كلية الآداب

جامعة الإسكندرية

قسم الدراسات المسرحية

صوامت صباح الأنبارى: استخدام لغة الصمت فى التعبير عن القضايا الإنسانية في المسرح العراقي المعاصر

صديقة عبد المنعم لاشين

أستاذ التمثيل المساعد –قسم الدراسات المسرحية

كلية الآداب جامعة الإسكندرية

٢٠١٩

مما لاشك فيه أن هناك عددًا من المسرحيين العرب والعالميين قد استخدموا الصمت باعتباره لغة مسرحية لها تأثير لا يقل أهمية عن تأثير الكلمة المنطوقة، بل يفوقها في بعض الأحيان. وتتنوع أساليب استخدام الصمت كلغة، وفقا للجنس الأدبى أو الفني الذي ينتهجه المبدع من ناحية، وكذا وفقا للهدف الذي يرنو إلي تحقيقه من ناحية أخرى. ففي المسرح العالمى ظهرت أنواع شتى من المسرحيات التى لا تستخدم الكلمة المنطوقة على الإطلاق كل نوع منها ويسعى إلى تحقيق هدف محدد؛ ومنها –على سبيل المثال– التمثيل الصامت Mime ببعض مدارسه حيث كان هدف رواده في المقام الأول الإتيان بشكل جديد ينفصل عن التمثيل المنطوق. والمسرح الراقص Dance theater الذي سعى إلي التمرد علي القوالب المسرحية الثابتة التي سادت المسرح لفترات طويلة من الزمن، وكذلك "البلاك لايت" أو مسرح الظل والضوء The black–light theaterفي ألمانيا الذى سعى إلي توظيف التكنولوجيا الحديثة لتحقيق حالة من الإبهار في شكل جسد الممثل على خشبة المسرح. هذا بالإضافة إلى استخدام الصمت داخل المسرحية المنطوقة كما تحقق عند رواد مسرح العبث مثل هارولد بنتر، صمويل بيكيت...وغيرهم

ولم يشهد المسرح العربى بعد وصولا إلى تلك التوظيفات المختلفة للصمت– كما هو الحال في المسرح العالمي– فمازالت ثقافة استخدام الجسد في مراحل نموها الأولى. فقد ظلت الكلمة هى المهيمنة على إنتاجات المسرح العربى. ولكن كانت هناك بعض محاولات فردية من التمرد على الكلمة ومنها الكاتب العراقي صباح الأنباري، ومن هنا وقع اختيار الباحثة لموضوع الدراسة وهي بعنوان " صوامت صباح الأنبارى: لغة الصمت فى التعبير عن القضايا الإنسانية في المسرح العراقي المعاصر، وتمثلت إشكالية الدراسة فى محاولة الوقوف على فهم ماهية مسرحيات الصوامت، بين شكلها–غير المألوف– والمضمون الذى تطرحه. وأفرز هذا عدد من التساؤلات على رأسها: ما الذى دفع بالكاتب العربى للبحث عن شكل جديد في الكتابة، هل هو الواقع المعيش، أم الانطلاق نحو العالمية في محاولة لإيصال رسالة لا تعيقها اللغة المنطوقة.

هل المقصود بالصوامت هنا هو الامتناع عن الكلام، أم خلق لغة جديدة للتعبير عن القضايا المطروحة، أم اختيار شكل متفرد يحمل خصوصية ما. ويستتبع هذه الأسئلة السؤال حول متطلبات تدريب الممثل في المسرح العربى، فهل نحتاج تقنية جديدة لاستخدام الجسد تتطلب تدريبا من نوع خاص يختلف عن تقنيات المسرح الجسدي.. ووفقا لتلك التساولات تم اختيار موضوع البحث ، الذى قُسم إلي محورين رئيسين هما: المحور الأول دراسة الشكل المسرحى الجديد (الصوامت) لمؤلفها الأنبارى، ثم المحور الثاني مضمون القضايا المطروحة وتحليل صوامت الأنبارى وعددها خمس وعشرين مسرحية صامتة. ثم عرض لأهم النتائج التى توصلت الدراسة إليها.

المحور الأول: الشكل المسرحى العراقى "الصوامت" بين التأسيس ودقة المصطلح:

من أجل فهم "الصوامت" والوقوف على أهم ملامحها والصول لماهيتها كما أرادها صباح الأنبارى لابد من الانطلاق من معرفة أشكال الصمت المستخدمة في المسرح العربى، وكذلك تطور استخدام الصمت ووظيفته في المسرح.

أولا: أشكال الصمت :

إن الصمت يعنى السكوت، أو الامتناع عن الكلام وانطلاقا من ذلك فقد أخذ الصمت اتجاهين أساسيين في المسرح:

"الأول: الصمت الذى يمثل تواصلا واستمرارا في الحوار غير المنطوق، وهذا الصمت (اللامنطوق) هو النص المختفى الذى يكشف ما لا يستطيع الحوار المنطوق أن يفصح عنه. فالصمت معادل للنطق بوصفه لغة مجاورة للغة المنطوقة، وفى بعض الأحيان يكون أكثر إيحاءً ودلالة من النطق؛ لأنه يعطى مساحة للتأويل والتأمل يمكن أن يضيف إلى الحدث المؤسس باللغة المنطوقة.

الثانى: المسرح الصامت، وهو من الأشكال التعبيرية التى يمكن الاستعانة بها من أجل تقديم فرجات درامية مثيرة تجذب المشاهد بطريقة إبداعية ساحرة."[١]

وترى الباحثة فيما يتعلق بالاتجاهين السابقين: إن الصمت عنصر من العناصر التى لاغنى عنها في النص المسرحى، ووظيفته تتركز فى وظائف ثلاث– شأنه في ذلك شأن أى عنصر مستخدم على خشبة المسرح– فهو إما لتعميق الحالة الشعورية، أوللتعليق عليها، أو للتمهيد لها. ولا يخلو النص المسرحى العربى من استخدامه وتوظيفه. أما فيما يتعلق بالاتجاه الثانى فهو يمثل مسرحية قائمة بذاتها، تعتمد اعتمادا أساسيا على عدم الكلام –وكما ذكرنا في المقدمة– ويتشكل الصمت فيها تبعا للأسلوب أو الاتجاه الذى يتبعه مبدعه،وأنواعه مثل التمثيل الصامت، أو المسرح الراقص مثل الباليه، أو الرقص الحديث عند بينا باوش وغيرها. وهذا الاتجاه الأخير لا يستخدم على نطاق واسع في مجتمعاتنا العربية، نظرا لتاريخ قيمة الكلمة في مسرحنا العربى.

أما مفهوم الصمت بوصفه دلالة تعبيرية فيمكن القول إنه: حالة من تجميع الرموز يتولى العقل ترتيبها وتجميعها ليتمكن من تفسير العالم المحيط بالإنسان والتعبير عنه من خلال إخراج المعاني الداخلية الدفينة او المختبئة إلى حيز الوجود وعليه فان الصمت هو تعبير فطري في المقام الأول ، أي أنه لا يأتي بالمرتبة الثانية في اتمام عملية التعبير وفي تشكيل وقولبة المعنى

[١] - أ.د.عباس محمود رضا، م.مهدى عبد القادر مفتن "مصطلح الصمت" بحث منشور (العراق، جامعة بابل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، العدد٢٤، ٢٠١٥) ص ص ٢١٨: ٢١٩

، وإنما هو أصل المعنى بصفته المباشرة أو المتأولة ، والذي يكسب الرموز والعلامات ودلالاتها سمتها ويترجمها إلى معانٍ .[١]

والصمت من حيث دلالته والتعبير الذي يبغيه هو لغة باطنة أو حوار غير منطوق يقرؤه ويسمعه العقل لا الأذن ، وهذه دلالة على المزاوجة بين الذهن أو العقل وإدراكها وبين الصمت كلغة حسية نفسية تقرائها العيون وتدركها العاطفة . فـ "الصمت يمثل معطى لغوياً ، ولكنه لا يلتزم سياقات الحوار المألوفة لأنه منطقة حوارية تعبيرية تمثل الإحساس والمشاعر الباطنية التي لا يمكن لها أن تندرج تحت أي سياق ، فهى منفلته حتى من قوانين الطبيعة ذاتها التي تمثل شكلها الخارجي ، ومن هذه الحالة (يشكل الصمت) بؤرة ثرية واسعة لا يجدها حتى شكلها الخارجي الذي يكون هو الأخر منفلتاً عن السياق الضابط لشكله الظاهري مما يمنح هذا الانفلات علامات خاصة"[٢]

وتتفق الباحثة مع الرأى التالى: "الصمت علامة بنائية من عناصر البناء اللغوي التعبيري تجسد بصريا على خشبة المسرح بوصفه معطً حركيا. الصمت يشترك ببناء الخصائص المسرحية (الشخصية، الحبكة، الحوار، الفكرة) وبناء علاقاتها.الصمت إلى جانب الكلام هو استثمار ما لا تقوله الشخصية أكثر من الكلام الذي لا يكشف عن النوايا بل يخفيها. يمكن أن يأتي الصمت مع التردد، فالتردد لمدة ثانيتين قبل كلمة نعم، يجعلها أقوى مما تكون عليه بدونه".[٣]

ثانيا: استخدام لغة الصمت بين المسرح الغربى والمسرح العربى:

ليس خافيا على المسرحيين أن استخدام الصمت بوصفه لغة مسرحية قد استخدم منذ نشأة المسرح، وخلال مراحل تطوره. ولكن تشكلت قيمته بوجود علاقة عكسية تربطه والحوار المسرحى، فكلما غلَب الكاتب الحوار المسرحى قلل من فترات الصمت أو من تأثيرها، ومنذ نشأة الدراما في العصر اليوناني ، كان الحوار ركيزة مهمة في إنشاء لغة الصمت، واعتمد عليه

[١] - د.سامى الحصناوى " الصمت في المسرح ..فعل التأويل والإزاحة" ٢٠١٠
http://www.alnoor.se/article.asp?id=95534

[٢] - نفسه

[٣] - رياض صابر عبد القطان " دلالة الصمت في النص" (العراق، جامعة ذي قار العلمية، العدد ٣) ٢٠١٣

المؤلف المسرحي في إدراج أفكاره عبر لسان شخصياته ولم يكف عن الاهتمام به على حساب التقنيات الكتابية لأنه هو الذى يكشف قدرته الأدبية في فرز وتحديد انتماء شخصياته الاجتماعية المتخيلة على أساس الطبقية الفكرية والاقتصادية والاجتماعية، وحتى العصر الحديث والمعاصر ساهم المؤلفون فى تمكين الحوار ليكون سيد الموقف في تعامل الشخصية وليكون الفاصل في إتمام وحل عقدة النص وفكرته ومن ثمَّ خاتمته، ولكن هذا الموقف قد تغير بفعل ظهور جيل من المؤلفين ينتمون إلى حركات مسرحية أخرى، فقد ظهر مسرح العبث في المسرح ، الذى أخذ من الفلسفة الوجودية جانبها السلبي التشاؤمي الذي يقول بوحدة الإنسان الوجودية واغترابه في عالم يناصبه العداء وباستحالة التواصل على أسس موضوعية، ولعل مجموعة من هؤلاء الكتاب أمثال (صموئيل بيكت) و(يونسكو) و(اداموف) و(هارولد بنتر). هذا الأخير قد أكد في نصوصه المسرحية رؤيته العبثية للغة والسخط عليها وإحلاله الصمت كمعبر صادق عن صمت الحياة وتوقف الزمن ، ضارباً باللغة عرض الحائط مشتتاً لها ومشككاً فى استمراريتها في تأكيد الحقيقة لأنها تأتي بواسطة زيف اللغة وقيودها وانفصالها عن الحياة، فاللغة لامعنى لها واستخدامها هو نمط قهري استبدادي ، لذا فقد استخدم اللغة لمجرد السخرية منها ومن الحياة بشكل عام..[١]

على ذلك فإن المتغيرات السياسية والتكنولوجية قادت رواد المسرح إلى البحث عن لغة جديدة بعد فقدان اللغة الأدبية دورها التعبيرى- باعتبارها وسيطا أساسيا للتواصل- وأدى ذلك إلى ظهور أسلوب جديد يعتمد على استخدام الصمت، والقفزات الحوارية كما بدا فى أعمال هارولد بنتر -كما ذكرنا- ، وإدوارد أولبى وغيرهم.

