مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد ٢٦، العدد ٥: ٢٠١٨
Journal of University of Babylon, Humanities, Vol.(26), No(5): 2018

The Obelisk About Him in the Iraqi Theatrical Discourse

Ahmed Mohamed Abdel Amir Zainab Dawood Salman
University of Babylon/Faculty of Fine Arts
asseel.iq@gmail.com

Abstract

The theater is the place where all the ideas and artistic visions forbidden by the taboos (social and religious politics) are stored to address the individual's needs and to know his suffering in indirect ways, reaching the recipient through a cinematic.

This study was devoted to uncovering the silence in the Iraqi theater discourse. It included four chapters: The first chapter included the methodological framework of the research, which included the problem of research. How is the silence represented in the Iraqi theater discourse? And the importance of research and research objective, which is identified in the detection mechanisms of the silent operation in the Iraqi theater discourse. The limits were limited to theatrical performances in the National Theater in Baghdad for the period (2005 - 2015). The chapter concludes with the definition of terms.

Chapter Two: Theoretical framework, which included three questions. Combining the first topic: The concept of silence, concept, the second topic: the silent in the proposals of psychology, the third topic: silent in the world theater discourse. The chapter concluded with previous studies, discussions and the theoretical framework.

While the third chapter included: research procedures, the research community and its tools and the methodology of research and analysis of the sample (play Ahlam Carton by Karim Shugaidl and directed by Kazem Al-Nassar 2013).

Chapter 4 contains the findings, conclusions and recommendations, as well as a list of sources and references.

Keywords: Unauthorized, Unauthorized, Hidden.

المسكوت عنه في الخطاب المسرحي العراقي

احمد محمد عبد الأمير زينب داود سلمان
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

الخلاصة

المسرح هو المكان الذي تُصان فيه كل الأفكار والرؤى الفنية الممنوعة من قبل التابوات (السياسية ــ الاجتماعية ــ الدينية) لمعالجةِ حاجات الفرد ومعرفة معاناته بطرائق غير مباشرة، تصل إلى المتلقي عن طريق رؤى حوارية جمالية إخراجية سينوغرافية بشكل مخفٍ مسكوت عنه أو بشكل مرئي علني.

تخصصت هذه الدراسة بالكشف عن المسكوت عنه في الخطاب المسرحي العراقي وقد ضمت أربعة فصول: تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث، والذي ضم مشكلة البحث كيف تمثل المسكوت عنه في الخطاب المسرحي العراقي؟ وأهمية البحث وهدف البحث الذي تحدد في كشف آليات اشتغال المسكوت عنه في الخطاب المسرحي العراقي. أما حدوده فقد اقتصرت على العروض المسرحية في المسرح الوطني في العاصمة بغداد للمدة من (٢٠٠٥– ٢٠١٥م). وأختتم الفصل بتعريف المصطلحات.

أما الفصل الثاني: الإطار النظري، تضمن ثلاثة مباحث. ضم المبحث الأول: المسكوت عنه مفاهيمياً، المبحث الثاني: المسكوت عنه في طروحات علم النفس، المبحث الثالث: المسكوت عنه في الخطاب المسرحي العالمي. واختتم الفصل بالدراسات السابقة ومناقشاتها وما أسفر عنه الإطار النظري.

في حين ضم الفصل الثالث: إجراءات البحث، وهي مجتمع البحث وأدواته ومنهج البحث وتحليل العينة (مسرحية أحلام كارتون تأليف كريم شغيدل وإخراج كاظم النصار ٢٠١٣م).

أما الفصل الرابع: فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات و التوصيات و أيضا ضم قائمة المصادر والمراجع

الكلمات المفتاحية : المسكوت عنه، غير المصرح به، المخفي.

الفصل الأول:الإطار المنهجي للبحث

١. مشكلة البحث:

في كل مجتمع هناك خبايا ومكبوتات يعرضها الفرد ويكشف عنها في محاولة للتوصل إلى حل ملائم لها. هذه الخبايا هي محصلة لسلطة راصدة تعارض ظهورها. أو نتيجة لأعراف وتقاليد والتزامات تمثل في جملة من المُقيدات فيخفى معناها تحت مجموعة من الصور يلمح إليها الفنان بطريقة أو أخرى في خطاب جمالي يصب في جوهر القضية. لذلك أصبحت هذه القضايا معروفة في الثقافات العالمية والعربية. التي عُبِّر عنها وتم كشف خباياها حينما أخرجت إلى دائرة المعرفة كقضية تناقش الأمور المبهمة موضحةً طرائق إيصالها التي تكشف لنا عن خبايا المجتمع.

ومن أجل ذلك أستعمل المسكوت عنه الذي تمثل في كافة نواحي المنتج الأدبي (الرواية، المسرحية، القصة، الخطابة، الأسطورة، الملحمة) دلاله على غير المصرح به، فأعطت هذه المنتجات نصوصا بمنظومات لغوية يتخللها الكثير من الدلالات والمساحات الفارغة هدفاً منها في جعلِ المتلقي يقوم بملئها في النص وصولاً إلى قراءه جديدة توضح المعنى المضمر من النص. كذلك أن النص المفتوح يعطي آفاقا تأويليه تولد معاني جديدة. لذا نجد أن المسكوت عنه قد أخذ كينونته وصيرورته الأولى من النصوصِ الأدبية كالأساطير والملاحم مثلاً. لكن هذا المصطلح لم يتوقف في النصوص فحسب بل بدا البحث عن فضاءات جديدة مغايرة توضح المسكوت عنه بلغة أبلغ من لغةِ النصوص، لذلك دخل دائرة العروض المسرحية لأن من المسلمِ به أن المسرح هو أحد المنتجات الأدبية ومرآة تعكس الواقع الإنساني وتعبر عن الحالة الاجتماعية والاقتصادية والدينية والثقافية. لذا أستعمل المخرجون المسكوت عنه في العروض المسرحية على شكل فراغات بين الجمل والأحداث والمواقف والشخصيات أو نهايات مفتوحة للجمل الغرض منها الإشارة إلى المسكوت عنه، فأخذ المسكوت عنه تمثيل المعنى المضمر أو ما يحمل من مرموزات دينية، وسياسية، وجنسية، وقانونية، وتاريخية تكون خارج نطاق التصريح في باب الإشارة. وتمثل أيضا في عروض المسرح العراقي عبر الوجـــود الاجتماعي والسياسي للعـــراق وما يقـــوم عليه مـــن فروض سلطوية تحتم وجود مسكوت عنه. لكن المسكوت عنه الذي أستعمل في الخطابات المسرحية لم يكن محدداً في اللغة المنطوقة فقط بل دخل في جميع لغات التواصل منطوقة أم منظوره (سمعية، بصرية) لكي يصل المرسل رسالته بصورة مقبولة من قبل المرسل إليه وبطريقة فكرية مقنعة تتخللها بلاغة صورية جمالية لكي تصل الرسالة إلى المرسل إليه بصورة درامية تجسيدية جمالية يكشف بها المعنى الحقيقي للرسالة رغم أن رسالة العرض وقراءته تختلف من متلقٍ لآخر بحسب رؤيته لتأويل الرسالة. كذلك أن كل مخرج يقوم بإظهار تلميحاته بعدة طرائق منها في الصمت أو الإيماءات. أو بعناصـــر العـــرض السينوغرافية التـــي تكمل العـــرض المسرحـــي كـــالديـــكور أو الإكسسوار. وذلك لإرسال رسالة جمالية فكرية بصورة مرغوب فيها من قبل المجتمع. لذلك سعت الباحثة إلى عرض التساؤل الآتي: كيف تمثل المسكوت عنه في الخطاب المسرحي العراقي؟

٢. أهمية البحث والحاجة إليه:

١. تسليط الضوء على الأشتغالات النفسية والنقدية والثقافية للمسكوت عنه.

٢. تسليط الضوء على آليات اشتغال المسكوت عنه في الخطاب المسرحي العراقي.
٣. يفيد الدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة كما يفيد الباحثين في مجال النقد والأدب والفن المسرحي.

٣. هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: كشف آليات اشتغال المسكوت عنه في الخطاب المسرحي العراقي.

٤. حدود البحث:

- حد الزمان: ٢٠٠٥م – ٢٠١٥م.
- حد المكان: العراق، بغداد–(المسرح الوطني).
- حد الموضوع: دراسة المسكوت عنه في الخطاب المسرحي العراقي.

٥. تحديد المصطلحات:

المسكوت عنه:

أولاً ــ لغة: جاء في (مختار الصحاح):"(سكت) بابه دَخَل ونَصَر و(سُكَاتا) أيضا بالضم و(السِكّت) بالكسر والتشديد و (السَّاكوت) الدائم (السُكُوت)"[١]. وورد في(لسان العرب):" يَسْكُتُ سَكْتاً وسُكاتاً وسُكُوتاً، وأَسْكَتَ"[٢]. وأيضا " سَكَتَ تَعَمَّدَ السُّكُوتَ"[٣].

ثانياً – اصطلاحاً: يعرفه **(عبد الوهاب)**" دلاله اللفظ على حكم لم يذكر في الكلام ولم ينطق أي فهم غير المنطوق من المنطوق مدلاله سياق الكلام ومقصود الكلام"[٤].

ويعرف بأنه " مصطلح نقدي سكه الناقد ماشيري يشير إلى صراع المعانـــي والدلالات داخل النص وهو صراع لا يستوعبه الكاتب أو يجسمه في النهاية، بل يكشف عنه فحسب"[٥].

ثالثاً – إجرائيا: (هو ما يؤول من تفسر الدلالة في الخطاب المسرحي. و ما يقبع في مكنونات الشيء وهو متعدد القراءات غير خاضع لسلطة الرقيب).

الفصل الثاني

أولا ــ الإطار النظري.

المبحث الأول : المسكوت عنه مفاهيميا

لقد ظهرت في الدراسات الحديثة الكثير من المصطلحات النقدية والأدبية التي اعتمدت في تفسيرها على نظرية القراءة والتلقي وإظهار المعنى الأصلي للنص الأدبي وبيان ما يحمله النص من خفايا وتأويلات ورموز تعكس بظاهرها السطحي والشكلي لتظهر إلى المتلقي بصورة مقبولة جمالياً تبعاً لطبيعة الثقافة التي تجتاح المجتمع أو تبعاً للسلطة واشكالياتها التي تمارسها على هذا النص.

---

[1] الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، (بيروت: دار الكتاب العربي، ب. ت)، ص ٣٠٦.
[2] ابن المنظور، لسان العرب، م٣، (القاهرة: دار المعارف، ب. ت)، ص ٢٠٤٦.
[3] المصدر نفسه، ص ٢٠٤٦.
[4] طويلة، عبد الوهاب عبد السلام، اثر اللغة في اختلاف المجتهدين، ط٢،(مصر: دار السلام، ٢٠٠٠م)، ص ٣٥٢.
[5] الكومي، محمد شبل، المذاهب النقدية الحديثة– مذهب فلسفي، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م)، ص٣٢٠.

ومن هذه المصطلحات التي حظيت بالانتشار في المقالات والدراسات الأدبية مفردة المسكوت عنه الذي أهتم بالمعنى الداخلي غير المعلن للنص والذي مكننا من اكتشاف الكثير من الصور التي يعرضها المؤلف في نصه.

والبحث في أصل المسكوت عنه يأخذنا إلى مسارات واتجاهات متعددة منها الدراسات المتداولة في اللغات القديمة لاسيما عند علماء الأصوليين(*) الذين يبحثون في"مسائل العلاقة بين اللفظ والمعنى، والحقيقة والمجاز، والاشتراك اللفظي والترادف، والعام والخاص"(١). وأيضا على ما اعتمد عليه الأصوليون في النصـــوص على" سياق تأويل الخطاب الذي يدل باطنه على غير ما يدل ظاهره فلا يصرح من المعنى إلا ببعضه"(٢).

لذا قسم المسكوت عنه عند الأصوليين على قسمين كون أن المسكوت عنه أما أن يكون موافقاً للمنطوق به أو مخالفاً له.

فإذا اشترك اللفظ مع حكم النطق في معنى يدرك اللفظ سمي مفهوم موافقة لكن هذه الموافقة تقتصر على نوعين فحوى الخطاب ولحن الخطاب.

١- فحوى الخطاب: هو الذي يكون المسكوت عنه أقوى بالحكم من المنطوق به كما في قوله تعالى:((فَلَا تَقُل لَّهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا)). ففحوى الخطاب انه ينهى عن الشتم والضرب والاستهزاء والسخرية. فهذه الأمور التي لم يعلن عنها في النص القرآني أقوى من كلمه (أفٍ) التي تدل على الضجر من الوالدين وبهذا يكون المسكوت أولى بالحكم من المنطوق(٣).

٢- لحن الخطاب: هو الذي يكون المنطوق به مساويا للمسكوت عنه. كما في قوله تعالى: ((إِنَّ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَالَ الْيَتَامَى ظُلْمًا إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَارًا وَسَيَصْلَوْنَ سَعِيرًا))(٤).

أما مفهوم المخالفة فيكون فيه المسكوت عنه نقيضا للمنطوق به كما في قوله تعالى: ((وَمَنْ لَمْ يَسْتَطِعْ مِنْكُمْ طَوْلًا أَنْ يَنْكِحَ الْمُحْصَنَاتِ الْمُـؤْمِنَاتِ فَمِنْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ مِنْ فَتَيَـاتِكُمُ الْمُؤْمِنَاتِ)). فالمخالفة في هذا الحكم هو أن يستطيع الرجل الزواج من الأمة لكن بشرط أن تكون مؤمنة.

وفي دراسة الأصوليين نجد المسكوت قد تداخل وتقاطع بين الممنوع والمراقب والموافق في الحكم على

(*) الأصوليين في الغرب هم أهل الجمود والتقليد، الذين يخاصمون العقل والمجاز والتأويل والقياس فيقفون عند التفسير الحرفـــي للنصوص. بينما الأصوليين في الحضارة الإسلامية هم علماء أصول الفقه فهم أهل الاستنباط والاستدلال والاجتهاد والتجديد. للمزيد ينظر: عماره، محمد، الأصولية بين الغرب والإسلام، ط١، (القاهرة: دار الشرق، ١٩٩٨م)، ص١٦.

(1) الخماش، سالم سليمان، المُعجَم وعلم الدّلالة، (جده: جامعة الملك عبد العزيز، ١٤٢٨هـــ)، ص٢٢.

(2) طايعي، أحمد، التواصل البلاغي مـــن المصرح به إلى المسكوت عنه، (الرباط: منشورات زاوية، ٢٠٠٨م) ص٢٨.

(3) ينظر: الخماش، سالم سليمان، م، س، ذ، ص٢٣.

(4) ينظر: م، س، ذ، ص ٢٣.

معنى النص لذلك يذكر بأنه" قضية لا تكمن إثارتها إلا في نطاق التركيب فيما يتحمله من معاني"[١]. أما المسكوت كمفرده فقد ذكرت في الأحاديث الشريفة التي استعملت في تعاليم الإسلام وسننه. أن الرسول (صلى الله عليه واله وسلم) قـــال: ((الحلال ما أحله الله فـــي كتابه، والحرام ما حرّمه الله في كتابه وما سكت عنه فهو مما عفا عنه))[٢]. وعن رسول الله (صلى الله عليه واله وسلم): ((إن الله فرض فرائض فلا تضيعوها، وحدد حدودا فلا تعتدوها، وسكت عن أشياء رحمة لكم غير نسيان فلا تبحثوا عنها))[٣]. فأوضح أن السكوت هنا ليس النسيان بل هو الرأفة والرحمة بالعباد لتسهيل الحياة الاجتماعية والاقتصادية فلا استفتاء أبداً عن شريعة السماء لملء ذلك الفراغ فكثرة السؤال في المسكوت كما ذكر في هذه الأحاديث يؤدي إلى الوقوع في الأخطاء لذلك ذكر مناطق الفراغ في الحديث في عبارات (وما سكت عنه فهو مما عفا عنه)، (وسكت عن أشياء). فالمسكوت عنه هنا اللطف بالعباد.

