دراسات معاصرة
Contemporary Studies
مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية
تصدر عن مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة بتيسمسيلت/الجزائر
ISSN 2571-9882 EISSN 2600-6987
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/297
Contemporary Studies is a bi-annual open access International double-blind journal. It is published by the University of Tissemsilt, Algeria.
المجلد:08/ العـدد01 /جوان (2024)، ص.ص433-441

مركزيّة الصّمت في تشكيل بنية النّص المسرحيّ الجزائريّ المعاصر
- دراسة تحليليّة نقديّة في مسرحية "النّار والنّور" لصالح لمباركيّة-

The Centrality of Silence in Shaping the Structure of Contemporary Algerian Drama - An Analytical and Critical Study - of "Fire and Light" by Salah Lambarkia

حلاسّي وردة *
hallaci.warda@yahoo.fr.
جامعة 8ماي 1945 – قالمة –
مخبر الدّراسات اللّغوية والأدبيّة
(الجزائر)

طواهريّة دلال
- touahria.dallel@univ-guelma.dz
- جامعة 8ماي 1945 – قالمة -
- مخبر الدّراسات اللّغوية والأدبيّة
(الجزائر)

تاريخ الاستلام: 2024/01/01 تاريخ القبول: 2024/04/02 تاريخ النشر: 2024/06/02

ملخص:

في المسرح الحديث، فقد الحوار أهمّيته كشكل من أشكال التّواصل الكلاميّ، وحتى في الحالات التّي ظلّ فيها الحوار أساسيّا، لم يعد يعبّر عن تواصل فعليّ بين الشّخصيات، ومن هذا المنطلق، فإنّ لحظات الصّمت في المسرح، لكونها تعني الفراغ، تكتسب وقعا خاصا وتكون لها دلالتها قدر الكلام وأكثر أحيانا. فقد وعى الكتّاب والمخرجون منذ نهاية القرن التّاسع عشر دور الصّمت، وقدرته على التّعبير مثل الكلام، وكانت نتيجة ذلك ظهور ما يسمى بـــ"دراماتورجية الصّمت"، أو "مسرح ما لا يقال" أو "مسرح الصّمت". ونظرا لهذه الأهمية التي أصبح خطاب الصّمت يحتلها في المسرح، تبحث الدّراسة في مفهوم الصّمت باعتباره لغة نصيّة، وتهدف إلى الكشف عن الدّور الدّلالي والرّمزي الذّي يلعبه "الصّمت" في التّعبير عن الموقف الدّرامي، وأثره على المستويين الدّرامي، والجمالي للنّص المسرحيّ.

كلمات مفتاحية: المسرح الصّامت الدّراماتورجيا، الحوار، الصّمت .

Abstract:

Enter In modern theater, dialogue has lost its importance as a form of verbal communication, and even in cases where dialogue remains essential, it no

*المؤلف المرسل.

longer necessarily conveys real communication between characters. Consequently, moments of silence in theater, as they signify emptiness, acquire a particular impact and meaning that can be equal to or even greater than that of words. Since the end of the 19th century, playwrights and directors have recognized the role of silence and its ability to express meaning just as effectively as speech, leading to the emergence of what is known as dramaturgy of silence or ;unsaid theater, theater of silence .

Keywords:; *Silent theater; Dramaturgy ;dialogue ; silence*

- مقدمة :

لكلّ لغة خصائص تعبيريّة معينة، تجعلها تختلف عن باقي اللّغات الأخرى، كلغة الجسد، لغة العيون ولغة الصّمت أو اللّغة الصّامتة التّي تلعب دوراً هاماً في العلاقات الإنسانيّة اليومية، حيث يتحدّث النّاس مع بعضهم البعض من دون استخدام الكلمات في كثير من الأحيان. ولما كان للغة الصّمت أهميتها خاصّة في عصرنا الحاليّ، الّذي بدأت فيه اللّغة الصامتة تمشي جنبا إلى جنب مع اللغة المنطوقة أو لغة الكلام أخذ ذات قدرتها في التّعبير عن المشاعر والرّغبات عمّا يكتنز في نفس الإنسان المعاصر، فأضحى التّعبير الصّامت أو التّعبير الإيمائيّ وسيلة بليغة لها قدرة على ايصال المشاعر من خلال التّعابير والإيماءات في أكثر حالاته تأزما، فلقد أصبح الصّمت استعارة تعبر عن لغة تجسّد توتّرات الإنسان المعاصر، وتنعكس على صفحات الفنّ والثّقافة والوعيّ... ومن هنا اتّخذ الصَّمت في الأدب بأجناسه المختلفة من رواية ومسرح وغيرهما أشكالاً متنوعة ومتعدّدة، مؤدّيا بذلك أدوارا مهمّة في التّعبير والتّأثير على المستويين الفنيّ/الدّرامي والجماليّ، فبعد أن كان ينظر إليه سابقا **"على أنّه هامشيّ، فإنّه اليوم صار ينحت وجوده على نحو مستقل، فهو حوار جديد في تقنيّات النّص المسرحيّ... أخذ شكلا مستقلّا، وذلك بتوظيف التّقنيّات الحديثة في المسرح... والحوار الصّامت هو مرحلة لما بعد الكلام أو البوح، فهو يوضّح عمق الاكتشاف الّذي توصّلت إليه الشّخصية"** [1] **(قيس، 2012 ، ص80).**

