Al-Academy Journal
Issue 118
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1658

Techniques of vocal performance of the actor in contemporary theater

Reham Sadiq Al-Awadhi [b]

[a] *Assistant Professor, Department of Acting and Directing/Higher Institute of Dramatic Arts / Kuwait*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 29 April 2025
Received in revised form 1 June 2025
Accepted 1 June 2025
Published 1 October 2025

Keywords:
Vocal Performance ,Contemporary Theater

ABSTRACT

The study explores the techniques of vocal performance for actors in contemporary theater, emphasizing that the voice is a fundamental element in shaping a theatrical performance. It highlights the importance of the voice in expressing the character's emotions and interactions with social and psychological contexts. The research underlines the necessity for actors to possess the ability to use their voices in a way that reflects the character's emotions. Additionally, it examines the role of language as a means of expression, stressing the importance of literary reading and appreciation in enhancing vocal performance skills.

The study also reviews various directing approaches, such as the methods of Stanislavski, Meyerhold, and Brecht, each differing in their use of voice. Stanislavski focuses on logical vocal performance, while Meyerhold introduces the biomechanical approach, integrating movement with voice. On the other hand, Brecht emphasizes the alienation effect, allowing the actor to address the audience's intellect directly. These variations illustrate the diversity of styles and techniques employed in vocal performance.

The research emphasizes the significance of voice as an expressive tool in acting, requiring actors to be conscious of their delivery style and its impact on the audience. It also highlights the necessity of continuous vocal training, as a well-trained voice enhances performance effectiveness and captures the audience's attention. It becomes evident that the voice is not merely a tool but a vital element in the art of acting, requiring deep understanding and precise application to achieve the desired effect.

Furthermore, the study delves into the human voice from organic, psychological, and physical perspectives, focusing on how the ear perceives sound vibrations and their influence on auditory perception. It also discusses phonetics, examining the speaker's activity and the function of speech organs. Additionally, the study identifies two trends in the evolution of spoken language in contemporary theater: the first emphasizes literary text as a central element, while the second relies on non-verbal expression, where the voice is used in harmony with physical movement to convey meaning

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1658
Reham Sadiq Al-Awadhi: Techniques of vocal performance of the actor in contemporary theater
Al-Academy Journal - Issue 118 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تقنيات الأداء الصوتي للممثل في المسرح المعاصر

رهام صادق العوضي[1]

الملخص:

تتناول الدراسة تقنيات الأداء الصوتي للممثل في المسرح المعاصر، حيث تعتبر الصوت أحد العناصر الأساسية في تشكيل العرض المسرحي. يشير البحث إلى أهمية الصوت في التعبير عن الشخصية وتفاعلها مع الموقف الاجتماعي والنفسي، ويؤكد على ضرورة أن يمتلك الممثل القدرة على استخدام صوته بشكل يعكس انفعالات الشخصية. كما يتناول البحث دور اللغة كوسيلة تعبيرية، ويشير إلى أهمية القراءة والتذوق الأدبي في تطوير مهارات الأداء الصوتي.

وتستعرض الدراسة أيضًا الاتجاهات المختلفة في الإخراج المسرحي، مثل أساليب ستانسلافسكي ومايرهولد وبريشت، حيث يختلف كل مخرج في كيفية توظيف الصوت. ستانسلافسكي يركز على الأداء الصوتي المنطقي، بينما مايرهولد يبتكر أسلوب البيوميكانيك الذي يدمج بين الحركة والصوت. من جهة أخرى، يبرز بريشت أهمية الفصل بين الممثل والشخصية، مما يتيح له مخاطبة عقل المتلقي بشكل مباشر. هذه الاختلافات تعكس تنوع الأساليب والتقنيات المستخدمة في الأداء الصوتي.

و تؤكد الدراسة على أهمية الصوت كوسيلة تعبيرية في الأداء التمثيلي، حيث يتطلب من الممثل أن يكون واعيًا لأسلوبه في الإلقاء وكيفية تأثيره على الجمهور. كما تشير إلى ضرورة تطوير مهارات الصوت من خلال التدريب المستمر، حيث أن الصوت الجيد يمكن أن يعزز من فعالية الأداء ويجذب انتباه المتلقي. يتضح أن الصوت ليس مجرد أداة بل هو عنصر حيوي في فن التمثيل، يتطلب فهمًا عميقًا وتطبيقًا دقيقًا لتحقيق التأثير المطلوب.

وتتناول الدراسة جوانب الصوت الإنساني من منظور عضوي ونفسي وفيزيائي، حيث تركز على كيفية استقبال الأذن للذبذبات الصوتية وتأثيرها على الإدراك السمعي. كما يستعرض علم الأصوات النطقي الذي يدرس نشاط المتكلم وأعضاء النطق. بالإضافة إلى ذلك، يشير النص إلى اتجاهين في تطور اللغة المنطوقة في المسرح المعاصر: الأول يركز على النص الأدبي كعنصر مركزي، والثاني يعتمد على التعبير غير اللفظي، حيث يتم استخدام الصوت بشكل متوازن مع الحركة الجسدية لإيصال المعنى.

الكلمات المفتاحية: الأداء الصوتي، المسرح المعاصر.