وبهذا نجد أن المسكوت عنه كـــ (مفرده) قد تنتقل في كثير من المجالات والحقول المعرفية لكن ما يهم الباحثة هنا هو ما يتعلق بالمسرح وقد وجدت الباحثة أن أقرب أصول لهذا المصطلح في دراستها هو ما أشار إليه الناقد **(بيير ماشيري)**[*] الذي وضح أنه "صراع للمعاني والدلالات داخل النص، وهو صراع لا يستوعبه الكاتب أو يجسمه في النهاية، بل يكشف عنه فحسب"[٤].

يوضح **(ماشيري)** أن " العمل الأدبي لا يرتبط بالأيديولوجية عن طريق ما يقول، بل عبرمـــا لا يقول فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجية في النص إلاّ من خلال جوانبه الصامتة الدالة، إي نشعر بها فـــي فجوات النص وإبعاده الغائية هذه الجوانب الصامتة هي التي يجب إن يتوقف عندها الناقد"[٥]. أي عند تحليل النص الأدبي يجب النظر إليه على أنه بنيه مكونه من مجموعه من الأفكار المعقدة لأن" ما يجري في العملية النصية يفضي بالضرورة إلى ثغرات وانقطاعات تناظر عدم اتساق الخطاب الأيديولوجي الذي تستخدمه، ذلك أذا أردت أن تقول شيئا فلا بد من إن تصمت عن أشياء غيره"[٦]. فتصبح هناك مناطق فراغ في النص الأدبي ونتيجة لذلك أن المؤلف أخفى بعض الوقائع أو بعض الأيديولوجيات فـــي النص فأصبحت مناطق صمت مسكوت عنها تكونت من عدة أسباب دفعت المؤلف إلى هذا الإخفاء والسكوت في النص منها الأسباب اللغوية بغية الاختصار فيلجأ المؤلف إلى هذا التلميح أو الإشارة دون التصريح أو يكون نتيجة لأسباب ثقافية كعمليات

---

(1) المكي، أبي جعفر محمد بن عمروا، الضعفاء الكبير ج٣، ط١، (بيروت: دار الكتـــب العلميـــة، ب، ت)، ص ٣٤. وأيـــضاً: ألعبيدي، سعيد علي محمد، الاقتصاد الإسلامي، ط١، (عمان: دار دجله، ٢٠١١م)، ص ٢٠٦.

(2) الطبري، المعجم الصغير ج٢، ص١٢٣. نقلا عن السعدي، حميد فرج عيسى، المسكوت عنه في الأدب العربي الإسلامي من ١هـــ إلى ١٣٢ هـــ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، (البصرة: كلية الآداب جامعة البصرة، ٢٠١٣ م)، ص١٢.

(3) الازدي، عبد الجليل، الأيديولوجية في الرواية بشان الوضع النظري والمنهجي المفهوم والمسكوت عنه، مجلة علامات، ع ٧، (المغرب: ١٩٩٧م)، ص ١٠٤.

(*) بيير ماشيري: فيلسوف فرنسي ولد عام ١٩٣٨م. ينتمي لليسار الماركسي. أستاذ في جامعة ليل في فرنسا وهـــو احـــد أعـــلام نظرية الإنتاج الأدبي. نادى بفكرة الإنتاج في كتابه نظرية الإنتاج الأدبي وبحث أيضا في ما اسماه بالفلسفة الأدبية وهي الفكرة الذي ينتجه الأدب ومن مؤلفاته: بم يفكر الأدب، كونت الفلسفة والعلوم، هيغل والمجتمع. للمزيد ينظر: ضيف الله، سيد، صورة الشعب بين الشاعر والرئيس – دراسة في النقد الثقافي، ط١، (القاهرة: الكتب خان للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م)، ص ٤٣.

(4) الكومي، محمد شبل، م، س، ذ، ص٢٠٧.

(5) الكومي، محمد شبل، م، س، ذ، ص٣٢٠.

(6) الكومي، محمد شبل، م، س، ذ، ص٣٢٠.

الحذف الجمالي لتجنب العرض الصريح للثيمة الأساسية في المنتج الأدبي، أو نتيجة للأعراف والتقاليد. وأن هناك مجالات ذات خطوط حمراء لا يجوز تجاوزها مثل السياسة، الدين، الجنس. لذا كان أغمارها الأسلوب الأنسب في مثل هذه المواضيع للتخلص من المسؤولية وتجنب العواقب الوخيمة التي تمارسها هذه السلطات القامعة والكابحة[١]. وبسبب قوة هذه السلطات وما تستعمله من عوامل الكبت والقمع أخذ الإنسان يعبر عمّا يخالجه من أفكار وذلك بعرض أفكار باطنية وراء الأفكار الظاهرة، لكي يتجنب العواقب التي تمارسها عليه السلطات. لأن ما يعرف عن المسكوت عنه هو الإغمار في المواضيع المحظورة. لذلك أصبحت هناك حالات من الغموض متأصلة في قلب الظواهر نفسها، موازية للظواهر في أهميتها وهدفها، يجب الوصول لها من خلال هذه الظواهر بوصفها كمدخل للوصول إلى المعاني غير المعطاة أو على الأقل معطاة بغير وضوح[٢]. ويحيل هذا إلى" الدال المسكوت عنه، والذي يمكن استكشافه عن طريق قراءة أنظمة الخطاب، وقوانين تشكيله لمستوياته الصوتية والتركيبية والمورفولوجيه والمعجمية والدلالية "[٣]. وعلى هذا الأساس يكون المسكوت عنه" بوح بغير اللفظ، وخطاب بلا نص" [٤].

ونظرا لاستعماله في كثير من المجالات و دخوله في المواضيع الاجتماعية والدينية والسياسية وفهمه على أنه خطاب خلف الظاهر، لذلك أدى إلى اختلاطه في كثير من المعاني ومنها المحذوف، المضمر، اللا مفكر فيه فالمحذوف هو "عملية تقوم على إسقاط عنصرٍ أو عدة عناصر من الجملة حضورها في العادة مطلوب"[٥]. لكن المسكوت عنه ليس الحذف اللفظي أو الاستبدال، بل ما لم يقل صراحة، ما هو خفي أو ضمني في خطاب فردٍ أو مجموعه من الأفراد[٦]. فهو" ليس لفظا محذوفا بل معنى محذوف"[٧].

أما المضمر فليس من الداعي إن يكون مسكوتا ولكن مما لاشك فيه أن كل مسكوت عنه مضمرا. فالمسكوت توقف البوح به علنا. أو ما يطلق على المسكوت عنه باللا مفكر فيه واللا مفكر فيه هو "ما لم يفكر فيه في النص"[٨]. أي الشيء الذي لم يذكر بعد، الذي لم يتم الكتابة فيه بعد.

أما المسكوت فهو مكتوب فيه، أرض مشحونة بدلالات لكن لم يعبر عنها بشكل صريح بل بعبارة، أو

---

(1) ينظر: ثامر، فاضل، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، (بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٤م)، ص، ص١٠، ١١.

(2) ينظر: الكومي، محمد شبل، م، س، ذ، ص١٣٨.

(3) الجنابي، قيس كاظم، الواقع والمسكوت عنه في الرواية العربية، مجلة الأقلام، ع٣، (مصر: تصدر عن وزارة الثقافة- دار الشئون الثقافية العامة، ٢٠٠٦م)، ص٧٩.

(4) الكندي، محمود بن يحيى، المسكوت عنه في الخطاب، مجلة الشبيبة الإلكترونية، (المغرب: ٢٠١٥م)، artice < shabiba. .com

(5) شارودو، باتريك، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري- حمّادي صمّود، (تونس: المركز الوطني للترجمة، ٢٠٠٨م)، ص٢٠٢.

(6) ينظر: حياة، أيت عبد الله، ترجمة المسكوت عنه في الخطاب السياسي، رسالة ماجستير، (الجزائر: جامعة وهران احمد بن بلة، ٢٠١٥م)، ص ١٨.

(7) طايعي، احمد، م، س، ذ، ص ٢٨.

(8) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥م)، ص ١٦٩.

إشارة، أو حالة، أو إيحاء، أو تلميح، خوفا من حساسية محظوراتها [١].

لذلك يصبح البحث في مفهوم المسكوت عنه عبر محمولات غير مرئية كجبل الجليد الذي لا يظهر منه إلا الجزء الصغير، أما الجزء الأكبر فيظل غير ظاهر. وهنا لابد من الوصول إلى الجزء التي منعته المحظورات من الظهور على السطح[٢].

ومن خلال ما تقدم تجد الباحثة أن مصطلح المسكوت عنه هو أفكار باطنية حاملة الجرأة رافضة للرقيب الصارم تُعرض عن طريق الأفكار الخارجية بأساليب متنوعة بهدف إيصالها إلى المتلقي بصورة جمالية وفكرية وروحية مراوغة في أساليبها للرقيب في عرض البنية الأساسية للأفكار.

المبحث الثاني : المسكوت عنه في طروحات علم النفس

من المسلم به أن الفرد يعيش في عالمين العالم الظاهري والعالم الباطني فالعالم الظاهري هو ما يحيط بالفرد وكذلك أفعاله وأسلوبه. أما الداخلي فهو العالم المليء بالمشاعر والأفكار والمفعم بالانفعالات. ومما لاشك فيه أن علم النفس هو علم يستطيع الدخول إلى أغوار النفس وتحليل ما يجري فيها فيتعرف من خلاله على الصراعات والرغبات المتخفية للفرد. وعلى التصرفات والأسلوب الذي يتعامل به الفرد مع ما يحيط به.

ولدراسة أي مصطلح أدبي أو نقدي نجده يدخل إلى علم النفس. فعلم النفس قد ارتبط بجميع العلوم الإنسانية والعلمية لأنه لا يدرس الجانب الظاهري للفرد فقط بل يدخل إلى ما يخفيه الإنسان من مشاعر وأفكار فيذهب إلى أغوار النفس وباعتقاد علماء النفس أنه لا يمكن الحكم على تصرفات الفرد من ظاهره فقط ما لم يتم الدخول إلى عالمه الداخلي.

ولدراسة المسكوت عنه وفق طروحات علم النفس فانه يذهب بنا إلى العقل الباطن المكمن للرغبات المكبوتة التي لم يستطيع الفرد إشباعها. فأوضح علماء النفس أن الرغبات المكبوتة تبقى محبوسة في العقل الباطن وهي تحت ضغط شديد ناتج عن رقابة العقل الواعي. فإذا غفل هذا العقل وجدت الرغبات المكبوتة في ذلك فرصة للخروج من حبسها، وهي تظهر آنذاك بصور شتى وأساليب متنوعة[٣]. وأول علماء النفس الذي أشار إلى المسكوت عنه هو **(فرويد)** من خلال استعماله لمفهوم الرقابة.

إذ وضح **(فرويد)** أن الرغبات المكبوتة تكمن في اللاشعور وأن الشعور لا يمكن أن يحرك الفرد ما لم يكن هناك تيارات تحتية كامنة في داخله، أسرارا مخفيه، مسكوتا عنها[٤]. هذه الأسرار دائما ما تصطدم بقوة الرقيب الذي يحول بين الرغبة وإشباعها. سواء أكان هذا الرقيب التحريم الديني أم الأخلاقي أم الأعراف أم التقاليد الاجتماعية أم السياسية. ولهذا تستقر الأسرار، الرغبة في اللاشعور[٥]. ويرجع **(فرويد)** سبب ذلك إلى " مخالفة الأشكال و الأساليب المتبعة في هذا النشاط للقيم الأخلاقية السائدة في المجتمع وهذا ما يقود إلى كبت

---

(1) ينظر: كوش، عمر، نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، جريدة المستقبل، ع١٢٩٢، (لبنان : الشركة العربية المتحدة للصحافة، ٢٠٠٣م)، ص ٢٠.

(2) ينظر: النجدي، جبار، ما لا يقوله النص– مقالات نقدية، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٤م)، ص ٥، ٦.

(3) ينظر: الوردي، علي، خوارق اللاشعور، ط ٢، (لندن : دار الوراق للنشر، ١٩٩٦م)، ص١٤١، ١٤٢.

(4) ينظر: عباس، فيصل، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية، ط١، (بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٩٦م)، ص ٣٢.

(5) ينظر : الرويلي ، ميجان، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط ٥، (المغرب : المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧ م)، ص ٣٣٤.

الانفعالات و الأفكار التي رافقت أو نجمت عن حرمان الغريزة من الإشباع، فالكبت يحدث إذن في كل مرة يصطدم فيها إشباع الغريزة"[١]. فالكبت هو الرغبة الخافية أذن المسكوت عنه عند **(فرويد)** "الرغبات المتعارضة والمكبوتة بما في ذلك الذكريات المؤلمة "[٢].

ويرجع **(فرويد)** المسكوت عنه إلى الطفولة إذ إن الرغبات التـــي يكبتها الفــرد. بسبب الرقيب الذي يمنع ظهورها فيصبح اللاوعي مغلقاً لكن في ما بعد يكون اللاوعي هو مستودع الطاقة والانفعالات والأفكار[٣]. فالمشاعر المكبوتة لدى الفرد تعمل على ولوج منطقة الشعور مرة أخرى فيظهرها الفرد بصورة مقنعة من خلال مراوغة الرقيب و الإفلات منه بدون التضحية وبطرائق غير مباشره (رموز، إشارات، عبارات، أداء) تكشف لنا عن حضورها بطريقه مبدعه تعمل على منع الرقيب من التدخل بها.

ولمعرفة مناطق الكبت وكيفية مراوغة الرقيب يجب الولوج إلى تقسيمات النفس الإنسانية عند**(فرويد)** الذي قسمها في طروحاته إلى ثلاثة مكونات أساسيه هي:(الهو ID، الأنا EGO، الأنا العلياSUPEREG) .

١. الهو: هو المكون الأول ومنبع الرغبات عند الفرد.

وهو مجموعه الغرائز والعواطف التي تولد مع ميلاد الفرد والتي تحركها دوافع الرغبة واللذة والعدوان. كالجنس والطعام... والتي تسعى إلى تحقيق هذه الرغبات مهما كان التناقض بينهما أو صعوبة تحقيقها بسبب العرف أو المجتمع[٤]. فألهو مكون عضوي فطري لا يعرفه المنطق دائما ما يطمح إلى إشباع الرغبات والغرائز فهو مكون لاشعوري بدائي داخل خفايا النفس الإنسانية.

٢.الأنا: تعد المكون الواقعي الذي يقف أمام ملذات الهو. فهي مكون يتأثر بـــ " الواقع ويحس بالمجتمع ويقدر أن ما تطلبه غرائز الهو ليس دائما مما يمكن تحقيقه وأن الإنسان العاقل إن يتصرف في حدود ما هو ممكن فقط "[٥] فالأنا هي المكون المسيطر على غرائز الهو قبل خروجها للواقع المعاش. فيعمل على وضع الواقع بدلا من الغرائز ويقوم بتدارك هذه الغرائز إما بالتسامي أو كبتها أو خروجها بطريقه مقبولة اجتماعيا.

٣. الأنا العليا: هو الجانب المثالي الذي تكوّن بسبب المجتمع وعاداته وتقاليده فأصبح الرقيب النفسي للغرائز فهو " نتاج للضغط الاجتماعي الذي أرغم الأنا على التكيف مع العادات "[٦].

