نسق الصمت في الأداء المسرحي

م.د ليلى محمد علي/ جامعة بغداد/ كلية الآداب
م.د حسين رضا حسين/ وزارة التربية
Hrhussein88@yahoo.com

ملخص البحث

يلتقط فن المسرح من جوهر التجربة البشرية ما هو غير منظور فيسلط عليه الضوء ليصبح وجوداً بارزاً ومؤثراً، فالسكوت قد يكون غير مرغوبٍ في الحياة لذا يستبدل السكوت في المسرح بالصمت ليأخذ بعداً فلسفياً –كما في اللامعقول–، أو موقفاً دراماياً اغترابياً – كما في المونودراما–. إن **هذا** البحث يتمحور حول نسق الصمت في الأداء المسرحي بوصفه احدى المرتكزات الأساسية المرافقة لعملية الاداء، ومحاولة تحليله وتأويله والتعرف على آليته عن طريق بعض النماذج الأدائية المسرحية بهدف تفعيل استثماره واستخدامه بشكل أمثل في الاداء المسرحي.

المصطلحات الرئيسة للبحث/ أداء، نسق الصمت، ممثل عراقي.

الفصل الأول/الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه:

استمدت التجربة الفنية أنساقها من مجمل علاقاتها مع بعضها البعض في اشتباكٍ متنام مع تجربة الوجود المقلق والمثير للأسئلة في حركة التاريخ بحثا عن المعنى، والتي تجسدت في أشكال تعبّر عن حدث، أو موقف، أو تشير إلى أزمة، أو تكشف عن ضلالة المعنى في اختفائه بالنسق العام، وهذه الاشكال تجد اكتمالها عن طريق عدد من الأنساق اللفظية والبصرية والحركية خاص بها وبتجربتها، وهي إذ تشتبك مع الواقع فأنها تلوذ به ومنه لبناء التجربة الفنية بشكل متفرد،

وتستمد ديمومتها من بنيتها التي تؤكد نسقها العام في النوع والجنس. ولان العرض المسرحي ينطوي على أنساقٍ متعددة بهدف تقديم خطابه الجمالي والفكري وعلى وجه الخصوص نسق الكلام، ونسق النبر، ونسق الايماءة، والنسق الحركي وطبيعة العلاقة بين هذه الأنساق بالفاعلين في العرض المسرحي بوصف كل نسق من هذه الأنساق واشتباكها مع الأنساق الاخرى تنطوي على محمولات فكرية باتجاهات متعددة ومتنوعة تخص النسق الثقافي والمجتمعي العام لإنتاج علامات قصدية دالة ومنفتحة الدلالات في آن واحد، وبأشكال، والوانٍ متعددة تبعاً لسياقها في بنية الفعل الدرامي، ولأن النسق الكلامي مرتبط بالفاعل ليس على مستوى اللفظ لانتاج المعنى فحسب، بلْ على مستويات متعددة تتعلق بطبيعة الموقف، والحدث، والعلاقة مع الفاعلين الآخرين والطريقة التي يتم فيها القول، بما فيها الايماءات، والاشارات الصادرة من الوجه، أو العينين، أو اليدين وشكل التوقف، أو الصمت بغرض تعميق الحس الدلالي للملفوظ النصي، ولان الفعل الدرامي يتمظهر عن طريق الأداء المسرحي، ولأن الحوار الملفوظ منه والصامت بوصفه مرتكزاً أساسياً في بنية الفعل الدرامي، فأن المخبوء تحت الملفوظ، والذي ما لا يقال، بوصفه نسقاً خفياً يضمر العديد من الدلالات، ومعطى تداولياً منتجاً للمعنى في سياق محدد، فضلاً عن أنه له دفق درامي في سياق بنية الفعل الدرامي، فان الحاجة دعت لهذا البحث الذي يطمح إلى الاجابة عن السؤال الآتي (كيف يتمثل نسق الصمت في الأداء المسرحي؟)، وتأسيساً على ما تقدم صاغ الباحثان عنوان البحث بالشكل الآتي (نسق الصمت في الأداء المسرحي).

أهمية البحث:

1. تتجلى أهمية البحث الحالي في أنّه يختص بدراسة نسق الصمت في الاداء المسرحي وتقصي فاعليته في الخطاب المسرحي.

2.يمثل البحث جهداً معرفياً قد يكون نافعاً للباحثين وجميع المهتمين بالخطاب المسرحي.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على فاعلية الصمت وايقاعه في الاداء المسرحي.

تعريف المصطلحات:

1.أولاً- النّسق System:- إنّ مفهوم النسق في المعاجم العربية يدلّ على "ما كان على طريقة نظام واحد، عامٌ في الأشياء، وقد نسَّقته تنسيقا. والتنسيق: التنظيم. والنِّسق: ما جاء من الكلامِ على نظامٍ واحد"[1]. وفي القاموس المحيط: "والنَّسَقُ، ما جاءَ من الكلامِ على نظام واحد، ومن الثغورِ: المستويةُ، ومن الخرزِ المنظّم، ومن كلّ شيءٍ: ما كان على طريقة نظامٍ عام"[2]. والملاحظ أن المفهوم يميل إلى الثبات، والاستقرار. وفي استخداماته الحديثة نجد أنّ مفهوم النّسق متغير وغير ثابت فهو "أيّة مجموعة من المتغيرات نختارها للوصف، أو التفسير ويفترض المفهوم وجود علاقات متبادلة بين مكوناته الداخلية والبيئة الخارجية"[3].فيما يعدّ عبد الفتاح أحمد يوسف "النسق علامة تحيل إلى أشياء داخل أو خارج الثقافة"[4]. والنسق على وفق النقد الثقافي هو نسق ثقافي دائماً، لا يتمثّل في تركيبة النص الأدبي، ونظامه اللغوي، والبلاغي الذي يشترك فيه مع أبناء جنسه من النصوص، إنّما هو نسق دلالي يتمثّل في حمولاته الثقافية[5]. ولاغراض هذا البحث فان التعريف الاجرائي للنسق هو (علامة تنطوي على

دلالة تتمثل في حمولاتها الثقافية وميزته الجوهرية تكمن في ديناميته والسعي لتحقيق هدف ما ويتكشف عن طريق الاداء المسرحي).

