Al-Academy Journal
Issue 122
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1785

Public Speaking Skills in Acting Performances of Iraqi Theatre Shows

Haider Abd Thamer [a]

[a] *University of Baghdad, College of Fine Arts /Theatrical Department / Acting*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 16 June 2025
Received in revised form 9 July 2025
Accepted 10 July 2025
Published 1 June 2026

Keywords:
recitation, acting performance, Iraqi theatre

ABSTRACT

The research examines the art of elocution by actors, which is one of the primary tools used by actors in embodying their roles in a theatrical performance. The skills and techniques involved in the art of elocution are also central to this research, as is the resulting sound characterization of the character on stage. This is reflected through the actor's study of the nature of the art of elocution, to engage in the process of producing a clear meaning for the recipient. Therefore, the researcher found it necessary to adopt a theme and formulate the title of his research: "Elocution Skills in the Acting Performances of Iraqi Theatrical Performances."

To achieve this goal, the research was divided into four chapters:

Chapter One (Methodological Framework)

The researcher identified the research problem, the need for it, the importance of the research, and the research objective. The researcher set the study for the year 2023 in Iraqi theater. The researcher then defined the study's terms (skill, elocution, performance, acting).

The second chapter addressed two topics that formed the theoretical framework, as follows:

The first topic: "The actors' elocution mechanisms"

The second topic: "The skill variable of the acting performance"

The researcher also derived a set of indicators within the theoretical framework.

In Chapter Three (Research Procedures), the researcher narrowed down his research community. He then adopted the intentional method of selecting a research sample, which consisted of a single theatrical performance, the play "Liquid Fear."

The researcher used the measurement method as the units for analyzing the research sample model.

Chapter Four included a presentation of the research results the researcher reached, which achieved the research objective. The conclusions from these results represent complementary answers to the research objective. Chapter Four also included a list of Arabic sources and references, appendices, and a summary in English

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1785
Haider Abd Thamer: Public Speaking Skills in Acting Performances of Iraqi Theatre Shows
Al-Academy Journal - Issue 122 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

مهارات الألقاء في الأداء التمثيلي لعروض المسرح العراقي

حيدر عبد ثامر [1]

الملخص

يتخذ البحث من دراسة فن الالقاء لدى الممثل الذي يعد اداة من ادوات الممثل الرئيسية في عملية تجسيد دوره في العرض المسرحي وما يتمحور حول ذلك من مهارات وتكنيك في فن الالقاء وما يستنتج عن ذلك في التشخيص السليم للشخصية على خشبة المسرح والذي تنعكس صورته عبر دراسة الممثل لماهية فن الالقاء وذلك من اجل خوض عملية انتاج معنى واضح عن المتلقي لذا وجد الباحث ضرورة تبني موضوعة وصياغة عنوان بحثه (مهارات الالقاء في الاداء التمثيلي لعروض المسرح العراقي).

ولتحقيق هذا الهدف قسم البحث الى اربعة فصول:

الفصل الاول (الإطار المنهجي)

حدد الباحث مشكلة البحث والحاجة اليه واهمية البحث وهدف البحث وحدد الباحث دراسته لسنة 2023 في المسرح العراقي، ثم قام الباحث تحديد مصطلحات الدراسة (المهارة، الالقاء، الاداء، التمثيل).

وتناول في الفصل الثاني مبحثين شكلت الإطار النظري وهي كما يلي:

المبحث الاول: (آليات الالقاء للممثل)

المبحث الثاني: (المتغير المهاري للأداء التمثيلي).

كما استخلص الباحث الى مجموعة مؤشرات في الإطار النظري.

اما في الفصل الثالث (اجراءات البحث) حصر الباحث مجتمع بحثه ثم اعتمد الباحث الطريقة القصدية باختيار عينة البحث تمثلت بعرض مسرحي واحد في الاداء التمثيلي وهي مسرحية (خوف سائل).

وقد اعتمد الباحث وسيلة القياس كوحدات لتحليل نموذج عينة البحث.

اما الفصل الرابع فقد تضمن عرضاً لنتائج البحث التي توصل اليها الباحث والتي تحقق هدف البحث والتي خرج منها بالاستنتاجات التي تمثل الاجابات التكميلية لهدف البحث كما احتوى الفصل الرابع على قائمة المصادر والمراجع العربية والملاحق والملخص باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: الألقاء، الأداء التمثيلي، المسرح العراقي.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث والحاجة اليه:

تعد اللغة وسيلة مهمة من وسائل التواصل في الحياة الاجتماعية وتمثل هوية الشعوب والامم التي تعبر عن ثقافتها وافكارها وكذلك الجوانب الحضارية والانسانية في الماضي والحاضر والمستقبل, اذ ان الانسان اكتشف من خلال فطرة صوته الطبيعي الذي يتواصل من خلاله مع جنسه الآخر من البشر, لذا اهتم العلماء بخصوص هذا الجانب بموضوع الصوت لما يشكله من اهمية لدى الانسان, وبما ان الصوت مقسم الى صوت طبيعي الذي يصدر عن ما هو موجود في الطبيعة وكذلك الصوت البشري والحيواني والصوت الذي يصدر من المكائن والاجهزة والآلات الموسيقية . وهنا يهتم البحث بخصوص الصوت البشري الذي يصدر من الفنان المسرحي لما يحمل في طياته من مشاعر وعواطف ومضامين ومواقف واحداث درامية ومعلومات ودلالات تدعم الحدث الدرامي على خشبة المسرح.

اذن فن (الالقاء) ومهاراته بالنسبة للممثل يعتبر عاملاً مهماً على خشبة المسرح وهو جزء مهم من اجزاء مهارات الممثل المتمكن والمسيطر على ادواته في اداء الشخصية التي اعطيت له من قبل المخرج، حيث ان الهدف الاساسي الذي يسعى اليه الممثل من خلال وسائله التقنية والفنية وخاصة (الالقاء) هو ان يحقق الاقناع الكامل لدى المتلقي بإبراز ابعاد الشخصية التي يلعبها بالقول (الالقاء) والفعل والمشاعر التي تتضمنها تلك الشخصية.

[1] جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية – فرع التمثيل

ومن خلال مشاهدة الباحث للكثير من العروض في المسرح العراقي رصد هناك ممثلين لديهم عدم القدرة في البحث عن المهارات التي تساعدهم في استخدام النبرة الملائمة للشخصية المسرحية وفي ايجاد تنوعات الطبقات الصوتية وفي ايجاد الاتقان على مخارج الحروف مما يؤدي هنالك ضعف في مستوى الالقاء واعطاء الشخصية قيمتها الالقائية.

اذن السؤال هنا هل استطاع الممثل في المسرح العراقي ان يتقن المهارات الالقائية بتنوعاتها الفنية حسب طبيعة خصائص اي شخصية مسرحية.

لذلك صاغ الباحث عنوان بحثه:

(مهارات الالقاء في الاداء التمثيلي لعروض المسرح العراقي).

ثانيا: أهمية البحث:

تكمن في تسليط الضوء على أهمية مهارات الممثلين لتحسين الالقاء في الاداء التمثيلي وايصاله للجمهور بصورة تكاملية لتعميق الفهم الثقافي للعروض المسرحية العراقية.

ثالثاً: هدف البحث:

التعرف على آليات ومهارات الالقاء في الاداء التمثيلي لعروض المسرح العراقي.

رابعاً: حدود البحث:

يتحدد الباحث في حدوده الزمانية والمكانية في عينته الانموذج

بغداد (مسرح الرشيد) 2023.

الحد الموضوعي: دراسة مهارات الالقاء في الاداء التمثيلي لعروض المسرح العراقي.

خامساً: تحديد المصطلحات: أولاً: المهارة لغة": وهو "كلمة مأخوذة من اللاتينية وتعني الكلام، وتستعمل للدلالة على فن اللفظ، أو طريقة الكلام، أو طريقة إلقاء الشعر، أو النثر (Hassan, Theatrical dictionary, 2006, p. 60).

وايضا" "الماهر: الحاذق بكل عمل، وأكثر ما يوصف به السابح المجيد والجمع مهرة وقال ابن سيدة: وقد مهر الشيء وفيه وبه تمهر مهراً ومهرا ومهارة (Manzur, 1999, p. 541).

اصطلاحا": عرفها البجة على انها "نشاط عضوي، ارادي مرتبط باليد، او اللسان، او العين، او الاذن" (Beja, 2005, p. 18).

ثانياً: الالقاء

لغة": "هو فن الكلام. ونقل افكار معينة ومحددة الى المتلقين عن طريق المشافهة للتأثير فيهم" (Farid, 1981, p. 10).

اصطلاحا": "هو فن استخدام الكلمة استخداما" مؤثرا" في مجالات الاتصال بالجماهير المختلفة كالخطبة والمحاضرة والاذاعة والتمثيل" (Sami Abdel Hamid, B.T, p. 6).

يعرفه (كحيلة) بـ: "التفوه بالكلمات، وهو يقوم بإبراز المعنى من خلال إلقاء طبيعي يشبه العادي، ويختلف باختلاف مدارس الأداء والتمثيل" (Kahila, 2008, p. 79).

وعرف (عبد الوارث عسر) الالقاء هو "تمام على الصورة التمثيلية في شخصيتها وما يعتريها من انفعالات تنطق بها الملامح والحركة.. ثم تجئ (الكلمة) متممة ومبينة.. فلا تتم الشخصية الا بالأداء.. وينفصل عنها.. بل هو نابع منها متجانس معها" (Asr, 1992, p. 3).

التعريف الإجرائي لمهارات الالقاء:

يتبنى الباحث تعريف (ماري الياس) كتعريف اجرائياً له

"هو فن لفظ النص المسرحي، ومقوماته مهارة نطق مخارج الحروف وحسن استخدام نبرة الصوت ونغمته، وشدته، وسرعة الكلام، وإيقاعه. وتتفاوت طبيعة الإلقاء في المسرح ما بين إبراز قيمة الصوت كعنصر سمعي في لفظ أقرب إلى الترتيل وهذا هو التنغيم، وبين إبراز المعنى من خلال إلقاء طبيعي يشبه لهجة الحديث العادي، وذلك تبعا لاختلاف مدارس التمثيل" (Hassan, Theatrical Dictionary2, 2006, p. 60).

