

صالح الرزوق

الاتجاه المعاكس
في كتابات صباح الأنباري

الاتجاه المعاكس في كتابات صباح الأنباري

تأليف : صالح الرزوق

تصميم الغلاف : باسم صباغ

الإخراج الفني : أحمد بغدادي

الطبعة الأولى : 2014

ألف لحرية الكشف في الإنسان والكتابة



جميع الحقوق محفوظة

لا يجوز نقل أو اقتباس أو ترجمة أي جزء من هذا الكتاب

بأي وسيلة كانت دون إذن خطي مسبق

لأغلى غائبين في سراب و أوهام حياتي
ثورة و عبد الرزاق
دمعة و أنتظر أن تتحول لابتسامة

صالح.

تهيد

يمكن اختصار تجربة صباح الأنباري مع الدراما بفكرة بسيطة: هي الانقلاب عليها وإعلان موتها. فمسرحياته الصامتة وما كتبه من مونوداما وحواريات طويلة تعتبر خروجاً على القوانين الثابتة وطويلة الأجل لفن المسرح..

ولكن لم يأت صباح الأنباري في هذه التطلعات المشروعة من فراغ. لقد كان لديه هاجس البحث عن هويته الخاصة بنفس التصميم الذي سبقه إليه نفر من الطليعة الأدبية. وكانت مشاق البحث أصعب في مجال المسرح لأنه مستورد مائة بالمائة. ولا أستطيع أن أضع خيال الظل وبعض الحواريات البسيطة التي وردت في كليلة ودمنة وفي بخلاء الجاحظ في مضمار الدراما لأنها بلا رؤية إخراجية.

لقد مهد الطريق لتحويل الأفكار إلى حوار كل من يوسف إدريس (في مصر) وفؤاد الشايب (في سوريا) منذ مطلع الأربعينات. وتابع مع هذا الخط وليد إخلاصي في مسرحيات الفصل الواحد وفي لعبة المسرح داخل المسرح.

حيث أن فكرة الدراما تحولت على يديه إلى نشاط بلا هوية محددة. نشاط يرتبط بفنية الكتابة وليس بفنية النوع. ولا أدل على ذلك من مجموعته (سبعة أصوات خشنة) وقبلها بعض الحواريات التي عبرت عن الأحداث النفسية والمادية بلغة حوار

الصوت الواحد في مجموعته (الدهشة في العيون القاسية).
من ناحية ثانية إن أساليب التعبير الفني والمغامرة غير المحسوبة
العوائق في تحدي أصل النوع لم تكن وقفا على المسرح وصباح
الأنباري. فقد ظهرت منذ مطلع العشرينات (1920 وما بعد) عدة لغات
فنية استطاعت أن تغير من نظرنا ومفاهيمنا.
وإن لم نبتعد عن الفن المكتوب (كل ما نعبر عنه برموز الكتابة -
الحروف والأعداد) لا بد وأن نتذكر الشعر الحديث الذي أعاد صياغة
بيت الشعر حسب تصورات عضوية.
لقد اختار الشعر أن يخرج من قيود الإيقاع المنضبط ليدخل في
إيقاعات غامضة لا تعرف التكرار ولكنها تعاني من الرتابة.
وهذا يتلاءم تماما مع منطق العصر. فالتبدل الذي دخل مع
المحرك والآلة أجبر الذهن على التفكير بطريقة دورانية. لقد كان
على الشاعر أن يتخلى عن أسلوب المربعات ذات الزوايا الحادة والتي
التزم بها طوال مئات السنين لمصلحة تفكير تندمج بدايته مع
نهايته. تفكير دائري يضع الإنسان وذهنه وسط عالم متشابه. داخل
عالم تلغي المشاعر فيه أهمية المسافات.
وقل نفس الشيء عن الرواية. فقد دخل في فترة الخمسينات
جنس قصص الرواية ليتنافس مع الرواية الطبيعية المتسلسلة
وليعدك ترتيب الأولويات.
إن نقاء الأنواع لم يعد مقبولا منذ منتصف الأربعينات، حينما
وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها. وربما وقف وراء ذلك مساوئ
ذهنية التطهير العرقي والديني التي وضعت نقاء العرق والدم في
المكان الأول. إن هذا التحيز المسؤول عن أسوأ محرقة في تاريخ
البشرية (وأشير بذلك لمحرقه الأفكار والحدود وليس للمحرقة النازية
فقط) قد أودى بالرؤية الكلاسيكية للأنواع، بمعنى أنه أرسلها
لمصيرها المحتوم. وفتح الباب على نوع بلا تجنيس. نوع ينمو في

مساحة مفتوحة تأزرت عليها الشبهات. ولنضرب مثلا بروايات صنع الله إبراهيم (لا سيما الوثائقية منها)، فهي غير أسلوب الكولاج تحتوي على فصول مسرحية كاملة. وقل نفس الشيء عن رواية (عالم بلا خرائط) التي اشترك فيها جبرا وعبدالرحمن منيف. لقد تضمنت فصولا مسرحية. فهل نعتبر هذه النماذج روايات أم دراما؟..

وإذا كانت الإجابة سهلة بخصوص هذه الأمثلة ماذا نقول عن حواريات فارس زرزور التي ظهرت في الخمسينات؟.. وماذا نقول عن رواية (ئاسوس) لمحي الدين زنكنة ولا سيما أنها تتألف بنسبة تسعين بالمائة من حوار يسهل إعداده للإخراج المسرحي؟..

لقد كانت الرواية تبدأ بالأسباب لتصل منها إلى النتائج. ولكن أصبح لزاما عليها أن تبدأ من النتيجة. وهذا أفضل وصف يمكن أن نصف به المونودراما التاريخية. إنها تتحدث بلسان إفرادي عن معاناة الجماعة. وتعتبر من نقطة النهاية عن امتحان التاريخ لمعضلة الإنسان والطبيعة من طرف ومعضلة المجتمع من طرف آخر.

ولذلك كان التاريخ بنظرها مجرد أفعال أو إجراءات. بعكس المسرحية التاريخية الطبيعية التي تعيد تركيب الأحداث وأحيانا تعيد قراءتها.

لقد كانت قصص الرواية (ومثالها سداسية الأيام الستة لإميل حبيبي وأخبار آخر الهجرات لبرهان الخطيب) نوعا من التعدي على الحدود ولهدف واحد وهو تفسير اللاشعور بالشعور.

أضف لذلك أنها وضعت العاطفة في رأس الانسان. فقد توجب على من أصابه القنوط واليأس من تشابه العالم أن يبحث عن منفذ للنجاة أو عن خلاص.

واعتقد أنه وجده في تفتيت العقل الواحد - وبحركة إبدال بسيطة في إلغاء دور الأب الإله وتوزيع سلطاته.

ثم في مرحلة تالية في تحويل الحياة إلى متواليات من الأفكار

والمشاعر والأحاسيس . باختصار إلى نشاط نفسي ينطوي على ذاته، وربما لنوع من الاغتراب عن الذات والانفصال عنها.

لقد كانت مغامرة صباح الأنباري، إذًا، تتطور بالتلازم مع مغامرة الإنسان في التعرف على شروطه داخل الوجود المتسارع والمتحول. وأعتقد أن كل نصوصه هي وثيقة تدين ما نتعرض له من تشوهات وغسيل دماغ واستنزاف وتخويف.

فإذا كان إنسانه مغتربا (في الحياة وفي الفن - على مستوى الواقع ومستوى الخيال) فإن شروط النوع تعرضت لشيء من الإنزياح الأسلوبى (بنفس المعنى الذي يعزوه دريدا لإنزياح الدلالة).

لقد فرض بطله الغريب أساليب فنية اغترابية.

وهذا يفسر لماذا تكلم عن الرعب والدم بلغة الإشارة. لماذا التزم بالصمت المطبق ودعانا لنشاهد معه العبث والفوضى وهما يهدمان أو يقوضان أركان حياتنا وأركان الدراما الكلاسيكية أيضا.

فالعقل الصناعي لا يستطيع أن يتحدث عن مأساته بلغة الأكرابول. وأقصد بذلك لغة مجتمع المدينة الذي يتألف من طبقتين فقط هما: السادة والعبيد.

حيث أن الكلمة تحمل أعباء اليد العاملة. والإنتاج يحمل أعباء الأوامر والنواهي.

وكما أرى إن صباح الأنباري قد دخل للمسرح من باب الثورة عليه. فقد كتب عن الفانتازيا النفسية بطرق أقل ما يقال عنها إنها تفاقم من أساليب التوصيل. بمعنى إنها تهيب بك أن تنظر للصغائر بعدسة مكبرة. وأن تضاعف الجرعة والمعايير.

ومثل هذه الرؤية المبالغ بها (إن لم تذكر بالواقعية السحرية) فهي ستعيد للأذهان ما تنطوي عليه كتابات أنجيلا كارتر من مبالغة لها أسبابها. أو من روح ملحمية تبعث فيك القشعريرة من مخازي الجنس البشري.

لقد كان صباح الأنباري لا يرى في عالمه غير "الأرض اليباب - رمز للمتبقي من الحرائق وعكس اقتصاد الوفرة" و"الرجال الجوف - رمز لإنسان بلا صفات كما نشأ عند الفرنسيين في فترة توسيع المدينة وتكبير الضواحي".

وهذا يعني أن مسرحه وإن كان طليعيًا ويهتم بحضارات بعينها (بلاد ما بين النهرين تحديدًا ودلتا لقاء الفرات مع دجلة) فهذا لا يمنع أنه مسرح رموز وإسقاطات. مسرح دلالة ودلالة مضاعفة. إنه يكتب بلغة تصويرية تتبع قانون لغة فوكو: وهو التمثيل المضاعف.

ولذلك كان الشكل عنده هو المضمون. ولتفهم ما أزمع عليه أبطال مسرحياته علينا أن نفهم ماذا يدور في خلدنا.

وهذا يعني أيضًا أن صباح الأنباري يهدف أن يأخذ بقدر ما يعطيه.. وأن على القارئ أن يشاهد لا أن يستمع ويشاهد كما جرت العادة.

إنه كاتب مسرح يتساوى لديه الإنتاج مع الاستهلاك. فهو يحثنا أن نكون من زمرة المستهلك المنتج. من أتباع العمل التعاوني حيث يتكافل أعضاء الفريق لتحقيق الغايات المرجوة، وهذه أول خطوة للانتهاء من مشكلة التفكير الانتهازي والمكيافيلي.

لقد أراد بريخت من القارئ أن يحتفظ بمسافة من المسرحية، وأن يغترب عنها بوعيه. وأن يفهم مسبقًا أنها جزء من مغامرتنا مع العقل وليس مع الحياة.

وهذا هو مضمون ميثاق صباح الأنباري. أن يكون هو شاهدة على عصره وأن يكون القارئ وهو المتفرج أيضًا شاهدة عليه..

إن مقاربة صباح الأنباري للمسرح تنطوي على حكمتنا التي نتبناها مرغمين، بسبب الظرف المحلي والظروف القهرية المفروضة من وراء حدود الحالة.

فهو يبدو مختصرًا ومختزلًا لأن إيقاع هذا العصر لا يحتمل التأجيل وينظر للوقت كأنه السيف، إن لم تقطعه قطعك.

وفي نفس الوقت يظهر على الخشبة ويستعد من وراء الستارة وهو يرتعد فرقا وخشية. ولكن إذا كانت الموجبات غير واضحة فهي موحية وملهمة أيضا. إنها موجبات النفس التي تضيق وتندثر. والتي تشاهد ما يجري دون أن تفهم. لقد كانت الحالة النفسية لشخصياته لا تختلف كثيرا عن حالة لوركا في (أغاني العجر) أو حالة أنطونيو تابوكي في (هذيان). دائما يوجد سؤال كبير شخصي وعام، ولا تتوفر إجابة شافية حوله، وهو باختصار بالشكل التالي: لماذا هذا السيل من الدماء. ولماذا كل هذا الخراب والحريق..

**

لقد كانت الغاية من هذه القراءة الموجزة إثارة المزيد من التساؤلات وفتح المزيد من النوافذ على هموم المسرح المعاصر وعلاقته بالفكرة الفنية ثم بالأدوات أو القانون - وهذا عندي هو اللغة والأسلوب. وكلاهما من ممتلكات ومتاع الأب كما يرى روسو ومن بعده لاكان. فاللغة والشكل الفني هما اختراع أبوي. وهذا يعني أن لهما حصانة وحتى لا نقع بالتكرار يجب أن نقع بالخطيئة وأن نحمل وزر التفكير بتحدي القوانين المرعية. وهنا تبدأ المشكلة.. هل أزمع صباح الأنباري على قتل الدراما. وهل شحذ سكاكينه للطعنة القاتلة؟..

للإجابة على هذا السؤال المحرج كان لا بد من المرور باللغة وبالأساليب الفنية وطريقة تقديم وتأخير الشخصيات في العرض المسرحي. ثم تفصيل كل ما له علاقة بفترة العرض ومدة الأحداث كما هي في الواقع. أو بعبارة أخرى دراسة أثر الفكرة على تسلسل وعرض الأحداث ، قديمها (التاريخ) وحديثها (التحليل والتفسير). وأرجو، إن لم تكن إجاباتي كافية، أنني قد أشرت لطرف الخيط..

ربيع 2014

أقول الدراما: ربيع المسرح العربي

بدأ صباح الأنباري حياته مع المسرح بما يسميه عميد الأدب العربي "النقد والخصام".

وكان في نقده لاذعا وعمليا. فقد هاجم الرؤية الساكنة للمسرح مثلما هاجم أدونيس الرؤية الجامدة للشعر في أطروحته المعروفة (الثابت والمتحول). وكما فعل أدونيس أردف الكلام بالتطبيق. وقدم للمسرح العربي سلسلة من الأعمال الثورية والمتمردة التي أرى أنها جميعا تندرج تحت شعار "موت المسرح" قياسا على موت الإيديولوجيا وموت التاريخ وموت الرواية وهلم جرا...

لقد ضحى الأنباري في مسرحياته بالديكور والأحداث ووصل به الحال للتضحية بالحوار أيضا، حتى أصبح بمقدورنا أن نسأل: أين الدراما إذاً؟.

وللجواب على ذلك يمكن أن نلاحظ أنه (مثل جون بارت مؤلف أهم رواية مدمجة في تاريخ الخيال الفني) التزم بفكرة فن الدراما لا بأسسه ومفاهيمه، والإشارة هنا لمبدأ الثوابت أو ما يقول عنه سامي أدهم الفضاء الواحد وأحيانا الفسحة المضيئة.

لقد تخلص عن حدود الشكل ولكنه تمسك بجوهر المضمون. وأقصد بذلك التراجيديا، وبلغة الضاد المأساة، ولكن بلغة فلسفة هذا الفن الطقوسي والشعائري: القدر. وقد صوره بشكل تعويض يضفي على ظاهرة الفاجع طابع الضرورة. حتى أصبح نوعا من الحرمان أو من طبيعة الموجودات (كما يقول صدقي إسماعيل نقلا عن أرسطو)⁽¹⁾. وهكذا اكتسب العقاب مغزاه الموضوعي. ووضع

المسرحيات على خط المواجهة مع فكرة المسرح ومع أسلوبه الذي توارثناه كابرا عن كابر. وقد فرض ذلك عليه الإيمان بالحتمية وبوجوب ما يلزم ولو أنه سلبي وعدمي كالموت الذي لا يمكن التملص منه.

ولذلك ترك نهايات مسرحياته مفتوحة على احتمال واحد (وهو الخراب أو الرحيل والغياب بكل أشكاله: الانتحار، الشهادة أثناء أداء الواجب أو حتى بعقوبة الإعدام كما في مسرحية حدث منذ الأزل). ويبدو لي أن هذه الفكرة تشكل عند الأنباري نوعا من الوسواس القهري. فهو حتى في كتاباته غير المسرحية، ومنها كتابه (إشكالية الغياب)⁽²⁾ الذي درس فيه شعر صديق عمره (أديب كمال الدين)، قد خصصها لموضوع واحد وهو أنواع عذاب الموت ودرجاته. وبإلقاء نظرة على خواتيم مسرحياته لا بد إلا أن تشعر بالقنوط من عدم تكافؤ الحياة (وغالبا تأخذ لديه شكل غصن أخضر أو شعاع مضيء، أو شكل متوالية من نقاط النور) مع الموت (الذي يرمز له برصاصة أو بسلاح فتاك أو بجنح الظلام).

ولكن هذه المازوشية التي يعذب بها نفسه تبحث دائما عن تفريغ عضوي لها من خلال الإسقاط بالمسرح فتنحول إلى سلوك سادي يتحدث عن دمامة الواقع وحتمية المأساة. ومن خلال نماذج لشخصيات فنية نقول عنها جدلا "بطل العرض المسرحي".

ولقد كانت مسرحيته (القاص والقناص) خير ما يعبر عن تقابل الغرائز الفرويدية ذات المضمون الاجتماعي. فالمونولوج الذي يشبه اعترافات قاص مجهول لا اسم له، ولا يحمل صفات واضحة، والذي تثقل كاهله ما نسميه بصخرة سيزيف، يبذل ما بوسعه لإنقاذ حياته من أخطار الصمت والعطب. أو كما يقول النص بالحرف الواحد (للهرب من الشبكة التي سقطنا فيها). لقد كان يتحرك على خشبة المسرح مثل العداء الإغريقي، وينتقل من نقطة إنارة (وهي فكرة أو

باب للخلاص) إلى نقطة إنارة تالية (وهي بديل رمزي لحل موضوع المأساة). ومع ذلك لا يجد فكاكا من القدر المرسوم له بإحكام، والذي يبدو أنه قدر مؤجل فقط. ألا يقول القاص البطل الوحيد في هذه المسرحية: كيف يمكننا العيش وسط الضباع والذئاب وشتى أنواع البكتريا!..

وأعتقد أنه توجب علينا أن ننتظر مسرحيته التالية، وهي (السماح على إيقاع الرصاص)، لنشاهد خيط نور أو غمامة مضيئة يغيب فيها الممثلون وجمهور النظارة الذين يلعبون دورا في أداء العرض المسرحي. حيث يفترض أن يغادروا جميعا مواقعهم (خشبة المسرح وكراسي الصالة) كأنهم جنود مهزومون ويتبعون كتلة ضوء تشرق في خارج الصالة.

لقد كانت كل نهايات مسرح الأنباري على هذه الشاكلة - ترسم للحياة خطأ غامضا ومبهما لا يجوز تخطيه وتترك للموت بقية الملعب ليبدلي بدلوه الواضح.

إن عدم التكافؤ في طرفي الصراع (الخير والشر وبالتالي العدم والوجود بمعناهما الاجتماعي والسياسي وليس الوجودي المجرد) خصلة من خصال مسرحيات الأنباري.

