Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 2, Issue: 4

The Aesthetics of Sound and Silence in Iraqi Theatrical Performance Study The Play "The Dead Is Dead" as a Case

Duaaa Ali Malik[1,*]

1 College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: duaaa823@gmail.com

Received: 15 July 2025 Accepted: 31 August 2025 Published: 31 December 2025

Abstract:

This research aims to reveal the aesthetics of the duality of sound and silence in Iraqi theatrical performance as an effective communicative system that contributes to constructing the dramatic rhythm of theatrical action through the reciprocal interaction between the actor and the audience. In this process, silence becomes a dramatic discourse charged with meaning, while sound is embodied as a dramatic image within an integrated artistic aesthetic structure, enabling the audience to perceive the dimensions of the word and its expressive functions within the theatrical performance.

The study adopts a descriptive–analytical methodology and is structured into four chapters. Chapter One addresses the research problem, its significance, objectives, and limitations. The research problem is formulated around the following question: What are the aesthetics of sound and silence in Iraqi theatrical performance? The scope of the study is limited to theatrical performances presented on the stage of the National Theatre, and the chapter concludes with the operational definition of key terms.

Chapter Two presents the theoretical framework and consists of two sections. The first examines sound and silence from an aesthetic perspective, while the second explores their employment within the theatrical director's vision. The chapter concludes with a set of theoretical indicators adopted in the applied analysis.

Chapter Three is devoted to the research procedures, including the identification of the research population, sample, and the analytical tool employed in examining the selected sample. Chapter Four presents the findings, discusses the results, draws conclusions, and provides the list of references..

Keywords: Aesthetics, Sound, Silence

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

جماليات الصوت والصمت في العرض المسرحي العراقي "مسرحية الميت مات انموذجاً"

دعاء علي مالك[1]

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن جماليات ثنائية الصوت والصمت في العرض المسرحي العراقي بوصفها منظومة تواصلية فاعلة تسهم في بناء الإيقاع الدرامي للفعل المسرحي، من خلال التفاعل المتبادل بين الممثل والمتلقي. إذ يتحول الصمت إلى خطاب درامي ذي دلالة تعبيرية، بينما يتجسد الصوت بوصفه صورة درامية ضمن بناء جمالي فني متكامل، بما يتيح للمتلقي إدراك أبعاد الكلمة ووظائفها داخل العرض المسرحي.

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، وتكوّن من أربعة فصول. تناول الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته وأهدافه وحدوده، حيث تمثلت مشكلة البحث في التساؤل الآتي: ما جماليات الصوت والصمت في العرض المسرحي العراقي؟ واقتصرت حدود البحث على العروض المسرحية المقدَّمة على خشبة المسرح الوطني، واختُتم الفصل بتحديد المصطلحات الرئيسة وتعريفها تعريفاً إجرائياً.

وتناول الفصل الثاني الإطار النظري، واشتمل على مبحثين؛ عالج المبحث الأول مفهوم الصوت والصمت في المنظور الجمالي، فيما تناول المبحث الثاني توظيف الصوت والصمت في الرؤية الإخراجية المسرحية، وانتهى الفصل باستخلاص مؤشرات الإطار النظري المعتمدة في الجانب التطبيقي.

أما الفصل الثالث فقد خُصص لإجراءات البحث، متضمناً تحديد مجتمع البحث وعينته، فضلاً عن أداة البحث المعتمدة في تحليل عينة الدراسة. واختُتم البحث في الفصل الرابع بعرض النتائج التي توصل إليها البحث، ومناقشتها، واستخلاص الاستنتاجات، إلى جانب تثبيت قائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية : جماليات، الصوت، الصمت

الفصـــل الأول

الاطـــار المنهجـي

<u>اولاً: مشكلـة البحـث والحاجـة اليـه :</u>

الصوت ليس مجرد أداة لنقل الكلمات بل يحمل في طياته نغمات وإيقاعات تلامس المشاعر, وتنقل المعاني بطريقة تعجز عنها اللغة المكتوبة أحياناً فالتنغيم, والحدة, والسرعة , وحتى الصمت بين الكلمات, كلها عناصر تدخل ضمن جماليات الصوت, مما يجعل لكل صوت بصمة خاصة تميزه، ويمنح الحوار بين الأفراد بعداً أعمق في التعبير والتأثير.

ومن خلال الصوت يمكن أن نعبر عن الحب, والغضب , والحزن, والفرح, بل وننقل رسائل قد لا تُقال بشكل صريح. فالصوت يملك القدرة على تقريب القلوب , وإثارة الانتباه , وبناء جسور التفاهم بين البشر, مما يجعله أحد أعظم الهدايا التي وهبها الله للإنسان ليُثري تواصله مع الآخرين.

[1] مدرس مساعد/ جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة

تشكل جماليات الصوت في اللغة العربية ثروة فنية وتعبيرية هائلة، تضيف إلى المعنى المجرد للكلمات أبعاداً تأثيرية وجمالية تتجاوز المعنى المعجمي البسيط. هذه الخصائص الصوتية تجعل من اللغة العربية أداة تعبيرية فريدة قادرة على نقل المشاعر والأحاسيس بطريقة لا تضاهيها وسائل التواصل الأخرى.

و يمثل الصمت في اللغة العربية بعدًا جماليًا مكملًا، حيث يتيح للمستمع فرصة للتأمل والتفكير العميق في المعاني الكامنة. إنَّ التوازن بين الصوت والصمت يخلق تجربة لغوية متكاملة، تعزز من قوة الكلمة وتأثيرها، وتجعل من اللغة العربية وسيلة فريدة للتواصل الفعال والإبداعي

اما في العرض المسرحي، يبرز تحدي كيفية استثمار جماليات الصوت والصمت لنقل هذا التنوع الثقافي والاجتماعي بشكل فعال. فالممثل يواجه مهمة تجسيد اللهجات المختلفة وإيصال الفروقات الصوتية الدقيقة التي تميز كل ثقافة, اذ يجب عليه أن يتقن استخدام الصمت كلحظة تعبيرية قادرة على إيصال المشاعر والأفكار التي تعجز الكلمات عن وصفها.

