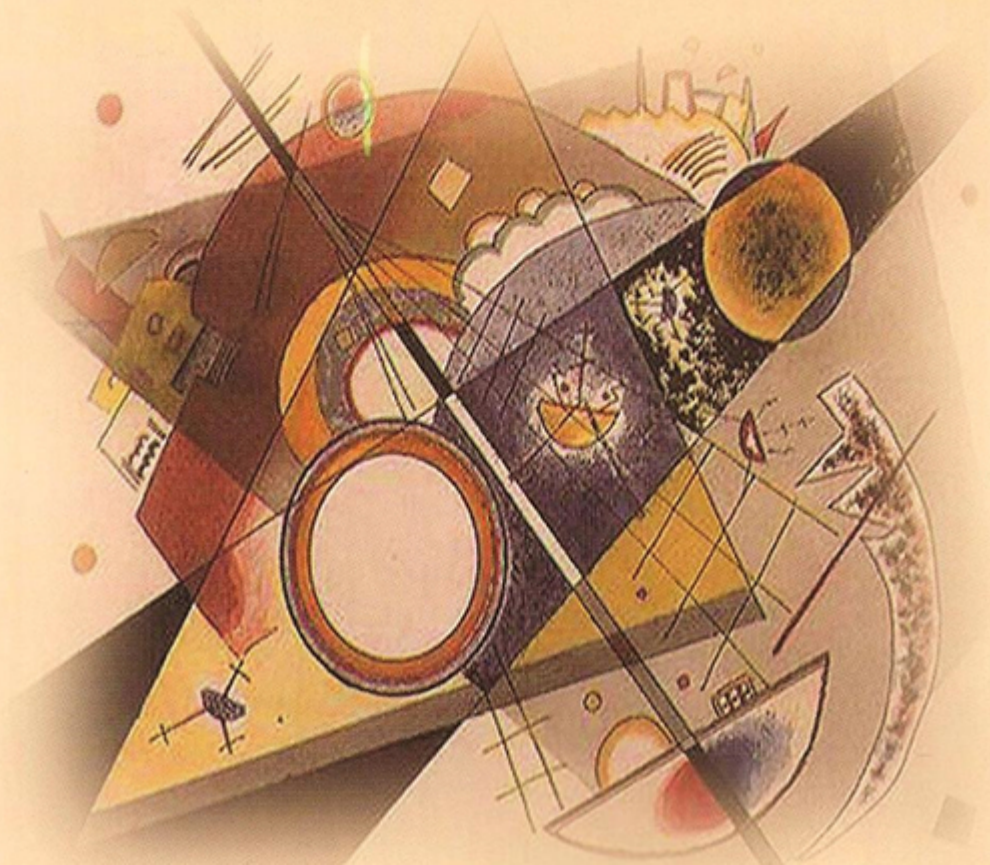


صباح الأنباري

كتاب الصوامت



صباح الأنباري

كتاب الصوامت

الاهداء

الى التي بددَ هديلُها الشجي صمتَ انتظاري الطويل
وفرشت ظلَّ جناحها الوارف على ملكوتي الدرامي
الى زوجتي لول (كما يحلو لي ان اسميها)
اهدي هذا السفر من الصمت

مقدمة

(*) عبد الفتاح رواس قلعه جي

إن أهم ما يميز المبدع سواء أكان فناناً أو أديباً أو مفكراً هو أن يكون مجرباً، يعمل على مشروع أصيل يمنحه الفرادة والابتكار، ويضيف إلى السائد أمراً جديداً أو يوسّع أفقاً أو يخلق اتجاهًا محدثاً يكون للآتين من بعده مجالاً للعمل فيه بالتطوير، والتطبيق، وتوالد الخلق، حتى استكمال ما بدأ به، وهذا الأمر أوضح ما يكون في العمل المسرحي، لأن التجريب فيه يشمل مستويات متعددة مركبة ومتداخلة، بالإضافة إلى مجمل عناصر العرض، والتي تشمل جميعاً الفكرة والموضوع والشكل والأثر.

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

(*) عبد الفتاح رواس قلعه جي باحث، وناقد، وكاتب مسرحي سوري له عشرات الاعمال المسرحية، وعشرات الكتب، والدراسات، والبحوث في المجالات المعرفية، والثقافية، والفنية المختلفة. وهو واحد من ابرز المشتغلين على تأصيل المسرح العربي. المؤلف).

نصوصاً تطبيقية لمشروعه هذا حين تقدم بها في مخطوطة كتاب إلى اتحاد الكتاب العرب (سورية) منذ أكثر من ثماني سنوات لينشرها، من غير أن أعلم عن صاحبها شيئاً، ثم توثقت معرفتي به من خلال نتاجه الإبداعي والنقدي من غير أن ألتقيه شخصياً، وليس هذا بذى بال لأن المبدعين في نهاية الأمر روافد كروافد الفرائين يصبون جميعاً في نهر الكلمة العظيم، وقد رأيت في نصوصه آنذاك وفي تقديمها للاتحاد مغامرة جديرة بالاحترام، وذلك أن الاتحاد لا يتبنى إلا نصوصاً من الأدب المسرحي القائم على النص الحوارى الملفوظ، وأعتقد أنه منذ اطلاعه على ذلك الاشرط من الاتحاد، ومنذ ذلك الوقت وهو يفكر في التجنيس الأدبى لهذه النصوص لتكون ميسورة وممتعة للقارئ والمشاهد معاً.

ليس المسرح الصامت بدعة وإنما هو مؤسس على سابق له هو البانتونايوم ولكن هذا يشكل على الأغلب حالة مسرحية فردية بمعنى أنه بمثابة المونودراما في مسرح الكلام، أما المسرح الصامت الذى يقدمه الأنبارى من خلال نصوصه التطبيقية أو توصيفه النظرى فهو مسرح جماعى، شأن المسرح الجماعى في مسرح الكلام، يشترك فيه ما يقتضيه العرض من الممثلين، ويسند فيه التعبير ليس إلى المسرد الكلامى الملفوظ وإنما إلى المسرد الحركى وما يتبعه من تشكيلات وتكوينات جسدية فردية أو جماعية، أو حركة مجموعات، فهو مسرح بصري يضج بالكلام ولكن من غير كلام، ومن المعروف أن الإنسان الأول تعلم التعبير بالحركة والإشارة والتصويت قبل أن يتعلم التعبير بالكلام، وهذا شأن الطفل الصغير قبل أن يتعلم الكلام، فهو يدرك الأشياء ويعقلها بصرياً قبل أن تتشكل لديه لغوياً. ويعبر عنها بالتصويت - كمؤثر صوتى طبيعى - وبالحركة الإشارية العفوية، وميزة

هذه العروض الصامتة أنها تستطيع أن تتجاوز مشكلة اللغة، فقد بقيت حواجز اللغة أمراً مشكلاً في المسرح بين الأمم والشعوب، ولهذا جاء المسرح الصامت ليستبدلها بلغة الجسد والإشارة وهي لغة إنسانية مشتركة أكثر سهولة وجمالاً وإدهاشاً وتحفيزاً للخيال عند المتفرج وذلك من خلال السرد الحركي والبصري والاهتمام الفائق بمكونات العرض البصرية والسمعية في إطار سينوغرافيا متقنة ودالة.

* * *

مثل هذا التقاطع والافتراق بين النوعين: الصامت والبانوماتيم، نجده أيضاً بين المسرح الصامت وبين المسرح الحركي والراقص، فهو يستفيد منهما ويفترق عنهما، وبالرغم من أن استخدام الجسد الإنساني كلغة موازية أو بديلة، والتشكيل به، والتعبير بوساطته، يجمع بين الأنواع الثلاثة إلا أن كلاً منهم يتعامل مع الجسد بشكل يختلف عن الآخر، فالأولوية في المسرح الصامت ليس لاستعراض جماليات الجسد واستنطاقه وإنما الأولوية للموضوع الذي تقدمه قصة المسرحية أو فكرتها أو لوحاتها والتي يكون حاملها على الخشبة هو مجموعة الممثلين بأجسادهم وخطواتهم وحركاتهم المرسومة بعناية فائقة بشكل معادل لمجريات الأحداث، ومن خلال ميزانسين عام، بالإضافة إلى دعم المجهود التعبيري والسردى بعناصر العرض الأخرى من ملابس وديكور وإضاءة وموسيقى ومؤثرات صوتية، وبذلك يكون المسرح الصامت في المحصلة فناً بصرياً بامتياز يزخر بالدالات والمدلولات، وبالعناصر الإشارية، وبما أنه يقوم أساساً على (الفعل) وليس على الكلام فقد كانت تسميته بـ(الصامت) أكثر دلالة وإصابة وضبطاً للمصطلح من تسميته بـ(مسرح الصمت) لأن الصمت في مسرح الحكيم السائد يكون محدوداً ومؤقتاً أثناء العرض، ويتم لغرض تعبيرى أو إحداث أثر نفسي، وقد يكون تأثيره أحياناً

أبلغ من الكلام، لكنه غير مؤسس على (الفعل والحركة)، فإذا استغرق مشهداً في مسرحية ما وكان هذا المشهد مبنياً على الفعل والحركة فهو مشهد من المسرح الصامت.

إنَّ نصوص مسرح الكلام كفن درامي اعتبرت من الأجناس الأدبية كالشعر والقصة والرواية والمقالة وذلك منذ عهد الإغريق وإلى الآن، وقد أصبحت واحدة من فروع الأدب العربي والعالمي، فنحن نقرأ بمتعة أدبية نصوص سوفوكليس وأسخيلوس وشكسبير وآرثر ميللر وجورج شحادة وتوفيق الحكيم وعز الدين المدني ومحي الدين زنكنة وأبي خليل القباني وغيرهم، ورغبة من الأنباري في ألا تكون هذه النصوص الصامته مقتصرة في حياتها على الخشبة فقد عمل على فكرة تأليف مسرحيات صامته قابلة للقراءة، يمكن أن تجنس أديباً مستشهداً بمسرحية (فصل بلا كلمات) لبيكيت، بحيث يجد قارئها أنه أمام قصة قصيرة تستوجب منه المتابعة والتخيل البصري، وهذا الأمر يتوجب منه إعطاء قدر أكبر من الاهتمام للسرد وتقديم الشخصيات محفورة بشكل أكثر بالكلمة غير المنطوقة. ولكنه يرى أن أياً من الكتاب المسرحيين لم يكمل بشكل واضح، وجلي ما بدأه بيكيت ولا حتى بيكيت نفسه. وظلت المسرحية الصامته رهينة الخشبة.

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

على جماليات الغموض الفني، ومن يرجع إلى نصوص الأنباري يجد أن هذا الشرط متوفر بدءاً من:

1 - عنوان النص مثل: الهديل الذي بدد صمت اليمامة وسلاميات في نار صماء وتجليات في ملكوت الموسيقى ومتوالية الدم الصماء.. وغيرها، وهي عناوين تحسب لكتابها بأنها صادمة، مذهشة، معبرة، فهي كالحجر المشع، وإن تكرر كلمة الصمت في عناوينه يأتي وكأنه احتجاج وإدانة على ما تشهده الأوطان والبشرية اليوم من صمت على مشاهد الموت والدمار والقهر.

2 - واستمراراً في ترتيب وصياغات المشاهد، ومتابعة التفاصيل الدقيقة في سيناريو العمل أو في عمارة الديكور كحامل رئيس كما في مجسد الزقورة في متوالية الدم الصماء.

2 - وانتهاء بالأثر الذي يتركه النص في نفس القارئ، الأثر الممتزج بجلال التأويل في نص مفتوح على الاحتمالات من خلال أنساقه الإشارية، ويترك مجالاً رحباً للعب المخرج وإبداعه، ومجالاً أرحب لتفكير القارئ أو المشاهد في الرموز التصويرية والمشهدية، بمعنى أنه يحترم المتلقي فلا يلزمه بالقوالب الفكرية والتأويلية الجاهزة من قبل المؤلف وإنما يجعله شريكاً في الخلق والتأويل، وهو في هذه النقطة يكون قريباً من المسرح التفاعلي.

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

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

2 - بناؤه النص على قصة أو حكاية تراثية أو قضية معاصرة مثلما فعل في نص "عندما يرقص الأطفال" وفيها يقدم المؤلف للأطفال أحداثاً من ملحمة جلجامش أضاف فيها إلى بعض شخصياتها الأسطورية شخصيات أخرى وأطفالاً يشاركون في صنع الحدث لتصبح كوميديا خفيفة يجد فيها الطفل نفسه مشاركاً ومستمتعاً.

أو كما فعل في نص "حدث منذ الأزل" وهو نص زاخر بالحركة والأحداث المتعاقبة منذ بدء الوجود البشري مع آدم وحواء وقصة التفاحة، وهبوطهما الغضبي العنيف المنذر إلى الأرض "وقلنا اهبطوا منها بعضكم لبعض عدو" ، والصراع الدموي المستمر إلى اليوم على السلطة والتملك، ودور المرأة في هذا الوجود الدموي، إنه صراع بين الخير والشر، بين القبح والجمال. هذا الوجود الإنساني على الأرض الذي ابتدأ بجماليات الحب وموسيقاه واللقاء العاطفي بين أول كائنين على الأرض، وانتهى اليوم ولا يزال مستمراً بمشاهد سمل الأعين والموت والدمار والمشائق على ضجيج المارشات العسكرية.

وهذه الفكرة تعود من جديد في صياغة أخرى تطال في هذه المرة تعرية الحاكم الطاغية، وذلك في نص "متواليه الدم الصماء" وبطعم عراقي يدل عليه المكان وهو المعبد /الزقورة/ والكاهن، والألبسة السومرية، في تراتب تاريخي ثم مزج حاد وفاضح مع ما هو عصري من كهنة جدد، وتقنيات علمية تتمثل في مركبة فضائية يهبط منها رجال يمثلون قوى الطغيان العالمي يُجرون عملية نقل الدم لرجل من شعب الزقورة يختارونه ليكون الحاكم المطلق باسمهم وبأيديهم،

وهي عملية ترمز إلى إعداد الغرب الاستعماري لملوكنا وحكامنا، وحقنهم بمصل القوة الغشمية، وإذا كان الحاكم القديم قبل آلاف السنين يحكم باسم الآلهة السومرية ثم يؤله نفسه، فإن الحاكم المعاصر يحكم باسم الآلهة الجدد القادمين بتقنياتهم المدمرة من الغرب، ثم يؤله نفسه، ويباركه كهنة السلطان المعاصرون فيطغى ويغنى، ويغتصب، ويقتل، وينصب المشانق، فإذا انتهت مهمته، تخلى عنه صانعه ليحلوا غيره مكانه بمهمة أخرى. وهذا ما نراه اليوم من تخلي قوى الغرب المدمر عن عملائهم من الحكام الذين أخلصوا في خدمتهم وباعوا أنفسهم لهم، واشتروا عروشهم بدماء شعوبهم، فتخلى عنهم سادتهم آلهة الكون، وراحوا يعملون على اصطناع حكام آخرين.

أو أنه يبنى نصه المسرحي على شخصية محورية لها قيمتها الإنسانية والإبداعية كما في مسرحيته "تجليات في ملكوت الموسيقى" وهي دراما صامتة موسيقية، وتجري أحداثها في النمسا وتجسد حياة الموسيقار العالمي بتهوفن، نشأته في عائلته، وعزفه في قصر الأمير النمساوي، والحرب بين النمسا وفرنسا، ثم إصابته بالصمم واستمراره في الإبداع.

وهو يستفيد من العناصر الدرامية الموجودة في الأصل في بناء الحكاية وفي أسلوبها، محققاً مزاجاً دقيقة بين القصة كأدب، والمسرحية كفن.

2 - اشتغال النص على توجيهات مسرحية متكامل في خطة إخراجية مرنة ممكنة التنفيذ على الورق والخشبة في آن واحد.

4 - عدم انغلاق النص الأنباري على مخططه الإخراجي، وانفتاحه على الرؤى الإخراجية المختلفة بحيث يتيح للمخرجين فرصة العمل عليه كل حسب رؤيته الخاصة.

5 - مخاطبته المتلقى أياً كان جنسه ولغته، وأينما كان بلغة الفطرة الأولى: الجسد، والحركة الدالة، والأنساق الإشارية، من غير وساطة الترجمة، والنقل (في حالة الأداء على الخشبة) لأنه يعتمد على لغة الجسد (الإيماء، والإشارة، والحركة) الأقدر على البوح، والأبلغ في التعبير.

6 - تضمن النص معالمَ طريق تقوده في جلال وجمال الغموض الفني المستحب إلى مضموناته وأفكاره وحكايته بيسر وسهولة بحيث لا يضل السبيل إلى المراد، ومن غير أن يزجه في متاهات الإبهام.

في مسرحيته "الهديل الذي بدد صمت اليمامة" لا يمكن أن يخطئ المرء تلمس قصة المرأة الوحيدة التي غاب عنها حبيبها أو زوجها، ودال الغياب هنا أو معلم الطريق إلى المقصود هو الكرسي الفارغ وكأس العصير الذي ينتظر صاحبه، غاب بسبب الاعتقال أو الحرب أو بسبب فتنة وحرب أهلية، ودالاتها: أصوات انفجار القنابل المتقطعة، أما الرواية التي تقرأها وعنوانها واضح للجمهور "ذهب مع الريح" فإنها تردنا إلى جوهر مأساة هذه المرأة وهو ذهاب حبيبها مع رياح الفتنة الدموية، وتغرق المرأة في الحزن والإحساس بالوحدة والوحشة والخوف والبكاء، هذه المرأة الناعمة وهي عنصر الجمال في المسرحية مع هديل الحمام الشجي الجميل الذي يذكرنا بمعاناة أبي فراس أسيراً بعيداً عن الأهل والأحباب في سجن الروم وهو ينشد:

أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا لو تشعرين بحالي

ومن هنا جاء الاختيار الرائع لعنوان المسرحية. وفي مقابل هذه الجمالات الحزينة، وللحزن جماله المؤثر الذي ينخر في العظم، في مقابل ذلك يقف القبح في أقصى درجاته، مَشابكُ تسقط من أعلى المسرح لتتحول الخشبة كلها إلى سجن، وتضيق المشابك حصارها

للمرأة، ويتقدم رجال قببحو المظهر والمخبر ليقوموا باغتصاب هذه المرأة في غياب زوجها، أليس هذا ما يحدث في هذا العصر العربي الأرعن إبان الحكم الشمولي والمعتقلات أو إبان الفتن والثورات؟

المرأة - اليمامة واقع ورمز، هذه المعادلة الرائعة للكاتب، مع رواية الحزن "ذهب مع الريح" بها تنتهي المسرحية، تنتهي بانتصار الجمال على القبح رغم الحصار والسجن والموت والاعتصاب.

"وعندما تشرع بالبكاء تسمع هديل اليمام مرة أخرى فترفع رأسها. . تنظر الى البعيد. . تناول رواية (ذهب مع الريح) وتسترسل في القراءة. . تختفي الإضاءة تدريجيا بينما يستمر الهديل حتى النهاية".

ربما كان الكاتب يتحدث عن معاناة المرأة العراقية خلال محنات شعبه المتتالية، أو المرأة العربية عموماً، ولكنه لا يخصص، وبذلك يرتفع بموضوع النص من المحلي إلى الإنساني، وكل ما في النص من عناصر هو في خدمة إظهار مشاعر المرأة ومعاناتها وأحاسيسها كمحور أساس، إنها دراما الألم والجمال الحزين. هذه المسرحية بجماليات الهديل والصمت الحزين، وذروات القبح المتمثل في القصف والقسوة والوحشية وضربات الصنح المفزعة، وأصوات هرولة الجنود.. أقرب ما تكون إلى سمفونية إنسانية جوائية نفسية وحركية تعبر حركاتها اللحنية عن مختلف النوازع البشرية، ومحور اللحن الأساسي فيها هو المرأة، إنها تحكي كل شيء ولكن من غير كلام، ويخيّل إليّ أنه لو كان فيها كلام لكان زائداً عن الحاجة.

7 - نصوص الأنباري في معظمها هي نصوص رؤيوية، جوهرها هو الوجود الإنساني الذي يجمع بين عذوبة الحب وقسوة ووحشية الواقع، فهو لا يبحث في فلسفة هذا الوجود وإنما في موقع الإنسان

منه، والإنسان العاشق والمقهور والبائس، الإنسان الخير بكل مقوماته الأخلاقية النبيلة وعواطفه السامية لديه هو مركز الكون وخليفة الله في أرضه.

وفي هذه النصوص تتجسد عوالمه، ومن الطبيعي في هذه الدراما الإنسانية أن يكون تصويره للجانب الوحشي من الموجود الإنساني عنيفاً قاسياً، بل إنه يعمد إلى التضخيم (الجروتسك) في تصوير أعداء الإنسانية من الطغاة والمضطهدين الذين يفتالون لحظات الحب والصفاء والنقاوة، هنالك دائماً صراع دموي ضار تقوم فيه قوى الشر التي نتوهم أنها غامضة ولكنها لم تعد في عصرنا غامضة بارتكاب أفظع الجرائم من اغتصاب وقتل وتعذيب بدم بارد، ولهذا تعج عوالمه التصويرية بالرعب والأشباح والكوابيس والاعتصاب والموت والنعوش، في مقابل السير من الصور الشفيفة العذبة المغتالة، حتى إنها تشكل قاموسه التصويري، مثلما للشاعر قاموسه اللغوي.

هذه العوالم، وهذا القاموس التصويري نجده كمثال في مسرحيته "سلاميات في نار صماء" والتي تبدأ بموسيقى رومانسية ومشهد عاطفي على السايك الخلفي بين الرجل والمرأة، ثم يؤنس شجرة الورد فتدخل المسرح وتقدم للزوجين وردتين، والحب هذه الطاقة الجبارة ورمز الحياة والجمال سنجده مههدداً ومعرضاً للانتهاك في مشاهد المسرحية المتتابع التالية حيث تفرق الزوجين صاعقة سماوية مفاجئة، وتهدهما تماثيل لكهول ثلاثة على خشبة المسرح، أحدهما يحمل صولجاناً كرمز للسلطة، وبينما هما في حرارة اللقاء إذ يفصل بينهما سيف يسقط من أعلى المسرح ثم يلاحقهما في عتمة المسرح، وفي مشهد آخر يحاولان التلاقي فيضيعان وسط الزحام والضجيج، وفي مشهد ثالث ثمة قوى تباعدهما عن بعض وتجذب كلا منهما بحبل غليظ إلى الخلف وهما يجاهدان ليلتقيا، وتتصاعد الأحداث

بفعل القتل حيث يطلق مقنع عليهما النار، يلي ذلك نعشان وموسيقى جنازئية، وفي المشهد الخامس التمثال الكهل ذو اللحية البيضاء ينزل عن قاعدته ويشير بصولجانه إلى النعشين فينهض الزوجان، كأنما هو النمروذ يقول: أنا أحيي وأميت، أو هكذا يعتقد، فحقيقة الأمر أن الحب لا تقتله طلقة نار، ولا يحييه صولجان، ولكن لا بد للمحبين من المعاناة، وتنتهي المسرحية باندلاع ألسنة اللهب الصماء من خلف الستارة والزوجان يكتويان بها، ويمكن أن تكون النار رمزاً للمعاناة، أو تكون رمزاً للحب الذي لا يستطع قاهر أن يخمده، والنص مفتوح على التأويل.

أخيراً..

يعتبر الأنباري في ميزان الأصالة والإبداع والتجريب رائد ما اصطُح عليه باسم المسرح الصامت، وإن مشروعه هذا شديد الأهمية نظرياً وتطبيقاً، وذلك بالخروج بالعرض الإيمائي الذي كان يطغى عليه الفردية إلى الدراما الصامته بشخصياتها المتعددة وتشكيلاتها وتكويناتها، وقصتها المحكمة المستفادة من الواقع وقضايا العصر أو التراث المستلهم في صياغات شكلية وفكرية معاصرة، أو مجالات الفكر عموماً، وفي الدراسة الدالة المتقنة للحركة والتعبير ولغة الجسد، والاهتمام الفائق بعناصر الفضاء المسرحي من موسيقى وإضاءة وتزيينات وديكور وملابس وأقنعة.. وغيرها في رؤية سينوغرافية آسرة.. أقول إن مشروعه هذا في التجريب الأصيل يستحق الرصد والمتابعة ولا شيء ينهض بالمسرح سوى التجريب.

الفصل الأول

المسرحيات الصوامت

وأسس تجنيس البانتومايم أدبياً

أولاً. المسرحيات الصوامت من الفعل إلى التجنيس

قبل بدء اشتغالنا على هذه الموضوعة المركزية (التجنيس) وجدنا أن من الضرورة بمكان ذكر ما ورد عنها في (لسان العرب) فالجنسُ هو: "الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة. والجنس أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس".

وهو عندنا تفعيل نوع جديد (المسرحيات الصوامت) يبنى على سابق له (البانتومايم) ويسعى إلى مخالفته، ووضع اشتراطات وموجهات يتأسس عليها هيكل صرحه الجديد. لقد استطاعت المسرحية الحوارية الصائتة - كفن درامي - أن تجنس نفسها أدبياً عبر العصور، وأن تصبح فرعاً من فروع الأدب العربي والعالمي نظراً لامتلاكها قدرة لا تدانيها قدرات الفنون الأخرى في المزوجة بين الفن والأدب. فالسيناريو على سبيل المثال نص غير قابل للقراءة الأدبية، وليس فيه ما يغري القارئ على ذلك. وكذلك نص العرض الصامت الـ (Pantomime) إن وجد فإنه يركز على جملة من التوجيهات تعنى بحركة الممثل وترسم مخططاً لها في كل لحظة من لحظات الفعل على الخشبة. إنه فن بصري يشتغل على الصورة المرئية استطاع أن يستقل بذاته وأن يجنس نفسه فنياً ويحتل موقعا له بين الأجناس الفنية الأخرى، وإن يقدم نفسه كحاضن لأفعال حركية تختزن طاقات تعبيرية وإيحائية لا يستهان بها. وظلت موجهات الفعل النظرية، وسيناريوهات ومخططات الأعمال السكربتية مهيمنة على حدود هذا الفن. ولم يستطع عبر تاريخ تطوره من استخدام اللغة الأدبية كأداة لإيصال النص إلى المتلقي فمؤلف العرض الإيمائي وهو مخرجه في الوقت نفسه أيضاً لا يحتاج إلى اللغة الأدبية قدر حاجته

إلى تثبيت التوجيهات السيناريوهاتية. أنه يحتاج أن يقول نصه للممثل
اعمل كذا وكذا. بمعنى أنه يطلب منه تحديداً القيام بفعل لإشباع
رغبة، أو الوصول إلى هدف ينبغي أن يتحقق على خشبة المسرح
ضمن العملية الدراماتيكية الصامتة.

البانتومايم إذن يحتاج إلى الفعل لا القول، وان هذا الفعل
يحتاج إلى دالات توضع في سياقات خاصة لتؤدي إلى مدلولات
ذات معان محددة، ومقصودة كما هو حال الفن المسرحي
الحواري الصائت الذي دخل ميدانه التخصصي في الأدب العربي،
والعالمي على حد سواء. إلا أن الحاجة إلى إيجاد أشكال تعبيرية
جديدة قادرة على استيعاب الطاقات الإبداعية المحاصرة بالتهريج،
والضجيج، والثثرة العالمية عبر وسائل الإعلام الضاجة بالأقوال،
والابتذال هي التي فرضت ضرورة البحث عن الشكل الذي يتقاطع
مع كل أشكال الزعيق العالمي. ومن هنا فرض البانتومايم نفسه على
الواقع والمبدع في آن، ووضع أمر تجنيس نفسه أديباً موضع
التفكير والتنفيذ فابتدع نظاماً متكاملًا من الإشارات، والإيماءات،
وحرركات الجسد التي تشكل بتداخلها، وتضافرها حواراً مع
الموجودات يتمكن من خلاله إيصال المعاني المختلفة إلى جمهور
النظارة. ولم تقتصر هذه المعاني بطبيعة الحال، بعد أن طور
البانتومايم قدراته الأدائية، على بضعة أفعال حركية بهلوانية يقوم
بها الممثل بمهارة - بعد طلاء وجهه بالألوان المتباينة- وإنما تعدت
ذلك إلى تضمينها قصة، وحبكة، وموضوعة، وشخصاً كلها تؤدي
دوراً مهماً متضامناً مع الموضوعة الإنسانية للعرض والنص، وهذا
هو الذي أهله ليكون قابلاً للقراءة كخطاب أدبي فضلاً عن كونه
جنساً فنياً يعمل على زحزحة الأجناس الأخرى ليحتل له رقعة
واسعة و متميزة.

الإنسان يعقل بصرياً أكثر مما يعقل سمعياً

يقول الناقد العراقي على مزاحم عباس في إطلالته التاريخية على فن التمثيل الصامت :

"يرجح مؤرخو المسرح أن حضارات الشرق القديم في مصر والصين واليابان قد عرفت التمثيل الصامت مثلما عرفت اليونان فهو فن عريق عراقه الحضارة الإنسانية رغم ارتباط سمعته بالعبيد والعتقاء مما حفر بينه وبين الشعراء والفلاسفة حفرة واسعة لم تردم إلا بصورة محدودة ومتأخرة"⁽¹⁾ وتعد رقصات (الساتير) الطقوسية البذرة الدرامية الأولى لفن الـ(Pantomime) لاعتمادها على الحركات، والإشارات، والتشكيلات التعبيرية التي عن طريقها تقدم فرائض الطاعة، والحب، والقداسة لتمثال الإله ديونيسوس، الذي يوضع عادة في مقدمة المسرح من جهة، ولارتداء الراقصين جلود الماعز (أقنعة) التي تجعل أنصاف أجسادهم شبيهة بالآلهة من جهة أخرى. ولم يتطور الرقص الساتيري تطوراً ملحوظاً، ولموساً باتجاه (الباتوميم) ذلك لارتباط سمعته بالعبيد، ولأن الفلاسفة، والشعراء لا يسمعون لأنفسهم النزول إلى مستوى أولئك الأرقاء ولم يكلفوا أنفسهم مشقة الكتابة عن أي شيء يخص هذه الفئة الاجتماعية المتدنية. في الوقت الذي كتبوا فيه عن تطور الفواجع الساتيرية إلى المآسي (التراجيديات) على أيدي عمالقة المسرح الإغريقي الأوائل: ثسيبس، وأسخيلوس، وسوفوكليس، ويوربيدس. ووضع شيخ فلاسفة العالم أرسطو كتابه الشهير (فن الشعر) الذي يعد أفضل وأقدم المراجع في أصول المأساة والكوميديا. لقد كانت الفاجعة الساتيرية كما يقول الدكتور محمد

(1) فن التمثيل الصامت في العراق - علي مزاحم عباس - مجلة الرواد - العدد
الفصلي الأول 1999.

غلاب: "تتمثل في عنصرين: الأول الإشارات والحركات، والثاني التأثير والانفعال"⁽¹⁾

ولرفة وسمو الموضوع التي تعرضها الفاجعة الساتيرية لارتباطها مباشرة بالآلهة كان لا بد من اختيار هذا الشكل المهذب الذي يليق برفعتها وسموها. صحيح أن الرقص منبع الفرح الأعمق تعبيراً عن السعادة البشرية إلا أنه في حالات كثيرة أوقع تعبيراً عن الحزن والفواجع منه إلى الفرح الإنساني. لهذا كان الساتير يحمل في داخله بذرة الدراما التي نمت وتطورت وأصبحت على الشكل الذي عرفت به يوم ذاك بالمسرحيات التراجيدية.

كان الإغريق القدامى يعتقدون بعودة الإله إليهم كل سنة نهاية الشهر الثالث، وان باخوس أو ديونيسيوس يأتي مبشراً بالخصب، والنماء. وبأوبته يحل الربيع عليهم مرة أخرى لهذا يحتفلون ويبتهجون بمقدمه يرقصون، ويغنون، ويقىمون الشعائر، والطقوس ليرى الإله كيف يشكرونه ويحمدونه جهاراً. أرادوا أن يكون الأبصار بالعين المجردة لا القلب طريقاً للبرهنة على ايمانهم بعودته كل عام، وليغرزوا فيه - وهو الحاضر بينهم - أوبته المنتظرة، ولتؤدي المشاهدة الحية الفاعلة سواء من قبل ديونيسيوس الإله، أو من قبل جمهرة المشاهدين إلى ذلك الهدف. لقد أدركوا بفطرتهم أن المشاهدة بالعين أكثر يقينية، وأوقع تأثيراً، وأدق برهاناً على صحة المعتقد. وان للعين إمكانية على عقلنة الأحداث أكثر بكثير من الأذن التي تنقل الأحداث إليها على شكل أصوات يفسرها الدماغ محولاً إياها إلى صور واضحة، ودقيقة خلافاً للعين التي تتحول صورها مباشرة إلى مضامين يقينية. لقد اعتمد الـ(بانثومايم) هذه الحقيقة واشتغل عليها منذ مطلع

(1) مصابيح المسرح الإغريقي - تأليف د.محمد غلاب - الدار القومية للطباعة والنشر.

القرن العشرين حين تأسست أكبر مدارسها في بولندا، والمانيا، وبريطانيا، وفرنسا. واستطاع مبدعون كبار مثل بارو، ومارسو أن يطوروا هذا الفن. وان يضعوا له القواعد والأصول. واستطاع مارسو بحق: "أن ينزل الكلمة المنطوقة عن عرشها المسرحي ليأخذ الصمت تلك القوة الآسرة مكانها ولتلتحم عناصر الصمت والحركة بخيال المتفرج في دائرة محكمة"⁽¹⁾ لقد ابتعد مارسو بالبانتومييم عن التهريج، والبهلوانيات، والألاعيب المرتجلة وجعله فنا قائماً بذاته على الرغم من انه لم يستطع التخلص من استعراض مهاراته التقليدية.

لقد ظلّت عروض البانتومييم، لوقت طويل، منفردة يؤديها ممثل واحد يقوم بكل الاستعراضات الإيمائية بزمن قصير نسبياً نظراً للجهد الكبير المضني الذي يبذله الممثل. ينقل لنا الأستاذ علي مزاحم عباس عن بارو قوله: "إن كل نصف ساعة من التمثيل الصامت بقدر مسرحية ناطقة ذات خمسة فصول"⁽²⁾ ومع ذلك طلع علينا عدد من فناني البانتومييم بعروض ثنائية، وثلاثية اشتهر من بينهم الأخوان ميروسلاف، وثاديوس. والثنائي سمير ونمير وهما من تلامذة مارسو. وبعد تطور البانتومييم فيناً، وتقنياً ازداد عدد الممثلين زيادة غير محدودة ولا محددة إلا بمقتضيات العمل المعروف على خشبة، وظهرت أعمال مبدعة على الصعيد المحلي تضمنت عدداً غير محدد من الممثلين كمسرحية (قصة شعب) و(حلاق اشبيليه) و(جحا والحمامة) إن الفنانين الأوائل الكبار كانوا ينظرون إلى فن التمثيل الصامت على انه: "فعل قبل كل شيء. فعل يدور في لحظة ما. هذا

(1) فن التمثيل الصامت في العراق - علي مزاحم عباس - مجلة الرواد - العدد الفصلي الأول 1999.

(2) المصدر السابق.

الفعل ينبغي على الفنان أن يوضحه بقدرته ومواهبه التمثيلية"⁽¹⁾.

وقد أدت هذه النظرة، والالتزام بها إلى تأخر الرواد عن القيام بتجارب جديدة على صعيد الكتابة. وظل نتاجهم أسير الخشبة فقط؛ ولم يجنس أدبياً باستثناء بعض المحاولات المفردة التي قام بها بعض عشاق هذا الفن. ولنا في مسرحية صموئيل بكيت (فصل بلا كلمات) مثلاً رائداً للمسرحية الصامتة التي تقرأ وتمثل وتكاد تكون المثال الوحيد الذي ترجم إلى العربية ونشر محلياً في مجلة (المسرح والسينما) العراقية وراح ينهج عليها بعض فناني البانتوميم عروضهم الصامتة. وعلى الرغم من ذلك ظلت المسرحية الصامتة أسيرة الشكل التقليدي الذي أرسى دعائمه كبار رجالات هذه الفن ولم يجرؤ أحد على تجنيسها أدبياً لأن تجنيسها يتطلب جهداً، ودراية بحرفية المسرح، وأصول الإخراج، وقدرة أدبية ولغوية على توصيف الفعل الدرامي، واستثمار إمكانيات الفنون الأخرى كالموسيقى والباليه والرقص والاكراياتيك.

فصل بلا كلمات

إن مسرحية صموئيل بكيت (فصل بلا كلمات) كتبت لخشبة المسرح. ولم يفكر الكاتب حينها بتجنيسها كمادة للقراءة الأدبية. لقد نحى عنها الكلمات مستبعداً اللغة المنطوقة ولكنها مع ذلك احتفظت بجهازيتها للقراءة. وربما لهذا السبب انفردت بإمكانية نشرها وتقديمها للقراء الاختصاصيين كمادة فنية للقراءة الاختصاصية حسب. لقد كتبها بكيت بدافع التجريب الذي شغف به فكتب في الأجناس الفنية المختلفة كالسيناريو الذي قدمه تحت عنوان (فيلم) أخرجه ألان

(1) فن التمثيل الصامت في العراق - على مزاحم عباس - مجلة الرواد - العدد الفصلي الأول 1999.

شنايدر ومثله بوستر كيتون، والاسكتش الإذاعي الذي كتبه تحت عنوان (اسكتش إذاعي رقم 1) والمونولوج (لعبة الركبي) والمونودراما (شريط كراب الأخير) فضلاً عن عدد من التمثيليات الإذاعية والمسرحيات القصيرة والطويلة⁽¹⁾.

المسرحية بمجملها تعتمد على ممثل واحد - جرياً على التقليد السائد في هذا الفن - يقوم بعدد محدد من الحركات والإيماءات لتوصيل معنى أرادته المؤلف أن ينطلق من فهمه وفلسفته للوضع البشري السائد آنذاك، وما ينطوي عليه من عبث، ولا معقولية، واغتراب. في (فصل بلا كلمات) يقذف بالإنسان مرغماً - إلى وجود صحراوي قاحل - منفرداً في مكان منعزل تنقصه أبسط مقومات الحياة البشرية والاجتماعية. لا أمل له في الأرض، ولا أمل له في السماء. مطروداً من الأرض، ومنبوذاً في السماء يقول الأستاذ شفيق المقار في مقدمة ترجمته لنصوص يونسكو:

"ولا يصدمن القارئ وليتدبر أولاً ما آلت إليه الحضارة الغربية المعاصرة من مادية ممعنة أدت جنباً إلى جنب مع الفشل الإنساني الأخلاقي الذي انتهت إليه المسيحية التاريخية إلى إقفال من الالوهة بالنسبة للإنسان الغربي"⁽²⁾.

(1) مسرحياته : 1952 في إنتظار غودو/ 1957 نهاية اللعبة، كل الساقطين، فصل من دون كلمات 1، شريط كراب الأخير. 1958 الجذوات. /1959 فصل من دون كلمات ج 2. 1961 الأيام السعيدة. /1962 كلمات وموسيقى. /1962 Cascando مسرحية، الفيلم/ 1966 Eh Joe، تعال وإذهب. /1969 نفس. /1972 Not 1 /1976 تلك المرة، وقع الأقدام، ثلاثية الشبح. /1977 Ohio But the clouds (إذاعية) /1980 نموذج مونولوج لعبة الركبي. /1981 Ohio Nacht und Traume 1982/Imprompyu الزوايا الأربعة، الكارثة. /1982

What Where 1982

(2) مسرحيات طبيعية - تأليف صموئيل بكيث - ترجمة وتقديم شفيق مقار - سلسلة مسرحيات عالمية 1996.

إن القوى الأرضية- في هذه المسرحية - متضامنة ومتحالفة مع القوى الأخرى على إحاطة الإنسان بأسوار، وعوالم كابوسية مخيفة تدفعه نحو الموت دون أن تترك له فرصة العيش بأمان، وتجعل حياته صعبة إلى حد لا يطاق، وتسفهاها حد جعلها لا تستحق أن تعاش. وهذا هو حال الرجل الوحيد المستلب في عالم الخواء الذي شيده بكيت بطريقة تدل على فلسفة وضع لبناتها، وشيد بناها انسجاماً مع فهمه العميق، ووعيه الكبير لما آلت إليه الحضارة الغربية المعاصرة من مادية "أفقدت الإنسان الغربي الأمل الأخير الذي منى النفس به بعد ضياع كل قيمه الروحية القديمة"⁽¹⁾ يصف لنا بكيت حال (الرجل) في مستهل مسرحيته (فصل بلا كلمات) بالشكل الآتي:

صفير من الجنب الأيمن

يفكر، يتجه إلى اليمين،

يقذف به فوراً إلى المسرح

يسقط، ينهض فوراً، ينفض التراب عن نفسه يستدير جانباً. يفكر

صفير من الجنب الأيسر

يفكر، يتجه يساراً

يقذف به فوراً إلى المسرح⁽²⁾

يسقط، ينهض فوراً ينفض التراب عن نفسه، يستدير جانباً. يفكر
أو ينبغي عليه أن يفكر كمبعد عن مجتمع الإنسانية بالأداة أو الأدوات التي تعيده إلى ذلك المجتمع بالرغم من خوائه، وعبثيته،

(1) العبث - تأليف البيركامو - ترجمة سالم نصار - دار الاتحاد - بيروت.

(2) مجلة (المسرح والسينما) مسرحية (فصل بلا كلمات) لصموئيل بكيت العدد الثالث ص 20.

وتلوته، وانهياره الأخلاقي. ولكنه يجد نفسه وحيداً منعزلاً، ومنزوعاً من طبيعته البشرية ليس له غير رحمة قوى علوية مجهولة، وقوة يديه. وإذ تنزل عليه تلك القوى بعض أدواتها فأنها تعمل على حرمانه منها بجعلها بعيدة عن متناول يديه كلما وصل إليها أو حاول الإمساك بها. ومن بين تلك الأدوات الضرورية لإدامة حياته (قارورة الماء) الذي يفشل بالوصول إليها عن طريق استخدامه المكعبات الثلاثة، والجبل، والمقص الكبير. مما يعنى له استمرار الجفاف، والجذب، والخواء لمضاعفة شعوره بلا جدوى الحياة، ولا معقوليتها من جهة، وحتمية مصيره الذي يعجلّ بدفعه نحو الانتحار من جهة أخرى⁽¹⁾. وإذ يدرك كل هذا، ويعيه فانه يحاول جاهداً عامداً تكرار المحاولة مرة تلو أخرى. حتى يصل في النهاية إلى اليأس فيطرح أرضاً دون حراك، ودون أن يمد يده ثانية إلى القارورة حتى عندما "تنزل من الأعلى وتتوقف على مسافة بضعة أقدام من جسده"⁽²⁾ وهذا هو عين ما أرادته الحضارة الغربية لإنسانها الغربي الذي خسر كل شيء ولا أمل له في أي شيء وليس له سوى التطلع إلى يديه القويتين والعاجزتين حتى النهاية.

هكذا يظهر مسرح اللامعقول ليسخر "من عبثية الحياة المفعممة بالزيف، والكذب من ذلك الغثيان من أولئك البشر الذين يخفون وراء حركاتهم وأحاديثهم حيوانية مخيفة.. حتى أنك تتساءل لماذا يحيا هؤلاء الناس؟ إحساس بالجذب والموات والآلية"⁽³⁾⁽⁴⁾ لقد أوقف

(1) راجع كتاب (العبث) لالبير كامو.

(2) مجلة (المسرح والسينما) مسرحية (فضل بلا كلمات لصموئيل بكيث العدد الثالث ص 20.

(3) مسرح العبث مفهومه وجذوره وأعلامه - الدكتور نعيم عطية - سلسلة مسرحيات عالمية 1970.

(4) راجع مسرح اللامعقول وقضايا أخرى - يوسف عبد المسيح ثروة - منشورات مكتبة النهضة - بغداد 1980.

بكيث حركة الممثل متعمداً، وأنهى مسرحيته عند هذه النقطة مختتماً إياها على الخشبة لتبدأ ثانية في الحياة من نقطة التشوير التي بلغها المشاهد وهو يرى ما حدث لقربينه (الرجل) على خشبة المسرح.

إن إلقاء نظرة شاملة على هذا النص كفيلة بجعلنا نحكم على تضمنه حبكة غير معقدة، وفكرة واضحة، وقصة استطاع بكيث بواسطة الحركات، والأفعال إيصالها إلينا كصور ذات دلالة تدركها العين، والمخيلة على حد سواء. الأولى عبر مشاهدتها مجسدة على خشبة المسرح، والثانية عبر تصورها، وتشكل صورها داخل المخيلة من خلال قدرة الكلمات على ذلك التشكيل الصوري وهي قدرة تتكفل بترتيب صور النص ترتيباً يؤدي في النهاية إلى معنى مقصود تسهل قراءته قراءة شبه أدبية. من هنا يعتبر نص بكيث (فصل بلا كلمات) نقطة الانطلاق المهمة الأولى نحو تجنيس المسرحية الصامتة تجنيساً أدبياً إلا أن أحداً من الكتاب المسرحيين لم يكمل بشكل واضح، وجلي ما بدأه بكيث ولا حتى بكت نفسه. وظلت المسرحية الصامتة رهينة الخشبة باستثناء بعض المحاولات التي شيدت لها أصولاً، وقواعد درامية جديدة تلاءمت في طبيعتها مع مضامينها المعقدة المتشعبة التي تعنى بقضايا الإنسان المعاصر، ومعاناته الداخلية والخارجية⁽¹⁾ وبالرغم من محدودية هذه المحاولات وتواضعها إلا أنها استطاعت أن تثبت بعض أسسها التجنيسية.

(1) راجع (طقوس صامته) وهي مجموعة مسرحيات ضمت ثلاث مسرحيات صائتة وثلاث محاولات جديدة في كتابة المسرحية الصامتة كتابة تصلح للخشبة كعرض مسرحي وللقراءة كنص ادبي/المجموعة صدرت عن دار الشؤون الثقافية في بغداد عام 2000م.

لقد عملت منذ 1994 ، عندما نشرت أول مسرحية صامتة في صحيفة (الثورة) العراقية تحت عنوان (طقوس صامتة) على إرساء دعائم هذا الجنس الجديد معززاً إياه في مجموعتي المسرحية الأولى فكانت إيذاناً بولادته ، وتبشيراً بولادات أكثر نضجاً ، واستكمالاً لعناصره الدرامية ، والأدائية .

لقد جاء انصرافي ، واهتمامي ، وانشغالي بالصوامت نتيجة عدم قدرة الأجناس الأخرى على استيعاب شبكة أحلامي الواسعة . فالقصيدة التي كتبتها منذ بواكير حياتي الأدبية ، وكذلك القصة القصيرة ، والمقالة النقدية ، والصحفية كلها لم تستطع احتواء تلك الشبكة الهائلة من الأحلام ، والرؤى . وكنت على الدوام أبحث عن جنس يصهر كل هذه الأجناس في بوتقة واحدة ثم يصاهر بينها وبين اهتماماتي الأخرى في الإخراج المسرحي ، وفي الموسيقى ، والتصوير ، والاكروباتيك . وهذا هو ما أشار إليه الناقد المسرحي العراقي بلاسم الضاحي في تناوله لعدد من تلك الصوامت قائلاً :

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

جديداً هدفه إثارة المتلقي جمالياً ودلالياً⁽¹⁾.

إن المنتج الجديد (الصوامت) وعلى وفق ما كتب منها، ونشر، وعرض على خشبة المسرح صار يستند على الأسس الآتية:

1. اشتغالها على التشكيل الصوري واعتماده كأداة من أدواتها الأساسية. فالصورة⁽²⁾ تحتاج إلى فعل، والفعل يحتاج إلى حركة، والحركة تتأسس على رغبة أو هدف، والهدف يبرر الحركة، والحركة تعطي الفعل هيئته النهائية، وبذلك تتشكل الصورة، ويتشكل معها معنى محدد. بتقارب الصور، وتعاقبها، وتساققها، وتداخلها يتشكل المعنى العام في هيئة نص مدون على الورق أو عرض قائم على الخشبة.

2. تضمينها قصة أو حكاية تراثية أو معاصرة مستفاداً من العناصر الدرامية في بنائها وأسلوبها. فهي مزاجية دقيقة بين القصة كأدب، والمسرحية كفن.

3. اعتمادها على خطة إخراجية مرنة ممكنة التنفيذ على الورق والخشبة في آن واحد.

4. عدم انغلاقها على مخططها الإخراجي وانفتاحها على الرؤى الإخراجية المختلفة أتاحت للمخرجين فرصة العمل عليها كل حسب رؤيته الخاصة.

5. مخاطبتها العالم بلغة كونية تقربها من كل سكانه دون وساطة الترجمة، والنقل (في حالة الأداء على الخشبة) فهي تعتمد على لغة

(1) راجع مقالة الأستاذ بلاسم الضاحي (غياب اللغة وحضور الفعل) جريدة الاتحاد - العدد 1999 - التاريخ 2 / 12 / 2008.

(2) راجع الحوار المنشور في مجلة (المشهد) العراقية العدد 4 شتاء 2001.

الجسد (الإيماءة، والإشارة، والحركة) الأقدر على البوح، والأبلغ في التعبير عن خفايا الذات، وإرهاصات، ومعاناتها، ومفارقاتها، وتوافقاتها. والأمثل في تمثيل الحالات الحلمية الملحة، والأفكار الشاردة التي ما تكاد تمسك بواحدة منها حتى تتابع أخرى في مطاردة مستمرة للظفر بهن جميعاً.

لهذه الأسباب كلها عملت بجد ودأب دعوب كي تحصد الصوامت ثمرة جهد متواضع في تجنيس فن البانتومايم تجنيساً أديباً يجعله قابلاً للقراءة كنص أدبي من على الورق، وكعرض درامي على الخشبة يصب في مصب جر الاهتمام، والانتباه إلى الكتابة عن هذا الجنس الفني الأدبي الذي عرف تحت يافطة فن (البانتومايم) وجنس تحت يافطة المسرحيات الصوامت. وقد كتب الناقد الروائي العراقي سعد محمد رحيم عن قدرة الصوامت القرائية هذه - بعد أن أشار إلى لذة قراءة الرواية التي تجاريها لذة قراءة النص المسرحي الحواري الصائت - متسائلاً:

"ولكن ماذا عن النصوص المسرحية الصامتة التي تُكتب في بضع صفحات، في شكل تخطيطات وتوجيهات إخراجية، من أجل التمثيل، هل يمكن أن تتحول إلى نصوص أدبية قابلة للقراءة، يقرأها المرء كما يقرأ القصص القصيرة والقصائد الشعرية؟. ألا تنطوي عملية كتابة نص مسرحي صامت بقصد تقديمه للقراءة على عنصر مجازفة؟. ولكن، أليست الاكتشافات الكبرى للإنسانية، في حقول العلم والأدب والفن وبقية أنشطة البشر كانت نتيجة المغامرة والمجازفة غالباً؟ هذا، على وجه التحديد، ما حاول أن يفعله صباح الأنباري، الكاتب والفنان المسرحي، وهو يتصدى للكتابة في هذا الحقل البكر في ساحة الإبداع على الأقل. فمنذ مطلع تسعينيات القرن المنصرم

دأب الأنباري على تجريب كتابة نص مسرحي صامت يمكن أن يُمثل على خشبة المسرح، وهذه غاية كل نص مسرحي، ولكن هو معد للقراءة أولاً مثل أي نص أدبي آخر. ففي الوقت الذي انشغل فيه الأدباء من شعراء وقصاصين وروائيين تحت ضغط هاجس التحديث لإبداع نص مختلف، اشتغل الأنباري بموازاتهم في مجال الكتابة المسرحية، ونصب عينه اجتراح جنس أدبي له قرابة مع الشعر والقصة القصيرة والسيناريو السينمائي، ناهيك عن المسرح⁽¹⁾.

* * *

(1) راجع مقالة الأستاذ سعد محمد رحيم المنشورة في صحيفة المدى البغدادية الصادرة بتاريخ 2010/7/2 تحت عنوان (البانتومايم نصاً أدبياً.. قراءة في نصوص صباح الانباري).

ثانياً . من طقوس الحلم إلى طقوس الكتابة

درج النقاد، والباحثون، والمهتمون بالشأن المسرحي على تسمية العروض المسرحية الصامتة التي تقدم على خشبة المسرح بمسميات كثيرة في محاولة منهم تعريب التسمية الإغريقية الأصل (Pantomime) واستبدالها بمفردات عربية مثل التشخيص الجسدي، والتمثيل الإيمائي، والتمثيل الصامت، وفن التكوين الصامت، والمسرح الصامت.. الخ. التسمية الأصل مأخوذة من كلمتي (Panto) وتعني كل شيء، و (Mime) وتعني أقلد أو أحاكي، وبتحاد الكلمتين تولد المعنى المطلوب وظيفياً (أقلد كل شيء). وعلى مر الزمن استطاع الـ(بانتومايم) فرض حضوره الفني، وتثبيت دعائمه بين سائر الفنون التي عرفها الناس وقتذاك على الرغم من الصعوبات، والمعوقات، والقرارات التعسفية، والمجحفة التي وقفت في طريق تطوره كجنس فني⁽¹⁾. ونتيجة لثباته وتداوله جيلاً بعد جيل اكتسب مشروعية دلالاته

(1) يذكر الأستاذ جميل منصور في بحثه الموسوم (مسرح البانتومايم) المنشور على صفحة النت أن الملك شارلمان أمر بتحريم البانتومايم بعد أن افتى رجال الدين بأنه هرطقات دينية، واستمر هذا التحريم بعد شارلمان مدة خمسة قرون.

<http://forum.stop55.com/216256.html>

أما الأستاذ الباحث علي مزاحم عباس فيقول في بحثه الموسوم (فن التمثيل الصامت) (الميم) في العراق أن البانتومايم هو فن عريق عراقية الحضارة الإنسانية رغم ارتباط سمعته بالعبث والعتقاء مما حفر بينه وبين الشعراء والفلاسفة حفرة واسعة لم تردم إلا بصورة محدودة ومتأخرة.

https://www.sabahalanbari.com/pantomime/mime_-_mzahim.htm

كما يذكر الأستاذ نعم سعيد أن الكنيسة شنت هجوماً على المسرح موعزة أسباب ذلك الهجوم إلى أعمال الممثلين، وإيماءاتهم الفاضحة التي تعارض وتعاليم الدين المسيحي مما اضطرها هذا إلى غلق كل المسارح غلقاً استمر حتى القرن العاشر قبل الميلاد.

https://www.sabahalanbari.com/panto_essays/bathrat_almasra7.htm

كجنس درامي تمثيلي صامت، واكتسب ممثله مشروعية اشتغاله كمثل إيمائي صامت (The mime). واستمر البانتومايم على نهجه في التقليد والمحاكاة زمنا طويلا قبل ان تدخل اليه المهارات الجديدة على أيدي رواده المحدثين أمثال جان لويس بارو، ومارسيل مارسو، ولم تعد وظيفته مقتصرة على محاكاة كل شيء، أو اقتصاره على إضحاك الناس بكشف عيوب، ونواقص بعضهم ممن كان يقع ضحية للمقلدين بل تعدى ذلك الى مناقشة شؤون الناس العاطفية، والفكرية، وعرض ما يتعرضون له من الأعباء اليومية، والضغط النفسية، والاجتماعية. ومن خلال تفحصنا لمسيرة البانتومايم الطويلة، ومعاينتنا لدوره وجدنا أن تاريخه على امتداده هو تاريخ العروض لا النصوص إذ لم يقع بين أيدي من بحث في هذا المجال الحيوي أي نص صامت على الرغم من إشارة بعض الباحثين الى كاتب أو أكثر من كتاب البانتومايم ك(اينجاروس وسوفيرون) الذين أشار إليهما الأستاذ جميل منصور في بحثه الموسوم (مسرح البانتومايم) ككاتبين للمسرحية السيراكوزية التي اعتبرها شكلاً مبكراً من أشكال البانتومايم في القرن الخامس قبل الميلاد⁽¹⁾. والكاتب (تايوكريف) و(هيرونداس) الذين ذكرهما الاستاذ منعم سعيد في بحثه الموسوم (البانتومايم بذرة المسرح على الأرض) فضلا عن ذكره العثور عام 1890 على لفة من أوراق البردي احتوت على 12 نصاً من نصوص البانتومايم التي كتبها (هيرونداس) في الاسكندرية بحدود عام 270 قبل الميلاد. وقد تأكد لنا أن هؤلاء الكتاب ما كانوا إلا شعراء معروفين بكتابة الشعر الرعوي الذي أطلق على نوع منه كلمة

(1) الشعر الرعوي.. المفهوم والخصائص) الأستاذ وليد الحمداني:

<http://forum.stop55.com/216256.html>

(مايم) والتي تشير إلى جنس أدبي - طوره الشاعر سوفرون في القرن الخامس قبل الميلاد - يستخدم الحوارات القصيرة بقالب نثري ايقاعي وهو مستلهم - كما يقول الباحث وليد الحمداني في بحثه الموسوم (الشعر الرعوي..المفهوم والخصائص) - من واقعة شعبية دون حكمة أو خيوط متشابكة. وبحسب ما جاء في تاريخ المسرح - صائتاً كان أم صامتاً - فان المؤلف أو كاتب النص المسرحي هو من يقوم بإخراجه بنفسه وهذا هو ما قام به رواد المسرح الإغريقي، ونال على منوالهم الكثيرون حتى تاريخنا الحديث الذي شهد طفرة تاريخية كبيرة بظهور المخرج المستقل.

تاريخ البانتومايم إذن هو تاريخ العروض الصامتة وما قام به رجالته من إضافة مشرقة هنا أو تحديث ضروري هناك. ولم يبرز في التاريخ الحديث أي كاتب للنص المسرحي الصامت بالمعنى الدقيق للكلمة باستثناء بكيث الذي خلف لنا صامتته اليتيمة المترجمة الى اللغة العربية (فصل بلا كلمات) والتي تناولناها في مبحثنا الأول (المسرحيات الصوامت من الفعل الى التجنيس) وخرجنا منها باستنتاج مفاده أنها - على الرغم من رياديتها، وبنائها الفني، والفكري الرصين - لم تكن إلا لبنة أولى في اجتراف النص المسرحي الصامت القابل للعرض وللقراءة في آن. لقد تبعت محاولة بكيث الريادية محاولات آخر من لدن بعض الفنانين التجريبيين الذين أرادوا أن يتركوا بصمة تجريبية في هذا المسرح أو ذاك إلا أنهم سرعان ما تخلوا عنه بعد عمل واحد أو عملين، ولم تكن محاولاتهم تلك لتصب في مصب تجنيس المسرحية الصامتة أدبيا قدر ما هي رغبة اجتراف الجديد، والمدهش، والمثير لعواطف جمهور النظارة حتى أنهم في الغالب لم يحتفظوا بنصوص العروض التي شهدتها مسارحهم ليقينهم أنها لم تكن سوى

إرشادات سيناريوهاتية، وموجهات فنية لحركة الممثل على خشبة المسرح فضلا عن عدم اهتمامهم بالجانب الأدبي، وحصر اهتمامهم بالجانب الفني والتقني حسب خاصة وان شروط، ومستلزمات، وقوانين المسرحية الصامتة المعدة للغرضين معاً لم تتضح بعد، ولم تتم عملية معاينتها، وتجريبها، والتأكد من سلامتها، وملاءمتها للشغل المسرحي الجديد. ولقد وجدنا أن جل هؤلاء الكتاب لهم خشية من المغامرة، وتخوف شديد من المبادرة لأسباب ربما توعدز إلى نتائجها غير المحسوبة، وغير المرغوبة فكان علينا أن نتحمل وزرهما بعد أن رأينا الظرف ملائم تماما لولادة الجنس الجديد. يقول الكاتب المصري سعيد رمضان علي مؤكداً على:

"أن أحلامنا بمسرح عربي، لن تتحقق بدورانها حول الحلم.. أو بمجرد الدعوة إلى النهوض.. فالمبادرة، والضرب في مجاهل المجهول بشجاعة أبدا، هي التي ترسو بأحلامنا على شواطئ الجزر.. وهذا أمر بالغ الأهمية..! لأن المبادرة الفردية عندما تنحو لمصلحة الجماعة تصبح بالغة السمو.. وقد تقدم صباح الإنبارى بهذه المبادرة من خلال مسرحياته الصامتة التي سنتناول أحدهن بالقراءة.. وإذا كان فن المايم قد دخل في بعض المسرحيات، أو قدم في عروض منفصلة فمن أجل تقديم صور لتعبيرات نفسية.. لكن هذه الصور من المايم لم تتناول مشكلات الحياة كما تفعل المسرحية الصامتة.. وهذا هو الفرق.. مع الاعتماد على إيقاع معين، وحركات دقيقة.. ومن دون ذلك تخرج المسرحية الصامتة من مجال المسرح، وتسقط.. فالمسرحية الصامتة لها لغتها، لكنها لغة المقصود بها تمكين الممثلين من نطقها بأجسادهم لتجسيد شخصية ما، ولغة الصمت التي تمتزج مع الإيماءة لها حضورها الخلاق.. لكنه حضور يعتمد القدرة على

التجسيد لأن الإيماء العميقة هي التي تملأ فراغ اللغة المنطوقة في لحظات الصمت الدرامية"⁽¹⁾.

بناءً على ما تقدم، وسعيًا منا وراء الخروج من شرنقة البانتومايم المحكمة فإننا حاولنا جاهدين تلمس الطريق المؤدية إلى الصوامت بشكلها الجديد وبقابليتها السحرية على الجمع بين طرفي الدراما: الرؤية، والقراءة غير مضطرين إلى نكران أن بذرة هذه الفكرة إنما نبتت مصادفة من رؤية حلمية.

عام 1994 وفي ذروة الاهتمام المتزايد بالأعمال الإبداعية الكبرى، وقراءة الكثير منها هيمن مخيالها بطريقة خلاقة على شبكة الأحلام والرؤى التي تزاومت، وتضاربت، وتقاطعت، وتنافرت، وشج بعضها بعضه الآخر في جوانية العقل الباطن، وفي غليان اللاوعي وتداعياته الحرة المهولة حتى أن ليلة واحدة لم تمر دون مداهمة العشرات منها. وحدث ذات لقاء مع الفنان التشكيلي المبدع منير العبيدي أن طرح عليه السؤال عما إذا يمكن أن تتحول هذه الانثيالات الحلمية الكبرى بوساطة ريشته الخلاقة إلى لوحة مبهرة في تكويناتها، وزاهية بألوانها، ومعبرة عن صراع يتحرك منها إلى خارجها ففاجأني بطرحه السؤال عما يمكن أن افعله بها ككاتب مسرحي.

منذ ذلك السؤال وأنا أحاول مرة تلو أخرى الوصول إلى الإجابة أو الوصول إلى الشكل الذي سيكون قادراً على استيعابها، ونقل الصراع من فضاءها إلى فضاء الكتابة، ومن فضاء الكتابة إلى فضاء الخشبية، وربما إلى فضاءات أخرى.

(1) راجع مقالة سعيد رمضان علي الموسومة قراءة الصمت في مسرحية عندما يرقص الأطفال على الرابط الآتي:

<https://masraheon.com/old/phpBB2/viewtopic.php?t=6421>

طقوس الحلم

بدءاً الطقس يعني الطريقة. وغلب على الطريقة الدينية فهو بمعنى النظام، والترتيب، وإقامة الشواجر ج طقوس. بحسب المنجد في اللغة. وهي في الصوامت تعني النظام أو مجموعة النظم والأنساق التي تتأسس عليها عملية كتابة النص الصامت.