أما فيما يتعلق بالعرض المسرحى فقد ظهرت نظريات هدم البناء الذهنى للغة المنطوقة، كما في أعمال الفرنسي أنتونين أرتو. وقد أدى ذلك من ناحية أخرى إلى الاهتمام الشديد الواعى بلغة الجسد، كرد فعل طبيعى لفقدان اليقين للغة الأدبية المكتوبة. لقد حاول رواد التعبير الجسدى والحركى الوصول إلى أبجدية تفوق بلاغتها الأبجدية المعروفة للغة. وقد تجلى ذلك في أعمال مايرهولد، وجودون كريج، ومارتا جراهام، وبينا باوش .[٢]

---

[١] - انظر في: د.سامى الحصناوى " الصمت في المسرح ..فعل التأويل والإزاحة" ٢٠١٠
http://www.alnoor.se/article.asp?id=95534

[٢] - د.محمود أبو دومة "تحولات المشهد المسرحى الممثل والمخرج" (القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١ ، ٢٠٠٥) ص ص ١٤: ١٦

أما في المسرح العربى، فلم يزل الجدل مستمرا حتى اللحظة الراهنة فى المسرح المعاصر، فأزمة البحث عن الهوية والدعوات لتأصيل المسرح العربى التى قادها المسرحيون العرب تمسكت في المقام الأول باللغة الحوارية المنطوقة، وليست المرئية،. ومن ثم ظهرت الدعوات بضرورة استخدام اللغة الفصحى، أو العامية أو حتى اللغة الثالثة التى نادى بها توفيق الحكيم. وبالتالى لم يحظ التركيز علي لغة الصمت، وتأثيراته المختلفة وتطوره باهتمام كالذي حظى به في المسرح فى الغرب. وتم استخدام الصمت بمفهومه المستخدم في الحياه الواقعية، كالاعتراض، أو الحزن وغيرهم. وبالرغم من اهتمام رواد المسرح العربى المعاصر بالجسد إلا أنه مقارنة بتطور استخدامه في المسرح الغربى لم يزل في مراحله الأولى.

ثالثا: لغة الصمت في مسرحيات "الصوامت" :

لقد استوقف الباحثة مجموعة الصوامت لصباح الأنبارى، فهذا الشكل المسرحى– وفق رؤية المسرحيين العرب– يعد من الأشكال الجديدة على المسرح العربى.[١] ويصف الأنبارى تلك الصوامت –كما أطلق عليها– أنها بانتومايم. فما هى لغة الصمت المستخدمة فيها؟ هل هى بانتومايم؟ أم شكل آخر من أشكال التعبير يندرج تحت ما يسمى المسرح الجسدى Physical theater ؟

في مقدمة المجلد الأول: المسرحيات الصوامت يقول صباح الأنبارى –في تأسيسه النظرى لمسرحياته– "إن مسرحياته تندرج تحت ما يسمى "الصوامت"، باعتبارها جنسا أدبيا متطورا عن فن البانتومايم، ، كما يرى أن فن البانتومايم هو فن يؤديه شخص واحد، يعتمد على الكوميديا والإضحاك، ولم يلجأ فنانو البانتومايم إلى محاولة تجنيس فن التمثيل الصامت، وتوثيقه في شكل قابل للكتابة ومن ثم القراءة"[٢] . وفى هذه النقطة تخالفه الباحثة الرأى فقد أغفل الأنبارى عن محاولات إيتيان داكرو Etienne Decroux " (١٨٩٨–١٩٩١) في فرنسا – من خلال منهجه للتمثيل الصامت وهو التمثيل الصامت الدرامى الجسدى Dramatic corporeal mime– إعداد مؤدى التمثيل الصامت لفترة امتدت لثلاثين عاما، لخلق الدراماتورجى لنص التمثيل الصامت.

[١] - انظر في: صباح الأنبارى "المجموعة المسرحية الكاملة- المسرحيات الصوامت" (لبنان، الهيئة العربية للمسرح، منشورات ضفاف، ط١، ٢٠١٧) ص ص ٢٩٣ : ٣١٠

[٢] - نفسه ص ص ١١: ٥٣

كما أنه يرى أن البانتومايم يؤديه شخص واحد، وهذا الأمر يخلو من الصحة حيث إن فن التمثيل الصامت متمثلا في (التمثيل الصامت الدرامى الجسدى) ، والتمثيل الصامت الأبيض pantomime blancheعند جاك ليكوك Jacques Lecoq كل منهم اعتمد على عدد من المؤدين، باستخدام تقنيات محددة تميز كل منهما عن الآخر.

وعلى ما يبدو إن الأنبارى وهو يتعرض لفن البانتومايم،- فيما تعتقد الباحثة -أنه كان واضعا نصب عينيه نوع واحد من التمثيل الصامت – وهو الأكثر انتشارا عالميا- يطلق عليه "التمثيل الصامت الغبى أو الأصم، Dumb pantomime ورائده مارسيل مارسو Marcel Marceau" . [١]

هل ينطبق تعريف مصطلح البانتومايم على صوامت الأنبارى؟ للإجابة على هذا السؤال لابد أولا من تعريف مصطلح البانتومايم.

البانتومايم Pantomime كمصطلح :

طرح المسرحيون عددا من التعريفات للبانتومايم منها: "أصل الكلمة يحوطها الغموض، ويقال إنها مشتقة من الكلمة اليونانية "بانتوميموس" "PANTOMIMOS" وهي مقسمة إلي(بانتو) وتعني الكل، وميموس (يقلد) أي (محاكاة الكل). وكان الممثلون الذين يترجمون مشهداً بالإيماءة أو الرقصة – غالبا بأقنعة- يسمون "فناني بانتومايم". وكان هؤلاء الفنانون يعرضون في الأسواق العامة، وكانوا ينهمكون في قفشات فجائية غير مقيدة بحس أخلاقي أو بروابط اجتماعية ٢.

ومن خلال رصد الباحثة لتعريف مصطلح "البانتومايم" وجدت أن كل التعريفات تشترك في كون "البانتومايم" عبارة عن "تقليد للكل"، بمعني آخر المحاكاة للكل سواء كان الكل اشخاص أو أشياء، تلك المحاكاة -شأنها فى ذلك شأن المايم- تعتمد علي الإيماءات وحركات الجسد فقط. وتعتمد علي السخرية والهجاء. وقد استخدم مصطلح "البانتومايم" لأول مرة في العصر الروماني، حيث كان يشير إلي الشخص الذي يقلد عن طريق الحركات مستخدماً

[١] - صديقة عبد المنعم "أساليب فن التمثيل الصامت في المسرح الأمريكى فى النصف الثانى من القرن العشرين" مخطوطة ماجستير غير منشورة (الإسكندرية، جامعة الإسكندرية، ٢٠١٠) ص ص

[٢] - مارافين شبارد لوشكي: " كل شيء عن التمثيل الصامت – فهم و اداء الصمت المعبر "(ترجمة سامي صلاح،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥.) ص ٩

الأقنعة، والرقصات. وكانت كلمة بانتومايم تطلق علي كل من الممثل والمسرحية، ذلك لأن المسرحية كان يقوم بأدائها شخص واحد يقوم بتجسيد كل الأدوار. وكان أهم ما يميز "البانتومايم" عن "المايم" هو عدم مصاحبته للأصوات، حيث كان "البانتومايم" صامتاً تماماً. كذلك تميز باستخدام الممثل للأقنعة. وقد اكتسب "البانتومايم" معان عديدة فيما بعد حيث (استخدم) المصطلح فى القرن الثامن عشر في انجلترا علي أنه عرض لموضوعات تاريخية عن طريق الإيماءات، كما استخدم للدلالة على عروض المهرجين. أما في العصر الحديث فاستخدم للدلالة علي المشاهد الصامتة التي تتخلل عروض المسرحيات الناطقة. وهو بدوره يختلف عن المايم Mime وهو " كلمة يونانية الأصل تعني المحاكاة أو النقل أو التقليد، وتتم المحاكاة عن طريق الحركة. وقد ظهرمصطلح "المايم" في اليونان في القرن الخامس قبل الميلاد. ومن الملاحظ أن كلمة مايم اكتسبت بدورها معانٍ عديدة مع مرور الزمن ففي بدايتها كانت عبارة عن مسرحيات قصيرة تعرض في الأسواق العامة، وكانت موضوعاتها قائمة علي السخرية من أخطاء شخصيات التاريخ اليوناني، ثم انتقلت الي السخرية من شخصيات المجتمع المعاصر مثل شخصية القاضي ، والتاجر، ورجل البوليس. وفي مرحلة لاحقة أصبحت تعني الممثل الذي يقوم بآداء مسرحيات المايم. وكان ممثلوها يعاملون بازدراء. وكانت تعتمد بصفة رئيسة علي الحركات الكوميدية والهزل والتهريج بالإضافة إلي اعتمادها علي الارتجال. ولكن أهم ما يميز فن المايم أنه لم يكن صامتاً كلية، فقد كان يحتوي علي كلمات وجمل حوارية قصيرة." [١]

وظل استخدام المصطلحان متداولا بالتبادل حتى منتصف القرن العشرين حتى تبلورت في باريس ثلاث مناهج رئيسة في فن التمثيل الصامت علي يد كل من "ايتيان داكرو" ومنهجه التمثيل الصامت الدرامى الجسدى، و"مارسيل مارسو" الذى أوجد التمثيل الصامت الغبى و"جاك ليكوك" بأسلوب التمثيل الصامت الأبيض[٢]. هؤلاء الرواد بدورهم أسسوا لفن التمثيل الصامت

[١] - انظر صديقة عبد المنعم "أساليب فن التمثيل الصامت في المسرح الأمريكى في النصف الثانى من القرن العشرين" (مخطوطة ماجستير غير منشورة- جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ٢٠١٠) ص ص وللاستزادة انظر: مارافين شبارد لوشكي: " كل شيء عن التمثيل الصامت – فهم و اداء الصمت المعبر "(ترجمة سامي صلاح،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥.)، ابراهيم حمادة:"معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية"(القاهرة،دار المعارف،١٩٨٥.)، مجدي وهبه:"معجم مصطلحات الأدب. إنجليزي-فرنسي-عربي(بيروت،مكتبة لبنان،١٩٩٤.)، عثمان عبد المعطي: " عناصر الرؤية الاخراجية عند المخرج المسرحي"(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦.)،إلهامي حسن :"تاريخ المسرح" (القاهرة، دار المعارف ،سلسلة كتابك،ع ١٥١،١٩٧٧.)، ماري إلياس؛حنان قصاب حسن: "المعجم المسرحي - مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"(لبنان، مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٧.)