وهذا يقترح أنه لم يغلق الباب تماما في وجه التفاؤل، وترك النذر اليسير منه في النهايات وما بعدها. فالمسرح الطليعي لا يلفظ أنفاسه مع نهاية العرض ولكنه يبدأ من نهاياته. والمشاهدة مثل القراءة هي اقتراح يطرحه مرسل الرسالة على المستلم. وكذلك مسرحيات الأنباري لا تنتهي مع ستارة الختام (كما ذكر لي في رسالة شخصية بتاريخ 26-3-2014). ولكنها تستمر لتبدأ مع النص التالي. بمعنى أن الصراع لديه جزء من تفكيره وفلسفته. والهزيمة هي قدره الذي حمله معه إلى المنفى. والجحيم على الأرض هو الواقع. وباب الخلاص مؤجل ولكنه يتأهب ليأخذ دوره إن لم يكن بشكل ملموس

فذلك يكون بواسطة الأحلام والأمنيات. وما خلفهما من قدرة على العزم والإصرار.

ومع هذه الفكرة (وهي استراتيجية لا يحيد عنها الأنباري قيد أنملة) ينتقل المسرح التقليدي لفضاء آخر. ويبدو المجال مفتوحا على مصراعيه للدخول في عصر ما بعد الدراما. حيث تختلط الأدوار وتتشابك. وتأخذ الحياة الصعبة والخطيرة محل الموت، ويحتل الموت الهادئ والمريح محل الحياة. ولا تمر الأحداث بمنعطفات جسيمة ولكن تدخل في مستويات من المعاني.. لكل مستوى شخصياته ومفرداته وتراكيبه ورموزه. مثلا لقاء المحبين يكون تحت وصاية الحذر والترقب والخشية من وصول العذول (انظر الغريب الذي يتطفل على غرفة النوم في مسرحية حدث ذات حب). ولقاء الأضداد يكون بشكل تأهب واستنفار ويتبعه اشتباك مباشر (كما في مسرحية حدث منذ الأزل حيث الصراع يبدأ بالتحفز وينتهي بالقتال ص - 69). ومشاهد الحياة العامة تبدو أشبه بانتظار طويل وممض لا ينتهي. وغالبا ما يرمز لها الأنباري بسكة قطار أو محطة حافلات أو ركاب ومسافرين في بهو السفر. فالحركة هنا ضمنية ونفسية. ودورة الأيام مجمدة وراكدة ولا تعرف بأي اتجاه تسير. ولم أجد ما يشبهه في ذلك غير كاتب نموذجي من كتاب الحضارات المتحولة وهو محمود الريماوي في نصه المتميز (القطار). هنا يكون المشهد العام للقصة رهينة لسلوك عبث وجودي يضاهاه بحتميته الفاجع أو حس التراجيديا لدى الإغريق. فإذا كان اليونان يسرعون إلى نهاياتهم بلا لف ولا دوران، يحاول الريماوي أن يتغلب على سلطة الموت والغياب بالتأجيل. وهذا يتطلب نوعا من العطالة النفسية التي يعبر عنها الأنباري في مسرحياته الموازية بالنهاية المفتوحة واستمرارية الصراع خارج الصالة.

وخذ على ذلك مثلا مسرحية (القاص والقناص) للأنباري وقصة

(أيها القادم الجميل) لوليد إخلاصي. كلاهما يعلم أن القدر قال كلمته وصدر القرار بالتصفية (وأدوات القدر واضحة وهي من النوع الذي يقول عنه فوكو تكنولوجيا القوة. فهو في مسرحية الأنباري قنّاص – ملاك الموت الذي لا نراه ولا نعرف متى تحين ساعته، وفي قصة إخلاصي الطيف المبهر بنوره وإشعاعه والذي يظهر من وسط الضباب والغبار بلا سابق تمهيد). ومع ذلك يقترب كلاهما من نفسه ليلعب بالوقت فقط. وليوسع من دائرة الدراما دون تفكير بمضاعفاتها. باختصار إن الشك والتردد هو شعار كل مسرحيات الأنباري والصمت هو أدواته الأساسية لإلحاق العطب بمفهومنا الروتيني عن كل من الحياة والدراما.

شكل وبناء المسرحية

ولكن أرجو أن لا يفهم أحد أن مسرحيات الأنباري قد تخلت عن ورقة التوت، وكانت فنا من غير ثياب ولا ذاكرة. إنه لم يكشف عن عورات فن المسرح ولكنه كان جريئاً في الكشف عن عورات بعض المسرحيات المبتذلة.

فقد التزم بعدة عناصر أساسية لا يستقيم فن المسرح من دونها، مع تعديلات من الوزن الثقيل.

بالنسبة للحبكة حسم موقفه من الصراع وحوله لمواقف. والدليل على ذلك أنه لا يقدم حكاية متسلسلة. ففي عروضه الصامتة يترك لنا حرية التكهن بما يدور من حوله. إن حروبه هي مفرقات وأنهار من الدماء واشتباك وإطلاق نار. ولكن لا تتخللها ظروف تمهيدية ولا حسم. أما العروض الناطقة فهي تعتمد على المفارقة والنكتة الظريفة والإغراق بالخيال. فالمسافة بين أبطال (ليلة انفلاق الزمن) تشبه المسافة بين فكرة توفيق الحكيم عن (أهل الكهف) أو أفكار زكريا تامر عن عمر بن الخطاب والشنفرى. إنها

في الواقع فرق في المعاني والجو النفسي. فرق بين معنى الثابت ودور المتحول. وكأنه يعيد تأويل نظرية آينشتاين عن النسبية ولكن بشكل وقالب الدراما.

وأعتقد أن لدى الانباري تفسير لهذه الظاهرة. فهو يقول في مقدمة (كتاب الصوامت) على الحكمة أن ترتبط بمفهوم الطاقة. وأن تلغى بشكلها التقليدي من قاموس الحكاية وتتحول إلى فعل وماهية (ص 48).

و لو نظرنا للأداء (على حدة) سنرى أنه اعتمد على الصور الفانتازية التي تغرق أحيانا بالتخيل. ولو نظرنا للإخراج (كذلك على حدة) سنرى أنه وظف الوسائط وكل ما توفره التكنولوجيا من مؤثرات صوتية وبصرية. أما بالنسبة لستارة الختام أو المشهد الأخير (نهاية الدراما) فقد تركها مفتوحة وغامضة. بمعنى أنه لم يقدم حلا. فمسرح الأنباري لم يلتزم بشرط النهاية الذي كان المسرح الكلاسيكي يوظفه لتطهير المشاهد من عواطفه المكبوتة. وهذا هو المبدأ المعروف باسم الكاثاريسيس. ولكنه فضل أن نعيش معه التجربة حتى بعد اختتام العرض. لقد كان من المبشرين بتفسير هشام مطر لفلسفة شهرزاد.. أن تترك في نهاية كل حكاية أسئلة بحاجة لجواب (على حد قوله في روايته أرض الرجال).

وكما أرى إن إلغاء الحدود بين الصالة والخشبة والمشاهد والممثل. وقيام الممثلين بأداء أدوارهم بين كراسي المتفرجين يشبه بمعناه إلغاء الحدود بين الخيال والواقع. وهذا قانون ساري المفعول في كل مسرحيات الأنباري. فهي تهدم الحياة المادية وتعيد بناءها نفسيا وذهنيا. ودائما من نقطة الانبهار بما تتضمنه من انحراف وتوحش. ومن طقوس أهمها عبادة الفرد - الأب - الإله. ولذلك لا تسطع الإضاءة لديه فجأة ولا تغيب فجأة. ودائما يتلألأ النور الطبيعي (النجوم الشمس) بنفس الإيحاء الذي توحى به الإضاءة الصناعة التدريجية

(ص 96- كتاب الصوامت).

لقد كانت رؤيته تستند على استهداف رأس الدراما الكلاسيكية والاحتفاظا بأطرافها فقط. وهكذا تحول النص على يديه إلى دوائر متتالية تدمج عناصر التراجيديا (التي تفسر العنف والجريمة على أساس الرغبة كما هو حال المسرح عند اليونان) مع الأداء المظلم والمبهم (بالمنى الذي مهد له الطريق مسرح اللامعقول)، فتحوّلت المشاهد من تصوير صدام الإنسان مع الطبيعة والآلهة إلى تصوير صراع اجتماعي ضد قوة مجهولة لا نعرفها.

هل هي السلطة الغاشمة المعاصرة. أم أنه الخوف من القدر والمجهول. إم هي غريزة الموت المسؤولة عن السلوك السادي لدى الإنسان.

الجواب أصعب ما تتصور. لأن المسرحيات تقترب من كل تلك العناصر والأدوات بالتلميح وليس التصريح. وأهم مثال على ذلك ما ورد في مسرحية (ابتهالات الصمت الخرس) والتي تنتقل رقصة التخصيب مع المرأة إلى طعنة نجلاء فتموت وهي واقفة (ص 96). ولا داعي للتذكير أن رقصة المرأة والرجل هي البديل عن الجماع. إنها رمز تصعيدي يماثل معنى الكتابة بالقلم على قرطاس أبيض. فما بالك أن نهاية الرقص كانت سادية فعلا ودانية وبأداة حادة قد ترمز لمعنى القضيبي وانتهاك العذرية.

إن هذه المسرحيات قد اقتربت من مفهوم الخسارة المقدره على البشرية (بشكلها العام) فقط، وحسب المبدأ الأوديبى الذي يرى الواقع بصورة صراع مستمر بين غريزة الحياة وغريزة الموت. ثم إنها حولت العام إلى خاص، من خلال ربط الفاجع (فينومينولوجيا العقل الكلاسيكي) بجو الهزيمة العسكرية والوجدانية (وهذه صورة من واقعنا الراهن)، وذلك كله بلغة مركبة ومباشرة أهم مفرداتها مخصصة لتبكييت الضمير ولهجاء كل مظاهر الواقع المزري، ولتفسير

الخراب على أساس فردي مثل غياب القائد البطل وانعدام الفرص والاستثناءات وموت الضمائر وما شابه. ولذلك كان الأسلوب لديه أقرب لمفهوم القصة الطليعية التي تترك مهمة تحليل الشخصيات وتركز على الوصف ومطلق الأفعال وتفسر الجوهر العايش للحياة بطريقة الفن الملتزم.

وأستطيع أن أقول إنه كان يشبه (من كل الوجوه) المرحلة الثانية في حياة وفن نجيب محفوظ، وبالأخص مرحلة اللص والكلاب وما بعدها. وهي مرحلة موت الرواية العربية بمفهومها الاجتماعي سياسي التقليدي. وإن أية مقارنة مع نصوص (تحت المظلة) لنجيب محفوظ تضعنا أمام البديهييات التالية:

- 1- الأشخاص من غير وجوه ولا ملامح خاصة. وهم يمثلون مطلق الإنسانية أو جوهرها، وربما صورتها ومعناها الشامل والعام.
- 2- والأحداث دائما مشحونة ومضغوطة وفي حالة هجوم على حساسيات وجودية غير محددة.
- 3- والأدوات التي يحارب بها الإنسان القوة الشريرة ليست كافية، وضعيفة، وتتساوى مع الإرادة. أو مع مبدأ المقاومة الذي يسمى أيضا بمبدأ الحرب العادلة.
- 4- أما النهاية فهي على الأغلب درامية بامتياز. ولا تتحرك نحو مصيرها إلا بواسطة الفلسفة الداروينية المبسطة وأقصد بذلك حفظ النوع. ولكن بين الإرادة بالبقاء والرغبة بالسعادة المطلقة يتعثر هذا الكائن الضعيف ويقع فريسة لكل عناصر الظلام والقهر التي تسيطر على قلب العالم.

مضمون وموضوع المسرحيات

إن موت المسرح بمعناه التقليدي عند صباح الأنباري حالة لا مهرب منها. وهي تعكس فلسفته في الحياة وموقفه من الوجود. وعلى

الأرجح إن ذلك تطور من حساسيته تجاه موطنه. فقد تعرض للتعذيب والاعتقال. ثم إنه حمل أعباء الاختباء من الموت نفسه بعد صدور قرار بتصفيته. وهذا يفسر لماذا هو يعيش في المنفى ابتداء من عام 2005. والمنفى كما نعلم هو رحيل وغياب. ونوع من الانحراف عن قانون المكان. ومن هنا اهتمامه في كل مسرحياته بموضوع واحد يحمل أعراض التناذر النفسي. وهو موضوع الموت الذي يتلازم مع القهر والعذاب والخوف والشماتة. وهذه كلها أعراض تسبب السلوك السادي والمزوشي. أو سلوك إشباع اللذة المعاكس.

والمخطط التالي يبين ذلك:

مسرحية طقوس صامته: تبدأ بفوضى وذعر ← وتنتهي بالسنة النار وهي تشتعل بكل شيء.

مسرحية حدث منذ الأزل: تبدأ بصفير العاصفة ← وتنتهي بمشقة حول رقبة رجل.

متواليه الدم الصماء: تبدأ بوجوه مرعوبة ← وتنتهي بجمود الناس.

الإلتحام في فضاءات الصمت: تبدأ بجريمة قتل ← وتنتهي بجثث على خشبة المسرح.

قطار الموت: البداية موكب مع موسيقا تنذر بالخطر ← النهاية جلادون ودماء.

و لنكون أكثر دقة الموت هو ثيمة تكرر ظهورها. وهذا يعني أن الموضوع له نطاق أو حقل أوسع. وعليه بوسعنا إن إلقينا نظرة شاملة على كل مسرحيات الأنباري إن نلخص موضوعاته في ثلاثة محاور. الأول والثاني أفقي. وهما كل ما له علاقة بالخلفيات الحضارية والسياسية.

وحتى تكون الأوراق مرتبة بشكل واضح أرى أن خلفياته الحضارية كانت طقوسية. إنها تتحدث عن أزمة الأفراد والجماعات مع الطقوس

الدينية. ولذلك يهemin عليها نوع من الأداء الشعائري. فالقصة تتطور في رحم الظلمات. ويصاحبها رقص وموسيقا وتعازيم. وتتخللها حوادث قيامية ورؤيوية. ويؤكد على ذلك صور توراتية وإنجيلية تكرر ظهورها وكانت هي الحامل لتعابير وتراكيب اختصرها سعد محمد رحيم في العناوين والحقول التالية: رقصة شيطانية، موسيقى غريبة، تشكيل لاستعراضات، أسلوب كهنوتي، طقوس ورقصات، رومانس - ص 210 . كتاب الصوامت).

ولأن الشيء بالشيء يذكر. إنها تبدو لي قريبة من رحلة كونراد في (قلب الظلام) حيث أن العنف له طرف وحشي وآخر أنسي. فتسود الجريمة ومنها جرائم لا تزول بسهولة من الذاكرة مثل قتل هابيل لقابيل. أو ارتكاب المحرمات مثل قطف التفاحة من شجرة الخطيئة في الجنة. وأحيانا صراع الأبناء على ميراث الأب وضمنا نساؤه.

بينما الخلفيات السياسية تبدو أقرب لرؤية فرانسيس كوبولا لرواية كونراد كما صورها في فيلمه (القيامة الآن). فالصور تتطور في ضوء ساطع. والدم لا يكون من الأضاحي ولكن بسبب الصراع على الأرض أو التعذيب السياسي وما شابه ذلك. ولنا في ثلاثيته المسرحية (شهوة النهايات) خير مثال.

فالقتل يكون عمدا. ولا تصاحبه رقصات في المعبد ولا تعازيم وتبتلات أو عزف أورغن. ولكنه يحدث في ساحات الوغى أحيانا وغالبا في أقبية التعذيب.

أما المحور الثالث وهو العمودي فإنه يتكلم بلغة فانتازية عن خطايا المجتمع وتجاوزاته. ولذلك أشبهه بنشاط الأحلام وليس بنشاط الكوابيس كما هو حال ما سبق.

وعلى أية حال لا أجد علاقة بين الذهن الأنغلوساكسوني الذي يرتبط عضويا بمعنى الدراما الأصلية: الملهاة والمأساة. أو التطهير والتفريغ النفسي والتنوير ثم الإصلاح (وهذا شيء لا بد منه في

الثقافة الجرمانية الناطقة بلغة إنكليزية حيث أنها تضع الفاعل أمام الفعل. وتفترض حامل الوظيفة في موقع أسمى من الوظيفة نفسها، وبين هذه المسرحيات القصيرة والمضغوطة. إنها نتاج ثقافة فرانكوفونية لا تزال تعيش نوعاً من الصراع الداخلي والنفسي مع رومنسيات العقل. أو ربما يصح أن نقول مع تذهين العاطفة. ولكن الفرق الوحيد مع ما قدمته لنا عصارة العقل اللاتيني أنها تستبدل الطبيعة العذراء بالطبيعة البشرية. إن ثورة الطبيعة وحنانها وغلالتها تقف بموازاة الأزمات النفسية للجماعات وما تقتضيه من تجفيف لمنابع الترحام والتآخي إيذاناً بتفجير صراع مريّر يدور حول المنافع والمكاسب. ويمكن اختصار ذلك في المخطط البسيط التالي:

المحور الأفق: صراع الحضارات بصيغة الفعل الماضي : صراع سياسي بصيغة الفعل الحاضر.

المحور العمودي: نزاع اجتماعي : هجاء بلغة اللامعقول.

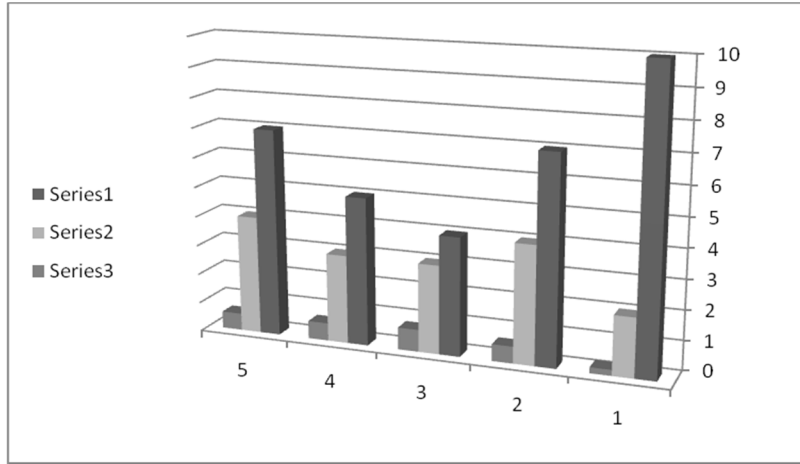
أنواع الشخصيات

أما المؤشر الأهم فهو في الشخصيات. وهي على نوعين: إما نهائية وذات سلوك (تواصل) له دور في تراكم الخبرات والأداء والمعرفة، أو أنها عامة وشاملة، وترادف بمعناها الغرائز الأساسية كالجوع والموت والحياة والرغبة الجنسية وسوى ذلك. بمعنى أنها حامل أو رمز، وقيمتها تنويرية.

وجدير بالذكر أن معدل الشخصيات الرمزية في هذه المسرحيات مرتفع بالمقارنة مع شخصيات المعاني كما يلي:

في طقوس صامتة: عدد شخصيات المعاني (10) والشخصيات الرمزية (2) فقط. في حدث منذ الأزل: تصبح النسبة 7 مقابل 4. في متواليات الدم الصماء: 4 مقابل 3. في الالتحام في فضاءات الصمت: 5

مقابل 3. في قطار الموت: 7 مقابل 4.
لذلك إن شخوص المعاني تتخطى عكسها بالمعدل أو المتوسط الحسابي. ويمكن توضيح ذلك بالرسم البياني التالي.



