ابتعاث الأداء الطقسى وتراجع النص المسرحى
دراسة نقدية فى نماذج من صوامت الأنبارى

د. لبلبة فتحي خليفة (*)

مقدمة :

برزت أشكال مسرحية عديدة لتأصيل الهوية ، والبحث عن الذات وهي القضية الأزلية نحو بحث الإنسان الدائم عن وجوده وتوقه الدائم إلى المعرفة للسيطرة على هذا الوجود والانعتاق من أهواله التي ظل يصارعها منذ الأزل ، ولذلك نجد أن كثير من المسرحيين لم يهتموا بالنص قدر الاهتمام بالطقس الذي يوحد بين الممثل والمتلقي ، وأضحت الكلمة لغة تغير باختلاف زمنها بينما الطقس لغة تأصيل يدحض كل زيف طرأ على الإنسان ومكتسباته ، من خلال سلوكه التطهيري وعلى ذلك فالسلوك الناجم عن فطرة الإنسان وطبيعته والذى يسعى إليه الأداء الطقسي ينقي الذات من شوائبها ويدحض الكلمة المزيفة، فالأداء الطقسي بمثابة الأصول البدائية الصادقة التي يرجع إليها الإنسان ويبتعثها توقًا إلى التأصيل.

إن المسرح مكان طبيعي ملموس يطلب أن يمتلئ ويتكلم لغته المحسوسة وعلى هذه اللغة الملموسة المخصصة للحواس والمستقلة عن الكلمة ، أن ترضي الحواس أولاً فهناك شعر للحواس ، كما أن هناك شعراً للغة وأن هذه اللغة الطبيعية الملموسة ليست مسرحية حقاً إلا بالقدر الذى تفلت به الأفكار التي تعبر عنها من الكلام المنطوق مما يسمح باستبدال شعر اللغة بشعر فى الفضاء يحل بالذات في مجال ما ليس ملكاً للكلمات(١).

(*) مدرس مسرح بكلية تربية نوعية – جامعة طنطا.

(١) أوديت أصلان : فن المسرح ، ت. سامية أسعد ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص٧٢٨.

وهناك اتجاه يسيطر على المسرح وهو التقليل إلى أبعد حد من دور الكلمة أو النص الأدبي والتضخيم من دور التأثيرات المسرحية المختلفة من حركة وإيقاع وموسيقي وإشارات فى توصيل معنى المسرحية أو فى خلق الحدث المسرحي، وقد بدأ هذا الاتجاه بظهور مجموعة من أصحاب التجارب المسرحية وعلى رأسهم جروتوفسكي الذي استغنى فى تجاربه عن النص المسرحي وعمد إلى خلق توليفة من التأثيرات المسرحية يخاطب بها اللاوعي الجماعي والعواطف الإنسانية الأساسية ، وفى المسرح يقوم هذا النوع الجديد من المخرجين بإعداد سيناريو مسرحي وتدريب الممثلين على خلق تأثيرات معينة بالأداء والحركة واستخدام الموسيقى والمناظر وقد يكون النص مقطتفات من أعمال أدبية معروفة أو كتب مقدسة أو أقوال مأثورة(١).

ويسعى البحث إلى تأكيد الأداء الطقسي كحرفية استخدمها كافة المسرحيين نحو التأصيل منذ المسرح التقليدي إلى المسرح الحديث والمعاصر ، فهي نقطة تلاقي جميع الأساليب المسرحية مع اختلاف الظروف الاجتماعية ، فصراع القدر يستبدل بصراع النظريات العلمية والأنظمة السياسية ، وصراع الجماعة نحو الأخلاق يستبدل بصراع الفرد نحو ذاته ، التي جعلته يعاود استخدام نفس الأساليب الأرسطية فى التطهير ولكن بصور معاصرة ، فإذا كان المسرح الأرسطي يسعى نحو الشفقة والتطهير من خلال الصراع الأخلاقى للبطل النبيل، الذي كان يعبر عن الإنسانية جمعاء ، فأصبحت الأساليب المعاصرة والحديثة تستخدم شخصية البطل الشعبي أو الشخصيات التي تعبر عن الإنسان ومصيره بشكل جمعي ، تتجه أيضاً إلى الكشف أو الصرخة التي تنقل الإنسان

(١) سمير سرحان: مبادئ علم الدراما، مكتبة المسرح ، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري،ص٨٧ ، ٨٨.

من خلال الأداء الطقسي من السقطة المادية إلى التطهر الروحـــي فتعيـــد لـــه إنسانيته المهدورة من خلال التكفير والتضحية.

فتحويل الإنسان من التغير الذي اهتم بأحادية الكلمة والنفعية المادية إلـــى التطهير الذي يقضي بأننا إنسان واحد لا تتعارض المصالح طالما الكل يـــسير فى منظومة الحب والحرية والحياة . نحو الإنسانية ، ودحض الكره والخيانـــة والغدر ومع زيف الكلمة وتعدد الأنظمة والاتجاهات وشـــتات الإنـــسان نحـــو الحقيقة كانت دائماً طقوسه السلوكية على مر العصور هي أصـــدق مـــا فـــي التجربة التي نتج عنها خبرات متوارثة ، فهي من تنير له الطريق المظلم الذي تلوثت فيه العقائد ومسخ فيه الإنسان وتعددت أقنعته الاجتماعية .

فى عالم متغير ونسبي حكم عليه بالتفتت والفناء يصبح الطقس هو المـــلاذ والملجأ الذى يرجع إليه المسرح فى استلهام ثوابت الوجود الإنساني والبحـــث عن الجوهر الاجتماعي الجمالي والإبداعي، وذلـــك مـــن خـــلال الممارســـات الطقسية الكامنة فى الوجدان الجمعي فى الـــشعوب ، فـــالطقس بمثابـــة الأداء السلوكي المعبر عن مثيولوجيا كل الشعوب، كمـــا أنـــه المعبـــر الأول عـــن الأسطورة فلم يعد يعزى بالوجود الإنساني إلى قوى عقلية أو عاطفية فى عالم لم نميز فيه بين الخير والشر ، حيث عبثية الكلمة وانهيار العالم المادي وظهور العبث الذى كان نتاج ظروف ساسية وعالمية أدت بالمخرجين المحـــدثين إلـــى التفكير فى الثوابت تخلصاً من الفكر الذى أنجبته الرومانسية والـــتخلص مـــن العالم البرجوازي وانتشاله من تفسخ الأنظمة التي تربطه به صلات متعددة.

وحول غموض الفكر وانعدام الحل لأزمة الإنسان الذى أخذ فى التحلل منذ الإطاحة بالكلاسيكية والعقل والمنطق والاعتمـــاد علـــى العاطفـــة وظهـــور الميلودراما إلى أن فقدت الجماعة التمسك بوحدة العقيدة، وأصبحت الذاتية التي جاءت لتحرر الذات الإنسانية من قيود الجماعة ،هى التى آلت به إلى الحروب بالرغم من انتصاراته العلمية والتكنولوجية وانتصار ثوراته التي فقدت معناهـــا

عندما تمزقت الحرية فى فوضى الذاتية التي أدت به إلى الشعور بالعبث فأحيت الطقوس بالرجوع إلى العقائد الثابتة والرجوع إلى موضوعات مطلقة حول الزمن والموت والحياة .

وبالرغم من تعدد الأشكال والأساليب الدرامية المختلفة منذ المسرح الحديث، فإن هذه الأشكال جميعها تتقاطع فى أدائها وتقنياتها مع الأداء الطقسي لجميع ما أفرزته المجتمعات صيغ مسرحية معاصرة تحت مسميات متعددة مثل: مسرح الصدمة ، مسرح القسوة ، مسرح المواجهة ، المسرح الفقير ، مسرح الصورة ، المسرح الصامت وأخيرا مسرح الصوامت) فجميع هذه الأشكال المسرحية باحثة عن المستقبل فى اللاوعى الجمعى الذى يعتمد على الأداء الطقسى.

فالبحث عن قوانين تحكم واقع الإنسان هى ما جعلت المخرجين على امتداد ثلاثة أزمنة فى بحث دائم عن صيغ مسرحية جديدة يسيطرون بها على واقعهم ومستقبلهم ،ويقول (حسن عطية) فى كتاب الثابت والمتغير: عندما يصطدم عالمنا العربى الكبير_ بكل تناقضاته وتقلصاته بواقعه بحثا عن تلك القوانين الموضوعية التى تحكم واقعه والتى يتكشف بها المستقبل يبرز(الحلم) لأن الحلم منطقيا وسيكولوجيا لابد أن يكون صوره مضخمة أو مثالية، فإنه بالضروره لاينفصل عن الإنسان (الحالم) بالمستقبل القادم.(١)

ولكن جميع المسرحيات التي تتقاطع مع الأداء الطقسي فى الإيمان بعالم الأحلام وإبدعات اللاشعور وكل ما يحمل من أساطير ورموز لا يرتقي لعالم الأسطورة ، فعالم الأحلام فردي ولا يقوى على الارتقاء إلى نظام أنطولوجي مشابه لما في عالم الواقع ، وإن الإنسان لا يحيا بكيانه كله وبالتالي لا يفلح الحلم بتحويل حالة فردية خاصة إلى وضع نموذجي، ومن ثم تفتقر الأحلام إلى الدعامات التي تنهض عليها الأسطورة؛ وذلك لأن كيان الإنسان على أصعدة

الأزمنة القديمة للثقافة تتداخل مع المقدس فأزمة وجود الإنسان فى المحصلة دينية والبحث عن كينونة الأشياء والكشف عن نمطية وجود الإنسان تستلزم دراسة المقدس والمقدس تعتنقه جماعات؛ ولذلك تقوم بطقوس تعتبر رموزًا لسلوك العقيدة نفسها ولابد أن تكون جماعية [١].

ولأن الإنسان كما يؤكد (حسن عطية): ليس إلا محصلة سيكولوجية واجتماعية وفكرية لتراث حضارى ضخم ممتد عبر خمسة آلاف سنة فلن يستطيع الإنسان أن يغزو غده إلا بالتسلح بموقف علمى جاد لتراثه وواقعه ومستقبله، ولتلك الخيوط الدقيقه الموصله بين الأزمنة الثلاث ومن منطلق هذه الطقوس المقدسة يحاول البحث أن يحلل ويفسر الأداء الطقسي فى مسرح الصوامت فى إطار أخلاقي يشمل كل الديانات ويوحد بين الثقافات فى سمات مشتركة حول وجود الإنسان وعالمه المتغير بطريقة فطرية سلوكية لا تعتمد على الكلمة أو أي نظام معرفي، ولكنها تتطلب فطرة الإنسان البدائي فى التعبير الأدائي بالحركة والإيماءة والرقص أى السلوك الموثق لمثيولوجيا الشعوب، فالأداء هو الخبرة المكتسبة وهو بمثابة نظام (أنطولوجي) مبنى على التجربة والخبرة).

إشكالية البحث :

التأكيد على ابتعاث الأداء الطقسي القائم على الحركة والإيماءة والرقص الذي طالما استخدمه المسرحيون على مر العصور فى كافة الأشكال المسرحية المختلفة دون الاعتماد على كلمه المؤلف ، يجعله أسلوبًا عالمياً يتطلب الاهتمام والبحث عن صيغ جديدة أكثر تكثيفًا لتقنياته المشتركة التي توحد بين صيغ

(١) ميرسيا إيلياد : الأساطير والأحلام والأسرار ، ت. حسيب كاسوحة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٤ ، ص١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨.

الشعوب المختلفة والتي لا تتعارض مع زمن أو مكان أو لغة، خالقا لغة قادرة على نقل خبرات وثقافة الشعوب حول الهوية والتأصيل والإنسان ووجوده.

أهداف البحث :

١- التعرف على ضرورة ابتعاث الأداء الطقسي فى توحيد متناقضات المسرحيين نحو موقف إنساني واحد وصيغة مسرحية شاملة.

٢- التعرف على مدى فاعلية الأداء الطقسي فى عملية التمسرح التي قامت جميع الأشكال المسرحية بابتعاثها على مر العصور المختلفة.

٣- التعرف على ملامح الطقس ومدى تواجده فى المسرح الحديث والمعاصر والتعرف على بعض ملامح الطقس فى الأشكال المسرحية المختلفة.

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث فى أهمية الإشارة إلى الأداء الطقسي القائم على الحركة والرقص والإيماءة كحرفية استدعت ملامحه واستخدمت تقنياته بدرجات متفاوتة فى جميع الأساليب والأشكال المسرحية ، وأهمية الإشارة إلى أكثر الأشكال والصيغ المسرحية تجسيداً وتكثيفاً لتقنياته، كما تكمن أهمية البحث على قدرة الأداء الطقسي على التواصل الإنساني والاجتماعي دون نص مسرحي يعكس نفس الأهمية على مسرح الصوامت لصباح الأنباري الذي أصبح من أكثر الصيغ المسرحية تجسيداً للأداء الطقسي.

مصطلحات البحث :

الأداء : سلوك يتم بقدر معين من المهارة فى مجال معين ويتطلب قدراً من التدريب والاستعداد والتهيؤ ، حتى يصل إلى مرحلة التمكن والكفاء :وهو جانب من جوانب البحث عن تشتيت الهوية ، وبالتالي تمثل الأدوار وسيلة لتزويده

بإحساس أكثر وضوحًا حول ذاته فالأداء يمد القائمين بالأدوار (سواء ممثـل أو متلق بهوية واضحة متبلورة (هي الخبرة)[١].

الطقس : يعرف الانثروبولوجيون الطقس بأنه : أي تنظيم مركب للنـشاط الإنساني ليست له طبيعة فنية أو ترويحية بارزة ويتضمن اسـتخدام أسـاليب السلوك التي تتسم بقدراتها على التعبير عن العلاقات الاجتماعية[٢].