[1] أستاذ مساعد بقسم التمثيل والإخراج/المعهد العالي للفنون المسرحية / الكويت

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث :

إن التقنيات الصوتية للممثل في العرض المسرحي المعاصر أصبحت جزءا من بناء الدراما، من جانب ، وعنصرا أصيلا متصدرا عناصر العرض المسرحي من جانب آخر، فالمؤلف يبني نصه المسرحي وهو يضع في تفكيره أن ما كتبه في حوارات نصه سوف يتم إلقائه من قبل الممثل على الخشبة، بعد أن يقترح له المخرج الأسلوب والمنهج والطريقة الملائمة لعرضه، كما إن تكنيك صوت الممثل ينبغي أن يوظف من خلال ارتباطه بجوهر الفعل الدرامي من جهة، ومن خلال بنية وتركيب الشخصيات وصياغة فضاء العرض من جهة أخرى، وعليه فإن الحاجة ملحة إلى دراسة المشكلة التي يمكن طرحها من خلال التساؤل الآتي: **ما هي طاقة الممثل ؟ وكيف يتم التعرف عليها؟ وما هي أساليب المسرح المعاصر في توظيف الصوت البشرى للتعبير؟**

أهمية البحث :

1- **تحليل التباينات في توظيف صوت الممثل بين الاتجاهات المسرحية المعاصرة .**
2- **الوصول إلى ركائز يعتمد عليها الممثل المعاصر في توظيف قدراته الصوتية في التعبير.**

حدود البحث: المسرح المعاصر.

الفصل الثاني : الإطار النظري للبحث

تمهيد:

يعد عنصر الأداء الصوتي للممثل احد العناصر الأساسية في صياغة المشهد في العرض المسرحي، وبدون ذلك لا يمكن لعملية الإخراج المسرحي أن تستكمل شروطها، حيث يقوم فن التمثل على مبدأ المحاكاة التي تتم من خلال المعايشة على المستوى الاجتماعي والنفسي والجسمي والصوتي، مع التأكيد على عملية معايشة الممثل للشخصية التي يبغي أداءها، وهنا لا بد من التأكيد على خصوصية كل شخصية من خلال الصوت الخاص بها، فضلاً عن الهيئة التي تخصها دون غيرها، ليكون كل صوت قادر على أن يعبر عن الشخصية وطبيعتها الخاصة التي تفرضها عليها طبيعة المواقف الاجتماعية والنفسية، وطبيعة تفاعل هذه المفردات والوحدات جميعها على وفق إيقاع العرض الكلي.

وبما إن اللغة تعد من أهم المرتكزات التي يعتمدها الممثل وهو يبني حواراته، حيث يتشكل كيانها من خلال عدد من المفردات التي تؤسس الجانب السيميائي لها والذي يعتمد نظام الإشارات، وبما إن الإشارات هي كيان نفسي لا يوجد إلا في الذهن، حيث إنها تتشكل من اندماج عنصرين، هما الدال والمدلول، ويمثل الدال صورة الصوت التي ترسخ مباشرة في ذاكرة المتلقي، وهو بمعنى آخر إدراك نفسي وشعوري لمعنى الكلمة للكلمة، اما من حيث الفكرة فهي تنتج عن اقتران الدال بالمدلول.(2) (الاعسم باسم : 2010 ، ص 39)

وعن طريق الإحساس والأثر والتأثير تتشكل الصورة الصوتية من خلال مهارات فن الإلقاء والإحساس به والتأثير التأثر ما بين طرفي المعادلة، أي بين الملقي والسامع، تلك المهارات التي تمنح الممثل قدرة التميز بين خصوصية النصوص والشخصيات، فتنمو لديه المقدرة على التأثير في السامع، لذا وجب على الممثل أن يزيد رصيده من القراءات المتواصلة للنصوص بشتى حقول الأدب والفن، وأن يستوعب ويدرك مضمون ومعنى تلك النصوص، وأن يتذوق الجمال المبثوث في تفاصيل هذه النصوص فضلاً عن قيمتها التعبيرية، وما فيها من مفردات وما تنطوي عليه من معان وما توحي به من خيال وإيحاءات متجددة، وأن يمتلك قدرة الفصل والتميز بين النصوص الأدبية وغيرها من نصوص تنتمي لحقول أخرى لا تمتلك عناصر الفن الأدبي في نقل التجربة الشعورية"(3) (عبد الرحمن محمد : 2007 ، ص 12-13).

لذلك سنتطرق في بحثنا هذا إلى بعض الاتجاهات والأساليب والنظريات الإخراجية عن صوت الممثل وأساليب وطرائق وكيفيات توظيفه، لكي يصبح معبراً وفق المعطيات التقنية والأسلوبية التي تميز كل اتجاه من تلك الاتجاهات.

المبحث الأول :توظيف صوت الممثل في اتجاهات الإخراج المسرحي

إن توظيف صوت الممثل عند " قسطنطين ستانسلافسكي" يتسم بعدد من القواعد أو القوانين الأساسية في اتجاهه المسرحي وهي: ([4]) (كرستي ، ج ،ف : 2002 ، ص 210- 213)

1- تحديد المعنى الذي ينطوي عليه المحتوى اللغوي بشكل واضح، ويطلق على مثل هذا المستوى من الأداء اسم الأداء الفكري الصحصح .
2- تحديد خطاب الأفكار، حيث يحدد تأثير فعل اللغة على عقل المشارك.
3- قد لا يكون من المهم على مستوى الأداء الصوتي المنطقي كشف ما يكمن ما وراء النص أو الكلمات، بل كشف الوقع الموسيقي ضمن نسقه العام، الذي يستكمل بالمحسنات وجرس اللغة.

ومن ثم، فلكي ندرك جيداً ما طرحه المخرج "ستانسلافسكي" حول قواعد (الأداء الصوتي) بطريقة منطقية، ينبغي تعرف أساسيات طريقة اشتغاله وهي:([5]) (كرستي ، ج،ف: 2002 ، ص213)

1- إن الشكل المسرحي يستمد تأثيره في المتلقي من خلال المضمون والمحتوى الداخلي للأداء.
2- العلاقة الجدلية بين جسد الممثل وروحه، والاهتداء الى الشكل الأدائي المقنع والمؤثر.