فالأنا العليا ليس مكوناً عضوياً فهو " نتيجة لعلاقات الفرد مع أسرته أولا ثم المدرسة والمجتمع فهي ما يطلق أحيانا عليها اسم الأخلاق أو الضمير ونواهيهما الداخلية، تتكون وتتبع من داخل الإنسان"[٧].

---

[1] عامود ، بدر الدين، علم النفس في القرن العشرين ، ج ١، (دمشق : منشورات اتحاد الكتب العربية، ٢٠٠١م) ، ص٢٦٢.

[2] يونك، كارل غوستاف، دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، تر : نهاد خياطه، ط١، (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٢م) ، ص ٩.

[3] ينظر: عامود، بدر الدين، م، س، ذ، ص ٢٥٨.

[4] ينظ: عكاشة، احمد، فرويد حياته وتحليله النفسي، (بيروت: مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ب. ت)،ص ٧٠.

[5] عكاشة، احمد، م، س، ذ، ص ٧١.

[6] داكو، بيير، استكشاف أغوار الذهن – التنويم المغناطيسي، تر: رعد اسكندر– أركان بيثون، (مصر: مكتبة التراث الإسلامي، ٢٠٠٢م) ص ١٣٥.

[7] عكاشة، احمد، م، س، ذ، ص٧١.

أذن فالأنا العليا عند **(فرويد)** هي عامل كبح للرغبات اللاأخلاقية فتكون رقيباً نفسياً على الفرد تجعل منه فرداً محافظاً ومتوازناً في تصرفاته. ومن خلال صراعات هذه المكونات الثلاثة يحدد تعامل الفرد مع ما يحيط به. وأيضا يتكون الكبت نتيجة " الصراع ما بين القوتين اللاواعيتين وهما الهو والأنا العليا "[١].

ولمعرفة ذلك رأى **(فرويد)** في الفن" وسيله لتحقيق الرغبات في الخيال تلك الرغبات التي أحبطها الواقع إما بالعوائق الطبيعية أو بالمحبطات الأخلاقية فالفن في رأيه نوع من الحفاظ علـــى الحياة "[٥]. فهو المجال الوحيد الذي تصان فيه كل قوى الأفكار والذي تحقــق إشباعاً للرغبات المكبوتة وهو الذي تتولد فيه الآثار الانفعالية والإبداعية التي يطلقها الفرد.

وخير مثال الذي اعتمد عليه **(فرويد)** في بيان المسكوت عنه هي الأسطورة (الأوديبية) الإغريقية التي تتحدث عن ملك اسمه **(أوديب)** قام بقتل أباه **(لايوس)** وتزوج من أمه **(يوكاستا)** دون أن يعرف أنهما والديه. ولما عرف بعد ذلك قام بالقصاص من نفســه ففقأ عينيه وهجر مدينته طيبه وراح يعيش في الجبال. ويصف **(فرويد)** هذه المأساة بأنها ظاهره نفسيه يتصف بها جميع الأفراد وهي العلاقة بين الطفل وأمه التي اسماها فيما بعد (بالعقدة الأوديبية) إذ إن قتل الأب والتزوج من الأم هو تصوير مستتر لرغبة الطفل فـــي بلوغ الفحش الذي منعه منها المجتمع[٢]. بين فيها المسكوت عنه من خلال آلية الكبت الذي ربطها بالعلاقــة الجنسية إذ بين **(فرويد)** أن أكثر الظواهر المسكوت عنها سببها الجنس إذ قال "إن الغالبية العظمى من هذه المحتويات التي لا تتوافق مع المجتمع ذات صله وثيقة بظاهرة الجنس"[٣]. فأصبح الجنس لديه يمثل العلاقة الأكثر ترابطا مع الفرد، فالجنس هو "علاقة كونية مستمرة تتبدى في استمرارية الحياة. وتخطى الكائن الفرد به كما تتبدى بقدرته استيعاب شوق الإنسان وحنينه وقلقه وجميع المشاعر الغامضة والبواعث التي تنتابه "[٤]. ومن خلال هذه العلاقة ورغباتها وكبتها تتحقق ظاهرة المسكوت عنه لذا وجد علاقة بين " الدافع إلى البحث وبين الدافع الشبقي الذي يقابل عادة بالكبت تبعا لتقاليد المجتمع"[٥].

لذلك أصبح من المسلم لديه أن الغريزة الجنسية " تلعب دورا كبيرا في تكوين الاستعدادات العقلية والميول العقلية "[٦].

ففي هذه الأسطورة التي اعتمدت على النبوءة كبنية محركة للأسطورة نجد **(فرويد)** يبين المسكوت عنه من خلال الكبت الذي حدث عند **(أوديب)** فبالرغم من مقاومة **(أوديب)** للنبوءة في هروبه منها والابتعاد عن كورنثه بسبب ما يحكمه الرقيب النفسي والأنا العليا العادات والتقاليد التي تمنع التزوج من المحرمات. إلّا أنه من دون علمه نجده يذهب إلى منطقة الهو عندما تزوج من والدته إذ إن الرغبات التي تخرج للفرد بدون منطق أو أخلاق.

---

(1) عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي، (الكويت: سلسله عالم المعرفة، ٢٠٠١م)، ص١٣٣.

(2) ينظر: عكاشة، احمد، م، س، ذ، ص ٦٠.

(3) يونك، كارل غوستاف، دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، م، س، ذ، ص١٩.

(4) المعموري، ناجح، المسكوت عنه في ملحمة كلكامش، ط١، (بغداد: دار المدى، ٢٠١٤م)، ص٤١.

(5) عيسى، حسن احمد، الإبداع في الفن والعلم، (الكويت: سلسله عالم المعرفة كتب ثقافيه شهريه يصدرها المجلس الوطني للثقافــة والفنون والآداب، ١٩٧٩م)، ص ٦٣.

(6) الدروبي، سامي، علم النفس والأدب، ط٢، (القاهرة: دار المعارف، ب. ت)، ص٢٣٦.

فتحريم مضاجعة المحارم هي الرغبة القوية للصلات الجنسية من قبل الفرد مع أمه وأبيه والتعبير عن هذه الرغبة ينزل عقاب الوالدين. ومن المتفق عليه أن كل محظور مرغوب فالتحريم الشديد كتحريم الفسق يدل علـــى الرغبة القويـــة للموضوع المحظور وإلا فلا حاجة للمنع الشديد[١].

أيضا في هذه الأسطورة يبين **(فرويد)** المسكوت من خلال معرفة وخوف **(يوكاستا)** بحقيقـــة **(أوديب)** وهنا يتغلب المكون الهو على الأنا العليا فمعرفتها بحقيقة **(أوديب)** ونكرانها في ذاتها لأصول **(أوديب)** بسبب تمسكها بالحياة التي تعيشها وخوفا منها ما سيصيب هذه الحياة إذا كشف مسكوتها. ولكنها بعد ذلك لا تستطيع مقاومة الرقيب النفسي فتقوم بقتل نفسها، كذلك يقاوم **(أوديب)** الهو الذي في داخله وتتغلب الأخلاق على هذه الغرائز فيقوم بفقأ عينيه وهجر المدينة، فالمسكوت عنه فـــي كبت **(عقدة أوديب)** لـــم يكن أمراً سهلاً " فقد كان الطفل يـــدرك أن الوالدين، وخاصة الأب، يقفان عقبة في سبيل تحقيق الرغبات الأوديبية. ولذلك قام أنا الطفل بتقديم معونة لتحقيق هذا الكبت، وذلك بإقامة نفس هذا العائق في داخل نفسه. وقد استعار الطفل قوته على القيام بهذه المهمة من الأب"[٢].

لذا بين **(فرويد)** أن الغرائز المسكوت عنها تبقى مكبوتة داخل الطفل. مثلا عداوته ضد أبيه من الممكن أن يخبر عنها عندما يكون شابا بصورة رمزية عن طريق الثورة على تقاليد المجتمع أو مخالفة القانون[٣].

ومن خلال ما تقدم تجد الباحثة أن **(فرويد)** قد اعتمد في بيانه للمسكوت عنه من خلال آليات الكبت واللاشعور الموجود في داخل النفس الشخصية لتكشف عن دواخلها فالطفل في بادئ حياته يكون غير مسؤول عن تصرفاته وبهذا يكون الهو هو الجزء الأساسي والفاعل في حياته ولكن عند تعلم الأطفال ومعرفتهم بالأخلاق يستطيع إن يقاوم هذه الغرائز من خلال الأنا الذي يعمل التوازن بين الملذات والدوافع وأيضا من خلال الأنا العليا الذي يعمل كرقيب على تصرفات الفرد.

وأيضا من علماء النفس الذي وضع إشارة إلى المسكوت عنه هو **(كارل غوستاف يونك)**[*] في نظرياته عن اللاشعور الجمعي الذي يرجع إلى الأصول الأولى الوراثية التي عدّها الطاقة الدافعة للمسكوت عنه.وقد خزنت هذه النظرية "ذكريات مشوشة، ومطمورة في حفريات الروح، تسم جسد البشرية العام، والمشترك في تلك الاختلاجات والتقلصات والامتدادات. وكأنها نوع من التواصل والانقطاع، بدورة إيقاعية، تكررها الشعوب من تاريخ قديمها وحتى تاريخها الحديث، وستبقى حاملة لرموزها للأجيال القادمة"[٤]. لذا اعتقاد **(يونك)** أن الصراع ضد السلطة، الانتقام والحب، العلاقة بين الأبناء والآباء، الخطر، أو الإحساس بالخوف

---

[1] ينظر: سن هول، كالفن، مبادئ علم النفس الفرويدي، تر: دحام الكيال، ط٣، (بغداد: مطبعة الرصافي، ١٩٨٨م)، ص٩٨.

[2] ينظر: باختين، ميخائل، الفرويديه، تر، شكير نصر الدين، ط١، (القاهرة : رؤية للنشر والتوزيـــع، ٢٠١٥م)، ص، ص١٦١، ١٦٢.

[3] يوسف، عقيل مهدي، فكرة الإخراج، (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠١١م)، ص١٦.

[*] كارل غوستاف يونك: طبيب نفسي ولد في سويسرا عام ١٨٧٥م، درس الطب و تخصصه بالعلاج النفسي. اختلف عام ١٩١٢م مع فرويد فأسس مدرسه علم النفس التحليلي وبين نظرية الأنماط السلوكية وكان لديه اهتمام قوي بعلم دراسة الأعـــراق البـــشرية والانثولوجي. توفي عام ١٩٦١م. للمزيد ينظر: بادون، توم باتلر، أهم 50 كتابا في علم النفس، ط١، (السعودية: مكتبة جريـــرة، ٢٠١٢م)، ص ١٩٩.

[4] ينظر: عامود، بدر الدين، م، س، ذ، ص ٢٩٤.

الذي يعتري الفرد عند مشاهدة بعض الحيوانات كالأفاعي مثلا. فهو تأثير نفسي مخفي يرثه الفرد عن أسلافه البدائيين حينما كانوا يعيشون في الكهوف ويتعرضون لتهديدات وهجمات لتلك الحيوانات. أي أن الفرد يتعرض لهذه الأخطار التي تحدث داخله. ومن خلال اللاشعور الذي يسميه **(يونك)** اللاشعور الجمعي ليميزه عن جزء آخر من اللاشعور الفردي أو الشخصي[١]. فالمخفي عند **(يونك)** هو نتيجة أفعال متوارثة وقصص قد حدثت لأفراد وتوارثها الأجيال باللاشعور الجمعي لذلك امتد اللاشعور عند **(يونك)** ليشمل" طبقه أعمق تشترك فيها كل السلالة هي اللاشعور الجمعي الذي يحتوي على الأنماط القديمة التي تعبر عن المفاهيم والحاجات والطموحات البدائية للبشرية وكذلك عن اللاشعور الشخصي الذي يتضمن المواد المكبوتة من خبرة الفرد نفسه"[٢]. لكنه يؤكد على اللاشعور الجمعي الذي ينتقل بالوراثة والذي يعده هو المصدر للإعمال الفنية.

ففي نظريته يبين أن اللاشعور الفردي الذي لا يمثل سوى جزء الجليد الذي يظهر على السطح. أما معظم هذا الجليد الهائل الذي يختفي تحت الماء فهو اللاشعور الجمعي الذي يمثل رواسب نفسيه للتجارب الإنسانية المنحدرة إلينا بالوراثة[٣].

أذن المادة الخافية عند **(يونك)** "لا تنطوي على المحتويات المكبوتة وحسب، وإنما على جميع المادة النفسية التي تقع تحت عتبة الواعية أيضا"[٤]. فهذه الخافية هي" المدفونة في بنيه الدماغ والتي لا تكشف لنا عن حضورها الحي إلا بواسطة الطرائق المبدعة، وهي خافية تتجاوز الخافية الشخصية. فهي تحيا في الإنسان المبدع وتكشف عن نفسها في رؤى الفنان وفي وحي المفكرة "[٥]. فهناك بعض الرموز التي يستعملها المؤلفون وحسب آراء **(يونك)** بأنها اللاشعور الجمعي يتناقلها الأجيال عن طريق الوراثة من الأسلاف الأولى ففي مسرحية **(افجينيا في اوليس)** نجد إن المؤلف قد أدخل بعض الكلمات التي تحمل رموزاً ترجع إلى الأفكار المتناقلة لدى الإنسان البدائي فمثلا عندما يحاور **(أجامنون)** التابع الذي كان يرافقه ويتحدث معه عن سبب خوفه وقلقه نجده يقول: " **أجاممنون : على أية حال، الطيور هاجعـــة، والبحر هادئ، والرياح مغمدة والكون يخيم فوق يوربيرس هذا المضيق الضيق.**

التابع : إذا فلماذا تتمشى خارج خيمتك في قلق هكذا يا مولاي أجاممنون ؟ "[٦].

فمن خلال حوار **(أجاممنون والتابع)** نجد أن هناك بعض الكلمات لها دلائل ورموز (فالطيور هاجعة، والبحر هادئ، والرياح مغمدة) دلائل على أن السكون والهدوء يعم هذه المدينة وليس هنا ما يدعو إلى الشر أو القلق. فعند الإنسان البدائي إذا اضطرب البحر وهبت الرياح بشكل مفاجئ دلائل على وجود قوى خافيه سوف تؤدي إلى إلحاق الأذى بهم. وهذه الأفكار مدفونة في بنية الدماغ. لذا كانت هذه الكلمات التي أستعملها المؤلف هي رموز مخفية في اللاشعور والتي تظهر في وحي المفكر ورؤى الفنان الذي يتناقلها في الأعمال الأدبية دلائل على عدم وجود شر أو أذى يلحق بالفرد.

---

[1] فلوجل، ج. ك، علم النفس في مئة عام، تر: لطفي فطيم، ط٣، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٩٧م)، ص٢٠٦.

[2] ينظر: عيسى، حسن احمد، م، س، ذ، ص٧٠.

[3] يونك، البنية النفسية عند الإنسان، تر: نهاد خياطه، (حلب، بلا. مط، ١٩٩٤م).

[4] يونك، كارل غوستاف، دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، م، س، ذ، ص١٤.

[5] ينظر: يوربيدس: افجينيا في اوليس، تر: إسماعيل البنهاري، (الكويت: وزارة الإعلام، ٢٠٠٣م) ، ص٣٧.

[6] ينظر: الدروبي، سامي، م، س، ذ، ص، ص ١٣٧،١٣٨.

