من منشورات المدى

تأسيس المجتمع تخيلياً

ناجم المعموري

تمثل ترجمة كتاب كورنيليوس كاستوريادس "تأسيس المجتمع تخيليا"حدثا مهماً وبارزا بالنسبة للثقافة العربية وخصوصا بعد ارتباط الدرس الانثربولوجي بالتخيل وتم الشطب على دور الخيال في الفكر أو تعطيله منذ لحظة ديكارت المعروفة عن العلاقة القائمة بين الفلسفة والخيال، وهذه العلاقة التي ظلت متسيدة سنوات طويلة، حتى اللحظة التي اخترق فيها سارتر جدار أستاذه ديكارت في هذا المجال وأعلن بأن المخيال منطقة الثورة في الفلسفة وهو المساهم الكلي بإنتاج الثقافة والفنون ولا بد من وعي لهذا المجال حتى يتمكن المثقفون من إعادة قراءة الظواهر السوسيولوجية والتشكلات الاجتما . ثقافية مع كل تنوعاتها وثراها الفني. وكان أول من استفاد من الكشوف الفلسفية لسارتر الباحث والمفكر جلبرت دوران في كتابه الخاص بالمخيال ودوره في انتاج وصياغة الأنساق الانثربولوجية مع أنساقها ورموزها وأساطيرها وتمت ترجمة هذا الكتاب من قبل الأستاذ مصباح الصمد.

وكان صدور الكتاب لأول مرة هادئا في فرنسا وبين الأوساط الثقافية والفكرية لأنها كانت خلال الستينيات ١٩٦٤ منشغلة بالكامل بكتاب ميشيل فوكو الشهير "الكلمات والأشياء" والذي غطى على كل ما هو ثقافي آنذاك وهيمن الطلبة بانتفاضتهم في فرنسا أكثر على صدور كتاب المخيال والذي كان في حينها حدثاً مهما لدى عدد قليل وقريب من دوران. واستعاد الكتاب أهميته المعرفية في وقت متأخر من ثمانينيات القرن الماضي ووسط اهتمامات المفكر محمد أركون بالمخيال ودوره التاريخي في التشكلات المجتمعية ذات المصادر الثقافية/ والدينية المتنوعة، مخيال قادر على الابتكار لأنه . أصلا . مرتبط بالعقل وليس الخيال وساهم هذا الاكتشاف بوقت متأخر في تحريك الدرس الانثربولوجي والانفتاح أكثر على تكونات فيه ولم يعد بالإمكان النظر إليه . الانثربولوجي . اكتفاء بأساطيره وحكاياته ورموزه، وإنما الحدث الجوهري كان في البحث عن تكونات نسقية ومراكز أنظمة هي الفاعلة في تحريك المخيال ودفعه للإنتاج وتحصين حاجات الإنسان المجتمعية، حتى صارت المجتمعات تخيلية ولا شيء في الحياة خارج المخيال ومواصفاته وشروطه ومتطلباته. وصار المخيال منتجاً، ولعب المثقف دوراً متبدياً في الأفعال، لأن الفكر والفعل وجهان لعملة واحدة، فالفعل يمر عبر الفكر، والفكر يمر عبر الفعل، إذ ليس لأي منهما لا داخل ولا خارج بالنسبة للآخر كما قال كاستورياديس، والذي اعتقد بأن نشاط المثقف يجب إن يكون نقديا باستمرار، وان التأثير الذي يمارسه في مجتمعه يمارس بصفته مواطناً ليس إلا ... وبرز فكره، المنفتح والسجالي، بوصفه تأملاً في المجتمع، والذات، والتاريخ، والعلوم، والسلطة، والسيطرة، والسياسة والدولة. وكل هذه المجالات تتحرك بقوة المخيال وكل ما متحقق من إبداع يأتي من دور المخيال فيه والذي اسماه كاستورياديس " المتخيل الراديكالي ".

