اسم مشتق من الذكوة وهي الجمرة الملتهبة والمراد
بالذكوات الربوات البيض الصغيرة المحيطة بمقام أمير
المؤمنين علي بن أبي طالب{عليه السلام}
شبهها لضيائها وتوهجها عند شروق الشمس عليها لما فيها
موضع قبر علي بن أبي طالب {عليه السلام}
من الدراري المضيئة
{در النجف}فكأنها جمرات ملتهبة وهي المرتفع من الأرض،
وهي ثلاثة مرتفعات صغيرة نتوءات بارزة في أرض الغري وقد
سميت الغري باسمها، وكلمة بيض لبروزهاعن الأرض.وفي رواية
إنّها موضع خلوته أو إنّها موضع عبادته وفي رواية أخرى
في رواية المفضل عن الإمام الصادق {عليه السلام}قال:
قلت:يا سيدي فأين يكون دار المهدي ومجمع المؤمنين؟
قال:يكون ملكه بالكوفة، ومجلس حكمه جامعها
وبيت ماله ومقسم غنائم المسلمين مسجد
السهلة وموضع خلوته الذكوات البيض

جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
دائرة البحث والتطوير

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education & Scientific Research
Research & Development Department

No.:
Date:

الرقم:
التاريخ:

ديوان الوقف الشيعي / دائرة البحوث والدراسات

م/ مجلة الذكوات البيض

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته ...

إشارة الى كتابكم المرقم ١٠٤٦ والمؤرخ ٢٠٢١/ ١٢/٢٨ والملحقاً بكتابنا المرقم ب ت ٥٧٤٤/٤ في ٢٠٢١/٩/٦ ، والمتضمن أستحداث مجلتكم التي تصدر عن الوقف المذكورة أعلاه ، وبعد الحصول على الرقم المعياري الدولي المطبوع وانشاء موقع الكتروني للمجلة تعتبر الموافقة الواردة في كتابنا أعلاه موافقة نهائية على أستحداث المجلة.

... مع وافر التقدير

أ.م.د. حسين صالح حسن
المدير العام لدائرة البحث والتطوير / وكالة
٢٠٢٢/١/١٧

نسخة منه الى:
- قسم الشؤون العلمية / شعبة التأليف والنشر والترجمة / مع الأوليات.
- الصادرة.

سهى ابراهيم
١٠ / كانون الثاني

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – دائرة البحث والتطوير – القسم الأيمن – المجمع الثربوي – الطابق السادس

إشارة إلى كتاب وزارة التعليم العالي والبحث العلمي / دائرة البحث والتطوير
المرقم ٥٠٤٩ في ٢٠٢٢/٨/١٤ المعطوف على إعمامهم
المرقم ١٨٨٧ في ٢٠١٧/٣/٦
تُعدّ مجلة الذكوات البيض مجلة علمية رصينة ومعتمدة للترقيات العلمية.

الذكوات البيض

مجلة علمية فكرية فصلية محكمة تصدر عن
دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي

العدد (١٦) السنة الثالثة ذي الحجة ١٤٤٦ هـ حزيران ٢٠٢٥ م
رقم الإيداع في دار الكتب والو ثائق (١١٢٥)
الرقم المعياري الدولي ISSN 2786-1763

عمار موسى طاهر الموسوي
مدير عام دائرة البحوث والدراسات

رئيس التحرير
أ.د. فائز هاتو الشرع

مدير التحرير
حسين علي محمد حسن الحسني

هيأة التحرير
أ.د. عبد الرضا بهية داود
أ.د. حسن منديل العكيلي
أ.د.نضال حنش الساعدى
أ.د. حميد جاسم عبود الغرابي
أ.م.د. فاضل محمد رضا الشرع
أ.م.د. عقيل عباس الريكان
أ.م.د. أحمد حسين حيال
أ.م .د. صفاء عبدالله برهان
م.د.موفق صبرى الساعدى
م.د.طارق عودة مرى
م.د. نوزاد صفر بخش

هيأة التحرير من خارج العراق
أ.د.نور الدين أبو لحية / الجزائر
أ.د. جمال شلبي/ الاردن
أ.د. محمد خاقانى / إيران
أ.د. مها خير بك ناصر / لبنان

العدد (١٦) السنة الثالثة ربيع الأول ١٤٤٦ هـ – أيلول ٢٠٢٥ م

الذكوات البيض

التدقيق اللغوي
م.د. مشتاق قاسم جعفر

الترجمة الانكليزية
أ.م.د. رافد سامي مجيد

الذكوات البيض

مجلة علمية فكرية فصلية محكمة تصدر عن
دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي

العدد (١٦) السنة الثالثة ربيع الأول ١٤٤٦ هـ - أيلول ٢٠٢٥ م

العنوان الموقعي

مجلة الذكوات البيض

جمهورية العراق

بغداد /باب المعظم

مقابل وزارة الصحة

دائرة البحوث والدراسات

الاتصالات

مدير التحرير

٠٧٧٣٩١٨٣٧٦١

صندوق البريد / ٣٣٠٠١

الرقم المعياري الدولي

ISSN ١٧٦٣-٢٧٨٦

رقم الإيداع

في دار الكتب والوثائق(١١٢٥)

لسنة ٢٠٢١

البريد الالكتروني

إيميل

off reserch@sed.gov.iq

hus65in@gmail.com

دليل المؤلف .....

١–أن يتسم البحث بالأصالة والجدّة والقيمة العلمية والمعرفية الكبيرة وسلامة اللغة ودقة التوثيق.

٢– أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

أ. عنوان البحث باللغة العربية .

ب . اسم الباحث باللغة العربي، ودرجته العلمية وشهادته.

ت . بريد الباحث الإلكتروني.

ث . ملخصان: أحدهما باللغةِ العربية والآخر باللغةِ الإنكليزية.

ج . تدرج مفاتيح الكلمات باللغة العربية بعد الملخص العربي.

٣–أن يكونَ مطبوعًا على الحاسوب بنظام(office Word) ٢٠٠٧ أو ٢٠١٠) وعلى قرص ليزري مدمج (CD) على شكل ملف واحد فقط (أي لا يُجزَّأ البحث بأكثر من ملف على القرص) وتُزوَّد هيأة التحرير بثلاث نسخ ورقية وتوضع الرسوم أو الأشكال، إن وُجِدت، في مكانِها منَ البحثِ، على أن تكونَ صالحةً مِنَ الناحيةِ الفنيَّة للطباعة.

٤–أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (٢٥) خمس وعشرين صفحة من الحجم (A4).

٥. يلتزم الباحث في ترتيب وتنسيق المصادر على الصغة APA

٦–أن يلتزم الباحث بدفعِ أُجُور النشر المحدَّدة البالغة (٧٥،٠٠٠) خمسة وسبعين ألف دينار عراقيّ، أو ما يعادلها بالعملات الأجنبية.

٧–أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

٨–أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

أ. اللغة العربية: نوع الخط (Arabic Simplified) وحجم الخط (١٤) للمتن.

ب . اللغة الإنكليزية: نوع الخط (Times New Roman) عناوين البحث (١٦). والملخصات (١٢)

أما فقرات البحث الأخرى؛ فبحجم (١٤) .

٩–أن تكونَ هوامش البحثِ بالنظام الأكتروني(تعليقات ختامية) في نهاية البحث. بحجم ١٢.

١٠–تكون مسافة الحواشي الجانبية (٢,٥٤) سم،والمسافة بين الأسطر (١) .

١١–في حال استعمال برنامج مصحف المدينة للآيات القرآنية يتحمل الباحث ظهور هذه الآيات المباركة بالشكل الصحيح من عدمه، لذا يفضّل النسخ من المصحف الالكتروني المتوافر على شبكة الانترنيت.

١٢–يبلَّغ الباحث بقرارِ صلاحيَّة النشر أو عدمها في مدَّةٍ لا تتجاوز شهرين من تاريخ وصولهِ إلى هيأةِ التحرير.