فضلاً عن ذلك فإن الممثل كما يرى ستانسلافسكي، ينبغي أن يعمل على تطويع وتلوين شكل أدائه وطريقته في الإلقاء الصوتي، لكي يحقق التأثير المطلوب على المتلقين، فضلاً عن تأكيد ممكناته على التنظيم والتصحيح والتنسيق، فإلقاء الصوت عملية، لا تأتي اعتباطاً، وإنما على وفق آليات ونظم وضوابط متفق عليها، مرتبطة بقدرات وإمكانيات الممثل نفسه، من أجل تأكيد وتحقيق هدفه في كيفية استيعابه لدوره، من أجل تحقيق الأثر والتأثير في متلقيه، وعلى وفق ذلك ينبغي على(الممثل) أن يكون عارفاً واعياً مدركاً لما يقوله وهو يسعى الى إيقاظ ممكناته بشكل متواصل، وهو يسعى لاستحضار الخزين الإنفعالي من ذاكرته والتعبير عنه بطريقة متوازنة على مستوى الإنفعال. ([6]) (قاجة جمعة : 2006 ، ص 86-88) .

بينما يؤكد نقيضه "مايرهولد" على أساسيات تطبيق صوت الممثل، وهي:([7]) (أردش سعد : 1979، ص 223)

1- إلقاء الكلمات بشكل بارد ، تخلو من أي أنفعال أو توتر أو إيقاعات حزينة.
2- لا ينبغي للصوت أن ينتهي بتطويلات.
3- التأكيد على الهزات الداخلية الروحية، وهذه الهزات تتجسد في مجمل الأجزاء التي يستعين بها الممثل في عمله، مثل: (العين، الشفاه، والصوت أيضاً، وفي طريقة إلقاء الحروف).
4- تتجسد الهزات الداخلية الروحية من خلال شكل الأداء الخارجي للممثل.

وذلك ما دفع "مايرهولد" الى طرح أسلوبه ونظريته المتعلقة بالأداء البيوميكانيكي، وهو الأسلوب الذي يجمع ما بين أنساق الصوت وأنساق الحركة، فقد جمع خلاصة تجربته وخبرته من أجل تطوير تمارينه الخاصة بالممثل، وهذا الأسلوب الذي سيعتمده الممثل في أداءه للشخصية سيعمل على منح الأداء جماليته وخصوصيته وفرادته من ناحية، وبين أسلوب الأداء الذي يمتزج فيه الأسلوب الشعري من ناحية ثانية، فهو إذن أسلوب يختلف عن الأداء التقليدي، والعمل في المستقبل لوضع آلية إنتاج تناسب عمل الممثل، فطريقة إلقاء الكلمات ينبغي أن تكون معبرة عن إيقاع العصر وروحه، (عصر الثورة)، فالمبادئ الأساسية للبيوميكانيك، مستمدة من علم التقنيات، فالممثل لدى مايرهولد يستقبل شتى الحالات والمواقف والإنفعالات النفسية التي تتأطر من خلال عمليات

فيزيولوجية الهدف منها الوصول جوهر الحالة الجسمانية التي يستطيع الممثل من خلالها أن يصل الى ذلك الوضع الذي يتيح له الإحساس بالإثارة، ونقلها إلى المشاهدين ودفعهم الى التفاعل مع الأداء التمثيلي([8]) (الجاف فاضل :2006، 159-160) .

ويمكن تفسير ذلك في إن الأسلوب الذي جاء به (مايرهولد) جاء ليربط ما بين أسلوبين، هما: المعايشة أي (الاندماج)، مع الأسلوب العقلاني، أي أنه حاول أن يعقد نوعاً من الدمج ما بين الأداء العاطفي والانفعالي من جهة، والأداء السردي المعرفي التقني من جهة أخرى، وعندها تبلور أسلوبه في الأداء، ويسمى الأسلوب الشرطي أو التركيبي الذي يسجل باسم مايرهولد.

وبطبيعة الحال يختلف أسلوب التقمص والمعايشة الذب يستوجب الاندماج الذي دعا إليه (ستانسلافسكي)، عن الأداء التقديمي الذي بشر به "برتولد بريشت" الذي خرق من خلاله مبدأ الإيهام، وتأكيد حالة العزل والفصل بين الممثل والشخصية، وهو يرى إن هذا العزل ليس كافياً، بل ينبغي أن تعززه طريقة الإلقاء السردي، التي تقوم عليها عملية الاتصال بين الممثل ودوره.

من هنا أصبح للإلقاء أسلوبين: الأول يتعامل مع العواطف والانفعالات، وهو ما دعا إليه أصحاب المدرسة الواقعية، أما الثاني فهو يخاطب المتلقي عن طريق السرد، وذلك ما دعا إليه أصحاب المدرسة الملحمية"([9]). (معلا نديم : 2004 ، ص 38) إذ يستوجب على الممثل الملحمي، أن يتعلم كيفية النطق السليم والإلقاء الصحيح، فضلاً عن وجوب مراعاة الاتي:([10]) (برخت بروتولد : 1973، 336) .

.....

1) عليه أن يلقي بشكل واضح ومسموع، وهنا فإن الأمر لا يتعلق فقط بكيفية تلفظ ونطق الحروف فقط، وانما بمدى الفهم الدقيق لما يقوله.

2) طريقة تلفظ الممثل ستكون ميكانيكية إن لم يكن قادراً على إيصال ردود فعله للمتلقي من خلال الحوار، حيث إن طريقته في التلفظ ستكون ميكانيكية.

3) لن يمتكن الممثل من فهم وإيصال معنى الكلام، إذا لم يكن متمكناً من عملية إتقان النطق مع التأكيد على معناه، وإن طريقة وضوح النطق لها عدة أوجه ومستويات تتباين وتختلف بحسب الطبيعة المتباينة لطبقات المجتمع.

ويفهم من ذلك أن على الممثل في المسرح الملحمي أن يدرك ويعي أسلوب الإلقاء على الخشبة، لكي يمتلك القدرة والمرونة في المناورة باستخدام مخارج الحروف من أجل إيصال الرسالة واضحة ومفهومة من قبل السامعين وبشكل سلس وممتع.

