التداخل الجمالي في التعبير الدرامي بين الموسيقى واداء الممثل

محمد عمر ايوب

جامعه بغداد / كلية الفنون الجميلة

الخلاصة

يتكون البحث من اربعه فصول مع قائمة المصادر يتناول الفصل الاول الاطار المنهجي والذي بمشكلة البحث التي تدور حول كيفية تداخل جماليات الموسيقى مع جماليات اداء الممثل صوتيا وحركيا عندما يعبر عن موقف درامي معين حيث لاحظ الباحث ان هناك عدداً من الممثلين المبتدئين ليست لديهم القدرة الكافية لخلق ذلك التوافق بسبب عدم وجود خبرة جمالية ذوقية للممثل أوانية من جهة وعدم معرفة بالتيارات الموسيقية وتداخلها وتطورها الزمني من ناحية مورثوها التاريخي وخصائص الحان الشعوب من جهة ثانية.

لذا برزت الحاجة الى اجراء تساول فيه وظائف الفن الموسيقي من رفع ودعم رؤية العرض المعاصرة بما يناسب من اسناد فعل الممثل صوتيا وحركيا وتشكيل دلالة حسية وذوقية وجمالية للمتلقي ثم اظهر الباحث اهمية البحث في كونة يلقي الضوء على تداخل جماليات الموسيقى مع جماليات الاداء الصوتي والحركي وكيفية خلق التوافق بينهما مما يفيد طلبة التمثل المبتدئين اولا والمخرجين ثانيا والدارسين بدرجة ثالثة .

ويهدف البحث الى الكشف عن جماليات الموسيقى وتأثيراتها الاجتماعية والنفسية اولا والكشف عن تاثر اداء الممثل دراميا – صوتيا وحركيا بجماليات الموسيقى ثم قام الباحث بتحديد زمانية ومكانة البحث وموضوعية وتحديد مصطلحاته .

اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري والدراسات السابقة تكون الفصل من ثلاث مباحث تناول المبحث الاول التعبير الدرامي والمبحث الثاني تأثير الجمال الموسيقي في التعبير الدرامي اما المبحث الثالث فكان الموسيقى واداء الممثل.

اما الفصل الثالث فقد اشتمل على مجتمع البحث وعينة البحث ومنهج البحث الذي اشتمل على اختبار عينة قصدية هي مسرحية (جمهورية الجواهري) تاليف واخراج عقيل مهدي يوسف .

ثم تحدث الباحث عن ادوات البحث وسبب اختيار العينة واخيرا منهج البحث .

النتائج التي توصل إليها الباحث

1. اصبح الخطاب السمعي عبر استخدامه قادرا على انتاج معان عدة تساعد المتلقي على التأويل في مستويات متعددة .
2. ان الموسيقى لها قدرة للتعبير في العرض المسرحي يساعد في الكشف عن المضامين الاجتماعية والنفسية للعرض على اساس جغرافية المكان ضمن الشبكة التواصلية والدلالية.
3. الانظمة السمعية كانت محطات ارسال واستقبال الممثل لها من اشارات سمعية عكست على مستوى التعبير ودلالته المسرحية فقد كانت دافعا لاشتغال علامة الجسد بموازة الصوت (الالقاء) لتكون في الاخير مكون دلالي عام نطلب عليه الاداء المسرحي .
4. يعد المؤثر الصوتي والموسيقى عنصرا اساسيا وعضويا في منظومة الخطاب المسرحي على مستوى التوظيف .
5. اعتمدت الاختيارات والموتيفيات اللحنية لعرض مسرحية (جمهورية الجواهري) على انسجام المدركات السمعية مع المدركات البصرية لاداء الممثل (جسمه وصوته) يضاف لها تقنيات العرض من ازياء واضاءة .
6. استفاد المخرج من مرجعياته الفلسفية النابعة من عمق اشتغالاته الفكرية والجمالية في جسد الفلسفة لتقديم تجربة تقنية جديدة على مستوى الخطاب المسرحي .

اما الاستنتاجات فقد تضمنت مايلي :-

1. اصبح الخطاب السمعي عبر توظيفه واحدا من سمات الخطاب المسرحي في منظومة العرض .
2. تدخل الموسيقى بوصفها عاملا اساسيا وعضويا من رؤية العرض المتكاملة .
3. اسهمت الموسيقى بترابط سببي مابين متن الحركة لدى الممثل بوصفها نتيجة لاثر المحرك (المؤثر الصوتي) ومابين العناصر البصرية والحركية المشكلة في العرض المسرحي على نحو متكامل.

الفصل الاول : الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه :-

ويمكن القول بان الموسيقى التعبيرية او التصويرية قد اصبحت عنصرا مهما في العرض المسرحي عندما ظهرت المدرسة الواقعية في النص والعرض من شانها العمل على تحقيق عامل الايهام بالواقع عن طريق توفير مكونات البيئة صوتيا وبصريا فكان لزاما تنفيذ بعض المؤثرات الصوتية مثل صوت تساقط المطر او صوت الرعد او صوت صجيج الشارع واصوات الاسلحة النارية وغير ذلك ، كما اصبح لزاما لتحقيق الاجواء النفسية لمشاهد المسرحية ولدعم الموقف العاطفي الذي تمر به الشخصيات الدرامية من ان تستخدم موسيقى تعبيرية ترافق العمل الدرامي او تتخلل فترات الصمت والفواصل بين المشاهد او الفصول وكثيرا ما يوجه المخرجون ممثليهم في ضرورة خلق التجانس بين الاداء الصوتي – الموسيقي – والاداء الحركي وكثيرا مايلجا المدرسون الذي يعلمون طلبتهم تقنيات الجسد الى الحان موسيقية ويطلبون من اولئك الطلبة ان يبتكروا حركات تعبيرية تتجانس من تلك الالحان.

من هنا تنشا مشكلة هذا البحث التي تدور حول كيفية تداخل جماليات الموسيقى مع جماليات اداء الممثل صوتيا وحركيا عندما يعبر عن موقف درامي معين حيث لاحظ الباحث ان هناك عددا من الممثلين المبتدئين ليست لديهم القدرة الكافية لخلق ذلك التوافق بسبب عدم وجود خبرة جمالية وأوقية للممثل من جهة وعدم معرفتهم بالتيارات الموسيقية وتداخلها وتطورها الزمني من ناحية موراثها التاريخي وخصائص الحان الشعوب من جهة أخرى.

أهمية البحث :

تكمن اهمية هذا البحث في كونه يلقي الضوء على تداخل جماليات الموسيقى مع جماليات الاداء الصوتي والحركي للممثل وكيفية خلق التوافق بينهما مما يفيد طلبة التمثيل المبتدئين اولا والمخرجين ثانيا والدارسين بدرجة ثالثة .

اهداف البحث:

يهدف البحث :-

اولا – الكشف عن جماليات الموسيقى وتأثيراتها الاجتماعية والنفسية .

ثانيا – الكشف عن تأثير اداء الممثل دراميا– صوتيا وحركيا بجماليات الموسيقى.

حدود البحث :

زمانيا – يتمدد البحث 2003 – 2012 .

مكانيا – بمسارح مدينة اربيل .

موضوعيا :– اداء الممثلين العراقيين وتأثير الموسيقى في تعبيرهم الدرامي .

تحديد المصطلحات

التداخل لغوياً / تداخل ، يتداخل ، تداخلا ، وتداخل الامور دخل بعضه في بعض، والتداخل لغويا يعني "تداخل المفاصل ودخالها ، دخول بعضها في بعض ، وتداخل الامور تشابهها او التباسها ودخول بعضها في بعض"[1].

أما اصطلاحاً فيعرفه ارنست فشر : " هو تعبير عن حالة التوازن التي يمكن بلوغها في وقت معين اذ ترتبط تلك الاتجاهات برباط وثيق وتفاعل تكاملي فان هذا العرض لايدع مجالا لتصوير المضمون مجردا وخاليا من ملاحظة كيفية التداخل وفي أي سياق وبدرجة من الوعي" [2] ويحدد الباحث بتعريفه الاجرائي كالآتي: " فعل ابداعي يجسد الاشياء ويعيد ترتيب الياتها لينشي وجودها في نماذج وهيئات تنتظم فيها المحسوسات على نحو خاص وجديد ، يرتبط بجديد التجربة واشتراطها التحدثية الانية من خلال اسهام التداخل بمزج مادتين لانتاج مادة واحدة او توثيقها باتجاه واحد واحتفاظ كل منها بشكلها ".

التداخل الجمالي :

يعرف الجمال (عقيل مهدي يوسف) " فرع من الدراسات الفلسفية النظرية والتجريبية والتاريخية التي تعنى بدراسة مفهومات الظاهرة الجمالية " [3] .

ويعرف (عقيل مهدي) التداخل الجمالي للفنون " وهي عملية خروج فنون جماعية وفردية تتداخل مؤثراتها لتنشيء فنونا قائمة على الحواس وهي (حركية ، فنون صوتية او تشكيلية وفنون قائمة على الزمان والمكان) (منها فنون الحركة وفنون السكون ومنوع ما بين السكون والحركة) لتعطي في النهاية تأثيره على الانسان ككل روحا وجسدا من خلال دخول تلك المؤثرات بانسجام لازاحة العنصر الثاني لاحتلال موقعه او الاستناد عليه حيث يحصل التداخل في اللون ، والحركة ، والايقاع الموسيقي ، الضوء ، والشعر ، لتكتمل في النهاية المنظومة الفنية المتكاملة بحصولنا على قيم جمالية مبتكرة [4] " .

التعبير:

يعرف (ذو اصل الماني ظهر لاول مرة في كتابات الفلاسفة والنقاد الرومانتيكين وتميزت هذه المصطلح من خلال المجادلات التي ظهرت في القرن التاسع عشر وكذلك الاعمال التجريدية للجماليات الموسيقية حيث انها تحدد النقاء الموسيقي وهو الشيء المثالي الذي منه تحدد الموسيقى من خلال اجل الانتقال في اساليب مختلفة بخضوعها الى كلمات (كما في الاغنية) والى الدراما كما في الاوبرا والى بعض المعنى التمثيلي كما في الموسيقى التصويرية او حتى المتطلبات الغامضة للتعبير العاطفي) [5] .

والتعبير الدرامي :- يعمل على توضيح معنى الدراما عن طريق ما اراد المؤلف من تعبيره من خلال مؤلفه بالتطابق مع صناعة روية لفعل فعال ينتج تحول المنتوج الفني الى صناعة يعطي معنا عاما وهذا يظهر عن طريق الانفعالات الادائية من تعبير ديناميكي وتكتيكي يطغى على الممثل ليبرز انفعالات مختلفة تشكل موضوعا يفهم بشكل عام من قبل المتلقي دون تحديد صورة واحدة للحدث المعبر عنه وانما يعبر عن الكلية فنقول هنا حالة حزن وهنا سعادة وهنا توتر او عجب وغيرها من السلوكيات الانفعالية التي تصلنا من خلال التعبير [6] .

