مجلة المعيار ISSN :1112-4377
مجلد: 26 عدد: 5 (رت 67) السنة: 2022

سيميائية الأصوات المنطوقة وغير المنطوقة
في مسرحية "الدالية" للكاتب "عز الدين ميهوبي"
The Semiotics of spoken and no – spoken voices in Dalya by Azzedine Mihoubi

نوال غزلان[1]
جامعة آكلي محند أولحاج – البويرة–
ghozlanenawel@gmail.com

تاريخ الوصول 2021/04/06 القبول 2021/12/22 النشر على الخط 2022/06/05
Received 06/04/2021 Accepted 22/12/2021 Published online 05/06/2022

ملخص:

يحاول هذا البحث طرح إشكالية مهمة بكونه يتناول فنا دخيلا على العالم العربي عموما والجزائر خصوصا وهو المسرح، وتحديدا النص الدرامي وأهم المكونات والنظم السيميائية التي يحويها باعتباره قطعة مهمة في أي عمل مسرحي، ومحاولة تسليط الضوء على كيفية تشكل النص الدرامي وبعض المعالم السيميائية لبنائه، وقد تم التركيز على مجموعة من العناصر التي تتحكم في تعرض الجمهور للأعمال الفنية المسرحية وجعل المتفرج يتأثر بما يُقدَّم له، ويظهر هذا التأثر من خلال التصفيق أو الضحك أو البكاء في بعض الأحيان، ولبيان ذلك تم اعتماد خطة تتمثل في دراسة علاقة المسرح بالسيمياء، والتطرق إلى سيميائية الأصوات المنطوقة وغير المنطوقة في مسرحية "الدالية" للكاتب "عز الدين ميهوبي". وكيف أن هذه الأخيرة يمكنها أن تمثل جملة من العلامات التي جاز لها إضفاء حالة واقعية أو رمزية للمشاهد في مسرحية "الدالية".

الكلمات المفتاحية:السيمياء– سيمياء المسرح– سيميائية الأصوات المنطوقة– سيميائية الأصوات غير المنطوقة.

Abstract:

This research attempts to address a crucial problematic by covering a form of art that is foreign to the Arab World in general, and Algeria in particular; namely, theater. Dramatic text, as an essential element of theater, with its main components and semiotic systems, is the precise focus of our work as we seek to shed light on dramatic text composition and some semiotic benchmarks that are associated with it. The focus was on a set of elements that control how the audience experiences dramatic works, and how the presented work can have an effect on the spectator. This effect appears through ovations, laughter, and even crying at times.

In order to illustrate that, we studied the relationship between theater and semiotics, and touched on the semiotics of both verbal vocalization and non-verbal vocalization in the play *"The Dalya"* by Azzedine Mihoubi. Moreover, the two concepts constitute a set of markers that contribute to the realism and symbolism of scenes in *"The Dalya"*.

Keywords: Semiotics, Semiotics of theater, Semiotics of verbal vocalization, Semiotics of non-verbal vocalization.

[1] المؤلّف المراسل: **نوال غزلان** البريد الإلكتروني: **ghozlanenawel@gmail.com**

مقدمة:

يعتبر المسرح من بين وسائل الاتصال الهامة التي تساهم في نقل المعلومات والأفكار والأحاسيس، وذلك منذ أن كان هذا الفن مجرد ظاهرة طقوسية، حيث ظهرت الحاجة إلى التعبير المسرحي وكان ذلك على شكل شفهي تصحبه إيماءات (Mimes).

وبما أن دراستنا مرتبطة بالمسرح، والذي يعد محل تركيب بين عدة مكونات سيميائية يصعب تفكيك عناصرها، فقد ركزت في دراستي على العلامات وربط بعضها ببعض لاستخلاص الدلالات الدرامية والقيم الجمالية للعرض المسرحي ولفهم لغة التواصل المنبعثة من خشبة المسرح، والسؤال الذي يمكن طرحه هو : كيف تتداخل العلامات السيميائية فيما بينها على خشبة المسرح من أجل أن تنتج علامة واحدة كبرى في مسرحية؟

1- العلاقة بين السيمياء والمسرح:

يعتبر المسرح منتجا للعلامات والإيماءات _ من خلال النص _ هذه العلامات التي يتم استقبالها من طرف المتلقي، فيقوم بالتعامل معها وفق ما يحمله من مخزون ثقافي واجتماعي وسياسي، وبما أن هذا النص يشكل مجموعة من العلامات والرموز فلن يكون الاشتغال عليه "إلا من خلال اهتمام معرفي ومنهجي موحد يأخذ بعين الاعتبار تلك المحاولات والدراسات السيميائية والسردية التي أسست لدراسة شاملة ومتكاملة للإبداع الفني ككل، والمسرح بخصوصيته يفرض مسارا يجمع في هـ الدارس بين شقين: النص والعرض حيث تتحول الشخصية من ورقية الإبداع الخيالي إلى جسد الممثل الذي يضفي عليها سمات لم تكن متواجدة في النص الأصلي، مما يفتح أقواسا متعددة لدراسة الأداء والصوت والحركة والإيقاع التي تدخل ضمن مستوى آخر هو سينوغرافية النص الدرامي"[1].