حيث أن السلسلة 1 هي: عدد الشخصيات الإجمالي في كل مسرحية. والسلسلة 2 هي عدد الشخصيات الرمزية، بينما السلسلة 3 هي معدل الشخصيات الرمزية بالنسبة للعدد الإجمالي. وقد كان من غير الممكن أن تجد في عموم هذه المسرحيات إشارة خاصة واحدة لأفراد متميزين لهم نشاط جزئي. فهي دائماً ترفع الصورة والجملة الهادفة والمركبة، وأحياناً المباشرة بغاية التصحيح، ولتحويل الصورة من معناها الجامد، المرسوم بشكل أشخاص ومشاهد يابسة لا تتحرك وتقف تحت الضوء وتحت وابل من الموسيقى، إلى أداء. وأوضح مثال على ذلك مسرحيته (قطار الموت) حيث أن الحل الوحيد المقبول لكسر السكون هو في الالتزام بخطوط وهمية تشبه خط القطار الحديدي، وهي التي ترسم للأشخاص كل حركاتهم وأفكارهم (3). وهكذا يتحول الموضوع لديه إلى مضمون، فيعبر بتسلسل الأحداث عن حالة بشرية أو موقف إنساني، وطبعاً من خلال العواطف السامية كالتأسي والتفجع والاعتراب. وذلك لتحقيق

هدف متفق عليه في الدراما: وهو التخفف من الأمراض ومن جوهر العجز البشري أمام سلطان القدر. ولكن مع إضافة بسيطة هي بأغلب الظن من منعكسات المدارس الواقعية بكافة أشكالها، وأقصد بذلك تجسيد إرادة المجتمع وضمير اللاشعور التواصلي العام كبديل مادي عن الإرادة الإلهية العمياء.

**

ولعل اهتمامه بخلفيات الواقع السياسي وانعكاسها على حياته الشخصية قد فتح المجال أمام بسطاء الناس، كالشباب والنساء المغمورات، للظهور على خشبة المسرح (4). ولم يعد من الضروري التركيز على أبطال استثنائيين: ملوك يحملون صولجاناتهم ورهبان وآلهة. لقد كانت الشخصيات مفتوحة على كل الشرائح والطبقات. ولم تلتزم بتوجيهات مسبقة من مذهب أو مدرسة فنية. فهي ليست كادحة ولا محاربة كما يقتضي المسرح الاشتراكي. وهي ليست مجاهدة وتبشيرية حسب قانون المسرح الديني. وكذلك لم تكن تمارس بهلوانيات ولم تلعب بالكلام وتلجأ للألغاز والغموض كما هو حال المسرح عند السرياليين. وكان النمط نتيجة مباشرة لدورها أو موقعها في الحكاية.

وبحسبة تجريدية بسيطة يمكن توزيع شخصيات الأنباري على ثلاثة محاور أساسية، كل واحد منها يختص باسم نوع أو اسم صفة وهي:

1 – شخصية بسيطة: يمكن قراءتها بسهولة، وأحيانا مع الاستعانة بالبلورة السحرية. فهي وإن كانت واضحة ولا تحتاج لكثير من التأويل، ترتدي أحيانا بعض الأزياء الرمزية الغريبة. وأقرب مثال عنها الشخصيات المشهورة التي وردت في مسرحيته (ليلة انفلاق الزمن). إنه يمكن تخيلها بكل سهولة وتأمين فضاء لها في الذهن. فهي دال لمدلول من غير لبس

أو تردد.

و قل نفس الشيء عن الشخصيات التي لا تحمل اسما معيناً ولكن لها صفة أشبه بالحد في أية قضية. مثل السجين، المرأة، العسكري وهلم جرا (انظر مسرحية هرم الصمت السداسي - ص 119 - كتاب الصوامت).

2 - الشخصية التمثيلية :بمعنى أنها تلعب دوراً محدداً ويتكرر ظهورها ولكن بأشكال مختلفة. مثل الدلائل بلغة رولان بارت . ويمكن النظر لها كإشارة .أو صفة تدل على مهنة وربما انتماء .ومن هؤلاء المخبر وحاجب الملك والكاهن .إنها شخصيات تحمل ألقاباً مختلفة ولكن لها معنى واحد .ويوجد في تاريخ المسرح مثال نموذجي عنها وهو آلة التعذيب التي رسم صورتها كافكا في مسرحيته القصيرة (في مستعمرة العذاب .(إن بطل المسرحية هنا هو الآلة الصامتة التي لا تتحرك ولا تتكلم .ودائماً بمقدورك أن تشعر بخيال الشخص الهمجي الذي يقف وراء هذه الكتلة المنحوتة من خشب وحديد .وأرى أن أطروحة ليسلي فيدلر عن الحب والموت في الرواية الأمريكية تستطيع أن تشرح هذا النموذج بأفضل طريقة .فكل ما هو معتم وكأبي يمكن تصنيفه بين الشخصيات المميّنة وكل ما هو عكس ذلك يدخل في عداد الحياة ومشتقاتها..

3 - الشخصية العامة :وتتحرك بمستوى اللاشعور .وتعبر عن نشاط الغرائز .وهي قليلة العدد أو ربما نادرة وأهمها ممثلون اختار لهم صباح الأنباري أن يلعبوا أدوارهم بشكل جماعي . بصورة جوقة ومجموعات .مثل مجاميع النساء والرجال .أو رهط من الناس وغير ذلك.

وهذا يفسر لماذا لا يوجد لديه اسم علم واحد (في الفئة 2 و 3)، ولماذا تتقلد غالبية الشخصيات البسيطة والتمثيلية أُل التعريف. وعموما لا يفرط الأنباري في الاهتمام برسم شخصياته. فهو يقدمها لنا مجردة من كل الصفات النوعية. فمسرحية (متواليه الدم الصماء) تجرد الكاهن من الهيبة الدينية. ولا توفر له ما يميزه عن غيره. وفي مسرحية (حدث منذ الأزل) لا نعرف الجندي أنه مجند إلا بالاسم. ولا يسجل النص صفات النوع الخاصة مثل البذة الخاكي أو البسطار الأسود الثقيل أو أقله غطاء الرأس. وهذا التجريد الغريب من نوعه يبدو لي شاذًا لو قارنته مع رواية (أساتذة الوهم) لعلي بدر، والتي تهتم برداء الضابط وطعامه وسلاحه بمقدار ما تهتم برسم الجو على الجبهة وانضاج الأحداث وتعقيدها. حتى السير الشعبية (بنسختها الملخصة) لم تهمل ثياب الأميرات والفرسان. ولا سلاح المقاتلين في المعارك وأدوات زينة المرأة في البلاط. وقل نفس الشيء عن رجال الدين. كانوا دائمًا يضعون العمامة أو الجبة وفي وسطها الزمردة الخضراء المباركة التي تقوم مقام العين الثالثة عند البوذيين.

لذلك إن هذه الشخصيات هي من فصيلة "الذات - شخص" (بمفردات رولان بارت) ولو تعددت أسماؤها، فالملك حامل التاج هو نفسه الرجل الذي يضع نظارات سوداء ويمسك بالهراوة. والكهول حاملو الصولجان هم أنفسهم الكهول حاملو الهراوات (5). لا فرق بينهم مهما اختلفت درجة الوظيفة أو المنبت الطبقي. إنهم السلطة الغاشمة ولكن بأزياء ورموز متنوعة.

**

ولا يفوتني هنا أن ألاحظ القسمة غير العادلة بين الذكور والإناث. لقد كانت المسرحيات ذكورية بامتياز. وبلغ عدد الذكور بالمقارنة مع الإناث عدة أضعاف. ففي خمس مسرحيات صامتة بلغ العدد الإجمالي

لذكور الدرجة الأولى 25 مقابل 8 فقط من الإناث (6). وأعتقد أن هذه معلومة ذات قيمة، إنها لا تضع في حساباتها أن النساء هم نصف المجتمع، لأنها لا تهتم أصلاً بالموضوعات الاجتماعية، ولا حتى بالمكائد والدسائس التي تدور في المكاتب والقصور وتستخدم فيها المرأة، ولكنها ركزت على موضوعات الحروب المدمرة.

وعموماً مهما كانت الحكاية (قصة حب أو انتقام أو قصة لها خلفيات سياسية) فهي تعبر عن صراع بين غرائز تجريدية. بمعنى أنها غرائز بلا واقع محلي أو إقليمي. وتكون المواجهة غالباً بين حضارات وأنماط من الحياة: مثلاً بين المدينة التي توفر لك قطاع الخدمات وأشكال الاستجمام وبين الطبيعة التي توفر لك فرصة للهروب من الضغط والقهر. أو مثلاً بين الماضي الذي تركز إليه وتعتاد على ذكرياته وبين الحاضر الذي يفاجئك بخوارق ومعجزات وأحداث جسيمة لا تستطيع أن تفسرها.

باختصار إن دراما صباح الأنباري ليست قصص أشخاص ولكنها طقوس لحالات، وهي لا تهتم مثل غيرها بصعود وسقوط الشخصيات (كما هو الحال في المدارس الواقعية) ولكنها تركز على مشاكل أبطالها، وهم دائماً ضعفاء وعاثرو الحظ. ويضعها ذلك على قدم المساواة مع كل تقاليد القصة المضادة: حيث أن البطل يختفي والشخصية المحورية تموت وخيط الأحداث ينقطع ليقدم لنا العالم نفسه من خلال أشياءه ومن ضمنها الإنسان باعتبار أنه في مرحلة تشيؤ وعطالة عاطفية وطبقية. حتى أن السرد يصبح أشبه بعين كاميرا تبصر ولا تحلل، وتنقل لنا بحيادية تامة ما يدور حولنا دون أن تتدخل في التعليق على ما يجري.

أبطال بلا بطولة

وما دمنا في نطاق الشخصيات. ومع أن مسرحيات الأنباري

"جهادية" بمعنى من المعاني. ولا توفر فرصة لا تتكلم فيها عن نهر الدماء التي تسيل، فقد نسي تماما الأزمة الفلسطينية والفتنة في لبنان. ولم تترك غير حروب الخليج ندبة في نفسه الجريحة.

كان دخان المعارك لديه ينبعث من الفتن الحديثة المتتالية التي عصفت ببلاد ما بين النهرين وبضفاف وأمواج الخليج المضطربة. ولا يصلح لمسرحياته العسكرية غير عنوان قصيدة السياب المشهورة وهي "غريب على الخليج". ولو لا مسرحيته اليتيمة (حجر من سجيل)⁽⁷⁾ لما سمعنا باسم فلسطين.

ولكن هذه الخصوصية العسكرية لم تكن إلا ذريعة ليدخل في الدوامة النفسية التي تعصف به، وهي دوامة الخوف من الرحيل وإشكالية الغياب، أو مشكلة العدم بمفهومها الفلسفي والوجودي. وهذا لا يختلف بشيء عن فحوى مسرحياته التاريخية أو السريالية التي تحدثت بلغة الأساطير حيننا وبلغة الواقع أحيانا عن مشكلتنا المستعصية مع الفناء وهشاشة الجنس البشري وقابليته للكسر ولا استمراريته - بمعنى عدم صموده أمام الذات المجردة لمغزى الخلود. وهذا يعني فيما يعنيه أنه يكتب عن أسئلة هي مشغولة بالبحث عن جواب. أو كما قال في كتابه (الصوامت) كان يحاول تفسير المشاعر البدائية وما تنطوي عليها من عبث ولا معقولية واغتراب⁽⁸⁾.

وهذا بالضبط ما فعله الإيرلنديون بعد الحرب الثانية ابتداء من جويس وانتهاء ببيكيت، حيث أن الموضوع كان هو المهم والشخصيات كانت مجرد ظل لوجودهم الطارئ. فهم أبطال بلا قدرات خاصة، ويرزحون تحت أعباء مجتمع مهزوم وخاسر، وفي نفس الوقت محرومون من القدرة على تحديد الاتجاه. لقد أصبح البطل بنظرهم عبارة عن شخص أمام مسؤولياته العامة وأمام لغزه الجوهري وغالبا في حالة تكهن أو انفصال ودهشة لاكتشاف معنى العلاقة الشائكة بين الإنسان وجوهه، وربما لاكتشاف معنى

الضرورة. وهنا وجه المفارقة: أن يتحول جبروت الطبيعة، وضمنا المخيلة، إلى فاصل صامت، وبلغة الفكر السياسي إلى إضراب عن الكلام.

لقد وفرت الدراما الإيرلندية لصورة العالم والإنسان شيئا من ما أسميه بحساسية العنف، وكانت دليلا على عمق وأصالة المعاناة بكافة أبعادها: من الناحية الأنتروبولوجية (مفهوم العرق)، ومن الناحية المذهبية (مفهوم الطوائف)، وأخيرا من الناحية السياسية (مفهوم الدولة). وأعتقد أن خلاصة أعمال صباح الأنباري تصب في هذا الحوض المعرفي والعاطفي، فهي تفسر آلام الصورة المكبوتة التي دخلت في طور البحث عن التطابق. وبعبارة أخرى: إنها تحاول تخليص الروح من أدران الأفكار المسبقة التي فرضتها قوة تعمل من أعلى. وإن كان الإغريق يعتقدون أنها قوة الآلهة التي لا تخسر فصباح الأنباري يعزوها لظروف التخلف والإنحطاط وللحكومات الظالمة التي حلت فلسفيا محل الإله.

ومن هنا يبدأ بالانفصال عن مسرح اللامعقول بصيغته الإيرلندية ويقترب من الأسلوب العام للقصة المضادة. ويمكن تمثيل ذلك بمقارنة بسيطة بين (متوالية الدم الصماء) و(في انتظار غودو) كما يأتي:

- في المسرحية الأولى: يبلغ عدد الشخصيات 3 وهي مذكرة وبلا أسماء علم، ومكتملة ولا يمكن لها أن تنمو، وتحمل الخصائص الوظيفية للنوع (مثلا الملك هو مجرد حامل لمعنى التسلط وليس لمعنى العقد الاجتماعي والسياسي بين الرعية والقادة)، ولذلك إن النهاية مغلقة ونظيفة ولا تترك مجالا للتكهنات.

- أما المسرحية الثانية: فيبلغ عدد أشخاصها 5 وهم أيضا من الذكور فقط ولكنهم يحملون أسماء علم. ومستعدون للتطور ويعكسون مآل الحالة النفسية (فحالة الإنتظار ترادف معنى الترقب أو

الأمل). ولذلك إن النهاية مفتوحة على شتى الاحتمالات.

المضمون النفسي للشخصيات

لم تحمل شخصيات صباح الأنباري جينات شكسبير المضطرب والمحموم، ولكنها كانت ذات نفوس معقدة. ولذلك لا يمكن أن نربطها بنمط الإنتاج الإقطاعي الذي خرجت من معطفه دراما شكسبير بألوانها القاتمة، وكأنها درس يلقيه في الظل عن التطورات المكبوتة لمجتمع القرون الوسطى، حيث أن الأمير هو البطل الشعبي الذي يبشر بالخلاص، والذي يتركب من دائرة نصفها واقع ونصفها الآخر خيال لا يتحقق.

ونحن لا نستطيع أن نضعها في زمرة الأفراد أو أعضاء المجتمع المعاصر والضال، أو حتى أعضاء الأسرة الحديثة لأنه لا يعكس الحالة الحقيقية لأبطال البورجوازي التائه دانييل ديفو مؤسس شخصية روبنسن كروزو الباحث عن حريته وعن ذاته المفقودة. وهذا ينطبق أيضا حتى على أبطاله في المسرحيات العادية الناطقة التي توظف الغرائب والمعجزات مع استنتاجات عامة للتعبير عن أمراض المجتمع وانعكاسها على الأفراد. وهكذا يتحول الواقع إلى ملعب لطبقة واحدة هي البورجوازية الصغيرة التي لا تتعرف على نفسها ولا على أرشيفها، ويتحول النص ليكون مرثية ممتازة لأبطال غير معروفين ومن طبقة منقرضة أو أوشكت على الأفول، وحين الوقت لأن تحسم أمورها.

وقد وفر له ذلك عدة منافذ للعبور من إمكانيات الخلاص إلى حتمية الدراما بكل ما تتضمنه من مصادر للرعب والخوف والتي تفرض علينا أساليب التطهير المعروفة. وهذا وضعه أيضا على مفترق الطرق: بين متطلبات الواجب ومتطلبات العاطفة، أو بين ضرورة الانتماء والرغبة بالتصعيد. ولكنه كان يلتف على ذلك

بواسطة أدوات فنية مساعدة. وهي: التركيز على المخيلة - بكل ما لديها من إمكانات وصور لا يمكن تفسيرها، ثم بالإطناب والمبالغة للتغلب على شروط المحاكاة ومبدأ السببية كما هو الحال في كل أدب العالم الثالث وأدب المنافي. وبذلك يزود مؤلفاته بالعناصر المطلوبة في الأدب الملتزم: وهي التعبير عن مشاكل المجتمع المحلي، وفي نفس الوقت الاتصال بهموم ومعاناة الجيل الضائع والغاضب الذي تعامل مع نتائج الحرب العالمية على أساس كوني وغير معقول، ثم بدّل مبدأ التطهير إلى سلوك تصوفي غامض وإلى مشاهد تجريدية لا تعترف بحدود المعرفة. حتى أن الصراع أصبح حرباً ضد المكونات وضد الذات، أو بالأحرى ضد الماضي والخبرات الشخصية السابقة. وهذا ساعده على الاقتراب من الهدف المنشود وتصوير تجربة الأفراد الخاسرين (ويمكن أن نقول المهزومين المصابين بلعنة هذا العصر الجاف والجامد) ورسم حدود التجربة الوجودية لعالم متهور فقد رشده وانحدر في طريق العنف والدمار وتفكيك ما تبقى من تماسك وتوحد مع المجتمع والواقع. وبذلك ضرب عصفورين بحجر واحد: انفصل بالمضمون عن الواقع النفسي المزري، ورفع راية العصيان ضده. وبلغة مباشرة: انضم لصفوف الطليعة الصامتة.

وهذا يفسر لماذا يعتقد صباح الأنباري أن الإنسان يعقل بصريا أكثر مما يعقل سمعياً⁽⁹⁾. ولماذا تبدو بعض مسرحياته أقرب إلى سيناريو من غير حوار. ولماذا يتهرب من تصنيف أعماله.. أين يجب أن نضعها فنيا. وبهذا الخصوص يؤكد أنه يكتب من وحي الفكرة وليس إنطلاقاً من مؤثرات تعتبر مكوناً أساسياً أو مرجعاً. ويقول بهذا المعنى في رسالة خاصة بتاريخ 29 - 7 - 2011: إذا لم يكن من حقه أن يزعم أنه مؤسس لهذا الجنس الفني، هو على الأقل عمل لتطوير ما وصل إليه من سبقه وهم نفر يعد على أصابع اليد. ولذلك قلده

النقاد وسام الريادة. ويعود للتأكيد على نفس الموضوع في كتابه الصوامت ويقول: إن مسرحياته تفتح الباب لجنس فني جديد لا ينتمي لأحد.

