مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the college of basic education Vol.29 (NO. 118) 2023, pp. 219-234

اشكالية الالقاء في اداء الممثل المسرحي العراقي

سالي صلاح عزت أ.م.د. عبله عباس خضير
جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة
Sally.salah.12sa@gmail.com
Abla.a@coferts.uobaghgdad.edu.iq
07705854533 07702016925

مستخلص البحث:
لقد تناولت الباحثة نشأت الالقاء ومفهومه في المبحث الاول وكيف بدأ الانسان البدائي بمحاكاة الطبيعة وتقليد اصواتها ومن هذه الاصوات نشأت الكلمة ثم اللغة التي تمثل حلقة التواصل والاتصال المهمة والرئيسة بين افراد المجتمع والتعبير من خلالها عن العواطف والمشاعر والمدركات الحسية داخل كل شخص ، كما تناولت في المبحث الثاني المشاكل التي يقع فيها الممثلين عند القائهم اللغة العربية الفصحى وكيف يمكن للبيئة واللهجات المختلفه ان تؤثر في القاء اللغة العربية ، وكيف يمكن ان يكون لتمارين اجهزة النطق من شفتين واسنان ولسان وحنجرة اثر كبير في التمكن من القاء اللغة العربية بشكل سليم وخالي من شوائب اللهجات العامية والبيئية

الكلمات المفتاحية: اشكالية . الالقاء . للممثل . المسرحي . العراقي.

الفصل الاول الاطار النظري

-مشكلة البحث:

شكل المسرح ظاهرة مهمة في حياة كل شعوب العالم منذ نشأته الاولى الى يومنا هذا عبر مراحل مختلفة تغير معها شكل العرض وعناصره التي تشكله وكذلك نوع الاداء الذي تعدد بتعدد المذاهب والمدارس التي ظهرت وتنوعت حيث كانت الجوقة هي الممثل في العرض حتى دخول الممثل الاول كشكل من اشكال التجريب ودخول الممثل الثاني الذي تغير معه عملية تنظيم العرض كشكل وتقنية التمثيل كمفردة تلتصق بعملية التمثيل فتطلب من الممثل التنوع في الحركة والصوت واصبح الممثل مطالب بعملية توافق ما بين الحركة ونوع الاداء مع طبقة الصوت التي يستخدمها فظهرت اشكالية التحكم والسيطرة ما بين الجسد وشكل الالقاء وطبقته فالممثل مطالب في ذلك العصر بأيصال صوته واحساسه للجمهور والسيطره على اداءه كممثل يمتلك طاقة محددة وامكانيات معينة واختلفت هذه الاشكالية بشكل مع تطور التقنيات في عروض المسرح والتحولات في العصور التي تلت سقوط الامبراطورية اليونانية وتحول المسرح الى الكنيسة ومن ثم الى قاعات المسرح المغلق بعد الثورة الصناعية في اوربا وباقي الدول التي تأثرت بهذه الثورة لان مجال الرؤية وقرب الممثل من الجمهور قد يفرض عليه نوعا محددا من الالقاء والتقنية التي تتلائم مع طبيعة الشخصية وحجم الفضاء الذي ينتمي اليه العرض اما في مسرحنا العربي والعراقي تحديدا فمشكلة الالقاء لها ابعاد وشكل مختلف يمكن ان يرتبط بمجموعة كبيرة من الاسباب التي تجعل منه اشكالية يصعب وضع حلول مناسبة لها هذا ما شجع الباحثة على محاولة الخوض في هذه الاشكالية مستفيدة من خبرتها كممثلة يمكن ان تعاني من هذه الظاهرة لذا صاغت عنوان بحثها الموسوم (اشكالية الالقاء في اداء الممثل المسرحي العراقي) باللوقوف على محاولة معرفة اسباب هذه الاشكالية وسبل حلها من خلال سؤالها عن ما هي اسباب عدم التوافق في القاء الممثل واداءه .

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the college of basic education Vol.29 (NO. 118) 2023, pp. 219-234

أهمية البحث:
تكمن اهمية البحث من خلال تقديمه معرفة يمكن ان تخدم العاملين في مجال التمثيل والمسرح من ممثلين ومخرجين وطلبة معاهد وكليات الفنون .

ثالثا:- هدف البحث:-
يهدف البحث الى التعرف على اهم اسباب الاخفاق في الالقاء الصوتي لدى الممثل العراقي

حدود البحث:- تتحدد حدود البحث بما يلي :
مكانيا :- عروض مسارح العاصمة بغداد
زمانيا :- 2010-2020
موضوعيا :- اشكالية الالقاء لدى الممثل العراقي

تحديد المصطلحات :

اشكالية :
لغة : " شَكَلَ الأَمْرُ، شُكُولاً، ٱلْتَبسَ. وشَكِلَتْ العَيْنُ، خالَطَ بياضَها حُمْرَةٌ. والإشْكالُ : الأمْرُ يُوجِبُ الْتِباساً في الفَهْمِ. والمُشْكِلُ: المُلْتَبِسُ وعند الاصوليين، ما لا يُفْهَمُ حتى يَدُلَ عليه دَليلٌ من غَيْرِه.[1]
اصطلاحا : تعرف بأنها " ويعني مجموعة من الأفكار التي قد تختلف فيما بينها ولكنها تشكل وحدة فكرية أو نظرية تتيح للباحث ان يتناولها باعتبارها قضية مستقلة.[2] وهي ايضا " منظومة من العلاقات التي تنسجها داخل فكر معين مشاكل عديدة مترابطة لا تتوفر إمكانية حلها منفردة ولا تقبل الحل من الناحية النظرية إلا في إطار عام يشملها جميعاً "[3] وتعرف بأنها : التساؤل النابع من تتبع مشكلة ما لغرض ايجاد اجابات محددة تبحث عن الثبات وفي نفس الوقت تثير تساؤلات جديدة "[4]
التعريف الاجرائي : تعرف الباحثة الاشكالية على انها : مجموعة من الافكار والتساؤلات التي تنسجم داخل فكر معين تتيح للباحث ان يتناولها وهي لا تقبل الحل من الناحية النظرية الا في اطار عام لانها قضية مستقلة

الالقاء:
لغة :- هو فن الكلام . ونقل افكار معينه ومحددة الى المتلقين عن طريق المشافهه للتاثير فيهم
اصطلاحا :- يعرف بانه " "هو الفن او القدرة او التكنيك (الاسلوب او المهارة الفنية) الذي يستطيع به الملقي ان يوصل افكاره واحاسيسه وعواطفه حسب الموقف، او المواقف المتغيرة الى الاخرين بشكل سليم من حيث النطق والاداء الصوتي، ولابد ان يكون كل ذلك، جميلاً وممتعاً ومثيرا "[5] ويعرف ايضا بأنه " فن التعبير عما يختلج في النفس اولاً باللسان وبالحركة والاشارة مجتمعه في وقت واحد، ابتغاء الافهام والتأثير، لان نهاية النهايات في فن الالقاء هو التأثير في السامعين"[6]

[1] إبراهيم أنس، وآخرون : المعجم الوسيط، ج1، ط1، القاهرة، دار المعارف، 1972، ص491.
[2] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة العالمية للنشر، لو نجمان، ط1، القاهرة، 1996، ص79.
[3] - ،محمد عايد الجابري: نحن والتراث (بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، 1985 ، ص. ([27]
[4] عذراء محمد حسن ، اشكالية التلقي في الخطاب الدرامي التلفزيوني ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2003 ، ص 4 .
[5] سامي عبد الحميد، وبدري حسون فريد، طرق تدريس الالقاء، ط1، دار المعرفة للطباعة، بغداد: 1981، ص10 .
[6] سليم، عبد الحميد حسين، فن الالقاء، مطبعة دار نشر الثقافة، الاسكندرية: 1977، ص 27 .