ومن خلال ما بيّنه **(يونك)** عن الخافية واللاشعور الشخصي والجمعي نجده يفرق بين نوعين من الأدب الذي يمكن تسميته واقعيا[*] وبين نوع آخر من الأدب أقرب إلى الأسطورة والأحلام. وعلى هذا الأساس ميّز بين نوعين من الخلق الأدبي، يطلق على الأول اسم الأدب السيكولوجي[*] ويطلق على الثاني أدب الرؤيا. وما يهمنا هنا أدب الرؤيا الذي يوضح المسكوت عنه فهو يأخذ الأغوار السحيقة للنفس البشرية باعتقاد أن الآداب الأخرى لا تستطيع الوصول إلى حجب العالم ولا تزيح النقاب عن الكون[١]. أذن فأدب الرؤيا بالنسبة لـــ **(يونك)** هو الأدب الذي يستطيع أن يعبر عن اللاشعور الجمعي والوصول إلى المسكوت عنه. فوفقا لما يراه **(يونك)** فانه يجب أن يبين الأشياء المسكوت عنها الذي يشمل تصور مستقبل الفرد واستكشاف ماضيه في الوقت نفسه [٢]. وذلك من خلال الإبداع الفني الذي يستطيع بيان أسباب الحرمان ونقل المسكوت والتعبير عنه بصورة مقنعة بواسطة الأثر الفني الذي يعبر عن المخزون اللاشعوري للذات الجماعية. فبيّن **(يونك)** أن أسباب المسكوت عنه ترجع إلى الغريزة الحياتية للفرد ففي مسرحية **(أوديب ملكا)** نجد أن أسباب تحول الملك من السعادة إلى الشقاء هو بسبب الأصول الأولى لحياته التي لم يدركها ولم يعلم بها مما أدى إلى تعاسة حياته فبعد أن عاش الملك حياة الترفة والسعادة لعدة سنوات مع زوجته إلاّ أن هناك أسباباً مسكوتاً عنها بدأت تظهر له أدت بحياته إلى الهلاك.

هذا المضمون والمخفي تحت هذا الزواج والسلطة هناك أفراد لم يستطيعوا الجهر به بسبب الخوف من السلطة ووضح هذا في مسرحية **(أوديب ملكا)** لـــ **(سوفوكليس)** في شخصيتين **(ترستيان، والخادم).**

فشخصية الكاهن **(ترستيان)** لم يخبر الملك **(أوديب)** عن حياته المدفونة بالأسرار وذلك لسببين الأول أن **(أوديب)** رفع الظلم عن أهل طيبة عندما كان هناك وحش يفتك بهم، أما السبب الثاني فهو الخوف من السلطة. لذلك عندما ينزل الوباء على أهل طيبة و يرسل إلى **(ترستيان)** لمعرفة السبب لم يرض إن يجهر بالسر.

" **ترستيان : اتركني أعود إلى بيتي، فهذا أيسر لي و لك و أفضل إذا صدقتني**"[٣].

ولكن **(أوديب)** يصر على معرفة السبب و يبدأ باتهامه بالخيانة لأنه لا يساعد أهله على التخلص من الوباء لذلك يجيبه " **ترستيان : انك تلومني لأنني أغضبك، ولا ترى أن التي تعيش معك تغضبك، ولا ترى أن التي تعيش معك تغضبك أيضا، فتلومني وحدي** " [٤].

في هذا الحوار يبين **(ترستيان)** السر المسكوت الذي يخاف من الجهر به من خلال المعنى ومن خلال التأكيد على الجملة لكن **(أوديب)** لم يهتم بكلامه ويقوم بطرده.

---

[*] ليس المقصود هنا مذهبا بعينه من المذاهب الكثيرة التي تسمت خلال تاريخ الأدب بهذا الاسم، بل جميع الإنتاج الأدبي الذي كان رؤية للواقع وتعبيرا عنه. للمزيد ينظر:الدروبي، سامي، م، س، ذ، ص ١٣٧.

[*] الأدب السيكولوجي: هو الأدب الذي يعتمد على علم النفس فهو يصور نفوس البشر. و يأخذ مواده من الشعور ويعرضها إلـــى المشاهد وهنا تأويل محتويات الشعور وإلقاء الضوء عليها أن مثل هذا الموضوع لا يكتفيه شيء من الغموض. للمزيد ينظر: الدروبي، سامي، م، س، ذ، ص، ص ١٣٧،١٣٨.

[1] ينظر: فلوجل، ج. ك، م، س، ذ، ص ٢٠٦.

[2] سوفوكليس، أوديب ملكا، تر: محمد صقر خفاجة، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتب، ١٩٧٤)،ص٢٦.

[3] المصدر نفسه، ص ٢٧.

[4] سوفوكليس، أوديب ملكا م ، س ، ذ ، ص٥١.

أما (الراعي) فهو خوفا مـــن السلطة العليا وخوفاً من الهلاك لم يستطع أن يخبر أهل طيبة بسر مقتل **(لايوس)** بأن **(أوديب)** الذي نصّب ملكاً على أهل طيبة الآن هو الذي قام بقتل الملك السابق **(لايوس)** والخوف من السلطة يتضح من خلال الخطاب الذي دار بين **(أوديب)** و**(يوكاستا)** عن **(الراعي)**.

" **يوكاستا : خادم نجا بمفرده وعاد.**

أوديب : أموجود الآن في القصر ؟

يوكاستا : كلا. فعندما عاد ورأى انك توليت الحكم، وأن لايوس قد مات أمسك بيدي، وتوسل إلـــى أن أرسله إلـــى الحقول ليرعى القطعان، ويختفي عـــن الأنظار بعيدا عـــن أبعد مدينه " [١].

أيضا وجد المسكوت عنه في مسرحية **(أوديب ملكا)** في رقصات وحركات وتشكيلات جسد الكورال (الجوقة) مسكوت عنه تتكون صورته في اللاشعور الجمعي. عن طريق عادات وتقاليد مكتسبة أو متوارثة عبر الأسلاف بصورة بدائية بسيطة تحاكي مشاعر الإنسان فأما أن تكون فرحاً أو حزناً أو قد تنعكس بصورة سلبية تؤثر نفسيا على الفرد وتغيّر من انطباعاته النفسية فتنشأ عنها حركات يشكلها الجسد البشري ذات دلالة تعني خضوع لقوه مسيطرة عليا التي تتمثل بشخصية **(أوديب)**. والجوقة كانت هي التي تشكل هذه الحركات كما ذكر في الخطاب المسرحي إذ اجتمع أطفال مدينة طيبة أمام قصر **(أوديب)** الملك الحاكم حاملين في أيديهم أغصان الزيتون.

" **أوديب: يا أطفال، يا ذرية قادموس القديم، ماذا تفعلون هنا راكعين ومزينين ــ في تقوى ــ بغصون التوسل ؟ أن المدينة ملآى كلها بأبخرة البخور و أناشيد ابولون الممزوجة بالنواح...** " [٢].

هذه الأغصان والتي ترمز في اللاشعور الجمعي على السلام أو أن حاملها مسالم مغلوب على أمره. كما وأن أعواد البخور و الأناشيد المستقاة من نماذج طقسيه و إيقاعات محسوسة في الحركة ترجع في اللاشعور إلى الأسلاف الأولى وهذه الحركات المتوارثة والإيقاعات التي أقامتها الجوقة عبارة عن الطاقة الكامنة المخفية أو المسكوته في العقل الباطن على مستوى اللاشعور الجمعي.

أذن مما تقدم نجد المسكوت عنه عند **(يونك)** من خلال اللاشعور الجمعي الذي يرجع إلى الغرائز الأولى للفرد التي تكوّن الرواسب الأولى في حياته. وأن **(يونك)** أستعملها هنا من خلال الإحساس بالخطر والخوف من السلطة العليا، و أيضا من هيمنة المظلم الذي يسيطر على حياة الفرد.

---

[1] سوفقليس، تراجيديات سوفقليس، تر : عبد الرحمن بدوي، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ب.ت)، ص ٩٩.

[2] ينظر : باربا ، اوجينيو ، طاقة الممثل ــ مقالات في انثروبولوجيا المسرح ، تـــر : سهير الجمل ، ط٢ ، (مصر : اكاديميـــة الفنون ، ١٩٨٦م) ، ص٧.

المبحث الثالث : المسكوت عنه في الخطاب المسرح العالمي

اوجنيو باربا [*] :

من نماذج المخرجين الذين حاولوا جاهدين أن يجدوا طريقه أو منهجاً جديداً يختلف كليا عن سابقيه أو حتى معاصريه فكانت نظريته الفلسفية للعمل المسرحي يعتمد فيها اعتمادا كليا على الممثل الذي عدّ جسده عبارة عن قطعه مطاوعة قابلة لأخذ عدة أشكال ورسم عدة صور متغيرة في اللحظة الصحيحة التي تضفي مسحه جمالية على النتاج الفني الخاص به كمخرج. **(باربا)** حاول أن يمنح الممثل المجال الكافي لكي يفجر طاقته كلها من خلال جسده لإيمانه التام بأن الجسد هو أول من يوصل رسائل تلغرافيه سريعة كون أن الجانب النظري للمتلقي هو أول مستقبل للمعلومات من خلال الصورة الثابتة في المشهد في اللحظة الثابتة أو المتحركة، وبالتالي فأن هذه الصورة التي يعرضها الممثل لها جانبان. الأول واضح ومفهوم كـ (دال) والثاني هو المسكوت عنه مدلول الصورة المبهم الذي يختلف تفسيره من متلق إلى آخر بحسب الوعي الجمالي الإدراكي للمتلقي.

أما المواضيع التي اختارها **(باربا)** في مسرحياته كان دائما يستلهمها من غوره في الأساطير ودراسة الانثروبولوجيا الاجتماعية ويركز دائما على العوامل والمميزات أو الصفات الإنسانية.

(اللغة في الجسد)، هذا ما كان **(باربا)** يدعو إليه فأن دلالة الجسد معبرة ومؤثرة أكثر من غيرها وكان مجتهدا جدا في أن يبحث عن طرائق ووسائل أداء جديدة إيمانا منه بأن الجسد هو ذلك الحاضنة التي تحتوي صراعات الممثل الداخلية وما يدور في خلجاته من أفكار ما بين السلب والإيجاب[1]. وترى الباحثة أن هذا الصراع الداخلي يبقى (مسكوتا عنه) ما لم يعكسه جسد الممثل كفعل حركي.

أما الارتجال فكان هو العنصر الأساسي في كل عروض **(باربا)** المسرحية وهذا ما يجعل الأداء مسكوتا عنه دائما لأنه يكون وليد اللحظة (الآن وللتو) فيكون كل حركة وكل إيحاء وكل تفصيلة صغيرة في العرض هي مبهمة ولها أكثر من تأويل ولكنها خاضعة لفكرة العمل الأصلي الذي لا يمكن لها إن تتنصل منه.

وكان سعي **(باربا)** في أن يطور جسد الممثل من خلال التمرينات المستمرة التي يجهده فيها لكي يحاول من خلالها إنتاج أداء تمثيلي يتواءم مع مساحات الفضاء المسرحي، كان يطمح في أعماله أن يحقق تواصلاً فكرياً وجمالياً مع ذائقة المتلقي الذي يعدّ طرفاً وعنصراً مهماً في العرض المسرحي. إن أهم مبدأين وضعهما **(باربا)** لسعي الممثل في تحقيق ذلك التواصل هما:

---

[*] اوجنيو باربا : مخرج ومعلم بيداغوجي ايطالي ولد عام ١٩٢٧م، تتلمذ على يد معلمه (جيرزي غروتوفسكي) الذي وجد فيه باربا مطابقة لأفكاره وما يطمح إن يحققه في المسرح فعمل معه مساعدا حى تركع وأسس فرقته المعروفة (الاودن تياتر) عام ١٩٦٤م والتي لا تزال تزاول نشاطها في الدنمارك (هولستيرو) في تقديم العروض وإقامة الدورات التدريبية حول عمل الممثل والمخرج في المسرح. وتتكون الفرقة من فنانين وعاملين من جنسيات متعددة. ثم انشأ المعهد الدولي (للأنثروبولوجيا المسرحيةLSTA) الذي اعتمد فيه على الموروثات الشرقية. للمزيد ينظر: بياتلي ، قاسم، تحولات فن المسرح ــ تجربة اوجينيو باربا، مجلة المسرح، ع ١٥٨، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتابة، ٢٠٠٢م)، ص ٨.

[1] المهنا ، عبود حسن، علي الحمداني، نشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، ط١، (عمان : الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م)، ص ١٣٣.

" المبدأ الأول: تغيير التوازن المتحرك في جسد الإنسان. وهي قدرة الممثل في استحضار طاقة الجسد القصوى، لتحرير نفسه من الحركات العرضية أو المفاجئة، أو العوائق التشريحية التي تعرقل مهمة الجسد التواصلية.

المبدأ الثاني: قانون التعارض بين وزن الجسد والجاذبية. ويتم هذا القانون من خلال سعي الممثل التواصل عبر التدريب العلمي القاسي، إلى تبلور الطاقة الجسدية والفكرية في بؤرة واحدة قبل الشروع بالفعل الأدائي"[١].

إن شغف **(باربا)** بالشرق وعاداته وتقاليده دفعه إلى الاشتغال على هذا الموروث. وأن اشتغاله على الأساطير ومحاولة توظيفها، كان يلفها. الكثير من الأسئلة لأنها خرافات وليس لها أساس واقعي بحت لذلك اعتمدت عروضه على جانبين الأول كان نفسي صراعات الممثل وخلجاته والثاني الموروث الثقافـــي للأمم. ورغم الاختلافات والتباين في الثقافة بين الشرق والغرب يبقى الجزء الذي يوصل الرسالة بصورة جمالية للمتلقي هو الجانب البصري الحركي فهو الذي "يحطم حواجز تعدد الثقافات ويشد انتباه المتلقي تحت كنف الغموض المثير لطبيعة الاكتشاف الفطري لدى المتلقي. ولأن التأثير بالمتلقي... يأتي من خلال مخاطبة الحواس أولاً قبل حل الرموز المعروضة عقليا يصبح بإمكان الطاقة الجسدية المعروضة جماليا أن تحقق تأثيرها بالمتلقي الذي يدرك حسيا عرضا مسرحيا لثقافة أخـــرى وأن لم تتولد لديه فكرة من مضمونها الدلالي"[٢]. لذا فقد عرف **(باربا)** انثروبولوجيا المسرح بـــ " اعتبارها دراسة سلوك الإنسان عند استخدامه لحضوره الجسدي والذهني في موقف عرضي منظم"[٣]. ولعل تجربته الواضحة في توظيفه واستعماله للموروث الشرقي كانت واضحة في عـــرض مسرحية (المليون ١٩٧٩م)[٤]. إذ لم يكن يخلو هذا العرض من حركات بهلوانيه ــ سيرك ــ وجزء آخر منه كان عبارة عن جو احتفالي كرنفالي يوضح طريقة الشعوب الشرقية في الاحتفال وكذلك أستعمل **(باربا)** الدمى الثابتة على قوائم تعطي هذه الدمى طابعاً سحرياً على أجواء العمل واستطاع بذلك أن يحقق المزاوجة بين أسلوبين ليسا متآلفين أبدا هما (الشرقي والغربي) فكان موفقا في عرض الفلكلور الشعبي لتلك الثقافتين وقدمهما معا ليعيد القديم ويحيي ما مات عند الآخرين وبسبب ذلك كان هناك تحول واضح في ميول العمل فكانت " النزعة البدائية، والدرامة الطقوسية إلى استعراض لافت للمهارات الفنية والجسدية " [٥]. فكان العرض المسرحي يمتاز بروح العمل الجماعي وأساسه العلاقات السليمة المبنية بصورة صحيحة جدا. وأيضا من ناحية المنهج الذي تتبعه المجموعة من الممثلين بإيجاد المتلقي الذي يستطيع أن يعرف ما هو مسكوت عنه في هـــذا العرض ويندمج معه علما بان المسكوت عنه هنا كان مدى صلاحية هذه المزاوجة وما عرضته الفرجة التي قدمها **(باربا)**.