عندما تكون طقوسك خاصة تماماً فليس من السهل أن تمارسها إلا بصمت تام. في الحلم تتحرر من مقيدات اليقظة، ورقابة العقل فتفعل ما تشاء لتحقيق هدف مقموع، أو رغبة مكتومة، أو فكرة محظورة، أو فعل محرم، أو قول ممنوع. هل تنطق أحلامنا بما سكتنا عنه في واقعنا المعيش؟ هل للحلم السنة تنطق بلغة اليومي والمألوف؟ هل للحلم لون كألوان الطبيعة البكر؟ هل لها عقل مُحكم أو لا عقل متحكم بسير الأحداث؟ في الحلم تأتي القصص على وفق منطق الرؤيا فتختار الغموض تارة والوضوح تارة أخرى. قد نظن أن ليس للحلم من يقوم بحبكه ونسجه حين نسقط اشتراطات اليقظة عليه. يقول بعضهم: إن الحلم هو الواقع منعكسا على مرآة النوم. ورأينا أن مرآته لا تعكس الواقع حسب بل وما وراءه أيضاً. الحلم لا يكتفي بقراءة الصور حسب بل وما وراء تلك الصور. انه يدخل إلى منطقة الإحساس المركزي فيها ليعبر عنها ليس بمفردات اللغة ولكن بمفردات الإحساس التي تحوله إلى تنوينة شعرية ممغنطة. وهو إذ يفعل هذا فإنه يفعل برومانسية أحيانا، وبعنف في أحيانٍ آخر وهو يجمع أضداده، ونقائضه، ويزج بها في أتون صراع يتجاوز حدود المألوف واللامألوف من الدراما. مستخدما أبرع الحركات، والإيماءات والإشارات، والرموز. إنه إذن لوحة وان كان لونها باهتاً إلا أنها تمتلك القدرة على إيصال ما نريد وما لا نريد.

الحلم سر حاله حتى يرويه فان رواه صار السر مشاعاً ومتاحاً. وهو على الرغم من شيوعه يمتلك قوة المراوغة، وحكمة التأويل ليوفر ما يلزم من حماية للحالم / الراوية. وهذا هو ما تفعله بالضبط المسرحيات الصوامت.

في الحلم تبدو لنا الأشياء صامتة.. متحركة بحيوية وبقوة لكنها صامتة.. حتى يصل الموقف إلى أشده فنقذف بكلمة أو بعبارة تتعدى حدود النوم إلى اليقظة حين يسمعها الآخرون.

من هذه المنابع الحلمية بموجّهاتها واشتراطاتها، وافرازاتها، وتجلياتها ولدت أولى الصوامت (طقوس صامتة) لتكون نهجاً تجريبياً محدثاً يراوغ عَسْفَ الرقابة، وعصف الرقيب، وسلطة المتعسفين متخذة من الحلم غطاءً، ومن الشعر جرساً، ومن القصة بوحاً، ومن الدراما شكلاً، ومن الصورة أداة، ومن الصمت لغةً في محاولة منها لتكون على مسافة واحدة من الفن والأدب تؤهلها للتلقي قرائياً من على الورق، وعيانياً من على خشبة المسرح. وبهذا تكون قد سجلت نهجاً محدداً باشتراطات، وموجهات غير مسبوقة لا نظرياً ولا عملياً. ومع أن النص الجديد نشر عام 1994 للمرة الأولى في جريدة (الثورة) البغدادية⁽¹⁾ إلا انه خضع لاختبارات ومعاينات أدت بالنتيجة إلى تطويره تقنياً وأدائياً فضلاً عن قدرته على استغلال الرقابة، وشق طريقه بيسر إلى النشر علم 2000 ضمن ثلاث مسرحيات صائتة وثلاث أخرى صامتة حملت عنوان النص نفسه (طقوس صامتة)⁽²⁾.

(1) جريدة (الثورة) البغدادية - العدد 8269 في 1994/1/28.

(2) الانباري صباح - طقوس صامتة - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 2000.

انطلاقاً من تجربة النص الأول الذي اعتمد الحلم مادة أساسية له انطلق المخيال الدرامي صانعا أحلام يقظة بتركيبة حلمية أساسها اليقظة، ومادتها التراث. وباتحاد هذين العنصرين ولدت ثانية الصوامت (حدث منذ الأزل) مستلهمة قصة التفاحة التي أنزلت البشر إلى الأرض وما جرى بعد ذلك من خلاف، وصراع، ونزاع لاستلاب الآخر. اطلع الناقد المسرحي علي مزاحم عباس على هذا النص تحديدا وحدث أن حضر أحد عروض البانتومايم في مهرجان متدى المسرح بشارع الرشيد حيث قدمت مسرحية مايمودرامية سرعان اكتشف الشبه بينها وبين هذا النص. ودعاني لمشاهدتها لتبين سر التشابه بعد أن اعتذر له الممثل /المخرج/ الكاتب عن تسليمه النص الذي اشتغل عليه. وحدث أن قرر الممثل إيقاف العرض في يومه الثاني. إن أكبر معضلة تواجه المشتغلين على البانتومايم اليوم هي إصرارهم على تقديم الأعمال الصامتة بشكل انفرادي حسب حيث يفرد ممثل البانتومايم بتحضير قصة العرض التي غالبا ما تكون مأخوذة عن عمل إبداعي ذي شهرة كبيرة، والتدرب عليها، وإخراجها، وفي اغلب الأحيان تمثيلها أيضاً. وقد درجوا على هذا سواء وجد النص الصامت المستقل أم لم يوجد. وهم معذورون في هذا لندرة من يكتب الصوامت بشكل يتلاءم ومكنتهم الأدائية، والفنية، والفكرية ويرضي جانباً من طموحهم وجموحهم نحو أعمال درامية ملفتة لانتباه جمهرة النظار وأهل الفن. وربما يفسر لنا هذا انحسار العروض الصامتة ليس في بلادنا العربية حسب بل وفي أرجاء العالم. وهذا هو واحد من الأسباب التي دعتنا إلى الاستمرار في كتابة المسرحيات الصوامت، وتطوير أدواتها أدائياً وتقنياً لتصبح على درجة عالية من المرونة التي تؤهلها احتواء فعلي القراءة والعرض.

ومن مادة التراث أيضا جاءت ثلاثة الصوامت (متواليه الدم الصماء) لتنسج على المنوال نفسه نصاً درامياً صامتاً يستند إلى الميثولوجيا قاعدة، والى الخيال العلمي منطلقاً في محاولة لإثبات قدرة هذا الجنس المحدث على استيعاب الأفكار الكبيرة والمعقدة. إن (متواليه الدم الصماء) لا تأخذ من ملحمة لامش مادتها العلمية / الميثولوجية وفقط تنطلق منها لبناء ما يسند أحداث ما بعدها (ما بعد الملحمة) والتي ابتكرت لتكون انعكاسا لواقع نعيش تفاصيله في راهننا، أو إسقاطاً لها على الواقع النصوصي المراوغ للماضي وهيمته، وللراهن وعدائته.

الصامته الجديدة إذن جاءت لتثبت ان هذا الجنس المسرحي النصوصي الصامت والمستحدث له ما للمسرحية الصائتة من قدرة على تناول مواضيع الحياة المختلفة، وعلى تطوير أدواته، وتجديد قدراته، وارتقائه الخشبة بما ثقلت موازينه من الشخوص والمجاميع، والكتل البشرية. وعلى الرغم من شيوع سمة توصيف الفعل الدراماتيكي الصامت - المؤسس على جملة من الحركات الایمائية، والاشارات التصويرية - توصيفاً يؤدي ضمناً إلى بيان المخطط الإخراجي على الورق أو على الخشبة إلا أن التجربة العملية أثبتت خطأ الاعتقاد في أنها لا تحتاج الى من يخرجها بدعوى أنها تقدم رؤيتها الإخراجية عن طريق هذا التوصيف متناسين أن لها مساحة تتسع لرؤيا من يتصدى لإخراجها على خشبة المسرح وإن اختلفت مع رؤيا كاتبها أو تقاربت أو تماهت بحسب ما يريده كل منهما ذلك لأنها على درجة عالية من المرونة التي تجعلها قادرة دوما على استيعاب أكثر من رؤية واحدة في آن.

باكتمال ثلاثة الصوامت تكون طقوس الحلم قد شارفت على الانتهاء لتبدأ طقوس تكميلية أخرى هي طقوس الكتابة.

طقوس الكتابة

نظراً للقرابة الكبيرة بين الصوامت والقصص القصيرة من جهة، والاشتغال على القصص القصيرة كواحدة من روافد الجنس الفني الأدبي المحدث من جهة أخرى بذلنا ما فوق الطاقة لتفعيل تلك القرابة من خلال تناولنا نص الكاتب القصصي عبد الحلیم المدنی (الالتحام) على وفق آليات جديدة تساعد على:

أولاً - تفعيل درامية القصة القصيرة بإبراز القوى المتصارعة فيها، وزجها في الحدث أو الأحداث الرئيسة.

ثانياً - تفعيل اللغة الصامتة الكامنة في لغتها الصائتة.

ثالثاً - تفعيل الأنساق الحركية والإيمائية التي تضمنها مسار القصة.

رابعاً - تفعيل قدرتها ومكنتها على التحول من شكلها القصصي إلى الشكل الدرامي. وقد بدأنا من عنونتها (الالتحام) فأضفنا لها (في فضاءات الصمت) فصارت العنونة الجديدة (الالتحام في فضاءات الصمت) وفي هذه العنونة ثمة تأكيد على الصمت لغرض التفريق بين لغتي النصين: الصائتة والصامتة، وفضائيهما، والمؤثثات الحلمية لكل منهما. وعلى الرغم من التقائهما ببعض النقاط المشتركة إلا أنهما اختلفا وتخالفا في نقاط أخرى. الصامتة الجديدة إذن اشتغلت على الانفتاح (كجنس فني) على القصة القصيرة (كجنس أدبي) فاكتمت منها صفاتاً أدبية اشتغلت على إخراجها من شرنقة البانتومايم الخانقة إلى رحبة الأدب المقروء. وبهذا تكون الصامتة الجديدة قد حققت قدراً من جنوحها نحو امتلاك فعلي: القراءة والمشاهدة⁽¹⁾.

(1) ينظر مقالة الناقد المسرحي علي مزاحم عباس الموسومة (الفتازيا والترميز في نصي (الالتحام) للأبباري والمدني - المنشورة في مجلة الق خريف 1999.

المسرحية اختلفت عن القصة في تضمناها على رقصات كنا قد اشرنا إلى مسمياتها فقط كرقصة (القدر يطرق الأبواب)، وتركنا لمن يشتغل عليها حرية الابتكار والاختيار. وعندما قدمت من على خشبة المسرح فاجأنا الفنان (عصام جدوع) - وهو أحد ممثليها - باختياره الباليه رقصة لها فائت من حيث لم يحتسب قدرة الصوامت على الانفتاح بشكل كبير على بقية الفنون والأجناس الأخرى وهذا هو ما جعل الصوامت اللاحقة تكتفي عند كتابتها بتسمية الرقصات إن وجدت داخل النص حسب. ولا نريد هنا التطرق إلى ما حققه النص من تجليات وترك هذا للنقاد المسرحي علي مزاحم عباس الذي تناول النصين في كتابة نقدية رائدة سيتم تناولها في الفقرة الأخيرة من هذه الدراسة.

في (محاولة لاختراق الصمت) اعتمدت الكتابة: على اللون كعنصر أساسي له من القوة ما يجعله قادرا على إبراز حجم التناقض والتباين والاختلاف، وعلى رقعة الشطرنج كأرضية لخشبة المسرح للاعتبارات الآتية:

أولاً - تناقض لونها.

ثانياً - الصراع بين لونها.

ثالثاً - تجاورهما داخل مساحة كل منهما.

رابعاً - وجود قوة كامنة فيها تقود لمجرد تحريرها إلى صراع عنيف بين اللونين.

واعتمدت أيضاً الاشتغال على الصورة الدرامية باستثمار الرموز اللونية فضلا عن الرموز السمعية والبصرية التي شكلت منها فكرة صبت في المعنى العام للنص الصامت.

واعتمدت كذلك على الصوت لكسر الصمت أو اختراقه. وفي هذا خروج عن قاعدة البانتومايم. لكن الصوت هنا ليس ناقلاً للحرف أو الكلمة بل هو ناقل للإحساس الداخلي. انه مجرد صرخة طويلة وقوية أطلقت في نهاية النص لتظل عالقة في ذهن المتلقي، ولتحفزه على أن تكون ردة فعله الطبيعية ضد الضغط الهائل والمتراكم على حياة شخوص المسرحية التي لامست خيوطها واقعهم كمتلقين له. ولما كان النص قد استأثر باهتمام الناقد المسرحي علي مزاحم عباس - وهو المهتم بالشأن المسرحي صائناً كان أم صامتاً - فانه قرر أن يكتب مقدمة له تعين القارئ على تقبله، والدخول إلى عالمه من بوابة الصمت الواسعة⁽¹⁾.

في (ابتهالات الصمت الخرس) توسعت دائرة الانفتاح على الأجناس الأدبية فاشتملت على العمل الروائي. لا ازعم أنها تناولت رواية ما من أولها إلى آخرها وهذا غير محال ولكنه غير ملائم، ويحسب له حساباً من حيث الوقت إذ لا يمكن للممثل أن يظل على خشبة المسرح لوقت طويل جداً ولنا في قول بارو وهو أحد عمالقة البانتومايم مثالا جلياً على هذا:

"إن كل نصف ساعة من التمثيل الصامت بقدر مسرحية ناطقة ذات خمسة فصول!"⁽²⁾.

على هذا الأساس اقتطعت الكتابة جزءاً من الرواية (الأخوة كرامازوف) محولة إياه إلى نص صامت باستخدام الأسس ذاتها التي اعتمدها مع القصة القصيرة ولكن بتحرر أكبر - هذه المرة - من

(1) ينظر في مجلة الف باء العراقية العدد 1550 في 10 حزيران 1998.

(2) علي مزاحم عباس - فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق للسنوات 1919 - 1998 - الموسوعة الصغيرة - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد.

الأفكار ومن محددات الوقت التي أكد عليها جان لوي بارو مع الالتزام الدقيق بالمنطق الدرامي وسببية الأحداث.

بكتابة (الهديل الذي بدد صمت اليمامة) تكون الصوامت قد قطعت شوطاً مهماً من أشواط طقس الكتابة المحفز للنقد التخصصي.

كتابة الصوامت والنقد التخصصي

استأثرت الصوامت باهتمام الناقد المسرحي العراقي (بلاسم الضاحي) فعكف على تناول شفراتها، ومعالجتها بأربع مقالات مختلفة، وبطرق، وبدراية كافية لتحليلها على وفق مبتكراته لطبيعة القراءة النقدية الواحدة والتي تليها. ففي هذا النص (الهديل الذي بدد صمت اليمامة)⁽¹⁾ اشتغل على المونتاج الذي استطاع بوساطته تفكيك النص، وتحويله إلى متواليات سهلت للقارئ سبل فهمه فهما دقيقاً. وقد فتح أمام كتابة الصوامت باباً ما كانت لتفتح لو لا إشارته النقدية إليها. لقد استثمرت الكتابة الجديدة شكل المونتاج، ومشهدية المسرح الملحمي في نص (سلاميات في نار صماء) التي جاءت العنونة فيها متضمنة على التعددية المشهدية واستقلاليتها من خلال مفردة (سلاميات) والسلاميات لغة تعني عظام الإصبع أو أصابع اليد التي تمتاز بعملها المستقل والمرتبط في آن مع بقية السلاميات. لقد جاءت هذه العنونة انعكاساً لشكل النص (المتعدد المشاهد) ومحتواه الداخلي الذي جعل شخوصه يحترقون بنار من أشعلها بطريقة صماء لا تخبر أحداً عن نفسها أو عمن أحرق فيها. إن لكل مشهد حيكته ومعناه ولكن المعنى العام لا يتحقق إلا باجتماع دلالات المشاهد

(1) راجع مقالة بلاسم الضاحي الموسومة (خطاب الصمت.. الهديل الذي بدد صمت اليمامة أنموذجاً) صحيفة الاتحاد على الرابط الآتي:

<http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=54182>

كلها. لقد ركز الضاحي جهده النقدي في هذه المسرحية على هذه الموضوعية حسب ففي مقالته الموسومة (الحبكة في المسرح الصامت أو حبكة الصمت). يقول أن النقاد والكتاب تعاقبوا "وربطوا الحبكة بمفهوم (الطاقة) أي الفعل في الزمن وحركة الأفكار المعبرة وذهب بعضهم إلى أن الحبكة تقليد كلاسيكي مهممل يجب أن يلغى من القاموس الحكائي والنقدي والاعتماد على حبكة (الفعل) وهذا مجال بحثنا عن ماهية الحبكة في النصوص الإيمائية الصامتة التي تعتمد على الفعل المرسوم بواسطة الحركة التي يشكلها الجسد بصورة مرئية (مُحفزة) من فعل محبوبك. وعند العودة إلى (سلاميات في نار صماء) النص الأنموذج الذي قسمه المؤلف إلى خمسة مشاهد كل مشهد منفصل عن الذي يسبقه أو يليه كحدث له زمنه الخاص هذه المشاهد ترتبط مع بعضها بزمن عام خارج زمن كل حدث على حدة (لتولد) هذه الأحداث (فكرة) غير مقروءة بمعنى إن في هذا النص:

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

ثانيا - خمسة نصوص متداخلة مرة وأخرى منفصلة في بنيتها وحكايتها التي ترشدنا إلى فك رموز النص غير المقروء إيحائيا وقراءة خفية للخطاب العام"⁽¹⁾.

في مسرحية (هرم الصمت السداسي) يتجلى الصراع بأوضح صورته وأشدّها بياناً لحجم القوى المتصارعة. ولعل ما يميز الصراع في كتابة الصوامت عن أشكال الصراع في المسرحيات الحوارية الصائتة

(1) حبكة الصمت... سلاميات في نار صماء أنموذجا) بلاسم الضاحي - صحيفة الاتحاد - الرابط:

<http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=49125>

هو اعتماده على الفعل فقط فليست ثمة أقوال توضيحية أو ملاحظات خارجية (ملاحظات الكاتب الصائت) أو مهارات لفظية تمهيدية. إن الصراع في الصوامت "صراع ضار وعنيف" جدا ولعل بلاسم الضاحي قد أوجز لنا ماهيته بشكل دقيق في متن مقاله الموسومة (الصراع الصامت..هرم الصمت أنموذجا) إذ يقول:

"إن الصراع في هذا النص صراع (جمعي) وصراع (فردى) من داخل هذا الجمع ، بقوة فردية (مدافعة) مرة وأخرى (جمعية) عندما يقتل المتسللين وعندما يكون داخل السجن ، هذا الموروث ، المفروض على الذاكرة (الفردية) من خلال الذاكرة (الجمعية) ، صراع أمة تنازعها الأخرى في الوجود والبقاء شكّل ردود أفعال فردية في محاولة لأحداث مغايرة للواقع بمجموعة أفعال صغيرة تحفز الآخرين على القيام بمثلها لأثبات وجود قوة (مدافعة) ضد قوة (مسيطرة) ثم يجسد الصراع (الجمعي) من خلال عملية قتل (العسكريين الثلاثة) من قبل (الشياطين) بحقد وكراهية بواسطة (شيش المبارزة) الذي يسمّل عيونهم ومشهد جريان الدم ووصوله إلى الجمهور في قاعة العرض هذا النزيف الذي ورثناه منذ قرن ومازال ، وقد التفت المؤلف لذلك من خلال هندسة النص بتقديم وتأخير المشاهد (حصرا) بتقديم أحداث المشهد الأول الذي يظهر (الخفير العسكري) داخل السجن قبل أن نعرف ما هو سبب سجنه الذي نعرفه فيما بعد في المشاهد الأخرى ، هذا (الصراع) / إذا قرأنا النص من خلال (الخبر الصحفي) الذي يحدد زمان الحدث ومكانه وطبيعة هذا الصراع وحيثيات تكوينه واستمراره ، أما إذا قرأنا النص خارج الخبر الذي أشرنا إليه سابقاً سنجد: لازمان ولامكان محددين لمجريات أحداثه بل سنجد صراعاً داخلياً بين السجين (القاتل) ونفسه داخل السجن وبينه وبين (المحكمة) التي تدينه وبالتالي ستتحول الحكاية

وصراعها الى حكاية (عامّة) وستأخذ منها آخر لمتلقي آخر. بقي أن نقول هذا الصراع وعلى وفق التفسير الأول قد أعطى للنص بعدا ملحيميا، (قوميا) رغم غياب عناصر العمل الملحيمي الأخرى. التي إذا ما التفت إليها المؤلف وأعاد كتابة هذا النص سيعطينا نصا ملحيميا متكاملًا"⁽¹⁾.

وفي (حلقة الصمت المفقودة) جربت الصوامت في الكتابة استخدام الحشود البشرية الهائلة أسوة بالمرحية الصائنة لتثبت أنها ليست عاجزة عن احتضان المجاميع، والكتل البشرية. لقد تضمنت المسرحية في كتابتها على مجموعة الذئاب البشرية، ومجموعة الكلاب البشرية، ومجموعة الثعالب البشرية فضلا عن الراقصين، والمهرجين من القردة. قد يصعب جمع هذا العدد الكبير من ممثلي الصوامت في مسرحية واحدة ولكن يظل أمره قائما في الكتابة على الأقل.

حين انبرى قلم الناقد العراقي علي مزاحم عباس لكتابة تاريخ البانتومايم العراقي للسنوات 1919 - 1998 في كتاب نادر صادر عن الموسوعة الثقافية في العراق خصص مادته الأخيرة لتناول ثمانية من صوامتي⁽²⁾. ومع انه أكد على انفرادي في كتابة الصوامت إلا انه لم يتناولها كجنس تجريبي محدث، واكتفى بعرض مادتها حسب. ثم خلص في النهاية إلى وصف مهم لعواملها جاء فيه:

"انه عالم تحتشد فيه الأطياف والأشباح والأحلام والكوابيس.. تجوب الدنيا وهي تزرع الرعب والخوف في النفوس تجدد متعتها في

(1) الصراع في المسرح الصامت - بلاسم الضاحي - صحيفة الاتحاد - الرابط:

<http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=48710>

(2) علي مزاحم عباس - فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق للسنوات 1919

- 1998 - الموسوعة الصغيرة - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد.

الهيمنة والتسلط.. في إلحاق الأذى والعذاب في الراضين والمعاندين.. فيبدو خالق هذا العالم المرعب حاد البصيرة.. يمزق الأقنعة عن وجه هذا العالم.. حيث نرى فيه الآخرين على حقيقتهم ونرى أنفسنا على حقيقتنا.. نراه وهو يصيح بالضحايا بالقاتل القاتل والقتيل القاتل.. بالنعوش التي تخفى الأحياء.. ولا يداني صباح الانباري أي كاتب مايم آخر.. ينفرد بموقفه من الناس والأرض والأخلاق.. موقفا صارما حادا وقاسيا.. لكن المرء يحس أن المرارة التي تغلف موضوعاته فيها حلاوة الإدراك وعذوبة الحب.. وتلك رسالة لم تبلغ إلا القلة"⁽¹⁾.

في هذا الوصف العام وضع علي مزاحم عباس يده على إحدى موجبات كتابة الصوامت فالأحلام، والرؤى، والكوابيس، والأطراف هي خامتها الأولية التي يتأسس عليها موضوع النص بطريقة حلمية. والطريقة الحلمية هنا لا تعني الاشتغال على حلم طبيعي حسب فهي تبتكر مادة أحلامها، وكوابيسها، وأطرافها من يقظة الكاتب، ومن عصارة وعيه، وجنوحه إلى شواطئ غايات قصوى، وأهداف نبيلة يروم إلى تحقيقها على خلفية الواقع المعيش. هذا من جهة ومن جهة أخرى أشار إلى جوهر الصراع الدراماتيكي الصامت حين وصف طرفي الصراع وقسمهما على فئة تزرع الرعب، والخوف عن طريق التعذيب، والأذى، والضغط الجسدي، والنفسي، والتسلط العاشم، وشتى أنواع القهر الطبقي، والسياسي، وفئة أخرى يقع عليها فعل التخويف، والترهيب، والتعذيب، والقهر، والضغط جراء موقفها الراض للخنوع، والخضوع، وما إلى ذلك من الأمور التي توجب

(1) علي مزاحم عباس - فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق للسنوات 1919

- 1998 - الموسوعة الصغيرة - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد.

الصراع، وتشعل فتيل التنافر، والتقاتل، والحرب الجهنمية التي يحفل بها واقعنا الراهن، وكل ما من شأنه تسعير، وتعقيد مجريات الأوضاع الأمنية، وزعزعة السلام، وتقويض الأمان، ومصادرة الحريات، والأمنيات ليس في بقعة محددة على الأرض وإنما في الأرض كلها. وبناءً على هذا استنتج أن القسوة والعنف في عالم الصوامت يغلفانها في الظاهر والباطن. ووضع يده أيضاً على غايات الصوامت وأهدافها القصية في الكشف عن حقيقة الوجوه بإماطة اللثام عنها، وتمزيق أفنعتها وبجعلنا نراها على ما هي عليه بلا رتوش، وبلا مساحيق تجميل أو ترفيع.

إن كتابة الصوامت صارت تستند على مجريات الحياة، والوقائع، والأحداث، وهي كالمسرحيات الحوارية الصائتة تناول ما شاء لها التناول من موضوعات أساسية إنسانية محلية أو عالمية تصبها في قالب تراثي أو معاصر، ومن أحداث موجودة فعلاً أو مصنوعة من مادة الخيال المحض أو الخيال العلمي الذي لا تجد صعوبة في إسقاطه على الراهن، واليومي. وقد ابتكرت لها لغة تميزت بتوصيف الأفعال، واستبعاد الأقوال، والاستخدام الأمثل للتنقيط أو ما يسمى أحياناً بالترقيم. لغة اشتغلت على الجملة الفعلية أساساً، واشترطاً، وابتداءً مستبعدة إلى حد كبير الجمل الاسمية لأنها في أحسن أحوالها لا تقدم إلا سرداً هادئاً للحدث بينما تنقل الجملة الفعلية الحدث مباشرة عن طريق الفعل الذي هو في جوهره حركة تؤدي إلى هدف أو غاية من خلالهما يتوضَّح المعنى المطلوب إيصاله إلى المتلقي رائيًا كان أم قارئًا.

الصوامت إذن توجه مادتها إلى العين المبصرة وهي لهذا تعتمد الصورة بنية أساسية من بناها الفنية مرسومة في كل لحظة من لحظات

تحقق العرض داخل فضاء الخشبة. ومتخيلة في كل لحظة من لحظات القراءة داخل مساحة الورق أو على شاشة أَل (مونيتِر). وهنا يبدو الفرق واضحاً بين نص البانتومايم (إن وجد) المكتوب أصلاً وتخصيصاً لخشبة المسرح وبين نص الصوامت المكتوبة للآتين معاً في آن. وستثبت التجربة قدرتها على القراءة المنبرية أيضاً عندما تقرأ قراءة خاصة تماماً.

الصوامت الجديدة بدت وكأنها لم تحظ باستثثار رجالات البانتومايم وهواته فلم يقدم منها إلا ثلاثاً الأولى في معهد الفنون الجميلة ببغداد والآخران في مسرحين للهواة ناهيك عن التجربة التي قمت بها وحازت على رضا الجمهور الذي صفق لها وقوفاً ولم يرد الخروج من قاعة العرض إلا بعد مصافحة الممثلين الشباب واحداً واحداً، والشد على أيديهم وإغراقهم بالقبل إعراباً عن امتنانهم واحتراماً للتجربة الجريئة التي قدمها المؤلف كمغامرة محسوبة النتائج. شاهدت العرض مسجلاً من على شاشة التلفاز ولم يكن بمستوى الطموح. الخامات الشبابية من الممثلين أعطت ما فوق طاقتها في تجربة ليس لها سابقة بالنسبة لهم كهواة. كان الكاتب المسرحي العراقي الكبير محي الدين زكنه واحداً ممن حضروا العرض فقال كلمته الأثيرة لم أكن أتوقع أن هذا النص يمكن أن يقدم لنا كل هذا التاريخ بحركات صامتة، وفي زمن لا يتعدى النصف ساعة. المدينة التي احتضنت هذا العرض لم توفر أدنى مستلزمات العرض المسرحي المتواضع، ولم تشجع ظروفها على تكرار المغامرة فظلت الصوامت حبيسة الورق وقتاً طويلاً. وكان عزاؤها دوماً أنها استطاعت أن تجلب لها قراءً من طلبة المسرح، ونقاده، ومتابعيه وان لم يكونوا بعدد قراء القصة، والقصيدة، والأجناس الأدبية الأخرى.

كتابة الصوامت كخطاب منبري

ذات ليلة صيفية هادئة خطرت لي فكرة المجازفة بتقديم الصوامت منبرياً كخطاب درامي في محاولة لمجاورة الخطاب الشعري أو الاسكتش الإذاعي. وعلى الفور اتقدت الفكرة في مدينتنا الصغيرة كتجربة أولى لمسنا فيها تفاعل الحضور، وحماسهم لمتابعتها، وانشدادهم لأحداثها فنقلنا التجربة إلى العاصمة، إلى منبر اتحاد الأدباء والكتاب في العراق حيث قمنا بتقديم صامتي الموسومة (ابتهالات الصمت الخرس)⁽¹⁾ بعد التدرب عليها وإتقانها صوتاً والقَاء فكان من نتيجة ذلك أن وصلت فكرة الخطاب – بما فيه من رموز وإشارات وتأكيدات صوتية – إلى رئيس الاتحاد آنذاك فثارت ثائرتة، وربما مخاوفه أيضاً وهو يرى ملامح رئيس النظام وحماقاتة. ولو لا تدخل الخيرين من الأدباء لذهبت في الطريق الذي لم يعد منه أحد من قبل.

بعد سنة واحدة وفي إحدى المهرجانات التقيت بالشاعر والكاآب المسرحي محمد علي الخفاجي مقدما له نفسي فقال "أنت الذي قرأت نصا صامتاً جريئاً في قاعة الإتحاد".

إن ما أراد فعله رئيس الاتحاد، وما أشار إليه الشاعر الخفاجي إنما يدلان على أن الخطاب بصمته وبفكرته قد أوصل رسالته إلى متلقيه كخطاب منبر / درامي.

كان يفترض في الجلسة نفسها أن يقدم الكاآب المسرحي العراقي محي الدين زنده نص ما كتبه عن إمكانية التلقي بالأذن (دعوة

(1) وهي صامته مستوحاة من رواية فيودور دوستوفسكي (الإخوة كرامازوف) المجلد الأول فصل المفتش الأكبر.. دار (رادوغا) صفحة 522.

إلى الرؤية.. بالأذن⁽¹⁾ ولكن ثمة من اعتذر عن تقديمها نيابة متحججاً بغيابه. أراد زنه أن يشير إلى تدشين هذا الجنس الجديد (المسرحيات الصوامت) كطريقة جديدة في المشاهدة عبر الأذن عندما يقوم القارئ الممثل بإلقائها إلقاءً مسرحياً منبرياً منطلقاً من الأصول المعروفة حرفياً للصوت والإلقاء. وهذا يعني أن الصوامت المحدثه تجاوزت عملية العرض والمشاهدة الجماعية، وفردانية القراءة الأدبية الورقية إلى القراءة المنبرية السمعية والإصغاء الجماعي. ومما جاء في هذه المقالة أن: "الانباري وأنا أتابعه، منذ زمن طويل بشغف ومحبة قد كرّس جل كتاباته في هذا الاتجاه، أعني المسرحية الصامتة، مستفيداً ومتعلماً بتواضع كبير، من تجارب الذين سبقوه.. و.. مضيفاً إلى جهود أولئك.. بشراء.. وأصالة.. وهو هنا.. باقدامه على قراءة هذه النصوص لا يكتفي بقلب ما قيل ويقال بان المسرحية ليست للقراءة وإنما يسير خطوة أوسع وأبعد.. إذ يدعونا إلى الاستماع إلى المسرحية.. والاستمتاع بهذا السماع.. والسماع عادة خارج الموسيقى والرسم لا يخلو من الملل فكيف بالمسرحية. إنها دعوة إلى الرؤية بالأذن، وإذا كان بشار قد جعل الأذان كالعين توفي القلب ما كانا. فاننا نأمل في قراءة صباح.. أن تستحيل آذاننا عيوناً.. توفي الحواس كلها.. ما كان.. أو يكون.. إننا أيها الإخوة بصدد رؤية سمعية إن صح التعبير وان لم يصح فأمام رؤية."

وأخيراً في جلسة خصصت لمناقشة اثنتين من صوامتي في القاهرة أكد بعض النقاد الكبار على أن هذه الصوامت تعتبر نشاطاً

(1) راجع مقالة الأستاذ محي الدين زنه (دعوة إلى الرؤية.. بالأذن) - مجلة المشهد -

العدد 5 - ربيع، 2001 وصحيفة أشنونا 2001/6/12 أو اتباع الرابط الآتي:

http://www.sabahalanbari.com/written_about_me/alru2yah_biluthun.htm

عربياً يحسب لصباح الانباري وهي غير مسبوقه عربياً وغريباً. ومما جاء في التغطية الصحفية التي كتبها الصحفي المصري المعروف محمد الهواري تحت عنوان (مناقشة مسرح الكاتب العراقي صباح الانباري في صالون نون في القاهرة:

"بدأ الصالون بالإشادة بفقيد المسرح العربي الأستاذ الفنان القدير سعد اردش ثم بعد ذلك دارت مواضيع الصالون حول استبداعات عربية جديدة في فن المسرح "المسرح الصامت" صباح الانباري أنموذجا وتم مناقشة مسرحية عندما يرقص الأطفال ومسرحية طقوس صامته بعدما تم توزيع نسخ مصورة للنصين مأخوذان من موقع الكاتب المسرحي صباح الانباري الذي اعتبره الفنان القدير مجدي مجاهد رائد هذا المسرح - المسرح الصامت - خاصة وانه استطاع أن يخرج لنا بمفهوم مسرحي عربي جديد لنوع مهم استبدعه وأضافه بحرفة عالية لفن المسرح العربي وحيث رأى فيه الأستاذ مجدي مجاهد انه اقرب الأنواع من ناحية المنهج لبث روح الأصالة، والانتماء في نفوس التلاميذ تجاه أوطانهم ودفعهم بمتعة لمعرفة تاريخهم، وحضارتهم. أما الإعلامي الأستاذ اشرف فريد فقال انه مندهش لعدم تسليط الضوء عربياً على مثل تلك الأعمال الريادية في وطننا تلك الأعمال التي يراها سبقت الغرب في قيمتها وأبدى ارتياحه، ومتعته من جودة نص طقوس صامته. أما الأستاذ الفنان هاني كمال الذي أدار الصالون باقتدار بالغ فقد أثنى على تلك الأعمال، وقال انه باتت هناك ضرورة ملحة الآن لكي يتواصل المسرحيون العرب بالفعل على ارض الواقع إذ أن المجتمع الافتراضي الذي يبث من خلال الانترنت هو مجتمع محدود لا يعلم عنه كثير من المسرحيين على أرض الواقع شيئاً، وانه لولا صالون نون

ما كنا نعرفنا على مثل هذا النوع الرفيع من المسرح الذي استبدعه كاتب مسرحي عراقي كبير مثل الأستاذ صباح الانباري⁽¹⁾.

هذه الرؤية بكل ما تضمنته من أسس اشتغلت عليها كتابة الصوامت بما لها وما عليها أضعها بين أيدي القراء، والنقاد، والمتابعين لحركة المسرح العربي بهيئة نصوص صوامت قطعت مسافات مهمة وما يزال أمامها الكثير الذي تريد قطعه على طريق كتابة الصوامت المسرحية.

* * *

(1) لمزيد من المعلومات اطلع على التغطية الصحفية من خلال الرابط الآتي:
<http://www.noonptm.com/modules.php?name=News&file=article&sid=2049>

الفصل الثاني

المسرحيات الصوامت

طقوس صامته

الصامتون :

الرجل ذو الملابس البيض

زوجته

ابنه

الرجل القصير

الشاب دميم الخلقة

الرجل الأول

الرجل الثاني

السيّاف

شابتان

مجموعة من الناس

المشهد الأول :

تطفأ الأضواء.. يعم المسرح صمت مطبق، وعلى نحو مفاجئ تشق 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 لاهئين في الظلام..(إضاءة مركزة ومتحركة نرى أثناء توهجها الرجل ذا الملابس البيض واقفا أقصى يسار المسرح يبدي تعجبه واستغرابه من حركة الناس) يحاول إيقاف أحدهم لكنه يفشل.. يحاول إيقاف آخر لكن الآخر يكتفي بالوقوف لحظة والنظر اليه وهلة قصيرة ثم ينطلق مهرولا الى اتجاه أسفل وسط المسرح.. تفتح الأضواء الحمر فتتوقف الحركة.. ترتفع تدريجيا من أسفل وسط المسرح دكة صغيرة.. تتعالى همهمات وصفير من داخل المسرح ومن باطنه.. يكون الناس حلقة دائرية حول الدكة (رجال نصف عراة، وآخرون بملابس زاهية) تنسل من بينهم امرأة ناهدة الصدر، ناحلة الخصر.. ترتقي الدكة.. تخلع بعضها من ملابسها.. ترقص متبعة إيقاع الصفير، والهمهمة.. يتبعها رجل ضخم.. يمسك بيده سيفاً عريض النص.. يدنو منها.. يؤديان معا حركات إيقاعية شبيهة برقصات التعري.. تضع المرأة، قبل انتهاء الرقصة رقبته على فتحة تشبه قاعدة مقصلة فرنسية.. يهوي بالسيف على مؤخرة رقبته فيفصل الرأس عن الجسد.. يتدحرج الرأس الى أسفل الدكة.. يرفع الكل أيديهم الى الأعلى كما لو كانوا يرفعون الأنخاب ثلاث مرات في آن واحد إلا الرجل ذا الملابس البيض الذي ظل واقفا يرقبهم.. يرقص السيف رقصة شيطانية، وعندما يشير بسيفه إلى امرأة أخرى.. ترتقي الأخرى الدكة الصغيرة.. تخلع بعضها من ملابسها.. تؤدي الرقصة السابقة نفسها.. تنسل من بينهم خلسة فتاة في مقتبل العمر.. تتجه نحو أعلى المسرح نحو الجسر ينتبه لها الرجل ذو

الملابس البيض فيتابعها بنظراته.. تتوقف قليلا.. تنقل نظرها بينه وبين الجسر، وفي الوقت نفسه يكون السيف قد أوشك على قطع رأس المرأة الثانية.. يقفز الرجل ذو الملابس البيض الى الدكة.. يمسك بيد الجلاد.. تستدير المرأة الثانية.. تنهض.. تتناول قضيب حديد تضرب به الرجل ذا الملابس البيض على رأسه فيسقط أرضا.. تضع رأسها مرة أخرى على القاعدة التي تشبه قاعدة المقصلة فترى أثناء انحنائها الفتاة الهاربة.. تشير إليها.. يهوي السيف على رقبتها.. يستدير الكل باتجاه الفتاة الهاربة، ويشيرون إليها.. تتوقف الحركة.. تتعالى أصوات الطبول مرة أخرى منذرة بالخطر.. تختفي الأضواء تدريجيا، وتنزل الدكة الى باطن المسرح تدريجيا أيضا.. ينسحب الجميع.. تتركز بقعة ضوء فقط على الرجل ذي الملابس البيض الذي بدأ يفيق وكأنه في حلم، أو أن حلما بدأ على التوسط مسطحات ملونة.. تقترب من الرجل ذي الملابس البيض صبية فاتكة الجمال بملابس بيض ناصعة، وهي تحمل اضمامة ورد.. يرتفع صوت موسيقى غرائبية.. يتبته الرجل ذو الملابس البيض الى وجود الصبية.. يمد إليها يديه.. تقترب منه وقبل أن يمسكها تتراجع الى الخلف.. يحاول الإمساك بها لكنها تفلت في كل مرة ولا يستطيع أن يمسك إلا بالفراغ.. يعود الى مكانه السابق.. تطفأ بعض الأضواء.. ينهض إذ يسمع أصوات أقدام تقترب.. يشعر بالخطر.. يدخل المسرح اثنان هما الرجل الأول والرجل الثاني أحدهما من يسار المسرح والآخر من يمينه.. يتقدمان باتجاهه.. يضع كل منهما يده على قبضة مسدسه.. يمد يده هو الآخر آليا إلى محزمه فلا يمسك بشيء.. يتقدمان باتجاهه.. يتراجع.. يتقدمان وهو ما يزال يتراجع.. يقف مستسلما لهما.. يرجع كل منهما مسدسه إلى مكانه.. يجبرانه على الركوع ورفع يديه إلى الأعلى.. يقيدانه إلى أعلى وسط المسرح.. يختفون جميعا في العتمة.. يظهران ثانية من النقطة التي

اختفوا عندها.. يعودون الى الدكة التي صارت ترتفع تدريجيا.. يرفعانه كل من يد ويضعانه على الدكة.. نسمع ضربة صنج قوية.. يهرول الناس نحو الدكة داخلين من كل المنافذ تماما كما فعلوا في المرة السابقة.. يحاول الرجل ذو الملابس البيض التخلص من الحبال.. يسمع صوت صفير وهمهمة.. يتلوى على إيقاعها محاولا فك وثاقه.. يصعد السيف الى الدكة.. يحشر سيفه تحت وثاق الرجل ذي الملابس البيض.. يقطعه بحركة واحدة.. يرفع السيف إلى الأعلى.. يتوقف عن الحركة كما لو كان تمثالا من الحجر.. تتوقف حركة الرجال.. يمد الرجل ذو الملابس البيض يده لأخذ السيف، ولحظة تصل أصابعه إلى قبضته يرتفع السيف إلى أعلى، ويظل معلقا في فضاء المسرح، ومسلطا على رقاب الجميع.. يشير الرجل ذو الملابس البيض إلى السيف وهو ينظر إلى الناس.. يقهقه الحاضرون كما لو كانوا ينتحبون.. ينزل الرجل ذو الملابس البيض من على الدكة ويغادر المكان.. تطفأ الأضواء.

ينهض الرجل ذو الملابس البيض وكأنه كان في حلم آخر.. يتحسس يديه ومكان الحبال.. ينتبه لوجود شخص ما.. يستدير.. يرى رجلا يشبهه تماما ولكن بملابس سود.. يتقدم منه فيتراجع مندهشا ولكنه على الرغم من ذلك يتوقف.. يثبت.. يقف الشبيه أيضا.. يثبت في مكانه، وعندما يتقدم منه الرجل ذو الملابس البيض يبدأ هو الآخر بالتراجع.. يحاول الرجل ذو الملابس البيض الإمساك به ليتأكد من وجوده من دون جدوى.. يشعر بالتعب، والإنهاك.. يتوقف عن المطاردة.. يفكر.. يهرول إلى خارج المسرح.. يعود ويديه فأس لكنه لا يجد لشبيهه أثرا.. يبحث في أرجاء المسرح بلا جدوى.. يتوقف عن البحث.. تظهر مرآة من أعلى وسط المسرح من باطن الأرض.. يقترب منها.. يرى فيها

صورة شبيهه ولكن بملابس بيض هذه المرة.. لون الملابس يتغير من الأبيض الى الأسود كلما اقترب من المرأة.. يرفع فاسه إلى الأعلى.. يخرج الشبيه رأسه من المرأة.. يتسم ساخرا.. تتعالى الموسيقى صاخبة مدوية، وبسرعة مثل لمح البصر يهوي بفأسه على المرأة فنسمع صوت شظايا تتكسر في الخارج قطعاً قطعاً.. تتوقف الموسيقى.. يستدير الى الجمهور.. يتقدم قليلاً نحو أسفل الوسط.. يسمع أصواتاً متداخلة لا يميز بينها.. تتحول الى ضجيج، وصخب لا يطاق.. يسد أذنيه متألماً.. يجلس القرفصاء.. تختفي الأصوات شيئاً فشيئاً بينما يظلم المسرح تدريجياً.

المشهد الثاني :

يتوجه الرجل ذو الملابس البيض، وامرأته، وابنه الصغير نحو الجسر.. يتوقف هو وامرأته عندما يجدان جثة الفتاة التي في مقتبل العمر عند أول الجسر بينما يستمر الطفل بالعبور الى الضفة الأخرى التي تبدو وكأنها كتلة من نور.. ينحيان الجثة جانبا.. يغطيانها.. يستمران بالعبور، وعندما يصلان إلى منتصف الجسر.. يظهر عدد من الرجال المسلحين.. يشكلون دائرة حول الرجل ذي الملابس البيض، وامرأته.. تضيق الدائرة.. تهمله أنظارهم، وتتجه نحو جسد امرأته.. يحاول حمايتها بحركات مهددة، وقبل أن يضرب أحدا منهم نسمع ضربة صنج.. يظهر من باطن المسرح شاب دميم الخلقة.. يومئ بيديه فيتفرق الجميع.. يقترب من الرجل ذي الملابس البيض.. ينظر إليه بازدراء.. ينظر إلى الزوجة فتتحرك في داخله بوادر اشتهاؤها.. يومئ بيده فينقض الجمع على الرجل ذي الملابس البيض.. يوثقونه إلى صليب.. تحاول امرأته التخلص منهم لكنهم يسدون عليها المنافذ..

خيال الظل

يحاول دميم الخلقة اغتصابها فلا يتمكن منها.. يدخل اثنان من منطقة خيال الظل هما الرجل الأول والرجل الثاني.. يمسك كل منهما بإحدى يديها وإحدى ساقها.. يرمي الشاب القبيح نفسه عليها.. تقاوم.. يستل من أحدهما حربة فيقطعنها في فخذها الايسر ثم فخذها الأيمن.. تضعف مقاومتها فيتمكن منها.. يختفي خيال الظل.. تتسلط الإضاءة مركزة على الرجل ذي الملابس البيض.. تحت الصليب تتمدد زوجته مضرجة بالدم يدخل ثلاثة فتیان.. يرون صوب الجسر بمرارة وتحسر.. ينزلونه من الصليب.. يسحبونه ونظره ما يزال معلقا بالجسر.. يدرك الثلاثة من نظرته حقيقة ما يعتمل في داخله ويدركون مراده فيتركونه في محله ببطء.. يتلفتون يمنة ويسرة قبل أن يبدأوا الهرب الى خارج المسرح خائفين مذعورين.. الرجل ذو الملابس البيض يزحف نحو جثة امرأته.. يقبلها.. يبكي بصمت.. يحملها على ذراعيه بصعوبة.. يوسدها الأرض، ويغطيها.. يستدير نحو الجمهور.. تدخل مجموعة من الرجال يتقدمهم رجل قصير القامة ملامحه قاسية، ولحيته مدببة يتفرق عن الرجال بتشكيلات تنسجم مع الموقف.. يتقدم من الرجل ذي الملابس البيض.. يمد له يده ليصافحه.. يشيح الرجل يوجهه عنه.. يتراجع الرجل القصير ذو الملامح القاسية، واللحية المدببة.. يكون الرجال حلقة حول الرجل ذي الملابس البيض وهم يشهرون في وجهه حرابهم.. يطعنونه طعنة واحدة في آن.. يستمر الرجل ذو الملابس البيض واقفا لحظة وهو ينظر صوب الجسر ثم يسقط ميتا.. يحاولون الوصول إلى الضفة الأخرى نرى السنة النيران وهي تتصاعد الى فوق بينما راح الجميع يتقافزون ثم يتراجعون.. يمنعهم الرجل

القصير ذو الملامح القاسية واللحية المدببة من التراجع..
يتقدمون مرة ثانية ثم يتراجعون.. يتقدم معهم.. يقف في منتصف
الجسر مندهشا.. فزعا لان صورة الطفل الشبحية بدأت بالارتفاع
تدرجيا مع ارتفاع اللهب.. صورة الطفل في مؤخرة المسرح
تبدو وكأنها تهيمن على كل المكان.. تتوقف الحركة على
المسرح تماما بينما تعلن الموسيقى نهاية الليل وانبلاج الصباح
الجديد.

* * *

حدث منذ الأزل

الصامتون :

الرجل

المرأة

الشابة الجميلة

الشابة القبيحة

الشاب الأول

الشاب الثاني

مجاميع من الجنود

تطفأ الأضواء برهة ثم تبرق بريقا ساطعا متزامنا مع هدير الموسيقى ، وصخبها الذي يتحول شيئا فشيئا إلى صفير يشبه صفير العاصفة.. يرسم وميض الصاعقة شكلا محددًا له على خلفية المسرح.. تضاء الخشبة تدريجيا إضاءة رأسية مركزة في دوائر ثلاث.. تضاء الخشبة وتدرجيا يتحول الصفير إلى قداس مهيب.. تهبط من فضاء المسرح ثلاث تفاحات إحداهن كبيرة جدا.. تستقر الصغيرتان في منطقتي وسط اليسار ووسط اليمين بينما تستقر الكبيرة في اعلى الوسط.. تمتزج مع القداس أصوات غريبة غير مألوفة منددة ومهددة.. تفتح في جانبي التفاحة الكبيرة بوابتان من خلالهما يقذف بالرجل والمرأة إلى خارجها بعنف وقسوة لكنهما يعودان الى داخل التفاحة ثانية، وثانية يقذفان إلى خارجها.. يتوقف الرجل عن الحركة، وكذلك المرأة.. يلتفتان إلى بعضهما.. يقفان.. يتحركان نحو أعلى وسط الخشبة.. يلتقيان خلف التفاحة الكبيرة.. يصغيان إلى موسيقاهما الداخلية.. تجلس المرأة فيختمي جسمها خلف التفاحة.. تنهض ثانية.. تمسك بالرجل.. تسحبه إلى الأسفل فيختميان.. ينهض الرجل ولكنها تسحبه إليها بخفر، وإثارة.. ترتعش دائرة الضوء الأحمر التي تضم التفاحة ببطء أول الأمر ثم تزداد سرعتها شيئا فشيئا.. تمتزج الموسيقى بأصوات تنهدات وتأوهات.. تزداد رعشة الضوء أكثر فأكثر حتى يخبوا الجميع بعد صمت قصير.. تنطلق زاحفة من خلف التفاحة نحو اليسار شابة جميلة الوجه، رشيقة القوام، وفي الوقت ذاته تنطلق زاحفة نحو اليمين شابة دميمة الخلقة مشوهة القوام.. تتوقفان قليلا.. تمشيان على الأربع بضع خطوات ثم على اثنتين.. تجلسان على التفاحتين الصغيرتين.. يتبعانهما شابان.. يؤديان نفس حركاتهما وإذا يفرغان يقف الأول خلف الشابة الجميلة.. ويقف الثاني خلف الشابة القبيحة.. ينظر كل منهما إلى امرأة الآخر.. ينهر الشاب الثاني بجمال

الشابة الأولى فيتقدم نحوها.. يمسك ذراعها.. يحاول سحبها اليه فيعترض الشاب الأول.. يتدافعان.. يتماسكان.. يتصارعان.. يتغلب الثاني على الأول فيطرحه أرضاً.. يمسك بالشابة الجميلة ويجرها الى داخل التفاحة.. يخرج ليجر الأخرى إلى داخل التفاحة أيضاً.. تنغلق البوابتان وتطفأ الأضواء.

تفتح الأضواء تدريجياً، وتدرجياً يرتفع الشاب الثاني من باطن التفاحة، ويستقر عليها كما لو كان تمثالاً لمحارب من القرون الوسطى.. يرفع الشاب الأول رأسه.. يرى الى الحديقة الغناء التي من حوله.. يفاجأ.. ينهض.. يتجول.. يبحث عن شيء مفقود.. يهتدي الى شجرة باسقة.. ينجذب اليها.. يدور حولها.. تستدير الشجرة أو المرأة الشجرة فتمسكه.. يرقصان معا رقصة الشجرة والحب.. يغير الشاب الثاني وقفته.. يغرز سيفه في بدن التفاحة بخفة، ورشاقة.. تختفي الأشجار، والزهور.. يغير الشاب الثاني وقفته مرة أخرى.. تسدل الستارة الأمامية عندما يكون الشاب الأول تحتها مباشرة.. تتوقف الستارة عن النزول وهي على ارتفاع أقدام ثلاث.. ينضغط الشاب الأول تحت حافة الستارة، ويظل منبطحاً على الأرض حتى نهاية المشهد.. يقفز الشاب الثاني أمام التفاحة.. تتعالى أصوات الطبول (مارش عسكري).. يدخل من يسار المسرح ويمينه فصيل من المحاربين.. أرجلهم فقط هي التي يستطيع جمهور النظارة أن يراها.. يؤدون حركات استعراضية حول الشاب الأول ثم يشكلون حوله قوساً كبيراً.. ينظر الشاب الأول الى مجموعة الأرجل باستغراب ودهشة.. تناديه القدم الأولى بحركة رشيقة فيقترب منها.. تشير عليه بالوقوف.. وما أن يرفع جسمه قليلاً حتى تبادره برفسة قوية تجعله يتدحرج على الخشبة بعيداً عنها.. تستمر أصوات الطبول.. قدم أخرى تشير له

بالاقتراب منها فيفعل.. ترفسه هي الأخرى.. يتدحرج بعيدا عنها.. يقترب من أخرى لكن الأخرى تشير له بالنفي ثم بالتوجه الى غيرها.. يقترب من غيرها فتشير الأخيرة بالنفي أيضا والتوجه الى غيرها ولا يعرف أيهما يختار بالضبط.. تتقدم من يده.. ترفسه رفسة قوية.. تتقدم منه قدم رشيقة.. تقدم نفسها له.. يصافحها.. تخلص نفسها من يده ثم ترفسه رفسة قوية.. تتقدم منه قدم رشيقة.. تقدم نفسها له.. ولكنها لا ترضى بمصافحته.. تشير عليه بالاقتراب من أقدام الشاب الثاني.. مجموعة الأرجل تتشكل على هيئة صفين متقاربين يكون الشاب الأول في أسفل الصف، والشاب الثاني في أعلى الصف.. تتقدم منه الأقدام الرشيقة.. تشير الى الشاب الثاني.. يتحرك معها زحفا بين الصفيين.. يصل الى الرجل الثاني.. يسجد صاحبا السيقان الرشيقة.. يقبلان قدمي الشاب الثاني ثم ينهضان.. يشيران على الأول أن يفعل مثلهما لكنه يعد قدم الثاني باسمزاز.. تقترب من فمه فيصق عليها.. تتغير مع البصقة شكل التشكيلة التي تكونها السيقان، والأقدام.. حركات سريعة ورشيقة مع ضربات الطبول تشكل بمجموعها حالة الصراع غير المتكافئ بين الشاب الأول كطرف، ومجموعة الأقدام كطرف آخر.. تحيط الأقدام بالأول.. ترفع الى أعلى لترفس في آن واحد جسد الأول.. تطفأ الأضواء.

ترفع الستارة.. يضاء المسرح إضاءة خافتة.. تسدل على المنظر ستارة من قماش الدانتيل.. الشاب الأول ما يزال ممددا في مكانه، والى جانبه الشابة الأولى.. يرفعان رأسيهما.. يتبادلان النظرات.. يتسمان.. ينهضان.. يتماسكان.. يرقصان.. تتغير ألوان الإضاءة مع كل حركة جديدة من حركات الباليه.. تنمو الزهور.. يجلس كل منهما على تفاحة صغيرة.. ترتفع التفاحتان بهما الى الأعلى.. وفي الوقت

ذاته ترتفع ستارة الدانتيل أيضاً.. يختفي الجميع في فضاء المسرح.. موسيقى صاخبة تتخللها أصوات غريبة تتزامن مع اضطراب الأضواء على المسرح، وزئير كائنات غريبة غاية في الوحشية.. يهبط الشاب الأول الى الخشبة بواسطة الحبل الذي أنزلت بواسطته التفاحة الكبيرة.. يتبعه الشاب الثاني.. يتأهبان للصراع.. يمسك كل منهما بتلابيب الآخر.. يتغلب الشاب الأول على الشاب الثاني.. فيطرحه أرضاً.. وقبل أن ينقض عليه تدخل المجموعة لتشكّل سورا حوله.. ينهض الثاني.. يتفرق عنه الجميع بتشكيلات تحتل غالبية المساحة المتبقية على الخشبة يتقدم اثنان من أفراد المجموعة يمسكان ذراعي الأول.. يقودانه الى التفاحة الكبيرة.. يشدان ذراعيه الى جانبيها بقوة.. يصعد الثاني على ظهر التفاحة.. يضع إحدى قدميه على رأس الأول، وبحركات رشيقة يتقدم كل فرد من أفراد المجموعة ليوجه صفعه قوية اليه ثم ينسحب الى خارج المسرح.. يطلق الاثنان ذراعيه فيسقط مغمياً عليه.. تطفأ الأضواء..

تفتح الأضواء.. يظهر الشاب الثاني وهو يرتدي ملابس خليفة من القرن العاشر الهجري يجلس أمام التفاحة الكبيرة على عرش يشكل قوائمه عدد من أفراد المجموعة.. تبدو التفاحة كأنها خلفية أو مسند للعرش.. الشاب الثاني يعطي الإشارة فتفتح البوابتان.. تعزف الموسيقى.. تنسل الراقصات من البوابتين، وكذلك أفراد حاشيته.. يأخذ كل فرد من الحاشية مكانه تحت العرش.. الشابة الأولى، والشابة الثانية تجلسان عند قدمي الشاب الثاني.. تؤدي الراقصات رقصة (الملك والمجون).. نسمع من خارج المسرح ضربة صنج مدوية.. يتوقف الجميع.. تنسحب الراقصات، والحاشية.. يقف الملك صامتاً لحظات ثم يسوق الشابتين إلى داخل التفاحة الكبيرة..

تغلق البوابتان.. ترتفع التفاحة الى الأعلى، وتظل معلقة في فضاء المسرح.. تخطر للشاب الثاني فكرة يسارع الى تنفيذها خارج الخشبة.. تطفأ الأضواء، وعندما تفتح ثاينة نرى بعضا من أفراد المجموعة مكبلين، وممددين على خشبة المسرح (مارش عسكري).. يدخل فصيل من الجنود وهم يرتدون بدلات الحرب، ويعتمرون الخوذ الفولاذية.. ينهض أفراد المجموعة.. يصطف الجنود على شكل نسق في مواجهة جمهور النظارة (ضربة قوية على الطبل).. ينظر واحد من أفراد المجموعة الى الجنود.. يقف أمام الجندي الأول (ضربة طبل أخرى).. يخلع الجندي الأول خوذته، ويضعها على رأس ذلك الفرد.. ضربة أخرى، وأخرى، وأخرى.. تشكل المجموعة صفا جديدا أمام صف الجنود، وبالطريقة نفسها يضع كل جندي خوذته على رأس الشخص الذي أمامه (مارش مسير).. يتقدم الكل الى أمام (ضربة على الطبل).. يستدير الكل إلى الورااء.. (ضربات سريعة على الطبل).. يهرول الجميع.. ينتظمون في تشكيلات استعراضية مدروسة ثم يتوقفون.. يبشر صوت البوق بقدوم الشاب الثاني.. يسود الصمت، ومن عمق الخشبة يظهر الشاب الثاني، وهو يرتدي بزة عسكرية حديثة.. يسير بخطى واثقة الى وسط الخشبة.. يفتش صفوف الجنود، وهو يحرق في وجوههم وجها وجها.. يعود الى وسط الخشبة.. يفكر.. يشير بيديه.. يدخل اثنان وهما يقودان الشاب الأول مكبلا.. يفكان وثاقه ويدفعانه فيسقط على الأرض.. موسيقى.. يدخل أحد الجنود وهو يحمل على يديه بدلة عسكرية، وخوذة فولاذية، وبندقية يضعها أمام الشاب الأول.. يستدير الأول الى الخلف مستنكرا، ورافضا.. يتسم الشاب الثاني، ويشير مرة أخرى فتهبط التفاحة الكبيرة.. يقوم الاثنان اللذان جاء به مكبلا بفتح بوابة التفاحة اليمنى، وسحب الشابة الأولى بقوة.. يجلسانها على مقعد بشري أمام التفاحة.. يمد الثاني يده فيتقدم منه أحد الجنود، وهو يحمل على

يديه سلاح (الشيش) يتناوله الثاني.. يغرزه بحركة متقنة في عين الشابة الأولى.. يسحبه.. يغرزه في عينها الأخرى.. يسحبه.. تقف الشابة الأولى على قدميها لحظة ثم تسقط ميتة.. يغطي الشاب الأول عينيه بكفيه، وإذ يرى وجه الشابة الأولى مضرجا بالدم يستدير إلى الوراء.. يحمل البندقية.. يصوب إلى الثاني.. يضغط على الزناد ولكنه يكتشف أن البندقية خالية من العتاد.. يهجم بمواجهة الثاني لكن اثنين من الجنود ينقضان عليه.. يمسكانه، ويتوقفان عن الحركة.. يسود الصمت خشبة المسرح ثم بإشارة من الثاني يهبط من فضاء المسرح حبل مشنقة.. يتقدم الثاني.. يضع المشنقة في رقبة الأول (ضربات متعاقبة على الطبل تختم بضربة قوية مدوية على إثرها يتوقف الجميع عن الحركة مدة وجيزة قبل أن يسدل الستار).

متوالية الدم الصماء (*)

الصامتون :

الشاب الأول

الكاهن

الرجل ذو التاج

مجاميع من الرجال والنساء

(*) عن رواية الكاتب الروائي الكبير فيودور ديستوفسكي (الأخوة كرامازوف)
المجلد الأول فصل المفتش الأكبر .. دار (رادوغا) صفحة 522 .

تطفأ الأضواء، وعندما يضاء المسرح نرى جانبا من جوانب
معبد مشيد على الطراز السومري القديم، وجزءا من سور ضخم،
ومدرج عال في وسط المسرح شيد على شكل زقورة.. الكاهن يقف
على عتبة المعبد المرتفعة نسبيا.. بينما ينتشر الناس، وهم يرتدون
الزي السومري بتشكيلات على خشبة المسرح (همهمة كورالية)..
يرفع الكاهن ذراعيه إلى الأعلى فيختر الناس سجودا، وهم
يهمهمون.. يكرر الحركة عدة مرات بأسلوب كهنوتي قبل أن يصم
أذان الجميع صوت هدير يشبه إلى حد ما ضجيج طائرة فضائية..
يرفعون رؤوسهم في آن واحد.. ينظرون إلى السماء.. يشيرون إلى
الأعلى.. الصوت يقترب أكثر فأكثر يرتسم الخوف على وجوههم..
يهربون خلف الكاهن إلى داخل المعبد، ويغلقون بوابته.. يبرق الضوء
ثم يسطع بأشعة شديدة التوهج.. يتطاير الغبار، ويهتز المسرح جراء
ارتطام جسم ثقيل بأرضيته.. يبدأ الصوت بالخفوت تدريجيا..