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the college of basic education Vol.29 (NO. 118) 2023, pp. 219-234

التعريف الاجرائي : تعرف الباحثة الالقاء بأنه (القدرة على التكنيك التي يستطيع الممثل من خلالها التعبير عن ما في نفسه لتحقيق تأثير على السامعين يوصل من خلالها افكاره واحاسيسه)

الفصل الثاني المبحث الاول

الالقاء النشأة والمفهوم :

يشكل الصوت ظاهرة فيزيائية طبيعية وجدت منذ ان وجد الانسان واستخدم الصوت للتعبير عن مختلف احاسيسه وكوسيلة للتعبير عن حالات التواصل مع الاخر او لاستخدامات اخرى حيث عمل منذ القدم على " تصوير الطبيعة التي تحيطه بشتى الاساليب المختلفة الفنية، وتدريجيا تبلورت عنده لغات فنية مختلفة تشكيلية وصوتية وحركية، كالرسم والنحت والموسيقى والغناء والرقص "[1] فقد حاول منذ البداية تقليد ومحاكاة الطبيعة من خلال تقليد مختلف الاصوات ومع مرور الزمن استطاع الإنسان ما قبل الميلاد ان يكيف قسما من هذه الأصوات ومحاكاتها لتتعاطف مع مشاعره وأحاسيسه الداخلية باصوات وصرخات بدائية مختلفة تساعده على تحرير ردود افعال انعكاسية حين انتاجها او سماعها من الاخرين او الطبيعة فكانت بعض القبائل البدائية تنوع وتعدد في شكل الاصوات لتضفي عليها شكلا من الحزن او الفرح، او المواقف الحماسية لبعض من هذه المواقف فكانت هذه الاجواء تحرك الاحاسيس عندهم ومنها ما كانت تزيد من حماسه باتجاه اندفاعه للصيد، او الاندفاع في المعارك والحروب ومن هنا بدأ الانسان يعرف القيمة والاهمية للغة او الصوت فظهرت اللغة بأشكالها الاولى وبدأت العلاقات الاجتماعية تتغير وتتطور بسبب تطور اللغة التي نتج عنها طرق جديدة في التواصل والتعامل بين الناس وبدأت " تتأثر اللغة بلغات الامم الاخرى نتيجة للحروب والغزوات لما يدخله الغزاة على اللغة اذ يجعلوا لغة الدولة الغازية هي الرسمية وبذلك تضعف لغة الدولة المحتلة"[2] لهذا تعددت اللهجات وتنوعت بشكل كبير مع وجود اسباب اخرى ساهمت في تعدد اللهجات وانتقالها بن مختلف الدول اما في المسرح فأن الالقاء يأخذ شكلا اخر ووظيفة مختلفة على اعتبار انه جزء من منظومة وشكل فني فهو فن هنا يختلف وله قواعده الخاصة التي يخضع لها وعنصر مهم لدى الممثل واداة مهمة للتواصل والتحاور ونقل الافكار لانه يمثل افكار المؤلف التي يحولها الممثل ونقلها لنا على لسان الممثل في العرض ولقد كان شكل اللقاء في بدايت المسرح فنيا هو شكل او نوع من " الخطابة ولاسيما في العصور الوسطى إذ كانت العروض المسرحية تقدم في أروقة الكنائس وفي ساحات المدن ، وحينما كان الممثل أقرب إلى الكاهن منه إلى الممثل . يستعمل اللغة السائدة الأقرب إلى اللغة الخطابية القريبة من الوعظ والارشاد ذات طابع تعليمي محظ " [3] وهذا ما جعل طريقة الالقاء في اغلب العروض تكون متشابه وقريبة الى شكل واحد من الالقاء وخاصة لنوع من التنغيم الذي يوحي بالكنائسية حيث كانت هي نفسها طبقات اصوات الكهنة والقساوسة الا انه في عصر النهضة او الفترات التي تلت سقوط الكنيسة في اوربا وتحول المسرح الى فن فأن طرق الالقاء والاداء التمثيلي قد تغيرت واصبحت لها قواعد تتحتم عليه ان ترتبط " بالفعل الدرامي عبر رسم الشخصيات وصيغ العرض المسرحي "[4] والممثل مطالب بتمثيل هذه الخاصيات وفقا لقياسات ومعايير محددة تفرضها

[1] طارق حسون فريد،، مع الموسيقى العالمية، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد: 1989)ص78-79
[2] ينظر : سامي عبد الحميد ، بدري حسون فريد ، طرق تدريس الالقاء، ط1، دار المعرفة للطباعة، بغداد: 1981، ص 35 .
[3] لمى عبد القادر خنياب ، فن الإلقاء بين الخطابة والتمثيل المسرحي ، كلية الآداب / جامعة القادسية ، الحوار المتمدن-العدد: 3220 - 19 / 12 / 2010 .
[4] سامي عبد الحميد ، تربية الصوت وتطوير الالقاء، بغداد:مطبعة الاديب البغدادية، بدون تأريخ ، ص 81 .

الشخصية بمواصفاتها وابعادها الطبيعية والنفسية فالالقاء ليس هدفا بقدر ما هو وسيلة واداة يعمل من خلالها الممثل فهي جزء من فن التمثيل لانها مرتبطة به لان الالقاء " يولد القناعة لدى الجمهور بأبعاد الشخصية التي يجسدها وبالاقوال والمشاعر التي تقدمها تلك الشخصية "[1] وعلى هذا فالممثل مطالب بتأدية وتحويل كل دواخل الشخصية واظهارها الى الخارج وان يعمل على مزجها بروحه ونفسه حتى يصبح الاداء مقنعا للمتلقي ويحمل الكثير من الصدق ، فألقاء الممثل مرتبط بمدى فهمه للحوار وتعبيره لانه يحمل مجموعة من الافكار المختلفة التي تمثل حالة درامية مرتبطة بخط سير احداث العرض المسرحي وموضوع قصته تحمل خصوصية العرض التي تختلف عن خصوصية العروض الاخرى التي تفرض نوعا مختلفا من التمثيل والاداء الذي بدوره يفرض شكلا مختلفا من الالقاء . فالالقاء قضية تقنية تعبيرية تشكلها عضوية الانسان والتي تنتظم في شكل علامات سمعية ومحسوسة " فصوت الممل الذي هو احد وسائطه لنقل الانفعالات الشخصية وعواطفها المختلفة عندما يتحكم في ملفوظات الشخصية التي يجسدها حسب مقتضى حالة اللحظة الدرامية محددا المعيارية الدقيقة للصوت في كل لحظة من حيث حجمه وكثافته وضعفه وقوته الهائلة "[2] لان الكلام قبل الالقاء امر لابد منه فهو يقع ضمن عملية داخل فضاء فني يكون مخلوط بأيمان صادق تكون على شكل حوار يحدده شكل الشخصية وابعادها وصفاتها المختلفة بسلوك يحدده الممثل من خلال معرفته بعض العناصر التي ترتبط بالشخصية داخل العرض حتى يتمكن الممثل من استخدام نغمة ونبرة صوت بسرعة وشدة معينة تدعم اداء هذه الشخصية لان " تشكيل النسيج اللفظي النهائي انما ينتج نتيجة اشتباك التقنيات الصوتية في صف ما وهو ما يمكن ان يضفي على شكل الاداء سمات الخلق والابداع من خلال تناسقها في ما يمكن ان يمكن ان يحقق التركيب الجمالي للمضمون "[3] وهذا ما ساهم في محاولة الكثير من مدارس التمثيل التي تناولت وركزت على مجموعة من النظريات التي تختص بتدريب الممثل وتطوير مختلف ادواته الجسدية والصوتية بينما تركز بعض المدارس الاخر على ذاكرة الممثل ومخيلته لانتاج اداء للشخصيات التي تناط به والادوار التي يمكن ان تسند اليه الا انه يبقى الممثل بالرغم من كل هذه النظريات قليل العناية ومعتمدا على موهبته وقدراته في انتاج مستويات صوتية للشخصيات والادوار التي يؤديها فيكون ضعيفا او مكررا في اغلب الاعمال التي يمكن ان يشارك بها خاصة الممثلون لذين لا يملكون الخبرات الكبيرة في مجال التمثيل او الالقاء فيكون القاءه عبارة عن قراءات فنية عادية خالية من التلوين او التنويع الذي يمكن ان يخضع له فن الالقاء ويكون هذا واضحا وبارزا في الحوارات الطويلة او الجمل التي تحتاج الى تقنية مختلفة خاصة يمكن ان تعتمد على كمية الهواء في رئة الممثل فيظهر التشويه اثناء الالقاء بشكل واضح عليه وهنا على الممثل ان يكون واعيا بأختيار " لحظات الصمت المناسبة للدور المسرحي التي هي جزء مهم من فن الالقاء حتى وان لم يكن ذلك موجودا ضمن حواراته التي كتبها المؤلف له "[4] لان تاثير الصمت في فن الالقاء يمكن ان تلعب دورا كبيرا في عملية التأويل او انتاج الدلالات المختلفة في