---

(1) حنتوش ، محمد عباس ، دلالات الجسد المسرحي ، ط١، (عمان : دار الرضوان ، ٢٠١٥) ، ص ، ص٧٢، ٧٣.

(2) الشبيبي ، زينه كفاح، تحولات المنظومة الجمالية في العرض المسرحي العراقي، ط١، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٣م)، ص ٤٩.

(3) المصدر نفسه ، ص٥٢.

(4) المصدر نفسه ، ونفس الصفحة.

(5) ينظر : الجاف ، فاضل، فيزياء الجسد، (الشارقة : إصدارات دائرة الثقافة، ٢٠٠٦م)، ص ٦٢.

جوزيف شاينا [*] :

من المخرجين المسرحيين التجريبيين الذي أستعمل الرؤى البلاستيكية التشكيلية في تجاربه المسرحية. اعتمد **(شاينا)** في تجاربه على التصوير السينوغرافي المقام على فن التنسيق التشكيلي وتناسق العلاقات المرئية والبصرية بين مفردات العرض المسرحي[١].

ويقول **(شاينا)** " إن ذلك الذي يعد جمالاً هو تمرد بعينه، أنها تلك المادة القائمة بذاتها والمنفصلة عن الواقع اليومي، وتحمل داخلها خصوصية الجمال، إنها تلك التي خلقها اليونان بصورتها المثالية. هذه القيمة داخل هذه المنظومة تعلن في الوقت نفسه عن ضرورة الفعل أو النشاط الفني داخل العمل الفني مـــن الموقع الوقوف بالمرصاد ضد الشرور الموضوعية والذاتية " [٢].

من هنا ومن مقولته هذه وهو يبعث كماً هائلاً من الشفرات التي قد تنعكس على خطابه المسرحي بشكل عام. و هو يحاكي الجمال كقوة لها صلاحيتها و تأثيراتها على المجتمع وهو يعتقد أن الجمال بحد ذاته كامن في أعماق المادة وعلينا أن نجده ونبحث عنه تماما كما في عملية التنقيب في الصخور الكلسية عن أحجار الماس النادرة. وترى الباحثة أننا كمتلقين باحثين عن الجمال علينا أن نجده ونكشف عنه فهو هنا ـــ مسكوت عنه ـــ.

أما آليات اشتغال المسكوت عنده فكانت من خلال عناصر السينوغرافيا والذي اعتمد فيها على العناصر البصرية والسمعية غير الناطقة أكثر من لغة الحوار لذا فأعمال **(شاينا)** قد امتازت بمغادرة النص الأدبي إي أنه أسقط قدسية النص وركز على الصور المرئية أكثر من الكلمة المنطوقة فجعل فضاءه ممتلأً بالحركات والإيماءات والرؤية التشكيلية لجميع العناصر السينوغرافية للعرض المسرحي[٣].

فمثلا في عرض مسرحية (رابليكا) أستعمل **(شاينا)** مكان المسرحية قاعة عرض في متحف لعـــرض التماثيل والمنحوتات (كاليري) اعتمد (شاينا) في تصويرية السينوغرافيا المكان على المذهب السريالي إذ وضع منحوتةً عملاقةً ضخمه بيضاء اللون تمثل (رابليكا) على أرضية المتحف رمادية اللون وترى الباحثة أن اللون الأبيض للمنحوتة ما هو إلاّ دلالة على نقاء وعاطفة الأم وحنينها والأرضية الرمادية هي إيحاء للجانب المحايد وأن عنصر التشكيل فـــي العروض المسرحية مسكوت عنه لأن **(شاينا)** اعتمد على اللون في تشكيل المنظر المسرحي وهذا جاء من كونه فنانا وسينوغرافياً قبل أن يكون مسرحيا. ووزع **(شاينا)** من

---

[*] جوزيف شاينا : مخرج مسرحي وفنان تشكيلي سينوغرافي، بولندي الجنسية ولد في عام ١٩٢٢م درس في أكاديميـــة الفنـــون الجميلة بكراكوف وساهم في تأسيس مسرح طليعي فيها بين عامين (١٩٥٥ ـــ ١٩٦٦م) كما كـــان مـــدير للمـــسرح التجريبـــي (الأستوديو) بمدينة وارسوا. عام ١٩٧٠م نال العديد من الجوائز النقدية في المهرجانات البولندية والعالمية، وكانت أهم جائزة نالها في تصميمه ديكور وأزياء مسرحية (الأميرة توراندوف) لـــ (بريشت)، وأيضا من أعماله المسرحية (ربليكا)، (فاوست)، (دانتون). للمزيد ينظر : عصمت ، رياض، شيطان المسرح ، ط١، (دمشق : دار طلاس، ١٩٨٧ م)، ص، ص ٢٨، ٢٩.

[1] جرودجيتسكي ، أوجست، حركة التجديد في المسرح العالمي ـــ المخرجون البولنديون نموذجا، تر : هناء عبد الفتاح، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠م)، ص ٢٤٧.

[2] ينظر : الريموني ، فراس ، حلقات التجريب في المسرح ، ط١، (عمان : دار الحامد للنشر،٢٠١٢)، ص١٦.

[3] ينظر : بروك ، بيتر وآخرون، التفسير والتفكيك والأيديولوجية ودراسات أخرى، تقديم : نهـــاد صـــليحه، (مـــصر : الهيئـــة المصرية العامة للكتابة، ٢٠٠٠ م). ص ٣٠٨.

مخلفات البشرية (إطارات سيارات، عجلات، أحذية، أوراق، صحف) عليها جميعها طبقه من الطين والتراب حتى بدا التكوين أشبه بالكومة من القمامة. وأخفى **(شاينا)** الممثلين داخل هذه الكومة وحين يبدأ العرض تبدأ هذه الكتل بالتحرك مشكلة حركة المضغ هذه الحركة شكلت عنصر مفاجأة للمتلقي وعنصر شد انتباه[١]. وترى الباحثة أن تشكيل هذه الكتلة تحت تمثال (رابليكا) ومن (حركة المضغ) ما هي إلاّ مسكوتات عن مخاض الولادة.

أما تمزق الورق وظهور الأيادي من هذه الكتلة دلالة واضحة على عملية ولادة جديدة وبعد ذلك يظهر الممثلون برؤوسٍ صلعاء وأقدامٍ حافية ويرتدون معاطفاً من الخش إشارة للإنسان البدائي [٢]. وأستعمل **(شاينا)** أيضاً الدمى وأعطاها الحياة. ليعطي إشارة إلى أن الأحياء هنا هم الموتى. وبهذا قد قدم إشارة إلـــى عدم مواجهـــة الحياة والخوف منها.

أما الإنسان فبالنسبة لـــ **(شاينا)** أصبح إنسانا متخاذلا يرفض أن يكون ثائرا. لذلك جعل بينهم وبين الدمى علاقة طول العرض المسرحي. ليبين أن الفرد هنا لا يستطيع أن يميز بين الأحياء والأموات لمدى التقارب الفسيولوجي والبارا سيكولوجي بينهما.

وهذا ما أوضحته الممثلة **(ايرينا يون)** عندما شاهدت دمية حاملاً وبجانبها طفل أعمى. فتقوم بتقبل هذه المأساة وكأنها مأساتها الشخصية[٣].

ويكمل **(شاينا)** هذا المشهد في حركة الممثلين الذين يقفون أمام جسد إنسان بلا رأس وضع عليه اثر ديني. وهنا أيضا إشارة إلى زجه في السجن كان بسبب الديانة التي يعتنقها فلكونه يهودياً تعذب من قبل رجال المعبد.

في مشهد آخر يخرج لنا **(شاينا)** من هذه القمامة شخصية (رجل السوبرمان) بقوته والذي جعل ولادته أيضا من هذا الرحم نفسه (القمامة) فيجعل الممثلين يدورون بعجلات حول القمامة وبعدها يقومون بغرز العجلات بالقمامة بإشارة منه. وهنا إشارة إلى آلية مسكوت عنها أستعملها المخرج على أن الفرد يخذل أخاه مقابل الجاه والسلطة ويجعلهم عبيدا له مقابل نفوذه السلطوي. وبما انه أوضح من بداية المسرحية أنهم أموات فجعلهم هنا يقومون بقتل الحياة بأيديهم التي أوضحها من خلال غرز العجلة بالقمامة.

وفي لوحة أخرى أوضح **(شاينا)** مدى عجز الإنسان وتخاذله إزاء نفسه وذلك عندما اعتمد على الدمية كعكازه له عندما أصابه التعب وأراد إن يهوي[٤].

وفي نهاية العرض المسرحي ينهي **(شاينا)** مسرحيته بإطار صورة فارغة يضعها على القمامة (بعد إن كفنها) وفي وسطها نحلة دوارة كبيرة كالتي يلبسها الأطفال.

وهنا أراد أن يقول إن عجلة الزمن أيضا بعدها تعطي المتسلط الظالم وتولد خبيثا ومغلوبا على أمره.

---

[1] ينظر : المصدر نفسه، ص ٣٠٨.

[2] ينظر : المصدر نفسه، ص ٣٢٠.

[3] ينظر : المصدر نفسه ، ص٣٢٢.

[4] أبو دومه ، محمود، تحولات المشهد المسرحي ــ الممثل والمخرج، (مصر : الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب ، ٢٠٠٩م) ، ص١٠٦.

ومن خلال مسرحية (رابليكا) تجد الباحثة أن الآلية التي أستعملها لإظهار المسكوت عنه كانت صوره بلاستيكية مرئية. وهذا أيضا ما وضحه **(شاينا)** عن عرض (رابليكا) " قد استعضنا عن اللغة المنطوقة بلغة الفعل فأصبحت حركات الممثل هي كلماته وأصبح سيناريو الحركة هو نص المسرحية، ولم نعتمد في إنشاء سيناريو الحركة على الارتجال بمعناه المألوف، ولم نلجأ كذلك إلى التخطيط أو الاتفاق المسبق. كان كل ممثل هو مخرج نفسه، وكان عليه أن يبدع شيئا لا ينتمي إلى التقاليد والأساليب المسرحية المعروفة بأي صورة من الصور، وأن يقصي عن ذهنه تماماً فكرة العرض المسرحي"[١].

ومن هذا نجد **(شاينا)** قد صاغ مسرحية تجريبية صور مسكوتات عن حياته وعن المجتمع فجسد الصراع الإنساني والموت المشروط الذي يسيطر على مشاعره والذي صوره بلغة الجسد وبعناصر السينوغرافيا الأخرى.

روبرت ويلسون [*] :

عُدّ **(ويلسون)** الممثل الحقيقي للمسرح التجريبي في أمريكا. وقد اهتم بالعناصر التشكيلية في الخطابات المسرحية فابتعد عن الخط السردي التقليدي في محاولة صناعة مسرح ينهض على الاتصال غير الناطق. فكانت عروضه أقرب إلى الحلم. وبهذا رجع إلى اللاشعور وإلى نظريات **(فرويد)** فأراد التخلص من حدة (الأنا العليا) ورقيبها الدائم على الفرد نفسه لذلك كانت خطابات مسرحياته عبارة عن صور مسكوته غامضة ذات رموز ودلالات وشفرات يجعل المتلقي يغوص فيها ويجعله المحلل الأول والأساس لهذا الخطابات المسرحية. وكانت هذه الخطابات عبارة عن لوحات كولاجيه متقطعة يمكن للمتفرج أن يغادرها وذلك لأنها لا تعتمد على التسلسل المنطقي للأحداث فهي عبارة عن صور مختلفة من مشهد إلى آخر، أي أن كل مشهد قائم بذاته[٢]. مثلا في مسرحية (نظرة الرجل الأصم) تتكون من لوحات تقف فيها الشخصيات دون حراك وفيها أيضا تبرز ملامح الأداء التمثيلي لـ **(ويلسون)** إذ تبدأ المسرحية بمشهد صامت وبأسلوب حركي بطيء يستغرق نصف ساعة تقريباً، دونما التركيز على الحوار، اعتمد فيها على تكرار حركة قاسية بطيئة جدا وهي امرأة تطعن طفلاً صغيراً بسكين، ليسقط ميتا. فتركيز **(ويلسون)** على تكرار الحركة البطيئة يؤكد على سعيه الدائم إلى عرض الحالات الدقيقة لردود الفعل الجسدي. لذلك كان على الممثل أن يدرس كل حركة مهما كانت صغيرة، لأن تحريك الممثل على خشبة المسرح بشكل بطيء يزيد من قدرتنا على رؤيته بشكل واضح. كما كانت الأحداث المسرحية غير منطقية تثير التساؤل والانتباه لدى المتفرج [٣].

---

[1] ينظر : افنز ، جيمز رووز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر : أنعام نجم جابر، (بغداد : دار المأمون، ٢٠٠٧م)، ص١٧٥

[*] روبرت ويلسون : مخرج وسينوغرافي أمريكي من مواليد ١٩٤٤م. اهتم بفن التصوير فدرس في باريس عام ١٩٦٢م، وتدرب على فن العمارة في نيويورك، في عام ١٩٦٩م أسس مسرحه الخاص الذي كان مديرا تقنيا له وهو (مؤسسه بيرد هوفمان) اعتمد فيه على عروض مسرحية تبنى على تراكيب تشكيلية / بلاستيكية ، أدبية وسريالية يطلق عليها (أوبرا الصمت). اعتبر (ويلسون) من مخرجي ما بعد الحداثة ومن أعماله (رسالة إلى الملكة فكتوريا)، (نظرة الرجل الأصم)، (حياة جوزيف ستالين). للمزيد ينظر: هبنر، زيجمونت ، جماليات فن الإخراج ، تر: هناء عبد الفتاح، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م) ، ص٢٤٨.

[2] الكومي ، محمد شبل ، م ، س ، ذ ، ص٣٢٠.

[3] ينظر : المهنا ، عبود حسن، علي الحمداني، نشأت مبارك صليوا، م، س، ذ، ص١٤٢.

فكان هدف (ويلسون) من تجميد الممثل بلا حركة ولمدة نصف ساعة ما هو إلاّ تقييد لحرية الفرد. وترى الباحثة أن هذا الفعل الساكن الذي قدمه (ويلسون) هو شفرة ذات دلالات مسكوتا عنها. كالقمع والاضطهاد وقد عدّتها وقفة استنكارية واحتجاجية على ما يعيشونه.

والعرض يترك للمتلقي أيضاً آفاق التفسير والتحليل والتأويل ويضع بين يديه كماً من الشفرات مـــن خلال الأداء، ولطالما تعددت عناصر العرض في طروحاتها التي اشتغل فيها **(ويلسون)** على الجانب السايكولوجي.

فاستعماله للحركة ذات الإيقاع البطيء جداً في الأداءِ التمثيلي ما هو إلاّ فسح المجال للمتلقي لكي يغوص في أعماق الفعل المسرحي الذي لا يوضح إلاّ بشاعة العالم ومدى تعطشه للعنف والدم وهذا ما يسكت عنه ولا يعرض بأي صورة فهو كما ترى الباحثة أن الفرد لا يستطيع أن يتقبل جانبه السلبي الذي يلازمه ولا يتقبل المجرم الذي في داخله رغم ميوله إليه لحد كبير.

وجعل **(ويلسون)** كل مشهد قائم بذاته فتراه الباحثة مسكوتا عنه أراد **(ويلسون)** من خلاله أن يبين أن هذا الخطاب عبارة على أن الحياة لا تجري بخط أو تجربه واحدة فهي دائما متقطعة الأوصال لا تسير بخط مستقيم واحد سواء كان سعادة أم شقاء، فدائما ما تكون هناك نقاط تحول في الحياة لذلك عبر عنها **(ويلسون)** بالمشاهد المتقطعة.