ويقدم الأستاذ ماهر الشريف، مترجم الكتاب جوابا عن المتخيل الراديكالي ويقول بان التراث الفلسفي الذي استند إليه الباحث مكنه من النظر إلى المجتمع بوصفه مزيجا من المعقولية والمنطق، من جهة ومن المتخيل الرمزي من جهة أخرى، ولكي نعيش معا، سنكون بحاجة إلى العلوم. مثلما نكون في حاجة إلى الرموز والقيم، وما من مجتمع إلا ويستند إلى حد ما إلى الحلم، والمتخيل، وفي حالة إنكار هذا البعد المهم من إبعاد العالم المعاش، فانه سينبثق بصورة وحشية على شكل معتقدات ظلامية، وشيع منغلقة على نفسها، فان الطوباوية ليست مثلبة، بل هي شرط لصياغة نظام اجتماعي أنساني، أكثر عدلا واقل إكراها ، نظام يظل مؤقتا، لأن التاريخ إبداع لا محدود/ المقدمة.

ويبدو بان المخيال أكثر حراكا وتحفيزا في المجال الانثربولوجي وهذا ما انعكس جليا في كتاب جلبر دوران حيث تعامل مع انساق الأساطير، ورموزها، وعناصرها، وأعادها إلى حاضنة مبكرة جدا. وظلت متحركة في ارتحالاتها وهي تزيل المتراكم المغلق للكثير من الأساطير والديانات. وقدم دوران كشوفا رائدة في هذا المجال وأنجز جهودا جبارة، جعل منها رياديات في الدرس الانثربولوجي، كان لها صداها وتأثيرها في البحث العربي المعاصر في قراءة بعض الأنماط المجتمعية والسياسية. وهذا ما تمكن منه الباحث الجويلي في دراسة شخصية الزعيم السياسي في المجتمعات العربية والذي هو امتداد عشائري للأصول القبلية التي وجدت فضاء رحباً لها في التأسيس المخيالي وقادها من عشائرية الوظائف الثقافية إلى سياسية السلطة والحاكم. ولابد أيضا من الإشارة إلى دراسة المفكر محمد عابد الجابري عن العقل السياسي العربي والتي جاءت تمثيلا لدراسة ميشيل فوكو القصيرة عن العقل السياسي الغربي والتي استمر فيها نتاج المخيال التوراتي والذي اقترح لحظة الرعوية المبكرة في التاريخ.

تضمن كتاب كاستورياديس " تأسيس المجتمع تخيليا " قسمين، احتوى القسم الاول ثلاثة فصول هي : الماركسية :حساب ختامي مؤقت والنظرية والمشروع الثوري والمؤسسة والمتخيل : مقاربة أولى وتكون القسم الثاني "المتخيل الاجتماعي والتأسيس" من أربعة فصول هي : الاجتماعي/ التاريخي ؤ/ التأسيس الاجتماعي . التاريخي/ والدلالات المتخيلة الاجتماعية.

وستحاول القراءة تقديم مختصر مركز جداً للمتخيل الاجتماعي/ التاريخي وذلك لسببين أولهما صعوبة تقديم عرض واضح عن الفصول السابقة لتداخلها معاً وتعقيدات الأفكار الفلسفية التي تضمنتها واستحالة تقديم توصيف يوفر للقارئ مفهومات واضحة عن التأسيس التخيلي الذي نحن بحاجة إليه كأدباء ومثقفين. وثانيهما الصلة المباشرة بين الدلالات المخيالية ذات الصلة المباشرة بالثقافة والأدب وأرجو إن يكون هذا العرض موجهاً للمتلقي إذا كان معنياً بالمخيال ودوره المتنوع الآن وخصوصاً في مرحلتنا السياسية/ الاجتماعية والتي كان وسيظل المخيال فيها مركزيا في انتاج المرويات والسرود التي وجدت المجتمعات نفسها بحاجة إليها. وصارت الآن وقبلاً جزءاً حياً من ملامح ومكونات الهوية الوطنية العامة، حتى تاريخنا الطويل هو سرديات متخيلة، وهيمنة المخيال فيها هو الذي جعل من تاريخنا العربي/ الإسلامي حكايات بطولة ومرويات حرب.

