

الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي في بناء الصورة المسرحية

كاظم عمران موسى¹

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229

Al-Academy Journal

Date of receipt: 8/4/2023

Date of acceptance: 27/4/2023

Date of publication: 15/8/2023



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

الملخص

بين ثنائية الصوت والصورة، تأتي اكتمال شخصية الممثل عند المخرج ليُعلنَ عن ولادة الدور المسرحي المناسب لتلك الشخصية بصفحتها العنصر الأساس والملازم للعمل الفني، ضمن نظامه الإشتغالي في نمط السلوك الصوتي فضلاً عن السلوك الحركي / الاشاري وهو يبحث عن الإجادة الجمالية والمهارية في آن واحد. وذلك من خلال علاقة المُشاهد بالحدث المسرحي الذي يعده المخرج كمنطقة نشاطٍ إبداعيٍّ فاعل بالنسبة (لعمل الممثل) من خلال الإلقاء الصوتي والعلامات التي يبنيها تحقيقاً لمتطلبات الموقف الدرامي وما يتطلبه من رؤية تشكيلية صورية تُرسَم على شكل صورةٍ فنيةٍ مُتكاملة وواضحة للدور وذات فهم جماعي. لذا كان لزاماً على الممثل ان يتقن فن الكلام مثلما يتقن تحكمه بالحركات والايماءات، فضلاً عن الإلقاء والإنشاد والصرخات والغناء بمرافقة الموسيقى.

لذا جاء هذا البحث ليتطرق إلى هذه الدراسة من خلال مبحثين مهمين وهما..

أولاً: مفهوم الإلقاء ودراسة أساليبه المسرحية.

ثانياً: المعالجات الإخراجية للإلقاء في بناء الصورة المسرحية.

وقد توصل من خلالهما الباحث إلى عدة نتائج مهمة أبرزت اهم الجوانب الجمالية في الخطاب المسرحي..

والتي عالجهما المخرج لتتناسب وتتناغم بين الجانب الصوتي والجانب الصوري للعرض المسرحي

ومنها : أولاً :- ان الإلقاء هو الامتداد الصوتي في المكان , وما يحمله من سحابةٍ فنيةٍ تلعب الوسيط الخيري بين

الأفكار والرغبات والدوافع التي يعمل على تحقيقها المخرج , لإنتاج صورهِ الدرامية ذات التأويلات المختلفة .

و ثانياً:- ان الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي في العمل الفني يتمثل بوصفه أداة تحويل مظاهر العرض وتساهم

في بنائه الصوري وصولاً إلى قراءة اجتماعية تسمح بفك رموز وشفرات العرض المسرحي .

ثالثاً: - ان هذه المهارات لها أصول وقواعد نظرية تساهم في اكتمال الممثل الذي يشرع في مواصلة التدريب

عليها بصورة دائمية.

الكلمات المفتاحية: الأثر، الإلقاء، الصورة المسرحية

¹تدرسي/ جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة k.alomran@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الفصل الأول

المقدمة

اتخذت مسيرة تطور فن التمثيل ومعالجاته الإخراجية عبر المحطات التاريخية نمواً مُتصاعداً، وانطوت في حيويتها المرحلية سنواتٌ من جهود الممثلين والمخرجين من أجل تطوير العمل الفني من خلال إمكاناته الجسدية والصوتية بأساليب مُتعددة تبحثُ عن طرق ووسائل أدائية في الصوت والإلقاء وتقنياته المتجددة ضمن العرض المسرحي الواحد إذ تتحدد معطيات المعالجة الإخراجية لبناء الصورة المسرحية من خلال تعدد أساليب الإلقاء المسرحي وآلية العمل بها ليس بوصفها لفظ النص المسرحي حسب.. بل تلك المهارات التي يتقنها الممثل ويراقبها المخرج من حيث التلوين في الكلام وطبيعة الأداء فضلاً عن مهارة نطق مخارج الحروف وحسن استخدام نبرة الصوت ونغمته وشدته وسرعة الكلام وإيقاعه والتلاعب في بنائه إذ تتفاوت طبيعة الإلقاء في المسرح ما بين إبراز قيمة الصوت كعنصر سمعي في لفظ أقرب الى الترتيل وهذا هو التنغيم وبين إبراز المعنى من خلال إلقاء طبيعي يشبه لهجة الحديث الدارج او الكلام العادي تبعاً لاختلاف مدارس التمثيل.

فبعد ان تنوعت المذاهب المسرحية وتعددت طرق إخراجها على وفق ذلك التنوع منذ نشوئها وتشظيها الى أساليب مسرحية مختلفة في بنائها الدرامي , جاء الإلقاء المسرحي بوصفه جزءاً مهماً من بناء الدراما متنوعاً هو الآخر في أساليبه وقواعده وأصول التخاطب بين الناس والتحاور على المسرح إذ ان الكلام المكتوب في نصٍ سوف يُلقى (الممثل) على خشبة المسرح , ثم يفسر (المخرج) بأساليبه والممثل للعرض المسرحي (بالقاء الحوار) وإذا فإِنَّ قواعد الإلقاء المسرحي يجب أن ترتبط برسم الصورة المسرحية المُعبّرة عن الفعل الدرامي عبر رسم الشخصيات وصوغ العرض المسرحي وانطلاقاً مما تقدم فإِنَّ الحاجة قائمة إلى دراسة المشكلة التي تكمن في التساؤلات الآتية ..

ما الأثر الجمالي للإلقاء المسرحي في بناء الصورة الدرامية؟

ويفيد هذا البحث الدارسين والمشتغلين في الحقل المعرفي المسرحي من خلال معرفة أسلوب الإلقاء الذي يتحدث به الناس سواء كانوا ممثلين ام ملقنين ويهدف الى التعرف عن الأثر الجمالي للإلقاء في بناء وتوظيف الصورة المسرحية ليقدم من خلال ذلك أسلوب الإلقاء المسرحي إجرائياً وكل ما يلفظه أو يتكلم به أو ينطق به الممثل المسرحي من معاني وألفاظ تقتربُ بمهارته الفنية من خلال نطق مخارج الحروف وحسن استخدام نبرة الصوت ونغمته وشدته وسرعة الكلام وإيقاعه.

المبحث الأول

مفهوم الإلقاء ودراسة أساليبه المسرحية

يقول أرسطو في فن الشعر: لا شك أن من يملك ناصية الكلمة فهو يملك أقوى أدوات التأثير والتعبير فقد كان للكلمة ولا يزال أثرها الكبير ودورها الفعال في كل عمليات التطور الإنساني على مر العصور وتعاقب الأجيال، وعلى تغيير الظروف وتنوع الأحوال (Aristotle, 1982, p. 121) بل ان الكلمة إذا ما ركزت بعناية واستثمرت بفعالية فليس على وجه الأرض شيئاً أقوى تأثيراً منها، فهي القوة العجيبة المسؤولة عن كل حركات البناء والهدم في التاريخ.