وبالفعل إنه يبتعد عن كل أصول التمثيل غير الناطق. فهو لا يدين بشيء للسينما الصامتة (بنموذجها الأمريكي الذي فتح له الباب الشارلو وبنموذجها الفرنسي الترفيهي والتربوي الذي يمثله فردينان)، لأنه يستغني عن الحوار المكتوب والمسموع. ويحول الموضوع من مجال المشاهدة والاندماج مع الذهن العام والمشارك إلى مجال النشاط الخاص الذي يقود إلى الفراغ المعرفي وإلى التورط في مشكلة العالم الغريب والمجهول والمنفصل عن دوافعه ومنطقه. لقد كان ديدنه أن يرتفع بالمضمون من مستوى رقابة وتهذيب إلى مستوى تكوين وبنية، ومن دائرة أخلاق وسلوك إلى دائرة شعور وغرائز، كما فعلت الواقعية السحرية بالمبالغة في الأحداث والوقائع من أجل ترسيم حدود علنية لواقع لا يمكن تفسيره أو حتى تجريده ولكن يمكن الاندماج به وتأويله بواسطة الحس الميتافيزيقي الذي يرى شوبنهاور أنه يدل على الدهشة أمام الموت والاندثار⁽¹⁰⁾. وقد تحقق له ذلك ضمن إطار معنى دراما المواقف ولكن ليس العلاقات. وبالمثل يحاول صباح الأنباري أيضا أن يصنع فجوة أو فراغا، ولنقل قطيعة معرفية، مع البانتومايم. فهو لا يكتفي بتمثيل واحد، ولا يسرف بالألوان والأزياء، ولا يهتم بالأفعال المفردة التي لا تغير العالم، ولا تشتبك معه، ولكن يهتم بالحوار الممنوع، وبإمكانياته وضرورته. وفي نفس الوقت بحدود النشاط الألسني المكبوت الذي لا يتسع لأحلام الأفراد فما بالك بأحلام البشرية (كما ورد في كتابه الصوامت)⁽¹¹⁾.

إن البانتومايم فن حلولي، يترك مساحة للطرف المعاكس في ثنائية الأداء والرقابة، ولكن المسرح الصامت من غير فراغ. بلا

هوامش. ولا يمكن أن تتم فصل مع خطابه (كما يحلو لفوكو أن يقول). وهو يحمل كل أعباء فن المسرح، وخصوصا التطهير وتهويل القيود الناجمة من نشاط اللغة ومعارضة مبدأ الحرية في الواقع، وبالتالي الاستدلال على معنى التحدي الذي تفرضه قيود روابطنا البشرية، ولهذا السبب يلعب دور مرآة عاكسة لما يجري وضمن إطار ضخم (والدليل على ذلك مسرحية الالتحام في فضاءات الصمت)⁽¹²⁾ حيث أن الشخص الأساسي - البطل يتعرف على صورته من خلال الخيال المطبوع في المرأة وليس من الخبرة المادية ولا من الارتباطات مع المجتمع.

بمعنى أنه يتعرف على هويته في وسط محايد لا يعقل، وكأنه يبحث عن نفسه بمكوناتها الهيدجيرية، أو بمستوى الحدس المربوط بالعقل الصافي وغير التجريبي. وهذا أيضا يبرر لماذا أبطال مسرحياته من صنفين: أشخاص بلحم ودم، وصور وخيالات وظلال لأشخاص هم رهن الانتظار لحلول إخراجية. ولماذا إن لغته من طبقتين: تميل للسرد من جهة، وتطنب في الوصف من جهة أخرى، وتنطوي على إشارات ملتبسة ومركبة، ولا تستخدم الأشياء للتعبير عن الأبعاد الرمزية لمعانيها، كالمسدس الذي يرمز إلى القتل، والوحش المفترس الذي يرمز إلى التجبر، والظلام الذي نفهم منه الخوف وما إلى ذلك. إنها إذاً تقدم أدوات مساعدة تضع تفاصيل الموقف الدرامي في سياقه وبجو كنائي أو استعاري وغير مباشر. وضمن هذا البند تدخل عبارات وصور وحالات من باب التمثيل المضاعف، حيث أنها ذات معنى ثم ذات مدلول: مثل الوجه وعلامات الأمل والخوف، أو مثل الرعب واحتمالات الخطيئة. وهو يترجم ذلك عمليا بشكل واضح في مسرحيته (ابتهالات الصمت الخرس) والتي تقدم على خشبة المسرح منذ المشهد الأول قادمًا جديدًا "يرتعب خوفا من ارتكاب الخطيئة" ⁽¹³⁾.

وأعتقد أن هذه الظاهرة (توالي المرادفات كالرعب والخوف في جملة لا تكاد تصل إلى خمس كلمات)، هي إحدى أهم الصفات النوعية لعموم مسرح الأنباري. وكذلك الأمر بالنسبة لربط المؤكد بالظرف المشروط (كتفسير الخوف باحتمال الخطيئة)، وهو ما لا يمكن أدائه ولكن يجب الإبلاغ عنه.

ولو أضفنا لما سبق الظواهر الخارقة في الأحداث أو حتى في طريقة تسلسلها (كهبوط رجل من نجمة، أو ظهور كلاب وذئاب بشرية على المنصة، أو دخول رجل في تفاحة كبيرة) (14) تبدو الحاجة ملحة للحلول الإخراجية.

وأعتقد أنه بإمكان المخرج الاستفادة من تقاليد المسرح الإغريقي الكلاسيكي لهذه الغاية، فهو مسرح حكاية مفاجئة وله هدف تربوي وفلسفي. ويعتمد على تكنيك يمكنه ملء الفراغ الذي يتركه النص. ومن ذلك الأقنعة والأزياء واللوحات المناسبة التي توضع في الخلفية، وربما الراوي والجوقة وهلم جرا، مع الديكور الذي يهمله النص ولا يذكر عنه شيئاً. وهذا يفتح الباب على مصراعيه لكتابة نص بصري بالانطلاق من لغة ومفردات النص المكتوب.

ولذلك إن الرهان يكون بالشكل الآتي: إلى أي درجة يمكن أن تقاوم المسرحية المكتوبة أخطار الفناء وتتحدى رغبة المخرج في التحوير وفي تبديل المفاهيم والرسالة. وهل يمكن للصور والتخييلات العجيبة التي لا تمتلك أدوات سحرية أن تتحول إلى تكنيك مسرح القسوة (بمفهوم أنطونين أرتو) لنقل مشاعر الدمار وغريزة الموت بكل أشكالها السادية فقط لتوصيل رسالتها عن مجتمع النكبة. والإشارة هنا ليس إلى حالة منطقتنا وشعبنا بعد عام 1948، ولكن أيضا إلى حال أوروبا بعد انشطارها في أعقاب الحرب الثانية وسقوط الضمير الأوروبي في أحوال شرق - غرب، ونظام رأس مال الدولة ورأس مال السوق.

بهذه الطريقة يقترب صباح الأنباري من كل إشكالات المسرح الصامت، الذي هو بالأساس مسرح طليعي فكا هي الغاية منه إلغاء المسافة بين الشعب والدراما. ولكنه بسبب التأكيد على ضرورة التأويل وتفكيك بكائيات العاطفة الحزينة والصور المرتبطة بها، يخرج من هذه الدائرة، ويعود إلى المربع رقم واحد.. بناء مسرح نخبوي يحتاج لذهن مستيقظ، ومستعد، تأويلي قادر على المرور في حقل الألغام. أو كما يقول ألان تورين على هضم الخوف الموجود في إنسانية تتطور خارج الأفراد، اللهم إلا إذا كانت هي المجتمع نفسه⁽¹⁵⁾ ..

هوامش:

- 1 - صدقي إسماعيل. المؤلفات الكاملة. المجلد الأول. مطبوعات وزارة الثقافة. دمشق. 1977.
- 2- صدر عن دار ضفاف في مطلع عام 2014.
- 3- من نصوص كتاب الصوامت، ص 157 .
- 4 - انظر مقدمة كتابه الأخير الهام (الصوامت) والذي يتألف من مقدمة وعدة نصوص صامتة وعدد من الدراسات عن تجربته. 2011. وفي طقوس صامتة وهي مسرحية منشورة في جريدة الثورة العراقية العدد 8396 بتاريخ 28 - 1 - 1994 م، تبلغ نسبة بسطاء الناس 9 من أصل 10، وهذا لا يترك غير شخصية واحدة للبطل الإستثنائي وهو هنا السيف، والذي يرادف معنى ابن إله، لأنه لا يقرر الأقدار من تلقاء ذاته، ولكنه ينفذ الإرادة الإلهية ويحمل أداة العقاب.
- 5 - كتاب الصوامت .
- 6 - الكتاب السابق. وتفصيل الأرقام كما يلي: طقوس صامتة 7 ذكور + 3 إناث، حدث منذ الأزل 3 ذكور + 3 إناث، متواليه الدم الصماء 3 ذكور، الالتحام في فضاءات الصمت 5 ذكور + 1 أنثى، محاولة لاخترق الصمت 7 ذكور + 1 أنثى.
- 7 - وهو مسرحية صامتة بعنوان حجر من سجيل. في كتاب الصوامت. ص 148 .
- 9 - مقدمة كتاب الصوامت.
- 10- صدقي إسماعيل. المرجع السابق. ص 197.
- 11- مقدمة كتاب الصوامت.
- 12- مسرحية الالتحام في فضاءات الصمت. كتاب الصوامت. ص 80 .
- 13 - مسرحية ابتهالات الصمت الخرس. مجموعة ارتحالات في ملكوت الصمت. ص 23.
- 14 - من نصوص كتاب الصوامت.
- 15- ص 109 . نقد الحداثة لألان تورين. المشروع القومي للترجمة. مصر. 1997.

تجريد الدراما

شخصية البطل وظله

بما أن صباح الأنباري رفع راية العصيان والثورة ضد العقل الذي أنتج أصول الدراما، فقد وصل بعد سلسلة من التجارب إلى فضاء أو بيداء ألسنية. صامتة وبلا صوت وتمتلىء بالإشارات والدلالات والفراغ، أو ناطقة لكن بلسان أعجم، بلغة مرتبكة بالكاد تعرف معانيها وتكبحها ميتافيزياء المعاني وفانتازيا الأفكار والمواقف.

ولزاما وضعته هذه الحالة الوجودية أمام نفسه أو بمواجهة ماضيه. وأود أن أقول بمواجهة العقل السابق الذي يتراكم خلفه بشكل قوانين وحواجز وبديهيات يصعب علينا الانفكاك منها.

كان الماضي وذاكرته بالنسبة للطليعيين أشبه بجرح ينزف ولا يلتئم. ولذلك اقتربوا منه تارة لإعادة الاعتبار له (مثال سهرة مع أبي خليل القباني لسعد الله ونوس)، وتارة لوضعه تحت المجهر حتى نلاحظ مقدار الانحرافات والندوب التي يحملها على وجهه (مثال منمنمات تاريخية لسعد الله ونوس أيضا).

والحال كذلك، أصبح المسرحي يحمل صليب دراما معاناته مع نفسه. وتحول هذا الصليب لجزء من جسمه المفقود. وكان الانفصال عنه مؤلما.

ولذلك أرى أنه أصبح هو المسؤول عن حالة الشك بالمنهج وعن حالة الإحساس الغامض بالأنا أو بالقرين. وهو ما يعالجه بأحدث مسرحياته (حدث ذات حب). فالفكرة المسرحية تتطور من حوار

غريب بين شخص وظله. أو بين أبيض واقعي وأسود نفسي ومتخيل. وهي فكرة سبق لها أن ظهرت في أولى مسرحياته الأساسية وهي (ليلة انفلاق الزمن) التي تجد فيها كل شخص مضروبا باثنين. بمعنى أنه موجود على خشبة المسرح بذاته وبنسخة منه.

وللتذكير. توجد سوابق من هذا النوع عند المسرحي والروائي الإنكليزي سومرست موم. من منا ينسى رائعته (الساحر) التي تلعب على وتر التكاثر بواسطة الإخصاب في الأنبوب. أو ما نقول عنه طفل الأنبوب؟..

ولا يفوتني هنا التنويه بقصة (النسخ) لخيري الذهبي التي تتحدث عن جيل من البشر يتكاثرون بزراعة الأنسجة والخلايا. ولكن إذا كان المغزى لديهما يتراوح بين تحدي الإرادة الإلهية والسخرية من ضياع الهوية ودخول الأفراد في حالة فراغ يشبه ما تمر به بعض الشعوب والأمم، فإن صباح الأنباري كان يتحدث عن مشكلة أو ربما أثر الزمن. عن دور التاريخ في صياغة الإنسان وتشكيل العقل الحديث.

ولقد وقع بسبب ذلك في ارتباك أو في جدل فني. وهو نفسه الارتباك الذي نسميه بصراع الأجيال. والذي يمكن لفرويد أن يرى فيه صورة من جريمة قتل الأب.

لقد كان ضمير الأنباري في كل لحظة يقظا ويمر بأشقى حالاته. كان يعاني من مشكلة انفصال النفس والذات عن الجسم. تمهيدا للدخول في أقصى تجربة هي تجربة الجسم المفقود. فقد تمسك الأنباري بقواعد اللغة في الكتابة والنطق، وأقصد بزهور اللغة الفصيحة كما كانت عليه قبل قرون، وكما تراها نائمة في بطون الكتب والقواميس. ولكنه أعاد ترتيب العلاقة بين الصور والمعاني فاستعمل تراكيب طويلة ومعقدة وشديدة الإسراف في نحت الصفات والألوان ولا سيما في عناوينه. مثل: متوالية الدم الصماء. الالتحام

في فضاءات الصمت. ابتهالات الصمت الخرس. ليلة انفلاق الزمن، وهكذا دواليك.

وهي تراكيب يغلب عليها اللامعقول عدا عن أنها طويلة لمسرحيات لا تزيد بطولها عن 5-7 صفحات من الحجم الوسط. لقد كان طوال الوقت يشعر بالخشية من أثر المتوالية الزمنية ولا سيما أنه مرتبط بفن المكان الواحد أو خشبة المسرح. وإن الفرق بين هذا الثابت الإجباري والمتحول الذي لا مفر منه قد تحول إلى رهاب.

التصوير والمجاز

وليتغلب على جدار هذا الخوف لم يحاول أن يكون مباشرا. ولجأ إلى لغة مجازية وأحيانا لصيغة المبني للمجهول. وهكذا تحولت الشخصيات من أبطال أو لاعبين على خشبة المسرح إلى شرائح وإشارات الغاية منها التعبير عن الطبيعة الضمنية لفئة من المجتمع. على سبيل المثال: الأطفال المجنحون يرمزون لفئة من الأبرياء كأنهم إبدال لصورة الملائكة الأطهار. وأنكيديو وجلجامش يرمزان لمعنى المقاتل والأب الطيب على التوالي. أما خمبابا فهو الطاغية. بينما الغابة هي المجتمع الشرير المعاصر وكأنها نفس الرمز الثابت الذي يعكس قيمة تفييد التدمير والاغتراب كما فعل الفرسان الصعاليك. وبشكل عام كان لاسم الصفة في هذه المسرحيات نفس معنى الاسمالدال على النوع. ومن الواضح أنها صفات تميل للوجه الباكي من فن المسرح والذي يذرف الدموع فقط.

لقد ترك هذا الأسلوب من المجاز في الدراما مجالا مفتوحا للقارئ فما بالك بالمرح. لا شك أصبح عبء نصف التأويل من مهماته. وهذا بعكس التقاليد المرعية في الفكر الطبيعي الكلاسيكي المرهون للعقل وليس الشعور، والذي لا يترك شيئا للصدفة والاجتهاد.

وترافق ذلك مع جملة إجراءات أخرى من أهمها (سوى حذف عناصر الملهة الضاحكة) غياب أدوات أساسية لا مناص منها.

أولا وفي المقدمة تفاصيل الديكور، وهذا يعني أن نقوم نحن بينائه وتخيله بحيث يحقق المعادلة الصعبة التي تساوي ما بين دور اللغز في التشويق (وهذه ضرورة شعبية) والإبهام (وهذه ضرورة نخبوية). إن مسرحية بلا ديكور تشبه رواية بلا شخصيات. وهذا منعطف هام بدأ في فرنسا مع ظهور الوجودية التي أرادت أن تعيد تصوير العالم، ولكن تركت لنا مهمة تفسيره.

على أية حال أظن أن النثر في بواكيره اهتم بالإطار وبالبيئة المباشرة المؤثرة بالأحداث، فقط ليمارس دوره الرقابي الصارم، وليحاول إعادة تعريف رغباته. لقد كان يتعرف على نفسه وعلى أفكاره بغاية التصالح مع الموضوع.

وثانيا نوع الموسيقى الحاملة للرسالة، فقد كانت موسيقا عاطفية ناعمة وأحيانا موسيقا شعبية وكرنفالية. وهنا أرى أن الموسيقى في المسرح بأهمية العروض والقافية في الشعر. ويمكن أن تكون أداة مكملة للمعنى أو مجرد ضرورة.. يمكن أن تفسر الحكمة من الحوار أو أن تلعب دور قوالب جامدة تتكسر عليها حرية الدراما. وبها يتحول الخوف الميلودرامي والاجتماعي الرخيص إلى رعب من المأساة البشرية العامة.

وأخيرا الأزياء لتوضيح موقع الشخصيات ومكانتها.

ويبدو لي أن صباح الأنباري خصم عنيد لكل أصول التراجيديا الواقعية التي تستعمل الثياب الزاهية والمزركشة والأثاث الثقيل الذي يرمي بظل قاتم على الأرض يناسب غياهب القدر وفجائعه ودمويته. لقد كان الأثاث جزءا من أخلاق العصر وجزءا من البنية الخاصة لمجتمع شديد العمومية. كما هو واقع الحال في معظم أعمال الأخوات برونتي وبعدها جين أوستن ذات النعمة الإصلاح -

عاطفية، وفوق ذلك أعمال آرثر ميلر الكأبية التي تقطع بأحزانها نياط القلب. لقد لعبت مثل هذه التفاصيل في الفلسفة الواقعية نفس الدور الذي كانت تلعبه الطبيعة عند الرومنسيين. بمعنى أنها كانت أداة مسخرة لتعكس الجو النفسي وأحوال الروح والوجدان.

تجريد الشخصيات

وبالمثل كانت الوجوه في هذه الأعمال تجريدية، بعيدة عن الواقع، ومهمومة بشؤون القلب والوجدان المريض. ولذلك أصبح من المقبول تجريد الأفكار أيضا وتصويرها بشكل رموز مباشرة، أو تحميل الأخلاق والسلوك إشارات تنم عن المنشأ الطبقي وليس لضرورات الواقع ولا لأسباب نراها رأي العين ونلمسها لمس اليد. وفي هذا السياق ظهرت العرّافة وبلورتها. وكانت الغاية أن تتغلب على الواقع وأن تفككه وليس بالضرورة أن تقرأ المستقبل، وكأنها تريد القفز من فوق الأسباب إلى النتائج مباشرة.

غير أنه إذا استفاد صباح الأنباري من هذه المعطيات فقد حولها من أداة إلى إشارة، ومن ظاهرة عجيبة تساعد على تخدير العقل وتحرير العاطفة إلى مغزى.