لذا آمن **(ويلسون)** أن الفرد في داخله يكون على مستويين ظاهري وباطني. الظاهري الذي يحسبه الفرد بحسابات المنطق وبعقله الواعي فهو بهذا المستوى يدرك كل تصرف يعمل به وهذا التصرف هو الذي يراه الآخر. أما الباطني فهو الإحساس الداخلي الذي يعتمد على الفعل الباطن والمشاعر الوجدانية الداخلية. وبامتزاج هذين المستويين يستطيع الفرد أن يقرأ الخطاب المسرحي[١]. وأراد **(ويلسون)** بهذا الامتزاج بين المستويين (الظاهري والباطني) أن يصل بالمتلقي إلى قراءات الخطابات المسرحية بعيدا عن اللغة المنطوقة مستعينا بالحركات الراقصة البطيئة. ومعتمداً على عناصر السينوغرافيا (الإضاءة، الموسيقى) التي عدّها جزءاً مهماً يؤكد على جوهر العرض المسرحي من خلال استفزازها لخيال المتفرج، أي انه أبرز الصورة المرئية والحركية من تشكيل عناصر السينوغرافيا. ففي عروض **(ويلسون)** " تتشكل الصورة الأساس بدلاً من الكلام، ويتوزع النص على شكل تراكب مقاطع لا يروي قصة، وإنما يكون كلاماً يقتطع من السياق اليومي ويعاد ربطه بحيث تتحول الكلمات إلى صور ضوئية تتوزع بشكل موسيقي"[٢].

لذا فهو دائما ما كان يقدم فكرة واحدة وإنما يقدم " ثيمات فكرية متعددة تثير أسئلة وقرارات متعددة، يمكن أن توصف بأنها تَفتيت لهيمنة الفكرة الواحدة والاكتفاء بقراءات عديدة للعمل الواحد"[٣].

وكانت عروضه تخرج عن الأماكن التقليدية فمثلا في مسرحية (جبل كا) جعلها تمثل على سبع جبال، كانت هذه الجبال تغطى بصور الحوت، والديناصور، وحصان طروادة، أي الأنواع البدائية الأسطورية.

---

[1] ينظر : ابو دومه ، محمود، م ، س ، ذ ، ص١١٣.

[2] الياس ، ماري ــ حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي،ط٢،(بيروت : مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦م) ، ص٣٢١.

[3] المهنا ، عبود حسن، علي الحمداني، نشأت مبارك صليوا، م، س، ذ، ص١٤٣.

واعتمد فيها أيضا على الحركة البطيئة، ففيها امرأة تسير بحركة بطيئة إلى الأمام والخلف، ويقوم رجل آخر بحركات متشنجة ويطلق صيحات غير مفهومة يذهب إلى العقل الباطن[1].

فالمسكوت عنه بحسب رأي الباحثة هنا ما هو إلا تساؤل عن سر الخليقة وبدايتها من خلال الربط بين أشكال حياة العصر البدائي وإنسانه. وبين الإنسان المتحضر ذو الوعي الجمعي والمعرفة المتراكمة وما هو مدى التواصل بين الاثنين وما مدى تأثير التحضر والحضارة على الفرد. أذن فالمسكوت عنه بصورة عامة عند **(ويلسون)** عرض من خلال آليات الرجوع إلى اللاشعور والحلم الذي اعتمد في تجسيده على أداء الممثل بصورة أساسية.

ثانياً ــ الدراسات السابقة ومناقشتها

دراسة (السعدي)

أطروحة الدكتوراه الموسومة بـــ (المسكوت عنه في الأدب العربي الإسلامي من ١ هـــ إلى ١٣٢هـــ دراسة في تحليل الخطاب)، المقدمة عام ٢٠١٣م إلى كلية الآداب جامعة البصرة.

ضمت هذه الرسالة مقدمة اهتم بها بالتعريف للمسكوت عنه وعلاقته بالثقافة العربية وثلاثة فصول وخاتمه ضم الفصل الأول المسكوت عنه في الثقافة العربية والذي ضمه بدوره ثلاثة مباحث. المبحث الأول: المرجعيات والشكل. أما المبحث الثاني: المسكوت عنه في البلاغة العربية. في حين ضم المبحث الثالث: الوظائف والأنماط.

أما الفصل الثاني هو الفصل التطبيقي في النثر العربي وجاء بعنوان المسكوت عنه في النثر العربي الإسلامي وأيضاً قسمه إلى ثلاثة مباحث. المبحث الأول: المسكوت عنه في نثر عصر النبوة. في حين ضم المبحث الثانـــي: المسكوت عنه فـــي عصر الخلفاء الراشدين. أما المبحث الثالث: المسكوت عنه في نثر عصر الدولة الأموية.

في حين ضم الفصل الثالث المسكوت عنه في الشعر الإسلامي وقسم إلى ثلاثة مباحث. المبحث الأول: المسكوت عنه في العصر الإسلامي والذي عرض في عصر النبوة وتضمن أيضا الشعر السياسي والأخلاقي. أما المبحث الثاني : فضم المسكوت عنه في عصر الخلفاء الراشدين. في حين ضم المبحث الثالث: المسكوت عنه في العصر الأموي في الشعر السياسي والشعر العذري والأخلاقي.

وأخيراً اختتم بخاتمه وقائمة للمصادر والمراجع والملخص باللغة الانجليزية.

ومما تقدم تجد الباحثة إن دراسة **(السعدي)** لا تتقارب من دراسة البحث الحالي وذلك من خلال منهجية البحث أولاً فـــ **(السعدي)** لم يقدم أية مشكلة وتسآل أو أهمية وهدف للبحث وإنما اكتفى بشرح بمقدمة وتمهيد فقط للعنوان. واختلف في فصول وعينة البحث ثانيا فهو شرح نماذج من الخطب الإسلامية في الفصل الثاني ونماذج من الشعر في الفصل الثالث من دون إحصاء لمجتمع أو السير على منهاجيه الفصل الثالث الإجرائي للبحث. ولم يذكر منهج محدد في شرحه للعينات وأيضا انه لم يتواجد عنده فصل رابع للنتائج والاستنتاجات

[1] ينظر : أينز ، كريستوفر ، المسرح الطليعي ، تر : سامح فكري ، (الشارقة : أكاديمية الفنون ، ب. ت) ، ص٣٨٨.

والتوصيات والمقترحات وإنما اكتفى بخاتمة أحصى بها نتائج البحث بأكمله فقط. ولم يعطِ إي استنتاج أو مقترح لبحثهِ.

ثالثا ــ ما أسفر عنه الإطار النظري

١. يعمل المسكوت عنه على الغوص في المواضيع المحظورة (السياسية، الدينية، الاجتماعية) فهو محور يقوم على علاقة الخطاب بالمتلقي من خلال حثه على استكشاف الدلالة داخل الخطاب.
٢. بوساطة المسكوت عنه يتم الكشف عن ما لا يقوله الخطاب (سواء أكان نصاً أم عرضاً) الذي نشعر به في الفجوات والأبعاد الغائبة في الخطاب.
٣. يعمل المسكوت عنه على تحليل معطيات الخطاب المسرحي والوصول إلى مستويات المعنى الباطني.
٤. يعرض المسكوت عنه عدة وظائف في الخطاب المسرحي (انتباهية، جمالية، تأويلية) لأنه كرسالة تعرض للمتلقي تتطلب من الملقي الانتباه إلى الظاهرة المخفية وإيصالها بصورة جمالية وبدورها تتطلب من المتلقي وظيفة تأويلية لكشف مخفي الرسالة.
٥. يعطي المسكوت عنه علامات دلالية غير مرئية بين العلامات المسرحية التي تنتج بصوره تجعل المتلقي لا يقتصر على الأحكام الظاهرة فقط في إعطاء المعنى للعلامات مثلاً (كومة القمامة في مسرحية ربليكا لجوزيف شاينا).
٦. من خلال المسكوت عنه كمصطلح معرفي وفكري ونقدي بالإمكان تحرير مخيلة المخرج نحو اللامألوف والغرائبي في إيصال المعنى كما فعل (فورمان).
٧. الشخصية عندما تستعمل المسكوت عنه تتسم بالأبعاد الغامضة والمبهمة والاعتماد على الحوار غير المباشر في الربط بين الماضي والحاضر.
٨. جسد الممثل من أهم الخاصيات التي يمكن تحميلها للمسكوت عنه بحريه شعرية عالية والكشف عن ما يحتويه من صراعات الممثل وخلجاته الداخلية وعن طريقه يتم تجسيد صورة المسكوت عنه (اوجينو باربا ، روبرت ويلسون).
٩. العناصر البصرية والسمعية غير الناطقة يمكنها تجسيد المسكوت عنه (تمزيق الورق مسرحية رابليكا لجوزيف شاينا) ، (صوت فورمان في مسرحية إشباع رغبات الجمهور).

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً – مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث (في الملحق رقم ١) الحالي من العروض المسرحية التي قدمت على خشبة المسرح الوطني في محافظة بغداد وللمدة (٢٠٠٥ – ٢٠١٥م).

ثانياً – عينة البحث :

اختارت الباحثة عينة البحث، بالطريقة القصدية وللمسوغات الآتية :

١. حصولها على أقراص مضغوطة (CD).
٢. حصولها على نسخ من النصوص للعينات.
٣. ملائمة العينات لهذا البحث.

عينة البحث

ت	اسم المسرحية	المؤلف /المعد	المخرج	مكان العرض	السنة
٢	أحلام كارتون	كريم شغيدل	كاظم النصار	المسرح الوطني	٢٠١٣

ثالثاً – أداة البحث: اعتمدت الباحثة على أداة الاستبيان (في الملحق رقم ٢) التي شملت فقرات رئيسة والفقرات الثانوية للخطاب المسرحي.

رابعاً – منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث.

خامساً – صدق الأداة : للتأكد من الاستبيان فقد عرضت الباحثة أداتها على لجنة من الخبراء* المختصين في مجال التربية والفنون المسرحية وقد بلغت نسبة صدق الأداة على ٨١%.

سادساً – الوسائل الإحصائية للأداة : لإثبات صدق الأداة أستعملت الباحثة المعادلة الآتية :

$$\frac{\text{عدد الاتفاق}}{\text{عدد الاتفاق + عدد الرفض}} \times 100$$

سابعا ــ تحليل العينة :

مسرحية (أحلام كارتون)

تأليف : (كريم شغيدل)

إخراج : (كاظم النصار)

تعرض هذه المسرحية القضايا السياسية والاجتماعية للمجتمع العراقي ماضيا وحاضرا وذلك بتجسيد بعض الشخصيات على المسرح (الجندي والمثقف الراديكالي ورجل الدين والمطربة) فهؤلاء كانوا على متن طائره مخطوفة وبعد أن انتهت هذه المرحلة يفكرون هم بخطف هذه الطائرة لكن في النهاية نجد أن هذه الرحلة كانت في أذهانهم فقط وإنهم لم يسافروا إلى أي مكان وقد وضح (المسكوت عنه) من خلال الصراعات المستمرة بينهم ومن خلال الذكريات المسترجعة لكل منهم فكانوا في حالات مختلفة حزن وفرح واستنكار وسخريه لاذعة. وقد جسد هذه الشخصيات (رجل الدين) **(سنان العزاوي)** و(المثقف الراديكالي) **(فاضل عباس)** و(الجندي) **(علاوي حسين)** و(المطربة) **(آلاء نجم)** بالإضافة إلى (الشخصية الغامضة) في العمل **(أسعد مشاي)**. و تدور أحداث هذه المسرحية في إطار كوميدي.

ت	اللقب العلمي	اسم الخبير	الاختصاص
١	أ. د	عباس محمد إبراهيم التاجر	طرائق تدريس / تمثيل
٢	أ. د	محمد فضيل شناوه	نظريات تمثيل
٣	أ. د	محمد عباس حنتوش	نظريات تمثيل
٤	أ. د	حيدر جواد كاظم ألعميدي	تقنيات مسرحية
٥	أ.م. د	أياد كاظم طه ألسلامي	تربية مسرحية
٦	أ. م. د	زيد ثامر عبد الكاظم	تربية مسرحية
٧	م. د	أمير هشام عبد العباس الحداد	تربية مسرحية

في بداية المسرحية يستعرض (**النصار**) بصورة صامته وبحركات سير حقائب السفر وحركة الممثلين العبثية والتنقل ما بين الحقائب وتبادلها فيما بينهم واقع الحياة التي نعيشها ومقدار الضوضاء والفوضى التي تخترق سكوننا كمجتمع بين الحين والآخر أراد (**النصار**) أن يوضح من خلال الصراع أنهم يتنافسون على أن الأسبقية ستكون لمن؟ وأن كل شخص يهتم لنفسه فقط حتى تظهر شخصية مبهمة لم يعرف عن هويتها والتي مثلها (**أسعد مشاي**) إذ اعتمد الإيماء والحركة الجسدية الصامتة فقط وهي (مسكوت عنها) بدخوله يسحب معه باباً تشبه باب التفتيش التي توضع في المطارات (كاشفة معادن) ولكنه لم يسمح لبقية الشخصيات أن تمر من خلال الباب إلّا بعد إن جردهم من دلالتهم المعنائيه التي تبرز هوياتهم ومرجعياتهم الثقافية فعلى سبيل المثال جرد (رجل الدين) من مسبحته ولحيته وجرد (المطربة) من وشاحها وأقراطها ثم عاد ليأخذ من (المثقف الراديكالي) كتابه واخذ من الجندي حقيبة سفره وقبعته العسكرية وترى الباحثة أن عملية الاستلاب هذه وتجريد الشخصيات من مرجعياتها ما هي إلا (مسكوت عنه) عرضه (**النصار**) فلكل أيقونة دلالة واضحة. مع دخول المؤثر الصوتي (تنبيه المسافرين بان الطائرة سوف تقلع) يتداخل معه حوارات: " **أريد أطير، حلال، حرام، أي، هناك، المهم أطير...** " وتبدأ كل شخصيه بالوقوف داخل بقعه في وسط مقدمة المسرح وتتحدث عن أحلامها وطموحاتها وذكرياتها ما عدا (رجل الدين) الذي يتوجه إلى بقعه في مقدمة يسار المسرح ويقوم بفعل الوضوء والصلاة فتقاطعه (المطربة) بحوار: " **يا كاع..؟ ليش هو شبقه بالكاع...؟** "

إن عملية القطع هذه لفعل وحوار (رجل الدين) ما هو إلا اختراق وضرب للتابو الديني (مسكوتٌ عنه) وبالعودة إلى (رجل الدين) وهو يحاور نفسه بخصوص عملية طيرانه وسفره ويستشهد بآيات من الذكر الحكيم كأنه يستفتي بحكم شرعي يبيح له الطيران أو السفر ثم تقاطعه (المطربة) حينما تقول: " **مشكلة..!** "، وتتحدث عن رفيقاتها اللواتي قد حالفهن الحظ في مجال عملهن في الغناء وهي لا تدندن خوفاً من أن يسمعها احد وهذا كما ترى الباحثة خوفاً من التابو الديني والاجتماعي التي تقيد المرأة وتحرم دخولها في مجال الفن فهي من وجهة نظر الدين أن صوت المرأة عوره ومن وجهة نظر المجتمع أن من تغني لا تمتلك أي منظومة أخلاقية. أما الشخصية (الراديكالية) يحلم بأن يجوب بلدان العالم كافة ليطلع على ثقافاتهم. ثم يعود الحوار إلى (رجل الدين) وهو يصدر فتاوى عن مسألة الطيران ويحاول تأكيدها بآيات من الذكر الحكيم. فإن المؤلف (**شغيدل**) خلق ثنائية الجدل ما بين (الحلال والحرام) ومدى الصراع الدائر ما بين الدين والمجتمع فوفقَ (**النصار**) في

سحب هذه الجدلية إلى معترك النقاش الأزلي الذي تعرض عليه المشكلات في محاوله لإيجاد الحلول ألا وهو المسرح.