ويعرف فراس السواح الطقس على أنه " مجموعـة حركـات سـلوكية متكررة يتفق عليها أبناء المجتمع وتكون على أنواع وأشكال مختلفة تتناسب مع الغاية التي دفعت الفاعل الاجتماعي أو الجماعة القيام بها[٣].

المسرح الطقسي هو نوع مسرحي لا يعتمد اعتمادًا أساسيًّا فى بنائه علـى الشخصية، المكونة للشكل المسرحي. فالطقس بهذا النوع ، يأتي فـى المرتبـة الأولي كما أنه دائما ما يكون المحصلة النهائية التي يحصل عليها المشاهد فـى نهاية العرض المقدم ، ويعتمد كذلك فى كثير من الأحيان على مشاركة المشاهد لما يراه أمامه من حدث ، وبهذا يحقق مفهوم الطقس من وجـود عابـد يقـوم بالطقس بنفسه[٤].

---

(١) جيلين ولسون : سيكولوجية فنون الأداء ، ت. شاكر عبدالحميد ، م / محمد عناني ، سلسلة عالم المعرفة ، ٢٠٠٠ ، ص٢٨٥.

(٢) شارلوت سيمورسيث (موسوعة علم الإنسان : المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص٤٥١.

(٣) فراس السواح : دين الإنسان ، منشورات دار علاء الدين للتوزيع والترجمة ، ١٩٩٤ ، ص٢٩.

(٤) إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية ، القاهرة، دار المعارف، ط١، ١٩٨٥م، ص٢٣٢.

يتحدث فان درلو عن الطقس بأنه إحياء لتجربة مقدسة، ويضيف بأن الطقوس أساطير تتحرك لأن الأسطورة هي مؤسسة الفعل المقدس فهي تسبقه وتضمن بقاءه(١).

المنهج : استخدمت الباحثة المنهج التحليلي، والمنهج السيموطيقي فى تفسير الدلالات والرموز المختلفة لحركة الجسد الصامت فى مسرح الصوامت، لصباح الأنباري.

العينة : اختارت الباحثة من مسرح الصوامت لصباح الأنباري صامتي (محاولة الاختراق الصمت ، وطقوس صامتة) كنموذج تطبيقي على ابتعاث الأداء الطقسي وتراجع النص ، لطبيعة نصوصه الصامتة، لتكون أول دراسة نقدية على الصوامت كصيغة مسرحية جديدة.

**

(١) نور الدين طوالي : الدين والطقوس والتغيرات ، بيروت ، منشورات عويدات ، ط١ ، ١٩٨٨ ، ص٣٥

ملامح الأداء الطقسي في الأشكال المسرحية

علاقة المسرح بالطقس :

إن الطقوس والاحتفالات تشكل أصول المسرح، وقد شكل كتاب " ولادة التراجيديا" الذى نشره الفيلسوف الألماني (فردريك نيتشه) محطة هامة في بلورة هذه النظرة إذ اعتبر أن أداء الجوقة اليونانية من نشيد وطواف ورقص قد سبق ظهور المسرح وهو منبع الطابع القدسي للتراجيديا وهناك طقوس واحتفالات أخرى مثل طقوس الشاماتية الفودو والزار لاستحضار أو طرد الأرواح ، وحلقات التعزية والمولوية والاحتفالات الفرعونية القديمة التي تسمى الدراما الأثنية[١].

والعلاقة بين الطقوس والمسرح علاقة وثيقة وقديمة في كل الثقافات والحضارات ففي العالم العربي تتعدد الأشكال والاحتفالات وتتنوع ونتوارثها عبر آلاف السنين، وهناك نوعان من الطقوس : ١- دينية تأخذ سمة مقدسة وترتبط بمجموعة من الشعائر. ٢- طقوس دنيوية ذات توجه اجتماعي واقتصادي يمكننا عن طريق الطقس أن نتعرف على الأبنية الاجتماعية ونظامها داخل المجتمع، وأيضاً نسق الثقافة السائد باعتبارها أحد الأبنية الاجتماعية [٢].

فالطقوس تواصل إنساني بين الإنسان وبين الجماعة التي ينتمي إليها والجماعات الأخرى التي تشترك معها فى كثير من السمات والخصائص وهذا التوصل يتم أساسًا من خلال عمليات الإبداع التى يقوم بها الإنسان ويعبر عن سمات المجموعة المتجانسة التي يرتبط بها "فمنذ بداية القرن ١٩ مع زيادة

---

(١) ماري الباس ، حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، بيروت ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط١ ، ١٩٩٧ ، ص٥٤.

(٢) شارلوت سميث : المفاهيم والمصطلحات الإنثروبولوجية ، موسوعة عالم الإنسان ، (القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة) ١٩٨٩ ، ص٤٥٤.

الاكتشافات ظهر مجموعة من العلماء أمثال شيترواس وفريزر وفوكو قامت بدراسة أساطير وعادات وتقاليد الشعوب فى محاولة لاستجلاء بعض كوامن المورثات الثقافية والممارسات الطقوسية للوصول إلى عمق الظواهر الاجتماعية وقوانينها"[١].

الأساطير ومادتها النظرية الفكرية من اللاهوت لكنها تحول كل هذه المادة إلى أفعال عملية تشعر الإنسان وتشكل الطقوس والشعائر الدينية الركن العلمي لأي دين ، فهي تستمد مادتها الروحية من المتين بديمومة واستمرار حضور الدين فى حياته التفصيلية اليومية[٢].

إن الأسطورة ترتبط بشكل وثيق بالطقس، فالطقس هو جسر بين المتعبد وقوى قدسية معينة ، وكلما كانت هذه القوى ذات شخصيات محددة وخصائص وسيرة حياة ترسمها الأساطير، كلما ازداد الطقس غني وتعقيداً، وعلى العكس من ذلك ، فإن الطقس يميل نحو البساطة كلما مال المعتقد إلى التجربة وافتقر إلى الأساطير[٣].

ففى مطلع القرن العشرين نشأت نظرية الأصل الطقسي للأسطورة ، وساهم فى صياغتها عدد من الباحثين لعلم الأنثروبولوجيا الناشئ. وترى هذه النظرية أن الأسطورة هي ناتج عن نواتج الطقس الأسبق عليها فى تاريخ الدين. فالطقوس المؤسسة منذ زمن مغرق فى القدم ، تفقد بمرور الأيام معناها وغاياتها وتتحول إلى إجراءات غامضة لا يعرف ممارسوها والقيمون عليها مدلولاتها ومضامينها، وهنا تأتي الأسطورة لكي توضح أصل الطقس ومعناه.

---

(١) مصطفي أحمد محمد سليم : الدلالات الدرامية للنظم الطقسية فى الدراما التجريبية ، المؤسسة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٨٥ ، ص٢.

(٢) خزعل الماجدى : المعتقدات الكنعانية ، عمان ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط ١ ، ٢٠٠١ ، ص٢٥٥.

(٣) فراس السواح : دين الإنسان ، دمشق ، داء علاء الدين ، ط٤ ، ٢٠٠٢ ، ص٦٠

ولا نستطيع ادعاء أسبقية للأسطورة على الطقس ، ولا لهذا على تلك، لأن كلاهما ناتج عن مواقف وأفكار دينية مبدئية تتشكل لدى الإنسان من إحساسه بوجود عالم ماورائي، قائم خلف المظاهر المتبدية لعالم الحياة اليومية، وهو يعبر عن هذا الإحساس بطريقتين ، الأولى سلوكية تتبدى بالطقس والثانية ذهنية تتبدى بالأسطورة [١].

لقد قام المسرح فى الأصل وفى أبسط صوره كوسيلة وأداة للتعبير عن الدراما الإنسانية الناجمة عن المواجهة بين الإنسان والقوي الطبيعية والإعجازية التي يصعب عليه فهمها وتفسيرها ، فضلاً عن السيطرة عليها والتحكم فيها وإخضاعها لرغباته ومصالحه. وكثير من الشعائر الدينية والممارسات والطقوس التي تتضمن بعض الملامح والعناصر المسرحية ، وتقوم على الأداء المسرحي البسيط لدى الشعوب البدائية – مثلاً – بما فى ذلك الصلوات والأدعية وتقديم القرابين تدور حول محاكاة الأحداث التي يراد وقوعها وحدوثها بالفعل والطريقة التي تقدم بها أثناء هذه (العروض) شبه المسرحية ذات الطابع الديني[٢].

ومن هنا تكون الطقوس ، بحسب علم النفس الاجتماعي ، طرائق للدفاع ، يلجأ إليها الإنسان ليتقي المحرم أو ليتخلص منه أو يأتي بطقس بديل يعتقد بإمكانية تعويض ما قام به من ذنوب ، وبهذا تصبح الطقوس أدوات لتطهير النفس من تلك التهديدات الوجودية. ومن خصائص الطقوس أن لها إمكانية التحوير والتكيف مع متطلبات العصر الحديث أكثر من الشعائر الدينية ، وكذلك التأثر بأشكاله الخارجية ، وبمعنى آخر ، إمكانية تأويل معني الطقوس وتحوير

(١) فواس السواح : الأسطورة والمعني ، دمشق ، دار علاء الدين ، ط٢ ، ٢٠٠١ ، ص١٤٥ ، ١٤٦.

(٢) مجيد صالح بك : تاريخ المسرح عبر العصور ، القاهرة ، الدار الثقافية للنشر ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص١٤.

أهدافها ومنحها وظائف جديدة غير الوظيفة الدينية والاجتماعية والأسطورية القديمة التي أعادت إنتاجها. ومن الملاحظ أنه كلما ازدادت المشاركة الجماعية فى مثل هذه الطقوس ، اكتسبت هذه الطقوس طابعاً اجتماعياً[١].

ملامح الأداء الطقسى والأساليب المسرحية المختلفة :

النظريات الدرامية المختلفة ما هي إلا محاولة لإملاء شكل درامي يعكس ويخدم اتجاهاً فكرياً معيناً سواء كان فردياً أو جماعياً ، وعليه فوظيفة الدراما قاصرة على خدمة موقفها الفكري وأهدافها الفلسفية والاجتماعية ، فالدراما والإنسان فى بحثه المعرفي للسيطرة على تجربته الحياتية عن طريق اكتشاف معناها واستنباط قوانينها وتحويلها إلى نمط من التوقعات استندت إلى النشاط الحركي فى استرجاع تجارب ماضية واصتناع تجارب فرضية تتضمن صراع بين قوى محسوسة أو كان طقساً حركياً يجسد صراع الإنسان مع قوى غير ملموسة والمسرح يحاول أن يقدم تفسيرًا فى ضوء حاجة الإنسان إلى المعرفة عن طريق التصارع والجدل فى نسق تشكيلي مفهوم يمكن الاحتفاظ به فى الوعي بحيث يصبح جزءًا من المعرفة الإنسانية وما يحتمل حدوثه فى الواقع[٢].

وهذا يؤكد الأصل الطقسي للمسرح الذى يمكن أن يستمر فى حالة توافر السياق الثقافي الذى أنشأ هذا الطقس ، فضلاً عن بحوث أهمية مسرح الشرق تعود إلى تغييره للمفهوم الراسخ عن المسرح فالذى وضعه اليونان وقننه أرسطو بإظهار أن هناك نوعاً مخالفاً للمسرح لا يقوم على قواعد أرسطو بقدر

---

(١) ابراهيم الحيدري : تراجيديا كربلاء ، بيروت ، دار الساقي ، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص٨٤ ،٨٧.

(٢) نهاد صليحه : المسرح بين الفن والفكر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص١٦.

انتمائه للبيئة التي أفرزته، وهذا الاستكشاف الذى قام به كتاب ومخرجو المسرح الغربي فى اتجاه الشرق هو الذى دفعهم إلى تلمس أشكال بديلة للمسرح السائد فى ذلك الوقت وبث الروح الطقسية داخل المسرح، وسنجد ذلك عند أرتو وبروك وجروتوفسكي ويتس وجينة ، والذى كان هدفه تحجيم الممارسات والطقوس البدائية غير المسيحية إلا أن هذه الممارسات والطقوس استمرت فى الخيال والوعي الشعبي، وعندما حرمت الكنسية هذه المسرحيات – استمر تقديمها فى الشوارع والأسواق سواء على عربات متنقلة أو على سلسلة من المسارح الثابتة التي تشيد لتعطي إحساسًا بالمكان وكان هذا يتم فى وقت عيد القيامة وهو ذات الوقت الذي كانت تؤدي طقوس الإخصاب قديماً [١].

إن ابتعاث التراث الطقسي نحو الأصالة والمعاصرة ،هو "طريق الانبثاق من هذا الاختمار العظيم لمثيولوجيا الشعوب ، بولادات جمالية ودرامية أصيلة تعبر عن الصراع الحيوي للإنسان والانفتاح الحي فوق خريطة العصر وبذلك يصبح المسرح حقيقة لا مجازًا ، لقاء الفنان بالإنسان فوق خشبة الفعل والانفعال"٤" ، إن الأداء الطقسي ليس ابتعاثا روحياً للنفس العربية والشرقية من خلال جذورها وطقوسها فقط بل هو أداء للنفس الإنسانية عربياً وغربياً فمن خلال الأداء الطقسي يستطيع المسرح أن يستأنف مسيرته الحضارية بطول الماضي وعرض الحاضر وعمق التراث نحو آفاق أرحب وأوسع فهي تتخطى الهموم والقضايا الاجتماعية والعصرية لتطلق طاقاتها الفعلية والانفعالية نحو الخلق والإبداع ، مستلهما روح التراث على نحو يجعل من الطقوس أصولا ، عقيدة وفلسفة نهضة نابعة من أعماق الإنسان ومعبرة عن كل الحضارات.

ومن أجل طبيعة العالم المتغير وأحكامه النسبية وتعدد الإيديولوجيات واختلاف الأجناس واللغات، كان من الضروري إيجاد وسيلة تعبر عن الإنسان

---

(١) هايز جوردون : التمثيل والأداء المسرحي ، مطبقة إنسمبل ، ١٩٩٢ ، ص٣٨٩.