ولان التخيّل فتح للرموز. ومقترح دلالاتها، التي تبقى ثابتة أحيانا في تداول ما، وفي أحيان أخرى ترتحل لتحوز دلالة مختلفة وهذا ما أكد عليه الدرس السيميائي ولذا دائما ما تكون " الصفة الوظيفية مستعارة من خارج ذاتها ، وتحيل الرمزية بالضرورة إلى شيء ما ليس هو من الرمزي وليس هو كل من الواقع . المعقول فقط. إن ذلك العنصر الذي يعطي إلى وظيفة كل منظومة مؤسسية توجهها الخاص والذي يلعب دور المحدد الرئيس لاختيار وترابطات الشبكات الرمزية ، والذي هو إبداع كل حقبة تاريخية، طريقتها الفريدة في عيش وفي رؤية وصنع وجودها الخاص وعالمها وعلاقتها مع هذا العالم "....ص٢٠٤

ويطرح كاستورياديس سؤالا مهما وجوهريا ويقدم الإجابة عليه : كيف ولماذا تنجح المنظومة الرمزية للمؤسسات في إن تستقل ذاتيا ؟ كيف تغدو البنية المؤسسية، ما إن تطرح عاملا تخضع له الحياة الفعلية وتبدو كأنها مستعبدة له ؟ ويجيب المفكر كاستورياديس : إن من طبيعة الرمزية إن تستقل ذاتيا وهذا أسوأ من حشو كلام ساذج، إذ انه يعني القول بأن من طبيعة الذات إن تغترب داخل الرموز التي تستخدمها، وبالتالي إلغاء كل خطاب، وكل حوار، وكل حقيقة، واعتبار إن كل ما تقوله محمول من قبل القدرية الآلية للسلاسل الرمزية/ ص١٩٦

وأشار الباحث إلى إن استقلال الرموز في الحياة الاجتماعية يمثل ظاهرة ثانوية ويقدم دليلا فكريا على الرموز الدينية وآلية حركتها في الحياة والمجتمع وقال : يقف الدين إزاء المجتمع كعامل مستقل ذاتيا، لا تمتلك الرموز الدينية استقلالية أو قيمة إلا لأنها تجسد الدلالة الدينية ويكون بريقها زائفا مثلما يظهر ذلك واقع إن من الممكن إن يغزو رموزا جديدة، ويخلق رموزا ودوال أخرى، ويهيمن على مناطق أخرى ليضفي عليها القداسة/ ص١٩٧

ويقدم الباحث رأيا هو في محتواه توصل للعديد من الدراسات الانثربولوجية الخاصة بتاريخ الحضارات والأديان في العالم ولا يمكن التعامل مع الأديان المعاصرة إلا بوصفها امتدادات ثقافية لأديان ونظم ثقافية سابقة. وهذا ما يمكن التدليل عليه في الديانة اليهودية/ والمسيحية/ والإسلام حيث تغذت الديانات السماوية على كثير من الأنساق الثقافية التي عرفتها الحضارات الشرقية القديمة وحصرا العراقية/ الكنعانية/ المصرية، هذه معا أثرت خلال أساطيرها وعقائدها وشعائرها " كل الديانات التي لدينا إلمام بتكوينها إنما هي تحويلات لديانات سابقة، أو أنها تشتمل على مكون ضخم من التوفيقية، وحدها الأسطورة الخاصة بالأصول والتي صاغها فرويد في "الطوطم والتابو" أفلتت جزئيا من هذه الاعتبارات ، وذلك لأنها أسطورة، وبقدر ما تحيل إلى حالة هجينة، بل وغير متماسكة. إن المؤسس يظل قائما، والعشيرة البدائية ذاتها ليست فعلا من أفعال الطبيعة، فلا خصاء الأولاد الذكور. ولا الاحتفاظ بالمولود الأخير، يمكن اعتبارهما نابعين من "غريزة بيولوجية "/ ص٢٠٤

ومنح كاستورياديس التاريخ صلة مباشرة وقوية مع التخيل، ومن غير الممكن تصور تفاصيل التاريخ ومروياته السردية بعيدا عن المخيال المنتج والخلاق أو خارج ما اسماه الباحث بالمتخيل الجذري.

وأحال الباحث تشكلات العالم الاجتماعي وترابط قوانينه لمنظومة الدلالات الراشحة عن الشبكة الرمزية المتداولة اتصاليا والمكرسة بالتواتر عبر بلاغة اتفاق ثقافي واجتماع تواصلي وقال : توجد هذه الدلالات ضمن نسق المتخيل الفعلي/ أو المبتكر، ولا يمكننا إلا قياساً على هذه الدلالات إن نفهم في آن معاً "اختبار" كل مجتمع لرمزيته، وعلى الأخص لرمزيته المؤسسية، والغايات التي يخضع لها "الوظيفية".