ثانيا- الصمت (Silent): وهو عدم الكلام أو السكوت لبرهة قصيرة وعادة ما يكون بين الجملة او لأخذ شهيق اثناء الكلام. والصمت هو "النص المختفي الذي يكشف ما لايستطيع الحوار المنطوق أن يفصح عنه"[6] والصمت "عبارة عن حركات جسدية وايماءات واشارات يستطيع بواسطتها الممثل نقل ما يريد من دون اصدار كلام/صوت، أو اصدار القليل من الكلام/الصوت فقط، لينقل معاني كثيرة"[7]. أمّا الصمت (Silence) والذي نستهدفه في بحثنا هذا فهو ذلك التوقف عن الكلام لمدة اطول من (Silent) والذي يكون محملاً ومشحوناً بالتعبير الدرامي كما يشكل مرتكزاً اساسياً في الأداء المسرحي. والتعريف الاجرائي(هو السكوت عن الكلام لمدة محددة نسبيا والمصحوب بالتعبير الوجهي او الايماءة او الهمهمة على وفق ما يتطلبه الموقف الدرامي في المشهد، ويراعى الزمن في الصمت لما له من اهمية في الايقاع العام للعرض المسرحي).

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الأول/ نسق الصمت:

لم تكن اللغة الا أنساقا من العلامات تنطوي على أشكال من المحسنات البلاغية والبديعية بكافة ضروبها لتفضي إلى معاني بغرض الاتصال والتواصل تتشكل على وفق نسق الاختلاف، وهي بذلك تكتسب سماتها وصفاتها من مجمل علائقها داخل النسق وليست بذاتها، ومن ثمّ تتعدد مستويات المعنى وتتنوع تبعا لسياقها، وما تشير اليه ظاهراً، وما تستبطنه من احالات تتخفى في مضمرات الخطاب من استعارة، وكناية، والنص المسكوت عنه وغيرها، كما في الرمز

كونه مضمراً غير ملفوظ في تشكيل المعنى وشكلاً من أشكال الصمت "فهو ما أخفي من الكلام"[8].

ولأن التجربة الفنية تجد اكتمالها في اشتباكها بالواقع بكل امتداداته افقياً وعمودياً في محاولة لطرح رؤيا مغايرة فنياً بوصف الفن "نسق رمزي لا يكتسب وجوده الحي الا عندما يتصل بالحياة ليصبح من خلال تفاعله معها تجربة فنية"[9]، فان الأنساق غير اللفظية تجد صيرورتها في هذا الاشتباك لتعبّر عن حالة محددة، أو تقول شيئاً لم يعد اللفظ بكل مدلولاته القيام به، أو تشير إلى خلخلة النسق العام عن طريق رؤية للعالم والوجود كما هو عند كتاب اللامعقول (Absurd) على سبيل المثال، إذ لم تعد اللغة موضع ثقة، أو لها القدرة على اعادة صياغة العالم كما هي عند ابسن، او برنادشو وآخرين "بينما عند بيكيت أنّ اللغة لا تتيح لنا الاخذ بناصية العالم، وأنّ كل شيء ينتهي بالخيبة"[10].

في هذا السياق ينطوي خطاب اللامعقول ليس على تهشيم اللغة وانعدام التواصل مع العالم والآخر فحسب، بلْ على ذوات تتخفى حول ضياعها وذهولها وصمتها ازاء انتهاك الوجود لأصل ذواتها فكان للصمت أن يكون احدى العلامات الرئيسة المحركة للفاعل في الخطاب، وفي متن الفعل الدرامي (Dramatic act) "لذلك سموا لها فعلا قوليا متمثلا بالصمت فوجدوا فيه القوة الخفية الفاعلة في بناء الفعل الدرامي لنصوص اللامعقول"[11]. وهو ما يشير أيضا إلى اخفاء المعنى واختفائه لأيّ شيء في الوجود، بمعنى الغياب المتجذر في عبثية معنى الوجود، وحضور الصمت بوصفه تمرداً ورفضاً على –اللامعنى– ولهذا فان "الموقف الوحيد المتماسك القائم على اللامعنى هو الصمت"[12].

إن الصمت ليس الوجه الآخر لدلالة اللفظ في لعبة اخفاء المعنى فحسب، كما ترى سافرة ناجي بوصفه "يمثل بؤرة من بؤر الخطاب التي تكون صورتها الظاهرة في اللفظ الممتلك لمضمونه الدلالي المتفق على مدلوله ضمنيا، فهو يمثل الوجه الثاني للملفوظ المختفي تحته"[13] بلْ أنّ الصمت بوصفه علامة فاعلة في بناء الفعل، ودلالة مضمرة في البنى العميقة للنصّ وللعرض المسرحي فان تجسير التلقي مع الخطاب يخضع لسنن وكودات في نسق الكشف والخفاء للدلالات التي تسهم في رسم مسارات الفعل وتحديد اتجاهاته.

وإذ تتمثل الدراما جوهر التجربة البشرية وهي فاعلة في وجودها الحي بفعلٍ، أو سلسلة أفعالٍ تتلبّس الشخصيات في صراع الارادات المعبّرة عن قوى كونية لرسم مصائرها على وفق أنساقٍ بصرية وسمعية وحركية، وإنّ ما لا يقال في الدراما وما بعد الدراما له سمات فاعلة في جوهر النسق في القوى الفاعلة وأفعالها في صراع القوى لأنّ "ما يجعل الدراما دراما، على وجه الدقة، هو العنصر الذي يمثل خارج الكلمات ويتخطاها، ذلك الذي ينبغي أنْ يرى ويشاهد بصفته فعلا في حيز التمثيل...وإنّ ما لا يقال شيء مهم في الدراما شأنه شأن ما يقال، سواء في الفعل أم في الشخوص"[14].

لهذا يتم استعادة البعد الفاعل للصمت عن طريق تحويل صمت عدم الفعل إلى فعل متنامٍ ممكن. هذا الصمت الفاعل،* هو المكان– الزمان الذي يجعل من كل خطاب ممكناً، وحين يُنمى عبر التأمل والتفكر، فإن هذا الصمت المذهل يأتي بنا مجدداً إلى أنفسنا وحينها فقط إلى العالم والآخرين ليدوّي في حضوره الخاص، مانحا معنى بأشكال لا يمكن للغة وحدها أبداً أن تحققه[15]. إنّ الخطاب الدرامي وما بعد الدرامي بشكله المعلن ليس الا تأريخ من حضور الصمت بوصفه دالاً

يحتمل تأملا وتأويلاً، وينفتح على مدلول متعدد ومؤجل عبر وظائفه المتنوعة في التستر والتظاهر والرفض والتمرد والايماءة والتعبير والحركة فضلا عن القدرة في الكشف عن التابوات تارة والاحتماء منها تارة اخرى ذلك أن "الخطاب الظاهر ليس في نهاية المطاف سوى الحضور المانع لما لا نقوله؟ وهذا الما يقال هو باطن يلغم من الداخل كل مل ما يقال"[16].