وعن وجوده باختلاف العصور والمثيولوجيات واللغات ، فالكلمة المعبرة عن كل جنس لا تستطيع إلا أن تعبر عن نظام فردي لا يرقى بالتعبير عن الإنسان وبالملاحظة وجدنا أن كل عصر يحتفظ بتراثة ومعتقداته من خلال الطقوس؛ وذلك لأن الطقس كان مجسدًا ومحافظًا بكل النظريات والأفكار والإيدولوجيات على مر المجتمعات المتعاقدة من الوحشية إلى البربرية إلى الحضارة ومن الأسطورة والمسرح إلى الدين والعلم واحتفظت لكل مجتمع بمعتقداته التي تحولت إلى عادات فى الوجدان الجمعي والتي يحاول المسرح ابتعاثها من خلال الطقس الخاص بكل مجتمع لتحفظ على هويته واستمرار نحو نسبية المجتمعات ومثيولوجيتها الخاصة.

" فالطقوس بمثابة مسقط الرأس لكثير من الفنون الأدائية فالطقس يتميز بالتكرار المميز لنشاط ما استجابة لأثر سحري ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة بل إنه قد اكتسب دلالة باطنية تغلف بمغذٍّ اجتماعي ودينى له أهميته" (١).

ومن أهم الدوافع التي دفعت المخرجين إلى الاهتمام والعودة مرة أخرى للطقس كمصدر للإبداع الفني هي الحرب العالمية الأولى والثانية بما أثمرته من دمار وهلاك للإنسانية فبعد الغرق بالكلمة كما حدث بالكلاسيكية عاد مرة أخرى المبدعون للمصدر الإنساني الأول وهو الطقس ، فنجد جروتوفسكي الذى أسس مسرحاً خاصاً أصبح ذلك معملاً مسرحياً وذلك عام ١٩٥٩م، وحاول من خلاله البحث عن طريقة جديدة للتعبير يختلف بفلسفته وأسلوبه عن الأساليب

(١) جيلين ولسون : مرجع سابق ، ص٢٨٥.

المسرحية السائدة وبعد سنوات استطاع أن يبلور أفكاره ومحاولاته فى أسلوب جديد أسماه "المسرح الفقير"(١).

حيث ينطلق المسرح الفقير لجروتوفسكي من تضمين الأسطورة لصياغة العرض المسرحي لخلق موقف فكري يتميز بالنقاء والبراءة وخلق صورة مسرحية يمتزج فيها الوعي الجمعى بالخيال ويتحقق من خلالها جو طقسي يتسم بالغموض والشاعرية داخل نفس المتفرج ، سواء كانت الأسطورة وثنية أو مقدسة، وقد استخدم المخرجون الأسطورة فى صياغة مسرحية لإنتاج قراءة جديدة، أو صياغة رؤية مضادة لا تهدف إلى هدم الأسطورة ولكن تهدف إلى استخدام الثراء الصادر من تعدد القراءات والمعاني ، للتأثير فى وجدان المتفرج وخلق مساحة أمام الممثل يستطيع من خلالها ممارسة طاقته الإبداعية ، بشكل يتجاوز حدود الواقع المادي فتوحد أعماقه مع أعماق المتفرج فى لحظة تشبه لحظة الكشف الصوفية وهو ما أطلق عليه الفعل الكامل(٢).

ولقد أصبحت مفاهيم أرتو عن مسرح القسوة أعرافاً وممارسات راسخة على خشبة المسرح، فأسلوبه مبني على الحركة وصدم حواس الجمهور باستخدام العنف والصورة الصادمة التي تناشد العواطف، أما النص فلم يتم التركيز عليه فى مسرح أرتو؛ وذلك لأن الرقص والإيماءة لها تأثير قوي يناهز الكلمة المنطوقة، ولذلك وقف أرتو بجانب مسرح الطقوس مستبدعاً السرد والواقعية مطلق العنان للقوى اللا شعورية بتقديم التعبير المباشر عن أحلامه وهلاوسه مؤكداً أن الكلمات فى الدراما لابد أن تكون طقسية، أما الممثلون والمشاهدون فيجب أن يكونوا ضحايا يحرقون(٣).

---

(١) محمود أبو دومة : تحولات المشهد المسرحي ، الممثل والمخرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٩، ص٨٠ – ٨٣.

(٢) محمود أبو دومة : مرجع سابق ، ص٨٣.

(٣) أنطوان أرتو : المسرح وقرينة ، ترجمة سامية أسعد ، ص٥١.

واعتمد أرتو على تأصيل علاقة الطقس بالممثل والمتفرج باستخدام الأسطورة والطقس بالتعبير عن اللاوعي الجمعي الذي يربط بين البشر ويحفظ لهم مشاعرهم الوجدانية، ومن هنا يدرك الإنسان حقيقة وجوده ، فالمسرح يجب ألا يكون وسيلة للتحليل الاجتماعي والسيكولوجي وإلا تحول إلى ميدان وعظ ، وإنما لكي نعبر به عن بعض الحقائق الصوفية المدفونة التي مكثت داخل النفس الإنسانية لذلك فهو ينادي بمسرح الإرهاب والقسوة ويسعى عن طريقه بالكشف عما فى الحياة الإنسانية من تهافت وإضطراب وعن أسرار اللاوعي(١).

وإذا كان أرتو وشعراء العرض المسرحي ومايرهولد رفضوا البناء الواقعي للعرض ، رغبة منهم فى إدانة الواقع ، أو رغبة فى خلق واقع ميتافيزيقي ينهض على الحلم ، وإذا كانت هذه الكوكبة حاولت بناء مسرح بديل ينهض على رؤية فردية خالصة ، فلم يكن معنى ذلك أنهم رفضوا القضية الإنسانية؛ ببعدها السياسي والاجتماعي ، ولكن معالجتهم امتلات بالشاعرية والطقوسية فضلاً على اعتمادهم على الرمز والتجريد. ص٥٥ تحولات المشهد المسرحي.

وقد تشابهت ملامح الأداء الطقسي فى مسرح الصورة فهو مسرح سميائي حركي طقوسي شعائري سحري يعتمد على توليد مجموعة من المفردات البصرية ، والتي تتحول بدورها إلى رموز وإشارات وأيقونات تسهم فى خلق المعنى حسب مقاماتها السياقية ومستلزماتها التداولية ، يستعين بالرؤية البصرية عوضاً عن استعمال الكلمة واللغة ، يلغي الحوار ويستعين بالحركة والتكوين والإيماءة . فمسرح الصورة يعتمد على قضية العرض المسرحي، فإن التشكيل الذي تعتمده الصورة، وتوظفه هو سحر الطقوس، والمثيولوجيا، والرموز، ذلك

(١) بشرى سعيدي : نظريات التحليل النفسي والمسرح ، عمان ، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١ ، ٢٠١٧ ، ص٩٩.

الكم اللوني والتشكيلي الذي يميل إلى بدائية الفنون هو الذي يفجر وحدة العرض الذي يملأ مكانية العرض(١).

وتحمل فلسفة المسرح الاحتفالي فى جوهرها التعبير عن الحياة وهي فى حالة فعل وحركة لا فى حالة ثبات وسكون حيث تلجأ إلى التراث كذاكرة للشعب ووليد شرعي لوجدانه، فالمسرح الاحتفالي الذي يعمل على إحياء فعل ما يخلق مظاهرة آلية ، مظاهرة تتم فى حضور الجميع وبمشاركة الجميع(٢).

وقد جاءت مرتكزات النظرية الاحتفالية فى أن المسرح حفل واحتفال غني باللغات اللفظية والحركية يوظف الذاكرة الشعبية الإنسانية أو الأشكال قبل المسرحية ويشتغل على التراث وعصرنته ونقده تناصياً وتفاعلاً كما استخدم المفارقة والفنتازية فى تشغيل العناوين ، والمزاوجة بين الأصالة والمعاصرة وتداخل الأزمنة والسخرية فى وصف الواقع وتفسيره ، وتعرية الواقع قصد تشخيص وجوده وإيجاد الحلول المناسبة قصد تأصيل مسرح عربي.

وبالرغم من تلاقي جميع الأجناس المسرحية فى استخدام الأداء الطقسي إلا أنه ظهرت محاولات عديدة تسعى إلى تأصيل الهوية ولكنها جاءت أيضاً تعبر عن مثيولوجيا الشعوب فى تمايزها ، دون أن تعبر عن الإنسانية ، وهذا يؤكد الإلحاح على ظهور صيغ مسرحيه جديدة، وفى هذا الصدد ذكر "محمود أبو دومة "إذا كان دور المؤلف وبالتالى النص المسرحى قد تضاءل فإن دور المخرج نفسه قد تضاءل فقد قام بدوره الوظيفى السينوجراف،وفى عروض المسرح الراقص قام بدوره الكوريوجراف إن هذه المتغيرات التى طرأت على المخرج وفن الإخراج المسرحى تؤكد أن العالم فى مرحلة مخاض. لقد خفتت

---

(١) صلاح القصب : مسرح الصورة بين النظرية والتقليدي ، الدوحة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص٩ ، ١٠ ، ١١.

(٢) حسن عطية : الثابت والمتغير، دراسات فى المسرح والتراث الشعبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٠، ص٨٦

القضايا الإنسانيه وأصبح فن المسرح بشكله التقليدى مهددًا بالاندثار، وانتشرت أشكال التعبير المختلفة التى تتخذ من الطبيعة الحية لفن المسرح مرتكزا أساسيا، كما أن محاولات التجريب فتحت الباب بلا حدود أمام المغامرين وهذه المتغيرات تؤكد أن شكلا جديدا للمسرح سيولد.(١)

وسوف يتناول البحث بالتحليل تجربة مسرح الصوامت لصباح الأنباري كصيغة جديدة وليدة الإلحاح الطقسى والسلوكى، والإشارة إلى أهميتها فى تصدر المشهد المسرحى والإنسانى وهى صيغة مسرحية متفردة ، تنهي كل علاقة بفردية الكلمة وأحادية الأيديولوجيا، ليصبح خطاب الصوامت هو خطاب طاقة الفعل والسلوك الإنساني الفطري الذي يحملنا إلى الإدارك بالحياة والوجود، فى مقابل الكلمة التي تعددت ثقافتها وأصبحت قناعا أنطولوجيا اجتماعياً متمايزا، فرغم التباين بين الأساليب الإخراجية فإنهم اشتركوا جميعاً فى عدة عناصر من أهمها التركيز على الجوانب المرئية فى العرض المسرحي وخلق طاقة شاعرية باستخدام أسلوب تركيب الصورة المسرحية .

وهو ما يعد تحقيقاً لأفكار جوردن كريج وأبيا حول التركيز على العناصر البصرية فى العرض المسرحي، ومنها التركيز على التعامل مع الطاقة الروحية للممثل لاستنفار طاقة المتفرج والمزاوجة بين الدوافع الداخلية ، والقاموس الحركي للجسد الإنساني والمصادر الروحية الكامنة فيه كما فى مسرح الشرق. اكتشاف أهمية حركة جسد الممثل فيما أسماه ستانسلافسكي الفعل الجسدي واستتبع ذلك قوانين الحركة الميكانيكية لحركة جسد الإنسان من خلال نظرية الآليه الحيوية.تقليل الاعتماد على العناصر الأدبية فى تجربة العرض المسرحي واستتبع ذلك تقليص نفوذ المؤلف. التركيز على مجموعة من المتغيرات مثل الاهتمام الشديد الواعي بأهمية جسد الممثل ودراسة فن الأداء

(١) محمود أبو دومة : مرجع سابق ، ص١٣١.

التمثيلي يعتمد على أسس علمية تصنعه اللغة وعلم النفس والفلسفة جنبًا إلى جنب مع الرقص والحركة والتدريبات الصوتية(١).

وفى ظل اغتراب الإنسان عن ذاته وسط هذا الخضم الهائل من الدلالات والشفرات أصبح الآن القناع الاجتماعي الذي صنعه العقل البشري هو الخطر الحقيقي الذي يواجه الإنسان الحديث والمعاصر لتعدده ، ولذلك يسعى الأداء الطقسي لانتزاع تلك الأقنعة ،لإزالة اللبس المعرفي الذي أثقل روح الإنسان النقية وفطرته ، وصولاً إلى النقاء الروحي الذي يعيد للإنسان ما افتقده من حب وحرية وحياة.

﴿ فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لاَ تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يَعْلَمُونَ ﴾[الروم:٣٠]

إن ضلال الإنسان جاء دائماً من عقله وإرادته ، فقد ظلم نفسه بتحريفه وكسره للإيقاع الكوني المبنى على الفطرة السليمة للإنسان ،واستيعاب الآخر مع تعدد ثقافته وتمايزها ، فقد جاءت الأديان بصبغة واحدة للإنسان من الخليقة ولكن تحريفه لعقيدته أوقعه فى ضلال وشرك فتعاقب الديانات كان مؤشرا لإساءة الإنسان ، قال تعالي : ﴿ وَقَالُواْ كُونُواْ هُودًا أَوْ نَصَارَى تَهْتَدُواْ قُلْ بَلْ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ ﴾[البقرة:١٣٥] فسلوك الإنسان الأولي يتسم بصبغة واحدة يوحد الزمن والمكان والمعتقد ليرجع ويبتعث سمات الإنسان النقي، وهكذا فالأداء الطقسي يبتعث الطاقة الروحية "لقد كانت رحلة البحث عن صيغ تعبيرية جديدة فى المسرح ، حركة دائبة تختزل خبرات الماضي وتصوغ منها رؤى جديدة تهدف إلى التعبير عن الحلم الإنساني وطموحات الإنسان فى صياغة واقعه المعاصر بما يعبر عن أحلامه وأمانيه ، شهد العالم تغيرًا كبيراً فى

(١) محمود أبو دومة : المرجع السابق ، ص٧٣ ، ٧٤ .