ومن خلال ما قيل نجد أن السيمياء أعطت للنص المسرحي بعدا آخر من التواصل بينه وبين المتلقي، ويظهر هذا من خلال ما تحدثه العلامة من تأثيرات على المتلقي باعتباره مستقبلا لتلك العلامات، هذا الأخير الذي يقوم بعملية القراءة والتأويل للوصول إلى الفكرة المخفية وراء ذلك النص.

وقد ذهب الكثير من النقاد إلى تطبيق المنهج السيميائي على المسرح إذ يرى "أسلن" :" أن سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى عمل النقاد الشكليين الروس الذين بدءوا في تطوير الأساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية، عن طريق تحليل دقيق للطريقة التي تنتج بواسطتها هذه الأعمال وتأثيراتها الفعلية، إذ شرع أنصار هذه النزعة خاصة في مدرسة براغ في الثلاثينيات من هذا القرن في تطبيق هذا المنهج على الدراما تأثرا برائدين هما "تشارلز سندرس بيرس و دو سوسير" [2].

ما قيل يشير إلى أن الفضل في ظهور سيميوطيقا الدراما يعود إلى النقاد الشكلانيين الروس الذين طوروا الأساليب والوسائل لدراسة الأعمال الأدبية، وذلك من خلال تأثرهم بـ"دو سوسير" و"بيرس".

---

[1] طامر أنوال.المسرح والمناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي. دار القدس العربي.الجزائر.2011.ص169

[2] جاب الله أحمد. العلامة والعمل المسرحي المتلقي الثالث. منشورات الجامعة.بسكرة.دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع.عين مليلة الجزائر.2002.ص134

وهناك من اعتبر أن المسرح هو بنية سيميائية، على رأسهم "بيتر بوغاتيريف" الذي ذهب " إلى أن المسرح ما هو إلا بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة، وهذا التحويل هي الصفة التي تميز المسرح عن باقي الفنون"[1]. ويتضح من هذا القول أن المسرح يقوم على أساس أنه بنية تحكمها نسق من العناصر والعلامات، والمنهج السيميائي يمتلك الميزة لتحليل تلك الإشارات والعلامات.

كما يذهب علماء اللسان والتواصل إلى " أن الحديث لا يسوغ إلا إذا كان هناك إرسال معلومة أو معلومات من نقطة إلى نقطة أخرى. وتتم عملية الإرسال هذه بواسطة الرسالة التي تخضع عناصرها لنظام محدد، أي تصاغ اعتمادا على شيفرة"[(42)].

من هنا كانت العلامات المسرحية في مجملها وسيلة تستخدم لإقامة التواصل بين النص المسرحي، وبين المخرج والمصمم، وبين الممثل وزميله، وبين العرض والجمهور، *وبين* العرض والناقد. وتتجلى السيمياء في مسرحية "الدالية" من خلال: الاستهلالية، الماكياج، اللباس والإكسسوارات، الحركة، الإضاءة، الديكور، وأخيرا الأصوات وهذا ما سنسلط عليه الضوء في دراستنا هذه.

2-سيميائية الأصوات في مسرحية الدالية:

2-1- سيميائية الأصوات المنطوقة:

الصوت أثر مسموع ينتج عن اهتزازات في الحبال الصوتية أو الأوتار، يمتاز بالارتفاع والانخفاض، والضيق والاتساع، ناتج عن الحالات النفسية التي يكون عليها المتحدث، فنجد الإنسان ينوح أو يزغرد أو يتأوه...وعندما يمزج المتحدث عموما أو الممثل على وجه الخصوص بين صوته وحالته النفسية " فإنه سوف ينقل هذه القدرة التعبيرية إلى الكلمات، ويمتلك أولى وسائل التأثير في الآخرين، وهي الشحنة العاطفية الكامنة وراء أصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات"[3].

ولا يمكن دراسة صوت الممثل بمعزل عن إيماءاته وإشاراته، إذ إنهما معا يشكلان نسقا علاماتيا هاما في صياغة الفضاء المسرحي، الذي يتحد فيه الكلام بفعل الكلام، وقد أوجد العلماء خمس مستويات مختلفة من الأصوات[(*)].