المؤثرات الموسيقية : يعرفها الباحث " هي الجمل اللحنية المختارة من ما هو مسجل من موسيقى محلية او عالمية او ما هو مؤلف خصيصا لاستخدامه في العرض المسرحي لغرض اسناد الجو النفسي للممثل او الجو العام والفعل الدرامي ولحظات التوتر والتشويق والترقب وتصاعد الصراع " .

الاداء : جاء في لسان العرب (ابن منظور) في الاداء قيل اخذ للدهر اداءه (من العدة) وقد تادى القوم تاديا اذا اخذوا العدة التي تقويهم على الدهر ولكل ذي حرفة اداه وهي الته التي تقيم حرفته واداة الحرب سلاحها ، ورجل مؤد ذو اداة ومؤد نساك في السلاح ، وقيل كامل اداة السلاح وادى الشيء اوصله والاسم الاداء [7] .

ويعرفه (جيلين ولسن) :- في القاموس الفلسفي :- " بانه (... يعادل الانجاز بمعنى ان أي اداء لابد ان يشمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الاداء [8] " .

وتعريف اخر لجيلين ولسن :- " هو السلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين ويتطلب قدرا مناسب من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء مرحلة التمكن او الكفاءة [9] ".

ويعرف ايضا : " هي اللحظة الانية التي تعطى الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم [10] ".

ويعرفه الباحث إجرائيا: هو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال فن التمثيل الذي يتطلب قدرا مناسبا من التدريب والاستعداد حتى يصل الممثل الى مرحلة التنفيذ او الانجاز في تجسيد الشخصية المسرحية المناط بها .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الاول – التعبير الدرامي :

تعتمد الدراما – التراجديا والكوميديا في تطور احداثها على الفعل وبحسب طروحات (ارسطو) ان للفعل الدرامي وجهان :

الاول:- هو الحافز او الدافع الذي يدفع الشخصية الدرامية للوصول الى اهدافها

الثاني : هو التعبير خارجيا عن الدافع واما ان يكون بالكلام او الحركة .

يذكر (فرانسيس فيرجسون) أن الفعل الدرامي على انه (القصد) او الحافز وليس الحدث او التعبير الخارجي وحسب ان ليس هناك من حافز بدون فعل خارجي يوضحه ، فاذا شعر الانسان بالعطش (حافز) فانه يذهب الى موقع الماء ليشرب (تعبير خارجي) ويمكن تخمين الفعل الداخلي من التعبير الخارجي عنه .

وبرأي (ارسطو) فان مؤلف الدراما يحاكي الفعل بعقله اولا ثم ينظمه في حبكة المسرحية وتسلسل احداثها ، ويتجسد الفعل الرئيسي للشخصية الرئيسية في المسرحية من الصراع الذي يقوم به مع الخصم والذي هو الاخر لديه فعل رئيسي ولكليهما افعال ثانوية تصب في الفعل الرئيسي والذي له علاقة بالهدف الاعلى عى حد راي ستافسلافسكي[11].

عندما تقوم الشخصية الرئيسة (بروتاغونس) بفعلها الرئيس بغية الوصول الى اهدافها تمر بافعال ثانوية وتصطدم الفعل الرئيس للخصم (انتاغونستن) وافعاله الثانوية ويحدث الصراع ففي (اوديب ملكا) على سبيل المثال تحل اللعنة على اهالي (طيبة) ويحل الطاعون وتكون مسؤولية (الملك) ان يجد السبب والذي هو جريمة قتل الملك السابق وهي جريمة لم يعاقب

عليها مرتكبها . ويبدا (الملك) تحركه لتنفيذ فعلة الرئيس وهو تطهير المدينة من الرجس بالعثور على المجرم ومعاقبته وفي مجرى التحري يكتشف الملك انه هو نفسه المجرم وهو الذي قتل اباه ثم تزوج امه فما كان منه الا ان يفقا عينيه عقابا ويمكن القول ان الفعل الرئيس في تلك التراجديا هي محاولة الانسان معرفة نفسه [12] .

ويرتبط الفعل الرئيس بمعنى المسرحية او بثيمتها ولكل من تلك الافعال جانبها الداخلي النفسي وجانبها الخارجي التعبير وهكذا يتكون التعبير الدرامي .

العوامل الداخلية المؤثرة في الفعل الدرامي ما يلي :

1- الحاجة او الرغبة .
2- الخلفية الاجتماعية للشخصية اذ تختلف الدوافع او المحفزات لدى الفلاحين على سبيل المثال عن تلك لدى اصحاب المعامل .
3- القيم الاخلاقية اذ يختلف التعبير الدرامي لدى الاشخاص الذي يهتمون بالقيم الاخلاقية عنها لدى اشخاص اخرين لا يمتثلون لتلك القيم .
4- فسلجة الشخصية حيث يختلف التعبير الدرامي حسب عوامل فسلجية كثيرة كالعنصر والتكوين الجسماني والهيئة المؤثرة .
5- الخصائص النفسية حيث يختلف التعبير الدرامي عن المضطرب نفسيا عنه عن الشخصية المستقرة ذهنيا ونفسيا .

ويتأثر التعبير الدرامي – الكلام والحركة بالعوامل الخارجية التالية :-

1- علاقة الشخصية بالشخصيات الاخرى فالتعبير الدرامي لعطيل مع (ياغو) يختلف عن تعبيره الدرامي مع (كاسيو) ويختلف تعبيره الدرامي مع (دزدمونة) عنه مع (اميليا).
2- الهيئة والظروف حيث يختلف التعبير الدرامي لعامل معمل عنه مع مدرس الرياضيات في مدرسة ثانوية او مع شخصية مثقفة .
3- طراز المسرحية حيث يختلف التعبير الدرامي في مسرحية كلاسيكية – تراجيديا عن التعبير الدرامي في مسرحية واقعية حديثة [13] .

ولابد من الاشارة الى ان لدى الممثل اداتين للتعبير الدرامي وهما الجسم والصوت ، حيث لابد ان ينتهي جسم الممثل بشكل يمكن ان يواجه جميع الثغرات الجسمانية التي يتطلبها الدور ولابد ان ينتهي صوت الممثل بشكل يمكن ان يستجيب لجميع المتغيرات الصوتية التي تمر بها الشخصية من حيث قوة الصوت وطبقة الصوت وسرعة الكلام

وبذلك يتحقق الايقاع اللازم – الايقاع الرئيسي – الايقاعات الثانوية ولابد من التذكير بان أي ممثل يمثل شخصية درامية يمر خلال تعبيره الدرامي الى متغيرين هما :-

1- المتغير الاساسي في الجسم والصوت ومعناه ان تتحول هيئاته الجسمانية الى هياة الشخصية وان يحول نوعية صوت الممثل الى نوعية صوت الشخصية .

2- وهناك متغيرات ثانوية وهي التي تحدث تبعا لتغير المواقف التي تمر بها الشخصية عبر المسرحية وفي كل موقف يقتفي فيها الممثل تعبيرا دراميا بشكل يختلف نسبيا او كليا عن تعبيره الدرامي في موقف اخر .

ولابد من القول ان للممثل مهمتين اساسيتين هما

1- محاكاة العالم الداخلي للشخصية – وهو مكون من الغرائز والاحاسيس والمشاعر والانفعالات والعواطف .

2- محاكاة المظهر الخار جي للشخصية وهو مكون من تعبيرات الجسم والصوت .

المبحث الثاني : التأثير الجمالي للموسيقي في التعبير الدرامي

تشمل الموسيقى في أي عرض مسرحيا صوت الممثل وهو يلفظ كلمات الحوار من جهة، والموسيقى التعبيرية او التصويرية التي يضيفها المخرج الى المشهد المسرحي.

المعروف ان لكل لغة موسيقاها (Intontion) وتنتج هذه الموسيقى عما يسمى النبر (Stress) يقصد به الضغط على مقطع من مقاطع الكلمة والتخفيف عن المقاطع الاخرى [14] ويغير النبر معنى الكلمات فاذ غير الممثل المقطع الاول من الفعل (استغربْ) لدل المعنى على ان المتكلم هو الذي يقوم بفعل الاستغراب بينما اذا نبر المقطع الوسطي وهي (التاء المفتوحة) لدل المعنى على ان المتكلم الغائب هو الذي قام بفعل الاستغراب في زمن ماضي وتنتج موسيقى الكلام ايضا عن اختلاف الدرجات الصوتية للكلمات والجمل، واللغة الصينية قد تؤدي فيها الكلمة الواحدة عدة معاني ويتوقف معنى هذه المعاني على درجة الصوت حين النطق بالكلمة [15] ونتأتى موسيقى الكلام ايضا على إطالة الصوت اللغوي القابل للإطالة كما في:

- المد مثل حروف اللين (الالف، الياء، الواو) او تقصيرها مما يؤدي الى تغير في ايقاع الكلام، والايقاع عنصر مهم من عناصر الموسيقى .

وتستخدم موسيقى الكلام في بعض الحالات التي يريد فيها المتكلم ان يخفي في كلامه معنى اخر غير المعنى الظاهري للكلمة ففي كلمة (احبك) قد تفعل موسيقى تلقطها فعلها في قلب المعنى من الحالة الإيحائية الى الحالة السلبية أي عدم الحب. وفي مسرحية (عطيل)

عندما يلقي الممثل الذي يمثل دور ياغو جملة (ايداخلك مثل هذا الظن ؟) مخاطبا عطيل قد يعطيها موسيقى التوصيل معنى الاثبات وليس التساؤل .

والمصمم عندما يختار (من التأليف الموسيقي العالمي والعربي) ما يمكنه من التعبير عن الاجواء والاحداث المتتابعة ، ومن البديهي ان تختلف الموسيقى التعبيرية من مسرحية ماسوية ذات جلال وعظمة ورهبة عن مسرحية اخرى اجواءها مفعمة بالعنف والصخب والاثارة والقسوة والترقب عن مسرحية اخرى ذات اجواء رومانسية حالمة وهادئة وفيها الكثير من التشويق والعاطفة والشجن الى مسرحية كوميدية ذات اجواء مفرحة وسريعة وقد تتضمن بعض حالات التناقض الذي يؤدي الى التعبير عن العنصر الكوميدي ولابد ان تتناغم في العرض المسرحي المؤثرات الموسيقية والمؤثرات الصوتية الحية والطبيعة مع المقطاع الموسيقية او الغنائية المتداخلة بين الجمل الحوارية من جهة وبين احداث المشاهد المسرحية من حيث بناء جسور من التوافق والانسجام لتوصيل الافكار والقيم الى الجمهور دون لبس او افتعال .

وخلاصة القول ان للموسيقى التعبيرية وظائف كثيرة من العرض المسرحي ويشمل مايلي :-

1- تعميق الفكرة الاساسية وبلورتها وتطويرها عبر احداث المسرحية.

2- ربط احداث المشاهد ايقاعيا وهارمونيا وتوضيح اجواء واحاسيس الحوارات ومشاعرها .