[٢] - نفسه ص

المعاصر ومن ثم وضعوا تقنيات، وأسس تميز كل منهم عن الآخر. لذا لم يعد يستخدم مصطلح البانتومايم بشكل منفرد ليدل على التمثيل الصامت.

وبناءً على ما سبق يمكننا أن نجمل نقاط الاختلاف بين الباحثة والأنبارى في الأتى:

أولا: استخدام المصطلح وترى الباحثة إن الأنبارى يخلط بين المصطلح اليونانى الأصل، والرومانى.

ثانيا: اقتصار عروض البانتومايم على ممثل واحد، والاستثناء هو اشتغال مجموعة فرق فردية على أكثر من ممثل، ثم هجر تلك التجربة تماما، وهو كما ذكرنا من قبل لم يتحقق، وهو مازال قائما منذ استقلالية فن التمثيل الصامت عن الفنون الأخرى وموجود حتى هذه اللحظة.

ثالثا: القصة أو الحبكة في البانتومايم غير موجودة، وهي لم تتعد كونها تقليد لشخصية، أو تقليد لموقف، وهذا الأمر تختلف الباحثة معه كل الاختلاف حيث وجود قصة قد تصل إلى حد التجريد، والرمزية مثل ما تحقق في أسلوب كل من داكرو، وليكوك.

رابعا: اقتصار البانتومايم على مشهد واحد قصير، وهذا بدوره لم يتحقق في عروض كل من داكرو وليكوك.

خامسا: كون التمثيل الصامت (البانتومايم) مقتصرا على العروض الكوميدية فحسب، فالتمثيل الصامت وصل إلى حالة من التجريد والرمزية وابتعد تماما عن الكوميديا وخير مثال على ذلك مسرحيات إيتيان داكرو (ارتحالات جماعية والتى تناقش قضية المهاجرين، والمصنع وكيفية تحويل الإنسان إلى آلة، والشيطان وكيفية تأثيره على الإنسان المعاصر، وكذلك بيجماليون وبحثه عن حلمه)[١] .

سادسا: وهى قول الأنبارى : "إنه اعتمد على الصوت لكسر الصمت وهذا خروج على قاعدة البانتومايم[٢]" فأى بانتومايم يقصد، فعلى سبيل المثال فإن مارسيل مارسو اعتمد على صوت الموسيقى المصاحبة لعرضه المسرحى، والمعبرة عن الحالة الشعورية منذ بداية العرض حتى نهايته. وكذلك اعتمد جاك ليكوك في مسرحياته على الموسيقى والفنون الآدائية الأخري، وامتد به

[١] - www.youtube.com (عروض ايتيان داكرو)
[٢] - صباح الأنبارى: "المجموعة المسرحية الكاملة- صباح الأنبارى" مصدر سبق ذكره ص ٣٤

الأمر لأن يقوم ممثلوه بنطق بعض الكلمات في العروض، وهو صاحب مقولة: "لقد جعلت ممثلى التمثيل الصامت ينطقون"[١] . وكذلك بينا باوش التى تقدم المسرح الراقص، وتعتمد على بعض المقاطع الحوارية.

انطلاقا من التأسيس السابق ماهو الأسلوب الحركى للصوامت؟ وعلاقتها بالتعبير الحركى؟

ذكرت جلين ويلسون في كتابها سيكلوجية فنون الأداء[٢] : في رحلة الممثل خلال تطور فن التمثيل ظهرت حاجة الممثل إلى إيجاد وسائل تعبيرية أخرى غير الكلمات ومن ثم لجأ إلى بعض الحركات التى تعبر عن الحلات الشعورية المختلفة " فالتعبير عن الغضب من خلال "حركات الإطباق المحكم للأسنان أو قبضات الأيدي هي إعدادات واضحة للقتال ، ومن ثمَّ فهي تكشف عن الغضب. ومع تطور فن الممثل فقد وسعّ أفق تجربته في التعبير عن، الخوف، والقلق، والهم، والصدمة والفرح ، بوسائل إيمائية أكثر قدرة على ملامسة إدراك المتلقي لها ، فلكي يكشف عن الخوف والصدمة فهو يلجأ الى " تجميد الحركة والصمت ، أو فتح العينين بشكل واسع أو التنفس بشكل واضح. أما الهم أو القلق فهو يستدل عليه بواسطة الحركات العصبية ، كالخطو جيئة وذهاباً ، والهرش في الرأس ، وطقطقة أو فرقعة الاصابع . ثم أدرك لاحقاً أهمية التعبير بالعين أو الوجه بشكل عام ، حيث إن الوجه هو أحد الأعضاء كبيرة الأهمية بالنسبة للتعبير الانفعالي." وبقراءة متأنية لصوامت الأنبارى وجدت الباحثة أن التقنية الحركية التى اعتمد عليها الأنبارى ليست أسلوبا قائما بذاته، له تقنياته المحددة مثل (الباليه، التمثيل الصامت بأنواعه، أو الرقص الحديث....) وإنما هى "لغة جسد الممثل" فى ترجمته للانفعالات المختلفة، والمتعارف عليها عالميا.

فصوامت الأنبارى تعنى أساساً بالهيئة الجسدية والحركات بعيداً عن كل تعبير لفظي أو باستعمال القليل من الكلمات، تلك الحركات التى لها دلالات متعارف عليها، يكملها باقى عناصر العرض المسرحى من إضاءة، وموسيقى، وديكور، ومؤثرات صوتية لا تقل أهمية عن استخدام الجسد. هذه اللغة يعرضها بشكل مكثف. وهو بذلك يبدو متأثرا بالاتجاهات ما بعد

[١] - صديقة عبد المنعم "أساليب فن التمثيل الصامت في المسرح الأمريكى فى النصف الثانى من القرن العشرين" مخطوطة ماجستير غير منشورة مرجع سبق ذكره ص

[٢] - جلين ويلسون "سيكولوجية فنون الاداء": ترجمة : شاكر عبالحميد ، (الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، سلسلة عالم المعرفة (٢٥٨) ، ٢٠٠٠) ص ص ١٦٨: ١٦٩

الحداثية التى: "لا يحتاج المسرح فيها إلى لغة سردية طويلة تماشياً مع النظام السائد الآن في العالم وهو الاعتماد على المعلوماتية وهو قصر المدة الزمنية لإظهار تعبير ما عن السابق، فجمل طويلة يمكن أنْ تقال بحركة واحدة أو في إيماءة أو في إشارة. وحتى في اللغة نفسها يمكن أنْ تقال جمل قصيرة كضربات أو إشارات يمكن للمتلقي أنْ يفهم منها الشيء الكثير، فربَّ كلمة واحدة يفهم منها المتلقي معنى يعادل أربع جُملٍ أو خمسا."[١]

لعل التجديد الذى أوجده الأنبارى لا يتمثل في أسلوب الحركة، ولكنه تجديد على مستوى كتابة النص المسرحى، فليس من المتعارف عليه –فى المسرح العربى تحديدا – كتابة نص عبارة عن سيناريو حركى مطروح للقراءة مثل النص المكتوب ، حاول الأنبارى أن يطرح نصوصه ليس للتمثيل فحسب وإنما للقراءة كذلك شأنه في ذلك شأن نص المسرحية المنطوقة. الأمر الذى جعله يميزه تمييزا امتد إلى المسمى أو الجنس الأدبى ، فلقد اختار الأنبارى مصطلح "الصوامت" لتميز ذلك النوع الذى أوجده والذى يعادل مصطلح "المسرحيات"، والصامتون هم المؤدون، والمصمت هو المشهد المسرحى. وقد يكون ذلك لتدعيم وجود هذا الشكل الجديد على مسرحنا العربى ولتمييزه عن باقى الأشكال المسرحية المتعارف عليها.

[١] - مسرح ما وراء اللغة. الصَّمت. الجسد، مجلة الأديب، عدد: ١٦، سنة: ٢٠٠٤م. ص ٦

المحور الثانى: القضايا المطروحة في مسرحيات الصوامت:

فيما يتعلق بالمضمون فلابد لنا أن نتطرق إلى تحليل موجز لصوامت الأنبارى للوقوف علي ملامح المضمون الذى قدمه.

