مجلة جامعة ذي قار المجلد ٨ العدد ٣ حزيران ٢٠١٣

دلالة الصمت في النص

رياض صبار عبد القطان
قسم اللغة العربية/ كلية الاداب/ جامعة ذي قار

الخلاصة

الصمت لغة لها خصائصها التعبيرية على مستوى الادب في جميع أجناسه، وعلى مستوى الفنون في خصائص بنائها. الدراما من أكثر الاجناس الادبية التي تحتاج الى الكلام، والصمت لغة نصية يمكن ان تفعل لغة الدراما. وحتى نستطيع ان نفرز خصوصية كل لغة ، جاءت مشكلة البحث بالسؤال التالي: ما هي دلالات الصمت في النص المسرحي؟ والاجابة على هذا السؤال هي اجراءات البحث.

في مبحث: الصمت لمحة في أبعاد النص: تطرق البحث لدلالة الصمت في نصوص الاجناس الادبية، كل حسب نوعه واستخدامه. وكان للجنس الملحمي، وصفا كاملا للصمت من خلال دراسة الرقيم (٢٥٥) لاسطورة (لعنة أكد) ثم الجنس الغنائي من خلال عينة من مقاطع الشعر وأبياته. ومن ثم الجنس الدرامي، حيث وصف البحث الصمت في المشاهد لمسرحيات بعينها، وتوقف عند أبواب الصمت وسلم معانيه، وقد اختلفت دلالات الصمت في التوجه الديني عن الادب كثيرا. واشار البحث للدراسات السابقة وأكد افتراقه عنها. اما المبحث الاخير (الصمت في الدراما): أكد على أن يكون للصمت معناً درامياً تنطوي عليه عناصر العمل المسرحي، حيث تصبح الصيغ الحوارية مع نوع الصمت شكلا هاما لتجسيد التصادم، ولحظة اشارية للفعل والموقف والارادة. وتم فرز انواع الصمت وأشكاله، فقد جاء الصمت صريحا، وصمت خفي، مع سيل من المفردات، وصمت يأتي بين المفردات، وآخر الى جانبها. وهذا ما حددته المشاهد المسرحية في النص والتي تمخضت عنها عدة نتائج هي:-

١-تعددت اشكال ومعاني الصمت في النص المسرحي تبعا لاختلاف علاقات عناصر الدراما الثابتة والمتغيرة.
٢-الصمت علامة بنائية من عناصر البناء اللغوي التعبيري تجسد بصريا على خشبة المسرح بوصفه معط حركيا.
٣-الصمت يشترك ببناء الخصائص المسرحية (الشخصية، الحبكة، الحوار، الفكرة) وبناء علاقاتها.
٤-الصمت الى جانب الكلام هو استثمار ما لا تقوله الشخصية أكثر من الكلام الذي لا يكشف عن النوايا بل يخفيها.
٥-يمكن ان يأتي الصمت مع التردد، فالتردد لمدة ثانيتين قبل كلمة نعم، يجعلها أقوى مما تكون عليه بدونه.
٦-حددت مديات الصمت بوحدات زمنية مدركة تقاس حسب المعنى المراد وأهميته وثقله، فمديات الصمت هي المديات المحصورة بين اللغة والقصد.
٧-اختلف معنى الصمت بين الادب والدين، وفي الادب اختلف معناه من جنس لآخر تبعا لاختلاف خصائص كل جنس.
٨-للصمت وجوه عدة، صمت صريح، صمت خفي مع سيل من المفردات، وآخر بينها او الى جانبها.

مشكلة البحث:

يذهب بعض النقاد الى ان الدراما نشأت أولا من المحاكاة الجسمية أي من (التمثيل الصامت) * للقوالب الطقوسية النموذجية، فالتمثيل الصامت: لغة فنية مسرحية أداتها الايماءة وقوامها (الصمت) أي السكوت عن الكلام. واللغة كمفردة كما

* التمثيل الصامت : يعني المصطلح حرفيا (التمثيل) (أصله من اللغة الافريقية) وكان في العالم القديم ثمة نوعان من التمثيل الصامت : الشعبي والادبي ، النوع الاول عروض هزلية مع تأكيد الفعل المسرحي والايماءة تأكيدا قويا ، والنوع الثاني : أحاديث منفردة (مونولوجات) ومحاورات ، وكان يقصد بها غالبا ، وليس دائما ان تطالع لا ان تمثل ، ويعني التمثيل الصامت في الاستعمال الحديث التمثيل بلا كلام ، وقد تطور من أوجه معينة من الملهاة الفنية (كوميديا دي لارتي) ** ، واضافة الى استعماله جزءا من ذخيرة التعبير في البالية والدراما . واحتل مكانا بوصفه تسلية مسرحية بطبيعته، وفي وائل القرن التاسع عشر كان ممثل التمثيل الصامت العظيم هو الفرنسي (ديبورو) وانتشر التمثيل الصامت بعد ذلك في فرنسا اكثر من الاقطار الاخرى ، وبدأت حركة احيائه في

عرفها (ابن جني) في (الخصائص): ((اصوات يعبر بها كل قوم عن اغراضهم)) [١] وهي في النص المسرحي عنصر من عناصر بناء العمل الدرامي . وقد حدد (آرسطو) (٣٨٤ – ٣٢٢ ق. م) عناصر البناء الدرامي ضمن حديثة عن الاجزاء الكيفية للتراجيديا ***** بستة عناصر هي : (الحبكة، الشخصية ، اللغة ، الفكرة ، المرئيات المسرحية ، الغناء) [٢].
وحدد أيضا مقومات كل عنصر من هذه العناصر ، واشتراطاته لبناء الفعل، وعنى باللغة: ((التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات)) [١]. بينما عرفها (كلود ليفي شتراوس) : ((اللغة هي وسيلة لتبادل المعلومات)) [٢] وهذا هو التعريف الاجرائي الذي اعتمده الباحث ، غير ان للفن وسائله في التعبير عن محسوساته وخاصة ان الفن المسرحي يستعمل كل الوسائل الفنية في التعبير وذلك بوصف الفنون جميعا تقرفص تحت عباءة الفن المسرحي عاملة تحت وصايته. اذن كل لغات التعبير هي لغة من لغات الفن المسرحي بما في ذلك الصمت. (تعد المشاهد الصامتة وسيلة من وسائل تقديم المعلومات)[٣].
فالصمت لغة فنية سواء أكان ذلك في التمثيل الصامت، ام الصمت القائم كلغة تعبيرية في النص بين الكلمات او معها او على جانبها. وللصمت دلائل مسرحية يمكن التوقف عندها بوصفها استثمار خصيصة من خصائص البناء اللغوي، - فالصمت في المسرح ليس ((مسرح الصمت)) - * انما الصمت لغة مسرحية قائمة بذاتها. ولما كان الحوار يشكل الظواهر الاسلوبية لبناء اللغة، في أي نص، ومن أي جنس وخاصة النص المسرحي الدرامي بوصف الدراما الجنس الاكثر حاجة للحوار ، يأتي الصمت في الجملة او في الحوار عامل من عوامل تفعيل اللغة وبنائها، او تفعيل الحدث وتحفيز الترقب. فالصمت المعبأ في جمل النص الدرامي يأتي على محاور عدة، سواء أكان زمن الصمت ثقيلا ام خفيفا ام متقطعا، حسب ما تقتضيه أهمية الاستعمال والمعنى وحسب الغرض الذي من اجله يأخذ الصمت مساحته، ولابد ان تكون للمتلقي يقظة نبهة ليحدد المنظور الايديولوجي **.

العشرينيات (أيتين ديكرو) وكسب دعاة أقوياء مثل (بارو) *** تيلر جون رسل . الموسوعة المسرحية ، ترجمة : سمير عبد الرحيم الجلبي ، ج٢ ، دار الاعلام ، سلسلة المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٣٨١ – ٣٨٢ .

** كوميديا دي لارتي: راجت في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وردت ترجمتها في معجم المصطلحات الدرامية المسرحية لابراهيم حمادة، بالملهاة الارتجالية الاحترافية، بينما ترجمها سمير عبد الرحمن الجلي بالملهاة الفنية في الجزء الاول من كتاب الموسوعة المسرحية، لجون رسل، تيلر، وهي في حقيقتها نوع من الاداء يقوم نصه الى حد كبير على الارتجال .

*** بارو ، جان لوي : ولد عام (١٩١٠) ممثل ومخرج فرنسي ، بدأ دراساته رساما ، الا انه اجتذب اهتمام (شارل دولان) فأدخله (المعهد المسرحي) وسرعان ما احرز بارو بعض الشهرة ولكنه انجذب الى دراسة اعمق لفن الممثل ودرس التمثيل الصامت مع (اتين دوكرو) كما ساعد (ارتو) في مسرحه الموسوم بـ (مسرح القسوة) **** تيلر ، جون رسل ، المصدر نفسه ، ص ١٥١ .

**** مسرح القسوة : نظرية دعا اليها (انتونان ارتو) في كتابة المسرح وبديله تيلر ، جون رسل ، ج١ ، مصدر سابق ، ص ١٥١ .

[١] ابن جني ، ابي الفتح عثمان . الخصائص ، ج١ ، تحقيق : محمد علي النجار ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٥٢ ، ص ٣٣ .