فالصوت والصمت لهما وظيفية تفسيرية في بناء المشهد المسرحي اذ يعد عنصر مهم كاشف للجو العام ويشكلان مركز جمالية ودلالي في بناء العرض المسرحي وتحولات الفعل والحدث من حالات الفرح , والحزن وغيرها من الحالات , فجماليات الصوت تكمن في خلق صورة ذهنية للجمهور من خلال القيم الجمالية الخاصة ببناء المشهد المسرحي ونقل رسالته للمتلقي , اذ يسهم في توضيح حالات وتحولات الممثل خلال العرض وقدرته على التعبير عن الجو النفسي ودعم الرؤية الاخراجية والصورة الايقاعية للمشهد المسرحي وتحديد الزمان والمكان للعرض , وهنا تكمن مشكلة البحث لهذا الموضوع بطرح السؤال التالي : (ماهي جماليات الصوت والصمت في العرض المسرحي العراقي)؟

ثانياً : أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على جماليات الصوت والصمت , بوصفهما وسيلة ادائية وتواصلية من المتلقي لإنتاج المعنى .

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي كشف عن جماليات الصوت والصمت في العرض المسرحي العراقي .

رابعاً : حدود البحث :

١- حدود المكان : المسرح الوطني
٢- حدود الزمان : ٢٠٢٢
٣- حدود الموضوع : جماليات الصوت والصمت في العرض المسرحي العراقي

خامساً : تحديد المصطلحات :

لغوياً : الجمال : في مختار الصحاح للرازي هو الحُسن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالًا) فهو (جميل) والمرأة (جميلة) و(جملاء) بالفتح والمد. (Al-Razir، ١٩٨٦)

اصطلاحاً :

الجمال : عند (أفلاطون) لا يقوم في الأجسام وحسب بل في القوانين والأفعال والعلوم، ويقرر أن ثمة هوية بين الجمال والحق والخير، والجمال هو لذة خالصة، يعبر عن (التناسب والائتلاف) بينما يقوم الجمال عند (أرسطو)

على (الوحدة و الانسجام)، وعند (أفلوطين) على تشكل ا لوحدة وإنشائها بين الأجزاء وعند (صليبا) يكون (الجمال) مرادفاً للحسن وهو تناسب الأعضاء وتوازن في الأشكال وانسجام في الحركات، والجميل هو الكائن على وجه يميل إليه الطبع وتقبله النفس. (Muhammad، ٢٠٠٦)

الجمال :

التعريف الاجرائي :

الجماليات : هو التأثير الحسي والفكري الذي يدرس من خلاله القيم الفنية والجمالية وتفاعل العناصر الصوتية والبصرية والجسدية في فضاء العرض المسرحي ضمن سياق درامي متكامل .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الأول : الصوت والصمت في المنظور الجمالي

يعتبر الصوت وسيلة تواصل بين البشر في شكلاً عام اذ ان الصوت يساعد على تحفيز الاحاسيس والمشاعر عند الممثل ويساعد في إيصال دوره الى المتلقي وعن طريق الصوت يمكن إضافة ايقاع محدد للشخصيات المسرحية, ويقابله الصمت اذ يحمل الصمت معاني ودلالات , يشكل رمزاً له بعد ايحائياً تستخدم في التعبير عن الهدوء , والحزن , والالم , والمرض , ويساعد الصمت الممثل على التركيز حيث لم يقتصر دور الصمت في العرض المسرحي على الفصل بين المشاهد فقط .

ففي المسرح الممثل ينطق كلماته بطريقة تلائم الحالة الدرامية التي يعيشها المشهد, وهذا يتطلب أن يكون صوته قريبًا من صفات الشخصية التي يجسدها, من حيث حالتها النفسية والاجتماعية, كما يريدها المؤلف, فالشخصية المسرحية في الغالب تكون من خيال المؤلف وحسب رؤية المخرج, وليست دائمًا واقعية أو إنسانية كما في (المسرحيات التاريخية) .

اذ يستطيع الممثل أن يقترب من هذه الشخصية ويفهمها , من خلال تدريب صوته، وتمرين جسده وحواسه بشكل مناسب " كانت لغة الاشارة جسرا الى اللغة المنطوقة فلقد ابتكر البشر بأيديهم الطيعة التي تصنع الادوات، منظومة من الايماءات قبل ان يتمكن الجهاز الصوتي للإنسان من التعامل مع طائفة كاملة من الاصوات. وفي مرحلة لاحقة تحولت تلك الاشارات الى ضجيج صوتي " (Aitchison, 2009) اذ ان الحركة , والصمت , والايماء , والضجيج الصوتي , او المؤثر الصوتي كافية لإيصال حالة الشخصية و فكرة المخرج الى المتلقي .

يفترض من الممثل أن يمتلك وعياً عميقاً بإمكانات صوته ومواطن صمته , بوصفهما عنصرين أساسيين في تشكيل الشخصية الدرامية وتجسيد أبعادها النفسية والجمالية , فإدراك هذه المهارات الصوتية لا يسهم في إبراز ملامح الشخصية فحسب , بل أيضاً هو وسيلة فعالة لنقل رؤى المخرج وأفكاره إلى المتلقي , كما يرى أرسطو ان " اللغة هي الأصوات التي نستخدمها في نقل المعاني من شخص الى آخر كما يحدد الكلام على انه نتاج صوتي مصحوب بعمل الخيال من اجل ان يكون التعبير صوتا له معنى " (Youssef, 1990) أي يساهمان في بناء المعنى داخل العرض و يعزز هذا التوظيف الجمالي للصوت والصمت قدرة الممثل على أداء شخصيات متعددة عبر تقنياته الصوتية والجسدية, مستفيداً من تنوع المؤثرات الصوتية في إنتاج حالات درامية متميزة ومعبرة .