لذا كان لزاماً على كل العلماء والمعلمين ان يهتموا بالكلمة التي ساعدتهم في نقل أفكارهم الى السامعين او المشاهدين بوسائل متعددة وعن طريق المشافهة للتأثير فيهم فظهروا الدعاة والمرشدين والعلماء والمصلحين من خلال كلامهم وصولاً إلى كل المنظرين والمفكرين وليس إنتائها بشكسبير حين ينصح ممثليه عن طريق هاملت : " انطقوا الكلام أتوسل إليكم , كما انطقه لكم بخفية تنزلق على اللسان , فإذا تفوهتم به من الحلق كما يفعل معظم ممثليكم اذاً لفضلت عليكم منادي المدينة ينطق بكلماتي ... انه ليزعجني ان أرى مُمثلاً يمزق الحماس الى اسمال , اسمال بالية , ويشقق أذان المتفرجين القريبين منه لكم وددت ان يقرع بالسوط ذاك الذي يصخب ويبالغ ويصبح عنيفاً أكثر من هيروس نفسه "

(Abdel-Hamid & Farid, 1980). انها أفضل نصيحة تأتي بفائدتها إلى الممثل ليُعزِرَ عن ثنابا النص من خلال أدائه الصوتي بالإضافة إلى حركاته وإيماءاته (إلقائه) فإن فهم الكلام قبل إلقائه أمراً لا بد منه لإن العملية تتم ضمن إطار الفن الدرامي فلا مناص للممثل من الإيمان بالكلام الذي سيلقيه على مسامع المتفرجين ليعبر عن الأفكار والمشاعر بشكل صادق يعرفنا من خلال ذلك على ابعاد الشخصية الطبيعية والنفسية والاجتماعية. فأن "لكل كلمة على خشبة المسرح تصاحبها دلالة حركية وقيمةً جمالية كنتيجة نهائية لمجموعة من الانفعالات ومجموعة من المشكلات النفسية لذات الكاتب او المخرج يقدمها الممثل من خلال أدائه عبر اللغة والصورة لرفع قيم الاستجابة والتلقي" (Stanislavsky, 1973, p. 102)

فالإلقاء هو مهارة وتكنيك في استثمار الصوت البشري وتطويع نبراته حسب الموقف واللغة للتأثير على المتلقين بشكل مثير يستند على دراية ومعرفة علمية، ورغم ان جميع الناس يمكنهم التعبير عن ذواتهم إلا انه قِلَ فقط هي التي تملك وتتقن فن الإلقاء بحيث يصل إلى هدفه من نقل أفكاره او أفكار غيره بشكل واضح ومحدد، ومن ثم التأثير على السامعين او المشاهدين بحيث يتفاعلون مع هذه الأفكار فالإلقاء يعد الوسيلة الوحيدة والفعالة في مخاطبة الجماهير كونه يُجَسِدُ الأفكار والأحاسيس بشكل واضح. وفي الآونة الأخيرة أصبح التركيز واضحاً على تتبع الأثر الجمالي لفن الإلقاء بعد ان تم حصره بعدة أساليب على وفق التنظير والتطبيق وهي الإلقاء الارتجالي والذي ينقسم بدوره إلى قسمين (إلقاء من الذاكرة والإلقاء للحظوي)، والثاني (الإلقاء من نص مكتوب) وهذا بدوره يُقسَم إلى عدة أساليب منها: أسلوب الإلقاء الخطابي وأسلوب الإلقاء الشعري وأسلوب الإلقاء القصصي وأسلوب الإلقاء التمثيلي وأسلوب الإلقاء الغنائي (Adass, 2007, p. 87). ان هذه الأساليب تعتمد بالدرجة الأولى على إيصال المشاعر وعلى نقل المعاني فضلاً عن دراستها العوامل النفسية التي تحرك نفوس الجمهور وتؤثر في طباعه، وكلما كان شعور الجمهور موحداً سيطرت عليه روح الجماعة وهذا واحد من أسباب تفوق الإلقاء بتعدد أساليبه.

أسلوب الإلقاء الخطابي:

كانت الخطابة ومازالت سمةً أساسيةً من سمات العصر تسير جنباً إلى جنب مع الاتجاه نحو إدراك الملقى بما يريد الجمهور وكيف يتلاءم الأسلوب مع السامعين , من حيث ثقافتهم وتقبلهم للموضوع المطروح في الخطبة , فالأسلوب الذي نتعامل به مع عامة الناس غير ذلك الذي نتعامل به مع طبقة مثقفة منهم فلكل مقام مقال فضلاً عن قدرة الخطيب في التعبير ومدى قوة صوته , وتمكنه , وأدائه , وسيطرته على الموضوع الذي يُعالجه , وثقته بنفسه وإيمانه بما يقوله في الخطبة علاوةً على قدرته في مجابهة المواقف الطارئة وقدرته

اللغوية من حيث سلامة اللفظ وضبط أو آخر الكلمات ضبطاً صحيحاً . وبمرور الزمن أصبحت الخطابة الأسلوب الأمثل لمخاطبة الناس في جميع الفترات، فالخطيبُ كثيراً ما كان يعول عليه الناس لتشجيعهم وشد أزهم في كثيرٍ من الأمور الحياتية لان الخطيب يعرف أكثر من غيره كيف يتمكن من إثارة الحماس في نفوس السامعين. وللإلقاء الخطابي أنواع عديدة نذكر منها الأهم:
الإلقاء الخطابي الديني – الإلقاء الخطابي الحماسي – الإلقاء الخطابي السياسي
أسلوب الإلقاء الشعري:

ان الكلام لا يكون شعراً إلا إذا أوجت معانيه بصورٍ خياليةٍ شاعرية تولد القناعة لدى المتلقي من خلال التعبير عن الكلمات بواسطة الإلقاء الصحيح الموحى بالأفكار والأقوال والمشاعر التي تتضمنها القصيدة، وبذلك سوف يصل الشاعر بإلقائه إلى مرحلة التعبير الفني المبدع فان معرفة الملقى وإمامه بأصول وقواعد الإلقاء الشعري سوف يقوده، إلى النجاح في مهمته الفنية لذلك على الشاعر ضرورة الالتزام بأن يكون لفظه رشيحاً عذيباً وفخماً سهلاً وأن يكون المعنى ظاهراً مكشوفاً وقريباً. لأن الرشاقة، والعذوبة في اللفظ، تعني الخفة والسهولة في ولوج الأسماع، وحسن التقبل، بحيث لا تخدش اذن السامع بل يترك فيها حالة من النشوة النفسية بحروفٍ مموسقة وجرسٍ ثابت، فالشعر الموزون والمقفى يثير المشاعر والانفعالات الإنسانية بالصورة الخيالية التي يقدمها الشاعر.

فالشاعر عندما يلقي إنما يلجأ إلى صدق الشعور في إبراز الانفعالات وتفاعله مع مكونات الكلمة حين يستعين بتجاربه الحيوية القريبة الشبيهة بمعاني الشعر الذي يلقيه وهو ما يسميه ستانيسلافسكي: الذاكرة الانفعالية (Stanislavsky, 1973, p. 226). ان قوة الصوت الكافية وشحن الكلمة والوضوح التام في النطق والتركيز على الكلمات المهمة الغارقة بالانفعالات الإنسانية وبالصورة الخيالية التي يقدمها الشاعر هي من أولى سمات هذا الأسلوب.