١٣–يلتزمُ الباحث بإجراءِ تعديلات المحكّمين على بحثهِ وفق التقارير المرسلة إليهِ وموافاةِ المجلة بنسخةٍ مُعدَّلةٍ في مدَّةٍ لا تتجاوزُ (١٥) خمسة عشر يومًا.

١٤–لا يحق للباحث المطالبة بمتطلبات البحث كافة بعد مرور سنة من تاريخ النشر.

١٥–لاتعاد البحوث الى أصحابها سواء قُبلت أم لم تُقبل.

١٦–تكون مصادر البحث وهوامشه في نهاية البحث، مع كتابة معلومات المصدر عندما يرد لأول مرة.

١٧–يخضع البحث للتقويم السري من ثلاثة خبراء لبيان صلاحيته للنشر.

١٨–يشترط على طلبة الدراسات العليا فضلاً عن الشروط السابقة جلب ما يثبت موافقة الأستاذ المشرف على البحث وفق النموذج المعتمد في المجلة.

١٩–يحصل الباحث على مستل واحد لبحثه، ونسخة من المجلة، وإذا رغب في الحصول على نسخة أخرى فعليه شراؤها بسعر (١٥) ألف دينار.

٢٠–تعبر الأبحاث المنشورة في المجلة عن آراء أصحابها لا عن رأي المجلة.

٢١–ترسل البحوث إلى مقر المجلة – دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي بغداد – باب المعظم)

أو البريد الإلكترونيّ:(hus65in@Gmail.com) (off reserch@sed.gov.iq) بعد دفع الأجور في مقر المجلة

٢٢–لا تلتزمُ المجلة بنشر البحوث التي تُخلُّ بشرطٍ من هذهِ الشروط .

مجلة علمية فكرية فصلية محكمة تصدر عن دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي

محتوى العدد (١٦) المجلد العاشر

ت	عنوانات البحوث	اسم الباحث	ص
١	الجوانب الاجتماعية والاقتصادية في نوازل أبن رشد الاندلسي	أ.م. د. رغد جمال مناف	٨
٢	مفهوم الحبوة في الميراث وأحكامها في الفقه الاسلامي	أ.م.د.فاضل عاشور عبد الكريم	٢٠
٣	مدى تقبل طلبة الجامعات العراقية للتعليم الالكتروني: دراسة تحليلية لآراء طلبة قسم تقنيات المعلومات والمكتبات في معهد الادارة التقني– نينوى	أ.م. خالد نوري عبد الله	٣٢
٤	ماهية العقود الاستصناعية من الباطن والخصائص المميزة لها	الدكتور محمد صادقي الباحثة: انتصار علي زياد	٤٨
٥	تفسير القرآن بين أصالة النص وآفاق المستقبل	الباحث: حيدر عبد الرزاق ماجد	٦٢
٦	أُسس الحوار العقدي مع غير المسلمين	م. د. عماد محسن حمدي	٧٦
٧	دور الذكاء الاصطناعي في تحسين استراتيجيات التسويق الرقمي دراسة شركة كرونجي للمشروبات الغازية – كركوك	الباحث:عمر رشيد برع	٨٨
٨	ابراهيم بن عبد الرحمن واخرون من كتاب أسماء الرجال في رواة أصحاب الحديث تأليف / شرف الدين الحسين بن محمد بن عبد الله الطيبي المتوفى سنة ٧٤٣ هجرية / ١٣٤٢ ميلاديه (تحقيق)	الباحث:عمر رشيد برع	١٠٢
٩	المباني التفسيرية في نظريات علوم القرآن عند الشهيد محمد باقر الصدر	م.م حيدر كريم عودة	١٢٤
١٠	أثر الدمج (الكلي والجزئي) لأطفال طيف التوحد مع اقرانهم العاديين في خفض الاضطرابات النطقية	م. م. منال عادل مكي	١٣٦
١١	طرق الري ودورها في استدامة الموارد المائية في ناحية المنصورية	م. م. اقبال فهد سبع خميس	١٤٨
١٢	أثر استراتيجية التعلم النشط في تنمية المفاهيم الاسرية في مادة تربية الطفل والعلاقات الاسرية للصف الخامس الاعدادي لفرع الفنون التطبيقية	م. م. فؤاد حسن حسين	١٥٦
١٣	تأثير الاحتياجات التدريبية في تعزيز المكانة الاستراتيجية للعينة من الموظفين في هيئة البحث العلمي	م. م. ورود نعمه موسى	١٦٨
١٤	البعد الديني والتأمل الفلسفي في مرثية المتنبي لخولة» دراسة أسلوبية»	م. م. أديان نجم عبد الله م. م. نوار صادق حميد	١٨٨
١٥	اشكالات لغة الحوار بين الصامت والمنطوق «عروض احمد محمد عبد الامير أُنموذجا»	م. م. مروة عبد الكريم حمد	٢٠٢
١٦	التحريم والاجتناب في الخطاب القرآني جدلية الصياغة وبناء الإلزام الشرعي	م. د. اسماء ظاهر وناس م. د. مريم هادي رضا	٢١٤
١٧	« الخيال وحلم اليقظة في فلسفة غاستون باشلار» نحو تأسيس كينونة شاعرية»	م.د. حسين عبد علي	٢٢٤
١٨	المثابرة المعرفية لدى طلبة الجامعة	م.م حنان اسعد الله يار نظر	٢٤٠
١٩	استخدام نموذج شيرود لتقييم الأداء المالي في الوحدات العاملة في سوق العراق للأوراق المالية	م. م. زينب عبد الواحد حنون	٢٥٤
٢٠	حساسية المعالجة الحسية لدى معلمات رياض الاطفال	م. م. رسل ناجي أبراهيم	٢٦٦
٢١	الرواة الذين قيل فيهم (حافظ) وتكلم فيهم بسبب الدخول في أعمال السلطان	م.م. عامر علي حمادي أ.م.د. علي نهاد خليل	٢٨٤
٢٢	الأناقة الانفعالية وعلاقتها ببعض المتغيرات النفسية لدى طلبة الجامعة	م. م. وفاء علاء حسين	٣٠٠
٢٣	أثر الصدقة في القرآن والسنة النبوية	م. م. هند نجم عبد الله	٣١٢
٢٤	أثر استراتيجية مقترحة على وفق الانهماك بالتعلم في تحصيل طلاب الثاني متوسط في مادة الاجتماعيات والشغف الأكاديمي	م. أحمد كاطع حسن	٣٢٦
٢٥	الحركات الفلاحية في سوريا ولبنان ١٨٢٠–١٩١٤ دراسة تأريخيه	م.م. آيات أحمد عبدالوهاب	٣٤٨

فصلية مُحَكّمة تُعنى بالبحوث والدراسات العلمية والإنسانية والفكرية
العدد (١٦) السنة الثالثة ربيع الأول ١٤٤٦ هـ أيلول ٢٠٢٥ م

اشكالات لغة الحوار بين الصامت والمنطوق «عروض احمد محمد عبد الامير أُنموذجا»

م. م. مروة عبد الكريم حمد
الكلية الربوية المفتوحة/ مركز النجف الأشرف

المستخلص:

عنت هذه الدراسة في إمكانيات المسرح الصامت بوصفه بديلاً دلاليًا وتعبيريًا عن الحوار المنطوق في العرض المسرحي العراقي المعاصر، مع التركيز على تجربة المخرج أحمد محمد عبد الأمير. ينطلق البحث من إشكالية مركزية تتعلق بحدود اللغة المنطوقة في المسرح، لا سيما من حيث فاعليتها في إيصال المعنى وتحقيق التفاعل مع المتلقي، مقابل تصاعد الاهتمام بالممارسات الأدائية التي توظف الجسد بوصفه حاملاً للخطاب المسرحي.

