التوظيف اللفظي والدلالي للصوت والإلقاء في خطاب العرض المسرحي العراقي

رسالة مقدمة إلى مجلس كلية التربية الفنية –جامعة بابل
وهي جزء من متطابات نَيْل درجة الماجستير في التربية المسرحية
من قبل الطالب

قاسم كاظم صكبان الظواهري

بإشراف

أ.م.د. هدى هاشم محمد الربيعي

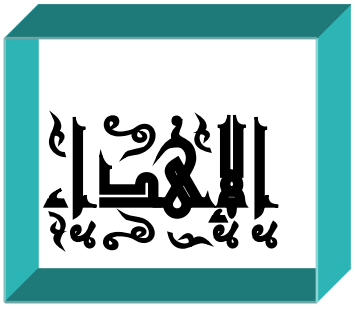
بابل ٢٠٠٤ م ١٤٢٥ هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُ بَشَرٌ
لِسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ
وَهَذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُبِينٌ ﴾

صدق الله العلي العظيم

(سورة النحل – آية ١٠٣)



إلى...

أبـي.. روح أمـي وأخـي ... أخـواتي وإخـوتي .. هـذا

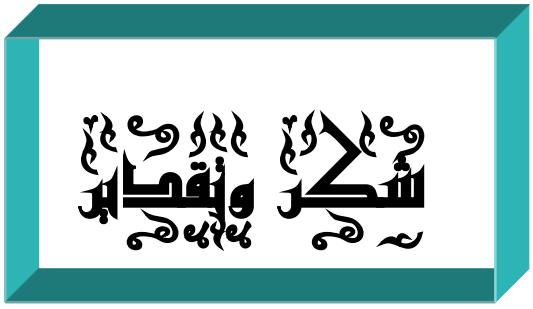
بـعضٌ من كدّكم

زوجتي ... أبـنـائي...

ظننت انـتهاء مخاوفي..

متى ستنـتهي دوامة الهروب؟

الهروب نـحو الحياة!!



إلى...

الدكتور سلام مهدي الأعرجي، رافع مزلاج (القلب، البيت، المكتبة ...)

الدكتورة هدى هاشم الربيعي، لتحمّلها عناء الإشراف...

السادة رئيس وأعضاء لجنة المناقشة المحترمين.. لِما أشروه – بالتأكيد – من ملاحظات تقويمية..

إلى...

كل من مدَّ لي يد المساعدة وآزرني.. من قسم الفنون المسرحية .. أساتذة وطلبة...

لا أذكر الأسماء.. لأنّ القائمة ستطول.. وأخشى النسيان..

ولكن أمام عينيّ..

د. ميمون الخالدي..

د. الطبيب ماجد عبد صكر..

أخي أبي علي (ستار)

الآنسة عطور..

الخلاصة

تجلّت مظاهر التمثيل الأولى بحركات إنسانية تعبيرية، حتى تحوّل التعبير بغير الصائت إلى صائتٍ لتتشكل دلالات أخرى تتّفق مع طبيعة الملفوظ المرمز أو المشفر وفق اتفاق انتظم عبر الزمن. فجاءت الكتابة كاكتشاف لوسيلة معّوة عن ذات الإنسان وأفكاره، وشكلاً جديداً لعملية التواصل، فكانت اللغة بشكلها العام، وما تحمله من معطيات دلالية أغنت وسائله التعبيرية الفكرية إلى جانب لغته التعبيرية الأولى (الصائتة).

هكذا كانت نصوص الدراما المسرحية معتمدة على اللغة التي هي الأخرى خاضعة إلى التقعيد والتقنين لتسير باتجاه مفهومي أفقي في إنتاج معانٍ محددة، ما لبثت أن اهتزّت وتحركت بفعل تعدد القراءات، وتبعه بذلك تغيرٌ دلالي.

وبحكم التحليل والتأويل والإيحاء الموجّه، إمتلك خطاب العرض المسرحي قيادة المعاني والدلالات.

إنّ مناطق الإنزياح النصّي لصالح اشتغال الأفعال القرائية التحوّلية بالتلفظ، هي المنطقة التي عني البحث بها، فتوجّه تجاه تحديد مكونات ومسببات إنتاج الصوت، ليكون دلاً مغلقاً أو منفتحاً في قصديته عند الإلقاء.

وعليه قُسّمت الدراسة إلى أربعة فصول:

الفصل الأول: الإطار المنهجي.

الفصل الثاني: الإطار النظري:

ويتضمن ثلاثة مباحث:

الأول وصف تشريحي لأعضاء جهاز النطق والسمع وآليتهما، فتكاد أن لا تخلو الدراسات الصوتية من تناول هذا الموضوع، كان لابدّمن هذا المبحث.

والثاني تناولنا فيه الصوت اللغوي الإنساني وصفاته ومخارجه عند القدامى والمحدثين، ثم المقطع الصوتي باعتباره صورة لوحدات فونولوجية تنبني بها الكلمات. وتطرقنا إلى النبر والتنغيم، باعتبارهما أهمّ مظهرين يتحقق فيهما عند الإلقاء تغير المعنى باتجاه دلّ معّن.

أمّا المبحث الثالث، فاختصّ بالدلالة اللفظية وقراءتها من خلال (سوسير) (بيرس) (أوجدين وريتشاردز) (بارت) (قريماس)، ليخلص الباحث في نهاية هذا الفصل إلى تأشير بعض النقاط الأساسية التي أسفر عنها الإطار النظري، وبما ينسجم وأهداف البحث ومشكلته، ثم مناقشة بعض الدراسات السابقة.

الفصل الثالث: تضمّن إجراءات البحث وحلّ لنا فيه عيّنة البحث المتمثلة في أربعة أعمال مسرحية، لأنّها توفّرت على قصدية البحث، وهذا أحد مبرّرات اختيارنا القصدي للعيّنة، وكان التحليل مستنداً إلى ما أسفر عنه الإطار النظري، المقالات النقدية، المقابلات وأشرطة الفيديو.

الفصل الرابع: تضمّن النتائج التي توصّلنا إليها، ويمكن تلخيصها بالآتي:

يستمد الملقي قدرته في تحقيق انزياح دلالي معنياتي داخل الحقول اللفظية من طبيعة أصوات الحروف، ومن خلال تمكنه لمقومات الصوت وتقنيات الإلقاء.

كما سجّلنا استنتاجنا من خلال هذه الدراسة لموضوع الصوت والإلقاء في خطاب العرض المسرحي العراقي، ونخرج بتوصيات، ونلحق الأشكال والجداول، ثم قائمة المراجع والمصادر المعتمدة، ونختم دراستنا بخلاصة اللغة الإنكليزية.

والله وليّ التوفيق...

The Semantic and Articulatory Manipulation of Sounds and Speech in the Discourse of Iraqi Theatre

Abstract:

The earlier forms of acting have been manifested in human expressive movements, then the mime has been changed into voiced expression so as to form other meanings that agree with the nature of the pronounced symbol according to a convention acquired in the course of time.

Writing, afterwards, came as an expressive medium of man and his thought and as a new means of communication.

Language consequently, was there in its general forms and meanings that enrich the expression of thought beside the first expressive vocal form (speech).

The first dramatic texts depend on language which is subjected to grammar and standardization in order to be directed towards a conceptual horizantal dimension in producing specific meanings, such meanings have been affected by the multi-readings (of the text) that result in semantic change.

Due to analysis, interpretation, and guided inspiration, the theatrical discourse has the leadership of meanings and semantic indications.

The textual deviation for the manipulation of the acts of reading that is changed by pronunciation is the core of interest in the present study.

The study, therefore, is intended to identify the causes and elements of sound production so that the sound could be of an opaque or transparent semantic indication intended by the utterance. It has according been divided into four chapters;

The first is the procedural background.

The second represents the theoretical background. It includes three sections: **the first section** is concerned with anatomical description of articulatory and auditory organs and their mechanisms because any phonological study could be hardly free from such a treatment. **The second section** deals with human speech sounds, their description and articulators according to old as well as modern studies; with the phoneme as a smallest phonological segment that distinguishes words and with tone and intonation as two aspects according to which the meaning of an utterance changes into specific indication. **The third section** is concerned with lexical semantics according to De Saussure, Pierce, Augden and Richards, R. Barthes, and A. Greimas. At the end of this chapter, the researcher, identrifies some of the basic units concluded from theoretical background in accordance with the problem of study and its limits. Then, there is a discussion of some related previous studies.

The third chapter includes the research procedures. The researcher has analyzed the sample of the study which is represented by four plays

that, to the best knowledge of the researcher, have given rise to a wide dispution among culturel and mass media. This is the reason behind choosing the sample. The sample analysis has been based on what the theoretical background has come up with and on critical articles and interviews and videotapes.

The fourth chapter is the conclusion that the study has drawn. It can be summarized as:

The actor receives his ability to achieve a semantic deviation inside the phonological fields from the nature of sounds and from mastering the fundamentals of sound Production and techniques of performance.

Conclusions on sound and performance in the discourse of Iraqi theatrical show has been drawn, and then recommendation, appendices, list of tables, and biololiography and finally abstract in English have been added.

المحتويات

التسلسل	الموضـــــــوع	الصفحة من	الصفحة إلى
	خلاصة البحث	أ	ب
الفصل الأول – الإطار المنهجي		١	١٢
	مشكلة البحث:	٢	
	أهمية البحث:	٣	
	هدف البحث:	٣	
	حدود البحث:	٣	
	تحديد المصطلحات	٤	١٢
الفصل الثاني– الإطار النظري		١٣	١٠٣
المبحث الأول:			
١	أعضاء جهاز النطق	١٣	٢٤
٢	آلية النطق والجهاز التنفسي	٢٧	٢٨
٣	السمع	٢٩	٣٣
المبحث الثاني:			
	الصوت	٣٤	٣٦
أولاً:	صفات الأصوات	٣٦	٤٥
ثانياً:	المقطع الصوتي	٤٥	٤٩
ثالثاً:	التنغيم	٥٠	٥٤
رابعاً:	النبر	٥٥	٦٠
المبحث الثالث			
أولاً:	الدلالة اللفظية	٦١	٦٣
ثانياً:	أنواع الدلالة	٦٣	٧٧

التسلسل	الموضـــــــوع	الصفحة من	الصفحة إلى
ثالثاً:	قراءة العلاقات اللفظية الدلالية من خلال:		
١	فرديناندي سوسير (F. De-Saussure)	٧٨	٨٣
٢	ت بيرس (Peirce)	٨٤	٨٨
٣	أوجدين وريتشاردز (Ogden, Richards)	٨٩	٩٠
٤	بارت	٩٠	٩١
٥	قريماس	٩١	٩٥
مناقشة الدراسات السابقة		٩٥	٩٩

مؤشرات الإطار النظري		١٠٠	
الفصل الثالث– إجراءات البحث وتحليل العينات			
أولاً:	مجتمع البحث	١٠١	
ثانياً:	عينة البحث	١٠١	
ثالثاً:	منهج البحث	١٠٢	
رابعاً:	أدوات البحث	١٠٢	
خامساً:	تحليل العينات	١٠٢	١٤٣
الفصل الرابع: النتائج والإستنتاجات والتوصيات			
	النتائج	١٤٤	
	الإستنتاجات	١٤٥	
	التوصيات	١٤٦	
الملاحق والأشكال والجداول		١٤٧	١٦٤
قائمة المصادر والمراجع		١٦٥	١٧٠
الملخص باللغة الإنكليزية		a	b

الفصل الأول

الإطار المنهجي

- مشكلة البحث والحاجة إليه
- أهمية البحث
- أهداف البحث
- حدود البحث
- تحديد المصطلحات

مشكلة البحث:

كل تلفظ يحمل في طياته معنىً أو دلالة، ومهما كان تجرده، فهو بالتأكيد يدل، والتلفظ سواء أكان صوتاً أو مجموعة أصوات، والتي تكوّن الحروف والكلمات أو الجمل أو أكثر من ذلك، لابدّ له من إنتاج دلالة أو دلالات من خلال إرتباط وتناسق تلك الأصوات متسلسلة أو منفصلة، حتى نمّزها بـ تسمية الحقول اللفظية الدلالية، والتي تتّضح أحياناً في البنية السطحية أو العميقة للخطاب.

تتداخل وتتشابك الدلالة في خطاب العرض المسرحي – علامات أو إشارات أو رموز – لتدل على قصد مفروض من قِبل المرسل (مؤلف العرض) باتّجاه معين، أي إنّ ها محّيدة في فكّ شفراتها، أو تنفلت تلك الدوال إلى تأويلات عديدة، تعتمد على ثقافة المتلقي ومرجعياته في تشفيرها وفك شفراتها في آن واحد.

فالإلقاء يرمي إلى عزل الوحدات الدالة الصغرى في إطار الجمل المودع في بناها الخاصة، مبتعدة عن المعنى التقييمي للكلمة، وتستقريء النظام الدلالي، إستناداً إلى وحدة أكثر اتساعاً من الجملة وهي الخطاب، حيث ندركه معاً عبر فهم دلالاته الصغرى كوحدات تكوينية إلى بنية تدرك جملة وفي كلتيها – المعنى القصدي الشامل – فالمعنى كلامياً شكلاً وليس مادةً، طالما اعتمد حركية الدلالة وإعادة بنائها جرّاء تعيينها وتنظيمها وفق تراتبية متكاملة البناء. فإذا كانت الدلالة شكلاً ماثلاً بالقوة، يمكن الإهتداء إليه بمجرد القيام بفعل تأويلي.

فالدلالة خاضعة لنظام، إمّا أن يكون تقابلياً أو تناقضياً – أي وحدات متقابلة أو متناقضة – لا تفهم أو تدرك بعيداً عن وحدات أخرى ذات صلات علائقية خاصة بها.

وتأسيساً على ما تقدم، هل يمكننا القول إنّ البحث في الحقول اللفظية يكمن في البنية السردية وفي مسعاها القصدي المعنياتي؟

هل سيكون من الإلزام إستقراء الدلالات الواردة داخل حقولها – إنتاجها الآني – عبر تفجر الخطاب وتفكيك وحداته وعناصره التكوينية، ثم إعادة بنائها لتكون الدلالة نقية واضحة؟

ولكن ما هي النظم المعتمدة في إنتاجها والمؤسس لها ولقواعدها التي تحكمه حتمية إنتاج المعنى؟ ظرف الإنتاج؟ الظرف المادي والذاتي للتأويل؟ أم أنّنا نسعى إلى إنتاج الدلالة وتوليدها إستناداً إلى نظام الوحدات المكونة لها؟

وإذا ما توافرت بنى السرد على مستويين، سطحي وعميق – مكوّنين لبنى السرد – الأول متنامي يتابع سلسلة المتغيرات الحديثة متوزع على هيأة صورية تنفرش على نسيج الخطاب، والثاني يعنى بدراسة بنية الخطاب معتمداً على نظامها الوحداتي المعنوي، فيمكننا تحديد مشكلة البحث على أنّها:

البحث في كيفية إنتاج الحقول الدلالية اللفظية، وآلية إشتغالها داخل خطاب العرض، والكشف عن كيفية إنتاجها للمعنى وإيصاله عبر الخوض في شبكة العلاقات القائمة في صلب الخطاب، والكيفية التي أُنتج بها الحقلان اللفظي والدلالي، وكيفية تحقيق اشتغال تسجل للصوت والإلقاء إمكانية تأويل الأصداء الدلالية المنعكسة عن الإختلافات والتقابلات القائمة بين الدوال.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في مجال اشتغاله، حيث إنّ الحقل اللفظي ومرجعياته الكلامية، وإن شكلت إنتماءً مرجعياً إلى البنى اللغوية، إلاّ أنّه – الحقل اللفظي – يتوفر على قدرة عالية جداً في الإنفكاك عنها بموسيقى المظهر اللفظي، وقواعديته النحوية والمرجعية التي تؤوله في أغلب الأحيان رغم أيقونيته الدلالية – المرجعية – إلى دال آني يُدرك معناه داخل السياق اللفظي، أو تقفز به إلى تعددية علامية أخرى، حتى يبلغ حدود الرمزية ليشكل فيه الصوت الملقى تعددية معنياتية توليديته.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى:

١- التعرف على التعددية المعنياتية داخل الحقول اللفظية الدلالية في سياق خطاب النص.
٢- كشف قدرات الصوت المسموع في تحقيق إنزياح دلالي معنياتي داخل الحقول اللفظية.
٣- كشف الكيفية التي تتحرك بها تقنيات الصوت والإلقاء لتؤسس معنىً مرناً ميالاً لممارسة فعل التأويل عليه كمنتج دلالي.

حدود البحث:

١- مكانياً: عروض مسرح العاصمة بغداد (كلية الفنون الجميلة، الفرقة القومية للتمثيل، منتدى المسرح) و(عروض كلية التربية الفنية – جامعة بابل.)
٢- زمانياً: الحقبة من ١٩٩٣-٢٠٠٣.
٣- موضوعياً: نماذج منتخبة من العروض المتوفرة على اللغة الفصيحة الأكثر حيوية في مجال بحثنا.

تحديد المصطلحات

١- التوظيف:

"الوظيفة من كل شيء: ما يقدر له في كل يوم من رزق أو طعام أوعلف أو شراب، وجمعها الوظائف والوظُف. ووظّف الشيء على نفسه ووظّفه توظيفاً : ألزمها إياه وقد وظّفت له توظيفاً على الصبيّ كل يوم حفظ آيات من كتاب الله عز وجلّ... وجاءت الإبل على وظيف واحد إذا تبع بعضها بعضاً كأنّها قطار، كل بعير رأسه عند ذنب صاحبه، وجاء يظفِهِ أي يتبعه، عن ابن الأعرابي. ويقال: وظف فلان فلاناً يظفه وظفاً إذا تبعه"[١]، و"يعرف الشكلانيون إنّ دلالة كل شيء هي وظيفه، وإنّ الشكل الواحد يمكن أن تكون له وظائف عدّة."[٢]

إنّ كلّ ما يجري على خشبة المسرح له وظيفة، فالخطاب السمعي له وظائف إفهامية، تنبيهية، إيعازية، تعبيرية، إقناعية، ... وغيرها من وظائف الإتصال والتواصل المتحققة في ذاتها أو من خلال السياق.

فالخطاب البصري صورة مرئية، يتحقق موضوعه بعلامة أيقونية أو إشارية أو رمزية. وإنّ هذين الإطارين لهما دلالات مرتبطة بالشكل العام، أو الأشكال المكوّنة لها. والبحث في هذا المجال يحتاج إلى دراسة متخصصة تبحث العدد والأشكال والعلاقات التي تتحرك فيها الوظائف، وهذا بعيد عن أهداف بحثنا. وعليه فسيكون تعريفنا الإجرائي بأنه:

كل متحقق معنياتي ودلالي لخطاب العرض المسرحي.

٢- اللفظي:

"اللفظ: أن ترمي بشيء كان في فيك، والفعل لفظ الشيء. يقال لفظت الشيء من فمي، ألفظه لفظاً رميته... وقال ابن بري: وإسم ذلك الملفوظ لُفاظه ولُفاظ ولفيظ ولفظَ... والدنيا لافظة تلفظ بمن فيها إلى الآخرة، أي ترمي بهم. والأرض تلفظ الميّت إذا لم تقبله ورمت به. والبحر يلفظ بما في جوفه إلى الشطوط.. ولفظ بالشيء يلفظ لفظاً، تكلم: وفي التنزيل العزيز: ﴿مَا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ﴾. ولفظت بالكلام وتلفظت به أي تكلمت به. واللفظ: واحد الألفاظ، وهو في الأصل مصدر."[٣]

" ويعرف (Matore): علم الألفاظ: بأنه نظام من الدراسات الإجتماعية التي تستعمل المادة اللسانية أي الكلمات."[٤]

وهذا يعني أنّ كلّ صوت لغوي (إنساني) أو أكثر يشير إلى معنى أو دلالة، ويخضع إلى نظام الدراسات الإنسانية. وعليه سيكون تعريفنا الإجرائي بأنّه:

كل فعل نطقي أو كلامي، يقوم به الممثل بشكل مباشر أو غير مباشر (تسجيل، صدى، إنعكاس، ... إلخ).

٣- الدلالي:

---

[١] إبن منظور، لسان العرب، (بيروت: دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٦٨، ج٩/ص٣٥٨.

[٢] تزفتان تودوروف، في أصول الخطاب النقدي الجديد، علاقة الكلام بالأدب. ت أحمد المديني، بغداد: دار الشؤون الثقافية) ١٩٨٧ ص ٢١.

[٣] إبن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ج٧/ص٤٦١.

[٤] بيرجيرو، علم الدلالة، ت منذر عياشي، تقديم مازن الوعر، (دمشق: دار طلاس)، ١٩٩٢، ص١٤٠. عن المصدر الأصلي:
G.Matore: La methode en Lexicologie, Damane Faren Caise, Paris, Didier, ١٩٥٠, P.٥٠.

"د ل ل – (الدليل) ما يستدل به والدليل. الدال وقد (دله) على الطريق، يَدُلُّه (دلاله) ودلوله"[٥]

"ودلالة إمارة، علامة، بيان، تعبير، إشارة ..، الدلالة اللغوية: التعبير عن الأفكار والعواطف. ودلالة: دليل، شاهد، برهان".[٦]

والدلالة إصطلاحاً: شيء أو معنى يفيد لفظاً أو رمزاً ما، ومنه دلالة الكلمة أو الجملة".[٧]

كما وتعرف الدلالة بأنها: "تقنية قائمة في خدمة الذاكرة، ولكنها ليست ذاكرة: إنها تحمل زمناً تحول نفسياً نعبر به إلى الفعل. ومن هنا يمكن القول:

١- الدلالة ظاهرة نفعية ووراثية تحمل إضطراب زمني الماضي والحاضر.
٢- الدلالة حركة لولبية هي حركة الذهاب والمجيء بين المضمر والظاهر.
٣- الدلالة نتاج إجتماعي يشكل البنية التحتية للثقافة، وتتجسد دائماً مغامرة الواقع الممكن لأنها تعبر عن الإنسان الفاعل/ والمنفعل على حد سواء."[٨]

والدلالة أيضاً هي: "القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لأن توحي بها."[٩]

أما علم الدلالة فيعرف بأنه:

"فرع من فروع علم اللغة، يدرس العلاقات بين الدال اللغوي ومدلوله، ويدرس معاني الكلمات تأريخياً، وتنوع المعاني والعلاقات الدلالية بين الكلمات وما يترتب عليها من مجاز".[١٠]

كما ويعرف علم الدلالة أيضاً بأنه:

"العلم الذي يدرس المعنى أو الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى".[١١]

أو "اللفظة التقنية المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى، وبما أن المعنى جزء من اللغة، فإن علم الدلالة جزء من علم اللسانيات".[١٢]

ومن التعريفات يمكن لنا أن نستنتج بأن الدلالة التلفظية:

١- كعلم مرتبطة باللسانيات، وهي تقنية لفظية، تشير إلى دراسة المعنى والذي هو جزء من اللغة.
٢- هي تنوع المعاني في الكلمات والجمل وتشير إلى العلاقة بين الدال اللغوي ومدلوله.
٣- كل ما يوحي به اللفظ من معنى أو رمز ضمني مقيد إلى المعنى الظاهري أو منفصل عنه.
٤- متحركة على مستوى التفسير، أي قابلة للتأويل أيضاً رغم ثبوت الدال أحياناً.
٥- إجتماعية، فكرية، تعتمد على المرجعيات الثقافية في الإنتاج والفهم.

وعليه سيكون تعريفنا الإجرائي للدلالة في الصوت والإلقاء بالعرض المسرحي:

---

[٥] عبد الله العلايلي، الصحاح في اللغة والعلوم، مج١، ط١ (بيروت: دار الحضارة العربية)، ١٩٧٤، ص٤١٢.
[٦] ينظر: رينهارت دوزي، تكملة المعاجم العربية، ج٤، ت محمد سليم النعيمي (العراق: دار الرشيد)، ١٩٨١، ص٣٩٠ – ٣٩٢.
[٧] جميل صلبيا، المعجم الفلسفي، مج١، (بيروت: دار الكاتب اللبناني)، ١٩٧١، ص٨٤.
[٨] أمينة غصن، الموسوعة الفلسفية العربية، ط١، مج١، معهد الأنماء العربي، ١٩٨٦، ص٤٢٢.
[٩] بيار غيرو، علم الدلالة، ت أنطوان أبو زيد، ط٢ (بيروت: منشورات عديدان)، ١٩٨٦، ص١٩.
[١٠] أديث كيرزويل، عصر النبوية، ت جابر عصفور، (بغداد: دار آفاق عربية (١٠/٩) ١٩٨٥، ص ٢٨٦.
[١١] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط١ (بغداد: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع)، ١٩٨٢، ص١١.
[١٢] بالمر، علم الدلالة، ت مجيد الماشطة (بغداد: الجامعة المستنصرية) مطبعة العمال المركزية، ١٩٨٥، ص٣.

أسلوب قرائي لنص العرض، والذي يحقق إنزياح المعنى الظاهر باتجاه المعنى المتضمن والمحمول بذات اللفظ (صوت منفرد، كلمة، حوار طويل)، ليؤمن من توصيل الرسالة بشكلها الصريح أو المرمز.

٤- الصوت:

"الصوت: الجرس، معروف مذكر ... وقد صات يصوت ويصات صوتاً، وأصات وصوّت به: كله نادى ويقال: صوّت يصوّت تصويتاً، فهو مصوّت: وذلك إذا صوّت بإنسان فدعاه... إبن السكيت: الصوت صوتُالإنسان وغيره. والصائت: الصائح... وكل ضرب من الغناء صوت والجمع الأصوات. وقوله عز وجل: ﴿وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ . . .﴾، قيل بأصوات الغناء والمزامير... وربما قالوا: إنتشر صوته في الناس، بمعنى الصِّيت. قال ابن سيده: والصوت لغةٌ في الصيت. وفي الحديث ما من عبدٍإلاّ له صيتٌ في السماء، أي ذكرٌ وشهرة وعرفان، قال: ويكون في الخير والشر".[١٣]

"والصوت معقول لأنه يدرك.. أنه مدرك بحاسة السمع، والصوت يخرج مستطيلاً ساذجاً حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن إمتداده، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً، والحروف في كلام العرب يراد به حدٌّ منقطع الصوت".[١٤]

أما – تمام حسان – فيوضح الصوت من خلال تفريقه أولاً بين الصوت (Noise) والمراد به الجرس ويعرفه بأنه أثر سمعي غير ذي ذبذبة مستمرة مطردة، كالنقر على الخشب أو الطبلة، أو ضجيج حركة المرور، أو ما يسمع نتيجة سقوط جسم على جسم آخر، أو حك جسم بجسم... وثانياً الصوت المراد به الحس (Voice). وهو ما نطقه جهاز صوتي حي وبخاصة الجهاز النطقي الإنساني، فمعناه إذاً ضيق محدود لا يشتمل في دلالته على معنى الصوت اللغوي. لأن الحركات العضوية التي تدخل في مفهوم الصوت اللغوي لا تدخل في دلالة هذا الإصطلاح. وثالثاً الصوت المراد به المصطلح الإنكليزي (Sound)، وهو الصوت بالمعنى العام الذي يشمل اللغوي وغير اللغوي، فهو الأثر السمعي الذي به ذبذبة مستمرة مطردة حتى وإن يكن مصدره جهاز تصويت حي. ويعرف الصوت اللغوي بأنه الأثر السمعي الذي لا يبدو في مظهره ذبذبة مستمرة طويلة غير معدلة كالتي نسمعها في صفارة الإنذار أو من صفارة القطار، وإنما هي معدله بمقدار ما يصاحبها من حركات الفم.[١٥]

"فالصوت اللغوي (Linguistis sound) التي تؤلف مادته علم الأصوات، فإنه الأثر السمعي الذي يصدر طواعية عن تلك الأعضاء التي يطلق عليها إسم (جهاز النطق)"[١٦]، وهذا التعريف قريب جداً لدراستنا كونه يتناول الصوت اللغوي

---

[١٣] ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ج٢/ ص٥٧ – ٥٨.

[١٤] ينظر: بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، (القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده(١٩٧٩، ص٥ – ص١٣).

[١٥] ينظر تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، (القاهرة: مطبعة الرسالة، منشورات مكتبة الانجلو المصرية)، ١٩٥٥، ص٥٩ – ص٦٣.

[١٦] خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، (بغداد: دار الجاحظ للنشر)، ١٩٨٣، ص٦.

الإنساني، وما نعنيه الصادر من الممثل على المسرح. وهناك مصطلحات مرتبطة بالصوت مثل:

درجة الصوت: "وهو عدد الإهتزازات أو الذبذبات في الثانية، فكلما زادت الإهتزازات أو الذبذبات على عدد خاص في الثانية، إزداد الصوت حدة، بمعنى إختلفت درجته"[١٧]، ويسمى أيضاً تردد الصوت وكذلك يطلق عليها بعض الباحثين[*] (طبقة الصوت – Pitch)

شدة الصوت (علو): للصوت شدة تقع بين الخفض والعلو، أو القوة والضعف، ولها وحدة تقاس به هي (الدسي بيل – Decibel). فالهمس مثلاً يقع بين (١٠ – ٢٠ دسي بيل)، والموسيقى الناعمة (٣٠) والرعد (١١٠) دسي بيل، وهكذا. وهناك فرق بين الدرجة والشدة.[**]

نوع الصوت: "هو الأثر السمعي للصوت، ينتج عنه سعة نغماته التوافقية وترددها. وعن إتحادها بالصوت الأساس والنغمات التوافقية: هي النغمات التي يكون ترددها مضاعفات كاملة لتردد الصوت الأساسي للجسم المتذبذب ويسيطر على النغمات التوافقية للجسم".[١٨] وهناك فرق بين نوع الصوت وبين الشدة والدرجة.[***]

ويستخدم الموسيقيون مصطلحات صوتية خاصة بالمؤدي. فيقولون فلان صوته غليظ (Bass)، أو متوسط (Bariton)، أو رفيع (Tunner). هذا بالنسبة للرجال. أمّا النساء، فأصناف أصواتهن الرفيع (soprano)، أو متوسط (Metzo Soprano)، أو الغليظ (Con tryalto)، ويطلق على أصوات الأطفال – مصطلح – سوبرانينو (Sopranino).[١٩]

صفة الصوت: "هي كل ما من شأنه أن يعطي الصوت اللغوي لوناً خاصاً أو جرساً ما، وذلك بالرجوع إلى عناصره الأساسية التي تجعله في نفس الوقت متكاملاً مع كل أصوات اللغة المدروسة ومتميزاً عنها."[٢٠]

النبر: "هو إرتفاع الصوت، يقال نبر الرجل نبره، إذا تكلم بكلمة فيها علو، ونبرة المغني: رفع صوته عن خفض."[٢١] ومصدر نبر الحرف نيبره نبراً: همزه."[٢٢] والنبر بالكلام: الهمز والهمز، مثل الغمز والضغط، ومنه الهمز في الكلام، لأنه يُضغط وقد همزت الحرف فانهمز."[٢٣] "ويقابل المصطلح العربي للنبر مصطلح إنكليزي هو (strees)، وفرنسي (accent)".[٢٤]

---

[١٧] سامي عبد الحميد، بدري حسون فريد، فن الإلقاء، ج١، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد)، ١٩٨٠، ص٧٨.

(*) عبد المنعم فتحي خطاوي، الإلقاء في الدراما، إطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٣، ص م.

(**) للإستزادة ينظر: سامي عبد الحميد، وبدري حسون فريد، فن الإلتقاء، ج١، مصدر سابق، ص ٧٢ – ص٧٨.

[١٨] عبد المنعم فتحي خطاوي، مصدر سابق، ص س.

(***) للإستزادة ينظر: سامي وبدري، مصدر سابق، ص٨١.

[١٩] ينظر: سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد، المصدر السابق، ص ٧٦ – ٧٧.

[٢٠] عبد القادر جديدي، البنية الصوتية للكلمة العربية، (تونس: المطابع الموحدة)، ١٩٨٦، ص٣٠.

[٢١] إبن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ج٧/ص٤٠.

[٢٢] ن.م، ص٣٩.

[٢٣] ن.م، ص٢٩٣.

[٢٤] جان كانتينو، دروس في علم أصوات العربية، ت صالح القرمادي، (تونس، الجامعة التونسية)، منشورات مركز الدراسات والبحوث الإقتصادية والإجتماعية، ١٩٦٦، ص١٩٥.

والنبر "هو علو (Loundness) في بعض مقاطع الكلمة بالقياس إلى المقاطع الأخرى يكون مصحوباً أحياناً بارتفاع درجة الصوت (Pitch)".[٢٥]

وكذلك هناك مصطلح (المقطع الصوتي) و(التنغيم) وسيكون تعريفها لاحقاً ضمن موضوعتها.

وتعريفنا الإجرائي للصوت هو: مادة التلفظ الأساسية التي يعتمدها الممثل في التعبير والتواصل.

٥- الإلقاء:

"ألقى الشيء: طرحه، وفي الحديث: إنّ الرجل ليتكلم بالكلمة ما يلقي لها بالاً يهوى بها في النار، أي ما يُحضر قلبه لما يقوله منها... الأُلقيّة: ما أُلقي: وقد تلاقوا بها: كتحاجوا. عن اللحياني، أبو زيد: ألقيت عليه أُلقيةً كقولك ألقيت عليه أحجية، كل ذلك يقال؛ قال الأزهري: معناه كلمة معاياةٍ يلقيها عليه ليستخرجها. ويقال: هم يتلاقون بأُلقيّةٍ لهم".[٢٦]

يستفاد من معنى (الألقيّة) في النص المذكور أعلاه، إنّ من الإلقاءيتضمن إخراج الكلام بصيغته الرمز أو اللغز، مما يتطلب من السامع بذل الجهد في الإصغاء والفهم والتحليل.

والإلقاء "يتعلق بالصوت ، وكيف ينبغي تكّيفه مع كل نوع من الإنفعال، ومتى يكون مرتفعاً أو منخفضاً أو متوسطاً، وكيفية استعمال الأنغام: ما هو منها حادّ أو ثقيل، أو وسط، وأي الإيقاعات يصلح لكل موضوع".[٢٧]

ويعرف الإلقاء بأنه: " فن متعلق بطرائق الإبانة الكلامية، ويعني خاصة بالإخراج الصوتي للنصوص، وذلك:

أ- بإعطاء كل حرف أو لفظ حقه كاملاً من التعبير الصوتي.

ب- بتحميل العبارة إحساسات وعواطف متناسبة مع مضمونها، بحيث يكون أثرها بليغاً في نفس السامع.

ج- بإبراز التناغم بين أقسام العبارة الواحدة، والتشديد على وقفات الإستفهام، والتعجب، والإثبات، والإنكار، والحزن، والفرح،... إلخ).

---

[٢٥] داود عبده، دراسات في علم أصوات العربية، (الكويت: مؤسسة الصباح للنشر والتوزيع)، ب.ت، ص١٠٤.

[٢٦] إبن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ج١٥/ص٢٥٥-٢٥٦.

[٢٧] أرسطو، الخطابة، ت عبد الرحمن بدوي، (بغداد: دار الرشيد للنشر)، ١٩٨٠، ص١٩٣-١٩٤.

بهذه الخصائص يكون الإلقاء جزءاً متمماً لثقافة المحاضر والخطيب والممثل".[٢٨]

وأحياناً "يسمى الإلقاء في الدراسات الصوتية (بالتنغيم)، وهو التغيير الذي يصيب الصوت في السلسلة الكلامية إرتفاعاً وانخفاضاً أو إيقاعاً أو نقاط توقف أو تركيز".[٢٩]

بينما يعتبر التنغيم في الإلقاء المسرحي مقوم، وتقنية (صوتية – إلقائية).

وهناك تعريف آخر يعتبر فن الإلقاء": هو فن النطق بالكلام على صورة واضحة توضّح ألفاظ ه ومعانيه".[٣٠]

ويمكننا أن نستنتج تعريفنا الإجرائي للإلقاء:

هو أسلوبية التلفظ المعتمدة على مقوّمات وتقنيات الصوت، والتي متى ما أجاد وأحاط به الممثل استطاع أن يوصل المعاني والدلائل والأفكار بشكل مقنع.

٦- خطاب العرض المسرحي:

الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان ... وقال بعض المفسرين في قوله تعالى: ﴿ . . . وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾، قال: هو أن يحكم بالبينة أو اليمين، وقيل معناه أن يفصل بين الحق والباطَل ويميز بين الحكم وضده..... والخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر"[٣١].

"وأخطبك الصيُد: أمكنك ودنا منك، ويقال: أخطبك الصيد فارمه أي أمكنك، فهو مخطب".[٣٢]

من المعاني اللغوية السابقة، نفهم أن الخطاب يتضمن معنى التفصيل والإبانة ومحاولة إقناع المخاطب أو المتلقي ويقتضي ذلك أن يكون المخاطب حاضراً وقريباً من الخطيب، ومستعداً إستعداداً نفسياً لتلقي الرسالة التي يحاول الخطيب أو الملقي (الممثل) إيصالها وعليه فيمكن أن يكون الخطاب "كل ملفوظ مشترك بمتكلم ومستمع، وعند الأول فيه التأثير على الثاني بكيفية ما".[٣٣]

أما العرض: "قال تعالى: ﴿وَعَرَضْنَا جَهَنَّمَ يَوْمَئِذٍ لِلْكَافِرِينَ عَرْضًا ﴾ ، أي أظهرناها حتى رآها الكفار. يقال عرضت الشيء فأعرض: أي أظهرته فظهر".[٣٤]

"وعروض الكلام: فحواه ومعناه... يقال: عرفت ذلك في عروض كلامه أي في فحوى كلامه ومعنى كلامه".[٣٥]

---

[٢٨] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط١ (بيروت: دار العلم للملايين)، ١٩٧٩، ص٣٤.

[٢٩] بسام بركه، علم الأصوات العام، (بيروت: مركز الإنماء القومي)، ب.ت، ص١٠٠.

[٣٠] عبد الوارث عسر، فن الإلقاء، (مصر: الهيأة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٧٦، ص٥.

[٣١] إبن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ج١/ ص ٣٦١.

[٣٢] ن. م. ج١/ ص٣٦٢.

[٣٣] تزفتان تودوروف، في أصول الخطاب النقدي الجديد – علاقة الكلام بالأدب – مصدر سابق، ص٣٩.

[٣٤] الشيخ فخر الدين الطريحي، مجمع البحرين، تحقيق أحمد الحسيني، ط٢، مكتب نشر الثقافة الإسلامية، ١٤٠٨هـ، ج٣/ ص١٥٤.

[٣٥] إبن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ج٧/ ١٦٥.

"وعرض لك الخير يعرض عروضاً: أشرف... وعرض الشيء يعرض: بدا".[٣٦]

وعرض له: فظهر وبدا، وعرض الشيءَ له: أظهره له. وعرض الشيء عليه: آراه إياه".[٣٧]

ونفهم من معاني العرض، معنى الظهور المرئي والذي يرافقه الحوار والمحاورة وتبادل الأفكار، في زمان ومكان محدد يجري فيه طرح الموضوع، واستعراضه.

ويمكننا أن نعرّف خطاب العرض المسرحي إجرائياً بأنه:

رسالة رؤيوية يبثها المرسل (وهي منظومة سمعية وبصرية وحركية)، عبر أدواته، وبقية العناصر التي تحملها تلك الأدوات، بالإعتماد على الملفوظ المسموع والمرئي في مكان وزمن معلوم.

---

[٣٦] ن. م، ج٧/ ص١٦٧.

[٣٧] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، (بيروت: دار العلم للجميع)، ب. ت، ج٢/ ص ٣٣٥.

المبحث الأول:

١) جهاز التصويت والتلفّظ:

يُعدّالفعل الصوتي التحصيل الحاصل لمجموع سلوك عمل أعضاء جهاز النطق وبنسب متفاوتة. حيث تُعدّهذه الأعضاء ذات أهمية بالغة تقف عندها جميع الدراسات والأبحاث المختصة بالصوت والإلقاء.

أنّ وصف الأعضاء التي يتكون منها الصوت المنفرد، أو مساعدات تميزه بشكل مباشر أو غير مباشر، تعتمد في تسمية صفتها على مخرجه، أو على إسم العضلة أو الغضروف أو العظم الذي انتهى إليه الصوت. فنقول (أصوات لهوية، لثوية، أسنانية،... إلخ). واختلاف هذه التسميات عند القدماء والمحدثين تعكس مدى أهمية التعمق في المعرفة التشريحية لهذه الأعضاء. فالقدماء مثلاً لم يستخدموا تسمية الأصوات الحنجرية على الرغم من ورود كلمة الحنجرة في كتب خلق الإنسان، وكذلك في القرآن الكريم، وحتى الذين تعرضوا إلى وصف تشريح الحنجرة كإبن سنان، لكنه لم يعرض للوترين الصوتيين مطلقاً، وهذا ما أكّده (كانتينو) حيث يقول: "لاشكّ أنّ الحنجرة تدخل في منطق الحلق عند القدماء، وإن لم يسموها، ولكن ليس هناك من دليل صريح على معرفتهم الوترين الصوتيين."[١] وترتبط أعضاء جهاز التصويت والتلفظ في ثلاثة أجهزة في جسم الإنسان، وهي كما يلي:

<u>أولاً:</u> أعضاء جهاز التصويت والتلفظ المرتبطة بجهاز الهضم الأعلى:

١- **الشفتان:** من الأعضاء المهمة البارزة، والتي تشترك في إنتاج بعض الأصوات الصامتة (كالفاء والباء) والميم التي تعتبر من الصوامت الصوائت، وكذلك الواو التي تعتبر من أنصاف الصوائت وحركة الضم. وعلى العموم، فالشكل الذي يستخدم الشفتين من غلق وفتح، أو الإمتداد مع مساعدة العضلات المحيطة بالفم هي التي تحدد وتميز صوتاً عن الصوت الآخر. "وفي مجال إبراز صدى الأصوات، فإنّ الشفتين تقومان بدور إطالة الصندوق الفموي أو تقصير مداه".[٢]

وتدلل مرونة الشفاه على الحيوية من الناحية الجمالية في إنتاج الأصوات الشفوية بالعكس ممن يمتاز بشفاه يابسة غير مرنة، تحدده في إسترسال الحوار الذي يحتوي على كلمات، مثل (أحّبك، يحّهم، يحّها، ... إلخ). والشخص الذي يميز بعيب في شفته هو أفلج "والأفلج هو من في شفته العليا شق".[٣]

٢- **الأسنان:** تُدرك أهمية الأسنان من ناحية الصوت، عندما نسمع تشوه كلام إنسان فقَدَ بعض أسنانه، كما أنها تقوّي صندوق الفم، وتلعب الأسنان دوراً مهمّاً في تشكيل أصوات الحروف بمشاركة اللسان. أمّا عددها عند الإنسان البالغ فهو إثنان وثلاثون سنّاً.[٤]

---

[١] جان كانتينو، دروس في علم الأصوات العربية، مصدر سابق، ص١٩٤.

[٢] عبد الغفار حامد هلال، أصوات اللغة العربية، ط٣ (القاهرة: مكتبة وهبه)، ١٩٩٦، ص٥١.

[٣] الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ج١، (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر)، ١٩٧٦، ص٥٥.

[٤] للإستزادة يُنظر محي عبد القادر الخطيب، كفاية المستفيد في فن التجويد، ط٦، (بغداد، مطبعة اوفسيت الوسام)، ١٩٨٤، ص٤٤.

٣- **سقف الفم:** هو أحد جدران الصندوق الفموي، والذي يشارك في إعطاء الصوت الرنين والتضخيم. ويقسم إلى:

أ- **اللثة:** وهي جزء من الحنك الأعلى أو سقف الفم، وتشترك مع اللسان في إنتاج أصوات حروف،مثل الراء واللام والنون المظهرة، كما يسميها المجودون ليفرقوا بينها وبين "مخرج النون المدغمة والمخفاة، وهو الخيشوم".[٥] ويطلق عليها الخليل تسمية الذلقية، أما النطعية (ت – د – ط) والأسلية (ص – س – ز) و(الضاد) شجرية، فتشترك اللثة مع الأسنان في إنتاجها.[٦]

ب- **الحنك الصلب (وسط الحنك):** وهو الجزء المحزز من سقف الفم، والذي يلي اللثة داخلاً، "ويسميه اللغويون القدماء بـ (مخرج الفم) أو الغار الأعلى، لذا أطلقوا على صوت الجيم بأنّه غاري".[٧]

ج- الحنك الرخو: أو مؤخر الحنك، أو أقصاه الحنك اللّين، وهو الجزء الخلفي من سقف الفم والقريب من الحلق. وتتكون في مجالها حروف، مثل (الكاف والخاء والعين)، "أمّا عند الخليل فالكاف لهوية، والعين والخاء صوتان حلقيان".[٨]

د- اللهاة: ويُطلق على الجزء المتدلي من الحنك الرخو، وهي "زائدة لحمية صغيرة تتدلى من طرف جلدة في أقصى الفم تسمى (غشاء الحنك)، وهي التي تغلق الخياشيم وتفتحها".[٩] لذا فهي تفسح المجال لإنتاج الحروف التي تتكون في التجويف الأنفي، فضلاً عن تكون حرف القاف عندها.

٤- **الحلق:** وهو الجزء الذي يقع بين الحنجرة وأول الفم من الداخل، ويقسّم في بعض الأحيان إلى الحلق الأعلى والأوسط والأسفل، أو أقصى وأوسط وأدنى الحلق. وذكر الخليل الحلق بشكل عام، فقال: "العين والحاء والخاء والغين حلقية، لأنّ مبدأها من الحلق".[١٠]

ويقسمه العلماء – أيضاً – إلى ما يعرف بالحلق الحنجري والفمي والأنفي نسبة إلى موقع الجزء القريب من الأنف والفم ... ومن الأدق أن تسمى الأصوات الصادرة منه لسانية حلقية، وذلك لاشتراك جذر اللسان بشكل كبير في تشكيلها واصدارها كما انه يعتبر فراغاً رناناً يقوي الأصوات.[١١]

٥- **اللسان:** عضلة تتكون من عضلات عديدة تتسم بالليونة في حركتها إلى أمام وخلف وأعلى وأسفل وجانبياً، ويتحكم في إصدار العديد من الأصوات، لذا فهو عنصر مهم، والعجز في اللسان عجز في التلفظ الصحيح، إن لم نقل عجز في تشكيل كل الصوامت (ماعدا الأصوات الشفوية).

واشتراك اللسان في تكوين أغلب الأصوات، ومن أجل التأكيد على مخارجها بدقة فيما يخص اللسان) ظهرت تسميات عديدة ومختلفة لأقسام اللسان وخاصة عند

---

[٥] محي عبد القادر الخطيب، مصدر سابق، ص٤٧.

[٦] يُنظر رشيد عبد الرحمن العبيدي مباحث في علم اللغة واللسانيات، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)، ٢٠٠٢، ص٧٢.

[٧] ن.م، ص٧٠.

[٨] ن.م، ص٧٢.

[٩] كانتينو، دروس في علم الأصوات العربية، مصدر سابق، ص١٨.

[١٠] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، ج١ (بغداد: دار الرشيد للنشر)، ١٩٨٠، ص٥٨.

[١١] ينظر: عبد الغفار حامد هلال، مصدر سابق، ص٤٧.

اللغويين القدامى كابن دريد والخليل وسيبويه وابن جني والزمخشري والرازي وابن حاجب وابن عصفور ... وغيرهم، فـ(عكدة اللسان أو الجزء الموافق لأقصى الفم كما ذكروا (طرف اللسان) و(اسلة اللسان) و(مستدق اللسان) و(حروف اللسان) و(العذبات)...الخ وكلها تدل على حافات اللسان سواء أكانت في المقدمة أم في الجوانب، وكذلك ذكروا (أسفل اللسان) و(وسط اللسان) و(سراة اللسان) وغيرها من التسميات الدقيقة التي كانت تتناسب والدراسة الموسعة والمكثفة والتفصيلية لكل مخرج من مخارج أصوات اللغة[١٢].

وهناك من يعتبر (لسان المزمار أو رأس المزمار) جزءاً من اللسان[*].

وهناك تسميات اعتمدت مخارج الأصوات التي يشترك اللسان في إنتاجها، ونعتقد على عكس ما ذهب إليه (محي عبد القادر) أنّ هناك تسميات اعتمدت مناطق العضلة اللسانية المشتركة في تكوين مخارج الأصوات، وهي[١٣]:

الأول: أقصى اللسان، أي أبعده، مما يلي الحلق وما يحاذيه من الحنك الأعلى، وهو مخرج القاف (ق).

الثاني: أقصى اللسان، من مخرج القاف، قريباً إلى مقدّم الفم، مع ما يليه من الحنك الأعلى، وهو مخرج الكاف (ك).

الثالث: وسط اللسان مع ما يحاذيه من الحنك الأعلى، وهو مخرج الجيم والشين والياء غير المديه (الحروف الشجرية).

الرابع: إحدى حافتي اللسان مع ما يحاذيه من الأضراس التي اولها الناجذ المسمى بضرس العقل، وآخرها الضاحك المجاور للناب، وهو مخرج الضاد (ض) الذي هو أصعب الحروف على اللسان.

الخامس: من حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرفه وما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى مما فوق الضاحك والناب والرباعية والثنية مخرج اللام (ل).

السادس: من طرف اللسان وما يحاذيه من لثّة الثنايا، وهو مخرج النون (ن) المظهرة.

السابع: من طرف اللسان وما يحاذيه من الثنايا، غير أنه أدخل في ظهر اللسان قبلاً إلى اللام، وهو مخرج الراء.

الثامن: من طرف اللسان وأصول الثنايا العليا مصعداً إلى جهة الحنك، وهو مخرج الطاء والدال والتاء.

التاسع: طرف اللسان مع ما بين الأسنان العليا والسفلى قريباً من أطراف الأسنان السفلى، وهو مخرج الزاي والسين والصاد.

العاشر: ما بين ظهر اللسان مما يلي رأسه وبين رأس الثنيتين العليتين، وهو مخرج الظاء والذال والثاء.

وكان لأهمية اللسان في الكلام، وما يعتريه من عيوب أو نطق جيد أن يطلق صفة اللسان على الشخص الملقي نفسه. وقد خصص د. رشيد العبيدي مبحثاً

---

[١٢] ينظر: أحمد محمد قدور اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، (دمشق: دار الفكر)، ٢٠٠١، ص٧٧ – ص٧٩.

[*] كما في دراسة عبد القادر حديدي/البنية الصوتية للكلمة العربية، (تونس: المطابع الموحدة)، ١٩٨٦، ص٢٢.

[١٣] محي عبد القادر الخطيب، مصدر سابق، ص٤٢-٤٣.

خاصاً لعيوب اللسان واللهجات المذمومة، على الرغم من أنّه لم يعتبر بعض الصفات عيوباً، بل صفات محمودة، كالذلاقة واللسن والفصاحة والحذف والدر والصقع، فقد أحصى ستة وثمانين عيباً لسانياً.[١٤]

٦- **الفك الأسفل:** وهو الجزء الأسفل والمفلطح من الوجه الذي يتكون من العظم المتحرك من عظام الجمجمة وتغلفه عضلات عديدة، كالعضلة الماضغة والصدغية، واللتان تؤديان وظيفة رفع الفك الأسفل إلى الأعلى. أمّا عملية فتح الفم، أو تحريك الفك إلى الجانبين، فتقوم بها عضلات غائرة، كما تؤدي بعض العضلات فعل التعبير في الوجه، كالعضلة الهازلة.[١٥]

وتعود أهمية هذا العضو إلى أنّه:

أ- يكوّن الجزء الآخر من تجويف الفم، والذي تجري فيه أغلب العمليات الصوتية.

ب- يساهم بحركته في إعطاء شكل بقية الأعضاء أثناء إنتاج الأصوات، ممّا يؤدي إلى إشراكه في تشكيل تلك الأصوات.

ج- يساهم في حجم الفراغ الرنان الذي يقوّي الأصوات.

د- يحتضن أعضاء تصويت وتلفظ أخرى، كالأسنان والشفة السفلى.

وتأسيساً على ما تقدّم يرى الباحث أنّ الدال المعنياتي يتغير لأي عيب في عملية النطق ناتج عن عيب تكويني أو عن عيب في آلية اشتغال الأعضاء المنتجة للصوت.

ثانياً: أعضاء جهاز التصويت والتلفظ المرتبطة بجهاز التنفس الأسفل:

١) **الخياشيم:** وهو فراغ أو مجموعة فراغات تشكل بثباتها قنوات وجيوب أنفية تساعد على تقوية الصوت ورنينه عند إصدار الحروف الأنفية، كالميم والنون، وتشترك في توضيح صوت الباء. والغنّة(*) صفة تطلق على الصوت الذي يخرج من الخيشوم، ولا عمل للّسان فيه، بل ينجم عن حركة اللهاة من إرتفاع ونزول.

فإذا ارتفعت اللهاة ولامست جدار الحلق الأعلى ، سدّت مجرى الهواء عبر الخياشيم، وهكذا فإنّ الهواء المتصاعد من الرئتين، يُجبَر على المرور بتجويف الفم والشفتين، ويكون الصوت عندئذٍ فموياً شفوياً بحتاً . ولكن إذا أنزلت اللهاة وتدلّت، فإنّ الهواء يمرّ بطبيعته عبر الخياشيم ويؤثر مروره في التجاويف العظمية فتهتز بدورها، ويكون الصوت خيشومياً بحتاً، رغم إنسياب كمية من الهواء المتصاعد من الجوف عبر تجويفَي الفم والشفتين.[١٦]

٢) **لسان المزمار:** إنّ الفراغ أو الفتحة الموجودة بين الوترين الصوتيين تسمى (المزمار أو فتحة المزمار) والنسيج الليفي الغضروفي، ذو الشكل المثلث

---

[١٤] للإستزادة ينظر: رشيد عبد الرحمن العبيدي، مباحث في علم اللغة واللسانيات، مصدر سابق، ص٣٠٥ – ص٣٦٦.

[١٥] ’ينظر: إبراهيم البصري، التشريح الوظيفي، ط٢، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد)، ١٩٨٨، ص٩٩ – ص١٠٧.

(*) الغنة تختلف عن الخنة، فالاولى صفة محمودة وطبيعية، والثاني بالعكس، فهي ذُ عدّمن العيوب، والخنّة من يتكلم من لدن أنفه، فالممثل الذي لا يبّن حواره فيخنخن في خياشيمه. وللغنة مراتب تظهر في التشديد والإدغام، وأمّا الساكن المظهر والمتحرك، فهي موجودة فيه أصلاً . وللإستزادة’ينظر: عبد القادر الخطيب، مصدر سابق، ص ٥٤.

[١٦] ’ينظر: عبد القادر جديدي، البنية الصوتية للكلمة العربية، مصدر سابق، ص١٦- ص١٨.

والمربوط من قاعدته في الغضروف الدرقي من الأمام، والذي يقع خلف اللسان هو الذي يسمى لسان المزمار.

وجاءت هذه التسمية لكونه متحرك وشكله يشبه اللسان الفموي، ولكن أصغر منه بكثير، لذا فهو كالصمام يتحكم بدرجة غلق فتحة الحنجرة أثناء الأكل والشرب، أو أثناء الكلام، لذا يعتبر أحياناً من أجزاء الحنجرة، ويلعب دَوراً كثيراً في منشأ الأصوات المهموسة من خلال سماحه للهواء بالمرور دون عائق. وفي حالة غلق الحنجرة فتسدّ الطريق أمام الهواء القادم من الرئتين والمار بالقصبة الهوائية، فيصطدم بالوترين الصوتيين بالحنجرة فتهتزّ وتنشأ من ذلك الأصوات المجهورة.[١٧]

لذا فأهمية لسان المزمار في التصويت والتلفظ تكمن في حركته التي لا تقتصر على درجة الغلق والفتح فحسب، بل كذلك على توسيع التجويف الحلقي أو البلعومي أو فتحة المزمار خلال الفتح والغلق.