الأسلوب القصصي:

الأسلوب في هذا الإلقاء يتطلب منا ان نلجأ أحياناً إلى الأسلوب التمثيلي لسرد الأحداث عن طريق تمثيل الشخصية في إلقاءها لقصتها من حيث التأكيد والتمهيد للمفاجأة بطريقة الإلقاء والاهتمام بالوقوف والتركيز الذي يساعد الملقى على إظهار الذروة، ولكي ننجح في ذلك علينا ان نعبر بصدق وحماسٍ يعبر عن إيماننا في أصوات الشخصيات الموجودة في القصة وهنا لا بد أن يأخذ أسلوب الإلقاء طابع تقمص والتقرب من الشخصيات الموجودة في الرواية أو القصة المؤداة وهذا الطابع لا بد ان يتسم بالاختلاف في طرق التعبير عن تلك الشخصيات وحاجاتها وتأثيرها بالظروف المتغيرة تبعاً لتغير بيئة الحكاية (Abdel-Hamid & Farid, 1980, p. 11)

أسلوب الإلقاء التمثيلي:

كل ما يلفظه الممثل أو يتكلم به أو ينطقه من معاني وألفاظ وفق أساليب خاصة ومنوعة يضعها المخرج للوصول الى الهدف الرئيسي واكمال الرؤية الإخراجية إذ ان لكل مخرج مؤهلاته واصوله في تدريب ممثليه حين يعتمد اولاً على المهوبة التي لا بد من توافرها في الشخص لكي يكون فناً يساهم في تشكيل صورة العرض. وثانياً يعتمد على الإبداع والمقصود هنا بالإبداع "هي التلقائية في تنفيذ العمل الفني والاحساس بتدفق الغريزة

الدرامية فالإلقاء لا يعتبر فناً إذا لم يوضع في موضع خاص أي عندما يكون هناك من يتلقى ذلك العمل ويستجيب له". (Abdel-Hamid & Farid, 1980, p. 146).

عندما تنامت العلاقات الإنسانية وتطورت بحكم تطور المجتمعات وحاجاتها في استقبال الانطباعات الحسية وشعر الإنسان بالحاجة الى رموز صوتية يمكن ان يتداولها مع أخيه الإنسان لغرض تنظيم تلك العلاقات وذلك لغرض المحافظة على الحياة وإدامتها أولاً واتساع المصالح المتبادلة ثانياً بدأ التمثيل يأخذ أسلوبه الخاص وهو يعتمد على تقمص شخصيات مختلفة عن طريق الصوت وطريقة الكلام فمنذ احتفالات (ديونيزوس) إله الخصب والنماء كان اليونانيون القدماء يجتمعون لكي يحتفلوا بعيد قُطف الثمار ويطوفوا بشوارع المدن وانحاء الريف وهم يمرحون , ويرقصون , ويرتلون الأناشيد , ويتغنون للإله حيث كان الممثل أن ذاك

(ثيسيس) يعرض اشعاره على عربة في الطُرقات وبذلك كان له السبق ان يصبح رمزاً للممثلين الجوالين (Ardash, 1979, p. 233). ثم تطور الأداء التمثيلي عند الأغريق على يد شعرائهم الأوائل (اسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس) حتى تحرر الإلقاء من نشيد الجوقة رويداً رويداً ليتخذ اسلوباً آخر أقرب ما يكون إلى المسرح الغنائي (Mustafa, 2006, p. 132). ثم جاء الرومان الذين اتسموا بالفخامة الواضحة في كل مجالات فنونهم واصواتهم وإلقاءهم المبالغ به وفي العصور الوسطى علمت الكنيسة ممثلها كيف يتناولون حوار المواضيع الدينية في عمليات التلون والترتيل والتفخيم في الصوت، لكي يكون معبراً. ولم يكون العرب بمنى عن استخدامهم للإلقاء التمثيلي فكان الحكواتي منذ أقدم العصور يشرع في تقليد الأصوات والحركات الهلوانية ولا ننسى ان أسلوب الإلقاء الحكواتي كان اسلوباً قصصياً ولكنه سرعان ما امتزج بالأسلوب التمثيلي من خلال تقمصه للشخصيات، التي يقلدها بصوته المتلون وهكذا تطور فن الإلقاء الصوتي وتفاوت من مكان إلى آخر ومن مؤدٍ إلى مؤدٍ آخر نجد هذا التفاوت واضحاً بين الممثلين في صحة الإلقاء واتقانه ومشاركته في الصياغة النهائية للمسرحية. (Qajah, 2006, p. 88). وكثيراً من الممثلين ينطقون بالكلمات بإتقانٍ مُحكَم موظفين كل ما يمتلكون من إبداع من اجل ابراز معالم الشخصية التي يؤديها. وبما ان فن الإلقاء لا يمد الى فن التمثيل فحسب، بل يشمل اغلب الأنواع الأدبية في حالة الأداء او التجسيد الدراماتيكي من تمثيلٍ وشعرٍ وخطابةٍ وغيرها من خلال القاء الكلمة المرتبطة بالشعور. فدور الكلمة على خشبة المسرح تستثير في الممثل مختلف المشاعر والرغبات والأفكار، والصور الداخلية البصرية، والسمعية وغيرها، هذه الصورة يجب ان تتولد عند المخرج ويعلمها للممثل لتصل الى الجمهور، ان معرفة المخرج فن الإلقاء على نحو عام والممامه بأصول وقواعد اتقانه يقوده الى النجاح في مهمته الفنية فيما لو قام بتدريب الممثل لإنتاج عملٍ فنيٍ ما منذ بداية التمرين الى نهاية العرض.

المبحث الثاني

المعالجات الإخراجية للصوت والإلقاء في بناء الصورة المسرحية

حين يشرع المخرج بالتقديم الممكن لفكر المؤلف او الهدف الذي ينشده في العرض ويراه مناسباً ومتوافقاً مع متطلبات جمهور العصر الذي سيتلقى معالم العرض مع إيضاح الشكل العام من خلال الإلقاء في تشكيل صورة العرض المسرحي التي لا تكتمل إلا من خلال الممثل الذي يمتلك المهارة الكاملة في فن الإلقاء. إذ ان فن

