف، 1438 هـ - 2017 م، ص 12.

2- (المسرحيات الصوامت)، المصدر نفسه، ص 13.

3- أبو الحسن سلام، الممثل ومباهج الفرجة المسرحية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2017.

4- صباح الأنباري، مرجع سبق ذكره.

5- حوار في المسرح الأمريكي مع بينغ بونغ، تر: د. أحمد سخسوخ. نشرة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ع (5)، سبتمبر 1989، ص 23.

6- صباح الأنباري، (المسرحيات الصوامت)، الصادرة في بيروت عن منشورات ضفاف، 1438 هـ - 2017 م.

7- صباح الأنباري، المرجع نفسه.

8- د. أنطونيو سانشيث، فن مسرحة الصورة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (16)، وزارة الثقافة 2009.

9- خزعل الماجدي، مرجعيات مسرح الصورة، الجزء الثاني، مجلة المسرح. القاهرة، يونيو 1994، ص 69.

10-Pillar Aguilar, Manual delspectadorimteligente, Editorial Fun da-Mentos, 2 edition, 2000.P.137

11- ابن منظور، لسان العرب. المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

12- د. إياد السلامي، خصائص الأداء التمثيلي في أنواع العروض المسرحية الصامتة. مجلة الأكاديمي، (ع: 79)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد 2019 ص 230.

13- صباح الأنباري، المسرحيات الصوامت - المجموعة المسرحية الكاملة، مج: الأول، منشورات ضفاف، بيروت، دعم، الهيئة العربية للمسرح، 2017، ص 11.

14- الأنباري، المرجع نفسه، ص 11.

15- رئيف كرم، كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، حاشية ترجمته للكتاب، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1985.

16- أحمد إبراهيم، أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، ط1، منشورات الاختلاف، بيروت، مطابع الدار العربية للعلوم، 2008.

17- كونسل، كولين، علامات الأداء المسرحي، ترجمة: حسين الرباط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1998، ص 47.

18- هننغ نيلمز، الإخراج المسرحي، ترجمة: أمين سلامة، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1991، ص 185- 192.

19- pant-essays/jameel-
7amdawi.htm/http://www.sabahalanbari.com

20-ناظم كاظم، تأويل أداء الممثل في العرض المسرحي العراقي. أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2005، ص 40.

21- المرجع نفسه.

22- أنتونين آراتود، قاموس المسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

23- أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

24- د. أبو الحسن سلام، نفسه.

25- د. أبو الحسن ملام؛ تجليات مسرح الصورة بين الخيال والتخييل؛ مُقدّمة كتاب، د. عبد الكريم عبود تصورات في الثقافة المسرحية الصورية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2017.

26- د. أبو الحسن سلام، تجليات مسرح الصورة بين الخيال والتخييل، مُقدّمة كتاب. د. عبد الكريم عبود تصورات في الثقافة المسرحية الصورية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2017.

27- عز الدين المدني، تعازي شيعية، الغفران، مسرحيتان في إصدار واحد ط2، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1992.

28-أمل مجدي، في رعاية البراءة، مع الاعتذار للبراءة، الأقصوصة الثلاثية، Aml MagY / Facebook

29- راجع: د. أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء للطباعة والنشر، 2003.

30-Hotmail. spend-written-about me/alanbari/www.sabahalanbari.com

31- صباح الأنباري، المجموعة المسرحية الكاملة - المسرحيات الصوامت، مج: 1، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، 2017.

32-صباح الأنباري، المصدر السابق، الغلاف الخارجي الخلفي.

33- صباح الأنباري، نُشِرت في صحيفة العالم، عدد: 1344، ت: 2015 /09/21.

34- صباح الأنباري، مسرحية مونودراما صامتة، نشرت في صحيفة العالم، ع: 1344، ت: 2015 /09/21.

35- صباح الأنباري، مسرحية آلانيون، نشرت في صحيفة العالم، ع: 1417/ 1419 في 2016/12/18.

36-Said Elwaraky, Facebook.com- Facebook.com.

(*) نشير إلى أن المقال بني على ترتيب غير متسلسل بالنسبة للإحالات في المتن، حاولنا ترتيبه، فاختلفت الموازين لاسيما ما ارتبط

بالتهميش، لذا أبقيناه على حاله كما ورد في صيغته التي تحصلنا عليها، حتى لا نقع في أي زيف أو تحريف .

د. فهد منصور الهاجري

مجلة فنون البصرة، العدد16، بتاريخ 2018/09/30.

وسائط المعاني في قراءة المعاني

بين صائت مطر وصوامت

الأنباري:

أ. د. أبو الحسن سلام.

بين صائت مطر وصوامت الأنباري

أ. د. أبو الحسن سلام

وراءَ كلّ مشروعٍ جديدٍ مبتكرٍ مفكرٌ، صاحبُ موقف من العالم، ومن الكون، ووراء كل جديدٍ مبتكر موقف تو افق وموقف تفارق؛ وما بين الموقفين تتوهجُ الوسائط؛ مقاربةً لمعنى الجهد المبتكر بقراءة منتجة بعين ثالثة محللة للسياقين: السياق المعرفي للمنتج الإبداعي المبتكر، والسياق المعرفي للقراءة المنتجةِ للعين الثانية - مبنى ومعنى- باعتبار السياق مرآة لذات صاحبه، و انعكاسا لموقف معرفيٍ معروض بصورته على الآخر، متلامساً في محتواه؛ فمُحدِثاً تأثيره في الآخر - إيجاباً أو سلباً – انطلاقاً من تحديد ذلك الآخر لشعريةِ النوع الأدبي أو الفني، وهنا مكمنُ إشكاليةِ تقدير جهد الآخر.

على أنّ ذلك يعني حتمية وجود متوسطات قرائية بين السياقين المعرفيين كليهما: (سياق المنتَجِ الإبداعي المبتكر وسياق عين التلقي؛ وصولاً لمحصلةِ قسمة مجموع معرفتيهما).

ولما كانت قراءة العين الثالثة - هذه - بصدد خطاب (الأستاذ هاشم مطر) المعرفي القارئ نقداً لخطاب إبداعات فن هجين متوالد من رحم فن البانتومايم – وفق مرجعية الأنباري نفسه - لذلك كانت تساؤلاته البحثية ضرورة؛ مُنطلقها.. تحديده لشعريةِ نوع ذلك الإبداع الجديد (المسرحيات الصوامت).

ولأنّ كلّ قراءةٍ منتجةٍ؛ تحضُّ على توالد قراءات مُنتِجة - في عالم المعرفة الحداثية التي يتوالد فيها معنى خطاب النص الواحد - محمولاً على (انعكاس مجمل معرفة قارئه.. ممهورة ببصمة ممارساته وخبراته)، مُتعدّداً ما بين قرائه؛ فمن المنطقي أن تكون قراءةُ عينٍ ثالثةٍ لخطابِ العينِ الثانيةِ الناقدةِ قراءةً منتجةً محمولةً أيضاً على نظرية القراءات المتوسطة – وهي القراءةُ المرهصةُ بروح الحداثية في جهد الناقد العربي القديم حازم القرطاجني - ق. السادس الهجري - من حيث هي قراءةُ نقد إطاري قارئ على قراءة الناقد الأستاذ هاشم مطرلصوامت المسرح الأنبارية.

يُعوّل الناقد العراقي الحصيف (هاشم مطر) على النسيج الرابط لمنظومة الشكل والمضمون في صوامت الأنباري، ملتفتاً منذ البداية لكشوفاتِ ما انتهت إليه شهادات مَن شَهدَ للصوامت من بين المتخصصين إبداعاً ونقداً عبر قراءات تقترب وتبتعد؛ قطعاً ووصلاً، وتناصاً ومشاكلةً وتجاوراً وعزلاً؛ ارتكازاً على وصف الأنباري لجهد توليداته التنظيرية في مرجعيته لشعرية صوامته المبتكرة، باعتبارها عنده "الوريث الشرعي والابن البارللبانتومايم".

من هذه العتبة يُمهّد الأستاذ مطر؛ أولاً: بأنّ المضامين هي منطق الأنباري؛ باعتبارها الدافع إلى استدعاء الصوامت شكلاً لها. ومعنى هذا أنّ طقس الكتابة الإبداعية عند الأنباري ينطلق من الفكرة؛ ثم يُهيّئ لها الشخصيات الحاملة لها إيجاباً وسلباً في حالة مواجهة درامية

مشمولة بالعلائق والبواعث فعلاً، في لغة غير كلامية تتمظهر بالحركة والإشارة والإيماءة، مضيئةً بألوان الترميز وصبغة المسكوت عنه في سياق مليء بالفجوات؛ إلا فيما قلّ أو ندر من لحظات شعورية تمر بها الشخصية تُحتّم عليه الإفصاح نطقاً بالكلمات.

على ضوء ذلك الفهم، يستشف مسيِّر الكتابة الدرامية للصوامت ضمن حيازة مسرح الفكرة على هدي تركيز الكاتب على الفكرة منتصراً لها؛ وبالتبعية تتكشف للناقد الخصيصة الأسلوبية لفن الكتابة عند (صباح الأنباري)؛ حيث تستدعي الفكرة العناصر الدرامية للفعل (بظلال بواعثه) حركة وتحريكاً وتأشيراً وترميزاً و إيماءً لتشخيصِ ظلال إنسانية، شخوصِ الفكرة نفسياً واجتماعياً ومعرفياً، بإطارها الجمالي محمولاً على جدلية عرض ومعارضة وتفنيد فيما يناظر الحجاج الدرامي المتبادل، ينتهي بانتصار الدعوة للفكرة التي ينتصر لها الكاتب.

كانت تلك إطلالة القراءة الإطارية للصوامت الأنبارية، استشفافاً للخصيصة الأسلوبية للكتابة الأنبارية، فماذا عن قراءة الأستاذ "هاشم مطر"، وهو الناقد الباحث.. وهو ككل ناقد باحث تستوقفه إشكالية ما في النص المعروض.