٣) **الحنجرة:** (يُنظر الشكل رقم ١)

وتعتبر من أهم أعضاء جهاز التصويت، وفيها الوتران الصوتيان، وهي نسيج ليفي غضروفي يتكون من ثلاثة أجزاء:

أ- الغضروف الدرقي: "ويكون على شكل زاوية حادة ناشئة عن تقاطع سطحي مفتوحة من الخلف وهذه الزاوية تمثل النتوء الذي اصطلح عليه تسمية تفاحة آدم.[١٨]

ب- الغضروف الحلقي: وهو غضروف على شكل حلقات ناقصة الاستدارة من الخلف ويقع تحت الغضروف الدرقي وهو متصل بعدة أربطة وعضلات وله قاعدة من جزئه الخلفي.[١٩]

جـ) الغضروفان الهرميان: كل منهما يشبه الثاني وهو عبارة عن هرم أو بروز صغير ويعدان كوترين، يربط فيهما الوتران الصوتيان ويرتكز كل منهما على قاعدة الغضروف الحلقي من الخلف، ويقع كل منهما في ناحية منه، ولهما القدرة على الحركة والانزلاق والاستدارة [٢٠] والحركة من أسفل إلى أعلى وأمام وخلف تعطي للحنجرة مرونة تساهم في تغيير حجم الفراغ مما يصدر عنه رنين خاص للأصوات الحنجرية ولم تتطرق بعض دراسات التجويد[*] إلى تسميته الأصوات الحنجرية لاعتمادها على الدراسات القديمة رغم تناولها من قبل ابن سينا (ت٤٢٨هـ) في رسالة (أسباب حدوث الحروف) من جوانب فيزيائية تتصل بالصوت وجوانب تشريحية تتعلق بأعضاء النطق الرئيسية [٢١] لذا أسموها بالأحرف الجوفية والهوائية (كالألف والواو والياء).

٤) **الوتران الصوتيان (الحبلان الصوتيان): "**هما زوجان من الطيات الجلدية يربطان أفقياً في الغضروفين الهرمين من الخلف كل منهما في أحد الغضروفين

---

[١٧] يُنظر: عبد الغفار حامد هلال، مصدر سابق، ص٤٥.

[١٨] عبد المنعم فتحي خطاوي، الالقاء في الدراما، اطروحة دكتوراه غير منشورة (بغداد جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة)، ١٩٩٣، ص ٢٢.

[١٩] عبد الغفار حامد هلال، المصدر السابق، ص٤٣.

[٢٠] عبد الغفار حامد هلال، المصدر السابق، ص٤٣.

(*) كدراسة محي عبد القادر الخطيب، مصدر سابق، ص٢١.

[٢١] ينظر: أحمد محمد قدور، مصدر سابق، ص٤٣.

ومن الأمام يربطان معاً في تجويف الغضروف الدرقي عند زاوية التقاء جزئيه أحدهما بالآخر، وهما قابلان للحركة أفقياً من الخلف."[٢٢]

والأصوات الحنجرية تنشأ من اهتزاز الحبلين الصوتيين بعد مرور كمية من الهواء عبر التجويف الحنجري، والأصوات غير الحنجرية تنشأ من مرور الهواء بدون أن تهتز الحبال الصوتية وهذا متعلق بما يسمح له الغلق والفتح للسان المزمار كما في الشكل رقم (٢).

كما وإنّ حركة بقية الغضاريف لها دور كبير في وضعية الأوتار الصوتية وخاصة الغضروفان الهرميان المرتبطان بالحبلين الصوتيين لها من قدرة على الحركة الإنزلاقية والإستدارة، فمثلاً عند استدارة هذين الغضروفين بشكل متقابل نتج عنهما إلتقاء الوترين إلتقاءً تاماً بحيث لا يتركان فراغاً بينهما، وهذا ينشيء صوت الهمزة. وقد يحدث في أثناء الدوران المتقابل أن يلتقي الوتران إلتقاءً غير محكم فيلاحظ وجود فراغ بينهما، فيمر الهواء خلالهما فيهزهما فتنشأ الأصوات المجهورة.[٢٣] أما الأصوات المهموسة فتنشأ من خلال الدوران غير المتقابل الذي يُبعد الوترين ليترك الطريق مفتوحاً أمام الهواء ليمر عليهما دون اهتزاز، لتقوم بقية الأعضاء بدور الحاجز.

ويبلغ طول الوتر الصوتي في الإنسان البالغ (من ٢٢ملم – ٢٧ملم) وان طول وكثافة أو سمك الوترين يقر نوعية الصوت غليضاً ُكان أو رقيقاً وكذلك عدد الاهتزازات وفتحة الهواء، فكلما كان المجرى رفيعاً، وكلما كان المجرى واسعاً والوتر الصوتي غليظاً، سيكون عدد الذبذبات أقل، فسيُنتج صوتاً غليظاً.

إلاّ أنّ الباحث لا يتّفق مع ما ذهب إليه (سامي عبد الحميد)، فلا يمكن لحالتين متناقضتين – الرفيع والواسع – أن تنتج حالة واحدة، على حين أنّ الدراست العلمية تؤكد إنّ ضيق المجرى الصوتي (رفيع) والوتر (غليظ) يكون عدد الذبذبات أقل.

كما أنّ زيادة توتر الوتر وقوة اندفاع الزفير سبباً آخر في تغير صوت الإنسان بين الخشونة والرقة [٢٤]

من هذا نستنتج بأن تغير الصوت بين الخشونة والرقة عند الإنسان سببه مقدار شدة الأوتار الصوتية (شد وارتخاء)، وكذلك على مقدار توتر العضلات المحيطة بالحنجرة فإذا كانت حركة الوترين (ابتعاداً واقتراباً) تعطي طبقة الصوت[*]، فإن (سعة) إهتزاز الوترين تحدد شدة الصوت أو قوته.

وان أي مرض من التهاب أو ورم في الحبال الصوتية تؤثر في توترها وبالتالي تعيقه عن أداء وظيفته الصوتية بشكل صحيح فتحدث البحة أو الخشونة غير الطبيعية، أو التلكؤ المفاجيء، وغيرها من الصور الصوتية التي نألف سماعها عند المرضى في الحنجرة بشكل خاص.

٥) **الرغامي (القصبة الهوائية):** تتصل بالحنجرة مباشرة قناة عضلية تتكون من حلقات ناقصة غضروفية مخاطية، يمرّ من خلالها الهواء من وإلى الرئتين، وتتفرع إلى فرعين، كل منهما يتصل برئة، ويتراوح قطر القصبة من (٢سم

---

[٢٢] عبد الغفار حامد هلال، مصدر سابق، ص٤٣.

[٢٣] ُيظر: ن. م، ص٤٤.

[٢٤] ُيظر: سامي عبد الحميد، تربية الصوت وفن الالقاء، (بغداد: مطبعة الأديب البغدادية)، ١٩٧٤، ص٢٧.

[*] ُيظر: ن. م ص ١١، و عبد المنعم فتحي خطاوي، مصدر سابق، ص م.

– ٢.٥سم)، أمّا طولها فيبلغ حوالي (١١سم)، ولها وظيفتان صوتيتان بالإضافة إلى وظيفة توصيل الهواء، وهما الرنين والتوحيد، فهي بمثابة أنبوب يجمع الحزمة الهوائية من التشتت لتدخل إلى الحنجرة، وتخرج منها لكي يحتفظ الهواء بكمية الضغط وسرعة الدفع، والذي تتوقف عليه قوة وشدة الصوت المرتبط باهتزاز الأوتار الصوتية.

٦) **الرئتان:** وهما عضوان اسفنجيان يقعان في التجويف الصدري محاطان بأغشية الجنب، ينفتحان عند الشهيق، وينكمشان عند الزفير، وأهميتها هنا لدفع الهواء إلى الجهاز الصوتي لإحداث الصوت ، بالإضافة إلى وظيفة التبادل الغازي المهم في ادامة حياة الإنسان واعطائه الطاقة اللازمة للاستمرار في الحياة.

كما أنّ الرئة اليمنى أكبر من اليسرى، حيث تتألف من ثلاثة فصوص، بينما اليسرى تتكون من فصين، ويحتوي كل فص على عدد كبير من الحويصلات * هوائية تتصل فيما بينهما عبر قنوات شعرية، وكل حويصلة تحيط بها ضفيرة شريانية ووريدية ولمفاوية، وللرئة قوام لين إسفنجي يجعلها خفيفة الوزن لدرجة الطفو.

وقابلية الرئة على الإتساع والإنقباض من خلال تأثير عصبي يأتي من مركز التنفس في الدماغ يكشف لنا سر قابلية الرئتين على المران ليتحكم الملقي في كمية الهواء التي يختزنها ثم يتصرف في اخراجها حسب حاجة الاداء الصوتي، وهذا ما ندركه عند مجيدي قراءة القرآن الكريم، أو الممثلين الجيدين الذين يؤدون مقطعاً أو حواراً طويلاً رغم تقطيعه، ليتم القاؤه بنفس واحد، وكذلك قرّاء المقامات أو المغنين الجيدين.

٧) **الحجاب الحاجز:** وهو نسيج عضلي يقع بين جهاز التنفس والجهاز الهضمي وهذا النسيج العضلي الذي يكون شكله محدباً بأثناء الزفير، يتمدد ويأخذ شكلاً أفقياً تقريباً عندما تمتلئ الرئتين بالهواء أثناء عملية الشهيق، ويعود مرة أخرى إلى التحدب وهكذا.

٨) **القفص الصدري:** والذي يتألف من عظم القص ومجموعة العظام الأخرى التي ترتبط به من خلال فقراته التي نسمّيها الأضلاع والتي تحيط بالأحشاء الصدرية حتى العمود الفقري من الخلف مشكّلةً صدر الإنسان والذي يشبه في تركيبه ووظيفته القفص، وما يهمنا في القفص الصدري التمفصل الحركي للأضلاع لتعطيه قدرة حركية إلى الأمام والجانبين وكذلك الانقباض والانبساط. وتعتمد المرأة القفص الصدري أولاً ثم الحجاب الحاجز ثانياً أثناء الشهيق، بينما يعتمد الرجل الحجاب الحاجز أولاً ثم القفص الصدري.[٢٥]

ثالثاً: أعضاء جهاز التصويت والتلفظ المرتبط بعظام قحف الجمجمة والجبهة والصدغين: الفقرتان الأولى والثانية، كانت أغلب أعضاء التصويت والتلفظ ملموسة ومحسوسة في عملها، ولكن أعضاء هذه الفقرة لها دور في

(٢٥) يُنظر: سامي عبد الحميد، بدري حسون فريد، فن الالقاء، ج١، (بغداد: جامعة بغداد)، ١٩٨٠، ص٣٢. ونودّأن نشير إلى أنّ اختلاف الإعتماد على القفص الصدري بين الرجحل والمرأة لا علاقة له بعملية التصويت والتلفظ وإنّما بعملية الحمل والإنجاب.

اعطاء الصوت رنيناً أو ميزة خاصة بها تفرق بين صوت وآخر، سواء أكان على مستوى اللفظ أم على مستوى الشخص الملقي. فعظام هذه المجموعة هي عبارة عن جيوب عظمية، فالفعل هو لجيوب العظام أكثر من العظام نفسها، ولكن ارتباط الجيب بهذا العظم، هو الذي جعلنا نميّز بالتسمية هذه الفقرة (ينظر الشكل رقم ٣).

١- **محجر الخياشم** (او جيب الخيشوم أو محجر الأنف) وهو تجويف ثابت.

٢- **جيب عظم الزاوية:** هو أيضاً من الجيوب التي لا يتغير حجمها وشكلها أثناء عملية التلفظ.

٣- **الجيوب الجبهية:** وتقع في الجبهة، أي في عظم الجمجمة، فوق زاوية محجر العينين، ويتميز بأنّه يكون ثابتاً أيضاً.

٤- **جيب الفك الأعلى:** وهي أربعة تقعرات في عظمة الوجه بين تجويف الأنف ومحجر العينين من كل جهة، وهي ثابتة الحجم والشكل.

٥- **الصدغان:** وهما التقعران الموجودان في عظم الجمجمة على الجانبين، ومثله مثل بقية محاجر العظام الأخرى، عندما يمر الصوت فيها يحدث مرورها اهتزازاً في العظام والجيوب: العظمية المجاورة.[٢٦]

فمجموعة العظام التي تكون غطاء الجمجمة منها ما هو مجوف، ويحوي بداخله هواء كالجيوب الأنفية فالصدى الصادر من الأصوات يعود إلى هذه التجاويف بما فيها الصوت الخيشومي، ويحتوي تجويف عظم الجمجمة على ثلاثة مراكز مخية تسهم في عملية النطق والكلام "يختص أحدهما بالنطق والكلمات، ويسمى المركز المخي للكلام المتحّث بـ ه، والمركز المخي الحركي المرتبط بجهاز النطق المؤلف من اللسان والشفتين والحبال الصوتية.

أمّا المركز المخي اللغوي الثاني فيختص بسماع الكلمات، ويرتبط بالأذينين، والمركز المخي الثالث للكلام المرئي أو المقروء الذي يرتبط بحاسة البصر".[٢٧]

---

[٢٦] ينظر عبد القادر جديدي، البنية الصوتية للكلمة العربية، مصدر سابق، ص١٣، ص٢٤.

[٢٧] سامي عبد الحميد، وبدري حسون فريد، فن الإلقاء، ج١، ص٤٦، عن نوري جعفر، طبيعة الإنسان في ضوء فسلجة باقلوف، ص٤٣٢ ، وفلإستزادة يُنظر: عبد المنعم فتحي خطاوي، أطروحة دكتوراه، مصدر سابق، ص ٥١-٥٥.

(*) ينظر عبد القادر حديدي، مصدر سابق، ص٥٩ – ص٧٢، وكذلك عبد الوارث عسر، فن الالقاء، (مصر، الهيأة المصرية للكتاب) ١٩٧٦، ص٩٢ – ٩٦، وكذلك سامي عبد الحميد، تربية الصوت وفن الالقاء، مصدر سابق، ص١٧ – ص٢٥، وكذلك سامي عبد الحميد وبدري حسون، فن الالقاء، ج١، مصدر سابق، ص٤٢ – ٦٣.

٢) آلية النطق والجهاز التنفسي:

سيتناول الباحث في هذه الفقرة آلية تكوين الأصوات من خلال عملية التنفس والمتضمنة الشهيق والزفير، فالتنفس عملية حياتية تنمّ عن مرحلتين، الأولى الشهيق، والتي يتمّ فيها إدخال الهواء إلى الرئتين. والثانية تسمى الزفير، والتي يتمّ فيها إخراج الهواء من الرئتين إلى خارج الجسم، وهكذا تتكرر العملية.

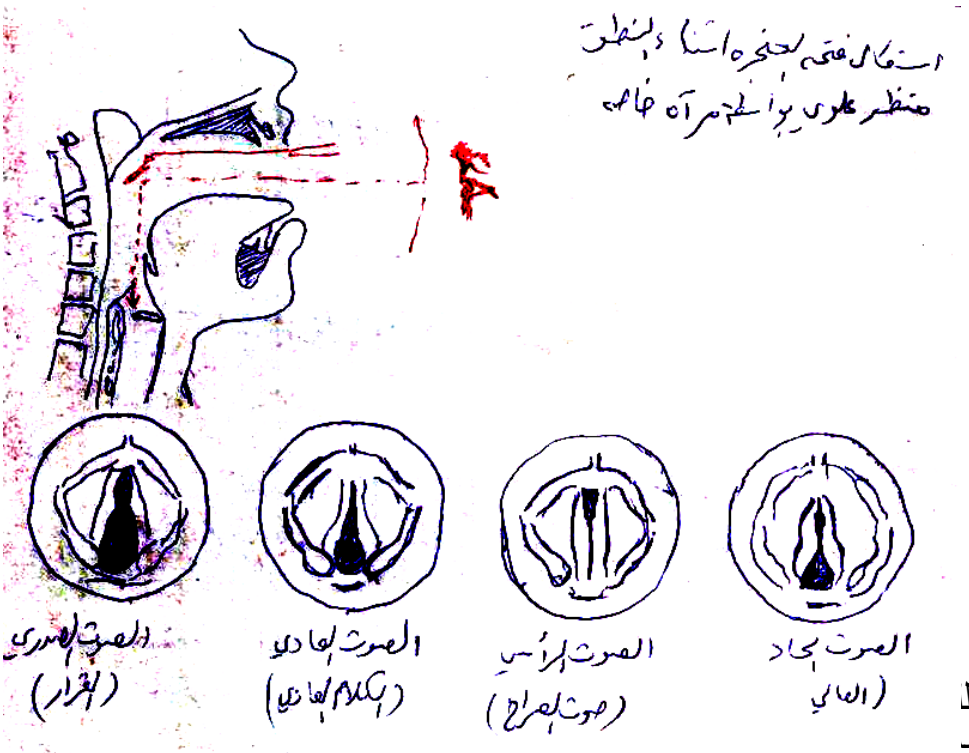
ومجموع الأعضاء التي يتم من خلالها مرور الهواء في عملية الشهيق والزفير تسمى (الجهاز التنفسي)، وتشترك نفس هذه الأعضاء في أهميتها بإصدار الأصوات من خلال الهواء المار بها، في أغلب الأحيان أثناء مرحلة الزفير، ويطلق عليها جهاز النطق أو جهاز التصويت والتلفظ، وغالباً ما يعزى الأداء الصوتي الجيد إلى التنفس الجيد، والسيطرة على التنفس يعني السيطرة على الأداء الصوتي، لذا فقد خصصت أغلب الدراسات(*)، التي تتناول موضوع الصوت والإلقاء أبواباً لأهمية التنفس ووضعت التمارين والتدريبات الخاصة بالأداء الحركي الصحيح للتنفس لأن مثل هذه التمارين تساعد المؤدي لا في تحكمه بكمية الهواء فحسب بل في بناء جسم رشيق له القدرة على الأداء الحركي المتميز، فهي بمثابة مثقاف الحركة والصوت.

فعند تجمع الهواء في الرئتين والشروع بمرحلة الزفير التي تعتمد اختلاف الضغط الجوي وضغط جسم الإنسان أثناء الشهيق وما تتصل به من أفعال أخرى كتقلص عضلات ما بين الأضلاع وتوسع القفص الصدري، وانخفاض الحجاب الحاجز واتخاذه وضعاً يكاد يكون مسطحاً، حتى تحاول هذه الأعضاء العودة إلى وضعها السابق بعد أن تم التبادل الغازي من خلال اختلاف تركيز الغازين (الأوكسجين وثاني أوكسيد الكاربون)، فتبدأ هنا مرحلة الزفير والتي تهمنا في إنجاز عملية التصويت والتلفظ، وبسرعة طبيعية، أو يتحكم بها الملقي نفسه. يخرج الهواء من الرئتين صاعداً إلى القصبة الهوائية بعد توافق عمل ثلاثية (الحجاب الحاجز والقفص الصدري والرئتين)، والتي سبق أن تحدثنا عنها في الباب السابق، حيث يمكن أداء اول وظيفتين صوتيتين هنا، وهما توحيد وتوجيه حزمة الهواء ليستعمل في تقوية الصوت، وكذلك الوظيفة الرئيسية التي يوفرها هذا التجويف المخاطي الأنبوبي المتحرك.

ثم يدخل الهواء إلى الحنجرة، وهنا يمكن لعملية التصويت والتلفظ أن تحدث، فعندما تهتز الأوتار الصوتية نتيجة إغلاق فتحة الحنجرة، وتشكل الحلق والفم بصورة تدعو إلى تقوية الصوت فيخرج ما يسمى بالمجهور، وإذا ارتخت الأوتار الصوتية ولم تهتز، فإن الصوت يصبح مجرد نفس يحوره داخل الفم تحويراً ما يختلف مداه وأهميته، وذلك عند النطق بالأصوات المهموسة.

أما آلية اهتزاز الوترين الصوتين، فينبغي أولاً أن يلمس أحدهما الآخر، وإنّ وضع التهيؤ للتصويت هذا "يحدث نتيجة لتقارب الغضاريف الحنجرية بفعل عضلتها الداخلية، وفي الوقت نفسه تقوم عضلة أخرى هي العضلة الحنجرية الحلقية الجانبية، بإكمال فعل تقارب الغضاريف من جهة نهايتي الوترين الصوتيين

المرتبطة بالنتوأين الغضروفيين (Apophyse)، فيتم الإغلاق المحكم والإلتصاق الكامل، عندما تنتهي حركة الإلتصاق تكون نقطة إلتقاء الوترين الصوتين الحنجرية العليا ثابتة تماماً، وعندها يمكن أن يبدأ الإهتزاز بفعل هواء الزفير"[٢٨].
كما أنّ أشكال فتحة الحنجرة، أي وضعية الأوتار الصوتية تختلف عن الفتحة في صوت الكلام العادي، كما إنّ الصوت الحاد (العالي) تختلف فيه وضعية الحنجرة بشكل عام عن الصوت الصدري (القرار) كما مبين في الشكل رقم (٤).



ول
دراسة
أولاً: يف
في ال
ثانياً: •
في
القسم
يبدأ أيضاً في القسم السفلي ثم يشمل كل أجزاء الوتر.
ثالثاً: الغشاء المخاطي الذي يغطي الوتر، يقوم عند الغلق بحركة تموج ذات مدى كبير، وهناك من أعطى أهمية قصوى ودوراً كبيراً لنعومة ومرونة الغشاء المخاطي في عملية الإهتزاز"[٢٩].

[٢٨] عبد المنعم فتحي خطاوي، الإلقاء في الدراما، اطروحة دكتوراه، مصدر سابق، ص٣٠.
[٢٩] عبد المنعم فتحي خطاوي، ن . م السابق، ص٣٢، عن:
Vennard (W.) Singing, The mechanisme and the technic, New York Fischer, ١٩٦٧, P. ٢٥.

ومن كل ما تقدم يبقى الصوت الصادر هو مجرد صوت لا يحمل فكرة أو معنى أو دلالة لفظية الاّ إذا أريد له أو يقصد به، كأصوات التأوّه والتعجب والإستثارة والتنبيه، أو للدلالة على التواصل بين متحدث ومستمع، كما في الإتصال التليفوني مثلاً.. وغيرها من الأصوات المجردة المتّفق عليها من قِبل مستعملي تلك اللغة الصوتية.

إذن يبدأ الصوت بعمل فكرة ذات معنى أو دلالة لفظية عندما يبدأ بمرحلة التشكيل، والتي تقوم بها بقية أعضاء التصويت والتلفظ من إلتقاء أو تلامس أو إحتكاك، أو القيام بدَور الحاجز الكلي أو الجزئي بين عضوين على الأقل من أعضاء التصويت والتلفظ، كالأسنان والحنك أو اللسان والأسنان أو الشفة والحنجرة... إلخ، حتى تعطي أشكالاً مختلفة للصوت لتتركب من تلك الأشكال علاماته، كأن تكوّن الحروف مثلاً لتعبّر عن معانٍ يقصدها المتكلم ويفهمها السامع، بعد أن تتبلور على هيأة كلمة ثمّ جملة أو خطاب.

إذن تتكوّن أغلب أصوات الحروف من تناسق آلية جهاز التصويت والتلفّظ المرتبطة بجهاز التنفس والهضم الأعلى والخياشيم. ويقسم سامي عبد الحميد أدوات التشكيل إلى رئيسية (اللسان والشفتان والأسنان) ومساعده وهي (اللثة واللهاة وسقف الفم الرخو والصلب ولسان المزمار)، ولا يرى الباحث مبرّراً لهذا التقسيم، فهي كلّها أدوات تشكيل تتشارك وتتقاسم الأهمية، وإنّ أصوات الحروف تعمل بآلية مقدار الغلق والفتح، أو مقدار العوائق المصاحبة للصوت، فمثلاً الصوت الإنفجاري (الباء) يصدر من حبس الهواء الخارج من الرئتين، ثم تنفرج الشفتان عن بعضهما فجأة، وهذا ما يحصل لكل الأصوات الإنفجارية الشديدة[٣٠] (كالباء، التاء، الدال، الطاء، القاف والكاف)، بينما الإحتكاكية (الرخوة) (السين، الزاي، الصاد، الشين، الذال، الثاء، الظاء، الفاء، الغين، الهاء، الحاء والخاء) تصدر من خلال مرور الهواء من مجرى ضيق خلال انحباسه، وإنّ أصوات الحروف الوسطية (المائعة) كاللام يخرج من جانبي اللسان، والراء نقري يتكون بتكرار إلتقاء اللسان مع اللثة، والميم والنون يتكونان داخل تجاويف الأنف والفم. أمّا حروف اللين (العلّة) تخرج مشكّلة من الحنجرة بعد أن يتحور شكل الفم في إصدارها، وإلاّ أصبحت حركات (فتحة، كسرة، ضمّة).

٣) جهاز الإستقبال الصوتي (السمع):

هناك – بلا شك – فروق كثيرة بين الخطاب المكتوب والمسموع، والتي أعطت الأهمية للخطاب المسموع، وذلك للاختلاف الدلالي والمعنياتي الذي لا يمكن فهمه أو العثور عليه إلاّ بالإستماع بين الناطق والمستمع، وخضوع الإثنين إلى تقارب ظرفِي وثقافي، كي تكون الدلالة في أعلى درجات الوضوح مقلصة مساحة التشويش، والتي تتخصص في أسلوبية الإلقاء، كما وإنّ السمع والنطق فطريّ في الإنسان، بينما الكتابة إهتداء متأخر، وُجد لتدوين كلامه ومعانيه، فحاسة السمع وسيلة للمفاضلة بين لفظتين تشتركان في المعنى وتتباينان في صوتهما اللفظي وجرسهما، وإنّ قيمة هذا التباين وأثره المسر أو المنفر يمكن إدراكه بواسطة السمع.

---

(٣٠) لم أذكر صوت (ج، ض، ع) لاختلاف القدماء والمحدثين حول هذه الأصوات، فالجيم عند القدماء شديد، على حين أنه عند المحدثين قليل الشدة، أو إنفجاري إحتكاكي، والضاد عند القدماء قليل الشدّة، على حين أنّه عند المحدثين شديد أو إنفجاري. أمّا العين، فعند ا لقدماء متوسط، ولم يتّضح أمره عند المحدثين، عن عبد الغفار حامد هلال، مصدر سابق، ص ١٤٤.

"وقِيم اللفظ الجمالية تسجل حضورها في أذهاننا كالأنغام، وواسطتها الأذن، وكما تستجيب حواس الإنسان الأخرى لمؤثراتها، تستجيب الأذن للصوت الحسن وتنفر عن القبيح، وتميز أجراس الحروف والكلمات ولارتباط الكلام بالسمع ذهبت الدراسات الحديثة إلى تسميته باللغة السمعية".[٣١]

إنّ لغة العرض هي بالتأكيد نظام تناسق بشكل أو بآخر من علامات، وعلى الرغم من وجود أشباه تلك الرموز والعلامات على المسرح، تبقى اللغة السمعية أو اللغة الملفوظة الأكثر إثراءً لتنوع وسائل التعبير المكنونة فيها، كما وإنّ اشتراك أهم ثلاث حواس فيها (البصر، النطق، السمع) ترفع من درجة وضوح الرسالة ومقدار ثباتها.

"وإنّ تلف جهاز السمع، إذا كان مبكراً، يؤدي إلى تلف جهاز النطق، ولهذا كان الذين يولدون صمّاً يكونون خرساً، وقد لاحظ ابن خلدون هذه العلاقة بينهما حيث قال في مقدمته: إنّ السمع أبو الملكات اللسانية"[٣٢].

فحاجة المتخصص بالصوت والإلقاء لا تقف عند معرفة الأصوات وتراكيبها، أو أسهل اللفظ وأثقله، أو معنى الكلمة والجملة ودلالتها، بل على التذوق المسمعي ليميز بين جرس الألفاظ وجمال الكلمة وتناسق أصوات الحروف وإيقاع الخطاب اللفظي ونبره وتنغيمه، حتى تتكون له ملكة الحس السمعي للأداء الجيد والردىء، وهذا يتوقف على كثرة الإستماع، وتدريب الأذن على الإستماع الجيد الذي يؤدي إلى الإلقاء والنطق الصحيح الممتزج بالسلاسة والليونة، والتي يحاول أن يصل إليها كل ملقٍ، ومدخل تنمية الحس السمعي هو الإستماع إلى الموسيقى لما تحمله من إنعطافات صوتية ودرجات سلّمية دقيقة، وإذا كانت الآلات الموسيقية آلات صوتية، "فالصوت آلة اللفظ".[٣٣]

ونتحسس بالسمع كلمات السرور والابتهاج ونبتسم لها، أو العكس فنبكي ونحزن عند سماعنا كلمات لمواقف حزينة، كما يشارك الذوق حاسة السمع في تمييز الألفاظ واستجلاء جرسها.

وتشترك في عملية السمع الإنساني بعد عملية التصويت والتلفظ ثلاثة عناصر هي:

اولاً: العناصر الفيزياوية (الموجات الصوتية):

ينتقل الصوت من المصدر إلى المتلقّي عبر وسيط، يعرف الهواء بأنه الوسيط الناقل للذبذبات الصوتية التي تسير على شكل موجات خلال الهواء الجوي.

ومثلما توجد للذبذبات الصوتية درجات منخفضة ومتوسطة وعالية، توجد هناك ترددات معينة لا يمكن للأذن سماعها، "فإذا قلّت درجة التردد أو زادت، فقدت الأذن حاستها في إدراك الصوت، فهي تستطيع إدراك الأصوات إذا كان ترددها من (٢٠ – ٢٠ ألف) دورة في الثانية عند الشاب الذي يتمتع بمقدرة سمعية جيدة، وفي غير ذلك تفقد الأذن قدرتها على السمع، وإدراك الأصوات. ولم يعرف العلماء لحد الآن طريقة ترجمة الذبذبات إلى أصوات مدركه مفهومه عن طريق المخ الذي ركّبه الله تعالى بنظام دقيق".[٣٤]

---

[٣١] ماهر مهدي جلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، (بغداد: دار الرشيد للنشر)، سلسلة دراسات (١٩٥)، ١٩٨٠، ص٢٣.

[٣٢] يحيى عبد الرؤوف جبر، اللغة والأذن، مجلة رسالة الخليج العربي، مجلة فصلية (الرياض: ع٢٥ السنة الثامنة)،١٩٨٨، ص٦.

[٣٣] ماهر مهدي جلال، ن.م. السابق، ص٢١.

[٣٤] عبد الغفار حامد هلال، مصدر سابق، ص٥٥.

[*] الديسيبل: هو الوحدة التي تقاس بها شدة الصوت.

كما أن سعة إهتزاز الموجات الصوتية تؤثر على شدة الصوت (علوه) في آذان السامع، لأنّ سعة الإهتزاز هي المسافة المحصورة بين المصوت والسامع، لذا فإن الأصوات العالية تزعج السامع، وخاصة إذا زادت من (١١٠ ديسيبل – ١٤٠ ديسيبل)*، وهناك درجات معروفة لشدة بعض الأصوات كالهمس والموسيقى الناعمة أو صوت قطار أو شارع مزدحم بالمرور ... الخ.[٣٥]

ثانياً: العناصر الفسلجية: تدرك الأصوات بجهاز استقبال الصوت (الأذن)، والأذن إصطلاح شامل يطلق على أذن الإنسان الخارجية، وتدل على الاعلام، أو السماح بالتصرف أو الدخول والإنصراف، أو الإعلان عن وقت الصلاة...إلخ. ويتكون جهاز الإستقبال (الأذن) (كما في الشكل رقم ٥) من الأجزاء التالية:

١- الأذن الخارجية وتشمل:

أ) **الصيوان:** وهو الجزء الظاهر من الأذن على جانبي الوجه، وله أثر في تركيز الصوت حال استقباله ويبدو ذلك واضحاً عندما ينصت الحيوان لسماع صوت معين فيحرك صيوان أذنيه.[٣٦]

ب) **الصماخ:** قناة طولها حوالي بوصة، ويسمى كذلك بالممر السمعي وهو "خرقها الواصل بين الأذن الوسطى خارجاً إلى الصيوان، وفيه يكون الصمغ الذي تفرزه الأذن، فهو متضام ضيق يكاد الصمغ أن يسده، وقد سُمِعَت عرب عسير يقولون (أصمخَتني)، بمعني آذيت صماخي بكثرة كلامك، فكأنك ملأته به وسررته، وربما كان الإشتقاق من (ص. م. خ.) لعلاقته باللزوجة والتماسك، كالصمغ لأنه موضع تلك المادة.[٣٧]

ج) **الطبلة:** وهي غشاء رقيق يتصل بالصيوان بواسطة القناة المعروفة بالصماخ، وتعد الطبلة أهم جزء من الأذن الخارجية ونهاية لها.

٢- **الأذن الوسطى:** هي التي تلي الطبلة، وفيها تقع المطرقة، السندان، الركاب، وهي ثلاثة عظيمات تتعاون في نقل الذبذبات الصوتية الصادرة من جهاز النطق إلى مجال الأذن الداخلية، إلى جانب القناة التي تسمى (قناة اوستاخيو) وهي طريق يدخل منها الهواء إلى الأذن فيتعادل الضغط داخلها وخارجها.

٣- **الأذن الداخلية:** وأهم أجزائها القوقعة، وهي جسم ملتف ذو حوائط صلبة، ويوجد بها السائل المعروف بالسائل التيهي وتتصل به الألياف العصبية التي تنقل الذبذبات الصوتية التي تصل من الطبلة إلى المخ لترجمتها وتحويلها إلى مدركات مفهومة.

فعندما يستقبل الصيوان الذبذبة، ينقلها إلى غشاء الطبلة ثم إلى المطرقة والسندان، فتهتز ويصطدم بعضها بالآخر، فتنتقل هذه الإهتزازات إلى الأعصاب السمعية ومنها تصل إلى المخ، وكلما كبر الإنسان فقد شيئاً من قدرته على السمع.

إذن فهي جزء من الجهاز الذي فيه يتم تحليل الصوت وفك رموزه ليتسلمها المركز المخي اللغوي المتخصص بسماع الأصوات فيحولها إلى رموز مدركة وفق كوداتها الخاصة لتؤدي وظيفتها الإيصالية أو الإفهامية.

---

[٣٥] للاستزادة ينظر، سامي عبد الحميد وبدري حسون، فن الالقاء، ج١، مصدر سابق، ص٧٣.

[٣٦] عبد الغفار حامد هلال، مصدر سابق، ص٥٤.

[٣٧] يحيى عبد الرؤوف جبر، مصدر سابق، ص١٤.

ثالثاً: العناصر السايكولوجية: تتلخص هذه الفقرة في الفهم وتبادل الآراء، فهي إجتماعية جمعية وفردية في آن واحد، ولأن "اللغة نظام من الإشارات جوهره الوحيد الربط بين المعاني والصور الصوتية"[٣٨]، فالإشارات التي يلتقطها المخ من خلال الفقرتين السابقتين، وبعد تنسيقها، تقوم بإنتاج إشارات أخرى يقوم جهاز التصويت بترجمتها إلى صور صوتية أو شفرات، بتأثير المركز المخي الحركي والمتخصص بتحريك أجهزة النطق، ليستطيع المتلقي حل رموزها وفهمها بسرعة والرد عليها، ولذا فهي سيكولوجية إجتماعية. وعلى الرغم من كل الإختلافات بين اللغة والكلام باعتبار الأول إجتماعي والثاني فردي – حسب سوسير – فإنهما يلتقيان في الوظيفة الأساسية، وهذا يفسر لنا كيف أن الإنسان يستطيع أن يميز بين عدد كبير من الأصوات، سواء أكانت هذه الأصوات صادرة من باعث مرئي أم متواري، أو صادرة عن حيوان (كمواء القط، أو نباح الكلب وصياح الديك) أو عن إنسان (يتأوّه أو يتلفظ بمختلف الألفاظ، أو يطلق أصواتاً معينة) بل ويميز بين صورة الصوت الواحد والتي فيها دلالات عديدة فـ(إيه) الحسرة تختلف عن (إيه) الإشتياق وتختلف عن الضجر والسخرية ... الخ.

فالمجتمع الذي يتربى فيه الفرد هو الذي يصوغ تلك الرموز أو الإشارات والشفرات لتبقى حاضرة في ذاكرة الأفراد، ويصار إلى حلها في الوقت المناسب عند استثارتها، فالمتحدث بلغتي، أو المتكلم بنفس لهجتي أفهمه وأعي ما يريد، أما غير ذلك فلا يشكل لي سوى علامات تساؤل، يصعب الوصول إلى عن ماذا يتحدث، إن لم أتركه وأذهب.

كما وأنّ هناك علاقة بين سماع الكلمة ودلالتها من خلال مشاركة بقية الحواس، فمثلاً دلالة كلمة أسد تختلف من شخص لآخر على الرغم من أن الصورة الصوتية لحروفه تتكون من (أ. س. د) لأن ارتباط هذه الصورة الصوتية للكلمة بالصورة الذهنية التي تتكون عند كل منهم.[٣٩]

فالإشارات أو الرموز الصوتية تحلَّل في الدماغ لا على صورتها الصوتية فقط، وإنّما تشترك معها صور أو إشارات حسية وذهنية ومدركات أخرى لتفسر لنا اختلاف المعاني والدلالات التلفظية.

كما أنّ طبيعة الإستماع أيضاً مرتبطة بطبيعة الإلقاء زمانياً ومكانياً، فالمتحدث العربي مثلاً يختلف عن المتحدث الإنكليزي، وكذا الإستماع فالمكان إذا كان خارجاً يختلف عما إذا كان داخل غرفة. أو الزمان، فالحديث في الليل يختلف عن الحديث ظهراً، والمسافة التي تفصل بين المتلقي والملقي أيضاً تلعب دوراً في توصيل الصوت وتحقيق الإستماع الجيد، فالجدول التالي يقدم ثمان مسافات دلالية بين متحدثين أميركيين.[*]

١	قريب جداً (من ٥ – ٢٠ سم)	همس خفيف	سري جداً
٢	قريب (من ٢٠ – ٣٠ سم)	همس مسموع	حميمي
٣	مجاور (من ٣٠ – ٥٠ سم)	صوت منخفض في الداخل صوت مرتفع في الخارج	حميم
٤	حيادي (من ٥٠ – ٩٠ سم)	صوت منخفض – حجم	موضوع شخصي

[٣٨] فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ت يونيل يوسف، (بغداد: دار آفاق عربية)، ١٩٨٥، ص٣٣.

[٣٩] للاستزادة ينظر: يحيى عبد الرؤوف جبر، مصدر سابق، ص٢٤.

(*) بيرجير، علم الاشارة، ترجمة منذر عياشي (دمشق: دار طلاس)، ١٩٩٩، ص١٤٦ الجدول عن كتاب
The silent language, E.T. Hall, ١٩٩٩)

		ضعيف	
٥	حيادي (من ١.٣٠ – ١٥٠ سم)	صوت مرتفع	موضوع غير شخصي
٦	مسافة عمودية (من ١٦٠ – ٢٤٠ سم)	صوت مرتفع مفخم قليلاً	أخبار عمومية موجهة لتكون مسموعة من أشخاص
٧	عبر الغرفة (٢٤٠ – ٦ م)	صوت عالٍ	متكلماً إلى مجموعة
٨	دون حدود (من ٦ – ٣٠ م)	صوت عالٍ	تحيات من بعيد، رحيل.. الخ.

المبحث الثاني:

الصوت:-

يحقق صوت الإنسان وظيفة لغوية في التفاهم والتواصل وإيصال المعنى، لذا جاء الاهتمام في الصوت عند العرب بشكل متميز في القرن الثاني للهجرة وبأسلوب علمي بعد أن توافرت له الأسباب، وهما اللغة ومعارفها، والقراءة القرآنية ووجوهها الصوتية.

فوصفوا الأصوات من حيث جهرها أو همسها وشدتها ورخاوتها أو توسطها بينهما أو خفتها أو ثقلها أو قوتها، كما انهم عينوا مواضع اخراج هذه الأصوات ووصفوها وكذلك وصفوا الأصوات التي لم يكن استعمالها سائداً في اللغة الأدبية المشتركة مما يدخل في التباين اللهجي كالامالة أو الهمز أو الادغام، فحددوا مواطن ظهورها في الكلام العربي، واعتمدوا هذا ليؤكدوا التركيبات الصوتية غير العربية كاجتماع أصوات في كلمات دخلت العربية، وأصبحت من المفهوم منها والمتعارف عليه، لكنها ليست من العربية في شيء لأن ائتلاف أصواتها غير معتاد، كاجتماع النون والراء والجيم في كلمة نرجس، أو اجتماع الجيم والتاء بغير حرف ذلاقة، ومعالجة الظواهر الصوتية الأخرى كالإبدال والتفخيم وغيرهما.

أما في الوقت الحالي فجاء الإهتمام بقضية المصطلح وتعريفاته، مما أدى إلى اختلاف في وصف بعض أدوات العربية كالهمزة مثلاً، وهذا متأتٍّ من المعرفة التشريحية والوظيفية والفيزيائية لأثر الوترين الصوتين، وكذلك اختلفوا على تحديد مخارج الحروف وتعريف الجهر والهمس.

وعليه قسم المحدثون علم الأصوات الحديث على قسمين كبيرين هما: الدرس الصوتي المعادل للفونتيك والذي يعني بالأصوات من جهات متعددة كالجهة النطقية والسمعية والفيزيائية والتجريبية.

أما القسم الثاني فهو الدرس الصوتي المعادل للفونولوجيا والذي يعني بالتشكيل الصوتي في مقاطع وأبنية ويعرض لها ما يأتلف من الأصوات وما يختلف[٤٠].

يحدد ميشال زكريا الصوت من حيث الدراسة والترتيب "بثلاث مكونات أساسية للغة وهي المكون التركيبي والمكون الدلالي ثم المكون الصوتي ويشمل كل منهما على تنظيم قواعد تربط بين الأصوات والمعاني."[٤١] ولكن من ناحية الحاجة والتطور والتسلسل فان هذا الترتيب قد يكون معكوساً لأن الصوت سابق التركيب والدلالة، فالإنسان عندما يحتاج إلى التعبير عن حالة أو شيء يستخدم الصوت ثم تراكيبه، وعندما يفقد الصوت فانه يعوّض عنها بداله أخرى كالاشارة، والصوت هو اشارة لغوية وركن أساس من أركان اللغة، وان نظام الكتابة أو الألف باء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق، أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذبة أو العلامات العسكرية، وكل الايماءات والعلامات التي تستخدم في المسرح هي جزء من هذا

---

[٤٠] يُنظر أحمد محمد قدور، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، مصدر سابق، ص٩٣.

[٤١] للمزيد يُنظر: ميشال زكريا، مباحث في الألسنية وتعليم اللغة، ط٢ (بيروت: المؤسسة الجامعية للدوريات والنشر والتوزيع)، ١٩٨٥، ص٣١.

النظام، وتبقى الاشارة اللغوية أهمها جميعاً، لقابليتها على التوليد والتحويل في انتاج عدد غير متناه من الجمل الجديدة.

كما أنّ الصوت الواحد يؤدي وظيفته الاتصالية (كالتلفظ بصوت (ـِا) عندما نريد إفهام المتحدث اننا نصغي اليه عندما نستخدم الهاتف) وأحياناً يشترك أكثر من صوت من غير أن تؤدى إلى أية وظيفة لغوية، فعند استخدامنا الصوت (ـِا) كنا نحاول أن نفهم المتحدث اننا موجودون ونصغي ونتفاعل، فمثل هذه الدلالات غير موجودة فيما لو استخدمنا صوتين مثل (مع) التي هي جزء من كلمة معدة مثلاً لأن هذه الكلمة تعني معدة الإنسان ولا نستطيع أن نلحق دلاله (مع) وأخرى إلى (ده) فيكون مجموع هاتين الدالتين (معده) وإذّ ما كلمة معدّه اجتمعت فيها عدة أصوات دلت عليها ولكن يمكن أن نعلل الصورة الصوتية (معده) إلى وحدات صوتية مميزة (مَ عِ دَ ه) أي انها تدخل في باب الصياغة أو البناء وهذا ما تتعرض له البنيوية.

ومثلما اهتم الدارس العربي في بناء الكلمة وصياغتها اولى اهتماماً بخصائص اللغة العربية الأخرى التي لم تخضع إلى القواعد الفونولوجية والنحوية كالجرس وسرعة الصوت ونغمته ...إلخ.

إنّ السلاسة والسهولة في النطق اهم ما كانت تسعى اليه اللغة العربية في بنائها، لتتحرك الأصوات على اللسان في طبيعة اخرى ضمن نظام الفونتيك الا وهي الطبيعة الفيزيائية (درجة، علو، سرعة ... الخ) لتعزيز معنى آخر ودلالة جديدة تخضع للقصد والأسلوب.

أولاً: صفات الأصوات:

إنّ للأصوات صفات كثيرة ومختلفة في التسمية والعدد ونادراً ما تخلو بحوث الصوت من تناول موضوع الصفة، اما في دراسات الصوت والالقاء المسرحي فتعطف بصورة أو بأخرى على هذه الموضوع.

فالجرس أو اللون الخاص الذي يصبغ به الصوت اللغوي متأ تٍ من صفته لإحتفاظه بعناصر اساسية تجعله مستقلاً ومتميزاً عن بقية الأصوات ومسايراً غير متقاطع معها في الوقت نفسه.

فمنذ القدم وغالباً ما اعتمد العربي الشكل الشفهي في نقل الاخبار والحوادث، وحتى قراءات القرآن الكريم في فترة ظهور الاسلام وهذا من الاسباب التي جعلت الدراسات اللغوية اللاحقة قديمة كانت أو حديثة تختلف في تسمية صفة الصوت وعدد الصفات فمنهم* من عدها سبع عشرة صفة بينما اوصل البعض الاخر عددها إلى الاثنتين والعشرين ومنهم من يرى بأن الصفات الصوتية المرتبطة بدراسة الأعضاء الفيزيولوجية اربعة وتتفرع منها صفات غير رئيسية، بينما يتوصل (جاكبسون)** ومعاونوه إلى وضع تنظيم فونولوجي كلي يحتوي على اثنتي عشر سمة مميزة ثنائية، سمعية ويصلح لوصف التنظيم الفونولوجي الخاص بأية لغة من اللغات الإنسانية، ومن هذه السمات التضادات التالية(مجهور/مهموس)،

(غليظ/حـاد)، (رخو/شـديد)، (صائت/صـامت)، (مزيـد/غير مزيـد)، (شـفهي/غنة)، (منكشف/منفلش). [٤٢]

ونورد بعض من التسميات لصفة الصوت:-

١) الجهر والهمس:- معنى الجهر في الحرف عند القدماء بأنه "أشبع الإعتماد في موضعه ومنع النفس ان يجري معه حتى ينقص الاعتماد ويجري الصوت."[٤٣]

ويمكن التعرف على حروف الجهر من خلال التحسس بالأصابع، فلو وضعناها على البروز الحنجري ثم ننطق بالحرف، أو نضع الإصبع في الأذن ثم النطق بالحرف، أو من خلال وضع الكف فوق الجبهة اثناء النطق بالصوت فسنتحسس رنين الصوت المجهور، والصوت الذي لا يُحدث مثل هذه الإهتزازات أو الرنين فهو (مهموس).

ويعرف المحدثون الأصوات المجهورة بالإعتماد على الإحتباس والإنفتاح الحنجري المقرون بذبذبة أو بدونها في الأوتار الصوتية وعليه فالمجهور " هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان نتيجة انقباض فتحة المزمار وضيق مجرى الهواء واقتراب الوترين اقتراباً يسمح للهواء بالتأثير فيهما بالإهتزاز كحرف الباء والجيم والدال[٤٤]"

أما الهمس فقد استند القدماء في توضيحهم بمعناه على ميزة أو علامة من ضعف الاعتماد في الصوت، ويمكن معرفة الحروف المهموسة خلال تكرار الحرف مع جري الصوت فيه مثل (سسس) و (ككك) و(ههه) بينما في الحروف المجهورة لا يمكن تحقيق هذا، ويعرّفه المحدثون "بأنه المهموس الذي لا يهتز عند النطق به الوتران الصوتيان نتيجة انبساط فتحة المزمار واتساع مجرى الهواء وابتعاد الوترين الصوتين، بحيث لا يؤثر فيهما بالاهتزاز[٤٥]"

وحروف الهمس يجمعها (سكت فحثه شخص) وغيرها من الحروف فهي مجهورة وقد اتفق القدماء والمحدثون في وصف الأصوات بالجهر أو الهمس الا في بعض الأصوات كالقاف والطاء فهما مجهوران عند القدماء، مهموسان عند المحدثين،

(٢) الشديد والرخو والمتوسط: يفهم الشديد أكثر من خلال التفريق بينه وبين الجهر عند التحريك والإسكان، فإذا حدث انحصار النفس عند تحريك حروف الجهر فان النفس يجري عند إسكان حروف الشده، ولكن يجري النفس فقط ولا يجري الصوت كالقاف والتاء بينما يجري الصوت (الهواء) في الحروف الرخوة (سين، شين، الحاء)، وأحياناً يميز الرخو بمرافقة الصوت الذي يشبه الصفير أو الحفيف عند النطق به، وتختلف نسبة الصفير أو الحفيف باختلاف مقدار ضيق المجرى وتتدرج

---

* ينظر: ابراهيم نيس، الاصوات اللغوية، ط٣ (القاهرة: دار النهضة العربية)، ١، و١ وكذلك عبد القادر حديدي، البنية الصوتية للكلمة العربية، مصدر سابق، ص٣٠، وكذلك، محي عبد القادر الخطيب مصدر سابق، ص٤٥، وكذلك عبد الفنار حامد هلال، مصدر سابق، وسامي عبد الحميد وبدري حسون فريد، مصدر سابق، ص٣٨.

** عالم ألسني، وناقد بنائي من أهم مؤلفاته، ١) مبادئ الفونولوجية التاريخية، ١٩٣١، وهو دراسة في تطور الاصوات اللغوية، المفخمة (الفونومات المفخمة في اللغة العربية)، ١٩٧٣.

[٤٢] للإستزادة ينظر ميشال زكريا: مباحث في الألسنية وتعليم اللغة، ط٢، مصدر سابق، ص١٦٣- ص١٦٦.

[٤٣] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، مصدر سابق، ص٢٠.

[٤٤] ينظر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مصدر سابق، ص٢١.

[٤٥] ينظر: ابراهيم أنيس، الاصوات اللغوية، مصدر سابق، ص٢١.

الحروف حسب مقدار رخاوتها من السين إلى الغين (السين، الزاء، الصاد، الشين، الذال، الثاء، الظاء، الفاء،الهاء، الحاء، الخاء، الغين).
اما المتوسط فهو بين الشدة والرخاوة، أي بين انحصار ركود الهواء وجريانه.
ويحدث ذلك لأن الهواء يخرج من بين عضوي النطق نتيجةالتقائهما غير المحكم فيسمح للهواء بالمرور دون إصدار حفيف أو صفير.
وقد أطلق المحدثون مصطلحات جديدة على مثل هذه الصفات للأصوات وهي الإنفجاري والإحتكاكي والمائع في ضوء الإنحباس والإنسداد والتضييق في مجرى الهواء من الأوتار الصوتية حتى الشفتين، فالإنفجاري هو الذي يحدث عند التقاء عضوي النطق التقاءً محكماً يمنع الهواء من المرور ثم ينفصل العضوان بسرعة فينشأ عنهما صوت قوي له دوي وانفجار كالدال والتاء، اما الاحتكاكي فهو الصوت الذي يحدث عند التقاء عضوي النطق التقاء غير محكم يسمح للهواء المندفع من الرئتين بالمرور مع احداث نوع من الحفيف لاحتكاكه بأعضاء النطق كالسين والصاد، اما المائع فهو الصوت الذي يحدث نتيجة إلتقاء عضوي النطق التقاء غير محكم بحيث يتسع مجرى الهواء فلا يصدر أي نوع من الحفيف لعدم احتكاك الهواء بأعضاء النطق مثل اللام والنون والراء والميم[٤٦].
(٣) الإستعلاء والإستفال: عند النطق بأصوات الحروف التي تخرج من بين أعلى اللسان وعضو آخر من أعضاء التصويت والتلفظ وخاصة الحنك الأعلى، فهذه الحروف تسمى حروف الاستعلاء ويجمعها (خص ضغط قظ) وكذلك يقول الخفاجي.
"أربعة منها فيها مع استعلائها إطباق، وأمّا الخاء والعين والقاف فلا إطباق فيها مع استعلائها"[٤٧].
أما الإستفال فهو الإنخفاض، فعند انخفاض اللسان إلى قاع الفم عند النطق بأصوات الحروف ولا يستعلى باللسان إلى الحنك الأعلى تسمى هذه الحروف بالمستفلة.
وهي ما تبقى من الحروف من بعد حروف الاستعلاء.
فاعتماد حركة اللسان إلى الأعلى أو الأسفل ليلتقي مع أعضاء الحنك الأعلى أو قاع الفم هي التي تحدد صفة الصوت مستعلٍ أو مستفل.
٤) الإطباق والإنفتاح: الحروف التي ينطبق بها اللسان إلى الحنك الأعلى عند النطق تسمى حروف الإطباق وعندما لا يحدث الإطباق لوجود انفتاح قليل بين اللسان والحنك فالحروف الناتجة تسمى منفتحة وهي خمس وعشرون يجمعها (من أخذ وجد سعة فزكا حق له شرب غيث) والأربعة حروف المتبقية هي حروف الإطباق (الصاد والضاد والطاء والظاء) وهي تختلف عن تسمية الخليل (مطبقة) *
والتي يقصد بها الميم لأنها تطبق الفم اذا نطق بها.
٥) الإذلاق والإصمات: عند انتاج أصوات حروف بسرعة وخروجها من طرف العضو النطقي تسمى هذه الحروف، حروف الذلق، فاللام والراء والنون تخرج من

[٤٦] ينظر عبد الغفار حامد هلال، مصدر سابق، ص١٤٣.
[٤٧] إبن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، مصدر سابق.
* ينظر: الفراهيدي، كتاب العين، مصدر سابق، ص٥٨.

طرف اللسان والفاء والباء والميم تخرج من ذلق الشفه، وهذه هي حرف الذلاقة ستة يجمعها (فرمن لب) أما غيرها من الحروف فهي المصمتة، كما ان الحروف المصمتة منعت من ان تختص في بناء الكلمة العربية اذا اجتمعت في اكثر من ثلاثة حروف فيها ولم يوجد حرف من حروف الذلاقة من ضمنها، لسبب بسيط هو ان العربية تميل إلى الخفة والسلاسة والكلمة الرباعية أو الخماسية التي تتكون فقط من الحروف المصمتة لثقلها وصعوبة نطقها فهي غير عربية أو مولدة، حيث يقول الخليل:

(إنّ الحروف الستة لما ذلقت ومذل بهن اللسان وسهلت عليه في المنطق كثرت في أبنية الكلام، فليس شيء من بناء الخماسي التام يعرى منها أو من بعضها...)[٤٨].

كما أورد كلمات ليس فيها أحد هذه الحروف مثل الكشكعثج والخضعثج، قال انها مولدات لا تجوز من كلام العرب لأنه ليس فيهن شيء من حروف الذلاقة والشفوية.

وقد أوضح ابن جني تبعاً للخليل بن أحمد أنّه لابد في كل كلمة رباعية أو خماسية مجردة من وجود حرف أو أكثر من هذه الحروف الستة المذلقة (وذلك أنك متى رأيت إسماً رباعياً أو خماسياً غير ذي زوائد فلابد فيه من حرف من هذه الستة أو حرفين وربما كان فيه ثلاثة وذلك نحو جعفر ففيه الفاء والراء، وقعضب فيه الباء، وسهلب فيه اللام والباء، وسفرجل فيه الفاء والراء واللام، وفرزدق فيه الفاء والراء، وهمرجل فيه الميم والراء واللام..) وهكذا ومتى وجدت كلمة رباعية أو خماسية معراة من بعض هذه الاحرف الستة فاقض بأنّه دخيل في كلام العرب وقد يجيء بشيء من ذلك بالنص عليه وهو قليل جداً منه العسجد والعسطوس والدهدقة والزهزقة[٤٩].

