

سيمياء الصوت في مسرحية "الخبزة": من الأداء الفونولوجي إلى الدلالة الهوياتية

The Semiotics of Sound in the Play "El Khobza": From Phonological Performance to Identity Signification

بن جيلالي معاشو

الآداب و اللغات، جامعة بومرداس، الجزائر كلية m.bendjillali@univ-boumerdes.dz

تاريخ النشر: 2025/12/02

تاريخ القبول: 2025/11/18

تاريخ الاستلام: 2025/09/03

المخلص:

تسعى هذه الدراسة إلى تفكيك البنية الصوتية في مسرحية " الخبزة " لعبد القادر علولة ، بوصفها نظاما سيميائيا متكاملا يتجاوز الوظيفة التواصلية المباشرة ، و بالاعتماد على المنهج السيميائي مدعوما بأدوات التحليل الفونولوجي و التداولي ، يحلل المقال كيف استثمر علولة تقنيات الازدواج اللغوي و التكرار الإيقاعي و الصمت و الأصوات غير اللفظية ، لتحويلها إلى علامات دالة على الهوية و الصراع الاجتماعي ، كما تبحث الدراسة في الأفعال الكلامية التي ينجزها الأداء الصوتي و أثره في بناء علاقة تفاعلية مع الجمهور ، و تخلص الدراسة إلى أن الصوت في هذه المسرحية لم يكن مجرد أداة ، بل هو جوهر الأداء الذي يؤسس لخطاب نقدي عميق و لغة مسرحية جزائرية أصيلة.

الكلمات المفتاحية: سيمياء المسرح ، الأداء الصوتي ، الخبزة ، الهوية.

Abstract:

This study seeks to deconstruct the acoustic structure in Abdelkader Alloula's play "El Khobza," viewing it as an integrated semiotic system that transcends direct communicative functions. Drawing upon a semiotic approach supported by phonological and pragmatic analysis tools, the article analyzes how Alloula utilized techniques of linguistic diglossia, rhythmic repetition, silence, and non-verbal sounds, transforming them into signs signifying identity and social conflict. The study also examines the speech acts accomplished through vocal performance and their effect on building an interactive relationship with the audience. The study concludes that sound in this play was not merely a tool, but the very essence of a performance that establishes a profound critical discourse and an authentic Algerian theatrical language.

Keywords Theatre Semiotics, Vocal Performance, El Khobza, Identity.

1. مقدمة:

لم يعد الصّوت في العرض المسرحي مجرد أداة لإيصال الحوار، بل تحوّل إلى بنية دلالية معقدة تُسهم في بناء المعنى وإثراء التجربة الجماليّة للمتفرّج ، فالصوت بما يتضمنه من نبر وتنغيم و صمت وإيقاع يُنتج طبقات من الدلالات تتجاوز اللغة المنطوقة لتصبح علامة سيميائية تستدعي التأويل و التحليل العميق ، وإذا كان النقد المسرحي العربي قد انشغل طويلا بالنص و السينوغرافيا و الحركة المسرحيّة، فإنّ دراسة الصّوت من منظور فونولوجي سيميائي تكاد تكون غائبة ، الأمر الذي يستوجب البحث و الاستكشاف.

إنّ الاهتمام بالصّوت في المسرح لا ينبع فقط من كونه عنصرا جماليّا، بل من كونه يحمل علامة ثقافيّة تميّز كل تجربة مسرحيّة عن أخرى ، فالصّوت يختزن الذاكرة الجمعيّة ويجسّد الخبرة التاريخيّة و الاجتماعيّة للشّعوب، و يعكس طبيعة اللغة و الثقافة السائدة في مجتمع معين ، و في السّياق الجزائريّ تحديدا، يكتسب الصوت المسرحي أهمية مضاعفة نظرا لتعدّد الروافد الثقافيّة و اللغويّة التي تغذي التجربة المسرحيّة الجزائريّة.