والإشكالية التي تقف أمام عملية تلقي أداء هذا اللون من الصوامت المسرحية الأنبارية تتمثّل في حيرة النقد أمام الوصول إلى معنى اللحظة؛ استخلاصاً من شفرات تعقيد التعبير الحركي بترميزاته

المركبة - إشكالية تفسير معنى اللحظة في بقية الأداء وفي عملية التلقي المتعدّدة لحظة العرض - فضلاً عن حيرة المتلقي قراءةً لنصِّ المصمتة الدرامية وفق رسم المؤلف لها- تصدّرت تلك الإشكاليةُ المركّبة مبحثَ الناقدِ **فدعتني** همته البحثية إلى التصدي لها، بحثاً عن إجابات علمية و افية ومقنعة؛ وفي الأعمال **المبتكرة** المكثفة تتوالد الإشكاليات.

ينتقل مطر إلى إشكالية ثانية حول تجنيس هذا الفن الوليد المبتكر؛ متسائلاً – ضمنياً - عن (جغر افيةِ حدود نوعية للصوامت؛ تأثراً بأجناس فنية مجاوِرة)، كما يتساءل عن المدى الذي تسديه معرفياً وتاريخياً سياقاتُ تلك الصوامت للحراك الاجتماعي في تفاعلاته المختلفة؛ ليصل في ختام تساؤلاته البحثية إلى إعلان اختلافه مع تنظيرات الأنباري لمبتكر اته المسرحية الصامتة؛ متو افقاً مع ما طرحه – افتراضاً – في عنوان كتابه هذا، من حيث هو تعرّض معرفي نقدي لمغامرة إبداعية.

كانت تلك نظرة الأستاذ مطر المُسائِلة أمام عتبة التنظير؛ لكن عند بداية شخوص العين النقدية إلى ما بعدها جاءت مساءَلة التجربة طرحاً مطري الهوية والدهشة: "تُرى كيف بحث وسعى الأنباري إلى مهمته؟ وكيف جمع وحداتها التي تبدو متناقضة بين إخراج وموسيقى وتصوير و أكروباتيك؟"

هي مساءلةٌ سيميائيةُ النهجِ - بالضرورة - عن كيفية بناء العلامات لنص الصوامت؛ وهو ما يُحرِّضنا على طرح السؤال التالي: هل اشتغل الناقد على سيميائية الصوامت في تحليلاته؟ هذا متروكٌ لاكتشاف القارئ الحصيف.

ولكي يجيب مطر عن مساءلته تلك - باعتباره ناقداً باحثاً – يلجأ إلى تأصيل آرائه بالشواهد؛ فيستعين بمقولة للأنباري: "كنتُ أبحث على الدوام عن جنس يصهر كلَّ هذه الأجناس في بوتقة واحدة ثم يصاهر بينها وبين اهتماماتي الأخرى في الإخراج المسرحي، وفي الموسيقى، والتصوير، والأكروباتيك." ص21. ويدعم قوله تأميناً لمصداقيته، مستشهداً بخبرات الأنباري نفسه (مؤهلاته التي امتلكها على مدى عقود من عمره، حتى انتهى به الأمر إلى مُنجَز عملي مقرون بالنظرية، مما منح جهده مصداقية، بل وضع واقعيتها المقرونة بالتنفيذ من جِهَتَي النص والخشبة، وهذا ما يُنهي الجدل بأنّ الصوامت نتاج غير مرن، أو لا يمكن أن يعطي ضخه تلك القوة التي نجدها في باقي الفنون).

ولأنّ روح الباحث هي التي تقود الناقد عند الأستاذ هاشم مطر، فإنّ المساءلات لا تنتهي، إذ تسلّم كل مساءلة للمنتج الإبداعي نفسها لمساءلة جديدة؛ تزكيها روح الشك المنهجي في حياة الناقد الجاد؛ جنباً إلى جنب مع الباحث الجاد؛ لذا نراه يستدعي مقولة الناقد علي مزاحم عباس عن أهمية البصر على السمع: "يعقِل الإنسان بصرياً

أكثر مما يعقِل سمعياً"، ليقارب – ربما - بين جهد صوامت الأنباري المسرحية وما فعله (مارسيل مارسو – Marcel Marceau) فنان المايم الفرنسي الأشهر – صاحب كتاب The Mime BooK الذي أنزل «الكلمة المنطوقة عن عرشها ليأخذ الصمت تلك القوة الآسرة مكانها...» - بتعبير الناقد (علي مزاحم عباس)، ليضعنا أمام إشكالية جديدة؛ حيث "تصبح المهمة أعقد مما نتصّور"؛ وهنا يولّد مطر من النتيجة التي انتهى إليها تساؤلاً جديداً، إذ "..كيف يكون للصمت كل تلك الطاقة التجميعية لإنتاج المضمون...؟" وعندما يتراءى له الارتياح إلى جواب عن تساؤله الذي كان؛ يتولد عنده تساؤل جديد عن توحد الأجناس في بوتقة المصمتة، فيسأل: "هل المونودراما التعاقبية واحدة منها أو آخرها؟" ويجيب: "نعم.. واحدة منها ووريثة لها، ولكن ليست آخرها قطعا، ذلك لدخولها حيّز السؤال والاستيلاد المعرفي الذي ينسلخ بطريقة وأخرى من بُنى مؤهلة للولادة أصلا، لكنّه مشمول بقوانين ستختلف كثيراً، ويكون تنفسه الطبيعي غير مناخ الفنون الأخرى حصراً"؛ وينتصر مطر للأنباري، قائلاً: "وبهذا نسجل انتصار الأنباري علينا في هذا الحيّز، ونستمر.."

وعندما ينتهي مطر، أو يكاد، من رحلة مساءلاته لجنس الصوامت الأنبارية ويطمئن إلى صحة نسبتها للفن في تنوع شعرية أجناسه جنساً توفيقياً بين الأجناس الفنية؛ تبدأ قراءته المنتجة..

أولاً: للخاصية الأسلوبية العامة في رسم الأنباري لسياقات صوامته، ليخلص إلى القول: "استخدم الكاتب جملته الفعلية، في رسم الحركة، من أجل إصدار الصوت الصامت بصفته الشعورية الخلابة؛ والخلابة هنا صفة للّوحة التي رسمها وأظهر ملامحَها المخرج، وعمّق الإحساس بها الممثل، فإنّ لم تكن خلابة فلا نحسن استخدام المفردة بأي حال من الأحوال، وإن لم تنتقل حركيتها إلى القارئ أو المشاهد فإنّنا سنَسِم الجملة وحركتها بالفشل."

وحول تجربة الأنباري الإبداعية يتجلى الناقد الأريب هاشم مطر في تحليلاته لنماذج مختارة من الصوامت المسرحية، متوشحاً بالمنهجية لاستجلاء أجوبة تتوجُ مصداقيةَ الفرضيةِ التي طرحها في مستهل مبحثه النقدي حول التجنيس الفني للصوامت وحدود التأثر والتأثير، وصولاً إلى ما أضافته للمعرفة التاريخية والاجتماعية والفنية خطاباً وسياقات؛ مطابقاً بين طرح الأنباري المطري وتطبيقاته، حيث يقول: «ابتكرت لها لغة تميّزت بتوصيف الأفعال واستبعاد الأقوال...» معللاً اختياراته: "حيث تقوم اللغة بتشغيل إمكانياتها البينية، تقوم الحركة بذات الفعل.. ولكنّنا نريد الأكثر من الحركة هنا، لماذا؟ ذلك أنّ الفعل الدرامي المبني على الكلام يستخدم الحركة أيضاً، إذن على الصامت أن يقوم بفعل حركي أكبر بكثير مما هو مُنجَز في ذهنية الكاتب حتى، بحيث يكون النصُ ولّاداً لتعاقبيات أخرى كمن ينظر إلى مرآة وخلفه مرآة أخرى؛ وهو بذلك يستولد من الفراغ والصمت معاً قيمة

حركية kinesthetic دائبة، بحيث يتم استيلاد المَشاهد المفترضة على نحو غير محدود في ذهنية المتلقي كممارس تاريخي/ يومي للتجربة."

- آفة الشك في منهج الباحث:

بعد كلِّ ما بَذَل مطر من جهد تنظيري محمول على فروض ومساءلات منهجية؛ يطالبنا الناقد الكبير بأن نضرب صفحاً – معه- عن ذلك الجهد النظري ليتفرغ للإجابة البنيوية التحليلية – سيميائياً - عن مساءلة الصوامت في عقر متونها – على مسمع من القارئ الذكي؛ مُلقياً بسؤاله الكبير في خضم البنيات الصوامت.

هل أنزلت الصوامت الأنبارية «الكلمة المنطوقة عن عرشها ليأخذ الصمت تلك القوة الآسرة مكانها؟!"

هنا أترك القارئ الحصيف المتشوق إلى معرفة الإجابة عن ذلك في متعة مطالعته خلال تحليلات الناقد الحصيف الأستاذ هاشم مطر؛ مغمضاً عين النقد الثالثة على محتوى هذا الكتاب الشيق، لأترك لعقلي حيّز رأي يقارب فيه بين إبداع (رائد فن البانتومايم.. مارسيل مارسو) و إبداع صوامت الأنباري المبتكرة:

مقاربة:

إذا كان مارسو يرسم الصورة بأدائه الحركي والإشاري التشفيري، ويطالب المشاهد بإنتاج المعنى؛ فالأنباري يرسم الصور بالحروف

والكلمات، ويُحمّل المتلقي مسؤولية إنتاج المعنى، فكلاهما إذن يطالب الغير بإنتاج معنى لخطابه المسرحي الصامت.

أ. د. أبو الحسن سلام

كاتب وناقد مسرحي مصري/ جامعة الإسكندرية

مُقدّمة كتاب هاشم مطر (المغامرة والإبداع في صوامت الأنباري، أواخر 2018).

تفسير هاشم مطر لصوامت صباح الأنباري:

د. صالح الرزوق.

تفسير هاشم مطر لصوامت صباح الأنباري

د. صالح الرزوق.

في مقدمته لكتاب (المغامرة والإبداع في صوامت الأنباري) لهاشم مطر* يقارن أبو الحسن سلام بين مارسو والأنباري، ويؤكّد أنّ الأوّل ترك للمشاهد مهمة ترجمة الإشارات إلى معنى، بينما ترك الثاني للقارئ مهمة تفسير الكلمات. ص11. ومن هذه النقطة المفصلية يدخل مطر إلى عالم الأنباري، ويشير منذ الافتتاحية إلى أنّه عالم يحمل أعباء خصلتين من خصال الحداثة.

الأولى: أنّه مشروع متحوّل، ورث المعنى الأساسي للدراما بعد إجراء عدة تحوّلات.