---

[1] ينظر : عبدالوارث عسر ، فن الالقاء ،(مصر : الهيئة العامة للكتاب ، سنة 1993) ص 57 .
[2] رضا غالب ، الممثل والدور المسرحي ، اكاديمية الفنون ، القاهرة ، داراسات ومراجع المسرح ،، سنة 2012ص 149

[3] ينظر الكسندر دين ، العناصر الاساسية للاخراج المسرحي ، ترجمة بتصرف سامي عبدالحميد ، بغداد : دار الحرية للطباعة – مطبعة الحكومة ، سنة 1972 ، ص 13 .
[4] رضا غالب ، مصدر سابق ، ص 154 .

مجموعة الحوارات داخل العرض المسرحي والتي يمكن ان لا تكون ظاهرة او واضحة في النص المسرحي فالممثل مطالب بالوقفات ولحظات السكون والصمت ما بين الجمل والحوارات " فمناطق الصمت لا تخلو من الطرح الفكري المرتبط بالحوار او الطرح الفكري العام المرتبط بخطاب المسرحية "[1] فالصمت في فن الالقاء قادر ايضا على ايصال المعاني المختلفة وهو من التقنيات التي يمكن لفن الالقاء الاعتماد عليها والتركيز عليها في اعداد وبناء شخصية الممثل اثناء التمرين والاعداد للدور المسرحي لان " الممثل ليس صوتا وجسد فقط بل هو ايضا سكون وصمت يقوده المخرج بقدرته ليكون وسيطا قادرا على انتاج العلامات والاشارات من خلاله والتحكم فيه وبإيماءاته وقدرته على الهيمنة على الفراغ "[2] فالحوار وما يكون معه من صمت او فراغ تقنية كبيرة يمكن للمثل الاعتماد عليها والاستفادة منها لابراز ملامح وشكل اداءه خاصة في بناء جماليات الجمل والحوارات الطويلة فمثلما يستطيع الالقاء رفع قمية الكلمات من خلال شكل الالقاء فأن للصمت القدرة على ايصال شكل اخر للمعاني او الافكار التي يستطيع الممثل توليدها ومحاولة ايصالها للجمهور ، فعملية الصيرورة للملفوظ في الفعل الدرامي يستند على عناصر الانسجام والتناسق في عملية التنغيم او التماسك والتركيز وكذلك عملية اختيار التناسق او الانسجام لان " عملية التركيز والانتقاء تمثل النشاط الصوتي المتقدم لمكون من هذه الوحدات الصوتية بشكل قصدي يسهم عبر تلك الصيرورة الى دفع المعنى الدلالي بشكل متقدم ويرتبط ذلك بالانتماء والانسجام "[3] وان عملية انتاج هذه الدلالات مرتبط بمعرفة الممثل بأصول وقواعد الالقاء الذي يمكن ان يقوده الى النجاح في اداء الطبقات الصوتية الملائمة بشكل جيد فالالقاء في عرض يحتاج الى خطبة يختلف عن تلك التي تحتاج الى حوارات شعرية منغمة كما ان العروض او المشاهد التي تحتاج الى منولجوات داخلية او مناجاة فأنها تكون " أشبه بحديث النفس . يستلزم هذا الضرب من الالقاء مهارات عالية إذ قد يثير السأم و الملل في نفس المتلقي ؛ لذا يعمد الممثل أو الخطيب على الاستعانة بالحركات والإشارات لاقصاء الملل عن السامع ، ويكثر هذا الالقاء في الخطب الدينية ولا سيما في خطابة المتصوفة والزهاد[4]" والممثل في اداءه لمثل هذا النوع من الحوارات فيجب ان يكون مهيء بدنيا جديا وصوتيا من اجل السيطرة على طبقات حباله الصوتية للتنويع في الاداء حتى لا يتسلل نفس الملل الى المتلقي ويختلف هذا الالقاء عن الانماط المسرحية الاخرى كما عملية التنغيم في شكل الالقاء المسرحي يمكن ان توازي عنصر التشويق في العرض المسرحي كونها تكسر الرتابة التي يمكن ان تمنح العرض او المشهد نبرة ونغمة واحدة مع قدرتها على منح ايقاع صوتي مختلف برفع من القيم الجمالية السمعية للعرض فعملية التنوع والتشديد في طريقة الالقاء يمكنها ان تسمح بالتنوع الدلالي للمفردات البنائية للكلام والحوارات فعملية التنويع بالالقاء لديها القدرة على تفجير مختلف الدلالات المتنوعة .

[1] نفس المصدر ، ص 155
[2] ينظر : الين استون وجورج سافونا ، المسرح والعلامات ، ترجمة سباعي السيد ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الثامن ، ص 216 .
[3] ينظر مصطفى تركي السالم ،جماليات الالقاء في العرض المسرحي العراقي – سامي عبد الحميد في مسرحية المتنبي ، مجلة الاكاديمي ، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، العدد 42 ، ص 79 .
[4] مصدر سابق ، لمى عبد القادر خنياب.

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the college of basic education Vol.29 (NO. 118) 2023, pp. 219-234

الفصل الثاني المبحث الثاني:

اشكالية الالقاء في اللغة العربية وتأثير البيئة واللهجات:

تتشكل اللغة من مجموعة من الحروف التي تتجمع لانتاج الكلمات التي تمثل صورا للكلام حيث تاخذ شكلا ومعنى مختلف حسب مواقعها في الجمل او طريقة القاءها وزمان القائها لذا فأصوات هذه الحروف او الكلمات يختلف شكلا وصوتا لان " الحروف في صفاتها الصوتية بفعل اشتراك ادوات التشكيل في تكوينها وهي اللسان والشفتان والاسنان، ونتيجة لارتباط الحروف مع بعضها تكونت الكلمات. فكان لابد من تقسيم تلك الكلمات حسب معانيها وخصائصها، وصفاتها "[1] وعملية التشكيل في اللغة تكون وفق مجموعة من القواعد والضوابط التي يمكن ان تمنح الكلمات شكلا ودلالات لها معاني مختلفة خاصة في اللغة العربية الغنية بالمعاني والدلالات المختلفة فهذه الدلالات مرتبطة بنظريات التواصل والاتصال حسب طريقة استخدام الكلمة بناءا على وظيفة نقل المعنى على اعتبار ان الكلمات هي مجموعة من الصور الذهنية التي يمكن ان نعبر من خلالها.

