



Kinetic and Vocal Balance in Theatrical Actor Performance

Ahmed Hamed Ibrahim aldeneen ^{al} 

^a Southern Technical University, Basra, Iraq

ARTICLE INFO

Article history:

Received 07 December 2025

Received in revised form 13 January 2026

Accepted 14 January 2026

Published 01 October 2026

Keywords:

Kinetic Balance Vocal Balance

Actor Performance Theatrical

Techniques Psychosis Play

ABSTRACT

The current research is concerned with studying (Kinetic and Vocal Balance in Theatrical Actor Performance), as they represent two fundamental pillars in building the dramatic character and achieving artistic harmony in the performance. The research contained four chapters. The first chapter was devoted to the methodological framework, represented by the research problem, which the researcher identified in the question about the extent of the Iraqi theater actor's ability to achieve balance between his kinetic and vocal tools, the importance of the research, and its objective aimed at identifying the techniques and skills that establish this balance. The second chapter included the theoretical framework and consisted of three sections; the first dealt with the philosophical references of the concept of balance, the second reviewed performance techniques (relaxation, breathing, rhythm), while the third focused on international theatrical schools. The researcher adopted the descriptive approach in the theoretical framework, and the (case analysis) method in the third chapter, which included research procedures and the analysis of the purposively selected sample (play Psychosis / 4:48). The research concluded in the fourth chapter with a number of results, the most important of which is that kinetic and vocal balance is a dialectical product that reflects the psychological state of the character and is not limited to technical compatibility.

التوازن الحركي والصوتي في أداء الممثل المسرحي

احمد حامد ابراهيم الدينين¹

الملخص:

عنى البحث الحالي بدراسة (التوازن الحركي والصوتي في أداء الممثل المسرحي)، بوصفهما ركيزتين أساسيتين في بناء الشخصية الدرامية وتحقيق الانسجام الفني في العرض. احتوى البحث على أربعة فصول، خُصص الفصل الأول لبيان الإطار المنهجي، متمثلاً بمشكلة البحث التي حددها الباحث في التساؤل عن مدى قدرة الممثل المسرحي العراقي على تحقيق التوازن بين أدواته الحركية والصوتية، وأهمية البحث والحاجة إليه، وهدفه الرامي إلى التعرف على التقنيات والمهارات التي تؤسس لهذا التوازن. أما الفصل الثاني فقد ضم الإطار النظري وتكون من ثلاثة مباحث، تناول الأول المرجعيات الفلسفية لمفهوم التوازن (من فيثاغورس إلى برجسون)، واستعرض الثاني التقنيات الأدائية (الاسترخاء، التنفس، الإيقاع)، فيما ركز الثالث على المدارس المسرحية العالمية (الواقعية الجديدة، مسرح الطقوس، بيتر بروك). واعتمد الباحث المنهج الوصفي في الإطار النظري، وطريقة (تحليل الحالة) في الفصل الثالث الذي تضمن إجراءات البحث وتحليل العينة المختارة قصدياً (مسرحية زهان/ 4:48). وانتهى البحث في الفصل الرابع إلى جملة من النتائج، أهمها أن التوازن الحركي والصوتي هو نتاج جدلي يعكس الحالة النفسية للشخصية ولا يقتصر على التوافق التقني، وأن الإيقاع هو الناظم الرئيس لضبط هذه العلاقة.

الكلمات المفتاحية: التوازن الحركي، التوازن الصوتي، الأداء.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه

انبتق مفهوم التوازن منذ بداية الحياة الإنسانية، إذ كان الإنسان البدائي محكوماً بالغرائز مثل الخوف والجوع والرغبة في البقاء. كانت تحكم تلك الغرائز التوازن ما بين الخوف ورغبة البقاء والفعل، مثل استخدام النار للدفع وإبعاد الحيوانات المفترسة. يعد ذلك نوعاً من المحاولات المبكرة لتحقيق التوازن بين الحاجات الإنسانية وصعوبة البيئة الطبيعية المحيطة به، ويعد ذلك التوازن تمهيداً لظهور الحضارات البشرية بشكل متناسق لاحقاً.

انعكس التوازن أيضاً على الفنون، إذ يعد من العناصر الأساسية في تنسيق العناصر الإبداعية والبصرية لتحقيق توازن جمالي في العمل الفني. فيعد التوازن في الفنون "الركيزة الأساسية التي تمنح العمل الفني قوة تؤدي إلى خلق الشعور بالجمال" (Abdul Hamid, 2001: 45). في المسرح، يمثل التوازن في العرض المسرحي مبدأً أساسياً في تكوين بنية العرض، من خلال توزيع العناصر المسرحية بشكل متوازن بواسطة الميزانسين "لتحقيق التأكيد والتوازن والتنوع في الشكل المسرحي (...) من خلال شخصياته المتحركة وعلاقتها بالفضاء ومكونات العرض" (Aslan, 1985: 112).

إن الأداء التمثيلي المسرحي هو عبارة عن تفاعل معقد بين عناصر مختلفة لتحديد تكوين أداء مقنع وشخصيات متوازنة. لذلك برز التوازن الحركي والصوتي بوصفهما عنصرين أساسيين في تشكيل قدرة الممثل على جذب انتباه المتلقي. يشير التوازن الحركي إلى الحضور الجسدي للممثل، وتنسيق الحركة، في حين يجسد التوازن الصوتي أسلوب الأداء اللفظي، ونبرة الصوت، والنغم المتنوع للكلام. وكلا الجانبين يشكلان جزءاً لا يتجزأ من أداء الممثل.

لذلك نجد أن هناك بعض الممثلين المسرحيين العراقيين الذين يجدون صعوبة في تحقيق التوازن الحركي والصوتي السليم في أداء شخصياتهم المسرحية، مما أدى إلى فقدان الانسجام الفني والإبداعي. ومن خلال ذلك طرح الباحث سؤال بحثه الآتي:

(هل استطاع الممثل المسرحي العراقي أن يحقق التوازن الحركي والصوتي في أدائه التمثيلي؟).

ثانياً: أهمية البحث

1. يفيد طلبة معاهد الفنون الجميلة والكليات وكذلك النشاطات الطلابية الفنية التي تقام في كليات الفنون لمعرفة مفهوم

التوازن الحركي والصوتي.

2. يفيد العاملين في فن التمثيل في المؤسسات الفنية العراقية التي تعمل في إنتاج العروض المسرحية.

¹ الجامعة التقنية الجنوبية، البصرة، العراق.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على المهارات والتقنيات الحركية والصوتية التي تساعد الممثل في أدائه التمثيلي وعلاقته مع منظومة العرض وعناصرها المختلفة، مما يؤدي إلى اكتماله لسمات التوازن الحركي والصوتي.

رابعاً: حدود البحث

- الحدود الزمانية: 2014 – 2024.
- الحدود المكانية: العراق – بغداد.
- الحدود الموضوعية: دراسة العلاقة التشكيلية لمنظومة أداء الممثل (الحركية، الصوتية) عبر مفهوم (التوازن).

خامساً: تحديد المصطلحات

١. التوازن الحركي:

- لغوياً: "توازن الشئان: اتزان، تعادلاً، تساوي في الوزن" (Al-Mu'jam Al-Waseet, 2004: 87).
- اصطلاحياً: القدرة على الاحتفاظ بمركز ثقل الجسم عمودياً فوق قاعدة الارتكاز (Base of Support) أثناء أداء الحركات الانتقالية، مما يتطلب استجابات عضلية عصبية مستمرة لتصحيح الوضع" (mahjub, 2002: ٤٠٦).
- إجرائياً: هو قدرة الممثل على التحكم الواعي بجسمه أثناء الحركة والسكون، والمحافظة على استقرار مركز الثقل وتوزيع الوزن بشكل منسجم مع متطلبات الفعل الأدائي، بما يضمن سلامة الانتقال بين الوضعيات الجسدية، ودقة التعبير الحركي، واستمرارية الأداء دون فقدان السيطرة الجسدية أو الإخلال بالدلالة الدرامية للمشاهد.

٢. التوازن الصوتي:

- لغوياً: من الجذر (و ز ن)، ويعني التعادل والتساوي. فيقال وزن بين شيئين أي ساوى بينهما" (Ibn Manzur, ٢٠٠٣: ٦٥٤).
- اصطلاحاً: التوزيع العادل للطاقة الصوتية والجرس الموسيقي في الكلام، مما يحقق "الانسجام الصوتي (Phonetic Harmony) الذي يريح السمع" (Bishr, K, ٢٠٠٠: ٢٣).
- إجرائياً: التوازن الصوتي في أداء الممثل هو قدرة الممثل على التحكم المنهجي في عناصر الصوت الأدائي، ولاسيما شدة الصوت وطبقته وإيقاعه ونبرته والتنفس المصاحب له، بما يحقق انسجاماً صوتياً متوافقاً مع الحالة الدرامية للشخصية ومتطلبات الفعل المسرحي، ويضمن وضوح الخطاب، واستمرارية الإلقاء، والتأثير التعبيري دون إجهاد صوتي أو إخلال بالدلالة الدرامية.

٣. الأداء.