من هذا المنطلق، تسعى هذه الدّراسة إلى تحليل حضور الصّوت في المسرح الجزائريّ مركّزة على مسرحية "الخبرة" لعبد القادر علولة بوصفها نموذجا تأسيسيا ، للكشف عن كيفية تحوّل الخصائص الفونولوجيّة للأداء المسرحيّ إلى علامات سيميائية مشبعة بالهويّة والدّلالة الثقافيّة ؛ إذ لا تكمن عبقرية علولة في مجرد طرحه لقضيّة اجتماعيّة ملحة، بل في صهره لهذه القضيّة داخل بنية أدائية ثوريّة، يصبح فيها الصّوت هو المادة الخام و الفاعل الدرامي الأساسي.

و تتمحور إشكاليتنا المحوريّة حول هذه النقلة النوعيّة:

- كيف تمكّن علولة من تفكيك الصوت من وظيفته اللغوية المباشرة وإعادة تركيبه كنظام سيميائيّ متعدّد الأبعاد، قادر ليس فقط على حمل المعنى، بل على إنجاز فعل التغيير في وعي المتلقي؟ و بعبارة أخرى، كيف تحوّل الصوت في "الخبزة" من مجرد أداة للقول إلى فعل القول ذاته؟.

و تتفرّع عن هذه الإشكاليّة مجموعة من الأسئلة المترابطة التي تشكل خارطة طريق بحثنا:

- كيف حوّل علولة التوتر اللغويّ القائم في المجتمع الجزائريّ (بين الفصحى و العامية) إلى صراع صوتيّ دراميّ على الخشبة؟ ، و ما هي الدلالات السيميائيّة التي تتولّد من هذا الصدام بين صوت السّلطة الرّسمي و صوت الشعب الحيّ؟

- هل يقتصر التكرار الصوتيّ (اللفظيّ و الموسيقيّ) على وظيفته الجماليّة في خلق الإيقاع ، أم أنّه يعمل كـ"تقنية استدعاء" للذاكرة الجماعيّة ، يربط من خلالها العرض بالتراث الشفويّ و يحصّن رسالته النقدية ضدّ النسيان؟

- في مسرح يعتمد على الكلمة المنطوقة، كيف نجح علولة في توظيف نقيضها - الصمت - و تحويله من مجرد غياب للكلام إلى خطاب موازٍ مفعم بالدلالات ؟.

- بعيدا عن المعنى فقط ، ما هي الأفعال التي ينجزها صوت " القوّال " في علاقته بالجمهور؟ و كيف يتحوّل صوته إلى أداة لكسر الجدار الرابع و بناء عقد من التواطؤ و المشاركة النقدية مع المتلقي؟

و للإجابة على هذه الأسئلة، سنعتمد على المنهج السيميائيّ كإطار عام، مدعوما بأدوات من التحليل الفونولوجيّ و التداوليّ ، فالسيمياء ستمكّننا من تفكيك البنى الصوتية كشبكة من العلامات الدالة ، بينما ستساعدنا التداوليّة عبر نظريّة الأفعال الكلاميّة على فهم الوظيفة الإنجازيّة و التأثيريّة لهذه العلامات في سياق التلقي المسرحيّ.

و انطلاقا من هذا الإطار المنهجي، يحدّد المقال مجموعة من الأهداف الدقيقة التي يسعى لتحقيقها ، يتمثل الهدف الأول في تفكيك البنية الصوتيّة للمسرحيّة بوصفها نظاما متكاملًا من العلامات ، و يهدف ثانيا إلى إبراز كيفية توظيف هذا النّظام للتعبير عن الصّراع الهويّاتي والثقافي ، و أمّا الهدف الثالث، فيتمثّل في تحليل تقنيات الأداء الصوتي التي ابتكرها علولة، كالتكرار الإيقاعي و المحاكاة السّاخرة ، و أخيرا يهدف المقال إلى دراسة البعد التداولي للصّوت و قدرته على إنجاز أفعال كلاميّة تبني عقدا نقديًا مع الجمهور .

و لتحقيق هذه الأهداف، سنتبع خطّة تبدأ بتعميق الإطار النظري، ثمّ تنتقل إلى التحليل السيميائي، لتختتم بالتحليل التداولي للأداء الصوتي.

