Issn:2437-0967 مجلة اللغة الوظيفية
المجلد9،العدد1
2022

توظيف الموسيقى في العرض المسرحي، قراءة في مسرحية عودة هولاكو

Employ music in the theater, read a play in the return of Hulagu

ربوط عبد الله*
جامعة وهران 01 أحمد بن بلة، الجزائر
abdallah.rebout@yahoo.fr
مخبر فهرس الأفلام الثورية في السينما الجزائرية
عزوز بنعمر
جامعة وهران 01 أحمد بن بلة ،الجزائر

تاريخ الإرسال:2022/12/23	تاريخ القبول:2022/03/27	تاريخ النشر:2022/06/10

الملخص

الموسيقى علم وفن ولغة غرضها الأساسي مخاطبة الوجدان والتعبير عن خوالج الروح والتأثير في المستمع، ما وجب بالضرورة على المتلاعب في حقلها إيفائها حقها في هدفه المنشود من وراء استعمالها، وعلى مؤلف أو مختار الموسيقى المسرحية أن يلم بهدف العرض المسرحي بصورة كاملة وشاملة لكل جوانبه، من أجل أن تخدم موسيقاه نفس الهدف المرجو من وراء العملية المستهدفة، وأن يكون إدراكه وحسه في التعامل والاستعمال لمختلف الإيقاعات والألحان نابع من بيئة العمل، وكذا سهل التماس مع وجدان المتلقي للعرض وأن يكون خطابه مباشرا مؤثرا في الأحاسيس بالطريقة الفنية التي يقتضيها الشغل في هذا الحقل الفني الدلالي.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى، المسرح، العرض المسرحي، النقد المسرحي، المتلقي.

* ربوط عبد الله

الملخص باللغة الأجنبية :

Music is a science, an art and a language whose main purpose is to address the consciousness and express the spirit of the mind and influence the listener. It is therefore necessary that the manipulator in his field gives him the right to pursue the desired goal, as well as the author or choice of theatrical music to know the purpose of theatrical performance in all its aspects, In order to serve his music with the same goal as the target process and to become aware of its sense of handling and use of different rhythms and melodies emanating from the workplace, it is also easy to search with the audience and presentation his speech directly affects the senses of the artistic way required by the work in this semantic artistic field

المحتوى:

مقدمة:

تعتبر الموسيقى في فنون العرض أحد أهم العناصر والأدوات التي يبنى عليها خطاب وجمالية كل منهما، وذلك لما لها من أهمية في صياغة القالب والشكل العام للعملية المسرحية ودورها في دعم الفيلم السينمائي تقنيا وجماليا، فهي تعد بدورها عاملا دافعا ومساعدا للممثل في التعبير عن الدور المسند إليه لفظيا كان أو جسديا، وكذا مساعدة للمتلقي في فهم بعض العلامات المعلقة نصيا، وتضفي على العرض رونقا، نجدها كذلك في عالم السينما مصاحبة لِلَّقطة إذ أنها تلعب في صورة موازية لنظيراتها من باقي عناصر كلا الجنسين الفنيين، والموسيقى ومنذ الإنسان الأول شهوة بطبعها الإيقاعي واللحني، عاشت مع الإنسان منذ الأزل، عاشت معه في طقوسه التعبدية، وعبر من خلالها عن لحظات سعادته وأحزانه، وبصفتها تحتوي على مجموعة من العناصر يمكننا التلاعب بكل واحدة منها على حدى، كان ولا يزال الإنسان المبدع يمدد من مهامها وطرق استعمالها، كل عنصر من هذه العناصر التي بصفتها اللامحدودة، ووفقا لاختلاف الأجواء الزمكانية كان الاستعمال ولا يزال. ولكن إيلاء الموسيقى وإيفائها أهميتها وحقها من قبل المبدعين الغرب –للأسف–، لم يتسلل ولو لواذا مع ما وصل المبدع العربي منذ بدايات المسرح عند

العرب، وفي هذا الصدد نحن لا ننكر البتة استعمالات الموسيقى والمؤثر الصوتي في المسرح العربي، ولكن ذلك الهيجان والدافع نحو تأسيس و التأصيل لمسرح عربي والذي دفع به نحو التجريب، خلا ولو نسبيا من الاستعمال المحكم لهذه الأداة، بالرغم من الجو المهيأ لتمكينها من السرح في مجال المسرح، ومن هنا جاء طرحنا للإشكالية التالية: **هل تمكن المخرج المسرحي من الأخذ بلجام عنصر الموسيقى داخل حقل المسرح ؟**، وللإجابة على هذا السؤال كان لا مناص من الاعتماد على بعض النقاط المهمة التي اعتمدتها في هذه الدراسة فرضيات يسهل علي امتطاءها للوصول إلى بعض النتائج الحتمية وكانت كالآتي:ما هي الوظيفة التي تلعبها الموسيقى في العروض المسرحية؟ وهل تحقق الموسيقى هدفها من خلال دورها في مسرحية "عودة هولاكو"؟