٦) الصفير: سميت بعض الحروف الرخوة بحروف الصفير لما ينساب مع انتاجها صوت يشبه صوت صفير الطائر لأنها تخرج من بين الثنايا وطرف اللسان فينحصر الصوت هناك ويخرج عند الانتهاء منه، واقوى هذه الحروف الصاد لما فيها من استعلاء وإطباق، ثم الزاي لكونها مجهورة، ثم السين لكونها مهموسة.

٧) القلقلة: (المشرب): وهي اضطراب مخرج الحرف عند النطق به ساكناً فيتقلقل اللسان فيها عند خروجها حتى يسمع لها نبرةً وهي خمسة يجمعها (قطب جد) وتقسم عند أهل النحو إلى "أعلى وهو الطاء، ووسط وهو الجيم وأدنى وهو الباء والدال والقاف، واذا كان الحرف في وسط الكلمة كانت القلقلة صغرى وإذا كان الحرف في آخر الكلمة كانت القلقلة كبرى، أي أشد وأقوى.[٥٠]

٨) الإنحراف: عند خروج صوت الحرف مائلاً إلى طرف اللسان عند اتصاله بعضو نطقي آخر كاللام والراء، فيطلق صفة الإنحراف على هذين الحرفين.

٩) الغنة: وهي صفة للصوت الذي يخرج من الخيشوم الذي هو أقصى الأنف وهي من الصفات المهموسة وهي ثابتة في الميم والنون.

---

[٤٨] ينظر: الفراهيدي، ن.م، ص٥٢، وكذلك سر الفصاحة، لإبن سنان الخفاجي، مصدر سابق، ص٤٨.
[٤٩] ينظر: عبد الغفار حامد هلال، مصدر سابق، ص١٤٦.
[٥٠] محي عبد القادر الخطيب، مصدر سابق، ص١٤٣.

١٠) المد والاستطالة: حروف المد هي التي يكون فيها مخرج الصوت اوسع امتداداً وحروفها هي (الألف، والياء والواو)، أما الاستطالة فهي امتداد في الصوت من اول احدى حافتي اللسان إلى آخرها، وهي تختص بالضاد (ض).

كما أنّ هناك صفات مفردة يتصف بها حرف معين دون سواه مثل صفة المكرر التي تطلق على الراء وصفة الهاوي على حرف الالف لأنه أ شدّ امتداداً وأوسع من بقية حروف المد، وكذلك الشين التي يطلق عليها صفة التفشي، والمهتوت خاص بحرف الهاء.

وهذه الصفات فيها الضعيف والقوي، فصفات القوة هي، الجهر، الشدة، الإستعلاء، الإطباق، الاصمات، الصفير، القلقلة والانحراف والتكرير والتفشي والاستطالة والغنه، وبعض هذه الصفات أقوى من بعض.

أما صفات الضعف فهي الهمس، الرخو، الإستفال، الإنفتاح، الذلاقة.

ومما تقدم نستنتج بأن حروف اللغة العربية تختلف حتماً في المخرج أو الصفة، وان اتفقا فلا يمكن ان يسميا حرفين بل يكونان حرفاً واحداً، ويمكن توضيح ذلك في الجدول (رقم ٦) وإنّ الإختلاف في تسمية مخارج وصفات الحروف بين القدامى والمحدثين يوضحه الجدول (رقم٧) ولكن الدراسات الصوتية الحديثة ذهبت إلى ابعد من ذلك حيث تخصصت بأصوات الحروف والتي تعتبر بأن الحرف العربي يتكون أحياناً من أكثر من صوت وفق تقسيم الجدول العالمي للأصوات وهذا ما أكده تمام حسان حيث يقول:

(ان الصوت غير الحرف ... ومجموع الحروف العربية الفصحى واحد وثلاثون.. اما اصوات العربية الفصحى فأكثر من ذلك)[٥١].

وعلى وفق هذه النظرة يكون توزيعه للأصوات في المنظمة التطريزية حسب تسميته ومختصرة على الأصوات الصحيحة بالشكل (رقم ٨)

واذا اختلف القدماء بعدد اصوات حروف العربية بالاعتماد على الصفة أو المخرج أو مايسمونه النفس، اختلف كذلك المحدثون باعتمادهم نظام الصوائت والصوامت، اما ما هو هذا النظام ؟ فسنحاول الاجابة عليه بشكل مختصر.

إستخدم قدامى اللغويين العرب في تقسيم الأصوات مصطلح الصوامت والصوائت ولكن ليس بالشكل الذي اعتمده المحدثون، فانحباس الهواء اثناء النطق (كلي كما في التاء أو جزئي كما في السين) وحركة الأوتار الصوتية وعدمها هي التي تميز الصوامت اما الصوائت فهي التي ينطلق فيها الهواء ولا يعوقه عائق مع تحرك الأوتار الصوتية وتختص بحروف المد والحركات القصيرة، ومن خصائصها الوضوح (الأسماع)، كما وإنّها تشيع في اللغات، لذلك يكثر فيها التغيير والخطأ (مثل – جاء – فالألف تنطق بطرق متفاوتة) والعاميات خير شاهد على ذلك، والخاصية الثالثة هي الجهر، لأنها تحرك الأوتار الصوتية دائماً وتقسم إلى:

١- صوائت طويلة: ويسميها الاقدمون حروف المد (الألف والواو والياء)

[٥١] تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، (القاهرة / منشورات مكتبة الأنجلو المصرية)، مطبعة الرسالة، ١٩٥٥، ص٩٠.

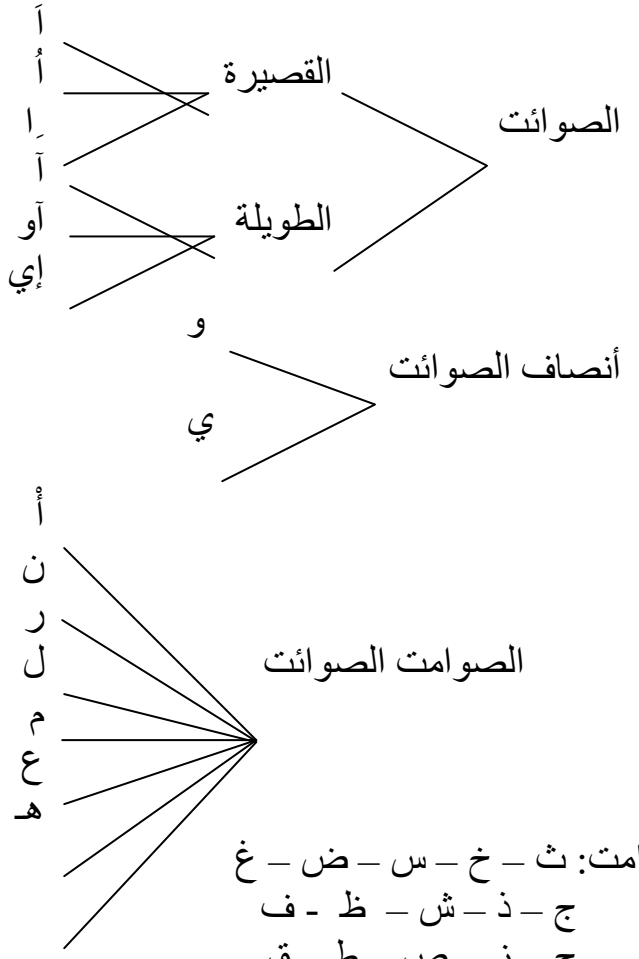
٢- صوائت قصيرة: وهي أبعاض حروف المد وهي الفتحة والكسرة والضمة (الحركات) وهي تتبع الحرف في محلها ولا تسبقه.
٣- اشباه الصوائت: وهي الواو والياء ويسميها القدامى اذا سكنتا مع عدم مجانسة الحركة السابقة عليهما (حرف لين) مثل بيع وقول، ويؤديان وظيفة الأصوات الصامتة في مواقع اخرى لذا يمكن تسميتها بأشباه السواكن ايضاً[٥٢].

وعلى الرغم من هذا، وبفضل العلوم الفيزيائية الحديثة، ظهرت بعض الخلافات حول بعض الأصوات (كالهمزة الساكنة والنون والراء واللام والميم والهاء)، حيث أظهرت أجهزة رسم الذبذبات وجهاز رسم الأطياف الذي يستعرضه ويوضحه عبد القادر جديدي من خلال الصور البيانية فيقول:

(كلما تلفظنا بهذه الأصوات، ظهرت لنا ذبذبة نصف دورية في جهاز رسم الذبذبات حالما تتحول إلى حزم صوتية في جهاز رسم الاطياف، كما هو الحال بالنسبة للصوائت الا ان الحزم الصوتية هذه اقل وضوحاً مما تعودنا مشاهدته بالنسبة للصوائت، فهي صوامت تخضع لما تخضع له كل صوامت النظام الصامتي العربي الا انها غنية بالتوافقيات والنغم الاساسي الملحوظ فيها) [٥٣].

لذا فقد اطلق عليها تسمية الصوامت الصوائت، وقسم اصوات اللغة العربية إلى ثلاث وثلاثين، كما مبينة في التقسيم التالي:

[٥٢] ينظر عبد الغفار حامد هلال، أصوات اللغة العربية، مصدر سابق، ص٨٧-١١٠.
[٥٣] عبد القادر جديدي، البنية الصوتية للكلمة العربية، مصدر سابق، ص٣٨.



الصوامت: ث – خ – س – ض – غ
ج – ذ – ش – ظ - ف
ح – ز – ص – ط – ق
ب – ت – ك.

إنّ اعتماد النظام الصوتي على الصامت والصائت أعطى الصفة إلى عناصر التحديد الأساسية وهي (المخرج، الإنسداد، الإحتكاك، الحنجرية، إنعدام الحنجرية). كما واعتمد درجة الإنفتاح كعنصر تحديد أساسي في النظام الصوتي ولكن ليس من الصفات كما مبين في الشكل (رقم ٩).

وقد عرف جديدي هذه الصفات بما يلي[٥٤]:

الصوت الحنجري: هو ذلك الصوت الذي في تحقيقه لابد من نزيز الحبلين الصوتين كلما مرت بالتجويف الحنجري كمية ما من الهواء .

والصوت غير الحنجري: الصوت الذي في تحقيقه لا يمكن ان ينزله الحبلان الصوتيان رغم مرور كمية من الهواء عبر التجويف الحنجري.

والصوت الانسدادي: هو الذي في تحقيقه لابد من قيام حاجز كلي يمنع تسرب كمية الهواء التي توفرت لتحقيقه.

الصوت الإحتكاكي: هو ذلك الذي في تحقيقه لابد من قيام حاجز جزئي يسمح لكمية الهواء المتوفرة له بالتسرب إلى الخارج محتكة بالعضو الحاجز.

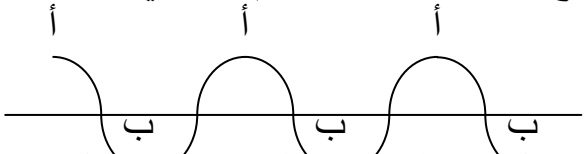
[٥٤] عبد القادر جديدي، ن.م السابق، ص٣٢،٣١.

ودرجة الإنفتاح (أو الإنفراج): هي صفة تنفرد بها الصوائت دون الصوامت ويكون الصوت مفتوحاً عندما لا يقف في سبيل تحقيقه أي حاجز جزئي أو كلي مهما كان نوعه، فترى كمية الهواء اللازمة لتحقيقه تنساب نحو الخارج، عابرة كل تجاويف ما فوق المزمار، كما ان هذه المجموعة الصوتية اللغوية لا يمكن ان تتحقق دون نزيز الأوتار الصوتية ولذلك فهي حنجرية مائة بالمائة .

واستناداً إلى هذه التعاريف سيكون تقسيم صفات الأصوات العربية حسب الجدول (رقم ١٠).

ثانياً: المقطع الصوتي (The Syllables)

هو وحدة تبدأ بصامت يتبعه صائت وتنتهي قبل أول صامت يرد متبوعاً بصائت، أو حيث تنتهي السلسلة المنطوقة قبل مجيء القيد* والرسم الطيفي للمقطع تظهر فيه اجزاء المقطع على شكل وديان وقمم، كما في الشكل التالي:



فالرمز أ – يمثل قمة المقطع، والرمز ب – يمثل قاعدة المقطع، فالمقطع الصوتي على هذا الاساس هو عدد القمم يساوي عدد المقاطع، ولا يبدأ المقطع بصائت أي (بقمة) ولابد ان يبدأ بصامت[٥٥].

وإنّ الفارق بين المقاطع والكلمات هو أنّها (أي المقاطع) لا تكون في حالة استقلال الا اذا كانت في صورة كلمات

أي أنّ الأصوات وهي المكون الأساس للغة لا توجد في حالة إنعزال عن بعضها، ولكنها تتضام في صورة وحدات فونولوجية، والتي تسمى المقطع، ومن مجموع المقاطع تتكون الكلمات،

وأهمية دراسة المقطع الصوتي تكمن في كونه السبيل لحل المشكلات الموجودة في بنية الكلمات وكيفية التحول من مقطع طويل إلى آخر قصير أو العكس، وكذلك يساعد على التخلص من بعض الاختلافات حول بعض الظواهر الصوتية التي تصاحب الكلمة والجملة مثل الإدغام والإبدال ومط الصوت وتقصيره كما وانه يساعد في كيفية الانتقال من النبر الهمزي إلى نبر التضعيف أو التوتر[٥٦].

كما وإنّ اعتماد المقطع على صامت ويتبعه صائت والذي يتميز بقوة اسماع عالية بعكس الصامت اعطى اهمية اكبر وخاصة الدراسات التي تهتم بالصوت والالقاء المسرحي لكون الصوائت وسيلة لربط سلسلة الصوامت اثناء الكلام لترفع من قدرة الاسماع الضرورية في خطاب العرض المسرحي الذي يعتمد التلفظ اللغوي.

---

* القيد: هو الصائت الذي يتبع الصامت.

[٥٥] محاضرة للدكتور عادل عبد الجّبار: أستاذ مادة الصوت، كلية الآداب، جامعة الكوفة، يوم ٢٠٠٣/٦/١٦، الساعة العاشرة ق.ظ..

[٥٦] ينظر: حازم علي كمال الدين، مصدر سابق، ص٦٩.

وفي اللغة العربية كلمات "أحادية المقطع مثل (مَن)، وثنائية المقطع مثل (لَمّا) وثلاثية المقطع مثل (يقاتل) ورباعية مثل (يتَعلمَ) وخماسية مثل (متخاصمين) وسداسية مثل (يتجاهلون) وسباعية مثل (متحدثيهما)"[٥٧]

وعليه فإنّ الكلمة العربية لا تزيد في عدد مقاطعها عن سبعة مقاطع.

أما أنواع المقاطع فتقسم على وفق الصوت الأخير إلى[٥٨]:

١- مقطع مفتوح (Open): وهو الذي ينتهي بحركة، أي انه ينتهي بصائت سواء كان قصيراً (حركة) أم طويلاً (حرف مد).

٢- مقطع مغلق (Closed): وهو الذي ينتهي بصامت (ساكن).

اما من حيث الطول فتقسم المقاطع إلى[٥٩]:

١- القصير (مفتوحاً) ويتكون من صامت يتبعه صائت قصير (م + ص) كما في كلمة (مسافرٌ) م + ـُ + س + ـً + ف + ـِ + ر + ـُ + ن

١ ٢ ٣ ٤

والمقطع القصير هو المقطع الأول وكذلك الثالث

٢- المتوسط: وهو على قسمين:

أ- متوسط مفتوح: ويتكون من (م + صَ) مثل المقطع الثاني من كلمة مسافرٌ.

ب- متوسط مغلق: ويتكون من (م + ص + م) مثل المقطع الرابع من كلمة مسافرٌ.

٣- الطويل: ويتكون من (م + صَ + م)، ومثاله المقطع الرابع من كلمة ينطلقان عند الوقف عليها.

يـ + ـَ + ن + ط + ـَ + ل + ـِ + ق + ـً + ن

١ ٢ ٣ ٤

أو في المضعف في كلمة (ضالين)

ض + ـً + ل + ل + ـِ + ن

١ ٢

وهنا كلا المقطعين طويلان الأول نتيجة التضعيف والثاني نتيجة الوقف، وهناك مقطعان آخران لا يردان الا في الوقف هما:

٤- المديد: ويتكون من (م + ص + م + م) مثله في كلمة (نهر) عند الوقف

نـ + ـَ + هـ + ر

مديد

٥- المزيد: ويتكون من (م + صَ + م + م) ومثاله في كلمة (شاب) عند الوقف

ش + ـً + ب + ب

مزيد

فالأشكال المقطعية في اللغات تختلف في اللغة العربية تبعاً لوجهة نظر الباحث وناحية دراسته، فعلى سبيل المثال يقسم – تمام – مقاطع اللغة العربية الفصحى إلى ستة مقاطع باعتماد الكمية أو مدة النطق، وهي:

١- ع ص

[٥٧] تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مصدر سابق، ص١٤٢.

[٥٨] للمزيد ينظر: حازم علي كمال الدين، مصدر سابق، ص٩٥-ص١١٢.

[٥٩] ميمون الخالدي، رسالة ماجستير، مصدر سابق، ص١١٢ عن محاضرات للدكتور حسام النعيمي.

٢- ص ع قصيران في كميتهما
٣- ص ع ص } متوسطان
٤- ص ع ع }
٥- ص ع ع ص } طويلان
٦- ص ع ص ص }

بينما نجدها تسعة اشكال في دراسات اخرى* وخمسة اشكال في بعض الدراسات** وحتى الرموز المستخدمة تختلف، فـ (ص) تعني صامت و (ح) حركة، والصامت المكرر (ص ص) والحركة الطويلة (ح ح) والحرف الصحيح (ص) والعلة (ع) والحرف الساكن (س) والمركب الساكن (سق) ...الخ.

وعلى العموم، يمكننا أن نخلص إلى:

أولاً: إنّ اللغات تستعمل المقاطع، المفتوح منها والمغلق بتفاوت، فبعضها يفضل المفتوح وينفر من المقطع المغلق، وبعضها يؤثر المقطع المغلق على المفتوح، كما في العربية، "وبعض اللغات لا تستعمل المقاطع المقفولة – المغلقة – كاللغات السلافية واليابانية".[٦٠]

ثانياً: يبدأ متعلم اللغة بنطق كلماتها نطقاً بطيئاً، ثمّ يتدرّج إلى السرعة، أي يجزّيء أصوات الكلمة إلى مقاطع ليتقن النطق الصحيح، كما في تعليم الصمّ مثلاً، أو كما يجب أن يقوم به الممثل أثناء التدريب على إلقاء الكلمة التي تتكون من عدة مقاطع، وخاصة إذا تلتها كلمة أخرى طويلة أو تتداخل أصوات حروفها.

ثالثاً: لا تخرج العربية في عدد مقاطعها عن سبعة مقاطع – كما أسلفنا-، وخمسة أنواع هي:[٦١]

١- (س + ع) مثل مقاطع (علم)، فهي تشتمل على ثلاثة مقاطع (ع،ل،م)، وكل منها مكون من ساكن وعلة أو لين قصير.
٢- (س + ع ع) مثل (لا) ومقطعي (راعي)، فأداة النفي مقطع واحد، وكلمة (راعي) مقطعان، وهذان اللونان من المقاطع المفتوحة.
٣- (س + ع + س) مثل كلمة (بأس)، فهي تشتمل على مقطعين هما (بأ) (سن)، وكل منهما مكوّن من صوتين ساكنين بينهما علّة أو لين قصير.
٤- (س + ع ع + س)، ومثاله المقطع الأول والأخير من كلمة (ضالّين) والمقطع الأخير من كلمة (الرحيم).
٥- (س + ع + س + س)، ومثاله المقطع الأخير (فر) من كلمة (المفر) و(قر) من كلمة (المستقر) حال الوقف عليها.

---

* دراسة حازم علي كمال الدين، مصدر سابق. ص٩٥.
** دراسة عبد الغفار حامد هلال، مصدر سابق، ص٢٠٤.
[٦٠] أحمد مختار عمر، الصوت اللغوي، ط١ (القاهرة: عالم الكتب)، ١٩٧٦، ص٢٧٥.
[٦١] عبد الغفار حامد هلال، مصدر سابق، ص٢٠٤-٢٠٥.

ثالثاً: التنغيم:

عنى الأدب العربي كله شعره ونثره بالموسيقى – أي بالتنغيم – لأن الأدب العربي هو أدب الأذن لا أدب العين، حتى اكتسبت أذن العربي الرهافة والحس الذي به بدا يميز الفروق الصوتية الدقيقة وإيقاعات الكلام، ويلحظ الحس الموسيقي في أوزان الشعر وقوافيه، أمّا نثرهم فنراه ممثلاً خير تمثيل في خطبهم ووصاياهم، ولا شك أنّ كلاً من الشعر والخطابة كلام قصد به أولاً وقبل كل شيء التأثير في العاطفة، وسر هذا التأثير يمكن أن يكون عن طريق الجمال في المعنى، أو عن طريق الإيقاع والنغم في اللفظ، وإذا يعجب القارئ الكاتب عادة بمعاني الكلام اكثر من اعجابه بموقعه في الأسماع، فإنّ الأمّي المرهف الأذن يستجيب أولاً لرنين اللفظ ونغمه، وقد ينفعل له ويتأثر به تأثراً قوياً، وإن خلا من جمال في مضمونه ومعناه[٦٢].

وليس المقصود بالتنغيم هنا النبر فحسب وانما اعطاء نهايات بعض الجمل صوتاً يدل على انها لم تنتهِ حتى وإن كان هناك توقفاً ويظهر جلياً في الشعر عندما ينتهي البيت ولم يكن المعنى قد اكتمل كما وانه وسيلة محتمة للتقطيع تساعد على نقل المعاني ويطلق عليها –تمام-.

المجموعة المعنوية – ويقول عنها: (هي التي تستخدم في المسرح من قبل الممثل قبل التمثيل الفعلي والمقصود بها تقطيع الحوار إلى عدة اجزاء تتخلله وقفات تنفسيه، وتتجلى في القاء جملة شرطية، فيستطيع الممثل ان يقسم هذه الجملة إلى تقسيمين يتكلم في أولهما فعل الشرط وفي الثاني جوابه، كما ويمكن أن يفعل ذلك في الجملة المصدرة بأما)[٦٣].

بينما المجموعة الكلامية فهي تتكون من سلسلة من الأصوات اللغوية المتصلة في نفس واحد، واقعه بين سكتتين، اذن فالتنغيم " هو الاطار التي تقال به الجملة في السياق ... والتنغيم في الكلام شأنه شأن الترقيم في الكتابة، في الدلالة على المعنى الوظيفي في الجملة".[٦٤]

<u>وظائف التنغيم:</u>

١. وظيفة نحوية: "هي تحديد الاثبات والنفي في جملة لم تستعمل فيها أداة الاستفهام.

فقد تقول لمن يكلمك ولا تراه (انت محمد) معززاً ذلك أو مستفهماً عنه وتختلف طريقة رفع الصوت وخفضه في الاثبات عنها في الاستفهام ولكن كل شيء فيما عدا التنغيم. يبقى في المثال على ما هو عليه، ترتيب الكلمات في الجملة، البناء في الكلمة الأولى، الاعراب في الثانية، وحركة الاعراب، وحركة البناء والنبر الثانوي على الهمزة والأولى على الحاء، كل ذلك يبقى في الحالتين لا يصلح اساساً للتفريق بين الاثبات والاستفهام، ولكن التنغيم هو ناحية الخلاف الوحيدة"[٦٥].

---

[٦٢] يُظر إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ط٢ (مصر، مكتبة الأنجلو مصرية)، مطبعة لجنة البيان والتبيين، ١٩٦٣، ص١٩٥-١٩٧.

[٦٣] تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مصدر سابق، ص١٤٣.

[٦٤] فاروق سعد، فن الالقاء العربي - الخطابي والتمثيلي – ط١ (بيروت: دار الكتاب اللبناني)، ١٩٨٧، ص١٦٦.

[٦٥] تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مصدر سابق، ص١٦٧.

٢. وظيفة صوتية: إنّ تقطيع الحوار ليؤدي بنفس واحد، أو اداء حوار طويل تتخلله عدة وقفات تنفسية يضخ على شكل مجموعات كلامية تتفاوت في نغمتها بين الصعود والهبوط والثبات، فيؤدي وظيفة صوتية، لأن التنغيم مستنبط من هذا النسق الصوتي.
٣. وظيفة دلالية: ان اختلاف الاداء الصوتي بين علو وانخفاض ونبر على صوت في مقطع يغير في معنى الكلمة ودلالتها، وخاصة في اللغة الصينية ولغات غرب اقريقيا لأن كلمة واحدة في اللغة الصينية، ولمجرد تغير النغمة الموسيقية لهذه الكلمة تعطى في كل مرة معنى مغايراً تماماً للمعنى، صحيح ان اللغة العربية لا تستخدم التنغيم بالطريقة التي تستخدمها تلك اللغات، ولكن طريقة التلوين في الالقاء مع توافق أنغامه للحظة الحدث هي التي تفرز هذه الوظيفة الدلالية، ولنتصور مثلاً كلمة (أهلاً) فكم من الدلالات التي يمكن ان تفرزها هذه الكلمة من خلال تغيير طريقة الالقاء التنغيمية.

وكذلك في حوار مثل (جاء اخوك يحمل حقيبة).

وعليه فالتنغيم يعتمد في ابانه المعنى والدلالة المقصودة من الكلمة أو الحوار الطويل على المقطع الصوتي والنبر وكذلك على اختلاف شدة ودرجة الصوت وتقطيعه مع قابلية الممثل على التحكم في نفسه وتنفسه.

مفاهيم التنغيم:

يقسم (تمام) التنغيم العربي من وجهتين مختلفتين وهما:[٦٦]

١- اللحن: ويعتمد على شكل النغمة المنبورة الأخيرة في المجموعة الكلامية وهو أما أن:

أ- ينتهي بنغمة هابطة (◌ُ) ولا تكون الا على مقطع منبور.
ب- او ينتهي بنغمة صاعدة (◌ٌ) ولا تكون الا على مقطع منبور.
د- ثابت النغمتين بين الأول والثاني (ـ) اذا كانت منبورة ويرمز (◌ٍ) إذا، لم تكن منبورة.

٢- المدى: أي مدى النغمة بين اعلى نغمة واخفضها سعة وضيقاً، وتقسم إلى

أ- مدى ايجابي (صاعد أو هابط)، وهو الذي تصحبه عاطفة مثيرة.
ب- مدى نسبي (صاعد وهابط)، وهو الغير عاطفي والذي يقع بين اعلى واخفض نغمة كلامية .
د- مدى سلبي (صاعد وهابط)، وهو المصاحب لعاطفة هابطة بالنشاط الحسي العام كالحزن، ويطلق على نماذج المدى الستة (الموازين)*.

فلو اخذنا مثالاً على تطبيق المدى السلبي الهابط من مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) (إخراج/ عوني كرومي)، فعندما تردد (الزوجة المتأملة قدوم زوجها الغائب والذي ذهب إلى القتال) رسالة وتقرأها، فما ان تصل إلى كلمة مفقود، تمط هذه الكلمة

---

[٦٦] ينظر: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مصدر سابق، ص١٦٤-١٦٥.

* يعطي (تمام) الميزان عمومية أكثر من اللحن والمدى ويشملها جميعاً في الفهم، لكنه فرق بين النغمة واللحن ففي الوقت الذي اعتبر فيه النغمة، تنغيم المقطع الواحد في عموم المجموعة الكلامية فتوصف، صاعدة، هابطة/ ثابتة بينما اللحن مجموع النغمات التي في المجموعة الكلامية، أي الترتيب الأفقي للنغمات التي يشتمل النموذج أو الميزان عليها مع نظرة خاصة إلى النغمات المنبورة الأخيرة، (ن.م.ص١٦٦)، ولكن أنيس (الأصوات العربية ص١٦٣)، يشترط للنغمة الدلالة أو المعنى ويقول: الطفل الذي يميز بين نغمة التدليل ونغمة الزجر، حتى يبدأ يقلدها، فيبتدأ، نغم الكلام وموسيقاه لا معاني الكلمات.

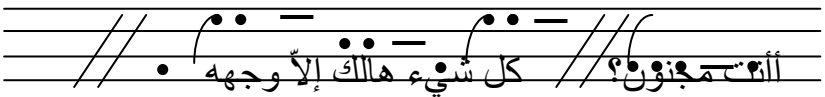
ثم تضغط عليها وتهبط في القائها مع هبوط جسد الممثل والتي سبقها سقوط الورقة أو الرسالة. كما ويمكن أن تؤدي الممثلة وفق تنظيم المدى السلبي الصاعد من خلال صراخها، واطلاق صوتها بشكل مرتفع قرين الحزن اثناء قراءتها الكلمة (مفقود).

كتابة التنغيم صوتياً:

يكتب التنغيم مثلما تكتب النوتة الموسيقية، ورمز نوتة التنغيم هي التي رسمناها في موضوع اللحن، وعدد الخطوط الأفقية أربعة، فبين كل خطين مسافة مدى ولكون المديات ثلاثة، فهي تستلزم رسم اربعة خطوط، تنحصر بينها مسافات ثلاث فتستخدم الأعلى لكتابة رموز المدى الايجابي والأسفل السلبي بينما المدى النسبي يشغل المسافة التي بين المديين (أي الاوسط).

كما وإنّ الخط الرأسي الذي يفصل بين مقطع وآخر يدل على وقفة مع عدم تمام الكلام، بينما الخطان الرأسيان في نهاية المقطع تدلان على تمام الكلام.

وعند الاطلاع على نظرة لرسم التنغيم، فيشعر القارئ بأنه لا يحتاج إلى النص، كما أنّ النغمة الهابطة والصاعدة لابد وأن تصاحب النبر في المقطع، أمّا النغمة الثابتة فقد تكون في مقطع منبور أو غير منبور كما في الشكل التالي:



"وهنا لابدّمن الإشارة إلى صعوبة الفصل بين النغمة والتنغيم، وخصوصاً في الكلمات المفردة التي تستعمل جملاً أثناء الإلقاء، مثل: طيب، نعم، أهلاً، مرحباً، لاحقاً، ... إلخ.

فلو نأخذ كلمة (نعم) فسنرى أننا نحصل على عدّة مدلولات من خلال تنغيمها:

١- عند إلقائنا لها بتنغيم أو نغمة عادية متجهة في نهايتها إلى الهبوط ستعني (أوافق).

٢- عند إلقائنا لها بنغمة عالية متجهة إلى صعود، ستعني سؤال: هل قلت نعم؟ أو، ماذا تعني؟

٣- عند إلقائنا لها بتنغيم عادي ذي نغمة ثابتة (مستوية) ستعني طلب الإستمرار، أي (أنا منصت، إستمر).

٤- عند إلقائنا لها بتنغيم ذي نغمة عادية صاعدة هابطة، ستعني إحتمال".[٦٧]

فالتلوين أو التنويع نتاج أشكال التون المختلفة (من صعود وهبوط) حتى يستشري على صفحة الخطاب اللفظي ويعزف موسيقى الكلام، ومع كل هذا فالتلوين أحد أهم عوامل التنغيم فهو يتطلب من المتكلم أولاً إظهار قدرته في التحكم بكمية الهواء (شهيقاً وزفيراً)، وكذلك التحكم في عضلات النطق (أعضاء التصويت والتلفظ) وكذلك يرتكز على موقف الكلام.

أو بعبارة اخرى، هل تستطيع تركيبه الحوار من تسلسل اصواته وتراتبها بالشكل الذي يعطي للمثل اداءاً صوتياً سلساً لا تعتريه العراقيل، من ان تسند موقف الالقاء ؟

كما أنّه يرتكز على حالة المتكلم النفسية، فأثر التنغيم يتضح في لحظة الالقاء من الحالة النفسية للشخصية التي يمثلها الممثل، والممثل نفسه، كما ان طبيعة الجمهور

[٦٧] ميمون عبد الحمزة الخالدي، إشكالات الصوت والإلقاء، مصدر سابق، ص١١٩ عن، أحمد مختار عمر، ص١٢٧.

والبيئة التي يقع في اطارها خطاب العرض، وغير ذلك من الظروف المحيطة، كلها مرتكزات للتنغيم.

وضرورة التنغيم كتقنية صوتية القائية تتجلى بخطاب العرض المسرحي، والتي تحتم على كل ممثل الوقوف على جوانبها وذلك لميل هذا النوع من الخطاب إلى التمرد على الإلتزام بقواعد النحو قدر الإمكان. وغالباً لا تستخدم في الحوار علامة الاستفهام أو الاثبات أو النفي في مقطع مثل (انت عالم)، فالتشكيل الصوتي الذي يعتمد التنغيم ونبرة صوتية واثقة يمكن للممثل أن يدلل فيها على اثبات العلم للشخصية المقابلة، وبنغمة تهكمية تنفي العلم عنه، وهكذا وعلى الرغم من اختفاء تلك الأدوات أعطي لهذا الحوار مدلولاته بعد ان حل التنغيم محلها وادى مؤداها، كما ان التنغيم غالباً ما يشاركه التعبير بحركة الوجه أو بعض أجزاء الجسم، لأنه نتاج مقاصد إنفعالية.

رابعاً: النبـــر:

إنّ مواضع النبر في العربية غير معروفة وليس ثمة دليل يهدي إليها ولا يعرف كيف يؤدي العرب نبر الكلمات في عصور اللغة المتقدمة، فما هي إلاّ إحدى العادات اللغوية التي تعود عليها العربي، وأصبحت له بمثابة السليقة ولا تختلف معاني الكلمات العربية ولا استعمالها باختلاف مواضع النبر فيها، أي إنّ اللغة العربية تستخدم النبر، ولكن ليس له اثر تميزي فيها، ولذا سكت النحاة العرب عنه[٦٨].

ومن أنواع النبر التي عرفتها العربية نبر الهمزة، ومثالها طريقة نطق كلمة (النبي) المعروفة والتي فيها نادى رجلٌ النبي محمد (ص) (بالنبيء)، فنهى (ص) ان ينادى بإسمه مهموزاً، ومن هنا جاء تحقيق الهمزة نبراً اما النوع الثاني والذي يدل على الجمع ويسمى نبر بطول الحركة، فالفرق بين (عديم النظر) وعديمي النظر، كان النبر على العين (ع) أي المقطع الأول من عديم فدلّت على المفرد، بينما لو نبرنا على المقطع (مي) من كلمة (عديمي) لأصبح القصد الجمع، وكذا في (مندوبو العراق حاضرون) فان النبر على (بو) واجب ليتميز اللفظ (مندوبو) من لفظ (مندوب) المفرد لو كانت عبارة (مندوب العراق حاضر)، وكذا في (كريم الخلق) و (كريمو الخلق) . ويسمى احياناً (نبر لين أو مد). اما اذا ضعف الصوت أو شدد يسمى نبر التضعيف وهذا هو النوع الثالث كقراءة (جز مقسوم) من الاية الكريمة (سورة الحجر، آية ٤٤) (لها سبعة ابواب لكل باب منهم جزء مقسوم)، والاصل فيها نبر الهمز: (جزء) فانتقل نبر الهمز (نبر التضعيف) [٦٩].

وهذا يعني بأن النبر اصبح قرين الهمز أي الضغط على الصوت، ولكن الدراسات الحديثة تختلف في نظرتها إلى النبر، لذا تعتبر دراسة النبر المتخصصة هي نتاج الدراسة الحديثة وجهود المحدثين في تتبعهم لاختلاف اللهجات والمترتبة عليها قراءات حديثة، والتي جاءت نتيجة تأثرهم بتلك اللهجة فنظموه، وخصصوه مما جعلها من الدراسات المتميزة فاقت ما ذكره القدماء عن النبرة وان بعض الدراسات* اعتمدت الضغط أو تغييرات طبقات الصوت في تعاريفهم، وهذا لا يتفق مع رؤية (تمام) الذي يقول:

(.. ويكون نتيجة عامل أو اكثر من عوامل الكمية والضغط والتنغيم، فالضغط بمفرده لا يسمى نبراً ولكنه يعتبر عاملاً من عوامله ومع هذا يعتبر اهم هذه العوامل) [٧٠].

ويعترض (خطاوي) على اعتبار النبر ارتفاع في الصوت حيث يقول:

(... الارتفاع متعلق بدرجة الصوت وليس بطبقته، حيث تختلف درجات الصوت في الطبقة الواحدة، حتى وان حاول الملقي تغيير طبقة صوته اثناء عملية النبر، فان الارتفاع في الصوت يبقى مصاحباً له لتحقيق النبر ..) [٧١].

---

[٦٨] ينظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مصدر سابق، ص١٢٢، وكذلك كانتنيو، علم أصوات العربية، ص١٩٥.

[٦٩] ينظر: رشيد عبد الرحمن العبيدي، مصدر سابق، ص٨٢-ص٨٦.

* ينظر: عبد الغفار حامد هلال، مصدر سابق، ص٢١٦، وسامي عبد الحميد، تربية الصوت وفن الالقاء، مصدر سابق، وكذلك بدري حسون وسامي عبد الحميد، طرق تدريس الالقاء، ض١٠٠.

[٧٠] تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مصدر سابق، ص١٦٠.

[٧١] عبد المنعم فتحي خطاوي، الإلقاء في الدراما، مصدر سابق، ص١٤٣.

وعلى العموم فلا تخلو اية لغة من النبر فكل متكلم ينبر على بعض المقاطع من كلامه ولكن اهمية النبر في اللغات تكمن بمدى تغيره في صيغة المفردة (الكلمة) أو دلالتها ضمن السياق العام وعلى هذا الاساس قسمت اللغات إلى نبرية (او اللغات ذوات النبر الحر)، كالروسية والفرنسية، حيث المتكلم بهذه اللغة من غير الفرنسيين أو الروس ينبر على المقاطع المتعود عليها في لهجته مما يؤدي إلى اضطراب الفهم، فالفرنسيون يضغطون على المقاطع الأخيرة من الكلمات الانكليزية مثلاً والتي ينطقونها فتنفر الاذن الانكليزية من هذا النطق.

أمّا في الإنكليزية يحدد النبر فيها صيغة الكلمة فعلاً أو اسماً، فكلمة (Import) إذا نبر المقطع الأول كانت إسماً، وإذا نبر المقطع الثاني كانت فعلاً، كما يفرق النبر فيها بين المعاني، ومن ذلك كلمة (August) إذ انبر على المقطع الأول فهي بمعنى (شهر اغسطس) أو (علم شخص) وإذا نبر المقطع الثاني فهي تعني (مهيب أو جليل، وللنبر معنى ثانوي – في كل اللغات تقريباً – هو التأكيد أو الدلالة على الانفعال[٧٢].

درجات النبر:

للنبر ثلاث درجات وهي:[٧٣]

١. النبر القوي = ويرمز له في الكتابة الصوتية بعلامة [ˈ] ويوضع قبل المقطع المنبور مباشرة .
٢. النبر الوسيط = ويرمز له في الكتابة الصوتية بعلامة [١] ويوضع بعد المقطع المنبور مباشرة.
٣. النبر الضعيف: يترك عادة بلا علامة مثل كلمة مستحيل.

مس [١] / ت / [ˈ] حي / ل

وسيط ضعيف قوي ضعيف

مواضع النبر: اذا حدث النبر في بعض من مقاطع الكلمة فيسمى هذا النبر نبر الكلمة أمّا إذا اعتمد المتكلم على كلمة في جملة ليؤكدها أو يشير إلى غرض خاص لإبراز معنى أو دلالة خاصة، فزاد من نبر تلك الكلمة فيسمى هذا النوع من النبر نبر الجمل.

أولاً: مواضع النبر في الكلمة:

صدرت مواضع النبر في الكلمة العربية على تتبع المقاطع الصوتية وهي كما يلي[٧٤]:

١- النبر على المقطع الأول:

أ- إذا توالت ثلاثة مقاطع متماثلة – من النوع المفتوح القصير (س + ع)، أي صامت يتبعه صائت قصير، مثل (عزم)، فالمنبور هو (ع) وهو المقطع الأول من الكلمة.

ب- اذا كانت تشتمل على اكثر من ثلاثة مقاطع، الا ان الثلاثة الأولى من النوع المفتوح القصير، مثل مقطع (عقبة) فالمنبور هو (ع).

ج- اذا كانت الكلمة كلها مقطعاً واحداً (احادية المقطع)، كالكلمات الآتية حال الوقف – (بأس – نار – صم) فالكلمة الأولى من النوع الخامس (س + ع + س + س)

---

[٧٢] ينظر عبد الغفار حامد، أصوات اللغة العربية، مصدر سابق، ص٢١٧، وكذلك إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ١١٩.
[٧٣] ينظر: فاروق سعد، مصدر سابق، ص١٦٥، وكذلك رشيد عبد الرحمن العبيدي، مصدر سابق، ص٢٢.
[٧٤] ينظر عبد الغفار حامد هلال، أصوات اللغة العربية، مصدر سابق، ص٢١٩.

والكلمة الثانية من النوع الرابع (س + ع ع + س) والكلمة الثالثة من النوع الثالث (س + ع + س)، والنبر يقع على كل منها كاملة اذ هي مقطع واحد.

٢- النبر على المقطع الأخير: اذا كان هذا المقطع من النوع الرابع (س + ع ع + س) أو الخامس (س + ع + س + س) وذلك حال الوقف مثل (نستعين)، (المستقر)، فالمنبور (عين) (قر) وهو المقطع الأخير من كل من الكلمتين.

٣- النبر على المقطع الذي قبل الأخير: إذا لم يكن المقطع الأخير من النوعين السابقين، ولم تتوال في الكلمة ثلاثة مقاطع من نوع واحد (هو المفتوح القصير) ويكثر هذا النوع في الإستعمال، ومن أمثلته (أنصر أخاك ظالماً أو مظلوماً)، فكل كلمة من هذه العبارة وقع النبر فيها على المقطع الذي قبل الأخير، (أُن) – (خا) (ل) (لو).

٤- النبر على المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير.

أ- اذا كان المقطع الذي قبل الأخير من النوع الأول وسُبِق بنظيرٍ له من النوع الأول ايضاً (المفتوح القصير) مثل: إزدهر – إبتكر – إنكسر، فالنبر على د، ت – ك وهي المقاطع السابقة لِما قبل الأخير.

ب- إذا كان المقطع الأخير من النوع الثالث والذي قبل الأخير من النوع الأول (المفتوح القصير) مثل: ركبك، سلمك – قدمك – حال الوقف عليها. فالنبر فيها على رك – س – قد وهي تعد سابقة للمقطع الذي قبل الأخير.

ج-اذا كان المقطع الأخير من النوع المفتوح الطويل، والذي قبله من المفتوح القصير مثل: قدموا – بكروا – أكرموا – إعلموا، فالنبر فيها على المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير وهو قد – بك – اك – اع .

ثانياً: نبر الجملة:

إذا قصدنا بنبر الكلمة الشد على المقطع المعني في تلك الكلمة لإيضاحه وتبيان القصد منها، فإن نبر الجملة يزيد من الشد على ذلك المقطع لينتقل القصد من الجملة كلها، "فزيادة نبر الكلمة في الجملة لا يعدو أن يكون زيادة في المقطع الهام من هذه الكلمة، ففي كلمة مثل (أخوك) من جملة (هل سافر أخوك أمس)، نعلم من القواعد السابقة ان المقطع المنبور هو (خو) فإذا زيد نبر هذه الكلمة في جملتها فليس المقصود بهذا سوى زيادة نبر هذا المقطع (خو) ليصبح أوضح في السمع مما كان"[٧٥]. وهذا سلوك شائع في اللغة الفصحى والعامية.

ويسميه – تمام – بالنبر الدلالي أو نبر السياق ليميزه عن النبر الصرفي فيقول:

(.. أمّا في الأنساق الكبرى أو السياقات، أو بعبارة اخرى الجمل والمجموعات الكلامية) فيقع ترتيب النبر على غير المقتضيات الصرفية البحتة، بل انه لا يرتبط بها وان وافقها في الظاهر، هذا النبر في السياق انما يكون من وظيفة المعنى العام، انه نبر دلالي ... وغالباً ما يتحكم في نبر الجمل المسافة في تعاقب النبر، والملاحظ ان المسافات بين كل حالتي نبر تبدو وكأنها متساوية تقريباً، وهذا ما يسمى بالايقاع)[٧٦].

---

[٧٥] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مصدر سابق، ص١٢٣.

[٧٦] تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مصدر سابق، ص١٦١-ص١٦٣.

انتقال النبر: قد يطرأ على الكلمة من الاحكام اللغوية ما يستوجب انتقال النبر من موضعه إلى مقطع قبله، أو آخر بعده من الكلمة، وتدعو لذلك اسباب موقعه وتركيبه اهمها الاشتقاق، فالنبر على ك (كتب) في الماضي ينتقل تاء (يكتب) في المضارع وكذلك عند اسناد الفعل الماضي إلى ضمائر الرفع المتحركة فالنبر على (ن) في (نفر) يتحول إلى (فر) عندما تصير (نفرت، نفرنا، نفرتم)، ولكن لا ينتقل النبر في الاسناد إلى ضمائر الرفع الساكنة – كألف الإثنين وواو الجماعة مثل (المقاتلان نفراً) (المقاتلون نفروا للجهاد).

وينتقل النبر من حالة جزم الفعل المضارع مثل (ينهض، يكون النبر على المقطع الذي قبل الأخير (هـ) فيصبح النبر على (ين) من (لم ينهض) [٧٧].

فبالنبر اذن يمكن تحديد معنى ما مقصود من جراء اعطاء أعضاء النطق جهداً اشد للمقطع في الكلمة وخاصة النبر الدلالي ليوضحه ويؤكده ويجعله قابلاً للتأويل هو التنغيم، وكلاهما يعتمد المقطع في الإيصال، وعلى الرغم من محدودية استخدام النبر في اللغة العربية باعتبارها غير نبرية، لكنها (أي دراسة النبر) مهمة في الدراسات المسرحية لأنها تقود إلى ابراز المعاني الكامنة وراء الكلمات من خلال تلمس الاختلافات الظاهرية في ترنيم الصوت المنطوق الذي يقود إلى تعددية معنياتية، فهو إذن الفيصل الذي يفرق بين المعاني المختلفة وخاصة في حالة مصاحبة التنغيم له.

[٧٧] ’يظر عبد الغفار حامد هلال، أصوات اللغة العربية، مصدر سابق، ص٢٢٢.

المبحث الثالث

أولاً:الدلالة اللفظية:(*)

ويميز (بيرجيرو) ثلاثة أنظمة رئيسية للبنى الدلالية إنطلاقاً من نظرية الإتصال، أي من خلال استخدام الكلمة في نقل الرسالة إلى الآخرين وكيفية التواصل معهم. النظام الأول يتعلق بعلم النفس، ويبحث لماذا وكيف نتواصل، وما هي الإشارة، وماذا يجري في أذهاننا وفي ذهن من نخاطبه حين نتواصل؟ وما هو الجوهر وما هي الوظيفة الآلية والنفسية لهذه العملية؟ أما النظام الثاني فيتعلق بالبنية المنطقية ويبحث في العلاقات الإشارية مع الواقع، وما هي القواعد التي تضمن إتصالاً حقيقياً؟ أما النظام الثالث فيتعلق بالبنى الألسنية، وهي مجموعة البنى المؤسسة لطبيعة ووظيفة الدلالة اللسانية.(٧٨)

إنّ علم الدلالة يعنى بدراسة وظيفة الكلمات، وعلى عاتق هذه الوظيفة يقع نقل المعنى، فتفكيك سلسة الكلام في إطارها اللساني إلى عناصره الأساسية، والمتمثلة في الأصوات والكلمات والبنى يتحدد شكل تلك العناصر، فالأصوات هي صور ذهنية، والكلمات صور ذهنية متجهة باتجاه واحد، أي إنّها خطية، والبنى هي شكل تقني يمثل الطبيعة التركيبية والتوليدية لسلسلة الكلام، وتحديد الوظيفة ناشيء إمّا عن دال مؤول، أو دال، أو دال أيقوني، ويمكن أن نمثل ما تقدم بالمخطط الآتي:

أصوات	صور ذهنية	دال مؤول ←	وظيفي
كلمات	صور ذهنية + خطية	دال ←	
بنى	شكل تقني	دال أيقوني ←	

ومن خلال المثال التالي يمكن أن نستقريء الصورة بجلاء، فحين نقول (إنّك ذكي)، دلالة القصد تختلف عن الدلالة الظاهرية معنياتاً، أي إنّ هناك ثمة معنى آخر غير المعنى المتبادر إلى الذهن عند أول السماع، وهذا القصد الذي على أساسه فُهمت أو فُسّرت الجملة، والذي يوصل الرسالة من خلال إرتباطها بسياق العلامات أو الإشارات اللغوية وعلائقها بين شكل الصوت والكلمة وبنيتها إلى المتلقي.

بينما يربط الفيلسوف الأميركي (ت، موريس) (T. Morris) الأبعاد الوظيفية من خلال علاقة الإشارة ومستعمليها والأبعاد التركيبية بين الإشارة والإشارات الأخرى. أما الدلالة فهي علاقة الإشارة بالمجموعة الإجتماعية، وهذه الإتجاهات الإجتماعية للسيمولوجيا اتّخذت أشكالاً مخالفة، وذلك بتأثير من علماء الدلاليات

(*) إنّ علم الدلالة هو جزء من اللسانيات العامة وهو جزء من علم اللغة ومجال تطبيقه، وإنّ استعمال (سيمانتكس) لأول مرة بمثابة علم الدلالة عام ١٨٨٣، حين كتب الفرنسي (بيرل) (M, Berll) عن القوانين الكامنة وراء تحول المعاني، وأصدر بعدها كتابه (Somantique, ١٩٩٠)، وكان يقصد بتغييره كلمة معنى إلى كلمة (دلالة) أن يبرز ويميز علم المعاني وتحولات المعاني وأكد بأنها تنتسب بعد تحديدها وإغنائها إلى (semasiolgie) (علم المعاني)، وإنّ أول باحث قدم المصطلح (سيميولوجيا) أو (سيميائيات) هو الفيلسوف ج لوك (J. Lacke) (١٦٣٠ - ١٧٠٤) ولكن الدراسة السيميولوجية في عصره لم تخرج عن إطار النظرية العامة للغة وفلسفتها النظرية، والواقع لم تصبح السيميولوجيا علماً قائماً بذاته إلاّ بالعمل الذي قام به الفيلسوف الأميركي (ت. بيرسي) (١٨٣٩، ١٩١٤). ولكنّ اقتران علم الدلالة بالعالم اللغوي السوسيري فرديناندي سوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣)، لأنه تطلع إلى السيميولوجيا بمنظار لساني وليس بمنظار فلسفي، لأن اللغة طبقاً لاعتقاده نظام إشاري من أنظمة إشارية عديدة تدخل كلها ضمن إطار السيميولوجيا، أي إنّ النظام اللغوي بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة.

(٧٨) ينظر: بيرجيرو، علم الدلالة، مصدر سابق، ص١٦-٢١.

والأنثربولوجيا، أمثال ليفي شتراوس ورولان بارت وجريماس، والذين درسوا الأشكال الإجتماعية، كالقرابة والنسب وأشكال الأساطير والموضة.[٧٩]

أما في اللغة العربية، فقد اعتُبر المجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير، لامتلاكه خصوصية دلالية فنية، وعلى الرغم من أن المجاز موجود في كثير من اللغات، لكن يُطلق على اللغة العربية بأنها (لغة المجاز)، لأنّها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصورة المحسوسة إلى حدود المعاني المجرّدة.

"فالسامع العربي يفهم المعنى المقصود عندما يسمع واصفاً يصف حسناء بأنها (بدر على غصن فوق كثيب) من دون أي إلتباس، لأنّ ذهن السامع العربي تعوّد النفاذ في الصورة الحسّية إلى دلالتها المادية ومرجعياتها الواقعية."[٨٠]

فخلاصة القول إنّ الدلالة في الصوت والإلقاء تستمد مادتها من اللغة، فالصوت ظاهرة لغوية وعنصر فعّال فيها من خلال الأصوات المفردة أو الكلمة أو التراكيب، أمّا الإلقاء فهو طرائق النطق بتلك الأصوات للتعبير أو لنقل المعنى (الظاهر والضمني)، لتحقيق دلالة أخرى مؤسسة من إنزياح ذلك المعنى، أو دلالة مفتوحة تقوى مع الإنفعالات والمقومات شبه اللسانية (سرعة، نبر، تنغيم...إلخ) باللغة المعبرة غير الصوتية (غير منطوقة)، كالتعبير بالرموز والإشارات والعلامات وهز الرأس عند القبول والرفض، والإشارة بالعين (الغمز) أو هز الكتف/ وكذلك التعابير الجسدية المختلفة، وحتى الصمت، فإنّه لم يكن كما اعتقد – ميمون الخالدي - بأنّه "علامة إلقائية شبه لسانية"[٨١]، لأنّ العلامة شبه اللسانية موجودة في ذات التلفظ ومتفاعلة مع أعضائه الإنتاجية وتحتاج إلى جهد، فهي تغيير في صورة الصوت على مستوى الإنتاج والإستهلاك على مستوى النطق والسمع، فالنبرو والتنغيم مثلاً يمارَس في الصوت أو على أصوات الحروف والكلمات والجُمل، لذا فهما ظاهرة شبه لسانية.

أمّا الصمت فهو سكوت، توقف في الإنتاج الصوتي، أما طبيعي قسري كما يحدث أثناء ممارسة الكلام أو عدم التلفظ، وأما إصطناعي مقصود وإقتصادي يراد به إظهار معنى أو دلالة تُقصّر الكلمات في إيصالها إلى المتلقي، وهو يرتبط في السياق الدرامي، سواء كان خاصاً أم عاماً كما في عروض المسرحيات الصامتة، فالأول (أي الخاص) ينتظم بسياق التلفظ، والثاني بسياق الإشارات والإيماءات وبقية المساعدات.

فالصمت إذاً طبيعي أو إصطناعي يميل إلى إعتباره وقفاً (لغوي، منطقي، فني)، أي إنه يميل إلى أن يكون تقنية القائية، أما إذا كان إصطناعياً مقصوداً أو إقتصادياً، فهو يميل إلى أن يكون أدائياً دلالياً ، لذا فهو ثري ومكتفٍبذاته في إنتاج المعنى وإيصال الدلالة، فأستبعدناه، لكون مجال بحثنا يقتصر على الدلالة التلفظية.

<u>ثانياً: أنواع الدلالة:</u>

---

[٧٩] ينظر: بيرجيرو، علم الإشارة ، مصدر سابق، ص١٥-٢٠.

[٨٠] أحمد محمد قدور، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، مصدر سابق، ص١٥٧.

[٨١] ميمون عبد الحمزه الخالدي، الإلقاء في العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد-كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦.

[*] الشك، مسرحية من إخراج عباس محمد إبراهيم، عُرضت على قاعة كلية التربية الفنية، ٢٠٠٣/١/١٣.

تنبني المعاني بالألفاظ، ومن معاني الألفاظ تُشتق الدلالات، فالدلالة أما أن تُبان بالصوت الإنساني المنفرد، كالتصفير بإيقاع موسيقي مفرح، ليدلّل على الفرح، أو الأنين والتأوه بإسلوب حزين يدلل على الحزن، وهنا ظهرت الدلالة من خلال الصوت الإنساني اللغوي، وهكذا في بقية أصوات الحروف. فمثلاً – يحاول الممثل (في مسرحية الشك)* أن ينطق (وتمحو كل شك)، فتتعقد الصورة النطقية بلفظة حرفيّ الشين والكاف عند الممثل، فينقلها من صورة الصوت اللغوي المبهم (ش – شـ - شك، شكتي، كفخ...) إلى صورة صوت إنساني، ليدلل على إصابته بالشلل الذي بدأ يتسلل إليه.