- الأداء لغوياً: أدّى الشيء أي أوصله، وأدّى دَيْئَه تأديَةً أي قَضَاهُ، والأداء هو الإيصال والتنفيذ" (Ibn Manzur, ٢٠٠٣: ٢٣).
- الأداء اصطلاحاً: هو الفعل النفسي-الجسدي (Psychophysical action) الذي يهدف إلى خلق "حياة الروح الإنسانية" للدور، وليس مجرد عرض خارجي للحركات (Stanislavski, 1936: 15).
- الأداء إجرائياً: قدرة الممثل على توظيف جسده وصوته وانفعاله وتوظيفاً واعياً ومنظماً داخل العرض المسرحي لتجسيد الشخصية الدرامية ونقل دلالاتها الفكرية والجمالية إلى المتلقي وفق متطلبات النص والإخراج.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: المفهوم الفلسفي للتوازن الحركي والصوتي في فن المسرح

نال مفهوم التوازن في الفكر الفلسفي اهتماماً كبيراً وواضحاً، إذ يعد من المواضيع الأساسية في الأفكار الفلسفية، يبحث في مجال فهم الإنسان للدوافع الحركية والصوتية، وكيف ينعكس ذلك على إدراكه لذاته والعالم الخارجي. إذ امتد هذا المفهوم منذ التأملات الأولى وصولاً إلى الأفكار الفلسفية، ففي العصور البدائية كان مفهوم الإنسان للتوازن الحركي والصوتي مرتبط بعلاقته مع الطبيعة، إذ كان الإنسان يمارس أساليب الحياة اليومية من أجل الحصول على الطعام وحماية نفسه من العالم الخارجي، فيقوم بحركات مثل المشي والركض والرقص وإصدار الأصوات.

تبلور الفهم الفلسفي للتوازن الحركي والصوتي من خلال فلسفة (فيثاغورس) الذي قدم مفهوماً رياضياً للتوازن، إذ كان يعد العالم مبني على نسب رياضية وأرقام، الذي يمكن الوصول إليه من خلال الموسيقى والرياضيات. هذا التوازن يشمل كل جزئيات الكون إذ

"أولى النواحي الأساسية الخالدة لأي شيء التي هي ما بين اجزائه لها ارتباط وعلاقات عديدة، وكان يلاحظ ان الصحة نفسها ليست سوى علاقة رياضية او نسبة صالحة بين أجزاء الجسم و عناصره" (Russell, 2010: 55). نجد أن التوازن هو من الركائز الأساسية لفلسفة فيثاغورس، فيشمل توازن جميع العناصر الكونية، من بين تلك العناصر التوازن الحركي والصوتي للإنسان. يستنتج الباحث أن أسلوب فيثاغورس يقترب من أسلوب المسرح الإغريقي، في تقديم المسرحيات التراجيدية، مثل أعمال سوفوكليس ويوريديس، التي يتم فيها خلق توازن ما بين الموسيقى والإيقاعات والحوارات والأداء الحركي، مما ينتج تجربة شمولية متوازنة، وهذا يشبه تجربة فيثاغورس حول دور الموسيقى والأرقام في تحقيق التوازن.

يرى (أفلاطون) أن الأشياء المحسوسة هي انعكاس لعالم آخر يحمل صفة التكامل، إذ تعد الأشياء المحسوسة التي يدركها الإنسان من خلال الحواس ويتفاعل معها من خلال جسده وصوته، أما العالم الآخر (عالم المثل) يمكن الوصول إليه من خلال العقل والمدرجات. إذ تعد الحركة والصوت شكل من أشكال العالم المادي، التي لا تصل إلى الكمال، لكون الحركة والصوت مرتبطة مع العالم الحسي، فمن خلالهما يستطيع الإنسان التواصل مع الآخر "كما انه بنى جمهوريته على العدالة والتي تعني ان يقوم كل شخص بأداء وظيفته على الوجه الاكمل" (Plato, 2004: 111). أن يقوم كل فرد بأداء وظيفته بشكل يتناسب مع قدراته ومهاراته، في جمهوريته، ويؤكد أن العدالة تتحقق عندما يؤدي الجميع أدوارهم بتوازن وكفاءة. والتوازن بين التدريب الحركي والصوتي للإنسان كجزء أساسي من التكامل في الجمهورية "وعلى ذلك ففي وسعنا ان نقول عمن يمزج الرياضة والموسيقى على اجمل نسبة ممكنة، ويطبقها في نفسه بأدق قدر من الاتقان، انه امهر الموسيقيين وأبرعهم في الانسجام" (Plato, 2004: 112). من خلال تعليمات أفلاطون في الجمهورية المثالية ينكشف أن التوازن بين الحركة والصوت الإنساني في المجتمع والفنون من الأساسيات، حيث ينتج من خلال هذا التوازن شخصية متزنة في أفعالها، وذلك ما يحقق الاتزان الداخلي الذي كان يبحث عنه في الجمهورية المثالية.

عد (أرسطو) الجوانب الفلسفية مبنية على الجوانب الحسية وموجوداتها، فضلاً على المدرجات العقلية، جاء ذلك مختلفاً عن فلسفة عالم المثل التي عدها أفلاطون، فصب التركيز على العالم الواقعي والموجودات والتجارب الحسية. ظهرت ملامح التوازن عند أرسطو من خلال نظرية (الوسط الذهبي) ويكون هذا التوازن نسبي حسب الموقف والحاجة، بمعنى لو كان الموقف المصاغ من الإنسان يتطلب صوت عالي والاقتصاد في الحركات حتى يحقق غايته الأخلاقية، بذلك يكون قد حقق التوازن، لكونه أوصل الرسالة المطلوبة بشكل يحقق الفضيلة. فمن خلال الوسط الذهبي تعد الفضيلة "هي نوع وسط مادام الوسط هو الغرض الذي تطلبه ولما كانت هي وسط فهي طرف وقمة، طرف بلا انقطاع في الأعلى وقمة في الأدنى، لكن هذا لا يعني ان كل وسط هو فضيلة، فمثلاً بعض الأفعال ما يعلن عن معنى الشر والرذيلة، فالزنى والقتل، هل ان الوسط فيها فضيلة" (Aristotle, 1973: 45). التوازن بين الحركة والصوت يعني إيجاد الحالة المثلى التي تجمع بينهما بحيث يكون هناك تكامل واتزان، إن الإفراط في الحركة أو الإفراط في الصوت يؤدي إلى تشويش وخلل، بينما التوازن بينهما يحقق حالة من الانسجام، وهو ما يمثل الفضيلة المطلوبة.

فمن خلال ما سبق نجد أن التوازن عند أرسطو مرتبط بالفضيلة، وليس بالضرورة يحقق أوسط الأشياء، بذلك يكون التوازن الحركي والصوتي للأفعال الإنسانية والأعمال الفنية يتحقق الغاية التي وضعها أرسطو التي تبحث عن الفضيلة "اللذة عند ارسطو لا ضير منها اذا كانت موجبة الى الخير فاللذة تكون إيجابية اذا كانت وسيلة لإنتاج الاعمال الخيرية وتحقيق الجديد النافع" (Aristotle, 1973: 46). في سياق أداء الممثل المسرحي، يعني ذلك أن التوازن الحركي والصوتي يجب أن يستخدم لتحقيق الفضيلة والقيم الأخلاقية في التمثيل، على الممثل أن يجسد شخصياته بطريقة تعكس الواقع وتتفاعل مع المتغيرات الفنية، مما يخلق تجربة تواصل اجتماعي وحسي مع المتلقي، التوازن هو تعبير عميق عن الإنسانية والفضيلة من خلال الأداء الفني.

يعد مفهوم التوازن عند (رينيه ديكارت) من الجوانب الجوهرية، إذ يرتبط في العلاقة ما بين العقل والجسد، باعتقاده أن الإنسان يتكون من جوهرين، هما المادة والنفس. التوازن يتحقق عند ديكارت من خلال التفكير والعقل والأفعال الجسدية ويعبر عن ذلك في كتاب (انفعالات النفس) بقوله "الجسم موضوعاً فيزيقياً يتم فيه هذا التفاعل، وان هذا الموضوع هو الغدة الصنوبرية التي توجد في قاع المخ. فقد كان يعتقد ان هذه الغدة يمكن ان تحركها النفس على نحو مباشر، بذلك تثير (الأرواح الحيوانية) التي ظن ديكارت مشتركاً في ذلك مع كثير من مفكري القرن السابع عشر انها تدفق وتنقل الحركة الى جميع الجسم" (Descartes, 1959: 78). من خلال هذا المفهوم نجد أن تأثير الإرادة النفسية والعمليات العقلية على الحركات الجسدية، بما أن الحركة والصوت تحت جسد واحد، نجد أن النظرية التي وضعها ديكارت تبحث عن التوازن الحركي والصوتي، لكونهما نتاج للعقل والإرادة. لكون ذلك التوازن

يتطلب تكاملاً ما بين العمليات الذهنية والجسدية لضمان الوصول إلى التوازن الأمثل، حيث أن الأفكار والرغبات تؤثر على الحركة والصوت بشكل مباشر. على سبيل المثال التعبير عن الفرح يظهر في كل من النبرة الصوتية والحركية، مما يعزز الرسالة المرسلية التي ينقلها الإنسان ويجعلها أكثر تأثيراً على الآخر. ففي العرض المسرحي، تعد هذه النظرية ذات أهمية كبيرة، إذ يبني العرض المسرحي على التوازن التام ما بين الأداء الحركي والصوتي لتجسيد الشخصيات. يستنتج الباحث أن أسلوب ديكاوت في تحقيق التوازن يقترب من أسلوب ستانيسلافسكي بشكل كبير، إذ يركز على تحقيق الأداء الصادق النابع من الداخل، من خلال خلق توازن ما بين المشاعر الداخلية والأداء الجسدي والصوتي، إذ يوجه الممثلين على استدعاء المشاعر الداخلية، وتوظيفها لتحفيز الأداء الحركي والصوتي، مما ينتج أداءً يلامس الواقع ويصل بصدق إلى المتلقي.

