الجمهورية العراقية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

فن الإلقاء

ثابت عبد الحميد
بدري حسون فريد

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بغداد
أكاديمية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

فن الإلقاء

الجزء الرابع

سامي عبد الحميد
بدري حسون فريد

المقـــدمـــة

نتعرض في هذا الجزء من كتابنا الى أساليب الالقاء المختلفة والتي تستخدم في المجالات الاعلامية والكلامية والثقافية المتنوعة . واذا كانت تشترك كل هذه الأساليب في القواعد العامة التي تطرقنا اليها في الجزء الأول والثاني والثالث فإنها قد تنفرد في بعض القواعد الخاصة . والحق أننا سوف نتعرض الى طبيعة كل لون من ألوان الالقاء المختلفة، ونشير الى كيفية القاء ذلك اللون ، فسوف نتعرض الى الخطبة باشكالها المختلفة وأهم النقاط التي يجب ان يلتفت اليها الخطيب في القائه وسوف نتعرض الى الرواية والقصة وإلى كيفية الالقاء في هذا المجال والقاء الشعر، وكذلك نتعرض لبعض القواعد العامة وبعض القواعد الخاصة بالنسبة للشعر القديم والحديث ونركز على الالقاء في التمثيلية سواء كانت على المسرح أو أمام المايكرفون في الاذاعة أو في التلفزيون .

سبق ان تعرضنا في الجزء الثاني من الكتاب الى بعض أساليب الالقاء المختلفة وكذلك في كتابنا (طرق تدريس الالقاء)، ولكننا هنا نلقي ضوءاً أقوى وأوسع على

تلك الأساليب الخطابية وأساليب القصة والملحمة وأساليب القاء الشعر ونركز على أساليب الالقاء التمثيلي سواء على المسرح أو في الاذاعة أو في التلفزيون والسينما واوجه التشابه والاختلاف بينها .

وندرس تأثير جهاز الالتقاط (المايكرفون) على طبيعة الصوت وكيفية الاداء كما نتعرض الى تأثير آلة التصوير (الكاميرا) على هيئة الملقي وجلسته أو وقفته وعليه فلا بد من أن يتحكم الملقي أو المذيع بصوته ويسيطر على القائه ليكون اكثر تأثيراً في نفوس المتلقين والمستمعين والمشاهدين .

والحق فليس بين أيدينا مصادر كثيرة سواء باللغة العربية أو الانكليزية عن الأساليب المختلفة في فن الالقاء وقواعد وشروط تلك الأساليب ولكننا اعتمدنا الاستنباط والاستنتاج من دراسة طبيعة تلك الأساليب وما تتطلبها من أشكال التعبير الصوتي والأداء الالقائي .

ومن الجدير بالذكر هو ان البابين الاول والثاني من هذا الكتاب يدرّسان في الصفوف الثالثة في حين ان الباب الثالث يدرَّس في الصفوف الرابعة وفقاً لمفردات المناهج الموضوعة وقد ارتأينا جمع الابواب الثلاثة في هذا الكتاب وذلك للعلاقة الوثيقة بينها .

البـاب الأول

الأساليب المختلفة في الالقاء

الفصـــل الأول

أسلوب الالقاء الخطابي

يعرف ارسطو الخطابة « بأنها الكشف عن الطرق المختلفة للاقناع في أي موضوع كان »[1] . وبالرغم من أن هناك وسائل للاقناع في المجالات الحياتية الاخرى إلا ان الخطابة يمكن ان تستعمل في جميع تلك المجالات ويعتقد ارسطو بأن وسائل الاقناع تعتمد على المنطق والتفكير المنطقي أولاً وعلى فهم الخلق الانساني والخبر ثانياً وعلى فهم الاحاسيس والمشاعر والانفعالات وأسبابها وطرق استثمارها . وهناك تعريفات اخرى للخطابة جاء بها العرب وقد تعرضنا لها في كتبنا السابقة فلا حاجة للتكرار[2] .

يعتمد الاسلوب الخطابي على طبيعة الخطابة وموضوعها والجمهور المتلقي وعلى المكان الذي تلقى فيه فلا بد اذن من أن يعرف الخطيب أو ملقي الخطبة تلك العناصر ويضعها في حسبانه قبل الاقدام على القائها . كما لا بد ان يضع أمامه الهدف الذي من اجله كتب الخطبة ألا وهو اقناع المستمعين بموضوعها أو اثارتهم .وقد اعتمد اسلوب الاقناع والاشارة منذ القدم فالخليفة ابو بكر (رضي الله عنه) قد استطاع في خطبه ان يثير في نفوس الانصار حميتهم ويثير فيهم روح التسامح بقصد

---

(١) أرسطو ، فن الخطابة ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ص ٢٩ .

(٢) راجع احمد محمد الحوفي ، فن الخطابة ، ص ١٣٥ .

انكار الذات ، وقد كان (روبسبيير) خطيب الثورة الفرنسية متمكناً من اقناع مستمعيه بما لديه من حجة وقدرة على اثارة العواطف .

يعتمد الأسلوب الخطابي بالدرجة الاولى على إيصال المشاعر اكثر من اعتماده على نقل المعاني وعلى هذا الاساس لا بد للخطيب من ان يدرس العوامل النفسية التي تحرك نفوس المستمعين وطباعهم . وكلما كان الشعور موحداً لدى المستمعين وكانت روح الجماعة مسيطرة عليهم ، وتوافر الايمان بالخطيب سهلت إثارة العواطف .

المبحث الأول : كيفية دراسة الخطبة

قبل دراسة الخطبة ، على الخطيب أو الملقي ان يعرف اجزاء الخطبة . وتقسم الخطبة عادة الى خمسة اجزاء هي : المقدمة والعرض والتدليل والتنفيذ والخاتمة(١) .

ويمكن تقسيمها ايضاً الى ثلاثة أقسام رئيسية هي : المقدمة ، والموضوع والخاتمة . أما المقدمة فهي التمهيد للموضوع الـذي يحتوي على عناصر التشويق . واما الموضوع فهو مجمل الافكار الرئيسية التي يريد الخطيب طرحها على مسامع المجتمعين ، مثال ذلك ما جاء في خطبة بروتس في مسرحية (يوليوس قيصر) حيث ان المقدمة تبدأ من جملة (يجب ان تصغوا اليّ حتى آخر الحديث) الى جملة (لتكونوا خليقين بموقف القضاء) ويبدأ الموضوع من جملة (اذا كان الآن بين صفوفكم صديق حميم لقيصر) . اما الخاتمة فهي تلك الجمل التي تحتوي على النتائج التي يتوخاها الخطيب من خطبته أو القرارات التي يصل اليها . . وفي خطبة بروتس التي اشرنا اليها سابقاً فإن جملةً مثل (فأين منكم الحقير السفيه الذي يرضى بالاسر

---

(١) راجع ، سامي عبد الحميد نوري وبدري حسون فريد ، طرق تدريس الالقاء ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص ٢٩ ، ٣٠ .

والاسترقاق ؟ وإذا كان هذا بينكم فليتكلم)[1] هي التي تكون الخاتمة .

وعند دراسة الخطبة على الخطيب أولاً ان يُعيّن اماكن الوقف ، وعليه ان يُعيّن المواقع التي يُغيّر فيها الطبقات الصوتية ، وان يعين الكلمات أو الجمل التي تحتاج الى التركيز ، ويتبين أياً من الجمل يكون فيها الالقاء سريعاً وايها يكون فيها بطيئاً .

إن تعيين اماكن الوقف يساعد الخطيب على السيطرة على تنفسه ، وتعيين مواقع تغير الطبقة الصوتية يساعد الخطيب على عدم إيذاء حنجرته عند اضطراره للصعود بالسلم الصوتي . إن تعيين الجمل والكلمات التي تحتاج الى تركيز يؤدي الى تفضيل الأهم على المهم حتى لا يضطر الخطيب على التركيز على كلمات وجمل كثيرة بحيث تؤول النتيجة الى الرتابة وضياع الأمور المهمة ، وان تعيين سرعة الالقاء في مقطع معين يساعد هو الآخر على عدم ضياع الأمور المهمة لأن الخطيب سيعين المقاطع التي تأتي بالدرجة الثانية في الاهمية أو تلك التي لا أهمية لها فيسرع في القائها

إن دراسة الخطبة ايضاً يساعد على معرفة نوعها وبالتالي تحديد الأسلوب الذي يستخدم عند القائها .

المبحث الثاني : اسلوب القاء الخطبة

يرتبط اسلوب القاء كل خطبة بنوعها فالخطبة السياسية لا تلقى بنفس أسلوب الخطبة الدينية ولا بنفس القاء الخطبة القضائية.

ويتحدد الأسلوب بثلاث نقاط مهمة :

١ ـ ملاءمته للمعاني : في الخطبة الحربية على سبيل المثال يحتاج الى قوى صوتية زائدة وطبقات صوتية عالية والى تسارع في الاداء بينما لا تحتاج الخطبة الدينية الى مثل

---

(١) راجع النص كاملاً، في مسرحية شكسبير، يوليوس قيصر، ترجمة محمد حمدي، دار المعارف بمصر ص ٨٠ ـ ٨١.

ذلك . فالصوت فيها دافىء والسرعة بطيئة .

٢ ـ ملاءمته للسامعين : فلا بد أن يراعي الخطيب نوعية السامعين وثقافتهم ومقدار تقبلهم للموضوع المطروح فالخطبة الموجهة الى جماهير الناس على اختلاف طبقاتهم ، تحتاج الى تبسيط اكثر والى توضيح اكثر والى تأثير عاطفي اكثر ، اما الخطبة الموجهة الى مجموعة من العلماء فلا يكون التبسيط فيها ضرورياً وليس التوضيح واجباً ولا حاجة الى تأجيج عواطفهم .

٣ ـ ملاءمته للخطيب : فلا بد للخطيب ان يعرف قدراته الخطابية ، وأن يعرف مقدار مدى صوته وقوة هذا الصوت ، ولا بد أن يعرف مواضع ضعفه وقوته في التلفظ ، ولا بد أن يتأكد من ضبط قواعد اللغة وإشكال الكلمات قبل القيام بالخطبة ، وعلى الخطيب ان يعرف الطبقة الصوتية التي يبدأ بها الخطبة ، والى أي من الطبقات يرتفع أو ينخفض الصوت ، وعليه أن يوازن بين قوة صوته وحجم المكان الذي هو فيه ، وان يعين اماكن الوقف وأماكن اخذ الشهيق وأماكن التركيز .

ولا بد للملقي أن يهتم بالوضع الصحيح اثناء الالقاء كما لا بد أن يلاحظ اشاراته وان لا يكثر منها وان يكون دقيقاً في ملاءمة الاشارة لمعاني الكلمات التي يلقيها .

تمارين على الخطبة

١ ـ يختار كل طالب اية خطبة ويتمرن عليها مع ملاحظة الوضعية المعتدلة وينفذ الاشارات المناسبة . وتلقى في المرة الاولى لمجموعة قليلة من المستمعين وفي مكان مغلق ، وفي المرة الثانية لمجموعة كبيرة من الناس وفي الهواء الطلق .

٢ ـ يختار كل طالب خطبة ما ويتمرن عليها وكأنه يلقيها أمام المايكرفون ثم يلقيها مرة ثانية بدون مايكرفون .

٣ ـ يختار كل طالب خطبة سياسية قديمة ويتمرن عليها ، وخطبة سياسية حديثة ويقارن بين الالقاء في الحالتين .

٤ ـ يختار كل طالب خطبة من مسرحية من المسرحيات ويتمرن عليها في الحالة الاولى كما لو كانت تلقى في الصف وفي الحالة الثانية كما لو تلقى على المسرح . .

الفصل الثاني

اسلوب القاء الشعر

يعتمد القاء الشعر بالدرجة الاولى على اظهار موسيقاه ، فإن جمال هذا النوع من الأدب يكمل في ترتيب الالفاظ وتركيبها وفي القافية واوزان المقاطع الصوتية . ولا يختلف الشعر العربي الحديث أو ما سمي بالشعر الحر عن القريض إلا في ان الأوزان في القصيدة الواحدة قد تتنوع ولا تبقى على حالة واحدة ، وليس شرطاً أن تُلتَزَمَ القافية أو يجوز تنويع القافية أو عدم الالتزام بها. والحق فإن الشعر العربي يعتمد اعتماداً كاملاً على جرس الكلمات . والجرس هو الخاصية الصوتية التي تعطي للكلمات دلالة معينة . وقد تكمن تلك الخاصية في حرف من الحروف أو في مقطع صوتي أو في نبرة الكلمة«وقيمة الجرس في الالفاظ ليست صوتية محضة وإنما هي أصوات دالة»[1]. ومثال ذلك كلمة (خرير) تدل على صوت الماء و(زقزقة) تدل على صوت العصفور وهكذا.

ولا نريد أن نتعرض الى انواع الأوزان في الشعر العربي إذ ان ذلك من شأن كتاب آخر غير هذا الكتاب إلا أننا نؤكد بأن الأوزان قد اعتمدت اساساً في تقسيماتها على المقاطع الصوتية سواء كانت ساكنة أو متحركة ، وبالتالي على النسج المفتوح والنسج المغلق .

وتعتمد موسيقى الشعر على النبر في المقطع الصوتي . ومن المعروف ان هناك

---

(١) د . ماهر مهدي هلال ، جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، ص ٩ .

الفصـــل الثـــاني

اسلوب القـــاء الشعـــر

يعتمد القاء الشعر بالدرجة الاولى على اظهار موسيقاه ، فإن جمال هذا النوع من الأدب يكمل في ترتيب الالفاظ وتركيبها وفي القافية واوزان المقاطع الصوتية . ولا يختلف الشعر العربي الحديث أو ما سمي بالشعر الحر عن القريض إلا في ان الأوزان في القصيدة الواحدة قد تتنوع ولا تبقى على حالة واحدة ، وليس شرطاً أن تُلتَزَمَ القافية أو يجوز تنويع القافية أو عدم الالتزام بها . والحق فإن الشعر العربي يعتمد اعتماداً كاملاً على جرس الكلمات . والجرس هو الخاصية الصوتية التي تعطي للكلمات دلالة معينة . وقد تكمن تلك الخاصية في حرف من الحروف أو في مقطع صوتي أو في نبرة الكلمة«وقيمة الجرس في الالفاظ ليست صوتية محضة وإنما هي أصوات دالة»[1]. ومثال ذلك كلمة (خرير) تدل على صوت الماء و(زقزقة) تدل على صوت العصفور وهكذا .

ولا نريد أن نتعرض الى انواع الأوزان في الشعر العربي إذ ان ذلك من شأن كتاب آخر غير هذا الكتاب إلا أننا نؤكد بأن الأوزان قد اعتمدت اساساً في تقسيماتها على المقاطع الصوتية سواء كانت ساكنة أو متحركة ، وبالتالي على النسج المفتوح والنسج المغلق .

وتعتمد موسيقى الشعر على النبر في المقطع الصوتي . ومن المعروف ان هناك

---

(١) د . ماهر مهدي هلال ، جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، ص ٩ .

ثلاث مجموعات من الكلمات في اللغة العربية قسمت من حيث مواقع النبر، فهناك نبر على المقطع الأول من الكلمة وهناك نبر على المقطع الوسطي وهناك نبر على المقطع الأخير[1].

المبحث الأول : القاء الشعر التقليدي :

هناك قواعد يشترك فيها القاء الشعر القديم والشعر الحديث وهناك قواعد خاصة ينفرد بها القاء كل نوع من هذين النوعين .

القواعد العامة

١ - توفير السيطرة التامة على التنفس ، أي اخذ الشهيق الكافي ، والاقتصاد في اخراج الزفير بحيث يمكن القاء اكثر من شطر واحد بزفير واحد

٢ - توفير مدى صوتي كافٍ بحيث يمكن للشاعر أو الملقي أن يُنـوّع في الطبقات الصوتية حسب المعاني المختلفة للأبيات الشعرية وحسب تصاعد الاحاسيس والمشاعر .

٣- توفير القوة الصوتية الكافية بحيث يمكن ايصال الصوت الى ابعد مكان في الصالة ، أو إيصاله الى كل المجتمعين أو السامعين . وتعتمد القوة الصوتية بالطبع على عدد الاشخاص المستمعين وعلى سعة المكان وعلى الحالة التي يعبر عنها الشعر ، كما لا بد هنا من الاعتناء بالرنين على اختلاف انواعه ، لأن الرنين يضفي على الالقاء حلاوة ، ويمنحه عمقاً جديداً .

٤ - توفير الوضوح التام في النطق . . وذلك عن طريق التأكد من اخراج الحروف من مخارجها الصحيحة ، والتأكد من اخراجها كاملة ، كما لا بد من الاعتناء بالوقف

---

(١) راجع سامي عبد الحميد، وبدري حسون فريد ، فن الالقاء ج ١ جامعة بغداد ص ١٣٧ .

الصحيح والنبر الصحيح ، ولا بد من الاهتمام ايضاً بالتركيز على الكلمات المهمة .

٥ ـ توفير الاحاسيس المناسبة لمعاني الاشعار وذلك عن طريق الايقاع المناسب ،وعن طريق البناء الصوتي للاشعار . والحق ان المشاعر لا يمكن ان تصل الى المتلقي إلا اذا كان الملقي قد تحسّس بها مسبقاً .

القواعد الخاصة

١ ـ يجب ان لا يكون الوقف في نهاية الشطر بل يجب أن يقع في نهاية المعنى . واذا صادف أن وقع الوقف في غير محله فسوف يتشتت المعنى .

٢ ـ يجب عدم التضحية بموسيقى الشعر في سبيل ابراز المعاني ويجب عدم التضحية بالمعاني في سبيل الالتزام بموسيقى الشعر . ولا بد أن يتوافر التوافق بين الموسيقى والمعنى .

٣ ـ يجب التأكد من عدم الوقوع في الرتابة الصوتية بسبب تشابه نهايات الأبيات (القوافي) ، ولا بد من التنوع في الالقاء وذلك بالاستعانة بالنبر والاستعانة بالمد والقصر وما الى ذلك من وسائل التنويع .

تطبيقات

١ ـ يختار كل طالب قصيدة لأحد الشعراء العرب القدماء ويتمرن على القائها أمام الطلبة .

٢ ـ يختار كل طالب قصيدة لأحد الشعراء العرب المحدثين ومن العروض المعروفة ويتمرن عليها ليلقيها امام جمع من الناس وفي الهواء الطلق .

٣ ـ تؤخذ نماذج من الأوزان القصيرة، من الموشحات أو من المعلقات ويتمرن الطلبة على التغني بها .

المبحث الثاني : إلقاء الشعر الحر

تسري القواعد العامة ومعظم القواعد الخاصة في القاء الشعر عند تناولنا احدى القصائد المنثورة وخاصة الموسيقى الشعرية التي يجب ان نسندها وإلا ضاعت القيمة الشعرية . ومن القواعد الخاصة في القاء الشعر المنثور هو الاهتمام بالتنويع الايقاعي وكذلك الاهتمام بالتوقيت الصحيح للأبيات . . . .

تطبيقات

١ - يختار الطلبة احدى قصائد عبد الوهاب البياتي أو بدر شاكر السياب أو شفيق الكمالي المنثورة ويتمرنون على القائها .

٢ - يختار الطلبة احدى قصائد شعراء المقاومة كمحمود درويش ويتمرنون على القائها .

٣ - يختار الطلبة احدى القصائد الشعرية المترجمة من الشعر الثوري لغرض التمرن عليها .

٤ - يختار الطلبة احدى القصائد الشعبية ويحاولون القائها بشكل يعطيها الموسيقى المناسبة .

الفصـــل الثـــالـــث

الاسلوب القصصـــي والروائـــي

لا تختلف القصة عن الملحمة من ناحية الالقاء والسرد سوى ان الملحمة تأخذ مجالاً أوسع في الزمان والمكان وفي عدد الشخصيات . وتشترك كلٌ من القصة والملحمة في احتوائها على الحوار اضافة الى المقاطع السردية . وتعتمد القصة على الوصف والتعليق ايضاً ، وقد تجد لذلك انعكاساً في الملحمة . واهم ما في الملحمة انها لا تلتزم بوحدات الزمان والمكان والموضوع . فلو قرأنا ملحمة كلكامش المشهورة وتفحصناها للاحظنا بأن البطل كلكامش يمر بمراحل كثيرة ويتغير عبر تلك المراحل ويتنقل من مكان الى آخر (من اوروك الى غابة الارز والى الصحاري والمياه العميقة) ثم يعود بالتالي إلى اوروك وذلك خلال ازمنة طويلة . وتحتوي الملحمة على التعبيرات المضخمة والجمل الوصفية المعقدة .

لقد كتب العرب عدة ملاحم شعراً ونثراً ومن أشهرها قصيدة (الحدث الحمراء) وهي القصيدة الرائعة التي كتبها ابو الطيب المتنبي وفيها بعض المظاهر الملحمية ومعلقة (عنترة بن شداد) و (قصة الملك سيف) التي يدور موضوعها عن الحروب التي دارت بين العرب والاحباش والتي تحتوي ايضاً على بعض المظاهر الملحمية .

المبحث الأول ـ الالقاء الروائي

تسري القواعد العامة لفن الالقاء على هذا اللون من الادب عندما نريد

ايصاله عن طريق الاداء . فلا بد أولاً من إيصال المعاني ، ونقل المشاعر ثانياً ، وخلق الاجواء المناسبة للاحداث التي نرويها من حيث الزمان والمكان والحالة ثالثاً، غير أننا هنا نؤكد على بعض النقاط التي يتميّز بها هذا الاسلوب .