2. الموسيقى والمسرح

1.2 . تحديد المصطلحات والمفاهيم:

1.1.2. الموسيقى:

الموســـيقى علم وفن ولغة، هكذا تداولها عديد الباحثين والمنظرين في هذا الحقل، وهي حديث الروح والوجدان، المعبرة عن الأحاسيس وخوالج البشر، تأثيرها لم يقتصر على البشر فقط، بل تعدى ذلك إلى التأثير على الحيوان، يقول حسين فوزي على لسان كومباريو: " الموسيقى نفثة صدر سرعان ما تمضي، او ذبذبة في الهواء. ولكن في هذه وتلك تتحدث روح بتهوفن بما هو أوضـــح من الكلام. إنها القادرة على استحضار صوره من الحياة الاجتماعية، والجنسية، بل وبعض قوانين الطبيعة، مع شيء أرقي وأسمى"[1].

عرفت في مقدمة الموسـوعة الموسـيقية الشـاملة على أنها:" علم يخضـع للأقيسـة والنظريات كخضـوع الهندسة والحساب والعروض. تقوم هذه العلوم كلها بنظام يقوم على وحدة الحركة والسكون.[2]

فالموســـيقى لها قوانينها وأحكامها التي يجب أن يخضـــع لها العاملون في حقلها، كما جاء تعريفها كفن مرتبط بعلمي العزف والغناء، فعرف فن الموسيقى على النحو التالي:" أما فن الموسيقى فهو ينحصر على علم العزف على الآلات، وعلم الغناء بموجب الأوزان الموســـيقية الزمنية التي تجعل اللحن مؤلفا من عبارات موسيقية متساوية في أزمنتها ولو اختلفت في أنغامها"3 وهي غذاء الروح، الذي نحصل عليه عند عملية ضرب الآلات الموسيقية وتوظيفها مع الغناء واللحن المصاحب لها.

2.1.2. المسرح:

إن للمسرح تعاريف مختلفة:

فكلمة مسرح مشتقة من الفعل سرح، وهذا يعود نسبة إلى راعي الغنم الذي كان يسرح بالغنم، والمكان الذي ترعى فيه الغنم هو المسرح، وسمي المسرح نسبة لمكان رعي الغنم، ومنه أخذ المسرح اسمه، وأصبح يطلق على الأماكن التي تخص بالعروض المسرحية بالمسرح[4]

ولقد اعتقد آخرون أمثال إبراهيم حمادة بأن أصل مصطلح مسرح ذو دِلالات مختلفة، منها أنه يدل على مبنى العرض، وعلى النص الدرامي، وعلى كل ما له علاقة بالتمثيل والدراما. [5]، وجاء من بعده إبراهيم أحمد ليتبنى ما جاء به حينما ذكر أن أصل الكلمة –مسرح– Theater يرجع إلى الكلمة اليونانية theatron التي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة، حيث يحضر المشاهدون لمناظرة ممثلين يتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية بالحوار، والحركة عن خبرة إنسانية، غير أنه يبدي بأن الحالة المسرحية – في رأيه– لا يصنعها المبنى المعد للمسرح فحسب ، بل تتشكل من خلال التفاعل الحي لأربعة مكونات هي : الممثلون، و النص المسرحي، و الركح أو الخشبة، والجمهور.[6] و عصارة كل ما تقدم هو أن" المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي من جهة إرساله و هو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له ، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا و ذهنا و مشاعر. "[7]

والمسرح هو مكان إقامة العروض المسرحية، سواء كانت خشبة أو بناية مخصصة للعروض، أو فضاء مفتوحا مجهزا لإقامة العروض، وكل هذه الأماكن تسمى مسرحا، نسبة للعمل المسرحي الذي يقام عليها.