أما (فريدريش نيتشه) اعتمد في فلسفته على الإلهيين الإغريقين (أبولون) و(ديونيسوس) لتمثيل التوازن في الطبيعة الإنسانية، يعتقد نيتشه أن التوازن بين الجانبين هو ما يثري التجربة الإنسانية، فبدلاً من تهميش أحدهما لصالح الآخر، يرى أن التوازن بين العقل والعاطفة، النظام والفوضى، هو ما يخلق الحياة الحقيقية ويحفز الإبداع "الكون كله، كأرضية ديونيسوسية لهذا العالم، لا يوجد ثمة شيء قادر بعد الآن على اختراق وعي الإنسان الفرد ولا يمكن قهره مجدداً بقوة التغيير الأبولية، بحيث يتم إرغام هذين الدافعين الفئيين (الديونيسي والابولي) على الانكشاف على بعضهما البعض بمقاييس متناسبة تبعاً لناموس العدالة الخالدة" (Nietzsche, 2008: 81). يرى نيتشه أن تحقيق الإبداع والحياة الحقيقية يتطلب توازن بين العاطفة والفكر، بين الفوضى والنظام، بحيث يكمل كل جانب الآخر دون أن يسيطر أحدهما على الآخر. إن تحقق التوازن الحركي والصوتي عند نيتشه مبني على الانصهار ما بين الديونيسي والابولي، بمعنى ممكن أن يكون الصوت عاطفي والحركة فوضوية، وممكن عكس ذلك. إن أسلوب نيتشه يقترب من أسلوب (الكساندر تايروف)، إذ كان التوازن بين الحركة والموسيقى، يمزج ما بين قوة أبولي الهادئة وقوة ديونيسي الهائجة "وبنى تايروف عمله على الصراع بين القوتين الديونيسوسية والابولونية اللتين أشار إليهما الفيلسوف نيتشه - قوة أبولون الهادئة وقوة ديونيسوس الهائجة، وعليه فقد تميزت كل قوة بإيقاع خاص" (Abdel Fattah, 2004: 105). لقد سعى تايروف إلى تحقيق توازن دقيق بين هاتين القوتين، حيث أوجد إيقاعاً متكافئاً يوازن بين النظام والهدوء المرتبط بأبولون، والفوضى والشغف الذي تمثله ديونيسوس، فكان التوازن بين أدوات الممثل والموسيقى في عروض تايروف يجسد هذه الثنائية، وسعى من خلالها تحقيق التوازن الدقيق بين عناصر الأدائية وعناصر العرض المسرحي، مما يخلق تجربة مسرحية متكاملة وتثير المشاعر العميقة والمعقدة لدى المتلقي.

ارتبط التوازن عند (هنري برجسون) بمفهوم (الديمومة). يرى تحريك الأجسام يبتعد عن المفهوم الميكانيكي للزمن المعروف انتقال جسم من مكان إلى آخر في زمن محدد، بل يعد الحركة تتبع الجزئيات المصاحبة لها وهي جزء من تدفق الزمن. على سبيل المثال، إذا قام شخص بالمشي من منزله إلى الحديقة، في الوصف العادي، نقول إن الشخص انتقل من النقطة (أ) إلى النقطة (ب)، أما في مفهوم برجسون، نركز على التجربة الذاتية للشخص خلال هذه الرحلة، شعوره بلمس الأرض تحت قدميه، نسيم الهواء الذي يلامس وجهه، أصوات الطيور وأصوات المدينة، الأفكار التي تجول في ذهنه، والمشاعر التي تنشأ من تفاعله مع البيئة المحيطة به، إذ الحركة تبتعد عن الأساليب المعروفة في الفكر الفلسفي والعلمي الذي سبقه ويعبر عنها برجسون بقوله "إن كل فلسفة - كائنة ما كانت - لا بد أن تجد نفسها مضطرة إلى أن تبدأ من تلك المعطيات، وحينما يعرض المرء مثلاً لدراسة حرية الإرادة فإنه لا بد أن يجعل من الشعور بالحرية نقطة بداية. بل حينما يجعل المرء من الحركة موضوعاً لنظره العقلي، فإنه لا بد أن يجعل من الشعور المباشر بالحركة نقطة بداية" (Bergson, 1980: 34). عندما نطبق مفهوم برجسون على التوازن الحركي والصوتي، نجد أن الصوت هو يرتبط بديمومة الحركة والنطاق الزمني، أن الإنسان عندما يتكلم يحرك أعضاء جسده مثل حركة اليدين أثناء الانفعال وتحريك الرأس وغيرها من الحركات الأخرى، فمن خلال الديمومة يتحقق التوازن الحركي والصوتي. يستنتج الباحث باشتراك أسلوب أدولف أيبا مع مفهوم برجسون للديمومة في التركيز على التجربة المستمرة والحيوية بدلاً من العناصر المقسمة والميكانيكية، سعى أيبا إلى خلق توازن بين الممثل والفضاء والضوء، مما يعكس التدفق المستمر للحركة والوقت على المسرح. بالمثل، أكد برجسون على الديمومة كتجربة زمنية ذاتية لا يمكن تقسيمها إلى لحظات منفصلة، حيث ينظر إلى الوقت كتيار مستمر من الوعي، بذلك "أيبا هو محصلة تفاعل الثلاث (الحركي - الصوتي - الضوئي) لتكوين الصورة المتداخلة ما بين ثنائية الضوء/الظل في وحدة زمنية يحكمها الصوت البشري الصوت الموسيقي واتمام دائرة العلاقات في ثانيا الكتل التكعيبية وفق الاطار التحويلي للاشتغال ضمن الخواص

الحسية الجمالية الخالصة" (Abdul Hamid, 2018: 120). بالنسبة للتوازن الحركي والصوتي لدى الممثل، يجب أن يكون متوازن مع العناصر الضوئية والصوتية المحيطة به، الحركة والصوت ليسا مجرد أدوات تعبيرية منفصلة، بل هما جزء من منظومة جمالية شاملة، التوازن بين الحركات الجسدية والصوتيات يساهم في إتمام، داخل المشهد، حيث يتفاعل الممثل مع الكتل التكعيبية والضوء والظل بطريقة تعزز الخواص الحسية والجمالية الخالصة.

على وفق ما تقدم يرى الباحث، أن التفاوت في الأسلوب من فلسفة إلى أخرى واضح، ويتبع ذلك التفاوت الأفكار الفلسفية والفترات الزمنية التي انبثقت منها، إذ يتحتم على الممثل أن يتمتع بمرونة عالية لتحقيق التوازن الحركي والصوتي، للتعامل مع الأفكار الفلسفية وما يرافقها من أساليب فنية تسهم في تحقيق تلك الأفكار.

المبحث الثاني: تقنيات التوازن الحركي والصوتي في أداء الممثل المسرحي

يعد التوازن الحركي والصوتي من العناصر الجوهرية في أداء الممثل المسرحي، إذ يعمل على جعل الأداء التمثيلي متناسقاً ومقنعاً، يجسد المفاهيم والانفعالات ضمن إطار أدائي يهدف إلى تحقيق انسجام فكري وإقناع منطقي مع المتلقي. يقتضي من الممثل تقديم أداء بمستويات عالية من التوازن، فيكون الانتقال من التعبيرات اللفظية إلى البصرية بشكل متكامل وانسيابي، مع مراعاة الحفاظ على إيقاع الأداء وتناسقه، أي "أن كل حركة أو صوت في المسرح لا يخلو من دلالة، فالدلالة هي السمة التي تشترك فيها كل الحركات والاصوات في المسرح" (Pavis, 2008: 156). فتحقيق ذلك يتطلب من الممثل إدراكاً عميقاً لدور كل حركة أو صوت في الأداء التمثيلي، والعمل على توازنهما معاً ليكون الانتقال بينهما طبيعياً ومتقناً، الأمر الذي يؤثر بصورة أساسية على قيمة العرض ومدى فعاليته في تحقيق غايته التواصلية.