تفتح بوابة المعبد بحذر.. يطل من فتحة الباب رأس الشاب
الأول.. يخرج مؤتزراً جلد

حيوان مفترس.. يرتقي الزقورة بخفة ثم يشير لرفاقه بالخروج..
يكونون تشكيلة على مدرج الزقورة شبيهة بحضيرة من الجند متأهبة
للقتال على خط الشروع.. ينظر الشاب الأول في الاتجاهات الأربعة..
يتوقف عند جهة الغرب.. يشير بإصبعه إلى الاتجاه ذاته.. يهرول نازلا
من الزقورة إلى الخارج.. يتبعه بقية الشباب (موسيقى تشبه صفير
أجهزة الاتصالات اللاسلكية).. يهبط من فضاء المسرح ثلاثة رجال
يرتدون زيا يشبه إلى حد ما زي رجال الفضاء المعاصرين.. يتجمعون
في نقطة واحدة أمام الزقورة.. يخفون رؤوسهم في أحضان بعضهم..
يكونون كتلة ليس لها شكل محدد.. يدخل الشباب.. يقومون بحركات

راقصة نزقة تدل على الغرور، والقوة، واللامبالاة، والمباهاة على إيقاع الطبول.. يخرج الرجال الثلاثة رؤوسهم.. يتوقف الشباب عن الرقص ببطء، وقد اعترتهم الدهشة، والاستغراب، والخوف.. يسلط الرجال الثلاثة على شلة الشباب إشعاعات قوية تجعلهم يتوقفون عن الحركة كما لو كانوا تماثيل حجرية.. تهبط من فضاء المسرح سبعة أعمدة بإيقاع منغم للطبول الصغيرة، والكبيرة.. تستقر الأعمدة على خشبة المسرح.. يمسك الرجال الثلاثة بالشباب ويوثقونهم على تلك الأعمدة.. يهبط من فضاء المسرح رجل ضخم عملاق.. يوثقونه على العمود السابع.. يربطون أذرعهم بأنايب نقل الدم ربطا متواليا.. يبدأون بالنقل من الذراع الأيسر للعملاق إلى الذراع الأيمن للشباب الأول، ومن الذراع الأيسر للشباب الأول إلى الذراع الأيمن للشباب الثاني فالثالث، والرابع، والخامس، والسادس حتى تقفل دائرة النقل على الذراع الأيمن للرجل العملاق.. يضع أحد الرجال الثلاثة على رأس العملاق قبعة معدنية غريبة الشكل هي عبارة عن جهاز غريب يصدر صوتا مسموعا شبيها بالصفير حالما تبدأ عملية النقل المتوالي للدم.. أحد الثلاثة يعطي إشارة بدء العملية.. آخر يسلط على الشباب بعد اكتمال النقل من يده شعاعا يجعلهم يستفيقون واحدا واحدا - إلا الشاب الأول - وقد صار الشبه بينهم وبين العملاق كبيرا.. يحلون وثاقهم واحدا واحدا.. ترفع الأعمدة إلى فضاء المسرح.. تهبط من الأعلى رافعة آلية مربعة الشكل.. يتجمع الكل عليها باستثناء الشاب الأول.. ترتفع الرافعة إلى الأعلى، وتختفي في فضاء المسرح.. تفتح بوابة المعبد، ويطل من فتحها رأس الكاهن.. ينظر الكاهن إلى الشاب الأول والى بقية الرجال، وهم يرتفعون في فضاء المسرح.. يفتح البوابة على مصراعها.. يخرج الناس بحذر، وخوف.. يتجمعون أمام بوابة المعبد.. يرفع الكاهن ذراعيه كما في المرة الأولى فيخر

الناس سجودا.. يبدأ الصوت بالارتفاع شيئا فشيئا.. يشتد.. يتوهج الضوء ثم يبدأ بالاختفاء تدريجيا.. يشير الكاهن إلى السماء ثم إلى الشاب الأول.. يتجمع الناس من حوله باندهاش.. يسرون من أمامه سيرا جنازيا على إيقاع الطبول ظنا منهم انه مات، وحالما يبدأ بالإفاقة، والحركة يصابون بالدهشة.. يقفون بتشكيلات تلائم طبيعة حالتهم.. يتقدم الكاهن ليقف الى جانبه، وليساعده على النهوض.. يقف فيبدو أكثر تماسكا، وصلابة من قبل.. عضلاته كعضلات العملاق، وطوله كطوله.. يتحسس الكاهن باهتمام.. يمسك بذراعه، ويأخذه إلى أعلى الزقورة.. يشير الكاهن إلى اثنين من عامة الناس.. يصنعان من جسميهما مقعدا له.. يجلس الشاب الأول على المقعد البشري.. يتناول الكاهن تاجا من الآس.. يضعه على رأس الشاب الأول (ضربات على الطبول مستمرة، ومتعاقبة بإيقاع رتيب).. تتوقف فجأة.. يدخل إلى المسرح رجل يضع على رأسه تاجا بقرنين كبيرين من الذهب المرصع بالآليء.. تتبعه، وتحيط به زمرة من الأبطال.. يتفرق الناس عنهم بخوف فاسحين أمامهم الطريق إلى الزقورة.. الرجل ذو التاج يشير على الكاهن بالتوقف.. يصعد إلى قمة الزقورة.. يمسك الشاب الأول.. بسخرية وهو يشير إلى مجموعة الأبطال.. الشاب الأول يبعد يده بعنف، ويبدأ بالنزول درجة درجة.. يتعد الناس بينما يتجمع الأبطال في وقفة تهيؤ، وتحفز للمصارعة.. يتقدم المصارع الأول فيصرعه الشاب الأول.. يتقدم الثاني فيصرعه يتقدم الثالث، والرابع، والخامس، والسادس، والسابع معا فيصرعهم جميعا.. يركعون أمامه منكسي الرؤوس.. يصعد الشاب الأول إلى أعلى الزقورة.. يحاول الإمساك بالرجل ذي التاج لكن الكاهن يمنعه.. يشير على الأبطال بالوقوف فيقفون.. ينضمون إلى الشاب الأول.. يظل ذو التاج باركا على الأرض.. الكاهن يخلع التاج من على رأس

الرجل ذي التاج، ويضعه على رأس الشاب الأول.. يرفع الكاهن ذراعيه.. يتقدم اثنان من الأبطال يمسان بالرجل ذي التاج، ويجرانه إلى خارج المسرح.

الشاب الأول، وحيدا على خشبة المسرح.. يرقص مبتهجا على إيقاع الطبول وإذ ينتهي يصفق بيديه.. يدخل الخدم، وهم يحملون على أوان كبيرة ذهبية أنواعا مختلفة من الطعام، والشراب.. تدخل خلفهم مجموعة راقصات المعبد تتقدمهن عروس وعروسها.. يجلس العريس وعروسه أسفل الزقورة.. تؤدي راقصات المعبد رقصة طقوسية قديمة بينما يتناول الشاب الأول غذاءه بنهم، وشراة.. ينتهي من الطعام.. تتوقف راقصات المعبد عن الحركة.. يشير لهن بالخروج.. ينسحبن إلى خارج المسرح.. يشير للعروس بالبقاء.. يسحبها العريس.. ينزل الشاب الأول من على الزقورة.. يحاول العريس حماية عروسه لكن الشاب الأول يلقي به إلى خارج المسرح.. تهرب العروس إلى أعلى الزقورة.. يتبعها.. تطفأ الأضواء ما عدا السايك الذي يظهر عليه شبحا العروس والشاب الأول وهو يهاجمها في محاولة للامساك بها، وإذ يتمكن منها تتسارع ضربات الطبول شيئا فشيئا مع صرخات العروس وتأوهاتهما ثم تخمد الطبول شيئا فشيئا مع خفوت صرخات العروس أو مع الصرخة الأخيرة لها.. يظلم المسرح.

(مجاميع من الناس ينتظمون في تشكيلات موزعة على الخشبة أنظارهم متجهة إلى أعلى الزقورة حيث يجلس الشاب الأول، وإذ يقف يبرك الجميع).. ينزل من على الزقورة، واذ يضع يده على كتف الشاب فان الأخير يأخذ مكانه على الزقورة بطريقة مدروسة، وعندما

يتهي من اختيار بقية الشباب يكون الكل قد شكل كتلة بشرية شبه هرمية.. يصعد الشاب الأول ليكون على رأس الهرم البشري.. يشير بيده صوب الخارج (الكتلة البشرية كلها شبيهة بنصب تذكاري لملحة قديمة).. تهب عاصفة.. يدخل الى المسرح عدد من الشيوخ.. ينحنون للشباب الأول.. يظنون على انحنائهم حتى ينزل الشاب الأول من على الزقورة.. يفسح الشباب الطريق له بشكل يدل على الهيبة.. يستعرض الشاب الأول الشيوخ.. يرفع رأس أحدهم فيهبط حبل مشنقة من فضاء المسرح.. يتقدم اثنان من الشباب.. يضعان الحبل حول رقبة العجوز.. تهبط أعداد كبيرة من المشانق.. توضع حول رقاب الشيوخ.. يصفق الشاب الأول تصفيقا رتيا بطيئا أول الأمر ثم سرعان ما يزداد سرعة، ومع الصفقة الأخيرة العالية تسحب الحبال إلى الأعلى، ويختفي الشيوخ في فضاء المسرح.. يتحول التصفيق الرتيب إلى تصفيق منغم.. يرقص الشباب على إيقاع التصفيق رقصا سريعا، وعنيفا.. يخرجون الواحد تلو الآخر ثم يعودون إلى المسرح، وكل منهم قد اصطحب معه شابة جميلة يراقصها (ضربة قوية).. يتوقف الجميع عن الرقص يسمعون صوت هدير كما في المرة الأولى يقترب شيئا فشيئا.. يهرب الجميع إلى داخل المعبد، ويغلقون البوابة عليهم.. يظل الشاب الأول في مكانه يراقب السماء، وكأن شيئا ما ينزل منها إلى الأسفل، وكما في المرة الأولى نحس بارتطام جسم ثقيل جدا على الأرض ثم يبدأ الصوت بالخفوت.. يهبط من فضاء المسرح جلان يشبهان رجال الفضاء المعاصرين.. يهيم الشاب الأول بمهاجمتهما لكنهما يصوبان عليه شعاعا يشل حركته.. تهبط من فضاء المسرح رافعة آلية مربعة الشكل.. يضعانه عليها.. ترتفع الرافعة به شيئا فشيئا، وكذلك بالرجلين حتى يختفي الجميع في فضاء المسرح، وتنزل الستارة.

الالتحام في فضاءات الصمت

الصامتون :

الكهول الثلاثة

الممثل الأول

الممثل الثاني

حملة التابوت

امرأة التابوت

تطفأ الأضواء.. نسمع من خلال الظلام موسيقى خوف وترقب.. تفتح الإضاءة متناوبة باللون الأحمر، والأزرق، والأصفر فتتاح لمن في الصالة فرصة مشاهدة الكهول الثلاثة وهم يقفون على مدرج مرتفع نسبياً عن الخشبة.. يقوم الكهل الأول بحركات تشبه إلى حد ما حركات الكهنة أو السحرة بينما يظل الآخران بلا حراك.. تستمر الإضاءة على حركتها المتناوبة فترة ثم تتوقف مع ضربة أرغن قوية.

يضيء الممثل الأول (بالملابس البيض) طريقه من الصالة إلى الخشبة بواسطة مصباح يدوي أو شمعة.. يتبعه الممثل الثاني (بالملابس السود) كما لو كان ظلاً له.. يتقدمان بخطى موحدة إلى الخشبة.. يصعدان.. يستمر الأول بالسير إلى منتصف الخشبة دون أن يستدير..

يتوقف على منطقة وسط الوسط وكأنه أحس بوجود شخص يتبعه.. يتوقف الثاني أيضاً.. يصبو مسدساً إلى رأس الأول مباشرة.. تضاء الخلفية (السايك) بإضاءة حمراء تدريجياً.. يطلق النار.. يطلق الأول صرخة صماء.. يتألم، ويختل توازنه قليلاً.. يستدير ليووجه القاتل.. يرمقه بنظرة ذات مغزى.. يتسم له.. يتقدم نحوه.. يتوقف أمامه مباشرة.. يسير القاتل نحو القاتل فيتراجع إلى وسط الخشبة.. يتوقفان، وبحركة واحدة منهما تنطلق السمفونية الخامسة لبتهوفن.. يرقصان معا بحركات موحدة رقصة (القدر يطرق الأبواب).. تنتهي الرقصة بحركة موحدة يتوقفان عندها قبل أن تطفأ الأضواء، ويحل الظلام.

تنطلق من خلال الظلام ضربات رتبية على الطبول.. تسلط على الخلفية (السايك) إضاءة زرقاء.. يضاء المسرح بإضاءة خافتة.. يدخل إلى المسرح ثلاثة كهول يحملون صولجاناتهم.. يقفون بشكل هرمي بينما يظل القتيل على الجانب الأيمن من المسرح.. يدخل حملة (التابوت) وهم يسيرون سيرا نظاميا جنازيا على إيقاع المارش الجنائزي أو صوت الهمهمات الكورالية.. ينزلون التابوت على جهة يسار المسرح.. يقفون خلف.. التابوت يرفعون غطاءه بحركة بطيئة.. تنهض منه امرأة في مقتبل العمر.. تضع على شفاهها الأحمر الذي يبدو منسجما مع ملابسها البيضاء.. حركات النهوض من التابوت بطريقة مشابهة لحركات القتيل عندما رقص مع قاتله رقصة (القدر يترك الأبواب) ولكن من دون موسيقى.. تقف.. تنفض عن ملابسها التراب.. تبسم لحملة التابوت تنطلق نحو الكهول الثلاثة.. تبسم لهم واحدا واحدا ثم تنطلق بسرعة وبلهفة نحو القتيل إذ تراه واقفا ينظر إليها على يسار المسرح.. تحاول معانقته لكنه يفلت من بين ذراعيها ويتوقف أمام الكهول الثلاثة.. يشير إلى المرأة والى نفسه.. المرأة تقوم بحركات مشاكسة فيها الكثير من نزع المرأة المراهقة.. يتسم الكهول لحركاتها.. ينظرون إلى القتيل باشمئزاز.. يفتح القتيل ذراعيه إلى الجانبين.. يرفع الكهول أيديهم كما لو كانوا شهودا.. يشيرون بصلوجاناتهم إليه إشارة موحدة.. يتدلى من فضاء المسرح حبل يشبه المشنقة.. يضعه أحد الكهول تحت إبطي القتيل.. يسحب الحبل والقتيل إلى الأعلى لكنه يظل متدليا في فضاء المسرح.. همهمة ترتيلة كورالية مضخمة بمكبر الصوت.. ينزل الكهول الثلاثة من على مدرجاتهم ويتوجهون إلى الخارج.. تدخل المرأة في تابوتها.. ينزل الحبل الى أسفل.. يرتخي.. يقوم حملة التابوت بغلقه عليها.. يحملونها وينسحبون الى خارج المسرح على إيقاع المارش الجنائزي

أو على صوت الهمهمات الكورالية.. ينزل الجبل الى أسفل.. يرتخي.. تدب الحياة في القتيل مرة أخرى بترك.. يفتح ذراعيه إلى الجانبين كما في المرة السابقة.. يقف ثم يجمد في مكانه.. يقوم بحركات طيران وكأنه يطير فعلا.. يتوقف إذ يرى القاتل على يسار الخشبة ما يزال في مكانه وهو يصوب إليه.. يتقدم القتيل من القاتل.. يتوقف على مقربة منه ثم يتراجع أمامه مع كل خطوة للقاتل باتجاهه.. يتوقفان في وسط الخشبة.. يتبادلان النظرات.. يتحركان كما لو كانا واحدا.. يطلق القاتل صوب القتيل.. يصرخ الاثنان معا صرخة صماء.. يمسك كل منهما رأسه بطريقة متشابهة.. يتلويان.. يتألمان.. يقتربان من بعضهما.. يتداخل الواحد في الآخر.. يلتحمان تماما.. يتحركان وكأنهما واحدًا وهما يؤديان رقصة الالتحام.. يتوقفان عن الرقص.. يجمدان في محلهما.. يسقط القتيل ميتا وكذلك القاتل.. يسدل الستار مع تصاعد الهمهمات الكورالية.

* * *

يهبط القتيل بواسطة الجبل من فضاء المسرح إلى الخشبة.. يجلس في منتصف المسرح.. تمر من أمامه امرأة عصرية هي نفس المرأة التي كانت معه في اللقاء الأخير.. لا تنتبه المرأة لوجوده أو أنها تتظاهر بذلك.. ينظر إليها باستغراب.. يتبعها.. تختفي وراء الكواليس.. يعود الى جلسته وسط الخشبة.. يمر من أمامه أيضا الكهول الثلاثة ولكنهم بملابس عصرية أيضا.. ينظر إليهم باستغراب.. يتبعهم حتى يختفون وراء الكواليس.. أصوات غير مفهومة ولا محددة، مضخمة بمكبر الصوت تأخذ بالارتفاع شيئا فشيئا.. يتلوى معها متألما.. يمسك رأسه كما في المرة السابقة.. تتوقف الأصوات.. يجلس متهاكًا في مكانه السابق.. يتقدم من خلفه القاتل السابق.. يجلس خلفه مباشرة يتحرك معه حركة موحدة.. يستدير فيرى القاتل.. يقفان كل في

مواجهة الآخر.. يتراجعان الى الخلف وقبل أن يختفيا وراء الكواليس يظهر خلفهما الرجلان الكهلان وهما بملابس عصره أيضا يحملان الهراوة بدل الصولجان، ويضعان على أعينهما نظارات سود.. يستديران.. يريان الرجلين الكهلين فيتراجعان الى وسط الخشبة.. يدخل الكهل الأول من مؤخرة المسرح ويده هراوة أيضا.. يتوقف.. يرفع هراوته الى الأعلى ويظل جامدا كتمثال فينهال الآخراان على القاتل والقتيل ضربا مبرحا.. يزحف القاتل، والقتيل وخلف كل منهما واحد من الكهلين وكأنهما يسوقانها كما تساق الخراف.. يدورون زحفا نصف دورة فيلتقيان عند الكهل الأول.. يجلسان.. ينهضان.. يخفض الكهل هراوته فيجلسان ثانية.. يضع كلا هراوته على عنقهما ويضغطان حتى ينقطع عنهما الهواء ويختنقان.. يسقطان على الأرض.. يرتفع القاتل إلى الأعلى بواسطة الجبل الذي هبط به إلى الأسفل.. تطفأ الأضواء.

تفتح الإضاءة تدريجيا.. يظهر الكهول الثلاثة بملابسهم التقليدية على المسرح.. ونرى القاتل وهو ما يزال على سقطته الأخيرة.. ينهض.. ينظر الى كل الجهات.. يتأكد من عدم وجود أي شخص غيره.. يهم بالخروج من جهة اليسار لكنه يتوقف قرب الكواليس ثم يبدأ بالتراجع وكأنه أبصر شيئا غريبا، ومدهشا.. يستمر بالتراجع.. تتبعه، وتلاحقه من الجهة نفسها مرآة كبيرة بإطار ضخمة.. تتقدم نحوه ببطء أول الأمر ثم تبدأ بمطاردته أينما ذهب.. يرش الكهلان - الثاني والثالث - المسرح من الأعلى بأبخرة ملونه بينما يقوم الأول ببعض الحركات الشيطانية.. تتوقف المرأة عن الحركة.. يتوقف القاتل.. ينظر إليها.. يتأكد من أنها لن تتحرك ثانية.. يقترب منها.. يرى صورته معكوسة فيها أول الأمر ثم يرى الكهول الثلاثة وهم يسخرون منه.. يتراجع خطوة واحدة.. يحدق فيها.. يرى القاتل.. ترتفع المرأة الى

الأعلى ، وتختفي في فضاء المسرح بينما يظل القاتل في محله يحدق في القتيل.. أصوات متداخلة سريعة غير واضحة ، ولا مفهومة تصدر عن مكبر الصوت يمسك كل منها رأسه متألما حتى تختفي الأصوات.. يتوقفان.. ينظر كل منهما إلى الآخر.. يبدأ القتيل بمطاردة قاتله.. يدوران حول السايك عدة دورات.. يختفيان لحظة وراء الكواليس.. يدخلان إلى المسرح وكل منهما ينظر باتجاه الكواليس وهو يحمل بيده مسدسا.. يتراجعان حتى يمس ظهر كل منهما الآخر فيقفزان من هول المفاجأة ، ويستديران نحو بعضهما.. يطلقان.. يسقطان معا.. ينزل الكهول الثلاثة من أعلى المدرج المرتفع نسبيا.. يقفون حول الجثتين.. يرفع القتيلان رأسيهما.. ينظران إلى الكهول وهم يصوبون صولجاناتهم إليهما.. يطلقون فيسقطان مرة أخرى ولكن بلا حراك هذه المرة حتى يسدل الستار.

* * *

محاولة لاختراق الصمت

الصامتون :

الرجل ذو الملابس البيض

الرجل ذو الملابس السود

الرجال الثلاثة

المرأة

الرجلان

المقدمة

بقلم الناقد العراقي

علي مزاحم عباس

لا نأتي بجديد حين نؤكد إن خبرتنا في (فن التمثيل الصامت) متقطعة ومتباعدة، وهي ما تزال تحبو على أول المدارج.. وإن خبرتنا في أدب الفن الصامت أقل وأوهن. ومهما يكن مستوى التجربة (فنا وأدبا) لا يملك المرء إلا الابتهاج بأيما تجربة جديدة فكيف بالمحاولات الدؤوبة التي شرع بها أديب وفنان يعرف أصول اللغة المسرحية صامته وصائتة وهو صباح الانباري..

إن أول ما يكتشفه القارئ لنص (محاولة لاختراق الصمت) إن مؤلفه بارع في وصف الصورة الدرامية وصفا مشخصا وواضحا.. وهو في منحاه قد استثمر الرموز اللونية والبصرية والسمعية استثمارا حاذقا. فاللون الأبيض لملابس الرجل يدل - كما هو معروف - على النقاء والطهارة، والأسود يرمز إلى الشر والعدوان والعسف، والجمع بين اللونين يعطي معنى جديدا يشير إلى السلوك الانتهازي المتقلب. وتوحي رقعة الشطرنج بان الصراع يجري كما في لعبة قاسية تحرك بيادقها قوى شريرة تجبر الرجل رغما عنه على الدخول في شراكها وإن محاولة الخروج منها تعني أن يدفع الرجل ثمنا باهظا من القهر والاستلاب وفيما عدا ذلك استثمر الانباري المؤثرات الصوتية عن إدراك لقيمتها وأثرها التعبيري - الجمالي تبدأ بالعيارات وتمر بفرقة السلاح والانفجار الذي يؤكد عظم الحدث الجاري وتنتهي بصرخة الاحتجاج على الصمت الذبيح.. كما استثمر الضوء لتجسد بقعة الحلم.. وبالرغم من وفرة الرموز فإن النص لم يكن رمزيا بل واقعي

لصيقا بأرض الواقع ومكرسا لمعالجة صراع الخير والشر نازعا عنه سمته الميتافيزيقي متجها به وجهة عنيفة صارمة.. أما المرأة فهي الوجه الآخر لبقاء الرجل.. مثال للرفقة والشفافية وفي نفس الوقت الضحية والقربان.. تدخل للمرة الثانية دنيا الواقع والحلم (منخذلة.. محطمة.. شاحبة مدماة) راحت ضحية الوحشية والظلم.. وطفلها - رمز الولادة الجديدة - ضحية بريئة يقطع الأشرار رأسه ولا يكتفون، فيجرون المرأة خلف الكواليس لاغتصابها- وعبثا يحاول الرجل إنقاذها، يقاوم بإصرار شباك اللعنة.. يقاتل لكنه يقذف السلاح نافرا مشمئزا وتلك نقطة ضعف في البنية الفكرية للرجل.. فيستخدم يديه المجردتين لدفع الجدران الزاحفة ولا يملك إلا أن يطلق صوته بصرخة مدوية.

النص ينطوي على أكثر من مستوى وتلك فضيلته الكبرى، إذ يتيح تعددا في المعالجات الإخراجية. صحيح أن (الموضوع) كما يبدو ظاهرا لكونه صراعا تقليديا بين الخير والشر، لكنه يثير أكثر من تساؤل عن ماهية هذا الصراع: أي خير وأي شر؟ فالشر مدجج بالسلاح والخير مسلح بإرادة الخلاص فيظل التناقض بينهما مفتوحا على أكثر من أفق فهو صراع ثنائي القطبين: الحصار- المقاومة، النقاء - الدم، العسف - الحرية.. انه صراع عنيف لا هوادة فيه برغم عدم تكافؤه يستفز القارئ ويهزه ويثير خياله، بل ويحفزه!

مجاة الف باء البغدادية

العدد 1550 التاريخ 10/6/1998

تطفأ الأضواء.. نسمع من خلال الظلام عيارات نارية مختلفة..
تومض الإضاءة عدة مرات.. نرى خلال وميضها الرجل ذا الملابس
البيض هاربا.. فزعا.. محاولا حماية نفسه من وابل الرصاص الذي
ينهال عليه من كل جهة من جهات المسرح.. يصاب بعيار، عيارين،
ثلاثة فيتروح متألما.. ينقطع الرصاص.. ينهار.. يتهاوى.. يقرفص قبل
أن يسقط أرضا فتتوقف الحركة وتظل بقعة الضوء الدائرية مركزة عليه
فترة وهو على وسط يسار الخشبة (موسيقى حلميه هادئة).. يستمر
مقرفصا فترة ثم يبدأ بالاستيقاظ.. يرفع رأسه ثم جذعه.. يقف منتصبا..
يفز من دوي طبل كبير أو ضربة صنج قوية تتزامن مع ظهور رقعة
شطرنجية ضوئية كبيرة تحتل معظم الخشبة.. ينظر إليها بتوجس..
يتلفت ذات الشمال، وذات اليمين (لا أحد على المسرح غيره وغير
الفراغ).. يحاول الخروج من الرقعة لكنه يفشل، وإذ يكتشف انه
مشدود إلى المربع الذي يقف عليه بقوة خفيفة يعيد المحاولة ثانية،
وثالثة، ورابعة. يهبط على حين غرة من فضاء المسرح على المربع
الشطرنجي المناظر للمربع الذي يقف عليه.

(مربع بيدق الملك) رجل يرتدي الملابس السود ولكنه مدجج
بالسلاح.. يتقدم خطوة (مربعا إلى الأمام).. يتوقف.. يشهر سيفه
ويتنظر.. يرمي أمام الرجل ذي الملابس البيض - من جهة مجهولة من
فضاء المسرح - درعا، وسيفا.. ينظر أليهما، والى الرجل ذي
الملابس السود الذي يشير عليه بحملهما مستغربا.. حائرا يتقدم
الرجل ذو الملابس السود يرفع سيفه إلى الأعلى بحركة رشيقة ينقض
على الرجل ذي الملابس البيض.. وبحركة انعكاسية، وآلية يرفع
الرجل ذو الملابس البيض الدرع فيدراً عنه الضربة.. يستمر في دفاعه
فترة.. يسقطه الخضم أرضا.. يتنبه لوجود السيف في يده، وإذ يتفادى
ضربة أخرى للخضم ينقض عليه.. يطعنه بقوه فيتقهقر ببطء حتى

يسقط خلف الكواليس.. الرجل ذو الملابس البيض ينظر إلى السيف، والدرع، ولما فعله بالخصم فيرميهما بتقزز واشمئزاز بعيدا عنه.. يهيم بمغادرة الرقعة، وعندما يخرج فعلا يداهم رجال بشعون، مخيفون بملابس بيض مغطاة بعباءات سود مما يتيح لهم الظهور بلون واحد أو لونين في كل مرة يظهرون فيها على خشبة المسرح.. يضربه أطولهم قامة، وأكبرهم حجما فيعيده إلى الرقعة ثانية.. يسقط مغشيا عليه.. تتركز الإضاءة في حزمة دائرية تعزله عن بقية أجزاء الخشبة.. يستيقظ.. يجد الرقعة قد اختفت، وعلى مقربة منه (على مربع قلعة الملك) تقف امرأة بملابس بيض، وهي تضم إلى صدرها دمية كبيرة كما لو أنها طفل رضيع.. يتأمل الدمية / الطفل.. يمد لها ذراعيه.. تتقدم منه.. تناوله الدمية.. يقبلها.. يضعها على الأرض.. ينهض.. يمسك يدي المرأة.. يحتضنها، ويدور معها بفرح غامر.. يرقصان مثل طائرین محلقيين في فضاء فسيح.. تستمر الرقصة فترة مناسبة حتى يقطعها صوت الرصاص، وهو ينهال عليهما من كل زاوية من زوايا المسرح.. يحاول الرجل حماية المرأة بجسده، وتحاول المرأة حماية الدمية / الطفل بجسدها لكن الرصاص يتمكن منها.. تتوقف الحركة أثناء سقوطهما فيبدوان كتمثالين حزينين، وساخطين.. يدخل الرجل ذو الصولجان متسللا.. ينتزع الدمية / الطفل من بين ذراعي المرأة بهدوء ويغادر متسللا أيضا.. تطفأ الأضواء.

(على المربع نفسه وتحت نفس البقعة الضوئية نرى الرجل ذا الملابس البيض وهو ممد داخل الرقعة الشطرنجية).. يستيقظ ببطء.. يفاجأ بعودة الرقعة ثانية.. ينهض.. يحاول الخروج منها ولكنه يفشل كما في المرة السابقة.. ضربة صنج أو طبل كبير، وصرخة قوية لرجلين يقفزان إلى داخل الرقعة وهما يرتديان الملابس السود أيضا..

يتقدمان منه ببطء.. يشهران أسلحتهما.. يبدوان كراعيي بقر أمريكيين.. يتوقفان عن الحركة حالما يظهر الرجال الثلاثة، وهم يغادرون المسرح باللون الأبيض.. أحد المسلحين يطلق النار عليه فيقفز متحاشيا الرصاصة إلى المربع المجاور.. يكتشف أنهما يطلقان كما لو كانا (فيلين) في رقعة شطرنجية فيسهل عليه تحاشي إطلاقاتهم المستمرة.. يقف على مربع لا يتقاطع معهما فيصوب نحو الأول.. يطلق.. يرديه قتيلا.. يصوب نحو الثاني.. يطلق.. يرديه قتيلا.. يرمي المسدس بعيدا عنه خلف الكواليس.. يرتطم المسدس بأرضية الخشبة فيحدث دويا هائلا.. يشع ضوء وهاج هو وهج انطلاق الرصاصة الطائشة التي تطيح به فيسقط مغشيا عليه على المربع نفسه الذي سقط عليه قبل هذه المرة.. تتركز عليه بقعة الضوء فترة وجيزة ثم تختفي تدريجيا مع الموسيقى.. يستيقظ الرجل ذو الملابس البيض.. يفاجأ باختفاء رقعة الشطرنج.. يتحسس جسده.. يتأكد من عدم وجود ثقب في ملابسه (موسيقى مارش).. يدخل الرجال الثلاثة.. يدورون حوله دورة (طقوسية) كاملة.. يخرجون.. يتبعهم، وإذ يختفون وراء الكواليس يلوذ بالفرار من الجهة الأخرى.. يصطدم بهم.. يتراجع.. يلوذ بالفرار من جهة أعلى وسط المسرح.. يصطدم بهم أيضا.. يتوقف في مكانه.. حائرا.. لا يلوي على شيء.. يتقدم منه أطولهم قامة، وأكبرهم حجما.. يضربه بالصولجان فيسقط مغشيا عليه فتختفي بقعة الضوء تدريجيا.

تدريجياً تبدأ البقعة بالظهور.. تظهر رقعة الشطرنج أيضاً.. ينهض.. تدخل المرأة التي كانت معه في المرة السابقة إلى داخل الرقعة.. شاحبة.. مدماة، وهي تحمل بين يديها صرة من القماش

تضعها على منتصف الرقعة، وتبتعد بانكسار.. يقترب الرجل ذو الملابس البيض من الصرة.. يفتحها بحركة واحدة يفاجأ، ويكاد يغمى عليه إذ يرى رأس الدمية/ الطفل مقطوعة، ومضرجة بالدم.. تنهار قواه.. يبرك.. يغطي وجهه براحتيه.. يتعالى صوت الموسيقى حزينا.. يبدأ الرأس بالارتفاع إلى أعلى.. يتبعه الرجل ذو الملابس البيض بنظراته الكسيرة حتى يغيب في فضاء المسرح.. يطأطئ رأسه.. يدخل الرجال الثلاثة.. ينهض.. يحاول التصدي لهم.. يوقفه أطولهم، وأكبرهم حجما بإشارة من صولجانه ثم يشير بالصولجان أيضا إلى المرأة فيتقدم الاثنان ويمسكان بها كل من يده.. يجرانها وهما يتبعان كبيرهما إلى ما وراء الكواليس يجري خلفهما بكل سرعته محاولا اللحاق بهما وأخذ المرأة منهما لكنه يصطدم بجدار وهمي على الخط الفاصل بين داخل الرقعة وخارجها يمنعه من اللحاق بهم.. يرفس الجدار عدة رفسات.. يضربه بيديه.. يحاول الخروج من الجهة المقابلة لكنه يصطدم بجدار وهمي آخر.. يكرر المحاولة من مؤخرة المسرح، ومن أمامه أيضا.. تبدأ الجدران الأربعة الوهمية بالاقتراب منه شيئا فشيئا مع الموسيقى.. تضيق.. تضيق معها رقعة الشطرنج.. تتوقف الجدران عن الحركة.. وكذلك الموسيقى.. يتحرك ذو الملابس البيض ضمن حدود المتر المربع الذي توقفت عنده الجدران عن الحركة.. يستكين.. يجلس في إحدى زوايا المربع.. يفكر.. ينهض.. ينظر إلى الأعلى.. يحاول تسلق الجدار بلا جدوى.. يستكين.. يجلس.. يقف مواجهها الجدار الأمامي يرى شيئا على الجدار.. يقترب منه.. يمد يده.. يتلمس بأصابعه حرف (أ) ثم حرف (س) يحاول الصراخ.. تتقاطع ساعده أمام فمه فتمنع الصرخة من الانطلاق.. ينظر إلى الجدار الآخر.. يلمس الحرفين (أس) ولا يستطيع الصراخ.. وكذلك الحال مع الجدارين الآخرين.. يقف في منتصف المربع.. تبدأ

الجدران الأربعة بالحركة مرة أخرى مع الموسيقى.. تضيق.. تضيق ..
يحاول إيقافها.. دفعها بيديه دون جدوى.. يحاول ثانية، وهي تنطبق
عليه شيئاً فشيئاً.. تلامس جسده.. يتلوى.. تضغط عليه.. يزداد لهائته..
تضغط أكثر.. يمد يده إلى الأعلى.. يحاول مسك شيء ما ينجيه..
تضغط أكثر فأكثر.. تنطبق عليه.. وقبل أن تسحقه تماماً يطلق صرخة
قوية مدوية.. تمزق الصمت الذي استمر طوال العرض.. تطفأ الأضواء
كلها بينما تستمر الصرخة قوية مدوية ومؤثرة.

* * *

ابتهالات الصمت الخرس

الصامتون :

الرجل الأكبر

الرجلان القويان

المرأة

القادم الجديد

الرجل الأعمى

الصبي

الرجل الميت

امرأة الجنازة

مجموعة من الرجال والنساء

تتوهج بقعة ضوء تدريجيا في منطقة أعلى وسط المسرح ،
وتدريجيا تتصاعد الموسيقى متزامنة مع ذلك التوهج.. يظهر في البقعة
الضوئية الرجل الأكبر جالسا على كرسي ضخم مهيب جدا.. يقف إلى
جانبيه رجلان قويان يرتديان ملابس تشبه إلى حد ما ملابس الكهنة..
يتقدم الكرسي والرجلان أليا إلى منطقة وسط الوسط.. يقف الرجل
الأكبر ثم تفتح الأضواء تدريجيا أيضا فتظهر المجموعة باركة على
امتداد الخشبة مطأطأة الرؤوس ومرتبة بشكل مدروس.. يتقل الرجل
الأكبر بين أفراد المجموعة وهو ينفذ كفه على رؤوسهم عدة مرات
كما لو انه يرش عليهم من كفه ماء مقدسا.. دخان صناعي يغطي
الخشبة فتظهر المجموعة وكأنها تسبح في بحر من الغيوم البيض
الكثيفة المتحركة.. الرجل الأكبر يرفع يديه إلى الأعلى بحركة تشبه
حركة السحرة، والكهان فتنهض المجموعة واقفة على أقدامها..
يخفض الرجل يديه إلى منتصف جسمه.. تنحني المجموعة.. يدير
ظهره لهم.. يتركهم.. يسير صاعدا نحو كرسيه.. يجلس عليه بكبرياء
تليق بجبروته.. يرفع كفيه، ويضرب بهما المسندين الجانبيين لكرسيه
فتتحول المجموعة إلى تشكيلات مختلفة تظهر قوته، وسطوته،
وهيمته على المكان.. تضم التشكيلة الأولى مجموعة من الجلادين
يتناوبون على جلد ضحية في جهة يسار المسرح، وعلى يمينه تقوم
تشكيلة أخرى بتعذيب رجل وضعوا قدميه في (فلقة) وراحوا يضربون
عليها بقوة، وعلى أسفل وسط الخشبة تقوم تشكيلة ثالثة بإعدام امرأة
في مقتبل العمر جميلة، رشيقة، جذابة بما فيه الكفاية.. يؤدون هذه
الحركات بشكل انسيابي مرن هو اقرب إلى الرقص التعبيري منه إلى
الأداء التمثيلي.. تستمر الموسيقى مصاحبة لحركاتهم حتى ينسحب
الجلادون، وتنزل المرأة من المقصلة وهي تؤدي مع الضحيتين رقصة
الاستغاثة.. يعود الجلادون ليحيطوا بهم فتلوذ المرأة بالرجل الأكبر

باركة عند قدميه متضرعة، ومتوسلة.. يرفع الرجل الأكبر إحدى يديه فيتوقف الرقص، وينسحب الجميع إلا المرأة.. يشير لها الرجل الأكبر بالنهوض فتنهض.. يتقدم منها الحارسان، ويرقصان معها رقصة الساس العربية.. يقومان بعد أداء التحية، (تحية الافتتاح) والمبارزة بطعنها بدلا من أن يطعن كل واحد منهما الآخر على وفق شروط الرقصة.. المرأة تتلوى.. تتألم.. تتلقى طعنة مشتركة من الرجلين في آن واحد فتزهق روحها، وتموت واقفة لحظة قبل أن تسقط بشكل نهائي.. يقف الرجل الأكبر عند جثتها منتشيا، مزهوا.. يرفع إلى الأعلى نخب ضचितه.. يشرب ثم يسكب ما تبقى على جسد الضحية بينما تخفت الإضاءة تدريجيا حتى يظلم المسرح.

تتألا على خلفية المسرح (السايك) عدد من النجوم والكواكب.. موسيقى طقسية.. يهبط على ظهر نجمة كبيرة من فضاء المسرح رجل حلو الملامح.. تبدو على مظهره القداسة، والسماحة، والنبيل.. تتبته المجموعة لهبوطه.. تتبادل المواقع فيما بينها وهي متعجبة، متفائلة بالقادم الجديد.. يهبط القادم الجديد إلى الأرض وحالما تمس قدماه الخشبة يتجمعون حوله زرافات زرافات.. يبركون.. يمدون له أيديهم لكن ظهور الرجل الأكبر يفاجئهم فيرتدون مبتعدين عن القادم الجديد.. يقطع المسرح من اليسار إلى اليمين صبي وهو يأخذ بيد رجل أعمى.. يتبته الصبي لوجود القادم الجديد.. يمد له يده.. يتوقف.. يحس الأعمى بتوقف الصبي فيستدير يترك الصبي يد الأعمى ويذهب إلى القادم الجديد.. يتناول منه منديلا أبيض من الحرير ثم يعود إلى الأعمى ليمسح بالمنديل على عينيه.. يفاجأ الرجل الأعمى بشفائه، وقدرته على الإبصار.. يرمي العصا من يده.. يحتضن الصبي عدة مرات ثم يلتفت إلى القادم الجديد يتقدم منه دون الحاجة إلى العصا أو الصبي.. يركع له بين دهشة الناس، وتعجبهم لمرأى

الرجل الأكبر فيرتدون راجعين.. يقطع المسرح من اليمين إلى اليسار رجلا ن وهما يحملان جنازة ميت.. تتبعهما امرأة موشحة بالسواد، حزينه دامعة العينين.. ترى القادم الجديد أمامها.. يناولها منديلا تسرع به إلى الجنازة.. تمرره على وجه الميت فينهض من موته ببطء أول الأمر ثم يقفز بفرح غامر.. ينتبه لوجود القادم الجديد فيطىء من حركته.. يتقدم منه.. يبرك أمامه.. يمد القادم يده إليه.. ينهض.. يقف خلفه.. يتحرك ظل الرجل الأكبر مهددا ولكن الرجل الذي كان ميتا لا يلقي للظل بالا وكذلك الرجل الذي كان أعمى.. يقف الأول على يسار القادم الجديد ويقف الثاني على يمينه.. يسير القادم بضع خطوات.. تسير المجموعة خلفه.. وهي تقبل الأرض التي وطئها قدماه.. يصعد القادم الجديد على نجمته وترتفع به إلى السماء (موسيقى طقسية) يشخص الجميع بأبصارهم نحوه حتى يختفي في سماء المسرح.. يتحرك ظل الرجل الأكبر على السايك.. يتقدم فيقصر طوله شيئا فشيئا.. يدخل إلى خشبة المسرح بخطى واثقة وعلى ملامحه آثار حقد دفين.. تتعد المجموعة متراجعة أمام تقدمه.. يصعد على مدرج العرش، وكذلك الرجلان القويان.. تغير المجموعة في تشكيلاتها انسجاما مع الموقف الجديد فمن نظرات الأمل التي ودعوا بها القادم الجديد الى الرهبة، والخوف من الرجل الأكبر ثم تنقسم على قسمين.. يتصدر الأولى الرجل الذي كان ميتا ويتصدر الثانية الرجل الذي كان أعمى.. يجلس الرجل الأكبر على كرسي العرش.. يضرب مسنديه فيخرج كل من الرجلين القويين مسدسا اوتوماتيكيا يخفيه كل منهما تحت ملابسه الشبيهة بملابس الكهنة ومساعدتهم.. يرفع الرجل الأكبر يده اليمنى.. يوقفها في الهواء لحظة ثم يتركها تنهاوى ضاربة مسند العرش.. يطلق الرجلان القويان عياراتهما صوب الرجلين فيرديانهما قتيلين.. يحاول بعض أفراد المجموعتين الإمساك بالقتيلين لكن الرجلين القويين يمنعانهم، من ذلك، بإطلاق عيارات أخرى.. يقف الرجل الأكبر غاضبا.. ينزل

الرجلان القويان ويسوقان الجميع سوقا نحو الرجل الأكبر بصفين وهم منحنون يتوقف كل واحد منهم لحظة وهو منحن أمام الرجل الأكبر ثم ينسحب منحنيا أيضا حتى يخرج الجميع بشكل انسيابي ليدخلوا ثانية مشكلين صفين منتظمين كصفوف العسكر.. ينزل الرجل الأكبر، وبحركات متقنة يستعرض الصفين بينما تعزف الموسيقى مارشا عسكريا.. يختار منهم من يراه ملائما له.. وكلما اختار فردا منهم يصعد الفرد المختار إلى مدرج العرش، وإذ يكتمل عددهم يعود الرجل الأكبر إلى كرسيه.. يجلس.. يعطي إشارة بدء المهمة الجديدة للمجندين الجدد فينقضون على من تبقى من أفراد الصفين ضربا مبرحا بالسياط أو العصي حتى يتساقطوا على الأرض الواحد تلو الآخر.. يتوقف عن الضرب.. يدورون حول ضحاياهم ثم يتوقفون.. ينزل الرجل الأكبر ويدور حولهم أيضا وهو يؤدي حركة بيديه وكأنه يرش عليهم ماء مقدسا فينهضون.. يسلم المجندون الجدد السياط أو العصي ويأمرونهم بالنهوض لأداء رقصة العصا الضاربة.. تعزف الموسيقى.. ويبدأ الكل بالرقص.. وحالما يتتهون يتسطرون الواحد تلو الآخر منبطحين على بطونهم من اسفل مدرج العرش حتى حافة المسرح الأمامية.. ينزل الرجل.. يسير على ظهورهم.. يتبعه الرجلان القويان إلى خارج المسرح.. المجموعة تزحف هنا وهناك منتشرة على الخشبة مع تصاعد أصوات الأنين (صوت موسيقى طقسية آت من البعيد من سمت السماء) يرفعون رؤوسهم.. تتصاعد الموسيقى.. يرفعون أيديهم بحركة موحدة.. يقترب الصوت.. يحركون جذوعهم بحركة موحدة أيضا.. يظهر على نجمته القادم الجديد.. يهبط من فضاء المسرح.. يتوقف قريبا من سطح الأرض / الخشبة.. المجموعة تحاول النهوض ولا تستطيع.. ينزل القادم الجديد من على نجمته.. يسير بينهم.. يمسح على وجوههم فينهضون.. يركعون.. يقبلون الأرض التي يسير عليها.. يشير عليهم بالنهوض، والتقدم إلى عرش الرجل الأكبر فيهجمون عليه.. يرفعونه إلى

الأعلى ثم ينزلون به إلى الأسفل.. يمسك كل واحد منهم بجزء من أجزائه ، ويسحبه إليه بقوة حتى ينكسر متحوّلاً إلى أجزاء متناثرة.. يرمون هذه الأجزاء في نفس المكان الذي كان فيه العرش.. ضربة صنج قوية.. يتوقفون عن الحركة.. يظهر ظل الرجل الأكبر على الخلفية (السايك).. يتقدم نحوهم.. ينحسر الظل إذ يدخل الرجل الأكبر إلى المسرح.. يصعد إلى مكان العرش.. يدب الخوف بينهم ويبدأون بالتراجع في مجموعتين.. الأولى تتراجع إلى يمين المسرح ، والأخرى إلى يساره.. يظل القادم الجديد في وسط المسرح غير آبه بالرجل الأكبر.. يتحرك الآخر بغضب فتبرك المجموعتان (إيماءة غضب أخرى من الرجل الأكبر) تطأطئ المجموعتان الرؤوس حتى لم يعد بمستطاعهم رؤية ما يحدث.. ينزل الرجل الأكبر.. يواجه القادم الجديد.. يصعدان معا إلى محل العرش.. يؤدي الرجل الأكبر حركة سريعة فينقض الرجلان القويان على القادم الجديد.. يجرانه إلى أسفل المسرح.. يخلعان ملابسه بالقوة ويقذفان بها في الهواء.. يمددانه على الأرض.. ينزل الرجل الأكبر إليه.. يقف عند قدميه.. يجلس يداعب بأصابعه فخذه فيرتعب القادم الجديد خوفا من ارتكاب الخطيئة.. يقف الرجل الأكبر.. يشير إلى السماء فتهبط النجمة التي هبط بواسطتها القادم الجديد.. الرجلان القويان يأمرانه بالصعود على نجمته.. يتحرك صوب النجمة.. يصعد عليها حزينا متألما.. تصعد النجمة إلى الأعلى وهو ما يزال ينظر إلى الأسفل بحزن شديد.. ترفع المجموعتان الرؤوس بحركة واحدة ليروا القادم راحلا.. يومئ الرجل الأكبر إيماءة النهاية فتطأطئ كل الرؤوس وتتوقف الحركة تماما وينزل الستار.

الهديل الذي بدد صمت اليمامة

إلى اللاتي انتظرن عودة يمامهن طويلا. وإلى زوجتي مع خالص الهديل

الصامتون :

امراة في الثلاثين

رجل الظل

الرجال الثلاثة

تطفأ الأضواء. ومن خلال الظلام المتزامن مع إضاءة تدريجية (Fade in) نسمع هديل اليمام. امرأة قاربت الثلاثين من العمر تجلس مستوحشة إلى منضدة وضع عليها كأسان من عصير البرتقال. ثمة كرسي وحيد مقابل كرسيها غير مشغول طوال الوقت، وعلى جانبي الخلفية مشبكان من القضبان الحديدية يستخدمان كشباكين أو شرفتين تطل المرأة منهما على الخارج بين فينة وأخرى. المرأة مسترسلة في قراءة رواية ماركرت ميتشيل ذهب مع الريح.. تنتبه لصوت الهديل.. تطوي الكتاب وتضمه الى صدرها.. تنهض.. تتقدم نحو أسفل يسار المسرح وهي تنتصت لهديل اليمام.. لحظات من الهدوء المموسق تنتهكه أصوات انفجارات شديدة ولكنها بعيدة.. تفز المرأة.. تهرول الى النافذة الأولى.. ثم الى النافذة الثانية.. تبرق الإضاءة مع كل انفجار، ويزداد بريقها تدريجيا كلما اقتربت أصوات الانفجارات.. المرأة خائفة.. مرعوبة.. تهرول هنا، وهناك محاولة حماية نفسها وهي تسحب أنفاسها بعمق.. تعود الى جلستها السابقة.. تفتح الكتاب، وتقرأ فيه مرة أخرى، ومرة أخرى تسمع هديل اليمام.. تنتبه إليه.. يفزها صوت طبل كبير أو ضربة صنج قوية.. تذهب الى النافذة الأولى.. تتابع سمعيا فصيلا من المهرولين وهم يطلقون أصوات كالتي يطلقها الجنود عادة مع الهرولة النظامية.. تنتقل إلى كرسيها.. تتأمل الكأس الموضوعة قبالة كأسها.. تمد يدها إليها.. تلمسها وتبتسم.. يظهر في منطقة خيال الظل الواقعة بين النافذتين خيال رجل يجلس قبالتها وكأنه يجلس على الكرسي الفارغ.. يمد يديه الى الكأس الموضوعة أمامه وكأنه يتناول نفس الكأس الموضوعة قبالتها.. يشير لها.. ترفع هي الأخرى كأسها.. يشربان في آن نخبهما.. تسقط الكأس من يده.. تسمع صوت تكسرها فتنهض مستنفزة.. تتوجه نحو جمهور النظارة باستغراب، وعندما تستدير يكون الرجل قد اختفى من منطقة

الظل.. ترتفع أصوات المهرولين تبدأ شيئاً فشيئاً (crescendo)..
تتابعهم سمعياً، وبصرياً..

(ملاحظة: يمكن لهذا الفصيل أن يظهر في منطقة خيال الظل
أيضاً ثم يتوجه الى الأعلى حتى تختفي صورته في منطقة ما في المدى
البعيد).

تختفي أصواتهم تدريجياً (decrecendo).. تنطلق من البعيد
أصوات همهمة كورالية محدثة إحساساً كبيراً بالحزن، والفرق..
تبكي.. تمسح دموعها، وتبكي.. تتذكر الكرسي الموضوع قبالتها..
تنظر إليه بحنان.. تقترب.. تلمسه برقة، وأناة، وحب.. تتهدد.. يقطع
تنهداً صوت ارتطام أوان معدنية بالأرض.. تهرول الى جهة يسار
المسرح.. تنظر باتجاه الكواليس.. تتراجع بخوف، ويحذر شديد إلى
منتصف المسرح.. تستدير.. تهرول الى جهة يمين المسرح.. تنظر
باتجاه الكواليس أيضاً.. تتراجع بخوف، وحذر الى منتصف المسرح..
تنظر الى الأعلى بخوف وتوجس.. تمر على منطقة خيال الظل بسرعة
خاطفة أشكال هلامية غير محددة الملامح.. المرأة تهرب مهولة الى
كل اتجاه.. تدور حول نفسها.. تسقط على الأرض.. تبدأ الإضاءة
بالاختفاء تدريجياً حتى يظلم المسرح.

يضاء المسرح تدريجياً.. ترفع المرأة رأسها.. يكسو ملامحها
الخوف.. تسمع صرير بوابات حديدية تفتح وتغلق.. يهبط من فضاء
المسرح مشبك قضبان حديدية بحجم المشبكين السابقين.. يستقر
على الحافة الوسطية للخشبة.. يتحرك المشبكان اللذان على جانبي
خلفية المسرح آلياً نحو يسار ويمين حافة الخشبة حتى يغلقا مع
المشبك الأول فتحة الجدار الرابع، ويتحول المسرح الى سجن..

تراقب حركة القضبان الحديدية بتوجس ، واستغراب.. تقترب منها.. تلمسها بحركة تتابعية من اليمين الى اليسار.. تحاول زحزحتها دون جدوى.. تحاول فصلها دون جدوى.. تبحث عن مربع يمكن أن تخرج من خلاله فتفشل.. تنظر الى الأعلى.. تتسلق القضبان.. تتهاوى إلى الأرض.. تجلس القرفصاء.. تتسمع صوت الهديل.. تنهض.. تعود الى كرسيها.. تجلس.. تنظر الى الكرسي الآخر.. تتناول الكتاب وحالما تبدأ بقراءته تطرق سمعها همهمة كورالية أو مارش جنائزي.. يعبر منطقة خيال الظل عدد من الرجال وهم يحملون على أكتافهم جنازة أحدهم.. تتبعهم مستفهمة ثم تترد منكفئة إلى كرسيها متألمة، ومنكسرة.. تنظر الى الكأس الموضوعة قبالة كأسها لتأكد من وجودها.. ترفعها.. تتأملها بإعجاب.. تبتسم.. تعيدها الى مكانها.. تجلس على كرسيها باسترخاء.. تفتح الكتاب.. تبدأ القراءة قبل أن تسمع اصواتا غريبة، ومخيفة.. تنظر في كل اتجاه.. تتحرك بخوف، وتوجس إلى يمين المسرح ثم تتراجع إذ ترى رجلا قصير القامة دميم الخلقه.. تهرب إلى جهة يسار المسرح.. تتراجع إذ يتقدم منها رجل يشبه الأول لكنه أكثر قبحا.. تهرب الى أعلى الوسط فتصطدم برجل آخر أو مسخ آخر.. تتراجع إلى وسط الوسط.. يتقدم الرجلان الدميان نحو منضدتها، وبحركة واحدة موحدة يشربان ما في الكاسين.. تتقدم منهما في محاولة يائسة للحفاظ على الكاسين لكنهما يدفعانها بعنف فتسقط أرضا.. يقذفان بالكاسين الى ما وراء الكواليس بعث واستهتار.. المرأة ما تزال ممددة على الأرض.. يتقدم الثلاثة منها.. يقفون على مقربة من جسدها.. تظهر على شاشة خيال الظل بقعة ضوء صغيرة ملونة، وجميلة تحيط بها عدة بقع ضوئية اكبر حجما.. يبرك الثالث عند قدميها، ويمد يده إليها محاولا لمسها.. تنسحب زاحفة الى أعلى الوسط.. البقع الضوئية تتداخل مع البقعة

الصغيرة في محاولة لاحتوائها.. الرجل الثالث يتبعها سيرا على الأربع.. يحاول التمدد فوقها لكنها تفلت منه نحو أعلى الوسط.. تتفرق البقع الضوئية تاركة البقعة الصغيرة في محلها.. الرجل / المسخ يستدير إليها وهو ما يزال باركا.. يشير الى الاثنين فيمسكانها كل من يده.. يتقدم منها.. تتقدم البقع الضوئية من البقعة الصغيرة.. يعلو صوت تنفسها.. يتقدم أكثر.. يعلو تنفسها أكثر.. يتقدم أكثر.. تطلق صرخة قوية مستغيثة طويلة، ومدوية.. تطفأ الأضواء بينما تستمر البقعة الصغيرة مجاهدة في صراعاها مع البقع المهاجمة حتى انتهاء الصرخة.

تسطع الأضواء تدريجيا بعد فترة صمت قصيرة.. تجلس المرأة بجانب المنضدة نفسها، وأمامها نفس الكأسين، شعرها منشور، ووجهها متورم، وشاحب، وثيابها مدعوكة.. يظهر على منطقة خيال الظل حبيبا ولكنها لا تنتبه لوجوده.. يضع كفيه على بعضهما، ويقربها من فمه، وينفخ فيهما مقلدا صوت الإمام.. تنتبه.. تستدير إليه.. تدخل منطقة خيال الظل بلهفة.. تبرك أمامه.. تنطلق موسيقى فالس.. تمد ذراعيها إليه.. ينهضان.. تسحبه، ويدخلان إلى المسرح.. يجلسان على الكرسيين.. يتناولان عصير البرتقال.. تمد يدها الى يده طلبا للرقص.. يرقصان بفرح غامر.. يقطع صوت انفجار قوي ينبههما فينسحب الرجل الى منطقة خيال الظل.. تتبعه.. يغادر، وهي تشير إليه مودعة.. ترجع الى كرسيها.. تنظر الى كأسه.. تدور حول كرسيه حاملة.. يفرزها دوي انفجار هائل.. يقفز الرجال الثلاثة وهم يطلقون صرخة موحدة الى ما وراء القضبان.. يدفع كل منهم مشبكه الحديدي باتجاهها.. الأول والثاني يناورانها بدهاء، وبحركات شيطانية يتقدم الثالث إليها.. تحاول الهرب وهم يضيقون عليها.. تقترب مشبكاتهم

الثلاثة منها شيئاً فشيئاً أو دفعه واحدة.. يحاصرونها.. تتحرك بسرعة، وجنون داخل المثلث الحديدي الذي حوصرت داخله.. تصعد على منضدتها.. تقفز الى الأرض.. تضرب قضبان الحديد بقوة.. ينسحب الرجال الثلاثة بزهو الى الخارج.. تطأطئ رأسها، وعندما تشرع بالبكاء تسمع هديل اليمام مره أخرى فترفع رأسها.. تنظر الى البعيد.. تتناول رواية ماركرت ميتشيل (ذهب مع الريح) وتسترسل في القراءة.. تختفي الإضاءة تدريجياً (Fade out) بينما يستمر الهديل حتى النهاية.

* * *

حلقة الصمت المفقودة

الصامتون :

الرجل الكبير

التابعان

مجموعة الذئاب البشرية

مجموعة الكلاب البشرية

مجموعة الثعالب البشرية

راقصون ومهرّجون من القردة

الرجل الأول

الرجل الثاني

الرجل الثالث

الرجل الرابع

ثلاثة مسطحات مختلفة المساحات نضّدت الواحدة فوق الأخرى بشكل مدرج هرمي في وسط المسرح. على قمة المدرج الهرمي وضع كرسي فخم جداً.

يظلم المسرح والصالة معاً، ومن خلال الظلام نسمع أصواتاً تعلن عن وصول شخصية مهمة جداً هي شخصية الرجل الكبير.. ضربة صنج.. تفتح أضواء الخشبة فنرى الرجل الكبير جالساً على كرسيه وإلى جانبه اثنان من أتباعه وهما يقفان بشكل يوحي أنهما موجودان لحمايته أو نقل أوامره إلى الآخرين.. ضربة صنج أخرى.. يقف الرجل الكبير منتصباً بينما يبرك التابعان.. يضرب الهواء بسوطه مهدداً فيستدير التابع الأول نحو اليمين ويشير بسبابته إلى ما وراء الكواليس ويظل جامداً في مكانه مثل تمثال شمعي.. تستمر موسيقى المارش لحظة ثم تختلط بعواء ذئاب تقترب شيئاً فشيئاً.. تدخل إلى المسرح مجموعة الذئاب البشرية.. ترتقي المدرج الهرمي وتستقر على درجته الثانية تحت الكرسي الفخم مباشرة.. تجلس في أوضاع تأهب وانقضاض.. يستدير الرجل الكبير قليلاً.. يضرب الهواء بسوطه.. يستدير التابع الثاني نحو يسار المسرح، ويشير بسبابته إلى ما وراء الكواليس ثم يجمد متوقفاً عن الحركة مثل تمثال شمعي.. تستمر موسيقى المارش لحظة أيضاً ثم تختلط بنباح كلاب بشرية هائجة يقترب شيئاً فشيئاً.. تدخل مجموعة الكلاب البشرية الشرسة إلى الخشبة.. ترتقي المدرج الهرمي وتستقر على درجته الثالثة بأوضاع تأهب واستعداد للانقضاض.. يستدير الرجل الكبير.. يدور حول كرسيه دورة كاملة.. يضرب الهواء بسوطه فيرفع التابع الأول ويشير بسبابته إلى الأعلى.. يضرب ثانية فيرفع التابع الثاني ذراعه وهو يشير بسبابته إلى الأعلى أيضاً.. يدخل إلى المسرح من جهتيه عدد من الثعالب البشرية.. يأخذون أماكنهم على قاعدة المدرج الهرمي السفلى

بأوضاع مدروسة.. يجلس الرجل الكبير على كرسية.. يضرب بيده اليسرى مسند الكرسي فيفزّ التابعان ويقفزان قفزة تثير الضحك والسخرية.. يصفق الرجل الكبير فيجمدان وتنطلق في الوقت ذاته موسيقى سريعة الإيقاع.. يدخل الراقصون والمهرجون وهم جميعاً من القردة.. يؤدّون جميعاً رقصة القرد المهرج، وإذ يتتهون ينسحبون تبعاً إلى خارج المسرح.. ضربة صنج.. يقف الرجل الكبير.. تنسحب الثعالب البشرية خارجة من يمين المسرح بصمت.. تختلط أصوات الثعالب مع أصوات الصنوج قبل أن تدخل ثانية من يسار المسرح.. تتجه نحو المدرج الهرمي لكن التابع الأيمن يشير لها باتجاه جمهور النظارة فتندفع نحو الجمهور مكشرة عن أنيابها.. تنتشر بينهم مهددة مراوغة.. تختطف أربعة رجال منهم.. تدفع الأربعة إلى خشبة المسرح.. يصعدون مرغمين.. تحيط بهم الثعالب.. تدور حولهم كما لو أنها في طقس خاص.. تقترب منهم.. تضيق الدائرة المضروبة حولهم.. تتراجع قليلاً لتنقضّ عليهم بشراسة.. يهرب ثلاثة من الرجال الأربعة إلى ما وراء الكواليس بينما يقع الأول في قبضتهم مستلماً بلا حول ولا قوة.. تجبره الثعالب على البروك.. يبرك.. يسير على الأربع.. يطارد معهم الرجال الثلاثة خلف الكواليس.. يقف الرجل الكبير فيبرك التابعان.. يضرب الهواء بسوطه مهدداً.. تنسحب الكلاب إلى الخارج بصمت.. يجلس الرجل الكبير.. يقف التابعان.. تبدأ الكلاب نباحها المسعور وهي تخرج من يمين المسرح مبتعدة شيئاً فشيئاً ثم تقترب شيئاً فشيئاً من يسار المسرح.. يزداد نباحها شراسة وهياجاً وهي تدخل المسرح مطاردة الرجال الثلاثة الذين طاردتهم الثعالب قبل قليل.. تحيط بهم.. تهددهم لكنهم يقاومون.. تبعد عنهم قليلاً تحديق لحظة ثم تنقضّ عليهم مهاجمة بشراسة وعنف وقسوة.. يتصاعد الغبار فيمتلئ به فضاء المسرح.. يهرب اثنان من الرجال الثلاثة إلى ما وراء الكواليس بينما يقع الرجل الثاني في قبضة الكلاب

التي تجبره على الركوع والسير على الأربع ومطاردة الهارين باتجاه الكواليس.. يقف الرجل الكبير وقفة غضب.. يضرب الهواء بسوطه فتسحب الذئاب ويتصاعد عواؤها من يمين المسرح.. يختفي صوت العواء ثم يبدأ بالارتفاع شيئاً فشيئاً.. تدخل الذئاب إلى المسرح وهي تطارد الرجلين وقد كشرت عن أنيابها.. تهاجمها هجوماً عنيفاً.. يهرب أحد الرجلين بينما يقع الآخر في قبضتهم.. يذعن لمشيئتهم فيسير على الأربع ثم يكشر عن أنيابه ويطاردهم معهم الرجل الذي تخلص من قبضتهم.. يظلم المسرح، ومن خلال الظلام نسمع عواء الذئاب وهو يرتفع شيئاً فشيئاً حتى يستحيل إلى أصوات ضاجة مسعورة.. يستمر العواء أثناء الظلام فترة قبل أن نرى خلال حزمة الضوء الساقط على الكرسي الرجل الكبير وقد وضع راحتيه على أذنيه اتقاء الأصوات العالية المخدشة وهو يرفس الأرض بقوة وغضب.. ينظر إلى التابع الأيمن.. يرفسه ثم يرفس التابع الأيسر.. يضطرب التابعان ولا يعرفان ماذا يفعلان.. تدخل مجموعة الذئاب، وهي ما تزال تطارد الرجل الرابع إلى المسرح.. تقوم بالحركات نفسها التي قامت بها منذ لحظات.. تنقض على الرابع لاهثة ومع ذلك لم يحن الرابع هامته.. تنقض ثانية.. تنهشه.. تدميه.. تسقطه أرضاً.. تدرجه.. تنهشه.. يتلوى.. يتعذب لكنه في النهاية يقف على رجليه مكابراً.. يضحك الرجل الكبير بصمت، وحقد وهو يشير إلى الرجل بسوطه فتتنقض الذئاب عليه على الرغم من تعبها.. تسقطه ثانية وثالثة، يتحامل على نفسه.. يقف بشموخ ساخراً من الرجل الكبير.. تنقض الذئاب عليه.. يبرك ولكنه يحاول الوقوف.. الذئاب البشرية تحاول الانقضاض عليه.. تخور.. تنهوى.. تسقط أرضاً.. يجن جنون الرجل الكبير فينزل من على المدرج الهرمي للمرة الأولى.. يسوط الذئاب بقوة فتزحف مرغمة إلى خارج المسرح.. يتبعها وكأنه يسوقها مثل القطيع إلى حتفها حتى تختفي وراء الكواليس.. يعود ممتكاً بالغيط

والغضب.. يقترب من الرجل الرابع الذي ما يزال باركاً على الأرض.. يضع إحدى قدميه على ظهره ويرفسه بشدة.. يتدحرج الرجل.. يتوقف.. يحاول النهوض ثم يسقط مغمى عليه.. يزداد الرجل الكبير غضباً.. يضرب الهرم بسوطه فينزل التابعان.. يسكب كل منهما وعاء ماء عليه.. يفيق.. يجلس بصعوبة.. يمسكانه كل من يد، ويرفعانه حتى تستقيم وقفته.. ينظر إلى الرجل الكبير الذي أدار له ظهره.. وعلى نحو مفاجئ يستدير الرجل الكبير ويوجّه له رفسة قوية تسقطه أرضاً.. الرجل الرابع يتلوّى ألماً.. يحاول السيطرة على آلامه.. يقف.. يفاجأ الرجل الكبير بعناده وإصراره على الوقوف فيضربه بسوطه ضربة قوية تسقطه أرضاً.. يغمى عليه.. يرفع التابعان أوعية الماء ويصبّانها عليه حتى يفيق.. يجلس.. يحاول الوقوف.. يقف ثانية.. يزداد غيظ الرجل الكبير فيمسكه من ياقته ويجرّه بقوة ولكنه يفشل في قهره وجعله يسير على الأربع.. الرجل الكبير ينظر إلى التابعين بغضب.. يضرب الأول بسوطه فينحني له ويسير أمامه على الأربع.. وكذلك يفعل التابع الآخر.. يسيران معاً أمام الرجل الرابع.. لكن الرابع لا يقلدهما بل يكتفي بنهرهما وضربهما كحيوانين، واستفزازهما حتى يتحوّلا إلى حيوانين فعلاً.. يكشّران عن أنيابهم وينقضّان عليه.. ينهشان يديه.. يتهاوى مترنحاً إثر عضّتهما.. الرجل الكبير يسوقهما بالسوط نحو مكانهما في أعلى المدرج الهرمي.. يتناول وعاء ماء.. يصبّه على الرجل الرابع.. يتناول حبلاً.. يضعه في رقبة الرابع ويحاول جرّه كما تُجر الكلاب.. ينهض الرجل الرابع.. يمسك الحبل.. يقاوم بطريقة عجيبة.. يتوجّه نحو المدرج الهرمي.. يرتقي الدرجة الأولى.. يتهيأ التابعان للانقضاض عليه مثل ذئبين شرسين.. يرتقي الدرجة الثانية.. يرميان نفسيهما عليه لكنه يزوغ قليلاً فيسقطان.. يتدحرجان إلى أسفل.. يرتقي الدرجة الثالثة.. يشدّ الرجل الكبير الحبل إليه بقوة.. يحاول سحبه إلى الأسفل.. يسحبه فعلاً لكنه يعيد المحاولة ثانية..