2. المداخل النظرية و سيمياء الأداء الصوتي:

1.2 المنهج السيميائي و مقارنة العرض المسرحي:

إنّ مقارنة عمل مسرحيّ بحجم "الخبزة" يتطلّب تجاوز حدود النّقد المضموني نحو منهج قادر على تفكيك آليات إنتاج المعنى ، إذ يقدّم المنهج السيميائي الأدوات الإجرائيّة اللازمة لذلك، كونه يتعامل مع العرض المسرحي " بوصفه آلة سيميائيّة معقّدة ، حيث كلّ عنصر من الكلمة إلى الإضاءة ، هو علامة محتملة تنتظر تفكيكها"¹ ، فالمسرح لا يحاكي الواقع، بل ينتج نظاما من العلامات التي تحيل إليه أو تنفصل عنه لتبني واقعا فنيًا خاصًا ، و ضمن هذا النّظام، تحتلّ العلامة السمعيّة مكانة مركزيّة، فهي لا تقتصر على الحوار المنطوق، بل تشمل كلّ ما هو مسموع: موسيقى، ضجيج، صمت، و نبرة الصّوت و خصائصه الماديّة ؛ إذ أنّ فهم العرض كشبكة من العلامات المتفاعلة هو حجر الزاويّة

في هذا البحث، ممّا يسمح لنا بتجاوز السؤال ماذا تقول المسرحيّة؟ إلى السؤال الأعرق كيف تقول المسرحيّة ما تقوله؟.

2.2 الصوت علامة من الفونولوجيا إلى السيمياء:

لا يمكن فصل دراسة الصوت في المسرح عن مقارنة مزدوجة ومتكاملة تجمع بين البعدين الفونولوجي و السيميائي ، فالمقاربة الفونولوجية التي تنظر إليه كبنية صوتية فيزيائية خاضعة لقوانين علمية محدّدة في النبر و التنغيم و الإيقاع و المدة و الشدة ، و مقارنة سيميائية التي تبرزه كعلامة مشحونة بالرموز و الدلالات الثقافية و الاجتماعية و النفسية.

و لفهم كيفية عمل الصوت كعلامة، لا بدّ من الانطلاق من خصائصه المادية ، فالفونولوجيا تدرس الأصوات ليس كذبذبات فيزيائية، بل كوحدات وظيفية داخل نظام لغويّ، فالتنغيم مثلا (ارتفاع و انخفاض حدة الصوت)، و النّبر (الضغط على مقطع معيّن)، والإيقاع (تواتر الوحدات الصوتية)، ليست مجرّد زخارف صوتية، بل هي مكوّنات أساسية تساهم في تحديد المعنى و توجيه فهم المتلقي ، و عندما يتمّ توظيف هذه العناصر بشكل مقصود و مكثّف في سياق أدائيّ، فإنّها ترتقي من وظيفتها اللغوية إلى وظيفة سيميائية، حيث يصبح النبر السّاخر علامة على النقد، ويصبح الإيقاع المتصاعد علامة على التوتر الدرامي ، و هذا الانتقال من المادي (فونولوجيا) إلى الدلالي (سيمياء) هو جوهر تحليلنا، حيث نبحت عن شفرات الأداء الصوتي التي استثمرها علولة.

3.2 جماليات الأداء الصوتي في مسرح الحلقة:

لقد أدرك عبد القادر علولة بحدسه الفنّي العميق هذه الإمكانيات الكامنة في الصوت، فمشروعه "مسرح الحلقة" هو في جوهره عودة إلى سلطة الكلمة المنطوقة التي يتمتّع بها

"القول" في التراث الشعبي، و يُعرّف أحمد شنيقي هذا الشكل المسرحي بأنه: "شكل مسرحي شعبي، يعتمد على الممثل الواحد "القول" الذي يتولّى عملية السرد و التشخيص معا، بهدف خلق فضاء بديل عن العلبة الإيطالية، و إعادة الاعتبار لأشكال الفرجة الشعبية"²، و هذا التوجّه نحو التراث لم يكن مجرد نقل فلكلوري، بل كان بحثا عن أصول جمالية قادرة على مخاطبة الجمهور المحلي، فكما يرى أحمد شنيقي ذاته ، أنّ "العودة إلى التراث ليست هروبا إلى الماضي، بل هي محاولة لتأسيس حادثة مسرحية تنبع من الذات الثقافية"³، و في هذا السياق ذاته ، يؤكّد إدريس قرقوة أنّ الصوت عند علولة لا ينفصل عن سؤال الهوية الوطنية و الثقافية ؛ إذ تتواشج الفونولوجيا بالسيميائيات لتشكل بنية دلالية متماسكة"⁴، فمن خلال الصوت، يعيد علولة بناء علاقة حميمة مع جمهوره، مؤسسا لغة مسرحية تستمدّ شرعيتها من الثقافة المحلية نفسها ، رافضا الشكل التقليدي للمسرح ، محاولا خلق فضاء مسرحي مختلف تماما.

