



The Uses of Sound Language to Produce Meaning in the Theatrical Scene

Yusuf Rashid Islam^{1,*}

1 College of Fine Arts, University of Dohuk, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: yousif.islam@uodl.ac

Received: 28 June 2026

Accepted: 13 September 2026

Published: 30 September 2026

Abstract:

The research addressed the diagnosis and interpretation of the language of sound used in constructing the theatrical scene as a semantic carrier that produces meaning in parallel with the visual and verbal systems within the performance. This is because sound in theater is a semiotic construction that expresses psychological states and reveals the power relationship between characters. It also produces the meaning of time and place. Sound, as a language, interacts with space and achieves the theatrical production, because theater exploits the expression of meaning during performance, whether by using sound, echo, or reverberation. It should be noted that theater may combine or combine a group of sounds to produce the general atmosphere of the theatrical story.

The language of sound in theater is the organization of sound phenomena into meaningful structures. The research adopted the theoretical basis in the second chapter, which was formed into two sections. The first dealt with the importance of sound and effects in the theatrical scene, and the second dealt with semi-verbal language, which included rhythm, tone, rhyme, and coloring. The research also worked on an analytical study in the third chapter of a theatrical model, as it focused on reading the uses of sound in the performance of *The Swing*, written and directed by Muhammad Sabri Saleh. Then the research came out with some results and conclusions.

Keywords: Sonic meaning production, sound physics, semantics of sound language.



استخدامات لغة الصوت لإنتاج المعنى في المشهد المسرحي

يوسف رشيد اسلام^١

الملخص:

تناول البحث تشخيص وقراءة لغة الصوت المستخدمة في بناء المشهد المسرحي بوصفه حاملاً دلالياً منتجاً للمعنى بالتوازي مع الأنظمة البصرية واللفظية داخل العرض، لأن الصوت في المسرح بناء سيميائي يعبر عن الحالات النفسية، ويبين علاقة القوة بين الشخصيات، كما يُنتج معنى الزمان والمكان، فالصوت كلغة يتفاعل مع الفضاء ويحقق الإخراج المسرحي، لأن المسرح يستغل التعبير عن المعنى أثناء الأداء، سواء باستخدام الصوت أو الصدى أو التردد، علماً أن المسرح قد يداخل أو يجمع بين مجموعة من الأصوات ليُنتج الجو العام للقصة المسرحية، ف لغة الصوت في المسرح هي تنظيم الظواهر الصوتية في بنى ذات معنى، وقد اعتمد البحث الأساس النظري في الفصل الثاني الذي تشكل في مبحثين، تناول الأول أهمية الصوت والمؤثرات في المشهد المسرحي، وتناول الثاني اللغة شبة اللفظية الذي شمل الإيقاع والنغمة والردم والتلوين، كما عمل البحث على دراسة تحليلية في الفصل الثالث لنموذج مسرحي، فقد اشغل على قراءة استخدامات الصوت في عرض المرجوحة من تأليف وإخراج محمد صبري صالح، ثم خرج البحث ببعض النتائج والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: إنتاج المعنى الصوتي، فيزياء الصوت، دلالة لغة الصوت.

الفصل الأول – الإطار المنهجي

مشكلة البحث.

يعتمد استخدام الصوت في العرض المسرحي أو بناء المشهد على كيفية عمل الصوت كنظام دلالي، أو كلغة تتجاوز الحوار المنطوق، لكونه يشمل الإيقاع، والنبرة، والصمت، والموسيقى، والضوضاء، والفضاء الصوتي كعناصر تعبيرية تنقل المشاعر، والبنية، والأيدولوجيا.

فالصوت في المسرح بناء هو نظام سيميائي يدل على الحالات النفسية التي يعبر عنها بالهمس، والتنفس، أو ارتعاش الصوت، فضلاً عن التدليل عن الهوية الاجتماعية التي يعبر عنها باللهجة، والنبرة من خلال طبقة الصوت، وكذلك لبيان علاقات القوة التي تظهر في مستوى الصوت، المقاطعة، الهيمنة الصوتية، وبيان معنى الزمان والمكان في صوت الصدى، أو الأصوات خارج المسرح، والصوت المحيط.

فالصوت ليس مجرد زينة تكميلية في بناء المشهد، بل هو يُنتج معنى فيما يقال، وكيف يقال، لأن لغة الصوت ما قبل اللفظية في مسرح تُعبر فيه الصرخات والأصوات ولغة الصوت عن أكثر مما يُعبر عنه النص، فضلاً عن استخدام موسيقية الكلام الذي يحتويه الحوار على الوزن والتكرار والزخارف الصوتية، إذ يعمل الكلام أشبه بالموسيقى التصويرية التي تعبر عن صيغة المشهد أو الموقف البنائي داخل المشهد.

فوجود الصمت كحالة فاصلة للصوت، لأن الصمت عنصر فاعل في بناء المشهد يخلق التوتر، ويدل على القوة، ويشير إلى الانقطاع، وينتج حضوراً، فاستخدام الصوت كلغة في المشهد المسرحي لا يقتصر على الحوار، بل يشمل تنسيق جميع العناصر السمعية التي تتراوح بين الكلمات المنطوقة، والإيقاع، والصمت، والنبرة، والأصوات غير اللفظية لبناء المعنى وتشكيل إدراك الجمهور، وإن ما يجعل المستوى البنائي للمشهد يكون محملاً بالنسيج الصوتي الذي ينتج دلالات عميقة التي توحى بالتوتر أو العدوانية، أو توحى بالألفة أو الهدوء، إذ نجد المخرج المسرحي المحترف يركز على ربط خصائص الصوت بالحالات العاطفية أو

^١ مدرس، قسم المسرح – كلية الفنون الجميلة – جامعة دهوك – العراق

المواضيع المطروحة، لأن تغيير أنماط الكلام المتقطعة يمكن أن تشكل الصورة التي يكتمل فيها الصراع أو التفكك النفسي للشخصية.

لأن الصوت يتفاعل مع الفضاء والإخراج المسرحي، ويمكن للصدى أيضاً أو التردد أو الأصوات القادمة من خارج المسرح أن تشكل معنى مكانياً، أو إحياء بالمسافة أو الذاكرة أو وجود قوى خفية في بناء القصة المسرحية، علماً أن المسرح التفكيكي أو التجريبي قد تؤدي الأصوات المجردة أو الحوارات المتداخلة إلى كسر السرد الخطي، مؤكدة على تعدد المعنى وعدم استقراره، حيث تعمل اللغة الصوتية في المسرح كنظام سيميائي مواز للإخراج البصري، لأنها تشكل الجو العام، وتكشف عن المعاني الضمنية، وتبني الإيقاع، وتنتج المعنى في نهاية المطاف من خلال التفاعل الديناميكي بين الصوت والصمت والنسيج السمعي، ولغة الصوت هي تنظيم الظواهر الصوتية في بنى ذات معنى، سواء أكانت دلالية، أو عاطفية، أو مكانية، أو طقوسية، تعمل من خلال الجسد، والزمان، والأعراف الاجتماعية، ومن هنا يمكن أن نحدد مشكلة البحث في طرح التساؤل المتعلق بكيفية استخدامات لغة الصوت لإنتاج المعنى في المشهد المسرحي؟

أهداف البحث. يهدف البحث إلى الكشف عن استخدامات الصوت كوسيلة لإنتاج المعنى في المشهد المسرحي. أهمية البحث. يهتم البحث بتسليط الضوء على آلية اشتغال لغة الصوت في المسرح، واستخدام العناصر السمعية - المنطوقة وغير المنطوقة والبيئية، وكيفية لتوليد المعنى والعاطفة والوعي المكاني الناتج عن ضمن العرض. حدود البحث.