يقسم الأنبارى مجموعته المسرحية إلى ثلاث مجموعات رئيسة يعطى لكل منها عنوان مختلف يحمل كلمة الصمت :

المجموعة الأولى وهي(طقوس صامتة) وتحوى على ثلاث صوامت وهى:

١- طقوس صامتة

٢- حدث منذ الأزل

٣- ومتوالية الدم البيضاء

المجموعة الثانية: بعنوان (ارتحالات في ملكوت الصمت) واحتوي على احدي عشرة مسرحية صامتة وهي:

١- الالتحام في فضاءات الصمت

٢- محاولة لاختراق الصمت

٣- ابتهالات الصمت الأخرس

٤- الهديل الذى بدل صمت اليمامة

٥- حلقة الصمت المفقودة

٦- سلاميات في نار صماء

٧- هرم الصمت السداسى

٨- شواهد الصمت المروضة

٩- أزمة صاحب القداسة

١٠- تجليات في ملكوت الموسيقى

١١- حجر من سجيل

أما المجموعة الثالثة بعنوان (والصمت إذا نطق) وتحتوى على احدى عشرة مسرحية وهى:

١- قطار الموت

٢- عندما يرقص الأطفال

٣- السماح على إيقاع الرصاص

٤- قيامة ليزرية

٥- الموت بين يدى القصيدة

٦- كرسى صاحب الفخامة

٧- طقوس تحت المئذنة الحدباء

٨- جرذان سود وشمس بيضاء

٩- مونودراما صامتة

١٠- الآنيون

١١- دولة السيد وحيد الأذن

وترى الباحثة أن تقسيم الأنبارى هذا تم وفق تاريخ كتابة النص المسرحى، فأول نص كتب في ١٩٩٤ وهو بعنوان "طقوس صامتة" وآخر نص في العام ٢٠١٦ بعنوان "دولة السيد وحيد الأذن"، يتطور توظيف الصمت فيها تباعا أولا: باعتباره لغة عاجزة لا تصل إلى خلاصها بالصمت وهذا في المجموعة الأولى، ثانيا: يتطور استخدامه كلغة مؤثرة تواجه السلطة بمفاهيمها المختلفة (السياسة، الدين، الرأسمالية العالمية) وذلك في المجموعة الثانية تنجح أحيانا في الوصول لهدفها بعد معاناة شديدة. وثالثا: يستخدم الصمت باعتباره لغة أمل وينجح أبطال المجموعة الثالثة في الوقوف ضد المفهوم السلطوى، إيذانا بفجر جديد على الإنسان العربى المعاصر.

اعتمد الأنبارى على فكرة الحلم، فالمشاهد عامة لا يوجد بينها ترابط، وكأنها صور لحلم داخل الشخصيات، ولا تعتمد المسرحيات علي الأفعال المنطقية وإنما هى قفزات لمواقف أو أفعال تسيطر على الشخصيات.

يلعب الديكور والإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية دورا هاما في هذه المسرحيات فهى ليست عناصر مكملة للعرض المسرحى وإنما هى عناصر أساسية تتساوى جميعها في الأهمية مع التمثيل. فجميعها تتضافر لتعميق حالة الحلم، ولابد لإخراج تلك المسرحيات أن يكون المسرح مجهزا بتقنيات مسرحية غير تقليدية، يعتمد فيها على استخدام التكنولوجيا الحديثة مثل شاشات العرض العملاقة، أو خشبة مسرح قابلة للدوران، وأيضا مستويات متعددة ترتفع وتنخفض أمام الجمهور .

١- مسرحية طقوس صامتة:

تدور فكرة المسرحية حول فكرة البحث عن الخلاص، ومن ثم الحرية من خلال الصراع بين الخير والشر. يقسم الأنبارى المسرحية إلى ثلاثة صوامت: كل منها يمثل صورة مسرحية تشبه الحلم، فالأفعال غير منطقية، والشخصيات عبارة عن رموز مثل الرجل الدميم (هو الذى يقوم بفعل الاغتصاب والقتل) ، الرجل ذو الملابس البيضاء (هو نقطة المقاومة الأساسية باعتباره رمز للطهارة والنقاء) ، الطفل الصغير (هو الأمل أو الحلم المنشود أو المستقبل) المرأة (هى الحرية، والحياة)... وما يربط بين الصوامت وبعضها هو الشخصيات وتحديدا الرجل ذو الملابس البيضاء. المصمت الأول حول فعل الرقص (معادل الحرية) الذى تقوم به الفتيات تباعا بتشجيع من الرجال الذين يلتفون حولهم ثم يتم قتلهن تباعا بيدى السياف دون مقاومة منهن، وكأن هذا الفعل مستمر وأصبح عادة. يتشارك في هذا الفعل كل الرجال باستثناء رجل واحد هو (الرجل ذو الملابس البيضاء) فهو الوحيد الذى لا يشارك في فعل القتل، ويكتفى بالمشاهدة. ويقطع هذا الفعل المستمر محاولة هروب إحدى الفتيات عبر الجسر وفشلها في ذلك ومن ثم قتلها بالطريقة نفسها ثم قيام الرجال أنفسهم بالقبض على الرجل ذو الملابس البيضاء ووضعه على المقصلة إيذانا بقتله بالطريقة نفسها التى يقتلون بها الفتيات. ثم المصمت الثانى وهو يشبه حلم الرجل ذو الملابس البيضاء بالخروج من هذا القهر الذى يحدث، ومحاولة البحث عن الخلاص، بمطاردة شبيها له يظهر بصور مختلفة. وينتقل الأنبارى إلى تجسيد حالة أخرى عند الرجل ذو الملابس البيضاء حيث تظهر امرأته وطفله الصغير ولم يسلما من هجوم الرجال وقد اقتادوهم إلى المقصلة، وتم اغتصاب زوجته أمامه، وتعذيبه جسديا ثم قتله . وفى أثناء ذلك ينجح الطفل الصغير في الهروب ومن ثم

عبور الجسر (هذا الجسر هو الحد الفاصل بين العبودية والتحرر) وما إن يعبر حتى تندلع ألسنة النيران في المكان كله.وتظهر صورة الطفل الصغير في مؤخرة المسرح متزامنة مع تغيير الموسيقى من حالة الكآبة والتوتر إلى حالة الأمل والصباح الجديد.

٢- حدث منذ الأزل:

تجسد المسرحية أيضا الصراع بين الخير والشر متمثلا في الرجل والمرأة، السلطة والدين، المؤسسة العسكرية والمؤسسة الدينية الفاسدة. هذا الصراع الذي نشأ منذ بدء الخليقة حيث يتناول المصمت الأول قصة أدم وحواء والغواية والخروج من الجنة. والمصمت الثانى وكيفية بدء الصراع بين الأخوين قابيل وهابيل، من خلال فرض سلطة أحدهما على الآخر عن طريق تقبيل القدمين. ثم في المصمت الثالث يحتدم الصراع معا ثم انتصار الشر متمثلا في قابيل على الخير متمثلا في هابيل. أما المصمت الرابع والأخير يتحول الشاب الثانى (هابيل) -الذى قتل في المصمت الثالث- إلى الحاكم وتظهر التفاحة في خلفية كرسى الحكم . وقابيل (الشاب الأول) يتحول إلى شخص يرتدى ملابس عسكرية ويقوم بفعل القتل للجميع.

٣- متوالية الدم الصماء:

وفى هذه المسرحية يظهر الدور الإسرائيلى في تشكيل مقاليد الحكم العربي، وذلك من خلال فعل نكتشف أنه متكرر في نهاية المسرحية. ففي البداية يسمع صوت ارتطام قوى يقضي على حالة الهدوء والاستقرار في المشهد، ثم يدخل الشاب الذى يرتدى ملابس حيوان مفترس وهو(البطل) ومجموعة من الشباب معه ويقتحموا المعبد الذى يبدو عليه أنه ينعم بالسلام من قبل الكاهن والجموع ، وتنزل للمسرح من أعلى أعمدة سبعة (تمثل بصورة مباشرة إلى الشمعدان ذى السبع أعمدة الإسرائيلى) وكأنها دلالة على ترسيخ دور إسرائيل في المنطقة العربية. ينزل مع الأعمدة ثلاث رجال يأخذون الشاب الأول ويوثقونه في أحد الأعمدة، ثم مجموعة من الشباب يوثقونهم في الأعمدة الخمس الأخرى ثم في العمود السابع ينزل شخص عملاق (يرمز إلى اسرائيل) ، يقوم المساعدون الثلاثة بتوصيل أنابيب بين أذرع الشباب الست مع العملاق وكأنها

عملية نقل دم، يتحول خلالها الشباب إلى نسخ من العملاق. ثم يصعدون جميعهم ويبقى الشاب الأول فقط الذى ثم يتم تنصيبه حاكما بمباركة الكاهن نفسه الذى يأخذ تاج الملك من رأس ذى التاج (شاب يرتدى تاجا) فى طقس حركى يمثل فكرة تنصيب الحاكم، ثم استقرار هذا الحاكم على أجساد الشباب الآخرين الذين يمثلون جميعهم شكل البطل بملابسه وحركاته و يكونون بأجسادهم هرما يتسلقه الحاكم ويجلس على قمته دليلا على الظلم والتجبر، وتعم حالة من الفوضى والرقص الاغتصاب والقتل والشنق، ثم يسمع صوت هدير يعقبه ارتطام جسم ما مرة أخرى في نهاية المسرحية ينزل من أعلى المسرح اثنان مرتديان ملابس فضائية ويصوبون إشعاعا عليه ويأخذانه ويصعدا. هذا الشاب هو صنيعة هذا العملاق الذى أوجده، وقد يشير ذلك إلى بعض الحكام العرب الذين يعدون صناعة غربية، ويعيثون فسادا في بلدانهم ثم يلقون حتفهم في النهاية على يد صانعيهم بعد انتهاء دورهم. وتعد رؤية الأنبارى في هذه المسرحية مباشرة ومألوفة

٤- الالتحام في فضاءات الصمت:

بطل هذه المسرحية هو موسيقى سيمفونية بيهوفن الخامسة مع رقصة "القدر يطرق الأبواب" ، فالقدر هنا متمثل في الكهول الثلاثة، حيث يقدم الأنبارى أربعة صوامت متتالية تمثل تنويعات علي القتل، رجلان أحدهما أسود والآخر أبيض ينتهى المصمت بقتل الأسود للأبيض، ثم تظهر امرأة يستخدمها الثلاثة كهول لغواية المقتول، ويقومون بأفعال جسدية وكأنها إعادة صلب للقتيل (الذي يرتدى الأبيض) مرة أخرى بإشارات من يدهم. ثم المصمت الثالث تظهر الشخصيات نفسها بملابس عصرية وبإشارة منهم يتم فعل القتل مرة أخرى، ثم المصمت الرابع يتم تجسيد فعل المطاردة والقتل مرة أخري إلا أن الكهول الثلاثة يقتلون كلا من القاتل والمقتول ويقضيان عليهما تماما بلا حراك. ترى الباحثة أن الأنبارى قد يكون قصد بالكهول الثلاثة : ثالوث السلطة (الدين، المال، الجنس) وكيف أنهم يمثلون القدر الذى يودى بالأمل أو البراءة.