إن انتاج هذه الدلالات، إذ ينحبس بالتأكيد ضمن اكراهات الواقعي والمعقول، ويندرج على الدوام داخل استمرارية تاريخية تشارك في تعيينها ما كان موجودا أصلا. ويعمل دوما مع رمزية محددة سلفا ولا يمكن التلاعب بها بحرية. إن انتاج هذه الدلالات لايمكن اختزالها على نحو كلي إلى عامل من تلك العوامل أو إلى مجموعها، ذلك لأن أيا من هذه العوامل لا يمكنه إن يؤدي دور هذه الدلالات، ولا يمكنه إن يجيب على الأسئلة التي

"تجيب"
هي عليها.../ ص ٢٠٦

ويعاود الحديث عن التاريخ عبر المتخيّل والمعقول ولا يجد له دورا خارج ذلك، بل يرى بأن التاريخ ينبني اعتمادا على هذه الثنائية "من المستحيل فهم ما كانه، وما يكونه التاريخ الإنساني خارج مقولة المتخيّل، فما من مقولة أخرى تتيح التفكير في هذين السؤالين : من الذي يطرح الغائية التي من دونها قد تظل وظيفية المؤسسات والسيرورات الاجتماعية غير متعينة، من الذي يعين ، ضمن لا تناهي البنى الرمزية المحتملة، منظومة رمزية، ويبين العلاقات القانونية السائدة... وليس بوسعنا إن نفهم مجتمعا بمعزل عن عامل موحد. يوفر محتوى معبرا عنه وينسجه مع البنى الرمزية/ ص ٢٢٤

واختتم الباحث رأيه حول الثنائية بالقول : " الرغبة في إدراك مجمل تاريخ البشرية المنصرم تبعاً لزوج من المقولات : تخيل/ معقول، لا يأخذ معناه الكامل في الحقيقة إلا بالنسبة إلينا، ويؤكد على العلاقة المزدوجة والمباشرة بين الجتما . تاريخي ودلالاته وبين المتخيل الراديكالي. وقال بان المتخيل الذي يعوض عدم تلبية هذه الحاجات فليس هو سوى متخيل ثانوي ومشتق وهو كذلك بالنسبة لبعض اتجاهات التحليل النفسي.

المحصلة الأساسية لقراءة "تأسيس المجتمع تخيلياً" هو التداخل بين ما هو عقلي وما هو متخيل وكما أشار الأستاذ محمد نور الدين أفاية : في كتابه "الغرب المتخيّل" صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط إلى ارتباط عناصرهما . العقلي والمتخيل . وافتراقهما وإذا كان العقلاني يوحي بعلاقة باردة، معقولة مع الموضوع، ويحيل المتخيل على حقل من الرموز والعلاقات المتفرقة والمختلطة، ينتزع الذات من رتابة وجودها ومن عينيتها المباشرة يخلق لها كل عناصر الدهشة، يطمئنها ويستفزها في نفس الآن. ولأن المتخيل يصعب التمكن منه مفهوميا فانه يستدعي مجموعة من الموضوعات كالصورة والمخيلة والتخيل. كما إن حمولته الدلالية الرمزية والجمالية لا تتحدد إلا قياسا إلى الثقافة بعينها.