تستند الدراسة إلى منهج وصفي–تحليلي، وتقوم بتحليل عينة مكوّنة من (١٥) عرضًا مسرحيًا صامتًا أُنتجت في العراق بين عامي (٢٠٠٦–٢٠١٩)، وتتنوع في أنماط الأداء الجسدي مثل البانتومايم، التمثيل الصامت، والرقص التعبيري. وتخلص النتائج إلى أن المسرح الصامت يمثّل نسقًا تعبيريًا قادرًا على تجاوز الإشكالات التي يفرضها الحوار التقليدي، من خلال خلق منظومة دلالية بديلة تعتمد على الإيماءة، الحركة، التكوين الجسدي، والإيقاع البصري والصوتي. كما تؤكد الدراسة على أن التجربة الصامتة تفتح المجال أمام المتلقي لقراءة العرض بوصفه بنية مفتوحة تتجاوز الحرفي والمباشر، ما يعزز من فاعلية التلقي ويُعيد إنتاج المعنى ضمن أفق تأويلي متجدد. وتُعد تجربة أحمد محمد عبد الأمير مثالًا رائدًا على هذا التوجه الفني في المشهد المسرحي العراقي، لما تتسم به من قدرة على توظيف الجسد كأداة سردية ورمزية بديلة للحوار.

الكلمات المفتاحية: إشكالات ؛ الحوار؛ الصامت؛ المنطوق.

Abstract:

This study explores the potential of silent theatre as a semiotic and expressive alternative to spoken dialogue in contemporary Iraqi theatrical performances, with a specific focus on the works of director Ahmad Mohammed Abdul Ameer. The research addresses a central question concerning the limitations of verbal language in theatre—particularly its effectiveness in conveying meaning and engaging the audience—versus the growing emphasis on performative practices that rely on the body as a medium of theatrical communication.Employing a descriptive–analytical methodology, the study examines a sample of 15 silent theatrical productions staged in Iraq between 2006 and 2019. These performances utilize diverse forms of physical expression, including pantomime, silent acting, and expressive dance. The findings indicate that silent theatre constitutes an expressive system capable of transcending the constraints of conventional dialogue by constructing an alternative semiotic framework based on gesture, movement, bodily composition, and visual and auditory rhythm.Furthermore, the study asserts that silent performance opens interpretive spaces for the audience, allowing the theatrical text to be read as an open structure that moves beyond literal or direct meanings. This enhances audience engagement and fosters a renewed production of meaning within an evolving interpretive horizon. The theatrical practice of Ahmad Mohammed Abdul Ameer is highlighted as a pioneering example in the Iraqi scene, demonstrating a sophisticated use of the body as a narrative and symbolic substitute for spoken language.

Keywords: problems; Dialogue; Silent; Spoken.

الفصل الأول:

الاطار المنهجي:

مشكلة البحث : شهد المسرح المعاصر توجهًا متزايدًا نحو التجريب في أدوات التعبير المسرحي، ومن بينها الابتعاد عن الحوار المنطوق بوصفه وسيلة تقليدية للتواصل بين الممثل والجمهور، لصالح وسائل أخرى بديلة، أبرزها الجسد والإيماءة والحركة والصورة. وتأتي العروض الصامتة التي يقدّمها أحمد محمد عبد الأمير نموذجًا لهذا التوجه، حيث تُبنى بنيتها الفنية والتواصلية بالكامل على لغة الجسد، دون الاعتماد على الكلمة المنطوقة.

في ظل ما تواجهه لغة الحوار المنطوق في المسرح من إشكالات، سواء في الأداء أو الفهم أو التعبير عن المعنى، تأتي هذه العروض الصامتة لتطرح بديلًا فنيًا قائمًا على الحركية والدلالات البصرية والتشكيلية. ومن هنا، تتحدد مشكلة البحث في السؤال الآتي:

ما الصامت؟ وكيف تمكّنت عروض أحمد محمد عبد الأمير من تخطي إشكالات الحوار المنطوق، وتحقيق التواصل المسرحي مع المتلقي؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

تنبع أهمية هذا البحث من كونه:

- يسعى إلى فهم أدوات التعبير المسرحي البديلة للغة المنطوقة.
- يُسلّط الضوء على تجربة عراقية رائدة في المسرح الصامت.
- يساهم في تطوير مناهج نقدية وتحليلية للعروض التي تعتمد على التعبير الحركي والإيماءة كوسائل رئيسية للتواصل الفني.

أهداف البحث:

يسعى البحث إلى تحقيق الأهداف التالية:

١. تحليل طبيعة المسرح الصامت كطريقة فنية قائمة بذاتها.

٢. تحديد إشكالات الحوار المنطوق في العرض المسرحي وتأثيرها على التواصل الفني.

٣. تعريف أطر عمل أحمد محمد عبد الأمير الصامتة وبيان كيفية تجاوزها لتلك الإشكالات عبر أساليب تعبير بديلة.

حدود البحث:

الحدود المكانية: جمهورية العراق

الحدود الزمانية: ٢٠٠٦ – ٢٠١٩

الحدود الموضوعية: دراسة إشكالات الحوار المنطوق وتجاوزها في عروض أحمد محمد عبد الأمير المعتمدة على الصمت التعبيري.

تعريف المصطلحات:

الصامت: هو العرض المسرحي الذي يُبنَى على الأداء الجسدي، والإيماءات، وتعبيرات الوجه، والموسيقى، كبديل عن الحوار المنطوق. ويُعرف بأنه العرض الذي يتم فيه التعبير عبر الفعل الحركي والأشكال الجسدية، دون استخدام اللغة اللفظية(١).

و تعرفه الباحثة : بانها العرض المسرحي القائم على الفعل الحركي للمثل و ما ينطوي عليه من ايماءات و تعابير الوجه و حركات الجسم المصاحب للمؤثرات الموسيقية كوسيلة للتعبير و الحوار بدلا عن الحوار المنطوق على لسان الشخصيات.

وتعرفه الباحثة بأنه: العرض المسرحي الذي يعتمد في بنائه الدرامي على الفعل الحركي للممثل، بما يتضمنه من

إيماءات وتعبيرات وجهية وحركات جسدية، تُوظَّف إلى جانب المؤثرات الموسيقية كوسائل تعبيرية بديلة عن الحوار المنطوق، لأداء الدور التواصلي بين الشخصيات والجمهور.

إشكالات: جمع «إشكالية»، وتشير إلى الالتباس أو عدم الوضوح في موضوع أو قضية ما، مما يستدعي البحث والتفسير. يُنظر إلى الإشكالات هنا كمجموعة من المعوقات التي تحول دون فهم الحوار المنطوق وتطبيقه بفعالية(٢).

و ترى الباحثة أنها : مجموعة من العوائق أو الالتباسات التي تحول دون إدراك المعنى المقصود من الحوار المنطوق لدى الشخصيات المسرحية، مما يثير جملة من التساؤلات التي تستدعي الوقوف عندها بغرض التفسير أو المعالجة أو إيجاد حلول تأويلية لها.

الحوار: وسيلة تواصل بين طرفين أو أكثر، يجري فيها طرح الأفكار وتبادلها، بهدف تشكيل الرؤية الدرامية للعمل المسرحي. والحوار في البحث يشمل الكلامي (المنطوق) والحركي (الصامت) كوسيلتين للتعبير عن الشخصيات وتفاعله(٣).

ومن وجهة نظر الباحثة: يُعد الحوار المنطوق أحد العناصر الأساسية في العرض المسرحي، إذ يؤدي دورًا محوريًا في نقل الأفكار والمضامين إلى المتلقي بصورة مباشرة، فهو الوسيلة التي تُبرز أدوار الشخصيات وتُجسد أبعادها النفسية والمادية والعقلية على نحو واضح.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول : إشكالات الحوار مفاهيميا

يُعد الحوار أحد العناصر الأساسية في البناء الدرامي للعرض المسرحي، إذ لا غنى عنه في تجسيد الفكرة العامة للعرض، وتوضيح أبعاد الصراع بين الشخصيات، فضلاً عن مساهمته في تحفيز الحدث وتطويره. وبما أن المسرح هو محاكاة للواقع، فإن الحوار يمثل الأداة التعبيرية المميزة لهذا الفن، وقد ظلت الشعوب على مر العصور تُعلي من شأن الحوار المسرحي وتتغنى به بوصفه مرآة للواقع الاجتماعي والفكري.