فاللغة العربية هي شكل او صورة عن اللغة الموروثة التي يستخدمها سكان الوطن العربي بمختلف هوياتهم الا انها ليست اللهجة التي يتعاملون بها كشعوب كونهم يمتلكون لهجاتهم الخاصة النابعة من مزاوجة مختلف الثقافات التي مرت بهم لذا فأن ادوات التعبير في اللغة العربية الفصحى كثيرة يمكن ان يكون المجاز من اهم الادوات الخاصة بالتعبير كونه يمنح اللغة مرونة كبيرة في انتاج المعاني المختلفة فهو " موجود في كثير من اللغات، لكن يُطلق على اللغة العربية بأنها (لغة المجاز)، لأنّها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصورة المحسوسة إلى حدود المعاني المجرّدة "[2] فعملية توليد المعاني من الكلمات في اللغة العربية كثيرة وغير محدودة فهي لديها القدرة على انتاج الصور المحسوسة بشكل كبير من خلال الكلمات والمعاني التي تنتجها ويكون هذا مرتبطا ايضا ببعض اجزاء الجهاز الفموي للانسان كالشفتان واللسان والحنجرة فعملية التقطيع والتشكيل الخاص باللغة تكون في هذه المنطقة من جسم الانسان لهذا يركز اصحاب نظريات فن الالقاء على تشديد التمرين للمثلين على هذه المناطق حتى تكون عملية السيطرة والتحكم على الحوارات سهلة حيث ان التمرين طاقة للممثل تساهم في كسر حواجز الخوف لديه اما " الممثل الذي يتوجس خيفة من طبيعة صوته ، سيمنع الصوت من العمل بحرية لينقل المشاعر بأمانة ويعبر عن الأفكار المطلوبة ، وعلى هذا لا يقتصر العمل على تهيئة الصوت وجعله صالحا معدا إعدادا فنيا ، بل لابد من ممارسة التمارين التي تجعل الصوت مرنا ومسترخيا "[3] حيث ان عملية الخوف وعدم الاسترخاء قد تؤدي الى ارباك في عملية التحكم بكميات الهواء الخارجة من الرئة والتي من شأنها ان تشوه عمليات الالقاء في اللغة خاصة اذا كانت لغة كبرة وحساسة مثل اللغة العربية التي تعتمد على الحركات التي تفتقدها باقي اللغات والتي من شأنها ان تغير معاني الكلمات التي تنشأ من نفس الحروف فهناك الكثير من حروف " اللغة العربية التي لها اصوات لها معنى يدل عليه، فعندما يتغير الصوت في الكلمة يغير في دلالتها "[4] ويكون هذا الاثر في الشعر بشكل واضح او بعض اللهجات خاصة الشعبية خاصة ما يخص الشعر

[1] غيداء علي هارف ، توظيف اليات امساعدة التذكر في تدريس مادة الصوت الالقاء انوذجا ، رسالة مقدمة الى مجلس كلية الفنون جامعة بغداد قسم التربية الفنية ، سنة 2004 ص 48 .

[2] قاسم كاظم صكبان الظواهري ،التوظيف اللفظي والدلالي للصوت والالقاء في خطاب العرض المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية الفنون جامعة بابل لنيل درجة الماجستير ، سنة 2004 ، ص 92 .

[3] ينظر: نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ، ط١ ، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر ، ٢٠٠٤) ، صـ 27

[4] ينظر : قاسم كاظم صكبان الظواهري ، مصدر سابق ، ص 101 .

الشعبي في المجتمعات العربية بسبب قدرة اللغة على الكشف عن مختلف السمات الداخلية لانفعالات اللغة من خلال عملية الادراك النفسي الذي نمتلكه ذلك لان " الذي يستطيع تشيّد لغة نفسية – تحليلية خاصة به هي لغة الأصوات والحركات التي تمكنه من إزالة كل عنصر معوق، [1]"وعملية ازالة العناصر المعوقة في الالقاء يمكنها ان تسمح بتوفير مساحات اكبر للتصرف بعمليات الالقاء بعيدا عن التردد او التلعثم والخوف لان الغة مهما تطورت وتحررت الا انها تبقى حبيسة المحيط والبيئة الذي تتداول فيه فهي خاضعة لتأثير لهجة ذلك المحيط الذي يؤثر فيها بشكل كبير.

فالممثل المسرحي مطالب بمعرفة قواعد اللغة العربية بشكل كبير مع مختلف علامات الترقيم والتقطيع التي تخضع لها اللغة العربية فمسؤولية علامات الترقيم هي تقطيع وتصريف الكلام من اجل تلوينه وتنغيمه لأضافة الصبغة الجالية عليه سمعيا فقضية نطق الحروف والكلمات في الشعر او المسرح يجب ان يكون خاضعا لهذه القواعد حتى تستطيع اللغة ايصال الممثل الى منطقة النجاح بمهمته الفنية التي يسعى اليها داخل العرض المسرحي ، ولفن الالقاء اربعة اساليب (اسلوب الالقاء الخطابي ، اسلوب الالقاء الشعري، اسلوب الالقاء القصصي ، اسلوب الالقاء التمثيلي) ، خاصة وان لغة المسرح هي لغة عادية في شكلها الا انها شعرية وفنية بوجهها الاخر بقوالب خاصة بلغة المسرح خاصة وانها من طبيعتها شرط التواصل مع المتلقي فنيا لاشباع مختلف الاذواق فنيا لان " اللغة التي تتكلمها الشخصيات على المسرح هي بالتأكيد غير لغة الواقع ولانها غير لغة الواقع وجب على الممثل ان يلقيها بتهذيب وان تكون الكلمة الملقاة على مسامع الناس تتصف بالجمال "[2] لانها تحمل الكثير من العلامات والدلالات فاللغة التي يعتمدها الممثل في القاء حواره هي مصدر اشاراته معنى هذا ان الاشارات التي ينتجها الممثل من خلال ادائه هي نتيجة مزاوجة ما بين اللغة العربية التي ينطقها وطريقة القائه وحركاته او ايمائاته التي يعمل عليها لان " عملية انتاج المدلولات من اللغة يجب ان يرتبط بالدال حتى تكون هناك صورة صوتية لها فكرة متقنة من خلال عملية الالقاء الصوتي يذهب تاثيرها الى المتلقي في الطرف الاخر من العرض المسرحي "[3] لان هذا الترابط يشبه ترابط الشكل بالمضمون حيث يمكن ان يحدد هذا الترابط القيمة الفنية والتي ترتفع بأرتفاع قيمة هذا الترابط وفي الغة يمكن ان يرتبط محتوى اللغة بمعناها والممثل مطالب هنا في فن المسرح ادراك المعاني التي يمكنها ان تحدد نغم الالقاء بنسقه الموسيقي حتى يكون للكلمات وقع في اذن المتلقي مما يدعو الى تحريك احاسيسه كما ان عملية الالقاء تكون لدى الممثل محصورة بين دعامتين " الاولى هي التعبير الصوتي المرافق للكلمات والدعامة الثانية القوى الداخلية والاحساس التام بمعاني الكلمات"[4] فالكثير من الممثلين يمكن ان يكون لديهم الطاقة والقدرة الكبيرة على تنغيم الكلام وتقطيعه فنيا الا انه قد يصطدم بمجموعة من المؤثرات الداخلية التي ترتب بدواخل شخصية الممثل وحالته النفسية او خارجية مرتبطة بمحيطه والبئية التي ينتمي لها او فضاء العرض ومكانه فكل هذه الظروف يمكنها ان تكون عقبة في القاء او اداء الممثل مما يمنعه من عملية ايصال الافكار او الاحاسيس او المعاني التي يحتاج التعبير عنها فالممثل مطالب بعملية فهم جيدة للنص لغويا قبل الشروع بعملية الاداء يكون هذا

[10] غروفوتسكي، نحو مسرح الفقير، ت كمال قاسم، (بغداد: دتر الرشيد للنشر)، 1982، ص34.
[2] لمى عبد القادر خنياب ، فن الإلقاء بين الخطابة والتمثيل المسرحي ، كلية الآداب / جامعة القادسية ، الحوار المتمدن-العدد: 3220 - 2010 / 12 / 19 .
[3] قيس عودة قاسم ، التأليف الموسيقي واشتغالاته في العرض المسرحي ، الهيئة العربية للمسرح ، دولة الامارات العربية المتحدة ، الطبعة الاولى ، سنة 2017 ، ص 87 .
[4] ينظر : فيداء علي هارف ، مصدر سابق ، ص 87 .