وأحياناً تفهم الدلالة من خلال العرف الإجتماعي، فلفظة (استشهد) تختلف في دلالتها عن (قتل، مات) في مجتمع يجل هذه الكلمة، على الرغم من أنها تعطي المعنى نفسه، وهو الموت.

وهناك دلالة أخرى يوحي بها اللفظ في تأثيراته على النفس وصداه الإنفعالي، فلفظ (سألقاك) فيها إيحاء في نفس الشخصية التي تؤديها إذا كانت في حالة توعد نتيجة شجار، وتختلف دلالتها إذا كان الحدث هو موعد بين حبيبين، وكذلك تختلف لو جاءت بعد اتفاق على فعل خير أو شر، وهذه تختلف عن دلالة أخرى خاضعة إلى تجارب السامع وخلفيته الثقافية والإجتماعية والعلمية لأنها تخضع للتأويل أيضاً كما وأنها تخضع إلى فهم خاص عند كل مفسر وبذلك يمكن أن نميز أنواعاً دلالية عدة، منها:

١- الدلالة الصوتية:

فكل صوت إنساني يحمل في طياته تعبيراً معيناً، سواء أكان الصوت لغوي أم غير ذلك، ولكون الأصوات والدلالة هي من مجالات تطبيق علم اللغة، فإن الدلالة تتحقق من خلال الصوت المفرد أحياناً أو من خلال سياقه في الكلمة أو الحوار.

ففي بعض أصوات (حروف) اللغة العربية معنى يدل عليه، فعندما يتغير وخاصة في الكلمة يغير في دلالتها على الرغم من بقاء المعنى متقارب، "فكلمة تنضخ كما يحدثنا كثير من اللغويين القدماء تعبر عن فوران السائل في قوة وعنف، وهي إذا قورنت بنظيراتها (تنضح) التي تدل على تسرب السائل في توده وبطء، يتبين لنا أن صوت الخاء في الأولى له دخل في دلالتها، فقد أكسبها في رأي أولئك اللغويين تلك القوة وذلك العنف."[٨٢]

كما أن كلمة (صرٌّ) في قوله تعالى : ﴿...كَمَثَلِ رِيحٍ فِيهَا صِرٌّ...﴾ (سورة آل عمران – آيه١١٧) تحمل من دلالة الفزع والرهبة المتأتية من صوت الصاد الصارخة مع الرّاء المضعّفة، وكذلك في تكرار الفاء بقوله تعالى: ﴿...فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ...﴾ (سورة الفتح– آيه٢٩) سواء أكانت هذه الفاء عاطفة أم رابطة! لها دخلاً كبيراً في الوقع الموسيقي على الأذن، ويبلغ هذا الترتيب في التعاقب، والتوالي هنا زيادة على جرسه السمعي يوحي إلى النفس نقطة الإنتهاء في حقيقة الأمر، حتى عاد واقعاً دون شك.

[٨٢] ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مصدر سابق، ص ٤٦.

كما وإنّ كلمة (أوهن) من قوله تعالى: ﴿... وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ. . .﴾ (سورة العنكبوت– آيه٤١)، تعطي معنى الضعف، وقد تحقق هذا المعنى بكلمة (أوهن) فبضم الحروف (حروف الحلق وأقصى الحلق) إلى النون من إلتصاق وانطباق وغنّة لا تأتي بضم الألف المقصورة لها، حينئذٍتصل الكلمة إلى السمع، وهي تحمل لوناً باهتاً مؤكداً يضم هذه النون إلى تلك الحروف لتُحدث وقعاً يُشعر بالضعف المتناهي، لا بمجرد الضعف وحده.(٨٣)

وطبيعة الصوت من شدّة ورخاوة إنعكست لا على طبيعتها في مكان تكوينها، بل حتى في دلالتها المتفاعلة مع شخصية المتلفظ والمتلقي، فللحرف العربي قيمة تعبيرية موحية، إذ لم يكن الحرف مجرد صوت ، بل هو معّبر عن غرض، وإنّ الكلمة العربية مركّبة من هذه المادة الصوتية التي يمكن حل أجزائها إلى مجموعة من الأحرف الدالة.

وهذا ما دفع السيميائين اليوم إلى البحث والتساؤل عن ما "إذا كان بالإمكان توحيد السيميائية لهذه الأنساق المختلفة والمتداخلة، حتى يمكن تأليف (العلامة الصغرى)(*) التي يمكن لأن تكون موازية لماهية (الكليمه Moneme) أو الصويت (Phonem) أو (البيئت Bit)، (الوحدة الإعلامية الصغرى) والتي من خلالها نستطيع دراسة المكونات الأساسية للعرض المسرحي.(٨٤)

والتمكن من لغة الأصوات يعني الكشف عن السمة الباطنية للإنفعال في اللغة، وعلى أساس الإدراك النفسي للفونيم يعتبر غروتوفسكي الممثل المقدس هو ذلك "الذي يستطيع تشّيد لغة نفسية – تحليلية خاصة به هي لغة الأصوات والحركات التي تمكنه من إزالة كل عنصر معوق،" (٨٥) فالتناوبات الإيقاعية والنطقية والمكانية دلالات على تبدلات في المزاج أو في الموقف أو الشعور لدى شخصية ما.

ولكن هذه الفكرة النفسية للفونيم قد تصدى لها البعض ومنهم (تروبتسكوي) إذ اعتبر الفونيم أي واحد من الخلافات الصغرى التي تفرق بين الكلمات في المعنى... وإن الفونيم فكرة لغوية لا نفسية، وكذلك (بلومفيلد) حيث عرّف الفونيمات بأنها وحدات صغرى في الصفات المميزة للأصوات أو أصغر ما يحدث إختلافاً في المعنى من الوحدات).(٨٦)

إن إنسحاب صوت الحرف عند الإلقاء إلى لهجة الملقي نفسه قد يفصح عن إنتمائه القومي والإجتماعي والثقافي.

فالرجل الذي يسأل رسول الله (ص): أمن أمبر أمصيام في أمسفر، وأجابه النبي (ص) بلهجته نفسها ليس من أمبر أمصيام في أمسفر، كشفت أن هذا الرجل حميرياً، لأن لهجة حمير تبدل لام التعريف ميماً(٨٧)، وكذا في مط أصوات بعض الحروف أو

---

(٨٣) يُنظر: محمد حسين الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، (بغداد: دار الرشيد للنشر) ١٩٨١، ص ٢٣٩- ص٢٤٢.

(*) (الميكروعلامة) هي العلامة المصاحبة، أي المحمولة في نسق، وتُدرك باتجاهيت معنياتيين أو أكثر، وللإستزتدةيُنظر: بيرجيرو، علم الدلالة، م.س، ص١٧-٢٣.

(٨٤) أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، ط١(دمشق: دار مشرق مغرب)، ١٩٩٤، ص٩٢..

(٨٥) غروفوتسكي، نحو مسرح الفقير، ت كمال قاسم، (بغداد: دتر الرشيد للنشر)، ١٩٨٢، ص٣٤.

(٨٦) ينظر: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مصدر سابق، ص١٣٠.

(٨٧) ينظر: رشيد عبد الرحمن العبيدي، مباحث في علم اللغة واللسانيات، مصدر سابق، ص٣٠٦.

ادغامها ... الخ. وغالباً ما تدلل الأصوات على مكان وزمان الحدث أو المرحلة التاريخية له، فالكلمات الحاملة لأصوات حروف في خطاب معين مع أسلوبية الأداء تدرك القِدم مثلاً أو عندما تكون آلية تدلل على أن الشخصية من غير عالمنا.

وكان لبروك وغروتوفسكي ومن تأثر بهم استثماراً لهذه المميزات الدلالية الصوتية حتى أنشأوا من خلال الحركة والإيماءة والصوت، الفضاء الملائم للعرض المسرحي، فعند إخراج مسرحية فاوست مثلاً لغروتوفسكي (المشهد السادس فاوست في الغابة) يخلق الممثل فضاء الغابة من خلال محاكاة صوتية لهبوب الريح وتساقط الأوراق، وأصوات الليل وعويل الحيوانات الليلية.[٨٨]

إن أصوات اللغة العربية غالباً ما توجد توافقاً بين صوت اللفظة ومعناها، ففي كثير من الكلمات والمسميات تدل على الفعل أو الصوت الناتج عن تلك الحركة، كطقطقة الأصابع، ومواء القط، وشق الخشب، أو في كلمات، مثل شهق، تأوه، تمتم، سال. وهناك كلمات يكون الإنتقال في مخارج حروفها صعباً، كما في كلمة (معقد) والعكس منها كلمة (سهل)، فهي لا تحتاج إلى جهد في الإنتقال من مخرج حرف فيها إلى مخرج حرف آخر.

فضلاً عن القواعد اللغوية الفونولوجية والنحوية يخضع فضاء الصوت اللفظي إلى خصائص أخرى ذات طبيعة فيزيائية، كدرجة الصوت، علوه، الجرس، معدل السرعة، الإيقاع، ..الخ.

وقد وضع – دافيتز[*] – نموذجاً يبين فيه كيفية إستخدام الممثل لهذه الخصائص من خلال بعض الأحاسيس وطبيعة التعامل مع مثل هذه الإنفعالات على مستوى الإلقاء، وإن عبارة (إنفعالي) في نموذج إختبار دافيتز يتنافى مع طرح سوسير في عبارته إعتباطي، لأن "المعروف أن سوسير قد إنتهى إلى عدة أمور عدّها مسلمات لا يمكن النقاش فيها، منها أن لا علاقة بين اللفظ – الصوت – ومعناه، أو اللفظ والشيء، وإنما هي تسمية إعتباطية، وإن ليس للألفاظ في الأصل معنى، وإنما رمز إلى المعاني بهذه الأصوات المحدودة في أية لغة."[٨٩]

وتؤثر طبيعة الأصوات في بنية الكلمة ودلالتها، "فالكسرة وما يتفرع عنها من (ياء المد) ترمز في كثير من اللغات إلى صغر الحجم أو قرب المسافة، وفي العربية نجد أن (الياء) هي علامة التصغير وإن الكسرة علامة التأنيث."[٩٠]

ومن كل ما تقدم يمكن أن نستنتج بأن الصوت أو الحرف اللغوي مهما كان مبهماً ولا ينهض بنفسه في التعبير عن دلالة معيّنة، أي ما يشبه بعد واحدمن جسم، تبقى بعض الحروف تحمل معاني ودلالات عند ارتباطها بحروف أخرى، وكذلك الصوت الإنساني وغير الإنساني الذي يستخدم في المسرح كوسيلة تعبيرية تنتج دلالة أو دلالات عديدة تلفظية كانت أو آلية، أي تصدر عن الممثل أو مساعداته من المؤثرات الصوتية، فإنّه أكثر ثراءً وقابلية على تنويع وتوليد الدلالات من التحدد بالصوت اللغوي، لذا فمن دواعي المقدرة الأدائية للتمثيل، التعرف على الأصوات والتميز

---

[٨٨] غروتوفسكي، المسرح الفقير، مصدر سابق، ص ٩٣.

(*) للإستفادة ينظر: نموذج رقم ١٢، عن كيرايلام، سيمياء المسرح والدراما، مصدر سابق، ص ١٢٦.

[٨٩] رشيد عبد الرحمن العبيدي، مصدر سابق، ص ٢٤٤.

[٩٠] إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مصدر سابق، ص٧٠.

بينها ومحاكاتها من خلال تلمس وتحسس المعنى والدلالة، لكي يزداد الرصيد في التعددية الأسلوبية، وخاصة في التمكن من الخطاب الصوتي للعرض المسرحي، لأن خطاب أي عرض مسرحي يعتمد الصوت ركناً أساسياً أو فرعياً يتألف من وحدات صوتية متتابعة لا تعبر عن الدلالة بالصوت المفرد فقط، لأن الأمر لو كان كذلك لأصبح أي خطاب قاصراً عن الفهم.

وإن لكل كلمة دلالاتها المرمزة، والتي تتركب من عدة فونيمات لترتبط بعضها ببعض على وفق قوانين لغوية خاصة تعرف بالنظام وفيه كل صوت كلمة تؤدي وظيفة معينة وذلك حسب توظيفها لأي موضوع مراد تمثيله لإيصال فكرة ما، كما أن وسيلة اللغة تلك الحروف الهجائية المألوفة لنا، والتي تحقق دلالاتها وفق نسيج خاص بها.

٢- الدلالة الإجتماعية:

"هي الدلالة التي تستقل بها الكلمة عما سواها كما توحيه من فهم معين خاص بها، فهي دلالة لغوية في حدود العرف العام بما يكون متبادراً إلى الذهن منها عند الإطلاق، وقد يطلق عليها إسم الدلالة المركزية التي يسجلها اللغوي في معجمه."[٩١]

فالدلالة الإجتماعية هي من الدلالات المركزية الموجودة في أذهاننا فـ(الشجرة) هي الشجرة نفسها منذ أن وُلدنا وقبل أن نولد وحتى بعد أن نموت، ولكن الأسلوب الإستعاري للشجرة ضمن سياقات الخطاب هو الذي يعطي مدلولات أخرى، وكذا كلمة (كذب) فهي تكشف عن معناها المتعارف عليه، ولكن عندما نصف شخصاً يمارس الكذب (بالكذاب) أعطت دلالة أكثر فيما لو نطلق عليه كلمة (كاذب)، لأن مثل هذه الكلمة تفيد المبالغة، واتخذت دلالة صرفية عن طريق صيغتها، ولكنها تبقى في الأساس هي دلالة إجتماعية، ولهذا السبب لم يفرق – أنيس – بين الدلالة الإجتماعية والمعجمية بل أعطاها نفس التسمية.[٩٢]

وفي ضوء تمييز سوسير بين اللغة واللسان أو الكلام، يعتبر اللسان مجموعة القيم والمبادئ والقواعد الأساسية لمجتمع لغوي معين يستخدم اللغة ويتكلم بها. وله جانبان، **الأول** أساسي وهو الجانب الإجتماعي والسايكولوجي، **والثاني** فرعي أو ثانوي، وهو سايكو فيزياوي، وهدفه الجزء الفردي من اللسان، أي الكلام،[٩٣] فالكلمة إذن هي جزء من الكلام وهي عنصر لساني مرتبط بكل عام هو اللغة، واللغة هي متوالية من الدلائل اللغوية التي اتّفق المجتمع على هيكلتها وتقنينها.

"وقد ذكر ابن جني بأن اللغة – هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم – فقوله (يعبر بها) إشارة إلى الوظيفة المركزية لها، وهي التعبير والإبلاغ والتواصل والتنبيه وصياغة الأفكار والنداء والطلب وإثارة المشاعر والأحاسيس...الخ، وفي قوله (كل قوم) إشارة إلى كونها إجتماعية تختلف باختلاف المجتمعات البشرية."[٩٤]

---

[٩١] محمد حسين الصغير، مصدر سابق، ص٢٣٧، عن إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، طبعة عام ١٩٧٦.

[٩٢] ينظر: إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مصدر سابق، ص ٤٧ – ص ٤٩.

[٩٣] للإستفادة ينظر: دي سوسير، علم اللغة العام، مصدر سابق، ص ٣٧.

[٩٤] رشيد عبد الرحمن العبيدي، مصدر سابق، ص٣٥، عن ابن جني، الخصائص ـ ٣٣/١.

إذن فاللغة أولاً وقبل كل شيء ظاهرة إجتماعية، أما المؤثرات الصوتية التي يمكن أن تنم عن الطبقة الإجتماعية التي ينتمي إليها المتحدث ومستواه العلمي وفلسفته الفكرية وما إلى ذلك فهي عناصر (إشارية) أو إصطلاحية.

وفي المجتمعات الطبقية نجد فوارق واضحة في نطق أصوات الكلمات الخاصة بالمجموعات والطبقات المختلفة، فالموظف الحكومي في إحدى الوزارات يختلف عن البائع في حديثه، ورجل الدين يختلف عن رجل السوق في حديثه أيضاً، لذا فنحن نجد فوارق تمايز بين نطق سكان المدن والريف، وبين المتعلمين والأميين، وكثيراً ما تصادفنا في المجتمعات الراقية طريقة خاصة بالنطق تتسم بالتمهل والتأنق الشديدين.[٩٥]

ومثلما تنفتح الدلالة عن دالٍّ لفظيٍّ معين، هناك ألفاظ يصيبها التخصص، فمثلاً كلمة (إمرأة) بقوله تعالى – سورة التحريم، الآية العاشرة (إمرأة نوح، وإمرأة لوط) و(إمرأة فرعون)، من سورة التحريم، الآية الحادية عشرة – (دلالة إجتماعية رائعة. ففي الخيانة الدينية التي أحدثاها إنفصلت عرى الزوجية وعاد كل زوج منهما إمرأة فحسب، وفي (إمرأة فرعون) تعطّلت آية الزوجية بكفر فرعون وإيمانها، فعاد حقيقتين مختلفتين لا تربطهما رابطة من سكن، ولا صلة من مودة، فعادت زوجته إمرأة، لذا فالدلالة الإجتماعية تبادر في تحديد معنى اللفظ وضبط مدلوله، فهي وسيلة لكشف الغموض والإيهام عن الألفاظ.[٩٦]

أما الدلالة التي يصيبها التعميم، أي الكلمة المنفتحة في دلالتها مثل كلمة "(البأس) فهي أصل معناها كانت خاصة بالحرب ثم أصبحت تطلق على كل شدّة، وإن الناس في خطابهم يطلقون كلمة الورد على كل زهر، وكلمة البحر على النهر والبحر، ومن هذا التعميم أيضاً تحويل الأعلام إلى صفات، فالعلم (قيصر) قد يطلق ويراد منه العظيم الطاغية، و(نيرون) الظالم أو المجنون و(حاتم) الكريم المضياف، و(عرقوب) للمخادع القليل الوفاء".[٩٧]

كما أن بعض الكلمات اتخذت مجال الإتساع أو التوسع في الإستعمال من دالات أخرى، فمن أسماء بعض أجزاء جسم الإنسان أطلقت على الأشياء (أسنان المشط، أسنان المنشار، عين الماء، رجل المنضدة) أو إستعمال إسم الحيوان على الإنسان كإطلاق لفظ الكركدن على الإنسان الضخم أو الفيل، وعلى القبيح القرد، وكذلك إستعمال أسماء النباتات وما يتصل بها كساق الكرسي، جذر السن وغيرها من الآلات والأدوات كطبلة الأذن ...الخ.

ومرجع مثل هذه الدلالات إلى المتبادر العام في العرف الإجتماعي من هذه الألفاظ ودلالتها لتعكس أو تطبق على دالات أخرى لغرض التقصد في التوصل إلى دلالات معينة.

"فليس شرطاً أن تكون المعاني المجردة للكلمات المنطوقة هي المعاني المطلوب نقلها من الممثل إلى الجمهور، فغالباً ما تكون هذه الكلمات واسطة نقل المشاعر والأحاسيس والعواطف لشخصية ما في حالة موقف محدد، فالممثل بتلوينه في الإلقاء

---

[٩٥] ينظر: كندراتوف، الأصوات والإشارات، ت شوقي جلال، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٧٢، ص ١٨٤.
[٩٦] ينظر: محمد حسين الصغير، مصدر سابق، ص ٢٤٩.
[٩٧] إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مصدر سابق، ص١٥٥.

يمكن أن يحمّل كلماته المعنى الذي يختاره هو، حتى وإن اختلف هذا المعنى المعجمي للكلمات التي ينطقها."[٩٨]

ويقوم المخرج بترتيب تماسك العرض الدلالي والأسلوبي إعتماداً بالدرجة الأساس على الممثل الذي يؤدي دوراً كبيراً كمرسل، ويتفاعل مرسل خطاب مع المتلقي في إطار مجتمع واحد يحاول الأول أن يضع أو يعرض أفكاره على الثاني.

فلفظ الممثل لحوار أو لكلمة يمكن أن يؤثر بشكل ملحوظ في تأويل الحضور لما يحمله من دلالات درامية، وهنا تظهر أهمية تأويل تنويعات الصوت من خلال التحكم عملياً بالخصائص الفيزيائية، وهذه هي من أهم توابع الممثل الذي تميزه في التحكم بتدفق الإعلام وخطاب المقطع بطريقة ما للحصول على أقصى مستويات الإنتباه والفهم لدى المتلقي، والتي تُمكّن الممثل أن يؤدي عدة طرق مختلفة تتفق كلها مع الإرجاعات الدلالية الأساسية الموجودة في النص[٩٩].

ومحاولة توصيل هذه الشفرات أو الرموز لابدّوأن تعتمد مفردات مفهومة من الطرفين، سواء أكانت رموزاً لفظية (لغوية)، أو إشارات صوتية (غير لغوية). المهم هنا هو أن يفهم المرسل على أن المتلقي سيتلقى الرسالة بدون تشويش عبر هذه الرموز والإشارات المتعارف عليها ويفهمها بشكل طبيعي.

وهكذا يخضع الخلق التلفظي إلى دلالة عرفية، يتفق على وضعها وتفسيرها المجتمع وبشكل طبيعي.

٣- الدلالة الإيحائية:

"هي ألفاظ وكلمات مؤثرة توحي بأكثر من مدلولها الظاهري، وتنطوي على جملة من المعاني الأخرى، فهي المقياس الفني لتقدير قيمة اللفظ بقدرٍ ما، ينتجه ذلك اللفظ من إيحائية خاصة به".[١٠٠]

"وإن لمصطلح الإيحاء في التراث اللساني والمنطقي إستخدامين أساسيين:

الأول: يدل الإيحاء على الخصائص التي يعبر عنها الإسم في مقابل كلمة (Denotation) التي تشير إلى العلاقة بين الإسم ومسماه.

الثاني: ويعني التعالق الثابت لدلالة مشتقة، وهي ثانوية بالنسبة إلى الدلالة الأس".[١٠١]

أي أن الظاهرة الواضحة في كل اللغات والتي تشبه ما موجود في اللغة العربية من أمثال الخرير والزفير والشهيق والصهيل والعواء.. وإلى غير ذلك من الكلمات التي استمدت ألفاظها من الأصوات الطبيعية وأصوات الحيوانات، فصوت العواء يدل على وجود ذئب، رأيناه أم لم نره. وهذا الصوت يدلل فينا إيحاءاً معيناً يفسر عادات وتقاليد المجتمع. كما يدلل صوت الغراب على الشؤوم في بعض المجتمعات، ولكن عندما تُشبّه ملقٍ ما بأن كلامه كعواء ذئب، أخذ دلالة تختلف عمّا أُوجدت به الكلمة الأصلية.

---

[٩٨] عبد المنعم فتحي خطاوي، الإلقاء في الدراما، مصدر سابق، ص ١٤٦.

[٩٩] ينظر: كير إيلام، سيميا المسرح والدراما ، مصدر سابق، ص ١٢٨.

[١٠٠] محمد حسين الصغير، مصدر سابق، ص ٢٥١.

[١٠١] تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة محد نديم خشفة (حلب: مركز الإنماء الحضاري)، ١٩٩٦، ص ٢٥.

وعندما نتأمل صورة (صوتية، بصرية) جميلة، تستقر تلك الصورة في النفس لما تحققه من انبثاق لغة معبرة، وهذا النوع من التعبير هو إيحائي، وإنَّ هذه الإيحائية تحدّها – في النص اللغوي- دلالة اللفظ:

فمثلاً كلمة (بصير) في قوله تعالى: ﴿ . . .وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴾(سورة آل عمران، الآية٥٩)، توحي هنا بدقة الملاحظة وشدة الرقابة والإحاطة الشاملة بجزئيات الأمور وكلياتها، وهذا الإيحاء نفسه يوحي بإيحاء آخر هو: إنَّ الله بصير لا بالعين الناظرة، لأن العين لها ما شهدت، والله يرصد ما يشاهد وما يخفى وما تجن الصدور. وكذا في كلمة القانتين من قوله تعالى: ﴿ . . . وَكَانَتْ مِنَ الْقَانِتِينَ ﴾(سورة التحريم، الآية ١٢). دلالة إيحائية لا توصف مريم بالعبادة فحسب، بل رفع درجاتها إلى مصاف الرجال الموصوفين بذلك، إشارة لتمحضها في العبادة".[١٠٢]

وأحياناً تستمد الإيحائية دلالتها من معنى أكثر من لفظ، فمثلاً (عملية عسكرية، عملية جراحية...الخ) فعلى الرغم من تعدد كلمة (عملية) المتأتية من فعل العمل وكلمة (عسكرية، جراحية) كل منها تدل على ما يخص لفظها، ولكنها عندما تشترك كل من هاتين الدلالتين في عبارة واحدة، أعطت دلالات إيحائية ناتجة عن التركيب اللفظي، وهكذا في عبارة (علم المقاييس النفسية ...)، كما تخضع مثل هذه المركبات إلى فعل السياق لتحديد هذه الدلالة.

وأحياناً تتحقق الدلالة الإيحائية في حوار طويل، وهذا ما يحدث غالباً في تجاوز الممثل المبدع بأدائه السرد المكتوب ليجسد الإيحاء الكامن وراء الكلمات، ويبعث فيه الحرارة والطاقة من خلال إنفعالات أدائية صادقة، لذا يكون تحقيق هذه الإيحائية بتظافر التشكيلات الأسلوبية مع الكلمات الملفوظة في الحوار، فالمناجاة التي يؤديها (ماكبث)(*):

لكان حرياً أن تموت فيما بعد
ولكان ثمة وقت لكلمة كهذهِ
غداً، وغداً، وغداً

وكلّ غدٍيزحف بهذه الخطى الحقيرة يوماً إثر يوم .. حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب، وكلّ أماسينا قد أنارت للحمقى المساكين ... الطريق إلى الموت والتراب.

ألا أنطفئ، يا شمعة وجيزة!

ما الحياة إلاّ ظل يمشي، ممثل مسكين، يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح، ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية

يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف ولا تعني أي شيء...

---

[١٠٢] ينظر: محمد حسين الصغير، مصدر سابق، ص٢٥٢ – ٢٥٦.

(*) وليم شكسبير، مسرحية ماكبث، ت جبرا إبراهيم جبرا، تحقيق وتقديم كينيث ميوار، سلسلة المسرح العالمي، ع١٢٤، الكويت، ١٩٨٠، ص١٧٧.

فالعبارة في المقطع الأول "توحي على الأقل بمعنيين إثنين (كان لابد لها أن تموت يوماً ما) (وكان الأفضل أو تؤجل موتها إلى ساعة أفضل من هذه، لو عاشت حتى تلك الساعة، لكان ثمة وقت أشد ملاءمة لكلمة كهذهِ)" [١٠٣]

ولكم من الإيحاءات التي تحملها كلمات هذا النص من مثل (غداً، الزمن المكتوب، الموت والتراب، ظل يمشي، يحكيها معتوه..).

وفي المسرح تظهر الدلالة الإيحائية من خلال طريقتين، بصرية وصوتية، وخاصة في المسرح الحديث. وتجارب مسرح القسوة أو المسرح الفقير أو مسرح الصورة.

"وهناك بعض الحقائق المصورة التي لا تصل إلى العرض إلاّ عن طريق اللغة، ولا تظهر هذه الحقائق على المسرح ..، وإن كان هناك حديث عنها في النص الرئيسي سيبدو لأول وهلة أن هذه الحقائق تقع فيما يتعلق بطريقتها في التصوير في نفس المستوى التي تقع عنده الحقائق الخاصة بالأعمال الأدبية الصرفة، لكن إذا فحصناها من قرب بدت مختلفة بعض الشيء، فبعضها على الأقل له علاقة بالحقائق التي تظهر على المسرح، ومن ثم تكتسب قدراً من الواقعية وقدرة إيحائية تفوق قدرة الأعمال الأدبية". [١٠٤]

فنحن مثلاً نتابع حركة الذبابة على المسرح من خلال حركة الممثل وتظافر بقية العناصر في تجسيد الذبابة وصوت حركتها التي نحن لا نراها لأنها لم تكن موجودة أصلاً، ولكنّ وجودها يثبته الإيحاء على المستوى الصوتي (لغوي – غير لغوي) والحركي (الصوري).

ومما تقدم نستطيع أن نقول أن الدلالة تحمل معاني ظاهرية، أو يمكن تسميتها بالذاتية، لأن معناها مصمم في ظاهر اللفظ أو الحوار، ومعاني إيحائية تعبر عن القيم الذاتية التي تحملها ظاهرية الألفاظ، والتي لها معنى واحد. بينما الإيحائية تنفتح على معانٍ عديدة، فتتشاكل كل هذه المعاني لتنتج دلالة أكبر، هي الدلالة الإيحائية، ويمكن تحقيقها في ذات اللفظ أو بأكثر، وغالباً ما تساعد بقية الدلالات المتآلفة في عناصر العرض (أصوات غير لغوية، إضاءة، ديكور، ملابس ..إلخ) على ضبط وتأطير تلك الدلالة.

٤- الدلالة الهامشية:

وهي أوسع الدلالة مجالاً، لأنها تعتمد على تعدد التخصص في الإستنتاج، فهي تبعاً لنوعية ثقافة المفسر، ودقة نظره، وزاوية إفادته على مختلف الإتجاهات.." [١٠٥]

ويقول عنها (أنيس): تلك الظلال التي تختلف بإختلاف الأفراد وتجاربهم وأمزجتهم وتركيب أجسامهم وما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم، فالمتكلم ينطق اللفظة أمام السامع محاولاً بهذا أن يوصل إلى ذهن السامع دلالتها، فتبعث تلك اللفظة أمام السامع دلالة معينة اكتسبها من تجاربه السابقة." [١٠٦]

---

[١٠٣] الهامش من ن. م، ن، ص..

[١٠٤] ساميه أحمد أسعد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الرابع، ١٩٨٠، ص٧٦.

[١٠٥] محمد حسين الصغير، مصدر سابق، ص ٢٢٨.

[١٠٦] ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مصدر سابق، ص ١٠٧.

إذن فالخلفية الثقافية للمتلقي بكل مستوياتها (إجتماعية، علمية، إقتصادية، ...الخ) هي التي ستحدد الدلالة الهامشية لأنها تمتلك معانٍ عديدة ومتضادة أحياناً. فالدلالات التي ذكرناها سابقاً يمكن أن تدور حول دلالة واحدة، وهي الدلالة المركزية، بينما الدلالة الهامشية خارجة عن إطار تلك الدلالة لأنّ "الدلالة المركزية تجمع بين الناس، بينما تفرقهم الدلالة الهامشية. وتساعد الأولى على تكوين المجتمع وتعاونه وقضاء مصالحه، وقد تعمل الثانية على خلق الشقاق والنزاع بين أفراده."[١٠٧]

هذا من ناحية المجتمع، أمّا من الناحية اللغوية، فاللغوي ينظر إلى خطاب النص نظرة تختلف تبعاً للتخصص. فالمنطقي ينظر إلى اللفظ من وجهة نظره المحددة بين التصور والتصديق، بينما البلاغي حينما ينظر إلى اللفظ، يستطيع بشكلٍ أو بآخر أن يؤوّل هذا اللفظ بعدة اعتبارات، يغوص بعضها في الأعماق، ويطفو بعضها على السطح. وزيادة على تمرسه باستخراج الصور البلاغية الأصلية، كالمجاز والتشبيه والاستعارة، فإن فهمه الخاص يقوده إلى استنباط جمال اللفظ بوجوه مختلفة.[١٠٨]

فكلمة (يشترون) من قوله تعالى: ﴿ . . . يَشْتَرُونَ الضَّلَالَةَ وَيُرِيدُونَ أَنْ تَضِلُّوا السَّبِيلَ﴾(سورة النساء/الآية٤٤) قد تفسر بالبيع، أي يقصد من ورائها من باع الحياة الآخرة، وكذا في كلمة (ورائهم) من قوله تعالى: ﴿ . . . وَمِنْ وَرَائِهِمْ بَرْزَخٌ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ﴾(سورة المؤمنون، الآية ١٠٠) والتي تعني خلفهم، أو كذلك أمامهم، لأن البرزخ بعد الموت أو بعد الحياة، فهو ما سيُقبِل عليه الحي، فيمكن أن تفسّر على أنها (أمام)، وهكذا اختلف تفسير معاني الألفاظ، ولكنّ الدلالة بقيت تشير إلى إتجاه دلالي واحد.

ومثل هذا عند المتخصص المسرحي، فما أن يقع النص المسرحي في يد القارئ – المخرج- ، فإنه يستنتج من قراءاته قراءة جديدة تحمل دلالات أخرى موجودة ضمن الدلالة المركزية أو خارجها، فيحاول أن يعيد ترميز ذلك النص ليحوّله إلى نص عرض قابل للتمثيل وفق تلك القراءة، وإنّ كل قاريء يرى في ذلك النص (الأدبي) صوراً يمكن تأويلها لتتناسب مع تخصصه، فيطوعه لإتجاهه الفنّي أو الفكري في إبراز تلك الدلالات.

فمثلاً عندما يتناول عوني كرومي مسرحيات شكسبير، يرى دلالات هامشية يحاول أن يتناولها بأسلوبه الخاص، فيقول: (لا أختار إلاّ الأعمال التي تؤكد دراستي أو منهجي التعليمي ... هكذا لجأت إلى برشت وشكسبير). بينما يقول القصب: (أنا معني أساساً في إيصال رسالة، رسالة عن العالم المعاصر الذي أراه يكثر من قتل ذاته من خلال إمعانه بالمآسي.. وفي ضوء هذه المهمة ألجأ إلى نصوص عالمية لأنها تتتح لي إمكانية التفسير. إختار شكسبير، الملك لير، هملت، العاصفة، لأنها أرضية تمنحني أفقاً للتفسير...).[١٠٩] "وهكذا يؤكد - اليوسف- وهو يتحدث عن نص العرض الذي يعتبره بمثابة (علامة كبرى) يبني معناه على أساس وقعه ككل، فيُخضع جميع

---

[١٠٧] ن.م، ص ١٥٨.

[١٠٨] ينظر: محمد حسين الصغير، مصدر سابق، ص ٢٢٨- ص ٢٦٢.

[١٠٩] ينظر: ياسين النصير ، ثلاثة نماذج من الإخراج المسرحي في العراق – مجلة الأقلام ، ع ٣٣، ١٩٨٩، ص ٧٠-٧٣.

عناصر العرض إلى كلٍّ نصي موحد، يولد الحضور الجمعي معانيه، كلٌّ حسب كفايته الثقافية (competence cultural) وكفايته المسرحية (theatrical competence)."[١١٠] وأحياناً ثقافة المتلقي في مجتمع، ترتبط بعادات وتقاليد معينة تحتّم على قاريء النص المسرحي – المخرج- أن يغير من معالجاته تبعاً لذلك القارئ – الجمهور- "لأننا لا يجب أن نتصور أنّ المستقبِل سيفهم الرسالة تماماً كما يفهمها القائم بالإتصال، لاختلافات في الخبرة والخلفيات، قد تؤدي إلى تفسير الرسالة الواحدة إلى أشكال جداً مختلفة."[١١١]

كما هو الحال مع بسكاتور وبرشت في المرحلة التعليمية، حيث لم يكتب بسكاتور نصوصه إلاّ بعد آخر يوم عرض، وكذلك الحال مع برشت في (الموافق) التي أصبحت فيما بعد (الموافق والمعارض).

فعلى الرغم من ذلك فاللغة تتضمن عناصر من نسق الإشارات، تهّيىء للمرء القدرة على إدراك ما هو أكثر من المعنى المجرد والبسيط، والمتخصص هو الذي يتلمس أو يتحسس، فيدرك من هذا المعنى دلالة هامشية، لأنّ النصّ أحد الفاعلين الكبار في تفجير خبرة القاريء – (المخرج) و(المتلقي – الجمهور)، أثناء وبعد العرض لتتكون لديه دلالات مختلفة تبعاً للرمز أو الإشارة الدالة من ناحية، ومن ناحية الخلفية الثقافية للمتلقي.

وهكذا يستمر تخارج الدلالات في خطاب العرض المسرحي، ويقع تفسيرها أو حل رموزها وتفكيك شفراتها على عاتق المتلقي وفق إتجاهه التخصصي، أو مرجعياته الثقافية (الحضارية) وهذا ما يقصد بالدلالة الهامشية.

---

[١١٠] أكرم اليوسف، القضاء المسرحي، مصدر سابق، ص٩٢.

[١١١] فرج الكامل، تأثير وسائل الاتصال، (القاهرة: دار الفكر العربي)، ١٩٨٥، ص ٥٤.

ثالثاً: قراءة العلاقات اللفظية الدلالية من خلال:

١- فرديناند دي سوسير (F. De-Saussure):*

تُعد مصنفاته من أهم المناهج السيميائية المعتمدة في أغلب القراءات والدراسات للبُنى اللغوية والمنصّبة أصلاً على قراءة معنياتيات البنى اللغوية بوظائفها ودلالاتها، ويأتي إنسجام مصنفاته الثنائية – وإنْ انسجمت مع ثلاثيات بيرس- مع العديد من الدراسات بهذا الإتجاه، نهجاً وتسمية.

إنّ اعتماده الإتجاهين (الدايكروني Diachronic) و(السنكروني Synchronic) في تصنيف وقراءة الدلالة، أعطى ملمحاً واضحاً للباحث العربي أن يقسم منهج الدلالة وفق نظرتين (ديناميكية واستاتيكية)،[١١٢] ويعتمد الاتجاه الأول (الدايكروني) في تأرخة القراءة اللغوية دلالياً، أي الإهتمام بمتغيرات المعاني اللغوية من حقبة زمنية حتى أخرى، وهذا لا يعني الخوض في قراءة فكرة الخطاب قراءة مستقبلية، كما أشار (برشت)** بل الخوض قسراً وتحديداً في الدال العلامي اللغوي وحجم المتغيرات في السياقات اللغوية واللفظية منذ (آن) الاستهلاك وهو الزمن القرائي غير المتوفر على سقفٍزمني أصلاً، وقصد في الأسلوب الآخر (السنكروني) اعتماد المنهج الوصفي الدائر حول ثبوت المعنى.

إنَّ (سوسير) يقرأ النظم الدلالية على وفق "محورين، الأول سياقي (Syntagmatic) والثاني استبدالي (Paradigmatic)، ناتج عن تغيير وحدات في التركيب بوحداتٍأخرى تحل محلها لتؤدي دلالات مطلوبة، فتكون العلاقة بين اللفظ الذاهب واللاحق استبداليه. بينما الأول ناتج عن ارتباط وحدة من نظام معين في تركيب أو بناء وحدات أخرى سابقة أو لاحقة تنتمي جميعها إلى المستوى نفسه من أصوات أو نحو."[١١٣]

أي إنَّ مثل هذه التراكيب والعلائق التي تهيكلها السياقات الكتابية أو اللفظية، هي ذاتها من يفرض السياقات، دالاتها المعنياتية. فمفردة (أحبك) – من حوار هاملت - (أحبك وإن سامني حبك عذاب الآخرة). يمكن قراءتها معنياتياً بتعددية قد تؤدي إلى التقاطع مع الدال المرجعي للمفردة، لولا ورودها على وفق الهيكلية السياقية الكتابية أو القرائية – (النحوية واللفظية).

وبهذا يشير (سوسير) إلى أن التعددية الدلالية معنياتياً في البنية الكيفية الصوتية محدودة قياساً بالنسبة إلى الكيفية الكتابية في إنتاج الدال معنياتياً، فالوحدة الكتابية تتوفر على قدرتها الرمزية متعددة المعنى لأنها لا تدخل في حيازات الصورة الصائته، بل هي رهن حيازات الدال التأملي، لذلك يؤكد:

---

* سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) أشهر لغوي في العصر الحديث، ولد في جنيف – سويسرا - من أسرةمشهورةبالعلم والأدب، درس بجامعات جنيف ولايبزك وبرلين وحصل على درجة الدكتوراه من لايبزك عام ١٨٨٠، عمل مدرساً في مدرسة الدراسات العليا في باريس من (١٨٨١ – ١٨٩١)، ثم استاذ اللغات (اللهجات) الهندية الأوربية السنسكريتية من (١٨٩١ – ١٩١٣) وأصبح أستاذ لعلم اللغة العام من عام ١٩٠٧، في جامعة جنيف وبقي في هذا المنصب حتى وفاته، وأهم كتاب يحمل إسمه هو (cours de linguistic generaie) (فصول من دروس علم اللغة العام) وهو مجموعة من المحاضرات، جمعها اثنان من طلابه هما شارل بالي والبرت سيكا (مقدمة المترجم، سويسر علم الغة العام، مصدر سابق، ص٣).

[١١٢] ينظر : تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مصدر سابق، ص ٢٤٠.

** للمزيد ينظر: سلام مهدي الأعرجي، كيف فهم منهج برشت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٩، ص٤٨.

[١١٣] رشيد عبد الرحمن العبيدي، مصدر سابق، ص ١٨١.

"إنّ الوحدة اللغوية هي كيان سايكولوجي ثنائي المبنى، وتتكون من الدال والمدلول (الفكرة والصورة الصوتية) وتنشأ من عملية الربط بينهما."[١١٤]

وهو بهذا يؤكد إنَّ الدال اللفظي لا يمكنه مغادرة التجربة السايكوسوسيولوجية للمتلقي من حيث إنتاجها للمعنى، أي إنّه لا ينفك معنياتياً عن قيمته الدلالية المرجعية، على العكس من المركب الدلالي داخل بنية النظام اللغوي وتركيبته الكتابية، وتأتي قراءته تلك منسجمة مع فهمه للوحدة اللغوية على أنها مجرد إشارة لغوية تتوفر على الدال والمدلول معتقداً أنّ مفردة إشارة (sign) أكثر إيحاءً بالدلالة على الفكرة بأكملها (فكرة وصورة صوتية)، وأحلَّ بدلاً من مفردة (فكرة Concept) مصطلح المدلول (Sinified) وبدلاً من الصورة الصوتية مصطلح الدال (Sinificant)، ويميز هذان المصطلحان الفرق والاختلاف بين الكل الذي هو جزء منه:

اشارة ⟷	دال ← فكـــرة مدلول ← صورة صوتية	⟷ دلالة

وتأسيساً على ما تقدم يمكننا القول إنّ الدال السمعي ذو بعدٍدلالي أُحادي، فهو يحمل سمة التعاقب والتسلسل ونقرأ ذلك من خلال تقعيده للدال والمدلول في الإشارة اللغوية في سمتين جوهريتين هما:[١١٥]

أولاً: الطبيعة الإعتباطية للإشارة، إنّها لا ترتبط بدافع وليس لها صلة حسية، مادية، مرجعية بالمدلول.

وثانياً: الطبيعة الخطية للدال، لأن الدال شيء مسموع، فهو يظهر إلى الوجود في آنٍ زمني فقط، ويستمد من هاتين الصفتين بأنه يمثل فترة زمنية، تقاس هذه الفترة ببعد واحد فقط، فهو على هيئة خط.

وبمفهومٍ آخر، إنَّ اعتباطيتها نابعة من أنها معنىً مرجعي إقترن بالتجربة الحسّية المادية (السايكوسوسيولوجية) وتؤكدها تراكمية القراءة، الدخان إشارة لوجود نار مثلاً، وهو أيضاً ليس من إنتاج الطبيعة، وإنّما صورة إتُّفِق على دالتها، وإنَّ منهجية القراءة والتلقي تؤكد ما ذهب إليه سوسير، فالمنطوق اللفظي قصدي قسري قدر خضوعه لآليات وتقنيات اللفظ (الصوت والإلقاء)، وتبقى الوحدة اللغوية عصية على التأويل، قوية الإرتباط بدالّها المرجعي، مالَم تخضع لقوى التأويل التي تفتحها على دالات تعددية معنياتية، وهذا ما تتوفر عليه المدوّنة الكتابية مقارنة بالخطاب المنطوق...).[١١٦]

إنَّ المنطوق اللفظي لأي خطاب يعني أنّ ثمّة قراءة تفكيكية لدواله وشفراته وكيانه القبلي (أي قراءة المدوّنة أو الخطاب الأدبي).

ويرى (سوسير) إنَّ الصورة الصوتية مفتوحة غير مكتملة، هامدة، لا حراك بها مالم تكن مفعمة ومشبعة بالإحساس الصوتي - تقنيات الصوت – وعدَّالمنجز الصوتي من حيث الدلالة مركب من مجموعة من العناصر الفيزياوية، كالموجة الصوتية والعناصر الفسلجية (العملية الصوتية والسمعية) والعناصر

---

[١١٤] سويسر، علم اللغة العام، مصدر سابق، ص ٨٥.

[١١٥] ينظر: سويسر، علم اللغة العام، مصدر سابق، ص ٨٦-٨٩. .

[١١٦] ينظر: سلام مهدي الأعرجي، الموروث الدرامي التقليدي والرؤية الإخراجية المعاصرة في المسرح العراقي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة، سنة ٢٠٠١، ص٢٢.

السايكوسوسيولوجية وهي (صور الكلمات والأفكار) وعدَّالرمز أيضاً مصطلحاً يدل على الدال، مؤكّداً أن الرمز أكثر عمقاً وامتلاءً، أو هو سمة إيجابية، لاسيما داخل المدونة، ليتحرك بعمق الوعي القرائي، مسجلاً تأرخة حقيقية لفكرة أي خطاب.

لقد أسس سوسير خطابه النظري على ثنائيات تلازمية يأتي في مقدمتها:

١- اللغة والكلام:

يميز (دي سوسير) بين اللغة والكلام على أسس عديدة، فاللغة منجز إجتماعي مقنن، مقعد له، متأخر في صدوره مقارنة بالكلام، متعدد الوظائف ومتغيرة تبعاً لوظائفيتها النصية، فهي "ظاهرة اللسان مطروحاً منها الكلام، فهي المجموع الكلي للعادات اللغوية التي تساعد الفرد على أن يتفهم غيره ويفهمه غيره."[١١٧]

أمّا الكلام فهو تجربة فردية ذاتية سابقة للّغة، والأهم من ذلك إنّه قصدي الدلالة متحكم فيها بقوة القصد قدر توفره على صورته الصوتية، ولاشك إنه مشتبك في اللغة ولا تفرق بينهما إلا قصدية الدلالة والوظائف الأخرى التي تتمتع بها اللغة.

٢- الثبات والتغيير: تناقضية لغوية يودعها بين مسميين أساسيين، الدال والإشارة، فالدال تجربة كاملة شكلت الفكرة اجتماعياً، ودال اللغة غير قابل للاستبدال بحكم قصدية المؤلف، إنَّ (سوسير) يبرّر تناقضية هذا الطرح الضمنية، لكنه ينفي تلك السمة معرّفاً إيلها بالأسلوب المتعارف عليه أو الحرية النسبية في إمكانية إشتغال الإشارة المحددة دون سواها، فإذا كان (الدخان) إشارة لوجود النار فيمكن أن تشير رائحة الدخان دون مشاهدته إلى وجود الإثنين معاً.

أمّا التغيير فهو قرين بالإشارة من وجة نظره لتوفرها على الإستمرار، فالإشارة "تتعرض للتغيير لأنها تمتلك القدرة على الإستمرار وإبقاء كيانها، والذي يسود جميع أنواع التغّير هو بقاء المادة الأصلية."[١١٨]

فطروحات (سوسير) هذه غير متناقضة، فهو يوحّد بين مفهومين (التتابعية والإرتباطية) في وحدة واحدة، أي إنَّ العلائق السياقية التي تكشف عن إرتباط وحدات لغوية مع بعضها البعض تولّد دلالات تُفرض على الإشارة، وفي حال حدوث أي تغيير في تركيب الوحدات بوحدات أخرى، سواء أكان استبدالياً، أم خلخلة سياقية للعلائق الوحداتية اللغوية المركبة للخطاب، ستقود إلى خلق دالات جديدة. لذلك يعلق (بالي) فيقول: [من الخطأ أن نصف (سوسير) بأنه غير منطقي أو يناقض نفسه، لأنه ينسب صفتين متناقضتين إلى اللغة، فهو يريد من استخدام الضدين تأكيد، حقيقة إنَّ اللغة تتغير مع إنَّ المتكلمين غير قادرين على تغييرها، كما يمكن القول أنها غير ملموسة ولكنها ليست غير قابلة للتغيير].*

٣- ثنائية الصوت والمعنى: تلازمية قسرية بين الدال والمدلول، الصوت المترجم للفكرة والصورة المفسرة لها.

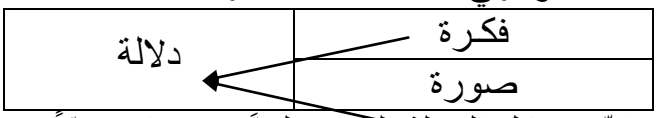
---

[١١٧] سوسير، علم اللغة العام، مصدر سابق، ص٩٥.

[١١٨] ن.م السابق، ص ٩٣.

* تعليق (بالي) مأخوذ من هامش ص٩٣ من علم اللغة العام لسوسير.

بمفهومٍ آخر إنَّ الدال هو الحاصل الصوتي لصورةٍ ما، والدلالة هي ما يستدعي ذلك المدلول للتدليل عليه، أو كما شبهها (سوسير) بكونها ترابطية تلازمية علاقة وجهي العملة بالعملة ذاتها.



أي إنّ مقابل الدلالة الفكرة المعَّبر عنها صوتّياً، ومن هنا يمكننا القول إنَّ التحكم في تقنيات الحقول الدلالية اللفظية داخل تراكيبها اللغوية عند الأداء أو الإلقاء في مرحلة التصويت يمكنها أن تستدعي العديد من المدلولات وإن أحكمت السياقات اللغوية سيطرتها على البنية الكيفية لتركيبة الوحدة اللغوية دلالّياً.

٤- ثنائية التعاقبي والتزامني: التزامن: محور يعنى بالعلاقات القائمة بين المتجاورات، بين المسميات والأشياء، مع إسقاط التدخل الزمني، أي إنّ الوحدات اللغوية المتجاورة قد لا تنتمي بشكلٍ أو بآخر إلى مفهوم التوالد أو التخارج الحتمي على صعيد بنى السرد، سواء أكانت عميقة أم سطحية، إلاّ أنها تتوفر على صلات وإنّ رققت من قسريتها، أشبه بتلك الصلات في المشهدية البريشتية على صعيد المستوى الأسلوبي في الخطاب.*

والتعاقب يعني به التأكيد على ظاهرة ملاحقة تنامي وتطور المسميات والأشياء في حيزها أو أفقها وسقفها الزمني، كأنّ التدليل بذلك على الدلالة الحاملة للمعنى يأتي بحكم التراكم العمودي على مستوى إنجاز الفكرة، وهنا يبدو منسجماً رغم تناقضيته، وإن جَمَعَ بين اتجاهين متناقضين (برشت، أرسطو).**

٥- القياسي والسياقي: إنَّ الوحدات اللغوية غير قادرة على اكتساب معانيها بذاتها، بل من جرّاء العلائق التي تقيمها الوحدة اللغوية مع الوحدات الأخرى. ويصنّف (سوسير) تلك العلائق إلى صنفين، تبادلية مع وحدات مشابهة لها دلالياً أو يمكن اشتقاقها، كعلائق الغياب، وتتابعية مع الوحدات المجاورة السابقة واللاحقة في الخطاب ذاته، إلاّ أنّها علائق حضور.

من كلِّ هذا نستنتج بأنّ المدوّنة الكتابية – حسب سوسير- تتوفّر على رمزية دالّية معنياتية، هي الأغنى معنياتّياً، مقاربة بدالّة الصورة الصوتية المنطوقة.

وإنّ الوحدة اللغوية بنية ثنائية، جدلية العلاقة في إنتاج المعنى. فالتحكم بالفكرة يولِّد صورة صوتية قسرية، وبالعكس، وهذا بحِدّاته يمثل العلاقة بين الدال والمدلول.

---

* للمزيد ينظر: وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفككية، ت يونيل يوسف عزيز، (بغداد، دار المأمون)، ١٩٨٧، ص.

** نعني بذلك إنَّ المعنى في مفهوم أرسطو بنية عموديةٍ على الفكرة تبدأ التوالد من لحظة انطلاق الحدث المتنامي عمودّياً أصلاً على العكس من برشت الذي يغيب القصدية المعنياتية في بنية أفقية بيانية تتسارع في أعلى النقاط بيائيةٍ إلاّ أنها سرعان ماتنهار، حيث يشبهها بالنظام الرأسمالي: نمو، ازدهار، انهيار: وللمزيد ينظر سلام مهدي الأعرجي، بنى السرد السطحية والعميقة، جريدة الصباح، الإثنين، ١٠ تشرين الثاني، العدد ١١٤، ٢٠٠٣.

كما إنَّ المركب الدلالي اللفظي مجال دلالي، وفضاء معنياتي، لا يسمح بالإنزياح الصوري والتلاعب بالفكرة، على وفق نظم اللسان ومرجعياته، مما يُبقي المجال مغلقاً في إنتاج المعنى.

٢- ت بيرس (Peirce)*

يأتي تصنيف (بيرس) للعلامات الأكثر تعقيداً، على وفق العلاقة بين الدال والمدلول التي تتوفر عليها كل علامة.

ويُخضع العلامة للمنطق بعيداً عن التفكير والحقيقة والبداهة، فهو معني في التوظيف والتجزئة، ويأتي ذلك بالإضافة لكونه إستنتاج لمنطق خاص نابع من "طبيعة العلامات ووظائفها. ونتيجة لذلك يمكن النظر إلى المنطق بصفته علم القوانين الضرورية العامة للعلامات."[١١٩]

فالعلامة بمفهومه بمثابة (التمثيل) بالنسبة للمتلقي، لشيء ما أشبهه بالرمز، أو الرمز ذاته، ولكن بحدود معينة على وفق ظروف خاصة، فالعلامة بمثابة الشيء المحدد الواصف لشيء ما بحدود التفسير ليدل على موضوع، تشير إليه العلامة، وهو بذلك يؤكد موضوعية العلامة، أي إنّها تمثل الموضوع ذاته، فتكوّن بذلك الرمز المفسّر كما ترمز أو تشير إليه.

وهو بذلك (بيرس) يرجعها إلى خلفية معنياتية، أي مرجعية خاصّة تمثل أساسها والمفسر والخلفية، "وتشير إلى الوسائل التي تؤدي بها العلامة وظيفتها الرمزية، وتحدد العلاقة بينها الطبيعة الدقيقة للعملية الإشارية."[١٢٠]

بمفهومٍ آخر يمكننا القول أنّ ثمة عناصر ثلاثة تتوفر على ثلاثيات بنائية يُقرأ جرّاؤها وبها العنصر الأهم ونعني به المفسّر.

وقبل الخوض في تلك البُنى الثلاثية لابدّمن التوقف عند التركيبة الثلاثية للدلالة –التمثيلية في مفهوم (بيرس) – من خلال مثلثه المتكون من ترابط (المصورة، المفسرة، والموضوع)

المفسرة (وتقابله عند سوسير (المدلول)

الموضوع ~~المصورة (وتقابله~~ عند سوسير الدال)

فالعلامة مبنى ثلاثي يُقرأ عبر، أو جرّاء، أو من خلال الدلالة التي تتوفر هي الأخرى على بنية ثلاثية هي:

١- المصورة: والتي تقابل الدال عند (سوسير)، ويعتبر (بيرس) في نظريته هذه قد تخطى نظم اللغة مقايسة بـ (سوسير) إلى نظم غير لغوية، فضلاً عن خروجه من الثنائيات إلى الثلاثيات ليكون أكثر منطقية وقصدية في دالات العلامات، حيث بنى مصورته على وفق ثلاثة مستويات متداخلة، كما في الشكل A:

أ- التصوير: الشكل الخارجي الذي يحمله المنطوق اللفظي، مثل (قلم).

ب-التصديق: الإشارة المصاحبة وهي ذات دال مرجعي.

ج- الحجّة: المرجعية المؤكدة والمؤوّلة للصنف.

فالتصوير عملية رسم أبعاد الشيء عبر المنطوق اللفظي أو الكتابي، فضلاً عن كونه قد خلع عليه سمات أكثر واقعية مقاربة للواقع، وأطلق على

---

* تشارلس بيرس: فيلسوف أمريكي (١٨٣٩ – ١٩١٤)، له الفضل في ترسيخ دائم السيمولوجيا كعلمٍ قائم بذاته.

[١١٩] البنيوية وعلم الاشارة، ص١١٦.

[١٢٠] ن.م، ن ص.

ذلك التصديق ، وهذا هو المستوى الثاني للمصورة، أمّا المستوى الثالث فأطلق عليه (الحجّة) وهو أقرب إلى المرجعية منه للاستنتاج والاستدلال والتأويل.

٢- المفسّرة: وتقابل عند (سوسير) المدلول وتنشطر إلى بنية ثلاثية هي الأخرى كعلامة:

أ- نوعية: أي كيفية البنى عصيّة على التأويل. كيميائية الإنتاج.

ب- متفردة: في نوعية السمة. إحالية حتمية.

ج- عرفية: مشتركة الإشارة جمعية الإحالة (سايكوسوسيولوجية), كما في الشكل B.

٣- الموضوع: ويتشكل هو الآخر من مستويات بنائية ثلاثية (كما في الشكلC):

أ- أيقونه: وهي التطابق التام أو شبه التام بين دال العلامة ومدلولاتها في النظام العلامي أو في السياق العلامي ذاته بمفهوم آخر هي الشبهة (Similitude) "فالأيقونة تمثل موضوعها (أساساً بواسطة الشبه) القائم بين حامل العلامة ومدلولها ، فالأيقونة علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفضل ما تملك من خ صائص مميزة لها .. وفي وقتٍلاحق مّيز بين ثلاثة أنواع من الأيقونة وهي الصورة والتخطيط والاستعارة."[١٢١]

ب- المؤشر (أو الإشارة، الشاهد): وهي علامة مسببة منطقية كالتدليل بالإصبع أو الطرق على الباب أو الضمائر اللغوية وأسماء الإشارة وظروف المكان والزمان، "فالشاهد هو علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل كونها متأثرة به حقّاً."[١٢٢] فالعلامة المؤشرة إذن هي ترتبط بالمرجع ارتباطاً سببياً، فعندما يشير الدخان إلى النار، فهذا يعني بسبب النار كان الدخان.

ج- الرمز: يؤكد (بيرس) على إتفاقية العلاقة بين حامل العلامة والمدلول، أي إنّ إتفاقية العلاقة تعني عرفية وغير معلله (مبرره)، والرمز علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل قانون ما يكون عادة تشارك أفكار عامّة، والمثال الأكثر وضوحاً على الرمز هو العلامة اللسانية.[١٢٣]

وبهذا يؤكد بيرس بأن اللغة معنى، فهي لا يمكن أن تكون جوهراً مادياً كما تعتقد (الماركسية)،[*] وإلا قصد، حاصل أي معرفة صرفة، بل هي مجموعة من الأعراف والتقاليد التي تؤلف الرمز المتوفر عليه في ثقافة معينة.[١٢٤]

ويعرف (بيرس) مستويات الموضوع الثلاثة على النحو الآتي:[١٢٥]

الصورة: دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقاً لطبيعتها الداخلية.

الإشارة: دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقاً للعلاقة الحقيقية بينهما.

والرمز: دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقاً للمعنى الذي ستفسر به.

---

[١٢١] كيرايلام، سيماء المسرح والدراما ، ت رئيف كرم، ط١ (بيروت المركز الثقافي العربي)، ١٩٩٢، ص٣٥.

[١٢٢] ن.م.، ص٣٦.

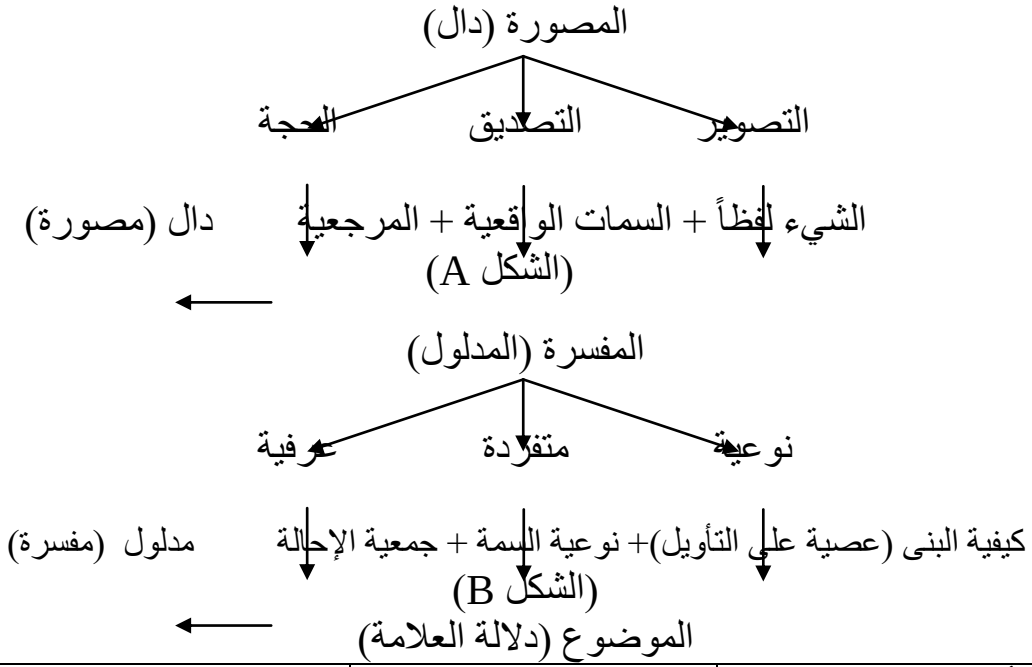
[١٢٣] ن.م، ص٣٧.

[*] حيث تعتقد الماركسية إنّ اللغة هي الغلاف المادي للفكرة، فهي تمنحها مستواها الأسلوبي ولا تتحكم في مستواها الدلالي، وللمزيد ينظر: سلام الأعرجي، الموروث الدرامي، مصدر سابق، ص٣٢.

[١٢٤] للمزيد ينظر: سلام الأعرجي، المصدر السابق، ن.ص.

[١٢٥] سامية أحمد أسعد، الدلالة المسرحية، الكويت ، مجلة عالم الفكر، العدد الرابع ١٩٨٠، ص٦٦.

ويمكن أن نمثل ما تقدم بالمخطط الآتي:



أيقونة (Icon) تطابق بين	مؤشر (Index) تطابق تام	الرمز Symbol عدم تطابق
أ) دال ومدلول	١- واقعية الصورة	١. قصدية الدلالة تفرضها العلاقة بين الناقل والمدلول (عرفية)
ب) الكيفية والتصوير	٢- قصدية التدليل	٢. لسانية البنية أ) ثابتة في سياق المنطوق دلالياً. ب) متحرك في القراءة التأويلية
ج) واقعية السمة والتفرد	٣- مرجعية موضوعية	
د) ذات مصداقية مرجعية	٤- سببية إحالية	

(الشكل C)

وتأسيساً على ما تقدّم فإن البنى الثلاثية التقسيم آنفة الذكر يُقابلها العنصر الرابع المفسر بموجبها، فيكون* [١٢٦]

١- علامة نوعية (للمقارنة) – (عرفية خاصية كشف عن دور العلاقة)

٢- علامة أيقونية (تماثلية) – (تماثل) وظيفة العلاقة بحكم سمات التشابه أو التماثل الموضوعي. أي دال علامي للأداء مرجع + تماثل تطابق فهمي

٣- علامة ثلاثية للفكرة (الرمزية) دال علامي رمزي إحتمالية

أ + ب + جـ

أ) إحتمالية المفسرة

ب) إحتمالية المرجع

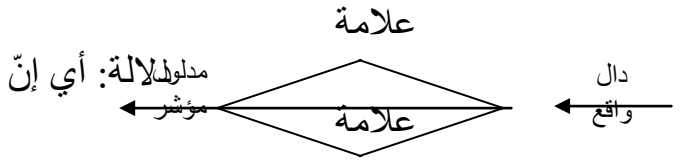
ج) إحتمالية التأويل رمز

[١٢٦] للمزيد ينظر: مشجر الشكل رقم ١١.

العلاقة الأولى (أيقونه)

تماثل: علامة (دال) علامة الشيء المدلول متلقي تماثل

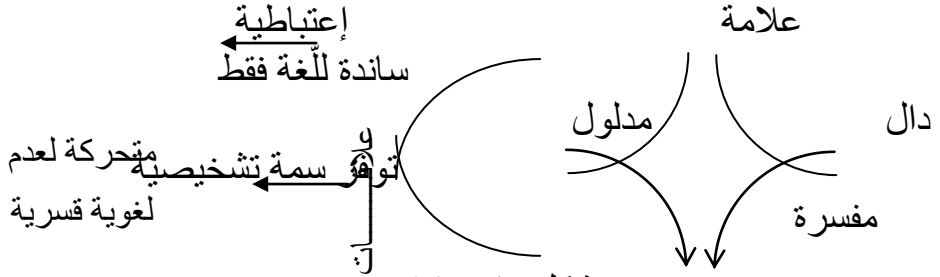
العلاقة الثانية: مؤشر



دخان: دال : نار (مدلول) دلالة نار.

وجود مادي: واقع إشارة

العلاقة الثالثة (الرمزية)

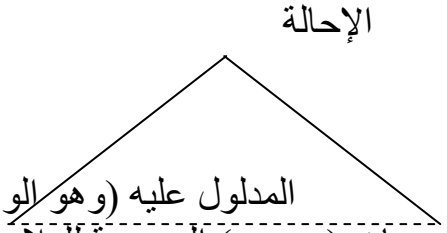


شكل رقم (١١)

*

٣- أوجدين وريتشاردز (Ogden, Richards)

يعتقد أوجدين وريتشاردز إن المعنى منتج علامي حتمي، وهي (العلامة) بنية ثلاثية التكوين، ويمكن تمثيلها بالمثلث ذي القاعدة المنقطة، "لأن العلاقة بين الإحالة والمدلول عليه عملية مباشرة، والعلاقة بين الرمز والمدلول عليه غير مباشرةً.[١٢٧]



وتقابل هذه المسميات، مسميات (سوسير) المؤسسة للعلامة بالآتي

أوجدين وريشاردز	سوسير
الإحالة	الدال
الرمز (الكلمة)	المدلول
المدلول عليه	الدلالة

فالمعنى الذي تُفضي إليه (الإحالة) ينسجم كلياً مع ما تدلل عليه معنياتياً، وهم بهذا يتفقوا مع (سوسير) في إعتبار الإحالة، ظاهرة لسانية أولاً، وهي لا تتجاوز التجربة النفسية، على الرغم من أنهما أقاما نظريتهما على أساس إنتقادي لنظرية العلامة السوسيرية التي فسرت العلامة بأنها صورة ذهنية وصورة سمعية.

ويكمن الخلاف بينهما في أن (سوسير) "يؤكد الخواص النفسية في الظاهرة اللسانية، بينما يؤكد (ريتشاردز واوجدن) إستقلال الكلمة وإستقلال الشيء: الكلمة ليست هي الشيء"[١٢٨]

وهذا ما يجعلنا نعتقد أن ما يدلل عليه، وهو حتماً خارج الذهن ويمتلك أبعاده المادية، وما يتوفر عليه من تجربة نفسية يجعل العلاقة بين الإحالة والرمز علاقة غير مفتوحة، أي مباشرة، فمرجعية ما يدلل عليه تؤكد ثبات المعنى على اعتبار أنّ الرمز معنياتياً معطى تراكمي من حيث الدلالة، ينسجم مع وعي القارئ.

٤- بارت:

ثمة علاقة بين الدال والمدلول تمتاز بكونها متحركة تخضع لقانون الترميز أو التشفير، وبذلك هي بمثابة تعددية معنياتية، إلاّ أنها بطبيعتها إرتدادية، لأن الخطاب أو النص كما يعتقده بارت "إزدواجية جوهرية"[١٢٩] يقدم معنى ويرمز إلى آخر.

وبذلك يقع الخطاب في أفق تناقض هائل فهو شفاف ظاهراتياً، يسمح بأي إختراق من أجل خلق الأثر السطحي أو الرديف أو الموازي، إلاّ إنه "يسموا عليه ويتجاوزه لتوفره على آثار مجاورة قد توازيه قيمة في المعنى... فهي نتاج وعي قرائي". [١٣٠]

---

[١٢٧]) رشيد عبد الرحمن العبيدي، مصدر سابق، ص ٢٤٠، عن كتاب (أوجدين ريتشاردز) (The meaning of meaning, ١٩٣٢)

[١٢٨]) بيرجيرو، علم الدلالة، مصدر سابق، ص ٤٠.

[١٢٩]) هوكس تيرانس، النبوية وعلم الإشارة، ت مجيد الماشطه (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٨٦، ص١٠٠.

[١٣٠]) سلام مهدي الأعرجي، الموروث الدرامي، مصدر سابق، ص٣٠.

ويعتقد بارت أن النص مرجعيات لا نهائية دالية ذات علائق تعددية حركية تعددية لدلالته، تتوفر على فضاءات رمزية مفتوحة لأن "النص تمددي، مجاله مجال الدال".[١٣١]

لذلك لا يمكن أن يخضع أي خطاب مهما كان نوعه إلى قصدية قسرية تتخندق داخل أثرها وتعلن موتها. فمعنى الخطاب وأثره يحال إلى مفهوم المدلول ذاته فهو بالإضافة إلى أنه ليس بالواقعي ولا بالنفسي، فهو ما يمكن أن يقال "ذلك الشيء الذي يعنيه مستعمل العلامة ، وهو لساني وغير لساني، يتميّز الأول عن الثاني بكونه يجد مصداقية في عِلم الدلالة ، ويُعبّر عنه لغويا – أي معجمياً – بكلمة مفردة".[١٣٢]

وبذلك يؤكد بارت أحاديه المعنى، والدليل يعني الإفصاح والكشف عن أحادية فعلية تؤكد أن علاقة "الدال بالمدلول فعل نتاجه الدليل"[١٣٣]

وبذلك يمكن أن نعتبر "إنحسار الأثر وإرتباطه بالمدلول يعني عدم قدرته على تجاوز إحدى الدلالتين الظاهراتية المعنية بحرفية المعنى، وهي تقود إلى استهلاكه والدلالة الظاهراتية المنفتحة على فعل تأويلي يقحم الأثر حتماً في تموضع شيء حتمي سيقود إلى إستهلاكه حتماً".[١٣٤]

إنّ بارت يشير إلى نمط قرائي يتعدى مفهوم الرفض والقبول، نمط يشتغل على النسبة الشفراتية للنص/ الخطاب، "لينتج معناه على وفق نظرية المعنى العمودية حيث تضع المحتوى في مستويات معنوية"[١٣٥] ويفكك الخطاب إلى وحدات معنى مدعومة بشفرات مختلفة تتصرف بصفتها "وسائط تكليف المعنى".[١٣٦]

وتقع في خمس شفرات تدعم المعنى وتتجه في بنية الخطاب ذاته، وهي*، الشفرة التأويلية، الدلالات، الرمزية، التخمينية، الحضارية.

وما يعنينا هنا هو الشفرة الدلالية التي تعالج الفكرة والموضوع، وهي الأكثر إمساكاً بالمعنى، فهي تتجاوز الدالات الظاهرية، وتعني في البحث عن معاني محايثه تلازم الحدث، قد تكشف عن معنى ملازم في لحظة ولادة الحدث، إلاّ أنّها لمجرد انقضائها تدل على معنى مغاير، فهي من جهة تلازم الحدث وتهيء لتراكمه الدرامي – الصراع – محققه قفزات تقارب نتيجة الذروة بحكم التراكم التناقضي للحدث ذاته.

٥- قريماس:

يعتقد قريماس إن البنية اللغوية ليست إنعكاساً ميكانيكياً أو مرجعيات موضوعية واقعية، بل هي تفكيك مبرمج للواقع، وقدرة قرائية تأويلية له، تحتكم إلى تعددية تجاربية ذاتية علائقية سوسيولوجية. لذا يأتي فهمه للدلالة "على أنها اللغة ذاتها بمثولها المادي القوي المهتدى إليه بفعل تأويلي، ولا يمكن أن تكون الدلالة شكلاً،

---

[١٣١])رولاند بارت، درس السيميولوجيا، ت عبد السلام بن عبد العالي، (الدار البيضاء، دار دوبقال للنشر)، ب. ت، ص٦١.

[١٣٢])عواد علي، سيمياء الدلالة، قراءة في مدخل بارت السيميائي، مجلة أفكار، عمان، ١٩٩٤، ص٢٨.

[١٣٣]) بارت، مباديء في علم الدلالة، ت محمد البكري، ط٢ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٨٦، ص٧٩.

[١٣٤]) سلام مهدي الأعرجي، الموروث الدرامي، م.س. ص٣١.

[١٣٥]) سلام مهدي الأعرجي، رولان بارت، المعنى نسبية عمودية، جريدة الصباح، الإثنين ٢٢ تشرين الأول، العدد ٩٥، ٢٠٠٣، ص٨.

[١٣٦]) سلام مهدي الأعرجي، الموروث الدرامي،م. س، ص٣٣.

* للمزيد ُينظر: أديث كيرزويل، عصر النبوية، ت جابر عصفور، (بغداد: دار آفاق عربية)، ١٩٨٥، ص ١٩٣.

فالشكل إرجاع دلالي، والدلالة داخل البنية اللغوية نظام وحداتي ذاتي العلائق، يعوقه أحد أهم مقومات اللغة ذاتها – السرد".[١٣٧]

إن هذا الفهم جعله – قريماس – يقر برباعية همسليف المبنية على تفكيك الثنائية السوسيرية (الدال والمدلول) حيث جعل الدال تصويتاً مقنناً ذا قيمة معنياتية إيحائية، والمدلول مركباً شكلياً دلالياً، لذا "يُعد قريماس الأكثر إتصالاً بالألسنية الحديثة، حيث يرى أن المعنى الدلالي، ولادة حتمية للتعارضات والتقابلات الثنائية بين الدوال".[١٣٨]

وبمفهوم آخر، إنّ قريماس يشق منهجاً من بين مفهومين – السوسيرية والبارتية – يطلق عليه الدلالية.

"وهي كمنهج، تقوم على التعامل مع الخطاب على أنه توصيف واقعي لابد من استقراء دلاليته على وفق ذاتية ظرفيه، أُنتجت تلك الدلالة من خلال تشظية الخطاب ذاته وتفكيكه إلى وحدات مكونة، وإعادة إنتاجيتها على وفق نظام منسق يقود إلى إبراز آلية النص في خلق المعنى وتبليغ صداه ثانية".[١٣٩]

وهذا يعني أن ثمة توليدية إنتاجية وحداتية للمعنى تهيىء لبعضها البعض، وتصطف على وفق آلية سطحية وعميقة تفرضها المنظومة المعنياتية بمستويات نوعية وصفية أو استقرائية دلالية، وهذا لا يقارب قريماس من بارت، حيث جعل الثاني الجدلية التبادلية العلائقية للمستويات الثلاثة - الأسلوبي والدرامي والدلالي – بل ثمة مستويين مكونين، هما السطحي والعميق، والسطحي ينتج من تكوينين "بنى السرد والمكون الصوري"[١٤٠]

إن بنى السرد معنية في ملاحقة المتغيرات الملازمة لحالة الفواعل، بعيداً عن أية منهجية كيفية، كالتجاذب والتنافر، التنامي والتوالي، المنسجم والمتناقض، كما هو الحال في أوديب الباحث عن الرجس، المتهم، المدافع، الجاني.

فالسردية – كما هو الحال مع الدراما الملحمية أو الدراما التي هي أكبر من الدراما، حسب مفهوم كوركنيان في نظرية الأدب - منهجية قرائية تعيد إنتاج المدونة أو الخطاب على وفق فرضية تسقط المعنى القبلي للخطاب المستل من "التقابلات والتعارضات والتآلف والاختلاف، التناقض والانسجام بين الوحدات التركيبية العاملية والتحولات المتعاقبة في النظم السياقية للنظم الخطابية".[١٤١]

بمعنى آخر إنّ أوديب كفاعل يسعى لتحقيق رغبة مشتركة بينة وعموم الجمهور، إلاّ أن الطرف النقيض يقود السردي الحكائي بالإتجاه المعاكس لتصبح النتائج وكأنها تقع في زمن صفري، "أي آن لحضوي فيزيائي، ينعدم فيه الماضي والمستقبل".[١٤٢]

كما أن الصلات المنطقية بين وحدات السرد ستفرض طابعاً صورياً دلالياً جراء الملفوظ السردي. وما يجعل الملفوظ السردي مجرداً من قيمته المعنياتية هو امتلاك

---

[١٣٧]) سلام مهدي الأعرجي، قريماس: بنى السرد السطحية والعميقة، جريدة الصباح الإثنين ١٠ تشرين الثاني، العدد ١١٤، ٢٠٠٣، ص٨.

[١٣٨]) سلام مهدي الأعرجي، الموروث الدرامي، مصدر سابق، ص١٩.

[١٣٩]) سلام مهدي الأعرجي، قريماس، بنى السرد السطحية والعميقة، مصدر سابق، ن.ص.

[١٤٠]) محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي (نظرية قريماس)، الدار العربية للكتاب – ١٩٩٣، ص٣١.

[١٤١]) يُنظر، ن.م.السابق، سلام مهدي الأعرجي، قريماس، ن.ص.

[١٤٢]) للمزيد يُنظر: غوستاف باشلار ، حدس اللحظة، تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)، تونس، الدار التونسية للنشر والطباعة، ١٩٨٦، ص٣٩.

الفاعل – أوديب للمساعد والمعارض أولاً، ووقوع الفاعل في طبيعة العلاقة "بين المؤتي والمؤتى إليه."[١٤٣]

من هنا ستكون نتيجة أي فعل يقوم به أوديب ستقع تجاذباً وتنافراً بين المسميات آنفة الذكر، لاسيما الركيزتين الأساسيتين للوحدات المعنياتية الدلالية المكونة لبنى السرد، وهما المؤتي والمؤتى إليه، حيث تتجاذب باتجاهين متنافرين، فالمؤتي قوى مطلقة تفرض مفاهيمها كالواجب، القدر، الشعور بالذنب ... الخ. على حين أنّ هذه المفاهيم تتعارض مع المؤتى إليه كفاعل في سلوكه، وهنا يتحول الفعل إلى كيانات بين مديين "المدى المعرفي والمدى الاقناعي."[١٤٤] وسيكون من وجهة نظر – قريماس – هذان المديان منطقة الإستلال المعنياتي معتمدة على مفهوم الكفاءة، وهو أحد أهم مكونات المقطع السردي عنده، فالمؤتى إليه (الفاعل) يمارس فعلاً إقناعياً طيلة فترة المدى المعرفي، وهو مدى تشترك فيه قدرات الفواعل الإقناعية، وقدرات التلقي الواقعة تحت تأثيرين (المساعدين والمعارضين). فالدلالية على صعيد اللفظ لا يمكن ان تكتمل إلاّ بالتصدي للمكون التصويري حيث يعتقد قريماس "إنّ خطاب الأدب كسائر الأنماط الإبداعية ينحى بحيازاته التعبيرية الذاتية إلى تبليغ المعنى الكلي بوحدة لغوية مصنوعة أصلاً من تناقضيه وفرت لها التنوع والاختلاف".[١٤٥]

فالبنية الصورية مادية ذات تنوع لا نهائي نابع من "ثنائية التوحد والتنوع، وأية محاولة قرائية تسعى إلى رد المتفرق إلى واحد، والمتعدد إلى مفرد، ستواجه عصياناً دلالياً يقاوم ذلك التوحد رغم الإقرار بأنّ أسلوبيه السرد الحكائي تعبيرية متنوعة في سردها لحكايتها".[١٤٦]

لذا فعملية التفكيك والعزل وتكريس التناقض جراء القراءة التصويرية المادية - بغضّ النظر عن ماهيتها كانعكاس وصدى لعالم حسي او متخيل - هي قراءة معنياتية تتخذ من المتنوع أصلاً منطقة لاشتغالها – التحليل والاستقراء – بذات القوة التي تعتمد فيها الموحد كمنطقة اشتغال قرائية معنياتية".[١٤٧]

إنّ ممارسة أية قراءة مسحية متجهة، ستؤشر إنتظاماً تراكمياً معنياتياً في إطار دلالي جامع، وهذا لا يأتي بسبب اشتغال الوحدات العاملية وآلية أنساقها الوظيفية وتحولاتها الكيفية التي يفرضها نظامها السردي السطحي، بل سيكون للبنية الصورية دورها في إكساء هياكل السرد السطحية، لتفرض مظهرها الخارجي، لأن "اللغة أصلاً مفردة صورية تنتظم على وفق أنساق تفرض دالها المعنياتي العميق والسطحي المعجمي والمتداول".[١٤٨]

---

[١٤٣]) محمد الناصر العجمي، مصدر سابق، ص٤٢.
[١٤٤]) سلام مهدي الأعرجي، قريماس، مصدر سابق، ن.ص، وللإستزادة يُنظر، محمد الناصر العجيمي، ص٧٠-٧٢.
[١٤٥]) سلام مهدي الأعرجي، قريماس، بنى السرد السطحية العميقة، مصدر سابق، ن.ص.
[١٤٦]) يُنظر، محمد الناصر العجمي، م.س، ص٧٥.
[١٤٧]) سلام مهدي الأعرجي، قريماس، بنى السرد السطحية العميقة، مصدر سابق، ن.ص.
[١٤٨]) ن.م.س، ن.ص.

إلاّ أنّ تلك التعددية المعنياتية تأتلف حول صور جوهرية شفافة دائرية يطلق عليها قريماس "الصورة النواتية، ويعرّفها الصورة الأساسية المنطوية على إمكانات تعبيرية ماثلة بالقوة وميسرة لتحقيق مسارات معالمية في سياق الخطاب".[١٤٩]

مناقشة الدراسات السابقة:

هناك عدة دراسات تناولت موضوع الصوت والإلقاء في الفنون المسرحية، والتي قُدمت إلى كليةِ الفنون الجميلة – جامعة بغداد، لكنّها بعيدة عن هذه الدراسة في الأهداف والنتائج، مثل: دراسة عبد الحميد عبد اللطيف الخطيب، أطروحة دكتوراه، والموسومة (جدلية تفاعل العنصر الصوتي والعنصر الصوري بين الوظيفة والجمالية، عام ١٩٩٧).

وكذلك دراسة مصطفى تركي السالم، أطروحة دكتوراه، والموسومة (الإلقاء عند الطفل).

ولكن هناك دراسات مقاربة في بعض من أهدافها ونتائجها، مثل:

أولاً:

دراسة ميمون عبد الحمزه الخالدي، رسالة ماجستير، والموسومة (إشكالات الصوت والإلقاء لدى الممثل العراقي). وهذا البحث يهدف إلى:

١- أن يشير إلى أهمّ الإشكالات في صوت وإلقاء الممثل العراقي.
٢- أن يشير إلى أهمّ الأسباب التي تسهم في خلق هذه الإشكالات بغية تلافيها والقضاء عليها.
٣- التعرف على النواحي التي تسهم في تطوير إمكانات الممثل الصوتية والإلقائية.
٤- كيفية الوصول إلى السلاسة والطراوة والنطق السليم في الإلقاء.
٥- كيفية التجانس بين الإلقاء وطبيعة الأداء العام للممثل، بغية تحقيق الواقعية في التمثيل.
٦- عدم خلق هوة بين الصوت والإلقاء وبين المشاعر.
٧- إمتاع المشاهد عبر الصوت والإلقاء.
٨- خلق التأثير النفسي والعاطفي من خلال الإلقاء.

وتوصل الباحث إلى النتائج التي يمكن أن نوجزها بـ:

١- عدم تمكننا من اللغة العربية الفصيحة، صوتياً، نحوياً، ووظيفياً، هو الذي يسبب فقدان الطراوة في الصوت والإلقاء.
٢- المبالغة سمه وغالبه في الصوت والإلقاء.
٣- الكسل والخمول في جهازنا النطقي.
٤- جهل غالبيتنا بتقنيات الإلقاء الصوتية والتعبيرية والتي تيسر النطق.
٥- الخنوع للجانب السلبي من تأثيرات البيئة الإجتماعية والثقافية الذي بدوره يطلق قدرات الملقي ولا ينمّي قابلياته واستنتاجنا عن ذلك يتمثل بـ:

أ- الآثار التي تتركها اللغة الدارجة على نطق الفصيحة والذي يعد أمراً واقعاً لا مفر منه، ينجم عنه قصور في الفهم.
ب- إنقطاع معظم ممثلينا وملقينا عن سبل المعرفة وتطوير وإغناء الذات من خلال الإحتكاك الثقافي والتثقيف المستمر.
ج- إن أغلب الممثلين يهملون كل ما يمت بصلة لسلامة اللغة العربية الفصيحة.

يتضح من خلال هذا لاستعراض الإختلاف بين هذه الدراسة وموضوعه بحثاً، على مستوى مناقشة موضوعات المباحث، والإجراءات نسبةً لفارق الزمن، (١٩٨٨ – ٢٠٠٤).

كما أن هذه الدراسة لاحقت الإشكالات التلفظية عند الممثل، بينما موضوعتنا ناقشت المستويين اللفظي والدلالي في خطاب العرض.

ثانياً:

[١٤٩]) محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، مصدر سابق، ص٧٦.

دراسة مظفر كاظم محمد الخفاجي، رسالة ماجستير، والموسومة (التحويل في الإلقاء بين شخصية الممثل والشخصية الدرامية).

وتهدف الدراسة إلى:

الكشف عن عملية التحويل للإلقاء التي يقوم بها الممثل من شخصيته الذاتية إلى الشخصية الدرامية والتحويلات الثانوية التي يجريها في سياق العرض المسرحي وفقاً لتغيير المواقف والأحاسيس.

ولكون منهج هذه الدراسة إحصائي، كانت النتائج، أرقام رياضية إحصائية تبين تغيير الإلقاء من تطابق واختلاف في عدد التحويلات الأساسية والثانوية، وفقاً لتغيير المواقف والأحاسيس، ليكون الإستنتاج كما يلي:

١- بما أن التحويل الأساسي قد اقتصر على بعض الشخصيات في بعض المسرحيات، فإن اللجوء إليه يأتي في الحالات التي غالباً ما يكون السبب فيها هو السمعي إلى التطابق مع الشخصية الدرامية.
٢- بما أن جميع الشخصيات في جميع المسرحيات لجأت إلى التحويل الثانوي فإن اللجوء إليه أمر حتمي يقتضيه العرض المسرحي.
٣- بما أن هناك اختلاف واضح في بعض نقاط التطابق بين التحويل الثانوي والمعيار الذي تبناه الباحث لبعض الشخصيات، ولنفس الإحساس وفي المسرحية الواحدة، فإن هذا يشير إلى عدم أخذ الممثل النقاط الأساسية للتحويل بنظر الإعتبار.
٤- بما أن النتائج تشير إلى تقارب نقاط التطابق بين إحساس الغضب والحزن فإن ذلك يدلل على تمييز الممثل بين هذين الإحساسين.
٥- بما أن النتائج تشير إلى تقارب نقاط التطابق بين إحساس الضجر ونفاذ البصر فإن ذلك يدلل على عدم تمييز الممثل بين هذين الإحساسين.

ومن هذا نقول بأن هذه الدراسة قاربت موضوع بحثنا في مواصفات صوت الإنسان وكلامه وإمكانية التحويل في صوت الإنسان وكلامه، واختلفت، في إعتمادها أسلوبية الأداء التلفظي المتكأ على إظهار الأحاسيس أو بالأحرى أحاسيس معينة مرتبطة فقط بنموذج (دافيتز)، وكأنها مفرغة من الدلالة المسرحية المفعمة.

ثالثاً:

دراسة عبد المنعم فتحي خطاوي، أطروحة دكتوراه، الموسومة (الإلقاء في الدراما).

تتكون هذه الأطروحة من ثلاثة فصول وأربعة مباحث تطبيقية، يستعرض الفصل الأول المتكون من ثمانية مباحث، أعضاء الجهاز الصوتي، ومراحل تكون الصوت فيزياوياً وفسيولوجياً، ويختتمه بتصنيف الأصوات اللغوية في اللغة العربية وفق معايير مختلفة هي (الصوائت والصوامت، الجهر والهمس، الترقيق والتفخيم).

أما الفصل الثاني، فيشمل أربعة مباحث تناولت علاقة النظام الصوتي العربي بالإلقاء ودراسة السلسلة الكلامية العربية وعلاقتها بالإلقاء، وعيوب النطق.

أما الفصل الثالث فقد تخصص بالإلقاء التمثيلي، والذي يشمل أربعة مباحث:

الأول: مسرحي، مدعم بنص تحليلي لمسرحية (الحاجز) ليختبر الإلقاء باعتباره وحدة دلالية داخل عناصر العرض المسرحي المختلفة، ليصل إلى تحقيق الفعل الدرامي من خلال تلمس أوجه العلاقة بين كلمات الخطاب اللغوي والقوانين الصوتية والأدائية.

أمّا الثاني، فدرس فيه الإلقاء في التمثيلية التلفزيونية. **والثالث،** في السينما. **والرابع** في الإذاعة.

وعلى الرغم من إفادتنا من هذه الدراسة في الإطار النظري، لكنّها تختلف عن بحثنا في:

١- التعميم على الدراما التمثيلية.

٢- تخصص موضوعنا على خطاب العرض المسرحي.
٣- لم تتطرق إلى الدلالة التلفظية، بقدر تعرّضها إلى التعبير الكلامي، وإظهار المعنى أو تجسيده.
٤- كما وإنّها تختلف في الإجراءات.

رابعاً:

دراسة ميمون عبد الحمزة الخالدي، أطروحة دكتوراه والموسومة (الإلقاء في العرض المسرحي – دراسة في سيمائية الإلقاء).

وتهدف الدراسة إلى:

١- التعرف على ماهية علاقة الإلقاء بوصفها علامة مسرحية نوعية.
٢- الكشف عن عمليات اشتغال هذه العلامة وآليتها الدلالية داخل العرض المسرحي.
٣- الكشف عن العلاقات التي تربط هذه العلامات.

حتى تستنتج الدراسة ما يمكن إيجازه بما يلي:

١- يكتسب الإلقاء فعاليته الدلالية، بوصفه منظومة علامية مرسلة بعناية وقصدية واضحة، تعتمد في فك شفراتها القراءات المتعددة والمؤوّلة من قبل المتلقي، والقائمة على توافق (الكودات) الثقافية، مرسلين ومتلقين.
٢- إنّ الإلقاء في العرض المسرحي منظومة (مشفرة) على الدوام، خصوصاً في المسرح الحديث، وتفقد فاعليتها الدلالية إن توقفت عند حدود ترديد الألفاظ وتتابع أصواتها بوضوح وإتقان.
٣- لا يمكن استثمار الإلقاء بوصفه نظاماً ترميزياً ملغوماً بالدلالات التضمينية المصاحبة إذا لم يكن مرسلو العرض مدركين لتقنياته ومهاراته وآلية اشتغالها.
٤- إنّ علامة الإلقاء علامة مسرحية، سمعية، وهي علامة نوعية، بالنسبة لمنظومة العلامات المسرحية، كونها تستثمر بعض الصفات الصوتية وبعض الظواهر الصوتية (فوق التركيبية) علاقات فاعلة.
٥- مهما اختلفت أساليب الإلقاء، فإنّه يشتغل بوصفه نسقاً علامياً.
٦- إنّ النغمة والمسار النغمي، هما أكثر العلامات الإلقائية شبه اللسانية اشتغالاً في جسد العرض المسرحي وأغزرها دلالة، ثمّ علامة (التمبو)، درجة سرعة الإيقاع، على وفق ترتيب الأولويات الدلالية لعلامات الإلقاء التي يأتي الوقف والصمت في آخرها.
ثمّ تأتي التوابع العلامية (النبر، المد، القصر، التكرار).
٧- الإلقاء معنيّ باستثمار الكلمة المنطوقة ومصاحباتها دلالياً.

تُعدّ هذه الدراسة قريبة جداً من موضوع بحثنا، والتي لم يطلع عليها الباحث إلاّ عند مشارف الإنتهاء. وما تناولته موضوع الدراسة ومن الأهداف والإستنتاجات، جعلت الباحث يتفق مع ما توصل إليه بحث (الإلقاء في العرض المسرحي).

مؤشرات الإطار النظري:

أولاً: قراءة خطاب العرض المسرحي ذات أساليب عديدة:
١- قراءة مسحية للقارئ،وهي عادة تكون منسجمة مع الدال المعنياتي للمنتَج.
٢- القراءة المرجعية للقارئ.
٣- قراءة تأويلية قسرية، وهي تعتمد على الترميز.

ثانياً: هذه الأساليب الثلاثة تعتمد على:
١- تحفيز القدرات العضوية لأجهزة التصويت والتلفظ لتؤمّن آلية التعاقب للفعل التلفّظي.
٢- تسخير هذه الأجهزة على تحديد نوع الصوت المنتَج وطبيعته (رنين، جرس، نبر،...إلخ).
٣- التمييز الحسي السمعي المرتبط بالحس النطقي، والذي يقود للتحسس الجمالي.
٤- القدرة على فك الشفرات والرموز بتطويع مدرك معرفي.

ثالثاً: يتّسم التوظيف اللفظي للحقول اللفظية بقدرته على توليد دلالات ذات طبيعة علامية (رمزية، إشارية) من خلال التأويل والترميز في الحوار المنطوق - وغير المنطوق، أي إنّه يعزز التواصل بين المرسل والمرسل إليه بدوال صوتية دون سياق لغوي.

رابعاً: تمتاز الصوائت بخاصية الإسماع أكثر من الصوامت، فكانت عماد البنية اللغوية.

خامساً: يمثل المقطع - أو المقاطع الصوتية للكلمة أو الجملة – القاعدة التي تتركب فيها سلاسل الأنساق الصوتية والتلفظية التي تعزز تعددية لفظية تختلف في الأشكال والوظائف والتواصل.

سادساً: يمثل الدال المادة الصوتية والمدلول ما يعنيه مستعمل الدلالة تتحقق دالتها في الذهن من خلال فعل الممثل التلفظي وبقية العناصر، والتي يرسلها مؤلف العرض ليستقبلها المتلقي بشكل قابل للتأويل.

سابعاً: تمتاز صفة الصوت بآليتها الفيزيائية، إن لم ترتبط بانفعال الحس النطقي، أي إنّ أسلوب التلفظ (الإلقاء) يعتمد في تصوير الحالة الإنفعالية على المقومات اللسانية (علو، درجة، جرس، نبر، تنغيم، وقف، تقطيع).

ثامناً: يتّسم المنتج التلفظي للخطاب الدلالي بكونه:
١- صوتي: لثبوت الدال على صوت الحرف منفرداً أو في الكلمة.
٢- مرجعي: لخضوعه للعرف الإجتماعي الذي يحدد معناه ويضبط مدلوله.
٣- تأويلي: لإيحائه بأكثر من مدلوله الظاهري.
٤- حضاري: لارتباطه بالسمة الثقافية والمرجعية.

إجراءات البحث:

أولاً: مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية المقدّمة في:

١- كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.

٢- الفرقة القومية للتمثيل.

٣- منتدى المسرح.

٤- كلية التربية الفنية.

وللفترة من عام (١٩٩٣-٢٠٠٣)، وهي كما مذكورة في الملاحق.

وقد اعتمد الباحث العروض المسرحية المقدمة باللغة العربية الفصحى فقط، لاتفاقها مع أهداف البحث.

ثانياً: عينة البحث:

بغية تحقيق نتائج تتّسم بالدقّة يتم إعمامها على المجتمع الكلي، حدد الباحث عينة بحثه بالطريقة القصدية، لأنّها تحمل خصائص المجتمع البحثي، ولتوفرها على أغلب السمات والمواصفات المنسجمة مع أهداف ومشكلة البحث، وبعد قيام الباحث بالإطلاع على مجتمع البحث، إختار عروض المسرحيات التالية:

ت	إسم المسرحية	المؤلف أو المعد	المخرج	سنة العرض	مكان العرض
١-	الذي ظلَّ في هذيانه يقظاً	أ.ع/إحسان علي التلال	غانم حميد	١٩٩٣	الفرقة القومية للتمثيل
٢-	الحر الرياحي	ت/عبد الرزاق عبد الواحد	كريم رشيد	١٩٩٤	كلية التربية الفنية
٣-	الجدار	ت/علي المطبعي	سلام مهدي الأعرجي	١٩٩٥	منتدى المسرح
٤-	هيروستات	ت/غريغوري غورين	فاضل خليل	٢٠٠٠	كلية الفنون الجميلة

ثالثاً: منهج البحث:

إنّ تحديد المنهج الذي يمكن اعتماده لإجراء أي بحث من البحوث يتمّ في ضوء الهدف الأساس لذلك البحث، وفي ضوء الهدف الذي وردت الإشارة إليه فيما تقدم بات واضحاً إنّ المنهج الوصفي – التحليلي هو الأكثر ملاءمة وكفاءة في الإستخدام، لإعطاء الصورة الشاملة عن واقع الحال، وصولاً إلى تحقيق هدف البحث.

رابعاً: أدوات البحث:

على الرغم من صعوبة تحديد أداة لمثل هذا البحث بسبب عدم وجود قواعد ثابتة، متّفق عليها في عملية الإلقاء، كونها إحدى العمليات الإبداعية التي لا يمكن قياسها وتحديدها، فلقد عمد الباحث إلى اعتماد نظرة (ميشال فوكو) للسيمياء، والتي اعتبرها: "مجموعة المعارف والتقنيات التي تسمح بتمييز مكان تواجد العلامات (الدلالات)."[1]

وعليه فقد تمّ تقسيم ثلاثة مجالات رئيسية في تحليل العينات، مستقاة من هذه النظرة ومن مؤشرات الإطار النظري.

فالمجال الأول، هو المعرفي، أمّا التقني فيضمّ المجالين الأسلوبي والدلالي. وتمّ عرض هذا التقسيم الأولي* على خبراء مختصين** للحصول على الصدق والثبات، ومن خلال المناقشة والإستماع إلى الملاحظات، إتُّفق على الصيغة النهائية وتمّ تأكيدها من قبلهم، وكان للملاحظة المنتظمة للعروض المسرحية (عينة البحث) والإستعانة بالنماذج والطروحات النقدية التي أوردها الباحثون خير عون في إعتمادها، كأداة بحثية، فضلاً عن المقابلات الشخصية مع المعنيين وأشرطة الفيديو.

خامساً: تحليل العينات:

١- مسرحية (الذي ظلَّ في هذيانه يقظاً):

موضوع المسرحية:

يتناول العرض معاناة الإنسان من الحرب، وبالتخصيص الحرب العراقية – الإيرانية، حيث الدخول في تفاصيل وحيثيات الألم والتدمير، عبر شخصيتها الرئيسية (عبد الله) والذي يستذكر أهم التواريخ في حياته بلحظة واحدة فقط، هي لحظة إطلاق النار عليه من قِبل القناص، الذي شاهده وهو يطلق الرصاص، حتى وصولها إليه لتقتله.

هذا الإستذكار المرتبط بأصدقائه وأهله، إستذكارٌ مرٌّ وجميلٌ في آن واحد، وما قيمته وهو سيموت؟ من هذا المنطلق بُنيت الأحداث وترابطت الحكايات من خلال عدة أسئلة تحريضية جريئة:

لماذا نموت قتلاً بغير إرادتنا؟ فما الذي فعلناه!

لماذا نحن وقود النار؟ وما السبيل لإطفائها!

إلى متى يبقى الإنسان يعيش بمآسيه؟ ويطيع جلاّده!

يقّيد الإنسانُ الإنسانَ يدمّره ويدمّ ر الأرض.

لا من أجل شيء، إلاّ لأجل كلمة، قد فقدت قدسيتها بفعل الإبادة وشّة الفتك ، تلك الكلمة هي – النصر!!!.

أولاً: المجال المعرفي:

---

[1] ميمون عبد الحمزة الخالدي، الإلقاء في العرض المسرحي، (أطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد/كلية الفنون الجميلة) ١٩٩١، ص١٨ عن: Fou Cault. M, Les Motes of Les choses, Paris, Gullimard, ١٩٦٩.

* كما في النموذج المرفق في الملاحق.

** الخبراء هم: ١- د. ضياء شمسي، ٢- د. محمد أبو خضير، ٣- د. عبد الوهاب عبد الرزاق، د. ضياء كريم، ٥- د. سلام مهدي الأعرجي، ٦- د. محمد حسين حبيب.

للتمكن من أي خطاب عرض، لابدّمن قراءة معرفية للمرجع ، وإذا ما تجاوزنا فهم الشاعر (عدنان الصائغ)، "والذي انعكس على قصائده المعبرة عن معاناة الجنود، مشاركته الفعلية في الحرب العراقية – الإيرانية ، أكثر مما هي معّبرة عن معاناة الشعراء."[٢] والتي ستنكشف عبر خطابه الشعري من خلال قراءة المُعِدّ(إحسان علي)، الذي اقتبس مقاطع الذكريات (سبورات الدرس، الطفولة، أصدقاء المحلة، الجنود...)، ليحييها بين حين وآخر بالكلمة المغنّاة، أو إيقاعات الصوت المنغّم، ثم يُدخل عليها الشخوص، لينشيء من الصوت المليودرامي في الخطاب الشعري، صوتاً وصوراً درامية تحاكي شخصية الشهيد (عبد الله) من لحظة خروج الشاعر من الخندق أو الموضع ومشاهدته للقنّاص لحين إصابته واستشهاده. والتي خلق فيها (القاريء – المخرج) بيئة ملائمة لسياق خطاب النص المسرحي، ولولا جهده لظلّ الخطاب يُنقل بوسائله الشعرية لا المسرحية، فابتعد عن تبني الصورة التي تنطوي عليها القصيدة تاركاً للكلمة مهمة نقلها لرؤية (المتلقي)، وأحاط قراءته للفعل الشعري بأفعال وصور مبتكرة، وذلك من خلال الإستخدام البارع لمجموعة الممثلين، التي أبانت فيها لمسات التأثر الواضحة لديه بالمنجز الفني الذي قدّمه ممّن سبقوه (إبراهيم جلال، محسن العزاوي، قاسم محمد، عزيز خيون، د. عادل كريم...)، حيث سخّروا جسد الممثل في إكساء وظيفة تشكيلية ذات دلالة في خطاب العرض المسرحي.

فكان مشهد الإفتتاح الذي تظهر فيه جوقتان، إحداهما من الرجال في مسيرة تدريب عسكري تقابلها جوق من النساء في مسيرة نعي وعزاء مستمدّة من الطقوس الشعبية، كذا في مشهد الكراجات والمستشفى، ومشهد الختام الذي كان يذكّرنا باستخدامات مشابهة في مسرحية (مكبث) التي أخرجها (شفيق المهدي)، إلاّ أنّ توظيفها، وخاصة (سقالة البناء) المحملة بالأجساد، تلك تبدو وكأنّها موكب جنائزي، وهكذا ظهر لنا في خطاب العرض التعبيري الممتزج بالواقعية دلالات فرضت على (المتلقي) رؤية شفافة يمكن اختراقها عن ماهية عبد الله الإنتمائية غير المحدودة (زمانياً، مكانياً، إجتماعياً،...) بمفهوم آخر شتّت عبد الله في ذهن المتلقي إلى كينونته الزمكانية والإجتماعية. لتقوّى في تذكراته، فيقول:

وأهمس وا أسفاه
إشتعل الرأس شيباً
لم أعد ذلك الولد الراكض وراء ظله...
صرتُ أُ تقن العدّمن الواحد إلى الألف، دونما تلعثم
وأضع المعدود شهداء، ضائعين، قديسين، خونة،
ثمّ أشطب ما أشاء من أرقام...
لأرتّب تاريخي...
أتركني أحلم...
جميل أن تستشهد في الحلم...[*] [٣]

هذه القراءة المسحية أنسجمت معاني الدالّة، فهو (عبد الله) لم يعد ولداً ينجرف نحو الأهواء والأغواء، هذه المرحلة القسرية اجتازها حتى بدا يميّز الأرقام، لا بحساباتها الظاهرة الرياضية، وإنّما بما تحمل من قرائن تأويله (شهداء، ضائعين) وتحويلية مضادة (قديسون، خونة).

ثم تنقل مستوى اللغة الحُلُميّة (الشعرية) إلى مستوى الدلالة، ومن هنا جاءت جدلية التناقض بين قصدية الدال والتأويل (تضحية، إنتحار) لتجعل من الحقول اللفظية منفتحة على تعدد معنياتي إيحائي مستمَد من المعرفة الأسلوبية للتلفظ، ويمدّجسور التواصل مع معطيات اللغة.

---

[٢] المحرر، جريدة أسبوعية، العدد ١٩٤، ١٩٩٣.
[*] إلقاء الممثل لحوار نفس النص المسرحي.

فكلمة (أهرب) وتوالداتها (سأهرب، هارب، هربت،...) وما رافقتها من تداخلات أصوات ومحاورات مع (العريف والمجموعة) لتوضّح معاناة (عبد الله) في صراعه مع الذات ومرجعياتها من ناحية، ومن ناحية أخرى مع الواجب ومرجعياته.

فالمقطع الذي ترتبط به هذه الكلمة يسجل إنفتاحة دلالية، تفك شفراته ورموزه غير المحسوسة بتطويع المدرك المعرفي.

فالهروب لم يكن دلالة التخاذل في المعنى الظاهر، وإن لم يكن هروباً نحو الحياة، فهو هروب نحو الموت، ويتجلى في عبارة (لقد هربت)، لأنّنا نعرف (عبد الله) الشهيد الذي نهض من قبره ليسرد حكاية موته من خلال العلامة المرفوعة فوق المسرح كدال بصري. ومن خلال عبارته (قبري الذي نبشته الطائرات) كدال لفظي.

وكذا في خطابه

سلاماً مولاي الحسين

لم تلبس السلاسل إحتفاءً بالمستقبل...

أن تبقى غريباً كي تدخل قبّة المعنى...

قلتَ لا...

وقلتُ لا... ولكن الفرق بين ذاك وهذا أنّ الدنيا تغّوت...

فالحسين(ع) خرج ليُقتل، فتحيّته لها دلالة إنتمائية، ومرثيته لها صورة بعديه لرثائه هو، وتحمله أثقال وأعباء ما نوى عليه، لا يضعه على سلّم الكراسي الحاكمة، لأنّه يعلم بأنّه مقتول، ولكن الإحتفاء بالمستقبل إمّا أن يكون دائمياً ثابتاً يتجدّد، أو وقتياً زائلاً. والحصول على هذه المرتبة الأولى هي بالخروج لكي (تبقى غريباً) وأن تقول (..لا) لِما ينطوي تحت هذا الرفض من دلالات مبرّرة.

فتتحقق طروحات التناقض الديناميكي والإستاتيكي في الدلالة من خلال هذا التواصل بين ما أقر من مسارٍ لـ (عبد الله) ومأساة (الحسين(ع)).

كما أنّ استخدام الشفرة ذاتها في خروج عبد الله ليملأ الماء (في الجليكان) دلالة ترميزية مرجعية في طلب الحسين(ع) للماء، فالمصير واحد وإن اختلفت طريقة القتل.

ثانياً: المجال الدلالي:

إنّ عبارة (مطرت) التي قالها (محمود) لـ(عبد الله) في الملجأ تُظهر لنا إستخدامة دلالية لا علاقة لها بمعنى الكلمة، لأنّ أصوات الرعد والبرق وهطول المطر، صورة صوتية مرادفة لوضع المكان الممتليء بأصوات المدافع والنيران ورشقات الرصاص، فكان الجندي يفسر عبارة (مطرت). بدأ القصف والرمي، ولكنّه يؤكد على أنّها (مطرت... مطر الله)، فمطر القنابل مصدره الإنسان الآخر الذي يميل للدمار والسلطة واختراق كلّ الأعراف السماوية والأرضية ناشراً الشر، بينما مطر الله هو ترميز لعلامة الخير ومصدرها.

كما أنّها تكشف للقاريء تلك القراءة المرجعية لمؤلف النص، وهذا التوليد الدلالي الحامل للعلامة الرمزية أو الإشارية من خلال التأويل في الخطاب المنطوق هو من سمات التوظيف للحقول اللفظية على مسار خطاب العرض لينتج تلك الدلالات.

إمتاز صوت الحرف في الكلمة كدال ثابت يشير إلى دلالات متشابكة، وخاصة في مشهد الحلم بالموت، حيث أفرز المعطى الصوتي للحرف صورة كاملة عن معنى أو دلالة الحدث في سياق العرض العام. وهنا تظهر تأثيرات مسرح القسوة والفقير أي تجارب كروتوفسكي وارتو وبيتر بروك من إستخدام أساليب التعبير الصوتي لإنتاج "أصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء إلى كلمات اللغة.(٤)

فصوت حرف الهاء مع إضافة الصوائت إليه (هـ، هي، هو، ها)، باختلافات أسلوبية أوحت إلى مكان الحدث وآلياته وشخوصه الفاعلين فيه (من رجال التفتيش وسيارات الشرطة

(٤) سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة، سلسلة عالم المعرفة)، ١٩٧٩، ص٢٨٩.

والإسعاف، وملاحقي الجنود في الحضور والغياب...) وعلى مستوى الكلمة يتجلى هذا في حوار (عبد الله):

كنا نتهجاك في الصف... عينٌ، راءٌ، أليفٌ، قافٌ... عراقٌ..عراقٌ. فهي كلمة واحدة هيّجت كلّ مشاعر الإنتماء وما يترتب عليها من انعكاسات كامنة في أصل أو طبيعة حروفها، فالإبتداء بالعين والإنتهاء بالقاف، "فالعين والقاف لا تدخلان في بناء الأحسنتاه، لأنّهما أطلق الحروف واضخمها جَرْساً".[٥] وها هي دخلت على الألف المهتوت الحر الصائت، والراء الذلقة المكررة المصمتة.

أمّا في أصوات (ويلي آخ)، مع أداء مغنى بمقام المحمداوي ترتسم صورة الإنهيار واليأس في أعمق أشكاله التي رافقها الإنهيار الجسدي والحركة اليائسة.

كما أنّ ترداد المعلم لكلمة (واصل)، التي تعطى مع كل حوار لعبد الله معنى خاصاً بها، فهي نفس الكلمة قنلوجيا ونحوياً تتدخل المقومات شبه اللسانية لتدلّ مرة على التتابع، ومرة على الكفاية والإجادة، ومرة أخرى على التجميع.

وكلمة (إنهض) التي تملي المسرح صخباً، على لسان الزوجة والعريف والضابط والصديق والجندي والمعلم، لتعطي مبرّراً لهروب عبد الله، فتحُدّمن الدلالة التي غالباً ما تشير إليها هذه الكلمة من الثورة أو الإنتفاضة، أو الهمّة، لتعكس دلالة الهروب والخوف واليأس.

وإنّ الصورة الصوتية (إلامَ) في تساؤل (عبد الله): إلامَ يظل يتوه العراقَ تشابُه في مكوّنات الحروف التركيبية التي أول ما تبادر إلى الذهن (ألم)، ومن هنا كان قرين هذا التساؤل مرتبطاً بالمرارة والألم وشدته، لكنّها مرتبطة بالأمل من ناحية ثانية، أي إنّ أصوات حروفها كانت متجاورة، يمكن أن تنزلق لتشير إلى دلالة أخرى، فارتباط المدلول بدالّة لمجرد الصورة الصوتية التي تكونت منها الفونيمات الصوتية في (إلامَ) المختلطة بزفرات الحشرجة والمتقوية بالصوائت والمتساوقة مع الألم والأمل زادت في دلالتها أكثر مما لو كانت (إلى متى)، وكذلك في صوت الخاء في حوار (سلمان): (خرجت من الحرب سهواً...)

والذي يؤكد على خاء (خرجت) فيحاول أن يبصق لتماثل هذا الحرف وفعل البصاق، قبل أن ينطق بباقي الحروف، وبعد عدة محاولات يرفض لأن البصاق على دماء الشهداء له دلائله السلبية التي يحاول أن لا يُظهرها كنوع من الشفافية السياسية التي يتعامل بها منتسب الأمم المتحدة (سلمان) والمقاتل العراقي، كتهديد متضمّن واحترام زائف مكشوف وظاهر.