١ ـ إن اسلوب السرد يقتضي التلطف في لفظ الكلمات والتأنّي في النطق بمحاولة التقرب الى قلوب السامعين وبالطبع ان هذا الاسلوب يتنوع بأختلاف الفئة التي تقص لها القصة أو تروى لها احداث الملحمة . فاذا ما وجهت إلى الأطفال مثلاً لاقتضى الأسلوب اكثر لطفاً وتبسيطاً وتأنياً . كما يقتضي المبالغة في الوصف وتصوير الاجواء عن طريق الأداء وذلك لغرض شد الطفل الى الملقي . وإذا كانت القصة تروى من خلال (المايكرفون) فلا بد في هذه الحالة من مراعاة متطلبات ذلك الجهاز. ان اسلوب السرد يتميز بطابع الرجوع الى الماضي، وذلك عن طريق تغير نبر الصوت وانغامه وعن طريق صفتي المد والقصر التي تتوافر في الحروف .

٢ ـ يقتضي الاسلوب الروائي التمييز بين السرد وبين الحوار عندما تحتوي القصة أو الملحمة على الجانبين . وفي هذه الحالة لا بد من اللجوء الى الأسلوب التمثيلي عندما نلقي الحوار وذلك عن طريق تقمص الشخصية أو تقمص عدة شخصيات اذا اقتضى الحال . وعلى الملقي أن يعطي لكل شخصية صوتها الخاص بها وأسلوبها الخاص في الالقاء . وتتغير سرعة الكلام وايقاعاته . ولا بد من المبالغة في التشخيص عند رواية قصة للاطفال .

٣ ـ يقتضي اسلوب رواية الملحمة الاعتناء بموسيقى الالفاظ والجرس وذلك بغية مطابقة الكلمة للفعل وبغية تصوير الاجواء على احسن وجه ، كذلك لا بد من الاعتناء بالايقاعات المتنوعة وبناء الالقاء حسب توتر الاحداث وتناسبها .

٤ ـ يقتضي اسناد عنصر المفاجأة في الملاحم بأن نهيء للمفاجأة بواسطة الاداء وذلك بالاهتمام بالوقف وبالتركيز وبالطبقات الصوتية .

المبحث الثاني ـ انواع الالقاء الروائي

هناك طريقتان لالقاء القصة والرواية والملحمة .

١ ـ الطريقة القديمة : وهي التي اعتاد على اتباعها القصاصون والرواة الاقدمون والاداء فيها يقترب من الالقاء الخطابي مع تنغيم في بعض الاحيان . ولا تخلو تلك الطريقة من التنويع ومن التشخيص في كثير من الاحيان .

٢ ـ الطريقة الحديثة : وهي التي يستخدمها الرواة في البرامج المختلفة في الاذاعة والتلفزيون . ويغلب على هذه الطريقة البساطة في الاداء وعدم المبالغة وعدم اللجوء الى التفخيمات والتغني بالمقاطع الصوتية . ويمكن للذي يروي قصص الاطفال ان يتبسط الى الحد الذي يضع نفسه موضع الطفل في اسلوب مخاطبته . ولا يحتاج الراوي الى اسناد إلقائه بالحركات والاشارات كما كان يفعل الرواة القدماء . ويمكن للراوية الحديث ان يلاحظ النقاط التالية :

أ ـ إغلاق الالقاء عند التحدث مع النفس وفي حالات المناجاة وفي حالات الهمس وفي الأمور النفسية ، وفي المواضيع التي تدور بين شخصين اثنين وفي الحالات الأخرى غير التي وردت سابقاً .

ب ـ تتصاعد الطبقات الصوتية مع تصاعد حالات التوتر والانفعال وتتنازل مع حالات الاسترخاء والمشاهد الهادئة . وكذلك يتسارع الالقاء في الحالات الاولى ويتباطأ في الثانية .

٤ ـ تستعمل الطبقات الخشنة للتعبير عن أصوات الشيوخ والعجائز وبعكسه في حالات التعبير عن أصوات الصغار والشباب .

تمارين على الالقاء الروائي

١ ـ يتمرن الطلبة على القاء مقاطع من ملحمة كلكامش ترجمة الاستاذ طه باقر .

٢ ـ يتمرن الطلبة على القاء مقاطع من رواية ألف ليلة وليلة .

٣ ـ يتمرن الطلبة على القاء مقاطع من احدى قصص نجيب محفوظ .

٤ ـ يتمرن الطلبة على القاء قصص الاطفال .

الفصل الرابع

اسلوب الالقاء التمثيلي

ان الالقاء التمثيلي هو ذلك الالقاء الذي يعتمد على تقمص شخصيات أخرى غير شخصية الملقي وذلك بواسطة الصوت وبواسطة الكلام . ويقتضي التشخيص معرفة أبعاد الشخصية التمثيلية وصوتها وطريقة كلامها حيث ان لتلك الأبعاد تأثيراً في نوعية الصوت وطريقة الأداء . ويقتضي المعرفة بأسلوب كتابة الدراما وبنائها . ولا بد من معرفة افكار مؤلف المسرحية وفلسفته وحياته لأن تلك الأفكار والفلسفة والحياة تنعكس في مسرحياته وعلى شخصياته بشكل أو بآخر.

المبحث الأول ـ أسس الالقاء التمثيلي

تعتمد القدرة على الاداء التمثيلي من ناحية الصوت والالقاء على عدة ركائز هي : ـ

١ ـ الموهبة : لا بد أن تتوافر لدى الشخص موهبة التخيل والاستذكار كي يستطيع استرجاع الصور المختلفة عن الشخصيات المختلفة ، سواء ما كان منها على قيد الحياة أو من عفى عليها الزمن . ويجب توافر مرونة صوتية كافية لدى الممثل لكي يستطيع ان يلبي جميع متطلبات التغيرات الصوتية التي يتطلبها الدور . ولا بد من توافر قدرة حقيقية على الملاحظة والتركيز لكي يستطيع الممثل ان يستجمع الصور الحياتية المختلفة ويسجلها في ذهنه .

٢ ـ القواعد : على الملقي أن يعرف قواعد الاداء التمثيلي من ناحية الصوت وان يتعلم بعض الاسس التقنية في هذا المجال من ناحية السيطرة على التنفس وتلوين الصوت والتلفظ وجذب جمهور المستمعين والمشاهدين .

٣ ـ التقمص : ما من شك في أن أي انسان يمتلك خصائص صوتية وكلامية معينة تختلف عما لدى الشخص الآخر ، فإذا أراد الأول أن يمثل شخصية الثاني فلا بد من أن يتقمص دوره ، وهذا يقتضي تغيراً في الصوت والالقاء . ويتبع ذلك مسألة التكييف ومطابقة الكلام لمقتضى الحال . . . ولا بد أيضاً من مطابقة الكلمة للفعل الذي تقوم به الشخصية ، وفي كل لحظة ، من لحظات الدور أي ان نعطي للكلمة النبرة الصوتية الملائمة للمعنى الحقيقي للكلمة . وقد أورد شكسبير على لسان (هاملت) هذه القاعدة في نصيحته للممثلين حين قال (طابق العمل للكلمة والكلمة للعمل) .

٤ ـ الابعاد : اتفقت نظريات التمثيل على ان لكل شخصية ابعاداً ثلاثةً هي : البعد الطبيعي ، والبعد الاجتماعي ، والبعد النفسي . ويؤثر الواحد بالآخر وبالتالي في صوت الشخص وطريقة كلامه . وعليه لا بد من التعرف على تلك الابعاد لكي يمكن أن يأتي الايقاع ملائماً للشخصية . وبديهي أن نقول ان صوت الانسان يتطور منذ الولادة حتى يستقر على حالةٍ ما بعد البلوغ ثم يبدأ بالتغيرّ في مرحلة الشيخوخة ، كما انه قد تحدث بعض العوارض الجسمانية التي تؤثر في نوعية الصوت ناهيك عن العوامل الاجتماعية والنفسية التي تؤثر في طريقة الكلام والظروف الزمانية والمكانية التي تعمل عملها أيضاً[1] .

المبحث الثاني ـ الوسائل التقنية في الالقاء والتمثيل

بالرغم من اننا في الحياة الاعتيادية لا نفكر بكيفية استعمالنا لصوتنا أو بكيفية الالقاء ، حيث ان كل التغيرات تحدث تلقائياً إلا اننا عندما نريد ان نستخدم

---

(١) راجع اسعد عبد الرازق وسامي عبد الحميد ، فن التمثيل ، ص ٢٠ ، ٢١ .

الصوت فنياً لا بد من ان نبحث عن الوسائل التي تساعد على توفير عناصر الجذب المختلفة ووسائل إثارة المتفرج ، وذلك لغرض ابراز القيمة الدرامية المختلفة التي يمكن ان تلخص بما يلي :

١ ـ القيم العقلية : وهي القيم التي تعبر عن الأفكار والفلسفات والنواحي الفكرية اكثر من تعبيرها عن العواطف . وهي تتعلق بالحقائق الموضوعية اكثر من تعلقها بالمسائل الذاتية .

٢ ـ القيم العاطفية : وهي القيم التي تعبر عن الاحاسيس والعواطف المختلفة وما ينتج عن الكلمات من مشاعر وما تحدثه من افعال وردود افعال . وهي تتولد عن القيم العقلية والافكار ، وهي أيضاً تولد قيماً فكرية جديدة .

٣ ـ القيم الجمالية : وهي القيم المجردة التي ليس لها علاقة مباشرة بالفكر ولا بالعواطف ولكنها قد تثير بحد ذاتها عواطف وافكاراً وقد تولد القيم العاطفية والفكرية قيماً جمالية ، كما في حالات المشاهد الغرامية ومشاهد الغزل مثلاً[١] .

ويمكن التعبير عن تلك القيم عن طريق الصوت والالقاء مستعينين بالوسائل التالية :

١ ـ توضيح المعاني ـ حيث ان الكلمات قد تحمل معاني غير المعاني الظاهرة . ويمكن ذلك بواسطة التوضيح والوقف والنبر والتركيز .

٢ ـ نقل المشاعر ـ حيث ان التحسس بمشاعر معينة يؤدي الى التعبير عنها بواسطة الكلام مما يؤدي الى تحسس المستمع أو المتفرج بها . ويمكن ذلك بواسطة توضيح المعاني وبواسطة الايقاع الصحيح والبناء الصوتي والكلامي .

٣ ـ خلق الاجواء : وذلك عن طريق التعبير عن الظروف المختلفة الزمانية والمكانية وتصوير الحالة . وقد تطرقنا بالتفصيل الى تلك الوسائل في الاجزاء السابقة من الكتاب ، ولكن المهم هنا هو التأكيد على ضرورة مراعاة طبيعة الحالة والمكان والزمان الذي تكوّن فيه الشخصية نفسها . ولا بد من التفكير بالمكان والزمان اللذين تلقى بهما .

---

(١) راجع هنتغ نيلمز ، الاخراج المسرحي ، ص ٩٥ ـ ٩٦ .

تطبيقـــات :

١ ـ يستمر الطلبة بالتمارين على السيطرة على النفس ومحاولة القاء الجمل الطويلة وبمشاعر مختلفة وبزفير واحد .

٢ ـ يستمر الطلبة بالتمارين على تقطيع الجمل تقطيعاً صحيحاً مع اختيار مقاطع تمثيلية من مسرحيات مختلفة .

٣ ـ يستمر الطلبة في التمارين على اعطاء النبر الصحيح للكلمات عن طريق اختيار مقطوعات تمثيلية متنوعة .

٤ ـ يستمر الطلبة في التمارين على التركيز على الكلمات والجمل التي يختارها من المسرحيات والتمثيليات الشعرية والمكتوبة بالنثر .

٥ ـ يستمر الطلبة بإجراء التمارين على الايقاع والبناء الصوتي باختيار مشاهد تمثيلية من مسرحيات متنوعة .

البـــاب الثـــاني

أسلوب الالقاء التمثيلي في المســـرح

الفصـــل الأول

الالقاء في المأساة (التراجيديا) التقليدية

قبل ان نتطرق الى فن الالقاء في المأساة التقليدية والحديثة وأساليبه وتقنياته علينا أن نوضح المفهوم العام والخاص للمأساة. . . فلو رجعنا الى تعريف أرسطو للمأساة لوجدنا ان الاعتماد الاول والاخير في الاداء يكمن في اثارة العواطف وايجاد المشاركة الوجدانية بين الشخصية والمتفرج، ولا بد أن تعتمد تلك المشاركة على التعبير الصوتي الذي يقدمه الممثل. وتتميز جميع المسرحيات الكلاسيكية في الأمور الثلاثة التالية:

١- الوحدات: وهي وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع. وفي مجال الالقاء لا بد ان يفكر المخرج والممثل في الاحتفاظ بوحدة الموضوع عن طريق إبراز الجمل والكلمات التي تحمل الفكرة الرئيسية للمسرحية. ففي مسرحية (عطيل) مثلاً فإن جملة (فراقاً خالداً اما للحب اما للغيرة) تلك التي يقولها عطيل لنفسه تحمل الفكره الرئيسية للمسرحية ولذا لا بد من ابرازها والتركيز عليها بإحدى وسائل التركيز التي ذكرت سابقاً.

٢- عظامية الشخصيات: حيث تتناول معظم المسرحيات التقليدية المأساوية حياة الابطال والعظماء والملوك والآلهة، وعليه فإن تلك الشخصيات تتميز بعظامية معينة ولا بد من اسناد تلك العظامية عن طريق الالقاء وطبيعة الصوت ونبراته، وذلك باستغلال خواص بعض الكلمات وتركيبات بعض الجمل، وعن طريق نوعية الصوت وإسناد الايقاع المناسب. فالايقاع العام لتلك الشخصيات بطيء، وهناك ايقاعات سريعة داخل ذلك الايقاع العام تتطلبها الانفجارات العاطفية.

٣- فخامة اللغة: اعتمدت اكثر التراجيديات والمآسي التقليدية سواء أكانت نثراً أم شعراً، على لغة فخمة ذات تعبيرات معقدة وزخارف لفظية، لذا يصبح من واجب الممثل الذي يلقي مقاطع منها ان يزيل ذلك التعقيد مع احتفاظه بالفخامة وهذه مهمة شاقة لا يتمكن منها سوى الممثل المتمرس، ذلك الممثل الذي يعرف منعطفات ومداخل اللغة ويعرف المرادفات والاستعمالات المجازية.

٤- وحدة النغم: ان المآسي التقليدية المكتوبة بالأسلوب الشعري أو المكتوبة بالأسلوب النثري تأخذ طابعاً معيناً من ناحية تركيب الالفاظ وانغامها وايقاعاتها، وفي سبيل المحافظة على وحدة تلك الانغام فلا بد من الالتزام بالميزان الشعري أو بالايقاع النثري الذي كتبت به المسرحية. ويتطلب هذا الأمر من الممثل تدريباً معيناً على الانغام الصوتية والايقاعات اللفظية، كما يجب ان يكون حذراً من الوقوع في الرتابة[1].

والمأساة كما يراها ارسطو محاكاة للفعل البشري تحتوي على ستة عناصر هي: العقدة، والشخصية، والفكرة، والحوار، والنغم، والمنظر. ولا بد أن يظهر الالقاء وفقاً لذلك العقدة ويبين ابعاد الشخصية ويوضح الفكرة، وذلك عن طريق الحوار ووحدة النغم. واذا كنا نريد أن نحاكي فلا بد اذن ان يكون القاؤنا في المأساة مشابهاً للالقاء في الحياة الاعتيادية وهنا يختلف البعض حول محاولة التوفيق بين فخامة الالقاء وبين محاكاته للالقاء البشري. فمنهم من يقول يجب الاهتمام بالشكل المناسب للمضمون ومنهم من يقول يجب أن يختلف الاسلوب عن المضمون.

المبحث الأول ـ القاء الشعر في المأساة التقليدية:

من المعروف ان منشأ المأساة هو الاغنية كما هو الحال في المأساة

---

(١) انظر دريني خشبة، المذاهب المسرحية، ص ١٨.

الاغريقية القديمة، فقد كانت تنظم المسرحيات القديمة بأشعار من وزن خاص كان يسمى (الديثورامبوس) وهو نوع من الشعر الغنائي الذي ينشد في مهرجانات ديونيسيوس احد الآلهة الاغريق. وكان ذلك النوع من الشعر يمتاز بالسردية. وفي المأساة الانكليزية في عهدها الاول «احتفظ شكسبير بعنصر غنائي في شعره المرسل وفي الاغاني التي كان يدخلها في مسرحياته من حين الى حين»[1].

هذا ويعتقد الكثير من النقاد ان الشعر يخفف كثيراً من وقع الفاجعة في المأساة وذلك عن طريق موسيقى الالفاظ والقيم الجمالية التي تصاحبها. كما ان هناك من النقاد من يعتقد بأن الشعر هو أداة صحيحة لضمان جو مسرحي مناسب وهو مرتبط أيضاً بالروح الداخلي للمأساة نفسها.

والحق فإن المسرحية الشعرية المأساوية العربية لم تظهر إلا في العصر الحديث أي في وقت ظهور المسرحية العربية بشكلها القريب من الدراما الغربية. وكان على رأس الشعراء الذين ساهموا في هذا المجال الشاعر الكبير احمد شوقي حيث كتب اكثر من مسرحية شعراً ونذكر منها (مجنون ليلى) و (مصرع كليوباترا) و (عنترة) و (علي بك الكبير) و (قمبيز) وجميع تلك المسرحيات كانت من نوع المأساة واحداثها مأخوذة من التاريخ ووطنية في مضامينها. وكان الشعر فيها يتبع نفس اسلوب الشعر العربي التقليدي مع تنوع في الاوزان والبحور والقافية كلما تغير الموقف أو المشهد. ،وكان عزيز اباظة هو الآخر قد ساهم باغناء المسرح الشعري العربي وذلك بمسرحيتيه (العباسة) و (الناصر). ومن العراق قدم خالد الشواف عدة مسرحيات مكتوبة بالشعر التقليدي وكانت المأساة صبغتها ومنها (شمسو) و (الاسوار) و (الزيتونة) وهناك شعراء آخرون خاضوا هذا المضمار.

عند القاء الحوار في المسرحية الشعرية علينا أن نأخذ بنظر الاعتبار أمرين مهمين: .

الأول: الالقاء الشعري وأسلوبه.

---

(١) الاردبيس نيكول، علم المسرحية، ص ٢٠٥.

الثاني: الالقاء التمثيلي وأسلوبه.

وقبل ان ندخل في موضوع القاء الشعر في المسرحية المأساوية علينا ان نعرف ما هو الشعر وما هي عناصره. لقد عرف الشعر بأنه (قول موزون ومقفى يدل على معنى)[1]. وأهم عناصر الشعر بناء على هذا التعريف هي:

اللفظ، الوزن، القافية، والمعنى.

فاللفظ في الشعر يجب ان يحتوي على الجرس الموسيقي المناسب للمعاني ولا بد أن يكون ذلك اللفظ منسجمًا في توالي المقاطع بحيث يمكن ان ينتج عن ذلك موسيقى أو نغمٌ معين أو ما يسمى بالوزن الشعري. ولا بد ان تتكرر الاصوات في نهايات الشعر والأبيات الشعرية في التركيب اللفظي أو ما يسمى بالقافية. «ولا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات»[2].

وبالطبع فإن الكلام لا يكون شعراً إلا اذا اوحت معانيه بصور خيالية يستطيع السامع أن يدركها كما ادركها الشاعر قبل ان يكتب شعره. ولا بد أن يكون هناك تجانس بين الالفاظ التي يختارها الشاعر والمعاني التي يريد ان يصورها سواء عن طريق تركيب الحروف في الكلمة أو وضع الكلمة في الشطر. ولا بد أن ترتب الكلمات حسب الاوزان الشعرية المعروفة ليتكوّن عند النطق بها ايقاعٌ خاصٌ تطرب له الاسماع. ولا بد لملقي الشعر ان يلاحظ تلك الأمور الثلاثة لكي يأتي القاؤه منسجمًا مع الخيال ومع الجرس ومع الوزن.

واذا كان الشاعر العربي غزيراً في خياله متأثراً بالاجواء التي عاشها وفي العاطفة التي تكتنفه، فإن اللغة العربية هي الأخرى غزيرة في الالفاظ التي تعبر تعبيراً حقيقياً عن معانيها وعن الفعل الذي يؤديه أو الصفة التي تمثلها أو الاسم الذي تؤديه. وربما كان السبب في ذلك أصل اللغة العربية وتأثرها

---

(١) احمد الشايب، اصول النقد الادبي، ص ٢٩٥.

(٢) د. ابراهيم انيس، الأصوات اللغوية، ص ٢٤٧.

بالمحيط والأصوات التي اكتنفت ذلك المحيط. وقد وضع فقهاء اللغة عبر التاريخ الشعري عدة أوزان شعرية تطورت وتغيرت عبر الزمن[١].

وعند دراسة الاوزان والبحور الشعرية لا بد للملقي ان يراعي المقاطع الصوتية التي تعتمد عليها. وقد سبق وعرفنا المقطع الصوتي في الجزء الثاني من كتاب (فن الالقاء) . كما لا بد أن يتدرب الطالب على نطق الكلمات وفقاً للمقاطع الصوتية ووفقاً للنبر الصحيح عبر النسيج المفتوح والنسيج المغلق في تركيب الكلمات العربية. ومن المعروف ان النبر في اللغة العربية يتغير تبعاً لتغير موضع الكلمة في الجملة وتبعاً لتغير تصريف الكلمة[٢].