الفهم مبني على دراية علمية من خلال عملية تحليله للنص تحليلا علميا يسمح له بكشف كل خفاياه ومعرفة ما بين السطور وان يعرف معاني الكلمات ومدى تأثيرها وعلاقة حواراته مع حوارات الشخصيات الاخرى التي يرتبط معها حتى "يستطيع ان يستكشف الجوانب المختلفة للشخصية، ابعادها ودوافعها وعلاقاتها مع الشخصيات الاخرى كي يتمكن من تغير طبقة الصوت الذي يلقي به، ويؤثر الاسلوب الذي يتبعه في الاداء ويقرر التغيرات التي تطرأ على صوته وكلامه، وعلى الملقي ان يفهم مضمون المادة التي يلقيها والهدف الذي يهدف اليه " [1] ومن خلال معرفته بكل هذا فأنه يستطيع تحديد اسلوب محدد لشكل الالقاء الذي يمكن ان تنتمي له الشخصية وبناءا على المعلومات التي يستخرجها من النص مما يسمح له بأيجاد التقارب ما بينه وبين الشخصية التي يعمل على تمثيلها وان عملية ايجاد تقارب بين الممثل والشخصية صوتيا هو عملية خلق توافق يكون ما بين الشخصية نفسها والمذهب الذي يمكن ان ينتمي اليه العرض المسرحي وهذا التوافق يمكن ان يكون سببا في رفع عملية الادراك والفهم لدى المتلقي حتى يكون على دراية وفهم لكل ما يمكن ان يدور امامه على الخشبة فاننا حين نقدم شخصية ما بعواطفها واحاسيسها وافكارها التي تتغير وتنمو خلال العرض مع الشخصيات الاخرى فانها سوف تؤثر بعلاقتها بالشخصيات الاخرى من خلال تنامي الاحداث لتتولد افكار جديدة مختلفة .

تمتلك اللغة العربية مجموعة من المميزات يمكنها ان تكون مختلفة عن باقي اللغات الاخرى واهم ما يمكن ان يميزها هو :

1- " احتفاظها بشكل الاصوات الاصلية في اللغة السامية مع ثباتها وثبات اصواتها

2-دقتها النحوية مع الثراء الكبير في الكلمات والمعاني مع القدرة والمرونة على استعمال واستغلال الافعال بأكثر من شكل .

3-تعدد المخارج الجوفية والحلقية ومخارج حروف اللين والمخارج الشفوية لبعض الحروف ومخارج لسانية " [2]

ان اللغة العربية رغم الجمال وغزارة المعاني التي تحملها الا انها من اللغات الصعبة بسبب حاجة حروفها الى خصوصية في عمليات النطق والتقطيق وهذا ما ساهم في منحها شكلا ونغما يجعل منها لغة ممتعة في الاستماع فحروفها التي تحتاج انفجارا هوائيا في الفم حتى تتشكل يسمح بعملية التركيز والتوجيه نحو الكلمات والمقاطع التي يمكن ان نحتاجها في فن الالقاء وان معرفة هذه الخصوصية لحروفها يجعلها اداة مطواعة بيد الممثل خاصة ذلك الذي يتمكن منها ويعرف خصوصيتها ورغم كل ما تعرضت له من مؤثرات خارجية استطاعت ان تحتفظ بخصوصيتها الا ان مجموعة المؤثرات الخارجية ساهم في تعدد اللهجات وظهورها في مختلف البلدان بل في البلد الواحد يمكن ان ترى تعدد كبير للهجات لنفس اللغة وهذا ما يمكن ان يتحسسه المتلقي في الاعمال المسرحية التي تضم عدد كبير من الممثلين الذين يجتمعون من مناطق ولديهم لهجات مختلفة ومتعددة فالممثل عند تناوله لاي نص درامي وبعد القراءات الاولية لفهمه يجب عليه ان " يطرح على نفسه العديد من الاسئلة منها : ماذا تريد الشخصية وما هي حاجاتها ودوافعها وما هو موقعها الاجتماعي في دراما النص وما هي وظيفتها في المجتمع وما مدى تأثيرها في هذا المجتمع وماذا تشعر وكيف تفكر وما موقفها من

[1] ينظر سامي عبدالحميد ، وبدري حسون فريد، طرق تدريس الالقاء، ط1، دار المعرفة للطباعة، بغداد: 1981، ص 80 .
[2] ينظر : سامي عبد الحميد ، بدري حسون فريد ، فن الالقاء، ج3، مطبعة جامعة بغداد، بغداد: 1984، ص41 .

الشخصيات المحيطة بها "[1] فأن عملية الاجابة او التعمق والتفكير في هذه الاسئلة هو الذي يمكن ان يفرض ويحدد نوع الالقاء وطبقته وشدته واللهجة التي يمكن ان تتحدث بها الشخصية فدراسة الممثل لهذه الامور تجعله امام خياران للتفريق في نمط الشخصية التي يعمل عليها كونها نمطية او شخصية حية متطورة ومتحولة فالشخصيات النمطية لا تحتاج الى ذلك الجهد البدني والحركي او الصوتي في الالقاء بل مجرد الاطلاع وبعض التحضيرات البسيطة لان صورتها المتخيلة تكون حاضرة دائما امام الممثل او المخرج عكس الشخصيات المبتكرة والمتطورة والتس تحتاج الى مجموعة كبيرة في الالقاء والتمرين على مختلف انواع الطبقات الصوتية التي تحتاجها في تحولاتها وحسب منهجية وشكل الاداء الذي تنتمي اليه فالتقنية الصوتية في الالقاء التي يعمل عليها الممثل او جسده هي التي تحيل الممثل الى انسانيته العضوية ككائن حي جسد ممثل ، ليستطيع خلق ايقاع سمعي وبصري نجده " ينعكس في المسرح اذ يعمل على خلق الانسجام والتآلف بين اجزاء احد العناصر الفنية ، او كل العناصر المشكلة للصورة المسرحي وهذا التآلف والتناغم حركي وصوتي غير ساكن وفي سرعات مختلفة حسب مقتضى الحال " [2] فالايقاع مرتبط ارتباط كلي باللقاء واللغة فهو المسؤول عن انتاج التنغيم الذي يمنحها الموسيقى التي تعمل على استسهال استقبالها وتقبلها بشكل فني جميل خاصة في المسرح ، كونه ناتج في الالقاء من مجموعة من الوحدات المركبة بسرع محددة يتخللها لحظات من السكون والصمت فهذه " الوحدات المتعددة المتلاحقة والمتكررة وما تحملها من معانٍ وما تعبر عن حالات ومواقف هي التي تحرك مشاعر المتفرجين وتخلق التعاطف ما بين الملقي والمتلقي. ويتضح الايقاع في القاء الشعر. فالشعر المقفى يحتوي ضربات ايقاعية متشابهة بينما ان الشعر الحر يحتوي على ضربات متنوعة "[3] وحتى عملية التضاد في شكل الايقاع يمكن ان يكون من الامور المهمة التي تنتج اشكالا سمعية في الموسيقى او الالقاء وهذا ما ركز عليه الكير من المخرجين في اعمالهم امثال برشت في مسرحه الملحمي او كروتفسكي ومسرحه الفير الذي يعتمد الالقاء والموسيقى شكلا لعروضه التي يعمل عليها .

مؤشرات الاطار النظري : هذا فالممثل مطالب بتأدية وتحويل كل دواخل الشخصية واظهارها الى الخارج وان يعمل على مزجها بروحه ونفسه حتى يصبح الاداء مقنعا للمتلقي ويحمل الكثير من الصدق ، فألقاء الممثل مرتبط بمدى فهمه للحوار وتعبيره

1. ان الصدق الفني الذي يحاول الممثل الوصول اليه من خلال تبنيه لدوافع الشخصية والتي تكون سببا لافعاله المبررة لهذا فهو مطالب بتحويل تلك الدوافع الى افعال وصور يمكن ان تأخذه الى اقناع المتلقي خاصة الحوارات التيي يؤديها .
2. تكون طاقة الممثل البدنية واحدة من العناصر التي يرتكز عليها في الاداء على المستويان الحركي والصوتي وهو ما جعل اغلب الممثلون يعتمد على طاقاتهم الطبيعية ومواهبهم لانتاج مختلف المستويات الصوتية في القاء الشخصيات التي يحتاجونها وع عدم الاعتناء بالتمرين للصوت والالقاء الذي يمكن ان يطور تقنية الالقاء لديهم .