كما صورت الأصوات حالة الإحتراق الداخلي لعبد الله، والإحتراق المادي كإنعكاس للحرب في أداء الجوقة الممتزج مع الأهازيج ليتوج قرار رفض عبد الله (التلثم).

كما أنّ البعد الدلالي مميّز بخضوعه إلى العرف الإجتماعي الذي يحدد معناه ويضبط مدلوله، فإلتقاء الصورة القسرية التي تحددت في مصير الإمام الحسين(ع) و(عبد الله) لن يميزها إلاّ من يعرف قيمة ودوافع المباديء التي من أجلها خرج الحسين(ع) في إرتباط هذا المدلول بذاك الدال، وهذا الخضوع للعرف الإجتماعي نفسه يكشف عن ميزته في حوار بائع الحكايات:

(ليس الوجه إلاّ خداعاً)، وتساؤل الزوجة:

(هل كان من الممكن أن لا تتركني، أما كان ممكناً إلاّ الذي كان...)

وفي حوار العريف صباح: (سيقتسمون عمرك أولادك وامرأتك).

وفي عبارة (إسم الله) التي تلقيها الحبيبه لـ(عبد الله)، وهو ينز بقوة وتردد معها بعنف المجموعة التي تصاحب الحركة.

---

[٥] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مصدر سابق، ص٥٣.

وتتجلى ميزة أخرى للخطاب الدلالي بإيحائيته التي تفوق المدلول الظاهري للخطاب، فـ(التعب من هذا الليل المتساوي الأضلاع) التي يقولها (عبد الله)، كرمز دال على السجن واتساعه، وحالة الإنتظام القاتلة فيه، وتؤكدها عبارة أخرى للتاجر: (أضلاع الأمم المتحدة).

فهنا تأويل من انعكاس القرار والمقررات كأضلاع أقفاص السجن في صورها الإحالية. أما عبارة (الطلقة الرعناء) للجندي محمود وهو يحاور عبد الله، فإنّها تشير إلى تأويل لفظي، فالرعونة دلالة تطلق على الكائن الحي لا على الجماد، ولكن حركة الإطلاقة بسبب كائن حي (القناص) ولانتسابها إليه، فيمكن أن تحمل صفته (الرعونة)، فهي لا تميّز ولا تعير أي اهتمام لكل شيء، ولا تتراجع ولا تتعاطف فهي (رعناء).

كما أنّ (الطلقة ستذوب كقطعة ثلج وتسيل على قلبي)، صورة خطابية رائعة في تأويلها لبرودة الموت بعد توقف الحياة،وكأن السبب هو الثلج الذي يذوب على القلب فيبرد وتبرد وتهدأ معها كل معاناته، فهو تأويل إنعكاسي عن حرارة الطلقة التي تحرق القلب وتمزقه.

كما أنّ التأويل ينسحب على الشخصية كما في تسخير أداء الضابط المتسلط والشرطي الأمريكي وتاجر المواد الغذائية، لنفس الممثل، لتدلّل على أنّ الفرد مسلَّب وخاضع "للعبة الغالب والمغلوب، المستبد والخاضع، السيد وما يملك، سواءً أكانوا أفراداً أم أنظمة، عرب الجنسية أم من العالم المتقدم، فلا يكفي أن يصيبك الألم حين تكون أمام عدوّ حتى تفاجأ بعدوّ جديد ليس غريباً عنك يحاول أن يسرق منك خبز يومك، فكان العدوّان، البعيد والقريب، وجهين لعملة واحدة إسمها الإستغلال."[٦]

إنّ انفتاح قراءة العرض وجعلها قابلة للتعدية في التفسير والتأويل، والإستماع إلى الأصوات الداخلية من خلال تظافر بقية عناصر العرض مع ما ينطق من حوارات، ولّد أصداءً متعددةً عند (القاريء المتفرج) وكلٌّ حسب مرجعياته الثقافية.

فيمكن أن يُفسّر الإستشهاد، سذاجةً، واندفاعاً متهوّراً، كما في حوار عبد الله وهو يخاطب الشهيد مشكور:

لم نفهم يا لسذاجتنا،... كيف انتهت الحرب.. كيف انتهت الحرب؟ يا ابن الخبازة.. لا تعجب (ساخراً يغنّي) بلاد العُرب أوطاني... وكذلك في تساؤله للمجموعة:

من يتذكّر مشكور... من يتذكر مشكور (بأسى)

ليجيبه أحدهم ساخراً ضاحكاً:

هلو...هل سافرت إلى أوربا..(وآخر)...إلى أمريكا..(فيردّ عليهم):

لا أعرف غير كراج النهضة... وعلاوي الحلة. (يضحك بكل برودة وسذاجة ساخرة). بينما في محاورة (المعلم لعبد الله) يتجلى حب الوطن الذي يستحق التضحية والشهادة لارتباطه المادي بين (القميص والقلب) ليقول:

كتبنا أحرفك فوق سبورات براءتنا.

كما ويمكن أن تؤول على اعتبار موت عبد الله، هو موت لا استشهاد، لأنّه دُفع إلى الحرب عنوة وبالقوة والخوف والخشية من أن يبقى فيُعدم أو يذهب ليموت، فهو إذن ميّت منذ أن كان حيّاً، حتى أنّه كان يخاف الموت (أركض في غابة الموت)، والذي يظهر عليه كشخصية مجسدة (القناص) بين حين وآخر ليدفعه ويلاحقه ويفزعه حتى يقول: (ماذا يمكن أن تجني من موتي يا قناص).

وهذا يتعارض مع الشهادة والإستشهاد.

ويمكن أن يكون (عبد الله) قد خلع الإيمان عن قلبه وعاد غير مؤمن، وهو يتساءل: إلى أين تمضي بأعمارنا أيها الرب؟!

---

[٦] عواطف نعيم، إنطباعات نقدية – الرجل الذي ظلّ في هذيانه يقظاً، جريدة القادسية، الأحد ٢٨ آذار ١٩٩٣، ص٦.

وهكذا تتولد لدى كل قاريء للعرض تعددية مفهوماتية قد تنسجم أو تتناقض مع طبيعة الرسالة.

ثالثاً: المجال الأسلوبي:

إنّ التراكم التقني الذي يتوفر عليه خطاب النص، أشبع بانسجام مع أسلوبية الأداء التلفظية، والتي امتاز بها التشكيل بكل مركباته وأنساقه الصوتية، فأفرزت عنه توصيلاً وظائفياً، فطريقة الإلقاء (سرعة، تنغيم، جرس،...) في المقاطع الدرامية (وخاصة في مقطع محاورة الإمام الحسين(ع)) تختلف عن طريقته في مشهد عبد الله عند المدرسة، أو مع الجنود في الخندق، وكذلك مع أصدقاء المحلة.

وهذا متأتٍّ من أنّ المستوى الأسلوبي يساهم في تحديد المستوى الدلالي بداخل خطاب العرض المسرحي، وعليه كان لابدّأن يؤطّر (القاريء– الممثل) حدود تلك الدلالة في كل صوت أو كلمة أو حوار طويل، بشكل مغاير حسب التوظيف المتوخى فيه.

مساهمة (المُعِدّ) في جعل مقاطع القصيدة الشعرية المنتظمة في إيقاعها وسردها ورتابة ترتيبها مجاميع حوارية تتخاطب فيما بينها عبر الشخصية الرئيسية التي تنشطر مرة لتتعاكس وتتحدد مرة أخرى لتقود الخطاب وفق خط درامي متموج يدور لينتهي بمثل ما بدأ في مأساويته.

أجاد في عرض المستوى الأسلوبي مقدم العرض، كونه قائد العرض وحامل شفراته، والذي يسخّر قدراته الصوتية، وتمكنه من السيطرة على أعضاء جهازه التلفظي بشكل طبيعي منساب لا تكلف فيه.

فإذا عرفنا بأنّ أصوات الحروف المتقاربة في مخارجها تشكل عائقاً (لم أتلثم)، ما كانت كذلك، بل دفعته إلى تحفيز أجهزة التصويت، فمن خلال النبر على ميم (لم) ولاتّباعها بالهمزة المفتوحة في (أتلثم)، قُلب الحرف إلى النون المعروفة بمخرجها من اللثة، بل من منطقة الإطباق القريبة من مخرج القاف أو الكاف، ممّا أوصلت إلى السامع إيحائيتها الحرف ميم أو نون، لتؤدي وظيفة النفي والجزم والنهي، وكان لحملها صفة الغنّة جرس في سياقها التلفظي والنطقي عكس دلالة القوة والتضحية لا وجود لاحتمالات دلالية أخرى تحمل تلك اللفظة معناها كالتلثم لبعث الرعب أو التستر والإخفاء عن فعلٍ مشينٍ في تنفيذ فعل القتال (الموت).

فجرس الكلمات ووقعها الإيقاعي المنتج عن تنويع الصوت بما يعتمد على المدّأو الغنّة أو لين أو شدّة ، أو الإرتفاع والإنخفاض، أثار من خلال سمع المتلقي منبهاته النفسية. فإلقاء (أنظر إلى وطني ليس من ثقب الباب، بل من ثقب قلبي) هي كمناغاة طفل بريء، أو تغزل بحبيبته، كالأشعار الشعبية.

فجملة جواب الشرط (بل من ثقب قلبي) هي التي وقع عليها التنغيم والنظر من هذا الثقب بما يحمل من دلالة المعاناة من الوطن الذي تسبب في ثقب القلب، لأنّ النظر من ثقب الباب ربما يرتبط بدالة الفضول والتلصص، بينما النظر من ثقب القلب يرتبط بدالّة المصير.

كما للبنية الصوتية التي تآلفت فيها فونيمات أصوات الحروف من تباعد في مخارجها وكثرة صوائتها، ووفرة الأصوات المستحسنة فيها مع التقطيع الذي أفرزه التناغم الصوتي. كل هذه ساعدت الممثل في تكوين فضاء صوتي إنسجمت فيه الخصائص الفزيولوجية والنحوية والفيزيائية لتوصيل الإنفعالات بدلالاتها، كما في هذا المقطع مثلاً.(*) [٧]

عبد الله: أوقفوا قوافل الدموع...
بلادي..بلادي

(*) من إلقاء الممثل الذي يؤدي دَور (عبد الله) من نفس العرض المسرحي.

البلاد التي أحرقتها القنابل
وداعاً...
إلى البلاد التي شوهتها القنابل... وداعاً
إلى البلاد التي أورثتنا الأمل... وداعاً
بلاد المجاعات والنفط.

مما أثار العواطف، والإنفعالات النفسية حتى وصلت إلى حد البكاء أحياناً. كان التناغم أسلوب التلفظ الذي قاده الممثلون بعد أن تلمسوا المقدرة التي تتّصف بها ألافيظ النص من مقومات شبه لسانية، فنتج عنه خطاب منسجم.

حتى يعلن الإنسحاب ويرفض عبد الله: لا، لا... سنرجع يوماً يا بيروت، وكأنّه إنهزام، إن لم يكن إنهزاماً حقيقياً تدعمه الصورة من خلال حركة (سكالة البناء) التي تشكل مع عبد الله نصب (شهريار والأربعين حرامي) وهي تصب الزيت (السائل) على الأربعين حرامي، فيُصبّ السائل من فوق على عبد الله بمطابقة محاكية للنصب، وينتهي وهو مدان كما في تلك القصة. ليعكس لنا مرسل العرض (المخرج) فهمه لتركيبه (بيرس) الثلاثية للدلالة.

٢- مسرحية (الحر الرياحي): *

موضوع المسرحية:

تتناول مسرحية (الحر الرياحي)،(٨) حادثة مهمة في التاريخ، ألا وهي معركة الطف من خلال شخصيتين رئيسيتين:

الحر بن يزيد الرياحي، القائد الذي يتحول إلى معسكر الحسين(ع) لأنّه يرى أنّ قتل الحسين(ع) يعني قتل النبل السامية على الرغم من علمه أن ا نتصار الشر مآلياً ، أمر مسلم به في هذا القتال غير المتكافيء.

شمر بن ذي الجوشن الذي يوغل في الجريمة إلى درجة أنّه يقتل الحسين(ع).

فنحن إذن أمام نموذجين، الأول الحر المهزوم الذي يحسم الصراع داخل نفسه، وينتصر للقيم الإنسانية، والثاني الشمر المنتصر الذي يجد نفسه بعد انتهاء المعركة خاسراً كل شيء.

فالحر الرياحي كنصّ، تناول قضية حساسة جداً، قضية تهم تاريخنا الإسلامي والعربي، تهمّ ملحمة بطولية تحوّ لت بالتقادم الزمني إلى ملحمة شعبية مقدّسة. فهي تهمّ أيضاً كلّ عراقي أولاً، وكل مسلم ثانياً. فكان لنقل هذا الجزء من تلك الملحمة (الحر الرياحي)، ليس من باب تاريخي، ولا من باب إحياء شعيرة حسينية، وإنّما نقلها بأسلوب فنّي شعري، يمتاز بقوة بنائه اللغوي، والإختيار الدقيق للمفردات على أساس تساؤلات منطوقة مسموعة (الهواجس)، لذا فقد شطرت كل شخصية (الحر – الشمر) إلى صوته وصوت هاجسه، ليُنقَلَ من خلالها معاناة الشخصية المدفوعة إلى الحرب، والمقدمة على قتال. فإذا قرأنا الحر وهو يسمع إلى صوت ضميره، إلى عدم قناعته بعدالة هذه المعركة، إلى تمزقه بين فعله الذي أوصل الحسين(ع) لأيدي قاتليه، يقرر رفضه إطاعة أوامر بني أمية، بل ويندفع صوب الحسين(ع) ليُقتل معه.

بينما نقرأ الشمر وكأنّه مصاب بأحد أصناف مرض (الشيزوفرينيا) – فصام العقل – والذي فيه يسمع المريض أفكاره وهي تنطلق عالياً في أذنيه ورأسه، ويكون ضحية الإدراك المشوّه للأشياء، وتفترسه الهلوسات الصوتية والإتهامات واللوم والتهديد بالعقاب وتلاحقه مجموعة الأسئلة لتمزقه فيما بعد بسبب موقفه.

وخلاصة (الحر الرياحي) كما يقول كاتبها:**

"خلاصتها يلخصها تماماً مشهد من مشاهد الفصل الأخير، حين يدخل الشمر إلى المسرح بملابس معاصرة، ويسأل الحاضرين:

يا أهل هذا ا لعصر... أيكم الحسين؟!!

---

* عبد الرزاق عبد الواحد، الحر الرياحي، ط١(بيروت- الدار العربية للموسوعات)، ١٩٨٢.

** الفقرة مأخوذة من مقابلة مع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، جريدة العراق، الخميس ٣١ آذار، ١٩٩٤، الصفحة الأخيرة. أجرى المقابلة: خالد نعمه الشاطي، دنيا جليل.

وبعد حوار مع الحاضرين في المسرح، يعلن لهم بأنّه جاء ليقتل الحسين!
الخلاصة كل ها في ردّأحد المشاهدين حين يقول له:
سأعطيك الفكرة هنا لأنني لا أحفظ الشعر!
يا شمر، جرّد سيفك إن كنت ما تزال تملك سيفاً، واخرج إلى نخيل العراق، قطّع أعناق النخيل كلّه، فإذا تهاوت سعفات كل نخيل العراق، وانتشر الطلع مخضوباً بدمه كحبات الياقوت... فقل للفرات أن يمدّلك عنقه... واهوِ بسيفك على رقاب النخيل في العراق... فإنّ ك قد قتلت الحسين!! هكذا يستحيل الرمز وطناً!"

فهل كانت قراءة المخرج (كريم رشيد) مطابقةً أم مغايرةً، أم امتداداً لقراءة الشاعر؟ أم هي قراءة جديدة للملحمة من خلال قراءة (الكاتب) عبد الرزاق عبد الواحد؟ لكي تخرج لنا بخطاب عرض مغاير لخطاب النصّ.

أولاً: المجال المعرفي:

إنّ محاولة تأسيس قيم معرفية انطلقت من إقامة علاقة بين الدال الصوري والدال اللفظي ذاتياً في كل منهما مرةً، أو يتحقق أحدهما في الآخر، مرة أخرى، مبنية على تساؤلات عديدة لعلامة واحدة هي (لماذا).

لماذا استشهد الحسين؟
لماذا قتل الشمر الحسين؟
لماذا لا يشترك الحر في قتل الحسين؟
لماذا الحر يناصر الحسين؟

ولم تكن تلك الـ (لماذا) من إنتاج (المخرج)، وإنّما كانت بداية لتأسيس الجانب المعرفي في خطاب النص، فهي لم تكن من إنتاج القراءة الإخراجية، بل كانت هذه امتداداً لقراءة (المؤلف الشاعر) للموضوع، بدلالة انشطار شخصية الحر التي أنتجها الخطاب الأدبي، أصلاً كانت مبنية على هذا السؤال الكبير، حوار الحر مع أبي حفص وعمرو ويزيد.

مبنيّ على هذه المفردة:
لماذا دعوتنا؟ لماذا هذا الجيش يتهيّأ؟ لماذا تسألنا هذا السؤال؟ لماذا نحن هنا؟

وتستمر هذه التساؤلات، حتى السؤال الذي يطرحه الشمر ذاته: لماذا قتلت الحسين؟ لماذا أنا تحديداً أحمل جُبن كل هؤلاء؟

رفض الشيخ لشرب الماء، لماذا؟ ولماذا يبرأ الفرات من مائه؟ ولكن تحرر القراءة الإخراجية من تأكيد قيمة معرفية واحدة أسست لها المرجعية العقائدية لدى المتلقي أوغل (مرسل العرض) في صياغة التساؤلات مادياً مستنداً مرة إلى تفسيرات لاهوتية، وأخرى نفسية، وثالثة تدخل في الحسابات السياسية والإقتصادية.

لإنشطارات الحر، حوار مع قادة جيشه واللماذا التي كانت تحوم حولهم كان العرض يفسرها دالياً خارج دالها المرجعي، فحسْمُ صراعات الحر مع ذاته كان يأتي على أساس إسقاط كافة أسباب الإصطراع والعودة بالحر ذاته لذاته الإنسانية والتعامل على ذلك الأساس بعد قراءة تاريخ الحسين، قراءة مشتركة زُجَّ بها المتلقي أيضاً.

فإذا شطر (عبد الواحد) الحر إلى شطرين (الحر والهاجس) والشمر إلى ثلاثة أشطر (الشمر وصوته والهاجس)، فإنّ قراءة المخرج أتت منشطرة إلى أكثر من هذا. فمن خلال تساؤلات الحر:

١- الحر يتساءل عن عسكر الحسين، يأتي الوصف على لسان (الربيئة):

على أنهم قليلة حوافر خيولهم، قليل مواطيء أقدامهم... جلّهم صبية... خلتهم موّهوا الثوب... أوهمتني أقدام أطفالهم فرط ما تتشعب ... أمِ نوا الموت فانتشروا يلعبون... إذن أية بطولة ترتجى لفارس مثل الحر؟ فسقط الشرف الأول لمفهوم الفروسية من وجهة نظر الحر، بعد أن يحرك (رشيد) كراديس الجيش إلى عقارب واضعاً بصمة

انسحار عقلانية أولى في شخصية الحر، الذي يقرأ ذاته بعد أن عرف بأن الآتي ليس خارجياً أمام مسمع ومرأى من قادته، ومع التكوينات الجسدية على خشبة المسرح قرأ الإخراج عملية التخريب للمؤسسة العسكرية خارج حدود الفهم والمعرفة.

وبذلك، وبشكل عام يكون قد أدان المؤسسة العسكرية التي تسعى إلى حصد كل صوت معارض وبأية مسميات لتعلن عن نفسها بأنّها مؤسسة إرهابية تنفّذ رغبات وأوامر طغاتها دون أن تعي النتائج، لكنها تفكر بالأوسمة والنياشين، وتلك بصمة جديدة أخرى مهدت للحر وللمتلقي أسباب الإنتماء اللاعاطفي إلى الحسين(ع).

٢- التساؤل الأكبر الذي استند إلى النظرية الإسلامية، وقد ساقه (الكاتب) وتبعه (المخرج) إنّ من قتل إنساناً عن عمد فكأنّما قتل الناس جميعاً.

فقد صُوّرت شخصية الحسين(ع) من وجهة نظر الحر إنّها شخصية مسالمة، جاءت تطالب أو تطلب لنفسها حقها، بدلالة على أنّ ها لم تأتِ على رأس جيش عملاق، جرّار. فكانت انتصارات الحر تحاصره بصورة أوهام لم يكن (الشاعر المؤلف) قد كشف عنها بالدقة التي كشفت عنها القراءة الإخراجية من خلال تصوير المجاميع لسبايا الحسين، في عين الحر وهو يسمع ولده الحارث: يقول:

(... وبعد ذاك يا أبي سمعتهم يبكون... كل الفقراء يا أبي.. كل اليتامى ... كانت السماء.. تنشق عن عويلهم ويهمر البكاء.. طول الليل ينهمر البكاء).

فصرخات الأطفال، عطشهم، جوعهم، خوضهم في دماء ذويهم، كل ذلك كان صورة مروعة مكملة لنبوءة وصدق ما تراه هواجسه، بعد أن غادر (مرسل العرض) مقاطع كبيرة من القصيدة الدرامية.

٣- أن جعل أوهام وهواجس الحر أشبه بالكابوس المسيطر على كل الجيش وسكنة المعمورة، بل وحتى من غادروا الحياة، بدلالة استحضار روح زوجة الحر المتوفاة قبل الحادث، تاركاً مؤشراً آخر على شخصية الحر في ضرورة عدم الإقدام على هذه الفعلة، وإن استهجن الحر على طروحات الحارث ودفعه باتجاه خوض الحوار الأكثر صراحة مع قادته، والداعي بانسجامهم أو انطلاقهم لذاتهم، أو اتّخاذ تدبير ثالث، وهذه طروحات تربك أمر المؤسسة العسكرية التي حزمت أمرها على شيء، وهذه قراءة معرفية جديدة تحمّل القادة منفّذي الأوامر، مسؤولية العدوانية والدم في عمر البشرية بعد أن أطبق عليهم بقراءة حتّمت وجوب الإقتتال من خلال تصوير المأساة بالمجاميع للصبية والنساء ضحايا الحرب عادةً.

٤- إنّ المؤشر المعرفي الذي خاضه خطاب العرض عبر صراعات الحر والتراكم المادي الصوري المجسد لتلك الصراعات والهواجس كان لابدّأن ينتهي بإجابة، فظهرت المجموعة منتشرة في كل أرجاء المسرح، وكأنّها تنتشر في كل بقاع الأرض لتعلن عن موت الحسين(ع) يعني استمرار نزف الدم والدموع، وإشارة لغرق البشرية في الظلام الدامس، وزيادة أعداد المعوزين والمحتاجين (حسين، يا موثق اليدين، يا مطلق اليدين، بعدك ستطلق الدموع، وتُطفأ الشموع، وكلنا يعرى وكلنا يجوع).

وعلى رأس هذه المجاميع يأتي قرار الحر للإنتصار من استنتاجاته وهو يشهر سيفه قائلاً: (والآن يا حسين.. هامة هذه الشمس أدنى إلى سيفي من رأسك).

لتردد المجاميع ذلك الهتاف.

وحتى هواجسه التي تجسدت مادياً (فتاتان ورجلان)، كلٌ يحمل دالّته في القوة والضعف، الإقدام والجرأة، الأمومة والذكورة، فاتحاً هواجس كونية أزلية، مؤشرة قتل الحسين(ع) قبل ميلاد الحياة وبعدها. فهو نفس الصراع بين كل الظلميات وبين قوى الخير، بين المؤتى إليه الواجب، والمؤتى الحتمي، من وجهة نظر فريماس.

ثانياً: المجال الأسلوبي:

إذا كانت النظريات الإخراجية قد أفرزت أساليب إخراجية عديدة تنحصر بين التأليف والتفسير والعرض، فإنّ إشكالية القراءة الإخراجية في الحر الرياحي تأتي قسرية باتجاه تحديد معنياتي لدى المتلقي لقوة مرجعياتها الحسية والشعورية وارتباطها بالإرث العقائدي والذي يشكل مرجعية لا فكاك منها مهما حاولت القراءة الإخراجية.

ويبدو أنّ (رشيد) قد أدرك ذلك، فعَمِدَ إلى تكثيف الدال اللفظي الصوري المرسل من الكاتب إلى متلقيه بدال صوري مادي مرئي، محاولة لتأسيس محاور للحوار قد تُخرج المتلقي من شحنته العاطفية المرجعية وتحاكي بعض الشيء جانباً من الفَهم والعقلانية لديه.

فالمجاميع لم ترتدِ الأزياء التي تحيلها إلى مرجعياتها التاريخية، فارتدت قطعاً بيضاء تغطّي الجسد وكأنها أكفان لتدلّ على الموت والإستعداد إليه، والرماح استبدلت بالعصي لتحيلنا إلى عصا (موسى) التي صارت معجزته والتي ساق بها خرافة، ثمّ تتحول إلى أفعى، ولكن الحرّ قاد قطيعاً من العقارب، وأخذت الأُطُر الخشبية المختلفة الحجوم لتدلّ على الخواء والمحدودية والتحجيم في الوقت نفسه، خواء العقول لتتحدّ بالدينار والدرهم، وأخذ غطاء الرأس علامة الخوذة المعاصرة لتدلّ على سقوط الرؤوس مرة، ولشحذ الهمم مرّة أخرى، وبحركاتها العفوية تفتح للمتلقي تأويلات تفسيرية عديدة.

وأنشأ من حوار الحر وأبي حفص الأواني (سطلات) مخلوعة القعر.

الحر: كيف آمن عطشي بينكم... وأنا كلّ ما امتّددلوي إلى قعر آباركم، هرب الماء.

أبو حفص: ... إنّ دلوَك مخلوعة القاع يا حرّ.

لتدلَّ على شدّة العطش، وتشكل مع الدال اللفظي في مشاهد (الشمر) على عدم الجدوى في تلمّس الخير والمغفرة.

وعباءات النساء لتدلّ على رايات الحزن مرةً، وعلى فراش المرأة الذي يرفض الشمر مرةً أخرى، وغيرها من العلاقات المشتغلة على الإتجاهين، والتي تساند فعل التلفظ لتقود إلى دلالات عديدة.

وهكذا تخلى المخرج في خطاب العرض حتى من الفصل الثالث كله، بما فيه شخصية السيد المسيح والثائر جيفارا ، ولم يبقَمن شخصية يوحنا المعمدان سوى ظلٍّ كان يردد:

يا أولاد الأفعى...

ألفَي عام وأنا أبحث عن رأسي بين الأكتاف.. وبين الرؤوس...

كم جسدٍ مثلي يسعى؟

فمن خلال تلك الإستخدامات التقنية الأسلوبية في الإخراج، يمكن لنا أن نرصد:

١- الكشف عن المرجعيات الحضارية.

٢- التأويل من خلال فعل التلفظ، لأنّ هذا الفعل في الحوار لا يوحي بمدلوله الظاهري الرابط بين العلاقتين (الحسين(ع)، المسيح) (الحر، يوحنا)، فحسب، بل ربط الحدث كفعلٍ ماضٍ سابق بفعل حاضر معاش، فلم يعد الشر حالة سلبية قد انتهت، بل هي متجددة في كل الأزمان وفي كل العصور، وكذلك دعوات الحق التي نادى إليها (الحسين(ع)، المسيح، الحر، يوحنا)، لها صدىً يتكرر عبر الأزمان من خلال الدعوات ذاتها لتكتسب نفس المغالطات والإتهامات لتقود إلى المصير ذاته، وهذه الإحالات المرجعية هي التي أفرزت هذا التأويل.

٣- التقنية الأسلوبية المتميزة بالتكثيف والتقليص، والإعتماد على الصورة المرئية كمفسر دلالي، والمترابط مع الصورة السمعية.

٤- خلق حالة التواصل بين المرسل (مؤلف العرض) والمرسل إليه (المتلقي) بدلالات سمعية صورية دون سياق لغوي، سارداً للأحداث أو الحوادث التي تعرضت لها تلك الشخصيات.

وبذلك استطاع المخرج أن يوهب المتلقي قدرة على فك الشفرات والرموز غير المحسوسة من خلال تطويعه لتلك المدركات المعرفية.

ثالثاً: المجال الدلالي:

كان عرض الحر الرياحي، خطاب عرض للعلامات والإشارات والرموز، ولكن العلامة لها وجود فني وفكري متسع، لذا اعتمدها مرسل العرض (المخرج) كدل بصري، فكان لعلاقة الفراغ المتعددة والمتجسدة عبر الإطارات الخشبية وأواني حمل الماء المخلوعة القعر (السطلات المثقوبة) وقبعات الرؤوس (الخُوَذ) والأصوات الصادرة عن حركتها، دلالة على مستوى الصراع النفسي العميق الذي عاشه (الحر الرياحي، شمر بن ذي الجوشن) وهواجسهما، قبل ليلة واحدة من المعركة (بالنسبة للحر) وبعد المعركة (بالنسبة للشمر) كما أنّها تدلّ على هيمنة فعل التدمير الذي مارسه الشمر عند تشكيلها على شكل قبور على المسرح، كما أنها تدلل على الفراغ الفكري لمن كان يواجه الحسين(ع) ليبرر كثرة الذين واجهوه، مع قلّة عدد مناصريه.

"إنّ الغموض الكامن في علامة (الإطارات) صار غموضاً شعرياً وحيوياً مهّد لفحص تأويلي للقيم الموجودة في خطاب العرض، وفجّر قراءات، وخلق إشارات ذات قدرة توليدية أضفت قوة فكرية على العرض،وأوجدت بُعداً جمالياً، وحقّقت الإطارات – كعلامة – حضوراً موزّعاً بين الرمز والإشارة، وتناوبا معاً خلال العرض. لكنّ قوة الرمز هي الطاغية أكثر من طغيان الإشارة."[٩]

هذه الأدوات التي طفحت بدلالتها البصرية لم تكن منفردة في دلها فحسب، بل كانت متداخلة ومتفاعلة ومنسجمة في الكيفية التي استخدمت فيها، حتى تجلّى وجود الماء وعدم وجوده (من خلال السطلات المثقوبة)، تتحدث الموضوع عن الماء ووفرته. وفي الجانب الآخر قحطه وصعوبة الحصول عليه حتى تمّ قتل الماء.

كان للماء فيها طقسه السحري والأسطوري والديني الذي تسلم جاهزاً عبر التواتر والمعرفة أيضاً، من حضارات قديمة وديانات فكرية، وكان للماء حضوره الفكري وفيه قوة حيثية عالية متباينة من كونه أساس الخلق والتكوين في أساطير العراق القديم وأساطير الشعوب الأخرى... والماء هيمن على الذاكرة الجمعية لينفرد بالشعرية الطافحة المختلطة مع تاريخ المأساة والتراجيديا الإنسانية التي كانت فيها ثورة الحسين (ع) مرآة لكل الثورات، لقد ألقى الشمر شعيرة الماء المقدسة، وعطل أيسر وظائفها وظلت ملغية من خلال الثقوب في الأواني"[١٠]

كانت المجاميع التي تتحرك على المسرح وتبث تلك الدلالات الصورية، كانت تتحدّث بدالاّتها أيضاً، كما تتلفّظ بقية الشخصيات، فكل تكوين، وكل إيماءه، كان يتفاعل مع بنى الكلمة وبنى التواصل المتين.

فالشمر يقول بعد ان يتساءل، لما قتل الحسين (ع)؟:

(انني أكرهك ... هذا الصفاء المطمئن ... هذه النظرة النبية العينين أكرهها، إنك عبء من الطهر..)

فيكشف هذا الحوار دلالة الحقد التي كان يتسم بها الشمر، فهو حقود على كل ما يعلو عليه، (النظرة النبية)، بينما نجده في حوار آخر يبرر القتل بقوله:

(إنما محنتي بك أضعاف محنتك الآن بيّ ... أنا من شاء لي سوء حظي أن أُبتلى بإزالة كل المروءة عن كاهل الأرض).

وفي مكان آخر يقول:

(كلهم أحجموا ... وهو فرد يجود بأنفاسه ... وتقدمت
كنت ضحيتهم وضحية خستهم كلها ...
الآن يا مالك ... أدري فيم تلدغ العقرب نفسها إذا ما حوصرت!

---

[٩] ناجح المعموري، فحص لمستويات علامة الفراغ – مسرحية الحر الرياحي – (جريدة الثورة، ١٩٩٤/٣/٢٥)، ص٦.
[١٠] يُنظر: ناجح المعموري، نفس المصدر السابق، ن. ص.

كنت محاصراً بهم ... كانوا جميعاً يندبونني لقتل خوفهم .. وحملت مخاوفهم كلها .. وبهذا قتلت)

كما ويقول:

(كان خوفي يكبر ... يكبر .. حتى غدا ضعف حجم توجعه ... فتمكنت ... أنهيت آلامه ... واحتفظت بخوفي يكبر من يومها).

كانت هذه محاولة من (الشاعر الكاتب) لينقل الصورة الأخرى، الصورة الإنسانية (إنسانية الشمر) وتبعه بذلك (المخرج)، ولكن هذه الجدلية بين فعل الشمر ومبرراته على مستوى التلفظ، طغت على الوجه العاطفي الذي أريد به سحب المتلقي اليه عبر التساؤلات وانتشار العلامات والرموز والإشارات الدالة على المستويين البصري والصوتي، فالشمر على الرغم من خوفه أقدم على فعل القتل وبعلمٍ وإرادةٍ منه (وتقدمت ... كنت ضحيتهم وضحية خستهم كلها ...)، كما وإنه قد وصف نفسه بالعقرب التي لا تبالي تلدغ كل ما يواجهها، فسلوك العقرب هذا فيه إحالة دلالية للشمر نفسه، وأفاد (المخرج) من هذه الكلمة ودلالتها ليجعل نمها رمزاً بصرياً تتحرك على أساسها المجاميع التي جاءت تقاتل الحسين(ع).

وهكذا كان نص العرض مليئاً بالمفردات التي يمكن أن تحدد المعنى أو تفتحه على دلالات متعددة قابلة للتأويل لِما فيه من قدرة قرائية متعددة يمكن للمؤدي إستثمارها بإستخدام تقنيات الصوت والإلقاء. فعبارة (صه يا سهيل) مثلاً لو كتبت حسب الرسم المقطعي والتنغيمي لأصوات هذه العبارة:

/ص +ـَ + هـ // يـ + ـً // سـ + ـُ // هـ + ـَ + ي // ل + ـُ/

مقطع متوسط مغلق / تفخيم ضيق/ ← مقطع متوسط مفتوح / تفخيم متوسط / ← قصير مفتوح / تـنـغـيـم ضـيـق/ ← طويل مغلق ← قصير مفتوح

ومثلما ذكرنا سلفاً أن إثراء المعنى وإعطائه بعداً دلالياً ووظيفياً والذي يبان ويُستثمر عبر قصديه المرسل لتظهر من خلال الأداة – الممثل – بإستخدام التقنيات الصوتية والإلقائية، غالباً ما تعتمد القدرة التنغيمية، أي على الكيفية التي يتم من خلالها إظهار الصوت بشكل مغاير لما يمكن أن يظهر عليه، ومشاركة بذلك على النبر.

فكلمة (صه)، لم تظهر على أنها كلمة إهانة وأمر، كما تدل عليها الصورة الكتابية لأنّ "النص الدرامي باعتباره نسقاً لغوياً بالدرجة الأولى، فإنّه يكون ملفوظاً في أي موضع من خلال نموذج العرض المقترح."(١١)

كان التوظيف لإبراز عنجهية وتسلط (الشمر)، المهم إنّ الملفوظ يعطي هذا المعنى لو كان المقطع (متوسط مغلق) /ص + ـَ + هـ/، ليكون فيه التنغيم عالٍ أو مفتوح وبشكل صاعد.

ولكنّ الذي حدث أن استثمر الممثل صوته باعتماد التنغيم ليولد دلالة معنياتية غير دلالة (الزجر) الظاهرية، ونقلها إلى دلالة الإستفهام والتراخي، مع الحفاظ على الخلفية البعدية لشخصية الشمر من أنّها تسلطية سادية، وكذا الإبقاء على وظيفتها، فأكسبها فضلاً عن الدلالة الجديدة بعداً عن كيفية تفكير الشمر واقتناص الأحداث ليبلور معالجة تنبني على تناقضية الملفوظ الصوتي كحروف، ودلالته على المستوى الأدائي من جهة، والمستوى الأسلوبي في السرد من جهة ثانية. فأصبح الرسم الصوري:

//ص + ـَ + هـ // يـ + ـًـ // سـ + ـُ // هـ + ـَ ي ل //

← ← ← ← ← ← مديد

(١١) أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، مصدر سابق، ص٥٩.

فكانت صورة المقطع غير ثابتة، وكذلك التغير حدث في التنغيم من خلال النغمة وملحقاتها، فأطال الصائت وغّير شكل النغمة التي يسير فيها الصوت نحو الأسفل لتسير نحو الفتور العاطفي [ص + ـَ + هـ] لتقلل من الإنفعال وتتهّيأ تدريجياً لانفعال محتدم متوقع، وهذا يحدث فعلاً في الحوارات اللاحقة.

وتظهر دلالة مثل هذه الألفاظ بشكل أكثر وضوحاً في ترداد مؤدي شخصية يوحنا:

(يا أولاد الأفعى... كم جسداً مثلي يسعى...)

فكل مرّة، ومن خلال سياق العرض، تعطي هذه الجملة دلالة مع ثبات الجمل نحوياً، ولكن التغيير يحدث في التنغيم (النغمة ومسارها اللحني). فمرّة تدلّل على النفاق والتملق، وبتغيير التنغيم بين العالي والعالي جداً، ليفرز معنى الإستفهام أو التعجب مرة أخرى، وتنتقل مرّة ثالثة إلى الواطئة، لتدلّ على الحزن والإنكسار، ومرّة أخرى والتي يكون بها شكل التنغيم بين صاعد أو نازل، لتدلّ على احتدام وتناقض الصراعات في أفعال الشخصيات التي هي أصلاً لم تتّصل بشكل مباشر مع شخصية (يوحنا). وهنا استثمر المرسل نقاط التشابه بين ما يتعرّض له (الحسين(ع)، الحر)، والشخصيات التي تناقضه في الموقف، وبين (المسيح، يوحنا) ومناقضيه، ليوضّح بهذا الأسلوب جدلية العلاقة بين دعوات الحق في الأديان (إسلامية، مسيحية) المتأتية من مرجعية الموضوع التي اعتنقها مؤلف العرض والمرجعية التي يعتنقها مؤلف النصّ، وقد وصلت إلى المتلقي بشكل واضح، ويسير من دون الخوض في تفاصيل الإصطراع (المسيح، يوحنا) ونقائضهم، وهذا ما يبرّر إلغاء المخرج للفصل الثالث برمّته، إلاّ من هذا الحوار.

وبذلك يكوّن الفونيم وسياق المجريات دَوراً في بناء دلاً ما باتجاه دلالة معينة.

كما وإنّ تناقضية الكلمة مع الكلمة الأخرى في الحوار، تدلّ على تناقضية في سلوك الشخصية. فالشمر قلق غير مستقر، أفعاله، متناقضة، نتلمسها في تناقضية ملفوظة، يقول:

(وأنا تتناسل في جوفي النار
أزفرها ثم تنهض
أزفرها ثم تنهض... أزفرها...)

فالزفير ← نقيض النهوض، وكذلك الأخذ ← نقيض الزيادة.

كما في حواره: (أنا مثلما البير .. كلما أخرجوا منه يزداد عمقاً، كلما أخرجوا منه يطفح بالماء) وعلى مستوى الفونتك اتسمت أصوات الحروف برصانة بنائها، حتى جعل الملفوظ الكتابي ملفوظاً سمعياً سلساً واضحاً رناناً من خلال سبك تلك الأصوات، ففي حوار الحر: (تزرعون الظنون بكل مسامات جلدي ثم تخشونها .. كيف آمن في عطشي بينكم، وأنا كلما امتدّ دلوي إلى قاع آباركم هرب الماء..)(*) [١٢]

فتباعد مخارج أصوات الحروف لا يشكل عائقا أثناء الأداء اللفظي، ففي كلمة (تزرعون) مثال: فحرف الهمس التاء والخارج من بين طرف اللسان وأصول الثنايا، و(الزاي) الذي هو من بين الثنايا وطرف اللسان، فعلى الرغم من تقارب مخارج هذه الحروف هما ولكن اختلاف صفتهما بين الجهر والهمس، بين المصمت والصائت أكسبها سيولة تلفظية لتقوى بالراء الخارجة من بين مخرج النون واللام، وهذه الصفة جعلت الراء لم يخرج مكرراً يابساً، لأنّه انحرف إلى مخارج الحرفين السابقين، بينما صوت حرف العين يخرج من وسط الحلق وليحمل الصائت الطويل (الواو) أصوات الحروف السالفة وينقلها إلى مسمع جيد يتجسد برنين صوت النون الخيشومية، وهذه القوة البنائية في رص المفردات تعطي للمؤدي حرية تناقضية في إستخدام الصوت أو الكلمة قائدته في إتجاه إظهار معنى ما، أو لتحقيق معنى تأويلي ذي دلائل من خلال إستخدام التقنيات الإلقائية عبر ثنائية التناقض

تزرعون الظنون ← → آمن

(*) من جوار الممثل الذي كان يؤدي دَور الحر.

مسامات جلدي ⟷ قاع آباركم
تخشونها ⟷ هرب الماء

فجاءت المتناقضات تدل على التعجب والإستفهام المحاجة، الإنكسار، التوتر.

٣- <u>مسرحية الجدار</u>

موضوع (الجدار)

شخصيتان مسرحية على خشبة المسرح تتعرضان إلى القصف، ينزل الممثل إلى تحت وتبقى الممثلة (الحبيبة). متأملة وصول الجيران لإنقاذ حبيبها، الذي دفن في الأنقاض لا بسبب الحرب فحسب، بل بسببها أيضاً، لأنه كان يطلب منها مغادرة المسرح لتنبؤه بالخطر، وكلما زاد الإلحاح بالرحيل، كلما قابلته بالإصرار على الرفض، إعتزازاً بإنتمائها، والذي يشكل صورة وجودها، وتبقى تحاوره، بعد أن عرفت بأنه حي، ليكون الخطاب محملاً برسالة ترميزية لا إلى الممثل المدفون تحت الأنقاض بل إلى بديله المتلقي كشكل فني في الإيصال والتواصل، فهي مليئة بنبتات الأمل الثقيلة، لأعلى صدر الممثل بل على القارئ.

هكذا بنى الكاتب (على المطبعي) خطابه الذي إمتاز في إسلوبه البنائي بين الكلاسيكية والمدارس الأخرى التي طورت بعض الشيء من مفاهيم أرسطو، والتي يمكن أن نسميها بالكلاسيكية الحديثة، فهناك محاولات للتشخيص وخلق بيئات معينة من قبل الكاتب، وهناك محاولة لخلق تنامي الحدث المسرحي وصولاً إلى الثيمة، تحت سقف زمني معين يقود إلى مفهومة التطهير.

ولكن قراءة المخرج لهذا الخطاب جاءت مختلفة تماماً حتى أفرغ تركيبة النص الحوارية واستبدلها بمقاطع مسرحية من مسرحيات أو نصوص مسرحية عديدة، حتى بدا الخطاب (خطاب تناص، كولاج، توليف)، ولم يبقَ من نص الكاتب سوى الفكرة، وحتى الأسماء، فاستبدل إسم المسرحية من (ما الذي يحدث في الظلمة) إلى (الجدار)، والشخوص وضع لها إسم (الممثلة: فاطمة) (الممثلة: محمد)، والمكان غير مسمى، غير واضح، مسرح وكأن العالم كله مسرح، كله يتجسد في هذا المكان، وكأن العالم كله أصيب بالكارثة، فعندما تغادر المكان، غادرك المكان أيضاً، فما تم إذن هو إستنتاج فكرة محاججة جمعية كبيرة، ثقيلة في طروحاتها (الفكرية، السياسية، الإجتماعية)، من فكرة تكاد أن لا ترقى إلاّ في تصوير معاناة فردية، ذاتية.

أولاً: المجال المعرفي:

يعتبر المخرج، بالنسبة إلى عملية القراءة، بكونه القارئ الأول، وهو القارئ المتأمل وعليه أن يفكر بأن هناك عناصر قد غادرها المسرح، لم تعد تشتغل بالمستوى المطلوب، عناصر ومفردات بالتأكيد هي لم تكن لغة النص ومكوناته بل خشبة المسرح والممثل ذاته، فالممثل حامل الرسالة وموصلها إلى المتلقي، فهو أهم أداة بالنسبة للمرسل (المخرج) لمقدرته الفائقة على التحميل (حامل الدلالة والمتعامل مع بقية العلامات والإشارات والرموز الدالة).

فتعامل مخرج (الجدار)، مع الممثل على إنه التردد في لون اللوحة، طبيعة اللون في لوحة التشكيل، على أنه الفقرة الأساسية القارئة بصوت مرتفع.

إذا ما تعاملنا مع منطقة إشتغال المخرج على أن المنطقة المثلثة على صعيد خطاب العرض (درامي، إسلوبي، دلالي) هي خطابات ذاتية بالدرجة الأولى، (إسقاط وقائعي)، وغائية قصدية بالدرجة الثانية، (كشف وبَوح ذاتي)، فالمسرح لا بدّأن يغلق أبوابه، (إنّها الحرب)، عند قراءة الخطاب (خطاب الكاتب) والذي أوجد الشخصيتين وجمع بينهما الحب والعشق والوَلَه، ربما كانا مخطوبين أو عاشقين، المهم أنهم عشاق مسرح في فترة الحرب هذا التناقض بين ممارسة العمل المسرحي وحالة الدمار والتدمير التي ترافق الحرب، تقود إلى مبرر خلاصي وهو الرحيل، ولكن المرأة (فاطمة) تصر:

على أن المسرح يجب أن يستمر.

فهل يمكن حسم هذا التناقض؟ هل يُطوَّر هذا التناقض؟ وأيهما أفضل؟ التطوير المحمل بإشارات ورموز دلالية يكون محملاً بقيم معرفية في طياته، والحسم قضية بسيطة سرعان ما تتوقف وتموت، فتعميقها أو تكثيفها سيفتح نوافذ معرفية أمام المتلقي أولاً، وهذا غاية في

الأهمية ثانياً، وثالثاً والذي نجده أكثر عمقاً من كل هذا أو أكثر أهمية هو عدم وضع نهايات مغلقة، بل الترابط والإنفتاح الذي جعل المتلقي يشتغل على مراحل متقدمة جداً من التأويل، إسقاط المرجعيات، حيث يُسقط الإخراج الدال المعنياتي مرجعياً فيؤسس المتلقي فهماً على أساس ذلك الإسقاط، و هكذا تستمر العملية، فما من حدث وما من علامات، إشارات أو أي مسميات معينة، ما من دال معين إلاّ ويصطدم بمرجعياته ليؤسس مفاهيم جديدة، إلاّ أن هذه المفاهيم الجديدة هي الأخرى تشتغل متناغمة مع مرجعيات التلقي وبالنتيجة النهائية، لا تصل إلى حلول سريعة خطاب الأدب الذي جاء به (الكاتب) لم يفض لهذا الغرض.

وعليه فقد اعتمد الإخراج منهجية مطروقة من قبل العديد من الخرجين في خروجها إلى مساحة فضائية أوسع، أو أفق أوسع "فالمفردات التكوينية الداخلية للحكي أو المسرحية إنما تستمد في الغالب من مفردات خارجية وجاهزة وتقدم بطريقة التوليف والتناص والكولاج"[١٣]

وهذا أسلوب موجود في العديد من الخطابات المسرحية ولكن إن تجتمع، أن تتعدد خطابات العرض المسرحي وتشتغل في منطقة خطاب واحد هذا هو الجديد في العملية، من خلال سياقات تنامي الأحداث والأفعال، لم يفرض خطاب العرض شيئاً على المتلقي، وإنما طرح موضوع الحرب بشكل قابل للنفي أو القبول، تاركاً المتلقي ينفتح على تأويلات وتفسيرات كمحاولة لفك الشفرات والرموز إعتماداً على وعيه كقاريء – عرض، معتمدة مبدأ التقابلات والتعارضات المسرحية، أي (إعتماد الجدل)، ولكن وبطبيعة القصدية في إدخال مفهوم أو جر المتلقي إلى إحالة معينة، بؤرة إشتغال معينة، إثبات قضية، إدانة، جعلت من المخرج أن يعود لمسك حبل قيادة العرض بشكلٍ ليس منفلتاً، لينسى إلى أبعد الحدود، فمفردة (أنها حاجة) وفي وقت الحرب تنفتح على تعددية معنياتية هائلة لهذه المفردة، حاجة إقتصادية، أمنية، إجتماعية ...الخ، ولكن تأكيدها وتكرارها مع مفردة (السفلة) أحالت إلى إنحطاطية الحاجة على الرغم من أهميتها.

إنها حاجة، إنها حاجة، إنها حاجة، أيها السفلة (بغبك)

فإنحطاط الصفة (كلمة السفلة) تعود على المتلفظ بحكم طلبه (حاجة)، أولاً.

وتعود على الموصوف (المتلقي)، ثانياً، فهي لا تخرج عن دائرة التفسير الدلالي كونها دال جنسي، ولا تُفهم إلاّ بهذا الشكل بحكم تساوقها اللفظي مع أبعاد الشخصية القائمة بفعل التلفظ.

وكذلك في مفردة (طاهرين): كيف يمكن لنا أن نعيش في زمن الحرب ونبقى طاهرين؟ (بغبك).

فالطهارة نقيض الرشوة، التزوير، التلصص، السقوط، ولكن أقوى نقيض لهذه المفردة مع سياقاتها هو العهر، فهي أيضاً لا تبتعد عن هذا المعنى بينما نجد العكس تماماً في حوار فاطمة:

سيأتون .. أقول لك سيأتون، إني أسمع وقع حوافر خيولهم، صهيل سيوفهم وزغاريد النسوة، وهدير مدافعهم ...الخ.

إن التناقض في الموجود المادي المذكور لفظاً: (صهيل سيوفهم، هدير مدافعهم) يصادر قدرة المتلقي على تحديد الزمان، فثمة فارق كبير على صعيد الزمن الرياضي بين السيف والمدفع، وهذا يعني أن بإمكان اللغة وبمستوييها العميق والسطحي أن تحيل المتلقي إلى دوال قصديه مرجعية، لأن عملية تهشيم العلائق اللغوية وما يمكن أن تكشف عنه من تشخيص والخروج بالمفردة حتى من ضمن سياقاتها اللغوية (معناها اللفظي وليس الكتابي) بإمكانها أن تحيلنا إلى التعددية المعنياتية، وتعدد مثل هذه الإحالات في خطاب العرض، حررت قدرة المتلقي على التأويل، على الرغم من إمكانية القراءة الإخراجية أ ن تحّيد تأويل المتلقي بإتجاه

---

[١٣] فاضل ثامر، الجوهر المونودرامي لبنية العرض المسرحي – مسرحية الجدار – (جريدة الثورة، ع ٨٦١٠، الأحد، ١٩٩٤, ص١١.

قـــراءة مـــا إلاّ أن الإخـــراج أوغـــل فـــي مصـــادرة قدرتـــه علـــى إكتشاف مكانية الحادث من خلال الإنتقالات السريعة في أداء الممثلة (فاطمة) المنتقل من بيئة إلى بيئة.

وإن جاء حديث فاطمة المستعار من (رواية زوربا لكازنسزاكي) هو داعية لإستكمال التنامي الحدثي على أقل تقدير من وجهة نظر المتلقي، إلاّ أن الإخراج إستمر في إيغاله بعملية مصادرة قراءة قصدية وإن جاء الحوار متوفراً على شيء منها: (إن السماوات السبعة والأرض لن تسع الله، فقد وسعه قلب الإنسان، إياك يا ولدي أن تجرح قلب الإنسان إياك يا ولدي أن تجرح قلب الإنسان فإنه مأوى الله).

سوداوية عالية في خلق العلاقة بينها وبين حبيبها. فهي تؤمن بأن الإنسان قيمة عليا، موطن الروح الإلهية إلاّ أنها تفضل أن يبقى تحت الأنقاض قريباً منها على أن يكون ذلك النجم الساطع اللامع في فضاءات بعيداً عنها، ويمكننا القول على أساس ما تقدم، إن القراءة الإخراجية كانت مصرة على أن تخلق شيئاً من التواصل المعرفي بدلاً من خلق شيء من التماهي أو الإندماج حيث لجأت إلى اعتماد الإدهاش والإبعاد لكي تحقق الصدمة المعرفية بدلاً من التطهير الذاتي والذي لا يمكن أن يتحقق إلاّ بالتواصل الحدثي والتنامي الفعلي على خشبة المسرح – البنية الأرسطية -. هذا الخطاب إنساني لإدانته الحرب، فهو ظاهرياً يستعرض المعاناة الناجمة عن الحرب بشكلها المباشر أو غير المباشر ويدينها من خلال الطروحات المنطوقة رغم تناقضية الجدال، وضمنياً تحريضية ثائرة من خلال التساؤلات عن مسببات الحروب ودوافعها ونتائجها مرة بالحوار المنطوق أو الجسد ودلالاته مرة أخرى كما في المشهد الثالث والرابع تتحدث الممثلة (فاطمة):

(لقد إنتهت الحرب وتناقلت الأسلاك أبناء الإنتصارات والهزائم، وحدهن الأمهات يندبنَّ خطهنَّ العاثر في سوح الوغى).

مع مفردة الوغى إنطلقت حرب جديدة، تأكيداً على أن الحرب مستمرة ما لم يكتشف القانون المسبب للحرب، الذي يقود الحرب.

لماذا تستخدم كلمة (الوغى) بدلاً من ساحات القتال؟ كما وردت في نص برشت وهي الكلمة المعاصرة، فلكي يعود الإنسان إلى سابق عهده منذ إن كان، منذ البداية، منذ الخليقة، كان مقاتلاً ومحارباً، لم يكن واعياً للنتائج، كان يقتل حتى أخاه، فكانت اللوحة واضحة، ليس في لحظاتها الأولى، لأن المشهد كان يصور حالة القتال بالحجارة فكانت الإحالة الأولية تنصب على (ثورة الحجارة في فلسطين) وإن كانت مصممة فعلاً لهذا الإتجاه ولكن فعل هذا الحوار أو فعل التلفظ يزيح هذا المفهوم ليترجم الصراع الأول بين قابيل وهابيل:

فاطمة: ولدي، ولدي يا أوديب، ضائعٌ أنت مثلي، فكلانا فقئت عيناه الرؤيا.... رأسك رأسي، يتـــدحرج مـــن أرض اليونـــان إلـــى صـــحراء الطـــف إلـــى بغـــداد، ويجمـــع كـــل نشازات التاريخ.

فأدرك المتلقي بأن العملية هي عملية إحالة موغلة في التاريخ، تعمق حجم السؤال عند المتلقي، لماذا الحرب؟ وهناك أسئلة عديدة في خطاب العرض: لماذا نحارب؟ لماذا هذه الحرب؟، إلى متى نحارب؟ وهذا ما تؤكده (بغبك) (في مسرحية برشت) ومنذ اللحظة الأولى كانت الإشارات تؤكد بأن هناك حرب قاسية ظالمة، وأن هناك رسالة، من ينقذ هذا الجيل الذي يرمز له (محمد)، على الرغم من أن (محمداً) لم يؤطر رمزاً من خلال التلفظ حتى آخر لحظة، فلا إشارة تلفظية مباشرة تحيلنا إلى كونه رمز لهذا الجيل المعاش، ولكن نكتشف من مجريات الأحداث، أو من مسار التجميع الصوري، وبعد تكرار الصور والرموز والطروحات نكتشف بأن محمداً هو السياسي، هو الفنان، الحبيب، المثقف، المفكر، العامل في المسرح ...الخ.

هذه العلاقات إكتشفتها الصور المتكررة ولم تكتشفها اللغة المباشرة، لأن اللغة المباشرة ستحيلنا إلى كونه حبيب مثلاً أو فنان فحسب. ولكن تغييب شخصية (محمد) وتحويله إلى شفرة أو رمز حضاري هو الذي أكد إنتشار (محمد) على مستويات إنتاجية متعددة فهو (خطيب،

كاتب، سياسي...الخ) فهو إذن رمز لجيل ينتظر الخلاص كما تمثل (فاطمة) رمزاً لجيل يعاني السقوط، الإنحلال ... الخ.

أما على مستوى المكان، فالمسرح لم يكن مكان عمل الممثل فحسب، بل رمزاً للإنتماء إنتماء للأرض، للمجتمع، للقيم، للحضارة، الحرب في كل مكان، وليس بالضرورة العراق، فلو نتلمس حوار (فاطمة) الثري بجمال الوصف، والتشبيه الإستعاري (... إن تغيير مكانك مثل نيزك ساقط، ستنطفئ، وينطفئ كل شيء..).

ففي اللحظات الأولى يُفسر على أنها عملية إعتزاز بالذات أو النفس والمكان، ولكن ومن خلال ما يكشف لنا الخطاب العام بأن عملية التشبث في المكان ما هو إلاّ رد فعل لفعل قمعي من قبل سلطات قمعية متعددة في الأرض ضد إنسانها المبدع بدعوى أن يقتل إبداعه، ولكن بطريقة أخرى، فهذه الفنانة تقرر أن تبقى مبدعة رغم كل الظروف، وهذه إشارة معرفية، فعندما يرفض مغادرة المكان حتى وهو تحت الأنقاض تبدأ تذكر من خلال مشاهد أعمال مسرحية سبق وأن قام بتمثيلها، لتعزز وتكشف التناقض فيما بينهم وليس حسم التناقض فتقول: (.. ألم تقل، بائس وتعيس البلد الذي ليس فيه أبطال، بل بائس وتعيس البلد الذي بحاجة إلى أبطال ...) (المقتبس من مسرحية في غاليلو غاليلية لبرشت) فهذه هي إشارة منه إلى أن البلد الذي هو بحاجة إلى أبطال بلد لم يكن سوي فالمجتمع الغير سوي هو المجتمع الذي يفرز البطولة، أبطال، أفراد صنمية أو ما يسمى بالرموز. المجتمعات السوية لا تعنيها هذه المسألة، لا تنتج رموزاً ولا تنتج أبطالها ولا تنتج شخصيات فردية سقوطها مدوي.

وكذلك في حوار (فاطمة): (ما لم تكن مشعاً في مكانك أولاً، فلا يمكن أن تكون مشعاً في مكان آخر...)

فلا يشع الجسم إلاّ بسقوط الضوء عليه فينعكس الضوء بالنسبة للأجسام المشعة. فإذا كان الضوء رمزاً للحرية، والإشعاع رمزاً للإنتاجية، فالمكان هنا مرتبط بالضوء ودالٌ على الحرية، فلا حرية إلاّ في هذا المكان، ولا إبداع إلاّ لهذا المكان الممتلئ بكل عناصره التي تشغل فضاءه وليس مكاناً مجرداً خالٍ من أية قيمة.

وإذا كانت الحرب الكاشف الحقيقي لوحدة المتناقضات السلوكية المتعايشة في داخل المجتمع الواحد، فإن تأرخة الحدث تشير إلى واقع أحداث الحرب العراقية – الإيرانية ثم حرب الخليج الثانية وما تلاها من أحداث عام ١٩٩١.يمكن أن تقرأ هكذا ويمكن أن تشير إلى قوانين تفسح المجال لزعامات متطرفة، متهتكة، ومجتمع لا يسعى إلى التغيير، فستكون هناك الحروب ونتائج الحروب مستمرة، نعم كان هناك ضغط وتكثيف زمني، إلاّ أنه عبر عملية القراءة المؤولة لطبيعة الحدث وطبيعة هذا المنتج لأعلى أساس تواصله، حدث يتواصل مع حدث، إنما كان هناك قراءة مرجعية، أي إن هناك إنضباط مجتمعي بسبب قوة وتسّيد الأجهزة القمعية .. هكذا أقرئ [١٤].

فعندما تتساءل (فاطمة): (محمد، أين أنت يا محمد، قرة عيني، يا ... الخ) يأتي صوت (محمد) من تحت الأنقاض ليفتح باب تواصلي آخر، يكشف عن قضايا أخرى منها ، إن محمداً لا يستطيع المغادرة كونه مجروح وعليها أن ترفع من معنوياته حتى يبقى حياً، هي في إمكانها أن تعالجه، وهذا هو في غاية الواقعية، لكنها تقول له: (إنهم سيأتون) فمن هم الذين سيأتون وينقذوه؟

فتحول هنا إلى رمز الإنسان المرتبط بالمكان، فالمحنة ليست بمحمد وفاطمة بل كل الذين يعيشون بدائرة الحرب.

فاطمة: (إني أوشك أن أسمع وقع حوافر خيولهم، ضربات طبولهم، أهازيجهم الداعية إلى الإنتصار للحق .. الخ).

فمن الإحالات المرجعية من يعتقد أن الآتين هم فرسان العرب، ومنهم من يعتقد مقاتلي صلاح الدين الأيوبي ... لأن الصورة تنم عن هذا الشكل، وهنا عودة إلى عمق التاريخ، لم تكن إعتباطية وإنما محاولة لإسقاط قضية أساسية في طبيعة تفكير الفرد العراقي.

---

[١٤] مقابلة مع المخرج، د. سلام مهدي الأعرجي، بتاريخ ٢٥ – ٤ – ١٩٩٤، ب، ض في بيته.

الأولى: تهميش نجدة العرب مقابل أي مسمى، قيمي، قومي، حضاري، لأن المتلقي الآن أمام سقوط آلاف الأطنان من القنابل ودوي الإنفجارات، وهذا ما يجعل قضية تغريب التلقي تلتقي بوعي المتلقي، فعدم وجود وسائل إتصال يخلق قطعاً حقيقياً في مسار تنامي الفعل المسرحي، واللاتكافؤ على طرفي الصراع ومن يشعر باللاتكافؤ ويخوض حرب غير كفوءة هو أصلاً يراهن على هذه الأجساد التي ماتت عارية.

الثانية: التوقف عند مفهوم الإيمان وطرحه للنقاش كقضية، (فمن يؤمن بالله، قادر على أن يرد جيش الذرة، أو جيش القنبلة النووية)، ولكن النتيجة النهائية، إمرأة تستنجد، هياكل عظمية خاوية، دمار في كل مكان، فما عادت هذه الكلمة تصمد أمام المنجز العلمي الذي يطوّر آلة الدمار.

وهذه الإشارات التحريضية دُعّم بأغنية مع حركات راقصة مفتعلة لقصد الغرض والتي تقول فيه: إنك وأنت في بطن أمك منذور للتدخين، والبيرة، وقبل أن تولد مقدرٌ لك أن تموت في (كليكوا) (وهو أحد الحصون الموجودة في شمال الهند) وما العلاقة؟ إنها إشارة، فالمواليد والمولودات والشعوب وإمكانياتها وطاقاتها هي أشبه بالسيولة النقدية التي يمتلكها التاجر لينمي ممتلكاته، الشيء نفسه لهذه الشعوب من وجهة نظر الحكام الطغاة والدكتاتوريات التي تحسب بعد عشر سنوات ستدخل إلى الخدمة أجيالاً.. فهذه الأغنية تكثيف لهذا المفهوم (قبل أن تولد مقدور لك أن تموت في أرض أخرى، وقبل أن تولد يكون فصال حذائك (بصطالك) جاهزاً، وكذا ملابسك، ونوع سلاحك).

ومع أجساد الممثلين تتحول اللوحة إلى تشكيل إنشائي إيقوني يعزز ذلك المفهوم.

فبنية خطاب العرض إعتمدت في إنتاجها جزماً ثلاثة مستويات (الدرامي، الإسلوبي، الدلالي)، هيمن عليها بالدرجة الأساس، المستوى الدلالي لأنه المسؤول عن إرسال الشفرة المعرفية إلى المتلقي.

ثانياً: المجال الدلالي:

عندما يتقصد مرسل العرض (المخرج) بإدخال خطابات تلفظية يقتبسها من خطابات نصية أخرى تدفعه دلالاتها المرجعية أولاً وقبل كل شيء ومن ثم تأتي الوظائفية والإسلوبية والإنسجام السياقي و ... الخ).

فإقتباس: (إضربها، إضرب الأرض إبنة الكلبة، دعها تستيقظ ...) (لحنا مينا: رواية الشمس في يوم غائم) تحيلنا إلى محاولة إيجاد وسيلة إقناع على مستوى البنية الدلالية السطحية بينما كم من الدلالات تتوالد على مستوى البنية الدلالية عمودياً. أي تتصارع الأضداد في بنية سطحية (أفقية) بقصد حلحلة القناعات، إلاّ إنّ ها تودع التراكم المعنياتي عمودياً معانٍ جديدة تدفع باتجاه القصد الإخراجي.

تلفظة (إضربها)، وبهذه الصيغة الأمرية المتعالية تحيلنا إلى معنى إستخدام القوة بواسطة الضرب، مدللة على القسوة والتسلط في ظاهرها على الأقل ولكن، عندما نسمع الملفوظ (إبنة الكلبة)، تقودنا الدلالة إلى شدة القسوة وعنجهية التسلط والعدوانية التي تغلي تحت المعنى الظاهر، لكون:

١- تأنيث الأرض وهذه علامة على تسّيد الرجل على الطبيعة والأنثى أو المرأة.
٢- إذا كانت الطبيعة (الأرض) أو المرأة (كمؤنث) تتسم بالضعف أمام الرجل القوي المتسلط، فما بالك بالمولود الضعيف، أي إن الضعيف يُولد ضعيفاً.
٣- المولود ضعيف مرتين، مرة كونه أنثى (إبنة)، والثانية بالوراثة.
٤- إنتسابها إلى حيوان (الكلبة) الأنثى أيضاً أو مرة أخرى، ولا توجد هناك صلة مبادئ، شرف أخلاق، قيم أخرى للحيوان، لأن هذه هي قيم الإنسان.
٥- (دعها تستيقظ)، إضربها بشدة فهي كسولة، متمردة، نائمة، فهي لا تنهض، ولا تتجدد، ولا تنتج إلاّ بالضرب.

وهكذا يمكن خلق علاقات دلالية مؤولة علاقة بين الفلاح الذي يضرب الأرض لإحيائها، كضرب المصعوق بالكهرباء، ولكن الفلاح يقدس الأرض وهو لا يريد إهانتها بالضرب، ولكن ما حدث في سياق الحوار إهانة والدليل السب (إبنة الكلبة) والتصغير المهين للأنثى.

إذن فهي إحالة ترمزية مؤولة تسير بإتجاه القوة والتسلط، تصطدم مع الشخصية التي كانت تنادي بها (محمد) على لسان (فاطمة)، وهذه مشكلة أو شفرة أخرى تحتاج إلى فك رموزها.

هل قالها بدوافع السادية في شخصيته، وما هي أسباب تكوين هذه الشخصية؟ أم كانت ردة فعل لفعل السلطة القمعية التي تتصرف بمقدرات الإنسان تحت مضلة الحرب، والتي هي الأخرى لم تعرف أسبابها.

وتستمر التساؤلات والتأويلات لمحاولة الكشف عن دلالة الألفاظ، يمكن أن تحل لو كانت في النص الأصلي ولكن إقتباسها وجعلها جزء من خطاب لفظي جديد تبقي التساؤل أو التأويل للكشف عن ترميزة مفتوحة ويمكن للمرسل (المخرج) أن يحّيدها ولكن حتى في تركها بهـ ذا الشكل تعني دفع القارئ المتلقي أن يتعامل مع الملفوظ كي ينتج معنىً خاصاً به معنى يضيف إلى المعاني الأخرى دلالات أخرى فهو منفلت فعلاً.

وهناك مفردة (الإنتظار) فمرة تطرح بشكل مباشر (وأنت تنتظر لتذهب إلى المحرقة)، (الكل ينتظر ليذبح كالحيوانات) ومرة إيحائية (سيأتون .. إنهم سيأتون) (منذ سبع سنوات وأنا أقف في مكاني)، (سبع سنوات ونحن ثابتون في نفس المكان).

هذه التربية السياسية التي أوجدتها السلطة في نفس الإنسان، زرعت فيه النزعة الإنتظارية بحجة التنظيم لتغلف عدم كفايتها وعدم تلبيتها لحاجات ومتطلبات هذا الإنسان، فالإنتظار في التسوق، المعاملات، الدواء، التعليم، الإجازة .... الخ، ينتظر تنتظر (محمد، فاطمة)، الحل لا يأتي من جيل النزعة الإنتظارية، وإنما من جيل آخر، فالإنتظار هنا دلالة عدم الثورة، أو دلالة الإتكال على الآخرين، دلالة المعاناة وإستمرار المعاناة، دلالة اليأس من منقذ دلالة القبول، وغيرها من الدلالات التي لا يمكن أن ترتقي بالشعوب إلى المستوى الحضاري، هذه تصطدم مع الثقافات الأخرى، بل تصطدم مع ذات الطرح في سياق الحوار الملفوظ، ولكنها تصب في مصلحة سياق العرض العام الذي هو الآخر يصور حالة الإنتظار لتقديم حلول، ولا حلول حتى النهاية، فهو يلتقي في طرح التحريض تبرير التساؤل عن نتائج الحروب فكم من إستصراخات لم تلبَّ على لسان (فاطمة)، وتغيب حتى عناصر التغيير المتوقعة، وما أقربها من إنتظار غودو (بيكت)، ويستمر نقاش المتناقضات، فإذا كان تأويل الأم (الأنثى) دلالة الضعف، كما جاء في (إضربها، إضرب الأرض إبنة الكلبة ....)، نرى أن المرأة في موقف آخر تتحدى الرجل، بل تدعي القيادة.

فاطمة: (بغبك) نمارس دور الأمومة يومياً، أربع وعشرين ساعة، إلاّ يكون ذلك دوراً قيادياً، فهل يقبل الرجل التحدي، فليستبدل..

فالمرأة تقوم بأداء دور الأمومة على مدار الساعة والأيام والسنين، فهل بإمكان الرجل أن يقبل دور التحدي ويؤدي دور الأمومة لمدة أربع وعشرين ساعة على أقل تقدير؟ فبالتأكيد لا، إذن فالأم هي القائد، ولكن القائد الفعلي أم الظل؟ ندخل في تناقض جديد يقود عملية التواصل مع الخطاب إلى تأويلات جديدة، فهل المرأة طرفاً في عذابات الإنسان؟ الإنسان الرجل، أم المرأة أم الرجل والمرأة؟ عندما تكون قائدة تسلطية متفردة أم جمعية؟ هي موجهَة أم موجِهة؟ وإذا كانت المرأة (الخاسر الوحيد في الحرب هو المرأة)، فمن المنتصر إذن؟

ويمكن أن تكون هي الخاسر الرابح، لأن الرجل إبن المرأة، فإن كان هو المنتصر، سيعود الإنتصار إلى الأم، وبذلك يكون الخاسر الوحيد في الحرب هو الرجل، كل شيء ممكن في هذا الوضع المنفتح.

إنّ إصرار الممثل (محمد) على المغادرة مرة وعلى البقاء مرة أخرى، تدرك الممثلة (فاطمة) بأنه لا يمكن أن يبقى معها. والمغادرة هنا يمكن أن تتجه إلى إتجاهها الطبيعي وهو مغادرة هذا المكان إلى مكان آخر، عندما كان في الخارج، أما عندما أصبح تحت الأنقاض ويصر على الرفض بالبقاء، فإنها تأخذ إتجاهاً مؤولاً وهو مغادرة الحياة إلى الآخرة، وفي كلا الحالتين أعطت

المبرر (لفاطمة) في صدق حدسها، ولكنها لن تيأس، فبعد أن كانت هناك محاججة عقلانية أو متعقلنة غير مجدية (بالنسبة لها)، الآن تدخل من الجانب الشعوري الحسي الأكثر إنسانية فتستخدم بيتين أو ثلاثة من الشعر الشعبي المغنى، فاطمة:

(وَكّ اليندفن بأرض الغرب، وحده يموت، وحده لا أهل، لا دمع، لا ناس، لا تابوت، وحده يموت) (شعر: مظفر النواب من قصائد لم تنشر).

محمد: أتبكين؟

فاطمة: وليس الذي يجري من العين ماؤها، لكنها روحي تذوب ...

في هذا البيت الشعري تكثيف لقضية أساسية، فمجرد التفكير لمغادرة كل هذا الإرث، لمجرد التفكير بمغادرة كل هذا التراث، بمجرد التفكير بكل هذه الخسارات (تهون أنت)، إذا أرجعنا بيت الشعر بالطريقة الأخرى، تكتشف تلك الدلالة، وهذه نافذة تحول أو تضع الحاجز بين من قرر أن يغادر وطنه تحت أي ذريعة، تحت أي شعار إنطلاق من مفاهيم عديدة مثل (لا خير في نهر يمر على شجرة من دون أن يرويها). في هذه النقطة، نقطة الصراع بين الواجب والقدرية، كليهما على خط واحد، يلتقيان بخط واحد، ولكن الحد الفاصل أن تختار (الممثلة) القدر بوعي، فإذا كان غاليلو غاليلة قد رسم بدون وعيه لطبيعة القوانين المسيرة للبلد، إذا كان مكبث قد وصل إلى نهايته بدون إدراكه لطبيعة القوانين والتشريعات التي تحكم الكون، فهنا إختارت (فاطمة) قدرها عن وعي كامل تام فالموت مع هذا المنجز أكبر من الحياة على اللاشيء، فتركت الضياع وبدأت تشتغل على ذات محاور إبداعها وتألقها.

فخلق من المشاهد التمثيليةالتي تؤديها الممثلة مناطق محاججة مباشرة بين خطاب العرض وقدرات التلقي في التأويل، مشدداً على ضرورة تغّيب قدرات التأويل على قراءة ما، بإتجاه قصديه مرسل العرض (المخرج).

ثالثاً: المجال الأسلوبي:

يبدأ خطاب العرض بإدخال مجاميع كبيرة (بحدود ٨٠ ممثل وممثلة) إلى خشبة المسرح وهي تصدر أصوات صراخ، آهات، تأوهات، أصوات، وألفاظاً متداخلة وغير مفهومة تدل على الهلع والفوضى مع دوي الإنفجارات وأصوات إطلاق الرصاص، مجاميع الأولاد شبه عارية تتلضى، وتتشظى، وتتحول إلى مزق شأنها شأن الخرق، مجموعة من الأوراق المتناثرة، وأواني الطبخ والملابس والتجهيزات العسكرية تتناثر على المسرح لتتحول إلى أشبه ما يكون بنماذج (فِكَرات) في لوحة تشكيلية لتقرأ الوجه الحقيقي للحرب، (الفوضى، إندثار القيم والأخلاقيات الضياع، الدمار، الخراب ... الخ.

وبعد أن تنهار هذه التكوينات الجسدية تنسحب ببطء شديد وكأنها تخرج تواً من هجوم مدمر، وتشكو حالها، ولكن لمن تشكو؟.

حاول مرسل العرض إظهار عدة دلالات معتمداً على الحركة، الإيمائة، الصوت غير اللغوي ليعرض صورةٌ أولى للحرب، مدخلاً للمعاناة، باباً من أبواب جهنم قد فتح، والوقود (الممثل) بدأ ينقل الكيفية التي يُستهلك بها في الجحيم.

فإذا كانت هذه اللوحة تحاول أن تجيب على سؤال، كيف يكون الإنسان في زمن الحرب؟ ففي المشهد الثاني حاول (المخرج) أن يستعرض بعضاً من المنجزات في زمن الحرب، من خلال مفردة واحدة وهي (حرب)، فللوصول إلى دلالة واحدة، إلى غاية واحدة بالإعتماد على أجساد المجاميع وإعتماد لغة غير لغة المخاطبة، غير لغة الإستعمالات اليومية، غير اللغة المألوفة والإشتغال على صوت واحد (هب) والذي يومي في أدائه أو إسلوب تلفظه وكأنك تسمع (حرب).

فالنساء في صرخاتهن كمسمع لفظي يصل وكأنها تقول (حرب)، لهاث الرجال (حرب)، والقصد هو رفع لافتة الحرب.

ولكن ما الذي يحدث بين شخصيات (الحرب)، دلالات مع الصوت نفسه ولكنه بحركة معينة كشف للشخصيات الطفيلية، وبنفس الإسلوب هناك، إعتداءات عرقية، وبزاوية إضطهادات

طائفية، وبزاوية أخرى ممارسة الإغتصاب، إعدام، سرقة، قتل ...الخ، إستعراض مقيت لبعض المنجزات تشتغل على محور الجسد والصوت المفرد.

ويمكننا القول إن القراءة الإخراجية وإن بدت خارج حدود القراءة القسرية والتأويل الإيحائي، إلاّ أنها إشتغلت بكثافة واضحة على مفهوم الفعل التلفظي حيث إعتمدت على إيجاد الفاظ كانت بمثابة خليط غير متجانس من المفردات والآهات، والترنيمات والصراخ والصفير والمؤثرات الصوتية كالرصاص وهدير المدافع، إعتمدت كلازمه تؤكد من خلالها "أحد أهم طروحات الخطاب في زمن الحرب، تنتظم حتى الفوضى لتصبح وقودها". [١٥]

ومؤكدة في جانب آخر توفرها على لغتها، أي لغة غير مدشنة، تصنع دالها عبر إتفاق يجري آنياً بين المتلقي والعرض، فيصبح إذ ذاك لكل صوت دال خارج حدوده المرجعية، الصراخ إذا انطلق من فم إمرأة دالة إستغاثة وإشارة خطر، إلاّ أنه في المشهد الأول بعيد سقوط (محمد) تحت الأنقاض كان دالاً على الإثارة الجنسية.

في حين حمل مفهوماً آخر في ذات المشهد حين صار الرجال يطلقون مثل تلك الصيحات، فجاءت أشبه بأصوات النساء عند الطلق، إشارة عن الإجهاض، إجهاض ما كانت تهيء له وتصبوا إليه الرجال بإتجاه التغيير، أو الثورة، وهنا تحقق الدلالة من خلال تهشيم العلائق والدوال اللغوية، حيث أُوكلت للمجاميع لتمارس حياة بوهمية لا إنسانية ضد بعضها البعض كمجتمع دون أن تنتبه إلى قانون الحرب الذي فرض عليها كل أنواع الإضطهادات ومارسها عليه وأسقط عنها لغتها الإنسانية ليكتشف المتلقي أن لا تواصل بين فئات وشرائح المجتمع في زمن الحرب وقد فقد لغة التواصل.

أمّا على مستوى المفردة فالدال الكلامي أو الدال الصوتي في المفردة يأتي بغير الدال الكتابي أو اللغوي وهو بحكم تحريكه، وتوفره نغم معين، على نبر أو ضغط على حرف دون حرف آخر، يطلق دالاً معنياتي مختلف، فكلمة (سيأتون) في حوار (فاطمة)، عند تكراره ووصولها إلى حالة اليأس من نجدة ما تنادي، بدأت هذه الكلمة تعني بأنهم (لا يأتون).

أما في كلمة (الوغى) من حوار: (الأمهات يندبنّ حظهنّ العاثر في سوح الوغى) هي تحيلنا إلى أن الحرب مستمرة، وقديمة جداً، قدم التاريخ، لأن المفردة ملفوظ قديم لا يتناسب مع المفردة الحديثة مثل (ساحة القتال).

وماذا تعني مفردة (سبع سنوات) (بحوار بغبك) الذي تكرره كثيراً، لما يحمل هذا الرقم في وعي المتلقي العراقي على أقل تقدير من دلالات (سبع سنوات ولم تنتهِ الحرب، الفيالق السبع، مباركته عند البابليين، السموات السبع عند المسلمين ... الخ) بينما عن (بغبك) الزمن الذي حافظت على نفسها وبقيت طاهرة، ولكنها مرتبطة بحاجات ضرورية كحاجة الأكل والسكن والملابس التي هي الأخرى قد إفتقدتها بسبب الحرب، فقررت أن تكون عاهرة، ومنذ اللحظة الأولى لقرارها هذا يتحول الجيش الموجود على المسرح إلى جدار فاصل وكأنه أعدّليحمي العهر والسفالة، لكي تستمر الحروب، ومشاهد القتل.

وحتى الجندي يردد معها (سبع سنوات، وأنا في هذا المكان) ليدلّل على أن السقوط لم يكن بذات المرأة فقط وإنما بذات الرجل المقاتل أيضاً.

وبعد أن ينتهي هذا المشهد وتنسحب الممثلة التي إستبدلها المخرج بـ(فاطمة) وفي هذا دلالة أيضاً تخرج مع المجاميع لتأخذ فاطمة مكان الممثلة التي أدت دور (بغبك)، لتعلن بدلاً بصرياً علاماتياً أيقونياً موقفها من بغبك، وتعزي السبب أو التبرير بدل صوتي أو

[١٥]) مقابلة مع المخرج: د. سلام مهدي الأعرجي، بتاريخ ٢٥ – ٤ – ١٩٩٤، ب. ض في بيته.

تلفظي من خلال (قصيدة شعرية)* يتناغم إيقاعها أو وقعها المسمعي في الأذن ما كان يردده العراقيون:(Down, Down, Bush).

فالأداء الصوتي المطابق لوقع هذا الشعار يحيلنا إلى ما توحيه هذه العلامات وما تحملها من دلالات، بأن سبب الحرب والمآسي والدمار في زمننا هو هذا الإسم وآلته المدمرة والأكثر فتكاً.

وإذا كانت وظيفة النطق من الوظائف المهمة التي يقوم بها جهاز التصويت والتلفظ، فعلى الممثل أن يعرف كيف يوظف أصوات الحروف وبالتالي الكلمات والجمل في نقل المعنى والدلالة، فمثلاً حسن تلفظ وسيولة تدفق الحوار في إلقاء (فاطمة) أو الممثلة التي تؤدي دور هذه الشخصية، والمتأتي من تقليل الضغط على الجهد العضلي، قادها إلى مرونة إلقائية متميزة في جهازها الصوتي والتلفظي أفضى بظلال أخرى.

* قصيدة غير منشورة للشاعر العراقي محمد سعيد الهنداوي

أولها: الإحالة المعرفية، فالمتلقي وهو يسمع خطاب (برشت) لا تحيله تلك الصور السمعية المباشرة أو التأملية الغير مباشرة إلى عالم صاحب الخطاب النصي، بل إلى عالم (محمد) العراقي الذي شهد كل هذه الأحداث، بموضوع واحدة، وبزمن يكاد أن يكون متصلاً، ومكان يكاد أن يكون واحداً.

وثانيها: نقل الصورة العميقة للمعاناة لا في شخصية (فاطمة، محمد) فحسب بل في شخصية المتلقي نفسه الذي شارك في خطاب العرض – بزفرات (الإيه)، وهذا متأتٍّ من السياق التلفظي المتدفق بطراوة وتلوين ووضوح الصوت والتلفظ القريب من اللغة المحببة التي تحاكي العقول والعواطف أكثر من لغة المبالغة والمغالاة. فكانت إجادة في فضح السمات النوعية للإنسان في ظل الحرب، لا من خلال الكشف للشخصية بأبعادها الكلاسيكية، ولا من قدراتها الفكرية والذهنية، من خلال دائرتها الإجتماعية، وإنما جاءت تحليلاً للشخصية المتفردة، الجاهلة، جاهلة للقوانين المتعسفة المفروضة عليه.

٤- مسرحية (هيروستات)

موضوع المسرحية:

تتعرض المسرحية إلى جدلية الوصول إلى السلطة بإسلوب طريقة لا تخلو من السخرية في الوقت الذي تطرح فيه الشخصيات وإتجاهاتها الفكرية بإسلوب جاد وموضوعي لخلق حالات التواصل والإقناع.

(فهيرو)، الشخصية الرئيسية يقوده تمرده على السلطة والقانون إلى حرق المعبد، فتثار الأهمية، من أهمية هذا الفعل – كرمزديني – لينقسم الحدث إلى مؤيد متمثل بشخصية (الأميرة)، ومعارض يمثله (القاضي كريون)، ويقف (الأمير) كراع للسلطة بين الإثنين – بين تأييد زوجته التي تعشق (هيرو) أو أفكار (هيرو)، وبين (القاضي) الذي يمثل القانون ورمز حماية المجتمع.

في هذا الموقف (للأمير) إستمرار للمشكلة وليس حلاً لها، فيضطر إلى تنفيذ لعبة التفريق والإنتقام، معتقداً أنه الحل الأمثل لإعادة تمسكه بزمام الأمور، ولكن في النهاية يقع هو ضحية هذه الفعلة، لينتصر (هيرو)، الذي يحمل إسمه إسم المسرحية.

<u>أولاً: المجال المعرفي:</u>

منذ اللحظة الأولى لسقوط البصر على فضاء المسرح ومن خلال البناء البصري للتشكيل الديكوري المتمثل في هيكل مختزل ذي خطوط عمودية في وسط أعلى المسرح وأسفله على اليمين واليسار أشكال جرداء لمتوازي المستطيلات والمكعب والإسطواني ليدلل على أن الأحداث ستكون خارج وداخل السجن.

وبذلك ومن خلال هذه العلامات نقرأ مع بقية علامات العرض الأخرى (إضاءة، موسيقى، أزياء .....) دلالة الظلم والإضطهاد، القوة والتسلط، الحاكم والمحكوم، ومع صوت الموسيقى نسمع آهات منغمة بصوت نسائي لتشير إلى لسان حال الجاني والمجني عليه، القانون وإنعكاس أثره، ما يريده الإنسان الضعيف وإرادة القوة العظمى.

أمام هذه الصورة (السمعية – البصرية) والتي تنفتح على الصورة التلفظية لتدعم وتوضح الدال المعنياتي للمنتج بملفوظ (هيرو) في المشهد الإستهلالي: (إسمي يعرفه كل إنسان، إسمي هيروستات ....) يتبادر إلى الذهن بأن العمل يعود في أصوله إلى التراث، فالمسرحية إذا إستمدت مادتها من الأعمال التاريخية للإغريق، يمكن أن تكون مستوحاة من الإسطورة تارة ومن الواقع السياسي تارة أخرى، كنوع من الترميز المسرحي لدلالة الواقع الحالي المعاش بداله الآخر (الواقع المعاشي في زمن النص)، ومثل هذه القراءات المسحية مرتبطة بقراءة مرجعية للقارئ نفسه، فمرجعية الصورة البصرية للأزياء مثلاً (نوعها، طريقة فصالها، طريقة إرتدائها، طبيعتها ...) تشير إيقونياً، إلى تلك الفترة الزمنية، والتي تعززها قوة يناء وبلاغة اللغة، أي التي كان يكتب فيها الشاعر المسرحي اللاتيني. وحتى موضوع المسرحية تذكرنا بمسرحية إسخيلوس (الفرس والضارعات) والتي تتعرض في موضوع الحرب بأن الشر سيأتي بأكثر من هذا، لإحراق المعابد وتماثيل الآلة، فيوربيدس الذي إستمد موضوعات (هرقل المجنون) و(أبناء هرقل) من التراث الأغريقي ومأثوراتهم،[١٦] كانت (هيروستات) قد إستمّت موضوعاتها من تلك المرجعيات.

وكل المشاهد التي يتكون منها خطاب العرض تحيلنا إلى تلك الفترة الزمنية، فمشكلة الديمقراطية الزائفة ومعالجتها، وكذلك الإضطهاد والسخرية من المتسلطين، والمشاهد الفاضحة لعلاقات غير نزيهة، من أبرز المواضيع التي تناولتها العروض المسرحية الإغريقية.

---

[١٦]) جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، (بغدار:، دار الحرية للطباعة)، ١٩٨٥. ص ١٨٦.

ولإعتبار الإلقاء مؤثراً صوتياً إنسانياً وللإختلافات البيئية والثقافية التي ينتمي إليها ذلك الإنسان يمكن أن نميز مرجعيات الشخصية من خلال أدائه الصوتي (التلفظ وطريقته) أو مكملات العرض الأخرى (طريقة إرتداء الملابس، تصفيف الشعر، الأكسسوارات ...الخ). وما يهمنا هنا التلفظ، فغالباً ما يخضع مرسل العرض (المخرج) – معتبرين الممثل حامل رسالي أو ناقل دلالي - وأدواته بما فيها الممثل إلى سياق النص اللغوي، وخاصة في العروض الفصحى، أما في العروض المقدمة باللهجة العامية فتكون هذه ميزة واضحة ومهمة وسهلة التمييز. فهيرو على سبيل المثال، لا يمكن أن ينسب إلى بيئة ريفية أو صحراوية أو مدنية من خلال إسلوبه وطريقة تلفظه، ولكن يمكن أن نعتبره متعلماً وواعياً بل ويحمل أفكاراً وفلسفة خاصة به من خلال سلوكه وطريقة تعامله مع النساخ على المستوى البصري والتلفظي.

هيرو (للنساخ): (.. أريد أن أبيع لك هذا .. مذكراتي ... بسبع مئة .. لا .. لا .. بخمسمائة ... موافق ...) فمثل هذا ينم عن ترداده على النساخين وبائعي الكتب، وبيعه لمؤلفه، فهو متعلم إذن، لا بل فيلسوف، وتكشف الملفوظات ذلك لا الحركة ...

هيرو (للأمير): (الشهرة أقوى من الآلة، والشهوة أقوى من الحب ...)

وكذا في مساومته مع الأمير في مشهد الديكة.

وإذا أعتدنا طريقة الإلقاء الخاصة بالطبقات الراقية والملوك والأمراء والتي تتسم بالتمهل والتأنّق الشديدين وكما رصدناه في شخصية (الأمير، الأميرة، القاضي)، فإننا لا نجد مثل هذا الإسلوب التلفظي عند (هيرو) (النساخ) (بائع السمك)، فهو أي (هيرو) إذن من مجتمع النساخ وبائع السمك، لا من مجتمع الملوك، إلاّ اللهم كان سليل الملوك المهزومين أو المقتولين المغصوب حقهم والذي إتقن إسلوب حياة العامة ودهاء الملوك ليحقق غايته، أو إنه ثائر متعلم وفيلسوف، إبن شعب مضطهد، يطالب بالتغيير.

وهكذا يمكن أن تصح الكثير من التأويلات التي تشير إلى مرجعية هيرو.

ففي هذا العرض ومن خلال خطابه لم نعثر على ما يقودنا إلى كشف الغموض والإيهام لمرجعية هيرو، لا من خلال التخصص التلفظي أو التعميم، أو إسلوب التلفظ ونطق الكلمات، إلاّ دلالة الجرأة والإصرار والإنتقام.

وبذلك يمكننا القول بأن خطاب هيروستات قد تمسك بخطاب الأدب في عرضه، كونه وحدة إبداعية، تقنية، تقاليدية، طرازية، نوعية. على الرغم من خضوعه لقدرة قرائية دلالية على صعيد البنية بمستوياتها في ضوء معطيات النص، فجاءت مناطق الإشتغال في الحقول الدلالية على المعنى الأساسي، أي إختراق ما تؤسسه الصياغات اللغوية من مفاهيم، فحاولت الإرتقاء بشخصية (هيرو) إلى مستوى الفرد التراجدي بكل مسمياته، من تجاور النقائض، الموت والحياة، السجن والحب، الفلسفة والخراب.

إن المؤهل الأول الذي يمكن أن يدفع بإتجاه إغتراب شخصية (هيرو) دافعه الذاتي أولا، والمؤهل الثاني إتحاد الدلالة بمرجعياته. فأتت القراءة الإخراجية فاضحة للمؤهل الأول (... إسمي يعرفه كل إنسان ... إسمي هيروستات ... إسم مرتبط باللعنات...)، كما وإنّه قد فضح فساد المؤسسة الإجتماعية من خلال فضح فساد الشخصيات المكوّنة لتلك المؤسسة كنماذج. وبذلك يكون الإخراج قد أعاد قراءة الدال المصاحب لخطاب النص، معتمداً الجاهزية القرائية للدال على المكون الصوتي أكثر من اعتماده على المكوّن البصري، وعليه كانت القراءة معتمدة ما بداخل النظام اللغوي من علائق شخصية وذاتية، لتحدد وظيفتها الآنية داخل النسق الدلالي ذاته.

وكان للصوت أو الإصدارات الصوتية أحياناً بديل مكافئ لما ترمز له العلائق اللغوية.

وتأسيساً على ما تقدم فإن خطاب العرض أخضع المقابلات المسرحية على صعيد المنطوق اللفظي وصورته ونظام الكلام وهيكلية البنية السطحية للغة بشكل عام، ليصبح ذلك نهجاً عاماً

بعد أن إعتمد مبدأ التعارضات، التناقض والجدل، المقابلات القائمة على أساس التنافي التي تعتبر سمة مميزة من سمات أعداد حكاية النص معرفياً.

ثانيا: المجال الدلالي:

في خطاب عرض (هيروستات) يمكن أن نميز التوظيف الدلالي الآتي:

١- إن دالة إحراق المعبد تبرر نقطة الإنطلاق البنائية لموضوع الخطاب، من خلال ملفوظ هيرو: (... انا الذي أحرق المعبد ...)

٢- خط سير الأحداث وتصاعدها بني على أساس دالات مصاحبة للوصول إلى الدلالة الرئيسية (.ضرورة التغيير). من خلال:

أ) تسخير أموال بيع مذكرات (هيرو) للتعاطف وإثارة المسألة ونشرها وشراء الأصوات من خلال النساخ للتخلص من عائق (الناس يأكلون كثيراً ... ويقرؤون قليلاً)، وهذا ترميز لقلة الوعي وفراغ الفكر ومحدوديته وضعف التواصل مع عدم إدراك خطورة الإستمرار في الإضطهاد تحت مسمى سلطة القانون وسلطة المعبد.

ب) العلائق التناقضية على مستوى الإصطراع بين الشخوص، والمبنية على الشكل التالي

القاضي هيرو من خلال ملفوظ القاضي: أما أنت فقد أحرقت المعبد، وستنسى كما تنسى الكوالـيس.

هيرو: سنرى

القاضي ⟷ الأميرة من خلال ملفوظ الأميرة: لا أتصور أن هذا المجنون هو الذي أحرق المعبد.

القاضي: الشعب يطالب بإعدامه

الأميرة: الشعب غبي .. أطالب بتأجيل إعدامه

الأميرة (للقاضي: ستندم على هذا بمرارة ... بمرارة

الأميرة⟷ الأمير من خلال ملفوظ الأمير: إذا خدعتني زوجتي فهي ليست زوجتي.

الأميرة: (بتملق ساخر): كلمات رائعة .. سنسجلها في كتاب القصر للتاريخ

الأمير ⟷ هيرو من خلال ملفوظ الأمير: بماذا تنصحني

هيرو: بدل الديك

القاضي ⟷ الأمير من خلال ملفوظ الأمير: إذا خدعني صديقي فهو ليس بصديقي ... كنت أريد عقابك ولكن لا يردّالقاضي إلاّ بنظرات ازدراء.

أصبحت محصلة التناقض والإختلاف لصالح (هيرو)

ج) تأويل مشهد الديكة وإحالته إلى طبيعة الصراعات الموجودة في المجتمع الإنساني لبنيه العرض المكثفة والمرمزة بطريقة معالجة مشكلة التمييز العنصري، والتمسك بتعاويذ الدعاء كرمز لدالة القهر والإنتصار وبإعتبارها جزء من صراع (الأمير هيرو) تفضي إلى الذروة حيث يتم الإتفاق على ممارسة الأساليب نفسها ولكن بتغيير الأشخاص (هيرو بديل القاضي).

وبذلك تتحقق الدلالة الرئيسية من خلال تشابك وتداخل هذه الأنساق الثانوية الدالة.

٣- أيقونية السيف وتسليمه إلى هيرو من قبل الأمير ويقول له: (إنه حاد ومناسب)، تأويل قسري للقتل والإنتقام ولا يقبل غير هذا الترميز فما عاد السيف شكلاً تراثياً يقدم كهدية أو وشاحاً لفعل بطولي، وإنما تأكيداً دلالياً منسجماً مع المعنى الدال وبإتجاه واحد هو التخلص من كريون.

٤- في حوار الأمير: (أحب السمك .. والسمك يحبني .. أريد أن أعيش لذاتي وليس للتاريخ .. أريد أن أعيش لذاتي، وأتخلص من القصر وأعبائه ..)

دلالة تكشف ضعف الأمير الإفصاح عن فرصة تمكن (هيرو) في ظل ركون وإرادة الأمير ليعيش حياة العامة (الأكل والنوم والإسترخاء)، تحقيق للدلالة الرئيسية في العرض وهو أن (هيرو) لم يأخذ منصب القاضي فقط، بل أصبح الفاعل الذي يمتلك المساعد والمعارض، فهو

قريب من الحكم المطلق لأنه: (... أنا إبن الآلة..) بعد أن حقق المدى الإقناعي بدفع (.. الديك) ثمناً ووافقه الأمير: (هذا معقول).

٥- إن دلالة الرجل العظيم بدالّة المرأة العظيمة، ففي البداية كان الأمير، أما الآن فقد أصبح هيرو بنفس الدالة.

إن هذه التمايزات الدلالية على الرغم من تنويعاتها، جاءت متسقة مع خط الحدث الدرامي وفعل الخطاب التلفظي، الذي بدأ بارداً بطيئاً ثم تصاعد وإنتهى بنفس ما بدأ به.

وعلى مستوى المفردة، فضلاً عن ما ذُكر ضمناً في ما سبق، يمكن أن نتلمس ألفاظاً عدة وكلمات توحي بأكثر من مدلولها الظاهري.

فلفظ (ايه) الخيشومية لا تدل على الموافقة أو الإستماع والتواصل كما تدلل ظاهرياً، ولكن وبسبب تلفظها أثناء سياق الحدث العام من جدلية (القاضي، الأميرة) بمعاقبة (هيرو)، دلت على قمة التأزم القراري الذي لا يمكن أن يجرؤ الأمير على إتخاذه أو المصادقة عليه، فهو في حيرة من أمره لذا كانت تؤشر دلالة هذه الحيرة، حتى يحاول أن يخرج من هذه الدائرة، ولكنه يرتبط بها أكثر بعد هذا المقطع التلفظي للأمير: (.. قررت أن أحل المشكلة بالتصويت البسيط ... بما فيها معركتي ... أنا ممتنع عن التصويت.).

لذا فقد بقى التصويت واحد مقابل واحد، أي صوت القاضي الذي يطالب بإعدام هيرو، (بإسم الشعب)، مقابل صوت الأميرة الذي يرفض الإعدام بل يطالب بإطلاق سراحه (بإسم، الحب، المصلحة ... الخ.).

أما كلمة (فضاضة) في ملفوظ الأمير: (هل تحدثت مع زوجتي بفضاضة..) فهي كلمة توحي بالإحراج والإنزعاج والفضول في الإستجواب بشكل مباح، ولكن بتحفظ رغم رمزيتها الفاضحة، كما كان شكل إستجواب القاضي للأميرة من خلال خطاب العرض، لكنّ الأمير وبالإعتماد على النبر، رفع ستر التحفظ والترميز وكشف عن برقع الإباحية لتفضح هذه الكلمة (فضاضة) دلالة الإتهام بالممارسة الجنسية مع هيرو ولكن بشكل وأسلوب إلقائي يعطي إنطباع الغباء والسخرية من الأمير وهو يؤدي هذه الكلمة وكأن الأمير فهمها على أساس الإبتعاد عن أصول المحادثة المتأنقة والمتحفظة مع زوجة الأمير، بينما أوصل الممثل هذا الملفوظ بدل تأويلي للمتلقي وكأنه يقول: هل تزوجتَ زوجتي.

حتى أثار الضحك من هذا الأداء الفاضح لفعل الأمير، ولو كان الحوار مثلاً: هل مارست مع زوجتي الفضاضة لأعطت هذه الكلمة مدلولاً مباشراً لا مؤولاً.

ففعل الممارسة يختلف عن فعل التحدث، وهذا يؤكد التأويل مع الحفاظ على ما يتوجب الإلتزام بالألفاظ، التي يتحدث فيها أبناء الطبقة الراقية.

أما على مستوى الحوار الطويل كما في ملفوظ الأمير: (هذا يعني أن أحدكم يكذب .. إذا خدعني صديقي فهو ليس بصديقي، وإذا خدعتني زوجتي، فهي ليست بزوجتي..)، لا يحمل في طياته معنى الألفاظ والكلمات حسب وإنما يعطي تأويلاً بتمسك الأمير بكرسي السلطة ولا مجال لإعتبارات الصداقة أو الزواج، وإنما تضرب كل هذه المسميات عرض الحائط مع قيمها، لأن قيمة المنصب أعلى وأسمى (من وجهة نظر الأمير) والتي يحاول فيها مرسل العرض، أن يناقض هذا المبدأ.

ومن مجموع هذه الدلالات والتأويلات والترميزات والتي تتوزع بشكل غير متساوٍ على المتلقين، فكلٌ منهم وحسب مرجعياته الثقافية والحضارية أن يفهمها، ويستنبطها المتلقي الآخر، وإن التقيا في تفسير (ترميزي، دلالي، تأويلي) معني يبقى الإختلاف في درجة الفهم والتفسير قائماً. فالذي يعاني من الرشوة ويرى الحياة وكأنها على ما تدفع أكثر تحصل على أكثر يهيم ويبتهج وهو يسمع الأمير يقول لهيرو: (كم دفعت لها) أي إلى الآلة حتى قبلتك إبناً لها، وربما يمتعض ويسخر ويتشاءم آخر، وربما المتخلف أو ذو الوعي المحدود يرى في هذا تجاوزاً لا يغتفر بينما نجد صاحب المخيلة المنفتحة، ينفتح على كل رمز أو إشارة، ليفترض لها دلالات

مؤولة عديدة ولو كان بحثنا إحصائياً، لتوصلنا إلى إستنتاج عدد غير محدد من التفسيرات التي يحملها مشهد مثل (صراع الديكة).

ولو أخذنا حوار (هيرو): (.. إرتعشت يدي .. وجفت حنجرتي .. والتصق لساني بسقف حلقي..) كلمات (إرتعشت، جفت، التصق)، منضدة ومنظمة في طبيعة أصواتها لتؤدي وظيفتها المعنياتية فكلمة (إرتعاش) متكونة من الراء (المكرر، المائع، المنفتح، الصائت الصامت) والتاء (المهموس الشديد) والعين (المتوسط بين الشّة والرخاوة ، والمستعلية بغير إطباق، وهي بين الصوامت والصوائت)، والشين [الإحتكاكي (الرخو)، المهموس] مع إتصال أصوات الأسماع تطابق رمز الصوت كمنتج مع ما يشير اليه (في صفته ومكان إنتاجه) حقق الصورة الذهنية التي تم تكوينها وإستنتاجها على أساس ناتج محصلة صور الرموز وإشاراتها، وبذلك نُقل المعنى القاموسي لها (القلق، عدم الثبات، دقة، سرعة وحدة في ترداد الحركة .. الخ).

ولكن عند إضافة الحس الإنفعالي اليها عند الإلقاء، أفرز دلالات (الخوف، الرهبة، المصير المجهول ...) وكذا في كلمة (جفت)، فالجيم (المجهور، الإنفجاري، الإحتكاكي، القلق، الصامت) والفاء (الرخو، المنفتح، المهموس، الصامت) والتاء، (الإنفجاري، الشديد، المصمت) يرى أن صفات القوة أكثر من صفات الضعف، والجفاف قرين اليبس، ولكن التعبير كان مبالغاً لتُظهر شدة الجفاف.

وهكذا تظهر الدلالة أحياناً في طبيعة الأصوات المرتبطة بصفة أو مخرج الصوت أو العضو الإنساني، فالإرتعاش يصيب الأجسام الحرة فتطابق مع (الأطراف). والجفاف للأجسام الرطبة، فتطابق مع (الحنجرة): والإلصاق مع الأعضاء المقيّدة فتطابق مع اللسان وسقف الفم.

ثالثاً: المجال الإسلوبي:

تعتمد الأساليب القرائية لخطاب العرض علي الكيفية التي يظهر فيها الصوت، عند الإلقاء، أو عند فعل التلفظ أكان هذا الصوت منفرداً أم ضمن سياقه في الكلمة أو الجملة، ومن تلك الكيفيات، القدرة الطبيعية التي يتصف بها العضو التلفظي في الإستمرار بأداء أعقد أشكال الكلمات والجمل بشكل صحيح وبعيد عن الكلفة والتكلف، والمتأتي من تحفيز تلك القدرات العضوية، لمن يلاقي صعوبة في تحقيق آلية التعاقب للفعل التلفظي.

في شخصية (الأمير) كان للأداء المتمكن تحقيق لتلك الإنسيابية المتلاحقة مع الإلتزام بتقيدات الإلقاء، فجاءت الأصوات واضحة، متعالقة في إنسيابيتها، لذيذة في وقعها المسمعي، بسيطة في إبانتها الدلالية، وبذلك قد حققت التوظيف المتوخى منها.

بينما كان أسلوب فعل التلفظ لشخصية هيرو متكلفاً ومن دون مبرر، وعلى طول خطاب العرض مما أنتج أصوات مشبعة أكثر مما تستحق، وكلمات ثقيلة على السمع، غالباً ما تضيع نهاياتها نتيجة المط غير الطبيعي لبقية الحروف، والذي خلق حالة اللهاث التي تعرقل عمل أعضاء التلفظ، مما يشوش في إرسال دلالة الحوار.

ففي حوار (هيرو): (الخوف من الموت .. لكنه أخف من كل ما سبق ... لأنني لا أخاف الموت..)

كان إشباع صوت الخاء والفاء من كلمة (الخوف)، وكذا في صوت الميم والواو في كلمة (الموت)، دلالة على أنه يخاف الموت.

ولكن سياق الحوار يدل على عكس هذا تماماً، لا لأن ما سبق من مسببات تخفف من فعل الخوف من الموت، بل لأنه لا يخاف الموت أصلاً، فعلية لم يكن إسلوب التلفظ لهذا الخطاب نابعاً من دلالة الخوف من الموت، بل من السخرية والإستهزاء منه، لأنه صاحب قضية وهدف (التغيير)، وخوفه من الموت سيقوده بسهولة اليه، ولكن الإصرار مع الإبتعاد عن التخوف هو الذي قاده إلى تحقيق هدفه كما أوضحته مجريات الخطاب في تحصيل حاصل العرض.

بينما كان إسلوب التلفظ لخطاب العرض في شخصية (الأميرة)، مناسباً متمكناً في آلية تعاقبه، مما شدَّالمتلقي إلى متابعة التواصل للكشف عن ما تود تحقيقه في إطار اللسان الناعم) (التحرك والتأثير) (المسايرة والتعارض)، وكان سبيلها في هذه القيادة صوتها وإسلوب توظيفة المستند إلى إزاحة كل معرقل عضوي يقف عائقاً في عملية إنتاج أصوات الحروف لتشكلها بكلمات واضحة المعنى، كاشفة عن دلالتها، مفصحة عن قابليتها للتأويل.

والقصد في تحفيز أعضاء التصويت لا لتأمين آلية تعاقب فحسب بل لتسخير أعضاء هذا الجهاز لتحديد نوع الصوت المنتج وطبيعته فجرس الأصوات في فعل التلفظ لشخصية (الأميرة) يختلف عنه في أداء (الأمير) وكذا مع (هيرو، القاضي، وبقية الشخوص)، فكل شخصية لها طرح تلفظي خاص بها، وجرس الصوت واحد من مقاييس الإختلاف، لأنها طبيعية في تكوين المؤدي الفسيولوجي، وكذا الرنين، فالشخصية الإنسانية تمتلك مساحاتٍ ومحاجر وأعضاء مساعده في إظهار الرنين لم تكن متشابهة عند الجميع، وهذا معيار آخر سخرته كل شخصية في أدائها لتكون لها تمايز أو خصوصية معينة، فخدمت الخاصية الفسلجية الخاصية الفيزيائية لتوظيف فعل التلفظ بإتجاه فعل الشخصية العام، أما في الفعل التلفظي الخاص، فيتم من خلال الأصوات في الكلمة أو الحوار، أي أن الجرس أو النبر أو الرنين لكلمة ما، ولتوضيح معنىً ما، أو دلالة ما، يتغير بتغيير المعاني والدلالات التي يريد إيصالها الملقي إلى المتلقي.

ولارتباط هذه المقومات بالحس النطقي والذي يُعَزز بالممارسة حساً ذوقياً للإستماع وتقوية الإتصال وهو بدوره يقود إلى تنمية الحس الجمالي، لأن الإلقاء إسلوب توظيفي لنقل فكرة أو إيصال صورة ذهنية وعلى الرغم من أن هذا الشكل الإسلوبي سمعي لا بصري، إلاّ أنه يمتلك نفس مقومات الإحساس بالشكل البصري من الناحية الجمالية، ولكنه يعتمد التحسس السمعي بدرجة أكثر من الشكل المجسم أو المسطح المعتمد على التحسس البصري.

ومن خلال الصوت الإنساني المجرد أحياناً نتلمس إسلوبية المؤدي ليفضي إلى دلالة معينة ومثالاً في ملفوظ هيرو (لكريون): (اخ ... خ .. خ .. خ آخر .. إخرس أيها القاضي...).

(فآخ) في سياقها مع الحدث واقتطاعها من الكلمة دلت على أن الوقت بأن للثأر من ظلم قانونك أيها القاضي، أو كم تمنيت هذه الحظة التي أقف فيها وأنا قوي وأنت أمامي راكع ضعيف، أو ماذا سأفعل بك وكيف سأعذبك هل بنفس الطريقة التي عذبتني فيها؟ أم بشكل آخر؟ وهكذا يمكن أن يستدل من خلال هذين الصوتين إحتمالات تفسيرية عديدة ولكنها ثابتة في دائرة إشتغالها لا في دائرة معناها وهو الألم أو شدة الألم لو لم تكن في مثل هذا السياق. وكذا في حوار (هيرو): (وديكهم يطِ .. طي .. ط .. طير ... يطير ونزل عليه) وحتى أصوات الخاء التي يرددها بعد (آخ) أعطت دلالة الإمتعاض والإستصغار، حتى وكأنه يتهيأ للبصاق عليه، هذا إذا عرفنا بأن الخاء هو من أصوات القوة في دلالتها لكثرة إستخدامه في تقوية الكلمة.

أما على مستوى أسلوبية البناء، بناء الحدث وتسلسله وتنويعه، فعندما يعطي الأمير سيفه إلى (هيرو) ويقول: لأنه حاد ومناسب). فهو بذلك يدعوه إلى التخلص من كريون وإلاّ فماذا تعني لفظة. (حاد) غير القابلية على القطع والطعن (ومناسب) فهو خير من يؤدي مثل هذه الوظيفة،وعندما يعطي (هيرو) السيف نفسه إلى (كريون) ويقول له: (إنه حاد وقاطع) فيعطي نفس المعنى والقصد، ولكن الدلالة تختلف وهي التأكيد على أن التخلص من الأمير سيتم على يدي (كريون) وبسلاح (الأمير) نفسه والذي لم يظهر على المسرح، ولا يذكر في خطاب العرض التلفظي، وإنما ترك ليستنبطها المتلقي كنوع من الترميز المفتوح للنهايات الغامضة، لخلق بيئة تفسير تأويلية وحلول تواصلية مع فعل العرض المنتهي، لا نهاية يفرضها مرسل العرض (المخرج).

أما الشخصيات – ومن خلال ممارستها لفعل التلفظ - إستطاعت أن تنشيء فضاءً مسمعياً من خلال إستخدام مقومات الإلقاء (العلو، الهبوط، التوقف، النبر ... الخ) فأفرزت أشكالاً صوتية مرتبطة ببعدين (بين الممثلين أنفسهم) وببعد آخر (بين الممثلين والمتلقي) وببعد ثالث تحقق في

الصـــدى، فكـــان للفعـــل ورد الفعـــل دورٌ فـــي إكســـاب هـــذا الفضـــاء بعضـــاً مـــن قيمته الجمالية.

المبحث الثالث
دور القضاة السياسي

أولاً: المشاركة في صنع القرارات السياسية:

شارك القضاة في عهد المرابطين بالأحداث السياسية المهمة وأفتو بأمور خطيرة أقرتها دولة المرابطين يتمثل هذا بدور قاضي الجماعة بقرطبة وصاحب الصالة بالسجد الحامع بها أبي الوليد محمد بن أحمد بن رشد) (ت ٥٢٠ هـ/ ١١٢٦م) ويكنى أبا الوليد الذي توجه إلى المغرب أثر واقعة التي كانت بين المسلمين والنصارى بالموضع المعروف بالرنسيول عام [١] (٥١٩هـ - ١١٢٥م) وعلى أثر تلك الحادثة رحل أبو الوليد قاضي قرطبة إلى (مراكش) وقابل أمير المسلمين على بن يوسف بن تاشفين ليبحث معه خطر الذميين الموجودين بمنطقة غرناطة وكيفية عقابهم ويحثه على تجديد الحصون المحيطة بالمدن الأندلسية الكبرى [٢] وشرح له أحوال الأندلس وما أصابها من حملة الفونسو المحارب المدمرة وبين له القاضي أمر الأندلس وما أصيبت به من المعاهدين فيها وما جروه إليها وجنوده من استدعاء ابن ردمير وتقويته على المسلمين عام [٣] (١٥٩ هـ - ١١٢٥م) افضر أمير المسلمين بتغريبهم واجلائهم عن أوطانهم [٤] عقاباً لهم على هذا التآمر. [٥]

كما ونبه القاضي ابن رشد على بناء الأسوار لأن نظم الدفاع عن الأندلس تكن يومئذ وفق ما يجب من المتانة والأحكام، فأخذ علي بن يوسف بهذه الفتوى وصدر عهده إلى جميع بلاد الاندلس بتغريب المعاهدين إلى بلاد المغرب فنفيت منهم جموع غفيرة في رمضان عام (٥٢١هـ - ١١٢٧م) [٦]

---

[١] ابن عذاري، البيان، ج٤، ٧١، النباهي، تأريخ قضاة الأندلس، ص ٩٨ – ٩٩.

[٢] ابن عذاري، المصدر نفسه، ج٤، ٧٣.

[٣] مجهول، الحلل الموشية، ص ٦٦، ابن الخطيب، الاحاطة، ج١، ص١١٩.

[٤] ابن الأبار، المعجم، ص ١٦٠، السيد سالم قرطبة، حاضرة الخلافة في الأندلس، (بيروت: دار النهضة، ١٩٧١)، ج١، ص ١٤٤ – ١٤٥.

[٥] ابن عذاري، المصدر نفسه، ج٤، ص ٧٢ – ٧٣، النباهي، المصدر نفسه، ص ٩٩، بن فرحون، الديباج المذهب، ج٢، ص ٢٨٤.

[٦] ابن الخطيب، المصدر نفسه، ج١، ص ١١٤، السامرائي، تأريخ العرب وحضارتهم في الأندلس

النتائج:

يمكن تلخيص نتائج البحث بـ:

١- سيادة خطاب العرض التلفظي – السمعي – على خطاب العرض الصوري، رغم وفرته على دلّ واضح ومتفرد، ولكن دلالته المتحققة جاءت نتيجة عرف، مفسر على أساس لغوي قبلي مكوّد في الشعور الجمعي، أو إستنتاجي فكري آني متجذر أيضاً في تشفيرات اللغة المكوّدة، فإستثمرته جميع عروض العينة مركباً على أساس التجريب، التجديد، الحداثة في النوع والإسلوب مع ثبات الإتجاه والطراز، ليتميز عن الخطاب الذي إعتمد الصورة إو الإيماءة فقط.

٢- جاءت العلامة المرمزة صوتياً، مكثفة، إقتصادية، مبتعدة عن التوسع في توصيل قصدتيها، ولأنها كذلك – قصدية – سارت بإتجاه دلالي مقيّد.

بينما كان الدلّ المنفتح أو المفتوح، والذي أفضى بتأويلات قراءات المتلقي توالدت ضمن السياقات أو الحوارات الطويلة، أكثر في تحقيقه من إعتماد الأصوات المفردة.

٣- حقق التوظيف وظائفية على مستوى الإتصال والتواصل في كل العروض المقدمة، وهذا يبرر إعتماد خطاب العرض وإستلابه النص الدرامي، ليكون المخرج (مؤلفاً للعرض) (ومرسلاً) في آن واحد، أي أن المخرج هو محرر الرسالة ومرسلها، وعليه وقعت مسؤولية التوحيد والتوجيه في توظيف الملفوظ.

٤- اللغة والكلام من أهم عناصر الخطاب الدلالي في العرض المسرحي، وقد إعتمدت كل عروض العينة عليه بالدرجة الأساس، وأغلب عروض مجتمع البحث. لذا فقد أخذ السمة السائدة لأنها تخاطب مجتمعاً عربياً يفهم رموز وإشارات الصوت اللغوي الخاص بلغته.

٥- إستطاع مرسل العرض (المخرج) عبر أدواته (الممثلين) من تمييز وإستثمار مقومات الصوت وتقنيات الإلقاء، لإنتاج ملفوظات ترميزية تحمل معنىً دالاً ظاهرياً أو ضمنياً. وعليه فقد تمكّن مؤدوا العينة من حرفة التمثيل وخاصةً الصوت والإلقاء كنتيجة سائدة منعكسة من نقل الصور الدلالية (صوتية) كانت أم (بصرية) بشكل واضح غير مشوش إذا إستثنينا العلامات المفتوحة أو الرموز المنفتحة على التأويل.

٦- يتحقق إنزياح المعنى بإتجاه معنىً جديد في الكلمة أو الحوار بالدرجة الأساس على تغيير فونيم أو أكثر، وغالباً ما تأتي الدلالة من سياق الكلمة في الحوار أو سياق الحوار مع بقية الحوارات، وأكثر المقومات والتقنيات التي يتم فيها تحقيق الإنزياح هما النبر والتنغيم.

الإستنتاجات:

١- كل ما موجود في المسرح أداة يحمل علامة أو إشارة أو رمز مكوّد ومشفر، يبدأ في إبانته مع بداية العرض، والممثل كأداة، أو من أهم أدوات العرض، كونه حامل الدلالة وبه واليه وعليه تشفر بقية العلامات، وكل عناصر العرض أدوات رغم تباين أهميتها وحاجتها فهي حاملة الرسالة، والتي تكون مادتها الصورة (السمعية، البصرية)، يوحدها ويوجهها ويرسلها مؤلف العرض (المخرج)، ويحدد إتجاهها، فإن أراد أن يخرجه عن تقاليديته جعلها تسير باتجاهين، وبكل الأحوال هي تصل إلى المتلقي وتعود بصدى أو رجع إلى المرسل مرة أخرى بعد أن تنتشر في أثير أفكار المشاركين (كادر + مشاهد).

٢- لكون السمة السائدة في خطاب العرض المسرحي العراقي على اللغة والكلام، جاءت الأصوات التي تنادي بالحداثة إلى تهميشها وتهشيمها وقتلها، وخلق بديل للغة الكلام، لغة الإشارة (صورية – صوتية) لإنفتاحها، لعالميتها، لعدم محدوديتها.

٣- أفاد أغلب العاملين بمجال المسرح من التنظيرات الدلالية، وتم توظيفها سيميائياً في كل خطابات العروض المسرحية العراقية، وبنسب متفاوته، منذ أن ظهرت الطروحات الألسنية على يد سوسير وبيرس وبارت وغيرهم.

٤- إذا كان الصوت مادة الملقي، وأعضاء التصويت والتلفظ مع التنفس تشكل المكوّن الأساسي لهذه المادة، والإلقاء إسلوبية التلفظ، وله مقوماته وتقنياته، والإثنان جزء من الكلام وبالتالي اللغة، فعلى الملقي الذي يبغي التمكن أن يلمّ بالدراية والدربة (التدريب) على مظاهر التغيير الدلالي في الصوت والإلقاء، كإلمامه بدراية وتدريب الجسد للتمكن الحركي، لإظهار دلّ سمعي – بصري.

التوصيات:

يوصى الباحث بدراسة:

١- دلالة الألفاظ في خطاب العرض المسرحي دراسة مسحية أو إحصائية ليتلمس المشتغلون بمجال المسرح أهمية اللفظ في إظهار الدلالة، ويسهل عليهم مهمة الكشف عن تلك الدلالات من خلال ما يكتنز خطاب النص من قرائن تلك المفردات.

٢- إعداد منهج لفصل دراسي أو أكثر يتضمن في مادته نظرياً وتطبيقياً:

أ) تشريح أجهزة التصويت والتلفظ – في قاعات خاصة بالتشريح.

ب) التطبيق من خلال فعل التصويت الإستماع والمشاهدة للصوت فيزيائياً من خلال القاعات الخاصة بأجهزة الصوت.

ج) إقامة دراسات مقارنة بين شكل العضو المصوت، وشكل الصوت المرسوم، للصوت المنتج في كلمة واحدة تؤدى بأساليب إلقائية عديدة وفي كل مرة تفضي إلى معنًى معين أو دلالة.

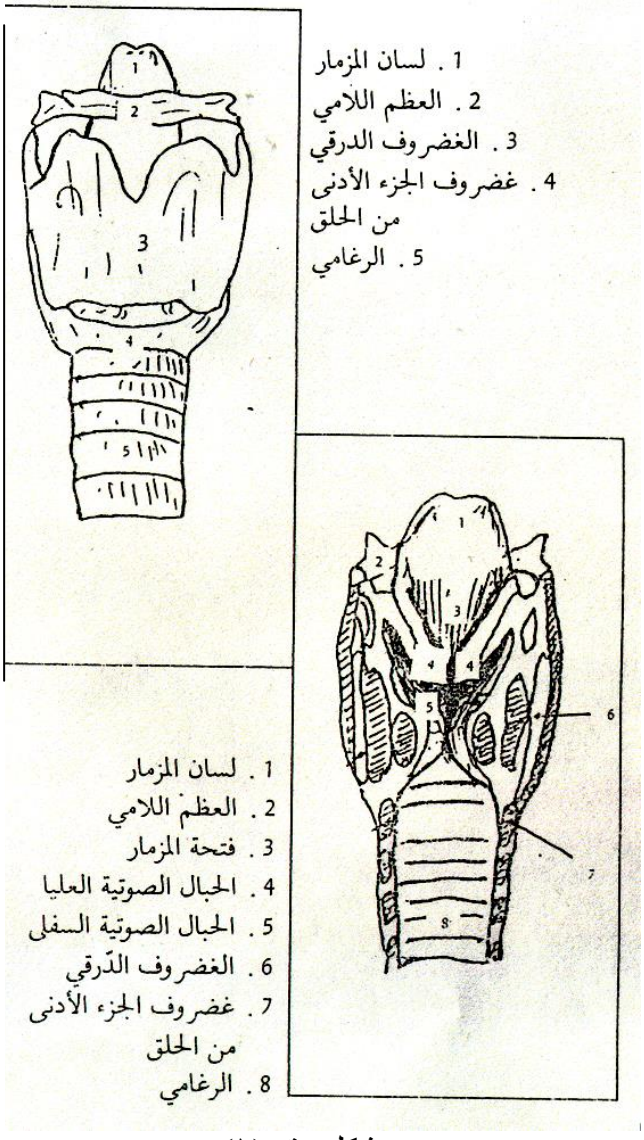
٣- دراسة العدد والأشكال والعلاقات التي تتحرك بها وظائف التلفظ.

٤- دراسة دلالة الألفاظ في عروض المسرح العراقي من خلال تغيير اللهجات.

الجداول والأشكال والملاحق

عبد القادر جديدي، البنية الصوتية للكلمة العربية، ص ٢٦

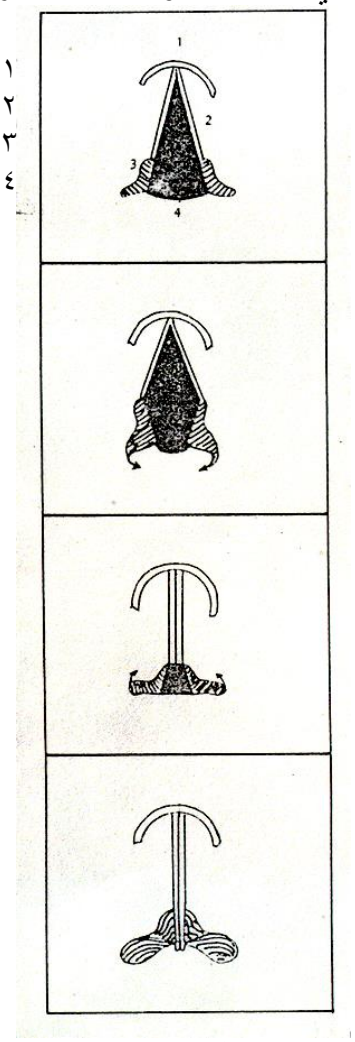
صورة أمامية ومقطع طولي للحنجرة



شكل رقم (١)

عبد القادر جديدي، البنية الصوتية للكلمة العربية، ص ٢٧

أشكال فتحة المزمار
١- الغضروف الدرقي
٢- الحبلان الصوتيان
٣- النسيجان الهرميان الخلفيان
٤- فتحة المزمار



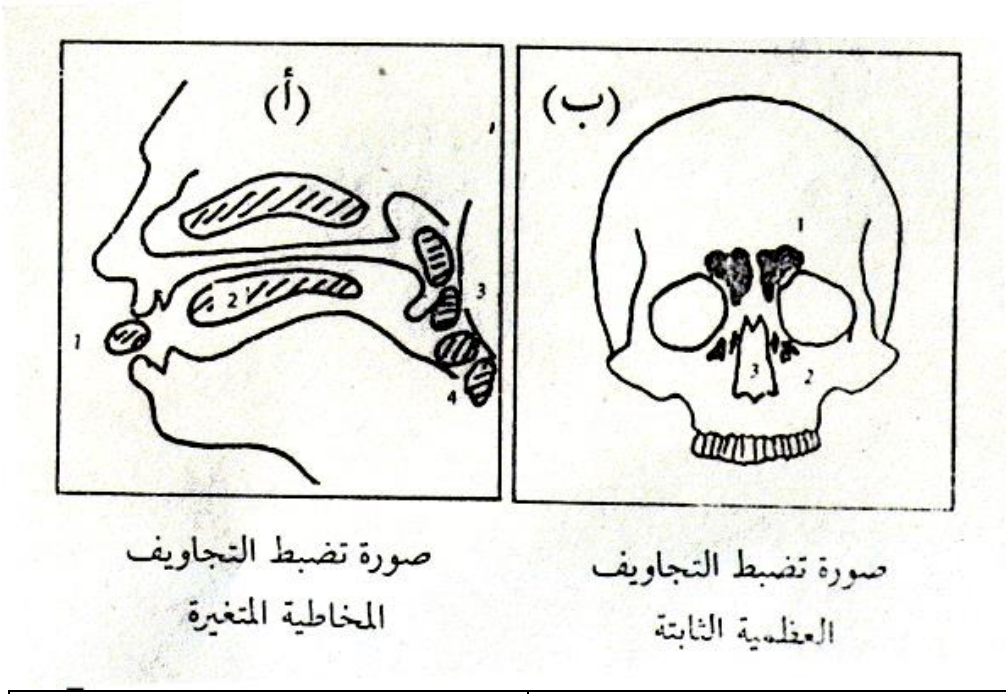
أثناء التنفس

أثناء التنفس القوي

أثناء الهمس بالكلام

أثناء التلفظ العادي

شكل رقم (٢)

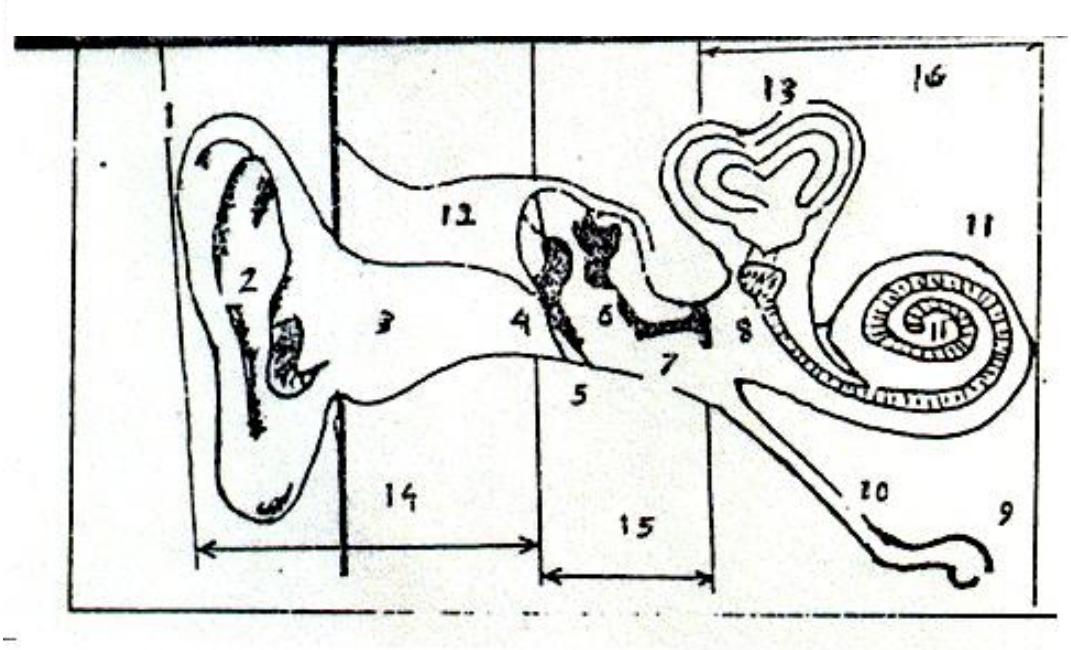


صورة تضبط التجاويف المخاطية المتغيرة

صورة تضبط التجاويف العظمية الثابتة

١- التجويف الشفوي ٢- التجويف الفموي ٣- التجويف الحلقي (الأعلى والأوسط والأدنى) ٤- التجويف الحنجري	١- الجيب الجبهي ٢- جيب الفك الأعلى ٣- محجر الخياشيم

شكل رقم (٣)



مقطع طولي لجهاز السمع البشري، *جهاز الإستقبال

١- صوان الأذن.
٢- المحارة.
٣- قناة سمعية خارجية.
٤- المطرقة.
٥- الطبلة.
٦- السندان.
٧- التجويف الطبلي.
٨- عظم عدسي.
٩- تجويف البلعوم الأنفي.
١٠-قناة أوستاكي.
١١-قوقعة.
١٢-عظم صدغي.
١٣-القنوات الهلالية الثلاث.

شكل رقم (٥)

(*) الرسم مأخوذ عن عبد القادر جديدي، البنية الصوتية للكلمة العربية، (تونس: المطابع الموحدة)، ١٩٨٦، ص٤٢.

Feeling الإحساس	Loudness علو الصوت	Pitch درجة الصوت	Timbre الجرس	Rate معدل السرعة	Inflection تغير ارتفاع الصوت	Rhythm الإيقاع	Enanciantion التلفظ
الحنان	خفيض	خفيضة	رنان	بطيئة	ثابت يعلو قليلاً	منتظم	متلعثم
الغضب	عالٍ	عالية	مبوقاً	سريعة	صاعد وهابط غير منتظم	غير منتظم	خاطف
الفجر	من المعتدل إلى الخفيض	من المعتدلة إلى الخفيضة	رنان معتدل	بطيئة معتدلة	رتيب أو هابط تدريجياً	-	متلعثم إلى حد ما
الابتهاج	عال معتدل	عالية معتدلة	مبوقاً باعتدال	سريعة معتدلة	صاعد وهابط:صاعد على العموم	منتظم	-
نفاذ الصبر	عادي	من عادية إلى عالية معتدلة	رنان معتدل	سريعة معتدلة	صعود طفيف	-	خاطف إلى حد ما
الفرح	عالٍ	عالية	رنان معتدل	سريعة	صاعد	منتظم	-
الحزن	خفيض	خفيضة	رنان	بطيئة	هابط	سكتات غير منتظمة	متلعثم
الرضى	عادي	عادية	رنان إلى حد ما	عادية	صاعد طفيف	منتظم	متلعثم إلى حد ما

تشارك الانفعالات والمقومات شبه اللسانية (عن دافيتز Davitz ١٩٦٤).
نموذج (١٢)

جدول رقم (٦)

المخارج	الصفـــــــــات											
	شديـــد				رخـــو				مركب	متوسـط		
	مجهور		مهموس		مجهور		مهموس			مجهور كلي		
	مفخم	غير مفخم	مفخم	غير مفخم	مفخم	غير مفخم	مفخم	غير مفخم	مجهور	جانبي	تكراري	أنفي	نصف حروف علة
شفوي		ب											و
شفوي أسناني								ف					
أسناني					ظ	ذ		ث					
أسناني لثوي	ض	د	ط	ت		ز	ص	س					
لثوي										ل	ر	ن	
غاري								ش	ج				ي
طبقي				ك		غ		خ					
لهوي				ق									
حلقي						ع		ح					
حنجري				ء		هـ							

جدول رقم (٧) يبّين تسمية مخارج وصفات الحروف عند القدامى والمحدثين

الحرف	عند السابقين		عند المحدثين	
	المخرج	الصفة	المخرج	الصفة
الهمزة	أقصى الحلق	مجهور شديد	الحنجرة	غير مجهور ولا مهموس، شديد
الألف	أقصى الحلق	مجهور متوسط	مع الصوائت الطويلة	
الهاء	أقصى الحلق	مهموس رخو	الحنجرة	مهموس رخو
العين	أوسط الحلق	مجهور متوسط	الحلق	مجهور رخو
الحاء	أوسط الحلق	مهموس رخو	الحلق	مهموس رخو
الغين	أدنى الحلق	مجهور رخو	أقصى الحنك (الطبق)	مجهور رخو
الخاء	أدنى الحلق	مهموس رخو	أقصى الحنك (الطبق)	مهموس رخو
القاف	أقصى اللسان بما فوقه من الحنك الأعلي	مجهور شديد	اللهاة	مهموس شديد
الكاف	أسفل من موضع القاف من اللسان قليلاً	مهموس شديد	أقصى الحنك (الطبق)	مهموس شديد
الجيم	وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى	مجهور شديد	الغار	مجهور مزدوج
الشين	وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى	مهموس رخو	الغار	مهموس رخو
الياء	وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى	مجهور متوسط	الغار	مجهور متوسط
الضاد	بين أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس	مجهور رخو مطبق	الأسنان واللثة	مجهور شديد مفخم
اللام	حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان وما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى	مجهور متوسط	اللثة	مجهور متوسط جانبي
النون	طرف اللسان بينه وبين ما فوق الثنايا	مجهور متوسط	اللثة	مجهور متوسط أنفي
الراء	من مخرج النون، بيد أنّه أدخل في ظهر اللسان قليلاً لانحرافه إلى اللام	مجهور متوسط	اللثة	مجهور متوسط تكراري
الطاء	ما بين طرف اللسان وأصول الثنايا	مجهور شديد مطبق	اللثة والأسنان	مهموس شديد مفخم
الدال	ما بين طرف اللسان وأصول الثنايا	مجهور شديد مطبق	اللثة والأسنان	مجهور شديد
التاء	ما بين طرف اللسان وأصول الثنايا	مجهور شديد مطبق	اللثة والأسنان	مهموس شديد
الزاي	ما بين طرف اللسان وفويق الثنايا	مجهور رخو	اللثة والأسنان	مجهور رخو
السين	ما بين طرف اللسان وفويق الثنايا	مهموس رخو	اللثة والأسنان	مهموس رخو
الصاد	ما بين طرف اللسان وفويق الثنايا	مهموس رخو مطبق	اللثة والأسنان	مهموس رخو مفخم

الحرف	عند السابقين		عند المحدثين	
	المخرج	الصفة	المخرج	الصفة
الظاء	ما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا	مجهور رخو مطبق	الأسنان	مجهور رخو مفخم
الذال	ما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا	مجهور رخو مطبق	الأسنان	مجهور رخو
الثاء	ما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا	مهموس رخو	الأسنان	مهموس رخو
الفاء	باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا	مهموس رخو	الشفة والأسنان	مهموس رخو
الباء	بين الشفتين	مجهور شديد	الشفتان	مجهور شديد
الميم	بين الشفتين	مجهور متوسط	الشفتان	مجهور متوسط
الواو	بين الشفتين	مجهور متوسط	الشفتان	مجهور متوسط
النون الساكنة	الخياشيم	مجهور متوسط	الخياشيم	مجهور متوسط

مخارج الحروف	صفـــــــات الأصـــــــوات											
	أصـوات شـداد				أصـوات رخـوة				صوت مركب	أصوات متوسطة		
	مجهور		مهموس		مجهور		مهموس		مجهور	كلها مجهورة		
	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مرقق	جانبي	تكراري	أنفي	نصف صوت علة
شفوي		b										m	w
شفوي أسناني						f							
أسناني					J	θ		v					
أسناني لثوي	d		t			S	Ş	z				η	
لثوي										]	r	n	
غاري						ʃ						δ	γ
طبقي			k			x		ɟ				σ	
لهوي		s	q									N	
حلقي						ħ		ζ					
حنجري			Ş					h					

شكل رقم (٨) يبّين مخارج وصفات أصوات الحروف

	عناصر التحديد الأساسية / النظام الصوتي	النظام الصامتي	النظام الصائتي
الصفـــة:	المخرج	+	+
	الإنسداد	+	-
	الإحتكاك	+	-
	الحنجرية	+	+
	إنعدام الحنجرية	+	-
	درجة الإنفتاح	-	+

شكل رقم (٩)

العناصر الأساسية / الأصوات	حنجري	غير حنجري	إنسدادي	إحتكاكي	مفتوح	العناصر الأساسية / الأصوات	حنجري	غير حنجري	إنسدادي	إحتكاكي	مفتوح
أ	+	-	+	-	+	ظ	+	-	-	+	-
ب	+	-	+	-	-	ع	+	-	-	+	-
ت	-	+	+	-	-	غ	+	-	-	+	-
ث	-	+	-	+	-	ف	-	+	-	+	-
ج	+	-	-	+	-	ق	-	+	+	-	-
ح	-	+	-	+	-	ك	-	+	+	-	-
خ	-	+	-	+	-	ل	+	-	-	+	-
د	+	-	+	-	-	م	+	-	-	+	-
ذ	+	-	-	+	-	ن	+	-	-	+	-
ر	+	-	-	+	-	هـ	+	-	-	+	-
ز	+	-	-	+	-	و	+	-	-	+	-
س	-	+	-	+	-	ي	+	-	-	+	-
ش	-	+	-	+	-	أ	+	-	-	-	+
ص	-	+	-	+	-	أ	+	-	-	-	+
ض	+	-	-	+	-	إ	+	-	-	-	+
ط	-	+	+	-	-						

شكل رقم (١٠) يبّين صفات الأصوات العربية

ملحق رقم (١): النموذج الأولي المقدم إلى الخبراء

حضـرة الاستاذ الدكتور ٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠ المحترم ٠
تحية طيبه٠٠

يروم الباحث بناء استمارة لبحثه الموسوم (التوظيف اللفظي والدلالي للصوت والالقاء في خطاب العرض المسرحي) والتي من خلالها يستطيع الباحث تحليل عيناته ٠٠ ونظرا لمـــا يتوسمه الباحث فيكم من خبرة ودرايه في البحث العلمي فقد توجه اليكم راجيا مساعدتكم له في هذا المجال ٠٠ وجزاكم الله خير الجزاء

مع التقديـــــــــر٠٠

ملاحظة
الرجاء اقتراح التعديل المناسب للفقرة التي ترونها بحاجه الى تعديل مع التقدير

طالب الماجستير
قاســم صكبـــــــان
قسم التربيــة المسرحيـــــة

المحاور	المجالات	تصلح	لا تصلح	بحاجة إلى تعديل
المحور الأول القراءة المعرفية	- القراءة المرجعية للقاريء. - القراءة المسحية للقاريء، وهي عادة تكون منسجمة مع الدال المعنياتي للمنتَج. - القراءة التأويلية القسرية، وهي تعتمد على الترميز. - يتّسم التوظيف اللفظي للحقول اللفظية بقدرته على توليد دلالات ذات طبيعة إعلامية (رمزية-إشارية) من خلال التأويل والترميز في الحوار المنطوق وغير المنطوق.			
المحور الثاني الآليات الفيزيائية للصوت	- تسخير قدرات الجهاز الصوتي واللفظي العضوية. - تحفيز أجهزة التصويت على تحديد نوع الصوت المنتَج وطبيعته (رنين – تنغيم – نبر – خفض – جرس) - التمّو الحسّي السمعي (إيقاعي، ذوقي، جمالي) يرتبط مع تحفيز الخزين التلفظي بالحس النطقي (خفة، جرس، تنغيم). - تمتاز صفة الصوت بآليتها الفيزيائية إن لم ترتبط بالفعال الحس النطقي. - تمتاز الصوائت بخاصة الإسماع أكثر من الصوامت.			
المحور الثالث الخطاب الدلالي	- صوتي – لثبوت الدال على صوت الحرف منفرداً أو في الكلمة. - مرجعي لخضوعه للعرف الإجتماعي الذي يحدد معناه ويضبط مدلوله. - تأويلي لإيحائه بأكثر من مدلوله الظاهري. - الحضاري لارتباط السمة الثقافية والمرجعية.			
المحور الرابع الدال والمدلول	- يمتاز التشكيل بكون القاعدة التي تتركب من سلاسل الإتساق الصوتية والتلفظية التي تعزز تعددية لفظية تختلف في الأشكال والوظائف. - يمثل الدال المادة الصوتية والمدلول ما يعنيه مستعمل الدلالة تتحقق دالتها في الذهن يرسلها مؤلف العرض مقترناً ببقية العناصر من خلال الممثل ليستقبلها المتفرج بشكل قابل للتأويل. - يعتمد أسلوب التلفظ (الإلقاء) على تصوير الحالة الإنفعالية على المقومات شبه اللسانية (علو الأصوات – درجته – والجرس – النبر والتنغيم – التقطيع).			

ملحق رقم (٢) يوضّح ملاحظات الرموز الصوتية – حسب – تمام حسان – مناهج البحث في اللغة، ص١٠-١٣.

(O): ووضع هذه الدائرة تحت أي رمز يدل على أنّ الصوت المقصود لحقه الإهماس.
(∂): وهذا الرمز يدلّ على صوت القلقلة الذي لا ينتمي إلى حرف معـّين، ويفسر من الأصوات المركزية.
(ü): وهذا رمز على صوت الضمّة المجاورة للأصوات المفخّمة، وأمّا واو المدّفرمزها في نفس الموقع (ü ü).
(١): هذا رمز على صوت حركة الكسرة المجاورة لأحد الأصوات الطبقية الثلاثة (x) (γ)، ( ) وأمّا ياء المدّفي هذا الموقع يرمز له برمز ( ).
( ): ويدل هذا الرمز على صوت حركة الكسرة المجاورة لأحد الأصوات المفخمة، كما يدلّ (١١) على صوت ياء المدّفي نفس الموقع.

(η): كما يدلّ الرمز المقابل على صوتها قبل k، g، x، في اللهجات العامية، وقبل k فقط في العربية الفصحى.
(r): أمّا هذا الرمز فيدلّ على صوت النون قبل الجيم والشين والياء.
( ): صوت آخر من أصوات النون أسناني لثوي يقع مباشرة قبل الأصوات الأسنانية اللثوية.
(n): ويدل هذا الرمز على صوت من أصوات النون يخرج اللسان في نطقه، حيث يقع قبل الظاء أو الدال أو التاء مباشرة.
( ): هذا الرمز يدلّ على ما يسميه علماء التجويد إدغاماً بغنّة، ومن ثمّ كان الصوت الذي يدلّ عليه صالحاً لأن ينتمي إلى حرف الميم، كما في ﴿. . . هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾، أو إلى حرف النون، كما في ﴿. . .قَبْلَ أَنْ تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي. . .﴾.
( ): أما هذا الرمز فلصوت الظاء الفصحى، وللظاءات العامة رمز آخر هو( ) الذي يدلّ على المقابل المفخّم لصوت z.
(v): وهذا الصوت من صوتي الفاء يرد قبل (z)، ( )، (γ) وبعض الأصوات المجهورة الأخرى.
( ): ويُرمز بهذا إلى صوت الهمزة، أو ما يسمونه الوقفة الحنجرية. أمّا همزة الوصل، فيُستحسن حين احتمل اللبس أن تُكتب هكذا (S).

ملحق رقم (٣) يبّن رموز الحروف– حسب – تمام حسان – مناهج اللبحث في اللغة، ص١٣

الحرف	الرمز
الهمزة	
الباء	b
التاء	t
الثاء	θ
الجيم	J
الحاء	ħ
الخاء	x
الدال	d
الذال	
الراء	r
الزين	z
السين	S
الشين	ʃ
الصاد	
الضاد	d
الطاء	
الظاء	J
العين	ʕ
الغين	
الفاء	f
القاف	q
الكاف	k
اللام	L
الميم	m

الحرف	الرمز
النون	n
الهاء	h
الواو	w
الياء	y
القصيرة	
الكسرة	i
الفتحة	a
الضمة	u
الخفضة	-
الرفعة	-
الطويلة	
الكسرة	ii (ياء المد) في نفس الموقع
الفتحة	aa (ألف المد) في نفس الموقع
الضمة	uu (واو المد) في نفس الموقع
الخفضة	ee
الرفعة	oo

ملحق رقم (٤)
العروض المسرحية (لمجتمع البحث)

ت	إسم المسرحية	المؤلف أو المعد	المخرج	سنة ومكان العرض
١	طبيب رغم أنفه	موليير	عقيل جعفر	١٩٩٣ كلية التربية الفنية
٢	ما راصاد	بيتر فايس	عصام عبد الأحد	١٩٩٣ كلية التربية الفنية
٣	محطات السنين	أع: قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٩٣ الفرقة القومية للتمثيل
٤	الذي ظل في هذيانه يقظاً	أع: إحسان علي	غانم حميد	١٩٩٣ الفرقة القومية للتمثيل
٥	دعوة بريئة للحب	جان جيرودو	محسن العزاوي	١٩٩٣ الفرقة القومية للتمثيل
٦	الحاجز	بدري حسون فريد	بدري حسون فريد	١٩٩٣ كلية الفنون الجميلة
٧	الخال فانيا	تشيخوف	صلاح القصب + باسم عبد القهار	١٩٩٣ كلية الفنون الجميلة
٨	مرحباً أيتها الطمأنينة	خليل القيسي	عزيز خيون	١٩٩٣ منتدى المسرح
٩	الخادمات	جان جنيه	ناجي عبد الأمير	١٩٩٣ الفرقة القومية للتمثيل
١٠	المومياء	عادل كاظم	غانم حميد	١٩٩٣ الفرقة القومية للتمثيل
١١	بدر في منتصف جزر البحر الكاريبي	يوجين أونيل	عقيل جعفر	١٩٩٣ كلية التربية الفنية
١٢	فيدرا	راسين	عباس محمد إبراهيم	١٩٩٤ كلية التربية الفنية
١٣	الحر الرياحي	عبد الرزاق عبد الواحد	كريم رشيد	١٩٩٤ كلية التربية الفنية
١٤	المومياء	عادل كاظم	غانم حميد	١٩٩٤ الفرقة القومية للتمثيل
١٥	الشجرة المقدسة	فرناندو آربال	محسن العزاوي	١٩٩٤ الفرقة القومية للتمثيل
١٦	حوارية عن الحب واليقين	يوسف الصائغ	محسن العزاوي	١٩٩٤ الفرقة القومية للتمثيل
١٧	اللعبة الموجعة	يوسف العاني	عبد الوهاب الخطيب	١٩٩٤ كلية التربية الفنية
١٨	المسافر	وليد إخلاصي	شوكت البياتي	١٩٩٤ كلية التربية الفنية
١٩	نزول عشتار للعالم السفلي	أسطورة	سلام مهدي الأعرجي	١٩٩٤ كلية التربية الفنية
٢٠	محاكمة لوكولوس	برشت	سلام مهدي الأعرجي	١٩٩٤ كلية التربية الفنية
٢١	نزق الآباء	جان كوكتو	سامي عبد الحميد	١٩٩٤ كلية الفنون الجميلة
٢٢	أنظر وجه الماء	عواطف نعيم	عزيز خيون	١٩٩٤ الفرقة القومية للتمثيل
٢٣	كأس	علي حسين	شفيق المهدي	١٩٩٤ منتدى المسرح
٢٤	الحريم	علي حسين	ناجي عبد الأمير	١٩٩٤ منتدى المسرح
٢٥	الطائر الناري	بان بيلك	فتحي زين العابدين	١٩٩٤ الفرقة القومية للتمثيل
٢٦	أين هم الآن	عزيز عبد الصاحب	حميد الجمالي	١٩٩٥ الفرقة القومية للتمثيل
٢٧	الليالي السومرية		سامي عبد الحميد	١٩٩٥ كلية الفنون الجميلة
٢٨	أغنية التم	تشيخوف	عبود المهنا	١٩٩٥ كلية التربية الفنية
٢٩	الصليب	محمد عفيفي	عباس محمد إبراهيم	١٩٩٥ كلية التربية الفنية
٣٠	الجدار	أع: علي المطبعي	سلام مهدي الأعرجي	١٩٩٥ منتدى المسرح
٣١	نزول عشتار إلى ملجأ العامرية	خزعل الماجدي	جبار المشهداني	١٩٩٥ الفرقة القومية للتمثيل

ت	إسم المسرحية	المؤلف أو المعد	المخرج	سنة ومكان العرض
٣٢	إحتفالية الشياطين على أنقاض القرن العشرين	أع: سامي عبد الحميد	سامي عبد الحميد	١٩٩٦ كلية الفنون الجميلة
٣٣	المجنون	أع: قاسم محمد عن جبران خليل جبران	قاسم محمد	١٩٩٦ الفرقة القومية للتمثيل
٣٤	منقار من حديد	سعدون العبيدي	سعدون العبيدي	١٩٩٦ الفرقة القومية للتمثيل
٣٥	البديل	يوسف الصائغ	إحسان الخالدي	١٩٩٦ الفرقة القومية للتمثيل
٣٦	الجسر	معاذ يوسف	سامي عبد الحميد	١٩٩٦ الفرقة القومية للتمثيل
٣٧	العاصفة	شكسبير	صلاح القصب	١٩٩٦ كلية الفنون الجميلة
٣٨	حكاية مدينة الزعفران	سيد حافظ	عباس محمد إبراهيم	١٩٩٦ كلية التربية الفنية
٣٩	الموقعة	هانير مللر	سلام مهدي الأعرجي	١٩٩٦ كلية التربية الفنية
٤٠	الأجراس	محمد الجوراني	طلال هادي	١٩٩٧ الفرقة القومية للتمثيل
٤١	سن العقل	أع: إحسان علي	غانم حميد	١٩٩٧ الفرقة القومية للتمثيل
٤٢	السحب ترنو إليّ	عواطف نعيم	كاظم نصار	١٩٩٧ الفرقة القومية للتمثيل
٤٣	الشقيقات الثلاث	تشيخوف	صلاح القصب	١٩٩٧ كلية الفنون الجميلة

٤٤	خلود كلكامش	عادل عبد الله	عقيل مهدي	١٩٩٧ كلية الفنون الجميلة
٤٥	قصة حديقة الحيوان	أدوارد ألبي	عقيل جعفر	١٩٩٧ كلية التربية الفنية
٤٦	لقمة الزقوم	وليد إخلاصي	حسين علي هارف	١٩٩٨ منتدى المسرح
٤٧	نبوءة المطر	مجموعة قصائد معدة	عادل كريم	١٩٩٨ كلية الفنون الجميلة
٤٨	الجنة تفتح أبوابها	فلاح شاكر	محسن العلي	١٩٩٨ الفرقة القومية للتمثيل
٤٩	نزهة في ميدان المعركة	فرناندو آربال	شفاء العمري	١٩٩٨ الفرقة القومية للتمثيل
٥٠	النحيف والبدين	فيرجيلو نبيرا	محمد حسين حبيب	١٩٩٩ كلية التربية الفنية
٥١	المتحف	كرم الأعرجي	طلال الحسيني	١٩٩٩ منتدى المسرح
٥٢	ربليكا	جوزيف شاين	عدنان المنشد	١٩٩٩ منتدى المسرح
٥٣	أبيض جداً	جبار صبري العطية	وعد سالم	١٩٩٩ منتدى المسرح
٥٤	شاعر الضباب	محمد حسين حبيب	محمد حسين حبيب	١٩٩٩ كلية التربية الفنية
٥٥	في إنتظار...	أحمد محمد عبد الأمير	علي رضا وأحمد محمد	١٩٩٩ كلية التربية الفنية
٥٦	الإعتراف الأخير لمالك بن الري	يوسف الصائغ – كزار حنتوش	رحيم ماجد	١٩٩٩ منتدى المسرح
٥٧	ككوكو وككوكو	عن هنري ميثو - هنري ميللر وآخرون	باسم الحجار	١٩٩٩ منتدى المسرح
٥٨	سدرا	خزعل الماجدي	فاضل خليل	١٩٩٩ كلية الفنون الجميلة
٥٩	أنا وجدي والدمى	عواطف نعيم	عواطف نعيم	١٩٩٩ الفرقة القومية للتمثيل
٦٠	عرس الدم	لوركا		١٩٩٩ الفرقة القومية للتمثيل
٦١	ربما	رؤيــة العـرض: أحمـد حسـن موسى		١٩٩٩ الفرقة القومية للتمثيل

ت	إسم المسرحية	المؤلف أو المعد	المخرج	سنة ومكان العرض
٦٢	أحلام المطر	قحطان عدنان	قحطان عدنان	٢٠٠٠ منتدى المسرح
٦٣	ثناءات متكررة	رعد مطشر	ضياء قهار	٢٠٠٠ منتدى المسرح
٦٤	منتصف الليل	مهدي البابلي	مهدي البابلي	٢٠٠٠ منتدى المسرح
٦٥	سندباد	مظفر أحمد المفرجي	مظفر أحمد المفرجي	٢٠٠٠ منتدى المسرح
٦٦	مذكرات مالك بن الأشتر النخعي	جبار محيبس مجيد	جبار محيبس مجيد	٢٠٠٠ منتدى المسرح
٦٧	الأكمه والكسيح	داريو يفو	محمد حسين حبيب	٢٠٠٠ كلية التربية الفنية
٦٨	مشاجرة رباعية	يوجين يونسكو	محمد فضيل	٢٠٠٠ كلية التربية الفنية
٦٩	عطيل في المطبخ	شكسبير	سامي عبد الحميد	٢٠٠٠ الفرقة القومية للتمثيل
٧٠	هيروستات	غريغوري غورين	فاضل خليل	٢٠٠٠ كلية الفنون الجميلة
٧١	البحث عن نهاية	أع، محمد فضيل	محمد فضيل	٢٠٠١ كلية التربية الفنية
٧٢	أكتب باسم ربك	فلاح شاكر	محسن العلي	٢٠٠١ الفرقة القومية للتمثيل
٧٣	العباءة	يوسف الصائغ	حكيم جاسم	٢٠٠١ الفرقة القومية للتمثيل
٧٤	تخريف ثنائي	أع، محمد فضيل	محمد فضيل	٢٠٠٢ كلية التربية الفنية
٧٥	الشك	أحمد محمد عبد الأمير	عباس محمد إبراهيم	٢٠٠٣ كلية التربية الفنية

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: القرآن الكريم

ثانيا: الكتب

١- العطية (خليل ابراهيم)، في البحث الصوتي عند العرب، (بغداد: دار الجاحظ للنشر)، ١٩٨٣.

٢- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ج١ (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر)، ١٩٧٦.

٣- الخطيب (محي عبد القادر)، كفاية المستفيد في فن التجويد، ط٦، (بغداد: مطبعة أوفسيت الوسام)، ١٩٨٤.

٤- العبيدي (رشيد عبد الرحمن)، مباحث في علم اللغة واللسانيات، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)، ٢٠٠٢.

٥- البصري (إبراهيم)، في التشريع الوظيفي، ط٢، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد)، ١٩٨٨.

٦- أنيس (إبراهيم)، الأصوات اللغوية، ط٣، (القاهرة: دار النهضة العربية). ب. ت.

٧- أنيس (إبراهيم)، دلالة الألفاظ، ط٢، (مصر: مكتبة الأنجلومصرية)، مطبعة لجنة البيان والتعيين، ١٩٨٧.

٨- الكامل (فرج)، تأثير وسائل الإتصال، (القاهرة: دار الفكر العربي)، ١٩٨٥.

٩- الصغير (محمد حسين)، الصورة الفنية في المثل القرآني، (بغداد: دار الرشيد للنشر)، ١٩٨١.

١٠- اليوسف (أكرم)، الفضاء المسرحي، ط٣، (دمشق: دار مشرق مغرب)، ١٩٩٤.

١١- إيلام (كير)، سيمياء المسرح والدراما، ت/ رئيف كرم، ط١ (بيروت: المركز الثقافي العربي)، ١٩٩٢.

١٢- أردش (سعد)، المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة، سلسلة عالم المعرفة)، ١٩٧٩.

١٣- التكريتي (جميل نصيف)، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، (بغداد: دار الحرية للطباعة)، ١٩٨٥.

١٤- بالمر، علم الدلالة، ت/ مجيد الماشطة، (بغداد: الجامعة المستنصرية)، مطبعة العمال المركزية، ١٩٨٥.

١٥- بركة (بسام)، علم الأصوات العام، (بيروت: مركز الإنماء القومي)، ب. ت.

١٦- بارت (رولاند)، درس السيميولوجيا، ت/ عبد السلام بن عبد العالي، ط٢ (الدار البيضاء: دار طوبقال للنشر)، ١٩٨٦.

١٧- بارت (رولاند)، مبادئ في علم الدلالة، ت/ محمد البكري، ط٢ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٨٦.

١٨- باشلار (غوستاف)، حدس اللحظة، تعريب رضا عزوز عبد العزيز زمزم، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)، الدار التونسية للنشر والطباعة، ١٩٨٦.

١٩- تودوروف (تزفتان)، في أصول الخطاب النقدي الجديد، علاقة الكلام بالأدب، ت/ أحمد المديني (بغداد: دار الشؤون الثقافية)، ١٩٨٧.

٢٠- تودوروف (تزفتان)، الأدب والدلالة، ت/ محمد نديم خشفة، (حلب: مركز الإنماء الحضري)، ١٩٩٦.

٢١- جيرو (بيير)، علم الدلالة، ت/ منذر عياش، تقديم مازن الوعر (دمشق: دار طلاس)، ١٩٩٢.

٢٢- جيرو (بيير)، علم الإشارة، ت/ منذر عياش، تقديم مازن الوعر (دمشق: دار طلاس)، ١٩٩٩.

٢٣- جديدي (عبد القادر)، البنية الصوتية للكلمة العربية، (تونس: المطابع الموحدة)، ١٩٨٦.
٢٤- جلال (ماهر مهدي)، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، (بغداد: دار الرشيد للنشر)، ١٩٨٠.
٢٥- حسان (تمام)، مناهج البحث في اللغة، (القاهرة: مطبعة الرسالة، منشورات مكتبة الإنجلومصرية) ١٩٩٥.
٢٦- دي سوسير (فرديناند)، علم اللغة العام، ت/ يونيل يوسف، (بغداد: دار آفاق عربية)، ١٩٨٥.
٢٧- راي (وليم)، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ت/ يونيل يوسف عزيز، (بغداد: دار المأمون) ١٩٨٧.
٢٨- زكريا (ميشال)، مباحث في الألسنية وتعليم اللغة، ط١، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدوريات والنشر والتوزيع)، ١٩٨٥.
٢٩- سعد (فاروق)، فن الإلقاء العربي – الخطابي والتمثيلي، ط١، (بيروت: دار الكتاب اللبناني) ١٩٨٧.
٣٠- طاليس (أرسطو)، الخطابة، ت/ عبد الرحمن بدوي (بغداد: دار الرشيد للنشر)، ١٩٨٠.
٣١- عمر (أحمد مختار)، علم الدلالة، ط١، (بغداد: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع)، ١٩٨٢.
٣٢- عمر (أحمد مختار)، الصوت اللغوي، ط١، (القاهرة: عالم الكتب)، ١٩٧٦.
٣٣- عبد الحميد (سامي وبدري حسون فريد)، فن الإلقاء، ج١ (بغداد: مطبعة جامعة بغداد)، ١٩٨٠.
٣٤- عبد الحميد (سامي)، تربية الصوت وفن الإلقاء، (بغداد: مطبعة الأديب البغدادية)، ١٩٧٤.
٣٥- عبدة (داود)، دراسات في علم أصوات العربية، (الكويت: مؤسسة الصباح للنشر والتوزيع) ب. ت.
٣٦- عسر (عبد الوارث)، فن الإلقاء، (مصر، الهيأة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٧٦.
٣٧- غيرو (بيار)، علم الدلالة، ت/ أنطوان أبو زيد، ط٢، (بيروت: منشورات عديدان)، ١٩٨٦.
٣٨- العجمي، محمد الناصر، في الخطاب السردي (نظرية قريماس)، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٣.
٣٩- قدور (أحمد محمد)، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي/ (دمشق: دار الفكر)، ٢٠٠١.
٤٠- كيرزويل (أديث)، عصر البنيوية – من ليفي شتراوس إلى فوكو – ت/ جابر عصفور، (بغداد: دار آفاق عربية)، ١٩٨٥.
٤١- كانتينو (جان)، دروس في علم أصوات العربية، ت/ صالح القرمادي، (تونس: الجامعة التونسية)، منشورات مركز الدراسات والبحوث الإقتصادية والإجتماعية، ١٩٦٦.
٤٢- كروتوفسكي (جيرزي)، نحو مسرح فقير، ت/ كمال قاسم (بغداد: دار الرشيد للنشر)، ١٩٨٢.
٤٣- كمال الدين (حازم علي)، ظاهرة المقطع الصوتي في اللغة العربية، (القاهرة: مكتبة الآداب)، ١٩٩٣.
٤٤- كندراتوف (أ)، الأصوات والإشارات، ت/ شوقي جلال، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٧٢.
٤٥- هلال (عبد الغفار حامد)، أصوات اللغة العربية، ط٣،(القاهرة: مكتبة وهبة)، ١٩٩٦.
٤٦- هوكز (تيرانس)، البنيوية وعلم الإشارة، ت/ مجيد الماشطة (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٨٦.

ثالثاً: المعاجم:
٤٧- إبن منظور (أبي فضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، (بيروت: دار صادر ودار بيروت للطباعة النشر)، ١٩٦٨.
٤٨- العلايلي (عبد الله)، الصحاح في اللغة والعلوم، مج١، ط١، (بيروت: دار الحضارة العربية)، ١٩٧٤.
٤٩- الخفاجي (أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان)، سر الفصاحة، (القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده) ١٩٧٩.
٥٠- أبادي (الفيروز)، القاموس المحيط، (بيروت: دار العلم للجميع)، ب. ت.
٥١- الطريحي (فخر الدين)، مجمع البحرين، تحقيق أحمد الحسيني، ط٢، مكتب نشر الثقافة الإسلامية ج٣، ١٤٠٨هـ.
٥٢- الفراهيدي (أبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد)، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج١ (بغداد: دار الرشيد للنشر) ١٩٨٠.
٥٣- دوزي (رينهارت)، تكملة المعاجم العربية، ج٤، ت/ محمد سليم النعيمي، (العراق: دار الرشيد) ١٩٨١.
٥٤- صلبيا (جميل)، المعجم الفلسفي، مج١، (بيروت: دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧١.
٥٥- عبد النور (جبور)، المعجم الأدبي، ط١ (بيروت: دار العلم للملايين)، ١٩٧٩.
٥٦- غصن (أمينة)، الموسوعة الفلسفية العربية، مج١، معهد الإنماء العربي، ط١، ١٩٨٦.

رابعاً: الأطاريح والرسائل الجامعية:
٥٧- الخالدي (ميمون عبد الحمزة)، (إشكالات الصوت والإلقاء لدى الممثل العراقي)، رسالة ماجستير غير منشورة جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٨.
٥٨- الخالدي (ميمون عبد الحمزة)، (الإلقاء في العرض المسرحي – دراسة في سيميائية الإلقاء)، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦.
٥٩- الأعرجي (سلام مهدي)، كيف فهم منهج برشت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٩.
٦٠- الأعرجي (سلام مهدي)، الموروث الدرامي التقليدي والرؤية الإخراجية المعاصرة في المسرح العراقي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١.
٦١- خطاوي (عبد المنعم فتحي)، الإلقاء في الدراما، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٣.

خامساً: الدوريات:
٦٢- أسعد (سامية أحمد)، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع٤، ١٩٨٠.
٦٣- النصير (ياسين)، ثلاثة نماذج من الإخراج المسرحي في العراق – مجلة الأقلام، ع٣٣، ١٩٨٩.
٦٤- جبر (يحيى عبد الرؤوف)، اللغة والأذن، مجلة رسالة الخليج العربي، مجلة فصلية (الرياض العدد ٢٥ السنة الثامنة) ١٩٨٨.
٦٥- علي (عواد)، سيمياء الدلالة – قراءة في مدخل بارت السيميائي – مجلة أفكار، عمان ١٩٩٤.

سادساً: الصحف:
٦٦- الأعرجي (سلام مهدي)، رولاند بارت – المعنى نسبية عمودية، بغداد جريدة الصباح، ع٩٥، ٢٠٠٣.
٦٧- الأعرجي (سلام مهدي)، قريماس: بنى السرد السطحية والعميقة، بغداد جريدة الصباح، ع١١٤، ٢٠٠٣.

٦٨- المعموري (ناجح)، فحص لمستويات علامة الفراغ – مسرحية الحر الرياحي، جريدة الثورة ٢٥/ ٣/ ١٩٩٤.
٦٩- ، ، المحرر جريدة إسبوعية، ع١٩٤، ١٩٩٣.
٧٠- ثامر (فاضل)، الجوهر المونودرامي لبنية العرض المسرحي – مسرحية الجدار، جريدة الثورة ع٨٦١٠، الأحد، ١٩٩٤.
٧١- نعيم (عواطف)، إنطباعات نقدية – الرجل الذي ظلَّ في هذيانه يقظاً، جريدة القادسية، الأحد ٢٨ آذار، ١٩٩٣.

سابعاً: المحاضرات:

٧٢- عبد الجبار (د. عادل)، المقطع الصوتي، النجف الأشرف – جامعة الكوفة، كلية الآداب – قسم اللغة العربية، يوم ١٦/ ٦/ ٢٠٠٣.

ثامناً: المسرحيات:

٧٣- شكسبير (وليم)، مسرحية ماكبث، ت/ جبرا إبراهيم جبرا، تحقيق وتقديم كينث ميوار، سلسلة المسرح العالمي، ع١٢٤، الكويت، ١٩٨٠.
٧٤- عبد الواحد (عبد الرزاق)، الحر الرياحي، ط١، (بيروت – الدار العربية للموسوعات)، ١٩٨٢.

تاسعاً: المقابلات:

٧٥- مقابلة مع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، جريدة العراق، الخميس ٣١ آذار١٩٩٤، أجرى المقابلة، خالد نعمة الشاطي.
٧٦- مقابلة شخصية مع المخرج د. سلام مهدي الأعرجي بتاريخ ٢٥ – ١٢ – ٢٠٠٣ ب. ظ في بيته.
٧٧- مقابلة شخصية مع المعد إحسان علي التلال، بتاريخ ١٣ – ٣ – ٢٠٠٤ مساءاً في بيته.
٧٨- مقابلة شخصية مع د. عادل عبد الجبار، في كلية الآداب يوم ١٨/ ٢٠٠٣/٦ ق. ظ.