ثالثا: الاداء

لغةً: يرجع مصطلح (الاداء) في اللغة العربية ويشير الى" ادا- الاداة: الالة والجمع الادوات(...) وأدى دينه تأدية قضاه، والاسم الاداة وهو ادى للأمانة من فلان بالمد وتأدي اليه الخبر أي انتهى والادوات المطهرة والجمع اداوي" (القادر، 1994، صفحة 22).

اصطلاحاً: "ويشير مفهوم **"الاداء"** الى هذا الانهماك النسبي في الاداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون" (Wilson, 2000, p. 8).

وعرفه آخرون هو "قيام الممثل بمهمة ايصال افكار مؤلف المسرحية الى المتفرجين بواسطة جسمه وصوته وذلك عن طريق تمثيل الشخصية- المسرحية التي وضعها المؤلف وتصورها المخرج. وقد كان غرض التمثيل وما يزال اعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح بواسطة هذه الادوات")ا(Lahmid, 1998, p. 12. ويمثل الاداء ذلك التجسيد العياني والحي فالأداء: "هو اللحظة الانية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم" (Jay, 2001, p. 151) .

رابعاً: التمثيل

لغةً: " تمثيلاً وتماثلاً الشيء بالشيء: شَبَّهَهُ به وجعله مثله. و(مثل الرواية) عرضها على المسرح دوراً في الرواية: لبس شخصية أحد أبطالها وتشبه به في حركاته وأحواله وأعماله..... (التمثيل) وهو أسم منقول عن المصدر ومنه (فن التمثيل) وهو يشمل تأليف الروايات التمثيلية على شروطها وقوانينها، وإخراجها على المسرح" (The Gardener, 1978, p. 711).

اصطلاحاً: عن سامي عبد الحميد قال عن التمثيل "هو عمل يقوم به شخص أو أشخاص من أجل محاكاة شخص أو أشخاص آخرين لغرض خاص أو عام " (Al-Hamid, 2001, p. 8).

اما محمد مؤمن عرف التمثيل "هو رسالة ومجموعة من العلامات يبثها الممثل لمتلقيه، وتصل هذه الرسالة لمتلقيها عبر شفرة بوساطة قناة الجسد والصوت" (Momen, 1986, p. 19).

ومما تقدم يصوغ الباحث تعريفه الاجرائي للأداء التمثيلي بأنه:

هو حضور لجسد الممثل بمهارة وتحكم وهو يتطلب تدريباً مستمراً، ويكون بكامل الاستعداد والتهيؤ ليس من ناحية التمرين على الدور فقط، بل عليه ان يقوم بتجهيز مراكز الطاقة الادائية والمهارية بالتدريب المستمر.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الاول:

آليات ألقاء الممثل:

مرت فكرة الالقاء والتعامل مع الصوت البشري في الفن والثقافات بالعديد من التحولات، على وفق تعاطي هذه المنظومة والحقول الفنية والادبية والعلمية لما تكتنزه من امكانيات ومهارات تكنيكية تفضي طابعاً جمالياً وحسياً وتعبيرياً، كما اهتم العرب على مر السنين والعصور بفن الالقاء وحتى أصبح الاعتناء بفن الالقاء أكثر من بلاغة الكلام وان الخطاب كان في زمنهم مسموع أكثر مما مقروء حيث كان الاعتماد على

الحفظ أكثر من التدوين. حيث ظهر هذا الاعتناء في كتابات ابن سينا عن نشأة الالفاظ

وسر الصناعة لأبن جني وسر الفصاحة لأبن سنان الخفاجي، ويعتقد هنا الممثل المصري (عبد الوارث عسر)، فن الالقاء يعتمد في على "الذوق والجمال قبل اعتمادها على القواعد والقوانين وما القواعد والقوانين الا (المادة) التي يظهر فيه الاثر الفني" (The heir, 1976, p. 6). وان فن الالقاء وآلياته لكي يصبح فن يؤدي وظيفته الحقيقية يجب الاشارة الى مجالات عديدة التي يستخدم فيها هذا الفن وان المجال لآليات القاء الممثل هو التمثيل في جميع انواعه على في المسرح او في التلفزيون او في الاذاعة او في السينما او في اذاعة الاخبار او بمجال الخطابة في كل المحافل المختلفة وانواعها بدون آلات مكبرة للصوت او في رواية القصة او الملحمة. وتشمل فنون المسرح على ثلاثة عناصر هي:

العنصر السمعي والعنصر البصري والعنصر الحركي، ما يهمنا هنا العنصر السمعي. "وان نوع الصوت يتحدد وفقاً لمكان انتاجه وخروجه حيث ان هناك اصوات شفوية تحدث عند الشفتين كالباء وهناك اصوات شفوية اسنانية مثل الفاء، وحدد الباحثون في اغلب اللغات عشر مناطق احتكاك رئيسية وهي:

1-الحنجرة: وهي منطقة احتكاك الهمزة والهاء في العربية.

2-الحلق: وهو منطقة احتكاك العين والحاء.

3-اللهاة: وهي منطقة احتكاك القاف.

4-الطبق: وهي منطقة احتكاك الكاف والغين والخاء.

5-الغار: وهو منطقة احتكاك الشين والجيم والياء.

6-اللثة: وهي منطقة احتكاك اللام والراء والنون.

7-الاسنان واللثة: وهي منطقة احتكاك الدال والضاد.

8-الاسنان: وهي منطقة احتكاك الذال والضاء والتاء.

9-الشفة والاسنان: وهي منطقة احتكاك الفاء.

10-الشفة: وهي منطقة احتكاك الباء والميم والواو" (Al-Attiyah, 1983, pp. 19-20).

وان القاء الممثل في المسرح فناً شاملاً يجمع بين المهارة الصوتية والتعبير الفني حيث يتجسد فيه دور الفنان كاملاً، ليحكي قصة ويحاكي الشخصية بكامل العمق والتعبير، في هذه القصة الحية، ينطلق الممثل لاستكشاف أعماق الإنسانية وتقديمها بطريقة تلامس قلوب الجمهور، مستخدماً لغة الجسد والصوت والعواطف بمهارة فنية. وهنا سنكتشف آليات هذا الفن السحري ودوره في تحقيق التواصل الفني العميق بين الفنان والجمهور، حيث تشتمل آليات إلقاء الممثل في المسرح على عدة عناصر أساسية تتفاعل معاً لتشكل تجربة فنية مميزة، منها:

الصوت والكلام: يعتمد الممثل على الصوت والكلام في إيصال الرسالة وتوجيه الانتباه إلى الأفكار والمشاعر التي يحاول تصويرها.

"وان اعضاء اجهزة النطق لدى الانسان أثني عشر عضواً وكل واحد منها له المشاركة بشكل مباشر او غير مباشر في تكوين الكلمات والالقاء ونطقها وهناك دراسات حديثة اضافت المخ كعضو جديد آخر لبقية هذه الاعضاء وعلينا تقوية تلك الاعضاء واستثمارها وعلينا ان نقوم بتمارين عضلية يومية وتعتبر مهمة جداً ومطلوبة بشكل منظم كل يوم بدون ارهاق لتلك الاعضاء وهي (الحجاب الحاجز والرئتان والقصبة الهوائية والحنجرة ولسان المزمار والبلعوم واللهاة والتجويف الانفي والتجويف الفموي واللسان والاسنان والشفتان والمراكز المخية اللغوية)" (Sami Abdel Hamid, B.T, pp. 30-44).

وضروري على الممثل إن يتمكن من عملية التحكم بصوته وذلك لا يتحقق إلا إذ كانت للممثل "مهارة نطق مخارج الحروف وحسن استخدام نبرة الصوت ونغمته، وشدته، وسرعه الكلام وإيقاعه. وتتفاوت طبيعة الإلقاء في المسرح ما بين إبراز قيمة الصوت كعنصر سمعي في لفظ أقرب إلى الترتيل وهذا هو التنغيم، وبين إبراز المعنى من خلال إلقاء طبيعي يشبه لهجة الحديث العادي" (Hassan, Theatrical dictionary, 2006, p. 60). وهذا يشكل الاهمية الكبيرة في إيضاح وايصال الصوت للجمهور او المتلقي، وتشمل منظومات كثيرة وهي:

((قوة الصوت– الطبقات الصوتية- خامة صوت الممثل– التنغيم– النبر– الإيقاع– الوقف- التقطيع- التركيز- التنويع))

واحياناً يتعمد الممثل بصورة او بأخرى لتغليب واحدة من تلك العناصر لتكون مركز دون غيرها في موضوعة سياق الحوار، وبهذا الكلام قد يبنى الأداء الصوتي على ركيزة وأنها تكون محور الفعل ومنطلقة، حيث نجد أن المركز في المنظومة الصوتية يتحدد عبر طريقة الأداء، وهذا ما ستوضحه العناصر التالية:

قوة الصوت:

يعتبر الصوت هو أهم الدعامات الأساسية لآليات القاء الممثل المسرحي حيث يشكل الصوت لغة التواصل التي يتم عن طريقها تجسيد وإيضاح المعاني بين المرسل والمتلقي , وان العلاقة الثنائية الناتجة من هذا الصوت من شأنها أن تشكل منطلقا لتحليل الشخصية ومعرفة مأربها أبعادها ايضاً، ويشكل الصوت جانب مهم جداً في مهارات الأداء التمثيلي للممثل, وباختلاف

طبيعة الأداء يتخذ الصوت مكانته كمركز للفعل عن طريق العديد من الأمور, على سبيل المثال "تتوقف شدة الصوت أو ارتفاعه على بعد الأذن عن مصدر الصوت، فعلى قدر الأذن من ذلك المصدر يكون وضوح الصوت وشدته، وكما تتوقف شده الصوت على سعه الاهتزازات، وهي المسافة المحصورة بين الوضع الأصلي للجسم المهتز وهو في حالة السكون واقصى نقطة يصل إليها الجسم في الاهتزازات" (Ibrahim, 1979, p. 6). وان هذا الاتساع في هذه المسافة يكون على قدر وضوح وعلو الصوت، حيث قوة هذا الصوت تعتمد على عدد الجمهور والمكان حيث إذا كان المسرح يمتلئ بالجمهور هنا يتطلب على الممثل أن يمتلك قوة صوت لكي يصل الحوار إلى نهاية القاعة، وايضاً طبيعة وبيئة المكان حيث ان هناك عروض تقدم في الفضاء خارج خشبة المسرح وهنا يتطلب من الممثل ان يمتلك قوة في الصوت لكي يتلقى المشاهد مجموعة الشفرات التي يطلقها الممثل. وايضاً هناك أمور تكتسب طبيعتها عن طريق أبعاد الشخصية التي تم تجسيدها وهذه ايضاً تعتمد طريقة أداء خاصة بالممثل من ناحية الألقاء الصوتي.

