Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّةِ

Vol. 30/ No. 4/ 2022 المجلد 30/ العدد 4/ 2022

شعرية الموسيقى والمؤثرات واشتغالاتهما في العرض المسرحي العراقي المعاصر

نبراس هشام عبد العباس

قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل / العراق

Fine.nebras.husham@uababylon.edu.iq

تاريخ استلام البحث: 6 / 3 /2022 تاريخ قبول النشر: 20 /3/ 2022 تاريخ نشر البحث: 12 / 4 / 2022

المستخلص

احتوى البحث على أربعة فصول، جاء في الفصل الاول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث التي تحددت بالتساؤل الآتي:- (ما شعرية الموسيقى والمؤثرات؟ وما كيفية اشتغالاتهما في العرض المسرحي العراقي المعاصر؟)، وجاءت أهمية البحث والحاجة إليه بتسليط الضوء على أحد العناصر الفاعلة في تكوين بنية العرض المسرحي، اذ تتيح هذه الدراسة الفرصة في ايجاد علاقة ترابطية بين مفاهيم من أجناس فنية متجاورة (الشعر، المسرح). وكان هدف البحث هو التعرف على مفهوم شعرية الموسيقى والمؤثرات واشتغالاتهما في العرض المسرحي العراقي المعاصر، واقتصرت حدود البحث على الحد الزماني (2010– 2015) لعروض مسرحية قدمت على المسرح الوطني في بغداد. ثم اختتم الفصل بتحديد المصطلحات.

اما الفصل الثاني (الاطار النظري)، فيتكون من ثلاثة مباحث عُني المبحث الاول بـــــ: الشعرية مفاهيمياً، وتناول المبحث الثاني شعرية الشعر(السياب، والبياتي) انموذجا وجاء في المبحث الثالث: شعرية الموسيقى والمؤثرات واشتغالاتها في المسرح عالمياً وعربياً. ثم اختتم الفصل بمؤشرات الاطار النظري. اما الفصل الثالث فتضمن (اجراءات البحث) وهي مجتمع البحث وعينات البحث وادواته، ومنهج البحث، وتم اختيار عدد من النماذج المسرحية وتحليلها.

واحتوى الفصل الرابع على نتائج البحث التي توصلت اليها الباحثة واهمها:-

1- توافقت شعرية الموسيقى والمؤثرات مع فكرة العرض المسرحي لتؤدي دوراً تكميلياً تابعاً لمجريات العرض وغاياته المنشودة فجاءت الموسيقى والمؤثرات بنزعة حسية واقعية متآلفة مع أفق التوقع الجمالي المقيد بوجود الذائقة ومنظومة الوعي الجمعي كما في مسرحية (جنون الحمائم).

واحتوى هذا الفصل على الاستنتاجات ومجموعة من التوصيات والمقترحات، ثم ثبت المصادر والمراجع.

الكلمات الدالة: الشعرية، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، المؤثرات السمعية، الموسيقى التصويرية

The Poetry of Music and Influences and Their Effect in the Contemporary Iraqi theatrical Performance

Nibras Husham Abd-Alabbas

University Of Babylon / College of Fine Arts / Section Of Art Education / Iraq

Abstract

The research contained four chapters، in the first chapter (the methodological framework) the research problem was identified by the following question:- (What are the poetry of music and its influences? How do they work in the contemporary Iraqi theatrical performance?), and the importance of the research and the need for it came by shedding light on one of the effective elements in Forming the structure of the theatrical performance, as this study provides an opportunity to find an interrelationship between concepts of adjacent artistic genres (poetry، theater). The research aimed to identify the concept of the poetry of music and influences and their functions in the contemporary Iraqi theater show، and the limits of the research were limited to the time limit (2010-2015) for theatrical performances presented on the National Theater in Baghdad. Then the chapter concluded by defining the terms.

The second chapter (theoretical framework), consists of three sections. The first section deals with conceptual poetry, and the second section deals with the poetry's poetic manner (Al-Sayyab and Al-Bayati) as a model. Then the chapter concluded with the indicators of the theoretical framework. The third topic: the poetry of music and its influences and their work in the theater internationally and in the Arab world. Then the chapter concluded with the indicators of the theoretical framework. The third chapter, included (research procedures), which are the research community, research samples and tools, and the research method. Several theatrical models were selected and analyzed.

The fourth chapter contains the results of the research that the researcher has reached، the most important of which are:-

1-The poetry of music and influences coincided with the idea of theatrical performance to play a complementary role following the course of the show and its desired goals, so the music and its influence came with a realistic sensual tendency connected harmonically with the horizon of aesthetic expectation restricted to the presence of taste and the system of collective awareness، as in the play (The Madness of Doves).

This chapter also contains conclusions and a set of recommendations and proposals, then proves the sources and references .

Keywords: poetry، music، sound effects، audio effects، soundtrack

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

1. مشكلة البحث

في مسعاها المتجه نحو الاختلاف والمغايرة المتوخاة في مطلب الابداع تتظافر عناصر بنية الخطاب المسرحي لتحديد هوية النسق الفني الفاعل في تثبيت الاشارات المتداعية عن العرض المسرحي، على ان هذه البنية المؤسسة للنسق هي بنية تفاعلية قادرة على الاستبدال والتلخيص والاضافة وفقا للمناورة الرؤيوية الحاكمة للمتحقق الصوري المرئي والسمعي لتكاملية المنجز الفني المسرحي. على ان ذلك النسق المتحقق والموجود بالفعل هو صورة تجاور الانموذج المتخيل وتحاول تحقيق متطلباته عبر عناصر العرض المسرحي استنادا الى سعة المخيلة واصالة الفكرة ومرونة الادائيات المنسجمة وفكرة العرض المسرحي. فالشعرية بمعناها البعيد عن مرادفات اللغة المستخدمة في منظومات الشعر وسياقاته المؤتلفة مع البناءات اللسانية المكونة لبنيته القائمة على الصورة المتخيلة عبر وسيط لفظي تكون فيه اللغة محمولة على الصوت كوسيط ناقل الى المتلقي عبر تقنيات تفرضها ارادات النص الشعري وضرورات اللغة والبحور الشعرية. فالشعرية موضوعة البحث الحالي تتعلق بهذه الجزئية البالغة الاهمية في تحديد مستوى الابداع والخلق في اعادة تشكيل العناصر المتنوعة لإثراء العرض المسرحي بطريقة قوامها نسبية العلاقة بين الانموذج وصورته المستنبطة من قاعدة المعرفة بوسائل التغير والتحول كملكة رئيسة هي من اساسيات الذات المبدعة. فالشعرية هي محاولة للكشف عن مجموعة الالزامات والضرورات والقوانين المتخفية بين جزيئات عناصر العرض المسرحي بجانبيها المادي والمعنوي بما يجعل العرض المسرحي محققا لكينونته المعروفة. فالشعرية "مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي فهي نظرية معرفية مرتبطة بفنية العمل الشعري، وجمالياته وتظهر هذه الشعرية من خلال الصورة الفنية"[15:1].

وتعد الموسيقى والمؤثرات الصوتية ظاهرة محايثة للغة الشعرية تساويها بالمقدار من حيث التأثير الوجداني ولاسيما أن الشعرية كانت في اللغة تنزع باتجاه احداث الاثر الايقاعي المترتب على عناصر التكرار والادائيات الصوتية المتضمنة للألقاء، اذ ان عناصر التكرار على اختلاف ألوانها ترتبط ارتباطاً بالموسيقى

والمؤثرات سواء كان التكرار كلمة او تكرار البداية او تكرار اللازمة، فالتكرار له فاعلية موسيقية وبنائية [163:2]فالموسيقى والمؤثرات وفقا لهذا الافتراض عامل رئيس في تقويض الرتابة وتسهم في اتساع المسافة الجمالية وكسر افق التوقع وهي غاية العرض المسرحي. اذ تحدث الشعرية خلخلة في بنية التوقعات لدى المتلقي حيث تجعل المتلقي ينتظر اللامنتظر ويتوقع اللامتوقع في العرض المسرحي[49:1] . ونظرا لأهمية العنصر السمعي في العرض المسرحي فان ضرورة توافر عناصر الابداع (الاصالة، الطلاقة، المرونة) تصبح حاجة ملحة لضمان تفعيل طاقة الانزياح في المفارقة بين الثابت في الوعي والمرتقب في الابداع. وجدير بالذكر ان جدلية عناصر العرض المسرحي وثنائياته المتقابلة من حيث الترادف والتضاد هي من حتميات الاتجاهات المسرحية المتعددة وعليه فان نسبية العلاقة واعتباطيتها بين تلك العناصر ستلقي بظلالها على آليات عمل شعرية الموسيقى والمؤثرات مما سيقود الى تشعب وتشضي الادائيات الصياغية للعرض المسرحي العراقي المعاصر خصوصا بعد حالة الانفتاح الثقافي ومثاقفة التجارب المسرحية العالمية ودور الشعرية كمنهج في تلك الصياغات الموسيقية والمؤثرات. مما تقدم يمكن بلورة مشكلة البحث عبر التساؤل الآتي:

(ما شعرية الموسيقى والمؤثرات؟ وما كيفية اشتغالاتهما في العرض المسرحي العراقي المعاصر)؟

1. 2 اهمية البحث والحاجة اليه

تتحدد اهمية البحث الحالي من خلال الآتي:

1. يسلط الضوء على احد العناصر الفاعلة في تكوين بنية العرض المسرحي.
2. تتيح هذه الدراسة الفرصة في ايجاد علاقة ترابطية بين مفاهيم من اجناس فنية متجاورة (الشعر، المسرح).

اما الحاجة اليه فانها:

3. تفيد الدارسين والمهتمين في مجال الفنون المسرحية لفهم آلية عمل الشعرية في توليد المتغير والمختلف من الصياغات لعناصر العرض المسرحي.
4. تفيد العاملين في مجال الفنون المسرحية في ايجاد بدائل سمعية (بصرية) تعزز من الطاقة الابداعية للعرض المسرحي.

1.3 هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى الآتي:

- تعرف مفهوم شعرية الموسيقى والمؤثرات واشتغالاتهما في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

1.4 حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بالآتي

1. زمانياً – من عام (2010 – 2015)
2. مكانياً – العروض المسرحية المقدمة على المسرح الوطني بغداد
3. موضوعاً – شعرية الموسيقى والمؤثرات في العرض المسرحي العراقي المعاصر

1.5 تحديد المصطلحات

الشعرية – لغة:-

- "الشي والعين والراء، اصلان معروفان يدل احدهما على ثبات والاخر على عِلْمٍ وعَلَمٍ... شعرت بالشيء، او علِمْتُه وفطنتُ لهُ..."[209:3].

- (ش ع ر) بمعنى... عظم شعائر الله تعالى، وهي اعلام للحج، ووقف بالمشعر الحرام... وما يشعركم، وما يُدريكم. وهو ذكي المشاعر وهي الحواس"[510:4].

♣الشعرية _ اصطلاحاً

عرفها (ياكوبسون) بأنها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الاخرى للغة، وتهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر وحسب، اذ تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الاخرى للغة، وتهتم بها أيضاً خارج الشعر، حيث تعطى الاولوية لهذه الوظيفة او تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[35:5].