وتجدر الإشارة هنا أنّ التّركيز على الصّمت في المسرح سيكون على الصَّمت الّذي يختص أو يتعلق بالنّص المسرحيّ المكتوب أو المقروء.

تسعى الدّراسة من هذا المنطلق إلى محاولة الكشف عن مركزيّة الصّمت في تشكيل بنية النّص المسرحيّ الجزائريّ المعاصر، وذلك من خلال مسرحية **"النّار والنّور"** ل **"صالح لمباركية"**، التّي شكل فيها الصّمت منحا تجريبيّا جديدا، أما الهدف من ذلك فهو الكشف عن القدرات الفنيّة، والأبعاد الجماليّة التّي يمكن أن يحقّقها الصّمت باعتباره خطابا دالا على مستوى مكونات النّص المسرحيّ، وعليه نطرح الإشكاليّة الآتية:

- ✓ **كيف يتمظهر الصّمت في بنية النّص المسرحيّ، ويساهم في تشكيلها؟**

وقد انبثقت عن هذه الإشكالية الرئيسية عدّة تساؤلات كالآتي:

- ✓ ما هو الصّمت عامة ،والصّمت في المسرح خاصّة؟
- ✓ كيف يساهم الصّمت في إثراء اللّغة المنطوقة في النّص المسرحيّ؟

✓ كيف تمظهر الصّمت في بنية النّص المسرحي **" النار والنور"** من خلال الحوار والإرشادات المسرحيّة؟

استندت الدّراسة على منهجية تقوم على الدّراسة التحليلية النقّدية، من حيث تحليل ظاهرة الصّمت وأثرها في النّص المسرحيّ الجزائريّ المعاصر، ونقد مضمون الإنتاج المسرحيّ الجزائريّ، كما أنّ النّقد من أهم العمليات التي يتميّز بها المنهج التّحليلي، دونا عن غيره من المناهج البحثية، ثمّ أنّ المنهج التّحليلي يعدّ الأنسب لبحث المواضيع والإشكاليات المتعدّدة، خاصّة في ميدان الأدب عامة، والمسرح خاصّة.

1- مفهوم الصّمت في المسرح:

يعدّ المسرح فنا أدبيّا وعملا إبداعياّ، يقوم على معالجة مجموعة من القضايا المتعلقة بالأفراد داخل المجتمعات، كما يطرح مواضيع أو مشكلات مختلفة من مشاكل الحياة البشريّة وفق مجموعة من العناصر التّي لا يقوم إلاّ بها كالحوار والصّراع والحركة والعاطفة...، والإنسان بطبعه كائن اجتماعي فهو يتواصل مع غيره، وفي هذا التّواصل يتّخذ نوعين من اللغة، لغة الكلام أو اللّفظ، أو لغة غير كلاميّة، لكنها **"لا تقلّ أهمية عن اللّغة المنطوقة، بل تؤدي نفس الوظيفة، وهي اللّغة غير المنطوقة، وتسمى أيضا اللّغة الصّامتة أو الاتّصال غير اللّفظي"** [2](خدرج، 2015، ص29).

والصّمت في المسرح حسب ما سبق يأخذ اتّجاهين واضحين وإنْ كان لا يخلو من تعدّديات أخرى بحسب المدارس والاتجاهات التّي ظهرت في زمن الحداثة وما بعدها، وهذان الاتجاهان هما:

- الصّمت الذي يمثل تواصلاً واستمراراً في الحوار غير المنطوق الذّي يصحب الحوار المنطوق، وهذا اللامنطوق (الصّمت) هو النص المختفي الذي يكشف ما لا يستطيع الحوار المنطوق أنْ يفصح عنه، فالصّمت بوصفه لغة نصيّة مجاورة للغة المنطوقة (الحوار)، غالبا ما يكون أكثر إيحاء ودلالة من النّطق في بعض الأحيان؛ لأنّه يعطي مساحة للتأويل والتأمل يمكن أنْ يضيف إلى الحدث المؤسس باللّغة المنطوقة في عملية الإثراء الفنيّ والدلاليّ.