***** التراجيديا : نوع من أنواع الدراما، وجاءت في الاصل من لفظتين الاولى (Tragos) بمعنى الماعز، والثانية (Oides) التي تعني اغنية ومن هاتين اللفظتين أي (الاغنية العنزية) اشتق اصل كلمة (التراجيديا) ويرى (آرسطو) انها نشأت عن الجوقة الدثرامبية التي هي عبارة عن أناشيد جماعية او رقصات غنائية تقوم تكريما للاله (دينوزوس) اله الخمر .
ينظر: سكر، ابراهيم . الدراما الاغريقية، المؤسسة الاغريقية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٣٠، وما بعدها .

[٢] آرسطو ، فن الشعر ، ترجمة : ابراهيم حمادة ، المكتبة الانكلومصرية ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٩٦ .

[١] آرسطو ، المصدر نفسه ، ص ٩٩ .

[٢] عن : مونز ، بيتر . حين ينكسر الغصن الذهبي ، بنيوية ام طوبولوجيا ، ترجمة : صبار السعدون ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٣١ .

[٣] ينظر : ماركس، ملتون. المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة : فريد مدور، بيروت، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٥ ، ص ٨٧ .

* مسرح الصمت : (نظرية في المسرح) الاصح ان يسمى بـ (مسرح غير المحكي) طوره (جان – جاك بيرنار) في العقد الثالث من القرن العشرين واستند الى الاعتقاد ان الحوار وحده لا يمكن ان يعبر عن كل ما جري على المسرح ، اذ ان الاهم من ذلك في احيان كثيرة هو ما لم يعبر عنه الممثلون على المسرح بالكلمات او لم يستطيعوا ذلك . ومهمة المؤلف المسرحي هي ترتيب مسرحياته بحيث تظهر هذه البقية لا يعبر عنها ويفهمها النظارة .
تيلر ، جون رسل ، مصدر سابق ، ص ٥٢٠ – ٥٢١ .

** المنظور الايديولوجي : يمثل مجموعة القيم الشاملة ، ويعرفها (اوسبنكسي) : منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا .
ينظر : قاسم ، سيزا ، بناء الرواية ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ١٨٤ – ١٨٥ .

وليفهم ما للصمت من معنى، فقد قالت العرب: ((من لم يسمع كلام الصمت ، ولم يفهم عبارة الجامد فليس بفطن)) (١). ان المتلقي يحتاج المعنى ليس من الكلمات فحسب انما من الفراغات الصامتة التي بينها، ومن الصمت عموما كلغة من لغات التوصيل الفني. وحتى (التمثيل الصامت) اذ اهتمت الدراما الحديثة بجسد الممثل، واعطت مساحة ضيقة او شأنا ثانويا للحوار او الكلمات ، فمارتن اسلن يقول : ((اما الكلمات وهي احدى العناصر المكونة للدراما فشأنها شأن ثانوي)) (٢). وحتى على مستوى الاخراج المسرحي، أخذ التمثيل ينتج معطيات اقرب الى الصمت، اذ راح كثير من المخرجين ومنهم (بارو) و (مايرهولد) * و (راينهارت) ** يركزون على جسم الممثل وآلية اعضاءه في الحركة لتكوين الشخصية وتطورها وهم يعبرون عن ذلك بالصمت خارج المفردات ، وقد تدخل في توظيف التعبير بالصمت اطلاق بعض الاصوات البهيمية في مسرح (القسوة) مثلا. بينما اهتم (راينهارت) بتحريك الممثل وفق تصورات جمالية وتعبيرية بحيث راح يتعامل مع ممثليه وكأنهم دمى يحركها بيديه ، وكما هو واضح في (مسرح العرض) او (المسرح التقديمي)، ومن هنا تأتي أهمية دراسة الصمت في النص المسرحي ، لتكون مشكلة البحث هي : ما هي دلالات الصمت في النص المسرحي؟ والاجابة على هذا السؤال هي اجراءات البحث . اما حدود البحث الموضوعية : فقد تناول البحث بالوصف والتحليل جميع النصوص المسرحية البارزة التي يمكن الاستفادة منها في مجال البحث عن الصمت. وذلك لحاجتنا الماسة لمعرفة آلية الاستجابة والتلقي للحوار والحركة عند الممثل فضلا عن ادراكها تخيلا عند القراءة، ولأهمية هذا الموضوع عند التأليف والاخراج والتمثيل. اهتم الباحث بتسليط الضوء على آلية استعمال الصمت ودلالاته وتحديد اشكال استجاباته ومعرفة مدياته وانواعه.

الصمت لمحة في أبعاد النص :

للنص سمات تركيبية مفتوحة من جهة التأويل بوصفه مرتكزا للخطاب*. أي (نظام التعبير والافصاح)، اذا ما أخذنا التاويل مدركا ثقافيا تراكميا ينظر الى الموضوع من جهة الحقيقة والمعنى وبذلك يكون النص– كما ينظر اليه بارث – ((نسقا يتألف من العناصر التي تخلق المعنى)) [١] سواء أكان هذا النص نصا موضوعيا ام نصا ابداعيا لأن المتلقي يستطيع ان يقرر ما الذي يدور تحت سطح الكلمات سواء اكانت هذه الكلمات تقال عن موضوعة النص ام تقال خارج الصدد. ولم

---

[١] الناصري، رياض محمد حبيب. قبسات من تجارب الامم والشعوب، ج٢، مطبعة امير، ١٩٩، ص ٣٦١، عن الدر المنثور، ج١، ص ٢٥٥.

[٢] اسلن ، مارتن . تشريح الدراما . ترجمة : عبد المسيح ثروت ، س١٥ ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٧٨ ، ص ١٤ .

* فسيفولود ميرهولد : (١٨٧٤ – ١٩٤٠) ممثل ومخرج روسي ذو اهتمامات تجريبية اساسا . بدأ ممثلا وانظم الى مسرح موسكو الفني عند تأسيسه عام ١٨٩٨ وعمل فرقة (فيراكوميسار جيفسكايا) مطورا افكار (جوردن كريج) ومطبقا اياها حيث قلص دور الممثل الى دور ثانوي حسب في دولاب عجلة المخرج ، وخلال العشرينيات كان له مسرح خاص حيث طور (المكتبة الاحيائية) ، وهي نوع من التدريب المسرحي ، تضمن قدرا كبيرا من التمارين البدنية البهلوانية تقريبا ودراسة مفصلة لامكانيات الجسم المتعلقة بالتقليد .
تيلر ، جون رسل ، مصدر سابق ، ج٢ ، ص ٣٧٦ – ٣٧٧ .

** ماكس راينهارت : الاسم الحقيقي (جولدمان) (١٨٧٣ – ١٩٤٣) ممثل ومخرج ومدير نمساوي . بدأ العمل ممثلا عام ١٨٩٣ وتخصص في اداء دور المسن بخاصة قبل ان يتحول كليا الى الاخراج عام (١٩٠٣) واشتهر مخرجا باخراجه مسرحيات (اوديب ملكا) في برلين عام (١٩١٠) و(المعجزة) وهي مسرحية دينية صامتة على مسرح اولمبيا في لندن عام (١٩١١) وطبق ببراعة بعض أفكار (جوردن كريج) في طبيعة الصورة المسرحية وعلاقة الممثلين بالمناظر والاضاءة وغير ذلك .
المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ٤٧٣ .

* "يحدد (باختين) مفردة الخطاب ، أي اللغة بكليتها الحية الملموسة ، أي اللغة كظاهرة كلية ان التلفظ هو نتاج انشاء ومزج ، وليست المادة اللغوية سوى واحد من مقوماته" .
- تودوروف، تزفيتان. المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة : فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، بغداد، ١٩٩٢، ص ٤١.

[١] رافيندران، س. البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الادبي، ترجمة: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٢، ص٨٤.

تكن المفردات هي التي تخلق المعنى فحسب انما تشترك كل عناصر التركيب من مفردات النص وعلاقاتها والمسافات التي بينها وطبيعة هذه المسافات، أي حالة الصمت ودرجته ونوعه. ان المتلقي يحتاج المعنى ليس من الكلمات فحسب وانما من الفراغات التي بينها ليتم الكشف والتأويل، ذلك الكشف الذي يجعل الادباء يطوفون خفافا قرب حافة الصمت وفراغاته.

لم يقتصر الصمت على تركيبه جنس واحد، انما اخذ الصمت مديات تختلف في حسابها في نصوص الاجناس ، كل حسب نوعه واستخدامه ، فللسرد – الجنس الملحمي – مثلا صمت يمكن ان تشير اليه اللغة او التنضيد الهرمي للغة على انه جو عام يشغل المكان من خلال الوصف كما جاء في اسطورة (لعنة اكد) في الرقيم (٢٥٥) من الاسطورة.