وعرفها (ابو ديب) بانها "وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق او النسبي، بين البنيتين، فعندما يكون التطابق مطلقاً تنعدم الشعرية، او تخف الى درجة الانعدام تقريباً، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين، وتنبثق الشعرية وتنفجر بتناسب طردي، مع درجة الخلخلة في النص"[57:6] .

الشعرية (اجرائياً)

منظومة علاقات بنائية تحكم عناصر النص الموسيقي والمؤثرات وتخلق نسقاً مائزاً يحمل سمة العرض المسرحي دونما حاجة لضرورات السياق الحسي والعقلي والمادي المشتقة منه، بل تؤدي وظيفتها الداعمة للمحتوى الفكري والجمالي في العرض المسرحي.

الموسيقى – لغة

- الموسيقى: " تُذكر وتُؤنث: لفظ يوناني يطلق على فنون العزف على الات الطرب و(علم الموسيقى)علم يبحث فيه عن اصول النغم، من حيث تتألف او تتنافر"[5:7] .

♣الموسيقى اصطلاحاً

تعرف (الموسيقى)اصطلاحاً بأنها

- "احدى الفنون الجميلة التي تستطيع على الرغم من طابعها التجريدي ان تخاطب الروح وتعبر عن الوجدان والفكر الخلاق وان تعبر عن روح العصر فتكون انعكاساً ومرآة لطابع العصر وعاداته وسمات المجتمع وخصائصه"[7:8] .

♣الموسيقى اجرائياً

مجموعة الانغام المكونة للنص السمعي تركب بكيفيات مجردة متباينة على قاعدة الزمان، ولها غايتها التعبيرية المختلفة والتي تقترن في موضوعة البحث الحالي بوظيفتها التكميلية لعناصر العرض المسرحي.

المؤثرات – لغة

- "مؤثر { مفرد }: ج مؤثرات: "اسم فاعل من أثَّرَ بـــ/ أثرَ على/ أثر في.
- فعال او ذو أثر قوي (ألقى خطبة مؤثرة – دواء مؤثر – قوة مؤثرة للأمم المتحدة).
- عامل الوضع في المنطقة لمؤثرات خارجية وداخلية"[64:9]

المؤثرات – اصطلاحاً

- عرف (حسين) المؤثرات الصوتية بانها "تعرف بصورة عامة بأنها صوت الطبيعة ولغتها المسموعة بما فيها من جماد او اشياء ثابتة او متحركة او اصوات الحيوانات والطيور والاصوات الانسانية المحدثة بفعل الانسان"[249:10] .
- اما (الموسيقى التصويرية) فقد عرفها (بوزيدي) بأنها " الموسيقى التي تسجل خصيصا للعمل الفني او موجودة من قبل تتزامن مع الصورة المرئية وهي اما ان يتم فيها تقليد الاصوات الطبيعية او حتى الحوار، او تأخذ مكان التعليق... بطريقة تهكمية، واما ان تصاحب احدى الشخصيات في العمل او يمكن ان تكون بمثابة عنصر للتعبير عن مشاهد معينة تخلو من الشخصيات وحركاتها"[72:11]
- وعرفها (كمال) بأنها " الموسيقى المصاحبة للدراما على خشبة المسرح، وهي موسيقى تؤلف او تعد في القالب لتصاحب بعض الحوار او تفصل بين المشاهد وبعضها البعض"[725:12]
- اما (المؤثرات السمعية) فقد عرفت (ماري الياس) و(حنان قصاب) هذا المصطلح على انها " تستعمل في مجال المسرح والسينما والدراما الاذاعية والدراما التلفزيونية للدلالة على الوسائل السمعية المستخدمة لإصدار الاصوات التي بتطلبها العرض... ويمكن ان تأخذ المؤثرات السمعية منحى موسيقياً بحتاً فيطلق عليها عندئذ موسيقى العرض او الموسيقى التصويرية "[492:13]

التعريف الاجرائي:

شعرية الموسيقى والمؤثرات:

(هي تركيب جمالي فني غير خاضعة لضرورات القياس الحسي والعقلي والتي تجعل من الموسيقى والمؤثر لغة لها زخمها التعبيري وتمتلك اواصر ربط بين عناصر النص السمعي (موسيقى ومؤثرات) بالمؤثر البصري بما يعزز من فاعلية الخطاب في العرض المسرحي).

2. الاطار النظري

1.2 الشعرية مفاهيمياً: تتظافر عناصر البناء المتشاركة في صياغة الحدث الجمالي للعرض المسرحي بغية الاختلاف والمغايرة عبر كم الانساق الفاعلة والراسخة في فضاءات المشهد الفني الثقافي المعاصر وتحتل الشعرية بمعناها الاعم المستند الى خصائص العلاقات الرابطة بين مكونات البنية بما يرشح عنها من فروع تنسجم مع بعضها البعض من اجل ازاحة الانساق القديمة واستبدالها بصياغات لها سمة التداخل والتجاور والتحايث مع معطيات الاجناس الفنية وفي مقدمتها المسرح، بوصفه نقطة التقاء تلك الاجناس ذات السمات المشتركة من حيث ضرورة وجود منظومة التأسيس وفق سياقات قابلة للتكيف مع مقتضيات التجديد والمعاصرة التي تكفلها عملية التقمص لمفهومات الادب داخل كيان فن المسرح

وقد حظي مفهوم الشعرية لدى الباحثين في حقل النقد والادب باهتمام واسع ففي الغرب – اقترن مفهوم الشعرية بأطروحات الفيلسوف الفرنسي (تودوروف)، فالشعرية عنده " ليس العمل الادبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستطنقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الادبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر الا

مجلياً لبنية محددة وعامة. ليس العمل الا انجازاً من إنجازاتها الممكنة. فأن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة اخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الادبي، اي الادبية" [23:14]، بمعنى مجموعة الخصائص والقوانين العامة التي تحدد ادبية النص، وهذا ما يتفق وبشكل جوهري مع الافتراض المسبق حول ماهية الشعرية كونها تتجه صوب المعايير التي تحدد صياغات النص/العمل الفني لتجعل منه انموذجاً ممثلاً لمجمل الظاهرة الفنية التي يدور الحدث داخلها. "ان العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الاخرى وبالاستناد الى الترابطات التي تقيمها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل ان كل عمل فني يبدع على هذا النحو"[41:14] ، وهذا ما يدلل على ان الشعرية تتوخى ايجاد النظم التي تحكم العلاقة بين عناصر البنية على نحو يجعلها ممكنة الحضور كونها متفاعلة مع النصوص المجاورة بما يتيح ملاحقة اوجه التباين والتألف، ومن ثم الخروج بمحصلة هي ثمرة التقارب او التنافر مع عناصر السياق او الانساق المتعددة. اما الشعرية عند الفيلسوف الروسي (رومان ياكبسون) فيعرفها "الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص"[78:5] اذ انبثقت شعريته من اللسانيات في محاولة لإكساب الشعرية نزعة علمية من خلال ربطها باللسانيات اذ حدد (ياكبسون)عناصر لعملية التواصل وطبقها في نظريته على اللغة بكل اشكالها، الشفوية والمكتوبة، وعلى وسائل الاعلام والاتصال، وشرط تحقيق التواصل هو اشتراك المرسل والمستقبل في فهم الرامزة التي تمر عبر قناة محددة من خلال ست وظائف للتواصل هي: الوظيفة المرجعية– الوظيفة التعبيرية– الوظيفة التأثيرية – الوظيفة الحفاظية – الوظيفة الميتافيزيقية او الوصفية – الوظيفة الشعرية او الجمالية والهدف منها هنا هو البحث عن الخصائص الشعرية والجمالية مثل التركيز على جمالية النص المسرحي او النص الموسيقي..الخ[282:15]. وهنا يوضح (ياكبسون) ان الشعرية في المفهوم الغربي لا تعتني بالشعر وحدة، بل تأخذ ايضاً فنون الكلام الاخرى، بكونها ذات صلة بالأدب، فالشعر عند (ياكبسون) لغة ذات وظيفة جمالية، اما الشعرية فتعني الادبية وموضوعها علم الادب الذي يعنى بالأليات وصياغتها وتراكيبها. من منطلق ان الشعر وفنون النثر هما تشكيل فني للكلمة في سياقاتها التعبيرية، والوظيفة الشعرية عند (ياكبسون) "تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي، مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[19:5] لأنها تعد وظيفة مهيمنة تبرز الجانب المحسوس للأدلة في استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز عليها وهو ما يحيد الشعرية للغة، اي ان النص يميل الى دلالات مختلفة وكل نص يخضع للتأويل فينتج خطاباً هذا الخطاب متى ما حقق الوظيفة التي ركز عليها (ياكوبسن) الشعرية فقد حقق غاية الادب وهو الادبية. اما الفيلسوف الفرنسي(جان كوهين) حدد الشعرية بالانزياح مركزاً على الشعر وهو لا يختلف عن سابقيه في كونها علماً يحتاج الى برهان، ويؤكد (جان كوهين) ان الشعرية هي علم موضوعه الشعر يتوسع في كل موضوع يشير هذا النوع من الاحساس وان الهدف ليس دراسة الادب او اللغة الادبية، وانما دراسة الشعر او اللغة الشعرية، فهدف الشعرية لا يكمن في دراسة النصوص الفردية فحسب بل استعملت في كل موضوع يثير في النفس احساس الانفعال الشعري والعاطفي ويعد (كوهين) الشعر ظاهرة قابلة للملاحظة من الناحية العلمية وقابلة للتحديد من الناحية الاحصائية فالشعر عنده يوجد في الطرف المقابل للعام، يقابله مادة، ولا يوجد في المادة