تقنيات تنمية المهارة:

إن تطوير القدرات الأدائية يتطلب مقدراً ملحوظاً من الطاقة الإبداعية للممثل، إذ يتطلب منه امتلاك (المهارات) الخاصة للوصول للتوازن الحركي والصوتي، من خلال الوعي بالجسد والقدرة على التحكم في العضلات والتوجيه الحركي والاسترخاء، وكذلك الإلمام بالتقنيات الصوتية، إذ أن "هناك حاجة إلى القدرات التعبيرية لإبراز عمل المواهب، وهناك حاجة إلى صوت جيد، عيون معبرة، تعابير وجه، مرونة جسمية، وما إلى ذلك" (Aslan, 1985: 112). إذ يعد الصوت المعبر والانسيابية الجسدية، من الأدوات المحورية لإنتاج تواصل فاعل في العرض، إذ يعد التوازن الحركي والصوتي هو العنصر الذي يوحد هذه المهارات، إذ الأداء الحركي المتناغم مع الإلقاء يخلق تفاعلاً متوازناً، يستثير وعي المتلقي ويكشف عن الأبعاد الجمالية والمعرفية الكامنة في تجسيد الشخصية. هذا التوازن يعزز التعبير الأدائي ويمنح الممثل القدرة على إيصال أبعاد الشخصية "وتتطلب أساليب الأداء المختلفة أن تتوفر مهارات مختلفة تكون في خدمة هذه الأدوات، والمهارات الجسدية تتراوح بين الأكروبات والبانثومايم (...) وبالمثل قد تتراوح المهارات الصوتية بين الأغنية، مروراً بالقدرة على الترتيل أو التمكن من الخطابة وحتى البراعة في نطق العبارات، والقدرات على التحدث بسلاسة" (Aslan, 1985: 114). إن ذلك التنوع مطلوب في أداء الممثل، لتحقيق أداء مسرحي متماسك، فالمهارات الحركية، مثل الأكروبات والبانثومايم، تعزز التعبير عن المشاعر، بينما تعزز المهارات الصوتية، مثل الترتيل والخطابة والغناء الجانب السمعي والتواصل في الأداء، التوازن بين هذه المهارات السمعية والبصرية هو ما يخلق الانسجام الكلي في الأداء.

تقنيات الاسترخاء:

يتبلور التوتر بوصفه محوراً إشكالياً يرتكز على التقاطع ما بين المشاعر الداخلية والتعبيرات الخارجية، فينعكس على قدرة الممثل على إنتاج توازن ما بين الأدوات الحركية والصوتية، فإن الرسالة التي يريد إيصالها ستكون مشوشة وغير واضحة، ولهذا، فإن الاسترخاء أحد الخصائص الأساسية لتحسين الأداء "إذا لم تضبط أوتار الكمان أو أصابع البيانو فلن يحصل العازف على نوت موسيقية سليمة مهما كانت ثقافته أو قدرات أصابعه المدربة، وكذلك الممثل، إذا لم يضبط ادواته، ونعني بذلك جسده وصوته وقدراته الداخلية، فلن يحصل على أداء جيد (...) وأول خطوة في سبيل ضبط أدوات الممثل الخارجية والداخلية هي الاسترخاء" (Barba, 2005: 88). إن أهمية ضبط الأدوات الخارجية والداخلية للممثل، تحقيق أداء متوازن، يعد الاسترخاء أساساً في إنتاج ذلك التوازن، فتساعد الممثل على تحرير تعبيراته الجسدية والصوتية بشكل طبيعي ومنسق، هذا التوازن بين الحركة والصوت يعزز من قوة الأداء وفعاليته. وهناك تدريبات عديدة تساعد الممثل إلى الوصول إلى حالة الاسترخاء والخروج من حالة التوتر، من بين تلك التمارين، التدريبات التي اعددها يوجينيو باربا "يرقد الممثل—على ظهره—على الأرض، ثم يقوم بشد كل جزء من جسده ببطء تدريجياً

حتى يتم شد الجسم كاملاً، ويصبح جسد الممثل متصلاً، ثم يقوم الممثل مرة أخرى بالاسترخاء ببطء حتى يعود الجسم الى حالته الأولى، على الممثل ان يكون واعياً بوزن جسمه (...) ثم يستشعر الممثل بان كل جزء من أعضاء جسده يسبح مع الماء، ان الشعور بالانسيابية مع تيار الماء يقوم بإزالة التوتر عن الجسم" (Barba, 2005: 89). وغيرها من الممارسات التأملية والبدنية التي تهدف إلى تحرير الذات من قيود التوتر، مما يسمح بإعادة تحقيق التوازن النفسي والجسدي للممثل، والدخول في حالة الاسترخاء، ليصل من خلالها إلى التوازن المطلوب، في تكوينه الأدائي الشامل، الذي يدمج بين الإمكانات الذاتية العميقة، والمظاهر الخارجية المعبرة، كالحركة والصوت.

التقنيات الإيقاعية:

إن الإيقاع الحركي والصوتي في العرض المسرحي، يمثلان النواة المركزية، التي ينبثق منها الكيان الإبداعي للتجربة الأدائية، في إطار العرض المسرحي. إذ الإيقاع الحركي يتعلق بتنظيم حركات الممثلين وتوقيتها بما يتناسب مع تطور الأحداث والمشاعر المعروضة على المسرح، مما يضيف سلاسة وانسيابية على الأداء. من جهة أخرى، الإيقاع الصوتي يتناول توازن الصوت، النبقة، والسرعة في الحوار، الغناء، مما يعزز من التعبير العاطفي ويسهم في بناء الجو العام للعرض، التوازن بين الإيقاعين الحركي والصوتي يضمن تفاعلاً، يرسخ أبعاد الرسالة المسرحية، ويظهر الأداء بصورة أكثر تميزاً وفعالية "ان الإيقاع الناجح للعرض المسرحي يتطلب فهم وحدات النص الزمانية والمكانية وإدراك قيمه الفكرية والعاطفية والجمالية، لأن الإيقاع في المسرح كإيقاع الوزن الشعري، اذا شذت تفعيله البحر الشعري في قصيدة ما، وجدنا حدوث خلل في البيت الشعري ومن ثم القصيدة (...) فالإيقاع يعطي الحياة للعرض المسرحي من خلال تحقيق التجانس والتناسق فيما بين العناصر" (Hamada, 1997: 60). الإيقاع المسرحي هو الضامن لتوازن كافة العناصر المرئية والسمعية، وبعد التوازن الحركي والصوتي للممثل محورياً في تحقيق هذا الإيقاع، حيث تساهم ذلك التوازن في خلق شعور بالانسجام يعزز من ديناميكية العرض.

تقنيات التدريب:

يشكل التدريب المسرحي عملية جوهرية، تعيد صياغة انسجام الممثل الداخلي والخارجي، مما يعزز توازن إيقاعه الحركي والصوتي كأداة تعبيرية متكاملة. عندما يخضع الممثل لتدريبات منتظمة على ضبط الصوت والنغمة المناسبة، واستخدام فترات الصمت بإتقان والحركات بمرونة، يصبح الممثل أكثر تمكناً من توظيف جسده وصوته بشكل متكامل، مما يحسن من توقيته ويجعله قادراً على تقديم أداء مسرحي متوازن ودقيق "مثل ضبط الصوت واعطاؤه النغمة المناسبة، واستعمال فترات الصمت، واستخدام الحركات والإحياءات، وطرق الدخول والخروج من خشبة المسرح، ولا يصبح الممثل متمكناً من التوقيت الجيد، الا اذا برع في بيان هذه النواحي المسرحية في عرضه المسرحي، وبذا يصير فناً قديراً" (Cole, 1980: 95). الإيقاع إذن، هو بنية ديناميكية تتجاوز مجرد التوازن الزمني، بل تشمل توازناً معقداً بين مختلف مكونات العرض، بين الصوت والحركة والمكان والزمان، لتقديم تجربة جمالية متكاملة تتسم بالعمق والتعقيد وتغمر المتلقي بجو من التوازن الكامل.

تقنيات التنفس:

إن التنفس، باعتباره جوهر الحياة، يسهم بعمق في تحقيق التوازن بين الحركة والصوت، إن التوازن بين التنفس والحركة والصوت هو الأساس الذي يبني عليه الممثل المسرحي سعيه نحو أداء متكامل وفعال، إذ يسهم التنفس المتوازن في تعزيز السيطرة على الحركة والصوت وتقديم تعبيرات دقيقة، في حين يمكن للتنفس غير المنتظم أن يكون عائقاً في تحقيق التوازن في أداء الممثل "وقد يظهر التقلص في الحجاب الحاجز، وفي العضلات الأخرى التي تساعد في التنفس فيخل بانتظام هذه العملية ويسبب قصر التنفس" (Cole, 1980: 96). عندما يفقد التنفس انتظامه، يختل توازن الممثل المسرحي، فتتلاشى سيطرته على الحركة والصوت، ويتسلل إليه شعور بعدم الارتياح، مما يقود إلى تشتيت الانتباه والأداء الضعيف. إن التوازن المتكامل بين الحركة، الصوت يضيف على الأداء التمثيلي عمقاً وديناميكية، ولذلك يتعين على الممثل أن يمتلك وعياً دقيقاً بأهمية هذه العناصر، مع التزام التدريب المستمر لإتقانها، ومن التمارين التي تستخدم في تطوير قدرات الممثل على التنفس، تلك التي تعزز الانسجام بين الجسد والروح، ساعية إلى تحقيق أداء أكثر قوة وتأثيراً. "للوصول الى التنفس السليم يجب مراعاة الاتي:

عند الشهيق: ان يكون من الانف، ان يكون منتظماً، ان يحدث دون صوت، ان يأخذ السرعة المناسبة، ان يدخل الهواء بأكثر كمية مستطاعة.

عند الزفير: ان يقتصد في اخراج الهواء، ان يخرج باسترسال بدون رعشة" (Abdul Hamid, 2018: 125).

إن التنفس السليم ليس مجرد وظيفة بيولوجية، بل هو أسس جوهريّة لتحقيق التوازن بين الحركة والصوت، فعندما يتمكن الممثل من التحكم الواعي بعملية الشهيق والزفير، كما تبرز التمارين، يصل إلى حالة من الاستقرار الجسدي التي تمكنه من توجيه حركته بانسيابية ودون توتر، وبالمثل، يمنح التنفس المنتظم والمنضبط الممثل سيطرة أعمق على صوته، مما يؤدي إلى أداء متوازن وقدرة على نقل الانفعالات بدقة ووضوح إلى وعي المتلقي.