اذ ان العرض المسرحي لا يعتمد على النص المكتوب , بل يتجاوزه من خلال رؤية المخرج, الذي يوظف عناصر أخرى مثل الصمت, والحركة, والإيماءة, والمكان. فالمسرح فن بصري وسمعي غني بالمعاني , ويعتمد على إشارات صوتية متنوعة ومنظّمة تُسهم في إيصال الفكرة للجمهور بطرق متعددة, وليس بالكلام وحد "ولا نفهم من الصَّمت السكوت أو الامتناع عن الكلام وإنما يكون الصَّمت لغة اللغة ولغة ثانية"(Abbas Muhammad Reda) اذ الصمت في العرض المسرحي مجرد غياب للكلام, بل يكون أحد مفردات اللغة الدرامية الفاعلة , حيث توظف للتعبير عن التوتر أو الانفعال أو المعنى الكامن , يتجاوز أحياناً إيقاع الكلمة المنطوقة.

يعد هذا تطور المنظور الجمالي لكل من الصوت والصمت عبر العصور جزءاً جوهرياً من تطور العملية الإخراجية في المسرح , وترى الباحثة أن هذه الثنائية الصوت , والصمت أصبحت عنصراً ثابتاً في بنية العرض المسرحي , إذ لا يخلو أي عرض من توظيفها, وإن اختلفت آليات التوظيف من مخرج لآخر بوصفهما أدوات تعبيرية أي ان " لغة الجسد او التعبير الجسدي , الخلاص من عبودية الادب . في المسرح الادبي كل شيء منوط بالكلام , بالإلقاء , او ربما بعبارة ادق ,بطريقة الالقاء وبالتالي يمكن للألقاء الجيد ان يستأثر بأذن المتفرج , وليس بعينه ويتحول الفن البصري الى سمعي لان الانتباه يتمركز حول : ماذا تسمع , متجاهلاً طبيعته الأساس : ماذا ترى " (Al-Mualla, 2004), اذن يعكسان رؤى المخرج وأفكاره ويسهمان في تجسيد رؤيته الجمالية , ترى الباحثة أن ثنائية الصوت والصمت تشكل لغة أدائية ذات طاقة تعبيرية , تسهم في تعزيز التواصل مع المتلقي, وإثارة مشاعره, ونقل الرسائل الدرامية على مستويات متعددة . فالصمت , بصفته علامة غير لفظية، لا يعبر فقط عن الهدوء أو الطمأنينة , بل يدل على التركيز , أو التأمل, او حتى القوة , والثبات وفي المقابل , يعد الصوت أداة مركزية في تنظيم الإيقاع داخل العرض المسرحي ,حيث يتقاطع البعد السمعي مع الإحساس الشعوري , ومن هذا المنطلق تجد الباحثة ان يشترك الصوت والصمت في إنتاج المعنى وصياغة الصورة الجمالية للعرض , إذ إن الصوت ينقل الأفكار عبر اللغة المنطوقة, بينما يعطي الصمت بعداً تعبيرياً لا يدرك بالكلمات, بل يفهم من خلال لحظاته وسياقه الدرامي.

المبحث الثاني :الصوت والصمت عند المخرج المسرحي

ان الصورة السمعية في العرض المسرحي تحمل بعداً جمالياً متكاملاً مع الصورة البصرية, إذ تتشكل من تآلف الصوت الأدائي للممثل والمؤثرات الصوتية ومساحات الصمت. ويقوم بعض المخرجين بتوظيف الصوت الدرامي للممثل ليس فقط كوسيلة لنقل الحوار, بل كأداة لإنتاج إيهامات صوتية تحاكي أصوات الطبيعة أو البيئة الدرامية, مما يعزز من الإيهام المسرحي ويعمق التجربة السمعية لدى المتلقي اما الصمت المسرحي , فيستثمر بوصفه عنصرا إيقاعيا ودلاليا , يمنح المشهد توتره أو عمقه الشعوري , ويسهم في تكثيف المعنى وإبراز البنية الرمزية للعرض " فالكلمة هي احدى الوسائل المهمة لتحقيق الاتصال في العرض المسرحي عن طريق صوت الممثل ويختفي الحاجز المادي في عملية الاتصال عن طريق الادراكات الحسية للمتلقي وصولاً الى صياغة لغة اتصالية مشتركة تجمع كل الموجودات في العرض المسرحي , لتكون هناك وحدة واحدة منسجمة يتم من خلالها الاتصال المشترك بين المرسل والمتلقي " (Al-Tamimi، ٢٠٢٠) وبهذا تغدو الصورة السمعية أداة فاعلة في البناء الجمالي والتواصل المسرحي , تمكن المخرج من توجيه إدراك المتلقي على المستويين الحسي والفكري .

وقد تعددت مسارات توظيف ثنائية الصوت والصمت بتعدد المدارس الإخراجية وتنوع رؤى المخرجين ومناهجهم , إذ حمل كل منهم مقاربته الخاصة في استثمار هذه الثنائية داخل الفعل المسرحي. ومن هنا ارتأت الباحثة اختيار نخبة من المخرجين الذين شكّلت أعمالهم فضاءً خصباً لتجليات هذه الثنائية , بوصفها أداة جمالية ودلالية تسهم في صياغة الإيقاع الدرامي وتعميق أثر العرض لدى المتلقي .

١- جيرزي غروتوفسكي ١٩٣٣-١٩٩٩ :

يعد المخرج البولندي غروتوفسكي من اهم المخرجين التي تركت بصمة مميزة في الساحة المسرحية , من خلال تأسيسه (المسرح الفقير) وهو ليس مسرحا يفتقر إلى المال أو الإمكانات المادية, بل رؤية إخراجية تسعى إلى تجريد العرض من العناصر الزائدة والتركيز على الممثل بوصفه المحور الأساس للعمل المسرحي " ان أساس المسرح الفقير هو ان نخلع عالمنا كاملا بما نجده في أيدينا من أشياء " (Brook، ٢٠٠٠) أي بمعنى البحث وتعميق التجربة الإنسانية والتواصل الحي مع المتلقي من خلال العرض المسرحي .