الشعرية ما يمنعها من حيث المبدأ ان تكون موضوعاً للملاحظة او الوصف العلم[50:16] . وترى الباحثة ان (تودوروف) حصر معنى الشعرية بـــ (نظرية الادب) و(ياكبسون) حددها بالوظيفة الشعرية وجاء (كوهين) بالانزياح. اما الشعرية عند العرب فلم تظهر في الدراسات النقدية بصورة مفاجئة، فالتجديد في الشعر تجاوز حدود الزمان والكان في محاولاته الدائمة في التمرد على ما ثبت في قوانين الشعر العربي وقواعده وقد اشارت الدراسات حول مفهوم الشعرية العربية ان له جذوراً ادبية. وفي تراثنا العربي نواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد فيمكن القول ان" الشعرية ليست تأريخ الشعر ولا تأريخ الشعراء، والشعرية ليست فن الشعر لان فن الشعر يقبل القسمة على اجناس واغراض... ان الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعراً وما يسبغ على حيز الشعر صفة الشعر، ولعلها جوهره المطلق"[104:17] . لذا فأن موضوع الشعرية لم يتوقف عند هذا الحد بل تعداه، فمنهم من عدَّها موجودة في الشعر اذ يراها استعدادًا طبيعيًا لقول الشعر وهي تتصل بظروف مختلفة متدفقة للأبداع الشعري اي ان مفهوم العرب للشعرية ينطلق من فهمهم للشعر من خلال اللفظ والمعنى والوزن والقافية وقد اهتم العرب اكثر من غيرهم في اصناف الخطاب الادبي لتكون بمثابة تجليات لأبحاث الشعرية وكانت بعدة مفاهيم ابرزها صناعة الشعر، ونظم الكلام، والاقاويل الشعرية، وابرزها نظرية النظم لـــ(عبد القاهر الجرجاني) اذ تحتوي على الكثير من المضامين اللغوية والاسلوبية بين مستويات الكلام. وان المنطلق الذي يرتكز عليه (الجرجاني) في مفهومه للشعر هو اللغة باعتبارها استثنائية في الاستعمال واطلق عليه (النظم)، فالنظم عنده نظام الكتابة والصياغة والتأليف والبناء، مرتكزاً لمفاهيم العلاقات والتناسب والاتساق بينهما والترتيب، حيث تذوب الاجزاء لتنتج دلالات متعددة "[96:15] ، اذ يشبه النظام عنده بالصائغ والنساج والبناء فشعريته تتحقق في النص الشعري والنثري وعناصرها موجودة ضمن النص المعالج. اما الشعرية عند الشاعر والاديب (حازم القرطاجني) لا تكتمل ولا تتوضح الا ببعض المداخل فكتاب (منهاج البغاء وسراج الادباء) يمثل مشروعاً بلاغياً متكاملاً، فوضع مناهجه لتصحيح وتقويم الوضع، بتأسيس منطلقات جديدة ذات اصالة في صناعة البلاغة التي اعتمدها في وضع قوانين لعلم الشعر وعلم البلاغة لإتقان صناعة الشعر، اذ يفتح البلاغة على النقد الادبي والفلسفي واللسانية والشعرية فحاول ان يدمج المداخل المختلفة في بلاغة شعرية يتداخل فيها المحاكي والمقنع[38-35:18]وجوهر الشعر عند (القرطاجني) هو التخيل والمحاكاة هما صنيعة الشعر والنظم، وهما المطابقة، وهما الصياغة والنسيج والتصوير، فالشاعر يتخيل المحاكاة وجوهر الشعر التخيل. واكد على ان التخيل يعزز الشعرية، اذ تنبثق منه لترتقي الى اسمى درجات الابداع الفني، وبدونها يوجد شعر لا شعرية فالعملية التخيلية هي وسيلة الاتصال بين المبدع وقارئه، ولولا التخيل لظلت القصيدة صوراً ميتة لا تجد طريقاً الى تمثلها والانفعال، وربط (القرطاجني) مفهوم الشعرية بمختلف الاجناس الادبية فجعلها مرتبطة بالتخيل فلغة الشعر وبالأقناع في النثر، اذ يحقق ذلك تأثير في نفسية المتلقي، وارتبطت العملية التخيلية الشعرية بطرق تجاوزت الجانب السمعي لدى المتلقي الى الرسم الخطي الذي يقوم مقام اللفظ المسموع، كما ارتبطت بعلاقات تداخلية بين العالم الخارجي والمبدع والمتلقي يقول ان المعاني هي الصورة الحاصلة في الاذهان، اذا ادركت حصلت له صورة في الذهن تطابق لما ادرك منه، فاذا عبر عن تلك الصورة الذهنية في افهام السامعين واذهانهم، فصار للمعنى وجود اخر من جهة دلالة الالفاظ " لا تخلو من تنظيم صورها الخيالية"[63-62:18] والمراد هنا هو تخيل المعاني وما يتعلق بخواصها او اعرافها، واخذت

الشعرية اندماج مع المتلقي في اثارة الانفعال وهذا ما كسبته عبر الازمان ووسيلتها هي المتعة. بينما ينطلق مفهوم الشعرية عند الناقد والاديب السوري (ابو ديب) من موقف النهضة بالثقافة العربية، او كما يسميها هو الموقف المضاد للغوغائية الشعاراتية والسلطوية والعقائدية الطفولية، وبالتالي اطروحاته تؤسس لمنهج علمي يقوم على رؤية منطلقها الاساسي الحرية الفكرية مشابهة لصراع الطبقي او العلاقة بين الادب والمجتمع، ويركز (ابو ديب) على المتناقضات والثنائيات والظواهر الشعرية التي تبتعد عن الرتابة والتقليد ويحاول توظيف الادب لخدمة اهداف سياسية وايدلوجية تحاور الطرف الاخر[10-9:6] . فالشعرية عنده "خصيصةً علائقية اي انها مجسدة في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات اولية سمتها الاساسية ان كلاً منها يمكن ان يقع في سياق آخر دون ان يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات اخرى لها السمة الاساسية ذاتها، يتحول الى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[14:6]. فهي ليست خصيصة تجانس وتقارب بل نقيض ذلك، اللاتجانس وللانسجام، واللاتقارب، فالشعرية ليست قضية شكلية او لعبة تسمح الدخول الى عالم الشعر لعصور تحولت اللغة فيها الى زخرف، فالشعرية ليست رؤيا عن بطولات الانسان ومشكلاته ومصيره وان هذه الرؤية هي رؤية شكلانية، ويضيف ان الطريقة الافضل لتحليل الشعرية في النص، هي استحضار الجانب الصوتي والدلالي لنظام العلامات، لذا فأنه يقدم رؤية بنيوية سيميائية من خلال مفاهيم العلائقية والكلية والتحول[15:15]. يذكر (ابو ديب) في منهجه ان الايقاع ينشأ من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة لا تشبه الظواهر الصوتية الاخرى في النص من خلال انعدام الانتظام المطلق اي وجود فجوة مسافة توتر بين المكونات الايقاعية[52:6]، ومن المصطلحات الاخرى التي قدمها (ابو ديب) مصطلحا (الاقحام والانتظام) ويعرف الاقحام بأنه احد المنابع الاصلية الشعرية لأنه ينشأ من وضع مكونات وجودية متجانسة في بنية لغوية متجانسة.

مما تقدم ترى الباحثة أن الشعرية مفاهيمياً قد اقتربت لدى المنظرين في حقل الفنون الادبية الذين رفعوا من قيمة الشعرية كنسق يكفل تحقيق الجنس الابداعي ويقر ماهيته المتمثلة بالصياغة ونظم العناصر البنائية محمولاً عليها طاقة التعبير والتخيل المقترحة من الذات وهذا ما عبرت عنه اراء المنظرين الغرب والعرب في هذا المجال لترسيخ العلاقة الوطيدة والتجاور بين الجانب البنائي بما يحتوي عليه من عناصر مادية ومفردات كلامية، وبين محمولاتها الدلالية التي تمثل غاية المنجز الابداعي. وهذا ما انعكس بصورة واضحة في التأسيس لشعرية الموسيقى والمؤثرات، اذ تبنت ذات السياقات المتبعة في حقول الادب بمادتها الكلامية اللفظية اللاحسية المتشاكلة مع بنية النص الموسيقي ومظاهر المؤثرات في العرض المسرحي من جهة كونها موجات صوتية بمعناها الحسي بينما يكون عامل الاختلاف في ما تحمله تلك الموجات من دلالات بكل ما تبثه من تخيلات وحقائق وبكل ما يود مصدر الفعل الابداعي المنظوم شعراً او موسيقى او مؤثرات من ايصاله الى المتلقي. ومن جانب أخر فأن الموسيقى والمؤثرات بطبيعة الحال هي عناصر معززة لخطاب كلي بمعنى انها تتخلى عن حدودها الماهية كنصوص موسيقية مستقلة بذاتها او اصوات (مؤثرات) مقتبسة او متخيلة لغايات محددة، لتتداخل في خطاب اكبر هو العرض المسرحي وتكون جزءاً ثانوياً منه وليس ممثلاً لذاته بل ممثلاً لمقتضيات الفكرة المنشودة من العرض المسرحي ككل.

2.2 شعرية الشعر(السياب والبياتي) انموذجا

تلتقي اجناس الفنون والادب في نقطة انطلاق ابداعية من المؤلف باتجاه المتلقي وعبر سياقات متعددة وانساق تقترن بالمنطلقات الفكرية لاتجاهات الثقافة وتكيفاً مع مقتضيات مقولات الذات الخلاقة. ان القواسم المشتركة التي تجمع ما بين اجناس الفنون والادب في مشتركات البنية التكوينية البصرية، السمعية، المادية، المحسوسة تؤشر حالة التجاور والتقارب بين تلك الاجناس الفنية والادبية من حيث الغاية المنشودة منها، وتتشاكل الصياغات الاسلوبية مع الاخذ بعين الاعتبار المفارقة التكوينية لبنية العمل الابداعي، فالشعر مادته الكلمة واداته الاسلوب وغايته الصورة الشعرية التي تتناغم مع الوعي الجمعي بما يكفل تمام حلقة التلقي، علماً بأن هناك قواعد وأسس متعاقد عليها في الجنس الفني والادبي فالشعر بحوره ومفاعيله ونظمه، على ان بقية الاجناس الادبية والفنية تحت مظلة الثقافة هي بمجملها تتقارب من حيث الوجه او السياق ولا تتفارق الا من حيث تلك القوانين المتعلقة بماهية كل جنس ابداعي.

نجد الشاعر (بدر شاكر السياب)، قد كسر جزئياً تلك القواعد والقوانين الشعرية في قصائده، اذ لم يتمسك ببنية البيت الشعري المتناسقة والمؤلفة من شطرين اذ جاءت القصائد في سطور بأطوال متنوعة، اذ اسس النموذج الايقاعي في شكل الشعر العربي[21:19] ، بعدما كانت مقيدة بقواعد. فالتكرار المنظم نوعا ما، في هذه الابيات يولد الانطباع بوجود علاقة وثيقة بالأوزان الكلاسيكية على الرغم من تحطيم مبدأ البيت التقليدي، اذ كرر (السياب) التفعيلات ولم ينظمها اذ "حوله من نظام العروض الخليلي الى نظام الحرية، واخرج الاوزان القديمة من قواعدها المألوفة الى اوزان أملتها عليه معاينة ونبضات وجدانه وتصرف بالتفاعيل والقوافي وفقاً للمزاجية الشعرية التي يوحي بها مقتض الحال"[457:20]. مما تقدم يمكن التثبت من صحة فرضية قدرة مفهوم الشعرية على الانزياح والمرونة لاستيعاب الانحرافات اللامنطقية في بنية النص الشعري (قصيدة النثر) بإمكان الشاعر اضفاء فسحة ابداعية تعد بصمة ذات خصوصية تعرف بهوية الشاعر. وان قدرة نصوص (السياب) على تحقيق ايقاع يتساوق مع البنية الشعورية للشاعر خلق نصاً موازياً وللموسيقى في العرض المسرحي اشتغالاتها كنص موازٍ في تحقيق ايقاع متساوق مع المشهد كأن الكاتب المسرحي قد صنع بإيقاعات النغم نصاً موازياً لإيقاع المشهد بينما نجد ان الشاعر والاديب (عبد الوهاب البياتي)، وجه الاهتمام الى الدلالة الجديدة التي تتخذها الكلمة بعيداً عن المفهوم الواحد، ويستضيف الشاعر الكلمة الشعرية، في سياق شعري جديد وبمعنى حديث، يساير الواقع لتكشف الكلمة عن معاني غير محدودة وتتميز بتعدد الممارسات الكتابية والتعبيرية والايحاءات التي مصدرها الانزياح واللامنطق ويضفي على الدال الكثير من المدلول خلال سياقات جديدة تخلق وتبتكر ولا تعيد انتاج ما كان مألوفًا[87-86:21]. وتمكن (البياتي) من استغلال طاقة الدلالة الموسيقية للصوت المكرر، فتكرار الاصوات ايقاعياً انسجم مع حالة المجتمع، اذ بدأ نصه بوتيرة متوسطة خافتة على مستوى الايقاع والانفعال، ثم بدأ يرتفع التدفق الشعوري ويتحرك مع كل سطر ليصل الى ما يشبه الصرخة القوية"[151-150:20]. وادى تكرار الأصوات دوراً بارزاً في الايقاع الداخلي، اذ ربط بين التجربة والمعاناة والتجربة والموسيقى، اذ يؤكد انها حركة داخلية شديدة التنوع والتلوين، تنبع من تناغم ايقاعي حركي، وبما ان الايقاع حركة داخلية بما يحدث في الحياة، لذلك تتحول القصيدة بإيقاعاتها الصاخبة الى صوت من اصوات العصر، اي ان الصورة الشعرية عنده قائمة على التقاط

مشاهد من الحياة[360:22] . اذ ان الشعرية عند (البياتي) مليئة بالتعقيد والتناقضات، تركيب معقد ومسرح يقوم على تراسل الدلالات والاشياء وانصهار العلاقات البنيوية في بوتقة التجربة التي تمتد في كل جانب وتنفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع[162:23] . فالصورة الشعرية تحرر الشعر من العلاقات بين مفرداته، وتولد علاقات جديدة تحدث الدهشة، وتخلق فناً جديداً وصورة شعرية جديدة، تكمن في تنظيم التجربة الانسانية وتكشف عن المعنى الاعمق للوجود والحياة وهذا ما سعى اليه (البياتي) اذ ارتبطت شعريته على موقفه من الوجود، واعتمد على ثقافته اذ فضل عالم الرمز والاساطير وجعل المتلقي متهيئاً لالتقاط التجربة الشعرية، اما اذا كانت هناك فجوة ثقافية وحضارية، بينهما عندئذ تنعدم الصلة بين الجانبين وهنا تحدث المأساة [170:24].

وترى الباحثة مما تقدم في القراءة الوصفية التحليلية لبعض التجارب الادبية البارزة التي شكلت علامة فارقة في جسد الثقافة العالمية والعربية والعراقية أن للشعرية مستويات عدة تتمايز عن بعضها البعض بإطارها المرجعي ورؤية المؤلف الابداعية، اذ تراوحت بين الازاحات البنائية المتعلقة بعناصر النص الشعري الى الادائيات التي اسهمت في بلورة انساق محددة للشعرية قوامها العناصر والوسائل وآلية احداث الصلة بين مكونات الفعل الابداعي وهذا ما يدلل على خصوبة وثراء الفضاء الفكري الثقافي والمساحة الشاسعة امام مؤلف النص/الشاعر لانتقاء مفرداته وتطويع ادواته لإنتاج انساق لها سمة الحداثة والاصالة. وان هناك مقاربة نظرية ترتكز على السمة الشعرية التي تعد قاسماً مشتركاً ما بين الانواع الادبية المتشاركة من حيث الاعتماد على اللغة كحامل لمحمولات الفكر وما تقترحه ذات المبدع اذ ان الصياغة البنائية لقواعد الشعر المنظوم والحر تكثف الفكرة وتقتضب السياقات السردية وتعلي من قيمة اللغة التأويلية السيمائية سبيلاً لتحقيق غاية الشعر، ولما كانت الشعرية الادبية علامة فارقة في جسد الادب، فهذا ما يدفع بنا الى الاتجاه صوب الفن عموماً والمسرح خصوصاً في جزئية الموسيقى والمؤثرات واخضاعها لذات السياقات الحاكمة في تشكيل الانساق المتحايثة فكرياً بما يؤسس لشعرية العرض المسرحي بعناصره المتعددة.

3.2 شعرية الموسيقى والمؤثرات واشتغالاتهما في المسرح (عالمياً – عربياً)

ان المخاض النظري الذي انتهى الى وضع ملامح رئيسة للشعرية في الادب يمكن وضع تقابلات مفاهيمية ذات وظيفة ملحوظة في صياغة صورة العرض المسرحي التكاملية بصرياً وسمعياً، فشعرية الادب من الممكن تصور ما يعادلها في الاهمية والتأثير في متممات العرض المسرحي ومنها الموسيقى والمؤثرات، فكما ان للادب انساق هو بنأته واجناسه المصنفة تعبأ العلاقات الترابطية ما بين مجمل العناصر المكونة لبنية الفعل الابداعي ونتاج تلاقحها مع اسلوب الفنان و رؤيته صوب غايته المنشودة من نتاجه الفني. ومن زاوية القراءة التفكيكية لفعل الشعرية في الادب فالملموس من معطيات القراءة هي تلك التقنيات المترامية كأرضية سائدة تلملم العناصر في وحدة متجانسة مهما تنافرت او تضادت ماهياتها وهو ما يمكن استشفافه من طروحات(جوليا كريستيفا)عن (فسيفساء النص) وتجانس المتعارضات فأن عناصر النص الموسيقى والمؤثرات يمكن ايضاً استنباط تقنياتها الخاصة لبنيتها الداخلية المتألفة من عناصر غير مادية قوامها الترددات الصوتية وعلاقة ذلك بالوظيفة المتوخاة من وضع النص الصوتي المتطابق مع صيرورة الحدث البصري. ومن هذا المدخل الذي يوضح جوهر العلاقة بين بنيتين الادب وفن المسرح وعلاقة العناصر المكونة للنص الصوتي بالبصري يمكن تلمس التطورات

وربما التحولات التي طرأت على هذه العلاقة في اعمال مسرحية لها دلالاتها المتعلقة بموضوعة البحث وفي السياق ذاته.

من اكثر التجارب بروزاً في تبين شعرية الموسيقى والمؤثرات اعمال المؤلف الموسيقي الالماني (ريتشارد فاغنر)، الذي تجاوز دور الموسيقى في الالحان المجردة، فموسيقاه لا تكتفي بالإيعاز او التلميح المبهم كما في السمفونيات وانما تقترب من العينة بقدر طاقتها حتى تستطيع ان تعبر المسافة التي تفصلها عن الشعر، فعلى الموسيقار ان يتوغل في عالم العاطفة والشعور، ويجعل للانغام محتوى دائما لإعطاء صورة جمالية كاملة فكلاً من الموسيقى والشعر يكمل الاخر، فالموسيقى تضفي على الشعر مزيداً من العاطفة وتنفذ مباشرةً الى النفس الانسانية، والشعر يكمل الموسيقى اذ يحدد المشاعر العامة التي تعبر عنها وتصبح صورة واضحة في ذهن الانسان[25:62-65] . فالكلمة ليست الا وسيلة لنقل الافكار والاتصال بالناس، وتأثيرها يكتمل بموسيقية الصوت البشري، وبالنظرة والاشارة لنتمكن من نقل المضمون الفكري والحسي وتؤدي غرضها بتكامل وفاعلية وتمكن (فاغنر) ان يخضع الموسيقى لأفكاره المسرحية المنبثقة من النص والمضمون الدرامي وجعلها جزءاً لا يتجزأ عن النص الشعري والحركة المسرحية وموسيقى الآلات والاصوات وجعل من الصوت البشري آلة موسيقية تتكامل مع الآت الاوركسترا. وهذا ما يسعى اليه (فاغنر) في المسرح وهو التقاء جميع الفنون ببوتقة واحدة رئيسية هي الدراما الموسيقية[26:80] . وحقق (فاغنر) الشعرية من خلال عنصري الجمال والخيال في تفسيره للعلاقة بين الموسيقى والدراما، التي عدت اضافة الموسيقى والمؤثرات معالجة لاحتمال الشعور بالملل يمكن تجاوزه بمرافقة الموسيقى للعرض المسرحي الذي يرى فيه اضافة جميلة للنص. وتمكن (فاغنر) من الجمع بين الموسيقى والنص، والتوفيق بين الآلات الموسيقية والاصوات، وهي طريقته لتكرار الفكرة الرئيسية من خلال مشاهد مختلفة مما أمكنه على المحافظة على الوحدة الموضوعية. وهنا تظهر العلاقة الشعرية بين الموسيقى والشعر، فمفهوم الموسيقى في الشعر ليس تداخلاً بين ماهيات الفنون اذ بإمكان بعض الفنون انتاج الزمان والمكان. فالموسيقى تحول ذهن المستمع من الزمن الطبيعي الى زمن آخر له حسابات مختلفة كما هنا تخلق زمناً بديلاً تدور فيه الاحداث، والعنصر الاساسي المشترك هو الايقاع، بالإضافة الى اللحن والهارموني. وهنا يمكن اعادة تحليل الموسيقى الى ثلاثة عناصر من جهة الادب: عنصر منتج للزمن (الايقاع)، وثان للمكان (الهارموني)، وثالث منتج للمضمون (الموسيقى – اللحن).

وتؤدي الموسيقى والمؤثرات دوراً هاماً في تكوين الشعرية في العرض المسرحي من خلال تحقيق الصورة البصرية، اضافة الى تأكيدها على مبثوثات الارسال وفاعليتها في خلق نسيج هارموني مع بقية عناصر العرض والتأكيد على شيء محدد للتركيز عليه من خلال التكرار والايقاع ففي المسرحية الشعرية (الهولندي الطائر)، اكمل تلحين عمله الاوبرالي على بيانو وادخل مع الموسيقى اغاني البحارة التي كان يسمعها اثناء رحلاته، واستخدم عددًا من العناصر المرتبطة بالشخصيات، بالإضافة الى العناصر الروحية في العرض التي تبدأ بإشكال المحيط والعاصفة قبل الانتقال الى طراز الزخرفة الهولندية، اذا استطاع ان يصوغ النص الاوبرالي بطريقة شعرية[27:83-86] . ومن جانب اخر فقد قدم (فاغنر) اجمل واصدق اداة موسيقية هي الصوت البشري مع الاوركسترا التي كانت لها القدرة على نطق ما لا ينطق من خلال دمج فكرة الشاعر مع التعبير الموسيقي، اذ

يقول (فاغنر) "ان الشاعر المسرحي لا يستطيع التحكم بشخصياته وانما يضع الخطوط العامة للمادة التي تمكن الممثل من الارتجال تماما مثلما يفعل مؤلف الأوبرا الموضوعة لعازف منفرد يقوم بعدئذ بارتجال موسيقاه [215:28]، في اوبرا (تريستانوازولده)، نجد لغته الموسيقية اصبحت اكثر كثافة وديناميكية داخلياً وتطوراً متناغماً وملوناً، فالحدث "عبارة عن تعبير داخلي مناسب عن احساس معنوي معين... تعبر عنه الموسيقى"[221:28] ، كما ان الاوركسترا الضخمة مع الكم ان تسيدت معظم فصول الاوبرا كونها وسيطا للفكرة الدرامية اذ تظهر الموضوعات المهمة من خلال الاوركسترا، على الرغم من ان بعضها متمازج مع النسيج الصوتي، حيث تتخللها الاغاني والاناشيد والمؤثرات لتصبح المؤثرات الصوتية واللحنية مع الاوركسترا السمفونية كلاً واحداً فأصوات المؤدين تتداخل مع صوت الاوركسترا وهي جزء من النص السمفوني المفعل للحركة المحيطة بالأبطال، وهنا يتجلى نمط خاص من تناغم الايقاع يؤدي الى تفاقم الحركة واعطاء التوتر الشديد للموسيقى بزيادة اللحظات النفسية الذاتية والمكررة". فالأوركسترا في هذا العمل استطاعت ان تعبر بكل وضوح عن هاجس ينذر بالخطر او الشر، بتكرار الحافز الموسيقي لاستحداث انطباع معين في الاحساس وحثه على القيام بدعوة للتفكير مجردة بدلاً من الاحساس فالموسيقى لا تستطيع التفكير، لكنها تجسد الافكار[302:29] .

وارتأت الباحثة من خلال ما تقدم ان تتطرق الى تجارب مسرحية من مخرجين عالميين دعوا الى المزج بين الثقافات والفنون في اخراج مسرحياتهم للبحث عن شعرية الموسيقى والمؤثرات في اعمالهم ممن كان للموسيقى والمؤثرات حضور وسيادة في اعمالهم المسرحية يتيح لنا وضع تصورات موضوعية عن شعرية الموسيقى والمؤثرات وعلى مستويات متباينة تحقيقاً لهدف البحث اذ تمظهرت شعرية السمعي والمرئي عند المنظر والمصمم المسرحي السويسري (ادولف ابيا) من خلال العلاقة بين الموسيقى والمؤثرات، فالضوء عند (آبيا) العنصر المقابل للموسيقى والايقاع، ويقوم بتنظيم عمله الذي يتضمن الترتيبات المسرحية المتكاملة مع الدراما الموسيقية والمؤثرات، ويوظف كل عنصر من عناصر الاخراج المشهدي ليخلق محصلة فنية، واعادة الحياة على خشبة المسرح من خلال الممثل، اذ يعمل بصفته التجريبية والشعرية بمواده المشهدية ويجرب خياله لكي يتحرر من كل المواصفات التقليدية[43-42:29] . ويوضح (آبيا) تقنية الموسيقى والمؤثرات الصوتية والسمعية في العرض المسرحي على قدرتها تنسيق الحركات ومساعدة الممثل، فالموسيقى هي التي تختار زمنها وتنظمه داخل فضاء الخشبة، اذ لا تكرار ولا اضافة لأي حركة بعيدة عن الزمن الموسيقي والمؤثرات التي تقوم بضبط وتوقيت العرض المسرحي ومواكبة المحتوى الدرامي وطبيعته مع اداء وظيفة الموسيقى والمؤثرات (سمعية – الصوتية – الالكترونية) بمساعدة الممثل بما يعكسه من شعور داخلي دون ان تتعارض مع الاحساس الفني[39:30] ، وشعرية الموسيقى والمؤثرات يؤكدها (آبيا) عند تجسيم المناظر بأبعادها الثلاثية مع الممثل ذي الابعاد الثلاثة، من خلال الاضاءة " التي تحولت بلمساته الى عنصر درامي فعال يعمل على تقوية التأثير الدرامي لكل من الممثل والمناظر، ويضمهما معه في وحدة تكاملية"[203:31] . وما يدعم تلك الوحدة التكاملية في تجسيد المكان هو طبيعة الايقاع الموسيقي والمؤثرات وفق نسق زمني يعزز من الاحساس بالصورة المتشكلة. اذ يوحي العمق الذي تخلقه الاضاءة بوجود ضرورة المساحة المتاحة للتلقي من البعدين الى البعد الثالث الممتد الى مسافة محددة وغير محددة مما يستدعي حضور اشتراطات الزمن المقترن بالمسافة وهذا ما تكفله عناصر الموسيقى والمؤثرات لخلق تكاملية

المشهد. اذاً فشعرية الموسيقى والمؤثرات عند (آبيا) ترتسم من خلال توظيفه لعنصر الضوء مع الموسيقى"فكلاهما يقتضي موضوعاً يستطيع ان يضفي عليهما شكلاً ابداعياً ويكون مظهره سطحيًا تماماً، فالشاعر يقدم موضوع الموسيقى بينما يقدم الممثل الاعداد المسرحي للضوء"[669:32] . وتنظيم عناصر العرض المشهدي في وحدة متكاملة بطريقة تعادل خيالنا او تتجاوزه، لتخلق ايقاعاً من خلال استخدام الموسيقى والمؤثرات، كونها المنظم الاول للعرض على خشبة المسرح وهي تعيد التوازن الحسي للممثل والمتلقي وتخلق التوازن والتكامل للمشهد البصري. بينما تعامل المخرج الروسي (فسيفولد مايرهولد) مع الموسيقى على انها عنصر مؤثر وتكميلي للإداء في العرض المسرحي فلها القدرة على التعبير عن افكار المخرج كوسيلة تجريدية، فقبل الاخراج تدخل الموسيقى لوحة وهمية في الزمان وفي الاخراج يتم التغلب على المكان بواسطة الموسيقى، وظيفتها في المسرح لتغير الجو والمزاج وترتبط بعناصر الفعل الدرامي، سواء تلك الموسيقى السابقة للعرض او المرافقة لمجريات الفعل الدرامي بمعنى ان (مايرهولد) لا يضع الموسيقى في عملية تبقي المتلقي مشتت الانتباه. وانما هي عنصر مكمل لعناصر العرض المسرحي ومحفز للممثل لبقائه في مساره الصحيح ضمن الاداء، اذ تعمل الموسيقى على شد اهتمام المتفرج وبقائه يقظاً لمتابعة الحدث المسرحي[180:33]. وتظهر الشعرية الموسيقية والمؤثرات في اسلوبه المجرد والمبسط والمعبر في الديكور والاضاءة والموسيقى بأسلوب مجرد، اي ان موسيقاه تجريدية قادرة على التعبير عن افكار المخرج" تندمج ايقاعات الحركات والاشارات وايقاع المجموعات اندماجاً تاماً بالإيقاع الموسيقي ولا يمكن اعتبار الاداء، اداءً مثالياً على خشبة المسرح الا في حالة بلوغ ذلك الاندماج"[45:29] ، كما في مسرحيته (المفتش العام). وانطلق المخرج البريطاني (بيتر بروك) في توظيف الموسيقى والمؤثرات في المسرح الحديث ليس فقط من منطلق تجاوز الرؤية الماضية التي تتعامل مع الموسيقى كرؤية جمالية لاسيما عند اثارة البعد الخيالي وتصوير العالم الغيبي والطقوس بالإضافة الى الترانيم والاهازيج والايقاعات التي وظفها بحرفية لإيصال مضمون الرسالة في العرض المسرحي في الملحمة الهندية (المهاباهارتا) وبناءاً على ما شاهدته الباحثة كان للموسيقى والمؤثرات دور بارز واساسي وما استخدمه من تقنيات صوتية وموسيقية، اذ وظف التقنيات والطقوس كلغة مشتركة من خلال التكثيف في استخدام الايماءات والمؤثرات الصوتية، اذ يشير صفير الناي الى الحية، ودقات الطبول تنمو وتصبح جيشاً والنفخ في النفير يعلن عن الحرب، كما استخدم الرمز كالصخرة، والنار والماء والضوء والالوان والنغمات والغناء والحركات والرقص ليحقق تداعي المعاني والافكار والدلالات الايحائية، والبناء الصوتي عند (بروك) فيتكون من نوعين اصوات بدائية اصلية واصوات مدنية متناغمة ومنسجمة كورالية ترتجلها الفرقة من وقت لأخر وهذا ما نراه في مسرحية (اورجاست)[239-238:34] . وترى الباحثة ان الشعرية الموسيقية والمؤثرات عند (بروك) تتحقق من خلال القنوات المادية الحاصلة بمجموعة من العلامات الجمالية والدلالية. اذ ان (بروك) يعني ان لغة الحركة والايماءة والرقص والموسيقى لها قدرة على تحليل المشاعر او الكشف عن الافكار، فالمسرح عنده ليس لتحليل الشخصيات، وانما لتخليص المسرح من شعر اللغة، واستبداله بشعر الفضاء المسرحي، من خلال الطقوس والحركات البدائية، والغناء والآهات والاصوات الموسيقية اي اعتماد العرض المسرحي على لغات اخرى غير لفظية[31:35] . فقد اقترنت الشعرية الموسيقية والمؤثرات عند (بروك) في المسرح الشامل، الذي يجمع

بين مجموعة من العناصر المكونة للمسرح المعاصر من اضاءة وماكياج وازياء وممثل وسينما واقنعة وسرد وابداع ادبي مع الموسيقى والمؤثرات الصوتية والسمعية والتصويرية من رقص وشعر وبالية.

وعلى صعيد المسرح العربي فقد عرفت الشعرية، تطوراً كبيراً عبر التاريخ، والشعرية في المسرح مرتبطة باللغة البصرية والسمعية التي تستمد جماليتها من الحركة والايماءة واللون والاشكال والمؤثرات الصوتية والموسيقية فالشعرية انطلاقاً من دراسة اللغة بما تحتويه من ايقاعات ومجازات وصور جزءاً من العمل المسرحي، فالمسرح المعاصر يقوم على الجماليات البصرية والسمعية لان المسرح يسعى الى الاعتماد على التعبير الجسدي واللغة البصرية واللغة الموسيقية وبناء الصورة المرئية، واختزال اللغة الكلامية، ويعطي العناصر الديكور، الازياء، الاضاءة، والموسيقى والمؤثرات الصوتية بما تحمله من قيم مكان الصدارة في العرض المسرحي، وان كل تجربة مسرحية تؤسس شعريتها بمقوماتها الجمالية، وان الفضاء المسرحي هو القراءة الفورية للنص المسرحي. وفي المسرح الــعربي ظهرت تجارب عديدة منها تجربة المخرج المصري(سمير العصفوري) في مصر، اذ اخرج مسرحيته (الست هدى)، يبدأ العــرض بفرقة موسيقية امام خشبة المسرح يسار الجمهور، ويفتح الستار ويغني فيها اغنية يرد فيها المخرج برؤيته الجديدة على شعر (شوقي)، وبعد الاغنية يفتح الستار، ويبدأ العرض المسرحي بديكور الجو الاسلامي وتدخل مجموعات من الصالة تنشد، كما تدخل راقصة على خشبة المسرح لتغني اغنية وهي رؤية عبثية بمواقف مختلفة[36:136-138]، تبرز من خلالها شعرية الموسيقى والمؤثرات السمعية المستخدمة في العرض المسرحي وما فعله (العصفوري) في مسرحيته من خلال تقديم المسرحية معكوسة على الرغم من ان شعر (شوقي)، ينبع من نفسه وينبثق من مشاعره، وكانت اللغة طيعة سهلة القيادة في يديه، لذلك امتزجت موسيقى الاحساس في نفسه بموسيقى الاداء وتألف من ايقاعهما فن سحري جميل، تهتز له الروح قبل ان تطرب الاذان. اما تجربة المخرج المغربي (الطيب الصديقي) في المسرح فقد اتسمت شعريته في المسرح من خلال المسرح الاحتفالي، اذ يستمد مادته من التراث لأنه يوفر مساحات واسعة للتعامل مع تناقضات الواقع، فالاحتفالية هي اقرب النظريات الدرامية صلة بالإنسان العربي لأنها ترجع الى الذاكرة الشعبية والتراث والوجدان والتواصل الجماعي عبر فضاء مفتوح مثل (الساحات، الاسواق، الخ) وان الاحتفال بالأساس لغة اللفظ (الشعر– الرواية) ومن لغة اللحن (الغناء– الموسيقى) ولغة الاشارات والحركات (الايماء) وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة الوجدانية والعقلية، وان المظاهرة احتفال، لأنها تعبير جماعي آني يتم من خلال العقل[36:15] . كما في مسرحيته (الحراز)، و اكد بأن المسرح العربي يجب ان يكون (شاملاً) اي يحتوي على كل العناصر المسرحية من رقص وغناء وموسيقى ومؤثرات. فاهتم بالموسيقى والمنظومة الصوتية في العرض المسرحي، عد صوت الممثل جزءاً من الموسيقى، وقد اعتمد(الصديقي) طريقة جديدة في الاخراج اذ "جعل الجماهير تشترك في التمثيل من حيث لا تشعر، حينما حملها على ترديد الشعر الملحن الذي يمثل الاصالة في الانسان، من خلال الأناشيد الشعبية والملاحم وجمال الصوت تكملة لواقعية الاطار"[37:482] ، اذ شعرية الموسيقى والمؤثرات جاءت منسجمة مع الاناشيد الشعبية والتراثية، فالجمال الذي يحمله النشيد يعزز الروح الجماعية للجماهير. فقد سعى بعمله هذا الى ربط الوجدان الروحي والنوازع الصوفية للتخلص من كل الماديات والسمو بعالم القيم الجمعي عبر الاصوات والايقاعات التي تعمل على تفعيل وجدان المتفرج.

ومن خلال هذه التجارب البارزة لنماذج مختارة من المخرجين والموسيقيين الذين كانت لإبداعاتهم بصمة واضحة في المشهد الثقافي المسرحي يمكن لنا تكوين رؤية موجزة عن الادائيات والصياغات ذات السمة الشعرية للموسيقى والمؤثرات بعناصرها المتنوعة وكيفية التعامل معها في اضافة مناخات مختلفة تدل على وجود تنوع اسلوبي وروئ متعددة لكيفية تطويع الموسيقى والمؤثرات في العرض المسرحي.

•مما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات:

1) تتوخى الشعرية ايجاد النظم التي تحكم العلاقة بين عناصر البنية على نحو يجعلها ممكنة الحضور كونها متفاعلة مع تقنيات العرض الاخرى، بما يتيح ملاحقة اوجه التباين والتألف، ومن ثم الخروج بمحصلة هي ثمرة التقارب او التنافر مع عناصر السياق او الانساق المتعددة.
2) تقترن الشعرية بإحساس الانفعال الشعري والعاطفي، بإثارة عناصر الحس وتجسيد الانفعال وتوخي طاقة الاحساس بين تقنيات العرض المسرحي.
3) تبحث الشعرية في القوانيين الداخلية للنص التي تجعل منه نصاً جمالياً.
4) تقترب الموسيقى من الشعر من جهة الصياغة البنائية وعناصر التكوين كالإيقاع والتكرار والوزن والنظم وهذه العناصر هي ما تكسب الاجناس الفنية ماهيتها.
5) تتوخى الشعرية أحداث الدهشة عبر توسيع المسافة الجمالية بين العرض والمتلقي من خلال تحدي نسق العلاقات وازاحتها واعادة تركيبها بعد تفكيكها الى عناصرها الاولية.
6) تتوخى الشعرية للموسيقى والمؤثرات حضور شخصية النص السمعي اذ تشترط وجود الصورة الوجدانية المصاحبة للمؤثر الموسيقي والصوتي كونه شرطاً لتجسيد الشعرية.
7) تداخل الصوت البشري مع اللحن الموسيقي يساعد على تعزيز القيمة التعبيرية للموسيقى بما يمكن من تلمس الشعرية الناجمة من ذلك التداخل.
8) تمثل الاصوات الطبيعية (المطر، الرياح، الشلالات، الطيور، الخ) المتناغمة مع اللحن الموسيقي حالة اولية من حالات الشعرية المجردة في العرض المسرحي.
9) يحقق الايقاع الموسيقي المتحرك والمتحول احساساً بالطاقة الانفعالية ذات الطابع الحماسي المفعم بالقوة الديناميكية ثم التباطؤ والهدوء والاستقرار في اللحن وما يحصل من ذلك التناوب بين الطابعين المتضادين من شعرية لها سمتها المميزة.
10) للتجريد القدرة على خلق منطقة التقاء بين عناصر العرض المسرحي فاختزال تلك العناصر يعزز من الانسجام والتناغم بين العناصر على العكس من التعقيد والمبالغة التي تزيد من تباين العناصر وعليه فأن الشعرية ستكون اقرب الى التحقق باعتماد التجريد والتبسيط.
11) تستخدم الشعرية النسق اللفظي الذي يشمل الالقاء، والتنغيم، والايقاع، والقافية، والسجع، فهي وسائل تأدية الرسالة لها سمة بوليفونية تتشابك فيها العناصر داخل منظومة الموسيقى والمؤثرات في العرض المسرحي.

12) تساهم المؤثرات الصوتية بوصفها نصاً شعرياً موازياً في تشكيل فكرة معبرة وموحية عن هيئة الصورة المتخيلة، بمعنى التطابق بين الكلمة وادائية القائها مع المضمون في العرض المسرحي.

3. إجراءات البحث

1.3 مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من (60) ستين عرضاً مسرحياً قدم محلياً من قبل مخرجين عراقيين على المسرح الوطني – بغداد، للحقبة (2010 – 2015).

2.3 عينة البحث:

اختارت الباحثة عينة البحث بالطريقة القصدية وفقاً للمسوغات الآتية:

1- توافر المصادر والنصوص الاصلية والمقالات النقدية والاقراص الـــ (CD) لهذه العينات مما اتاح للباحثة الملاحظة المتكررة للعروض وتحليلها بدقة اكثر.

2- تتيح النماذج المختارة بقصدية فرصة دراسة شعرية الموسيقى والمؤثرات كونها تتسم بثراء هذا الجانب فيها.

3- التباين الحاصل في تناول مفهوم الشعرية في عناصر العرض المسرحي لاسيما الموسيقى والمؤثرات في الاعمال المختارة مما يوفر امكانية تصنيف مستويات شعرية الموسيقى والمؤثرات في العرض المسرحي.

4- استعانت الباحثة بآراء الخبراء توخياً للدقة والموضوعية في الاختيار بما يحقق اهداف البحث.

3.3 منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينات البحث.

4.3 **اداة البحث:**

اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، بوصفها (اداة البحث) المعتمدة في تحليل عينة البحث واستناداً الى اراء مجموعة من الخبراء.

5.3 **تحليل العينة:**

نموذج رقم (1)

مسرحية جنون الحمائم تأليف واخراج: عواطف نعيم

سينوغرافيا: عواطف نعيم – علي محمود السوداني موسيقى ومؤثرات: صالح ياسر

سنة العرض:2011

قصة المسرحية:

(جنون الحمائم) مسرحية تتحدث عن عائلة عراقية تتألف من (الاب والام والابنة) لديهم فندق، تتعرض ابنتهم الى الاغتصاب وتعيش في حالة صعبة جداً، فتقرر العائلة ان تنتقم من كل زائر يأتي الى فندقهم الموجود في منتصف الطريق، ويقومون بتقديم الشاي المسموم لهم، وفي يوم من الايام يأتي شاب يحمل بيده (آلة عود) موسيقية وحقيبة سفر، يدخل الى قاعة الفندق ليستقبله الاب، ويعلن الشاب عن فرحته لوصوله الى هذا المكان بعد غياب دام اكثر من عشرين عامًا، وهو راجع الى اهله دون ان يخبرهم بأنه ابنهم الغائب وتسأله الفتاة فيما لو يود

ان يشرب قدحًا من الشاي فيوافق على الفور، وفي هذه الاثناء تخبره الام بأنها فقدت ولدها منذ زمن ولم تعرف معنى السعادة فيقترب منها الشاب ويسألها اذا كانت تحب ان يغني لها. وفيما هو يحاول الغناء تدخل الفتاة وهي تحمل قدح الشاي المسموم وتقدمه اليه فيشرب الشاي، وهو يغني كلمات الاغنية التي كانت امه تغنيها له وهو طفل، والسم يسري في جسده، تنتبه الام الى الكلمات بتعجب وتكمل كلمات الاغنية التي تحفظها، وتعرف انه ابنها الذي غاب منذ زمن طويل يسقط الشاب بعدها ميتاً، وهنا يجن جنون الام وتلعن نفسها، وتلعن الام التي لم تتعرف على ابنها واحساسها الطبيعي بوجوده. اشارة الى ان الحروب تحجر مشاعر الانسان وتجعله يفقد الاحساس.

تحليل مسرحية جنون الحمائم:

ضمن سياقات الشعرية المستنبطة من مشاهدة العرض المسرحي (جنون الحمائم) يمكن تشخيص آليات اعتمدها النص السمعي لبلورة هوية شعرية للموسيقى والمؤثرات من خلال تحويل المؤثر الى موسيقى عن طريق مزج اصوات المؤثرات مع اللحن الموسيقي وايقاعه فتتداخل بذلك بنية المؤثر مع بنية العرض الموسيقي حتى لتغدو المؤثرات عنصراً من عناصر البناء الموسيقي كما يمكن تأثير حالات الانتقال المفاجئ من منطقة الانسجام بين الموسيقى والمؤثر بما يخدم اصطلاحية المشهدية الى حالة اخرى تكون فيها الموسيقى كأرضية ثانوية ساندة للمؤثر، ليكون بذلك المؤثر هو المتسيد في الخطاب الصوتي وهذا يقترب من سمة التخطي للسياقات الاصطلاحية المحمولة على الحوار لصالح مواكبة البناء الموسيقي فيتحول الحوار من منطقة التعبير الى التماهي مع عنصر الايقاع.

ولم تنتهِ مهمة الخطاب الصوتي عند حدود العلاقة بين الموسيقى والمؤثرات مع باقي عناصر العرض المسرحي بل تعدتها الى توظيف الموسيقى والمؤثر لرفع الحدود المكانية المحدودة لفضاء العرض المسرحي وهذا ما تم تحقيقه عبر تقانات الهندسة الصوتية القادرة على دفع مصادر الصوت الى مناطق توحي بأنها تأتي من مسافات بعيدة وهذا ما يمكن معرفته من خلال تعرف آلية السمع واستلام الصوت من المحيط فسلجياً، وهذا ما مكن من فصل فضاء العرض المسرحي عن محدودية المكان (بناية المسرح) وهذا ما سيمكن تحفيز طاقة الخيال دون الاكتفاء بالإحساس والشعور والادراك.