ومع مرور الزمن، تطوّر الحوار في المسرح تبعاً لأهداف العرض ومضامينه، واحتياجاته التعبيرية، إذ أن الحوار لا يؤدي وظيفة تواصلية فحسب، بل يحمل شحنة عاطفية نابعة من العلاقات المتبادلة بين الشخصيات، ويُعد صلة الوصل التفاعلية بين المتلقي والعرض المسرحي. وكما يشير أحد النقاد: «الأخطر من ذلك أن الحوار المسرحي يبدو بلا معنى إذا لم يحمل شحنته العاطفية المتولدة عن العلاقات بين الشخصيات، ومهما بلغت قوة الفعل من الدلالة بديلاً عن الكلام، فإن موضوع المسرحية وصراعها وشخصياتها لن تقوم لها قائمة إلا بالحوار، وبهذا الشكل كان المخرجون مضطرين إلى الاهتمام بالحوار لأنه حامل المسرحية كلها وجامعٌ لشمل جميع عناصرها»(٤)

ومع ذلك، لا ينبغي حصر الحوار في كونه كلاماً منطوقاً يُقال على ألسنة الشخصيات، بل هو كل تعبير يتحقق على خشبة المسرح، سواء كان لفظياً أو حركياً. ومن هنا يمكن تصنيف الحوار إلى:

١-الحوار اللفظي (المنطوق):

يُعدّ الحوار اللفظي حجر الزاوية في البناء الدرامي الكلاسيكي، وأحد أبرز الوسائط التعبيرية التي تقوم عليها بنية العرض المسرحي، بوصفه الأداة التي تنقل أفكار الشخصيات، وتكشف دوافعها، وتؤسس لصراعاتها. فالمسرح، بوصفه فناً ناطقاً، قد بُني تاريخياً على الكلام المنطوق بين الشخصيات، مما يجعل الحوار وسيلة للتواصل والتفاعل بين الممثلين، وبينهم وبين الجمهور. فهو يمثل «الوسيلة التي تُعرض بها الحوادث وتُخلق بها الشخصيات وتُقيم بها المسرحية من مبدئها إلى ختامها»(٥)، أي أن الحوار في هذا السياق ليس مجرد وسيلة بل هو البنية الداخلية التي تحمل الفعل الدرامي بكامله.

- الحوار بوصفه فعلاً درامياً:

يمتاز الحوار المسرحي الجيد بأنه ليس خطاباً مباشراً، بل هو فعل، يحمل داخله توتراً وانفعالاً وصراعاً. فهو لا يُستخدم لمجرد التعبير عن وجهة نظر، بل لتوليد حدث، أو تصعيد أزمة، أو دفع الحبكة نحو ذروتها. وهذا ما يُشير إليه أرسطو حين أكد أن «الحوار الجيد هو ما يكشف عن شخصية المتكلم، ويتلاءم مع وضعه، ويُسهم في تقدم الحدث»(٦).

• وظائف الحوار في العرض المسرحي:

يتعدى الحوار المنطوق كونه لغة تواصلية، ليؤدي وظائف درامية وبنائية عديدة، منها:

• كشف سمات الشخصية: من خلال مفرداتها، وطريقة نطقها، ومستوى لغتها، تظهر طبيعة شخصيتها ومستواها الاجتماعي والنفسي والثقافي.

• تصعيد الصراع: عبر المواجهة المباشرة أو الجدل أو التوتر النفسي بين الشخصيات.

• نقل المعلومات الضرورية: عن المكان والزمان والسياق العام للحدث.

• إبراز التحول الدرامي: فالحوار الجيد يرسم تطوّر الشخصية ويواكب تحولاتها الداخلية والخارجي معايير الحوار الجيد:

لكي يكون الحوار فعالاً ومؤثراً، يجب أن يتوفر على الخصائص التالية(٧):

• الانسجام مع طباع الشخصية وظروفها.

• الاقتصاد اللغوي: أي تجنب الإطناب والثرثرة غير المبررة.

• الإيقاع الجمالي: بحيث يكون مرناً، متوازناً، وذا وقع موسيقي.

• المساهمة في تقدم الحبكة: فلا يكون تكراراً أو إعاقة للحدث.

• الإثارة والتشويق: عبر التنويع في الأسلوب، أو إدخال مفاجآت أو تقلبات داخل الحوار.

• أشكال الحوار:

يتخذ الحوار اللفظي في المسرح عدّة أشكال (٨):

١. الحوار الخارجي (**Dialogue**): ويحدث بين شخصيتين أو أكثر، ويُشكّل جوهر التفاعل الدرامي.

٢. الحوار الداخلي أو المونولوج (**Monologue**): وهو كلام الشخصية مع نفسها بصوت عالٍ، يُستخدم للكشف عن الصراع النفسي أو الأفكار العميقة.

٣. المنولوج الجماعي أو الكورال: كما في المسرح اليوناني القديم، حيث يعبر الجوق عن صوت الجماعة أو الضمير الجمعي.

• الحوار اللفظي والتحديات المعاصرة:

مع تطور أشكال العرض المسرحي المعاصر، لم يعد الحوار اللفظي يحتل الموقع المركزي ذاته كما في العصور السابقة. فظهور المسرح الجسدي، والمسرح البصري، والتجريبي، فرض أنماطاً جديدة للتعبير لا تعتمد فقط على الكلمة، بل توظف الصوت والنغمة والصمت والإيماءة كبدائل دلالية.

كما أن تكرار الخطاب الحواري الكلاسيكي قد يؤدي أحياناً إلى «فقدان الوظيفة» إذا لم يُعاد تفكيكه وتوظيفه ضمن أساليب مبتكرة. ولذلك، نجد بعض المخرجين المعاصرين يميلون إلى اختزال الحوار أو تشظيته أو حتى إلغائه لصالح الفعل البصري، في محاولة لتجاوز «إشكالات الحوار المنطوق» التي تتمثل في التقريرية، واللغة المباشرة، والميل إلى التنظير أو الشرح بدل الفعل.

٢–الحوار الحركي (غير اللفظي)

يمثّل الحوار الحركي أحد الأركان الأساسية في العرض المسرحي، خاصة في العروض التي تُغيب فيها اللغة المنطوقة أو تُستبدل بلغة الجسد. يقوم هذا النوع من الحوار على توظيف الممثل لأدواته الجسدية، كالإيماءة، وتعابير

الوجه، وحركات اليدين والجسد، بوصفها وسائل اتصال دلالية وبلاغية تحمل رسائل فكرية وشعورية إلى المتلقي. فهو «أسلوب تعبيري يُمارس من خلال الجسد، يستثمر الممثل عبره إمكاناته الفيزيقية والحركية لنقل الانفعالات والأفكار، ويعوّض بذلك النطق الكلامي»(٩).

ويستند هذا الشكل من الحوار إلى مجموعة من الركائز الفنية والدلالية:

الجسد بوصفه أداة تعبير:

في الحوار الحركي، يصبح الجسد هو النص، والعضلات هي اللغة، وتتحول الحركة إلى حامل للمعنى. إذ يُعاد توظيف الجسد كمصدر للعلامة المسرحية، ويتم تفكيكه وتكوينه من جديد بحسب السياق الدرامي والبصري للعرض. وقد أشار «أنطوان أرتو» إلى أهمية الجسد في المسرح حين قال»يجب على الممثل أن يجعل جسده آلة صوتية صامتة تصرخ من الداخل»(١٠).

الإيماءة كعلامة سيميائية:

الإيماءة ليست مجرد حركة جسدية عشوائية، بل هي رمز دالّ، يتضمن نية تواصلية، ويكتسب معناه من السياق الدرامي. فرفع الحاجب، أو الالتفاتة، أو المشي ببطء، يمكن أن تحمل دلالات متعددة تتجاوز حدود اللغة المنطوقة، خاصة إذا ما جاءت مدعومة بالإضاءة والموسيقى والسينوغرافيا.