يصعد إلى الأعلى.. يمسك بالكرسي الفخم.. يدرك الرجل الكبير
خطورة الموقف فيشير بضع إشارات باتجاه فضاء المسرح.. يقذف
طرف الحبل إلى الأعلى.. ينسحب الحبل وينسحب معه الرجل الرابع
الذي يحاول التخلص من الحبل بلا جدوى.. يسحب الحبل.. ترتفع
قدما الرابع عن الأرض.. يشعر بالاختناق.. يختنق.. يتلوّى.. يرفض
الهواء برجليه فترة ثم يتوقف.. يدور الرجل الكبير حوله زهو دورة
كاملة ثم يجلس على كرسيه بارتياح.. يتناول سوطه.. يضرب به الهواء
فينهض التابعان.. يقفان.. يسحب كل منهما مسدّسه بحركة موحّدة
يصويّان نحو الرجل المعلّق في فضاء المسرح وهما يصعدان نحو
محلّيهما في أعلى المدرج الهرمي.. يرفع الرجل الكبير ذراعه الأيسر
مستقيماً أمام وجهه ثم يشير بإبهامه إلى الأسفل.. ضربة صنج قوية
تعقبها فترة سكون قصيرة ثم ينهال التابعان على الرجل الرابع
بعياراتهما النارية.. يتلوّى الرجل الرابع وهو معلّق في فضاء المسرح
فترة ثم يتوقف عن الحركة نهائياً.. موسيقى بطيئة الإيقاع.. تدخل
مجموعة الذئاب، وتأخذ محلّها على المدرج الهرمي.. تتبعها
مجموعة الكلاب، ومن ثم مجموعة الثعالب.. يأخذ الكل أماكنهم
كما في المرة الأولى.. يقف الرجل الكبير وقفة زهو، وكبرياء،
وانتصار.. يبرك التابعان.. يضرب الهواء بسوطه فنسمع أصواتاً
متداخلة لمجاميع الحيوانات.. يشير الرجل الكبير بسوطه إلى جمهور
النظارة فتهيأ الذئاب والكلاب والثعالب للانقضاض على الجمهور
لكن الحركة تتوقف على خشبة المسرح بينما يستمر الصوت المتداخل
لمجاميع الحيوانات بالتقدّم نحو جمهور النظارة عن طريق مكبّرات
الصوت التي زُرعت على امتداد صالة العرض.. تتوقف الصورة تماماً
بينما يستمر العواء، والنباح المتداخل بالزحف نحو جمهور النظارة
حتى وهم يغادرون صالة العرض بانزعاج، وضجر.

سلاميات في نار صماء

الصامتون :

المرأة

الرجل

الرجال الثلاثة

(1)

موسيقى رومانس.. تضاء الخلفية (السايك) من مؤخرة المسرح.. تظهر المرأة والرجل أمام الخلفية يحتضن كل منهما الآخر كما لو كانا تماثيلين.. يضاء المسرح إضاءة باهتة فنرى ثلاثة تماثيل بشرية.. الأول على منطقة أسفل يمين المسرح وهو لرجل كهل ذي لحية بيضاء طويلة يحمل صولجان يميزه عن الآخرين.. الثاني لرجل، ذي لحية سوداء قصيرة، يبرك أمام الثالث الذي يشابهه في اللحية ويقاربه في العمر.. الاثنان معا، يشيران إلى المرأة والرجل.. تمتزج مع الموسيقى أصوات غريبة تبدد الهدوء المموسق شيئا فشيئا حتى تتحول الى صخب هادر.. تسقط صاعقة من أعلى الخلفية (السايك) على رأسي المرأة والرجل فيبتعدان عن بعضهما مرغمين.. تتعالى أصوات الرعد ويزداد البرق ويتصاعد زئير العاصفة.. الرجل والمرأة يقاومان.. يترنحان.. يتدحرجان من اعلى المرتفع الى أسفله.. ينهضان كل في جهة من جهتي المرتفع.. يقاومان.. يحاولان الصعود ثانية لكنهما يفشلان.. تخور قواهما شيئا فشيئا.. وشيئا فشيئا تهدأ العاصفة، ويختفي البرق، ويسود الظلام.

موسيقى الناي نسمعها من خلال الظلام.. تفتح الإضاءة، تدريجيا، فيظهر الرجل جالسا.. منهكا في وسط المسرح.. تدخل من يمين المسرح، ويساره شجرتان من الورد.. تتقدمان صوب الرجل.. تقدمان له باقتين من الورد.. يأخذهما.. يضم بعضهما الى بعض.. تنسحب الشجرتان إلى خارج المسرح.. يسمع صوتا غير واضح، ولا مفهوم فيضع باقة الورد على حافة المرتفع بلا مبالاة.. يتسمع.. يحاول أن يحدد جهة الصوت.. يميز فيه صوت امرأة فيبحث عن مصدره بهوس.. وإذ لا يجد شيئا على الخشبة يهرع الى خارج المسرح من

جهة اليسار.. تزيح المرأة عنها الركाम الهائل من الأغصان، والأشياء عند حافة المرتفع.. تظهر بكاملها.. تبحث هنا وهناك.. أسفل وأعلى المرتفع وحواليه.. وإذ لا تجد الرجل تجلس حزينه مهمومة في المكان الذي كان الرجل جالساً عليه.. يعلو من البعيد صوت الناي بنغمه الحزين.. تدخل من يسار ويمين المسرح شجرتان.. تقدمان للمرأة باقتين من الزهور.. تأخذهما.. تضمهما الى بعض.. تنسحب الشجرتان الى خارج المسرح.. تسمع صوتا قادمًا من البعيد.. تضع الزهور بلا مبالاة على حافة المرتفع فتري الباقة التي وضعها الرجل.. تحمل الباقتين وهي تبحث عن مصدر الصوت.. تميز صوت رجلها فتهرع الى خارج المسرح من جهة اليمين.. تطفأ الأضواء.. موسيقى فالس.. تفتح الأضواء.. تدخل المرأة من يمين المسرح، ويدخل الرجل من يساره وهما يتقدمان كل منهما صوب الآخر.. يمسان كل منهما يد الآخر.. يتقدمان الى أسفل وسط المسرح.. يرقصان الفالس بأداء متقن.. تمتزج مع الموسيقى أصوات غريبة مخيفة مرعبة.. يتوقفان عن الرقص.. يهرع كل منهما الى جهة من جهتي المسرح.. يتراجعان ببطء الى وسط الخشبة.. يستديران كل نحو الآخر.. يركضان كل منهما صوب الآخر.. وقبل أن يلتحما يسقط من فضاء المسرح سيف ضخمة.. ينغرز جزء من نصله في أرضية الخشبة.. ويظل قائما بينهما.. حائلا دون لقاتهما.. يمد كل يده نحو الآخر.. تطفأ الأضواء ونرى في الظلام قفازات أيديهم وأقدامهم الفسفورية فقط وهي تطارد من قبل السيف الذي يلمع في الظلام هو الآخر، ويتحرك مهاجما إياهم هنا وهناك.. يقتربان.. يلتحمان.. يحمي كل منهما الآخر لكن السيف ينقض عليهما فيصرخان.. تغطي صراخهما موسيقى الناي بأداء طقوسي حزين أو أصوات همهمات كورالية تؤدي بطبقة واطئة.. يضاء المسرح في بقعتين ضوئيتين يظهر فيهما الرجل والمرأة وقد

تمدد كل منهما تحت صليبه.. الرجل في يسار المسرح والمرأة في يمينه.. يتحرك الرجل ببطء وكأن الحياة دبت في عروقه ثانية.. وكذلك المرأة.. يرفعان رأسيهما.. ينظران الى بعضهما.. يزحفان باتجاه بعضهما.. وقبل أن يلتقيا يهبط من فضاء المسرح مشبك من القضبان الحديدية يحول بينهما.. ينظران الى بعضهما باستغراب.. يُمسكان بالقضبان الحديدية.. يتعانقان من ورائها.. ينفصل المشبك الى مشبكين يباعدان بين المرأة ورجلها.. يدفعانها باتجاهين متعاكسين.. يطاردانها.. يراوغانها بحركات متقنه وكأن القضبان تطاردهما لتفوت عليهما فرصة اللقاء ثم تحاصرهما عند الكواليس في جهتي اليسار واليمين.. يقاومان.. يدفعان القضبان الحديدية في محاولة للبقاء على الخشبة لكن القضبان تفرض سيطرتها فتدفعهما الى الخارج وراء الكواليس.. نسمع من وراء الكواليس صرخة قوية، وصخباً هائلاً.. تطفأ الأضواء.

(2)

يضاء المسرح.. يدخل الرجل وهو يتحرك حركات سريعة في محاولة لشق الزحام الوهمي المضروب أمامه.. ترتفع أصوات محركات السيارات، ومنبهاتها، وضجيج المارة.. ينظر من فوق الأكتاف الوهمية.. يحاول أن يجد امرأته دون جدوى.. ينتقل هنا وهناك.. يمر من بين هؤلاء وأولئك.. يتوقف إذ يلمحها وسط الزحام.. يتبعها بسرعة وهو يخرج من يمين المسرح.. تدخل المرأة من يسار المسرح.. أصوات محركات السيارات، وضجيج المارة آخذ في الارتفاع.. وبحركات مشابهة لحركاته تقوم المرأة بالبحث عنه دون جدوى.. تلمحه فتتوقف عن الحركة برهة ثم تنطلق خلفه لتخرج من يمين المسرح أيضاً.. يتوقف الضجيج.. تطفأ الأضواء.

(3)

بقعة ضوء دائرية يظهر فيها الرجل والمرأة في جلسة عاطفية أسفل المرتفع.. قواعد التماثيل خالية من نصبها البشرية الثلاثة.. يقترب الرجل من المرأة.. يلتصق بها وإذ بهم بتقبيلها تقاطعه أصوات كلاب شرسة قادمة من البعيد.. تقترب الأصوات شيئاً فشيئاً.. يدخل الى المسرح ثلاثة كلاب بشرية.. ترتقي متحفزة قواعد التماثيل لحظة ثم تنقض مهاجمة المرأة والرجل.. يصعدان الى أعلى المرتفع.. تتبعهما الكلاب.. يدافعان عن نفسيهما بالحجارة لكن الكلاب تستمر في الصعود اليهما حتى تنقض عليهما، وتطفأ الأضواء .

(4)

تفتح الأضواء.. يدخل الرجل، وكذلك امرأته من جهتي المسرح وقد ربط كل منهما بحبل يمتد الى ما وراء الكواليس.. يتقدمان صوب بعضهما.. يحاولان احتضان بعضهما لكن قصر الحبل يحول دون ذلك.. يحاولان مرة أخرى عن طريق النزول الى أسفل اليسار واليمين ولكنهما يفشلان أيضاً.. يسحب كل منهما حبله بقوة دون جدوى.. يتوقفان عن المحاولة.. يتبع كل منهما حبله الى ما وراء الكواليس ثم يعودان الى مكانيهما.. يمد كل منهما يده نحو الآخر.. وبصعوبة تشابك أصابعهما.. يتهجان.. يقفزان فرحاً.. يدخل رجلان مقنعان من جهتي المسرح وكل منهما يمسك بطرف من طرفي الحبلين.. يتقدمان بسرعة نحوهما.. يدوران حولهما.. يلفانهما بالحبلين ويتوقفان عن الحركة تماماً لمجرد ظهور المقنع الثالث فوق المرتفع وكأنه يقف فوق رأسي المرأة و الرجل.. ينظر إليهما.. والى المقنعين.. يشير برأسه علامة الموافقة ويختفي.. المقنعان يشهران مسدسين.. يصوبانها نحو المرأة والرجل.. يطلقان في آن واحد

وينسحبان.. يتلوى الرجل وكذلك المرأة.. تسقط الجبال من حولهما..
يترنحان.. يتمايلان بعض الوقت ثم يتوقفان عن الحركة نهائياً.

(5)

تظهر التماثيل الثلاثة مرة أخرى على قواعدها بينما يختفي المرتفع لنرى في محله نعشين.. موسيقى مارش جنائزي.. أو ترتيلة كنسية.. أو همهمة كورالية.. ينزل من على قاعدة التمثال الأول الرجل الكهل ذو اللحية البيضاء.. يسير نحو وسط المسرح.. يقف عند رأسي النعشين.. يشير اليهما بصولجانه.. ينهضان ببطء.. يحركان أيديهما ببطء.. يقفان.. يتحركان حركات تعبر عن قيامهم من الموت (يمكن أن يكون أداء النهوض من الموت أداءً شبيهاً بالباليه).. يتحركان صوب التمثالين الآخرين.. يقفان عندهما فينزل الآخران من على قاعدتيهما.. يتقدم الرجل الثاني صوب المرأة بينما يتقدم الثالث صوب الرجل.. المرأة والرجل يتراجعان الى الخلف.. يرتطمان بالرجل الكهل ذي اللحية البيضاء فيقفزان فزعاً ويهربان الى جهتي المسرح.. يتقدمان صوب بعضهما.. يمسك كل منهما بيد صاحبه ويتقدمان نحو الرجال الثلاثة.. يجلسان أمامهم.. يحيان رأسيهما، وجذعيهما.. الكهل يشير الى الثاني والثالث فيبتعدان الى وسط اليمين ووسط اليسار، وبظلال جامدين في محلهما.. يشير بصولجانه الى المرأة فتنهض، وكذلك الرجل.. يضع صولجانه على كتف الرجل فيختض بقوة ثم يجمد في محله.. الكهل يتابع المرأة فتراجع أمامه بخوف.. يرمي صولجانه.. يتبعها محاولاً الإمساك بها لكنها تفلت منه.. تراوغه.. تفلت منه.. تدور حول الشواخص الثلاثة.. يمسك بها في أسفل وسط المسرح.. يرغمها على البروك ثم التمدد على أرضية الخشبة.. يحاول رجلها أن يتحرك.. أن يتخلص من القوة التي سمرته في مكانه.. يستمر الكهل في إضجاع المرأة على الأرض.. يتحرر

الرجل.. ينقض على الكهل وفي الوقت نفسه تركله المرأة بقوة..
الرجلان الثاني والثالث يشيران اليهما معاً فيوقفانهما عن الحركة ثم
يرغمانهما على الوقوف أعلى وسط المسرح.. يشير الكهل على
الرجلين بالخروج فيخرجان.. يعطي إشارة خاصة فتطفأ الأضواء..
ومن خلف (السايك) تظهر ألسنة اللهب الصماء وهي تتصاعد شيئاً
فشيئاً.. ينسحب الكهل تاركاً المرأة والرجل يكتويان باللهب حتى
تنزل الستارة معلنة انتهاء المسرحية.

هرم الصمت السداسي

الصامتون :

السجين

الأشخاص الثلاثة

المرأة الأولى

المرأة الثانية

المتسللون

العسكريون الثلاثة

الشياطين الثلاثة

مع بدء الظلام يرتفع صوت الناي تدريجياً.. وتدرجياً تتوهج حزمة الضوء الساقطة على القضبان الحديدية التي تتوسط خشبة المسرح.. تتمزج أصوات الآلات الموسيقية الأخرى بصوت الناي في ملحنة يزداد إيقاعها سرعة كلما توهج الضوء وتحرك السجين تحت غطاءه الخفيف.. على مبعده من سريره في أعلى وسط المسرح، وعلى مكان مرتفع نسبياً نرى ثلاثة أشخاص، لاشتداد الظلام، يصعب رؤيتهم بوضوح.. الأشخاص الثلاثة مع الهرم الذي يقفون عليه يشكلون خلفية للصورة المسرحية طوال العرض.. السجين يتلوى تحت الغطاء.. يتكور على بعضه.. يرفس الغطاء بقوة فيزيحه من عليه.. يتلوى.. يسقط على الأرض.. يزحف نحو القضبان الحديدية.. يمسكها.. يحاول النهوض مستعينا بها.. يتعاطم شعوره بالألم.. يمسك بطنه.. يعتصرها بيده وهو يتصبب عرقاً.. يتلوى.. يسقط على الأرض.. يحاول النهوض.. ينهض.. ينظر عبر القضبان.. يمد يده خارجها مستنجداً.. ترتد يده ببطء.. يبتعد عن القضبان.. يتوجه، مترنحاً، نحو يسار المسرح.. ينظر إلى ما وراء الكواليس.. يشعر باليأس.. ينتقل، مترنحاً، إلى يمين المسرح ثم إلى أعلى وسط المسرح.. يعود إلى فراشه خائباً، منكسراً، متألماً.. يجلس عند حافة سريره منكفئاً.. يتبته لحزمة الضوء.. ينظر إليها بإمعان وثبات.. يحاول الابتسام لكن ابتسامته سرعان ما يتلبسها الألم.. يقطب حاجبيه.. يبدو كما لو أنه يشرع بالبكاء ولكنه يكابر الألم الذي يمزقه من الداخل بقوة وهو ما يزال ينظر باتجاه حزمة الضوء.. يقف.. يصعد على سريره بصعوبة.. يمسك بطنه.. يعتصرها بيده.. يمرر يده الثانية على صدره.. يضغط بها على منطقة القلب كما يفعل مريض القلب عند بدء نوبته.. يمد يده اليسرى باتجاه الضوء.. يفتح فمه في محاولة للصرخ أو النداء لكنه يتوقف، مرغماً، عن الحركة.. حزمة الضوء تختفي تدريجياً (Fade out)، يظلم المسرح.

تفتح الأضواء.. الرجل الذي كان سجيناً يرتدي الآن، بزه عسكرية، ويحمل بيده بندقية آلية، وهو يتحرك جيئةً وذهاباً كما يفعل الخفراء.. الأشخاص الثلاثة ما يزالون في وقفتهم على الهرم.. في وسط المسرح، وعلى المكان الذي نصبت عليه القضبان الحديدية، في المشهد السابق، نرى بوابة ضخمة تشبه، إلى حد ما، نسرًا هبط على أرض المسرح توا.. يستمر الخفير بالرواح والمجيء.. يتوقف في وسط المسرح.. يجلس على صخرة صغيرة.. يخرج عليه سجائر.. يضع بندقية جانبا ويدخن.. يشعر بحركة في الجوار ينهض.. يركز انتباهه في محاولة لمعرفة مصدر الصوت ومكان الحركة.. ينظر نظرة بانورامية إلى كل الجهات.. تستأثر باهتمامه البوابة النسرية فيتأملها.. يلمسها.. يتأكد من انغلاقها ثم يعود إلى الصخرة ليجلس عليها.. يسمع صوتاً آخر.. قهقهة بعيدة مثل قهقهات فتيات الملاهي الليلية.. يضع يده على أذنه.. يستمع.. يتأكد أن الصوت قادم من جهة اليمين.. يقف.. يرفع بندقية.. يسحب أقسامها بقوة ويهيئها للإطلاق.. ينظر باتجاه اليمين متحفزاً.. يفاجأ بامرأة تتقدم نحوه مباشرة.. يصوب بندقية إليها.. تتوقف تتحرك في محلها بعنق.. يستمر في مكانه ماسكاً البندقية بقوة، وتأهب.. تفترش المرأة رداءها الخارجي على الأرض.. تمسك، بأطراف أصابعها، أزرار قميصها الزهري.. تبدأ بفتح الأزرار واحدةً فواحدة.. تخلع قميصها.. تتمدد على الأرض بوضع مثير.. الرجل الخفير لا يهتم كثيراً لحركاتها المثيرة.. ينظر جهة اليسار.. يتأكد من خلو المكان من أي متسلل.. يقف في مكانه لا يبرحه.. تأتي امرأة أخرى.. تمشي بطريقة راقصة، ومثيرة.. تقف عند قدمي المرأة الأولى.. تنظر إليه، وتبتسم.. ترسل إليه قبلة هوائية.. تتحرك بضلع حركات موضعية للفت انتباهه، وإثارته.. الرجل لا يأبه بها.. تبدأ بخلع قميصها بطريقة أكثر إثارة من سابقتها.. يتسلل من يسار المسرح

ثلاثة رجال على رؤوسهم نجمات سداسية الرؤوس.. يستغلون انشغال الخفير بالنظر إلى المرأتين.. وحالما ترى المرأة الثانية الرجال المتسللين تبدأ جاهدة، لفت انتباه الخفير إليها.. تزداد سرعة الموسيقى.. تخلع قميصها، وتظل بالفانيلة، والشورت.. تستلقي فوق زميلتها.. تداعبها.. تقومان معا.. ببعض الحركات الماجنة.. تشيران إليه أن يشاركهما عبثهما المثير.. الخفير يرمي عقب السيجارة، ويسحقها بقدمه بقوة، وحركة توحى بانفعاله وتردده.. يغير في وقفته فيبدو أكثر استرخاءً من السابق.. يتسلل الرجال الثلاثة أكثر.. تزداد الموسيقى نزقاً.. تتحرك المرأتان بوحشية، ومجون، وفجأة يستدير الخفير إلى يسار المسرح.. يفتح النار على المتسللين الثلاثة ويرديهم قتلى.. تعلقوا أصوات الطبول المصحوبة بضربات الصنوج.. تتناول المرأتان قطع الثياب بذعر وتهرولان.. تطفأ الأضواء بالتناوب على أجزاء الخشبة بينما يستمر الضوء على الخفير فترة قبل أن يسود الظلام.

تفتح الإضاءة، ثانية فنرى الخفير مجرداً من سلاحه، ونطاقه، وخوذته، وقد كبلت يداه.. تنطلق أصوات الأبواق معلنة عن مقدم الأشخاص الثلاثة.. ينزلون بواسطة ثلاثة سلالم ثبتت على يسار، ويمين، وأمام الهرم.. تفتح البوابة النسرية، ويدخل منها الأشخاص الثلاثة إلى خشبة المسرح.. تنزل من فضاء المسرح ثلاثة مكعبات مختلفة الارتفاعات رسم على واجهاتها الأمامية ميزان العدل.. يجلس الأشخاص الثلاثة عليها.. يخرج الشخص الذي يجلس في الوسط، من تحت جيبه، مطرقة، ويضرب بها الهواء ثلاث مرات.. يقف الثلاثة معا.. وبحركة واحدة منسقة يصعدون كل على مكعبه الخاص.. ثم يرفع كل منهم يده اليمنى إلى جانبه كما لو كان يؤدي يمينا.. ثم يسقطون أيديهم دفعة واحدة.. تتصاعد ضربات الطبول، وتهبط

القضبان الحديدية من فضاء المسرح.. تتوقف في وسط المسافة بين السقف، والأرض.. يشير الثلاثة، معا، إلى الرجل المجرد من سلاحه فيقف في وسط المسافة خلف القضبان.. يفتح الشخص الأوسط ذراعيه إلى الجانبين.. تدخل من يسار المسرح، ويمينه المرأتان السابقتان.. تقف كل واحدة منهما إلى جانب الشخص الذي يقف في الجهة التي أقبلت منها.. يمسك الشخصان المرأتين ويقودانهما إلى أعلى الهرم كل من السلم الذي نزل منه قبل قليل.. تطفأ الأضواء.

تفتح الأضواء.. خشبة المسرح خالية تماما.. موسيقى تتلاءم، وحركات قطع الديكور.. تهبط من فضاء المسرح نجمه سداسية كبيرة.. تستقر في الفضاء الخالي للخشبة ثم تهبط بعد ذلك المكعبات الثلاثة نفسها بطريقة درامية لتستقر على نفس أماكنها السابقة على الخشبة.. تطفأ الأضواء.. تفتح الأضواء.. نرى ثلاثة عسكريين مجردين من السلاح، وقد ربطت أيديهم خلف ظهورهم، وهم يجلسون على المكعبات الثلاثة،.. ينظرون بخوف، وترقب إلى جهتي المسرح.. ضربة صنج قوية تتبعها موسيقى رقصة الشياطين الثلاثة.. يدخل إلى الخشبة من يسار المسرح، ويمينه، ومن أعلى الوسط ثلاثة أشخاص يرتدون الملابس السود، وعلى وجوههم أقنعة سود تشبه أقنعة رجال الإعدام، وعلى ظهورهم عباءات سود كتلك التي يرتديها الكهنة.. يرقصون بحركات غريبة، وفي يد كل منهم قضيب رفيع مدبب النهاية يشبه إلى حد كبير (شيش المبارزة).. حركاتهم كلما تقدمت الرقصة تبدو أكثر غرابة وهي تعبر في كثير من الأحيان عن حقدهم الدفين، ورغبتهم في التعذيب، والقتل.. يتقدمون في نهاية الرقصة من العسكريين الثلاثة مهددين إياهم بسمل عيونهم..

يتراجعون.. يندفعون نحوهم بسرعة ثم يتوقفون.. يضع كل منهم طرف
القضيب المدبب على عين رجل من العسكريين الثلاثة.. يسحبه إلى
الخلف ببطء، ثم يدفعه إلى الأمام بقوة، وعنف، وغضب، وحقد..
يصرخ العسكريون الثلاثة صرخة قوية، ومدوية.. يسحبون القضبان
من عيونهم.. تتكرر الصرخة ثانية، وتتدلى على الفور رؤوسهم على
صدورهم.. الشياطين الثلاثة يقفزون فرحاً، وهم يرفعون القضبان إلى
الأعلى، ويخفضونها ثم يرفعونها ثلاث مرات كدلالة على الانتصار..
يتنبه الشياطين إلى وجود شخص ما على المسرح.. يظهر رأس الرجل
السجين/ الخفير، وهو ينظر إليهم من مكان خفي على المسرح..
ينقضون عليه فيفاجئهم بظهوره شاهراً بندقيته الآلية صوبهم.. يفتح
النار عليهم ويرديهم قتلى فتطفأ الأضواء.

تفتح الأضواء.. أشخاص الهرم الثلاثة أنفسهم يقفون على
المكعبات الثلاثة نفسها أمام البوابة السرية.. يرفعون أيديهم كما لو
كانوا يؤدون اليمين.. يخفضونها ثم يشيرون بها إلى الأعلى.. تهبط من
فضاء المسرح القضبان الحديدية نفسها.. يقف الرجل السجين..
الخفير/ الأعزل خلفها، وظهره إلى جمهور النظارة.. ينزل الثلاثة من
على مكعباتهم.. يتقدمون نحو الرجل السجين فيترجع.. يصطدم
بالسرير.. يسقط عليه.. يستمر الثلاثة بالتقدم نحوه بطريقه تشعره
بالخوف.. الشخص الأوسط يضع على وجهه قناعاً يشبه قناع
الشياطين الثلاثة.. تهبط من فضاء المسرح ثلاث قضبان هي نفس
القضبان التي استخدمها الشياطين من قبل.. يتناولونها، ويتقدمون
نحو السجين.. يزحف السجين مترجعاً.. يضعون أطراف القضبان
المدبية على موضع في منتصف بطنه ويدفعونها بقوة فيصرخ السجين
صرخة خرساء مكتومة.. تطفأ الأضواء بالتعاقب.. ينسحب الأشخاص

الثلاثة إلى أماكنهم في قمة الهرم.. حزمة الضوء تظل، وحدها، متوهجة على خشبة المسرح، ونرى خلال توهجها الرجل السجين ممسكا ببطنه.. يرفع يده.. يراها ملطخة بدمه.. يعتصره الألم.. يبحث عن من ينجده هنا أو هناك.. يرتد خائبا.. يتوجه نحو الأرض.. يمسك بالقضبان الحديدية، وهو ينظر إلى جمهور النظارة حتى يتوقف عن الحركة بينما يستمر نرفه بلا توقف، وبلا توقف يسيل الدم في مجرى محدد نحو الجمهور، وبين دهشة الجمهور، وخوفهم من أن تلتخ الدماء ملابسهم تطفأ الأضواء ويسدل الستار على الدم.

* * *

شواهد الصمت المروضة

الصامتون :

الرجال الأحياء

الرجل ذو الملابس الحمر

الرجال الموتى

التابعان

الرجل الحي

أبناء الأحياء

الشاب المتمرد

قبل بدء العرض بلحظات نسمع همهمة كورالية أو مارشاً جنازياً يستمر برهة قبل رفع الستارة.. حزمة ضيقة من الضوء تسقط، تدريجياً على كرسي فخم وضع على مدرج في أعلى وسط المسرح ثم تختفي.. حزم صغيرة أخرى من الضوء تسطع تدريجياً أيضاً على شواهد قبور وزعت على الخشبة بشكل متقن ثم تختفي.. تتناوب الحزم الضوئية بالسطوع والاختفاء بين الكرسي والشواهد.. تتوقف حركة الضوء على درجه شديدة الخفوت.. يظهر من خلف الشواهد رجال أحياء.. يقفون بخشوع، وإذلال ثم يستديرون نحو الكرسي.. يظهر الرجل ذو الملابس الحمر جالسا على كرسيه بشموخ، وكبرياء لا تليق به.. يقف بخيلاء.. يضرب الهواء بسوطه فترتفع همهمات الكورال ارتفاعاً مؤثراً.. ينزل الرجل ذو الملابس الحمر درجة واحدة، ثم يضرب بسوطه فتمتزج أصوات غير واضحة، ولغظ شديد مع الهمهمات.. ينزل درجة أخرى، ويضرب الهواء بسوطه فيتوقف الضجيج.. يرفع سوطه مهدداً مشيراً به إلى مجموعة الأحياء إشارة بانورامية ثم يضرب الهواء بسوطه ثانية، وثالثة، ورابعة حتى يبدأ الأحياء ضرب الأرض بأقدامهم ضربات رتيبة تتزايد قوة كلما ضرب الرجل ذو الملابس الحمر الأرض أو الهواء بسوطه.. يستمرون في ضرب الأرض بينما يغفو الرجل ذو الملابس الحمر على كرسيه هائناً.. تتعالى موسيقى طقسية أو موسيقى رعب بينما تخفت ضربات الأقدام شيئاً فشيئاً.. يتطاير من عند كل شاهدة دخان كثيف.. ينهض الموتى الراقدون عند شواهدهم.. يؤدون حركات النشور، والانبعاث، والنهوض من الموت.. يتمايلون.. يترنحون.. يتألمون ثم يفضون عنهم تراب الموت.. يقف كل ميت بملابسه البيض، وبالأحرى بكفنه مقابل الرجل الحي الذي يقف عند شاهدته.. يطأطأ الرجال الأحياء رؤوسهم.. يشيرون إلى الرجل ذي الملابس

الاحمر.. يبركون على الارض.. يخفضون ايديهم واجمين منكسرين مندحرين.. يتحرك الاموات باضطراب.. يدورون حول الاحياء ثم يتوقفون.. يتقدم احد الموتى نحو الرجل ذي الملابس الاحمر، وعند الدرجة الاولى للمرتفع يصطدم بجدار وهمي فيرتد خائبا.. يضحك الرجل ساخرا.. يتقدم ميت آخر، وآخر ثم يتقدم الموتى دفعة واحدة يصطدمون بالجدار نفسه فيرتدون خائبين.. يرمقون الاحياء بنظرة قاسية مزدرية، ويعودون إلى قبورهم فيتمدد كل منهم قرب شاهدته بشكل مثير للحنن.. ضربة صنج.. يقف الرجل ذو الملابس الاحمر بزهو وانتصار يضرب الهواء بسوطه مرة أخرى.. تبدأ مجموعة الاحياء ضرب الارض بأقدامها كما في المرة الأولى.. يزداد الضرب قوة كلما ضرب الرجل ذو الملابس الاحمر الهواء بسوطه.. يستمرون في الضرب.. يغفو الرجل ذو الملابس الاحمر على كرسيه.. يزداد الضرب فينهض الاموات.. يخلع كل منهم قطعة من كفته ويرميها نحو الرجل الذي يقف عند شاهدته.. يمسك الاحياء بقطع الاموات.. يحاولون سحبهم بلا جدوى.. يلفون القطع على اجسادهم، ويسحبون بلا جدوى.. يفلت الموتى قطعهم من ايديهم.. يضمها الاحياء إلى صدورهم.. يتقدم احدهم نحو الرجل ذي الملابس الاحمر.. يرمي قطعة الكفن على رأسه، ومثله يفعل الآخرون ثم ينسحبون ليقف كل منهم قرب شاهدة من شواهد القبور.. يستيقظ الرجل ذو الملابس الاحمر.. يتحرك بصعوبة أول الأمر كأنه يقاوم قوى سحرية غريبة.. يتحرك بغضب.. يتمكن من السيطرة على تلك القوى السحرية.. ينهض فيجفل الاحياء.. يزيح من على رأسه قطع الأكفان.. يضرب بسوطه الهواء.. يدخل اثنان من أتباعه.. أحدهما من يسار المسرح والآخر من يمينه.. يحمل كل منهما وعاء يضعه باحترام جم تحت قدم الرجل ذي الملابس الاحمر.. يتناول الرجل قطع الأكفان قطعة قطعة،

ويرميها في الوعاءين بسخرية وازدراء.. تسود الأحياء دهشة كبيرة، وتعجب من فعلته التي لم تؤدِ إلى قلب وضعه رأسا على عقب.. يرفع الرجلان التابعان الوعاءين بينما يتصاعد الدخان من الوعاءين كثيفا جدا.. يدوران بالوعاءين حول الأحياء ثم يخرجان كل من الجهة التي أقبل منها.. يضرب الرجل الهواء بسوطه.. يتحرك الأحياء بذعر حركة مضطربة.. لا يفهمون ما يرمي إليه فيضرب مرة أخرى، وأخرى حتى ينحني له الجميع، ويركعون ثم يسرون على الأربع فيتوقف الرجل عن الضرب.. يدخل الرجلان التابعان وهما نفس الرجلين الذين دخلا قبل قليل.. يقفان على أول المرتفع، ويشيران إلى اثنين من الأحياء فيقتربان وهما يسيران على الأربع كالذباب.. يركبان فوقهما.. يدوران بهما ثم يعودان إلى مكانهما وهكذا يتقدم الآخرون لينفذوا هذه الحركة إلا واحداً يراه الرجل ذو الملابس الحمر فيقف غاضبا ضاربا الهواء بسوطه مرة أخرى دون أن ينفذ له الرجل الحي ما يريد منه.. ينزل من عليائه.. يضم الرجل الحي كفيه إلى بعضيهما ويرفعهما إلى الأعلى كما لو كان معلقا بحبل.. يضربه الرجل ذو الملابس الحمر عدة ضربات حتى يفقده السيطرة على ساقيه فيترنح بألم لكنه قبل أن يسقط أرضا يتماسك، ويعود إلى وقفته بشموخ، وإباء.. يتسم ساخرا من الرجل ذي الملابس الحمر الذي أخذ منه الغضب كل مأخذ وهو يلوح بالسوط مرة أخرى مهددا.. يضرب الهواء أولا فيرفع الرجل ذراعيه إلى الأعلى كما في المرة الأولى ثم يصلبه ذو الملابس الحمر بعدة ضربات حتى يجعل رأسه تتدلى على جذعه فتتهبط ذراعه ويترنح قليلا قبل أن يسقط فاقدا وعيه.. يصعد ذو الملابس الحمر إلى كرسيه.. يتقدم الرجلان فيسكبان وعاءين من الماء عليه حتى يفيق.. يجلس.. يتحسس جسمه.. يقف بإصرار.. يقف الرجل ذو الملابس الحمر واثقا من ارغامه على فعل ما يريد.. يضرب الهواء بسوطه مرة

أخرى بينما يظل الرجل الحي واقفا بشموخ.. يحار الرجل ذو الملابس الحمر بإعطاء ردة فعل تناسب والموقف الصعب.. يقرر أخيرا أن يدس يده تحت ملابسه، ويسحب مسدسا يصوب فوهته إلى الرجل الحي بضع ثوان قبل أن يطلق عدة طلقات.. يسقط الرجل الحي ميتا.. يتقدم التابعان.. يضعانه على ظهري اثنين من الرجال الدواب ويسوقانهما إلى خارج المسرح.. الأحياء ينظرون إلى الرجل ذي الملابس الحمر صاغرين وهم ما زالوا على الأربع.. يضرب الرجل الهواء بسوطه فينسحبوا إلى ما وراء الكواليس.. يظل الرجل وحده.. يدور حول كرسيه بزهو.. يتقدم نحو جمهور النظارة.. يقف عند حافة المسرح.. يركز بصره على الجالسين في الصف الأمامي لصالة العرض.. يؤدي حركات بهلوانيه توحى بالتهديد.. يحاول إخافتهم فعلا.. يضرب السوط باتجاههم عدة مرات.. يتوقف.. يتسم بدعابة فجة ثم ينسحب إلى كرسيه.. يدور حوله مرتين بحركات شيطانية ثم يضرب الهواء بسوطه فتدخل مجموعة الأحياء وهي تمشي على الأربع يصحبها أبناءها وهم في مقتبل العمر شبابا وصبية يافعين.. ينزل درجة واحدة يضرب بسوطه فيدور الشباب، والصبية حول الكبار إلا واحدا دورة كاملة وهم يرفعون أيديهم بحركات مهددة.. ينقضون عليهم ويأخذون بخناقهم حتى يموت الأحياء كلهم ويتمددون قرب الأموات.. موسيقى.. يرقص الشباب بخيلاء، وزهو، وابتهاج بفعاليتهم وعلى إثر ضربة سوط يبدأ الشباب ضرب الأرض بأقدامهم بإيقاع مشابه لإيقاع مجموعة الأحياء السابقة.. ضربة سوط أخرى يزداد الضرب بينما يغفو الرجل ذو الملابس الحمر على كرسيه.. تعلق الموسيقى ويخفت إيقاع الضرب، ويتصاعد من الشواهد دخان مضطرب الحركة.. ينهض الأموات السابقون، واللاحقون.. يترنحون على المسرح باضطراب وبوحشية يطاردون

الشباب، والصبية مذعورين خائفين يستيقظ الرجل ذو الملابس
الحمراء.. يضرب الهواء بسوطه مرتين فيضطرب الأموات.. يتوقفون..
لا تكاد أرجلهم تقوى على حملهم لضعفها ورجفانها.. يستعيد
الشباب رباطة جأشهم فينقضون على الأموات ويشبعونهم ضرباً،
ورفساً، ويجبرونهم على العودة إلى موتهم مرة أخرى.. ضربة سوط..
يركع الجميع.. ضربة أخرى.. يسرون على الأربع إلا واحدا وهو
نفس الواحد الذي تنحى جانبا، ولم ينفذ أمر الرجل ذي الملابس
الحمراء.. يفاجأ به الرجل ذو الملابس الحمراء.. ضربة سوط.. ينسحب
الجميع إلى خارج المسرح.. ينزل الرجل درجة.. درجتين.. يضرب
الهواء بسوطه.. يدخل التابعان.. يحمل كل منهما بندقية آلية.. يقفان
إلى جانبي الرجل ثم يتقدم الثلاثة نحو الشاب المتمرد.. يشهر الرجل
ذو الملابس الحمراء مسدسه في وجه الشاب فيهرب نحو جمهور
النظارة ويختفي بينهم.. يستمر الثلاثة بالتقدم حتى حافة المسرح
الأمامية.. يصبو الرجل ذو الملابس الحمراء مسدسه نحو جمهور
النظارة.. يطلق طلقة واحدة فينهال التابعان على جمهور النظارة بوابل
من نيرانهم حتى تطفأ الأضواء، ويسدل الستار على المسرح.

* * *

أزمة صاحب القداسة

الصامتون :

الكاهن

الأول

الثاني

الفتى

مجموعة من الرجال والنساء

موسيقى طقسية أو همهمة كورالية مرتلة.. تطفأ الأضواء في الصلاة.. يضاء المسرح بإضاءة رأسية أو سفلية بحزم دائرية تسقط فقط على التماثيل الثلاثة الموضوعة على خشبة المسرح والتي يتوسطها كبير التماثيل المثبت تمييزاً له على قاعدة مدرجة.. حزمة أخرى تسقط على الكاهن (باللباس الأحمر) وهو يقف على منطقة وسط الوسط مواجهها كبير التماثيل، رافعا أطراف رداءه إلى الأعلى بحركة كهنوتية تقليدية.. تضاء أجزاء الخشبة الأخرى بإضاءة فيضية خافتة فنرى المجموعة (بالملابس البيض) باركة على الأرض مقلدة حركة الكاهن.. يخفضون أيديهم الى الأسفل عندما يخفض الكاهن يده ويرفعونها عندما يرفع في حركة تتوافق مع انحناء ظهورهم الى الأسفل صوب كبير التماثيل.. تخفض المجموعة الأيدي حتى تلامس الأرض ساجدة للتماثيل، ومقلدة حركة الكاهن.. على أسفل يمين المسرح، وأسفل يساره نرى الأول والثاني (بملابس سود) بكامل أسلحتهما وهما في مواجهة جمهور النظارة لا ينتبهان الى الفتى الذي برك مع المجموعة أسفل وسط المسرح، ولم يشاركها طقوسها.. يلتفت الكاهن إلى الفتى.. يرمقه بنظرة شزراء.. يستدير بكليته.. يضرب الأرض بصولجانه فيتبته الأول والثاني.. يتقدمان نحو الفتى.. يمسك كل منهما بذراع من ذراعيه، ويجبرانه على السجود وإذ يسجد يضعان قدميهما على ظهره، ولا يسمحان له بالنهوض.. تكمل المجموعة أداء طقوسها.. ينسحب الأول والثاني الى محلها السابق.. تنسحب المجموعة الى الخارج.. الفتى الذي صار في مؤخرة أحد الرتلين المنسجمين يشير عليه الكاهن بالتوقف فيتوقف.. يتقدم منه الكاهن.. يأمره بالبروك فيأبى.. يضرب الكاهن الأرض بطرف صولجانه فيتقدم الأول والثاني، ويمسكان به.. يجرانه إلى القاعدة السفلى لكبير التماثيل، وينسحبان.. ينظر الفتى الى كبير التماثيل، والى الكاهن

الذي يقف على مقربة منه مؤديا بعض الحركات الطقوسية.. تخفت الإضاءة الفيزية تدريجيا، وتسלט الحزم الدائرية الضوء على التماثيل.. موسيقى غرائبية أو موسيقى رعب تستمر مع المشهد.. تنفث التماثيل من أفواهها دخانا أو تقذف منها ألسنة نار صفراء باتجاه الفتى الذي يتحاشاها بسرعة ثم يتقيها بالجلوس تحت تمثال كبيرهم.. يلقي نظرة، وهو في جلسته الى ما وراء التماثيل.. يتسم ويسحب بأطراف أصابعه أطراف رداء أحمر لرجل يخفي وراء كبير التماثيل.. يكتشف الكاهن أمره خلسة فيغضب، ويضرب الأرض بصولجانه، عدة مرات فيقوم الأول والثاني بمهاجمة الفتى، ولكنه يراوغهما بين التماثيل، وكلما أوشكا أن يمسكاه يهددهما بإسقاط احد التماثيل فيبتعدان عنه، وعندما يقف مناورا أمام كبير التماثيل تمتد إليه من خلف التماثيل يد تلقي القبض عليه، وتسلمه الى الأول والثاني اللذين يقودانه الى وسط الخشبة، ويجلسانه بتهديد السلاح.. يظل الفتى في محله لا يريم بينما يخرج الاثنان ليعودا وهما يحملان قفصاً مستديرا من الحديد المشبك.. يجلسان داخله الفتى ويغادران.. تطفأ الأضواء إلا حزمة رأسية تظل متوهجة على الفتى وهو داخل القفص المشبك المستدير يقوم بمحاولة التخلص من محبسه دون جدوى وإذ يهدّه التعب، والإرهاق يجلس مستكينا على الأرض.. تخفت الحزمة تدريجيا، وقبل أن يخفي ضوءها كليا يسمع ضربة قوية فيقف منتفضا متحفزا لمواجهة أي عارض طارئ.. ينظر يمينا ويسارا.. خلفا وأماماً ولا يظفر بشيء وإذ يحاول الجلوس مرة أخرى تنطلق الموسيقى هادرة بقوة، وعنف فيعود الى وقفته ثم تبرق الأضواء عدة مرات قبل أن تستقر على الإضاءة الخافتة.. تستمر الموسيقى.. ومن خلال الظلام تظهر أقنعة كبيرة مشعة لوحشين خرافيين.. وهي تهاجمه مهددة، ومنقضة وهو يدافع عن نفسه ضدها وإذ تنسحب، وتخفي في عمق

الظلام تظهر أيدٍ، وعيون، وأسلحة تتقدم كلها نحوه مهاجمة فيدافع
ضدها جميعا حتى يأخذ منه التعب كل مأخذ فيسقط متهاالكا.. تختفي
الأيدي، والعيون، والأسلحة.. يقفان قرب الفتى فينتبه اليهما..
يتحامل على نفسه.. ينهض واقفا مستعينا بالمشبك المستدير والعطش
بادٍ عليه.. يمد الأول يده ليناوله قدح الماء وإذ يراهما مبتسمان
بسخرية منه يسكب الماء في وجهيهما بغضب، ونفور.. يقبضان على
رقبته معا، ويطبقان عليها حتى ينهار بين أيديهما، ويسقط على
الأرض.. ضربة من الكاهن بصولجانه على الأرض قبل أن يدخل الى
المسرح تجعل الأول والثاني ينسحبان الى محلهما.. يدخل الكاهن..
يضرب الأرض فيهرع الأول والثاني ليجلبا له كرسي العرش.. يجلس
عليه.. يقفان الى جانبه.. يصفق بيديه فتدخل المجموعة في رتلين من
اليمين واليسار.. تدور حول خشبة المسرح باركة أمام الكاهن/
الملك.. يصفق مرة أخرى فتنتطق الموسيقى، وتؤدي المجموعة
رقصة (الطاعة) تعبيرا عن ولائها للملك / الكاهن وعندما تنتهي
الرقصة تنقسم المجموعة على كتلتين احدهما على أسفل يسار
المسرح، والأخرى على أسفل يمين المسرح.. يقف الكاهن/
الملك، ويضرب الأرض بصولجانه فيتقدم الأول والثاني كل منهما
الى مجموعة الآخر.. يقتاد الأول امرأة من المجموعة الثانية، ويقتاد
الثاني رجلا كهلا من المجموعة الأولى.. يدفعاكما باتجاه القفص
فيسقطان قرب الفتى.. عيونهما تتوسله.. بينما يضع الأول والثاني
رمحهما على ظهريهما ويضغطان.. يتألم الرجل الكهل وكذلك
المرأة، ولا يحرك الفتى ساكنا وإذ يهتان بطعنهما طعنه قاتلة يشير
لهما بالتوقف فيتوقفان، ويطلقان سراح الجميع.. يخرج الرجل ذو
الملابس الحمر، وتابعاه، وأفراد المجموعة، والفتى، ووالده..
تخفت الإضاءة، وتسطع الحزم الرأسية على التماثيل الثلاثة.. يدخل

الفتى وهو يتأمل التماثيل واحدا واحدا.. يخرج من الجهة التي دخل منها ثم يعود وييده فأس كبيرة.. يتقدم من التمثال الأول.. يضربه فيسقط أرضا.. يتقدم من التمثال الثاني يضربه فيسقط أرضا وهكذا يفعل مع التماثيل باستثناء كبيرهم الذي يضع على كتفه الفأس، ويغادر متسللا نحو الكواليس.. يفاجأ بدخول الرجل ذي الملابس الحمر، وتابعيه فيتراجع أمامها.. يشهر التابعان سلاحهما في وجهه فيشير الى كبير التماثيل.. يتحرك ذو الملابس الحمر الى كبير التماثيل.. يلتقط الفأس من على كتفه.. ينظر إليها بإمعان ثم ينظر الى الفتى وهو يتقدم نحوه.. يمسك التابعان الفتى وإذ يقف الرجل على مقربة منه يرفع الفأس في حركة عنيفة ينزله على رأس الفتى لكنه يتوقف في اللحظة الأخيرة.. يتراجع.. يقذف بالفأس الى ما وراء الكواليس.. يستدير إلى كبير التماثيل.. يركع له مؤديا بعض الحركات الكهنوتية.. يقف.. يلتفت إلى الفتى.. ينظر إليه بعينين يتطاير الشرر منهما.. يرفس الأرض بقدمه بقوة، وغضب.. ينقض الاثنان على الفتى بضربة مشتركة تسقطه أرضا.. يخرجان.. يعودان وهما يحملان كرسي العرش.. يجلس ذو الملابس الحمر عليه وهو يمسك بالصولجان.. يشير يسارا ويمينا فتبدأ المجموعة بالدخول الى المسرح.. التابعان يربطان الفتى بواسطة حبلين كل حبل بذراع.. يمسكان طرفي الحبلين السائبين ويشدان كل الى جهته.. ينهض الفتى.. يقف على قدميه.. التابعان يسحبان بقوة حتى لا يتركان مجالا لحركة الفتى.. يشير الكاهن/ الملك على اثنين من أفراد المجموعة فيخرجان، ثم يعودان وهما يحملان وعائين مليئين بالجمر.. يفرشان الجمر أمام الفتى ويبدأ التابعان بسحبه نحو الجمر.. يسير الفتى غير آبه.. يتوقف فوق الجمر المتقدم.. يعتصر نفسه بقوة.. يغمض عينيه.. يعض على شفته ثم يفتح عينيه، ويشنح عضلات وجهه تعبيرا عن

إرادة التحدي مما يغضب الكاهن/ الملك ، ويشير على المجموعة
فتتحرك في رتلين يخرجان إلى ما وراء الكواليس ، ويعودان ليقذف
كل منهم بجمره على الفتى.. يغطي الجمر الفتى حتى منتصفه..
يكتوي جلده ، وتفوح رائحة شوائه.. يترك الكاهن/ الملك كرسيه ،
ويقف أمام الفتى ، ويمد الصولجان باتجاهه ليتمكنه من طلب المغفرة
لكن الفتى يكتفي بالنظر إليه أول الأمر ، ثم يوجه له بصقة قوية تتوقف
الحركة عندها على خشبة المسرح ويسدل الستار.

* * *

تجليات في ملكوت الموسيقى

الصامتون :

الرجل العجوز - المرأة الأم

الطفل - والد الطفل

الأمير - ضيوف الأمير

عدد من الجنود بالزي الحربي النمساوي

عدد من الجنود بالزي الحربي الفرنسي

عدد من الأشباح

مقدمة المسرحية بقلم الناقد

العراقي باسم عبد الحميد حمودي
صراع الداخل النقي مع الخارج المفترض

هذه مسرحية بانثومايم متكاملة الابعاد تعتمد تقنيات المسرح الحديث - الطرازي وامكانياته في المساوقة بين الاداء الصامت للممثلين وقوة التقنيات الاخراجية التي يفترض المؤلف صباح الانباري ان المخرج المنفذ سيأخذ بها.

الخشية على هذا النص الجميل الموحى المعتمد على وعي الكاتب بالموسيقى واصالاتها المعرفية وسميولوجيا الحركة المسرحية المختلطة أو المعبر عن جزء منها بالنص الموسيقي المختار لهذا المقطع من المسرحية أو ذاك، أن يقوم المخرج المنفذ بدور المخرج المؤلف فيتصرف خارج سياق سيناريو العرض المدون ويضع النص في متاهة أخرى غير التي قصدها المؤلف ليصور لنا ارادة الانسان وهو يصارع الخارج - المؤثر - الفوضى - القسر وكل ما يحمله الاخر الخارجي من أذى اتجاه البنية الصافية الداخلية للفكر الانساني.

لا اريد ان الخص المشاهد هنا ولكني استمتعت بقراءة نص يوحى ويعطي الكثير لتقنيات المسرح الجاد في اطار اللعبة الایمائية التي قصدها المؤلف لتطوير شخصية الطفل - الصبي - الشاب واستنهاض ارادته لأن تأخذ دورها في العطاء غير المشروط.
تحية لصباح الانباري وهو يعطي للمسرح هذه التجليات.

يرفع الستار عن الخشبة.. حزمة ضوء صغيرة على رجل عجوز
يجلس وسط الظلام أمام آلة البيان كمن ينتظر وقوع المفاجأة بين فينه،
وأخرى.. آلة البيان وقطع الديكور الأخرى كلها موضوعة ضمن دائرة
مرسومة بخط واضح على الخشبة مما يدل على أن الأحداث المقبلة
كلها ستقع ضمن هذه الدائرة.. ينهض الرجل العجوز.. يخطو بضع
خطوات جيئة، وذهابا.. يتابعه (الفلو) الضوء المتحرك.. يجلس ثانية..
يرخي السمع فترة وجيزة.. يفاجئه صراخ طفل ولد توا فيقف مندهشا..
يتردد صدى نواقيس الفرحة في أرجاء المسرح.. يؤدي الرجل العجوز
بعض الحركات الراقصة لإراديا تتساق مع توهج المصابيح الملونة
على الخشبة، وامتلاء الدائرة بالإضاءة الفيضانية، وانطلاق موسيقى نشيد
الفرح من السيمفونية التاسعة لبتهوفن.. تتوقف الموسيقى.. تدخل من
أعلى وسط المسرح امرأة تحمل طفلا مدثرا بأغطية بيض.. تقف على
وسط الوسط.. يتقدم الجد (الرجل العجوز) ليأخذ منها وليدها.. يتأمله..
يطبع قبلة حنون على جبينه ثم يأخذه بفرح غامر إلى آلة البيان.. يدور به
حولها بطقوسية مبتكرة.. يجلس.. يعزف لحناً راقصاً.. يستدير إلى والدته
الطفل.. يراها ترتجف.. يسلمها الطفل ويخرج.. يعود بقطع من الخشب
يلقمها للنار وإذ ينتهي يقف خلف المرأة والطفل.. يتأملهما.. يتسمع وقع
خطوات مضطربة.. يدخل إلى المسرح رجل ثمل.. يقترب من الطفل..
ينظر إليه.. ترتسم على وجهه ملامح الفرحة، والحبور يسرع إلى الجد
يجره إلى آلة البيان ويجلسه أمامها فيبدأ الجد بالعزف السريع بينما يأخذ
الرجل الثمل بالرقص فرحاً مختللاً متمائلاً حتى يسقط أرضاً من الإعياء،
والتعب.. تضع المرأة وليدها في سريرته، وتدريجياً تختفي الأضواء أو
يسدل الستار.

يرفع الستار.. حزمة ضوء على وسط المسرح تظهر المرأة/ ألام وهي تلبس ابنها الذي صار في السادسة من عمره، الملابس التي يرتديها عادة رواد الموسيقى.. تضع الباروكة على رأسه.. تتناول سلة التبضع، وتخرج مودعة الصبي بإشارة، وابتسامة.. يتبعها الصبي.. يقف عند حافة الدائرة قريباً من الكواليس.. يتطلع في إثرها وإذ يطمئن لابتعادها يعود بخفة ونزق ليجلس أمام البيان.. يعزف ألحانا خاصة به.. يتوقف عن العزف فجأة إذ يسمع وقع خطوات تقترب.. يرجع الكمان إلى محله.. ينظر باتجاه الصوت ثم يهرع إلى فراشه يمتد عليه مغطياً نفسه ومنتصعا النوم العميق.. يدخل الأب، وهو الثمل نفسه في المشهد السابق.. ينظر إلى آلة البيان ثم إلى الكمان ثم السرير.. يلتقط عصا المايسترو من على البيان.. يقترب من السرير.. يزيل الغطاء من على الصبي بطرف العصا.. يشير عليه بالنهوض.. ينهض.. يشير له بالذهاب إلى البيان.. يذهب متردداً خائفاً يبدأ العزف بإشارة من عصا أبيه وإشارة منها يتوقف الأب عن العزف ثم يبدأ ثانية، وثانية يوقفه.. يعزف مرة ثالثة.. تبدو على الأب إمارات الراحة فيخرج مغادراً.. يختفي وراء الكواليس.. يطل برأسه ليتأكد من سلامة سلوك الصبي.. ينسحب.. يذهب الصبي في إثره.. يطمئن لابتعادها فيعود إلى آلة الكمان يعزف عليها لحنه السابق نفسه.. تداهمه الأم، هذه المرة، فيضع الكمان في موضعه بارتباك.. وبارتباك يتناول كتبه المدرسية.. تنحني الأم عليه.. تطبع قبلة على جبينه.. يغادر مهرولاً إلى خارج المسرح.. تسير الأم في إثره.. تتوقف.. ترفع يدها مودعة.. تختفي وراء الكواليس.. تطفأ الأضواء تدريجياً وحزمتان من الإضاءة فقط تظلان على توهجهما فترة على آلة البيان وسرير الطفل ثم تختفيان تدريجياً أيضاً.

تفتح الأضواء تدريجياً.. الأم في وسط المسرح جالسة أمام آلة البيان تحيك قفازا لصغيرها.. تسمع صوت خطوات مضطربة.. يدخل الأب ثملا كعادته وباطن جيوبه مسحوبة خارج بنطاله.. يقف إلى جانبها.. يمسكها من ذراعها وينهضها بعنف، وقوة يدفعها بعيدا عنه.. يجلس في محلها.. يضرب آلة البيان بعصبية.. تتقدم منه.. تقبض على يديه.. تمنعه من تكرار الضرب العنيف لكي لا يوقظ الصبي.. يتبته.. يلتفت إلى سرير ابنه.. يتناول عصا المايسترو، ويذهب إلى السرير.. تقف الأم في طريقه محاولة منعه من الوصول إلى ابنهما.. يدفعها فتتنحى جانبا.. يقف لصق السرير وبالعصا يزيح الغطاء من على ابنه ويأمره بالنهوض.. يتردد الصبي فيجره عنوة إلى آلة البيان.. يبدأ بالعزف.. يوقفه بإشارة من عصاه بعصبية، وانفعال يضربه على أصابعه ويأمره بالعزف ثانية.. يعزف لحنا نشازاً أيضا بينما الدموع تترقرق من عينيه.. يضربه ثانية، وثالثة وإذ يعزف عزفا سليما ينبهر الأب ويؤدي بعض الحركات النزقة من خلف ظهر الصبي.. يتوقف لحظة.. ينظر إلى ولده بإعجاب.. يمسك باطن جيوبه ويرجعها إلى الداخل بزهو.. يضرب على كتفي الصبي فيتوقف الصبي عن العزف.. ينهض.. يذهب إلى سريره بأمر من أبيه يتمدد عليه.. يغطي نفسه والدموع ما تزال ترقق من عينيه.. يخرج الأب وتطفأ الأضواء تدريجيا إلا حزمة الضوء التي تضئ سرير الصبي.. سوناتا(في ضوء القمر) بأجوائها الهادئة تستمر فترة قبل أن تدق نواقيس الكنيسة دقات استغاثة ممزوجة بالصرخات البشرية المفزوعة وأصوات تهدم الجدران أو سقوط السقوف وفرقعات النيران.. ينهض الصبي، وتدخل المرأة مهرولة مفزوعة تأخذ الصبي إلى النافذة، وترى إلى خارجها.. وهج نيران الحرائق تسطع على الخشبية، وعلى وجهي الصبي وأمه.. تزداد الأصوات والفرقعات.. يتحركان باضطراب، وخوف ورعب.. يزداد وهج النيران على منقطة خيال الظل يتسارع الناس نحو الحريق وهم

يحملون أوعية الماء.. يحاربون النار.. ينسحبون أمامها.. تستمر أجراس برج الكنيسة برهة قبل أن تتمكن منها السنة النيران وتسكتها نهائياً.. وإذ يسقط البرج تخمد الحركة تماماً.. الصبي ينظر صوب مكان البرج والأجراس بمرارة، وألم، وحزن.. يبدو وهو ينظر إلى هناك مع أمه مثل تمثال عملاق نصب على خرائب، وأطلال.. يتحرك الصبي حركة تصاحبها (سوناتا في ضوء القمر) يدور حول محيط الدائرة مفكراً.. يتوقف عند آلة البيان.. يواصل الدوران.. يتوقف قرب سريره.. يلتقط آلة الكمان ويعزف عليها لحنا هو اقرب إلى التنويمه منه إلى أي شيء آخر.. يترك الآلة غير راضٍ عن اللحن ويتوجه إلى آلة البيان مرة أخرى.. يضرب عليها ضربات تشبه ضربات الأجراس المستغيثة ثم يسترسل مع اللحن فترة قبل أن يتوقف، ويستدير نحو خيال الظل الذي ظهرت عليه فرقة أوركستراه.. يقف.. يتناول عصا المايسترو.. يعطي الإشارة للفرقة فتبدأ بالعزف فترة قبل أن يحس بضيق جرأء الباروكة على فروة رأسه فيرفعها بعنفوية، وبراءة، ويحك رأسه بأطراف أصابعه التي حشرها تحت الباروكة.. تتوقف الفرقة عن العزف.. وتتعالى أصوات الضحكات.. يعود للعزف دون أن يفكر بالاعتذار.. يلتفت عدة مرات إلى الفرقة التي لم تعد تشاركه العزف فيضرب على البيان بقوة محدثاً صوتاً حاداً، ويقف غاضباً منفِعلاً.. تختفي الفرقة من على خيال الظل.. يذهب، متضايقاً إلى سريره.. يدخل الأب ويقاطعه في منتصف الطريق بين البيان، والسريير.. يحشر يده في جيوبه ويسحب بطانتها إلى خارج بنطاله بعصبية وهو يتقدم من الصبي بانفعال، وغضب.. يتراجع الصبي أمامه.. يعود إلى آلة البيان.. يجلس.. يلتقط الأب عصا المايسترو.. يرفعها إلى الأعلى ومع ارتفاعها تتوقف الحركة على المسرح بينما تنطلق كونسرتو البيان الأول لبتوهفن فترة وجيزة قبل أن تطفأ الإضاءة تدريجياً على خشبة المسرح.