الممثل لا يقوم على مبدأ المحاكاة او التمثيل للآخرين فحسب بل تهيئة التدريب الكامل لمعالم الشخصية صوتاً وصورة وصولاً إلى المبتغى في فهم كيانها وانفعالاتها التي يملها المخرج من خلال فهم الموقف الاجتماعي والنفسي والطبيعة الانفعالية وتفاعلها جميعاً وفقاً لإيقاع عام يرسم صورة الحدث. ولكي تنمو الصورة الصوتية في الحدث وفكرتها وهدفها في إتقان من خلال فن الإلقاء والتدريب عليه كان لابد ان يكون للمخرج ملكة التدوق والتأثير ما بين الملقى والسامع ليصبح قادراً على التمييز بين النصوص المسرحية والتعرف على خصائص كل منها ومن ثم اصدار الاحكام عليها , ومقارنتها مع غيرها من النصوص الأخرى , وحتى تنمو أيضاً قدرة المخرج ف تجاربه الإخراجية كان لا مناص له من ان يستوعب مضمون ما يقرأه ليمليه عن الممثل وان يتذوق الخطاب النصي وما يكتنزه من جمالٍ أدبي وتعبيري وما فيه من صورٍ وخيال والفاظ موحية بالمعنى لتؤسس كوناً مُرَدِّجَم من بناءات صورٍ مسرحية ليضعها المخرج في بوتقةٍ واحدة يؤسس من خلالها خطابه الفكري والجمالي من خلال صوت الممثل وطريقة إلقائه فضلاً عن حركاته وأداء جسمه المُتَسَقَّة مع هذا الإلقاء . ومن اهم هؤلاء المخرجين هنري إيرفينج وقسطنطين ستاينسلافيسكي ومايرهولد وبريخت وكروتوفيسكي ولي ستراسبيرج وآخرون.

أولاً: هنري إيرفينج (1838 – 1905)

منذ كان ممثلاً مسرحياً انكليزياً في العصر الفيكتوري اهتم بالإلقاء وأخذ على عاتقه المسؤولية الكاملة للاهتمام بلعب الأدوار القيادية في مسرح ليسيوم معتبراً نفسه وشركته بمثابة ممثلين للمسرح الكلاسيكي الإنكليزي وقد لعب دور الملمم لشخصية البطل في رواية (دراكولا) التي ألفها ابرامستوكر مدير مسرح ليسيوم. كان إيرفينج واقعياً إلهامياً يريد من الممثل ان يوهم بإلقائه المتلقي فضلاً عن اهتمامه بالدقة التاريخية والجانب البصري للصورة المسرحية من خلال الإنارة واللعب بالغاز إذ اعتمد على النجومية على العكس من الدوق ساكس منتكن وأكد على الرمب على عكس رينشارد فاغنر (Meyerhold, 2006, p. 160)

. واستكمل بذلك عناصر الفن المسرحي من تجربته الشعورية التي استوعبت مضمون استكمال الممثل للمنظر المسرحي ذو الأبعاد الثلاثة والمستويات المتحركة
ثانياً: قسطنطين ستاينسلافيسكي (1865 – 1938)

عند تجاوزه الحدود التقليدية للطبيعية عند اندرته أنطوان واجداً بذلك الفعل الداخلي للممثل الذي يؤدي الى فعلٍ سلوكيٍ خارجيٍ أصبح الصوت والإلقاء عنده مادة دراسية مهمة حولت قوانين (الإلقاء المنطقي) الى الإلقاء الإلهامي الذي ينبغي عليه معرفة المضمون الداخلي للشخصية. ومن خلال هذا الإلقاء الواقعي يجب على الممثل ان يطوع ويلون ادائه وإلقائه وفقاً لأساليب الإلقاء , من اجل إحداث الأثر المطلوب على المتلقي فكانت آلية الإلقاء عند ستاينسلافيسكي معدة سلفاً , وفقاً لقدرات الممثل نفسه , ويقصد بذلك تحقيق فهمه للدور , وكذلك ضمان التأثير للمتلقى , وإيقاظ ملكاته وقدراته بصورة مستمرة , وكفالة الجرس العذب الجميل للكلمات المسرحية , وهي تتسم بانفعالية الحدث من خلال الرسم الفونتيكي وتعبيرية النبرات لصورةٍ مستمرة , من اجل استذكار العمليات المخزونة في الذاكرة الانفعالية بكفاءة عالية عن طريق التعبير والاحتفاظ والتوازن عاطفياً وانفعالياً ليكون الإلقاء عنده واضحاً وصادقاً (Qajah, 2006, p. 88).

ثالثاً : فيس فولد مايرهولد (1874 – 1940)

أكد على الممثل ان يكون الصوت مسنوداً من الحجاب الحاجز لأن جسم الإنسان عنده والديكور مركب من أجزاء متماثلة من خلال تأكيده على القوى (البيوميكانيكية) للممثل وهي علاقته في أعضاء الجسم إذ أن لكل عضو وظيفته ومجتمعاً تؤدي إلى وظيفة أعظم. (Imran Kazem, 2023, p. 102)

واستطاع بذلك ان يؤسس اسلوباً جديداً في الأداء الصوتي والحركي في انتقاء وابتكار تمارين خاصة للممثل كتجربة جديدة أسست آلية الأداء التي صيغت شعرياً وخطبت بالخلود إلى يومنا هذا، إنه أسلوب يختلف عن الأداء التمثيلي وفقاً للطبقة المقصودة كما كان سابقاً، أي ان الكلمات يجب ان تعبر عن روح العصر الحالي فمبادئ (البيوميكانيك) تفسر روح الإنتاجية في عشرينيات القرن العشرين، مستمدتاً من العلوم الأساسية. أراد مايرهولد من الأداء السردى التعليمي المعرفى البعيد عن الاهتزازات والتقمصات والبعد أيضاً عن التوتير او الإيقاعات الحزينة أن يزاوج ما بين العاطفة والانفعال من جهة وما بين الإلقاء وما بين طريقة إلقاء الحروف من جهة أخرى التي تخلق نوعاً جديداً من الأداء يطلق عليه بالأسلوب الشرطي أو التعبيري وحياناً التركيبي لتؤدي اللحظة التراجيدية الى ابتسامه، أي الخروج من التقمص إلى اللاتقمص.

رابعاً : برتولد بريخت (1898 – 1956)

اختلف بريخت عن ستاينسلافيسكي في طريقة الأداء فجاء الأول بالتغريب رافضاً الاندماج بالشخصية من خلال الفصل بين أداء الممثل والدور خارقاً بذلك مبدأ الإيهام، ومن ثم عزل الممثل عن الشخصية التي يجسدها، وهذا العزل لم يكن كافياً، بل أضاف له أسلوب السرد كطريقة أخرى في الإلقاء استهدفت الفكرة وليس العاطفة (Brecht, 1973, p. 336). وهنا سيفقد الممثل القائه الجيد معناه، إذا لم يجيد اتقان النطق مع معناه، وعدا ذلك فأن وضوح النطق كشيء قائم بذاته له وجوه متعددة ودرجات متعددة أيضاً أي انه يختلف باختلاف طبقات المجتمع يتلاعب به الممثل من خلال مخارج النطق والألفاظ من أجل ان يوصل إلى الجمهور لغة مفهومة وواضحة ويسيرة.