والثانية: أنّه نشاط معرفي يقوم على قطيعة مع ماضي المسرح المعروف أنّه أبو الفنون. ص13.

ويعترف مطر أنّ المسرح الصامت هو فن مستقل بذاته، وعلاقته بالدراما لا تزيد عن علاقته بالقصة أو الرواية، فهو أساساً يعطي الأولوية للحبكة والكلمة المكتوبة. ص15.

ولذلك لا يمكن أن تنظر له مثلما تنظر للبانتومايم الذي يهتم بالحركة والإشارة وليس بالنص. ص18.

فهو يختلف عن بقية أنواع الدراما بِبنيته المفتوحة على طرفين، هما:

المخرج (التنفيذ)، والمشاهد (المتلقي).

وغنيٌ عن البيان أنّ التنفيذ يأتي في مستوى الكتابة، فهو قراءة وتفسير للكلمة. ص54؛ وحصيلة العرض تتوقف على حُسن فهم المخرج لتعليمات الكاتب. ص26.

إنّ المسرحيات الصامتة برأي مطر هي رسالة ضمنية من الكاتب لطاقم العرض، ويُدخِل ضمناً أدوات الإخراج، ومنها التكنولوجيا الحديثة والأزياء، فهي ذات قيمة بصرية، وتوجّه أسلوب إدراك المشاهد لما يراه بعينه من حركات و أفعال، ولما يسمعه من موسيقى تصويرية. ويتوقف هاشم مطر مطولاً عند معنى الحركة في مسرح الأنباري، فهي التي تُحوّل البانتومايم إلى صوامت؛ وبتعبيرآخر هي التي تنقل الدراما من الحداثة إلى ما بعد الحداثة.. إنّها تُجرّد الحركة من السكون. ص26؛ وتفرض عليها موقفاً تجاه الذات والآخر؛ وهذا التحول المعرفي لا يقل عن مستوى قطيعة معرفية لأنّه يعيد ترتيب الأدوار والعلاقات، فالكاتب يتحوّل إلى متكلم والمخرج يصبح هو الكاتب، بينما العرض يحل بمكان النص. بتعبير آخر تتحوّل مهمة المخرج من تجسيد الحوار إلى تجسيد الحبكة؛ وهو ما يُسمّيه هاشم مطر باسم "البحث عن الوجه الغائب" أو النسق. ص26. إنّ الدراما في ضوء هذا التفسير تكون قائمة على علاقات تبادل بين جميع الأطراف، وتقود لتركيب مفهوم يحمل إضافة للمعنى، وربما هي إضافة بعيدة كل البعد عن المعنى المقصود. ص26؛ وهذا معروف

منذ ثورة بارت على الحداثة الكلاسيكية، فإذا كانت الحداثة قابلة للقراءة فقد أصبحت قابلة للكتابة، بمعنى أنّ الذهن الحديث أصبح يعتدي على الفراغات الرمادية، ويُحوّلها من مساحة مترددة وصامتة، إلى مساحة حافلة بالحكمة والمعنى.

وبعد هذا التمهيد النظري يقف هاشم مطر مع نصوص الأنباري، كلٌ على حدة، ويتوصل في النتيجة لمجموعة من الركائز أو الحدود الدرامية والتي يُكثِر الأنباري من الاعتماد عليها، وهي:

- الترميز؛ كما في مسرحية (طقوس صامتة)، فالأنباري يلجأ للإيحاء وليس التصريح، ويستعمل الأنماط البشرية ليدل على وظيفة أو حالة، وغالباً تستعمل رموزه الاستفهام والدفاع لتوضيح المعنى؛ فالسبايا تدل بشكل غير مباشر على الانتظار أو السؤال عن المصير، بينما صورة الجسر لها دور دفاعي لأنّه يحمل إمكانيةً للتخطي والعبور. ص28.
- التناقض؛ وهو الذي يُعبِّر عن الصراع، مبدأ أو خلاصة وجوهر الدراما؛ وكما ورد في تحليل مسرحية (حدث منذ الأزل)، إنّه يعمل على تأزيم المواقف، وتطوير المضمون النفسي للشخصيات. والتضاد في مسرح الأنباري لا يكون بين المبادئ فقط كالشر ضد الخير، والاحتلال ضد التحرر، بل إنّه يُمكِن أن يحمل دلالة فلسفية أو موقفاً ملحمياً من الوجود كالتماهي مقابل الرفض. ص29، بمعنى التناهي والحتمية.

ويبدو لي أنّ الأساس في تعاكس الأطراف هو مِثل الأساس الذي أقام عليه بوبر تفرقته بين الأضداد، مِثل أنا- أنت، و أنا - هي بتعبير جون ماكوري، فالاختلاف هنا قائم بين شيء ينبع من الذات البشرية وشيء لا ينبع من هذه الذات بأسرها. ص170. وأعتقد أنّ مجمل دراما الأنباري تذهب بهذا الاتجاه، فهي نتيجة ذهن شمولي، يفضل التعميم على التخصيص. وغالباً ما يختار لشخصياته أسماء صفة، كالشمّام والشوّاف والسمّاع. ص59. أو اسم جنس وربما اسم نوع، كالطفل والمرأة والرجل، وهكذا دواليك. وإذا لجأ للتخصيص يستعمل إسقاطات حضارية، منها أسماء آلهة و أنصاف آلهة من أساطير وادي الر افدين مثل أنكيدو وجلجامش... ص59.

- الخيال الو اقعي؛ وأعتقد أنّ ما يرمي له هاشم مطر هو مشابه لفكرة الخيال العلمي؛ بمعنى أنّ اللامعقول في مسرح الأنباري له مرتبة النبوءة. وفكرة الاستباق، أو التبكير فكرة شغلت الفلسفة والأدب. وما تستغرب منه اليوم سيكون عادياً ومألوفاً في الغد؛ وكما يقول مطر: هذا يكفل تشكيل توازن بين الإيحاء والفعل الو اقعي في المستقبل، بحيث يُستبدل التأويل بالمعنى المباشر للإملاء والتشجيع. ص49؛ وفي هذا المضمار يمكن قراءة كل جهود التنوير في القرن الثاني عشر الميلادي، ومنها سيناريو ابن سينا، أو مصير ثورات

الفلاحين (العاميات)، والتي كتب عنها فائق المحمد دراسة شفافة ومؤثرة بعنوان (ثائر وُلِد قبل الأوان).

إنّ إسقاط الو اقع على الخيال لا يختلف بمعناه عن إسقاط الشعر على النثر، فالقصيدة النثرية تطرح أسئلة شعرية على الذهن النثري، بنفس الطريقة التي تعاملت بها المخيّلة والعاطفة الغنية مع ظروف المجتمع المقهورفي السيروالأساطيرحسب تعبيروين جين أويان.

وبهذا المعنى يرى تودوروف أنّ الخيال قد يكون غريباً، لكنه ممكن؛ وهو ما يخدم فكرة الإرادة الحاسمة بتعبير هاشم مطر، أو فكرة القوي والأقوى. ص30.

- المزاوجة؛ ويُقصد بها الإلحاق، أو نظام تابع ومتبوع، كما في مسرحية (ابتهالات الصمت الخرس)، حيث يرسم صورة رائعة لتحالف السلطة والكهانة. ص34. ويتبع الأنباري في هذا النوع من الدراما نفس تراكيب النعت، حيث إنّ الصفة تتبع الموصوف بكل الاعتبارات والأحوال. إنّه أسلوب إحالة كما ورد على لسان مطر، وتتحكم به أنساق تنافس وتباين وصراع في إطار من التفاهمات. ص35. وقد كان هاشم مطر نبيهاً بما فيه الكفاية لينتبه لتأثير المزاوجة على البنية، فبسبب التفاهمات توجد فراغات يحتلها الصمت المطبق، وهذه هي كل فلسفة الأنباري في الدراما.. أن يقدّم للقارئ ثم المشاهد عرضاً يزيد من حيرته ويُحرِّض عقله على الاستنتاج

والتفكير، بعكس الدراما العادية المتسلسلة ذات الاتجاه الواحد. ص35.

- المبالغة؛ ولا يُقصد بها التهويل، و إنّما وضع الشيء في مساره الحقيقي. ص46، باعتبار أنّ حياتنا في المنطقة العربية مبنية على مواجهة ظروف مبالغ في وحشيتها وبدائيتها؛ ولذلك اقترب الأنباري - برأي مطر - من مبدأ التراجيديات الكبرى ودموعها الساخنة التي تعيد تركيب موقف الإنسان الصغير والمهمش من مسائل كونية ووجودية، كالموت والعدم والبقاء والسلام وغيرها. ص45. وفي الحبكة كان الأنباري يفسح المجال للثيمة، بمعنى أنّه أولى للموضوع أهمية فوق طبيعية، وجرد الحدود بمفاهيم، حتى إنّ الموت لديه لم يكن طبيعياً. ص44. ويميل لظروف وملابسات خر افية تجعل منه ظرفاً وليس حادثة عابرة ومتكررة؛ وبهذه الطريقة فكّك وحدات الدراما وأعاد تركيبها مجدداً، من منطق عبثي لكن مسؤول أو له انتماء لمعنى وربما قضية؛ وهذا هو الفرق بينه وبين قراءة بيكيت لأصول الدراما عند الإغريق. ص44.
- السببية؛ وربما هذا هو أهم مبدأ في مسرح الأنباري، فهو برأي هاشم مطر يبني اللاحق على السابق. ص45، بمعنى أنّ السلبية هي التي تتحكم بمنطق الأفعال والإشارات، وهي التي تتطور على أساسها حبكة المشاهد، حتى إسدال الستار؛ ولذلك إنّ ما يهم الأنباري هو ما قبل النهاية، أو ظروف

وملابسات الفاجع، ولهذا السبب اختار لكتابه القادم عنوان (قبل أن يُرفع الستار).

إنّ اهتمام الأنباري ينصب على التهيؤ أو المبرّرات والدواعي، وليس على النتيجة؛ ويمكن النظر إليه كحامل لفلسفة التاريخ داخل تراكيب ما بعد الحداثة. ولا يسعني إغفال ما لاحظه مطر في مسرحية (شواهد الصمت المروّضة) التي تبدأ بمدخل تاريخي؛ ويجب أن لا ننسى بهذه المناسبة اهتمامه الأصيل بالتاريخ القديم والمعاصر، فقد كتب عنه مجموعة مسرحيات حملت عنوان (مونودرامات تاريخية).