٥- محاولة لاختراق الصمت:

يستخدم الأنبارى فضاءًا مسرحيًا هذه المرة لتجسيد حالة الصراع الأبدى بين الخير والشر، أو بين الأسود والأبيض من خلال تحويل المسرح بأكمله بشكل رقعة الشطرنج. تبدأ المسرحية بأصوات وطلقات رصاص يترنح بعدها الرجل الأبيض ثم يسقط، ويعاود القيام مرة أخرى. يقتُل

ويُقتل، يحتمى بدروع وسيوف ويحاول الخروج من المربعات التى تشكل اللعبة إلا أنه لا يتمكن من ذلك، بل وتقتل معه امرأته مرة أخرى وما أن يصل إلى الانتصار على الرجل الأسود ويتمكن من قتله إلا وتتدخل قوى خارجية يتدلل عليها مرة في شكل أصوات رصاص، ومرة أخرى في شكل ضوء هائل يغمر المسرح، أو في شكل جدار(وهمى) هائل يحاصر البطل.في نهاية المصمت يستخدم الأنبارى صوت صرخة الرجل الأبيض تعبيرًا عن الألم والمعاناة التى يكابدها ولكن هذه الصرخة التى تمثل احتجاجه تأتى متأخرة. فيحاصره الجدار ويودى بحياته. وتظل الصرخة هى الصوت الوحيد الذى حاول كسر الجدار الوهمى للصمت. فقد تخلى الأنبارى عن الصمت هنا في التعبير عن قضيته، واستبدل بها صرخة مدوية، كما إن رقعة الشطرنج هنا هى الحياة وهى بمثابة لعبة لابد فيها من منتصر، فهى لعبة تعتمد على الذكاء وسرعة اتخاذ القرار، ومن لا يقرر لا ينتصر وهذا هو ما حدث مع الرجل الأبيض.

٦- ابتهالات الصمت الأخرس:

يقول الأنبارى في مقدمة هذه المسرحية إنها أول مسرحية مقتبسة عن نص روائي معروف لفيودورو ديستوفسكى بعنوان " الإخوة كرامازوف" ، الذى يتناول قضايا العلاقات البشرية، مثل علاقة الأباء بالأبناء، والدولة بالكنيسة، وتلقى الضوء على مسؤولية كل شخص تجاه الآخر. ويبدو أن فكرة المسؤولية الفردية هذه هي الفكرة التى بنى عليها الأنبارى مسرحيته، فهى تشير إلى تحكم فرد واحد متمثلا في شخصية الكاهن في مقاليد الأمور، فهو من يسيطر على جموع الناس، ويحولهم إلى مطيعين لأوامره عن طريق رش الماء المقدس عليهم، وبهذا الماء يحولهم إلى جلادين، معذبين لبعضهم بعضا، وكذلك يقتلون المرأة (الحلم) ويقف الكاهن منتشيا على جثتها. فالسلطة الدينية التى تهيمن على عقول الناس، وتقودهم إلى الدمار ويظل الوضع هكذا حتى ينزل شخص من السماء يمثل الخلاص لهم، ويقوم بعمل معجزات كتلك التى قام بها المسيح من قبل، فيجعل الأعمى مبصرا، ويحى الميت ويشيع جوا من البهجة ، ولكن هذه البهجة لا تدوم طويلا حيث تنقسم الجموع إلى مجموعتين احداهما بفرد منهم (الأعمى الذى أبصر)، والآخر بقيادة القتيل الذى بعث من الموت ويتطاحنان، إلا أن الكاهن الأكبر يعود ليتحكم مرة أخرى بإشارة من يديه ليرديهما قتيلين. ويحول بعض الناس إلى جلادين، ويجبر الرجل الذى نزل من السماء أن يعود إليها مرة أخرى، وبالفعل يرحل القادم من السماء في حالة مزرية وتنهى

المسرحية بإشارة من يد الكاهن الأكبر. فهذه السلطة الدينية هى من تتحكم بمقاليد الأمور ولا مكان لأفعال الخير ولا مسؤلية لأحد على الآخر.

٧- الهديل الذى بدد صمت اليمامة:

من عنوان هذه المسرحية نفهم أن الهديل هو "الحب أو المشاعر الجميلة" بين الرجل والمرأة، واليمامة هنا هي المرأة التى تقوم بفعل القراءة . فالمسرحية هنا تمثل المرأة وصراعها للخروج من القضبان الحديدية والهروب من الواقع وذلك في صوامت ثلاث، تبدأ بسجن المرأة ومحاولة التخلص من السجن ولا تختفى تلك القضبان إلا بعد ظهور ظل رجل يبادلها الشراب، تشعر المرأة في تلك الحالة بالاطمئنان، وما أن يختفى ظل الرجل إلا وترجع للحالة الأولى من التشويش والاضطراب، ويصاحب ذلك أصوات الانفجارات والتكسير في الخارج. يستخدم الأنبارى في هذه المسرحية الصورة التشكيلية الموازية للحدث الذى تجسده الشخصيات على خشبة المسرح عن طريق الإضاءة على الشاشة الخلفية، فتتحول البقع الضوئية إلى كائنات حية تجتمع مجموعة بقع ضوء كبيرة الحجم حول البقعة الصغيرة (المرأة) وتحاول السيطرة عليها، وهو المشهد نفسه الذى تجسده المرأة حيث يجتمع حولها مجموعة من الرجال وتحاول هى التخلص منهم، وينتهى المشهد بصرخة مدوية تطلقها المرأة تعبر عن معاناتها. وفي المصمت الأخير يتكرر المشهد الأول مرة أخرى وظهور ظل الرجل، وتفاؤل المرأة بالرغم من وجود القضبان وتنتهى المسرحية معاودتها القراءة مرة أخرى. وهنا قد يريد الأنبارى القول إن فعل الأمل-اليأس، أو اليأس الأمل... هو فعل متكرر في دائرة لامتناهية تمثل صراع المرأة مع المجتمع، وأن الأمل تصنعه المرأة نفسها باستدعاء ظل الرجل (المأمول) من خيالها، وكذلك فإن القراءة تمثل الخلاص من هذا الوضع الذى يشبه السجن.

٨- حلقة الصمت المفقودة:

يقدم الأنبارى فكرة السلطة وتراتبيتها في هذه المسرحية من خلال مصمت واحد يقسم فيه خشبة المسرح إلى أربعة مستويات تمثل الشكل الهرمى في أدنى مستوى مجموعة القردة، وهى العدد الأكبر. يعلوها مجموعة الكلاب وهى أقل عددا، ثم مجموعة الذئاب وعددها أقل كثيرا، ثم في النهاية (على قمة الشكل الهرمى) رجل وتابعان له. تمتد منطقة التمثيل في هذه المسرحية إلى صالة المتفرجين، حيث إنه بعد فتح الستار على هذا الشكل الهرمى نفاجأ بأن الرجل الأكبر يشير إلى مجموعة من الكلاب لتنزل إلى صالة المتفرجين وبالفعل تأخذ ثلاثة منهم وتجبرهم على التحول إلى قردة وضمهم لباقى الصفوف المنتظمة ويحاول أحدهم الهروب إلا أن الرجل الأكبر يقوم بإخفائه في الكواليس.. كما يستخدم أصوات النباح والعواء بشكل مكثف لإثارة الرعب في نفوس الجمهور. وتستمر الإشارات وتنزل الحيوانات لاصطحاب عدد آخر من الجمهور وتحويلهم إلى قردة. فالجمهور هو المستهدف. يناقش الأنبارى هنا فكرة السلطة وتحويلها الإنسان إلى حيوان، كما يطرح فكرة استمرارية الوضع، فلا تنتهى المسرحية إلا بمحاولة خروج الجماهير خارج المسرح، فخروجهم هذا يمثل ثورتهم، واحتجاجهم على الوضع الحالى.

٩- سلاميات في نار صماء:

تطرح هذه المسرحية فكرة صراع الرجل والمرأة معا ضد كل ما يفرقهما عن بعضهما بعضا، وذلك من خلال ستة صوامت مختلفة، كل منهم يمثل عائقا يحول دون لقاء الرجل بالمرأة ومنها سيف يسقط من السماء يفرق بينهاما، وقضبان حديدية ، ومظاهر الحياة المدنية حيث أصوات السيارات، والمارة ويضيعان من بعضهما بعضا، ثم الحبال التى تقيدهما وتسحبهما بعيدا عن بعضهما، ثم أخيرا السلطة مثمثلة في الرجل الكبير بصولجانه الذى يقيد الرجل والمرأة بحركة منه، وبخروجه يشعل المسرح نارا وتصعد صورتا الرجل والمرأة على الشاشة الخلفية، وهو بهذا يقول إن الصراع أبدى بين السلطة المتحكمة في كل شيء من ناحية والإنسان (الرجل والمرأة) من ناحية أخرى.

١٠- هرم الصمت السداسى:

يعرض الأنبارى في هذه المسرحية قضية الصراع الإسرائيلى الفلسطينى، وتعتمد المسرحية فكرة دائرية الحدث، حيث يظهر لنا في المصمت الأول سجين يعانى، ويبتسم لإلى

بقعة ضوء تظهر في الخلفية، ثم يتوقف نهائيا عن الحركة وتختفى بقعة الضوء تدريجيا. ثم يبدأ في المصمت الثانى وكأنه يسترجع الأحداث، المقاومة الفلسطينية متمثلة في الرجل السجين في المصمت الأول، ومحاولة عرقلتها من قبل ثلاثة جنود تعلوا نجمة سداسية رؤوسهم، ويرديهم قتلى، ثم المصمت الثالث ومحاكمته، حيث ينزل ثلاث مكعبات مرسوم عليها ميزان العدالة من أعلى المسرح، وتتم محاكمة مقاومين آخرين وينتهى المشهد بوضعهم قضبان حديدية في عيونهم. وتنتهى المسرحية بنفس المصمت الأول حيث تتوجه الشخصيات الثلاثة الإسرائيلية إلى السجين بالقضبان الحديدية ويغرسونها في بطنه، ويتألم السجين وينزف في مجرى دم بين الجمهور، وتسدل الستارة. في المشهد الأخير تتكشف الحقيقة حول ماهية الرجل، وأسباب آلامه واستمرار معاناته مادامت إسرائيل موجودة.

١١- شواهد الصمت المروضة:

يطرح الأنبارى مرة أخرى من خلال مسرحيته الصراع بين الحاكم والمحكوم، ولكن هذه المرة بين الحاكم والمحكومين الموتى. رجل السلطة يرتدى الملابس الحمراء وكأن هذا اللون الأحمر اكتسبه من قتل جموع الشعب. فالحاكم يضرب بسوطه في الهواء محركا الأحياء لتنفيذ أوامره ثم عندما يخلد إلى النوم يقوم الموتى من قبورهم، يحاول أحدهم الصعود إليه إلا أنه يصطدم بجدار وهمى يمنعه من الصعود، يتبعه آخر يحدث الفعل نفسه معهم، وثالث.. إلا أن الحاكم يصحو من نومه وبضربة من سوطه يرجعون إلى قبورهم مرة أخرى. ولا يتوقف الموتى عن المحاولة غير أنهم هذه المرة ينزعون أكفانهم ويرمونها على الحاكم، وينجحون في إصابته ولكن بعد عدد من المحاولات يتمكن من التخلص من الأكفان، وتأتى ضربة السوط أمرا للأحياء بحرق هذه الأكفان. وبعدها يصبح الحاكم أكثر عدوانية تجاه الجميع ويشتعل المسرح بالصراع بينه وبين الموجودين جميعا، وتنتهى المسرحية بركوع الجميع للحاكم وانتصاره عليهم وفرار أحد المقاومين بين الجمهور ثم أمر الحاكم لتابعيه بتصويب البنادق الآلية للجمهور. يعاود الأنبارى ويشرك الجمهور في الحدث، مرتين الأولى عندما يتوجه إليهم الحاكم بحركات بهلوانية تفيد التهديد والوعيد لهم، والمرة الثانية بتوجيه البنادق لهم فهذه الجماهير ما هى إلا جمع من الجموع الغفيرة التى يمارس عليها فعل القهر فوق خشبة المسرح.