حيث تعد قوة الصوت أيضا هي مقدار ضخامته واندفاعه خارج الفم، سواء كان الصوت رفيعا أم غليظاً مرتفعا أو منخفضاً والقوة المطلوبة في الكلام نسبية فكلما ازداد عدد المستمعين في المكان الواسع احتاج المتكلم إلى قوة أكبر في دفع الهواء ودفع الصوت لإبراز الكلام " (Bulbul, 2012, p. 47).

الطبقات الصوتية:

تكمن أهمية الطبقات الصوتية في عملية إنتاج التعبير الدلالي داخل العرض، كون أن التحكم بالطبقات الصوتية للممثل تشكل انسيابية واضحة في الحوار المسرحي، وذلك ما يعطي للمثل القدرة في التحكم على نطق الكلمات وإبراز إحداها على الأخرى لإيضاح المعنى المراد إيصاله للمتلقي، وهي بالتالي تعتمد اعتمادا كليا على سلوكيات الشخصية والفعل ورد الفعل لديها.

"ويقصد بالطبقة الصوتية هو ارتفاع الدرجة التي يستخدم بها الصوت وتتعلق طبقة الصوت بالصوت الجهور الذي يأتي نتيجة إلى اهتزاز الاوتار الصوتية وفي الحالات الطبيعية الاعتيادية فان الكلام يكون بالطبقة الوسطى، واذا ارتفعت الحنجرة اثناء الكلام فستصدر طبقات رفيعة، ان تنويع الطبقات الصوتية امر مهم بالنسبة إلى الممثل لان الوتيرة الواحدة في الصوت تتعب المتكلم والمتلقي في نفس الوقت ويلجأ الممثلون الهواة والمبتدؤون الى استعمال الطبقات العالية والرفيعة لشعورهم بضرورة ايصال صوتهم الغير مسموع" (Sami Abdel Hamid, B.T, pp. 38-39).

ويجب على الممثل التمرين لحد وجود الطبقة الصوتية الاساسية التي تلائم الشخصية ولكل مشهد وحالة وعليه ان يطور الطبقات الاخرى التي يستعملها في الاداء التمثيلي لتطوير مهاراته , حيث يتوجب عليه العمل على التنوع بالصوت وان يصل إلى جميع مشاهدي العرض والتحكم بالصوت في الانخفاض والارتفاع بقوة الصوت ، ففي المشهد الواحد يحتاج إلى ان يخفض ويرفع من طبقته الصوتية حتى يعزز من صفات الشخصية ولكي تكون اكثر واقعية في الاداء، وان الطبقة الصوتية هي "سعه اهتزازات الآلة الصوتية وتتوقف على القوة التي يطرد بها الهواء من الرئتين وتتراوح بين الارتفاع والتوسط والانخفاض" (Al-Sharqawi, 2002, p. 300).

خامة صوت الممثل:

ان خامة الصوت لدى الممثل لها أهمية كبيرة ، حيث إنها تعمل على إيضاح سلوك وصفاة تلك الشخصية المؤداة بواسطة مواصفاتها وسلوكها المرجعي، ويجب ان تؤثر بشكل ملحوظ عن طريق بناء الدلالي للموقف وهذا يجعلها تشكل وتكون مركزا لأداء الممثل التي يعمل عن طريقها لإنتاج المعاني التي تبث بالمشهد والتي يستقبلها عند المتلقي على وفق وشكل معطيات الشخصية الدرامية والادائية، ومن عمل وشأن خامة الصوت أن تفصل بين الشخصيات، فان عمر الشخصية الافتراضي تعرف عن طريق خامتها، وممكن للمخرج استثمار صفة أداء الشخصية باختيار الممثل المناسب لها، وخامة الصوت تعتمد على الخصائص الفسلجية بواسطة حجم الحنجرة وطول الأوتار الصوتية وسمكها ونشاط اللسان وتركيبته وحجم التجاويف,"أن الناتج المتحصل من جملة الخصائص الصوتية وتقنياتها, تشكل علامة تميز كل شخصية وبهذا تحقق المنظومة العلامية السمعية هدفها في المستوى الأول, وهو تحديد هوية كل شخصية عبر منظومة إلقائها (دال) الذي يتشابه مع مرجعه. أما المطلب الثاني، فهو خلق صفات صوتية متفردة لكل شخصية بحيث يمكن إدراك التمايز بين تلك الشخصيات من خلال منظومة إلقائها" (Al-Salem, 2014, p. 294).

التنغيم:

يشكل التنغيم الجزء الأكثر أهمية الالقاء ومهارات الممثل، ويعد ايضاً الوسيلة الاساسية والمهمة لإيصال المعنى الدلالي اللفظي ولنقل الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية بأدائها ، وان عامل التنغيم في اداء ومهارة الممثل المسرحي تترتب عليه حيثيات واقع الشخصية ومرورها بعدة منعطفات اثناء مرحلة تكوين الحدث الدرامي، وبذلك يكون تحقيق المركز بالنسبة للفعل بواسطة الأداء الصوتي بتوظيف ذلك العنصر لكي يكون له تأثير كبير على المتلقي, ومن هذا المنطلق المهم فأن التنغيم هو منحنيات صوتية تتكون وتتحقق عن طريق التنوع بالطبقات التي تقوم الشخصية بتقديمها للمتلقي بواسطة اداءها لتعرض له صور المعاني المنطوقة, ونظف الى ذلك إنها تبعد الملل عند المتلقي وتحقق معه تواصلية عن طريق نسق جمالي متكامل بدلاله عالية الاداء ، وهذا ما يدعى موسيقى الكلام حيث تتشكل مستويات لدى الصوت البشري بشأنها خلق حالة من الانسجام للخروج بمجموعة من الشفرات العلامية وهناك،"مستوى الاهتزازات الصوتية لطبيعة صوت الفرد (مستوى فيزيقي) ومستوى ثان ديناميكي يظهر من خلال علاقته بالشخص او الحالة النفسية ومستوى ثالث ذهني يحمل علامات صوتية قابلة التشفير والقراءة" (Beatle, 2002, p. 71).

النبر: ويعني الضغط على مقطع من المقاطع الصوتية للكلمة الملفوظة عن طريق السياق الصوتي للمتكلم، ويساهم ذلك في إضفاء دلالات الكلمة وتحولاتها، وان النبر ايضاً يستثمر في التركيز على الكلمة ذات الدلالة بواسطة تمييزها عن المستوى الصوتي لباقي كلمات الجملة ويحدث إن تكون الأهمية في الكلام لتلك الكلمة لما لها من تأثير على بقية المفردات، ويؤكد عليها وفقا لأهميتها عن طريق إيصال المعنى والغاية منها ، وبواسطة عملية النبر ممكن ان نكشف عن المعاني العميقة والمستترة التي تحملها الجمل والكلمات بأبنيتها السطحية, "ويستثمر النبر من قبل الملقى, في فرز الأصوات اللغوية, التي تحمل معنى خاصاً مستقلاً عن أصوات المفردة, فورود صوت (الباء) في كلمة (بيت) يختلف عن الدلالة التي يحققها ذات الصوت في (بالسكين)" (Al-Salem, 2014, p. 227).

الإيقاع :يرتبط الإيقاع بشكل عام بالمنتج الفني النهائي أي العرض المسرحي، ومن تشكلاته صوت الممثل إذ يعمل على بناء وحده الإيقاع اللفظي حسب متطلبات الشخصية وسلوكها، وهو ما يعطي صفات تلك الشخصية، معتمدا بذلك على مرجعيات الشخصية التي رسمها النص الأدبي عبر خيال المؤلف، ويشكل الإيقاع الهيكل العام للعرض، بما يرسم الجو العام للمشهد وان التغيرات الإيقاعية ترتبط ارتباط مباشر بتغيرات الأحداث والأجواء التي يسعى الممثل إلى تجسيدها في العرض، ولعل سرعة الإلقاء تشكل واحدة من أهم العناصر التي تساهم في بناء الوحدات الإيقاعية ومن المعلوم إن السرعة الإلقاء تتغير بتغير الظروف النفسية الناتجة عن تغير المواقف الدرامية، وقد استثمر الوحدات الإيقاعية في رسم ملامح الاتجاهات المسرحية المختلفة حيث إن المسرحيات الكلاسيكية تمتاز بأبنية إيقاعية تختلف عن الأبنية الإيقاعية في المسرح السياسي الوثائقي أو المسرح الملحمي أو التعبيرية والحديثة والمعاصرة التي تعتمد الأسلوب التلغرافي السريع لغرض إيصال أكثر كم من المعلومات بأقل وقت" (Al-Hamid, The Art of Public Speaking H4, 1980, p. 64).

