قدرة الخطاب الموسيقي في التعبير عن طبيعة التكوين النفسي العام لعروض مسرح التعزية

م.م ماهر كاظم عليوي

وزارة التربية/ مديرية تربية بابل

البريد الإلكتروني Email : Kadhimaher@yahoo.com

الكلمات المفتاحية: مسرح التعزية، التعبير، التكوين النفسي، الدراما التراجيدية.

كيفية اقتباس البحث

عليوي ، ماهر كاظم، قدرة الخطاب الموسيقي في التعبير عن طبيعة التكوين النفسي العام لعروض مسرح التعزية، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، شباط ٢٠٢٥،المجلد:١٥ ،العدد:٢.

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

The ability of musical discourse to express the nature of the general psychological composition of Ta'ziyya Theater performances

A.L . Maher Kadhim Aliwi
Ministry of Education
General Directorate of Education in Babil Governorate

Keywords :Theater of Consolation - Expression - Psychological Formation - Tragic Drama"

How To Cite This Article
Aliwi, Maher Kadhim, The ability of musical discourse to express the nature of the general psychological composition of Ta'ziyya Theater performances, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, February 2025,Volume:15,Issue 2.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Abstract

Musical discourse in Ta'ziyya Theater performances has a strong ability to express the general psychological composition of events and characters. Music in this context goes beyond being just a complementary element, as it is used centrally to convey deep feelings of sadness, loss, and pain, and reflects the psychological transformations of the characters. Through various melodies and rhythms, the music contributes to embodying the characters' feelings and enhances the psychological impact on the audience, and moving between sad sounds The cheerful theme contributes to representing the internal and spiritual conflict that individuals suffer from in the play, which helps enhance the emotional interaction with the show.

The problem of the research lies in the fact that the theater of condolences is considered one of the religious theatrical patterns that

express the psychological implications associated with the memory of the collective consciousness. In order for the musical discourse to confirm its ability to establish a correlational relationship with all the temporal and spatial signs and the general psychological atmosphere, it must work To clarify the meanings of pain and misery in this type of tragic drama, the most important results were that the musical discourse was able to express the characters' pain and sadness in a dramatic tonal way that was psychologically manifested in the memory of each character's emotional feeling. The musical discourse, as a psychological sign, was able to express the emotion of the dramatic characters struggling with their fate. In addition, this discourse embodied the great human laws that call for resistance to the psychological conditions in which the characters live.

الملخص

الخطاب الموسيقي في عروض مسرح التعزية يمتلك قدرة قوية على التعبير عن التكوين النفسي العام للأحداث والشخصيات. الموسيقى في هذا السياق تتجاوز كونها مجرد عنصر مكمّل، حيث تُستخدم بشكل مركزي لإيصال الأحاسيس العميقة من الحزن، الفقدان، والألم، وتعكس التحولات النفسية للشخصيات. من خلال الألحان والإيقاعات المتنوعة، تسهم الموسيقى في تجسيد مشاعر الشخصيات وتُعزز من التأثير النفسي على الجمهور، كما أن التنقل بين الأصوات الحزينة والمبهجة يساهم في تمثيل الصراع الداخلي والروحاني الذي يعاني منه الأفراد في المسرحية، مما يساعد على تعزيز التفاعل العاطفي مع العرض.وان مشكلة البحث تكمن ولأن مسرح التعازي يُعد احد الانماط المسرحية الدينية التي تعبر عن الارهاصات النفسية المرتبطة بذاكرة الوعي الجمعي ، فان الخطاب الموسيقي لكي يؤكد قدرته على اقامة علاقة ارتباطية مع كل العلامات الزمانية والمكانية والجو النفسي العام عليه ان يعمل على توضيح معاني الالم والشقاء في هذا النوع من الدراما التراجيدية واهم النتائج استطاع الخطاب الموسيقي التعبير عن لوعة الشخصيات وحزنها بطريقة نغمية درامية تجلت بصورة سيكولوجية في ذاكرة الشعور العاطفي لدى كل شخصية ، استطاع الخطاب الموسيقي كدلالة سيكولوجية التعبير عن عاطفة الشخصيات الدرامية المتصارعة مع قدرها ، اضافة الى ذلك فإن هذا الخطاب جسد القوانين الانسانية العظيمة التي تدعوا الى مقاومة الظروف النفسية التي يعيشها الشخصيات .

الفصل الاول

الاطار المنهجي

الخطاب الموسيقي في عروض مسرح التعزية يلعب دوراً محورياً في التعبير عن الطبيعة التكوينية النفسية العامة للمشهد الدرامي. مسرح التعزية، الذي يعد أحد أشكال المسرح الديني في بعض الثقافات الشرقية، يعتمد على إيصال رسائل عاطفية وروحية عميقة تتعلق بالحزن والفقدان والألم. الموسيقى هنا ليست مجرد خلفية أو عنصر جمالي، بل هي أداة فعّالة للتأثير على المشاعر وتعزيز التأويل النفسي للشخصيات والأحداث. ويمكن للخطاب الموسيقي أن يعكس التوتر النفسي لشخصيات المسرحية ويعزز من تأثيراتها النفسية على المتلقي. استخدام الإيقاعات المتنوعة، والألحان المتغيرة، والتنقل بين الأصوات الحزينة والمرحة، يساعد في التعبير عن تحول الحالة النفسية للشخصيات من الفقدان إلى الأمل، ومن الألم إلى التوبة أو التسليم. علاوة على ذلك، تؤثر الموسيقى في تفاعل الجمهور مع العرض، حيث تسهم في تحفيز مشاعر التأثر والتعاطف مع الشخصيات.

من خلال استخدام الموسيقى التقليدية أو الحزينة أو حتى الطقوس الموسيقية الخاصة، يمكن للخطاب الموسيقي أن يساهم في تقديم رسائل أعمق عن الحياة والموت والروحانية، وبالتالي يسهم في تشكيل الوعي النفسي الجمعي حول هذه المواضيع في السياقات الثقافية والاجتماعية التي يشهد فيها مسرح التعزية.

اولاً: مشكلة البحث

نشأ الخطاب الموسيقي لتأكيد حاجة الانسان وميله الغريزي نحو مقومات البقاء معتمدا بذلك على صوته وحركته كوسائل تعبيرية داخل المحيط الجمعي ، اذ يقوم الانسان بتنظيم سلوكه وارهاصاته النفسية والجسدية عن طريق اشتغال الزمن الصوتي والايقاعي لهذا الخطاب .

وعندما اصبح الخطاب الموسيقي احد العناصر الفاعلة المرافقة للفعل الدرامي في بنية العرض المسرحي الديني ، قام بعرض الحقائق النفسية والاحداث الدموية على المستوى الذاتي لشخصية البطل وصراعها مع الشخصيات الاخرى في واقع مرير ومؤلم غير متوافق . اضافة الى قدرته في توضيح عملية سقوط البطل التراجيدي الذي يعيش الحدث المأساوي .

ان دخول الخطاب الموسيقي في سياق الحركة الدرامية للمسرح الديني اصبح عنصرا مهما من عناصر توضيح المشاعر والعواطف الانسانية بكل لحظة من لحظات المشهد المسرحي ومن خلاله تتوضح معالم الفكرة الوجدانية والتعبير العاطفي الدقيق للعرض المسرحي

الديني ، اذ تصادف النبرات العاطفية لكل نغمة من نغمات هذا الخطاب مرحلة من التطابق النفسي بين المجسد الزمني المتمثل بالموسيقا والمجسد المكاني الموجود على الخشبة بشكل مادي عندما يحاول تحقيق الغاية الدرامية واهدافها ليتجه بكل قوته نحو التعبير النفسي للموسيقا.

ولأن مسرح التعازي يُعد احد الانماط المسرحية الدينية التي تعبر عن الارهاصات النفسية المرتبطة بذاكرة الوعي الجمعي ، فان الخطاب الموسيقي لكي يؤكد قدرته على اقامة علاقة ارتباطية مع كل العلامات الزمانية والمكانية والجو النفسي العام عليه ان يعمل على توضيح معاني الالم والشقاء في هذا النوع من الدراما التراجيدية . من هنا ؛ فان الباحث سيحاول اثارة السؤال الاتي : هل حاول الخطاب الموسيقي التعبير عن طبيعة التكوين النفسي العام لعروض مسرح التعزية ؟

كي تتم الاجابة على هذا السؤال فانه لابد من دراسة الموضوع وعلى وفق العنوان الاتي :

سيكولوجيا الخطاب الموسيقي في عروض المسرح الديني – مسرح التعازي نموذجا –

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه

١ – تسليط الضوء على العلاقة بين الموسيقا وعلم النفس .

٢ – تسليط الضوء على اشتغالات الخطاب الموسيقي في عروض المسرح الديني .

٣ – افادة المتخصصين والباحثين على مستوى الدراسات العليا (الماجستير والدكتوراه) في مجال المسرح والموسيقا وتزويدهم بالأسس والمعايير النفسية التي يتم من خلالها استخدام الموسيقى في المسرح الديني .

ثالثاً: **هدف البحث** : التعرف على قدرة الخطاب الموسيقي في التعبير عن طبيعة التكوين النفسي العام لعروض مسرح التعزية.

رابعاً: حدود البحث .

– حدود زمانية : ٢٠٢٤ – ٢٠٢٥ .

– حدود مكانية : عروض مسرح التعازي في العراق .

– حدود الموضوع : تحدد موضوع البحث في دراسة الخطاب الموسيقي وقدرته في التعبير عن طبيعة التكوين النفسي العام لعروض مسرح التعزية دون الولوج الى تفسير المكونات الدرامية الاخرى كونها دراسات معمقة يصعب حصرها في البحث الحالي .

خامساً :تحديد المصطلحات .سيحاول الباحث التطرق الى المصطلحات المهمة في عنوان البحث وعلى النحو الاتي :

أولا : السيكولوجيا .

١ – عرفها منير البعلبكي على انها ((التكهن النفسي : القدرة المزعومة على اكتشاف شخصية امرئ ما أو صفاته عن طريق لمس شيء كان ذلك المرء قد لمسه)) (١) .

٢ – وجاء في موسوعة لالاند الفلسفية تعريفا يحددها على انها ((الدراسة المباشرة ، بالوعي ، أو حتى غير المباشرة ، برصد العلامات الخارجية ، وامارات كل الظواهر العاطفية أو الحسية ، ومن ضمنها الذاكرة والتداعي ، باعتبارها خارج كل تدخل للانا)) (٢) .

٣ – وعرفها ابراهيم مدكور على انها ((دراسة الظروف النفسية والقوانين التي تحكمها)) (٣) .

٤ – اما احمد عزت راجح فقد عرفها بانها ((العلم الذي يدرس " الحياة النفسية " وما تتضمنه من افكار ومشاعر واحساسات وميول ورغبات وذكريات وانفعالات)) (٤) .

اما الباحث فانه يحدد مصطلح (السيكولوجيا) اجرائيا بما يتفق مع المنظور الاجرائي في الفصل الثالث وعلى النحو الاتي : التعبير النفسي للخطاب الموسيقي عن طريق رصده العلاقات الداخلية للأفكار والمشاعر والانفعالات الخاصة بالجو النفسي العام لمسرح التعزية .

ثانيا : الخطاب الموسيقي .

ان بناء المعاني وطرح الافكار الموسيقية التي تحمل قضايا وابعاد نفسية متنوعة ينبغي تناغمها مع مجمل العناصر الزمانية والمكانية المكونة للعرض المسرحي ليكون هذا الخطاب لغة تواصلية تعبر عن الاحداث الدرامية بطريقة التفسير النفسي لمنظومة العرض المسرحي العام ، من هنا فان مصطلح الخطاب الموسيقي يمتلك عدة تحديدات منها :

١ – ما جاء في تعريف " ارمان كوفيليه " بقوله ((نتاجات مصطنعة لتدبير يهدف الى تحقيق عنصر وصفي في الاحساس ، يكون من البساطة بمكان حيث يمكن لزهد تحليلي ان يحصل عليه (طالما ان الموضوع متعلق بتحليل لظاهرة وليس لمعينه المادي أو لأسبابه) . انه المصطلح الجدلي النهائي ، واشباع لنزعة البقاء)) (٥) .

٢ – اما صالح عبدون فقد رأى الخطاب الموسيقي على انها ((لغة الانفعالات والعواطف)) (٦).

٣ – أما ضياء الدين ابو الحب فقد ذكر تعريفا للخطاب الموسيقي طرحه الموسيقي الالماني " لودفيغ فان بيتهوفن Ludwig van Beethoven ١٧٧٠ – ١٨٢٧) " على انه ((الحلقة التي تربط حياة الحس بحياة الروح ، أي الحياة الباطنة بالحياة الظاهرة ، حياة النظر والسمع والذوق واللمس والشم وما اليها)) (٧) .

ان خصوصية الخطاب الموسيقي كونه فعلا زمانيا يتناغم مع مجمل العناصر المرئية والمسموعة في العرض المسرحي الديني تجعل منه اداة سيكولوجية تتواصل مع الحدث

بتفسيرات متعددة، وتأسيسا على ماتم طرحة في التحديدات السابقة فان الباحث يعرف الخطاب الموسيقي اجرائيا بما يتفق واجراءات البحث بقوله : انها لغة الانفعالات والمشاعر الحسية تعمل من خلال حراكها الجدلي مع بنية العرض على وصف الحياة الداخلية لكل شخصية وتربط الحياة الباطنة بالحياة الظاهرة لبنية العرض المسرحي ككل .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول

الخطاب الموسيقي وعلم النفس

توصف علاقة الخطاب الموسيقي بعلم النفس على انها علاقة وثيقة ذات ركائز ثابتة لان الموسيقى كمنجز ابداعي تتعامل مع المشاعر والاحاسيس والمنظومة النفسية للإنسان بكافة تفرعاتها واساليبها . فالموسيقى منذ الزمن الاول كانت اداة للتطهير والتعبير عما يختلج في بواطن الروح وتحرك امزجة الناس وتفسرها وتطرح الاخلاق الايجابية لبنية المجتمع على المستوى الديني والدنيوي . وعندما تطور استخدام الموسيقى وتنوعت الاساليب في ذلك ، وجدت الدراسات النفسية نفسها امام امكانيات متعددة من التعبير لتحاول اعطاء هذه البنية الفنية الحسية خصوصية معينة على ضوء المفاهيم والقواعد العامة بعلم النفس . لقد اصبح الخطاب الموسيقي من خلال منظور علم النفس اداة منظمة للعقل والطاقة العقلية تستطيع الاقتراب الى مساحات شاسعة من مفردات الحياة ، فالموسيقى في نظر علم النفس توصف بانها ((صرح شامخ متحرك ، لابد من الشعور بكل اجزائه بشكل متزامن ، انها تتطلب في النفس حركة متقلبة في ما هو غير متحرك ، تتطلب عينا صافية وارادة مشدودة ، وروحا محلقة عاليا ، فوق حقل الاحلام)) (٨) . ولأجل تحقيق الابداع ؛ تؤكد الدراسات النفسية على ضرورة دراسة المنجز الابداعي من خلال الطرق المنهجية المدروسة ، وقد اثبت علم النفس ذلك باعتقاده ((ان الافكار الموسيقية حدسية تأتي فجأة وتلقائيا ، ثم تخضع لتغيرات أو تحسينات أو تدخل عليها اضافات حسب مناهج العلوم الموسيقية وأصول الصنعة ومتطلبات المنطق الموسيقي السليم)) (٩) ، ويرى علم النفس ان تكامل البنية الموسيقية تعتمد على انتظام وحدات وعناصر تلك البنية بحيث تتفاعل هذه العناصر ضمن علاقات يجمعها تنظيم معين لينتج من هذا التفاعل وحدة لحنية متكاملة (١٠) .

ان الخطاب الموسيقي كونه احد الفنون الحسية التي تحتوي على عناصر متنوعة ، يعمل على بث المعاني النفسية والاستمتاع بها وصولا الى ايجاد حالة من حالات التوازن النفسي للمتلقي وجعله في حالة وجدانية وعاطفية معتدلة ، لذلك يرى علم النفس ان احتواء الخطاب الموسيقي على عنصر التأثير الفعال في نفسية المتلقي يُعد قوة فعالة تعطي انطباعا نفسيا واضحا ومؤثرا في مشاعره والسبب في ذلك يعود الى ان ((التكوين الدينامي للألحان الموسيقية يساعد الفرد على ان يستجيب لها في حدود وضعه العقلي ، وخبراته الماضية وجميع هذه الاشياء تكيفه لان يستجيب بشكل معين للموسيقى ، اي انه يسقط ما لديه من مشاعر وانفعالات واتجاهات وعواطف على الموسيقى)) (١١) .

ان استخدام الاشكال والاساليب الموسيقية الانفعالية تساعد النفس الانسانية للتعرف على دوافعها وصراعاتها من خلال المنجز الموسيقي ، لذلك تُعد الموسيقى من الادوات الصالحة للإسقاط النفسي بوصفها ((وسيلة ممتعة من ناحية ، ولأنها اداة غير متشكلة يستطيع المفحوص ان يشكلها وفق ما يتراءى له فيها فيسقط فيها ما قد تتجاوب في ذهنه وفي اعماقه من المعاني والسمات وبذلك يكشف القناع عن نزعاته وتعبيراته الخاصة)) (١٢) .

ان تكوين البنية الموسيقية يأتي من خلال جزأين ((الاول منهما يحصل من الخارج ، آلا وهي الظاهرة الصوتية ، والاخر ينبثق من الاعماق آلا وهي حالة المستمع كما هو مشروط أو مكيف بخبرته والتي يربطها بالنغم – سواء أفكر الانسان في حدود الحالات العقلية على الطراز القديم من المشاعر والاحاسيس ، أو على الطراز الحديث والعلمي في حدود الاحساسات الداخلية للضغط والتوتر)) (١٣) .

تتمتع لغة الخطاب الموسيقي بوظائف سيكولوجية منها على سبيل المثال لا الحصر :

١ – انها وسيلة من وسائل التعبير الانفعالي والعقلي وتجسيد الافكار .

٢ – انها وسيلة من وسائل الاتصال والتخاطب ونقل الانفعالات داخل المجتمع الانساني (١٤).

ينطوي الخطاب الموسيقي على الفهم والتأويل النفسي كونه يعبر عن الطابع العاطفي والوجداني للمتلقي ، اضافة الى ان الموسيقى اداة تعبير اساسية عن الخلجات الانسانية ، وقد لايتحقق التأثير عند المتلقي في بعض الحالات لوجود اختلاف واضح بين مفهوم التعبير والتأثير الموسيقي، فتحقيق الانفعال في هذا المجال يأخذ بمجامح قلوبنا وهو أمرٌ قد يحول بيننا وبين ادراك التعبير الذي ينطوي عليه العمل الموسيقي ، وعندئذ يكون التأثير الوجداني للموسيقى حجرة عثرة في طريق فهمها وتحليلها (١٥) .

يُعد الخطاب الموسيقي وسيلة من وسائل التعبير عما يختلج المؤلف من مشاعر ورغبات وتكوينات سيكولوجية ، لذلك فان العلاقة الوثيقة بين تأليف العبارة الموسيقية وسيكولوجية المؤلف علاقة إسقاطيه يستطيع المؤلف من خلالها اسقاط ما في نفسه على عمله منجزه لدرجة انه يشاهد بعينيه ما كان يريد القيام بتصويره لتكون طريقة الاستماع عنده عن طريق الاسقاط لا عن طريق بنيته الفسيولوجية (١٦) ، ويشكل الخطاب الموسيقي ايضا اداة مهمة من ادوات الموهبة والعبقرية التي تعتمد الاسقاطات النفسية على مستوى التلحين والاداء ، وان العمل الموسيقي بشكل عام اداة نفسية تفترض وجود التأثير العاطفي والنفسي اكثر من تأثيرات العقل في انجاز ذلك العمل . من هنا يمكن وصف الموسيقى بانها احدى ثمار الحياة الحلمية الباطنية للإنسان الفنان .

ان علاقة الخطاب الموسيقي بعلم النفس تُعد واحدة من وسائل التوجيه التربوي والمهني عند الانسان ، فالاشتغال بالأعمال الموسيقية تجعل الفنان متمرسا في الجانب التربوي بكفاءة ولياقة عالية ، وان هذه اللياقة يتم قياسها بمستويات متعددة لتفسير القدرة على الانجاز وامكانية الفرد على التدريب الخاص في مجال الموسيقى ، ويُعد مقياس اللياقة الموسيقية احد المواضيع التي اصبحت محط اهتمام الباحثين في مجال علم النفس ودراسة موضوع اللياقة ((دراسة شاملة وانشئت المقاييس لقياس العمليات النفسية الاساسية التي تضمنتها الموهبة الموسيقية . والقياس المعروف والمستعمل كثيرا ، هو قياس سيشور للموهبة الموسيقية seahore Measures of musical Talent الذي يقيس درجة تمييز نبرة الصوت pitch Discrimination وشدته ، والوقت والانسجام والذاكرة النغمية ، وهذا القياس أو ما شابهه يمكن ان يستعمل لتقرير ما اذا كان لهذا الشخص الامكانيات اللازمة للتدرب الموسيقي)) (١٧) .

ان قدرة الفرد واستعداده لتعلم الموسيقى بمهارة عالية حددها علم النفس بست معايير يتم اخضاع المفحوص عليها لتقدير موهبته الموسيقية وقدرته في التعلم وعلى النحو الاتي :

((١ – تمييز الانغام من حيث تردد ذبذباتها .

٢ – تمييز شدة الصوت من حيث الارتفاع والانخفاض .

٣ – تعرف الايقاع .

٤ – تذكر الانغام .