المبحث الثاني/ فاعلية الصمت الأدائي:

لقد تمخضت العقود الاولى من القرن الماضي عن مدارس واتجاهات فنية متنوعة وثورية وذلك بتأثير الحروب والانكسارات اضافة إلى التطور التقني الذي احدث تغييراً مباغتاً في المجتمعات الصناعية، حيث ظهرت اساليب ومدارس متنوعة في اول ثورة على الكلاسيكية الجديدة(Neoclassicism) والطبيعية (Naturalism) فجاءت الواقعية (Realism) لتعبر عن الانسان وواقعه الجديد الذي اصبح مغلفاً بالخوف، والشك، والانكسار باحثة عن طريقة للتعايش مع ذلك الواقع الذي صار يخطو خطوات متلاحقة نحو الدمار والقتل واللااستقرار، ذلك ما جعل العديد من المحدثين المسرحين يطرحون رؤى واساليب تتواكب مع روح العصر من امثال (ستانسلافسكي، مايرهولد، ابيا، كريغ، ارتو، كوبو، برخت، كروتوفسكي) وآخرين، حيث تعرض إلى انقلاب في الشكل والمضمون فضلاً عن العناصر المسرحية الاخرى، فقد اصر(ارتو) على تغيير الواقع المسرحي وذلك عن طريق "ابدال اللغة المنطوقة بلغة اخرى...تعادل امكاناتها التعبيرية امكانات لغة الالفاظ"[17]، ولقد كان من قبله (ستانسلافسكي) قد طالب الممثل بالإصغاء واكد على اهميته ، فالإصغاء المسرحي هو نوع من الصمت الذي يتخذه ممثل ساكت عن الكلام بهدف شد انتباه المتلقي إلى الممثل المتكلم، إذ أنّ

الحوار له وظائف عديدة في النص المسرحي والطريقة الاساسية في المنطوق هي (Turn–Taking) أي أن تتحدث احدى الشخصيات وتستمع الاخرى لها ثم تتكلم، وربما تتكلم المجموعة كما في الجوقة [18]، والاصغاء إذا اردنا تفكيك آليته هو عملية سكوت عن الكلام مع تركيز الاهتمام بالجسم والنظر إلى الممثل المتكلم بحيث يصبح الاصغاء عملية حيادية مغلفة بالاهتمام لما يقال، وتلك الحيادية تستوجب (اللاتعبير) والذي يكون سمة اساسية لعملية الاصغاء بالنسبة للممثل الصامت عن الكلام، إذ أن الاصغاء يهدف إلى توجيه انتباه المتلقي إلى من يقوم بالفعل الكلامي/ الحوار من المؤدين على الخشبة، وذلك يتطلب من الممثل الآخر (غير المتكلم) أن لا يقوم بأية تعبيرات مبالغ بها كي لا يثير اهتمام المتلقي أو يجذبه إلى الممثل الصامت، فذلك يخلق حالة من الفوضى والتشتيت، الا في حالات خاصة تقتضيها ضرورات درامية معينة تستوجب سحب انتباه المتلقي إلى هدف ما.

إنّ الحراك الذي تمخضت عنه الثورة على الرومانسية (Romanticism) والطبيعية انتج واقعية مسرحية تدور حول الانسان وقضاياه، بحيث أخذ النص المسرحي ينحو بعيداً في حواره عن الاستطراد الشعري، وخير دليل لنا في ذلك مسرحيات (تشيخوف) إذ نلحظ "ما في الحديث الفعلي من تفكك واستطراد ومن انغماس الشخصية في الحديث عن نفسها" [19] ، فالملفوظ عند (تشيخوف) يبدأ في الاتجاه نحو دواخل الشخصيات وباتجاه تصوير الامور العائلية والنفسية وذلك بطبيعة الحال يفرد حيزاً محدداً وبائناً للصمت بوصفه حالة من التأمل الداخلي للشخصية، سواء كتب الصمت في النص المسرحي أم لم يكتب، إذ أن الغور في

الدواخل النفسية للشخصية المسرحية يهيئ مناخاً مناسباً للصمت في الاداء المسرحي.

إنّ الصمت في اللغة هو كلام بلا حروف، أو اصوات، لكن الصمت في الأداء المسرحي يختلف اختلافاً كلياً إذ يكون صمتاً درامياً معبراً عن حالة، أو موقف درامي (Dramatic Situation)، أو رؤية فلسفية ما، وحتى إذا ما ذكر في النص لكنه لا يتحدد، أو يتهيكل الّا عن طريق الأداء، بحيث يتمظهر بوصفه فعلاً أدائياً محدداً بزمن، وطاقة، وتعبير. إن "الحوار الدرامي ليس محصوراً في الكلمة التي تقال، ومالا يقال هو بأهمية ما يقال نفسه بل كثيرا ما يكون اكثر اهمية، والوقفة المليئة بالمعنى والفعل الدرامي الذي يستمر داخل الصمت له قوة درامية كبيرة"[20].

إذن ما الذي يحدث حينما نصمت؟ ربما يكون الصمت عملية تجادلية مع الذات/الانا/الاخر، فالصمت لا يكون سكوتاً عن المقول، بل يصبح توكيداً للانفعالات الداخلية، فالتعبير عن الصمت في الاداء المسرحي لا يترجم بالسكوت عن الكلام بلْ بالوعي بذلك الصمت، لماذا انا اصمت الآن؟ لأنني استشيط غيظاً ولا اجد الكلام الملائم، أو ربما اصمت افضل، لأنني لو تكلمت سينفجر الموقف بيننا، أو لأنني اصمت كي افكر في طريقة أرويها لزميلي المؤدي الآخر، فالصمت الأدائي هو أن نعي الحالة التي ستأتي بعده، وحينها لن يكون الصمت سكوتاً بل كلاماً معبراً بلا حروف.

يقول (مايرهولد) "شكلان من أشكال الحوار احدهما يتألف من الكلمات المصاحبة والمفسرة للفعل الدرامي والآخر داخلي يجب أن لا يدركه المتلقي في الكلمات، بلْ في فواصل الكلام لا في الصرخات، بلْ في الصمت"[21]، وتعد

الممثلة الألمانية (هيلينا فايغل)[*] أفضل من استبدل الصراخ بالصمت في مسرحية (الأم شجاعة) فحين اخبرت بموت ولدها لم تصرخ، أو تولول، بلْ فغرت فاهها مع تعبير الصراخ بدون صوت، وذلك ما اعتبر سابقة أدائية في المسرح.