الأفكار والأنساق العقائدية والأخلاقية السائدة، وقد تمثل ذلك فى الشعور بفقدان اليقين فى المنجزات الأخلاقية والمادية للحضارة الغربية التي تسببت فى حدوث أزمة روحية خانقة نتيجة لتجاهل البعد الروحي للإنسان وطاقته الداخلية".[١]

مسرح الصوامت بين الطقس والمثيولوجيا :

يعتبر المسرح ظاهرة إنثروبولوجية ومن ثم تعد دراسة الإنسان الهدف الرئيسي لعلم الإنثروبولوجيا الذي يدرس الحياة البدائية والحياة الحديثة المعاصرة فى ظل ثقافة معينة ، يقول جروتوفسكي نحن لا نعلم حتى نعلم الآخرين ، بل لنتعلم ما يمكن تعلمه من حياتنا ومن كياننا الحي ومن تجربتنا الشخصية التي لا تتكرر ، نتعلم تحطيم الحواجز المحيطة بنا ونتحرر من الكذب على أنفسنا[٢].

ونظراً لتغير مقاييس الحياة الاجتماعية وخصائصها وتكوينها يحاول الفرد أن يبحث عن وسيلة للاتساق مع المنظومة الكونية الجديدة، ولكنه يفشل أن يتسق مع الواقع أو ينتظم فى دوائر المنظومة الكونية إلا بالحلم فيخرج من الواقع انطلاقاً من حاجاته الفردية ، فالحلم يكون دائماً أخلاقياً بالعودة إلى الأخلاق والمقاييس والخصائص التي يعبر عنها المجتمع بمدنيته وما اكتسبه من ثقافة مسخت أصالته ومسحت هويته ، فالعودة إلى الأخلاق دائماً ترتبط بالطقس؛ لأن الطقس هو سلوك أخلاقي فى المطلق بغض النظر عن تنظيره.

فكما أن الأخلاق هي أساس كل الأديان فلا يتعارض الطقس مع الأديان، ولذلك فالطقس هو مجسد لكل الأديان والعقائد، وكما كان الطقس دائماً مجسدا للأسطورة المقدسة فهو أيضا مجسد للأحلام، كما أنه يعني بالمثالية لذلك يظهر

---

(١) محمود أبو دومة : مرجع سابق ، ص٨٣.

(٢) جيرزي جروتو فسكي (ت . كمال قاسم نادر) نحو مسرح فقير ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ص٣١٢.

الطقس بعد كل صدمة إنسانية وكل أزمة أخلاقية تخل بتوازن المجتمعات لتظهر ملامح الطقس فى الأشكال المسرحية المختلفة وثوارتها ، وتجمع أفراد الشعوب على مطالب واحدة واحتياجات واحدة يتطلب طقوس تقديم الضحية فالفكر القائم أو النظام البائد فى العصور الحديثة بمثابة الهولة التي واجهت أوديب ، وكان شرط دخوله هو حل لغز (أبو الهول) ليتضح أن حل اللغز ليس معنى رفع الرجز والبلاء فقد استطاع أوديب حل اللغز بإجابته الإنسان، ولكنه لم يدرك معنى الإنسانية لأنه لم يتصف بسلوك إنسانى عندما قتل أباه دون الاكتراث لسن الرجل، فبغض النظر عن كونه أباه فالأخلاق تحتم احترام الكبير، ومن ثم فإن السلوك الذي يجسده الطقس هو وحدة الذي يكشف الصدق من الزيف ، كما أنه يكشف التحام النظرية مع التطبيق فالفعل كان دائماً هو الأساس فى سلوك الإنسان ولذلك جاء باقتران النص مع الفعل ، فالإيمان جاء مقرونا بالتقوى ﴿وَلَوْ أَنَّ أَهْلَ الْكِتَابِ آمَنُواْ وَاتَّقَوْاْ لَكَفَّرْنَا عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَلأَدْخَلْنَاهُمْ جَنَّاتِ النَّعِيمِ﴾[المائدة:٦٥]

﴿إِنَّ الإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ﴾[العصر:٢، ٣]

فالمنهج كان دائماً سليما، ولكن الفساد كان يأتى دائما من أهواء الإنسان ، ونظراً لأن الحقيقة لا يستطيع أن يتحملها الإنسان فهو لا يستطيع أن يكاشفها كاملة ولهذا كانت المفارقات حائلاً بين الإنسان ومعرفة الحقيقة فهو يعلم أشياء ويجهل أشياء شكلت ضعفه ومأساته حول ماهية وجوده وسبب هلاكه، وعندما تحدث مكاشفة الحقيقة يدرك الإنسان أنه يخون ذاته ويخون منطقه وأفكاره بسلوكه المنفصم، وعندما يواجه ذاته يجد أنه أكبر عدو لها بانقسامه بين ما

يؤمن به وما يفعله من سلوك بين المبدأ والتطبيق هذا الخلل فى منظومته يؤدي به حتماً للهلاك.

وهذا ما كان يحدث دائماً فى المسرح التراجيدي للبطل النبيل فى صراعه الأخلاقى مع ذاته لنكتشف فى جميع التراجيديات خيانة الإنسان لذاته والتي كانت تنتهي دائماً بفاجعة الموت، أو هلاك الملك ، وانخرط السابقون فى معرفة سر البقاء والنجاة من الموت أو بمعني آخر كيف يحمي الإنسان نفسه من انقسام ذاته التي تؤدي به دائماً إلى الهلاك حتى ينعم بالأبدية ، ومن خلال توق الإنسان للتحرر وصولاً إلى جدلية الحياة والموت كان دائماً يرجع إلى الميثولوجيا التى ارتبطت بالطقوس التى أفرزتها الحياة الأولى وما تتضمنه من سلوك يكشف للإنسان كل المفارقات التى حالت بينه وبين الجلود.

ففي مثيولوجيا جلجامش عن قصه الطوفان الكبير الذى تخطي سبع صعاب حتى يحصل على عشبة الخلود التى أعطاها الإله للإنسان الصالح الوحيد "أنا بتشيم " بعد الطوفان الذى أغرق جميع البشر لغضب الآلهة على الإنسان ، مما يدل على أن الإنسان خلق ومعه سر هلاكه فى انقسام ذاته بين الخير والشر والذى يقضي عليه دائماً لتطرفه الذى طالما كان قضية الإنسان مما دفعه إلى البحث عن طقوسه ليعيد صياغة ذاته المتمردة والعصية منذ سرقة الأفعى لعشبة الخلود وتحريضها لحواء على الأكل من التفاحة ، لتترك بنى البشر فى هذا الكبد والعناء، كما يؤكد الصوت الذى خاطب جلجامش أنه فانٍ ، وعليه لابد أن يسلم الإنسان بالتغير كما سلم جلجامش بالفناء ويعتبر أن الموت هو الخلود وبداية الحياة وليس نهايتها.

وبهذا نجد السلوك هو التجربة التي تثبت صحة الأفكار والمعتقدات فكان سلوك المجتمعات هو المحارب الأقوى والمناهض لأفكارة الخارجة عن قوانين الطبيعة فالكبر فى أوديب تعني أن الإنسان ليس إلاها طالما ينجب أبناء يكونون

السبب فى قتله وإن الموت شرط استمرار الحياة ، واستمرار الوباء حتى بعد حل اللغز يعنى عدم إدراك الانسان معنى الإنسانية، فكيف يكون إلاها وهذا يعني دحض وهدم النظام الذى يدعي الألوهية.

فعندما يحكم القلق على الإنسان الحديث ، من خلال منظور الديانات البدائية إنما يبدو بمثابة علامة تنبئ بموت وشيك ، لكن موت ضروري يحمل بشائر الخلاص؛ لأنه متبوع بانبعاث يجعل من الممكن الولوج إلى نمط من الوجود جديد ، يخص الإنسان الراشد ، الإنسان المسئول الذي يحمل التبعات ، إن رمزية الموت نهاية ولكنها نهاية متبوعة ببداية جديدة ، إن المرء يموت إلى نمط من الوجود من أجل أن يتمكن من الولوج إلى نمط آخر ، وبهذا الاعتبار يؤلف الموت قطيعة على المستوى الأنطولوجي ، مستوى الوجود فى ذاته ، ويشكل فى الآن عينة ، طقس عبور وانتقال تماماً مثل الولادة ، ومثل التنسيب الذى ينقل المراهق إلى نمط جديد من الوجود.(١)

وإذا كان المخرج يقوم بتفسير النص المسرحي بخياله فهو يعتبر النص مجرد إشارة يعمل فيها خياله ويطابقه على واقع كل متلق ، فالصوامت تفعل ذلك عندما تقرأ النص الصامت فكأنك تقوم بإعمال الخيال لتصميم صورة مفسرة عن واقع كل متلق يمكن أن يفسره على قضيته الخاصة لأنها مطلقة وتحتمل وتفسر كل القضايا ، وعدم انطلاقها على مخطط إخراجي وانفتاحها على الرؤى الإخراجية المختلفة أتاحت للمخرجين فرصة العمل عليها كل حسب رؤيته الخاصة.

(١) ميرسيا إلياد : مرجع سابق ، ص٢٤

ونتيجة لثبات فن التمثيل الصامت وتداوله جيلا بعد جيل اكتسب مشروعية دلالته كجنس درامي تمثيلي صامت، واكتسب ممثلو مشروعية انشغاله كممثل إيمائي (The mime). [١]

إن فقدان اللغة الأدبية لدورها التعبيري كوسيط أساسي للتواصل بين البشر أدى إلى الاهتمام الشديد بالتعبير الجسدي والحركي والدلالات الإشارية البليغة لحركة الجسد الإنساني ، كرد فعل طبيعي لفقدان اليقين فى الدور التعبيري للغة الأدبية المكتوبة[٢].

وقد تقدم صباح الأنباري بهذه المبادرة من خلال مسرحياته الصامته التى سنتناول إحداها بالقراءة وإذا كان فن المايم دخل فى بعض المسرحيات ، أو قدم فى عروض منفصلة فمن أجل تقديم صور لتعبيرات نفسية لكن هذه الصور من المايم لم تتناول مشكلات الحياة كما تفعل المسرحية الصامته وهذا هو الفرق مع الاعتماد على إيقاع معين وحركات دقيقة فالمسرحية الصامتة لها لغتها ، لغة المقصود بها تمكين الممثلين من نطقها بأجسدهم ولغة الصمت التى تمتزج مع الإيماءة لها حضورها الخلاق ، حضور يعتمد على التجسيد لأن الإيماءة هي التى تملأ فراغ اللغة المنطوقة فى لحظات الصمت الدرامية[٣].

أولاً : دراسة تحليلية فى مصمت محاولة لاختراق الصمت :

برزت إلى الساحة مسرحيات الصوامت لصباح الأنباري والتي حققت التنبؤات بظهور أشكال مسرحية جديدة قادرة على التشكيل فى الفراغ المسرحى فكل الأشكال المسرحية التى استلهمت أشكال التعبير المختلفة لا تعبر إلا عن اتجاهات فردية فهي قاصرة على خدمة مثيولوجيا تعبر عن أهداف فكرية

(١) صباح الأنباري : مرجع سابق ، ص٢٤.

(٢) محمود دومة : مرجع سابق ، ص١٥.

(٣) صباح الأنباري : مرجع سابق ، ص٢٧.

وفلسفية لمجتمعات بعينها ، ولكن صوامت الأنباري لا تقتصر على المسرح العربي أو المسرح العراقي بل هي صوامت صادمة جاءت فى بلاغة صمتها أقوى وأقصى وأصدم من أي كلمة تعبر عن مجتمع بعينه ، فجاءت لغته الصامته معبرة عن المشاعر الإنسانية فى صراعها مع المجهول وحنينها وتأملها ويأسها وإيمانها وتسليمها ، الذي يصارع بدون كلام فى فضاء الكون والذى لم يطلق فيها كلمه سوى صرخة مدوية صرخة الميلاد وصرخة اكتشاف الحقيقة إنه الصمت والإنسان فى محاولة لاختراق الصمت من خلال طقوسه الصامتة، "إنه جنس أدبي متميز يزاوج بين التقنية والأدب ، " فنصه الصامت يحتمل كيفيات متعمدة تتيح للمتلقي خيرات كثيرة لاستعراض النص وقراءته."(١)

فالأداء الطقسي فى الصوامت هو الوسيلة التي يكتشف بها معنى التجربة من خلال الجدل بين الماضي والحاضر؛ وذلك لحسم الصراع الأزلي بين الإنسان (كونه – وجوده – مجتمعه – معتقده) إذا الموضوع فى مصمت (محاولة اختراق الصمت)متباين ومتنوع حسب مفهوم تطويع المخرج، فإذا أراد أن يكون الموضوع فى المطلق فيمكنه أن يجعل الصراع قدرياً، وإذا إراد أن يكون الموضوع عقائديًّا، فيبدأ الصراع وينتهي لصالح قيمة عقائدية أو اجتماعية يحاول الإنسان التمسك بها والإبقاء عليها فى الوعي الجمعي، وهكذا فإن المصمت يتسم بالتغير تبعاً للمضمون الثقافي الذي تفرزه كل مثيولوجيا.

تكمن القضية فى خيانة الإنسان لذاته والتي تجسد رفضه لسمة التغريب ورغبته فى الاستمرار والبقاء ، إن الإنسان الحديث لم يبن للآخر ولكنه يبنى لذاته ولذلك تنهار كل بنياته وبفنائه تنهار الكلمة فى كل عصر بانهيار نظامها ولا يبقى منها إلا طقوس تتجسد فى تراثهم الشعبي الجماعي ويكون من الصعب ضياعها فهي متماسكة قدر تماسك عقيدتها وتمسك مجتمعاتها بها ، فالمجتمعات

(١) صباح الأنباري :المجموعة المسرحية الكاملة ، منشورات ضفاف ، ٢٠١٧ ، ص٢٤.