وبعد هذا لا بد أن نتعرض الى كيفية القاء الشعر التقليدي، هذا ويذكر الدكتور ابراهيم أنيس بأن «الشعر العربي كان ينشد في اسواق الجاهلين فيهز قلوب السامعين هزاً ويطرب القوم لموسيقى الانشاد»[٣]. ومعنى هذا ان الاطراب من أهم أهداف القاء الشعر. فإلقاء الشعر بدون موسيقى ونغم يفقد هذا النوع من الأدب أهم صفة من صفاته. وبالطبع فإن من الضروري استغلال الصفات المتوفرة في التعبيرات الكلامية والجرس من اجل اغناء الموسيقى، ولا يعني الاعتماد على الموسيقى الشعرية في الالقاء اتباع اسلوب الغناء. ويجب ان لا نغفل بأن المأساة الشعرية تحتوي على افكار وعلى تنافي تلك الافكار وعلى ربط معين بين الكلمات التي تحمل تلك الافكار وعليه فيجب عدم إغفال مهمة نقل الافكار وعدم التقيد التام بالمقاطع الشعرية ، أي الأشطر. فاذا لم ينته المعنى بانتهاء الشطر فعلى الملقي أن لا يسكت وإنما عليه ان يستمر في الالقاء وكذلك الحال بالنسبة للبيت الكامل.

ان المأساة اليونانية تحتوي على الاغنية والحادثة وتقوم الجوقة بأداء الاغنية (لذا لا بد ان يتدرب الطلبة وخاصة من يقوم بدور الجوقة على الغناء) ويقوم الممثلون بأداء الشخصيات. وعليهم أن يشخصوا بأصواتهم. وقد يقوم احدهم بدور الراوية ولذلك فيجب ان يختلف القاء الشخصية عن القاء

---

(١) راجع الأوزان الشعرية في كتاب موسيقى الشعر للدكتور ابراهيم انيس، ص ١٠٦.

(٢) راجع د. ابراهيم محمد نجا، التجويد والأصوات، ص ٨١.

(٣) د. ابراهيم انيس، الأصوات اللغوية، ص ٢٠٥.

الراوية. وبكلمة اخرى كأن يتسنى للممثل الواحد ان يقوم بعدة أدوار في المسرحية نفسها..[1]. وقد اهتم العصر الاليزابيثي بالالقاء ولهذا السبب فقد عمد المؤلفون الى كتابة مقاطع طويلة أشبه بالخطب لكي يستطيع الممثلون ان يظهروا مقدراتهم. وحيث ان المسرح لم يكن يستعمل المناظر في تلك الفترة فقد احتوت المسرحيات على مقاطع وصفية ولذا كان على الممثل ان يساهم عن طريق صوته والقائه في التصوير.

وبالطبع فإن هناك قواعد عامة للالقاء يجب اتباعها عند القاء الشعر القديم في المأساة وهناك قواعد خاصة يجب اتباعها في مثل هذا النوع من المسرحيات.

القواعد العامة:

١- التنفس: السيطرة على التنفس أمر ضروري لالقاء الشعر وخاصة في المسرحية المأساوية التي كثيراً ما تكوّن عدة أبيات فكرة واحدة. فلا بد من اخذ شهيق كافٍ، ولا بد من التصرف تصرفاً عادلاً عند اعطاء الزفير، أي يجب عدم تبذير الزفير في بداية البيت والابقاء على زفير قليل في نهايته.

٢- الصوت: لا بد لملقي الشعر في المأساة ان يوفر لنفسه صوتاً مرناً ومطواعاً لكي يستطيع ان يتصرف به طبقاً لتنوع المشاعر والأحاسيس والمواقف. ولا بد ان يكون صوته مريحاً لنفسه ومريحاً للسامع فالطبقات العالية تؤذي الأذن والطبقات الوسطية قد لا تصل الى الاسماع وقد تؤثر على وضوح الكلام. ولا بد أن يكون الصوت قوياً بحيث يصل الى ابعد نقطة في الصالة. وبالطبع فإن مقدار قوة الصوت تتوقف على سعة المكان وعدد المستمعين وعلى الحالة التي يمر بها الممثل ولا بد من الاعتماد على الرنين الصوتي الذي يعطى للصوت.

٣- الوضوح: ان الوضوح امر مهم بالنسبة للمأساة الشعرية وذلك لأن التركيبات الشعرية معقدة في أغلب الاحيان ولا يستطيع السامع ان يمسك

---

(١) ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ص ١٢٦.

بها بسرعة، كما ان الوضوح يعتمد على القاء النبر الصحيح للكلمة وعلى التقطيع الصحيح وذلك عن طريق اتباع انتهاء المعاني وليس انتهاء السطر والشطر. كما لا بد من التركيز على الكلمات المبهمة لكي تظهر المعاني المطلوبة. وينبغي أن لا يلجأ الممثل الى التركيز على جميع الكلمات المهمة وانما يجب ان يتبع قاعدة تقديم الاهم على المهم وإلا أصبح الالقاء ثقيلاً ويخلو من الانسيابية التي يتطلبها الشعر.

القواعد الخاصة:

١ـ يجب ان لا نقف عند انتهاء الشطر ولا عند انتهاء البيت بل عند انتهاء المعنى مع الاحتفاظ بموسيقى الشعر والوزن . ومثال ذلك:

قيس:

ديار الحي من ليلى سلام من شج صَبٌ
على الحي على الدار على ليلى على الحب

فإننا لا نستطيع ان نقف بعد (ليلى) الأولى لأن المعنى لا ينتهي عندها ولا نستطيع ان نقف عند (صب) لأن المعنى لم ينته كذلك، ولأن الأشطر مترابطة والأبيات مترابطة. واذن يجب ان نلقي البيتين مرة واحدة وبدون ان نتوقف وذلك لأن المعنى لا ينتهي إلا بالانتهاء منهما:

قمبيز:

إلهي ما ترى عيني خيالات وأشباح
وقتلى قد غدوا حولي وقتلى غيرهم راحوا
وجرحى جذبوا ثوبي وجرحى غيرهم صاحوا

فيجب ان تلقى جميع تلك الأبيات الثلاثة مرة واحدة بلا توقف لأنها مرتبطة بعضها ببعض .

٢ـ يجب ان نهتم بموسيقى الشعر كما نهتم بابراز المعاني في نفس الوقت كما يجب الاهتمام بإيصال العواطف عن طريق الوسيلتين.

٣- يجب ان لا نقع في هوة الالقاء الرتيب تلك التي تفرضها القافية، ولذلك يجب تنويع القاء نهايات الأبيات وذلك عن طريق الاستفادة من وسيلة (المد والقصر) في الحروف التي تقبل هذه الصفة.

٤- يجب الاهتمام بالبناء الدرامي في الالقاء وذلك عن طريق التصاعد في الطبقة أو التصاعد في القوة أو السرعة حتى الوصول الى الذروة. ويجب اعطاء الذروة حقها من التوقيت والتركيز.

٥- هناك من يقول باننا عندما نلقي الشعر القديم في المأساة، يجب ان يكون القاؤنا مضخمًا بحيث يتناسب مع فخامة اللغة المستعملة وفخامة الموضوع المطروح. ولكن هناك أيضاً من يرفض الرأي الاول فيطلب من الممثل ان يتبسط في القائه ويقربه من الالقاء الاعتيادي حتى يخفف من ثقل الالفاظ الضخمة ويقرب الكلام من الالقاء الطبيعي ليكون مقبولاً عند المستمعين أو المتفرجين.

٦- يجب المحافظة على الشخصية من ناحية الصوت والاداء. فمن المعلوم ان لكل شخصية في المأساة ابعادها وصفاتها الجسمانية والسلوكية. ويجب ان نصور تلك الصفات والابعاد عن طريق الصوت سواء من ناحية الطبقات التي تستخدمها الشخصية أو من ناحية القوى الصوتية أو السرعة الكلامية، فإن الطبقات الصوتية التي يستعملها (انطونيو) في مسرحية (كليوباترا) لسوف تختلف عن الطبقات التي يستعملها (قيس) في مسرحية (مجنون ليلى) لنفس المؤلف. والسرعة التي يستعملها (عنترة) في مسرحية (عنترة) تختلف عن السرعة التي يستعملها (قمبيز) في مسرحية (قمبيز) لشوقي. ان المكانة الاجتماعية والتوتر النفسي لهما علاقة كبيرة بسرعة الكلام وهدوئه فكلما كانت المكانة عالية كلما كان الكلام اهدأ وأبطأ وبالعكس. كما ان الحالة التي تمر بها الشخصية تؤثر هي الأخرى في السرعة وفي الطبقة والقوة الصوتية. فالسرعة التي يلقي بها (انطونيو) كلماته في المشهد الاول الذي يلتقي فيه مع كليوباترا يختلف عن سرعته في مشهد انتحاره.

تطبيقات :

١- يتمرن الطلبة على مشاهد من مسرحية (كليوباترا) لشوقي كمشهد (روما حنانك واغفري لفتاك) لأنطونيو. ومشهد (اليوم اقصر باطلي وضلالي. . . وخلت كأحلام الكرى آمالي) لكليوباترا.

٢- ليتمرن الطلبة على مسرحية (مجنون ليلى) لشوقي ايضاً كمشهد ورد (اذن تعال قيس واسمع في اناة وكرم) أو مشهد آخر. وتتمرن الطالبات على مشهد ليلى (رباه ماذا قلت ماذا كان من . . . شأن الأمير الاريحي وشأني).

٣- ليتمرن الطلاب على مشهد ثنائي من مسرحية (كليوباترا) كمشهد(حابي وانوبيس) في بداية المسرحية ومشهد (قيس وورد) في المنظر الثاني في الفصل الرابع.

٤- لتتمرن الطالبات على مشهد ثنائي في مسرحية (كليوباترا) مثل مشهد كليوباترا وشرميون في بداية الفصل الرابع أو مشهد (الفتى والملكة) في بداية الفصل الثاني من مسرحية (قمبيز).

٥- ليتمرن الطلاب على المشهد الانفرادي (لشمسو) في المنظر الثاني من مسرحية (شمسو) لخالد الشواف أو مشهد (الكاهن) في المنظر الأول من الفصل الرابع.

٦- لتتمرن الطالبات على المشهد الثاني بين (فيرما ونورا) في المنظر الثاني من الفصل الثاني من مسرحية (شمسو).

٧- ليتمرن الطلاب على مشهد (سناد وواسط) من المنظر الأول من مسرحية (الزيتونة) لخالد الشواف.

٨- لتتمرن الطالبات على مشهد (روكسان) من المشهد الرابع من الفصل الرابع في مسرحية (بايزيد) لراسين.

٩- ليتمرن الطلاب على مشهد (كن أو لا تكن) لهاملت من مسرحية شكسبير المعروفة ترجمة جبرا ابراهيم جبرا.

١٠ـ لتتمرن الطالبات على مشهد اوفيليا (ايتها القوى العلوية امنحيه الشفاء) من نفس المسرحية السابقة.

المبحث الثاني ـ القاء النثر في المأساة التقليدية

يمكن القول بأن المأساة التقليدية المكتوبة نثراً قد ظهرت بظهور المدرسة الرومانتيكية وكذلك قبل ان تثبت المدرسة الواقعية. والحق ان الالقاء في مثل تلك المسرحيات ليس فيه من الخصوصيات إلا بقدر اختلاف مسرحية عن اخرى من ناحية البناء الدرامي ومن ناحية الافكار التي تطرحها. ولا بد من الاهتمام بالدرجة الاولى بالنواحي التكنيكية لاسناد الشخصية وتوضيح الافكار. ولا بد من تقريب الكلام الى الأسلوب الحياتي الاعتيادي والطبيعي. والمهم هنا اتباع خطوات فن الالقاء التي ذكرناها في الجزء الثاني من كتابنا (فن الالقاء) واهم تلك الخطوات هي:

١ـ تحليل النص وإيجاد الفكرة الاساس والبحث عن العلاقات بين الشخصيات. وقد يصعب للوهلة الاولى الوصول الى تحليل واضح للنص وما يتبعه من خطوات إلا ان الدراسة المتقنة ومعرفة فلسفة المؤلف وظروف حياته والفترة التي عاشها تساعدنا على ذلك.

٢ـ تحديد الشخصية وصوتها، ويستطيع الممثل ان يحدد صفات الشخصية من النص أو من التحليل أو من الخيال أو من الاستنتاج وبعد ذلك يستطيع تحديد طبقتها وإيقاعها...

٣ـ التطبيق والأداء، ويستطيع الممثل بعد ان يخطو الخطوتين السابقتين ان يبدأ بالخطوة الثالثة محاولاً إيصال المعاني التي يراد منها الابراز عن طريق التوضيح والتوقيت والتركيز ومحاولاً إيصال المشاعر التي تصاحب المشاهد المختلفة عن طريق البناء والايقاع واسناد الجو.

وترتبط دقة الاداء مع فهم المعاني وتحليل المسرحية وكما يذكر هننغ نيلمز بأنه «لما كان معنى السطر الواحد يمكن ان يتغير على هذا النحو فكيف يمكننا اذن ان نحدد المعنى الصحيح؟... ان المعنى يتوقف على ترجمة المسرحية كلها كوحدة واحدة وعلى الشخص الذي يقول العبارة»[1]. ويرتبط ايصال المشاهد بالتعبير عن القيم المختلفة في المسرحية وهي القيم العقلية والعاطفية والجمالية...

والمأساة القديمة أو التقليدية تتفاوت في احتوائها على تلك القيم المسرحية. فالرومانسية الجديدة تعتمد على القيم العاطفية والقيم الجمالية اكثر من اعتمادها على القيم الفكرية، في حين ان المسرحية الواقعية قد اعتمدت على القيم الفكرية والعاطفية اكثر من اعتمادها على القيم الجمالية. ولقد اخذ الحوار يقترب من الالقاء في الحياة الاعتيادية مع استخدام بعض الوسائل الفنية لابراز الافكار وإسناد العواطف. وهناك من يقول ان الشعر هو اصلح من النثر للمأساة لأنه يساعد على اسناد ايقاعاتها وعلى اسناد اجوائها ولكن اقتراب المأساة النثرية من الواقع يجعل من الشعر لغة غريبة عليها.

لقد تركز الحوار في المسرح بظهور المسرح الواقعي والمسرح الطبيعي، والكاتب الطبيعي «يقلل ما امكن من عناصر موضوعه ويجعل عقدته، ان كانت له عقدة، بسيطة غاية البساطة، كما يقلل من الحركة وهو يقتصد من حيل المذهب الرومانسي وزخارفه كهذه الاحاديث الجانبية التي يتمتم بها بعض الممثلين فيما بينهم حتى يسمع الجمهور حوار غيرهم من الممثلين»[2].

وهكذا فعلى الممثل ان يهتم بإلقاء المقاطع الحوارية الجانبية والانفرادية التي ظلت تظهر من المسرحية الرومانسية. وعليه أن ينوع في القائه لتكون ممتعة ومشوقة للمتفرج.

هذا وتمتاز المسرحية النثرية بتنوع شخصياتها ولذلك فلا بد من تنوع الالقاء تبعاً لذلك. ويمكن ان تكون مسرحيات (ابسن) هي الاساس الذي

---

(١) هننغ نيلمز، الاخراج المسرحي، ص ٩٥.

(٢) دريني خشبة، اشهر المذاهب المسرحية، ص ١٣٨.

يمكن الاعتماد عليه عند دراسة خواص المسرحية النثرية حيث تعتمد تلك المسرحيات على المواضيع الحياتية المعاشة وعلى الشخصيات التي تتطور عبر المسرحية وعلى العلاقات التي تتعقد خلال مشاهد المسرحية وتبعاً لتلك التطورات يتطور القاء الشخصيات ويتلوّن.

وتحتوي معظم المسرحيات النثرية القديمة على مقاطع مناجاة للنفس ومقاطع التحدث على حدة مع المتفرج ولكل من النوعين أسلوبه الخاص في الأداء الذي يختلف بشكل أو بآخر عن أداء بقية الحوار.

تطبيقات:

١- يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (آل روزمير) لابسن وليكن المشهد بين (روبيكا وروزمير) في الفصل الثالث.

٢- ليتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (طائر البحر) لجيكوف وليكن المشهد بين (ماشا وتريجور) في الفصل الثالث.

٣- ليتمرن الطلاب على مشهد انفرادي من مسرحية (الأب) لسترندبرنغ.

٤- لتتمرن الطالبات على مشهد انفرادي من مسرحية (هيدا غابلز) لأبسن.

٥- ليتمرن الطلبة على مشهد ازدواجي من مسرحية (أميرة الأندلس) لشوقي.

٦- ليتمرن الطلبة على مشهد ازدواجي من مسرحية (الدكتور حازم) لباكثير.

الفصـــل الثـــاني

الالقاء في المأســـاة الحديثـــة

ويقصد بالمأساة الحديثة، المسرحية المأساوية التي ظهرت بعد تثبيت اركان الواقعية وانتشارها وظهور الكتّاب الواقعيين المعاصرين. وبالرغم من ان هذه المسرحيات تحمل الكثير من سمات المسرحية الواقعية وخاصة في مادتها وفي اسلوبها إلا انها تختلف من حين لآخر عنها في هذه السمة أو تلك. وقد لجأ معظم كتّاب المأساة الحديثة الى الاقتباس من أساليب المأساة التقليدية فتراهم في كثير من الاحيان يلجأون الى استعمال الحوار الانفرادي أو الحوار الجانبي.

المبحث الأول- القاء الشعر في المأساة الحديثة:

ويمكن ان يقال ان المأساة الشعرية الحديثة قد ظهرت بعد ظهور فاغنر (Vagner) (وكان ذلك في العشرينات وأوائل الثلاثينات من هذا القرن. نعني تلك الفترة الوجيزة في اوروبا الغربية كان المسرح يعتبر في ذروة مجده)... وكان ينهل من موارد الباليه الروسي والسويدي وكانت اعمال ييتس الايرلندي واليوت الانكليزي نماذج حية للشعر الحديث في المأساة. ففي مسرحيات مثل (نوح) و (جريمة قتل في الكاتدرائية) ظهر الاسلوب الشعري الجديد الذي كثيراً ما يسمى الشعر المنثور. اما في بلادنا العربية فقد بدأت المأساة الشعرية الحديثة متأخرة، فقد كتب عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور مسرحيات بالشعر الحر وكتب نجيب سرور مسرحيات بالشعر الشعبي

وكتب بعض الكتّاب في القطر العراقي مسرحيات شعرية.

ان المسرحية الشعرية التقليدية لم تخرج عن خصائصها الغنائية ويمكن ان يقال بأن تلك المسرحيات وخاصة العربية منها كانت مجموعة من القصائد موزعة بين الشخصيات «أو هي موضوع معين تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة»على حد قول نجيب سرور [1].

أما الشعر في المسرحية الشعرية الحديثة فهو من صلب الدراما أي أداة تعبيرية عن الفعل المسرحي... وقد قال الشاعر المسرحي الفرنسي (جان كوكتو) «فأنا اذن احاول استبدال الشعر في المسرح بشعر المسرح، فالشعر في المسرح دانتيلا رقيقة يستحيل رؤيتها عن بعد اما شعر المسرح فهو دانتيلا سميكة، دانتيلا مصنوعة من الحبال أو هو سفينة بأكملها تسير في عرض البحر»[2].

وما يقال عن القاء الشعر في المأساة القديمة يسري على الالقاء في المأساة الحديثة او تطبقان أغلب القواعد. حيث يجب ان نأخذ بنظر الاعتبار الجانب الشعري والجانب التمثيلي بنفس الوقت.

وبالرغم من ان اوزان وبحور الشعر الحر والشعر الحديث متنوعةوكثيرة وبالرغم من ان ايقاعاتها تتنوع داخل القصيدة الواحدة او داخل المقطع الواحد إلا ان الذي لا شك فيه هو ان الموسيقى الشعرية تبقى ملازمة لهذا النوع من الشعر، وعليه فلا بد ان يحافظ الممثل على اسناد تلك الموسيقى وابرازها في نفس الوقت. وعليه ان يراعي اداء الشخصية وإيقاعها وتغير ذلك الايقاع تبعاً لتغير المواقف وعلى الممثل ان يحذر من الانحدار في الالقاء الى الصيغة النثرية والا فقد النص جزءاً مهمًا من خواصه الا وهو شاعريته.

ولا بد من تطبيق القواعد الخاصة التي اشرنا اليها عند الكلام عن القاء الشعر في المسرحية التقليدية من حيث الموسيقى والوقف والبناء.

---

(١) جلال العشري، مقدمة مسرحية آه يا ليل يا قمر، ص ٤.

(٢) جلال العشري، المصدر السابق، ص ٦..

تطبيقات :

١- يتمرن الطلبة على المقطع التالي من مسرحية (جريمة قتل في الكاتدرائية) لأليوت :

المشهد اللاهوتي:

انتم لا تعلمون أو تعلمون
ما السلوك وما العناء
أنتم لا تعلمون . . أوتعلمون
ان السلوك هو العناء
والعناء هو السلوك
الذي جعل الناعل يتقدم
والذي جعل الصابر يحجم
ان كلا الاثنين
مرهون بفعل ابدي
وبصبر سرمدي
كلهم راضٍ حر الأرادة
ويعانون لكي يرضوا به وفق الارادة
ولكي يبقى النموذج والمثل
ولكي تمضي على الدور العجل
أو تقف أبد الدهر سكونا

٢- يتمرن الطلبة على المشهد الأول من الفصل الأول من مسرحية (سولارا) لمحمد الفيتوري.

٣- يختار الطلبة مشهداً من مسرحية (الفتى مهران) ويتمرنون على القائه.