الوقف: يعد الوقف وسيلة للتعبير عن الكثير من الحالات التي يتطلبها ألقاء الممثل، فقد يكون معبرا عن حالة الشخصية النفسية وانفعالاتها، وهو الفاصل بين جملة وأخرى أو كلمة واخرى لغرض توضيح المعنى والاستعداد للدخول في عملية إنتاج معنى أخر، وفي لحظات يكون الوقف مركزاً للفعل المسرحي لأنه يخلق حالة من الدهشة والذهول لما قد يكون عليه موقف الفعل وردة الفعل تجاهه، ولأهمية الوقف فقد قسمت هذه الوقفات المنطقية الى ثلاث اشكال وهي:

((وقفة قصيرة – وقفة متوسطة – وقفة طويلة – الوقفة الفنية))

ان هذا النوع من التوقف من شأنه أن يفرق بين الكلمات والمقاطع في الكلمة ، فان الصوت ينقطع لفترة قصيرة جداً من غير انقطاع الزفير، أما الوقفة المتوسطة وهي أطول قليلاً من النوع الأول وهي من وظيفتها أيضاً التفريق بين كلمة وأخرى أو بين جملة وأخرى ومن غير أن يؤدي إلى تشتيت المعاني وفقدانها الأفكار وتستخدم فقط إلى عملية التركيز على كلمة أو جملة معينة تقصدها الشخصية، وتشكل الوقفة الطويلة نهاية جملة كاملة المعنى، وتامة وتستخدم للتفريق بين المعاني والأفكار، أما الوقفة الفنية وهي الصمت الذي تستثمر لأغراض التركيز على الجمل لو الكلمات التي تأتي بعد أو قبل الوقفة أو لإثارة عنصر التشويق لدى المستمع" (Sami Abdel Hamid, B.T, pp. 17-18).

التقطيع: الصمت بين الكلمات والجمل يؤدي الى فرز المعاني وهو تقسيم الكلام الى مجموعات كلامية ايقاعات نغمية كلامية تفصل بينهما وقفات هي عبارة عن فواصل منطقية، ولهذه الفواصل المنطقية وظيفتان: أحدهما تناقض الاخرى. فالأولى تجمع في اسر، ترتبط بمعنى وايقاع واحد، والثانية تفصل المجموعات (الاسر) الكلامية بعضها عن بعض من المقاطع الصوتية والحروف وتمنع ارتطامها وتسهم في فرز الايقاع بين مجموعة واخرى" (Sami Abdel Hamid, B.T, p. 17).

التركيز: ويعني "اظهار الكلمة او الجملة المراد ابرازها بالطرق المناسبة بحث تجلب الانتباه أكثر من غيرها، وذلك للتأكيد على معناها الاصلي، او لجذب الانتباه الى المعنى الباطني الذي يختلف عن المعنى الظاهري" (Al-Hamid, Vocal education and the art of recitation, 1974, p. 86). وتحتاج الجمل والكلمات احيانا" التي تحتوي على فكرة المؤلف الرئيسية على اظهار للتركيز لإيصال المعنى الحقيقي للممثل من ناحية الالقاء وتكون هذه المعاني عادةً في اواخر الجمل او المقطع

وتعرف ايضاً "بأنه الضغط على كلمة من الجملة التي ينطف بها المتكلم ويبرز الكلمة ويجعل لها صفة خاصة غيرها عن سائر كلمات الجملة" (Asr, The art of delivery, 2010, p. 107).

التنويع: وهو النتيجة الحقيقية لتطبيق التقنيات والوسائل بطريقة ابداعية وهو ايضاً مجموع التلوين الصوتي في الشدة والدرجة وتنسيقات التركيز على شكل ايقاعات مختلفة ويجب على الممثل لكيلا يقع في خطأ يومي في حياتنا اليومية في كلامنا الطبيعي وهو فخ الرتابة وهي نطق الكلام على شكل خط صوتي مستقيم من جهة الدرجة والشدة، "تخيل عازفاً على الكمان يعزف مجرد نغمة واحدة على الوتر الأوسط" (Religion, 1983, p. 144). وايضاً صوت الممثل الذي ينقصه الخبرة وعدم التمرين اليومي. وان الممثل المسرحي إذا كان لا يمتلك درجة الاحساس العاطفي العالية سيقع في هذا الفخ، "صحيح ان التنويع هو نتاج تنوع الانفعالات والأحاسيس داخل النفس البشرية" (Al-Hamid, Vocal education and development of delivery, 1974, p. 103).

"وهناك أيضاً اعضاء اجهزة النطق لدى الانسان وهذه الاعضاء والاجهزة تشكل العامل الاكبر لدعم آليات الالقاء وهي أثني عشر عضواً وكل واحد منها له المشاركة بشكل مباشر او غير مباشر في تكوين الكلمات والالقاء ونطقها وهناك دراسات حديثة اضافت المخ كعضو جديد آخر لبقية هذه الاعضاء وعلينا تقوية تلك الاعضاء واستثمارها وعلينا ان نقوم بتمارين عضلية يومية وتعتبر مهمة جداً ومطلوبة بشكل منظم كل يوم بدون ارهاق لتلك الاعضاء وهي

(الحجاب الحاجز - الرئتان- القصبة الهوائية- الحنجرة- لسان المزمار- البلعوم- اللهاة- التجويف الانفي- التجويف الفموي- اللسان- الاسنان- الشفتان- والمراكز المخية اللغوية)" (Farid, 1981, pp. 30-44).

اما عناصر الإلقاء وموضوعة الإلقاء لن تتم لحين ان تتوفر هذه العناصر أساسية وهي:

1-المُلقي.2-المُلقى.3-الإلقاء.4-المُتلقي.

وان هذه العناصر لو حضرت كانت العملية ناجحة ومكتملة في المعلومة، ولو غابت واحدة من تلك العناصر يختل توازنها وتصبح غير ناجحة وناقصة.

المبحث الثاني

المتغير المهاري للأداء التمثيلي

لاشك في ان مهارات الاداء التمثيلي بما يحمل من منظومات حركية وصوتية قد مرت بالكثير من المتغيرات على وفق التطورات في الوعي الادائي بصورة عام, فضلاً عن العديد من المدخلات التقنية التي فرضتها متطلبات الحقول الفنية والتي يتقدمها فن الاداء في المسرح , بوصفه يعتمد بشكل كبير على الممثل, وهذه المنظومات في ايصال معنى العرض المسرحي, ذلك كون الممثل وصوته على وجه الخصوص كان بادرة الحضور المسرحي اغريقياً, وهو الامر الذي دفع بعديد المشتغلين في المسرح عالمياً لأحداث وتحديث هذه المنظومة بما يتناسب مع اساليبهم وانتمائهم ومذاهبهم الفنية خاصة بعد انبثاق ثقافة المدارس الفنية.

ولهذا فقد عمد الباحث الى انتخاب مجموعة من اهم المخرجين الذين أحدثوا تطوراً ملحوظاً في مستوى المتغير المهاري للأداء التمثيلي،

كما في تجربة المسرحي **(قسطنطين ستانسلافسكي).** لقد نحج (ستانسلافسكي) في ان يكشف وحدة الاسس التي تقود الممثل الى هدفه النهائي وهو التجسيد، وهذا يعني أنه أراد من الممثل ان يبدع لا شعوريا، حيث طالب الممثل ان يعيش خبراته الشخصية وان

يجسدها ، وان يعبر عن الحقيقة الداخلية في شكل مفعم بالحيوية ، وقد رفض الشكل الخارجي برمته ان لم يعبر عن الواقع الداخلي, وهذا يعني ان مهارة لغة الاداء في مدرسته "تؤكد على ايصال المعنى بشكل مفهوم للمضمون اللغوي، وان هذا الإلقاء يسمى بالإلقاء الناجح والسليم الذي يعتمد على النطق السليم ويتطلب اخراج اصوات وكلمات من مخارجها ذلك لأن اخراج الاصوات من مخارجها يساعد على الوضوح لإيصال المعنى للجمهور .ولكي تفهم طروحات المخرج (ستانسلافسكي) حول قوانين (الإلقاء المنطقي) وما ذكر اعلاه ينبغي معرفة المبادئ الأهم في منظومته وهي:

1-إن الشكل المسرحي يلقن من قبل المضمون الداخلي للإلقاء.
2-العلاقة العضوية بين الجسد والروح، والعثور على الشكل الخارجي الصادق، يؤثر على معايشة الممثل.
3-من خلال تعبيرية النبرات إلى الرسم البارز لدور الممثل من الداخل، وتوصله إلى انفعالية الحدث، وكذلك توصل إلى الطبائع من خلال الرسم الفونتكي وتعبيرية النبرات أو اطراد الرذم وتونات العرض المسرحي" (Christie, 2002, pp. 201-213).

وهذا يعني أن (ستانسلافسكي) يعتبر الاداء التمثيلي عبارة عن (تداخل) احاسيس ومشاعر المتهمين به لجعله حيزاً ممتعاً وجميلاً ملعباً يتحرك فيه المنطوق اللغوي السليم, ومن هذا المنطلق ركز ستانسلافسكي على احساس الممثل وايمانه ومدى صدقه عند الالقاء واداء المستويات الصوتية , وجاء ذلك عن طريق تطوير مهارات الممثل بالتمارين الحسية والعقلية وركز على الخيال والذاكرة والانتباه والاحساس, اذ ان "فننا يتطلب من الممثل ان يندمج بكل طبيعته اندماجاً إيجابيا فيما يقوم به وان يكرس نفسه كلها جسداً وروحاً للدور الذي يؤديه" (Stanislavsky, 1973, p. 102). فالإخلاص والصدق في اداء الدور من قبل الممثل والاندماج واثارة خياله... بالضرورة ان يستعين بالأدائيات الصوتية أي انه يؤدي الدور وينطلق بالحوار بصورة حسية شعورية واقعية.

"فأن الممثل في العرض المسرحي الواقعي يجب أن يطوع ويلون أدائه وإلقائه حسب أساليب ادائه لكي يحدث الأثر المطلوب على الجمهور، وايضاً عن تكيف قدرته على التحوير والتوفيق والاختيار، فان عملية الإلقاء لا تأتي من فراغ، بل هي وفق آلية معد لها مسبقاً، وفق قدرات الممثل، وبقصد تحقيق فهمه للدور، وكذلك ضمان التأثير في المتلقي، ومن اجل استذكار العمليات المخزونة في الذاكرة الانفعالية، بكفاءة عالية عن طريق التعبير والاحتفاظ والتوازن عاطفيا وانفعالياً" (Qajah, 2006, p. 86).

