

م. د. مرتضى علي حسن جاسم ... توظيف الموسيقى في العرض المسرحي الصامت -

مسرحية لاصقو اعلانات نموذجاً

توظيف الموسيقى في العرض المسرحي الصامت - مسرحية لاصقو اعلانات نموذجاً

Using music in silent theatrical performances-Advertising stickers optional

م. د. مرتضى علي حسن جاسم

M. Dr. murtatha Ali Hassan Jassim

المديرية العامة لتربية محافظة بابل

General Directorate of Education of Babylon Governorate

murtatha 1976@gmail.com

ملخص البحث

رافقت الموسيقى فن المسرح منذ نشأته الاولى بأشكال متعددة منها طقوس الصيد ، والعبادة ، والأعياد والاحتفالات الدينية والدنيوية ، ثم تطورت وازدهرت بتطور فن المسرح واقتترانه بالعلم والمعرفة، فانصهرت الموسيقى في الفنون عامة وفن التمثيل خاصة، مسيرة بذلك متطلبات المجتمعات الإنسانية وحاجاتها على اختلاف ثقافتها وتنوع أجناسها، فتنوع مواضيعها وتعددت استخداماتها فانسجمت لها الشعوب وتتأسجت مع تأثيرها على الافراد واهميتها ودورها في الحياة الانسانية .

ومن خلال هذا استمد الباحث موضوع بحثه (توظيف الموسيقى في العرض المسرحي الصامت) وتوزع بثلاث فصول ، تضمن الفصل الاول الاطار المنهجي الذي اشتمل على مشكلة البحث والتي تمثلت بالتساؤل (كيف وظفت الموسيقى مع الاداء التمثيلي في العرض المسرحي الصامت)، واهمية البحث والحاجة الية والتي تتمثل على اهمية الموسيقى في العرض المسرحي الصامت وما تمثله من دعم حقيقي لإبراز حركة الجسد، وكذلك يستفيد منه طلبة كلية الفنون الجميلة في توظيف الايقاع الموسيقي لدعم الاداء الجسدي ،اما اهمية البحث فتتجلى في الكشف عن توظيف الموسيقى في العرض المسرحي الصامت .

اما الفصل الثاني حاول الباحث ان يؤسس اطاراً نظرياً من مبحثين في المبحث الاول تناول فيه الموسيقى ودورها في بناء الفعل الدرامي اما في المبحث الثاني توظيف الموسيقى في العرض المسرحي الصامت ومن ثم استخلص الباحث في الفصل الثاني المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

اما في الفصل الثالث قام الباحث بإجراءات بحثه محددا المجتمع والعينة واداة البحث وفقاً لما يتناسب وطبيعة البحث ومن ثم قام بتحليل عينة البحث (عرض مسرحية لاصقو اعلانات).

اما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث التي توصل اليها الباحث وهي ان الموسيقى لم توظف بالشكل الصحيح في العرض المسرحي الصامت وانما اعتمد المخرج اللياقة البدنية وذلك كون اغلب الممثلين لم يمتلكوا الاذن الموسيقية والحس الموسيقي ولذلك استخدم تقنية الجسد اكثر من تقنية الموسيقى.

الكلمات المفتاحية : توظيف ، الموسيقى

Research Summary

Music has accompanied the art of theater since its first inception in many forms, including hunting rituals, worship, and religious and worldly holidays and celebrations. Then it developed and flourished with the development of the art of theater and its association with science and knowledge, so music became fused into the arts in general and the art of acting in particular, keeping pace with the requirements and needs of human societies despite their different cultures and the diversity of their races. Its topics were diverse and its uses were multiple, so people came to terms with it and harmonize with its impact on individuals, its importance, and its role in human life.

Through this, the researcher derived the topic of his research (employing music in the silent theatrical performance) and was divided into three chapters. The first chapter included the methodological framework that included the research problem, which was represented by the question (How was music employed with the acting performance in the silent theatrical performance), and the importance of the research and the need for it, which It is represented by the importance of music in the silent theatrical performance and the real support it represents to highlight the movement of the body. Students of the College of Fine Arts also benefit from it in employing musical rhythm to support the physical performance. As for the importance of the research, it is evident in revealing the use of music in the silent theatrical performance.

As for the second chapter, the researcher tried to establish a theoretical framework from two sections. The first section dealt with music and its role in building the dramatic act. In the second section, the use of music in silent theatrical performances. Then, in the second section, the researcher extracted the indicators that resulted from the theoretical framework.

In the third chapter, the researcher conducted his research procedures, specifying the population, the sample, and the research tool according to what is appropriate to the nature of the research, and then he analyzed the research sample (a play show, posters, and advertisements).

As for the fourth chapter, it included the research results reached by the researcher, which are that music was not used correctly in the silent theatrical show, but rather the director relied on physical fitness, because most of the actors did not have the musical ear and musical sense, and therefore he used the body technique more than the music technique.

Employment , Music

الفصل الأول: الاطار المنهجي للبحث

اولا : مشكلة البحث :

ارتبطت الموسيقى منذ القدم، بحياة الانسان عبر تأمله للطبيعة او محاولة الانسجام والتكيف معها من خلال استخدامه لحنجرته في تقليد اصوات الطبيعة، وعن طريق التصفيق والضرب بأرجله على الارض للتعبير حاجة معينة او تحقيق التعايش مع المتغيرات المحيطة به عبر وسائل مختلفة تختلف باختلاف البيئة ، فكانت " الصيحات المنغمة والطرق على الاغصان المجوفة والاثمار اليابسة والعظام والجلود وهمهمات وتمتمات الانفعال والتوتر والاسترخاء الغريزي ساهمت مجتمعة في نشوء وتبلور الايقاعات والالان الاولى"^(١) التي تعايشت معه واستطاعت ان تعبر عن مخاوفه واوهامه او تطور تفكيره التي رافقته في جميع نواحي الحياة كالصيد والعبادة والفرح والحزن والاحتفالات الدينية والدنيوية، فكانت بمثابة نقطة تحول في التعبير عن الثقافة السائدة لبيئة معينة عند شعب معين او مجتمع ما ، والتي ارتبطت بمرحلة طويلة عبر الاجيال لتشكل بالتبعية ملامح كل بيئة وفقا لنشاطاتها الفكرية والحضارية والثقافية ومنها المسرح، حتى اصبح استخدام الموسيقى عنصرا مهما من عناصر العرض المسرحي .

ولما كان العرض المسرحي الصامت في تكوينه يمزج ما بين الموسيقى والاداء الجسدي، كانت الموسيقى عنصرا مهما في الكشف عن جمالية الصورة في العرض المسرحي الصامت على المستوى الوظيفي والجمالي وخاصة في عملية تفعيل الصورة المسرحية .

ان خصوصية الصورة البصرية في العرض الصامت تكمن في عملية المزج بين الموسيقى واداء الممثل في عملية تؤكد فلسفة العرض المسرحي الصامت وخاصة ان مفهوم العرض الصامت له خصوصية تختلف على صعيد الشكل والمضمون عن بقية الاشكال المسرحية الاخرى، وخاصة في عملية التأسيس التاريخي لمفهوم العرض المسرحي الصامت .

ان توظيف الموسيقى وبصورة خاصة في العرض المسرحي الصامت اخذ مديات فنية وجمالية شتى، عملت على ايجاد نوع من التناغم بين الطرح النظري والعملية بمساعدة التقنيات الصوتية الحديثة التي جعلت من الموسيقى عنصرا مهما في الكشف عن روحية العرض المسرحي الصامت وهنا توصل الباحث الى مشكلة بحثه في التساؤل الاتي :

كيف وظفت الموسيقى مع الاداء التمثيلي في العرض المسرحي الصامت؟

مسرحية لاصقوا اعلانات انموذجا

ثانيا : اهمية البحث والحاجة اليه :

تتجلى اهمية البحث بالاتي :

١. تسليط الضوء على اهمية التناسق بين الاداء الجسدي للممثل والموسيقى في العرض المسرحي الصامت .
٢. ايجاد سبل الاستثمار الافضل للموسيقى في العرض المسرحي الصامت.
٣. يستفيد منه طلبة كلية الفنون الجميلة في دراستهم لتوظيف الموسيقى في العروض المسرحية الصامتة.

ثالثا : هدف البحث :

التعرف الى اهمية توظيف الموسيقى لدعم اداء الممثل في العرض المسرحي الصامت .

رابعا : حدود البحث :

زمانيا : ٢٠٠٥ .

مكانيا : العراق . بابل

موضوعيا : توظيف الموسيقى في العرض المسرحي الصامت .

خامسا : تحديد المصطلحات :

التوظيف (Utilization) لغويا : عرف (ابن منظور) : الوظيفة من كل شيء، ما يقدر له في كل يوم من رزق أو طعام ... وجمعها الوظائف والوظف، ووظف الشيء على نفسه ووظيفه توظيفاً : ألزمها إياه، ووظف فلان يظف وظيفاً إذا تبعه مأخوذ من الوظيف، ويقال استوظف، استوعب ذلك كله^(٢).

(التوظيف) اصطلاحا : ويعرفه(صليبا) بانه: "هو العمل الخاص الذي يقوم به الشيء او الفرد في مجموعة مترابطة الأجزاء ومتضامنة، كوظيفة الزاخرة في فن البناء... ووظيفة المعلم في الدولة، ... وتطلق في علم النفس على جملة من الأسباب والعمليات الموجهة إلى هدف واحد، كوظائف الإدراك والانفعال والتخيل... وتطلق في علم الاجتماع على الأعمال والمهن أو الخدمات الضرورية لحفظ بقاء المجتمع"^(٣).

(التوظيف) اجرائيا : هي عملية استثمار الموسيقى والسعي للإفادة منها من اجل تحقيق التكيف المطلوب مع حركة الممثل، لشرح اهداف معينة في العرض المسرحي الصامت.

الموسيقى (لغويا): كلمة الموسيقى أنشقت من لفظ (موز. Mus) وهي مفردة (موزيس. Muss) التي تعني ربات الفنون التسع أو الالهات الثانويات الشقيقات اللواتي يرؤسن ويقمن على رعاية الفنون والادب والغناء والموسيقى والشعر والرقص والفلك طبقا للأساطير اليونانية القديمة^(٤).

الموسيقى (اصطلاحا): هي احدى الفنون الجميلة وارقاها واسماها تعبيرا واعمقها اثرا في النفس البشرية كونها تقوم على تحريك المشاعر والاحاسيس^(٥).

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

الموسيقى (اجرائيا) : هي عملية توظيف الصوت الموسيقي مع ادوات التعبير الجسماني لتشكيل مع الجسد لغة بكل معطياتها الجمالية .