التي خلفت حضارة عظيمة وشيدت مباني شامخة ظلت رمزاً لشموخ وعظمة شعبها ممن كانوا يؤمنون بالتغير وبالحياة والموت بل وضعوا طقوسا للموت مثل طقوس الحياة وعرفوا من أسرار التحنيط والعلم ما يعجز عنه العلم الآن فتوق المسرحيين إلى ابتعاث الطقس فى أعمالهم وتوحدهم فى هذا الصدد هو أصدق ما فى التجربة المسرحية وخطوة إلى الاتحاد مع النظام الكوني الإلهي فى التوحيد والبعث.

إن مسرح الصوامت يواصل بشتى الوسائل إعادة النظر فى العالم الداخلى، أى الإنسان الميتافيزيقية فهو يقدم للمتفرج رواسب من أحلام شبيهة بالحقيقة.

ونجد فى صامت (محاولة لاختراق الصمت) تلازم الألوان الأبيض والأسود وهو ما يعبر عن تلازم الخير والشر وتلازم الأحلام والكوابيس ، إنه عالم من المتناقضات كلما يزرع فيه الخير والخصب والجمال ، يقتلعه وابل من الرصاص والخوف والفزع ، إنه عالم ملوث بالدماء يجسد الموقف الأزلي من عودة الإنسان إلى الأرض المتطلع دائماً إلى الخلاص من الماديات والجنوح إلى السماء بكل ما تحويه من صفاء وروحانيات والخلاص من إرادته التي أنزلته من السماء إلى إرادة الخالق التي تمرد عليها وتكون الصرخة الوحيدة فى هذا المصمت بعد عدة جولات تجسد رحلة الإنسان نحو إنسانيته المسعورة ، حقيقته الوحشية ، خيانته لذاته ، إرادته المهلكة وقسوة الكلمات التي تجسدها الحروف في كل نظام وفي كل عصر ، فالصرخة هي لحظة الكشف وانهيار القناع وسقوط كل الأنظمة وكل الكلمات المبلورة لمبادئها وإعلاء الإرادة العليا التي دائماً ما يتناساها الإنسان.

وفى المصمت نجد ظهور بقعة الشطرنج واختفائها هي بداية لمرحلة وأفول مرحلة أخرى فى حياة الإنسان على اعتبار أن الرجل الأبيض يجسد الإنسانية، وهو ما يوضح حتمية التغيير الذى كتبت على الإنسان منذ خلقه الأول ومع

بداية أفول كل مرحلة يتبعها طقوس معينة تحمل سمات المرحلة وملامحها كما أنها تحمل أيضاً بذرة فنائها ، واختفاء الرقعة وظهورها يشكل حيرة الإنسان بين الأنظمة المختلفة على مر العصور وبحثه الدائم فى كل مرحلة عن الاستقرار والبقاء ، مستخدماً المنطق والعقل ولكنه فى كل مرة يجد نفسه فى النهاية مسيرًا ومجبرًا لقوى كونية لا يستطيع الإفلات من قانونها ، ففي بداية كل مرحلة نجد الرجل يحاول الهروب، لأن الإنسان بطبيعته يرفض كل مجهول ويرتاع من ولوجه ولكنه يجد نفسه مجبرًا على الدخول وعندما يدخل اللعبة ينجح فى السيطرة داخلها ،وذلك لإعمال عقله وعندما يؤمن بالعقل وينتابه بعد الغرور بقدرته يفاجأ بقوة خفية قد أزهقت روحه ودمرت ما صنعته يداه.

تعلن ضربة الصنج والطبول فى كل مرة عن بداية الجولة لعبة تشكل مرحلة أو نظام أو عصر مختلف فى كل مرة يظهر رجال ثلاثة يرتدون ملابس بيضاء ولكنهم يغادرون المسرح كالحلم تاره وأخري يدورون دورة طقوسية حول الرجل وكأن هؤلاء الرجال الثلاثة يجسدون ثلاث عقائد مختلفة .

فنجد الرجل بعد انتصاره فى الجولة الأولى يسيطر على حياته والتي تجسدها امراة ويعتبرها دنياه الحاضرة وتأتي له بالمولود الذى يجسد له مستقبله وينعم بحياته معها، ولكنه سرعان ما يسمع أصوات ضرب النار إيذاناً بالجولة الثانية أو لحظة التغيير، فيحاول أن يحميها ولكنه لا يستطيع وكأن الأسلحة النارية التى صنعها الإنسان هى جزء من إرادته التى جلبت للإنسان اللعنة الأبدية حتى فى العصر الحديث ،وعندها تسلب منه دنياه الهادئة النقية التى تجسدها المرأة بأوامر من القوى العليا ليعبر انتصاره فى كل جولة عن انتصار الشيطان بداخله.

ففي الجولة الأولى يكون الرجل ذو الملابس البيض ما زال طاهرا نقيا يستطيع التمييز بين الخير والشر بدلاله تميزه بالملابس البيضاء الدالة على نقائه، فالرجل ذو الملابس البيض يجسد بداية قصة الإنسان البدائية نحو

المجهول ووحشية الطبيعة ولكن الإنسان كان قادرًا على التمييز بين الأبيض والأسود ولكنه بعدما يجبر على القتل وتتلوث يده البيضاء بالدماء وتختفي الحقيقية وتتحول حياته من اليقين إلى الشك ونسبية الحقيقة بعدم قدرته على التمييز بين الخير والشر، فأصبح مسخا وأكثر خطرا على ذاته لعدم تمييز الحقيقة .

فى المرة الثانية يظهر الرجال فى اللون الأبيض وهم يغادرون المسرح ، الصراع فى المرة الثانية يكون بين الرجل ذي الملابس البيض مع رجلين يرتديان ملابس رعاة البقر (ويظهر الرجال البشعون ذوو الملابس البيض والعباءات السوداء) كالطيف وكأنهم يشهدون فى كل جولة نتيجة صراع الخير والشر داخل الرجل ذي الملابس البيض لتحوله إلى مسخ بين الأبيض والأسود وتستحيل حياة الطهر والنقاء بظهور الرجال البشعين دليل على اللعنة التى لازمت الإنسان تعبيرا عن الإنسان فى مأساته حول ما اقترفه من خطيئة القتل الأولى، وكأن تلوث يد الرجل ذي الملابس البيض بالدماء هو تلوث للإنسانية مما أوجب عليه قدر مجهول يصارع فيه نفسه ويقتل ذاته بحثاً عن الاستقرار والبقاء وهو شيء مستحيل طالما الإنسان فإن ولم يكتب له الخلود .

فجولة رعاة البقر تجسيد لبربرية الإنسان و صراع الرجل ذي الملابس البيض مع الرجلين ذوي الملابس السوداء باستخدام العقل الذى طالما أهدر طاقة الإنسان ، فعندما يجد أنهما يتحركان كفيلين فيسهل عليه تحاشي طلاقاتهما ويرديهما قتيلين، ولكنه عندما يقتل من دوي رصاصة طائشة تجسد هذه الرصاصة الطائشة بربرية الرجل الأبيض فهو عبارة عن نظام طائش حطم الإنسانية ودمرها وكما أهلكهما أهلك ذاته.

وفى المرة الثالثة يدخل الرجال الثلاثة ذوو الملابس البيض والعباءات السوداء فى دورة طقوسية مع دخول موسيقى المارش مما يدل على أن هذه

الجولة هي مرحلة الأنظمة السياسية والقوانين الدستورية وهم فى دورانهم حوله دورة طقوسية ، كأنهم يعللون عن قسوة مبادئ الأنظمة السياسية التي اتبعها الإنسان على مدى ثلاث أزمنة، والتي حاصرته وضيقت عليه الخناق فسلبت روحه واستهلكت طاقته. وأخيرا يقاوم الرجل تلك اللعنه يقاتل لكنه ينظر إلى السلاح مشمئزا وكأنه أدرك أن السلاح هو الشيطان الذى لوث فطرته وقدر عليه اللعنات، وعندها يقذف السلاح رافضا مصافحته فى محاوله للسلام وتجريد نفسه من السلاح الذى دمر البشرية ولم يجد فيه الخلاص .

يدفع بيديه الجدران الزاحفة عليه فى محاولة لاستلهام فطرته يتلمس أحرفًا تحمل شفراتها الهيروغليفية السر الذى اكتشفه مما يدل على أنها لحظة السر الصوفية التى يطلق على أثرها صرخته الكشفية بين العمى والإبصار.

إن انهيار الرجل ذي الملابس البيض يجسد الإنسانية الملوثة الملعونة والمطرودة من السماء إلى الأرض لنظامه المبني على إرادته واختياره ومنطقه، ففي كل مرة يعمل فيها العقل، وهذا يعني انهيار كلمته فى كل نظام فالكلمة ليس لها أي دور مهما كانت فرغبة الإنسان فى وضع نظام يصنع له الخلود هي الخطيئة التي اقترفها الإنسان، إن إيمان الإنسان بالنسبية وخوفه من الموت وعدم التيقن لحكمة الحياة هي من جعلت الإنسان فى صراع مع القوى الوحشية، ومع بربريته ومع العلم فكل شيء أصبح سلاحاً ذا حدين طالماً الأبيض والأسود متلازمين، وطالما أن الخير والشر متلازمان إنها لعنة الأرض التي جبل الإنسان عليها منذ وطأت قدما أدم وحواء الأرض إن إصلاح الإنسان وسيطرته على واقعه اتخذت أشكالاً متعددة وأخذ الإنسان يتطرف في كل شكل لدرجة الغرور بامتثال صفات وسمات عقائد وأنظمة مختلفة. إن التغيير سمة هذا العالم ولابد أن يستقبل الإنسان حياته بكل ما فيها من ابتلاءات بالقبول والتسليم لإرادة الخالق.

الرمزية فى صامت محاولة اختراق الصمت:

تشكل الإضاءة الدائرية فى الفضاء الطقسي الحالة التي تجبر الإنسان على خوض تجربته الإنسانية المليئة بالخوف من المجهول ، والقوى الكامنة وراء هذا المجهول، ولا يشترط أن يكون المجهول هذا يرمز إلى القوى الغيبية ، فالرمز لهذا المجهول مفتوح على حسب تفهم المخرج أو تطويعه لها، فالرموز بطبيعتها بمثابة النبوءة للمشاعر والتأملات حيث لا مستقبل ولا تغيير بدون نبوءة، ولذلك يمكن أن تفسر حسب تعدد الثقافات فيكون المرموز إليه قوى (كونية ، شعبية ، سياسية ، دينية).

كما تلعب الموسيقى ضابط الإيقاع الطقسي ومجسدًا لصراع المشاعر التي تنتاب الإنسان وتنقله من حالة السلام إلى حالة الصراع، فيمارس الإنسان الفعل والحركة فى صراعه الطقسي بإيقاعات محسوبة ومنتظمة ليسيطر على تجربته التي يحاول أن يكتشف معناها من خلال حوار الموسيقى لتصبح جزءًا من خبراته وتنتقل من وعيه الفردية إلى الوعي الجماعي.

أما عن رمزية المكان فالمكان فى صامت (اختراق الصمت) رقعة شطرنجية تحدد فضاء المسرح دائرة ضوئية ترمز إلى (الوجود ، العالم ، المجتمع) ويرمز إلى اللعبة بالدنيا فى أي زمن ويحدد دوافع الشخصيات وموضوعها من خلال اللون الأبيض والأسود الرامز إلى الخير والشر، كما أن الرجل ذا الملابس البيض المشدود إلى هذه الرقعة يقف وحيدًا فى فراغ الرقعة التي احتلت معظم الخشبة، وهنا وجب أن يعمل عقله ليختار فنجده يحاول الهرب فزعاً من المجهول، ولكنه يكتشف أنه مجبر وليس مخيرًا فيحاول ويكرر إلى أن يهبط على حين غرة من فضاء المسرح رجل تدل رمزية ألوان ملابسه السوداء وموضعه على مربع بيدق الملك ، وإشهاره للسيف على أنه القوى السوداء المجهولة التي وجب عليه مصارعتها لاكتشافها ولكنه يحاول الاختيار

ويرفض المبارزة ليجد نفسه للمرة الثانية مجبرًا على المبارزة حسب قوانين اللعبة وتكرار الجولات هي أيضاً رموز لمراحل الإنسان المختلفة ابتداء من النقاء إلى تلوث هذا النقاء بدماء الآخر الذي أجبر عليه ليتحول إلى مسخ بين الأبيض والأسود وتستحيل حياة الطهر والنقاء بظهور الرجال البشعين دلالة على النتيجة التي وصل إليها الإنسان مما يدل على الخلل وعدم القدرة على التمييز.