إن عملية تهميش وضرب التابو الديني من قبل (**النصار**) باستعماله الشخصية المتشدق بالدين فكانت هذه العملية ضمن منظومة ذاتيه داخليه للممثل نفسه معكوسة على الأداء وكذلك على المتلقي.

ثم ينتقل الممثلون إلى مشهد آخر وهو الدخول داخل الطائرة إذ أستعمل المخرج خلفية من أكياس النايلون وأرضية بيضاء وكراسٍ حمراء وباب في وسط خلف المسرح وخلفها يقف على مستوى مرتفع (الشخصية الغامضة) وهو يعطي إرشادات السلامة إلى الممثلين الأربعة بعد ركوبهم الطائرة.

تداول الممثل (**سنان العزاوي**) مصطلحات مثل " **TNT ,C4** "، وهو في حالة ذعر فيجلس بجانب (المطربة) ويحاول ملامستها بحجة انه قد فقد بصره والخطاب هنا يوحي بمدى دناءة وخبث وشهوانية الرجل المتشدق بالدين، إن الأسئلة الشرعية التي يعرضها (رجل الدين) والاستفسارات التي يحاول توضيح إجاباتها هي ضرب لمنظومة عقليه واجتماعيه وبالتالي فهو كما ترى الباحثة شخصية همشت التابو الديني بتصريحاتها السمجة وخطاباتها المشفرة التي تعد (مسكوتاً عنه). ثم تدخل (الشخصية الغامضة) إلى المسرح وهو يحمل بيده كاشفة للمعادن ويقوم بتفتيشهم واحداً تلو الآخر ونحن لا نعرف عن ماذا يفــتش وبالتالي يبقى ما يبحث عنه هو (مسكوت) ظهر من خلال أداء الممثل. ثم بعد أن يخرج يتحرك الممثلون وكأنهم يسيرون وسط حقل من الألغام حتى يعودوا إلى مقاعدهم في الطائرة ويدور بينهم الحوار الذي يوضح عن كمية العبوات التي قد تكون زرعت لهم في المكان.

إن كل ممثل في هذا المشهد يتحدث ويهتم بنفسه دون أن يهتم لغيره فــ (رجل الدين) بحسب معتقداته انه عندما يموت سيتناول وجبه من طعام أهل الجنة ولكن بضجر ترد (المطربة) عليه:

" **يمه يمه.. حتى بالسمه ولاحكينه.. يبووو** "، ويكمل (الراديكالي) الحوار " **وهمه هناك كلمن مــا خذلــه حوريه..** "، ويكمل (الجندي):" **ما راح يخلونه نتعشه وياهم..**"

إن هذه الخطابات وعملية تغّير الإضاءة مع استمرار تقليد الممثلين لصوت انفجار ما هي إلا رسالة مشفرة مسكوته على تغير الزمان والمكان الذي أعطى من خلال الإيحاء بالإضاءة فالمأساة والآلام تكون في كل زمان ومكان.

كما إن االكوميدية واضحة في مثل هكذا موقف من خلال حوارات ومداخلات (رجل الدين) "**لان اليجي بلايه عزيمة يظل بلايه فراش أخي المؤمن..** "

فقد أستعمل (**النصار**) مستويات الدلالة في عنصر المزاح والقفشات وذلك ليعطي جملة ظاهرة تدل في مدلولها إلى الهروب والتحريف من المعنى الذي أراد أن يقوله لذلك نطق هذا التابو من خلال القفشات والمعنى الظاهري.

وبعد ذلك يدخل مؤثر صوتي يذكّر المسافرين أن مدى ارتفاع الطائرة وهو يبلغ (ستة وثلاثين إلف قدم) فيصرخ (رجل الدين) وينهض من مقعده: " **الله اكبر.. أي لك شدعوه ٣٦ ألف قدم زين لحظه ٣٦ ألف قدم حلال لو حرام..؟** "

ثم تستمر الحوارات في المشهد نفسه حتى ينشأ صراع ما بين (رجل الدين والجندي) بعد أن ينعت (رجل الدين) الجندي بالجبان، فيبدأ (الجندي) بسرد بطولاته وبعده يستعرض (رجل الدين) بطولاتـــه أيضا ثم بعد ذلك يقـــوم الممثلـــون بإسكات احـــدهم الآخـــر ثم ينتفض (الراديكالي) " **كافي... حروبكم جبتوها وياكم للطيارة تردون تكلبوها..**"، فتسكته (المطربة) وتضع يدها على فمه وتقول:" **أي كافي.. كافي عاد طوختوها تره..**"، ثم ينهض (الجندي) من مكانه ويكمم (المطربة) بيديه لإسكاتها.

وينتقل المشهد إلى (الجندي) وهو يتحكم بالممثلين الثلاثة ويتعامل معهم كأنهم جنود في ساحات القتال وتدور بينهم حوارات يحاولون فيها أن يجعلوا (الجندي) ينسى مدة الحرب وما عاناه فيها وما خاضه من صعاب ولكنه يأبى أن ينسى ويقول: " **لازم ما ننسه حتى ما يتكرر اللي صار لان همه نفسهم..**" ثم يتوجه بحركة المسير العسكري إلى عمق المسرح وهو يردد " **نفسهم. نفسهم. نفسهم..** " فيظهر إمامه (الشخصية الغامضة) وهو يحمل بيده عصى فيقف (الجندي) إمامه ويحيه بتحية عسكريه ويقول:" **إلي كتلونه قبل رجعوا يكتلون بينه هسه**"

وترى الباحثة أن من هذا الخطاب قد بعث لنا (**النصار**) شفرة تعيدنا إلى زمن القمعية والدكتاتورية التي سُلبت فيها ابسط الحقوق وهذه الشفرة (مسكوت عنها) ظهرها المخرج تارة بحوارات وجمل كلمات ظاهرة وتارة أخرى بصورة ضمنية ثم يتوجه (رجل الدين) إلى (الجندي) لكي يحوله إلى تمثال ويضع له المسبحة على صدره كأنه يقلده نوط الشجاعة. أن عملية السخرية من ممثل شخصية (الجندي) من قبل الممثلين الآخرين ما هي إلا محاولة للكشف عن استهانة البعض بتضحيات و بطولات (الجندي) على الرغم مما يقدمه (الجندي) من وفاء وانتماء للوطن ويعكس المخرج ابتعاد هؤلاء الساخرين عن واقع (الجندي) وهي مشكلة (مسكوت عنها) في مجتمعنا حتى يشرع (الجندي) بالضحك هو أيضا كالذي أصابه الجنون ثم يعود ليجلس على مقعده في الطائرة ثم تنهض (المطربة) من مكانها وبحوارها الذي يوحي بأنها تبحث عن (الأفندية) الذين كانوا يحترمونها ويقدرونها لفنها وصوتها الجميل وهي بالتالي كما ترى الباحثة أن عملية البحث هذه مضمرة و(مسكوت عنها) داخل شخصيتها. ثم تعود بعدها لتستذكر أيامها ومجدها الذي ضاع مع غياب الأفندية وهي تغني:" **عليهم... عليهم...ذبني عليهم بله يمجرى الماي ذبني عليهم..**" ثم تعود لتسأل: " **وينهم؟.. الأفندية وينهم..؟** " فيقاطعها (المثقف الراديكالي) ليخبرها بأنهم يتواجدون أما في المسرح أو مساءً في السينما أو يتنقلون أوقات العصر بين المكاتب باحثين عن كتاب معين فهذه هي تقاليدهم المعتادة وهذه دلاله واضحة على انحسار الطبقة المثقفة والواعية في المجتمع وهم مغيبين (مسكوت عنهم) وتعود لتسأل (المطربة) السؤال نفسه:" **وينهم..؟** " ويقاطعها (رجل الدين) قائلاً: " **بالسجن لان احنه حياتنه يقودها مبدأ القوه..** " وتبقى هذه القوة مجهولة وغير معروفة الهوية وهي متفرعة ومتعددة الأطراف إذن هـــي (مسكوت عنها).

وفي المشهد نفسه لكن في لوحة أخرى يجتمع الممثلون الثلاثة حول (المطربة) وهي تقف على مسطبة ويكررون الأحداث التي حدثت في أثناء مدة سقوط الصنم أو النظام وكيف أن الشعب قد استقبل المحتل بنفس

الطريقة المعهودة بالتصفيق والهتافات ثم يعود (الجندي) ليقول: " **كي لا ننسى..**" هذه المقولة التي لازمتنا طيلة مدة حكم النظام البائد وكانت ثيمة أساسية للتذكير بكم المعارك والخسارات التي قد تكبدها الشعب العراقي على وجه الخصوص فكان هذا الخطاب (مسكوتا عنه).

ظاهرة (جهاد النكاح) التي دخلت إلى مجتمعنا تحت مسمى الدين فيبقى التداول بهذه المفردة في مجتمعناً معروفاً وسهلاً وشائعاً ولكن تأثيراتها على المدى البعيد جسيمة و(مسكوت عنها) أيضا. فيتخذها (رجل الدين) كوسيلة ليبرر غاياته الشهوانية ويستبيح أعراض النساء بحجج يرفضها الدين رفضا قاطعاً وهو منها براء، فيحاول (رجل الدين) أن يقنع (المطربة) بأن يتزوجها بصيغة جهاد النكاح غير الشرعية فيأخذها ويتجه إلى عمق المسرح خلف الجدار البلاستيكي فتعلوا صرخات (المطربة) وتعود راكضة إلى مقدمة المسرح وهي تصرخ " **دم.. دم..** " فتتغير الإضاءة من البيضاء إلى الحمراء وهذا التغيير في سينوغرافيا العرض ما هو إلا إشارة على إراقة الدماء.

وفي مشهد آخر يوضح (**النصار**) في حوار (رجل الدين): "**... أفغانستان لم أرها في حياتي فكل الذي رويته لكم الحين من عنديات البارحة شفته بصناعة الموت على العربية الساعة بالتسعة ونص وخمسه** "

وفي هذا ترى الباحثة دلالة علـــى وجود (مسكوت عنه) يبين الأخبار الكاذبة التي يعمل بها بعض الشخصيات في المجتمع لترويج أفكارهم الضالة.

وفي مشهد تصويري آخر يعرض (**النصار**) صورة (مسكوت عنها) حول معاناة امرأة جلب لها المجتمع الحزن فالرجل السياسي المتمثل هنا بـــ (الجندي والمثقف الراديكالي ورجل الدين) الذين يعدون السلطات الواجب عليها مساندة المرأة ونصرتها يعرضهم (**النصار**) كسلطات قمعيه تمزق فرحة هذه المرأة فيصلون على آلامها ويتظاهرون بالدعاء لها لكنهم في حقيقتهم يصلون على آلامها فرحين بذلك الألم. وحينما ينهي (رجل الدين) صلاته يتحول تلقائيا إلى ضابط تحقيق ويبدأ بعرض الأسئلة على (المثقف الراديكالي) وبذكاء المخرج استطاع أن يتدخل في سينوغرافيا العرض ويحيل دلالة المسبحة كإكسسوار يحيلها إلى أداة ضغط وتعذيب لكي يجبر بواسطتها المثقف على الاعتراف بذنوب وجرائم لم يرتكبها مطلقاً وكذلك أجبره على أن يتخلى عن كتابه الذي يعد هويته فإحالة هذا الفعل كما ترى الباحثة هو (مسكوت عنه)، وعندما يأخذ المثقف المسبحة من (رجل الدين) فيتحول إلى صاحب سلطة فيبدأ بالتحقيق مع (رجل الدين) حتى يجرده من لحيته المستعارة التي هي تعد هويته أيضا وبالتالي إن إحالة المسبحة إلى أداة قوة وهي رمز من رموز العبادة والذكر ما هي إلّا ضرب للتابو الديني وتهميش للفكرة المغلوطة المأخوذة عن الدين.

في مشهد آخر يدخل (**النصار**) (الشخصية الغامضة) ويقدم للشخصيات الأربعة وجبة غذاء فيجتمعون حولها ويحاولون تقسيمها وهنا إشارة مشفرة قام بإرسالها (النصار) من خلال فعل وحركة الممثل تدل على مبدأ المحاصصة الذي انتهجه البرلمانيون لتقسيم هذا الوطن من اجل مصالحهم فقط.

وينهي (**النصار**) أحداث المسرحية كما بدأها بصراع حول السلطة ومن الذي سيكون صاحب النفوذ الأول وتحتدم الحركة بين الممثلين على المسرح ويزداد الصراع حدة وهم ممسكين بحقائب السفر الخاصة بهم ثم يقفون جميعهم في البقعة نفسها التي وقفوا فيها في بداية العرض ويدخل مؤثر صوتي ليعلن عن تأجيل

الرحلة حتى أشعار أخر فيبين (**النصار**) أن الرحلة هـــي رحلة في اللاشعور لم توجـــد إلّا فـــي عقـــولهم الباطنة لذلك تظهر لهم (الشخصية الغامضة) وتمنعهم من الدخول إلى عالمهم الذي تمنوه في اللاوعي فيكررون حواراتهم الأولى:" **ردت بس أطير، أي ما ردت غير شي بس أطير**"، وهنا يتضح أن مسكوته هو في حبس وتقييد حرية الإنسان ومنعه من تحقيق أحلامه.

الفصل الرابع

أولاً– النتائج :

١. المسكوت عنه هو الآلية التي يستطيع بها الدخول إلى أغوار الحياة وكشف أفكارها ومعانيها بحرية كاملة.
٢. اكتسب الخطاب المسرحي رؤى تأويلية متعددة جعلت المتلقي يبحث البنى الضمنية التي تعطي فهوماً للدال من خلال الانزياح.
٣. اكتسب الخطاب المسرحي لغات تشفيريه مُرمّزة.
٤. جاء المسكوت عنه في أداء الممثل وفي الشخصية ذاتها كما في (شخصية اسعد مشاي).
٥. انفتح عنوان الخطاب على إثارة المثيرة السيميائية والتأويل.
٦. احتوى خطاب المسكوت عنه على حبكات دائرية فالمسرحية بدأت بحمل الحقائب ببقعة ضوء وانتهت الحركة نفسها وفي البقعة ذاتها.
٧. جاءت صور طرح المسكوت ممزوجة بين الجانب البصري والسمعي في مسرحية (احلام كارتون) لتعطي للمتلقي دلالات جمالية و فكرية.
٨. جاءت عناصر العرض السينوغرافية إيحائية، رمزية ، متحولة، ناطقة، استدلاليه، تعبيرية.
٩. يعمل المسكوت عنه على إثارة قضية معينه ومناقشتها وعرض الحلول لها في نطاق ما يطرحه الخطاب المسرحي من معانٍ.
١٠. يوضح المسكوت عنه مدى فوضوية الحياة وحماقتها بصورة تمنع الرقيب من التدخل به.

ثانياً ــ الاستنتاجات :

١. المسكوت بحث في الأعماق لتفعيل مخيلة المتلقي وتحفيزه.
٢. المعنى الظاهر، الشفرات، الرموز، الإيحاء، التلميح، الأداء آليات يصل من خلالها إلى المسكوت.
٣. الغرائبي واللامألوف في تجسيد الصورة تجعل الخطاب نحو آفاق تأويلية متعددة.
٤. مخاطبة كافة البنى الاجتماعية بصورة غير مباشرة.
٥. المسكوت عنه جعل الحوار الظاهر من خلال مُرمّزاته يغوص حدود اللغة ويصل إلى المعنى الأصلي أو المتوارى خلف الظاهر.
٦. الاعتماد على ما يعرضه الخطاب الأصلي في ظاهره كوسيلة لقراءة المسكوت عنه لكشف المعنى الباطن.