وإن نقل الصوت عند "جروتوفسكي" لا يعتمد فقط على قدرة التوصيل إلى السامع، بل تعتمد أيضاً على قدرة الممثل على التجسيم، ليتشكل الصوت من خلال ترسيمات وتقاسيم مرتبطة بالقدرات والإمكانات الخاصة بكل ممثل، والذي ينبغي أن يحقق هدفين رئيسيين من خلال الصوت:([11]) **(جروتوفسكي جيرزي : 1986 ، ص 105)**

1) عمود الهواء الناقل للصوت يجب أن ينطلق بقوة وبدون مجابهة صعوبات (أي عوائق نفسية).

2) يجب تضخيم الصوت بوساطة جهاز تضخيم الصوت الفسيولوجي، وهذا كله يرتبط ارتباطاً وثيقا بالنفس الصحيح.

وعند هذا التوصيف قال(جروتوفسكي) : بأنه علينا تفعيل قوة نقل الصوت، ومنح هذه العملية عناية استثنائية لدرجة يكاد فيها لا يسمع المشاهد صوت الممثل بوضوح وحسب، بل أيضاً لينفذ إليه وكأنه صوت مجسم، كما يجب أن يكون المشاهد محاطاً بصوت الممثل وكأنه يأتي من كل صوت، وليس فقط من النقطة التي يقف عليها الممثل" ([12]). (مصطفى مشهور : 2006 ، ص 36)

ولهذا صنف (جروتوفسكي) الصوت إلى اثنين: احدهما يستكمل ضوابط أداء الممثل، فيما يلائم الآخر ضوابط الغناء، وهكذا تختلف مهمة كل منهما، فهناك الكثير من المغنّين في الأوبرا لا يستطيعون إلقاء بيان أو كلمة خطابية من دون إجهاد لصوتهم، وقد

يصابون ب(البحة)، وذلك لكون أصواتهم تصنف على الأصوات التي تصلح للغناء ولا تصلح للأداء المسرحي([13]). (جروتوفسكي جيرزي : 1986، ص116)

وهذا يتوجب على الممثل معرفة الكيفية التي يتحكم من خلالها في صوته. فلا ينبغي له أن يصغي إلى صوته من داخله، وإنما من الخارج، أي إنه يجب أن لا يتفاعل مع ذلك الصدى سلبياً، وهو يتقصد التأثير فيه من خلال التحكم في المسافة، من حيث الاقتراب والابتعاد من جدران المسرح، حسب ما يستوجبه الدور وما تشترطه عمليات بناء الشخصية، مثل تغيير درجات الصوت على مستوى الطبقة والشدّة والتضخيم، ولهذا أكد (جروتوفسكي) على إنه ليس ثمة فرق كبير بين إلقاء الشعر و إلقاء النثر، فهما في كلتا الحالتين يشتملان على الضبط الإيقاعي والنبر والتعبير(جروتوفسكي جيرزي: 1986، ص1016)، أي إن عملية التفسير والاختلاف لا يمكن أن تحدث على وفق قاعدة النص، شعراً أم نثراً، بل هي تحدث ضمن مهارات فن الإلقاء نفسها من خلال فهم طبيعة ونوعية الإيقاع، فضلاً عن تعبيرات صوتية ونبرات يكررها ويتبناها الممثل أثناء أدائه للشخصية، حتى يصل إلى الجاهزية التي تتوافق مع أسلوبه الخاص به ووفقاً لرؤية المخرج.

ويؤكد "لي ستراسبيرج" على ضرورة أن يوازي الممثل في عمله بين جهدين هما: الجهد الحركي والجهد الصوتي، وذلك يتطلب إدراكاً ووعياً، لكي يبني الممثل فعله تحقيق التركيز، حيث يقول: يجب على الممثل، أن يصدر أصواتاً، تتوازى مع جهد الممثل المبذول عضليا، حيث إن وحدات الصوت والنغم ترتبط بجهد العضلات المبذول([14]) (ستراسبيرج : 2002 ، 1976) ، وهذا يعني أن يمتلك الممثل المقدرة على الانتباه والتركيز في كل حركة يؤديها أو صوت ينطقه، لكي يحقق هدفه في الوصول الى غاية المعنى.

كما إن (لي ستراسبيرج) يدعو الممثل لأن يستحضر مشاعر وانفعالات واقعية ويوظفها في اداء الدور، وهنا يجب عليه البحث في أعماق مشاعره وذاكرته الإنفعالية الي تستفز فيه الشعور والهواجس التي تلائم الحالة التي يقتضيها ويستوجبها الدور، فالأداء التمثلي هو عملية تدفق للمشاعر، ومهارات الأداء هي عملية ضبط وتنظيم وترتيب لتدفق تلك المشاعر، فالمستهدف من هذا الطرح أقرب للذاكرة الشعورية منه للذاكرة الذهنية ([15]).(السيد ربيع خالد : 2008 ، ص 157)

وتعد عملية إيصال تعبير الممثل للمتلقيين مشكلة قائمة بحد ذاتها، لهذا جاء (لي ستراسبيرج) بمجموعة من الأساليب الفنية ليسوقها تحت مسمى عرف بـ(التدريب على اختلاف الانفعالات) وفقاً لطريقة تتلخص في أن يجعل الممثل على وعي بعجزه عن التعبير الصحيح، على الرغم من قدرته الفائقة على الخيال والتعبير العاطفي، وأهم مظاهر هذا العجز عن التعبير:

1) التعبير بوساطة الإنفعالات المخزونة في الذاكرة والتي تبدو وكأنها كليشيهات محفوظة وجاهزة.
2) ضعف قدرته على الإستجابة والتعبير صوتيا وحركيا.
3) بعض تعبيرات الممثل العفوية التي تأتي من التوتر والشد العصبي.
4) طريقة التمثيل المفتعلة للإحساس.