وفي السياق ذاته يحاول النص السمعي كسر افق التوقع من خلال الصدمات المتعاقبة بفعل التفاوت والتباين الحاد في مستويات الصوت ودرجات الشدة والايقاع وتباين التونات على السلم الموسيقي. كما ان التعويل على المقطوعات الغنائية ذات الطابع الدولي المحمول على نصوص دينية اسهم بشكل فاعل في تكاملية العرض المسرحي، اذ تمكن النص الغنائي المتكون من موسيقى والحان وكلمات من معالجة مواطن الخلل الممكنة الحدوث في ما لو تمت معالجتها بالمؤثر الخالي من اللحن (الميلودي) والكلمات المنظومة (شعراً او نثراً) وبذلك نلاحظ ان شعرية الموسيقى والمؤثر قد تمثلت في العرض المسرحي الحالي على عدة مستويات تشكل بمجملها ثيمة متفردة تسمى العرض الحالي والعروض المسرحية الاخرى، بسمات تعطيها نزعة التمايز والتفرد.

نموذج رقم (2)

مسرحية عزف نسائي تأليف: مثال غازي

اخراج: سنان العزاوي سينوغرافيا: علي حمود السوداني سنة العرض: 2013

قصة المسرحية:-

تتناول معاناة النساء العراقيات بعد الغزو الأمريكي عام 2003، والعنف الذي شملهن وما رافقه من مشاكل انعكست سلباً على حياتهن. اذ ترصد المسرحية معاناة السجينات العراقيات في المعتقلات وما يرافقها من تعذيب وابتزاز على يد رجال الامن. مطالبة بإخراج السجينات من المعتقلات ودعت المسرحية الى نبذ الطائفية والعنف بين مكونات الشعب العراقي واللجوء الى لغة الحوار لحل المشاكل. وسلطت الاضواء على الديمقراطية والتعددية المزيفة التي يعيشها العراقيون بسبب الظلم والعنف من خلال امرأتين الاولى متطرفة دينياً وانطوائية والثانية راقصة وبنت ليل، الاثنتان تفقدان زوجيهما بسبب الحروب التي خاضها العراق لكن في مرحلتين منفصلتين، الا ان الصدفة تجمعهما في بيت معزول (بيت المرأة المتطرفة دينياً) بعد اطلاق الرصاص في الشوارع. وتدور مجمل احداث المسرحية حول شخصيتين فقط هما (نور) المتطرفة دينياً التي فقدت (الاب والاخ) في زمن النظام السابق وتعيش في بيت كئيب مظلم، و(حياة) الراقصة التي فقدت (زوجها وابنها) في زمن النظام الحالي)، شخصيتان مختلفتان في كل شيء لكنهما متشابهتان بمأساة فقدانهما لأحبائهما في مرحلتين تأريخيتين مختلفتين من تأريخ العراق، شاءت الصدفة ان تجتمعا في بيت واحد بعد حادث اطلاق النار واثناء تواجدهما معاً في البيت يدور حوار طويل بينهما مليء بشجون الشخصية العراقية ومعاناتها ويسلط على الكثير من تناقضاتها وسلبياتها واشكالياتها وانعكاس ما مر به العراق في العقود الاخيرة والحوار بينهما يبدو انفعالياً ومتشنجاً نتيجة للاختلاف الظاهر بين الشخصيتين لكن ينتهي ودياً وحميمياً بعد انكشاف نقاط التلاقي والتقارب بينهما واختلفت نظرة الحياة لديهما وارادتا ان يكملا الحياة معاً لولا يد القدر التي خطفت روح (حياة) برصاصة وهي في طريقها فجراً لجلب الافطار، بعد ان فتحت ستائر البيت وسمحت لنور الشمس بأختراق نوافذه التي لم تر النور منذ سنين، وهنا (نور) لم ترجع بل اصرت على ان تكمل طريق الحياة والنور البعيد عن الظلمة التي كانت تعيشها سابقاً.

تحليل المسرحية:- تحقق شعرية الموسيقى والمؤثرات سمو السيادة في العرض المسرحي، عندما تتضافر الموسيقى والمؤثرات وصوت الممثل حين يتم معالجتها تقنياً حتى تهيمن على مجريات العرض، فتنحسر مشهدية العرض البصري بينما تمتد مساحة حضور المشاهد السمعية عبر التنسيق المدروس بين الموسيقى والمؤثرات وتقنيات الالقاء فالموسيقى التي تشكل ارضية ساندة للمؤثرات والمقاطع الحوارية بدت تتجه نحو تعزيز الجو الدرامي المشحون بالترقب والخوف وما يعزز ذلك النصوص السمعية ودلالاتها المرموز لها بأصوات السلاسل والاكسسوارات المتدلية من الاعلى والاسلاك الشائكة المطوقة لخشبة المسرح. كما اتسم الخطاب السمعي بإيقاعه المحتدم السريع حد الصدمة والمفاجئة حتى وان كان النص (آيات من الذكر الحكيم) وهذا ما يفسر تميز العرض المسرحي موضوع التحليل في تجديده على تحقيق الغاية الجمالية والمعرفية المنشودة من خلال اعتماد ذلك النمط الحر في خلق تعارضات صوتية تتفاوت شدتها وحدتها بينما تتفاوت من جهة اخرى الطبقات الموسيقية لأصوات

الممثلين بما يتناسب والجو العام المشحون بالاضطراب والرعب المشفوع بالصراخ والعويل واصوات الاطلاقات النارية والانفجارات اذ تنتقل بنا الى مشاهد الحرب والدمار المرتهنة بثنائية (الحرب والسلام). وقد اسهمت الموسيقى والمؤثرات في تشكيل فكرة المسرحية واسنادها عن طريق تشيد نص تخيلي محايث للنص المعروض على خشبة المسرح بكل ما يحتويه من اشارات سمعية ومرئية فالنص السمعي الذي يتعامل مع اصوات مجردة يتيح الفرصة للخيال في ان يأخذ مدياته بما يتناغم او يتكامل او يتعارض تبعاً لثقافة المتلقي وحينها ستتباين القراءات المتداعية عن العرض وربما هو مطلب ضمني في العرض المسرحي وهدفه. وقد اتسمت الشعرية في هذا العرض المسرحي بطابعها الانفعالي حيث تتحرر المشاعر من سطوة العقل سيما ان الفكرة التي يعالجها العرض تقوم على ثيمة الحرب في عنفها ضد الانسان. وعليه يمكن ان نلمس الشعرية في العرض المسرحي من خلال الطاقة التعبيرية المحمولة على عناصر العرض المسرحي وفي مقدمتها الموسيقى والمؤثرات.

نموذج رقم (3)

مسرحية سفينة آدم تأليف: علي عبد النبي الزيدي

اخراج: ياسين اسماعيل موسيقى ومؤثرات: صالح الفهداوي سنة العرض: 2015

قصة المسرحية:-

عنوان المسرحية مستعار من عمق الحضارة والبنية الفكرية الميثولوجية للإنسان العراقي (سفينة نوح) التي ارادت الخلاص للناس من الطوفان فمن اعتلاها نجا ومن تخلف عنها غرق هكذا جاءت سفينة آدم لتبشر الناس وهم (العراقيون) بطوفان قادم يجتاح المدينة وتوهمهم بأنها جاءت من اجلهم لخدمتهم وتخليصهم من الموت غرقاً يقودها رجل اسمه (آدم) تمتاز شخصيته بالمكر والاحتيال متلون الطباع، تارة يظهر بلباس ابيض كأنه كفن وتارةً اخرى يرتدي قبعة ويدخن سيجار امريكي فتشعر للوهلة الاولى من رؤيته انه غريب اما باقي الشخصيات فهم ابناء البلد المهدد بالغرق منهم (العاشق) وحبيبته (حياة) والميت (الشهيد) الذي استشهد منذ زمن بعيد والجوقة وهم مجموعة من الشباب يرتدون ملابس سوداء. سفينة آدم جاءت من اجل العراقيين لتحملهم على الهجرة والتهجير سمة العصر في العراق الجديد. ونرى هنا الحبيبة (حياة) تتقلب في دوامة وحدها، حاملة حقيبتها، باحثة عن عشيقها الغائب الذي تناديه بمسميات مختلفة منها (الحياة، الدنيا، العطور، الورود) وهي مرتدية عباءة سوداء.

تحليل العرض المسرحي:-

تميز العرض المسرحي موضوع التحليل بانسجام مبرر لعناصره البنائية بغية توصيل الفكرة المهيمنة في كل مفاصل العرض المتنوعة ومنها ما يتعلق بالموسيقى والمؤثرات، اذا اسندت بقصدية عالية المقاطع الحوارية المميزة بدورها بالأداء العالي من حيث الالقاء والهندسة الصوتية وعملية مطابقة النص السمعي مع المرئي بما يخدم الفكرة المسرحية المنشودة وهذا التطابق بحد ذاته يتطلب وعيًا بآليات الانسجام والتضاد التي تتيحها البنى المتجاورة للحوار كصنف ادبي وما بين الموسيقى والمؤثرات كبنية مجردة ابعد ما تكون عن الارتباط الدلالي المادي او المعنوي وما ينجم عن ذلك بين هاتين البنيتين وهو نسق قوامه الانسجام يولد شعرية ذات طابع خاص

لا تستند على المفارقة او كسر افق التوقع وانما على نسق مألوف له طابع الوضوح والتكامل مع كل عناصر السينوغرافيا التي تتجه بمجملها صوب بلورة الفكرة وتظهيرها الى المتلقي كمنجز ابداعي تؤدي فيه كل العناصر ومنها الموسيقى والمؤثر دورها الاساس الذي لا يمكن الاستعاضة عنه ببدائل اخرى تحط من قيمة الفكرة بمعنى اخر ان الموسيقى والمؤثر في هذا العرض المسرحي جاءت بنزعة الاقتراب من الحد الادنى في التعبير لتضمن حضورها دون تسجيل فاعلية تطغى بها على باقي العناصر وبذا سيكون هناك مؤشر خلل لا يمكن احتسابه لصالح توسع المسافة الجمالية لأنه عندها سيكون ذلك التخطي لدور الموسيقى والمؤثر دوراً قلقاً وغير محسوب. ومنها يمكن القول إنّ شعرية الموسيقى والمؤثرات في العرض الحالي ترسخ مبدأ الانتظام والانسجام والوضوح لتكون مستوى جديدًا من الشعرية وآليات اشتغالاتها في العرض المسرحي. اذا كانت الشعرية تجنح نحو التمايز بتمظهرات وتشكيلات مختلفة في الخطاب المسرحي لكن في العرض هذا تتشكل من خلال الانتظام والوضوح والتناسب وهذا بحد ذاته مغاير للمألوف اذا حقق العرض شعرية مغايرة في الانتظام والتناسب.