إنّ لنسق الصمت قيمة ايجابية فهو كما ينطوي على الغموض والتكتم، قد يكون ضرورة درامية ، فعلى سبيل المثال لا الحصر يفرض الصمت وجوده بعد مشهد متصاعد دراماً ومنفعل عاطفياً كمشهد(مقتل دزدمونة) في مسرحية (عطيل) فمن ناحية يكون المتلقي بحاجة إلى الصمت الكلامي حيث ارهق بسبب فعل القتل ووصل الى ذروة الانفعال العاطفي، وربما يكون متعاطفا مع احدهما، والصمت يصبح حالة من الراحة ومن ثم لجعل المتلقي يفكر في سبب القتل، وهل أن (دزدمونة) تستحق الموت، أم أن (ياغو) هو القاتل الحقيقي بفعل ما اوحى (لعطيل)، فالصمت يصبح حاجة ملحة لإيقاف التفكير العاطفي واشغال التفكير العقلاني للمتلقي، ومن اجل ذلك لابد من وجود منطقة عازلة ما بين الوجداني والعقلاني والتي ستكون الصمت بتنوع أشكاله، أمّا بالنسبة للمؤدي فالصمت بداية يجعله يستعيد قواه بعد لحظات من الراحة الادائية والجسدية ليستمر في تأدية مشاهد العرض الاخرى.

إن الصمت في الأداء قد يشير الى (دهشة، انكسار، مباغتة، لا جدوى، خوف، صدمة، خجل، ذهول) والعديد من الحالات التي يكون الصمت فيها اكبر تأثيراً وتعبيراً من الكلام، إذ "يمكن للسكوت أن يكون فاعلاً اكثر منه ساكناً، خصوصا عندما تتحدث شخصية ساكتة على المسرح بلغة الجسد والفراغ، السكوت هنا اكثر من مجرد غياب للصوت، وإنما هو بالأحرى خطاب في ذاته وشكل من أشكال التواصل"[22] ، وحيث إن العرض المسرحي عملية تواصلية ما

بين المؤدي والمتلقي، فأن الصمت يضفي على الأداء نوعاً من السرية والغموض بحيث يبدو مغلفاً إلى حد ما، وغير معلن، أو منكشف للآخر، ذلك ما يسمح للمتلقي بالذهاب إلى تأويله الخاص به وحده فرداً وليس كونها مجموعة من المتلقين، والذي سيختلف من متلقٍ إلى آخر، حينها تصبح المشاهدة عملية سرية مغلفة باللذة والمتعة نظراً لاحتوائها على الغموض وعدم الافتضاح، مما يخالف أفق التوقع لدى المتلقين.

إنّ الايقاع في نسق الصمت الايمائي والحركي مؤشراً وسمة ظاهرة لتميز الصمت المسرحي عن الصمت اليومي، فهو صمت مشحون يشعر به المؤدي والمتلقي على حد سواء، فالإيقاع الداخلي للمؤدي يتمظهر عن طريق التنفس، وحركة العينين، والتعرق، واحمرار أو شحوب الوجه، وقد يصل إلى القدم، أو اليد، فلا ساكن على المسرح حتى الميت، "وكأن الصمت في الكتابات المحدثة اشبه بالصمت الذي تكتبه الموسيقى"[23]، وإذ أن الصمت في الموسيقى له زمن محدد ويكتب كما تكتب الاصوات المسموعة في البار الموسيقي، ففي الموسيقى يعزف الصمت بلا صوت، كذلك في الأداء المسرحي يؤدى الصمت بلا صوت ولكنه يتميز بطاقة كامنة تتوهج لتنعكس على وجه وجسد المؤدي، والصمت من حيث كونه نقيض الكلام فكلاهما يكشف الاخر، وبما أن الحوار المنطوق هو الذي يهيمن في النص المسرحي، فالصمت يشتغل على ابراز الجملة الكلامية وإظهارها، أي يضعها بين مزدوجين. إن "لحظات التوقف لحظات دينامية ملغومة، مكتنزة صاخبة، وفي كثير من الاحيان تشكل هذه اللحظات حالة من حالات تتويج المشهد عندما يحتدم ويتوتر ويتصاعد، فالصمت حالة من الوجود والغياب، والظهور والاخفاء، والسرية والعلانية في آن واحد" [24].

إنّ الاشكال المسرحية الحداثوية مثل (اللامعقول، الواقعة، المونودراما، الكوريغرافيا، الفقير) وغيرها تتخذ من مفهوم الأداء الجسدي وسيطاً تعبيرياً اساسياً لتجسيد العرض المسرحي، فقد مارس (ارتو) قسوته على اللغة/الحوار، وذلك من خلال تعرية الألفاظ من المعنى بحيث تتحول الكلمات إلى مقاطع موسيقية بمعنى رجوعه إلى الحالة الحسية للحروف ذاتها بهدف التعبير عن الحالة الانسانية المكبوتة [25].

إنّ الايقاع الادائي الحديث (Modern Performance Rhythm) يتشكل ما بين الساكن والمتحرك من جهة، والساكت والمتكلم من جهة اخرى، بوصف الأداء يتكون من الصوت والجسد.

نسق الصمت يصبح مرتكزاً مهماً، إذ يتشكل منه إيقاع الفعل والكلام، ومن ثمّ إيقاع الأداء بشكل عام عن طريق السكوت والكلام، والسكون والحركة، ذلك أن الأداء الحديث يفترض تنظيماً إيقاعياً معيناً. إن "المسرحيات والعروض التي تشترك في اهتمامات حداثية، تسعى إلى تشويش التنظيم المحاكي للكلام والايماء"[26]، وعليه لابد من أن يكون نسق الصمت احدى الاستراتيجيات الاساسية في ذلك التنظيم الذي تستدعيه العروض، أو المسرحيات الحداثوية، فالتشويش يصبح برمجة جديدة يتعلق بإيقاع الكلام وعلاقته بالإيماءة، بحيث يتمظهر الصمت في مساحة أدائية محددة ومفروزة إلى حد ما. فحين يكون الكلام

محبوساً يبحث المؤدي عن بديل يعبر بوساطته عن أفكاره ومشاعره، وذلك ما يجيز لنسق الصمت أن يكون بديلاً للملفوظ، أو متمماً له، ومن ثمّ يصبح مقولاً مكثفاً واختزالاً للمعنى المراد اظهاره في المشهد، أو اللحظة الصامتة.