4.2 التداولية و نظرية الأفعال الكلامية:

إذا كانت السيميائيات تجيب عن سؤال المعنى ، فإنّ المقاربة التداولية تنقلنا إلى مستوى أعمق، فتسأل عن " الفعل " الذي تنجزه اللغة ، و في هذا السياق توفر " نظرية الأفعال الكلامية "، التي أرسى دعائمها جون أوستن و طورها جون سيرل، إطارا نظريا خصبا؛ إذ جوهر هذه النظرية يكمن في أنّ التلفظ بالكلمات ليس مجرد عملية وصفية ، بل هو بحدّ ذاته إنجازا لفعل ما ، فقد ميّز أوستن بين ثلاثة أبعاد متلازمة لأي قول: البعد " اللفظي " المتعلق بالنطق، والبعد " الإنجازي " الذي يمثل القوة الكامنة في القول (كالوعد أو التحذير)، و البعد " التأثيري" الذي يشير إلى الأثر المترتب على المتلقي ، و عند تطبيق هذا الإطار على الأداء المسرحي ، نكتشف أنّ صوت "القول" لا يقتصر على السرد، بل يتحوّل إلى أداة

لإنجاز أفعال تهدف إلى توجيه وعي الجمهور و التفاعل معه، وهو ما سيتضح في تحليلنا التطبيقي.

3. التحليل السيميائي لتجليات الصوت في "الخبرة":

1.3 الازدواج اللغوي وعلامات الصراع الاجتماعي:

تتجلى أبرز العلامات الصوتية في "الخبرة" في توظيفها الواعي للازدواج اللغوي ، فالمسرحية تتحرك بين مستويين لغويين: العامية الجزائرية الحية و النابضة، والفصحى المتخشبة والمصطنعة ، و هذا الاختيار ليس مجرد محاكاة ساذجة للواقع اللغوي، بل هو بناء سيميائي عميق يكشف عن صراع الخطابات داخل المجتمع ، فالعامية بلهجتها الوهرانية المحددة ، هي لغة "القول" و الشخصيات الشعبية ؛ إنها لغة الجسد و الشارع و الهمّ اليومي و لغة البحث عن "الخبرة" ، فهي علامة على الأصالة و الواقعية و الصدق ، و صوتها يحمل إيقاع الحياة اليومية و تراكيبها تعكس منطق التفكير الشعبي المباشر.

و في المقابل، تظهر الفصحى في لسان الشخصيات التي تمثل السلطة (المسؤول، البيروقراطي) ، لكنها ليست فصحى التراث أو الإبداع، بل هي لغة إدارية خشبية، مليئة بالشعارات الجوفاء ("في إطار التنمية الشاملة"، "حسب التوجيهات السامية")، فعندما يتحدث المسؤول بهذه اللغة، فإنّ صوته يتحوّل إلى علامة على الاغتراب و الانفصال عن واقع الناس ، و كما يشير عبد الرحمن بن زيدان، فإنّ "هذا الازدواج يعكس غالبا الانفصام اللغوي و الثقافي الذي يعيشه المجتمع".⁵

و قد وظّف علولة هذا الانفصام ببراعة ليجعله أداة نقدية، حيث يفضح التناقض الصّارخ بين خطاب السلطة الرسمي و بين حقيقة معاناة الشعب، و هذا التنوع اللغوي في مسرح علولة ليس مجرد خيار فني، بل انعكاسا لطبيعة المجتمع الجزائري نفسه، فالجزائر بلد

متعدّد اللّغات و الثقافات، و هذا التعدّد ينعكس بشكل طبيعيّ على الإنتاج المسرحي، و قد نجح علولة في تحويل هذا التنوّع من مجرد واقع اجتماعيّ إلى أداة فنيّة و جماليّة مؤثّرة.