الفصل الثاني: الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول : الموسيقى ودورها في بناء الفعل الدرامي تاريخيا

الموسيقى في الحضارة الاغريقية

كان للحضارة الاغريقية دور مهم في تطور الفن المسرحي الذي كان ينبع من الطقوس الدينية، فقد كانت الموسيقى حاضرة في طقوس العبادة والمناسبات الدنيوية، فلقد حظيت الموسيقى الاغريقية من خلال مرافقتها للأبطال والالهة الاسطوريون اذ استخدمت في كل جانب من جوانب المجتمع والحياة اليومية، من الطقوس الدينية الى المناسبات العامة، فهي موجودة في كل نشاط او تقليد، اذ كانت بداية الموسيقى اليونانية "ذات طابع أسطوري، كما بدت كذلك في نظر اليونان انفسهم فقد اتخذ من الموسيقى وسيلة التعبير عن النشوة والرقص والعريضة والهذيان وما الى ذلك من ممارسات يصاحبها الانفعال" (٦) .

لقد كانت الاوزان الشعرية التي كتبت بها الدراما الاغريقية التي تنشد الجوقة وتضرعاتها الى الالهة على شكل ايقاعات موسيقية نابعة من الموسيقى التي توفرها بحور الشعر، لا نها "عنصر درامي تبلورت دراميته في المسرح باعتباره المجال الاول للدراما، ولهذا كانت الموسيقى مصاحبة للمسرح منذ نشأته الاولى، وظلت تصاحبه الى الان" (٧) ان الموسيقى لون من الوان التعبير الانساني، فقد يتم التعبير بها عن دواخل القلب المتألم، وكذلك عن النفس المرتاحة والمسرورة، كذلك هي تعبير عن العواطف والشهوات ودلالات اخرى قد ترافق اداء الممثل الذي كان في الغالب بسيطا يعتمد الوضوح في الصوت اي ان الممثل كان ادائه خطابيا لعدم قدرته على الحركة لان التعبير اقتصر على القناع الذي يرتديه الممثل والذي يكون شكله حسب نوع الفعل وطبيعة الشخصية اما الشكل الخارجي فقد انحسرت وظيفته في اعطاء الشكل الخارجي فقط بسبب ارتدائه للملابس الفضفاضة المتنوعة والثقيلة وارتدائه الكعوب العالية فضلا عن محدودية الرؤية بسبب ارتدائه الاقنعة التي تميز بها الممثل الاغريقي مما اوجب على الممثل الوقوف في مكان واحد وعدم الحركة اذ غلب على الاداء الاشارة والإيماءة .

ان التنسيق المنتظم الذي جمع كل من الشعر والموسيقى والرقص في اداء الممثل الاغريقي عبر ايقاع منتظم كانت احدى اهم مقومات الاداء الرئيسية والفعالة في التأثير على الحياة الانفعالية للفرد الاغريقي " فضلا عن الرقص الذي كان له تميزا واضحا بين الخطوة والتشكيل من خلال تلك الاشارات والايماءات الحركية بواسطة اليد والذراع والجسد" (٨) ترافقها الموسيقى التي استأثرت باهتمام المجتمع وتحولت الى ابرز مستلزمات حياتهم ، لتوافقها مع

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

الصوت البشري اذ كانت من صميم المأساة المعبرة عن الدراما الاغريقية لتفسر محتوى الشعر وتوحي الى مكوناته وتترجم احداثه .

اهتم اسخيلوس بالجوقة وهي فرقة من المنشدين والعازفين وقد انيطت للفرق الغنائية مهمة شرح وتفسير المعاني والكلمات وتجسيدها وتطوير الحدث المسرحي وتصعيده دراميا حتى ان الجوقة في بعض الاحيان تقاسمت البطولة مع اداء الممثلين ومن هنا تأتي اهمية الموسيقى كفعل درامي ذي دلالة تساعد على تقريب الحقائق المعروضة وتعطي الجو النفسي العام للمسرحية.^(٩)

لقد كان للموسيقى الدور المهم في التمهيد للمشاهد المسرحية ومصاحبتها، فكانت تشكل في تكوينها الفعل الدرامي الذي يرافق الحركات والرقص والتي من خلالها يمكن معرفة نوع المسرحية تراجيديا ام كوميديا، اذ يمكن عد الكوميديا طريقا للحوار مع الذات، فهي وسيلة للتعبير عن الافراح والالام وهي وسيلة تستطيع من خلالها التعبير عن مشاعر تعجز اللغة عن التعبير عنها، فكانت عنصر اساسيا في اخراج العمل الدرامي الاغريقي وركنا هاما في تنظيم حركات الممثلين وفي تنظيم الرقص، كما حظي ماقدم من اعمال مسرحية جذب وشد اعجاب الجمهور عندما كان يستعرض تلك المشاهد العجيبة من شعر وموسيقى ورقص وتمثيل^(١٠).

ادت الموسيقى دورا هاما في الدراما الاغريقية من خلال دعمها للصراع الدرامي ومصاحبتها للعروض المسرحية بالعزف والانشاد فقد وظيفتها بالطريقة التي تخدم العرض كونهم يمتلكون الحس الموسيقي الى جانب اهتمامهم بالمسرح.

الموسيقى في الحضارة الرومانية

ورث الرومان عن اليونان موسيقاهم والحنانهم وقواعدها وآلاتها، فبالرغم انهم لم يضيفوا شيئا على الموسيقى اليونانية، الا ان موسيقاهم تغنت بالجانب الديني اذ استخدمت الموسيقى في الاحتفالات الدينية وحفلات الرقص وحلبات القتال، فهي لم تعد أداة للتربية والتثقيف بل اصبحت لمجرد التسلية واللهو، كما اصبحت خالية من التراتيل الدين او منشدي الجوقات " فلم يعد للكورس اي وجود ولم يبق عند الرومان غير ادوار غنائية منفردة... ومع استمرار وجود قدر كاف من الروح اليونانية في هذه الدراما بعد تغييرها تركت أثرا الى حد بعيد في الموسيقى . ويصح نفس القول عن الكوميديا . ولم يرق الشعراء الدراميون بتأليف الموسيقى، كما فعل اسلافهم اليونانيون^(١١).

ازداد شغف الرومان للموسيقى الصاخبة التي تلهب مشاعر الجماهير لانهم قوم احبو القتال وسفك الدم ، لكثرة الغزوات والحروب التي كانت تقام من قبل حكامها ، لا نهم وجدوها قادرة على استفزاز ذهنية الروماني وتعمل على اثارة عواطفه وتجعله في حالة نشوة روحية واستنفار سياسي واخلاقي من اجل اثارة روح حب القتال للدفاع عن روما.

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

استخدم الرومان نوعا من الآلات الموسيقية المعبرة عن بيئتهم وميولهم وانفعالاتهم اذ استخدموا الابواق للأغراض العسكرية ، كما استخدموا الات الصخب المجلجلة مع الابواق، في حلبات السيرك وملاعب المسابقات الرياضية وكافة العروض الامبراطورية التي تتضمن كل ما هو وحشي ليكون متناسقا مع الفعل داخل تلك العروض ويتحقق الانسجام بين قوة الفعل والموسيقى الصاخبة التي تعمل على شد مشاعر الجماهير "كسباق المركبات ونزال المجالدين والمعارك بين سفن يقودها عبيد في احواض مائية فسيحة ونفخ البواقين الجماعي والاسود الافريقية تنطلق في ساحات المجالدة كي تصيبها سهام الرماة المتخصصين ومشاهد القاء العبيد المحكوم عليهم بالإعدام الى الوحوش امام الجماهير المحتدمة الانفعال"^(١٢) ، لتكون الاحداث الحقيقية جزءا من مشاهد القتل الحقيقية التي يراها المتلقي الروماني بحق الاسرى والمحكومين بالإعدام ، ومشاهدة كيفية الدفاع عن انفسهم بتجسيد حقيقي لتعابير الجسم والوجه وخاصة عندما يستدعي المشهد المسرحي ذلك .

لعدم تذوق الجمهور الروماني للفن عموما، ادى هذا الى ظهور نوع من التمثيل الصامت المكون من الرقص والموسيقى والحركات والاشارات "وهو نوع من الباليه تنشد فيه الفقرة كلمات بينما يقوم ممثل بأداء الادوار واحد بعد الاخر"^(١٣) فالرقص والاداء الفردي من خصائص التمثيل الصامت والذي كان غالبا ذا مسحة هزلية، وهذا الاداء يكون قريبا من المتلقي الروماني ، وهو نوع قائم على الرقص والحركة والايماة بمصاحبة الموسيقى من دون استخدام الصوت او الحوار .كذلك من اهم النشاطات المسرحية التي قامت بأدوارها النساء هي الاعمال التي يطلق عليها (الميموس) وهو نوع من الاداء الصامت ومشاهده تتصف بالإباحية والخلاعة وكن تلك النساء من العاهرات المستهترات ولعل مثل هذا الاداء والانواع الاخرى من التمثيل يدل بروز حركة الجسد بالنسبة الى المتلقي من ايماءات وتعبيرات الوجه وكانت الموسيقى مرتبطة مع الفعل الدرامي للحدث في اثارة شغف الجمهور وتنسيق ايقاع العرض وجمالية الحركة في العروض الصامتة.

الموسيقى في القرون الوسطى

حلت الكنيسة محل الامبراطورية الرومانية، ولقد خضعت الى حد كبير لتأثير الكنيسة بسبب ازدهارها في تلك الفترة ، فالآلة الموسيقية كانت خطرا كبيرا ليس فقط لخلفيتها الوثنية بل كانت الآلة تضرب على الاحاسيس والمشاعر، وان لم تكن تلك الموسيقى دينية تخص طقوس العبادة ادت بصاحبها الى الهاوية، وكان السعي من قبل رجال الدين والكهنة في ذلك الوقت ان تكون وظيفة الموسيقى ليست جمالية بقدر ما يجب ان تكون اخلاقية وبذلك فسح المجال لكي تخدم الجانب الديني من خلال كونها "وسيلة روحية (حسية) بإمكانها أن تقرب الانسان من الله، فكانت الفن الذي سمح به في تلك الطقوس"^(١٤).

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

ولقد استمرت معارضة الكنيسة للمسرح لفترة ليست بقليلة لأنها ادركت ضعفها وعدم قدرتها على نشر تعاليم الدين المسيحي، لذا ارتأت بضرورة توظيف وسائل أخرى لدعم ونشر الديانة المسيحية فكان المسرح احد تلك الوسائل الذي كان على شكل نشاط تمثيلي بسيط تصاحبه الموسيقى ذو طابع ديني مستندا الى الحكايات الواعظة ، فظهرت "اولى علامات التغيير حوالي عام ٩١٥ عندما اضاف احد الرهبان ويدعى (تويتليو) حوارا قصيرا من اسئلة واجوبة الى قداس عيد القيامة، وهذه الاضافة كان ينشدها القساوسة الذين كانوا يجسدون الملائكة الذين كانوا عند قبر المسيح والمريميات الثلاثة اللاتي يبحثن عن جسد المسيح" (١٥) .