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري:

1.للصمت فاعلية ادائية تسهم في بناء الفعل الدرامي للمؤدي.

2.للصمت وظائف متعددة تتمثل في الايماءة والتعبير والحركة والتستر والتظاهر والرفض والتمرد والكشف عن التابوات أو الاحتماء بها.

3.يتمظهر الصمت بوصفه فعلاً أدائياً محدّداً بزمن، وطاقة، وتعبير.

4.الصمت ضرورة درامية وتوكيد للانفعالات الداخلية.

5.الصمت قد يكون متمماً للملفوظ او بديلا عنه ومنه يتشكل ايقاع الفعل والكلام، ومن ثمّ ايقاع الأداء.

القصل الثالث/اجراءات البحث

أولاً: عينة البحث:

اعتمد الباحثان في اختيارهما للعينة الطريقة القصدية لسببين:

1.إن نسق الصمت متغلغلاً بكليته في زمن أي عرض مسرحي.

2.إن العرض المسرحي يتوافر على تمثلات للصمت بكلّ أشكاله.

وبناء على ذلك وجد الباحثان أن اختيار مشاهد محددة من العينة وافية لمسارات البحث للتعرف على تمثلات الصمت.

ثانياً: منهجية البحث:

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي في الدراسة والتحليل.

ثالثا: أداة البحث:

1.الوثائق، وشملت الكتب، والدوريات، والنصوص، والمواقع المتخصصة في الشبكة الدولية (الانترنيت) والتي صاغ عن طريقها مؤشرات الاطار النظري.

2.الملاحظة المباشرة.

3.المقابلة الشخصية.

مسرحية (نورية)*:

مسرحية (نورية) مونودراما تحكي عن امرأة تعيش زمن الحروب والحصار والقحط المادي والعاطفي, ما يحدو بها لاختيار العزلة بإرادتها خوفاً على صغيرها الذي ذهب أبوه إلى الحرب ولم يعد, لذا تختار العيش مع الأموات في مكان غسل الموتى.

يتجلى نسق الصمت في أداء مسرحية (نورية) بشكل جلّي في محطات عدة, من خلال التنقل بين الماضي والحاضر (Flash bay), كما في المشهد الذي تتحدث به (نورية) عن نفسها حينما كانت صبية وجاؤا لخطبتها, فالمؤدية التي كانت تؤدي شخصية (نورية) الآن, بحاجة إلى محطة صامتة بهدف التحول إلى شخصية (الصبية نورية) من أجل تغيير الهيئة والمشاعر والصوت والإيقاع الحركي للهيبة, التي تختلف كل الاختلاف عن شخصية (نورية) المرأة المتعبة والمنعزلة, فالصمت في هذه الحالة الأدائية تأتي أهميته للمؤدي بهدف الفرز بين شخصية وأخرى, فضلاً عن أن الصمت الأدائي يعمل كمنبه للمتلقي أيضاً, من أجل أن لا يقع في الارتباك والحيرة, إذ إن التنقل بين الماضي والحاضر استراتيجية سردية يعتمدها المؤلف، على الأغلب، في المونودراما.

أما المحطة الثانية في النسق, فهي عند الانتقال إلى شخصية جديدة في السرد الدرامي, مثل شخصية (رجل مسن) أو شخصية امرأة (لعوب), بمعنى المغايرة الأدائية للشخصية الرئيسة (نورية), ما يستوجب حين الأداء تحديد وتعريف الهوية للشخصية الجديدة المراد تقديمها, فالمؤدية في مسرحية (نورية), عندما تشرع في أداء شخصية (الرجل المتسول), قد اعتمدت المؤدية الصمت في البدء والجلوس كما الرجال, ثم الإيماءة الصوتية (سعال) ثم حركة الرأس إلى أحد الجوانب ثم نطقت الحيلة الكلامية.

إن هذا النسق الصامت (من غير كلام), يُراد منه إخبار المتلقي بأن هذه الشخصية هي أخرى مختلفة وليست شخصية (نورية), فضلاً عن تهيئة المؤدية للتحول أدائياً من شخصيتها إلى شخصية أخرى مختلفة عنها (جنسوياً). إن نسق الصمت للأداء في هذه المحطة يهدف إلى تسهيل البرمجة الأدائية للمتلقي والمؤدي, مما يجعل منه نسقاً ضرورياً وملحاً.

في سؤال طرحه الباحثان على المؤدية في مسرحية (نورية)* هل تجدين صعوبة في استثمار الصمت للأداء في المسرحية؟

أجابت المؤدية: في البدء كنت أخشى أن يؤدي الصمت في الأداء إلى ترهل الإيقاع, إلا أنني مع استمرار التدريبات ومن خلال ردود أفعال المشاركين في التمرين, زال ذلك القلق, بل إن الصمت أصبح دافعاً لي من أجل الدخول أو الخروج من شخصية إلى أخرى بمرونة وسلاسة.

أما المحطة الثالثة للنسق, فقد كان فيها الصمت يمثل إصغاء للشخصية الأخرى, وهي شخصية (الشبح), فحكاية (نورية) يتم سردها من خلال التشاكل بينها وبين (الشبح), الذي لا يتجسد في العرض, إلا أن المتلقي يشعر بوجوده ونوع أسئلته, عن طريق ردود الأفعال التعبيرية والإيماءة الصوتية لشخصية (نورية), حيث يتحتم على المؤدية أن تعبّر انفعالياً عمّا يطلبه أو يقوله (الشبح), فالتعبير أو رد الفعل الإيمائي يجب أن يسبق الجملة الكلامية, مما يعمل على تمظهر الشخصية الأخرى, ولو لم تك مرئية من قبل المتلقي.

إن نسق الصمت الأدائي قد أسهم في تمظهر الأخر (الشبح) حسياً, فضلاً عن مساعدة المؤثرات الضوئية والصوتية.

أما المحطة الرابعة للنسق, ففي المشهد الذي تتبلور به ثيمة (الغياب), من خلال انتظار الزوج إلى انتظار المولود الجديد, حيث تقول*

نورية: صرت أعُدُ الأيام والساعات والحصى وأوراق الأشجار وذرات الغبار والشبابيك والأقدام التي تتخطاني, دون أن أرفع رأسي لأرى ما تحمله...