خامساً: جيرزي كروتوفسكي (1933)

لقد صنف (كروتوفسكي) الصوت إلى صنفين احدهما ملائم للممثل والآخر ملائم للمعنى او الملقى، وهذا يعني ان المهام لكلا الإثنين تختلف، فكثيراً من مغني الأوبرا يعجزون عن إلقاء خطبة طويلة من غير ان يجهدوا صوتهم، أو يتعبوا طبقتهم الصوتية ولذلك يتعرضون لخطر (البحّة) لأن صوتهم مصنف للغناء لا للإلقاء (في المسرح). (Krotowski, 1986, p. 105). أراد كروتوفسكي أن يتحكم الممثل بصوته وان لا يصغي الى صوته من داخله بل من الخارج، لا يصغي إلى الصدى بصورة سلبية بل يعتمد التأثير فيه عن طريق الاقتراب او الابتعاد عن حائط المسرح ورفع الصدى او خفضه وفق ما يريد وتبديل أجهزة تضخيم الصوت وطبقاته حسب ما يرتأه المخرج.

ان التعبيرات الصوتية والنبرات المنطقية التي يرددها الممثل اثناء أدائه عند تجسيده الدور تكاد تتفق واسلوبه المناط به وفقاً لرؤية المخرج، ووفقاً لإمكانيات الممثل. ففي كلا الحالتين يشتمل الإلقاء على الإيقاع والتعبير والنبرة المنطقية التي تجعل الأداء مُتكاملاً.

سادساً: لي ستراسبيرج (1901 – 1982)

أكد على الممثل ان يكرر حركته أثناء إلقاءه للحوار أو ان يصدر الأصوات ولا يعني هنا أصوات او مقاطع او الحان الأغاني، بل يعني ما يصدره الممثل من أصوات، ويجب ان تساوي هذه الأصوات الجهد الذي تبذله العضلات، فقد اكتشفت أن النغمة والأصوات ترتبطان بجهد العضلات المبذول، ولا يجب ان تؤدي بشكل منفصل عن هذا الجهد. وعليه أن يكون الممثل له القدرة من الوعي والتركيز والانتباه في كل حركة يؤديها أو صوت ينطقه، من اجل الوصول إلى فهم معنى النظرية او المنهج الذي تعلمه.

لهذا جاء (ستراسبيرج) بمجموعة من الأساليب الفنية ليسوقها تحت مسمى عُرفَ ب (التدريب على اختلاف الانفعالات) وفقاً لطريقة تتلخص في أن يجعل الممثل على وعي بعجزه عن التعبير الصحيح، على الرغم من قدرته الفائقة على الخيال والتعبير العاطفي. (Strasberg's, 2002, p. 76).

ومن هذا وذاك وجد الباحث أن أساليب الإلقاء التي امتاز بها المخرجون في أعمالهم العالمية والتي تحلى بها ممثلهم تباينت بين مخرج وآخر من خلال اشتراطات المؤلف أو القفز عليها لإنضاج التأنيث البصري ضمن عمليات الحفر والتفكيك وفاعلية الحوار ومعالجات الصورة ذات الأنساق الجمالية التي تولد مستويات التشكيل من خلال تنوع الأداء وتنوع الإلقاء وبالتالي تنوع الرؤية الإخراجية لتشيع عن الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي في بناء الصورة المسرحية التي تُحدّد معطيات العرض تبعاً لرؤية المخرج واتجاهه، فقد ثبت أن هناك نوعاً واحداً من الدراما ولكن هناك عدة اتجاهات من حيث المعالجة والتجسيد ولا بد ان يكون هناك اتجاه إخراجي مناسب. لكل مذهب درامي كما يكون هذا الاتجاه نابعاً من فكر المخرج نفسه إذ يتبعه أسلوب خاص في الإلقاء يحاول الإمساك بتتابع الثيمات وإنتاج المعنى ضمن تدفق الصورة المسرحية جمالياً.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

- 1/ تنفيذ متطلبات بناء الصورة النهائية للمشاهد المسرحي يتطلب فهم الكلام من قبل الممثل الذي يؤمن بأبعاد الشخصية (الطبيعية، النفسية، الاجتماعية) وصفاتها من خلال السلوك والتصرفات وطريقة الكلام والشائخ العلائقية بين الشخصيات الأخرى لإبراز القيم الدرامية.
- 2/ يتطلب الإجهاد في تحويل الكلام بأساليب مختلفة من الإلقاء ذات الفعالية الأساسية في مخاطبة الجمهور عن طريق الخطابة، الانشاد، الغناء، الإشارة على جذب وإثارة انتباه المتلقي.
- 3/ يتحدد أسلوب الإلقاء الخطابي عن طريق الملائمة مع الفكرة العامة للمادة الملقاة، الملائمة مع المتلقي والملائمة للملقي عبر أسلوب قوي ومباشر ومُتّزن.
- 4/ يتضح الأثر الجمالي في أسلوب الإلقاء الشعري بتوليد القناعة التامة لدى المتلقي من خلال التعبير عن الكلمات مع الاحتفاظ بالصورة المناسبة لها بوساطة الإلقاء الصحيح الموحى بالأفكار والأقوال والمشاعر التي تتضمنها القصيدة.
- 5/ يتحقق مبدأ البناء الصوري من خلال الإلقاء القصصي بالسرد والحوار معتمداً في ذلك على عنصري الزمان والمكان من دون ضياع أحدهما وعن طريق التكوين (الصوت – الأسلوب).

6/ في تحقيق مبدأ التفخيم والجرس الرنان يلجأ الممثل إلى أسلوب الإلقاء التمثيلي عن طريق حوار المسرحي معتمداً في ذلك على صوته وإلقائه، ويشتمل في ذلك (الألفاظ – الجمل – الكلمات) من أجل تجسيد الدور.
7/ عمد كل من (إيرفينج) و (ستانيسلافسكي) على خلق نسق واقعي في إلقاء الممثل من حيث الصوت والموسيقى كمادة درامية.
8/ يؤكد (مايرهولد) و (بريخت) على قواعد الإلقاء المسرحي عن طريق التحول من التقمص إلى اللاتقمص وخرق مبدأ الإيهام من أجل عزل الممثل عن الشخصية فضلاً عن أسلوب السرد كطريقة أخرى في الإلقاء.
9/ يتحكم في مسرح (كروتوفسكي) و (ستراسبيرج) تجسيم الصوت وقوة الإيصال ونقل الصوت من أجل أن يتفق مع آليته وفق معطياته الخاصة به من خلال الموازنة بين جهدين عضليين (الحركي – الصوتي) وإتيان القوة والتفخيم لإنتاج البناء الصوري الذي ينتمك المدلولات ويحاول الإمساك بالأثر الجمالي.

إجراءات البحث

أولاً مجتمع البحث: تم تحديد مجتمع البحث بما يتفق وهدفه وقد ضم عينة البحث.
ثانياً عينة البحث: تم اختيار عينة البحث مسرحية (ماكبث) وبطريقة قصدية لتوفر آليات الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي في بناء الصورة المسرحية.

ثالثاً منهج البحث : استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي طريقة لاستخلاص نتائج البحث .