فليعلكوا بأسنانهم
الاحزمة الجلدية
وعلى قصرك
الذي شيد للفرحة والهناء
عليه فليعم
القلق والبلاء
والارواح الشريرة
في السهوب الصامتة
فلتزعق بلا انقطاع (١)

هذا هو تصادم المفردات لخلق المعنى بأبهى صورة للصمت ، ذات بناء هرمي اسطوري وبنفس شعري لتحديد المكان الذي يعمه الصمت ولترميه الارواح الشريرة بزعيقها غير المنقطع ، ويعم القلق والبلاء على القصر الذي شيد للفرحة والهناء ، وان السهوب التي يسكنها الصمت هي اكثر الصور التي تفعل حركة الارواح الشريرة ، في هاجس (رومانسي) محلق في سماء المخيلة وارتعاشات الروح بتأثير دعوات اللعنة (لعنة أكد) من خلال ما يتراءئ في الاسطورة من صمت وزعيق بلا انقطاع .

اصبح واضحا من المفردات التي تجعل الصمت بوابة لدخول المعنى والتأويل في قصر في السهوب شيد للفرحة والهناء ، ودعاء ان يعم فيه القلق والبلاء والارواح الشريرة والحد الفاصل هو الصمت . البوابة التي يمر من خلالها زعيق الارواح الشريرة بلا انقطاع عندما تعم اللعنة ، فصمت السهوب ، هو صمت مكاني تصوره المفردات وتعمده الاسطورة بلعنتها ، فالوصف اداة ملحمية لتجسيد حركة الماضي في الملاحم والاساطير بل فن السرد عموما . ولا يخلو جنس ادبي من تفعيل الصمت في بنائه المعماري . ففي الجنس الغنائي (الشعر) – مثلا – هناك مدن وبحار من الصمت بالرغم من ان هذا الجنس (الشعر) يوصف بأنه بوح مستمر يرتقي الى الصراخ في اكثر الاحيان ، فالصمت فيه تيار كهربائي يرعد القصائد بالمعنى الكلي والتاويل ، كما في مختارات (بيريكل بانوشي) التي كتب مقدمتها (مارسيل ريموند) حيث اننا نرى صمت العالم البعيد مركزا في سطر واحد :

((سمعت من بعيد ينابيع الارض تصلي)) (١)

أي صمت هذا الذي يجعلنا نسمع الينابيع تصلي ، وأي قصائد تلك التي يحدثنا الشعر عنها ، فالشعر رغم صخب المفردات يجعلنا نعيش الصمت بثقل معناه وبثقل أهميته ، ويصور لنا العالم (الميتافيزيقي) كما لو كان عالما واقعيا مثلما يصعقنا (ميلوز) بهذه القصيدة التي لا يمكن مغادرتها ، وينقلنا الى عالم الصمت المطبق .

عندما كانت الرياح تعوي
بأسماء النساء الميتات
منذ زمن طويل
أصغ

---

(١) هروشكا ، بوهوسلاف ، لويورماتو وآخرون . الاساطير في حضارة وادي الرافدين ، ترجمة : عصام عبد اللطيف احمد ، ط١ ، بيت الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص ٤٤ – ٤٥ .

(١) باشلار ، جاستون . جماليات المكان ، مجلة الاقلام ، دار الجاحظ للنشر ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٢٠٥ .

- لا يوجد شيء -
سوى الصمت المطبق
أصغ [٢]

في هذه القصيدة لا يتطلب ذلك النوع من المحاكاة * التي في مسرحية (الام شجاعة) (برخت) . بل يفرض علينا الصمت فرضا ، لأننا نمتلك شيئا نقوله ، كما قال (ميترلنك) ** ((نضطر الى التزام الصمت ، حالما يكون لدينا حقا شيء نقوله)) [٣] .

الصمت يفرض على الشاعر الاصغاء ، او يمنح الحالم الفة كبيرة يصعب علينا تحديد مكان هذا الصمت ، أكان في العالم الواسع ام في الماضي المتسع ، ولكننا نعلم ان الصمت يأتي وراء عاصفة هدأت . او هو تلك الخيارات التي تأتي قبل العاصفة . او مطر اصبح رفيقا ، او رائحة تأتي بملامحها التي لا تنسى كما في هذا البيت لـ (ميلوز) :

((رائحة الصمت قديمة الى حد
عندما يتقدم بنا السن
يحاصرنا الصمت كثيرا)) [١] .

فالصمت يفعل المعنى بالطرائق او الوسائل التي لا تألفها اللغة واللغة عند (آرسطو) (٣٨٤ – ٣٢٢ ق. م) في كتاب (فن الشعر) (٣٣٠ ق. م) هي : ((التعبير عن أفكار الشخصيات بوساطة الكلمات وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر)) [٢] . اذن لابد ان يكون ذلك التفعيل خارج اللغة ومن خلال اللغة ، ليؤكد في هذا رأي (بارث) في ان اللغة سلبية في توصيل المعنى ، ولذا يختلف عملها في الادب ((يعد الادب استخداما خاصا للغة)) [٣] . على مستوى الاجناس الثلاثة (الملحمي ، الغنائي ، الدرامي) – حسب ارسطو – فعلى مستوى المسرح (الدراما) مثلا : لم يكن الصمت صمتا مكانيا – ملحميا – او عالما تأويليا – شعريا – انما جاء الصمت انقطاعا كليا للكلمات ، أي انه صمت يأخذ مدياته الصريحة بين الكلمات ، يوضح فيه الفعل المسرحي الصامت ما اراد ان يقوله الصمت . فالفعل الصامت الذي تستهل به مسرحية (الاخوات الثلاثة) لـ (تشيخوف) يجعلنا نتساءل ما الذي يجعل (أولغا) ذات الفستان الكحلي ، وبالزي الرسمي لمدرسات المدارس الثانوية للبنات ، قلقة لهذا الحد ، ما الذي يجعلها طول هذا الوقت تصحح دفاتر التلميذات وهي واقفة ، او اثناء السير ؟ لماذا لم تجلس ؟ وما يجعل الفعل مشجعا على التساؤل عندما تربطه مع (ماشا) ذات الفستان الاسود ، فهي جالسة تقرأ كتابا والقبعة على ركبتيها وكأنها مهيأة للرحيل او المغادرة او هكذا يلوح للمتلقي ، اما (ايرينا) ذات الفستان الابيض ، يجعلها الفعل الصامت توحي للمتلقي بأنها ستشرع بحركة الانطلاق للفعل ، ذلك لأنها تقف مستغرقة في التفكير بشكل يثير الريبة والتساؤل . وهل هناك شخص ما سيشارك الاخوات الثلاثة المائدة التي تعد للغداء [١] ، هذا الفعل الصامت الذي يستغرق على خشبة المسرح الوقت الكافي لتجسيد مفاهيمه ولاثارة الترقب المطلوب لسير الافعال والمفاهيم واعطاء خصوصية الشخصيات التي تعد لها هذه المائدة . اما في النص فيكفي صمت هذا الفعل لترقب المتلقي وتحفيزه لمواجهة ما

---

[٢] باشلار ، جاستون ، المصدر نفسه ، ص ٥٦ .

* المحاكاة : عرف آرسطو التراجيديا بأنها : ((محاكاة لفعل جاد ، تام في ذاته ، له طول معين في لغة ممتعة ، لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني .. وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي ، وبأحداث تثير الشفقة والخوف ، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين)) .
آرسطو . فن الشعر ، ترجمة : ابراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص ٩٥ .

** موريس ميترلنك : مؤلف مسرحي فرنسي ولد في بلجيكا ، وهو شاعر وبحاثه ايضا ، ومعروف بنظريته الستاتيكية ، الا ان شهرته بهتت بعد ان نال جائزة نوبل للاداب عام ١٩١١ .
غاسنر ، جون وادوارد كون . قاموس المسرح ، ترجمة : مؤنس الرزاز ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٨٧ .

[٣] عن : أصلان ، أوديت . فن المسرح ، ج١ ، ترجمة / سامية احمد اسعد ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٣١٠ .

[١] ينظر : باشلار ، جاستون . جماليات المكان ، مصدر سابق ، ص ٢٠٥ – ٢٠٦ .

[٢] آرسطو . فن الشعر ، تر : ابراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص ٩٩ .

[٣] ساني ، ليوبير . هل ثمة علم للادب ، مجلة باتيزيان ٣٤ ، ١٩٦٧ ، ص ٥٣٦ .

[١] تشيخوف، الشقيقات الثلاث، مج٤، ترجمة: أبو بكر يوسف، دار رادوغا، موسكو، الاتحاد السوفيتي، ١٩٨٨، ص٢٥٢.