2.3 التكرار الصّوتي: بين ترسيخ الذاكرة و تكثيف الدّلالة:

لا يكفي علولة بالّلغة ، بل يشغل على بنيتها الإيقاعيّة ، فالتكرار هو تقنيّة محوريّة في "الخبرة"، سواء على مستوى اللّازمات اللفظيّة أو المقاطع الغنائيّة ، لازمة مثل "يا فهم!" التي يكرّرها "القول" باستمرار، ليست مجرد نداء لجذب الانتباه، بل هي علامة متعدّدة الوظائف ، فهي من جهة، تخلق إيقاعا مألّوفا يستدعي بنية الحلقة التقليديّة، ممّا يرسخ العرض في ذاكرة ثقافيّة مشتركة مع الجمهور، و من جهة أخرى، هي أداة دلاليّة هادفة كما يوضّح إدريس قرقوة إلى ترسيخ فكرة معيّنة في ذهن المتلقي و ربطها بالذاكرة الجماعيّة ، فكلّما تكرّرت اللازمة، ترسّخت معها الرّسالة النّقديّة التي تليها أو تسبقها و تعمل كفاصل إيقاعيّ يمنح الجمهور فرصة لاستيعاب ما قيل و التفكير فيه.

هذا التّكرار يبلغ ذروته في المقاطع الغنائيّة التي تتخلل العرض ، فالأغنية هنا ليست استراحة أو زخرفا، بل هي تكثيف شعريّ و لحني للقضيّة المحوريّة ، و تكرارها يحولها إلى ما يشبه "الكورس" في التراجيديا الإغريقيّة، حيث يعلّق على الأحداث و يعبر عن صوت الضمير الجماعي ، وبذلك يصبح التكرار الصّوتيّ علامة على الوعي الذي يتشكّل تدريجيّا، و على الفكرة التي ترفض أن تموت أو تنسى في خضم الأحداث.

3.3 سيمياء النبرة و التنغيم: صوت السّخريّة و الغضب:

يُعدّ النّبر أحد أبرز الظّواهر الفونولوجيّة في الأداء المسرحي و أكثرها تأثيرا على المتلقي ، فالتأكيد الصّوتي على مقطع أو كلمة معيّنة يُبرز دلالتها و يحولها إلى مركز ثقل في

الجملة و المشهد ، و أمّا التنعيم فيمنح الجملة بعدا انفعاليًا و دلاليًا يتجاوز المعجم و التركيب النحوي للكلمات.

و بعيدا عن الكلمات نفسها، بنى علولة جزءا كبيرا من خطابه النقدي على كيفية نطق هذه الكلمات ، فالنبرة و التنعيم يشكّان نظاما سيميائيا موازيا ، فعندما يقدّم "القول" صوت المسؤول، فإنه لا يكتفي بترديد كلماته الفصيحة، بل يؤدّيها بنبرة متكلفة و مصطنعة، و بتنعيم صاعد يوحي بالتعالي والفوقيّة ، و هذه المحاكاة الصوتية الساخرة هي علامة نقدية شديدة الفعاليّة، فهي تفصح زيف الخطاب الرسمي و تجرّده من هيئته، وتحوّله إلى مادة للضحك و التندر ، و الضحك هنا ليس مجرد تسلية، بل هو فعل مقاومة وتفكيك للسلطة الرّمزية للغة الرّسمية ، و في المقابل، عندما يروي "القول" معاناة العمال، تتغيّر نبرته إلى الجدّة و الحزن، و قد يرتفع صوته في لحظات الغضب، ليصبح التنعيم الحادّ علامة على الظلم والقهر، و هذا التلاعب المدروس بالنبرة و التنعيم يحوّل صوت الممثل إلى أداة تشرح نفسيّ و اجتماعي.

4.3 الصمت كخطاب مضاد: سيمياء الفراغ الممتلئ:

يعتبر الصّمت من أكثر العناصر المسرحيّة إثارة للجدل النقديّ و التحليلي؛ فهو من حيث المبدأ غياب للصوت، غير أنّه في حقيقة الأمر و جوهره حضور كثيف و مكثف للمعنى و الدلالة ، و هو في مسرح علولة تحوّل عبر تطوّر التاريخي إلى أداة معبرة و فعالة للتعبير عن القهر والاحتجاج و الرفض، بحيث يُصبح ما لم يُقلّ أبلغ و أقوى تأثيرا ممّا قيل صراحة.