قبل أن تتوهج الإضاءة تدريجياً على المسرح.. نسمع صوت قاطرة بدأت تتحرك منطلقاً مندفعة نحو هدفها.. تضاء الخشبة فنرى الصبي نفسه جالساً في المكان نفسه وقد تقدم به العمر حتى بلغ الخامسة والعشرين، وقد أزيلت الدائرة المرسومة على الخشبة، واختفت بعض قطع الديكور وحلت محلها قطع أخرى من الأثاث الفخم الرئاسي.. يدخل عدد من الضيوف بهندام بالغة الأناقة يوحي مرآهم بانتمائهم الارستوقراطي.. يترك الشاب محله، ويقف إلى جوار مجموعة من المدعويين وإذ يكتمل عدد الضيوف يزق صوت البوق معلناً عن وصول الأمير.. ينقسم الضيوف على كتلتين إحداهما على يسار المسرح، والأخرى على يمينه وعند ظهور الأمير من أعلى وسط المسرح تنحني المجموعتان، ويمر الأمير بينهما بمرونة، ورشاقة.. يشير لهم برفع رؤوسهم، وشرب أنخابهم.. يجلس فيجلسون.. يتبادلون النظر بعضهم إلى بعض.. ثم ينظرون جميعاً إلى الشاب الذي تنحى بعيداً ليجلس على أريكة معزولة منفردة غير مبال بنظراتهم.. يخطو بضع خطوات صوب الشاب.. يمد له يده.. ينهضه، ويأخذه باحترام جم إلى آلة البيان وسط تعجب الضيوف من تواضع أميرهم أمام شخصية الشاب.. يعود الأمير إلى محله.. يجلس فيجلس الجميع.. يرفع الشاب يده إلى الأعلى فتتوقف حركة الضيوف.. يبدأ الشاب مع الفرقة الاوركستراية عزف كونشرتو(الإمبراطور) فترة قبل أن نسمع أصوات القذائف التي أخذت تتداخل مع مثيلتها في الموسيقى وهي تقترب بدويها الهائل من المكان شيئاً فشيئاً.. يصاب الضيوف بالفرع، ويتحركون باضطراب هنا وهناك.. يظلم المسرح عدة مرات خلال دوي القذائف وانفلاقها.. يخرج بعضهم مهرولاً.. يقتحم المكان عدد من الجنود بالزي الحربي الفرنسي.. ينتشرون على الخشبة وهم يرفسون بعض قطع الديكور.. يفتشون هنا وهناك..

يجدون بعض الأشخاص المختبئين.. يخرجونهم من مخابئهم بالركلات.. يوقفونهم صفاً واحداً في مواجهة جمهور النظارة، ويفتحون عليهم النيران.. يجلس الجنود إلى الموائد التي كانت معدة لضيوف الأمير.. يهيم بعضهم بالعزف على البيان باستهتار.. بعضهم يرقص بنزق بينما يقوم بعضهم الآخر بحركات ماجنة وهم يرفعون بعض الإكسسوارات النسوية التي تركت على الموائد، وإذ يبدو عليهم التعب والإرهاق واضحاً.. يلقون بأنفسهم للنوم على أي شيء.. تخفت الأضواء قليلاً، ويسود المسرح الهدوء ثم وكالصاعقة ينقض عليهم عدد من الرجال، بالزي الحربي النمساوي، يباغتونهم ويفتحون النيران عليهم فيردونهم قتلى ومع مارش الحداد الجنائزي من الحركة الثانية للسيمفونية الثالثة، يجرون جثثهم إلى خارج المسرح وكذلك معداتهم العسكرية.. تطفأ الأضواء تدريجياً بعد سحب آخر الجثث.

* * *

نسمع، من خلال الظلام، صوت تصفيق حاد لجمهور متحمس.. حزمة ضوء دائرية رأسية تتوهج على الشاب وهو يقف على دكة دائرية في وسط الوسط مرتدياً ملابسها نفسها (ملايس المايسترو) ورافعاً يده إلى الأعلى ليعطي الإشارة للفرقة السيمفونية ببدء العزف.. تبدأ الفرقة عزف سيمفونية بتهوفن الثالثة (البطل).. يستمر العزف على الخشبة.. يظهر خلف الفرقة خيال شبح يهيمن على خلفية المسرح بحركاته الشيطانية.. ينسحب ليظهر مرة ثانية، يتوقف الشاب عن قيادة الفرقة إذ يختلط مع الموسيقى صوت صفير حاد أو أزيز قوي ثم يستأنف عمله بدقة.. يدخل الشبح من يمين المسرح دون أن يلفت انتباه أحد.. وإذ يمر بالشاب (المايسترو) يتوقف الشاب عن القيادة.. يضغط براحتيه على أذنيه معتصراً نفسه من الألم بينما يأخذ الصفير أو

الأزيز بالارتفاع أكثر فأكثر.. وإذ يغادر الشبح من يسار المسرح ينقطع الأزيز أو الصفير ويرفع الشاب راحتيه من على أذنيه، ويبدأ القيادة مرة أخرى.. تطفأ الأضواء على الفرقة.. وحده الشاب يظل ضمن حزمة الضوء الدائرية.. يدخل الشبح من يسار المسرح فيبدأ الصفير أو الأزيز بالارتفاع ثانية، وثالثة، ورابعة.. يضع الشاب راحتيه على أذنيه ويضغط عليهما وهو يتلوى من الألم.. يدور الشبح حول الشاب.. يؤدي حركات شيطانية ثم يخرج من يمين المسرح.. ينهار الشاب يللمم بعضه ويقرفص على نفسه متهالكا غير مصدق ما حدث له.. ينهض.. يلتفت إلى آلة البيان.. يقترب منها.. يضربها بإحدى يديه بينما يضع الأخرى على أذنه.. يتسمع صوت البيان.. لا يعطي رد فعل السماع.. يضرب بقوة أكثر ولا يسمع.. يضرب أقوى ولا يسمع.. يقف خائفاً، وغاضباً.. يتحرك هنا، وهناك بعصبية، وهستيرياً.. يجلس.. يقف.. يقترب من البيان.. ينظر إليه.. يضع رأسه على حافته ويبكي.. يسمع صوت نقرات لطائر نقر الخشب.. يتتبه.. يضع يده على أذنه.. تستمر النقرات.. يتسم ابتسامة غير أكيدة.. يقترب من الكواليس.. تستمر النقرات.. يقلدها بحركة من أصابعه وكأنه يعزفها على البيان.. يتوقف النقر.. يقترب من البيان.. يعزف مقلدا النقرات وهي نفس النغمات الأربع التي تبدأ بها الحركة الأولى من سيمفونية بتهوفن (القدر).. يتوقف عن العزف.. يتناول مجموعة أوراق ويكتب عليها نوتات سيمفونيته الجديدة.. يظهر الشبح على منقطة خيال الظل.. يتوقف عن الكتابة.. يتحرك الشبح حركات شيطانية بينما يتلوى الشاب قليلا ثم يقاوم.. يقاوم بشدة.. يتمكن من السيطرة على نفسه.. يعود إلى أوراقه.. يستأنف الكتابة.. يتوقف.. يتسمع صوت اللحن الذي دونه معزوفاً من قبل فرقة سيمفونية.. يشتد العزف في ذهنه أكثر فأكثر في ضربات متتالية وشديدة.. يتلوى الشبح كما كان الشاب

يتلوى من قبل.. يعتصر نفسه وينهار.. يقفز الشاب بفرح غامر ويتوجه إلى البيان.. يتناول عصا المايسترو، وينتقل إلى الدكة الدائرية التي في وسط المسرح.. يرفع يده كإشارة لبدء العزف.. تعزف الفرقة في منطقة خيال الظل قدرية بتهوفن الخامسة.. وعندما يهدأ العزف ينهض الشبح يهرب نحو الكواليس ليعود ثانية مع شبحين آخرين يشبهانه تماما.. يدورون حول الشاب.. يؤدون رقصة (القدر، والمداهمة) فيتوقف الشاب عن القيادة.. يضغط أذنيه براحتيه ويتلوى.. يقاوم.. يقاوم أكثر من المرات السابقة.. يسيطر على آلامه.. يقطع الأشباح الثلاثة رقصتهم.. ينظرون إلى الشاب بتعجب، واستغراب وهو مستمر بقيادة الفرقة بضربات شديدة، وعنيفة.. يبدأون بالتلوي، والتمايل.. يتساقطون الواحد إثر الآخر.. يزحفون هارين إلى خارج المسرح.. يستمر العزف بضع لحظات يشعر خلالها الشاب بالنصر، والزهو.. يعطي الإشارة بالتوقف.. تتوقف الموسيقى.. يستدير نحو جمهور النظارة.. ينحني لهم باعتداد.. تنطلق أصوات التصفيق الحاد بينما تسدل الستارة عليه مرتين.

حجر من سجيل

إلى سعيد سلامة .. الحجر الفلسطيني الصائت في ملكوت الصمت

الصامتون

1. الرجل ذو الكوفية والعقال.
2. إمرأته.
2. ابنه.
4. الرجل المتوجّ بالغار.
5. مجموعة من المسلحين.
6. امرأة عجوز.
7. رجل ذو عين واحدة.
8. مجموعة من الرجال المسنين والأطفال.

تطفأ الأضواء.. نسمع من خلال الظلام عزفاً على الناي.. تظهر على الخلفية (السايك) صورة هلال بحجمه الطبيعي.. تصاحب موسيقى الناي ضربات خفيفة على الطبل الكبير، ومع كل ضربة، تكبر صورة الهلال حتى تغطي الخلفية كلها.. تنطلق ضربات الطبول الصغيرة بمارش، كلما اشتد إيقاعه تراجعت صورة الهلال إلى الخلف حتى تستقر على حجمها الأول.. ضربة صنج.. تتوقف الطبول، وتظهر على مسافات قريبة من الهلال ثلاثة نجوم سداسية الرؤوس.. تنفلق النجوم السداسية مولدة، حولها، عشرات النجوم.. تحيط بالهلال.. تطوقه.. تتحرك حركات اهتزازية مريبة.. تنقض مهاجمة إياه هجوماً شرساً.. تختفي الأضواء والنجوم تدريجياً ويعلو صوت الناي، مرة أخرى، فيشع الهلال بوجهه المثلوم من خلال الظلام وهو يقطر دماً.. تتوهج الإضاءة الفيضية الخافتة تدريجياً فنرى رجلاً، يعتمر كوفية، وعقالاً، وامرأته، وطفلهما رابيين تحت هيكل يبدو لجمهور النظارة مثل صليب تدلى منه وشاح على هيئة مدينة مدمّاة.. ضربة صنج.. يفزّ الرجل، وامرأته.. يلتفتان إلى الطفل.. يستديران.. يبصران صفاً من النجوم السداسية يتقدم نحوهما.. يتبعه صف آخر، وآخر.. يتناولان الوشاح الذي على هيئة مدينة مدمّاة.. يلثمان به رأس صغيرهما فلا يظهر من رأسه غير عينيه.. صفوف النجوم تتكاثر وهي تتقدم نحوهم على هدي طبول الحرب والصنوج.. تزدحم الخلفية بالنجوم.. تتوقف حركة الزحف فترة وجيزة قبل أن تطلق عبارات نارية من كل حذب، وصوب نحو الرجل، وامرأته وكأن النجوم هي التي تطلق النار عليهما.. يحميان طفلهما بجسديهما.. يصابان بعدد من العبارات لكنهما يظلان على وقتهما حتى يتمكن منهما الرصاص فيتشبثان بعمود الهيكل فترة قبل أن تطفأ الأضواء، ويسود الظلام.

يضاء المسرح.. يعلو صوت الناي.. نرى غرفة مؤثثة على الطراز العربي الفلسطيني.. دلال للقهوة موضوعة على منضدة مستديرة في وسط الغرفة.. على الجدار الخلفي علقت صورة كبيرة لبيت المقدس.. في أعلى يسار الخشبة علقت على حامله الملابس بعض الأزياء الشعبية.. مقاعد تراثية مستديرة رصفت على جانبي الغرفة.. وفي أعلى الوسط، تحت اللوحة مباشرة، وضع مقعد مستدير، أيضاً، ولكنه أضخم قليلاً من بقية المقاعد.. تقطع صوت الناي ضربات سريعة للطبول الصغيرة.. يفتح الغرفة مسلحون على ظهورهم وصدورهم يحملون شعار النجمة السداسية.. ينتشرون بسرعة في أركانها.. يطلقون النار، من رشاشاتهم الأوتوماتيكية، على كل شيء داخل الغرفة.. يمزق وابل الرصاص الأزياء الشعبية كلها.. تسقط دلال القهوة متدرججة على الأرض، وكذلك المقاعد.. يطلقون صوب اللوحة باستهتار كبير.. يثقبها الرصاص فتسقط أرضاً.. يستمرون بإطلاق النار فترة وجيزة نحو كل الأشياء ثم يتوقفون.. ينظرون إلى الأجزاء المخربة بزهو.. يفرزهم صوت بكاء طفل رضيع من خلف الكواليس.. يستديرون جهة الصوت.. يوجهون بنادقهم نحوه ويطلقون بكثافة نارية شديدة.. يتوقفون.. يتسمعون بارتباب.. ينطلق صوت الطفل مرة أخرى، ومرة أخرى يفتحون نيران بنادقهم صوبه.. يتوقف صوت البكاء.. يعلقون بنادقهم على أكتافهم ويتقدمون بحذر نحو الطفل.. يفرزهم صوت بكائه أيضاً فيتراجعون خطوة إلى الوراء.. يتقدم أحدهم إلى ما وراء الكواليس.. يختفي لحظة ثم يظهر وعلى يديه الطفل الرضيع.. يقف على وسط الخشبة.. يحيط به الآخرون.. يضع كل منهم بندقية على الأرض أمام قدميه.. يرفع الأول الطفل إلى الأعلى بحركة استعراضية فيبدأون بالتصفيق البطيء الموقع.. يخفض ذراعيه فيتوقفون عن التصفيق.. تتصاعد تدريجياً أصوات ولولة وانين.. وإذ تبلغ أشدها يقذف الأول الطفل إلى الثاني فيتلقفه

بفرح شيطاني غامر ثم يقذف به إلى الثالث والثالث إلى الرابع، والطفل يصرخ، ويصرخ وهم يقهقهون، ويقهقهون.. وإذ تخفت صرخاته تدريجياً يتقاذفونه بسرعة جنونية من واحد إلى آخر حتى يموت بين يدي أحدهم.. تتجه الأنظار نحو الذي مات الطفل بين يديه.. يقتربون منه.. يركعون له.. ينهض اثنان منهم.. الأول يجلب من وراء الكواليس إكليل غار على طبق ذهبي.. الثاني يرفع إكليل الغار ويضعه على رأس الرجل الذي مازال محتفظاً بالطفل.. يجلب اثنان منهم وبسرعة قدراً كبيرة يضعانها على ركيزة، ويوقدان تحتها ناراً.. آخران يجلبان عقب شجرة مقطوعة كتلك التي يستخدمها الجزائريون لتقطيع اللحم.. يقف الجميع على جانبي الغرفة.. يضع الرجل المتوج بالغار الطفل على عقب الشجرة.. ومع ارتفاع الموسيقى، وهمهمة المسلحين يرفع ساطوره إلى الأعلى، ويهوي به على جثة الطفل بجنون هستيري.. تتدفق الدماء من الطفل.. يضيّقون دائرتهم حوله ليتسنى لهم تلطّيح أيديهم بالدم.. يجمعون أشلاء الطفل، وبحركة موحدة يضعونها في القدر.. تستمر المهمات ويستمر المتوج بالغار بتحريك يديه حركات طقوسية تشبه إلى حد ما حركات السحرة، والمشعوذين الأشرار فترة وجيزة.. ثم يتناول قداً يغرف بوساطتها حساءً من القدر، ويرتشف قليلاً منه.. يناوله للمسلح الذي يقف إلى جواره فيرتشف منه وبدوره يسلمه إلى الآخر، والآخر إلى الآخر حتى يشرب الكل من حساء الطفل المقطع الأوصال.. يرفعون بنادقهم من على الأرض.. يقتربون من الرجل المتوج بالغار.. يرفعونه على أكتافهم، ويطلقون النار من بنادقهم وهم يغادرون المسرح باستهتار.. يخرج الولد المثلث من وراء ستار وسطي خفي.. تتركز الإضاءة على وجهه بينما تخفت على أرجاء المسرح شيئاً فشيئاً.. يطل وجهه مشعاً في الظلام فترة ما قبل أن تطفأ الأضواء.

تفتح الأضواء.. الرجل المتوجّج بالغار جالس على عرشه تحيط به الحاشية.. عدد من الرجال تتوسطهم امرأة عجوز ورجل بعين واحدة.. يصفق الرجل المتوجج فيدخل اثنان من اتباعه، أو خدمه أحدهما يحمل قدراً هي القدر نفسها التي شرب منها المسلحون، ويحمل الآخر أقداحاً يوزعها على أفراد الحاشية.. يمرر الأول القدر عليهم فيغرفون منها، ويتظنون إشارة الرجل المتوجّج.. ينسحب الرجلان إلى خارج المسرح.. يرفع الرجل المتوجّج نخبه إلى الأعلى فتفعل الحاشية مثله تماماً.. يشرب المتوجّج.. فيشربون.. يتمعضون.. يتجشأون، وبالرغم من هذا كله يشربون.. يتسمم الرجل المتوجّج.. يتسممون.. يرفع الرجل كأسه ثانية فيرفعون كؤوسهم أيضاً.. تُضرب الكأس التي بيد الرجل المتوجّج بحجارة صغيرة فتتكسر وينسكب ما بداخلها على ملابسه.. يقف غاضباً.. تقف الحاشية أيضاً.. يجلسون.. يتسمن.. يتصنع اللامبالاة.. يصفق ثلاثاً فتعزف الموسيقى، وتدخل الراقصات إلى الخشبة ليرقصن رقصة (الموت والاحتلال).. يسقط حجر صغير آخر أمام الرجل المتوجّج.. فتتوقف الحركة.. يتلفت المتوجّج يساراً، ويميناً باستغراب.. يقف.. تقف إلى جانبه المرأة العجوز، والرجل ذو العين الواحدة.. تهتم الحاشية بالوقوف أيضاً لكنه يمنعها بإشارة منه.. تنهال عليهم الحجارة من كل حذب وصوب.. يصابون بالذعر.. تحاول الراقصات حماية أنفسهن وكذلك أفراد الحاشية.. يتناول الرجل المتوجّج، والرجل ذو العين الواحدة، والعجوز بنادق آلية، ويطلقون النار على كل الجهات حتى يتوقف الحجر عن السقوط.. يعودون إلى جلستهم، وتعاود الراقصات هزّ الأرداف والبطون، وقبل أن يكملن رقصتهن يسقط حجر آخر كبير الحجم فتتوقف الراقصات.. وابل من الحجارة تسقط عليهن فيهرعن إلى خارج المسرح.. يتناول الرجل المتوجّج، والرجل ذو العين

الواحدة، والمرأة العجوز بنادق يرمون منها ناراً نحو الجهة التي قدم منها الحجر.. يتوقفون.. يقتربون من بعضهم.. يصوبون بنادقهم نحو السماء، ويطلقون في آن.. فترة سكون.. يفزهم صوت ارتطام حجر كبير بأرضية البلاط.. ينظرون إلى الحجر.. يقتربون منه.. يلتقطه الرجل المتوجّح.. يدقق النظر فيه.. يفكر.. تظهر على السايك صورة ضوئية للطفل، وهو ما يزال مرتدياً اللثام نفسه الذي كان معلقاً على الهيكل الذي يشبه الصليب في المشهد الأول.. يصرخ الثلاثة في آن واحد، وبحركة موحدة يستديرون نحو الصورة، ويطلقون النار عليها بجنون.. يستمرون في الإطلاق بينما تختفي الأضواء تدريجياً ويظلم المسرح.

يستمر إطلاق الرصاص، الذي يختلط بأصوات العجلات المسرّقة، والجرّافات.. تفتح الأضواء فترى مجموعة من المسلحين الحاملين على ظهورهم وصدورهم نجومات سداسية وهم يسوقون مجموعة من الرجال، والنساء، والأطفال بالركل، والضرب بأعقاب البنادق.. تطرح بعض النساء أرضاً.. يدمى بعض الرجال.. يبكي الأطفال.. المسلحون وحدهم يقهقهون.. أو يضغطون على أسنانهم.. يختار أحد المسلحين رجلاً كبيراً من المجموعة.. يبعدة عن أقرانه.. يأمره بالركوع لكنه لا يمثل.. يصوب بندقيته إلى رأس الرجل الكبير ويطلق النار عليه باستهتار فيرديه قتيلاً.. يختار رجلاً آخر.. يبعدة عن المجموعة.. يأمره بالركوع فلا يمثل.. يمسكه من شعره.. يجبره على الركوع، وهو يقاوم.. يطرحه أرضاً.. يركله عدة ركلات فيتدحرج على الأرض متألماً.. يساعده على الوقوف.. يقف.. يأمره بالركوع فلا يمثل.. يصوب بندقيته إلى رأسه.. وقبل أن يطلق النار عليه تطيح به رصاصة موجهة إليه من خارج الكواليس.. يتفشى الذعر بين بقية المسلحين.. يتحركون إلى كل الجهات باضطراب.. يباغتهم الطفل

الملثم الذي صار الآن صيباً يافعاً.. يفتح النار عليهم بسرعة، ومرونة، وإتقان غير متوقع فيرد عليهم قتلى في الحال.. يحرر المجموعة من قيودهم بخفة، وسرعة، وينطلق باتجاه معاكس لاتجاه خروجهم من المسرح.. يحملون رجلهم القليل على الأكتاف وهم يسرون سيراً جنازياً على هدى إيقاع المارش الجنائزي بينما تختفي الأضواء باختفائهم من على خشبة تدريجياً.

نسمع من خلال الظلام صوت العجلات المسرقة، وناقلات الأشخاص، والجرافات.. ونرى على (السايك) فيلماً وثائقياً تظهر فيه الدبابات، وهي تطوق المدينة، وتفتح نيران مدفعيتها على البيوت مثيرة الذعر.. تتقدم الجرافات لإكمال ما بدأت به الدبابات من خراب.. ثم يخرج المسلحون من ناقلاتهم للانقضاض على كل هدف متحرك.. يظهر على خشبة المسرح واحد من المسلحين الذين يحملون النجوم السادسة.. يتبعه آخر، و آخر، و آخر، وهم جميعاً في وضع تأهب للانقضاض على أهدافهم.. يظهر من الجهة الأخرى الصبي الملثم وقد صار شاباً سريع الحركة قوي البدن يتبعه عدد من الشبان الملثمين وهم يحملون الحجارة.. المسلحون يهددون الشبان بينادقهم.. يتقدمون نحوهم فيتراجعون قليلاً ثم يهددون بدورهم المسلحين فيتراجعون أمامهم في حركات إيقاعية تؤدي بطريقة (الرقص الدرامي).. تتكرر العملية عدة مرات قبل أن يفتح المسلحون النار على الشبان الذين انبطحوا أرضاً في محاولة لتفادي الرصاص.. تدخل مجموعة أخرى من الشبان.. ترمم بوابل من الحجارة المسلحين فيتراجعون خطوة خطوة.. ينهض الشاب الملثم.. يلاحق المسلحين حتى يختفي وراء الكواليس.. يحمل الشبان جرحاهم ويخرجون فتختفي الأضواء تدريجياً.

تدرجياً تفتح الأضواء على الخشبة فنرى هيكلاً ضخماً يمثل
بناية على هيئة نجمة سداسية كبيرة جداً.. في أعلى الهيكل ترتفع
نجمة سداسية صغيرة.. يحيط بالبناية سياج حديدي مشبك.. عدد من
المسلحين يحرسون المبنى.. حراس يتجولون في مناوبة، فوق
البناية.. آخرون أسفل البناية.. حراس في كل مكان.. داخل الهيكل،
وخارجه.. الرجل المتوجّ بالغار يظهر جالساً، ومن حوله أتباعه..
بعضهم بالزي العسكري، وبعضهم الآخر بالزي الكهنوتي.. الإضاءة
داخل البناية السداسية ما تزال خافتة إلى حد عدم قدرة المشاهد على
تحديد معنى للحركات، والإيماءات التي يقومون بها داخل المبنى..
يدخل إلى المسرح من أسفل اليسار الشاب الملمش بكامل عدته
الحربية.. يراقب حركة المسلحين.. راصداً بنظرة بانورامية حركة كل
واحد منهم.. يتقدم بضع خطوات.. يجلس باركاً.. ينبطح على الأرض
إذ يحس بوقع أقدام تقترب منه.. يزحف قليلاً.. يتعد الصوت.. ينزع
الحقيبة التي على ظهره.. يخرج منها زمزمية ماء.. يشرب ثم يعيدها
إلى الحقيبة.. يقف حال سماعه صوت أقدام تقترب.. يختفي خلف
شجرة زيتون.. تمرّ بالقرب منه مجموعة من المسلحين يسيرون بألية،
ورتابة نحو المبنى السداسي.. يخرج عدته بسرعة يضم بعضها إلى
بعض.. تصدر عن عمله بعض الأصوات التي ينتبه لها المسلحون
فيستديرون بسرعة نحو جهة الصوت، ويتأهبون للانقضاض عليه،
وإذ يقتربون يتعد عنهم متوارياً خلف الأشجار، والحشائش.. يخطو
خطوة صوب المبنى ثم يهرول نحوه باندفاع كبير.. يجتاز بمرونة
القط، وخفته سوره الحديدي المشبك.. يدور حول المبنى، ويظهر
من الجهة الثانية، وقد تخلص من عدته كلها.. يطارده الحراس خارج
السور.. يسدّون عليه منافذ الهرب.. يقف.. يلقون القبض عليه..
يوجهون بنادقهم إلى رأسه، وقبل أن يطلقوا النار عليه يدوي صوت

انفجار هائل نرى من خلال وميضه أضلاع الهيكل السداسي متناثرة في فضاء المسرح.. ينبطح المسلحون على الأرض ، وبشجاعة القط ، ودهائه يتعد الملثم إلى الخارج حتى يتوارى خلف الكواليس ، وإذ تخمد الحركة ، والنار ، ويتلاشى الدوي تظهر على (السايك) صورة الهلال تحيط به مئات النجوم السداسية.. ومع ضربات الطبول الصغيرة (مارش) يتقدم الهلال إلى الأمام.. تكبر صورته مزيجة النجوم السداسية.. مائة مساحة (السايك) كلها.. تثبت صورة الهلال الكبير قبل أن تفتح الأضواء في الصالة ، ويخرج جمهور النظارة ، ويستمر الضرب على الطبول الصغيرة حتى النهاية.

* * *

قطار الموت

الصامتون :

1. الأول

2. الثاني

2. الثالث

4. المتهمون

5. الجلادان

6. الحاشية

7. رتل من الرجال، والنساء، والصبيان

تطفأ الأضواء، وتعزف الأبواق معلنة عن قدوم موكب الملك، وعندما تغمر الإضاءة الفيضية الخافتة خشبة المسرح نرى مدرجاً عال نوعاً ما، وفي أعلى وسط الخشبة كرسي العرش وقد علق فوقه، تماماً، التاج الملكي بحجم كبير.. على يمين المسرح، ويساره رتبت مقاعد الحاشية بشكل مهيب.. دائرتان من الضوء تنوهجان على مقعدي الحاشية السفليين، في أسفل يمين ويسار الخشبة ثم تتحركان إلى الأعلى، وتتوقفان عند كل كرسيين لحظة ثم تباشران الصعود تدريجياً.. لتلتقيان، وتتداخلان عند عرش الملك مع نهاية السلام الملكي.

تعزف الأبواق ثانية منذرة بالخطر، تقاطعها أصوات انفجارات مدوية، وصرخات استغاثة تستمر بضع ثوان.. يسقط الكرسيان المتقابلان في أسفل يمين ويسار الخشبة يتبعهما سقوط الكرسيين الآخرين مع كل فرقعة عالية للرصاص، ثم يسقط عرش الملك متدحرجاً من أعلى المدرج إلى أسفله.. فترة صمت تعم المكان ثم تفتح النيران، مرة أخرى، بكثافة أشد حتى يسقط التاج الملكي ويتدحرج على الأرض.. يدخل إلى المسرح ثلاثة رجال عسكريين مازالوا يحملون بنادقهم في وضع انقضاض على العدو من أعلى وسط المسرح، ومن يمين المسرح ويساره.. الرجل الذي في وسط المسرح (الأول) يرفع كرسي العرش.. يحمله إلى موضعه في أعلى المدرج.. يضعه بتأن واهتمام ثم يجلس عليه.. يشير إلى الآخرين بالصعود، والوقوف إلى جانبه فيفعلان.. يقف بينهما.. يوجه بندقيته إلى الأعلى ويطلق اطلاقاً واحدة على إثرها يعود الكرسيان الأولان إلى وضعهما الأول ثم يطلق ثانية فيعود الكرسيان الآخران إلى وضعهما أيضاً.. يطلق ثالثة، ورابعة، وخامسة فتعود كل الكراسي إلى وضعها الأول.. يضع بندقيته على كرسي العرش.. يخلع بزته

العسكرية.. الآخران يفعلان مثله فيظهرون بملابسهم الداخلية الملونة.. الثاني باللون الأحمر، والثالث باللون الأسود، والأول باللونين معا، وإذ يقفون ملتصقين جنباً إلى جنب تشكل الصور المرسومة على ملابسهم ميزان العدالة.. تعزف الموسيقى وتنزل من فضاء المسرح معاطف سود يتناولها الثلاثة ويرتدونها بطريقة استعراضية.. الثاني، والثالث يرتبان كرسي العرش، وإذ ينتهيان يقفان إلى جانبه وينحنيان حتى يجلس الأول عليه بكبرياء.. يعتدل الرجلان ينزلان من أعلى المدرج.. يتناولان كرسيين من كراسي الحاشية يجلسان إلى جانب الأول يدخل اثنان من الأتباع وهما يحملان منضدة، فخمة يضعانها أمام الأول وينسحبان إلى خارج المسرح.. ضربة صنج.. يدخل عدد من الرجال وهم في قفص اتهام يسير بهم على عجلات صغيرة يدفعه جلادان قويان يحمل كل منهما سوطا.. ضربة صنج أخرى.. تهبط مع الموسيقى مطرقة القضاء ويدخل إلى قاعة المحكمة عدد من الرجال هم أتباع الأول أيضاً.. يتحدثون بعضهم مع بعض فتحدث جلبة داخل القاعة.. يضرب الأول منضدته بالمطرقة فيسود الصمت.. يتحرك المتهمون حركات عشوائية تستفز الرجال الثلاثة (القضاة) فينقض الجلادان عليهم بالضرب المبرح، وإذ يسقطون مكومين على أرضية قفص الاتهام يتوقف الجلادان عن الضرب.. يضرب الأول على منضدته بالمطرقة ثم يقف منتصباً.. يقف الثاني، والثالث أيضاً.. ثم يقف رجال الحاشية (أتباع الأول).. موسيقى.. يرفع الأول قبضته ثم تبرز منها الإبهام مشيرة إلى الأسفل (على الطريقة الرومانية).. يصفق رجال الحاشية الذين على يمين المسرح بينما يلتزم الآخرون الصمت فيفاجأ الأول باعتراض نصف أتباعه على قرار حكمه بالموت للمتهمين.. ينزل من على مدرج العرش فيقف رجال الحاشية احتراماً وإجلالاً، وإذ يصل إلى أسفل

المدرج ينحني له تعظيماً رجال الحاشية الأتباع على يمين المسرح كتعبير عن موافقتهم على قرار الحكم.. يستعرض نصف الحاشية من المعترضين.. يلتفت إلى الثاني، والثالث.. يرمقهما بنظرة يفهمان مغزاها ثم يصعد مدرج العرش ليهبط من عليه الثاني، والثالث، وكل منهما يخرج بندقيته من تحت معطفه ويصوب نحو صدور المعترضين، وحالما يضرب الأول منضدته بالمطرقة يطلقان النار.. بكثافة شديدة.. فيسقط المعترضون صرعى على الخشبة.. تتداخل أصوات الرصاص مع أصوات انفجارات آخذة بالاقتراب شيئاً فشيئاً.. يضطرب الجميع إذ تطغى أصوات الانفجارات على صوت البنادق.. يتوقف الاثنان عن الرمي ثم يتحركان، هنا وهناك، حركات تنم عن الخوف، والدفاع في آن.. تقترب أصوات الانفجارات أكثر فأكثر، ويبدأ الرجال بالسقوط الواحد تلو الآخر بينما يظل الأول واقفاً في محله أمام العرش.. تتوقف أصوات الانفجارات لحظة ثم تنطلق، مرة أخرى، بكثافة أشد.. يسقط الأول مخرجاً بالدم.. يتدحرج حتى أسفل المدرج ثم تبدأ الإضاءة الفيضوية بالخفوت، تدريجياً، حتى يظلم المسرح.

تدريجياً تشتد الإضاءة على كرسي العرش.. وإذ تتوهج توهجاً شديداً تعزف الموسيقى سلماً خاصاً.. دوائر ضوء متتالية تسلط على كراسي الحاشية.. يضاء المسرح بإضاءة فيضوية خافتة فنرى في فضائه عشرات البنادق أو السيوف معلقة سابحة في الهواء.. يتغير لون (السايك) من الأبيض إلى الأحمر الدموي ثم يعود إلى الأبيض ثانية.. نسمع نداءات استغاثة وصرخات نساء يغتصبن وبكاء أطفال ونحيب ثكالي.. ترتفع هذه الأصوات ضاحجة في كل مرة يصرخ فيها رجل ما صرخة ألم هائل جرّاء التعذيب الوحشي.. أصوات جرّارات وعجلات

مسرفة تطغى على الأصوات البشرية.. تتبعها أصوات عظام، وأغصان أشجار تتكسر ثم تهرس هرساً شديداً مصحوباً بأنين طويل، ودوي انفجار يتزامن مع سقوط بقعة دم على وسط السايك.. انفجار ثان، وبقعة دم ثانية.. تتكرر الانفجارات وبقع الدم حتى يتحول السايك إلى اللون الأحمر الدموي.. ضربات طبول متسارعة، ومحددة تجعل بقع الدم تتحرك في مواضعها باضطراب.. تقترب الواحدة من الأخرى تتشابك بعضها مع بعض.. تتوحد.. تتحول إلى بقعة واحدة مع تسارع أصوات الطبول الصغيرة ومع ضربة الطبل الكبير تنقذ البقعة إلى كل الاتجاهات ملطخة الأثاث، كل الأثاث بالدم.. ومع الموسيقى الهادئة تنسحب قطرات الدم بانسيابية نحو وسط الخشبة.. تتجمع، ثم تبدأ بالتبخّر، والصعود إلى فضاء المسرح دافعة البنادق أو السيوف نحو الأعلى تدريجياً، وتدرجياً تخفت الإضاءة على أرجاء المسرح.

تفتح الإضاءة تدريجياً على كرسي العرش، وهو كرسي مركب من كرسيين أحدهما أمامي والآخر خلفي.. عندما يشتد وهج الإضاءة نرى الرجل الأول جالسا على الكرسي الذي في الخلف.. ضربات متتالية على الطبول.. يدور الكرسي على محوره ليواجه الرجل الأول، في جلسته جمهور النظارة.. يظهر على السايك رجل ثان.. يتحرك.. يظهر على خشبة المسرح.. يتقدم من أعلى المسرح نحو الكرسي الذي في الخلف.. يجلس عليه.. تعزف الطبول مارشاً للمسير.. يدخل رتل من العسكريين، والمدنيين، والصغار والكبار، والبنات والبنين، من أسفل يمين المسرح متجها نحو الرجل الأول.. يتوقف كل فرد من أفراد الرتل أمام الرجل لحظة.. ينحني له بوقار ثم يواصل سيره في حركة التفاف حول المدرج.. يتوقف كل منهم أمام الرجل الثاني الذي في الخلف.. يؤدي الانحناء له أيضاً ثم ينسحب

إلى خارج المسرح من أعلى اليمين.. ضربة صنح تتقاطع مع المارش.. يدخل أفراد الحاشية من الجانبين.. يحتل كل رجل محله على الكرسي المخصص له.. يصفق الرجل الأول الذي يجلس على الكرسي الأمامي فتعزف الموسيقى لحنا رومانسيا، على إيقاعه تستعرض بعض النساء أنفسهن أمام الرجل الأول وحاشيته، وهن بملابس مختلفة بعضها طويل يغطي الجسد كله، وبعضها يكشف عن مفاتنه، ومواضع الإثارة فيه.. بعضها طويل يزحف على الأرض بطريقة لافتة للأنظار، وبعضها قصير يكشف عن سيقان ناصعة البياض لدنة، ومثيرة.. تدور النساء المستعرضات بخفر، في دائرة دائبة الحركة.. يقف الرجل الأول، مشيراً إلى إحداهن لتصعد إليه.. يجلس.. يقف الرجل الثاني.. يستدير نحو المرأة.. يمنعها - بإشارته المتقنة.. من ارتقاء المدرج.. يقف الرجل الأول.. يلتفت إلى الخلف.. يتسم له الرجل الثاني ابتسامة تقنعه بالعدول عنها.. يشير الرجل الأول إلى امرأة أخرى لتصعد إليه ثم يجلس.. يقف الرجل الثاني.. يستدير نحوها.. يمنعها أيضاً من ارتقاء المدرج.. يحاول الرجل الأول الوقوف لكن الرجل الثاني يمنعه بإشارة، وابتسامة مكرة ثم يشير إلى إحداهن فترتقي المدرج، وتجلس عند قدمي الرجل الأول ثم يشير إلي امرأة أخرى فتفعل مثل التي قبلها.. يرفس أرضية المدرج بقدمه فتغادر المستعرضات أماكنهن، ويدخل رجلان يمسك كل منهما بطرف غطاء قماشي أبيض طويل.. يغطيان به - بخفة ومرونة - أفراد الحاشية الجالسين على اليمين كما لو كانوا قطع أثاث.. يخرجان ثم يدخلان بقطعة أخرى، وبالطريقة نفسها يغطيان أفراد الحاشية الجالسين على اليسار.. يخرجان ثم يدخلان بقطعة سوداء يحجبان بها الرجل الأول، والمرأتين.. يستمر الرجل الثاني على وقفته، ولا يرى غير نصفه العلوي، وهو ينظر إلى ما يفعله الرجل الأول بخبث.. الرجلان

الممسكان بالستارة يبدآن تحريكها ببطء أول الأمر، ثم يزيدان سرعتها شيئاً فشيئاً مع إيقاع الموسيقى ثم يبطئانها، مرة أخرى، حتى يتوقفان عن الحركة حال سماعهما صرخة المرأتين.. ينزلان من أعلى المدرج فنرى المرأتين مضرجتين بالدم.. يقف الرجل الأول.. يزيل الرجلان الغطاء من على أفراد الحاشية الذين يجلسون في اليمين.. يخرجان.. يدخلان.. يأخذان - بالطريقة نفسها - الغطاء من على أفراد الحاشية الذين يجلسون في اليسار.. يلتفت كل أفراد الحاشية، في وقت واحد، نحو الرجل الأول ثم يصفقون بحرارة.. يقف الرجل الثاني فيتوقفون عن التصفيق حالاً.. يستدير.. يواجه الجميع بغضبه المخيف.. يرفع كرسيه عالياً ويقذفه نحو أسفل وسط الخشبة.. يقفز اثنان منهم فيمسكان به.. يضعانه على الأرض.. يصعدان إلى الرجل الأول.. يمسك كل منهما بذراع، من ذراعيه، ويجرانه إلى الأرض، مرغماً، يجلسانه على كرسي الرجل الثاني.. يمتنع.. لكنهما يجبرانه على الجلوس.. يجلس الرجل الثاني على كرسي الرجل الأول، وبإشارة من إبهامه ينقض الاثنان على الأول ليقتلانه خنقاً.. يحاول بعض أفراد الحاشية الاعتراض على القتل لكن اثنين منهم يشهران سلاحهما مهددين كل من يحاول الاعتراض.. يعود أفراد الحاشية إلى أماكنهم.. ويقوم القاتلان بسحب الأول، والكرسي إلى خارج المسرح، وكذلك يفعل المسلحان الآخرون إذ يسحبان جثتي القتيلتين إلى خارج المسرح أيضاً.. يقف الرجل الثاني.. ينظر إلى الحاشية.. بغضب يقف أفراد الحاشية.. يجلس فيجلسون.. يقف فيقفون.. يستدير فيستديرون.. يرفع يده.. يرفعون أيديهم.. يتحولون مع كل حركة إلى نسخة تتطابق مع الرجل الثاني وسلوكه، وكل شئ فيه.. يعود الرجل الثاني إلى جلسته.. يجلسون.. يصفق بيديه ثلاثاً.. يهتمون بتقليده لكنهم يتوقفون بصورة كاريكاتورية.. تنزل من سقف المسرح

المطرقة نفسها، ويضع اثنان من الأتباع منضدة أمام الرجل الثاني هي المنضدة نفسها التي استخدمت سابقا، ويدخل إلى المسرح المتهمون داخل قفص هو القفص نفسه الذي استخدم في المرة السابقة أيضا.. يدفعه على عجلات متحركة جلادان.. يشير لهما الرجل الثاني بإطلاق سراحهم فيفعلان.. يقف الرجل الثاني فتقف معه الحاشية.. ينظر إلى المتهمين.. ينزل درجات السلم.. ينحني له الكل إلا المتهمين.. يتسم لهم ثم يعود أدراجه إلى العرش.. يرمق الجلادين بنظرة شذراء فينقضان على المتهمين بالضرب المبرح.. وإذ ينتهيان يشيران إليهم بالركوع أمام الرجل فلا يفعلون.. ينقضان بالضرب ثانية، وثالثة حتى يرضخ اثنان منهم.. يستمر الضرب على الآخرين دون جدوى.. وبإشارة من الرجل الثاني يخرجان ثم يدخلان وهما يدفعان أمامهما حوضا مستديرا يضعانه على وسط الخشبة ويتعدان.. تنزل من الأعلى، من فضاء المسرح، جثة متدلّية بحبل وحالما تستقر في الحوض تبدأ بالتبخّر.. يتقدم الجلادان من المتهمين.. يمسكان بأحدهم.. يسحبان.. يتناولان الحبل الذي أنزلت بوساطته الجثة.. يضعانه تحت إبطي المتهم ويعطيان الإشارة برفعه إلى الأعلى ثم إنزاله في الحوض.. يتبخر هو أيضا.. يمسك الجلادان بآخر ويقتربان من الحوض لكن الرجل الثاني يأمرهما بالتوقف، وسحب الحوض إلى الخارج فيفعلان.. ينزل الرجل الثاني.. يلقي نظرة على قفص الاتهام.. يدور حوله.. يتفحصه.. يصعد نحو عرشه.. يفكر.. بينما يتصاعد صوت محرك قطار آت من البعيد.. يتسم الرجل الثاني للفكرة التي خطرت له فيشير إلى الجلادين بالخروج والمباشرة بتنفيذها.. يسوقان المتهمين إلى قفص الاتهام ويدفعانه إلى وسط الخشبة.. يخرجان كل من جهة مقلدين حركة القاطرة على السكة الحديد ثم يدخلان، وكل منهما يحمل قطعة صفيح معدنية يحشرها في جانب من جانبي القفص

ثم يخرجان بالطريقة نفسها مقلدين حركة القاطرة.. ليجلبان قطعتين آخرين يضعانها على الجانبين الآخرين.. يخرج أحدهما ليجلب قطعة خامسة يضعها أعلى القفص فيغلق القفص على المتهمين تماماً.. يقوم الجلاد الآخر بإحكام وضع اللحام على حافات القطع المعدنية حتى يتم غلقه على المتهمين.. وإذ ينتهيان يدفعان القفص كما لو كان قاطرة حقيقية ويدوران به حول المسرح دورة كاملة.. يتصاعد من داخله الأنين وشيئاً فشيئاً يتحول إلى أنين كورالي تدور القاطرة مرة ثانية، وثالثة حول المسرح يخفت الأنين تدريجياً وتتوقف حركة الجلادين عن الدوران.. يصفق الرجل الثاني فيدخل عدد من الراقصين والراقصات وهم يؤدون رقصة تقليدية.. تقطعها صرخة بشرية رافضة تتوقف إثرها الحركة على الخشبة، وتستقر عيون الجميع على قفص الاتهام فترة وجيزة من الصمت تقطعها ضربة قبضة قوية من داخل القفص تثقب سقفه وتمتد إلى الأعلى مدماة، ولكنها قوية، ومتحدية.. تتركز دائرة صغيرة من الضوء عليها بينما تبدأ الإضاءة بالخفوت تدريجياً على أرجاء المسرح.. تستمر دائرة الضوء على القبضة لحظات مع الموسيقى قبل إسدال الستار.

عندما يرقص الأطفال

الصامتون :

مجموعة من اهل الغابة

مجموعة من اتباع خمببا

كلكامش

انكيديو

والدة كلكامش

خம்பبا

شمّام

سمّاع

شوّاف

يرفع الستار فترى على الخشبة أشجارا تشكل مع الخلفية ما يشبه غابة الأرز.. يدخل، مع بدء الموسيقى، أطفال يرتدون الملابس البيض القصيرة، وعلى ظهورهم أجنحة صغيرة من يسار المسرح، وآخرون يرتدون ملابس عصرهم التقليدية من يمين المسرح.. يرقصون رقصة الملاك والبراءة.. يدورون.. يتفافزون.. يشكلون حلقة تدور حول نفسها.. ينفرد ثلاثة منهم.. يؤدون حركات انفرادية داخل الحلقة.. يلفت انتباههم شيء قادم من بعيد.. يبطنون الحركة.. يتوقفون عن الرقص.. يسيرون إلى خارج المسرح (وراء الكواليس) فتتوقف الحلقة عن الدوران، ويهرب الراقصون إلى خارج المسرح.. الأولاد الثلاثة وحدهم يستمرون في النظر إلى مصدر الخطر القادم برهة قبل أن يختبئوا خلف جذوع الأشجار.. فترة صمت.. يطل الولد الأول برأسه من وراء الشجرة ويعطي إشارة لصديقيه.. يمدان رأسيهما باتجاهه.. يشير إليهما بالهرب فيمتنعان.. يسمعون وقع أقدام سائرة برتابة، وقادمة باتجاههم فيعاودون الاختباء.. يدخل إلى المسرح ثلاثة رجال.

(الرجل الأول يسد بسبابته اليسرى منخره الأيسر ويبدأ حالاً بشم الهواء هنا، وهناك، وسنطلق عليه تمييزاً له داخل النص اسم شمام.. الثاني يضع يده اليسرى خلف أذنه ويستمع هنا وهناك، وسنطلق عليه تمييزاً له داخل النص اسم سمّاع.. الثالث يضع يده اليمنى فوق عينيه ويبدأ النظر إلى كل الجهات، وسنطلق عليه تمييزاً له داخل النص اسم شوّاف).

يستمر الثلاثة بأداء أدوارهم بطريقة كاريكاتورية.. يتوقف شمام قريباً من مكان اختباء الأولاد، ويشير إلى سمّاع، وشوّاف بالتوقف عن الحركة فيتوقفان.. يحدد لهما عن طريق الشم مكان كل واحد من الأولاد الثلاثة.. يتقضون دفعة واحدة فيمسك كل منهم واحداً من

الأولاد.. شمام يضحك بزهو، وهو يشير إلى انفه بخيلاء.. يجرون الأولاد ويدفعونهم بقسوة إلى أمام المسرح فيسقط بعضهم إلى جنب بعض بينما ينشغل الرجال الثلاثة بعضهم مع بعض.. يضع الأولاد خطة للهرب للهرب فيقف الولد الأول على نحو مفاجئ، وملفت لانتباه الرجال الثلاثة ويشير إشارات تدل على أن سيدهم المارد(خمبابا) قادم نحوهم فيتوجهون صوب الجهة التي أشار إليها.. يقفون متجمدين.. يهرب الأولاد الثلاثة مرتبكين فيقع اثنان منهم في قبضة شمام، وسماع بينما يهرب الأول، ويختفي وراء الكواليس.. يتقدم الشواف منهم.. ينحيم جانبا.. يضع يده فوق عينيه راصدا الطريق التي هرب منها الأول.. يشير إلى مكانه يشرب عنق شمام، وكذلك سماع نحو الطريق ولكنهما لا يريان شيئا.. يعدهما شواف عن طريقه ويركض بسرعة خارجا في اثر الولد الأول.. الرجلان يظلان فترة على المسرح وهما يرقبان بحركات تشير الضحك مطاردة شواف للولد الأول.. يدخل شواف لاهثا، متعبا، محاولا استرداد أنفاسه المتقطعة.. يطل الولد الأول برأسه.. ينتبهون إليه.. يقوم ببعض الحركات التي تشير غضبهم.. يقهقه الولدان فيشتد غضب شواف عليهما.. يضربهما، ويركض مطاردا الولد الأول مرة أخرى.. شمام، وسماع يتابعان أحداث المطاردة أولا بأول.. يقطع الولد الأول خشبة المسرح من اليمين إلى اليسار.. يتبعه شواف متقطع الأنفاس.. يتعثر.. يسقط متدحرجا على خشبة المسرح.. يقهقه الولدان.. يثيران غضبه أكثر لكنه لا يستطيع الوصول إليهما.. يأمر سماع، وشمام بمطاردته فيفعلان وقبل أن يختفيا وراء الكواليس يتتبعان إلى أنهما تركا الولدين دون رقابة، وإذ يعودان أدراجهما يكون الولدان قد هربا بعيدا فيغضبان، ويضربان الأرض بأقدامهم.. يتوقف سماع عن الحركة.. يشير عليهما بالتوقف أيضا.. تنصت باهتمام.. الأخران

ينشدان إليه ، وبشكل مفاجئ ، وسريع يقف بالاستعداد وهو يؤدي التحية العسكرية فيجعل الآخرين يقلدانه بشكل آلي.

مارش مسير.. تدخل إلى المسرح مجموعة من الجنود وهم يجرون عربة ضخمة تقل المارد(خمبابا).. يتوقفون في منطقة خيال الظل.. القائد الذي يتقدمهم يدخل إلى منطقة المسرح متوجها إلى الرجال الثلاثة الذين ما زالوا مسمرين في أماكنهم.. يقترب منهم.. يدور حولهم وهو ينظر إليهم باستخفاف.. يرتجفون مرتعدين.. يقف على مقربة منهم.. يرفع يده إلى الأعلى ويخفضها بسرعة.. ضربة صنج قوية تفزز الرجال الثلاثة ولكنهم يعاودون وقفتهم العسكرية.. يشير القائد على شواف فيسرع إليه مقربا بإذلال، وخضوع، وبحركة سريعة يمسك القائد شوافاً واضعاً سيفه الذي استلّه بسرعة ومهارة فائقتين على عنقه يشير له (خمبابا) بالتوقف فيتوقف.. يشير لشواف بالاقتراب منه.. يقترب شواف من المارد (خمبابا) محني الظهر.. يشير لسماع، ولشمام أيضا فيهرولان نحوه وينحنيان.. يقلد (خمبابا) كل واحد منهم سيفاً، ويشير إلى مكان بعيد.. يستقيمون في وقفتهم ويؤدون التحية بارتباك.. ينصرفون مهرولين فيرتطم أحدهم بالآخر مثيرا سخرية وضحك النظارة.. القائد يعترض طريقهم.. يعيدهم إلى جوار(خمبابا) يرسل أحد أتباعه إلى ما وراء الكواليس.. يختفي لحظة ثم يعود وبصحبه امرأة عجوز.. تتقدم العجوز من(خمبابا)، وتنحني له.. يشير لها(خمبابا) فتستقيم في وقفها، ومع الموسيقى تبدأ بتقديم نبوءتها بحركات إيحائية راقصة شبيهة بطقوس السحرة أو الكهنة.. تقذف على مبرختها مادة ما فتتصاعد، وتتكاثر سحب الدخان الأبيض.. تقف خلف الدخان بلا حركة.. تتوقف معها حركة الجميع على المسرح، وخيال الظل.. تخفت الإضاءة على الخشبة، ويظل

الدخان، وحده، متوهجا بمصباح موجه من الأسفل إلى الأعلى.. يظهر من خلف الدخان صبي صغير.. يشير بيده فيظهر رجل قوي مفتول العضلات يرتدي زياً يجعله كثير الشبه بالبطل الأسطوري (انكيديو).. يستعرض بحركات متناغمة قوته الخارقة.. يتبعه رجل أضخم منه وأطول قليلاً يرتدي زياً يجعله قريب الشبه بكلكامش.. يشير الصبي إلى موضع البوابة الضخمة وهي بوابة كبيرة حفرت على إطارها الضخم كلمتان فقط (البوابة المسحورة).. يتوجه انكيديو إليها.. يقترب منها، وبقوة يولج جسده داخلها فتشل قواه وبصعوبة يشير إلى كلكامش كي لا يقترب منها لكن كلكامش يتقدم بعزم وإصرار ويقف إلى جانبه وبقوتها، معا، يستطيعان التحرر من سحرها.. يتقدمان إلى الأمام فيعترضهما على نحو مفاجئ أحد عفاريت (خمبابا) وهو عفريت ضخم جدا.. يتقاتلون معه.. يمسك أحدهما بقرنيه، والآخر بذيله.. يسقطانه أرضاً ويجرانه إلى خارج المسرح يتبعهما الصبي يدخلون مرة أخرى يتقدمهما الصبي.. يشير باتجاه الدخان فيتبعه البطلان يخفون وراء الدخان الكثيف، وتعود الحركة على خشبة المسرح أيضا فتتجه العرافة نحو (خمبابا) الذي ما زال موكبه متوقفا في منطقة خيال الظل.. تنحني له وتخرج.. يرتفع صوت الموسيقى، والدبكات شيئا فشيئا.. يسد خمبابا أذنيه بانزعاج.. يرتبك القائد، والجند، ولا يعرفون كيف يخفون انزعاجه من صوت الموسيقى.. خمبابا يتعذب.. القائد يأمر الرجال الثلاثة بقمع مصدر الصوت، ويعطي الإشارة لأتباعه بجر عربة خمبابا بسرعة إلى خارج المسرح بينما تختفي الأضواء تدريجياً.

تفتح الأضواء تدريجياً.. انكيديو، وكلكامش ممددان على الأرض، وخلفهما على السايك صورة جبل تغطي الخلفية كلها..

تدخل امرأة متقدمة في السن ذات هيئة أسطورية تحمل بيدها اليسرى قنديلا ، وفي اليمنى مبخرة تضعهما قرب رأسي البطلين ثم تتقدم إلى أسفل وسط المسرح .. تركع خاشعة متضرعة متوسلة رافعة يديها صوب السماء ، ومتممة بطريقة طقوسية .. تنهض .. تحمل المبخرة ، وتدور بها حول البطلين ثم تنسحب نحو المكان الذي أقبلت منه بهدوء يليق بالآلهة .. يصحو كلكاشم ببطء .. ينظر إلى صديقه .. يمد يده إليه .. يوقظه .. ينظر أحدهما في عيني الآخر ثم ينظران معاً إلى القنديل ، والجبل .. يقفان .. يتأملان المكان .. يأخذان القنديل ، ويتجهان نحو أعلى وسط المسرح بينما تختفي الإضاءة تدريجياً ويظلم المسرح لحظة بلوغهما ابعد نقطة في أعلى وسط الخشبة .

في ركن من أركان الغابة نرى اتباع المارد (خمبابا) وقد القوا القبض على أسرة الصبي دليل البطلين إلى مسكن (خمبابا) ، وعلى عدد من سكان الغابة .. رجل متقدم في السن ، وامرأة متوسطة العمر ، وصبي صغير مربوطون على جذوع الأشجار .. شمام يمسك الرجل المسن من شعر رأسه ساحبا إياه إلى الخلف بقوة .. الرجل المسن يشير برأسه علامة الرفض .. يزداد غضب شمام فيطلب من أحد اتباعهم سوطا .. يتقدم التابع ويضع السوط على كف شمام التي ما تزال مفتوحة على آخرها .. يمسك السوط .. يمرره أمام عيني الرجل المسن .. يضع قبضته تحت فكه ويدفعه إلى الخلف بقوة .. الرجل المسن يشير برأسه علامة الرفض أيضاً .. يتراجع شمام قليلاً إلى الوراء ويبدأ بجلد الرجل بقسوة ، وعنق ، وكلما امسك بشعره وسحب رأسه إلى الوراء يرفض الرجل الانصياع .. تتكرر العملية عدة مرات حتى ينهار شمام من التعب ، ويبدأ سماع دوره بجلد المرأة ، وما يكاد

يرفع السوط في وجهها حتى يتدخل شواف، ويمنعه من جلدها..
يفاجأ سماع.. يلتفت إلى شواف باستغراب لكن الأخير يتنسم بمكر،
ودهاء ثم يشير بتبجح إلى الصبي.. يلتفت سماع إلى الصبي ثم إلى
شواف، وهو يتنسم بخبث.. يتقدم من الصبي.. يمسكه من شعره،
ويسحب رأسه إلى الخلف بقوة.. يرفض الصبي الانصياع لسماع..
يقاوم.. يتراجع سماع إلى الورا قليلا، ويبدأ بجلد الصبي بينما يقف
شواف قريبا من المرأة منتظرا رد فعلها.. يستمر بجلد الصبي.. يدخل
أحد الأتباع لاهثا.. يشير على الرجال الثلاثة بالاقتراب منه ثم يشير إلى
خارج المسرح.. يرتسم الخوف على وجوههم.. يرتبكون لكن شواف
يظفر بفكرة شريرة يسرع إلى تنفيذها فيمسك رأس الصبي بعنف ثم
يستل خنجرا يضعه على رقبته.. يفعل الآخرون مثله.. يدخل إلى
المسرح الصبي / الدليل ثم كلكاش، وانكيدو.. يتوقفون.. يتقدم
كلكاش خطوة نحوهم فيهدده شواف بذبح المرأة، والرجل،
والصبي.. يتوقف كلكاش.. يشير عليه أن يركع فيفعل مضطراً، ثم
يشير على انكيدو بالركوع أيضاً فيفعل.. يتقدم سماع، وشمام من
البطلين.. يقيدانهما بالحبال.. يتقدم شواف بعدهما ليطعن كلكاش
بخنجره لكن الصبي / الدليل يركض بسرعة نحوه، ويرمي نفسه طائراً
باتجاهه فيسقطه أرضاً، وإذ يشاهد البطلان هذا يصرخان بقوة،
ويقلصان عضلاتهما فيقطعان الحبال.. يهرب شواف، والآخرون
بارتباك، وذعر.. يركض كلكاش، وانكيدو، والصبي في إثرهم..
يتجمع الأطفال يطلقون سراح الرجل، والمرأة، والصبي بفرح طفولي
غامر.. تعزف الموسيقى ويرقص الجميع في حلقة تدور على نفسها
كما في بداية المسرحية.

إضاءة خافتة جدا لا تتيح لجمهور النظارة رؤية ما على الخشبة بوضوح.. يدخل الصبي من يسار المسرح، وهو يرتدي القفازات الفسفورية اللامعة، ويشد على وسطه حزاما فسفوريا، ويتعل نعالا فسفوريا أيضاً.. يشير بيده فيدخل كلكامش، ومن بعده انكيدو نميز أحدهما عن الآخر بفارق الطول، والضخامة.. يسرون يتقدمهم الصبي، وبعد مسيرة قصيرة يتوقف الصبي، ويشير لهم باتجاه نفق شجري مظلم تصعب رؤيته لكثافة الظلام على خشبة المسرح.. يحاول الصبي الدخول فيمنعه كلكامش، ويرجعه إلى الخلف.. يهم كلكامش بالدخول فيوقفه انكيدو ويرجعه إلى الخلف يدخل انكيدو أولاً، وبعد برهة يدخل كلكامش ثم الصبي.. يسرون داخل النفق الشجري بحذر.. يقطعون نصف مسافة النفق فيفزهم صوت زئير أقوى من زئير الأسد الهصور.. يتوقفون.. يشير انكيدو لكلكامش، والصبي بالتراجع قليلاً.. يتقدم لوحده.. ينقض على الوحش.. يصارعه صراعا شديداً، وكلما حاول الوحش التمكن من انكيدو أسقطه بحركة مباغته حتى تخور قواه فيسقط على الأرض، ويولي هاربا إلى خارج النفق الشجري.. يتقدمون مرة أخرى داخل النفق الشجري.. يوقفهم صوت مزمر كالرعد.. يظهر لهم شبح وحش آخر اشد بطشا من سابقه.. يهم انكيدو بمنزلته لكن كلكامش يمنعه.. يتقدم كلكامش من الوحش الشبح.. يمسك أحدهما بالآخر ويتصارعان صراعا عنيفا.. يمزجران.. يشتبكان.. يخوران.. يمسك كلكامش الوحش من قرنيه ويطرحه أرضاً.. يتوقف كلكامش في محله ليسترد أنفاسه بينما يولي الوحش هاربا إلى خارج النفق الشجري.. يتقدم البطلان.. يتبعها الصبي.. يستل كل منهما سيفه إذ يصبحان خارج النفق الشجري بمواجهة مسكن خمبابا المغطى بأشجار كثيفة.. بيدآن بقطع أغصان الأشجار

وإزاحتها عن الطريق المؤدية إلى مسكن خمبابا.. يسمعان صوته فيتوقفان.. ينظران إلى كل الجهات بحذر، وتحفز.. يتحركان هنا، وهناك.. يقهقه خمبابا قهقهة مدوية.. يبحثان عن مصدر الصوت.. يتجه كلكامش نحو يسار المسرح بينما يتجه انكيديو نحو يمين المسرح.. يقهقه خمبابا ثانية.. ينظران بعضهما إلى بعض.. يدركان أن خمبابا يريد هما بعيدين عن بعضهما فيقفزان أحدهما باتجاه الآخر.. يحمي كل منهما ظهر صديقه.. تعصف بهما، فجأة رياح هوجاء يتحديانها، ويتقدمان على الرغم من العصف الذي دفعهما إلى الوراء قليلاً.. تهدأ الرياح.. يتقدمان.. تهاجمهما السنة نار طويلة فيزوغان عنها.. تدهمهما السنة أخرى يزوغان عن مسارها أيضاً.. يقهقه خمبابا قهقهة عالية.. يتحرك البطلان بحثاً عن مصدر الصوت.. تدخل إلى المسرح مجموعتان من الهياكل العظمية، وهي مسلحة بالسيوف.. تنقض كل مجموعة على واحد من البطلين.. يتقاتلون قتالاً شديداً.. تهرب المجموعتان كل باتجاه معاكس للأخرى.. يقهقه خمبابا ثم يسود الصمت المطبق على الخشبة، وفجأة يظهر خمبابا، وهو يردد، ويزيد في محاولة منه لإخافة البطلين اللذين راحا يتراجعان إلى الوراء بحذر شديد.. ينقض عليهما محاولاً الإمساك بهما كل بيد لكنهما ينفلتان منه بخفة، ومهارة.. يستمر في محاولاته حتى يقبض عليهما، ويأخذ بخناقهما.. يحاول انكيديو استخدام سيفه لكن السيف يسقط من يده فيشير إلى الصبي، وإلى السيف بصعوبة.. يتقدم الصبي بتردد، وخوف ثم يتغلب على تردده، وخوفه.. يسحب السيف من تحت قدم خمبابا بصعوبة يوصله إلى انكيديو.. ينجح كلكامش في استخدام سيفه أيضاً، وفي آن واحد يغرز البطلان سيفيهما في جسد خمبابا فتخور قواه.. يدخل عدد آخر من أطفال الغابة..