3. خاصية النقد المسرحي:

إن تباين استغلال اصطلاح النقد المسرحي له علاقة باختلاف اللغات، ومن هنا وفي هذا الصدد ما يليق بنا هو الإشارة إلى التمايز الحادث في استعمال هذا المصطلح بين الأنجلوسكسونية والفرنسية " ففي اللغة النقدية الفرنسية وتلك المتأثرة بها يتم التمييز بين الدراسات المسرحية Etudes théâtrales التي تتم في الجامعات والمجلات المختصة، وبين تعبير النقد المسرحي La critique dramatique الذي يستخدم لتسمية ما يكتب على المسرح في الصحافة ووسائل الإعلام، أما في اللغة النقدية الأنجلوسكسونية وفي اللغة العربية فيشمل تعبير النقد المسرحي المجالين معا"[8]

بالإضافة إلى بروز صورة النقد بدءا مع كل من أرسطو وهوراس و لا يزال حتى يومنا هذا، ولكن بفعل تقصي بعض الأفراد والمؤسسات لبعض الجهود، أوصلوا النقد المسرحي إلى ما هو عليه جاعلين منه علما قائما بذاته، فأمسى العمل الفني يحلل انطلاقا من ربطه بسياقه التاريخي والاجتماعي والإنساني. ومن ناحية أخرى فإن النقد بصفة عامة والنقد المسرحي على وجه الخصوص استفاد من مناهج البحث التي أفرزتها العلوم الإنسانية، فظهر ما يسمى " النقد النفسيPsycho critique، والنقد

الاجتماعيCritique.Socio، والتحليل البنيوي Analyse. Structural، والنقد التيماتي Thématique ، والتحليل السـيميولوجي Sémiologique. Analyse، هذان الأخيران اسـتندا إلى علوم اللغة ونظرية التواصل "[9]، والنقد المسرحي بصفة خاصة يساعد بآلياته الإستكشافية وبطبيعتيه التصحيحية والتوجيهية، المخرجين والمبدعين في الحقل المســـرحي على توظيف الموســـيقى والمؤثرات الصـــوتية في العروض المسرحية على أكمل وجه.

4. أهمية الموسيقى في العرض المسرحي:

منذ التصـــق مصـــطلح الفن الموســـيقي بالعرض المســـرحي ولازمه في كل مراحل تطوره، عمد مخرجو العروض المسرحية إلى التكثيف من نشاطاتهم للعمل على هذا العنصر الفني المنفرد بذاته، على حساب طبيعة العمل الدرامي قصـد محاكاة الطبيعة الخالصـة للجنس المسـرحي، لوضـع قواعد ممنهجة، تسـوق القارئ العيني للعرض المسرحي (المتلقي) إلى الدمج بين كلا الفنين، لتعصـر عينه وأذنه ما يراه ويسـمعه في كأس واحدة لتسـهل عليه عملية رشف المحتوى المعروض، وفي هذا الصـدد يقول يوري زافادسكي: :" تساعد المخرج في دعم الصورة الإيقاعية للعرض التي ستعطي فيما بعد قدرة المحاكاة الحقيقية أو الصدى الحقيقي للموسيقى الداخلية للعرض المسرحي."[10]

كما أن خلو العرض المسـرحي من إيقاع مشـبع بألحان خادمة له، أو مصـاحبة للمشـاهد لا ينبغي لنا أن نعتبره عرضـا مسرحيا كاملا، وهذا بالرغم ولو أنه لاقى النجاحُ والإبهارُ حدهُمَا عينيا، كما يتضـح لنا جليا خلو بعض العروض المسرحية من مصـاحبة موسيقية، محدث للحظات غموض وفراغ –ولو قصـدا–، كما حدث مع عرض صـدى الصـمت* في مهرجان ليالي مسـرحية كوميدية بالكويت، القصـد من وراء ما قلناه ليس اســتركاك العرض المســرحي ولا الحط من قيمته الفنية ولكن "العرض المســرحي لا يمكن أن يكون عرضــا إيقاعيا إذا لم يكن موســيقيا."[11]، فهذا ما قصــدناه، لأن جانب الإيقاع هو من أهم جوانب العرض المسرحي، وإن كان العرض الذي ضـربنا به المثل قد لاقى استحسـان بعض النقاد والباحثين، وليس رأيهم بالهين في الأخذ به، أمثال الناقدة والباحثة المسـرحية أ.د جميلة مصـطفى الزقاي*، وهذا ما ألمت به في معرض الكويت للكتاب(43) محاضـرة النقد المسـرحي للمنظومة الجمالية في المشـهد المسـرحي العربي بتاريخ 16 نوفمبر 2018.

