سيكولوجيا الخطاب الموسيقي في عروض المسرح الديني
مسرح التعازي أنموذجا

ا.م.د.عبدالستار عبد ثابت م. د. عدنان خلف ساهي
كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة

الفصل الاول
الاطار المنهجي

مشكلة البحث

نشأ الخطاب الموسيقي لتأكيد حاجة الانسان وميله الغريزي نحو مقومات البقاء ، معتمدا بذلك على صوته وحركته كوسائل تعبيرية داخل المحيط الجمعي ، حيث 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 بالموسيقى والمجسد المكاني الموجود على الخشبة بشكل مادي عندما يحاول تحقيق الغاية الدرامية واهدافها ليتجه بكل قوته نحو التعبير النفسي للموسيقى .

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 فلابد من دراسة الموضوع على وفق العنوان الاتي :

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

أهمية البحث والحاجة اليه

١ – تسليط الضوء على العلاقة بين الموسيقى وعلم النفس .

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

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

هدف البحث .

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

حدود البحث .

* الحدود الزمانية : ٢٠٠٤ – ٢٠١٠ .

* الحدود المكانية : 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 .

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 – وعرفها ابراهيم مدكور على انها ((دراسة الظروف النفسية والقوانين التي تحكمها)) (٢) .

٣ – اما احمد عزت راجح فقد عرفها بانها ((العلم الذي يدرس " الحياة النفسية " وما تتضمنه من افكار ومشاعر واحساسات وميول ورغبات وذكريات وانفعالات)) (٣) .

اما الباحث فانه يحدد مصطلح (السيكولوجيا) بما يتفق مع المنظور الاجرائي في الفصل الثالث على 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 وابعاداً 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 " سمير الحاج شاهين " بقوله ((المادة القادرة على الافصاح عن كل انفعالات القلب البشري ، أي الارادة ، التي تدور حول قطبين : اللذة والالم ، الرضى وعدم الرضى ، ونقلها الى حيّز التصور بأمانة وبأدق الوانها وأرهف اختلافاتها)) (٤) .

٢ – اما يوسف السيسي فقد رأى الخطاب الموسيقي على انه ((الموضوع الذي يرتبط بالعواطف والمشاعر)) (٥) .

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)) (٦) .

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 القدم كانت اداة للتطهير والتعبير عما يختلج في 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 في ضوء المفاهيم والقواعد العامة لعلم النفس .

لقد اصبح الخطاب الموسيقي من خلال منظور علم النفس اداة منظمة للعواطف والطاقة العقلية وتستطيع 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)) (٧) . 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)) (٨) ، 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 (٩) .

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)) (١٠) .

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)) (١١) .

ان تكوين البنية الموسيقية يأتي من خلال جزئين ((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)) (١٢) .

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 (١٣)

ينطوي الخطاب الموسيقي كونه اداة تعبيرية اساسية عن الخلجات الانسانية ، على الفهم والتأويل النفسي ويعبر عن الطابع العاطفي والوجداني للمتلقي ، وقد لا يتحقق التأثير عند المتلقي في بعض الحالات لوجود اختلاف واضح بين مفهوم التعبير والتأثير الموسيقي ، فتحقيق الانفعال في هذا المجال يأخذ بمجامع 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 (١٤) .

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 منجزه لدرجة انه يشاهد بعينيه ما كان يريد القيام بتصويره لتكون طريقة الاستماع

عنده عن طريق الاسقاط لا عن طريق بنيته الفسيولوجية (١٥) ، 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)) (١٦) .

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 .)) (١٧) .

ان عملية التلقي الموسيقي 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 جميع اللغات بمفرداتها اللغوية تمتلك المعاني 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)) (١٨) .

يعد الخطاب الموسيقي اللغة المجردة التي ترمز الى مفاهيم متعددة تجذب خيال المستمع ، وهو هنا (اي الخطاب) يكون ذو قدرة على تحقيق ظاهرة الانفعال النفسي والشعوري لدى المتلقي وانه يعمل على اثارة مشاعره

الانسانية ، لان التجاوب العاطفي بين ذلك الخطاب وبين المتلقي قائم لا يقبل المناقشة ، والمتلقي هنا لايعبأ بمناقشة طبيعة تجاوبه الشعوري مع الموسيقى ، المهم ان ذلك التجاوب قائم سواء أكان مباشرا أو من فعل الخيال الى الشعور العاطفي والتجاوب النفسي (١٩) .