وأعتقد أنّ الأنباري كان يوظّف الفانتازيا لتفسير الواقع، بنفس الروح الملحمية التي تكلمت عنها الدكتورة فريال غزولي في دراستها الرائدة عن الأدب والواقع وعلاقته بالتاريخ.

- وربما كان هذا الموقف هو الذي يفصل الأنباري عن أسلوب التغريب الذي اتبعه بريخت، فهو يعمل - برأي مطر - على دمج القارئ والمشاهد مع النص. ص46، ولا يترك مسافة من الوعي بين هذه الأطراف المُنتِجة لأثر الأدب في الحياة.

- وأخيراً تلقائية النص؛ ويرى هاشم مطر أنّ هذا الأسلوب مُتكرِّر في كل المسرحيات، فالنص لا يُفلسِف ذاتَه بِذاتِه، ولكن يرسم لنا مشاهد مفهومة وبإحالات للواقع الملموس والمنظور. ص58؛ وأضيف من عندي أنّه يتعمد تحويل السلوك اليومي إلى جو أو فضاء يستعمر الفجوة البشرية،

ويرفعها لمستوى طقس، فالطقوس هي مبتدأ وخبر كل مشروع الأنباري؛ ولكنها طقوس بدائية من فصيلة الأركيتايب، وتجد لكل غريزة معنى أو وظيفة، وإذا كان فرويد يفيد في تحليل جدلية الحياة والموت في صوامت الأنباري، فإنّ تحليل شتراوس للطقوس وعلاقات الإنسان مع نفسه يساعدنا في شرح وفهم سلوك الأفراد بعد السقوط في الفجوة أو الانشغال بالذات الإنسانية كنمط؛ ويكفي لتقريب هذه الفكرة التذكير بأسطوريات بارت. إنّ تراكم ما هو تلقائي يتحوّل مع الزمن لطقس يتحكّم في سلوك المجتمع ويوجِّه ردود أفعالنا؛ وربما هذه هي الرسالة المرجوة من مشروع الأنباري: أسطرة الحياة العفوية البسيطة، والانتقال بها من مردود مادي إلى رؤية حلمية.

وتبقى الإشارة لنقطة أغفلها هاشم مطر في دراسته المسهبة والمفصلة، وهي ماذا يُميِّز الأنباري عن غيره من المسرحيين الذين خصّصوا أعمالهم لإدانة العنف والطغيان.

لا شك أنّ تغييب الحوار أو شطبه ليس هو المحدّد، ولكن التكوين الفانتازي الذي وضع المنطق بمواجهة اللاشعور، وهي لعبة الأنباري في مسرحه.. حتى المسرحيات الناطقة لا تخلو عنده من هذه الميزة.

وبمقارنة مشروع الأنباري مع (ما بعد الإلهيات) لعلي عبد النبي الزيدي، سنجد أنّ الأوّل يوفّر لمسرحياته بُنية في الفراغ الذهني، فهي

تتحرك في مستويين.. بينما الثاني يطوّر الحبكة بشكل موقف أو مشهد، بمعنى أنّه يضع القارئ والمشاهد في مستوى واحد مع النص؛ وبلغة أوضح، إنّ الأنباري يُسخِّر اللاشعور في بناء المعرفة، كأنّه يبحث عن إنسانية خارج الوجود الحقيقي بتعبير هاشم مطر. ص80؛ في حين أنّ الدراما المعاصرة، وبالأخص التراجيديا الوطنية المسيَّسة، تتعامل مع و اقع الفكرة أو مع أسلوب إدراكنا الواعي لها.

.....

*المغامرة والإبداع في صوامت الأنباري، هاشم مطر. قوس قزح للطباعة والنشر، 2018. كوبنهاغن، ص 84.

**الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام. عالم المعرفة، 1982، ص 170.

د. صالح الرزوق

ناقد وقاص سوري

جريدة العالم، ع: 2114، ت: 8/ 1/ 2019.

الصمت في الخطاب المسرحي.. تجلياته، ووظيفته، ودلالته

(قراءة في مسرحية حجر من سجيل لصباح الأنباري):

الباحثة: لطيفة خمّان.

الصمت في الخطاب المسرحي.. تجلياته، ووظيفته، ودلالته

(قراءة في مسرحية حجر من سجيل لصباح الأنباري)

لطيفة خمّان، جامعة قاصدي مرباح –ورقلة-

«آه! لو أستطيع الكلام مثلما أستطيع التفكير! بيد أنّه كان من المُقدَّر أن تزدحم في رأسي الأشياء وألاّ تو اتيني الكلمات»

دنيس ديدرو

DidrotDenis

ملخص:

يُعتبر الصمت من المدارج والمنافذ المهمة التي ولجت معظمُ الدراسات المعاصرة بابَها، إذ زحزحت السلطة التبجيلية التي كثيراً ما منحتها لمنطقة الكلام، والتفتت له؛ باعتباره حقيقة تعلن عن نفسها بنفسها، وتمارس حضورها وترفع الستارعمّا يفوق البوح والإفصاح، لذا ارتأت هذه الدراسة الغوص في مناحيه مع الخطاب المسرحي.

الكلمات المفتاحية: الصمت، الخطاب المسرحي، الوظيفة، والدلالة.

- **Abstract:**

In fact, this expression called (silent) it's a main road to almost of new generation of theater... Because it's replacing a word by many emotions better of words. So, this study about silent it's very important to dialog & theater speech.

Keywords: Silence, Theatrical discourse, Function, Significance.

مدخل:

يعيش المُبدِع مع كل ولادة إبداع له حالة مخاض عسير، فنراه مؤجّج الأفكار، يطوّع اللغة، ويستنجد بحروفها، حتى تكتمل تقاسيم إنجازاته المعرفية، إلا أنّه وفي حالات أخرى قد لا تسعفه هذه الحروف إما اختياراً، أو اضطراراً، فنجده يستعيض عن ملفوظاته بالصمت، متخذاً منه قوة إيجابية لطرح مضمراته، ومُحفّزاً لجذب متلقيه حتى يملأ فراغاته، ويشاركه لعبة الكتابة، فيسد فجواته.. من هنا كان للصمت دوراً ريادياً، خاصة إذا تعلّق الأمر ببعض الأنواع الأدبية والفنية، كالمسرح؛ هذا الفن الذي يتيح وباستفاضة فاعليته بين ثنائيته النص/العرض.. النص بنقاطه، ورموزه، وبياضه وسواده... والعرض بإيماءاته، وحركاته، وأضوائه وألوانه...، وإذا

علمنا أنّ المسرح كثيرا ما كان رسالة مشفرة، فما بالنا إذا طُعم بالصمت.

انطلاقاً مما سبق كان لنا أن نتساءل عن تجلياته؟ ووظيفته؟ ودلالاته؟

1- مفهوم الصمت: جاء في لسان العرب أنّ الصمت: من صَمت، يَصمت، صمتًا، وصُموتا،...أصمت: أطال السكوت[1]. معنى هذا أنّ الصمت، نقيض التلفظ والنطق، فهو خطاب خاص ينتفي فيه كل ما له علاقة بالصوت.. «هو اللغة التي تمارس دورها في العمق، وهو الاستفزاز الذي يتكلم على طريقته الخاصة»[2]، والصمت بهذا المفهوم هو الغائب الحاضر والمضمر، والمسكوت عنه، الذي تبنى عليه اللغة، كما يقول ميشال فوكو: «اللغة يقطنها دوما آخر، خارج، ناءٍ بعيد، وفي جوفها يقبع الغياب»[3]؛ وبهذا يهجس الصمت باللاقول أو بما لا يروم قوله.

وإذا ما جئنا إلى تعريف الصمت في المجال المسرحي نجده، وكما ورد في معجم المسرح، يدل على: «غياب الكلام وكل ما هو مسموع من موسيقى وضجيج ومؤثرات سمعية»[4]؛ ووفق هذا التصور، يقوم الصمت على مجموعة من التقنيات التي تعتمد على الحركة، والإشارات، والإيماءات - وإن اعتُبرت توجهات أخرى، كالموسيقى، والمؤثرات السمعية خطاباً صامتاً، يؤدي الكثير من الدلالات-، وعلى

هذا الأساس فالمعطيات التي يتبناها هذا المفهوم تلامس العروض المسرحية أكثر من النصوص الدرامية، لأنّ الصمت في النص الدرامي يسري على الإرشادات الإخراجية، وبمقتضى ذلك يلامس الفراغات، والبياضات، وصمت الصوت...

والحديث عن الصمت في الخطاب المسرحي، يقودنا إلى نوع من أنواع الفنون المسرحية، وشكل من أشكاله التعبيرية، عُرِف بتوظيفه لخاصية الصمت، وهو التمثيل الصامت؛ فما هي وظيفة الصمت ودلالته فيه ومن خلاله؟

2- التمثيل الصامت:

المسرح الصامت تسمية أطلقت بالأساس على بعض مسرحيات المؤلف البلجيكي "موريس ماترلنك" (1863-1949)، ثم صار توجهاً مسرحياً تزامن مع ظهور الطبيعية، وارتبط بالرمزية، وأطلق اسم مسرح ما لا يقال Théâtre de l'inexprimé على بعض تجليات مسرح الصمت؛ وتتلخص الفكرة الأساسية لمسرح الصمت في: «إفساح المجال مسرحياً لما لا يمكن التعبير عنه بالكلام، من خلال استخدام الصمت استخداماً دلالياً، بحيث لا يكون المعنى في الحوار الظاهري و إنما في باطن النص/ العرض، مما يتيح للمتفرج/الجمهور استكماله وملء الفراغات الموجودة فيه و إيجاد المعاني المفقودة»[5].

ظهر اتجاه استثمار الصمت بشكل مقصود في المسرح ضمن حركة التجديد في الكتابة والإخراج، إذ التفت الكثير من الكتاب

والمخرجين لدوره، فكان نتيجة لذلك بروز دراسات دراماتورجية الصمت، على صعيد الكتابة المسرحية، وتعتبر مسرحيات "أوغست ستريندبرغ A.Strindberg"(1849-1912)، و"أنطوان تشيخوف A.Tchekhov" (1860-1904) من أبرز الأمثلة لاستخدام الصمت ضمن الحوار، أما على صعيد الإخراج "فغرودون كريغ G.Craig" (1872-1916)، يُعدُّ أكثر من استثمر الصمت في هذا المجال، إضافة إلى المخرج "كونستانس ستانسلافسكي C.Stanislavski" -1933) (1868، والمخرج الأمريكي "روبرت ويلسون R.Wilson". في المسرح العربي يُعدُّ عرض "فمتلا" سنة 1995، الذي أخرجه توفيق جبالي، تجربة رائدة لاستثمار الصمت في حالته القصوى[6]، إضافة إلى العديد من التجارب العربية الأخرى التي اشتغلت على الصمت نصاً وعرضاً.