فهو في مسرحيته (عندما يرقص الأطفال)⁽¹⁾ لم يستعمل هذه الأداة الغريبة لكسر جدار المنطق وتحرير المكبوت، ولكنه طورها لتكون جزءا لا يتجزأ من واقع التخلف والتبعية الذي لا بد لنا من تحديه واكتشاف أنجع الوسائل للتغلب عليه.

وهنا يطيب لي أن أنوه كم كانت عرّافة العصر الوسيط في أوروبا مدعاة للتشاؤم. دائما ذات وجه رفيع شاحب أو أسود. وربما تنتمي لقبيلة من الغجر. وترتدي الثياب المرعبة. وتكلم بأخشن صوت ممكن. أو بلغة شكسبيرية دقيقة: وجهها كوجه الماء الراكد - ويغشاه ما يغشى المستنقعات⁽²⁾.

فقد كان فن العرافة الفكتوري لا يرتبط بنشاط المخيلة ولكن بهدف المخيلة. وهذا هو شأن العرافة التي صنعت مصير مكبث، ثم حولت مفهوم الحب العذري في وقت لاحق إلى سلطة على الجسد باعتبار أنه مادة لموضوع عرقي. حتى أصبح من الصعب القول أن هذه الشخصية هي مجرد علم مبسط بالغيب. لقد كانت أقرب لتعبير غير مباشر عن هزيمة أخلاق دالت دولتها. وترتب على ذلك تحول في مستوى الصور ثم في اتجاه تفسير الواقع.

وليس هذا هو شأن عرافة صباح الأنباري. فهي في أفضل الأحوال وسيلة مساعدة تضيف للمعنى بعض المعارف، ولجو الدرامي بعض الظواهر الطقوسية. إنها لم تتحكم في مصير الشخصيات، بل قدمت البدائل وفضل القيمة، وضغطت لتحويل المأساة الباكية والدامعة إلى حزن له ما يبرره أو إلى لغز يمكن لبداهة الإنسان أن تتعرف عليه. وهذا يعني أنها لعبت نفس دور الوسيط الربوي الذي يكسب من كل الأطراف. ووضعها ذلك في مكانة عطالة تراكمية غامضة لأنها مركبة أصلا من عطالة الواقع المكسور وعطالة البدائل السحرية.. من المسافة التي تفصل بين اللاشعور وأسبابه (كما يفضل لاكان أن يقول)⁽³⁾.

وإذا كانت مصادر الرعب في المأساة قد تحولت إلى شك بجدوى الحياة القصيرة. باعتبار أنها أقصر من أن تؤمن للإنسان فرصة لتحقيق أمنياته وأحلامه. فهي السبب الكامن وراء القسوة والعنف في المسرح العالمي ولا سيما عند أرتو. ولكن عند صباح الأنباري يضاف لها رعب تقني يتلخص في تحطيم المفاهيم المتعارف عليها بفن المسرح. مثلما فعل كلود سيمون مثلا في (المستنبت الزجاجي) حيث أن النص ينقسم إلى سطور ناقصة وكلمات مرتبة بشكل مثلث أو مستطيل وما أشبه. إنه يلعب لعبته بواسطة بهلوانيات وغرائب بصرية. وهذه هي الغاية على ما أعتقد من الاعتماد على الحركة

والامتناع عن الكلام.

إن مصدر التباين إذاً هو في الخلاف بين الوظائف... من ذهن رومنسي يمجّد الألم والمعاناة ويراه مدخلاً لتطهير النفس الخاطئة من عارها، إلى ذهن لامعقول ينظر بعين الشك والريبة لكل أشكال الدمار والشقاء والمعاناة.

لقد كان الانفصال عن الماضي والتهيب لتقاليد لم تتضح أو بالأحرى لم تتبلور بعد على نطاق واسع هو المسؤول، برأبي، عن القسمة المنحازة لعناصر الرعب ولكل ما هو مجهول ومطعون به في النص. فهو لا يحسب حساب الشكل المخيف الذي ترتجف منه الأوصال، ولا يرسم قلعة حصينة بشبابيك من حديد، أو بيتاً كئيباً يغلق عليك أبواب الأمل والتفاؤل. ولكنه دائماً يهتم بالشخصيات الغامضة كالأشباح والأرواح والعرافيت وغير ذلك.

وهكذا تنقسم كل مسرحية إلى شكل بسيط من غير إفراط في الزخارف، ومضمون معقد ضائع بين مجموعة من الاحتمالات والمعاني. أو بلغة هيغلية سطحية: تنقسم إلى موضوع - صورة وذات - محتوى. وهذا يعني أن صباح الأنباري ينتمي لمرجعيات الذهن النهضوي الذي تتألف فيه الأضداد (بتعبير المرحوم ليسلي فيدلر) حيث أن التناقض سمة ضرورية تعكس واقع الذهان المرضي، وفي نفس الوقت تسخر من أسباب الاضطراب الذي يمزق العالم⁽⁴⁾.

ومن هنا يدخل أحياناً على المشهد ما يقول عنه ليسلي فيدلير أيضاً: القرين⁽⁵⁾، وهو خيال المرأة الحامل لمشاعر الاغتراب المسؤولة عن تدمير البنية المتماسكة للشخص المعاصر، بحيث لا يستطيع في النتيجة أن يتعرّف على نفسه، ولا أن يرى الفرق بين الإدراك والإحساس. ولكنه يتمكن أنطولوجياً من الانتباه لمأساته الخاصة: كيف أنه بطل غير محدد، وكيف أنه نسخة فقط لشخص من درجة ثانية. وكأنه يقول مع بطل قصة (المرأة) لهاروكي موراكامي: إن

انعكاس خيالي في المرأة لا يعكس حقيقتي⁽⁶⁾. وهذا يؤكد الفرق بين نشاط الإنسان الليلي ونشاط الإنسان النهاري. أو أنه يبين الفرق الملموس بين خيالات تنمو في اللاشعور وعالم الواقع. وكأننا أمام نسخة تجريدية معدلة من دكتور جيكل ومستر هايد. ولذلك تكون غايات ومقاصد الحياة مجرد احتمال وتكهن.

هوامش:

- 1- كتاب الصوامت. ص 166.
- 2- في مسرحية مكبث.
- 3- Lacan J. By psychoanalysis. of concepts fundamental four.
- 4- Fiedler Leslie By novel. American the in death and love.
- 5- المرجع السابق.
- 6- Murakami Haruki by Story Mirror. The.

نهاية التاريخ: الماضي بلغة الحداثة

المونودراما والتاريخ

غير الصوامت (المسرحيات غير الناطقة) والفانتازيا (المسرحيات التي تصور اللامعقول بثياب واقعية) اقترب صباح الانباري من التاريخ، وخصه بسلسلة من المونودرامات.

ولا أعتقد أنه كان يهدف لدراسة تاريخ بلاده أو تاريخ الإنسان المفرد والمغترب وهو بمراجعة محنته مع الطغيان والشقاء.

فموت المسرح، وهو الافتراض الذي بنيت عليه هذه المداخلات المسهبة قليلا، يفترض أيضا موت التاريخ. بمعنى أنه ينظر لكل ما سبق بعين الشك والريبة. فالإنسان الذي عاش بعقله وعاطفته معا، أو بواحد منهما فقط، أصبح يعيش بثيابمستعارة، هي أصلا لغيره. ومثل هذا التبادل هو المدخل التمهيدي لأزمة الحداثة. فبعد أن كانت تعتمد على المجاز، أصبح لزاما عليها تجريد المجاز ذاته. أو بلغة أبسط، توجب عليها أن تستعير لشخصيتها الجديدة عقلا آخر.

وهكذا انتقلت من التفكير بعاطفتها بأدوات عقلانية إلى عدم التفكير. إلى الحياة غير المشروطة. إلى عالم النفس واللاشعور الذي يعتبر بابا ذهبيا ندخل منه لخبايا العقل وطفيلياته (والتعبير الأخير لكولن ويلسون).

وهكذا أعتقد أن الاتكاء على التاريخ في المونودراما وغيرها هو مجرد لغة بديلة. أو أداة الغاية منها ليس التذكير ولكن الإيجاز والاختصار. فيما أننا نشترك بمعارف في الذهن هي رواسب من

رحلتنا عبر الأيام الماضية، هذا يوفر علينا الوقت والمجال. ويسمح لنا بالقفز من فوق البديهيات⁽¹⁾.

إن ما بعد الحداثة هي جرد حساب. ومرافعة ضد البيانات البلاغية القديمة (ومنها بلاغيات الحداثة المأزومة والمريضة. الإنجراحية التي ضاعت في بيداء العقل والنفوس). وهي أيضا إيجاز وتكثيف لخلاصة ما نعيد تظهيره .. من الخلف إلى الأمام، ومن الأسفل إلى الأعلى، وباختصار: من الظلام إلى النور والإضاءة والعلن. وبالالتكاء على التاريخ نختصر علينا الكثير من التفاصيل المعروفة والجهد الضائع ونخصص الوقت والفضاء أو المكان لما نعرفه ولكن لا نستطيع أن نراه.

**

إنه منذ البداية يجب أن نتفق أن صباح الأنباري لم يفهم التاريخ على أنه مدونات أو سجلات نعمل فيها على تعليب الماضي. وهو لم يكتب مسرحياته التاريخية كأنها أرشيف أو متحف لعرض اللقى والذكريات.

إن الحداثة في كل عصورها وأحقابها (حداثة التنوير والنهضة عند جرجي زيدان في روايات تاريخ الإسلام وحداثة التفكيك والتأويل عند جمال الغيطاني في مرويته ومدوناته المملوكية) قد احتفظت بمفهومنا عن اللحظة من خلال تجميدها ثم المرور بها. من خلال تفكيكها ثم إعادة تركيبها.

ولكن ما بعد الحداثة أعادت للتاريخ أسطوريته وأبعدته عن لهيب الواقع. ووضعت بمواجهة الذهن والرياضيات والحسابات الفكرية واستبعدته من دوره التربوي ومشاكل الوعظ والتوجيه والإرشاد. وهكذا أصبح التاريخ الفني هو تاريخنا عن الواقع.

وبضوء ذلك أنظر لما فعله صباح الأنباري حين احتفظ من الشخصيات التاريخية المعروفة (المشاهير والمجاهيل الأبطال

والجنود الصغار المجهولون وعامة الشعب) بالاسم فقط، ولكن ألغى كل ما عدا ذلك.

كانت شخصياته التاريخية تعبر خير تعبير عن فلسفته في موت المسرح. إذ لم يبق من هذا الفن له غير اسمه ومعناه العام وقل نفس الشيء عن أبطاله وأمكنته. إنها وجود خواء وعدم. إنها ذكريات عن حياة تموت وتحتضر أو بالأحرى ماتت واندثرت ولم يبق منها غير الأطلال البكماء.

حتى أصبح من الصعب عليك أن تعرف من هؤلاء وما هي تلك الملقى والأطلال. وأحيانا كان اتجاه السهم يرتد للخلف. يسابق الريح ولكن بعكس اتجاه العاصفة. فيأخذ الظالم دور رجل عادل، ويتصرف الرزوين بشيء من الجنون والطيش⁽²⁾.

أنواع وأشكال المسرح التاريخي

إن رؤية الأنباري ومقاربتة للتاريخ، لا تبتعد كثيرا عن رؤية خوسيه ساراماغو له. كلاهما ينظر لمساحة أو فراغ اجتماع معرفي، ولأغاز البيئة والحضارة وأثرهما على نفس السكان فرادى وجماعات. وإن كانت الحالة لا تدعو للتشابه، غير أن الخلفيات تبدو لي في قبضة نفس اليد.

مع فارق مهم.. أن ساراماغو صنيعة السوق الذي ينظر للإنسان كسلعة، وصباح الأنباري صنيعة الأفكار المهمة بتحرير الإنسان من قيوده.

وإنه لا يمكن تقسيم نظرة الأنباري للتاريخ إلى نماذج وأنماط منفصلة، وبالعكس هو يوظف عدة أساليب وأنماط متكامل فيما بينها. وبوجه عام يمكن تفكيك هذا التكنيك لمجموعة من العناصر والمكونات.

بالنسبة لمفهومنا عن الزمن تنقسم المسرحيات إلى أنواع الأزمنة

المعروفة وهي: زمن النص والزمن التاريخي. وكلما كانت المسافة بينهما أطول اقترب النص من معنى المدونة التاريخية. وإن لهذه المسافة في مسرح صباح الأنباري عدة مستويات: - أسطورية غير محددة ولها علاقة بنشاط الذهن. - وشعبية تختصر عاطفة الأفراد المحرومين من الثقافة والتعليم دون أن تلتزم بفترة أو حقبة معينة. - وإخبارية تسجل وقائع معروفة من التاريخ الغابر والمعاصر. أما بالنسبة لموضوعاته وعلاقتها مع التاريخ فهي أيضا من عدة أنواع.

1- يأتي في المقدمة كل ما له علاقة بتاريخ وذهن بلاد وادي الرافدين. وأقصد بذلك التاريخ الحضاري لشرق نهر الفرات، وغالبا ما يكون التركيز على الوقائع الدامية والصراعات والحروب. ولو وضعنا بعين الاعتبار أن المسألة تبدو من طبيعة الأمور وليس تعبيرا عن الصعود الحضاري وما يستلزمه من توسع ظاهره التبشير برسالة المدينة وباطنه التعبير عن منطق وروح الانفجار الاقتصادي، يمكن أن نفهم الأبعاد غير الإثنوغرافية التي تنطوي عليها مسرحياته. فهو لا يعيد إنتاج المقابل الذهني للأسطورة التاريخية التي تختص بالماضي، ولا حتى المقابل لفكرة العلاقة الرحمانية بين الشخص والأرض، بالاستناد لفكرة أمننا الأرض ومفهوم الأمومة المرتبط بالرحم وما شابه، ولكنه يوظف مبدأ التحويل الفرويدي لفتح ملفات العنف والقهر والتناحر السياسي ومن زاوية وطنيات عامة. وعلى هذا الأساس بكل بساطة نستطيع أن نقرأ ما كتبه عن أوبشانيم والأمير أورزابا وسوى ذلك بعد استبدال هذه الأسماء بما يقابلها من شخصيات واقعية معاصرة. وبعملية إبدال بلاغية بسيطة تتحول أيضا هذه الأسماء لمصطلحات أو موضوعات لها علاقة بأزمة المجتمع

المعاصر وعلى رأسها الطاعة والولاء وفن الحكم وما شابه. أو بتعبيره الشخصي (مسألة العلاقة الافتراضية بين السلطات على الأرض والسماء - انظر مسرحية مذكرات كرسي).

وربما أجد عذرا للأنباري في ذلك. فما أشبهه سقوطنا في الأمس بسقوطنا اليوم. لقد اهتم بالرموز المشتركة التي تناولت واقع الهزيمة الحزين والبطيركي وكل ما من شأنه أن يفتح عيوننا على القهر واللاعقل والأوليغارشية.

وبصيغة الماضي ليتهرب من المسؤولية والإجراجات التي تسببها الرقابة. فقد كان أكبر عدد من شخصياته ملوكا جبابرة ومخبرين سريين ومحققين وهلم جرا⁽³⁾، وأهم موضوعاته كانت عن مساوئ الإرادة الإلهية في القيادة⁽⁴⁾.

2. النوع الثاني وهو خاص بالتاريخ السياسي المعاصر. وتبدو رسالة صباح الأنباري هنا واضحة وبلا تفاصيل. ولذلك لا يهتم برسم ملامح وقسمات الشخصيات. ولا يبذل جهدا لتحديد طراز الهندسة المعمارية وتخطيط الشوارع والمدن. فهذا تحصيل حاصل ويرتبط بمعرفة مسبقة في ذهن القارئ وبالتالي المشاهد. وبالمقارنة مع أحمد يوسف داود الذي قدم للمسرح العربي أكبر عدد من النصوص التاريخية نلاحظ كيف كانت التفاصيل في الديكور والمباني والسمات والقسمات المحسوسة للشخصيات تلعب دورا في تمكين العلاقة البصرية مع القارئ. إن الشك بقدره القارئ - والمخرج أيضا في استكمال مثل هذه التصورات يرتبط فعلا بالمسافة الزمنية التي تفصلنا عن زمن الأحداث.

ولذلك إن هذا الأسلوب يبدو أقرب لمعنى المسرح الإجتماع - سياسي. فهو يحمل علامات نفسية فارقة تهتم الإنسان المعاصر وقضايا المجتمع المدني كالطغيان والفساد وسوء الإدارة في مختلف العصور. وبرأيي إنه بذلك يقدم أول إشارة على بدايات الحداثة، لأنه

يكسر المنطق الكلاسيكي المعروف للواقعية الطبيعية من تفاصيل في الشخصيات والمكان. وفي الوقت نفسه يهتم بالقيمة النفسية للشخص. وعليه يتحول اهتمامه من الكناية إلى الاستعارة، ومن العلاقة الطبيعية للجزء بالكل، إلى علاقات التشبيه الناقص. ويسجل لغويا انخفاضا في عدد حروف وأدوات التشبيه. وهذه أول علامة حقيقية على الدخول في عصر الحداثة برأي معظم النقاد. ولذلك لم يكن يتوانى عن التعميم والتجريد، واستخدام مفردات ذات صفة شاملة مثل الأمة وليس الشعب، والغزاة وليس المستعمر (5).

3- النوع الثالث أسلوب السيرة الذاتية. ووجه التأكيد فيه العنوان الذي يبدأ دائما بكلمة (مذكرات). وهل يتذكر المرء إلا الماضي الذي هو تاريخ غير مدون؟!...!

ولكن يوجد فرق شاسع بين البيوغرافيا وفن السيرة عند صباح الأنباري. ويمكن دائما ملاحظة عدة فواصل معنوية بين مجريات الأحداث والمونولوج. أهمها أن السارد من نمط الراوي الذي يعرف كل شيء. وبالتالي هو الكاتب المسرحي نفسه الذي يمسك كافة خيوط ومجريات الأمور بين يديه. ثم إنه نموذج أو رمز غير عاقل كالتمثال والكرسي والشجرة، ولكن ينطبق عليه ما ينطبق على العاقل من السمع والكلام والشعور والرؤية. وكأنه تمثال الأمير السعيد بطل قصة أوسكار وايلد. وهذا يؤهله ليلعب دور شاهد على عصره. وليس على مرحلة محددة من التاريخ فحسب. وقد فعلت الأعمال الضخمة والثلاثيات المعروفة ذلك، ولكنها كانت مشروطة بمنطق صراع الأجيال ودورات التاريخ، حيث أن كل شخصية تمثل نفسها وجيلها، وبالتالي هي جزء من اللحظة النفسية للصراع.

بعبارة أخرى: لقد كانت كل فنون السيرة الذاتية شهادة على عصرها، ولكنها تحمل موقفا شخصيا. فالذكريات هي موطن للتجربة الشخصية والخبرات المرتبطة بها. وغالبا ما يتم استغلالها لتحديد

موقف خاص من الزمان والمكان. حتى أن بعض أهم الروايات التي تعتبر علامات فارقة في تاريخنا الأدبي كانت بضمير المتكلم وتستند على وقائع من الحياة النفسية. وإذا كان من المبكر أن نبت بموضوع ضمير المتكلم في مونودرامات صباح الأنباري التاريخية يمكن أن نتلمس بدايات لتعويم المعنى، بحيث أنه يأتي من فوق الموضوع وهو الصراع. مع الاحتفاظ بمكانته في المضمون والمغزى العام وهو الخطاب. فالأحداث في هذه النصوص المسرحية القصيرة لها شكل تفسير حالة. وتعبير عن موقف نفسي من عصاب لشعور عام.