يؤول تلقيه من سكون افعال هذه الشخصيات واتصاف كل منها بحالات شروعية تستوجب التساؤل والمتابعة . هذا صمت الفعل الممتلئ بالمعنى يقابله صمت آخر يعتمد على تركيب انواع مختلقة من الايقاعات ، ففي مسرحية (بستان الكرز) * . لـ (تشيخوف) الدار بيعت ، وبستان الكرز سيقطع ، أبواب تغلق وعربات تغادر ، بعد مؤثرات تؤكد مغادرة العائلة . صوت فأس يئز يضرب الشجرة ، يظهر خادم عجوز في الدار الفارغة الامنة ، بعد همهمات وكلمات متلعثمة يضطجع ونصل الى هذا الارشاد : ((صوت يسمع من بعيد وكأنه آت من السماء وهو صوت وتر يتقطع ، يتلاشى بشكل حزين ، يسود الصمت لا يقطعه سوى رجع ارتطام فأس وهي تضرب شجرة بعيدا في البستان)) [٢] . هو احباط ليس الا وفقدان كل أمل بالاشياء ، هو الصمت النفسي الذي يعبر عنه التلاشي الحزين والمعبر عنه بارتطام فأس على شجر البستان . وخلو ذلك البيت الذي من المفترض ان يكون فارغا تنعق فيه الغربان لولا ظهور الخادم العجوز مريضا يتفحص الاشياء ، وقد يكون (الشبشب) الذي بين يديه يعلن عن اللاجدوى ، كما رفع (استراجون ، وفلاديمير) شبشبهم للاعلان عن اللاجدوى في مسرحية (في انتظار كودو) لبيكيت ، فهو يؤكد ذلك بهمهماته ، وينطرح ليهيء صمتا سكونيا آخر يعلن عن نهاية كل شيء ، فالصمت في المسرح يعد على حساب المفردات وتراتبيتها وشكل توقفات القول فيها ، ومديات حركة الفعل ، ولذا سيكون الصمت في المسرح من المواد الاولية العميقة لبناء المعنى تتشكل منها الجملة او المشهد او الموقف . ويعد الصمت شكلا بنائيا ورافدا للمعنى لا يمكن اهماله ، وحتى في التراث الديني ، ذكر مجال واسع للصمت ، الا انه يختلف تماما عن الصمت الذي جاء في الادب . فقد قال رسول الله (ص) ((العبادة عشرة اجزاء ، تسعة منها في الصمت)) [١] . وقال سيدنا عيسى (عليه السلام) ((اعمال البر ثلاثة : المنطق والنظر والصمت ، فمن كان منطقه في غير ذكر الله فقد لغا ، ومن كان نظره في غير اعتبار فقد سها ، ومن كان صمته في غير تفكر فقد لها)) [٢] . قال الله سبحانه وتعالى ((ويتفكرون في خلق السماوات والاراض ، ربنا ما خلقت هذا باطلا ، سبحانك ، فقنا عذاب النار)) [٣] . والذين يتفكرون ، هم الصامتون ، الساهمون دائما في التفكير في خلق الله لا يتكلمون ، هؤلاء الذين وصفهم الله سبحانه وأثنى عليهم بخير قائلا : ((والذين هم عن اللغو معرضون)) [٤] . وقال ((واذا سمعوا اللغو اعرضوا عنه)) [٥] . وقال ((واذا مروا باللغو مروا كراما)) [٦] . وصان عنه اسماع أهل الجنة والسنتهم فقال : ((لا يسمعون فيها لغوا ولا تأثيما الا قيلا سلاما سلاما)) [٧] . في قول الله تعالى وفي اقوال رسله وأوليائه اختلف معنى الصمت عن ما هو في الادب . اذ اخذ الصمت معنى آخر هو مجال اعتقادي ينهي عن الفسق في كثرة الكلام ، ويأمر الله المؤمنين بالسكوت والتفكر ، والسكوت والتفكر والصمت هو ميزة ايمانية بذكر الله ، وكذلك نصح ذوو الالباب باتخاذ الصمت وسيلة لتلافي خطر السلطات القانونية والتنفيذية والدينية والسياسية . او الحذر من المعية او المحيط – بوصف الفرد لا يعرف نوايا الاخرين من شر او خير – كما قال رسول الله (ص) ((استعينوا على قضاء حاجاتكم بالكتمان)) وقد كثرت الاقوال والامثال الاجتماعية عن الصمت وفي وصف السكوت ووصف اللغو حتى اصبح ((الصمت هو المخترع الثقافي)) كما قال عبد الله الغذامي : ((ان نشوء الاعراف الثقافية صار يتحكم بمواصفات الخطاب الشكلي منها والمنطقي ، وهذا اوجد قائمة من المستهجنات اولا ، ومن هذه المستهجنات تولدت الممنوعات الثقافية ، ما اقتضى اختراع الصمت والترغيب فيه احيان او فرضة احيانا اخرى)) [٨] .

---

* بستان الكرز : برنامج أول عرض لمسرحية (بستان الكرز) في مسرح موسكو الفني ١٧ يناير ١٩٠٤ .

[٢] تشيخوف . بستان الكرز ، مج٤ ، ترجمة / ابو بكر يوسف ، دار رادوغا ـ موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٤٦٩ .

[١] الجاحظ ، ابي عثمان عمر بن بحر ، رسائل الجاحظ ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، ج ١ – ٢ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (د.ت) ، ص ١٦٨.

[٢] الجاحظ ، المصدر نفسه ، ص ١٦٨ .

[٣] الاية سورة

[٤] الاية ٣ سورة المؤمنين .

[٥] الاية ٥٥ من سورة القصص .

[٦] الاية ٨٢ سورة الفرقان

[٧] الاية ٢٥ – ٢٦ سورة الواقعة .

[٨] ينظر : الغذامي ، عبد الله ، النقد الثقافي ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، بيروت ، ٢٠٠١ ، ص ٢٠٥ .

وبهذا المعنى لا يخرج الصمت عن معناه (الثيوقراطي) * . أي كما جاء به رجال الدين في اطروحاتهم الوعظية ، او كما اكده الكتاب المقدس باحكام الهية من الذكر الحكيم .
ومن هذه اللمحة السريعة للصمت في ابعاد النص يتضح ان مجالات عمل الصمت تشظت بين انواع النصوص واجناسها ، واختلف معناه حسب ضرورة استعماله سواء أكان ذلك في الجنس الادبي (ملحمي ، غنائي ، درامي) – حسب أرسطو – ام في الخطاب الديني والسياسي الذي يتخذ فيه شكل الصمت احكاما الهية واعتقادية او محاذير وقائية لها فعلها على رض الواقع .

الدراسات السابقة :

من الدراسات المهمة في موضوعة (الصمت) هي : اطروحة الدكتوراه للباحثة (سافرة ناجي) والموسومة بـ (الصمت ، في الادب المسرحي المعاصر ، اللامعقول انموذجا) والمقدمة الى جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة . اشتملت الاطروحة على أربعة فصول وخاتمة فضلا عن قائمة المصادر والمراجع .

أسهبت الاطروحة في الفصل (الاول ، الثاني ، الثالث) في فرز خصائص الصمت جماليا من الفلسفة المجردة . حيث اولت اهتماما كبيرا بالتيارات اللغوية الحديثة ، وأفكار الحداثة وما بعدها ، وابتعدت قليلا عن خصائص المسرح ، اذ لم تعطي الاطروحة شاهدا مسرحيا ادائيا في اللامعقول او غيره الا في الفصل الثالث وعلى عجل . شغل الاطار النظري – (١٦٤ صفحة) من التجول والاقتباس في شعاب الفلسفة – (الفصول الثلاث الاولى) ثلاثة أرباع الاطروحة البالغ عدد صفحاتها (٢٢٥ صفحة) بينما جاءت الاجراءات – تطبيقات الفصل الرابع – (٥٠ صفحة) أربعون منها تخطيطات وعشرة صفحات فقط هو التحليل .
" هذا التأسيس المعرفي (الفصل الثالث) – كما تقول الباحثة – أفرز منطلقات معرفية في التأكيد على :
١- مجموعة نصوص اللامعقول تمظهر الصمت فيها ببؤره المتعددة التي افرزت قراءات متعددة ، سوسيولوجية ، تفكيكية ، كارثية ، علامية كونية .
٢- مجموعة القراءات المتعددة التأويل – الاختلاف ، رسمت بنية قرائية للصمت تمثلت في نص الصمت او صمت النص "[١] .

وهنا تم افتراق البحث الموسوم بـ (دلالة الصمت في النص) عن الدراسات السابقة . يقول آرسطو الادب ثلاثة أجناس : (الغنائية ، الملحمية ، الدرامية)[٢] ، فعناصر الجنس الملحمي والغنائي شكل لغوي مجرد تترتب المفردات فيه قواعديا صرفا ونحوا ، اما الشكل اللغوي الدرامي يعتمد على عناصر وعلاقات (الشخصية ، الحبكة ، الحوار ، الفكرة ، المرئيات المسرحية ، الغناء)[٣] ، وليس على بناء (اللغة) كما في الجنسين السابقين . أي ان اللغة في الغنائية والملحمية – الشعر والرواية – هي لغة قواعد تطبيقية صرفة ، لذا يأتي الصمت فيها صمتا معنويا في الشعر ومكانيا في الرواية – بوصفها أدب وصفي ماضوي – صمت فضائي تبنيه المخيلة يأخذ معنى الصمت انقطاع في الكلام ولغوي زماني في الشعر يؤول فلسفيا ويعمل الذهن في تصريفه واستدراج معطياته وقوامه قواعد اللغة المحددة ، وهذا ما اشتغلت عليه اللغة كأداة تطبيقية في تخريجاتها الفلسفية والبنيوية * في الدراسات السابقة .