فإذا كان الكلام و الصّوت علامات، فإنّ غيابهما المدروس يمكن أن يكون علامة أشدّ قوّة و أكثر بلاغة ، و لقد اتّقن علولة استخدام الصّمت كأداة دراميّة فاعلة ، فالصمت في

"الخبرة" ليس مجرد توقف في الحوار، بل هو لحظة مشحونة بالدلالة، إنه " فراغ ممتلئ " بالمعاني التي تعجز الكلمات عن حملها، فعندما يواجه العامل البسيط تعسف الإدارة، قد يكون صمته علامة على القهر و العجز، صرخة مكتومة أبلغ من أي كلام ، وفي لحظة أخرى، عندما يطرح "القول" سؤالاً جوهرياً على الجمهور و يتبعه بصمت طويل، يصبح هذا الصمت علامة على دعوة للتفكير و التأمل، محولا المتلقي من مستهلك سلبي إلى شريك في إنتاج المعنى ، و كما تؤكد آن أوبرسفيلد، أنّ الصّمت على الخشبة " ليس فراغا، بل هو علامة قويّة يمكن أن تكون أكثر بلاغة من الكلام"⁶ ، و في مسرحية " الخبرة "، يصبح الصّمت خطابا مضادا ، علامة على ما لا يمكن قوله في ظلّ القمع، أو ما يجب التفكير فيه بعمق بعيدا عن ضجيج الخطابات الزائفة.

5.3 الأبعاد السيميائية للأصوات غير اللفظية:

يكتمل النظام السيميائي الصوتي في المسرحية بالأصوات غير اللفظية التي تشكل البيئة الصوتية للعرض ، فالمسرحية غنيّة بالضجيج القادم من خارج الخشبة: أصوات آلات المصنع ، جلبة السوق، هتافات بعيدة ، و هذه الأصوات ليست مجرد خلفية واقعية، بل هي علامات تساهم في بناء الفضاء و تأطير الأحداث ، فضجيج المصنع المستمر هو علامة على عالم الشغل القاسي الذي يطحن العمال، وهو يمثل حضورا صوتيا دائما للقضية حتى في غياب الشخصيات ، و إلى جانب الضجيج، هناك الأصوات البشرية غير اللفظية: الضحكات الساخرة التي يستخدمها "القول" لتعزية سخف المسؤولين، و الصّرخات التي تعبّر عن الألم أو الغضب ، فكلّ هذه العناصر تتضافر لتخلق نسيجا صوتيا غنيا، حيث لا تعمل الكلمة بمعزل عن محيطها السمعي ، و كما يصف علولة في إحدى إرشاداته المسرحية: "يصمت القول فجأة، و لا يُسمع سوى ضجيج آلات المصنع القادم من بعيد"⁷ ، فإنّ هذا

التلاعب بين الصوت و الصّمت، بين الكلمة و الضّجيج ، هو جوهر الإخراج السيميائي الذي يجعل من الاستماع إلى المسرحيّة تجربة لا تقل أهميّة عن مشاهدتها.

4. الأبعاد التداولية للأداء الصوتي في "الخيزة":

إذا كان التحليل السيميائي يكشف عن ماذا تعني العلامات الصوتية ؟، فإنّ التحليل التداولي يذهب أبعد ليسأل: ماذا تفعل هذه العلامات في سياق التلقي ؟، إنّه يدرس الأداء الصوتي كـ"فعل كلامي" يهدف إلى إنجاز تأثير محدّد في الجمهور .

1.4 القول " كمنجز للأفعال الكلاميّة:

يتجسّد البعد التداولي للعرض في شخصيّة "القول"، الذي يتحوّل صوته من أداة للسرد إلى محرّك لإنجاز الأفعال ، فعندما يخاطب الجمهور مباشرة بعبارات مثل " اسمع تفهم!" أو "يا فهم!"، يتجاوز صوته حدود الفعل الإخباري لينجز فعلا توجيهيا، ساحبا المتفرّج من مقعده السلبي ليصبح "مستمعا مشاركا" في لعبة كسر الجدار الرابع ، كما يتجلّى الفعل التعبيريّ في قدرته على تلوين صوته بالسّخرية أو الحزن، فالسّخرية هنا ليست مجرد وصف، بل هي فعل " تحقير" للخطاب الرسميّ و دعوة ضمنية للجمهور لتبني الموقف النقدي ذاته ، و أمّا في لحظات الذروة الدراميّة، فيكتسب صوته قوة الفعل الإعلاني؛ حيث تصبح صرخته بمثابة إعلان للحقيقة و فضح للزّيف، مما يعيد تشكيل طبيعة الموقف الدرامي برمته.