والموسيقى رغبة جامحة عند صناع العرض المسرحي مخرجين كانوا أو سينوغرافيين، وفيما توالت البحوث في حقل المســرح، وعن وظيفة ودور وأهمية الموســيقى فيه، كانت الردود تتأرجح ما بين كونها عنصــرا يستحيل الاستغناء عنه، وأخرى ذهبت إلى كونها عديمة الفائدة، ولكن الأرجح من بينها هو أن الموسيقى في العرض المسرحي، سلوك وأداة قديمة، كان تواجدها في فن المسرح مهما لدرجة أن العملية المسرحية

لا تكتمل إلا بوجود هذا العنصـــر وهذا ما يفنده جورجي توفســـتونوكوف في قوله: "إذا تصـــورنا أن الفن المســـرحي هو أوركســـترا ســـمفونية، فإن الموســـيقى هي آلة من الآلات في العرض المســـرحي."[12]، وهي بطبيعتها تســـهم في نجاحه وإيصـــال بعض الخطابات عن طريقها للمتلقي، ما يزيد العرض جمالا ورونقا فنيا.

5. أهمية الموسيقى في الخطاب المسرحي:

إن العناصر الفنية في المسرح مجتمعة تمتلك خصائصا درامية وجمالية، تسهم في بناء العرض المسرحي، فالموسيقى المصاحبة لحدث ما أو شخصية مسرحية ما تدخل في حيز وحدات الإيقاع السمعي، وتساعد المتفرج –المتلقي– في توضيح بعض الغموض الذي يعتري الحدث، وتحديد أبعاده، وتجعله يحس بكل ما للكلمة من معنى بالموقف الدرامي المتجلي أمامه، وكذا بمعاناة الشـخصـية ومشـاعرها، " تسـاعد الممثل على إظهار المعنى الباطني الاجتماعي، والأســاس تجمل علاقات الحدث المســرحي."[13]، بالإضــافة إلى أنها تساعد مخياله على تصور أحسن لبيئة الحدث والشخصيات، فالموسيقى: "مجموعة أصوات موزونة ولها أوزان ونهايات موقعة ذات إيقاع خاص، متوافقة في تركيباتها الصـــوتية"[14]، فســـموها على العالم المادي، يجعلها تخاطب مشاعرنا وأحاسيسنا، فتغنينا بالمتعة عن طريق إعمال مخيلاتنا وذاكرتنا، واضعة أرواحنا وخوالجنا داخل حلم ســابحين في خلالها دونما قيود، وببنيتها الفلســفية المبنية على الخيال، تســفر عن قالب إبداعي صـــرف عند الجمهور المتلقي اللامعني بهذا الجنس من الفنون، وهي توحي أيضـــا إلى رموز ودلالات ومعاني نفسية داخلية.

يســتصـــغر فيزفولد مايرهولد Vsevolod Meyerhold دور الموســـيقى، من خلال نظرته لها على أنها تدخل في الدراما من أجل تعزيز المزاج للشـخصـيات فقط[15]. لكن للموسـيقى وظائف عدة تجسـدت من خلال المناهج الإخراجية الأخرى، وبخاصـــة أدولف آبيا الذي ركز على عنصـــر الموســـيقى، معتبرا إياه مركزا مشـعا للحيوية والروح، هذا من جهة، أما من الجهة الثانية فالموسـيقى عنده هي الحكاية التي تؤدى فوق الركح بطريقة فنية تهز مشاعر المتفرج.

أما كونها وظيفية في المســـرح هذا إذا لم تتناقض مع الحالات والانفعالات التي يوفرها الحوار المســـرحي والحركات الأخرى على خشـــبة المســـرح، فإيقاع الموســـيقى إذا كان هادئا رومانســـيا ووظفناه في حالة شـخصـية منفعلة جراء صـراع قوي وحوار مضـطرب، سـيكون التناقض صـارخا في هذه الحالة والعكس صحيح، كأن نسمع موسيقى صاخبة عسكرية مثلا في مشهد رومانسي كعقد قران حبيبين، من هنا يجب التزام مقومات التجانس الموسيقي مع ما يعرض على خشبة المسرح من ناحية الشكل والمضمون، ويبقى استعمالها مختلف حسب المناهج الإخراجية التي ترتبط أساسا برؤية المخرجين.