يسترد البطلان أنفاسهما، وكذلك الصبي.. تعزف الموسيقى.. يبدأ الأطفال بالرقص، ومع كل دبكة يدبكونها يتلوى خمبابا متألماً، ومنزعجاً، ولا يطيق رقص الأولاد فيهرب، وهو يجر أذيال الهزيمة إلى خارج المسرح.. يرفع البطلان قبضاتهما إلى الأعلى ثلاث مرات، وهم يهتفون مع كل رفعة (هيه) يكرر الأطفال هتاف الأبطال ثلاث مرات قبل أن يسدل الستار وتفتح الأضواء في الصالة.

الفصل الثالث

تجربة الصوامت

في مرايا النقد المسرحي

قراءة صائتة لطقوس صامتة

إبراهيم الخياط

العراق

كما السياب هدم قلعة الشعر العربي الكلاسيكي في ظل ظرف موضوعي فرضه: التبدل الرهيب على خارطة العالم القديمة أواسط العقد الرابع من القرن الماضي وتسيد فكرة التمرد كونيا وعربيا وقطريا، ومع توفر مقدرة ذاتية لشاعرنا الكبير بمرجعياته الذهنية المتوقدة لعة وصورة وبناء، وانتمائه الحضاري لأبرع أرومة شعر عرفتها المعمورة، أحاطته بتجارب ثرة تقمصها بإجادته للغة حية رديفة، فأتحنفنا بشكل جديد - كل الجدة - حمل وهج العربية الأخاذ وألحقنا بركب الإنسانية الذي يرنو دوما لغد أفضل مهتديا بكل ما هو جميل حقيقة في ارثنا المترامي.

أقول كما السياب جاء الانباري بصيرا بلغزية الكون الذي يتصاغر يوميا - واطرادا - بفعل سلطة الإلكتروني وهيمنة فعل كان منه - أي الانباري وهو الخبير بعالمه الساحر - إلا أن يختزل تجربته المعرفية - بعد اقتدار بين ومتميز - منتبها لماضيه الشخصي المشهود ولخزين بلده المسرحي، وهو الملم بأدواته - متناهية الدقة - ذهنيا ومختبريا وجماهيريا ليرفدنا بشكل جديد - على ما يبدو لنا - هو عصاره جهد راق، وتلبية ظرف زمكاني تواقنا مع هوس ألفية غير مألوفة تحسب علينا التطور والتعالم والعلمية مع حركة مؤشر الثواني.

نعم - في جو عالمي ملتف بطقوس الصمت أمام أجهزة بارعة النطق دون صدى، وعظيمة الصدى دون نطق، يأتي الانباري ليجعلنا

نتناغم مع السمات العام لإيقاع العصر الذي نحب أن ندين بطقوسه،
ونرتقي سلم صمته، ونطوي حصيرة غابرة أيام كنا فيها نمارس،
(اليوغا) طواعية أمام هبل أو عزي.

يأتي الانباري ليهيئنا - ويدعنا نفخر أننا نساير عالما جديدا تتحاور
وإياه دون (دايلوجات) جاهزة عفا الدهر عليها، أو ديباجات صارت
محفوظات خلدونية في مسرحياتنا أو ثيمات من (ألف ليلة وليلة) تقدم
إلينا لمقوماتها الدرامية - وعلى رؤوس الأشهاد - وكأننا شباب أمة أخرى
لا نفقه من أدبنا شيئا حتى يعرِّق - نسبة إلى العراق - إلينا.

يأتي الانباري الأستاذ - وبمهارة فنان هو ذاته، وبمنهجية
أكاديمية جدلي - وبرؤية نساجي بلدتنا الوديعة، ليقدّم لنا مسرحا
نتمناه قبل أن يحبه لنا، وننتظره قبل أن يعدنا به، ونسمو به بعد أن
نقراه عنده، انه الرائد والرائد لا يكذب اهله ها هو يفتتح لنا سفره
المزدوج فادلف - مختارا - أبواب صامتات ما أجاد به - جودا وجودة
وإجادة - وبالرغم من بساطة فكرة المسرحية الأولى إلا أنها لم تهفت
إلى المباشرة المستهلكة بل سمت إلى دائرة الغموض الإيحائي
متداركة أن لا تطأ ارض الإغماض المقرفة - وحسنا فعل الانباري -
عندما تركنا نشاهدها على الورق كأنها تعرض عيانا.. عندما اختزل
رحلة الخير الأزلية وكم كلفت من قرابين واضحيات ودم.. وعندما
أفصح لنا من طرف خفي أن ثورة الفكر ألف مسيح دونها قد صلبا..
عندما أخذتنا سورة ألم غضبي ونحن نرى اليسار واليمين يحاولان
التمكن من القلب الأبيض الشامخ.. عندما تنتهك وتغتصب حرته
وتوأد.. عندما هالنا ان نرى الشر يتلون برداء أهلينا الطيبين.. عندما لم
تسح قطرة دم واحدة منا - رهبة الموت - لموت الرجل ذي الملابس
البيض.. وعندما آزرناه لنزيح الملابس السود والرجل القصير مع الليل

وعندما اخفضنا كواهلنا لنرفع صورة ملاك الخير الصغير مع انبلاج صباح جديد.. وسلمت يا صباح وسلم الجسر بطلك / بطلنا.

وسند هش إذا عرفنا أن هذه الأثيرة المثيرة هي الأقل صوتا في الثلاثة الصامته وهي الأكبر وضوحا.. وتوافقني الرأي إذ أردت أن تمرر مفاتيحك على قفل واسطة العقد..(حدث منذ الأزل) ولم يزل يحدث.. حيث استعراض فذ ومحكم لتكتيك مسرحي جديد تطلبه نصوص كهذه ولرؤيا إخراجية تزهو على يد المؤلف الأول للنص إذا اتفقنا - ولو اضطرارا - أن المخرج هو المؤلف الثاني للنص فيتداخل الانباري مع نفسه في سيادة مطلقة على ما يكتب.. ويبهج العيون والأذان والأفئدة.. ويخاطب العقل المثقف التركيبي.. أي عقلية العصر بإرهاصاته وتقنياته وطفرته المجنونة.. وتنبسط سرائرنا إذ نفهم إيماءاته.. ونفسر مقاصده.. ونبتهج ثانياة إذ نعرف أننا ممن يخاطب.. أعود لنصه الثاني وأول ما يستوقفنا مليا هو ما يعنيه في بهرجة النص بديكور خرافي لا يقدر على رسم تنفيذه سوى الكمبيوتر فنعرف المغزى ونعرف المراد.. ففي عصر استكشاف الفضاء وطغيان الفضائيات يصب اهتمامه أن يكون فضاء المسرح غير مهممل - عنده يجب أن يوحى ويتكلم بنبرة التقدم - ساحقا توظيفات سابقة سقيمة - حيث هبوط التفاحات وصعودها في محاكمة متعمدة لتقنية غزو الفضاء، وعزف بديع على أوتار العصر السريعة.. ونرى التفاحات وكأنها أقمار صناعية حتى لو عرفنا اختيار التفاح دون غيره يدخل في باب الترميز اللطيف، مثلما عرفنا أن الشاب الأول هو نحن أو هو الأزل - مجازا - والذي يبقى أولا على طول خط زمن المسرحية بل الزمن نفسه بينما الثاني الذي يمثل القبيح المرتكز على قدمي الاستحواذ والاستثثار والذي لم يترك حتى الدميمة للأول بل اصطحبها هي الأخرى إلى داخل التفاحة هذا الثاني يسلط عليه

الانباري - وبإشارة ذكية أيضا للعصر الذي نحن فيه - هندسة الجينات فقبايل المدان - كأنموذج - عرفاً ولاهوتاً يصير حواريا خائنا لسبارتاكوس ويتحول إلى شاه صفوى - ربما - باشا عثمانى يحفه الازدراء والنبد لعرشه القائم على الجماجم وحتى نرتعش - وهو يرتدي بزة جنرال دموي كـ(بينوشت) أو (شارون) أو (شوارزكوف) - يظل قبيحا جدا ومريدوه أقبح منه، وأعماله موغلة في وحل القباحة.. ويتولى الرفض من الأول في صراع غير متكافئ وببيدين عاريتين ولكنهما من حديد - كما تقول القصيدة - وضد اغتصاب جميلته، وضد تقبيل الأقدام، وضد الولاء الأعمى، وضد الملك، وضد المجون، وضد الرفسات والصفعات، وضد الحرب، وضد الجبل أيضا، حتى لو كان الرفض بصقا، ولكن حين اكتشف الأول أن البندقية خالية من العتاد تبادرت إلى ذهني وذكريتي مقولة الفرزدق عن مواقف القلوب والسيوف قبيل الطف وأخيرا لا أستطيع أن أهمل عبارة الانباري (تقف الشابة الأولى على قدميها لحظة ثم تسقط ميتة) فهذه تحيلني إلى أخت لها في المسرحية السابقة، إذ يقول "يطعنونه طعنة واحدة في أن.. الرجل ذو الملابس البيض يستمر واقفا لحظة وهو ينظر صوب الجسر ثم يسقط ميتا" .. وابتهت أمام هذه (اللحظة) المعبرة عبرة وعبرة فأصير مثل (الهذلي) لا عرف لدي ولا نكر لأتساءل:

- ترى أليست هذه (اللحظة) هي كل تاريخ الإنسان المجاني؟ إن الرؤية الفلسفية في هذا النص المبتكر جعلته يحمل بعدا إنسانيا واسعا مع الثبات في الوقوف على أرضية مسرحية عراقية مبدعة لان الانباري يحمل منهجية فكرية ثابتة وبعيدة المدى (نصا وإخراجا ورؤيا) استمدتها من حس الناس الذين يتوسطهم ويحمل همومهم وينثرها - الآن - على نصوصه التي تجاوزت حدود المحافظة والعاصمة وحتما - لا بد من هذا الحتم - بمثابرتة المجدة والواعية سيسمع صدى

عربيا يرتضيه، ويسمع صدى آخر من قاصية هو ألد وارقي
لنصوص لذيدة راقية.

وعلى عتبة خاتمة المسك كانت لي وقفة تأملت فيها لوحة
الغلاف فوجدتها - على براعتها الفنية - تنحو منحى فكريا مغايرا لخط
الطقوس الصارخة لأنها - أي اللوحة وتحديدا في زاويتها المكتظة -
تكسر النكوص والتجاين واستلطاف الذلة - إضافة إلى نهايات
الستارة المحاطة باللوحة قد رسمت بيد فقيرة غير ماهرة ولا متعلمة
لان الستارة من بعد العقدتين الوسطيتين ونزولا يجب أن تنساب
بقماشها على وفق منطق الجاذبية رحمة لعيون وذائقة وعلم الرائي أيا
كان فهو محب موال للجمال بالفطرة.. إنها مجرد وقفة صغيرة بريئة
وان تخللتها مشاكسة فلا تحسب هذه خارج صفة الوقفة.. خاصة واني
لم ازل مطرقا متأملا منتظرا (المتوالية الصماء) وها هو قد ابتداء عرضها
فأرى الحضارة شرقا بهياً وارى رجال الفضاء عولمة غريبة غرائبية
قديمة / جديدة والكاهن مرجعية متخلفة مباركة لفعل سادة الأتمة ،
واري، الشاب هنا بيدقا أجادوا صنعه وتنظيقه وحين أدى دوره
المرسوم بعناية وحرص من هتك ستر العروس وقتل عريسها الذي
سقط في الأعماق كالمرساة لينمو في القلب كغسيل الملائكة.. وبعد
تغيب الشيوخ / الأصول أراد الشاب أن يمارس دور الولد العاق -
ويحضرنا هنا جليا (سالمين) أو (بهلوي) أو (ماركوس) في تماديه
وإساءته للمثل الشكلية لعراييه فيرسلون إليه الرافعة الآلية ذاتها التي
فرضته قسرا يوما ما، لتتخلص منه.. إنها لعبة تبادل الأدوار.. أو نهاية
لعبة التأويل المفتوحة مثل صدر الجدار الرابع..

أجدت يا صباح وأيما إجادة.. تفننت وصغت وقدمت لنا متعة
الذهن، ولك متعة الضمير لكن لي ملحوظة - واتمنى أن لا تكون مأخذا -
وهي أن (الصفير) قد غطى مساحة النصوص حتى صار طاغيا بلجاجة.

واشهد أن الانباري قد أبدع أيضا بلغته البارعة - عدا هفوات لا تستحق التنويه - وإذ أشيد بتمكنه اللغوي فإشادتي هذه ليست دعوة للتفاح والسير خلف ابل القواميس المنقرضة بل مذاكرة لآخرين لا يرون أن توفر لغة عربية سليمة شرط مهم لتقبل النص المثقف المناضل.

وتبقى دعوتي الداعية هي لمشاهدة - اقصد - لقراءة طقوس صباح الانباري، وتفلهون إذا أقمتكم قداسكم على خير صامتاته المعرفية المقفاة.

* * *

طوقس صامته لصباح الانباري(*)

قراءة في واقع المسرح الحديث

بقلم : تحسين كرمياني

العراق

أي ذهن يخزن ويوظف "الصمت"، ويحيله إلى لغة؟ سؤال لأرضية كل جواب، وان تسلق الجواب برج الحقيقة.. صمت يلهم الجسد بالبهاء، يشحنه ويحركه. كيف تعامل (صباح الانباري) مع هذه البلاغة؟ بلاغة الصمت وتفاعلاته؟ لا أحد سبقه أو شاركه هذه الترنيمة المتناغمة.. قرر أن يكون قادراً على إعادة الروح لقدسيتها المسرح طالما للصمت لسان ساحر قابل للتأويل والتأويل المضاد.. عرف كيف يأخذنا إلى أجواء هادئة شكلا، وصارخة مضمونا.. عليك أن لا تغفل أيما حركة.. كل رعشة.. كل كلمة مقموعة.. تجد الحقائق مصلوبة والأحلام مخنوقة.. كائنات واقعية تقول: شكل فيه التعبير تهمة.. ثمة كائنات تلتقيها ليس بوسعها الاحتجاج علنا.. ليس كي تقيم وتطلق مشاعرها عبر (مسرحيات صامته).. ما عليه سوى تحويل الكلمات إلى حركات.. ووجد القراء موجودين عرفوا المسالك سيد المواقف فاختار المعادل المقارن وكان (الصمت) لأنه من (ذهب) وترك كائناته تحلم وتواصل عشق النضال وان كانت أغنياتها تتناثر أمام من سيفككون الغاز الأيام لأنهم يمتلكون قدرات مدهشة لغربة الماضي.. للفوز بكنوز تراثية تدفع بالحياة إلى أمام.. رفض التقليد

(*) طوقس صامته (مسرحيات صامته) – دار الشؤون الثقافية ببغداد (2000)

نالت جائزة الإبداع.

كونه عبثا لا ينتج فواكه ناضجة، ووجد التقليد (أسمدة كيماوية) تحقن نضارة مزية تسر الناظرين لكنها بغیضة الذوق، والتقليد في قاموسه الإبداعي (عجز) وفي تفسير لاحق (تسول) و"فقد بذور موهوبة".

من ميزاته امتلاكه مجسات ذهنية لا تتعامل اعتبارا بل بحسابات موزونة وعقلانية مبنية على أسس ونظريات مستلبة من رحم الواقع.. قد يتساءل صوت لا بد وانه امتلك العصا السحرية، وفك الغاز الجسد البشري، ووضع قاموسه، ووزع الشفريات، وحقق معادلا للغة الإشارات، وترك شخصياته دون أن يحملها أفكاره، أو يحدد حركاتها، وحاد عن أساليب الآخرين في كيفية صياغة دراما تحمل في متنها واقع حال الإنسانية من مخاضات ودروب خلاص.. لا يفصل الأثواب لها بل يلقبها ولو(عرايا) لان هدفه هو تشكيل خط مباشر ليس سلكيا أو لا سلكيا بل خط عياني.. يتحرك الجسد.. تطرف العين فيفهم الذهن ما يدور حول جدلية الإبداع من كاتب/ قارئ/ إلى/ كاتب/ جسد/ عين وبذلك استحق الحفاوة والجلوس على كرسي الإبداع مع النخبة للحفاظ على تراث كاد يتمزق على أيدٍ خفية وظاهرية تناصرت لادلجة المسرح وتسييسه لصالح السلطة.. وما طرحه (الانباري) من (مسرحيات صامتة) اكتشاف في أوانه، انه سر النضال ضد الغرماء، وبراعة عقل قرر أن لا يستسلم.. قرر إيجاد بدائل للهجوم بدل الانزواء والاكتشاف بوسائل دفاعية ووجد (الصمت) سلاح العصر لمقارعة الغرماء لأن الدكتاتوريات فرضت قيودا على الأنسنة ووضعت قوانين لحدود الكلام والويل لمن باح بما لا يرضيهم.. تأهب لأنه وجد بان الزمن مؤهل لطرح الغضب والاحتجاج بأساليب مراوغة ومنتجة، وغامر بمؤهلاته وثقافته، وعفويته، بساطته، إخلاصه، إعالته لأسرته بلا دخل ثابت وثقافته

الرصينة، قراءاته الجادة لكل الأجناس الأدبية والعلمية ومتابعته كل ما ينشر في الصحف والمجلات، حتى صار المرجع الثقافي لمن يطلب كتابا أو بحثا أو نصا سواء أكان شعريا أم قصصيا مسرحيا، روائيا، نقديا...، قرر أن يمسح غبار الفوضى من على كرسي الكوميديا، كي يظهر الوجه الحقيقي لهذا اللون المصادر أو المستنسخ لان الكوميديا في قاموسه الإبداعي ليس اللهو والعبث والضحك، بل هي نبض إنساني غائي راح يرسم أفق المستقبل وفق مراسيم مهذبة، وأسئلة تتقوّل داخل إطار عفوي مفهوم كي يندمج المرء ويتخلص من مطبات الحياة.. عرف بان الزمن عربة عرجاء وعلى العقل توجيهها بما هو في خدمة الإنسانية لأن الضحك في قاموس إبداعه. اندثرت حضارته رغم أن الداخلين توهموا بأنه مصل لإزالة أورام السأم فالضحك عند (الانباري) رفات لا نبض فيه وليس هناك أمل في إعادة تأهيله لخدمة مسرح اليوم والغد... وجد (الصمت) فيه تراجيديا فاعلة وكوميديا هادفة، وتمكن من صياغة سمفونيات مسرحية لا تحتاج لآلات موسيقية كي تصل إلى النفس.. بمجرد ترويض الجسد على لغته الصائتة، وتحريره تجد نفسك أمام سهيل متراكم يوقظ الإحساس، ويشير الأسئلة.. أسئلة الحقيقة داخل كل إنسان من هنا تبرز خصائص (الانباري) المتميزة في خض الضمير، وإفلاق العقل، واستنفارهما كون المسرح واقعا مصغرا للحياة، وعلاقة الإنسان بالمسرح جدلية طالما الإنسان كومبارس منسي في مسرح وحده (الخالق) خلق وراح يسقط أخبار وزلات مثليه عبر زمن ابتداء بالصمت ولا بد أن يختم بالصمت أيضا.. نحن أمام إشكالية حدثوية.. ليس أمامنا خطوط بيانية كي نُؤشر التطرف، ونرصد التفاوت والتجاوزات، وهكذا نتعامل مع النصوص الموروثة لكن نص (الصمت) يبقى باب تأويله مفتوحا بوسع كل واحد أن يدلي

بدوله ويغترف ما يشبعه أو يريح أعصابه ويجلعلنا (الانباري) أمام محنة الخلق بلا قواميس تفسيرية أو إدلاء.. علينا أن نصغي بصمت، ونرهب الحواس لكل إيماءة لتشكيل النص النهائي.. إن قراءة واعية لما كتب من (مسرحيات صامتة) تضعنا أمام شخصيات مرهقة الحس، مرهقة الوعي، تحيطها الكوابيس تعاني وزر الخطايا، تلفظها المنافي إلى المنافي، شخصيات مثقفة، ولكن لها ملكية التحرر بأساليب غير مثيرة للشبهات.. أساليب مهذبة لا تجرح الأذان.. كل شيء مطروح رغم انتفاضيته بحركات وديعة هي لغة الحياة النهائية بعد أشواط العنف.. لغة الإنسانية المكبوتة الناطقة باسم البؤس.. لقد تمكن (الانباري) أن يلقي القبض عليه ويروضه في خانة صعبة لا تستقيم الحياة فيها إلا بالجدل.

لكنه تمكن ببراعته أن يحدث طفرة في واقع المسرح العراقي المعاصر.. كل من ينظر ينغمر وكله يقين بأنه جزء مما يدور أمامه.. يشاطرهم ويتفاعل معهم، كل شيء يمضي بحساب، بثبات، لان (الانباري) لا يرتجف لحظات الكتابة لسبب وجيه وبسيط طالما خنق شرطي الكلام وعرف كيف يجتازه بلغته الصامتة.. تعرف ذلك من تناسق الأفكار، من دقة الحركات، من حسن اختيار المكان والموسيقى يجعلك متجردا من متعلقات الحياة فهو لا يقتنص إلا ما هو حساس وملهم، لا ينفع كل ما هو مطروح، فالخطاب الإنساني يقترح توظيف ما هو خادم ومحرك بلا تعاطف أو مدهانة فوجود الإنسان محنة لا بد من سبل ووسائل لاجتياز الأزمات للوصول إلى الفردوس.. هذا ما نصبه نصب عينيه في التقاطاته النادرة، وعرف كيف يختار من شخصيات مؤهلة ومستعدة للمغامرة فالقلب الفني موجود.. بحر زاخر قاس (الانباري) أعماقه وروض توحشات أعماقه وصاغ دستورته في بحر (الصمت).

وتمكن من سحب حزم ضوئية بليغة على ما هو مطروح من نصوص، بصمته العجيب يتوغل إلى متاهات النصوص لاستخراج ما هو ملهم وما هو بائس.. يرفض الأجواء التهريجية الرياء لأنه يدرك بان الطريق إلى القمة يبدأ من قلوب الناس، وتعاطفهم، وضرورة عدم التهاون أو بذخ ما متوفر من وقت مستقطع من أوقات المعيشة فكل تهاون يعني في قاموسه الإبداعي هو إعطاء الشخصيات فرصة لتفر من الخدمة.. وكلما نتوغل معه صوب أعماقه ثمة حياة بسيطة كلها تفاعلات ظلت تحت حراب الأشرار لكنها احتفظت بوجد آلياتها واحتفلت سرا وبصمت تحت عيون لا تفهم إلا ما تسمع.. يأخذنا (الصمت) صوب الينابيع.. إلى حيث البدايات.. نكشف بان (الانباري) هو من أعطى (الأكاديمية) جمرات لاهبة من نيران موهبته طالبا منتجا ومخرجا، وسبح في بحر (الصمت) رغم ضباية الأجواء والتقاليد السائدة، وعرف بان ثوب التقليد لا يناسب العقل الواعي فقط من هو مريض يرتديه، سرعان ما تبرز لا تناسقية الهدام، لان ما هو مقلد لا يمت بأيما صلة لواقع المسرح العراقي، وما مطروح من مشكلات وتعقيدات اجتماعية تحت سيوف مشرعة وكواتم الأصوات يكفي لبناء صرح جميل.. صرح مسرحي يستمد من الإنسان مادة لإبراز الخصائص، وتفعيل دور الإنسان في بناء مجتمعه، سرعان ما تلقفت الأقلام هذا الثوب وراحت تؤسس نصوصا صامتة لكنها جاءت بلا مرجعيات مثل فواكه جميلة بلا طعم لأنها أنضجت (بالأسمدة الكيماوية)، (فالأنباري) نشر موديله (الصامت) المغربي بلا بهرجات إعلانات وما فعل البعض كان استنساخا محضا، لأن للصنعة أسرارها واستحضارات وقراءة بالحاسة السادسة للأمر و(الصمت) لغة محلية، عالمية، لا تحتاج إلا مترجمين طالما العين هي مجس لفك المغاليق، وحل الرموز الحركية، وما كتبه من

نصوص أحدث شرارة لإذكاء حركة المسرح العراقي بعد رقاد إجباري فرضه أهل الشر وزمر لموتها أصحاب النزعات المريضة من (عجري) و(دخيل) لم تجذبه لقمة داعرة وان كانت مغرية في زمن ظل سيف الجوع يرقص في كل محفل وظلت يد الشر تشهر المال لترويض وإخضاع أصحاب الرأي السديد.. واصل حرب الصامته، وظل تحت وهج العيون يعزف ويخترق ارض الحرام حتى انتزع ما يليق به من جوائز رغم أن نصوصه كانت مقالع انهالت على غرماء الجمال وانتزعت منهم ما يستحق من حفاوة وتكريم ولنا في مسرحية (زمرة الاقتحام) مثال لما قاله بصراحة وكيف تهجم وكيف حقق ارفع جائزة (جائزة مجلة الأعلام للمسرح) عام 1992.

أو ما فعله (2001) يوم نال جائزة الإبداع عن كتابه (طقوس صامته) 1، ويا للأسف فالقائمون على فحص النصوص، اكتفوا بالصمت ومنحوا (الانباري) لصمته الرائع الجائزة، ولم يتحرك فيها السؤال، لماذا يكتب (الانباري) (صامته)؟ لماذا لا يكتب (صائته) في وقت (صات الكثير) وصفق من اجل السلطة، إنهم جهلوا بان (الصمت) هو لصالح الاحتجاج والغضب واللا انتماء، هكذا اجتاز المطبات وعبر المخافر فوق حدود الكلام ليواصل (صمته المسرحي) اعني مسرحياته الصامته..

ارتخالات صباح الانباري في ملكوت الصمت

د . فاضل عبود التميمي

جامعة ديالى

العراق

مما لا شك فيه أن الصمت ليس لغة مجاورة للغة التصويت ، وإنما هو جزء من اللغة نفسها ، من خطابها القائم على ثنائية : الصوت : الصمت ، بمعنى آخر أن اللغة ، أي لغة هي حيز صوتي قائم على بنيتي : الظهور : الغياب ، ظهور الصوت ، ومن ثم غيابه...

هذه المقدمة على قصرها أسوقها للتقديم لفن (البانتوميم) أي التمثيل الصامت القائم على : "أداء التمثيليات بلا كلمات ، والاعتماد على التعبيرات الصامتة من خلال حركة الجسد أو المواقف الصامتة في المسرحيات" معجم المصطلحات المسرحية : د.سمير الجليبي : 170 دار المأمون 1992.

والبانتوميم مسرح أو نص لا تغيب اللغة فيه ، فهي مجموعة من (القراءات) المتلاحقة ، والمفعمة بالدلالات القائمة على حركة اليدين مثلا ، التي ترشح فهما يحيل على معان معروفة ، وكذلك حركة الأرجل التي يمكن تحليل طبيعة تشكلها في النظر ، أي بصريا... أما حركة الرأس فهي في كل لغة صامتة تقترن بالكلمتين الشهيرتين : نعم ، أو لا... فضلا عن أن تعبيرات الوجه : الحاجبين ، والعينين ، والأنف ، والفم تشكل مجتمعة ، ومنفردة لغة يمكن فهمها ، وتأويلها ، والاتفاق على دلالاتها ، ناهيك عن حركة الرقبة التي تطول ، وتقصر وتدور ، وتميل ، وتنحني ، وتستقيم تبعا لما تريد أن تقول لغة (الصمت) ، أما قوام الإنسان فهو مروض على دلالات معروفة.

أما ما يحمله الممثل من أدوات، وحاجيات فهي مكملات استنطاق النص في المسرح الصامت... وقديما أشار الجاحظ(255 هـ) إلى أن العرب كانت تخطب بالعصا، والمخاصر وتعتمد على الأرض بالقسي، وتشير بالعصي والقنا، حتى كانت المخاصر - وهي جمع مخصرة ما يختصره الإنسان فيمسكه بيده، من عصا، أو مقرعة أو عكازة أو قضيب - لا تفارق أيدي الملوك في مجالسها... (البيان و التبيين: 1:270) أياننا منها بأهمية تقريب اللغة والاعتماد على إشاراتها، وربما كان الصمت على رأي معاوية أوفق من الكلام وقديما قالت العرب كل صامت ناطق من جهة الدلالة (كتاب الصناعتين: 24) والإشارة عندها معنى بليغ، والبلاغة عند ابن المقفع: اسم لمعان تجري في صور كثيرة، منها ما يكون في السكوت، و منها ما يكون في مسائل آخر، والسكوت يسمى بلاغة في حالة لا ينجع فيها القول، ولا ينفع فيها إقامة الحجة، أما عند جاهل لا يفهم الخطاب، أو عند وضع لا يرهب الجواب، أو ظالم سليط يحكم بالهوى (كتاب الصناعتين: 22)، وهي - البلاغة - عند خلف الأحمر(180هـ): لمحة دالة (العمدة: 1:242).

روى الجاحظ: أن خطيبا قام على سرير الاسكندر حين موته، وهو يقول: الاسكندر كان أمس انطق منه اليوم، وهو اليوم أوعظ منه أمس، في إشارة ذكية إلى حكمة الصمت... ويعلق الجاحظ: متى دل الشيء على معنى فقد اخبر عنه وإن كان صامتا، وأشار إليه وإن كان ساكتا، وهذا القول شائع في جميع اللغات، و متفق عليه (البيان و التبيين: 1:81).

إن المسرحية الصامتة تعتمد في إيصال خطابها على جملة من الوسائل لعل من أهمها (الحركة) التي تصف أفعالا لتقول أقوالا، ولهذا تتعدد طرائق الاتصال بها، فهي عملية (ترويض) للجسد تعقبها حالة من الشد، والارتخاء، والانبهار التي يصبح فيها (الجسد) كائنا

قابلا للنطق، ومنفتحا على فاعلية القراءة الواعية للصمت نفسه بوساطة حاسة البصر التي هي أقوى الحواس كلها.

إن الأداء المسرحي الصامت في (ارتحالات في ملكوت الصمت) مسرحيات صامتة لمؤلفها صباح الانباري، والصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد العام 2004 تحيل على نص مجرد من التصوير إلا في مكملات العرض التي اقترنت في مسرحيات الانباري بـ (اطرق النار، والموسيقى، وأصوات الطبول، والأصوات الكورالية، وموسيقى المارش، والصراخ، وهديل الحمام، والأصوات الحيوانية، وضرب الاسواط، والضرب على الأرض، وغيرها)، ولكنه - نص الانباري - على الرغم من (صمته) يقدم دلالات مرقونة تقدم صورة ناطقة بوسائل بصرية مؤطرة بزمان مجرد من التحديد، ومكان...

إن هيئة الممثلين، ولباسهم، وحركاتهم، وإشاراتهم في نصوص الانباري الصامتة تفتح على أكثر من هامش وتجاوز أكثر من متن وتأخذ من أنساق الحياة حرية التعبير لتدين وتدعو للتغيير، وهي توثق جوهر المشكلات التي عاشها الإنسان المعاصر: الوحدة، والألم، والاعتراب في المكان، فضلا عن مشكلة الوجود في بعدها الفلسفي الشفيف.

إن الانباري في مسرحياته الصامتة وفق في كتابة لغة مسرحية صامتة هي جزء من اللغة المسرحية الكبرى القائمة على توالي التصوير والتصميم، وإذا كان التصوير في مسرحيات الانباري قد أشرنا إلى فاعليته المكملة للغة، والعرض فأن التصميم قد انفتح على حركة الكهول الثلاثة، وحملة التابوت، وامرأة التابوت، فضلا عن حركة الألوان: الأحمر، والأزرق، والأصفر،

والضوء ممثلاً بالمصباح، والشمعة في المسرحية الأولى (الالتحام في فضاءات صماء)، أما مسرحيته الثانية (محاولة لاختراق الصمت) فقد تجسد صمتها في الإضاءة وحركة الرجل ذي الملابس البيض، وحركة الرجل ذي الملابس السود، فضلاً عن حركة الرجال البشعيين، وظهور رقعة الشطرنج، فيما تمثل الصمت في المسرحية الثالثة (ابتهالات الصمت الخرس) في الضوء ومجموعة الرجال، وظهور مجموعة من النجوم والكواكب، وكان الصمت واضحاً في فضاءات المسرحية الرابعة (الهديل الذي بدد صمت اليمامة) من خلال رؤية المرأة، والأضواء، والقضبان الحديدية، وحركة الرجال الثلاثة، وكان نفسه ممثلاً في المسرحية الخامسة (حلقة الصمت المفقودة) في حركة رجل وتابعين، ومجموعة ذئاب بشرية، وكلاب وثعالب بشريتين، فضلاً عن راقصين، ومهرجين من القردة، ورجال آخرين، أما المسرحية السادسة (سلاميات في نار صماء) ففيها من صمت المرأة والرجل، والرجال الثلاثة، والإضاءة، والتماثيل شيء كثير، وكانت شخوص مسرحيته السابعة الصامتة (هرم الصمت السداسي) ممثلة في سجين وثلاثة أشخاص، وامرأتين، وثلاثة عسكريين، وشياطين ثلاثة، ومكعبات، فيما كان الصمت واضحاً في المسرحية الثامنة (شواهد الصمت المروضة) في حركة رجال أحياء، ورجال موتى، وأبناء، وشاب متمرد، وأضواء، كذلك في المسرحية التاسعة (أزمة صاحبة القداسة) كان مقترناً في حركة الكاهنات، والفتى، ومجموعة الرجال والنساء، والملابس السود، أما مسرحيته العاشرة (تجليات في ملكوت الموسيقى) فقد بان صمتها في هيئة رجل، وامرأة، وطفل، وأمير، وجنود،

وشبح، وأضواء، فيما كان في المسرحية الحادية عشرة (حجر من سجيل) مثلاً في الأضواء، والهيكل، والنجمة السداسية... أما عنوانات المسرحيات فقد كشفت عن هيمنة الصمت في مفاصلها: دلالات ورؤى، فكأنها والحال هذه مصبات تجري الدلالة في عروقها بدءاً من العنوان، وانتهاء بالخاتمة... صمت، صمت، ليس سوى صمت، ولكنه صمت ناطق بالقصد، والحركة، وإغراء العين...

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

* * *

رموز الصمت الصارخ

بقلم : مشتاق عبد الهادي

العراق

لا نستطيع أن نلج العوالم الصارخة، والجاهزة بالصمت المدوي في مجموعة "ارتحالات في ملكوت الصمت" للأديب المبدع صباح الانباري الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة لعام 2004 من خلال قراءة سريعة وعابرة وذلك لأن المثابات الطلسمية التي أسسها الكاتب بذكاء شاخصة وتستوقف القارئ لفترات طويلة كي يستطيع حل اللغز الذي تمثل بالشخوص الصامتين وحركاتهم التي تستفز القارئ، والأديب، والدكتاتور. إن لرقصات الصامتين، وضربات الصنوج مثابات طلسمية كما اسلفت ولكن هذه العتمة الخرساء تنذر بانثيالات هادرة قد تصل حد الثورة في بعض اللحظات، وتستقر في عمق الصهيل في لحظات أخرى. إن النصوص تكاد أن تجتمع في ميزة واحدة وهي التزامها مبدأ الصراخ ولكنه ليس كأى صراخ. إن صراخ صباح الانباري من خلال شخوصه الصامتين يصم آذان الكبت، والقتل، والتجاوزات اللا إنسانية التي كانت تمارس في زمن النظام السابق وهي في الوقت نفسه لا تبرر لمنظومة ذلك النظام الرقابية إدانتها بعد أن أخذت تلك المنظومة عهدا على نفسها أن تقتصص، وتجهض أي صرخة إبداعية يطلقها المثقف في تلك الفترة لذلك جاء صباح الانباري باللوحات الصوامت ليعبر من خلالها عن أفكاره المسكونة بالألم، والغضب، والحب وقد جمع كل هذه الصفات في هذه المجموعة وهكذا كلما أتممت نصا منها اخزن في ذاكرتي رمزا أو لغزا تكرر تداوله في جميع النصوص حتى أجدني قد جمعت حزمة

من المفاتيح التي تفك الرموز الخاصة بصباح الانباري. إن الكاتب في هذه المجموعة لم يتجاهل دوره كمنخرج حيث تدخل في بث الصورة الناطقة في أجواء مسرحياته المسكونة بالرعب والقفزات المتحفزة لاستقبال الموت أينما ظهر بل تذهب ابعده من ذلك وتمارس دور المقاوم لشخص الموت من خلال حلقات من القتال الصامت لينتهي الأمر بصوت الطلقة أو رهبة الصنوج. وكذلك تجد التعامل مع الموسيقى تعاملًا حذرًا حيث أن الأصوات الأخرى مثل الدوي والهمهمات لا تشي بالفكرة بقدر ما تشي الموسيقى 90 بها، حيث أن الموسيقى في جميع النصوص تمتد ضمن مساحة البوح التي حاول أن يؤسسها صباح الانباري وقد نجح في ذلك وكل ذلك قد تبلور في العمل الفني، وابتعد عن التناقض والنشازات التي قد شذبتها إمكانيته الإخراجية.

إن النصوص الصامتة، كلها، لا تجابه إلا بالصمت، وإن ارتحالات صباح الانباري في ملكوت الصمت مترعة بالهتاف الذي يستمد طاقاته وإبداعاته من خلال استنطاق الجسد والشواخص الجامدة، لذلك أجد أن (ارتحالات في ملكوت الصمت) تجربة فريدة أضافت لمؤلفها صفة تفردية ليس من السهل تأسيسها أو اختطافها من صميم الجنون.

قراءة الصمت في مسرحية (عندما يرقص الأطفال)

لصباح الإنبارى

بقلم : سعيد رمضان على

مصر

1. مدخل القراءة

ساد تفاؤل في حركة المسرح في فترة من الفترات تحديدا فترة المد الثوري.. عقبها في العقود الأخيرة حالة تشاؤم.. وفي الحالتين كانت النظرة للمسرح يشوبها قصور.. فالتفاؤل الذي ساد فترة المد الثوري حمل مضمونا اجتماعيا محاصرا في ذاته لكن هذا المضمون الاجتماعي أغفل حالة الإنسان الأساسية بتجاهله التناقض بين مطلب التغيير ومطلب الثورة وحركة الواقع.. أما حالة التشاؤم فهي رد فعل لانسحاق الآمال والأحلام!!..

ومجمل الأزمة: أن سد التناقض بين مطلب التغيير وحركة الواقع.. لن تتم إلا بامتلاك الإنسان المبادرة في جدله مع العالم.. وهو جدل يقوده أبدا إلى أبعاد ثورية ترفض التكييف مع الواقع.. تلك هي المشكلة باختصار.. وعندما نطرح السؤال عن (هوية المسرح العربي) تتعدد الإجابات التي تبتعد عن حقيقة الأزمة، والإجابة المترسخة في الأذهان أكثر من غيرها أن السؤال عن هوية المسرح العربي تستدعي سؤالا عمنا نكون؟

طبعاً إجابتنا الجاهزة أننا عرب نتكلم لغة عربية ولنا تاريخ
مشترك...!!!

وهو ما يعمق أزمنا ويبعدنا عن أيجاد هوية حقيقية لمسرحنا.. لأن
الأسئلة الحقيقية المطروحة في مواجهة مع المصير: ماذا نقدم؟ وما هي
ثقافتنا ومعرفتنا.. وما نملك من أبعاد ثورية تسمح لنا بتجاوز الواقع،
والثورة عليه، وليس التكيف معه والنوم بجمود في أحضانه؟؟

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

أن أحلامنا بمسرح عربي، لن تتحقق بدورانها حول الحلم.. أو
بمجرد الدعوة إلى النهوض.. فالمبادرة، والضرب في مجاهل
المجهول بشجاعة أبداً، هي التي ترسو بأحلامنا على شواطئ
الجزر.. وهذا أمر بالغ الأهمية..! لأن المبادرة الفردية عندما تنحو
لمصلحة الجماعة تصبح بالغة السمو.. وقد تقدم صباح الإنباري
بهذه المبادرة من خلال مسرحياته الصامتة التي سنتناول أحدهن
بالقراءة.. وإذا كان فن الماييم قد دخل في بعض المسرحيات، أو
قدم في عروض منفصلة فمن أجل تقديم صور لتعبيرات نفسية..
لكن هذه الصور من الماييم لم تتناول مشكلات الحياة كما تفعل
المسرحية الصامتة.. وهذا هو الفرق.. مع الاعتماد على إيقاع
معين، وحركات دقيقة.. ومن دون ذلك تخرج المسرحية الصامتة
من مجال المسرح وتسقط.. فالمسرحية الصامتة لها لغتها، لكنها

لغة المقصود بها تمكين الممثلين من نطقها بأجسادهم لتجسيد شخصية ما ، ولغة الصمت التي تمتزج مع الإيماءة لها حضورها الخلاق.. لكنه حضور يعتمد القدرة على التجسيد لأن الإيماءة العميقة هي التي تملأ فراغ اللغة المنطوقة في لحظات الصمت الدرامية.

أما الإرشادات المسرحية التي يضعها الكاتب بين قوسين في المسرحية الصائتة بلغتها المنطوقة.. فهي إرشادات تكون موضوعة في المسرحية الصامتة بشكل عضوي.. وملتزمة التحاماً عضوياً مع أول حركة في النص.

وتكتب المسرحيات بشكل عام لتمثل.. لكن (شو) هو الاستثناء العظيم لهذه الفكرة.. لأن قدرته على الوصف في الرواية هي التي جعلت مسرحياته صالحة للقراءة.. وعندما نتجه للمسرح الصامت باحثين فيه عن مسرحية لقراءتها نجدها في مسرحية (عندما يرقص الأطفال) - مع اعترافنا بقصورنا في الإطلاع على كل ما ينشر - لكن عند تناول المسرحية نقدياً.. تواجهنا صعوبة.. فما هي الأسس..؟ وكيف نبدأ ومن أين؟ وما هو المنجز السابق الذي نعتمد عليه في التناول النقدي؟ لا شيء من ذلك موجود.. سواء كان منجزاً أبداعياً في مجال النص المسرحي الصامت، أو منجزاً إبداعياً في مجال نقد المسرح الصامت.. سواء في مجال التنظير، أو في مجال التطبيق.. وإذا كان صباح الإنباري قد تقدم ضارباً في أعماق المجهول بمبادرته الرائعة أبداً فسنحاول مجاراته بعض المجاراة مدركين أن الخطأ محتمل، والانحراف عن الطريق من دون علامات هادية أمر وارد.

2. قراءة الصمت :

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

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

لا يقدم لنا صباح الإنبارى مسرحية صامتة.. بل يقدم لنا ملحمة تطل علينا في كل عصر مازجا الواقع بالأسطورة، والحلم والاجتماعي بالسياسي.

لتأمل المشهد الافتتاحي:

"يرفع الستار فنرى على الخشبة أشجارا تشكل مع الخلفية ما يشبه غابة الأرز.. يدخل - مع بدء الموسيقى - أطفال يرتدون الملابس البيض القصيرة وعلى ظهورهم أجنحة صغيرة من يسار المسرح، وآخرون يرتدون ملابس عصرهم التقليدية من يمين المسرح..

يرقصون رقصة الملاك والبراءة.. يدورون.. يتفافزون.. يشكلون حلقة تدور حول نفسها.. ينفرد ثلاثة منهم.. يؤدون حركات انفرادية داخل الحلقة.. يلفت انتباههم شيء قادم من بعيد.. يبطئون الحركة..".

إن تلك الحركة للأطفال هي تشكيلات جمالية تعوض عدم استخدام الحوار التقليدي. تشكيلات تؤكد على قيم الجمال والحرية والبراءة.. ثم يأتي (شواف / سماع / شمام) ومع أداء أدوارهم بطريقة كاريكاتورية.. نشعر فوراً أنهم جواسيس الحكومة، ورجال أمن السلطة الموجودين أبداً في كل زمان، ومكان.. في كل شارع، وكل زقاق، وكل حي.. يطفحون بعفونتهم أثناء قيامهم بدورهم التقليدي في تدمير الحب، والجمال، والمبادئ، والأخلاق، والضمير.. تلك التي وجدت عبر دروب من الآلام، وبدايات التجربة الإنسانية.. وقد جسد الكاتب كل ذلك في الطفولة البريئة، والثياب البيض التي ترمز للسلام بأجنحتها المحلقة.. فكأننا أمام ملائكة في مواجهة شر قاسٍ يحاول العصف بهم.. ويبلغ الصراع ذروته بين الأطفال، وبين شواف وسماع وشمام أثناء المطاردة على خشبة المسرح.. وكما تقدم صباح الإنبارى بمبادرته (بمسرحيته) فهو يتجاوز أيضاً في المسرحية الدور التقليدي الذي يوضع فيه الأطفال بإشراكهم في مسرحية صامتة مقحمة إياهم في الحياة متجاوزاً إطارهم المحدد.. وربما يكون الإطار هنا رمزي.. فالواقع في صورته المحددة والكثيية يتم تجاوزه من خلال أرادة الأطفال.. لكن قوة النص الفعلي لا تظهر إلا مع الأساطير النقية بسحرها الذي يمنح الطاقة المحركة للوجود.. وهنا تتحقق إرادة أخرى.. إرادة خارقة توحد الروح النبيلة التي يمكنها أن تقف ضد الشر.. هكذا يظهر كلكامش وصديقه انكيدو من أعماق الأساطير كأننا أمام نسيج متداخل من الخيالي والواقعي.

لتأمل هذا المشهد :

"نفتح الأضواء تدريجيا.. انكيدو وكلكامش ممددان على الأرض ، وخلفهما على (السايك) صورة جبل تغطي الخلفية كلها.. تدخل امرأة متقدمة في السن ذات هيئة أسطورية تحمل بيدها اليسرى قنديلا ، وفي اليمنى مبخرة تضعهما قرب رأسي البطلين ثم تتقدم إلى أسفل وسط المسرح.. ترقع خاشعة متضرعة متوسلة رافعة يديها صوب السماء ، ومتمتمة بطريقة طقوسية.. تنهض.. تحمل المبخرة، وتدور بها حول البطلين ثم تنسحب نحو المكان الذي أقبلت منه بهدوء يليق بالآلهة.. يصحو كلكامش ببطء.. ينظر إلى صديقه.. يمد يده إليه.. يوقظه.. ينظر أحدهما في عيني الآخر ثم ينظران معاً إلى القنديل ، والجبل.. يقفان.. يتأملان المكان.. يأخذان القنديل ، ويتجهان نحو أعلى وسط المسرح بينما تختفي الإضاءة تدريجيا ، ويظلم المسرح لحظة بلوغهما ابعده نقطة في أعلى وسط الخشبة" وهو مشهد رمزي لحلم تضمن في الأسطورة التي وصلتنا، من خلال التراث، ورؤية تؤكد على انتصار كلكامش وانكيدو على الشر / الظلام.. فالقنديل رمز لنور يفسح المجال للرؤية الحقيقية في دروب غير واضحة، وغير يقينية.. وهو ما تحقق فعلا في الأسطورة.. وتحقيقه على أرض الواقع يعني تجاوزا لهذا الواقع، وليس الوقوف عنده.. فالصراع ضد القهر، والظلم، والشر، والظلام هو "البداية دائما والضرورة، وهو الأساس الذي لا بد من التسليم به لإدراك معنى تجاوز "لحظة الخوف، والجمود، والموت.. والتاريخ المحاصر أبدا بعقم فريد من نوعه.. إن ذلك لتأكيد فذ وعظيم للإنسان في وجه العالم، وأمام معنى وجوده، وقوام الوجود ومصيره، وهو ما يعنى بالأجمال حرته.. وهو ما تحقق في النص المسرحي (عندما يرقص الأطفال).

ولنتأمل هذا التحقق في نهاية المسرحية:

"تعزف الموسيقى.. يبدأ الأطفال بالرقص، ومع كل دبكة يدبكونها يتلوى خمبابا متألماً، ومنزعجاً، ولا يطيق رقص الأولاد فيهرب، وهو يجر أذيال الهزيمة إلى خارج المسرح.. يرفع البطلان قبضاتهما إلى الأعلى ثلاث مرات، وهم يهتفون مع كل رفعة (هيه) يكرر الأطفال هتاف الأبطال ثلاث مرات قبل أن يسدل الستار، وتفتح الأضواء في الصالة".

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

نحن أمام دراما صامته تنطق بغير الصمت..!! بل بحياة صاخبة على المسرح هناك النور، والظلال، وموسيقى تجلب معها الحزن والأسى، والنصر، والفرحة، والخوف، والشجاعة.. ويظهر الممثل ليعبر عن إشارات كونية.. كالحب، والشجاعة، والأخلاق، والظلم، والدمار.. "ومن خلال كل حركة من حركات الممثل يجلب إلى القارئ" خيلاً فوق خيال، وفكرة وراء فكرة.. ومع دقة حركات الممثل نقرأ ونثار ونتمتع بسبب ذلك البهاء الكامن في حركاته، ومواطن السحر فيها أنها توحى لنا بهمس رقيق يتجاوز الأذن، ويستقر في القلب، ويثير الخيال مع اهتمام عميق بمصير هؤلاء الأبطال، وأحلامهم التي هي أحلامنا.. لقد عشنا هويات الأبطال (كلكاش)

وانكيدو) كأننا نعيش تداخلا مع هويتنا الشخصية.. فكأن كلكامش وانكيدو هما نحن.. هما أنا.. هما حلمي، وآمالي وأحلامي.. وفي الوقت ذاته كان هناك كلكامش وانكيدو.. يشقان طريقهما في الظلام حاملان شعلة الأمل.. ويفيضان ببهاء مبطن.. يحاربان الشر، ويتصران عليه.. ها أنا انسج نفسي في نسيج النص، أو كأن النص ينسج نسيجه بمشاعري، ورغباتي، وأحلامي.. وها أنا أضيع في جو النص كأني واحد من شخوصه.. أريد تدمير الشر، والقضاء على الإحباط الذي يخنقني.. محققا أحلامي.. في حرية بلا قهر، ولا سجون، ولا معتقلات، ولا فقر.

* * *

- 1- عندما يرقص الأطفال - صباح الإنبارى - موقع مسرحيون على الرابط: <https://masraheon.com/old/phpBB2/viewtopic.php?t=6426>
- 2- نحو تراجيديا معاصرة - يسرى الجندي - الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006.
- 3- الخيال - د. شاكر عبد الحميد - سلسلة عالم المعرفة - 2009.

البانتوميم نصاً أدبياً

قراءة في نصوص صباح الانباري

سعد محمد رحيم

العراق

من المتعارف عليه أن النص المسرحي يُكتب ليُمثل لا لكي يُقرأ بعده عملاً أدبياً، غير أننا قرأنا نصوصاً مسرحية كثيرة بالمتعة ذاتها التي قرأنا بها الروايات والقصص، فالأعمال المسرحية القابعة بين أغلفة الكتب في شكل كلمات وجمل وحوارات، والتي أنتجها مبدعون من أمثال شكسبير وأبسن وتشخوف ويونسكو وجان جينيه وبيكيت وبيراندلو وسعد الله ونوس ومحي الدين زنكنة وآخرون كثير من كبار كتّاب المسرح ما تزال تجد الرواج والاهتمام عند عشرات ومئات آلاف القراء في العالم. وغالباً ما تُقارن تلك الأعمال بالروايات لانتماء الجنسين المسرحي والروائي للعائلة الأدبية، ووجود خيط سردي في كل عمل مسرحي (أي أن العمل المسرحي / الدرامي، في الغالب، يتمحور حول قصة أو حكاية، لها، في معظم الأحيان، حبكة) في مقابل أن الرواية تعتمد القصة والسرد، ولا تخلو من عنصر درامي يعززه الحوار. وثمة تقارب، بهذا القدر أو ذاك، في الشريط اللغوي بين الجنسين، ولذا فإن كثيراً من الأعمال الروائية تحولت إلى أعمال مسرحية مثلت على خشبة المسرح (رواية "النخلة والجيران" لغائب طعمة فرمان، في سبيل المثال، والتي مُسّرت ومُثّلت في بغداد السبعينيات). والكلام أعلاه يخص النصوص المسرحية المألوفة التي تعتمد الحوار والبناء الدرامي.

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

هذا، على وجه التحديد، ما حاول أن يفعله صباح الأنباري، الكاتب والفنان المسرحي، وهو يتصدى للكتابة في هذا الحقل البكر في ساحة الإبداع على الأقل. فمنذ مطلع تسعينيات القرن المنصرم دأب الأنباري على تجريب كتابة نص مسرحي صامت يمكن أن يُمثل على خشبة المسرح، وهذه غاية كل نص مسرحي، ولكن هو معد للقراءة أولاً مثل أي نص أدبي آخر. ففي الوقت الذي انشغل فيه الأدباء من شعراء وقصاصين وروائيين تحت ضغط هاجس التحديث لإبداع نص مختلف، اشتغل الأنباري بموازاتهم في مجال الكتابة المسرحية، ونصبُ عينه اجتراح جنس أدبي له قرابة مع الشعر والقصّة القصيرة والسيناريو السينمائي، ناهيك عن المسرح. وعلى حد تعبيره فالنص المسرحي الصامت لكي يجنّس أدبياً لا بد لمبدعه من جهد ودراية "بحرفية المسرح وأصول الإخراج. وقدرة أدبية على توصيف الفعل الدرامي واستثمار إمكانات الفنون الأخرى كالموسيقى والباليه والرقص والأكروباتيك". وربما كان أحد دوافع الأنباري لدخول هذا المعترك هو اليأس من تمثيل مسرحياته الجادة، في وقت قريب، والتي كتبها ولم تمثل بسبب تراجع وتدهور حالة المسرح مثلما تراجعت أشياء كثيرة، كبقية الفنون وغيرها، في العراق، إبان حقبة

الحصار. يخبرنا الأنباري في مقدمة كتبها لمجموعته المسرحية (ارتحالات في ملكوت الصمت)، والتي احتوت على أحد عشر نصاً مسرحياً صامتاً أن المسرح الصامت (البانتوميم) يعتمد الصورة أساساً، فهو فن بصري بحت. وإذا كان جذر المسرح الصامت هو رقصات الساتير الطقوسية التي كان العبيد يؤدونها في المعابد القديمة بالاعتماد على "الحركات والإشارات والتشكيلات التعبيرية" فإنه منذ مطلع القرن العشرين عرف العالم التمثيل المسرحي الصامت، وربما نتيجة التأثير بالسينما الصامتة. غير أن النص المسرحي الصامت، القابل للقراءة لم ينجز إلا على يد صموئيل بيكيت في (فصل بلا كلمات) وهي مسرحية تخلو من الحوار وتصف الحركات والإيماءات، وتكون قابلة للقراءة. ولم يتحول نص بيكيت إلى نموذج لكتّاب آخرين يحذون حذوه إلا في القليل النادر فلم يؤصل نص المسرح الصامت جنساً أدبياً، ولم يحظ باهتمام نقدي يكشف قوانينه ويقوم بنيته ويضيء السبيل، من ثم، لكتّاب آخرين يلجون حقله. يتحدث الأنباري عن إمكانات وآفاق هذا النوع من الكتابة فيقول "إن إمكانية المسرحية الصامتة المحدثة غير محدودة، ومرونتها تؤهلها للاشتغال كعرض مسرحي على خشبة وللقراءة خطاباً أدبياً وللإلقاء المنبري صوراً قابلة على تفعيل الحس البصري" فيشر بها جنساً إبداعياً "ربما يعمل على زحزة الأجناس الأخرى ليحتل رقعة واسعة ومتميزة". ويحدد الأنباري جملة من الخصائص التي تميز النص المسرحي الصامت منها قدرة هذا النص على تخزين الصور الشعرية، فالصورة تمثل إحدى أدواته الأساسية... وتضمّنه قصة أو حكاية تراثية أو معاصرة مستفيدة من العناصر الدرامية في بنائها وأسلوبها... واعتماده على خطة إخراجية محكمة وممكنة التنفيذ على الورق أو

الخشبة في آن... ومخاطبته العالم بلغة كونية تقربك من كل سكانه دون وساطة الترجمة والنقل في حالة الأداء على الخشبة بالاعتماد على لغة الجسد. بدأ صباح الأنباري حياته الإبداعية منذ مطلع السبعينيات مخرجاً لمسرحيات عديدة قدمت على خشبات المسرح في بعقوبة وبغداد، كما مثل في عدد من الأعمال المسرحية، وكتب الشعر، ومن ثم المسرحية بشكلها المؤلف بناءً درامياً نسيجه الحوار، وله مساهمات في الكتابة النقدية. وفاز بالجائزة الأولى في مسابقة مجلة الأقلام للعام 1992 عن مسرحيته (زمرة الاقتحام) وفيما بعد أصدر ثلاث مجموعات مسرحية هي (طقوس صامتة / 2000) و (ارتحالات في ملكوت الصمت / 2004) عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد. و(ليلة انفلاق الزمن / 2001) عن اتحاد الكتاب العرب في سوريا، كما أن له كتاباً نقدياً بعنوان (البناء الدرامي في مسرحيات محي الدين زنكنة / 2002) أصدرته دار الشؤون الثقافية أيضاً.. وفي معرض تسويغه لتجربة كتابة النص المسرحي الصامت يقول؛ "جاء انصرافي واهتمامي وانشغالي بالمسرحية الصامتة نتيجة عدم قدرة الأجناس الأخرى على استيعاب شبكة أحلامي الواسعة". أي أنه وجد ضالته أخيراً في هذا الجنس الذي يستوعب إمكانات أجناس كثيرة أخرى، ويمكنه التعبير عن أفكاره وتوجهه ومزاجه الإبداعي أكثر من غيره. نشر الأنباري أول نص مسرحي صامت في مطلع العام 1994 في صحيفة محلية بعنوان (طقوس صامتة)، وحملت مجموعته الأولى العنوان ذاته. وقراءة هذه المسرحية تعطينا مفاتيح أولى للتعرف على تجربة الأنباري بهذا الصدد. فثمة استثمار لتقنيات المسرح التقليدية ولاسيما الضوء والظل وحركتهما، وتوزيع الأصوات، وهي أصوات آلات موسيقية وهمهمات وصفير وضجيج وصخب، أي أن

المسرحية الصامتة ليست صامتة تماماً، وسميت كذلك لخلوها من الكلام البشري الاعتيادي، أو بالاصطلاح المسرحي من الحوار الذي هو عماد المسرح الصائت. كما أن الأنباري وقد استوعب جيداً خارطة المسرح مكاناً، أو فضاءً، له القدرة على تحريك شخصوه بنظام خاص على خشبة المسرح مؤدياً دور المخرج، فالمسرحية الصامتة بهذا المعنى هي خطاطة إخراج متكاملة. "تعالى ضربات الطبول سريعة، متعاقبة.. نسمع من خلال الظلام أصوات أبواب تُفتح ثم تغلق بقوة، محدثة جلبة وضوضاء.. يخرج الناس مهرولين، لاهئين في الظلام.. إضاءة مركّزة ومتحركة نرى أثناء توهجها الرجل ذا الملابس البيض واقفاً أقصى يسار المسرح يبدي تعجبه واستغرابه من حركة الناس، يحاول إيقاف أحدهم لكنه يفشل.."(من مسرحية؛ طقوس صامتة) وهذه المسرحية بمجملها تنطوي على حكاية تؤدّي من خلال حركات الشخصوص وأصوات الآلات الموسيقية، فضلاً عن انتقالات وتبدلات مساحات الضوء والظل. ما يؤخذ على الأنباري في هذه المسرحية، وفي أخرى غيرها، أو ربما يُحسب له، هو الكلمات الواصفة التي لا يمكن تحديدها بدقة، أي أن ذلك يُترك لمخيلة المتلقي ومرجعياته الثقافية وكيف يتصور الأمر، ومن هذه الكلمات (رقصة شيطانية، موسيقى غرائبية، تشكيلات استعراضية مدروسة، بأسلوب كهنوتي، رقصة طقوسية قديمة، موسيقى رومانس، امرأة عصرية.. الخ. (إن الثيمة الرئيسة في هذه المسرحية، كما في معظم أعمال الأنباري الأخرى، هي الصراع الأزلي بين قوى الخير والشر. وعبر هذا الصراع نقع على الثيمات الأخرى المتصلة بالطبيعة البشرية وآفاقها ومنها (الحب والكره والحرية والعبودية والقسوة والعنف والظلم والعدالة والألم والشفقة والحنين، الخ).

ولأجل هذا يوظف الأنباري رموزاً واستعارات ودوالاً معظمها متعارف عليها مثل البياض والسواد، الصباح والليل، النور والظلام، جمال الوجه وقبحه، الورد والشوك، الموسيقى الهادئة والموسيقى الصاخبة. في صراع قوى الخير والشر، أو قوى النور والظلام، الذي هو محور مسرحيات الأنباري، لا نلتقي الإنسان المستسلم لقدره فقط، وإنما ذلك الذي يقاوم ببطولة حتى وإن كان يعرف إن مصيره هو التصفية والموت. في مسرحية (أزمة صاحب القداسة) من مجموعة (ارتحالات في ملكوت الصمت) نجد روح التحدي التي يتمتع بها الفتى (والفتى رمز لقوة المعارضة والثورة) وهو يواجه الكاهن / الملك، فيرفض السجود له ولتماثيله، ويفعل ذلك قسراً حين يضع اثنان من رجال الكاهن أقدامهما على ظهره، لكنه يمضي ليأتي بفأس يهدم به التماثيل، قبل أن يتمكنوا منه ثانية، وهنا، في اللحظة الأخيرة، يرفض طلب المغفرة باصقاً في وجه الكاهن / الملك ورجاله القساة وتماثيله / الأصنام. وعلى الكاتب المسرحي أن يكون ملماً بالإخراج، وبالموسيقى، وبالفنون التشكيلية، وهذا ما نجده عند الأنباري، الذي يرسم لنا لوحات متقنة: كما أن الأنباري يستثمر تقنيات فنون مجاورة للمسرح مثل القصة والسيناريو السينمائي والشعر، وفي سبيل المثال حين نقرأ هذا المقطع من مسرحية (الهديل الذي بدد صوت اليمامة) وهي من مجموعة (ارتحالات في ملكوت الصمت) لا يمكن أن نخطئ النفس القصصي الذي كتب به؛ امرأة قاربت الثلاثين من العمر تجلس مستوحشة إلى منضدة وضع عليها كأسان من عصير البرتقال.. الكرسي الوحيد المقابل لكرسيها غير مشغول طوال الوقت... المرأة مسترسلة في قراءة رواية ماركرت ميتشل (ذهب مع الريح).. تتنبه إلى صوت الهديل.. تطوي الكتاب

وتضمه إلى صدرها.. تنهض" يؤكد الأنباري على ورود كلمة الصمت في معظم عنوانات مسرحياته الصامتة (تسع من مجموع أربع عشرة مسرحية، ضمّنها في مجموعتين له وردت في عنوانيهما، أيضاً، كلمتا ، الصمت وصامتة)، كما لو أنه تحت وطأة هاجس دائم يخبرنا عبره أنه يكتب مسرحيات صامتة (بانتوميم). وأحسب أنه ليس بحاجة لهذا دوماً. من يقرأ مسرحيات الأنباري الصامتة، لا يدرك مدى تمكنه من تمثيل صورة الواقع المضرجة بالدم مثلما تلمسها وخبرها إبان العقود السابقة وحسب، بل أن القارئ سيكتشف، كذلك، نفاذ بصيرة الأنباري وهو يصور واقعاً فجائعياً كأنه النبوءة نعيشه الآن.