ثالثاً ــ التوصيات :

١. إقامة محاضرات حول مصطلح المسكوت عنه المتناول للإلمام به ومعرفته من قبل الطلاب في معاهد وكليات الفنون الجميلة.

رابعاً ــ المقترحات :

دراسة المسكوت عنه في العرض المسرحي العربي.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا – المعاجم والموسوعات

١. ابن منظور، **لسان العرب**، م٣، (القاهرة : دار المعارف، ب. ت).
٢. الياس، ماري ــ قصاب، حنان، **المعجم المسرحي ــ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، ط٢، لبنان : مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦م.
٣. الخماش، سالم سليمان، **المعجم وعلم الدلالة**، جدة : جامعة الملك عبد العزيز، ١٤٢٨هـ.
٤. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، **مختار الصحاح**، بيروت : دار الكتاب العربي، ب. ت.
٥. شارودو، باتريك ــ دومينيك، **معجم تحليل الخطاب**، تر: عبد القادر المهيري ــ حمادي صمود، تونس: المركز الوطني للترجمة، ٢٠٠٨م.
٦. الطبري، **المعجم الصغير**، ج٢.
٧. علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط١، بيروت : دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥م.

ثانياً – الكتب

٨. أبو دومه، محمود، **تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج**، مصر : مكتبة الأسرة، ٢٠٠٩م.
٩. افنز، جيمز رووز، **المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك**، تر : أنعام نجم جابر، بغداد : دار المأمون، ٢٠٠٧م.
١٠. اقصري، محمد، **المنطوق والمفهوم بين مدرستي المتكلمين والفقهاء**، ط١، المغرب : انفو ــ برانت، ٢٠٠٥م.
١١. أينز، كريستوفر، **المسرح الطليعي**، تر: سامح فكري، الشارقة: أكاديمية الفنون، ب. ت.
١٢. باختين، ميخائيل، **الفرويديه**، تر: شكير نصر الدين، ط١، القاهرة : رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م.
١٣. باربا، اوجينيو، **طاقة الممثل– مقالات في انثروبولوجيا المسرح**، تر: سهير الجمل، ط٢، مصر: أكاديمية الفنون، ١٩٨٦م.
١٤. باودون، توم باتلر، **أهم 50 كتاباً في علم النفس**، ط١، السعودية : مكتبة جريرة، ٢٠١٢م.
١٥. بروك، بيتر وآخرون، **التفسير والتفكيك والايديولوجيا ودراسات أخرى**، تقديم: نهاد صليحه، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتابة، ٢٠٠٠ م.
١٦. ثامر، فاضل، **المقموع و المسكوت عنه في السرد العربي**، بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٤م.

١٧. الجاف، فاضل، **فيزياء الجسد**، الشارقة : إصدار دائرة الثقافة، ٢٠٠٦م.
١٨. جرودجينسكي، أوجست، **حركة التجديد في المسرح العالمي ــ المخرجون البولنديون نموذجا**، تر : هناء عبد الفتاح، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠م.
١٩. حنتوش، محمد عباس، **دلالات الجسد المسرحي**، ط١، عمان: دار الرضوان، ٢٠١٥م.
٢٠. داكو، بيي، **استكشاف أغوار الذهن ــ التنويم المغناطيسي**، تر : رعد اسكندر – أركان بيتون، مصر : مكتبة التراث الإسلامي ، ٢٠٠٢ م.
٢١. الدروبي، سامي، **علم النفس والأدب**، ط٢، القاهرة : دار المعارف، ب. ت.
٢٢. الرويلي، ميجان – البازعي، سعد، **دليل الناقد الادبي**، ط٥،المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧ م.
٢٣. الريموني، فراس، **حلقات التجريب في المسرح**، ط١،عمان: دار الحامد للنشر والتوزيع، ٢٠١٢ م.
٢٤. سن هول، كالفن، **مبادئ علم النفس الفرويدي**، تر: دحام الكيال، ط٣، بغداد: مطبعة الرصافي، ١٩٨٨م.
٢٥. الشبلـــي، زينـــه كفاح، **تحـــولات المنظومة الجمالية فـــي العرض المسرح العراقي**، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٣م.
٢٦. ضيف الله، سيد، **صورة الشعب بين الشاعر والرئيس – دراسة فـــي النقد الثقافي**، ط١، القاهرة: الكتب خان للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م.
٢٧. طويله، عبد الوهاب عبد السلام، **اثر اللغة في اختلاف المجتهدين**، ط٢، مصر: دار السلام، ٢٠٠٠م.
٢٨. طايعي، احمد، **التواصل البلاغي من المصرح به إلى المسكوت عنه**، الرباط : منشورات زاوية، ٢٠٠٨م.
٢٩. عامود، بدر الدين، **علم النفس في القرن العشرين**، ج١، دمشق: منشورات اتحاد الكتب العربية، ٢٠٠١م.
٣٠. عباس، فيصل، **التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية**، ط١، بيروت : دار الفكر العربي، ١٩٩٦م.
٣١. عبد الحميد، شاكر، **التفضيل الجمالي**، الكويت : سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠١ م.
٣٢. ألعبيدي، سعيد علي محمد، **الاقتصاد الإسلامي**، ط١،عمان: دار دجلة، ٢٠١١م.
٣٣. عصمت، رياض، **شيطان المسرح**، ط١، دمشق: دار طلاس، ١٩٨٧م.
٣٤. عمارة، محمد، **الأصولية بين الغرب والإسلام**، ط١، القاهرة: دار الشرق، ١٩٩٨م.
٣٥. عكاشة، احمد، **فرويد حياته وتحليله النفسي**، بيروت: مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ب. ت.
٣٦. عيسى، حسن احمد، **الإبداع في الفن والعلم**، الكويت: سلسله عالم المعرفة كتب ثقافيه شهريه يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٩م.
٣٧. فرويد، سيجموند، **الأنا وألهو**، تر : محمد عثمان نجاتي، ط٤، بيروت : دار الشرق، ١٩٨٢م.
٣٨. فلوجل، ج. ك، **علم النفس في مئة عام**، تر: لطفي فطيم، ط٣، بيروت: دار الطليعة، ١٩٩٧م.
٣٩. الكومي، محمد شبل، **المذاهب النقدية الحديثة ــ مذهب فلسفي**، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.
٤٠. المعموري، ناجح، **المسكوت عنه في ملحمة كلكامش** ، ط١، بغداد: دار المدى، ٢٠١٤م.
٤١. المكي، أبي جعفر محمد بن عمروا، **الضعفاء الكبير**، ج٣، ط١، (بيروت: دار الكتب العلمية، ب. ت).
٤٢. المهنا، عبود حسن ــ الحمداني، علي ــ صليوا، نشأت، **أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور**، ط١، (عمان: دار المنهجية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م).
٤٣. النجدي، جبار، **ما لا يقوله النص ــ مقالات نقدية**، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٤م.

٤٤. هبنر، زيجمونت، **جماليات فن الإخراج**، تر: هناء عبد الفتاح، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
٤٥. الوردي، علي، **خوارق اللاشعور**، ط٢، لندن: دار الوراق للنشر، ١٩٩٦م.
٤٦. يوسف، عقيل مهدي، **فكرة الإخراج**، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠١١م.
٤٧. يونك، **البنية النفسية عند الإنسان**، تر: نهاد خياطه، حلب : بلا. مط، ١٩٩٤م.
٤٨. ــــــــــ، **دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث**، تر: نهاد خياطه، ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٢م.

ثالثاً –ا لمجلات والدوريات

٤٩. بياتلي، قاسم، **تحولات فن المسرح ــ تجربة اوجينيو باربا**، مجلة المسرح، ع ١٥٨، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتابة، ٢٠٠٢م.
٥٠. الجنابي، قيس كاظم، **الواقع والمسكوت عنه في الرواية العربية**، مجلة الأقلام، ع ٣، مصر: تصدر عن وزارة الثقافة ــ دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٦م.
٥١. الازدي، عبد الجليل، **الايديولوجيه في الرواية بشأن الوضع النظري والمنهجي المفهوم والمسكوت عنه**، مجلة علامات، ع ٧، المغرب: ١٩٩٧م.
٥٢. الكندي، محمود بن يحيى، **المسكوت عنه في الخطاب**، مجلة الشبيبة الالكترونية، المغرب: ٢٠١٥م artice < shabiba. com .
٥٣. كوش، عمر، **نقد المسكوت عنه في خطابات المرأة والجسد والثقافة**، جريدة المستقبل، ع ١٢٩٢، لبنان: الشركة العربية المتحدة للصحافة، ٢٠٠٣ م.

رابعاً ــ الرسائل و الاطاريح

٥٤. السعدي، حميد فرج عيسى، **المسكوت عنه في الأدب العربي الإسلامي من ١ هـ إلى ١٣٢ هـ**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، البصرة: كلية الآداب جامعة البصرة، ٢٠١٣ م.
٥٥. حياة، أيت عبد الله، **ترجمة المسكوت عنه في الخطاب السياسي**، رسالة ماجستير ، الجزائر : جامعة وهران احمد بن بلة ، ٢٠١٥م.

خامسا ــ النصوص المسرحية

٥٦. سوفوقليس، **تراجيديات سوفوقليس**، تر: عبد الرحمن بدوي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ب. ت.
٥٧. ــــــــــــــــــ، **أوديب ملكا**، تر: محمد صقر خفاجة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتب، ١٩٧٤م.
٥٨. يوربيدس، **افجينيا في اوليس**، تر: إسماعيل البنهاري، الكويت: وزارة الإعلام، ٢٠٠٣م.

الملاحق

ملحق رقم (١):مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	تأليف / إعداد	إخراج	السنة
١	نزهه	احمد حسن موسى	كاظم النصار	٢٠٠٥
٢	حريق البنفسج	حيدر منعثر	حيدر منعثر	٢٠٠٥
٣	رؤية أخيره	جمال ابو حمدان	جواد الحسب	٢٠٠٥
٤	نساء لوركا	عواطف نعيم	عواطف نعيم	٢٠٠٦
٥	العرس الوحشي	فلاح شاكر	احمد حسن موسى	٢٠٠٦
٦	انتبه قد يحدث لك هذا	احمد الماجد	محسن العزاوي	٢٠٠٦
٧	حضر التجوال	مهند هادي	مهند هادي	٢٠٠٦
٨	نساء في الحرب	جواد الاسدي	كاظم النصار	٢٠٠٦
٩	تحت الصفر	ثابت أليثي	عماد محمد	٢٠٠٨
١٠	جيب الملك جيبه	علي حسين	حيدر منعثر	٢٠٠٨
١١	خارج التغطية	كريم شغيدل	كاظم النصار	٢٠٠٩
١٢	صوت وصوره	سامي قفطان	سامي قفطان	٢٠٠٩
١٣	حلم في بغداد	أنس عبد الصمد	انس عبد الصمد	٢٠٠٩
١٤	بروفة في جهنم	نصاري مهدي / صلاح منسي	هادي مهدي	٢٠٠٩
١٥	اضغاث احلام	سامي عبد الحميد	سامي عبد الحميد	٢٠٠٩
١٦	في قلب الحدث	مهند هادي	مهند هادي	٢٠٠٩
١٧	الموت والعذراء	إبراهيم حنون	ميمون الخالدي	٢٠١٠
١٨	وتريات	جهاد جاسم	جهاد جاسم	٢٠١٠
١٩	بيادق	مثال غازي	عماد محمد	٢٠١١
٢٠	الحريق	قاسم محمد	محسن العزاوي	٢٠١٢
٢١	صور من بلادي	احمد عبد الأمير	احمد عبد الأمير	٢٠١٢
٢٢	الظلمة	ماجواي	عادل كريم	٢٠١٢
٢٣	كوميديا الايام السبعة	علي عبد النبي الزيدي	ضفار ألمفرجي	٢٠١٢
٢٤	مطر صيف	علي عبد النبي الزيدي	كاظم النصار	٢٠١٢
٢٥	حروب	سعد محسن	إبراهيم حنون	٢٠١٢
٢٦	تذكر أيها الجسد	محمد مؤيد	محمد مؤيد	٢٠١٢
٢٧	باسبورت	حيدر جمعه	علاء قحطان	٢٠١٢
٢٨	لم ازل أتلو	محمد مؤيد	قاسم محمد زيدان	٢٠١٣
٢٩	تذكر ايها الجسد	محمد مؤيد	فلاح إبراهيم	٢٠١٣
٣٠	الظلمة	جالوي	ثائر صدام	٢٠١٣
٣١	لعب ووهم	ياسين إسماعيل	ياسين إسماعيل	٢٠١٣
٣٢	احلام كارتون	كريم شغيدل	كاظم النصار	٢٠١٣
٣٣	عربانه	حامد المالكي	عماد محمد	٢٠١٣
٣٤	عزف نسائي	مثال غازي	سنان العزاوي	٢٠١٣
٣٥	مملكة الوعل	عبد الرحمن محمد الربيعي	غانم حميد	٢٠١٤
٣٦	فوبيا	عبد الكريم العبيدي	احمد حسن موسى	٢٠١٤
٣٧	اهريمان	محمد دعيم	محمد دعيم	٢٠١٤
٣٨	عند الباب	مهند ناهض الخياط	مهند ناهض الخياط	٢٠١٥
٤٩	سفينة آدم	علي عبد النبي	ياسين إسماعيل	٢٠١٥
٤٠	ملف مغلق	علي عبد النبي / قاسم مطرود	حليم هاتف	٢٠١٥

ملحق رقم (٢)

أداة الاستبيان

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون المسرحية

استبيان صلاحية أداة

الأستاذ الفاضل ( ) المحترم

تحية طيبة...

تود الباحثة الكشف عن آليات اشتغال المسكوت عنه في الخطاب المسرحي العراقي و ذلك لما يخدم هدف رسالتها (المسكوت عنه في الخطاب المسرحي العراقي).

ولما تجده فيكم من خبرة ودراية في مجال هذا البحث توجهت إليكم للأخذ بآرائكم و إرشاداتكم و تقويمكم لأداة البحث. وذلك بوضع علامة (✓) في الحقل المناسب لها وحذف أو تعديل أو إضافة ما ترونه مناسباً في حقل الملاحظات.

مع جزيل الشكر و الامتنان

التعريف الإجرائي (المسكوت عنه): هو ما يؤول من تفسر الدلالة في الخطاب المسرحي. وما يقبع في مكنونات الشيء وهو متعدد القراءات غير خاضع لسلطة الرقيب.

إشراف

الأستاذ المساعد الدكتور احمد محمد عبد الأمير الباحثة

الأداة بصيغتها النهائية

ت	الفقرات الرئيسية	الفقرات الثانوية		يصلح	لا يصلح	الملاحظات
١	**المسكوت عنه في النص**	**نص صريح**	كلمة			
			جملة			
			فكرة			
			شخصية			
			حوار			
			حدث			
		نص ضمني	كلمه			
			جملة			
			فكرة			
			شخصية			
			حوار			
			حدث			
٢	**المسكوت عنه في العرض**	**أداء الممثل**	إيماءة			
			حركة			
			فعل			
			تفاعل			
			حوارية			
		الديكور	إيحائي			
			تعبيري			

			متحول			
			تجريدي			
			رمزي	**الأزياء**		
			تعبيري			
			التأكيد			
			دلالة			
			إيحاء	**الإضاءة**		
			تأكيد			
			أيهام			
			دلالة			
			رؤية			
			إيحاء	**الموسيقى**		
			تعبير			
			أيهام			
			تلميح			
			دلالة			
			إيحاء	**الإكسسوار**		
			تعبير			
			تحديد			
			دلالة			
			كشف			
			استدلال			