ومن هذا المنطلق , منح غروتوفسكي الصوت والصمت مكانة مركزية اذ ان المخرج تخلى عن الموسيقى والمؤثرات " تخلينا عنها أيضا سواء كانت حية او مسجلة لا تصدر عن الممثلين , يجعل العرض المسرحي نفسه قطعة موسيقية وذلك عن طريق تناسق أصوات الممثلين وتقاربها بشكل جميل ومناسب " (Dissa، ٢٠١٤) حيث تعامل مع الصوت بوصفه طاقة أدائية تكشف أعماق الشخصية وتستثير حواس المتلقي , فيما وظف الصمت كفضاء درامي مشحون بالمعنى , أي يتيح للمتلقي فرصة للتأمل والانفعال الداخلي , لتكون هذه الثنائية جزءاً من البنية الإيقاعية والروحية للعرض .

ويرى غروتوفسكي أنّ على الممثل أن يكون ساحر , يملك قوة اشبه ما تكون سحرية وطاقات طقوسية تمكّنه من التحكم التام والمرن في جميع عضلات جسده وأجهزته الصوتية والحركية اذ انه " سعى الى تقنية جديدة تنهض على توظيف إمكانيات الممثل الصوتية والجسدية والنفسية (الانفعالية) لتحقيق صورة انفعالية محددة . عندئذ تتم للمثل تلك القدرة على توليد المعنى المقصود , لذا طلب من ممثل ان يجيد التعبير الصوتي الحركي عن مجموع الحالات الشعورية , أي يبنى لغته التحليلية النفسية من الأصوات والايماءات بنفس الطريقة التي يبنى الشاعر لغته الشعرية من الكلمات " (Aboud Hassan Al-Muhanna، ٢٠١٦) حيث يكون قادرا على أداء الإيماءات والحركات والتعبيرات , وإنتاج المؤثرات الصوتية , موظفاً طاقته الإبداعية وقدراته الصوتية في عملية التواصل مع الجمهور.

يجب أن يعبر الممثل بوضوح عن رغباته وعواطفه وأفكاره , وأن يجسّد الالم , والافراح , وغرائزه عبر أدواته الصوتية , والجسدية ليتحول هذا الاداء إلى طقس حي يربط بينه وبين المتلقي على مستوى وجداني وروحي عميق اذ " ان الممثل عند جروتوفسكي ليس مجرد أجهزة تعبير صوتية وجسمانية , ولكنه بالإضافة الى هذا قوة ساحرة وقدرة طقوسية , وانه من اجل تحقيق هذه القدرات يجب ان يكون راقصاً, وبهلواناً , وساحراً وان يلعب اليوجا , وان تكون له السيطرة الكاملة على الايقاعات الأشد بطأً والاشد سرعة وعلى التحكم في كافة عضلاته " (Ardash، ١٩٧٩) .

يبدو أن غروتوفسكي قد ركز اهتمامه على ترسيخ مبدأ محوري في عمله المسرحي , يقوم هذا المبدأ على بناء علاقة قوية وحية بين الممثل والمتلقي , متأثراً في ذلك بأسلوب ستانسلافسكي , الذي اعتبره مفتاحا يفتح جميع أبواب الإبداع وسبل تدريب الممثل , وقد رأى غروتوفسكي أن هذه العلاقة هي المسار الأهم للوصول بالممثل إلى مرحلة النضج الإبداعي , بحيث يصبح قادراً على استثمار كامل طاقاته الجسدية , والصوتية , والانفعالية في خلق تجربة مسرحية صادقة وفاعلة.

يعد الممثل عند غروتوفسكي العنصر المحوري في العملية المسرحية , لذلك وضع مجموعة من التدريبات المتنوعة التي سعى من خلالها إلى ترسيخ قواعد العمل في المعمل المسرحي الذي أسماه (المسرح الفقير) وقد صممت هذه التمارين لمساعدة الممثل على تحسين أدائه أثناء العرض , بحيث يتمكن من توظيف خياله المبدع وخبراته الشخصية في صياغة أدائه , مع تطوير مهاراته الجسدية والانفعالية. واهتم غروتوفسكي بشكل خاص بتمارين الصوت , إذ منحها عناية فائقة لما لها من قدرة على إحاطة المتلقي بالصوت من جميع الجهات بحيث لا يقتصر دور

الصوت على الوضوح السمعي فحسب , بل يتحول إلى طاقة حسية تطوق المشاهد وتجعله جزءا من التجربة المسرحية الحية ومن هذه التمارين " تمارين النمر , تمارين كينك – كينك , تمارين لا – لا " (Grotowski، ١٩٨٢).

أما أهم الخطوات والتمارين التي اعتمدها غروتوفسكي في معالجة صوت الممثل وتصحيح عيوب النطق والإلقاء , لكي يتجنب الوقوع في الأخطاء , فتتمثل في مجموعة من التدريبات الصوتية والتنفسية الدقيقة , التي تهدف الى تحرير الصوت من القيود الجسدية والنفسية وضبط مخارج الحروف , وتطوير القدرة على التنويع في النبر والإيقاع والنغمة , مع تنمية مهارات التنفس العميق , بما يضمن وضوح الإلقاء و التعبير الصوتي , ويجعل الأداء أكثر تأثيراً وصدق خلال العرض المسرحي ومن هذه التمارين (تمارين التنفس , تمارين التخلص من التوتر وتحرر الصوت , التدريب على مخارج الحروف والنطق الصحيح , تمارين التنغيم والنبر , تمارين انتاج المؤثرات الصوتية) .

تهدف هذه التدريبات والتمارين في فلسفة غروتوفسكي , الى تهذيب القدرات الصوتية والحركية والنفسية للممثل , بحيث يمتلك السيطرة على أدواته التعبيرية , مع الابتعاد عن كل ما هو شاذ أو مفتعل في الأداء الصوتي أو عملية التنفس. كما تسعى هذه التمارين إلى الحفاظ على التلقائية في انبعاث الصوت , بعيدًا عن المبالغة أو الإقحام , ليظل الأداء نابضا بالحياة ومتصلاً اتصالاً حيا بالمتلقي ويعكس الجوهر الإنساني العميق للشخصية المسرحية

ومن هذا المنطلق، ترى الباحثة ان مسرح غروتوفسكي تميز بالاعتماد الكلي على الممثل، وعلى تكوينه الفني العميق وقدرته على الأداء العالي , مع وعيه الكامل بمهمته , حتى في توظيف ثنائية الصوت والصمت بوصفها أداة جمالية ودلالية لإيصال رسالته الى المتلقي عبر العرض المسرحي ,مما جعل حضور الممثل العنصر الأبرز في بناء التجربة المسرحية وتشكيل أثرها.