يرى الباحث: أن التوازن الحركي والصوتي في أداء الممثل المسرحي له أهمية في صياغة العرض، بوصفه عنصراً أساسياً يساهم في تحقيق أداء متقن ومؤثر، إذ يظهر التوازن بين الحركة والصوت قدرة الممثل على نقل الأفكار والمشاعر بشكل منسجم ومقتنع، مما يجعل العرض المسرحي أكثر حيوية وارتباطاً بالمتلقي، لتحقيق هذا التوازن، يتطلب الأمر من الممثل مهارات متقدمة تشمل التحكم بالجسد والصوت معاً، إضافة إلى تطوير القدرة على الانتقال السلس بين التعبيرات الحركية والصوتية.

المبحث الثالث: اشتغالات التوازن الحركي والصوتي في مدارس التمثيل العالمي

يتمحور مفهوم التوازن الحركي والصوتي في المسرح حول إيجاد انسجام دقيق بين حركة الممثل وصوته، مما يفضي إلى تجربة فنية مكثفة المعنى وعميقة التأثير، عبر تطور المنظومات المسرحية واختلاف الرؤى الجمالية، تركت التوجهات المتعددة بصمات واضحة على أساليب الأداء وطريقة توظيف الجسد والصوت، فبينما ركزت بعض المقاربات على اندماج الممثل شعورياً، وسعت إلى تناغم الصوت والحركة ضمن تجسيد طبيعي للشخصية، اتجهت مقاربات أخرى نحو طرح صيغ أكثر ابتكاراً، معتمدة على استخدام فضاءات خالية وإيقاعات صوتية وجسدية متنوعة تسهم في توسيع آفاق التعبير، وفي حين سعى اتجاه مغاير إلى استثمار التوازن بطرق رمزية، عمد إلى إعادة تشكيل العلاقة بين الممثل والمتلقي عبر تحرير التجربة من الواقع التقليدي، وتعزيز الوعي بالمضامين الكامنة في الحدث المسرحي، وهكذا يبقى التوازن الحركي والصوتي امتداداً ديناميكياً للفكر المسرحي، يعبر عن فلسفات جمالية متفاوتة، ويظل فضاءً رحباً للتطوير والإبداع المستمر.

إن التغيرات الفكرية والاجتماعية في العصر الحديث، أنتجت تغيرات في تكوين البنية المسرحية، من خلال إعادة صياغة العلاقة بين الممثل والعناصر، في العرض المسرحي. إن (الواقعية الجديدة) ليس مجرد أسلوب يحاكي تفاصيل الحياة اليومية، بل فتح آفاق جديدة لفهم ذات الإنسان ضمن سياق اجتماعي متغير، إذ انبثقت في المسرح كاستجابة حياتية، تعيد تعريف ماهية الأداء، متجاوزة الأنماط السائدة التي هيمنت عليها الرمزية والتجريد، ففي تلك الأنماط، غلب على الأداء طابع الرمزي والتلميح، مما أنتج معاني غارقة في التأويل والغموض "ان اراء كريج وابيا حول التركيز على فنون العرض، تنطوي على تجاهل شديد للممثل والنص المسرحي" (1990:410, Brockett). الواقعية الجديدة، اتخذت مساراً مغايراً، تسعى من خلاله إلى تحقيق قيمة الممثل، معتبرة أن أدوات الممثل المرئية والسمعية، جوهر الصدق الإنساني في التعبير المسرحي، حيث يصبح الممثل وسيطاً بين الواقع والروح الإنسانية، مانحاً الأداء بعداً بارزاً في وضوحه وبساطته.

سعت الواقعية الجديدة إلى تجسيد تعقيدات الحياة وتفصيلها الدقيقة، حيث تحولت إلى وسيط يعكس البنية الاجتماعية وتعيد تشكيل علاقة الممثل والعناصر المسرحية، لتصبح أداة للتعبير عن التجارب الإنسانية، وذلك ما تبناه (جاك كوبو). لقد أسس فرقة (الفية كولومبييه) بينما كانت تتكاثر الرموز البصرية وتتراكم التقنيات على نحو يطمس أحياناً جوهر الفعل المسرحي، أراد كوبو من خلال الفرقة العودة إلى نبع الإبداع الأول استعادة مفهوم المسرح بوصفه كياناً بسيطاً، يتجذر في البدايات، ويعيد تعريف علاقته بالعناصر الأساسية للفن، هنا تتلاشى الحواجز المصطنعة، ويبرز الأداء التمثيلي في أنقى صورته، من خلال الاقتصاد بالديكور المعقد، ويصبح الفضاء مجرد خلفية حية لصوت الممثل وحركته، كأنما يعاد إحياء الذاكرة المسرحية الأولى "الفضاء كان بسيطاً ببساطة مذهشة خالياً من الأضواء الأرضية ومن قوس الاطار المسرحي، اقتصد في استخدام الديكور، رسم جو كل مسرحية على نحو يكاد يكون كلياً بالإضاءة وبإضافة قطعة او قطعتين من اثاث المسرح (...). كتب غرانفل باركو الى كوبو وكان صديقاً حميماً له ومعجباً به ان فن المسرح هو فن التمثيل أولاً واثراً وفي كل الأوقات، لسرعان ما اكتشفت ذلك بنفسك" (1990:412, Brockett). حيث تصبح الحركة والصوت وسيلتين لإعادة تشكيل الفراغ وتنظيم الإيقاع البصري والمسموع، هنا يتجلى التوازن الجوهري الذي يحققه الممثل، فلا تهدر طاقته خلف ديكورات معقدة أو مؤثرات سطحية، بل تتكثف حضوره في انسجام عضوي بين الجسد والصوت، محققاً التجربة المسرحية في أنقى تجلياتها.

ففي فضاء المسرح، حيث يتشكل الأداء من تفاعل حي بين الجسد والصوت، تبرز أهمية التدريبات التي تصوغ توازناً دقيقاً بين الحركة والصوت، إن تحويل المعوقات إلى محفزات إبداعية يكشف عن قدرات كامنة تمنح الممثل مرونة في التعبير وتجعل حضوره أكثر تجزراً على خشبة. لقد استفادت فرقة (الفية كولومبية) من التدريبات التي صممها كوبو والتي تهدف إلى تدريب الجسد والصوت والتغلب على المعوقات التعبير، إذ كان يركز التدريب على الارتجال، الذي ينمو ويتطور من النص المسرحي ولا يأتي من خارجه، إذ يعمل الارتجال على تطوير خيال الممثل، فيكون على صورة كلمات أو صورة حركات (Brockett, 1990: 415).

بما أن الواقعية الجديدة تعتمد على أداء الممثل بكونه العنصر الأساسي في العرض، ذلك الأسلوب واضح في مسرحية (أنتيجون) التي تجسد روح البساطة المسرحية التي دعا إليها جاك كوبو، اعتمد العرض على تقليص العناصر البصرية والزخارف المسرحية، مقدماً خشبة بسيطة، مقتصرة على مكان لجلوس الممثلين وإضاءة تركز على الشخصيات والمواقف الدرامية، كان الأداء التمثيلي محور العرض، حيث اعتمد الممثلون على تعبيراتهم الجسدية والصوتية والمتوازنة، لإيصال الصراعات الداخلية هذا الأسلوب يتماشى مع رؤية كوبو، الذي شدد على العودة إلى جوهر المسرح من خلال النص والممثل، مما يجعل المتلقي يركز على الرسالة الواقعية في العرض من خلال عناصر الممثل المرئية والسمعية.

الواقعية الجديدة في المسرح تجاوزت محاكاة الحياة اليومية لتصبح فلسفة أداء تعيد تعريف العلاقة بين الممثل والجمهور، ركزت على أدوات الممثل كوسيلة للتعبير الصادق عن التعقيدات الإنسانية بعيداً عن الرمزية والتجريد، تبنى جاك كوبو هذا الاتجاه من خلال عروض بسيطة تجمع بين الصوت والحركة في توازن جمالي، معتمداً على تدريبات الارتجال لتطوير أداء الممثل، أسس فرقة الفية كولومبية ليقدّم مسرحاً ينبض بالصدق والحياة، حيث تذوب العناصر المسرحية لصالح تجربة الأداء الممثل، بهذا أصبحت الواقعية الجديدة وسيلة لإعادة إنتاج المعنى في المسرح عبر منظومة جمالية وفكرية متكاملة.

منذ نشأته المسرح، لم يكن مجرد وسيلة للتسلية، بل كان فضاءاً يحمل أبعاداً روحانية وجماعية عميقة، يرتبط بطقوس الإنسان الأولى التي احتفت بالحياة والموت والطبيعة والقوى الغيبية، ومع تطور المجتمعات، ابتعد المسرح عن جذوره الطقوسية ليتحول إلى فضاء للسرد والدراما القائمة على الحبكة والشخصيات، ومع ذلك، لم تفقد هذه الطقوس مكانتها، بل ظلت حاضرة في اللاوعي الثقافي، تعود للظهور كلما شعر المسرح بالحاجة إلى استعادة عمقه الإنساني، إذ يعد تيار (العودة إلى الطقوس) من الاتجاهات البارزة التي سعت إلى إحياء الطقوس القديمة ودمجها في المسرح كجزء من تجربة فنية شاملة، ظهر كرد فعل على المسرح التقليدي الذي ركز على السرد الدرامي، حيث اعتبر هذا التيار المسرح فضاءً روحياً وفلسفياً يتجاوز الحكاية المسرودة، يهدف إلى خلق تجربة جماعية تعيد الجمهور إلى جوهر الاحتفال الجمعي من خلال الرموز والأساليب الطقوسية، ليصبح المسرح أداة للتأمل والتواصل مع أعمق أبعاد الوجود الإنساني.