- المسرح الصّامت، ويعدُّ من أهم الأشكال التّعبيريّة التّي يمكن الاستعانة بها من أجل تقديم فرجات دراميّة مثيرة تجذب المشاهد بطريقة إبداعيّة ساحرة 3 **(محمد رضا ومفتن، 2015، ص218).**

والصّمت في المسرح هو غياب الكلام، وكل ما هو مسموع من موسيقى وضجيج ومؤثرات سمعيّة، وهذا ما يتعارض مع طبيعة العرض المسرحيّ كفن سمعيّ بصريّ. من هذا المنطلق، تكتسب لحظات الصّمت في المسرح وقعا خاصّا، وتكون لها دلالتها قدر الكلام وأكثر أحيانا. ولا يدخل في مجال الصّمت في المسرح الأداء الصّامت في عروض الإيماء والبانتوميم التّي تشكّل حالة مستقلة لها دلالاتها ،إذ يتمّ التّعبير فيها من خلال الحركة بدلا من الكلام.

لا يمكن تعريف وتحديد وضع الصمت في المسرح بالمطلق، إذ أنّ لكل حالة من حالات استخدام الصّمت في النّص وفي العرض دلالتها الخاصّة. ففي النّص، حين يعلن عن لحظات الصّمت في الإرشادات المسرحيّة/الإخراجيّة، فإنّ هذه اللّحظات أو التّقطيعات الزّمنيّة تشكّل فراغا زمنيّا في الفعل المسرحيّ. وفي العرض، يمكن التّعبير عن لحظات الصّمت من خلال فراغ في الحركة والكلام معا، وفي الحالتين يكون لذلك دور الواضح في تحديد الإيقاع العام للمسرحيّة الذّي يصبح بطيئا.

كذلك فإنّ لهذه اللّحظات دورها في التّأثير على المعنى العام للمسرحيّة إذ توحي بغياب التّواصل بين الشّخصيات والملل وعدم القدرة على التّعبير والإحساس بعدم جدوى التّعبير باللغة. ونظرا لهذه الأهمية التّي أصبح يحتلّها الصّمت في المسرح على مستوى النّص والعرض معا، ظهر ضمن حركة التّجديد في الكتابة والإخراج منذ نهاية

القرن التّاسع عشر، اتجاه يدع إلى استخدام الصّمت كلغة مقصودة في المسرح، بعد أن أثبتت هذه اللّغة الصّامتة دورها، وقدرتها على التّعبير مثل الكلام أو أكثر، وكانت نتيجة ذلك ظهور ما يسمى بـــ" دراماتورجيّة الصّمت"، أو "مسرح ما لا يقال" أو **"مسرح الصّمت"**،هذا الأخير الذّي تعدّ فيه المشاهد الصّامتة وسيلة من سائل تقديم المعلومات، **و"مسرح الصّمت" تسمية أطلقت بالأساس على بعض مسرحيات المؤلف البلجيكي "موريس ما ترلنك" M. Maeterlink (1863- 1949). ثم أصبح توجها مسرحيا تزامن مع ظهور الطبيعة وارتبط بالرّمزية. وتتلخص الفكرة الأساسية لمسرح الصّمت في إفساح المجال لما لا يمكن التّعبير عنه بالكلام من خلال استخدام الصّمت استخداما دلاليّا بحيث لا يكون المعنى في الحوار الظاهري وإنّما في باطن النصّ. كما أنّ الجمل القصيرة في النصّ تبدو مبعثرة من خلال الصّمت الذي يتخللها والذي يمكن أن يكون أساس الموقف الدّرامي. وما لا يقال في هذا المسرح يشكل عمق ومكنونات الشّخصيات، ويعادل في الأهمية الحوار الملفوظ.** [4] **(إلياس وحسن، 2007، ص440- 441).**

أصبح الصّمت لغة فنية قائمة بذاتها، ولغة تعبيرية تقف إلى جانب الكلمة المنطوقة في النّص المسرحيّ، وتمدّها بدلالات عديدة وتأويلات لا نهائية، بل تكشف في أحيان كثيرة عن المكنونات النّفسية للشّخصية، تعتبر مسرحيات السويدي **"أوغست ستريندبرج" A. Strindberg** (1849- 1912) والرّوسي **"أنطوان تشيخوف" A. Tchekhov** من أبرز الأمثلة على استخدام لحظات الصّمت ضمن الحوار لتبيان الحالة النّفسية التي تعيشها الشخصيّات.

"وفي المسرح العربي يعتبر عرض "فمتلا" 1995 الذي أخرجه التّونسي توفيق الجبالي (1944-) استثمارا للصّمت في حالته القصوى، ولغياب الحركة ضمن أداء الممثلين في عرض يقوم بأكمله على حالة صمت وجمود تضع الممثلين ضمن تجربة أدائيّة فريدة، وتورّط المتفرج في حالة انتظار وتوتر من البداية وحتى النّهاية" [5] **(إلياس وحسن، 2007، ص292).**

2- أبعاد ودلالة الصّمت في مسرحية "النار والنور":

تعدّ المسرحيّة عملًا أدبيّا فنياّ، وهي في معالمها الأدبيّة عبارة عن مجموعة من العناصر الأدبيّة والفنّيّة البنائيّة، تجسّد قصة من الحياة تدور حول القضايا المنبثقة عن انشغالات الإنسان الاجتماعيّة والسياسيّة والعقائديّة، وفق التسلسل المنطقي للأحداث، ويكون للعناصر الفنّيّة من شخصيات وحوار وأحداث وعقدة وحبكة وصراع الدور الفاعل في رسم معالم الموضوع، فالمسرحية هي:**"الجنس الأدبيّ الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي مثلاً بأنّه خاص بقصّة تمثّل على خشبة المسرح"** [6] **(وهبة والمهندس، 1984، ص360).**

تعدّ مسرحيّة **"النّار والنّور"** لصالح لمباركيّة نصّا مركّبا من مقومات أدبيّة، تحمل معطيات فنّيّة ترمي إلى مخاطبة الفكر والضّمير من خلال تحريك المشاعر الإنسانيّة. ومن هنا تظهر تلك العلاقة الحميميّة بين المسرح والحياة أي بين الحياة والفن، وحاجة الإنسان إلى فنّ من الفنون هي التي تحدّد وظيفة هذا الفن؛ لأنّ الإنسان في حاجة دائمة إلى التّعبير عن نفسه.

تنطلق مسرحية **"النار والنور"** لصالح لمباركيّة من أرضيّة التّاريخ وبالتّحديد من أحداث الثّورة التّحريريّة، والتّي تدور أحداثها في الجزائر، وفي منطقة من مناطقها الثائرة، وفي كوخ متواضع يحضن أنفاساً حرّة. وفي ليلة من ليالي الصّيف السّاحرة يأتي **"محمد"** المجاهد ليبلغ ساكني الكوخ **"مختار"** الأب و**"حورية"** الأخت خبر استشهاد ابنهم **"عمار"**، فيتزامن تواجده عندهم مع وجود **"سي عبد الله"** القائد المستولي على أراضي الجزائريين، وكذلك عمليّة تمشيط من

الجيش الفرنسيّ بعد علمهم بوجود مجاهدين بالقرية. فيضطرّ أهل البيت لتكفين **"محمد"** بالبرنوس لإيهام الجنود الفرنسيين والمعمر **"فرانك"** الذي رافقهم بأنّ الجثة لـ **"عمار"** ابنهم الميّت جراء حادث وقع له، ومع تصاعد الأحداث في لحظات من الرّهبة والتّرقب يتساءل المتلقي هل سينكشف سرّ الجثة؟ وهل سيصمد **"محمد"** تحت اللّحاف أمام كل الاستفزازات التّي يسمعها دون تمكنه من الحركة، أم سينفجر بركانه ويثور على الأعداء والخونة للوطن وللقضيّة الجزائرية.

وأمام نار الثّورة والنّور الذّي يشعّ منها تتصاعد أحداث البيت لتصل إلى ذروتها، لتبدأ الأحداث في النزول والانفراج والنّهاية بحلول النّور على أرض الجزائر والحريّة لأفرادها الذين ضحوا من أجلها.

صاغ لنا المؤلف وعيه من خلال هذه الحكاية ليوصلنا إلى فكرة تتحدّد بالنّص وعدم الاستسلام، وما يمكن ملاحظته أنّ المسرحية تتخللّها لحظات صمت تحمل أبعادا ودلالات كثيرة تبعث على التّأويل القرائي اللّانهائي، ذلك أنّ استغلال النصّ الأدبيّ ومحاولة فهمه وتأويله لا يتم إلاّ بوساطة النّور الذّي ينهض به القارئ في هذه العمليّة، باعتباره المعنّى بالخطاب، فهو متلقّي النصّ، وهو الذي يضيء أبعاده وعتباته من خلال الوقوف على قيمته ودلالاته بقراءاته الواعية التي تمنح النصّ أبعاداً وآفاقاً تأويليّة لا تنتهي، من خلال اكتشافات جديدة لكونه منتجاً ثانياً له، وهو الذي يفتح آفاقاً هائلة أمام عمليّة القراءة التي تعتبر شكلاً من أشكال الحوار بين القارئ والنصّ، ونشاطاً منتجاً يجعل القارئ/المتلقّي شريكًا في عمليّة الإنتاج.