الحدود الزمانية: ٢٠٢٣

الحدود المكانية: دهوك

الحدود الموضوعية: استخدام لغة الصوت لإنتاج المعنى في المشهد المسرحي.

تحديد المصطلحات.

الصوت (التعريف الإجرائي): هو كل ما يصل إلى الجهاز السمعي سواء صدر من حنجرة الممثل أو الآلات أو المصادر الأخرى. لغة الصوت: (تعريف إجرائي) هو استخدام (أي الصوت) كنظام تواصل وتعبير، وفي المسرح هو شكل من أشكال اللغة السمعية التي يُنتج من خلالها المعنى، وتكون مرتبطة بعدة عناصر إنتاجية أثناء الأداء تحتوي على الكلمات والتعبير اللفظي، والنبرة، وحدة الصوت وشدة، فضلاً عن الإيقاع.

إنتاج المعنى: (تعريف إجرائي) هي عملية خلق أو نقل الدلالة أو الفهم أو التفسير من خلال اللغة أو الرموز أو الأفعال أو الصور، وتكون بحسب سياق التواصل بين المرسل والمتلقي، كما تعتمد على تفاعل الرسالة التي تكون محور التواصل.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: أهمية الصوت ولغة الصوت في المشهد المسرحي.

يمكن تحديد أهمية الصوت في المسرح بأنه ليس عنصراً إضافياً، بل أساسي لأنه يعمل كنظام دلالي مواز للنص والإيماءات والديكور، ويشكل كيفية إنتاج المعنى وإدراكه في المشهد، إذ يتم إنتاج المعنى في حدود علم الدلالة بأن يعمل الصوت كنظام دلالي، حيث يمكن لإشارة صوتية واحدة أن تشفر معلومات سردية، أو نبرة عاطفية، أو معنى رمزي، وهنا يكون إنتاج المعنى مرتبط بالتوليدية، لأن دو الصوت لا يقتصر على دعم المعنى، بل يولده بشكل مستقل عن الحوار (مالك العزة، ٢٠٢٥، ص ١٢٩).

كما يساهم تصميم الصوت في تهيئة الحالة المزاجية والبيئة العاطفية داخل المشهد المسرحي، لأن الأصوات المنخفضة التردد تثير التوتر، وكذلك الأصوات المحيطة الطبيعية تهيئ المتلقي جواً مألوفاً، بينما يمكن للصوت المتنافر أو المجزأ أن يزعزع الإدراك، أي أن نمط الصوت يحدد استجابة المتلقي العاطفية وكيفية استيعابه للإشارات البصرية أو النصية بشكل كامل (نيلمز، ٢٠١٧، ص ١٦٦).

ويرى الباحث أن المسرح لا يقتصر كبناء مكاني على الجانب البصري، بل يشمل الجانب الصوتي الذي يحدد طبيعة الفضاء على خشبة المسرح، والعمق والمسافة من خلال الصدى أو التردد الصوتي، فضلاً عن رسم البيئات المتخيلة التي يمكن أن تصور من

خلال الصوت مثل العواصف، أو ضوضاء المدن، أو الأماكن الداخلية لأي مشهد، لأن الصوت يعوض عن محدودية العناصر المادية في تصميم المسرح، كما يساهم في تحديد البنية الزمنية داخل المشهد التي يشير إلى الانتقالات من فضاء لآخر كما في تغييرات المشاهد أو الانتقال إلى ذكريات الماضي.

ويسهم الاستخدام الاستراتيجي للصوت في التوتر الدرامي والتربق، وخاصة عند حالات الصمت التي تخلق التشويق، لأن الصمت حالة يغيب فيها الصوت، إلا أنها تكون ذا دلالة لا تقل أهمية عن وجوده، وغالباً ما تزيد من انتباه المتلقي وإثارة توقعاته (عبد ربه، ٢٠٠٩، ص ١٦).

وهذا ما يحقق التكامل مع الأداء والحركة، حيث يتفاعل الصوت المنبعث بعد الصمت مع حركية جسد الممثل، فتكون إشارات للحركة أو الحوار، وتنتج التزامن الإيقاعي للجسد، وتشكل حلقات التغذية الراجعة بين المؤدي والبيئة الصوتية. ويرى (كريستوفر جون إليوت) في كتابه (إنشاء مسرح - دليل خطوة بخطوة تحويل مساحة إلى مسرح بدون مال ولكن بالعزيمة) أن الصوت في المسرح هو عنصر جوهري في بناء الحدث المسرحي لكونه يشكل فضاء المشهد ويحدد زمانه ومكانه، ويؤثر في مشاعر المتلقي، كما يؤكد ثبات المعنى المشهدي من خلال التحكم في الإيقاع والوتيرة التي تكون مصاحبة للحركة كما في الموسيقى التصويرية، أو الفواصل، ويحدد المدة، ويعمل على توجيه الإدراك الزمني للمستمع عند تجسيد الشخصية وخاصة في حالة التعبير عن الحالات الداخلية في المونولوج الذي يصور المناظر الصوتية النفسية، حيث يكون الصوت مميزاً لأنه يجسد الوعي ومرتبطة بالشخصية، حيث يكون الصوت نظاماً هيكلياً يساهم بفعالية في بناء معنى المشهد وإيقاعه ومساحته الإدراكية، وتعمل آلية اشتغاله عبر عدة طبقات مترابطة بعنصر بناء مكاني والزمني والتشفير العاطفي والنفسي (Elliott, 2024, p117).

حيث يحدد الصوت مكان وجود المشهد، وغالباً ما يكون تأثيره أقوى من تأثير تصميم المشهد البصري، لأن الصوت الواقعي يُرسخ في ذهن المتلقي بيئة المشهد ويمنحه واقعية، أو من الممكن أن يصور الصوت مساحة نفسية أو رمزية تضيف إلى المشهد رمزية جديدة مثل أصوات طنين محيطية، أو موسيقى تصويرية، حيث يُوسع الصوت أو يضيق المساحة المدركة، ويُوجي بحركة من خارج المسرح، وينشئ بنية غير مرئية يمكن أن تكون في ممرات، مسافات، أو حواجز (العطيات، ٢٠٢٥، ص ٢٧).