يسود الجو الطقسي إيذانًا بالمصير الجمعي وتكثيف التجربة الإنسانية نحو حقيقة وجودها ويمتلئ فضاء المسرح بالرعب والفزع من خلال أصوات الرصاص وومضاتها المرعبة التي تعبر عن وضعية الإنسان القلقة وغير المستقرة ويخترق الأنباري صمت الكلمات بحوار طقسي تعبر عنه لغة الجسد والحركة والإضاءة والألوان، وذلك عندما يصاب الرجل ذو الملابس البيض بأعيرة نارية ومع موسيقى حالمة يبدأ الرجل فى الاستيقاظ مرة تلو الأخرى ، فحوار الموسيقى يدل على أنه بعد الموت والسقوط تبدأ حياة أخرى يسودها الحب والاستقرار بقدوم المرأة التي تجسد الأرض والعرض والحياة ، وما إن يقف منتصبًا إلا ويفزع بضربة صنج قوية إيذانًا ببدء صراع آخر مع قوى غيبية من أجل وجوده ،تتزامن مع ضربة الصنج ظهور رقعة شطرنج تجسد لعبة الحياة ، كما يدل لون الأسود والأبيض للشطرنج على تزامن اللونين وعدم المقدرة على فصلهما ، تجسيدا للنسبية وازدواجية الحقيقية الإنسانية وعدم القدرة على الوصول إلى حقيقة واحدة حتى فى ذات الإنسان المنقسمة والمتآمرة عليه، فهو لا يستطيع أن يكون أبيض فقط أو أسود فقط، فالخير والشر متلازمان ويجبران الإنسان على دخول اللعبة. ولذلك يجبر الرجل على المبارزة وعندما يرفض لا يعطى فرصة لينعم بإرادة فى الاختيار بل يداهمه الرجل الأسود وهو أعزل ويضطر الرجل ذو الملابس البيض التقاط السيف والدفاع عن نفسه، ولكنه بعد أن يقتل الرجل ذا الملابس السود، تتلوث يده بدماه

وعندها يظهر رجال بشعون يرتدون ملابس بيضاء مغطاة بعباءات سوداء وكأنما لعنة تلوث نقاء الرجل الأبيض بالدماء عدوى ينجم عنها ازدواجية الحقيقة وحيرة الإنسان فى متاهات الدنيا، ويستعيض هنا الأنباري بدلاً من لعبة الشطرنج بالمرأة التي تجسد الدنيا فتختفي قطعة الشطرنج وبين الوعي واللاوعي (داخل الرقعة وخارجها) يري الدنيا بلون واحد تجسده المرأة التي يرقص معها بسعادة وهو يأمل بالسعادة والطفل الذي تحمله المرأة وما يلبث إلى أن يركن إلى الراحة والاستقرار ، إلا ويفاجأ بسيل من الرصاص ينهال عليه ودنياه ومستقبله ليعي أن السعادة لم تدم وأن الحزن لم يدم وأن سمة تغيير وتحويل لكل من الحزن والسعادة ، المرأة لم تعكس وجه الإنسان ولكنها تعكس دواخله إنها تعكس تلك الهوة بين الإنسان ومرآته الداخلية لتعكس الحقيقة المطلقة للخلاص الإنساني بين الماضي والحاضر فيخرج الإنسان من رحم الحلم بالأمس الضيق إلى رحاب المستقبل، ليستقبل صرخة الأمل المصلوب على جسر بين العمى والإبصار.

ثانياً : دراسة تحليلية فى مصمت طقوس صامتة :

المصمت الأول ، المشهد الافتتاحي عبارة عن مؤثرات صوتية وإضاءة مظلمة تعبر عن الجو العام والحالة النفسية للإنسان ، حيث تطفأ الأضواء ويعم الصمت ويشق الصمت ضربة صنج وصرخة نسوية وعويل ، تتعالى ضربات الطبول سريعة متعاقبة نسمع من خلال الظلام أصوات أبواب تفتح ثم تغلق بقوة محدثة جلبة وضوضاء ، يخرج الناس مهرولين لاهثين فى الظلام ، إضاءة متحركة نرى أثناء توهجها الرجل الأبيض يبدى تعجبه من حركة الناس.

يعبر المشهد الافتتاحي لمصمت طقوس صامتة عن الموقف العام الذي يجسد القلق الإنسانى تجاه مصيره حيث تعبر (ضربة صنج) التمهيد إلى الرحلة الروحية لهجر مرحلة بكل بشاعتها المادية ، حيث تنبئ أصوات العيارات

النارية بموت وشيك ، وتكرار فتح الأبواب وغلقها يدل على تعدد العصور والثقافات التي بدأت وانتهت ، ومجموعة الناس تدل على شعوب مختلفة لها نفس المصير يعانون نفس القلق البشري ، حول ثوراتهم المتكررة نحو الاستقرار ، كما تدل الصرخة النسوية على صراخ الدنيا فى كل ولادة جديدة إيذاناً بقدوم مولود جديد يعبر عن ثقافة مختلفة ، إنها صرخة العالم المزدوجة حول البعث والحياة.

هذه الصرخة المزدوجة تعبر عن صرخة الأم وألم المخاض فى انبلاج روح من هذا الجسد ، وصرخة الجنين عند خروجه من ظلام رحمها إلى ظلام الدنيا يشبه مجموعة الناس المهرولين من برزخ عقولهم يحاولون الهروب من المصير المحتوم ، فعندما تفتح الأبواب يهرولون من ويلات ما رأوه فى كل جولة من صراع الزمن الأزلي بين الخير والشر ، الذى طالما يبحث فيه الإنسان عن الخلاص ولكنه لا يجد خلاصاً إلا الموت الذي يحمل بشائر الخلاص؛ لأنه متبوع بانبعاث يجعل من الممكن الولوج إلى نمط من الوجود جديد.

ولذلك نرى الرجل ذا الملابس البيض يقف يبدى تعجبه واستغرابه من حركة الناس التي تعبر عن حركة الزمن ، تعبر فيه المرأة عن نهاية مرحلة وولوج مرحلة أخرى، فهي ترمز إلى الزمن المتغير بفكره ومعتقداته فى أزمان وعصور مختلفة ، ويعبر الرجل عن موقف الإنسان الرافض للتغيير ، فهو يجسد مرحلة واحدة فى ذلك الزمن المتغير ، ولذلك فهو يحاول إيقاف الناس ولكنه يفشل.

يسود جو طقسي يتخلله هممات وصفير يقف فيه الناس فى حلقة دائرة تتناسق مع حركة الأفلاك الكونية ، تنسل امرأة ترمز إلى فترة من الزمن ، ترقص وكأنها تؤدي دورها وتعبر عن ثقافتها ومعتقدتها ، يرقص معها رجل ضخم يعبر عن مرحلة وعندما ينتهي وقتها تضع رأسها على المقصلة طواعية

لينهي الرجل الذي كان يرقص معها حياتها بسيفه الـذى يعبـر عـن إرادتـه المتنمرة التي جعلته يسيء لذاته التى تعكسها صورة المرأة ويشير أداؤه عـن تلك المنظومة الإلهية، مما يوجب إنهاء تلك الحياة الضالة والمشركة، لحلـول حياة أخرى وأنماط وجودية أخرى تجسدها امرأة أخرى، وهكذا عندما يـضل العقل البشري ويخرج عن الحركة المنتظمة والذي يعبر عنها بأدائه الطقـسي الراقص تأتي أمرأة أخرى وتضع رأسها على المقصلة.

وفى مشهد طقسي احتفالي يرفع الناس أيديهم إلى الأعلى كما لـو كـانوا يرفعون النخب ثلاث مرات ، احتفالاً بانتهاء فترة زمنية بكل ما تحمل من أفكار وعقائد ، وتشييد فترة زمنية أخرى تناسب العصر المقبل وفى المـرة الثانيـة يرقص السياف رقصة شيطانية ويشير إلى امراة أخرى وتأتي طوعًـا وتخلـع بعض من ملابسها وكأن حركة التعري المتكررة تفاعـل لأفكـار ومعتقـدات متطرفة ، تتفاعل فى منظومة المجتمع، ولذلك تأتي فى صورة امراة وتـؤدي دورها فى حركة كونية منظمة ، وعندما تؤدي دورها تترك الساحة طواعيـة لأفكار ومعتقدات تحملها امرأة أخري حتى تكتمل احتياجات الإنسان سعيًا بـه إلى الحقيقة أو التغيير ويعتبر السياف هنا أداة التغيير.

فالمرأة هي الرحم الذي يحمل معتقدات وأفكـار العـصور والحـضارات المختلفة، وكما أن كل حضارة لها وقت ولادة فهي أيضاً لها وقت تصل فيه إلى التمام والنهاية معًا ، ولذلك يهرع الجميع بالصراخ ثـم ينتظـرون مـصيرهم المحتوم، وكأن تجمع الناس أثناء انتهاء فترة زمنية أخرى بمثابة الصرخة التي تجمع بين صوت وولادة الجنين ، وصرخة موت الإنسان ، وهي لحظة بـين صرخة الكشف وإزاحة الستار عن عالمين ، عالم الروح والعالم المادي.

كما أن تأييدهم لكل فترة بمثابة ثورة على الماضي وتأييد حركة المـستقبل بل حركة الكون المتغيرة تعبر عن استمرار الزمن واستحالة وجوده .

يعبر المصمت عن مستويين "خيالي وواقعي "، ويكمن الأداء الطقسي فـــى اندماج المستوى الواقعي مع الخيالي عندما يعبر صباح الأنباري بالفتاة الهاربة عن رفض الإنسان للمصير المحتوم والتغيير والفناء، وهنا تتقاطع رغبة الرجل الأبيض مع الفتاة الهاربة فيندمج الواقعي مع الخيالي فى محاولـــة لاســـتمرار بقائه، فعندما تقترب الفتاة وهي تحمل أضمومة ورد يمد الرجل يديه فتتراجـــع هي إلى الخلف ، يحاول الإمساك بها لكنها تفلت كل مرة وأثناء ذلـــك يـــشعر بالخطر.....

يعبر الرجل ذو الملابس البيض على المستوى الواقعي الذي يرقب الموقف باستغراب إلى أن يندمج فى حركة الفعل حينما يتدخل بإرادته فى إيقـــاف مـــا يحدث لحركة الموت المتكررة للمرأة والتي تجسد المستوى الخيالي ، والفـــرق بين الرجل على المستوى الواقعي والمرأة على المستوى الخيالي ، هو استسلام المرأة وإداركها لدورها وللإرادة العليا وأنها تؤدي دور ثم تسلم نفسها طواعية للموت ، ولكن الرجل لا يعي فكرة الاستسلام؛ ولذلك يظهر له رجلان يقودانه ويجبرانه على الرجوع ورفع يديه إلى الأعلى دليل على وضعية الإنسان بـــين السماء والأرض وهي فكرة الصلب لانبلاج الروح من الجسد ، يهرول النـــاس مرة أخرى بعد ضرب الصنج مؤداها رغبة الرجل فى الهروب مـــن التغييـــر بعدما أشارت المرأة إلى الفتاة الهاربة .

وفى أداء طقسي يشارك فيه الرجل بحركات التلوي كى يتخلص من الحبال المقيد بها يتداخل الواقعي مع الخيالي فى رقصة كل من الفتاة وحركات التلوي للرجل ذي الملابس البيض، ويكمن الاختلاف بينهما فى أن الرجل يؤدي دوره دون كشف للأسرار فهو متخبط يصارع التغيير دون تركيز وانسجام مع حركة الحياة الأزلية، فبدلاً من أن يرقص كالمرأة فى حركات انسيابية يتلـــوى دليـــل على التخبط، فهو يتلوى على إيقاع الهمهمة والصفير لكي يفـــك وثاقـــه مـــن الحبال، بينما المرأة، تفهم دورها وتعيه فهي جزء من منظومة كونية؛ ولـــذلك

فهي تؤدي دورها فى ثبات وانسجام مع الحياة والموت ، ولذلك عندما تشير المرأة أثناء انحنائها على قاعدة المقصلة إلى الفتاة الهاربة، فكأنها حياتها التي سلمتها بمنتهى القناعة ولكن الهروب هو إرادة الرجل الذي اعترض طريقها باستنكاره لما يحدث.

المصمت الثاني : ينتهي المصمت الأول بصراع الرجل ذي الملابس البيض والذى يجسد الإنسان فى صراعه الأزلي مع حركة الزمن عندما حاول إيقافه بإنقاذ المرأة فكأنما يصارع ذاته فيتحجر كالتمثال وكأن الزمن قد توقف ويظل السيف مسلطا على رقاب الجميع.

تأتي مرحلة أخرى " وكأنه فى حلم آخر يتحسس يديه ومكان الحبال يتنبه لوجود شخص ما ، يستدير يجد رجلاً يشبهه تماماً ولكن بملابس سود".

هذه المرحلة هي نتيجة لرغبة الرجل فى إيقاف الزمن واعتراض الحركة المستمرة فى التغيير قد تكون خطيئة الإنسان الأبدية فى إرادته التي أنزلته من الجنة ، وعندها يظهر اللون الأسود لصيقاً به ، ويظل يطارده ويصارعه داخل نفسه ، وفى محاولة إدراك ذاته يظهر له شبيهه فى المرآة بملابس سوداء ترمز لتلازم الخير والشر فى النفس الواحدة ، وعليه أن يدرك ذاته أولاً قبل السيطرة على وجوده ، فيبدأ فى مطاردته لذاته من خلال المرآة التي يهوي بفأسه عليها فتنكسر ولا يصل إلى الخلاص بل ينهي وجوده وذلك عندما تموت الفتاة التي كانت تحاول الهرب إلى الجسر .

المصمت الثالث : وعلى المستوى المادي يصر على الوصول إلى الجسر بزوجته وابنه حتى عندما يجد جثة الفتاة ينحيها جانباً ويستمر فى المسير على الجسر مع زوجته وابنه وبنفس الأسرار على تجاهل المصير مما ينذر بظهور رجل دميم الخلقة وهو يعبر عن نذر الشؤم لما اقترفه الإنسان من إساءة يحاول

الرجل دميم الخلقة اغتصاب زوجته ولكنه لم يتمكن لأنه مجرد نبوءه تنذره ببداية السقوط وانقضاء زمنه الذي تجسده الزوجة والطفل.

يقدم الأنباري صورة للأداء الطقسي الذي ينشد بلوغ أقصى درجات الطاقة القادرة على الفعل الجمعي والتغيير اللذين يقودان إلى السلام والتجانس للوجود الإنسان من خلال المرآة التي يرى فيها المتفرج ذاته على حقيقتها بكل متناقضاتها ، لنزع القناع نحو التحرر من الكذب على أنفسنا ، وليظهر الوحش الكامن فى دواخلنا ، ويبدأ الصراع بين النور والظلام إرهاصاً لسيطرة الإنسان على واقعة والتخلص من كل العوائق والمتناقضات التي تتصارع فى أعماقه ليتحكم فى (الجسد ، الشعور ، الإرادة ، الوعي) ويصل إلى مستوى من الوعي بذاته ووجوده.