ديناميكية الجسد والزمن:

تُبنى اللغة الحركية على علاقة ديناميكية بين الزمن والفضاء والحركة، إذ يتحرك الممثل داخل فضاء العرض وفق متتابعات إيقاعية تحمل قيمة درامية وجمالية. فالحركة هنا ليست مجرد انتقال فيزيائي، بل هي سرد بصري، وجملة تعبيرية تُسهم في بناء الحدث أو تأزيم الصراع.

التأثير النفسي والمعرفي:

يمنح الحوار الحركي المتلقي حرية التأويل والانخراط في المعنى، لأنه لا يُقدَّم بشكل مباشر أو تقريري، بل يفتح المجال أمام المشاركة الإدراكية والتخييلية. وقد بيّن «إتيان ديكرو» — أحد أبرز منظّري الأداء الجسدي — أن «الممثل الجسدي لا يقلّد السلوك، بل يخلق سلوكاً جديداً يحمل معنى يتجاوز اللغة»(١١).

التكامل مع بقية عناصر العرض:

في العروض الصامتة، لا يُفهم الحوار الحركي إلا من خلال انسجامه مع بقية العناصر المسرحية كالإضاءة، الإيقاع الموسيقي، الديكور، الكتل البشرية، والألوان، لأن الجسد وحده لا يُعبّر ما لم يُحط بسياقه البصري والدرامي. وبهذا، يتحول الحوار الحركي إلى جملة بصرية متكاملة.

نماذج وظيفية للحوار الحركي في العرض المسرحي:

- التعبير عن الانفعالات الداخلية: كالخوف، الغضب، الحب، القلق... وذلك من خلال ارتجاف اليد، التوتر في الجسد، توسّع العينين، الانكماش أو الانفجار الجسدي.
- تصوير العلاقات بين الشخصيات: عبر المسافة الجسدية، طريقة الوقوف، نظرات العيون، أو الحركات المتزامنة أو المتنافرة.
- سرد الحدث دون كلمات: خاصة في المشاهد الرمزية أو الميتافيزيقية، حيث يتم التعبير عن التحولات والصراعات من خلال حركات ذات طابع تجريدي أو تعبيري.
- خلق جمالية المشهد المسرحي: عبر التكوينات الحركية، واللوحات الجسدية الجماعية التي تُضيف بُعداً فنياً عالياً يتجاوز البعد الحكائي.

المبحث الثاني: العرض المسرحي الصامت وأنواعه

يُعدّ العرض المسرحي الصامت، أو ما يُعرف بـ»المسرح الصامت»، شكلاً موازياً للمسرح القائم على الحوار

المنطوق، لا بديلاً عنه، إذ يعتمد على الأداء الجماعي مستفيداً من كل عناصر العرض المسرحي، لكنه يستعيض عن اللغة المنطوقة بالسرد الحركي وتكوينات الجسد، سواء أكانت فردية أو جماعية. إنه مسرح «يصرخ بالصمت»، حيث يُعبر فيه الممثل عن الفكرة دون أن ينطق بها، بل يجسدها جسدياً ليدخل المتلقي في دائرة تخيلية مغلقة تتحول لاحقاً إلى صورة ذهنية محسوسة(١٢).

وقد بيّن عدد من الباحثين في علم الآثار أن الرسومات البدائية التي نُقشت على جدران الكهوف والمباني القديمة في مناطق مثل مصر والعراق وجنوب فرنسا وشمال إسبانيا، تشير إلى نمط تعبيري موحد استُخدم لأداء طقوس دينية أو اجتماعية، مما يؤكد أن التمثيل الحركي الصامت شكلَ بداية التعبير المسرحي عند الإنسان(١٣).

لقد عرف الإغريق هذا الفن وطوّروه، وأُدرج ضمن المهرجانات التراجيدية كمشاهد فاصلة بين العروض الكبرى. كذلك تضمن الرومان فن «البانتومايم»، حيث كان الممثل يجسّد القصة كاملة بالإيماءات فقط، دون الاستعانة بأي حوار منطوق(١٤).أما في بلاد الرافدين، فقد ارتبط هذا الفن بالاحتفالات الدينية، خصوصاً في الطقوس التي تمزج بين الرقص والغناء والتمثيل الإيمائي، والتي لم تقتصر على الغرض الطقسي، بل تطورت لتعكس أبعاداً جمالية ومعرفية تنم عن عمق الفكر الديني والاجتماعي الرافديني(١٥).

وفي مصر القديمة، لعب المسرح الديني دوراً بارزاً في تطور الأداء الإيمائي الصامت، كما في مشهد «انتصار حورس على ست»، والذي مثّل تجسيداً رمزياً لصراع الخير والشر من خلال الحركات التعبيرية الطقسية(١٦). كما حافظ المسرح الهندي، وتحديداً في عروض «الكاتاكالي»، على خصوصيته الصامتة، حيث يتم التعبير بدقة ورمزية من خلال حركات الجسد والوجه، وفق قواعد صارمة تمنع الارتجال أو الخروج عن النص الحركي الموروث(١٧).

أما المسرح الصيني، فقد تمثل في «أوبرا بكين»، التي تُعد شكلاً شاملاً يمزج بين الغناء والرقص والتمثيل الإيمائي، مستنداً إلى التقاليد الطقسية والدينية القديمة، دون الالتزام ببنية درامية غربية صارمة(١٨).

في العصر الحديث، بدأ المسرح الصامت بالظهور في مسارح باريس الشعبية، حيث استخدمت فرق الأكروبات الأداء الإيمائي كوسيلة لإثارة الجمهور، دون استخدام الحوار، مما مهّد الطريق لتطور فن البانتومايم كفن مستقل (١٩).

وقد حظي هذا النوع من المسرح باهتمام متزايد في الوطن العربي، لا سيما من قبل المؤسسات الثقافية والفنية، حيث ظهرت فرق مثل «أنان» و«رماد» في سوريا، و«كركلا» في لبنان، كما أسس وليد عوني فرقاً راقصة ذات بعد إيمائي في التسعينيات. وفي العراق، برز طلعت السماوي عبر فرقتي «مردوخ» و«أكيتو»، فضلاً عن فرق مثل «الديوانية للتمثيل الصامت» و«ورشة دمى» و«خيال الظل» (٢٠). ومجاورات أداء الممثل الإيمائي أو الراقص الجسدية، وسنذكر تفاصيل كل نوع من هذه الأنواع وكالتالي:

أولاً: البانتومايم

يُعد البانتومايم من أبرز أشكال التمثيل الإيمائي الصامت، وهو فن يدمج بين المحاكاة والإبهار، حيث يقوم الممثل أو مجموعة الممثلين بأداء درامي حركي قائم على التعبير الجسدي والإيماءات، دون الاستعانة بالكلام. اشتُق المصطلح من الكلمتين الإغريقيتين: (Panto) وتعني الإبهار، و (Mimeomai) وتعني التقليد(٢١).

يتميّز فن البانتومايم بقدرته على تحويل الحركات البسيطة إلى لغة ذات دلالات مركبة، تجعل من الجسد أداة ناطقة تعبر عن الفكر والشعور والحدث، مستعينًا بالإيقاع، وتعبيرات الوجه، وأحيانًا الهمهمات والأنفاس، لبناء الحالة النفسية والمشهدية، مما يجعله قريبًا في تقنيته من فن الباليه(٢٢).

«إن البانتومايم يخضع لقوانين التمثيل، وله شخصية درامية ومراحل بناء داخلية، شأنه شأن أي عمل درامي

كلاسيكي»(٢٣).