ومن أجل أن ينأى الممثل مجمل مظاهر مظاهر هذا الضعف، يعمل المخرج على محاولة شدّ الانتباه من خلال (الرقصة والأغنية)، فالممثل يقوم بالغناء مبتعداً عن بنية اللحن الأساسية مع محافظته على الإطار العام للحن، مع إلقاء كل مقطع على حدة، أي مقطعاً منفصلاً عن بقية المقاطع، ثم يجري عملية الموازنة بوساطة الحركات الإيقاعية بدون تنظيم أو تخطيط سابق، الى أن يصل الممثل الى إعداد نفسه مثل آلة موسيقية([16]).(كونسل كولين : 2006 ، ص106- 109)

ومما سبق يلاحظ أن هناك اختلافا وتنوعا في الإتجاهات والرؤى والتصورات الإخراجية في مدى استثمار قوة الصوت ومهارات الإلقاء التي يمتلكها الممثل، فإن لهذا الإختلاف والتباين أسباب عديدة، ترتبط بخصائص وسمات ومشتركة، تدفعنا للبحث

والتقصي والمقارنة، من أجل تحديد هذا التباين الذي نتج عنه وجود أسباب وكيفيات وأساليب وطرائق لتوظيف الصوت في الأداء التمثيلي في تجارب الاتجاهات المسرحية المعاصرة المتعددة والمتباينة.

ومبدئيا يلاحظ الباحث الآتي:

1- الإقتناع والإيمان والصدق، تعد من المعطيات الأساسية لفهم معنى الكلام من جهة، وفهم أبعاد الشخصية(الطبيعية-النفسية-الاجتماعية) من جهة أخرى، وصفاتها وخصائصها عبر سلوكها وتصرفاتها وطريقة كلامها، لغرض اظهار القيم الدرامية.

2- يشكل الأداء الصوتي وسيلة من الوسائل المؤثرة بشكل كبير في عملية مخاطبة المتلقين عن طريق مهارات الصوت وفن الإلقاء و الخطابة والتمثيل والإنشاد والغناء.. وغير ذلك.

3- يتحدد أسلوب الأداء الصوتي من خلال ملائمته للفكرة العامة المراد توصيلها الى المتلقي.

4- يمتاز أسلوب الإلقاء السردي والحواري، باعتماده على عنصري الزمان والمكان، والمهم أن يلقي السارد حوار الشخصية ويقود إلى أسلوب تمثيلي عن طريق محاكاة الشخصية وطريقة إلقائها لحواراتها وعن طريق تشكيل وتكوين خصوصية أسلوب الصوت وإلقاءه.

5- أسلوب الألقاء يقترن بالرنين والجرس والتفخيم، خلال عملية إلقاء حوار الشخصية، ليعتمد الممثل عندئذ على إمكانات صوته ومهارات إلقائه الذي يتبلور من خلال إلقاء (الألفاظ- الجمل- الكلمات) بهدف محاكاة جوهر الشخصية.

6- يؤكد (ستانسلافسكي) على المعنى الذي ينتجه الصوت والإلقاء، على مستوى الفكرة وكشف الوقع الموسيقي الذي ينتجه، من أجل تحقيق القيمة الدرامية من خلال الصوت .

7- يؤكد (مايرهولد) في مسرحه على قواعد الإلقاء المسرحي عن طريق الكلمات، الصوت، الهزات الروحية الداخلية التي توحي إلى المسرح القديم (خاصة مسرح العصور الوسطى)، ولحظة التحول التراجيدية من حالة التقمص إلى حالة اللا تقمص.

8- يفصل(بريشت) في نموذجه في المسرح الملحي بين كيفية أداء الممثل وكيفية أداء الدور، لكي يتحقق مبدأ كسر الإيهام، فضلاً عن تحقيق حالة عزل الممثل عن الشخصية المسرحية التي يؤديها، مع التأكيد على أسلوب الإلقاء السردي الذي يعتمد بشكل أساس على القواعد السليمة للصوت والإلقاء.

9- أكد (جروتوفسكي) على أن يعمل الممثل على تجسيم الصوت ونقله بمستوى تعكس قدراته وإمكاناته، مع ضرورة التأكيد على القوة والتفخيم من أجل تحقيق التأثير في السامعين..

10- يؤكد (لي ستراسبيرج) في منهجه على أهمية التوازن ما بين الطاقة الحركية والطاقة الصوتية لغرض الوصول الى حالة التركيز التي أكد عليها في أسلوبه.

المبحث الثاني :الطاقة الصوتية للممثل

إن فن امتلاك المهارات الصوتية والأدائية تعد من أساسيات عمل الممثل التي تجعله قادراً على اجتذاب الجمهور واقناعهم بضرورة الإصغاء والتواصل، وهي فضلاً عن ذلك تعد من أساسيات عمل الممثل الكفوء المتمكن من السيطرة والتحكم بمقياس درجة الصوت، إضافة الى التنويع في النبرة والتلوين في الإيقاع. من جانب آخر فهي ملكة تكشف عن مستوى التطور في الأداء الذي حققه الممثل في العمل على نفسه من خلال شحن الذاكرة العاطفية التي يتفرد بها عن غيره، ويختزن من خلالها صور تجسيد الأصوات المختلفة وتلويناتها.