3 – بناء المشاهد وتماسكها والتعبير عن مضامينها الفكرية والفنية .

4 – زيادة تنشيط او تضخيم الحدث الدرامي وايصاله بلغة فنية مؤثرة .

5 – شد المتلقي للعرض المسرحي وابعاد الملل والشرود الذهني عنه .

6 – تذوق العرض المسرحي واحداث المتعة النفسية والاستجابة الطوعية من خلال السماع والمشاهدة .

7 – توفير امكانيات التحليل والاستقراء والاستنتاج وتحريك العواطف الانسانية[16]

وللحديث عن التأثير الجمالي للموسيقى لابد اخذ اراء الفلاسفة بتأثيرها الانساني فالفيلسوف (افلاطون) يلخص آرائه بالموسيقى بالتالي :-

1 – التأثير الاخلاقي للموسيقى من حيث القدرة على دعم العنصر الفاصل في الشخصية او زيادة ميلها الى الرذائل تبعا لنوع الالحان والايقاعات المستخدمة .

2 –التأثير النفسي للموسيقى من حيث قدرتها على الارتفاع بمعنويات الانسان او الهبوط بها وشفاء امراض الاضطراب والاختلال في النفس .

3 – ضرورة قيام الربط بين الانغام والكلمات والربط بين الموسيقى والشعر برباط وثيق وايثار الموسيقى الصاخبة للغناء عن الموسيقى الخالصة .

4 – الشك من قيمة التحديدات الموسيقية والنظر اليها بعين الحذر على اساس ان التجديد في هذا المجال قد يؤدي الى اضطراب في النفوس وبالتالي اختلال نظام الدولة [17] .

ويرى (هيغل) ان الموسيقى "فن يثير فينا انواع لاحصر من المشاعر والحالات النفسية وهو في رايه اقرب للايهام فالوظيفة الرئيسي للفكرة الموسيقية هي التعبير عن الحياة الباطنية الداخلية والتي تعني عند هيغل العاطفة والشعور فتساعد على تحويل الموضوعي الى ذاتي " [18]

وايضا يقول الفيلسوف (هوست) " ان الموسيقى هي الجمال المسموع " واضاف لونغيلر " ان الموسيقى هي اللغة الشاملة بين افراد النوع الانساني " [19] .

ويضيف عقيل مهدي " ان الموسيقى عززت وظيفة التواصل الفني بين الناس وطورتها بوصفها مرتبطة مع مسيرة تطور الكلام البشري" [20] .

ويعزز ارائه باتجاه الفهم الجمالي للموسيقى " بانها نوع مركب خاص من انواع الفنون التي تخلو تعبيراتها من الوظيفة التشكيلية لانها تستخدم بطريقة عقلانية وايحائية في ان واحد في منطلقاتها الجمالية [21] " .

اذن فالموسيقى انما تؤثر في شعور الانسان اذ تحصل عملية السمع عندما تصل الامواج الصوتية الناتجة من مثير صوتي (الالة الموسيقية) الى الاذن الخارجية ثم تدخل الى القناة السمعية فالطبلة فتطرقها وتبعث فيها ذبذبات تدفع الى حركة العظام الثلاثة الموجودة في الاذن الوسطى ، فتؤدي حركة هذه العظام الى حدوث ذبذبات تنتقل الى العصب الحسي السمعي في الاذن الداخلية فينقل هذه الذبذبات الى المركز المخي السمعي فيتم سماع الاصوات وتمييزها (بالادراك السمعي) واصدار التعليمات الخاصة للاستجابة (السلوك الموسيقي) [22] والذي يشكل تغيرات متعددة :

1 – ظاهرية في السلوك كان يهتز جسم الانسان استجابة للايقاع الموسيقي وقد يفهم الانسان هذا السلوك كظاهرة.

2 –تغيرات فسيولوجية داخلية كتأثير واضح على النبض والتنفس وضغط الدم[23].

وحيث ان التعبير الدرامي للممثل يعتمد على تغيرات في المشاعر لذلك من هنا يحدث التداخل الجمالي بين الموسيقى واداء الممثل .

المبحث الثالث: الموسيقى واداء الممثل

يتغير اداء الممثل صوتيا وحركيا – التعبير الدرامي بحسب نوع المسرحية تراجيديا ، كوميديا – وبحسب نوع الشخصية التي يمثلها وبحسب الافعال والاحداث التي يمارسها او يمر بها وتبعا لرؤية المخرج .

الغناء والموسيقى في المسرح في السنوات الاخيرة اصبح لها مساحة اكبر وقوة اعظم وخصوصا في المسرح الموسيقي وبما ان للغناء والموسيقى تأثير كبير في اعضاء جسم الانسان اذا ان جميع الانغام الموسيقية محركة .

ويعتمد اداء الممثل على صوته وجسمه وكما ذكرنا سابقا فان لموسيقى الكلام (الحوار) تأثيره في الاداء الصوتي وكذلك للايقاع السمعي وسرعته ولكي يحقق الممثل تأثير اداءه الصوتي لابد ان يتوافق الايقاع الصوتي مع الايقاع الحركي .

حيث ان الممثل في اداءه يعبر عن أفار ومشاعر وعواطف معينة لذلك فان القاءه المنغم موسيقى الكلام هو الذي يعبر عنها ، والصوت المنغم هو الذي يعبر عن الافراح والاحزان والتفكير والتامل والغضب والاحتجاج وتنمية الانغام الصوتية لدى الممثل بتنوع طبقات الصوت (دو ، ره ، فا ، صول ، لا ، سي ، دو) وتنوع شدة الصوت وتنوع سرعة الكلام وكل منها يعبر عن حالة نفسية معينة او فكرة معينة .

ان موسيقى الحوار المتاتي من موسيقى القاء مقاطع كلمات الحوار وجملة التي يستخدمها الممثل المتمكن او التي يقتبسها عفويا من موسيقى الكلام او مايسمى (العرف اصوتي الاجتماعي)• للمتكلم او المراد تجسدها على المسرح فلا يمكن معرفة الشخصية او ادراك فعلها الادائي الفني على المسرح بدون هذا (العرف الصوتي الاجتماعي) ، الذي يتبدل من شخصية الى اخرى والذي يرتبط اصلا بواقع مادي اي مكان وزمان محدد من جهة وبواقع روحي أي بتقاليد واعراف وعادات ومعتقدات اجتماعية تحملها هذه الشخصية اوتلك .

وتعد موسيقى الحوار (المصدر الاول للصوت في العرض المسرحي وكذلك نعتبر الاصوات المسوعه من أي فعل حركي على المسرح مصدرا ثانيا للصوت وقد يكون المصدر الثاني مكانة هامة في بعض عروض المسرح التي تستكمل احداثها خلف المناظر المسرحية خاصة يضاف للمصدرين السابقين الصوت المتاتي من المؤثرات الحية والطبيعه والمستحدثة ميكانيكيا (كهربائيا – الكترونيا) ومن الجمل والزخارف والنماذج الايقاعية التي تسبق او تتداخل مع القاء الحوار او تلية مصدرا ثالث للصوت في العرض المسرحي .

ان المصادر الثلاث للصوت في العرض المسرحي هي مادة يمكن ادراكها عبر عمليات الاستماع المقترن بالمشاهدة حيث تساعد على تحديد ملامح العمل الفني وسماته الاساسية وبالتالي تحديد شخصيات العرض فسلجيا ونصبا وذهنيا وادراك الافكار واقيم المطروحة ضمن واقع الاحداث من حيث زمانها ومكانها وجماليات العرض المسرحي[24]

وللإيقاع الصوتي والإيقاع الحركي علاقة بأداء الممثل والايقاع من صفات الممثل ولابد هنا من التعرض لمعنى الايقاع وبنظرة عامة لمصطلح الايقاع فان له علاقة بالنبض ففي نبض القلب ايقاع صوتي وحركي والايقاع في جميع الظواهر الطبيعية في قطرات المطر وهي تسقط على الارض وفي حركة اغصان الاشجار عند هبوب الريح وتلاطم موجات البحر عند هياجة .

ويعرف الايقاع لغويا كما جاء في لسان العرب " بوقع الالحان وبينها " [25] وكلمة (Rhiythem) " يونانية ا لاصل معناها الجريان والتدفق وبالتالي معناها الحركة زمانيا ومكانيا " [26] ويعرف فانساب داندي (1851–1931) الايقاع بقولة " هو النظام والتناسب في المكان والزمان والذي يكون نتيجة لذلك افضل تنظيم للخطوط والاشكال والحركات والاصوات " [27]

والايقاع هو تردد وتذبذب وتكرار دوري لوحدات حسية سمعية ، بصرية بينهما فواصل زمانية او مكانية منتظمة بسيطة ومركبة ، خارجية وداخلية والايقاع مظهر من مظاهر المشاعر والعواطف او جوهر من جواهر [28] والايقاع كما عرفه ماتي لوس هو " الحياة والحياة هي الايقاع لانه شي حيوي نلمسة في الطبيعه وفي الانسان " [29] ويعرف (الكسندر دين) الايقاع " هي التجربة التي نتلقاها عندما تنتظم الانطباعات السمعية والبصرية في مجموعات متكررة ومتنوعه ومتحركة وقد تنضج هذه التجربة برغتبا في العمل تنظيم انفسنا عاطفيا وعقليا ، وذلك التنظيم الذي يتمثل ويظهر في تلك المجموعات المشكلة التي نراها ونسمعها ونتيجة للانطباعات الناتجة عن التجربة يتم التعبر خارجيا عقليا وعاطفيا"[30].

ويعرفه الحنفي " التتابع المنتظم للانغام ذات القيم الزمنية المختلفة او المتساوية"[31]

ويعرفه (طارق حسون فريد) هو التقسيم الزمني المنتظم للالحان والافعال والحركات والتقسيم المكاني للخطوط والمساحات والحجوم " [32] .

ان تعاقب الانغام او المقاطع والحركات ذات القيم الزمنية المتساوية يكون " حركة منتظمة تشبه النبض بحيث يتميز بعضها عن البعض بنقرة خاصة تسمى في مصطلحات الموسيقى بالنبرة (Accentuato) " [33] .

ان هذه الحركة المنتظمة للقيم المتسوية للانغام او المقاطع اللفظية او الحركات تذكرنا ايقاعيا بشي مشابه للنبض وهو الحركة المنتظمة لدوران الدم في اجسامنا او كوقع اقدام جنود عند السير الاستعراضي او احركة بندول الساعه الذي نميز حركته عن طريق النبرة ايضا فنقول تك ، تاك ، أي قوي ، ضعيف .

ويعرف كرستى التمبو والرذم " ماخوذان من القاموس الموسيقي ودخلتا بشكل مكين في التطبيق والتربية المسرحية ومعها درست الخواص المحددة للسلوك البشري"[34].

ويحدد ايضا معنى (الرذمية) هو " التوازن المتموج المنتظم للحظات التوتر والاسترخاء للقوة والراحة للحركة والتوقف " [35] وايضا يمكن ان تحدث عن اللارذمية في القلب المريض عن سير رحل اعرج عن الكلام المتقطع لمن يعاني من (حبسة الكلام) عن (عدم الرذمية) وعن عدم نظامية العمل .

لذلك فالرذمية (تدخل ضمن الطابع الديناميكي للحدث ورسمه الخارجي والداخلي لذلك نفهم معناه التوتر وكذلك مقياس الحدث المنفذ) [36] .

ويضرب المخرج (ستانسلافسكي) محورا رئيسا عن التمبو والرذم " بقوله (انهما) مفهومان مترابطان وعملية مزجهما في كيان واحد بسبب علاقتهما المباشرة فيما بينهما"[37] .

ويضرب مثلا عن ذلك في سباق الشطرنج يكون اللعب في تميو بطيء الى ابعد حد ،ويرذم فعال لابعد حد وتركيز كبير عظيم عند اللاعبين .

ويؤكد على حقيقة مفادها (التيمو والرذم واحد من اهم عناصر تكنيك الممثل)[38] والمسرح الموسيقي متمسك بالتيمو والرذم للاحداث الواقعة على عاتق (لقائد الاوركسترالي) الذي يؤشر خلال وقت الغرض من خلال عملية تصحيحه وتوجيه للفنانين اما المسرح الدرامي فلا وجود لهذا المساعد ولهذا السبب يبقى الممثل الدرامي بحاجة كبيرة لتطوير شعوره اتجاه (التيمو) (الرذم) لخدمة من العرض التمارين والعرض المسرحي .

ويعرف علم النفس الحديث الايقاع احساس الانسان بالايقاع كونه (تعرض غريزي لانطباعات حسية متكررة وحيوية وبشكل دقيق زمنيا بطريقة تبعث السرور او الفعالية بواسطة التجميع) [39] .

وتشمل العملية هذه الجوانب الجسدية والعقلية للانسان – الممثل عمليتان للاحساس موضـوعي – ذاتـي – فالموضـوعي يخـص اسـتيعاب الانسـان الايقاعـات الطبيعيـة والاصطناعية المشكلة مسبقا كما هو الحال مع الموسيقى والذاتي يخص تجميع الضربات (الوحدات) الايقاعية المنتظمة والمنضبطة زمنيا وشدتها كونها منسقة فعليا ويقوم العقل بالتجميع والاحساس الذاتي بالايقاع هو الاساس وهو الكامن وراء استيعابنا الدقيق للايقاعات الموضوعية في الفن والممثل يفكر ويشعر ويفعل الفعل بشكل ايقاعي .

ولهذا السبب فان المحفز البصري والسمعي الذي تشكل في وحدات ايقاعية بنسبة يدخل ضمن ادراك واستيعاب المتفرج فقد تهيأت له الالية السايكولوجية .

يستخدم الممثل في اداءه الكلمة ويستعين بفن الكلام وجمالياته والكلام فن معقد من الناحية النفسية ومن الناحية التقنية والقليل من الممثلين من يسيطر سيطرة كاملة على هذا الفن ويستخدمه بما يفيد اداءه .

يتخذ الجسم والصوت في عملية الاتصال التي يقوم بها الممثل عبر اداءه فللصوت والجسد ثنائية قائمة على فكرة التفاعل والتكامل في المسرح وقد يقيد بهما الاداء السينمائي مع الاختلاف في طريقة التقديم وفي المسرح يتفاعل الصوت مع الجسد الذي يتكلم بلغة خاصة به الصوت والجسد يكمل احدهما الاخر أي للصوت وظيفة يكتمل معناها بحركات جسدية من اجل توصيل المعنى النهائي المطلوب للمتلقي وبالمقابل يعد الوعي بالجسد مكونا ضروريا للتدريب الصوتي ولا نركز في المسرح على الصوت وحده بل علينا الاهتمام استخدام مديات الصوتية المرتفعة والمنخفضة من اجل تحقيق الاداء الجمالي للحركات للحركات الجسدية عند الممثل [40] .

وبما ان المؤثرات الصوتية والموسيقية تنبع من الحوار لتفعيل المادة الصوتية المساعدة والمكملة لحركة جسد الممثل فانها تجسد الايقاع الصوتي كمؤثر دلالي وجمالي ذلك ان الايقاع يتفاعل مع الايقاع الحركي (البصري) لجسد الممثل وبهذا يكون الايقاع العام لحركة جسد الممثل متفاعلا بشكل جمالي مع الايقاع الصوتي لصوت الممثل من جانب وصوت المؤثرات الصوتية والموسيقية من جانب اخر وبالتالي فان هذا التفاعل يؤدي الى تحقيق الانسجام التام بين الصوت باشكاله وانواعه ومسمياته من جانب وجسد الممثل وحركته وادائه من جانب اخر .

ويؤكد (ابيا) " بان المسرح فضاء يمكن ان نملاه بالحركة والصوت بالصورة والصوت من خلال البناء التشكيلي والتكوين لعناصر السنوغرافيا في فضاء المسرح والتي

توطر وتتداخل وتتفاعل مع حركة جسد الممثل فوق خشبة المسرح ذلك ان الممثل في المسرح الحديث كتلة متحركة داخل فضاء مملوء بعناصر مرتبة ثابتة واخرى شبه ثابتة " [41] ، ولهذا نجد المخرج لا يكف عن محاولاته ومساعيه في الربط والتنسيق بين فن المعمار والرسم والضوء والالوان والموسيقى والخامات محققا تكوينات وتشكيلات حركية مرئية لها دلالات جمالية يكون فيها الممثل بفعله الصوتي والجسدي المحور الانساني والقائد المحرك لذلك الفضاء بالاتجاه المطلوب .

ان تأثير المؤثرات الصوتية والموسيقية التي تحيط بالممثل عبر تعدد استخدامها وتنوع ايقاعها تسهم في خلق حالة من التنوع في حركة جسد الممثل وهدفها الرئيس بعناصرها اولا النغم – اللحن ، ثانيا ، الطبقة ، الدرجة ، ثالثا السرعة النمو ، ورابعا الوزن هو كسر الرتابة والتكرار في الحركات الجسدية التي تظهر لدى الممثل اثناء ادائه لدوره المسرحي وتساعد ايضا على ايقاظ واثارة مشاعر واحاسيس المتلقي بشدة ودفعه للتفاعل مع العرض المسرحي .

والفعل الادائي للممثل " يعتمد كثيرا في تحقيق جماليه على نوعية الموسيقى وجمالية وطبيعة التلحين ويتميز ممثل سناتسلافسكي بمواصفات منها ان يتفاعل ويندمج مع الموسيقى اندماجا تاما " [42] وكذلك يظهر الحركات الايقاعية بانسجام تام وبالتالي فأن مطلوب منه " ان يظهر الحركات الايقاعية بانسجام تام مع طبيعة المشهد والحوار وهذا الاندماج والانسجام والتفاعل سيكون سلبيا اذ لم يتحقق الاندماج والتفاعل " . [43]

اما منهج بريخت " فأن عدم مالوفية الموسيقى قد تكون منهجا في اداء الممثل " اذا لاينبغي له حسب المنهج ان يحقق الاندماج التام لكن لايعني عدم وجود التفاعل فالتفاعل موجود وليس بشكل تام ومتواصل وذلك من اجل ان لايكون جسد الممثل عبدا للموسيقى فحالة التقرير يفرزها بريخت من استخدام موسيقى مفرحة لمشهد حزين وبالعكس لتحصيل الهدف الاسمى من المنهج هو كسر حالة الاندماج التام [44] .

ما أسفر عنه الإطار النظري والدراسات السابقه

توصل الباحث من خلال مباحث الاطار النظري الى المؤشرات الاتية .

1. يقصد بالتعبير الدرامي تعبير الممثل عن افكار ومشاعر السخصية الدرامية التي يمثلها بواسطة الصوت والحركة .

2. يعبر الممثل بواسطة موسيقى الحوار عن افكار ومشاعر وعواطف الشخصية الدرامية التي يمثلها .
3. يعتمد اداء الممثل صوتيا وحركيا على الايقاع وعناصر وحداته وسرعاته .
4. تؤثر الموسيقى في احاسيس ومشاعر المستمع سواء كان ممثلا او متفرجا.
5. تساعد الموسيقى في اسناد مشاعر الشخصية الدرامية وخلق الاجواء النفسية وتعميق الدلالات الفكرية للنص .
6. تساهم في تحديد الاطار الاجتماعي للشخصية
7. الموسيقى تخلق حالة الترقب والشد لدى المتلقي وهي وسيلة لقتل الملل والرتابة في المسرح .
8. الموسيقى توضح زمان الخطاب ومكانه ومن ثم طرازه في العرض المسرحي .
9. الموسيقى تعمق فكرة العرض والحدث .
10. ترتبط الموسيقى بالايقاع العام الصاعد .
11. زيادة حركة الفعل الايقاعية .
12. تساعد الموسيقى على ايصال التأثيرات النفسية . والتعبيرية وكثير من جوانب الفرح والحزن والفخامة ... الخ .
13. تميز المدلولات السمعية بكونها حسية بصرية ولها علاقة بالحالة السايكولوجية والفسيولوجية .
14. الارتباط الوثيق بين المقطوعة الموسيقية المختارة او اللحنية والممثل شكل عملية تنظيمية للعناصر السمعية والبصرية والحركية في بودقة واحدة
15. فيها متعة جمالية .
16. يجب ان لاتكون الموسيقى في المسرح احادية النغم (ميلودي) وانما تتراكب مع انغام متعددة من اجل انماء الصراع .
17. تستخدم في الطقوس العربية والافراح .
18. تمثل بعض من رموز المجتمع .
19. يستجيب لها الجسد فتؤدي الى الرقص .
20. قد تتقاطع الموسيقى مع الحوار بصورة دائمة فيعمق دلالة الموقف وقد تعارضه معارضة جدية كما عند بريخيت.

21. خلق التوازن مابين النغم الصوتي والنغم الموسيقي يزيد من قوة التعبير ويكمل بناء العرض دراميا .

الدراسات السابقة

اشر الباحث عدم وجود دراسة تخص ماطرحه في بحثة ولكن هناك اقتربات من الموضوع في رسائل علي عبد الله وناصر هاشم بدن واكرم علي يوسف وعبد الكريم بدر ولم يؤشر فيها تداخل الجماليات الموسيقية في أي من البحوث المذكورة ادناه .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

ان مجتمع البحث هو ذاته عينة البحث وقد اختار الباحث مسرحية (جمهورية الجواهري) تأليف واخراج عقيل مهدي سينوغرافيا نجم عبد حيدر وموسيقى ومؤثرات صوتية طارق حسون نريد ، وقدمت على قاعة (هاي ستي) في اربيل عام 2007 قصديا لكي يحللها تطبيقا للاسباب التالية .

1. خصوصية المادة الموسيقية واللحنية التي تخدم اهداف البحث .
2. ملائمتها للحدود المكانية والزمانية للبحث .
3. ورود نتاجات موسيقية ناهضة تتفق مع اسلوب البحث ووسائل اشتغال الموسيقى وتأثيرها في العرض المسرحي .

منهجية البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليله للعينة وذلك من خلال الاستماع الى تسجيلات الموسيقى والالحان والمؤثرات في تلك العينة وقد التزم الباحث في تحليله بالرجوع الى الاماكن والمقاطع او المشاهد التي رافقتها او تحللتها الموسيقى والمؤثرات الصوتية وقدم استخدام الباحث المقابلة الشخصية كأداة للبحث اضافة الى التحليلات وكذلك الاطلاع على العرض المسرحي من خلال المشاهدة الحية او مشاهدة ماهو مسجل من اشرطة الصورية (Video – CD) .

مسرحية الجواهري

تأليف واخراج – عقيل مهدي يوسف

الموسيقى والمؤثرات – طارق حسون فريد

جهة الانتاج – كلية الفنون الجميلة

زمان العرض – 2007

مكان العرض – قاعة هاي ستي – اربيل

ملخص الحكاية /

على وفق السيرة الافتراضية الذي يعيد قراءة تاريخ الشخصية دراميا وايجاد مقاربات مكانية وزمانية جديدة تتوافق مع تحولات الشخصية الفكرية اذ نجد الجواهري يعيش محطات تتبنى مفهوم التوازي بين حالتين متناقضتين حينا او التقاطع فيما بينها حينا اخر فنجد مثلا (عبد الكريم قاسم) ونوري السعيد والجواهري في مشهد محولاته الفكرية تناقض ماهو موجود في متن التاريخ وهذا بحد ذاته اشتغال درامي اكثر مما هو تاريخي كذلك الجواهري مع طه حسين والفنان الروسية وشخصية المخبر .

اذن ما يشغل في النص هو كيف نفهم الجواهري الان ونحن نستعيد ذاكرة فالذاكرة التاريخية مشوهة من حيث الانتماء او الرفض وهذا قطعا يؤدي بالنص الى مساحة التاويل السياسي المعاصر لما يمكن ان ينتفع منه الكاتب من محطات كانت موجودة اصلا في التاريخ فالجواهري تارة نراه برولوثاي واخرى رجل دين واخرى عاشقا للنساء واخرى شاعرا يعيش اشارات التميز والابتكار الشعري هذه التحولات الوجودية رسمها المؤلف بدقة درامية فضلا عن المرونة في التحول الدرامي سواء من حيث المفردة اللغوية وتاويلها او من حيث البيئات المتعددة التي عاشها شاعرنا الجواهري وهنا يأخذنا المؤلف الى مفهوم الجمهورية الخاصة بالجواهري وكأنها فرضية خيالية تعيدنا الى مفهوم المدينة الفاضلة .

اختيارات وموتيفات لحنية

شكل المؤلف المسرحي عقيل مهدي اسلوبا في هذا العرض يحتاج الى ابتكار موسيقى لحنية تتماشى مع حداثة النص ورمزيته حيث كثف المؤلف من احداثا وشخوص مدت في مسيرة الجواهري في عهود واماكن مختلفة منذ انتقاله من مدينة النجف الى بغداد ومدن عربية واجنبية .

لقد شخص المصمم استخدام الموسيقى والمؤثرات بعد استكمال المخرج توزيع الادوار الرئيسة السبعة على نخبة من تدريسيين قسم الفنون المسرحية وقسم التربية الفنية حيث بدأت التدريبات على خشبة مسرح حقي الشبلي في الكلية .

ويضيف المصمم من عبر جلسات متكررة شاهدت فيها تتابع تمثيل المشاهد الاثني عشر على خشبة المسرح واستمعت الى توضيحات المخرج وبدا يثبت الاطوال العامة للمقاطع والفواصل التي يتطلب اختيار الموسيقى التعبيرية والموتيفات اللحنية لها .

وعبر تتابع المشاهدات للعملية الاخراجية والاستماع الى ايضاحات دلالات النص الفكرية والنفسية والفسلجية اخذت تتبلور عند المصمم النماذج اللحنية المطلوبة وكانه سيقوم بتأليفها ويضع الالحان لها ساعيا منه لتحقيق تصورات المخرج وابراز افكار النص المكثف .

وبسبب عدم امكانية اداء الموسيقى والالحان المطلوبة في حالة تأليفها ولضيق الوقت التجى المصمم الى سماع مالديه من تسجيلات مما متوفر عنده من اسطوانات واقراص ليزرية وممغنطة وسيديات مستعينا بخبرته ودرايته في كل كاسيت واستغنيت عن عشرات الاسطوانات الموسيقية المتوفرة في مكتبي بدايات المشاهد ونهاياتها .

لقد برزت من خلال المشاهدات الاخراجية واساليب القاء الحوارات بعض التصورات لحل مشكلة تكرار المقاطع الشعرية ، التي اختارها المؤلف باسلوب مكثف للتعبير عن مسيرة الجواهري الفكرية والحياتية .

ولاجل الابتعاد عن الالقاء الخطابي المباشر للمقاطع الشعرية المختارة من شعر الجواهري لعقود مختلفة لمسيرته في العراق وخارجه جاءت للمصمم فكرة كيفية حصول الارتجال الاني والالهام والخلق الفني والعلمي لدى العباقرة من الفنانين والباحثين والمخترعين والمكتشفين [45] .

اقتنع ان الجواهري كان يهبط عليه الوحي عند ولادة القصيدة او مطلعها ، او انه يصل الى ذروة التفاعل مع الحدث فيتفجر في دواخله مايتبلور بكلمات وتفاعيل وقوافي .

لذلك كانت اله الناي الهوائية تعبر عن لحظة الالهام والايحاء الفني المطلوب في مواقع الحوار المحددة .. وذلك من خلال عزفها للبناء الايقاعي والتنغيمي للجملة الاولى من صدر البيت الاول وبعد سماع اللحن يستلهم الشاعر (الجواهري) تكملة الحوار الشعراي مع عزف آلة الناي المعبرة عن المحتوى كخلقية للالقاء الشعري بوحدة مسجمة متداخلة .

لقد حققت اله الناي الهوائية وبعزف (وليد حسن الجابري)[*] الفكرة الرئيسة من حيث الطابع واللون الصوتي بالتداخل مع الجمل الشعرية المطلوب استلهام بنائها الايقاعي التخصص الدقيق وهذا ماجاء لقصائد الجواهري التي مطلعها .

1. سلام علي حاقد ثائر على لاحب من دم سائر
2. اطبق دحى اطبق ضباب اطبق جهاما ياسحاب
3. اتعلم ام انت لاتعلم بأن جراح الضحايا منهم
4. قف بالمعرة وامسح خدها التربا

واستوح من طوق الدنا بما وهبا

5. زر ساحة السجن الفضيع

تجد فيه مايستشير اللوم والتقريعا

6. دم على جسر الشهيد .... ودم في بيتي ..... ودم في قلبي .....

لقد اضحت القيم الجمالية واضحة لاستلهام الممثل الشعرية الاولى من قصيدته بالتداخل مع الموتيف اللحني ليخرج صوتي حي مسموع مما اعطى صفة الريادة بحدوثه وتحقيقه من قبل على خشبة المسرح .

ولابد من الاشارة بالعملية التنظيمية التعبيرية لبيتين من الشعر عوضا من ان يلقيها الممثل القاء منغما لاهميتها وهما .

يوم الشهيد طريق كل مناضل وعر ولانصب ولا اعلام

في كل منعطف تلوح بليه وبكل مفترق يدب حمام

لقد اعتمدت المقاطع الموسيقية والموتيفات اللحنية التي تقرر اختيارها بعد مفاضلات عديدة بين البدائل على مولفات موسيقية ابتكرها مؤلفون كلاسيكيون ورومانتيكون ومعاصرون وكانت كالاتي :

1. اوتورينو رسبيحي (1879– 1936) القصيدة السنفونية (صنوبرات روما).
2. بأن سيبليوس (1865 – 1957) القصيدة السمفونية (فنلندا) .
3. جورج فردريدخ هندل (1685 – 1759) هللويا – فوجا اربعة اصوات .
4. يوهان جورج البرخسيرجر (الكلاسيكية المبكرة) بارتيتا لالة الهارب والاركسترا .
5. فيلكس مندلسون (1809 – 1847) حلم ليلة صيف – مارش الزواج .
6. تجايكوفسكي (1840 – 1893) السمفونية رقم (4) العاطفية .
7. بيترشاف (هولندي معاصر) السمفونية رقم 2 .
8. مجيد العيكلي : ذكر نبوي .
9. ام كلثوم : حسبيك للزمن .
10. مجموعة فلاح مبارك : ساموري / اداء قطري .
11. حسن جرزاوي : اغنية مردية (كاكو) .
12. حسين الاعظمي بمرافقة الجالغي البغدادي / مقام عشيران / الجوزة حسن النقيب .

لقد كانت الاختيارات تتماشى مع محتوى الحدث الدرامي وايقاع العمل المسرحي ودلالات النص والى جانب ما سبق من موتيفات مولفة ومختارة من الموروث الموسيقي المحلي والعالمي احتوت المسرحية على مؤثرين صوتيين وهما موثر لقطار واخر لمطبعه

ومن اللافت ان هذين المؤثرين لم يسجلا في محطة قطار ولا في مطبعة بل استطاع مهندس الصوت (عقيل هاشم)(*) من توليفهما من اجزاء صوتية مختلفة .

بدأت المسرحية بالجمل اللحنية الاولى لافتتاحية (او القصيدة السمفونية) فنلندا للمؤلف سيبليوس حيث عبرت من خلال الحانها ونسجيها الموسيقي عظمة بلاده وعمق تاريخها وعطاء شعبها وكفاحه وصموده ، وبها عبرت عن العراق وتاريخية وصمود شعبه توافقا مع المضمون النصي.

وكانت القصيدة السمفونية (صنوبرات روما) للمؤلف الايطالي / سبيجي مدخلا رئيسيا لشخصية الجواهري سيما بعد الضياء الاول لمدينة بغداد ودخول الجواهري في مجال رويا المشاهدين في القاعة ومن المعروف ان اشجار الصنوبر الباسقة الخضراء بطيورها وعصافيرها وبلابلها المغردة تستقبل كل قادم الى روما عاصمة الامبراطورية الرومانية وهنا تعميق الموسيقى زمانية الحدث ومكانية بالتمازج والتماهي والتداخل ونريد من الفعل الدرامي الصاعد وخلق الاجواء النفسية واسناد الافعال .

ان احداث المسرحية تتوالى عبر زمن مكثف خروج الجواهري من بلدته النجف مرورا ببغداد وحتى انتقاله الى ملاذ يجد فيه سعادة العيش وحرية التعبيرية وعندما انتهى المقطع المختار من (صنوبرات روما) اختير مقطعا من غناء تقليدي معروف لسيدة الغناء ام كلثوم وبه تحولت الاختيارات من التغير الموسيقي العالمي الطابع الى التعبير الموسيقي المعروف ملحيا واقليميا ولندخل به الى شخصية الجواهري والاحداث التي مر بها عبر زمن محدد في المسرحية .

فالمقطع اللحني المختار من اغنية حسيسك للزم (الزمن هو اللي ...) والمتمازج والمتداخل مع نهاية موسيقية وبداية تمهد الجمل الاولى لحوار الجواهري لم تفهم كما يجب فالتطعيم اللحني والمعبر عن فكرة مقصودة تصور خطاءا حصل في التسجيل .

ويرى الباحث ان رجال القوم الكبار لهم زمنا اخر يغيرهم ويغيروه بارادة وعزم لايلين لقد اسهمت المختارات اللحنية والغنائية والتي فرضتها احداث المسرحية ولايمكن ادراكها الامن خلال القراءة المتانية للعرض والمشاهدة المتكررة للفرق والتي تكونت بالتاكيد من خلال العمل المثابر للتمرين والتفهم الواعي لما اراد المؤلف وهو المخرج من ايصاله للمشاهد من روية بصرية وسمعية وحوارية موسيقية .

يضيف ياسين اسماعيل احدى الشخصيات المساهمة في العرض بشخصية (فهد) وهي شخصية رجل سياسي صاحب فكر وتوجه انساني في (فهد) علامة من علامات

الحرية وثمنها فكان عبارة عن حمامة سلام اراد بحملة الانساني ان يواجه شراسة المقصلة وبمنهجية الديكتاتورية لذلك كلن ضمن سياق النص تميل فكرة وليس سيرة اجتماعية لذلك ركز المؤلف على رمز الشخصية واثرها في المشهد السياسي والاجتماعي والانساني .

لقد كانت الاختيارات الموسيقية واللحنية تمثل وحدة متجانسة من حيث الجنس وهي عبارة عن خليط لحني من روح شرقية وغربية ويتمازجها مع اداء الممثلين اصبحت وحدة مكتملة ايقاعية تساند الممثل وتدفع به وتثير مشاعره وبالتالي تحصل استجابة فعلية من قبل المتلقي بالاضافة الى اعتماد المخرج على التلوين الصوتي للممثل مما خلق تنوعا بالاداء وانعكست ايجابا على الخطاب بشكل عام يساند ذلك المؤثر الموسيقي الذي جاء داعما للفعل الدرامي للممثل وخالقا انسجام متكامل مع ادائه (الخارجي) كجسم وصوت (حوارا) لقد اخذت الموسيقى دفعا انسانيا وتداخلت مع ايقاع الشخصية محاولة تصعيد الفعل الدرامي ولم يشعر الممثل بغربة بينه وبين الموسيقى ولم تكن مشوشة بالاستماع اليها بل كانت متواقعة مع موسيقى حوار الشخصية .

لقد خلقت لنا الموسيقى عشقا دراميا يعطى ابعادا ذات دلالات مرتكزة على اسس بناء منهجية قادرة على تعيد ترتيب اوراق الشخصيات ضمن مخيلة العقل الفعال (المخرج) وبموسوعية اتضحت مع تقادم التجربة على علو كعب من يتصدر المشهد المسرحي العراقي الان لامن خلال الحفاظ على رسم شخصيات مؤثرة بالمشهد السياسي والاجتماعي العراقي بل من خلال استدعائها الان وتكوين حلقات تواصلية زمانية ومكنية موشرة بنطاق درامي فعال مع المتلقي [46] .

ان من نظم المسرح الحديث العلاقة بين المقطوعة البصرية – السمعية هي علاقة جمالية أي فلسفية فنية كلاهما يأخذ من الاخر ويعطيه بافتراضات الموقف الفلسفي والدرامي مع ادراك تراكيبهما او تشكيلهما مع المنظومة السمعية والبصرية للعرض المسرحي كوحدة متكاملة وهذه ماخلقت في العرض على الرغم من العرض اقيم على قاعة ولكن المخرج بخبرته وظف معمارية المكان ليرسم علامات تواصلية فكرية انسانية للمتلقي وان الدافع الرئيسي للمؤثر الصوتي في العرض متنوعة تدعم جوانب فنية او اجتماعية او روحية وقد يكون الباعث الموسيقي والمؤثر الصوتي دافعا سايكلوجيا وكل ذلك يحصل تتبعا لطبيعة العرض الجمالية التي حددتها الروية الاخراجية للمخرج الخطاب المسرحي ولذلك فأن الحضور السايكلوجي لمسرحية الجواهري كان حاضرة بسبب الموقف الاجتماعي لشخصية الجواهري مما تطلب ان تاخذ المسرحية بعد نفسا مؤثرا بالمتلقي ويوحد تلك المواقف الايقاع

الذي يمثل العمود الفقري للموسيقى والذي ينظم جسم الممثل فسلجيا وفيزيائيا وبالتالي ينتج عن ذلك الجو العام الذي تتحرك فيه افكار وروحية الشخصية التي قام بادائها مجموعة ممثلي العرض لقد كانت روحية الابتكار بالموسيقى الاثر الدال في زيادة زخم الاداء وفجرت حدود ي كممثل وكانت ساندة لقدراتي وادواتي(*)

اما الممثل كريم عبود والذي مثل شخصية عبد الكريم قاسم فيذهب ليقول : يميل عقيل مهدي الى تزواج الازمنة حتى لو كانت تتقاطع وان يكون الطلاق حاصل بينها على مستوى النظام الواقعي ولكن نظامه الافتراضي يكسوه الزمن الفيزياوي وهذا اتبعه في كافة مسرحياته منها (الصبي كلكامش ، يوسف العاني يغني ، جواد سليم يرتقي برج بابل ، علي الوردي وغريمه ، الحسين الان) وهي تقنية كتابية فيها نوع من التجديد والابتكار لذلك وجدت الحقيقة في صراع الفرشة الشعبية ل (عبد الكريم قاسم) والتعطير الشعري لشخصية الجواهري بحيث يتوازن السياسي والشاعر فلذلك كان المفروض ان تكون مساحة (عبد الكريم قاسم) اكبر من مساحة (فهد) و(نوري سعيد) فكانت امامي مهمة عسيرة في عملية تكثيف الحملة الحوارية امام الفرشة لذلك التجت الى الاداء الموسلب فاخذت الخطوط الاخراجية الخارجية ل (عبد الكريم قاسم) حركة العين ،والتقطيع الصوتي ، والبوزنك وقامة الجسد كذلك اخذت اسلبة كوميديا دلارتا أي كيفية ممارسة الانحنائة (اليوزمتك) الانكسار في الرقبة والجسد التي تعطي حجم الهالة لهذه الشخصية فالمحنة كانت عسيرة على الرغم ان العرض قدم بجغرافية حداثوية تصلح لطرح الخطاب تمثل قراءة معمارية للمخرج . لقد كانت الموسيقى في العرض تمثل شخصية متفردة وعضوية في العرض في العرض فلم تكن شي سمعي بل كانت ممثلة بحضور فهيا تحيا بالعرض مع بداية فقرة الكلام (الحوار) ووسطة ونهاية المقاطع الحوارية وتساند الممثل نفسيا وفسلجيا وحواريا بالاضافة الى المونتاج الرياضي في تعبيرات صوتية للممثل متمثلة بالنبر وتقديم قوته وسرعته وزمنه وحسب ما موشر من اطر تكنيك الممثل وفق الروية الافتراضية للمخرج ، فكانت صناعة المؤثرات الموسيقية اشبه بورشة صناعة صوت الممثل فنضطر كممثلين لتغير مصدر صوت الشخصية والممثل وايقاعه وهذه العلامات المشفرة اثرت على مجمل الشكل الخارجي للجسد .

مما فرضت تكوين مجموعة من العلامات الخاصة بالشخصية منها حركة اليد ، العين ، المشي ، التوقف ، وخلقت تكوين علائقي ما بيني وبين شخصية الجواهري لذلك استلهمت

من الثراء الموسيقي تطابقا للثراء الشعبي لشخصية (عبد الكريم قاسم) تاسيسا لشخصية العرض مما يعطي اثرا في المتلقي وفق معادلة الافتراض الادائي التي كانت في وجهة نظري ناجحة مرسلا اسئلة متعددة في كيفية اجتياز شخصية (نوري سعيد) وشخصية (فهد) وشخصية (الجواهري) فالجمهور له مرجعية في تناول شخصية (عبد الكريم قاسم) الشعبية وطرازه المتوقد في ذهنية المتلقي لذلك حرصت على استخدام نظام مغايرة في الاداء وفق الرؤيا الاخراجية مما كان له ابلغ الاثر في المتلقي بنهاية العرض.

لقد كانت المؤثرات الموسيقية حاضرة وبقوة وتمثل نموذج في معايشتها للحدث واسناد الافعال وبناء الجو ولهذا كانت شخصية (الموثر الموسيقي) تعطي دفقا معرفيا علميا موثرة باعثة لتساؤلات ذهنية مدركة في كيفية مرافقة (الحركة ، التكوين ، الاسناد، الدافع للممثل حيث ضاعفت من تعميق فكرة النص محققة ارتباطا وثيق بين الجهد الفيزيائي للموسيقى والقيمة اللحنية بالتزامن مع اداء الممثل بحيث خلقت حالة تكاملية سمعية بصرية حركية مؤدية في النهاية الى تراكيب مفاهيم درامية تاخذ بالتصاعد للفعل الى قمة الصراع .

لقد اشتغل عقيل مهدي على مواطن التواشج الحي بين وظيفة الكتابة للسير الذاتية واخضاعها للتقنية الفنية الفائقة والمخزون الهائل من الروى الجمالية التي يتقدمها ذهنه الاخراجي لاحالتها الى طرائزية ملهمة فيما يسمى (الفرحة البغدادية) التي تنقل المتلقي الى فضاءات ومعالم مليئة بالاحساس الوجداني المتالق بالوجود الغريز بالحياة اولا وبالانتماء الشعبي والفكري والثقافي والادبي والانساني ثانيا والاتصال بذلك العبق والاريج (البغدادي – العراقي) الذي يقوم من خشبة المسرح والشخوص المستلهمة ثالثا لقد كان انجازا عقيل مهدي بمسرح الجواهري بشكل واضح ومميز في تاسيس قاعدة استلهامية استكشافية رائدة منفردة في استحضار شخوصه (البغدادية – العراقية) واخضاعها لتجربة حداثوبه التي تدعو للفخر لانها تسجل ملمحا تاريخيا في تثبيت الانتماء السياسي والاخلاقي والادبي في خلق الملهم المتفرد الذي امتازبه عقيل مهدي من غيره من المخرجين العراقيين وهذا براي سوف تسجله الذاكرة المسرحية العراقية في محفلها العرضي والبيلوغرافي الناشط والذي سيكون مرجعا تاريخيا مهما فيما بعد على اعتبار ان هذه العرض والتجارب الحداثوية الخلاقة المبهرة التي يتميز لها خلقها المخرج عقيل مهدي بتكويناتها وبناءاتها وانشاءاتها الملهمة جاءت متفقة بالتمام الاكاديمي مع عبقريته الفكرية واداوته الاخراجية ورواة الفلسفية الجمالية وعقله الفعال باشتعال منظومات العرض المتكاملة (السمعية – البصرية والحركية) واحالته ادواته الاخراجية بمسرحية الجواهري عبر وطيقة (الميزانس) بحيث خلقت مباهر جمالية تتحرك

على المسرح حركة منسقة ومنسجمة مع الموثيقات اللحنية فيها اشتغال الابعاد الانسانية والاخلاقية والفلسفية بجمالية منهجية تضاف اليها التحولات الادائية للممثلين بالتنويع والتلوين في الاداء لذا كان العرض (جمهورية الجواهري قد منعت العين المبصرة الثاقبة بتلك التكوينات والتشكيلات الفائقة واشاعت بمهجة في عمق اللون والشكل والتكوين تضاف اليها تداخل وانسجام المنظومة السمعية لتاكيد الزمانية والمكانية وتعمق الحدث والعقل ومهدت تلك التجربة لتاسيس ملامح جديدة في المسرح العراقي والتي أنشاها فوق فوق دعامات وركائز جمالية اشتقت ملامحها من خزينة الفكري والفلسفي العالي وانعقاد مرجعية النادرة الجودة والتي عاش جل فضاءاتها داخل استدركه لتلك المشاهد المتبلورة في رحم الجمال الذاكراتي .

لقد كانت الحضورية المبهرة للحدث بمكملات العرض واساسها الممثل والموسيقي لمسرحية (الجواهري) توقع استجابة كبيرة في نفس المتلقي من حيز اللاوعي المكنون في اللامرئيات الى مراحل متقدمة الوعي اللمطوعي الاتي وهي نتائج افرازات متقدمة لقراءة الخطاب المسرحي فقد كان تاثيث العرض صوريا ومرئيا ومسموعا يميل الى المتلقي مناخات من التفسير بمناهج تشاركية فاعلة ومتفاعلة مع الصيغة الجمالية والفلسفية لذات العرض (الجواهري) .

اما الممثل كريم عبود والذي مثل شخصية عبد الكريم قاسم فيذهب ليقول

يميل عقيل مهدي الى تزواج الازمنة حتى لو كانت تتقاطع وان يكون الطلاق حاصل بينها على مستوى النظام الواقعي ولكن نظامه الافتراضي يكسوه الزمن الفيزياوي وهذا اتبعه في كافة مسرحياته منها (الصبي كلكامش ، يوسف العاني يغني ، جواد سليم يرتقي برج بابل ، علي الوردي وغريمه ، الحسين الان) وهي تقنية كتابية فيها نوع من التجديد والابتكار لذلك وجدت الحقيقة في صراع الفرشة الشعبية ل (عبد الكريم قاسم) والتعطير الشعري لشخصية الجواهري بحيث يتوازن السياسي والشاعر فلذلك كان المفروض ان تكون مساحة (عبد الكريم قاسم) اكبر من مساحة (فهد) و(نوري سعيد) فكانت امامي مهمة عسيرة في عملية تكثيف الحملة الحوارية امام الفرشة لذلك التجت الى الاداء الموسلب فاخذت الخطوط الاخراجية الخارجية ل (عبد الكريم قاسم) حركة العين ،والتقطيع الصوتي ، والبوزنك وقامة الجسد كذلك اخذت اسلبة كوميديا دلارتا أي كيفية ممارسة الانحنائة (اليوزمتك) الانكسار في الرقبة والجسد التي تعطي حجم الهالة لهذه الشخصية فالمحنة كانت عسيرة على الرغم ان العرض قدم بجغرافية حداثوية تصلح لطرح الخطاب تمثل قراءة معمارية للمخرج . لقد

كانت الموسيقى في العرض تمثل شخصية متفردة وعضوية في العرض فلم تكن شي سمعي بل كانت ممثلة بحضور فهيا تحيا بالعرض مع بداية فقرة الكلام (الحوار) ووسطة ونهاية المقاطع الحوارية وتساند الممثل نفسيا وفسلجيا وحواريا بالاضافة الى المونتاج الرياضي في تعبيرات صوتية للممثل متمثلة بالنبر وتقديم قوته وسرعته وزمنه وحسب ما موشر من اطر تكنيك الممثل وفق الروية الافتراضية للمخرج ، فكانت صناعة المؤثرات الموسيقية اشبه بورشة صناعة صوت الممثل فنضطر كممثلين لتغير مصدر صوت الشخصية والممثل وايقاعه وهذه العلامات المشفرة اثرت على مجمل الشكل الخارجي للجسد .

مما فرضت تكوين مجموعة من العلامات الخاصة بالشخصية منها حركة اليد ، العين ، المشي ، التوقف ، وخلقت تكوين علائقي ما بيني وبين شخصية الجواهري لذلك استلهمت من الثراء الموسيقي تطابقا للثراء الشعبي لشخصية (عبد الكريم قاسم) تاسيسا لشخصية العرض مما يعطي اثرا في المتلقي وفق معادلة الافتراض الادائي التي كانت في وجهة نظري ناجحة مرسلا اسئلة متعددة في كيفية اجتياز شخصية (نوري سعيد) وشخصية (فهد) وشخصية (الجواهري) فالجمهور له مرجعية في تناول شخصية (عبد الكريم قاسم) الشعبية وطرازه المتوقد في ذهنية المتلقي لذلك حرصت على استخدام نظام مغايرة في الاداء وفق الرؤيا الاخراجية مما كان له ابلغ الاثر في المتلقي بنهاية العرض.

لقد كانت المؤثرات الموسيقية حاضرة وبقوة وتمثل نموذج في معايشتها للحدث واسناد الافعال وبناء الجو ولهذا كانت شخصية (الموثر الموسيقي) تعطي دفقا معرفيا علميا موثرة باعثة لتساؤلات ذهنية مدركة في كيفية مرافقة (الحركة ، التكوين ، الاسناد، الدافع للممثل حيث ضاعفت من تعميق فكرة النص محققة ارتباطا وثيق بين الجهد الفيزيائي للموسيقى والقيمة اللحنية بالتزامن مع اداء الممثل بحيث خلقت حالة تكاملية سمعية بصرية حركية مؤدية في النهاية الى تراكيب مفاهيم درامية تاخذ بالتصاعد للفعل الى قمة الصراع .

لقد خلقت لنا الموسيقى عشقا دراميا يعطى ابعادا ذات دلالات مرتكزة على اسس بناء منهجية قادرة على تعيد ترتيب اوراق الشخصيات ضمن مخيلة العقل الفعال (المخرج) وبموسوعية اتضحت مع تقادم التجربة على علو كعب من يتصدر المشهد المسرحي العراقي الان لامن خلال الحفاظ على رسم شخصيات مؤثرة بالمشهد السياسي والاجتماعي العراقي بل من خلال استدعائها الان وتكوين حلقات تواصلية زمانية ومكنية موشرة بنطاق درامي فعال مع المتلقي [47] .

الفصل الرابع

النتائج التي توصل إليها الباحث

1. اصبح الخطاب السمعي عبر استخدامه قادرا على انتاج معان عدة تساعد المتلقي على التأويل في مستويات متعددة .
2. ان الموسيقى لها قدرة للتعبير في العرض المسرحي يساعد في الكشف عن المضامين الاجتماعية والنفسية للعرض على اساس جغرافية المكان ضمن الشبكة التواصلية والدلالية .
3. الانظمة السمعية كانت محطات ارسال واستقبال الممثل لها من اشارات سمعية عكست على مستوى التعبير ودلالته المسرحية فقد كانت دافعا لاشتغال علامة الجسد بموازة الصوت (الالقاء) لتكون في الاخير مكون دلالي عام نطلب عليه الاداء المسرحي .
4. يعد المؤثر الصوتي والموسيقى عنصرا اساسيا وعضويا في منظومة الخطاب المسرحي على مستوى التوظيف .
5. اعتمدت الاختيارات والموتيفيات اللحنية لعرض مسرحية (جمهورية الجواهري) على انسجام المدركات السمعية مع المدركات البصرية لاداء الممثل (جسمه وصوته) يضاف لها تقنيات العرض من ازياء واضاءة .
6. استفاد المخرج من مرجعياته الفلسفية النابعة من عمق اشتغالاته الفكرية والجمالية في جسد الفلسفة لتقديم تجربة تقنية جديدة على مستوى الخطاب المسرحي .

الاستنتاجات

1. أسهمت الموسيقى بترابط سببي مابين متن الحركة لدى الممثل بوصفها نتيجة لأثر المحرك للمؤثر الصوتي وما بين العناصر البصرية والحركية المشكلة في العرض المسرحي على نحم اعم .
2. تدخل الموسيقى بوصفها عاملا عضويا واساسيا في تصميم الخطاب المسرحي .
3. اصبحت المنظومة السمعية عبر توظيفها واحدة من اهم سمات وخطاب المسرح الحديث .

التوصيات

1. وضع منهج خاص بالتاليف الموسيقي والتلحين الغنائي لطلبة المعاهد والكليات الموسيقية ولطلبة الدراسات العليا في المسرح .
2. ضرورة عرض اعمال موسيقية درامية الى طلبة القسم لتنمية ذوقهم واحساسهم الموسيقي .
3. الاستمرار على تدريب الممثلين موسيقيا بالشكل العلمي المدروس والمبرمج لتحقيق التواصل في المقدرة الغنائية والسماعية الدرامية .
4. الاهتمام بمادة التذوق الموسيقي باعتبارها لها اهمية في تنمية قدرات الطالب الموسيقة وتعرفه على التراث الادبي والعالمي والمحلي .

المقترحات

يقترح الباحث الى اجراء الدراسات الاتية :

1. دراسة تحليلية عن جماليات الموسيقى في المسرح الراقص .
2. دراسة تحليلية جماليات التلقي الموسيقي في العرض المسرحي .

الهوامش:

(1) احمد مطلوب : معجم النقد العربي القديم ، ج1 ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 ، ص325 .

(2) ارنست، فشر، ضرورة الفن، بر، اسعد حليم، الهيئة المصرية للتاليف والنشر، المطبعة الثقافية م. س، ص164 .

(3) عقيل مهدي يوسف ، المشترك الفني الجمالي – بغداد ، دار الشؤون الثقافية ،2009 ، ص5 .

(4) المصدر السابق ، ص40 –41

(5) ينظر: ميسم هرمز، التحليل والنقد الجمالي الموسيقي – جامعه بغداد، كلية الفنون الجميلة ،2011، ص5.

(6) الباحث .

(7) ابن منظور – لسان العرب ،بيروت ، دار لسان العرب . د . ب ، ص46 .

(8) جيلين ولسن ، سايكولوجية فنون الاداء تر ، شاكر عبد الحميد مقدمة المترجم ، عالم المعرفة –الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 2000 ،ص8 .

(9) جياين ولسن ، المصدر نفسه ، 2000 ، ص9 .

(10) جود مان اليزابيث، وجين دي مان، المرشد في السياسة والاداء تر د. محمد لطفي نوفل، د. امين الرباط، مركز اللغات والترجمة ، الفنون الجميلة ، مهرجان القاهرة التجريبي ، القاهرة ، 2001 ، ص151

(11) ينظر ج. ف كرستي –تربية الممثل في مدرسة ستناسلافسكي تر ، عقيل مهدي يوسف ، ليبيا ،دار الكتب الوطنية ،2002، ص383.

(12) ينظر سامي عبد الحميد ، مدخل الى فن التمثيل ، كلية الفنون ، جامعة بغداد ، بغداد ، 2001 ، ص57

(13) ينظر سامي عبد الحميد ، المصدر السابق ، ص57 .

(14)ينظر ، ابراهيم ، أنيس ، الاصوات اللغوية ، ط3 (القاهرة ، دار النهضة العربية ، 1961) ص116 .

(15) ينظر: ابراهيم ، أنيس ، المصدر نفسه ، ص 124 .
(16)ينظر ، جون ليونارد ، المؤثرات المسرحية تر: منى سلام ، القاهرة ، مطابع المجلس الاعلى للاثار ، 2003 ، ص69- 75 .
(17) يورتنوي ، جوليوس : الفيلسوف وفن الموسيقى ، تر: فؤاد زكريا ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، 1973 ، ص38 .
(18) سيد شحاته ، علم جمال الموسيقى ، القاهرة ، دار المعارف المصرية ، 2011، ص 134.
(19) ضياء الدين ، ابو الحب ، الموسيقى وعلم النفس ، بغداد ، مطبعة التضامن ، 1970 ،ص18 .
(20) عقيل مهدي يوسف ، المعنى الجمالي ، عمان ، دار مجدلاوي ، 2008 ،ص65 .
(21) المصدر نفسه ص67 .
(22) الهام علي العنوز – علم النفس الموسيقي ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2012 ، ص10 .
(23) ضياء الدين ، ابو الحب ، المصدر السابق ، ص59 –60 .

- العرف الصوتي الاجتماعي :- مجموعه القيم والمفاهيم الصوتية النغمية والايقاعية اللونية الديناميكية التي تمثل حدود تذوق التراث الغنائي والموسيقي (الغناسقي) لجماعة ما وزمان محدد ويتغير العرف الصوتي والاجتماعي مع حركة وتطور الحياة الروحية والمادية للجماعه واشكالها ويعبر بالتالي النسخ الفناسقي واشكاله ومحتواه وطرق ادائه وتقديمة وادارة . علي عبد الله – دراسات موسيقية – بغداد – دار الشؤون الثقافية ،1999،ص62.

(24) ينظر : جون ليونارد – المؤثرات المسرحية ، مصدر سابق ، ص 36.
(25) ابن منظور ، لسان العرب ، دار لسان العرب ، بيروت ، ص 8.
(26) سامي ، عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، در لشؤون الثقافية ، بغداد ، 2008 ، ص 81.
(27)ماكس ، بنشار ، تمهيد للفن الموسيقي ، ترجمة وتقديم محمد رشاد بدران ، القاهرة ، 1973.
(28) ينظر سامي عبد الحميد ، بدري حسون فريد ، فن الالقاء ، ج2 ، بغداد ، وزارة التعلم والبحث العلماء ، 1980 ، ص32 .
(29) نبيله خليفه، ليلى زهران، الاسس العلمية والفنية لجمباز والتمرينات، بيروت، دار الفكر العربي، ص 40.
(30) الكسندر ، دين ، العاصر الاساسية الاخراج المسرحية تر ، سامي عبد الحميد ، بغداد ، اصدار وزارة التعلم العالي والبحث العلمي ، كلية الفنون ، 1971 ، ص 353 .
(31) محمود حمد الحنفي : الموسيقى النظرية ، ط2 ، القاهرة ، 1939 ، ص233.
(32) طارق حسون فريد : تطور التدرج الموسيقى على تحيد القيمة المطلقة لمصطلحات الاداء .
(33) مجلة الاكاديمي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعه بغداد ، العدد 15 ، 1996 ، ص 7.
(34) ج – ف – كرستي – تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي تر: عقيل مهدي يوسف – در الكتب الوطنية – بنغازي – ليبيا ، 2002 ، ص234 .
(35) نفس المصدر ، نفس الصفحة .
(36) ج. ف – كرستي ، مصدر سابق – ص235.
(37) المصدر السابق ، ص236 .
(38) المصدر نفسه ، نفس الصفحة .
(39) ينظر Samuel , Solden, The stagein Action
New Yourk , Appleton – century crofts , Inc ,1941 , P8
(40) ج – ف –كرستي – مصدر سابق ، ص238 .

(41) سامي عبد الحميد ، ابتكارات المخرجين والمؤلفين والمصممين في القرن العشرين ، بغداد ، دار ريماس ، 2011، ص 59.
(42) ف– كرستي – المصدر السابق ، ص239 .
(43) سامي عبد الحميد – ابتكارات المؤلفين المخرجين والمصممين في القرن العشرين . مصدر سابق ، ص68.
(44) المصدر نفسه ، ص35.
(45) مقابلة اجراها الباحث مع طارق حسون فريد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الموسيقى الساعه العاشرة والنصف صباحا ، 2013/1/25.
(*) عازف عراقي من مواليد 1968 بغداد ، تخرج من معهد الدراسات الفنية عام 1990 ومن كلية الفنون الجميلة عام 1994 وحاصل على شهادة الماجستير عام 2008 عن أطروحة البناء اللحني والإيقاعي في الأغنية التراثية العراقية ، وله مؤلفات عديدة.
(*) عقيل هاشم: مخرج إذاعي من مواليد 1975 قدم الكثير من الأعمال المسرحية والتلفزيونية كموتير ومسجل صوت هو فرع كلية الفنون الجميلة ، قسم السمعية والمرئية
(46) مقابلة اجراها الباحث مع عبد الكريم عبود يوم 22013/7 الساعه العاشرة صباحا .
(*) مقابلة اجراها الباحث – ياسين اسماعيل ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التربية الفنية – الاثنين 2013/1/26 .
(47) مقابلة اجراها الباحث مع عبد الكريم عبود يوم 22013/7 الساعه العاشرة صباحا .

المصادر والمراجع

القران الكريم

المراجع

اولا : المعاجم والقواميس

1. احمد مطلوب ،لسان العرب ، دار لسان العرب ، بيروت ، 1960.
2. احمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، ج1، دار الشؤون الثقافية ، 1989.
3. سمير عبد الرحيم الجلبي ، معجم المصطلحات المسرحية ، بغداد ، دار المامون للترجمة والنشر، 1993 .

ثانيا – الكتب

4. ابراهيم انيس ، الاصوات اللغوية ، ط3 ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، 1961.
5. الكسندر دين : العناصر الاساسية لاخراج المسرحية ، ط1 ، بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، كلية الفنون ، 1971 .
6. الكسي بوبوف – التكامل الفني في العرض المسرحي تر . شريف شاكر ، لبنان ، دار المعارف ، بدون تاريخ .
7. ارنست فيشر ، ضرورة الفن تر – اسعد حليم ، الهيئة المصيرية للتاليف والنشر ، بدون تاريخ .

8. حلبوس ، بررتوري : الفيلسوف وفن الموسيقى تر : عبد الرحيم الجلبي ، بغداد ، دار المامون للنشر والترجمة ، 1990.
9. ج .ف – كرستى – تربية الممثل في مدرسة ستتاسلاتسكى : تر – عقيل مهدي يوسف – ليبيا ، دار الكتب الوطنية ، 2002 .
10. جون لينارد : المؤثرات المسرحية تر منى سلام القاهرة ، مطابع الملجس الاعلى للاثار ، 2008 .
11. جودمان اليزابيث – وجين دي مان ، المرشد في السياسة والاداء تر ، محمد لطفي ، امين الرباط ، القاهرة ، مركز اللغات والترجمة ، 2001.
12. جيلين ولسن ، سايكلوجية فنون الاداء تر : شاكر عبد الحميد ، الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 2000.
13. سامي عبد الحميد : نمو مسرح حي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 2008.
14. سامي عبد الحميد ، مدخل الى فن التمثيل ، جامعه بغداد – كلية الفنون الجميلة ، 2001 .
15. سامي عبد الحميد – ابتكارين المخرجين والمصممين والمؤلفين في القرن العشرين ، ط2 ، دار ريماس ، 2011، ص 59.
16. سليم الحلو – تاريخ الموسيقى الشرقية ، لبنان ، منشورات دار مكتبة الحياة ، لبنان ، 1977 .
17. سيد شحاته ، علم جمال الموسيقى ، القاهرة ، دار المعارف ، 2011.
18. علي عبد الله ، دراسات موسيقية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 1999.
19. ضياء الدين ابو الحب – علم النفس الموسيقى ، بغداد ، دار التضامن ، 1970 .
20. طارق حسون فريد – مدخل لتذوق الفنون الموسيقية ، بغداد ، دار الكتب للطباعه ، 2001 .
21. عقيل مهدي يوسف : المعنى الجمالي ، عمان ، دار مجد ولاي ، 2008.
22. عقيل مهدي يوسف ، المشترك الفني والجمالي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 2009 .
23. علي الشوك ، الموسوعة الصغير ة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1978.
24. فرانك هوانتج – المدخل الى الفنون المسرحية تر كامل يوسف ، القاهرة ، دار المعرفة ، 1977 .
25. محمود حمد النفي ، الموسيقى النظرية ، القاهرة ، دار المعارف ، 1939 .
26. ماكس بنشار – تمهيد للفنون الموسيقي ، القاهرة ، 1973 .
27. ميسم هرمز : التحليل والنقد الجمالي الموسيقي ، جامعه بغداد ، 2011.
28. نبيلة خليفة ، ليلى زهرات ، الاسس العلمية للجهاز والتمرينات ، بيروت ، الفكر الفري ، ص 40.
29. هاير جوردن – التمثيل والاداء المسرحي تر : محمد سيد ، الامارات – مركز الشارقة للابداع الفكري ، 2007 .

الدوريات

30.الهام على عتور – علم النفس الموسيقي ، كلية الفنون ، جامعه بغداد ، 2012.
31.طارق حسون فريد ، تطور التدر ج الموسيقي في تحديد القيمة الصوتية لمصطلحات الاداء مجلة الاكاديمي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعه بغداد ، عدد 15 ، 1960 .

المقابلات

32.طارق حسون فريد ، مقابلة شخصية اجراها الباحث ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الموسيقى ، 2013/1/17.
33.ياسين اسماعيل الكعبي ، مقابلة شخصية اجراها الباحث ، قسم التربية النشر ، 2013/1/17 .
34.كريم عبود – مقابلة شخصية اجراها الباحث كلية الفنون الجميلة – قسم المسرح ، 2013/2/17 .

الاجنبية

35. Smuel , Solden , the Stagen Action , New Yourk , Appleton Cetury Crofts
36. Oscor Brocke , History of the theater 24,13 astain Allyu, Bacan , 1974