وفي مسرحيته الشيقة والأخاذة (ليلة انفلاق الزمن -7) تحاول الشخصيات أن تكشف الستار عن جوهر الحقيقة الذي لحق به غبار التاريخ وإشكالياته وفوضاه. فالشخصيات هنا ليست إلا التعبير الكنائى عن طبيعة الواقع المتناقض مع نفسه، والمتحول والنسبي، والذي يحتمل الحقيقة وضدها في نفس اللحظة. إنها تهديم لجوهرنا البشري من ناحية الإرادة، وتوسيع للحاجز النفسي بين الأصل ونسخه المتكررة في الزمن الضائع.

بلغة أخرى مع أنها من رموز الواقع الذي نعيشه فقد أضفى عليها لمسة من فوق الواقع حتى أنها تحولت لمخلوقات تجمع معنى الشيطان والملاك في نفس الوقت. لقد كان بمقدورها أن تخترق جدار الزمن أحياناً، كما هو الحال في رواية (آلة الزمن) لجي إتش ويلز، أو أنها كانت تستطيع الانفصال عن ذاتها والتحول لإنسان وتوأمه كما هو الحال في رواية (الفيسكونت المشطور) لإيتالو كالفيينو.

وبوجيز العبارة كان فن السيرة مجرد نافذة ننظر منها على المرحلة. إنه لم يكتب في مسرحيته (طير البرق المهاجر)⁽⁶⁾ عن مظفر النواب، ولكن عن مرحلته ومعركته ضد النظام القمعي

والفاشي. ولم يتكلم في مونودراما (القاص والقناص)⁽⁷⁾ عن كاتب بعينه ولكنه تكلم عن أزمة العقد الأول من الألفية الثالثة.

4. أما النوع الأخير فيرتكز على مجموعة من العوامل والأساليب المساندة كالأسطورة التاريخية غير المكتوبة والملاحم التي لها نصوص وقراءات متنوعة والسير الشعبية والحكايات أو المروييات الشفاهية. وهي كلها ذات علاقة بتصوير المجتمع والذهن في مرحلة غابرة من التاريخ. وإذا لم يعول صباح الأنباري عليها كما فعل سعد الله ونوس وآخرون اهتموا بالتراث الشعبي، كوسيلة لمعارضة الذهن الرسمي المهيمن، فقد قدمت له بعض الحلول الإخراجية لتغطية أحداث لها علاقة سببية ببعضها بعضا، ولكنها تجري في أمكنة وأزمنة متباعدة. لم تكن، إذاً، الحكاية في هذه المسرحيات متسلسلة، ولكنه الخطاب. بمعنى أنه اعتمد على الفضاء الذهني العام للمشكلة المسرحية، وهذه إحدى العناصر الحداثية الأخرى التي ربطت لديه رؤيته للتاريخ بمفهومه للتحديث.

لقد لعبت مثل هذه التقنيات نفس الدور الذي لعبه تيار الشعور، في أهم نصوص الحداثة، عند جويس وفوكنر وولف. ولم يكن ذلك مجرد تعبير عن روح رومانية لا تستطيع أن تتصالح مع نفسها. كانت اللغة والصور في أدب حداثة الستينات أداة ذاتية ووسيلة للإعراب عن التبرم من النفس ومن موقفها إزاء العالم الشخصي. وقل الشيء نفسه عن جيل السبعينات، فقد تبنى هذه الرؤية الرومسية المتبرمة والمريضة لينتقد بها واقعه وذهنه. لقد كان حتى جيل السبعينات رهين المحبس أيضاً. لا الشكل من عندياته والمضمون يدور في مدارات وهموم شخصية ذات ديكور واقعي أو سياسي عام. وكان الهم الاجتماعي يقتصر على تحديد احتياجات الطبقة المفترضة. فهي طبقة مثقلة برغبات فرضتها أدوات الإنتاج والسلع المستوردة. غير أن هذه النصوص لم تضع العودة للوعي

بالذات شرطا لتحقيق تاريخها، ولكنها انفصلت عن مخصص الذات، وبدأت من لحظة اجتماعية لها قوس أو طيف عريض.

هناك مثلا إشارات تكررت في مواضع ومسرحيات متفرقة. على رأسها صراع قابيل وهابيل⁽⁸⁾، والصورة التوراتية (وعلى وجه الأرض غمر) التي يوازيها طوفان نوح، والتفاحة رمز الشجرة المحرمة التي ترادف معنى الخطيئة الأصلية، وغير ذلك. وهي كلها من وزن الأنماط البدئية archetype التي تعبر عن ثنائية (الحب والموت).

ففي رمز التفاحة مثلا، الذي تكلمت عنه في أفول الدراما، تبدأ المسرحية بصورة إنسان يركب تفاحة، ويهبط من سقف المسرح، وكأن هذه الثمرة هي مصعد أو سفينة فضاء. المهم أنها أداة للهبوط وليس الصعود. وبذلك يكون صباح الأنباري قد نافس الحكاية الخيالية الشائعة عن آينشتاين وكيف فكر بقانون الجاذبية. إنه نوع من التركيب للحاضر الصناعي مع الماضي الذهني والتمثيل لأصل البشر. وإن كانت هذه الإشارات العابرة ليست نصوصا بالمعنى المتعارف عليه، ولا تقدم لنا مسرحا مرثيا، ولا نصا له حدود واضحة، فهي تقرب البعيد، وتفتح الباب أمام القارئ ليضيف إلى المعنى المباشر التأويل النفسي. إنها إشارات داعمة تسهل توسيع المعنى وتوصيل الدرس المسرحي بأقصر طريق. فالقصة إذا كانت معروفة تغني الأحداث غير المعروفة برموزيتها وما تحمله من صور وتخيلات ودلالة تطورت عبر التاريخ وبأشكال متنوعة وطبقات عديدة. وهي تضيف للعبث الذي تنطوي عليه مفارقات الواقع غير المعقول نوعا من العقلانية والحكمة، وربما التهدئة.

ولمزيد من التوضيح يمكن أن نأخذ روايات د هـ لورنس على سبيل المثال. مع أنه لا يكتب عن التاريخ ولا يعيد قراءة قصص الكتاب المقدس، فهو يبني على ذلك. ومن المعروف أن أهم أعماله تتقاطع مع التوجه الأخلاقي للتوراة، وهكذا يقدم إنارة من الداخل

لرؤيا تربيتنا التاريخية في اللاشعور. وإذا كانت هذه الرؤية لا تكفي لتدخل في عداد أعمال تاريخية واضحة مثل الرومانسيات التي تعتمد على المبالغة في وصف المخاطر وقصص الحب المعروفة، فهي تقدم أرضاً مشتركة لمناقشة ما نختلف حوله، وفي إطار ثقافة موحدة هي مجمل لخبرة الإنسان مع تجارب الماضي ودروسه. ويتعبير بيتر بريستون: إن تأكيد أو تفسير حضور الكتاب المقدس وخطابه في جزئيات من كتابات لورنس ليس موضوعاً مباشراً، ولا يمكن أن تجد اقتباسات محسوسة لديه، ومع ذلك فهو متأثر بروح ورؤية العهد القديم⁽⁹⁾.

وأفترض أن نهاية رواية (العذراء والعجري) للورنس هي إعادة إنتاج لصورة الطوفان التي تكررت في كل الكتب المقدسة، علاوة على ملحمة جلجامش. حيث أن البيت يحل محل السفينة، والبنت والعجري يرمزان لإرادة البقاء⁽¹⁰⁾. وأعتقد أن أدبيات تفسير تلك الحادثة لم تحسن التأثير في خيال القارئ كما فعل لورنس. وينطبق نفس القول على مشكلة التفاحة والخطيئة الأولى التي أعاد صياغتها صباح الأنباري في مسرحيته بجو من الغرابة، أو لنقل تجاوزاً بتأثير من الخيال العلمي. حيث أنه دمج في سياق واحد صورة سفن الفضاء مع التفاحة المحرمة، اللامتناهي مع المتناهي، التفسير الأسطوري وربما الديني لفجر البشرية مع التفسير البراغماتي والتجريبي. وهكذا كان التحريض يلعب بمستويين: التذكير والتأويل. أو بالترابط مع نصوص سابقة لها حضور في الجانب الروحي من شخصيتنا الاجتماعية، وبالترابط أيضاً مع محصلة الذاكرة الشعبية في تأويلها لنشاط المخيلة.

أساليب تأويل التاريخ

وأعتقد أن لصباح الأنباري رؤية "شمالية" في تأويل التاريخ

المحلي، وتقترب كثيرا من نشاط تعريب الفن والتاريخ، وليس في ربطه بدولاب صياغة الأعراق فنيا. فهو ذو ميول غير أنتروبولوجية على الإطلاق. ويمكن العودة لنصه (تجليات في ملكوت الموسيقى) للتدليل على ذلك.

لا شك أن عددا من رواد الصف الأول في المسرح العربي لا يلتزمون بالرؤية العرقية لفن الدراما، ولا بعروبية المسرح، ولا تتوفر لديهم قناعات بوجود أصول محتملة وبدايات لهذا الفن الغربي المستورد المولود على يد اليونان، والذي طور الرومان رؤيته الاجتماعية ومفهومه لفلسفة الصراع، ولا سيما الجانب الديالكتيكي منه. ولكن نحن نستطيع أن نربط نصوصهم برؤية محلية لها عدة نوافذ على الهم الإنساني ووجدانياته العامة. وأذكر على سبيل المثال، وليس الحصر، نماذج قديمة نسبيا لألفريد فرج، ثم نماذج أقرب لروح هذه المرحلة لسعدالله ونوس.

غير أن معظم مسرحيات صباح الأنباري تبدو أقرب لمفهومنا عن النص العالمي. فهي يمكن أن تحصل على خشبة أي مسرح وفوق أي أرض في العالم، ويمكن أن نعبر عنها بأية لغة. فالشخصيات تجريدية والخطاب يعاني من ضغط الاستلاب الوجداني، وهذا يفترض حكما تعميم هوية الشخصيات وإلغاء النعوت والارتباطات الدقيقة. حتى أن الأسماء تدل على نوع وصنف، وهي ليست أسماء علم. وحتى أن مختاراته للموسيقا التصويرية هي مقتطفات من الموسيقا العالمية والباليه⁽¹¹⁾، ومقتبسة من كونشرتات وسوناتات لبيتهوفن وشوبان ... إلخ. ويضاف لذلك الاقتباسات المتكررة من عيون الأدب العالمي كالأخوة كرامازوف وذهب مع الريح وسواها... والحق يقال إنه يلزم، لتحقيق معظم هذه النصوص، توظيف تقنيات وحيل فنية خاصة. وهذا لا يعبر عن اغتراب فقط، ولكن عن إحساس عميق بالتوابع الناجمة عن مشكلة العنف والقسوة في

المجتمع البديل، ومشكلة الحدود التي ينتهي عندها العقل ويبدأ منها التصور. وهذا ينسجم مع تعارضات الكتابة في المنفى والتباس مفهوم الهوية حين يتعرض الذهن لامتحان وجود أو لا وجود. ويبدو أن صباح الأنباري يعتقد (مع سعدي يوسف الذي يفكر بعقل ابن البلد ويكتب بذهن المهاجر والمغترب) أنه لا يمكن للإنسان أن يكون منفيًا، طالما هو مقيم على الأرض في فترة معينة من التاريخ. وطريقة الكتابة هي التي تسرع هذا النوع من الوعي المكتسب⁽¹²⁾. فأخلاق الشكر والعرفان للبيئة الحاضنة، لا تفرض نفسها فقط، ولكنها تتحول إلى جزء لا يتجزأ من الشخصية.

وأقرب مثال على ذلك ما تراه في كتابات في إس نيبول، ومؤخرا في أعمال الكاتبة البنغالية المهاجرة مونيكا علي. وهكذا تتحرك، مثل هذه القراءة للواقع، ضمن رؤية إنسانية، من غير كبت شخصاني أو شوفينية قومية أو بارانويا تمجيد الأوطان ونضال الإيديولوجيات المحرومة من القيم الخاصة بالأفراد. ولئن كان ذلك يبرئ هذه النصوص من عيوب المزادة المجانية فهو لا يلغي ارتباطاتها وانتماءها، ولا حساسيتها بالمعنى التراجمي المحزن لانكسار شعب أو لعذاب أمة تعاني من مساوئ أسلوبية وبلاغية في تفسير دراما الأحداث واتجاه تطورها.

عناصر وأسس تاريخية ناقصة

ولكن لا نستطيع أن نؤكد أن لصباح الأنباري تراثا ملموسا في المسرح التاريخي. لأنه لا تتوفر في مجمل مسرحياته الشروط الضرورية، ولا حتى الحد الأدنى منها، وأقصد بذلك:

1. الديكور والأثاث والأزياء: فهو لا يقدم ولو إشارة واحدة لبلاط في قصر أو لبرج في قلعة أو ما يوازي ذلك. ويكتفي بتقديم الممثل على الخشبة من غير تفاصيل وكأنه يهبط من الفضاء الكوني.

2. والفترة الزمنية لا تنتمي لأية حقبة .ويمكن أن تجري الأحداث اليوم أو في المستقبل .وإن إحساس الدراما عنده لا يتكفل بمعنى الزمن .وبالعكس غالبا ما تكون المشاهد متحركة وراء خطوط الأزمنة .وأحيانا كما في بعض مسرحياته المبكرة يدمج في المشهد الواحد أشخاصا من أحقاب وفترات متباعدة .إن العازل التاريخي أو جدار الزمن لا يشكل عند صباح الأنباري أي عائق .ولذلك هو رمزي . ويتكفل الحدس باستبعاده تماما، ثم تأتي مشكلة الميتافيزيقا الوجودية لتلغيه من قائمة اهتماماتنا بمعناه الدرامي .وليتحول إلى قيمة سلوكية وأخلاقية مستمرة كما هي حال كل الأحفورات النفسية .

3. وكذلك بالنسبة للمكان .إنه خشبة المسرح، ولا شيء غيره . ويمكن لأي فضاء حركي أن يكون حاملا لأداء الممثل .وهكذا يرادف الفضاء النفسي معنى المكان .وتتحول خشبة المسرح والإظلام ودوائر الإضاءة إلى حامل لمعنى .وهذا بدوره هو القيمة الدرامية ودلالاتها .ولذلك يصعب علينا أن نحدد الخلفيات الأساسية للممثل .وبالمثل لا نستطيع تعيين مصادره لا على مستوى المجتمع ولا الواقع .ومن الممكن له أن يكون غريبا، ليس بالمعنى الفكتوري للغريب، ولا حتى بالمعنى الوجودي له .وإنما كما نفهم ذلك في أدب الخيال العلمي .فهو قد يكون من سكان الفضاء .أو بكل بساطة من عالم آخر ليست مفاتيحه بين أيدينا .وهذا يفترض بنا حيازة ملكات خاصة تجاه مفهومنا للتمثيل ..فهو قد يدل على شيء غير المحاكاة الطبيعية ومحاكاة النواميس، ويعمل على شخصنة ما ليس له حدود ملموسة أو صورة جاهزة في الذهن كالواقع النفسي واليوتوبيا الذهنية.

4. وأهم مما سلف رؤيته للصراع .إنه ليس معركة بين أضداد . ولم يسبق لصباح الأنباري أن كتب عن معركة تاريخية ولو من بنات

خياله . ولم يقدم لنا صورة متكاملة عن شخصية واحدة من التاريخ القديم والحديث . وأفضل ما فعله بهذا المضمار تصوير العنف الناجم عن سوء تقديرنا للتاريخ . وهو عنف غريزي وغير محدد . ويعبر عن المعنى الفرويدي لغريزة الموت وما يرتبط بها من تهور وتشكيل لمعالم الشخصية الانتحارية أو المجرم أو السفاح .

وهكذا يمكننا القول إن صباح الأنباري لا يكتب مونودراما ولا دراما تاريخية بل إنه يقتبس من معين التاريخ جزئيات تتساوى في أهميتها مع ما يقتبسه من الواقع . وهو يهرب من مواجهة ما يجري تحت ضوء الشمس وفي حياتنا المباشرة وبعده طرق . منها التفكير السريالي الذي ينظر للواقع المادي كما هو نفسيا وليس كما يبدو للعين المجردة . ومنها أيضا بالإحالات للذاكرة وأحفوراتها . ولذلك يمكن أن يكون أقرب لروح التجريب بنسخته الحداثية ، التي لا ترى ما حولها من الداخل ولكن من أعلى ومن خلف . وهذا يفترض التركيز على مبدأ التغريب والاحتفاظ بمسافة بين العقل والنفس ، كما هي كل فلسفة الحداثة التي بشرت بها مدرسة فرانكفورت .

عموما توجد سوابق لمثل هذا الموقف التاريخي من الحداثة . خذ كتابات محمد الراوي على سبيل المثال . لقد وضعت الأداة في خدمة الأسلوب ، وكانت العلاقة عضوية ، والرؤية تجد ما يساندها من داخل التجربة الإغترابية لوجود يخرج من قوانينه . وإذا لم يلتزم صباح الأنباري في النص الواحد بشكل محدد من الرؤية للتاريخ ، فهذا فقط لأن الذات لا تستطيع أن ترى الفضاء المناسب من داخل القانون المفروض لأية مرحلة . لقد وضع التاريخ بالتوازي مع حياة الرموز الشخصية ، أو بالتقابل معها . وكانت رؤيته وفق قانون دينامية تحريك الدلالات والدوال ، وهكذا قدم إضافة للمسرح التجريبي المعاصر ، كما فعل في مسرحياته الصامتة التي على ما أرى هي محطة أساسية في المسرح العربي .

هوامش:

- 1- انظر مونودراما (مذكرات كرسي) 2013. المصدر مراسلات شخصية.
- 2- انظر مسرحية ليلة انفلاق الزمن. منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق. 2001. وهي مسرحية من العيار الثقيل، وإضافة للمسرح العربي المعاصر من ناحية بناء الشخصيات المعروفة ثم إعادة تقديمها.
- 3- انظر مسرحيته الصامتة والشفافة: عندما يرقص الأطفال، ونصها الناطق الموازي الذي له نفس العنوان، ص166- كتاب الصوامت. منشورات دار التكوين. دمشق 2012 .
- 4- مذكرات كرسي، 2013- مصدر النص مراسلات خاصة مع الكاتب.
- 5- انظر المونودراما: مذكرات سدرية في ساحة الأمة. 2013. المصدر مراسلات شخصية مع الكاتب.
- 6- منشورة في مجلة قاب قوسين الإلكترونية.
- 7- منشورة في موقع مجلة ألف الإلكترونية.
- 8- كما هو الحال في (أزمة صاحب القداسة). ص 132- كتاب الصوامت. مصدر سابق.
- 9- انظر بخصوص ذلك مؤلفات بيتر بريستون، معاون مدير مركز لورنس في جامعة نوتنغهام سابقا. المصدر : مراسلات شخصية معه، من ضمنها نقاش مختصر لمحاضرة ألقاها بعنوان : مستحما في كلمات الرب - الإنجيل ولورنس. وهي نواة لبحث كان يعده للنشر في مجلة فرنسية.
- 10- ص 138- كتاب الصوامت. مصدر سابق.
- 11- انظر معظم مسرحيات كتاب الصوامت.
- 12- راح الوطن، راح المنفى. منشورة في قاب قوسين. مجلة أدبية إلكترونية. 2013. والمكان ودلالاته الجمالية في شعر شيركو بيكس. صباح الأنباري. دار نينوى. دمشق. 2011. ص 13.