وقد يمزج الممثل في حديثه على خشبة المسرح بين أكثر من مستوى أو نوع، فمهمته أن يوصل المعاني، وأن يحقق بصوته نمو وتوالد الأحداث المسرحية تارة بصوت مرتفع وتارة أخرى بهمس أو بصمت. وقد ذهب الدارسون إلى أن القراءة السليمة للنص المسرحي إضافة إلى الإلقاء السليم، من شأنهما أن يجعلا الرسالة الصوتية تنتقل من الممثل إلى المتفرج، فيدركها تمام الإدراك، وكل هذا في ظل إتقان وسائل وأساليب الإلقاء المسرحي، ولكي يحقق الممثل هذا الإتقان" وجب عليه أن يعي أن كل علامة ترقيم يتوقف عندها الكلام بإيقاع نبري خاص، فعند النقطة ينخفض الصوت لانتهاء المعنى، وعند الفاصلة يتوقف النغم في وسط السلم الموسيقي لأن المعنى لم ينته بعد، وعند علامة الاستفهام يرتفع الصوت بما يشبه النقيق"[4]. وإذا اختلت الأطراف السابقة أصبح الكلام سردا ضائع الملامح، تائه الأهداف، أما إذا تُقُيِّدَ به أصبح مضمونه عميقا، ويدفع بالمتفرج إلى التمعن فيما يقال، وعلى

---

[1] عدد من المؤلفين. سيمياء براغ.تر: أمبرتو إيكو. منشورات الثقافة.د ط.1997.ص18

[2] محمد التهامي العماري.مدخل لقراءة الفرجة المسرحية.دار الأمان. الرباط.ط1 .2006.ص132

[3] فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي. مكتبة مدبولي. القاهرة. 1996. ص14

[*] أوجدوا خمسة أنواع من الأصوات: **الباص** يصدر عن الحبال الصوتية الغليظة، **الباريتون**:يشترك مع الباص في منطقته ولكنه أكثر منه تأثيرا، **التينور**: أوسط الأصوات وأكثرها شيوعا وأقدرها على التلوين، **الآلتو**: أرق أصوات الرجال وأغلظ أصوات النساء، **السوبرانو**: أرق أصوات النساء

[4] فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي.ص180

العموم فإن الممثل البارع يجب أن يوقظ بصوته حواس المتفرجين" فالقاعدة التي يجب على الممثل أن يتمسك بها هي: ارسم بصوتك صورا لكلماتك، حتى يشمها المستمع، ويراها ويتحسسها بيديه"[1].

وبهذا يستطيع الممثل بفعله الصوتي وتلويناته المختلفة وحالاته النفسية أن ينقل المتفرج إلى مستويات متعددة، فتختلف عنده سبل الإدراك وتتوسع ليدرك معان خفية لم يفصح عنها الممثل، وهو ما يسمى بقراءة ما بين السطور. وبذلك يُكسب الممثل كلامه << خاصية عامة، تستجيب الدلالة لها، وتتغير المعاني بمقتضاها، من خلال تغير الصوت والنبرة>>[2]. كما يُكسب الممثل كلامه علامات ظاهرة وأخرى مستترة متراكبتين معا لتشكيل سيمياء الصوت، أو سيمياء الإلقاء المسرحي، فاتحة المجال أمام المتلقي وما يملكه من قدرات لفك الشيفرات اللغوية والصوتية، في ضوء الأنساق الثقافية والاجتماعية التي ينتمي إليها، وبهذا" صارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص، بوساطة فعل الفهم والإدراك، ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته، مما يجعله قادرا على الديمومة والخلود، بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي"[3]. ويجب أن يكون باث هذه الرسالة الصوتية واضح الصوت، يصل بصوته إلى أسماع المتفرجين، متجنبا الكلام المتراخي الغامض، إلا إذا كان هذا الكلام مقصودا لغاية معينة، كما يجب أن يلائم كلامه الشخصية التي يتقمصها، محددا المعاني بسرعة الصوت أو ببطئه، أو بتغيير نبرات صوته، لأن الصوت يلقي ظلالا على المشاعر والمعاني، فيعتمد على جرس ونغمية الصوت لزيادة القدرة على الدلالة. <<فحين يصبح الممثل فوق خشبة المسرح، يجب عليه أن يستحضر ويركز ليعبر عما يدور في ذهنه بحركاته، وبصوته وبذلك يصبح المعنى واضحا في ذهن المتفرج غاية الوضوح>>[4].

وتختلف أصوات الممثلين باختلاف الشخصيات من حيث الحدة والقوة والغلظة، بل أن الممثل الواحد قد تختلف أصواته من لحظة درامية إلى أخرى.

وقد تنوعت مستويات الفضاء الصوتي لعرض **"الدالية"** من ممثل إلى آخر: فكانت ذات حدة عالية عند **"بلارج"** و**"بودبزة"**، وامتازت بالمرونة عند **"الواهم"** و **"الضاوية"** وذلك تبعا للشخصية التي يتقمصها الممثل.

ويعد صوت الممثل أحد الوسائط لنقل انفعالات الشخصية، وعواطفها المختلفة، التي يجسدها حسب مقتضى اللحظة الدرامية، بتحديد المعيارية الدقيقة للصوت في كل لحظة، من حيث حجمه، وكثافته، وضعفه وقوته، ورخاوته وجهارته وتكويناته والتحكم في توقيتاته، صمتا ونطقا، سرعة وبطأ، ومدى وضوح مخارج الألفاظ، إذ به نستطيع أن نكشف انتماء الشخصية، هل هي من شرق الجزائر أم غربها، أم هي من الجزائر أم من ولاية أخرى. وتبدأ الصورة الصوتية المنطوقة في عرض"الدالية" مباشرة بعد إخبار "بشار" الجميع أن السلطان انتقل إلى ذمة الله، فيرد الجميع بملفوظات كلامية متعالية مختلفة من حيث الكثافة والدرجة، تغلفها ضوضاء، تترجم معاناة العامة من أهل"الدالية" لفقدهم سلطانهم.

---

[1] المرجع نفسه، ص185

[2] البدراوي زهران. مبحث في قضية الرمزية الصوتية.دار المعارف.القاهرة.ط4 . 1999.ص217

[3] بشرى موسى صالح. نظرية التلقي أصول وتطبيقات. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.المغرب.ط1 .2001.ص52

[4] عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته وآدابه.ص270

كما تخرج ملفوظات "بودبزة" في دفقات قوية، تحملها كميات هواء شديدة، كطلقات الرصاص في قوله:" أنا معاك يا الباهي في هذا الراي...وخوك تعرفو يحب الصح، وكي يشوف العوج كلمة زوج يطلعلو الغاز. الواهم: وينا... لاز؟ بودبزة: غاز...غاز موش لاز واسكت علينا يرحم والديك"[1]، إلا أن هذا الدفع السريع والشديد لملفوظاته سرعان ما يقل ويتباطأ خاصة عند طرحه لمشروعه الذي يزعم به إخراج أهل القرية من نكبتهم، فتلفه حالة من التؤدة والهدوء، ثم تزداد القوة عند طرحه للمرحلة الثانية والثالثة من مشروعه المتمثل في "الموس" و"الدبوس"، وذلك في قوله:" كاينة ثلاث حاجات ما كانش غيرها انديروها مع الشعب. الباهي: ويناها؟ بودبزة: البوس والموس والدبوس...".[2]

كما تبرز غنائية شجية في كلام "بشار" وندائه في الناس ، إذ تظهر الملفوظات الصوتية واضحة في أخبار "بشار" المتعالية:" يبقى بشار ينادي في الناس: يا أهل الدالية كبار وصغار...اشيوخ وانسا، اتفاهموا كبار لبلاد الواهم والفاهم والزاهي والباهي والهايم والهايل وبوخبزة وبودبزة اتفاهموا باش تخرجوا اكل غدوة بعد العصر للطحطاحة وتقعدوا كامل في الأرض...ماتتحركوش ماتتحدثوش ماتتنفسوش...ورايحة تجي الحداية تحوم على روسكم واللي حطت على راسو رايح يولي سلطان البلاد..."[3]، و" يخضع الممثلون عموما إلى تدريبات لاستكشاف الخيال الصوتي، والخيال اللفظي، لضمان اكتشاف أصوات ترتبط بالأحاسيس"[4] فالممثل بصوته يؤكد فعالية خشبة المسرح، بكل ما فيها من عناصر أخرى، فيحول صوته إلى إشارات رمزية ودلالية ترتبط منظومتها العلاماتية بسياق النص، وتزيد من مقدرة الإنتاج الدلالي للعرض و" لأن صوت الممثل –بوصفه علامة– لايدل على معنى بمفرده، فهو كأي عنصر من عناصر العرض المسرحي، لا يمكن أن يولّد دلالة إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى"[5]، "**فبوخبزة**" وتأتأته في أداء منظوماته الصوتية، يشرك جسده لتحريك دلالات النص المسرحي، حتى تصبح مرئية ومسموعة، فتندمج في علاقة جدلية يتم من خلالها بث جملة من الدلالات المقصودة إلى المتلقي. ولعل أهم ما يميز الأداء الصوتي للشخصيات في عرض "الدالية" أن شخصيات "**بوخبزة، بودبزة، الزاهي، الباهي، الفاهم، الهايم، بلارج**" شحنت كلماتها وسلوكياتها بعواطف وانفعالات جعلتها حية طيلة العرض، وهذا ما يؤكده "ستانسلافسكي"(Constantin Stanislavski) (1863-1938) في معرض حديثة عن الصوت والجسد والانفعال قائلا:"يجب على الكلمات على خشبة المسرح أن تستثير في الممثل وفي شريكه، ومن خلالهما في المتفرج أيضا، مختلف المشاعر والرغبات، والطموحات وصور الخيال الداخلية، والأحاسيس البصرية والسمعية"[6]، وهو يدعو من خلال قوله هذا إلى ضرورة أن يتحكم الأداء الصوتي في الأداء الجسدي المشحون بالانفعال، ذلك أنه يجب على تعبيرات الممثل الصوتية أن تبتعد عن التعبيرات الصوتية اليومية، لأنها تتحول إلى دلالة ورمز؛ فتعبيرا "الواهم" المعتمدة على تحريف في نطق بعض الكلمات مثل: السلطان (الشيطان)، الغاز(الغاز)، الأقدام(الأقزام)...تنطوي على ما يمكن تسميته حوارا داخليا ثانيا، فالتوافقيات الصوتية، والاهتزازات المثيرة المتشابهة، تحمل المتفرج إلى أن يعيش في عالم آخر، خفي عن العالم الدرامي الذي يشاهده.