٤- يتمرن الطلّبة على مشهد الافتتاحية من مسرحية (آه يا ليل يا قمر) لنجيب سرور:

صوت الراوي:

هي تدري اننا حين نموت
لا نعود
لم يعد يوماً من الموت احد
بهوت
رغم هذا فالبذور
ليس تغني حين تدفن
ربما الانسان ايضاً ليس يغني
حين يدفن
ولهذا قد يعود
هو ياسين لها
ذات يوم
ذات يوم
في فراشه
أو حمامه
أو يمامه
هكذا الناس جميعاً يؤمنون
في بهوت
بالتناسخ
ولهذا تنتظر
تحت ظل النخلتين
كل ظهر
عندما يأتي القطار
في الاذان
لتغني
«يا وبور الساعة اثنا عشر
يا حبيبي يا بو عجل جديد»
ثم يصفر

بل ويصرخ
مثلما لو كان يسأل
«يا بهية وخبريني ع اللي قتل ياسين»
فتجيب،وهي تبكي . . . قتلوه . . . من فوق ظهر الهجين . . .

المبحث الثاني ـ القاء النثر في المأساة الحديثة

أسلوب الحوار في المسرحية النثرية الحديثة أقرب كل الأساليب الى الكلام في الحياة الاعتيادية لذا فلا بد للممثل ان يلتزم بهذه الحقيقة ويحاول جهد الامكان ان يكون طبيعياً في أدائه الصوتي والكلامي، مع التذكر بأنه انما يؤدي دوراً لشخصية تختلف عن شخصيته من حيث الصفات الصوتية والكلامية، ولذا يجب ان يحدث التغيرات الصوتية والكلامية المطلوبة على صوته وكلامه وان يحافظ على تلك التغيرات طيلة العرض المسرحي. وهكذا فعلى الممثل ان يتبنى صوتاً جديداً هو صوت الشخصية وطريقته في الكلام هي طريقة كلام الشخصية وعلى هذا الاساس فعلى الممثل أن يمر بعدة خطوات في هذا المجال لكي يصل الى الهدف المطلوب.

١ـ الخطوات التمهيدية: وتتعلق هذه الخطوات بالتحضير للدور فبعد قراءة المسرحية واجراء التمارين الاولى على الممثل ان يبحث عما يلي:

أـ ابعاد الشخصية المختلفة، كالبعد الجسماني والبعد الاجتماعي والبعد النفساني، إذ ان جميع تلك الابعاد تتفاعل فيما بينها لتعطي للشخصية صوتاً معيناً أو طريقة معينة في الكلام . . . وبالتالي إيقاع الشخصية.

بـ التغيرات التي تطرأ على الصوت وعلى الكلام خلال احداث المسرحية وذلك نتيجة لتغير العلاقات وتغير الأفعال وتغير الواجب.

جـ ايجاد الطبقة الوسطى المناسبة للشخصية وهي الطبقة التي تتحدث بها الشخصية في الحالات الاعتيادية.

٢ـ الخطوات التنفيذية: عند البدء بتطبيق الاستنتاجات السابقة في العمل على الممثل أن يراعي ما يلي:

أـ ان يحافظ على الاسترخاء الجسماني والصوتي لكي يسهل للصوت تقبل الاستجابات المختلفة والتغيرات المطلوبة.

ب ـ أن يسيطر على نفسه بحيث يستطيع ان يتحكم في الشهيق والزفير ويتصرف به بشكل يتناسب وطول الجمل وتصاعدها في الطبقة والقوة.

جـ ان يعمد الى البناء الصوتي والايقاعي مبتدئاً من الحالة الوسطى صعوداً الى الاعلى ثم الهبوط مرة اخرى الى حالة وسطى جديدة وهكذا.

د ـ أن يتلافى كل قسر في الأداء الصوتي لأن القسر يؤذي الصوت واجهزته ويزعج السامع.

لقد استقت المأساة الحديثة عن مناجاة النفس والانفراد بالمتفرج وبعض الشروح التفسيرية الاخرى وحتى لو احتفظت بعضها بشيء من تلك الوسائل فلا بد أن نستعملها بصورة اكثر تمشياً مع المنطق واكثر بساطة وطبيعية.

كما ان هذه المسرحيات تحتوي على الكثير من التلميحات والاشارات الحقيقية لذلك على الممثل ان يسند تلك التلميحات والاشارات بالقائه.

وبالرغم من ان الالقاء في المسرحيات النثرية الحديثة يأخذ السمة الطبيعية إلا اننا يجب ان لا ننسى ان التمثيل المسرحي أو التلفزيوني أو السينمائي يحتاج الى بعض الأمور التقنية التي قد تبدو غريبة عن الطبيعة لأول وهلة ولكنها في الواقع نابعة من الطبيعة أساساً. ومن تلك الأمور:

١ـ الوقف الفني: تتطلب مهمة جذب المتفرج احياناً الى الصمت بين الجمل صمتاً يأخذ وقتاً يطول أو يقصر حسب الموقف والضرورة. واننا في الحياة الاعتيادية لا نلقي الكلام تباعاً متصلاً بعضاً ببعض، لأن تكوين الجمل في الذهن يحتاج الى وقت قد يطول أو يقصر ذلك الوقت حسب طبيعة

الجملة وما وراءها من افكار وما تستديمها من افعال. لذلك فليس من الصحيح ان نلقي الجمل بصورة مستمرة ومتتالية وبدون فواصل إلا في الحالات التي يتطلبها الموقف والحالة وعوامل جذب المتفرج.

٦- التركيز: في الحياة الاعتيادية قد نلجأ الى التشديد على بعض الحروف أو الكلمات ولكن ذلك التركيز يأتي بتلقائية من غير تفكير مسبق اما على المسرح فلا بد من توظيف هذه الواسطة بشكل متعمد القصد منه جذب انتباه المتفرج الى نقطة مهمة أو معنى معين في الجملة أو العبارة. مع هذا يجب ان يحذر الممثل من الاكثار من التشديد على الكلمات والا. ابتعد عن الطبيعة وأصبح الكلام مهزوزاً متوتراً من غير داعٍ.

٧- الايقاع: تقتضي ضرورات العمل المسرحي زيادة سرعة الايقاع في كثير من الاحيان وذلك من اجل رفع شدة المشهد وزيادة التوتر فيه. كما قد تقتضي العكس تماماً وذلك لاعطاء اجواء الثقل والترهل وذلك عن طريق التباطؤ في الايقاع، لذلك يجب ان يلاحظ الممثل عدم تأثير السرعة في الايقاع على الوضوح وعدم تأثير التباطؤ فيه على بث روح التكاسل لدى المتفرج وبالتالي ابعاده عن متابعة المسرحية.

طبيقات:

١- يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (انتيغوني) لجان انوي، مشهد اللقاء بين (كريون) و (هيمون) أو مشهد اللقاء بين (انتيغوني) و (ايسمين).

٢- ليتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (انظر الى الماضي بعصب) لجون اوزبورن.

٣- ليتمرن الطلبة على مشهد من مشاهد مسرحية (حلاق بغداد) لألفريد فرج أو مسرحية (ليالي الحصاد) لمحمود الذياب.

٤- لتتمرن الطالبات على مشهد من مسرحية (بيت برناردا ألبا) لغارسيا لوركا.

الفصـــل الثالـــث

الالقاء في الملهاة (الكوميديا) القديمة

هناك عدة آراء حول تعريف الملهاة فهناك رأي يقول «انه ما دامت المسرحية تثير فيك الضحك فهي ملهاة»[١]. وهناك رأي يقول ان كل مسرحية تنتهي بنهاية سعيدة فهي ملهاة.

يعرف ارسطو الملهاة: «بأنها محاكاة الأراذل من النـاس لا في كل نقيصة ولكن من الجانب الهزلي الذي يثير الضحك». ويذكر عمر الدسوقي بأن «هناك عنصراً (كاريكاتيريا) في الملهاة ، ويستخدم هذا العنصر لتأكيـد شذوذ الشخصية وكل انسان منا مهما كان طبيعياً فيه نقط ضعف سواء كانت جسيمة أو تافهة»[٢].

يذكر الدكتور ايليا حاوي بأن «الصور الكـاريكاتـورية، تختلف عن الصور العادية بالاختلال في ما بين طرفيها واستحالة المعاني التي تشير اليها ذلك في شكلها الخارجي اما في الروح واسلوبها الداخلي فهي تقوم على عزل الملمح الشاذ على سائر الملامح والامعان بتعظيمه والغلو في اظهاره حتى يبدو كثير الغرابة مثيراً للدهشة»[٣].

---

(١) ل. ج، يوتس، الملهاة في المسرحية والقصة، الدار المصرية للتاليف والترجمة، القاهرة، ١٩٥٨، ص ١٤

(٢) عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. ط ٥، دار الفكر العربي، لبنان، ص ٣٦١

(٣) د. ايليا حاوي، فن الهجاء، ص ١٦٤.

وهو في هذا يشير الى ان العرب قد عرفوا فن الملهاة عن طريق الهجاء وما جاء في شعرهم القديم من تلميحات وتصويرات كاريكاتيرية مثل:

قولا لدبس شَرَّ من ... يطأ التراب ويُرمسُ
تباً لدهر انت فيه ... مقدمٌ ومرأسُ
لو ان ابليساً رآك ... لكاد ذعراً يلبس
ولراعه وجهٌ من التحْ ... سين قيءٌ املسُ
وكأن صوتك حين يصدح ... صوت رعد يرجسُ
فاذا صدحت مؤذناً ... كادت تموت الأنفس

قبل ان ندخل في موضوع الالقاء في هذا النوع من المسرحيات علينا ان نشرح طبيعة المسرحية الكوميدية ومكمن عنصر الاضحاك.

يمكن ان نعرف الملهاة بأنها المسرحية التي تثير الضحك نتيجة تقديم نكات تافهة التي تنتج عن سخافة وحماقة الجنس البشري . وبينما تهتم التراجيديا بالعاطفة تهتم الكوميديا بالفكر. ويمكن ان يقال كتعريف عام بأن الكوميديا هي المسرحية التي تثير مشاهدها الضحك. وقد ينصب الضحك على الاحداث أو على السلوك أو على الكلام. وهناك تعريفات اخرى لا حاجة للتطرق اليها... ومبعث الضحك عند (ارسطو) هو الحط من مقام المضحوك منه، أي تصوير الناس بأردأ من حالتهم الأصلية. اما (بن جونسون) فيرى ان مبعث الضحك هو كل ما هو معوج أو ساقط من كلام المؤلف ومعانيه أو من كلام الناس وافعالهم. وهكذا فيمكن تقسيم مصادر الضحك الى ما يلي:

١ ـ ضحك ينشأ عن تصرفات الانسان ويعتمد على الشكل الخارجي والسلوك.

٢ـ ضحك ينشأ عن كلام الناس سواء كان جزاء تنظيم الجمل أو المعنى أو اللهجات.

٣ـ ضحك ينشأ عن الظرف الذي يقع فيه الشخص وفيه حط من مقامه.

وهكذا فإن المسرحية الهزلية أو الملهاة تعتمد على نكات أو نقاط معينة تثير الضحك اذا ما أبرزت بشكل واضح. والجمل الهزلية احدى تلك النقاط

ولكن تلك الجمل لا تضحك اذا لم يحسن القاءها. ويتم ذلك حسب الخطوات التالية:

١- التحليل: اي البحث عن الكلمات أو الجمل التي يمكن ان تؤدى بطريقة ما تثيرُ الضحك وبعد ذلك نبحث عن الطرق التي بواسطتها نؤكد العناصر التي تجعلها مضحكة.

٢- التمهيد: اي التمهيد للجمل أو الكلمات التي تضحك وذلك عن طريق الوقت او بأية وسيلة فنية أخرى كالحركة والايماءة.

٣- التشديد والنبر: أى التشديد على الكلمات أو الجمل التي تضحك أو عن طريق تغير نبر الكلمات والجمل ويكون ذلك اما بالمبالغة أو التخفيف.

٤- الملاحقة : أي ابراز الجمل والكلمات التي تثير الضحك بعد القائها أما بصمت أو بحركة أو الايماءة

ان طريقة القاء الجملة أو الكلمة المضحكة يجب ان تتبع اسلوباً معيناً من الموسيقى والنبر الخاص ولا بد ان تلقى العبارة المضحكة بنفس واحد حتى لا تنقطع وتفقد تأثيرها، واذا كانت العبارة المضحكة في نهاية الجملة فيجوز ان نتوقف قبلها لنأخذ شهيقاً ثم نلقيها.

إن عنصر الاضحاك يعتمد على ركنين اساسيين:

١- ادراك مغزى النكتة. وذلك عن طريق الانتقال من الاحساس الى التفكر بإدراك مفاجىء، كما في عبارة (من الأفضل ان تحب وتفشل أفضل كثيراً). فنلاحظ ان الجملة الاولى تهز احساس المشاهد اما الجملة الثانية فتثير فيه عاطفة الاستياء وذلك للتناقض الحاصل بين الجملتين وعندئذٍ يدرك المقصود من ذلك فيضحك اذا ما القاها الممثل بشكل صحيح.

٢- خلق التناقض بين الموضوع وطريقة معالجته، فاذا كان الموضوع خطيراً جداً وعولج بشكل استخفافي أو بلا مبالاة فإنه سيثير الضحك. او اذا كان الموضوع تافهاً وعولج بأسلوب القائي مفخم فسيثير الضحك.

المبحث الأول- القاء الشعر في الملهاة القديمة

ان الملهاة اليونانية والرومانية هي اساس كل انواع الملاهي حتى الوقت الحاضر. فلقد كتب ارسطو فانيس وتيرانس أحسن الكوميديات وقد لا تضاهيها افضل الكوميديات في الوقت الحاضر. وكانت تلك الملاهي تتكون من ثلاثة اجزاء - الجزء الأول يقدم لنا الموقف ويليه الجزء الثاني وهو نشيد الجوقة حيث تخاطب الجمهور مباشرة وتعلق على الحدث وتقدم رأي المؤلف. ويأتي الجزء الثالث وهو سلسلة من المشاهد المضحكة. وتعتبر اناشيد الجوقة اهم جزء من المسرحية لأن المؤلف فيها يعبر عن رأيه بحرية. ولهذا فإن التمرن على القائها أهم خصائص الالقاء في الكوميديات القديمة.

ولقد كتب شكسبير الكثير من الملاهي وكانت بنفس جودة مآسيه. وتكاد تكون معظم ملاهي ذلك الشاعر الكبير رومانسية في مواقفها وكلامها ولذلك فإن الطابع الخيالي هو الذي يجب ان يسود في القاء جملها. وكثيراً ما تتخلل مسرحيات شكسبير الهزلية لحظات جدية كما هو الحال في مسرحية (جعجعة بلا طحن) .

كما ان هناك بعض المشاهد الهزلية في مسرحيات شكسبير الجدية كما هو الحال في مشهد الحفارين في هاملت ومشهد البواب في ماكبث. وهناك عدد كبير من الشخصيات الشعبية في مسرحيات شكبير لذا يمكن أن يأخذ القاء تلك الشخصيات طابع اللهجة الشعبية، كما هو الحال في مشهد الشخصيات التمثيلية التي يقوم بها الصناع في (حلم منتصف ليلة صيف).

وما ينطبق على القاء الشعر في المأساة من قواعد عامة ينطبق على القاء الشعر في الملهاة عدا ما يتعلق بالجمل والكلمات التي تثير الضحك.

تطبيقات

١ - يختار الطلبة مشهداً من مسرحية (الضفادع) لأرستوفان ويتمرنون عليه .

٢- يختار الطلبة مشهداً من مسرحية (حلم منتصف ليلة صيف) لشكسبير

للتمرن عليه وليكن مشهد (الصنّاع).

٣ـ يختار الطلبة مشهداً من مسرحية (السحب) لأرستوفان ويتمرنون عليه

٤ـ يختار الطلبة مشهداً من مسرحية (جعجعة بلا طحن) ويتمرنون عليه.

٥ـ يتمرن الطلبة على مشهد الحفارين في (هاملت) .

٦ ـ يتمرن الطلاب على مشهد البواب في (ماكبث).

المبحث الثاني: القاء النثر في الملهاة القديمة

تعتمد اغلب الملاهي النثرية القديمة على انماط الشخصيات كما هو الحال في مسرحية (فولبون) لبن جونسون وغيرها من مسرحياته. وهذا وان شخصيات تلك المسرحيات اكثر واقعية ومأخوذة من الحياة وليست شخصيات رومانسية، كالمسرحيات السابقة. ولذلك فإن الالقاء في مثل هذه المسرحيات يعتمد بالدرجة الاولى على التشخيص، أي اعطاء صفات خاصة في الصوت والكلام لكل شخصية تختلف عن الأخرى.

ومن الملاهي النثرية القديمة ملاهي السلوك التي ظهرت في عصر عودة الملكية في بريطانيا. «ولم يقتصر نمط الشخصيات المرسومة في الملهاة السلوكية على تصوير حماقة البشر المكتسبة كما كانت تدعى آنئذٍ بل تناول ايضاً العادات والتقاليد الخاصة بالطبقة الراقية»(١).

لذلك يجب ان تظهر تلك النمطية في القاء الشخصيات ويجب ان يكون هناك تباين بين القاء الشخصيات من الطبقة الارستقراطية والقاء الشخصيات من الطبقات الشعبية. كما يجب ان يكون هناك تباين بين القاء الشخصيات القادمة من الريف وشخصيات المدينة كما هو الحال في مسرحية (ضابط التجنيد) لفاركر.

ان الملهاة السلوكية تعتمد على سرعة البديهة لدى الشخصيات وعلى

---

(١) ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ص ٢٠٨.

عبارات وكلمات نابية ولا أخلاقية. لذلك يجب ان يكون القاء تلك العبارات والكلمات منسجمًا مع طبيعتها. ان مسرحية مثل (طريق العالم) لكونكريف احدى نماذج الملهاة السلوكية تتميز بلغة بارعة. ولا بد ان يكون الالقاء فيها بمستوى تلك اللغة وكذلك الحال مع مسرحيات (موليير) التي تسخر من النفاق والخسة والبخل والدناءة والجشع. وفي مسرحية (الطبيب رغمًا عنه) أو مسرحية (الثري النبيل) يجب ان يظهر ذلك التناقض بين الالقاء الطبيعي للشخصية والالقاء المصطنع لنفس الشخصية عند انتحالها سمات اخرى.

من المسرحيات التي تنتمي الى هذا الفصل الملاهي العاطفية التي ظهرت في أوروبا في القرن السابع عشر وعلى رأسها مسرحيات شريدان مثل (مدرسة الفضائح) والتي ينحو فيها منحى موليير في السخرية من بعض المجتمعات وخاصة النساء الثرثارات. ولا بد من ان يكتسب الالقاء هذه السمة.

تطبيقـــات

١- يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (فولبون) لبن جونسون.

٢- ليتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (المثري النبيل) أو مسرحية (البخيل) أو مسرحية (الطبيب رغمًا عنه) لموليير.

٣- ليتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (مدرسة الفضائح) لشريدان.

٤- ليتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (طريق العالم) لوليم كونكريف.

الفصـــل الرابـــع

الالقاء في الملهاة الحديثة

لقد كتبت اغلب الملاهي الحديثة نثراً وقليل جداً تلك التي كتبت بالشعر. وقد سارت الملاهي الحديثة مع المآسي جنباً الى جنب حيث ان أبسن قد كتب اضافة الى مآسيه الرائعة بعض الكوميديات. وتكاد تكون معظم المسرحيات الهزلية الحديثة تنحدر في اسلوبها ومواضيعها من الملاهي القديمة فمسرحيات (اوسكار وايلد) مثلاً لها صلة بمسرحيات(كونكريف) وكان برنارد شو على رأس كتّاب الكوميديا الحديثة وتمتاز مسرحيات شو بالنكات الخفيفة والأسلوب الساخر الذي يتطلب من الممثل ان يستعمل التلوينات الصوتية وتغيرات النبر..

ولقد طور (نوئيل كوارد) الملهاة السلوكية وهو الآخر «يشدد على حضور البديهة ويعتبر ذلك غاية في حد ذاته. ويعنى بالمواقف الآنية اكثر مما يعنى بالحبكة أو بتطور الشخصية مثله في ذلك مثل كل من كونكريف وأيثرج»[1].

المبحث الأول - الالقاء في المسرحية الكوميدية باللغة الفصحى

لقد ترجمت الى اللغة العربية الكثير من المسرحيات الكوميدية.

---

(١) ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ص ٢٣١.

ويقصد بالمسرحية الكوميدية تلك المسرحية التي تجمع بين الجد والهزل كمسرحية (سيرانودي برجاك) لروستان ومسرحية (عرفوا ما يريدون) لسدني هوارد.

ويتبع الالقاء في مثل هذه المسرحيات جميع القواعد المتبعة في المسرحيات الجدية الحديثة من طبيعة وبساطة مع استعمال تقنية القاء المواقف المضحكة وابرازها.

وعلى الممثل ان يتبع الخطوات التالية عند قيامه بتمثيل احد الادوار في هذا النوع من المسرحيات:

١ - ان ينظر الى الشخصية في وضعها الصحيح وفي وضعها المشوه في المشاهد المضحكة.

٢- ان يختار الجانب المضحك في القاء الشخصية ويركز عليه ويبرزه اما عن طريق تغير الطبقة أو تغير السرعة أو تغير النبر.

٣- ان يكون مؤمناً بما يقوم به أو بالتشويه الحاصل في الشخصية وخاصة في التشويه الذي يجب أن يطرأ على طريقة الكلام.

تطبيقات:

١- يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية من مسرحيات (سدني هوارد).

٢- يتمرن الطلبة على مشهد من (الحيوات الخاصة) لنوئيل كوارد.

المبحث الثاني- الالقاء في الملاهي الشعبية:

ان المسرحيات المكتوبة باللهجات الدارجة والتي يقصد منها الاضحاك اسهل من غيرها في الوصول الى هذا الهدف وذلك لأن المغزى الكوميدي والنكتة والتلميح تصل بشكل أسرع الى اذهان المتفرج العادي ، ولما تحتوي اللهجة من تعبيرات تتماشى وعوامل الضحك ومنها الحط من منزلة الشخصية

أو تشويهها أو الوقوع في الموقف المتناقض.