6. الموسيقى بين التأليف والاختيار:

تأتي الموسيقى في العرض المسرحي إما مؤلفة له بشكل خاص ولم يسبق استعمالها في أي عرض آخر، وإما أن تكون مأخوذة من مقطوعات مؤلفة مسبقا ولا يتم بأي حال من الأحوال توظيفها إلا بعد استشارة المخرج الذي بصفته هو في النهاية المسؤول الأول والأخير على الربط والتوليف بين كل عناصر العرض المزمع العمل عليه، والموسيقى التي تصاحب العرض بواسطة إيقاعاتها وألحانها تستطيع أن تخلق جوا ملائما للأحداث، وتشير كذلك بطريقتها إلى زمان ومكان وقوعها، كما بإمكانها الكشف عن المسكوت عنه خلال الحوارات، فهي توحي لنا مثلا بالرقة والحنان، حينما يكون النص مليء بالقوة والعنف والقسوة، لتشكل رفقة المؤثرات الصوتية الأخرى نسقا دلاليا يعمل على مستوى الزمن والمكان لإيصال ما يراد إيصاله إلى المتفرج

ولا بد من انسجام تام بين الموسيقى المؤلفة أو المختارة للعمل المسرحي المرادة له وحركة الممثل قصد دعمه وتحريكه بصورة دقيقة لا توقع الخلل في نفسيته وحركته، ولا تجعل المتلقي يحس بانفصالية بين طبيعة اللعب والصوت الموسيقي المسموع، وفي هذا الصدد يقول يوري زافادسكي "الموسيقى واللغة التعبيرية للجسد" يحددان إيقاع المشهد. وبالتالي من إيقاعات المشهد يتحدد إيقاع المسرحية ككل."[16]، ومنه تشكل الموسيقى همزة وصل بين ثلاثة أقطاب والمقصود هنا "المؤلف الموسيقي والممثل والمتلقي"، وهنا تكتمل اللعبة وتصبح كما قال ألن دانيلو: "أن الموسيقى تعد وسيلة لفهم عمل أفكارنا إضافة إلى إحساساتنا العاطفية. كنوع من الترابط بين الرقم والفكر."[17]

ساهم استخدامها في توضيح بعض الأفكار والمواقف في العروض المسرحية "فإذا ما تناولنا أدوات المؤلف، نجدها تبدأ أولا بالصيغة، ثم المقام، فالميزان، والسرعة، ثم اللحن، والنسيج، والتلوين الصوتي، ثم التظليل، والإيقاع، وهذا الترتيب ليس ترتيبا صارما، لكنه ينظم ويفسر بدايات تفحص وتحليل العمل الفني."[18]

تدخل الموسيقى على العرض المسرحي مبينة خطاباته وأعماقه ومواقفه" مع أن هناك مشكلة قائمة تحدث نيتشه عنها فيما بعد، وهي تتعلق بالسؤال عن طبيعة الموسيقى الإغريقية، باعتبارنا نفتقر إلى المعلومات الضرورية عنها. لكن من خلال ما تتركه هذه الموسيقى فينا من تأثير لا يقدر غير الموسيقي على إحداثه بهذا المستوى، فإن الموسيقى تجعلنا نتوصل إلى الخوف بسبب طبيعة الذي نشاهده، وهو ما يعني في نهاية المطاف تقديم أشهر المصطلحات للموسيقى في كتاب (مولد التراجيديا)، وهو وصفها بالديونيسية Dionysiac."[19]

سارت الموسيقى مع المسرح جنبا إلى جنب منذ الوهلة الأولى، أين وظفها الإنسان الأول لغرض العبادة هي والمسرح، ومنذ ذلك الحين لم يتخل عنها كل من المبدعين وصناع المسرح إلى الآن، لما لها من مكانة في توضيح وتجميل العرض المسرحي، ويأتي فريديريك نيتشه للقول بأنه:" قد تمت الإشارة إلى هذا في أعمال يوربيدس المسرحية، ...، اللحظة التي يؤكد المرء إيمانه بالعقل والتفكير العقلاني، في مقابل الحدس الذي يدخل عن طريق الموسيقى، يكون الإنسان قد خسر احتمالية المعرفة الحقيقية، التي يجب أن تبقى تراجيدية دائما."[20]، فالموسيقى هي المرآة الكاشفة للأحاسيس والعواطف والحقيقة على خشبة المسرح، وهي ما تمكن المتلقي من كشف كل هذه المواقف عن طريقها.