لقد كان المخرج المسرحي البولندي (جيزي غروتوفسكي) واحداً من الداعمين لهذا التيار، في رؤيته، كان المسرح أداة لإعادة اكتشاف الجوهر الإنساني، حيث يعمل الأداء، كوسيلة لكشف أعماق النفس البشرية وتحقيق نوع من التغيير الداخلي لدى المشاركين، سواء كانوا ممثلين أو متفرجين "فيدعو غروتوفسكي إلى العودة إلى جذور المجتمع البشري القديم مجتمع الطقوس الجماعية والسحرية، بعيداً عن الرمزية الدينية، والسلوك الرمزي الديني، والاحياء الديني، نحو مذهب علماني، هو طقوس مسرحية لا دينية، إلا أنها مستمدة من الطقوس القديمة، وخلق حالة الاثارة والدهشة والاعجاب والايحاء واستفزاز الطاقة العضوية، والكلمات، والاشارات السحرية" (Grotowski, 1989: 32). يركز في طروحاته على استعادة الجوهر الأصلي للمسرح كفن طقوسي يرتبط بالطبيعة البشرية في أصولها الجماعية، متحرراً من القيود الدينية والرمزية.

أحدث جروتوفسكي تحولاً جذرياً في الفهم التقليدي للأداء المسرحي، من خلال نهجه المبتكر الذي جمع بين الحركة والصوت في توازن متكامل، وارتكزت رؤيته، المعروفة (بمسرح الفقير) على التحرر من قيود المسرح التقليدي والاتجاه نحو جوهر التعبير الإنساني الخالص، سعى نهجه إلى استكشاف أصالة التجربة البشرية في أعمق تجلياتها، حيث يصبح الأداء فعلاً، يجسد الجوهر الفلسفي للحياة بعيداً عن الزخارف والمظاهر المادية "ولم يكن اتصاله مع المسرح الشرقي مثل مسرح الجاتالي الهندي، ومع اوبرا الصين، والنو الياباني، الا وسيلة من وسائل إزالة المعوقات التي رسمها المسرح الغربي لدى مثليه" (Grotowski, 1989: 35). الذي يعكس رغبته في تحرير الممثل من التأثيرات المتراكمة للمسرح الغربي.

مما يسمح له بالوصول إلى مستويات أعمق من الصدق والتعبير الإنساني الخام، ما يعد أساساً لفلسفة مسرح الفقير "فتوجه نحو دراسة عمل الممثل والاهتمام به بشكل كلي (...) معتبراً العمل في الورشة شيء مقدس وان هدف الورشة تطوير قدرات الممثل الجسدية والصوتية وصولاً لأن يصبح (ممثل خارق وقديس)" (Grotowski, 1989: 40). يركز على تطوير الممثل ككيان متكامل من خلال الورشة، التي يعتبرها فضاءً مقدساً لتحرير الجسد والصوت والوصول إلى الممثل المقدس.

يتسم الممثل المقدس بالتوازن الحركي والصوتي، هذا التوازن يعكس انسجاماً عميقاً بين الحركة والصوت، ما يسمح للممثل بنقل مشاعره وأفكاره، أن هذا التدريب يحرر الممثل من التقييدات، مما يتيح له التعبير بشكل أصيل ومتوازن، ويحول الأداء إلى تجربة روحية وفنية عميقة "اذ يؤمن بأن التخلص من الموسيقى مسجلة كانت او حيه يجعل من العرض نغماً موسيقياً بأصوات الممثلين التي توزع توزيعاً يتسم بالانسجام، لقد جعل جروتوفسكي الفقر مثله الأعلى لقد استغنى ممثلوه عن كل شيء عدا أجسادهم" (Grotowski, 1989: 42). فيرتبط منهجه بمفهوم التوازن الحركي والصوتي، إذ يجبر الممثل على استخدام إمكاناته الجسدية والصوتية بشكل كامل لإيصال الأفكار والمشاعر، دون الاعتماد على أي وسائط مساعدة، هذا التوازن بين الصوت والحركة، تجعل الممثل يبتكر أداء يتجاوز الإبهار الخارجي ليصل إلى جوهر التجربة الإنسانية.

بما أن المسرح الفقير يعكس فلسفة تحويل الأداء إلى تجربة روحية تعيد الممثل والجمهور إلى جذور التجربة الإنسانية، ذلك الأسلوب واضح في مسرحية (الأمير الصامد) قدم جروتوفسكي رؤية عميقة للصراع الداخلي والروحي للإنسان عبر فلسفة المسرح الفقير، تدور القصة حول الأمير، الذي يعذب ويسجن ولكنه يظل ثابتاً على مواقفه، مما جعل المسرحية تجسيدا رمزياً للتضحية والصمود الأخلاقي، ركز جروتوفسكي على الأداء الجسدي للممثلين، وصوت الصراخ والهمس، حيث عبرت الحركة عن الألم والمعاناة بطرق شديدة التعبير، متكاملة مع استخدام الصوت كأداة درامية تعكس الحالات النفسية، الأصوات البشرية، مثل الهمس والصراخ، لعبت دوراً موسيقياً في تعزيز الإيقاع العاطفي، كان الفضاء المسرحي خالياً من الديكور التقليدي، واقتصرت على أدوات بسيطة تبرز العزلة والمعاناة، مع تصميم يجعل الجمهور قريباً جداً من الممثلين، مما خلق تجربة مشهيدة غامرة، بهذا التوازن بين الحركة والصوت، حقق جروتوفسكي عرضاً مسرحياً مكثفاً يركز على جوهر الإنسان، مقدماً تجربة روحية تحاكي عمق الصراع الداخلي للبشر.

يعد المسرح فن عابر للحدود، يعمل على تقريب الثقافات وتبادل الأفكار، حيث يعكس التنوع الإنساني وعمق التجارب البشرية المشتركة، يأتي (بيتر بروك) كمخرج ومفكر كرس حياته لاستكشاف هذا التفاعل الثقافي، ليجعل من المسرح جسراً يربط بين الشعوب والروح الإنسانية، من خلال كسر الحدود التقليدية للغة المسرحية، وتطوير آليات جديدة للتواصل بين الممثل والمتلقي، انطلق بروك من إدراك عميق بأن اللغة اللفظية قد تشكل حاجزاً أمام إيصال الجوهر الفني للعروض المسرحية، خصوصاً عندما يتباين الحضور من حيث اللغة والثقافة "مما دفعه إلى البحث عن لغة تواصلية أخرى، تميزت في أصوات وحركات يمكن عدها اللغة البدائية المشتركة للإنسان" (Brook, 1991: 150). تتجسد هذه اللغة البدائية في الأصوات الطبيعية المنبثقة من صوت الممثل، والحركات التي تتسم بقدرتها على تجاوز المعنى الحرفي للكلمات، مما يمكنها من الوصول إلى المتلقي عبر مستويات رمزية وعاطفية تخاطب العقل الباطن والمشاعر بشكل مباشر.

هذه الرؤية تستند إلى مفهوم التوازن الحركي والصوتي، حيث يسعى بروك إلى إعادة تشكيل تجربة الأداء المسرحي من خلال التوازن بين الجسد والصوت، ما يعزز من قدرة الممثل على التعبير بشكل أكثر عمقا وصدقاً يعبر عن ذلك بروك بقوله "كنا نشجع الممثلين على ألا يعتبروا أنفسهم في حالة ارتجال، بمعنى أن يسلموا أنفسهم اسلاماً اعنى لدوافعهم العميقة فقط، بل يعتبروا أنفسهم فنانين مسؤولين عن البحث والانتقاء من الأشكال، بحيث تصبح الإيماءة او الصرخة بمثابة موضوع اكتشافه الفنان وبوسعه ان يعيد تشكيله" (Brook, 1991: 154). يدعو الممثل إلى تجاوز فكرة العفوية المطلقة والارتجال الغريزي، إلى دور أكثر إدراكاً ومسؤولية، التوازن الحركي والصوتي يعد تجسيدا لهذه المسؤولية، حيث يكون الممثل قادراً على اختيار وتصميم تعبيراته بطريقة فنية متوازنة وفي نهاية المطاف، يصبح الأداء المسرحي انعكاساً لجماليات البحث والانتقاء.

كما شجع الممثل على البحث في الثقافات المختلفة "ما يعني أن على الممثل لدى بروك أن يتكلم أكثر من لغة، وينهل من أكثر من ثقافة بعينها وهذا يفسر لنا السبب الذي يدفع بروك إلى تأليف فرقته من ممثلين من جنسيات مختلفة الاعراق والثقافات بل والذهاب مع فرقته إلى اصقاع مجبولة من العالم لدراسة واقعها الثقافي وارثها الانثروبولوجي" (Brook, 1991: 160). فالانفتاح على ثقافات

متعددة يتيح للممثل اكتساب أدوات تعبير جديدة، مثل حركات جسدية فريدة أو إيقاعات صوتية مختلفة، مما يعزز مرونته ويجعل الاداء أكثر توازناً، كما أن استكشاف الإرث الأنثروبولوجي يثري قدرة الممثل على المزج بين الجوانب الحركية والصوتية، ليحقق توازناً فنياً يمكنه من الوصول إلى تعبير عالمي يلامس المتلقي بمختلف خلفياته الثقافية.