2.4 الصوت كأداة لبناء السّلطة المعرفيّة للقول:

تداوليا، لا يمكن فصل قوّة الأفعال الكلاميّة عن سلطة المتكلم ؛ إذ في مسرح الحلقة، يستمدّ "القول" سلطته ليس من منصب رسميّ، بل من معرفته و ثقة الجمهور فيه ، و هنا

يلعب الصوت دورا حاسما في بناء هذه "السلطة المعرفية" ، و من خلال استخدام الأمثال الشعبية و الحكم المتوارثة، يقدّم "القول" نفسه كحامل للذاكرة الجماعية و صوت الحكمة الشعبية، نبرة صوته الواثقة و الهادئة عند سرد هذه الحكم تنجز فعلا تداوليا مهماً: فعل "التأكيد على المصادقية"، إنه يقول للجمهور ضمناً: "أنا واحد منكم، و أنا أعرف ما أتحدث عنه".

هذه السلطة المعرفية المبنية صوتياً، هي التي تمنح أفعاله الكلامية الأخرى (كالتوجيه و النقد) قوتها و تأثيرها و تجعل الجمهور يتقبل دوره كمرشد و معلق على الأحداث.

3.4 بناء "عقد التلقي" عبر الصوت:

لا تقتصر وظيفة الأفعال الكلامية المنجزة صوتياً على مجرد التأثير اللحظي ، بل تتصافر لتؤسس ما يمكن تسميته بـ "عقد التلقي" ، و هو اتفاق ضمني يربط الخشبة بالجمهور؛ إذ يتشكل هذا العقد عبر آليتين أساسيتين: تتمثل أولاهما في تفعيل المشاركة ، حيث إنّ الخطاب المباشر الذي يوجّهه "القول" للجمهور لا يهدف إلى الإخبار بقدر ما يهدف إلى توريطهم في اللعبة ، مطالباً إيّاهم بفكّ الشفرات و ملء فراغات الصمت.

و في هذا السياق يمكن فهم الصمت عند علولة ، كما أشار إلى ذلك إدريس قرقوة " أنّه ليس غياباً بسيطاً للكلام ، بل هو امتلاء حقيقي بالدلالة العميقة يختصر عجز اللغة المباشرة عن التعبير عن عمق التجربة الإنسانية للاغتراب".⁸

و أمّا ثانيهما فتتركز على بناء التواطؤ، و الذي يتحقّق عبر استخدام لغة مشتركة و حميمية مستمدة من العامية و الأمثال الشعبية ، و هذه اللغة المشتركة تخلق جبهة رمزية

موحدة بين "القول" و جمهوره في مواجهة "الآخر" الممثل بالسلطة، ليصبح الضحك المشترك على نكتة ما، علامة صوتية على هذا التحالف النقديّ.

و بهذا المعنى ، فإنّ الأداء الصوتي في "الخبزة" لا ينقل المعنى فقط، بل ينجز المسرح نفسه كفعل تواصلّي و تشاركيّ و نقديّ.

5. خاتمة:

في ختام هذا التحليل ، نصل إلى أنّ عبد القادر علولة في مسرحية "الخبزة" لم يكتف بمسرحة قضية اجتماعية، بل قام بـ"صوتنة" المسرح نفسه، جاعلا من الأداء الصوتي جوهر العملية الإبداعية برمّتها ، فقد أثبت التحليل أنّ كلّ مكّون من مكّونات البنية الصوتية ، من اختيار اللغة إلى توظيف الصمت، كان خاضعا لرؤية فنية و دلالية عميقة ، فالازدواج اللغوي لم يكن مجرد محاكاة، بل كان علامة على الصّراع الاجتماعي ، و التكرار لم يكن حشوا، بل كان أداة لترسيخ الذاكرة و النقد ، و الصمت لم يكن فراغا، بل كان خطابا ممثلا بالمعنى.