ويرى الباحث ان ستانسلافسكي ركز على الاداء الصوتي للممثل الخارج من الفعل الداخلي بالتوافق مع الفعل الخارجي عن طريق علاقة متبادلة بين الفعل النفسي الصادر من الاحاسيس والمشاعر الصادقة، اي بمعنى يجب على الممثل الاهتمام بطبيعة الالقاء على المسرح والاهتمام بجهاره الصوتي على المستوى النحوي والدلالي.

ولو اخذنا بعين الاعتبار المتغير المهاري للأداء عند **(فسيفولد مايرخولد)** حيث اعتمد (مايرهولد) في رؤيته الاخراجية على المستوى الصوتي وقد استطاع بتأسيس أسلوب جديد بالأداء الصوتي الذي عرفه بأسلوب (البايوميكانيك) عن طريق خبرته في المسرح وانتقاء وابتكار تمارين تخص الاداء الصوتي للممثل, باعتبار الاداء الصوتي أداة مهمة في عملية التواصل مع الجمهور، اذ قام مايرهولد باستغلال أدوات الممثل وتوظيف صوته حيث اعتبرها أداة هامة إضافة الى جسده لتكامل صورة العرض المسرحي، اي بمعنى ان الممثل يجب ان يتمتع بالقدرة الإبداعية العالية في الأداء الصوتي والتعبير عند تمرير الكلمات خلال عملية التواصل بين الممثل والممثل الآخر، وبين الممثل والمتلقي، وهذا كله لا يكفي بان يمتلك الممثل صوتاً خلاباً، ولا يوجد تعبير عن الكلمات والحوار المسرحي، حيث ان الأداء الصوتي يكون خالي المشاعر والاحاسيس التي تحملها معطيات النص المسرحي, اذ "لم يكن هدف مايرهولد ان ينقل المشاعر الفردية لشخصياته، بل ان ينقل (خلاصة) نقية للانفعالات وقد درب الممثلين على ان يلقوا كلمات الحوار بطريقة ملحنة حسب ثلاث درجات موسيقية " (Evans, 2000, p. 42).

ويعني هذا ان الالقاء والأداء الصوتي للممثل ومهاراته تخضع وتتناغم مع ايقاع اللفظ وأوضاع الجسم والحركة، وكل لحظات الصمت. اما من ناحية المستوى الآخر للغة عند (مايرهولد) الذي يعتبره التعبير الجسدي وان هذه الكلمات لا تعبر بشكل دقيق ووافي عن النص المسرحي اذ "ان الكلمات ليست كل شيء، ولا تقول كل شيء، ويجب ان يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية بشرط الا تكون هذه الحركة ترجمة للكلمات: ان حقيقة العلاقات بين الأشخاص، تقررها الإشارات، والأوضاع والنظرات، ولحظات، اما الإيقاع، فيجب الا يكون واحداً بالنسبة للصوت والحركة" (Ardash, 1979, p. 169). ومعناه هنا بأن الممثل حين يفقد القدرة والقوة التعبيرية بالتواصل مع المتلقي بواسطة الكلام، هنا تبدأ لغة الايماءة والخطوات والرقص

والوضعيات تأتي على شكل صور تعبيرية عن حقيقة السلوك الإنساني والعلاقات الإنسانية بعملية تواصلية مع المتلقي. "من جانب آخر يؤكد (مايرهولد) على قواعد الإلقاء لديه والتي تكون بعيداً عن اهتزازات أو تقمصات ، وبعيداً أيضاً عن أي توتر أو إيقاعات حزينة وايضاً ان يكون صوت الممثل مسنوداً من الحجاب الحاجز, وان لا ينتهي الصوت بالتطويلات والاسهابات التي يحدثها الملقي او الممثل السيئ والتأكيد على الارتعاشات الروحية التي تحدث في المسرح القديم، وترتبط هذه الارتعاشات الروحية ارتباطاً وثيقاً بالشكل الخارجي ,وان هذه الارتعاشات يجب أن تنعكس في كل جزء من أجزاء الجسم (العين الشفاه، والصوت أيضاً، وفي طريقة إلقاء الحروف)" (Ardash, 1979, p. 233).

ولو مررنا قليلاً على المتغير المهاري للأداء التمثيلي عند **(برتولد بريخت)** فيمكن القول بأنه.

"يكاد يختلف أسلوب المعايشة (الاندماج) الذي جاء به (ستانسلافسكي)، ان الأداء الراديكالي الذي أكد عليه في مسرح (بريخت) عن طريق الفصل بين أداء الممثل والدور الذي يمثله، وذلك بخرق مبدأ الإيهام ، وبعد ذلك عزل الممثل عن الشخصية التي يقوم بتجسيدها، وان مضمون هذا العزل غير كافي، ويضاف الى ذلك له أسلوب السرد كطريقة جديدة في ادائية الإلقاء في مسرحه، وتعاد بعد ذلك عملية الاتصال بين الممثل والدور الذي يجسده , وان هذه العملية التي هي الاختلاف بين الأدائيين ليست مشكلة كبيرة ، بما يتوجه للممثل في المسرح الملحمي لمخاطبة عقل المتفرج، لأجل الهدف المعرفي التعليمي. وهنا يمكن القول ان هناك طريقتين في الإلقاء، الأولى هي التي تخاطب العاطفة والانفعال وهذا ما تبناه أصحاب المدرسة الواقعية، والثانية هي التي تخاطب المتلقي بصورة سردية وهذا ما تبناه أصحاب المدرسة الملحمية" (Maala, 2004, p. 28).

ويتعين على الممثل وادائه المهاري في المسرح الملحمي، عليه أن يتعلم النطق الصحيح والإلقاء الصحيح الذين يتمتعان بأهمية استثنائية لأغلب الممثلين، وعليه أن يراعي هذه الامور:"

1-أن يتحدث بصورة مسموعة وواضحة. فالمسألة هنا لا تتعلق بالتلفظ للحروف الصائتة والصامتة فحسب، بل تتعلق أيضاً وبصورة خاصة كذلك بالفهم الصحيح لما يقال.

2- إذا كان الممثل الذي يتقن النطق لم يتعلم في الوقت نفسه أن يوصل إلى المشاهد معنى ردوده خلال الحوار، فإن تلفظه سيكون ميكانيكياً.

3- سيفقد الممثل إلقائه الجيد معناه، إذا لم يجيد إتقان النطق مع معناه، وعدا ذلك فإن وضوح النطق كشيء قائم بذاته له وجوه متعددة ودرجات متعددة أيضاً، أي أنه يختلف باختلاف طبقات المجتمع" (Brecht, 1973, p. 366). فأن الممثل إذا اراد ان يجسد شخصية او كاركتر معين نجار، طبيب، استاذ جامعي، قصاب أو اي مهنة اخرى فهنا يتوجب عليه فهم وتعلم طريقة الإلقاء على خشبة المسرح ليسعى دائماً والى النهاية للتلاعب بأدوات الالقاء ومخارج النطق والألفاظ حتى يوصل إلى الناس لغة واضحة مفهومة، لكونه يعرف المجتمع الذي يحيط به في كل حياته اليومية هو مجتمع واحد.

وقد عد (برخت) ان التغريب فلسفة لشكله الفني الجديد حيث انه واجه عمل هذا المفهوم بشكل تطبيقي ونشط عن طريق تطويعه مع أدواته الفنية المسرحية ووسائلها التي منها الممثل, فخرج معه بتكنيك حديث ومميز يرتكز على تقنية ومهارة جديدة منضبطة ومساحة عملها هي جملة متغيرات أنشطة الأداء في الممثل، التي تحقق أسلوب متميز تتوافق مع فهمه وطروحاته للنظرية الملحمية فأرتكزت على مهارات تقنية صوتية يقدمها الممثل وهو ما يتفق جداً مع ما تداخل معه الناقد (إريك بنتلي), حيث عد "مفهوم التغريب"على إنه: **(تقنية)**" (Eric, p. 182). وهنا يمكن القول بأن (برخت) وظف وسائله المسرحية كلها, ومنها الممثل (كراوي) بوصفه نموذج للعملية التفاعلية في العرض، وعلى إنه وسيلة تحقق لديه "فعل التغريب" في سياق العرض المسرحي ف(الممثل الراوي) يفسر كل ما هو كائن وما يجب أن يكون بطريقة السرد القصصي، وذلك ما يؤكده "الأسلوب البرختي" مع الممثل من حيث، إن "الممثل في المسرح الملحمي يتعلم التمثيل بطريقة تحثه على الفهم وبالعكس فإن ما يفهمه، شاهد على تمثيله، لا من حيث المضمون وحسب، بل من حيث الإيقاع والنبرات والوقفات أيضاً " (Benjamin, 1974, p. 21). ونشد (برخت) في ممثله على ان يحرر نفسه من قيود عبودية التعبير الجاهز الكلائشي والأسلوب المقنن، وذلك بأن يتحكم بقدراته التعبيرية (الصوتية والجسدية) على وفق انضباط فني تكنيكي جديد مرتكز على بنية تحولية جديدة للممثل بخلاف ما كان سائداً، ويطلب (برخت) من ممثله، "أن تتحرر طريقته في الأداء الصوتي من الغناء (الكنائسي) ومن تلك الترنيمات التي تهدهد المتفرج" (Julian, 2000, p. 51).

اما بالنسبة للمتغير المهاري للأداء عند **(جيرزي غروتوفسكي)**.