المسرح لطالما كان وسيلة للتعبير عن التجربة الإنسانية المشتركة، متجاوزاً حدود اللغة والثقافة، وفي هذا الإطار، برز بيتر بروك في استكشاف أشكال جديدة للتواصل المسرحي، حيث عمل على خلق لغة مسرحية عالمية تعتمد على الإيقاع والصوت أكثر من الكلمات، إحدى أبرز تجاربه كانت في "مسرحية (US) الذي قدم في عام ١٩٦٦ كان الممثلين يؤدون أدوار أولئك الذي شوهمتهم حرب فيتنام، وتركت بصماتها على أجسادهم، وكان الممثلون يغطون رؤوسهم بأكياس ورقية، ويتأوهون من الألم بينما يتحركون بتعثر وسط المتفرجين طالبين منهم مساعدتهم على الحركة" (Brook, 1991: 165). هذا الأداء لم يكن مجرد تصوير للمعاناة بل كان تجسيدا لجوهر التوازن الحركي والصوتي في المسرح، حيث تتكامل الحركة والصوت لإيصال أعمق المشاعر للجمهور، تارجح الممثلون بين الهشاشة والقوة، وبين الصمت والصراخ، ليخلقوا تجربة حسية تشرك المتلقين وتدفعهم للتفاعل مع الألم الذي يصعب وصفه بالكلمات وحدها، هذا الاستخدام المدروس للحركة والصوت يعكس فلسفة بروك في تحويل الجسد والصوت إلى أدوات سردية قادرة على تجاوز اللغة وإيصال المعنى بأسلوب مباشر وإنساني.

يعد المسرح مساحة للإبداع والتعبير الإنساني، حيث يتجاوز الأطر التقليدية ليصبح وسيلة لاستكشاف الذاكرة والخيال، من هذا المنطلق، برز أحد المخرجين الذين كسروا القوالب المألوفة، مقدماً رؤية فريدة تنبض بالرمزية والابتكار (تاديوش كانتور) يعتبر من المخرجين الذين أحدثوا تحولاً عميقاً في فهم العلاقة بين الجسد والصوت في أداء الممثل، استند كانتور إلى رؤى فنية وفلسفية تعيد صياغة مفهوم الأداء المسرحي، حيث كان يسعى دائماً إلى تجاوز الأشكال التقليدية للعروض المسرحية، وخلق فضاء يتم فيه التعبير الحركي والصوتي عن أعمق الحالات النفسية والمواقف الإنسانية، حيث العرض المسرحي يتشكل عنده "من مواد متنوعة، قد تكون متعارضة، ولكنها تعطي في النهاية إحساساً بديمومة الصوت، الحركة، الانفعال، الإحساس" (Abdel Fattah, 2004: 100). اعتمد على فكرة أن الأداء المسرحي ليس مجرد تجميع ميكانيكي لعناصر متفرقة، بل هو تفاعل ديناميكي يخلق حالة من التدفق المستمر. فالحركة والصوت ليسا مستقلين عن بعضهما، بل يكملان بعضهما البعض بشكل عضوي، تداخل المواد المتنوعة وحتى المتعارضة يثري الأداء ويزيد من تعقيد الرسالة الفنية، أما التوازن الحركي والصوتي، فإن الجمع بين الاختلافات يؤدي إلى إحساس متماسك، الحركة تدعم الصوت، والصوت يضفي على الحركة معنى بشكل تجريدي، إذ "تهيمن التجريدات الجسدية على شكل الأداء في الغالب، وتحضر اللغة (الحوارية) المنطوقة بهيئة أصوات غامضة وشذرات مختزلة وهذيان وتاوهاات تعبيراً عن تداعيات الذاكرة وافرازات الحرب" (Abdel Fattah, 2004: 105). ففي منهج كانتور، يستخدم التجريد الحركي والصوتي لخلق توازن يجسد تداعيات الذاكرة وصدمات الحروب، الأصوات المبعثرة والحركات المجردة لا تفصل عن بعضها، بل تعمل معاً كوسيلة لتمثيل التوتر الداخلي للشخصيات، هذا التكامل يعبر عن فكرة أن الجسد والصوت يشكلان معاً حالة من التعبير المركب والمتوازن، حيث تترجم الصدمة النفسية إلى أداء حركي وصوتي يلامس المتلقي بعمق.

يعد المسرح وسيلة قوية لإعادة إحياء الذاكرة واستكشاف صراع الإنسان مع الزمن والغياب، حيث تتحول الخشبة إلى مرآة تعكس تعقيدات النفس البشرية، من هذا المنطلق مسرحية (صف الموتى) لكانتور تعد واحدة من أبرز أعماله التي تجمع بين الرمزية والتجريبية، حيث تعكس موضوعات الذاكرة والغياب عبر أسلوب مسرحي مبتكر، في هذا العمل، يعيد إحياء ذكريات الطفولة عبر شخصيات تجلس في صف مدرسي، لكنها تتجسد كأطياف تحمل معها أصداً الماضي وآلام الفقد، التوازن الحركي والصوتي في العرض يلعب دوراً محورياً في إيصال رسالته، استخدم الممثلون حركات مدروسة تظهر الاضطراب الداخلي للشخصيات، من خلال إيماءات متكررة أو أفعال بطيئة، مما خلق تناقضاً مع الجمود الظاهري للشخصيات، هذه الحركات كانت تعبيراً عن عبء الذكريات التي تحملها الشخصيات، مما أضفى طابعاً طقسياً على الأداء، أما الصوت، فكان مزيجاً من الهمسات، التأوهات، والأغاني المدرسية القديمة التي يرددها الممثلين، التي تكررت بشكل يشبه النشيد، لتخلق جوّاً كثيباً ومشحوناً بالعاطفة، هذا التداخل بين الصوت والحركة عزز التوتر الدرامي، وجعل من المسرحية تجربة حسية متوازنة، تعكس صراع الشخصيات مع ماضيها، وتبرز الاغتراب بين الحياة والموت، وبين الذاكرة والنسيان.

مؤشرات الإطار النظري

1. ينسق التوازن الصوت مع الحركة لتحقيق أداء مقنع يضمن وضوح الرسالة.
2. تدريبات التنفس والاسترخاء تحرر الجسد والصوت من التوتر لتقديم أداء متوازن.
3. يستخدم الإيقاع كركيزة أساسية لتنظيم الأداء وتناسق العناصر.
4. الممثل يدمج المشاعر الداخلية بالتعبيرات الخارجية من خلال الوعي بأدواته.
5. الواقعية الجديدة تركز على بساطة المسرح لإبراز صدق التوازن الحركي والصوتي.
6. مسرح الطقوس يحرق الممثل من القيود للتركيز على الجسد والصوت كوسائل تعبير نقية.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً: عينة البحث

تم اختيار العينة (مسرحية زهان) بالطريقة القصصية للمبررات الآتية:

1. توفر التسجيلات السمعية والمرئية للعرض المسرحي.
2. تطابق ما جاء فيها مع مؤشرات الإطار النظري.
3. توفر الدراسات النقدية والمقابلات حول العرض.

ثانياً: منهجية البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في الإطار النظري، وطريقة (تحليل الحالة) في إجراءات البحث لتحليل نموذج العينة.

ثالثاً: تحليل عينة البحث (مسرحية زهان)

فكرة المسرحية: تجسد المسرحية صراع الإنسان مع اضطراباته النفسية عبر تفكك الوعي وتداخل الواقع بالوهم، كاشفة أثر العزلة والضغط الداخلي على السلوك والهوية.

المفهوم والرؤية الإخراجية:

تستند مسرحية (ذهان) في بنيتها الدرامية إلى نص الكاتبة البريطانية سارة كين (Psychosis 4.48)، وهو نص يغوص في عوالم الاضطراب النفسي والانهيار الوجودي، متجاوزاً السرد التقليدي نحو فضاءات من التشظي والتفكك. في المعالجة الإخراجية لهذا العرض، لم يتم التعامل مع النص كحوارات متبادلة، بل كتدفقات شعورية تتجسد عبر (توازن حركي وصوتي) دقيق يعكس حالة الانفصال عن الواقع. يهدف المخرج إلى تحويل خشبة إلى ما يشبه العقل الباطن للشخصية المضطربة، حيث تتداخل الأزمنة وتذوب الفواصل بين الداخل والخارج. اعتمدت الرؤية الإخراجية على تجريد الفضاء من الزخارف، والتركيز الكلي على (جسد الممثل وصوته) كأدوات رئيسية لبناء المعنى، مما يجعل تحقيق التوازن بينهما ضرورة قصوى لضمان وصول الحالة الشعورية للمتلقي دون الوقوع في فخ المبالغة أو الافتعال.

