DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/45-62

بنائية النسق الصوتي في أداء الممثل المسرحي

ياسين إسماعيل خلف[1]
فائـز طــه ســالم[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/2/18 ، تاريخ قبول النشر 2020/4/26 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث

في مقدم علوم اللغة واللسانيات يأتي علم العلامات (- Semiology -) ليتصدى إلى مستويات بناء اللغة وعلاماتها الصوتية، فضلا عن مستواها القواعدي(النحوي ، الصرفي ، والمعجمي) ، الأمر الذي مكن الكثير من الدراسات اللغوية والأدبية والفنية ، ومنها فنون القول ، سيما النسق الصوتي للممثل المسرحي ، من حيث رصد وتحليل معطياته الجمالية (فلسفية ، فنية)، وتعرف سبل بناء خطابه اللغوي(المنطوق ، وغير المنطوق)، سيما وأن عالم اللغة(سوسور- Saussure -) قد أكد على أن علم اللغة ((-Linguistque-)) هو جزء من علم العلامات الذي يتقدم بصفة خاصة داخل علم المنطق وعلم النفس الاجتماعي وعلم النفس العام، وإن مايميز هذا العلم بوصفه الجمالي ، أنه يقوم على أساس دراسة (الكفايات الأدائية) فضلا عن (الكفايات اللغوية) مما يعزز من تجليات خطاب النص الدرامي للممثل المسرحي مما يساعده في تجاوز الوظائف النفعية للكلمة المنطوقة لصالح دلالتها الجمالية ، حيث يتشكل النسق الصوتي لخطابه المرسل في وحدة إجرائية تمنح المنطوق من الكلام زخم دلالي أكبر وأوسع من حدود معناه الظاهر ، بل يمكن أن يستغني الممثل عن النص الكلامي للخطاب ، بعلامة أو تعبير صوتي(لساني أو شبه لساني)، الأمر الذي يسمح بانشاء تابع صوتي أدائي يرتقي بمستوى خطاب النص الدرامي الى مستوى إبداعي جمالي تتصدر فيه المعان على المباني ، على أن هذا التصنيف المعرفي لايتعارض مع أن عملية التجسيد إنما تتشكل من تلاقي وتآلف مجموعة أنساق علامية (صوتية وحركية) أخرى تشير بدورها ضمن شبكة من العلاقات إلى دوال عناصر العرض في كل موحد .

وعبر سياحة معرفية إجرائية خلص البحث لأهم النتائج الآتية :

- النسق الصوتي للممثل يبدأ بوصفه آيقونة ثم يتحول إلى علامة تتجاوز العلاقات التقليدية للكلمة المنطوقة والتراكيب الصوتية التتابعية، وتسمح لعلاقات موجودة أصلاً في واقع البنى المستترة ، بالظهور في سياق جديد لم تتحقق فيه من قبل .

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، yaseenismael62@gmail.com.
[2] وزارة الثقافة.

- العلامة الصوتية في الخطاب الجمالي للممثل تتشكل في تركيب متزامن وتحول دائم، تنتظم على وفق تنوع علاقاتها بمرجعها (النص الدرامي) .
- العلامة الصوتية نسق جمالي، وثمرة تبنين علاقاتها بما يجاورها من علامات على أساس تزامني وتتابعي تفرضه سياقات الموقف الدرامي والجمالي للعرض .
- يكتمل الخطاب اللغوي للممثل، ويكتسب خصوصيته الجمالية، في كونه نسق علامي مشفر بتعبيرات صوتية، تستند في بنيتها إلى توافق أنساق قواعدية (كفايات لغوية لسانية) نحوية، صرفية ، معجمية ،صوتية ، وأنساق تعبيرية (كفايات أدائية شبه لسانية) تقنيات أدائية ، ومهارات صوتية تعبيرية.

المنظور المنهجي

مشكلة البحث:

أن لكل إتجاه معرفي وميدان فني خصائص جمالية (فلسفية، وفنية) مختلفة هي التي تمنح وتبلور منهجه التحليلي، لذا تصبح عملية إدراك تلك الخصوصية ضرورة لرصد طبيعة العلاقة (التركيبية وفوق التركيبية)التي تنشأ جراء إلتقاء علم العلامات بطبيعة وخصائص التجربة الفنية رصداً معرفياً بهدف إنتاج معياراً جمالياً يمكن أن نقييم من خلاله ميدان التجربة المسرحية، إذ : ((المسرح ليس له وظيفة أخرى سوى الإشارة الى شيء آخر، ويكف عن أن يكون مسرحاً إذا لم يدل على شيء آخر)). (Honsel, 1987, p. 31) ، فكل مايحتل حيزاً في فضاء الخشبة، إنما هو نسق علامي دال يشترك بدوره مع مجموعة أنساق علامية أخرى في الفضاء ذاته لإنتاج العلامة الكبرى للعرض ، وحيث يقف الممثل المسرحي في مقدم عناصر العرض بوصفه الحامل العلامي الأكثر تصدرا لمدلولات خطاب النص الدرامي ، فهو مصدر ونقطة إلتقاء خطاب النص الدرامي بخطاب العرض بالوقت ذاته، كما أن تبلور قابلية تجزئة أداء الممثل الى وحدات علامية تنتمي الى أنساق متباينة يحتل فيها النشاط الكلامي مكانته الجزئية بين النسق الكلي للعرض، إنما يشكل أهمية كبرى في العمل الإبداعي لمنظومة التعبير الصوتي ، ومن هنا تأتي الحاجة لبحثنا، وأهميته في رصد الصلة ما بين الخصائص المعرفية للعلامة والطبيعة الجمالية للتجربة الفنية المسرحية ، سيما ما يتعلق بنسق التعبير الصوتي - غير اللغوية - للممثل وبما يحقق لنا وحدة تحليلية إجرائية توازي ما تهدف اليه العملية الإبداعية ، لذا يطرح الباحث سؤاله الذي يلخص له مشكلة بحثه بما يأتي :

ماهي خصائص العلاقة الجمالية لكفايات الممثل الأدائية في بنائية النسق الصوتي ؟

أهداف البحث: يهدف بحثنا الحالي إلى تعرف :

أولاً: الخصائص الجمالية (فلسفياً، فنياً) للعلامة ،

ثانياً: إرتباطات الكفاية المعرفية للعلامة اللغوية بكفايات الممثل الأدائية في العملية الإبداعية .

أهمية البحث: تكمن أهمية بحثنا في كونه يفيد الممثل المسرحي عبر تعرف سبل البناء الجمالي للنسق الصوتي فضلا عن البناء اللغوي لخطابه المرسل.

حدود البحث: يتحدد البحث موضوعيا بدراسة منظومة التعبير الصوتي بوصفها نسق بنائي جمالي (فلسفي، فني) .

تعريف بالمصطلحات

أولاً: البنائية : يعرفها الباحث إجرائياً بأنها: ((آليات تركيب وتشكيل النسق الصوتي للممثل المسرحي،على وفق نظام لغوي معين تفرضه كفايات معرفية وأدائية في سياق درامي وضرورات جمالية(فلسفية وفنية))) .

ثانياً: النسق الصوتي : يعرفه الباحث إجرائياً بأنه: ((نظام ينطوي على إستقلال ذاتي وموضوعي ليشكل كلاً موحداً، وتقترن كليته بآنية وسياقات علاقاته التي لاقيمة للأجزاء خارجه، وهو رصيد من العلامات، والإشارات، والشفرات، الصوتية (لغوية وغير لغوية)،تنتظم في وحدة من العلاقات الجمالية لتشير لمعان جديدة في بنى لغوية مستترة)) .

ثالثاً: أداء الممثل : يعرفه الباحث إجرائياً بأنه: ((منظومة التعبير الجمالي للنسق الصوتي للممثل المسرحي يقدمها على شكل أفعال صوتية (لغوية ، وغير لغوية)، (لسانية، وشبه لسانية)، ترتبط بالموقف الدرامي للحدث - مرجع لها – لتشير إلى مدلول ـ طبيعي، اجتماعي، نفسي، ثقافي، وفني ـ)) .

المنظور النظري

المبحث الأول: الخصائص الجمالية للعلامة .