كما يحدد الصوت في المسرح إيقاع البنية الزمنية من خلال الإيقاع الصوتي وسرعته، إذ ينظم الزمن داخل الحدث، ويُرسخ فعل الإيقاع من خلال التكرار، والسرعة، والصمت (برتش، ٢٠٠٥، ص ٣١)، فضلاً عن الإشارة إلى الانتقالات التي تحدث تغييرات المشهد، وتغييرات الحالة المزاجية، حيث يتحكم في السرعة من حيث تسريع التوتر أو إطالة التشويق، فضلاً عن ذلك فإن (الصمت) كأداء صوتي يعمل كآلية لشد انتباه الجمهور عند الغياب المفاجئ للصوت الذي يكون بمثابة (انقطاع درامي)، ليغير مسار الحدث (من - إلى) سواء على المستوى الحركي، أو على مستوى بناء القصة (Rattigan, 2002, p92).

ويرى الباحث أن (فعل الصوت) كأداء هو ناقل للمعنى، أي أنه يكون ناقل للمعنى العاطفي أياً كانت درجته، لأن درجة الأداء الصوتي هي بمثابة التشفير العاطفي والنفسي للمؤدي أو الحدث، وهذا ما يتعلق بإنتاج المعنى الصوتي داخل المشهد الواحد، حيث تُثير الموسيقى أو طريقة أداء الممثل لنبرة صوتية معينة والتركيبات الصوتية استجابات عاطفية كالخوف والحنين والقلق، كما تعمل عناصر صوتية دقيقة كالطنين منخفض التردد والتناثر على إنتاج مستوى اللاوعي، حيث يمكن تجسيد نفسية الشخصية من خلال أنماط متكررة أو بصمات صوتية بما يتوافق مع المسار الرئيسي للعمل المسرحي، حيث ترتبط أصوات محددة بشخصيات أو أفكار معينة داخل المشهد الواحد، أو مجموع المشاهد.

علماً أن أهمية الصوت بهذه الصيغة ستكون ذا وظيفة سيميائية، وقد حدد (خالد بسبس) في دراسة له بعنوان (سيميائية مسرح بيكيت: دراسة سيميائية للأعمال الدرامية الكاملة لصامويل بيكيت) أن الصوت يكون لغة ونظام من إشارات تعمل ضمن السيميائية المسرحية، حيث تؤدي بعض الأصوات وظائف رمزية مثل: دقائق الساعة = الموت أو الاستعجال، وكذلك في بعض الأصوات المرتبطة ارتباطات ثقافية مثل: أجراس الكنائس، صفارات الإنذار فإنها تؤثر على التفسير أو استقبال الحدث المسرحي المصاحب لها، إذ يمكن للمشاهد الصوتية المجردة أن تولد معاني متعددة الطبقات تتجاوز التمثيل الحرفي، ليصبح الصوت لغة سردية غير لفظية موازية للحوار (Besbes, 2007, p218).

كما أن الصوت لا يعمل بمعزل عن التفاعل مع عناصر الأداء والعناصر البصرية، فقد حدد (ماركو دي مارينيس) في كتابه (سيمائية الأداء) أن الصوت يكون عنصراً تفاعلياً يتزامن مع الحركة عند التصميم الحركي، أو الإيماءات، ويُضفي تبايناً على الصورة في حالة تناقض ساخر بين الصوت والصورة، ويمكن للصوت أن يقود المشهد، حيث يستجيب الممثلون للإشارات الصوتية بدلاً من بدء الحركة، مما يُنتج تكويناً متعدد الحواس، وينبثق المعنى من تفاعل العناصر (Marinis, 1993, p188). ويرى (برنارد جيسن، وآخرون) في كتاب مشترك لهم بعنوان (الأداء الاجتماعي: العمل الرمزي، والبراغماتية الثقافية، والطقوس) يمكن للصوت أن يؤدي الوظيفة الدرامية على مستوى أعمق بأن يُسهّم في الدراما الشاملة التي تُمكنه من هيكلة السرد مثل الأنماط الصوتية المتكررة التي تُميز الفصول، حيث يُضفي تماسكاً موضوعياً على بناء المشهد ويُرشّد الجمهور في تفسير العمل دون الحاجة إلى شرح صريح (Giesen, 2006, P62).

ويرى الباحث أنه يمكن فهم آلية الصوت في بناء المشهد المسرحي على أنها نظام ديناميكي للتوزيع المكاني، والتنظيم الزمني، والترميز العاطفي، والإنتاج السيميائي، وهو يعمل في حوار دائم مع العناصر البصرية والأدائية، ويدعم الصوت المشهد، ويُشارك في صياغته، مُشكلاً كيفية إدراك الجمهور للحدث المسرحي، وشعوره به، وتفسيره له.

المبحث الثاني: اللغة شبه اللفظية (الإيقاع، النغمة، الرزم، التلوين). تعد اللغة شبه اللفظية في المسرح تشير إلى جميع الوسائل التعبيرية التي تعمل بالتوازي مع الكلام اللفظي والتواصل غير اللفظي أو بينهما، وتقع في منطقة لا يُنقل منها المعنى بالكلمات نفسها، بل بكيفية إيصال تلك الكلمات أو الإشارات الصوتية التعبيرية وبنيتها (Johnson, 1987, P13).

فاللغة شبه اللفظية ذا مدلول مفاهيمي يتضمن التصنيف ضمن علم اللغة الموازي الذي ينتج عناصر صوتية وأدائية تعدل النص المنطوق أو تعززه أو حتى تناقضه دون أن تكون لغوية بالكامل، لأنها ليست كلاماً محضاً، وليست إيماءة صامتة تماماً، بل هي نظام إشارات وسيط مكون النبرة التي تشتمل على:

التنغيم والتلوين العاطفي للكلام الذي يعبر عن السخرية، أو التوتر، أو التهكم.

الطبقة والإيقاعات موسيقية والوقفات، والتسارع.

ديناميكيات الصوت التي تشمل الهمس، الصراخ، وتغيير نبرة الصوت للتأكيد الدرامي.

التوقفات والصمت اللذان يمثلان غياباً مُنظماً للكلام يُولد معنى.

التنفس الذي يشكل نسيج الصوت، والتردد، والارتجاف، والتهنئات، والضحك

الصراخ، الأنين، التمتمة التي تنتج أصواتاً بدون كلمات دلالية.

وهي عبارة عن لغة ذات دلالة تشكل تفسيراً وإنتاجاً للمعنى لدى الجمهور بما يتجاوز النص المنطوق.

وقد تم تحديدها بأنها اللغة شبه اللفظية تعمل من منظور سيميائي كنظام دلالي وعاطفي يُشير إلى الحالة النفسية للممثل أو حالة الحدث، مثل الخوف، الشك، الرغبة، وكذلك فإنها تُحدث صدى عاطفياً لدى المتلقي، إلا أنها قد تنتج التناقض الصوتي الذي يخلق مفارقة درامية مثل: كلمات هادئة تُلقي بصوت مرتعش (Serpieri, 1989, P77).