مصمت خيال الظل : تؤكد لوحة خيال الظل الصامته وجود الرجل الدميم الخلقة الذى يوحى بقرين السوء فهو كان دائما كظله ولكنه لم يكاشف حقيقته المزدوجة بعد وظهوره يعنى اقتراب نهاية الخير وانقضاء الوجه النقى لهذا الرجل ذى الملابس البيض باغتصاب زوجته.

وعندما تسلط الإضاءة على الرجل ذى الملابس البيض (ينظر لزوجته الممدة مدرجة بدمائها تحت الصليب ينزل ثلاثة شبان من الصليب ونظره معلق بالجسر) وهنا تتبلور الحقيقة المطلقة للخلاص الإنساني عندما ينتحر الأمل المصلوب فى عيون الرجل المصلوب على الجسر بين العمى والإبصار بين الحياة العمياء والموت المبصر تكون النهاية ليكتشف أن إرادته كانت هى الشيطان دميم الخلقة الذى سلب طهارته، فظلم نفسه وكانت ضحيته جسده المصلوب وزوجته المدرجة فى دمائها، ولكن روحه التى رفضت مصافحة الشيطان مرة أخرى ما زالت معلقة الأمل فى رحمة الخالق، حيث تتصاعد ألسنة النيران لترتفع صورة الطفل الشبحية مجسدة الروح معلنة عن انبلاج الصباح نهاية الجسد الإنساني وصعود الروح للحياة الأبدية.

فالصلب والتعذيب اللذان يتعرض لهما الإنسان بممارساته الطقسية تدل على مراحل موت وانبعاث ، وتشير فى نهاية الأمر إلى ولادة شخصية جديدة ، فالرجل المدبب اللحية يجسد الشيطان الذى سكن جسد يهوذا وحسه على تسليم روح المحبة كي تصلب ، فعندما صلب الرجل استطاع من خلال آلام الصلب أن تتجلى روحه ليكتشف الحقيقة ، حقيقة أن إرادته كانت صوت الشيطان الذي أوقعه فى المعاصى، فالبرغم من أنه كان مجبر فإنه وضع فى موقف يشبه موقف يهوذا من الشيطان ، وعندما يتعرف الإنسان على نفسه ويكشف سر خيانته وسر هويته الملعونة المتآمرة مع الشيطان على ذاته يحترقان سوياً، فالمرأة المدرجة بدمائها تحت الصليب تجسد ذاته التى طالما قتلت برغبته أن الصليب يؤكد الألم والعذاب الذي يتعرض له المصلوب، فعندما يقاد الإنسان للصلب عليه أن يتحمل عذاب حمل صليبه، وعذاب رجمه وضربه حتى الموضع الذي سيصلب فيه، وحين ذلك ينطق وهو على الصليب صارخاً وهي لحظة تجلي الروح (الكشف)؛ ولذلك يهرب منه الفتيان والرجال الذين أنزلوه من على الصليب ، لأنهم مدركون أنه اكتشف الحقيقة فيحاول الرجل المدبب اللحية (الشيطان) أن يصافحه وهي معاهدة الشيطان مرة أخرى، ولكنه يرفض بينما ينظر لجثة امرأته وكأنها ذاته ، ويقبلها لما اقترفه فى حقها وعندها يكون حلفاء الشيطان حلقة حول الرجل ، يطعنونه طعنة واحدة فى آن واحد، يستمر الرجل واقفاً لحظة ينظر صوب الجسر ثم يسقط ميتاً وكأن الموت هو الخلاص، وهو شرط الوصول إلى الجسر، وعندها نجد ألسنة النيران تتصاعد وصورة الطفل الشبحية ترتفع مع ارتفاع اللهب.

إن الصمت الذي ينبعث من أفعال وسلوك شخصيات الأنباري الطقوسية ، هي طقوس كاشفة تنبعث من أعماق الضمائر الصادقة الباحثة عن الخلاص ، حيث الخيانة بأوسع أشكالها وأقصى مضامينها تمزق أقنعة العالم المرنة

الخادعة والمتغيرة من عصر إلى آخر، وشاهدة على الشر الذي ما زال يسود العالم منذ صلب المسيح وحتى هذا العصر.

إن مسرح الصوامت لدى الأنباري يستفز العقل الجمعي لصورة الحياة الراسخة فى الوجدان لتميز رموزها وفك شفراتها عبر مخزوننا التراثي حول الخير والشر، وارتكاب الإنسان للإثم والفعل الذي يورثه اللعنة الأبداية من هنا جاءت مادة الأنباري التراثية مستندة إلى الخيال والمثيولوجيا والبنتومين، فتاريخ البنتوميين هو تاريخ العروض الصامتة وما قام به رجالاته من إضافة مشرقة هنا أو تحديث ضروري هناك لم يبرز فى التاريخ الحديث أي كاتب لنص المسرح الصامت بالمعنى الدقيق للكلمة باستثناء (بكيت) خلف لنا صامتته اليتيمة المترجمة إلى اللغة العربية (فصل بلا كلمات).

* *

رمزية الأداء الطقسي فى صامتي الأنباري

رمزية الجسد الطقوسي :

يعتبر جسد الرجل ذي الملابس البيض فى كل من مصمت (محاولة اخترق الصمت) (وطقوس صامته) رمز الإنسانية المهدورة – من نزول آدم على الأرض حاملاً لعنة (إرادته) وسلطة عقله مخالفاً إرادة الله – إنها الإنسانية الموبوءة بالاختيار ، والتي نجم منها تعدد الثقافات والتحولات الاجتماعية ، وتعدد النظريات فى العلوم الإنسانية ، كان الجسد الطقوسي ومازال رمزًا (للتضحية) أو لهذه التحولات الاجتماعية ، فهو ضحية العقيدة فى الأسطورة ، وضحية العاطفة فى الرومانسية وضحية العقل من الكلاسيكية إلى الأشكال الدرامية الحديثة والمعاصرة فى الرومانسية وضحية العقل من الكلاسيكية إلى الأشكال الدرامية الحديثة والمعاصرة، "وكان تشغيل الجسد فى كليته بهدف الكشف عن الرمز من خلال التكامل بين الفهم والتأويل؛ وذلك من خلال تصنيف الجسد إلى قسمين قسم الكشف عن الرمز بوصفة المجال الذي يحيا فيه المقدس حركته ، وهي اللحظة التي يبلغها فهم الجسد الطقوس ، وقسم الكشف الطقوسي: بوصفه المجال الذى يتحول فيه المقدس إلى المعيش يعني هذه لحظة التأويل التي تسمح للجسد الطقوسي التجلي والكشف ، ومن ثم بلوغ لحظة اللغة الرمزية التي يتم كشفها وعليه يتحول المقدس إلى فضاء معلن ونظام مادي رمزي[١] .

وهذا يعني أن الجسد الطقوسي هو جسدالسر بامتياز ، وكثيرًا ما عبر السر عن تيمات متعددة باختلاف العصور ، ففي عصر الأساطير كان السر أخلاقيا (التكبر ، الغيرة) وكان السر هي السقطة المأساوية للبطل النبيل ، ولذلك كان

(١) بن سهلة يمينة : جماليات الجسد فى الفكر الفلسفي : رسالة دكتوراه فى علوم الفلسفة ، كلية العلوم الاجتماعية ، جامعة مُهران ، ٢٠١٥، ص٩٧.

البطل التراجيدي عندما يصل إلى لحظة التأويل، لحظة الكشف عن السر يتحول المقدس إلى فضاء معلن ، وعليه يتحول البطل إلى جسد طقوسي ويضحي بذاته طواعية ، لأن يجسد الإنسانية جمعاء ، وهذا ما يفسر تقديم المرأة تلو الأخرى للمقصلة طواعية ، في مصمت (طقوس صامتة).بينما التيمة الاجتماعية منذ عصور النهضة إلى الآن ، فهي قسوة الإنسان التى تجسد إرادته وتسلطها (ظلم – قمع – عبودية) فعلية يكون التغير من خلال إرادات بشرية أخرى تقوم بدحر النظام والتضحية برموزه كما حدث لنظام صدام فى يوم عيد الأضحى..

فالجسد الطقوسي يساوي الجسد المحاكى ونرى فى ذلك نماذج من إبدعات الطقس فى ميثولوجيا الشعوب ، التضحية بسيدنا إسماعيل – وفداؤه بالكبش ، التضحية بعروس النيل عند الفراعنة ، وعندما دخل عمرو بن العاص مصر ، أمر عمر بن الخطاب – إلقاء عروسه دمية بدلاً من فتاة حية مما يدل على احترام طقوسهم.فالجسد الطقوسي يعبر عن اللغة الصوفية فى شكل السر الطقوسية فى شكل البركة ، ما يعني أن الجسد الطقوسي هو جسد السر بامتياز – الجسد الطقوسي يساوي الجسدالمحاكي"(١) .

والجسد الطقوسي فى مسرح الصوامت هو جسد الممثل الذى يحمل السر بأقنعته الاجتماعية المختلفة. وموته المتكرر ، يعني كشف السر وصمته التغيير إلى حياة أخرى، فالرجل ذو الملابس البيض يجسد (الإنسان) فهو الفتي الشجاع(رمز الإنسان والحرية) ، والمرأة هي (رمزالحب والحياة) تجسدها معاني الأرض والعرض ، والرجال الثلاثة ، يجسدون ثلاث عقائد مختلفة يحملون الكلمة ، والرجل حامل الصولجان (الحكيم) حامل المعرفة.

---

(١) خديجة مسغوني : الدرامية الأدائية بين الطقس والمسرح ، ماجستير فى الأدب العربي ، تخصص أدب شعري، جامعة حما لخضر الوادي، كلية الآداب واللغات ، ٢٠١٤ – ٢٠١٥ .

والرجل ذو الملابس البيض رمزالحب مسئول عن (المعرفة – الحريـــة – الحياة)

فهو يشبه كل راع ارتدى درع التحرير واستل سيف الخلاص، ولغته هي لغة الحركة بأدائها الطقسي الذى يرجع إلى الإنسان البدائي ، لا يطلق فيها كلمة بل (صرخة) يطلقها فى وجه أعداء الحب والحياة ، من انتزعوا القداسة ونحروا الطهارة ودنسو الأرض ، فكانوا أعداء لأنفسهم بمقدار ما كانوا أعداء للشعوب؛ ومن ثم يستطيع الأداء الطقسي من خلال الجسد الطقوسي : أن يغطي بعمـــق الإدراك ونفاذ الرؤية المسافة الزمنية الممتدة خلال العصور ، فقد انفلـــت مـــن أسر الزمن لكي يعيش فى أي مكان – فالـــصمت وإن كـــان عـــالمي الـــوعي والإدراك، فهو عربي الفكر والسلوك ، وتلك هي معادلة الجمع بـــين الأصـــالة والمعاصرة ، وبهذا يكون مسرح الصوامت معبرا عن العقل الجمعي ومستوعبا للوجدان القومي والإنساني.

إن المادية التي تدين الجسد ككيان مادي تقدم الجسد الإنساني كضحية لكل الاختراقات التى قام بها الإنسان، ولذلك فلابد أن يشترك الممثل والمتلقي فـــى أداء طقسي مشترك يجمعهما فى لغة واحدة وصولاً للخلاص ، فلا فصل بـــين ممثل ومتلق ،كما أنه لا فصل بين روح وجسد ، خير وشر، أبيض وأســـود ، ولا يستطيع أن يخلق هذه الحالة سوى الأداء الطقسي الذي تتبدى ملامحه فـــى كل الصيغ والأساليب المسرحية التي حاولت أن تصل إلى شكل مسرحي يربط بين الممثل والمتلقي ، فالتواصل بين الممثل والمتلقي هو شرط فـــك الرمـــوز الهيروغليفية التى أشار أرتو لها فى مسرح القسوه الذى ينطلـــق مـــن جـــسد الممثل كلغة هيروغليفية ، والمتلقي حيث يقول (برشيد) إن الممثل يحتاج إلـــى جمهور يستطيع قراءة هيروغليفية الجسد " فهذه الرموز التي تعوق الإنسان فى

الوصول إلى الخلاص لابد لها من لغة إنسانية مشتركة ومن ثم كان الأداء الطقسي الذي يستلزم تلاقي الممثل والمتلقي.

فالعودة إلى الروح تستلزم عذاب الجسد الذي استلب الروح ، كما يستلزم ابتعاث الأداء الطقسي تجاهل الكلمة؛ لأنها تعبر عن مادية الجسد بينما يعبر الطقس عن السلوك الفطري الذي يطلق الروح من خلال انتزاع كل الأقنعة المادية المضللة.

رمزية الصرخة فى الأداء الطقسي :

إحدى وسائل التعبير ، وتعد قمة التعبير اللغوي ، فهي تجرد الخصم والعروض كافة أسلحته ، وتعد آخر الأسلحة وهي لا تدل على الخوف وإنما على العكس من ذلك ، تولد طاقة تدعو إلى العمل والفعل، ولذلك يلجأ المسرح الطقسي إلى استخدامها لما لها من قدرة على الخلق والإبداع ، وفى بعض الطقوس تكون الصرخة هي الوسيلة الوحيدة للخلاص بغرض تحقيق الاستقرار النفسي التام(١).

الصرخة دائماً كانت الأساس فى الأداء الطقسي فهي اللغة المشتركة التي تنحي الكلمة بخصوصيتها وميثولوجيا الشعوب لتعبر عن الإنسان ، فهي لحظة الكشف الصوفية التي تأتي من إرادة الإنسان نحو البحث عن وجوده والتي تعبر عن الأشكال المسرحية المختلفة ، ففي مسرح القسوة يكون عذاب الجسد والتنكيل به هو الأساس فى انبلاج الصرخة التي تعبر عن عقاب الجسد جراء هدره الطاقة الروحية ،مما يعني المعرفة المسبقة لسبب هدر الطاقة الروحية.

أما الصرخة فى (المسرح الفقير) تعني الرجوع إلى الأصول البدائية وعند البحث يتم الكشف الذي تتبعه الصرخة وهذا يعني التخلي عن المعرفة المكتسبة وكل الماديات الخانقة بما فيها الجسد والكلمة والصرخة هنا تعني الاكتشاف ،

---

(١) خديجة مسغوني : مرجع سابق ، ص٤٨.