السياسة والفن والمسرح

رأى الكاتب قد لا يعبر بالضرورة عن ما يقوله في كتاباته، ولكنه يقدم بعض المفاتيح، ويوفر أداة للتعرف على المسافة التي تفصل بين النوايا والأفعال. من هذه القناعة، أن الكاتب لا يعرف نفسه، بقدر ما يعرفه قارئه، وأن المعنى هو جزء من القارئ (كما يقول دريدا)، حاولت ان أستفسر من صباح الانباري عن بعض الإشارات التي تتكرر في ذهنه و كتاباته.

أيضا إن هذا اللقاء هو ستار النهاية في خاتمة رحلة سريعة إلى عالم صباح الأنباري.. عالمه الصغير المقسوم لمرحلتين لا يوجد بينهما حد واضح أو فارق ملموس، وهما مرحلة الوطن والمنفى. وكلاهما تتصفان بالشقاء والعذاب، بألم الملاحقة والاضطهاد أو ألم الغربة والفراق.

لذلك توجهت له بالسؤال الأول على الشكل الآتي:

1 - أتحسس من علاقة المثقف مع السلطة. و لكن بعضهم مثل صدقي إسماعيل رئيس أول اتحاد للكتاب بدمشق عمل على تبييض وجه السلطة. و ساعد على نشر الفكر التحرري. و سمح لكل الاتجاهات بالنشاط. ثم هو من مهد الطريق لأسطورة الرواية السياسية العربية المرحوم عبد الرحمن منيف. و قل نفس الشيء عن نجاح العطار. لقد أفسحت صدرها لحنا مينة و لأنطون المقدسي و لبعض الشباب الذين تعرضوا بعد تنحيها عن وزارة الثقافة بدمشق

للمنع و فضلوا الهجرة إلى بيروت و الخليج العربي. و دفعنا ثمن ذلك من حريتنا و كرامتنا. فأن تكون بين عمال السخرة عند شركات نفط تديرها رؤوس أموال مشبوهة المصادر ليس اختياراً موفقاً. كيف تنظر لمشكلة المثقف و السلطة؟.. و لنكون في دائرة فن المسرح. كيف تفسر انقلاب عدد من رموز اليسار العربي مثل الدكتور يوسف إدريس على تراثه و انضمامه لجوقة السادات المعروف بعدائه للفن و الذي حمل عصا الماريشالية ليؤدب بها كل صوت حر و مستقل. و كيف تنظر لمسرحي لا يشق له غبار من وزن توفيق الحكيم و هو يعزف على أوتار السياسة.. من عودة الروح ذات البنية الوطنية الملحمية و المشرقة إلى عودة الوعي التي بررت للسادات ما فعله بالمقاومة.

ج: إن كنت تتحسس من علاقة المثقف مع السلطة فأنا أبغضها بغضا شديداً. و أرى في المثقف الذي يحول قلمه بوقاً، و ينفخ فيه من كلماته زعيقاً كنافخ الكير. و لا مجال للرضا أو الخصام مع من يجمل وجه السلطة القبيح، أو يسرح شعرها الأشعث حتى لو أدى عمله هذا منح الآخرين فسحة صغيرة أو كبيرة من الحرية. على المثقف دوماً أن يكون في الصف الآخر القادر على كشف عيوب السلطة، و تجاوزاتها، و ظلمها، و اضطهادها، و مساعيها لإخضاع البشر و إذلالهم، و تسخيرهم لخدمة مصالحها، و تعزيز قدراتها الاقتصادية بأي طريقة كانت سواء أكانت تلك الطريقة ترغيبية أم ترهيبية. و لا أستبعد أبداً أن تمنح السلطة فسحة ضيقة من الحرية للمثقف على يدي من يقدم لها خدمة التبييض أو يبدو كمن يعمل على تحييدها ما دام ذلك العمل يصب في مصبات نواياها المبيّنة.

قد لا يكون في المستطاع الوقوف بوجه السلطة الغشوم بشكل مباشر أو غير مباشر فيضطر المثقف على الارتقاء بأحضان السلطة ظناً منه أن بمستطاعه مناهضتها من موقعها، و تهديم قوتها من

داخلها فيقلب بذلك المعادلة التي سوف يتحول على وفقها إلى العمل السياسي أو البوليسي ويكون بهذا قد ابتعد عن دوره في كشف تردي الوضع الراهن، وجعل الناس يدركون فداحة الوضع الذي تحرص السلطة على إبقاء كل شيء فيه على ما هو عليه، ومدى الخطر المحقق بهم من السلطة سواء أكانت عسكرية، بوليسية، مدنية أم دينية. ستسألني ما الحل؟!.. وسأقول لكل مثقف طريقة وحل. وإذا تعذرت الحلول كلها فلا بأس بالعزلة لأن العزلة أولى من صحبة تعنى بقبول الأوضاع الراهنة على ما هي عليه كما يقول المفكر الكبير أدوارد سعيد. على المثقف العربي أن يعي دوره، وأن يثبت موقفه من السلطة، وأن يكون على بينة مما تفعله أو تقدمه بدوافع خفية، وأن يدرك كم هي بارعة في تسخير الكثير من المثقفين أو من المؤسسات الثقافية دينية كانت أم دنيوية لخدمتها وإقناع الناس بأي موقف من مواقفها وسلوكها حتى وإن كان ذلك الموقف أو السلوك يتضمن على عبودية الناس أنفسهم، ومصادرة حرياتهم، ومن ثم تسخيرهم للعمل على جعلها ثرية وقوية يصعب لي عنقها إلى أجل غير مسمى. ولنا في الواقع العربي شواهد وأمثلة كثيرة لا تخفى على المثقف العضوي.

2 - هناك من يشتكي من كتاب كبار ومبدعين فعلا (ولا ضرورة لذكر الأسماء). ويعتبرون أنهم جزء من جهاز الرقابة في الإعلام. وأنهم كتاب الدولة المدللين. من هو الكاتب المشهور الذي وقف ضدك في النشر حين كنت في موطنك أيام النظام المستبد. ج: أولئك الذين ارتموا بأحضان السلطة، وارتضوا أن يكونوا ضمن جهازها الرقابي، وربما البوليسي كسبوا الراهن وخسروا المستقبل. ربما هم من المبدعين كما تفضلت ولكنني أكاد أجزم أنهم ليسوا من المبدعين الكبار. وأن قبولهم بالذيلية تعني سعيهم لسد نقص

يشعرون به دوماً لم يستطع منجزهم الإبداعي تلافيه أو سده كنعص مائل وشاخص أمامهم على الدوام. لهذا لا أستبعد أن يقف أحدهم ضد أحد المبدعين الكبار.. أليس هذا ما حدث فعلاً مع الكاتب المسرحي الكبير محيي الدين زنكنة حين أمر أحد ديناصورات الشعر العراقي عدم التعامل مع نصوصه في وزارة الثقافة والإعلام بعد نشرها لمسرحية (الجراد)؟!.. ألا يشي موقفه هذا ببولييسيته، وحسده، ورغبته في عدم تسليط الأضواء على كاتب يراه أفضل منه بكل المعايير؟!.. حسن دعني أترك زنكنة لأروي لك ما حدث لي شخصياً. تقدمت بنص مسرحي للمؤسسة العامة للسينما والمسرح للاشتراك بمسابقة أفضل مسرحية. و كانت النتائج المعلنة تختلف عما ورد في تقرير اللجنة.

3- في أي عام؟!.. وما هو النص؟!.. هل نشرته لاحقاً كما هو، أم أدخلت تعديلات عليه؟!....

ج: كان ذلك في آب 1998. والنص هو (ليلة انفلاق الزمن) الذي تضمنته مجموعتي المسرحية الموسومة بالعنونة نفسها وهو من النصوص التي لم أدخل عليها أي تغيير أو تعديل. وكان تقييم أعضاء لجنة الفحص كالاتي: 82، 70، 16. ومع هذا وضع اسمي على لائحة جوائز اللجنة التقديرية أولاً ثم فلاح شاكر، وعبد الستار ناصر، ومحيي الدين زنكنة، وفريال كريم، وعبد الحسين ماهود، وفاضل القزاز، وعقيل الواحدي، ورعد مطشر، وعبد الكريم السوداني. وقد نشر هذا الخبر في صحيفة الموعد الصادرة بتاريخ 11 آب 1998 ثم ألغيت النتائج بعد ذلك وأعلن عن ثلاثة من الفائزين الجدد.

4 - في جدلية المثقف والسلطة أيضاً. لماذا برأيك كانت معظم حكوماتنا تشجع الأعمال المسرحية الواقعية وتحاصر الرغبة

بالتحديث. كان مسرحنا القومي يشجع العروض ذات المضمون التاريخي أو الشعبي. ولم يقدم عملاً سريالياً أو طليعياً واحداً. لقد عرض خرافات إيسوب وبيت الدمية ولم يفكر ولو للحظة واحدة ببيكيت. ألا تعتقد أن نكون محافظين وباردين حتى في الفن هو شيء أشبه بالعار.

ج: هذا أمر مرتبط عند السلطة بركوب موجة القومية العربية والعزف على أوتارها. فبعد الانهيارات والهزائم، وبعد الرضوخ لقرارات التقسيم والتجزئة الكولونيالية وجد بعضهم في هذه الموضوعات القدرة على الصعود على أكتاف الجماهير الغاضبة المتأسية على ماضيها المجيد. وبعد أن وصل إلى سدة الحكم الكثير من هؤلاء وجدوا أن لا أفضل من اللعب على حبال القومية للإطاحة برؤوس أعداء السلطة من قوى اليسار العربي.. روى لنا الأستاذ د. فاضل خليل أيام الدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة أن القاص المبدع عبد الرحمن الربيعي تعرض للاعتقال من قبل دائرة الأمن العراقية بحجة تبنيه للسوريالية. وهكذا ترى أن السلطة هي من يسوّغ هذا ولا يسوّغ ذلك، وهي من يروّج لهذا ولا يروّج لذلك. وهذا هو ما ينبغي على المثقف معرفته وإدراكه والعمل على كشفه لقطاعات واسعة من الناس الذين عملت السلطة بطريقة أو بأخرى على تضليلهم باستخدام مختلف أشكال الديماغوجيا.

5 - في تاريخنا المسرحي فجوات. لقد أهملنا أحمد باكثير الذي كتب عن تاريخ الإسلام وتناسينا عبد الرحمن الشرقاوي الذي كتب عن شخصيات إشكالية في تاريخ الإسلام. بينما لا نزال نكيل المديح والثناء لسعد الله ونوس في كل ما فعل ومنه المسرحيات التاريخية. لماذا. هل السبب فني حقا أم إيديولوجي.

ج: أعتقد أن السبب لا يكمن في هذا أو ذلك تحديداً، بل يكمن في

أسلوب التعامل مع الموضوع الذي بدا حماسياً عند الشرقاوي ومجايليه، وانتقادياً عند ونوس ومجايليه. لقد ملّ المتفرج والقارئ العربي من الحماسيات التي لم تستطع تغيير الراهن العربي وصار يميقت ضخها لأمصال الانتقام والثأر وأكذوبة رمي الأعداء في البحر. ووجد ضالته في ما يوجهه الكتاب من تفكيك للواقع وفضح للخلل الذي ترتب عليه الضياع والتشرد والفقر والعجز الجمعي. لقد فتح ونوس عيوننا على عيوبنا ونواقصنا ولكنه ويا للأسف لم يلق تبعه هذا على السلطات بشكل واضح وهذا هو دوره الأساس كمثقف عضوي. لست هنا لمحاكمة الرجل أبدا وهو الذي قدم للمسرح والثقافة ما لم يقدمه كاتب من مجايليه ولكني فقط أردت الإشارة إلى النقطة غير المرئية فيه.

6- أين ذهبت مسرحية الفيل يا ملك الزمان. و مسرحية رأس المملوك جابر. ثم منمنمات شرقية. الرسالة كلها ضد السلطات وإن كانت في قالب تاريخي.

ج. هذه المسرحيات لا تزال تحت الأضواء. ولا تزال بعض الفرق تقدمها هنا أو هناك. وهي كما تفضلت موجهة رسالتها ضد السلطات ولكن ليس بالشكل الذي يتيح لجمهور ونوس التقاطها كما ينبغي لغلبة التاريخي على المعاصر.

7 - لماذا لم تؤثر الهجرة على لغتك وأفكارك. فد (ليلة انفلاق الزمن) تشمل كل العناصر الفنية التي تعاود الظهور في أعمالك وباستمرار. هل تعيش بعقلك في بيتك الأولى أم لذلك أسباب أخرى.

ج. إذا اقتصر في سؤالك هذا على النصوص حسب فأنت محق بدرجة كبيرة لأن كل نصوصي التي كتبتها في الغربية لا تزال تتنفس من رئة عراقية عربية خالصة. لقد مضى عليّ هنا سبع من

السنوات هي في تاريخ كتاباتي لا تعادل الزمن الحقيقي الواقعي إن جاز التعبير. فالذاكرة هنا بدأت سيرها بطيئاً وبدت متعبة ومزدحمة حد أنها لم تعد تريد خزن مزيد من الذكريات، والبيئة التي ألفتني هناك وألفتها لم تزل تنبض في قلبي بكل ذكرياتها، بكل ظلمها وظلامها، وبكل أنوارها البهية، وبكل ما حفلت به على مر السنين. لقد تأثرت والحقيقة تقال بكل ما هو جميل في بلاد الغربية وافتقدته في بلادنا، وصارت الصورة عندي تتماهى في كثير من الأحيان حد أنني أفقد التمييز أي البلدين هي بلادي. وكم تمنيت أن تكون هذه البلاد التي هنا محل تلك البلاد التي هناك لتتوازن الصورة في دخيلتي وتمنحني راحة أنشدها هنا منذ كنت هناك.

8 _ تكتب الفانتازيا واللامعقول. وحتى مسرحياتك التاريخية تعتمد على المونولوج والإلقاء وتيار الذكريات. وأبطالها من غير العاقل. هل قرأت الكثير من الخيال العلمي. أم أنك تحت تأثير ظروف صعبة تهرب منها بالمخيلة.

ج: قرأت من وعن الخيال العلمي الشيء الكثير.. انبهرت به وبناتجته المثيرة وتصورت أول الأمر أنني لن أغيره إلى أي نوع آخر. كتبت أول نص لي في الخيال العلمي (زمرة الاقتحام) في بداية التسعينات وفاز بجائزة النص المسرحي الأولى من بين عدد من النصوص المهمة. ثم نشر النص في مجلة (الأقلام) وهي أبرز مجلة أدبية عراقية. ثم توالى النصوص الأخرى.

ليس في الغربية من يجبرني على الكتابة لا السلطة ولا حتى الظروف الصعبة التي أمرّ بها كمغترب. أنا أكتب كل ما أراه يصب في خدمة الإنسان بشكل عام، وإنساننا بشكل خاص لشدة معاناته ولكثرة ما يتعرض له من الأهوال أو ما أعد له من صنوف الإذلال، والتغييب، والتعذيب، ومسح الهوية.

أما كون الأبطال في نصوصي التاريخية المونودرامية من غير العاقل فهذا مرده إلى حقيقة عدم تأثرهم بأي مؤثر داخلي أو خارجي، سياسي أم ديني من الممكن له أن يغيّر مسار الأحداث أو أن يحرفها نحو الوجهة التي يريد، أو يشوهها بطريقة ما لتحل محلها أحداث مزيفة يصنعها الطغاة أو الرواة ويروجون لها لتتحول فيما بعد إلى حقيقة ماثلة يصدّقها الناس، ويتناقلون بها جيلا عن جيل وكأنها الحقيقة الوحيدة. أليس هذا هو ما فعله الرواة عبر التاريخ؟.. إذن عليّ أن أستنطق الحجر، والشجر، والجداريات، واللوحات لتروي لنا باعتبارها الشاهد الصادق الأمين المجرد من الأكاذيب والافتراء والتزييف والتحريف.

9 - تعقيب على ما سلف. أنت تؤدج الحالة. ربما هناك سبب مباشر آخر. أنك تخجل مثلا من الواقع ولا تريد مواجهته وتلجأ لعوالم موازية وأفكار غريبة.

ج: إن كان ثمة ما أخجل منه في واقعي فهو عجز في أن اراه مترديا، متهاككا، متناقضا، مدمرا ولا أستطيع فعل شيء لإلغائه أو تغييره. والعوالم التي أسميتها موازية أو غريبة، ومعها الفانتازيا والرموز والغرائبيات كلها فيما أرى مجرد أدوات فنية مختلفة من أدوات تسهل عملية الإيصال الجوهري والعميق إلى المتلقي. ولأنني أزعم أو أحسب نفسي ضمن جوقة المبدعين لذا لن تكون مواجهتي للواقع مواجهة عسكرية قائمة على التغيير السطحي واستبدال الحال بحال آخر لا أحد يضمن أنه سيصب في خدمة الإنسان.

10 - لماذا تهتم بمحي الدين زنكنة، دون أن تتأثر به. لم أشهد ولو أثرا واحدا من أسلوبه في مسرحياتك. فهو كافكاوي وأحيانا اجتماعي. وأقرب مسرحي عربي له هو وليد إخلاصي الذي كتب

(سبعة أصوات خشنة) بعقلية من يهرب من كوابيس الحياة و كتب (الصراط وفرح شرقي) بعقلية المسرح التنويري الناقد لعادات اجتماعية انتهى وقتها. هل كانت العلاقة مع زنكنة شخصية وليست أدبية.

ج: أنا أهتم بزكنة لأسباب كثيرة منها:

أولاً. لأنني وجدته أهلاً للاهتمام فاهتمت به.

ثانياً. لأنني لم أجد من يشبهه في الخلق الكريم، والتواضع، والصدق، والنزاهة، والترفع عن الدنيا.

ثالثاً. لأنني التقيت به منذ وقت مبكر من حياتي الإبداعية فكان الناقد الشفاهي القاسي لكل ما أكتبه أو أفكر في كتابته. وكان بحق بوصلة النجاة التي اهتديت بها وأنا أمخر عباب الإبداع.

رابعاً. لأنني رأيت فيه أنموذجاً يحتذى فعكفت على دراسته ومعرفة مواطن الإبداع في نصوصه، وباختصار شديد تعرفت على سر الكتابة فعرفت كيف أكتب دون أن أقع في أسر التقليد والتأثر، وبهذا أكون قد حصنت نفسي من الشرك الذي سقط فيه غيري.