اما الدراما كجنس فعناصر بنائها تختلف عن عناصر بناء الجنسين أعلاه ، ولذا اختلف الصمت فيها . ولذا اختلفت الدراسات السابقة عن البحث . حيث ان اللغة في البحث هي لغة الدراما : (الشخصية ، الحبكة ، الحوار ، الفكرة) لغة عملية يكون فيها الصمت مجسدا على خشبة المسرح ، يأخذ معناه من زاوية الحركة في عناصر لغة الدراما واختلاف علاقاتها الثابتة والمتغيرة . ولذا جاءت دلالات الصمت في النص دلالات بصرية مجسدة على خشبة المسرح وليس من

---

* الثيوقراطي : في العالم الثيوقراطي تخضع الدولة لحكم رجال الدين .
[١] ناجي ، سافرة . الصمت ، في الادب المسرحي المعاصر ، اللامعقول انموذجا ، اطروحة دكتوراه مقدمة الى جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، مطبوعة ، عن دار الينابيع ، سوريا ، ٢٠١١ ، ص ٩ .
[٢] أرسطو ، فن الشعر ، مصدر سابق ، ص ٩٦ .
[٣] أرسطو ، فن الشعر ، مصدر سابق ، ص ٩٦ .
* البنيوية : في معناها الاخص : هي محاولة نقل النموذج اللغوي الى حقول ثقافية ومعرفية أخرى .

اللغة التطبيقية في صرفها ونحوها كما أكدت عليها الدراسات السابقة فلسفيا وبنيويا . وجاءت دلالات الصمت فيها دلالات ذهنية معنوية . وهذا هو الاختلاف بين الدراسات السابقة والبحث . فتلك – الدراسات السابقة – جاء الصمت فيها نظريا متخيلا في الذهن لأن مكانه اللغة المجردة والصمت في البحث جاء بصريا مجسدا على خشبة المسرح لأنه معط حركيا .

الصمت في الدراما :

الرحلة الثقافية الطويلة في الدراسة والاستكشاف من بدء آرسطو في (فن الشعر) ولغاية العصر الحالي ، لم تبقى شاردة او واردة تخص المسرح الا وذكرت في الدراسة والتحقيق .

تناول الدراسون خصائص المسرح ومفرداته على مستوى النص والاخراج وكل ما يتعلق بـ (الفهم والمعنى) من خلال خصائص المسرح الثابتة والمتحركة فتقول (سوزان لانكر) : ((ان كل شيء ذا معنى في حدود المسرحية)) [١] ولما كان الصمت في حدود حوار الشخصيات ، أي اذا كان هناك صمتا ، او سكوتا لوحدتين (ثانيتين) قبل كلمة نعم - في حوار ما يحتاجها – لاصبحت كلمة نعم أقوى مما كانت بدون هذا الصمت . اذن لابد ان يكون للصمت معنى درامي تنطوي عليه عناصر العمل المسرحي . والصمت وسط عالم غارق بالكلام والضجيج – بوصف الدراما اكثر الاجناس الادبية تحتاج الى الكلام – تجعلنا نعتقد ان هناك ما هو جوهري خفي عن العين وبعيد عن الاذن . في حوارات يقطعها الصمت أحيانا او يشغلها كليا أحيانا اخرى : ان (أبا حيان التوحيدي) يقول : ((ان الكلام عن الكلام صعب)) [٢] . فما بالك اذا كان الكلام عن الصمت ؟

للصمت وظائف بنائية على مستوى العناصر المكونة للدراما ، سواء أكان ذلك في بناء الشخصية ام الحوار ام الفكرة ؛ والصمت يزيد الترقب بوصفه عاملا في توطيد الحبكة : ((يجب ان يكون لكلماتنا قيمة ، غير ان الصمت الذي بينها هو الذي يضفي القيمة على الكلمات)) [١] . اذن هناك صمت بين الكلمات يجعل لها قيمة ، وليس اقل من الصمت يضيف ويعضد ويقوي الموقف الذي تشير اليه الكلمات تلك التي تشير الى سعي (اياغو) في التأثير على (عطيل) وفي ان يثير فيه الغيرة ، اذ ((ان اياغو لا يكتفي بالانصراف عن القاء (الخطب المفوهة) مهما كان نوعها ، بل ويتحدث على العموم بعبارات قصيرة وبتلميحات مبتورة . اما بخصوص كلام (ديزديمونا) الذي اعتبر فاضحا عن طريق الخطأ ،والذي كان موجها الى (كاسيو) ، فلم يصل منه الى (عطيل) الا عبارات متقطعة ومتفرقة)) [٢] يجعلنا نرتعد لما استطاعت – الجمل والصمت ولحظاتهما – ايصاله من معنى بالتردد والتقطيع والوقفات تشخيصا او ايحاءً بالحوار او الصمت .

ان الصمت الذي يدخل الحوار في تركيبه هو جزء من الشكل يأتي بين المفردات والجمل، والصمت في جمل الحوار لا يكتفي بأن يكون شكلا ، انما هو اداة من أدوت الايصال الفني ايضا ، وهو لحظة اسلوبية من لحظات المضمون . اذ ان الصمت واسطة تتمظهر فيه الشخصية وعلاقاتها من حالات نفسية ومواقف ، حيث يستخدم الصمت كشكل للتعبير عن الموقف الدرامي ، ولهذا السبب تصبح الصيغ الحوارية مع نوع الصمت شكلا هاما لتجسيد التصادم ولحظة اشارية للفعل والموقف والارادة . ففي مسرحية (الملك لير) لشكسبير ومن الفصل الاول من المسرحية تتلفظ (كورديليا) بكلمات محدودة أي كلمات قليلة بشكل ملحوظ يتوسل الصمت فيها للتعبير عن المعنى الكلي للمشهد الخاص بتقسيم المملكة ((وهذه الكلمات القليلة تبدو كافية للكشف عن التعارض والتضاد بينها وبين اختيها ، وكافية كذلك لأن تقدم حبكة لكل التصادم الدرامي)) [٣] . وخاصة ان مديات الصمت أخذت دورها في الكشف عن المعنى وكأن الصمت معادلا موضوعيا للحوار الذي عمق الموقف ذلك ان الحوار يشير الى الفعل ولا تكون المفردات القليلة فيه الا لتجسيد حركة الشخصيات والاشارة اليها ، ولم تكن الكلمات الا جزء من عناصر بناء الصيغ الحوارية المرتبطة بمسافات الصمت ، والعلاقات بين اللغة والقصد

---

[١] دوسن ، س ، دبليو . الدرامة والدرامي ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد (د.ت) ، ص ١٠٢ .

[٢] أبو حيان التوحيدي : الامتاع والمؤانسة ، ترجمة : أحمد أمين واحمد الزين ، مكتبة دار الحياة ، بيروت، (د . ت) ، ص ١٣١ .

[١] ايسواران ، فيجاي . في مجال الصمت ، ترجمة : كاظم سعد الدين ، دار الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠٩ ، ص ٤١ .

[٢] كولكليان وآخرون . موسوعة نظرية الادب (الدراما) ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ١٢٨.

[٣] كولكليان ، وآخرون ، المصدر نفسه ، ص ١٢٨ .

، سواء اكان ذلك الصمت مع المفردات ام بينها ام الى جانبها ، اذ يقول (هارولد بنتر) * في خطاب له عام (١٩٦٢) ((هناك نوعان من الصمت ، صمت لا تلفظ فيه كلمة ، وصمت قد يستخدم سيل من اللغة)) [١] . اذن البحث امام انواع عدة للصمت ، صمت صريح ، وصمت يأتي مع الكلمات ، ولكل صمت أوصافه ومزاياه . فقد ابتدأت (كورديليا) كلامها بصمت لوحدات عدة بين كلمة (لا شيء) وكلمة (يا سيدي) بحيث ان (الملك لير) كان ينتظر ان يكون هناك كلاما بعد مفردة لا شيء ، ولكن (كورديليا) لجأت الى صمت ليس طويلا بعده لفظة مفردة (يا سيدي) ، كمن اسقط شيئا ثقيلا مما استفز الملك .

- كورديليا : لا شيء ، يا سيدي .
لير : لا شيء .
كورديليا : لا شيء .
لير : لا شيء يأتي من لا شيء : تكلمي مرة أخرى .
كورديليا : انا الشقية ، لا استطيع ان أرفع قلبي الى فمي ، اني أحب جلالتكم وفق رباطي البنوي . لا أكثر ولا أقل .
لير : كيف ، كيف ، يا كورديليا ! اصلحي بعضا من كلامك لئلا تفسدي نصيبك من الدنيا [٢] .

ان الصمت عند (كورديليا) جاء بين المفردات ، فبعد ان استفز (الملك لير) سأل بذات المفردة في صيغة المفاجأة والتعجب : لا شيء .. استنفر الملك كل قواه واستدرج (كورديليا) ان تقول شيئا في قوله : لا شيء يأتي من لا شيء ، تكلمي مرة اخرى .