[1] ينظر : رضا غالب ، مصدر سابق ، ص 142 .
[2] ينظر : رضا غالب ، مصدر سابق ، ص 144 .
[3] غيداء علي هارف ، مصدر سابق ، ص 73 .

3. ان عملية التلوين والتشكيل في اللغة العربية يمكنه انتاج الكثير من المعاني والدلالات المتنوعة والمختلفة التي يمكن ان تحتاجها الشخصيا المسرحية في العروض وهو ما يمكن ان ينتج ايقاعا صوتيا يعمل على انتاج عنصر سمعي جمالي .
4. يساهم التنويع في الالقاء في اللغة من انتاج وتاكيد عنصر الايقاع السمعي داخل العرض المسرحي بشكل كبير ومهم .

الفصل الثالث:

عينة البحث :

اسم العمل : فلك اسود : تأليف علي عبدالنبي الزيدي
اخراج : د. رياض شهيد الباهلي
تمثيل : ضياء الدين سامي ، حسن هادي ، صفا نجم
مكان العرض : المسرح الوطني
تاريخ العرض 2020/10/27

فكرة العمل:

تقوم فكرة العمل على الخوف في داخل الشخصية الانسانية العراقية وكيف يمكن ان يجعل الخوف من الانسان عبدا لمختلف الافكار فالمسرحية ترسم حياة الانسان العراقي منذ ولادته مرورا بالاحداث الساخنة التي مربها وهي تعبير عن المعاناة والصبر وحب الوطن حيث تركز ثيمة العرض على موضوعة الشرف وما يمثل لدى المجتمع العراقي من قدسية واحترام ترتبط بكل قيم الرجولة والامانة وما هو نتائج المسساس به واستباحته التي يمكن ان ترتبط بقيمة وطن واجتياحه وان خطاب العرض المسرحي جاء ضمنلغة بصرية مبنية على الاختزال بأغلب العناصر البصرية المتمثلة بالاضاءة والموسيقى والتمثيل للوصول الى التاثير المطلوب للمشاهد والمسرحية هي ادانة لكل شيء يصيب الانسان وهي تبحث عن الانسانية ضد المفاهيم التي تؤدي الى تحطيم الانسان والشعوب وتناقش الحياة اليومية بشفرات فنية واكاديمية ورغم كل ذلك هناك شخصية ايجابية هي رمز لحب الوطن او مجموعة من الحوارات والحركات التي ظهرت اثناء العرض .

تحليل العينة: - اتخذت الباحثة من المنهج التحليلي الوصفي منهجا لتحليل عينة بحثها .

ادوات البحث: - استخدمت الباحثة جهاز اللابتوب لمشاهدة العرض والمشاهدة العيانية للعرض غلى خشبة المسرح يبدأ العرض بموسيقى وصور لمدينة بغداد التي مثلها المخرج بصورة الزوجة وكيف يحاول الاخرون اغتصابها وسلبها حريتها وشرفها من خلال اصوات الرصاص بجوار بيتها حيث يمكن ان يتبادر الى الذهن دخول الدواعش الى بعض المدن ومحاولة تدميرها بحبكة تعمد فيها المؤلف الى تعرية مسوخ الارض المتمثلون بالدواعش او من ينحو نحوهم ظلت اللحظات الاولى للعرض بدون اي القاء او اصوات للممثلين حتى لحظات اصوات الرصاص ونهوض الزوجة (بتول) صاحبه انفجار كبير في الطاقة الحركية والصوتية للممثلة بعبارة (بسم الله الرحمن الرحيم) التي تجعل المتلقي يشعر بأن هذه العبارة خرجت من روح الممثلة بصدق عالي استمر عنصر الاقناع لديها وكأنها تعيش حالة الرعب والفزع الحقيقي مترجمة للفعل النصي المكتوب بدرجة كبيرة ساهم في ذلك التحول ما بين اللغة العامية واللغة العربية الفصحى بشكل كبير وواضح مرتكة على قوتها الصوتية في التنويع والتحول لان الممثلة تمتلك خبرة فنية جيدة في مجال التمثيل الجاد في مسرحنا العراقي فكانت منتجة للكثير من الدلالات من خلال مجموعة التحولات والتنقلات بتقنية جيدة ساهم في ذلك

عملية التقطيع لمختلف مخارج الكلمات والحروف صارت عبارة عن ايقاع سمعي يسمح للمتلقي بالاستمتاع فيه رغم الطبقات العالية التي هيمنت بعض الشيء على مشهد الزوجة .
اما في مشهد التحول الذي تغيرت فيه الزوجة وانقلبت الى رجل فتحمل الممثل الاول (بتول) الجهد الاكبر من الناحية الجسدية والصوتية نتيجة انقلاب الشكل من رجل الى امرأة وما يمكن ان يتحمله الممثل خلال عملية الانقلاب لتاكيد وتقريب شكل الاداء والالقاء الى الصوت النسوي فالممثل هنا بين قضيتين الاولى عملية التحول وشكل الاداء المطالب به من رجل الى امرأة رغم بقاءه قريبا من شخصية الرجل الا انه ظل مطالبا بالتقرب الى شخصية بتول يمكن ان يكون قد اقترب في لحظات وابتعد في اخرى الا ان الفرضية العامة التي عمل عليها مخرج العمل حسب رأي الباحثة ان يبقى الممثل في منطقة وسط ما بين بتول وعبود المتحول فكانت عملية الاقناع بشكل الاداء والالقاء في اكثر اللحظات بعيدا بعض الشيء عن مواصفات الشخصية وابعادها الطبيعية او النفسية فيما سيطرت الشخصية الثانية على طريقة الالقاء يمكن ان تكون متناقضة حيث ظهر الاداء الصوتي للالقاء الاول بشكل جيد مبتي على خبرة الممثل 0 الزوج) فيما ظهر الاخفاق في بعض لحظات المشهد عندما حافظ الزوج على بقة صوتية واحدة كانت بأيقاع واحد وعالي مع سوء استخدام عنصر التحول من الفصحى الى الشعبي الشي الذي شوه شكل المعاني والدلالات التي حاول العرض ارسالها كانت واضحة في عملية التلكأ والتردد التي رافقت الالقاء في هذا المشهد في لحظات كثيرة ولم يحاول الممثل تلافي المضوع بسبب استسهاله لعملية الاداء او عدم معرفته بأهمية الالقاء والتنوع والتحول الصوتي بوجود اللغة العربية الفصحى التي كتبت بيها اغلب مشاهد هذا العرض وما يمكن ان تمنحه عملية التحول بالالقاء من قيم ومعاني . تستمر مجموعة المشاهد التالية بتنوع في شكل الالقاء والمستوى الصوتي الا ان الفجوة تتسع بسبب الالقاء الالي وكانت سببا لظهور النشاز الذي ظهر على شكل الاداء خلال اكثر من مشهد وهذا ما لاحظته الباحثة من ان السبب في فقدان سيطرة الممثلان على طبقة الصوت والتحكم بالالقاء يمكن ان يعود الى عدم ادراك الممثلان لابعاد الشخصية الحقيقية او استسهال التمرين في موضوعة الالقاء والاعتماد على محاولة بناء الشكل او الاداء التمثيلي مما اثر سلبا على شكل العرض في بعض المشاهد خاصة وان شخصية الزوجة المتحولة مركبة وتحتاج الى تقنية عالي تسمح بهذا التحول الذي تتطلبه الشخصية الا ان فقدان الرؤيا الواضحة للمثل ساهم في ضياع التقنية على المستوى الصوتي والالقاء فكانت واحدة بنمطية محددة اغلب الوقت وان عمليات التلوين التي فقدت عند الممثلان ساهم في ضياع قيمة اللغة العربية وخسرت الكثير من قيمتها في انتاج دلالات متعددة كان من الممكن الارتكاز عليها بشكل اكبر حتى تلامس التحولات الصوتية روح الشخصيات لتظهر بصدق فني اوضح واجمل وحميمية من خلال انعكاس بعض الافعال التي كان من الممكن اتقانها جسديا وصوتيا ، ان عملية التكرار في الافعال ولد ابقاعا يشبه الايقاع السمعي وضع المنظومة الايقاعية خاصة الحركية في موضع ترهل ساهم في نزول الايقاع الصوتي الى مستوى اقل فظهرت كانها استحضار للحركة والصوت خاصة عند الزوج (الممثل ضياء الدين) كما ان العرض حمل الكثر من العلامات والدلالات البصرية والصوتية منها انقسام السرير او شكل الباب والمنصة في نهاية الخشبة اما على المستوى الصوتي فكانت عند جلوس الزوج مع الزوجة المتحولة والمشاهد التي جاءت لاحقا خدمت العمل فظهرت كنقطة تحول في شكل الاداء الصوتي من خلال عمليات الهمس والانتقال من الفصحى الى الشعبي والعامي حتى الاشارات الصوتية جاءت مجسوبة ونفذت بتقنية جيدة يمكن ان يشعر من خلالها المتلقي بأنها نابعة من اعماق الشخصيات وانها قد مثلتها بدقة عالية .