إن الأداء في هذا المشهد يمثل تحدياً كبيراً للمؤدية, حيث يتداخل الفعل الأدائي بين حالتي انتظار متباينة عاطفياً, وتأتي أهمية الصمت للفرز والفصل بين الانتظارين للزوج أو المولود, عن طريق الإيماءة المركبة أثناء الصمت, بمعنى أن نسق الصمت يأخذ مسارين مختلفين في المشهد نفسه, فالصمت مع التعبير الوجهي يمثل انتظار الزوج, والصمت مع إيماءة العد على أصابع اليد يمثل انتظار المولود, ليتصاعد المشهد بوساطة النسقين في آنٍ واحد, وليختتم بحالة (الولادة) مع صمت أن الاستثمار الأمثل للصمت في الأداء يمثل قدرة عالية

للمؤدي, وتوظيفاً إيجابياً مثمراً يسهم في تنويع الأداء وحيويته في العرض المسرحي.

إن ذلك التنوع في ايقاعات الصمت الأدائي على المسرح هو ما يجعله مؤثراً على المتلقي واثيراً على المؤدي ايضاً، فالأداء بلا كلمات يدعو المؤدي إلى تفعيل التعبير الوجهي والايمائي بعامة، إذ أن حالة السكوت عن الملفوظ تستوجب مضاعفة المعنى المطلوب ايصاله للمتلقي، وذلك عن طريق التعبير والانفعال بنسق الإيقاع العام، فضلاً عن استخدام الايماءة بمختلف أشكالها. ذلك ما يجعل الايماءة مؤثرة إلى حد كبير، إذ أن السكوت عن المقال يعمل على تفعيل نظر المتلقي باتجاه المؤدي من اجل الوصول إلى المعنى بحيث تصبح الايماءة مقصداً من مقاصد المتلقي وحاجة ملحة لدى المؤدي. وتتوقف مهارة المؤدي على ترجمة هذا السكوت الكلامي إلى صمت مؤول، أي كلام غير منطوق شفاهاً لكنه مرئي عياناً، وهنا يأتي دور المتلقي ليفك شفرة هذا الصامت عن الكلام، المعبر عن الموقف، أو الحالة بلا حروف مما يجعل عملية التأويل والتحليل اكثر حيوية، بحيث يشعر كلّ متلقٍ في الصالة بأنه الوحيد الذي توصل إلى المعنى المطلوب، إذ أن عدم افتضاح الملفوظ/الحوار يسمح بإطلاق شهية المتلقي باتجاه تحليل لحظات الصمت، أو تأويل نسق الايماءة على مختلف أشكالها وذلك ما يصعد من لذة العرض لدى المتلقين جميعا.

مسرحية (فجر يوم ثامن)*:

يبدأ العرض المسرحي بشخصية (الزوجة) وهي جالسة في بقعة ضوئية على كرسي لوحدها بانتظار ما سيقوله الطبيب بشان حالة زوجها المريض بمرض خطير، فالمشهد هو انتظار وترقب لشي لا يعرفه المتلقي منذ بداية

العرض، ذلك ما جعل المؤدية تجلس حوالي ربع دقيقة بلا حراك تماما، ثم تبدأ بإصدار صوت بأظافرها لبرهة من الزمن، بعدها تقوم بهزّ احدى القدمين بحركة تنم عن القلق، ثم تتبعها بهزّ القدمين بسرعة اكبر لزمن معين، بعد ذلك تنتبه إلى جهة يسار المسرح ملتفة مع ايقاف الحركات الموضعية، تصغي وكأنها سمعت صوتا، ثم تلفّ رأسها إلى الامام خائبة لتعود إلى وضع السكون، بعد مدّة تبدأ بإصدار صوت بتحريك اسورتها وشيئاً فشيئاً تتوقف الحركة لتسرح المؤدية بنظرها باتجاه المتلقي لتذهب في تداعياتها، تتساقط الدموع من عينيها، بعدها تمسح دموعها وتنهض من مكانها، تمشي عدة خطوات ذهاباً وايابا، فجأة تنتبه إلى جهة يسار المسرح في التفاتة حادة وسريعة ليدخل الطبيب. إن المشهد الافتتاحي الذي تجاوز الدقيقتين قد كان بلا حوار، ولا أصوات، ولا حتى مؤثرات صوتية، لكننا في هذا الصمت الأدائي نلحظ ايقاعات متنوعة منها:

1- إيقاع الصمت في صالة العرض.

2- إيقاع التعبير الوجهي للمؤدية وتحولاته بين البكاء والترقب او الالتفات.

3- إيقاع الايماءة (حركة الاظافر، حركة الأسورة).

4- إيقاع التنفس للمؤدية.

5- إيقاع الحركة ذهابا وايابا في المكان فضلا عن ايقاعات اخرى متشابكة مثل إيقاع الملابس اثناء المشي، او إيقاع صرير الكرسي وايقاع صوت الخطوات، والعديد من الايقاعات التي لولا الصمت لما تمكنا من رصدها والاحساس بها.

إنّ التنوع الايقاعي للمشهد الصامت يجعل من الأداء عملية، بناء وهدم، دائمة الانشاء والتفكيك، فكلما يظهر إيقاع يصعّد من عملية الاداء، يظهر إيقاع آخر وآخر، وهكذا تتوالد الايقاعات لتسهم في بناء نسق الايقاع العام للمشهد، وإذ أن

نسق الاداء يتكون من (صوت وسكوت، حركة وسكون) فالصمت يصبح مساراً ثالثاً مخصباً بوساطة المسارين السابقين ليصبح الصمت = انفعال+ تعبير.

إن أداء الصمت لا يعني عدم التعبير– كما الاصغاء– بلْ أن المؤدي للصمت يجب أن يظهر من التعبير ما لا يريد قوله بالكلمات، ذلك يعني بأن أداء الصمت ينطوي على طاقة عالية جداً وشحنات تعبيرية متنوعة وغير محددة، فالمؤدي للصمت يتكلم من الداخل بلا حروف، وذلك ما يجعل من الصمت، وفي محطات معينة، عملية جدلية توليدية في كل عرض، إذ إن زمن الصمت يختلف من يوم إلى آخر بحسب مزاج المؤدي وظروف العرض، بسبب أن أداء الصمت غير قابل للاستقرار، أو التحديد، فهو أثيري يختلف من مؤدٍ إلى آخر– وان كان للدور ذاته– ذلك ما يجعل من أداء الصمت السهل الممتنع ذات الحضور الاثيري على المؤدي والمتلقي ايضا.