إنّ الفهم الحقيقيّ للنصّ ينطلق من القارئ الذي هو المنتج الحقيقيّ للنصّ عبر عمليّة القراءة التّي هي تفاعل بين النصّ والقارئ، وهنا تبرز العلاقة القويّة بين القراءة ذاتها وبين ما يملكه القارئ من مكوّن ثقافيّ، إذ لا يمكن للقارئ أن يلج أعماق النصّ ما لم يكن مؤهلاً معرفيّاً لأنّ القراءة ليست مجرد تلك الثنائيّة القائمة بين النصّ وقارئه، وإنّما هي خبرة محدّدة في إدراك شيء ملموس. وفي نصوص المسرح الجزائري نرى أنّ هناك اختلاف بين مؤلف وآخر في درجة إتقان توظيف لحظات الصمت في المتن المسرحي سواء من خلال الإرشادات المسرحية أو الصمت داخل الحوار، غير أنّ مسرحية "النار والنور" استخدمت الصمت ضرورة دراميّة عمليّة لجأ إليها الكاتب صالح لمباركيّة، باعتباره **"أداة ضروريّة من أدوات التعبير التي يملكها الممثل وخاصيّة أساسيّة من خصائص الحوار والحديث... فالصمت المسرحيّ يمكن أن يكون أداةً فعالة لتقديم مشهد أو لإبراز أهميّة المشهد التالي، أو لقطع حوار في لحظة حاسمة ذات دلالة؛ إنّها لحظة صمت تتكلّم فيها تعبيرات الوجه وحركات الجسم كلاماً يعجز عنه اللّسان... والصمت يخلق جو من التوتر الدراميّ والتوقّع السيكولوجيّ، ويعمّق الإحساس والحالة النفسيّة التي يريد العرض توصيلها للجمهور"** [7] **(راغب، 1996، ص148).**

ونظرا إلى أنّ اللّغة المسرحية لا تعتمد على الحوار فقط، بل يلعب الصّمت فيها أيضا بعدا دلاليّا في تشكيل بنيتها، بل إنّه يتفوق على دلالة الحوار أحيانا، ومن هذا المنطلق يمكن أن نتطرق إلى أبعاد الصمت ودوره الدلالي في تشكيل بنية النص المسرحي من خلال مسرحية "النار والنور" عبر مكونين أساسين لا يكون النص المسرحي دونهما هما الحوار والإرشادات المسرحية، وهذا ما تؤكده الباحثة آن أوبر سفيلد (**Anne Ubersfeld**) بقولها: **"يتكون النصّ المسرحيّ من شقين واضحين لا يمكن الفصل بينهما هما: "الحوار" و"الإرشادات المسرحيّة" (الإخراجيّة)"** [8] **(ابرسفيلد (دت)، ص25).**

1.2 مركزيّة الصّمت في تشكيل بنية الحوار المسرحيّ:

يعدّ الحوار الجزء الأهمّ في العمل الأدبيّ الفنّي، فهو الوسيط الذّي يحمل الفكرة وينقلها إلى المتلقي: قارئ/مشاهد بالشّكل والمضمون، ومن خلاله يتمّ التّعرف على سمات الشّخصيّة المتكلمة وإظهار انفعالاتها وتبيان حالتها

النفسيّة التي تنبئ عمّا ستفعله، وعلى هذا الاعتبار فإنّ أوّل ما نلاحظه على المسرحيّة باعتبارها شكلاً أدبيّاً، أنّها تقوم على الحوار، فهو الذي يقص علينا الأحداث ويعرّفنا بالشخصيّات وطبائعها وعلاقات بعضها ببعض، وعن طريق الحوار تكشف الشخصيّات عن نفسها، وتتحاور فيما بينها ليمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها، وهو لا شكّ الأداة التعبيريّة الأساسيّة في المسرحيّة، فمن الثابت أنّ لا مسرح بلا حوار. فهو جوهرُ المسرحيّة وعليه تبنى الأحداث وتبرز الشخصيات وتتضح المواقف والأهداف وفي مسرحيّة **"النار والنور"** اهتم الكاتب صالح لمباركية بلحظات الصمت لبناء مشهده المسرحيّ عبر حواراته، فجاءت كثيرة، تقدّم إلى قارئ النصّ الكثير من الدّلالات. ومن ذلك هذا الحوار الذي دار بين الجنود الجزائريين، والذّي تتخلّله لحظات صمت كثيرة:

الجندي الأول: ... عمار... عمار، الله أكبر رحم الله الشّهداء...