فلقد بات الهاجس التجريبي والتنظيري للمسرح يلامس الكثير من الدارسين في الحقل المسرحي, حيث برزت طروحات في العصر الحديث والتي تعتمد على قواعد ومناهج تهتم بأعداد الممثل ومهاراته الادائية ومنهم (غروتوفسكي) الذي يعتمد على الممثل بقدر كبير ، وانه بنى مسرحه على فكرة ان العرض المسرحي لا يتحقق دون ممثل ومتفرج, "ففي بحثه عن جوهر المسرح وجد غروتوفسكي انه يمكن ان يوجد دون ماكياج، دون أزياء، دون ديكور، دون اضاءة، دون مؤثرات صوتية، لكنه لا يمكن ان يوجد دون تلك العلاقة بين الممثل والمتفرج " (Al-Mahna, 2016, pp. 17-18). بمعنى أخر ان حضور المتلقي وتفاعله وتواصله اللحظي مع الممثل هو جوهر الصورة التكاملية لمنظومة العرض المسرحي. وهذا يعني ان الممثل عند (غروتوفسكي)هو الركيزة الأساسية لأنتاج الصورة ومعناها اذ اهتم في تطوير مهارات الممثل ومن اهمها هي القدرة الارسالية الجسدية والصوتية، حيث، "يطالب ممثليه بضرورة الاهتمام بوجه خاص بطاقة توصيل الصوت، حتى يمكن للمشاهد ان يسمع صوت الممثل بوضوح تام، كما يخترق صوته اذن المشاهد كأنه استريو. أي ان يكون المشاهد محاصرا بصوت الممثل، كأنه صادر من جميع الاتجاهات" (Othman, 1996, p. 98).

وان قوة مسرح (غروتوفسكي) هو معرفة وتمكين الممثل على استخراج الطاقة الكامنة في ذاته وذات المتلقي أي بمعنى. "ان الممثل هنا يجب ان يعبر تعبيراً محدداً عن كوامنه بأحداث صوتية ولكي تكون هذه المؤشرات موحية حقا يجب ان تكون نابعة من تكثيف كافة القوى الجسدية" (Patient, 2017, p. 96). اي بمعنى يؤكد (غروتوفسكي) على تكاملية الالقاء عن طريق التناسق بين صوت الممثل والتعبيرات الجسدية بالتوافق مع اصوات الممثلين الآخرين بواسطة التدريبات الصوتية، ويقول (غروتوفسكي) بأنه على الممثل والممثل الآخر "أن يولي قوة نقل الصوت عناية خاصة بحيث لا يسمع المشاهد صوت الممثل بوضوح وحسب، بل أيضا لينفذ إليه وكأنه صوت مجسم. كما يجب أن يكون المشاهد محاطا بصوت الممثل وكأنه يأتي من كل صوت، وليس فقط من النقطة التي يقف عليها الممثل" (Mustafa, 2006, p. 36).

ومن جانب آخر يؤكد (غروتوفسكي) على الاداء التمثيلي ومهاراته بواسطة التوظيف الناجح لتقنية الممثل الصوتية والتي حددها بشرطين أساسين

1-"الممر الهوائي الذي يحمل الصوت، والذي يجب ان يكون سالكاً دون عقبات، مثل انغلاق الحنجرة، او عدم فتح الفكين بشكل كاف.

2-يجب تضخيم الصوت برنان فسيولوجي، وكل هذا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالطريقة السليمة للتنفس". وهذا يعني ان غروتوفسكي سعى الى استخدام اسلوب مغاير عن الذين سبقوه باستخدام ادوات الممثل ومنها الصوتية والذهنية كون الممثل لديه حرية ادائية باستخدام طبقات صوت محددة والمخرج في مسرحه رقيب للعملية الابداعية.

الدراسات السابقة:

ان الباحث قام بالبحث في عناوين الاطاريح والرسائل الموجودة داخل القطر ولم يجد دراسة علمية تتعلق بشكل مباشر بموضوعة بحثه (مهارات الالقاء في الاداء التمثيلي لعروض المسرح العراقي). وتوجد دراسة في المسرح لها علاقة غير مباشرة بموضوعة هذا البحث لدراسته واعتبرها دراسة مكملة لما قام به الباحث وهي:

((رسالة الماجستير الموسومة (التحويل في الالقاء بين شخصية الممثل والشخصية (الدرامية). لمظفر كاظم محمد الخفاجي)) وقد استفاد الباحث من بعض محتوياتها في الإطار النظري وشملت الدراسة المباحث الآتية:

المبحث الاول: (آليات القاء الممثل) واحتوى المبحث هذا على مجموعة آليات وهي:

((قوة الصوت– الطبقات الصوتية- خامة صوت الممثل– التنغيم– النبر– الإيقاع– الوقف- التقطيع- التركيز- التنويع)).

المبحث الثاني: (المتغير المهاري للأداء التمثيلي) وتناول هذا المبحث اشتغالات عدة مخرجين منتخبين في مهارة الالقاء في الاداء عند كل واحد منهم وهم:

((قسطنطين ستانسلافسكي وفيسفولد مايرخولد وبرتولد برشت وجيرزي غروتوفسكي))

لذا فأن موضوع دراستنا كان مكملاً لما تناوله الباحث (مظفر كاظم محمد الخفاجي).

مؤشرات الإطار النظري:

1. فن الالقاء يتجانس مع منظومة الاداء التمثيلي لإيصال فكرة للجمهور.
2. على الممثل توزيع مهارات الالقاء على مدار زمن العرض المسرحي لإضفاء طابع جمالي لا يخلخل العرض ولا ايقاعه.
3. ان سلامة اللغة النحوية وآليات الإلقاء لدى الممثل تساعده في عدم الوقوع في ضبابية تشويه الفكرة او عدم ايصالها بصورة سليمة، مما يؤدي الى زعزعة منظومة العرض المسرحي.
4. ان المتغير المهاري في الاداء التمثيلي يشترط التنوع في الإلقاء ويتوافق مع الحدث أو الفعل المقدم.
5. ان الأصوات والهمهمات التي تصاحب الحدث اللحظوي تخضع لآليات تتناسب مع قوة ذلك الحدث أو الفعل.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

يتناول هذا الفصل الاجراءات التي اتخذها الباحث في عملية التحليل للوصول الى نتائج واستنتاجات تجيب عن سؤال مشكلة البحث، ولتحقيق اهداف البحث والتوصل الى نتائج معينة تحددها هذه الاجراءات وتضمنت مجتمع البحث وعيناته ومنهجه وادواته ووسيلة القياس من حيث كيفية تصميم هذه الوسيلة وبنائها واختبارها على نموذج عينة التحليل.

اولاً: مجتمع البحث وحدوده:

يتكون مجتمع البحث من عرض مسرحي قُدم على مسارح العاصمة بغداد، ضمن مهرجان بغداد الدولي الرابع عام 2023.

ثانياً: عينة البحث:

تكونت عينة البحث من عرض مسرحي والتي تم اختيارها بصورة قصدية وفقاً للأسباب حيث كانت العينة متمثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته بالإضافة الى مشاهدتي شخصياً الى هذا العرض المسرحي وتوفر عينة البحث كأشرطة الفيديو، والصحف، والمجلات، والمقابلات.

ثالثاً: منهج البحث: اعتمد الباحث بالمنهج الوصفي في إجراءات بحثه، وصولاً إلى النتائج والاستنتاجات.

رابعاً: أداة البحث: اعتمد الباحث في بناء أداة بحثه على:

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري واستعان بالملاحظة المباشرة للعرض المسرحي وفيديو للعرض المسرحي.

خامساً: وسيلة القياس: اعتمد الباحث ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات كوحدة قياس لتحليل عينة البحث. لغرض الوصول الى معيار يمكن للباحث القياس عليه في عملية التحليل فقد صمم الباحث بحسب مجتمع البحث وضرورات العينة القصدية التي اختارها وتم استخلاص هذه الوسيلة (المعيار) ما أسفر عنه الإطار النظري لكون مؤشرات الإطار النظري تشمل عرضاً مسرحياً واحداً والذي يخص (عنوان البحث) حيث ارتئى الباحث باختيار مجموعة من هذه المؤشرات لها علاقة بنموذج عينة البحث القصدية، وقام الباحث بالقيام بوحدات نستفيد منها في العرض كوسيلة حيث يمكن ان يستخدم التقدير الذاتي في تصميم وسيلة القياس ويمكن كذلك الاستعانة بخبراء.

تحليل العينة مسرحية (خوف سائل)* قصة العرض:

العرض المسرحي خوف سائل يتحدث عن ازمة كونية تحيط بالجماعات البشرية وبالأخص المجتمعات العربية وبالتحديد المجتمع العراقي، فالخوف الذي فرضه المؤلف هو الخوف المتغلغل في الأرواح والاجساد والعقول خوف يسير تحت الجلد ولا نستطيع تحديد مصدره، وهي مقاربة لما كتبه (باومان) في نظريته وكتبه التي تتحدث عن نظرية السيولة في مجتمعات ما بعد الحداثة.

فقد ذهب المؤلف نحو استخدام المصطلح وتوظيفه للبنية المجتمعية التي بدأت تخترقها أزمات وصدمات على جميع المستويات الثقافية والسياسية والاجتماعية وحتى الأخلاقية، وهذه الهزات أحدثت رعبا داخلياً لدى العائلة او الفرد العراقي الذي بدأ كل شيء خارجي يرعبه ويشكل خطر بالنسبة له.

* مسرحية (خوف سائل)* اخراج: صميم حسب الله تأليف: حيدر جمعة تمثيل: (يحيى إبراهيم) و (رضاب احمد) و (هشام جواد) و (بهاء خيون) و (احمد المختار) السينوغرافيا: (علي محمود محمد) التقنيات الصوتية: احمد محمد الديكور: محمد النقاش.

فكل شي يحيط العائلة التي تشكل منها العرض المسرحي خوف سائل هو مصدر رعب بالنسب لهم لما شاهدوه من حجم الجحيم الذي يحيطهم، فقد حول الاب والذي يمثل شخصيته الممثل (يحيى إبراهيم) هذا البيت الى سجن كبير مغلق من جميع المنافذ، فلا ابواب ولا شبابيك ولا حتى منفذاً للضوء، كل هذا صنعه الاب من اجل ان يحمي عائلته من الخطر الخارجي.

وصل الامر بالأب الى مرحلة من الخوف الى تقييد جميع الأبناء بالسلاسل حتى لا يخرجوا خارج اسوار هذا البيت الذي يشكل عند مشاهدتك له في النظرة الأولى بأنه (سجن، او سرداب، او معتقل، او منفى، او كابوس).