ينقسم البانتومايم إلى نوعين أساسيين:

١. المايم الموضوعي: وفيه يعمل المؤدي مع أشياء ملموسة، ويؤثث فضاءه الدرامي من خلال الإكسسوارات التي تتحول إلى رموز ذات دلالة. مثال على ذلك هو الأداء الإيمائي لشارلي شابلن، الذي جعل من الرغيف أداة تحوّل درامي في مشهد «البحث عن الذهب»، مجسّدًا الفقر والمعاناة من خلال عنصر بسيط(٢٤).

٢. المايم الذاتي أو المجرد: وهو نوع لا يعتمد على أدوات أو مؤثرات خارجية، بل يكتفي بالجسد العاري على خشبة خالية، في تجريد تام، وقد دافع عنه الممثل الإيمائي الفرنسي «إتيان ديكرو» بقوله: «كلما كان الفن فقيراً في وسائله، ازداد غنى في تأثيره»(٢٥).

في كلا النوعين، تظل العلاقة بين الممثل والمتفرج قائمة على الخيال المشترك، إذ يُطلب من الجمهور استكمال الصورة ذهنياً، اعتمادًا على ما يُقدمه الجسد من رموز حركية.

ثانيًا: الرقص الدرامي

يمثل الرقص الدرامي أحد أقدم أشكال التعبير الجسدي في التاريخ المسرحي، تعود جذوره إلى الطقوس الدينية والاحتفالات الجماعية لدى الإغريق، في أعياد «باخوس»، ثم عند الرومان، حيث كانت تُقدم الرقصات للاحتفال بالانتصارات، ولتسلية الملوك والنخب(٢٦).

ثالثًا: خيال الظل

خيال الظل هو نوع من المسرح الشعبي، يقوم على تحريك الأجساد أو الدمى خلف ستارة شفافة مضاءة من الخلف، فتُسقط الظلال على شاشة تواجه الجمهور. ويُصاحب الأداء حوار مسموع وموسيقى، بينما تظل الشخصيات مختفية خلف الستارة(٢٧).

تُصنع الشخصيات من الورق المقوى أو الجلد، ويُشرف على تحريكها أشخاص ذوو مهارة في تحريك الظل وتنسيقه مع الإيقاع الصوتي. وقد كان لهذا الفن تأثير واضح على تطور مسرح العرائس والمسرح الرمزي في القرن العشرين.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

١. الحوار المسرحي (اللفظي والجسدي) هو البنية المحورية للفعل الدرامي، ولا يُفهم العرض دونه، سواء تحقق بالكلمة أو الحركة أو الإيماءة.

٢. الحوار الجسدي الصامت يُعيد تعريف التعبير المسرحي، ويمنح الجسد وظيفة دلالية تتجاوز حدود اللغة، خاصة في المسرح المعاصر.

٣. التعبير الحركي يتفوق في حالات تعقيد المشاعر أو التجريد الرمزي، لأنه يعتمد على إدراك بصري مباشر يُحفّز المشاركة الذهنية والتخييلية للمتفرج.

٤. التحول من الحوار المنطوق إلى الصامت ناتج عن مشكلات التقريرية واللغة المُباشِرة، وهو استجابة جمالية وفكرية لحاجة العرض إلى الابتكار والتكثيف.

٥. التمثيل الجسدي (كالمايم والرقص الدرامي) يوفر لغة مستقلة، ذات بنية تركيبية يمكن تحليلها باستخدام أدوات سيميائية، تساعد الباحث في فهم العلامة المسرحية غير اللفظية.

٦. العلاقة بين الجسد وباقي عناصر العرض (كالإضاءة، الموسيقى، الإيقاع) تشكل وحدة دلالية متكاملة، لا يمكن فصلها عند تحليل العرض الصامت.

٧. الجمهور في المسرح الصامت لا يتلقى المعنى بل يصنعه، وهذا يُغيّر آلية التلقي التقليدية، ويُشكّل مدخلاً تحليليًا لفهم أثر هذا النوع من الحوار في تجربة المشاهدة.

الفصل الثالث (اجراءات البحث):

١- مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من (١٥) عرضا مسرحيا صامتا على مسارح العراق و للمدة بين (٢٠٠٦-٢٠١٩) يتوزع بين البالنتومايم و خيال الظل و عرض درامي راقص .

٢-عينة البحث :

اختارت الباحثة عينة البحث بشكل قصدي لانها تجمع كل أنواع التمثيل الصامت فضلا عن شموليتها.

٣- أداة البحث :

اعتمدت الباحثة على مؤشرات الإطار النظري بوصفه (أداة البحث) المعتمدة في اختيار العينة و تحليلها.

٤- منهج البحث :

انتهجت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث ، لأنه يحقق هدف البحث .

٥- تحليل العينات:

اسم العرض المسرحي: السندباد

الاخراج: محمد احمد عبد الامير

عرض مسرحي صامت ينتمي إلى نمط (خيال الظل) عرض اول مرة في العاصمة بغداد عام ٢٠١٩. يعكس هذا العرض الصامت اهتمامًا عميقًا بجدلية الوجود والعَدَم من خلال إعادة تركيب رمزية السندباد كشخصية ذات بُعدين: الدبلوماسي المادي والروحي، وتمثيلها لشخصية معذبة تبحث عن الأمان والسلام. كما يُبرز العرض العلاقة بين السياق العراقي والواقع العالمي عبر استدعاء التجربة الظلية كفضاء سردي استبطاني ومتناغم بصريًا. العمل مقسّم إلى عشرة مشاهد ظلية مرتبطة بسرد درامي متسلسل. تم تطوير المشاهد باستخدام تسع برمجيات تقنية، تناغمت لتشكيل الشخصيات الظلية الرقمية، الخلفيات الافتراضية، والأرضيات المتحركة، بما في ذلك المؤثرات الصوتية والبصرية. وأنتج ذلك سردًا رقميًا بذاته، تجاوز الحاجة إلى اللغة المنطوقة، ليعتمد على الإيماءة الظلية والصورة المتحركة كأدوات سردية رئيسية.

- المشهد الأول: انفتاح بصري مبتكر باستخدام دوائر ملونة وبقعة بيضاء كمدخل للصراعات الجانبية؛ حركة يد **serpent like** تعبّر عن صراع الخير (السندباد) والشر (يد مسننة رمزية)، تتوّج بانتصار الخير.
- المشهد الثاني: استعادة الإرادة عبر رمزية اليد الطيبة، انتقال السندباد من عالم الألم إلى فضاء شفّاف متناغم؛ جناح رمزي يحط بالسندباد في جنة إنبثاقية حية عبر تفاعل متحرك بين الشخصية الجانبية والمحيط الظلي.
- المشهد الثالث: تجسيد صراع آدم وإبليس كرمزية للبداية الإنسانية؛ الخلفيات المتحركة والموسيقى تعزز من حدة الصراع النفسي والأخلاقي.
- المشهد الرابع: سقوط درامي في فضاء جرداء، يقوده السندباد إلى متاهة منطقية/رقمية (مربعات بألوان الحياة الثلاثة)، تصوّر حالة التيه والصراع مع ظل مطارد يتوسع حتى يبلغ فيه السندباد، بينما الجماعة الظلية الصغيرة تلتف حوله مُجبرة على «ارتداء اللباس الأرضي».
- المشهد الخامس (السادس حسب النص): ظهور أقنعة رقمية رمزية، تطوير من ستة إلى أكثر من ستة أقنعة وأذرع متحركة، تمثّل تجارب السندباد مع هوية متعددة الأوجه، حتى اختتامها بقناع ضخم مركزي يمثل سلطة ظل

الشخص المطارد.

• المشهد السابع: الخراب والاستبداد النفسي–الجسدي يصاغان بصريًا من خلال بناء رقمي يتشكل من «بناية عيون متعددة»، يتحطم جسديًا متفحّمًا، ليبقى السندباد في ظلام الوحدة.

• المشهد الثامن: رحلة الفقد والانكسار، حيث تتحول الظلال إلى وطاويط رمزية، تدعمها موسيقى صوفية تُمثّل الرحمة الإلهية وتحرر الروح.