الجندي الثاني: موسى حيّ... حيّ يا قدور نعال..

الجريح (موسى): آه... آه اتركني... اتركني.

أحد الجنود: قدور... قدور ساعدنا.

القائد: سليمان... هل تخلّف أحد؟

سليمان: لا... المجموعة كلها هنا

القائد: استشهد عمار فقط؟ [9] **(لمباركية، 2006، ص8- 9).**

حضر الصّمت في نسيج نص الحوار بقوّة، وأدى غايات فنيّة و إبلاغيّة، كما أنّه نهض بوظيفة اختصار الكلام عن طريق الحذف الضّمني غير الصّريح، كما أنّه أبان في حالة السكوت عن عجز الإبلاغ في حالة النطق، أدّى الصّمت كذلك في مسرحيّة **"النار والنور"** على مستوى الحوار، دلالة الإخفاء والكلام المقتضب، كما تعاقب الكلام والصمت، وكان الصمت دلالة على نفسية بعض الشخصيات في المسرحية كشخصية "فرانك"، التي تعبّر عن معاناتها في عدم حصولها على أرض الجزائر، وقد تجلى الصمت هنا من خلال "النّقص الخطّي" وهذا النّوع من الصمت وظفه الكاتب كثيرا، حيث نجده يوظف كلمات أو جمل قصيرة تليها نقاط متتابعة، وهذا ما تجلى في هذا الحوار الذي دار بين **"فرانك"** أحد المعمرين الفرنسيين والذي يرفض التخلي عن الجزائر، والعميل الإقطاعي **"سي عبد الله"**، و**"محمد"** المجاهد الذي يرفض التخلي عن وطنه بأي ثمن:

فرانك: لا.. لا تسمع إلى ما يقول.. وتعال نتفاوض..

محمد: (بقوة) فيم نتفاوض؟.

فرانك: في الجزائر..

محمد: (بقوة) تتفاوض معي في جزائري وطني؟.

فرانك: شريك ولي معك النصف.

محمد: في وطني؟.

فرانك: كنز... لا يمكن أن أتخلى عن الجزائر... كيف لي أن أتركها؟.

محمد: مت.

فرانك:... لا.. لا.. لن أتخلى عنها.. إنّها جنة.. الجزائر.. الجزائر.. لن أتخلى عنها.. أبدا هذا مستحيل.. مستحيل...

سي عبد الله: ارحموا الرجل إنّه يتعذب..

محمد: ماذا تريد منّا؟ ها نقتسم معه وطننا؟.

سي عبد الله: إن كان ذلك أمرا محتوما..

محمد: لا.. لا..

فرانك: (يسقط على الأرض وهو يصرخ) هي لي لن أتركها... لن أتركها.. هي لي .. لن تأخذوها مني.. لا..[10]**(لمباركية، 2006، ص48- 49).**

شكّل الصّمت لغة قائمة بذاتها، بحيث أتى في الجملة أو الحوار عاملا من عوامل تفعيل اللّغة وبنائها، فضلا عن تفعيل الحدث وتحفيز الترقب لدى القارئ والمشاهد معا. وهو ما يظهر من خلال هذه الوقفات التي نرى فيها اهتمام الكاتب صالح لمباركية بلحظات الصمت والسكوت. ففي المقطع الحواري السابق يبرز الصمت موضحا سلوك كل من محمد وفرانك وسي عبد الله، فهو إيحاء لسلوك الشخصية، وليس توضيحا فقط للموقف، كما أنّه يعطي للقارئ دلالة واضحة على عمق الخلاف والصراع حول أرض الجزائر، وبالتّالي إظهار الثّغرات أو الفجوات داخل النّفس البشريّة، وبهذا فإذا كان المسرح فنّ الكلمة، فالصّمت أصبح باستطاعته نقل وتوصيل ما أصبحت تعجز عنه هذه الكلمة. فنراه في المسرحيّة قد اضطلع بوظائف بنائيّة متعدّدة، فقد ساهم في بناء الشّخصيّة، والحوار، والفكرة، وهذا ما ظهر من خلال الحوارات السّابقة.