وتعد الموسيقى شأنها شأن بقية العناصر الضرورية في المسرح، لكي يحقق العمل المسرحي أهدافه، وإضفاء المتعة والتسلية للجمهور، حيث توظف المقاطع الغنائية في العروض المسرحية مصحوبة بمقطوعات وإيقاعات موسيقية ملائمة للأحداث، خاصة في مشاهد الحزن والفرح ومواقف الرعب والفزع وغيرها من المواقف والمشاهد التي تستدعي توظيف الموسيقى لتوضيح الموقف أو الكشف عما بداخل الممثل من مشاعر في العرض المسرحي، وهذا ما وظفه المخرج في العرض المسرحي، محاولا الوصول إلى غاية فنية وجمالية، وهذا ما يزيد من قيمة العرض المسرحي[21]

كما تلعب الموسيقى دورا هاما في إنجاح العروض المسرحية، حيث تدل على الشخصية والمشاعر المصاحبة لها، التي لا يكاد المتلقي يعرفها فوران وكما تحدد أيضا الفترة الزمنية في المسرحية وعصرها، وتساعد الممثل على استظهار عواطفه العميقة والوصول إلى الشخصية المراد تمثيلها، مما يزيد من قيمة العرض المسرحي، فالموسيقى هي أداة فعالة في العروض المسرحية لما لها من أهمية في العرض المسرحي، حيث نرى العرض من خلالها على حقيقته، وتصبح المواقف بفضلها شفافة للمتلقي الذي يلقى سهولة في فهم وإدراك تلك المواقف والأحداث التي تجري في العرض المسرحي[22]

7. توظيف الموسيقى في العرض المسرحي –عودة هولاكو–

لقد وظف المخرج المسرحي لطفي بن سبع الموسيقى العربية الشرقية منذ الدقائق الأولى للعرض، للدلالة على الحدث التاريخي الذي جرت وقائعه في العصر العباسي في عهد الخليفة المستعصم، أثناء اجتياح المغول بقيادة هولاكو عاصمة الخلافة الإسلامية بغداد، إلا أنه استعان ببعض الألحان والإيقاعات الأعجمية التي تدل على الإمبراطورية المغولية.

1.7.توظيف الموسيقى العاطفية: مشهد الراقصة مع السلطان.

وظف المخرج بدءا من الدقيقة العشرين في مشهد دخول الجارية الراقصة المتمثلة في الماريونات التي أبدع لطفي بن سبع بذاته تحريكها في حضرة الخليفة المستعصم موسيقى عاطفية، وقد استخدم المؤلف

بإيعاز من المخرج مع هذه الموسيقى والألحان إيقاعات شرقية التي أضفت على المشهد المسرحي حالة من النشوة والمتعة، الهدف من ورائها ومهمتها السفر بخيال المتلقي إلى قصر الخليفة في ذلك الزمان وإشارة منه إلى انغماسه في حياة الترف والبذخ والليالي الحمراء والجري وراء شهوات الدنيا، بعيدا كل البعد عن المسؤولية تجاه أمور الحكم والأمة الإسلامية، كأن المخرج يقول للمتلقي: أنظر كيف كان حال حكام المسلمين وسلاطينهم حين احتل المغول بغداد.

الصورة مأخوذة من شريط المسرحية، موضح بها الوقت بالدقائق والثواني التي بدأ استعمال الموسيقى فيها. وهذا التوضيح تعنى به جميع الصور الموجودة لدينا.

2.7. توظيف الموسيقى الحماسية: مشهد اجتياح المغول لبغداد.

توظيف موسيقى حماسية في الدقيقة الثانية والأربعين بإيقاعات مسير عسكرية، مستخدما مقام العجم صعودا ونزولا في ألحانها للدلالة على اجتياح المغول لبغداد وسيطرتهم على قصر الخليفة العباسي، فقد كانت هذه الموسيقى رمزية في زخمها إلى عظمة وجبروت جيش المغول الجرار الذي ما وطأ بحرا ولا سهلا إلا عاث فيه فسادا، وحط القلاع والحصون بمكر أو بقوة أرضا.

3.7. موسيقى حزينة:

وظف المخرج لطفي بن سبع موسيقى تنم على الحزن باستخدام مقام الحجاز دلالة على حسرة وأسى الخليفة لما آلت إليه حال العباد والبلاد حين سقوط بغداد ووقوع الخلافة الإسلامية بين براثن الكفرة المغول، وانتظار الحكم عليه بالموت الذي كان مسألة وقت فقط بعد النطق به من قبل هولاكو خان.