• المشهد التاسع: إيحاء بصري بمآسي العراق الحديثة (داعش، سبايكر... إلخ) يظهر السندباد متلقياً الألم الجماعي ببلاغة إيمائية ذات طابع تمثيلي تعبيري.

• المشهد العاشر: حركة ظلية في فضاء سوقي/شعبي تنذر بالانفجارات، حيث تُعرض مشاهد تضحية الأبرياء وكأن الانفجار يُعلن نهاية الواعي الجمعي في صمت وظلّ بصري.

يمثل العرض المسرحي الصامت من نمط «خيال الظل» تجربة فنية جمالية استثنائية، حيث نجح في إعادة تفسير فن الظل التقليدي عبر دمج تقنيات رقمية متطورة تمنح الظل بُعدًا تعبيريًا جديدًا يستقل بذاته ككيان درامي متكامل. تتجلى براعة العمل في تعامله مع الظل والضوء ليس فقط كعناصر بصرية، بل كمكونات حاملة للمعنى والرمز، إذ تصبح الظلال الرقمية لغة سردية بديلة للكلمة المنطوقة، قادرة على التعبير عن الصراع الداخلي للشخصيات وتجسيد المفارقة بين الوجود والعدم، بين الطفولة والمأساة، وبين الواقع المادي والذاكرة اليوتوبية. هذا الاستخدام المتقن للألوان ودلالاتها، لا سيما الأبيض والأزرق والأصفر، يضفي على المشاهد تنوعًا وجدانيًا يبث الحياة في الفضاء المسرحي، ويعمق التفاعل الحسي بين المتلقي والنص المرئي.

كما تتسم السينوغرافيا الرقمية في العرض بالعمق والثراء، فهي ليست مجرد خلفية جامدة، بل فضاءً بديلًا ينبض بالحركة ويتداخل مع أداء الممثلين الظليين، فيخلق عالمًا متعدد الطبقات والمستويات، يتيح للمشاهد التفاعل مع الرموز والأحداث على نحو أعمق وأكثر تعقيدًا. هذه البيئة الافتراضية، المشكّلة عبر تراكب برمجيات متعددة، تؤدي دور الراوي المواز الذي يكشف عن الصراعات النفسية والاجتماعية والسياسية في آن معًا، فتتحول إلى مرآة تعكس واقع العراق بكل مأساته وآماله، وتوسّع أفق التأويل ليشمل أبعادًا عالمية إنسانية.

أما الأداء الجسدي فكان محورًا جوهريًا في تحقيق هذا السرد الصامت، حيث تحولت حركات الأجساد والظلال إلى لغة كينيسية مكثفة، تعبر بدقة متناهية عن الصراعات الداخلية، والتوترات النفسية، والتفاعلات الرمزية بين الخير والشر، بين القهر والتمرد. عبر هذا الأداء، تلاشت الحاجة إلى الحوار اللفظي، ليحل مكانه تعبير حي ينقل الإحساس بعمق وصدق، ويمنح العمل طاقة ديناميكية متجددة، تسير بين لحظات السكون والتوتر، بين الفرد والجماعة، بين الوحدة والمعركة الوجودية.

ولم يكن الدور الموسيقي ثانويًا، بل شكّل ركيزة داعمة تكاملية، حيث ارتبطت الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية بتطور الحبكة، فكانت الموسيقى الصوفية والمناجاة تخلق أجواء روحية تسهم في تعميق التجربة العاطفية، في حين تضاعفت حدة التوتر عبر الأصوات الرقمية والضجيج المحيط، مما عزز التفاعل بين الإيقاع السمعي والبصري، وخلق جسرًا متينًا يربط بين المشاهد والمشاعر.

إن تنوع الرموز والطبقات الدلالية للشخصيات، خصوصًا السندباد المتعدد الأقنعة والظلال، يعكس صراع الهوية وتعدد الأدوار التي يفرضها الواقع السياسي والاجتماعي. تتجسد الرحلة في تجليات الظل داخل ظل أكبر، في تعبير عن الاستعباد والهيمنة، وفي المتاهة التي يتيه فيها البطل رمزًا للحيرة والضياع في العالم المعاصر. هذا السرد المتعدد المستويات يجعل العمل غنيًا في دلالاته، مفتوحًا لتأويلات عدة، ويضع المتلقي في موقع المشاركة الفاعلة،

حيث يتحول إلى شريك في صناعة المعنى.

باختصار، يقدم هذا العمل المسرحي الصامت من خلال استثماره المبدع في الظل الرقمي، واللغة الإيمائية، والتقنيات الحديثة، رؤية مسرحية حديثة تتجاوز حدود الشكل التقليدي، لترسم صورة إنسانية معاصرة غنية بالتوترات النفسية والاجتماعية والسياسية، وتفتح آفاقًا واسعة للتأمل في معنى الإنسان والهوية والحياة في ظل عالم متغير ومضطرب.

النتائج :

• برز البُعدان الزماني والمكاني بشكل جليّ في العرض المسرحي، من خلال التوظيف الدقيق للصورة البصرية، حيث أسهم هذا الاستخدام في استحضار السياقين التاريخي والجغرافي للنص المسرحي. كما لعبت المؤثرات الموسيقية دوراً فاعلاً في تعميق الإحساس وتكثيف البُعد الشعوري لدى المتلقي، ما أضفى طابعاً حسياً متكاملاً على التجربة المسرحية.

• اتسم العرض بتوظيف العناصر الغرائبية وغير المألوفة بما يخدم البُعد الجمالي والتعبيري للنص، إذ تم استثمار دلالات الإيماءة بشكل مكثف، إلى جانب استخدام عناصر تشكيلية بعيدة عن مألوف المتلقي، كقطع الديكور والإكسسوارات والإضاءة التجريبية. وقد أدى هذا التكوين الجمالي إلى كسر السياق النمطي المتوقّع، مما عزز شعور الألفة الفريدة بين المتلقي وموضوعة العمل.

• نجحت لغة التمثيل الصامت في تجاوز إشكالية التفاوت اللغوي بين الأزمنة والثقافات، مما أتاح فهماً أوسع للعرض لدى جمهور متنوع الخلفيات اللغوية. وقد شكلت هذه اللغة الجسدية وسيلة فعّالة للتواصل المسرحي العابر للحدود الثقافية واللغوية.

• أظهرت لغة الجسد الصامتة قدرتها على تحرير الأداء المسرحي من القيود السياسية التي قد تفرضها بعض التراكيب اللفظية أو العبارات المثيرة للجدل، لا سيما وأن العرض تضمن مضامين نقدية تجاه النخب السياسية والساعين وراء السلطة. وقد مكّن هذا الأسلوب من تمرير الرسائل الفكرية دون الاصطدام المباشر مع الرقابات السياسية.

• أسهم الأداء الصامت في الكشف عن البنية النفسية العميقة للشخصيات، عبر التعبير الحركي الدقيق عن نوازعها الداخلية ومعاناتها، وهو ما قد تعجز اللغة المنطوقة أحياناً عن تجسيده بدقة مماثلة.

• اعتمد العرض على توظيف العناصر البصرية والتشكيلات الحركية، متجاوزاً الكلمة المنطوقة، حيث استطاع المخرج من خلال الحركات الإيمائية ذات الدلالات الرمزية والمعبرة أن يُجلي المضامين الفكرية والأخلاقية والدينية للنص، ما أضفى على العمل طابعاً فلسفياً وتأملياً عميقاً.

الاستنتاجات :

١ . أثبتت لغة الصمت فعاليتها كوسيلة تواصل شاملة، قادرة على تجاوز العوائق اللغوية والثقافية، لما تمتاز به من طابع إنساني مشترك يمكن فهمه من قبل جميع الشعوب، الأمر الذي يرسّخ مكانتها كأداة تعبير مسرحية عالمية.

٢ . تُعد اللغة الصامتة أكثر عمقاً ودلالة من اللغة المنطوقة، نظراً لكونها تنبع من حاجة إنسانية فطرية للتعبير عن المشاعر والانفعالات الداخلية بحرية وتلقائية، مما يمنحها قدرة فائقة على تجسيد الأحاسيس النفسية التي قد تعجز اللغة الحوارية عن إيصالها بذات الكثافة.