ويمكن أن ينشأ المعنى من خلال التفاعل بين النص المنطوق والأداء الصوتي حينما يكون دور اللغة شبه اللفظية في بناء الأداء، فقد تلعب دوراً في تجسيد الشخصية وتكشف عن الصراع الداخلي أو المعنى الضمني بشكل أكثر فعالية من الحوار وحده، كما تشكل البنية الإيقاعية لبناء الحدث والتدفق الزمني للمشهد، لأنها تخلق الجو العام وتبني التوتر أو الألفة أو النفور، والتفاعل بين الممثل والجمهور الذي توجهه لاستقبال والجو العاطفي، لذا نجد استخدام اللغة شبه اللفظية في العديد من الأشكال المعاصرة وما بعد الدرامية، وقد تتجاوز العناصر شبه اللفظية النص المكتوب (ابو زيد، ٢٠٠٢، ص ٦٩).

وتشمل اللغة غير اللفظية الإيماءات والحركة والعلاقات المكانية، علماً أن اللغة شبه اللفظية هي لغة صوتية تحديداً، ولكنها غير معجمية أو شبه معجمية، وهي بمثابة جسر لفظي بين (نص) شبه لفظي يشمل (تعديل الصوت)، و(نص) غير لفظي يشمل تعبير (الجسم والإيماءات)، وقد أخذت التطبيقات في المسرح الحديث والرقعي تعتمد على التكنولوجيا، حيث تعمل الميكروفونات على تضخيم النغمات الصوتية الدقيقة (التنفس، الهمس)، ويمكن لمعالجة الصوت أن تشوه أو تجزئ الإشارات شبه اللفظية،

ليصبح الصوت كائنا صوتيا مصمما، وليس مجرد ناقل للحوار، وهذا ما يعزز تجزئة المعنى ويتمشى مع جماليات ما بعد الدراما (السيد، ٢٠١٧، ص ٣١).

فاللغة شبه اللفظية نظام وسيط بالغ الأهمية في التواصل المسرحي، تُزعزع هيمنة النص من خلال تضمين المعنى في دقة الصوت، والإيقاع، والصمت، محولة الكلام إلى حدث أدائي مؤثر بدلا من كونه مجرد وسيلة لنقل المعلومات. مفهوم الإيقاع في المسرح.

يعد مفهوم الإيقاع في المسرح أساس التنظيم الزمني والديناميكي لعناصر الأداء التي تشمل الحركة، والكلام، والصوت، والإضاءة، والحركة الدرامية، كما يهتم بأنماط تشكل إدراك الجمهور وتفاعله العاطفي، وترى (كاثلين جورج) في كتابها (الإيقاع في الدراما) أن الإيقاع لا يقتصر على التوقيت الموسيقي فقط، بل يعزز مبدأ التأليف الموسيقي الذي يحكم تدفق الحدث المسرحي، كما يعمل الإيقاع من خلال التناوب والتنوع على رفع درجة التوتر والارتخاء، والتسارع والتباطؤ، والصمت والصوت، والسكون والحركة، حيث تنشئ هذه التناقضات بنية حركية توجه انتباه المتفرج وتُشكل المسار الدرامي (الكناني، ٢٠١٨، ص ٢٢).

أما الإيقاع في الأداء المسرحي فيظهر من خلال تحكم الممثل الجسدي والصوتي، الذي يساهم في الحوار ومدة الصمت وتوقيت الإيماءات، والانتقالات بين الحالات العاطفية، الذي يجب أن يتزامن هذا الإيقاع الداخلي مع الإيقاع الخارجي للمجموعة، لضمان التناسق بين الممثلين وعناصر المشهد، وهو استراتيجية تأليفية من منظور الإخراج، حيث يندسق المخرج وقع الإيقاع بين المشاهد من خلال التحكم في السرعة التي تحدد وتيرة الحركة ونمط الأداء والمدة، كما يحدد أو يرسم الإيقاع العام للمسرحية، والإيقاع الجزئي الذي يتضمن التوقيت الدقيق داخل اللحظات الفردية (George, 1980, p19).

علما أن الإيقاع يتجلى في تصميم المناظر والتصميم التقني من خلال إشارات الإضاءة، وتصميم الصوت، والانتقالات المكانية، حيث يمكن للتغيرات السريعة في الإضاءة تسريع الإيقاع المُدرَك، بينما يمكن للظلام المطول أن يُوقف الزمن، وكذلك يمكن للأنماط الصوتية الإيقاعية أن توحد المشاهد المتباينة أو تشير إلى استمرارية موضوعية، ويعمل الإيقاع في المسرح كمنظم إدراكي وعاطفي، فهو يُنظم الزمن في تسلسلات ذات معنى، مما يُمكن الجمهور من استيعاب السرد، وتوقع الأحداث، والشعور بالصدى العاطفي، لأن العرض المسرحي بدون الإيقاع يصبح الأداء إما فوضويا أو رتيباً، وبوجوده يحقق الأداء التماسك والكثافة والعمق التعبيري (George, 1980, pp23).

مفهوم النغمة كلغة صوتية في المسرح.

تشير مفهوم النغمة في المسرح إلى الجودة العاطفية والجو العام الذي ينقله العرض إلى الجمهور، إلا أنها ليست عنصرا واحدا، بل تأثير مركب ينشأ من تفاعل عناصر مسرحية متعددة، لأنها تُؤطر الإدراك وتوجه التفسير بما يتجاوز السرد الحرفي، إذ يكون للنغمة التركيب النبري، أو تشكيل النبرة كبنية جمالية، أي أنها تعمل كمرشح جمالي يجسد النص الدرامي من خلال في الأداء، حيث تكون علاقتها بالنص بنا يوحيه من المزاج العام، لتتشكل النغمة في نهاية المطاف من خلال الإخراج المسرحي، إذ يمكن أن تُحول العمل من تراجيدي إلى ساخر، ومن واقعي إلى عبثي، وذلك تبعا لخيارات المخرج والممثل (الكناني، ١٩١٨، ص ٦٢).

وتبنى النغمة على مجموعة من العناصر التي تنتجها من خلال شبكة من أنظمة الدلالة تعتمد أسلوب التمثيل الذي يُنتج الأداء الطبيعي للنغمة المختلفة عن الأداء المُنمَق والصوت والكلام اللذان يؤثران على النغمة والإيقاع والسرعة على الصدى العاطفي، وتصميم الإضاءة الذي يثير التباين والتوتر أو الشعور بالرهبة، كما تخلق الإضاءة الساطعة والمتساوية الحياد أو التفاؤل، وكذلك الصوت والموسيقى، حيث تُشكل الموسيقى التصويرية أو الصمت أو لغة الصوت المتنافرة الاستجابة العاطفية، فضلا عن تصميم المشهد المتضمن للديكور، الأثاث، لوحة الألوان التي تساهم في التكوين البصري وفي التناغم أو التنافر النغمي، وكذلك الإيقاع والسرعة التي تؤثر في التدفق الزمني للمشاهد من سريع، متقطع، بطيء، وتؤثر على كيفية إدراك النغمة (ب. بالم، ٢٠١٤، ص ٤٤).

لذا نجد أن مفهوم النغمة مرتبط بالحالة المزاجية مقابل الجو العام، إذ غالبا ما يتم الخلط بين هذه المصطلحات، ولكن يمكن التمييز بينها تحليليا، حيث تكون النغمة الموقف أو التوجه المقصود للأداء تجاه موضوعه، في حين يرتبط المزاج بالحالة العاطفية

التي يُثيرها العمل لدى الجمهور، أما الجو العام فإنه يعبر عن الشعور المحيطي الذي يُؤلده عالم المسرح، وبالتالي فإن النغمة ترتبط بالنية الفنية، بينما يرتبط المزاج باستقبال الجمهور، لذا نجدنا نادرا ما تكون مستقرة، وغالبا ما يستخدم المخرجون تجزئتها من خلال الجمع بين السخرية والجدية، والفكاهة والعنف لزعزعة استقرار المشاهد لخلق نغمة متعددة الأصوات تتعايش أو تتضارب في حدود مستويات عاطفية متعددة (ب. بالم، ٢٠١٤، ص ٤٦).

علما أن النغمة في المسرح تكون ذات دلالة شاملة من منظور سيميائي، لأنها تنظم كيفية فك رموز جميع العلامات الأخرى المرتبطة بالإيماءة، الصورة، الصوت، حيث يمكن أن تشير إيماءة واحدة إلى معان مختلفة جذريا اعتمادا على الإطار النغمي الذي تظهر فيه (إيلام، ١٩٨٣، ص ٦١).

مفهوم الرذم كلفة صوتية في المسرح.

ذكر (باتريس بافيس) صاحب (قاموس المسرح: المصطلحات والمفاهيم والتحليل) أن الرذم هو التنظيم الزمني للعرض الذي يعني كيفية تنظيم الوقت والحركة والكلام والفعل لخلق معنى وتأثير عاطفي وتماسك جمالي. ولا يقتصر على الإيقاع الموسيقي فحسب، بل هو مبدأ متعدد الطبقات يحكم تدفق وديناميكية الحدث المسرحي بأكمله، حيث يعنى بالبنية الزمنية التي تشكل الإيقاع أو وتيرة العرض التي تعمل على التناوب بين المشاهد السريعة والبطيئة، ومراعاة مدة فترات التوقف والصمت والانتقالات، فضلا عن توقيت الدخول والخروج والحركات، حيث يُحدد هذا الضبط الزمني فيما إذا كان العرض يبدو متوترا أو هادئا أو متقطعا أو متصلا (Pavis, 1998, p313).

كما يشمل الرذم إيقاع الممثل الذي يكون لكل ممثل إيقاعه الخاص من خلال أنماط الكلام (الإيقاع، النبوة، الوقفات)، والحركة الجسدية (الإيماءات، المشية، الطاقة)، والتعبير العاطفي، وقد ذكرتها (سونيا مور) في كتابها (ستانيسلافسكي اليوم: تعليقات على ك. س. ستانيسلافسكي) بأنها هي القواعد التي أكدها ستانيسلافسكي على أن الإيقاع الزمني هو مفتاح للحقيقة الداخلية التي تُعبر عن الحالات النفسية من خلال التنوع الإيقاعي (Moore, 1973, p119).

ويرى الباحث أن الرذم ينشأ في ديناميكيات المجموعة الذي يتجاوز الإيقاع الفردي، إذ ينشأ من التزامن أو التناغم بين المؤدين بواسطة الحركات المنسقة أو التنسيق الحركي، وتداخل الحوار أو مقاطعته، والتوقيت الجماعي الذي يخلق الانسجام أو التوتر، لينتج عن ذلك بنية متعددة الأصوات، حيث تتفاعل خطوط إيقاعية متعددة.

كما أن الحركة في الفضاء المسرحي تعتمد الرذم المكاني الذي يعد جزء لا يتجزأ من الحركة في الفضاء الكلي من خلال تكرار الأنماط المكانية، والتناوب بين السكون والحركة، واستخدام المستويات والمسافات ومناطق المسرح، لينتج إيقاعا بصريا يدركه الجمهور، يُشبه التكوين في الفنون البصرية، ويكون منسجما مع الإيقاع الدرامي على المستوى الكلي، حيث يُشكل الرذم الناتج عن الترتيب الدرامي المسار العام للعرض بتصاعد وانخفاض التوتر مقابل الحل، ودورات التكرار والتنوع، وذروات الذروة وفترات الهدوء الانتقالية، ليتماشى بشكل وثيق مع بنية السرد، ولكنه يعمل من خلال التوقيت وليس الحبكة وحدها (Pavis, 1998, p314).

مفهوم التلوين الصوتي كلفة في المسرح.

ذكرت (لوسي ماي سان بابلو بيرنز) في كتابها (لون المسرح: العرق والثقافة والأداء المعاصر) أن التلوين في المسرح يعتمد استخدام الألوان بصريا وسماعيا وعاطفيا لتشكيل المعنى، وتوجيه إدراك الجمهور، وبناء الإطار الجمالي والرمزي للعرض، كما يعمل عبر طبقات مسرحية متعددة، ولا يقتصر على تصميم المناظر، لأن التلوين البصري هو تصميم المناظر وتكوين المسرح لكونه يعد أداة سيميائية أساسية في تصميم المسرح، إذ يُستخدم في تصميم الديكور والأزياء اللون لتحديد الحقبة الزمنية، والمكانة الاجتماعية، والحالات النفسية، أو التباينات الرمزية، كما يعدل تصميم الإضاءة اللون ديناميكيا، مُغيّرا الجو العام والنبوة العاطفية في الوقت الفعلي، فيكون اللون بهذا المعنى يُصبح جزءا من الميزانين، مُساهما في الدراما البصرية للعرض، ومؤثرا في إنتاج التلوين العاطفي والنفسي على اعتبار أن التلوين يعمل كرمز عاطفي يُرئى مشاعر الجمهور قبل بدء الحوار (Burns, 2002, pp9,10).

وغالباً ما يستخدم المخرجون تدرجات الألوان لعكس تطور الشخصيات أو تصاعد الأحداث الدرامية، كما في المبالغة في المسرح التعبيري في استخدام الألوان لتجسيد الحالات النفسية الداخلية، وكذلك للترميز الرمزي والثقافي، حيث تحمل الألوان دلالات ثقافية محددة، إذ قد يرمز اللون الأبيض إلى النقاء في ثقافة ما، وإلى الحداد في ثقافة أخرى، وقد يرمز اللون الأحمر إلى الحب أو العنف أو الثورة، وذلك بحسب السياق، لذا فإن التلوين المسرحي ليس محايداً، بل هو جزء لا يتجزأ من الأنظمة السيميائية والثقافية، مما يستلزم مراعاة السياق بدقة (p15 Burns, 2002).