4.7. موسيقى اللعب: مشهد المطاردة بين الخليفة والوزير الخائن:

توظيف هذا النوع من الموسيقى لم يأتي اعتباطيا، بل جاء في محله عبقرية من المخرج المسرحي لطفي بن سبع، دلالة على اللامبالاة السائدة في البلاط حينذاك، فتحول البلاط من مكان ذو حرمة وقف فيه رسل الأمصار القريبة والبعيدة صاغرين خانعين إلى مكان ليس له أهمية، لدرجة جري الخليفة وراء الوزير

أمام أعين الجميع غير مدركين لأهمية الموقف، حتى بعد الحوار المؤثر الذي جاء على لســـان الخليفة واصـفا الجرائم التي اقترفها المغول أثناء اجتياحهم لبغداد، ولكن عبثا يغوص المتلقي في جو الحزن، الذي كان قلبة درامية بامتياز من قبل المخرج، فبمجرد سـماعه آخر حوار من الخليفة للوزير " لكن حاجة وحدة برك ما نغفرهالكش يا وزير، تمدلو القلادة تاعي"[23] وتليه مباشرة تلك الموسيقى، يخرج المتلقي من عبوسه إلى جو الكوميديا والهزل.

5.7. توظيف الأغاني:

لم يكن العرض المسرحي مشبعا بالأغاني، على غرار المشـهد الأخير الذي احتوى على أغنية تمثلت في بيت واحد والتي استمرت لفترة زمنية وجيزة لا تتعدى الثلاثين ثانية وكانت على النحو التالي:

هولاكو احتل بلاد واصبح آآآه سيد بغداد (2) [24]

جاءت هذه الأغنية بمثابة تأكيد على سقوط بغداد وإيالة الحكم فيها إلى قائد المغول هولاكو خان.

4. خاتمة:

العينة التي بين أيدينا – عرض مسرحي عودة هولاكو – للمخرج المسرحي لطفي بن سبع كانت عرضا عاما اوليا في المسرح الجهوي بباتنة، إلا اننا نستحسن عنصر الموسيقى الذي جاء فيها بالرغم من بعض الأغلاط التقنية، التي لا تخص اللعب الصادرة عن مكبرات الصوت، والتي تذهب بعقلنا المميز بين الرديء والحسن إلى استحسان المؤلفات الموسيقية الموجودة فيه، على أن لطفي بن سبع تمكن من إدارة هذا العنصر الجمالي الدلالي بصورة كبيرة.

وهذه أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا:

– تعد الموسيقى أهم عنصر جمالي في العرض المسرحي، حيث تزيد في جماليته من خلال تلك الإيقاعات والنغمات الموسيقية التي تحدثها الآلات الموسيقية، والمؤثرات الصوتية.

– تمكن موسيقى العرض المسرحي المتلقي من فهم واستيعاب وإدراك الماورائيات المنطوق والمرئي من خلال السمع الذي يغوص في أعماق الفكر والوجدان، فيرتحل في وجدان وخوالج شخوص المسرحية باحثا عن أحاسيس غير مدركة إلا عن طريق محرك قوي مثل الأصوات الموسيقية.

– تلعب الموسيقى دورا فعالا للدلالة على الفترات الزمنية، وكذا العصور التي تجري فيها أحداث العرض المسرحي.

–إن توظيف موسيقى مؤلفة خصيصا للعرض المسرحي إنجاز وإبداع في حد ذاته، وإضافة إلى المخزون الفني العربي والجزائري بشكل خاص.

– لم تقتصر وظيفة الموسيقى في العرض المتناول بين أيدينا بالدراسة على الجمالية وفقط، بل جاءت دلالية ومعززة لمواقف القوة والضعف، وكاشفة الحجاب عن ثقافة المبدع العربي.

–حين تكون هناك همزة وصل بين المؤلف الموسيقي والمخرج المسرحي، حيث يفهم المؤلف الموسيقي ماورائيات النص من حوارات وحركات، فيحرك حاسته الإخراجية تزامنا مع العناصر الأخرى للعرض، فتكمن المتعة في التلقي.

5. قائمة المراجع:

الموسوعات والمعاجم

1– موسوعات الوافي بالمعلومات، الموسوعة الموسيقية الشاملة، القسم النظري1، دار الفكر اللبناني، ط1، 1994

2– إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، منشورات مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 3، 1994

3- إلياس ماري. حسن حنان قصاب، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، بيروت: مكتبة لبنان، ط1، 1997م

المؤلفات:

1- محيط الفنون، حسين فوزي، الموسيقى الأوربية من اليونان حتى القرن السادس عشر، مكتبة كمال حسن، دط. دت

2- قواص هند، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت. لبنان، دط، 1981

3- إبراهيم أحمد، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية. مصر، ط1 2006،

4- سلام أبو الحسن، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، مصر 1993

5- جورجي توفستونوكوف، حول مهنة المخرج، سلسلة علم وفن، بلغاريا – صوفيا 1970

6- بيرتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي ، ت: جميل نصيف ، منشورات دار الحرية ، بغداد 1970

7- جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الآداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، الكويت، جوان2000

8- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، مطابع اليقظة، الكويت، 1971

9- سيد شحاته، علم جمال الموسيقى، تق: صلاح قلنسوة، تص: مذكور ثابت، أكاديمية الفنون، مصر، 206

10- مولد التراجيديا، فريديريك نيتشه، ت: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1(2008)،

11- رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، المطابع التجارية، قيلوب، مصر، 2013

المجلات والرسائل:

1- يوري زافادسكي، حديث أمام المؤتمر الاتحادي العام للمخرجين، نشر في مجلة الفن السوفيتي عام 1940

2- ألن دنيور: القيم الروحية والأخلاقية في الموسيقى، ت: محمد جواد داود، مجلة القيثارة، وزارة الإعلام 1989

3- علوش عبد الرحمن، المسرح التعليمي في دراما الطفل، رسالة ماجستير، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2014/2013

مواقع الإنترنيت:

1- https://ar.wikipedia.org

2- http://alantologia.com/page/21641/

3- https://www.youtube.com/watch?v=0JvfrL0qXl8&t=1219s

6. ملاحق:

1 – محيط الفنون، حسين فوزي، الموسيقى الأوربية من اليونان حتى القرن السادس عشر، مكتبة كمال حسن، دط. دت، ص9.

2 – موسوعات الوافي بالمعلومات، الموسوعة الموسيقية الشاملة، القسم النظري1، دار الفكر اللبناني، ط1، 1994، ص3.

3 – م ن، ص5.

4 – قواص هند، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت. لبنان، دط، 1981، ص25

5 – إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، منشورات مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 3، 1994، ص 208.

6 – إبراهيم أحمد، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية. مصر، ط1 ،2006، ص 37، 38.

7 – سلام أبو الحسن، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، مصر 1993، ص 19.

8 – إلياس ماري. حسن حنان قصاب، المعجم المسرحي–مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، بيروت: مكتبة لبنان، ط1، 1997م، ص 501

9 – م ن، ص 502.

10 – يوري زافادسكي، حديث أمام المؤتمر الاتحادي العام للمخرجين، نشر في مجلة الفن السوفيتي عام 1940، ص276.

* – صدى الصمت مسرحية كويتية قدمت سنة 2015م، تأليف الكاتب العراقي قاسم مطرود، من تمثيل فرقة المسرح الكويتي، إخراج فيصل العميري، بطولة فيصل العميري، سماح وعبد الله التركماني وسالي فراج. https://ar.wikipedia.org

11 – يوري زافادسكي: نفس المصدر السابق.

* – أ.د جميلة مصطفى الزقاي، ناقدة وباحثة وكاتبة في مجال المسرح والسينما، رئيس المجلس العلمي لمعهد اللغة والأدب العربي بالمركز الجامعي عبد الله الموصلي بتيبازة –الجزائر–، مديرة مخبر الممارسات الثقافية والتعليمية بالجزائر، عضو بالمجلس الوطني للفنون والآداب، لديها اهتمام بالغ في ميدان الترجمة. http://alantologia.com/page/21641/

12 – جورجي توفستونوكوف، حول مهنة المخرج، سلسلة علم وفن، بلغاريا – صوفيا 1970 ص287.

13 – بيرتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي ، ت: جميل نصيف ، منشورات دار الحرية ، بغداد 1970 ، ص 260.
14 – جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الآداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، الكويت، جوان2000، ص 51.
15 – ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، مطابع اليقظة، الكويت، 1971، ص 172.
16 – يوري زافادسكي، حديث أمام المؤتمر الاتحادي العام للمخرجين، ص277.
17 – ألن دنيور: القيم الروحية والأخلاقية في الموسـيقى، ت: محمد جواد داود، مجلة القيثارة، وزارة الإعلام 1989، ص 32.
18 – سيد شحاته، علم جمال الموسيقى، تق: صلاح قلنسوة، تص: مذكور ثابت، أكاديمية الفنون، مصر، 206، ص 250.
19 – مولد التراجيديا، فريديريك نيتشه، ت: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1(2008)، ص 18–19.
20 – م.ن– ص 30–31.
21 – ينظر علوش عبد الرحمن، المسرح التعليمي في دراما الطفل، رسالة ماجستير، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2014/2013، ص 124.
22 – ينظر رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، المطابع التجارية، قيلوب، مصر، 2013، ص 198.
23 – مسرحية عودة هولاكو، مسرح آفاق بانتة الجزائر 2005،
https://www.youtube.com/watch?v=0JvfrL0qXl8&t=1219s
24– م ن.