لقد حرصت الكنيسة على اظهار صلب السيد المسيح كمؤثر في نفوس المتلقين لأثارة مشاعرهم عن طريق الموسيقى الحزينة التي تصور حادثة الصلب مع الاداء التمثيلي . وما لبثت تلك الفكرة ان تنامت بعد ان حققت الهدف المنشود التي سعى اليها القداس وهي التأثير في الاحاسيس ومخاطبة المشاعر الدينية والوعظ والارشاد أما الصلوات الكنسية " فأنها ومنذ نشأتها تقريبا تشمل العناصر المساعدة في تكوين المسرحية مثل : التنظيم المسرحي، وتصميم الحركة الطقسية التي تصاحبها الموسيقى والترتيل الذي يقترب من الحوار المتبادل بين القس في ادائهم لتمثيل الشخصيات والاحداث التي ينطوي عليها موضوع القداس والتي يطلق عليها مسرحيات القداسة" (١٦) ، ومن خلال هذا الحوار التمثيلي وتصوير المشاهد والحادثة (صلب السيد المسيح) والحوار الذي صاحب الاداء من حركة وايماءات وتعبيرات بوصفها لغة التفاهم والشرح القائم بالأداء والمتلقي والتي كانت تتم في اعياد الميلاد وعيد الفصح مرتكزة على الموسيقى الكنسية كعنصر مهم ينسجم مع الاناشيد والصلوات لتنظيم الفعل الدرامي.

تنوعت المعاني الدلالية للموسيقى وتأثيرها على العرض المسرحي فقد ابكت وافرحت وارهبت سامعيها تباعا لتجسد عالما صالحا تصلح النفس وتعطي درسا اخلاقيا بمصاحبتها الى الطقوس الدينية في الكنائس، بالإضافة الى اثرها البالغ في اصال الفكرة والمضمون الذي تعجز الكلمات عن ايصالها الى المتلقي .

وعندما تطور المسرح عن تلك الطقوس الكنسية وبشكل خاص بعد ظهور المسرحيات الدينية (الاسرار، الخوارق، عيد الميلاد، المعجزات المريمية ، والآلام والاخلاق) انتقل المسرح من النطاق الديني الى النطاق الدنيوي اذ تجمعت هذه المسرحيات الصغيرة وخرجت من الكنيسة ونظمت مجموعات تعرف باسم (حلقات الاسرار) المستمدة من الكتاب المقدس، وبعد ذلك تحررت الموسيقى من قيود الكنيسة وتطورت شيئا " فشيئا وبعد ان زاد سلطانها الاخلاقي والروحي فرأت من الواجب ان تراعي الحياة الدنيوية على الارض" (١٧). وبعد ان زاد انتشار الموسيقى الدنيوية انتشرت في مسارح الرقص والتمثيل وتغلغت في حياة الناس لأنها كانت تعبر عن عواطفهم واحاسيسهم .

ان السمة التي ميزت الاداء التمثيلي في العصور الوسطى ان معظم الممثلين هم من الهواة ، وغلبت على مسرحياتها الحوار السردى ودخول المجازات التي تتطلب وجود ممثلين اثنين، كذلك كان الاداء ذا شكل طقسي عبارة

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

عن اناشيد وتراتيل وصلاة وقداش لتأكيد الجانب الديني على الجانب الدنيوي وتأكيد الخير على الشر، فضلا ان الممثل اصبح اكثر قربا من المتلقي واكثر وضوحا .كما اهتم المسرح في العصور الوسطى بالموسيقى والمنظر والحركة والحوار والرقص.

الموسيقى في عصر النهضة

كان للحروب الصليبية التي اجتاحت البلدان الاوربية التي اعطت الفرصة لاحتكاك الدول سياسيا واجتماعيا وثقافيا، فقد اصبح النفوذ لقوى جديدة على حساب القوى المسيطرة من الكنيسة وادى هذا التطور الى تغيرات في المستويات كافة نتيجة لضعف مستوى الكنيسة من الموجة الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية التي اجتاحت دول أوروبا، فقد كانت بداية عصر النهضة هو نتيجة اخفاق الكنيسة وفشلها في التصدي الى الموجة الفكرية وعدم قدرتها الى التطلع للعلم والادب والفنون الاخرى .وبعد ان بدأ الفن ينتقل من خارج الكنيسة الى الساحات العامة وبدأ هدفه يتحول من هدف ديني الى هدف دنيوي معلنة عن بدء عصر جديد عرف بعصر النهضة اي عصر احياء الحضارة والفلسفة الاغريقية من خلال دعوة جماعة (الكاميراتا) الذين دعوا "الى احياء ما اعتقدوا انه فن مفقود من العصر اليوناني القديم لذلك كرسوا جهودهم الخلاقة لاستحداث نوع من انواع الفن تعمل فيه الموسيقى على تجميل الكلمة المنطوقة وعلى دعم الحركات الدرامية للممثل باذ يؤدي الزواج الروحي بين الموسيقى والدراما"^(١٨) .

فبداء الانسان في عصر النهضة يصنع ويبعد في اعمال شعرية ومسرحية وموسيقية والمجالات الاخرى، واصبح المجتمع في عصر النهضة يعترف بالفن الموسيقي كضرورة اساسية في الحياة اليومية، فوجدت الموسيقى كضرورة اساسية في الحياة اليومية كما وجدت في المسرحيات الدينية والدنيوية، واستطاعت ان تعبر بألحانها عن شتى الانفعالات وبتفاصيل دقيقة " فهي اللغة التي يتحاور فيها الانسان مع العالم الاخر ويعبر من خلالها عن اي شيء كونها تحمل رسائل لها معنى ودلالات من الحياة "^(١٩) .

اتسمت الموسيقى في القرن السابع عشر بالطابع التصويري فقد ظهر الاهتمام المتزايد في ابراز الكلمات في النص من خلال الموسيقى وكذلك استطاعت التعبير عن وقائع الحياة من خلال استعاضة الكلمة بالحن، وكانت معبرة عن واقع المجتمع فهي تعكس ثقافتهم فهي تعبير عن الانفعالات الانسانية المختلفة من فرح وحزن وشجاعة وغضب باذ تستطيع ان تبلغ رسالة، وتعبير عن مشاعر واحاسيس وافكار بلغة الانغام باذ تصبح هذه اللغة محملة بالدلالات.

يميل الاداء التمثيلي في القرن السابع عشر الى الاداء الواقعي ويصل مرحلة التجسيد الحي للشخصية، ويكون الاداء خطابيا لاعتماده على التقنية الصوتية اكثر من التقنية الحركية التي تكون اقرب الى الكلاشية .

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

قدم بتهوفن موسيقى تصويرية وتعبيرية للإعمال المسرحية فقد خصص لكل مشهد موسيقى خاصة به اذ تنوعت الموسيقى حسب الحدث الذي ترافقه، "ففي مشهد السجن قدم الموسيقى ذات الدلالة على الكآبة وفي مشهد البطولة كانت الموسيقى تدل على الفحولة والرجولة وشجاعة المحاربين، كما قدم نوعا من الموسيقى للحفلات العسكرية التي امتازت بطابع ثوري بطولي وتمجيد الحرية والكفاح ضد الظلم"^(٢٠). كما قدم موزارت موسيقى تصويرية للأعمال المسرحية وكان يتصف بالمرونة دون اي جهد رغم تنوع النصوص المسرحية فهو يضيف الى موسيقاه تأثيرا دلاليا لأعماله الموسيقية التي حملها بمجموعة من الرموز والدلالات .

استطاعت موسيقى هايدن التعبير عن الغضب والتوجع والانتقام ومطاردة الارواح الشريرة واستطاع ان يرسخ مشاعر العامة التي وصفها " بالوضوح والنقاء وسمو العاطفة وراقيها، فكانت اعماله لا تخلو من اللمسات الرمزية التصويرية لتصوير المشاهد والاحداث فالاسلوب الذي تبعه هايدن في ترجمة العواطف الى لغة الموسيقى قد تميز بتنوعه وتقديم صورا مقنعة لأي مشهد يقوم بتصويره في روائعه الموسيقية "^(٢١).

في بداية القرن التاسع عشر كان اداء الممثل يؤدي بحركة بالغة الاتساع مع كثرة الايماءة، اما طبيعة اداء الممثلة وان كان اكثر اتزان ومحدودية في الحركة فأن الوقار والهيبة تتضح في اغلب الحركات والايماءات والاشارات، والممثل هنا اكثر موضوعية اي ان اداء الممثل قد ارتبط ارتباطا بالأسلوب التمثيلي.

بدأت الموسيقى تتغلغل في حياة الناس العامة لتدخل الى الاوساط الشعبية، فلم تكن الموسيقى في عزلة عن حياة الناس، بالرغم من انها عبرت عن ذات الفنان من هيمنة سلطة النبلاء والامراء في القرن التاسع عشر، " كذلك عبرت عن حرية الفرد والمجتمع، فكانت الموسيقى ذات ارتباط كبير في حياة الشعب في العصر الرومانتيكي، فمثلت الموسيقى انعكاسا للحياة فأظهروا الاحساس الداخلي والشعور الذاتي من خلال العناية بالمعنى والدلالة والمضمون والتعبير الدقيق، فعكست الرومانتيكية اللحظات الاجتماعية وأظهرت المشاكل الداخلية الشخصية للفرد وعلاقته بالمجتمع بخطاب موسيقي وصفي ووجداني."^(٢٢)

الموسيقى الرومانتيكية حملت في المسرحيات وعبرت عن معاني ودلالات كثيرة لأنها من النوع التصويري بما تحمله من فكرة أو قصة وغالبا ما تتناول مواضيع الحب والتضحية تتخللها بعض الاحداث العنيفة فقد جعلوا من الموسيقى تعبر عن اعمق المشاعر وأشدها تركيزا فهي تعبر عن جوهر النص وتكمل المعنى الذي يحمله النص بإشاراتها ورموزها ودلالاتها المتنوعة .

عبر فاجنر في أعماله عن العواطف الانسانية القائمة على تقديس الحب والحياة والبطولة، كما التزم في جميع اعماله ان لا يقتصر دور الموسيقى على اشارات وتلميحات وانما عملية الاقتراب من الاشخاص والاحداث التي تعبر عن الاحاسيس الخفية، ففي رأيه ان الكلمات لا تستطيع وحدها ان تعبر عن جميع الانفعالات، فجعل فاجنر

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

الموسيقى جزء لا يتجزأ من النص ضمن اطار ما أسماه الدراما الموسيقية اي جعل الموسيقى عنصر حاملة للأفكار والمعاني والدلالات فهي لا تختلف عن النص الدرامي الكلامي من اذ كلا منها يبني فكرة واحداث وشخصيات . ثم ظهر المذهب الواقعي في بداية القرن العشرين، وعلى الرغم من المعارضة التي واجهت المذهب الواقعي الا انها انتشرت بشكل واسع في عموم اوربا اذ جاءت الخصوصية الجمالية في موسيقى المسرح الواقعي اذ ساهمت بشكل فعال في خلق الجو النفسي العام، والتي تأتي كخلفية للمشاهد، وبشكل يتناسب مع نوع المسرحية والمشهد، والتي بدورها تدفع المتلقي نحو الاندماج مع العرض، من خلال خلقها لهذه الاجواء التي تتفاعل مع بقية عناصر العرض المسرحي مكونة بذلك بيئة مناسبة تقترب من الواقع، وبذلك يكون " التوافق والانسجام بين الهارمونية النابعة من الموسيقى وفعلها التأثيري على المتلقي، وبين باقي عناصر العرض المسرحي تشكل حلقة اساسية وفعالة لخلق الصورة الابداعية النهائية لكل عرض مسرحي مهما تنوعت اساليبه "(٢٣).