كانت الاجابة متمهلة واثقة أخذ الصمت فيها مديات اطول . فبعد لفظة أنا الشقية ، هناك كشف صادق في مقطع صامت لعدة وحدات ثم قالت : لا استطيع ان ارفع قلبي الى فمي .. جاءت وحدات الصمت اكثر من وحدات الجملة الاولى ، لتعبر عن حقيقة وجدانية صادقة أرادت ان تكون يقينية في اقناع الاخرين ((اني أحب جلالتكم)) كترتيل حفه الصمت من قبل ومن بعد ليكتنز المعنى ويعبر عن حقيقة الفعل الساكن . بالرغم من تواجد المفردات الحوارية القليلة التي تفوهت بها (كورديليا) الا ان فعلها ظل ساكنا ، اذ تميزت جملتها الحوارية باحتوائها على المفردة ومسافة الصمت اذا ما أخذنا ((احتواء اللغة السلوكية في النص المسرحي على مستويات متعددة من حل الشفرات ، منها لغة درامية غير منطوقة (علامة – صمت) أي العلامات السمعية والبصرية)) [١] . وذلك ان ((الدراما لا تهتم بالتقنيات فحسب .. انما تهتم ايضا بالخصائص الجمالية في المسرح)) [٢] . وستقترب المسرحيات من الصمت لتعميق الخصائص الجمالية العاملة في تراكيبها وحتى تلك المسرحيات المبنية على الايقاع السمعي (السمفوني) والمرئي ايضا ، أي ضوابط الصوت والحركة تقترب قيمها الجمالية من تدخل الصمت على الايقاع الحركي سواء أكان تغير في الصوت – رغم قلته – ام تقطيع ام وقوف على بعضه ((وتنتهي الشخصية (الممثل) الى الاختفاء كما في مسرحية (صوت بلا شخص) (١٩٥٦) فأن هذا المسرح

---

* بنتر ، هارولد (ولد ١٩٣٠) ، مؤلف مسرحي انجليزي ، لمسرحياته صلة وثيقة بمسرح اللا معقول بعد ان أمضى عدة أعوام ممثلا ، ألف مسرحيته الاولى (الحجرة) (١٩٥٧) ومسرحية (حفلة عيد الميلاد) (١٩٥٨) ومسرحية (الوكيل) (١٩٦٠) ومسرحية (النادل الاخرس) (١٩٥٨) ومسرحية (ألم البط) (١٩٥٩) و (أمسية تسلية) (١٩٦٠) و (الاقزام) (١٩٦١) و (المجموعة) (١٩٦١) و العاشق (١٩٦٣) و (حفلة شاي) (١٩٦٥) . طور بنتر في مسرحياته السابقة نوعا خاصا به من (ملهاة التهديد) تتعرض فيها شخصياته على نحو فكه ، واصبحت مسرحياته اللاحقة نفسية (العودة الى البيت) ١٩٦٥ تحولت تحولا آخر نحو الملهاة الاجتماعية ، وتقود مسرحيتاه القصيرتان من فصل واحد (المنظر الطبيعي) ١٩٦٨ و (الصمت) ١٩٦٩ الى مسرحيتي (الازمنة القديمة) ١٩٧١ و (الارض الحرام) ١٩٧٥ .
تيلر ، جون رسل ، مصدر سابق ، ص ٤٤٠ .

[١] عن : هيمن ، رونالد ، مصدرسابق ، ص ٤٥ .
[٢] شكسبير ، وليم . مأساة الملك لير ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٨ .
[١] من دون اسم . الارشادات المسرحية في نصوص مسرحيات شكسبير (العاصفة) انموذجا ، مجلة المؤتمر العلمي الاول ، كلية التربية الاساسية ، جامعة ميسان ، ٢٠١١ ، ص ٣٦٦ .
[٢] بانوثا، سنيثينا. نظريا الدراما، ترجمة : نور الدين فارس ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ٢٠٠٩، ص ٧٠.

يغرق في الصمت على اعتبار ان هذا الصمت هو التعبير الارقى للغة)) [٣] . وهذا نوع آخر من الصمت ، صمت كلي ، تأخذ فيه الاعمال التجريبية مدياتها في تجسيد المعنى ، وتختلف كليا عن صمت المواقف والشخصيات في اعمال شكسبير . مثلا مسرح شكسبير يجعل من الدراما حركة ايصاله متوازنة بين الحوار والصمت ، فالصمت يملأ المسافات التي يملؤها التوتر والرعب والقلب . ففي مسرحية (ماكبث) بعد كل جملة من حوارات ماكبث وليدي ماكبث مليئة بالتوتر والرعب يعقبها الصمت ، وقد يكون الصوت الذي يسأل عنه ماكبث صوتا حقيقيا لذا فهو يستدعي القلق والتفكر الصامت ، السكوت الذي يدلل على عمق الفاجعة . وقد يكون ناجما عن خيال ماكبث المفرط الحساسية المليء بالاوهام . لذلك تعبر جمل الحوار المقتضية في هذا المشهد عن هيستيريا حبيسة ، تواقع المفردات عند كل مسافة صمت وكل منعطف للقلق والرعب والتوتر . غير ان بعض المسرحيات المهمة تقترب شخصياتها من تجسيد هذه اللغة (الصمت) كما لو انها تمسك الحوار كله .

ففي الفصل الثالث من مسرحية (بستان الكرز) لـ (تشيخوف) ، يصخب المزاج الملتهب ، والفرقة الموسيقية تعزف في مجاز الدار ، يتوافد الراقصون أزواجا يرقصون في مقدمة المسرح وفي غرف الاستقبال (فاريا) مع مدير المحطة يرقصا سوية . فاريا تبكي بهدوء وتمسح دموعها في صمت ، وهي تبكي وترقص ، في هذا الفصل يصمت الفعل بينما تستنفر الامزجة والحوافز لشخصيات اسئلتها واجوبتها مبتسرة اكثر من اللازم ، لأنها لا ترغب التحدث بشأن المزاد ، بينما (لوباخين) كان صمته محرجا يخشى ان يكشف عن فرحته . يمكن لحركة او نظرة عين او عدم الرد على سؤال او استفزاز ، أي ان يواجه الممثل استجابة – صمت – يمكن ان ينقل من المعنى ما تنقله اسطر من الحوار ((ان مسرحيا جيدا مثل تشيخوف يعمل باستمرار عبر الضغوط المعقدة التي يمارسها الممثلون بعضهم على بعض ، ليس فقط من خلال الكلمات بل من ورائها وما حولها)) [١] . قال ميترلنك : ((يركز مؤلفونا المسرحيون أهمية أعمالهم في عنف القصة التي ينقلونها ويزعمون تسليتنا بنفس نوع الافعال التي كان يتمتع برابرة اعتادوا المؤامرات والخيانة والقتل ، في حين ان اكبر جزء من حياتنا ينقضي بعيدا عن الدم ، والصراخ ، والسيوف ، وان دموع البشر ، اصبحت صامتة لا ترى ، تكاد تكون روحانية)) [٢] . اذن هناك نوعا من الصمت لا يأتي مع الكلمات انما يأتي من ورائها ومن ما حولها . تلك هي الضغوط والدموع الصامتة التي لا ترى ، ولكنها تحفر المعنى كما لو انها قدرة في الروح تصخب في الكلام الذي لا نسمعه . وينقلنا (ميترلنك) مع الجو العام للعمل ومع شخوصه في مسرحية (العميان) مثلا ؛ الى عالم روحي كامل لا يبنيه الحوار فقط انما الصمت والكلام الذي لا نسمعه ، ذلك لأن ((الكلام الذي نسمعه هو مؤشر للكلام الذي لا نسمعه)) [١] . وقد يتخذ الفعل شكل السكون ، والحوار لا يشجع على الحركة – سردي – حيث تمتلئ الشخصية امتلاءً روحانيا ، ويخرج الصمت من جزر المجهول بوصفه وسيلة المعنى الوحيدة لمغادرة اللبس الى الفهم ، ولذا تعمد مثل هذه الاعمال استخدام الصمت كمثل اعلى في الحوار فـ ((الخطة الاولى والثانية في الحوار – تعبير عن المزاج ، تعبير عن المجهول – استخدمتا بالنسبة الى ميترلنك لاثبات عدم امكانية الناس على الفهم ، فمثله الاعلى هو الصمت – الوسيلة الوحيدة التي تستطيع فيها الارواح ان تتكلم)) [٢] . ففي مسرحية (هيداغابلر) لابسن ذي التكنيك المدهش ، الذي يصور فيه هيدا بردود الفعل الصامتة التي تتضاءل بها حاجة هيدا الكلامية للتعبير عن مقصدها بشكل صريح كلما برعت اهكومات المسرحية ذلك التعبير الصامت الذي حجم من مفردات هيدا حين اخبرهم القاضي (براك) خبر انتحار (ايلبرت لوقبورغ) اذ تجعل المتلقي مجبرا لمتابعة حركات هيدا الصامتة . في هذه المسرحية مثلت(هيدا) الشخصية التي جعلها الصمت مركزا للمعنى ، فهي صامتة ومحكوم عليها التزام الصمت حتى بعد ان تعرف (ثيا الفستيد) حرمت من زوجها . ان هيدا تألقت في تعبيرها الصامت عن الاحداث، فملأت الفراغات بين الكلمات تعبيرا باستجابات نفسية عالية المضمون ، وان مفردة (آه) تلك التي تطلقها هيدا هي تعبير عن نفسية مزدحمة والتعبير بالحركة ولا توقف عن المشاركة بالفعل حتى وان كانت لا تتكلم . فرد فعلها الصامت اقوى من الكلمات . ان الصمت يستثمر ما لم يقوله الشخوص وما يفعلونه . ((ثمة نوع آخر من الصمت سهل نسيانه – هو

---

[٣] كانوفا، ماري كلود. الكوميديا، ترجمة: علاء شطنان التميمي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٦، ص٢٦٨ .