2.2 **مركزيّة الصّمت في تشكيل بنية الإرشادات المسرحيّة:**

توجد الإرشادات المسرحيّة في النصّ المسرحيّ المكتوب لتساعد القارئ على تخيُّل شكل العرض المسرحيّ، بما تتضمّنه من معلومات مختلفة متنوعة عن مكان الحَدَث وزمانه وأسماء الشّخصيات (قائمة الشّخصيات)،والمعلومات الخاصّة بكلّ منها أحياناً. **وهي تسمية تطلق اليوم على أجزاء النصّ المسرحيّ المكتوب التي تعطي معلومات تحدّد الظّرف أو السّياق الذي يُبنى فيه الخطاب المسرحيّ. وبالعودة إلى تاريخ المسرحيّة يمكن أن نعتبر بداية ظهور الإرشادات الإخراجيّة بمعناها الحديث تتزامن مع ظهور مسرح العلبة الإيطاليّة في القرن السادس عشر، ومُحاولة رسم صورة تُشبِه الواقع من خلال الديكور، ومع تحوُّل الفضاء المسرحيّ إلى صورة عن المكان في العالَم، وكذلك مع تطوُّر مفهوم الشخصيّة من مجرّد دور إلى شخصيّة لها مواصفات فرديّة أقرب إلى الطبيعة الإنسانيّة. عندئذٍ صار من الضَّرورة كتابة نصّ يُوازي الحِوار ويعطي المعلومات اللازمة عن الشخصيّات والمكان فزاد حَجْم الإرشادات الإخراجيّة وزادت أهميّتها وعلى الأخصّ في نُصوص الدّراما في القرن الثامن عشر وفي نُصوص المسرح الواقعيّ والطبيعيّ في القرن التاسع عشر، وفي نهاية القرن التاسع عشر، تطوّرت تدريجيّا .** [11] **(إلياس وحسن، 2007، ص22- 24).**

أصبح النصّ الإرشاديّ يكتسب أهميّة وقيمة جماليّة ودلاليّة كبيرة داخل النّص المسرحيّ ،ويتمّ تحديد الإرشادات المسرحيّة في شكل لائحة في بداية المسرحيّة، أو داخل الحوار. وهذا يعني أنّه يمكن الحديث عن نوعين من الإرشادات المسرحيّة في النصّ المسرحي، إرشادات خارج الحوار وإرشادات داخل الحوار، وغالباً ما تستعمل الإرشادات المسرحيّة بين قوسين، ويخصّص لها مكان خارج الحوار أو داخله. وباعتبار الإرشادات نصا واصفا، فقد اهتم الكاتب صالح لمباركية بلحظات الصمت لبناء مشهده المسرحيّ عبر إرشاداته، فجاءت كثيرة تقدّم إلى قارئ النصّ الكثير من

الدّلالات والإيحاءات، وقد عبّر عن لحظات الصمت بالعبارات الآتية: "فترة صمت"، "بعد فترة صمت"، "يلزم الصمت"، "بعد لحظة جمود"، "صمت"، كما في الأمثلة الآتية:

القائد: هناك مع قدور ومساعده، **(فترة صمت)** فرحات... فرحات.

محمد: (بعد فترة صمت، محدثاً نفسه) مات البطل، يموتون، رحمك الله يا عمار.. ورحم إخوانك الشهداء، نم هنيئا فنحن على دربك سائرون....

سي عبد الله: (إلى محمد) إياك أن تعود... **(صمت)**....

مختار: سي عبد الله أرجوك.. أرجوك **(...بعد لحظة جمود)** حورية لفي محمد في البرنوس جيدا... [12] **(لمباركية، 2006، ص9- 24).**

إنّ الصَّمت في مفهومه العام هو عدم الكلام والسكوت، وهو في النص المسرحي **"النار والنور"** شكل لغة ثانية. ودورا مركزيا في بنية المسرحية، فكان لغة ناطقة بصمتها، إنّه صمت يثبت حضوره باللغة نفسها، ولكن باختزالها عن طريق الحذف والإيجاز أو عن طريق إشارة من النص/الكلام إلى شيء آخر لم يُصرح به، كما لعبت لغة الجسدُ بحركاته وإيماءاته وإشاراته دورا بارزا في تجسيد لغة الصمت بامتياز. **وتركيز الكاتب على لحظات الصمت المقصودة عبر إرشاداته المسرحية في مسرحيته يعود إلى مدى إدراكه لضرورة الصمت في لعب الممثل، وبأنّه هو الذي يسمح بإنشاء إيقاع للتلفظ وهيكلة القطائع الخالقة للتوتر الدرامي** [13] **(بلخيري، 2004، ص95)**، كما أنّ لحظات الصّمت تؤدّي إلى خلق نوع من التّشويق والتّوتر لدى المتلقّي.