تشير معظم الدراسات والبحوث إلى أن علم العلامات ليس بالنظرية الجديدة، إذ تمتد جذوره الى الفلسفة اليونانية القديمة، فقد ظهر في فلسفة (إفلاطون) عبر محاوراته حين تعرض للعلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها منحازاً الى العلاقة الطبيعية الذاتية ،إذ يرى: ((أن اللغة ظاهرة طبيعية، وإن الكلمات وأصواتها جزء لايتجزأ من المعنى)).(Haider, 2000, p. 79)، بينما يرى (أرسطو) أن الصلة بين (الألفاظ ومعناها، أو مدلولها) لاتعدو أن تكون صلة إصطلاحية، عرفية، تواضع الناس عليها، وأن اللغة ظاهرة إجتماعية، وأن أصواتها إنما هي رموزاً إصطلاحية ولاعلاقة طبيعية، أو مباشرة لها بالمعاني (Looking: Thales, 1973, pp. 53-54)، لذا فهو – أرسطو – يفرق بين الصوت والمعنى ويذكر أن المعنى إنما يطابق التصور الموجود في العقل المفكر وليس مع معنى الرمز الصوتي، وفي هذا التصور المتقدم في تحديد شكل العلاقة بين الرمز والمعنى، إنما هو تأكيد على عرفية الصلة بين اللفظ ومعناه، لاسيما وأنه قد ميز بين ثلاثة أمور: (الأشياء في العالم الخارجي ، تصوراتنا عنها ، ترميزها)، كما ميز بين الصلات الـ (طبيعية) والـ (وضعية)، غير أن النهج التقليدي الذي شاع في الفلسفية اليونانية هو تأكيدهم على الدلالات اللغوية، ولم يبتعد عن ذلك كثيراً (المناطقة العرب) حين قالوا أن الدلالة اللغوية هي النسبة بين اللفظ والمعنى إذ أن: ((اللفظ والمعنى إنما بإجتماعهما في نظم، يكونان موضع إستحسان أو إستهجان)) .(Awad, 1994, p. 212)، كما أنهم ذهبوا الى أبعد من تصنيف (أرسطو) السابق (الطبيعي والوضعي) لعلاقة اللفظ بالمعنى، حيث ميزوا بين ثلاثة أنواع من النسبة (الدلالة) - بدلالة علاقة طبيعية - بدلالة علاقة ذاتية - بدلالة علاقة إتفاقية . (Looking: Fakhoury, 1996, p. 180)، وهذا يشير إلى أن ثمة تقارب وتناظر في كثير من التصورات المعاصرة سيما في طبيعة تنوع العلاقات بين الرموز الصوتية ومدلولاتها وإختلاف تصنيفها، وهذا يؤكد ماذهبنا إليه في أن لـ (علم الدلالة، أو العلامات)، جذور فلسفية موغلة بالقدم تطورت مع تطور الفكر الأنساني، وبالنتيجة تطور لغته بوصفها وعاءاً للفكر ووسيلةً للإتصال والتواصل بمختلف أشكاله (الإجتماعي، الأقتصادي،

المعرفي، النفسي، البووني، الثقافي، الفني...الخ)، غير أن علم العلامات لم يصبح مادة علم قائم بذاته إلا في بداية القرن العشرين، حيث جرى إقتراحه في وقت واحد تقريباً من قبل العالم والفيلسوف الأمريكي (تشارلز ساندرز بيرس)، واللساني السويسري (فردينان دي سوسير)، فإرتبط مصطلح (السيميولوجيا) باللغوي (سوسور) الذي قال: ((يمكننا أن نتصور علماً موضوعه دراسة الأشارات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءاً من علم النفس العام، وسأطلق عليه إسم علم الأشارات)) (Saussure, 1985, p. 34)، في حين إرتبط مصطلح (السيميوطيقا) بطروحات (بيرس) ، وبهدف رصد خصائص ومرتكزات هذا العلم لابد لنا من تتبع محاوره الأساس عند كل من الفيلسوفين (سوسور، وبيرس)، ومن ثم رصد بنائه الجمالي في التجربة الفنية المسرحية سيما في نسق الأداء الصوتي للممثل.

أولاً: (سيميولوجيا- Semiology - سوسور): إبتعد (سوسور) عن وجهة النظر التاريخية، أو المقارنة، وأكد أن أفضل منهج لدراسة اللغة هو وصفها كما هي في حقبة زمنية محدده (طراز)، وأننا من خلال هذا الوصف يمكن أن نتوصل الى القواعد العامة، ومعرفة البنية أو التركيب الهيكلي لها، ومن ثم رصد سياقاتها التي ترسم لها دلالاتها على وفق تنوع وتحول علاقاتها (الإجتماعية والنفسية والثقافية، والفنية)، سيما وأن موضوع بحثنا يركز على جانب من جوانب أسرار اللغة الصوتية (غير اللغوية، شبه اللسانية)، فإننا سنوجز محاور منهج التحليل العلامي (السيميولوجي) المتعلقة بأهداف بحثنا بالنقاط الآتية: (Looking: Saussure: 1985, pp. 28-36) .

1. أن الرموز الصوتية لامعنى لها بحد ذاتها، وإن العلاقة بين الرمز، والمعنى إصطلاحية، إتفاقية ثابتة بالنسبة لـ (لغة واحدة) ولـ (مجتمع واحد) .
2. أن اللسان، إنما هو نظام من الأشارات جوهره الوحيد (الربط بين المعاني والصور الصوتية)، وإن كلا طرفي الأشارة (سايكلوجي) .
3. أن الكلام هو فعل فردي، عقلي، مقصود يستند في معطياته الى الأرتباطات التي يستخدمها المتكلم حين يستعمل اللغة للتعبير عن فكرة ما، وكذلك إلى العملية (السايكوفيزياوية) التي تساعده على إظهار هذه الإرتباطات بمظهرها الخارجي.

4-(الوحدة اللغوية)كيان ثنائي يتألف من الربط بين (الدال،والمدلول) ربطاً إيحائياً، نفسياً (سايكلوجياً)، والمعنى لا يكمن في العلامة اللغوية نفسها، ولكنه ينتج عن إختلافها، وإئتلافها مع مجموع العلامات الأخرى ..

ثانياً: .(سيميوطيقا بيرس) -: وسعت (سيميوطيقية بيرس) دائرة العلاقة بين هذا العلم، والعلوم كافة، فهو ينظر الى كل شيء بوصفه علامة دالة، وإن التجربة الانسانية بدءاً من صرخة الرضيع الى تأمل الفيلسوف هي ليس سوى سلسلة من العلامات المترابطة والمركبة التي لاتدرك إلا من خلال تداخل مستويات ثلاث:

. (المقولات الفينومينولوجية)*: هي الوسيلة التي تستعمل للدلاله.

. الموضوع : أي الشيء الخارجي.

. التعبير: الصورة الذهنية التي تصدر عن المعبر.

إذ لاوجود إذن للعلامة من وجهة نظر (بيرس) خارج الوحدة التي تجمع كلٍ العلامات، فحل بذلك التطابق العلائقي بين العلامة والمشار اليه، محل التطابق التشابهي التماثلي (الطبيعي، الواقعي)، وإن نوع العلامة يختلف بإختلاف تللك العلاقة، لذا فقد إنتقلت العلامة من مفهومها اللغوي لدى (سوسور)، فأخذت مأخذاً جديداً لدى (بيرس)، فذهبت الى ماهو أبعد من كونها (إعتباطية، إصطلاحية)، وبلغت درجة كبيرة من الإيحاء حين صنفها (بيرس) الى: (علامة :آيقونة-Icon-) : تشير لموضوعها على وفق مبدأ التشابه، أو التماثل، ويميز (بيرس) بين ثلاث أنواع لـ (الآيقونة) : (الصورة، الرسم البياني، الإستعارة)، . (Looking: Fakhoury, 1996, p. 182). ، وعلامة : إشارية Index :. تشير الى موضوعها على وفق مبدأ (المجاورة الفيزيقية، أوالكيميائية)، (See: Nova, 1979, pp. 31-34) .،وعلامة رمزية : Symbole :. تشير الى موضوعها على وفق مبدأ الإيحاء، والعرف والإتفاق ، ولا وجود فيها لصفة المشابهة، أو حتى المجاورة.

أن العرض المسرحي يشتمل على قدر كبير من البث العلامي بوصف أن العلامة فيه تصنف الى مستويين: مستوى (إنطولوجي) : يعنى بماهية العلامة، وبطبيعة وجودها، وبعلاقاتها بالعلامات، أو الموجودات الأخرى، سواء تلك التي تشبهها، أو تختلف عنها (بناءها فلسفيا) ، ومستوى (برجماتي) : ويعنى بفاعلية العلامة، وتوظيفها عملياً (بناءها فنيا) ،لذا فإن رصد العلاقات التركيبية بين خصائص العلامة، وجماليات المسرح تصبح ضرورة معرفية للعاملين في هذا الحقل الفني، سيما الممثل عبر تفعيل القدرة التعبيرية للنسق الصوتي (اللغوي وغير اللغوية) بوصفه منظومة من العلامات الدالة، والتي تشترك بعلاقات تركيبية وفوق تركيبية مع قدرته التعبيرية اللغوية من جهة، ومع منظومة العلامات البصرية سواء تلك التي تقع ضمن حدود جسم الممثل (الحيزية الصغرى) أوالتي تقع خارج حدود جسمه (الحيزية الكبرى)*.

المبحث الثاني: العملية الفنية الإبداعية بالوصف الجمالي .