ان سعة الفضاء عملت كعنصر ساهم في ضياع الكثير من شكل الالقاء يمكن للعرض ان يكون بشكل ادائي افضل في مسرح اصغر وفضاء اخر مما سوف يمنح الممثل قوة وطاقة مستهلكة اقل من تلك التي يحتاجها مثل فضاء المسرح الوطني لان بعض المشاهد كانت حميمية ترتفع قيمتها الجمالية من خلال تلقائية شكل الاداء افضل من عملية الدفع الصوتي او الطبقات العالية ان نمط هذا العرض الذي يمكن ان يصنف لعروض الحداثة بسبب احتوائه على الكثير من عناصر الحداثة وظهور سطوتها عليه من خلال انزياح الكثير من العناصر التقليدية التي تمتلكها العروض ما قبل الحداثة والتي تشبه في تركيبتها مجموعة من العروض القصيرة التي تكون في اطار واحد وهذا البناء الشكلي والنصي يفرض عليها مجموعة من التقنيات المختلفة منها ما هو بصري يتمثل بشكل المناظر والاختزال او تعدد مراكز الافعال والاخر سمعي وحسي الذي المتمثل بشكل الحوارات وطريقة الالقاء او الموسيقى التي تدخل في بناء العرض حسيا وكلا الشكلان او العنصران يفرض طريقة مختلفة من الاداء على الممثل في عروض المسرح الحديثة وفي هذا العرض هيمن النص بشكل اكبر على صورة العرض مما سمح للغة والالقاء اخذ مساحة اكبر تنوعت ما بين مجموعة التحولات والتشكيلات اللغوية او الصوتية يمكن ان نشعر ان بعضها كان مكررا في بعض الاحيان كما ان مشهد الملابس ضاع التنوع في الالقاء وعادت الشخصيتان الى طبيعتهما وصارا خارج الاداء حيث يمثل كل منهما شخصيته الاصلية فظهر الزوج ليس كزوج انما شخصية الممثل نفسه (ضياء) وكذلك الزوجة المتحولة عادت الى شخصية الممثل (حسن هادي) واشتبكت اللغة العربية الفصى مع العامية بنفس التو ناو المستوى من الشدة في طبقة الالقاء الى حد تشوه معه ايقاع الحوار والمشهد بشكل كبير وواضح بسبب تركيز الممثلان على شكل الاداء الحركي وليس الصوتي والالقاء بدون اي توازن . لقد استطاعت اللغة العربية الفصحى في مشهد الزوجة المتحولة من ممارسة سلطتخا في تشكيل وبناء مختلف المعاني الذي يظهر القدرة العالية لهذه اللغة على التوليد الدلالي للمعاني والدلالات استطاع الممثل من خلال تنويعه في شكل الالقاء من خلق جسر ما بين مشاعره ومشاعر الجمهور بواسطة سحرية اللغة وجاذبيتها حتى انه لم يكن يحتاج الى ذلك الجهد الكبير في التنوع والانتقال من طبقة الى اخرى حيث ركز على تقنية الوقفات والتشديد واللين في حواراته المنلوجية في مقدمة المسرح كما ساعده في ذلك اختياره لمنطقة مقدمة المسرح لتجعله في مواجهة الجمهور بشكل افضل من اي منطقة اخرى فوصلت فكرة المشهد من خلال لغته الفصحى وشكل القائه حيث يمكن ان يعتبر هذا المشهد جزءا متكاملا ما بين الالقاء والاداء والتنويع بينهما وكان لطاقة الممثل ظهور واضح ووجود محسوس منذ بداية لحظات هذا المشهد . لقد كان العرض اكاديميا حاول النفلات والهروب من القيود التقليدية بشكل ومنهج تجريبي استطاع ان يثير الكثير من المشاعر والاحاسيس والتساؤلات المختلفة

النتائج :

1. يمتلك كل ممثل طاقة صوتية تتناسب مع حجمه وشكله يمكن ان تتحول الى اداة تساعد في بناء ةتفجير قيم جمالية حسية داخل العرض من خلال عملية التحكم وتنظيم الاداء الصوتي والالقاء .
2. تساهم اللغة وتنوعها والتحولات الخاصة بها من بناء نظام علاماتي ودلالي مهم داخل العرض المسرحي .
3. ان التركيز على البعد الطبيعي للممثل والمراهنة عليه يمكن ان يكون سببا في احبط العمل الفني وكسر ايقاعه وضياع التواصل مع الجمهور .

الاستنتاجات :

1. للغة العربية القدرة على بناء شكل متميز للعرض المسرحي من خلال التركيز ومعرفة قواعدها وقواعد الصوت الخاص بها
2. يمكن للممثل ان يكون قوة منتجة للجمال عندما يتمكن من الموازنة ما بين قدراته الصوتية وما بين قدراته الجسدية .
3. يمكن للتمرين على مختلف المستويات ان يفجر طاقات للممثل تجعله اكثر قدرة على بناء شكل فني متميز في العرض المسرحي .

التوصيات

توصي الباحثة بما يلي

1- بتفعيل مادة الالقاء وبشكل مكثف، وتدريب الممثلين من قبل المتخصصين في مجال المسرح

المقترحات

2-تقترح الباحثة بدراسة أدوات الممثل وعلاقتها بتواصلية العرض المسرحي.