النتائج ومناقشتها:

1. استثمر الصمت بفاعلية التقافز بالتقدم او الارتداد بالتحولات الزمنية لمسار الفعل الادائي الكلي متمثلا بالرجوع للماضي والعودة للحاضر طوال زمن العرض كما في مسرحية (نورية). وحيث ان النص المونودرامي يعتمد الية التنوع الزمني بين الماضي البعيد والقريب والحاضر، وقد يتسبب ذلك في تشويش او ارباك المتلقي، الا ان الصمت شكل فرزا للأزمنة المتعددة.

2. نسق الصمت فاعل في حركة الانتقال من شخصية الى شخصية اخرى جديدة في نسق العرض حين تم اداء شخصية رجل مسن من قبل نورية إذ اعتمدت الصمت في البدء والجلوس، ومن ثم الايماءة الصوتية (السعال) وحركات الرأس قبل أن تبدأ بالكلام.

3. لا يكتفي نسق الصمت في تهيئة المؤدي في الانتقال الى شخصية جديدة ومغايرة جنسويا فحسب، بل يضفي تعبيراً جديداً عن طريق الانفعالات التعبيرية والايماءات الصوتية والحركات الجسدية، وهو ما يسبق الجملة الكلامية. كما في تأكيد ثيمة الغياب والترقب بين تعابير الوجه في انتظار الزوج والصمت مع ايماءة العدّ على أصابع اليد في انتظار المولود كما في مسرحية (نورية).

4.يتمايز الصمت في الاداء المسرحي عن الصمت اليومي بسمته الايقاعية ليسهم في تشكيل نسق خاص يتجاور مع الانساق الاخرى في العرض، فالصمت مشحون بالدلالات والمعاني يتمظهر عن طريق أشكال عدة مثل (اللهاث، وحركة العينين واحمرار الوجه أو شحوبه) فضلا عن حركات وايماءات الجسد اللامتناهية بغرض تدعيم الايقاع العام للعرض بوساطة فاعلية الاداء اضفاء المعنى كما في مسرحية (فجر يوم ثامن).

5.يضفي نسق الصمت على الاداء توكيداً او نفياً لدلالات ومعان قد تنوب عن الملفوظ وتتقدم عليه، فالمرئي في العرض اشد تأثيراً من المسموع، مما يؤدي الى عملية هدم وبناء متوالدة في الاداء لتشكيل بنية الايقاع العام للمشهد. ويفتح افاقاً في عملية التلقي ذلك ما يجعل المتلقي فاعلاً وحيوياً طوال زمن العرض.

الاستنتاجات:

1- يمثل نسق الصمت في الاداء المسرحي موقفاً درامياً فاعلاً في بنية الخطاب، ورؤية فلسفية.

2- يعدّ نسق الصمت الأدائي مفصلاً أساسياً من مفاصل الأداء، وسمة فاعلة من سمات ما بعد الحداثية في الأداء.

3- يسمح الصمت الأدائي للمتلقي بتفعيل التأويل الخاص به لما له من خاصية السرية والانغلاق نحو الداخل، فضلا عن كونه يمثّل محطة استراحة أدائية للمؤدي.

4- يمهد الصمت الأدائي لما بعده من معنى ويفرز ما يليه من ملفوظ.

5- يتّسم الصمت الأدائي بتنوع إيقاعي متعدد.

6- يفسح الصمت الادائي مجالاً واسعاً للإيماءة الحركية ويمكنهما من مصاحبته.

الهوامش:

(1) ابن منظور: لسان العرب، ط3، الجزء14، بيروت: (دار إحياء التراث العربي)، 1999، ص127.

(2) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ط8، بيروت: (مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع)، 2005، ص925.

(3) اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: معجم مصطلحات عصر العولمة، القاهرة: (الثقافية للنشر والتوزيع)، 2006، ص466.

(4) عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ط1، بيروت: (الدار العربية للعلوم ناشرون)، 2010، ص138.

(5) ينظر: عبدالله حبيب التميمي وسحر كاظم حمزة الشجيري: دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، مج22، العدد2، (جامعة بابل)، 2014، ص316.

(6) صبري حافظ: مسرح تشيخوف، بغداد: (دار الحرية للطباعة)، 1973، ص176.

(7) عباس محمد رضا: مصطلح الصمت، مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم التربوية والانسانية، جامعة بابل، العدد (24)، 2015، ص219.

(8) احمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط2، بيروت: (مكتبة لبنان ناشرون)، 2007،

ص498.

(9) نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، بغداد-القاهرة: (دار الشؤون الثقافية-الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1985،ص14.

(10) صموئيل بيكيت: النهاية، ترجمة احمد عمر شاهين، ط1، (دار سعاد الصباح)، 1993، ص16.

(11) سافرة ناجي جاسم: الصمت في نصوص اللامعقول-اللامعقول أنموذجا-، دمشق: (دار الينابيع)، 2011،

ص16.

(12) البير كامو: الانسان المتمرد، ترجمة نهاد رضا، ط3، بيروت-باريس: (منشورات عويدات)، 1983،

ص13.

(13) سافرة ناجي جاسم: المصدر السابق، ص31.

(14) مارتن أسلن: تشريح الدراما، ترجمة عبد المسيح ثروت، ط2، بغداد: (منشورات مكتبة النهضة)، 1984،

ص12، ص43.

* يرى مارتن هيدغر في أثناء الكلام الرفيع يكون السكوت الأصيل ممكناً. وحتى يمكنه أن يسكت، ينبغي للدّازين أن يكون له شيء ما يقوله، وذلك يعني أن يتوفر على انفتاح أصيل وخصب على ذات نفسه. بوصف السكوت نمط من الوجدان والفهم، وإمكاناً جوهرياً آخر للكلام. وليس رغبة في السرّية. فمن يسكت عند تبادل الكلام يمكن أن يتيح لنا فهماً، بمعنى أن يخرّج الفهم، على نحو أكثر أصالة ممن لا تعوزه العبارة. ينظر: مارتن هيدغر: الكينونة والزمان،

ترجمة فتحي المسكيني، ط1، بيروت: (دار الكتاب الجديد المتحدة)، 2012، ص ص318-319.

(15) ينظر: براين سشرويدر: الصمت المذهل: تأملات في العدمية والعنف والصحوة، ترجمة فاطمة الشملان في 2107/6/13 http://hekmah.org.

(16) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يقوت، ط2، بيروت-الدار البيضاء: (المركز الثقافي العربي)، 1987 ، ص25.

(17) ويليلمز رايموند: طرائق الحداثة وحركة ضد المتوائمين الجدد، ترجمة فاروق عبدالقادر، عالم المعرفة، العدد(246) الكويت: (المجلس الوطني للثقافة للآداب والفنون)، 1999ص80.