تصف معظم الطروحات الفلسفية الـ(العملية الفنية الأبداعية) بأنها عملية حسية، عقلية، تأملية، تصوفية، وحدسية بالوقت ذاته، فقد وصف (الفيثاغوريون) أن الدماغ هو الأساس الجسمي لكل الأفعال الجسمية واللاجسمية، وهو أساس العاطفة والتفكير، ويوصف العمل الفني بأنه عملية إنتاجية أساسها الأنسان بفعل إمكانياته العقلية. و يرى الـ (السفسطائيوون)، شكل الفن لديهم مقدرة مكتسبة بالخبرة الأنسانية والتعلم وإن مستوى الأدراك الحسي يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالمستوى المعرفي لذلك الأدراك، ويؤكد

* المقولات الفينومينولوجية – هي وصف الظاهر، والظاهر هو المجموع الكلي لكل ماهو حاضر في الذهن بأي صفة، وبأي طريقة، أو صورة، من دون الإهتمام بتطابقه، أو عدم تطابقه مع واقعه.

* الحيزية الصغرى والكبرى: هي فضاء جسم الممثل الذي يتحرك فيه، حيث تشتمل الحيزية الصغرى على جميع حركات الممثل وإيماءاته، وإشاراته الموضعية التي لاينتقل فيها الجسم الى مكان آخر في فضاء خشبة المسرح، في حين تشتمل الحيزية الكبرى جميع موجودات فضاء الخشبة من ديكورات ومواد، وإضاءة، والممثلين الآخرين، وكل مايتواجد على خشبة المسرح وفضاءها.

(سقراط) أن الفن خلق إيجابي لموجودات الطبيعة، وهذا الخلق مرتبط بفعل التحليل العقلاني لتلك الموجودات من قبل الفنان . (See: Haider, 2000, p. 180)، وإذا ماكان (إفلاطون) يشكل إستثناءاً في ربط العملية الأبداعية بشكل مباشر بفعل الالهام الصوفي وأثر الغيبة الصوفية، وأن لاعلاقة للخبرة والتجربة المكتسبة، وللمعرفة بها، فإن (أرسطو) أعطى أهمية كبيرة للمحسوسات، وللأدراك الحسي، وعده صفة إيجابية متبادلة الأثر مع عالم المثل الأزلي لذا فقد أثرت دراسته لـ (الشعر والبناء الدرامي) في تحديد ماهية العملية الأبداعية من حيث البناء التكويني، فوصفها بأنها: الناتج الذي يحوي الترتيب والتناسب والوضوح، وإن الأنسان إنما يطور الحس بمعطيات العقل، والفنان في رأيه هو الحاذق الواعي، والمفكر الذي يكشف عن مكامن الجمال في عالم الحس، لذا يؤكد على أن هدف الشعر ليس هو تصوير الشيء كما حدث تماماً، بل يجب أن يصور كذلك ما يمكن أن يحدث، وما يجب أن يحدث أيضاً. (See :Thales, 1973, p. 26).وهذا لا يأتي إلا عبر جوانب تحليليه معرفيه لحركة الطبيعة المصورة، أما (كانط) فهو الآخر يرى أن الفن: هو إنتاج عقلي بحكم طبيعة الأنسان (الفنان)، حيث يرتبط مستوى الفن لديه بمستوى الأدراك السامي الذي يحول الحس (التقليدي) عبر التحليل أو المنطق السامي إلى مستوى متقدم مما يخلق لديه مايسمى بـ (الحساسية)، كما يرى (هيغل) الفن بأنه عملية عقلية متسلسلة في درجاتها، ومستوياتها بحكم مستوى الوعي، ومستوى الأدراك الحسي، وبوصف أن تلك العمليه إنما تتم بواسطة إدراك قوانين (الجدل / الديالكتيك) وأن أعلى مرحله يصل إليها الفن هي مرحلة الأبداع التي يحققها الفنان عبر إنتقاله من الإدراك الحسي المبسط إلى الإدراك العقلي المتعال، و ذلك بتجاوز (زمكانية) الحدث الى أبعد مما هو سائد.

ومما تقدم فان العملية الفنية الإبداعية يجب أن تعي مكامن المتناقضات (الكمية، الكيفية)، لاعن طريق الوصف التقليدي (المحاكاة الجامدة) بوصف أن الأخيرة لايمكنها أن تكشف عن الحقائق الكامنة في دواخل الأشياء و الأشكال والمفاهيم، والمعان، فالمحاكاة أو التشبيه المتماثل (آيقونياً) لا ينتج آثار فنية إبداعية ذات قيمة، بل ينتج مهاره صناعية إنتاجية فقط. وبالرغم من إنحسار الفن والعملية الإبداعية عند (شوبنهاور) بأسس و قيم (ميتا فيزيقية) و جعله من الارادة المبدأ الفعال لتحقيق السمو إلى الكلي عبر تجاوز ما هو جزئي فأنه لم يستطع تجاوز آلية البناء المعرفي (آليات، وعمليات تحليلية تركيبية) للمنجز الفني، وإذا ما لخصنا النظرية (الحدسية) بجميع تجلياتها فإنها لن تخرج في طروحاتها عن تصورها للفن بانه ذلك العمل الفريد الجديد الخصب، الفذ الذي لا سبيل إلى تنبئه مسبقا، فهو حدس لحظوي وإبداعي يرتبط بعقل الأنسان، و يتحقق في داخله على شكل حدس. (See: Saif, 2012, p. 81)،والفن في مثل هذا التصور :((ليس محاكاة للحياة، بل إن الحياة هي محاكاة لمبدأ فعال متعال يضعنا ـ الفن ـ في تواصل معه ـ المبدأ الفعال)) (Ahmad, 1980, p. 24) ، وهذا يعني أن إدراك المفاهيم إدراكا جماليا (فلسفي ، فني) ،يرتبط بجوانب معرفية حدسية خاصة، ذلك بوصف أن المظهر الخارجي لأي مادة أو صورة لا يمثل سوى الوجه الظاهر منها، بينما يستتر جوهر وحقيقة المادة دائما في الأعماق مما يتطلب جهداً، وبحثا غير تقليدي للوصول إلى عمق وجوهر تلك الصورة .

المبحث الثالث : النسق الصوتي والضرورة الجمالية في المسرح .

إن خصوصية التجربة المسرحية بوصفها فعل تجسيدي آني (لحظوي)، لايمكن أن تتحدد معالمها الجمالية في ضوء منهج قواعدي ثابت ومحدد (المنهج اللغوي فقط)، فالعرض المسرحي ليس إنتاجاً لغوياً فحسب ،إنما هو منظومة من العلاقات التركيبية ،وفوق التركيبية تشترك معا في رسم ملامح النسق الجمالي للعرض ، إذ : (إن المسرح يحول جذرياً جميع الأشياء والأجسام التي تتعين فيه، بمنحها قوة فائقة على الدل تفتقر إليها في وظيفتها الإجتماعية العادية (...) حيث تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية (...) مقومات خاصة، وخصائص نوعية، وصفات لاتملكها في الحياة الواقعية) (Ilam, 1992, p. 14)، أي أن كل مايظهر في فضاء خشبة المسرح، إنما هو علامة دالة لشيء ما، بل إن كثير من العوامل العرضية (اللاإرادية) المحققة (فزيولوجياً) في فضاء الخشبة تصبح وحدات علامية دالة يستقبلها ويفسرها المتلقي مثلها مثل سائر وحدات العرض الأخرى ، وفي ضوء ذلك تشكل لغة المسرح شبكة أنساقٍ مختلفةٍ ومتفاوتة ، فيصبح من الطبيعي أن يكون للعلامة اللغوية في المسرح زخماً دلالياً أكبر من دلالته النفعية داخل النص الدرامي للعرض ، فالمرجع الدرامي (النص) يمكن أن تماثله علامة صوتية لسانية، أو شبه لسانية ، قد تسنده أو تعوضه وتكون بديلا عنه ،حيث: ((إن سميأة الظواهر في المسرح إنما يردها الى أصنافها التي تدل عليها، وليس الى العالم الدرامي مباشرة)) (Ilam, 1992, p. 16)، وهذا ما يسمح للدلالة اللغوية غير الحرفية (غير القواعدية) بإنشاء تابع علامي تنشئه الدوال الحرفية نفسها ، وهذا يوفر فرصةً لـ (النسق الصوتي للممثل) بتنوع مستويات أدائه لتشكيل الفكر الرمزي، أو الدلالي للخطاب المرسل ، فيصبح الممثل بمثابة : ((الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات)) (Ilam, 1992, p. 17)، والذي يعمل بين أنواع أخرى من الأنساق حيث تشترك معه في تعزيز وإيصال خطاب العرض، الذي هو الآخر بدوره ينقسم الى مجموعة أنساق متباينة ومختلفة، وتأتي بنائية اللغة للممثل بوصفها منظومة أنساق كلامية وصوتية ترتبط مع بعضها بعلاقات جمالية متحولة بحسب طبيعة الموقف الدرامي أو بحسب متغيرات دوافع الأفعال النفسية ، وحيث يتحدد بحثنا بأداء نسق التعبير الصوتي للممثل، فإننا سنؤكد هذا الجانب مع ملاحظة أن هذا التصنيف لمنظومة أداء الممثل إنما تفرضه الضرورة المعرفية التحليلية فقط، بوصف أن كل نسق أدائي للممثل إنما هو جزء لاينفصل عن تآلف مجموعة من الأنساق (صوتية ، حركية)، فضلاً عن أنها تشكل جزء من منظومة أنساق العرض الجمالي ، لذا فإن رموز ودلالات أداء الممثل فيه هي الأخرى متغيرة ومتحولة بإستمرار، وهذا إثـراء وإرتقاء بالعملية الإبداعية، وحيث أن التجربة المسرحية الإبداعية هي عملية تراكم (معرفي ، فني) لرموز ودلالات تفرضها ضروراتها الجمالية، إلا أن هذا لايعني أن يصبح ذلك التراكم مجرد عملية إجترار ، بل هو إضافة قد لاتستند الى أي موروث تراكمي لتشكل حالة إبداعية خالصة على المستوى الرمزي والدلالي، حيث: ((إن كل أداء مبدع لدور مسرحي مثله مثل أي عمل إبداعي في فن من الفنون يجاهد ضد كل الرموز التقليدية ويؤسس بدلاً منها رموزاً جديدة، وتكون بالنتيجة كل التظاهرات المسرحية دلالات ورموز أشياء، والموضوع الوحيدي الجديد المتجدد في المسرح هو الممثل (...) الذي لانرى فيه نظام رموز ودلالات فقط، إنما هو كائن حي)) (Carlson, 1999, pp. 48-49) . وهذه إشارة إلى أن الممثل المبدع هو من يمتلك قدرة فائقة، وقابلية في تحولات علاماته وتبدلها من خلال تعامله مرة مع الأشياء التي تحيط به في

فضاء الخشبة ككل (الحيزية الكبرى)، ومرة مع الأشياء التي تسكن في فضاء جسده (الحيزية الصغرى)، لذا فقد إستأنف (تاديوز كافزان) من خلال دراسته (العلامة في المسرح) منطلقاً أساس في بناء معيارا تحليليا هو أن كل شيء في التمثيل المسرحي علامة وإن جميع تلك العلامات من النوع القصدي مصنعة من الدرجة الأولى كونها ناتجة عن عملية إرادية مبنية على تصميم مسبق بهدف التواصل الآني مع المتلقي، بل حتى العلامات الطبيعية إنما تتحول وظيفتها عبر أداء الممثل بفعل الزخم العلامي الذي توفره طاقة الممثل التعبيرية، وبفعل تأثير حركة الأنساق التي تشترك معه في صياغة المعنى وتحديد دلالاته الجمالية، فتكتسب بذلك وظيفة تواصلية جديدة بعيداً عن طبيعية تلك العلامات، وقد قسم (كافزان) علامات الممثل وصنفها على أساس معيارين (الأول) : بحسب أساليب الإستقبال من قبل المتفرجين، (الثاني) : بحسب منشأ العلامات وأنساقها، ومن حيث المعيار الأول يصنفها الى علامات سمعية وبصرية، فيجزئها الى (ثلاثة عشر) علامة، قسم منها يقع داخل أنساق منظومة أداء الممثل (الصوتية والحركية)، وقسم آخر يقع خارجها ، وإن العلامات التي تقع داخل حيزية الممثل الصغرى المتعلقة بالنسق الصوتي المرتبطة بنص الكلام، بدورها تنقسم الى: علامات تتعلق بالصوت (المطلق)، وعلامات تتعلق بالكلام (اللغة المنطوقة)، وعلامات تتعلق بالنغم الصوتي (التعبير الصوتي غير اللغوي)، وهذا التصنيف يؤكد لنا أن ثمة إتصال لفظي (لغوي) تشكل فيه الكلمة اللغوية (المنطوقة) نسبة (13/1)، بينما يشكل الإتصال غير اللفظي (غير اللغوي) النسبة الأكبر في تحقيق التواصل الجمالي للخطاب المرسل. ومن هنا تأتي أهمية ذلك الإتصال الصوتي (غير اللغوي) في أداء الممثل المسرحي، أي أن اللغة المنطوقة إنما تشتمل على عناصر متحركة متغيره خارجية، متطورة بفعل الزمن مثلما تشتمل على عناصر ثابتة ومستقرة بوصفها نظام داخلي تحكمه أسس ومعايير بنائية ثابتة لاتتغير بفعل الزمن، لذا يأتي تصنيف (نعوم شومسكي)، بما يسميه بالأداء اللغوي، أو الكفاية اللغوية التي هي المعرفة المثالية العامة التي يمتلكها الممثل بقواعد اللغة التي ينطق بها (النحوية والصرفية والمعجمية، والصوتية)، وهو مستوى قواعدي، في حين تمثل الأخرى (الكفاية الأدائية Trans – formation)، وهي الإستخدام الأمثل الخاص لتلك المعرفة في أي موقف كلامي، والتي أطلق عليها إسم: (القواعد التحويلية والتوليدية) التي تعمل على البنية الباطنية (العميقة) للمعنى، أي مجموعة الأنساق التي توضح وتنظم العلاقة بين المبنى والمعنى المستتر، وذلك بهدف الخروج من المعنى الضيق للكلمة أو الجملة المنطوقة وفسح المجال أمام المعاني المستترة بالظهور تعزيزاً للإمكانيات التعبيرية الكامنة فيها. (See: Carlson 1999, pp. 97-135) .

وهذا يعني أن لكل جملة تركيب خارجي شكلي وآخر داخلي (باطني، عميق مستتر) لابد للممثل من لإدراكه في عملية النطق وفق نسق من الإشارات أو العلامات الصوتية، سيما غير اللغوية منها وذلك بوصف أن التعبير اللغوي في أداء الممثل المسرحي هو بنية مركبة ليس فقط من رموز الخطاب النصي أو الدرامي أو الحدث الكلامي، وإنما من رموز ودلالات أخرى قد لاتستوعبها بنية اللغة (التقليدية) حيث تلتقي عندها الضرورة الفلسفية بالفنية لتكون رؤية جمالية فتكشف لنا عن بنى خفية من المعاني ، لذا فإن كل قراءة إبداعية جمالية جديدة للخطاب النصي ، إنما تشتمل على أداء جديد لمجموعة جديدة من الأصوات لذات الخطاب ، وإن ربط الكلمات والأصوات وفق تجانس معين يؤلفها، إنما يعني إخضاع تعبيرية اللغة التي

ينطق بها الممثل بوصفها جسد للإختبار، وهذا يعني أن كثير من المباني اللغوية تبدأ بالتفتت والتحول من مستويات قواعدها العامة الى مستويات أخرى تفرضها المعطيات والضرورة الجمالية، حيث لايتعامل الممثل المسرحي مع اللفظ اللساني بالوصف الـ (فونولوجي)، أو (القواعدي) فحسب، بل يصبح لضوابط السياق ولنوع السلوك المتصل باللغة أو المصاحب للفظ ودوافعه دور في تحديد الإشارة الى المعاني بشكل غير مباشر، فقد يكون المعنى الجديد بعيداً حتى عن المعنى الوظيفي أو النفعي، فيصبح لـ (درجة الصوت وشدته ونبره، ولسرعته وبطئه أو للأصوات المستقلة التعبيرية)، أو مايسمى بـ(العناصر شبه اللسانية)، الأثر الكبير في تشكيل النسق الصوتي لمنظومة أداء الممثل التعبيرية، أي أن بنية النسق اللغوي (المكتوب) تتشكل من مجموعة عناصر ثابتة، (داخلية) تدخل في جذر الكلمة، وأخرى متحركة (خارجية) تظهر مرافقة لها، لكنها لا تدخل في جذرها (الحركات الإعرابية في اللغة العربية)، بينما تتشكل بنية النسق الصوتي لأداء الممثل المسرحي من عناصر فسلجية (مسالك النطق) وعناصر فيزياوية (موجات صوتية)، وهذه العناصر تمثل الجانب الخارجي لها فضلاً عن العناصر النفسية المتعلقة بالصورة الذهنية للكلام، والأفكار، وهي عناصر متحولة، ومتحركة بإستمرار.

وبما أن منظومة الممثل الصوتية لاتتألف من الأصوات اللغوية فحسب، وإنما لأمتداداتها (الأصوات التعبيرية) المتكونة من سلسلة أصوات غير لغوية (المصاحبة للحدث الكلامي أو البديلة عنه أو المستقلة)، فإن للفعاليات الصوتية (الإيماءات الصوتية) التي لايملها النسق اللغوي الـ (فونولوجي) والتي يتبناها الممثل لها من القدرة مايجعلها حامل علامي للمعطيات الدرامية والجمالية المتصلة بالشخصية، لذا فإن للكفاية الأدائية دور كبير في عملية بناء وتنظيم وتوافق الكلام المنطوق مع القيم الفكرية والنفسية والإجتماعية والثقافية بشكل عام يسعى الممثل لإيصالها عبر الرسالة الصوتية مشكلاً بذلك نسقاً جمالياً صوتياً معبراً يشترك هو الآخر في علاقات جمالية مع منظومة أنساق التعبير الأخرى التي تسكن داخل أو خارج منظومته الجسدية،

يصنف علماء الصوتيات تلك العناصر (شبه اللسانية) الى ثلاث أصناف بحسب درجة تفعيل الأصوات، أو الكلام الملفوظ الى: Vocal Qualifiers - (مميزات صوتية) -Vocal Segregates - (فواصل صوتية) - Vocal Characterizes - (مشخصات صوتية) ، وهي توابع أو مقومات، أو تعبيرات صوتية، (نوع الطبقة الصوتية، ودرجة علوها، وقوتها، وشدتها، ونبرها، والمد والقصر) فضلاً عن تقنيات اللإلقاء، (التقطيع، والتركيز، والتوكيد، والتنغيم، والتنويع) إضافةً الى العلامات الصوتية، (الوقف بأنواعه _ الفني، الدرامي، النفسي -، والمسار النغمي، والصمت، واللإيقاع والتمبو)، وقد تحل هذه الأنواع محل الكلام وتعوض عنه أو تعطي فكرة عن موقف شامل معين، أو تصور طلب محدد بدون إستخدام الكلام، مثل الألفاظ (إشش، أوووه، آخخخخ، آه ه ه ه، تتتتتتتتتت.....)، وقد تكون مستقلة ترافق الكلام أو بديلة عنه، مثل (الضحك، التثاؤب، البكاء، التنفس السريع أو البطيء....)، وغالباً ماترتبط تلك التعبيرات الصوتية بالموقف الفكري والنفسي لشخصية الدور ، وبوصف أن الشرط الأساس الذي لايمكن الإستغناء عنه بالنسبة لحامل العلامة (الممثل)، هو كونه قد أعد ليقوم بنجاح مقام المدلول المقصود، بوصفه الوحدة الدينامية لمجموعة متداخلة ومتعالقة من العلامات، سيما وأن هناك من التجارب المسرحية ماعملت على شد

الإنتباه الى حامل العلامة (الممثل) والتأكيد على تمسرحه أكثر منه الى المدلول وما يساوقه دراماياً، لذا فإن الدلالة الحقيقية إنما تكتسب حتماً معان ثانية (بديلة أو مستقلة أومرافقة لها) عبر إعادة إنتاجها من قبل الممثل، وهنا تبرز قدرة الممثل المسرحي على تحويل، وتوليد العلامة حيث إستطاعت بعض أشكال التمثيل الدرامي إبتداءاً من المسرح الإغريقي القديم، مروراً بالمسرح التشخيصي، أو مسرح الطريقة (ستانسلافسكي)، ومن ثم بتصدر مرحلة الأداء (التقديم، والإستعراض، والإحتفال) وإنتهاءاً بمرحلة (الأداء الشامل)،الذي يوفر قدراً كبيراً من (الميديا)، إستطاعت أن تنتج أنساقاً جمالية ثرية بالبث العلامي ، فأصبح بذلك لبنائية النسق الصوتي قابلية التعبير عن كل شيء، وإنتاج علامات صوتية قد لاترتبط مهمتها بالحدث الكلامي بشكل مباشر ، وإنما لتدل على حالات ومواقف فكرية ونفسية ،أو(عادات وتقاليد إجتماعية)،بل قد تدل على تصورات - زمكانية - مختلفة، (ديكورات وأزياء)، وعن مؤثرات طبيعية، أومناخية وطقسية، أوموسيقية عديدة .

يقول (بوغاتريف - Bogatyrev): الكلام بإيقاع معين قد يدل على الشيخوخة، والمرض أو الإضطراب النفسي، وإذا كان سريعاً دل على الإنفعال والثورة والغضب (...) وفي بعض الأحيان قد لاتتمثل الوظيفة الأساسية للكلمات التي تنطق بها الشخصية على المسرح في مضمونها ذاته، بل في دلالات – العلامات الصوتية –التي تصدرها، والتي قد تحدد من خلالها جنسية المتكلم، أوإنتمائه الطبقي(...)، فإذا تعمدت الخطأ في الكلام – مثلاً- دل في ذلك على أنها أجنبية أو على الأقل غريبة عن اللغة التي تتكلم بها، وأحياناً يصبح الخطأ وسيلة لإثارة موقف كوميدي، أو للتمييز الطبقي أو الإنتماء العرقي أو الإثني، وإذا كان لحن الكلمات التي تنطق بها الشخصية (التي يؤديها الممثل)، قديماً بالياً ربما يدل على طراز الفترة وطابعها التاريخي أو ربما الى إنتمائها الى عصر مستقبلي (متخيل) (Looking: Ahmad, 1980, pp. 71-71). ويؤكد المنظر والمخرج المجرب المسرحي (آرتو) : أن الكلمة رغم أنها ستكون حاضرة، لكنها لن تتحكم في خشبة المسرح، وفضلاً عن لغة الكلام هناك لغة الأصوات الغامضة التي تمتلك فاعلية وسحراً قديماً قدم الإنسان، فـ: ((عندما أقول أني لن أمثل مسرحيات مكتوبة بعد الآن، أقصد أني لن أمثل مسرحيات تقوم على الكلمة والكتابة (...)، فحتى الجزء الناطق المكتوب سيأخذ معنى جديد (...)، وإذا إستطاع الصوت وحده أن يصور شخصية ما، أصبح الممثل هذا الصوت.)) (Ahmad, 1980, p. 73)، بقي أن نذكر أن من المفارقة أن يبدأ فن التمثيل بوصفه (آيقونة) بسبب طبيعية أدواته التعبيرية (الصوتية منها والحركية)، غير أن سرعان مايتحول الى مركز اللعبة بصفته دالاً لشيء آخر عبر أنساق جمالية تنتظم على وفق تنوع علاقات تركيبية، وفوق تركيبية مع مايشير اليه، فتتحول فيه البنى التقليدية عبر تولدات تنتقل فيها العلامة من مستوياتها الطبيعية (النفعية)، لتتشكل بوصفها علامات وإشارات مشفرة قابلة للتأويل تبعاً لما يحيط بها من مقومات ومسومات تنتقل من حركتها الجزئية (إفرادية)، لصالح الكل، وربط الخاص بالعام لإنتاج دلالات رمزية تعبر عن حركة الإنسان في الكون عبر وحدة جمالية (فلسفية، فنية) ، فيظهر بذلك توليد جديد وقيمة دلالية جديدة غير مستهلكة وغير مباشرة، عبر السماح لعلاقات موجودة أصلاً في الواقع بالظهور في سياقات جديدة مختلفة لم تتحقق فيها من قبل.

ما أسفرعنه الإطارالنظري من مؤشرات

- إن للعلامة اللغوية زخم دلالي أكبر من دالتها النفعية داخل النص الدرامي للممثل ، فهي علامة قصدية (مصنعة) مبنية عن تصميم جمالي (فلسفي ، فني) يرتبط بالتصورات الذهنية ، ويهدف إلى تحقيق تواصل آني مباشر وغير مباشر مع مستويات بناء النسق الصوتي لشخصية الدور .
- إن الوحدة اللغوية في أداء النسق الصوتي للممثل إنما هي كيان ثنائي يتألف من ربط الدال بمدلوله ربطاً إيحائياً ، عبر رموز وتعبيرات صوتية (لغوية ، وغير اللغوية) .
- إن ربط الجوانب المعرفية(كفايات لغوية، وأدائية)بقوى (حدسية خاصة) ، يمنح المظهر الخارجي لصورة الملفوظ اللغوي بإظهار سياقات جديدة للمعنى عبر قواعد (التحويل والتوليد) .
- أن كثير من المباني اللغوية في النسق الصوتي لأداء الممثل تبدأ بالتفتت والتحول من مستويات القواعد العامة إلى مستويات خاصة تفرضها المعطيات والضرورة الجمالية، فيتغير معنى الملفوظ اللغوي بـ:
  - تغيير المبني التتابعي لجذر الملفوظ من الكلام .
  - تغيير المبنى التزامني غير الداخل في جذر الكلام الملفوظ - علامات الترقيم والإعراب الظاهرة على الجذر اللغوي للكلمة - .
  - تغيير لحن الكلام الملفوظ عبر التعبيرات الصوتية بكل تنوعاتها وأشكالها (شبه اللساني)

المنظورالتحليلي

يحلل الباحث الوحدة الإجرائية للبحث بناءا على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات بوصفها معيارا جمالي لتحليل عينة البحث ((عرض مسرحية (مكبث) لمؤلفها (شكسبير)، ومترجمها (جبرا إبراهيم جبرا)، ولمخرجها (صلاح القصب)))، العرض الذي قدمه قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة / بغداد في 1999، في ساحة القسم الكائن في منطقة الكسرة .

والتي اخترناها قصديا لتوافقها مع معطيات وأهداف البحث .

التحليل:

سيتجاوز الباحث ملخص حكاية العرض بوصفه نص عالمي (أكاديمي) مشهور ويترك للقارىء متابعته في نص المؤلف والترجمة المشار إليها ، مؤكداً الوصف الجمالي للعرض .

يشكل مسرح الصورة إتجاها إخراجيا مختلفا في تاريخ جماليات المسرح العراقي والعربي حتى ، إذ تفرد صاحب التجربة المسرحية (صلاح القصب) بطروحات فلسفية وفنية شكلت له رؤية جمالية إتسمت بتصدر خطاب العرض البصري على خطابه السمعي ، غير أن هذا لايعني بالضرورة إهمال أو إلغاء الأخير بمختلف مستويات اللغة وإختلاف أنساقها الصوتية بالتمام ، بل إنما هو سعي لإكتشاف مستوى جديد لمنظومة اللغة (الكلامية) للعرض إلى القدر الذي يضمن لها حضورا جماليا فاعلا لايقل عن مستوى جماليات الصورة من حيث درجة التكثيف والإختزال والتأثير العلامي ، وكذلك من حيث تسيد الطقس التأملي (العقلي والحدسي) معا لصالح مغادرة كل ماهو مألوف وسائد وكسر لأفق التوقعات والبحث عن

مجمل أنظمة وإشارات فضاء غير شكلي يكونه طقس ممزوج بالسحر والرعب والحلم لخفايا خطاب النص المستتر .

وبناءا على ذلك التصور،فان أغلب المباني اللغوية تبدأ بالتفتت والتحول والتولد أزاء المنطق الجمالي للعرض ، فيتحول النسق الصوتي بهذا المفهوم وتلك الضرورة إلى علامة من علامات أنساق تعبير المنظومة الصوتية للممثل ، إذ تجلت العلامة اللغوية عبر تشكيلات صوتية تجاوزت المعنى الوظيفي للكلام الملفوظ ومنحه زخم دلالي أكبر من دلالته في النص الدرامي وإبعاد المعنى الوظيفي (النفعي ، المباشر) للكلمة المنطوقة بشكلها التقليدي (النصي) لصالح ربطها بتعبيرات ومدعمات ومكونات واسرار صوتية تفرضها مقتضيات بنائية مختلفة في أشكالها وسبل بنائها ، ذلك بوصف أن مسرح الصورة إنما يتخذ من الرموز الضخمة المركبة أداة للتعبير عن البعد الانساني والتساؤلات الكونية لعالم معقد لاتأتلف صورته المادية مع المسرح إلا بالانشاء الايحائي لصور متخيلة لاتتحقق إلا عبر تغييب عناصر الحدث المادية نفسها ، لصالح وظائف تعبيرية تسهم في تركيبها فضلا عن أنساقه اللغوية ، المخيلة الثقافية للممثل عبر ربط الرموز الصوتية للكلمة الملفوظة ربطا إيحائيا . وبما أن إسلوب أداء الممثل في هذا النوع من التجارب يتسم بظاهرة (حفل الكوكتيل - Phenonenon Coktail Party -) ، وهي ظاهرة تبرر قوة التواصل أو التخاطب اللفظي (غير اللغوي)،فان معان ودلالات الكلمات(المباشرة) هنا غالبا ماتكون أقل أهمية من الطريقة التي تلقى بها ، والافكار بذلك يمكن توصيلها بالتعبيرات الصوتية دون أن يتسيد فيها المرجع اللغوي باصوله القواعدية وفي بناء المعنى ضمن حدود جذرها التتابعي ، حيث تميل التعبيرات الصوتية للممثل في (مكبث) إلى تحولات المنطق وإشتراطاته لتعبر عن اللاوعي وعن الفطرة الإنسانية في ظل تلك المتغيرات والتحولات وإرتباطاتها بألعاب السياسة والإقتصاد ، ذلك بوصف أن المنطق الحياتي يحدد اللفظ بإطر ضيقة ترتبط بحدود المعنى الظاهر في بنيته التركيبية فحسب ، بينما يرتبط بناء النسق الصوتي للممثل بالمنطق الجمالي (فلسفي ، فني) عبر قوى وطاقة صوتية (فوق تركيبية) داعمة أو بديلة عن الكلام أو مستقلة عنه ليجسيد أفعالا وأحداثا وأفكارا قد لايظهرها المنطوق اللغوي ، ليأتي النسق الصوتي بقدرات تعبيرية (خاصة) عبر الاشارة والتراكم الهائل من التضادات الصوتية وتداخلاتها اللامالوفة في فضاء الكلمة المنطوقة ، فجهارة الصوت وقوته أو ضعفه ودرجة ايقاعه (سرعة أو بطأ)، وقد تجسد كل هذا بشكل جلي في المشهد الأول من العرض عبر منظومة صوتية مشتركة متضادة (إيقاعيا ، وتنغيما، وشدة) لمجموعة شخصيات العرض لتدلنا على عوالم وأزمات نفسية وإجتماعية خفية قد لاتبوح بها حكاية النص الدرامي ، ولا بناء شخصياته ، فأصبح لنغم النسق الصوتي و مقامه خصائص جمالية أثثت كما هائلا من معطيات الجو العام الذي رسم بيئة مشحونة بالعلامات حول حالة الشخصيات وإنفعالاتها ونواياها المبطنة أو المستترة ، وقد تجلى هذا بشدة في شخصية (الليدي مكبث)، حيث شكلت الوحدة اللغوية جزءا من بنية تعبير النسق الصوتي للشخصية في كيان ثنائي إعتمد علاقة إيحاء الدال بمدلوله عبر تفعيل (المشخصات الصوتية الداعمة أو البديلة للملفوظ اللغوي) ، مما حول الإرتباط التقليدي لتلك الكلمات أو الانفعالات بآفاقا كونية فلسفية وفر كما علاميا لصورة الشخصية الجمالية ، لقد تحررت منظومة أداء الممثل في هذا العرض من تلك المعايير ، سيما أداء كل من شخصية (مكبث ، الليدي مكبث ، بانكو ، مكدف)، عبر تحويل أنظمة بناء

خطاب النص اللغوي إلى علامات تشكل نساقا صوتيا قائما على مبدأ (التحويل ، والتوليد ، والإستبدال) ، حيث يعتمد تقدير مدى الإنفعال لديها من خلال فحصنا للجوانب اللفظية وغير اللفظية من الكلام على تشكيلة فوق تركيبة من (المكونات أو المدعمات) الصوتية التي تدخل في بناء النسق الصوتي وتحدد له دالة علامية لاتقل شأنا إن لم تتسيد اللغة المنطوقة بوصف معناها الظاهر ، وأن العديد من هذه المدعمات إنما هي منطلق وأساس البنية المعاكسة التي تمثل البدائل المحتملة بالنظام الكامن في بنية الكلمة التي سينشأ عنها التجديد على وفق متطلبات الموقف الجمالي فضلا عن الموقف الدرامي، لقد جاء أداء النسق الصوتي لشخصية (مكبث – عبد الصاحب نعمة) ليعزز نمط ثقافي (Protocultyre) ، لأنه نذير بأشكال غير مقننة جديدة تشكل مصدرا لثقافة جديدة فـ(إن كل قراءة جديدة للنص تشتمل على أداء جديد لمجموعة جديدة من الأصوات)، ولذلك فإن إسلوب أداء الممثل هنا قد غادر البنية المقننة (Normative Structure) ، التي تمثل التوازن الفاعل في جميع أنظمة وأنساق اللغة بصرف النظر عن مورد سياقاتها وضروراتها الجمالية ،وذلك بناء تقليدي لايكشف إلا عن بنية تركيبية معجمية(صوتية ، صرفية ، نحوية) ، وهو ما لايتوافق أو يتآلف مع طبيعة إسلوب الأداء الرمزي ولا مع هدف المنجز الفني الجمالي القائم على أساس أن الهدم والبناء المستمر ، إنما هو وسيلة الممثل في رسم الصورة الجمالية ، حيث: - لاصورة واحدة بل صور متعددة ، ولا إحتمال واحد بال عدة إحتمالات ، ولاتفسير واحد بل عدة تفسيرات ، ولابؤرة واحدة بل بؤر متعددة - وهذا مايقتضيه الخيال الواسع المستمر وعدم الثبات والتكرار ، لذا فإن لجوء الممثل إلى البنية النظرية الدلالية(الكفاية اللغوية والأدائية)، شكلت نقطة الشروع التي إنطلق منها (الممثل) في بناء وتشكيل علامات أداء نسق التعبير الصوتي ، إن ميزة أداء الممثلين في عرض (مكبث) جعلت للتشكيل الصوتي أهمية كبرى توازي أهمية التشكيل الحركي للممثل ، غير أن هذه الميزة لم تسقط العرض ولا الممثل في الجري وراء الكلمة المنطوقة بمعناها الظاهر ولا بدلالة كل كلمة تنطق في حوار الممثل ، وعلى هذا الأساس جاء النشاط الألقائي للممثل مرتبطا بشمولية الفكرة وكونيتها ، حيث تتكامل الصورة الذهنية مع الصورة الحسية مع ما تقتضيه الرسالة الجمالية لشخصية الدور ولخطاب العرض بشكل عام من تصور يبنى عبر مخيلة متحررة ، تسعى لرسم مدلولات الخطاب المرسل (جماليا)، خاصة وإن شخصيات مسرح الصورة لاتبنى على أسا منطقي (إجتماعي ، فردي) ، وإنما هي أفكار تتحرك في فضاء الصورة لتشكل بالنتيجة لأثبات الذات الشمولية التي تعبر عن (النظام الكوني) تعبيرا فلسفيا عن طريق (الإيحاء) وبناءا على تلك المعطيات أخذ الممثل في تصوير نطاق واسع من الدلالات الإنفعالية بالتضمن وذلك من خلال التنوع (شبه اللساني) بصرف النظر عن محتواه الدلالي للظاهر اللفظي ، فإن التحليل الدلالي لايسعى إلى إعادة الإعتبار إلى دلالة الوحدة اللسانية فحسب على وفق منطقها اللغوي فقط ، ولكن إلى بيان قيمتها الجمالية أيضا ، أي إلى دلالة العلاقات التي تحفظها مع الدالات الأخرى على مستوى النظام اللفظي وغير اللفظي ، وهنا تظهر أهمية التنويعات الصوتية بمختلف درجاتها ومكوناتها التقنية بفتح المجال للتأويل ، حيث وظف الممثل في أداء تلك الإيماءات الصوتية بمدعماتها التعبيرية المستقلة (مشخصات ، فواصل ، مميزات) صوتية ، بشكل فاعل ومؤثر دون إهمال لتقنيات الألقاء المرافق للفظ (تنغيم ، تقطيع ، نبر ... الخ)في تجسيد ، وتصوير الأفكار وتساؤلات الإنسان الكونية وترميزها دلاليا ، فأخذ بذلك المسار النغمي يرسم

خطوطا غير منتظمة وغير مستقرة (لا مقامية بالمعنى النمطي) والتي تتشكل عبر القيمة الفلسفية المرتبطة بأجواء اللفظ ومدياته الطقسية ، وعندما تكون هناك مجموعة وحدات صوتية (لغوية وغير لغوية) يشملها معنى عام واحد فإنه يمكننا القول بأن هذه الوحدات هي وحدات شمولية (كو هيبو نيمية – Cohyponymies -) ، وتعني علاقة التضمن أو الاشتمال المطبق على مدلول الوحدة المعجمية فمثلا يمكن أن ندرك من خلال تفحصنا لطريقة إلقاء (الليدي مكبث – عواطف نعيم) للمقطع الحواري:

أنت ياشريف (جلاميس) وشريف (كودور) ، وستكون

ماذكرت المتنبآت، غير أني لا آمن عليك طبعك ، فإن فيه من لبن الشفقة ، ما يردك عن طلب غايتك .

من أقوم طريق تنتمي العلياء وفيك مطمع ، غير أنك فاقد للمكر الذي يوصل إلى العلياء .

، حيث ركزت على المعنى العام والشامل فصدرته على خطاب الشخصية ، لذا جاء نشاطها الألقائي للمقطع معززا للعوالم الأساس لفكرة العرض ، ولتأثيث عوالم الشخصية الفكرية (الفلسفية) ، و الداخلية (النفسية) ، التي بني على اساسها صراع الأضداد (الذاتي والموضوعي)، إن نقطة إنطلاق (الممثلة) في تصويرها لهذا الحوار جاء بإسلوب عزز عدم إكتراثها بوسائل تحقيق النبوءة لا بوصفها زوجة ، بل بوصفها فكر وطموح جانح صوب التسلط والتحكم بحركة التاريخ ، حيث لا تقيم وزنا إلا للغايات ، سيما وإن المعالجة الإخراجية لفكرة نبوءة (الساحرات) تجلت في فكر (الليدي) بوصفها أحلام وطموح وميول شاذة ، وهذا بدوره ماجعل الممثلة (عواطف) أن تستند في بناء أنساق منظومتها الصوتية إلى الأسلوب الحيادي ، البارد ، الغرائبي لتوحي بفكرة السحر الذي يسكن عوالمها ، وهذه إشارة لمغادرة (الحسي المادي) وإستبداله بـ(المعنوي الفلسفي ، والحدسي) عبر مواجهة الذات المريضة ، المسكونة ،وكشف غطائها ، لتظهر تلبسها روحا بل أرواح تقودها لتحقيق حلم طالما راودها ، إلى الحد الذي جعلها تسقط جوف أحشائها خوفا من أي حالة ضعف تحول دون ذلك . الأمر الذي تطلب وعي كبير للممثل بكفاياته الأدائية (لغوية وغير لغوية) تبنى على أساس إدراك (معرفي ، مهاري) للعلاقات الرمزية وتمثلاتها في الصوت البشري (تقطيع ، تنفس ، إيقاع ، تصويت لحشرجات الداخل الصوتي ، تنغيم ، ونبر لبؤر الحوار والأفكار) ، وجميعها شكلت بالنتيجة طاقة صوتية تعبيرية بالغة القوة والتأثير ، تسند وتعزز من قيمة وعمق أي فعل كلامي منطوق وترتقي به إبداعيا . رغم ان (القصب) يلجأ في مسرحه غلى تقليص دور الكلمة المنطوقة في بناء صورة شخصياته واختزالها أو تعويضها بالصورة الصوتية – كما يسميها – الا أنه يجعل للتركيب الصوتي صورة دالة وعلامة ذو كثافة وزخم دلالي قد يفوق باشاراته دلالة الكلمة المنطوقة ذاتها فيستثمر الصوت البشري (سيما صوت المجاميع البشرية ، وصوت الالات على حد سواء) في انتاج العلامة الصوتية بوصفها نوع من البدائل المتحررة من البنى القواعدية وسلطة الكلمة ومعناها الوظيفي المباشر ، فلا يقيم وزنا لتتابعية التركيب وسياقات اللفظ الدرامية بوصف ان الرموز الفكرية والفنية هي الاكثر ثراء في انتاج المعنى الجمالي ، لذا فقد عمل على اسلوب تشظية الحوارات ونثرها بما ينسجم وطقوسية العرض وبنائية مشاهده بوصفها حطام كوني يغيب الانسان عن فاعلية الحضور الايجابي ضمن منطقة الحلم الافتراضي للعرض ، فرمزية الحياة والمسرح تمتزجان عبر بناء شعري مكرس لخدمة الافكار الفلسفية والجمالية بمعزل عن الاطر الضيقة لتصورات الواقع الاجتماعي وحتى النفسي .وفي مثل هذا الوصف فان اسلوب اداء الممثل في

هذا العرض قد استند غلى علاقات المعنى المستتر وفكرة الترميز له واحالته عبر منظومة من الاستعارات الصوتية التي قد تبدو في حالة تفكيكها الاكثر تناقضا مع مرجعها ، لكنها في منظور المعطى الجمالي لبناء النسق الصوتي هي الاكثر تناغما وتوافقا مع الكلام بوصفه علامة دالة لصور ذهنية مجردة ، لذا فقد تأكد إسلوب أداء الممثلين على ما يجنبهم الوقوع في فخ المعنى الظاهر للكلام والبذخ المفرط للتصويت بمناسبة وبغيرها مما قد يشكل فائضا إن لم يخلو من الدلالة فقد يشير لشيء لاينسجم مع مقاصد شخصية الدور أو رسالة العرض ككل ، ومثلما ركز العرض على الكلمة المنطوقة بوصفها علامة كان للحظات الصمت أو السكون ،او التوقف عن البث (الوقف الفني والنفسي ، والفلسفي) بجميع تجلياته قيمة (دينامية) مضافة ،لتفصح عن موقف آخر جديد ملغوم ومعبأ بعلامات دالة ، بل قد أشارت في بعض صورها الى الصخب والتوتر ، لتتخذ من الزمن الفلسفي سياقا مضافا لزخم الافعال الكلامية فيشكل بذلك سكونا هو أقصى تجليات الصور الكلامية وكذلك نهايتها ، وربما بدايتها ، فحين يطلق (مكدف – عبد الحمزة ثامر) صرخة مدوية في سماء الحدث ، نتيجة فعل مشين في حجمه البشري بوصفه يناظر الجريمة الاولى في الكون البشري (قتل هابيل لقابيل):

ليقرع جرس الاستصراخ ، اغتيال ، خيانة ، (...) هبوا من مضاجعكم .

القوا عنكم ذلك الرقاد الهاديء ، الذي لايحسن التشبه بالموت ... نهوضا ... نهوضا ... خيانة ...خيانة خيانة ... خيانة ... خيانة ....

يفجر نسق التعبير الصوتي لهذه الكلمات، صدا يتردد في كل ركن وزاوية من فضاء الحدث (فضاء العرض) ليجعل لكل حرف مسامات ولكل مدرك حسي وعقلي لها دال علامي يتجاوز حدود المعنى التقليدي لصالح إثارة سؤال العرض الكوني (لماذا الخيانة ؟؟) ، ثم يأتي بعدها الصمت الذي تسكت في حضرته كل الكلمات ليبق الصوت البشري المبهم ، علامة ، مضافة لأصوات الطبيعة ، فضلا عن أصوات الآلة (الدراجة النارية ، وأصوات البراميل) وأنفاس تلهث بحثا عن إجابة .

ووفقا لذلك فقد إعتمد أداء ممثلوا العرض في بناء النسق الصوتي بوصفه دال علامي ذات مسارات ترتبط بعلاقات جمالية غير ثابتة متحولة (إيحائية في بنية نظامها التركيبي وفوق التركيبي) ، وإستثمار التباينات الصوتية (الفردية والجماعية منها) لوصف مسار مشحون بالمتغيرات غير المقامية التي يفرضها شكل وطبيعة الموقف الدرامي والجمالي معا فضلا عن طبيعة نظام العرض وتنوع فضاءاته غير الشكلية

إنه اختيار علامي مشحون بفعل عناصر شبه لسانية (تحويلية ، توليدية) عبر سلسلة من وحدات صوتية دالة بالتضمن (ثقافية) لها فعل علامي يفوق ويتصدر مستوى فعل اللفظ الكلامي ، حيث تتغير دلالة العلامة الصوتية إما بتغيير مبنى الجذر التتابعي للملفوظ اللغوي ، وإما بتغيير المبنى التزامني مع الملفوظ اللغوي وإما بتغيير لحن الملفوظ اللغوي عبر عناصر بناء نسق التعبير الصوتي (العناصر شبه اللسانية) .

نتائج وإستنتاجات البحث:

خلص البحث إلى النتائج والإستنتاجات الآتية:

1- العلامة اللغوية في خطاب الممثل (النص اللغوي) في صيرورة تركيب دائم، تنتظم على وفق تنوع تحولات علاقاتها الجمالية بالمرجع .

2. علامات نسق التعبير الصوتي للممثل لاتفصل بين الظاهرة التجريبية وبين المحيط العام للمنطوق اللفظي الذي يظهر فيه، فهي تفترض شبكة من الأنساق المتداخلة حيث تتعارض، وتتقاطع، وتتباعد لتحقق بالنتيجة وحدة صوتية منسجمة مع بنائها اللغوي .

3. نسق التعبير الصوتي للممثل المسرحي هو ثمرة تبنين العلاقات القائمة على أساس تزامني، وهو منهج داخلي يرصد البنى العميقة للعلامة ويتجاوزه حدود الإهتمام بالمعنى الظاهر للجملة لصالح المستتر في خطاب شخصية الدور، والخطاب الكلي للعرض.

4. أداء الممثل المسرحي نسق جمالي مزدوج العلامة: (طبيعية)، بفضل أدواته الحية، و (صناعية) دالة إلى شيء آخر غير مرجعها، لذا فهو يتحول الى علامة تخالف طبيعيته من خلال تجاوزه علاقات تقليدية، وتراكيب بناء لغوي سائد، ويسمح لعلاقات قد تكون موجودة أصلاً في النص الدرامي ، بظهورها في سياق جديد لم تتحقق فيه من قبل.

5. جميع تقنيات ومهارات النسق الصوتي للممثل ماهي إلا وسائل كشف عن علامات دالة، بإستثمار جميع قدراته التعبيرية (اللغوية، وغير اللغوية ـ لسانية، وشبه لسانية) في مواقف مختلفة، حيث تكتسب لغة الممثل خصوصيتها الجمالية في كونها مشفرة تستند في بنيتها الى نسق كفايات البناء القواعدي (كفايات لغوية) نحوية، صرفية، معجمية، صوتية، ومنها ما يتعلق بـ (كفايات أدائية) – تقنيات ومهارات صوتية تعبيرية – .

6. إن الوظيفة الجمالية لأداء الممثل، ليست في المستوى الظاهر من الخطاب أو النص الدرامي، وإنما في الدلالات الصوتية التي تميز طبيعة ذلك الخطاب وتضعه في سياقات جديدة من خلال بث شفرات تعكس مستواها (الثقافي والأجتماعي والسياسي والفلسفي والتاريخي)، إذ نادراً ما تظهر دلالة الكلمة بوصفها علامة لغوية منطوقة بمعزل عن المدعمات الصوتية بمختلف أنواعها وأشكالها ، سيما في العروض التي تبحث عن كل مايرفد وصفها الإبداعي .

References:

1. Awad, Riad: (Introductions to the Philosophy of Art), Gross Pierce, 1st floor, Lebanon (1994).
2. Berrechid, Abdel-Karim: (Who Are You, Celebratory), Al-Khashaba Magazine, Rawabet Center for the Performing Arts, p2 Baghdad (2013)
3. Bogatrev, Yuri: (Symbols and Signs in the Theater) Ter: Ahmed Abazah, Art Magazine, p6, Tunis (1968).
4. Carlson, Irvine: (The Art of Performing), Ter: Mona Salam, Ministry of Culture, Cairo (1999).

5. Eko, Umberto: (Interpretation between Semiotics and Dismantling) T: Benkrad, Arab Cultural Center (2000).
6. Fakhoury, Adel: (On the problem of semiology - semiotics -), Journal of the World of Thought, No. (3), Kuwait (1996).
7. Haider, Najm: (Aesthetics and its prospects), Ministry of Higher Education and Scientific Research, University of Baghdad, 2nd edition (2000).
8. Hounsel, Ginidric: (Signal Dynamics in the Theater), Ter: Admiral Kory, Journal of Theatrical Life, No. 28/29, Damascus (1987).
9. Ilam, Kerr: (The Semiotics of Drama and Theater), Ter: Raif Karam, Arab Cultural Center, Beirut (1992).
10. Karam, Raef: (Semiotics and Theatrical Experimentation), The World of Thought Magazine, Volume (24), (3)
11. Nova, Samir: (A Brief History of Aesthetic Theory), Dar Al-Farabi, Beirut, (1979).
12. Saif, Muhammad: (Theater and Ideas), Baghdad Youth Theater Festival (1), (2012).
13. Samia Ahmed: (The Dramatic Significance), The World of Thought Magazine, Volume (10), No. (4), 1980.
14. Saussur, Ferdinandi: (General Linguistics), Ter: Yoel Youssef Aziz, Arab Horizons Series (3), 1985.
15. Thales, Aristotle: (the art of poetry), see: Abd al-Rahman Badawi, House of Culture, Beirut, 2nd floor (1973).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/45-62

Constructing the audio format in the performance of the theater actor

Yaseen Ismael Khalaf[1]
Faaiz Taha Sileem [2]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 18/2/2020…....Date of acceptance: 26/4/2020…....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

The science of (- - Semiology) comes in the introduction to language sciences and linguistics that addressed the levels of language building and its phonemic signs, through which we can monitor and analyze the data of the phoneme of the actor, and the ways to build his linguistic speech, especially since (the linguist Saussure - He emphasized that linguistque is only part of the science of signs, which is particularly advanced within logic, social psychology, and general psychology, and since language is in the origin - whatever language, and at what

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, yaseenismael62@gmail.com.**
[2] **Ministry of Culture.**

level - it is not A separate, single and unified language, in fact, they are intertwined, multiple, varied and renewed languages due to their influence The times and its development and the interplay of their vocal expressions, especially with the technical development of the means of communication and the digital revolution. The studies (semi-semiology) that deal with language with aesthetic description (creative) , but are based on the study of (their performance competencies) , as well as their linguistic competencies, by monitoring The network of phoneme performance, in order to achieve a true manifestation of (the language of dispatched discourse) , far from confining it to the utilitarian function and material truth, in favor of the semantic function and its aesthetic symbolic role, so it becomes natural for the phoneme format in the speech of the theatrical actor to form a greater and broader semantic momentum from his linguistic reference Inside the text durr My mother, the (Dramatic Reference) can be matched by a linguistic linguistic sign, or a semi-linguistic phonetic expression, and this allows the semantic (non-linguistic) phoneme sign to create the semiotic vocabulary constructed by the literal functions themselves, and where our research is determined by the formats of building the phonemic performance of the actor as a complex aesthetic, scientific d. Knowing and revealing the nature of compromise in it and the levels of building its relationships with (the meaning) becomes a goal that the research seeks to achieve as it constitutes a knowledge and artistic aspect in the creative personification process of the actor, and this categorical classification does not contradict with the idea that the process of embodiment is formed from the convergence and harmony of a group of sound formats And other dynamics) In turn, within a network of relationships, they refer to the functions of the presentation elements in each unit.

We summarize the most important results and conclusions of our research with the following points:

The acoustic mark in the speech of the actor (linguistic) in the process of permanent installation, organized according to the diversity of its relations with the reference.

The phoneme is an aesthetic arrangement, the fruit of adopting relationships based on a synchronous basis, an approach that monitors the deep structures of the linguistic sign, by transcending the limits of concern for the apparent meaning of the word and the sentence, in favor of the hidden meaning in the overall discourse of presentation.

The phoneme format begins as an icon and then transforms into a sign by transcending the traditional relationships of the spoken word or phonemic expression and their sequential structures, with the aim of allowing relationships already existing to appear in a new context in which they were not previously realized.

The linguistic speech of the actor is completed, and he acquires his aesthetic specificity, in that it is a scientific coded format with phonetic expressions, based on its structure based on the compatibility of grammatical formats (linguistic competencies of language) - grammatical - morphological - lexical - phonetic - and expressive formats (semi-linguistic performance competencies) - techniques, Expressive audio skills.