---

[1] عز الدين ميهوبي. الدالية. ص04

[2] المصدر نفسه، ص 06

[3] المصدر نفسه، ص 24

[4] سامي صلاح. الممثل والحرباء(دراسات ودروس في التمثيل). ص169

[5] مدحت الكاشف. اللغة الجسدية للمثل.ص169

[6] قنسطنطين ستانسلافسكي.إعداد الممثل ج2 (في التجسيد الإبداعي) تر: شريف شاكر.مطبوعات المعهد العالي للفنون المسرحية.دمشق.1985.ص102

وعموما فإن الرسائل الصوتية لعرض"الدالية" قد تضمنت شيفرات جمعت بين الصوتية والجسدية، وهي في الأساس شيفرات اجتماعية طبيعية، اتخذت لنفسها شكلا أكثر دلالة وعمقا في سياق العرض المسرحي. وإن كان عرض "الدالية" قد وقع في فوضى من الدلالات الجسدية والصوتية، في بعض اللحظات الدرامية من مثل استفهامهم عن الوصية التي تركها السلطان الراحل.

ورغم أن عرض "الدالية" قد اتسم بنوع من الحركة الزائدة عن اللزوم، فإن أصوات الممثلين قد شكلت الرابط بين أجسامهم ولغة النص الدرامي، فيتحول نسق السرد الذي مر بالمتفرج في الفصل الأول إلى أصوات تتردد في الفضاء المسرحي، تنصهر فيه أجساد الممثلين بالنص المكتوب والمنطوق، فيلعب الممثل دور الوسيط الذي ينقل لنا صوت الشخصية التي يمثلها، لتتجسد أمامنا، وتنتقل من صورتها الافتراضية إلى صورتها الأيقونية. ومن هنا يمكن القول أن عرض"الدالية" يعمل على محورين اثنين أولهما: أفقي مكاني تمثله أجساد الممثلين.

ثانيهما: محور عمودي زماني تمثله أصوات الممثلين.

وإذا كان الملفوظ الكلامي يصور الحالة الانفعالية والنفسية والعاطفية للشخصية ويؤكده الممثل بالإيماء والحركة داخل الفعل المسرحي، فإن الصمت كذلك يمثل حالة نفسية انفعالية معينة، فصمت "الواهم" خلال العرض المسرحي –إن لم نقل في جله– يحمل أكثر من دلالة، كما أن صمت الممثلين جميعهم أثناء التفكير في الحل له دلالة أخرى. كما قد يكون الصمت تعبيرا عن حالة من الارتباك والحيرة أو الدهشة جراء موقف درامي معين، فيفتح الممثلون أفواههم، وتجحظ أعينهم ويظهر ذلك عند تلقيهم لخبر وفاة السلطان، وقد يشير الصمت إلى حالة من الحيرة والتيه وانتظار الحل والترقب، كما هو الحال في اللحظة الدرامية التي ينتظر فيها الجميع دخول "**الضاوية**" لتفسير اللغز المحير الذي تركه السلطان الراحل. وهنا يلعب الصمت الكلامي دوره في تكثيف اللحظات الدرامية، خاصة عندما يلجأ الممثلون إلى التعبير بالإيماءة اليدوية، أوإيماءة الجسد لتصوير الاضطرابات النفسية، ولا يكون الصمت في العروض المسرحية اعتباطيا، وإنما يجب أن يكون مرتبطا أشد الارتباط بلحظة درامية سابقة أو آنية أو لاحقة، لذلك يجب أن يكون مدروسا بدقة حتى يساهم بفاعلية تامة في دعم الإنتاج الدلالي للعرض المسرحي.

3- سيميائية الأصوات غير المنطوقة:

تتمازج في الفضاء السماعي المسرحي الأصوات المنطوقة بغير المنطوقة، حسب حاجة الفعل المسرحي لكل منهما، إذ في حدث معين يحتاج الممثل إلى صوت منطوق يكفيه علاماتيا حسب المعنى الذي يريده، وفي حدث آخر قد يحتاج إلى صوت غير منطوق ليؤدي به الدلالة التي يريدها، وقد تكون هذه الأصوات غير المنطوقة أصوات حيوانات أو زمزمة رياح أو خرير مياه أو موسيقى...لتجسيد اللحظة الدرامية على خشبة المسرح.