ومن أجل كشف أهمية الأداء الصوتي بالنسبة للممثل، لا بدّ أن نعرج على عدد من المفهومات حول الصوت وتعريفاته التي ترى بأنه: هواء ناتج عن تموج وتصادم جسمين، وعادة يتشكل صوت الإنسان عندما يتموج الهواء الخارج من جوفه خلال عملية الزفير. كما إن الصوت يلعب دوراً أساسياً في عملية كشف التباين الواقع بين الأشخاص، فضلاً عن إنه يعمل على تحديد نمط وصفاتها الشخصية على المستوى النفسي ويكشف الملامح ويحدد الطبائع ويرسم السمات الخاصة بكل شخصية. ولكل صوت شخصية وروحية خاصة بها وتختلف عن غيرها، فضلاً عن مستويات الصوت التي تنقسم إلى خمسة أقسام رئيسية هي: باص، باريتون، ألتو، تينور، سوبرانو، حسب التصنيف الإيطالي في الموسيقى. فالباص تحدثه الأوتار الصوتية الغليظة، ويسمى عند

العرب القرار، ومن خلاله يؤدي الممثل تلك الشخصيات التي تمتاز بالحكمة والوقار والوعظ. أما الباريتون، فهو يعمل على أداء نفس المهام، في حين إن التينور، ويعتبر من الأصوات الوسطية وأنسبها وأقدرها على تحقيق فعل التلوين والتنغيم الصوتي، وأكثرها، وغالباً ما يمتاز بسرعة حركته التي تتصف بطبيعتها الخفيفة والإنسابية أو ما يقال عنه في أغلب الأحيان بأنه صوت رنان وهو ينطلق من الحنجرة، وهو يصلح للشخصيات الشبابية.

الألتو، ويعد من الأصوات الرجالية الرقيقة، والأصوات النسائية الضخمة، وهو أيضاً يسمى (الباس أو الباريتون النسائي)، وينطلق من الحنجرة، وعادة ما يتم توظيفه في أداء شخصيات ذات سمات شخصية غاضبة أو شخصيات منفعلة بشكل دائم، وصاحبة هذا الصوت تصلح لتمثيل أدوار وشخصيات السيدات الواعظات، الحكيمات، الوقورات، كبيرات السن.

السوبرانو، وهو من أرق الأصوات النسائية، حيث يمتاز بأنه حاد وسريع، ويكون صالح للأداء الغنائي، وهو يوازي على مستوى الدرجة صوت التينور عند الرجال، حيث يكشف عن خصائص وطبائع وسمات الشخصيات المختلفة.

وفي بعض الأحيان تضعف قدرة الصوت على القيام بمهماته عندما يصاب بوعكة صحية أو اضطراب، وعادة ما يكون أما مرض عضوي، أو إنه يأتي نتيجة كان نتيجة طبيعية للإهمال والتراخي، فإن حدثت الأصابة بشكل عضوي وجب معالجتها واستشفائها من خلال الطبيب، أما عندما يمون السبب هو الخمول والتراخي والإهمال فعندئذ وجبت معالجته عن طريق التمرين المتواصل والمستمر. وعادة ما تكون الأسباب التي تؤدي الى خفوت الصوت أو كتمانه مرتبطة بابتعاد الأوتار الصوتية عن بعضها، فيما تكمن الأسباب التي تؤدي الى أن يصبح الصوت نحاسياً أو معدنياً، هي عكس الأسباب التي تؤدي لأن يكون الصوت مكتوم، وذلك بسبب الاقتراب الشديد للأوتار الصوتية من بعضها، وعندئذ لن يكون مثل هذا الصوت مطرباً للسامعين، وسيكون أداءه غير على التعبير بمهارة وإقناع.

فالأصوات أنواع، منها: الصوت الأنفي، الصوت المندفع، الصوت الأجش، أما الصوت الأنفي فيعود سببه الى عملية انكماش اللسان إلى الداخل، لدرجة إنه يكون عائقا أمام خروج الهواء ومن ثم الصوت كله عن طريق الفم، مما يؤدي به الى التسرب إلى الأنف. أما الصوت المندفع، فهو الصوت المنساب باندفاع من مقدمة الحنجرة، وهذا ما يؤدي الى فقدان لونه الذي تمنحه له الأوتار الصوتية، فيخرج الصوت بدون أي لون، ويصيب السامع بالملل، لأنه ثقيل على السمع،وذلك ناتج عن التنفس الخاطيء، ومحاولة تحميل الصوت بحمل يجهده من خلال محاولة تقليد طبقات صوتية غير ملائمة ولا تنسجم مع قدرات الملقي. وأخيراً الصوت الخشن الأجش، فالخشونة إن لم تأتي بشكل طبيعي فإنها تجهد الصوت وكأنها ناتجة عن إصابة بنزلة برد.

من ذلك كله تتبين أهمية الصوت والألقاء في عمل الممثل، فضلاً عن ضرورة العمل باستمرار على تطوير القدرات وتنمية المهارات الصوتية، والمحافظة عليها.

فالتمثيل يعد من أرق فنون التعبير التي تستوجب تعاضد وتكاتف مجمل العناصر الفنية والمهارات الأدائية والمفردات الإخراجية التي تكشف عن مدى قدرة المخرج على تقصي أعماق النص والحفر في بنيته العميقة، فضلاً عن قدرته على إضاءة الطريق أمام الممثل للدخول في أعماق الشخصية، ومساعدته على الإحساس بالدور وتجسيده عن طريق قدراته الصوتية ومهاراته الأدائية لينتج ما نسعى اليه من فن درامي ضمن سياقات جمالية خاصة.

مؤشرات الإطار النظري:

= فسيولوجية الطاقة عند الإنسان المؤدى.

= الإدراك الحسى للممثل.

= توظيف الطاقة للممثل في المسرح المعاصر من خلال مناهج الأداء التمثيلي.

= العوامل التي ساهمت في تنوع أساليب التعامل مع الصوت البشرى فى المسرح .

= أثر إيديولوجيات المنظرين المسرحيين خلال القرن العشرين (بريشت نموذجا)، وأسلوب الأداء الصوتي في المسرح الملحمي..... على سبيل المثال.

= ستانسلافسكي-آرتو–روى هارت-جروتوفسكي–بيتربروك-باربا وغيرهم...

رغم تنوع اتجاهاتهم وتقنياتهم أثروا جميعهم فى طريقة تناول الممثلين لعنصر الإلقاء فيما يختص بالصوت/النص/العاطفة/الإشارة/الحركة...

ومن خلال استعراض وتحليل نظرياتهم وتجاربهم يمكن أن نتبين اسهاماتهم فى ظهور أساليب الأداء الصوتي وتأثيره في المتلقي.