* * *

صباح الانباري وأدب الماييم

بقلم : علي مزاحم عباس

العراق

انفرد صباح الانباري عن باقي زملائه بتوجهه نحو كتابة النصوص الصامتة أكثر من اخراجها بنفسه او التمثيل فيها، وان قيامه بإخراج إحدى مسرحياته وهي "الالتحام في فضاءات الصمت" ليس سوى الاستثناء الذي كسر القاعدة. ويظهر ان ثمة تهيبا يسود فناني بعقوبة، حيث يقيم الانباري ويعمل بمنعهم من المغامرة في اقتحام التجربة عامة فيما عدا سالم الزيدي الذي قدم بعض أعماله الصامتة. ومن اللافت للنظر ان الزيدي لم يلتفت الى أعمال الانباري رغم جودتها وتميزها!

نشر الانباري بين عام 94- 98 أربع مسرحيات ثلاثا منها في جريدة الثورة هي: 1 - "طقوس صامتة" يوم 94/1/28 ، 2 - "حدث منذ الأزل" يوم 12 مايس 94، 2 - "متواليه الدم الصماء" يوم 95/8/27. ونشر واحدة منها في مجلة ألف باء (15504 في 98/6/10) هي "محاولة لاغتيال الصمت" وخط حتى كتابة هذه الدراسة أربع مسرحيات أهداني نسخا منها مشكورا، هي: "الالتحام في فضاءات الصمت" عام 1995، و "الهديل الذي اغتال صمت اليمامة" و "ابتهالات الصمت الخرس" عام 1997، و "سلاميات في نار صماء" 1998. ويلاحظ على عنوانات المسرحيات تكرار كلمات الصمت، الصماء، الخرساء والاغتيال" لعلنا نجد تفسيراً لمعناها في داخل المسرحيات.

1 - طقوس صامته .

تتألف المسرحية من مشهدين ، جاء تقسيمهما وفق طريقة المشهد الحديث. يبدأ الأول منهما بخروج الناس مرعوبين لسبب مجهول. وعندما يستوقف الرجل ذو الملابس البيض احدهم لا يعيره التفاتا. ثم تظهر على دكة امرأة وهي تتخفف من بعض ملابسها راقصة. ويظهر خلفها رجل ضخم بسيف وهو يؤدي الحركات نفسها وقد سلط عليهما ضوء احمر رمز الشهوة القاتلة. ثم تضع المرأة رقبته على النطع ويطيح السياف برأسها.. ويتكرر الحدث مع امرأة أخرى فيما يشبه الطقس الوثني.. لعل ذلك سبب تسميتها بالطقوس!. وتنسل من الحشد امرأة ثالثة تتجه نحو الجسر فيتبعها الرجل ذو الملابس البيض بعض الطريق ثم يعود ليمسك بيد السياف ليمنعه من توقيع العقاب بإحدى النساء.. والغريب أنها ترفض العون وتسلم رقبتها للقطع وتتقدم امرأة غيرها من الرجل برقة لتقدم له اضمامة ورد وهي تبدو كالطيف او الحلم الشفاف عندما يحاول الإمساك بها تختفي عن ناظريه فلا يقبض إلا على الفراغ! ويدخل الى المسرح رجلان مسلحان بمسدسين يجبرانه على الركوع والاستسلام.. ويقبل السياف ليقطع رقبته فتجمد حركته في الهواء فينسل بعيدا بعدما انتزع السياف الذي يرتفع بحركة غامضة فوق الرؤوس. ويحلم الرجل بان هناك رجلا آخر بملابس سود شبيها به.

يحاول الإمساك به دون جدوى.. فكأنه الوجه الآخر له او ظله وربما الحقيقة المقنعة.. سرعان ما يختفي حالما يرفع عليه فأسا.. فيبدو الجانب الشرير من الإنسان الذي لا يقهر إلا بالقوة.. ويظل كامنا في الأعماق او تعكسه المرأة.. وكلما اقترب من الآخرين اشتد الصراع بينه وبين شبيهه!

وفي المشهد الثاني، وقد مضى زمن ما، يظهر الرجل بمعية امرأته وطفله متجهين نحو الجسر للعبور. نحو عالم آخر، فيعثرون على جثة المرأة الهاربة. ويطلع عليه مسلحون يقودهم رجل دميم رمز الشر والقبح يقترب من المرأة متشهايا. وينقضون على الرجل ويوثقونه ثم يغتصب الدميم الزوجة قسرا.. بعدها يظهر ثلاثة رجال يمثلون السلوك الانتهازي ليسخروا من محاولة الزوجين عبور الجسر. ثم يظهر رجل قصير ملتح وملامح قاسية ليقترب من الزوج فيشبح عنه مزدريا فيطعنه حتى الموت. وعندما يحاول آخرون العبور تعترضهم النيران وتلوح فوقهم صورة الطفل وينبلج الصباح بعد ليل طويل.

المسرحية ذات موضوع واحد غير ذي مكان محدد، أداره الكاتب وسط صراع عنيف، وحداته (القتل، الاغتصاب) وصيغت في حبكتين لا تترجح احدهما على الأخرى مما أربك بناءها وتزدحم المسرحية بالشخصيات، منها ما هو أساس ومنها ثانوي او هامشي وحتى فائض ومتكرر (الرجل الوسيم، الرجل القبيح، الرجل القصير)، كما تزدحم بأفعال تبدو ضعيفة الصلة بالهيكل العام كهرب الفتاة من السياف خلسة.. وغموض صلة قتل النساء بمشهد التعري.. ورغم هذه الملاحظات السلبية فلا تحجب قوة الرموز الأخرى وان انتهت المسرحية نهاية متفائلة لكنها مفتعلة جاءت من غر مقاومة.. وان الرجل ذا الملابس البيض رمز النقاء لابد له منذ بدء الأحداث ان يفعل شيئا..

2 - الالتحام في فضاءات الصمت

اخرج الانباري هذه المسرحية عام 1995م وقدمها على قاعة التربية في بعقوبة، مستفيداً من قصة "الالتحام" لعبد الحليم المدني في مقاربة عامدة بين فني القصة والمسرح، مثل فيها خالد جدوع ولميعة

الناشيء وعبد الستار الربيعي وغفوري محمد ومهند زيدان واباء صباح ونيل ابراهيم وصباح الانباري. وكان المخرج يأمل ان يعاونه مؤلف موسيقي فلم يتم له ذلك فاختر موسيقاه من مكتبته الخاصة وحرص على ان تكون المقطوعات ملتحمة مع الاداء وليست طارئة عليه. واكتشف المخرج في خالد جدوع موهبة متألفة تمتلك مؤهلات ممثل الميم! جسم مرن، حساسية واذن موسيقية واداء تمثيلي بارع فاستثمرها الانباري ببراعة وذكاء فأدى خالد الشخصية أداء عذبا مثيرا أثار دهشة المتفرجين وشدهم الى العرض خلال العشرين دقيقة التي استغرقها.

تبدأ الحركة الأولى من المسرحية بظهور ثلاثة كهول تسلط عليهم بالتناوب أضواء حمراء وزرقاء وصفراء. يقفون على مدرج. ويقوم احدهم بحركات كاهن أو ساحر ويدخل من الصالة بملابس بيضاء يحمل مصباحا ويصعد على المسرح يتبعه رجل بملابس سوداء كظله .. يطلق النار على الرجل الأول فلا يسقط، بل يطلق صرخة صماء ثم يستدير اليه باسماء ويأخذان بالرقص رقصة (القدر يطرق الأبواب) بحركات موحدة!

وتبدأ الحركة الثانية وقد سلطت الإضاءة الزرقاء على (السايك).. ويدخل الكهول وحملة (تابوت) وحالما يفتحون غطاءه تخرج فتاة وهي ترقص الرقصة ذاتها. وتحاول الالتحام بالرجل القليل الواقف جانبا، لكن يتعد عنها. فتعاود المحاولة بحركات نزقة لا يستجيب لها القليل. وعندها تتدلى من فضاء المسرح انشطة توضع تحت ابطيه ويرفع عن الأرض قليلا.. وتعود الفتاة الى التابوت ويخرج الكهول فتسري الحياة في جسم القليل ويقوم بحركات محلقة. ويعود القاتل فيصوب النار الى رأس القليل ثانية فيصرخ الاثنان صرخة صماء.. يتألمان ويتداخلان ببعضهما في حركة ملتحمة ويسقطان ميتين ويسدل الستار على مهممات كورالية.

وفي مشهد آخر يهبط القتل من فضاء المسرح وتمر به الراقصة في زي عصري.. كما يمر به كذلك الكهول بملابس عصرية إشارة الى تبديل العصر. ويتبعهم الرجل، وتصدر من خلف الكواليس صرخات متألم.. يعود الكهول يحملون الهراوات فيحيطون بالرجل وشبيهه ويسحبونهما خارجا.. ويعاودون الظهور.. وتظهر مرآة كبيرة وتأخذ بمطاردته.. وتنعكس صورة الكهول عليها ثم تختفي. ويحرق القاتل بالقتيل وتصدمهما الأصوات وتؤلمهما فيطلق الواحد منهما النار على الآخر فيسقطان ويجهز عليهما الكهول بصولجاتهم!

وبالقدر الذي تبدو حبكة المسرحية متماسكة بناء وهيكلها فانها تبدو غامضة المعنى.. فالكهول في مظهر كهنوتي ويظهرون في المشهد الثاني في ملابس عصرية لكنهم يحملون الهراوات والصولجانا. وهم يقومون باضطهاد رجل فيقتله شبيهه ويقتل هو الآخر الشبيه.. لعل المسرحية أرادت ان تقول عبر رموز مسرفة في الرمزية ان قوى الاضطهاد واحدة وان اختلفت مظاهرها ووسائلها وأدواتها. وان الضحية وان انطوت على الطهر والنقاء تحمل في داخلها وسائل تدمير ذاتها.. وبهذه الفكرة يكون المؤلف قد نظر الى الشر الدفين من زاوية مغايرة مما يسهل على قوى التدمير الخارجي ان تحقق هدفها!!

3 - حدث منذ الأزل

تعالج المسرحية "الخطيئة" كما حدثت في الأزل. يرمز الكاتب لها بتفاحة كبيرة، يطرد منها رجل وامرأة بالقوة.. عندها يكتشفان نفسيهما ويصغيان الى موسيقاهما الداخلية. يخفیان خلف التفاحة فيرتعش الضوء بايقاع مصحوب بتأوهات وتنهيدات. ثم تظهر شابة جميلة مع شابة قبيحة وتتخذان مجلسيهما على تفاحتين اصغر

حجما.. وهكذا تتكرر الخطيئة عبر الأجيال وينشب الصراع.. حيث يتغلب شاب على منافسه ويستحوذ على الشابتين.. يتمدد الشاب المهزوم على الأخص وسط الازهار.. وتتجه نحوه الشجرة/ المرأة.. فيرقصان رقصة الحب. وتطرح الشاب قوة غامضة مهيمنة على شكل ستارة/ جدار. ويظهر الشاب المنتصر وهو يحاول ان يفرض سلطانه مستعينا بفصيل من المحاربين فينشب بين الشابين صراع غير متكافئ فيهزم الشاب ثانية ويؤخذ أسيرا.

ويتحول زمن المشهد الى حقبة تاريخية أخرى يكون فيها الشاب المنتصر قد اتخذ التفاحة الكبيرة خلفية واتخذ أجساد البشر عرشا وبسط نفوذه بتجنيد آخرين. ويظهر بيزة عسكرية معاودا عزمه على ترويض الرجل المهزوم.. عندها يخرج من التفاحة الجديدية ويغرز في عينها السيخ.. وبعثا يحاول المهزوم الانتقام..

وبالغرم من ان الكاتب لا يمر الا بثلاث مراحل من التاريخ فانه يشير الى المراحل التي قطعها الصراع من اجل المرأة والسلطة محاولا ان يؤكد بأزليتهما فيبدو الكاتب ذا موقف ووجهه نظر خاصة!

4 - متوالية الدم الصماء .

ثمة رأي معروف يقول بان بعض الصروح الحضارية في الشرق القديم كالأهرام مثلا. قد بنتها أيدي أناس من حضارات أرقى قدمت من الفضاء الخارجي. قد يكون صباح الانباري قد اطلع عليه فاستثمره بنباهة أكيدة في تأليف المسرحية، فقد تخيل ان مركبة فضائية تحط فوق معبد سومري وينزل منها ثلاثة رواد يطلقون على الشباب أشعة تجمدهم.. فيهرب الباقون ومعهم الكاهن الى الداخل. وينزل من فضاء المسرح عملاق يشدونه الى عمود جوار ستة شبان آخرين، ويأخذ رجال الفضاء بسحب الدماء منهم بعد ربطهم معا.. ثم تغادر المركبة حال ان ينتهي الرواد من عملهم.

ويطل الكاهن ويتشجع الفارون.. ويحدث هذا خلال طقس ديني خاشع.. ويصير الشاب الأول كالعملاق ويتوج حاكما وعندها يظهر رجل متوج يحاول بمؤازرة الجنود الحفاظ على سلطانه لكنه سرعان ما يهزم ويحل مكانه الشاب - العملاق.. وأول ما يفعله إقامة حفلة ويأخذ عنوة العروس من عريسها ويجند أقوى الشباب وبذلك يكتسب مظاهر القوة والنفوذ مكونا هرما بشريا يرمز الى سلطته.

وتعود المركبة مرة أخرى ويتكرر المشهد ذاته، ولكن ليستبدل الحاكم بآخر دون ان تفيده المقاومة.. وكما هو واضح ان فكرة المسرحية تؤكد ان السلطة تتبدل عندما تشيخ بسلطة أقوى وأكثر شباباً عبر عملية نقل الدم إكسير الحياة.

5 - محاولة لاغتيال الصمت

تكشف المسرحية عن براعة في وصف الصورة المسرحية وصفا مشخصا وواضحا، وفي استثمار الرموز اللونية والبصرية والسمعية استثمارا حاذقا.. فاللون الأبيض لملابس الرجل.. كما هو معروف وكما ظهر في المسرحيات السابقة - يرمز الى النقاء والطهر.. وكذلك الأسود يرمز الى الشر.. الى الحقد.. والعداء.. والعسف. والجمع بين اللونين يعطي معنى جديدا يشير الى السلوك الانتهازي والمتقلب. وتوحي رقعة الشطرنج الى إدارة الصراع الذي يجري كما في لعبة تحرك يبادقها قوى شريرة تجبر الرجل رغما عنه على الدخول في شركها. وان محاولته للتحرر منها تعني دفع ثمن باهظ نتيجه القهر والاستلاب. وقد استثمار المؤثرات الصوتية عن ادراك لقيمتها واثرها التعبيري - الجمالي.. تبدأ بالعيارات وتمر بفرقة السلاح والانفجار وتنتهي بصرخة الاحتجاج على الصمت الذبيح. واستثمر الضوء ليدل

على الحلم.. وبالرغم من وفرة الرموز فان النص لم يكن رمزيا بل واقعا لصيقا بأرض الواقع ومكرسا لمعالجة الصراع بين الخير والشر نازعا عن سمعته الميتافيزيقي متجها به وجهة عنيفة صارمة. اما المرأة فتظهر كأنها الوجه الآخر لنقاء الرجل.. وكأنها مثال الرقة والشفافية، وفي الوقت نفسه تظهر ضحية وقربانا.. وحين تدخل فهي تدلف الى الواقع والحلم مخذولة محطمة شاحبة مدماة راحت ضحية الوحشية والظلم. وراح طفلها البريء رمز الولادة الجديدة، ضحية طاهرة لا يكتفي الأشرار بقطع رأسه بل يجرون أمه خلف الكواليس لاغتصابها. وعبثا يحاول رجلها ان ينقذها يقاوم شباك اللعبة ويقاتل لكنه يقذف سلاحه نافرا مشمئزا وهذه نقطة ضعف في البنية الفكرية للرجل فهو يملك غير صرخة يطلقها ويتردد صداها بعد ان حاول ان يدفع الجدران بعيدا. ومن وجهة نظر شخصية ان "الفضة الاغتيال" في عنوان المسرحية لا تنسجم مع (الفعل) الانساني للرجل فهي توحى بالغدر فضلا عن ان الرجل لم يلجأ اليه أصلا ! ومهما يكن فان النص ينطوي على أكثر من مستوى فني وتلك فضيلة كبيرة.. فهي تنتج تعددا في المعالجات الإخراجية. صحيح ان الموضوع كما يبدو في الظاهر صراع تقليدي بين الخير والشر، غير انه يثير تساؤلات عديدة عن ماهيته وأي خير هذا ؟ فالشر كما تظهره المسرحية والمسرحيات الأخرى مدجج بالسلاح ومحتم بالسلطة والخير مدجج بإرادة الرفض والخلاص.. يظل التناقض بينهما مفتوحا وعنيفا وصعبا فهو صراع ثنائي القطبين: الحصار - المقاومة، النقاء - الدم، العسف - الحرية.. انه صراع لا هوادة فيه رغم الاختلال في ميازين القوى غير انه لا يبعث على الخنوع أو الهرب بل يستفز القاريء ويهزه ويثير خياله بل ويحفزه!

6 - الهديل الذي بدد صمت اليمامة

تملك المرأة الجالسة الى المنضدة الوحشة والوحدة. فتتخيل حبيبها يشغل الكرسي الفارغ والمقابل يشرب معها العصير.. تجلس منصرفة الى قراءة "ذهب مع الريح" لماركريت ميتشل وفي مخيلتها تتماهى مع بطلة الرواية.. ووسط هذا الاستغراق تتوالى انفجارات تعقبها اصوات هديل يمامة.. يا للمفارقة فالحبيب يرسل هديله حين يروم الالتقاء بها.. فيشعرها الجو بالحزن وآلام الفراق.. وتترأى لها اشباح ذات اشكال هلامية.

وينزل من فضاء المسرح مشبكان حديديان ومرعبان.. عشا تحاول التحرر من المشبك فهو يحبسها.. ثم يظهر مشيعو جنازة.. هل مات الحبيب؟ هل تستحضر موته؟ ثم يظهر رجل قصير دميم مع اثنين يشبهانه يعمدان الى شرب ما في الكأسين. ويحاولون اغتصابها بعد ان دنسوا حرمة المكان، فتنتطلق من فمها صرخة استغاثة مدوية فلا مغيث، ثم يظهر شبح الحبيب كأن شيئاً لم يحدث للحبيبة. ويقتحم الرجال الثلاثة مكانها ويطبّقون عليها المشابك.. ويصل اليها هديل اليمامة بينما هي تعود الى القراءة مشعثة الشعر متورمة الوجه.

ويلاحظ هنا تكرار وحدات لمسرحيات أخرى كالقتل والاغتصاب ويختلط بها الواقع بالخيال، كلاهما قاس.. ولكن الواقع أكثر وحشية، وتفرد المسرحية بجو شاعري رقيق يناقض ما يجري وتنتهي نهاية باهتة.

7 - ابتهالات الصمت الخرس

يجلس الرجل الأكبر يحف به اثنان من رجاله جلسة مهيبة. يتطلعون الى إحدى التشكيلات وهي تجلد إحدى الضحايا وقيام تشكيلة ثانية بضرب رجل، وتنفذ الثالثة حكم الإعدام بامرأة. وعندما

تصدر من الضحيتين الاستغاثة يأمر باعدامهما عندما يهبط على ظهر نجمة رجل وسيم تطفح على ملامحه علامات القداسة والهيبة والسماحة والنبيل.. وعندما تراه المجموعة تتلقاه متفائلة وسرعان ما يتبدد هذا الشعور حالما يطل الرجل الأكبر ويقوم الرجل المقدس بشفاء أعمى واحياء ميت فيعمد الرجل الى قتلها لينتشر الخوف ويعم الارهاب والانفضاض من حوله. ويجبر الرجل المقدس على الرحيل حزينا متألما وتعود المجموعة الى اخفاء رؤوسها خانعة. فالمسرحية تروي خذلان من يتصدى لإنقاذها وتقبل بالخنوع لجبروت الأرض. وهي الوحيدة من بين باقي المسرحيات التي تنتقد عامة الناس وخذلانها رسالة السماء!

8 - سلاميات في نار صماء

يتهدد الحب بين رجل وامرأة بقوى مكونة من ثلاثة كهول/تماثيل. ثم تفرق بينهما صاعقة حالما يحاولان الاقتراب من بعضهما فكأن لعنة سماوية قد حلت عليهما فتفرقهما. ويحاولان الالتقاء دون جدوى.. وتتوجه نحو الرجل شجرتا ورد تقدا له باقتين.. ويصدر صوت غامض.. وتظهر الشجرتان وتقدما للمرأة باقتين أيضا.. عندها يلتقي الحبيبان ويأخذان بالرقص ويحاولان الالتحام ببعضهما فتقاطعهما أصوات مخيفة.. وقبل ان يعثرا على بعضهما يسقط من فضاء المسرح سيف ضخم ينغرز بينهما مفرقا.. ويحل الظلام.

ثم يتبدل الزمن الى الوقت الحاضر.. تسمع اصوات السيارات، فيرى الرجل وهو يبحث وسط الزحام امرأته مقبلة من بعيد باحثة عنه.. وتضمهما جلسة عاطفية تنغصها أصوات كلاب بشرية تقوم بمهاجمتها يتم تقييد الزوجين من خلال جهتين متعاكستين.. ويحاولان

الاقتراب من بعضهما و بالكاد تتلامس اصابعهما.. ويعترضهما رجلان مقنعان يمسكان بطرفي حبلين شدّ بهما الاثنان. ويطلقان النار على رأسي الحبيبين. وعند ذلك يظهر الكهول / التماثيل تحت اقدامها نقالة ويأمر احدهم وهو ذو لحية بيضاء الكهلية الآخرين بأن يرميا بالقتيلين في النعشين فيتراجعان خائفين. وينهض الزوجان من رقدتهما فيتقدم الكهل والاشيب من المرأة فيصده رجلها.. ويجبره الكهول على الانفصال عنها ويأمر بحرقهما احياء.

في حساباني ان المسرحية تريد ان تقول ان الحبيبين لا يكفي ان يبديا الطاعة الشكلية، بل ينبغي ان يدفعنا ثمننا اغلى. وان المقاومة والدفاع عن العرض تقابل بالعقاب الشديد.

ان عالم صباح الانباري عالم عنيف وقاس.. يجري في ظاهره وفي اعماقه صراع ضار لا هوادة فيه لا تتورع القوى الشريرة الغامضة عن ارتكاب افظع الجرائم من اغتصاب وقتل في سبيل ترويض الأختيار.. فان لم يجد الاغراء تلجأ الى القوة الغاشمة.. وهي تتركن الى القوة المسلحة تخدع السذج والانتهازيين وتجندهم ليكونوا أدوات مسخرة طيعة لابادة الخصوم وغالبا ما يجري الصراع غير متكافيء، فالشر بدمويته ووحشيته مدجج بالرجال والسلاح وبالرغم من إدراك الخيرين هذه الحقيقة فهم يقامون بيأس أو اندفاع ويهزمون دوما.. ولكن الأمل بانبلاج الصباح يظل حيا في صورة طفل بريء أو امرأة حالمة و الحب تلك الطاقة الجبارة رمز الحياة و الجمال هو المهدد بالانتهاك.. تروح ضحيته الزوجة والحببية.

إنه عالم تحتشد فيه الأطياف والأشباح والأحلام والكوابيس.. تجوب الدنيا وهي تزرع الرعب والخوف في النفوس تجد متعتها في الهيمنة والتسلط.. في إلحاق الأذى والعذاب في الراضين

والمعاندين.. فيبدو خالق هذا العالم المرعب حاد البصيرة.. يمزق الأقمعة عن وجه هذا العالم.. حيث نرى فيه الآخرين على حقيقتهم ونرى أنفسنا على حقيقتنا.. نراه وهو يصيح بالضحايا بالقتل القتل والقتل القاتل.. بالنعوش التي تخفى الأحياء.. ولا يداني صباح الانباري أي كاتب ميم آخر.. ينفرد بموقفه من الناس والأرض والأخلاق.. موقفا صارما حادا وقاسيا.. لكن المرء يحس ان المرارة التي تغلف موضوعاته فيها حلاوة الإدراك وعذوبة الحب.. وتلك رسالة لم تبلغ إلا القلة.

.....

الهوامش والمصادر

- (1) ديوكس، اشلي، الدراما، ت: محمد خيري (القاهرة د.ت) ص9.
- (2) المصدر السابق ص18.
- (3) صدقي، عبد الرحمن، المسرح في العصور الوسطى: الديني والهزلي (القاهرة 1969) ص 10 - 11.
- (4) المصدر السابق، ص12.
- (5) المصدر نفسه، ص 24.
- الفارس: "تمثيلية تشتط في توضيح المرح، والتهريج، والتناقضات، والحركات البدنية الهازلة".
- ** الملهاة المرتجلة" نوع من الأداء التمثيلي الملهوي يقوم نصه الى حد كبير على ارتجال ممثلين محترفين. وتقوم على تخطيطه قصصيه يعرفها اللاعبون قبل الظهور أمام المشاهدين. وعند الأداء يكسى الممثلون الهيكل القصصي بالحوار.
- (6) ديوكي، المصدر نفسه، ص28
- (7) المصدر السابق، ص29.
- (8) المصدر نفسه، ص21.
- (9) جريدة الثورة في 10/10/1972.
- (10) مجلة "المجلة" البرلينية، ع 9 س 1996، ص 42.

- (11) جريدة الجمهورية في 14/11/1984.
- (12) جريدة القادسية في 14/8/84ت: د.محمد عبد الرحمن الجبوري.
- (12) و (14) جريدة القادسية في 12/7/86، ت: د. محمد عبد الرحمن الجبوري.
- (14) مجلة "فنون" البغدادية في ع 11 في 22/10/78 ص12.
- (15) ، (17) مجلة " اليوم السابع" الباريسية ع 128 في 29/10/90 ص 21.
- (18) الجمهورية المصدر ذاته.
- (19) جريدة الجامعة في 1 - 8/8/1990.
- (20) جريدة القادسية في 16/11/1985.
- (21) مجلة " فنون" ع 128 ي 11 - 17/5/1981، ص 15.
- (22) جريدة الجمهورية في 20/11/1984.
- (24) ، (25) جريدة الثورة في 25/12/1986.
- (26) جريدة العرب في 29/1/1919.
- (27) جريدة العراق في 29/9/1982.
- (28) المطبعي، حميد، يوسف العاني، موسوعة المفكرين والادباء العراقيون، جـ 21 (بغداد 1995) ص101.
- (29) جريدة العراق في 7/2/1991.
- (20) مجلة " فنون" ع 75 في 11/2/1980، ص 22 - 22.
- (21) السراج، سامي، صفحات ظاهرة وخفية في الحياة المسرحية والتلفزيونية العراقية(بغداد 1988) ص 184.
- (22) يونس، محمد، غوغول، سلسلة أعلام الفكر العالمي (بيروت د.ت) ص 49 - 50.
- (22) جريدة الجمهورية في 24/2/1984.
- (24) جريدة العراق في 16/8/1981.

الفنتازيا والترميز

في نصي (الالتحام) للأنباري والمدني

علي مزاحم عباس

العراق

لقد بات معروفا تماما، أن عصرنا يشهد منذ عقود، عملية عميقة الفور ومتزايدة القوة والتأثر والتأثير المتبادل بين أنواع وأجناس وأنماط الفنون والآداب المختلفة، ولم تعد هذه العملية تجري في إطار (الموضوعات) وحدها، وإنما جرفت في دوامتها (الأشكال) و(الأساليب) أيضا؟ فلا غرو في تداخل خصائص فنيين أو أدبيين يدوان للوهلة الأولى ألا وشيجة بينهما فإذا بها تحل في بعضها البعض حلول ضيف أو زائر أو التحام.. ولا بأس من ذكر بعض الأمثلة. فثمة كاتب وأكثر أفاد من (الريورتاج) الصحفي في البنية الروائية أو من (الهارموني) في البنية القصصية أو الشعرية كما أفاد بعض كتاب المسرح من فن (السيناريو) السينمائي والتلفزيوني في معالجته الدرامية.. وقس على ذلك ما جرى في الفنون الأخرى. ولم يجد النقاد والباحثون بدا من الاعتراف بهذه الظاهرة إذ وجدوا أنفسهم مضطرين الى التخلي عن صرامتهم المنهجية الرامية الى استقلال كل فن بخصائصه ومقاييسه استقلال كاملا.. وقد أدى ذلك الى نشوب معارك نقدية وفكرية طاحنة دارت رحاها حول (التناس) و(السرقة) و(الاقتباس) و(المقارنة) و(المقاربة) وغيرها من المفاهيم التي يجري تداولها في هذه الأوساط ومن هنا، وبهذا المدخل المقتضب، وجدنا مسوغا للولوج الى بنية النص الدرامي الصامت:

(الالتحام في فضاءات الصمت) لصباح الانباري ونص عبد الحليم المدني الموسوم (الالتحام) فالنصان - كما يظهر - لا يشتركان في العنوان حسب، بل في أشياء أخرى سنحاول قدر استطاعتنا تفكيكها لمعرفة درجة (الأصالة) في نص الانباري باعتبارها تاليا لنص المدني، وتحديد نقاط التلاقي أو الافتراق بينهما.. وبالتالي تشخيص مستوى الإبداع في الأول.. وبعبارة أكثر تحديدا هل هو مجرد مسرحية لنص جاهز أم نص مكتف بنفسه ومتميز بذاته؟ وبدءا لا بد من التثويه بان فن القصة، إنما يرتكز أساسا على السرد وان فن الدراما يرتكز على (الفعل) وبتحديد أدق أن الدراما الصامتة (كنص) تركز أساسا على وصف الفعل الدرامي.. ويعد الحوار سمة النص المسرحي الصائت.. فضلا عن أن كلا من القصة والمسرحية يشتمل على عناصر مشتركة بينهما كالفعل والصراع والشخصية وعناصر أخرى بهذا الشكل أو ذاك وبهذه الدرجة أو تلك كالحبكة (الهيكل القصصي) و(الجو العام) وفي الوقت نفسه ينفرد كل منهم بلغته الفنية الخاصة.. ولكل قاعدة الاستثناء الذي لا يقاس عليه! (2) تبدأ مسرحية الانباري في حركتها الأولى بظهور ثلاثة كهول تسلط عليهم الإضاءة المتناوبة بالأحمر والأزرق والأصفر واقفين على مدرج مرتفع.. ويقوم احدهم بحركات كاهن أو ساحر، ثم يدخل من الصالة رجل بملابس بيض وهو يستدل على طريقه بمصباح أو شمعة يتبعه رجل بملابس سود كأنه ظله أو هو الآخر المجهول والغامض ونسخته الثانية. والأبيض يرمز الى الخير والنقاء والطيبة، والأسود يرمز الى الشر والخبث والحقد والرمزان كأنهما وجهان لعملة واحدة وعليه فإن:

الأول + الثاني = واحد! .

هذه هي المعادلة الأولى!

ويطلق الثاني النار على رأس الأول الذي يصرخ صرخة صماء

ولا يسقط بل يستدير ويتقدم الى الثاني باسماء. أما في نص (الالتحام) للمدني فان الحركة الأولى تبدأ بدخول القتيل أو (المتهم بالعقل) الى القاعة الفسيحة ذات الأرض المتموجة والتلال الستة، فرحا مبتسما لقاتله. ويمكن الاستنتاج بعد المقارنة بين النصين أن:

الأول = القتيل

الثاني = القاتل

وهذه هي المعادلة الثانية !

اذن القتيل+القاتل = اثنان فان الأول + الثاني لا يساوي القتيل + القاتل

وتلك هي النتيجة !

من هذا يمكننا القول بأن الانباري قد اختلف عن المدني وافترق عنه، مثلما افترق في خلع الصفة الميتافيزيقية عن (الحكماء الخمسة) ومجردا إياهم من صفتهم الكهنوتية مضميا على الكهول الثلاثة طابعا رمزيا، فهم يمثلون ثلاثة اقانيم أو ثلاثة أسلاف أو أي ثلاثة أخرى يتخيلها المتلقي. وعليه يمكن القول إن الانباري خطا نحو الواقع خطوة أوسع مما خطاه المدني! ويأخذ الأول والثاني بالرقص بحركات موحدة مبعثها وحدتهما العضوية، رقصة (القدر يطرق الأبواب) المستوحاة من الضربة الرابعة الطويلة من الحركة الأولى للسيمفونية الخامسة لبيتهوفن التي تمجد أوجه النضال والكفاح الإنساني الشامل ضد الظلم والاضطهاد حتى بلوغ النصر ولا احسب أن الانباري يجهل هذا المعنى الذي لم يدخل نسيج نصه، بل ولم يلمح به أصلا!! وفي الواقع، وأرجو ألا أكون قاسيا أو متجنبا فيما لو قلت، إن مشاهدي المسرح عموما قد لا يلتقطون المعنى إذا كان مقصودا لأن الموسيقى الكلاسيكية ليس لها دور فاعل في تشكيل ذائقتهم السمعية الجمالية فضلا عن أن النص بجنوجه الشديد إلى الترميز لا

يسعفهم في قليل أو كثير في الإمساك بالمعنى ولعل الفائدة الوحيدة المرتجاة والتي قد يجنيها العرض هو ملامسة الحس الإيقاعي والهارموني لحظات وجيزة.. ولكن هذا الاحتمال سرعان ما تبده الضربات الرتيبة للطبول.. يخيل إلي أن الانباري لم يحسن لدرجة كافية حساب الأثر الكلي للإيقاع الصوتي والحركي.. ولتوضيح ذلك نذكر مسار هذه الأصوات.

موسيقى خوف وترقب - الضربة الرابعة من السيمفونية - ضربات طبول رتيبة - إيقاع مارش جنائزي - همهمة كورالية - مارش جنائزي او همهمة كورالية متصاعدة - أصوات غير مفهومة - تتصاعد وتكرر .

ولمزيد من التفاصيل إليكم الصورة كاملة مع الحركة:

الصوت/الصمت	الحركة/الفعال
1 - موسيقى خوف	1 - سكون وترقب
2 - صرخة صماء	2 - إطلاق نار من الأول على الثاني
3 - الموسيقى السيمفونية	3-سكون (توقف حركة الأول والثاني)
4 - ضربات رتيبة على الطبول	4 - سكون
5 - مارش جنائزي	5 - سير حملة التابوت
6 - صمت	6 - رقصة القدر يطرق الأبواب
7- همهمة ترتيلية كورالية	7 - سحب القتل خارج المسرح
8- مارش جنائزي أو همهمة كورالية	8- انسحاب حملة التابوت خارج المسرح
9 - صرخة صماء	9 - القاتل يطلق صوب القتل
10- تصاعد الهمهمات الكورالية	10 - يسقط القتل ميتا
11 - أصوات غير مفهومة ولا محددة	11 - ظهور واختفاء الكهول
12 - تعلق الأصوات تدريجيا	12 - يتلوى القتل متألما
12- أصوات غير واضحة	12 - ترتفع المرأة مخفية والقاتل في محله

ونعود الى نص الانباري.. تبدأ الحركة الثانية والإضاءة الزرقاء على (السايك) بعدها يدخل الكهول والقتيل على اليمين ، ثم يدخل حملة التابوت يضعونه على المسرح ثم يفتحون غطاءه لتخرج فتاة ترقص (رقصة القدر يطرق الأبواب) من غير موسيقى. فتمر وهي باسمه بالكهول وهي تحاول الالتحام بالقتيل محاولة إغوائه فيقابلها بالاشمئزاز... عندها تتدلى من فضاء المسرح انشودة مشنقة ترفعه بعيدا عن الأنظار فيخرج الكهول وتعود الفتاة الى التابوت فتدب الحياة في القتل وتطلق عليه النار فيصرخ هو والقتيل صرخة ألم صماء وعلى أثرها يتداخلان ويصيران واحدا. قد يعني هذا إن الموت قد ألغى الثنائية الشكلية بينهما ووحدهما فيزيقيا ورمزيا.. بعدها يرقصان معا رقصة الالتحام ميتين فيبدو، إذا لم أكن مخطئا، أن الانباري قد ناقض نفسه. ففي البدء عبر بان الموت قد وحدهما فيرقصان رقصة الالتحام وان الموت قد اودى بهما أيضا!! تلك تخريجة عسيرة على التأويل إذا أخذنا بمقولة أن نفي النفي إثبات!

وفي مشهد آخر من مشاهد المسرحية يهبط القتل من فضاء المسرح. كأنها عودة الى القضية من زاوية نظر أخرى. إذ تمر بالقتيل امرأة التابوت وقد تحولت الى امرأة عصرية.. فيتبعها قليلا ثم يزور عنها. ويمر به الكهول وقد تحولوا هم أيضا الى رجال من هذا العصر كما تدل عليهم ملابسهم ويختفي القتل خلف الكواليس حيث تصدر منها صرخات متألمة بعدها يظهر القتل ثم القاتل وهما يؤديان حركات موحدة يحيط بهما الكهول وقد أبدلوا صولجاناتهم بالهراوات. وعبثا يحاول القتل أن يهرب منهم. ثم تدخل مرآة كبيرة تأخذ بمطاردته وعليها تنعكس صور الكهول الساخرين وتختفي ويطلق الرجلان (القاتل والقتيل) النار على بعضهما فيسقطان ميتين. ومن الأرجح أن الكهول الثلاثة رمز الى قوى غاشمة، وهي في

جوهرها وهدفها نفس القوى وان أبدلت ملابسها أو مظهرها حين تعجز عن فرض إرادتها بالقوة تلجأ الى أسلوب الإغراء والإغواء والضحية في صراع داخلي عنيف يصل في قوته الى التدمير الذاتي مما يسهل على القوى المضطهدة الإجهاز عليها.

(2)

في نص المدني ، يشق القبر عن امرأة عجوز توزع ابتساماتها على الجميع وتستعرض الحكماء الخمسة الذين يحدقون فيها متفحصين ترهلها وشعرها الأحمر. فنراها وقد أبدلها الانباري بشابة نزقة تخرج من تابوت. وينظر الحكماء الى المتهم بالعقل بلا مبالاة وسخرية فيستسلم لهم رغم تحذير الراوي: " لا تنخذل.. إياك.. إياك أن تستسلم لهم.. طاولهم.. رد لهم الصاع صاعات. شن عليهم هجومك المقابل.. كلما طال تمردك كلما ارتفع بك الحلم الى سماء أعلى" تلك هي لهجة التحذير الوحيدة في النصين والتي مال بها المدني الى التحريض!

ويخرج القتيل من القاعة بعد أن خلف وراءه التل السادس ، وهو يحس بالاختناق والاحتضار. ويتعقبه القاتل ثم يعترضه مرتديا درعا اخضر وفي أذنيه قرطاه المطلسمان ويتوقف النزيف وينغلق الجرح في رأس القتيل وتلتقي عيناه بعينه فيحس أن جسده ينضغط ويطفو على وسادة وينشطر الى نصفين ويحس أن الغريم يدخل عينيه ويلتحم به فيحس بالموت الحقيقي الذي يتحقق بالتحام القاتل والقتيل في نوع من الحلولية.

إن فكرة الالتحام في نص الانباري تختلف عن فكرة المدني ، فالتحام القاتل والقتيل لا يحدث بين اثنين منفصلين عن بعضهما ذلك أن اصلهما واحد. وان الموت يتحقق أخيرا على أيدي الكهول أي

على أيدي قوى خارجية. أما عند المدني فالالتحام يتم بعد القتل ثانية على يدي قاتل يلاحقه القتل منذ اللقاء الأول وحتى النهاية المحتملة.

وعند مقارنة الشخصيات الرئيسة بين النصين ، نجد الانباري قد أجرى تحويرا في أبعاد بعضها. فقد تحول الحكماء الخمسة الى كهول ثلاثة مجردين - إلا واحدا - من البعد الكهنوتي وادغم الأول في الثاني بان جعله ظللا له وشيها به كأنه نسخة ثانية بعد أن كانا شخصين منفصلين جوهريا في بعض مسارات الحدث، لكن الموت تميز عند المدني بجعل القتل متهما بالفعل أي صاحب رسالة وهذا ما لم يفعله الانباري فبدت الشخصيتان غارقة في الغموض وتميز الانباري فيما عدا ذلك بتغيير المرأة العجوز الى امرأة نزقة في مستقبل العمر فادى ذلك الى تشديد عنصر الصراع كما يفترض.

(4)

يشترك النصان في غلبة الطابع الفنتازي عليهما مما أضفى على الجو العام غموضا مثيرا للخيال. فالفتنازيا كما يقول ت.ي.بتلر ليس تهربا من الواقع بل استغوارا له وهي وان كانت خرقا للقوانين الطبيعية للمنطق لكنها تؤسس منطقتها الخاص. وهو قول لا يؤخذ على علته ذلك أن الفتنازيا توحى بمعان متعددة للرمز الواحد وهو ما لا يتفق مع القصدية الواحدية للكاتب وبالتالي يتيه بالملتقي في مسارب قد لا تكون هي مبتغى الكاتب. وعلى أي حال، فان النصين قد تشابها في الطابع الغرائبي والترميز أيضا وان اختلفا في درجة الكثافة والنتيجة. فالانباري يبدو أكثر اقترابا من الواقع وان وقف نصه على أرضية مهتزة وقلقة، لكنه يمنح قارئه ومشاهده خيطا رفيعا يمسك به بغية اكتشاف المخرج من المتاهة والظلام والعمى. كما أن النصين وان

بديا نتاج عملية خلق لا واعية ولا زمنية ففيها نوع من التهشيم والتهويل والتشويه بفعل الأسلوب الفنتازي، فان الانباري يظهر اقل غموضا من المدني وهو فرق في الدرجة وليس في النوع..وعلى أي حال فان الانباري والمدني قد سطرانصين يتميزان بالفراة في الأسلوب والمعالجة وان وجود هذا التقارب المحدود في بعض الشخصيات والجو العام والحبكة لا ينفي أصالة الواحد منهما لكنهما يلتقيان في ملامسة الحداثاة ملامسة رقيقة قمينة بالتقدير.

* * *

المسرح الصامت

غياب اللغة وحضور الفعل

"ارتحالات في ملكوت الصمت"⁽¹⁾ انموذجاً

4/1

بلاسم ابراهيم الضاحي

العراق

اصطلاحاً. ("البانتوميم" مشتق من الكلمة اليونانية (Pantomimes) تطلق على المواقف الصامتة في المسرحيات الحديثة ويقوم بالتعبير عنها بحركات الممثلين الجسدية التي لا تصاحبها الكلمات وقد شاع في العصر الحديث (التمثيل الإيمائي) مرادفاً لمصطلح "البانتوميم" وبنى أكثر المهتمين بهذا الفن تصوراتهم على انه الترجمة العربية "اصطلاحاً" للكلمة اليونانية (Pantomimes) وهذا التباس كبير لوجود فروق بين هاذين المصطلحين. "فالتمثيل الإيمائي"⁽²⁾ هو ليس لغة الحركة فحسب بل هو معرفة لغة الفعل وهو فن الصمت والحركة وفن العقل والإحساس وقد استخدم عند تقديم مشهد صامت في مسرحية صامته والتي تعتمد على الإيماءة الحركية المعبرة عن الفعل في الإيماءة الصوتية (الكلمة)⁽³⁾ الباعثة للفعل

(1) ارتحالات في ملكوت الصمت / مسرحيات صامتة / صباح الانباري، دار

الشؤون الثقافية / بغداد / الطبعة الأولى 2004.

(2) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. الدكتور إبراهيم حمادة.

(3) فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق. دراسة ونصوص / علي مزاحم

عباس، دار الشؤون الثقافية، بغداد (بتصرف).

"البانتوميم"⁽¹⁾ وهو فن درامي يترجم الفعل الجسدي الى معنى مرئي في قصة أو موقف كوميدي أو هزلي ويقدم كعمل مستقل مستفيداً من "التمثيل الإيمائي" في تحقيق لغة من الفعل الصامت مستغلاً أدوات الممثل الجسدية ومكملات العرض الأخرى في التعبير عن حالة مدركة ومعروفة بدلالات الحركة لدى المشاهد.

تاريخياً⁽²⁾: وإذا أردنا أن نؤرخ له نستطيع أن نلم شتاته الموزع على مساحات ضيقة ضمن حقب زمنية متباعدة فهو بدأ بتعبير الراقص الواحد وبمصاحبة الجماعة المنشدة والآلات الموسيقية عن شتى المواطن والشخصيات باستخدام الأقنعة التي تطورت فيما بعد الى (مكياج) صارخ (المهرج) لتقديم الانفعالات والحركات الحسية والشهوات الجسدية. وكما قال الأستاذ الناقد على مزاحم عباس في كتابه (فن التمثيل الصامت).

"ان حضارات الشرق القديمة في مصر واليابان والصين قد عرفت التمثيل الصامت كما عرفه اليونانيون والرومان"⁽³⁾.

وقد تطور هذا الفن الذي كان مقتصرأ على تقديم الطقوس الدينية الصامتة. مثل الرقصة (الساتريه) التي أشار لها أرسطو في كتابه (فن الشعر) مروراً بالدراما الشعبية التي تمثلت بتقديم الأشعار (الفيسكيينيه) والقصص (الاثلاثيه) وصولاً إلى العصور الحديثة التي لم يحتل هذا الفن مكان الصدارة فيها فبات من العسير مشاهدة مثل هذه العروض والسبب يعود لتبني وازدهار (المسرح الصائت) واهتمام

(1) فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق. دراسة ونصوص / علي مزاحم

عباس، دار الشؤون الثقافية، بغداد (بتصرف).

(2) نفس المصدر - بتصرف.

(3) نفس المصدر.

المشاهد وحرصه على مشاهدة عروضه لحصوله على متعة (الصوت) إضافة لمتعة (الحركة) واعتبر فن (البانتوميم) فناً ترفيلاً يستعرض فيه الممثل مهارته الجسدية في تجسيد المعنى وللمزيد من التفاصيل التاريخية أَدْعُو القارئ للعودة الى كتاب الأستاذ الناقد علي مزاحم عباس "فن التمثيل الصامت في العراق دراسة ونصوص".

موجباته :

1. استطاع هذا الفن أن يلغي حواجز اللغة كوسيلة للتفاهم بين الأمم والشعوب واستبدالها بلغة إنسانية مشتركة سهلة ومعبره ومقنعة هي لغة الايماء، الاشارية للتفاهم / على الممثل الصامت من خلال أدواته أن يدخل المتفرج بدائرة خيالية مغلقة محولاً هذا التخيل الى صورة واقعية في ذهنه معتمداً على ما تخزنه ذاكرة المشاهد التي التحمت بفعل الممثل المؤدي للفعل والراسم لتلك الدائرة التي أسرت خيال المتفرج وأقنعت بواقعتها فالممثل يركز على الأفعال المحفزة للجسد المنتج للحركة الصائتة التي تشكل المعنى.

2. لحاجة نص مسرحي او مخرج لتقديم مشهد أو بعض المشاهد الصامتة في مسرحية صائتة.

3. حاجة المسرح والمسرحيين للتمثيل الصامت في زمن غياب الحريات الفكرية إذ يستطيع العامل بهكذا مسرح أن يمرر أفكاره ورموزه الإيحائية من خلال تقديم عروض صامتة دون أن يعترض أو يعثر عليها الرقيب. وعلى المستوى العربي فقد مر الفرد بهزات خارجية عنيفة هزت وطالت بنى الحياة جميعها مما اخضع كل شيء لتحويلات كبرى. وكان من الطبيعي أن يكون المبدع: في طليعة المتأثرين بهذه التحويلات فراح يبحث عن أشكال قادرة على استيعاب تجربة العذاب الكبرى التي يخوضها ضد إشكالات الحياة اليومية

المفروضة على مفردات إبداعه لجعلها مفردة من مفردات إعلامها المروج لصالح تنفيذ برامجها وأيدولوجيتها مما دعا (المبدع) إلى أن يختار أشكالاً جديدة من أجل التعبير عن الداخل في مواجهة الخارج الضاغط فاستخدم رؤياه الإنسانية التي اعتبرها (كانت) مركزاً للوجود ومفسراً له، فانطلق متشبثاً، ومبدعاً وسط ركام الصواريخ وروائح الدم وصناديق الموت الفارغة الناتجة عن التناحر الأيدولوجي المتخلف.

من هنا بدأ الانباري صائناً بأدواته الصامتة محاولاً تجنيس ما أنتجه ضمن جنس (الأدب المسرحي) المقروء أدبا والمرئي مسرحاً مازجاً ومستفيداً من أجواء الفنون الأخرى مثل خلق الصورة التشكيلية في حقيقة كونها تشكيلاً مرئياً. ومن اللقطة السينمائية لما لها من مدى تعبير غير اعتيادي. ومن الرقص في تقديم الحركة المنسقة. ومع الموسيقى في قدرتها على تأليف الجملة الإيقاعية الزمنية. ومن الشعر في قدرته على تأليف الصورة الخيالية المبتكرة. ومع المسرح في قدرته على خلق كثافة درامية الحدث. هذه المحاولات في مزج الفنون بعضها ببعض وإخفاء الحواجز الفاصلة بينها خلقت منتجاً جديداً تشترك فيه اللوحة والكلمة المرئية والموسيقى والحركة سمات التشابه ونقاط التلاقي في هذه الفنون خلق منها (الانباري) منتجاً جديداً هدفه إثارة المتلقي جمالياً ودلالياً.

وأن هذا المنتج (الجديد) ليخال لقارئه أول وهلة بأنه (سيناريو) الكاميرا هي عين المشاهد التي تنقل الصورة المتحركة على نحو درامي لأحداث القصة بطريقة تتكشف بصرياً وتخلق وحده كاملة للحكاية في النص المرئي بزمان ومكان المشاهد لحظة الرؤية. مستفيداً من حواسه الأخرى كحاسة السمع التي تتحول الى حاسة رؤية لنقل السرد (الحركي) الذي يتبع القصة من خلال العين وتقوم الحركة كلغة جسدية بدور الراوي للأحداث يرسم ويشكل الصورة

البصرية التي يتكون منها المشهد بزمانه ومكانه المكتشف بواسطة الخطاب الجسدي وما تضيفه ألوان الإضاءة وإكسسوارات العرض الأخرى ولو أخذنا (ارتحالات في ملكوت الصمت) أنموذجاً ونرحل في أجواء هذا الملكوت الصامت نجد أحد عشر نصاً والتي حاول كاتبها الانباري في مقدمته "المسرحية الصامتة من الفعل الى التجنيس" أن يجنسها ضمن أجناس أدبية معروفة. ولكون ما نقرأه في هذه المجموعة قليل الرواج في أدبنا النقدي وغير معروف في مشهده الثقافي. ولكونه يحتاج كما ذكرنا الى قارئ متخصص. ولكونه لم يكتب ليقرأ وإنما يكتب أسوة بالمسرحية الحوارية الصائته التي هي أصلاً - وكما يقال - تكتب لتمثل فكيف بنا ونص صامت. إضافة الى كون مثل هكذا نصوص ترتبط ارتباطاً حميماً ليس من السهل عبوره - مع ما يسمى ("سيناريو" الذي يسجل حركة الممثل ويحدد زوايا الكاميرا "نوع اللقطة" في كل مشهد"⁽¹⁾) ومع ما يسمى (سكربت مسرحي) الذي يكتب حركة الممثل في جغرافية المسرح وحسب رؤية المخرج لذلك سيجد (الانباري) صعوبة بالغة بإقناع أدبنا النقدي أو القارئ بتجنيسه ضمن الأجناس الأدبية المقروءة مع أنني اشهد وكم تخصص مسرحي وجدت متعة رائعة بقراءتي (ارتحالات صباح الانباري) في مسرحياته الصامتة. وعودة الى نصوص المجموعة الإحدى عشر التي سأعتمد سيمائيات العرض /دلالاتها/ في قراءة النص.

كما أشرنا سابقاً إلى "فاعلية الجسد في إلغاء حواجز اللغة الصامتة واستبدالها بلغة الإيماءة الإشارية المعبرة والمنتجة للغة حركية صائته للفعل الصامت" لذلك سنتعامل مع أدوات العرض المسرحي التي تحقق هذه اللغة.

(1) السيناريو /سد فيلد/ ترجمة سامي محمد/ المأمون للترجمة والنشر 1989.

يتشكل عرض (الالتحام في فضاءات الصمت) من الشخوص /الساردة بفعلها للحدث، الكهول الثلاثة/ يرتدون ملابساً عصرية ويحملون بأيديهم صولجانات يستبدلونها في المشاهد الأخيرة بهراوات ويضعون على عيونهم نظارات سوداً، الممثل الأول بالزي الأبيض، الممثل الثاني بالزي الأسود إشارة الى ازدواجية الخير والشر في النفس البشرية، واستخدام المرايا الكبيرة بدلاً من الممثل.

حملة التابوت/ لم يشر النص إلى أزيائهم أو ألوانها لمحدودية أفعالهم داخل النص واختصارهم على الدخول والخروج حاملين التابوت، امرأة التابوت/ ترتدي زياً أبيض وتضع على شفيتها الأحمر. الديكور: مدرج مرتفع نسبياً على خشبة المسرح.

الإضاءة: تناوب الضوء الأحمر والأزرق والأصفر، شمعه، الظلام استخدم كجزء من الإنارة لوجود فعل مسرحي داخله. المؤثرات الصوتية: ضربة أرغن قوية، صوت اطلاقات مسدس، السمفونية الخامسة لبتهوفن، ضربات طبول، مارش جنائزي، همهمة كورالية.

الإكسسوارات: مسدس، مصباح يدوي أو شمعة، ثلاثة صولجانات، ثلاثة هراوات، تابوت، بخور ملون، حبل مشنقة، نظارات سوداء، مرآة مؤطرة.

تقرأ من خلال أدوات العرض والتي تعتبر على وفق النظرية (السيمائية) دالاً وبمساندة هذه الأدوات لحركة الممثل الراسمة للصور يكون المدلول.

1. ضوء احمر، مسدس، صولجان، هراوة، حبل مشنقة، تابوت، مارش جنائزي ممثل بالزي الأسود، نظارات سوداء/ أدوات اضطهاد الإنسان عبر العصور/ الشر.

2. ضوء ازرق، يتهوفن، رقص، المرأة، الممثل بالزبي الأبيض
تمثل الوجه المشرق للإنسان / الخير.

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

(فعل) (مكتوب) يحفز الى حركة تنتج بتوليفه ثيمة / موضوع يقابلها)

العلاقة، السيميائية التي تتكون من دال / مدلول / موضوع.

هذا الاستنتاج ينسحب على جميع نصوص (المسرح الصامت)
المكتوبة والمرئية على المتلقي ان يستقبل (الفكرة) على شكل
موجات راديوية مشفرة ويعمل على فك رموزها على وفق ما توفر في
ذهنه من مشاكلة هذه الرموز بانتباه حذر أثناء استلام الصورة المشكلة
من الحركة المنبعثة من الفعل ليخزنها في ذهنه وبتراكم هذه الصور
يصل الحدث الى العقدة ثم الحل الذي غالباً ما يغيب في هكذا
نصوص تاركاً الحل لمدى تأثير الموضوع على المتلقي كما يحدثه
التغريب في المسرح الملحمي البرشتي بمعنى يترك النهايات سائبة.

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

هذا الالتباس السائد لدى الباحثين والنقاد أدى الى عدم اهتمامهم (بالصمت الإيمائي) إلا بعد أن اهتم به كتاب مسرح مبدعون بإنتاجهم نصوصاً مكتوبة صالحة للقراءة أسوة بأي عمل مسرحي حوارى أو أي عمل روائي أو قصصي و أطلقوا عليه اسم (مسرحية صامتة) ليحولوا أنظار النقاد والمهتمين الى أن عملهم هذا مستوف لشروط الأجناس الأدبية الأخرى التي تعتمد على الدال / المدلول / الموضوع

بالفعل / الصورة / المعنى

وهذا ما تحقق في نصوص الانباري الصامتة التي شكلت متن (ارتحالات في ملكوت الصمت).

على الرغم من بعض المآخذ التي نسجلها على هذه المجموعة من النصوص الصامتة التي شاركت في إعادة تأسيس (المسرح الصامت) و إعادته الى القارئ والمشاهد:

1. اعتقد أن هذه الجنس الأدبي بحاجة الى تسمية أخرى غير (المسرح الصامت).

2. بما أن المؤلف (الانباري) مخرج مسرحي متخصص فترى كأنه كتب هذه النصوص لإخراجها بنفسه إذ لم يترك مساحة لمخرج غيره لإعادة خلق النص إخراجياً سوى (الفكرة) ولو استفاد منها فقط يكون المخرج الجديد قد كتب نصاً صامتاً جديداً لان الانباري هيمن على نصوصه بوصفه الدقيق جداً لكل الأفعال والديكور والإضاءة ورسم الحركة باستثناء مواقع قليلة جداً في تحريك المجاميع التي ترك رسم حركتها لمخرج غيره.

3. في نصوص المجموعة الإحدى عشر يغلب الطرح (التراجيدي / المأساوي) على شخوصها وحكاياتها لاشتراكها

بالاضطهاد والقهر والموت وكأنها نصٌّ واحد وبتكرار رموزه مثل ،
الصولجان ، جبل المشنقة ، الموسيقى ، الرجال الثلاثة أو الرجل ذو
الزبي الأبيض ، الرجل ذو الزي الأسود ، كما في مسرحية (الالتحام
في فضاءات الصمت) (محاولات لاختراق الصمت) (الهديل الذي
بدد صمت اليمامة) (سلاميات في نار صماء) (هرم الصمت
السداسي) وعدم محاولة المؤلف بتنويع نصوصه بطرح مواضيع
إنسانية أخرى فيها اشراقه أمل أو موضوع كوميدى.

4. اقترح على المؤلف أن يسمي شخصاً أعماله المسرحية
بأسمائها بدلاً من استخدام امرأة أو رجل أو... الخ. بعد زوال مبرر
الكتابة الغارقة بالرمزية التي لا تحدد زمان ولا مكان الحدث أسوة
بالمسرحيات الحوارية الصائتة التي نقرأها ونشاهدها⁽¹⁾.

* * *

(1) فن الإخراج ، زيغموند هيبز/ترجمة الدكتور محمد هناء متولي/مجلة الثقافة
الاجنبية عدد 124 سنة 1980.

الصراع الصامت

(هرم الصمت السداسي)⁽¹⁾ أمودجا

4/2

بلاسم الضاحي

العراق

(إن الكلمات هي العملة الرئيسة في الشعر والأدب القصصي، أما في الدراما فان الحضور الجسدي للممثلين هو الأساس)⁽²⁾ لذا سنبحث عن الصراع من خلال الحضور الجسدي للممثلين داخل النص (المقروء). (الصراع بين قوتين متصارعتين)⁽³⁾ لكي يكون الصراع مثيراً وشيقاً على الكاتب أن يخلق توازناً بين هاتين القوتين اللتين أسماهما (ملتون ماركس) (القوة المسيطرة والقوة المدافعة)⁽⁴⁾ وقد قسم الصراع إلى ثلاثة أقسام:

- 1- الصراع بين شخصيتين.
- 2- الصراع بين الفرد وقوى خارجية.
- 3- الصراع بين الفرد و نفسه.

-
- (1) ارتحالات في ملكوت الصمت/ مسرحيات صامته/ صباح الأنباري/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد 2005.
 - (2) قراءة المسرحة /رونالد هيمن/ ترجمة د.مدحي الدوري / دار الشؤون الثقافية/ بغداد 1995.
 - (3) المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها/ملتون ماركس/ ترجمة فريد مدور/ دار الكتاب العربي/ بيروت 1965.
 - (4) نفس المصدر السابق.

وقبل أن يدخل الصراع إلى المكونات الإبداعية الإنسانية من آداب وفنون وجد مع الإنسان فهو بداية كان صراعاً داخلياً بين (آدم) ونفسه وخارجياً بين (آدم) و(الشیطان) الذي أغواه وانتصر على إرادته (المدافعة) وأقنعه بأكل التفاحة التي أخرجته من (الجنة) إلى (الأرض) موطنه الجديد، فاستجد صراعه الداخلي لائماً نفسه ونادماً على فعله الذي آل به إلى أساليب حياتية لم يألّفها بعد والتي وضعته في صراعاتٍ جديدة مع الطبيعة وامتد هذا الصراع ليشمل أول أبنائه (قابيل وهابيل) ممثلاً بالخير والشر. مع وجود (الصراع) ابتكر الإنسان أدوات ووسائل ليتكافأ بها مع القوة (المسيطرة) على حياته محاولاً أن يخلق قوة (مدافعة) فابتكر الزراعة لتقيه الجوع وابتنى بيتاً ليقيه من متقلبات الطبيعة وابتكر رسومات لأشكال الحيوانات المفترسة اتقاءً لشرها، فحاكى الطبيعة كقوة (مسيطرة) اخترعه قوة مكافئة (مدافعة). ومع تقادم الأزمان أخذ الصراع أشكالاً، (قديمًا) سماها (القدر) الذي لا يقوى الإنسان على إيجاد قوة (مدافعة) ضده. (وحديثاً) تمثلت بقوى خارقة أخرى ذات وسائل (تكنولوجية، إعلامية، فكرية) أيضاً لم يستطع الإنسان الوقوف بوجهها مما اضطره إلى إيجاد قوة مدافعة أيولوجية معنوية) محاولاً أن يوازن القوة (المسيطرة) مع القوة (المدافعة). وعودة إلى النص الأنموذج الذي قسمه المؤلف إلى خمسة مشاهد.

المشهد الأول : المكان / سجن . الزمان / زمانان

- 1 - توثيقي مباشر نستطيع أن نحصل عليه فيما بعد (المشهد الثاني) من خلال الإشارة الرمزية في النص (النجمات السداسية) دلالة من خلالها ندخل إلى التفسير الدلالي لمجمل الحكمة النصية.
- 2 - لا زمان / إذا ما تجاهلنا (النجمات السداسية)

لإطلاق النص من (محلته) وتعميمه، هذا يعتمد على التفسير الإخراجي للعرض.

الشخص:

1- "في وسط المسرح وعلى مرتفع نسبياً نرى ثلاثة أشخاص لأشتداد الظلام تصعب رؤيتهم بوضوح، الأشخاص الثلاثة مع الهرم الذي يقفون عليه يشكلون خلفية الصورة المسرحية طوال العرض" ص 111 .

2 - السجن داخل سجن "يتلوى.. يسقط على الأرض.. يزحف نحو القضبان الحديدية ص 1111.

3 - نفس السجن يتأمل حزمة ضوء "ينظر إليها يامعان وثبات، لحظة يحاول الابتسام لكنه سرعان ما يتلبسه الألم .. يقطب حاجبيه يبدو كما لو انه يشرع بالبكاء لكنه يكابر الألم الذي راح يمزقه من الداخل بقوة". ص 112

القراءة:

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

المشهد الثاني : الزمان / (فلاش باك)

المكان:

1 - خارج العرض، ثكنة عسكرية "الرجل الذي كان سجيناً يرتدي الآن بزة عسكرية ويحمل بيده بندقية آلية ويتحرك كما يفعل الخفراء" ص 112 .

2 - داخل العرض، (نفس السجن) لبقاء الأشخاص الثلاثة، والقضبان الحديدية على المسرح.

الشخص:

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

القراءة:

حاول المؤلف أن (يخفف) هذا الصراع إلى صراع (فردى) لكي يؤكد شمولية هذا الصراع (العربي، الإسرائيلي) المنطلق من الخاص (الفرد) إلى العام. هذا المشهد هو ذروة الحكمة الذي يطور العناصر التي طرحها المشهد الأول والذي يعتبر المشهد الأخير، فقد وضع المؤلف الحل في بداية المسرحية ذاهباً بـ (المتلقي) إلى ترقب الأسباب التي آلت بالعسكري إلى السجن ونتائجها.

المشهد الثالث :

المكان: محكمة عسكرية.

الزمان: بعد قتل الرجال الثلاثة بالنجمات السداسية.

الشخص:

1 - العسكري وقد كبلت يده.

2 - ثلاثة قضاة (عرب) يدخلون من البوابة السرية

3 - امرأتان كشاهدين على الحدث.

القراءة:

محكمة عسكرية تحاكم السجين لقتله ثلاثة متسللين اسرائيلين فجاء الصراع بعموم المسرحية صراعاً داخلياً وصراعاً خارجياً ضد قوة مهيمنة (مسيطرة).

المشهد الرابع :

المكان: آخر.

الزمان: نفس الزمان.

الشخص: :

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

2 - ثلاثة عسكريين متهمين آخرين.

القراءة:

هنا أراد المؤلف تأكيد الصراع من اجل الوجود لم يتته بإعدام (العسكري) أو سجنه وإنما يستمر، بدليل إدخاله ثلاثة عسكريين آخرين في هذا المشهد لأداء دور (العسكري) الذي غاب عن هذا المشهد.

المشهد الخامس :

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

وقبل العودة إلى النص الأنموذج أود أن أشير إلى أن حكاية هذا النص مأخوذة من خبر صحفي، واقعي، (جندي مصري)⁽¹⁾ يقتل متسللين اسرائيلين ويحال إلى محكمة عسكرية.

(1) المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها/ملتون ماركس/ترجمة فريد مدور/دار الكتاب العربي/بيروت 1965.

(مصرية) تدين فعله هذا وتحكم عليه بالإعدام، هنا يتكشف الصراع بين وجودين خارج (أجندة) الحكومات التي تدخل في صراع آخر مع شعوبها التي تكبت إرادتها، انفلاتها محاولة أن تنظم هذا الانفلات (أيدلوجيا).

نقول: إن الصراع في هذا النص صراع (جمعي) وصراع (فردى) من داخل هذا الجمع، بقوة فردية (مدافعة) مرة وأخرى (جمعية) عندما يقتل المتسللين وعندما يكون داخل السجن، هذا الموروث، المفروض على الذاكرة (الفردية) من خلال الذاكرة (الجمعية)، صراع أمة تنازعها الأخرى في الوجود والبقاء شكّل ردود أفعال فردية في محاولة لأحداث مغايرة للواقع بمجموعة أفعال صغيرة تحفز الآخرين على القيام بمثلها لإثبات وجود قوة (مدافعة) ضد قوة (مسيطرة) ثم يجسد الصراع (الجمعي) من خلال عملية قتل (العسكريين الثلاثة) من قبل (الشياطين) بحقد وكراهية بواسطة (شيش المبارزة) الذي يسمّل عيونهم ومشهد جريان الدم ووصوله إلى الجمهور في قاعة العرض هذا النزيف الذي ورثناه منذ قرن ومازال، وقد التفت المؤلف لذلك من خلال هندسة النص بتقديم وتأخير المشاهد (حصراً) بتقديم أحداث المشهد الأول الذي يظهر (الخفير العسكري) داخل السجن قبل أن نعرف ما هو سبب سجنه الذي نعرفه فيما بعد في المشاهد الأخرى، هذا (الصراع) / إذا قرأنا النص من خلال (الخبر الصحفي)¹ الذي يحدد زمان الحدث ومكانه وطبيعة هذا الصراع وحيثيات تكوينه واستمراره، أما إذا قرأنا النص خارج الخبر الذي أشرنا إليه سابقاً سنجد: لا زمان ولا مكان محددين لمجريات

(1) لابدان نشير هنا إلى أن الجندي المصري الذي نشر في (الخبر الصحفي) هو (سليمان خاطر).

أحداثه بل سنجد صراعا داخليا بين السجين (القاتل) ونفسه داخل السجن وبينه وبين (المحكمة) التي تدينه وبالتالي ستتحوّل الحكاية وصراعها إلى حكاية (عامّة) وستأخذ منحاً آخر لمتلقي آخر. بقي أن نقول هذا الصراع وعلى وفق التفسير الأول قد أعطى للنص بعداً ملحيمياً، (قومياً) رغم غياب عناصر العمل الملحمي الأخرى. التي إذا ما التفت إليها المؤلف وأعاد كتابة هذا النص سيعطينا نصاً ملحيمياً متكاملًا.

* * *

خطاب الصمت 4/2

(الهديل الذي بدد صمت اليمامة)⁽¹⁾ أنموذجاً

بلاسم الضاحي

العراق

يرى (موكارفسكي)⁽²⁾ أن (السيمولوجيا) الذي يشكل الخطاب المسرحي جزءاً منها تبرز وظيفتها في الفنون المتعدد على (الصورة) التي تشكل خطاب العرض المسرحي لان التعبير في المسرح يتهيكل على الصورة التي تعدّ روح الخطاب المسرحي الرئيسية. هذا في الصورة المرئية، أما في الصورة السمعية فيمثل (الملفوظ) روح النص. ويشكل الاثنان (الصورة) و(الملفوظ) المعطى الداخلي للخطاب المسرحي الذي نتواصل معه بـ (المشاهدة) و(القراءة). الخطاب المسرحي يرتكز على محورين حسب (موكارفسكي).

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

الثاني: المحاكاة/ التي تعتبر المقروء (النص) روح الخطاب ومن هذا نستنتج – في المسرح على وجه الدقة – أن الخطاب نحصل عليه من مصدرين: النص والعرض، وهذان المصدران هما المكونان الأساسيان لأي عمل مسرحي فالنص مكونه الأساسي اللفظ

(1) ارتحالات في ملكوت الصمت/ مسرحيات صامته/ صباح الأنباري /دار الشؤون الثقافية / بغداد 2004.

(2) سيمولوجياالتواصل في الخطاب المسرحي/ د. سافره ناجي / صحيفة الأديب ع 61-2005.

(المسموع) والعرض مكونه الأساسي الصورة (المرئي) من هنا نقول:
— هل يمكن أن نستغني عن أحدهما لنقدم عملاً ونسميه عملاً مسرحياً؟ فإذا افترضنا إمكانية الاستغناء عن التعبير بالصورة/ المرئي/
المعروض واشتغلنا على الملفوظ/ المنطوق/ المفردة لنبقي عملنا
مرتكزاً ومحصوراً على ما هو مقروء كنص أدبي (وهذا ما يشاكس
مقولة إن النص المسرحي إنما يكتب ليمثل كعمل على خشبة المسرح
الذي اعد النص المرئي لأجله) عكس ذلك لم يعد عملاً مسرحياً
لغياب الصورة المجسدة بأدوات العرض المعرفية الأخرى بل أدباً
مسرحياً، وإذا افترضنا إمكانية الاستغناء عن الملفوظ/ المنطوق/
المفردة وقدمنا الصورة/ المرئي/ العرض فقط، نتقل هنا إلى شكل
آخر من أشكال العمل المسرحي الذي يعتمد على مكونات العرض
(موت النص) فعلى من نعتد إذن لنعوض غياب النص؟

علينا في هذه الحالة أن نبتكر نصاً مغايراً لا يعتمد على
(الملفوظ) في تقديم خطابه 0 نصاً يتواصل معه الممثل ليرسم صورة
العرض المرئية، نصاً يستبدل الكلمة بالحركة الجسدية التي تقدم
خطابها أثناء العرض على خشبة المسرح وإحدى هذه الابتكارات
(النص الصامت) ونقدم له رؤية نقدية تقويمية ليؤدي مهامه الخطابية،
الصورية، الجمالية، التي تقنع المشاهد من جدوى هذا (الابتكار)
والاستغناء عن النص (الصائت) وهذه الرؤية النقدية الجديدة يجب أن
تعمل على مستويين:

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

الثاني: كيف نؤسس لممثل يفهم أدواته الجسدية الخالقة للصورة
ويعي مهامها بامتلاكه (بدي تكنيك) يؤهله لإقناع المتفرج بجديّة

وأهمية خطابه المصوّر ليشكل (نص العرض) ويتواصل معه ليرسم صورته المرئية ليبيث دلالات معرفية بعد أن يلغي المنظومة القرائية والاستعاضة عنها (بمنظومة جسدية) في إرسال خطابيته؟

الصمت:

(عكس النطق)⁽¹⁾ وهو وحدة زمنية فاصلة بين فعلين في تشكيل الخطاب المسرحي. ويشكل جزءاً مهماً من بنية العرض ويقسم حسب الحاجة إلى صمت طويل وصمت متوسط وصمت قصير ويحدث في (الإلقاء) وفي (الحركة) أثناء العرض ويمكن أن نجد في النص - إشارة المؤلف - وهو وسيلة من وسائل إيصال الخطاب المسرحي في النص الحوارية / الصائت / الذي يعتمد في خطابه على نص مكتوب أو معروض وما يهمننا النص المكتوب الذي يحقق خطابه بواسطة (الكلمة) وهي صمت إذا لم تجد وسائل لتصويتها (فم، لسان، شفتان، زفير). الكلمة لوحدها لا تشكل مسرحاً لأنها لا تمثل العلاقات الفعالة بين الشخصيات وإنما بحاجة إلى مؤلفات أخرى كـ (الحركة) مثلاً التي تشكل جمالياتها من خلال عرض (الصورة) التي تفوق جمالية (الكلمة) لوحدها. الصورة التي يرسمها الممثل من خلال تجسيد الحوارات بتشكيلات حركية إذا افترضنا إلغاء هذه الحوارات وقدمنا وصفاً لهذه (الحركات) ألم نستطع أن نقدم مسرحاً يسمى:

المسرح الصامت: pantomime

ليس بمعنى المسرح الصامت الراسخ في أذهاننا وكما عرفناه وشاهدناه، قيام الممثل بحركات إيحائية بهلوانية دقيقة مركزة وحادة توحي لنا بأن الممثل يقوم بالعمل (الفلاني) وإنما المسرح الذي يفعل الداخل الإنساني المهمل ويحاول التركيز على الذاكرة الخارقة التي

(1) مختار الصحاح/ للرازي.

تستفز المدرك العقلي لدى المتلقي بعد توظيفها بمنظومة حركية ذات دلالات معرفية تؤسس مرتكزاتها المعرفية في رؤيته لمفهوم خطابها من خلال دلالة رسومات اشتغالها الإيمائي الفاعل الذي يرسمه المؤلف أو المخرج في آلية خلق الطاقة الداخلية لدى الممثل وكما يقول (مايرهولد) "يكون ذلك من خلال الجسد بوصفه المجال الكهرومغناطيسي الذي يرسم علاقة العرض من خلال الحركة الجسدية التي ترسم (صور) بتوليقاتها ومنتجتها ذهنياً نحصل على عرض يقدم خطاباً مرئياً"⁽¹⁾ يثبت دلالاته المعرفية بعد أن يلغي المنظومة القرائية والاستعاضة عنها بمنظومة حركية في تحقيق الخطاب. ولو أخذنا نص (الهديل الذي بدد صمت اليمامة) أنموذجاً وقسمناه على متواليات نصية تحقق آليات الخطاب بإظهار الحالات الجوهرية الداخلية للإنسان من المتقابلات الإيحائية بين الممثل والمتفرج التي يمنحها الجسد ويفتح بها نوافذ لا مرئية في الإنسان تتحقق في نطاق (الحلم) في لحظة حضور خارج زمن بنية الخطاب داخل زمن البناء التعبيري للصورة المعروضة المتشكلة من بلاغة الحركة التلقائية المعرفية التي تعتمد على مهارة العارض والاستفادة من خواصه الجسدية ومدى تطويعها لتشكيل عرضه الصوري⁰ وللتحقق من مدى نجاح هذا النص (الواصف للحركة/ العرض) من إيصال خطابه بأدواته (المقروءة) قبل تحوله إلى عرض / خطاب مرئي. ينقسم النص على تسع متواليات والتي نستطيع أن نشبهها (بالمشاهد) في المسرح الملحمي التي منها يتكون النص الكلي المقروء أو المعروض.

ما قبل المتواليات: المكان/

(1) صناعة المسرحية / ستيوارت/ ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ.

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

الزمان /

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

المتوالية الأولى:

تبدأ من "انطفاء الأضواء ونسمع من خلال الظلمة هديل اليمام" وتنتهي بـ "تفزع المرأة.. تهزول إلى النافذة الأولى" وما بينهما نقرأ سينوغرافيا المشهد

- 1- امرأة في الثلاثين وحيدة، مستوحشة، منتظرة، قلقة.
- 2- منضدة وضع عليها كاسان من عصير البرتقال.
- 3- كرسيان أحدهما فارغ.
- 4- مشبكان من القضبان الحديدية (الموضوع / امرأة تقرأ في كتاب ذهب مع الريح، الذي يهمنا ما يرمز له هذا العنوان الذي يشكل مع هديل اليمامة المدخل الأول لفهم النص والبناء عليه لما لهديل اليمامة من دلالة ميثولوجية معروفة في (الذاكرة الجمعية) ثم نسمع صوت انفجارات متتالية) إذن هناك شخص غادر هذه المرأة في زمن حرب تعيش على أمل عودته.

المتوالية الثانية:

هنا ندخل في أجواء الأحلام والكوابيس المخيفة وما سيؤول إليه حال هذه المرأة الحالمة بعودة حبيبها المحارب لتكشف لنا الحالات الإنسانية المعذبة التي يمر بها الإنسان في زمن الحروب 0 تبدأ من "تفز المرأة" وتنتهي بـ "تسحب أنفاسها بعمق" وما بينهما امرأة خائفة تنتقل من نافذة إلى نافذة تترقب أصوات الانفجارات التي تتزايد مع ازدياد بريق أضوائها المخيفة هذه الانفجارات لا تحدث في زمان ومكان المرأة وإنما في زمان ومكان (حرب).

المتوالية الثالثة:

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

المتوالية الرابعة:

"مرة أخرى تسمع هديل اليمام" إلى "مع الهرولة النظامية" وما بينهما:
1. هديل اليمامة.

2. صوت طبل كبير أو ضربة صنج.

3. أصوات مهرولين، وهنا عودة لتداعيات المرأة وقلقها لمصير حبيبها بإدخال مجاميع عسكرية مهرولة، ضربات طبول، اليمامة تبحث عن أخت روحها.

المتوالية الخامسة:

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

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

المتوالية السادسة:

تبدأ من "يضاء المسرح تدريجياً.. ترفع المرأة رأسها" إلى "تسمع صوت الهديل" تدرك المرأة أن حلمها تحول إلى كابوس إشارة إلى القوة الخارقة التي باعدت بينها وبين حبيبها من خلال تجسيد الأفعال التالية

1. موسيقى رعب.
2. صوت صرير أبواب حديدية تفتح.
3. يتحول المسرح إلى سجن.
4. تحاول الخروج منه دون جدوى تجلس القرفصاء.
5. تسمع صوت الهديل.

المتوالية السابعة:

"تنهض" إلى "تبعهم مستهمة".

1. تعود إلى كرسيها.

2. تتأمل الكرسي الفارغ.

3. تسمع مارش جنائزي من نفس مكان ظهور حبيبها في منطقة

خيال الظل.

4. رجال يحملون على أكتافهم جنازة.

5. تحاول معرفة الجنازة فتفشل. إذن مات الحبيب الذي تنتظره

وهذه جنازته. تتصاعد إحباطاتها.

المتوالية الثامنة:

من "ترتد المرأة منكفئة على كرسيها" إلى "حتى انتهاء الصرخة"

المرأة منكسرة، متألّمة تتأمل كأسه الفارغة وتبتسم تفتح (ذهب مع

الريح) عودة الأصوات المخيفة، ظهور رجال دميمين يشربون ما بقي

في الكأسين ويقذفان بهما خلف الكوايس تحاول الحفاظ عليهما دون

جدوى يتقدم الرجال منها يقفون على مقربة من جسدها الممدد ظهور

بقع ضوئية في نفس مكان خيال الظل يحاول الرجال الاعتداء عليها

تتفرق البقع الضوئية إلا بقعة واحدة تزداد محاولات الاعتداء عليها

يتبعها الرجل الدميم حبوا متحولاً إلى حيوان مفترس تطلق المرأة

صرخة طويلة تطفأ الأضواء وتبقى البقعة الضوئية الصغيرة في صراع

مع البقع الأخرى وتنتهي الصرخة. بعد أن تأكد لها أن من تحب قد

قتل في الحرب وهذه جنازته تمر من أمامها وأنها ستظل وحدها تقرأ

(ذهب مع الريح) فتتوالى عليها الكوايس المعتمة، رجال دميون

يحاولون الاعتداء على جسدها الذي غادرته الروح إلى حيث تحب.

لكن الإنسان - وهذه طبيعته - يبقى متعلقاً بأمل حتى لو يدرك تماماً

كذبه كذلك هي بقيت متشبثة بحبه الذي يمنحها طاقة إضافية للبقاء والمقاومة فتظهر هذه الإشارة على شكل بقعة ضوئية تبقى معها إلى نهاية المتوالية التي غادرتها بصرخة طويلة تلاشت معها الإضاءة سوى البقعة الضوئية التي بقيت تصارع رموز الشر وهذه المعادلة التي تحقق انتصار الحب والخير على رموز الحقد والشر في كل زمان ومكان..

المتوالية التاسعة:

تبدأ من "سطوع الضوء تدريجيا" إلى "يستمر الهديل حتى النهاية" ما بينهما:

1. تجلس المرأة بجانب المنضدة وأمامها الكأسان.
2. تظهر عليها علامات الاعتداء.
3. يظهر الحبيب من منطفة ظهوره أول مرة ويناغيا بصوت اليمامة.
4. تحاول سحبه إلى الداخل.
5. ضربة صنج قوية تغيبه.
6. يقفز الرجال صارخين إلى خلف الكواليس.
7. يضيق السجن عليها شيئا فشيئا تصعد فوق المنضدة خائفة تسمع هديل اليمامة تأخذ الكتاب تقرأ (ذهب مع الريح) تختفي الإضاءة تدريجيا بينما يستمر صوت هديل اليمامة حتى النهاية. لقد اعتمد (الكاتب) في عموم النص على تكرار (هديل اليمامة + ذهب مع الريح). هذان الرمزان وتكرارهما يفتح أمامنا باب الدخول إلى عوالم النص الخفية لما لهما من دلالة مباشرة فللهديل دلالة حكاية (ميتولوجية) بلحنها الذي نسمعه باستمرار (ياقوتي وين أختي) ومن هذين الرمزين نصل إلى تفسير لا يحتاج إلى تأويل سوى (الانتظار) مما حدا بالكاتب أن ينهي نصه بأخر صورة صامته + صورة صائتة (الصرخة) + صوت الهديل. وتأسيسا على ما تقدم، ولما كان النص

المسرحي يمتاز عن غيره من الأنواع الأدبية المجاورة له بقابليته على أن يتحول إلى مرثي / صور تكشف بنى النص الذي يعتمد هيكله معمارية النص / شخصية / فعل / فكرة / حدث / وأن الحوار الذي يتكون منه النص المسرحي ليس محصوراً بالكلمة التي تقال⁽¹⁾ وإنما يمكن الاستعاضة عنها بإيحاءاتها التي تتجسد كصورة مرئية وذلك بالإيماء والفعل والمعنى اللاحواري السارد بفعل الجسد وأدواته. الذي يوصل خطابه بوسائل تكوينه للصورة المرئية. وعودة لما قاله (ستيوارت) ونطبقه على بنية نص (الهديل الذي بدد صمت اليمامة). الشخصوس: المرأة، الرجال الثلاثة، الرجل الغائب (خيال الظل)، حاملو الجنازة. الفعل / الذي تجسده الإيماء الجسدية للممثل ومكونات العرض الأخرى التي أملاها (المؤلف) وأكتشفها (المخرج) الفكرة: امرأة وحيدة تركها حبيبها وذهب إلى الحرب تحلم بعودته مرة ومرة تيأس لأن من يساق إلى الحرب فقد (ذهب مع الريح) يخفف هديل اليمامة شيئاً من وطأة الحزن والفراق فيما يتحول حلمها إلى كابوس خائق مثله مثل الحرب، هذا الموت الذي ينقض على إنسانية الإنسان ويحيلها إلى هشيم إلى موت دائم، جفاف، دموع، فراق... الخ. الحدث مجموعة أحداث قسمناها إلى تسع متواليات شكلت هيكلية النص. إن التطورات التي شهدتها الفنون وتداخلها مع بعضها بأدواتها التكنيكية والتقنية لم تبعدها كثيراً عن الأدب فقد أخذت منه وأعطت له من إنجازها الفني وأعطتها من إنجازها الأدبي، القصة، الرواية، المسرحية، والشعر. والسينما التي جاءت إلى حقول الفن متأخرة فأصبحت قاسماً مشتركاً بين الأدب والفن. والمسرح الذي يعد أدباً وفناً أثري تجربته بالاستفادة من تكنيك السينما في النص "تأليفاً" والعرض (إخراجاً) وفي تقنيات الضوء والظل (الإضاءة)

(1) فهم السينما/لوي دي جليتي ترجمة: جعفر/علي دار الرشيد للنشر/بغداد/ 1981.

التي أتاحت فرصاً للمخرج بتقديم (لقطة) داخل (مشهد) وبمعزل عنه بواسطة تسليط بقعة ضوئية أو مشهد (الFLASH باك) إضافة لاستفادة المسرح من مشاهد سينمائية جاهزة لعرضها على خشبة المسرح كمشاهد سائدة للعرض لا يمكن تحقيقها بأدوات العرض المسرحي كما في المسرح التسجيلي، الوثائقي مثلاً واستفاد المسرح من السينما مرة أخرى بإدخال "المونتاج" في النص (تأليفاً) وفي العرض (إخراجاً).

المونتاج:

الذي يعد اختراعاً سينمائياً بحتاً. وتعريفه فيزيائياً (ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد ترتبط معا لتكون مقاطع متسلسلة)⁽¹⁾ وعلى المستوى الميكانيكي (يقوم المونتاج بإزالة الزمان والمكان غير الضروريين)⁽²⁾ وعلى مستوى آخر يقوم المونتاج (عن طريق ارتباط الأفكار، بربط لقطة بأخرى ومشهد بآخر)⁽³⁾ وللمونتاج مجموعة من الطرائق والأساليب التي يسلكها بأدائه. مثلاً:

1. مونتاج اللقطات المتناقضة 2 - المتوازي.

2. التماثل.

3. الترابط.

4. تكرار لقطات معينة إلحاحاً على فكرة خاصة والذي يهمنها المعنى العام للمونتاج أو المبدأ الأساسي الذي يقدمه وهو ربط اللقطات أو المشاهد حسب الحاجة لتؤدي معنى كلياً دلاليًا وعلى وفق هذا المعنى قسمنا هذا النص إلى متواليات وهذا لا يعني

(1) نفس المصدر.

(2) نفس المصدر.

(3) نفس المصدر.

بالضرورة إن كل نص نقسمه إلى متواليات أو مقاطع يمتلك صفة (المونتاج) وإنما يجب إن يؤدي هذا التقسيم وإعادة منتجه إلى إضاءة جانب دلالي داخل العرض. وأود أن أقول هنا إن هذا التقسيم إلى متواليات ما هو إلا تقسيم (افتراضي) (اقتراحي) (شخصي) غايته التأسيس لطرائق قرائية لمثل هذه النصوص (المكتوبة) أو (المعروضة) في محاولة (لترويض هذه النصوص) وتأهيلها ونقلها من كونها نصوصا ذهنية بحاجة إلى تركيز تخيلي يجمع شتاتها النافر ومحاولة إزاحتها من كونها نصوصا كتبت لتعرض على خشبة المسرح مجسدة بإيماءات الممثلين الجسدية وتسويغها على أنها نصوص مقروءة ممتعة تفتح لقارئها آفاقا رؤيوية جديدة. هذه المتواليات التي تشكلت منها المشاهد، وكل مشهد احتوى على (لقطات) داخل جسد النص (المكتوب أو المقروء) منها نخرج بفهم خطاب (المؤلف) القائل بعذابات الواقع البشري ومجهولية مصيره ومكابداته الإنسانية ممزقا بعدوانية الطغاة في كل زمان ومكان ومسروق الإرادة مهدد في سعادته واختياره لا بل حتى في موته فهو من اختيار الطغاة وكما تشاء حروبهم هذا النص هو نص (اللقطة/ الصورة) التي تبني منفردة خطابها الأنبي. ممنتجة مع بعضها تبني خطابها العام. هذه المنتجة لا تأتي حسب رؤيا (المؤلف) كما في (المسرح الصامت) الذي لا يستطيع المخرج الابتعاد كثيرا عن دائرتها العامة إلا بمساحة مقيدة. أما في (المسرح الصامت) فان حركة المخرج غير مقيدة مفتوحة على مالا نهاية من الرؤى والاحتمالات بواسطة إعادة منتجة هذه الصور المتشكلة من الفعل الجسدي للممثل وأدوات العرض الأخرى التي تعتبر الصمت اتساعا في المعنى وإلغاء للكلمة.

حُبْكَةُ الصَّمْتِ (سلاميات في نار صماء) ⁽¹⁾ أُمُودِجَا

4/4

بلاسم الضاحي

العراق

الحُبْكَةُ :

من (حبك الشيء حبكاً: أحكمه، وحبك العُقْدَةَ قوى عقدها ووثقها) ⁽²⁾.

والحُبْكَةُ : intrigue

(تسلسل الأحداث الذي يؤدي إلى نتيجة القصة) ⁽³⁾ وعرفها (بتتلي) ⁽⁴⁾ بذلك العنصر في تقنية المسرحية الذي يضيف شكلاً على الفعل. وقسم القصة إلى: القصة الخالية من الحبكة التي تتابع فيها الأحداث طبقاً لتتابعها الزمني، فلكل حدث داخل المسرحية حبكتة وزمنه بحيث لا يؤثر حذف أي حدث على مجمل المسرحية.

والقصة ذات الحبكة التي تعتمد على البناء المنطقي بربط كل حدث من هذه الأحداث بما يسبقه أو ما يليه في الحكاية التي تعتبر

(1) ارتحالات في ملكوت الصمت/ مسرحيات صامتة/ صباح الأنباري / دار

الشؤون الثقافية العامة/ بغداد 2004.

(2) معجم الوسيط.

(3) معجم المصطلحات النقدية/ مجدي وهبه/ كامل المهندس./

(4) فن المسرحية/ فردب. ميلت/ جيرا لد بتتلي./

الحبكة إحدى وسائل تقديمها. وذهب (أرسطو)⁽¹⁾ إلى أن المسرحية تنطوي على عنصرين هما: الشخصية والحبكة، وإن الحبكة هي العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه في المسرحية وقسم الحبكة إلى ثلاثة عناصر مهمة هي: البداية/ تبيان المشكلة التي تعالجها المسرحية الوسط/ الجزء الذي يطور العناصر التي طرحها التمهيد (البداية).

النهاية/ أزمة الحد الأعلى من الإحساس بالتوتر وغالبا ما تكون اللحظة التي يتحول فيها (حظ البطل).

وجاء بعد (أرسطو) كتاب ونقاد منهم من اتفق معه وحذا حذوه ومنهم من عارضه وخطأ زعمه بأن الأركان الستة التي تقوم عليها المأساة والحبكة أهمها.

وقد استبعد (ي. م. فورستر) الحبكة حيث ذهب إلى القول "إن الشخصية وليست الحبكة هي (الطاقة المعبرة).

"معتمدا على إن الشخصية هي التي تقدم الحكاية من خلال نمو فعلها وعلى الروائي والمسرحي أن يحبك (الفعل). وكان (هنري جيمز) أكثر شمولا من (فورستر) عندما قال "بإمكان التبادل بين الحبكة والشخصية"⁽²⁾.

وتعاقب النقاد والكتاب وربطوا الحبكة بمفهوم (الطاقة) أي الفعل في الزمن وحركة الأفكار المعبرة وذهب بعضهم إلى أن الحبكة تقليد كلاسيكي مهمل يجب أن يلغى من القاموس الحكائي والنقدي

(1) نفس المصدر/بتصرف.

(2) الحبكة/ اليزايث ديل/ ترجمة عبد الواحد لؤلؤة/ موسوعة المصطلح النقدي/ دار الرشيد للنشر 1981.

والاعتماد على حيك (الفعل) وهذا مجال بحثنا عن ماهية الحكمة في النصوص الإيمانية الصامتة التي تعتمد على الفعل المرسوم بواسطة الحركة التي يشكلها الجسد بصورة مرئية (مُحفزة) من فعل محبوبك.

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

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

ثانيا - خمسة نصوص متداخلة مرة وأخرى منفصلة في بنيتها وحكايتها التي ترشدنا إلى فك رموز النص غير المقروء إيحائيا وقراءة خفية للخطاب العام.

أشير هنا إلى أن (النص غير المقروء) ليس مناقضا للنص (المقروء) بل يستمد نتائجه التي يتوصل لها المتفرج من النص المقروء نفسه لأن (النص الصامت) قراءة مرئية مجسدة للفعل. وعودة إلى المقدمة التي قسم فيها (بنتلي) القصة إلى خالية من الحكمة وقصة ذات حكمة نجد أن (سلاميات في نار صماء) لا تقبل هذا التقسيم فهي بلا حكمة لأنها مقسمة إلى مشاهد مستقلة بعضها عن بعض في الحكاية والزمن متوحدة مع بعضها ومكونة حكايتها وزمنها فان هذه الأحداث إنما حدثت (للرجل والمرأة) وهما البطلان المروي عنهما هذه الأحداث لتشكل حدثا واحدا عاما هو (الحكاية).

فالمشهد الأول :

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

المشهد الثاني :

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

المشهد الثالث :

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

المشهد الرابع :

يظهران وقد ربط كل منهما بحبل يحاولان الاقتراب من بعضهما فيفشلان. يدخل رجلان مقنعان وكل منهما يمسك بطرف من طرفي الحبل يلفانهما به يتوقفان عن الحركة تماما يدخل رجل مقنع آخر يشير بقتل الرجل والمرأة يطلقان عليهم الرصاص يتوقفان عن الحركة وكأنهما قد فارقا الحياة.

المشهد الخامس :

تظهر التماثيل الثلاثة كما في المشهد الأول تحتها نعشان ينزل التمثال الأول ذو اللحية البيضاء يشير إليهما بالعودة إلى الحياة فينهضان ليتوجهان نحو التمثالين ينزل الأول نحو المرأة والثاني نحو الرجل ، يتراجعان فيصطدمان بالتمثال الأول ذي اللحية البيضاء الذي يشير إلى التمثالين بأن يوقفاهما عن الحركة ويشير أيضا إلى التمثالين بالخروج ، فيخرجان ، يعطي إشارة خاصة فتطفأ الأضواء فتظهر السنة اللهب الصم وهي تتصاعد شيئا فشيئا ينسحب الكهل ذو اللحية البيضاء تاركا الرجل والمرأة يكتويان باللهب المحرق حتى تنزل الستارة.

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

دعوة إلى الرؤية.. بالأذن

بقلم المسرحي العراقي الكبير الراحل

محي الدين زنكنه

العراق

مسرحيات صوامت، أو مسرحية صامتة، أية تسمية هذه أي عنوان أهى فذلكة، شطارة لغوية تستهدف الإثارة ولفت الانتباه؟ لا أحسب صباح الانباري الكاتب، المثابر، الجاد، ولا المؤلفين الذين سبقوه إلى كتابة هذا النمط من المسرحيات، يهدفون إلى هذا، ولا هم بحاجة إليه.. إذن ما الأمر؟ قد ترسم لوحة وتطلق عليها تسمية طبيعة صامتة، أو جامدة.. أو.. أو.. وقد تدعو أحداً إلى قراءة صامتة أو نزهة أو جولة بقصد التأمل في محراب الصمت وأجوائه ولكن أن تكون ثمة موسيقى صامتة مثلاً، أو مسرحية صامتة، أمر يستدعي أكثر من وقفة تأمل.. ومراجعة للمخزون الثقافي أو الرصيد التعليمي الذي حشونا به، أو حشونا، به أدمغتنا. وإذا تركنا الموسيقى جانبا، مؤقتا، وركزنا اهتمامنا على المسرحية فلنا أن نقول أن إحدى دعائم المسرحية إلى جانب الحركة، والصراع، والحدث، والموسيقى.. هي الحوار.. أي الكلام.. المنطوق.. الصائت. وقد تعلمنا أو بالأحرى علمونا، منذ كنا صغاراً أن المسرحية تكتب لا لكي تقرأ.. وإنما لكي تمثل، على خشبة المسرح، وأمام الجمهور، وأحد جسور التواصل مع الجمهور، والاستحواذ على اهتمامه خلال فترة العرض، هو الخطاب.. الثري أو الشعري. وسواء كان ذلك صحيحاً أم غير صحيح، فقد سلمنا به وسرنا على هديه وغدونا نقرأ أو نكتب على

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

وهكذا صار الكثير من القراء حتى الأدباء والكتاب لا يجدون المتعة المشبعة عند سوفوكليس أو يوربيدس بالقدر الذي يجدونه عند أوفيد مثلا. وما يجدون عند شكسبير أقل مما يجدون عند ديكنز أو توليستوي، وليس حظ بيكت وكوكتو، وتشينخوف وابسن...و...و... بأفضل من أسلافهم عند المقارنة، على صعيد القراءة، من ماركيز، وكونديرا، وهسه، وغراس.. و.. وقل الشيء نفسه، أو اضرب المحصلة في ألف فيما يتعلق بالمجتمعات العربية لأسباب ذاتية وموضوعية، تتعلق بواقع المسرح الضيق ومسيرته المتعثرة ومحدودية آفاق القراءة مما لا يشكل الدخول في التفاصيل، مهمتنا الحالية. على أية حال، نحن هنا مع صباح الانباري نجد أنفسنا، أو على الأقل قد وجدت نفسي أنا معه، في حالة مختلفة ومخالفة للمألوف أعني لما ألفناه واعتدنا عليه، حتى الآن، حالة لا تبغي ترجيح كفة قراءة المسرحية، على كفة قراءة الأنواع الإبداعية الأخرى، ولا حتى خلق توازن، فيما بينهما، فقيمة العمل الإبداعي لا تكمن فيمن ثقلت موازينه.. بالقراء. ولا تبته فيمن خفت موازينه منهم وإنما تكمن في كم الإبداع المتحقق في العمل وقدرته على منحه الروح والحياة وما

يجري في عروقه من الدم النظيف والمتجدد على الدوام، إننا هنا مع صباح الانباري نطرق باب دنيا أخرى من دنى الإبداع اللا متناهية الذي هو أحد فنانينا وكتابنا المبدعين الموهوبين، وهو ينحت منذ زمن طويل، من صبره الحديدي، ومثابته الدؤوب في القراءة والكتابة والحياة، محراثه ويحده بكثير من الجهد والجدية، والكثير الكثير من التآني، وعدم استفحال الشهرة، لا ليحترث فوق أرض هشة.. رخوة، مزقتها محارث الكثيرين وباتت بوسع الجميع حراثتها، وإنما يحفر فيها.. ويترك عليها آثاراً عميقة.. فموهبتة وطاقته الإبداعية أفعمت أكثر من أرض وغرست أكثر من شجرة.. وزرعت أكثر من زهرة فقد كتب منذ زمن غير قصير، المسرحية والشعر، وقصيدة النثر، والقصة القصيرة، والدراسة النقدية والبحث الأدبي، ومارس التصوير الفوتوغرافي وهو اليوم أحد ابوع المصورين وأبداعهم. كما مارس التمثيل.. في أكثر من مسرحية.. والإخراج لأكثر من مسرحية.. ولأن الرجل مسكون بالإبداع.. مجنون به لا يستقر فوق أرض، ولا ينزرع في حقل. وان قلعه الزبقي يدفعه، دائماً إلى البحث عن أرض جديدة.. والاحتراق في نار التجريب.. التي لا تهمد.

كل هذا في صمت جليل، وبعيدا جدا عن الادعاءات والتبجحات واللهاث وراء النجاح المزيف الرخيص، وإذا كانت الأرض التي يقف فيها، اليوم، أمامكم ليست من مكتشفاته وقد سبقه إليها مبدعون آخرون.. وإذا كانت حراثته فوقها ليست رائدة في معالجتها فيكفيه أنه حلق هذه الأرض، ووسع مساحاتها.. وغرز فيها محراثه أبعده.. وأعمق.. وأنبت فيها..زهورا.. أكثر.. وأجمل.. فالانباري وأنا أتابعه، منذ زمن طويل بشغف ومحبة قد كرس جل كتاباته في هذا الاتجاه، أعنى المسرحية الصامتة، مستفيدا ومتعلما بتواضع كبير، من تجارب الذين سبقوه.. و.. مضيفا إلى جهود

أولئك.. بثناء.. وأصالة.. وهو هنا.. بأقدمه على قراءة هذه النصوص*
لا يكتفي بقلب ما قيل ويقال بان المسرحية ليست للقراءة وإنما يسير
خطوة أوسع وابعده.. إذ يدعوننا إلى الاستماع إلى المسرحية..
والاستمتاع بهذا السماع.. والسماع عادة خارج الموسيقى والرسم لا
يخلو من الملل فكيف بالمسرحية. إنها دعوة إلى الرؤية بالأذن، وإذا
كان بشار قد جعل الأذان كالعين توفي القلب ما كانا. فاننا نأمل في
قراءة صباح.. أن تستحيل آذاننا عيوناً.. توفي الحواس كلها.. ما كان..
أو يكون.. إننا أيها الإخوة بصدد رؤية سمعية إن صح التعبير وان لم
يصح فأمام رؤية.. فلندعه يفتح عيوننا عفوا، آذاننا لنرى ونتخيل
ونتصور، ويحقن قوانا الذهنية.. وأخيرا. أحببت أن لا أتحدث عن
المسرحيات احتراماً لصمتها الذي لاذت به، ومن الصمت ما هو ابلغ
من الكلام فلم أعرها لساني لأني واثق أنها بالرغم من صحتها وربما
بسبب صمتها تملك لساناً بل السنة أطول من لساني واقدر على
الحديث عن نفسها. وأيضاً. لأني لم أرد أن احرم المشاهدين - عفوا
المستمعين - لا بل المشاهدين متعة المشاهدة والمعايته.. ب الأذن.

محي الدين زنگنه

مناقشة مسرح الكاتب العراقي صباح الانباري

في صالون نون الفني بالقاهرة

محمد رفعت الهواري

صحفي وإعلامي مصري

مصر

في مسرح وزارة التربية والتعليم بالقاهرة أقيم صالون نون الفني وكان موضوعه "المسرح العربي إشكالية الإبداع وغياب الإعلام" وقد حضر هذا الصالون الأستاذ المخرج القدير مجدي مجاهد والناقد الكبير واحد مؤسسي فرقة رضا وصاحب أول أوبرا شعبية في العالم العربي الأستاذ توفيق حنا والممثل التليفزيوني ووكيل وزارة التعليم في التربية المسرحية الأستاذ هاني كمال والإعلامي الأستاذ اشرف فريد من إذاعة الشباب والرياضة والإعلامية الأستاذة وجدان مجدي ومن عائلة فؤاد باشا سراج الدين زعيم حزب الوفد حضر الأستاذ فؤاد عبد الشافي ورجل الأعمال المصري الفنان شريف بشندي، وعدد كبير من المهتمين بالمسرح في مصر في الصحافة والإعلام والمسرح المدرسي وقد بدأ الصالون بالإشادة بفقيد المسرح العربي الأستاذ الفنان القدير سعد اردش ثم بعد ذلك دارت مواضيع الصالون حول استبداعات عربية جديدة في فن المسرح "المسرح الصامت" صباح الانباري أنموذجا وتم مناقشة مسرحية عندما يرقص الأطفال ومسرحية طقوس صامته بعدما تم توزيع نسخ مصورة للنصين مأخوذان من موقع الكاتب المسرحي صباح الانباري الذي اعتبره الفنان القدير مجدي مجاهد رائد هذا المسرح - المسرح الصامت -

خاصة وانه استطاع أن يخرج لنا بمفهوم مسرحي عربي جديد لنوع مهم استبدعه وأضافه بحرفة عالية لفن المسرح العربي وحيث رأى فيه الأستاذ مجدي مجاهد انه اقرب الأنواع من ناحية المنهج لبث روح الأصالة والانتماء في نفوس التلاميذ تجاه أوطانهم ودفعتهم بمتعة لمعرفة تاريخهم وحضارتهم، أما الإعلامي الأستاذ اشرف فريد فقال انه مندهش لعدم تسليط الضوء عربيا على مثل تلك الأعمال الريادية في وطننا تلك الأعمال التي يراها سبقت الغرب في قيمتها وأبدى ارتياحه ومتعته من جودة نص طقوس مقدسة، أما الإعلامي الأستاذ اشرف فريد فقال انه مندهش لعدم تسليط الضوء عربيا على مثل تلك الأعمال الريادية في وطننا تلك الأعمال التي يراها سبقت الغرب في قيمتها وأبدى ارتياحه ومتعته من جودة نص طقوس مقدسة، أما الأستاذ الفنان هاني كمال الذي أدار الصالون باقتدار بالغ فقد أثنى على تلك الأعمال وقال انه باتت هناك ضرورة ملحة الآن لكي يتواصل المسرحيون العرب بالفعل على ارض الواقع إذ أن المجتمع الافتراضي الذي يبث من خلال الانترنت هو مجتمع محدود لا يعلم عنه كثير من المسرحيين على ارض الواقع شيئا وانه لولا صالون نون ما كنا نعرفنا على مثل هذا النوع الرفيع من المسرح الذي استبدعه كاتب مسرحي عراقي كبير مثل الأستاذ صباح الانباري، وتساءلت الأستاذة والإعلامية المصرية وجدان مجدي عن كيفية الحصول على مثل تلك النصوص وان هناك برامج مهمة في الإعلام العربي خاصة الإذاعة تتوق للحديث عن مثل تلك الأعمال لكن لا تجدها في الساحة ثم قالت مداعبة: انتم تتهمون الإعلام بالتقصير لكن الإعلام لا يمكن أن يبحث بنفسه عن الأعمال الجيدة ولكن أرسلوا لنا بها وسنقوم نحن بدورنا، وقد استمر صالون نون الفني قرابة الثلاث ساعات غطى فيها مشاكل الإعلام تجاه المبدعين وكذلك المجلد

الأول للمسرح العربي الذي تم ترشيح احد نصوصه وهو نص "دعني أعيش دعني أموت" للكاتب الفلسطيني خيرى حمدان للترجمة إلى اللغة الايطالية على اعتبار انه من أهم النصوص العربية المعاصرة وكذلك ترشيح نص يا صبر أيوب للكاتب العراقي ميثم السعدي للعرض في كندا وأشادت ثلاث صحف أمريكية بالمجلد العربي للمسرح على اعتباره احد أهم الأحداث الأدبية العربية رغم مرور الشرق الأوسط بظروف صعبة سياسيا وإبداعيا وكذلك أبدى الحاضرون حالة من الارتياح تجاه شروع احد اكبر شركات بيع الكتب في الولايات المتحدة لأول مرة في تاريخها في التمهيد مع نون للنشر لبيع هذا المجلد العربي والذي يضم أعمالا مسرحية سياسية بعضها ينقد السياسة الأمريكية بالفعل وهو ما اعتبره الناقد توفيق حنا نقطة مضيئة للنص المسرحي العربي وبداية من جديد لتواجهه تحت سماء الثقافة الغربية عامة والأمريكية تحديدا وقال ان وصل إلى علمه أن المجلد يباع في ولاية نيوجيرسي الأمريكية بالفعل، وقد حضر عن دار نون الأستاذ المدير العام معتر تميم نائبا عن رئيس مجلس إدارة الدار المتواجد حاليا في الولايات المتحدة الأمريكية للبحث في إمكانية ترجمة ثلاثة نصوص من نصوص المجلد ومحاولة تقديم احدهم على احد مسارح ولاية ميتشجان الأمريكية. وقد تم نشر فعاليات ذلك الصالون في النشرة الورقية الدورية لدار نون وتوزيعها على عدد غير قليل من الإعلاميين ووسائل إعلام ودور نشر في مصر، وجدير بالذكر أن هذه النشرة تصدر ثلاث مرات في العام وتبث فيها دار نون للنشر والإعلام أهم أنشطتها الإعلامية خلال العام.

صباح الأنباري ولغة التمثيل الصامت

بقلم: د. صالح الرزوق

سورية

لو أن المسرح مثل القصة، يتألف من تمهيد وحوار وعقدة وخاتمة، وهو مبدأ كل الدراما منذ أول مسرحية إغريقية وحتى بدايات العصر الحديث، فإن صباح الأنباري يبدأ من نقطة النهاية، من الخاتمة أو الفاجع الذي لا يطول بنا انتظاره. وربما لهذا السبب تتألف مسرحياته من حوالي 100.000 كلمة فقط. وهذا شريط لغوي قصير نسبياً، ولا يعادل قانون الحوار الغائب (في مسرحياته الصامتة). ولكن هذا الإيقاع السريع، وذلك الصمت المطبق، هما المعادل الموضوعي لجو المرحلة الراهنة، بما فيها من هزائم ونكبات وتطلعات.

ويبدو أنه في كل مسرحياته يصور القدر بشكل نظام معقول يضيف على ظاهرة الفاجع طابع الضرورة. ثم ينظر إلى الحرمان كأنه من طبيعة الموجودات، وهذا ينطوي على إذعان مطلق لفكرة الضرورة في وعي المأساة، وعلى حتمية القدر، حتى أن الممكن لا يرى سبيلاً أمام الفاجع (كما يقول صدقي إسماعيل بالاستطراد من أرسطو)⁽¹⁾. ومن هنا يكتسب العقاب مغزاه الموضوعي. وهذا يضع مسرحياته على خط المواجهة مع فكرة المسرح ومع أسلوبه المعروف ومع فلسفة اللامعقول التي فسرت بها أوروبا نتائج الحرب المدمرة الثانية. حيث أن النهاية تكون مفتوحة على احتمال واحد (وهو

(1) صدقي إسماعيل. المؤلفات الكاملة. المجلد الأول. مطبوعات وزارة الثقافة. دمشق. 1977.

الخراب أو الموت بكل أشكاله: الانتحار، الشهادة أثناء أداء الواجب أو حتى بعقوبة الإعدام كما في مسرحيته حدث منذ الأزل). ولا تخرج على هذه القاعدة غير مسرحية يتيمة هي (حجر من سجيل) وفيها يكون اتجاه الصراع محددًا وله غاية وبنية مستقلة وليس مجرد فوزى أو انتقاد للضمير العالمي.

* * *

ومع أن هذه المسرحيات توفر العناصر الخمسة الأساسية للدراما الجديدة: الصورة، القصة، الإخراج، الخطة المفتوحة، التكنيك الشامل⁽¹⁾، فهي تعقد قرانا بالتواطؤ بين المسرح اليوناني ومسرح اللامعقول وتحول النص إلى مربعات متتالية وتدمج عناصر التراجيديا (التي تفسر العنف والجريمة على أساس الرغبة) مع الأداء المظلم - المبهم - (أو لنقل الأداء الظلامي). وهكذا تتحول المشاهد من تصوير صدام الإنسان مع الطبيعة والآلهة إلى تصوير صراع اجتماعي ضد قوة مجهولة لا نعرفها.

إن هذه المسرحيات تقترب من مفهوم الخسارة المقدرة على البشرية (بشكلها العام) وحسب المبدأ الأوديبى الذي يرى الواقع بصورة صراع مستمر بين غريزة الحياة وغريزة الموت. ثم إنها تحول العام إلى خاص، من خلال ربط الفاجع بجو الهزيمة العسكرية والوجدانية، وبلغة مركبة ومباشرة أهم مفرداتها مخصصة لتبكيث الضمير ولهجاء كل مظاهر الواقع المزري، ولتفسير الخراب على أساس فردي مثل غياب القائد البطل وانعدام الفرص والاستثناءات وموت الضمائر وما شابه. وهكذا يبدو الأسلوب لديه أقرب لمفهوم

(1) انظر مقدمة كتابه الأخير الهام (الصوامت) والذي يتألف من مقدمة وعدة نصوص صامته وعدد من الدراسات عن تجربته. 2011.

القصة الطليعية التي تترك مهمة تحليل الشخصيات وتركز على الوصف ومطلق الأفعال وتفسر الجوهر العاثر للحياة بطريقة الفن الملتزم.

وأستطيع أن أقول إنه يشبه (من كل الوجوه) المرحلة الثانية في حياة وفن نجيب محفوظ، وبالأخص مرحلة اللص والكلاب وما بعدها. وإن أية مقارنة مع نصوص (تحت المظلة) 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.

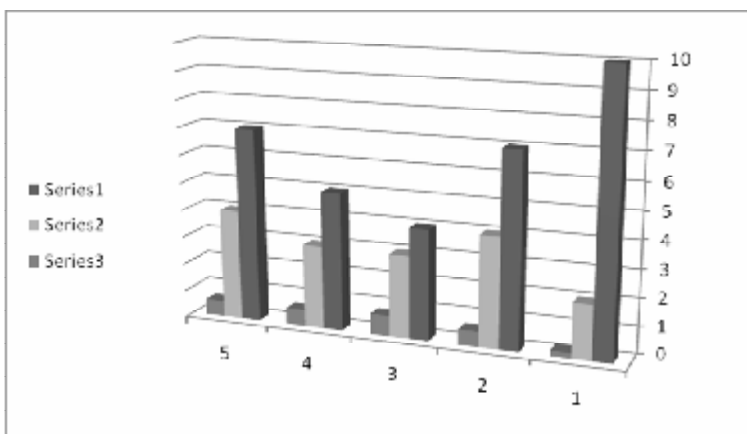
4. أما النهاية فهي على الأغلب درامية بامتياز. ولا تتحرك نحو مصيرها إلا بواسطة الفلسفة الداروينية المبسطة وأقصد بذلك حفظ النوع، ولكن بين الإرادة بالبقاء والرغبة بالسعادة المطلقة يتعثر هذا الكائن الضعيف ويقع فريسة لكل عناصر الظلام والقهر التي تسيطر على قلب العالم.

والجدول الآتي يبين كيف أن نهاياته وبدائياته (في نصوص عشوائية) تختصر فكرة الدراما بفلسفة الموت حصراً:

النهاية	البداية	المسرحية
ألسنة النار تشتعل في كل شيء	فوضى وذعر	طقوس صامته
توضع المشنقة حول رقبة الرجل	صفير العاصفة	حدث منذ الأزل
غزاة من الفضاء وجمود الناس	الخوف على وجوه سكان المعبد	متواليبة الدم الصماء
جثث على المسرح لرجال ماتوا غدرا	جريمة قتل من الخلف	الالتحام في فضاءات الصمت
متهم وجلادون و دماء	موكب ملكي وموسيقا تنذر بالخطر	قطار الموت

أما المؤشر الأهم فهو في الشخصيات ، وهي على نوعين : إما
 نهائية وذات سلوك (تواصلية) 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. والجدول الآتي (مع الرسم البياني)
 يبين كيف أن معدل الشخصيات الرمزية مرتفع بالمقارنة مع شخصيات
 المعاني ويتخطى المعدل أو المتوسط الحسابي ، فهو يتراوح بين 0.20
 و0.75 ، علما أن الحد الأقصى للمعدل يبلغ الوحدة الصحيحة
 (الواحد):

المسرحية	الشخصيات (ع)	الشخصيات الرمزية (ر)	معدل ر/ع
طقوس صامتة	10	2	0.20
حدث منذ الأزل	7	4	0.57
متوالية الدم الصماء	4	2	0.75
الالتحام في فضاءات الصمت	5	2	0.60
قطار الموت	7	4	0.57



حيث أن السلسلة 1 هي: عدد الشخصيات الإجمالي في كل مسرحية. والسلسلة 2 هي عدد الشخصيات الرمزية، بينما السلسلة 2 هي معدل الشخصيات الرمزية بالنسبة للعدد الإجمالي.

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 والأمة، وفي نفس الوقت الاتصال بهموم ومعاناة الجيل الضائع والغاضب الذي تعامل مع نتائج الحرب العالمية على أساس كوني وغير معقول، ثم حول مبدأ التطهير إلى سلوك تصوفي غامض وإلى مشاهد تجريدية لا تعترف بحدود المعرفة. حتى أن الصراع أصبح حربا 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، وبلغه مباشرة: أصدر قراره النهائي بالرفض.

لصباح الأنباري في عموم تجربته 2 مبادئ نوعية ثابتة تركت على تجربته مع الدراما لمسة خاصة:

1. إنه يتجنب الأناشيد والتراتيل (بمعنى أنه لا يتكل عليها) حتى لا يتحول إلى مسرح ديني (cult) أو إلى مسرح - أسطورة قوامه تمثيل العبادات والتعبير عن العواطف الغامضة والمكبوتة الناجمة من قصور في رؤية الإنسان البدائي لقوة الطبيعة. ويتعد ما أمكن عن تصعيد الغرائز وذلك لمصلحة تأملات نيتشوية، تضع أمام كل مشكلة سؤالاً. ولمزيد من التوضيح: إنه يقترب من المشاكل الأساسية دون أن يربطها بالعناصر الفرويدية لمبدأ الوجود، و يقدمها بشكل محنة أو نزاع.

2. وفي نفس الوقت لا يضغط على أداء الشخصيات لإنتاج نص إيمائي قوامه الحركة والعالم الداخلي للشخص. ويحدد موقف الشخصيات من العالم بواسطة الجو العام وعلاقة الأشخاص بالأشياء وبعناصر المسرح الخارجية. أو كما يقول في مقدمة إحدى مسرحياته: إنه يخلق حواراً مع الموجودات ليتمكن من إيصال المعاني المختلفة إلى جمهور النظارة⁽¹⁾. لذلك إنه يضع رموز الطبيعة أو الواقع أو البيئة في موضع نقطة التنوير، ولا يترك هذه المهمة للذهن.

3. ومع أنه يعتمد على أصول المسرح التجريبي لا يهتم بالحركة مثل اهتمامه بالكلام للتعبير عن لواعجه المكبوتة، ويختار الحل الأمثل المتبقي: وهو الإيحاء من خلال الحركة الطبيعية وأحياناً الملامح المرسومة على الوجه وأنواع الثياب.

(1) ارتحالات في ملكوت الصمت. منشورات دار الشؤون الثقافية. بغداد. 2004. المقدمة ص 6.

يعتقد صباح الأنباري أن الإنسان يعقل بصرياً أكثر مما يعقل سمعياً⁽¹⁾. وهذا يبرر لماذا تبدو بعض مسرحياته أقرب إلى سيناريو من غير حوار. وهو غالباً يتهرب من تصنيف أعماله.. أين يجب أن نضعها فنياً. ويؤكد أنه يكتب من وحي الفكرة وليس انطلاقاً من مؤثرات تعتبر مكوناً أساسياً أو مرجعاً. ويقول بهذا المعنى في رسالة خاصة بتاريخ 29 - 7 - 2011: لا يزعم أنه مؤسس لهذا الجنس الفني، ولكنه 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 فرديناند)، 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، وهذا يرفع المضمون 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 بطبيعة الحس الميتافيزيقي الذي يرى شوبنهاور أنه يدل على

(1) الفصل الأول من كتاب الصوامت المتوقع صدوره قريباً. 2011.

الدهشة أمام الموت والانذار⁽¹⁾. وهذا يتحقق ضمن إطار المعنى
الدرامي للمواقف ولكن ليس العلاقات.

وبالمثل يحاول صباح الأنباري أيضا أن يصنع فجوة أو فراغا،
ولنقل قطعة معرفية، مع البانتومايم. فهو لا يكتفي بممثل 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)⁽²⁾.

إن البانتومايم فن حلولي، يترك مساحة للطرف المعاكس في
ثنائية الأداء والرقابة، ولكن المسرح الصامت من غير فراغ. بلا
هوامش. ولا يمكن أن تتمفصل 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 ضمن إطار
ضخم (والدليل على ذلك مسرحية الالتحام في فضاءات الصمت)⁽³⁾
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،

(1) صدقي إسماعيل . المرجع السابق. ص 197 .

(2) الفصل الأول من الكتاب السابق. المسرحيات الصوامت وأسس تجنيس
البانتومايم أدبياً.

(3) الكتاب السابق ص 9 .

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 إذا تقدم أدوات مساعدة تضع تفاصيل الموقف الدرامي في سياقه ويجو 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⁽¹⁾. وهو يترجم ذلك عمليا بشكل واضح في مسرحيته ابتهاالات الصمت الخرس والتي تقدم على خشبة المسرح منذ المشهد الأول قادمًا جديدًا " يرتعب خوفا من ارتكاب الخطيئة"⁽²⁾.

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

(1) من مجموعة: ارتحالات في ملكوت الصمت

(2) انظر المجموعة السابقة.

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 تفاعلة كبيرة)⁽¹⁾ تبدو الحاجة ملحة للحلول الإخراجية.

وأعتقد أنه بإمكان المخرج الاستفادة من تقاليد المسرح الإغريقي الكلاسيكي لهذه الغاية، فهو مسرح حكاية مفعلة 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.

بهذه الطريقة يقترب صباح الأنباري من كل إشكالات المسرح الصامت، الذي هو بالأساس مسرح طليعي فكاهي الغاية منه إلغاء المسافة بين الشعب والدراما. ولكنه بسبب التأكيد على ضرورة التأويل وتفكيك العاطفة والصور المرتبطة بها، يخرج من هذه الدائرة، ويعود إلى المربع رقم واحد.. بناء مسرح نخبوي يحتاج

(1) مسرحية ابتهاالات الصمت الخرس. نفس المجموعة السابقة. ص 22 .

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⁽¹⁾.

صالح الرزوق - صيف 2011

(1) نقد الحداثة لألان تورين. المشروع القومي للترجمة. مصر. 1997 ص 109.

الفهرس

الغلاف الأخير مع صورة شخصية للمؤلف ان امكن

يعتبر الأنباري في ميزان الأصالة والإبداع والتجريب رائد ما اصطُح عليه باسم المسرح الصامت، وإن مشروعه هذا شديد الأهمية تنظيراً وتطبيقاً، وذلك بالخروج بالعرض الإيمائي الذي كان يطغى عليه الفردية إلى الدراما الصامتة بشخصياتها المتعددة وتشكيلاتها وتكويناتها، وقصتها المحكمة المستفادة من الواقع وقضايا العصر أو التراث المستلهم في صياغات شكلية وفكرية معاصرة، أو مجالات الفكر عموماً، وفي الدراسة الدالة المتقنة للحركة والتعبير ولغة الجسد، والاهتمام الفائق بعناصر الفضاء المسرحي من موسيقى وإضاءة وتزيينات وديكور وملابس وأقنعة.. وغيرها في رؤية سينوغرافية آسرة.. أقول إن مشروعه هذا في التجريب الأصيل يستحق الرصد والمتابعة ولا شيء ينهض بالمسرح سوى التجريب.

عبد الفتاح رواس قلعه جي

سورية

إننا هنا مع صباح الانباري نطرق باب دنيا أخرى من دنى الإبداع اللامتناهية الذي هو أحد فنانينا وكتابنا المبدعين الموهوبين، وهو ينحت منذ زمن طويل، من صبره الحديدي، ومثابرتة الدءوب في القراءة والكتابة والحياة، محراثه ويحده بكثير من الجهد والجدية، والكثير الكثير من التآني، وعدم استفحال الشهرة، لا ليحترث فوق أرض هشة.. رخوة، مزقتها محارث الكثيرين وباتت بوسع الجميع حراثتها، وإنما يحفر فيها.. ويترك عليها آثاراً عميقة.. فموهبتة وطاقته الإبداعية أفعمت أكثر من أرض وغرست أكثر من شجرة.. وزرعت أكثر من زهرة فقد كتب منذ زمن غير قصير، المسرحية والشعر، وقصيدة النثر، والقصة القصيرة، والدراسة النقدية والبحث الأدبي، ومارس التصوير الفوتوغرافي وهو اليوم أحد ابرع المصورين وأبدعهم.. كما مارس التمثيل.. في أكثر من مسرحية.. والإخراج لأكثر من مسرحية.. ولأن الرجل مسكون بالإبداع.. مجنون به لا يستقر فوق أرض، ولا ينزرع في حقل. وان قلقه الزبقي يدفعه، دائماً إلى البحث عن أرض جديدة.. والاحتراق في نار التجريب.. التي لا تهمد.

محي الدين زكنه

العراق

الكاتب المسرحي صباح الانباري اعتبره الفنان القدير مجدي مجاهد رائد هذا المسرح - المسرح الصامت - خاصة وانه استطاع أن يخرج لنا بمفهوم مسرحي عربي جديد لنوع مهم استبدعه وأضافه بحرفة عالية لفن المسرح العربي وحيث رأى فيه الأستاذ مجدي مجاهد انه اقرب الأنواع من ناحية المنهج لبث روح الأصالة والانتماء في نفوس التلاميذ تجاه أوطانهم ودفعتهم بمتعة لمعرفة تاريخهم وحضارتهم، أما الإعلامي الأستاذ اشرف فريد فقال انه مندهش لعدم تسليط الضوء عربيا على مثل تلك الأعمال الريادية في وطننا تلك الأعمال التي يراها سبقت الغرب في قيمتها.

محمد رفعت الهواري

مصر



كتابات المصوميات

يعتبر الأنباري في ميزان الأصالة والإبداع والتجريب رائد ما اصطلح عليه باسم المسرح الصامت، وإن مشروعه هذا شديد الأهمية تنظيراً وتطبيقاً، وذلك بالخروج بالعرض الإيمائي الذي كان يطفئ عليه الفردية إلى الدراما الصامته بشخصياتها المتعددة وتشكيلاتها وتكويناتها، وقصتها المحكمة المستفادة من الواقع وقضايا العصر أو التراث المستلهم في صياغات شكلية وفكرية معاصرة، أو مجالات الفكر عموماً، وفي الدراسة الدالة المتقنة للحركة والتعبير ولغة الجسد، والاهتمام الفائق بعناصر الفضاء المسرحي من موسيقى وإضاءة وتزيينات وديكور وملابس وأقنعة.. وغيرها في رؤية سينوغرافية آسرة.. أقول إن مشروعه هذا في التجريب الأصيل يستحق الرصد والمتابعة ولا شيء ينهض بالمسرح سوى التجريب.

عبد الفتاح رواس قلعه جي
سورية

www.attakwin.com