١٢- أزمة صاحب القداسة:

يكرر الأنبارى شكل المقاومة للسلطة الدينية في مسرحية تتشكل في مصمت واحد، وتحيلنا أحداثها إلى قصة سيدنا إبراهيم، ومقاومته ورفضه للسجود للتماثيل، ثم تحطيمها وترك الفأس على رأس كبيرهم. فالصراع هنا بين الكاهن، أو الملك الذي يقدس التماثيل الموجودة على خشبة المسرح من ناحية، والفتى المتمرد الذى يأبى الصلاة للتماثيل، ثم القبض عليه وتعذيبه بشتى الطرق- ضربه، وإخافته، ومنعه من الماء، وتهديده برجل وامرأة يبدو أنهم والديه- وذلك للسجود للتماثيل، إلا أن الفتى يقاوم أنواع التعذيب كافة ويدرك أنه سيموت، وتنتهى المسرحية ببصقة يوجهها الفتى إلى وجه الكاهن/ الملك.

١٣- تجليات في ملكوت الموسيقى:

في هذه المسرحية يطرح الأنبارى وسيلة أخرى للمقاومة تتمثل في أصوات الموسيقى، وذلك من خلال خمسة مشاهد صامتة يستعرض فيها حياة إنسان ما منذ الولادة وكيفية إجباره على تعلم الموسيقى بالرغم من رفضه المستمر في البداية، المرحلة الثانية تمثل مرحلة الطفولة وإجباره على التعلم، ثم يكبر الطفل ويتعلم العزف ويشب حريقا في منطقة خيال الظل، ويظل الطفل يعزف حتى ينتهى المشهد، في دلالة على المقاومة.وفي المصمت الرابع يكون الطفل قد وصل إلى سن الشباب، ويعزف في بلاط الأمراء، وفي أثناء عزفه تتطاحن قوتان من الجنود أحدهما يمثل الجنود الفرنسيين، والآخر يمثل الجنود النمساويين. قد تكون تلك إشارة إلى الحرب العالمية .

وفي المصمت الأخير يصبح الشاب مايسترو كبيرا بفرقة ولكن الذي يحاول إعاقته عن العزف هو خيال شبح يظهر في منطقة خيال الظل. وبتحرك الشبح يضع المايسترو يداه على أذنيه وكأنهما تتألمان من الشبح، ومن ثم يتوقف صوت الموسيقى ويزداد عدد الأشباح بتوقف صوت الموسيقى، ولكن المايسترو يعاود العزف مرة أخرى وبصوت الموسيقى تنهار الأشباح مهرولة خارج المسرح. المقاومة هنا عن طريق الموسيقى، فعن طريقها يقاوم الطفل الحريق صغيرا، والحرب شابا، ثم الأشباح (السلطة) كبيرا.

١٤- حجر من سجيل:

تمثل الصورة التشكيلية قيمة فنية خاصة في هذه المسرحية، كما ظهرت فى المصمت الأول وعلى الشاشة الخلفية يظهر هلال صغير يكبر تدريجيا حتى يملأها تماما، ثم تظهر ثلاثة نجوم سداسية (إسرائيلية) صغيرة تحيط بالهلال، وتدريجيا تأخذ في الكبر وتتكاثر، وتهاجم الهلال، تغلق الإضاءة، ويظهر الهلال مرة أخرى يقطر دما ثم تتكاثر النجوم مرة أخرى وتبدأ في إطلاق الرصاص، ويتداخل هنا مشهد الخلفية مع دخول الأم والأب اللذان يقتلا بالرصاص الصادر من النجوم الخلفية، إلا أن لديهما طفل صغير يظل حيا.

وينتقل الكاتب لعرض الممارسات الوحشية التى يمارسها الجنود الإسرائيلين في المنازل الفلسطينية من خلال اقتحامهم لأحد المنازل الفلسطينية، وهدمه ثم إردائهم كل من فيه قتيلا، ثم في مشهد وحشي يتقاذفون طفلا صغيرا بينهم، يقطعونه ويشربون دمه النازف، ويضعونه في قدر ويشربون حساءه. وبداية من المصمت الثالث حتى المصمت السادس يقدم نماذج للمقاومة الفلسطينية بالحجارة، مع تشكل المسرح كاملا بشكل قضبان على شكل نجمة سداسية وأخيرا ينجح الطفل بالحجارة في تكسير أضلاع النجمة ويبزغ الهلال مرة أخرى ليملأ الخلفية. هذه المسرحية مرتبطة بقضية سياسية هى الصراع الفلسطينى الإسرائيلى، والمقاومة عن طريق الحجارة. ويحيلنا عنوان المسرحية إلى الحجارة القوية التى جعلت الكفار كعصف مأكول. وكأن تلك الحجارة ستقضى تماما على الإسرائيلين، وسيبزغ فجر فلسطين مرة أخرى.

١٥- قطار الموت:

يعرض الأنبارى هنا صراع السلطة في سبيل البقاء في الحكم، من خلال سقوط كراسى ثم وضعها مرة أخرى، فرجال السلطة لا يتبدلون وإنما يبدلون ملابسهم فقط، ويستمرون في ممارسة أعمال القهر ووضع الشعب في أقفاص كبيرة تملأ المسرح، يموتون جميعا ماعدا الحاكم. وفي المصمت الثانى يقدم الأنبارى صورة تشكيلية أبطالها عبارة عن بقع دماء كبيرة في الخلفية، وسيوف وخناجر وبنادق تتدلى من أعلى المسرح، وتنتشر البقع في المسرح كله، ثم تتجمع في الوسط وتختفى تماما. وفي المصمت الثالث يعاد مشهد سقوط الكراسى، وإعادتها مرة أخرى ودخول الأقفاص الحديدية التى تتشكل في عن طريق الحاكم إلى شكل القطار وفيه المتهمون جميعا. وينتهى المشهد بظهور يد

تحاول أن تكسر القطع المعدنية للقطار، وكأنها إيذانا بحركة تمرد من المتهمين. تشير نهاية المسرحية إلى فكرة المقاومة، وقد تشير المسرحية إلى ثورات الربيع العربى التى أطاحت بسلطات، ولكن حل محلها سلطات أخرى لا تختلف عن تلك التى تم الإطاحة بها، فالقهر نفسه يمارس، والتعذيب، وغيرها من ممارسات السلطة فالتعذيب والقهر متوالية لانهائية فى علاقة الفرد بالسلطة. إلا أن الأمل قادم بيد هذه الشعوب التى لا تركع، وتتمرد على هذه الحال.

١٦- عندما يرقص الأطفال:

يقدم الأنبارى قصة أخرى من قصص المقاومة يستلهما من قصص الأدب العراقى القديم متمثلا فى ملحمة جلجامش[١] بشخصياتها مثل إنكيدو وجلجامش وخمبابا وبعض الشخصيات الأسطورية الأخرى مثل الساحرة، وسماع وشمام وشواف، ويعرض فكرة المقاومة عن طريق رقص الأطفال، وكيف أن كل من إنكيدو وجلجامش باتحادهما معا أولا، ثم رقص وإيقاع الأطفال يتغلبان على شر خمبابا حتى يردونه قتيلا.

١٧- السماح على إيقاع الرصاص:

يتبين من الإهداء (*مسرحية صامتة مهداة إلى حلب..عنقاء المدن السورية*) أن المسرحية تشير إلى مدينة حلب السورية، وأطلق عليها عنقاء[٢] المدن السورية، فإطلاق اسم العنقاء على حلب ينبئ بفكرة بعثها مرة أخرى بعد الدمار الذى تعرضت له. تلعب

---

[١] - https://archive.org/details/EpicOfGilgamesh **ملحمة جلجامش** هي ملحمة سومرية مكتوبة بخط مسماري على ١٢ لوحا طينيا اكتشفت لأول مرة عام 1853 م في موقع أثري اكتشف بالصدفة وعرف فيما بعد أنه كان المكتبة الشخصية للملك الآشوري آشوربانيبال في نينوى في العراق ويحتفظ بالألواح الطينية التي كتبت عليها الملحمة في المتحف البريطاني .الألواح مكتوبة باللغة الأكادية ويحمل في نهايته توقيعا لشخص اسمه شين ئيقي ئونيني الذي يتصور البعض أنه كاتب الملحمة التي يعتبرها البعض أقدم قصة كتبها الإنسان.

[٢] - https://ar.wikipedia.org هي طائر خيالي ورد ذكرها في قصص مغامرات السندباد وقصص ألف ليلة وليلة، وكذلك في الأساطير العربية القديمة.ويمتاز هذا الطائر بالجمال والقوة، وفي معظم القصص أنه عندما يموت يحترق ويصبح رمادا ويخرج من الرماد طائر عنقاء جديد.

الإضاءة هنا دورا مهما حيث تدخل الشخصيات من الخلفية كبقعة ضوء ثم تتشكل ملامحها شيئا فشيئا، ويعرض الأنبارى صحوة حلب مرة بعد مرة، فمن خلال ثلاثة مشاهد كأن التاريخ يحكيها، ويرمز له برجل يرتدى اللون الأصفر حاملا كتاب كبير يقلب صفحاته بين كل مصمت وآخر.يعرض مقاومة أهل المدينة –برقصات شعبية سورية– أمام قوى مختلفة من العدوان، وهم على التوالى: رجل ذو ملامح حادة وأنياب بارزة، وجلادون، والرجال المرتدون الملابس السوداء ، ورجال مسلحون وأصوات الرصاص والانفجارات. وفي كل مرة ينتصر أهل المدينة بالرقص يبزغ طائر العنقاء في الشاشة الخلفية وتنتهى المسرحية والطائر يملأ خلفية المسرح.فحلب –حسب قناعة الأنبارى– لن تسقط وإنما ستتجدد وتبعث من الرماد.