تحليل البنية الحركية (الجسد كوعاء للألم):

تميز الأداء الحركي في العرض بالانتقال المدروس بين السكون والحركة المتفجرة، مما يعكس التقلبات الحادة لحالة ذهان. في المشاهد الاستهلالية، اعتمد الممثلون على حركات بطيئة وثقيلة، توجي بعاء الوجود وثقل الاكتئاب، حيث بدت الأجساد وكأنها تقاوم جاذبية غير مرئية. هذا (التوازن الحركي) في البطء لم يكن استرخاءً، بل توتراً مكبوتاً يعبر عن الصراع الداخلي. مع تصاعد الإيقاع الدرامي، تحولت الحركة إلى أشكال أكثر عنفاً وتكسراً، استخدم فيها الممثلون تقنيات السقوط والنهوض المتكرر، والدوران حول الذات، مما خلق دلالات بصرية تشير إلى الدائرة المغلقة للمرض النفسي. التوازن هنا تحقق من خلال (السيطرة على الفوضى الجسدية)، فالحركات العشوائية ظاهرياً كانت مضبوطة إيقاعياً بدقة عالية، مما منع الأداء من التحول إلى فوضى مجانية وحافظ على جمالية التعبير الجسدي رغم قسوة المضمون.

تحليل البنية الصوتية (الصوت كصدى للروح):

شكل الصوت في مسرحية (ذهان) نسيجاً درامياً موازياً للحركة، ولم يقتصر على الحوار المنطوق، بل شمل الهمس، الصراخ، الزفير، والأنفاس المتهدجة. بدأ العرض بمستويات صوتية منخفضة (همس داخلي)، مما أجبر المتلقي على التركيز الشديد، وخلق نوعاً من

الحميمية والتوتر. هذا الاستخدام للصوت يعكس (التوازن الصوتي) الذي يربط بين نبرة الصوت والحالة النفسية؛ فالهمس لم يكن ضعفاً بل تعبيراً عن العزلة. ومع تطور الحالة الذهانية، تصاعدت المستويات الصوتية لتصل إلى ذروة الصراخ والتداخلات الصوتية (Polyphony) بين الممثلين، حيث أصبحت الأصوات تتداخل لتشكل ضجيجاً يعكس ازدحام الأصوات داخل رأس المريض. التوازن الصوتي في هذه المرحلة تجلى في القدرة على التلوين النغمي، والانتقال السلس من النبرة الحادة إلى الصمت المطبق، حيث لعب الصمت دوراً درامياً معادلاً للصوت، مانحاً للحظات الانفعالية عمقاً وتأثيراً أكبر.

جدلية العلاقة بين الصوت والحركة (تحقيق التوازن):

إن جوهر التحليل في هذا العرض يكمن في (التوازن التفاعلي) بين المنظومتين الحركية والصوتية. لم تكن الحركة مجرد توضيح للصوت، ولا الصوت مجرد تعليق على الحركة، بل كانا يعملان في جدلية تكاملية وتضادية في آن واحد.

- في لحظات الانهيار: عندما يصل الصوت إلى أقصى درجات الحدة (الصراخ)، نجد الجسد في حالة تشنج أو حركة عنيفة، مما يحقق (توازناً بالتطابق) يعزز قوة التعبير عن الألم.
- في لحظات الانفصال: وظف المخرج تقنية (التوازن بالتضاد)، حيث نرى جسداً ساكناً تماماً بينما ينطلق صوت صراخ، أو نرى حركة هستيرية مصحوبة بصمت مطبق أو همس خافت. هذا التضاد خلق مفارقة درامية تعكس الانفصال بين العقل والجسد الذي تعاني منه الشخصية.
- السيطرة التقنية: أظهر الممثلون قدرة عالية على ضبط النفس (Breathing control) أثناء الحركات المجهدة، مما سمح لهم بالحفاظ على جودة الأداء الصوتي دون تقطع أو لهات غير مبرر، وهذا يعد مؤشراً واضحاً على تحقق التوازن الحركي والصوتي بمعناه التقني والاحترافي.

الخلاصة التحليلية:

من خلال تحليل مسرحية (ذهان)، يتضح أن المخرج والممثلين نجحوا في توظيف تقنيات التوازن الحركي والصوتي لخدمة الرؤية الفلسفية للنص. الحركة والصوت لم يكونا عنصرين منفصلين، بل انصهرا ليشكلا "لغة ثالثة" تتجاوز الكلمة المنطوقة، لغة تخاطب الحواس مباشرة. إن الانتقال من البطء والهمس إلى العنف والصراخ، ثم العودة إلى السكون والصمت، شكل منحى إيقاعياً متوازناً (Rhythmic Balance) جسّد رحلة الروح المعذبة من الألم إلى التلاشي. وبذلك، أثبت العرض أن التوازن في أداء الممثل ليس مجرد مهارة تقنية، بل هو وسيلة تعبيرية جمالية قادرة على تجسيد أعقد الحالات الإنسانية وأكثرها غموضاً.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج

1. إن التوازن الحركي والصوتي ليس مجرد تزامن تقني، بل هو انعكاس للحالة النفسية والدرامية للشخصية (كما ظهر في عينة البحث).
2. أهمية تقنيات التنفس والاسترخاء كمدخل أساسي لتمكين الممثل من السيطرة على أدواته لتحقيق التوازن.
3. يتباين توظيف التوازن باختلاف المدارس الإخراجية (بين الواقعية الجديدة والمسرح الفقير)، لكنه يظل جوهرًا للأداء المقنع.

الاستنتاجات

1. الممثل المسرحي العراقي يسعى لتحقيق التوازن الحركي والصوتي، لكن ذلك يتطلب تدريباً مستمراً ووعياً فلسفياً بطبيعة هذا التوازن.
2. الإيقاع هو الناظم الأساسي الذي يربط بين الفعل الحركي واللفظ الصوتي في وحدة فنية متكاملة.

Conclusions:

- 1 The Iraqi theatrical actor strives to achieve kinetic and vocal balance; however, attaining this balance requires continuous training and a philosophical awareness of the nature of such balance.
- 2 Rhythm is the primary organizing element that links physical action and vocal expression within an integrated artistic unity.

References:

1. **Abdel Fattah** ,Hanaa. (2004).(*Contemporary Polish Directors* .Cairo: Ministry of Culture ,Cairo International Festival for Experimental Theatre.
2. **Abdul Hamid** ,Sami. (2018).(*The Art of Acting: Theories and Techniques* .Baghdad: Dar Al-Funun.
3. **Abdul Hamid** ,Shaker. (2001).(*Aesthetic Preference: A Study in the Psychology of Art Appreciation* . Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters (World of Knowledge).
4. **Al-Mu'jam Al-Waseet** .(2004) .*Al-Mu'jam Al-Waseet*] The Intermediate Dictionary]. Cairo: Academy of the Arabic Language.
5. **Aristotle** .(1973) .*Poetics* .Trans. Ibrahim Hamada). Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop.
6. **Aslan** ,Odette. (1985).(*The Actor's Art*) .Trans. Mary Elias). Damascus: Ministry of Culture.
7. **Barba** ,Eugenio & ,Savarese, Nicola. (2005).(*The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology* .)Trans. Qasim Bayatli). Cairo: Academy of Arts.
8. Bishr, K. (2000). *Ilm al-Aṣwāt [Phonetics]*. Dar Gharib.
9. **Bergson** ,Henri. (1980).(*Creative Evolution*) .Trans. Mohammed Adib Salem). Beirut: Dar Al-Shorouk.
10. **Brockett** ,Oscar. (1990).(*History of the Theatre*) .Trans. Kamel Youssef). Cairo: Dar Al-Maaref.
11. **Brook** ,Peter. (1991).(*The Empty Space*) .Trans. Farouk Abdel Qader). Cairo: Dar Al-Hilal.
12. **Cole** ,Toby. (1980).(*Acting: A Handbook of the Stanislavski Method*) .Trans. Ibrahim Hamada). Cairo: Dar Al-Maaref.
13. **Descartes** ,René. (1959).(*The Passions of the Soul*) .Trans. Othman Amin). Cairo: Al-Nahda Al-Masriya Library.
14. **Grotowski** ,Jerzy. (1989).(*Towards a Poor Theatre*) .Trans. Kamal Eid). Cairo: Dar Al-Thaqafa.
15. **Hamada** ,Ibrahim. (1997).(*Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms* .Cairo: Dar Al-Maaref.
16. **Ibn Manzur** ,Muhammad ibn Mukarram. (n.d).(*Lisan al-Arab*] The Tongue of the Arabs]. Beirut: Dar Sader.
17. **Madkour** ,Ibrahim. (1983).(*The Philosophical Dictionary* .Cairo: General Authority for Government Printing Offices.
18. Mahjoub, Wajih. (2002). *Physical and Physiological Kinematic Analysis of Sports Movements*. Amman: Dar Al-Fikr for Printing and Publishing.
19. **Nietzsche** ,Friedrich. (2008).(*The Birth of Tragedy*) .Trans. Shaher Hassan Obeid). Syria: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.
20. **Pavis** ,Patrice. (2008).(*Dictionary of the Theatre*) .Trans. Michel Khattar). Beirut: Arab Organization for Translation.
21. **Plato** .(2004) .*The Republic*) .Trans. Fouad Zakariya). Cairo: Dar Al-Kitab Al-Arabi.
22. **Russell** ,Bertrand. (2010).(*History of Western Philosophy*) .Trans. Zaki Naguib Mahmoud). Cairo: General Egyptian Book Organization.
23. **Saliba** ,Jamil. (1982).(*The Philosophical Dictionary* .Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani.