فاعلية المؤثرات الموسيقية في العرض المسرحي

أ.م.د. رياض شهيد علي
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص:

المؤثرات الموسيقية سواء كانت موسيقى مرافقة أو تصويرية أو لحناً غنائياً فإنها تشكل عنصراً اساسياً وفاعلاً في العرض المسرحي، ذلك لأن كل جزء في المنظومة البصرية او السمعية لابد ان يكون ذا اثراً درامياً في التلقي، لذا اختار الباحث عنوان بحثه (فاعلية المؤثرات الموسيقية في العرض المسرحي) وقد قسم البحث الى اربعة فصول تضمن الاول مشكلة البحث وأهميته في التعرف على أثر الموسيقى في اسناد عناصر العرض المسرحي، وحدد هدف البحث في الكشف عن فاعليتها في عروض المسرح العراقي، ثم وضع الباحث حدود بحثه في مكان وزمان عرض مسرحية (علي الوردي وغريمه) بوصفها انموذجاً للتحليل واخيراً تم تعريف المصطلحات الواردة في العنوان لاعتمادها في متن البحث . اما الفصل الثاني (الاطار المنهجي) فقد شمل مبحثين، تناول الاول جذور استخدام الموسيقى في المسرح تاريخياً، من الموسيقى البدائية في الطقوس الدينية الى المؤثرات الموسيقية في العرض المسرحي، والمبحث الثاني كرس لإشتغالات الموسيقى وفاعليتها في منظومة عناصر العرض البصرية والسمعية، وخصص الفصل الثالث لإجراءات البحث وتحليل العينة بعد عرض مجتمع البحث ومنهجه وطرائق جمع المعلومات، ثم جاء الفصل الرابع لعرض نتائج البحث ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات . ثم ختم البحث بقائمة الهوامش .

الفصل الاول – الاطار المنهجي :

مشكلة البحث :

ارتبطت الموسيقى بحياة الانسان الطبيعية والميتافيزيقية منذ بدأ الخليقة فكانت وما تزال معياراً لحضارة الشعوب والامم فهي تستطيع بأدواتها التجريدية ان تعبر عن المستوى الاجتماعي والاقتصادي والفكري للإنسان وذائقته واستطاعت الموسيقى عبر العصور وعبر مراحل التطور الانساني بلورة مهمتها التعبيرية لتصبح احد العناصر الاساسية في مكونات العمل الدرامي ووسيلة فاعلة من وسائل الاتصال المعاصر بوصفها لغة انسانية حية بإمكانها ان تجسد التعبير الوجداني الذي يدركه الانسان حيثما كان في بقاع الارض فهي اللغة العالمية التي

تشكل التواصل الانساني الاعمق والاوثق بين البشر[1]، اذ من خلالها استطاع الانسان ان يعبر عن مشاعره واحاسيسه .

اما في المسرح فقد لعبت المؤثرات الموسيقية دوراً فاعلاً في منظومة العرض كونها عنصراً مهماً من عناصره فقد " رافقت فن المسرح منذ نشأته الاولى من خلال اداء الجوقة التي تعد اللبنة الاولى للفن الموسيقي المسرحي، وظلت الموسيقى بعدها تسير مرافقة للعروض المسرحية بوصفها الوسيلة الاساسية والمهمة في تفسير الاحداث والتعبير عنها بأساليب مختلفة ضمن عروض المسرح العالمي عبر تأريخ نشأته "[2] لذا فان الوظيفة الاساس للمؤثرات الموسيقية هي في إسناد الفعل المسرحي والتواصل الدلالي والحسي مع المتلقي، غير انها لم تحظى بالاهتمام الدراسي الاكاديمي إلا ما ندَر، فالمؤثرات ليست موسيقى خالصة بل تدخل في المنظومة التقنية السمعية للعرض المسرحي لذا وجد الباحث ضرورة صياغة مشكلة البحث بالسؤال الآتي : (ما هي فاعلية المؤثرات الموسيقية في عروض المسرح العراقي ؟)

أهمية البحث :

تتجسد أهمية البحث في الكشف عن آلية استخدام المؤثرات الموسيقية ودورها الفاعل بوصفها عنصر ساند للفعل الأدائي ومنظومة جمالية حسية ودلالية فكرية تستهدف المتلقي، وهذا ما يفيد المخرجين ومصممي السينوغرافيا للعروض المسرحية، فظلاً عن طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة في اختصاص المسرح .

هدف البحث :

يهدف البحث الى التعرف على أهمية المؤثرات الموسيقية وفاعليتها الجمالية والدلالية في عروض المسرح العراقي .

حدود البحث :

1- الحد المكاني : خشبة المسرح الوطني .

2- الحد الزماني : عرض مسرحية (علي الوردي وغريمه) في (2008/5/4)

3- الحد الموضوعي : المؤثرات الموسيقية في عرض مسرحية (علي الوردي وغريمه).

تحديد المصطلحات :

1- الفاعلية- لغوياً : "(فعل) الشيء – فعلاً وفعالاً : عَملَه، (إفتعل) الشيء : إختلقه وزوّره، (تفاعلاً) : أثر كل منهما في الاخر، (الفاعلية): مقدرة الشيء على التأثير"[3].

و"تفاعُل (مفرد) مصدر تَفاعَلَ، التفاعل الثقافي او الاجتماعي : تأثر الثقافات او المجتمعات بعضها ببعض، تفاعلي (مفرد) منسوب الى تفاعُل : متفاعل، يحدث تأثيراً متبادلاً (قوة تفاعُلية)، فاعلية (مفرد) مصدر من فاعل : مقدرة الشيء على التأثير، قدرة على إحداث أثر قوي"[4].

إصطلاحاً : "الفاعلية وصف لكل ما هو فاعل، والعلل الفاعلة أو الفعالة (Effective cause) هي التي تحدث أثراً بالفعل"[5]، وفي دليل أكسفورد للفلسفة، "الفاعل: الشخص القائم بالفعل، يرتبط التفكير في خاصية كون الشخص فاعلاً، الاحتياز على قدرة الاختيار بين البدائل، القدرة على القيام بما اختار القيام به"[6]. وفي تعريف آخر للفاعلية "على أنها الاثر المرغوب أو المتوقع الذي يخدم غرضاً محدداً "[7].

التعريف الاجرائي: الفاعلية هي الفعل المؤثر الذي تحدثه المؤثرات الموسيقية في إسناد العناصر البصرية والسمعية للمشهد بالمسرحي والتأثير بالمتلقي .

2-المؤثرات الموسيقية- لغوياً : "الأثر بالتحريك ما بقي من رسم الشيء، والتأثير إبقاء الأثر في الشيء، وأثر في الشيء ترك فيه أثراً "[8] .

والاثر في المعجم الفلسفي " هو نتيجة الشيء وله عدة معان، بمعنى النتيجة وهو الحاصل من الشيء" [9]. اما التأثير: " أثر فيه تأثيراً ترك فيه أثراً، فالأثر ينشأ عن تأثير المؤثر"[10].

ويعرف عزيز الشوان الموسيقى بأنها اللغة الانسانية التي " تستخدم الانغام والايقاعات لتنقل الى المستمع مضمون لا يحتاج لترجمة او شرح، انها تخاطب عقل الانسان ووجدانه، ويكفي الاصغاء اليها والتركيز على ايحاءاتها فما يتصاعد منها من مشاعر ومعاني يسقط تلقائياً في اعماق نفوسنا ووعينا "[11]. أما تعريف المسرح الموسيقي فإنه " نشاط مسرحي يحقق الموازنة بين العناصر الدرامية والعناصر الموسيقية ويعتمد العرض على كادر موسيقي مختص إضافةً الى الكوادر المسرحية الأساسية "[12].

التعريف الاجرائي: هي الموسيقى التي تدعم الحدث المسرحي، سواء بالمؤثر الصوتي، أو المقطع الموسيقي أو النغم أو اللحن الذي يترجم الفعل الدرامي و يخلق الجو النفسي العام، بما يسهم في انتاج الدلالة الحسية والفكرية للعرض المسرحي .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : (جذور استخدام الموسيقى في المسرح)

لقد نشأت الموسيقى عن طريق استخدام الانسان لحنجرته في تقليد اصوات الطبيعة، وعن طريق التصفيق والضرب بأرجله على الارض عرف ما يسمى بالإيقاع الموسيقي التلقائي منذ اقدم الحضارات في وادي الرافدين والنيل، وما يزال شائعا في أغاني بعض القبائل البدائية فقد عرف "الغناء والانشاد والترتيل في فترة سبقت امكانية صنع آلة موسيقية، تستطيع محاكات غنائه وشدوه وترنيمه "[13]، وكان الانسان الفنان الاول منذ مدة بعيدة يصور الطبيعة التي تحيطه بشتى الاساليب واستمر ذلك فكانت هي " الشغل الشاغل للعديد من المؤلفين الموسيقيين عبر العصور المختلفة فعملوا على تصوير الطبيعة المتغيرة حسب فصول السنة "[14]، ثم تحولت

المحاكات الاولى للطبيعة الى طقوس سحرية " يمتزج فيها الرقص والغناء والموسيقى، وتطورت هذه مجتمعة الى معتقدات خلصت الى شعائر دينية لدى الاقوام البدائية التي عاشت في الغابات والادغال والجزر النائية والكهوف المنعزلة "[15]، اذ ان الانسان منذ اقدم العصور تنبه الى اهمية الموسيقى في حياته وادرك ذلك كهنة المعابد، فأدخلوا الموسيقى في الطقوس الدينية لزيادة تأثيرها على عواطف الناس.

الطقس كلمة محدثة مأخوذة عن الكلمة اليونانية Taxis التي تعني النظام والترتيب، وتستخدم للتعبير عن الشعائر والاحتفالات، وخاصة الطقوس الكنسية عند المسيحيين . ان الطقس هو فعل جماعي له طابع القدسية وله برنامج وسيرورة هي مجموعة من المراسيم الاحتفالية (الدينية او الاجتماعية) المتبعة في تجمع بشري ما، وتعرف خطوطها العامة سلفاً . فالطقس كنوع من الاحتفال، كان عند ظهوره نوعاً من التقليد الاجتماعي، لكنه فقد مع الزمن مغزاه الاجتماعي المباشر، واقتصر على البعد الرمزي، كما هو الحال في احتفالات الجمعة العظيمة وخميس الاسرار عند المسيحيين .

ولدت الطقوس تاريخياً مع ظهور بوادر الحياة الاجتماعية البشرية لتكرس تساؤلات المجتمعات حول الطبيعة والقوى الغيبية، فقد تركت لنا حضارة سومر واكد وبابل واشور الواحاً طينية ونصوصاً مسمارية توضح علاقة الموسيقى بطقوس العبادة وشعائرها ووظيفتها الاجتماعية فضلاً عن ما كشفته لنا آثارهم من الآلات الموسيقية مثل "الصنج، والجنك، والكنارة والقيثارة، وآلات النفخ والطبول الايقاعية "[16]، اما حضارة وادي النيل فقد تشابهت الموسيقى المصرية مع موسيقى بلاد الرافدين في ارتباطها بالمعتقدات وطقوس العبادة وآلاتها الموسيقية من "هارب وقيثارة، وعود طويل العنق، وانواع من الطبول والدفوف وآلات هوائية خشبية ونحاسية "[17]، ويمكن ان نقسم الطقوس البدائية التي عرفها الانسان حسب موضوعاتها الى فئتين اساسيتين هما طقوس الموت وطقوس الحياة، وغالباً ما كانت هذه الطقوس تتواجد معاً بشكل متواز في كل المجتمعات وفي نفس المناسبات احياناً، لكنها افرزت فيما بعد انواعاً متباينة ومتباعدة .

لقد اعطت طقوس الموت التي كانت تسمى دراما الروح، انواعاً مسرحية منها التراجيديا، في حين ان طقوس الحياة افرزت كل اشكال الفرجة المرحة التي تتمتع بطابع من الحرية مثل الكرنفال والعروض الشعبية وكل الاشكال الكوميدية، اذ كانت الموسيقى جزءاً مكملاً للتراجيديا والكوميديا بمرافقتها للمقاطع الكلامية في العرض الذي كان غنائياً يرتبط بعروض الشعر، ويترافق بعزف مصاحب على الناي او القيثارة، كذلك كان النص المسرحي يقوم على التناوب بين مقاطع الجوقة المغناة وبين المقاطع الحوارية الموزونة . اما المسرح الروماني، فقد

كان مسرحاً مغنى، وكانت المسرحية تكتب بالتعاون مع مؤلف موسيقى يذكر اسمه في رأس المخطوطة، وكان العرض المسرحي يفترض وجود موسيقيين ومغنيين على المنصة، في اواخر الامبراطورية الرومانية، شغلت الموسيقى حيزاً كبيراً في العرض المسرحي وكان الموسيقيون يتواجدون في الكواليس، او على الخشبة، او في فتحة الاوركسترا، وقد استمر وجود الفتحة المخصصة للموسيقيين (الاوركسترا) في العمارة المسرحية امام الخشبة حتى القرن التاسع عشر.

تلازمت الموسيقى مع المسرح تاريخياً في الشرق والغرب خاصة، وقد اختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ، وبتطور الذائقة العامة، فكانت تارة عنصراً عضوياً ،يعطي العرض ايقاعه، وتارة عنصراً مرافقاً، له وظيفة جمالية، وتارة، عنصراً درامياً يلعب دوراً في تشكيل المعنى، ففي المسرح الشرقي التقليدي، تشكل الموسيقى والغناء، جزءاً هاماً من العرض، وتتواجد فرقة العازفين على الخشبة مع الممثلين، بالإضافة الى وجود فرقة من المنشدين احياناً، ترافق الاداء بالسرد المغنى، واستمر استخدام الموسيقى في الدراما الدينية في القرون الوسطى وخصوصاً بمرافقة التراتيل في الكنيسة، وفي عصر النهضة ظهر نوع من المسرحيات سمي (الإنترميزي) كان للموسيقى دور فعال منها وقد مهد ذلك النوع لظهور الاوبرا في القرن السابع عشر ولعل اهم تطور في استخدام الموسيقى في الدراما تاريخياً حدث على يد الموسيقار (ريتشارد فاغز) وذلك عندما رفض الصيغة الموسيقية الدرامية المتبعة في الاوبرا القديمة وعمل على خلق التوازن بين العناصر الموسيقية ــ الغنائية وبين العناصر الدرامية الحبكة والشخصية والفكر واللغة وما اليها في حين كان العنصر الغنائي هو المتغلب في الاوبرا القديمة، وكان (شكسبير) يعطي اهمية للموسيقى في مسرحياته وكما هو الحال لدى كتاب المسرحية في العهد الإليزابثي، وفي ذلك الحين تحولت الموسيقى من جزء مكمل او اساسي في العرض المسرحي الى ان تصبح وسيلة للتعبير ويمكن ان نجد في ارشادات ذلك الشاعر الكبير في نصوص مسرحياته الى الموسيقى فقد نقرأ جملاً مثل (موسيقى جدية عميقة) او (موسيقى ناعمة) او (ابواق من الداخل)، ومن المعروف عن المسرح الشرقي التقليدي الهندي، والصيني، والياباني، استخدامه للموسيقى المرافقة للكلام وللحركة وظهور العازفين على المسرح امام انظار الجمهور خلال العرض[18].

تعد الفنون الشرقية على اختلاف انواعها، اشكالاً طرازية غريبة عن فنون الغرب فرغم عوامل التأثر والتأثير بقي الفن الشرقي راسخاً في تقاليده، قائماً بذاته بما يعبر عن خصوصية الشرق الساحرة فالموسيقى في المسرح الهندي تلاحق وسائل التمثيل بصورة مباشرة فيما "يختلف المسرح الصيني عن الهندي، في كون الاول قام بتطوير عناصر الدراما والموسيقى

وغلبها على الرقص، برغم ان الرقص يعود الى الطقوس الدينية القديمة للصين وان الرقص القريب من الرقص المسرحي كان شائعاً في تلك البلاد قبل عهد ثسبس واسخيلوس بزمن طويل"[19].

اعتباراً من القرن السادس عشر، استقل المسرح عن الموسيقى والغناء، وأخذ طابعاً كلامياً مع تزايد اهمية النص المكتوب، في حين، ظهر المسرح الغنائي مع ولادة الاوبرا، التي تكون الموسيقى والغناء فيها اهم من العرض المسرحي نفسه . وقد تبلور هذا الدور مع ظهور انواع اخرى، مثل الاوبريت والاوبرا المضحكة والكوميديا الموسيقية والميلودراما وغيرها، ومن العوامل التي لعبت دورها في تطور دور الموسيقى في العرض المسرحي ايضاً، التوجه الذي ظهر في تلك الفترة للخلاص من سيطرة النص والكلمة، واهم من يمثل هذا التوجه، الفرنسي انطوان ارتو (1895-1948) الذي دعا الى استبدال الكلام بوسائل تعبير تعيد للمسرح طابعه الطقسي، مثل الصراخ والضربات الايقاعية، كذلك فان دور الموسيقى في العرض، كان من اهتمامات بعض المسرحيين الذين اعادوا النظر بكافة وسائل التعبير في المسرح ومن بينها الموسيقى . واستمر هذا التطور، ليتوج بإعادة النظر بمفهوم العرض كفرجة سمعية بصرية، مما ادى الى ظهور نوع من العروض المسرحية، تكون العناصر السمعية فيها عنصراً درامياً اساسياً، بل لقد ظهر نوع جديد، اطلق عليه اسم (المسرح الموسيقي)، تلعب فيه الموسيقى دور التعبير الدرامي، ذلك بعد ان يكتب النص الخاص بهذا النوع من العروض فالمسرحية الموسيقية ينبغي ان تحمل فكرة وحكمة او فلسفة يود كاتبها ان يوصلها الى جمهور المشاهدين، بحيث تستهوي تلك الفكرة المشاهدين وتضيف معلومة الى معلوماتهم، " ولا تختلف القيم التي يجب ان يتضمنها النص الدرامي في المسرح الموسيقي عنها في المسرح الحواري، فهي أما ان تكون قيما عقلية، أو قيماً عاطفية، أو قيماً جمالية مجردة "[20].

والحبكة المسرحية يجب ان تكون مبنية بناءاً محكماً ومترابطاً يشد المشاهدين اليها ليتعقبوا احداثها، ولابد ان تقوم شخصيات انسانية واقعية او متخيلة بتنفيذ الافعال وتخلق الصراع فيما بينها لتكون الافعال اكثر حيوية واثارة للمشاهدين وبالحوار والعناصر السمعية الاخرى وبالعناصر البصرية والحركية كالأداء والمناظر والازياء والمكياج والاضاءة والملحقات تتكشف الافكار والاحداث ومعالم الشخصيات وافعالها وصراعاتها .

في كل ذلك تتشابه المسرحية الحوارية مع المسرحية الموسيقية، بيد ان هذه الاخيرة تعتمد على حوار تقترب به من الاسلوب الشعري ويحتوي نصها على مقاطع شعرية تصلح للغناء، ويفترض ان يكون النص الشعري مبسطاً ومفهومها من قبل اغلبية المشاهدين لكي تستطيع ان تصل اليهم افكار العرض كما ينبغي ان تتخلل الاحداث فواصل صامته يعبر الرقص

والايماءة والحركة بمرافقة الموسيقى من مضامينها وفي ذلك اراحة للمثلين المغنين وللمشاهدين المستمعين، ويعتمد المسرح الموسيقي في الغالب على احداث متنوعة في اماكن متعددة ومن ثم تقتضي تغيير في المناظر وفي الاضاءة وفي العناصر البصرية الاخرى لكي تكون اكثر تشويقاً للمشاهدين، وكذلك الموسيقى التصويرية المرافقة فهي مهمة جدا في خلق الجو العام الذي يساعد على شد المتلقي للعمل والاستمتاع به وفك شفراته الدلالية ذلك لان الموسيقى بوصفها علامة " تضخم، تفسر، وفي بعض الاحيان تناقض علامات اخرى من المنظومة الدلالية للعرض أو تعوض عنها "[21]، وهذا التلازم الموسيقي يسمى الخلفية الموسيقية، فما هو الفرق بين الموسيقى المرافقة والموسيقى التصويرية ؟

ان الموسيقى المرافقة مع الشعر او القصة او اللوحة التشكيلية هي ابسط من حيث التركيب كونها لا تحتاج الى الدقة في ترجمة تلك الثوابت الخالية من المشاهد الحركية، اما الموسيقى التصويرية فهي عملية دقيقة وصعبة تحتاج الى خبير موسيقى متخصص يستطيع ترجمة الصورة او المشهد او الفكرة الى موسيقى اقرب الى الحدث، فان المشهد او الصورة او الحركة هي خالية من الحيوية، فهي مجردة لا تترجم الحوار او الفكرة الا بعد دمجها مع الموسيقى فتصبح متكاملة الفهم، فعند وضع الموسيقى لعمل معين لا بد من تقدير تلك التقلبات الادائية منها (الخوف، الفرح، الانتصار، التفكير، الخسارة) كلها متغيرات تحتاج الى ترجمة صادقة للفعل الدرامي كي تصل دلالته للمشاهد، هنا تتبين قدرات مؤلف النص التخيلية الجيدة وكذلك براعة المؤلف الموسيقي ومهاراته في استخدام نوعية الآلات الموسيقية التي تتناسب مع متطلبات العمل، كذلك المؤدي الجيد على هذه الآلات، وايضاً الاستعانة بالمؤثرات الصوتية، ليأخذ منها ما هو مناسب لاستخدامه ضمن مواقف معينة داخل العمل .

المبحث الثاني : (عناصر العرض الموسيقي وإشتغالاتها)

يتكون المسرح الموسيقي من الجمع بين العناصر الدرامية للمسرح التي نجدها في النص المكتوب والعناصر الكامنة في مؤلف المؤثرات الموسيقية والغنائية، يعتمد تحقيق الانسجام والتوفيق بينها من خلال العرض على معالجة النص ومعالجة الغناء والموسيقى معالجة مسرحية يساهم فيها المخرج والمؤلف الموسيقى وقائد (الاوركسترا) ومصمم الرقص والعناصر المساندة الاخرى كمصمم المناظر المسرحية ومصمم الازياء ومصمم الاضاءة اذ لا تختلف تقنيات المسرح الموسيقي عن تلك التي تستخدم في المسرح الحواري، فهي تستند اساساً وكما هو معروف على :

أ- **العناصر السمعية :** التي تتمثل في القاء الحوار واداء الاغاني سواء اكان فردياً او ثنائياً او جماعياً، وكذلك في المؤثرات الموسيقية والموسيقى المستقلة، و في فترات الصمت التي قد تتخلل العرض .

ب- **العناصر البصرية :** التي تتمثل في هيئة الممثل وازياءه، ومكياجه وتتمثل ايضاً في المناظر المسرحية واشكالها واحجامها والوانها وملحقاتها وكذلك تتمثل في الاضاءة وشدتها والوانها .

1- الاخــراج :

ان اختلاف اخراج المسرحية الموسيقية يرجع الى كيفية معالجة التوافق والتضاد بين العناصر السمعية من جهة والعناصر البصرية والحركية من جهة اخرى، ولا يتم ذلك الا من خلال الاتفاق بين المخرج المسرحي والمؤلف الموسيقي وقائد الاوركسترا ومصمم الرقص اضافة الى مداخلات العناصر الفنية الاخرى كالديكور والاضاءة وهكذا يبدو واضحا ان اكثر من شخص واحد يساهم في العملية الاخراجية في المسرح الموسيقي بعكس المسرح الحواري إذ يكون المخرج هو المتحكم المطلق في توجيه دفة العمل . ولابد من التنويه ان لكلمة المخرج المسرحي في المسرحية الموسيقية اهميتها طالما انه المسؤول عن تنظيم العملية الاخراجية وجعلها تصب في مجرى واحد يصل الى امتاع المشاهدين، "ان ادخال الموسيقى الى الدراما قد احدث انقلاباً في الاشكال التقليدية، فأصبحت الدراما اقل ثقلاً، كما اقتربت العروض المسرحية من المنوعات – المسرحية الغنائية "[22] ولا يختلف اخراج المسرحية الموسيقية عن اخراج المسرحيات الاخرى من ناحية استخدام العناصر البصرية والحركية والسمعية لإبراز وتعزيز القيم الثلاث التي يحتويها النص (العقلية والعاطفية والجمالية) مادامت موجودة في هذا النص أو ذاك، وقد تأخذ احداها اهمية في مسرحية ما اكثر من اهمية القيم الاخرى بيد ان مهمة المخرج لا تختلف في شيء.

تعتمد العناصر البصرية في العرض على التصميم والتكوين سواء لوضع الممثلين على المسرح ام لوضع المناظر وعلاقة الممثلين بها، فالفضاء هو الذي يخلق العلاقة بين الكتل يقربها او يباعدها ولتقارب الكتل معناه كما لتباعدها معنى اخر، وتعمل الالوان عملها في اسناد القيم العاطفية والجمالية ولها مهماتها الرمزية كذلك والملمس قد يكون خشناً وقد يكون ناعماً ولكل منها قيمة في اعطاء معنى معين للتكوين على المسرح وهناك اهداف يعمل المخرج على تحقيقها وهي (الوحدة والتوازن والتوكيد والتنوع والايقاع) ويتطلب المسرح الموسيقي تحقيق جميع تلك الاهداف ويهتم اكثر من غيره في التوافق بين ايقاع العناصر السمعية وايقاع العناصر البصرية والحركية، "ان المخرج هنا بمثابة عازف بيانو يعرف على اي الافعال يضرب لإصدار اللحن، ذلك لان كل فعل منها له صوته ونغمته وطبيعته ولونه، كما هي مفاتيح البيانو "[23]،

فللإيقاع في المسرح الموسيقي خصوصيته التي تميزه عن المسرح الحواري حيث تندمج في الاخير عناصر الايقاع البصرية والسمعية والحركية لخدمة العناصر الدرامية، لذلك لا تبرز كعنصر مهيمن وبعكسه في المسرحية الموسيقية حيث تكون الموسيقى بإيقاعاتها هي العنصر المهيمن على العمل لذلك يكون الايقاع واضحا في هذا النوع من المسرح ولابد للمخرج من الاهتمام به بالتعاون مع المؤلف الموسيقي وقائد الاوركسترا ومصمم الرقص، ويهدف التصميم البصري الى :

أ ــ فاعلية الموسيقى في إسناد الفكرة الدرامية .

ب ــ فاعلية الموسيقى مع العناصر البصرية والحركية .

يأخذ الاهتمام بالعناصر الحركية مركز الصدارة بالمسرح الموسيقي حيث هناك تنوع في حركات الممثلين والمجاميع والمناظر وحركات الراقصين . ويعتمد التكوين الحركي هنا على قيمة الاتجاهات في الحركة سواء كانت مباشرة او غير مباشرة مستقيمة او متعرجة او منحنية ويعتمد ايضاً على قيمة السرعة ودرجتها ويعتمد ايضاً على الجهد والطاقة التي يبذلها الممثلون ــ المغنون والراقصون واخيراً يعتمد السيطرة على الحركة والتوافق بينها وبين العناصر السمعية والبصرية الاخرى، اما اجراءات العملية الاخراجية فهي الاخرى لا تختلف كثيراً في المسرح الموسيقي عنها في المسرح الحواري، فهناك القراءات الاولى ثم يأتي بعدها وضع الهيكل الرئيس للحركة على الخشبة، ثم تأتي تفاصيل التشخيص والاداء، ثم تنتهي التمارين بتمرين الازياء الاول والاخير قبل العرض الكامل، وقد يأخذ التدريب وقتاً اضافياً وحيزاً مستقلاً عن حيز التمثيل حيث يتولى ذلك القائد الموسيقي الذي يأخذ موقع المخرج في التدريب وكذلك الحال بالنسبة للحركات الراقصة الانفرادية والجماعية حيث يتولاها مصمم الرقص وهو الشخص الذي يصمم الرقصات، يسجلها على الورق سلفاً، ثم يقرر الفترة المناسبة لإجراء التمارين عليها بعد تقدير المساحة التي يستخدمها لهذا الغرض ثم يتشاور مع مصمم الازياء حول طبيعة الطراز العام للأزياء وكذلك مع مصمم المناظر بما يضمن انسيابية حركة الممثلين على المسرح، يوصي (الكسندر دين) " بأن تبدأ المصاحبة الموسيقية قبل الرقص أو الغناء اي ان تتسلل بهدوء من الحوار الذي يسبق الرقصة او الاغنية ويستمر حتى الحوار اللاحق ثم تنتهي بهدوء كما بدأت دون ان يلحظ ذلك احد ــ كما يوصي بأن يبدأ الشخص المؤدي من احدى مناطق الضعف على خشبة المسرح ولا يتوقف الرقص او المقطوعة الموسيقية عند الذروة، وعلى المؤدي ان لا يتوجه بأدائه الى النظارة بل الى الاشخاص الموجودين على خشبة المسرح "[24] .

يتضح مما تقدم ان المخرج في المسرح الموسيقي ينبغي ان يتمتع بثقافة موسيقية تعينه في المعالجة والتفسير بعد انتهاء الهيكل الموسيقي العام للعرض حيث ترتبط كل ملاحظة اخراجية بالموسيقى لأنها فن كبير ومتقن، علاوة على ما تتمتع به الموسيقى من ميزة استعراضية قوية تمنح المسرح الموسيقي بعدا جمالياً وامكانات غير موجودة في الدراما الحوارية، فالصمت المسرحي يساوي جملة موسيقية، لذلك فالمخرج في المسرح الموسيقي مطالب بالرجوع بين الحين والحين الى السجل الموسيقي للمحافظة على توحيد اجزاء العرض ومادام الايقاع الصوتي ــ ايقاع الموسيقى والغناء في المسرح الموسيقي هو المهيمن لذلك فلا بد ان يعمل المخرج على جعل الايقاعات البصرية والحركية الاخرى في خدمة الايقاع الصوتي بحيث لا تأخذ الاهمية الاولى فتبرز على حسابه .

2- المؤلف الموسيقي :

يحتاج المؤلف ان يكتب الثيمة أو اللازمة الموسيقية الاساسية وهي مستوحاة من العنوان والمضمون العام من ناحية، والانتقالات الحوارية والانفعالية من ناحية اخرى، فهذه الجملة تعتبر بمثابة محور العمل كما هي البطولة في ادوار التمثيل .... ثم يقوم المؤلف بتطوير هذه الثيمة الى مجموعة من الجمل في نفس الجو، من خلال ادائها في درجات او طبقات موسيقية اخرى او تبديل سلمها الاساسي الى سلالم اخرى، وكذلك تغيير ايقاع سرعتها حسب طبيعة الحوار والمكان والموقف، وهناك العشرات من النماذج يمكن اجراء المقارنة بينها وايجاد الثوابت منها والمتغير من ناحية الجمل التصويرية فيها، على سبيل المثال نأخذ فلم (الرسالة) هو عمل كبير جداً من الجانب الادائي والإخراجي، فكانت موسيقاه التصويرية واضحة في التميز وهي من تأليف الموسيقار الفرنسي (موريس جاك)، فهي مستوحاة من سلم الحجاز تعتمد على ثيمة اساسية مأخوذة على نمطية طابع الاذان، فنجدها فردية مع مجموعة من المشاهد مثلا مشهد نزول الوحي، ونجدها ممزوجة بتنويعات ايقاعية عنيفة في مشاهد اخرى مثلا في مشهد الحرب واعلان الرسالة، ونجدها منفذة من قبل اوركسترا ضخمة وكورال كبير في مشاهد كما هو في مشهد فتح مكة، وغيرها [25].

من هنا يتضح الدور الذي يلعبه المؤلف الموسيقي في المسرح عبر وسيلته في التعبير، كما يفعل الشاعر او الكاتب الذي يعبر عن خيالاته برموز مكتوبة تستطيع توصيل افكاره الى اي شخص ملم بتلك الرموز، فهي هنا رموز موسيقية تتطلب ترجمتها الى اصوات لتعزف او تغنى لها فاعلية وتأثير في المتلقي، لذا يحدد يوري زافاديسكي مكانة المؤلف الموسيقي في المسرح " بكونه يساعد المخرج في دعم الصورة الايقاعية للعرض مما يتيح امكانية المحاكاة الحقيقية للموسيقى الداخلية "[26]، فأهمية المؤلف الموسيقي تنبع من اهمية الموسيقى التي تشكل

العمود الفقري للمسرح الموسيقي حيث تقع عليه عملية مهمة تجسيد النص والافكار والاهداف الاساسية للمسرحية انه يفسر النص وفق مفهومه الخاص موسيقياً وبما يتفق مع مفهوم المخرج دراماً لبلوغ الشكل الفني الذي تتوازن فيه قوة التعبير الموسيقي مع قوة التعبير الدرامي، ويعتمد المؤلف الموسيقي عندما يضع تصميماته اللحنية على معرفته العلمية بالأصوات وعلى مقدرته في تحريك الآلات الموسيقية والاصوات البشرية واضعاً في ذهنه تقنيات تنفيذها على المسرح لتحقق الغاية المطلوبة ولتشد المتفرج بانغام مؤتلفة مع ما يدور على الخشبة من احداث درامية

أن طبيعة التأليف الموسيقي سواء كان تاريخياً قديماً ام معاصراً آنياً " ينبغي ان يترجم لغتنا المعاصرة التي نفهما ونستوعبها ونتجاوب معها بما ينسجم مع مفهوم المؤلف الموسيقي وتفسيره للنص وتحويل هذا المفهوم الى موسيقى موضوعية بمعنى ان الانغام والالحان والآلات والادوات البشرية تشكل بذاتها موضوعاً متكاملاً معتمد على الموضوع الروائي او يستوحيه او يستند اليه، ولكنه يقدم في نفس الوقت من خلال ذلك موضوعاً لغته الموسيقى "[27]، وهذا يؤكد خصوصية نص المسرحية الموسيقية رغم تشابه البنية الدرامية والصراع والشخصيات .

3- القائد الموسيقى (Maestro-conductor):

المايسترو (بالإيطالية) والماستر (بالإنجليزية)، مسميات لذلك الرجل الذي يقف امام الفرقة الموسيقية ممسكاً بعصاه المعدنية، يحركها يميناً وشمالاً، يرفعها الى اعلى ثم ينزلها الى اسفل، وفي كل حركة تتغير النغمة التي تنبعث من الآلات الموسيقية، يحترمه العازفون فيقفون لتحيته عندما يصعد الى خشبة المسرح، ويعاودون الوقوف عندما ينتهي من العزف، اما في العروض المسرحية فمهمته الموازنة بين المغنين او العازفين وبقية عناصر العرض الاخرى وتوحيدها وفي التعبير عن مقاصد المؤلف[28]، لذا يعتبر القائد الموسيقى الشخص الاول في المسرحية الموسيقية، لا على اعتباره قائد (الاوركسترا) المصاحبة حسب وانما انطلاقاً من كونه يتولى قيادة العرض المسرحي ويحافظ على ايقاعه وتماسكه منذ اشارة البدء الاولى وحتى اشارة الانتهاء .

ما تزال الاعلانات والكتيبات للمسرحيات الموسيقية في جميع انحاء العالم المتقدم تحمل اسم القائد الموسيقى بحروف اكبر حجماً منها عن اسم المخرج والمغني وبقية افراد الطاقم في المسرح الموسيقي فالجميع يعتمد اعتمادا كليا على قائد الموسيقى الذي يتطلب توظيف كل هذا الحشد لخدمة الشكل والمضمون الدرامي المطلوب انه الشخص المسؤول عن تصميم هيكل العرض وقيادته معتمداً بذلك على السجل الموسيقي الذي يوضع امامه في الاوركسترا فيكون مرجعه هو والمخرج في كل صغيرة وكبيرة فيما يخص ايقاع الموسيقى او الايقاع العام للعرض.

مؤشرات الاطار النظري

1- رافقت الموسيقى والغناء بشكل خاص، الطقوس الدينية والاجتماعية باستخدام الغناء الفردي والجماعي .

2- شهدت نهايات القرن التاسع عشر مرحلة انعتاق المسرح الديني ودخوله في المدارس والنوادي والجمعيات الثقافية .

3- ان الفن الشرقي راسخاً في تقاليده وخصوصيته وتقف الموسيقى في مقدمة الفنون التي تؤدي دوراً رئيسياً وفعالاً في حياة الانسان الشرقي .

4- يتضح ببان المسرح الشرقي هو مسرح موسيقي، اساس فكرته الترتيل والغناء والرقص، وهنا يكمن الفرق الاساسي بينه وبين المسرح الغربي الذي يقوم بإعداد المؤثرات الموسيقية للمسرح .

5- ان الموسيقى المرافقة في الشعر والفنون التشكيلية هي ابسط من حيث التركيب كونها لا تحتاج الى الدقة في ترجمة الصورة البصرية كما في المشاهد الدرامية للعرض المسرحي .

6- المؤثرات الموسيقية التصويرية عملية دقيقة وصعبة تحتاج الى خبير موسيقي متخصص يستطيع ترجمة الصورة او المشهد او الفكرة الى مؤثر موسيقى اقرب الى الحدث .

7- يتكون المسرح الموسيقي من الجمع بين العناصر الدرامية للمسرح التي نجدها في النص المكتوب وعناصر المؤثرات الموسيقية في المؤلف الموسيقي الغنائي .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

1- مجتمع البحث :

تضمن مجتمع البحث عرض مسرحية (علي الوردي وغريمه) وذلك لإشتغال المؤثرات الموسيقية فيها بشكل فاعل إذ تم تأليف مقطوعات موسيقية خاصة بالعرض فكانت إنموذجآ لأثر الموسيقى في انتاج دلالة العرض الحسية والفكرية.

2- منهجية البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في مسار بحثه لانسجامه وتحقيق غاية البحث واتخذ من طريقة دراسة الحالة منهجاً في تحليل العينة .

3- ادوات البحث :

تحقيقاً لأهداف البحث، استخدم الباحث عدة اجراءات لجمع المعلومات وهي :

أ- الوثائق الادبية والمراجع العربية والاجنبية والمنشورات والدوريات والمقالات، للاطلاع على ما كتب في مجال بحثه .

ب- مشاهدة العروض المسرحية التي وظفت فيها الموسيقى والاغاني والملاحظة المباشرة لعرض مسرحية (علي الوردي وغريمه) .

ج- خبرة الباحث في اخراج عروض المسرح الموسيقي والأوبريت .

4- عينة البحث :

لتوفر المادة الارشيفية المسجلة صورة وصوتاً بهدف اجراء التحليل عليها، اعتمد الباحث عرض مسرحية (علي الوردي وغريمه) التي قدمت على قاعة المسرح الوطني ، في (2008/5/4) من اخراج : د. عقيل مهدي، وتأليف الموسيقى : د. طارق حسون فريد، وصمم السينوغرافيا : د. نجم حيدر .

تحليل العينة :

بدأ العرض بمستهل لموسيقى تصويرية لمعزوفة الحرب، المتسلطة على شخصية الماضي الذي ارتدى الزي الابيض المخضب بالدماء هو الوشاح الاحمر الملتف على عنق وراس التشكيل الاول(القبر) في صورة (الغريم) فوق منصة عالية لتشير الى رفعة تلك الشخصية في المجتمع ، ليتحول الى التراتيل في لغط الغريم مع صفحات الكتاب والموثقة بلوحة العيون الملونة التي انتجت صورة جمالية تحكي الماضي وصراعه مع المجتمع الخانق، اما عملية التطهير في الماء فهي متأرجحة، اهي للوضوء واللجوء الى الله ام التكفير عن ذنوب لم يقترف فيها سوى انه مثقف وعالم ؟ ام ان الماء بدلاً من ان يكون مطهراً يتحول الى عذاب وتسمم ؟ ليكون الفاصل بين انعكاس الماضي مع الحاضر او ممكن ان يكون الرابط بين الازمان، ليقع في صراع الذات والوان المجتمع المختلفة التي تمثلت بالأغاني القديمة وهي اشارات على افعال المجتمع ومشكلاته، وقد تكون اشارات على تعاليم (علي الوردي) وافكاره التي يسعى للوصول بها الى المجتمع، وهو يتقلد المناصب الوطنية فهو في ذاته يرفض تلك التقاليد ضمنيا والظاهر يقبل بمرارة الواقع الخطأ.

لقد نجحت الرؤية الاخراجية في استخدام تقنيات العرض ومنها اللوحات الثلاثة والبراميل الكبيرة والصغيرة المظلة والعصا ولوحة مفاتيح الحاسوب الاسلحة القديمة والحديثة العلامة المرورية .تمثلت الاحداث مع حركة الممثل الرابط والمفسر لتلك الادوات، فكانت لوحة العيون المتكونة من الوان مختلفة امتدت من العين الحمراء والخضراء والصفراء والزرقاء، حيث دلت على رمز الكامرة التي توثق الاحداث على مر الزمن .وبنفس الوقت هي تكنلوجيا العصر. لوحة الموتى التي ظهرت بلباس ابيض ناصع مشع عليها وشاح احمر اللون دالة الدم

فهي اشارة الى اولا ان الذي نرى حكايته حكمَ عليه القضاء والقدر كما نحن، هذا جانب والجانب الآخر هو الذين قضوا نتيجة الحروب على مر الزمن، اما لوحة المرأة هي دالة الحياة، ولربما قصد منها المخرج فلسفة التكوين التي تعتمد على ثلاث الماء والهواء والحياة، وهي ليست بعيدة عن مصمم جمالي مثل (نجم حيدر) .

يتجلى الطابع الفكري المميز لهذا العمل في منطقه الخاص به، والمتكون بفعل العلاقة القائمة بين (الوردي – رجل الفكر) و (الآخر – المنطق المغاير) القائم على تحين المواقف والفرص .ان عالم الاجتماع (الذي يمثل العقل والحركة المتوازنة للحياة في المجتمع) يظهر مداناً في العمل، من خلال غريمه (المتقنع بأقنعة لا يلبث عالم الاجتماع ان ينتهكها فيكشف، في نهاية العرض، عن الوجه الحقيقي لهذا (الغريم) الذي يتحكم (وهو الجاهل – المحتال) بالعالم العارف، لا رأياً، بل مصيراً، فيواجهه بهجوم صارخ، ومقذع، يمس شخصه وعقله. و(غريمه) هذا ليس أكثر من غوغائي يعيش بذات خاوية ونفس مريضة تريد التنفيس عن مكبوتاتها من خلال الجريمة. وهو يتحرك بسلوك ناتج عن تربيته الشاذة (ان الرجولة لا تتحقق الاّ بقتل الآخر وتدميره) وهو ساعة يهدده بتسويره بأسلاك شائكة، او يحجزه بين كتل من الحجارة ليقي الناس من شروره (شرور العلم والمعرفة) على حد ما يرى ويقول، فيما يردّ عليه الوردي بموقف العالم العارف بطبيعة مثل هذا السلوك الشاذ في النفس البشرية .

المؤثرات الموسيقية في العرض :

الاستهلال بمقطوعة موسيقية تدل على الخوف من المجهول كأنها موسيقى بداية الخليقة للتخلف السائد في الوقت الحالي والمقصود به تخلف المجتمع اثر الحروب، فالبعض من الناس يظهر للمجتمع المتخلف بصورة المجرم حين يتسنم موقع سلطوي او منصب في احدى المؤسسات العسكرية، اذ يتمكن من ظلم الناس ويجد نفسه امام شخصيات مثقفة وهامة لها تأثيرها الفكري في المجتمع مثل الدكتور الباحث الاجتماعي علي الوردي حيث يقوم ذلك الشخص المتخلف فكرياً والجاهل اجتماعياً بمعاقبته والنيل منه ذلك بسبب ما يملكه من ادراك ووعي فكري لا يتمكن الاخير من الوصول اليه بسبب ما كان يعيشه سابقاً من اضطهاد نفسي واجتماعي .

لقد وظف الدكتور طارق حسون فريد الموسيقى التصويرية لبعض مشاهد العرض المسرحي توظيفاً رائعاً ينسجم ويتماشى مع الحدث حيث كانت هناك ضربات موسيقية في بعض المقطوعات وما تسمى (track) اي المسار الموسيقى في المشهد الاول موسيقى الاستهلال توحي الى الخوف من المستقبل المجهول والى دمار المجتمع اثر الحروب، حيث تضمنت

المقطوعة الموسيقية مؤثر اطلاق رصاص وقصف وبعدها اوحت الموسيقى الى الخوف من الوحوش البشرية الذين تولوا سلطة جعلتهم ينتقمون من الشخصيات الاكثر منهم وعياً وثقافة .

اما المقطع الثاني من الموسيقى فيوحي الى خيبة امل الدكتور علي الوردي بعدما قام ذلك المتخلف المتسلط برمي مؤلفاته العظيمة ارضاً ثم وضعها تحت اقدامه والاستهانة بها حقداً وبشاعةً فكانت الموسيقى حزينة تدل على الالم لما وصل اليه وضع الوطن بعد الاحتلال، في حين كانت الموسيقى التصويرية في المقطع الثالث تدل على المثالية الزائدة والحياة السعيدة وحب ملذات الدنيا ووجود امرأة جميلة في حياة ذلك المثقف الذي يعتبرها ذلك المتخلف الحاقد بطر في الحياة إذ انها موسيقى جميلة تدل على السعادة المتناهية، والمقطع الرابع يدل على العظمة للمكان انه في مصح الجنون ولذلك جاءت المؤثرات الموسيقية بهذا الشكل .

ظهرت الموسيقى المفرحة في المقطع الخامس إذ كانت تدل على البهجة والسرور والحب لأن علي الوردي في هذا المشهد وصف تلك السيدة البولونية وهو يتخيلها عندما كان يراقص ذلك المتخلف المجرم، وفي المقطع الموسيقي السادس وظف الدكتور طارق حسون فريد الموسيقى بشكل جيد ينسجم مع الحدث اذ اوحت الموسيقى الى الغضب والحزن مرة اخرى وتداخلها مع حركة الممثل بشكل جميل يدل على براعة المصمم الموسيقي والابداع في الرؤيا الاخراجية للمسرحية .

موسيقى النشيد الوطني في القطعة الموسيقية السابعة عزفت بشكل بطيء ومحزن حيث انها كانت واضحة للجمهور ومتوافقة مع حوار الشخص المتخلف والدكتور علي الوردي حيث كان الممثل يتحدث عن اغتيال الكفاءات العلمية والعقول التنويرية وان معزوفة النشيد الوطني بهذا اللحن المحزن استخدمت بشكل رمزي منسجم مع حوار الممثلين ليتوضح لنا حال وضع البلد في الوقت الحالي، والمقطع الموسيقي الثامن فانه يدل على الرعب والقتل حيث كان متداخلاً مع صيحات ذلك الجاهل وهي موظفة أيضاً بشكل مميز متداخل مع الحدث والوحشية التي يملكها ذلك الجاهل المتخلف، والمعزوفة التاسعة كانت موسيقى اشبه بما تسمى بالموسيقى الحربية حيث نجد فيها تصاعد الحدث الدرامي عند سماعها ومن ثم يشتد الصراع .

في المقطع الموسيقي العاشر خطر وخوف يوحي الى فقدان الامان والصراعات بين طبقات المجتمع والفارق الطبقي الذي قد يؤدي الى جريمة، ثم مقطوعة موسيقية مزعجة ومشتتة الالحان توحي الى نفسية وتفكير ذلك المتخلف الحاقد، بعدها معزوفة حزن جميلة فيها آهات وآلام واحزان، تتبعها ضربات موسيقية فاعلة مؤثرة ورائعة الاستخدام وتدل على التحذير من الحدث القادم، اما المقطع الموسيقي الاخير فكان موسيقى كلاسك جمعت في الحانها التحدي بين العلم والجهل وانتصار الفكر على الشر وبدأ حياة جديدة مفعمة بالأمل .

الفصل الرابع
نتائج البحث ومناقشتها

النتـــائج :

بعد تحليل العينة وفرز المؤثرات الموسيقية فيها وتحديد دلالاتها الموضوعية والنفسية والجمالية توصل الباحث الى النتائج الاتية :

1- صمم المؤلف الموسيقي أغاني الموسيقى الاستهلالية لمسرحية علي الوردي وغريمة بالشكل الذي ينسجم ويلائم الفكرة وشخصية البطل في المسرحية، ذات الكفاءة العلمية والفكر التنويري وحب الوطن المتناهي وخلافها مع الشخصية الاخرى بوصفها إنموذجاً للشر والحقد والتخلف .

2- كانت المؤثرات الموسيقية في المقدمة تدل على الخوف من المجهول كأنها موسيقى بداية الخليقة إشارة للتخلف السائد في الوقت الحالي والمقصود به تخلف المجتمع اثر الحروب .

3- وظف الدكتور طارق حسون فريد الموسيقى التصويرية لبعض مشاهد العرض المسرحي توظيفاً رائعاً يؤكد فاعليتها وينسجم ويتماشى مع فكرة المشهد والحدث إذ جاءت المؤثرات الموسيقية متغيرة بين ما يوحي الى الخوف من المستقبل المجهول والى دمار المجتمع اثر الحروب، وما يوحي الى خيبة الامل .

4- المؤثرات الموسيقية للمقطوعة الجميلة التي تدل على السعادة المتناهية ،ثم الانعطاف الى موسيقى العظمة المدمرة والجنون والغموض او الضياع، والعودة الى موسيقى البهجة والسرور والحب والغضب والحزن مرة اخرى وتداخلها مع حركة الممثل بشكل جميل يدل على براعة المصمم الموسيقي والابداع في الرؤيا الاخراجية للمسرحية .

5- الاثر الفاعل لموسيقى النشيد الوطني كانت واضحة للجمهور ومتوافقة مع حوار الشخصية بعدها موسيقى تدل على الرعب والقتل تعرف بالموسيقى الحربية حيث نجد فيها تصاعد الحدث الدرامي عند سماعها ومن ثم يشتد الصراع بينها وبين موسيقى خطر وخوف يوحي الى فقدان الامان والصراعات بين طبقات المجتمع .

6- كانت فاعلية المؤثر الموسيقى في المقطع الاخير واضحة التأثير في المتلقي إذ تضمنت موسيقى كلاسك جمعت في الحانها التحدي بين العلم والجهل وانتصار الفكر على الشر وبدأ حياة جديدة مفعمة بالأمل والتحدي .

7- ان استعمال الممثل لآلة المزهر بالعزف ومن ثم تتحول الموسيقى بشكل انسيابي ومباشر الى عزف تصويري مع المشهد كان له أثر فاعل فالعزف التصويري زمنه اقل من دقيقة لنجد الممثل تارة يعزف ايقاعاً عسكرياً وتارة يعزف ايقاعاً راقصاً وهذا ايضاً يدخل ضمن

تقنية عزف الممثل للموسيقى المستخدمة والمطلوبة في العرض اثناء تغير حركة الممثلين وتشكيل التكوينات على خشبة المسرح .

8- في المشهد الاخير تتجسد فاعلية المؤثرات الموسيقية في مقطع الموسيقى التصويرية الحزينة التي جاءت منسجمة مع المشهد دلالة على الندم والحزن وصحوة الضمير .

الإستنتـــاجات :

في ضوء النتائج التي توصل اليها البحث، نستنتج الاتي :

1- تعد المؤثرات الموسيقية والاغاني في العرض المسرحي احدى الدعامات الاساسية وذات دور فاعل في البناء الدرامي للعرض المسرحي .

2- تحقق فاعلية الموسيقى والاغاني تأثيراً مباشراً في ذائقة المتلقي .

3- تمتلك الموسيقى فاعلية وقدرة كبيرة وتأثير على مواكبة الاحداث والتعبير عنها .

4- الافادة من اصوات المطربين والممثلين من الشباب الذين يستطيعون اداء اغاني التي تسهم بدور كبير في اضفاء الجمالية على العرض المسرحي .

5- تتضح فاعلية المؤثرات الموسيقية في عينة البحث (مسرحية علي الوردي وغريمة) بالشكل الذي ينسجم ويلائم الفكرة الرئيسية والثانوية للمسرحية حيث وظف الدكتور طارق حسون فريد الموسيقى التصويرية لبعض مشاهد العرض المسرحي توظيفاً رائعاً ينسجم ويتماشى مع فكرة المشهد والحدث إذ جاءت الموسيقى متغيرة ومتنوعة وفق المشاهد المسرحية .

التوصيـــات :

1- يوصي الباحث بضرورة الاهتمام بتوفير الامكانات الانتاجية اللازمة لغرض تسجيل الموسيقى والاغاني للمسرحيات بما يؤدي الى تجسيد فاعلية أثرها الدرامي والفني في العرض المسرحي .

2- تنمية امكانية التعامل مع المؤثرات الموسيقية الحية والتصويرية التي ترافق العرض المسرحي لإعطاء التعبير الموسيقى المناسب لذلك العرض .

3- استثمار خبرة المتخصصين من الملحنين والموسيقيين ذوي العلاقة وكتاب النصوص الشعرية لأغاني وموسيقى العروض المسرحية في ندوات خاصة او من خلال القاء المحاضرات عن تجربتهم في هذا الميدان علي طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة لأقسام الفنون المسرحية والموسيقية .

المقتـــرحـــات :

يقترح الباحث إجراء دراسات في مجال :

1- فاعلية الموسيقى في عروض مسرح الطفل .

2- الموسيقى وحركة الجسد في عروض المسرح الاستعراضي .

الهوامش:

1- ينظر: علي عبد الله : موسيقى المسرح، دار آمنة للنشر والتوزيع، (عمان- 2011)، ص 9 .

2- زيد سالم سليمان : الوظيفة الدرامية للموسيقى في عروض مسرح الطفل العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، 2003، ص 2 .

3- ابراهيم مدكور : المعجم الوجيز، ط1، مجمع اللغة العربية، (القاهرة- 1980)، ص 476 .

4- أحمد مختار عمر : معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب، (القاهرة – 2008)، ص1724- 1726 .

5- ابراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، (القاهرة – 1983)، ص 138 .

6- تد . هوندرتش : دليل اكسفورد للفلسفة، ج 2، تر: نجيب الحصادي، المكتبة الوطنية للبحث والتطوير، (ليبيا- 2003)، ص 660 .

7- W. Morris: The American heritage dictionary of the English language، USA، Houghon Mifflin، 1980. P95

8- جمال الدين محمد ابن منظور : لسان العرب، ج 5، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (القاهرة – ب . ت)، ص 60 .

9- جميل صليبة : المعجم الفلسفي، ج 1، ط1، دار الكتاب اللبناني، (بيروت -1971)، ص 37 .

10- المصدر نفسه، ص266 .

11- عزيز الشوان : الموسيقى تعبير نغمي – ومنطق، سلسلة فنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الاسرة، (القاهرة-2005)، ص 29 .

12- علي عبد الله فجر : واقع المسرح الموسيقي في العراق وتطوره، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، 1992، ص 4 .

13- طارق حسون فريد : تاريخ الفنون الموسيقية منذ نشأتها الى نهاية القرن السادس عشر، ج 1، بيت الحكمة، (بغداد-1990)، ص 36 .

14- طارق حسون فريد : مع الموسيقى العالمية، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد- 1989)، ص78.

15- طارق حسون فريد : تاريخ الفنون الموسيقية، المصدر السابق، ص 36 .

16- صبحي انور رشيد : الموسيقى في العراق القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد- 1988)، ص 41 .

17- محمود احمد الحنفي : الموسيقى المصرية من اقدم العصور حتى الفتح العربي، في محيط الفنون الموسيقى، ج 2، دار المعارف، (القاهرة – ب. ت)، ص 54 .

18- ينظر: سامي عبد الحميد : استخدام الموسيقى في الدراما، جريدة " المدى "، بغداد، العدد (2665)، الاثنين 2012/12/3 .

19- تشيني شيلدون : تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، ج 1، تر: دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (القاهرة – ب.ت) ص 174 .

20- هينج نيلمز : الاخراج المسرحي، تر: امين سلامة، مؤسسة فرانكلين للطباعة، (القاهرة- 1961)، ص70 .

21- مارتن اسلن : مجال الدراما، تر: سباعي السيد، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (القاهرة- 1991)، ص 86 .
22- برتولد برخت : نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، عالم المعرفة، (بيروت – ب. ت)، ص 202 .
23- حسين التكمة جي : الاستثارة والصدى في الاخراج المسرحي، ط1، مكتب الفتح للطباعة، (بغداد – 2014)، ص 51 .
24- الكسندر دين : اسس الاخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة – 1983)، ص 362 .
25- ينظر: وليد حسن الجابري : الموسيقى التصويرية ماذا تترجم، موقع اكاديمية الفنون الالكتروني، 2009/8/15، (عبر الانترنت) .http://egyptartsacademy.kenananoline.com
26- فاضل خليل : الموسيقى في المسرح، مجلة " الكاتب العربي"، العدد 24 ،السنة السابعة، دار الثورة للطباعة والنشر، (بغداد- 1989)، ص35
27- عبد الفتاح البارودي : امكانياتنا في الاوبرا، مجلة " المسرح"، العدد 37، (القاهرة – 1967)، ص 30 .
28- ينظر: بشير حسن : المايسترو .. ضرورة ام ديكور ؟، جريدة الشرق الاوسط، القاهرة، العدد (10055)، الجمعة في 2006/6/9 .

The Effectiveness of Musical Effects in Theatrical Show

Assistant Prof. Dr. Riyadh Shaheed Ali
University of Baghdad
College of Fine Arts

ABSTRACT

Musical effects، whether music accompaniment، graphic or lyrical melody، they form an essential and active element in the theatrical show، this is because each part of the visual and auditory system، it must have a dramatic impact in the receiving process، so the researcher chose his research address (the Effectiveness of Musical Effects in Theatrical Show). The research is divided into four chapters. Chapter one included the problem of the research and its importance in identifying the impact of music in assigning theatrical elements، and set the goal of the research in the detection efficiency in the Iraqi theater performances، then the researcher laid down the limits of his research at the place and time of the play (Ali Al-Wardi and his rival) as a sample for analysis. Finally terms of the title had been identified for use in the research.

Chapter two (methodological framework) included two sections. First one discussed the roots of the use of music in theater historically; from the primitive music in religious rituals to musical effects in a theatrical show. While second section discussed music impact and effectiveness in the system of visual and audio presentation elements. Chapter three allocated to the procedures of the research and analysis of the sample after viewing the research community، the approach and methods of gathering information. Chapter four viewed the results and their discussion، conclusions، recommendations and suggestions. A list of margins came at the end of the research.