المبحث الثاني : الخطاب الموسيقي في المسرح الديني .

شغل المسرح الديني اهتمام الدارسين والمفكرين عبر التاريخ وقد نال هذا اللون اهتماما بارزا واصبح موضع نقاش وجدل نفسي وجمالي بخاصة فيما يتعلق بمهارات هذا المسرح وعناصره . ولعل الخطاب الموسيقي 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 ؛ أتسمت الطقوس التمثيلية التي مارسها الانسان البدائي بالطابع الديني كونها السبب في اطلاق معنى الانتماء للفرد بالجماعة ، واحتوت تلك الطقوس التي اصبحت علامة بارزة في علاقة المسرح بالفكر الديني للانسان ، على المواضيع الاسطورية التي يؤديها الكهنة بمشاركة عامة الناس في نسيج من الاداء التمثيلي القائم على الموسيقى التي ارتبط بها الرقص ارتباطا عضويا لايمكن فصله ، كونه اداة تنظيم للحركة اثناء الاداء (٢٠) ، وأن الأمر الحتمي في ذلك ان هذه الطقوس اتخذت من الموسيقى والرقص ((مظهرا مقدسا ، اذ كان جزءا لا يتجزأ من صميم الشعائر الدينية التي تؤديها الشعوب البدائية تقربا الى الالهة أو تمجيدا للطبيعة)) (٢١) .

ان هذا الميل الغريزي الذي اتخذه الانسان الاول نحو التمثيل المرتبط بالفكر الديني عن طريق المحاكاة ((لم يكن منفصلا عن ادراكه للقوى الغيبية التي تحكم الحياة من حوله ، بمعنى ان البداية الحقيقية لفكره الدرامي ترتبط بالبداية الحقيقية لفكره الديني البدائي)) (٢٢) .

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 ثلاثة 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)) (٢٣) .

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)) (٢٤) .

وتميز الخطاب الموسيقي في المسرح الديني عند الاغيق بثرائه وتعبيره القوي وتنوع نغماته الموسيقية كونه في حالة مستمرة في الانتقال السريع من ((المرح 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)) (٢٥) .

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)) (٢٦) .

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 (هيغل 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)) (٢٧) .

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)) (٢٨) . 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)) (٢٩) .

أما الجانب التربوي للخطاب الموسيقي في مسرح القرون الوسطى فقد 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)) (٣٠) .

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)) (٣١) .

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)) (٣٢) .

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)) (٣٣) .

وفي الهند ؛ التي شيدت حضارتها المسرحية على أسس دينية ثابتة من خلال الطقوس التي مارستها الجماعات آنذاك فقد كان 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)) (٣٤).

وفي اليابان ؛ وخلال القرن الرابع عشر الميلادي 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 واسعا للتناسق والانسجام داخل العرض ككل (٣٥) .

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)) (٣٦) .

اما المسرح الديني في افريقيا فقد اعتمد بشكل كامل على الخطاب الموسيقي بكل صوره الايقاعية والصوتية في دعم الحدث 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 (٣٧) .

اما مسرح التعزية ؛ فان هذا النمط المسرحي استطاع ان يظهر في الاوساط الشعبية ليترك اثره الفني 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)) (٣٨) .

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 (٣٩) .

وقد 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 (٤٠) .

ان اتخاذ المسرح الديني صفة الواعظ التربوي والتعليمي جعل الخطاب الموسيقي يتجه نحو استخدام اساليب موسيقية مختلفة على شكل طقوس احتفالية تجسد العواطف والمشاعر الدينية لحث المتلقين على الاندماج مع الحدث لتحقيق التطهير الذاتي والجمعي ، فهذه المنظومة الحسية تدعوا الى فعل الخير والدعوة الى الله وانزال القصاص على الظالمين . ويسعى هذا الخطاب ترجمة هذه المفاهيم العليا عن طريق الاناشيد والاغاني الحزينة بأداء فردي وجماعي وبإيقاع يتناسب مع طبيعة اللحن في هذا اللون من المسرح .