[١] هيمن ، رونالد . مصدر سابق ، ص ١١٣ .

[٢] اصلان ، اوديت . مصدر سابق ، ص ٣١١ .

[١] هيمن ، رونالد . مصدر سابق ، ص ٤٥ .

[٢] بانوتا ، سنيثينا . مصدر سابق ، ص ٧٧ .

الصمت الذي يوجد جنبا الى جنب مع الكلام)) [٣] . كما هو في حديث (كليتمنسترا) امرأة النوايا ، تلك المرأة التي تعد العدة للثأر من زوجها (اغاممنون) * بعد ان عاد من طروادة ، واستقباله عند مدخل القصر ، وقد اعطت لنفسها الحق بأن تكون اداة للعدالة الالهية ، فقط جاء خطابها المبطن ، المعلن كما هو ظاهر في الحفاوة والترحاب ، والمسكوت عنه او المظمر ، ذلك الخطاب الصامت الذي تختفي مفرداته ومعناه تحت مفردات خطاب الحفاوة ، تقول كلمينتسترا ((أيها المواطنون المحترمون ... ولو كان هذا الرجل قد اصيب بهذا القدر من الجروح التي حملتها الشائعات الى هذا البيت ، فأن جسمه كان سيكون به من الثقوب بقدر ما في شبكة الصيد ! واذا كان قد مات بمقدار ما روته الروايات ، لكان من حقه ان يتباهى وكأنه (جريون) * جديد . بأن له ثلاثة أجسام ، وانه دفن في القبر ثلاث مرات ولبس الاكفان ثلاث مرات .. والان يا رأسي العزيز ، انزل من هذه العربة ، الى الارض ، يا مولاي ، هذه القدم التي دمرت طروادة ، لماذا تتمهلني ؟ أيتها الاسيرات اللواتي كلفتهن بفرش البلاط على الارض التي سيطاؤها وليتولد على اثر خطواته طريق من (الفورفير) عليه تقوده (العدالة) الى مقام يفوق كل ما يتوقعه . والباقي ستديره كما يجب فكره لن يقرعها النوم بمساندة الالهة ، بحسب الاتجاه الذي تريده الالهة)) [١] . في هذا الحوار الطويل تخفي كليمنسترا نوايا القتل حيث تفصح عن الحفاوة والترحاب ، وتخفي وتصمت عما تريد ان تفعله ((الصمت – هنا – في الدراما ، لا يمكن ان يبني جميع الحوار ، يخفي بسرعة كبيرة نوايا واهداف الابطال اكثر مما يكشفهم)) [٢].

فلو تتبعنا حوار كليمنسترا بمحاولة الكشف عما صمتت عنه ، سنجد انها تعلن في كلامها : لو كان هذا الرجل قد اصيب بهذا القدر من الجروح .. فأن جسمه كان سيكون به من الثقوب بقدر ما في شبكة الصيد ، شبكة السمك التي ستطرحها من حولها ، المصيدة المعدة سلفا والتي لا سبيل الى الخروج منها ، اذ توحي بأن الملك سيهلك على هذا النحو بالذات عالقا في شبكة الموت . وبعد ذلك احكمت قبضتها على قتل اجاممنون بعد ان وصفته كأنه (جريون) ذلك الكائن الخرافي الذي رماه هرقليس بسهم وارداه قتيلا . فبعد ان يفتح باب القصر الرئيس يشهد اجاممنون عاريا وقد مدد في نقاب واسع مضرج بالدم ، (كسندرا) المرأة التي جاء بها من طروادة – راقدة الى جانبه ، وبالقرب من الجثتين تقف كليتمنسترا وفي يدها سيف ، وهي تقول : ((ان الضرورة املت عليّ كلمات .. هذا اللقاء انا فكرت فيه طويلا . وجاء اللقاء ، الانتقام اخيرا ، وانا باقية حيث ضربت ضربتي ، هذه المرة قد قضي الامر ، لقد فعلت انا كل شيء ، ولا أنكر هذا ، حتى لا يستطيع ان يهرب ولا ان يفلت من الموت . انها شبكة لا مخرج منها ، شبكة لصيد السمك حقيقية لففتها حوله ...)) [١] . اما مخاطبتها للاسيرات اللواتي كلفتهن بفرش البلاط – الاحمر القرمزي – على الارض التي سيطاؤها ، هي أرض

---

[٣] هيمن ، رونالد . مصدر سابق ، ص ١١٢ .

* أغاممنون : هو ابن اتريه وايروب وشقيق مينيلاوس ، تزوج كليمنتسترا ابنة ملك سبارطة وانجب منها اورست وايفيجيني والكترا وكريسوتميس . ولما خطف (باريس) ملك طروادة (هيلينا) زوجة مينلاس ، ورفض اعادتها الى زوجها ، تنادى اليونان الى محاربته ، وبينما الجيوش على أهبة الاستعداد ، سكتت الريح واستحال على السفن الاقلاع ، فكان لابد من التضحية بـ (ايفيجيني) ابنة اغاممنون ارضاء للالهة (ارتيميس) التي هدأ غضبها بعد قليل مرتضية ظبية عوضا عن الفتاة غير ان قبول اغاممنون التضحية بابنته اثار سخط زوجته التي عشقت (ايجست) في غيابه ، وانتهى بها الامر الى تدبر مكيدة له اودت بحياته بيارفرغان – جان ، وبيار فيدال – ناكبة . اوديب وأساطيره ، ترجمة سمير ريشا ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٩ ، ص ٢٣٣ .

* جريون : ابن خروساور وكليرهونه التي هي أحدى (الاوقيانوسيات) وكان يسكن في جزيرة اروتيا (قادس) وكان جسمه مكوناً من ثلاثة اجسام انسانية متجمعة على زوج واحد من السيقان ، وكان يملك قطيعا من الثيران الشقراء ، يقوم برعيها الراعي (يورتيون) ويحرسها كلب ذو رأسين اسمه (اورنوس) فلما تحدى (بوروشيه) (هرقليس) ان يحضر له ثيران (جريون) فأنه ضرب اورنوس بعصاه فأرداه قتيلا ، وقتل الراعي ، ولما هرع (جريون) لنجدتها اصابه (هرقليس) بسهم وقتله هو الاخر (٣)
(٣) اسخيلوس . مصدر سابق ، ص ٢٥٠ .

[١] اسخيلوس ، تراجيديا اسخيلوس ، ترجمها وقدم لها : عبد الرحمن بدوي ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص ٢٥٠ – ٢٥١ .

[٢] يانوثا ، سنيثينا ، مصدر سابق ، ص ٧٧ .

[١] اسخيلوس ، مصدر سابق ، ص ٢٦٥ – ٢٦٦ .

(هاديس) أرض الجحيم المعروفة بقرمزية لونها والتي توصله الى مثواه الاخير (الجحيم)، والتي تعتقد هو المكان الذي يفوق كل تصوره بعد ان فوضت نفسها محققة للعدالة ، اما الابواب والمساكن التي لمحت اليها مرارا ، لم تكن ابواب القصر، هي أبواب (هاديس) الجحيم ، بحيث ان اغاممنون عندما نفذ دعوة كليمنسترا بدخول القصر ، استعملت الفاظا تذكر بمنزل آخر مختلف كليا ، كان يعبر ابواب الجحيم من حيث لا يدري وحينما وطأت قدماه (طريق الارجوان) كما توهم كانت تدفع به باتجاه الموت الى غير ما عودة ذلك الموت (الاحمر) الذي يأتي اليه في (القماش الفخم) الذي بسطته له كليمنتسترا كي توقعه في الشرك كما في شبكة . هذا موضوع كامل من الصمت جاء مع كلمات اخرى لا تشير الى أي جزء من هذا الموضوع . فسيل الكلمات التي جاء معها الصمت كشفت عن معنى آخر تتحفظ عليه الكلمات كشفت عنه الشخصية من خلال سكناتها ووقفاتها والحركات التي تفضح خصوصية الكلام واختلاف معناه ، ذلك انه خارج الصدد . كان خطابها ظاهريا يوحي بالحفاوة والترحاب، وكان الصمت يلف الموضوع الاساس من هدف الخطاب ، - اغتيال اغاممنون - سيل الكلمات الصريحة والواضحة لا يعبر الا عن الحفاوة والترحاب ، ولا يكشف عن الاهداف والنوايا ، أي ان الكلمات اخفت هذه الاهداف ، وكان معناها خارج اللغة ، وهذا نوع آخر من الصمت يحتل المسافة الكائنة بين اللغة والقصد ((لقد قادت هذه الاشكالية الى حد بعيد الى الادب الملموس العيني او الى حد ما الى ادب العبث ، ويمكن تعريف هذا كله بمعنى من المعاني كأشكال مختلفة من الصمت)) [١] . فقد استعمل كتاب اللامعقول او العبث الصمت استعمالا يخدم تطلعاتهم في تجسيد توجهاتهم الابداعية ، وجعلوا ((الصمت مخترعا ثقافيا)) [٢] . فقد استعمل الصمت ((اللغة ليس من اجل الكشف ن نواياهم بل من أجل اخفائها)) [٣] . اذ وصف (بيكيت) الاغتراب الروحي في العصر الراهن بمسرحية(في انتظار كودو) شخصيتان (استراجون ، فلاديمير) ينتظران (كودو) (١٩٥٣) عبثا وهذا الاخير لا يأتي ابدا :