والحق فإن ما يسري من قواعد على الالقاء في المسرحيات الهزلية النثرية يسري هو الآخر على الالقاء في المسرحية الهزلية أو الشعبية وليس هناك قواعد خاصة.

تطبيقات:

١- يختار الطلبة احد المشاهد من مسرحية كوميدية عراقية ليتمرنوا عليه.

٢- يختار الطلبة احد المشاهد من مسرحية كوميدية مصرية ليتمرنوا عليه.

٣- يختار الطلبة احد المشاهد من مسرحية كوميدية لبنانية ويتمرنون عليه.

٤- يختار الطلبة احد المشاهد من مسرحية كوميدية باللهجة الجنوبية العراقية للتمرن عليه.

الفصل الخامس

الالقاء في المسرحيات ذوات الأساليب المعاصرة

بعد ان انتشرت المسرحية الواقعية في شتى اقطار العالم ظهرت مدارس مسرحية اخرى تناقض تلك المدرسة وترى فيها ابتعاداً عن المعنى الحقيقي للفن، ومن تلك المدارس المدرسة الرمزية والتعبيرية والمسرحية العبثية. وظهرت بعد ذلك المسرحية السياسية والمسرحية الملحمية. واذا كانت جميع تلك الأنواع تشترك في القواعد العامة والخاصة في الالقاء فإن كلاً منها له بعض خصائص في هذا المجال.

المبحث الأول ـ الالقاء في المسرحية الرمزية والتعبيرية

لقد كان الاتجاه نحو المذهب الرمزي أو المذهب التعبيري منبعه اعتقاد اصحابه بأن أي فكرة لا يمكن ان يعبر عنها فنياً بشكل مباشر بل من خلال الرمز. لقد كان هدف الرمزيين في المسرح هو خلق الجو الذي يحيط بالرمز. واذا ما كتبت المسرحية شعراً فلا بد ان يكون ذلك الشعر غير موزون بوزن واحد وإنما تتنوع فيه الاوزان وذلك لخلق حالة نفسية متنوعة. ويجعل الرمزيون (الفعل الباطن) و (اللاوعي) أساساً لمواضيع مسرحياتهم. ولعل افضل من كتب في المسرح الرمزي في اوروبا (موريس مترلنغ) الذي كتب

(الطائر الأزرق) والتي تصور «رحلة الى عالم من حلم حيث تتخذ الحيوان والطير وتتخذ الأشياء والفكر العادية اشكالاً رمزية للتكلم وتحيا»[1].

ولعل من ابرز اهداف الرمزية استعمالها للغة خاصة تعتمد على:

(١) الايحاء والموسيقى «فالصرخة اصل الكلمة والمعنى غرضها الأساسي»[2]. وهناك نوعان منه الأول يوحي بحقيقة مستقبلية، أي تحمل صفات تصويرية ومنها لا يدل إلى على معناها الظاهري.

(٢) الايهام والحلم، أي ان الكلمات تضع السامع في اجواء حلمية مبهمة.

(٣) الايقاع للكلمات في المسرحية الرمزية ايقاع خاص يعبر عن موسيقى معينة. ولهذا فقد كتب أغلب المسرحيات الرمزية شعراً أو شعراً منثوراً.

ولعل أهم الكتّاب العرب الذين كتبوا في المسرح الرمزي (بشر فارس) وظهر اتجاهه هذا في مسرحيته (مفترق الطريق). وكذلك سعيد عقل في (بيت يفتاخ) و (المجدلية) وتوفيق الحكيم في (شهرزاد) و (بيجماليون). ويذكر بشر فارس «وبعد ان يكون الرمز لوناً من التشبه أو الكناية بل هو صورة أو (قل) سرباً من صور جزئية ينتزعها المنشئ من المبذول كما تنتزع الاشكال من هيئات الموجودات على مرقم رسام»[3].

وهكذا فقد اعتمدت الرمزية العربية هي الأخرى على الصور المتخيلة والخيالية.

وبناء على ما تقدم لا بد ان يتناسب الالقاء مع تلك الكلمات الموسيقية والصور التي توحيها ولا بد أن يكون هناك ايقاع خاص في الكلام يوحي بالاجواء التي تدعم الرمز المطلوب وقد يكون ايقاع الكلام بطيئاً أو سريعاً

---

(١) انطون غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص ٧.
(٢) انطون غطاس كرم، المصدر نفسه، ص ٧٦.
(٣) انطون غطاس كرم، المصدر السابق، ص ١١٨.

وفقاً لما تتطلبه الاجواء أو وفقاً لما يتطلبه الرمز. ويعتمد الالقاء في المسرحية الرمزية على التلوين والتنويع الزائد سواء في الطبقات الصوتية أو في القوى أو في الايقاعات والسرع أو في الوقفات.

اما المسرح التعبيري فقد تفرع عن المسرح الرمزي. وهو الأخر يعتمد على الحلم ويعتمد على الرؤى الفكرية والعاطفية وتطلعات الى مستقبل. ولذلك تطغى الشاعرية على النص لتحل محل التوتر الدرامي. وهناك تطرف في الوسائل الدرامية كاستعمال الصرخات والهمسات والاشارات والايماءات والايقاعات. وعليه فلا بد أن يسند الالقاء في تلك الرؤى والاحلام وتلك المبالغة وذلك التلون والتنوع. لقد كتب (سترنبرغ) مسرحيات تعبيرية مثل (الطريق الى دمشق) واشتهر (بوشنر) بمسرحياته التعبيرية واشهرها (فويسك).

تطبيقات

١ـ يتمرن الطلبة على احد مشاهد مسرحية (مفترق الطريق) لبشر فارس.

٢ـ يتمرن الطلبة على احد مشاهد مسرحية (الطريق الى دمشق) لسترنبرغ.

٣ـ يتمرن الطلبة على احد مشاهد فويسك أو (موت دانتون) لبوشنر.

٤ـ يتمرن الطلبة على احد مشاهد (شهرزاد) لتوفيق الحكيم.

٥ـ يتمرن الطلبة على احد مشاهد (الطير الأزرق) لموريس ماترلنك.

المبحث الثاني ـ المسرح الطليعي ـ العبث

لقد استقت اكثر المسرحيات الطليعية والعبثية اجواءها من مسرحية (الملك آبو) لالفريد جاري التي ظهرت عام ١٨٩٦ وكذلك اعتمدت على اشعار (ابولونير) الرمزية وعلى الدادية والسريالية وعلى كتابات (انطون آرتو) عن مسرح القسوة. وان كانت تتميز تلك المسرحيات بشيء فإنها تتميز بثورتها

على الاشكال والمواضيع التقليدية التي كانت سائدة. وهو في رأي يونسكو «اكتشاف جديد لنماذج المسرح الاساسية وذلك نوع من العودة الى المسرح البدائي والى الانسان الاول، الى المجتمع كمحور للعالم الدرامي»[1].

ويرى آرتو أن وظيفة المسرح ليس حل المشاكل الاجتماعية والنفسية بل انها التعبير عن الحقائق الخفية وهي مهمة ميتافيزيقية تعمل على كشف اللاشعور. والحوار في رأيه لا يؤدي اغراضها ولذلك يتركها ليستعيض عنها بالصرخات والايماءات والاجواء المسرحية أو استخدام لغة خاصة يختلف هدفها عن هدف اللغة الاعتيادية.

ان حوار مسرحية (في انتظار غودو) يتكون من تركيب تلك الجمل التي نهملها في الحياة أو التي نقولها في غير وعي. وهناك تكرار مستمر في التركيبات ان شخصياتها اشبه ما تكون بشخصيات المهرجين وهم يتصرفون في حركاتهم وبالقائهم، لذلك وبالرغم من ان الحوار فيها قد يبدو لا معنى له ولكن لو تمعنا قليلاً لوجدنا كل المعنى فيه فالكلمات تحمل معاني مخيفة بعيدة يجب على الملقي ان يظهرها. فالمسرحية في مضمونها سخرية من الحياة ولا بد ان تظهر تلك السخرية على لسان وبصوت الممثلين.

اما مسرحيات (يوجين يونسكو) فتحتوي على صور كاريكاتيرية وشخصياتها اشبه بالدمى «تبيّن لنا عدم جدوانا وغرورنا وغبائنا»[2].

ويستعمل يونسكو في مسرحية (الكراسي) أو (الدرس) لغة غير اعتيادية، لغة تعبر عن آلية انسانية.

ويعرف كلا المسرحين ((مسرح بيكيت) و (مسرح يونسكو) الحياة بصورة هزلية على اساس انها فارغة ولا معنى لها. ولا بد للممثل أن يظهر تلك الروح الهزلية الساخرة في القائه. ويصبح اسلوب (يونسكو) اقل اسرافاً كلما كانت الشخصيات اكثر انسانية «ولكن يونسكو وبيكيت لا يستعملان

---

(١) ليونارد ك. برونكو، مسرح الطليعة، ص ١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص١٠٩.

اللغة لمجرد شرح الشخصيات لنا ولا لمتابعة تطور الاحداث وبيكيت لا يستخدم اللغة كفاية في حد ذاتها كما يفعل يونسكو انما يستخدمانها كما فعل الشعر في عصر بودلير لقوة ايحائيتها»[1].

وهكذا فعلى الممثل ان يلاحظ ما يلي في القائه للحوار في مسرحيات يونسكو وبيكيت:

١ـ اعتماد التلوين الصوتي لغرض اسناد الروح الساخرة والهزلية.

٢ـ اعتماد النبر المقصود لخلق اجواء إيحائية.

ويعتمد مسرح (جان جينيه) على الطقوس والشعائر. وهو مسرح ايحاءات ورموز. والشخصيات فيه مستعارة ومجازية وليست واقعية وتعتمد على حوارات قصيرة متقطعة متنامية كما هو الحال في (رقابة عليا) و (الخادمات) التي تتمثل صيغ التعبير عنها في تلك الحوارات المتوترة والمتعاقبة والمبنية بناءً شاعرياً محكمًا، وتلك الحركات الضيقة والايقاعات السريعة. ولذا على الممثلين ان يكونوا من ذوي الاصوات المرنة القوية والحركات الجسمانية الديناميكية ويهتموا بغنائية الحوار وموسيقاه.

ولعل من اشهر كتّاب الطليعة الكاتب اللبناني الأصيل (جورج شحادة) وامتازت مسرحياته بالشاعرية المغرقة والتعبيرية الواضحة حيث ان الروح الملحمية مسيطرة كما هو الحال في (مهاجر بريسبان) لذا فمن المهم جداً ان يتوافق الالقاء مع تلك الشاعرية والحلمية

« ان عالم جورج شحادة عالم السحر والبراءة والشعر وقصص الجنيات يتفاعل بين الشباب واشياء النفس وبين العجائز والفاسدين اللذين نفذا الاتصال بحقيقة الطفولة الشعرية»[2].

ويمتاز مسرح (اودبيرتي) بالبراعة اللفظية في حين يمتاز مسرح (اداموف) بالجفاف اللفظي .إن التشاؤم عند بيكيت يقابله التفاعل لدى شحادة. وكل هذا

---

(١) ليونارد برونكو، المصدر السابق، ص ٢٠٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣١٦.

يعبر عنه عن طريق التلوين الصوتي والايقاع المناسب. ولعل أهم ما تشترك فيه جميع مسرحيات اولئك الطليعيين هو المزج بين الجد والهزل ولذا فمن واجب الممثل ان يوضح ذلك في القائه وذلك عن طريق التلوين وعن طريق استخدام قواعد وأصول الالقاء الجدي والالقاء الهزلي. كما لا بد من الاهتمام بتفسير الكلمات لا على اساس معانيها الظاهرية ولكن على اساس معانيها البعيدة. ولا بد من الاهتمام بالايقاعات الخاصة سواء ما كان متنوعاً أو شاعرياً.

تطبيقات

١ ـ يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (الكراسي) ليوجين يونسكو.

٢ـ يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (في انتظار غودو) لصاموئيل بيكيت.

٣ـ تتمرن الطالبات على مشهد من مسرحية (الخادمات) لجان جينيه.

٤ـ يتمرن الطلاب على مشهد من مسرحية (رقابة عليا) لجان جينيه.

المبحث الثالث ـ المسرح الملحمي

لقد كان من أهم ما يهدف اليه المسرح الملحمي الذي بشّر به (برتولد بريشت) وطبّقه في مسرحياته ومن خلال فرقة (البرلينر انسامبل) هو:

أولاً ـ إيجاد مسرحية لا تخضع لقواعد الدراما الارسطوطالية وذلك عن طريق كسر سلسلة الوحدات. ولذلك تحتوي مسرحياته على عدة عقد أو عدة احداث وليس عقدة أو حدث واحد ويعتمد على عدة بطولات وليس بطولة واحدة.

وثانياً ـ تحتوي مسرحياته على مشاهد قصيرة واغاني ومقاطع حوارية ومقاطع روائية وجوقة ومقدمة ونهاية.

ثالثاً ـ عامل التغريب الذي يجعل من المالك الأصلي للأشياء بعيداً أو

غريباً عن اصوله أو عن ملكيته.

رابعاً- الكشف عن عناصر التناقض في الأحداث وفي الشخصيات.

وعلى هذا الاساس فإن التمثيل في المسرح الملحمي له ميزاته واهم هذه الميزات:

١- الشخصية لا تمثل وانما تروي الحدث وتتخذ موقف الشخص الثالث بالنسبة لنفسها - ولذلك على الممثل ان ينظر الى الشخصية عن بعد وبعين ناقدة ولذلك لا بد له ان لا يتقمص الشخصية. والالقاء على هذا الاساس يجب ان لا يأخذ سمة القاء الشخصية وإنما القاء الممثل نفسه.

٢- يجب على الممثل ان لا يتعاطف مع الشخصية ولا ينفعل بانفعالاتها وانما يتخذ موقفاً حيادياً. ويعرض المشهد أو الحديث بشكل يدع فيه المتفرج يحلل ويحكم.

٣- يجب على الممثل ان لا يدرس حياة الشخصية وانما حياة المجتمع الذي تعيش فيه الشخصية. لكي يتعرف على العلاقات الاجتماعية في ذلك المجتمع من اجل الوصول الى رأي حول تغيرها.

٤- يعتمد المسرح الملحمي على مواجهة الممثل للجمهور فليس هناك جدار رابع وانما على الممثل ان يتكلم مباشرة الى الجمهور وكأنه يقص قصة ولا يشخص شخصية.

٥- يجب ان يكون الممثل بحالة استرخاء صوتي وجسماني وذلك لغرض متابعة التلوينات اللازمة للرواية.

٦- على الممثل ان لا يستعمل صوت الشخصية بل صوت الممثل لأنه لا يمثل شخصية معينة بقدر ما هو يروي رواية عن تلك الشخصية.

٧- (الايماءة والجست) وهي على الغالب فعل جسماني أو قد تكون نغمًا صوتياً أو تعبيراً في الوجه لغرض الاشارة الى موقف التناقض في المشهد او الموقف.

تطبيقات

١- يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (بونتلا وتابعه ماتي)

٢- يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية)

٣- يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (رؤى سيمون ماشار)

٤- يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (القاعدة والاستثناء)

المبحث الرابع: المسرحية السياسية والمسرحية الوثائقية:

بالرغم من ان السياسة كانت موضوعاً لكثير من المسرحيات منذ قديم الزمان اذ جاءت في بعض المسرحيات الاغريقية القديمة وجاءت في مسرحيات الفترة الاليزابثية في انكلتره وكذلك في بعض المسرحيات الكلاسيكية الجديدة في فرنسا وكذلك كانت موضوعاً لبعض المسرحيات الطبيعية كمسرحية (النساجون) لهوبتمان ولبعض المسرحيات الواقعية كمسرحية (عدو الشعب) لأبسن. كما ان الكثير من المسرحيات الحديثة طرقت السياسة موضوعاً اساسياً لها وخاصة ما كتبه الوجوديون امثال جان بول سارتر وعمانوئيل روبلس كمسرحية (سجناء الطونه) ومسرحية (البغي الفاضلة) للأول و(ثمن الحرية) للثاني. وكانت السياسة عموداً فقرياً لكتابات الايرلندي شون اوكيزي كمسرحية (المحراث والنجوم) ولكتابات الكتاب الامريكيين الحديثين من امثال كليفورد اوديتس في (انتظار ليفتي) وجون هوارد لوسون في (اغنية المسيرة) وأروين شو في (ادفنوا الموتى). إلا ان المسرح السياسي والمسرح الوثائقي لم يأخذا صيغتهما المعروفة لدينا الآن إلا في النصف الثاني لهذا القرن، بعد ان اصبحت السياسة الشغل الشاغل للناس بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وظهور القوى الكبرى المتصارعة في العالم وحدوث الثورات الشعبية في مختلف القارات.

ظهرت بوادر المسرح السياسي مع ظهور مدرسة المسرح التعبيري في المانيا التي بدأها فيدكند وتبعه ارنست تولر و اروين بيسكانور وجورج كايزر وبرتولد بريشت حيث بدت في مسرحياتهم الروح الثورية بشكل واضح. وكان كايزر من

الذين بلوروا المسرح السياسي الحديث نتيجة لميوله السياسية «فقد اشترك كايزر في النضال السياسي قبل الحرب وآثارها وفي اثناء الثورة. ورأى ان المضمون الاساسي لهذا النضال هو الدفاع عن كرامة البشر وحقهم في الحياة ودفع غائلة الجوع والبطالة والامتهان عنهم»[1]. ولم يقتصر ظهور المسرح السياسي على المانيا بل تعداه الى جميع اقطار اوروبا وخاصة دول الكتلة الاشتراكية حيث برز نوع من المسرح السياسي التوجيهي.

ويعتبر بيتر فايس، الالماني المهاجر الى السويد، اهم الكتاب المعاصرين الذين بلوروا المسرح السياسي الوثائقي حيث كانت الاحداث السياسية قديمها وحديثها الموضوع الاساسي لأغلب مسرحياته وكانت تلك المسرحيات تعتمد على تقديم الوثائق السياسية من وجهة نظره كما فعل في (اضطهاد واغتيال جان بول مارا) التي قدمها عام ١٩٦٦ و(انغولا) عام ١٩٦٦ و(حديث فييتنام) عام ١٩٦٨.

لقد كان للحرب الفييتنامية اثر كبير في انتشار المسرح السياسي الوثائقي فقد مارسته الكثير من الفرق الطليعية وفرق الشباب في اوروبا واميركا كوسيلة من وسائل الاحتجاج على استمرار الحرب وقد حذا اغلبهم حذو بيتر فايس. وتذكر من تلك المسرحيات (نيت روك) لمؤلفتها الاميركية ميغان تيري. ولقد جرب المسرحيون العرب حظهم في هذا المجال وخاصة بعد اشتداد ساعد الثورة الفلسطينية فكتب الفريد فرج (النار والزيتون) وكتب ميخائيل رومان (ليلة مصرع جيفارا). وكتب المسرحيون العراقيون مسرحيات من هذا القبيل مثل (آي وسي. سي) لمعاذ يوسف و(الحصار) لعادل كاظم و(الخرابة) ليوسف العاني و(تحت ظلال الخيمة) لعبد الامير معله و(جد عنوانا لهذه المسرحية) لجليل القيسي.

ويعتمد المسرح السياسي الوثائقي الحديث على كشف الحقائق ونقد تزويرها او تشويهها وعلى فضح الكذب السياسي الذي يمارسه البعض كما ويعتمد ايصال الحقائق التاريخية والموضوعية الى المتفرجين. «ان المسرح الوثائقي الذي يريد مثلا ان يعالج اغتيال لومومبا، كندي، غيفارا، المجزرة في اندونيسيا، النزاع الاخير في

---

(١) سامي خشبة ، قضايا المسرح المعاصر ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص ٧٧ .

الشرق الاوسط، واعداد الحكومة الامريكية للحرب في فييتنام يصطدم اولا بظلام «مصطنع يخفي مناورات الحاكمين»[1].

والمسرح الوثائقي مسرح توعية وتحريض وادانة ويمكن ان يأخذ احياناً شكل محاكمة وقد يشارك الجمهور في العمل. ويجب ان يدخل كل ذلك في حساب الممثل عند الاداء.

ويتطلب الالقاء في هذا النوع من المسرح توفر عاملين اساسيين اولهما عامل السرد الذي تحدثنا عنه عند الحديث عن المسرح الملحمي والثاني هو عامل الاقناع الذي يشترك فيه مع بقية المدارس والمذاهب المسرحية إلا انه هنا يحتاج الى ايمان اكثر بالقضية المطروحة مما يجب ان يتوفر لدى الممثلين ليكون توفر الصدق في الاداء وهذا الصدق هو الذي يوفر الاقناع. لذلك يجب ان لا يلجأ الممثل الى الصراع والحماس الزائد ولا الى استعمال طبقات وقوى صوتية عالية وانما يجب توفر الدفء الصوتي والعمق المؤثر، وحتى في حالات وجود مقاطع خطابية وغالباً ما يحتويها مثل ذلك المسرح. وقد يقتضي العمل في المسرح السياسي الوثائقي تشخيص بعض الشخصيات التاريخية المعروفة وفي مثل هذه الحالات يجب دراسة تلك الشخصيات دراسة دقيقة من الناحية الصوتية لايجاد الطبقات والايقاعات المناسبة. وينبغي على الممثلين ان يحافظوا على الايقاع المناسب للمسرحية ككل حيث يجب ان يكون ذلك الايقاع متنامياً بشكل يشد الجمهور الى المسرح ولا يفسح مجالا لاي تراخي. ان الاسلوب التلغرافي السريع والمتقطع من اهم عناصر الالقاء في مثل هذا المسرح وهو يعتمد على ايصال اكبر عدد من المعلومات بأقل وقت.