ما أسفر عنه الإطار 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 الخاص بالعرض المسرحي .

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

٥ – يقترن الخطاب الموسيقي من خلال ادواته 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 م 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 عرضين مسرحيين تم اختيارهما للمسوغات الاتية .

١ – توفرها على شكل اقراص C D نقاوة التسجيل ووضوح المادة السمعية والبصرية فيها .

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 خلف 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 والتي شملت (٩) فقرات .

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 :

$$\frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق}} \times ١٠٠$$

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 :

$$\frac{\text{الاتفاق بين التحليلين} - \text{مجموع الاخطاء في الاتفاق}}{\text{مجموع الاخطاء في الاتفاق}} \times ١٠٠$$

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 .

---

* السادة الخبراء :

١ – أ . د صالح أحمد مهيدي / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .

٢ – أ . د عبد الكريم عبود عودة / كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة .

٣ – أ . م . د أحمد ابراهيم محمد / كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة .

٤ – أ . م . د ناصر هاشم بدن / كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة .

٥ – أ . م . د هيثم شعوبي ابراهيم / الجامعة المستنصرية

** أ . م فراس جاسم ياسين / تدريسي في قسم الموسيقى – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .

من أساس الفقر يبني ويرفع لكل مجد رايه

الاغنية الثالثة : بويه بويه

١ – البناء الفني لأغنية بويه بويه .

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 (بويه بويه) .

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 بتقديم افكار زمانية موغلة 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 :

بويه بويه انا زينب رد عليه

بويه بويه امي وصتني وصيه

اذكري الفقير وحاجته

ثانيا : مسرحية (سفينة النجاة)

تأليف واخراج : محمد كريم

التأليف الموسيقي : ممدوح كاظم فندي

سنة العرض ٢٠٠٨ .

مكان العرض : محافظة ميسان .

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 انفعالاً عاطفياً مثالياً صادقاً 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 .

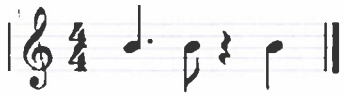
١ – البناء الفني لموسيقى دخول الرأس المقطوع .

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 تكون للنحات 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 و 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 .

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 تعيشها 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 .

الاستنتاجات

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

٦ – 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 .

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 .

المقترحات

وفي ضوء ما سبق فان الباحث يقترح الاتي :

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

٢ – اقامة المؤتمرات الخاصة بتوظيف الدراسات النفسية في منظومة الفنون الجميلة .

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) .