- استراجون : لنتحدث بهدوء ما دمنا عاجزين عن الصمت .
فلاديمير : معك حق .
استراجون : وبذلك لن نفكر .
فلاديمير : هذا عذرنا .
استراجون : وبهذا فلن نسمع .
فلاديمير : لدينا اسبابنا .
استراجون : كل الاصوات الميتة .
فلاديمير : لها صفات كالاجنحة .
استراجون : كأوراق الشجر .
فلاديمير : كالرمل .
استراجون : كأوراق الشجر .
(صمت)
فلاديمير : تتكلم كلها سوية
استراجون : كل مع نفسه
فلديمير : بل تهمس
استراجون : تحف
فلاديمير : تتمتم
استراجون : تحف
(صمت) [١]

---

[١] ينظر : تودوروف ، ترفتان . مصدر سابق ، ص ١٣٢ .
[٢] الغذامي ، عبد الله . مصدر سابق ، ص ٢٠٣ .
[٣] هيمن ، رونالد . مصدر سابق ، ص ٥٢ – ٥٣ .
[١] بيكيت ، صاموئيل . في انتظار كودو ، عن فرايدمان ، جون ، بيكيث والانسان المعاصر ، ترجمة : محمد درويش ، مجلة السينما والمسرح (د.ت) ، ص ٣٢ – ٣٣ .

يمتزج هنا نوعان من الصمت ، ذلك الصمت الذي أشار اليه (بنتر) الصمت مع سيل من الكلمات ، الكلمات التي لا تحيلك الى شيء ، سوى انها جاءت كأصوات غير ذي معنى ، بين اللغة والقصد ، وهي لا تعبر الا عن هاجس وحيد هو اللاجدوى ، سواء أكان ذلك من سفاهة الحوار ولا منطقيته ام من الانتظار غير المجدي لشخصية وهمية ليس لها حدود وغير معرفة أصلا . وبذلك يكون الحوار كما الصمت ليس سوى ضجيج او طنين ليس له ما يبرره كلمات تقال خارج الصدد . ان التهكم واضح في المسافة الواسعة بين اللغة والقصد ، لانشغال الشخصيات غير المبرر للتعبير عن اهتماماتهم خارج حدود اللغة . اما الوقفات المحصورة بين الجمل ما هي الا تعميقا لحالات الصمت.

نتائج البحث

تمخض البحث عن النتائج التالية:

١- تعددت أشكال ومعاني الصمت في النص المسرحي ، تبعا لاختلاف علاقات عناصر الدراما الثابتة والمتغيرة.
٢- الصمت عنصر من عناصر البناء اللغوي التعبيري يجسد بصريا على خشبة المسرح بوصفه معط حركيا .
٣- الصمت يشترك ببناء عناصر المسرح (الشخصية ، الحبكة ، الحوار ، الفكرة) وبناء علاقاتها .
٤- الصمت الى جانب الكلام هو استثمار ما لا تقوله الشخصية اكثر من الكلام الذي لا يكشف عن النوايا بل يخفيها .
٥- يمكن ان يأتي الصمت مع التردد ، فالتردد لمدة ثانيتين قبل كلمة نعم يجعلها اقوى مما تكون عليه بدونه .
٦- حددت مديات الصمت بوحدات زمنية مدركة تحسب وحداتها حسب المعنى المراد واهميته وثقله ، فمسافات الصمت هي المسافة المحصورة بين اللغة والقصد .
٧- اختلف معنى الصمت بين الادب والدين، وفي الادب اختلف معناه من جنس لآخر تبعا لاختلاف خصائص كل جنس .
٨- للصمت وجوه عدة ، صمت صريح ، صمت خفي مع سيل من المفردات وآخر بينها وآخر الى جانبها .

المصادر والمراجع

١- القرآن الكريم .
٢- ابن جني ، أبي الفتح عثمان . الخصائص ، ج١ ، تحقيق : محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٥٢ .
٣- ارسطو . فن الشعر ، ترجمة : ابراهيم حمادة ، المكتبة الانكلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
٤- الناصري ، رياض محمد حبيب . قبسات من تجارب الامم والشعوب ، ج٢ ، مطبعة أمير ، ١٩٩٧ .
٥- الدر المنشور ، ج١ ، (د.ت)
٦- أسلن ، مارتن . تشريح الدراما ، ترجمة : عبد المسيح ثروت ، س١٥ ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٧٨ .
٧- أصلان ، اوديت . فن المسرح ، ج١ ، ترجمة : سامية احمد اسعد ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
٨- الجاحظ ، أبي عثمان عمر بن بحر. رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلا محمد هارون، ج١–٢، مكتبة الخانجي، القاهرة (د.ت).
٩- الغذامي ، عبد الله . النقد الثقافي ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، بيروت ، ٢٠٠١ .
١٠- أبو حيان التوحيدي . الامتاع والمؤنسة ، تحقيق : أحمد أمين ، وأحمد الزين، مكتبة الحياة ، بيروت (د.ت) .
١١- ايسواران ، فيجاي . في مجال الصمت ، ترجمة : كاظم سعد الدين ، دار الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠٩ .
١٢- اسخيلوس، تراجيديا اسخيلوس، ترجمة وتقديم: عبد الرحمن بدوي، ط١، المؤسسة العربية، للدراسة والنشر، بيروت ، ١٩٩٦ .
١٣- باشلار ، جاستون . جماليات المكان ، مجلة الاقلام ، دار الجاحظ للنشر ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ .
١٤- بيار فرنان – جان ، وبيار فيدال – ناكيه . اوديب وأساطيره ، ترجمة : سمير رشا ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٩ .
١٥- تيلر، جون رسل . الموسوعة المسرحية، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي، ج٢، دار الاعلام، سلسلة المأمون، بغداد، ١٩٩٠ .
١٦- تودوروف ، تزفيتان . المبدأ الحواري ، دراسة في فكر ميخائيل باختين ، ترجمة : فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩٢ .
١٧- دوسن ، س ، دبليو . الدرامة والدرامي ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد (د.ت) .
١٨- رايندران ، س . البنيوية والتفكيك، تطور النقد الادبي، ترجمة: خالد حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
١٩- سكر ، ابراهيم . الدراما الاغريقية ، المؤسسة الاغريقية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

٢٠- ساني ، ليوبير . هل ثمة علم للادب ، مجلة بارتيزيان ، ٣٤ ، ١٩٦٧ .
٢١- غاسنر، جون، وادوارد كون. قاموس المسرح، ترجمة: مؤنس الرزاز، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط١، بيروت،١٩٨٢.
٢٢- قاسم ، سيزا . بناء الرواية ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥ .
٢٣- كولكليان ، وآخرون. موسوعة نظرية الادب، (الدراما) ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .
٢٤- كانوفا ، ماردي كلود . الكوميديا ، ترجمة : علاء شطنان التميمي ، ط١ ، دار الثقافة العامة ، بغداد ، ٢٠٠٦ .
٢٥- مونز ، بيتر . حين ينكسر الغصن الذهبي ، بنيوية ام طوبولوجيا ، ترجمة : صبار السعدون ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٢٦- ماركس ، ملتون . المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة : فريد مدور ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٥ .
٢٧- ناجي ، سافرة . الصمت في الادب المسرحي المعاصر ، المعقول انموذجا ، اطروحة دكتوراه ، مقدمة الى جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، مطبوعة عن دار الينابيع ، سوريا ، ٢٠١١ .
٢٨- هروشكا ، بوهوسلاف ، لويورماتو وآخرون . الاساطير في حضارة وادي الرافدين ، ترجمة :عصام عبد اللطيف أحمد ، ط١ ، بيت الحكمة بغداد ، ٢٠٠٦ .
٢٩- هيمن، رونالد. قراءة المسرحية، ترجمة: مدحي الدوري، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٩٥ .
٣٠- بانوثا ، سنيثينا . نظرية الدراما ، ترجمة : نور الدين فارس ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٩ .