تطبيقات

١) يتمرن الطلبة على مقاطع من مسرحية (حديث عن فييتنام) لبيتر فايس.
٢) يتمرن الطلبة على مقاطع من مسرحية (النار والزيتون) لألفرد فرج.
٣) يتمرن الطلبة على مقاطع من مسرحية (جد عنوانا لهذه المسرحية) لجليل القيسي.

---

(١) بيتر فايس، مقدمة حديث عن فيتنام، ترجمة ابراهيم وصفي، وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٠، ص ٤.

٤) يتمرن الطلبة على مقاطع من مسرحية (الحصار) لعادل كاظم.

المبحث الخامس - المسرحية العربية المعاصرة

اذا كانت المسرحية العربية الشعرية المعاصرة قد تأثرت بالمسرح الشعري الاوروبي فان المسرحية العربية النثرية المعاصرة قد تأثرت هي الأخرى بالمدارس المسرحية الحديثة كالمسرح الطليعي والمسرح الملحمي والمسرح الوثائقي وغيرها. واذا كان رقي الشعر العربي قد فاق الشعر الاوروبي في العصور الغابرة فانه لم يستخدم في العمل المسرحي الا في اواخر القرن الماضي على يد مارون النقاش وابي خليل القباني ومطلع القرن الحالي على يد الشاعر شوقي. وجاءت محاولات الكتابة والشعر الحر في السنوات العشرين الاخيرة، حيث ظهرت مسرحيات الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ومعين بسيسو ومحمد الفيتوري وعبد الوهاب البياتي وأخيرا نجيب سرور «ولقد كانوا جميعا متأثرين بتجارب (اليوت) التي كان يهدف من ورائها الى ان يعيش الامل في الدراما الشعرية، ولا ادل على ذلك من اوجه التشابه الكثيرة بين (جريمة قتل في الكاتدرائية) وبين (مأساة الحلاج) ناهيك عن الاقتباسات من شعر (اليوت) التي كثيرا ما نصادفها عند صلاح عبد الصبور بالذات»[1].

وأهم ما يميز تلك المسرحيات الشعرية المعاصرة تنوع الايقاعات والاستعمالات المبسطة للكلمات ولذلك فان الالقاء في تلك المسرحيات يأخذ طابع التنوع في الصوت والايقاع.

لقد تطرق الكتّاب المسرحيون العرب لكل انواع المدارس المسرحية الحديثة فمنهم من طرق باب مسرح الطليعة والمسرح العبثي، كما فعل توفيق الحكيم في بعض مسرحياته مثل (يا طالع الشجرة) وفي الشعر اتجه صلاح عبد الصبور هو الآخر نحو هذا النوع من الادب وحاول محمود ذياب هو الآخر في مجال اللامعقول. وفي

---

(١) عبد الستار جواد ، في المسرح الشعري، ص ٩٠ .

العراق جرب (طه سالم) حظه في مسرح اللامعقول فكتب مسرحية (ما معقوله) وغيرها.

وفي مجال المسرح الملحمي كانت اغلب المسرحيات التي كتبت في السنوات العشر الاخيرة قد طبعت بذلك الطابع سواء ما كتبه محمود ذياب (باب الفتوح) وسعد الله ونوس (حفلة سمر في خمسة حزيران) ويوسف العاني (الخرابة) او عادل كاظم (الموت والقضية) وغيرهم من الكتّاب المسرحيين في المغرب العربي.

كما ان ابرز سمة اتسم بها المسرح العربي في الوقت الحاضر هو الاغتراف من الذات فقد وظف (الفريد فرج) و(الطيب الصديقي) و(سعد الله ونوس) و(عز الدين المدني) و(قاسم محمد) بعض المنابع الذاتية توظيفا معاصرا في اعمالهم المسرحية وخاصة ما اخذ من المقامات ومن قصص الف ليلة وليلة.

وعليه فان الالقاء في كل تلك الانواع يتنوع حسب طبيعة كل مسرحية والمدرسة التي تنتمي اليها.

تطبيقات

١) يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (زينة النساء) لألفريد فرج.
٢) يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (النار والزيتون) لألفريد فرج.
٣) يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (باب الفتوح) لمحمود ذياب.
٤) يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (بغداد الازل) لقاسم محمد.
٥) يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران) او من مسرحية (رأس المملوك جابر)لسعد الله ونوس.
٦) يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (الموت والقضية) لعادل كاظم.
٧) يتمرن الطلبة على مشهد من مسرحية (آه يا ليل يا قمر) لنجيب سرور.

الباب الثالث

الالقاء في الاذاعة والتلفزيون والسينما

الفصل الاول

الالقاء في الاذاعة

ان جميع الاساليب المختلفة للالقاء تجد لها مكانا في الاذاعة والتلفزيون وفي السينما، وليس هناك من فارق سوى التعامل مع المايكرفون او التعامل مع الكاميرا فالخطبة قد تنقل في الاذاعة مباشرة او قد يقوم اي ملقي بالقاء خطبة بمناسبة معينة او برنامج معين والشعر قد يلقى في حفل منقول او قد يلقي في برنامج ثقافي والقصة او الملحمة قد تذاع في برامج خاصة او برامج الاطفال ويأخذ الاسلوب التمثيلي حيزاً كبيرا من البرامج الاذاعية والتلفزيونية، كما ان الوسيلتين ـ الاذاعة والتلفزيون اصبحتا قريبتين من المتلقي قربا بحيث لا بد ان يؤخذ بنظر الاعتبار في جميع البرامج المذاعة والمتلفزة وخاصة من حيث طبيعة الصوت وطريقة الكلام.

ولقد اصبحت الاذاعة والتلفزيون والسينما وسائل اعلامية وثقافية ملازمة لحياة الناس وقد احتلت موقعا مؤثرا في تلك الحياة بحيث اصبحت من ضرورياتها وحاجاتها مما دعا الى الاهتمام بالوسيط الذي ينقل المادة الاعلامية والثقافية الى جمهور المستحقين والمشاهدين عبر المايكرفون وعلى الشاشة. وينصب ذلك الاهتمام على صوت ذلك الوسيط اولا ثم على مظهره ثانيا.

لقد ساد الاعتقاد لفترة بأن انتشار السينما وظهور التلفزيون سيؤثر على اهتمام الناس بالراديو. ولكن التقدم الصناعي جعل من الراديو وسيلة سهلة النقل والاقتناء بحيث يمكن الانصات اليها في أي وقت وفي اي زمان، واخذ يعوض عن قراءة الصحف وقراءة الكتب في كثير من الاحيان.

وما من شك في ان للمذيع الحيز الاكبر والموقع الاهم في كلا الاذاعة

وتبعا لحجم الاستوديو الذي يوضع فيه او تبعا للمكان الذي هو فيه، وفيما اذا كان مغلقا بين الجدران او مفتوحا في الهواء الطلق، الا انه اكثر ما يكون حساسية في نطاق مجال معين محدود تحديدا دقيقا، اللهم الا اذا كان المايكروفون من النوع الذي يلتقط الاصوات من جميع الاتجاهات[1]. وتتوقف قوة التقاط الجهاز للصوت على قوة دفع الصوت ايضا. وهناك كثير من الاجهزة قادرة على الالتقاط من منطقة معينة ولا تلتقط من المناطق الاخرى. لذلك فعلى المذيع او الملقي ان يقف امام تلك الجهة التي تستقبل الصوت ويقف على مسافة معينة (كأن تكون قدما واحدا او قدما ونصف) ليصل الصوت الى المستمع وكأن الملقي قريب منه.

وبالرغم من ان جهاز السيطرة قادر على التحكم بقوة الصوت ولكن من الافضل ان يلقي الملقي بقوة اعتيادية. وفي الحالات التي ترتفع فيها طبقة الصوت وتزيد قوته، لسبب او لآخر، على المذيع او الملقي ان يبتعد قليلا عن المايكرفون او ان يدير وجهه عن المايكرفون قليلا.

ان ارتفاع المايكرفون او انخفاضه بالنسبة للشخص الواقف يؤثر هو الآخر في مدى التقاطع للصوت فلا بد ان يوضع الجهاز بمستوى فم الملقي. اما في حالة الجلوس فلا بد ان يكون الجهاز واطئاً قليلا من مستوى فم الملقي وذلك لان الملقي سيضطر الى ان يخفض منه قليلا الى الاسفل اثناء الكلام.

والآن ما هي الاسس التي يقوم عليها فن الالقاء وفقاً لمتطلبات المايكروفون؟

١ ـ الايقاع: لا بد ان يكون ايقاع الكلام، بصورة عامة، بسرعة اكثر من الحالات الاعتيادية، وذلك لان المستمع لا يرى المتكلم ويريد ان يتلقى المعلومات بأسرع وقت، وان اي تباطؤ او توقف قد يبعد المتلقي عن الاستماع. ولا بد ان يكون ذلك الايقاع متنوعا وفقا لطبيعة البرامج المقدمة.

٢ ـ التنفس: يصبح التحكم بالتنفس امراً مهما وفقا لحساسية الجهاز، حيث قد يكبر صوت الزفير او صوت الشهيق. ولذلك فان الشهيق القصير قد يؤدي الى نفاد الزفير بوقت جد قصير مما يضطر الملقي الى اخذ شهيق جديد وبالتالي الى ارهاقه او

---

(١) راجع والتر، ك، كنجستون وروم كاوجيل وارلف ليفي، الاذاعة بالراديو والتلفزيون، ص ٤١.

الى ظهور صوت الشهقات المتكررة . وعلى هذا الاساس فلا بد ان يأخذ المذيع او الملقي شهيقا كافيا معتمدا على امتداد الحجاب الحاجز (ما سميناه في الجزء الاول من الكتاب بمصرف الهواء) . ولا بد ان يتم اخذ الشهيق بطريقة لا تسمح لاظهار صوت واضح . ولا بد من التصرف بالزفير تصرفا يتناسب مع عدد الكلمات التي تلقى مع الزفير الواحد . ولكي تتم عملية الشهيق والزفير بصورة جيدة لا بد من ان يكون الجسم بحالة استرخاء وان تكون اعضاء الجسم في مواضعها الصحيحة .

٣ ـ الصوت : لكي يمكن جذب المستمع الى جهاز المذياع (الراديو) لا بد أن يكون صوت الملقي جميلاً ، ويقصد بالجمال في هذا المجال بعض الخصائص المميزة والمحببة للسمع ، منها رخامة الصوت وطراوته وشخصية صاحبه . ولا بد أن يخرج الصوت بصورة مريحة ومن غير قسر وخاصة في حالة التغير او في حالات ارتفاع درجة الصوت . ولا بد ان يتحلى الصوت بصفة الرنين لكي يكون غنياً ، فالصوت الرفيع الحاد يكون ضحلاً ويغرز في الأذن ، والصوت الغليظ يكون ضحلاً أيضاً ويبقى يطوف على السطح وقد يشوش وضوح الحروف .

٤ ـ الشدة : يجب ان نحذر من زيادة دفع الصوت امام المايكرفون لان تلك الزيادة تؤدي الى خروج الزفير بكثرة من الفم وقد يلتقط صوته اضافة الى صوت الحروف والكلمات . واذا استدعت الحالة او الموقف او الموضوع ان تدفع بصوتك اكثر فلا بد من ان تبتعد عن المايكرفون او تشيح بوجهك عنه ، كما ذكرنا سابقا . وفي الحالات التي تقتضي رفع الطبقة عاليا كما في حالات الصياح والصراخ والمناداة فمن المفضل ان تلقيها بطبقة رفيعة ولكن بقوة ضعيفة مع البقاء على نفس المسافة امام المايكرفون والا فلا بد من الابتعاد .

٥ ـ اللفظ : بالرغم من ان الوضوح مطلوب في الالقاء الاذاعي وذلك عن طريق نطق الالفاظ بطريقة سليمة حيث يحدث النطق الخاطىء نتيجة لعدم اخراج الحروف من مخارجها الصحيحة ، ونتيجة لعدم اتمام نطقها ، ولكن ذلك لا يكفي . ولكي يتم الوضوح لا بد من ان تكون هناك تلقائية في الاداء وعدم تلاطم الكلمات . وهناك بعض الحروف حادة في نطقها ولذا لا بد

من الاهتمام بتلك الحروف وعدم التشديد عليها الى الحد الذي يؤدي إلى التقاطها من قبل المايكرفون بشكل مكبر مما يؤدي الى ازعاج اذن المستمع (الحروف الصغيرة وبعض الحروف الخفيفة كالخاء والقاف والسين والزاي).

٦ ـ التقطيع: لا بد للمذيع من ان يهتم بتقطيع الجمل وتعيين اماكن الوقف بشكل لا يدع مجالاً لابتعاد المستمع عن الانصات أو يؤدي إلى تشتيت المعاني نتيجة للوقوف في غير محل الوقف الصحيح. واذا اراد المذيع ان يركز على جملة أو كلمة عن طريق الوقف فيجب ان لا يلجأ اليه كثيراً واذا فعل فيجب ان لا يطيل الوقوف.

٧ ـ التنويع: ان التنويع في الالقاء الاذاعي امر ضروري طالما ان الصوت هو العنصر الوحيد في العلاقة بين المذيع والمستمع. وحتى لا يؤدي عدم التنويع الى الرتابة الكلامية التي تدعو الى الملل، فعلى المذيع ان يفكر في تنويع كلامه عن طريق الطبقة الصوتية والسرعة. ويتوقف مقدار التنويع على الطبقة المستخدمة مع كل برنامج، فهناك بعض البرامج لا تحتاج الى تنويع كثير كالبرامج الاخبارية. «ومن الضروري تنويع سرعة الحديث وشدة الصوت ومدى تلوينه، اما ان لم تزد هذه الامور شيئا بحيث تكون مجرد حركات آلية فلن يتحقق هذا التنوع، فالاثارة والحيوية تنبع من المتحدث نفسه»(١).

٨ ـ التركيز: ان التركيز على الكلمات المهمة او الجمل المهمة امر ضروري في الاذاعة وذلك لجر انتباه المستمع الى الافكار المهمة. ولكن الاكثار من التركيز على الكلمات بالتشديد عليها يؤدي الى جعل الالقاء ارتجاجيا بعيداً عن الانسيابية الجذابة. ويؤدي بالتالي الى ضياع الافكار المهمة وينعكس الامر. ولا بد من اختيار اهم الكلمات التي ينبغي التركيز عليها بالتشديد.

تمرينات

١ ـ خذ اية صفحة من اي كتاب وابدأ بقراءة الصفحة باتقان وعناية وتفهم اولا بدون تحريك الكلمات وسجلها على شريط المسجل، ثم حرّك كلماتها واعد

---

(١) والتر ك. كنجستون وآخرون، الاذاعة بالراديو والتلفزيون، ص ٢٣٠.

قراءة النص بعد ذلك وسجله ايضا ولاحظ الفرق بين القراءتين.

٢ ـ احفظ كلمات النص السابق وسجله وكأنك تتحدث مع شخص آخر بالمادة التي فيه وسجّلْ ذلك وقارن بين الحالتين.

٣ ـ ارتجل اي حديث حول موضوع معين وقم بتسجيله على الشريط ثم اكتبه بعد ان تستمع اليه من التسجيل واعد قراءته كما كتبته ولاحظ الفرق.

المبحث الثاني: الالقاء المفتوح والالقاء المغلق

في جميع اساليب الالقاء المستخدمة في الاذاعة على الملقي ان يكون قريبا جدا من المستمع طالما ان جهاز الراديو يكون بحوزة المستمع، لذلك فان جميع انواع الالقاء في الاذاعة يكاد يكون من النوع المغلق اذا كان الموضوع موجها الى المستمع كفرد. ولكن اذا توجب مخاطبة المستمعين كمجموع عند ذاك يجب ان يفتح الالقاء ويتحول الى ما يشابه الخطابة الموجهة اليهم مباشرة من منصة، سواء في مكان مغلق او مكان مفتوح.

ان الالقاء المغلق يشمل مناجاة النفس او ما يسمى بالحوار الداخلي الذي يذكر في بعض المسرحيات، او الحوار الهامس بين شخصين او اكثر كما في حالات مشاهد القشبة والنميمة. ولا بد من استعمال الهمس او القوة الصوتية الضعيفة جداً في مثل هذا النوع. وفي هذه الحالات يجب الاقتراب جداً من المايكرفون مع الحذر بأن لا يكثر من الشهيق وان يكتم الزفير. وكذلك قد يسري هذا النوع من الالقاء على بعض البرامج من امثال البرامج التي تذاع بعد منتصف الليل (عدا البرامج الاخبارية طبعاً).

اما الالقاء المفتوح فهو جميع انواع الالقاء الاخرى سواء ما هو موجه الى مجموعة من المستمعين، او الحوار بين شخصين، او الحديث الموجه الى فئة من الناس، وكذلك يشمل جميع البرامج كالمنوعات وبرامج الرياضة وما شابه.

من المعلوم انه الكلام بين جدزان اربعة ينتج اصداءً في الصوت وكذلك

الكلام في الاماكن المفتوحة التي فيها حواجز ترجع الصوت كالجبال والاماكن الاثرية.

اما الكلام في الاماكن المفتوحة كالصحارى والحقول وما شابه فلا ينتج الصوت اية اصداء ولا بد للمخرج ان يعمل على التفريق بين الحالتين وذلك بطريقتين:

الاولى

ان يضع الحواجز داخل الاستوديو ليصغر بها حجم الاستوديو بحيث تحيط تلك الحواجز بالملقي. لان الحيز الاصغر يؤدي الى وصول الصوت بسرعة الى المايكرفون وقبل ان تصل الاصداء اليه. اما الاستوديو الخالي من الحواجز فانه يسمح للاصداء بأن تصل الى المايكرفون مع الصوت الاصلي. ومهما يكن الاستوديو مجهزا بمواد مانعة للصدى الا ان الارتجاجات تحدث في حالات خلوه. ونحن نلاحظ هذه الظاهرة عندما نطلق صوتا معينا او كلاما داخل غرفه خاليه من الاثاث او من الجلاس ولكن ذلك الصدى يقل او يخف اذا ما وضعت فيه الاثاث وشغلت الغرفة بالناس.

الثانية

وهي ان يظهر الصوت وصداه بواسطة جهاز السيطرة وذلك بفتح الزر الخاص باعطاء الصدى. وتكون نسبة الصدى متوقفة على مقدار الصدى الذي تعطيه الغرفة التي يلقى فيها الحوار. فاذا كان المفروض ان تكون الغرفة خالية فعندئذ ينبغي ان يزداد الصدى وهكذا... وما من شك في ان الطريقة هذه اكثر اصطناعا من الطريقة الاولى مع انها اكثر تأثيرا في كثير من الاحيان.

تطبيقات

١ ـ خذ اية خطبة سياسية والقها كما لو كنت امام جمع من الناس في مكان مفتوح وسجل ذلك، ثم اعد القاء الخطبة وكأنك توجهها الى عدد قليل من الناس قريبين منك، ولاحظ الفرق بين الحالتين.

٢ ـ خذ مقطوعة شعرية وحاول ان تهمس بها في المايكرفون وسجل ذلك، ثم اعد القاءها بشكل اعتيادي ولاحظ الفرق.

٣ ـ خذ اية محاورة بين شخصين والقها وانت تتصور بانك انت وشخص آخر في الغرفة ثم اعد الالقاء وكانك في البرية، وبين الفرق بين الحالتين.

٤ ـ خذ اية مقطوعة غنائية وتغن بها وكانك امام المايكرفون وسجل ذلك، ثم تغن بها وكانك امام المستمع مباشرة بدون مايكرفون، وبيّن الفرق بين الحالتين.

المبحث الثالث ـ الالقاء في البرامج الاذاعية المختلفة

تقدم عبر المايكرفون الاذاعي كل انواع البرامج واذا كانت جميعها تشترك في علاقة الملقي مع المتلقي عبر المايكرفون واجهزة التسجيل فان لكل من تلك البرامج بعض الخصائص التي نتعرض لها في هذا المبحث.

البرامج الاخبارية والسياسية: ـ ان البرامج الاخبارية عبارة عن حصيلة مجموعة من الاخبار تجمعها الجهة الاعلامية وتنسقها وتختصرها وتنقحها وتحررها بشكل مشوق بحيث تأخذ وقتا محددا، وكلما كان المذيع عارفا بأصل الاخبار كلما استطاع ان يلونها وان يزيد من حيويته في الالقاء.

وهناك امور يجب توافرها في المذيع لكي يكون جذاباً وهي:

١ ـ الخيال ـ ويحتاج المذيع الى الخيال الواسع لكي يساعده لتنويع ادائه والابتكار في امور قد يضطر اليها في بعض الحالات.

٢ ـ الحماس ـ ان حب المذيع لعمله امر مهم جدا لكي تتوافر لديه الحيوية المطلوبة للجذب.

٣ ـ التركيز ـ لا بد ان يكون المذيع مركزا بتفكيره على المواقع التي يلقيها.

وقبل ان ندخل في موضوع معالجة الالقاء في هذه البرامج علينا انه نتعرض لفلسفة هذا النوع من البرامج من الناحية الاعلامية ولكي نحدد على ضوئها كيفية الاداء. هناك من يقول بأن المذيع في اذاعته للاخبار يجب ان يكون حياديا، اي ان لا

يتجمس لهذا الجانب او ذاك. وفي القائه يجب ان يكون طبيعيا فلا يركز على هذه الكلمة او تلك وفقا لموقف معين، ولا يعطي نبرة معينة دون غيرها مؤكدا تحيزه الى جهة دون غيرها، طالما ينقل اخبارا او حقائق او احداثاً وقعت. ولكن الى اي مدى يصلح هذا المبدأ لبعض الافكار؟ ان الوضع السياسي العالمي وتصارع القوى الكبرى وتطلع الكثير من الدول الى التقدم والشعوب الى الانعتاق يضع الوسائل الاعلامية في موضع لا يقبل الحياد في الكثير من المواضيع.