الهوامش

(١) منير البعلبكي ، المورد : قاموس انكليزي عربي . (بيروت : دار العلم للملايين ، ٢٠٠٦) ، ص ٧٣٦ .
(٢) ابراهيم مدكور ، المعجم الفلسفي ، (القاهرة : الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية ، ١٩٨٣) ، ص ٩٩ .
(٣) أحمد عزت راجح ، أصول علم النفس ، ط ٨ (الاسكندرية . المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٠) ص ٧ .
(٤) سمير الحاج شاهين ، روح الموسيقى ، ط١ (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠) ص ٣٤
(٥) يوسف السيسي ، دعوة الى الموسيقى (الكويت : سلسلة عالم المعرفة (٤٦) ، ١٩٨١) ، ص٣٢١ .
(٦) ضياء الدين أبو الحب ، الموسيقى وعلم النفس ، ط ١ (بغداد : مطبعة التضامن ، ١٩٧٠) ٢٣ .
(٧) د . أي شنايدر ، التحليل النفسي للفن ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد : دار الشؤون الثقافية والنشر ، سلسلة الكتب المترجمة (١٣٢) ، ١٩٨٤) ، ص ١٠٤ .
(٨) الشوان عزيز . الموسيقى تعبير نغمي – ومنطق . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥ ص ٢٧ .
(٩) أحمد عزت راجح ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤٦٧ .
(١٠) ضياء الدين أبو الحب ، المصدر السابق نفسه ، ص ٧٧ .
(١١) المصدر نفسه ، ص ٩٩ .
(١٢) نفسه ، ص ٦٦ .
(١٣) شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي : دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني (الكويت : سلسلة (٢٦٧) ، ٢٠٠١ ، ص ٢٩٩ .
(١٤) زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، (الفجالة . القاهرة : دار مصر للطباعة ، ب ت) ص ٤٦ .
(١٥) يوسف ميخائيل اسعد ، سيكولوجية الابداع في الفن والادب . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة . مشروع النشر المشترك بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٨٤ ، ص ٦١ .
(١٦) كارل . ايس برنهارت، علم النفس في الحياة العملية ، ترجمة : ابراهيم عبد الله محي ، ط ٣ (بغداد : مطبعة العاني ، ١٩٦٥) ص ١٣٤ .
(١٧) أحمد عزت راجح ، مصدر سابق ، ص ٤٥٠ .
(١٨) احمد المصري ، الثقافة الموسيقية ، مجلة الثقافة المصرية (القاهرة) العدد ١٠٣ ، ١٩٦٥ ، ص ٣٩ .
(١٩) ينظر : يوسف السيسي ، المصدر السابق نفسه ، ص ٣٢٣ .
(٢٠) ينظر : مهند طابور ، الطقس واثره في التمثيل ، ط ١ (بغداد : مكتبة الفتح ، ٢٠٠٧) ، ص ٤٧ .
(٢١) عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي (عمان : دار البشير للنشر والتوزيع ، ١٩٨٨) ، ص ١٨ .
(٢٢) فؤاد زكريا ، مع الموسيقى : ذكريات ودراسات ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة النشر المشترك بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ، ب ت) ص ٨١ .
(٢٢) علي عقلة عرسان ، الظواهر المسرحية عند العرب ، ج ١ ، ط ١ (طرابلس . ليبيا : المنشاة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ، ب ت) ص ١٢ – ١٣ .
(٢٢) فرد ب ميليت ، وجيرالديس بنتلي ، فن المسرحية ، ترجمة : صدقي خطاب . مراجعة : محمد السمرة (بيروت : دار الثقافة . مشروع النشر المشترك بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر بنيويورك ، ١٩٦٦) ص ٦٨ .
(٢٣) فايز ترحيني ، الدراما ومذاهب الادب ، ط ١،(بيروت : المكتبة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨) ص ٦٨ .
(٢٤) ادوين ديور ، فن التمثيل : الافاق والاعماق ، ج ١ ، ترجمة : مركز اللغات الحية ، مراجعة : سامي صلاح (القاهرة : اكاديمية الفنون . وحدة الاصدارات . مسرح (٣٧) ، ١٩٩٨) ص ١٤٢ .

(٢٥) ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة : اسعد حليم (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١) ٢٥ .

(٢٦) المصدر نفسه ، ص ٢٤٤ .

(٢٧) جان فرايبيه و ا . م . جوسار ، المسرح الديني في القرون الوسطى ، ترجمة : محمد القصاب . مراجعة : احمد مندور (بدون مكان وتاريخ وسنة النشر) ص ١٠ .

(٢٨) جوليوس بورتنوي ، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة : فؤاد زكريا ، مراجعة : حسين فوزي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٩٧٤) ص ١٠٧ .

(٢٩) محمد فرحات عمر ، فن المسرح (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . المكتبة الثقافية (٢٦٨) ١٩٧١) ، ص ١٢

(٣٠) يوسف السيسي ، مصدر سابق ، ص ١٩٠ – ١٩١ .

(٣١) روجيه عساف ، سيرة المسرح : اعلام واعمال – جدول تأريخي للمسرحيين والمسرحيات ، ط ١ (بيروت : دار الادب للنشر 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) أدوين ديور ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٦٨ .

(٣٤) جيمس روز ايفانز ، « المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم » ، مجلة الاقلام (بغداد) العدد ١٢ ، ١٩٧٨ ، ص ٤٥ .

(٣٥) عليون اونج ديوب ، 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) فاضل السوداني « التعازي : مسرح الفرجة والعرض الشعبي » ، مجلة الحياة المسرحية (دمشق) العدد ٥٧ ، ٢٠٠٦ ، ص ١٠٥ .

(٣٧) منير الحافظ ، مظاهر الدراما الشعائرية ، ط ١ (دمشق : النايا للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩) ص ١٣٦ .

(٣٨) روجيه عساف ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢٢٩ .