رابعاً أدوات البحث : اتخذ الباحث الأدوات الآتية :

1/ اهم ما اسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

2/ المشاهدة والمشاركة في العرض

3/ الخبرة العلمية والعملية للباحث

4/ المقالات الفنية المنشورة حول العينة

خامساً تحليل العينة :

مسرحية : الذي ظل في هديانه يقظاً

تأليف : احسان علي التلال

إخراج : غانم حميد

مكان العرض :

بغداد / مسرح الرشيد

في هذه العينة سنكشف عبر خطابها الشعري ومن خلال قراءة المعد (احسان علي) الذي امتلك تجربة الإعداد بجهود مسرحية أعطت ملامح وخواص تميزت عن سابقتها إذ اقتبس مقاطع الذكريات بدلالات خاصة (أصدقاء الطفولة والصبا , سبورات الدرس الحبيبة , الجنود) , ليوظفها كعنصر معرفي ذو ملامح فاعلة بأنساقها الجمالية عبر مستويات التشكيل الصوري حين تستذكر الشخصية الرئيسية الجندي (عبدالله) تأريخ حياته في لحظة واحدة هي لحظة إطلاق الرصاصة عليه من قبل القناص الذي رمقه وهو يواجه الرصاص صوبه ليقبله واثناء خروج الرصاصة من فوهة القناص وهي مُتجهَةٌ إليه يمر شريط الذاكرة

بتسلسل الأحداث الماضية على شكل حكايات مترابطة من خلال عدة أسئلة تحريضية جريئة وبأسلوب الإلقاء المفتوح الموجه إلى الجمهور علناً .. "متى تنتهي الحرب؟"، "لا نعرف كيف انتهت الحرب"، "من أين سنعثر على ماءٍ لنغسل أعياننا من مرأ الموت"، "لماذا نموت قتلاً بغير إرادتنا؟ فما الذي فعلناه؟"، "إلى متى يبقى الإنسان يعيش بمأسايه؟". أسئلةٌ حرجةٌ أحدثتها الحروب المتوالية جراء السياسات الخاطئة للأنظمة الحاكمة التي غيرت ملامح الجانب الاجتماعي. فكان لزاماً على الفنان أن يعي تلك المرحلة ويقف مناهضاً لتلك السياسات هذه الأسئلة التي طُرحت في هذه العينة انسجمت مع المعاني الدالة التي ميزت أساليب الإلقاء ظاهراً وباطناً، جهرًا وهمسًا مسكوب فنزى البطل يجهر بصوتٍ عال حين يقول اشتعل الرأس شيئا .. لم أعد ذلك الولد الراكض وراء ظله وبتحويلةٍ في الأداء نراه يهمس واضعُ المعدودة (شهداء ضائعين وقديسين وخونة). هنا يعالج المخرج وهو يظهر القيم الجمالية والفكرية لدلالة الجندي المفروضة عليه الحرب يعالجها المخرج للوقوف على الظواهر والمواقف التي خلفتها الحرب وهو يبحث عن المسكوت ببناءٍ دراميٍّ صوري جعل الكثير من المشاهد تتوالى بأصواتٍ متنوعة ينسجها البطل تارةً وتنسجها المجموعة تارةً أخرى بإيقاعٍ متذبذب بين السرعة والبطيء إذ اتسم بناء الأحداث بالانتشار الأفقي المتسارع، لا بالبناء المتصاعد فكان عبدالله الذي يجسد قصة المسرحية النموذج للشخصية الاجتماعية العراقية و ضيم الجندي المنفذ للحرب حين يعترض على رئيسه وهو يقول (سأهرب .. والله سأهرب). ثم يتحول بالإلقاء خفي وباللحجة الدارجة: لادكلي يعدموك؟ .. يكتلوك؟ .. سأهرب يعني أهرب لقد هربت . انها محاوراتٍ يستعرضها المخرج ليوضح معاناة الجندي في صراعه مع الذات الراضية الحرب من ناحية، والواجب الوطني ومرجعياته من ناحيةٍ أخرى جاعلاً من الفرار ومريداته امرٌ لا بد منه فهو هروب نحو الحياة وهو هروب نحو الموت ايضاً فهذا الجندي الذي يبحث عن الحياة سيُعدم فيما لو مسكته السلطة كدالٍ بصري فيه عمق الوعي الجمعي للمحاربين من خلال رمزه (عبدالله البطل) نفسه، وهو أحد عباد الله المبتلين بآتون الحروب وويلاتها ان الأثر الجمالي في عملية تحويل قصيدةٍ طويلة عن محاربٍ اجتاز مخاضات الحرب كلها، ثم عاش انعكاساتها الخطيرة والمهمة على صعيد الحياة الاجتماعية والنفسية هي محور بناء الصورة المسرحية يجدُّها المخرج موقف موازي بين صورة الصراع الدرامي وإظهار حالة المجتمع كصراعٍ اجتماعي متمثل بالبطل وصراعه هو، مع ظروف الحرب الطارئة ولا تخلوا صراعاته من الحنين الى تلك الظواهر الاجتماعية وهو يُقَلِّبها في ذاكرته كما حصل في مشهد الختان .. "أكرع مكرع بال بالطاوة"، ومشهد المغازلة بين جثث الموتى الشهداء المُتَقَن في الأداء والإلقاء، ومشهد أبو جودي وكبل الحصاة التميمونية الذي يحوله المخرج فيما بعد إلى ممثل الأمم المتحدة ممن كانوا يستغلون ظروف البلد ويحققون مأربهم في استحصال أموالهم الخاصة بعيداً عن الهم العام يظهر من خلاله المخرج وبمعالجة ذكية صورة العالم الجديد ومبرراته، وما يُتخذ من أشكالٍ تؤطر مصالح ذاتية دون المصلحة العامة حين يقول: هذا هو سير العالم الجديد لا يسعك إلا ان تثني عليه . كل هذا الأداء الصوتي يكشف للمتلقى توليداً صورياً دلاليًا حاملٌ للعلامة الرمزية او الإشارية من خلال التأويل في الخطاب المنطوق وهو من سمات الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي على مسارٍ خطاب العرض لينتج تلك الدلالات التي تساوقت بين إشتراطات المؤلف أو المُعد ورؤية المخرج في صناعةٍ صورٍ تبحث عن الإجادة الجمالية من خلال مهارة الإلقاء سواء ان كانت صادرة من البطل ام من المجموعة . جسدت طقسية العرض وملأت فضائه بالإحساس والدهشة نتيجة

الأثر الإشاري في صناعة المعنى في فضاء التلقي الذي أرسى دعائمه المخرج وفق آلية منبرج تطبيقي يظهر من خلاله مضامينه الفكرية والجمالية , وما ينطوي عليها من قيم فلسفية معاصرة تخلق تأثيراً خارجياً للشكل علاقة تواصلية متبادلة مع الجمهور , يجعلها لقاء الممثلين المتنوع تخرج من حدود ذاتها لتنادي المتفرج وتكون علاقة معه ثم تدخل معه في جدل ذهني نتيجة لتركيباتها (الديكور المتحرك , الحوار المتصاعد , تكوينات المجاميع , الهمهمات والأهات , الخطوط والألوان , كون مزدحم) . ومجموع هائل من العوالم الداخلية التي تترك أعماقنا صوب العوالم التي يثيرها المخرج من خلال ذلك الأداء.