وطالما ان المذيع هو صوت الجهة الاعلامية فلا بد ان يقف موقفا ازاء هذا الحدث او ذاك. وفي قطر كقطرنا حيث تكون قضية فلسطين واسترجاعها من الصهاينة المغتصبين هدفا رئيسيا لا يمكن للمذيع ان يقف موقف الحياد ازاء أي خبر يتعلق بتلك القضية، فلا يستطيع مثلا ان لا يتحمس لعملية فدائية يقوم بها الثوار الفلسطينيون ولا يمكن ان لا يهزأ من ادعاء الاوساط الصهيونية بحق اقامة دولة وفي قلب الوطن العربي. هل يستطيع المذيع ان يقف موقف الحياد ازاء نضال الشعب العربي ضد المستعمرين والمحتلين؟ هل يستطيع المذيع ان يقف موقف الحياد ازاء الهجمات الامبريالية في العالم؟ هل يستطيع ان يقف موقف المحايد ازاء انتصارات الشعوب ضد الحكام الطغاة؟ ولكن هناك الكثير من المواضيع يجد فيها المذيع بأنه لا بد من الوقوف موقف المحايد. كالأخبار العلمية مثلا او اخبار عامة لا علاقة لها بموقف دولي او سياسي معين.

وبعد هذا علينا ان نعرف كيفية القاء الاخبار. ما من شك في ان التقليد قد ساد فترة طويلة من الزمن على ان الاخبار تلقى بوتيرة معينة وسرعة اكثر من السرعة الاعتيادية وبطبقة صوتية منخفضة. ونسمع نشرة الاخبار بإيقاعات تلغرافية، اي ان الوقفات تأخذ زمنا قصيرا وان اطوال الجمل التي تلقى بين وقفة ووقفة قصيرة نوعا ما، كما ان نهايات تلك الجمل تكون ذات انغام متشابهة.

ولا بد هنا من ان نورد بعض الملاحظات حول القاء الاخبار من ناحية الصوت ومن ناحية الاداء.

١ ـ تلقى الاخبار بطبقات صوتية منخفضة ولكن بحيوية واضحة لغرض شد المستمع الى المذيع، ولان الطبقات العالية تبعد اذن المستمع عن الجهاز.

٢ ـ تلقى الاخبار بقوى صوتية قليلة وذلك باعتبار ان الجهاز قريب من اذن المستمع، ولان القوى الشديدة تبعد المستمع عن الجهاز.

٣ ـ تلقى الاخبار بوضوح تام من ناحية التلفظ لان ضياع اي كلمة من كلمات الخبر قد يضيع على المستمع الخبر بأكمله.

قواعد خاصة:

اضافة الى تلك الملاحظات العامة التي ذكرناها سابقا لدينا بعض الملاحظات التي تخص المذيع..

١ ـ يجب ان يكون المذيع قريبا جدا من قلوب المستمعين وذلك لاختلاف درجة تشوقهم الى استماع الاخبار بحسب اهتمامهم وثقافاتهم وباختلاف الفترة والمرحلة التي يمر بها المستمعون[١].

٢ ـ لا بد من تنويع طريقة اذاعة الاخبار بحسب اختلاف وقت اذاعتها. فالنشرة الصباحية يجب ان تكون اكثر حيوية من نشرة فترة الظهر، اما نشرة الاخبار في آخر الليل فيجب ان تكون بقوة اقل وسرعة ابطأ من سابقاتها وذلك لان المستمع سوف يخلد الى النوم بعد الاستماع اليها. وبالطبع فلهذه الحالة استثناءات، هي تلك الفترات الزمنية التي تحتاج بها الجهة الاعلامية انتباه المستمع في انتظار سماع مزيد من الاخبار عن احداث معينة.

٣ ـ يقسم الخبر الى رحدات وكل وحدة منه يمكن ان تلقى بقوة أو طريقة تختلف قليلاً عن طبقة وشدة الوحدة السابقة. ومثلاً لذلك الخبر التالي:

«صرح السكرتير العام لهيئة الامم المتحدة السيد يوثانت قائلا ان الامم المنتمية الى هذه المنظمة يجب ان تتعاون لترسيخ قواعد السلام وايقاف الحروب التي تنشب في بعض انحاء العالم» فانه يحتوي على وحدتين: هما مقدمة الخبر التي تنتهي بكلمة (قائلا) ثم نص الخبر نفسه الذي يبدأ بكلمة (ان الامم)، وعليه فتلقى المقدمة بطبقة وشدة تختلف قليلا عن النص الاصلي للخبر. ويمكن ان تتغير السرعة ايضا فيهما.

---

(١) راجع سامي عبد الحميد، تربية الصوت وفن الالقاء، ص ١١٠.

٤ ـ يجوز اعادة جزء من الخبر عند قراءة الاخبار المحلية او الاعلانات وذلك من اجل التركيز على عبارة مهمة من الخبر كما في حالة اذاعة قانون مهم ينبغي ان يرسخ في اذهان المستمعين، او تذكيرهم بتوجه معين، او التأكيد على موعد او تاريخ معين، او التركيز على مكان معين.

٥ ـ لقد اعتادت بعض الاذاعات في زمن سابق على اذاعة الاخبار بالسرعة الاملائية اي بالقاء كل كلمة او كلمتين على حدة بغية السماح الى وكالات الانباء او الصحف ان تستنسخ الاخبار. واننا نذكر هنا ان مثل هذه القراءة تفيد المذيع للسيطرة على القائه فهو يستطيع ان يقرأ الكلمات مسبقا ويستطيع ان يحرك الكلمات ولا يقع في خطأ ما في الاعراب.

٦ ـ يضطر المذيع في بعض الاحيان ان يذيع الاخبار وخاصة تلك التي تأتي في نهاية النشرة الاخبارية بسرعة غير اعتيادية وذلك في حالة قرب انتهاء الوقت المحدد للنشرة. وفي مثل هذه الحالة يجب التأكد من المحافظة على وضوح الكلام وتلافي تلاطم الحروف والكلمات.

٧ ـ ان الوقف في اذاعة النشرات الاخبارية يأخذ اهمية خاصة وذلك بغية عدم الخلط في المعاني او بغية ربط المعاني بصورة صحيحة. فالمفروض ان تكون جميع الوقفات قصيرة جدا وفقا لاسلوب الالقاء التلغرافي ويترتب على ذلك ما يلي: ـ

أ ـ يجب أن لا نقف بين الاسماء والألقاب أو بين الاسماء والعناوين كما لو ذكرنا . (السيد المهيب صدام حسين رئيس الجمهورية والقائد العام للقوات المسلحة).

ب ـ يجب ان نؤكد على عمل اسماء الوصل باعتبارها توصل بين فقرتين في الجملة او العبارة ويجب ان لا نقف قبل او بعد (الذي والتي والذين واللواتي). الخ.

جـ ـ يمكن الوقوف قليلا بعد كلمات القول وافعالها ومشتقاتها مثل (بيّن واوضح وصرح وقال وذكر او ذكر قائلا. الخ..)

٨ ـ لا بد من بناء الخبر بناء صحيحا وذلك بالصعود في الشدة والطبقة حتى الوصول الى ذروة من ذرواته، ثم الابتداء بداية جديدة وهكذا.

٩ ـ يجب على المذيع ان يتأكد من تحريك الكلمات قبل الدخول الى الاستوديو ويجب ان يتأكد من لفظ الاسماء الاجنبية حتى لا يقع في خطأ قد يثير الضحك والاستغراب.

اما البرامج السياسية الاخرى كالتعليقات والتعقيبات والأراء فانها تتطلب تنويعا اكثر وذلك لانها تعتمد بالدرجة الاولى عامل الاقناع، حيث تحاول الجهة الاعلامية اقناع المستمع بآرائها وطروحاتها السياسية. ويعتمد عامل الاقناع على تلوين الالقاء واستعمال موسيقى كلامية خاصة واستخدام وسائل تركيز مختلفة. وتختلف طريقة الالقاء في هذه البرامج ومدى تلوينها على طبيعة ودرجة ثقافة المستمعين وعلى طبيعة الفترة التى تلقى فيها تلك البرامج والوقت الذي تلقى فيه.

تطبيقات

١ ـ اقطع عدد من الاخبار المختلفة من صحيفة يومية واقرأها ببطء القراءة الاملائية ثم اعد قراءتها بالشكل الاعتيادي، وبيّن ملاحظاتك.

٢ ـ قم باعداد نشرة اخبارية كاملة واقرأها كأنك تذيع في محطة من المحطات وتقدمها وتنهيها حسب الاصول.

٣ ـ اقتطع خبرين او ثلاثة من احدى الصحف واقرأها بسرعة زائدة وحاول ان توضح الكلمات.

٤ ـ اختر تعليقا سياسيا واقرأه في المرة الاولى على اساس انه خبر ثم اعد قراءته على اساس انه تعليق وبين الفرق بين القراءتين.

البرامج الثقافية : ـ تعتمد طريقة القاء هذه البرامج على طبيعة كل برنامج على حدة، حيث تحتوي هذه البرامج انواعاً متعددة. فالبرامج الشعرية تتبع فيها طريقة القاء الشعر وتطبق القواعد العامة والخاصة التي ذكرناها سابقا. ولا بد بالطبع ان يتطابق الاسلوب مع مضمون الشعر، ففي الشعر الحماسي تستعمل الشدة القوية والطبقات العالية والسرعة المتزايدة، وفي الشعر الغزلي تستعمل الشدة القليلة والطبقات الواطئة والسرعة البطيئة.

وفي البرامج القصصية يتبع الاسلوب الروائي. ولا بد من التفريق بين الرواية

والحوار ولا بد من خلق الاجواء المناسبة بالصوت خاصة وان المستمع لا يرى ما يحدث ولا بد من الاهتمام بالبناء الصوتي وخلق التوتر والانفعال ولا بد من الاهتمام بالوقف الصحيح.

وفي البرامج العلمية يجب ان يسود الاسلوب الحيادي في الالقاء،وتعتمد السرعة البطيئة لتوضيح المعلومات. ولا بد من التركيز على المواضع المهمة من الوقائع العلمية.

وفي البرامج السياحية يجب ان يسود الاسلوب الابتكاري والتلقائية في الاداء، وتعتمد على التنويع التام في الاداء، وتستعمل كل وسائل الترغيب في مثل هذه البرامج.

تطبيقات

١ ـ يتمرن الطلبة على القاء مقاطع شعرية مختلفة امام المايكرفون ويسجل الصوت ويسمع من قبلهم مع ابداء الملاحظات.

٢ ـ يتمرن الطلبة على القاء قصص وروايات مختلفة تسجل وتسمع وتعطى الملاحظات.

٣ ـ يبتكر الطلبة موضوعا ثقافيا معينا ويسجل كل طالب موضوعه وتجري مناقشة حوله.

٤ ـ يختار كل طالب موضوعا علميا معينا ويتمرن على القائه امام المايكرفون وكأنه مدرس يلقي محاضرة بالمادة.

البرامج الترفيهية والمنوعات

تعتمد هذه البرامج على سرعة البديهة وسرعة الالقاء وتستعمل فيها الطبقات العالية والقوى المتوسطة والشديدة، ويجب التفريق بين البرامج التي توجه الى المستمع وهو قريب من المذيع وبين تلك التي توجه الى المستمعين كمجموعة كما هو الحال في الحفلات.

تطبيقات

١ ـ يقوم الطلبة بتقديم احد برامج المنوعات كل بأسلوبه الخاص.

٢ ـ يبتكر كل طالب برنامجا يقدمه لنا ويسجله ونسمعه.
٣ ـ يقوم كل طالب بوصف لأحدى مباريات الكرة، او استقبال او توديع لشخصية سياسية.

البرامج التوجيهية والتعليمية :ـ

تحتاج البرامج التوجيهية الى دقة اكثر في الالقاء ومن ناحية الطبقة الصوتية فإنها تتطلب الطبقة الاعتيادية ومن ناحية القوة فإنها تحتاج في مثل هذه البرامج الى قوة اعتيادية وكذلك السرعة فلا بد ان تكون ابطأ قليلاً من الاعتيادية. أما التلفظ فيجب ان يكون متقناً الى درجة كبيرة.

وتعتبر برامج الاطفال من البرامج التوجيهية ، ولهذه البرامج خصوصيات كثيرة، إذ لا بد للملقي ان يلقي بلسان الاطفال وبطريقة يسهل معها جذبهم اذ ليس من السهولة بمكان اجتذاب الطفل لا سيما وان ذهن الطفل يتوزع في عدة مواضع وعدة اماكن ولعدة افكار ولذلك فان جذب انتباهه نحو موضوع معين يقتضي عناية خاصة.

وتقتضي برامج الاطفال اضفاء عناصر التشويق المختلفة على البرامج لكي يسهل جذب الطفل ولا بد من ان يكون للمذيع او للملقي شيء من خفة الدم والروح. ولا بد ان يكون الملقي سريع البديهة وحاضرها ولا بد ان يكون صوته والقاؤه بدرجة كبيرة من التلوين. وذلك لان تلك البرامج تحتوي على الانواع المختلفة من الاساليب في داخلها، فهناك الاسلوب القصصي وهناك الاسلوب الشعري وهناك الاسلوب التمثيلي وهناك الاسلوب الخطابي، ولكن جميع تلك الانواع يجب ان تلقى بشكل مبسط ومحبب. فالشعر مثلا يجب ان يلقى بشكل يقترب من الغناء، والقصة يجب ان تلقى بشكل تتميز فيها الاجواء ولا بد ان يلجا الملقي الى المبالغة في الوصف وفي الحوار، وفي التمثيل تطبق قواعد الالقاء التمثيلي.

وفي البرامج التعليمية لا بد ان يقف المذيع او الملقي موقف المعلم او المدرس بأن يلجأ الى التوضيح التام وباستعمال عناصر التشويق المختلفة في الالقاء. وفي مثل هذه البرامج يمكن اعادة الجمل اثناء الالقاء الى الحد الذي يمكن معه ترسيخ الفكرة في ذهن المستمع.

وهناك برامج توجيهية اخرى توجه الى فئة معينة من الناس وفي هذه الحالة لا بد من القاء تلك البرامج بشكل يتفق وثقافة تلك المجموعة ،فبرامج الفلاحين مثلا

يجب ان تلقى بطريقة يمكن معها للفلاح ان يلتقط المعلومات بسهولة، وبرامج الشرطة والمرور يجب ان تلقى بشكل يتفق ومفاهيم الذين يقودون السيارات. وبرامج الشباب او الطلبة لا بد ان تلقى بطريقة تتلاءم مع حيوية تلك الفئة من الناس وهكذا.

تطبيقات

١ ـ يختار كل طالب برنامجا من برامج الاطفال ويتمرن على القائه.
٢ ـ يختار كل طالب قصة من قصص الاطفال ويلقيها ويسجلها.
٣ ـ يختار كل طالب برنامجا موجها الى فئة من الناس ويسجله.

البرامج التمثيلية:

ان معالجة الالقاء في البرامج التمثيلية الاذاعية لا بد ان يأخذ اهمية خاصة في هذا الباب. فلقد تطورت الاذاعة تطورا واضحا خلال السنوات الاخيرة ومع ذلك فان ظهور التلفزيون ومنافسته للاذاعة في كثير من المجالات ومن جملتها مجال التمثيلية اقتضى التفكير اكثر بكيفية تحسين الاداء في التمثيلية الاذاعية وتطويره. وبغض النظر عن الجوانب التكنيكية التي تعتمد عليها الاذاعة فلا بد ان لا ننسى ان الاساس الثاني الذي تعتمد عليه الاذاعة هو السمع وحده ولذلك فلا بد من التفكير بالجمال الصوتي من هذه الناحية...

لقد شعر الكثير من الفنانين بالحاجة الى ابتكار اسلوب للتمثيل في الاذاعة وذلك عن طريق توفير الاجواء بواسطة الصوت والاستعاضة عن النظر بالايحاءات الصوتية والمؤثرات. ولقد نشأ التمثيل الاذاعي مع ظهور الاذاعة. وفي عام ١٩٢٤ اذيعت اول تمثيلية اذاعية من محطة انكليزية وهي (خطر) لريشارد هوكس. وفي المانيا اذيعت اول تمثيلية عام ١٩٢٥ بعنوان (سيرك) وفي فرنسا اذيعت تمثيلية (مارماتو) لاول مرة عام ١٩٢٤ وفي أميركا قدم اريسون ويلز اول تمثيلية اذاعية عام ١٩٣٨. ثم اخذت الاذاعات في الدول الاخرى تتبنى التمثيلية الاذاعية تدريجياً.

اهم ما تتطلبه التمثيلية الاذاعية هو الاصوات المتنوعة ذات المدى الواسع وذلك لان الممثل فيها يجب ان يعطي لكل شخصية لونها الصوتي المتميز ولكل حالة لونها الصوتي الواضح. ان اهم ما يميز التمثيلية الاذاعية تعدد الاماكن والحالات في

وقت جد قصير. ويعتمد التعبير عن تلك الحالات وتلك الاماكن على مرونة صوتية فائقة وبراعة في فنيّ الاخراج والتمثيل. ويجب ان لا يغيب عن البال بان الممثل الاذاعي يختلف عن الممثل المسرحي اذ ان الاول يخاطب المتفرجين البعيدين عنه في حين ان الثاني يخاطب المستمع القريب منه.

ولا يختلف الالقاء في التمثيلية الاذاعية من ناحية الاسس العامة عن الالقاء في المسرحية فكلاهما يجب ان يعتمد ايجاد الصوت المناسب للشخصية، وكلاهما يجب ان يعتمد على ايجاد الصوت الملائم للحالة، وفي كليهما تحدث تغيرات صوتية خلال الفترة التي تأخذها القصة. ويمكننا هنا الاشارة الى بعض الملاحظات الخاصة في هذا المجال.

تغير المناظر في التمثيلية الاذاعية:

هناك عدة اساليب للتعبير عن تغير المنظر في التمثيلية الاذاعية عن طريق الصوت والالقاء.

١ ـ الصمت: نقصد به الصمت فترة معينة بين منظر وآخر.
٢ ـ التلاشي: يقصد به جعل الصوت يتلاشى نحو الاختفاء بعد انتهاء المنظر الاول ثم ظهور الصوت تدريجيا في بداية المنظر الثاني وهكذا.
٣ ـ الراوية: حيث يقوم احد الممثلين بدور الراوية الذي يصف ويعلق على الاحداث والاماكن والاوقات.
٤ ـ الفاصل الموسيقي: وذلك بتقديم قطعة موسيقية لفترة معينة للدلالة على انتهاء الحدث في مكان معين وانتقاله الى مكان آخر.

الشخصية: ومن الأمور المهمة في التمثيلية الاذاعية مهمة التشخيص حيث يتطلب من الممثل قليل من المبالغة في الاداء لتصوير الشخصية بواسطة الصوت وخاصة مع ادوار الشخصيات الشاذة وادوار الشيوخ والعجائز. ولا بد للمخرج عندما يوزع ادواره على الشخصيات ان يأخذ بنظر الاعتبار تنوع الاصوات وعدم تشابهها لكي لا يختلط الامر على المستمع، كما لا بد ان يراعي اختلاف او تنوع الايقاع لكل شخصية، ولا بد من التعبير عن العواطف والمشاعر بشكل واضح بالصوت والاداء لان المستمع لا يرى وجه الممثل وانما يسمع صوته فحسب.

تطبيقات

١ ـ يختار المدرس تمثيلية اذاعية معينة ويوزع ادوارها على الطلبة يتمرنون عليها وتسجل وتسمع.

٢ ـ يختار المدرس مسرحية من المسرحيات ويوضبها للاذاعة ويجري التمارين عليها امام المايكروفون.

المكان المغلق والمكان المفتوح:

لا بد من التفريق عن طريق الصوت وخاصة في التمثيلية الاذاعية بين الحوار الذي يقع في المكان المفتوح كما لو كان بالشارع أو الصحراء أو الغابة، والحوار الذي يقع في المكان المغلق كالغرف والصالات والمعامل، فلا بد ان يكون هناك شيء بين الرنين في الالقاء داخل الجدران، ولا بد ان يختفي ذلك الرنين في الاماكن المفتوحة إلا اذا كان هناك حائط أو جدار أو جبل يرجع الصدى. وفي الاستوديو يميل البعض من المخرجين إلا ان يجعلوا الممثل يقترب اكثر الى المايكرفون في حالات التمثيل التي تقع في الاماكن المفتوحة لأن الصوت في مثل تلك الحالة لا يسمح لتكوّن الصدى ويجعلوا الممثل يبتعد اكثر عن المايكرفون في حالات التمثيل التي تقع في الاماكن المفتوحة لأن الصوت في مثل تلك الحالة سيسمح للصدى بأن يتكون سواء كانت جدران الاستوديو ممتصة للصوت أم لا، ففي كل الاحوال تحدث بعض الارتجاجات الصوتية طالما ان هناك جدران تصد الموجات الصوتية. ويميل مخرجون آخرون الى ان يضعوا حواجز حول الممثلين في حالات الاماكن المفتوحة ويرفعون تلك الحواجز في حالات الاماكن المغلقة في حين يضطر آخرون الى ان يستعملوا الجهاز الذي يكوّن الصدى الصوتي. ولكن في هذه الحالة الاخيرة تظهر الصنعة بشكل واضح.