٣ . أسهم الأداء الصامت في كسر النمطية والرتابة التي كثيراً ما تصاحب العروض المسرحية المعتمدة على الحوار اللفظي، إذ أضفى هذا الأسلوب حيوية وابتكاراً على العرض، وجعل من التلقي تجربة بصرية وجمالية متجددة.

٤ . تكاملت لغة التعبير الحركي في العرض الصامت مع العناصر السينوغرافية (كالإضاءة، والديكور، والملابس، والمؤثرات البصرية)، مما أنتج بنية جمالية مركّبة تُعزز من الأثر الفني لدى المتلقي، وتفتح أفقاً تعبيرياً أرحب لا تتيحه اللغة المنطوقة وحدها.

٥ . يمتاز العرض المسرحي الصامت بقدرته على تحفيز خيال المتفرج، وإشراكه في إعادة تشكيل المشاهد ذهنياً، مما يفعّل الذاكرة الانفعالية للمتلقي ويحول التجربة المسرحية إلى نشاط ذهني وشعوري مشترك، وهو ما يميّزه عن المسرح القائم على الكلمة المنطوقة.

الهوامش:

(١)صباح الأنباري: كتاب الصوامت، دمشق: دار التكوين، الطبعة الأولى، ٢٠١٢، ص ٨.

(٢)جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، قم: مطبعة ذوي القربى، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص ٣٩٧.

(٣) إبراهيم عبد الستار الهيتي: الحوار الذات والآخر، قطر: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص ٩٩.

(٤)عزيز، حسين: فن المسرحية: دراسات تحليلية في البناء الدرامي، ط١، بيروت: دار الفكر، ٢٠٠١، ص٦٧.

(٥)الحكيم، توفيق: فن المسرحية، ط٣، القاهرة: دار الشروق، ١٩٨٧، ص١١٢.

(٦)أرسطو: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ط٢، بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٨٠، ص٧٧.

(٧)أبو نضال، إبراهيم: تقنيات الكتابة المسرحية، عمان: دار الكندي، ٢٠٠١، ص١٤٥.

(٨)نجم، عواد علي: الدراما والتلقي، ط١، بغداد: منشورات اتحاد الكتاب، ٢٠١٣، ص٨٨.

(٩) الصباغ، عمار: لغة الجسد في العرض المسرحي، ط١، بيروت: دار الفارابي، ٢٠١٠، ص٤٩.

(١٠)أرتو، أنطوان: المسرح وقرينه، ترجمة: سمير عصفور، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠، ص٣٢.

(١١)ديكرو، إتيان: الممثل وحده على الخشبة، ترجمة: محمد سيف، ط١، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ٢٠١٣، ص٦١.

(١٢)عبد الأمير، جماليات المسرح الصامت، العراق: دار أزمنة، ٢٠٠٨، ص٢٥.

(١٣) نصري، بدايات التمثيل، بيروت: دار الروافد، ١٩٩٥، ص٤٢.

(١٤)موريسون: المسرح الإيمائي عند الرومان، لندن: منشورات كيمبردج، ١٩٧٨، ص٨٣.

(١٥)عبد الصمد، المسرح الرافديني، بغداد: دار الجاحظ، ٢٠٠٢، ص٦١.

(١٦) العريفي: الطقس والمسرح في مصر القديمة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص٩٠.

(١٧)راماكاند، التمثيل في المسرح الهندي، نيودلهي: جامعة كيرالا، ١٩٩٨، ص١١٨.

(١٨)ليو وين، أوبرا بكين والمسرح التقليدي، بكين: دار الثقافة الصينية، ٢٠٠١، ص٧٥.

(١٩)بونارد، تاريخ المسرح الصامت، باريس: دار غاليمار، ١٩٨٩، ص٩٧.

(٢٠)نوري، المسرح العربي الصامت، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٠، ص١٤١.

(٢١)ديكرو: البانتومايم وتقنيات التعبير الجسدي، باريس: دار الفن الحديث، ١٩٦٥، ص٥٦.

(٢٢)المرجع نفسه: ص ٦٦.

(٢٣)ديكرو: مصدر سابق، ص٧١.

(٢٤) المرجع نفسه ص ٧٣.

(٢٥)مارثا: الرقص التعبيري، نيويورك: دار الأداء الحي، ١٩٧٠، ص١٠٠.

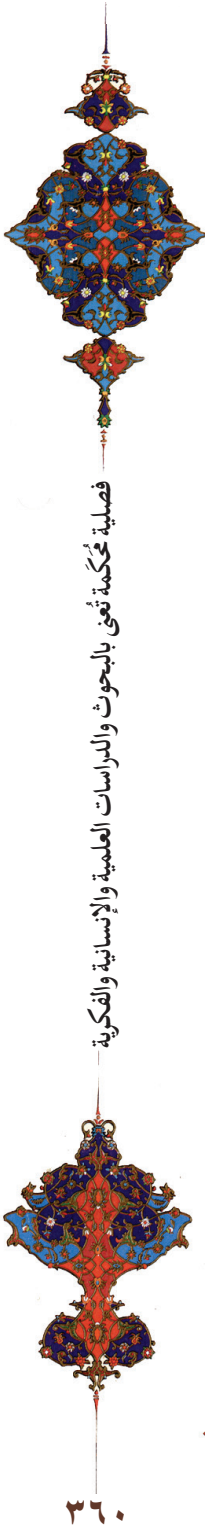
(٢٦) ليليان ب. لولر، الرقص في اليونان القديمة، ميدلتاون – الولايات المتحدة الأمريكية: دار نشر جامعة ويسليان، ١٩٦٤، ص. ١٢١.

(٢٧) زكي: خيال الظل: المسرح الغائب، تونس: بيت الحكمة، ١٩٩٩، ص٣٣.

فصلية مُحكَمة تُعنى بالبحوث والدراسات العلمية والإنسانية والفكرية
العدد (١٦) السنة الثالثة ربيع الأول ١٤٤٦ هـ أيلول ٢٠٢٥ م

Al-Thakawat Al-Biedh Maga-

Website address
White Males Magazine
Republic of Iraq
Baghdad / Bab Al-Muadham
Opposite the Ministry of Health
Department of Research and Studies
Communications
managing editor
07739183761
P.O. Box: 33001
International standard number
ISSN 2786-1763
Deposit number
In the House of Books and Documents
(1125)
For the year 2021
e-mail
Email
off reserch@sed.gov.iq
hus65in@gmail.com



فصلية مُحَكّمة تُعنى بالبحوث والدراسات العلمية والإنسانية والفكرية
العدد (١٦) السنة الثالثة ربيع الأول ١٤٤٦ هـ أيلول ٢٠٢٥ م

الذكوات البيض

general supervisor

Ammar Musa Taher Al Musawi

Director General of Research and Studies Depart-ment

editor

Mr. Dr. fayiz hatu alsharae

managing editor

Hussein Ali Mohammed Al-Hasani

Editorial staff

Mr. Dr. Abd al-Ridha Bahiya Dawood

Mr. Dr. Hassan Mandil Al-Aqili

Prof. Dr. Nidal Hanash Al-Saedy

a.m.d. Aqil Abbas Al-Rikan

a.m.d. Ahmed Hussain Hai

a.m.d. Safaa Abdullah Burhan

Mother. Dr.. Hamid Jassim Aboud Al-Gharabi

Dr. Muwaffaq Sabry Al-Saedy

M.D. Fadel Mohammed Reda Al-Shara

Dr. Tarek Odeh Mary

M.D. Nawzad Safarbakhsh

Prof. Noureddine Abu Lehya / Algeria

Mr. Dr. Jamal Shalaby/ Jordan

Mr. Dr. Mohammad Khaqani / Iran

Mr. Dr. Maha Khair Bey Nasser / Lebanon