١٨– قيامة ليزرية:

ينتقل الأنبارى إلى مدينة عربية أخرى هى –كما يشير في النص– محافظة نينوى بالعراق، ونرى ذلك في الإهداء (*مهداة إلى نينوى بسبب قيامتها الأخيرة*)–كما في مسرحية "السماح على إيقاع الرصاص"– يستعرض الكاتب تاريخيا، كيفية بزوغ الشمس على المكان وكيف أن السلام والبهجة والهدوء يسود على المجموعة إلى أن تنقسم إلى مجموعتين متناحرتين على السلطة، ومن ثم تتعكر حالة الهدوء التى كانوا يتمتعون بها منذ الأزل، وفي كل من المصمت الثالث، والرابع، والخامس يظل الانقسام بينهم والتشتت بالرغم من تطورهم الذى يجسده الكاتب عن طريق تغيير الملابس في كل مصمت، إلا أن الفكرة الأزلية التى لا تتغير هو شخصية الحاكم الذى يقود أتباعه ويظهر في النهاية كالمخلص فارس على حصان يرتدى عمامة، وعندما تتضح صورته لا نجد سوى أنه الحاكم الذي لم يتغير، وكان يقوم بأفعال القتل، والتعذيب للمجموعة في المشاهد السابقة. وفي هذه المسرحية لا أمل في المقاومة –كما في حلب– وقد يرى الأنبارى أنه مادام الحاكم لم يتغير فلن يتغير شيء في نينوى.

١٩– الموت بين يدى القصيدة:

يهدى الأنبارى المسرحية إلى الشاعر العراقى أديب كمال الدين[١]، وتتشكل المسرحية في خمسة صوامت كل منها يرسم صورة تشكيلية على شكل حلم، بطلها رجل يبدو أنه يكتب في لابتوب أمامه، يتعرض لتجربة ما في المصمت الأول يواجه التماثيل ويحطمها، والمصمت الثانى كأنه في بحر، وتظهر سفينة على الخلفية ويظهر طيور تقوم بتكسير التماثيل. والمصمت الثالث والرابع يبدو وأن الرجل مات، فهو في المصمت الثالث يطير ولا يدرك أين هو، ويظل طائرا حتى انتهاء المصمت. أما في المصمت الأخير فتظهر حروف ثلاثة تتشكل بصفة مستمرة (م و ت)، ويضع البطل نفسه في صندوق من الأبنوس طائعا وتعزف الموسيقى الجنائزية. ويبدو أن كتابة الشاعر عن تجربته مع الموت قد تأثر بها الأنبارى، ووضعها في مجموعته المسرحية في شكل أحلام متناثرة تمثل تنويعات على الموت. وقد تشير المسرحية إلى حلم الفنان ومعانقته لحلمه المستحيل بعد موته، ويتمثل ذلك في الورقة والقلم ذي الأحجام الكبيرة اللذان يظهران في نهاية المسرحية ومكتوب عليها " تطفأ الأضواء معلنة نهاية صمت القصيدة، أو على نحو أكيد نهاية صمت المسرحية".

٢٠- كرسى صاحب الفخامة:

يقدم الأنبارى هنا صورة تشبه الكتابات المسرحية العبثية ليونسكو، مثل الخراتيت والكراسى والمستأجر الجديد.. حيث البطل هو الحاكم الذى يقوم بأكل الكراسى جميعا، وكلما أكل كرسيا تهدلت بطنه، وأصبح أكثر سمنة كدليل على نهم السلطة الدائم.

---

[١] - http://www.adeebk.com/profile.htm

أديب كمال الدين شاعر معاصر من العراق، ولد عام ١٩٥٣م في محافظة بابل، تخرج من كلية الإدارة والاقتصاد بجامعة بغداد عام ١٩٧٦م، وحصل على بكالوريوس في الاقتصاد، كما حصل على بكالوريوس في الأدب إنجليزي عام ١٩٩٩م من كلية اللغات بجامعة بغداد، وعلى دبلوم الترجمة الفورية من المعهد التقني لولاية جنوب أستراليا عام ٢٠٠٥م. وعمل في العديد من الصحف والمجلات العراقية والعربية.وقد أصدر ١٨ مجموعة شعرية باللغتين العربية والإنكليزية وتُرجم شعره إلى العديد من اللغات.أُشتهر بتركيزه على جمالية الحروف فكان الحرف بالنسبة للشاعر كينونة متعددة الرموز والمستويات منها: المستوى الدلالي، الترميزي، التشكيلي، التراثي، الأسطوري، الروحي، الخارقي، السحري، الطلسمي، القناعي، الإيقاعي، الطفولي. كُتب عنه عدد كبير من الدراسات والمقالات النقدية في مختلف الصحف والمجلات العربية لنقاد من العراق وتونس ومصر وسوريا وفلسطين ولبنان والجزائر والكويت والمغرب وإيران وأستراليا ، كما نُوقشت العديد من رسائل الدكتوراه والماجستير في جامعات العراق وتونس والجزائر وإيران. اهتم بكتابة القصائد المبنية على الحروف، وله تجارب شعرية حول الموت ليس كونه بعدا فلسفيا او دينيا ولكن باعتباره تجربة ذاتية خاضها الشاعر.

ويتحول البطل في نهاية المصمت الأول إلى عملاق ضخم يملأ المسرح. وفي المصمت الثانى يدخل طفل وطفلة يلعبان ولا يستطيع العملاق الحركة إلا أنه يشير إليهم بالابتعاد، ولكنهما لا ينتبهان لوجوده ويستمران في لعبهما، تدفع الطفلة الولد فيقع ويتأذى ويقرر الانتقام وويتشاجران ثم في نوبة غضب من الولد يأتى بشمعة ويحرق الكرسي الذى يجلس عليه العملاق، فيحترق العملاق الذى لا يستطيع الحركة، وينتهى المصمت بقهقهة الطفلين. هذه الصورة العبثية في طرح صورة الحاكم، يقابلها نهاية عبثية لمصيره وبسبب نهمه وأكله للكراسى جميعها التى حولته إلى شخص كسول، لا يمارس أى فعل آدمى الأمر أدى ذلك إلى عدم قدرته علي المقاومة، وتأتى نهايته على يدى طفلين يلعبان هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى قد يشير الأنبارى إلى ان الأمل بالأطفال، أو بالمستقبل الذى يمارس حياته بشكل طبيعى، وقد تؤدى إلى التخلص من نهم السلطة بشكل عفوى.

٢١- طقوس تحت المئذنة الحدباء:

يتناول المؤلف هنا مدينة أخرى من العراق، وهى الموصل وذلك من خلال رمزها المئذنة الحدباء[١] ، يتناول الأنبارى هنا فكرة السلطة التى تتوجه بالدعاء للمئذنة الحدباء، قد يرمز بها هنا إلى السلطة الدينية غير السوية، حيث يتوضأ حولها رجال ملثمون بقيادة الرجل ذو العمامة ويتوجهون بالدعاء لها ويثيرون كل أعمال القتل والدمار لجموع الناس التى تظهر علي المسرح في خمسة صوامت متتالية، ففى كل مرة يدخل الملثمون ويمارسون أبشع أنواع القتل، لا يسلم منهم رجل أو طفل صغير. وقد يشير هنا إلى استخدام الدين في فرض السلطة على الشعوب المقهورة.

٢٢- جرذان سود وشمس بيضاء:

[١] - https://ar.wikipedia.org مئذنة الجامع النوري أو الجامع الكبير أو جامع النوري الكبير هو من مساجد العراق التاريخية ويقع في الساحل ... عادة ما تقرن كلمة **الحدباء** مع الموصل وتعد المنارة أحد أبرز الآثار التاريخية في المدينة. تتهدد**المئذنة** بسبب إهمالها بالانهيار، وكانت هناك عدة محاولات لإصلاحها من قبل وزارة السياحة والآثار العراقية، إلا أن هذه المحاولات لم تكن بالمستوى المطلوب. تعرض محيط المسجد للقصف عدة مرات في معركة الموصل (٢٠١٦(ودُمّر مسجد النوري ومنارته الحدباء في 21 يونيو 2017. حيث اتهم تنظيم الدولة الإسلامية عبر وكالة أعماق الإخبارية طيران التحالف الدولى بقصف وتدمير المسجد والمنارة، بينما نفى التحالف ذلك. ولكن الحكومة العراقية اتهمت التنظيم بتفجيره.

مرة أخرى من الإهداء (*مهداة إلى المدينة التى لم يفلح الجرذان السود فى اغتيال شمسها البيضاء*) يتبين أن الشمس البيضاء هى مدينة حمورابى العراقية، ولكن في بداية المشهد تظهر المئذنة الحدباء فى خلقية المشهد. يستعرض الكاتب في المصمت الأول مشاهد تاريخ حمورابى بشخصياته وآثاره في خلفية المشهد. إلى أن يظهر مجموعة من الهمج في المصمت الثانى، يعيثون فسادا في كل شيء، ويخربون التاريخ ويقطعون الكتب، ويغتصبون النساء. أما في المصمت الثالث تتصدر المشهد المئذنة الحدباء وفجأة يظهر جرذ كبير يقرض قاعدة تمثال هانيبال ويتحول إلى شكل بشرى. وفي المصمت الرابع تتكاثر الجرذان البشرية، ويخربون كل شيء ويلتهموا المئذنة الحدباء –وجدير بالذكر هنا الإشارة إلى تنبؤ الكاتب بالوضع الذى ستؤول إلية العراق، خاصة بعد القضاء على تلك المئذنة من قبل تنظيم الدولة الإسلامية عام ٢٠١٧– وتقوم الجرذان بتكسير التماثيل جميعها، ثم يظهر الحاكم الذين يصنعون له من أجسادهم سلما للوصول إلى الشمس الموجودة في الخلفية لتكسيرها هى أيضا إلا أنه مع أول ضربة لها يهتز السلم، ويقعون جميعهم ثم تسطع الشمس بقوة مرة أخرى. هذه الشمس هي المقاومة الثقافية العراقية التى ستقف ضد الجهل، والشر، والسلطة وبالرغم من تدمير كل شيء إلا أنه ستسطع شمس الحرية مرة أخرى.

٢٣– مونودراما صامتة:

هذه المسرحية هى الوحيدة التى يعتمد فيها على مؤدٍ واحد، مثل المونودراما– يجسد المؤلف في المسرحية من خلال خمسة صوامت متتالية معاناة الإنسان منذ بدء الخليقة، ففى المصمت الأول يعرض القصة المعروفة لآدم وحواء، ولكن حواء هنا هى شخصية لاوجود فعلى لها على خشبة المسرح. ويشير الكاتب إنه من الممكن أن يجسد هذا المشهد كخيال ظل. أما في المصمت الثانى يعرض الأنبارى إلى مظاهر تطور الإنسان وصراعه مع الحيوان للحفاظ على وجوده، ثم اكتشاف النار بالصدفة.