و الأهمّ من ذلك، كشف التحليل التداولي أنّ هذا النظام السيميائي الصوتي لم يكن نظاما مغلقا، بل كان موجّها بالكامل نحو المتلقي، يهدف إلى إنجاز أفعال محدّدة و بناء عقد تشاركيّ و نقديّ معه ، فقد استطاع علولة ، عبر هذه الهندسة الصوتية الدقيقة ، أن يخلق لغة مسرحية جزائرية أصيلة، تستمدّ قوّتها من التراث الشفويّ المحليّ و لكنّها توظّفه لطرح أسئلة الحاضر الملحة ، و قد أثبت أنّ الصوت في المسرح يمكن أن يكون أداة نقدية فعّالة و علامة هوية ثقافية راسخة.

و بهذا تظلّ "الخبرة" ليست مجرد مسرحيّة عن الحقّ في العيش ، بل درسا بليغا في كيفية جعل الصّوت نفسه خبزا للمعنى و روحا للأداء ، و يفتح هذا البحث الباب أمام دراسات مستقبلية يمكن أن تتناول بالتحليل السيميائيّ عناصر أخرى في مسرح علولة، علامات الجسد أو سيمياء الفضاء، لاستكمال فهمنا لهذه التجربة المسرحيّة الفريدة.

قائمة المراجع:

- 1 - أحمد شنيقي ، التراث و إشكاليّة التّأصيل في المسرح الجزائريّ ، مجلة النصّ ، جامعة جيلالي ليابس ، سيدي بلعباس ، العدد (1) ، 2014.
 - 2 - إدريس قرقوة ، استراتيجيّات الأداء في مسرح عبد القادر علولة ، مجلة النصّ، جامعة جيلالي ليابس ، سيدي بلعباس ، العدد (1) ، 2014.
 - 3 - إدريس قرقوة ، الصّوت والهويّة في المسرح الجزائريّ المعاصر، مجلة النصّ ، جامعة جيلالي ليابس ، سيدي بلعباس ، العدد (2) ، 2014.
 - 4 - آن أوبرسفيد ، قراءة المسرح ، (ترجمة مي التلمساني) ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1991.
 - 5 - باتريس بافيس ، معجم المسرح ، (ترجمة ميشال فاضل) ، بيروت، دار الفكر اللبناني، 1987.
 - 6 - عبد الرحمن بن زيدان ، المسرح الجزائريّ: دراسات في النصّ و العرض ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 2005.
 - 7 - عبد القادر علولة ، الخبرة [نص مسرحيّ] ، منشورات مسرح وهران الجهويّ ، وهران، 1985.
- الهوامش:

- ¹- باتريس بافيس ، معجم المسرح ، (ترجمة ميشال فاضل) ، بيروت، دار الفكر اللبناني، 1987، ص 25.
- ²- أحمد شنيقي ، التراث و إشكالية التأصيل في المسرح الجزائري ، مجلة النص ، جامعة جيلالي ليابس ، سيدي بلعباس، الجزائر، العدد(1) ، 2014، ص 25.
- ³- أحمد شنيقي ، المرجع السابق ، ص 25.
- ⁴- إدريس قرقة ، الصوت والهوية في المسرح الجزائري المعاصر، مجلة النص، جامعة جيلالي ليابس ، سيدي بلعباس، الجزائر، العدد (2) ، 2014 ، ص 10.
- ⁵- عبد الرحمن بن زيدان ، المسرح الجزائري: دراسات في النص و العرض ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005 ، ص 78.
- ⁶- آن أوبرسغيلد ، قراءة المسرح ، (ترجمة مي التلمساني)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991، ص 152.
- ⁷- عبد القادر علولة ، الخبزة [نص مسرحي] ، منشورات مسرح وهران الجهوي ، وهران، الجزائر، 1985، ص 45.
- ⁸- إدريس قرقة ، استراتيجيات الأداء في مسرح عبد القادر علولة ، مجلة النص، جامعة جيلالي ليابس ، سيدي بلعباس، الجزائر، العدد (1) ، 2014، ص 25.