رغم كل ما فعله الاب من احتياطات لعدم زج العائلة بالجحيم الخارجي الى أنه قد تم اختراق البيت من جميع منافذه ولا يعرف من اين تم اختراق هذا البيت، وهذا يشير الى انه لا يوجد أمان ولا استقرار حتى وان وضعت روحك داخل هذا البيت المحصن، حتى التقنية التي استخدمها الاب لحماية العائلة تحولت الى وباء وتم اختراقها وتم مشاهدة ما يجري في داخل كل أجزاء البيت، وهذا دليل على أنه في العصر الحديث او العصر الجديد عصر التكنلوجي سوف يكون كل شيء مباح ومتاح امام الآخر حتى الخصوصيات.

-على الممثل أن يقسم مهارته الصوتية والادائية مع المحافظة على توزيع الجهد طول فترة تقديم الاحداث

ارتكزت منظومة العرض المسرحي (خوف سائل) بالدرجة الأساس على الجانب الادائي للممثل، فالممثل هو اللاعب الأساس لصناعة المنظومة الايقاعية الكابوسية التي هيمنت على المتلقي من خلال السلوك الدقيق المتبنى لدى الممثلين لحجم الخوف الذي يسيطر على العائلة فتحول هذا الخوف الى المتلقي من خلال الأفعال الجسدية والصوتية والنفسية الدقيقة.

فالجانب الجهدي لجسد الممثل مع الصوت هو الذي كان لاعب أساس في صناعة التوتر داخل العرض مع النظرات الدقيقة للممثلين التي كانت هي المنفذ الذي نستطيع من خلاله مشاهدة حجم الرعب وحجم المصيبة التي سوف تكون قادمة في اللحظات المتبقية من العرض.

فكان اللاعب الأساس للعرض هو الممثل (يحيى إبراهيم) الذي حاول جاهداً ان يحافظ على مهاراته الصوتية وتوزيع جهده في كل مجريات العرض، والمتابع الجيد للممثل (يحيى إبراهيم) يلاحظ انه يعتمد على الجانب الصوتي في اغلب مشاهده مختزلاً الجانب الرياضي واللعب داخل العروض، وهذا يعني استبعد الممثل (يحيى إبراهيم) في بعض المواقف الدرامية الجانب الرياضي لجسده مع الجانب النفسي العالي وعوضها بالجانب الصوتي ليكون أداة بيد المخرج ينفذ فيها حجم الخوف والرعب الذي يهيمن على العائلة. وهذا يتطابق مع (وحدة القياس القائمة على المنظومة الصوتية وتوزيع الجهد وأثرها في سلوك الشخصية).

فقد كان الجانب والدافع النفسي للممثل (يحيى إبراهيم) هو المحرك للفعل الخارجي الذي كان دقيقا في رسم جسده وسلوكه داخل الفضاء بشكل مرن ودقيق في تنفيذ جميع أدوات ومتطلبات العملية الاخراجية التي كانت قاسية على جسد الممثل.

-أن التنوع في الصوت والالقاء ينتج تنوع بالأداء التمثيلي

ان الجانب الصوتي الذي كان يقترب الى الهمس الذي يقطع الانفاس بالنسبة للمشاهد فقد عمل الممثل (يحيى إبراهيم) على المنظومة الصوتية التي كانت ترتجف وتتذبذب تارة، وترتفع وتارة، وتنخفض تارة أخرى، تهلوس بكلمات غريبة طول فترة العرض المسرحي وفي كل المشاهد, فمن خلال الجانب الصوتي للمثل (يحيى إبراهيم) نفهم ونفسر الجانب النفسي للشخصية التي كانت(مرتبكة /قلقة / متوترة / منفعلة / متوجسة / خائفة/ خاضعة/ خانعة / مستلبة) حتى أنفاسه وصمته داخل الفضاء كان له الأثر الكبير على صناعة الجانب الايقاعي والنفسي للشخصية وللعرض بصورة عامة، وهذا ينطبق مع وحده القياس التي عملنا عليها في المنظومة الصوتية واثرها على صناعة ابعاد الشخصية. وهذا المعيار يتطابق مع اداء الممثل (احمد المختار) والذي استطاع في صناعة تلوينات ادائية من خلال المنظومة الصوتية ليكشف لنا انه الشخص الذي يمثل كل حجم الخوف والتطرف والقتلة والسلطات المتعفنة العليا التي بدأت تسيطر على المجتمعات بشكل كبير وفي اللعب على الذات البشرية وتشويهها.

فقد احدثت هذه الشخصية عند دخولها الى البيت زلزال مدوي شاهدنا أثره على الممثلين وعلى المتلقي، فقد عمل الممثل (احمد المختار) الذي لعب شخصية الصوت القادم من كل مكان لونا ايقاعيا مقلقا بالنسبة للشخصيات، وكذلك كان مصدر قلق بالنسبة لحياة هذه العائلة، فصوت الممثل (احمد المختار) أحدث تغير في سلوك الشخصيات الأخرى فكان للصوت اثراً كبيراً في كشف أزمات وسلوكيات الشخصيات الأخرى اقصد العائلة، وكذلك اكتشفنا مع مرور الاحداث سلوك هذه

الشخصية من خلال المنظومة الصوتية القائم عليها العرض المسرحي , وكذلك مع الممثل (يحيى براهيم) حيث ينطبق عليه هذا المعيار, واما بقية الممثلين فقد كان ادائهم طبيعي . وهذا يتطابق مع (وحدة القياس القائمة على التنوع في الصوت والالقاء).

-عندما يقوم الممثل بالهمهمات هو بديل للمؤثر الموسيقي، فيجب عليه ان يتقنه

ان عرض (خوف سائل) كان قائماً على الهمهمات والاصوات وحتى الانفاس من المشهد الاول الذي بدأ والابن الاعمى في حضن امه وهو يقوم بالهمهمة والتي لعبت داخل العرض المسرحي ايقاعاً صوتياً مؤثراً من خلال اغلب الشخصيات، ولكن بالتحديد شخصية الممثل (الابن الصغير) التي مثلها الممثل (بهاء خيون) الذي كان الابن الصغير لهذه العائلة والمصاب بالعمى، فهو كان مركزا صوتياً أساسياً في البناء الايقاعي للعرض، وكذلك لبناء الشخصي المعقدة التي لعبها داخل العرض.

فهو الابن التؤام داخل هذه العائلة، ولكنه ولد اعمى وهذا قد سبب له العناء الكبير في تأزيم حالته النفسية داخل العرض، فغيرة (أخيه الأكبر) من اهتمام العائلة بابنهم الصغير حولت حياة الابن الصغير الى جحيم.

فنشاهد ان الابن الصغير يبدأ العرض بانين وهمهمات توحي للحظة الأولى بانها شيء لها علاقة بالموروث العراقي وبالتراتيل التي تنشد في المناسبات الدينية (التشابيه) ولكن نكتشف بعد مرور الاحداث انها تعبر عن روح هذه الشخصية التي تمر بأزمة نفسية كبيرة وعقدة الغيرة بينه وبين أخيه الكبير الحاقد، فالهمهمات تارة تكون هي صراخ لألم داخلي وتارة تكون الهمهمات هي بكاء على ما يقع عليه من ظلم، وتارة الهمهمات تكون عبارة عن انتفاضة بوجه الظلم عندما واجه شخصية الغريب الصوت، وتارة الهمهمات هي عبارة عن عزاء كبير بسبب رحيل الأخت الصغيرة وبسبب رحيل الجد الذي مات في اول مشهد من العرض.

وهنا نستطيع ان نقول ان الصوات والهمهمات الصوتية كانت لاعبا أساسياً في بناء عرض مسرحية (خوف سائل) وكذلك في بناء شخصية الممثل (بهاء خيون) كذلك كان الجانب النفسي والحسي للمثل دوراً كبيراً في تأدية اغلب مشاهده بدقة عالية من العمق الداخلي والذي ساعدة في ذلك تحضيره واصواته الدائمة التي تواكب فضاء العرض. وهذا يتطابق مع وحدة القياس القائمة على (عندما يقوم الممثل بالهمهمات هو بديل للمؤثر الموسيقي، فيجب عليه ان تتقنه).

-ان تناغم الصورة الصوتية والجسدية هو نتاج دراسة ابعاد الشخصية وسلوكها.

فهناك لاعب أساس داخل العرض هو شخصية (الأخ الكبير) والذي مثله الممثل (هشام جواد) والذي اتقن عمله بشكل دقيق من خلال سلوكه الذي يتوزع على اللعب ما بين كرهه للاب والام وكذلك كرهه للأخ الصغير، كانت الشخصية تعاني من التميز الغير مقصود في داخل العائلة فمن البديهي عندما يكون هنالك طفل اعمى في داخل البيت فجميع افراد العائلة تساعد هذا الطفل من اجل ان لا يشعر بالخطر من قبل الاخرين والاعمى هو دائما مصدر تعاطف من قبل الجميع، ولكن هذا الموضوع شكل عقدة كبيرة داخل شخصية الأخ الكبير، وتحولت هذه العقدة الى كره كبير عندما نسمعه في احدى حواراته يقول بأنه (كره البيت وكره الام والأب وكره حتى رائحة هذا البيت النتن) فنلاحظ سلوكه الجسدي والصوتي حاضر بشكل كبير فبدأ بالتدريج يظهر لنا الوحش الكبير الذي يقبع في داخله، والذي اوصلنا الى ذلك هو سلوكه الخارجية العنيف وسلوكه اللفظي وسلوكه النفسي، فقد كان لاعباً دقيقاً في مهاراته الجسدية والصوتية ولكن وقع في بعض الحوارات في مشاكل لفضية عدم وضوح بعض الجمل بسبب الانفعال الشديد، فيجب على الممثل ان يدرس بشكل دقيق منظومته الصوتية والايقاعية والجسدية بدقة داخل العرض وكذلك ان يقسم طاقته على جميع مفاصل العرض ولا يستنزف طاقته في مشهد واحد. وهذا يتطابق مع وحدة القياس القائمة على (ان تناغم الصورة الصوتية والجسدية هو نتاج دراسة ابعاد الشخصية وسلوكها).