للموسيقى وظيفة اخرى متمثلة بتنظيم ايقاع المسرحية، التي تحدد السرعة المناسبة للعرض، لهذا يكون نوع المسرحية هو محدد ايقاع العرض منعكسا بذلك على نوع الموسيقى، التي تأتي متماشية مع طبيعة المشاهد، ففي المسرحيات الكوميدية تكون الموسيقى ذات ايقاع سريع، وفي التراجيديات تأتي بشكل ابطى مما هو عليه في الكوميديا .

الموسيقى في المسرح الملحمي تكون عادة منفصلة عن الحدث، اذ تكون مجرد خلفية للحدث، بل جاء استخدامها من اجل المساهمة في صنع حالة التغريب، وبهذا تكون "الموسيقى ليست عنصر زخرفي ومجرد تعليق على المشاعر، لكنها عنصر مستقل، مكون للمسرحية "(٢٤)، لذا يأتي دور الموسيقى ضمن سياق بقية العناصر الاخرى في جعل الجمهور يقض دائما ولا تعطي له المجال في الاستغراق في حالة الايهام، التي تعطل التفكير لدى المتلقي، ومن هذا المنطلق اصبح الاشتغال على الموسيقى في المسرح الملحمي بطريقة تحدث تغيير كبير في الشكل التقليدي للدراما، لانها تعمل على مقاطعة الحدث، اضافة الى الاغاني التي تأتي تعليقا على الحدث من اجل التركيز عليه اذ نرى ان "الموسيقى تدرج تحت مفهوم مستجد في التعامل والاستخدام يلغي مفهوم المرافقة الدرامية . اذ ينبغي ان تكون معارضة للحدث والحالة الشعورية مرة، وقد تعلق عليها تعليقا ساخرا مرة اخرى (كما هو الحال في الاغاني الشعبية) وبذلك تمنع الاندماج فالموسيقي يجب ان تكون مقتصرة وتهديدية في نفس الوقت مما اظهر ان هناك تحولا الى الثورة "(٢٥) فالممثل يبقى على شخصيته الاعتيادية دون المحاولة في السعي لدخول الشخصية وليس هو بناقل للحدث.

المبحث الثاني : توظيف الموسيقى في العرض المسرحي الصامت

يقصد بالعرض المسرحي الصامت المشاهد الراقصة الصامتة والحركات والانفعالات والايماء التي كانت تجسد حياة الناس عند التعبير عن مختلف جوانب الحياة من طقوس دينية ودينيوية وهي ما اطلق عليه في اللغة الاغريقية البانتومايم وهي مشتقة من كلمتين (panto) وتعني كل شيء و (mimeomai) وتعني اقلد، وبمجموع هاتين الكلمتين نحصل على مصطلح البانتومايم والعرض المسرحي الصامت الذي يعني اقلد كل شيء .

فقد "عبر الاغريق عن احزانهم وافراحهم وكان يسيطر على حياتهم بواسطة الحركات الایمائية التي كانوا يعبرون فيها عن الالم والقتال والحرب اضافة الى استخدام الشعر والرقص"^(٢٦) اذ ارتبطت الموسيقى بالمسرح عند الاغريق عبر ادائهم في الطقسي الذي يجمع فنون الشعر والرقص والتمثيل والعزف على آلة القيثارة والليرة الوترية و آلة الاولوس (مزمارة مزدوجة) والفلوت والهارب .

وتقدم المسرحية انذاك عندما " تدخل الجوقة على انغام المزامير الى الاوركسترا وتأخذ مكانها المحدد، ثم يشرع بعض اعضائها بالترتيل بينما يؤدي البعض الاخر حركات ايقاعية ويجسد ايمائيا ما تقوله كلمات الاغنية، مرحلة كانت ام جدية " ^(٢٧) بشكل رقص ايمائي (مستقل او ضمن عروض مسرحية) .

ادت الموسيقى دورا هاما في العرض الایمائي الاغريقي من خلال دعمها للصراع الدرامي ومصاحبته للعرض الصامت بالعزف والانشاد، فقد وظفوها بالطريقة التي تخدم العرض كونهم يمتلكون الحس الموسيقي الى جانب اهتمامهم بالمسرح اذ كان الممثلون يقومون بالغناء من وقت الى اخر اثناء تأدية ادوارهم التمثيلية حين يستمر العزف على الاولوس من خلال بعض اجزاء التمثيلية (...) وكان مزمارة الاولوس هو الآلة المكلفة بأداء الموسيقى المسرحية .^(٢٨) بوصفها قادرة على دعم اداء الممثل وتجعل المشاهد يعيش جو الحدث وليس الكلمة .

في روما قام اثنان من الفنانين المشهورين في اتروريا (دولة قديمة في غرب ايطالية) كانا يقدمان مواقف أو حوارات، ذات طابع ايمائي راقص على انغام المزمارة وكان من بينهما الممثل الرئيسي " ليفيوس اندرو نكوس وهو يوناني الاصل يقدم اغنيته على انغام مزمارة زميله، اختفى صوته تماما وعجز عن الغناء فاستأذن الجمهور بالسماح لزميله ليغني بدل منه، في حين راح هو يؤدي الرقص والحركات الایمائية التي تجسد المغزى " ^(٢٩) ان الحركات التي قام بها الممثل الروماني قوبلت بالأعجاب من قبل الجمهور، التي اقتصر على الحركات الایمائية دون الاغاني والتي صاحبها عزف على المزمارة، التي كانت وظيفته شرح تلك الحركات التي تعبر عن حكاية او قصة ما .

فالرقص وطريقة الاداء الفردي هي من مميزات التمثيل الایمائي الصامت والذي كان دائما يتصف بالهزلي وهذا النوع من التمثيل قريب من المتلقي الروماني، وهو نوع قائم بالأساس على الحركة والایماء والرقص والموسيقى

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

دون استخدام الصوت او الحوار، ويؤدي ممثل واحد يقوم بحركات مناسبة للموقف، وهنا يستعين الممثل بالأقنعة المختلفة لتجسيد الشخصيات التي يقوم الممثل بتأدية ادوارها .

ولشيء المهم في اداء ممثل التمثيل الایمائي الصامت هو ذلك التوافق ما بين حركته الایمائية الصامتة ومع النغمة الموسيقية المرافقة لا داءه التمثيلي وكان يساعد في ضبط الايقاع هو استخدامه جرسا كان يضعه في قدمه كذلك اغلب الممثلين الذين كانوا " يرتدون شخايل الساق في مصاحبة الرقص الایمائي " (٣٠) والتي وظفت لشد انتباه الجمهور للحركات التي يقوم بها ممثل العرض الصامت ولكي يتوافق مع الايقاع المسرحي لتكون حركات الممثلين متناسقة بعضهم مع البعض الآخر .

ونتيجة لما عاناه المسرح من حرمان نتيجة التحريم التي فرضتها الكنيسة على العروض المسرحية ادى ذلك الى انحسار ملحوظ في النشاط التمثيلي واختفاء الممثل بصورة شبه نهائية مقتصر على بعض الجولین وهم امتداد للممثلين المتشردین في نهاية العصر الروماني فقد قدموا عروضهم في الساحات والشوارع وفي بيوت الامراء والملوك والاقطاعیین، وكانوا يقومون بألعاب التسلية واللعب بالسيف والاعيب الهواة والمشي على الحبال والتي رافقت تلك الحركات العزف على بعض الآلات الموسيقية وفي القرن السادس الميلادي ظهرت عروض ایمائية قائمة على التراث الایمائي الروماني اضافة الى الغناء والشعر المحلي اطلق عليهم في العديد من المناطق (المقلدين) مما اثار حفيظة رجال الدين حتى اتهموهم بالشعوذة وتقمص الارواح وقد اقتصر عروضهم على "استخدام الة (الاورغن) وهي الالة الوحيدة التي تصاحب الانشاد في تلك الحفلات" (٣١).

انتقل المسرح في عصر النهضة من الشوارع والازقة ومنصات التمثيل الى القصور الخاصة بالنبلاء والامراء وباتت هذه المسرحيات وسيلة للترفيه والتسلية واللهو لهذه الطبقات الارستقراطية مما ادى الى انحسار هذه الثقافة في حدود هذه الطبقة وتميز المسرح بالفخامة في التقديم والابهة في المنظر وقد رافق الانفتاح الاجتماعي والمادي في اوربا لاسيما في ايطاليا نتيجة التقدم التقني والفني في القرن الرابع عشر فضلا عن الاستكشافات وظهور الطباعة وظهور الاكاديميات والجامعات .

اما فن البالية التي ترجع النشأة الاولى في ايطاليا في القرن الرابع عشر والخامس عشر عن طريق الحفلات التي اقيمت في البلاط وتنافس الامراء والملوك في مجال الفن، ولم يكن يعنى بتطوير تكنيك تلك الحركات ولم تولى لها الاهمية الكبرى بسبب الاهتمام بالنواحي الجمالية من حجم الملابس الطويلة والثقيلة كذلك الإكسسوارات الكثيرة التي هي الصفة التي يميز ذلك العصر، ولم يكن للموهبة الفنية اهمية في ذلك العصر، وعندما انتقلت الاوبر الى الفرنسيين قاموا بتحويل هذا الفن من مجرد ترفيه في حفلاتهم الى فن حقيقي قدم من خلال اعمال لها نص ممن لحنو خطوات مصممه من اجل مناسبات معينة، فالحركة التعبيرية والتمثيل الایمائي الصامت أيا كانت هذه الرؤية كوميدية

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

او تراجيدية جاءت متأثرة بجسد الملوك، ثم طورت وقننت حتى اصبح هذا الرقص اكاديمي لا يؤدي الا من قبل راقصين محترفين لديهم الاستعداد والموهبة الفنية التي تؤهلهم للتدريب المستمر المكثف من اجل الارتقاء بالحركة. والحركة في الباليه تتحد مع الروح عند انفعال الراقص بالموقف فيعبر عنه بالتمثيل الایمائي اذ يستخدم وجهه وجسده للتعبير عن العواطف المختلفة، لقد كان للموسيقى الایمائية في "تنظيم الرقص الفردي والجماعي وفقا لإيقاع معين، فيبدو الاداء الحركي منسقا مع الموسيقى، وذا تأثير جمالي قد يفوق الكلمة على المسرح الدرامي، وتجسيد المضمون الدرامي فينشأ التعاطف والنفور بين الشخصيات" (٣٢)، كذلك للموسيقى اهمية ربط اجزاء العمل من خلال الحان محددة التي تميز الشخصيات لكل منها ايقاع محدد، كذلك عبرت عن قوميات وثقافات تلك الشعوب . وعن طريق الحركات الایمائية التي يقوم بتجسيدها الممثل يتم من خلالها ترجمة الافكار والدوافع الداخلية وتبريرها عن طريق الحركات الایمائية المصاحبة للموسيقى " ويمكن ان يوظف الرقص والحركات الایقاعية التي تخدم مسعاها" (٣٣) .

ان كوميديا ديلارتي كان مسرح ارتجالي يحفل بنشاط مسرحي ضخم ، ولقد كانت شوارع المدن الايطالية شغوفة بتلك الملهاة الشعبية اذ كان الممثلون يؤدون ادوار محددة مع تنوع النصوص، لقد كانت العروض مرتجلة وملينة بالتمثيل الصامت ،وتتسم بالخشونة والاسفاف والفجور ، وسميت بكوميديا ديلارتي لانها شملت عمل مسرحيين حرفيين لا عمل الهواة، ان مهارة الممثلين الصامتين التي اعطتهم القدرة الجسدية للتعبير بالحركات والاشارات وايماءات ذات دلالات يعكسون من خلالها واقعهم الاجتماعي .

اعتمدت كوميديا ديلارتي على موهبة الممثلين المحترفين والبارعين في الاداء التمثيلي ولم تحتوي على اي هاوي او دخيل على فن التمثيل، فكانت طاقة الممثل التعبيرية هي العنصر الرئيسي للممثل سواء بالحركة او الإيماءة او الإشارة، لخلوها من النص الادبي المدون، اذ ان اصلها الشعبي يعتمد على التراث الشعبي القديم وقدرة الممثل على الارتجال ، فضلا عن اجادته فن التمثيل الصامت والرقص والغناء والذي يتطلب نوع من الممثلين المهرة من الرجال والنساء الذين تدربوا على نوع معين من الشخصيات التي يتطلب من الممثل الحركة والتعبير الرشيق والعفوية في التجسيد فضلا عن التوافق ما بين الفعل والحركة.

حقق فن التمثيل في القرن العشرين تطورا كبيرا فانبثقت عنه مدارس واتجاهات واساليب مختلفة في حدود المدرسة الواحدة للبرهنة على قوته ، فلم تقف في وجهه اي صعوبة حين يقتضي الامر التعبير عن الاعمال العظيمة من مسرحيات وملاحم ومقطوعات موسيقية في مرحلة اتسمت بنشوء ثورة صناعية واقتصادية وظهور نظريات علم النفس الحديث وانشاء المعاهد والمدارس المتخصصة ، فتطورت الآلات الموسيقية واستخدمت التقنيات الحديثة لتطور الايقاع الموسيقي المرتبط بالحركة الميكانيكية التعبيرية لدى الانسان من خلال الاهتمام بالرياضة البدنية ومرونة

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

الحركة على المسرح لتكون ملائمة مع " تجنب بانتوميم القرن العشرين اللغة كليا واتكئ على الحركة والايماة واعتمد بنية اقرب الى بنية النكتة او الحدث الساخر المروي بأسلوب مسرحي قائم على الفعل الجسدي والاداء الخارجي بمصاحبة الموسيقى التي رافقت العرض الصامت " (٣٤) .

امتلكت الموسيقى كنسق من انساق العرض المسرحي الصامت دورا تعبيريا يدل للإيحاء بالمكان والزمان الخاص بأحداث العرض المسرحي ، لأنها امتلكت وظائف سيميائية عديدة كتوليد الحدث او الاحساس او تضخيمها او نفيها اذ ان بواسطة الايقاع واللحن نستطيع معرفة انواع الموسيقى التي تخلق جو الاحداث ومكانها وزمانها، كما يمكن للموسيقى ان تقول مع ما يجري في العرض المسرحي الصامت (٣٥). وبهذا تعمل على ابراز الفعل الدرامي والتأكيد على انه يتلائم مع العرض المسرحي الصامت فتدخل في مفهوم العرض لتبرز حالات الشخصيات و المواقف الشعورية التي تعيشها الشخصية فيمكن ان "تكون للموسيقى دورا تعبيريا ارجاعيا لانها يمكن ان تومي بمكان محدد (موسيقى غيتار توحى بالإسبانية) او ترجع الى زمن محدد" (٣٦) .

ففي التمثيل الصامت " تحدد الموسيقى مسبقا - بسرعاتها المتغيرة وتلحينها ورسمها عامة المشاهد وحركاتها ... و اشارتها الفردية والجماعية تحديدا تاما تندمج ايقاعات الحركات والاشارات وايقاعات المجموعة اندماجا تاما بالإيقاع الموسيقي ولا يمكن اعتبار اداء البانتوميم اداء مثاليا على خشبة المسرح الا في حالة بلوغ ذلك الاجتماع " (٣٧) .

نماذج مختارة

مايرخولد (١٨٧٤-١٩٤٠) هو مخرج وممثل مسرحي، ولد في عائلة المانية الاصل، في عام ١٨٩٨، بدأ عمله كممثل في مسرح موسكو الفني وفي عام ١٩٠٤ ترأس (جمعية الدراما الحديثة).

ان موهبته في التمثيل والاخراج دفعت ستانسلافسكي لدعوته الى موسكو من اجل الاشراف على المختبر التجريبي، وفي عام ١٩٠٥ عمل على تأسيس (ستوديو التجريبي) أكد فيه طبيعة المسرح الشرطية وعلى مبدأ (الأسئلة) وهو مفهوم يرتبط عند مايرخولد بفكرة الشرطية والتعميم والرمز التي اسماها (انطباعية) (النقايد الرمزية) . والتي اتاحت له كل وسائل الابداع من مثلين ومصورين وموسيقيين وعاملين، وكانت احدى هذه النتائج " قدرة الموسيقى والاضاءة كوسيلتين تعبيريتين على التعبير عن افكار المخرج" (٣٨) .

أكد مايرخولد على تكتيك الممثل المسرح الشرطي واعتبر ان المخرج هو اساس العمل المسرحي وهو الذي يتحكم في حركة الممثلين في ادائهم وقد " ابتكر طريقة خاصة في تدريب الممثل وهي (البايوميكانيكس) او (بيوميكانيكا) أو ميكانيكية الجسم وهو استخدام التركيب او النظرية الميكانيكية للممثل وتفرض الممثل أشبه بماكنة" (٣٩) من الحركات الميكانيكية الرياضية المتقنة تمنحه القدرة على نضوج اسلوبه البنائي واعداد ما اسماه بممثل المستقبل لتدريب الممثل

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

واعداده يستخدم الكثير من المصادر المتنوعة ، كالميزوك هول ، الجمناستك ، المسرح الصيني ، المسرح الياباني للوصول الى النموذجية في التعبير الادائي التحليلي الدقيق للحركة.

أبتكر البيوميكانيك وهو تقنية تمثيلية حركة رياضية من نوع خاص، تتسم بالخفة ودقة الحركة المؤسليه والجامدة والية التركيز على ايماءات الجسد لأنها تعبر عن الحوار الداخلي للشخصية المؤداة . " كان الممثلون يتدربون على انواع الموسيقى في الباليه والجمناستك لاستكمال الحركة التشكيلية الجسدية " (٤٠).

وعلى اساس العلاقة التي تربط الموسيقى بالمتفرج ينطلق (مايرخولد) على هذا الاساس ميل الانسان للموسيقى، وذلك من خلال معالجته لاحتمال الشعور بالملل الذي قد يمكن تجاوز وقوعه بمرافقة الموسيقى للأداء الذي يقوم به الممثل اذ لابد من وجود الانسجام الادائي مع الموسيقى الذي لا يقتصر على الجانب الجمالي وحسب، وانما يرتبط بالتعبير عن الجوهر الداخلي للشخصية ، اذ تستطيع الموسيقى ان تتكلم بالوقت الذي يصمت فيه الممثل ومؤكدا ذلك بتدريباته التي اكدت على " مواءمة الاشارات في الاداء مع الموسيقى التي يعدها عظمة الاهمية في حالة المصاحبة الموسيقية " (٤١).

اذ كانت الموسيقى تستطيع ان تعبر عن روح العصر الذي تعرض فيه المسرحية (الكلاسيكية ، الطبيعية ، الرومانسية) وكان مايرخولد كثيرا ما يستخدم الموسيقى قبل بداية العرض لكي يوجي للمتفرج الى الزمن الذي ينتمي اليه العرض المسرحي الصامت .

"ان الحركات هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة ، فالكلمات لا تقول كل شيء، وهذا يعني اننا بحاجة الى رسم الحركات على خشبة المسرح حتى نفاجئ المتفرج ذي البصيرة، ونعطيه باليد المادة التي اعطاها المتحدثان الى المراقب الثالث التي بمساعدتها يتمكن المتفرج من ادراك الشخصيات الروحية ان تمكن الممثل وفق منهج البيوميكانيكا من تصريف طاقته الجسدية بصورة صحيحة ومعبرة سيساعد على تنظيم الايقاع الحركي المتعلق بالأداء التمثيلي، ومن ثم التحكم بخلق حالات استثارة جمالية " (٤٢)، مرتبطة بالعاطفة والخيال تترجم الانفعالات الانسانية وتخلق الجو النفسي العام المعبر عن الحالة الشعورية للمتلقي.

اما بيتر بروك فهو واحد من المجددين المعاصرين في المسرح، واستطاع عن طريق الكثير من الاعمال ان يؤكد منهجيته برفض المسرحيات الكلاسيكية، ودعا الى العودة الى الاصول، اذ دعا الى حرية الممثل في حركته ورفض التعامل مع الممثلين على انهم دمي .

اعتمد على الارتجال الذي وجده قريبا لأفكار الممثل المعاصر وثقافته المخزونة وما يكمل مسرحه المفتوح والشامل ... ورغبته في خلق لغة مسرحية عالية تتعالى على اللغات الاقليمية (٤٣).

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

ركز بيتر بروك على المسرح الشامل وعلى تطبيق افكار (بريخت) في اسس المسرح الملحمي، و(انتونين ارتو) الذي يتجه الى الايماءة اكثر من اغناء مسرحه بالكلمات ، لينطلق اهتمام بيتر بروك " بالموسيقى من ايمانه بأنها اكثر التجارب قدسية ، بوصفها الفعل الذي يجعل الحياة مقبولة لأناس كثيرين "^(٤٤)، اذ ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمسرح لأنها استطاعت التعبير عن الواقع النفسي الذي تعيشه الشخصية من الالم والعذاب ودلالات مكنونة في دواخل النفس لا يمكن الافصاح عنها او الاشارة اليها الا عن طريق الايماءة والموسيقى لينتمكن من التعبير عن حالة الكراهية او الحقد الدفين او الحنين الى الوطن .

اذ على الممثل ان يتقن الارتجال بالتمثيل الصامت من اجل تحقيق الانطلاق النفسي والجسدي وكذلك اتقانه الحركات الاكروباتيكية والسيرك لمرونة جسده وناقلا لانفعالاته الداخلية عن طريق توظيف الايقاعات الجسدية وكذلك استخدام الموسيقى في تحديد العصر الذي تعيش فيه الشخصيات في العرض المسرحي الصامت .

ان استخدام بروك لألات موسيقية محددة كالعود والجيتار والسمبالو والهارب كان يمنح العرض المسرحي الصامت دلالات موسيقية الغرض منها معرفة المتلقي العصر الذي تنتمي اليه المسرحية ، واحدى تلك الطرق هي تضخيم صوت (البيانو) بوضع عدة ميكروفونات داخله بشكل يدل على مؤثر صوتي بشع وغير محتمل لدى المتفرجين الذين يقودهم هذا الصوت الى احساس بارتعاد والقفز، ومن هذه الدلالة الموسيقية يهدف الى الوصول الى طبيعة العصر الروماني الذي تميز بقسوته و وحشيته وهمجيته التي يعدها الصورة المعبرة للموسيقى عن الهمجية وبربرية ذلك العصر .

اما المخرج آيبا فقد قام بإخراج بعض اوبرا فاجنر، ويعود اليه الفضل في تحديد معالم النظرية القائلة بضرورة امتزاج الاضاءة والتمثيل والموسيقى وغيرها من العناصر بوحدة عضوية متكاملة ، ان الموسيقى والضوء وحدهما يستطيعان التعبير عن الطبيعة الباطنية لكل الظواهر، في نظره ان الضوء المنضبط هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية، فتشكيلته وسيولته وتركيزه المتقلب تمدنا بالفرصة لأثارة القيم العاطفية في التمثيل اكثر من القيم الواقعية الاخرى .

ركز آيبا اهتمامه في الدور الذي يلعبه المخرج في صياغة العرض المسرحي من خلال اخراجه لاعمال فاجنر فأصدر كتابه الاول (اخراج دراما موسيقى فاجنر -١٨٩٥) ومن ثم اصدر كتابه الموسيقى وفن المسرح ، اذ يرى آيبا ان في الموسيقى الفن المثالي الذي تطمح مكانته كل الفنون لذلك فهي كفيلة بتنظيم عناصر العرض المشهدي بوحدة منسجمة متكاملة وبدونها لا يتحقق هذا الانسجام ، ويشترط آيبا على كل فن ان يكون له ايقاعا خاصا وان يبعد الاحتمالات البعيدة عن المقصود، وعليه يجب ان تكون ايماءات الممثل مصممة بشكل دقيق متماشية مع

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

موسيقى العرض وعلى نحو يندمج الاثنان معا في وحدة او نظام ايقاعي موحد وبذلك يكون ايقاع العمل الفني ايقاعا حرا منوعا دون ان تؤدي هذه الحرية والتنوع الى التشتت والتجزؤ وبالتالي ضياع المعنى وغياب الدلالة .

لقد وجد ابيا ان الموسيقى تتمتع بزخم عاطفي يغلب على الجانب الواقعي وهي وسيلته الاساسية التي اعتمدها في الضوء في جمع العناصر البصرية (٤٥). واعتبر الموسيقى قادرة على ان تثير العاطفة وتغير مزاج المشاهد وفي التعبير عن دواخله كون العرض المسرحي الصامت لا يعتمد على التكرار في الحركات ولا اضافة "لأي حركة بعيدة عن الزمن الموسيقي الذي يقوم بضبط وتوقيت العرض ومواكبة المحتوى الدرامي وتبعيته" (٤٦) ، مع الاداء الموسيقي والاداء الذي يقدمه ممثل البانتوميم في العبير عما في دواخله من (حقد، كراهية ، حب ، معاناة، الخ) ينتقل ذلك الاحساس دون اي تعارض مع الموسيقى لتشكيل الفعل الدرامي، لقد قام ابيا بتطوير نظام التمارين الايقاعية من خلال ابتكاره طريقة تعليمية لتلقين عناصر الموسيقى لحنا وايقاعا على اساس الحركة الجسمية فتوصل الى تصميم تمارين جديدة مخصصة لإسناد القيم العاطفية في الاليماءات والحركات التي اقتبس منها الرقص الحديث .

استنتج ابيا حول وظيفة الموسيقى في العرض المسرحي الصامت بقوله اذ لم تكن الموسيقى موظفة التوظيف الدرامي النابع من صلب الدراما، فأنها لا تغير مهما بدأنها العرض المسرحي الصامت و"اخترنا لها اماكن لتصدق في بداية مشهد او نهايته، او في دخول شخصية هامة او في انصرافها من على المسرح . (٤٧) فقد صور المشاهد المختلفة والمتغيرة بواسطة الموسيقى، اذ سعى من خلالها نحو تحرير الصورة المسرحية والبحث عن الفعل الكامن خلق تلك التغيرات المشهديه من خلال تنظيم عناصر العرض اذ يرى " ان الموسيقى والموسيقى وحدها تستطيع تنظيم عناصر العرض المشهدي في وحدة انسجاميه متكاملة بطريقة تتجاوز تنام التجاوز قدرة خيالنا وبغير الموسيقى امكانية هذا الانسجام غير موجود (٤٨).

اما راينهاردت المولود في النمسا فقد بدأ حياته كممثل مع (اوتوبراهام) في مسرح (الدوتش) الالمانى، كان قد اسهم بنماذج اخراجية تجمع بين المخيلة والتأثير المسرحي والابهار، وكاد يبلغ منتهى احلامه في اعتبار المخرج فنانا خارقا ، "وقد انشأ استوديو تجريبيا خاصا به واهتم كثيرا بالعمل مع الحشود الجماهيرية واشرك المنقرج في العرض المسرحي مما دفعه بتقديم عروضه في فضاءات ارحب كالمساحات والكاتدرائيات والشوارع ويعد راينهاردت اول من اسس في برلين مسرح الحجرة عام ١٩٠٦ لجمهور نخبة، واستخدم ناصر الاليماءة والارتجال وكوميديا ديلاردتي في اعداد الممثل معتبرا البانتوميم وسيل للعودة بالمسرح الى جوهره الاصلي" (٤٩) استخدم راينهاردت الموسيقى كوسيلة تعبيرية معتمدة في العرض اذ كانت حركة وايماءة الممثلين الذين اظهروا مرونة فائقة واحساسا بالإيقاع ، تركز بعلاقة انسجاميه بين عناصر العرض المسرحي الصامت والاداء الحركي للممثل في عملياته الابداعية على مجهوده الجسماني

مسرحية لاصقوا اعلانات انموذجا

والتي ستكون بالضرورة عملية ايقاعية متناسقة بين العمليات الجسمية الفيزيائية التي يقوم بها الجسم مع الايقاع الموسيقي، وهذا التناسق بين الحركة والايقاع سيحققان تواصلية بين المتلقي والعرض المشهدي الصامت .

فالإيقاع الموسيقي عنصر جمالي يدخل في تنظيم الفعل "وهو بهذا المعنى عنصر اساسي على مستوى الارسال والتلقي" ^(٥٠) وتكرار ظهورها يقدم نوعا من الاستمرارية والتدفق والتأكيد على المعنى الدرامي، كما ينشط من خلالها الايقاع البصري وتنوع تأثيراته الجمالية " فيبرز الايقاع بتوظيفه واستعمالاته النابضة ليشكل عنصرا داخليا يمثل نموذج هذه الممارسة الابداعية، والعمل الذي يتحكم بنظام وحدتها وتكرارها، والايقاع يصبح في هذا الموضع هو النظام الذي يشارك في خلق البنية الجمالية والاثر الفني" ^(٥١) وفقا لما يطلبه العمل الفني .

ما اسفر عنه الاطار النظري :

١. الموسيقى في العرض المسرحي الصامت وظيفة تنظيمية للأيقاع اذ انها تنظم ايقاع حركة الممثل .
٢. تعد الموسيقى هي المعبر عن العواطف والشهوات والدلالات الاخرى
٣. الموسيقى في تكوينات الفعل الدرامي من خلال ما يرافقها من حركة ورقص الذي من خلالها يمكن معرفة المسرحية تراجيدية او كوميدية
٤. وظيفة الموسيقى بالإضافة الى الجانب الجمالي لها جانب روحي وحسي وبإمكانها ان تخلق تواصل مع المتلقي في العرض المسرحي
٥. تعد الموسيقى والمؤثرات الموسيقية كمتمة للفكرة في العرض المسرحي الصامت اي ان لها وظيفة توضيحية للمعنى بالإضافة لكونها دلالية تساهم في معرفة فكرة المشهد .
٦. تساعد الموسيقى على ترجمة الافكار والدوافع الداخلية وتبريرها عن طريق الحركات الایمائية المصاحبة للموسيقى.
٧. مهارة الممثلين في التمثيل الصامت وقدراتهم الجسدية في التعبير بحركات واشارات وإيماءات تعكس واقعهم الاجتماعي .
٨. تعد الموسيقى لغة تترجم الانفعالات الانسانية في دعم اداء الممثل وخلق الجو النفسي العام لتجعل المتلقي يعيش جو الحدث .
٩. تساعد الموسيقى على تكاملية العرض المساعد بوحدة عضوية كاملة .

الفصل الثالث: اجراءات البحث

١. مجتمع البحث :

جاء مجتمع البحث ممثلاً لعنوان البحث الذي اتخذ من العرض المسرحي الصامت للمخرج والممثل احمد محمد عبد الامير الذي قدم في مسرح كلية الفنون الجميلة جامعة بابل عام ٢٠٠٥ .

٢ . عينة البحث :

اختار الباحث عينة البحث قصدياً للأسباب التالية :

أ- كانت العينة ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته .

ب- تتوافق هذه العينة مع طبيعة المؤشرات وصيغتها النهائية بما يضمن الآلية البحثية وطريقة كتابتها وصولاً إلى نتائج أكثر دقة.

ج- وردت هذه العينة ضمن المدة الزمنية المحددة للبحث .

د- حضور الباحث اثناء العرض الامر الذي ساعد في قراءة وتحليل العرض المسرحي بدقة رصد التنوع في اداء الممثل وتوظيف المخرج للموسيقى في العرض المسرحي الصامت.

٣. اداة البحث :

لغرض وضع طريقة موضوعية علمية في تحليل عينة البحث فقد سعى الباحث ومن خلال ما توصل اليه من مؤشرات في الاطار النظري ان يجد الكيفية التي من خلالها تحليل عينة البحث والتي استمدتها من المرجعيات الاتية :

١. المصادر والكتب التي اختصت بالاداء التمثيلي بشكل عام والاداء التمثيلي في العرض المسرحي الصامت وتوظيفه للموسيقى بشكل خاص .

٢. مؤشرات الاطار النظري .

٣. الملاحظة الدقيقة من قبل الباحث لمجموعة الروض الصامته التي شاهدها . وانطلاقاً من الاسس اعلاه فقد اعطى

الباحث ملخص موضوعية العرض المسرحي من خلال الاهداف التي اراد ايصالها الى المتفرج ، ومناقشة توظيف

الموسيقى في العرض المسرحي الصامت وما يرمز اليه من حركات وايماءات خلال العرض المسرحي الصامت.

٤ - طريقة البحث :

استخدم الطريقة التاريخية في الاطار النظري ، اما تحليل العينات استخدم الطريقة الوصفية التحليلية .

٥- تحليل عينة البحث :

١. مسرحية لاصقو اعلانات

تأليف واخراج : احمد محمد عبد الامير*

يبدأ العرض المسرحي بدخول احد الممثلين الايمائيين الى وسط المسرح بسرعة مجابها للجمهور ، ليقوم بحركات ايمائية توحى للمتفرج بانه يقوم بحمل دلوان من مادة معينة قد يكون الماء احدهما ، ثم بعد ذلك يقوم بحركات ايمائية تبين لنا بنقل المادة الموجودة في الدلو الى الدلو الاخر ، ثم بعد ذلك يقوم باخراج علبة من جيبه تبين انها مادة لاصقة يقوم بوضعها في الدلو بعد اضافة الماء عليها ثم رميها بعيدا معبرا عن عدم اكترائه في المكان الذي ستقع فيه العلبة الفارغة ، وهي بالغالب دلالة على عدم اكتراث اغلب افراد المجتمع للوضع المأساوي الذي يعيشه المجتمع من اهمال وعدم اللامبالاة بما ستؤول عليها نتائج تداعيات ومخلفات تراكمات المجتمع .

ساعدت الحركات الايمائية المرنة المرتبطة بالمؤثرات الموسيقية التي جسدها الممثل على فهم واستيعاب الفكرة وبدون أي عائق قد يسيء فهمها من خلال التدفق الدرامي للحركات الايمائية والتأكيد على استيعابها ثم يقوم الممثل الاول بحركات ايمائية لدخول احد الممثلين بمساعدته في عملية لصق الاعلانات على الجدران ، اذ نجد ان الممثل الاول يحاول فرض سيطرته على الممثل الثاني من خلال محاولة تحديد اماكن اللصق ، لكن الممثل الثاني يتجنب تنفيذ طلبه ، الا ان يحدث نوع من الجدل الايمائي لينتج عنه خضوع الممثل الثاني لأوامر الممثل الاول ، اذ يقوم الممثل الاول بوضع الاعلانات على الجدار مستخدما يديه كفرشاة مستخدما حركاته الايمائية لخلق جدار وهمي داخل المسرح ليضع عليه اعلاناته ولكي يشاركه الجمهور في رسم المخيلة عن طريق تحديده لحجم الاعلان المراد لصقه .

ارتكز المخرج في عرضه المسرحي على اللياقة البدنية للممثلين ومحاولة انسجامها مع المؤثرات الموسيقية للتأكيد على جمالية العمل الفني ، فكانت حركات اجسامهم الفيزيائية قادرة على التعبير عن فكرة الممثل المنسجم مع توظيفه للموسيقى ، فعندما يقوم الممثل الثاني بحمل الاعلانات وبعد ذلك يقوم بحركاته ايمائية تدل على فتح تلك الاعلانات بحركات ايمائية ليضعها في المكان الذي وضعت فيه المادة اللاصقة ، ويقوم بتكرار عملية اللصق لمرات عدة ، اذ تلصق اعلانات عدة على جدران وهمية ثلاثة ، وبعد ان ينتهي كلا الممثلين في عملية اللصق يقف كل منهما ليتأمل ما تحويه هذه الاعلانات من شعارات عن اشخاص يظهر انهم غير مقتنعين بهم ، اذ يعبرون عن ذلك

* د . احمد محمد عبد الامير ، دكتوراه اختصاص فلسفة التربية الفنية تمثيل صامت يعمل تدريسي في كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل في اختصاص التمثيل الصامت واللياقة البدنية .

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

بأيماءات السخرية والرفض . وبعد ذلك يلاحظ من خلال ايماءاتهم ان الاعلانات بدأت تتخلع عن جدرانها فيسعدان الى اعادتها الى الوضع السابق .وبعد محاولات سريعة تسقط كل اللافتات على الارض ، فيفكر الممثل الاول بأن المادة اللاصقة التي استخدموها في عملية اللصق ذات نوعية رديئة ، ومن خلال ايماءهم اذ استخدم يده في اختبار متانة وايماءات الوجه، فيتصارع الاثنان فيما بينهم متهما كل منهما الآخر بسوء الاختيار ، ومن ثم الالتحام التام جسديا ، بعد ان يضع كلا منهما المادة اللاصقة على جسد الآخر في المشهد الاول كان الايقاع الموسيقي ثابتا اذ لم يتغير على طول المشهد تتناسب الايقاع الموسيقي مع حركة الممثلين اثناء عملية اللصق بسبب حركة الممثلين السريعة التي احتاجت الى ان يكون الايقاع الموسيقي سريع ولكنها لم تتناسب مع حركة الممثلين ، اذ كانت حركة الممثل الثاني اقرب لان تكون ميكانيكية يستخدم ايماءات بوضع يديه على رجليه محاولة منه تفسير عدم الاستقرار النفسي وان كان يحاول ابعاد يديه عن الجمهور قدر المستطاع لانه خائف ان يعطي اي حركة ايمائية قد لا تتناسب مع العرض المسرحي.

وكان الايقاع الموسيقي يساهم في اسناد القيم العاطفية في الايماءات والحركات الجسدية التي تنبع من صلب تشكيل الفعل الدرامي على خشبة المسرح ادى الى ان يتناسب الايقاع الموسيقي مع الايقاع الحركي ، فالمشهد الاول من المسرحية كان ذو ايقاع سريع نسبيا وتناسبت الموسيقى معه ، فكانت الموسيقى متناسبة مع الايقاع الحركي لكن اثناء المشهد ذاته تغير الايقاع الحركي فاصبح ابطأ فأبنت الموسيقى من سرعتها ، ومن الملاحظ ان هنالك تنوع في الاحداث التي تجري على خشبة المسرح ثم اصبح هناك صراع ، وهذا الاختلاف الحاصل في الاحداث ادى الى تنوع الايقاعات وتبرير الفعل الحركي ومن ثم سد الفجوات التي قد تصيب المتلقي بالملل .

في المشهد الثاني يتكرر الفعل ذاته في المشهد الاول ، ولكن بأيقاع متزايد بدءا من دخول الممثل وانتهاءا بإتمام عملية اللصق ، ويتكرر عملية مزج المادة اللاصقة في وضعها في دلو مملوء بالماء وهي العلبة الفارغة بعيدا عن دلالة على اللامبالاة لا غلب الناس أين تقع ؟ ماذا تسبب؟ ويبدأ كل منهما بوضع الاعلانات دون معرفة ماذا يوجد داخل تلك الاعلانات .

ثم يقف الممثلان الايمائيان اللذان يقومان بلصق الاعلانات ، ليشاهدوا دخول ممثل اخر ليؤدي الايماءات السابقة ذاتها ثم يأمر ممثل ثان بالدخول لياشر بالصاق اعلاناتهما فوق اعلانات الممثلان السابقان وبأيقاع متزايد ، اذ تلائم سرعة الايقاع من سرعة عملية لصق الاعلان لتظهر للمشاهد بصورة جميلة كما كانت حركة الممثل سريعة بما يملك من لياقة بدنية عالية استطاع بأيماءته ان يوصل فكرة واضحة غير صعبة .

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

ثم تتحرك المجموعة الاولى بتمزيق الاعلانات التي قامت المجموعة الثانية بألصاقها اذ تظهر لنا هذه المشاهد وجهات النظر المختلفة في رفض او قبول الشخص الموجود في الاعلانات وهي تعبر بطريقة غير حضارية او وضح لنا وجود مستويات مختلفة ي قبل الواقع وقد تكون محاولة للسيطرة على افكار الآخرين حتى لو استخدمت القوة او التهميش بصورة قصيرة او كيدية اذ يلجأ كل شخص منهم في محاولة تبرير ان له الاحقية في الاعلان وان المجموعة الأخرى هم المتجاوزين على حقوقهم ولهذا يلجؤون الى اخر الاحتمالات دون المرور بالاحتمالات الأخرى وهي الاقتتال فيما نلاحظ ان الايقاع الادائي يتراوح بين التزايد والتناقص والتنوع ، للتأكد على ان تسارع الاحداث او تباطؤها ، وكان المشهد يفتر الى مؤثرات صوتية تدعم المشهد المسرحي ، وذلك من اجل اوصول الفكرة الى المتلقي ، اذ ان حركة الممثلين في تمزيق الملصقات كان يحتاج الى مؤثر صوتي متناسب معه ، وايضا حركة الممثل مع الدلو وعملية خلط المواد كانت تحتاج الى مؤثر صوتي ، وذلك من اجل التنويع في الايقاع .

وفي المشهد الثالث نلاحظ دخول رجل اطفاء يصاحب دخول الممثل صوت سيارة الاطفاء في دلالة على نشوب الحريق في كل مكان وابتداء الاقتتال في كل مكان فيقوم الممثل (رجل الاطفاء) بمحاولة اطفاء شعلة الفتنة بسحب خرطوم الماء ولكنه يتفاجأ بعدم وجود الماء ، يؤدي حركات ايمائية لسحب الماء من الخرطوم ولكن دون جدوى وكأن النار انتقلت في كل مكان ، يحاول الممثل معرفة سبب اقتطاع الماء بحركات ايمائية الى اشخاص بعيدين ، الا انهم ينادوه بالتخفي خلف الكواليس ، ثم ينقطع صوت صفارة الحريق وبعد ذلك تدخل ممثلة ايمائية بيدها لعبة تحركها بواسطة الخيوط وتقوم اللعبة بتحية الجمهور الذي اعتبرته الشعب المحترق واصفة اياها انهم كاللعبة تستطيع ان تحركهم كيف تشاء وبالتالي سيكونون اضحوكه .

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث :

- ١- تناسب الايقاع الحركي مع الايقاع الموسيقي في معظم مشاهد المسرحية .
- ٢- ساهم الايقاع الموسيقي في اسناد القيم العاطفية والحركات الجسدية للعرض المسرحي الصامت والتي تساهم في اوصول فكرة العرض المسرحي الى المتلقي .
- ٣- انسجمت المؤثرات الموسيقية مع اللياقة البدنية وحركات اجسامهم الفيزيائية القادرة على التعبير عن فكرة العرض المسرحي لغرض تأكيد جمالية العمل الفني .
- ٤- استطاعت الموسيقى ان تعبر عن روح العصر الذي تعرض فيه المسرحية والى الزمن الذي ينتمي اليه العرض المسرحي الصامت على الرغم من تنوع الصراع في العرض المسرحي .

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

الاستنتاجات :

- ١- امتلاك الممثلون الحس الموسيقي باذ تطابقت حركتهم الایمائية مع الايقاع الموسيقي للعرض المسرحي.
- ٢- تميز اداء الشخصيات الصامته برشاقة الحركة وامتلاكها للايقاع الموسيقي المتناغم معها .
- ٣- تفاعل الجمهور مع هارمونية العرض المسرحي النابعة من الموسيقى وفعلها التأثيري على المتلقي الذي تجسيد معاناتهم وخلق الصورة الابداعية للعمل المسرحي .

الهوامش (احالات البحث)

- ١- طارق حسون فريد: تاريخ الفنون الموسيقية ، ج ١، (بغداد : بيت الحكمة، ١٩٩٠) ص ٣٣.
- ٢- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الامزيقي المصري، لسان العرب، ج ٩، (بيروت : دار صادر، ب ت)، ص ٣٥٨.
- ٣- جميل صليبا، المعجم، الفلسفي، ج ٢، (بيروت : دار الكتاب اللبناني، ب ت)، ٥٨١.
- ٤- سليم سروه، المدخل الى الموسيقى : دراسات موسيقية، ط ١، (دمشق : وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١١)، ص ١١.
- ٥- المصدر نفسه، ص ١١.
- ٦- اسعد محمد علي، بين الادب والموسيقى، (بغداد : دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٥)، ص ٢٦ .
- ٧- عبد الفتاح البارودي، (مسرحنا بلا موسيقا)، مجلة المسرح (القاهرة)، العدد الثاني والعشرون، ١٩٦٤، ص ١٣.
- ٨- رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة : سهى بشور، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٧)، ص ٢٦.
- ٩- ينظر : شكري عبدالوهاب، تاريخ وتطوير العمارة المسرحية، (القاهرة : مؤسسة حورس الدولية، ٢٠٠٧)، ص ٨٥.
- ١٠- كامل مصطفى الشواف، تاريخ الحياة الموسيقية، (دمشق : دار اليقظة للطباعة، ب ت)، ص ١٣.
- ١١- بول هنري لانج، الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة)، ترجمة : احمد حمدي محمود، المكتبة العربية، ص ٦٠.
- ١٢- الاراديس نيكول، المسرحية العالمية، ج ١، تر: عثمان نوير، (بغداد: دار الحرية، ١٩٨٨)، ص ١٩٧.
- ١٣- ثروت عكاشة، الزمن ونسيج النغم، (القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٧)، ص ٢٧ .
- ١٤- علي عبد الله، الموسيقى التعبيرية، ط ١، (بغداد : دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٧)، ص ١٣.
- ١٥- جوليان هلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة : امين الرباط، (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للآثار والفنون، ١٩٩٥)، ص ١٠٢ .
- ١٦- علي عبدالله، مصدر سابق، ص ١٤.
- ١٧- طارق حسون فريد، مصدر سابق، ص ١٨٣ ،
- ١٨- جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة: فؤاد زكريا، (القاهرة : دار النهضة، ١٩٧٣)، ص ١٨٥.
- ١٩- طارق حسون فريد، المصدر السابق، ص ٢٣٨.
- ٢٠- طارق حسون فريد، مع الموسيقى العالمية، ص ١٤٢.

مسرحية لاصقو اعلانات نموذجاً

- ٢١- صبحي المحاسب، قصة الموسيقى والحضارة في الغرب، ج ٢، (سوريا : منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٠)، ص ٢٢٤.
- ٢٢- طارق حسون فريد، مع الموسيقى العالمية، مصدر سابق، ص ٣٠٦.
- ٢٣- جبار جودي، جماليات السينوغرافيا، ط ١، (بغداد : الزاوية للتصميم والطباعة، ٢٠١١)، ص ٧٣.
- ٢٤- جاك دي سوشيه، برتولد برخت، ترجمة: صباح الجهم، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣)، ص ٨٧.
- ٢٥- حسين التكمه جي، نظريات الاخراج، (بغداد : دار المصادر، ٢٠١١) ص ٨٦.
- ٢٦- عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٩)، ص ١٥.
- ٢٧- سليم الجزائري، البانتوميم : دراسة في المسرح، ط ١ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٣)، ص ٤٠.
- ٢٨- صوفيا ليسا، جماليات موسيقى الافلام، ترجمة : غازي منافخي، (دمشق : وزارة الثقافة، ١٩٩٧)، ص ٥٦.
- ٢٩- سليم الجزائري، مصدر سابق، ص ٧٧.
- ٣٠- ثروت عكاشة، الزمن ونسيج النغم، ط ٢، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦)، ص ٧٢.
- ٣١- ثروت عكاشة، المصدر السابق، ص ٨٠.
- ٣٢- د. راجية عاشور، تذوق فن الباليه، ط ١، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٠)، ص ٣٠.
- ٣٣- عقيل مهدي يوسف، مصدر سابق، ص ٢٥.
- ٣٤- ينظر : سليم الجزائري، مصدر سابق، ص ٢١٧ .
- ٣٥- علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، ط ١، (ليبيا : المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧)، ص ٢٤.
- ٣٦- ماري الياس وحنان القصاب، المعجم المسرحي، (بيروت : ناشرون ١٩٩٧)، ص ٤١٢.
- ٣٧- فيسفولد مايرخولد، مصدر سابق، ص ٨٩.
- ٣٨- سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٧٩)، ص ٢٢٨.
- ٣٩- بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الاخراج المسرحي، (جامعة الموصل : دار الكتب، ١٩٨٠)، ص ٧١.
- ٤٠- سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر، ص ٢٣٤.
- ٤١- فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ترجمة : شريف شاكر، ج ١، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩)، ص ٣٥.
- ٤٢- المصدر السابق ، ص ٣٧
- ٤٣- عقيل مهدي، نظرات في فن التمثيل، ص ٢٢٦.
- ٤٤- علي عبد الله، الموسيقى التعبيرية، مصدر سابق، ص ٥٤.
- ٤٥- ينظر علي عبد الله : المصدر نفسه، ص ٥٥
- ٤٦- علي عبد الله، مصدر سابق، ص ٣٩.
- ٤٧- كمال عيد، ادولف ابيا بين الاخراج والموسيقى، (مجلة الاقلام : بغداد، دار الحرية للطباعة والنشر، (العدد التاسع) ايلول، ١٩٨٢، ص ٤٤.
- ٤٨- اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ص ٢١.
- ٤٩- ينظر : سليم الجزائري، البانتوميم دراس في المسرح الصمت، ط ١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٣)، ص ٢٠٦.
- ٥٠- عبد الكريم عبود عودة، مفهوم الايقاع ودراسة مكونات البناء في الاداء التمثيلي، مجلة الاكاديمي (بغداد)، المجلد التاسع، العدد (٣٢)، ٢٠٠٠، ص ٨٩.
- ٥١- المصدر نفسه، ص ٨٤.

مسرحية لاصقو اعلانات نموذجاً

المصادر والمراجع

- أولاً : الكتب
- أردش (سعد) . المخرج في المسرح المعاصر . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ .
- البارودي (عبد الفتاح) . مسرحنا بلا موسيقى . كلية المسرح . القاهرة . العدد الثاني والعشرون ، ١٩٦٤ .
- بنتلي (أريك) . نظرية المسرح الحديث . بغداد : منشورات وزارة الاعلام ، ١٩٧٥ .
- بورتنوي (جوليوس) . الفيلسوف وفن الموسيقى . ترجمة : فؤاد زكريا . القاهرة : دار النهضة ، ١٩٧٣ .
- التكمة جي (حسين) . نظريات الاخراج . بغداد : دار المصادر ، ٢٠١١ .
- الجزائري (سليم) . الباتنوميم : دراسة في المسرح . ط١ . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١٣ .
- جودي (جبار) . جماليات السينوغرافيا . ط١ . بغداد : الزاوية للتصميم والطباعة ، ٢٠١١ .
- سبورتنوي (جوليو) . الفيلسوف وفن الموسيقى . ترجمة : فؤاد زكريا . القاهرة : دار النهضة ، ١٩٧٣ .
- سوشيه (جاك دي) . برتولد برخت . ترجمة : صباح الجهم . دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٣ .
- الشواف (كامل مصطفى) . تاريخ الحياة الموسيقية . دمشق : دار اليقظة للطباعة ، ب ت .
- عبد الله (علي) . الموسيقى التعبيرية . ط١ . بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٧ .
- عبد الوهاب (شكري) . تاريخ وتطوير العمارة المسرحية . القاهرة : مؤسسة حورس الدولية ، ٢٠٠٧ .
- عكاشة (ثروت) . الزمن ونسيج النغم . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٧ .
- علي (اسعد محمد) . بين الادب والموسيقى . بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ٢٠٠٥ .
- عواد (علي) . تموايه التخييل المسرحي . ط١ . ليبيا : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧ .
- عيد (كمال) . أدولف ابيا . بين الاخراج والموسيقى . مجلة الافلام . بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر . العدد التاسع . ايلول ، ١٩٨٢ .
- فريد (طارق حسون) . تاريخ الفنون الموسيقية . ج . بغداد : بيت الحكمة ، ١٩٩٠ .
- فريد (طارق حسون) . مع الموسيقى العالمية . نيكول
- فريد (بدري حسون) . وسامي عبد الحميد . مبادئ الاخراج المسرحي . جامعة الموصل : دار الكتب ، ١٩٨٠ .
- مايرخولد (فيسفولد) . في الفن المسرحي . ترجمة : شريف شاكر . ج١ . بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ .
- المحاسب (صبحي) . قصة الموسيقى والحضارة في الغرب . ج٢ . سوريا : منشورات وزارة الثقافة ، ٢٠٠٠ .
- نيكول (الاراديس) . المسرحية العالمية . ترجمة : عثمان نويه . ج١ . مطبعة الانجلو المصرية ، ١٩٨٩ .
- ليسا (صوفيا) . جماليات موسيقى الافلام . ترجمة : غازي منافخي . دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٧ .
- لانج (بول هنري) . الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة) . ترجمة : احمد حمدي محمود . مصر . الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٥ .

مسرحية لاصقو اعلانات انموذجا

- هلتون (جوليان) . اتجاهات جديدة في المسرح . ترجمة : امين الرباط . القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للآثار والفنون ، ١٩٩٥ .
- يوسف (عقيل مهدي) . نظرات في فن التمثيل . بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨٨ .
- ثانيا : المعاجم والقواميس
- ابن منظور. المنجد في اللغة والأعلام . ط ٢٠ . بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٦٩ .
- جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الاساس، (بيروت: الاوروس للطباعة، ١٩٨٩.
- سروه(سليم) . المدخل الى الموسيقى : دراسات موسيقية . ط ١ . دمشق : وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠١١.
- سكوت (روبرت جيلام) . أسس التصميم . ترجمة :محمد محمود يوسف . القاهرة: دار النهضة ، ١٩٦٨.
- صلبيا (جميل). المعجم ، الفلسفي ج ٢ .بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ب ت.
- المصري (ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الامزيقي). لسان العرب ج ٩ .بيروت : دار صادر ، ب ت .