انه بناءً صوري بمعالجة إخراجية تتشكل من اجل إنتاج المعنى وتستنطق العلامة بهيئة صور لتجسيد الحوارات الى افعالها وحركاتها قد أكدت موضوع (الحرب) وبشكل ركز عليه النص وأشتغل عليه المخرج من خلال تكوين عدة دلالات متحوّلة ومنسجمة بأسلوبها الشعري والبلاغي للخطاب الجمالي الذي أكدته قوة المعالجة في مشهد النساء اللاطمات وهن يودعن أزواجهن الحرب ومشهد الهروب من الحرب ومشهد السماء حين تمطر القنابل بدل المطر ومشهد إنهض يا عبدالله ومشهد مأساة (الحسين <ع>) كلها أظهرت تأثيرات المسرح الأرسطوطاليسي والمسرح الملحمي وتأثيرات مسرح القسوة والفقير أي تجارب ستاينسلافيسكي وبريخت وكروتوفيسكي وأرتو أمتاز صوت الحرف في الكلمة كدال ثابت يشير إلى دلالات متشابكة , وخاصة في مشهد الحلم بالموت حيث افرز المعطى الصوتي للحرف صورة كاملة عن معنى أو دلالة الحدث في سياق العرض العام . وكيف استخدم مايرهولد وكروتوفيسكي أساليب التعبير الصوتي لإنتاج أصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء الى كلمات اللغة فصوت حرف الهاء مع إضافة الصوائت اليه (همهمهمبيبيبيبي هي هي , ها ها ها ها) , وكذلك حرف الميم الممزوج مع الهاء (همهمهم , هم هم هم , م م م , مي مي مي) . باختلافات صوتية أوجت بمكان الحدث وألياته وشخصه الفاعلية فيه الذين أدوا إلقاءً صوتياً تناول قدرًا كبيراً من التغيرات والتمايز والإختلاف هذا التناول اقترن بالكثير من الظواهر المسرحية التي عالجت قضايا الحرب من خلال الأثر الجمالي للصوت والإلقاء وهي تكشف الدلالة الرمزية للصورة المسرحية من الثورة , أو الإنتفاضة , أو الهمة لتعكس دلالات أخرى تناهض موضوع الحرب ببعيد دلالي مُميز يخضع تارةً إلى البناء الدرامي وتارةً أخرى يترجم العرف الاجتماعي الذي يحدد معناه ويضبط مدلوله فان إلتقاء الصورة القصصية التي تحددت في مصير الإمام (الحسين <ع>) و (عبدالله) لم يميزها إلا من يعرف قيمة ودوافع المبادئ التي من اجلها خرج (الحسين <ع>) في إرتباط هذا المدلول الصوري بذاك الدال . وإن هذا الخضوع للعرف الاجتماعي نفسه يكشف عن ميزته في حوار بائع الحكايات الذي يلقيه بأسلوب الإستهجان : ليس الوجه إلا خداعاً , وتساؤل الزوجة حين تطلب من زوجها ان لا يذهب للحرب بأسلوب الترجي والتوسل : (هل كان ضرورياً ان تمضي للحرب وتتركني؟ .. أما كان ممكناً إلا الذي كان ...) , وفي حوار العريف صباح حين يلقيه بأسلوب التساؤل الممزوج بالنصيحة : (سيقتسمون عمرك أطفالك وامرؤتك) . كل تلك الحوارات أسست صورة التوتر الجمالي وخلخله افق التوقع بأثر يشيخ عن علاقة مركبة تقترن بظاهرة الحرب وويلاتها بخطاب دلالي يوجي الى تفوق الصورة فحين يتهاك (عبدالله) ويلقي حواراً بصورة الانكسار والتعب من هذا الليل المتساوي الأضلاع حين يقولها كرمز دال على صورة وضع الجنود وهم في الجهة ترمز صورة السجن واتساعه وحالة الانتظام القاتلة فيه . وتؤكدها عبارة أخرى للتاجر حين يلقي وبإزدراء (اضلاع الأمم المتحدة) وهنا تنبثق صوراً أخرى أمام عبارة

(الطلقة الرعناء) حين يقولها الجندي محمود وهو يضحك بأعلى صوته فكيف تتصف الطلقة ب(الرعونة) لأنها في الحرب لا تميزُ بين شخصٍ وآخر ولا تعبر أي اهتمام لكل شيء ولا تتراجع ولا تتعاطف فهي (رعناء) رغم انها جماد . وإذا ما تحولنا إلى المشهد الآخر استوقفنا تكوينٌ صوري يتنفسُ أكسير التواصل في صناعة معنى الحريق الذي يصحُّ به (عبدالله) وتؤيدهُ همهمات الجوقة وأدائها الحركي فقد صورت الأصوات حالة الإحترق الداخلي ل(عبدالله) والإحترق المادي كأنعكاسٍ للحرب في أداء الجوقة الممتزج مع الأهازيج ليتوج بإستقراءٍ آخر وفق بني متوالدة وكأنه قرار رفض (عبدالله) للحرب حين يقول : تلثم ! .. ثم تظهر المجموعة بهمهماتٍ أُخرى وهي تبوح ب تلثم .. وتظهر (الأم) وهي تقول : (تلثم فالأفق مُلثم) . هذا التنميط الصوري يحددهُ البناء الدرامي بمدلوله الواضح فالإلقاء الصورة القصيرية مع صورة الإحترق وعملية إخفاء الوجه هي صورة رافضة للحرب وهي أيضاً رافضة للخضوع كعرفٍ اجتماعي .

لقد استطاع المخرج ان يحصر الأثر الجمالي من خلال ممثليه (لغة , القاء , جسد , تكويناتٍ صورية) بحركةٍ وزعها على شكل تدفُّقٍ جمالي يمارسُ تحرشهُ الفكري فقد كان معطيات الحركة مع الحوار محسوبٌ بدقة على مساحة خشية المسرح إلى ان يصل المشهد الأخير ليعلن (عبدالله) إنسحابه وهو يقول وداعاً للبلاد التي أورثتنا الألم ثم يقول : الى ما الى ما الى ما ... وكأنه يقول إلى متى نبقي نعيش الحروب . وتدعمهُ الصورة من خلال حركة (سقالة البناء) التي تُشكِّلُ مع (عبدالله) نصبٌ اسطوري ليظهر القناص من فوقها وهو يصب السائل عليه كصورةٍ من صور المحاكمة وينتهي وهو المدان في تلك القصة ليعكس لنا مرسل العرض (المخرج) فهمةً لتركيبية (بيرس) الثلاثية للدلالة والوجع المُبطن بابتسامة من (مايرهولد) وغير ذلك من المعالجات التي كشفت وعي الصورة المسرحية في استخدام تقنيات العرض وتوظيف مفرداته قدمها المخرج على شكل قطعة حية من تاريخ معاناة المجتمع العراقي.

النتائج

1/ جاء الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي في بناء العلامات المرمزة صوتياً بشكلٍ مُكثَّف تارة وبشكلٍ اقتصادي تارةً أُخرى فمرةً يبالغ المخرج في تكثيف الصورة ومرةً يبتعد عن التوسع في توصيل قصديتها .

2/ حقق الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي وظيفتهً على مُستوى الاتصال والتواصل في كُلِّ مشاهد العرض وهذا يبرر إعتقاد خطاب العرض فضلاً عن النص الشعري ليكون المخرج (مؤلفاً للعرض) و (مُرسلًا) في آنٍ واحد أي ان المخرج هو من يرسمُ صورة العرض وعليه وقعت مسؤولية التوحيد والتوجيه في توظيف الملفوظ صوتاً وإلقاءً .

3/ إرتسمت آلية التحول في المشاهد شكلاً صورياً تعبيرياً رمزياً من الأسلوب التعبيري والتقديمي إلى الأسلوب التمثيلي في عملية الإلقاء .

4/ أعطت شخصية البطل (عبدالله) صورة الصراع بدلالةٍ صوتيةٍ لتحويل طريقة الإلقاء المسرحي السردى إلى علاماتٍ ودوالٍ مُتتالية في صورة قوالبٍ جاهزةٍ إعتمدت الخبرة والمهارة في ذلك .

5/ إستند الأثر الجمالي على صورٍ ترمز إلى واقعٍ متذبذب (بنية مركبة متحولة ومتغيرة) ترتكز على واقع حياة الحرب وعلى صورة تجسيد الموقف الذي يعيشهُ الفرد في الحرب ومعالجة هذا الموقف ب(المواجهة) ما بين

الممثل / الدور / الإنسان / العرض / المتلقي، لذلك جاءت صور العرض متناسبة وطبيعية تحولات العصر، وصراعاته التي أفرزت واقعاً تفاعلياً غير مألوف.

6/ اللغة الشعرية المصحوبة بإلقاء متميز من أهم عناصر الخطاب الدلالي في العرض المسرحي وقد اعتمدت العينة بالدرجة الأساس على تلك الشاعرية التي تخاطب الذاكرة الجمعية للفرد العراقي بصورٍ ورموزٍ وإشارات الصوت اللغوي ذات الثيمات المشاكسة لسلطوية النظام آن ذاك.

الاستنتاجات

1/ هناك توازن شكلي ووظيفي في كل صور العرض الذي يحوي على أثر جمالي في الإلقاء يخلقه المخرج من خلال المواقف والصراعات الدرامية والانفعالية، على نحو المستوى الصوتي والحركي.

2/ أفرز الإلقاء الصوتي في أساليبه المتعددة صدقية التجسيد في عروض الحرب وكان لزاماً أن يرافقها أو يوازها الأثر الجمالي الفني شكلاً ومضموناً من قبل المخرجين العراقيين.

3/ تمكن المخرج المسرحي من خلال المعالجات الإخراجية للأداء الصوتي من تطوير الفعل الدرامي عن طريق التلاعب بالطبقات واستعارة المواقف والأحداث الواقعية والتاريخية وبنائها درامياً.

4/ جاءت عملية اتحاد الصوت مع الموسيقى أو الصوت مع التفخيم وتنوع مستوى درجات الصوت في الأداء الصوتي على مستوى الخبرة والممارسة وليس فقط على مستوى التمرين.

5/ ان أثر تنوع الأساليب على نحو قصدي، واستثمار أعضاء التصويت والتلفظ مع التنفس تشكل المكون الأساسي للأثر الجمالي والإلقاء أسلوبية التلفظ وله مقوماته وتقنياته والاثنان جزء من الكلام وبالتالي اللغة، فعلى الملقى الذي ينبغي التمكن أن يلم بالدراية والدربة (التدريب) على مظاهر التغيير الصوري في الصوت والإلقاء كألمامه بدراية وتدريب الجسد للتمكن الحركي، لإظهار دالٍّ سمعي / بصري ذا أثر جمالي.

References

1. Abdel-Hamid, S., & Farid, B. H. (1980). *Methods of Teaching Recitation*. Baghdad: Dar Al-Maarifa.
2. Adass, M. A. (2007). *The Art of Recitation*. Jordan: Dar Al-Fikr.
3. Ardash, S. (1979). *Director in Contemporary Theatre*. Kuwait: The National House for Culture, Arts and Letters.
4. Aristotle. (1982). *The Art of Poetry*. (I. Hamada, Trans.) Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop.
5. Brecht, B. (1973). *The Theory of Epic Theatre*. (J. N. Al-Tikriti, Trans.) Baghdad: Dar Al-Hurriya Press.
6. Krotowski, J. (1986). *Towards a Poor Theatre*. (K. Q. Nader, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.
7. Mustafa, M. (2006). *Preparation of the Actor or Preparation of the Spectator* (1 ed.). Beirut: Dar Al-Farabi.
8. Qajah, J. (2006). *Theatrical Schools and Methods of Directing them from the Greeks to the Present Era* (1 ed.). Damascus: Nour for Printing, Publishing and Studies.
9. Stanislavsky, K. (1973). *Prepared by the actor*. (M. Z. al-Ashmawy, Trans.) Cairo: Dar Nahdat Misr for printing and publishing.
10. Strasberg's, S. L. (2002). *Method for Training the Actor* (2 ed.). (A. Sakhsukh, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.

The aesthetic effect of vocal recitation in building the theatrical image

Kazem Imran Musa

Abstract:

Between the duality of sound and image, the completeness of the actor's personality at the director comes to announce the birth of the appropriate theatrical role for that character as the basic and inherent element of the artwork, within his working system in the pattern of vocal behavior as well as motor/signal behavior as he searches for aesthetic and skill proficiency at the same time.

This is done through the viewer's relationship with the theatrical event, which the director considers as an area of active creative activity in relation to (the work of the actor) through vocal recitation and the signs it broadcasts in order to fulfill the requirements of the dramatic situation and what it requires of a visual vision drawn in the form of an integrated and clear artistic image of the role with a collective understanding. Therefore, the actor had to master the art of speaking just as he mastered his control of movements and gestures, as well as recitation, chanting, screams and singing accompanied by music.

Therefore, this research came to address this study through two important topics, namely: First: the concept of recitation and the study of its theatrical methods.

Second: Directorial treatments for diction in building the theatrical image.

Through them, the researcher reached several important results that highlighted the most important aesthetic aspects of the theatrical discourse, which the director dealt with in order to fit and harmonize between the vocal aspect and the visual aspect of the theatrical performance. Including: First: The recitation is the extension of the sound in the place, and the artistic expanse it carries that plays the informative mediator between the ideas, desires and motives that the director works to achieve, to produce his dramatic images with different interpretations.

And secondly: - The aesthetic effect of vocal recitation in the artwork is represented as a tool for transforming the manifestations of the show and contributing to its visual construction, leading to a social reading that allows decoding the symbols and codes of the theatrical show.

Third: - These skills have theoretical foundations and rules that contribute to the completion of the actor who proceeds to continue training on them permanently.

Keywords: impact, recitation, theatrical image