ومن أنواع التمثيل الصامت نذكر:

- <u>البانتوميم(*):</u>

هو شكل مسرحي قديم ظهر عند العديد من الشعوب القدامى، يقابله المصطلح الأجنبي pantomime، وهو مأخوذ من الكلمة اليونانية pantomimus، أما الميم فهي مشتقة من الكلمة اليونانية Mimus؛ وتعني الكلمتان معا المحاكاة والتقليد؛ وقد كان الميم عند اليونان بمثابة حدث هزلي أو سكيتش ساخر، ينتقد أوضاع المجتمع

عبر استعراض عيوب الآخرين وذكر مثالبهم، من أجل إثارة الجمهور تسلية وإمتاعا[7].

البانتوميم فن درامي يتحقق بالتواصل غير اللفظي (مجموعة من العلامات غير اللغوية)، يرتبط بتعابير الوجه والانفعالات، مثل (الحزن، والفرح، والخوف،...) وبالإشارات، والحركات، والإيماءات، وبلغة الجسد، والتشخيص الحركي، والموسيقى، والألوان...[8]، إذ كان وسيلة فعالة في الكثير من الاستعمالات للهروب من مخاوف الكلمة المنطوقة، بلغ أوجّه مع كوميديا دي لارتي (الكوميديا المرتجلة)، إبّان القرن السادس عشر الميلادي، حيث كان الممثلون يستعملون الأقنعة الساخرة ويُقدِّمون عروضهم بواسطة السرد المفارق، مستعينين في ذلك بالإشارات والحركات وألعاب الجسد، أما في إنجلترا فقد ارتبط بالحفلات الدينية، لاسيّما عيد مولد المسيح؛ وبالرغم من انتكاسته في أوربا من قبل الكنيسة، إلا أنّه انتشر في فرنسا، و إيطاليا، وبريطانيا، ووُظِّف بشكل جديد في القرن العشرين، في السيرك، والعروض، والألعاب البهلوانية، و أفلام السينما غير الناطقة مع "شارلي شابلن"، و"كايتون"، ثم انتقل إلى مجال المسرح، هذا وقد اهتم الإخراج المسرحي المعاصر كثيراً بالمسرح الصامت، لأدواره الإيجابية في الحبكة والفرجة[9].

وبما أنّ المسرح وبإجماع الكثير من الدراسات والتوجهات يُعتبر "أب الفنون"، فقد وَظَّف في مسيرته الممتدة ما يعزّز مساره،

كالصمت، الذي يمثل أحد الأبواب التي ولجها للتعبير عن غايات ودلالات مختلفة، وبتطعيم خطاباته به أضحى «نوعاً ثالثاً من الحوار، مرحلة لما بعد الكلام والبوح»[10]، بُغية ترجمة طاقات درامية مختزنة، تحاول إقامة جسورللتواصل مع المتلقي.

2- دلالة الصمت في مسرحية "حجر من سجّيل" ووظيفته:

- ملخص المسرحية:

تنقلنا مسرحية "حجر من سجيل"، للكاتب المسرحي "صباح الأنباري" (*) إلى أجواء المعاناة، والمأساة، والويلات اليومية التي يقاسيها الشعب الفلسطيني من قِبَل المُستعمِر الصهيوني، وقد اقتنصنا مؤلفها الذي اختار صيغة الغائب- في الأغلب- لمخاطبة متلقيه، بين معاني ملفوظاته التي عشش فيها الألم والعنف، والقتل وسفك الدماء، وبين تقاسيم رسم معالمها بديكورو وملابس وموسيقى وعزف، مرّر من خلالها خطابات ورسائل مشفرة تناوبت عليها الصور التشكيلية؛ (الهلال والنجمات) ومختلف مُكوّنات العرض، كما قدّم لنا صوّراً متعددة لمشاهد البؤس، إحداها كانت لمجزرة مخزية راح ضحيتها طفلٌ رضيعٌ، بعدما قُطِّع وشُرِب من دمه، وطُهِيَ لحمُه، وباقيها دارحول مشاهد المشاحنات والصراعات التي كانت تجري بين بطلها الطفل الصغير الفلسطيني و أفراد جيش المستعمر، ومع مد وجزر وأحداث شتى ومخاضات أليمة، وقّع خاتمتها بنهاية مفرحة، تهاوى نتيجتها التواجد الصهيوني و انتصر أصحاب الحق.

- خطاب الصمت ودلالاته:

إنّ الوقوف على خطاب الصمت ووظائفه ودلالته في نص "حجر من سجيل"، يتطلب منّا السير وفق مراقب مختلفة لكي نتقصى مكامن المسرحية، وفي قراءتنا هذه سنعتمد على الطريقة التي أوردها "بيار فان دان هيفل Pierre van den Heuvel"، في كتابه " Parole mot silence, pour une poétique de l'énonciation"؛ وإذا عدنا إلى أصناف الصمت كما حدّدها نجدها تتوزّع على[11]:

- الصمت المقصود أو الاختياري le Silence volontaire: الذي يُترجِم ما لا يروم المؤلف قوله، ويتراءى من خلال الفراغات المكرسة في النص، وهو يحوي أنواعاً منها:

-النقص الخطي le Manque graphique: وهي الجمل الناقصة (غير التامة)، المتضمنة للبياضات أو التشطيبات أو الاختصارات أو نقاط...

-الوصف الصمتي: يتمثل في تعامل الراوي مع الصمت وكأنّه مشهد وصفي.

-صمت الصوت: le Silence de la voix: هو الصمت الإنساني من وجهة التلفظ (كصمت الراوي والمروي له والشخصيات) .

كما يتولّد الصمت المقصود من المضمر الذي يقوم على الإحالة الداخلية في النص، والذي يعمل على إفهام المخاطب شيئاً دون كلام بواسطة التلميح أو الافتراض.

- الصمت اللامقصود أو الاضطراري le Silence involontaire: وهو الصمت الذي يحيل في النص على الضمني واللا مسمى، وعلى ما هو أخرس في الوعي الباطني، الناجم عمّا لم يقدر المؤلف قوله، وهو حسب "فان دان هيفل": «صمت النص الحقيقي الرابض هناك، حيث يسكت ويتحرر اللاوعي المقيّد فيرد المنطوق ملتبساً مفارقاً اللغة، ويتحوّل اللاقول le non-dit، إلى قول لدى المخاطب الفطن بواسطة المحتمل والضمني السياقي، ويتبدّى المخاطب، راغباً في البوح بسرّه، إلا أنّه يكون عاجزاً عن قوله تلفظاً، ولم يبق أمامه من سبيل سوى أن يؤسّس ما أمكن له من البؤر الجوفاء والثغرات الفارغة؛ وقد وضع له عاملين لتفسيره: الأوّل يُعرَّف كأنّه شكل من أشكال حبسة اللسان une forme d'aphasie، يتجلى في هيئة شخصيات لا تستطيع الكلام (كالأصم والأخرس والمتلجلج)، أما الثاني فيبرز في النقص اللغوي كما يكون على شكل عجز عن التعبير[12].

بالنسبة للنوع الأوّل من الصمت أي الصمت المقصود، فالكاتب المسرحي "صباح الأنباري" في نص مسرحية "حجر من سجيل"، استخدم لغة مقنعة، مشفرة، كثيرة الرموز، لا تهب نفسها للقراءة

السطحية، ولا تبيح استكناه مضامينها بسهولة، ولا تهدي بالمباشر، لذا اندلق النص انطلاقا من توزيع البياض فيه والسواد والحركية الخاصة التي أحدثتها الغرافيمات، وكأنّه مخطط وإلى حد ما خريطة، من أبرز المقاطع التي وردت فيها البياضات والمحذوفات نذكر:

«تُطفأ الأضواء.. نسمع من خلال الظلام عزفاً على الناي.. تظهر على الخلفية (السايك) صورة هلال بحجمه الطبيعي.. تصاحب موسيقى الناي ضربات خفيفة على الطبل الكبير، ومع كل ضربة تكبر صورة الهلال حتى تغطي الخلفية كلها.. تنطلق ضربات الطبول الصغيرة بمارش، كلّما اشتد إيقاعه تراجعت صورة الهلال إلى الخلف حتى تستقر على حجمها الأول.. ضربة صنج. تتوقف الطبول وتظهر على مسافات قريبة من الهلال ثلاث نجمات سداسية الرؤوس، تنفلق النجمات السداسية مولدةً، حولها، عشرات النجوم.. تحيط بالهلال.. تُطوّقه.. تتحرك حركات اهتزازية مريبة.. تنقض مهاجمةً إياه هجوماً شرساً..»[13].

إذ يبدو واضحاً من خلال هذا المقطع، الاستناد الكبير على إستراتيجية الفراغات والبياضات التي رشق بها جسد المسرحية، وهو إن دل على شيء فإنّه يدل على حجم الألم ودرجة التأزم، ومقدار المعاناة التي تقاسيها ذات الكاتب جراء مصابها الجلل، إذ لم يتحدث مطولاً ثم آل إليها، بل كان اعتماده واستناده عليها منذ البداية.

ففي متوالية وصفية اختزل الكلام والحقائق ودخل عالم الصمت، فاختار إثارة المستوى التشكيلي البصري، حتى يشغل مخيّلة القارئ، ويُبعده عن السطحية والمباشَرَة ويدخله مغامرة البحث والتساؤل، وبالتالي ترك مساحة واسعة للتصورولتأويل.. وفي المقطع السابق، استعاض عن الإفصاح بالنقاط (...) وهي علامات غير لسانية (علامات غير لغوية)، منحها المؤلف سلطة الحضور في هيكل المسرحية، و اتخذها كنسق فني يسند سيّاقه ويدعم أفكاره.

كما اعتمد على مجموعة من الإشارات، كلفظتي "الهلال"، و"النجمات"، فمنهما تم تمرير العديد من الرسائل كونهما شفرات اعتقلت العديد من المعاني في اللغة، وللمتلقي واسع النظر في تأويلهما، وبناء على ذلك يمكن القول بأنهما وظفتا كرموز لمعانٍ ودلالات كثيرة، راحت تتلجلج داخله فعبّرعنها بعلامات حول الهيمنة الصهيونية التي لا ترتوي، ولا ترحم، ولا تقبل إلا بالفناء والإبادة، والجبهة العربية الفلسطينية التي لا تكل، ولا تتراجع أو تستلم، من أجل تأكيد هويتها و انتمائها وحقوقها.

ولم يقتصر هذا التوظيف على مقطع دون غيره، بل توالت المحذوفات والفراغات على كامل أجزاء المسرحية؛ و انساب معها، ليُبرز حالات التشظي، التي تمرّرها ذاته، فالمناطق الملبدة والكئيبة التي تختنق فيها إحساساته مالت في مو اقف متأزمة كثيرة إلى إضفاء

الشجن على الكلمات، والتوشح على الحروف المتقطعة.. يقول المبدع في موضع آخر:

«.. تقطع صوتَ الناي ضرباتٌ سريعةٌ للطبول الصغيرة.. يقتحم الغرفة مسلحون على ظهورهم وصدورهم يحملون شعار النجمة السداسية.. ينتشرون بسرعة في أركانها.. يطلقون النار، من رشاشاتهم الأوتوماتيكية، على كل شيء داخل الغرفة.. يمزق و ابل الرصاص الأزياء الشعبية كلها.. تسقط دلال القهوة متدحرجة على الأرض، وكذلك المقاعد.. يطلقون صوب اللوحة باستهتاركبير.. يثقبها الرصاص فتسقط أرضاً.. يستمرون بإطلاق النار»[14].

تكثر في هذا الجزئية أيضا خاصية الصمت التي غدت إثارة بارزة، لاسيما عندما ترتبط بالفعل الإجرامي الصهيوني، فالمؤلف هنا صمت حسرة وكمداً، و انتفاضاً، وشجناً و انتحاباً، وهو يصف حياةً حُصدت والزمن يعرض تصميمها النهائي.

والمتتبع لمواطنه، يجد بأنّه طرز الخطاب المسرحي، فصوّر الوضع الخاص بالشخصيات وما آلت إليه أحوالها، وزمان المكان المنتهك والمسلوب ومكان الفعل؛ أين انقلبت المعادلات واختلطت الموازين، هذا الفعل الذي نصمت أمام مشهد العذاب المتكررفيه، كما تصمت الغر افيمات وتمتد مساحات الفراغات أمام النجمة السداسية، لتدفعنا لتخيّل الكواليس والإنتاج والإخراج...

وقد تردّد وتو اتر تكرار مقصده، لفظاً ورمزاً، بل صوتاً وموسيقى، فلكي ينطق بالمتخيل، ويخرج من شرنقة الجحيم، الذي يهزكيانه كان بحاجة لتوظيفات تسند تصوراته، هنا وزّع إحساساته على الموسيقى.. هذا الخطاب الصامت الذي تخلّل جل مقاطع المسرحية، حتى غدا علامة بارزة، قطفت العديد من الدلالات: «الموسيقى في الخطابات المسرحية الصامتة تلعب مجموعة من الأدوار الحيوية في النظم الدلالية، خاصة في العروض الدرامية، ففي إمكانها أن تقدم عنصراً بنائياً هاماً، لكسر تدفق الحدث وتأكيد لحظات المشاعر العميقة، التي لا يدركها الجمهور غالباً بعقله الواعي، كما تعطي الهيكل الإيقاعي للحركة الخالصة في المشاهد التي تتضمن الرقص»[15]، وقد وظّف الناي، وقرع الطبول، في توليفة معبرة استوفى بها شرط إبداعه.

-<u>الوصف الصمتي، وصمت الصمت</u>؛ نصادفهما بكثرة في المسرحية، لأنّ الكاتب كتبها بطريقة العرض.. يمكننا أن نمثّل لهما بالأساليب الإيحائية، التي اتخذ منها الكاتب مدخلاً لطرح قضيته؛ وقد تراءت في العديد من المشاهد، كمشهد موت الأبوين، اللذين أخرسهما ظلم الطغاة فماتا دون مقاومة، ودون نطق كلمة واحدة، بعدما نسفت عنهما قوات الاحتلال الإسرائيلي كل جسور التعايش.

ومع موقف ابنهما الصغير أيضاً؛ الضحية الذي كمّمه الخوف، وأهوال الصدمة فلم ينبس ببنت شفة، إذ اقتصر رده على التحديق

دون بكاء، والمؤلف هنا بتلميحاته الضمنية نقل صورة صامتة مأساوية بحتة، ليحيلنا لا محالة على حرب لا تتكافأ فيها القوى، وعلى انتهاكات لا يكون ضحاياها إلا الضعفاء والأبرياء.

تجلى كذلك في اللوحة التراجيدية التي وصفت المجزرة التي راح صحبتها الطفل الرضيع وتبعاتها، فقد صوّر أطراف الكيان الإسرائيلي وهم يصنعون مجدهم، وتاريخهم، على حالات الجنون الشيطاني الذي ينسف معايير الإنسانية، بقهقهات، وصرخات متعالية، وحركات طقوسية، ومجسدات تعكس حب التقتيل، ولذة النصر: «يقزّزهم صوت بكاء طفل رضيع من خلف الكواليس.. يستديرون جهة الصوت.. يوجّهون بنادقهم نحوه ويطلقون بكثافة نارية شديدة.. يتوقفون.. يتسمعون مرتابين.. ينطلق صوت الطفل مرة أخرى؛ ومرة أخرى يفتحون نيران بنادقهم صوبه.. يتوقف صوت البكاء.. يعلقون بنادقهم على أكتافهم ويتقدمون بحذر نحو الطفل.. يقزّزهم صوت بكائه أيضا فيتراجعون خطوة إلى الوراء.. يتقدم أحدهم إلى ما وراء الكواليس.. يختفي لحظة ثم يظهر وعلى يديه الطفل الرضيع.. يقف على وسط الخشبة.. يحيط به الآخرون.. يضع كل منهم بندقيته على الأرض أمام قدميه.. يرفع الأوّل الطفل إلى الأعلى بحركة استعراضية فيبدؤون بالتصفيق (...) تتصاعد تدريجيا أصوات ولولة و أنين.. وإذ تبلغ أشدها يقذف الأوّل الطفل إلى الثاني فيلقفه بفرح شيطاني غامر ثم يقذف به إلى الثالث والثالث إلى الرابع.. والطفل يصرخ ويصرخ، وهم يقهقهون»[16].

فهنا يتضح أنّ الكاتب قد صيّر أفراد المحتل يعيشون حالة من العبثية، وبدل استكانتهم كالعادة، أصابتهم موجة من الضحك حد الهستيريا.

يمكن أن نمثل لذلك أيضاً بالخرس الذي انتاب العجوز، والراقصات، وعناصر المحتّل، عندما هلّ عليهم من كان طفلاً، فقد قدّمه الكاتب كعلامة أيقونية، وكخطاب مشفّر، أكّد من خلاله على ولادة المقاومة من جديد، ثم يواصل السرد: «تُضرب الكأس التي بيّد الرجل المتوج بحجارة صغيرة فتنكسر وينسكب ما بداخلها على ملابسه، يقف غاضباً.. تقف الحاشية أيضاً.. يجلس.. يجلسون.. يبتسم.. يتصنّع اللامبالاة.. يُصفّق ثلاثا فتعزف الموسيقى وتدخل الراقصات...»[17]، ثم يواصل السرد: «تنهال عليهم الحجارة من كل حدب وصوب.. يُصابون بالذعر.. تحاول الراقصات حماية أنفسهن، وكذلك أفراد الحاشية.. يتناول الرجل المتوّج والرجل ذو العين الواحدة والعجوز بنادق آلية ويطلقون النار على كل الجهات حتى يتوقف الحجر عن السقوط...»[18]، والموا قف في ذلك متعددة، والمتتبع لها يجد أنّ المؤلف جرّدها من صفة النطق وأدخلها عوالم الصمت، وبالتالي أعطاها أبعاداً متعددة.. من جهة ثانية أعطاها صفات جعلها كثيرة الكلام لا تكن ولا تستكين، كما دلّل على ذلك موقف هستيريا الضحك؛ أمّا صمت الراوي/المؤلف فلا حصر له.

-<u>الصمت اللامقصود:</u> لمّا كان الإبداع «فعلاً مضاداً للموت والفناء - كما يرى سارتر- كانت الكتابة مشروعاً مستقبلياً... نوعاً من تحقيق الذّات»[19]، على هذا الأساس لجأ الكاتب ونتيجة العديد من الظروف إلى الصمت لُجُوءاً قصدياً، ما جعل مساحات المسكوت عنه، والتلميحات، أكثر مما هو مصرح به، وهذا نظراً لطبيعة الموضوع التي انعكس فيها الداخل الشعوري، غير أنّ النص وبالإضافة إلى ما انطوى عليه؛ بلا ريب حظي الصمت اللامقصود، بنصيب من الحضور.

ولعل أهّم جزء جاء تعبيراً عن حدس المثقف، الذي دائماً ما يحقّق النبوءة في مملكة الكتابة كونها اختياره وعالمه الخاص، يتمثل في قوله: «...وابل من الحجارة تسقط عليهن فيهرعن إلى خارج المسرح.. يتناول الرجل المتوّج والرجل ذو العين الواحدة والمرأة العجوز بنادق يرمون منها ناراً نحو الجهة التي قدم منها الحجر.. يتوقفون.. يقتربون من بعضهم، يُصوّبون بنادقهم نحو السماء ويُطلقون في آنٍ.. فترة سكون.. يستفزهم صوت ارتطام حجر كبير بأرضية البلاط.. ينظرون إلى الحجر.. يقتربون منه.. يلتقطه الرجل المتوّج يدقّق النظر فيه.. يفكر.. تظهر على السايك صورة ضوئية للطفل وهو لا يزال مرتدياً اللثام نفسه (...) يصرخ الثلاثة في آن واحد، وبحركة موحدة يستديرون نحو الصورة ويطلقون النار عليها بجنون..»[20]؛ فالمؤلف، في هذا المقطع بالتحديد يتساوق مع العنوان الذي ينقلنا مباشرة إلى الدلالة القرآنية، وإلى سورة الفيل،

وللحجارة التي ضرب بها المولى عزوجل جيش أبرهة الحبشي الذي همّ بهدم الكعبة.. في قوله تعالى: {وَأَرسَلَ عَلَيهِم طَيرًا أَبَابِيل (3) تَرميهم بحجَارَة من سجّيل (4) فَجَعَلَهُم كَعَصف مَأكُول (5)}، والسّجّيل: «حجارة كالمدر، وهو حجر من طين»[21]، وقيل "الطين الذي تحجر"، وكأنّه بذلك يقول إنّ النصر لأطفال الحجارة وإن طال الأمد، كما يمكن القول إنّه ينشد عقاباً ووعيداً وهلاكاً ربانياً لكيد وجرم لم تعد الطاقة الاستيعابية والإمكانات المتاحة تتحمله. وربط الحجارة بالسماء ومواجهة اليهود لها بالبنادق، ما هو إلا رغبة من الكاتب في نصر مستقبلي تباركه السماء. وقد جاءت تأكيداته في ديمومة تتجاوز حدود ما فُرِض على الفلسطينيين، ففي لفتة إشارية حوّل النجمة السداسية إلى خراب، بعدما تمظهرت في هيئات مختلفة، بدأت برسمة على السايك، ثم علامة على جسد القصيدة، ثم رمز إشارة مخصوصة في اللباس لقوم دون غيرهم، ثم لهيكل ضخم ولبناية مشيدة، تُثبت أحقية التملك.

4-<u>وظائف الصمت في مسرحية "حجر من سجيل":</u>

فيما يتعلق بوظائف الصمت، فإنّ النظرة إليها تختلف من باحث إلى آخر، وحسب ما بُنِيَ عليه النص من غايات، وفي مسرحية "حجر من سجيل" يمكن أن نستخلص بعض الوظائف انطلاقاً مما بدا لنا:

<u>-الوظيفة التفاعلية:</u>

لطالما كان المتلقي/القارئ غاية العملية الإبداعية ومنتهاها، فهو طرف أساسي به يكتمل كيانها ووجودها، ومن دونه لا تتحقق عملية التواصل ولا تتم كون الإبداع لا يخاطب ذاته ، فهو بحاجة دائمة لمن يشاكسه ويقلب في مختلف زو اياه، وهو الدور الذي تكفل به القارئ خاصة في الآونة الأخيرة، فقد أضحى بموجبها متلقي الأثر الإبداعي، مُشارِكاً ومنتجاً ومساهما فعالا، لا مستهلكاً ومستقبلاً سلبياً.

فالمتلقي هو الذي يتلقى الأعمال الإبداعية ويتفاعل معها.. ومن منطلق هذا التفاعل يعيد إنتاجها، ويستنطق مضمراتها، ويسد فراغاتها وفجواتها التي لا يمكن أن تستكمل أو تستثار من طرف صاحب العمل الإبداعي أي المبدع.

ومما سبق، يبدوواضحاً أنّ مسرحية "حجر من سجيل"، قد بُنيت على معطيات وتوظيفات هائلة، تقلدت دور الرسائل المراوغة لفكر متلقيها، حتى ينهض بها، ويتدبر فيها، ويفسّرها ويؤوّلها، وربما يتبني موقفاً منها، خاصة أنّ القضية التي طرحها مؤلفها قضية حساسة تخاطب الضمائر، لذا اختارلغة الصمت ليفضي بمقاصده، بعيداً عن عبثية الكلام الذي فقد صداه، إذ لم يعد يجدي الحديث بعدما تعب الكلام من الكلام.

-<u>الوظيفة الدلالية:</u>

هناك بعض القضايا لا يمكن الخوض فيها كثيراً من قِبَل المُفكّرين والكتاب والدارسين، لاسيما ما اتصل منها بالطابوهات؛ كالدين،

والسياسة، أو الجنس، لأنّ بعض الآراء الصريحة فيها تكون لها عواقبها.

كما أنّ اتخاذ اللغة وسيلة للخروج بالفكر من شرنقة المعاش، لا يمنح الحرية المطلقة.. لذلك كان اللجوء إلى استخدام استراتيجيات ذكية في الكتابة، كتوظيف الصمت.. والمؤلف "صباح الأنباري"، كما رأينا كان خطابه مقنعا ضمن مسرحية "حجر من سجيل"، عامرا بالرسائل المشفرة.

-<u>الوظيفة الجمالية:</u>

باعتماد المؤلف على تقنية الصمت في مسرحيته، "حجر من سجيل"، فقد أعطى لها أبعاداً جمالية، خاصة من الناحية التشكيلية، إذ طرحها بطريقة مغايرة، ساهم في بناء نسيجها: البياض، والفراغات، والمحذوفات، والمؤشرات.. كما يقول أحد الشعراء واصفاً حالة تشكل الكتابة الحداثية: «حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإنّي لا أنقل معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة-القارئ- وأدعو عينيه للاحتفال بحركة جسدي على الورق.. يصبح المداد الذي يرتعش على الورق، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم، ويغدو للنّص إيقاع آخر يُدرَك بالعين مُضافاً إلى إيقاع الكلمات المُدرَك بالأذن»[22]، وتوظيفاته كلها أحدثت إضافات جمالية بصرية مثيرة.

<u>خاتمة:</u>

ونحن نلج عوالم مسرحية "حجر من سجيل"، ونفك مكنوناتها، وجدنا أنّ الصمت طوّق المسرحية من كل الجهات، الشيء الذي أضفى عليها سحراً خاصاً، وعليه لم ينقلنا المبدع إلى مشهد أو حدث إلا ونحن نباغت أشكاله واستراتيجياته التي دلّت دلالة واضحة على مقدرته الفذة التي صيرت ما هو صامت إلى صورة ناطقة مضمونها لا يخفى على البيان لاسيما ما ارتبط بالقضايا السياسية التي عانى منها المبدع كثيرا، وبالنسبة لتوظيفاته ومقاصده فقد حضر فيها الصمت حضوراً شمولياً، فكان –على حد تعبير الدارسين- لغة للحوار، وللحبكة، وللفضاء الدرامي.. الأمر الذي خوله أيضا ليتقلّد دوراً فعالاً في تحفيز المخيّلة لتتصوّر الأحداث أحياناً ولتفك شفراتها أحياناً أخرى؛ وعلى هذا الأساس كان للمسرحية تأثيرها الفعّال الذي ما كانت لتبلغه لو كانت منطوقة، وكما هو متعارف عليه خير الأعمال من تهزك هزاً، من الداخل إلى الخارج، وفي عملية عكسية من الخارج إلى الداخل.. باحثاً، ومتسائلاً، ومفسِّراً، ومؤولاً.. والصمت أحد الأبواب التي يُعزى لها الفضل في ذلك.

الهوامش:

[1] - ابن منظور، لسان العرب. دار المعارف، القاهرة، مج4، ج28، (مادة صمت)، ص 2493.

[2]-إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت. مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط01، 2002، ص 38.

[3]-ميشال فوكو، حفريات معرفية. تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، المغرب، الدار البيضاء، ط02، 1987، ص 103.

[4]-ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي - مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 1997، ص 291.

[5]- (م، ن)، ص 440.

[6]-(م، ن)، ص 292.

(*): يلتبس مصطلح البانتوميم، مع مصطلح آخر وهو، المايم؛ لذا لابد من توضيح الفرق بينهما.. يقول مارفين شبارد لوشي: «بإمكاننا أن نرى أنّ التمييز الجوهري بين المصطلحين هو أنّ كلمة مايم تشير إلى الممثّل الذي يُعبِّر عن نفسه بالإيماءة، وكلمة بانتوميم تشير إلى المسرحية المؤداة بالتمثيل الصامت؛ فالإيماءة هي حركة كلمة محدّدة أو مغزى مهني، أمّا المسرحية فتشير إلى وجود حبكة وشخصيات وحدث وحوار... فكلمة بانتوميم تُستخدم عموماً لتعني رواية قصة أو حدث دون استخدام كلمات، إنّه فعل الجسد للكشف عن فكرة.. إنّه فعل درامي مكثف»؛ هذا ويذهب باحث آخر معاصر إلى القول بأنّ «المايم هو فن التمثيل الصامت الذي يعتمده ممثل المايم من بداية المسرحية حتى نهايتها دون أن يستخدم الحوار، أما البانتوميم فيعني استخدام التمثيل الصامت في فقرات المسرحية

الناطقة الحوارية»؛ وهناك من يرى أنّ البانتوميم مصطلح يُستخدَم لنفس ما يُستخدَم له المايم، وهذا حسب رأي الباحثين، لأنّ الاثنين يُقصَد بهما فن الصمت». يُنظر: قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي - ناهض الرمضاني أنموذجاً. ص، ص: 77، 78. بيد أنّ هذا لا يمنع من ظهور فروق هامشية، إذ يقتصر البانتوميم على الإيماءة والحركة الجسدية مع الصمت المطلق، أي دون نطق أي حرف، في حين أنّ المايم يستخدم الكلام بين الحين والآخر ضمن مشاهده الصامتة ينظر: (م، ن)، وغيره من الدراسات التي تطرقت إلى حيثيات الموضوع ..

[7]- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق. الوراق للنشر، الأردن، عمان، ط01، 2001، ص 472.

[8]-(م، ن)، (ص، ن).

[9]-(م،ن)، ص 474.

[10]-قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض الرمضاني أنموذجاً. دار غيداء للنشر، عمان، ط01، 2012، ص 80.

(*): صباح الأنباري:

كاتب وناقد مسرحي عراقي، وُلد في مدينة بعقوبة العر اقية (60 كم شمال بغداد) عام 1954م؛ وحسب رو اية أخرى يقال إنّ والده يؤكد أنّ ميلاده عام 1952 م؛ نشر أول مقال له عام 1971 في مجلة

(الثقافة) العراقية تحت عنوان (أبعاد جديدة في شعر الستينات)؛ ساهم عام 1974 كمساعد للمخرج العراقي الكبير سامي عبد الحميد في مسرحية (مهرجان بريسبان) التي كتبها العربي جورج شحادة؛ أخرج العديد من المسرحيات لفرقة مسرح بعقوبة للتمثيل نذكر منها:

-بهلوان آخر زمان 1974، -المفتاح 1975، -البيت الجديد 1975- الضدان 1976، -الالتحام في فضاء الصمت 1995، -الصرخة 1995، -قطار الموت 2004... وغيرها. حازت مسرحيته الأولى (زمرة الاقتحام) الترتيب الأوّل في مسابقة مجلة (الأقلام) العراقية عام 1993 ونُشرت في المجلة نفسها عام 1994، كما نالت مسرحيته (الصرخة) جائزة الدولة للإبداع عام 1994، وحازت أيضاً دراسته النقدية الموسومة بـ: (استلهام وعصرنة التراث) جائزة الدراسات النقدية الأولى عام 2009؛ أصدر كتباً كثيرة منها: طقوس صامتة، ليلة انفلاق الزمن، البناء الدرامي، ارتحالات في ملكوت الصمت، المخيّلة الخلاقة، قاسم مطرود في مرايا النقد المسرحي، كتاب الصوامت، شهوة النهايات، ثلاث مسرحيات عراقية صائتة، إشكالية الغياب في حروفية أديب كمال الدين... وغيرها. يُنظر: صباح الأنباري في سطور، متاح على الموقع: www.ahewar.org، وموقع صباح الأنباري: https://www.sabahalanbari.com.

[11]-علي بن الحبيب عبيد، بلاغة الصمت (من خلال نماذج من الرواية العربية)، 16 ماي 2013، مُتاح على منتدى مجمع اللغة

العربية، على الرابط: www.m-a-arabia.com، تاريخ الزيارة: 2018/04/28، بتوقيت: (16:00:01).)، (استندنا كثيرا على هذا المقال بين مفاصل القراءة).

[12]-يُنظر: (م، ن).

[13]-المسرح الصامت: نصوص مسرحية، "حجر من سجيل"، متاح على الرابط: .https://www.sabahalanbari.com، تاريخ الزيارة: 2018/02/28، بتوقيت: (17:00:15).

[14]-المسرحية.

[15]-مارتن إسلن، مجال الدراما، تر: سباعي السيد، تق: أحمد سخسوخ، مرا: نسيم مجلي. مطابع هيئة الآثار المصرية، (د، ط)، (د، ت)، ص 118.

[16]-المسرحية.

[17]-(م، ن).

[18]-(م، ن).

[19]- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص 265.

[20]- (م، ن)

[21]-ابن منظور، لسان العرب، مادة «سجل»، ص 1946.

[22]-محمد محمدي، المكوّن البصري في القصيدة الحديثة والمعاصرة. متاح على مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، 26 - 2015-01، على الرابط: Jilrc.com، تاريخ الزيارة: 2018/02/27، بتوقيت: (14:02:36)

.....

لطيفة خمان: باحثة في مجال المسرح العربي الحديث والمعاصر بجامعة قاصدي مرباح - ورقلة/ الجزائر، مخبر النقد ومصطلحاته، تقوم بالتحضير لمناقشة رسالة الدكتوراه في النقد المسرحي المغاربي إشراف أ.د: هاجر مدقن،. دَرَّستْ بصفة أستاذ مؤقت بجامعة الشيخ العربي التبسي – تبسة – لها بعض المقالات المنشورة في المجلات المُحكمة، وغيرها من المشاركات ضمن الفعاليات العلمية والثقافية.

لطيفة خمان

باحثة وناقدة أكاديمية

جامعة قاصدي مرباح ورقلة/
الجزائر

مجلة مدارات المحكمة أوت 2019 / الجزائر. صحيفة العراقية/ أستراليا 2019.

الخاتمة

هكذا كانت تجربة الناقد والمبدع العراقي "صباح الأنباري" في مرآة من تلقفه بالدراسة النقدية بطبيعة الحال هنا ضمن إطار وحُدود الصمت، إذ حاولت كل تلك المجهودات النقدية استِقراء فِكره، وتَفتيت بِنيات خطاباته المسرحية الصامتة، على إثر ذلك تلوّنت المناظير وتَعددت مقدار ما يُتيحه الصمت من احتمالات.

فلما كانت تجربة المبدع ودون أي ادعاء مُغرض ذات سمات خاصة سرى الإبداع ذاته بين ثنايا المقالات التي أوردناها انعِكاس الموضوع على الذات، فقد ألفينا بين تلك الاختيارات مناحي مُختلفة من الدراسات، وهي وإن اختلفت في الصياغة والتأسيس الفكري وطريقة المعالجة لا تكاد تختلف في حكمها على رِيادة هذه التجربة.

بالعودة إلى تلك الدراسات نلفي فيهم من رَاود المضامين ومنها أُخذ بالتحليل والتأويل، ومن رَام الحديث عنه إشادة به؛ ومن منطلق الكتاب الواحد أَلمّ بِخصائص ومِيزات مسرحه، في المقابل نجد من كان مشدوداً مأخوذاً بجمال توجهه المسرحي، وعلى وَقعِ الجمال ذاته صَاغ طُروحاته، نجد أيضا من رَاق له أمر الجمعِ بينه وبين إبداعات أخرى وعلى وَتر المُقارنة تَر افق له التساؤل والاستشكال والاستنتاج وفي الأخير قدم تصورات مَائِزة امتاحت من منابع إبداعية تَذوقاً وقراءةً ونقداً وتفاعلاً ... إلى غير ذلك من صُنوف التناول، إذ شَكلت هذه التجربة ومعالمها المُحرك الفعَّال والأساسي للكثير من الإنجازات بعدما جَمعت بين غايات مُتعددة؛ أهَمُّها هو إبراز مَقدِرة الناقد أو

الباحث أو الدارس على استِكناه خطاب لَبس لبُوساً خاصاً، من جهة أخرى هو كشفها لمقدرتها على مراودة الفكر واستمالته هذا الذي وَجد بدوره فيها ضَالته المَنشُودة.

وبالنَّظر إجمالاً إلى مَا جادت به مُجمل القرائِح النقدية الوَاردة بين دَفتي هذا المُنجز ندرك الميزات التي اكتساها الصمت على صفحات فِكر المُبدع "صباح الأنباري"، والصور التي منحها إياه... ونَقف على المرتبة التي يَحتلها هذا الناقد في الوسط النقدي، ومن ذلك جميعا يتراءى لنا كم هو عَاشق للمسرح وللصمت.

الباحثة: لطيفة خمّان.

2020/06/19.

الفهرست

- تصدير: بقلم الأستاذ الدكتور: أبو الحسن سلام.....	ص 05
- تقديم: بقلم الباحثة: لطيفة خمّان.....	07
- مدخل: بقلم الناقد: صباح الأنباري.....	13
- الفنتازيا والترميز في نصّي "الالتحام" للأنباري والمدني: علي مزاحم عباس.....	19
- صباح الأنباري وأدب المايم: علي مزاحم عباس.....	29
- دعوة إلى الرؤية بالأذن: محيي الدين زنكنة.....	45
- الصامت والصائت في طقوس صامتة: مشتاق عبد الهادي.....	51

- قراءة صائتة لطقوس صامتة: إبراهيم الخياط.....	55
- الكاتب المسرحي والناقد صباح الأنباري.. الصمت الناطق: تحسين علي محمد.....	63
- كتاب طقوس صامتة لصباح الأنباري .قراءة في واقع المسرح الحديث: تحسين كرمياني ...	68
- ارتحالات صباح الأنباري في ملكوت الصمت: أ.د. فاضل عبود التميمي.....	77
- المسرح الصامت4/4: بلاسم إبراهيم الضاحي.....	84
- البانتومايم نصاً أدبياً/ قراءة في نصوص صباح الأنباري: سعد محمد رحيم.....	125
- كتاب الصوامت لصباح الأنباري/ محاولة لتجنيس نوع أدبي جديد: المحرر.....	134

- الأنباري يصدر "كتاب الصوامت": منير العبيدي.....	140
- نظرة إلى كتاب الصوامت: محمد الأحمد.....	151
- قراءة في كتاب الصوامت: أ.د. فاضل عبود التميمي.....	156
- الشخصية المسرحية في "كتاب الصوامت" لصباح الأنباري: د. صالح الرزوق...	163
- ارتحلات في ملكوت الصمت: مشتاق عيد الهادي.....	172
- قراءة الصمت في مسرحية "عندما يرقص الأطفال": سعيد رمضان علي.....	176
- منظار المئذنة الحدباء: نجيب طلال.....	187

- مسرح الصوامت: عبد الفتاح رواس قلعه جي.....	193
- صامت وصائت: صباح الأنباري وأديب كمال الدين/ قراءة في تجربتهما الإبداعية: د. أسماء غريب.....	202
- صباح الأنباري وأعماله الكاملة: د. أسماء غريب.....	226
- غزارة المعنى في النص الصامت/ قراءة في نص السماح على إيقاع الرصاص للكاتب صباح الأنباري: أطياف رشيد.....	248
- إشكالية التمثيل الشفري في المسرحيات الصوامت: د. فهد منصور الهاجري	258
- وسائط المعاني في قراءة المعاني بين صائت مطر وصوامت الأنباري: أ. د. أبو الحسن سلام.....	294

- تفسير هاشم مطر لصوامت صباح الأنباري: د. صالح الرزوق.....	304
- الصمت في الخطاب المسرحي تجلياته، وظائفه، ودلالته/ قراءة في مسرحية حجر من سجيل لصباح الأنباري: الباحثة لطيفة خمّان.....	314
- الخاتمة بقلم الباحثة: لطيفة خمّان	340
- الفِهرست.....	343

عاشق
المسرح و الصمت

غير أنّه في أحد الأيام وأنا أتصفح ما كُتِب عن الصمت، وقعت عيني على نصوص أحد دهاقنة هذا التوجه وبجدارة؛ الكاتب والمسرحي والناقد العراقي "صباح الأنباري"، هذه النصوص التي بمجرد اطلاعي عليها لم أجد نفسي إلا مُراوِدة لها، ودون إرادة مني، بعيني وبفكري، باحثة ومتسائلة مرة، ومعجبة منبهرة مرات عديدة، بعدما اعتقلتني في متونها وفي قضاياها ومراميها، نصا تلو نص، وإبداعا وراء إبداع ... يومها فقط أدركت أنني وجدت الفرصة المرجأة، وأنني أمام الإبداع المطلوب.

الباحثة : لطيفة خمّان

ISBN 978-9931-757-71-9

أدليس للنشر والترجمة والتصميم

Email: adlisedition@outlook.fr