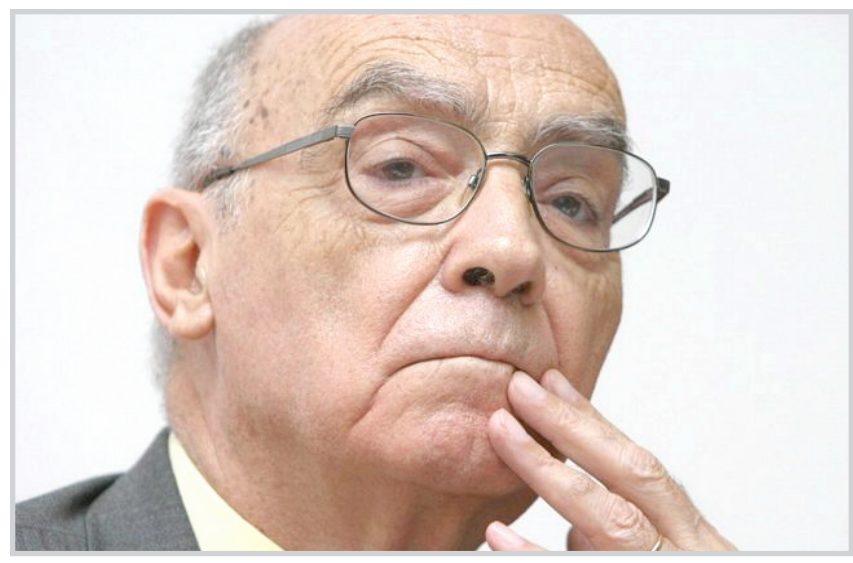
ولذا تمثل هذه الدراسة المهمة جدا تنويعا فلسفيا عميقا ، وضع الانجازات الفكرية السابقة أمامه واستفاد منها وأجرى تطويرا مهما لمقولات سارتر الخاصة بعلاقة المخيال والوعي وتوصلات برغسون حول ثنائية المخيال والذاكرة. وكان كتاب " تأسيس المجتمع تخيليا " واحدا من المصادر المعرفية المهمة كما استطاعت كل هذه البحوث والدراسات بما فيها البنيات الانثربولوجية للمخيال لدوران إن تضع المخيال في الصدارة ويأخذ مجاله الثقافي والفلسفي في انتاج الثقافة والتاريخ والأسطورة وطقوسها. لكن ما يلفت الانتباه في هذا الكتاب هو انفتاح المخيال احداثيا أكثر فأكثر ليشمل السياسة/ والاقتصاد.

ولا بد من وعي مختلف وجديد للمخيال بوصفه معرفة متعالية.

وأخيرا الإنسان يتخيل لأنه حر كما قال سارتر.

اسم الكتاب : تأسيس المجتمع تخيليا.
تأليف : كورنيليوس كاستورياديس
ترجمة : ماهر الشريف
المدى . دمشق/ ٢٠٠٢
عدد صفحات الكتاب : ٥٢٧ صفحة

الروائي البرتغالي ساراماغو في روايته الرمزية الأخيرة " الرؤية "



ساراماغو

لويس جونز

ترجمة : المدى

يبدو أن جائزة نوبل للأدب تتجه لأن تكون من نصيب التشاؤميين الشيوخ الملهمين السريعي الغضب، مثل أليسكندر سولجنتسين، سول بيلو، ف.س. نَيبول، أو هارولد بنتر، ومن هنا فإن خوزيه ساراماغو -Jose Sara mago مناسب جداً. ومع أنه منفي في الكناري . وكما عبّر في محاضرته في جائزة نوبل " بسبب الرقابة الحكومية البرتغالية للإنجيل وفقاً للمسيح (١٩٩١) " . فإنه يبقى صوت البرتغال. والفقرتان الأولَيان من تلك المحاضرة تستحقان الاقتباس تفصيلاً، إذ أنهما تلخصان الروح القومية، بالإضافة إلى الروائي القومي.

" لقد ولدت في عائلة فلاحين لا أرض لهم، في أزينهاغا، وهي قرية صغيرة في مقاطعة ريباتيجو، على الضفة اليمنى من نهر ألموندو، حالي ١٠٠ كم شمال شرقي ليشبونة. وكان والداي خوزيه دي سوسا وماريا دا بيدَيد. وكان سيكون خوزيه دي سوسا اسمي لو لم يقم المسجل، بمبادرة منه، بإضافة اللقب الذي كانت أسرة أبي معروفة به في القرية، وهو ساراماغو. وعلى أن أضيف هنا أن ساراماغو نبات عشبي بري، له أوراق تستخدم في تلك الأيام عند الحاجة كغذاء بالنسبة للفقراء. ولم أدرك أن اسمي الكامل هو خوزيه دي سوسا ساراماغو، حتى سن السابعة، حين كان علي أن أقدم وثيقة تعريف في المدرسة الابتدائية...

" وعلى كل حال، لم تكن هذه مشكلة الهوية الوحيدة التي كانت مقدرةً لي عند الولادة. فمع أني أتيت إلى هذا العالم يوم ١٦ تشرين الثاني ١٩٢٢، فإن وثائقي الرسمية تبين أنني ولدت بعد هذا بيمومين، أي في اليوم الثامن عشر. وبفضل هذا الاحتيال التافه تخلصت أسرتي من دفع الغرامة الواجبة لعدم قيامها بتسجيل مولدي قي الوقت القانوني المناسب".