أما فى مسرحة الصورة والمسرح الاحتفالي، فبالرغم، أنه يبدو تجسيد الواقعي والمادي ولكنه يكاشفها ويواجهها ، ويستخدم تقنيات الأداء الطقسي فى الكشف عن الحقيقية ، أما مسرح الصدمة فتأتي الصدمة من الكشف المؤلم لخيانة الماديات التى تجسدها الكلمة ، الجسد ، النظام ، نتيجة التوحيد مع هذه الماديات والصرخة هنا هي اللحظة بين الموت والحياة هي اللحظة الصوفية كما أنها اللغة الوحيدة التي يشترك فيها الإنسان وتشترك فيها كل الأجناس المسرحية؛ ولذلك تكون الصرخة هي الصوت الوحيد فى مسرح الصوامت الذى يعبر عن اللغة الإنسانية الصادقة.

الصمت : تبقى الأسرار مقدسة ، كان الصمت فى الماضي والغموض يكتنفان الطقوس التقليدية، فالمعرفة شر كما كان يقال ، لذا لزم الجميع الصمت كالكلمة يمكنها أن تعرض المجتمع للخطر، الصمت مثقل بالمعاني والرموز والأسرار التي لا تقدر على تفسيرها إلا الأمكنة العالمه ببواطن الأمور ، والآن المسرح الطقسي لا يفرق بين فئة خبيرة بشئون الطقس وأخرى جاهله بل هو يخاطب الجميع بلغة واحدة(١).

والصمت يعني انتحار الكلمة وتأهبًا لعقاب كل الماديات التى يعبر عنه جسد الممثل والمتلقي فى صمت الكلمات وصمت الأنظمة وصمت العقل والإرادة ، إن الأداء الطقسي الذي يشكله السلوك والحركة يستخلص مكنونات النفس البشرية التي أودت به إلى الهلاك كصلاة وتعبد يقدم فيها الجسد والكلمة وكل الماديات قربانًا على مذبح المسرح ، وهذا يعني فشل كل الأنظمة بمبادئها وفشل كل الأشكال المسرحية التي تحمل إيديولوجيات ، وفشل كل الميثولوجيا الخاصة ببيئات متخصصة لعدم التواصل الإنساني والاشتراك فى لغة إنسانية واحدة.

---

(١) خديجة مسغوني : مرجع سابق ، ص٤٨.

ومن هنا يستطيع أن يزاوج مسرح الصوامت من خلال أدائه الطقسي بين دراما المثقفين وكوميديا الجماهير فى حالة مسرحية واحدة ليكون مسرح الصوامت مسرح التلاقي لا مسرح التلقي ، فى دراما مشاركة لادراما فرحة.

يتحول الصمت وسيلة فعالة لحسن توزيع الطاقة ، فاهم تقنيات المسرح الطقسي هي الإصرار على عدم تقديم الإجابة جاهزة ، وحث المتفرج على البحث عنها ، والصمت يجعله يصل لهذه المرحلة خاصة عقب مواقف هامة ، وهكذا يصبح الصمت دافعًا لإيقاظ وعي المتفرج.

الحركة والإيقاع والرقص التعبيري :

فالأداء الحركي هو علاقة الممثل والمتفرج ومشاركتهم فى حالة واحدة والأداء يمد القائمين بالأدوار سواء ممثل أو متلق بهوية واضحة متبلورة هي (الخبرة) والتي اكتسبوها بالفعل من خلال (ميتولوجيا) أو طقس، فالإيقاع والرقص التعبيري وحركات التمايل والتأرجح هي تقنية طقسية نجدها فى لا وعي الإنسان الذي يؤديها بطريقة تلقائية عفوية وارتبط التمايل الطقوسي بمفهوم ديني كان يفجر إمكانيات عقلية غير عادية ويندمج الجمهور والمتلقي فى حوار حقيقي لطرد الأفكار الشريرة والتخلص من ثقل المادة وتكثيف كل ما هو نقي فى أعماق العقل والإدراك ، فالمسرح الطقسي يسعي لتحرير الإنسان؛ وذلك بتغيير الممثل والمتفرج معاً لخلق الفرد الكامل الوعي الحر.

ففي كل المراحل والجولات التي يمر بها الرجل ذي الملابس البيض فى كل من مصمت محاولة اختراق للصمت، وطقوس صامته ، جولات تتم بإيقاع منتظم يبدأ وينتهي مع بدء ونهاية الجولة ، وموت الرجل أو المرأة فى كل مرة وفي كل جولة يختل فيها توافق إرادة الإنسان مع المنظومة الكونية ، يسلمه الإيقاع إلى مرحلة أخرى إلى أن يصل إلى لحظة الكشف – فحركة الجسد الطقوسي والرقص التعبيري بين الرجل والمرأة يتخللها إيقاع يجسد انتهاء مرحلة وتدشين أخرى.

فالحياة مقدسة ، وطبيعية الكون المقدسة ترفض أي تجاوز مـــن الإنـــسان يخل بالطبيعة وعلى الإنسان أن يقدم طقوسه فى إيقاع منتظم يشبه إيقاع حركة الكون وذلك للتكفير عن اساءته التي لم يعملها عن العالم المقدس ، وبـــاختلاف الإساءة يختلف السر الذى يعتبر رمزًا يلبس كل جسد عاص ، فالجسد هو رمز (الإنسانية).

(رمزية المكان) للمكان دلالة طقوسية يبدأ بالمذبح (قدس الأقداس) وينتهي بالأرض، المستمرة فى استقبال والتهام البشر التي فقدت قدسيتها بفقدها أسباب الحياة ، لذلك "فشكل المسرح معمارياً يذكر بشكل المعبد فى الاحتفال الطقسي ، ورغم التداخل الذي يحصل بين مشارك ومؤد يظل هناك فصل بـــين فـــضاء القائمين على الطقس وفضاء المشاركين فيه"(١).

ولهذا نجد المكان فى (مصمت محاولة لاختراق الصمت) المكان هو قطعة شطرنج تجسد أرضية الملعب فى لعبة الحياة بين الأبـــيض والأســـود وســـر تمايزهما ونحو سعي الإنسان للانتظام والمقاربة من الحقيقة ولحظات الكشف- كما يدل المكان فى طقوس صامته (على) جسر(مقصلة) كالمذبح الذى تقدم فيه النساء رقابهن طواعية (والجسد) الذي يسعي الرجل للوصول إليه والخلاص.

* *

(١) ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي ، ص٢٥١.

نتائج البحث :

- الأداء الطقسي مجسد لفطرة الإنسان بقناعه الذي تحل فيه المنايا أو الـــروح الإلهية متمثلة صفاته.
- الطقس مجسد للمبادئ والأخلاق ولذلك فهو معبر عن جميع الأديان.
- ابتعاث الطقس ضرورة للخلاص فى أزمات المجتمعات وحركـــات التغييـــر ليصبح الممثل والمتلقي هما الجسد الطقوسي الذي يضحى بجميـــع الأقنعـــة الاجتماعية وصولاً إلى فطرة الإنسان.
- ابتعاث الطقس إنقاذ للإنسان من العقل والإرادة البشرية التي أهدرت طاقتـــه الفعلية والروحية ، ومسخت الأشياء مما يجعلها فاقدة للمعني والمدلول لتعيده إلى صيغة موحدة ينتظم فيها مع فطرته ويعيد الاتزان، ومن ثم فهـــو أكثـــر الأساليب المسرحية التي يستند إليها المخرجون فى تحقيق التواصل .
- الطقس مجسد للأساطير والأديان والثورات والمثاليات فهو المعبر عن صبغة واحدة فى كل دين وكل فكر فى كل عصر طالما أنه القادر على إطلاق فطرة الإنسان، ومن ثم يمكن التوصل إلى مسرح إنساني قـــادر علـــى التواصـــل الإنساني.
- تتماثل خصائص وسمات الطقس فى القصص المختلفة لمثولوجيـــا الـــشعوب المتمايزة .
- الطقس معبر عن السلوك الإنساني والسلوك أصدق معبر عن مكبوتات النفس التي لا تعبر عنها الكلمة ، فالطقس يحقق التوازن النفسي بين الإنسان وذاته وواقعه قولاً وفعلاً مما يدل على أن جسد الممثل هو الجسد الطقوسي الـــذي يعبر عنه فى كل الأزمان، وأخيراً يحقق الطقس التوازن بـــين متناقـــضات الشعوب المادية والروحية فالأداء الطقسي وسيلة تطهيرية للمتلقي والممثـــل معاً .

- يشير مسرح الصوامت إلى ولادة صيغة مسرحية جديدة تستند إلى ملامح وتقنيات الأداء الطقسي المعتمدة على الحركة والإشارة كما أنها تعتمد على الجسد الطقوسي ، بصمته ورمزيته وما يحمل من قدسية ، والموت المتكرر الذي يوحى باستمرارية الحيه ويعبر عن المراحل المختلفة فى حياة الإنسان عبر تداخل الأزمنة ورمزية المكان ، وصرخة الكشف وهي اللغة المشتركة الوحيدة فى المسرحية والتي تعبر عن إنطلاق الطاقة الروحية للإنسان دون استخدام أي لغة أو أي خصوصية فالصرخة تعبر عن الإنسان بل عن الحياة.
- صوامت الأنبارى بأدائها الطقسي هي صرخة تعيد إحياء مسرح العبث ، وتتقاطع مع جميع الأشكال المسرحية التي تعتمد على السينوغرافيا فى خلق الحدث المسرحى متجاوزه الكلمة.
- يوجد مسرح الصوامت بين الممثل والمتلقي فى حالة طقوسية واحدة ليكون مسرح الصوامت هو مسرح تلاقي ، تتلاقي فيه كافة الثقافات. فى موقف إنساني واحد.
- ينزع مسرح الصوامت الأقنعة الاجتماعية ليحرر شخصياته من كل مكتسباته المادية والأيديولوجية ، التى أثقلت الجانب الروحى من خلال نظم الكشف الصوفية.
- يعد الممثل فى مسرح الصوامت مجسدًا للجسد الطقوسي، الذى تحل فيه الصفات المقدسة انبعاث الأداء الطقسي فى مسرح الصوامت يعيد إحياء الأداء السلوكي من أجل التطهير.

* *

المراجـــع

أولاً : المصادر:

القرآن الكريم :

ثانياً : المراجع العربية.

١. ابراهيم الحيدري : تراجيديا كربلاء، بيروت، دار الساقي، ط١، ١٩٩٩م.

٢. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، دار المعارف، ط١ ، ١٩٨٥م.

٣. بن سهله يمينة : جماليات الجسد فى الفكر الفلسفي : رسالة دكتوراه فى علوم الفلسفة ، كلية العلوم الاجتماعية ، جامعة مهران ، ٢٠١٥م.

٤. بشرى سعيدي : نظريات التحليل النفسي والمسرح ، عمان ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٧م.

٥. البهنس عفيف : تاريخ الفن والعمارة ، جامعة دمشق ، ١٩٨٩م.

٦. جلال العشري : مسرح أولا مسرح ، وزارة الثقافة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد ٣٩ ، يوليو ١٩٧٥م.

٧. حسن عطية : الثابت والمتغير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٠.

٨. خالد مصطفى مرعب : التاريخ الجديد ، الذهنيات والثقافة الشعبية ، بيروت، دار النهضة العربية ، ط١ ، ٢٠١٢م .

٩. خزعل الماجدى : المعتقدات الكنعانية ، عمان ، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط ١ ، ٢٠٠١م.

١٠. سمير سرحان : مبادئ علم الدراما ، مكتبة المسرح ، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري

١١. صلاح القصب : مسرح الصورة بين النظرية والتقليدي، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ، ط١ ، ٢٠٠٣ م.
١٢. فراس السواح : دين الإنسان ، دمشق ، داء علاء الدين ، ط٤ ، ٢٠٠٢ م.
١٣. ـــــــــ : الأسطورة والمعني ، دمشق ، دار علاء الدين ، ط٢ ، ٢٠٠١ م.
١٤. ماري الباس ، حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، بيروت ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط١ ، ١٩٩٧ م.
١٥. مجيد صالح بك : تاريخ المسرح عبر العصور ، القاهرة ، الدار الثقافية للنشر ، ط١ ، ٢٠٠٢ ،
١٦. محمود أبو دومة : تحولات المشهد المسرحي ، الممثل والمخرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٩ م.
١٧. مصطفى أحمد محمد سليم : الدلالات الدرامية للنظم الطقسية فى الدراما التجريبية ، المؤسسة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٨٥ م.
١٨. نهاد صليحه : المسرح بين الفن والفكر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م.
١٩. نور الدين طوالي : الدين والطقوس والتغيرات، بيروت، منشورات عويدات ، ط١ ، ١٩٨٨ م.

ثالثاً : مراجع عربية مترجمة :

٢٠. أوديت أصلان : فن المسرح ، ت. سامية أسعد ، القاهرة ، ١٩٧٠ م.
٢١. باتريس (ت.ميشال ف. خطار) : معجم المسرح ، بيروت ، المنظمة العربية للترجمة ، ط١ ، ٢٠١٥م.

٢٢. جيلين ولسون : سيكولوجية الأداء ، ت. شاكر عبدالحميد ، م / محمد عناني ، سلسلة عالم المعرفة ، ٢٠٠٠ م.

٢٣. شارلوت سميث : المفاهيم والمصطلحات الإنثروبولوجية ، موسوعة عالم الإنسان ، (القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة)، ١٩٨٩م.

٢٤. ميرسيا إيلياد : الأساطير والأحلام والأسرار ، ت. حسيب كاسوحة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٤ م.

٢٥. هايز جوردون : التمثيل والأداء المسرحي ، مطبقة إنسمبل ، ١٩٩٢ م.

* * *