وكذلك اعتماد التلوين الصوتي الذي يتجاوز الجانب البصري ليشمل تقنيات الأداء، إذ يُلون الممثلون أصواتهم من خلال النبرة، والحدة، والرنين، والإيقاع، لنقل المعاني الضمنية، مما قد يتغير معنى جملة واحدة تماماً تبعاً لنبرة صوتها كما السخرية مقابل الصدق، وهذا ما يسمى بإنتاج المعنى الصوتي الذي يتوافق مع ما يُعرف بالتعبير الصوتي أو التعديل النغمي، وهي طريقة الأداء التي تدخل ضمن الوظيفة الدرامية، حيث يساهم التلوين في تشكيل البنية الإيقاعية عند تناوب شدة الألوان بين المشاهد، والتركيز من خلال توجيه عين المشاهد إلى عناصر محددة، لعمل الترابط الموضوعي بواسطة تكرار أنماط الألوان لتعزيز الأفكار (أوبرسفيد، ١٩٩٩، ص ١٦).

ويرى الباحث أن استخدام الألوان في المسرح لا يقتصر على كونه عنصراً زخرفياً، بل استراتيجية تركيبية ورمزية، لكونه يدمج تصميم المناظر والإضاءة والأداء والرمزية الثقافية في نظام تعبيرى موحد يُشكل كيفية إنتاج المعنى وإدراكه على خشبة المسرح.

مؤشرات الإطار النظري.

الصوت في المسرح يدل على الحالات النفسية، ويدل على الهوية الاجتماعية التي يعبر عنها باللهجة. الصمت كحالة فاصلة للصوت عنصر فاعل في بناء المشهد يخلق التوتر، ويدل على القوة، أو الترقب. يتفاعل الصوت مع الفضاء ليشكل الصدى أو التردد أو أصوات قادمة من خارج المسرح لتنتج معنى مكانياً، أو إحياء بالمسافة أو الذاكرة أو وجود قوى خفية في بناء القصة المسرحية. يساهم تصميم الصوت في تهيئة الحالة المزاجية داخل المشهد، كما يكمل بناء الجانب البصري من حيث تحديد طبيعة الفضاء على الخشبة وتحديد البنية الزمنية داخل المشهد. يساهم الاستخدام الاستراتيجي للصوت في خلق التوتر الدرامي وتحقيق التكامل مع الأداء والحركة في حدود التزامن الإيقاعي بين جميع العناصر.

يمكن لفعل الصوت أن يكون أداء ناقلة للمعنى بحسب درجة الأداء الصوتي. تنتج اللغة شبه اللفظية مدلولات صوتية تعزز النص المنطوق أو تناقضه، وتعتمد في أدائها على التنغيم والتلوين العاطفي والطبقة والإيقاع والتوقف والصمت والتنفس والصراخ. تظهر فاعلية الإيقاع في الأداء المسرحي فيظهر من خلال تحكم الممثل الجسدي والصوتي، ويتجلى في تصميم المناظر والتصميم التقني من خلال إشارات الإضاءة، وتصميم الصوت، والانتقالات المكانية. تبنى النغمة في المسرح على مجموعة من العناصر ناتجة عن أنظمة الدلالة التي تعتمد أسلوب التمثيل كأداء. يشمل الرزم في المسرح إيقاع الممثل كحركة وأنماط الكلام، والتعبير العاطفي. يعتمد التلوين في المسرح استخدام الألوان بصرياً وسمعيًا وعاطفياً لتشكيل المعنى لتوجيه إدراك المتلقي وبناء الإطار الجمالي والرمزي للعرض.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

إجراءات البحث:

يتناول البحث قراءة العينة وفق الإجابة عن التساؤل البحثي المطروح في المشكلة حول استخدامات لغة الصوت لإنتاج المعنى في المشهد المسرحي، إذ يحاول الباحث أن يستند إلى الفيديو المنشورة على يوتيوب الذي بثت أعمال العينة المدروسة.

مجتمع البحث:

عثر الباحث على مجموعة مسرحيات ركزت على استخدامات لغة الصوت لإنتاج المعنى في المشهد المسرحي، والتي تم تمثيلها بالاعتماد على الأداء الصوتي والأدوات الصوتية المساعدة المنتجة للمؤثرات الصوتية، بواقع (٦) عروض مسرحية، وتم اختيار عينة واحدة منها بشكل قصدي، وكان مجتمع البحث:

مسرحية فرست ليدي، اخراج دكتور محمد صبري صالح سنة ٢٠١٤.

مسرحية الوهم، اخراج منصور نعمان سنة ٢٠١٣.

مسرحية في انتظار كودو، اخراج حميرين جميل ٢٠٢٣.

مسرحية ايزوب، اخراج عادل حسن سنة ٢٠٢٢.

مسرحية ليلة القتل، اخراج شيرزاد عبد الله ٢٠١٣.

فضلا عن عينة البحث المدروسة.

عينة البحث:

(المرجوحة)^(٩) عرض مسرحي من تأليف واخراج د محمد صبري صالح
مكان العرض قاعة معهد فنون الجميلة
سنة ٢٠٢٣

سبب اختيار العينة

(المرجوحة) العينة الأكثر فاعلية في الأداء واستخدام لغة الصوت والأكثر تفاعلا مع مستوى التلقي، فضلا عن كونها اعتمدت شخنة الصوت في بناء أحداثها المسرحية.

عناصر التحليل.

اعتمد تحليل العينة الفقرات الواردة في مؤشرات الإطار النظري التي استندت على ما تقدم من أرضية نظرية وفلسفية في المباحث.

وصف العينة:

تعد مسرحية (المرجوحة) عرض رمزي بُنى على فكرة مركزية بسيطة ظاهريا، لكنها غنية بالدلالات، حيث تحيل المرجوحة إلى رمزية الحياة المتأرجحة بين حالتين متناقضتين، كما يقدم العرض الفكرة العامة التعرض حالة التذبذب الإنساني بين الفرح والحزن، والأمل واليأس، والطفولة والنضج، والحلم والواقع، لأن معنى أو مفهوم التأرجح في هذا العرض لا يعني اللعب، بل تحول إلى بنية رمزية تعكس وضع الإنسان الوجودي، أي أنها تمثل:

حالة اللا استقرار.

الحركة المستمرة بين قطبين.

بالتالي فإن المرجوحة كدلالة (نصية) للعرض تحمل دالة الزمن الذي يمثل حركة الذهاب والإياب تمثل مرور الزمن وتكراره، وكأن الإنسان يعيش في دائرة لا تنتهي، وكذلك حالة اللا استقرار النفسي الذي يصيب الشخصية التي تعيش حالة من القلق الداخلي، مما يجعلها تتأرجح بين قرارات أو مشاعر متناقضة، فضلا عن ذلك فإن (حالة التأرجح الشاقولي) يحيل إلى الطفولة الضائعة، إلا أن العرض استخدامها في سياق درامي يكشف فقدان البراءة أو الحنين إليها.