وفي المصمت الثالث يعرض لصراع الإنسان مع الطبيعة عن طريق صوت الرعد وضوء البرق، ولجوئه إلى البحث عن الأمان في ظل الشجرة. والمصمت الرابع يسمع أصوات صليل السيوف ويشير المشهد إلى قتال بينه وبين الفريقين، ثم يحفر الأرض لدفن الحثث فيها. وينتهى كل شيء في المصمت الخامس حيث يسمع أصوات

الرصاص والانفجارات، إشارة إلى الحياة المدنية، وينتهى المصمت بحرق كل شيء، وفقدان الرجل لكل مظاهر حياته، فالشجرة تحرق، ويختفى ظل امراته وتنتهى المسرحية ببكاء الرجل. فالإنسان منذ ولادته وهو مطارد، معذب إما بفعل الطبيعة في مراحل تطوره الأولى، أو الحروب وغيرها في مراحل تطوره المختلفة. كل المعوقات هذه تحول بينه وبين تحقيق حلمه المتجسد في المرأة (الحياة)، حيث يتزامن مع ظهورها في كل مصمت حالة من السلام والصفاء تختفى تماما فى نهاية المسرحية.

٢٤- الآنيون:

يشير الكاتب هنا إلى الطفل آلان السورى الذى مات غرقا في أثناء هروبه من سوريا مع أهله. ويربط بينه وبين النبى موسي في الصوامت الثلاث الأولى، حيث يستعرض قصة النبى موسى مع الفرعون، وإلقائه للأطفال في اليم، ثم محاولة الأم إنقاذ الطفل وإخفائه في سلة حتى تنقذه من الغرق. وينتقل للوقت المعاصر في المصمت الرابع حيث يعرض لمشاهد القتل والأسر للأطفال، وهروب العائلات، ثم يعرض في الخلفية مصارعة القوارب للأمواج حتى يموتون جميعا، وتطفو الجثث على السطح ويقترب المشهد من الطفل "آلان" ويأخذه أحد ممثلى الصليب الأحمر، وتصطبغ السماء بلون الدم. يقارب الشاعر بين قصة النبى موسى، والطفل آلان إلا أن المقاربة هنا في صالح التاريخ القديم، ففى حين حفظ البحر موسى من الغرق، إلا أنه حديثا لم يحافظ عليه، بل وأودى بحياته، واصطباغ السماء باللون الأحمر في النهاية يشير إلى الموت والدمار القادمين من السماء، وهذا هو الوضع الحالى الذى يعانى منه الشعب السورى.

٢٥- دولة السيد وحيد الأذن:

يتناول الأنبارى في خمسة صوامت متتالية فكرة القهر بطريقة ساخرة، أقرب إلى الكوميديا السوداء التى يعيشها المجتمع العربى والعالمى. يصبح فيها الاستثناء هو القاعدة الحاكمة، فمن خلال قصة ملك يولد له ابن بأذن واحدة، وبإيعاز من رجل الدين يتم قطع أذن كل ذكر يولد ليصبح الطفل طبيعيا بين الذكور. ويكبر الطفل ذو الأذن الواحدة ويصبح ملكا، و يرفض الاستماع إلى ضيوف من دول مختلفة لمجرد كونهم بأذنين اثنين، ولا يستمع إليهم إلا عندما يقوم كل منهم بقطع احدى أذنيه بنفسه، ويتطور

الأمر إلى شن حرب على دول الجوار المختلفة لقطع الآذان للجميع. وتنتهى المسرحية باستعراض في الخلفية لنماذج من وجوه تمثل بلدانا مختلفة كلهم مقطوعى الأذن (أوروبى، أسيوي، أفريقى، أسترالى....).

نتائج البحث

بعد استعراض الدراسة فيما سبق لموضوع البحث بمحوريه يمكننا أن نجمل النتائج فيما يأتى:

أولا: فيما يتعلق بالشكل: إن استخدام مصطلح الصوامت الذى نحته الأنبارى يعبر عن كل من الاستخدامين الاصطلاحى والتعبيرى لمفهوم الصمت. فهى مسرحيات لاتعتمد على الكلمة المنطوقة، وإنما هى لغة مسرحية كاملة باستخدام عناصر العرض المسرحى المختلفة، يتوج استخدامها جسد الممثل، وحركاته التعبيرية التى حلت محل الكلمة. ولا تندرج تحت ما يطلق عليه (بانتومايم) أو نوع من المسرح الحركى المتعارف عليه.وبالرغم من كل ذلك ترى الباحثة أن محاولة الأنباري في الكتابة بهذه الكيفية، هى محاولة رائدة لطريقة كتابة السيناريو الحركى، بل إنها تلقى الضوء على الاهتمام بلغة الجسد في عالمنا العربى باعتبارها لغة مؤثرة وموازية لأهمية اللغة المكتوبة. لكن لا يمكننا تصنيفها وفق جنس أدبى محدد، فمحاولة تجنيسها مستحيلة. لأن ذلك يجعلنا نميزها بمجموعة من التقنيات الآدائية التى تختلف فيها عن غيرها، فالحركة عنده هي حركة الحياة اليومية العادية، التى قد تعبر عن حالات السعادة أو الشقاء، أو الألم بمفهومها الواقعى، فهى لم تتعد كونها تعبيرا جسديا عن الكلمات. ولا تندرج تحت جنس بعينه، فتارة هي رقص شعبى، وتارة أخرى باليه. لذا خلاصة القول إن الصوامت من حيث الشكل يُعنى أساساً بالهيئة الجسدية والحركات الواقعية بعيداً عن كل تعبير لفظي، والاعتماد على كل عناصر التواصل غير اللفظي مثل الموسيقى، والإضاءة، والديكور لإنتاج متعة بصرية شاملة موحية ومعبِّرة بطريقة واقعية محاولة منه لكسر قيود القهر السلطوى بكل أنواعه، وطرح مفاهيم إنسانية عالمية لا تقف اللغة المحلية عائقا أمامها.

كما أن صوامت الأنبارى لم تخلُ من استخدام الأصوات في بعض المسرحيات عبر عن المقاومة مثل الصرخة في مسرحية "محاولة لاختراق الصمت"، وصوت صرخة المرأة في مسرحية الهديل الذى بدل صمت اليمامة..

ثانيا: فيما يتعلق بمضمون القضايا التى طرحها الأنبارى عن طريق الصمت ووفق الهدف من البحث،الذى يتمثل في القضايا الإنسانية التى تهم الإنسان العربى المعاصر يمكننا

القول أن القضايا التى طرحها الأنبارى يمكننا تقسيمها في ثلاثة محاور أساسية قام فيها بالتعبير عن قضايا الإنسان المعاصر، ليس الإنسان العربى فحسب وإنما الإنسان في في كل زمان ومكان. وقد اعتمد في مصادره علي ثلاثة محاور رئيسة:

أولا: قضايا عامة مبنية على قضايا عامة تهم الإنسان المعاصر كالحرية، والحب، والخلاص، والتمرد وذلك في عدد كبير من المسرحيات ومنها :الحرية والخلاص من القهر في مسرحية طقوس صامتة، ومحاولة لاختراق الصمت، والهديل الذى بدد صمت اليمامة، وسلاميات في نار صماء، حلقة الصمت المفقودة، شواهد الصمت المروضة، ارتحالات في ملكوت الصمت، أزمة صاحب القداسة، تجليات في ملكوت الموسيقى.

ثانيا: قضايا عامة مرتكزة على مصادر روائية، وتراثية، ودينية مثل: حدث منذ الأزل (قصة آدم وحواء)، و ابتهالات الصمت الأخرس المستلهمة من رواية (الإخوة كرامازوف) وملحمة جلجامش في مسرحية عندما يرقص الأطفال.

ثالثا: قضايا خاصة بالمجتمع العربى، مستلهمة من وقائع بعينها: كانت القضية الفلسطينية من القضايا التى شغلت الأنبارى، وأمل في التخلص من العدوان الإسرائيلى علي فلسطين والمنطقة العربية وقد جسد ذلك في عدد من المسرحيات مثل هرم الصمت السداسى، وحجر من سجيل. ثم قضايا تخص سوريا وتمثل ذلك فى مسرحيتي السماح على إيقاع الرصاص، والآنيون. أما القضية التى شغلته هى المجتمع العراقى الذى يعانى القهر بأشكال مختلفة، ويسعى إلى مقاومته أو التخلص منه كما في مسرحياته: قيامة ليزرية، والمئذنة الحدباء، وجرذانم سود وشمس بيضاء، الموت بين يدى القصيدة. ومتوالية الدم الصماء التى قد تشير إلى صدام حسين.

قائمة المصادر والمراجع

١- ابراهيم حمادة:"معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية"(القاهرة، دار المعارف،١٩٨٥.)

٢- مجدي وهبه:"معجم مصطلحات الأدب. إنجليزي-فرنسي-عربي(بيروت،مكتبة لبنان،١٩٩٤.)

٣- إلهامي حسن :"تاريخ المسرح" (القاهرة، دار المعارف ،سلسلة كتابك،ع ١٥١،١٩٧٧.)

٤- جلين ويلسون "سيكولوجية فنون الاداء": ترجمة : شاكر عبالحميد ، (الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، سلسلة عالم المعرفة (٢٥٨) ، ٢٠٠٠)

٥- د.محمود أبو دومة "تحولات المشهد المسرحى الممثل والمخرج" (القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١ ، ٢٠٠٥)

٦- صباح الأنبارى "المجموعة المسرحية الكاملة- المسرحيات الصوامت" (لبنان، الهيئة العربية للمسرح، منشورات ضفاف، ط١، ٢٠١٧)

٧- عثمان عبد المعطي: " عناصر الرؤية الاخراجية عند المخرج المسرحي"(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦.)

٨- مارافين شبارد لوشكي: " كل شيء عن التمثيل الصامت – فهم و اداء الصمت المعبر "(ترجمة سامي صلاح،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥.)

٩- ماري إلياس؛حنان قصاب حسن: "المعجم المسرحي –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"(لبنان، مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٧.)

ثانيا: الأبحاث والمخطوطات العلمية

١- أ.د.عباس محمود رضا، م.مهدى عبد القادر مفتن "مصطلح الصمت" بحث منشور (العراق، جامعة بابل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، العدد٢٤، ٢٠١٥)

٢- رياض صابر عبد القطان " دلالة الصمت في النص" (العراق، جامعة ذي قار العلمية، العدد ٣، ٢٠١٣)

٣- صديقة عبد المنعم "أساليب فن التمثيل الصامت في المسرح الأمريكى فى النصف الثانى من القرن العشرين" مخطوطة ماجستير غير منشورة (الإسكندرية، جامعة الإسكندرية، ٢٠١٠)

ثالثا:الشبكة العنكبوتية:

١- د.سامى الحصناوى " الصمت في المسرح ..فعل التأويل والإزاحة" ٢٠١٠ http://www.alnoor.se/article.asp?id=95534

٢- عروض إيتيان داكرو www.youtube.com

٣- ملحمة جلجامش https://archive.org/details/EpicOfGilgamesh

٤- العنقاء https://ar.wikipedia.org

٥- أديب كمال الدين http://www.adeebk.com/profile.htm