ونجد أن أكثر الأصوات غير المنطوقة شيوعا واستعمالا في عرض "الدالية" –كغيره من العروض المسرحية – الموسيقى، فهي أقدم المؤثرات الصوتية في تاريخ المسرح، استخدمها اليونان قديما وقد ظهرت جلية فيما يعرف بـ"الجوقة"(*).

ثم تطورت حديثا إلى استعمال تقنيات حديثة لبث الأصوات، بل تخصص فيها أناس عرفوا فيما بعد بتقنيي الصوت، كل هذا إدراكا لقيمة الموسيقى من حيث التأثير على الإنسان وحالاته السيكولوجية، ولذلك ظهرت أنماط مختلفة من الموسيقى، أو بالأحرى أنواع مختلفة من الأغاني، فأوجد الإنسان أغاني الصيد وأغاني الحزن والحداد وأخرى للفزع والحرب. فتتصاعد بذلك انفعالات

الإنسان بتفاعل الموسيقى مع حالاته ومزاجه، كما أنه بالموسيقى نستطيع أن نحاكي صوت ظاهرة طبيعية، بحسب حاجة اللحظة الدرامية، فإذا احتاج المخرج – مثلا – إلى وضع المتفرجين في جو من العاصفة فإنه يحتاج إلى موسيقى صاخبة وقوية " تميل إلى أن تشتمل على دمدمات، أو قعقعة منخفضة(تشبه صوت الرعد)، أو أصوات انتحاب (تشبه صوت الريح المرتطم بالأشجار)"[1]. فتستثير هذه العاصفة مباشرة في المتفرج مشاعر الخوف والقلق، وتجعله مشرئبا يتابع اللحظات الدرامية بنوع من القلق والترقب، فتكون بذلك هذه الموسيقى قد أوصلت إلى المتفرجين بعض المعاني، التي قد يعجز المنطوق اللفظي عن أدائها، كما قد يفعل المخرج العكس، فإذا احتاج إلى وضع المتفرجين في جو ربيعي هادئ كان قد عبر عنه باللفظ مسبقا، فإنه يحتاج إلى موسيقى حالمة هادئة، ممزوجة بزقزقة العصافير." وبالتالي فلخلق الحالة النفسية المرادة أو المقصودة في لحظة درامية معينة، فإنه يُلجأ إلى الربط بين الصوت والموسيقى والانفعال الذي يستثيره هذا الصوت، فتنشأ حالة من الترميز الموسيقي للحظة الانفعالية على الفهم المشترك بين المؤلف الموسيقي والجمهور"[2].كما قد تقوم مترابطات شرطية بين مقاطع موسيقية أو أغان، وبين حالات نفسية أو أحداث عشناها مسبقا، فبمجرد أن تُبث في عرض معين، يستدعي شعورنا استحضار تلك اللحظات، ومزجها باللحظات الدرامية التي أُتبعت بها، فتكون أكثر تأثيرا وأكثر إحداثا للانفعال، سواء أكانت محزنة أو مفرحة، وقد ألفت المسارح سواء العربية أو الجزائرية أو الغربية بث نوع من المعزوفات الموسيقية، قبل بداية العروض، إيذانا بالاستعداد للعرض ورفع الستار، أو إيذانا بنهاية فصل وبداية فصل آخر. ولا يخفى على الدارس تأثير هذه المقاطع على المتفرجين، خاصة عندما تتحول إلى عادات مألوفة في العروض المسرحية." وقد كانت افتتاحيات الأوبرات في القرن الثامن عشر تتم بمقطوعات مستقلة عن العروض ومنفصلة عنها، تعزفها الأوركسترا، فكانت بمنزلة أداءات لرفع الستار، أو إشارات تقول للناس إنهم ينبغي عليهم أن يختاروا مقاعدهم، لأن العرض يوشك على البدء"[3].ولا يلزم لتحقيق الإثارة أن يكون السامع قد سمع هذه الموسيقى من قبل، وقد ظلت موسيقى العروض والأفلام، وكذا المؤثرات الصوتية الأخرى محط اهتمام الكثير من الدارسين في حقول الموسيقى وعلم الاجتماع والنفس، ولعبت دورا هاما في إنجاح هذه العروض خاصة الاستعراضية منها والغنائية.

وكما أن للملابس والإكسسوارات دور في تحديد زمن الشخصية وعمرها وانتمائها الطبقي، فكذلك الموسيقى، إذ بها نستطيع تحديد زمن الشخصية وعمرها ومنزلتها الاجتماعية ودورها وما إذا كانت موسيقى شبابية دينية أو رياضية. فساهمت المؤثرات الصوتية على مر التاريخ في تشكيل العروض المسرحية وتجسيدها، كما شكلت دالا ومؤشرا على أيقونة الزمن، فإذا أراد المخرج – مثلا – أن يجسد لنا لحظة الصباح الباكر، فإنه يحتاج إلى ظلام خفيف، وصوت الديك، وإذا أراد تحديد أيقونة الفصل فإنه يلجأ إلى أصوات تدل على الشتاء مثلا، كالعصف والقصف وزمزمة الريح.

وضربات "بلارج" لعمود المكنسة على الأرض، ضربات متتالية أحدثت أصواتا من شأنها أن تكشف عن شغفه للحكم وانشراحه النفسي لذلك. وحمله لها حملا معكوسا بوضع مقلوب ما هو إلا دليل عن نهاية عهدة وبداية عهدة جديدة، وانقطاعه

---

*) الجوقة أو الكورس في المسرحية اليونانية، يعيد خلق الأصوات الطبيعية، من أجل المساعدة على السرد.

17) جلين ولسون. سيكولوجية فنون الأداء. ترجمة شاكر عبد الحميد.عالم المعرفة.المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.الكويت.2000ص290

2) جلين ولسون. سيكولوجية فنون الأداء. ترجمة شاكر عبد الحميد. ص291

3) المرجع نفسه. ص294

عن ماضيه "الكنّاس" وتحوله إلى الحاضر "الحاكم" وهنا تتغير الوظيفة الدلالية للمكنسة في سياق العرض، فبعدما كانت وسيلة كنس بين يدي عامل بسيط بشوارع "الدالية"، تحولت إلى عصا حكم في يد من اختارته "الحداية".

وقد تضفي الشخصية على المؤثر الصوتي معناه، سواء بالإيماءة أو بالإشارة، لترفع من دلالته الأيقونية أو المؤشرية، إلى علامات استعارية للموقف النفسي والاجتماعي للشخصية في تلك اللحظة الدرامية، فصوت الطيور أثناء لحظة الترقب، وانتظار قدوم "الحداية" لاختيار الحاكم الجديد، يتحول إلى دال استعاري على شدة توقهم إلى السلطة، ويتجلى ذلك بوضوح عندما تشرئب أعناقهم إلى السماء، تنتظر اللحظة الحاسمة، مصحوبة بموسيقى هادئة حالمة، تتوافق وحالات الخشوع التي تعم الجميع طمعا في تحقق الأمنية والفوز بكرسي الحكم.

ويمكن تلخيص دراستنا الصوتية للشخصيات في الجدول التالي[1]:

الشخصيات	علو الصوت	درجة الصوت	الجرس	معدل السرعة	تغير ارتفاع الصوت	الإيقاع	التلفّظ
بلاّرج	عال	مرتفعة	رنّان	سريعة	صاعد عموما	غير منتظم	متلعثم إلى حدّ ما
الضّاوية	منخفض	متوسطة	باهت	بطيئة	رتيب	منتظم	فصيح
الهايم	عادي	متوسطة	معتدل	سريعة–معتدلة	صاعد–هابط	شبه منتظم	فصيح
الفاهم	عادي	متوسطة	معتدل	سريعة–معتدلة	صاعد– هابط	شبه منتظم	فصيح
بودبزة	عالٍ	مرتفعة	رنّان	سريعة	صاعد	غير منتظم	متلعثم
بوخبزة	عالٍ	مرتفعة	رنّان	سريعة	صاعد	غير منتظم	متلعثم كثيرا
الزّاهي	عادي	متوسطة	معتدل	سريعة معتدلة	صاعد–هابط	شبه منتظم	فصيح إلى حدّ ما
الباهي	عادي	متوسطة	معتدل	سريعة–	صاعد–هابط	شبه منتظم	فصيح

[1] جيلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء،ص279

			معتدلة				إلى حد ما
بشّار	عالٍ	مرتفعة	رنان	سريعة	صاعد	منتظم	فصيح جدا
الواهم	منخفض	منخفضة	باهت	بطيئة	رتيب	منتظم	متلعثم

إنّ المتأمل لخانات هذا الجدول يستنتج من أوّل وهلة أنّ علوّ الصوت، درجته، جرسه، معدل سرعته، تغير ارتفاعه، إيقاعه وطريقة تلفظه تابعة لدور الشخصية وحالتها السيكولوجية والفيزيولوجية والسوسيولوجية؛ فعلوّ الصوت يرتفع عند "**بلاّرج**" بوصفه حاكما، وعند "بودبزة" بوصفه يمثل قوى القهر والتسلّط العسكري، وعند "بشّار" بوصفه مسؤولا عن إعلام الناس.

والحال نفسه عند الحديث على درجة الصوت في سلّم قياسه، فهي تتلوّن باللّون الأحمر وتبلغ أقصاها عند "بلاّرج"، "بودبزة" و"بشّار"، وتبلغ أدناها عند "الواهم". كذلك الجرس فهو رنّان عند كل من "بودبزة"، "بوخبزة"، "بلاّرج" و"بشّار" بينما هو باهت عند "الضّاوية" و"الواهم"، كما يتغير إيقاع الصوت تبعا للشخصية من جهة ولموقفها الدرامي من جهة أخرى؛ فهو غير منتظم عند الشخصيّة التي تعاني اضطرابا نفسيا كشخصيتي "بلاّرج" و"بودبزة"، بينما يكون منتظما عند "بشار" على اعتبار أنّ وظيفته الإعلامية تتطلب منه إبلاغ الرسالة سليمة تامة، والحال نفسه عند الضّاوية التي تمثل التعقل والانفراج النهائي للأزمة، فهي بمثابة صمّام الأمان في الفعل الدرامي، كما أن لغة كلّ منهما"بشاّر والضّاوية" فصيحة وتبلغ أدناها في التلعثم عند كل من "الواهم" و"بوخبزة"

4. خاتمة:

من خلال ما تم التطرق إليه توصلنا إلى مجموعة من الحقائق أهمها: أن المسرح هو وسيلة من وسائل التواصل الجماهيري، وأن المنهج السيميائي هو الأنسب في تحليل الأعمال المسرحية سواء تعلق الأمر بالنص أو العرض على اعتباره يدرس العلامات.

كما يمكن عدُّ عرض مسرحية "الدالية" نظاما علاماتيا يتيح دراسته من الجانب السيميائي.

أما فيما يخص العناصر السينوغرافية ونخص بالذكر الأصوات بنوعيها المنطوقة وغير المنطوقة فقد أدت دورها بشكل واضح ومفهوم ومنطقي لتزيد من وصول الرسالة للجمهور.

ننبه في ختام دراستنا إلى وجوب تطبيق المنهج السيميائي في المسرح على اعتباره منهجا تحليليا مميزا يرمي إلى دراسة المعنى الخفي لأي نظام علاماتي. كما أن أفق التلقي في العنوان "الدالية" يبقى مفتوحا بالنسبة للمتلقي.

وخير ما نختم به أن ظواهرنا تكشف وتقول الكثير عنا، فالمعاني تتجسد في حركاتنا وإيماءاتنا ، ولكن مهما أولنا أواكتشفنا ، أواستقرأنا المعاني فإن النفس البشرية تبقى كالبئر العميقة ،كلما أدلوت بدلوك كان الورد أكثر وأوفر ،وتبقى وسيلتنا الوحيدة أن نستدل بالظاهر على ما تخفي الأعماق.

6. قائمة المراجع:

1- طامر أنوال.المسرح والمناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي. دار القدس العربي.الجزائر.2011.ص169

2- جاب الله أحمد. العلامة والعمل المسرحي المتلقي الثالث. منشورات الجامعة.بسكرة.دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع.عين مليلة الجزائر.2002.ص134

3- عدد من المؤلفين. سيمياء براغ.تر: أمبرتو إيكو. منشورات الثقافة.د ط.1997.ص18

4- محمد التهامي العماري.مدخل لقراءة الفرجة المسرحية.دار الأمان. الرباط.ط1 .2006.ص 132

5- فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي. مكتبة مدبولي. القاهرة. 1996. ص14

6- فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي.ص180

المرجع نفسه، ص185

7- البدراوي زهران. مبحث في قضية الرمزية الصوتية.دار المعارف.القاهرة.ط4 . 1999.ص217

8- بشرى موسى صالح. نظرية التلقي أصول وتطبيقات. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.المغرب.ط1 .2001.ص52

9- عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته وآدابه.ص270

10- عز الدين ميهوبي. الدالية.إنتاج مسرح باتنة الجهوي.1998 .ص09

11- سامي صلاح. الممثل والحرباء(دراسات ودروس في التمثيل).أكادمية الفنون.دار الحريري للطباعة.القاهرة.2005. ص169

12- مدحت الكاشف. اللغة الجسدية للمثل.أكادمية الفنون(مسرح).مطابع الأهرام التجارية.قليوب.مصر.2006.ص169

13- قنسطنطين ستانسلافسكي.إعداد الممثل ج2 (في التجسيد الإبداعي) تر: شريف شاكر.مطبوعات المعهد العالي للفنون المسرحية.دمشق.1985.ص102

14- جلين ولسون. سيكولوجية فنون الأداء. ترجمة شاكر عبد الحميد.عالم المعرفة.المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب.الكويت.2000ص290

15- جلين ولسون. سيكولوجية فنون الأداء. ترجمة شاكر عبد الحميد. ص291

16- المرجع نفسه. ص294