كما يمكن أن نتلمس دلالات واضحة في (نص العرض) الذي يحمل معنى الوجود الإنساني، حيث يقترب من الطرح الوجودي للإنسان المعلق بين اختيارات، وهو غير قادر في ذات الوقت على الثبات أو الحسم.

mp4 .Shanogeriya Hesik 2024 festvala kolija honeren ciwan) بعنوان M منشورة على صفحة (٩)

علما أن (عرض) (نص المرجوحة) يضيف بعدا مسرحيا يعتمد على الاقتصاد في العناصر من حيث تكوين فضاء بسيط، الذي يمثل عنصر واحد مركزي، وهو (المرجوحة).
كما يتيح العرض الكشف عن إمكانيات إخراجية تعتمد على:
توظيف لغة الصوت (وربطها بالحركات وحالات الأداء والتعبير)
توظيف الإضاءة (لتكثيف الحالة النفسية).
الإيقاع الحركي (الذي يمثل حركة المرجوحة نفسها فضلا عن حركة اللاعبين).
فاعلية الأداء الجسدي (الذي يمثل التعبير عن التوتر الداخلي ويحول الشخصية من لاعب إلى ممثل).

تحليل العينة:

ينتهي عرض المرجوحة لمحمد صبري صالح إلى سياق المسرح العربي الحديث الذي يميل إلى التكثيف الرمزي وتقليص الحدث الخارجي لصالح تعميق البعد النفسي والفلسفي، وقد اعتمد في الإخراج على استغلال التقنيات الصوتية، والمؤثرات الصوتية، والمرج بين (الصوت كلفة تعبيرية) وبين الأداء الحركي للممثلين للتعبير عن دلالات الحالات المراد تصويرها، كما اعتمد العرض على عنصر واحد مركزي تمثل في (المرجوحة) ليبني عليه رؤية درامية تتجاوز الواقعي إلى التأمل الوجودي في حالة الإنسان المعاصر، ليغدو التآرجح فعلا دلاليا يعكس هشاشة الاستقرار الإنساني.

علما أن المشاهد الأولى من العرض اعتمدت بشكل شبه كلي على البث الصوتي المعبر، سواء أكان موسيقى، أما أصواتا مرافقة للتعبير عن حالة (التأرجح) التي لا تمثل اللعب، بقدر ما تحمل خطابا مسرحيا ذي أبعاد رمزية ووجودية، وقد اعتمد الأداء الصوتي للعرض على تحويل الحركة الفيزيائية إلى بنية دلالية تعكس التمزق النفسي واللايقين الوجودي.

كما مثلت الأصوات المتاخمة للبنية الدرامية حالة تفكيك الحدث الذي يتسم بغياب الحبكة التقليدية (بداية – ذروة – نهاية)، والاعتماد على الحدث الداخلي بدل الخارجي الذي تم بالتعبير عنه بالصوت وحركة الجسد، وتكرار الفعل (التأرجح) بوصفه بدلا عن تطور الأحداث، وقد انسجم تفكيك الحبكة مع توجهات المسرح الحداثي، فقد تحول الفعل الدرامي إلى حالة لا إلى سرد قصة أو حكاية عن مجموعة من الأبطال، وتم استبدال الصراع الخارجي بتوتر داخلي مستمر من خلال التركيز على طريقة أداء (الفعل)، ومصاحبة الصوت المرافق للأداء، والتأثيرات الضوئية على بناء المشهد، ليحقق (صبري) خلق تلقي مكتمل من الجانبين البصري والسمعي.

كما استغل المرجوحة كعلامة سيميائية مدمجة داخل بؤرة الحدث، لتشكل نقطة انطلاق مسارات العرض وربط بينها كأداء مع العناصر المسرحية الأخرى، كما اعتمد على عنصر الصوت والإضاءة لبيان المعنى المراد أو المقصود من الفعل.

وقد عكست (المرجوحة) كبؤرة نص للأفعال الدرامية في العرض متزامنة مع العلامات الصوتية والإضاءة إحالات زمنية ودلالة نفسية تعكس حالة التردد، القلق، والانقسام الداخلي للشخصية، ودلالة وجودية للإنسان المتشتت، فضلا عن وجود دلالة اجتماعية ضمنية يمكن استخراجها من تأويل التآرجح كصورة لمجتمع يعيش عدم استقرار أو أزمة هوية.

كما نجد الإيقاع المرجوحة مركب حركيا وصوتيا مدمج مع التأثير الضوئي على بناء المشهد، حيث يتمثل في حركة التآرجح بين المنتظمة والمضطربة، مما يعكس هذا على الإيقاع النفسي الذي يؤثر على تصاعد التوتر الداخلي للشخصية مع استمرار الحركة، والإيقاع الزمني الدائري الذي يُظهر غياب التقدم الدرامي يعزز الشعور بالرتابة واللعب، وهذا التداخل يجعل الإيقاع عنصرا بنيويا، لا مجرد مكون جمالي في العرض، علما أن هذه التقنيات المقدمة اعتمدت أبعادا إخراجية في توظيف الضوء لعكس التحولات النفسية (ظل/ نور) و(ثبات/ اهتزاز)، وكذلك الاقتصاد في السينوغرافيا الذي قدم (فضاء شبه فارغ)، والاعتماد على الأداء الجسدي بوصفه حاملا أساسيا للمعنى، واستغلال إمكانية استخدام الصوت أو الصمت لتعميق الإحساس بالعزلة.

ومما لا شك فيه أن (المرجوحة) كفكرة، هي ذات مرجعية جمالية وفكرية مرتبطة بالمسرح العبثي الذي يحيل إلى غياب المعنى النهائي، والتكرار، واللاجدوى، وتعزيز والفكر الوجودي الذي ينظر إلى الإنسان محكوم بالاختيار دون يقين، والعيش في حالة قلق دائم.

ويمكن النظر إلى عرض المرجوحة بوصفه نموذجاً مكثفاً للمسرح الرمزي الذي يحول الحركة البسيطة إلى استعارة وجودية شاملة، وقد نجح محمد صبري بالفعل في تفكيك البنية الدرامية التقليدية ليبني نص عرض يقوم على تصوير التوتر الداخلي، والإيقاع الحركي، والإيقاع الصوتي، والرمز المفتوح، ليضع المتلقي أمام تجربة جمالية وفكرية تتطلب قراءة تأويلية نشطة، وليس استهلاكاً مباشراً للمعنى، لأن عرض المرجوحة بما يحمله من رموز ودلالات هو تقنية إخراجية اعتمدت توظيف الأصوات بكل أنماطها مع حركة الشخصية وتسليط الإضاءة وتكوين المنظر لتختزل الحدث، وتضخم الدلالة، وتُحمل الأشياء اليومية معنى فلسفياً عميقاً

ويمكن تناول عرض المرجوحة في سياق إنتاج الفكرة المحورية التي تنبعث من فعل التأرجح، لأن الأرجوحة كرمز ليست مجرد جسم مادي، بل هي رمز متعدد المعاني يحيل إلى التذبذب بين الماضي والحاضر، البراءة والخبرة، الاستقرار وعدم الاستقرار، فضلاً عن تصوير حالة القلب النفسي للشخصية (أو الشخصيات) العالقة في دوامات عاطفية أو معرفية متكررة، وبيان حالة الجمود على الرغم من وجود الحركة التي كانت دائرية وغير مُنتجة، مما يوحي بالركود المُقنع بالحركة، وهذا ما جعل العرض يعتمد عدد محدود من الشخصيات، وإطار زمني مكثف، وحوار متكرر أو دائري في حدود نظام درامي مغلق، ليعزز فكرة الوقوع في فخ العبث.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج.