وثيقة التعريف، مشاكل الهوية الوثائق الرسمية الأُخَر، الاحتيال، الغرامة، التسجيل، الوقت القانوني المناسب... مرحباً بك، خوزيه الصغير، في "الدولة الجديدة" لأنطونيو سالازار، وهو نظام حكم فاشي (في البرتغال ١٩٣٢-١٩٦٨)، الحاكم بمشاركة الجيش والكنيسة، الذي ستعيش تحته لـ ٥٠ سنة القادمة...

إن الخسارة مفتاح إلى سوداد -sau dade. كما هي إلى فادو fado، "الأغنية الكئيبة البرتغالية" . فالكاتب والبلاد تلازمهما خسارتان كبيرتان. الأعمق هي كسوف الأمبراطورية، انحدار القرون ؛ أما الخسارة الأكثر مباشرةً، فهي الدكتاتورية الطويلة. والإثنان يغرسان معاً أمةً على انفراد، مطرودة. ولقد تخيل ساراماغو، في "الطوف الحجري" ١٩٨٦، بلاده تنفصل عن قارتها، منساقةً بعيداً باتجاه جزر الأزور، غير ملائمة لمجموعة متمدنة من البشر، جزيرة وهم كافكوي، ملهىً ليلي للفساد، والخيانة، والاضطهاد.

وقد تغيرت البرتغال بشكل كبير منذ ثورة عام ١٩٧٤، ولكن ليس في خيال شعرائها الكبار. وتشكل "الرؤية -See ing " التي نُشرت لأول مرة في البرتغال في عام ٢٠٠٤، وترجمتها الآن على نحو قدير مارغريت جل كوستا) قطعة مصاحبة لـ "العمى" ١٩٩٥، التي وُضِعت في بلاد من دون اسم، وهي نفس هذه كما هو واضح.

وهي رواية من نصفين، الأول حكاية رمزية للثورة والقمع. فأكثر من ٧٠ بالمئة من المصوتين في انتخابات العاصمة البلدية يعيدون أوراق الاقتراع فارغةً. فتقوم الحكومة، المتوجسة من خسارة تفويضها، وأكثر من هذا غياب اللاشرعية، أو أية أدلة على مؤامرة إجرامية، بإجراء انتخابات أخرى، التي تعيد اقتراعاً فارغاً بنسبة ٨٣ بالمئة. فتنسحب السلطات المدنية، في فزع أعمى، من العاصمة، وتُحكم إغلاقها بالأسلاك الشائكة، ثم تزرع قنابل "إرهابية" في محطتها للسكة الحديدية.

أما النصف الثاني من الرواية فينظر إلى الوضع من الطرف الآخر للتليسكوب، حيث تقوم السلطات، وقد أنذرتها رسالة استنكار، بإرسال فرقة اغتيال إلى المدينة، يقودها شرطي ينتهي به الأمر لأن يكون مهذباً وشريفاً . الأمر الذي لا يجعله صالحاً كثيراً . وتصبح القصة شخصية إلى حد كبير. ولقد سجل ساراماغو في محاضرة نوبل تلك، بالمناسبة، أن والده انتقل في عام ١٩٢٤ بالعائلة إلى ليشبونة، "حيث بدأ العمل شرطياً، وهي وظيفة لم تكن تستلزم مواصفات أدبية ... (وهو تعبير شائع آنذاك) أكثر من القراءة، والكتابة، والحساب".

والنصفان يكوّنان كلاً مسلياً ومثيراً. وهي رواية أساسية بالأحرى، وتبدو معمولة على نحو عرضي، أي من غير قصد، وذات خصوصية برتغالية كلياً، لكنها تتسم بالطابع الإنساني العالمي. وقد تكون مؤذيةً وخالية من الذوق إلى حد معيب، ولكن إذا بذل المرء جهده فإنه يمكنه على وجه الاحتمال حتى أن يكتشف أضعف صدىً من أصداء " دولتنا الجديدة " نحن.

عن / Telegraph

البانتوميم نصاً أدبياً

قراءة في نصوص صباح الانباري

سعد محمد رحيم

من المتعارف عليه أن النص المسرحي يُكتب ليُمثل لا لكي يُقرأ بعده عملاً أدبياً، غير أننا 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 وبيراندللو وسعد الله ونوس ومحي الدين زنكنة واخرون كثر من كبار كتّاب المسرح ما 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 أن العمل المسرحي/ الدرامي، في الغالب، يتمحور حول قصة أو حكاية، لها، في معظم الأحيان، حبكة) في مقابل أن الرواية تعتمد القصة والسرد، ولا تخلو من عنصر درامي يعززه الحوار. وثمة تقارب، بهذا القدر أو ذاك، في الشريط اللغوي بين الجنسين، ولذا فإن كثراً من الأعمال الروائية تحولت إلى أعمال مسرحية مثلت على خشبة المسرح (رواية "النخلة والجيران" لغائب طعمة فرمان، في سبيل المثال، والتي مسرحت ومُثلت في بغداد السبعينيات). والكلام أعلاه يخص النصوص المسرحية المألوفة التي تعتمد الحوار والبناء الدرامي.

ولكن ماذا عن النصوص المسرحية الصامتة التي تُكتب في بضع صفحات، في شكل تخطيطات وتوجيهات إخراجية، من أجل التمثيل، هل يمكن أن تتحول 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 يُمثل على خشبة المسرح، وهذه غاية كل نص مسرحي، ولكن هو معد 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، ونصب 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 لمبدعه 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 تمثل بسبب تراجع وتدهور حالة المسرح مثلما تراجعت أشياء كثيرة، كبقية الفنون وغيرها، في العراق، إبان حقبة الحصار.

يخبرنا الأنباري في مقدمة كتبها لمجموعته المسرحية (ارتحالات في ملكوت الصمت)، والتي احتوت على أحد عشر نصاً مسرحياً صامتاً أن 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" فإنه منذ مطلع القرن العشرين عرف العالم التمثيل المسرحي الصامت، وربما نتيجة التأثر بالسينما الصامتة. غير أن النص المسرحي الصامت، القابل للقراءة لم ينجز إلاّ على يد صموئيل بيكيت في (فصل بلا كلمات) وهي مسرحية تخلو من الحوار وتصف الحركات والإيماءات، وتكون قابلة للقراءة. ولم يتحول نص بيكيت إلى نموذج لكتّاب آخرين يحذون حذوه إلا في القليل النادر فلم يؤصل نص المسرح الصامت جنساً أدبياً، ولم يحظ باهتمام نقدي يكشف قوانينه ويقوم بنيته ويضيء السبيل، من ثم، لكتّاب آخرين يلجون حقله.

يتحدث الأنباري عن ممكنات وآفاق هذا النوع من الكتابة فيقول " إن إمكانية المسرحية الصامتة المحدثة غير محدودة، ومرونتها تؤهلها للاشتغال كعرض مسرحي على الخشبة وللقراءة خطاباً أدبياً وللإلقاء المنبري صوراً قابلة على تفعيل الحس البصري" فيبشر بها جنساً إبداعياً "ربما يعمل على زحزحة الأجناس الأخرى ليحتل رقعة واسعة ومتميزة". ويحدد الأنباري جملة من الخصائص التي تميز النص المسرحي الصامت منها قدرة هذا النص على تخزين الصور الشعرية، فالصورة تمثل إحدى أدواته الأساسية... وتضمنه قصة أو حكاية تراثية أو معاصرة مستفيدة من العناصر الدرامية في بنائها وأسلوبها... واعتماده على خطة إخراجية محكمة 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 مخرجاً لمسرحيات عديدة قدمت 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 ١٩٩٣عن مسرحيته (زمرة الاقتحام) وفيما بعد أصدر ثلاث مجموعات مسرحية هي (طقوس صامتة/ ٢٠٠٠) و (ارتحالات في ملكوت الصمت/ ٢٠٠٤) عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد. و (ليلة انفلاق الزمن/ ٢٠٠١) عن اتحاد الكتاب العرب في سوريا، كما أن له كتاباً نقدياً بعنوان (البناء الدرامي في مسرحيات محي الدين زنكنة/ ٢٠٠٢) أصدرته دار الشؤون الثقافية أيضاً.. وفي معرض تسويغه لتجربة كتابة النص المسرحي الصامت يقول؛ "جاء انصرافي واهتمامي وانشغالي بالمسرحية الصامتة نتيجة عدم قدرة الأجناس الأخرى على استيعاب شبكة أحلامي الواسعة". أي أنه 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 ١٩٩٤ 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 ولاسيما الضوء والظل وحركتهما، وتوزيع الأصوات، وهي أصوات آلات موسيقية وهمهمات وصفير وضجيج وصخب، أي أن المسرحية الصامتة ليست صامتة تماماً، وسميت كذلك لخلوها من الكلام البشري الاعتيادي، أو بالاصطلاح المسرحي من الحوار الذي هو عماد المسرح الصائت. كما أن الأنباري وقد استوعب جيداً خارطة المسرح مكاناً، أو فضاء، له القدرة على تحريك شخوصه بنظام خاص على خشبة المسرح مؤدياً دور المخرج، 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 مركزة ومتحركة نرى أثناء توهجها الرجل ذا الملابس البيض واقفاً أقصى يسار المسرح يبدي تعجبه واستغرابه من حركة الناس، يحاول إيقاف أحدهم لكنه يفشل.." (من مسرحية؛ طقوس صامتة).

وهذه المسرحية بمجملها تنطوي على حكاية تؤدّى 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 أن ذلك يُترك لمخيلة المتلقي ومرجعيته الثقافية وكيف يتصور الأمر، ومن هذه الكلمات (رقصة شيطانية، موسيقى غرائبية، تشكيلات استعراضية مدروسة، بأسلوب كهنوتي، رقصة طقوسية قديمة، موسيقى رومانس، امرأة عصرية.. الخ).

إن الثيمة الرئيسة 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 وآفاقها ومنها (الحب والكره والحرية والعبودية والقسوة والعنف والظلم والعدالة والألم والشفقة والحنين، الخ). ولأجل هذا يوظف الأنباري رموزاً واستعارات ودوالاً معظمها متعارف عليها مثل البياض والسواد، الصباح والليل، النور والظلام، جمال الوجه وقبحه، الورد والشوك، الموسيقى الهادئة والموسيقى الصاخبة.

في صراع قوى الخير والشر، أو قوى النور والظلام، الذي هو محور مسرحيات الأنباري، لا نلتقي الإنسان المستسلم لقدره فقط، وإنما ذلك الذي يقاوم ببطولة حتى وإن كان يعرف إن 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، لكنه يمضي ليأتي بفأس يهدم به التماثيل، قبل أن يتمكنوا منه ثانية، وهنا، في اللحظة الأخيرة، يرفض طلب المغفرة باصقاً في وجه الكاهن/ الملك ورجاله القساة وتماثيله/ الأصنام.

وعلى الكاتب المسرحي أن يكون ملماً بالإخراج، وبالموسيقى، وبالفنون التشكيلية، وهذا ما نجده عند الأنباري، الذي يرسم لنا لوحات متقنة؛

كما أن الأنباري يستثمر تقنيات فنون مجاورة للمسرح مثل القصة والسيناريو السينمائي والشعر، وفي سبيل المثال حين نقرأ هذا المقطع من مسرحية (الهديل الذي بدد صوت اليمامة) وهي من مجموعة (ارتحالات في ملكوت الصمت) لا يمكن أن نخطئ النَفَس القصصي الذي كتب به؛

"امرأة قاربت الثلاثين من العمر تجلس مستوحشة إلى منضدة وضع عليها كأسان من عصير البرتقال.. الكرسي الوحيد المقابل لكرسيها غير مشغول طوال الوقت... المرأة مسترسلة في قراءة رواية ماركريت ميتشل (ذهب مع الريح).. تتنبه إلى صوت الهديل.. تطوي الكتاب وتضمه إلى صدرها.. تنهض..."

يؤكد الأنباري على ورود كلمة الصمت في معظم عنوانات مسرحياته الصامتة (تسع من مجموع أربع عشرة مسرحية، ضمّنها في مجموعتين له وردت في عنوانيهما، أيضاً، كلمتا ، الصمت وصامتة)، كما لو أنه تحت وطأة هاجس دائم يخبرنا عبره أنه يكتب مسرحيات صامتة (بانتوميم). وأحسب أنه ليس بحاجة لهذا دوماً.

من يقرأ مسرحيات الأنباري الصامتة، لا يدرك مدى تمكنه من تمثيل صورة الواقع المضرجة بالدم مثلما تلمسها وخَبِرها إبان العقود السابقة وحسب، بل أن القارئ سيكتشف، كذلك، نفاذ بصيرة الأنباري وهو يصور واقعاً فجائعياً كأنه النبوءة نعيشه الآن.