٥ – التمييز بين المجموعات المتوافقة من الانغام .

٦ – تمييز المسافات الزمنية بين الانغام .)) (١٨) .

Journal Of Babylon Center For Humanities Studies 2025 Volume :15 Issue : 2
(ISSN): 2227-2895 (Print) (E-ISSN):2313-0059 (Online)

ان عملية التلقي للموسيقى تُفسر حقيقة مهمة وهي انها تصلح كمثير نفسي يفسره كل شخص بشكل مختلف عن الاخر ، من هنا تمتاز لغة الموسيقى بانطلاقها غير المحدود ((فليس لمفرداتها معنى محددا ينقل للمستمع صورة واضحة ثابتة لا تتغير مع تغير اللحن الذي نستمع اليه في حين أن اللغات جميعها لمفرداتها اللغوية معانيها الواضحة ، ولكل معنى محدد لا يتغير بتغير الجملة التي نستخدمها فيها ، لذلك كان من الطبيعي أن يختلف تأثير اللحن الواحد على عواطف كل مستمع ويتشكل هذا التأثير حسب مقدرة المستمع على تقبل اللحن ، وتفهمه على حقيقته ، واستيعاب المعنى الذي يحمله)) (١٩) .

المبحث الثاني

الخطاب الموسيقي في المسرح الديني

شغل المسرح الديني اهتمام الدارسين والمفكرين عبر التاريخ وقد نال هذا اللون اهتماما بارزا واصبح ابداع هذه الصورة الدرامية موضع نقاش وجدل فني ونفسي وجمالي بخاصة فيما يتعلق بمهارات وعناصر هذا المسرح . ولعل الخطاب الموسيقي هنا كان أحد العناصر المهمة المكونة فيه لذلك فان البحث في هذا الخطاب يفرض دراسة الملامسات الفنية والنفسية لكل عرض مسرحي ودراسة فلسفة العصر الذي طرح فيه هذا العرض ومدى ملائمة الخطاب الموسيقي مع هذا المسرح بكافة اشكاله وصوره الدرامية .

في البدء ؛ كانت الطقوس التمثيلية التي مارسها القديم اتسمت بالطابع الديني كونها كانت السبب في اطلاق معنى الانتماء الخاص بالفرد والجماعة ، واحتوت تلك الطقوس على المواضيع الاسطورية والخرافية التي تشمل ((القصائد المقدسة ، فالكهنة الذين كانوا يقومون بالتمثيل ويشاركهم عامة الناس طقسهم التعبيري في نسيج من الاداء القائم على الرقص والغناء)) (٢٠) .

وشكّل الخطاب الموسيقي في المسرح الديني عند الفراعنة ظاهرة احتفالية عامة شارك فيها جميع الموجودين في المعبد الفرعوني آنذاك ، وقد توضحت معالم ذلك الخطاب باعتماده على مقومات ثلاث هي ((الرقص بأنواعه والغناء والموسيقا التي تتضمن الايقاع . ويشارك في اداء الفعل المسرحي بشكل حي وفعال ، عدد غفير من الناس معظمهم من الذكور ، تختلف مراتبهم وادوارهم واساليبهم في الاداء ، وكذلك مهماتهم اثناء تقديم العرض)) (٢١) .

أما المسرح الاغريقي فقد أخذ ابعادا والوانا من التعبير تختلف في صياغاتها الجمالية والنفسية عن الطقوس السابقة لهذا التاريخ لان الاغريق جعلوا من المسرح لونا دراميا يمتلك المعايير والاسس المنهجية الواضحة في هذا المجال ، لكن الاهم في ذلك هو أن تصميم العروض كانت

بطريقة الطقوس المعبرة عن المواقف الدينية بواسطة الموسيقى والاغاني والرقصات التي تؤديها الجوقة ، ونظرا لارتباط الحياة الاغريقية العامة بالوعي الديني فان اداء الجوقة ارتبط بكل حيثيات ومعطيات المنظومة الاجتماعية الاغريقية حتى اصبح الاستغناء عن الجوقة ((شيئا مستحيلا ، وقد استطاع كتّاب المآسي بفعل العبقرية الفنية الاغريقية التي كانت تستطيع دائما ان تخلق من العسر يسرا ، أن يجعلوا من الجوقة ابلغ اداة مسرحية)) (٢٢) .

وتميز الخطاب الموسيقي في المسرح الديني عند الاغريق بثرائه وتعبيره القوي وتنوع نغماته الموسيقية كونه في حالة مستمرة من الانتقال السريع والمرح ((والنشوة الى المعاناة والقسوة ، ومن المجون الصاخب ، الى الجزل الوجداني ، وهذا كله يتمشى مع طبيعة الاحتفالات الديونيسية فالحرية والتنوع والخروج على القيود الصارمة ، هي من العوامل التي جعلت من الاغنية الديونيسية الجماعية ، البذرة الصالحة لاستنبات فن الديثرامب ، ومن ثم الدراما بفروعها الرئيسية : التراجيديا والكوميديا والميلودراما)) (٢٣) .

أما في القرون الوسطى فقد رأت الكنيسة أن التمثيل بما فيه من ظواهر سلبية ورّثها الرومان يمتلك معايير أخرى تساعد المؤمنين على فهم حقيقة العقيدة الدينية المسيحية وبذلك اجازت للعروض المسرحية بالظهور شريطة أن تتناول العروض المسرحية حياة السيد المسيح والتعاليم الكاثوليكية ، وقد كان القساوسة الفتيان يعبرون عن طبيعة هذا التناول بطريقة ((إنشاد عبارات مجازية لاتينية معينة ، ربما من خلال شخصيات ، أو أبيات منفصلة من أغنية أو حوار مضافة للمراسم الاصلية للقداس الكاثوليكي . وبهذا ولد المسرح الجاد مرة اخرى من الطقس الديني ، وكأنه يؤكد على التألق المقدس لبدايته)) (٢٤) .

ان النزعة الجمعية للمسرح الديني في القرون الوسطى كان من المؤثرات المهمة لتفعيل العقيدة الدينية المسيحية بحيث اصبح هذا المؤثر عاملا اساسيا في اثارة الوقائع النفسية التي تدفع المجموعة نحو التعبير الجماعي عن الام السيد المسيح ، وبهذا الصدد ذكر الفيلسوف الالماني (جورج فيلهلم فريدريش هيغل Georg Wilhelm Friedrich Hegel ١٧٧٠ – ١٨٣١ م) حول قدرة الموسيقى في القرون الوسطى بقوله انها ((تحرك وتثير مافي تلك الوقائع من عمق ومغزى . والانطباع الذي تتركه انما يأتي نتيجة لتأثير الموسيقى في نفوس من يسمعونها . فنحن ندرك بالفعل الام المسيح وهو يصلب ، ولانكتفي بتكوين فكرة عامة عنها ، وانما الهدف الرئيسي ان نشعر في اعماق كياننا بحقيقة ذلك الموت وذلك الالم المقدس ، بحيث تتمثل واقعة بقلوبنا وارواحنا ، وبحيث يصبح وكأنه جزء منا ، يمتد في ثنايا حياتنا الواعية باسرها ويستبعد كل ما عداه)) (٢٥) . من هنا تميز الخطاب الموسيقي في عروض المسرح الديني للقرون الوسطى

بقدرته على خلق المشاعر الجماعية وبشكل متكافئ بين الاشخاص ، وان مقدار ما يحققه ذلك الخطاب في نفوس المتلقين فرض على الموسيقى وظيفة اساسية في عملية الاشتغال والتوظيف الخاص ببنية العرض المسرحي ، اذ أن عملية التطريب كانت مستبعدة تماما وان وظيفة الموسيقى كانت محددة بجعل المؤمنين يعيشون ((حالة من الندم الشديد والى الشعور بالخضوع والمذلة ، وأن تقضي على كل أثر للفردية في نفوسهم وتجعل منهم جماعة خاضعة مستسلمة . ولاشك في أن كل انسان كان يذكر بمعاصيه الفردية ، غير ان الموسيقى كانت تتيح له العودة الى الشعور بالخطيئة الشاملة والرغبة العامة في الخلاص)) (٢٦) . لقد حاولت الكنيسة اعطاء المجال للدراما الافصاح عن نفسها من خلال المادة الدينية والباس الفعل الدرامي لباس الدين ، واستطاع العنصر الغنائي في الخطاب الموسيقي ان يحتل مكانا هاما في هذا المجال اذ كان ((انشاد المزامير يتناوب الدور مع تلاوة النصوص في الجزء الاول من القداس ، وكان المصلون يرددون الاجزاء الختامية في صورة جوقة)) (٢٧) .

أما الجانب التربوي للخطاب الموسيقي في مسرح القرون الوسطى كان وسيلة من وسائل التفسير المبسط لتعاليم الديانة المسيحية والتزود بها على وفق اسلوب تعليمي يهتم بالإرشاد التربوي والديني للعقيدة المسيحية وكان هذا الخطاب يؤدى ((بطريقة تجاوبية فكان احد اعضاء الاكليروس يرتل أو يقرأ فقرة من الانجيل أو من إحدى الرسائل الدينية باللاتينية ، فيرد عليه قسيسان أو ثلاثة بغناء شرح أو تلخيص باللغة المحلية للفقرة التي قرئت : وبعد أن أضيف الايقاع والنظم الى هذا الحوار ، ظهر شكل جديد من اشكال الدراما ، كانت له إمكانيات درامية أوسع ، كرواية القصص الديني المبني على المعجزات واسرار العقيدة المسيحية وحياة القديسين ومناقبهم)) (٢٨) .

ان فكرة التداخل بين المسرح والدين في القرون الوسطى جعلت الخطاب الموسيقي احد القوى المهيمنة التي توضح مجمل الاحداث الدرامية الخاصة بالشعائر المقدسة ، واعتمد قساوسة الكنائس ادخال الاناشيد كوظيفة درامية دينية عن طريق الاعتماد على مغنيين أو منشدين ((ولما كان الهدف السليم الذي لا شبهة فيه لهؤلاء القساوسة هو تثبيت عقيدة الشعب الأمي وتقويتها فقد فكروا في تصوير إحدى الحوادث لجماهيرهم بتلك الوسيلة البراقة ، وسيلة تشخيصها بوساطة شخصين وذلك بدلا من أن يدعوا منشدا واحدا واقفا في مكان واحد)) (٢٩) .

وعبّر الخطاب الموسيقي في المسرح الديني خلال الفترة التاريخية الممتدة بين ١١٥٠ – ١٤٠٠ م وهي فترة العصر القوطي عن الوقار والتعبير عن العقيدة المسيحية المطلقة وعدم اعطاء الانسان اي ارادة في هذه العقيدة كونها من صنع الخالق وعلى الانسان التسليم بها ،

وبذلك اصبح هذا الخطاب منطلقا لرجال الدين لإلقاء مواعظهم ونشر الفضيلة والجمال في اطار غنائي يضم العواطف الجياشة ، وقد وجد الخطاب الموسيقي في هذه الفترة اسلوبه الواضح في ابعاد الناس عن مفهوم ((الغيبيات التي سادت في العصر الروماني ، والتي أكتنفها الكثير من الغموض .. ولذلك فأن موسيقى وفنون العصر القوطي اتجهت في تعبيرها الديني الى الايمان العميق ، والى ما سمي بالأسلوب الانساني أي الدين والعبادة وطقوسها ، من اجل سعادة البشر)) (٣٠) .

اما المسرح الديني في ايطاليا خلال القرن الثالث عشر بخاصة (مسرح المدائح) فقد عبّر الخطاب الموسيقي فيه عن ملامح الصوفية بطريقة الغناء الذي يقدم ((مواضيع انجيلية بشكل جميل يستهوي الفئات الشعبية المؤمنة ، وتنوعت في طولها وشكل عروضها ، فهي بالأساس قصائد تُنشد في لوحات تمثيلية بسيطة)) (٣١) .

وفي الهند ؛ التي شيدت حضارتها المسرحية على أسس دينية ثابتة من خلال الطقوس التي مارستها الجماعات آنذاك فقد الخطاب الموسيقي هو العنصر الاهم في هذه النشاطات اذ اعتمد المسرح الديني اساساً على ((قوانين الرقص والموسيقى ، أو غناء درامي بسيط وبعض التمثيل ، وتمثيل إيمائي للقصص البطولية Heroic sags ، والاغاني الشعبية ، والحكايات الخرافية والقصص الشعبية أو القصص العادية تماما)) (٣٢).

وفي اليابان ؛ وخلال القرن الرابع عشر شهدت المعابد والقصور احتفالات راقصة سميت بدراما " نو الدينية " وهي اليوم تُعد من أقدم الفنون المسرحية هناك . وكان الخطاب الموسيقي هو الصفة المميزة في هذه الدراما واعتمد هذا الخطاب على العناصر الايقاعية واللحنية كالرقص والاصوات والاغاني . وكانت الصياغات النثرية والشعرية تُقدم بالرقص أو تُغنى لتعطي للممثل مجالا وفضاء واسع للتناسق والانسجام داخل العرض ككل (٣٣) . وتمكن الخطاب الموسيقي في مسرح النو الديني في تقديم عناصر النشوة الروحية والعاطفية عن طريق الانضباط الالي الدقيق والمحكم وهو أمرٌ حمل المتلقي نحو التعبير عن مشاعره وعواطفه الجياشة اضافة الى ذلك قام هذا الخطاب بإطلاق الانماط النغمية المحكمة والمراوغة في آن واحد لإثارة الحماسة متجاوزا بذلك كل حدود الفهم والادراك وهو دليل واضح عن ابتعاد هذا الخطاب عن مفهوم التسلية والترفيه مع وجود ((شيء يشترك في جوهرة مع الخاصية الاحتفالية للطقس الديني بمعنى انها تقتلع من عقل المشاهد كل افكار الادعاء والتقليد الرخيص للواقع .. والافكار التي تهدف اليها ، والحالة الروحية التي تريد ان تخلقها والحلول الصوفية التي تقترحها تتم اثارتها وتحقيقها دون ابطاء ودون اسهاب او مداورة)) (٣٤) .

اما المسرح الديني في افريقيا فقد اعتمد بشكل كامل على الخطاب الموسيقي بكل تفرعاته الايقاعية والصوتية في دعم الحبكة والحدث المسرحي ، وبما أن الرقص هو الهوية الواضحة للحياة الافريقية فان العروض الدينية التي اكتسبت طابع الاحتفال والشعائر والتراتيل اعتمدت على الرقص الغنائي ونتملس ذلك في التراجيديا الدينية التي تدعوا الى توحيد الجماعة واللجوء الى الله والتوكل عليه في الدخول الى عالم الروح المتحررة من ادران الشهوة والغريزة الجسدية [٣٥] .

اما مسرح التعزية ؛ فان هذا النمط المسرحي استطاع ان يظهر في الاوساط الفنية ليترك اثره الواضح في نفوس المتلقين كفن درامي اعتمد في شكله ومضمونه على اسس دينية ثابتة وواضحة المعالم ، وان التعبير الواسع لهذا المسرح نتج عنه تركيبات درامية مؤثرة كان الخطاب الموسيقي احد هذه التركيبات التي عكست هواجس الثورة الحسينية وحاول تصوير مأساة البطل التراجيدي المتمثل بالأمام الحسين (ع) بقدسية تامة ، وأصبح هذا الخطاب طاقة تعبيرية تدعوا الى التطهير من الذنوب وعوامل الخذلان الانساني ، ونظرا لقدسية هذا اللون من المسرح وتعبيره عن الورع والتقوى فان طبيعة استخدام الخطاب الموسيقي كانت ذو صبغة دينية بحتة يؤديها الممثلون من رجال الدين عن طريق ((الشعر والغناء ، ويلتزمون الصدق في ادائهم ، فيخلقون جوا تراجيديا من أجل اثارة الجمهور أو ايقاظ مشاعره ودفعه للمشاركة الوجدانية من خلال البكاء واللطم على الصدور بحرقة وعنف)) [٣٦] .

لقد تطورت عروض مسرح التعزية من حيث تناولها لمواضيع واشكال متعددة متعلقة بقضية الحسين وثورته ، وان التعبير الدرامي لهذه الاشكال اعتمد على مجموعة من التداخلات الموسيقية والتمثيلية بورع تام وخشوع رصين اضافة الى استخدام آيات من القرأن الكريم وبعض الادعية لتذكير المتلقين بأجواء هذه الفاجعة وادخالهم في صميم اللحظة والمكان وبالتالي يصبح الحفل باسره فجأة حاضرا في يوم عاشوراء [٣٧] .

تحدد الخطاب الموسيقي في مسرح التعزية بأداء الانشاد المفعم بالشجن والعاطفة لإثارة العواطف والشفقة الخاصة بالوجدان الجمعي للمتلقين ، وبث روح التعاليم الاخلاقية العليا التي تحقق البعد الانساني والتربية الراقية التي تهذب الذات وتنقلها من بعدها المادي الى بعدها الروحي العميق [٣٨] .

ان اتخاذ مسرح التعزية صفة الواعظ التربوي والتعليمي جعل الخطاب الموسيقي يتجه نحو استخدام اساليب موسيقية دينية لحث المتلقين على الاندماج مع الحدث لتحقيق التطهير الذاتي والجمعي ، ليكون هذا الخطاب عبارة عن منظومة حسية تدعوا الى فعل الخير والدعوة الى الله

وانزال القصاص على الظالمين . ويسعى الخطاب ترجمة هذه المفاهيم العليا عن طريق الاناشيد والاغاني الحزينة بأداء فردي وجماعي وبإيقاع يتناسب مع طبيعة اللحن في هذا اللون من المسرح .

لقد اعتمت عروض المسرح الديني الخاصة بالتعزية على الموسيقى في مواقف مختلفة وهو أمرٌ جعل التعزية توصف بالطقس الاحتفالي الذي يقوم بتجسيد العواطف الدينية والمواقف التاريخية عن طريق ترنيمات موسيقية ومؤثرات صوتية تعبر عن عمق هذه المأساة في التاريخ الاسلامي .

الدراسات السابقة

لم يعثر الباحث على دراسة سابقة التزمت بمناهج البحث العلمي انسجمت مع متطلبات هذه الدراسة لذلك اكتفى بالاطار النظري

ما أسفر عنه الاطار النظري

١ – نشأ الخطاب الموسيقي بشكل غريزي فطري في ذات الانسان وكيانه الديني والدنيوي .

٢ – يعرض الخطاب الموسيقي الحقائق النفسية لشخصية البطل التراجيدي .

٣ – يعمل الخطاب الموسيقي على اقامة علاقة ارتباطية مع كل الحيثيات الزمانية والمكانية الخاصة بالعرض المسرحي .

٤ – يتواصل الخطاب الموسيقي بطريقة سيكولوجية مع الحدث الدرامي بتفسيرات متعددة .

٥ – يقترن الخطاب الموسيقي من خلال اداوته التعبيرية بالانفعالات الخاصة بالشخصية الدرامية .

٦ – يعمل الخطاب الموسيقي على بث المعاني النفسية والاستمتاع بها وصولا الى ايجاد حالة من حالات التوازن النفسي للمتلقي .

٧ – تساعد الاشكال الموسيقية المستخدمة في الخطاب الموسيقي في التعرف على دوافع وصراع الشخصية الدرامية .

٨ – تتمتع لغة الخطاب الموسيقي بوظائف سيكولوجية جعلت منها وسيلة من وسائل التعبير الانفعالي والعقلي وتجسيد الافكار ، كما انها وسيلة من وسائل الاتصال والتخاطب ونقل الانفعالات واثارتها داخل المجتمع الانساني .

٩ – يؤدى الخطاب الموسيقي بطريقة تجاوبية تقوم على قراءة الانجيل وترتيله والرد بالغناء مع اضافة الايقاع والنظم للحوار الغنائي

الفصل الثالث

الاجراءات

مجتمع البحث : شمل مجتمع البحث عدد من العروض التي امكن للباحث عليها والبالغ عددها (١٧) عرضاً مسرحياً .

عينة البحث : شملت عينة البحث (٢) عرض مسرحي تم اختيارهما للمسوغات الاتية .

١ – توفرها على شكل اقراص C D نقاوة التسجيل ووضح المادة السمعية والبصرية فيهما .

٢ – ملائمتهما مع هدف البحث ومتطلباته .

وقد شكلت هذه العروض نسبة ١٣ , ٦ % من مجتمع البحث وهي نسبة لابأس بها ويمكن من خلالهما تكوين تصور واضح على سيكولوجيا الخطاب الموسيقي في عروض المسرح الديني – التعزية نموذجا –

جدول رقم (١) عينة البحث

ت	اسم المسرحية	سنة العرض	اسم المخرج	اسم الملحن الموسيقي	جهة العرض
١	الملاذ	٢٠٠٧	معيبد راشد	علي صالح (اعداد واختيار)	حسينية اهل البيت (حي الحسين)
٢	سفينة النجاة	٢٠٠٨	محمد كريم	محمد كريم	دار احياء التراث الحسيني (العمارة)

منهجية البحث : أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في عملية تحليل الخطاب الموسيقي في العروض المسرحية لملائمة هذا المنهج مع هدف البحث .

اداة البحث : لغرض الوقوف على عملية التحليل الخاص بالخطاب الموسيقي قام الباحث ببناء اداة أعدت بصيغتها الاولية من خلال الاتي :

١ – الاستعانة بأدبيات التخصص وفي ضوء ما أسفر عنه الاطار النظري .

٢ – اعداد سؤال مفتوح عن ابرز الاسس التي يمكن الاعتماد عليها في عملية تحليل الخطاب الموسيقي في عروض مسرح التعزية وقد شملت (٦) فقرات .

وفي ضوء ما سبق تجمعت لدى الباحث (١٥) فقرة مقترحة شكلت اللبنة الاساسية لبناء اداة البحث .

صدق الاداة

لغرض الوقوف على قدرة الاداة التي سيعتمدها الباحث في قياس مايرمي اليه وهو التعرف على قدرة الخطاب الموسيقي في التعبير عن طبيعة التكوين النفسي العام لعروض مسرح التعزية .

قام الباحث بعرض الاداة متكاملة على عدد من السادة الخبراء والمتخصصين * لمعرفة صلاحيتها في التحليل على مستوى بناء الاداة ومضمونها العام ، وقد اتفق السادة الخبراء على حذف (٥) فقرات وتعديل (٤) فقرات وبنسب اتفاق بلغت (٨٠ %) بحسب استخدام معادلة كوبر الخاصة بمعرفة نسب اتفاق الخبراء وكما مبين ادناه :

عدد مرات الاتفاق

× ١٠٠

عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق

ثبات الاداة :

بعد التأكد من صدق الاداة ولغرض التأكد من قدرتها على الاستجابة لمتطلبات ثباتها وامكانية استخدامها من قبل الباحث وغيره من الباحثين قام الباحث بتحليل نماذج من الخطاب الموسيقي في عروض مسرحية اخرى تم اختيارها من المجتمع الاصلي مع قيام محلل أخر ** بعملية التحليل لنفس المشاهد وبعد الانتهاء من عملية التحليل بين الطرفين تم ايجاد الاتفاق بينهما بنسبة (٨٣ %) بحسب معادلة سكوت لمعرفة معامل الثبات وعلى النحو الاتي :

الاتفاق بين التحليلين – مجموع الاخطاء في الاتفاق

× ١٠٠

مجموع الاخطاء في الاتفاق

مستلزمات البحث .

استخدم الباحث عند تحليل عينة البحث المستلزمات الاتية :

١ – جهاز الحاسوب الشخصي لمشاهدة العروض المسرحية .

٢ – استخدم الباحث البرنامج الرقمي الموسيقي GUITAR PRO 5 لتدوين المقطوعات الموسيقية والنماذج الايقاعية الخاصة بالخطاب الموسيقي في العروض المسرحية .

تطبيق المستلزمات .

لغرض الاستفادة من مستلزمات البحث اعلاه قام الباحث بما يأتي :

١ – تدوين النماذج الموسيقية والايقاعية الخاصة بالخطاب الموسيقي لعدم توفر التدوينات الموسيقية الخاصة بذلك .

٢ – اعطاء وصف عام لطريقة تتابع اجزاء القطعة الموسيقية .

طريقة التحليل .

لغرض تحليل العينة ابتع الباحث الالية الاتية .

١ – تقديم معلومات ثبوتية عن المسرحية (اسم المسرحية – اسم المخرج – اسم الملحن الموسيقي – سنة العرض – مكان العرض) .

٢ – تقديم وصف عام للمسرحية .

٣ – تقديم وصف تحليلي للخطاب الموسيقي خلال سير الاحداث والمشاهد على وفق المعايير التي تم اعتمادها في اداة البحث .

أولا : مسرحية الملاذ

تأليف : علي صالح

اخراج : معيبد راشد

موسيقى : علي صالح (اعداد واختيار)

سنة العرض : ٢٠٠٧

مكان العرض : محافظة البصرة (حي الحسين)

فكرة المسرحية

تناولت المسرحية فكرة (الفقر) واثاره السلبية على الانسان والاحتذاء بمواقف أهل البيت (ع) والاستفادة من عطائهم الانساني في مساعدة الفقيرة .

ملخص المسرحية

تتحدث المسرحية عن عائلة فقيرة تعاني الفقر والعوز وهي بأشد الحاجة الى من يساعدهم في مواجهة ظروف الفقر القاسية التي ألّم بها . تتكون العائلة من أم وثلاثة ابناء أما الاب فقد وافته المنية في طريقه الى كربلاء اثناء زيارة الاربعين مشياً على الاقدام . وتضمن المشهد الاول قصة العائلة وهي تعيش في بيت بسيط متواضع للغاية لا تتوفر فيه ابسط مستلزمات الحياة . وفي المشهد الثاني تجسيد درامي لمواقف الناس في مساعدة هذه العائلة الفقيرة انطلاقا من تضحيات اهل البيت (عليهم السلام) في هذا المجال .

وصف الخطاب الموسيقي في احداث المسرحية

تتألف المسرحية من مشهدين وتتضمن مقدمة موسيقية وثلاث وصلات غنائية تواكب احدث المسرحية ومن ملاحظة الجدول رقم (٢) يتبين الاتي :

ت	المعايير الخاصة بالبناء الفني للخطاب الموسيقي	الأحداث			
		المقدمة الموسيقية	اغنية (يمه يمه)	اغنية (ابو الحسنين)	اغنية (بوية بوية)
١	الطبقة الصوتية	ارتكزت على درجة (دو)	ارتكزت على درجة صول نوى	ارتكزت على درجة صول نوى	ارتكزت على درجة صول نوى
٢	النموذج النغمي	مقام النهاوند	مقام الحجاز	مقام الحجاز	مقام كرد
٣	النموذج الايقاعي	الوزن الثنائي البسيط ٢ / ٤	بطريقة النعي الخالي من الايقاع	بطريقة النعي الخالي من الايقاع	الوزن ٤ / ٤
٤	نوعية الاداء	ارتكز الاداء الموسيقي على العزف بطريقة التسجيل والاستعانة بمكبر الصوت	اداء حواري بين الام والاولاد	اداء منفرد لشخصية الام	اداء جماعي مباشر
٥	النص الشعري	.....	بُني النص على استخدام اللغة المحلية	بُني النص على استخدام اللغة المحلية	بُني النص على استخدام اللغة المحلية

تحليل الخطاب الموسيقي

المقدمة الموسيقية .

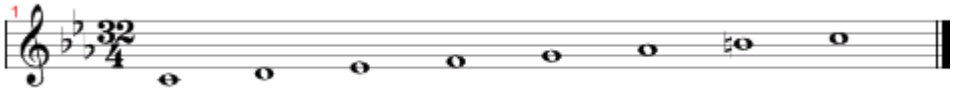
١ – البناء الفني للمقدمة الموسيقية .

اولا : الطبقة الصوتية

ارتكزت المقدمة الموسيقية على درجة (دو) .

ثانيا – النموذج الايقاعي .الوزن الثنائي البسيط ٢ / ٤ (ايقاع فوكس) وكما مبين في الشكل ادناه .

ثالثا – النموذج النغمي ارتكزت المقدمة الموسيقية على مقام النهاوند وكما مبين في الشكل ادناه .



٢ – **البناء السيكولوجي للمقدمة الموسيقية** . انبثق الخطاب الموسيقي في مقدمة المسرحية دراماتياً مع طبيعة العرض ككل ليكون صورة حسية ادائية حاولت التعبير عن الافكار المطروحة في النص الدرامي اهمها القلق النفسي الذي تعانيه العائلة المحرومة اضافة الى ذلك فان ربط قضية الفقر بقيم الخير ومساعدة الناس التي ناضل من اجل تحقيقها اهل البيت (عليهم السلام) كان واضحاً في بنية الخطاب الموسيقي لمقدمة المسرحية . ان استخدام الخطاب الموسيقي في المقدمة الموسيقي ساهم في تحقيق البناء النفسي الخاص بموضوع الفقر فقد اصبح سببا لتهيئة المتلقي وادخاله بأجواء العرض المعبرة عن مفهوم الانفعالات المستفيضة بالمشاعر والعلاقة المتبادلة بين العائلة الفقيرة واهل البيت عليهم السلام .

الاغنية الاولى : اغنية (يمه يمه)

١ – البناء الفني للأغنية الاولى (يمه يمه) .

اولا : الطبقة الصوتية ارتكزت الاغنية على درجة (صول) .

ثانيا – النموذج الايقاعي .لم ترتكز هذه الاغنية على الايقاع اذ انها جاءت بطريقة النعي الخالي من الايقاع .

ثالثا – النموذج النغمي .ارتكزت الاغنية على مقام حجاز وكما مبين في الشكل ادناه .

٢ – **البناء السيكولوجي لأغنية (يمه يمه)** . جاء الخطاب الموسيقي في هذه الاغنية كدلالة نفسية على عاطفة الام وهي تحاور ابنائها حول الفقر واستعدادها لمقاومته ببركة الدين واستذكار السير العطرة لأهل البيت في الصبر على البلاء والمحن وهم في أشد الظروف ، وتوضح ذلك جليا من خلال الحوار الغنائي الذي جاء بطريقة النعي الخالي من الميزان الايقاعي مع توليفة نغمية صادرة من الة الناي رافقت طريقة اداء النعي . حاول الخطاب الموسيقي الذي جاء بطريقة النعي على حفظ كرامة العائلة الفقيرة اذ صور هذا الخطاب ارتباط العائلة العاطفي والنفسي بحياة اهل البيت ، ومن خلال الارتباط التاريخي بمواقف الامام علي بن ابي طالب (ع) في مجال مساعدة الفقراء عندما كان يطرق ابواب بيوتات المحتاجين واعطائهم الاموال التي

تساعدهم على صعوبات الحياة استمدت المرأة قوتها لتصارع الفقر والحاجة وحث اولادها على الصبر وكما مبين ادناه في النص الخاص بالنعي .

الاولاد : يمه لو أبو الحسنين هسه موجود احنه شفنه العوز والفقر ؟

الام : لا يمه شلون نجوع واحنه يم الامام علي .

الاولاد : يمه هاي شيمهم وهاي فضائلهم لو تشملنه هسه ونخلص من هذا الجوع والحرمان .

الام : يمه الله كريم الصبر زين .

الاغنية الثانية : هذا ابو الحسنين .

١ – البناء الفني لأغنية (ابو الحسنين) .

اولا : الطبقة الصوتية ارتكزت الاغنية على درجة (صول) .

ثانيا – النموذج الايقاعي . لم ترتكز هذه الاغنية على الايقاع اذ انها جاءت بطريقة النعي الخالي من الايقاع .

ثالثا – النموذج النغمي . ارتكزت الاغنية على مقام حجاز وكما مبين في الشكل ادناه .

٢ – البناء السيكولوجي لأغنية (هذا البو الحسنين) . عبّرت هذه الاغنية عن الصراع الممزوج بالألم والحرمان تارة ومعاني الود والعطف تارة ، فكانت بنية النغمة الموسيقية المتداولة تهدف الى تحقيق الهدف الانساني الذي أسسه أهل البيت في مساعدة الفقير وفي مقدمتهم الامام علي (ع) كونه كافل الايتام . من هنا توجّه البناء السيكولوجي لهذه الاغنية الى تصوير الحقيقة الانسانية في حياة الامام علي (ع) ، بمعنى استطاعت الاغنية التعبير عن الشخصية الدرامية وعمقها الاخلاقي وعطاءها الانساني عن طريق المسار اللحني الذي اعتمد بشكل كبير على النعي الخالي من الزمن الايقاعي وطريقته المعهودة في الاداء على اختلاف نسب وموازين هذا الايقاع . اضافة الى ذلك فان استخدام اللغة المحلية في كتابة النص الشعري لهذه الاغنية ساعد الخطاب الموسيقي في ايجاد العمق في التعبير وصولا الى ذائقة المتلقي . وكما مدون ادناه في النص الشعري الاتي .

هذا ابو الحسنين بحر جود يفيض بجفوف اليتامى
ولليتيم يشيل ماعون علي ويبقى بصيامه
أسس لكل جيل منهج حيدر وأصبح علامة
من أساس الفقر يبني ويرفع لكل مجد راية

الاغنية الثالثة : بوية بوية

١ – البناء الفني لأغنية بوية بوية .

اولا : الطبقة الصوتية

ارتكزت المقدمة الموسيقية على درجة (صول) .

ثانيا – النموذج الايقاعي . الوزن الثنائي البسيط ٢ / ٤ وكما مبين في الشكل ادناه .

ثالثا – النموذج النغمي . ارتكزت المقدمة الموسيقية على مقام الكرد وكما مبين في الشكل ادناه.

٢ – البناء السيكولوجي لأغنية (بوية بوية) .ان المدلول النفسي للخطاب الموسيقي في هذه الاغنية أخذ على عاتقه التعبير عن حاجة الانسان الى العطاء الانساني المتمثل بشخصية الامام علي (ع) ، وقد قام الخطاب هنا تقديم افكارا زمانية متوغلة في عمق الماضي من قبل الشخصيات الدرامية . فقد حاولت الموسيقى تصوير العواطف والمشاعر الخاصة بالسيدة زينب (ع) وهي هنا شخصية افتراضية تحاول الاستنجاد بشخصية ابيها الافتراضية الامام علي (ع) من خلال تصوير ظاهرة الحزن المرتبطة بجوع العائلة والالام التي سببتها حالة الجوع . اذ ظلت الاخيرة مرتبطة بواقع العائلة وبالتالي فان احداث الاغنية طرحت الحقيقة السيكولوجية لشخصية الام مع اولادها من خلال النغمات المتداخلة مع الايماءات والحركات المعبرة عن الحزن الجمعي لهذه العائلة . وكما مبين ادناه في النص الشعري الاتي :

بوية بوية انا زينب رد عليه

بوية بوية امي وصتني وصية

اذكري الفقير وحاجته

اذكري اليتيم ولوعته

وانت الكفيل التشيل العوز يابوية .

ثانيا : مسرحية (سفينة النجاة) تأليف واخراج : محمد كريم

التأليف الموسيقي : ممدوح كاظم فندي

سنة العرض ٢٠٠٨ .

مكان العرض : محافظة ميسان .

فكرة المسرحية

تتناول المسرحية قصة رجل دين مسيحي يعمل في مجال فن النحت يقوم بنحت الأمام الحسين (ع) . يتحول هذا المسيحي الى الإسلام من خلال تأثره بما شاهده من معجزات على الرأس المقدس .

الملخص: تبدأ المسرحية في داخل دير يقع على طريق القوافل القادمة من العراق الى الشام ويدور الحوار يومياً عن مشاهد القوافل بين راهب الدير والخادم .. لكن في ذات يوم يتغير شكل القافلة من اناس تجار وخدم يستريحون بجانب الدير الى مجموعة من الرؤوس المعلقة على الرماح والتي لطخت جدران الدير من الخارج مما جعل خادم الدير الذي يفرح ويظهر نواياه الخفية بالصراع بين المسلمين الذي يعده نصراً له يحاول ان يخفي عن راهب الدير المشهد المروع الذي يقع في الخارج ولكن بعد محاوله لإخفاء المعلومة يذهب الراهب ويرى المشهد المروع ويجن جنونه ويحاول ان يبعد القافلة عن الدير لكنه يتفاجأ بجمال احد الرؤوس المعلقة على الرماح ويراه يتمتم بكلمات ويرى بأن الرأس يناديه ولا يتمالك نفسه حتى يساوم الجنود حول هذا الرأس ويصل معهم الى اتفاق بإدخاله الى الدير كي يبيت ليلة عنده ويبدأ صراع اخر بين راهب الدير الذي يحاول ان يبرر وجود رأس الحسين ع في الدير وخادم الدير الذي يحاول اخراجه كونه من دين اخر حتى يصل الصراع الى اوجه بإصرار الراهب على احضار ادوات النحت لتصوير الرأس من اجل الاحتفاظ بنسخة منه . وبعد ليلة من المناجاة مع رأس الحسين ع ومشاهدة الانوار التي تفيض نحو السماء من الرأس يتم نحته بشكل وكأنه يحاكيه ويحاكي قسماته ويصور آلامه حتى يشرق الصباح ويرجع الخادم الى المكان ويشاهد دقة التعابير في النحت وينذهل مما يشاهده حتى يحاول ان يدخل في جدال مع الراهب كونه قد خرج عن الدين النصراني لما اظهره من ميول ومحبه لهذا الرأس المقطوع .. ولكن دون جدوى لأن الراهب قد ذاب عشقاً بجماله حتى يعلن اسلامه وانتمائه للحسين ع وتحدث ضجه في داخل الموكب ويدخل جندي الى الدير ويأخذ الرأس وتتحرك القافلة ويعلن الراهب بكلمات الختام الولاء لقضية الحسين ع .

وصف الخطاب الموسيقي في احداث المسرحية

تتألف المسرحية من مشهدين وتتضمن خمس قطع موسيقية تواكب احدث المسرحية ومن ملاحظة الجدول رقم (٣) يتبين الاتي :

ت	المعايير الخاصة بالبناء الفني للخطاب الموسيقي	الأحداث				
		المقدمة الموسيقية	موسيقى المشاهد المرعبة	موسيقى دخول الرأس المقطوع الى الدير	موسيقى تصور حالة النحات	موسيقى الختام لحظة اعلان الراهب اسلامه
١	الطبقة الصوتية	درجة صول	درجة صول	درجة صول	درجة صول	درجة صول
٢	النموذج النغمي	مقام النهاوند	مقام الحجاز	مقام العجم	مقام الكرد	مقام النهاوند
٣	النموذج الايقاعي	ايقاع الوحدة	ايقاع الوحدة	ايقاع الوحدة	ايقاع الوحدة	ايقاع المارش
٤	نوعية الاداء	ارتكز الاداء الموسيقي على العزف بطريقة التسجيل والاستعانة بمكبر الصوت	ضربات ايقاعية مصاحبة لموسيقى الآهات	اداء لالة الفلوت مع اصوات تؤدي الآهات بطريقة حزينة	آهات تصاحبها الموسيقى	اصوات بشرية ترافقها مجموعة الآت الموسيقية مع الايقاعات
٥	النص الشعري	.....	.....	.....	.....	.....

تحليل الخطاب الموسيقي

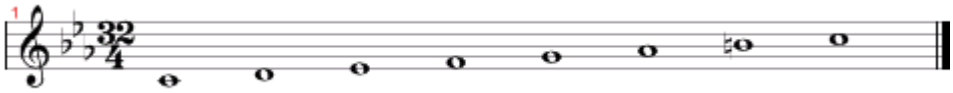
المقدمة الموسيقية .

١ – البناء الفني للمقدمة الموسيقية .

اولا : الطبقة الصوتية ارتكزت المقدمة الموسيقية على درجة (صول) .

ثانيا – النموذج الايقاعي . ارتكزت المقدمة الموسيقية على ايقاع الوحدة وكما مبين في الشكل ادناه .

ثالثا – النموذج النغمي .ارتكزت المقدمة الموسيقية على مقام النهاوند وكما مبين في الشكل ادناه .



البناء السيكولوجي للمقدمة الموسيقية . ان التعبير عن الاجواء الطقسية الدينية تنبعث من صميم العلاقة بين الانسان وعقيدته الدينية وهي بطبيعة الحال تُعد انفعال عاطفي مثالي صادق بين الطرفين وقد قام الخطاب الموسيقي في مقدمة المسرحية بتصوير هذه العلاقة عن طريق الآهات والترانيم التي يؤديها المصلون داخل الاديرة تتكرر كمقاطع نغمية تربط الآهات مع الترانيم المسيحية بشكل منطقي .

موسيقى المشاهد المرعبة .

١ – البناء الفني لموسيقى المشاهد المرعبة .

اولا : الطبقة الصوتية

ارتكزت الموسيقى على درجة (صول) .

ثانيا – النموذج الايقاعي . ارتكزت الموسيقى على ايقاع الوحدة وكما مبين في الشكل ادناه .

ثالثا – النموذج النغمي .ارتكزت الموسيقى على مقام الحجاز وكما مبين في الشكل ادناه .

٢ – البناء السيكولوجي لموسيقى المشاهد المرعبة .استطاع الخطاب الموسيقي التعبير بشكل واضح عن لحظات الخوف في مشهد الرؤوس المقطعة ، فكانت الموسيقى تتنوع بين الخوف عند رؤية مقاطع القتل والالم عند دخول رأس الامام الحسين (ع) ، وهي عبارة عن ضربات ايقاعية مستمرة اضافة الى الايقاع الاصلي لهذه الموسيقى مع مصاحبة الآهات التي تدلل على صورة المأساة الخاصة بمقتل الامام الحسين (ع) واهل بيته واصحابه .

موسيقى دخول الرأس المقطوع .

١ – البناء الفني لموسيقى دخول الرأس المقطوع .

اولا : الطبقة الصوتية ارتكزت الموسيقى على درجة (صول) .

ثانيا – النموذج الايقاعي . ارتكزت الموسيقى على ايقاع الوحدة وكما مبين في الشكل ادناه .

ثالثا – النموذج النغمي .ارتكزت الموسيقى على مقام العجم وكما مبين في الشكل ادناه .

٢ – البناء السيكولوجي لموسيقى الرأس المقطوع . عبر الخطاب الموسيقي الخاص بدخول الرأس المقطوع الى الدير عن صورة الاندهاش والحزن والولع وهي مشاعر متداخلة تم بناؤها بشكل عمودي ومتصاعد لحظة دخول الرأس ، اضافة الى ذلك حاولت الة (فلوت) بمرافقة الآهات البشرية توضيح الخطأ الذي وقع فيه جيش يزيد بقتلهم للحسين (ع) ومن خلال هذين البعدين اصبح الخطاب الموسيقي جزءا مهما في بناء الصراع وبناء البعد السيكولوجي للموسيقى المرافقة لأحداث هذا المشهد .

موسيقى تصور حالة النحات .

١ – البناء الفني لموسيقى تصور حالة النحات .

اولا : الطبقة الصوتية ارتكزت الموسيقى على درجة (صول) .

ثانيا – النموذج الايقاعي . ارتكزت الموسيقى على ايقاع الوحدة وكما مبين في الشكل ادناه .

ثالثا – النموذج النغمي .ارتكزت الموسيقى على مقام الكرد وكما مبين في الشكل ادناه .

٢ – البناء السيكولوجي لموسيقى تصور حالة النحات . في سياقات البناء النفسي للمسرحية يكون الخطاب الموسيقي وسيلة للاستجابة من اجل الوصول الى الحقيقة المتمثلة بقضية

الحسين (ع) ، فالنحات وهو رجل دين مسيحي يتعرض الى لحظة مؤثرة تمثلت برأس الحسين يتحول الى الإسلام من خلال تأثره بما شاهده من معجزات على الرأس المقدس الذي قدم له من قبل حراس موكب السبايا فقد عاش النحات في هذه اللحظة حالة من الاسئلة الذاتية التي رددها مع نفسه حول الاسباب والمقتضيات التي دعت الحسين الى التضحية بنفسه واهل بيته من أجل القضية الاسمى وهي الحفاظ على مبادئ الدين الحنيف وبالتالي يكون النحات استجابة واضحة الى مؤثر نفسي تمثل برأس الحسين والنور الواضح والمنبعث من هذا الرأس .

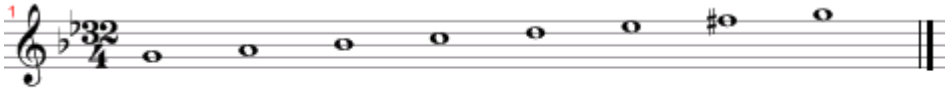
موسيقى الختام (لحظة اعلان الراهب اسلامه) .

١ – البناء الفني لموسيقى الختام (لحظة اعلان الراهب اسلامه) .

اولا : الطبقة الصوتية ارتكزت الموسيقى على درجة (صول) .

ثانيا – النموذج الايقاعي .ارتكزت الموسيقى على ايقاع المارش وكما مبين في الشكل ادناه .

ثالثا – النموذج النغمي .ارتكزت الموسيقى على مقام النهاوند وكما مبين في الشكل ادناه .



٢ – البناء السيكولوجي لموسيقى الختام . ان استخدام ايقاع المارش الرباعي البسيط كونه من الايقاعات التي توضع في قطع لحنية خاصة لوصف أو تصوير الانفعالات النفسية كالفرح أو الحزن والشجاعة والسمو بالنفس الانسانية الى مديات كبيرة من الرقي والتفاني والاخلاص في المبدأ الذي يتخذه الانسان في حياته . من هنا كانت المقطوعة الموسيقية المرافقة لهذا الايقاع تعبيرا سيكولوجيا واضحا حول اقدام الراهب على نطق الشهادتين واعتناقه الاسلام لما رآه من معجزات في مشهد الرأس المقدس للحسين عليه السلام . إنَّ دور الإيقاع الموسيقي هنا كان يعبر عن مسير الراهب المتزن نحو الحقيقة والاطمئنان لما أقدم عليه من اعلان اسلامه بكل يقين مطلق وثابت ، وهو أمرٌ أضفى على المشهد الختامي بعدا نفسيا واعطاه طابعا تعبيريا واضحا سجل من خلاله حضوره كخطاب موسيقي له دلالاته الواضحة في هذا النوع من المسرح .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

أ:النتائج

١ – استطاع الخطاب الموسيقي التعبير عن لوعة الشخصيات وحزنها بطريقة نغمية درامية تجلت بصورة سيكولوجية في ذاكرة الشعور العاطفي لدى كل شخصية .

٢ – استطاع الخطاب الموسيقي كدلالة سيكولوجية التعبير عن عاطفة الشخصيات الدرامية المتصارعة مع قدرها ، اضافة الى ذلك فإن هذا الخطاب جسد القوانين الانسانية العظيمة التي تدعوا الى مقاومة الظروف النفسية التي يعيشها الشخصيات .

٣ – صوّر الخطاب الموسيقي المشاعر والانفعالات العامة للشخصيات وعمل هذا الخطاب على تحريك الجو النفسي العام من خلال الترنيمات الموسيقية والغنائية المرافقة لحوار الشخصيات .

٤ – دَعَمَ الخطاب الموسيقي مضمون المسرحيات من خلال توضيحه لأبعاد الشخصيات الدرامية والتعبير عن الصراع وتوضح ذلك جليا من خلال ترنيمات النعي الذي رافقته بنية موسيقية سيكولوجية جسدت معاني الود والعطف والبر اضافة الى ملامح الالم والحزن .

٥ – استطاع الخطاب الموسيقي ايجاد حالة عامة من التصوف الروحي للشخصيات والتعايش مع العقيدة الدينية بطريقة التفاعل العاطفي والنفسي مع هذه العقيدة اضافة الى ذلك استطاع الخطاب الديني الايحاء بالبعد الديني للعروض المسرحية .

٦ – عبّر الخطاب الموسيقي كوسيلة سيكولوجية عن الفاجعة والالم من خلال تقديم افكار غنائية ولحنية وضحت معالم السلوك النفسي العام للعرض في ذهن المتلقي .

ب:الاستنتاجات

في ضوء النتائج التي توصل لها الباحث استُنتج الاتي :

١ – ان العلاقة المحورية بين الخطاب الموسيقي والمضمون النفسي لعروض مسرح التعزية نتج عنها التعبير السيكولوجي عن كل شخصية درامية رئيسية أو ثانوية ، اذ ان جميع الشخصيات امتزجت بنيتها العاطفية مع بنية الخطاب الموسيقي سيكولوجيا الذي قام بأطلاق العاطفة الممزوجة بالوجدان والتوازن النفسي لكل شخصية .

٢ – ان انطلاق الخطاب الموسيقي وانبثاقه من النص الدرامي جعل منه خطابا سيكولوجيا يوضح الحالة النفسية القاسية التي تعرضت لها العائلة وربطها بعمق القيم الانسانية التي ناضل من اجلها اهل البيت (ع) والمتمثلة بقيم الخير واسعاد البشرية وانصاف المحرومين .

٣ – ان نوعية المسرحيات وطبيعة الافكار الموجودة فيها جعلت الخطاب الموسيقي اداة سيكولوجية تعبر عن وحدة الموضوع بما فيه من صراع نفسي بين الشخصيات .

٤ – ان طبيعة التركيبة اللحنية للخطاب الموسيقي اعطته القدرة على التنوع والاتساق مع شكل العروض المسرحية وطبيعتها الدرامية .

٥ – ان الترابط اللحني والايقاعي للخطاب الموسيقي جعله اداة فاعلة في التعبير عن عمق الالم الانساني للشخصيات .

٦ – ان الخطاب الموسيقي كيان نغمي متآلف يعبر عن طبيعة الشحنة النفسية والمدلول العام لعروض مسرح التعزية .

٧ – ان البعد الديني لمسرح التعزية يفرض على الخطاب الموسيقي الولوج الى منظومة التصوف والمُثل الروحية ليكون ذلك الخطاب مثلا حسيا يبتعد عن المجردات ويقترب من الملموسات الادائية .

ج:التوصيات : بعد التعرف عن سيكولوجية الخطاب الموسيقي وقدرته في التعبير عن الجو النفسي العام للعرض المسرحي الخاص بالتعزية فان الباحث يوصي بما يأتي :

١ – استحداث منهج دراسي خاص بالدراسات العليا يتضمن مفردات خاصة بعلم النفس ودوره الفاعل في الفنون الجميلة .

٢ – اقامة ورش فنية حول فاعلية العلاج النفسي واستخداماته في بنية العرض المسرحي ومجال الموسيقى بكل فروعها وانماطها واشكالها الفنية .

٣ – التوسع في دراسة العلوم النفسية والسلوكية وبما ينسجم مع تطلعات فنون المسرح والموسيقى في هذا المجال على مستوى العلاج النفسي والتعديل السلوكي .

د:المقترحات :وفي ضوء ما سبق فان الباحث يقترح الاتي :

١ – اقامة مهرجان سنوي خاص بعروض المسرح الديني لبيان دوره الجمالي والنفسي في بناء العقيدة الدينية الصحيحة .

٢ – اقامة المؤتمرات الخاصة بتوظيف الدراسات النفسية في منظومة الفنون الجميلة بطريقة تتناسب وحاجيات كل تخصص .

ويقترح الباحث اجراء بحوث مستقبلية في نفس الميدان وعلى النحو الاتي :

١ – اجراء دراسة ميدانية حول توظيف الموسيقى في الطقوس الدينية داخل المعابد والكنائس .

٢ – اجراء دراسة ميدانية لتعرف واقع الترنيمات الموسيقية في التشابيه الحسينية .

٣ – اجراء دراسة ميدانية حول توظيف التوافق الصوتي (الهارموني) في صلاة القداس المسيحي .

٤ – اجراء دراسة تحت عنوان : الخطاب الموسيقي في مجالس العزاء الحسيني و صلاة القداس المسيحي (دراسة مقارنة) .

المصادر

(١) البعلبكي (منير) . المورد : قاموس انكليزي عربي . بيروت : دار العلم للملايين ، ٢٠٠٦ ، ص ٧٣٦ .

(٢) لالاند (اندريه) . موسوعة لالاند الفلسفية . مجلد ٢ . تعريب : خليل احمد خليل . ط ٢ . بيروت : منشورات عويدات ، ٢٠٠١ ، ص ١٠٧٠ .
(٣) مدكور (ابراهيم) . المعجم الفلسفي . القاهرة : الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية ، ١٩٨٣ ، ص ٩٩ .
(٤) راجح (أحمد عزت) . أصول علم النفس . ط ٨ . الاسكندرية . المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٠ ، ص ٧ .
(٥) كوفيليه (ارمان) . نصوص فلسفية مختارة . مقدمة عامة في علم النفس وعلم الجمال . ترجمة : الاء اسعد نشاط الفخري . ط ١ . بغداد : بيت الحكمة ، ٢٠٠٦ ، ص ٣٧٣ .
(٦) عبدون (صالح) . الثقافة الموسيقية . القاهرة : المؤسسة العالمية للطبع والنشر ، ١٩٥٦ ، ص ٧ .
(٧) أبو الحب (ضياء الدين) . الموسيقى وعلم النفس . ط ١ . بغداد : مطبعة التضامن ، ١٩٧٠ ، ص ٢٣ .
(٨) شنايدر (د . أي) . التحليل النفسي للفن . ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت . بغداد : دار الشؤون الثقافية والنشر ، سلسلة الكتب المترجمة (١٣٢) ، ١٩٨٤ ، ص ١٠٤ .
(٩) الشوان (عزيز) . الموسيقى تعبير نغمي – ومنطق . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٧ .
(١٠) راجح (أحمد عزت) . المصدر السابق نفسه ، ص ٤٦٧ .
(١١) أبو الحب (ضياء الدين) . المصدر السابق نفسه ، ص ٧٧ .
(١٢) المصدر نفسه ، ص ٩٩ .
(١٣) نفسه ، ص ٦٦ .
(١٤) عبد الحميد (شاكر) . التفضيل الجمالي : دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . سلسلة عالم المعرفة (٢٦٧) ، ٢٠٠١ ، ص ٢٩٩ .
(١٥) ابراهيم (زكريا) . مشكلة الفن . الفجالة . مصر : دار مصر للطباعة ، ب ت ، ص ٤٦ .
(١٦) اسعد (يوسف ميخائيل) . سيكولوجية الابداع في الفن والادب . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة . مشروع النشر المشترك بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة) ، ١٩٨٤ ، ص ٦١ .
(١٧) برنهارت (كارل . ايس) . علم النفس في الحياة العملية . ترجمة : ابراهيم عبد الله محي . ط ٣ . بغداد : مطبعة العاني ، ١٩٦٥ ، ص ١٣٤ .
(١٨) راجح (أحمد عزت) . مصدر سابق ، ص ٤٥٠ .
(١٩) المصري (احمد) . الثقافة الموسيقية . مجلة الثقافة المصرية . القاهرة . العدد ١٠٣ ، ١٩٦٥ ، ص ٣٩ .
(٢٠) طابور (مهند) . الطقس واثره في التمثيل . ط ١ . بغداد : مكتب الفتح ، ٢٠٠٧ ، ص ٤٧ .
(٢١) عرسان (علي عقلة) . الظواهر المسرحية عند العرب . ج ١ . ط ١ . طرابلس . ليبيا : المنشاة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ، ب ت ، ص ١٢ – ١٣ .
(٢٢) ميليت (فرد ب) وجيرالديس بنتلي . فن المسرحية . ترجمة : صدقي خطاب . مراجعة : محمد السمرة . بيروت : دار الثقافة . مشروع النشر المشترك بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (نيويورك) ، ١٩٦٦ ، ص ٦٨ .
(٢٣) ترحيني (فايز) . الدراما ومذاهب الادب . ط ١ . بيروت : المكتبة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨ ، ص ٦٨ .
(٢٤) ديور (ادوين) . فن التمثيل : الافاق والاعماق . ج ١ . ترجمة : مركز اللغات الحية . مراجعة : سامي صلاح . القاهرة : اكاديمية الفنون . وحدة الاصدارات . مسرح (٣٧) ، ١٩٩٨ ، ص ١٤٢ .
(٢٥) فيشر (ارنست) . ضرورة الفن . ترجمة : اسعد حليم . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ٢٥ .
(٢٦) المصدر نفسه ، ص ٢٤٤ .
(٢٧) فرايبيه (جان) و ا . م . جوسار . المسرح الديني في القرون الوسطى . ترجمة : محمد القصاب . مراجعة : احمد مندور . بدون مكان وتاريخ وسنة النشر ، ص ١٠ .
(٢٨) بورتنوي (جوليوس) . الفيلسوف وفن الموسيقى . ترجمة : فؤاد زكريا . مراجعة : حسين فوزي . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٩٧٤ ، ص ١٠٧ .

(٢٩) عمر (محمد فرحات) . فن المسرح . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . سلسلة المكتبة الثقافية (٢٦٨) ، ١٩٧١ ، ص ١٢ .
(٣٠) السيسي (يوسف) . دعوة الى الموسيقى . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . سلسلة عالم المعرفة (٤٦) ، ١٩٨١ ، ص ١٩٠ – ١٩١ .
(٣١) عساف (روجيه) . سيرة المسرح : اعلام واعمال – جدول تأريخي للمسرحيين والمسرحيات . ط ١ . بيروت : دار الادب للشر والتوزيع ، ٢٠١٠ ، ص ٢٥ .
(٣٢) نيمتشاندراجين . المسرح الهندي : التراث – التواصل – التغير . ترجمة : مصطفى يوسف . مراجعة : منى ابو سنة . القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للأثار ، ٢٠٠٠ ، ص ١١ .
(٣٣) ديور (أدوين) . المصدر السابق نفسه ، ص ١٦٨ .
(٣٤) ايفانز (جيمس روز) . المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم . مجلة الاقلام . بغداد . العدد ١٢ ، ١٩٧٨ ، ص ٤٥ .
(٣٥) ديوب (عليون اونج) . تأملات في المسرح الافريقي قبل الاستعمار المعاصر . مقالة منشورة في كتاب : قضايا المسرح الافريقي : مجموعة ابحاث . ترجمة : فيفي فريد . ط ٢ . القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للأثار ، ١٩٩٥ ، ص ١٠٦ .
(٣٦) السوداني (فاضل) . التعازي : مسرح الفرجة والعرض الشعبي . مجلة الحياة المسرحية . دمشق . العدد ٥٧ ، ٢٠٠٦ ، ص ١٠٥ .
(٣٧) الحافظ (منير) . مظاهر الدراما الشعائرية . ط ١ . دمشق : النايا للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩ ، ص ١٣٦ .
(٣٨) عساف (روجيه) . المصدر السابق نفسه ، ص ٢٢٩ .

Sources

(1) Al-Baalbaki (Munir). Al-Mawrid: English-Arabic Dictionary. Beirut: Dar Al-Ilm Lil-Malayin, 2006, p. 736.
(2) Lalande (Andre). Lalande Philosophical Encyclopedia. Volume 2. Translated by: Khalil Ahmad Khalil. 2nd ed. Beirut: Awidat Publications, 2001, p. 1070.
(3) Madkour (Ibrahim). Philosophical Dictionary. Cairo: General Authority for Amiri Printing Affairs, 1983, p. 99.
(4) Rajih (Ahmed Ezzat). Fundamentals of Psychology. 8th ed. Alexandria. Modern Egyptian Office, 1970, p. 7.
(5) Cuviliez (Arman). Selected Philosophical Texts. General Introduction to Psychology and Aesthetics. Translated by: Alaa Asaad Nashat Al-Fakhri. 1st ed. Baghdad: Bayt Al-Hikma, 2006, p. 373.
(6) Abdoun (Saleh). Musical Culture. Cairo: International Institution for Printing and Publishing, 1956, p. 7.
(7) Abu Al-Hob (Diaa Al-Din). Music and Psychology. 1st ed. Baghdad: Solidarity Press, 1970, p. 23.
(8) Schneider (D.A.). Psychoanalysis of Art. Translated by: Youssef Abdel-Masih Tharwat. Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah wal-Nashr, Translated Books Series (132), 1984, p. 104.
(9) Al-Shawan (Aziz). Music as Tonal Expression and Logic. Cairo: Egyptian General Book Authority, 2005, p. 27.
(10) Rajih (Ahmed Ezzat). The same previous source, p. 467.
(11) Abu Al-Hob (Diaa El-Din). The same previous source, p. 77.
(12) The same source, p. 99.
(13) The same, p. 66.
(14) Abdul Hamid (Shaker). Aesthetic Preference: A Study in the Psychology of Artistic Taste. Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters. World of Knowledge Series (267), 2001, p. 299.
(15) Ibrahim (Zakaria). The Problem of Art. Al-Fajala. Egypt: Dar Misr for Printing, n.d., p. 46.
(16) Asaad (Youssef Mikhail). Psychology of Creativity in Art and Literature. Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs. Joint publishing project in cooperation with the Egyptian General Book Authority (Cairo), 1984, p. 61.

(17) Bernhardt (Karl. Eise). Psychology in practical life. Translated by: Ibrahim Abdullah Mohi. 3rd ed. Baghdad: Al-Ani Press, 1965, p. 134.
(18) Rajih (Ahmed Ezzat). Previous source, p. 450.
(19) Al-Masry (Ahmed). Musical culture. Egyptian Culture Magazine. Cairo. Issue 103, 1965, p. 39.
(20) Tabour (Muhandis). Weather and its effect on acting. 1st ed. Baghdad: Al-Fath Office, 2007, p. 47.
(21) Arsan (Ali Aqla). Theatrical phenomena among the Arabs. Part 1. 1st ed. Tripoli. Libya: General Establishment for Publishing, Distribution and Advertising, n.d., pp. 12-13.
(22) Millet (Fred B.) and Gerald Bentley. The Art of Drama. Translated by: Sidqi Khattab. Reviewed by: Muhammad Al-Samra. Beirut: Dar Al-Thaqafa. Joint Publishing Project in cooperation with Franklin Printing and Publishing Corporation (New York), 1966, p. 68.
(23) Tarhini (Fayez). Drama and Literary Schools. 1st ed. Beirut: University Library for Studies, Publishing and Distribution, 1988, p. 68.
(24) Dior (Edwin). The Art of Acting: Horizons and Depths. Part 1. Translated by: Living Languages Center. Reviewed by: Sami Salah. Cairo: Academy of Arts. Publications Unit. Theater (37), 1998, p. 142.
(25) Fischer (Ernst). The Necessity of Art. Translated by: Asaad Halim. Cairo: Egyptian General Authority for Authorship and Publishing, 1971, 25.
(26) The same source, p. 244.
(27) Fraybe (Jean) and A. M. Gossard. Religious Theater in the Middle Ages. Translated by: Muhammad Al-Qassab. Reviewed by: Ahmad Mandour. Without place, date and year of publication, p. 10.
(28) Portnoy (Julius). The Philosopher and the Art of Music. Translated by: Fouad Zakaria. Reviewed by: Hussein Fawzy. Cairo: Egyptian General Authority for the Book, p. 1974, p. 107.
(29) Omar (Muhammad Farahat). The Art of Theater. Cairo: Egyptian General Authority for Authorship and Publishing. Cultural Library Series (268), 1971, p. 12.
(30) Al-Sisi (Youssef). An invitation to music. Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters. World of Knowledge Series (46), 1981, pp. 190-191.
(31) Assaf (Roger). Biography of the Theater: Notables and Works - A Historical Table of Playwrights and Plays. 1st ed. Beirut: Dar Al-Adab for Publishing and Distribution, 2010, p. 25.
(32) Nimchandrajin. Indian Theater: Heritage - Communication - Change. Translated by: Mustafa Youssef. Reviewed by: Mona Abu Sana. Cairo: Supreme Council of Antiquities Press, 2000, p. 11.
(33) Dior (Edwin). The same previous source, p. 168.
(34) Evans (James Rose). Experimental Theatre from Stanislavski to Today. Al-Aqlam Magazine. Baghdad. Issue 12, 1978, p. 45.
(35) Diop (Alioun Ong). Reflections on African Theatre before Contemporary Colonialism. An article published in the book: Issues of African Theatre: A Collection of Research. Translated by: Fifi Farid. 2nd ed. Cairo: Supreme Council of Antiquities Press, 1995, p. 106.
(36) Al-Sudani (Fadel). Condolences: Theatre of Spectacle and Popular Performance. Al-Hayat Al-Masrah Magazine. Damascus. Issue 57, 2006, p. 105.
(37) Al-Hafez (Munir). Aspects of Ritual Drama. 1st ed. Damascus: Al-Naya for Studies, Publishing and Distribution, 2009, p. 136.
(38) Asaf (Roger). The same previous source, p. 229.