4. الفصل الرابع

1.4 النتائج

[1] توافقت شعرية الموسيقى والمؤثرات مع فكرة العرض المسرحي لتؤدي دوراً تكميلياً تابعاً لمجريات العرض وغاياته المنشودة فجاءت الموسيقى والمؤثرات بنزعة حسية واقعية متألفة مع افق التوقع الجمالي المقيد بوجود الذائقة ومنظومة الوعي الجمعي، كما في مسرحية (جنون الحمائم).

[2] ادت شعرية الموسيقى والمؤثرات دوراً مهماً في تعزيز اهمية الحوار في اداء الممثلين بما يجعل الموسيقى والمؤثرات أرضية ساندة لألقاء الممثل بصورة مقاربة لتفاصيل الصوت وادائياته كأختيار الطبقة المناسبة والايقاع الزمني المنسجم مع الحوار اذ حققت قيمة جمالية للعمل من خلال احداث فجوة بين النص وافق التوقع المتلقي في احداث الدهشة، وهذا ما ظهر في مسرحية (جنون الحمائم) و (عزف نسائي) و مسرحية (سفينة ادم).

[3] خلقت شعرية الموسيقى نسقاً مستقلاً عن مجريات عناصر العرض المسرحي مما اضفى لها اولوية كخطاب سمعي، وعنصر سيادة سيما في المشاهد ذات الاضاءة الخافتة لدرجة التعتيم الكامل، تعزيزاً لفكرة سيادة العنصر السمعي وتحقيق شعرية الموسيقى والمؤثرات بأعتبارها نظاماً بنائياً يكفل تحقيق تكاملية العرض المسرحي كما في مسرحية (عزف نسائي) التي تكررت فيها المشاهد المعتمة وبدا دور الموسيقى والمؤثرات واضحاً ومهيمناً فيها.

[4] جاءت شعرية الموسيقى والمؤثرات ذات طبيعة مستقبلية من معطيات حدس المخرج اذ اسهمت الموسيقى والمؤثرات في تهيئة المناخ العام لأحداث العرض المسرحي ادت دور رئيس في التمهيد للمتلقي لاستيعاب الاحداث الدراماتيكية لتصاعد وتيرة السياق الدرامي للعمل، وبذلك تحققت شعرية تتسم بفتح باب الاستحواذ على تركيز المتلقي وجذب انتباهه نحو بؤر تركيز يقوده المخرج من خلالها الى اتجاهات تمكنه من ضخ افكاره والتعاطي مع الذائقة الجمعية بمرونة اكبر. كما في مسرحية (جنون الحمائم).

[5] تحققت شعرية الموسيقى والمؤثرات من خلال تضافر العناصر السمعية مع مؤثرات العرض البصرية ممثلة بسينوغرافيا العرض المسرحي سيما الأكسسوارات المنفذة بصورة تسهم في احداث ربط عضوي بين المعطى البصري والسمعي ومنها على سبيل المثال (القلادة– السلاسل– القدور– اطلاق النار– ملعقة الشاي) وغيرها، من الأكسسوارات المنتقاة بعناية لإصدار اصوات بصورة قصدية تشارك في صناعة شعرية الموسيقى والمؤثرات وفي بعض الاحيان تكون هي بحد ذاتها محور اهتمام الموسيقى والمؤثرات دون الاستعانة بالآت موسيقية رئيسة كما في مسرحية (جنون الحمائم و عزف نسائي).

[6] تجسدت شعرية الموسيقى والمؤثرات في مجمل نماذج العروض (عينة البحث) بوجود نظام على مستويات متفاوتة من الوضوح والتجلي في العروض المسرحية ترتبط وبشكل مباشر بالجانب الموضوعي بعناصره المختلفة والمتنوعة، كالبيئة والثقافة وسوسيولوجيا المجتمع وغيرها من مقومات بناء الوعي الجمعي المرتبط بعلاقة وثيقة مع هوية الخطاب المحلية، وما يؤشر على وجود القصدية في خلق ذلك النظام والاستعانة بنصوص موسيقية او مقاطع غنائيةمن الفلكلور المحلي، وذلك من خلال حقل دلالي يرتبط بمنظومة الوعي المذكور انفاً، كما في مسرحية (جنون الحمائم، وسفينة ادم).

2.4 الاستنتاجات

[1] تعتمد تكاملية العرض المسرحي بشكل رئيسي على حضور شعرية الموسيقى والمؤثرات كونها تمثل حلقة وصل مهمة في نقل الخطاب وتداوليته من مبدأ ان الاداء يسعى الى تحقيق الهدف والفكرة وصولاً الى المتلقي الذي يعي المحمولات السمعية والبصرية بحسه، ومن ثم يعرضها على مدركاته العقلية في محاولة خلق شعرية ترتقي الى شعرية المؤلف او تتناغم معها على الاقل تحقيقاً لهدف العملية التواصلية.

[2] ان النظام الذي تحققه شعرية الموسيقى والمؤثرات هو جزء لا يتجزأ من صناعة الحدث الجمالي، اذ لا تكتمل الصورة دونما عناصر صوتية سواء كانت نظماً موسيقياً او مؤثرات عشوائية الايقاع. الا انها في النهاية تصب في تشييد النظام الشعري لتحل محل المنطوق من الالفاظ الشعرية والنثرية التي لها خواص وبنية مغايرة.

[3] ان السمة الابداعية للعرض المسرحي التي ترتبط بشكل واضح مع الرؤية الاخراجية تتطابق او تنسجم مع شعرية الموسيقى والمؤثرات وهي عامل التحفيز الداعي الى تسليط الضوء على موضوعات الاستلهام وتبلور الروئ بالنسبة للمخرج، وكذا الحال مع باقي المشاركين في تأثيث العرض المسرحي بعناصره السينوغرافية المعروفة.

[4] الشعرية فعل ملتحم بالنص غير خاضعة لقوانين، الشعرية مرتبطة بالتلقي هي ليست من عناصر العرض هي قراءة جمالية للعرض، بحسب المؤثرات التقنية ووظيفتها الفنية في تحقيق رسالة جاكوبسن الادبية، رسالة وظيفة ادبية متلق حتى ما حققت التأثير مارست سلطتها الجمالية هي لا تخضع لرؤية مقننه.

3.4 التوصيات

في ضوء الاستنتاجات توصي الباحثة بالنقاط الآتية:–

[1] توصي الباحثة بتضمين مادة الموسيقى والمؤثرات في المناهج الدراسية لطلبة الدراسات الاولية في قسم الفنون المسرحية، بطريقة تكفل فهم المنظومات المعرفية والجمالية المساهمة بشكل مباشر في صياغة الشعرية في العمل المسرحي. دون الاقتصار على فهم التأسيسات الاولية في هذه المادة. وعلى مدى مراحل الدراسة الاربعة.

[2]توصي الباحثة بتوفير مجموعة من المصادر ذات العلاقة بما يتعلق بموضوعة البحث الحالي سيما تلك التي تهتم بالدراسات الموسيقية أو المؤثرات واستحداث مختبر لهذا الغرض يحتوي على اجهزة صناعة الصوت بجانبيه الموسيقى والمؤثرات.

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

المصادر والمراجع

[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ط1، الاردن: دار جرير للنشر والتوزيع، 2010.

[2] موسى ربابعة، التكرار في الشعر العربي الجاهلي (دراسة اسلوبية)، مجلة مؤته للبحوث والدراسات، مج5،ع (1)، الاردن: جامعة اليرموك، 1990.

[3] ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ج3، طبعة اتحاد الكتاب العرب، 2002.

[4] ابي القاسم جار الله الزمخشري، اساس البلاغة، ط1، ج1، بيروت – لبنان: منشورات دار الكتب العلمي، 1998.

[5] رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنون، ط1،المغرب: دار توبقال، 1988.

[6] كمال ابو ديب، في الشعرية، ط1، بيروت: مؤسسة الابحاث العربية، 1987.

[7] ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، ط5، ايران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، 1972.

[8] علي عبد الله، الموسيقى علم وفن، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2002.

[9] احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج (1)، ط1، القاهرة: عالم الكتب، 2008.

[10] حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

[11] بوزبدي محمد، جماليات الصوت والموسيقى التصويرية في السينما، الدلالة الفنية والتأثير السينمائي، مجلة آفاق سينمائية، ع1، مج 6، محور السينما والفنون، 2019.

[12] كمال الدين عيد، اعلام ومصطلحات الموسيقى الغربية، القاهرة: دار الوفاء، 2006.

[13] ماري الياس، حنان القصاب، المعجم المسرحي، ط2، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، 2006.

[14] تزفيتان تورودوف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،ط2، المغرب: دار توبقال للنشر،1990.

[15] عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجيه في ادبية الادب، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2007.

[16] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، المغرب: دار توبقال للنشر، 1986.
[17] مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، دمشق: اتحاد الكتاب العرب،1999.
[18] سعد مصلوح، حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة والتخيل في الشعر، عالم الكتب، 2014.
[19] عاطف فضول، النظرية الشعرية عند اليوت وادونيس(دراسة مقارنة)، تر:أسامة اسبر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.
[20] بدر شاكر السياب، الديوان، مج1، بيروت: دار العودة،1971.
[21] بلخوجة عبد العزيز، الرؤية الشعرية في بيانات عبد الوهاب البياتي– تجربتي الشعرية انموذجاً، رسالة ماجستير، كلية الآداب والفنون، جامعة احمد بن بله،الجزائر،2015.
[22] بشير تاوريربت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الاصول والمفاهيم، الاردن: عالم الكتب الحديث، 2010.
[23] خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي، في دراسة اسلوبية، ط1، لبنان: مؤسسة الاشرف، 1995.
[24] عبد الوهاب البياتي، الاعمال الشعرية الكاملة، ط1، مج1، العراق: دار الحرية،2001.
[25] فؤاد زكريا، ريتشارد فاغنر، مؤسسة هنداوي سي اي سي، 2018.
[26] يوسف السيسي، دعوة الى الموسيقى، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، 1981.
[27] عبد المجيد شكري، اشهر الاوبرات العالمية، ط1، العراق: العربي للنشر والتوزيع،2002.
[28] ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة، 1995.
[29] اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ط2، بغداد: دار الشؤون القافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، 1986.
[30] علي عبد الله، الموسيقى التعبيرية، بغداد: دار الشؤون العامة، وزارة الثقافة والاعلام، 1997.
[31] فرانك. م. هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف واخرون، القاهرة: دار المعرفة مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1970.
[32] كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الاخراج المسرحي، ج2، القاهرة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، 2006.
[33] انيس حمود، الموسيقى والمؤثرات الصوتية واثرهما في التكوين المسرحي، ط1، الاردن: دار دجلة، 2020.
[34] كولين كونل، علامات الاداء المسرحي (مقدمة في مسرح القرن العشرين)، تر: امين حسين الرباط، القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للإثار، 1998.
[35] مصطفى منصور، مفهوم العرض المسرحي في ضوء التجريب المعاصر، مجلة فصول، ج2،ع1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

[36] احمد سخسوخ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009.

[37] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت: سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979.