= دور النص الخطابي في الأداء الصوتي لتوظيف الصوت البشرى فى التعبير (جو تشيكن فى المسرح المفتوح – بيتر شتاين فى مسرح الشارع – شيكنر فى المسرح البيئي....وغيرهم).

= استعراض أساليب الإلقاء المختلفة وعلاقاتها بأساليب التمثيل فى عروض شكسبير عند بعض المخرجين المعاصرين.

= العروض المسرحية التجريبية المعاصرة غير اللفظية والتي تسعى للإعتماد على مصادر صوتية جديدة كما نعثر على ذلك في تجارب روبرت ويلسون و ريتشارد فورمان، في مسرحهما المسمى بمسرح الصورة.

= مهارات الصوت وتقنيات الأداء عند كل من (ستانسلافسكى– آرتو- مايرهولد– بريشت – كريج– جاك كوبو– ميشيل سان دينيس...).

= قدرات مهارات وتقنيات الممثل المقدس، بين الخيال الصوتي وذاكرة الجسد، كما نجد ذلك عند جروتوفسكي وبيتر بروك.

= روى هارت وسعيه الى مقاربة المهارات الصوتية البشرية- وهو يعد نموذج تدريبي في تجارب المسرح الصوتي.

= أسلوب الصوت وطريقة الجسد ومهارات تشكيل كل منهما، والسعي الى هدم بناء الكيان الذهني- نموذج تدريبي لتجربة أورجاست لبيتر بروك.

= الأبعاد الفسيولوجية والنفسية والفيزيقية للصوت البشرى.

= الطاقة التعبيرية لصوت الإنسان/المؤدى.

= توظيف طرائق التعبير وامكانيات ومهارات الممثل الصوتية منذ البدايات الأولى لنشوء فن المسرح، وصولاً الى المسرح الراهن وما ينطوي عليه من تجليات ومخاضات تجديدية وتحديثية .

= تنوع الأساليب وتطور الوسائل في تدريب صوت الممثل ضمن مناهج الأداء الحديث.

= صوت الملقي واستجابة المتلقي بين المسرح والسينما والوسائط الأخرى.

= عمليات الأداء الصوتي للإنسان المؤدى تتجلى عبر خطوات محددة وهي مترابطة فيما بينها، تؤدي كل خطوة الى الأخرى بطريقة متتالية، وصولاً الى اكتمال الاثرة التي تضم كلاً من الملقي والمتلقي، ويورد د. كمال محمد بشر هذه المراحل بترتيب وقوعها على النحو التالي:

1- الوقائع النفسية وعمليات المنطق العقلي التي تجرى في فكر الملقي قبل الألقاء وأثناء الألقاء.

2- الكلام يمثل تلك الأصوات التي تنتج عن جهاز النطق.

3- الترددات والذبذبات الصوتية التي تقع بين منطقة الفم والأذن، تمثل نتاج فعاليات حركة التي يقوم بها جهاز النطق، وهي تمثل أحدى المخرجات المباشرة لتلك الفعاليات.

4- مجمل العمليات العضوية الحاصلة في مفاصل الجهاز السمعي عند المتلقي، تمثل رد فعل مباشر على الترددات والذبذبات المتحركة في الهواء.

5- الوقائع والآثار النفسية ومجمل عمليات السمع التي تحدث في عقل المتلقي عند سماعه للكلام وتلقيه للترددات الصوتية والذبذبات أنما هي منقولة عن طريق الهواء.

ويقتضى الحال أن يتعاطى المؤدى مع هذه الخطوات الخمس حتى يقف على حقيقة مادته ويتعرف على طبيعتها وجوانبها المختلفة، وإذا كان اللغويون يصبون مجمل تركيزهم على الأحداث اللغوية، وليس بمصادرها أو آثارها النفسية والعقلية، إلا أن المعنيين بالأداء الصوتي على اختلاف وسيلتهم التي يعبرون من خلالها، ومنهم الممثل على اختلاف الوسائط التي يعمل فيها بأدائه بين مسرح وسينما وتليفزيون أو إذاعة، فيعتبرون هاتين الخطوتين أساس عملهم.

الأمر الذى ينحو بالمؤدي الاهتداء بمقولات ونظريات وأبحاث علم النفس في محاولة تتبع الصوت ودلالاته الصادرة منه وإليه، وكذلك بقية السامعين من ناحية، ومن ناحية ثانية ضرورة تتبع أنماط السلوك في مجمل المواقف والحالات الصوتية الحية.

ويرى "بلومفيلد" رائد المدرسة السلوكية فى الدراسات اللغوية behavioristic school أن العملية اللغوية وما تنظمها من أحداث على المستوى اللغوي، ويمكن أن تمثل كما يلي:

مثير صوتي عملي – رد فعل لغوى- مثير لغوى – رد فعل عملي

وبعد ذلك يتم تقسيم الموقف البسيط إلى ثلاثة:

1- الأحداث التي سبقت الكلام، والتي دفعت الملقي الى الألقاء.
2- المعنى من الكلام ذاته .
3- الوقائع التي تأتي بعد الكلام عملياً، وتمثل هنا رد فعل واقعى يقوم به السامع.

الفصل الثالث : الإطار الإجرائي للبحث :

تحليل عينات البحث:

يقدم "بلومفيلد" رسما بيانيا يفيد أن أصوات الكلام لها ثلاثة مستويات مرتبطة مع بعضها لدرجة لا يمكن تصور أي مستوى منفصلاً عن المستويات الأخرى، وهى تقع في مجال ما يعرف بعلم الأصواتphonetics،والتي استندت الباحثة عليها في تحليل عينات البحث من الاتجاهات الإخراجية في المسرح المعاصر، وذلك على اعتبار :

1- عمليات إنتاج كل من الصوت والنطق، هي عمليات مرتبطة بالجانب العضوي الفسيولوجي للصوت البشري physiological aspect ويتجسد ذلك من خلال عمليات النطق وما تستلزمه من آلية في تحريك أعضاء الجهاز النطقي.

2-تتعلق عمليات نقل الصوت وكيفية انتشاره في الهواء بمنطق الفيزياء من خلال الموجات والترددات الصوتية المنتشرة في الهواء جراء الحركة الصادرة من أعضاء الجهاز النطقي.

3- أن جانب استقبال الصوت reception أو الجانب السمعي، والمتمثل في الذبذبات المقابلة للموجات الصوتية التي تؤثر في طبلة أذن السامع، وتعمل عملها في ميكانيكية الأذن الداخلية وفي مراكز أعصاب السمع من أجل فهم وإدراك الأصوات.

من ذلك نتوصل الى إن للصوت جوانب مراكز:

1- عضوي (فسيولوجي) physiological : ووظيفته النظر في الذبذبات الصوتية التي تستقبلها أذن السامع الداخلية وفى ميكانيكية الجهاز السمعي، وميدانها الحقيقي علم وظائف أعضاء السمع.

2- نفسى psychological : ويؤكد هذا الجانب على تقصي أثر ةتأثير تلك الذبذبات على الأعضاء الداخلية للسمع، وفي مسألة فهم المتلقي وكيفية الفهم، وهذه مسألة مرتبطة بعلم النفس، لأنها تتعامل مع الحالة النفسية لكل من الملقي والمتلقي.

3- فيزيائي أو فيزيقي physical .

ويرى علماء الصوتيات أن الصور السمعية الداخلية التي يستقبلها السامع ليست لها أية قيمة إلا على أساس هذا السامع لديه القدرة على تحويلها إلى صور نطقية عقلية، ومن ثم، يمكن أن يكون متكلما هو الآخر...أنظر كمال بشر ، ص14 ، 15.

= علم الأصوات النطقي : وهو العلم الذي يبحث في نشاط المتكلم من خلال تفحص أعضاء النطق، وما يصاحبها من حركة، وهو العلم الذي يحدد وظيفة ودور كل عضو في عملية النطق، فضلاً عن تحليله لميكانيكية صدور الصوت من الملقي.

الخاتمة والنتائج :

يمكن أن نستنتج أن هناك اتجاهين أساسيين في تطور اللغة المنطوقة من خلال المسرح المعاصر:

الأول: يفضل المسرح الأدبي اللفظي الذى تعود جذوره لقواعد أرسطو، حيث النص هو النقطة المركزية.

الثاني: يساند شرحا غير لفظي، ويعتبر النص ذو معنى فقط من خلال ما هو معروض،

...وهذا الأخير يستغنى عن الصوت البشرى للممثل، إلا أنه يعيد توظيف الطاقة الصوتية للممثل لتساند بشكل متوازٍ مع جسده وعناصره الداخلية ف] إعطاء المعنى المراد.

Conclusion

It can be concluded that there are two primary trends in the evolution of spoken language within contemporary theatre:

1. The first trend favors literary and verbal theatre, whose foundations can be traced back to Aristotle's principles, where the text constitutes the central focus.
2. The second trend advocates for a non-verbal mode of expression, wherein the text derives its meaning solely through its stage presentation.

This latter approach dispenses with the actor's spoken voice; however, it reutilizes the actor's vocal energy in parallel with their physical presence and internal elements to convey the intended meaning.

References

1. Bassem Al-A'sam, Approaches to Theatrical Discourse, 1st ed., (Damascus: Dar Al-Yanabi', 2010), p. 39.
2. Muhammad Abd al-Rahman Adas, The Art of Elocution, Jordan: Dar Al-Fikr, 2007, pp. 12-13.
3. J.F. Christie, Actor Education in the Stan School, 1st ed., translated by Aqeel Mahdi Youssef, (Beirut: Dar Al-Kitab Al-Jadid, 2002), pp. 210-213.
4. The same source and page.
5. Jumaa Qajah, Theatrical Schools and Methods of Directing Them from the Greeks to the Present Era, 1st ed., Damascus: Nour for Printing, Publishing, and Studies, 2006, pp. 86-88.
6. Saad Ardash, The Director in Contemporary Theater, (Kuwait: National Council for Culture, Arts, and Letters, 1979), p. 233.
7. Fadel Al-Jaf, The Physics of the Body - Meyerhold and the Theater of Movement and Rhythm, 1st ed., Sharjah: Dar Al-Thaqafa wal-I'lam, 2006, pp. 159-160.
8. See: Nadim Maala, The Language of Theatrical Performance, Damascus: Dar Al-Mada for Culture and Publishing, 2004, p. 28.
9. Bertolt Brecht, The Theory of Epic Theater, translated by Jamil Nassif, Baghdad: Dar Al-Hurriyah for Printing, 1973, p. 336.
10. Jerzy Grotowski, Toward a Poor Theater, translated by Kamal Qasim Nader, Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiya Al-'Amma, 1986, p. 105.
11. Mashhour Mustafa, Preparing the Actor or Preparing the Spectator, 1st ed., Beirut: Dar Al-Farabi, 2006, p. 36.
12. Jerzy Grotowski, Toward a Poor Theater, op. cit., p. 116.
13. The same source, p. 126
14. Strasberg, Lee Strasberg's Method of Actor Training, 2nd ed., translated by Ahmed Sakhsoukh, (Cairo: Egyptian General Book Organization, 2002), p. 76.
15. Khaled Rabie Al-Sayed, Elia Kazan and Lee Strasberg (Performance Method), (unpublished, 2008), p. 157.
16. Colin Counsell, Signs of Theatrical Performance, translated by Amin Hussein Al-Rabat, ed. by Abdul Hamid Ibrahim Hussein, (Cairo: Ministry of Culture - Cairo International Festival for Experimental Theatre, n.d.), pp. 106-109.