٢- جاك كوبو ١٨٧٩- ١٩٤٩ :

يعد المخرج الفرنسي جاك كوبو من أهم الأسماء التي تركت أثرا واضحا في الساحة المسرحية، من خلال تأسيسه مسرح الفييه كولومبي، بهدف تحرير المسرح من الآلية المفرطة والمؤثرات ذات الطابع الاستعراضي، في موقف تمرّد على العروض الكلاسيكية الزائفة والمبالغ في تنميقها. وقد سعى كوبو إلى إعادة المسرح إلى جوهره الصادق والبسيط , حيث يتصدر الممثل المشهد بوصفه العنصر الأساس في العملية الإبداعية " فالممثل يجب ان يكون قادرا على فهم الأساليب ومعناها ومبناها , ويجب ان يكون قادرا على اغناء شخصيته بكل العلوم , وان يكون مليئا بالفنون الدرامية . وبقدر اكتساباه العقلانية يجب ان يكون صاحب قلب نابض وحساس , ليس فقط قبل فنه , بل قبل الإنسانية " (Ardash، ١٩٧٩)

انطلقت رؤية جاك كوبو في تدريب الممثل من قناعة راسخة بأن الأداء المسرحي يقوم على البساطة والصدق، وأن الممثل لا بد أن يمتلك وعيًا عميقًا بجسده وصوته كأداتين رئيسيتين للتعبير" كان يريد لممثليه ان يكونوا احراراً كل الحرية في استخدام الأداء الصامت او الرقص او الحركات الاكروباتية او الارتجال كوسائل للتعبير الدرامي " (Roose-Evans) فقد أولى كوبو اهتمامًا كبيرًا بتدريبات الصوت، من حيث وضوح النطق، والتحكم في النبرة، وتطويع الإيقاع بما يخدم المعنى الدرامي، إلى جانب توظيف الصمت كجزء من البناء الإيقاعي للعرض، حيث يشكّل لحظات مشحونة بالمعنى والانفعال، ويتيح للمتلقي مساحة للتأمل والتلقي الوجداني. وبهذا، أصبحت ثنائية الصوت والصمت في منهجه وسيلة لخلق تواصل مباشر وصادق بين الممثل والجمهور " اذ كنا نرغب حقيقة في ان نعيد الى المسرح الصحة والجمال والحياة النظيفة , فأننا يجب ان نهجر كل ما تسرب الى من فساد في الشكل والمضمون , وفي الروح وفي الاخلاق " (Ardash، ١٩٧٩)أي يكون المسرح عند كوبو بعيدًا عن المبالغة الإخراجية.

حيث سعى جاك كوبو من خلال معمله المسرحي إلى ابتكار لغة جديدة تُجسّد الوجود الإنساني، مبتعدًا عن النمط التقليدي للعروض التي تعتمد على خلق جو بصري وصوتي وحركي مفرط. فقد رفض المبالغة في الألوان الصوتية والضوئية والحركية لصالح عرض مسرحي اكثر صدقًا , كما اكد كوبو في معمله على دمج المسرح بالكلمة في تفاعل حي , أي " تبدا من تحليل الكلمة خلال كل مدلولاتها وعلاقتها اللغوية والايقاعية بمجموعة الكلمات , ليبعث منها الصورة الصوتية والحركية واللونية التي تحيلها كائناً حياً يستمد حياته من حياة الممثل ومن سحر الوسائل المسرحية المبسطة " (Ardash، ١٩٧٩)حيث تتحول الكلمة عنده الى فعل مسرحي نابض , ويصبح الأداء الجسدي , والصوتي للممثل امتدادًا لمعناها.

اذ ان معمله المسرحي (الفييه كولومبي) سعى إلى التوفيق بين المذهب الطبيعي وإيجابيات الاتجاه التشكيلي كما في مسرح (أبيا , وكريج) ليبرز عرضا مسرحيا تتكامل فيه العناصر الصوتية والحركية والبصرية بصورة جمالية , دون أن يتخلى العرض عن رسالته الفكرية وعمقه الإنساني ومفهوم رؤية المخرج في إيصال رسالته الى المتلقي .

ومن هنا ترى الباحثة أن مسرح جاك كوبو قد أسس منهجا مسرحي جديد , اخضع فيه جميع عناصر العرض الفكرية والفنية والإنسانية بهدف الوصول إلى الوحدة الكاملة في العمل الفني , ووقف كوبو موقفا معارضا للخدع البصرية والإغراءات السطحية التي ميزت ما يعرف بـ (المسرح الاستهلاكي ,أو المسرح التجاري) مؤمنا بأن المسرح الحقيقي يقوم على الصدق والتجربة الحقيقة .

٣- الكسندر تايروف ١٨٨٥- ١٩٥٠ :

يعد المخرج ألكسندر تايروف أحد أبرز المخرجين في المسرح الحديث , اذ أسس (مسرح الغرفة) يهدف الى الابتعاد الأساليب التقليدية في الأداء المسرحي اعتمد تايروف على المخرج ومنحه قدرة بالسيطرة الكاملة على أداء الممثل " الممثل بالنسبة لتايروف هو الركيزة الأساسية للمسرح , وهو يتطلع الى ممثل قريب من ممثلي مدرسة الفييه كولومبييه (جاك كوبو) : ممثل مسيطر على كل وسائل التعبير , يستطيع ان يلعب اليوم (فيدرا) وغدا (كولومبين) ....." (Ardash، ١٩٧٩) مع الحرص على توظيف الخبرات التعبيرية للممثل , أي يكون بعيداً عن الاستعراضات السطحية والحركات الأكروباتية " بعيداً عن الاستعراضات والعاب الاكروبات . والممثل عند تايروف يجب ان يعرف الرقص والغناء " (Ardash، ١٩٧٩)

ويرى تايروف أن الممثل يجب ان يجمع صفات بين العازف والراقص , بحيث يمكن له الغناء , والرقص , والتعبير الجسدي , بتناغم مع الإيقاع المسرحي ومن خلال هذا التشكيل الصوت , والحركة , والإيقاع , كان يريد الوصول للصورة مسرحية متكاملة, التي تعكس دمج عناصر العرض وتحقيق وحدة التجربة الجمالية على العرض المسرحي .

كما اعترض تايروف أن يكون مسرحه مجرد صورة تخلو من الحياة على خشبة المسرح , من العناصر العرض كـ (الديكور , أو الأزياء , أو الإضاءة , أو الموسيقى) " لان الخشبة هي لوحة المفاتيح بالنسبة للممثل " (Roose-Evans) اذ كان هدفه يكون الممثل على الخشبة حرا , أي ان لا يقيد حركته مع عناصر العرض , وان يكون هو سيد الوحيد على الخشبة المسرح وان يكون محور الفعل الدرامي ومصدر الطاقة الإبداعية التي تتفاعل وتبث الحياة في العرض المسرحي .

كان مسرح تايروف يسعى إلى التجريب المستمر والبحث عن كل ما هو جديد , بعيداً عن كل ما هو سائد وتقليدي في المسرح الروسي آنذاك " رأينا كيف ان الأجواء المسرحية بروسيا ما قبل الثورة كانت تموج بالبحث والتجريب , وكيف ان التيارات الجديدة كانت شغوفة بالبحث عن اشكال جديدة , تنزع حينا الى استهداف فخامة العرض

المسرحي , وحينا اخر الى البحث عن صيغ فكرية مستمدة من الادب القديم او من نصوص الكتاب الجدد " (Ardash، ١٩٧٩) وقد جعل من الخشبة مكاناً لاستكشاف الاساليب الجديدة أي اداء مبتكرة , تكسر كل القوالب المألوفة السائدة وتفتح افقاً جديد أمام الممثل والمتلقي .

كما أن تايروف لم يعتمد على النص المسرحي بجعله محورا اساسيا في مسرحه , حيث جعله مجرد أداة مساعدة للممثل , تزوده بالأفكار اللازمة لتجسيد الشخصيات التي يؤديها. فالنص , في وجهة نظر تايروف ليس غاية بل وسيلة تحفز ذاكرة الممثل على الإبداع في الأداء اذ كان " مسرح تايروف يبدو مزيجاً من الاوبرا والباليه " (Roose-Evans) من خلال توظيف صوته , وحركته , وايقاع الشخصية الداخلي في بناء صورة عرض مسرحي ينبض بالحياة " كذلك استبق استخدام الحركات غير المألوفة , والنغمات غير المنضبطة كي يتيح إمكانات جديدة في المسرح .كان في الكثير من أفكاره ارهاص باكتشافات الرقص الحديث " (Roose-Evans) .

و ترى الباحثة أن تايروف اعتمد في مسرحه على الممثل محور الأول في الأداء الصوتي والجسدي ضمن إيقاعات موسيقية حيث شبه الممثل بالآلة الموسيقية وشبه المخرج او (تايروف) بقائد الفرقة على خشبة المسرح , وقد أولى تايروف اهتمامًا كبيرًا لمظهر الممثل اذ كان مسرحه (مسرح الممثل) مؤكدا أن حركته تفوق في أهميتها نطقه , إذ اعتبر لغة الجسد الوسيلة الأسمى للتواصل تخضع للإيقاعات الموسيقية , و حركات جسدية تشبه رقص الباليه , وفواصل الصمت اذ تربط هذه اللغة بين الممثل والمتلقي لتدل على عرض مسرحي حيوي ينبض بالحياة .

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

١- ان ثنائية الصوت والصمت تشكل لغة ادائية ذات طاقة تعبيرية تسهم في تعزيز التواصل مع المتلقي واثارة مشاعره ونقل رسائل الدرامية على مستويات متعددة .
٢- اشتراك الصوت والصمت في انتاج المعنى وصياغة الصورة الجمالية للعرض .
٣- تعدد مسارات توظيف الصوت والصمت بتعدد مدارس الاخراجية ورؤى المخرجين ومناهجهم .
٤- تميز الصوت والصمت عند كروتوفسكي بوصفهما أداة جمالية دلالية لإيصال رسالته الى المتلقي عبر العرض المسرحي من خلال الممثل .
٥- تتحول الكلمة المنطوقة في مسرح كوبو الى فعل مسرحي نابض حيث يصبح الأداء الجسدي نابضاً لها .
٦- اعتبر تايروف لغة الجسد الوسيلة الأسمى للتواصل تخضع للإيقاعات الموسيقية , و حركات جسدية تشبه رقص الباليه , وفواصل الصمت اذ تربط هذه اللغة بين الممثل والمتلقي لتدل على عرض مسرحي حيوي ينبض بالحياة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١- مجتمع البحث :

يتحدد مجتمع البحث بعرض مسرحي واحد .

٢- عينة البحث :

تم اختيار عرض مسرحية (ميت مات) اختياراً قصدياً .

- **اقتراب عينة البحث من هدف البحث .**
- **يمكن تطبيق المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .**
- **توفر العينة مسجلة على موقع اليوتيوب , مما يسهل ويسهم بدراستها .**

٣- منهج البحث :

اعتمدت الباحثة منهج التحليل الوصفي .

٤- أداة البحث :

- **مؤشرات الاطار النظري .**
- **مشاهدة العرض المسرحي , والافادة من بعض المقالات , والدراسات النقدية حول العرض المسرحي.**

٥- تحليل العينة :

مسرحية ميت مات

تأليف : علي عبد النبي الزيدي

دراماتورج : علي عبد النبي الزيدي

مكان العرض : المسرح الوطني

سنة العرض : ٢٠٢٢

قصة المسرحية :

ان مسرحية (ميت مات) نموذجا لعروض المسرح التجريبي ذات الطابع الفلسفي التأملي واسع , إذ تجمع بين البساطة الشكلية والعمق الدلالي اذ يقوم البناء الدرامي على وحدة مشهدية , وتتبنى أسلوب العروض الفقيرة التي تقل فيها العناصر العرض المسرحي كالديكور , والأزياء , بهدف تركيز الاهتمام على الفكرة الجوهرية لقصة المسرحية , والحوار الجمالي الذي يدور بين الشخصيات تتمحور المسرحية حول ثيمة (الانتظار) بوصفها حالة إنسانية وفلسفية تأملية متعددة الأبعاد , ذات تأويل و سياقات دينية , وثقافية ,واجتماعية ويظهر الانتظار هنا كحالة دائرية لا نهاية لها, تبدأ من العدم واللاشيء لتخلق وجودا مؤقتا , ثم تعود حبكة المسرحية الى نقطة الانطلاق هذه الدائرة في الحبكة لتفتح المجال أمام المتلقي في التفكير , وقراءات متجددة , ومتنوعة للنص والعرض كما برزت السلطة الغائبة كأحد محاور العمل , اذ انعكست آثارها من خلال تجسيد ثلاث شخصيات رئيسية هي (مولاي، غودو، والعامل) اذن من خلال هذا البناء الجمالي , والفكري , والفلسفي , قدمت المسرحية فضاء مسرحيا بصريا بسيطا يتمتع بالرموز , حيث دعت المتفرج إلى التأمل والتفكير مفاهيم الوجود , والانتظار .

تحليل العرض :

يبدأ العرض المسرحي بمؤثرات صوتية قوية كالصوت الهواء العالي جداً يملئ المسرح , مصحوبا معه الغبار المتناثر الذي يخلق جوا بصريا غير واضح , ومع تصاعد هذه المؤثرات الصوتية , والبصرية تبدأ الإضاءة تدريجياً لتكشف عن شخصية تحمل بيدها آلة نفض الغبار , تقوم بحركات إيقاعية لنفض الغبار عن مجموعة من التماثيل المثبتة فوق كراسي الانتظار , تبدو ساكنة وغير قادرة على التحرك , يبدأ صوت الالة ينخفض تدريجياً , و انسحاب شخصية العامل من الخشبة , ويتحول الصورة البصرية , والصوتية للعرض المسرحي الى حالة من السكون والهدوء , ليوحي بأن الزمن قد توقف فجأة ويتحول هذا الهدوء والسكون مع دخول مؤثر موسيقي جديد , تمهد انتقال

الحالة الدرامية من السكون إلى التوتر , لتستمر هذه الموسيقى ويبدأ حوار شخصية (هو) ليدل على انطلاق العرض المسرحي الدرامي .

- هل..... أيقظتني أنت؟
- هو٢: لا أعرفُك.
- هو١: ولا أعرفُك.
- هو٢: أعتقدتُ بأنكَ من أيقظني!
- هو١: ربما جاءَ وأيقظنا وراح...
- هو٢: لم أشعر بروحهِ.....

يركز هذا الحوار على الكلمة المنطوقة كوسيلة تواصل أساسية , في إطار عملية تفاعلية تتناغم نبر الصوت مع البنية الشخصيات المسرحية ليخلق جواً إيقاعاً حوارياً يجذب ويحافظ على انتباه المتلقي , و تناول الحوار ما بين الشخصيتين (هو١ , هو ٢) أسئلة جوهرية , بشكلاً مباشر كانت او على العكس عن المعنى الوجودي او المغزى من هذه الحياة , وعن الأسباب والنتائج لكل ما يحدث في الحياة الإنسانية مما منح العرض المسرحي عمقاً فكرياً , وفلسفة تأويلة جعل منه عرض متعددة الدلالات والقراءات .

اما في هذا المشهد وظف المخرج في العرض الإيماءة الجسدية بوصفها لغة تواصلية و عنصرا دلالي ينبض بالحياة و مكملا للغة المنطوقة , إذ كشفت حركات الجسد للمتلقي عن جمالية وشعورية عميقة عكست لنا علاقة الشخصيات بعناصر العرض الموجودة على الخشبة وما تحمله من الآم , واوجاع , وتعب (فالحوار لشخصية هو ١ (مؤكدًا: فانتهنا!) يأتي متزامناً مع إنزال القدم من على الكرسي يأتي صوت أنين (آآآآآه) وإيماءات وجه متشنجة , مما يدل ثقل المعاناة والتعب والتعذيب الذي تحمله الشخصية في داخلها طول هذه السنين , أما شخصية هو٢ فتكون حالتها في لحظة تذكّر الماضي وما حصل لها طول فترة الانتظار في اثناء الحوار (أنا... جلست هنا بانتظاره منذذذذذ...!) و يرفع يده ببطئ ليطلق صوت أنين طويل وذلك إشارة إلى الألم و العذاب الذي مرت به الشخصية عبر زمن الانتظار .

من خلال الأداء الصوتي للشخصيات المسرحية اثناء العرض , تكشف للمتلقي أسلوب أدائي تواصلي فعال يحمل في طياته دلالات شعورية , كانت تدل ع(الفرح، والألم، والأمل، والضعف) إذ تصاعدت قوة الصوت في لحظات الفرح والأمل او لتدل على الامل الحزين في الخلاص من هذا الوجود ليعكس لنا الانفعال والطاقة الداخلية للشخصية المجسدة , بينما يخفت الصوت او تصمت الشخصية والفضاء المسرحي لتدل على الحزن الداخلي للشخصية واليأس في النجاة من هذا العالم , و الانكسار النفسي وثقل المعاناة اذ جاء القاء الشخصيات بشكل و اسلوب جمالي متقن , قادر على ايصال الفكرة او رؤية المخرج الفنية , والفكرية الى المتلقي , اذ لم يقتصر الالقاء على المعنى المباسرة لكلمات نص المؤلف بل كان يحمل مشاعر الشخصيات العرض ونقلها الى المتلقي من خلال هذا الأداء الصوتي ودمج مع الصورة البصرية للعرض جعلت من العرض لوحة جمعت ما بين الصوت والصمت وما بين الصوت والصورة لتعطي مسرحية ذات تأثير ايحائي .

ان الصورة الصوتية للعرض المسرحي كانت ما بين ثنائية(الهدوء , والصراخ) حيث كانت هناك لحظات معينة يرتفع فيها صوت الشخصيات تطالب بكشف المغزى , والمعنى من هذا الانتظار وما يحمله من عناء , وضياع بينما كانت هناك لحظات أخرى يختفي فيها الصوت لتغرق الشخصيات في صمت يثقل كاهلها ليدل لنا على الانكسار , أو الاستسلام

ان الصمت هذا لا يكون كفراغ او فاصل ما بين المشاهد بل هو تحول مقصود في إيقاع الصورة الصوتية لتنقل المشهد المسرحي من حالة التوتر , والانفعال إلى حالة الهدوء والسكون الدرامي اذ تعمل هذه التحولات على تشكيل دلالات رمزية تنتقل الى فكر المتلقي وتثير تفاعله مع العرض المسرحي , اذ كان يريد المخرج من توظيف هذه التحولات والدمج ما بين قوة الصورة الصوتية ولغة الجسد وانفعالات الشخصيات وما بين الصمت الذ نقل الى وعي المتلقي المعنى والاثر الدرامي للعرض المسرحي .

لينتهي العرض المسرحي في مشهد تجلس فيه الشخصيتان في وسط المسرحي حيث تكون فترات ما بين الضحك ومابين الهدوء , أي تتباين الايقاعات الصوتية لتعكس التحولات التي مرت بها الشخصيات وفي ذروة الحدث يقرر شخصية (هو١) الموت مستنداً رأسه على ساق شخصية (هو٢) وفي هذا الاثناء يصدر مؤثر صوتي من فضاء المسرح ليعلن لنا انتهاء وجودهما وإقصاءهما من الوجود , لتدخل شخصية العامل وهي تحمل مكنسة كهربائية , وتبدأ بجمع الأتربة ونفض الغبار عن التماثيل , وهكذا اتخذ العرض حبكة دائرية تبدأ بالصمت وتنتهي بالإقصاء, بدأت بالنوم والاستيقاظ وانتهت بالموت واليأس، بدأت بالغبار وانتهى العرض بالظلام يعطي للعرض ايقاعا وصورة مغلقة تربط النهاية مع البداية في عرض مسرحي متكامل .

فصل الرابع

اولاً : النتائج :

١- اعتمد المخرج في العرض على أصوات الممثلين في إيصال الحالات الشعورية الى المتلقي من خلال المؤثرات الصوتية الصادرة من الشخصية .
٢- تناغمت المؤثرات الصوتية كصوت الة نفض الغبار مع أصوات الممثلين وفق سياق جمالي موسيقي .

٣- ان النطق الصحيح للحروف وتفاعل اللغة الجسدية مع اللغة المنطوقة ساهم في انتاج صورة جمالية وفنية تصل بأفكار المخرج الى وعي المتلقي .

٤- وظف المخرج الصمت بصورة جمالية ذات دلالات رمزية في تحولات شخصيات العرض المسرحي تنتقل بصورة شعورية الى ذهن المتلقي , لا كفاصل بين مشاهد العرض .

ثانياً : الاستنتاجات :

١- ترى الباحثة ان المخرج ركز على الممثل من خلال تطوير قدراته الصوتية وتناسقها مع القدرات الجسدية .

٢- ان ثنائية الصوت والصمت تحمل دلالات فكرية ودرامية تساعد في بنية العرض المسرحي

٣- سعى المخرجين المسرحيين الى التوافق ما بين الصورة الصوتية سواء كانت صادرة من (الممثل) او (مؤثرات صوتية) والصورة البصرية والجسدية .

References:

Abbas Muhammad Reda, M. A. (n.d.). *Research on the concept of silence.* iraq,University of Babylon,College of Education for Human Sciences.

Abdul Zahra Sami Al-Tamimi .(2020) .*Communication and Theatrical Interaction: Interactive Theatre as a Model* . iraq - basrah: dar alfonoon for printing & publishing.

Abu Bak Al-Razir .(1986) .*Mukhtar Al-Sahah* .Beirut: Lebanon Library.

Aitchison, J. (2009). *The Seeds of Speech: Language Origin and Evolution.* Damascus: The Syrian General Organization for Books.

Al-Mualla, N. (2004). *The Language of Theater.* Al-Mada Publishing, Printing, and Distribution House.

Al-Qaraghouli Muhammad.(2006) .*Design aesthetics in postmodern drawings* .

and others Aboud Hassan Al-Muhanna .(2016) .*Acting Performance Styles Across the Ages* .Amman: DAR ALMANHAAGIAHPublishing - Distributing.

Corballi, M. (2006). *On the Origin of Language: From the Gesture of the Hand to the Speech of the Mouth.* Kuwait: National Council for Culture, Arts, and Letters.

Grotowski, J. (1982). *Towards a Poor Theatre.* (K. Q. Nader, Trans.) Baghdad: Dar Al-Rasheed Publishing.

Ibn Manzur .(2003) .*Lisan al-Arab* .Cairo: Dar Al-Hadith.

Nader Abdullah Dissa .(2014) .*Theatrical Directing* .Amman: Dar Al-Eisaar Scientific Publishing and Distribution.

Peter Brook .(2000) .*Interpretation, Deconstruction, and Ideology (and Other Studies)*) .Nehad Seleha and others (، Cairo: Egyptian General Book Organization.

Roose-Evans, J. (n.d.). *Experimental Theatre: From Stanislavski to Peter Brook.* (F. A. Kader, Trans.) Sharjah: Sharjah Center for Artistic Creativity.

Saad Ardash .(1997) .*The Director in Contemporary Theatre* .Kuwait: World of Knowledge - National Council for Culture and Arts.

Youssef, J. S. (1990). *The Psychology of Language and Mental Illness*. Kuwait: Alam Al-Ma'rifa, a monthly cultural book series published by the National Council for Culture, Arts, and Letters.