تطبيقات

١ ـ يقدم الطلبة مشهدا تمثيليا يكون الحوار الغالب فيه مناجاة للنفس ويؤدى بطريقة الهمس.

٢ ـ يقدم الطلبة مشهدا تمثيليا يدور الحوار الغالب في اماكن مفتوحة كالصحراء او الغابة.

الفصل الثاني

الالقاء في التلفزيون والسينما

لقد اثرت السينما والتلفزيون في العصر الحاضر تأثيرا مثيرا في السلوك الاجتماعي للانسان، وتكمن قوة التلفزيون في قدرته على الدخول الى البيوت وتكمن قوة السينما في انها تستقطب الجماهير الواسعة من المشاهدين. وبالرغم من اعتماد كلا الوسيلتين على الصورة في التعبير والتأثير كأساس ولكنهما ايضا يشتركان مع الاذاعة في انهما وسيلتان اعلاميتان فعّالتان «الا ان الفارق الكبير بين الاداء في الاذاعة والاداء في التلفزيون ـ كما اراه ـ هو ان التلفزيون يتطلب الامانة، فالراديو هروب من الواقع بينما برامج التلفزيون الجيدة هي الحقيقة ذاتها»[1]. ذلك لان الصورة في التلفزيون ترى من قبل المشاهد وهو يتحسسها من جميع جوانبها البصرية والسمعية والحركية بينما لا يستوعب المستمع في الاذاعة تلك الصورة الا من جانب واحد هو الصوت. وعليه فلا بد ان تكون الصورة التلفزيونية وما يصاحبها من صوت متفقة مع المنطق ومقنعة للمتفرج. ويعتمد التلفزيون على عنصر الايهام بالواقع بينما لا تضطر الاذاعة الى اللجوء الى ذلك الايهام. وعليه فان أي برنامج يظهر على شاشة التلفزيون يجب ان يكون صادقا في تعبيره وواقعياً في تصويره وفي هذا المجال قد يقترب التلفزيون من المسرح الا انه مع ذلك يختلف عنه في التركيز على الدقة في التفاصيل حيث ان الصورة على الشاشة اقرب الى عين المتفرج من الصورة على الخشبة.

---

(١) والتر ك. كنجستون وآخرون، الاذاعة بالراديو والتلفزيون، ص ٣.

ان الشاشة التلفزيونية تخلق علاقة اوثق بين الذين يظهرون عليها وبين الذين يشاهدونها. وعليه فلا بد من التأكيد على تقوية تلك العلاقة، وتتم تلك التقوية عن طريق المظهر اولا، وعن طريق التعبير البصري بالوجه او بالجسم او عن طريق التعبير الصوتي بالالقاء ثانياً. وعلى هذا الاساس تصبح مهمة اختيار الاشخاص الذين يساهمون في تقديم البرامج وعرضها في التلفزيون مهمة دقيقة وصعبة في كثير من الاحيان. ولا بد من التأكيد على عامل حسي ونفسي ليس له قاعدة ثابتة الا وهو (خفّة الظل) فان هناك اشخاصاً كثيرين ليسوا من الوسامة في شيء ومع ذلك فانهم جذابون في الصورة التلفزيونية. وهناك الكثير من الاشخاص لا يتمتعون بحلاوة صوتية زائدة ومع ذلك نلاحظ ان المشاهد يرتاح لهم من ناحية الاستماع. وهناك عامل آخر مهم في خلق العلاقة الحميمة بين المقدم والمتفرج هو الحضور الاجتماعي والشهرة، فتوارد افكار واحاسيس الناس تجاه شخص معين قد يخلق منه شخصية تلفزيونية محبوبة بغض النظر عن عوامل اخرى كثيرة. وبناء عليه فان التلفزيون ليس الا تركيب للفنون الثلاثة، المسرح والسينما والاذاعة، وهو يستقي من كل منها عاملا او عنصرا ولذلك فالشروط التي يفرضها كل من تلك الفنون قد نجدها مفروضة في التلفزيون.

المبحث الاول ـ العلاقة بين الملقي والكاميرا واللاقط

لعل من المفيد ان نؤكد على ان الكاميرا جهاز يستطيع ان يكبر ويقرب الاشياء الى عين الناظر ويستطيع ان يضخم ابسط التفاصيل في التعبير. ولا بد للملقي اذن في مثل هذه الحالة ان يعرف لغة الكاميرا والاجهزة المستعملة وكيفية عملها، ويدرك بان اية مبالغة في التعبير سوف تتوضح بل وتكبر بالنسبة للناظر. ويقف المايكرفون الى جانب الكاميرا في التقاط المواقف. فالملقي عندما يقف امام الكاميرا ويلقي مقطوعة معينة فان الكاميرا تلتقط صورة فمه وحركة الشفاه واللسان. وينقل المايكرفون صوته الى اذن المشاهد السامع. وعليه فالملقي في التلفزيون يجب ان يضع في حسابه الكاميرا والمايكرفون في نفس الوقت. وما يفترض من امور متعلقة بعلاقة الملقي بالمايكرفون في الاذاعة يطبق الى حد كبير في التلفزيون سوى ان المايكرفون في

التلفزيون في كثير من الاحيان يوضع على مسافة ابعد مما يوضع بها في الاذاعة ويؤدي ذلك الى ان الملقي يضطر لان يدفع بصوته اكثر كما ان التلفزيون لا يحتاج الى تلك المبالغة في التعبير الصوتي التي اشرنا اليها في الالقاء الاذاعي . . .

ومن الصفات التي يجب توافرها في المذيع التلفزيوني اضافة الى تلك التي تطلبها الاذاعة ـ التلقائية والطبيعية ،اي عدم التصنع وعدم المبالغة وعدم التوتر . ولا بد من توافر القوام الراكز والملامح الثابتة حيث لا حركة زائدة في الشفاه او رفع الحاجبين او هز الكتفين وما الى ذلك .

والمايكرفون آلة تحول الموجات الصوتية الى نبضات كهربائية باستعمال حبيبات الكاربون وبواسطة السماعة وثم تعيد اخراج الصوت وهناك مايكرفونات حساسة جدا . وللكاميرا عدسات مختلفة منها ما يقرب الجسم ويكبره ومنها ما يلتقط صورة واسعة وما الى ذلك، لذا فعلى الملقي ان يوظب القاءه حسب حساسية المايكرفون الذي امامه وحسب نوعية العدسة التي تصور او اللقطة التي تؤخذ .فاذا كانت الصورة قريبة فعليه ان يقلل من تعبيره الصوتي وتعبير الوجه المرافق لذلك . وعليه ايضا ان يخفف من شدة الصوت لان زيادة شدة الصوت في مثل هذه الحالات يؤدي الى ظهور تقلصات وتشنجات في الوجه بصورة مكبرة وبشعة . اما اذا كانت اللقطة بعيدة فيجوز للملقي ان يرفع طبقة صوته او يزيد من شدة صوته حسبما يتطلبه الموقف او الحالة .

«ومع ان الصورة اساسية في التلفزيون الا ان الصوت ضروري ايضاً، لكن المايكرفون لا يحتل نفس الاهمية التي يحتلها في الاذاعة ويوضع المايكرفون في معظم البرامج بحيث لا يظهر في الصورة»[1] .

وهكذا فهناك عدة مواضع للمايكرفون ينبغي على الملقي ان يدركها وبالتالي يوظف صوته والقاءه وفقا لذلك الموضع . فاذا وضع المايكرفون فوق رأسه فعليه ان يدفع بصوته اكثر مما لو كان المايكرفون معلقا في ملابسه واذا كان المايكرفون معلقا في ملابس الملقي فعليه ان يحذر من اظهار بعض الاصوات الزائدة التي قد تخرج عفوياً .

---

(١) والتر ك . كنجستون وآخرون، المصدر السابق ، ص ٣١٦ .

التعبير الصوتي والاداء:

يعتمد التعبير الصوتي في التلفزيون والسينما على الحالة التي يمر بها الملقي مع ملاحظة عدم المبالغة التي قد تؤثر تأثيراً معيناً في الصورة كما أشرنا سلفاً ويجب ان يتناسب التعبير الصوتي مع تعبير الوجه والتعبير الجسماني فلا يمكن ان يخرج الصوت بطبقات عالية ويظهر الجسم بحالة استرخاء، ولا يمكن ان يظهر الجسم بحالة توتر ويسمع الصوت دافئاً وبطبقات واطئة أو بشدة قليلة. ولما كان التلفزيون هو خليط من الفن المسرحي والاذاعي والسينمائي فقد يتشابه الاداء في التلفزيون مع الاداء في كل من الفنون الثلاثة السابقة ولكنه في نفس الوقت يختلف عنها في امور كثيرة.

«والفرق الهام بين التلفزيون والمسرح يتمثل في الشكل النهائي للبرامج. فمن ناحية المسرح نجد هذا الشكل مجسما على خشبة المسرح عندما نرفع الستار. نعم لقد ادخلت تطورات جديدة مثل المسرح الدوار الذي يدفع المخرج الى ان يعمل دائما لارضاء المشاهدين الذين يجلسون حوله ومع ذلك فان المشاهد سوف يرى المشهد امامه من ناحية واحدة فقط. اما في التلفزيون فالشكل النهائي للبرامج يظهر امام المشاهد التلفزيوني الذي يجلس في ناحية من الحجرة ويرى التمثيلية من مختلف الزوايا متبعا تحركات الكاميرا»[1]

وهناك فروق اخرى غير فنية وهي الفروق الحسية والنفسية، فان المتفرج في المسرح يتحسس اكثر بالحالة التي يمر بها الممثل او الملقي مما يتحسس بها المشاهدون في التلفزيون لان الممثل والملقي في المسرح يقف امامه بلحمه ودمه وليس بصورته.

ان طريقة العمل في الاذاعة تشابه طريقة العمل في التلفزيون وتشترك الكثير من البرامج في الجانبين ولكن الفرق بينهما ان الكلام المذاع في التلفزيون يكون دائما وعلى الغالب مدعوما بالصورة التي توضح ما يلقى او تعبر عنه، اما في الاذاعة فليس هناك سوى الصوت المعبر. والمستمع في الاذاعة يكون واحدا في اكثر الاحيان في حين ان المشاهدين في التلفزيون قد يكونون اكثر من واحد في نفس الوقت، ولهذا

---

(١) ادوار ستاشيف ورودي برتيز، برامج التلفزيون إنتاجها واخراجها، ص ١٩.

التجمع اثر نفسي في تلقي تأثير البرامج اذ قد يعدي شخص متفرج الشخص الآخر في استجابته لبرنامج معين.

اما بالنسبة للسينما فليس هناك فرق كبير بينها وبين التلفزيون سوى ان عدد المتفرجين في السينما يكون اكبر بكثير من عدد المتفرجين في التلفزيون وفي مكان واحد. ولهذا العدد تأثير نفسي ايضا.

وعدا تلك الفوارق التي ذكرناها سابقا بين طبيعة الاداء والتعبير الصوتي سواء من ناحية الشدة او الطبقة او سرعة الالقاء او من ناحية التوضيح والتركيز، فالاذاعة مثلا تحتاج الى شدة اقل وطبقات اوطأ وسرعة اقل وتوضيح اكثر وتركيز اوضح في حين ان السينما لا تحتاج الى مثل هذه الامور. والمسرح يتطلب اسناد مبالغ من التعبير الجسماني في حين ان التلفزيون والسينما لا يحتاجان الى مثل هذه المبالغة.

وعلى الملقي في التلفزيون ان يراعي مكان عمله ويفرق بين الابقاء في داخل الاستوديو وبين الالقاء خارج الاستوديو كما هو الحال في نقل بعض البرامج. فان الاداء داخل الاستوديو يخلق رنينا معينا لا وجود له في الاماكن المفتوحة. كما ان الهواء الطلق قد يشتت الكثير من القيمة الصوتية للملقي.

المبحث الثاني - البرامج التلفزيونية المختلفة

سوف نتعرض الى كل نوع من انواع البرامج التي تقدم على الشاشة من ناحية طبيعتها ومن ناحية كيفية تقديمها وطريقة الالقاء فيها.

البرامج الاخبارية

يعتمد نجاح مثل هذه البرامج في شد المتفرج الى المذيع على شخصية ذلك المذيع والى مقدار الثقة التي يبثها في نفس المتفرخ. . . وهناك طريقتان لاذاعة الاخبار في التلفزيون. الاولى الالقاء بالاسلوب الذي يستخدم في الاذاعة وهذه تنطبق عليها قواعد واصول اذاعة الاخبار الأذاعية مع التأكيد على الجلسة الصحيحة والمظهر. والثانية طريقة عرض الصور المتحركة مع الاخبار وفي هذه الحالة على المذيع ان يوفق في القائه بين محتوى الصورة وبين الخبر.

وعلى هذا الاساس تتنوع الشدة والطبقة والسرعة مع حركة الصور.

البرامج الثقافية

تتنوع البرامج الثقافية كما هو الحال في الاذاعة وتسري على الالقاء فيها نفس الاصول والقواعد مع تلافي المبالغة في الوصف والتعبير او الاداء خاصة وان الصور تساعد على التوضيح وفي جميع البرامج الثقافية التي تساهم الصورة بالقسط الاكبر فان الملقي لا يحتاج كثيراً من الدقة في الاداء ، وان يكتفي بالتبسيط.

برامج الاطفال

لقد حدثت تطورات كثيرة على برامج الاطفال في التلفزيون فقد كانت معظمها تعتمد على الصور المتحركة (الكارتون) اما اليوم فهناك عدة انواع من البرامج فيها برامج (الدمى) وبرامج (الالعاب) وبرامج (الثقافة) وبرامج (الممارسات والتمثيليات). وفي كل الاحوال فان مقدمي هذه البرامج والمشاركين فيها يجب ان يكونوا قريبين من قلوب الاطفال. وغالباً ما يساهم الاطفال انفسهم في بعض البرامج.

«وتتركز مهمة مقدمي برامج الاطفال على توفير كافة انواع التجارب الشعورية فهؤلاء الأطفال الذين لا يرون في التلفزيون مجرد الملجأ الامين فحسب، بل والحافز على خوض التجارب وتعميقها»(١).

وعلى هذا الاساس فان الالقاء يجب ان ينصب على بعث الثقة في نفوس الاطفال ويوقظ فيهم الشعور بالقدرة على الانجاز والاستكشاف.

ولو تفحصنا اغلب برامج الاطفال لوجدنا انها بالدرجة الاولى تعتمد على اسلوب الالقاء التمثيلي. وان ميل الطفل الى تقليد الآخرين يؤدي الى تولد الرغبة لدى الطفل لاعادة تمثيل التمثيلية التي يراها. ويمكن استغلال هذه الطريقة لغرض تنمية مدارك الطفل وذوقه في احيان كثيرة، والى التجسيد الدقيق في احيان اخرى.

---

(١) مورنيكا سيمنز، برامج الاطفال في تلفزيون هيئة الاذاعة البريطانية، النوتة الاذاعية، العدد الأول السنة الأولى، ص ٥٩.

البرامج التعليمية

اصبح التلفزيون في الوقت الحاضر اهم وسيلة من وسائل التعليم للمراحل الدراسية المختلفة . والبرامج التعليمية قد تكون مخصصة للمعلومات العامة او قد تكون مخصصة للتدريب ..والنوع الاول يوجه لمجموع المشاهدين في حين ان النوع الثاني يوجه لفئة خاصة من الناس مثل طلاب المرحلة بدراسة معينة . ويعتمد التعليم في التلفزيون على الوسيلة السمعية والوسيلة البصرية ، اي على الصورة والصوت معا . ولا بد في هذه الحالة ان يكون مقدم البرنامج التعليمي اكثر حيوية من مدرس المادة ولا بد ان يعتمد على التشويق في تقديم مادته العلمية . ويعتمد الالقاء في مثل هذه البرامج على الطبقات الصوتية الواطئة والشدة القليلة والسرعة البطيئة ، ويعتمد ايضا على التركيز وعلى التكرار .

البرامج الدينية

بالرغم ان البرامج الدينية تحتوي في اغلبها على قراءات وتلاوات من القرآن الكريم فان هناك برامج دينية اخرى يعتمد فيها الاسلوب الخطابي والوعظي وفي الاسلوب الخطابي تستعمل قواعد ذلك الاسلوب الذي يعتمد على الهدوء والاتزان ويعتمد الاسلوب الوعظي على البطء في الاداء .

المنوعات

تقتضي برامج المنوعات الخفة في الصوت والعلو في الطبقات الصوتية والتسارع في الايقاع والتنويع المستمر في الاداء وتعتمد ايضا على الارتجال . لذا يجب ان يكون الملقي مهيأً فكريا وصوتيا لمثل تلك الحالات .

البرامج التمثيلية : ذكرنا سابقاً ان التلفزيون قد اعتمد اساساً على المسرح في كثير من البرامج ، وتطورت التمثيليات التلفزيونية حتى اصبحت معظم محطات التلفزيون تعتمد على المسلسلات التمثيلية التي تصور اما بواسطة الكاميرات التلفزيونية او بواسطة الكاميرات السينمائية . وفي كلتا الحالتين فان الاسس المعتمدة في فن التمثيل المسرحي تعتمد هي كذلك مع فارق بسيط هو أن التلفزيون يتطلب التخفيف من علامات المبالغة في التعبير والاداء . والحق فان الاستوديو اشبه ما يكون بالمسرح وان العدسات والكاميرات هي عين المشاهد .

ولا بد للمشترك في البرامج التمثيلية التلفزيونية ان يكون عارفاً بأساليب الالقاء المختلفة ولا بد ان يكون قد تمرن عليها هذا اضافة الى معرفته بتأثيرات المايكرفون وكيفية الوقوف امام الكاميرا والتصرف مع العدسات .فلا بد ان يعرف الممثل ابعاد الشخصية التي يمثلها لكي يستطيع ان يكيّف صوته وفقا لتلك الابعاد، ولا بد ان يكون صوت الممثل مرنا الى الدرجة التي تمكنه من الاستجابة الى جميع متطلبات الدور.

تطبيقات

١ ـ أقرأ عدداً من التمثيليات بصوت عالٍ وحدك أو مع شخص آخر أو اكثر، وحاول ان تتحكم في صوتك وفقاً لابعاد الشخصيات التي تتخيلها.

٢ ـ اذهب الى السينما وراقب ممثلاً معينا ودون ملاحظاتك عن بعض الشخوص والاحداث.

٣ ـ تدرّبْ على الاداء الصوتي والجسماني امام المرآة للمواقف التالية ولاحظ الانفعالات وتعبيرات الوجه.

أ ـ تستمع لانباء سيئة تجعلك تبكي.
ب ـ تفكر بمشكلة ثم تجد لها حلا فجأة وتظهر صوتا مناسبا.
جـ ـ تتذكر نكته ثم تضحك.
د ـ تدخل غرفة ابتعدت عنها طويلا وفجأة تظهر لك افعى فتظهر رد فعل.
هـ ـ احفظ عبارة واحدة من مسرحية وحاول ان تلقيها بعدة اشكال.

٤ ـ تمرن على مشهد كوميدي انت وزميل لك وكأنكما تقدمانه امام الجمهور عبر الكاميرا

٥ ـ يتمرن الطلبة على مشاهد مسرحية كاملة امام الكاميرا وبعد نضوج المشاهد تسجل ويعاد عرضها للطلبة لغرض النقد والتحليل.

قائمة المصادر والمراجع

١ ـ الكتب

ارسطو : الخطابة، ترجمة، د. عبد الرحمن بدوي، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.

أنيس (د. ابراهيم) : موسيقى الشعر، ط ٥ القاهرة، مطبعة الامانة، نشر مكتبة الانجلو المصرية، تاريخ مقدمة الطبعة الرابعة ١٩٧٢.

برونكو (ليونارد) : مسرح الطليعة، المسرح الطليعي في فرنسا ترجمة، يوسف اسكندر، القاهرة، مؤسسة التأليف والنشر، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧.

جواد (عبد الستار) : في المسرح الشعري، بغداد، دار الحرية للطباعة، الموسوعة الصغيرة (٤٩) من منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٧٩.

حاوي (ايليا) : فن الهجاء وتطوره في الشعر العربي، ط ١، بيروت، من منشورات دار الشرق الجديد، من سلسلة الفنون الادبية عند العرب، ١٩٦٠.

الحوفي (د. احمد محمد) : فن الخطابة، ط ٤ القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، تاريخ المقدمة، ١٩٧٢.

المحتـــويات

الموضوع ..... الصفحة
المقدمة ٥
الباب الأول: الأساليب المختلفة في الإلقاء ٧
الفصل الأول: أسلوب الإلقاء الخطابي ٩
الفصل الثاني: أسلوب القاء الشعر ١٣
الفصل الثالث: الأسلوب القصصي والروائي ١٧
الفصل الرابع: أسلوب الإلقاء التمثيلي ٢٠
الباب الثاني: أسلوب الإلقاء التمثيلي في المسرح ٢٥
الفصل الأول: الإلقاء في المأساة (التراجيديا) التقليدية ٢٧
الفصل الثاني: الإلقاء في المأساة الحديثة ٣٩
الفصل الثالث: الإلقاء في الملهاة (الكوميديا) القديمة ٤٦
الفصل الرابع: الإلقاء في الملهاة الحدّيثة ٥٢
الفصل الخامس: الإلقاء في المسرحيات ذوات الأساليب المعاصرة ٥٥
الباب الثالث: الإلقاء في الإذاعة والتلفزيون والسينما ٦٨
الفصل الأول: الإلقاء في الإذاعة ٧٠
الفصل الثاني: الإلقاء في التلفزيون والسينما ٨٨
قائمة المصادر والمراجع ٩٦