قائمة المصادر والمراجع

1. نس، إبراهيم وآخرون : المعجم الوسيط، ج1.ط1، القاهرة.دار المعارف. سنة 1972.
2. الجابري محمد عايد: نحن والتراث (بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر . سنة 1985.
3. حسن ، عذراء محمد . اشكالية التلقي في الخطاب الدرامي التلفزيوني .رسالة ماجستير .جامعة بغداد .كلية الفنون الجميلة . سنة 2003 .
4. . السالم ، مصطفى تركي .جماليات الالقاء في العرض المسرحي العراقي – سامي عبد الحميد في مسرحية المتنبي . مجلة الاكاديمي . كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، العدد 42 .
5. سليم، عبد الحميد حسين، فن الالقاء. مطبعة دار نشر الثقافة. الاسكندرية: سنة 1977.
6. سافونا ، الين استون وجورج . المسرح والعلامات . ترجمة سباعي السيد . مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الثامن .
7. دين ، الكسندر . العناصر الاساسية للاخراج المسرحي . ترجمة بتصرف سامي عبدالحميد . بغداد : دار الحرية للطباهة – مطبعة الحكومة .سنة 1972 .
8. عناني ، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة. مكتبة لبنان ناشرون. الشركة العالمية للنشر. لو نجمان. ط1، القاهرة. سنة 1996.
9. عبد الحميد، سامي ، وبدري حسون فريد. طرق تدريس الالقاء، ط1. دار المعرفة للطباعة، بغداد: سنة 1981.
10. عبد الحميد ، سامي . تربية الصوت وتطوير الالقاء. بغداد:مطبعة الاديب البغدادية. بدون تأريخ
11. عبد الحميد ، سامي ، بدري حسون فريد . فن الالقاء، ج3. مطبعة جامعة بغداد. بغداد:سنة 1984.
12. عسر ، عبدالوارث . فن الالقاء . (مصر : الهيئة العامة للكتاب . سنة 1993) .
13. غالب ، رضا .الممثل والدور المسرحي . اكاديمية الفنون ، القاهرة . داراسات ومراجع المسرح . سنة 2012 .
14. غروفوتسكي، نحو مسرح الفقير، ت كمال قاسم، (بغداد: دتر الرشيد للنشر)،سنة 1982.
15. فريد، طارق حسون . مع الموسيقى العالمية، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد: سنة 1989) .

16.قاسم ، قيس عودة. التأليف الموسيقي واشتغالاته في العرض المسرحي . الهيئة العربية للمسرح . دولة الامارات العربية المتحدة . الطبعة الاولى . سنة 2017 .
17.هارف، غيداء علي . توظيف اليات امساعدة التذكر في تدريس مادة الصوت الالقاء انوذجا . رسالة مقدمة الى مجلس كلية الفنون جامعة بغداد قسم التربية الفنية . سنة 2004 .
18.معلا ، نديم . لغة العرض المسرحي . ط١ . (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر ،سنة ٢٠٠٤) .

الرسائل والاطاريح

1. الظواهري ، قاسم كاظم صكبان . التوظيف اللفظي والدلالي للصوت والالقاء في خطاب العرض المسرحي العراقي .رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية الفنون جامعة بابل لنيل درجة الماجستير . سنة 2004 .

2- المواقع الالكترونية :

1. خنياب ، لمى عبد القادر . فن الإلقاء بين الخطابة والتمثيل المسرحي . كلية الآداب / جامعة القادسية ، الحوار المتمدن-العدد: 3220 - 2010 / 12 / 19

1 Ibrahim Anas, and others: Al-Mu'jam Al-Wasit, Volume 1, 1st Edition, Cairo, Dar Al-Maaref, 1972, pg. 491.
2 Muhammad Anani: Modern Literary Terminology, Library of Lebanon Publishers, International Publishing Company, Le Najman, 1st Edition, Cairo, 1996, p. 79.
3-, Muhammad Ayed Al-Jabri: We and the Heritage (Beirut: Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing, 1985, p. 27).
4 Virgin Muhammad Hassan, The Problem of Reception in Television Dramatic Discourse, Master Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, 2003, pg 4.
5 Sami Abdel-Hamid and Badri Hassoun Farid, Methods of Teaching Recitation, 1st Edition, Dar Al-Maarifa for Printing, Baghdad: 1981, p. 10.
6 Salim, Abdel Hamid Hussein, The Art of Recitation, Al Thaqafa Publishing House Press, Alexandria: 1977, p. 27.
7 Tariq Hassoun Farid, With International Music, House of General Cultural Affairs (Baghdad: 1989), pp. 78-79
8 See: Sami Abdel Hamid, Badri Hassoun Farid, Methods of Teaching Recitation, 1st Edition, Dar Al Maarifa for Printing, Baghdad: 1981, p. 35.
9 Lama Abdel-Qader Khanyab, The Art of Recitation between Public Speaking and Theatrical Acting, College of Arts/University of Al-Qadisiyah, Al-Hiwar Al-Modden - Issue: 3220 - 19/12/2010.
10 Sami Abdel Hamid, Voice Education and Vocal Development, Baghdad: Al-Adeeb Al-Baghdadi Press, undated, p. 81

11 See: Abdel-Wareth Asser, The Art of Recitation, (Egypt: The General Book Authority, 1993) pg. 57.
12 Reda Ghaleb, Actor and Theatrical Role, Academy of Arts, Cairo, Theater Studies and References, 2012, p. 149
13 See Alexander Dean, The Basic Elements of Theatrical Direction, translated by Sami Abdel Hamid, Baghdad: Dar Al-Hurriya for Chefs - Government Press, 1972, p. 13.
14 Reda Ghalib, a previous source, p. 154.
15 Same source, p. 155
16 See: Elaine Aston and George Savona, Theater and Signs, translated by Sebai El-Sayed, 8th Cairo International Festival for Experimental Theatre, p. 216.
17 Mustafa Turki Al-Salem, The Aesthetics of Recitation in the Iraqi Theatrical Show - Sami Abdel Hamid looks at Al-Mutanabi's play, Al-Akamey Magazine, College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 42, pg. 79.
18 A previous source, Lama Abdel Qader Khanyab.
19 Ghaida Ali Harf, Employing Mechanisms to Assist Remembering in Teaching Voice Recitation as a Model, a letter submitted to the Council of the College of Arts, University of Baghdad, Department of Art Education, 2004, p. 48.
20 Qasim Kazem Sakban Al-Zawahiri, Verbal and Semantic Employment of Voice and Recitation in the Speech of the Iraqi Theatrical Performance, Master's Thesis submitted to the Council of the College of Arts, University of Babylon to obtain a Master's Degree, 2004, p. 92.
21 See: Nadim Maalla, The Language of Theater, 1st Edition, (Damascus: Dar Al Mada for Culture and Publishing, 2004), p. 27.
22 See: Qasim Kazem Sakban Al-Zawahiri, previous source, p. 101.
23 Grovotsky, Towards the Theater of the Poor, Takmal Qassem, (Baghdad: Datr Al-Rasheed Publishing), 1982, p. 34.
24 Lama Abdel-Qader Khanyab, The Art of Recitation between Public Speaking and Theatrical Acting, College of Arts/University of Al-Qadisiyah, Al-Hiwar Al-Modden - Issue: 3220 - 19/12/2010.
25 Qais Odeh Qassem, Musical Composition and Its Works in Theatrical Performance, Arab Theater Authority, United Arab Emirates, first edition, 2017, p. 87.
26 See: Fida Ali Harf, previous source, p. 87.

27 See Sami Abdel Hamid and Badri Hassoun Farid, Methods of Teaching Recitation, 1st Edition, Dar Al Marefa for Printing, Baghdad: 1981, p. 80.
28 See: Sami Abdel Hamid, Badri Hassoun Farid, The Art of Recitation, Part 3, Baghdad University Press, Baghdad: 1984, p. 41.
29 See: Reda Ghalib, previous source, p. 142.
30 See: Reda Ghalib, previous source, p. 144.
31 Ghaida Ali Harf, previous source, p. 73.

The problem of diction in the performance of the Iraqi theater actor

Sally Salah Ezet
Sally.salah.12sa@gmail.com
07702016925
Abla Abbas Khudaira
Abla.a@coferts.uobaghgdad.edu.iq
07705854533

Abstract:
The researcher dealt with the origin of recitation and its concept in the first topic and how primitive man began to imitate nature and imitate its sounds. From these sounds, the word and then the language arose, which represents the important and main communication and communication link between the members of society and through it the expression of emotions, feelings and sensory perceptions within each person, as I dealt with in the topic The second is the problems that actors encounter when they speak Classical Arabic, and how the environment and the different dialects can affect the recitation of the Arabic language, and how exercises for the speech organs of the lips, teeth, tongue and throat can have a significant impact on being able to deliver the Arabic language in a sound and free of impurities.
Colloquial and ecological dialects.