خامساً. لأنه واحد من الكتاب المسرحيين القلائل الذين نذروا أنفسهم للإبداع المسرحي وهذا يتوافق مع عشقي للمسرح ومع اكتوائتي بناره المقدسة بحسب وصفه لي.

سادساً. لأن علاقتنا لم تقتصر على الشأن الإبداعي حسب بل تجاوزت ذلك إلى الشأن العائلي. لقد كان زنكنة بمثابة المعلم، والصديق، والأخ، والأب الروحي.

11 - البانتومايم والمسرحيات الصامتة تعتمد على الإشارة ثم الحركة. و لكن المسرحيات الإذاعية تعتمد على الحوار والموسيقا التصويرية. أيهما أقرب لذهن المتلقي. ولماذا..

ج: يميل الناس إلى المشاهدة المباشرة أكثر من ميلهم إلى

المشاهدة غير المباشرة، أو الاصغاء غير المباشر. هذا فضلا عن أنهم يعقلون بصريا أكثر مما يعقلون سمعيا. المشاهدة المباشرة تتيح للمتلقى رؤية مجسمة لا يمكن للعدسة التلفازية أو السينمائية أن تمنح ربع ما تمنح العين الرائية. قد ينقل لنا التلفاز مسرحية صامتة بدقة شديدة ومع هذا تظل المشاهدة المباشرة هي الأفضل لأنها توفر للمتلقى مشاركة وجدانية حية وحيوية. وسيكون التأثير هنا أكثر تكاملا عن سواه.

12 - لماذا تكتب مختصرات و موجزات، حتى بيكيت بنفسيه القصير يكتب ما لا يقل عن خمسين صفحة لكل عمل. هل ترى أن السبب هو الوقت. أم أنك بشكل فطري سريع وتحب الوصول للخاتمة فورا. ج: القضية الأساس هنا لا تتعلق بالوصول إلى النهاية فورا، أو بسرعة تتوافق وسرعة إيقاع النص أو.. أو إلخ. إنها تتعلق بالظرف. وبمعنى أشمل تتعلق بالعصر. لقد ولى عصر كتابة النص الطويل ذي الفصول الثلاثة أو أكثر أحيانا. والمشاهد الذي كان يجلس في قاعة العرض ثلاث ساعات أو أكثر من هذا لم يعد قادرا على ذلك الآن. أنت ترى مثلي أن لا أحد قادر على البقاء في مقعده إلى الصباح الباكر ليستمتع إلى مطرب أو مطربة كما كان الناس يفعلون أيام كوكب الشرق. ولا أحد يمتلك الرغبة في البقاء طويلا جدا ليشارك مسرحية طويلة كما فعلوا مع مسرحيات برنادشو على سبيل المثال لا الحصر، ويصعب على القارئ أن يستمر في القراءة على مدى أكثر من 1500 صفحة كما كان الحال مع الدون الهادي. لقد تغير الحال، وتبدلت الظروف، وتطورت الحياة، وتغير إيقاعها. فهل يعقل أن نظل متمسكين بالتقاليد التي عفى عليها الدهر؟..

في أستراليا الآن لم أشاهد عرضا بفصول ثلاثة حتى عندما يكون العرض شكسبيريا. لقد تم إعداد النص الشكسبيرى ليكون ملائما

ومنسجما مع التزامات المتلقي الكثيرة ومع وقته المحدود. وأنا متأكد أن مغامرة تقديم نص طويل باستراحتين ستبوء بفشلها في إبقاء المتلقي رهن الكرسي وأنه لا بد وأن يترك العرض ليوفر له قدرا من الراحة بعد يوم عمل شاق.

13 - هل كنت معجبا بمسرحية ثم غيرت رأيك بها في القراءة الثانية. ما السبب برأيك.

ج: ثمة خلل ما في القراءة وإلا كيف يمكن إلغاء رأيك بسهولة في القراءة الثانية. ربما يحدث هذا مع مسرحية كنت معجبا بها ضمن قراءتك الأولى ثم غيرت رأيك بعد اكتمال رؤيتك وتطور ذائقتك القرائية والنقدية. ولكوني بدأت بالنقد قبل كتابة النص المسرحي فقد كنت دوما الناقد الأول لنصوصي وهذا جنبني الوقوع في هذه المنزلاقات.

14 - بعض الشخصيات الفنية تلح على الذهن. ماركيز يقول إنه معجب بالجميلات النائمات لكواباتا ويتمنى لو أنه سبقه لهذه الفكرة وكتبها. هل في ذهنك شخصية أو فكرة قرأت عنها وتود لو تعيد كتابتها. ما هي ولماذا.

ج: إنها شخصية أوفيليا في مسرحية هاملت لشكسبير. تمنيت إعادة كتابتها فكتبتها في قصيدة يوم كنت أكتب الشعر، لكنني لم أجد في القصيدة ما يشبع رغبتني الجامحة في إعادة كتابة أوفيليا. ربما سأعود إليها يوما ما وأرسم صورتها على وفق رؤيتي لها كضحية من ضحايا مجتمع لا يزال مستمرا على سحق أحلام النساء.

15 - هل الكتابة في الداخل أسهل من الكتابة في الخارج بسبب الاقتراب من روح وجوهر المشكلة. أم أنك تكتب في أستراليا بسهولة

أكبر.

ج: عندما تصبح كاتباً ممتلكاً لكل أدوات الكتابة الخلاقة فإن الحدود بين السهولة والصعوبة تلغي أثر المكان. والمخيلة الفعالة هي من يصنع المواءمة وتمثل الأشياء وليس قريبك من المكان أو بعدك عنه. أستراليا وفرت لي قدراً كبيراً من الحرية، والحرية كما تعرف هي شرط الإبداع.

16 - أنت تكتب في أستراليا حتى لا تبتلعك الفاكسيوم - دائرة الابتزاز العاطفي والاجتماعي. كيف تنظر لهذه الناحية. هل تحب أن تتعامل معها بمنطق الذكريات والمقارنة (مثال مونيكا علي البنغالية المقيمة في لندن) أم بمنطق الهروب والنسيان (على شاكلة نابوكوف في لوليتا).

ج: لم أكتب في أستراليا بدافع الخوف، أو الهروب، أو محاولة النسيان. بل أكتب لأن الكتابة تحقق لي توازناً مهماً مع العالم. ولأنها وسيلتي الوحيدة للوقوف إلى جانب قضايا الإنسان المصيرية وغير المصيرية لذا لم تباعد بيني وبينها الغربية، وأنا ما زلت على سابق عهدي أحلل الراهن وأميط عنه اللثام ليتاح التعرف على انحطاطه وترديه ومعاداته لكل خير يمكن أن يصب في صالح البشر.

17 - أعيد قراءة بعض النصوص الملهمة لبوريس سوتشكوف وباختين وألان تورين وأتوقف كثيراً عند فوكو. ومن بين العرب اقرأ كتابات وليد إخلاصي عدة مرات وكذلك نجيب محفوظ ولا سيما قصصه القصيرة التي أعتقد أنها تعبر عن روحه أكثر مما تفعل رواياته. من هو أحب كاتب مسرحي لقلبك وتعيد قراءته مراراً وتكراراً.

ج: شكسبير هو الكاتب الوحيد الذي أعيد قراءة بعض نصوصه

كلّ عام. قبل أيام قلائل وضعت تحت يدي كتاب المآسي الكبرى ويتضمن على مسرحيات شكسبير المهمة جدا: هاملت، عطيل، الملك لير، وماكبث. ترجمة الراحل الكبير جبرا ابراهيم جبرا، وسأبدأ بقراءتها حال انتهائي من بعض مشاغل وهموم الكتابة كجزء مبرمج من قراءاتي لهذا العام.

18 - لبعض الأعمال سمعة أكبر من حجمها الطبيعي. من ذلك مسرحيات سياسية مكتوبة خصيصا لمديح الزعماء والقادة. والأمثلة لدينا لا تعد ولا تحصى. ومن ذلك رواية الجلد السحري لبلزك التي لها صوت إنشائي مرتفع ومحسنات بديعية تقربها من زخارف عصور الانحطاط. ما هو العمل المسرحي الذي نمدحه كثيرا دون أن يستحق.

ج: بصراحة شديدة لا أحبذ وضع اسمي في قائمة مداحي النصوص الهابطة التي لا تستحق، حتى وإن كتبت عني شخصا. ولم أعنى بأية فترة من حياتي بالكتابات التي تتناول الزعماء والقادة لأنني أفترض المحاباة فيها سلفا. إن نصوصا كهذه لا تستطيع الصمود طويلا بوجه رياح الإبداع.

19 - وبالنسبة لمسرحياتك. لماذا يغفل النقاد (كتاب الصوامت) ويركزون على ما قبله من أعمال منفردة نشرت هنا وهناك. ج: لم يغفل النقاد (كتاب الصوامت) بقصد. لقد كتبت عنه ستة مقالات مختلفة أنت كتبت واحدة منها. مشكلة كتاب الصوامت إنه صدر إبان ظرف قاس لم يسمح بتوزيعه توزيعا واسعا. لا تزال أعداد كبيرة منه مكدسة في مخازن دار التكوين. ولم ترافق صدوره أية حملة إعلانية للتعريف به. وعلى الرغم من ريادته وتفردته في مجال كتابة النصوص الصوامت إلا أن المسرحيين والنقاد لم يحصلوا عليه

بعد وأن جزءاً من الخلل يقع على الناشر الذي لم يسوقه بطريقة ناجحة أو أنه لم يلتفت أصلاً لأهميته ككتاب رياضي في مجاله وتخصصه.

20 - لم أسجل لك عملاً تربوياً واحداً. أعمالك بمعظمها نفسية وحلمية. أين تأثير تشيخوف ويوسف إدريس. وسعد الله ونوس. ألا تفكر بمسرحية تربوية.. بمعنى أن تهتم بالمنظر والأخلاق والعادات. ج: إن أعدت قراءة مسرحياتي ستجد أن التعليمية فيها ترد ضمناً. وإنني لم أجد ثمة ضرورة ملحة لاستقلال الجانب التربوي عن بقية الجوانب الحياتية المهمة. الوضع العربي الراهن غير مستقر وهو مشوش وغامض أحياناً ولا يشي ببارقة أمل في أفقه المغلق والناس مهمومون وساعون للقمّة العيش بصعوبة بالغة لا تتيح لهم فرصة مشاهدة عمل فني مهما كان غرضه ودرجة رقيه فما بالك بالأعمال التربوية. لقد صدق من قال: "أعطني خبزاً ومسرحاً" فمن غير الخبز لا يمكن لنا التفكير بعطاءات مسرحية مستقلة.

21 - لا توجد في مسرحياتك حكاية. إنها دراما تدخل في دائرة أدب المتعة. هل تظن أن المشاهد العادي سيتابع أعمالك. وإذا كنت تهتم بالوصول للقارئ لماذا لا تكتب وفي ذهنك حكاية مشوقة تجذب اهتمام المواطن العادي. فنحن شعب حكايات. والحكواتي جزء من تاريخنا الحديث والوسيط. ومسرحية بلا حبكة يعني أنها موجهة لدائرة ضيقة من المهتمين.

ج: وما أدراك أن المشاهد العادي لا يتابع أعمالك. مختبر النصوص هو المسرح، وأدواته الفاحصة هي الخشبة. متى ما قدمت أعمالك على الخشبة ستعرف النتيجة حتماً.

عندما أخرجت مسرحية (قطار الموت) لم يبق مشاهد في القاعة

إلا وقدم لي التهاني. لقد اضطررت على النزول من الخشبة لمصافحة المشاهدين واحدا واحدا علما أن المسرحية كانت من الصوامت ويفترض أنها الأصعب تلقيا.

22- هل تعتقد أنك ستهتم بالواقع الملموس عما قريب وتلجأ لتسمية الأشياء بمسمياتها. فتطلق أسماء عادية على الممثلين عوضا عن الصفات: الرجل الأصفر، الشوّاف، السّماع، وما شابه. وهل لديك خطة لعمل مسرحي واقعي متكامل. حتى الرواية بدأت تسحب البساط من تحت أقدام الحداثة وترسم الشخصيات والأمكنة بطريقة المحاكاة لمسايرة مشاعر الإنسان البسيط وللاقتراب مما يحصل من تطورات دامية على الأرض.

ج: لا مجال للرجوع إلى الوراء. لقد كان للواقعية دورها وزمانها وأداؤها كأى مدرسة أو تيار إبداعي آخر. علينا أن نتلاءم مع العصر الذي نعيش فيه، وأن نتفاعل مع الظرف السائد بأدوات تتلاءم هي الأخرى مع العصر والظرف. الظروف هي التي تفرض نفسها على الإبداع الذي يعمل على تغييرها وجعلها أكثر قبولا وإنسانية وكل هذا يتحرك تحت سطوة الضرورة التي أرى أن قانونها المركزي ليس بأعمى كما يظنّ بعض المتفلسفين.

ملاحظات ختامية

لا شك عندي أن مسرح صباح الأنباري يسبح بالدماء. في الموضوع والشكل.

فمضمون مسرحياته عنفي بامتياز. والشكل أيضا مغرق بالتجاوزات.

إنه مثل كل أنصار ما بعد الحداثة ينظر للمركز بفلسفة الأطراف. وهذا يعني أنه يتحدى القوانين الوضعية ويعمل بكل طاقته وجهوده لاستبدالها. وبنفس الدرجة من الإصرار والجرأة التي ميزت يوسف الخال، رائد الحداثة الكلاسيكية في الشعر النثري والداعية لاستبدال الحرف العربي في الكتابة بحرف لاتيني..

لا أعتقد أن فرض الصمت على الحوار في المسرح تهمة بسيطة. إنها جناية. ويقف وراءها مخطط يهدف لإلغاء محور أساسي هو فلسفة المسرح والدراما منذ نشوئه.

وحتى لو فكرنا بمنطق الجذور كان المسرح عبارة عن شعائر وراءها غاية وهي تعازيم وابتهالات وصلوات نقدمها للرب مع إشارات بسيطة. موحية. ذات مغزى. وتحل محل لغة الجسد، أو لغة الإشارة. و لكن مسرحيات الأنباري إن لم تكن مونولوجية أو فانتازيا تتحدى المنطق وأصول التفكير والعقل فهي حركات، مثل جماعة من الصم وسط مهرجان.

لقد أوجب الأنباري علينا أن نستغني عن حاسة السمع (جزئيا). وهذه أول نقطة افتراق.

لقد كانت استجابة الأنباري لفوضى الحياة راديكالية. ولماذا تستغرب..

فاستراتيجية الحياة معه راديكالية أيضا..

لقد تعرض للأذى ولامتحان وجود سياسي واجتماعي في موطنه. ودفعه ذلك للتفتيش عن ملاذ آمن. ومن سخرية القدر أن يحمل عدته وعتاده ويقفز من فوق الفراغ النفسي إلى المجهول. ثم حط الرحال في أستراليا ليواجه التحدي رقم 2: أن يتكلم بلسان حضارة وادي الرافدين مع حضارة غربية وافدة، مهاجرة مثله، وقامت على أنقاض حضارات قديمة مفروضة عليها أن تندثر أو أن تصمت.

وهذه هي نقطة نظام أو افتراق أخرى.

ناهيك عن الظروف الغريبة التي مر بها في غضون ثلاث سنوات (من 2003 تاريخ دخول أول جندي أمريكي للعراق - وحتى 2006 يوم وصوله إلى أستراليا).

في هذه الفترة البسيطة تحول بلده الذي كان يستعد لإحكام قبضته على منطقة الخليج العربي إلى دويلات.

وأصبح السؤال الذي تحول لقضية هامة بأهمية فن المسرح في معركته ضد الفناء والعدم: كيف يتحول العقل الواحد إلى صوتين. بل كيف يمكن لنفس القلب أن لا ينبض في صدر واحد؟!..!!..

إن هذه المشكلة - السؤال والتي أصبحت موقفا من الوجود قد انعكست على قلمه ، أو بالأحرى على ما يصنعه قلمه فوق سطح الورق الأبيض ..

على مستوى الأسلوب وكلما أقرأ لصباح الأنباري عملا جديدا أتساءل أين الدراما، بل أين هو فن المسرح. إن المسافة بين المسرح بشكله المعروف وما يكتبه الأنباري مثل المسافة بين قصيدة لامرئ القيس وقصيدة ليوسف الخال. ولمزيد من التوضيح: أرى أن هذه

المسرحيات دخلت في طور تحول يشبه ما حصل للجنس البشري الذي انحدر عن نوع من الثدييات.

وعلى مستوى المضمون. نادرا ما تجد حكاية مسرحية. وغالبا نحن أمام مواقف أو مشاهد بوسعها أن تكون قصة جديدة أو خيالات غامضة هي ما تبقى لنا في الذاكرة بعد حلم مزعج ومقبض للنفوس.

وعلى مستوى الأدوات. باستثناء الإضاءة والموسيقا التصويرية لا يوجد اهتمام بعناصر الدراما. ومنها الشخصيات والديكور وتفاصيل خشبة المسرح وصالة العرض.

ومع ذلك كانت نصوص الأستاذ صباح الأنباري بالنسبة لي أشبه باكتشاف معين لا ينضب من المشاعر الأصيلة واللغة الرشيقة. وقلما اجتمع كل هذا التماسك في البنية مع مصادر الرعب والعنف والدمار التي توفرت في مراحل حياته بمستوياتها: جمع الملاحظات وتكوين المراجع، الكتابة، ثم النشر والخروج على الملأ.

وكما ذكر الأنباري نفسه في مقدمة (كتاب الصوامت) لقد اعتمد على الصراع الجماعي والفردى، وعلى الذاكرة الجماعية المجهولة التي تنقل أفكارها لتصبح جزءا من ذاكرة الأفراد (ص 49).

ويمكن شرح ذلك بلغة أبسط لو نظرنا لتأثير السير الشعبية وقصص المسامرة والمنادمة على القصة الحديثة. فالذاكرة العامة التي ليس لها اسم مؤلف قد عادت للظهور بعد أجيال في نتاج الطبقة المتوسطة من الكتاب ولا سيما طبقة النخبة أو ما تعارفنا عليه بالبورجوازية الصغيرة. وأهم الأمثلة على ذلك (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ. و(حدثني أبو هريرة قال) لمحمود المسعودي. ومسرحية (حلاق بغداد) لألفريد فرج. وإلى حد لا يستهان به في (حكايا الهدد) لوليد إخلصي حيث أن مزامير داود وحكايات الأنبياء ومواعظ الرسل والمبشرين تعود لتفرض نفسها على المشهد

المعاصر بشكل مواعظ في قالب خاطرة حكاية قصيرة جدا.
لقد أحسن صباح الأنباري في جميع نصوصه (وعلى وجه
الخصوص في كتاب الصوامت) التعبير عن المعنى الأساسي لمفهوم
الفجوة. وهو ما نختلف على تسميته فنقول تارة: فن طليعي وتارة
أخرى مسرح لا معقول أو مسرح عنف وهلم جرا.
والواقع أنه تعبير عن المتحول بلغة الثابت. عكس أطروحة
أدونيس المعروفة التي قرأت الثابت بلغة المتحول. وهذا ينسجم
تماما مع الفرق الملحوظ بين تكنيك ديوان العرب (وهو الشعر)
وديوان الإغريق (وهو فن الدراما).