-ان اللغة العربية الفصيحة يجب نطقها على شكل حوارات سليمة كما هي حتى لا تصنع ضبابية بفكرة الجمل

أن شخصية الام التي مثلتها الممثلة (رضاب احمد) كانت تنفذ بشكل دقيق ما تم طلبه منها المخرج فقد كانت دقيقة في الحركة وفي صناعة الجو النفسي الذي ظل مهيمنا عليها الى نهاية العرض وكذلك ساعدها دقتها في نطق الحوارات السليمة وتلويناتها التي كانت لاعبا مركزيا في العرض، فقد أحدثت قصة العرض اكثر من زلزال داخل شخصية الام، فتارةً نشاهدها الام الحنون الخائفة على اطفالها من خلال سلوكها الجسدي، وتارة تتحول مضطهدة عندما تتحول هي الى سبب بخراب البيت، وتارة تتحول الى عاهرة، وتارة تتحول الى مظلومة، كل هذه التلوينات الادائية كانت مرسومة بشكل دقيق على جسد وروح وصوت الممثلة

التي تطابقت مع اغلب وحدات القياس القائمة على المنظومة الصوتية والجسدية، وكانت ذكية في توزيع مهاراتها وطاقتها على طول زمن العرض.

الفصل الرابع

نتائج البحث:

1- ان سلامة اللغة النحوية وآليات الإلقاء ودقتها في نطق الحوارات السليمة وتلويناتها لدى الممثلة (رضاب أحمد) ساعدها في عدم الوقوع في ضبابية وتشويه الفكرة او عدم ايصالها بصورة سليمة الى المتلقي.

2- ان توزيع مهارات الالقاء وبجهد أقل مع اختزال الحركات الجسدية من قبل الممثل (يحيى أبراهيم) على مدار زمن العرض المسرحي أعطى طابع جمالي لا يخلخل العرض ولا ايقاعه.

3- ان المتغير المهاري الذي انتجه الممثل في شخصية الاخ الصغير المصاب بالعمى والذي تتعاطف معه امه كثيرا" والتي لعبها (بهاء خيون) في الاداء التمثيلي والمشروط بالتنوع في الإلقاء ويتوافق مع الحدث أو الفعل المقدم ن فقد كان مركزاً صوتياً أساسياً في البناء الايقاعي للعرض، وهذا ما أعطى لذة في عملية التلقي.

4- لقد اتقن الممثل (هشام جواد) الابن الكبر بواسطة التوافق بين الصورة الصوتية والجسدية وتطويع اداوته الفنية في رسم ابعاد الشخصية والسلوك الذي اتخذه طول فترة العرض عن طريق ركلته للأخ الاصغر بقدمه الا وهي طابع، وسلوك، وحشي، ولفظي.

الاستنتاجات:

1- تسهم تكاملية الالقاء، ومستويات الاداء الصوتي، في دعم الموقف الدرامي للحوار على وفق ابعاد الشخصية المسرحية، الى ذائقة وفهم المتلقي، حيث العناصر الدرامية والفنية والجمالية.

2- ان تركيز المخرج المسرحي، على تدريب الممثل لتطوير القدرات الصوتية والجسدية، بصورة متواصلة، يسهم في انتاج صورة تكاملية خالية من الضبابية.

3- تعتمد مهارات الالقاء في الاداء التمثيلي على الاصوات اللغوية، والحروف وطبيعتها الصوتية، وطريقة تكونها ووضع اخراجها، وكيفية جمعها وتركيبها لتكون الكلمات.

4- تسهم عملية توافق طبقة الصوت مع التفخيم والتلوين والتقطيع وقوة الصوت وتنوع مستوى الصوت على مستوى الخبرة والممارسة وليس على مستوى التمرين فحسب.

5- يعد صوت الممثل، أهم عنصر من عناصر العرض المسرحي، وان أي خلل فني يؤدي الى تعطيل انتاج المعنى للعرض المسرحي.

التوصيات: من خلال ما اسفرت عنه الدراسة الحالية من نتائج واستنتاجات، يرى الباحث الاهتمام بالاهتمام بتدريب الممثل على العناصر الصوتية، كونها أسس تكاملية وضرورة حتمية في مهارات الالقاء.

المقترحات: يقترح الباحث بدراسة تحت عنوان: فاعلية الالقاء وانتاج المعنى في عروض مسرح الشارع.

Conclusions:

1. The integration of diction and levels of vocal performance contribute to supporting the dramatic position of the dialogue, according to the dimensions of the theatrical character, and to the taste and understanding of the recipient, including dramatic, artistic, and aesthetic elements.
2. The theater director's focus on training the actor to continuously develop vocal and physical abilities contributes to producing a comprehensive image free of ambiguity.
3. Diction skills in theatrical performance depend on linguistic sounds, letters and their phonetic nature, the way they are formed and produced, and how they are combined and combined to form words.
4. The process of matching the vocal pitch with amplification, coloration, segmentation, vocal strength, and vocal range diversity contributes to the level of experience and practice, not just training.
5. The actor's voice is the most important element of a theatrical performance, and any technical defect disrupts the production of the theatrical performance's meaning. Recommendations: Based on the results and conclusions of the current study, the researcher believes it is important to focus on training actors on vocal elements, as they are integral foundations and an absolute necessity for delivery skills.

References:

1. Al-Attiyah, K. I. (1983). *In voice search among Arabs.* baghdad: Publications of Dar Al-Jahiz Publishing House.
2. Al-Hamid, S. A. (1974). *Vocal education and development of delivery.* baghdad: Al-Adib Baghdadi Press.
3. Al-Hamid, S. A. (1974). *Vocal education and the art of recitation.* baghdad: Al-Adib Baghdadi Press.
4. Al-Hamid, S. A. (1980). *The Art of Public Speaking H4.* baghdad: Baghdad University Press.
5. Al-Hamid, S. A. (2001). *Introduction to the art of acting.* Mosul: Dar Al-Kutub for Printing and Publishing.
6. Al-Mahna, A. H. (2016). *Acting styles throughout the ages.* jordan: Methodological House for Publishing and Distribution.
7. Al-Salem, M. T. (2014). *Recitation in children's theater.* baghdad: Al-Fath Library for Printing, Copying and Printing Preparation.
8. Al-Sharqawi, J. (2002). *Foundations of the Art of Acting and the Art of Theatrical Directing.* Egypt: Egyptian General Book Authority.
9. Ardash, S. (1979). *Director in contemporary theatre.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.
10. Asr, A.-W. (1992). *The art of delivery.* Egypt: Egyptian General Book Authority.
11. Asr, A.-W. (2010). *The art of delivery.* Cairo: Egyptian Authority Printing Press.
12. Beatle, Q. (2002). *Theater dialogues in the twentieth century.* Sharjah: Publications of the Department of Culture and Information.
13. Beja, A. F. (2005). *Methods of teaching Arabic language skills and literature.* UAE: University Book House.
14. Benjamin, W. B. (1974). *Princess of Zain.* barout: Arab Foundation for Studies and Publishing.
15. Brecht, B. (1973). *Theory of epic theater.* baghdad: Freedom Printing House.
16. Bulbul, F. (2012). *Fundamentals of elocution and theatrical recitation.* UAE: Arab Theatre Authority - General Secretariat.
17. Christie, J. (2002). *Raising an Actor at Stan School.* Beirut: New Book House.
18. Eric, B. (n.d.). *Modern theater theory.* Cairo: Egyptian House for Authorship, Publishing and Translation.
19. Evans, J. R. (2000). *Experimental Theatre from Stanaslavsky to Peterbrook.* Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity.
20. Farid, S. A. (1981). *Methods of teaching public speaking.* Baghdad: Dar Al-Ma'rifa for Printing.
21. Hassan, M. E. (2006). *Theatrical dictionary.* Lebanon: Lebanon Library.
22. Hassan, M. E. (2006). *Theatrical dictionary.* Lebanon: Lebanon Publishers Library.
23. Hassan, M. E. (2006). *Theatrical Dictionary2.* Beirut: Beirut library.
24. Ibrahim, A. (1979). *Linguistic sounds.* Cairo: Oran House for Printing and Publishing.
25. Jay, G. L. (2001). *Guide to Policy and Performance.* Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre.
26. Julian, H. (2000). *TYgCKfUweBRJ2dA4RGuKJuW3dsDwp7Tbit.* Egypt: Egyptian General Book Authority.
27. Kahila, M. M. (2008). *Dictionary of Theatre and Drama Terms.* Giza: Giza: Hala Publishing and Distribution.
28. Maala, N. (2004). *The language of theatrical presentation.* Damascus: Dar Al Mada for Culture and Publishing.
29. Manzur, I. (1999). *Lisan al-Arab.* Labnan: Dar Sader for Printing and Publishing.
30. Momen, M. (1986). *Semiotic analysis of the art of theatrical performance.* Tunisia: Tunisia Library.
31. Mustafa, f. (2006). *Actor preparation or audience preparation.* Beirut: Al-Farabi House.
32. Othman, O. A.-M. (1996). *TYgCKfUweBRJ2dA4RGuKJuW3dsDwp7Tbit.* qairo: Egyptian General Book Authority.
33. Patient, H. (2017). *The audience between confrontation and confrontation: the history of the relationship between the audience and the theater.* Syria: Ideas for studies and publishing.
34. Qajah, F. (2006). *Theatrical schools and methods of directing them from the Greeks to the present era.* Damascus: Nour for Printing, Publishing and Studies.
35. Religion, A. (1983). *The foundations of theatrical directing.* Qairo: Qairo Libriary.
36. Sami Abdel Hamid, B. H. (B.T). *The Art of Public Speaking Part 2.* Iraq: Ministry of Higher Education and Scientific Research.
37. Stanislavsky. (1973). *Actor preparation.* Cairo: Nahdet Misr Library and Printing Press.
38. The Gardener, F. E. (1978). *Upholstered students.* Lebanon: Dar Al-Mashreq.
39. The heir, A. A. (1976). *The art of delivery.* Egypt: Egyptian General Book Authority Printing Presses.
40. Wilson, G. (2000). *Psychology of the Arts.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.
41. lLahmid, A. R. (1998). *The art of acting.* Baghdad: College of Fine Arts.