(18) ينظر: الين استون، وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة محسن مصيلحي، القاهرة: (مطابع المجلس الاعلى للآثار)، 1996، ص80.

(19) فردب ميليت، وجير الدين بنتلي: فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، بيروت: (دار الثقافة)، 1966، ص496.

(20) كريفش ستوارت: صناعة المسرحية، ترجمة عبدالله معتصم الدباغ، بغداد: (دار المأمون للترجمة)، 1986، ص159.

(21) فسيفولود مايرخولد: في الفن المسرحي -الكتاب الاول-، ترجمة شريف شاكر، ط1، بيروت: (دار الفارابي)، 1979ص124.

* هيلينا فايغل ممثلة المانية وزوجة (بريخت) شاركت في غالبية أعماله المسرحية، وبعد وفاته تسلمت ادارة مسرحه في المانيا.

(22) هيلين جيلبرت، وجوان تومكينز: الدراما مابعد الكولونيالية-النظرية والممارسة، ترجمة سامح فكري، القاهرة: (مطابع المجلس الاعلى للآثار)، 2000، ص 266-267.

(23) موسى حبيب: سيمياء المعمار الشعري، محاضرات الملتقى السيميائي الاول، (سيمياء النص الادبي)،
(منشورات الجامعة)، 2000، ص213.

(24) بول ريكور: من النص الى الفعل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، ط1، القاهرة: (عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية)، 2001، ص8.

(25) ينظر: كولين كونسل: علامات الاداء المسرحي –مقدمة في مسرح القرن العشرين–، ترجمة امين حسين الرباط، القاهرة: (مطابع المجلس الأعلى للآثار)،1998، ص240.

(26) الين ستون، وجورج سافونا: المصدر السابق، ص167.

*مسرحية (نورية) تأليف وإخراج (ليلى محمد) أداء (هناء محمد) ومن إنتاج الفرقة الوطنية للتمثيل, عرضت على المسرح الوطني (2016).

*مقابلة أجرتها (الباحثة) مع المؤدية في مسرحية (نورية) بتاريخ 26/ 5/ 2018م في المسرح الوطني الساعة العاشرة صباحاً.

*نص مسرحية (نورية), ص6.

* مسرحية (فجر يوم ثامن) تأليف (مثال غازي) واخراج (سنان العزاوي) تمثيل (ليلى محمد، فيصل جواد، وسامي عبد الحميد)، ومن انتاج الفرقة الوطنية للتمثيل. عرضت في مهرجان الهواة (تونس–سوسة) للعام (2007) وحازت على جائزة افضل ممثلة. كماعرضت في مهرجان مسرح الهواة في (القاهرة).

المصادر والمراجع:

1. ابن منظور: لسان العرب، ط3، الجزء14، بيروت: (دار إحياء التراث العربي)، 1999.

2. احمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط2، بيروت: (مكتبة لبنان ناشرون)، 2007.

3. استون، ألين وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة محسن مصيلحي، القاهرة: (مطابع المجلس الاعلى للآثار)، 1996.

4. أسلن، مارتن: تشريح الدراما، ترجمة عبد المسيح ثروت، ط2، بغداد: (منشورات مكتبة النهضة)، 1984، ص12.

5. اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: معجم مصطلحات عصر العولمة، القاهرة: (الثقافية للنشر والتوزيع)، 2006.

6.بيكيت، صموئيل: النهاية، ترجمة احمد عمر شاهين، ط1، (دار سعاد الصباح)، 1993.

7.التميمي، عبدالله حبيب وسحر كاظم حمزة الشجيري: دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، مج22، العدد2، (جامعة بابل)، 2014.

8.جيلبرت، هيلين وجوان تومكينز: الدراما مابعد الكولونيالية-النظرية والممارسة، ترجمة سامح فكري، القاهرة: (مطابع المجلس الاعلى للآثار)، 2000.

9.رايموند، ويليامز: طرائق الحداثة وحركة ضد المتوائمين الجدد، ترجمة فاروق عبدالقادر، عالم المعرفة، العدد246، الكويت: (المجلس الوطني للثقافة للآداب والفنون)، 1999.

10. ريكور، بول: من النص الى الفعل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، ط1، القاهرة: (عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية)، 2001.

11. سافرة ناجي جاسم: الصمت في نصوص اللامعقول-اللامعقول أنموذجا-، دمشق: (دار الينابيع)، 2011.

12. ستوارت، كريفش: صناعة المسرحية، ترجمة عبدالله معتصم الدباغ، بغداد: (دار المأمون للترجمة)، 1986.

13. سشرويدر، براين: الصمت المذهل: تأملات في العدمية والعنف والصحوة، ترجمة فاطمة الشملان، شبكة المعلومات العالمية، في 2017/6/13 http://hekmah.org.

14. عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ط1، بيروت: (الدار العربية للعلوم ناشرون)، 2010.

15. الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، ط8، بيروت: (مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع)، 2005.

16. كامو، البير: الانسان المتمرد، ترجمة نهاد رضا، ط3، بيروت-باريس: (منشورات عويدات)، 1983.

17. كونسل، كولين: علامات الاداء المسرحي -مقدمة في مسرح القرن العشرين، ترجمة امين حسين الرباط، القاهرة: (مطابع المجلس الأعلى للآثار)،1998.

18. مايرخولد، فسيفولود: في الفن المسرحي –الكتاب الاول–، ترجمة شريف شاكر، ط1، بيروت: (دار الفارابي)، 1979.

19. ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يقوت، ط2، بيروت–الدار البيضاء: (المركز الثقافي العربي)، 1987.

20. موسى حبيب: سيمياء المعمار الشعري، محاضرات الملتقى السيميائي الاول –سيمياء النص الادبي–، (منشورات الجامعة)، 2000.

21. ميليت، فرد ب وجير الدين بنتلي: فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، بيروت: (دار الثقافة)، 1966.

22. نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، بغداد–القاهرة: (دار الشؤون الثقافية–الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1985.

Abstract

Theater captures the essence of human experience, which is not visible, so that the light becomes a prominent and effective presence. Silent may be undesirable in life, so silent in the theater is replaced by silence to take a philosophical dimension -as in the absurd -or a dramatic position inclose personal alienation -as in Monodrama-. This research focuses on the format of silence in theatrical performance as one of the basic pillars associated with the performance process, and try to analyze and interpret and identify the mechanism through some of the performance models of the play with the aim of activating the investment and use it in the best performance in theater.

Performance. The silence systems. Iraqi actor