استخدم عرض المرجوحة الصوت في بناء المشهد كنظام دلالي مرافق للحوار المنطوق، معتمداً الدمج بين الإيقاع الحركي والصوتي، لتعبير عن المعنى المراد.

اعتمد عرض المرجوحة في بناء المشهد على نظام سيميائي يدل على الحالات النفسية، والتدليل على الهوية الاجتماعية، من خلال التلاعب بعلاقات القوة التي تظهر في مستوى الصوت، والهيمنة الصوتية.

اعتمد عرض المرجوحة وجود الصمت كحالة فاصلة للصوت لخلق التوتر، والإشارة إلى الانقطاع، ولاستقبال نسيج صوتي جديد. تفاعل الصوت مع الفضاء المسرحي لعرض المرجوحة مستغلاً الصدى والتردد الصوتي بناءً القصة المسرحية غير سردية. أسهم الاستخدام الاستراتيجي للصوت في التوتر الدرامي والتقرب عند حالات الصمت التي تخلق التشويق، وحقق التكامل مع الأداء والحركة من خلال تفاعل الصوت المنبعث بعد الصمت مع حركية جسد الممثل.

تحدد فعل الصوت في عرض المرجوحة من خلال الإيقاع الصوتي وسرعته وانتظم داخل الزمن الحدث لنقل المعنى. لم يعمل الصوت في عرض المرجوحة بمعزل عن التفاعل مع عناصر الأداء والعناصر البصرية، بل تزامن مع الحركة عند التصميم الحركي والإيماءات لإنتاج المعنى.

ارتبطت النغمة في عرض المرجوحة بالحالة المزاجية التي توجه المقصود من الأداء والتي كانت مرتبطة عاطفياً بإثارة الوعي لدى الجمهور.

تم تصميم الإضاءة بتناسق مع الأداء الصوتي في عرض المرجوحة، وعبر هذا التوافق عن إثارة التباين والتوتر أو الشعور بالرهبة.

الاستنتاجات.

عمل الصوت كوسيلة تعبيرية متوازنة مع الكلام اللفظي والتواصل الإيمائي والحركي، وحمل مدلول مفاهيمي يتضمن نظام إشارات مكون من التنغيم والتلوين العاطفي الذي يتحكم بالطبقة والإيقاعات موسيقية.

اشتغل الأداء الصوتي من خلال التفاعل بين النص المنطوق والأداء للغة شبه اللفظية في بناء الدور الذي يجسد الشخصية ويكشف عن الصراع والمعنى الضمني.

شمل التنظيم الديناميكي للأداء الصوتي تنظيمًا تزامنياً مع الحركة الجسدية للممثل والإيماءات، والحوار، وانتظم مع التوقيت الموسيقي من خلال التناوب والتنويع على رفع درجة التوتر والارتخاء، والتسارع والتباطؤ، والصمت ودرجة الصوت بحسب متطلبات المشهد.

تجلى تصميم المناظر مع التصميم التقني للإضاءة، وتصميم الصوت، والانتقالات المكانية بحسب حركية الأداء التي تعمل على تصوير السرد الحركي للأحداث.

أسهم التكوين البصري على التناغم النغمي الذي أثر في التدفق الزمني لبناء المشهد بحسب سرعته الأدائية.

التوصيات.

يوصي الباحث بدراسة: التكوين الهندسي المتناغم للصوت والضوء في العرض المسرحي.

References:

- Abu Zaid, A. M. (2002). *Dramatic discourse in modern theatre*. Dar Al-Adab for Publishing and Distribution.
- Al-Aazza, M. (2025). *Fundamentals of sound language in radio and television*. Dar Al-Mu'taz for Publishing and Distribution.
- Al-Atiyat, A. A. (2025). *Preparing and producing documentary films*. Dar Al-Mu'taz for Publishing and Distribution.
- Al-Kinani, Q. A. Q. (2018). *The impact of musical composition on theatrical performance*. Dar Amjad for Publishing and Distribution.
- Al-Sayed, S. (2017). *Digital drama and digital theatre: Western and Arab experiences*. Arab Theatre Institute.
- Al-Uzza, M. (2025). *Fundamentals of sound language in radio and television*. Dar Al-Mu'taz for Publishing and Distribution.
- Al-Zeid, M. [If "العزة" is intended]. (2025). *Fundamentals of sound language in radio and television*. Dar Al-Mu'taz for Publishing and Distribution.
- Besbes, K. (2007). *The semiotics of Beckett's theatre: A semiotic study of the complete dramatic works of Samuel Beckett*. Universal Publishers.
- Balme, C. (2014). *Cambridge studies in theatre* (M. S. Hassan, Trans.). Dar Al-Fajr for Publishing and Distribution.
- Burns, L. M. S. P., & Uno, R. (2002). *The color of theater: Race, culture and contemporary performance*. Continuum.
- Burchett, D. (2018). *The language of drama: Critical theory and practice* (R. Miftah, Trans.; J. Abdel-Nasser, Rev. & introd.). Arab Press Agency (Publishers).
- De Marinis, M. (1993). *The semiotics of performance*. Indiana University Press.
- Elliott, C. J. (2024). *Creating a theatre: A step-by-step guide to transforming a space into a theatre with no money but determination*. Austin Macauley Publishers.
- Elam, K. (1983). *The semiotics of theatre and drama* (R. Karam, Trans.). Arab Cultural Center.
- Giesen, B., Mast, J. L., & Alexander, J. C. (2006). *Social performance: Symbolic action, cultural pragmatics, and ritual*. Cambridge University Press.
- George, K. (1980). *Rhythm in drama*. University of Pittsburgh Press.

- Johnson, M. G. (1987). *Verbal and non-verbal communication in the theatre of Marguerite Duras: A thematic and semiotic study*. University of Wisconsin—Madison.
- Marinis, M. de. (1993). *The semiotics of performance*. Indiana University Press.
- Moore, S. (1973). *Stanislavski today: Commentaries on K. S. Stanislavski*. American Center for Stanislavski Theatre Art.
- Nilmes, H. (2017). *Theatre directing* (A. Salama, Trans.; K. Youssef, Rev.). Hindawi Foundation.
- Oberzaucherfeld, A. (1999). *Reading the theatre* (M. Telmissany, Trans.). Center for Languages and Translation, Academy of Arts.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis*. University of Toronto Press.
- Rattigan, D. (2002). *Theatre of sound: Radio and the dramatic imagination*. Carysfort Press.
- Serpieri, A. (1989). *On the language of drama*. University of South Africa.
- Abd Rabuh, R. M., & Okasha, M. S. (2009). *Principles of directing*. Dar Al-Janadriyah for Publishing and Distribution.
- Digital sources
- Ahmadi Khani. (n.d.). *Ahmadi Khani* [Wikipedia page]. Wikipedia.
- Shanogeriya Hesik 2024 festvala kolija honeren ciwan* [Video]. (2024). [MP4 file].