- **خاتمة:**

كانت مسرحية **"النار والنور"** للكاتب صالح لمباركية رحلة مكثفة ومختزلة من الصّمت، الّذي شكل فيها لحظة دينامية متفجرة بالحركة شأنه شأن الكلام من حيث عملية البناء الدرامي، وباعتباره حواراً غير منطوق/غير كلامي، فقد مثل بؤرا استفزازية للقارئ تحتم عليه التفكير والتأويل والتخيل والاستغراق في الانتباه لما حدث وسوف يحدث داخل النص المسرحي. كيف لا و" **هو اللغة التي تمارس دورها في العمق، وهو الاستفزاز الّذي يتكلم عل طريقته الخاصة"** [14] **(حمود، 2002، ص38).**

شكّل الصّمت باعتباره لغة فريدة تحمل أبعادا ودلالات كثيفة، أدوار متعدّدة على المستويين الدرامي والجمالي عادلت الدور الذي يلعبه الحوار عبر التعبير الانفرادي حيث تنتحي فيه الشخصية المسرحية جانبا للتعليق والنقد.

فالصَّمت في مسرحية **"النار والنور"** امتلك القدرة على الإشارة إلى الشخصية ببعض خصائصها الحسية والعقلية مثل (اللطف، الفظاظة، الخجل، الغضب...)، وفي كثير من المواقف تفوق الصّمت على الحوار الكلاميّ، وكان الصمت فيها هو الطريقة الوحيدة لنقل حالة التأزم الدرامي التي تقع فيها الشخصية المسرحية. وبهذا يعدّ الصمت عند قراءة أي نص مسرحي، من علاماته غير المنطوقة، وهنا يتم بناء بعض المشاهد التّخيلية لدى القارئ بعيدا عن الخشبة، حيث يتحوّل النّص المسرحي إلى كيان حيّ متحرّك يتأسس وفق التّأويلات الإخراجيّة، ويصبح للصّمت أبعادا تأويليّة أكثر عمقا وحضورا أوسع من خلال تحويل بعض الأفعال الإيمائيّة إلى واقع مرئي يكون له تأثير أكبر من الكلمة. وتركيز الكاتب على لحظات الصّمت في مسرحيته يعود إلى مدى إدراكه لضرورة الصّمت في سياق التّعبير المسرحي من حيث أثره الدّراميّ والجماليّ منهجيّته.

- **قائمة الإحالات:**

1- عمر محمد، قيس، 2012، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض الرمضاني أنموذجا، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ص20

2 - خدرج، زهرة وهيب، 2015، لغة الصمت دراسة في أسرار لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، ط1، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن،ص29.

3- محمد رضا، عباس ومفتن، محدي عبد الأمير، 2015، مصطلح الصمت، مجلة كلية التربية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد 24، جامعة بابل، العراقص،218.

4- إلياس، ماري وحسن، حنان قصاب، 2007، المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ،ص، ص 440-441 .

5- المرجع نفسه ص292

6 - وهبة، مجدي والمهندس كامل، 1984، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت. ص360

7 - راغب، نبيل، 1996، فن العرض المسرحي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان. ص148.

8- أوبر سفيلد، آن، (د ت)، قراءة المسرح، ترجمة، مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص25

9- لمباركية، صالح، 2006، "النار والنور"، شركت باتنيت، الجزائر، ص،ص9،8.

10- المصدر نفسه ص 48.

11-- إلياس، ماري وحسن، حنان قصاب، 2007، مرجع سابق، ص، ص 22- 25.

12- لمباركية، صالح، 2006،مصدر سابق ،ص24.

13- بلخيري، أحمد، 2004، نحو تحليل دراماتورجي، ط1، مطبعة رانو، المغرب، ص95.

14- محمود، إبراهيم، 2002، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ط1، مركز الإنماء الحضاري، دمشق. ص38.

- **قائمة المصادر والمراجع :**

- إلياس، ماري وحسن، حنان قصاب، 2007، المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.
- أوبر سفيلد، آن، (د ت)، قراءة المسرح، ترجمة، مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
- بلخيري، أحمد، 2004، نحو تحليل دراماتورجي، ط1، مطبعة رانو، المغرب .
- خدرج، زهرة وهيب، 2015، لغة الصمت دراسة في أسرار لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، ط1، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن.
- راغب، نبيل، 1996، فن العرض المسرحيّ، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان.
- عمر محمد، قيس، 2012، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض الرمضاني أنموذجا، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان.
- لمباركية، صالح، 2006، "النار والنور"، شركة بانية، الجزائر.
- محمد رضا، عباس ومفتن، محدي عبد الأمير، 2015، مصطلح الصّمت، مجلة كلية التربية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد 24، جامعة بابل، العراق.
- محمود، إبراهيم، 2002، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ط1، مركز الإنماء الحضاري، دمشق.
- وهبة، مجدي والمهندس كامل، 1984، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت.