أثر بنية التوافق للمؤثرات الموسيقية بين المتلقي والمخرج

نبراس هشام عبد العباس الحداد
جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة
Nibras.alhadad717@gmail.com

الخلاصة

يضم البحث أربعة فصول، يتضمن الفصل الاول الاطار المنهجي للبحث، مشكلة البحث المتمركزة في الاستفهام الأتي: ما مدى التوافق في المؤثرات الموسيقية بين المتلقي والمخرج؟ بينما تمثلت أًهمية البحث في تحديد مفهوم التوافق للمؤثرات الموسيقية وتحديد طبيعة التبادل والانسجام بينها وبين المتلقي والمخرج في العرض المسرحي، اما هدف البحث فيهدف الى الكشف عن أثر بنية التوافق للمؤثرات الموسيقية بين المخرج والمتلقي، اما حدود البحث اقتصرت على طلبة المرحلة الرابعة – قسم الفنون المسرحية – كلية الفنون الجميلة– جامعة بابل وعددهم (٢٠) طالباً وطالبة للسنة الدراسية (٢٠١٦-٢٠١٧م). واختتم الفصل بتعريف المصطلحات والتعريف الاجرائي. اما الفصل الثاني فتضمن ثلاثة مباحث، عُني المبحث الاول با المؤثرات الموسيقية في المسرح والمبحث الثاني عن مفهوم التلقي وأفق التوقعات، والمبحث الثالث علاقة المخرج بالمؤثرات الموسيقية في العرض المسرحي ثم اختتم الفصل بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري. اما الفصل الثالث فقد ضم اجراءات البحث من مجتمعه الذي تألف من طلبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل – قسم الفنون المسرحية بفروعه كافة – المرحلة الرابعة واختارت الباحثة (٢٠) طالباً وطالبة يمثلون عينة البحث التي تم استعمالها بالطريقة العشوائية البسيطة، واستندت الباحثة في اداتها على استمارة اداة القياس التي وزعت على الخبراء. اما الفصل الرابع فقد احتوى على عرض النتائج ومناقشتها والاستنتاجات التي توصلت اليها الباحثة. ففي النموذج الاول توافقت الفقرة الاولى (الممثل مع الموسيقى) بنسبة (٦٢%) أذ جاءت الحركة الايقاع والانسجام والترابط والتناغم والتعبير، قريبة من حركة الممثل ولكن بشكل قليل، وذلك لعدم سماع الموسيقى مسبقاً وعدم توافقها مع مشاهد الحركة الايمائية بنسبة عالية. اما النموذج الثاني فتوافق الفقرة الاولى بنسبة (٤١%) وذلك لأَن الموسيقى كانت هادئة وثقيلة لم تتوافق مع حركات الممثل. اما النموذج الثالث اتفقت الموسيقى مع الحركة بنسبة (٨٤%) لأَنها شكلت صراعاً متصاعداً مع الحدث. واختتم الفصل ببعض التوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: المؤثر الموسيقي، المتلقي، المخرج، التوافق.

Abstract

The research consists of four chapters. It includes the first chapter which contains the Methodological framework of the research. The research problem stationed in the following question: What is the consensus in the musical effects between the recipient and director. While the importance of the research consisted in defining the concept of compatibility for musical stimuli and determine the nature of exchange and harmony between them and between the recipient and director in theatrical show. As for the aim of the research, the research aims to detect the effect of compatibility structure for musical influences between the recipient and director. Whereas research limits, the research was limited to students of fourth stage (year 4) / Theatrical arts department/ College of fine arts/ Babylon University. Their numbers are twenty (20) students (male and female) for the school year 2016 to 2017. The chapter had been concluded defines the terminology and definition. While chapter two includes three sections. The first section is about the musical effects in the theatre, the second section is about

receive concept, expectation distance. The third section is the director relationship with the musical effects in the theatrical show. Then the chapter is concluded with the indicators resulting from the theoretical framework. Whereas chapter three involves the research procedures from its community which consist of the Fine Arts College students/ Babylon University/ theatrical arts department including all branches/ year 4. The researcher chose 20 students between male and female as a research sample which has been used in a simple random way. The researcher depended on the measurement tool form in her instrument which was distributed to the experts. Chapter four displays the results and its discussions and also the conclusions reached by the researcher. In the first model, the first paragraph is coincidence (the actor with music) by (62%) where the movement, rhythm, harmony, interconnection, cohesion, and expression came, close to the actor's movement but a few. Because of not hearing to music in advance and their incompatibility with the scenes of gestural movement in a high rate. While the second model, the first paragraph is coincidence by 41%. This is because that the music was quiet and heavy, it did not correspond with the actor's movements. In the third model there is a compatible between music and movement by 84% because it formed an escalating conflict with the event. Finally, the chapter has been concluded with some recommendations and proposals.
Keywords: musical influential, receiver, director .

الفصل الاول/الاطار المنهجي

١- مشكلة البحث

تعد المؤثرات الموسيقية عنصراً مهماً في سينوغرافيا العرض المسرحي، اذ تلازمت مع المسرح منذ القدم في الشرق والغرب، في نشأته الاولى واختلف الدور الذي تلعبه المؤثرات الموسيقية باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ، كونها من أكثر الفنون تأثيراً على النفوس، لذا سعت كل الفنون ان تكون موسيقية على وفق تعبير (نيتشه) إذ ظهرت فنون المسرح وارتبطت الدراما بالموسيقى وامتزجت فنون الرقص والتشكيل التصويري بالعرض المسرحي وامتدت مع فنون السينما والتلفزيون والاذاعة للوصول الى صورة فنية مناسبة تعرض القيم لمبادئ القضايا الانسانية (الاجتماعية) والتاريخية والفلسفية واسقاطها على الحياة المعاشة من حيث عادات المجتمع وتقاليده ومواجهة بعض الافكار السياسية او الظلم والاضطهاد للوصول الى هدف معين يؤثر على المتلقي[١].

وتبقى عملية ضخ القيم الجمالية والتعبيرية من قبل المخرج وبأدواته المتعددة متمثلة بالعناصر التقنية، اذ تبقى رهينة تنوع الطيف المتفاوت من المتلقين، اذ للتلقي بحسب (ياوس[*] وأيزر[**]) في تصنيفهم لنظريات التلقي ونوعية المتلقين رأياً يؤكد على نسبية الكيف والكم والاتجاه والضرورة التي طرحها (كانت) في لحظاته الأربعة، وبالتالي تتنوع الاستجابات بين متلقي وآخر من جهة وبين مجموع المتلقين والمخرج من جهة اخرى ومن هنا يمكن القول أن دور العناصر التقنية المسرحية ومنها المؤثرات الموسيقية يرتهن بعوامل موضوعية وعوامل ذاتية تتصل مباشرة بعوامل متعددة ابتداءً من ذات الانسان وشخصيته المتفردة وفوارقه مع اقرانه بما ينتج تنوعاً واختلافاً وربما تناقضاً او توافقاً مع مجموع المتلقين وحقيقية الرسالة المتضمنة من قبل المخرج لذا فان مشكلة البحث الحالي وكما اتضح من حالته النسبية واللا ثبات في دور المؤثرات الموسيقية في احداث استجابة جمالية او وظيفية ستتحدد في وضع اجابة للاستفهام التالي: ما مدى التوافق في المؤثرات الموسيقية بين المتلقي والمخرج في العرض المسرحي؟

٢- أهمية البحث والحاجة اليه:بناءً على ما تقدم تتمثل اهمية البحث الحالي في تحديد اشتغال مفهوم التوافق للمؤثرات الموسيقية وتحديد طبيعة التبادل والانسجام بينها وبين المتلقي والمخرج في العرض المسرحي، اذ تقتصى اثر الجمالي بابعاده الشكلية والمضمونية في المفاصل الثلاث: (المخرج ، الموسيقى ، المتلقي). من خلال تقديم نموذجاً منهجياً على كيفية ملاحقة وتتبع الظاهر الجمالية في الاعمال الفنية بشكل عام والمسرحية على وجه الخصوص.

٣- هدف البحث:يهدف البحث الحالي الى الكشف عن أثر التوافق في المؤثرات الموسيقية بين المتلقي للعرض المسرحي (الطلبة) والمخرج.

٤- حدود البحث

أ- الحد البشري: مجموعة من طلاب المرحلة الرابعة لقسم الفنون المسرحية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل وعددهم (٢٠) طالباً وطالبة.

ب- الحد المكاني: قسم الفنون المسرحية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.

ج- الحد الزماني: السنة الدراسية ٢٠١٦-٢٠١٧م

٥- تحديد المصطلحات

أولاً: أثر

لغة:

الاثر: "العلامة، الشيء: ظهر فيه الأثر بالشيء تطبع به والشيء تتبع أثره، أثر فيه، ترك فيه أثر"(٢).

اصطلاحاً:الاثر: "نتيجة الشيء وله معان عدة بمعنى النتيجة: وهو الحاصل من الشيء والثاني بمعنى العلامة: وهو السمة الدالة على الشيء، والثالث بمعنى الخير: ويطلق على الكلام السلف لاعلى افعالهم، والاثار في جمع أثر، وهي اللوازم المتعلقة بالشيء وقد يطلق الاثر على الشيء المتحقق بالفعل باعتباره حادثاً عن غيره وهو بمعنى ما مرادف للمعلوم او السبب عن الشيء"(٣).

التعريف الاجرائي:الاثر: هو النتاج المحقق من فعل المؤثر (المؤثرات الموسيقية) والتي يترك انطباعاً متفاوتاً لدى مجموع المتلقين (الطلبة) اثناء مشاهدة العرض المسرحي.

ثانياً: البنية

لغة:البنية: "فعل ثلاثي، بني يبني، وبناية وبنية"(٤).

اصطلاحاً: البنية:"هي مجموعة مكونة من عناصر ذهنية تقدم تصورات محددة عن الواقع او مجموعة العلاقات القائمة بين الاشياء في الواقع نفسه، اي في الحالة الاولى نموذج عقلي وفي الثانية جوهر واقعي"(٥).

بنية: "مجموعة متشابكة من العلاقات تتوقف فيها الاجزاء والعناصر على بعضها من ناحية وعلى علاقتها بالنص من ناحية اخرى"(٦).

التعريف الاجرائي:البنية: هي مجموعة العلاقات الداخلية ضمن اطار العرض المسرحي التي تشترط على ضرورة ارتباط الوحدات السمعية (مؤثرات الموسيقية) والبصرية (العرض) الجزئية والكلية.

ثالثاً: التوافق

لغة: التوافق: "توافق – تطابق – وتألف، انسجم، تلاءم، تساوى، تناسب، تجانس، توافق الوان، توافق وجهات النظر، اتفق، توافق، اتفاق بين اشخاص تفاهم وقبول، تطابق في التفكير او الشعور والنية او التصرف خلو

من الاختلاف والتنافر، توافق بين الحركة والكلام، توافق بين الموسيقى والكلام، توافق اصوات، انسجام وتناغم اصوات"[٧].

اصطلاحاً:التوافق: "هو هذا العمل الي يطلق عليه الفنانون (الانسجام) بين جميع عناصر وحدات العمل الادبي او الفني، وهي تعني التوازن العام للعمل كوحدة واحدة لا تجوز فيه وحدة على اخرى"[٨].

التعريف الاجرائي:التوافق: علاقة بين انطباعين متقابلين يتميز بالتساوي والتحايث بين طرفيها من حيث الكم والكيف.

ترى الباحثة هنا يجب تعريف (بنية التوافق) اجرائياً: هي حالة الانسجام والاقتراب في الرؤية الموسيقية بين المؤثر الموسيقي او المخرج للمسرحية والمتلقي (الطلبة) بنية عينة التحليل.

رابعاً: الموسيقى

لغة:الموسيقى: "تُذّكر وتؤنث: لفظ يوناني يطلق على فنون العزف على آلات الطرب و(علم الموسيقى) علم يبحث فيه عن اصول النغم، من حيث تأتلف او تتنافر"[٩].

اصطلاحاً:الموسيقى: "تطلق على من يتعاطى الموسيقى ويناظرها في الانكليزية كلمة (Music) وفي الفرنسية (Musique) وهذه الكلمة ذات اصل يوناني بمعنى (موزي) وان (موست) معنا الاستمياء او الاستلهام"[١٠].

خامساً: المؤثرات الموسيقية

أ- "وهي الموسيقى المصاحبة للدراما على خشبة المسرح. وهي موسيقى تؤلف او تعد في الغالب لتصاحب بعض الحوار او تفصل بين المشاهد وبعضها البعض"[١١].

ب- "هي كل الحركات أو اجزاء الموسيقى التي تتداخل مع الدراما المسرحية للفعل أو الاحداث الدرامية أو الفاصلة بين مشهد واخر بين موقف وموقف ثانٍ وتأتي الموسيقى على اشكال موسيقية"[١٢].

التعريف الاجرائي:المؤثرات الموسيقية: هي مجموعة الاصوات الصادرة بقصد محدد عن آلة موسيقية او آلات تساهم في اضافة بعد تعبيري للصورة البصرية وتكملها جمالياً في العرض المسرحي.

الفصل الثاني/الاطار المنهجي

المبحث الاول: المؤثرات الموسيقية في المسرح

تشغل الموسيقى جانباً واسعاً ورئيساً في الحضارة الانسانية وهي ملازمة للحياة البشرية عبر تاريخها الطويل، وتعكس ملامح كل عصر من عصور الانسان فهي تعبر عن احاسيسه وافكاره من حب وكره وحزن وفرح. فالموسيقى لغة ترددها الطبيعة والتاريخ والاساطير والعقائد والاديان والكون من دون ملل.

تعد الموسيقى في المسرح جزءً اساسياً من العرض المسرحي من عهد الاغريق وحتى وقتنا الحاضر. اذ كانت ترافق عروض الشعر بالعزف على الناي او القيثارة[١٣].

أستعملت الموسيقى المكونة من آلات النفخ والكنارة في الغناء واصبح المؤثر الموسيقي مصاحب للكوميديات والتراجيديا[١٤]، اذ اصبحت تكمل العرض المسرحي مع بقية مكملات العرض الأُخر، وظل استعمال اصوات قرع الطبول والاجراس البدائية التي كانت ترافق الانسان في الصيد والحروب والطقوس الدينية مستمراً وازدادت اهمية المؤثرات الموسيقية في حقبة عصر النهضة[١٥]، وترجمة الحدث المسرحي بشكل فعالَ ورافقت العروض المسرحية من دون انقطاع وكل من يقرأ شكسبير يدرك اهمية الموسيقى في

المسرح الاليزابيثي اذ نجد في اعماله موسيقى ناعمة، موسيقى جدية وغريبة، ابواق من الداخل، طبول وابواق،... وغيرها(١٦).

أَن كل آلة من الآلات الموسيقية تمثل شخصية من الشخصيات المسرحية فهي وجهة نظر مهمة لشخصية ما او لمجموعة شخصيات تعبر عن ما في داخلهم في العرض المسرحي اي انها تفكير الشخصية بصوت مرتفع يمكن للمتلقي ان يدركه ويفهمه(١٧).

تعد الموسيقى واحد من أهم العناصر السمعية في العرض المسرحي من خلال "تقديم القطع الموسيقية ذات القيمة الجمالية داخل العرض فانها تسير بخط موازٍ مع المستوى البصري والحركي للعرض فهي ترتبط بكل ما هو مرئي في الحيز المكاني لفضاء العرض المسرحي كـــ(الديكور، الاضاءة، الازياء، الماكياج...الخ) خالقة الانسجام والتناغم بينها وبين الممثل لخلق التفاعل بين تلك المستويات"(١٨). فمشاعر الشخصية وكيانها ترجمة لذات الممثل فهي تمثل ابعاد الشخصية الطبيعية والاجتماعية وهنا يبرز دور المؤثرات الموسيقية لتعميق الحس الدرامي للمتلقي والممثل اي ان يكون هناك توافق وانسجام بين الموسيقى التي تعبر عن الزمان والمكان مع الاضاءة التي تعطيها قيمة جمالية ودلالية على خشبة المسرح(١٩).

اذ اصبحت المؤثرات الموسيقية عنصراً مهماً في النص وفي العرض لأنها تستطيع ان تحقق عالم الايهام بالواقع عن طريق توفر الاجواء البيئية ومن خلال الصوت والصورة وتحقيق الحالة النفسية في بعض مشاهد المسرحية ودعم الحالة العاطفية التي تمر بها الشخصيات المسرحية او تستعمل موسيقى تعبيرية لتوافق الفعل الدرامي او تتخللها فترات صمت او تغطي فترات الانتقال من مشهد الى آخر او من فصل الى آخر(٢٠). ومن خلال هذا يرتبط المتلقي بين المرئي والمسموع وتنشأ علاقة بين الاصوات والحركات تؤدي الى تطوير الارتباطات الحسية بين عناصر العمل المسرحي(٢١).

يعد بعض الدارسين استعمال المؤثرات الموسيقية كوسيلة تعبيرية وتصويرية في العرض المسرحي لشد المتلقي للمشهد المسرحي ومساعدة الممثلين في ادائهم وتقمصهم للشخصيات إذ تنقل مؤثراتها من السمع الى المشاعر(٢٢)، من خلال امتزاجها مع عناصر العرض وتتفاعل معها وتوحدها في تنظيم الايقاع في كل عنصر من العناصر المكونة للعرض المسرحي فايقاع العرض يحقق ما اطلق عليه المسافة الجمالية والتي تدفع المتلقي في الصالة أن يحرك اصابعه أو يتمايل ويضرب بقدمه الارض، لان الايقاع يحرك في داخلهم الاحساس بالمعنى وصولاً لعملية الفهم والإدراك(٢٣).

يرى (الكسندر دين) إن ايقاعات العرض المسرحي تتماشى مع ايقاعاتها الداخلية ولعل الاحساس بهذا الايقاع التي تشكله متناقضات العرض المسرحي يجعل المتلقي يتجه نحوه بأحاسيسه(٢٤).

اختيار الآلة الموسيقية له قيمة سيميولوجية فهي توحي بالمكان والزمان أو البيئة الاجتماعية، كما يمكن أن تصاحب قيمة موسيقية معينة عند دخول الممثلين وخروجهم اي أَن الموسيقى يمكن أَن تقول ما يقوله النص من (فرح، حزن، ...الخ) (٢٥). اذ بوسع المتلقي ان يتأثر تأثيراً عميقاً بواسطة ايقاعات معينة عن طريق المؤثرات الموسيقية التي تثير استجابات معينة في نفس المتلقي وبمقدور هذه الايقاعات ان تحث على العنف او القلق الحزن وتأتي متطابقة مع شعور المتلقي من حيث القبول او الرفض(٢٦).اذ ان "الصوت لا يتجسد بشكل عيني ليؤلف اشكالاً مكانية وانما يفرض نفسه في الموسيقى من خلال التنوع للعلاقات بين الاصوات ولذلك تنتمي الموسيقى الى مضمار الزمن الفكري"(٢٧).

أن موسيقى الالات الخالصة كالسمفونية بوجه خاص هي اكمل شكل للموسيقى، اذ تعد سمفونيات (بتهوفن) وحدها كفيلة ان تقدم العواطف والانفعالات من حزن وفرح، كراهية، حرب، سلام وتترك أثراً واضحاً تترجمه الالات وحدها للتعبير عن غاياتها الجمالية لتحفيز المتلقي وشده الى الاستمرار بمتابعة العرض المسرحي من خلال ايقاعاتها(٢٨).

يحتاج اي عمل مسرحي الى تنظيم جمالي ليتحدد من خلاله العمل، فالموسيقى لها تأثير في تهيئة المتلقي او آثاره فهي تساعد على سرعة التفكير والثقة وتنمية حاسة السمع والقدرة على التحليل الموسيقي للعمل بطريقة غير مباشرة(٢٩). وليس هناك ارتباط علمي بين العمل الموسيقي والانفعالات التي قد يثيرها، وذلك لان الانفعالات تختلف باختلاف التجارب والقابليات بينما العمل الموسيقي يحدث تأثيراً عميقاً ومتعة جمالية اذ تعد وسيلة للتعبير كما الحب والشجاعة والسعادة كلها حالات تتضمن مفهوماً عن حالة سابقة بالماضي(٣٠).

فأن الكثير من المسرحيات تعبر عن الاجواء الانفعالية والنفسية اللا شعورية مثل مسرحيات (جورج بوشنر) التي تصور الشخصيات والمواقف بحساسية شديدة(٣١).

فالموسيقى تصور حالات شعورية ولا شعورية رمزياً فالاصوات مثل الالوان ترتبط في الذهن بمعاني رمزية محددة(٣٢).

استعملت في المسرح مؤثرات موسيقية مصنوعة وهي "عبارة عن مونتاج لعناصر مسجلة من الحياة اليومية وهي ليست اصواتاً موسيقية بالمفهوم العلمي، ففي بادئ الامر كان يتم ذلك عن طريق معالجة شريط التسجيل بعدة اساليب مثل الاسراع والابطاء عزف الشريط بعكس الاتجاه ... تقطيع الشريط واعادة تجميعه بتنظيم مختلف..." (٣٣). واستعملت أيضاً في المسرح مؤثرات موسيقية تعبر عن الالحان العاطفية والشاعرية التي تعطي الراحة النفسية للمتلقي، اذ اصبح يسمع اصوات الطائرات ودوي المدافع والقنابل وتعبر عن معاناة الانسان في الكوارث والحروب(٣٤)، كما في سمفونية (جبال الالب) اذ استعمل مع الاوركسترا اجهزة وماكنات لاحداث اصوات الريح القوية والرعد ليصور العاصفة كذلك اوبرا (سالومي) و(الكترا) (٣٥).

المبحث الثاني/ مفهوم التلقي وافق التوقعات

تعد نظرية التلقي قديمة قائمة على اصول وجذور سابقة، يمكن ان تعود بعض الافكار التي طرحتها هذه النظرية الى (ارسطو) في كتابه (فن الشعر) اذ يشمل كتابه على فكرة التطهير بوصفها ركيزة من ركائز التجربة الجمالية، وقد اولت نظرية التلقي الاهتمام الواسع بالمتلقي والتأكيد على دورة الفعال كذات واعية لها نصيب كبير من النص وانتاجه وتداوله وتحديد معانيه، وبرزت بعض الاسماء التي ساهمت في صياغة هذه النظرية ومنهم الناقد الهولندي (رومان انجاردن) الذي يرى ان الفاعلية القرائية ذات اتجاه واحد ينبع من العرض الى المتلقي، وسار على نهجه (ايزر ، هانز)، وهناك خمسة مؤثرات في نظرية التلقي التي تعد الجذور الحقيقية لهذه النظرية وهي (الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، ظاهراتية رومان انجاردن، هيرمنيوطيقا هانز، جادامير وسوسيولوجيا الأدب) التي لها تأثير واضح لدى زعماء نظرية التلقي (مدرسة كونستانس) (٣٦). وهذه المدرسة دافعت عن دور المتلقي في بناء العرض وانتاج دلالاته، اذ يحاول المتلقي أن يقيم فرضيات من اجل صياغة نسق معين وليس اكتشافه فقط، فعليه مراعاة العملية الادراكية والجمالية(٣٧). وأن الاهتمام بالمتلقي جاء كرد فعل على اهمال السياق الخارجي وحسب الاهتمام على النص ذاته فجاء نقد التلقي او الاستقبال ليقلب الموازين ويركز على سياقات النص المتعددة من خلال الاهتمام بالمتلقي وبعملية القراءة

وتحديد المعنى وتأويله[٣٨]، وبعد أن ظهرت لنا عدة اتجاهات فلسفية عدة ومختلفة كالفلسفة الالمانية المتمثلة بـــ(كانت)، اذ اكد على الذات وفعل الانا الذي له دور مهم في فتح ابواب الشعور والاحساس بما اسماه (الجليل) ولحظاته الاربعة، وجاء (هوسرل) الفيلسوف الالماني ومؤسس الظاهراتية التي اثبتت تأجيلها لتاريخ الاشياء وانفتاح الشعور بين الذات والمظاهر الخارجية من الاشياء (الحياتية والفكرية) في لحظة التلقي نفسها[٣٩]. واستفاد رواد نظرية التلقي بما طرحه (جورج غادامير) الفيلسوف الالماني بنظريته التأويلية وفي آالية عملها (عمل فعل الفهم) ومن (دلتاي) فيلسوف الماني أيضاً والذي اهتم بدراسة عملية الفهم من داخل العقل البشري اي اسقاط حياتنا الداخلية الخاصة على الموضوعات حولنا[٤٠].

وطرح (ياوس) مفهوماً جديداً حول (افق انتظار القارئ)[*] واعتمد على مفاهيم (غادامير) في التأويل إذ العملية تقوم على ثلاثة محاور اساسية هي: (الفهم ، التفسير ، التطبيق) اذ اراد (غادامير) بموضوع الفهم بشكل ملموس ان يجعل اللغة وسيطاً ينتقل عبره ثم وحد بينه وبين التفسير والتطبيق وعدَ التفسير عملية للتواصل بين الماضي والحاضر اذ طرح مفهوم (الافق التاريخي) الذي طوره (ياوس) واطلق عليه (افق التوقع) [٤١] وهو مفهوم مهم في دراسة التلقي، لان الجمهور (المتلقين) عندما يبدأ العرض يكون "مهيأ بالفعل لطريقة معينة من التلقي من خلال تجربته في العروض السابقة وخبرته الجمالية، واذ كان العرض جديد فانه يشير لدى المتلقي افق التوقع وقواعد اللعبة التي اعتادها من خلال العروض السابقة"[٤٢]. ويختلف هذا الافق في سياق المشاهدة باختلاف المعايير الفنية والايدولوجية للعمل الجديد وتوافق وتوقع المتلقي للعمل وتفسيره وهناك ثلاثة عوامل رئيسة حددها (ياوس) تتألف منها الانظمة المرجعية للافق الانتظار وهي[٤٣]:

١-الخبرة السابقة التي يمتلكها المتلقي من خلال معرفته للجنس والنوع الذي ينتمي اليه النص المقروء (العرض).

٢-شكل الاعمال السابقة والاعمال الجديدة التي يفترض معرفتها.

٣-مدى التميز بين اللغة الشعرية او الجمالية واللغة العادية او بين العالم التخيلي والواقع اليومي.

هناك عناصر أُخر تساهم في تحديد افق التوقع في العمل المسرحي سواء كان تراجيدياً أم كوميدياً علاقات متعددة فهناك علاقة بين المتلقي وبين افراد الجمهور، وبين المتلقي والممثلين وهي علاقة معقدة اذ تنطوي على ابعاد سيكولوجية واجتماعية واقتصادية وثقافية متداخلة[٤٤]. وطور (ايزر) مع زميله (ياوس) نظرية التلقي من حيث اهتمامه ظاهراتياً وتبنى نموذج (رومان انجاردن) اذ كان يرى الاثر الذي يحدثه (النص/العرض) في القارئ (المتلقي) اذ حدد (ايزر) في طروحاته (المسافة الجمالية وتقوم على مدى فهم الاشياء والعلامات الفنية في لحظات الخطاب الفني واكتساب وعي جديد[٤٥] اذا ما توفرت علاقة او اشارة ما موسيقى عراقية تقليدية (قانون، ناي، عود) في عرض ما، فان المسافة الجمالية بينهما وبين المتلقي تكون قريبة لانها مألوفة ومستهلكة ومعروفة في الحياة اليومية لكن العلاقة او الاشارة الى (القانون، الناي، العود) نفسه يفسح المجال للمسافة الجمالية ان تكون طويلة حيال المتلقي فتشير العديد من التساؤلات.

اشترك (ايزر) و(ياوس) في معارضتهما للآراء البنيوية، إذ يرى (ايزر) ان النص/العرض يعطي معنى جديداً هو مفهوم (المتلقي الضمني) عوضاً عن افق الانتظار المتلقي/القارئ لدى (ياوس) إذ حاول ان "يمنح القارئ القدرة على منح النص سمة التوافق او التلازم فوجد ان التوافق ليس معطى نصيباً وانما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ"[٤٦].

من هنا جاء افتراض (ايزر) الذي يتطلب من المتلقي ملئ الفجوات باجراءات مختلفة على ان لا تكون مرجعياته خارجية، وانما من المقاربة والتفاعل والتوافق القائم بين العرض وبين فهم المتلقي اذ مهمة هذه النظرية هو اعادة تكوين افق انتظار المتلقي لاستكشاف صيرورة التلقي ومعرفة كيفية تحاور المتلقي مع العرض المسرحي(٤٧).

ويصنف (كير ايلام) مستويات استجابة المتلقي الى ثلاث(٤٨):

الاول: مستوى الاثارة .. حسية او تلقائية تؤدي الى الضحك او غيره وترتبط بالتقاليد المسرحية لدى المتلقين وهي تختلف من مجتمع الى اخر.

الثاني: هو مستوى تأكيد موقف المتلقي .. من خلال موقف الشخصيات المسرحية، ويدخل فيه التوحد او المسافة، كما يتدرجه تحته الموقف الايدولوجي للمتلقي.

الثالث: هو مستوى البحث عن الوحدة الكلية للنص المسرحي .. من خلال تجميع العناصر المسرحية المتفرقة. ويتعامل مع الشفرة ودرجة ثقافة المتلقي ووعيه.

لقد اهتم العديد من المؤلفين والمخرجين بالمتلقي وقدموا العروض المسرحية في بيئات مختلفة اذ أَن تقديم العمل في "بيئات ثقافية مختلفة يؤدي الى تباين في استجابات الجمهور وان ردود افعاله لا تعزى فقط الى طبيعة الجمهور بل يمكن ان تعزى الى طبيعة النص فيجب تقديم نص مسرحي مناسب في بيئة ثقافية مناسبة"(٤٩).

تعد ظاهرة التلقي نشاطاً مشروطاً بمجموعة معايير جمالية تتغير في حد ذاتها في وظائفها وكيفيات اشغالها من عصر الى اَخر ومن مجتمع الى اَخر(٥٠)، اذ ستختلف ذائقة المتلقين ويختلف معها الحكم على العمل الفني (المسرحي) والمتلقي غالباً ما يفهم الوحدات الثقافية المكونة للخطاب فهماً مجازياً لأن المتلقي له مرجعه الخاص (الثقافية) من خلال تجربته التي هي رصيد ثقافي ومعرفي له طبيعة (خارج سيميوطيقية)(٥١). وان المتلقي في رأي (ايكو) الفيلسوف الايطالي له دور مهم في فهم الخطاب الذي يتعامل معه لأنه يمتلك ايدولوجية ورؤية للعالم(٥٢). وترى الباحثة أَن العمل المسرحي الذي يتوجه الى المتلقين يجب أن يكونوا في وضع صحيح للتلقي و الأستجابه من خلال ما يمتلكونه من احاسيس ومشاعر ومستوى معرفي وثقافي ومعتقدات تتناسب وتتوافق بشكل او بآخر مع العمل المسرحي، إذ إن المتلقي (المستمع) الى الموسيقى في المسرح يجب أَن يعَمق معرفته بمختلف الآلات الموسيقية والوان الموسيقى المستقلة لكل آلة على حدة وكذلك ادراك الغرض التعبيري الذي من اجله أستعمال المؤلف أو المخرج تلك الآلة الموسيقية أو تلك المجموعة من الآلات.

المبحث الثالث/ علاقة المخرج بالمؤثرات الموسيقية في العرض المسرحي

برز العديد من الموسيقيين والمخرجين الذين تركوا اثراً واضحاً ومميزاً للعرض المسرحي اذ اخذ الشكل الموسيقي حيزاً كبيراً في اعمالهم لأنه يحدد الوحدة الاسلوبية والفنية للعرض. إذ إن المخرج عند اختياره لموسيقى عمله يجب عليه أَن يحقق واقعية من حيث الصورة المسرحية وجماليات الموسيقى ليخلق تناغماً بين رؤيته وابداع خيال المؤلف الموسيقي (الموسيقى التي تم اختيارها) ولاسيما في الاونة الاخيرة يقوم المخرج باختيار مقطوعة عربية أو اجنبية (عالمية) معروفة وأحياناً غير معروفة، تتعلق بمضمون العمل المسرحي (الدراما) لتعبر عنه باصوات وأشكال لحنية تتحرك في الزمن وتعبر عن المشاعر وتسيطر على العقل والنفس وتضع المتلقي في حالات وجدانية مختلفة يقوم المخرج بمعالجتها حتى تتحقق فكرته للمزج بين

جماليات الموسيقى وعناصر العرض الأُخر[٥٣]،إذ يختار المخرج موسيقى كلاسيكية ويربطها بكلاسيكيات قصر أو منتزه ليجسد العمارة من حيث عبق التاريخ ممتزجاً بجال الطبيعة[٥٤].

يجب أن يمتلك المخرج ذوق في عملية اختيار وتصميم المؤثرات الموسيقية لأن اساس نجاح العمل بيده فعند عملية الاختيار أو التأليف عليه ان يراعي مجموعة المقطوعات المختلفة التي تجمعها مع وحدة موضوع المسرحية (الفكرة) وأن يميز بين إستعمال المؤثرات الموسيقية بين مشهد وآخر إذ يستطيع المخرج أن يكون دراما موسيقية متكاملة كأن يكون صراعاً بين الخير والشر أو الحياة والموت أو الحزن والفرح وغيرها[٥٥].

يجب أَن يجعل المخرج المؤثرات الموسيقية جميعها التي يستعملها في عمله المسرحي مرافقاً للحوار والحركات والرقصات الدرامية وأن لا تكون مجرد موسيقى لملء الفراغ مما قد تسبب مللاً لدى المتلقي ولا تثير فيه اي مشاعر وانجذاب للعمل من خلال تكرار الموسيقى او طولها غير المبرر[٥٦]. في الوقت الحالي بدأ المخرجون يهتمون بالموسيقى المسرحية إذ تعد عنصراً هاماً من عناصر العرض المسرحي إذ في البدء أستعملت الموسيقى العالمية لشعور المخرج أو البعض بأنها[٥٧]:

أولاً: إنها ليست مسموعة حد الالفة.

ثانياً: لأنها اكثر ملائمة للدراما من موسيقى الشرق ذات الايقاعات التي تثير دواخل الانسان فتجعله يطرب فيبتعد عن الجو المسرحي.

إذ نجد في مسرحية (عطيل) يختار المخرج موسيقى تعبر عن شخصية (عطيل) عندما يدرك فعلته فهنا يستعمل المخرج موسيقى مزيج من الحيرة التي تطرح في عقله العديد من الاسئلة والاجابات فأستعمل سمفونية القدر لـــ(بتهوفن) أو المزيج من (ترامبيت وجلو والطبول) [٥٨].

من المخرجين الذين اهتموا بالموسيقى في العرض المسرحي المخرج الالماني (ليوبولد جسنر) إذ عد المسرح التكامل الوحيد لكثير من الفنون التي تصل الى المتلقي المعاني والتعبيرات الفنية الجديدة ففي اخراجه المسرحي (ريتشارد الثالث) لـــ(شكسبير) اجرى المعارك على موكب من خلال مبارزة بين ستة اشخاص فقط، يقودهم الايقاع يصدر عن طبول عدة ووضعها خلف الكواليس اذ استعمل (جسنر) الطبول للتعبير عن بدء الحرب والخوف من قساوتها[٥٩].

تعد الموسيقى عند المخرج الروسي (يوجين فاختا نجوف) من الخطوط الاساسية لبدء العرض المسرحي ففي احد اعماله المسرحية يبدأ العرض بـــ"موسيقى .. يرتفع الستار .. الممثلون ملابس السهرة، ولكنهم مغطون باثواب من القماش تدور حولهم.... ومع الموسيقى يتقاذفون قطع القماش بايديهم امام الجمهور ... فاذا تمت هذه المرحلة اصطفوا بطول مقدمة المسرح، إذ تضاء انوار الصالة القوية، وتبدأ اغنية جماعية (الاقنعة الاربعة) لكوميديا الفن...." [٦٠]. فالمسرح عند (فاختا نجوف) قائم على الابداع. وتلعب الموسيقى دوراً مهماً في عروض المخرجة الامريكية (مريديت مونك) ففي اخراجها لـــ(اوبرا اطلس) استعملت موسيقى غير تقليدية مزيجاً من التعاطف والسعادة لطبقات مختلفة ومباشرة تخلق علاقة من القلب الى القلب لتصل الى المتلقي[٦١]. اما المخرجة الامريكية (ايلين ستيوارت) لم تقدم اي عمل مسرحي من دون الموسيقى كما في مسرحياتها (اورفى) الاسطورة اليونانية عن (اورفيوس) إذ استعملت موسيقى مزيج بين الفلكلور التقليدي والآلات الالكترونية الحديثة، اما مسرحية (دايورايسوس فيليوس دي) استخدمت موسيقى تملئها الاصوات الايقاعية ونغمات الكمان الحادة والاصوات الإلكترونية والغربية[٦٢]. وهناك بعض المخرجين يهدف من

تصميمه للمؤثرات الموسيقية وضع المتلقي ضمن حالة موسيقية معينة لاستثارة احاسيسه من خلال التداخل بين النص والعرض والموسيقى، قد تكون المؤثرات الموسيقية تحمل بعداً دراماياً أو تروي الحدث أو تشكل الديكور السمعي الذي يعطي ايقاع الحدث[٦٣] وارتبط هذا النوع من العروض بالتجريب وتطور باتجاهين هما: مسرح الآلات، والمسرح الصوتي ثم بعد ذلك شمل اشكالاً متنوعة من العروض كما في العرض الايطالي (كارميلو بينه) والفرنسي (يبيربوليز) عندما الف عملاً موسيقياً من قصيدة (المطرقة دون صاحب) للشاعر الفرنسي (رونيه) وحولها الى عرض يقوم على التناغم موسيقى مع الاضاءة[٦٤] ليثير مشاعر المتلقين ويجذبهم نحو العرض فهناك بعض المخرجين استطاعوا أن يوظفواَ المؤثرات الموسيقية بشكلها السليم عن طريق أستعمالها الصحيح لتصل الى المتلقين كما في (عروض البانتوميم)[*] "المرتبط بتوقيت محدد مع الموسيقى اذ لا تكرار ولا اضافة لاي حركة بعيدة عن الزمن الموسيقى الذي يقوم بضبط وتوقيت العرض ومواكية المحتوى الدرامي وتبعيته مع اداء وظيفة الموسيقى بمساعدة الممثل فيها يعكسه من شعور داخلي، (ذكريات، الم، معاناة، ...الخ) من دون أن تعارض مع الاحساس"[٦٥]. كما هو في عصفور النار ل(ايفور سترافينسكي) الروسي. فالموسيقى في مثل هذه العروض هي التي تتحكم بالممثل وليس الحوار وتجعل المتلقي في نوع من الدهشة والمتعة من خلال جعل العرض منسجماً مع الايقاع كما في اعمال المسرحي الايرلندي (صموئيل بيكيت) في مسرحية (فصل بدون كلام) التي يستبدل فيها الحوار بالحركة مع الموسيقى[٦٦].

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١-المؤثرات الموسيقية لها اثر واضح في اغناء النتاج الدرامي المسرحي.

٢-اضافت المؤثرات الموسيقية عامل التشويق كذلك اثارة المشاعر وشد الانتباه المتلقين للاعمال المسرحية.

٣-المؤثرات الموسيقية لها القدرة على التعبير عن الدواخل البشرية ومخاطبة الروح وذلك بالاعتماد على الالات الموسيقية.

٤-تتعدد وظائف المؤثرات الموسيقية بتعدد الالات المستعملة منها مايدل على الحرب، السلام، الحب، الكراهية، القلق، الطمأنية وغيرها.

٥-قابلية المؤثرات الموسيقية على التحول وتعدد مستويات القراءة للعرض وانتاج اكثر من علاقة يستطيع المتلقي استيعابها.

٦-قراءة العرض الفاعلة للمتلقي هي نوع من التوافق المستمر بين عملية تحطيم افق وبناء افق ممكن.

٧-المتلقي تكون له ردود افعال مختلفة، بحيث يمكن للعمل الفني أن يستهلك فقط او ينتقد او يتوافق وربما يغيب او يرفض او تأويله من جديد.

٨-يضع المخرج المؤثرات الموسيقية في مقابل الحركة التوافقية المتداخلة في العرض المسرحي.

٩-المخرج مسؤول عن العرض المسرحي وعليه ان يجد تناغم وانسجام بين العرض والمؤثرات الموسيقية.

١٠ - المؤثرات أحياناً تتحكم بالممثل وليس بالحوار فقط.

الفصل الثالث/اجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث:تألف مجتمع البحث من طلبة المرحلة الرابعة في قسم الفنون المسرحية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل للعام الدراسي (٢٠١٦-٢٠١٧) والبالغ عددهم (٥٧) طالباً وطالبة موزعين على فروع للدراسة الصباحية (تمثيل- اخراج- تقنيات- ادب ونقد).

ثانيا: عينة البحث:تم استخراج عينة البحث بالطريقة العشوائية البسيطة لطلاب وطالبات كلية الفنون الجميلة/ المرحلة الرابعة/ قسم الفنون المسرحية فروعه كافة، اذ بلغ مجموع العينة(٢٠) طالباً وطالبة لم يتسن لهم مشاهدة العرض مسبقا ويمثلون نسبة(٢٨%) من مجتمع البحث الاصلي.

ثالثا: منهج البحث:اعتمدت الباحثة طريقة المنهج (التجريبي الآني/ اللحظوي) لملائمته البحث، للوصول الى المعلومات والنتائج المطلوبة.

رابعا: أداة البحث

١-وضعت الباحثة أداة قياس لتحديد الفقرات المطلوبة ومن ثم عرضت على (الخبراء*) بصيغتها (الأولية**) و(النهائية***) معتمدة على بعض مؤشرات الإطار النظري.

٢-قامت الباحثة باختيار نماذج قطع موسيقية جديدة مقاربة للقطعة الأصلية في العرض المسرحي.

٣-أعدت الباحثة القطع الموسيقية المختارة وتم (مونتاجها) مرتين العرض المسرحي المختار نفسه .

٤-بعد أن تم عرض الاستمارة على الخبراء لإجراء بعض التعديلات عليها باستمارة أولية ونهائية تبين لنا من الجدول الآتي (جدول ١) نسبة الموافقة على الاستمارة الأولى والثانية وفق معادلة (Copper).

جدول (١) يبين نسبة الموافقة على الاستمارة الاولى والثانية وفق معادلة (Copper)

الاستمارة	عدد الخبراء	عدد المتفقين	عدد غير المتفقين	نسبة الاتفاق %
١	٥	٢	٣	%٤٠
٢	٥	٤	١	%٨٠

وبعد التعديل على الاستمارة بصيغتها الأولية إذ تم حذف بعض الفقرات التي تم التوافق بينهم في حذفها،فحذفت الفقرة (٤) لأنها متكررة مع الفقرة (١٠) وكذلك الفقرة (١٣,١٢) والفقرة (٢٣,٢٢) لأنها متكررة أيضا وحذفت الفقرة (٢٥) والفقرة (٢٧) ودمجت كل من الفقرات (١٠,٧,٦,٥,١) في فقرة واحدة وبعد التعديلات المطلوبة تكونت الاستمارة بصيغتها النهائية ووزعت على الخبراء إذ كانت نسبة الموافقة (٨٠%) مما أدى إلى دعم الباحثة في مواصلة إجراءات البحث.

خامسا: ثبات الأداة

بعد أن جمعت الباحثة الاستمارة من الخبراء تم تفريغها في استمارة واحدة واستخرجت نسبة الاتفاق بين الخبراء على ثبات الفقرات باستعمال معادلة (Copper) فكانت نسبة الاتفاق (٨٠%) وثبات الأداة (٣).

سادسا: الوسائل الإحصائية[٦٧]

١-معادلة كوبر لحساب صدق الأداة:

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{\text{نسبة مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق+عدد مرات عدم الاتفاق}} \times ١٠٠ = \frac{4}{1+4} \times ١٠٠ = \%٨٠$$

٢-معادلة (سكوت) كحساب ثبات الأداة:

$$\text{معامل الثبات} = \frac{\text{مجموع الاتفاق-مجموع عدم الاتفاق}}{\text{1-مجموع عدم الاتفاق}} = \frac{1-4}{1-1} = ٣$$

سابعا: اختارت الباحثة مسرحية (معالي الكرسي) تأليف وإخراج الطالب (حسين درويش) ، تم عرضها في مهرجان مسرح جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٣.لتوافقها مع وعي الطلبة ومستوياتهم

ثامنا: قامت الباحثة بإجراء مونتاج على هذه المسرحية بنموذجين موسيقيين آخرين ليصبح لدينا ثلاثة نماذج موسيقية مختلفة.

تاسعا: تطبيق النماذج: قامت الباحثة بتطبيق النماذج الثلاث على طلاب العينة المختارة يوم الأربعاء المصادف ٢٠١٦/١١/١٦ في قسم الفنون المسرحية على (قاعة الموسيقى والمؤثرات الصوتية) الساعة العاشرة صباحا واستمرت التجربة لمدة ساعتين ، عرضت الباحثة النماذج الموسيقية الثلاث وتم خلالها توزيع الاستمارة لكل طالب وطالبة بعد مشاهدة كل نموذج من النماذج الثلاث والتي من ضمنها النموذج الأصلي.

النماذج هي:

١-موسيقى: Prince of Freesia, Borgia Occupation, Tim only Knows

٢-موسيقى عقيدة السفاحين- الأخوية: Master Assassin, Villa under Attack

٣-الموسيقى الأصلية للعرض.

عاشرا: صدق الأداة وثباتها : بعد أن جمعت الباحثة الاستمارات من الطلاب تم تفريغها واستخرجت نسبة الاتفاق بين الطلبة على ثبات التوافق بين الفقرات الموجودة في استمارة أداة القياس باستعمال معادلة كوبر (Copper) فكانت نسبة الاتفاق من حيث التوافق على أساس المحور الأول الفقرة الأولى (الحركة) فكانت نسبة النموذج الثالث أعلى نسبة وهي (٨٥%) والنموذج الأول (٥٥%) ونسبة النموذج الثاني (٣٥%) ثم قامت الباحثة باستخراج معدل كل نموذج بتطبيق قانون الوسط الحسابي:

$$\text{سَ} = \frac{\text{س١+س٢+س٣+.....}}{\text{ن}}$$

فكانت النتيجة:

النموذج الأول: ٥٦,٨٥٧١٤٣ (كما مبين في الجدول ٢)

النموذج الثاني: ٤٦,١٤٢٨٥٧ (كما مبين في الجدول ٣)

النموذج الثالث: ٦٩,٤٢٨٥٧١ (كما مبين في الجدول ٤)

فكانت نسبة النموذج الثالث وهو النموذج الأصلي هي الأعلى بين النماذج الأَخر (كما مبين في الجدول ٤) يحسب معادلة (كوبر):

الاستمارة رقم (١):

$$\text{صدق الأداة} = \frac{1}{9+11} \times ١٠٠ = ٥٥\%$$

الاستمارة رقم (٢):

$$\text{صدق الاداة} = \frac{7}{7+13} \times ١٠٠ = ٣٥\%$$

الاستمارة رقم (٣):

$$\text{صدق الاداة} = \frac{17}{17+3} \times ١٠٠ = ٨٥\%$$

أما فيما يخص معامل الثبات فحسب معادلة (سكوت) تم حسابها فكانت النتيجة بحسب المعادلة:

التجربة الأولى (١):

$$\text{معامل الثبات} = \frac{9-11}{9-1} = ٠,٢٥$$

التجربة الثانية (٢):

$$\text{معامل الثبات} = \frac{13-7}{13-1} = ٠,٥$$

التجربة الثالثة (٣):

معامل الثبات = $\frac{3-17}{3-1}$ = ٧

جدول (٢) يبين نسب النموذج الاول

ت	الفقرات	النسبة %
١	الممثل مع الموسيقى	%٦٢
٢	الاضاءة مع الموسيقى	%٦٢
٣	الديكور مع الموسيقى	%٥٧
٤	الازياء والاكسسوارات مع الموسيقى	%٢٥
٥	الموسيقى	%٧٠
٦	رؤية المخرج الموسيقية	%٧٢
٧	التكرار الموسيقي	%٥٠
النسبة حسب معادلة الوسط الحسابي : ٥٦.٨٥٧١٤٣		

جدول (٣) يبين نسب النموذج الاول

ت	الفقرات	النسبة %
١	الممثل مع الموسيقى	%٤١
٢	الاضاءة مع الموسيقى	%٥٥
٣	الديكور مع الموسيقى	%٤٧
٤	الازياء والاكسسوارات مع الموسيقى	%٤٠
٥	الموسيقى	%٥٥
٦	رؤية المخرج الموسيقية	%٥٥
٧	التكرار الموسيقي	%٣٠
النسبة حسب معادلة الوسط الحسابي : ٤٦.١٤٢٨٥٧		

جدول (٤) يبين نسب النموذج الثالث

ت	الفقرات	النسبة %
١	الممثل مع الموسيقى	%٨٤
٢	الاضاءة مع الموسيقى	%٦٧
٣	الديكور مع الموسيقى	%٧٠
٤	الازياء والاكسسوارات مع الموسيقى	%٥٥
٥	الموسيقى	%٧٧
٦	رؤية المخرج الموسيقية	%٨٣
٧	التكرار الموسيقي	%٥٠
النسبة حسب معادلة الوسط الحسابي : ٦٩.٤٢٨٥٧١		

جدول (٣): يبين النسبة لاستمارة القياس حسب معادلة كوبر

رقم النموذج	عدد المشاركين	عدد المتفقين	عدد غير المتفقين	النسبة %
١	٢٠	١١	٩	%٥٥
٢	٢٠	٧	١٣	%٣٥
٣	٢٠	١٧	٣	%٨٥

الحادي عشر: تحليل العينة

اسم المسرحية: معالي الكرسي

تأليف وإخراج: حسين الدرويش*

تمثيل: حسين درويش وأصيل ناصر عساف

إعداد الموسيقى: حسين درويش

مونتاج: ذو الفقار زهير المطيري

عرضت هذه المسرحية على قاعة المسرح الكبير في كلية الفنون الجميلة ضمن مهرجان المسرح للعام (٢٠١٢-٢٠١٣) وهي مسرحية صامتة تتحدث عن شخصين صديقين متلازمين ومتفقين في كل شيء على خشبة المسرح من خلال أزيائهما وحركاتهما مع الموسيقى وخلال مسيرتهما يمران ويصادفان (كرسي) عندها يتغير كل شيء إذ يحدث صراع قوي بينهما يؤدي في النهاية إلى أن يكتشفا أن هذا (الكرسي) هو سبب المشاكل والصراعات القائمة بينهما لذا يقرران أن يتخليا عن هذا (الكرسي) لان كل من يجلس عليه يصبح بدوامة قوى خارجية أقوى منه وتتحكم به.

كان مخرج العرض رؤية موسيقية ارتبطت ارتباط فعلي بالكرسي من خلال اختياره للمؤثرات الموسيقية إذ نسمع في العرض عدة الآت موسيقية عدة تداخلت ضمنيا مع الحركة والإيقاع فاختياره لموسيقى (Mario) إذ يذكر المتلقي بطفولته أو مرحلة المراهقة أو أي حدث مره بن تلك الفترة الماضية من حياته أما اختياره لمقطوعة (Titanic) أيضا ترجع المتلقي إلى أحداث موسيقية أو حزينة مرَ بها لشد وجذب المتلقي عند سماعه هذه الموسيقى مع حركات الممثلين التي تتبع أسلوب (Break-dance) وكذلك مقاطع وأحداث مستعارة من أفلام كارتون (Tom and Jerry) المستهلكة السمع. وكذلك مقطع من (Swan lake) بحيرة البجع في مقدمة المسرحية. ثم مونتاجها بطريقة جميلة[٦٨].

تبدأ أحداث المسرحية بفتح موسيقى (Marsh) مع انفتاح الإضاءة ودخول شخصين كأنهما في مسير عسكري يعبر عن القوة والشهامة والبطولة في خط واحد يقومان بالتفاف حول المسرح وكأنهما في ساحة عسكرية (أشبه بالاستعراض العسكري). فيصادفان كرسياً وهنا يبدأ الصراع وتأكيدهما على (الكرسي) الموجود وسط خشبة المسرح ، وهنا تعطي الموسيقى ضربات ترقب أشبه بالآلة الالكترونية عن طريق مشاهدة والتطلع حول الكرسي بحركات وإيماءات متساوية تستعرض بها القوتان ما لديهم من قدرات بموسيقى تبدو بالهدوء والترقب الذي يسبق العاصفة ، وهذا الاستعراض يشمل أطراف الجسد الكامل وهو أشبه باستعراض لمحافظات وبنى نحتية ، تشد المتلقي بجمالية فن الأداء التمثيلي وشاعرية الحركة الجسدية المتساوية والأرضية المقسمة أشبه بمكان الصراع الذي يقسماه الممثلان ويدهمان المتلقي أشبه بالمعركة ، صادر بين أصوات ضحك وبموسيقى طفولية (كارتونية) تثير المتلقي لطفولته ورقتها وبراءتها ، مستعملاً موسيقى لأفلام رعب حديثة وغريبة وموسيقى مع إضاءة حمراء توحي بالدم ، والقتل والخراب ومشاهد

مصاصي الدماء ، فجأة تظهر القوة الخفية العليا- المسيطرة- المتحكمة- صاحبة العصي والكرة ، مشير إلى إن العالم باجمعه هناك قوة تحركه وليس فقط هذه السلطة الصغيرة (الكرسي). ومن يجرؤا على تجاوزها سينال الموت والدمار ، فلابد من هناك اقتسام للسلطة وهذه السلطة هي التي تسير الإنسان الذي يكون أشبه بالإنسان الآلي ، (Robot) المفرغ من العاطفة والحب ، والمسير من قبل الآخرين ، تابع فقط ينفذ أوامر الكل، وبعد موسيقى الآلية تطيح بها موسيقى (Symphony) تبرز العظمة والكبرياء والقوة التي تجعل من الحياة تسير وفق مراجع عليا ، ويرجع المخرج للتأكيد بتقديم موسيقى طفولية أكثر للتأكيد على جانب الطفولة والبراءة ذكاءً من المخرج ، ليثير عاطفة سامعيه ومتلقيه بالحركات الراقصة (Mario) والأداء الجماعي التشويقي ، منتهية بفرق البيانو (Piano) الهادئ الذي يغفي الجميع من اجل الاستطار والاستفزاز بعدها ولكنه يسحبه بآلة الكمان (Violin) التي تطيل من الغفوة والتأمل والاسترخاء بحركات راقصة تومي بالحب والكره ، الأبيض والأسود ، الكبير والصغير ، اليمين والشمال ، الشرق والغرب ، الجسد والروح ، حتى ارتباط الحب والكره للوصول إلى الصراع اللغوي المتقطع معبرا كل من الشخصيتين عن اللغة التي يتكلم بها ومرجعياتها ، وهذا الصراع يستعمل (الحركة والصوت الموسيقي) فضلاً عن الضحك الساخر ، بلهجاته جميعها، وتعاود الموسيقى الصراعية التي تعبر عن العالم بأجمعه ، منهيا هذا الصراع بين البقاء والرحيل في موسيقى (Titanic) التي مثلت (الحياة والموت) و(الحب والكره) والتضحية من اجل الآخر ، تنازلا للآخر ، وهذا ما يريد الوصول إليه المخرج في مسرحيته من اجل الآخر.

الفصل الرابع

أولا: عرض النتائج ومناقشتها

النموذج الأول:

١-توافقت الفقرة الأولى (الممثل مع الموسيقى) بنسبة ٦٢% إذ جاءت الحركة والإيقاع والانسجام والترابط والتناغم والتعبير، قريبة من حركة الممثل ولكن بشكل قليل ، وذلك لعدم سماع الموسيقى سابقا ، وعدم توافقها مع مشاهد الحركة الإيمائية بنسبة عالية.

٢-جاءت نسبة الاتفاق مع الإضاءة ٦٢% بالرغم من أَن الموسيقى لم تتناسب مع حركة وتحول الإضاءة ونسبة سطوعها وبريقها من خلال البقع الضوئية والإنارة الفيضية.

٣-تم الاتفاق على نسبة ٥٧% على فقرة الديكور وذلك لان الديكور كان كرسيا واحدا فقط وفقر الخشبة رغم حركة وتحول الديكور برسم الشخصين بشكل جمالي يضفي للمتلقي بحركة الديكور.

٤-عبرت الأزياء عن فقرها في العرض المسرحي وجاءت نسبتها ٢٥% لعدم قبولية المتلقي سماع الموسيقى التي ترضيه وتشوقه وتأثر به سيكولوجياً ، مما أثرت على نسبة الزي وما يرتديه الممثل.

٥-نسبة الموسيقى المؤثر بشكل عام جاءت نسبتها ٧٠% وذلك لاستفزاز السامع (المتلقي) بموسيقى جديدة لم يتعود سماعها ولم يسمعها سابقا أثرت فيه ولكنها جاءت بعيدة عن حركة وأداء الممثل والديكور والإضاءة والزي بالرغم أنها جاءت قريبة لبعض المشاهد.

٦-رؤية المخرج للموسيقى بشكل عام فقد جاءت نسبتها ٧٢% وهذا ما يجعل الفقرات متقاربة في الإجابة.

٧-مثل التكرار ٥٠% واعتماد العينة في إجاباتهم على المشاهدة أكثر من السماع وذلك لصعوبة تركيزهم على الموسيقى الجديدة رغم جماليتها وتناغمها وتكراراتها في بعض المشاهد.

النموذج الثاني:

١-جاءت نسبة الممثل مع الموسيقى ٤١% وذلك لتقديم موسيقى هادئة وثقيلة لم تتوافق بالتعبير عن الحركة ويهبط الإيقاع ويؤدي إلى الملل منذ بداية العرض.

٢-الإضاءة كانت بقعية أما الموسيقى فلم تنسجم معها وذلك لواقعيتها وثقلها مما أدى إلى نسبة اتفاقهم ٥٥%.

٣-اتفق الديكور مع الموسيقى بشكل ضئيل لفراغ الخشبة وثقل الموسيقى مع هيجان الآلة الميكانيكية في حركة الممثل مما جاءت النسبة ٤٧%.

٤-اتفاق الأزياء والاكسوارات بنسبة ٤٠% بالرغم من إن الزي كان يقترب من الموسيقى الكلاسيكية الثقيلة.

٥-جاءت نسبة اتفاق تعبير الموسيقى ٥٥% وهذا ما جعل النسبة تتضاءل لملل الطلبة وعدم استجابتهم.

٦-أما رؤية المخرج الموسيقية بشكل عام جاءت بنسبة ٥٥% وهذا ما يجعل الفقرات متقاربة بالإجابة.

٧-جاء التكرار الموسيقي لعملية التأكيد بنسبة ٣٠% رغم استمرارية التكرار في هذا النموذج إلا انه أدى بهم إلى الملل والرتابة وعدم التميز بين المقاطع المختارة المتواصلة.

النموذج الثالث:

١- اتفقت وانسجمت الموسيقى مع الحركة في إيقاعها ومدى ترابطها وتناغمها في التعبير عن مفاهيم الحياة والموت بشكل كبير وخاصة في تحول الممثلين بعلاقاتهما التواصلية والتضادية ، والذي شكل صراعا متصاعدا بنسبة ٨٤%.

٢- بالرغم من اتفاق فقرة الإضاءة بنسبة ٦٧% إلا إن عدم اتفاقها كان لفجوات العرض الذي قدم لنا إضاءة فيضية في بعض المشاهد وكان عليه تقديم البقع المتنقلة والمتوازية مع حركة الممثل مصاحبا للموسيقى وهذا ما جعل الاتفاق يقل نسبيا.

٣- بالرغم من ثبات الكرسي في وسط المسرح إلا أَن نسبة الاتفاق عليه جاءت ٧٠% وذلك لحركة وتحول الديكور من خلال الحركة الجسدية في إتباع الموسيقى.

٤-فقر الأزياء وثباتها وعدم شرعيتها في العرض أدى إلى انخفاض نسبة الاتفاق ، إلى إن حركة الممثل مع الموسيقى أضفت شاعرية جمالية للزي وتناغمها لعين المتلقي ، فضلاً عن حركة الاكسوار والتعبير عنه بدلالات واضحة ، وتشابه الزي للشخصيتين شكلت لوحة جمالية شكلية للمتلقي أثناء أداء الممثل كأنه شخصية واحدة بنسبة ٥٥%.

٥- إثارة اشتياق واستفزاز وترقب المتلقي للموسيقى مع الممثل وحركاته وما موجود على خشبة المسرح وذلك لأولفتها لأذن المتلقي وما مر به في حياته منسجما معها منذ طفولته وشبابه وما شاهده في حياته المعاصرة بنسبة ٧٧%.

٦-اتفق المتلقي بنسبة ٨٣% مع رؤية المخرج بشكل عام وذلك لعمر المخرج وثقافته واختياره لموسيقى بذكاء تتفق مع متلقيه.

٧-جاءت نسبة التكرار الموسيقية بنسبة ٥٠% وهذا ما جعل نسبة نجاح العرض تفوق باقي النماذج ، فان التكرار ممكن إن يولد الملل.

ثانيا: الاستنتاجات

١- قلة وعي الطلبة وفكرهم أثناء سماع موسيقى حديثة عليهم لم يسمعوها سابقا.

٢- شكلت نسبة النجاحات في الانتقالات بموسيقى مستهلكة معاصرة تؤثر بمتلقيها.

٣- إثارة وتشويق الطلبة في النموذج الثالث لصعوبة الأداء الإيمائي وتوافقه مع الموسيقى لدى الطلبة.

٤-قلة العروض المقدمة في الكلية واعتمادها على بعض الشخصيات المستهلكة سابقا أثار حفيظة المتلقي بوجود جده ودهشة متناغمة في الحركة الموسيقي المستمر بدون تقطع.

ثالثا: التوصيات

١- ضرورة الاهتمام بالموسيقى بعدها عنصراً من عناصر العرض المسرحي وتشجيع العاملين في هذا الاختصاص ورفدهم بالآلات والحاسبات وبرامج مونتاج تختص بقاعة الموسيقى.

٢- إقامة مكتبة الكترونية خاصة لعروض كلية الفنون الجميلة (العروض المسرحية).

٣- إقامة قاعة عرض (داتاشو) لعرض المسرحيات على الطلبة وإيجاد مدى التوافق الموسيقي مع باقي عناصر العرض المسرحي.

رابعا: المقترحات

١-الموسيقى بين الدراما والنص والبانتومايم.

٢- التواصلية الموسيقية في عروض المسرح المغلق والمفتوح.

الهوامش

(١) ينظر: مدحت مكاوي، اخراج العرض المسرحي الموسيقي بين المسرح والتلفزيون، ط١، (الاسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠١٠م)، ص١٠.

(*) هانز روبرت ياوس (١٩٢١-١٩٩٧م) من ابرز اعلام مدرسة كونستانس الالمانية المختصة بدراسة علاقة (دلالة النص الادبي بالقارئ) عمله ينتمي الى التيار الذي يشدد على تأويل النص وتاريخه. للمزيد ينظر: فخري صالح، من توقعات القارئ الى معنى التجربة الجمالية، مجلة نزوى، ع١٩، (عمان: ١٩٩٩)، ص٣٢٩.

(**) فولفغانغ ايزر: احد اقطاب جامعة كونستانس اسهم في تطوير نظرية التلقي مع زميله (ياوس) ووضع اسسها ولكن لم يكن منحاه فلسفياً او تاريخياً كما هو عند (ياوس) وانما اعتمد على مرجعيات متنوعة منها مفاهيم الظاهراتية وعلم النفس واللسانيات والانثروبولوجيا. للمزيد ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي (اصول وتطبيقات)، ط١، (المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م)، ص٤٨.

(٢) ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج١، ط٥، (ايران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ١٩٧٢)، ص٥.

(٣) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج١، ط١، (ايران: ذوي القربى، ١٩٨٢)، ص٣٧.

(٤) زكريا ابراهيم، مشكلة البنية، (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٥)، ص٣٢.

(٥) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الادبي، ط٢، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٧)، ص١٨٤.

(٦) مرشد الزبيدي، بناء القصيدة الفنية في النقد العربي القديم والمعاصر، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٤)، ص١٣-١٤.

(٧) مجموعة اللغوين، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، (بيروت: دار المشرق، ب.ت)، ص١٥٤٦-١٥٤٧.

(٨) كمال عيد، فلسفة الادب والفن، (ليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٧٨)، ص٩٨.

(٩) ابراهيم مصطفى وآخرون، مصدر سابق، ص١٩١.

(١٠) هالة محجوب، حماليات فن الموسيقى عبر العصور، (القاهرة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٧)، ص٢٠-٢١.

(١١) كمال الدين عيد، اعلام ومصطلحات الموسيقى الغربية، (القاهرة: دار الوفاء، ٢٠٠٦)، ص٧٢٥.

(١٢) ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب، ١٩٧١)، ص٢٢٢.

(١٣) ينظر: ماري الياس وحنان القصاب، المعجم المسرحي، ط٢، (لبنان: مكتبة ناشرون، ٢٠٠٦)، ص٤١٩.

(١٤) ينظر: مصطفى الصواف، تاريخ الحياة الموسيقية، (دمشق: منشورات دار اليقظة، ١٩٥٦)، ص١٣.

(١٥) ينظر: الموسيقى في المسرح مدخل الى علوم المسرح، website: www.googlecom.

(١٦) ينظر: الموسيقى في المسرح مدخل الى العلوم المسرح، المصدر السابق.

(١٧) ينظر: newar.org/debet/show.at.asp.

(١٨) أحمد كاظم منصور، تقويم مناهج التقنيات المسرحية وفقاً لآراء جون دوي التربوية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٤، ص٨٢.

(١٩) سامي الحصناوي، علامات الاداء ومنظومة الموسيقى والمؤثرات الصوتية في المونودراما، (موقع الحوار المتمدن، عدد٣١٣٤، ٢٠١٠).

(٢٠) سامي عبد الحميد، استخدام الموسيقى في الدراما، (المدى: العدد ٢٦٦٥، ٢٠١٢).

(٢١) ينظر: محسن محمد عطية، التحليل الجمالي للفن، (القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٣)، ص٩.

(٢٢) ينظر: سامي عبد الحميد، استخدام الموسيقى في الدراما، مصدر سابق.

(٢٣) ينظر: خصوصية الايقاع في العرض المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، atitheater.ap، ٢٠١٦.

(٢٤) خصوصية الايقاع في العرض المسرحي، المصدر نفسه.

(٢٥) ينظر: سامي الحصناوي، مصدر سابق.

(٢٦) ينظر: سيسلي برى، من الكلمة الى خشبة المسرح كتاب ارشادي للمخرجين، تر: محمد حمدي ابراهيم، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، ٢٠٠٨)، ص١٩.

(٢٧) سيد شحاتة، علم جمال الموسيقى، (مصر: مطابع التجارية، ٢٠٠٦)، ص١٣٢.

(٢٨) ينظر: سيد شحاتة، مصدر سابق، ص٢٢٣-٢٢٤.

(٢٩) ينظر: نيللي محمد سعيد، شريف ابراهيم خميس، المهارات الموسيقية في التربية الحديثة، ط١، (مصر: مؤسسة حورس الدولية، ٢٠١٢)، ص٣٢-٤٣.

(٣٠) ينظر: آيات ريان، فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون الجميلة، ط١، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٠)، ص١٤٠-١٤١.

(٣١) ينظر: حنان ابو المجد، تأثير موسيقى الشرق في بعض اتجاهات الموسيقى الغربية في القرن العشرين، ط١، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٦)، ص٣٠-٣١.

(٣٢) ينظر: آيات ريان، مصدر سابق، ص١٤١.

(٣٣) حنان أبو المجد، مصدر سابق، ص٥٢.

(٣٤) ينظر: عزيز الشوان، الموسيقى للجميع، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩)، ص٢٢٠-٢٢١.

(٣٥) ينظر: المصدر نفسه، ص٢٢٢.

(٣٦) ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ط١، تر: عز الدين اسماعيل، (السعودية: النادي الادبي بجدة، ١٩٩٤)، ص١١.

(٣٧) ينظر: احمد يوسف، القراءة النسقية، (سلطة البنية ووهم المحايثة)، ص١، (الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧)، ص٥٥٦.

(٣٨) ينظر: ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الادبي، ط١، (بيروت: المركز الثقافة العربي، ٢٠٠٠)، ص١٩١.

(٣٩) ينظر: سماح رافع محمد، الفينومنيولوجيا عند هوسرل، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ص٩٨-١٧٠.

(٤٠)

(*) افق الانتظار: وهو مصطلح باختيني يشير على مجموعة الاحتمالات الثقافية والاجتماعية الموحية لاستجابة المتلقي والقارئ. للمزيد ينظر: نعمان بوقر، المصطلحات في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة مجمعية)، (عمان: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩)، ص٩١.

(٤١) ينظر: بشرى موسى صالح، مصدر سابق، ص٢٧.

(٤٢) مدحت مكاوي، مصدر سابق، ص٦٩.

(٤٣) محمد خرماش، مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الادبي المعاصر، مجلة الاقلام، العدد: ٥، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩)، ص٢٣.

(٤٤) ينظر: مدحت مكاوي، مصدر سابق، ص٦٩-٧٠.

(٤٥) بنظر: بشرى موسى صالح، مصدر سابق، ص٤٦.

(٤٦) المصدر نفسه، ص٤٩.

(٤٧) ينظر: ناظم عودة خضيرة، مصدر سابق، ص١٤٨.

(٤٨) مدحت مكاوي، مصدر سابق، ص٧١.

(٤٩) دنيس كالانور، جماليات التلقي والمسرح (المسرح والتجريب)، مجلة النقد الادبي، ج١، العدد: ٤، المجلد ١٣، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥)، ص١٤٧.

(٥٠) ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفة التأويل الى نظريات القراءة، ط١، (الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧)، ص٢٦٢.

(٥١) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، ط٣، (بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠)، ص١٠٧.

(٥٢) ينظر: المصدر نفسه، ص١٠٧.

(٥٣) ينظر: المصدر نفسه، ص٢٥٥.

(٥٤) ينظر: المصدر نفسه، ص٢٥٨.

(٥٥) ينظر: الموسيقى في المسرح، مدخل الى العلوم المسرحية، مصدر سابق.

(٥٦) ينظر: فاضل خليل، الموسيقى في المسرح بين التأليف والاختيار، الحوار المتمدن، ٢٠٠٨/٢/٢٥ www.m.ahe.war.org

(٥٧) المصدر نفسه.

(٥٨) ينظر: المصدر نفسه

(٥٩) ينظر: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: عالم المعرفة، كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٩)، ص١٩١-١٩٢.

(٦٠) المصدر نفسه، ص٢٤٥.

(٦١) ينظر: آت فليوستوس ووينديي قيرو، مخرجات مسرحيات امريكيات في القرن العشرين، تر: نجوى ابراهيم، ج٢، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، ٢٠٠٩)، ص١٩٧-٢٠١.

(٦٢) ينظر: آت فليوستوس وويدني فيرو، مصدر سابق، ص٣٧٨.

(٦٣) ينظر: المصدر نفسه، ص٤٦١.

(٦٤) ينظر: ماري الياس وحنان القصاب، مصدر سابق، ص٤٦١.

(*) البانتوميم: نوع من العروض يروي فيه الحدث بالحركة للمزيد ينظر حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، (بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ب ت)ص٥٨-٦٠ .

(٦٥) علي عبد الله، الموسيقى التعبيرية، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٧)، ص٢٩.

(٦٦) ينظر: ماري الياس وحنان القصاب، مصدر سابق، ص٩١

(*) ينظر ملحق رقم (١)

(**) ينظر ملحق رقم (٢)

(***) ينظر ملحق رقم (٣)

(٦٧) كامل القيم، مناهج واساليب كتابة البحث العلمي في الدراسات الانسانية، (بغداد: مركز حمورابي للبحوث والدراسات الاستراتيجية، ٢٠١٢)، ص١١٨.

(*) حسين درويش: طالب في جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة/قسم الفنون المسرحية/فرع التمثيل/المرحلة الثالثة من مواليد الحلة/حي الحسين (١٩٩٠/٥/١٠) أنهى دراسته الابتدائية والإعدادية (سادس علمي) في الحلة ثم قدم إلى كلية الفنون الجميلة وقبل بها عام (٢٠١١-٢٠١٢) وله عدد من المشاركات المسرحية منهما عملان من تأليفه وإخراجه وتمثيله وهما (دعوة إلى الحب) و(معالي الكرسي).

١- لقاء مع مخرج المسرحية في مكتبة كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل. الساعة العاشرة صباحا يوم الاثنين (٢٠١٦/١٠/١٣) إذن للباحثة بنشرها.

محلق رقم (١): اسماء الخبراء

اسماء الخبراء بالصيغة الاولية:

ت	الاسم	اللقب العلمي	التخصص الدقيق
١	حيدر جواد العميدي	أستاذ	تقنيات مسرحية

٢	أسماء شاكر نعمة	استاذ مساعد	تقنيات مسرحية
٣	رقية وهاب محمد	مدرس	تربية مسرحية
٤	زيد ثامر عبد الكاظم	استاذ مساعد	تربية مسرحية
٥	عامر حامد	مدرس	تربية مسرحية

أسماء الخبراء بالصيغة النهائية:

١	عقيل جعفر مسلم	أستاذ	تقنيات مسرحية
٢	حيدر جواد العميدي	أستاذ	تقنيات مسرحية
٣	رقية وهاب محمد	مدرس	تربية مسرحية
٤	زيد ثامر عبد الكاظم	استاذ مساعد	تربية مسرحية
٥	عامر حامد	مدرس	تربية مسرحية

ملحق (٢): الاداة بصيغتها الاولية

ت	المتغير		تصلح	ربما تصلح	لا تصلح
١	الحركة				
٢	الإضاءة				
٣	المشهد				
٤	الجانب النفسي				
٥	إيقاع				
٦	تناغم				
٧	ترابط				
٨	نمط الموسيقى				
٩	نوع الالات				
١٠	التعبير	حب			
		الكره			
		الفرح			
		الحزن			
		السلام			
		الحرب			

		القلق			
		الطمأنينة			
١١	التوافق				
١٢	مؤثره				
١٣	غير مؤثره				
١٤	التشويق				
١٥	الإثارة				
١٦	الذاتي				
١٧	الموضوعي				
١٨	الانتباه				
١٩	الرغبة				
٢٠	الثقافة				
٢١	الفكر				
٢٢	الدوافع	فطريه			
		تراكمية			
٢٣	التكنلوجيا	قديمة			
		حديثه			
٢٤	التكرار				
٢٥	طريقة الإيصال	مباشر			
		غير مباشر			
٢٦	التحول				
٢٧	الانغلاق				
٢٨	رؤية المخرج الموسيقية	أزياء			
		ديكور			
		ممثل			
		موسيقى			
		اضاءه			

ملحق (٢): الاداة بصيغتها النهائية

ت	الفقرات			يصلح	لا يصلح	التعديل المقترح
١.	الممثل مع الموسيقى	الحركة				
		الايقاع				
		الانسجام				
		الترابط				
		التناغم				
		التعبير	حب			
			كراهية			
			الفرح			
			الحزن			
			القلق			
			الطمأنينة			
			الحرب			
			السلام			
		التحول				
٢.	الاضاءة والموسيقى	الحركة				
		التحول				
٣.	الديكور والموسيقى	الحركة				
		التحول				
٤.	الازياء والاكسوارات والموسيقى					
٥.	الموسيقى تعبر عن	التشويق				
		الاثارة				
٦.	رؤية المخرج الموسيقية بشكل عام	ديكور				
		ممثل				
		اضاءة				
		ازياء				
٧.	التكرار الموسيقي لتحقيق التأكيد					