إعداد نماذج موسيقية وتوظيفها في تدريس مادة التمثيل الصامت

رسالة تقدم بها

أكرم علي نصيف جاسم

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في التربية المسرحية

بإشراف

الأستاذ المساعد

د.عباس محمد إبراهيم

١٤٢٧هـ بابل ٢٠٠٦م

Preparation Music Samples and Using Them In Teaching Pantomime Material

Thesis Presented by :

Akraam Ali Nseif Jasim

To the board of Arts College – Babil University And it is part of requirements of getting M.D. In the Theatre Education.

Supervision

Supporter Teacher

Dr. Abbas Mohammed Ibrahim

١٤٢٧ **Babel** ٢٠٠٦

الإهداء

إلى أفراد أسرتي ..... حبا ووفاءً

إلى كل من علمني .....تقديرا واعتزازا .

إلى الأصدقاء والأحبة .....

اهدي ثمرة جهدي المتواضع .

أكرم

شكر وتقدير

يطيب لي وأنا اكتب هذا البحث أن أقدم وافر الشكر والامتنان لأستاذي المشرف الأستاذ المساعد الدكتور عباس محمد إبراهيم الذي اخذ بيدي ومنحني الثقة والحرية على جهده الكريم ومتابعته العلمية الدقيقة خلال مدة كتابة هذا البحث .

ويسرني أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير والعرفان للأستاذ الدكتور صالح احمد الفهداوي ، رئيس قسم الفنون الموسيقية – جامعة بغداد ، الذي شملني بعطفه ورعايته الكريمة وكان خير عون للباحثين .

وأتوجه بالشكر والتقدير للأساتذة الأفاضل لجنة الخبراء لتقويمهم النماذج المعدة وتصويبها خدمة للعلم.

كما أتقدم بالشكر والتقدير للأساتذة الأفاضل لإجابتهم على جميع الأسئلة في المقابلات الشخصية .

وأتوجه بالشكر للأستاذ المساعد الدكتور عبود حسن المهنا لإشرافه على اختبار العينة.

وأوجه شكراً خاصاً وتقديراً واعتزازاً للتدريسي احمد محمد عبد الأمير لما بذله من جهود مشكورة في أداء الحركات في النماذج وتصويرها .

كما أتقدم بالشكر إلى موظفات مكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، و جامعة بابل لما قدموه من تسهيلات في توفير مصادر البحث .

مع شكري وامتناني

الباحث

ملخص البحث

الموسيقى رافقت فن المسرح منذ نشأته على شكل طقوس وأعياد واحتفالات دينية ودنيوية منذ أقدم الحضارات، ثم تطورت وازدهرت بتطور فن المسرح واقترانه بالعلم والمعرفة. فانصهرت الموسيقى في الفنون عامة وفن التمثيل خاصة. مسايرة بذلك متطلبات المجتمعات الإنسانية وحاجاتها على اختلاف ثقافاتها وتنوع أجناسها. فتنوعت مواضيعها وتعددت استخداماتها فانسجمت لها الشعوب لأهميتها ودورها في الحياة .

واهتم الفلاسفة وعلماء النفس والتربيون والباحثون في الموسيقى لما وجوده فيها من تأثير على دواخل النفس البشرية واستثارتها (باطنيا) ثم الاستجابة لها جسديا (ظاهريا) . وعليه فقد قام الباحث باستخدام الموسيقى في بحثه التجريبي الموسوم **" إعداد نماذج موسيقية وتوظيفها في تدريس مادة التمثيل الصامت "** واشتمل البحث على أربعة فصول ، جاء في **الفصل الأول (الإطار المنهجي)** التعريف بمشكلة البحث والحاجة إليه وكذلك أهميته وأهدافه التي تمحورت في إعداد نماذج موسيقية ، والتعرف على اثر النماذج الموسيقية المُعدَة على أداء الطالب في مادة التمثيل الصامت ، واشتمل كذلك على فروض البحث وحدوده وتحديد المصطلحات التي اختارها الباحث والتعريف الإجرائي لها من قبله .**أما الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة) و** أشتمل هذا الفصل على ستة مباحثٍ جاء في **المبحث الأول** التطور الموسيقي في المسرح بدءا من الحضارات القديمة في وادي الرافدين ووادي النيل حتى القرن التاسع عشر .اما **المبحث الثاني** فقد تناول الباحث فيه الموسيقى في المسرح الشرقي . وتم في **المبحث الثالث** استعراض موسيقى المسرح في القرن التاسع عشر إضافة إلى الإشارة إلى بعض الأعلام من المؤلفين لموسيقى المسرح والأوبرا . **والمبحث الرابع** تم فيه التعرض إلى استخدام الموسيقى في المسرح في العصر الحديث وكيف تم توظيفها من قبل موسيقيين ومخرجين في المسرح . و**المبحث الخامس** تم فيه استعراض طرائق تدريب الممثل وأساليب مشاهير المنظرين في هذا المجال وهم : (مايرخولد ، غروتوفسكي ، موريس فيشمان ، كوخ ، ليتز بيسك ، لين اوكسنفورد ، دلسارت ، بارو ، مارسو) . و **المبحث السادس :** تم فيه التعرض إلى تطور مفهوم التمثيل الصامت، غريزيا ثم فنيا مرورا بالحضارات القديمة وحتى العصر الحديث . وفي نهاية هذا الفصل استخلص الباحث ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات ودراسات سابقة . أما **الفصل الثالث (منهج البحث وإجراءاته)** : تناول هذا الفصل الإجراءات الخاصة التي اشتملت ، منهج البحث ، ومجتمعه، وعينته ووسائل جمع المعلومات ، وإعداد النماذج ، والوسائل والأدوات والأجهزة المستخدمة ، وأدوات البحث والاختبارات الخاصة بالبحث وتحليلها. و في **الفصل الرابع** الذي تضمن عرض النتائج ومناقشتها و الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات. ثم عرض قائمة المراجع والمصادر والملاحق وملخص الرسالة باللغة الانكليزية.

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
ملخص البحث باللغة العربية	ت
ثبت المحتويات	ج
فهرست الملاحق	د
فهرست الجداول.....	ذ
الفصل الأول:(الإطار المنهجي)	١-١٢
مشكلة البحث والحاجة إليه	٢
أهمية البحث.....	٦
أهداف البحث.....	٦
فروض البحث.....	٦
حدود البحث	٦
تحديد المصطلحات.....	٧
الفصل الثاني: (الإطار النظري والدراسات السابقة)	١٥-١١٧
المبحث الأول: التطور الموسيقى في المسرح	١٥
-موسيقى المسرح من عصر الإغريق حتى القرن التاسع عشر	٢٠
المبحث الثاني : الموسيقى في المسرح الشرقي	٣٦
المبحث الثالث:موسيقى المسرح في القرن التاسع عشر	٤٣
- روسيني	٤٥
- بلّيني.....	٤٦
- فيردي.....	٤٦
- الدراما الموسيقية.....	٤٧
المبحث الرابع: موسيقى المسرح في العصر الحديث	٥٣
- ريمسكي كورساكوف	٥٤

- مانؤيل دي فالا ٥٥
- ايجور سترافنسكي ٥٦
- كارل اورف ٥٨
- بنيامين برتن ٥٨
- هانز ويرنر هنتسه..... ٦٠
- موسيقى الجاز..... ٦٤

المبحث الخامس: طرائق وأساليب تدريب الممثل ٦٩

- طريقة ماير خولد ٦٩
- طريقة غروتوفسكي..... ٧٢
- طريقة موريس فيشمان..... ٧٥
- أسلوب كوخ ٧٦
- أسلوب ليتز بيسك ٧٦
- أسلوب لين اوكسنفورد ٧٧
- فرانسو دلسارت..... ٧٨
- جان لوي بارو..... ٨١
- مارسيل مارسو..... ٨٣

المبحث السادس : التمثيل الصامت ٩٦

- النمط الغريزي ١٠٠
- النمط الفني ١٠١
- الإغريق ١٠٢
- الرومان ١٠٤
- التمثيل الصامت في الشرق ١٠٧
- العصر الحديث ١١١

الدراسات السابقة..... ١١٣

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري..... ١١٦

الفصل الثالث:(منهج البحث وإجراءاته) ١١٨-١٣٤

(منهج البحث) ١١٩

مجتمع البحث ١١٩

عينة البحث ١١٩
وسائل جمع المعلومات..... ١٢٠
إعداد النماذج..... ١٢٥
صدق الاختبار وثباته..... ١٢٦
اختبارات المدرك الحسحركي..... ١٢٧
الوسائل والأدوات والأجهزة المستخدمة في البحث..... ١٣٠
(إجراءات البحث) ١٣١
التجربة الاستطلاعية ١٣١
تطبيق النماذج ١٣١
الاختبارات التجريبية ١٣٢
الاختبار القبلي..... ١٣٢
الاختبار البعدي..... ١٣٣
الفصل الرابع: (عرض النتائج ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات) ١٣٥-١٤٣
نتائج الاختبارات الحسحركية (أدوات الممثل الجسدية)..... ١٣٦
عرض نتائج أداء تمارين التمثيل الصامت ومناقشتها..... ١٣٩
الاستنتاجات..... ١٤٣
التوصيات..... ١٤٣
المقترحات..... ١٤٣
المصادر والمراجع..... ١٤٤
الملاحق..... ١٥٦-١٨٥
العنوان و الملخص باللغة الانكليزية..... A-C

فهرست الملاحق

ت	الموضوع	الصفحة
١.	استمارة استبيان القطع الموسيقية .	١٥٧
٢.	استمارة استبيان تمارين التمثيل الصامت.	١٥٩
٣.	استمارة قياس أداء الطلاب .	١٦١
٤.	استمارة التمارين الجسدية (الموضعية).	١٦٤
٥.	نماذج تقنيات وتطبيق الحركة في تمارين التمثيل الصامت.	١٧١
٦.	نماذج تدريس مقترحة في مادة التمثيل الصامت.	١٧٦
٧.	كتاب تسهيل مهمة بتاريخ ٢٠٠٥/٦/١٥	١٨١
٨.	كتاب تسهيل مهمة بتاريخ ٢٠٠٦/٤/٢٥	١٨٢
٩.	قائمة بأسماء الخبراء / اختيار الموسيقى.	١٨٣
١٠.	قائمة بأسماء الخبراء / اختيار التمارين.	١٨٤
١١.	قرص V.C.D يحتوي على مشاهد تمارين تمثيل صامت مع الموسيقى.	١٨٥
١٢.	قرص V.C.D يحتوي على نماذج قطع موسيقية لتمارين (الاسترخاء ، التمثيل الصامت ، الإحماء)	١٨٥

فهرست الجداول

ت	الموضوع	الصفحة
١.	يوضح المتوسط الحسابي والتباين وقيمة (ت) المحسوبة لأعمار الطلاب في العينيتين الضابطة والتجريبية	١٢٠

٢.	يوضح قيمة (U) المحتسبة لاختبارات الحسحركية للمجموعتين الضابطة والتجريبية (القبلية) .	١٢١
٣.	يوضح نسبة موافقة الخبراء على ملائمة القطع الموسيقية للتمارين .	١٢٥
٤.	يوضح معاملي الصدق والثبات لاختبارات تمارين الأداء .	١٢٦
٥.	يوضح معاملي الصدق والثبات لاختبارات المدرك الحسحركي.	١٢٧
٦.	يوضح نتائج الاختبار القبلي في أداء تمارين التمثيل الصامت للمجموعتين الضابطة والتجريبية	١٣٢
٧.	يوضح قيمة (U) المحتسبة لاختبارات الأداء لتمارين التمثيل الصامت للمجموعتين الضابطة والتجريبية (القبلية)	١٣٣
٨.	يوضح قيمة (U) المحتسبة للمجموعتين الضابطة والتجريبية في الاختبارات (البعدية) للإحساس الحركي .	١٣٦
٩.	يوضح نتائج الاختبار (البعدي) في أداء تمارين التمثيل الصامت للمجموعتين الضابطة والتجريبية .	١٣٩
١٠.	يوضح قيمة (U) المحتسبة لاختبارات الأداء لتمارين التمثيل الصامت للمجموعتين الضابطة والتجريبية (البعدية)	١٤٠

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

((وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْماً))

صدق الله العظيم

طه ١١٤

Abstract

Music had accompanied theater's art since it had been established as the form of rituals , feasts and festivals (religious and worldly) since oldest civilizations .After that it had been developed and flourished with the development of the theatre's art and it's connection with science and knowledge . Thus , music has been melted generally within art and especially within acting keeping in line with the needing and enquiries of human societies with their different cultures and various sex . So it's subjects had been varied and it's employments had been increased therefore people were responding to it because of it's importance and it's role in life .

Philosophers , psychologists , educationalist and researchers were interested in music because they found that it had an effect on the interiors of human soul and stimulate it (internal) , then responds to it physically (externally). So the researcher uses music in his trial research marked " Preparation music samples and using them in teaching pantomime material .The research contains for chapters , ١st chapter deals with theoretical framework It includes definition of the research problem and it's needing . Also it's importance and it's aims which were centered in Preparation music samples and Definition of the effect of music samples which prepared in teaching pantomime material. This chapter includes the research dictation , it's limitations and specified the terms which the researcher had chosen and his definition for them .While the ٢nd chapter (Theoretical framework and previous studies) includes six themes .١st theme explains the music development on theatre starting from ancient civilizations at Wadi Al – Rafidin and Wadi Al-Neel till nineteenth century while the ٢nd theme deals with music at eastern theatre and the ٣rd theme deals with the music of theatre at the nineteenth century . In addition , a signal to the famous of authors from authors of music theatre and opera , the ٤th theme : deals with theatre's music in the recent age and how music was employed by musicians and directors at theatre . the ٥th theme shows the ways and the styles of practicing the actor and the styles of famous theorists in this field and they are : (Maircold , Grotovsic , Mories Fishman , Kouq , Leits Beisk , Leen Ocsinford , Dilsart , Baro , Marso) . the ٦th theme deals with the development of the pantomime aspect , instinctively then artistically from ancient civilizations to the recent age . In the end of this chapter , the researcher finds out what the theoretical framework has concluded from effects and previous studies . while the ٣rd chapter deals with the special methodology of the research which includes Methodology of research , its society , its samples . means for gathering information , preparing the samples , the employed equipments . Also research's tools and tests of the research and their analysis .٤th Chapter includes representing results and their discussions conclusions , recommendations and suggestions . Then presenting a lists of references , bibliography and appendix and an abstract in English language.

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة (إعداد نماذج موسيقية وتوظيفها في تدريس مادة التمثيل الصامت) ، والمقدمة من قبل الطالب أكرم علي نصيف ، جرى تحت إشرافي في جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية المسرحية .

المشرف الأستاذ الدكتور

الأستاذ المساعد الدكتور

د. عباس محمد إبراهيم (عضواً)

٢٠٠٧/ ٢/٠٠٦/٩/٢٥

إقرار لجنة المناقشة

نشهد اننا أعضاء لجنة المناقشة اطلعنا على الرسالة الموسومة (إعداد نماذج موسيقية وتوظيفها في تدريس مادة التمثيل الصامت) ، والمقدمة من قبل الطالب أكرم علي نصيف ، جرى تحت إشرافي في جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية المسرحية ، وقد ناقشنا الطالب (أكرم علي نصيف) في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ونرى انه جدير بالقبول لنيل درجة الماجستير في التربية المسرحية .

الأستاذ الدكتور

طارق حسون فريد

٢٠٠٧/ /

بيأعي على النسخ النهائية المتوافقة مع ملاحظات لجنة المناقشة.

الأستاذ الدكتور

(عضواً)

٢٠٠٧/ /

صدقت الرسالة من قبل مجلس كلية الفنون الجميلة جامعة بابل

رئيس قسم الفنون المسرحية

٢٠٠٦/ /

الأستاذ الدكتور

عباس جاسم حمود

عميد كلية الفنون الجميلة

٢٠٠٧/ /

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
ملخص البحث باللغة العربية	ت
الفصل الأول: (الإطار المنهجي)	
مشكلة البحث والحاجة إليه	٢
أهمية البحث	٤
أهداف البحث	٤
فروض البحث	٤
حدود البحث	٤
تحديد المصطلحات	٥
الفصل الثاني: (الإطار النظري والدراسات السابقة)	
التطور الموسيقى في المسرح	١١
المقدمة	١١
المبحث الأول: الحضارات القديمة :	١٤
- وادي الرافدين	١٤
- وادي النيل	١٦
-موسيقى المسرح من عصر الإغريق حتى القرن التاسع عشر	٣٠
المبحث الثاني : الموسيقى في المسرح الشرقي	٣١
- الهند	٣١
- الصين	٣٢
- اليابان	٣٦
المبحث الثالث: موسيقى المسرح في القرن التاسع عشر	٣٨
- روسيني	٣٩
- بلّيني	٣٩
- فيردي	٤٠
- الدراما الموسيقية	٤٦
- الاوبريت	٤٩
المبحث الرابع: موسيقى المسرح في العصر الحديث	٥٠
- ريمسكي كورساكوف	٥١
- مانويل دي فالا	٥٢
- ايجور سترافنسكي	٥٣
- كارل اورف	٥٥
- بنيامين برتن	٥٦
- هانز ويرنر هينز	٥٩
- ادولف ابيا	٦٠
- ادوراد جوردن كريج	٦١
- فسيفولد مايرخولد	٦٤
- برتولد بريخت	٦٥
- بيتر بروك	٧٠
- موسيقى الجاز	
المبحث الخامس: طرائق وأساليب تدريب الممثل	

- طريقة ستانسلافسكي..... ٧٠
- طريقة ماير خولد ٧٥
- طريقة غروتوفسكي..... ٧٨
- طريقة موريس فيشمان..... ٨٠
- أسلوب كوخ ٨١
- أسلوب ليتز بيسك ٨٢
- أسلوب لين اوكسنفورد ٨٢
المبحث السادس : التمثيل الصامت ٩٣
- النمط الغريزي ٩٦
- النمط الفني ٩٧
- الإغريق ٩٩
- الرومان ١٠٠
- كوميديا دلارتا ١٠١
- التمثيل الصامت في الشرق ١٠٤
- العصر الحديث ١٠٨
- فرانسو دلسارت ١٠٨
- جان لوي بارو ١١١
- مارسيل مارسو ١١٣
الدراسات السابقة..... ١١٦
المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري..... ١١٩
الفصل الثالث:(منهج البحث وإجراءاته).....
(منهج البحث) ١٢٣
مجتمع البحث ١٢٣
عينة البحث ١٢٣
وسائل جمع المعلومات..... ١٢٥
إعداد النماذج..... ١٢٩
صدق الاختبار وثباته..... ١٣٠
اختبارات المدرك الحسحركي..... ١٣٠
الوسائل والأدوات والأجهزة المستخدمة في البحث..... ١٣٤
(إجراءات البحث) ١٣٥
التجربة الاستطلاعية ١٣٥
تطبيق النماذج ١٣٥
الاختبارات التجريبية ١٣٦
الاختبار القبلي..... ١٣٦
الاختبار البعدي..... ١٣٧
الفصل الرابع: (عرض النتائج ومناقشتها).....
نتائج الاختبارات الحسحركية (أدوات الممثل الجسدية)..... ١٤٠
عرض نتائج أداء تمارين التمثيل الصامت ومناقشتها..... ١٤٣
الفصل الخامس:(الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات).....
الاستنتاجات..... ١٤٦
التوصيات..... ١٤٧
المقترحات..... ١٤٨
المصادر والمراجع..... ١٤٩
الملاحق..... ١٦٤
الملخص باللغة الانكليزية.....

فهرست الملاحق

ت	الموضوع	الصفحة
١٣.	استمارة استبيان القطع الموسيقية .	١٦٤
١٤.	استمارة استبيان تمارين التمثيل الصامت.	١٦٦
١٥.	استمارة قياس أداء الطلاب .	١٦٨
١٦.	استمارة التمارين الجسدية (الموضعية).	١٧١
١٧.	نماذج تقنيات وتطبيق الحركة في تمارين التمثيل الصامت.	١٧٧
١٨.	نماذج تدريس مقترحة في مادة التمثيل الصامت.	١٨٢
١٩.	كتاب تسهيل مهمة بتاريخ ٢٠٠٥/٦/١٥	١٨٧
٢٠.	كتاب تسهيل مهمة بتاريخ ٢٠٠٦/٤/٢٥	١٨٨
٢١.	قائمة بأسماء الخبراء / اختيار الموسيقى.	١٨٩
٢٢.	قائمة بأسماء الخبراء / اختيار التمارين.	١٩٠
٢٣.	قرص V.C.D يحتوي على قطع موسيقية مع مشاهد تمثيل صامت .	
٢٤.	قرص V.C.D يحتوي على نماذج قطع موسيقية لتمارين (الاسترخاء ، التمثيل الصامت ، الإحماء)	

فهرست الجداول

ت	الموضوع	الصفحة
١١.	يوضح المتوسط الحسابي والتباين وقيمة (ت) المحسوبة لأعمار الطلاب في العينيتين الضابطة والتجريبية	١٢٤
١٢.	يوضح قيمة (U) المحتسبة لاختبارات الحسحركية للمجموعتين الضابطة والتجريبية (القبلية) .	١٢٥
١٣.	يوضح نسبة موافقة الخبراء على ملائمة القطع الموسيقية للتمارين .	١٢٩
١٤.	يوضح معامل الثبات لاختبار تمارين الأداء .	١٣٠
١٥.	يوضح معاملي الصدق والثبات لاختبارات المدرك الحسحركي.	١٣١
١٦.	يوضح نتائج الاختبار القبلي في أداء تمارين التمثيل الصامت للمجموعتين الضابطة والتجريبية	١٣٦
١٧.	يوضح قيمة (U) المحتسبة لاختبارات الأداء لتمارين التمثيل الصامت للمجموعتين الضابطة والتجريبية (القبلية)	١٣٧
١٨.	يوضح قيمة (U) المحتسبة للمجموعتين الضابطة والتجريبية في الاختبارات (البعدية) للإحساس الحركي .	١٤٠
١٩.	يوضح نتائج الاختبار (البعدي) في أداء تمارين التمثيل الصامت للمجموعتين الضابطة والتجريبية .	١٤٣
٢٠.	يوضح قيمة (U) المحتسبة لاختبارات الأداء لتمارين التمثيل الصامت للمجموعتين الضابطة والتجريبية (البعدية)	١٤٤

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه

ارتبطت الموسيقى على مر العصور ومنذ القدم بمختلف المتطلبات النفسية والفسلجية والاجتماعية والحياتية المختلفة للفرد ضمن الجماعة، كما رافقت الموسيقى فن الدراما منذ نشأتها في عصر الإغريق من خلال(الجوقة) بوصفها احد عناصر العرض المهمة الاساسيه، لقد نشأت التراجيديا على أيدي قادة الديثرامب(*)، بينما ترجع نشأة الكوميديا إلى قادة الأناشيد الاحليلية (الغالية)[١].

وتأثرت مكانة الموسيقى وعلاقتها بالدراما تبعا للظروف العامة التي أعقبت سقوط الحضارة الإغريقية ومن ثم الرومانية وفي سيطرة الكنيسة على نواحي الحياة العامة، إذ لم تشهد العلاقة بين الموسيقى والدراما أي تطور يذكر إلا بعد المحاولات التي قام بها مجموعه من الفنانين في فلورنسا بايطاليا في استحضار طريقة أداء الدراما اليونانية المصحوبة بالموسيقى في عصر النهضة والمتمثل في فن (الأوبرا) الذي طوره (فاغنر) في العصر الرومانتيكي من خلال نظريته (الفن الشامل) واستثماره جميع الفنون (التشكيلية والأدبية والموسيقية والغناء والرقص...)، حيث مهد بذلك في إرساء دعائم توظيف الموسيقى في الدراما التي طورها المخرجون في المسرح الحديث فيما بعد.

إن جسد الممثل أهم الأدوات الرئيسة في ايماءاته، وإشاراته التعبيرية وحركاته الإيقاعية يمكن أن يعبر عن إيماءات خاصة بالمضمون الذي يريد توصيله إلى المتلقي، حيث يضع ماير خولد " جسد الممثل في صف واحد مع فن الرسم...يبرز مبدأ نحتية الجسد، ويستخدم البانتوميم لتقريب المسرح من منشئه الارتجالي مع إخضاع الأداء للرسم الموسيقي في الوحدة الاوركسترالية" [٢]

ويرى الباحث أن هذا الارتباط يستند إلى العلاقة القديمة بين الموسيقى والشعر مذ كان الكلام موزوناً ومذ كانت الآلات الموسيقية صناعة تخصصية.

ومن خلال متابعة الباحث الميدانية لتدريس مادة التمثيل الصامت في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل، شعر أن هذه المادة تفتقر إلى عنصر أساسي في تحفيز الانفعال الداخلي والخارجي وإثارتهما لدى طالب التمثيل ألا وهو الموسيقى التي يراها (هيجل) : (الموسيقى هي اقدر الفنون تعبيراً عن البعد الداخلي ، حيث أن البعد الذاتي هو شكلها ومضمونها ومادتها معاً، فان المهمة الرئيسة للموسيقى تكمن ، لا في تصوير الأشياء الواقعية ، بل مَنْسقة الأنا الداخلي الحميم ، وجوانحه العميقة ، وذاتيته الفكروية ، وان الموسيقى لا تكتفي بان تعبر عن النفس بل أن تخاطب النفس أيضاً ، لأنها من حيث تعريفها: الفن الذي تستخدمه النفس للتأثير على النفوس[٣]. وفي هذا الصدد نفسه يرى أرسطو: أن الموسيقى أكثر الفنون تقليداً للشخصية وتمثيلاً لها.

> " إن الإيقاع واللحن يهيئان محاكاة للغضب والرقة ،وكذلك الشجاعة والاعتدال وكل الصفات المضادة لهذه، وغيرها من الصفات الشخصية ، وهذه المحاكاة لا تكاد تختلف عن الانفعالات الأصلية إلا قليلاً ، كما نعلم من تجربتنا الخاصة ، إذ أن سماعنا للموسيقى يحدث في نفوسنا تغييرات ، وليس عادة الشعور باللذة أو الألم إزاء التمثلات المجردة بمختلفة كثيراً عن نفس هذا الشعور إزاء الأشياء الواقعية ، أي أن المحاكاة الموسيقية لا

(*) (Dithyramb): ترتيلة نظمية كانت تنشدها الجوقة المكونة من خمسين رجلا مقنعين تمجيدا للإله ديونيسوس .
للمزيد ينظر إلى: حمادة ،إبراهيم:معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مطبعة دار الشعب (مصر:ب ت) ص١٦١

[١] ينظر، أرسطو:فن الشعر ترجمة:ابراهيم حمادة:مكتبة الأنجلوا المصرية(القاهرة : ١٩٧٧)ص٨١

[١] مايرخولد، فيسفولد: في الفن المسرحي، ج١، ترجمة شريف شاكر، دار الفارابي (بيروت:١٩٧٩) ص٩.

[٢] العريس،إبراهيم: الموسيقى بحسب هيجل/ أكثر الفنون ارتباطاً بالروح ، طبع دار الحياة . http://www.daralhayat.com/cutltare.٢٠٠٦

تقتصر على الأحوال الشعورية فحسب بل تشتمل الصفات الأخلاقية والاستعدادات الذهنية أيضاً أي أن الموسيقى تؤثر في سامعيها إلى حد بعيد"[٤] .

وهذا ما أكده العالم النفسي الروسي (بافلوف)[•] في تجاربه المختبرية حول نظرية التعلم الربطي البسيط (الاشراط الكلاسيكي) والتي نشرت نتائجه عام (١٩٢٧)[٥] وملخصها : حتى يمكن القيام باشراط استجابة ما ، فلا بد من توافر مثير له استجابة محددة والمثير في موضوعنا هو (الموسيقى) ، فعندما يتم أسماعها لطالب التمثيل سوف تمر بعمليات معقدة بدءا من الإذن والعصب الناقل إلى الدماغ المدرك (الجهاز العصبي) ، عندها يتم إصدار الأوامر ، هذا ما يسمى بالاستجابة والذي ينفذها (الجهاز العضلي) لأعضاء جسد الممثل على شكل أداء حركي ، وعند تكرار تقديم المثير تتكرر الاستجابة حتى تثبت عملية التعلم إلى المستوى الأعلى للاستجابة لتحقيق السلوك المرغوب فيه والحفاظ عليها هو تعزيزها في كل مرة تحصل فيها وهذا ما أكده العالم النفسي (سكنر)[••] في عام (١٩٣٨) ، فقد أوضح أن تنظيم التعزيز (الاستجابة) في أوقات زمنية متباينة يؤدي إلى الحفاظ على الاستجابات وتثبيتها ويؤدي إلى تحسن في التعلم[٦] ، وقد حاول العالم النفساني الألماني (تشوكر كاندل) أن يضع تفسيرا لظاهرة استقبال الألحان والأصوات وإدراكها، ويجد لها تعليلا علميا معقولا في نظرية (النبض The Pulse Theory)[٧].

وقد شجع هذا الأمر الباحث على تقصي الأدبيات لتعرف مدى وجود دراسات سابقة حول هذه النقطة تحديداً. فلم يجد دراسات على المستوى المحلي والعربي -على حد علمه- تمحورت حول هذا الموضوع . وبما أن مادة (التمثيل الصامت) تم إقرار تدريسها حديثا في كليات الفنون الجملية في العراق ، يرى الباحث أنها لا تقل أهمية في إعداد الممثل (طالب التمثيل) جسداً ، صوتاً ، بعداً داخلياً ، بعداً خارجياً.

وعليه فقد برزت لنا مشكلة في إعداد الممثل وتطوير أدائه في هذه المادة ومحاولة إيجاد طرق علمية حديثة في تدريبه ، ومن هنا تبرز الحاجة لهذا البحث، إن جسد الممثل أداة التعبير عن المضامين الحركية كافة والأفكار الفلسفية التي يتضمنها المشهد أو المسرحية إذ لا بد من العناية بجسده باستخدام الطرائق والأسس التدريبية الحديثة المبنية على تطبيق نظريات (تكنولوجيا التعليم)[•] مدخلا جديدا في دراسته .

لكل ما تقدم وجد الباحث أن يصوغ عنوان بحثه بالشكل الآتي :

" إعداد نماذج موسيقية وتوظيفها في تدريس مادة التمثيل الصامت بقسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ".

---

[٤] بورتنوي ، جوليوس : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة : عبد الرحيم الجلبي ، سلسلة المامون ، مطابع الحرية ، (بغداد: ١٩٩٠) ص٤٦.

[•] (بافلوف) : ايفان بيتروفيتش بافلوف (١٨٣٩ – ١٩٣٦) عالم فسيولوجي روسي فاز بجائزة نوبل على أبحاثه التجريبية في الاشتراط الاستجابي (الاستجابة الشرطية) .
ينظر : دافيدوف ، لندال : مدخل علم النفس ، ترجمة سيد الطواب وآخرون ، دار المريخ للنشر بالرياض (السعودية : ١٩٨٣) ص٢٠٠.

[٥] عدس ، عبد الرحمن ، ومحي الدين توق:أساسيات علم النفس التربوي ، دار جون وايلي وأولاده للنشر والطباعة العربية ، (الأردن : ١٩٨٤) ، ص١٧٠

[••] ب.ف. سكنر (١٩٠٤) عالم نفس أمريكي وضع القوانين الأساسية للتعلم الإجرائي (الاشتراط الإجرائي) .
ينظر : دافيدوف ، لندال : مدخل علم النفس ، مصدر سابق ، ص٢١٠ ، ص٦٠٤.

[٦] عدس ، عبد الرحمن ، ومحي الدين توق : مصدر سابق ، ص٢٣٢ .

[٧] ينظر: أبو الحب ، ضياء: الموسيقى وعلم النفس ، (بغداد : ١٩٧٠) ص٧٢ .

[•] تكنولوجيا التعليم: إنها برنامج للعمل والممارسة اختيرت مكوناته ورتبت ترتيبا محددا في ضوء منظومة معرفية سلوكية تتمتع بدرجة مقبولة من الصدق العلمي .
سلامة ، عبد الحافظ محمد: مدخل إلى تكنولوجيا التعليم، دار الفكر(عمان: ١٩٩٨)، ص١١.

وهو يحاول من خلال هذا أن يحقق الإجابة عن السؤال الآتي : (هل يمكن استخدام الموسيقى في تدريب الممثل في مادة التمثيل الصامت ؟ وما هو اثر النماذج الموسيقية المعدة على أداء الطالب في هذه المادة ؟)

أهمية البحث:-

تتجلى أهمية البحث بإعداد نماذج موسيقية متوائمة مع نماذج من مفردات مادة التمثيل الصامت التي تُدَرَّس في القسم ، فضلا عن أهمية هذا البحث في:-

١- إفادة الباحثين والدارسين في مادة التمثيل عموماً والتمثيل الصامت خصوصا.

٢- إفادة الباحثين الموسيقيين وواضعي المؤثرات الموسيقية والصوتية والموسيقى التصويرية للأعمال الدرامية المسرحية.

هدفا البحث:-

يهدف البحث إلى:-

١- إعداد نماذج موسيقية لتمارين التمثيل الصامت.

٢- تعرف اثر النماذج الموسيقية المعدة على أداء الطالب في مادة التمثيل الصامت.

فروض البحث :

١. هناك فروقاً ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ٠.٠٥ بين المجموعتين الضابطة والتجريبية في أدوات الممثل الجسدية (الإدراك الحسحركي)
٢. هناك فروقاً ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ٠.٠٥ بين المجموعتين الضابطة والتجريبية في مستوى الأداء .
٣. معرفة اثر النماذج المعدة على أداء الطالب .

حدود البحث:-

يتحدد البحث في:

أولا: مكانياً: جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية.

ثانيا: زمانياً:العام الدراسي (٢٠٠٥ – ٢٠٠٦).

ثالثاً:موضوعياً: مادة التمثيل الصامت التي تُدَرَّس للمرحلة الأولى ، قسم الفنون المسرحية بواقع ثلاث ساعات في الأسبوع.

تحديد المصطلحات:-

- **(إعداد Preparation):**

- **عرفه (وهبة)**

" إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر وذلك كتحويل المسرحية إلى فلم أو القصة إلى مسرحية " [٨]

- **ونص (قاموس المورد القريب)**

يعرفه بأنه " التهيئة ، أو التجهيز" [٩]

- **الإعداد الموسيقي Music Preparation**

- **يعرفه الباحث :**

إعادة صياغة لحن موسيقي سابق ليتوافق مع عمل فني آخر مع مراعاة وضوح اللحن الأساس والحفاظ عليه من المعالجات الجديدة .

- **(التوظيف): Functioning**

- عرفه (**ابن منظور**)

مصطلح وظف لغوياً: "الوظيفة من كل شيء ما يقدر له في كل يوم من رزق أو طعام... وجمعها الوظائف والوظف، ووظف الشيء على نفسه ووظفه توظيفا الزمها إياه ، ووظف فلان يظف وظفا إذا تبعه مأخوذ من الوظيف ، ويقال استوظف استوعب ذلك كله " [١٠]

- كما عرفه (**البستاني**)

" التوظيف يعني الوظيفة والموافقة والملازمة ، واستوظفه استوعبه " [١١]

- ونص (**قاموس أكسفورد**)

يعرفه بأنه " الإفادة من، أو إيجاد فائدة لشيء ما " [١٢]

- وعرفه (**سكوت**)

بأنه " التوظيف من الوظيفة وهي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء" [١٣]

- ويعرفه **الباحث** إجرائيا:

هو استثمار شيء ما في موضوع ما لتحقيق غرض معين.

---

[٨] وهبة مجدي : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، (بيروت: ١٩٧٤) ص٦

[٩] البعلبكي ، روحي : المورد القريب : قاموس انكليزي – عربي ، ط١٢ ، دار العلم للملايين ، لبنان (بيروت : ٢٠٠٣) ص٢٩٩.

[٣] ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري ، لسان العرب،دار لسان العرب ، ج١،ج٢(بيروت : ب.ت) ، ص٩٤٩ ، ٩٥٠

[١]البستاني، فؤاد إفرام : المنجد ، المطبعة الكاثوليكية (بيروت:١٩٦٣)، ص٥٠٧ .

[١٢] Hron Y. A . S . Oxford Adranced – Learners , Dictietionary of Currant English University clavis London , ١٩٧٩ – P – ٩

[٢] جيلام ،سكوت روبرت : أسس التصميم ، ترجمة : محمد حمد يوسف ، دار النهضة ، (القاهرة : ١٩٦٨) ، ص٧.

♦ (الإيقاع – Rhythm).

" الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفق. والمقصود به عامة هو التوتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء...الخ فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي... والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص " [١٤]

- وعرفه (**فريد**) :

" التقسيم الزمني للألحان والأفعال والحركات والتقسيم الزمني المنظم للخطوط والمساحات والحجوم" [١٥]

- وعرفه (**زكريا**) :

" تشتق كلمة الإيقاع (rhythm) في اللغات الأوربية من لفظ (rhuthmos) اليوناني ، وهو بدوره مشتق من الفعل (rheein) ، بمعنى ينساب أو يتدفق ،وفي اللغة العربية يرجح أن لفظ الإيقاع مشتق من " التوقيع " وهو نوع من المشية السريعة ، إذ يقال (وقّع الرجل) أي مشى سراعاً مع رفع يديه ، ومن المعروف أن مشية الإنسان من أهم الأصول الحيوية التي يرجع إليها الإيقاع ، ولكن الأهم من ذلك هو فكرة الحركة بوجه عام ، إذ أنها تظهر في الأصلين اللغويين العربي واليوناني معاً : فالانسياب حركة ، والمشي بدوره حركة ، وفي ذلك دليل قاطع على الارتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة كما تشهد به اللغة ذاتها ". [١٦]

- وعرفه (**هيجل**) :

" حركة لنبضات معينة الشكل خلال زمن محدد وبتكرار منتظم ، وتكون هذه النبضات مختلفة الديناميكية فيما بينها وداخل الشكل الواحد المتكامل للإيقاع " [١٧]

- **ويعرفه الباحث :**

العلاقة الزمنية بين الحركة والسكون وبين الصوت والصمت ، وهو تنظيم لحركة الصوت الموسيقي من حيث حركته ومنتهاه ، والذي يشكل التناسب الرياضي بين مجمل الفعاليات ونقيضها .

♦ (التمثيل الصامت Mime)

" يعني المصطلح حرفيا "التمثيل" (أصله من اللغة الإغريقية). وكان في العالم القديم ثمة نوعان من التمثيل الصامت: الشعبي والأدبي. والنوع الأول عروض هزلية مع تأكيد الفعل المسرحي والإيماء تأكيدا قويا، والنوع الثاني أحاديث منفردة (مونولوجات) ومحاورات وكان يقصد بها غالبا، وليس دائما، أن تطالع لا ان تمثل، ويعني التمثيل الصامت في الاستعمال الحديث التمثيل بلا كلام وقد تطور من أوجه معينة من الملهاة الفنية

---

[٣] وهبة ،مجدي: معجم مصطلحات الأدب ، مصدر سابق ، ص٤٨١ .

[١] فريد ، طارق حسون : مدخل لتذوق الفنون الموسيقية ، كلية الفنون الجميلة /بغداد (جامعة بغداد: ١٩٩٤) ص٥ .

[٢] زكريا، فؤاد: مع الموسيقى ذكريات، الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر (القاهرة : ١٩٧١) ص٥٧ .

[٣] هيجل : فن الموسيقى ، ترجمة : جورج طرابيشي ،دار الطليعة ، (بيروت : ١٩٧٩)ص٣٨.

(Commedia Deil' Art) وإضافة إلى استعماله ذخيرة التعبير في الباليه والدراما احتل مكانا بوصفه تسلية مسرحية بطبيعته." [١٨]

- **وعرفه (رامز):**

بأنه (المايم) شكل درامي من اصل يوناني وروماني واللفظ مستمد من الكلمة اليونانية (Mimeisthia) (التقليد) وهو يطلق على كل من المسرحية والممثل. والمايم اليوناني الروماني كان نوعا من الفارس (Farce) يؤكد الفعل التقليدي. [١٩]

- **وعرفه (الجلبي):**

مواقف تمثيلية صامتة يحاكي فيها الممثلون مشاهد من الحياة الحقيقية أو النماذج البشرية ويعتمدون فيها اعتماداً كلياً في التعبير عن أغراضهم على تغيير ملامح الوجه والإيماءات وحركات الجسد. [٢٠]

- **ويعرفه (دين):**

هو الأفعال التي يقوم بها الإنسان من غير أن يصاحبها الكلمات، والمتمثلة بتعبيرات الوجه والإشارات وأعمال اليد ووضعيات الجسد وغيرها من الحركات، التي يؤديها الممثل على المسرح متخيلا إياها بقصد الأخبار عن حدث في المسرحية أو عن شخصياتها. [٢١]

♦ (التمثيل الإيمائي – البانتومايم Pantomime)

- **عرفه (ألجلبي):**

التمثيل الإيمائي، التمييم، التمثيل الصامت: أداء التمثيليات بلا كلمات والاعتماد على التعبيرات الصامتة من خلال حركات الجسد أو المواقف الصامتة في المسرحية. [٢٢]

- **وعرفه (رامز):**

انه " الشخص الذي يمثل كل دور" أو " الذي يقلد كل الأشخاص وكل الأشياء" عن طريق الإيماءات وحركات الجسد وحدها. [٢٣]

- **وعرفه (مارسو):**

---

[١] تايلر ،جون رسل: الموسوعة المسرحية ، ج٢، مصدر سابق، ص ٣٨١ .
[٢] محمد رضا ، حسين رامز: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت ، لبنان: ١٩٧٢) ص٦١ .
[١] الجلبي ، سمير عبد الرحيم : معجم المصطلحات المسرحية، دار المأمون للترجمة والنشر، (بغداد : ١٩٩٣) ص١٥٤.
[٢] دين،الكسندر : العناصر الأساسية لإخراج المسرحية ،ترجمة : سامي عبد الحميد ، (بغداد: ١٩٧٢) ص٣٠٤ .
[٣] الجلبي ، سمير عبد الرحيم : معجم المصطلحات المسرحية ، مصدر سابق ، ص١٧٠ .
[٤] محمد رضا ،حسين رامز: الدراما بين النظرية والتطبيق ، مصدر سابق ، ص٥٨ .

" فن اتحاد الذات مع العناصر السائلة والجامدة المحيطة بنا في الترجمة التشكيلية ، في كلام الجسد ، يرتسم فن التمثيل الإيمائي ..... انه فن الصمت والحركة..... فن العقل ذاته والإحساس، فن مرتبط بحياة الإنسان..... فن درامي لأنه اجتماعي أولا وقبل كل شيء، فن يحدد مكان الإنسان من أمثاله في المجتمع.... له قواعده، قد تكون كوميدية أو هزلية، وكثيرا ما تترجم قصة أو موقفا معينا ..... ونشأ من مصادر شعبية حية.....، يعبر عن أعماق تطلعات الشعب، فن الصمت والحركة ". [٢٤]

- **عرفه (حمادة):**

البانتوميم مشتق من الكلمة اليونانية Pantomimus لتطلق "على المواقف الصامتة في المسرحيات الحديثة يقوم بالتعبير عنها (بالمواقف) حركات الممثلين الجسدية التي لا تصحابها الكلمات " أما الـMino فيرجع أصله إلى الكلمة اليونانية Minus أي "المحاكاة" ويعني في العصر الحديث أداء التمثيليات بلا كلمات ، تعتمد أولا وقبل كل شيء على التعبيرات الصامتة التي تؤديها حركات الجسد. [٢٥]

♦ التمثيل الصامت:

يعرفه الباحث إجرائيا:

هو المشهد التمثيلي الذي يعتمد على الإيماء والحركة بدلا من الكلام والحوار ، موظفا الإيقاع الموسيقي مع أدوات التعبير الجسماني لتتشكل لغة الجسد بكل معطياتها الجمالية .

الفصل الثاني

---

[١] أصلان ،أوديت : فن المسرح ، ج٢ ، ترجمة : سامية احمد اسعد ، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة : ١٩٧٠) ص٥٥٨ ، ص٥٥٩ .

[٢] حمادة،إبراهيم:معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،دار الشعب(القاهرة:ب.ت)ص١١٣

الإطار النظري

المبحث الأول

التطور الموسيقي في المسرح

المقدمة:

" لقد بدأ الإنسان الفنان الأول منذ مدة بعيدة في القدم بتصوير الطبيعة التي تحيطه بشتى الأساليب المختلفة الفنية، وتدريجيا تبلورت عنده لغاتً فنية مختلفة تشكيلية وصوتية وحركية، كالرسم والنحت والموسيقى والغناء والرقص ...والشعر والقصة والأسطورة والرواية والمسرحية. وكانت الطبيعة التي لا تزال مصدر كل القوى على كرتنا الأرضية.... الشغل الشاغل للعديد من المؤلفين الموسيقيين عبر العصور المختلفة فاتبعوا أساليب مختلفة في تصوير الطبيعة المتغيرة حسب فصول السنة الأربعة. [٢٦]

لقد نشأت الموسيقى الأولى عن طريق استخدام الإنسان لحنجرته ، في تقليد أصوات الطبيعة، وعن طريق التصفيق والضرب بأرجله على الأرض عُرِفَ ما يسمى بالإيقاع الموسيقي التلقائي منذ أقدم الحضارات في وادي الرافدين والنيل، ومازال شائعا في أغاني بعض القبائل البدائية وعرف " الغناء والإنشاد والترتيل في أعقاب سبقت إمكانية صنع آلة موسيقية...تستطيع محاكاة غنائه وشدوه وترنيمه"[٢٧] ثم تحولت المحاكاة الأولى للطبيعة إلى طقوس سحرية " يمتزج فيها الرقص والغناء والموسيقى، وتطورت هذه مجتمعة إلى معتقدات خلصت إلى شعائر دينية لدى الأقوام البدائية التي عاشت في الغابات والأدغال والجزر النائية والكهوف المنعزلة" [٢٨]

لقد تركت لنا حضارة سومر وأكد وبابل وآشور ألواحا طينية وأختاما اسطوانية ونصوصا مسمارية، توضح طبيعة تلك المجتمعات ورقيها في مجالات الحياة ومنها الموسيقى وعلاقتها بطقوس العبادة وشعائرها ووظيفتها الاجتماعية وما يرتبط بها من حركات ورقص وغناء يمثل جانبا من التقرب إلى الآلهة أو الذهاب إلى الحرب وتقوية عزيمة الجند ومعالجة المرضى بالموسيقى، والإنماء والخصب، فكشفت لنا آثارهم الآلات الموسيقية مثل (الصنج، والجنك و الكنارة والقيثارة، وآلات النفخ والطبول الإيقاعية) [٢٩].

---

[١] فريد ،طارق حسون:مع الموسيقى العالمية، دار الشؤون الثقافية العامة،(بغداد:١٩٨٩)ص٧٨-٧٩

[٢] فريد ،طارق حسون: تاريخ الفنون الموسيقية منذ نشأتها إلى نهاية القرن السادس عشر، ج١، بيت الحكمة،(بغداد : ١٩٩٠) ص٣٦ .

[٣] نفس المصدر والصفحة.

[٢٩] رشيد ، صبحي أنور : الموسيقى في العراق القديم ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد: ١٩٨٨) ، ص٤٣،٤١.

حيث أن الموسيقى كانت جزء مهما من الشعائر وطقوس العبادة ، لذا أُدخِلتْ إلى جدول الدروس في المدارس الدينية الخاصة بإعداد الكهنة ورجال المعبد ، لإعداد موسيقيين ومنشدين متخصصين في الموسيقى الدينية [٣٠] .

أما حضارة وادي النيل، فقد تشابهت الموسيقى المصرية مع موسيقى بلاد الرافدين في ارتباطها بالمعتقدات وطقوس العبادة وشعائرها والأفراح والجنائز والحرب، وآلاتها الموسيقية من (هارب وقيثارة، وعود طويل العنق، وأنواع من الطبول والدفوف وآلات هوائية خشبية ونحاسية) [٣١].

" وكانت الموسيقى عند قدماء المصريين فناً محترماً ومقدساً ، يعتقدون اتصاله بالعلوم المقدسة الأخرى ، وبخاصة الديانة والفلك ، فقد نصبّوا اكبر معبوداتهم آلهة عليها ، كما كانوا يلقبون مخترع الموسيقى بـ(ابن الأبدية) ومدبرها بـ(اله النظام والتوافق) ، وكانت دراستها والتبحر فيها وقفاً على الكهنة وحدهم " [٣٢] ورافق الرقص الموسيقي بوصفه عملا مقدسا تأمر به الكهنة، من خلال النقوش على جدران القصور بحركات هادئة بطيئة، معتدلة، ولهم آلات موسيقية أخرى مثل (الجرس) الذي رسمت على سطحه السحب وبعض الرموز السحرية يقرعونه بمطرقة عندما يريدون استدرار المطر، وآلة (السبابات) ينفخ فيها لطرد الأشباح، والبوق والمزامير. [٣٣]

الموسيقى في كل اللغات كما يدل اسمها، فن مستوحى من (الموزيا-Museae) [*]. في البداية كان عدد الموزيات اليونان- اللائي أصبحن فيما بعد رعاة لكل فروع الفن – ثلاثة تجسد في اثنتين منهن أفكار مميزة لكل فن ودراسة. وحملت الثالثة اسم غناء. وتوحي الأساطير بملامح الحياة الموسيقية الأولى لشبه الجزيرة اليونانية فهي تروي عجائب أفعال الأبطال والموهوبين بمواهب موسيقية ألاهية، وكيف استطاع " امفيون" و" اورفيوس" قهر الحياة والموت اعتمادا على قوة فنهما. واسم "موزيوس" ابن " اورفيوس" في ذاته يشهد بالعظمة وكذلك "اومليوس" (ويعني مُجيد الغناء). [٣٤]

ويرى (أفلاطون) : " أن الموسيقى ارفع من الفنون الأخرى على أساس أن تأثير الإيقاع واللحن في الروح الباطنة للإنسان وفي حياته الانفعالية أقوى من تأثير العمارة أو التصوير أو النحت ... فالإيقاع والانسجام يجدان طريقهما إلى الأغوار الباطنة للنفس حيث يستقران راسخين ... كما يعيد الإيقاع التوازن النفسي. [٣٥]

وأدت الموسيقى دوراً مهماً في الطقوس والأعياد والاحتفالات الدينية والدنيوية في عصر الإغريق القدماء، بوصفها جزءاً لا يتجزأ من الدراما. وقد رافقت ملاحم هوميروس، وأناشيد بندار.[٣٦]

" فكلمة (موسيقى) كانت تعني لديهم فناً مركباً من الشعر والرقص والتمثيل (تعد الأغاني الجوقية عنصراً هاماً في إخراج المأساة _ التراجيديا _ اليونانية ،وركنا من أركان الدراما الغنائية في تنظيم الرقص ومرافقته ...

---

[٣٠] رشيد ، صبحي أنور : المصدر السابق نفسه: ص٤٤.
[٣١] الحنفي ، محمود احمد : الموسيقى المصرية من أقدم العصور حتى الفتح العربي ، في محيط الفنون ج٢،الموسيقى ، دار المعارف (مصر : ب ت) ، ص٥٤-٥٥.
[٣٢] الحنفي ، محمود احمد ، مصدر سابق ، ص٥٦.
[٣٣] الحلو ،سليم :الموسيقى الشرقية، دار مكتبة الحياة ،(بيروت: ب.ت) ص٧٥ .
[*] الموزيا (Museae): ربة الفن ، إحدى الإلهات الشقيقات التسع ، بنات زيوس ، رب الأرباب Zeus و منيموزيني Mnemosyne آلهة الذاكرة في الأساطير اليونانية القديمة ، وكان الشعراء منذ القدم يناشدونهن في افتتاح ملاحمهم أن يمدونهم بالإلهام والوحي . ومن هذه الآلهة هي (اليمبوس ، ديونوسوس ، ابوللو) كاليبو التي ترعى الشعر الملحمي ، وكليو ، التاريخ وعزف القيثارة ، وايراتو شعر الغزل , وأناشيد الآلهة والتمثيل الإيمائي ، ويوتربي المأساة والصفر في الناي والشعر الغنائي ، ومليوميني المأساة والعزف على القيثارة (مشاركة في ذلك كليو ويوتربي) ، وبولي هيمينيا الرقص الديني والتمثيل الإيمائي في المعبد وبريسيخوري الرقص الجماعي .
وهبة ، مجدي : مصدر سابق ، ص٣٣٥ .
[٢] لانج ،بول هنري: الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس ترجمة احمد حمدي محمود، الهيئة المصرية للكتاب (مصر: ١٩٨٥) ص١٩ .
[١] بورتنوي ، جوليوس: الفيلسوف وفن الموسيقى ، مصدر سابق ، ص٣٧، ٤٥ .
[٢] فيني ،ثيودورم: تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة : سمحة الخولي و محمد جمال عبد الرحيم ،دار المعرفة ، مطابع الأهرام التجارية ، (القاهرة : ١٩٧٠) ص١٤ .

والأغاني هذه أنواع متعددة بعضها من الغناء المنفرد أو المزدوج ، كما هي الحالة في مسرحية (أخيل)... ومدينة (أثينا) بنوع خاص جعلت التراجيديا في المقام الأول وعدتها ضرباً من الأعمال الرسمية في الأعياد الشعبية، ولشد ما كان إعجاب الجمهور عندما كان يستعرض تلك المشاهد العجيبة المؤلفة من الشعر والموسيقى والرقص والتمثيل بكاملها على المسرح) " [٣٧]

وعند ظهور المسيحية وسيطرت الكنيسة على نواحي الحياة العامة اعتمدت المسيحية في طقوسها الكنائسية على الموسيقى أيضا، أما أهم ما تميزت به الموسيقى في عصر الكنيسة فهو إدخال الموسيقى (البوليفونية)[•] في تلك الطقوس.

ومع بداية عصر النهضة وازدهار مدن المقاطعات الايطالية كفلورنسا وفينيسيا وروما ونابولي والتطور العلمي والفني والاقتصادي والجمالي لسكانها شهدت خلال القرن الخامس عشر تحولات هامة في الحياة والمجتمع ، كما اخترعت الطباعة التي سهلت نشر المؤلفات الموسيقية في الأقاليم والمقاطعات الأوربية . ونتيجة لعوامل روح النهضة وحركات الإصلاح الديني والتحرر الاجتماعي وتأثيرات الفكر الإغريقي وإشعاعات الحضارة العربية الإسلامية ، وتطور صناعة الآلات الموسيقية ، بتأثيرات عربية وشرقية على وفق تأثيرات النسيج الموسيقي البوليفوني والأشكال الغنائية والموسيقية الجديدة ، وتطور تصميم وبناء دور الأوبرا والمسارح مهدت إلى بناء الفن الدرامي الإغريقي وتبلور فن جديد عرف فيما بعد بفن (الأوبرا)[•] ، الذي تبلور وتطور على يد جماعة (الكاميراتا) الايطالية ، ووصل ذروته في القرن التاسع عشر في ابتكارات الألماني (فاغنر) الذي أطلق عليها (الدراما الموسيقية) ومعاصره الايطالي (فيردي) ، والى جانب أنواع الأوبرا كانت (الميلودراما) قد ظهرت إلى الوجود ، ومن ثم ظهور (الاوبريت)[••] في مدينة باريس ومدينة فينا[٣٨] . ومهد ذلك إرساء دعائم توظيف الموسيقى في المسرح الذي طورها المخرجون (الطليعيون)[•] في العصر الحديث فيما بعد .

❖ موسيقى المسرح من عصر الإغريق حتى القرن التاسع عشر:

---

[٣] الصواف،مصطفى كامل:تاريخ الحياة الموسيقية، دار اليقظة العربية،(سوريا:ب ت)ص١٢.

[•] (البوليفونية) : الموسيقى ذات المسارات اللحنية المتعددة انطلاقا من ترجمة – المصطلح – فيولي تعني متعدد وفون تعني صوت ، ويمثل فن (الاورجانوم) الاسلوب البوليفوني الاول والمعتمد على مسارين لحنيين والذي اصبح اربعة مسارات لحنية بعد عدة قرون من ظهوره في القرن العاشر الميلادي .

فريد ، طارق حسون : مقابلة شخصية بتاريخ ٢٠٠٥/١٢/١٧ .

[•]أوبرا : (opera) : كلمة لاتينية معناها " عمل " (عمل موسيقي) وهي اختصار للتسمية الكاملة (opera per musica) وكانت تسمى كذلك (drama per musica) ولا يطلق اسم أوبرا اليوم إلا على العمل الدرامي الملحن من أوله لآخره .

أما تلك الأعمال الموسيقية التي تتضمن حوارا فلها أسماء أخرى تميزها عن الأوبرا هي (Singinspicl سينجيبيشيل في ألمانيا وأوبرا البالاد في انجلترا وأوبرا كوميك في فرنسا)

للمزيد ينظر ، الخولي ،سمحة: " الموسيقى في القرنين السابع عشر والثامن عشر ،محيط الفنون ج٢ ، الموسيقى ، دار المعارف بمصر (القاهرة: ب.ت) ، ص٩٧.

[••] (الاوبريت – Operatta) " المسرحية الغنائية القصيرة، وهي مسرحية موسيقية خفيفة تشتمل عادة على حبكة عاطفية نهايتها سعيدة ، كما تحتوي على مواقف من الحوار الملفوظ والرقص التعبيري أو الاستعراضي "

وهبة ،مجدي:معجم المصطلحات والأدب،مكتبة لبنان(بيروت : ١٩٧٤) ،ص٣٦٩

[٣٨] فريد ، طارق حسون : مع الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ، ص٢٩٤.

[•] (الطليعة) مصطلح فرنسي الأصل يشمل الحركة السياسية والفنية ، وهو يعني في الأدب مجموعة الكتاب والشعراء والفنانين الذين يكرسون جهودهم لفكرة أن الفن تجريب وثورة ، وعليهم أن يسبقوا العصر بالتجديد في الأشكال والمواضيع التي يتناولوها.

ينظر : موسوعة المصطلحات الأدبية : موسوعة أزاهير للأدباء العرب .

http//:www.azaheer.com٢٠٠٦

ارتبطت الموسيقى بالمسرح عند الإغريق، عبر أدائها في الطقوس والأعياد الدينية والدنيوية كما هي في أعياد (ديونيسيوس) والتي يجتمع فيها فنون الشعر والرقص والتمثيل والعزف على آلات " القيثارة أو الليرة الوترية والطبول المستديرة والصنوج والصاجات والمصفقات" [٣٩]

لقد لعبت الموسيقى دورا مهماً في الدراما... خصوصا وظيفتها الغنائية، التي كانت للكورس، التمهيد للمشاهد ومصاحبتها. وكان العدد الأصلي لأفراده في المأساة اثني عشر ثم زيد العدد فيما بعد إلى خمسة عشر، بينما ارتفع العدد في الكوميديا إلى أربعة وعشرين. [٤٠]

عُرف عن الدراما في ابسط أشكالها، وأقدمها، اتجاهها إلى الموسيقى في ذروة مشاعرها واضطرابها، باعتبار الموسيقى قادرة على مواصلة التعبير عن الانفعال عندما تعجز روح الإنسان –عند عمق استثارتها- عن الإفصاح بأكثر من صيحات مبهمة. لقد كان سوفوكلس مؤلفا درامياً وتكمن سر قوة تحكمه في عقدة الرواية وأحداثها، أما اسخيلوس فموسيقي وغنائي كورالي. [٤١] وتوحي الأساطير بملامح الحياة الموسيقية الأولى لشبه الجزيرة اليونانية عجائب أفعال الأبطال والموهوبين بمواهب موسيقية إلهية، وكيف استطاع "امفيون" و" اورفيوس" قهر الحياة والموت اعتمادا على قوة فنهما، واسم" موزيوس" ابن "اورفيوس" في ذاته يشهد العظمة، وكذلك " اومليوس" (ويعني مُجيد الغناء) [٤٢]. يعتقد اليونانيون بان منشأ الخير عند البشر قاطبة هي الموسيقى بما لها من سلطان على النفوس وهيمنة على الأرواح . " والأسطورة الأم عند الشعوب هي أسطورة الخليقة ،ففي كل مرة يتحدث الإنسان الفطري عن أصل العالم يجيء ذكر اللحن والترنيم ، وأول ما يبدع اله يطلق زفرة أو يسعل ، أو يغني أو يعزف على آلة موسيقية " [٤٣]

والموسيقى موجودة في الملاحم الهوميرية... وأولهم المنشدون الضريرون، الذين تروى عن أحزانهم آلاف القصص، وبينما يقوم (ديمودوكوس) منشد "هوميروس الكفيف مصفق أوتاره مترنما بحب أرسى لأفروديت" [٤٤]. والموسيقى عند الإغريق كانت ترتبط ارتباطا وثيقا بالدراما التي شغلت حيزا كبيرا في حياتهم إذ لعبت الموسيقى دورا فاعلا في الطقوس والأعياد والمهرجانات والاحتفالات والمواكب، كانت تؤدى الحركات جوقة الراقصين المنشدين على أنغام الآلات الموسيقية، ففي استعراضات (الديثرامب) تشترك "الجوقة المكونة من خمسين شخصا بالرقص والغناء بمصاحبة الناي والقيثارة " [٤٥] وتعلم تلك الأناشيد وإجادة أدائها كانت لزاما على اليونانيين جميعا وعدوها من أساسيات التوجه التعليمي اعتقادا منهم "بان للمقامات الموسيقية تأثيرا في طباع البشر، وان ألحانها تكسب الفرد صفات خلقيه تعينه في تكوين شخصيته " [٤٦] وهذا ما يؤكده (زاكس) في أن دراسة الموسيقى في (منقطة أركاديا الجبلية في اليونان) كانت تفضل على النحو والحساب، ولذلك عدّت درسا إجباريا حتى سن الثلاثين [٤٧] ويصف "أرسطو" المحاكي بان"يكون له القدرة على تقليد الأعمال والأخلاق والعواطف عن طريق أوضاع الجسد والحركات الإيقاعية " [٤٨].

والرقص يعتمد على الدقة المتناهية في الحركة التي ترتبط بالإيقاع والإيقاع يرتكز على الزمن الموسيقي في التعبير الدال على توائم الحركة .ونشأة المسرح الإغريقي تعود بداياته إلى الرقصات التي كانت تؤديها الجوقة (Chorus) التي بدأت من جماعة العباد لتأدية مهمة الاحتفال باله الخمر (ديونيسيوس) من خلال الرقص والأناشيد وأداء التراتيل الخاصة بالاحتفال.واتخذت الجوقة لها قائدا

---

[١] الحلو ، سليم : الموسيقى الشرقية ، مصدر سابق ، ص١٢٧.
[٢] لانج،بول هنري: الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس ،مصدر سابق ،ص٢٧ .
[٣] لانج ، بول هنري: الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس ، مصدر سابق ، ص١٨
[٤٢] لانج ، بول هنري: الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس ، مصدر سابق ، ص١٩.
[٤٣] فوزي ،حسين : الموسيقى الأوربية من اليونان حتى القرن السادس عشر ، محيط الفنون ، ج٢، الموسيقى، دار المعارف (مصر : ب.ت) ص٩.
[٤٤] لانج ،بول هنري: الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس ، مصدر سابق ، ص٢٠ .
[٤٥] ينظر : سكر، إبراهيم: ألوان الدراما في المسرح الإغريقي، مجلة المسرح المصرية ، ع٢٣. الثقافة والإرشاد، هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى، (القاهرة: ١٩٦٥) ص٧٣.
[٤٦] فريد ، طارق حسون :تاريخ الفنون الموسيقية منذ نشأتها حتى نهاية القرن السادس عشر ، مصدر سابق ، ص١٠٨ .
[٤٧] ينظر: زاكس، كورت : تراث الموسيقى العالمية ،ترجمة : سمحة الخولي، دار النهضة العربية ، (القاهرة : ١٩٦٤) ،ص٤٧ .
[٤٨] الحلو ،سليم: مصدر سابق ، ص١٣ .

ينظم أداء أفرادها بالعزف والإيعاز والحركة، ومن هنا كانت البداية الطبيعية لظهور الفن المسرحي، [٤٩] هذا الفن الذي عمق جذوره أسطورة عمالقة التراجيديا الإغريقية (اسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس) الذين كتبوا موسيقى وألحان مسرحياتهم بأنفسهم [٥٠] .

وترجع نشأة المأساة (Tragedy) إلى نوع من الرقصات الغنائية التي تؤدى من قبل الجوقة بمصاحبة آلة الناي في أعياد الآلهة (ديونسيوس) وتسمى (الديثرامبوس) (أو الاستعراضات الديثرامبية) التي تطورت فيما بعد حتى صارت في القرن الخامس الميلادي نوعا المسرحيات الغنائية الراقصة التي تتميز بغلبة عنصر الموسيقى فيها على الشعر. [٥١] والرقص بأشكاله وطقوسه ارتفع من عالم السحر إلى مرتبة الفن التعبيري المعتمد على الإيقاع لتحول التعاويذ (التغريم) إلى أغاني. على أن الرقص قد احتفظ بشيء من طابعه ألطقوسي حتى يومنا هذا... والرقص في الدراما أسمى تعبير عند عبادة ديونسيوس، حيث يقوم الكورس أثناء غناءهم (المقاطع الشعرية) ببعض الرقصات، لم تكن مجرد إيماءات إيقاعية، ولكنها تعابير معقدة تحاكي الأفكار الكامنة في القصيدة. كانت هناك بعض رقصات شبيهة بالمارش كمواكب الكورس في دخولها الاستعراضي وعند انصرافها.[٥٢] ويعد أسلوب الحوار في المأساة الإغريقية أسلوبا خاصا في الأداء،إذ يتضمن الإلقاء المنغم (Recitative) والألحان المنغمة (Arioso)[•]. ففي مسرحية (الاورستيا) (لاسخيلوس) تنشد افجنيبا في " الأيام السعيدة قبل الحرب ترنيمة الصلاة، تشكر أباها عند أدائها هذا الطقس، إلا إنها تُقتّل من قبل أبيها قربانا للآلهة " [٥٣] ويرافق تراتيل وأناشيد الجوقة استعمال البخور الذي يملأ دخانه أرجاء المذابح، لتشاهد الحزن وتسمع الأنين [٥٤] وما أصاب المأساة في مصاحبة الموسيقى لها، انطبق على الكوميديا أيضا، وخصوصا العروض الفكاهية الساخرة التي تتناول موضوعات اجتماعية وسياسية والتي هاجمت الحماقات الاجتماعية[٥٥].

وفي " الساتورا satura " حيث اندمج فيها الرقص والموسيقى والغناء معا حوالي القرن الرابع ق.م. وكلمة (ساتورا) تدل على طبق ملئ بمختلف الفواكه كان يقدم قربانا للآلهة، وكان يقوم بالساتورا شباب يقومون بالغناء أو يقصون قصصا مضحكة مع القيام بالحركات والرقص بمصاحبة الموسيقى وذلك في مسرح متنقل من الخشب، وباندماج هذه الفنون بدا شكلاً بدائياً للمسرحية في الظهور. والى جانب هذه الصور المسرحية البدائية، وجدت في روما صورة أخرى تعرف بالقصص الاتيلانية ، نسبة إلى اتيلا Atella وهي مدينة جنوب روما (وهي هزليات ريفية تمثل على مسرح وتصور أشخاصا لهم طابع خاص كالعجوز الغبي والماكر المحتال والبهلوان والشره، وكانت بدايتها مرتجلة والممثلون فيها هواة يلبسون الأقنعة، ثم أخذت بعد ذلك وفي القرن الثالث ق.م. صيغاً أدبية موضوعاتها من السياسة والدين والأساطير ولغتها عامّية يسودها الطابع الهزلي وصار يقوم بها ممثلون محترفون) [٥٦].

إن المسرح الروماني قد استلهم الأساطير والمعتقدات الدينية في مسرحياته مستفيدا من الموسيقى وتراتيل الطقوس الدينية وشعائر العبادات، واستخدام الموسيقى والأغاني ورقصات الفرح الإغريقية ولاسيما في مسرحيات(تيرانس، وبلوتس).وارتبطت التغييرات التي حصلت في الموسيقى بمجمل التغيرات الاجتماعية والنفسية والذوقية والجمالية، لقد تقبلت روما جميع النظريات

---

[٤٩] التكريتي،جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي دار الحرية للطباعة، (بغداد: ١٩٨٥) ص٧٨ .

[٥٠] ينظر: فريد، طارق حسون: تاريخ الفنون الموسيقية منذ نشأتها حتى نهاية القرن السادس عشر، مصدر سابق، ص١٠٧ .

[٥١] ينظر : سكر ، إبراهيم : الدراما الإغريقية،مؤسسة فراكنلين للطباعة والشر ، (القاهرة:١٩٧٠) ص٦-٧ .

[٥٢] لانج ،بول هنري: الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس ، مصدر سابق ، ص٢٢ .

[•] (Arioso): هو مزيج من (الريستاتيف) والإلقاء الصافي (الاريا) وفيه يؤدي الحوار أو الحركة في الأوبرا أو الكانتاتة أو الاورا توريو بأسلوب أكثر موسيقية ولحنية من الريستاتيف.
س. ث، ديفي: التأليف الموسيقي، ترجمة: سمحة الخولي، مطابع دار المعارف بمصر،(القاهرة : ١٩٦٥) ص٢٩٠ .

[٥٣] تومسن ، جورج : أسخيلوس واثينا : ترجمة : صالح جواد كاظم ، وزارة الإعلام، (بغداد: ١٩٧٥)ص٣٣١ .

[٥٤] اردش،سعد:المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والأدب،(الكويت: ١٩٧٩)ص٣٠

[٥٥] ينظر: هوايتنج، فرانك .م.: المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة : كامل يوسف وآخرون ، دار المعرفة(القاهرة: ١٩٧٠) ص٣٢ .

[٢] أبو زيد ،احمد عبد الرحيم: تاريخ الأدب الروماني ، منذ البداية حتى عصر اوغسطوس ، دار النهضة العربية،(القاهرة : ١٩٦٤) ص٢٠ ص٢١ .

الموسيقية الإغريقية وآلاتها وأساليب أدائها سواء بشكل مباشر أم غير مباشر واستمر تأثيرها إلى العصور الوسطى. ورافقت (الموسيقى) العروض الراقصة التعبيرية الصامتة(البانتومايم) باستخدام الغناء وضخامة الأداء. بمعية آلات موسيقية كثيرة منها (الليرة والآلوس، والبان، والتوبا، والقرون، والأجراس والطبول) [٥٧] ، واستخدم (سينيكا ، ميناندر ، بلاوتوس) موسيقى الفلوت وغناء الجوقة كتقليد(محاكاة لتطبيقات الإغريق). وكذلك الحال مع كوميديا(بلاوتوس) التي زخرت بكم كبير من الغناء والرقص تحاكي بها الملهاة الإغريقية التي قلدتها[٥٨]. وبرغم التأثير اليوناني في الدراما الرومانية مع وجود اختلاف في الأشعار اللاتينية عن الأشعار اليونانية في جملة نواح. " فلم يعد للكورس أي وجود ولم يبق عند الرومان غير ادوار غنائية منفردة. أو أغاني منفردة... ومع هذا استمر وجود قدر كاف من الروح اليونانية في هذه الدراما بعد تغيرها تركت أثرا بعيد في الموسيقى ويصح القول عن الكوميديا ولم يقم الشعراء الدراميون بتأليف الموسيقى كما سبق أن فعل أسلافهم اليونانيين ولكنهم عهدوا بهذه المهمة إلى موسيقيين محترفين" [٥٩].

وجاءت نهاية الدراما الرومانية على يد الكنيسة المسيحية في القرن السادس، بعد أن أغلقت المسارح وتغيرت وظيفة الموسيقى من موضوعاتها الاجتماعية إلى موضوعات الدين المسيحي.

لقد برزت الكنيسة المسيحية بوصفها قوة دينية ودنيوية ولذا استطاعت أن تفرض سيطرتها على جميع نواحي الحياة في تلك الفترة (القرون الوسطى) وقد "كانت الدراما إحدى المحرمات التي منعتها سلطة الكنيسة ، بينما اعتمدت الطقوس المسيحية الأولى على الموسيقى اعتقادا بأنها وسيلة روحية (حسية) بإمكانها أن تقرب الإنسان من الله ، فكانت الفن الذي سمح به في تلك الطقوس إلى جانب فن العمارة الأمر الذي جعل الموسيقى في تطويرها أكثر حظا من باقي الفنون" [٦٠].

إن هذه التطورات التي حصلت في الفن الموسيقي داخل الكنيسة المسيحية قد أدت إلى ظهور الدراما الدينية وذلك" عندما ظهر التروبيس Tropes ويعني الإضافات أو المحسنات" [٦١].

إن " بعض هذه الإضافات(التروبيس) كانت تكتب بمناسبة عيد الميلاد أو عيد الفصح في صيغة سؤال وجواب، ويؤديها منشدون مختلفون، وهذه بدورها أدت إلى خلق الدراما الدينية ثم الاوراتوريو فيما بعد، وقد مثلت فعلا إحدى هذه التروبيسات في القرن العاشر في كاتدرائية وينشيستر، وكانت بمناسبة عيد الفصح بعنوان (عمن تبحثون)" [٦٢].

وعندما تطور المسرح عن تلك الطقوس الكنيسية وبشكل خاص بعد ظهور المسرحيات الدينية(الأسرار، الخوارق، عيد الميلاد، المعجزات المريمية، والآلام والأخلاق) انتقل المسرح من النطاق الديني إلى النطاق الدنيوي. حيث " تجمعت هذه المسرحيات الصغيرة، أخرجت من الكنيسة، ونظمت في مجموعات تعرف باسم (حلقات الأسرار) وكانت هذه المسرحيات مستمدة كلها من الكتاب المقدس، كما أنها ظلت محتفظة بوظيفتها الدينية أساسا، وبالرغم من كل القيود الدينية وغيرها انطلقت من جديد قوى الإبداع والخلق لدى الكاتب المسرحي وبدأت تعمل عملها في هذه المسرحيات " [٦٣] والى جانب المسرحية الدينية هناك نوعان من المسرحيات قد " ظهر وتطور خلال العصور الوسطى أو قد يكون قديما لم يختف وهو ما يعرف باسم مسرحيات (الفاصل الهزلي) ومن المحتمل أن تكون نشأتها راجعة إلى المسرحيات الأخلاقية أو العروض التي كان يقدمها الممثلون الجوالون ... فقد أصبح المسرح خلالها دنيويا من جديد وعاد مرة أخرى إلى تأدية وظيفته الأولى وهي التسلية والترفيه"[٦٤].

كما ظهرت أغنيات عبارة عن رواية شخصية للحادثة المسرحية دون أن تصبح قصة ممثلة، فهي لا تتعدى الغناء المصحوب بالعزف الموسيقي، وهو الغناء الذي أدى بدوره إلى قيام أدب يعد من أهم ما بقي من أوائل العصور الوسطى ممثلا في (أنشودة المغامر) و(القصص الخيالية) و(الحكايات الخرافية). وكان المنشدون يتغنون أو ينشدون المواضيع التي كانت مادة للمسرحية في

---

[١] ينظر: فريد، طارق حسون: تاريخ الفنون الموسيقية ، مصدر سابق ، ص١٣٤ .
[٢] ينظر: ترجمة هشام علي نصيف . Randolph Good man , Drama on stag , p.٦٩
[٣] لانج ، بول هنري : الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة) مصدر سابق ، ص٦٠
[٤] عبد الله ،علي:الموسيقى التعبيرية، دار الشؤون الثقافية العامة(بغداد: ١٩٩٧)ص١٣،ص١٤.
[٦١] فريد ،طارق حسون: تاريخ الفنون الموسيقية ، مصدر سابق ، ص١٦٧ .
[٦٢] زاكس ،كورت : تراث الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ، ص٨٥ ، ص٨٦ .
[٦٣] هوايتنج ،فرانك م ، : المدخل إلى الفنون المسرحية ، مصدر سابق ، ص٤٢ .
[٦٤] المصدر السابق نفسه ، ص٤٤ .

العصور الأخرى. والتي تعتمد على سير البطولة وقصص الشجاعة التي يرويها السلف للخلف [٦٥]. واستخدمت الموسيقى بشكل أوسع في المسرح عندما تحولت المواضيع من الدينية إلى الدنيوية، وأدخلت الآلات الموسيقية التي تحررت هي الأخرى من سطوة الكنيسة، فرافقت الحوار والأغاني والرقصات حينذاك [٦٦].

وفي ضوء ما تقدم يرى الباحث بان الموسيقى لم توظف بصورة درامية في عروض مسرح العصور الوسطى (الكنسي) وإنما أقحمت في العرض لخدمة الكنيسة من جهة وللتسلية وللترفيه من جهة أخرى .

وفي عصر النهضة بدأت روح العصر بالتحرك من مدينة(فلورنسا) الإيطالية إلى كل المراكز الأوربية المهمة، فشهد هذا العصر التطور الكبير في الحياة العامة وفي ذائقة الفرد الذي بدأ يستقبل المتغيرات بما فيها من إحياء لحركة الفن والأدب والعلوم، بعد عصر من الركود والظلمة وأصبحت أوربا بأكملها مركز اهتمام بالفنون والآداب والمعرفة العلمية وقاعدة للحضارة الأوربية الحديثة.

لقد شملت النهضة أرجاء أوربا، إلا أن ايطاليا برزت قبل غيرها حيث تضافرت ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية جعلت الشعوب تستضئ بنور العقل وان يشعر الإنسان في ايطاليا بكرامته ويصبح كائنا مبدعا خلاقا.وقامت النهضة الإيطالية بدور الانتقال من مسرح العصور الوسطى إلى مسرح عصر النهضة وذلك بما صنعته من استبعاد المسرحية الدينية الخالصة ومسرحها الخاص والعودة إلى الأزمنة الكلاسيكية بعيدا عن قواعد السلوك المسيحي أو بمعزل عن القانون والنظام اللاهوتيين[٦٧].

لقد شهد هذا العصر ملامح التجدد من خلال المنجزات الكثيرة التي يقف في مقدمتها انتشار الفن الجديد(Ars Nova)[•] وظهور الطباعة التي أدت إلى إحياء التراث الموسيقي السابق لعصر النهضة وتوثيق وانتشار الموسيقى فيما بعد.لقد كان لهذه الإنجازات والاختراعات الأثر الكبير في تاريخ الموسيقى والمسرح . فقد كانت البداية اعتمدت العروض الكوميدية أكثر من العروض التراجيدية. إذ أن تلك العروض قد اعتمدت في "بناءها على الفارسات والمسرحيات الأخلاقية الدينية التي نشأت في القرون الوسطى.وكانت تحوي كل العناصر الفنية والاجتماعية التي كانت السبب في ازدهار الدراما بعد ذلك في عصر النهضة" [٦٨] واهم تلك العروض وأبرزها هي عروض(الكوميديا ديل أرتاDell' Arte Commedia) . وهي المسرحية المرتجلة التي كانت تحفل بنشاط مسرحي ضخم ، ولقد كانت شوارع المدن الإيطالية شغوفة بتلك الملهاة الشعبية التي اعتمدت في أساسها على "الممثلين الذين لم يستخدموا أي نصوص أو عبارات مستظهرة-ظاهرة واضحة- أو مؤثرات منظرية فخمة بل اكتفوا بمسودة لخطوط الأحداث. ويجابهون الجمهور بعدها في جرأة وهم على استعداد لأي شيء. وهكذا يلتقي الغناء والرقص والموسيقى وسرعة البديهية ويقظة المخيلة لتنسج لنا أروع مسرح تلقائي عرفه العالم"[٦٩]

ومن خلال ذلك يتضح لنا بان وظيفة الموسيقى في عروض (الكوميديا ديلارتا) هي للتسلية وملئ الفراغ ولم توظف دراميا لأنها مقحمة مع الأغاني والحوارات الشعبية المرتجلة للمؤدي (الممثل) ويستعملها وقت ما يشاء دون تمهيد مسبق .

ولم يقتصر استخدام الموسيقى والأغاني على العروض الكوميدية فقط بل استخدمت أيضا في العروض المأساوية ومنها عروض(شكسبير)المسرحية "لقد احتفظ شكسبير بعنصر غنائي في شعره المرسل وفي الأغاني التي كان يدخلها في مسرحياته من حين إلى حين ..... كالأغاني التي تتخلل مسرحية (روميو وجوليت)"[٧٠].

إن أهم ما يميز عصر (النهضة) فيما يتعلق بالمسرح الموسيقي هو ظهور فن غنائي (إنشادي) ديني متمثلا بـ(الاوراتوريو- Oratorio)[•] ودنيوي متمثلا بفن الأوبرا وكلاهما يعتمد على عناصر الفن الدرامي.

---

[١] ينظر:تشيني شلدون : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ترجمة : دريني خشبة (القاهرة:١٩٦٣) ص٢٠٢

[٢]Randolph Good man . I bid .p.١٢٠

[١] ينظر : تشيني :شلدون: مصدر سابق ، ص٢٦٢ .

[•] Ars Nova الفن الجديد ، هو أسلوب اصطلاحي في الموسيقى والتدوين الموسيقي.
للمزيد ينظر: لانج، بول هنري: مصدر سابق ، ص٢٠٤ .

[٦٨] رشدي،رشاد:نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن،مكتبة الأنجلو المصرية،(القاهرة:ب.ت)ص٧٧

[٦٩] هوايتنج ،فرانك .م: مصدر سابق ، ص٢٣٣ .

[٧٠] نيكول ، الاراديس : علم المسرحية ، ترجمة : دريني خشبة ، مكتبة الآداب (القاهرة: ١٩٥٨) ص٢٠٥، ٢٠٦.

❖ **فن الأوبرا (Opera)- المسرحية الغنائية**:

في نهاية القرن السادس عشر ارتبطت الموسيقى بالدراما في فن (الأوبرا) من خلال إصدار جماعة(الكاميراتا- Camerata)[••] الذين دفعهم الشغف بالفنون والآداب للبحث عن تجارب جديدة يمكن أن تجمع بين تلك الفنون مع الشعر بما يتواءم وروح العصر الجديد بكل مميزاته. عمدت هذه الجماعة إلى تبني العقيدة الرئيسة للفيلسوف اليوناني (أفلاطون) من أن " الموسيقى هي أولا كلمات، ثم إيقاع، ثم أخيرا نغمة" [٧١] واعتقادا منهم بمحاكاة المسرح اليوناني القديم لإحياء المسرحيات الموسيقية التي تكمن الدعوة فيها إلى جعل الموسيقى جزءا أساسيا في البناء المسرحي، لا شيئا عرضيا وطارئا عليه [٧٢].

لقد كان أعضاء جماعة الكاميراتا يعتقدون حقا إن اليونانيين كانوا يغنون النص الكامل لمسرحياتهم. ولما كانوا هم انفسهم أنصارا لأفلاطون يمجدون الماضي. فقد سعوا إلى إحياء ما اعتقدوا انه فن مفقود من العصر اليوناني القديم. لذلك كرسوا جهودهم الخلاقة لاستحداث نوع من أنواع الفن تعمل فيه الموسيقى على تجميل الكلمة المنطوقة، وعلى دعم الحركات الدرامية للممثل بحيث يؤدي الزواج الروحي بين الموسيقى والدراما إلى بعث المثل الأعلى اليوناني لفلسفة أفلاطون الجمالية[٧٣].

ونجحت جماعة(الكاميراتا) في بلورة دعوتهم للفن الجديد الذي كانوا يدعون إليه في إدخال نوع موسيقي جديد، بدأ بوصفه مسرحية ريفية وضعت موسيقى بسيطة أحادية الصوت(مونوفونية-Monophonic)[•] وتطور بمضي الوقت إلى نوع جمع كل الفنون في وحدة واحدة هي الأوبرا [٧٤] . "وسرعان ما تحمس اثنان من العلماء من جماعة الكاميراتا هماالموسيقي (بيري) و الشاعر (رينوتشي) فاخرجا أوبرا(دافني) ١٥٩٧ والتي تعد أول أوبرا في العالم، ولما كانت هذه الصورة الفنية الجديدة لم تتقيد بالقيود التي تقيدت بها التراجيديا فأنها سرعان ما مدت جذورها ونمت.. ولكن لا يمنع بالطبع إن عبقرية(مونتفيردي)[•] كان لها شان كبير في هذا النوع"[٧٥] فقدم عام (١٦٠٧) في مدينة منتوا الإيطالية أوبرا(ارفيو- Orfero) التي ألف موسيقاها بالأسلوب التعبيري الذي شحنه بطاقة عاطفية كبيرة، ووفق بينه وبين الصيغ الموسيقية البحتة إذ طعمه بالاريا(الأغنية الانفرادية ذات اللحن القصصي)

[•] (الاوراتوريو – Oratorio):مؤلّف ديني كبير يضم المغنين المنفردين والكورس والاوركسترا وهو قالب نصف درامي ، وقد كان من دوافع نشأته الرغبة في تقديم فن بديل عن الأوبرا يصلح لموسم الصوم الكبير،للمزيد ينظر،إلى:ديفي،س، ث، مصدر سابق،ص٣٠٣.

[••] (الكاميراتا- Camerata)جماعة آلت على نفسها أن تطبق المثل العليا الجمالية للفلسفة اليونانية على الموسيقى الايطالية وتزعمها الكونت (جوفاني باردي والكونت جاكو يوكورس) والشاعر (رينوتشي والموسيقارين جوكابو بيري وجويو كاتشيني)
الخولي ،سمحة: محيط الفنون ،ج٢، مصدر سابق ص٩٥ .

[٧١] زاكس ،كورت: مصدر سابق ، ص٢٨١ .

[٧٢] ينظر: تشيني ،شلدون : مصدر سابق ، ص٣١٦ -٣١٧ .

[٧٣] بورتنوي ،جوليوس: الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة عبد الرحيم الجلبي، سلسلة المأمون، مطابع دار الحرية(بغداد:١٩٩٠) ص١٨٥.

[•] (مونوفونية) : عبارة عن سطر موسيقي واحد ، اعتمدت عليها موسيقى الكنيسة في الطقوس المسيحية الأولى،وأسفر عن ذلك ظهور نظرة للموسيقى لا تعرف غير النغمات المتعاقبة لا المتشابكة.
ينظر:بول هنري لانج، الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الريسانس(النهضة) ،مصدر سابق، ص١٧٥.

[٧٤] بورتنوي ،جوليوس: مصدر سابق، ص١٨٧.

[•] (مونتيفيردي Monteverdi ، ١٥٦٧ – ١٦٤٣) : استطاع توجيه العناصر الموسيقية لخدمة الدراما من خلال الموائمة بين صيغ الموسيقى .
ينظر: الخولي : سمحة ، محيط الفنون ، ج٢ ، مصدر سابق ، ص٩٩ .

[٧٥] هوايتنج ،فرانك .م.: مصدر سابق ، ص٤٨ .

والأغنية الراقصة والمادريجال[••] والفاصل الاوركسترالي وفقرات الإنشاد الكورالي، وغير ذلك من العناصر الموسيقية. ثم قدم مونتفيردي عام (١٦٠٨) أوبراه الثانية (أرناني) وفي كلتيهما تخلى عن الطابع الأكاديمي المتزمت الذي كان يميز جهود بيري وحلت محله الروح المسرحية النابضة بالحياة ... فسارع المثقفون بالتشبث بالصورة الجديدة... مما ساعد انتشار حب الأوبرا إلى معظم المدن الإيطالية، وصولا إلى مدينة البندقية (حيث افتتح أول مسرح أوبرا عام ١٦٣٧) [٧٦]. ثم انتشر هذا الفن الجديد في معظم أنحاء أوربا. فاستحوذ على لب المجتمع الأوربي لأنه جاء منسجما مع رغبات أفراده في تلك الحقبة الزمنية. وبذلك حققت الأوبرا الإيطالية سيطرتها التامة على جميع الأنشطة الموسيقية والمسرحية.[٧٧]

وكانت (فرنسا) أول من احتضن (الأوبرا) الإيطالية وذلك من خلال المؤلفات الاوبرالية للمؤلف الموسيقي(لوللي- Lully)[•] وتلتها المدن الأوربية الأخرى. لقد كان لهذا الانتشار أثره في تطور هذا الفن الجديد فمن الأوبرا ظهرت كل من (الأوبرا الهزلية- Opera Buffa)[••] و(الأوبرا الجدية- Opera Seria) التي فيها طغى المظهر الجمالي والأبهة على التركيب الموسيقي، إضافة إلى بعض النتاجات التي احتفظت بروعتها ومنها نتاجات (سكارلاتي Scarlatti)، الذي كان أكثر اهتماما بالموسيقى منه بالنص أو الحركة الدرامية،و(هيندل- Haendel)[•••] الذي قاد الأوبرا الجادة إلى أعلى مراحل تطورها. كما برزت في مؤلفاته الاوبرالية النواحي الدرامية واتصفت بتنوعها اللوني والاوركسترالي والغناء الجماعي وغناء الاريا والإلقاء الدراماتيكي، والكورس فيها ذو تأثير مستمر إلى يومنا هذا على رواد الأوبرا. [٧٨]وأعماله تمثلت فيما بعد في أوبرات(جلوك Gluk) الأخيرة (افجينيا في اوليد) و(ارميد) و (افجينيا في تاوريدا) [٧٩] والذي قام بابتكارات فنية عديدة كان من أبرزها " إبعاد السلطة العليا للمغنين المنفردين وبتحويل الموسيقى من موسيقى مصاحبة ومسايرة أو مساندة الفواصل الغنائية المنفردة (الآريات) إلى موسيقى تخدم الفكرة الدرامية " [٨٠].

أما (الأوبرا الهزلية- Opera Buffe) نقيض (الأوبرا الجدية- Opera Seria) والتي ظهرت في مدينة (نابولي) الإيطالية فقد كانت تقدم بين فصول(الأوبرا الجدية) كفواصل أثناء الاستراحة أو إدخال قطع موسيقية تتخللها مقاطع غنائية أطلق عليها(انترميزو- Intermezzi) ووجد سكان مدينة نابولي الشعبيين حياتهم فيها ، وتعد أوبرا(الخادمة السيدة) للموسيقي(برجوليزي) عام(١٧٣٣)

[••](المادريجال، Madrigal) : هو نوع من التأليف الموسيقي الدنيوي ظهر في القرن الرابع عشر وانتشر في أوربا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر وهو عبارة عن صيغة تجمع بين الموسيقى والشعر.
ينظر: فيني ،ثيوديوم ،: تاريخ الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ،ص٢٥٦ .
[٧٦] نيكول ،الاراديس : المسرحية العالمية ، ج١ ترجمة : عثمان نوير،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، الجامعة المستنصرية، المطبعة العصرية، (بابل: ١٩٨٦) ص٢٨٠ .
[٧٧] فريد ، طارق حسون : مع الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ، ص٣٤٥.
[•] (جان باتسيف لوللي) (١٦٣٢ – ١٦٨٧) أول مؤلف موسيقي يقدم الأوبرا خارج ايطاليا – لقد أعطى لوللي أهمية كبيرة لمقطوعات البالية وللمعزوفات التي تدخل بين المشاهد الاوبرالية الخولي ،سمحة: محيط الفنون ، ج٢ ،مصدر سابق، ص١٠٩.
[••] (الأوبرا الهزلية- Opera Buffa) " بجانب المعنى الواضح كأوبرا لها حبكة طريفة يستعمل المصطلح غالبا، كما هو المصطلح الفرنسي Opera Comique المعادل له، لوصف العروض المسرحية التي تحتوي على حوار وأغان ورقصات.. وليس ضروريا أن تكون حبكتها هزلية إذ يمكن أن تكون رومانتكية بل حتى... لها عناصر مأساوية"
تايلر ،جون رسل: الموسوعة المسرحية ، ج١ ، ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي ، دار المأمون ، مطابع دار الحرية للطباعة ، (بغداد: ١٩٩٠ ،) ص١٣٢.
[•••] (جورج فردريك هيندل) (١٦٨٥ – ١٧٥٩) يعتبر من أشهر مؤلفي الأوبرا ، وله أربعون أوبرا تبرز النواحي الدرامية...
للمزيد ينظر: فريد ،طارق حسون: مع الموسيقى العالمية ،مصدر سابق ، ص٣٥٠.
[٧٨] نفس المصدر والصفحة.
[٧٩] فريد ،طارق حسون: مع الموسيقى العالمية ،مصدر سابق ،ص٣٥٢.
[٨٠] نفس المصدر ص٣٥٣ .

أول عمل مسرحي غنائي من نوع (الأوبرا الهزلية). ومن ابرز المؤلفين الموسيقيين لهذا النوع من الأوبرا (دومنييكوجيا روزيه) الذي قدم أوبرا(الزواج السري)، و(روسيني) الذي قدم أوبرا(حلاق اشبيلية) عام(١٨١٦)[٨١].

وفي فرنسا ظهرت (Opera Comique) أي الكوميديا التي تتصل بالغناء... ونشأت بالمسرح الإيطالي بباريس... لم تكن تحتوي على أي من عناصر المبالغة في التعبير، وهي نشأت في الأصل مما كان يعرض من مناظر هزلية بين استراحات فصول الأوبرا الجدية وذلك لإراحة المتلقين، وهي ذات نموذج رفيع ودقيق وتقوم أساسا على الموسيقى. [٨٢] وفي هذا النوع بدأ الميل إلى التقليل من الغناء والرغبة في زيادة الحوار الملفوظ، أي أنها صارت تجمع بين الغناء الاوبرالي والحوار وأصبح هذا اللون مؤخرا يعرف عموما بالاوبريت. [٨٣]

أما (إنكلترا) فقد وصلت إليها الأوبرا متأخرة وكانت آخر البلدان الأوربية في استخدام الأوبرا الإيطالية وذلك من خلال الموسيقي الألماني(هيندل) الذي ألف لهم أوبرا على الطراز الإيطالي، وبرغم عبقرية (هيندل) وجهوده،إلا أن فن الأوبرا لم يلق النجاح في (إنكلترا) مثلما لقيه في (فرنسا وألمانيا) .لعدة أسباب ومنها الغناء باللغة الإيطالية التي لا يفهمها (الإنكليز)[٨٤].وعندما تم الرجوع إلى الموروث الغنائي الشعبي (الإنكليزي) والموسيقى المألوفة التي يعشقونها، فضلا عن مرح (النص الإنكليزي) الذي يعتمد على لغتهم قدمت في عام(١٧٢٨) (أوبرا الشحاذ-Beggar's Opera) التي كتبها الشاعر المسرحي(جون جي- John Gay) وضع موسيقاها (جون كريستوف بيبوشيPepusch) حيث اعتمدت هذه الأوبرا على النص الإنكليزي وعلى أغان بسيطة وأنغام راقصة من أصل شعبي، أما الموسيقى فكانت تتخلل المحاورات الناطقة الحية، فحققت هذه الأوبرا نجاحا كبيرا مما ساعد على تراجع الأوبرا الإيطالية، فكانت(أوبرا الشحاذ) أول مسرحية غنائية من نوع (الأوبرا المرحة- Opera Ballad) [*]التي تعد أهم نتّاج وطني للمسرح الغنائي الإنكليزي [٨٥].

وبعد (الأوبرا الهزلية)في فرنسا، و(Opera Ballad) في إنكلترا، جاء دور ألمانيا في إيجاد شكل من أشكال المسرح الغنائي القومي، فظهر (الاستعراض الغنائي- Singinspicl) الذي أبدع فيه المؤلف الموسيقي الألماني (موتسارت- Mozart) وتميز أسلوبه بالحرارة والرقة وعمق العاطفة والقدرة الفذة على الخلق والابتكار واظهر ذلك في (أوبرا الخطف من السراي)، وأوبرا(زواج فيجارو) واوبراه المهمة (الناي السحري) وتكمن أهمية هذه الأوبرا في أنها بداية التاريخ الفعلي لـ(الأوبرا الهزلية الألمانية) والتي فتحت الباب أمام الأوبرا الرومانتيكية)[٨٦].

ويرى الباحث أن الاهتمام الموسيقي انصب في مجال تطوير قدرات المغني (الاوبرالي-الشخصية الرئيسة في المسرحية) من خلال تقنية الأداء التي وصلت إلى أقصى إمكانية الحنجرة البشرية في الأداء الزخرفي والتعبير الصوتي من اجل تأكيد المقدرة الذاتية لمهارات المغني على حساب العناصر الدرامية الأخرى .

---

[٨١] نفس المصدر ص٣٥٦-٣٥٨ .

[٤] برنار ، شامبيسينيول : تاريخ الموسيقى ، ترجمة ثروت كجول ، مؤسسة الألف كتاب (١٧٢) الدار المصرية للطباعة والنشر، (الإسكندرية: ، ب ت) ، ص٩٨ ، ٩٩.

[٥] جون رسل تايلر : الموسوعة المسرحية ، ج١ ،مصدر سابق ، ص١٣٢

[١] فريد ، طارق حسون : مع الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ، ص٥٦.

[*] Opera Ballad : الأوبرا الشعبية : شكل رائج من الدراما تصحبه أغانٍ ، نشأت من الأوبرا الانجليزية وفي أواخر القرن السابع عشر حل فيه الحوار محل الإلقاء الملحن الايطالي. وكان لهذا النوع من الأوبرا حبكة رومانتيكية خفيفة ، أو عناصر من الهجاء ، كما في أشهر مثال لها (أوبرا الشحاذ) لـ(جون جي) (١٧٢٨) ، وكانت الموسيقى توضع أحيانا خصيصا لها ولكن غالبا ما كانت الألحان التقليدية والشعبية تستعمل لهذا الغرض .

ينظر : تايلر ، جون رسل: مصدر سابق ، ص٤٩ .

[٨٥] تايلر ، جون رسل: الموسوعة المسرحية ، ج١ ، مصدر سابق ، ص٦٠ ، ٢١٩.

[٨٦] للمزيد ينظر: المصري ،احمد : العصر الكلاسيكي، محيط الفنون ، ج٢ ،الموسيقى (القاهرة: ب ت) ، ص٢٢٠ ص٢٢٧ .

المبحث الثاني

الموسيقى في المسرح الشرقي.

عرفت الفنون الشرقية على اختلاف أنواعها وأشكالها بطرازها المميز وحفاظها على التقاليد رغم كل التأثيرات التي طرأت على العالم طوال قرون مضت ، مما يعبر عن خصوصية هذه الفنون وسحرها، الأمر الذي دفع الكثير من الغربيين للبحث عن كنوز الفن الشرقي والتعرف عليها واستلهامها.

تقف الموسيقى في مقدمة الفنون التي تؤدي دورا رئيساً وفعالا في حياة الإنسان الشرقي، فالموسيقى الشرقية غنية بصفات "ابعد من مجرد الصفات الجمالية فهي تمثل قوه فعاله في الصلة الدقيقة التي تربط الإنسان بقوى الطبيعة المتحكمة في مصيره، سواء أكانت تلك القوى تعمل في صالحه أم كانت معاديه له، فكل تلك الأشياء عند الشرقيين تتضمن قوى سحريه " [٨٧] إلا أن الموسيقى الشرقية لا تأتي منفصلة عن الفنون الأخرى فهي غالبا ما تصاحب الغناء والرقص وخاصة في المسرح الشرقي الذي يشكل الرقص فيه عنصرا رئيسا إلى جانب عناصر العرض الأخرى ، كالأزياء الفخمة والماكياج الثقيل والملون بألوان حيوية مؤثره ، إضافة إلى حركات الممثلين في الرأس والعيون والأطراف والأصابع والتي تجرى في نظام دقيق ومرسوم ، كما في المسرح الهندي الراقص (Kathakali)[•] وكذلك في المسرح الصيني والياباني.

تميزت الهند بنوعين من الموسيقى الدينية والدنيوية، ورافق كلاهما الرقص، فقدمت الدينية منها في المعابد ممزوجة بالسحر والرهبة، تقديسا(لبراهما) الإله، لجمال إنشاده الشعري، وبطولاته التي نشا منها المسرح الهندي الذي يتفرد في تقديم العاطفة الجارفة أو الحادثة العنيفة أو غير اللائقة[٨٨] مبتعداً عن وحدتي الزمان والمكان والحتمية القدرية التي اتسمت بها المسرحية اليونانية. ويعد (الرقص التعبيري)[•] وسيلة التعبير الرئيسة لدى الشعوب الهندية لكونه احد أساليب العبادة وتبجيل الآلهة، علاوة على إن الهنود يتصورون الآلهة وهي ترقص، أي أنهم في رقصهم إنما يمثلون ويحاكون الآلهة من خلال تقليد حركاتها السماوية أمام العباد في الأرض. من هنا يتأتى اهتمام الهنود بالرقص، وكان للملاحم ولاسيما ملحمتي(الراماياتا)و(المهابهارتا) دورهما في تغذية المطالب الدينية في نفوس الهنود وإشباع ميولهم الفطرية نحو الفنون [٨٩]. والموسيقى في المسرح الهندي تلاحق وسائل التمثيل بصورة

---

[٨٧] زاكس ،كورت: تراث الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ، ص٤٠ .

[•] (Kathakali) وهي تعني الحركة التي تحكي قصة ، تؤدى هذه الرقصة الاجتماعية من قبل الذكور فقط ، بمصاحبة الصنوج والأجراس وهدير الطبول الصاخب الذي يستمر بنفس القوة حتى نهاية العرض ، تتخلل الرقصة أغان لقصائد شعرية يعبر عنها الممثلون بحركات رمزية
باوزر،فوبيون: المسرح في الشرق، ترجمة: احمد رضا محمد رضا،(القاهرة :ب ت) ص٤٢.

[٨٨] تشيني ، شلدون:المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مصدر سابق ، ص١٥٧.

[•] (الرقص التعبيري) عرفه (نوفير) : هو فن التعبير والعاطفة ، والأداء الإيمائي الصامت النبيل المصحوب بالجمال الفطري
ليفار، سيرج : فن الرقص الاكاديمي ، ترجمة : احمد محمد رضا ، دار الكاتب العربي للطابعة والنشر (مصر : ١٩٦٨) ص٧ .
كما يعرفه سيرج ليفار : هو عمل حركي توافقي (هارموني) مركب ، يقوم بتنفيذه ذلك الاوركسترا الكبير الذي أودعه الله جسد الإنسان ، والذي كثيرا ما يصعب تحليله وتحديد الأنغام التي يتركب منها ، ومن ذلك التوافق وترابط العناصر المساهمة في إداء الحركة وجمالها يتولد فن الرقص التعبيري.

ليفار ، سيرج : فن الرقص الأكاديمي ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٨ .

[٨٩] باوزر ،فوبيون : المسرح في الشرق ، مصدر سابق ص١٩ .

مباشرة باتجاه الحالة النفسية للمستمع، وتنوع الأساليب مع طبيعة الفعل على وفق مقاييس تسعة حالات عاطفية محدودة هي: الحب، البطولة، الاحتقار، الغضب، الضحك، الخوف، الشفقة، الدهشة، السلام. وفي الوقت الذي يؤدي المغنون أغنياتهم مع الفرقة الموسيقية المؤلفة من مجاميع مختلفة من الآلات الإيقاعية وبعض الآلات الوترية مثل (السيتار) و(السنتيرا) و(الفينا) [٩٠] يقوم الممثلون بأداء أدوارهم بالتمثيل الصامت ويعبرون عنها بالإيماءات الراقصة. يعتمد (الراقص الممثل) حركات جسده الدقيقة من حركات(الرأس والعيون والأطراف والأصابع) والتي تترجم" إلى حالات ومواقف نفسية" [٩١].

أما المسرح الصيني فيرجع أصله إلى التقاليد الدينية والأساطير إلى ما قبل الميلاد، وتؤدى المسرحيات ذات المشاهد القصيرة والكثيرة الحوار أو الغناء أو الإيماءات باستعمال وسائل رمزية متنوعة، يرافقها في اغلب الأحايين موسيقى صاخبة ويغلب عليها الارتجال عدا القطع الغنائية التي تعد الركيزة الأهم فيها، ويقترب شكلها العام من الأوبرا الإيطالية، لترجيح العنصر الغنائي، مع الاحتفاظ بالعناصر التقليدية والأسلوب الخاص بالعرض. ويحتوي المسرح الصيني على التركيب الفني(Sangita)[•] والمناظر التشكيلية المرسومة التي تميز بها إضافة إلى الحوار الكلامي (لذلك فهو اقرب للاوبريت منه للأوبرا). وقد ولع الصينيون القدماء بالطقوس والاحتفالات الدينية معتمدين فيها الموسيقى والرقص عن طريق استحضار الأساطير والخرافات. وتقترب حركاتهم الراقصة من حركة المسرح في التعبير عن معتقداتهم وشعائرهم، إضافة إلى اعتمادهم التوزيع الغنائي في (الأوبرا) حيث قدموا من خلالها الفضائل الصادقة وجواً من الخيال. يوصلها حوار مشبع بالأغاني والأناشيد، عاجّة بالإشارات والإيماءات التقليدية الصينية، وقد استعمل الصينيون في مسارحهم آلات موسيقية، متعددة منها الوترية، ومنها الهوائية والأخرى إيقاعية وهي" تضم أشكالا مختلفة من الطبول والأجراس" [٩٢].

والمسرح الياباني الذي يعد أكثر المسارح الشرقية تأثيراً بالغرب، فهو يشتمل على ثلاثة عناصر هي(الرقص، الخيال، السحر) هذه العناصر الثلاثة ظلت متصلة بتاريخ المسرح الياباني اتصالا يختلف في قوته من درجة إلى درجة لم يحدث أن انفصل احدهما تماما إلا في القرن التاسع عشر من نهضة الدراما الحديثة.. حين قوى الاتجاه نحو فصل الرقص عن الدراما. [٩٣]

وعُرفت اليابان بخمسة أنواع من الأنواع المسرحية، منها: مسرح النو (Noh)[•] ومسرح الكابوكي (Kaboki)[••] ، ويمتاز مسرح(النو) في كونه المسرح الغنائي الكلاسيكي الذي لم يطرأ عليه أي تعديل منذ نشأته فهو مسرح تقليدي ما تزال تقاليده تتبع بصرامة ودقة، وتميزت التمثيليات بطابع شعبي... ثم أصبحت فيما بعد أرستقراطية النزعة تقريبا، حتى مع احتفاظها بأشكالها القديمة[٩٤].

ومسرحية(النو) خفيفة، مقتضبة، وهي مكون فني ينهمر فيه الرقص والتعبير الصامت مع غناء ممزوج بإشارات التمثيل الرمزية والتلميح والإيحاء إضافة إلى الملابس الفخمة ذات الألوان البراقة الموشاة بالفضة والذهب، وهذه العناصر تجعل من مسرحية (النو) تبدو عبارة عن تقديم صورة مرئية أكثر منها عرضا لتقديم فعل أو حدث معين. ومسرح(النو) مسرح غني بأساليب التعبير وهو" نوع غريب من المسارح لا مثيل له في أية بقعة أخرى في العالم انه يمثل إلى حد كبير تخصيص العناصر السحرية في الفن المسرحي كشيء مميز عن العناصر الأدبية في الدراما" [٩٥]. والتمثيل في مسرح (النو) مقصور على الرجال مما يتطلب العناية بكل

---

[٩٠] للمزيد ، ينظر: فريد ،طارق حسون: تاريخ الفنون الموسيقية ،مصدر سابق ، ص٧٩ .

[٩١] نيكول ،الاراديس : المسرحية العالمية ، ج٤ ، ترجمة : شوقي السكري ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،الجامعة المستنصرية ، المطبعة العصرية، (بابل : ١٩٨٦) ص٩٦ .

[•] (Sangita) مفهوم هندي لفن المسرح ، يعني انصهار الرقص والدراما والموسيقى في فن واحد ، ينظر : باوزر ،فوبيون ،مصدر سابق ، ص٣٠٢ .

[٩٢] ينظر، فريد ،طارق حسون: تاريخ الفنون الموسيقية ، ج١ ، مصدر سابق ، ص٧٨ .

[٩٣] للمزيد ينظر ، باوزر ،فوبيون ، المسرح الياباني ، ترجمة : سعد زغلول نصار، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر(القاهرة : ب ت) ص٧ .

[•] تعني لفظة(Noh)"المهارة والكفاءة والقوة.....الفن والتمثيل يعرفان بالضبط بأنهما (موسيقى المهارة) .

باوزر ،فوبيون: المسرح في الشرق، مصدر سابق ، ص٢٠ .

[••] تتكون لفظة (كابوكي) من مقطعين : (كا) تعني الغناء ، و (بو) تعني الرقص ، ثم أضيفت لهما (كي) التي تدل على البراعة .

[٩٤] نيكول ،الاراديس ، المسرحية العالمية ، ج٤ ، مصدر سابق ، ص١٣٦ ، ١٣٧ .

[٩٥] رايس ،المر: المسرح الحي ، ترجمة : داود حلمي السيد ، دار النهضة ، مصر للطباعة والنشر(القاهرة: ١٩٦٥) ص٥٢ .

حركة وإيماءة والتفاتة، أما الأدوار النسائية والأشباح وغيرها فيمثلها الرجال بالأقنعة المناسبة، ومجاميع الآلات الموسيقية(الاوركسترا)(•) في مسرح(النو) تتألف من أنواع مختلفة من الطبول، يصاحبها فلوت حاد النفخات، تأخذ موقعها في مؤخرة المسرح وتقوم بدور فاعل في المصاحبة والربط بين أجزاء العرض، وفي الجانب الأيمن من المسرح يجلس افراد(الكورس) ويعلقون على الأحداث بإلقاء منغم، أشبه لمهمة (الكورس) في المسرح اليوناني القديم [٩٦].

والمسرح الثاني هو(كابوكي) المسرح الشعبي الذي خضع للتغيير والتجديد خلال مراحل تكوينه فأصبح خير مسرح يجتذب الجمهور إليه لاحتوائه على فنون-الرقص والموسيقى والدراما إضافة إلى وسائل الإقناع والإبهار الأخرى كالملابس ذات الذوق الرفيع، وروعة المناظر المسرحية المحكمة والمعقدة التي تحول خشبة المسرح إلى قصر أو غابة أو بحيرة ، فهو مسرح يجمع بين المسرح الصيني التخيلي والمسرح الغربي الفوتوغرافي [٩٧].

تؤدى في مسرح(الكابوكي) الكثير من التمثيليات الخيالية التي تتخللها الفواصل المضحكة والاستعراضات والنوادر المشهدية التي تصمم من اجل تسلية المُشاهد وللإبقاء على تنوع وتلون المنظر، و يستمد موضوعاته وتقاليده من "الأساطير والخرافات الشعبية وأحيانا من الأحداث التاريخية، ويمثل على مسرح واسع وواطئ" [٩٨]

إن مسرحيات (الكابوكي) طويلة وتتكون من سلسلة من الأحداث يستمر العرض فيه من الصباح وحتى المساء. والنصوص معدة أساسا من نصوص قديمة من (النو)... ويحافظ على الأصل الموسيقي المصاحب لها، وتدعم بالعزف على آلتي الطبل والفلوت، ويتخلل المسرحية حركات إيمائية بجانب الرقص وتترنم الكلمات عند إلقائها. لقد كانت جميع الحركات والحوارات والأغاني مؤسلبة على نحو صارم، وكانت الموسيقى تنقل المتفرج بأحداثها المتوحشة إلى عالم من الرؤى المجنونة. [٩٩]

تتجلى روعة(الكابوكي) في أداء ممثليه" ومهاراتهم المتشعبة في استخدام الأساليب والطرز وتقليد الدمى أو الحيوانات... والرقص بصفة خاصة والعزف على الآلات الموسيقية والغناء، لان كابوكي مزيج مركب من فنون الرقص والدراما والموسيقى" [١٠٠].

والموسيقى لا تختلف من حيث الآلات الموسيقية وطبيعة العزف إلا شيئا قليلا عن مسرح (النو)، حيث تكون الأصوات الموسيقية في مسرح (كابوكي) حادة، مع إضافة آلة (الجيتار) اليابانية (الساميزن)(•) ، أما (الكورس) في مسرح (كابوكي) فلم تكن له تلك الأهمية كما في مسرح (النو) [١٠١].

لقد أصبح (الكابوكي) من أهم الفنون المسرحية اليابانية بطابعه الفريد لشكل المسرح الكلاسيكي وما يحمله من أفكار جمالية في العرض المسرحي، والموسيقى فيه رقيقة، محركة للعواطف. تقوم بإعطاء قيمة تعبيرية فائقة تساعد على تفسير الموقف،

(•) (الاوركسترا – Orchestra) " تعني مجموعة من الآلات الموسيقية تنقسم إلى عائلات متجانسة في طبيعتها الصوتية ولكنها متكاملة في طباقتها السمعية.أي أن كل عائلة تشتمل على مجموعة من الآلات تضم جميع الأصوات المستخدمة في الموسيقى من الحاد إلى الغليظ "
السيسي، يوسف : دعوة إلى الموسيقى، سلسة عالم المعرفة، مطابع الأنباء، (الكويت : ١٩٨١) ص٢٩٩

[٩٦] عبد الله، علي: دراسات موسيقية ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد: ١٩٩٩)ص٥٩
[٩٧] تشيني ،شلدون ، مصدر سابق ، ص١٩٣.
[٩٨] ينظر ، تايلر ،جون رسل: الموسوعة المسرحية ، ج١ مصدر سابق ،ص٢٩٣ .
[٩٩] ينظر ، مايرخولد ،فيسفولد ، في الفن المسرحي ، ج١، مصدر سابق ، ص١٦٦ .
[١٠٠] باوزر ،فوبيون ، المسرح في الشرق ، مصدر سابق ، ص٣٦٥ .
(•) (الساميزن) قيثارة ذات ثلاث أوتار ، انتقلت في القرن السادس عشر من الصين إلى اليابان ... أعطت هذه القيثارة فني الغناء والرقص محركا بالغ الأهمية وبقت كأهم اله موسيقية منفردة في اليابان حتى اليوم "
باوزر ،فوبيون: المسرح الياباني ،ترجمة سعد زغلول نصار ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر(القاهرة : ب ت) مصدر سابق ، ص٣٨ .
[١٠١] عبد الله ،علي : دراسات موسيقية ، مصدر سابق ، ص٦٠

وتسهم في إظهار مختلف المشاعر والأحاسيس بالكلمات والأصوات الموسيقية [١٠٢]. ومما تقدم يتضح لنا بان المسرح الشرقي قد وظف الموسيقى في عروضه توظيفا يخدم الفكرة، انطلاقا من أساس فكرته (الترتيل[•]، والرقص والغناء). إضافة إلى أن هناك تقاربا في الوظيفة والدور الذي تلعبه الموسيقى في الدراما الإغريقية والدراما الشرقية من خلال دور المنشد والجوقة فكلاهما يضطلع بدور الراوي الذي يعتمد الغناء في تقديمه للمعلومات التي تشكل خلفية للدراما وسرده للأحداث والتعليق عليها مع وجود اختلافات طفيفة من ناحية الموسيقى .

---

[١٠٢] باوزر ،فوبيون ، المسرح الياباني ، مصدر سابق ، ص٤٧ .

[•] الترتيل: النشيد الذي يتغنى به في الكنائس المسيحية أثناء القداس ، وموضوعه الابتهال إلى الله وحده وشكره على نعمه ، وقد يصاحب بالموسيقى على آلات خاصة كالارغن في كنائس الغرب أو الصنوج والمثلث في بعض الكنائس الشرقية .
وهبة ، مجدي : معجم مصطلحات الأدب ، مصدر سابق ، ص٢٢٨

المبحث الثالث

موسيقى المسرح في القرن التاسع عشر

تعد الرومانتيكية Romanticism [•] أهم حركة ظهرت في أوربا في مطلع القرن التاسع عشر بعد الكلاسيكية لأنها حملت مبادئ يسرت للإنسان المطالبة بحقوقه ومهدت للثورات وعاصرتها، وارتبطت بالتاريخ والحياة الاجتماعية، لذلك تمتعت بروح جديدة سيطرت على مشاعر الإنسان وآرائه، فكان النتاج الرومانتيكي عبارة عن صورة صادقة للاتجاهات الثورية الوطنية التي تعبر عن آمال المجتمع بالروح الفنية والثورة الفكرية والضيق بالواقع والمطالبة بالحرية ونشدان السعادة في عالم الأحلام ، وبدأت الرومانتيكية بالأدب ثم التصوير وأخيرا في الموسيقى التي تمثل أقوى تعبير للرومانتيكية [١٠٣] كما أنها لم تكن منفصلة عن المجتمع، بل كانت وثيقة الصلة به وجزءاً مهما ومؤثرا من حركة الحياة الشاملة في كل بلاد أوربا وبشكل خاص في ألمانيا وفرنسا. [١٠٤]

إن ما يدعى بالموسيقى الرومانتيكية، هو كل ما يجتذب الخيال والعواطف اجتذابا أوليا قويا إلى درجة ابعد وكل ما يؤكد هذه الخصائص الوهمية والعاطفية بإتباع السبل المثيرة كافة يمكن تسميته بحق (رومانتيكيا)، فالشكل الكلاسيكي في الموسيقى شكل مقفل، بينما الشكل في الأسلوب الرومانتيكي مفتوح، وله قوام طيع رخو أي انه لا يسير على وتيرة واحدة، وهو في هذا يتعارض مع الاتجاه الكلاسيكي المحدد. وفي بداية المرحلة الرومانتيكية، حلت الاتجاهات القومية محل الاتجاه الكلاسيكي العالمي. كما قام الفنانون صراحة بتمجيد أصلهم وفصلهم، ومع هذا فأعظم ما يدل على طابع الرومانتيكية المتغلب هو عودته بعد ذلك إلى المثل الأعلى العالمي وقيامه بالمزج بين القومية والعالمية، أي بين غايتين، متعارضتين بإتباع عدة سبل مبتكرة بارعة. [١٠٥] وبلغت الرومانتيكية أعلى مرتبة لها في الموسيقى بحيث عدها الرومانتيكيون معيارا لكل الفنون[•]. لذلك برز في هذا العصر أشهر مؤلفي التراث الموسيقي العالمي وأعظمهم قياسا بالعصور الأخرى، أمثال (بتهوفن، برامز، شوبان، شومان، شوبرت[••] ، تشايكوفسكي ، ليست ، وفاغنر) محققين أهم إنجازات العصر الرومانتيكي في مجال الموسيقى الدرامية المتمثلة بالموسيقى ذات البرنامج التصويري

[•] كلمة (رومانتيكية) انحدرت من كلمة (رومانس) بكلتا معانيها ، أي بمعنى حكاية وبمعنى لغة، وبوجه عام تطلق كلمة (رومانتيكي على الرقائق الخرافية الوفيرة التي تميزت بها (رومانسيات) أدب العصور الوسطى ، أي الأشعار الفرنسية والايطالية والاسبانية التي شاعت حوالي سنة ١٢٠٠ – إلى ١٥٠٠ .
للمزيد ينظر : لايختنريت ،هوجو: الموسيقى والحضارة ، ترجمة : احمد حمدي محمود ، الدار المصرية للتأليف ، ب ت ، ص٣٣٥ .

[١٠٣] ينظر :اينشتين ،الفرد : الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، ترجمة : احمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دار التأليف والنشر (القاهرة: ١٩٧٣) ص١٤ .

[١٠٤] ينظر : فارجاس ،لويس ، : المرشد إلى فن المسرح : ترجمة احمد سلامة محمد، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد : ب ت) ص١٥٦ ، ص١٥٧.

[١٠٥] لايختنريت ،هوجو : الموسيقى والحضارة ، مصدر سابق ، ص٣٣٦ – ص٣٣٧ .

[•] يقول الفيلسوف والموسيقي (هوفمان) :" الموسيقى هي أكثر الفنون رومانتيكية ، بل أنها أكثر الفنون تأصلا في الرومانتيكية ، لان موضوعها الوحيد هو اللانهاية والانطلاق الحر"
السيسي ،يوسف : دعوة إلى الموسيقى،مصدر سابق ، ص٢٣٥.

[••] (فرانز شوبرت Franz Schubert) (١٧٩٧ – ١٨٢٨) يعد رائد الأغنية الفنية التي أنتجتها الرومانتيكية (الأغنية الملحنة تلحينا شاملا).
ينظر : فيني، ثيودور: مصدر سابق ، ص٦٢٦.

، والقصيدة السيمفونية(•••) ، والميلودراما(•) ، والاهم من كل ذلك هو الدراما الموسيقية(الأوبرا) وابرز المؤلفين الموسيقيين في القرن التاسع عشر هم:

❖ **(روسيني Rossini) (١٧٩٢ – ١٨٢٦)**

كانت أوبراته تتسم بالطابع (الخفيف)، فلم تكن فيها تلك اللمسات الإنسانية الحزينة الموجودة في أوبرات موتسارت، هكذا ألف أوبرات استعراضية تهدف إلى إثارة إعجاب الجمهور ودفعه إلى التصفيق بين مقاطعها، أكثر مما تهدف إلى التأثير العميق في المشاعر، ومع ذلك فقد قدم أعمال جادة ذات قيمة كبرى، أهمها أوبرا(وليام تل)، التي تحوي بوادر(الأوبرا الكبيرة) وهي نوع جديد من قصص البطولة، يدور حول حوادث تاريخية وأمانٍ قومية. ولقد ادخل روسيني على هذه الأوبرا تجديدات ضخمة في طريقة الأداء الصوتي. وفي أسلوب غناء المجموعة، وفي تصوير الشخصيات، وكانت ألحان الاوركسترا فيها غنية ممتلئة. الأمر الذي أدى إلى أن بعض النقاد الموسيقيين يذهبون إلى حد القول بان أوبرا (وليام تل) قد تضمنت كثيرا من السمات التجديدية التي تضمنتها درامات فاغنر الأولى، بالإضافة إلى سلاسة وعذوبة في الخط الصوتي الذي أعجب به كل من فاغنر وبتهوفن. وأكثر أوبراته شهرة هي (حلاق اشبيلية) [١٠٦].

❖ **(بلّيني Bellin) (١٨٠١ – ١٨٣٤)**

خلال القرن التاسع عشر، ازدادت ايطاليا تحولا نحو الاتجاه الثوري، والتهبت المشاعر القومية تحت وطأة الاستبداد النمساوي، واشتعل الحماس للحرية، اذ امتلكت ايطاليا أبطالاً قوميين في مجال الموسيقى، كما في السياسة، وبرز ذلك في أعمال الموسيقي(بلّيني). فقد كان الحزن والرثاء هما الطابع الغالب في موسيقاه، حتى أن أوبرا(نورما) وهي أشهر ما ألف-تعد من أكثر الأوبرات حزنا وكآبة، ومن ارقها وأعذبها في الوقت نفسه [١٠٧].

❖ **(جيسبة فيردي- Giuseppe Verdi) (١٨١٣ – ١٩٠١)**

من ابرز المؤلفين الموسيقيين في القرن التاسع عشر للأوبرا الإيطالية التي امتازت بشخصيتها المستقلة عن الأوبرا الرومانتيكية، حيث استمدت مواضيعها ومادتها الموسيقية من الواقعية الحياتية. [١٠٨]

(•••) القصيدة السيمفونية – أراد بها الرمانتيكيون تحقيق الصلة الوثيقة بين الشعر والموسيقى، إذ تمكنوا فيها من إلقاء التبعية الموسيقية للشعر وبلوغ مرحلة تمثل فيها الموسيقى جوهر القصيدة ، وتطلق تسمية القصيدة السيمفونية على القطعة الموسيقية التي يكون بناؤها نابعا من وحي قصيدة شعرية .
بنشار ،ماكس: تمهيد للفن الموسيقي ، ترجمة وتقديم احمد رشاد بدران، دار النهضة العربية، (القاهرة : ١٩٧٣) ص٢٣٣ .

(•) (الميلو دراما Melodrama) : تعني الدراما المصحوبة بالموسيقى التي تكتب خصيصا لها وتكون وظيفتها " إبراز الخصائص العاطفية للمشاهد المختلفة مما يساعد المتفرج على الانفعال وأكثر المسرحيات الميلودرامية كانت تحتوي على أغان ورقصات تطول أو تقصر حسب قدرات الممثلين والممثلات الذين يشتركون في المسرحية"
رشدي ،رشاد : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مصدر سابق ، ص١٣٥.

[١٠٦] للمزيد ينظر : زكريا ،فؤاد: الموسيقى في القرن التاسع عشر،في محيط الفنون،ج٢،الموسيقى.دار المعارف (مصر : ب.ت) ص٢٨٤-٢٨٥.

[١٠٧] ينظر : زكريا ،فؤاد ، الموسيقى في القرن التاسع عشر ، مصدر سابق ، ص٢٨٥.

[١٠٨] المصدر نفسه ، ص٢٨٦.

لقد كانت أوبرات(فيردي) تعبر عن قضايا عصره، لذلك كان الجمهور يستقبل أوبراته بتفاعل واندفاع، ففي أوبرا (جان دارك) وأوبرا(ارناني) وأتيلا ومكبث كان الجمهور يقف وينشد خصوصا مع غناء المجموعة. وغالبا ما كان ينتهي العرض بمظاهرة ضخمة تنادي بالحرية وبوحدة ايطاليا. [١٠٩]

ويرى الباحث من هنا ابتدأ توظيف الموسيقى في خدمة الدراما توظيفاً فعلياً ومبرمجاً ، حيث استمر النشاط والتتابع في القرن التاسع عشر في الموسيقى الاوبرالية بقوة فعالة إلى ابعد حد، إذ عاد بنتائج مثمرة جديدة وذات اثر في تجديد أشكال متطورة في فن الأوبرا هي:

(الدراما الموسيقية- Dramma per Musica)

شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر تطورا كبيرا في فن الأوبرا، فقد تحولت الحركة الرومانتيكة إلى مرحلة جديدة سميت (بالرومانتيكية الجديدة). التي ترمي إلى استيعاب الأوبرا لكل فروع الموسيقى الأخرى، ذلك التحول الذي مهد لظهوره (فيبر، ماير بير، فيردي.... وآخرون).

إلا أن الأوبرا الرومانتيكية الجديدة تجسدت في أعمال الموسيقي الألماني (ريتشارد فاغنر-Wagner)[•] الذي كان وراء هذا التحول بفضل روحه الثورية المعارضة وقدرته على استيعاب فن الغير وتطويره.

بدأ(فاغنر) نشاطه متأثرا بفن الأوبرا، كامتداد حضاري طبيعي ينسجم مع مفاهيم العصر، لقد وجد استسهالا في صياغة ألحان الأوبرا بحيث يمكن أن تستبدل كلمات تلك الألحان بكلمات أخرى من دون أن تؤثر في السياق الدرامي للأحداث وليس لها هدف سوى الترويح عن النفس، لان الأوبرا كانت مجرد مناسبة لتأليف الموسيقى، وخلق أشكال موسيقية معينة، أما كلمات النص وبناؤه الدرامي فتأتي تابعة للموسيقى. لذلك أدرك (فاغنر) نوع" الألم الذي يحس به المتلقون لان قدراتهم مشتتة، ولأنهم لا يعرفون إذا كانوا قد دعوا إلى مسرحية أم حفلة موسيقية" [١١٠]

عارضت أفكار(فاغنر) المنطقية بداءة الطابع التقليدي لتقنيات الأوبرا المتمثلة بالاستهانة بقيمة النص، وفي تهيئة اوقات راحة للمغنين تتخلل الإنشاد، وفي طبيعة التبادل بين الإنشاد والغناء الانفرادي الذي يتيح المجال لدخول الممثلين إلى خشبة المسرح وخروجهم منها، وفي الألحان الإلقائية التي تقوم بمهمة الربط بين أجزاء الأوبرا المختلفة إضافة إلى الطابع التقليدي للاغاني والأناشيد التي لا تتجاوب مع المتغيرات العاطفية أو الأفعال الدرامية. فقطع فاغنر علاقته بقالب الأوبرا القديم، مصمما على إنقاذ المسرح الغنائي وتطويره من الأوبرا الغنائية إلى (الدراما الموسيقية).

ظهرت أفكار(فاغنر) ودوافعه حول نظريته الجديدة في مؤلفاته(الفن والثورة) و(فن المستقبل) في عام(١٨٤٩)، وكتاب (الأوبرا والدراما) في عام(١٨٥١)، وأعماله المسرحية (الهولندي الطائر) و(تانهويزر) و(لوهنجرين) (تريستان و ايزولده) و(خاتم النيبلونجين) و(أساطير الغناء) و(بارسيفال) والدراما الرباعية (ذهب الراين، الفالكيرات، زيجفريد، أفول الآلهة) أثبتت بطريقة عملية التطبيق الكامل لنظرياته والتي أطلق عليها (العمل الفني الشامل). [١١١]

وفي كتاب(الأوبرا والدراما)، يصف(فاغنر) الأوبرا في عصره على أنها لم تعد فنا "وإنما ظاهرة تتغير تبعا لمقتضيات الذوق العابر، ولم يعد الشاعر إلا تابعا ذليلا للملحن الموسيقي. ولا يمكن أن تغدو الأوبرا فنا صحيحا إلا باستخدام كل الوسائل الممكنة

---

[١٠٩] ينظر : فريد ،طارق حسون : مع الموسيقى العالمية ،مصدر سابق ، ص٣٨٨-٣٨٩.

[•] (Rechard Wagner) ، (١٨١٣ – ١٨٨٣) ولد في ألمانيا في خضم الظروف التي عاشتها أوربا بشكل عام وألمانيا بشكل خاص ،حيث كانت تعاني من القلق الذي يسكن نفوس شعبها ومن كبت الحريات . بدا اتجاهه للمسرح منذ طفولته الأولى بسبب البيئة التي عاش فيها والتي أدت إلى تنشيط مخيلته بشكل غير مألوف . أما عبقريته الموسيقية فاستيقظت في الشعر والمسرح وأصبح التعبير عنده يشتمل على المرئيات والمسموعات معا .
زكريا ،فؤاد:الموسيقى في القرن التاسع عشر،محيط الفنون،ج٢،مصدر سابق،ص٢٩٠–ص٢٩١.

[١١٠] أصلان ،أوديت: فن المسرح ، ج٢ ، مصدر سابق ، ص٥٣٢.

[١١١] فيني ،ثيودورم: مصدر سابق ، ص٥٦٥.

لإذكاء الخيال، ويعني ذلك أن تتحول الأوبرا إلى الدراما: أي أن تصبح فنا جامعا شاملا، ينطوي على الشعر والموسيقى والتمثيل والفن التصويري المسرحي معا في مركب واحد" [١١٢].

وفي نظر (فاغنر) أن (العمل الفني الشامل) يحمل سمات فن اليونان القديمة الذي توقف تقدمه الطبيعي بسبب سيطرة الكنيسة في القرون اللاحقة التي عاشتها أوروبا، لذلك اخذ يفكر بإحيائه لإيمانه بان الفن الحقيقي هو حاصل جمع العناصر الثلاثة(الشعر، الموسيقى، الرقص) التي تقابل ملّكات الإنسان(العقل، القلب، الجسد"الحركة")، ولا يمكن في اعتقاده لأي عنصر(بمفرده) منها أن يخلق عملاً فنياً حقيقياً، كما يعتقد أن (العمل الفني الشامل) لا يمكن أن ينجزه إلا شخص واحد يقوم بمهمة تأليف الكلمات والموسيقى، والتحكم بجميع العناصر في الإنتاج المسرحي عند تقديم العمل، وهذا ما طبقه فعلا في (الدراما الموسيقية) فحقق الانسجام بين جميع تلك العناصر" لأنه كان يقوم بنفسه بكتابة القصة والحوار وصياغة الموسيقى- كما تتجلى خبرته في إعداد المناظر المسرحية والإخراج المسرحي بوجه عام" [١١٣] وفي نظريته عن (الدراما الموسيقية) حقق الالتقاء بين شاعرية(شكسبير) وموسيقى(بتهوفن) الذي عده (فاغنر) صاحب الفضل الأول في رسم معالم الطريق نحو (الدراما الموسيقية). وكان ذلك الالتقاء المتجانس بين الشعر والموسيقى في لحن(بتهوفن) لقصيدة (أنشودة الفرح) ضمن(السيمفونية التاسعة-الكورالية) ابلغ الأثر في حياة فاغنر، فيصفها قائلا:" أن الأنغام الطويلة التي تعزفها الآلات الوترية في بدايتها قد ذكرتني بتلك الأصوات التي لعبت في طفولتي دورا سحريا عجيبا، وبدت لي كأنها الصوت الغامض الذي يمثل حياتي اصدق تمثيل" [١١٤].

وتأثر (فاغنر) في مراحل مختلفة من حياته بفلاسفة مختلفين كانت أفكارهم تستهويه، فتأثر بأفكار(الفيلسوف المادي الألماني فوير باخ) وتعلق بأفكار(الفيلسوف المثالي الألماني- شوبنهاور) كما اتفق مع أفكار الفيلسوف المثالي الألماني- فردريك نيتشه.

لقد كان (فاغنر) فنانا وثائرا رومانسيا أكثر من كونه مفكراً أو فيلسوفاً. وتكمن ثوريته في تمثيله سيادة القوة في الفن، التي أراد بها غزو العالم، ولتحقيق إرادته هذه اكتشف (فاغنر) أن الدراما هي السبيل لذلك، على أن يتحقق هذا اعتمادا على الحوار مع الموسيقى، وليس الحوار القائم على الكلمات وحدها. [١١٥]

اندفع (فاغنر) للاهتمام بجانب(الاوركسترا) فساهم في إثرائها وتوسيعها[•]، وإحاطتها بتأليف موسيقي غني، فكانت موسيقاه واقعية في تعبيرها، ورأى أن الموسيقى المجردة وحدها لا تكفي لإعطاء صورة جمالية كاملة، فهي" تستطيع التعبير عن هاجس ينذر بشر، أو عن ذكريات ماضية، تستطيع أن تفعل ذلك بكل وضوح وباستمالة مباشرة للعواطف، بتكرار الحافز الموسيقي الذي سبق لنا أن أوصلناه بعاطفة معينة فسرت أهميتها لنا، إيماءة مخصوصة". [١١٦]

إن (الاوركسترا) لم تعد عند (فاغنر) مجرد مصاحبة للغناء بالعزف الإيقاعي المساعد له، أو بالعزف الموسيقي الخالص الذي لا صلة له بالمشاعر الدرامية إنما طالبها بالتعليق المستمر على العمل، وترجمة ما يعجز(النص) و(الإشارات) في الإفصاح عنه. والاوركسترا بهذا الدور تكون قد احتلت مكان الجوقة (الكورس) في المسرح الإغريقي القديم، إلا أنها تختلف عن الجوقة في كونها دائمة التعليق، تنطلق من البداية حتى نهاية الدراما دون توقف أو مقاطعة، بعد أن أزال(فاغنر) الافتتاحية و(القفلات: وتعني نهاية القطعة الموسيقية) لاعتقاده بان التوقفات عند نهاية كل (فقرة:وهي تعني فاصلاً موسيقياً منفصلاً) من شانه أن يضعف الدراما، لذلك عهد فاغنر للاوركسترا (باللحن المستمر) احد مظاهره في التجديد الموسيقي، والذي يتألف من مجموعة (الألحان الدالة) التي استخدمها (فاغنر) في (الدراما الموسيقية) فجعل منها الوسيلة الموسيقية الأساسية للربط بين أجزاء الدراما ليكفل وحدتها وتماسكها. [١١٧] كما جعل (فاغنر) الغناء جزءا لا يتجزأ من النص الشعري والحركة المسرحية وموسيقى الآلات والأصوات، ولا يتجزأ عن سائر عناصر الدراما، بحيث أصبح الرقص أو الحركة يصنعان نبرة الصوت، وان الإنسان هو مادة المعالجة الفنية الخاصة

---

[١١٢] زكريا،فؤاد:ريتشارد فاغنر،دار العلم،الدار المصرية للتأليف والنشر(القاهرة:١٩٦٥) ص٤١

[١١٣] أبو عوف ، احمد شفيق : روائع الأوبرا العالمية ، م . م الأمين للطباعة والنشر ، (القاهرة: ب.ت)،ص٧٦ .

[١١٤] زكريا ،فؤاد : مصدر سابق ، ص١٨ .

[١١٥] اينشتين ،الفرد: مصدر سابق ، ص٣٥٥ .

[•] توسعت الاوركسترا عند (فاغنر) حتى أصبح قوامها(١٥٥)عازفا من امهر العازفين، وتضم معظم الآلات الموسيقية ، إضافة إلى آلات نحاسية من ابتكاره ، هي (توبا Wagner Tabe) تجمع بين الكورنو الفرنسي والترمبون،استعملت بعده بكثرة وخاصة في أوبرات خليفته (شتراوس) للمزيد ينظر: السيسي، يوسف: مصدر سابق ، ص١٢٠.

[١١٦] بنتلي ،اريك : نظرية المسرح الحديث ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الإعلام(بغداد : ١٩٧٦) ص٣٠٢.

[١١٧] لانج،بول هنري: الموسيقى في الحضارة من بتهوفن إلى أوائل القرن العشرين،ترجمة:احمد حمدي محمود، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،(القاهرة: ١٩٨٤)ص١٨٠ – ص١٨١

وواسطتها، فجمع بين عناصر الدراما والكورال والباليه والمناظر والديكور والإضاءة واستخدام (اللحن الدال)[•] شكل رئيس في أعماله، وجعل الوسيلة الموسيقية الأولى للربط بين سائر أجزاء دراماته الموسيقية الطويلة، ورمز لكل شخصية بلحن دال أو بعدد من الألحان الدالة، وكانت هذه الألحان تتداخل وتتكرر في حوار وصراع درامي.[١١٨]

إن أفضل ما قدم (فاغنر) من خدمة للدراما، في نظرياته، كما في ممارساته هو إصراره الذي برهن عليه بان المسرحية على المسرح هي الأساس بالضرورة. يقول:"المسرحية المتكاملة، في أدق المعاني حداثة، ستكون بالتوكيد الأساس الوحيد السليم لكل المحاولات الدرامية في المستقبل،وان المسرحية لا يجب أن تستند إلى المسرح عموما بل أن أية مسرحية خاصة يجب أن تتكيف بمسرح خاص" [١١٩].

فقد وجد (فاغنر) أن المعمارية الخاصة بالعرض في دار الأوبرا، لم تعد تستجيب (للعمل الفني الشامل)، ولا تنسجم مع أفكاره (الثورية والديمقراطية) وطموحاته في تقديم أكمل نموذج يقتدي به البشر، منطلقا من إيمانه بان المسرح هو الوسيلة الأكثر فعالية من الإصلاح الديني والسياسي فتحقق ذلك الحلم في بناء مسرحه المثالي في (بايرويت، عام ١٨٧٦) الذي كان يخطط له من أمد بعيد، لكي يخاطب من خلاله الحياة والروح الحقيقة للشعب الألماني..... لإيقاظ الإرادة...

والتي لا صورة لها، والى أن يخلق لها في مسرحه صورة تراجيدية ملائمة[١٢٠] هذا المسرح الذي برزت جدته في صالة المتفرجين التي عبرت بمعماريتها عن تعاطف (فاغنر) مع (الديمقراطية) من خلال إلغاء الطبقات(الألواج المعهودة في بنايات الأوبرا)، وتوحيد سعر التذكرة فجميع المقاعد جيدة للرؤيا والسماع في ذلك المسرح. كما قام بسحب الاوركسترا من مدى الرؤية لتجد لها مكاناً منخفضا تحت مستوى خشبة المسرح لان الاوركسترا تتعارض تعارضا تاما مع المنظر الطبيعي التصويري الذي يحيط بالممثل. [١٢١]

كما أن (فاغنر) أحدث تأثيرا كبيرا في المسرح والموسيقى، إضافة إلى الكثير من التقنيات [•] المسرحية الحديثة التي استمدت وجودها من نظرياته .

وفي ضوء ما تقدم يرى الباحث بان (فاغنر) قد مزج الصوت الإنساني وصوت الآلات الموسيقية الاوركسترالية في عروض أوبراته (الدراما الموسيقية) في عمل فني متكامل أدى إلى رفع شان الصوت الآدمي والدراما الإنسانية .

[•] (اللحن الدال):هو جملة موسيقية تشير إلى فكرة أو إلى شخصية من الشخوص المسرحية أو شيء من الأشياء،ويخلق الاستماع إلى هذا اللحن تداعيا من الأفكار التي تسهم في تدعيم وحدة الدراما.
بنشار ،ماكس: مصدر سابق ، ص١٣٩.

[١١٨] فرجسون ،فرنسيس : فكرة المسرح ، ترجمة : جلال العشري، دار النهضة العربية ، (القاهرة : ١٩٦٤)، ص١٥٩.

[١١٩] بنتلي ،اريك : مصدر سابق ص٣١٢ .

[١٢٠] فرجسون ،فرنسيس : مصدر سابق ، ص١٨٢ .

[١٢١] يوسف ،عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل، جامعة بغداد ، رقم الإيداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٨٨٠ (بغداد :١٩٨٨) ص٦٣.

[•] منها إضاءة المسرح وفصله عن قاعة الجمهور المظلمة ، كذلك أخذت عن (فاغنر) عادة إطفاء الأنوار تدريجيا في قاعة جلوس الجمهور عند بداية المسرحية .
نيكول ، الاراديس: المسرحية العالمية ، ج٣، ترجمة:عبد الله عبد الحافظ متولي،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، الجامعة المستنصرية، المطبعة العصرية(بابل: ١٩٨٦) ص١٣٣ .

المبحث الرابع

موسيقى المسرح في العصر الحديث

في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وبالتحديد في عام(١٨٧٤) ظهر المخرج (ساكس مانينغن) وهو الشخص الذي يستطيع بما يمتلكه من مؤهلات قيادة مجموعة العرض المسرحي نظريا وعمليا. لقد تطورت العملية الإخراجية على يده، عندما قاد مجموعة ممثلي دوقيته ليقدم في(برلين)عرضا مسرحيا عُد أول عرض مسرحي يُعرف بمسرح المخرج،وهكذا أصبحت مهمة العرض تقع بالدرجة الأولى على المخرج، فهو من يقوم باختيار النص والممثلين والفنيين ويقوم بإعطاء الإرشادات والتعليمات الخاصة لكل واحد منهم على جهة وبما يتلاءم مع اختصاصه [١٢٢].

كان لظهور المخرج نتيجة حتمية بسبب الظروف والمتغيرات التي طرأت في العملية الإبداعية للجهود المسرحية، الأمر الذي دفع بعدد من المخرجين للتفكير والعمل على تطوير فن المسرح عبر مناقشة لتطوراته السريعة وللأهمية التي احتلها اجتماعياً من خلال النهوض بعناصره وأهدافه متأثرين بأفكار العديد من الفنانين ومنهم(ريتشارد فاغنر)الذي تعد أفكاره بمثابة علامات مميزة في تاريخ الإخراج..على أن الفضل يرجع إلى آبيا...في تحديد معالم النظرية القائلة بضرورة امتزاج العناصر في وحدة عضوية...وكان لابد من مجيء (كريج) ليضيف براعة العرض والمبالغة اللتين اجتاحتا مسارح العالم كبيرها وصغيرها[١٢٣]، وبذلك مهد لظهور طليعة من أعلام المؤلفين والموسيقيين والمخرجين الذين قدموا نظريات مدعومة بجهد تطبيقي حول الاستخدام الأمثل لعناصر العرض المسرحي ومنها الموسيقى وإرساء دعائم توظيفها في المسرح الحديث.

❖ **ريمسكي كورساكوف – Remiski Cursakuf)** [•]

> "إن لمؤلفات كورساكوف الموسيقية مكانة بارزة في الأدب الموسيقي والمسرحي العالمي اليوم . والسنوات الخمس والثلاثون التي قضاها في التدريس في (كونسر فتوار بطرس بورغ) هذبت وصقلت إمكانات ومواهب أفضل الموسيقيين في القرن العشرين، أمثال(جلازودنوف ومياسكوفسكي ولادوف ، بروكوفيف وسترافنسكي) ، والأخير نال شهرة واسعة جدا في العالم الغربي بعد هجرته إلى سوسيرا وفرنسا ثم إلى أمريكا" [١٢٤] .

تتميز أعمال كورساكوف بشخصيتها الفريدة النابعة من أسلوبه الخاص المتصف بكمال الطابع البنائي , حيث جمع بين التراث الغنائي الشعبي المتوارث وما استوحاه من عالم الأساطير ومن تتابعات صوتية دينية قديمة في مؤلفات تميزت بالبناء والتوافق الصوتي (الهارموني) وبذلك تعطيها طابع القدم والأصالة التراثية.[١٢٥]

اختار كورساكوف لأوبراته مواضيع متعددة ، والموضوع عنده وسيلة مهمة يعبر بها عن كفاح والتزام الفرد الاعتيادي في المجتمع أمام قضاياه الاجتماعية الوطنية . وفي مجال الدراما الموسيقية له خمسة عشر مؤلفا منها أوبرا (بسكوفانكا) التي يدور محتواها حول نضال مدينة (بسكوف) ضد القيصر ايفان الرهيب في سبيل حريتها . وأوبرا (خطيبة القيصر) والتي يعكس

---

[١٢٢] هوايتنج ،فرانك .م: المدخل إلى الفنون المسرحية، مصدر سابق ، ص٢٠٢.
[١٢٣] نفس المصدر، ص٢٠٢ ،٢٠٣.
[•] (ريمسكي كورساكوف) (١٨٤٤ – ١٩٠٨) هو نيكولاي اندريفنج ولقب ريمسكي كورساكوف وفق الاسم العائلي ، عمل مدرساً للموسيقى في بطرس بورغ وله العديد من المؤلفات السيمفونية والاوركسترالية الذي اعتمد فيها التراث الحضاري الرومانتيكي الأوربي بتقاليده النظرية والتقنية والجمالية وجمع بين القصص الشعبية والأسطورية والعربية في مؤلفاته الاوبرالية وأشهر أعماله الموسيقية هو سويته المشهور (شهرزاد)
للمزيد ينظر: فريد ،طارق حسون، مع الموسيقى العالمية، مصدر سابق،ص٢٢٧، ص٢٢٨ .
[١٢٤] فريد طارق حسون ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٢٨-٢٢٩.
[١٢٥] نفس المصدر ، ص ٢٢٩ ، ص٢٣٠ .

كورساكوف فيها بوضوح العلاقات الاجتماعية واضطهاد المرأة الروسية في القرن السادس عشر . ومن أواخر أعماله أوبرا (أسطورة حول القيصر السلطان) ، كما ألف للمسرح فواصل وتوزيعات اوركسترالية مختلفة منها الفاصل الموسيقي المعروف (طيران النحل) و (الأسر التتري) ومن أفضل ما أنجزه المؤلف كورساكوف (السويت [•] السمفوني شهرزاد -١٨٨١) ويعد من أفضل المؤلفات الروسية المستوحاة من الأدب العربي في كتاب (ألف ليلة وليلة) حيث استعمل كورساكوف (اللحن الدال) الذي ابتكره ، واستعمله من قبل فاغنر في أوبراته ، واعتمد كورساكوف في اختيار نصوص أوبراته على نصوص بوشكين وجوجول وغيرهما. [١٢٦]

❖ **مانوئيل دي فالا** – Manuel De Valaa) [••]

جاءت مؤلفاته الموسيقية الدرامية مزيجا من التراث الموسيقي الاسباني الشعبي والتراث الموسيقي الأندلسي العربي . وليس هذا بمفتعل أو دخيل على موسيقى دي فالا (الاسباني) بل جاء طبيعيا وصادقا لاعتماده على ارث صوتي وحركي جاء امتدادا لذلك التراث العربي الأندلسي[١٢٧].

وأكثر مؤلفاته الاوركسترالية شهرة تعرف باسم (في الحدائق الاسبانية) أنجزه عام ١٩١٥ . ذلك بعد سبع سنوات من العمل ويمثل صورة موسيقية درامية مستوحاة من حياة قصور الخلفاء القريبة من مدينة غرناطة وطرز عمارتها الفريدة ، وحكايات حدائقها العطرة وتنوع ألحانه وتتغير تبعا لمسار اللحن . وقسم هذا العمل السمفوني الانطباعي الأسلوب على ثلاثة أقسام هي (في الحياة العامة) و(الرقصة الغامضة) و (في حدائق قصر قرطبة)[١٢٨] .

كما جمع (دي فالا) بين التراث الموسيقي الشعبي والرقص الدرامي في مؤلفات اوركسترالية احتوت على العديد من الرقصات التي نالت موسيقاها الشهرة الواسعة ، منها رقصة (طقوس النار) و (الحب المسحور) و (القبعة ذات الرؤوس الثلاثة) والتي استخدمت بعض فواصلها الراقصة كرقصة (الجيران) ورقصة (الطحان) ، وتتميز موسيقى هاتين الرقصتين بتنوع سرعة جريان مساراتها اللحنية ، وبتنوعها الديناميكي ، فالرقص الشعبي الاسباني المستلهم في هذين النموذجين لا يعرف التكرار والرتابة . انه متوثب ومتغير ومندفع ، انه انعكاس لأحاسيس جياشة لا تعرف السكون.[١٢٩]

❖ **(سترافنسكي**- Stravinsky) [•]

استطاع سترافنسكي أن يلقي ظلال عبقريته على كل النشاط الموسيقي في القرن العشرين . وكان قوة فريدة وباحثا مجدا عن كل ما هو جديد دون الاقتناع بالترف المجرد والاسترخاء على انجازات فنية سابقة ويتضح تأثير (سترافنسكي) في الجوانب الموسيقية

[•] (السويت) ، كلمة تطلق في الموسيقى الرومانتيكية (موسيقى القرن ١٩) على مؤلفات ذات منهج محدد تؤدى خاصة من قبل الاوركسترا ، وفي البداية كان يفهم أن السويت تعني سلسلة من القطع الموسيقية المختلفة فيما بينها في الطابع وذات نمط شعبي راقص أحيانا ، وغالبا ما اقتبست تلك القطع من مقدمات وفواصل الأعمال المسرحية ثم تعد إعدادا جديدا لكي تصلح كعمل اوركسترالي مستقل ، ومن الأمثلة الجيدة على ذلك ، السويت (الارليزين) (فتاة الأول) للمؤلف بيزيه، والسويت (بيرجنت) للمؤلف جريك ، والسويت (لوسكاجيك) للمؤلف تجايويكوفسكي ، والسويت (بتروشكا) للمؤلف سترافنسكي والسويت (روميو وجوليت) للمؤلف بروكوفيف ..... وغير ذلك .
للمزيد ينظر: فريد، طارق حسون ، مع الموسيقى العالمية، مصدر سابق ، ص٢٣٣،ص٢٣٤

[١٢٦] ينظر / المصدر نفسه ، ص٢٣٠ – ٢٣٥.

[••] (مانوئيل دي فالا) (١٨٧٦-١٩٤٦) فنان ومؤلف موسيقي اسباني جمع بين موسيقى التراث الاسباني والأندلسي العربي ، له مؤلفات اوركسترالية عدت مثالا لفن الرقص الدرامي أو الرقص الإيقاعي ..
للمزيد ينظر : فريد ،طارق حسون ، نفس المصدر ، ص٣٠١.

[١٢٧] ينظر فريد، طارق حسون ، مع الموسيقى العالمية،مصدر سابق ، ص٣٠١.

[١٢٨] ينظر :نفس المصدر ، ص٣٠٢.

[١٢٩] ينظر: نفس المصدر ، ص٣٠٢ -٣٠٣

[•] (أيجور سترافنسكي)، ولد في (لينغراد) عام (١٨٨٢) وتوفي في أمريكا (عام ١٩٧١) ، تتلمذ على يد الموسيقار الروسي (ريمسكي كورساكوف) فكانت موسيقاه، أهم موسيقى كتبت في القرن العشرين .
ينظر : فريد، طارق حسون: مع الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ، ص٣٢٢ ، ٣٢٣.

التي حررها من كل التبعيات الفنية الأخرى، وجعلها سيدة مطلقة [١٣٠]، ففي مسرحية (حكاية جندي) وضع (سترافنسكي) فرقة صغيرة على جانب من جوانب المسرح بشكل مرئي من قبل المتفرجين ليتابعوا حركات الأذرع للعازفين وانفعالاتهم، مما يساعد (حسب اعتقاده) على استيعاب الجانب السمعي (وهو في هذا يخالف فاغنر الذي يرى أن متابعة حركات العازفين في الاوركسترا المرئي من قبل المتفرجين من شانه إشغالهم عن متابعة الفكرة الدرامية) [١٣١].

حاول (سترافنسكي) في معظم أعماله الابتعاد عن تشخيص الممثل على خشبة المسرح ليطهر المسرح من عنصر التفسير، فكانت له عودة إلى المسرح الإغريقي القديم في خلق نقيض الممثل من خلال (الأقنعة) التي استخدمها في مسرحية (اوديب الملك) و(حكاية جندي) و(الأعراس)، وهذه المسرحيات استخدم فيها شكلا آخر في التشخيص، لقد استعاض عن الأدوار الانفرادية بالأصوات في تشخيص نوع الشخصيات. وفي مسرحيته الأخيرة(الطوفان) التي يظهر فيها تنوع العناصر المسرحية، كالغناء الانفرادي والجماعي والتمثيل الصامت المصاحب بالموسيقى والكلمة المنطوقة والباليه، مع إعطاءه لكل هذه العناصر أهمية متساوية[١٣٢].

وكتب سترافنسكي التفسير التالي بعد الانتهاء من صياغة عمله الدرامي باليه (طقوس الربيع) يقول :" أردت في عملي الموسيقي (طقوس الربيع) الرمز إلى ميلاد الطبيعة المتكرر ، وبمكان معين من العمل تعبر الاوركسترا عن الخوف الذي يستولي على كل إنسان حساس عندما يقابل قوة وجبروت الطبيعة ، وأردت أن أجسد فيه خوف الطبيعة الفظيع الهائل أمام الجمال ، الخوف المقدس الطاهر أمام الشمس " [١٣٣]

❖ (كارل أورف – Carl Orff)[*]

تصنف مؤلفات كارل أورف إلى تلك الابتكارات الموسيقية التي تطلق عليها اسم الموسيقى المعاصرة . ذلك لاعتماده على التراث الأدبي القديم لعصر ما قبل النهضة وبعض الخصائص الموسيقية البدائية أيضا، واستطاع أن يقدم هذا المزيج بلغة فنية معاصرة فريدة. [١٣٤]

لم يتعامل (أورف) مع نصوص مكتوبة خصيصا لمسرحياته، إنما اعتمد على التراجيديا محاولا تفسيرها(النص الأصلي) بوسائل معاصرة كما في (افروديت) و (كارمينا بورانا). لقد عمل (أورف) على "توظيف وسائله في التعبير-الموسيقي مع الإيقاع والإيقاع الفطري تقريبا، كعنصر أساسي والتمثيل الصامت والإيماء والرقص والكلمة المنطوقة متعاشقة بتحرر" [١٣٥].

❖ (بنيامين برتن Benjamin Britten)

من المؤلفين الموسيقيين الرواد في العصر الحديث (القرن العشرين) ، هو (بنيامين برتن) الذي يعد الأكثر نجاحا في إحياء أوبرا و(موسيقى الغرفة) [•] ، لقد أنتج أعظم قدر للصوت وأعظم حجم للاوركسترا في مؤلفاته الثلاثة عشر ، اغلب

---

[١٣٠] ينظر : فريد، طارق حسون: مع الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ، ص٣٢٤
[١٣١] ينظر : فيني ، ثيودورم : مصدر سابق ، ص٦٥٨ ، ص٦٦٠.
[١٣٢] ينظر : نفس المصدر: ص٣٦١-٣٦٢.
[١٣٣] فريد ،طارق حسون: مع الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ، ص٣٢٦ .
[*] كارل ، أورف : مؤلف موسيقي ألماني ولد عام ١٨٩٥ ، اعتمد على التراث الأوربي القديم وإحياء الظواهر الموسيقية لعصر ما قبل النهضة ، في أسلوب فني جديد يسمى ، بـ(الاوستيناتو) ، وهو اصطلاح ايطالي ، يعني استمرارية إعادة جزء إيقاعي ولحني معينين في أماكن متنوعة من التركيب الصوتي الغنائي للعمل الفني ، وبرز هذا الأسلوب ألتأليفي في مؤلفه الشهير (كارمينا بورانا).عام ١٩٣٦ .
للمزيد ينظر :فريد ، طارق حسون ، مع الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ، ص٣١٧.
[١] فريد ،طارق حسون: مع الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ، ص٣١٧.
[١٣٥] Bornoff , Jack : Music Theatre in Changing Society , Paris Unesco , ١٩٦٨ .
ترجمة هشام علي نصيف P٢٤

أعماله كانت للمسرح ، بدءا بـ (اغتصاب لوكرينا) عام (١٩٤٦) . وإنتهاءا بعمله المسرحي الأخير (احتراق فرن) عام (١٩٦٦) وهو من الأعمال الرمزية التي خصصت للكنيسة ، حيث تعامل مع النصوص المقدسة، وأحداثها تدور حول (مراهقات هيبرو الثلاث اللواتي أنقذن بمعجزة من معاقبة – نيبو كدنيزار – بسبب رفضهن عبادة – وثن ذهبي – كسابقيه – والعمل قدم في شكله المسرحي للقرون الوسطى) [١٣٦] .

وأضاف بعض المفاهيم الجديدة للمسرح الموسيقي من خلال أعماله التي خصصت للأطفال مثل : أوبرا (الكناس الصغير) الذي أشرك (برتن) فيه الجمهور (الأطفال) في الكورس ، لقد كانت أوبرا غزيرة المعلومات وترفيهية في نفس الوقت – وأصيلة جدا .

هذا ليس العمل الوحيد الذي استخدم فيه (برتن) الأطفال كممثلين وكمجامع (كورس) فحسب، بل هناك أعمال أخرى ، وبصورة خاصة أوبرا (دورة البرغي) ذات التأثير الدرامي العظيم .

كما عدت أوبرا (نهر كيورلو) عام (١٩٦٤) ، والتي اعتمدت مسرح النو الياباني ، أقوى مثال لموسيقى المسرح. [١٣٧]

❖ هانز ويرنر هينز Hans Werner Henze

إن وجهة نظر (هانز فرنر هنتسة) في موسيقى المسرح تعارضت مع (سترافنسكي) و(بريخت) ويقول (هانز) :

> " عندما أقارن موسيقى الآلات أواجه صعوبات الشكل والهيكل وتوزيع الحبكة ، صعوبات في تمييز الغرض أو المعنى لتطور معين للمحفزات المجردة ، موقف مثل هذا لم يحدث أبدا في الكتابة للمسرح،ذلك لوجود شيء حقيقي ملموس ، متصل مباشرة بالأحاسيس، ولان الحياة نفسها تحمل الموسيقى معها ، إلى حد أن أحاسيسي تريد أن تتفاعل موسيقيا. بالنسبة لي هذه حقائق تشرح أو توضح حماسي العاطفي بـ (الموسيقى في المسرح) فِهْمٌ أيضاً انبثق من شعوري بعدم الراحة ، وعدم الرضا بالظروف الموجودة ، ورغبتي في وفاق متكامل وانسجام بين العناصر الموجودة : الرسم ، المسرح، والموسيقى . ومزيج هذه العناصر يجب أن ينتج في انسجام واضح وعظيم وفي وحدة أصلها الموسيقي ، وفي الحقيقية يجب أن تفرض بواسطة الموسيقى ومن اجل أن أتغلب على شعوري بعدم الرضا توليت بنفسي السيطرة والمسؤولية على الإنتاج ، السيناريو ، الأزياء، والإضاءة ، وكذلك الإخراج الموسيقي ، هذا ما أنجزته في حالتي ومن قناعتي شخصيا حتى لو لم يكن العالم راضٍ بأكمله" [١٣٨]

وأضاف (هانز) : من اجل تسجيل أوبرا لوقتنا وليكون معاصر يحتاج بالضرورة أن يعتمد على موضوعة اجتماعية وسياسية من يومنا ووقتنا ، فـ (فيردي) هو موسيقي سياسي ، لكنه لم يستخدم مواضيع مأخوذة من الفترة الفعلية التي عاشها . لذا فالأوبرا الحديثة تبقى فقط في المصطلح الموسيقي . وعلى المنتجين والمصممين للأوبرا دراسة هذه المصطلحات أولا وبعد ذلك يفكرون في احتمالات عملية التفسير . أي أن الوعي بعلاقة الموسيقى والمسرح تحتاج إلى توضيح أكثر لأجل نتاج جمالي جديد [١٣٩].

وفي ضوء ما سبق يمكن القول أن الدور الذي لعبته الموسيقى وأهميتها قد تبلورت منذ نشأة المسرح الأولى ، وبذلك فقد واكبت الموسيقى المراحل التاريخية التي مر بها المسرح كعنصر هام ومؤثر من عناصر العرض المسرحي.

(•) (موسيقى الغرفة): فن موسيقي ارستقراطي ، نشا في كنف الارستقراطية الأوربية وادي في أبهاء قصورها . وكان جمهورها الوحيد الذي يتذوق هذا النوع من الموسيقى هو طبقة الارستقراطيين،من نبلاء وأمراء وذوي المال والنفوذ ، طوال القرن التاسع عشر . وكان هذا النوع من الجمهور يريد من الموسيقيين والعازفين أن يقدموا إليهم موسيقى هادئة منسابة جادة.
للمزيد ينظر : زكريا فؤاد ، الموسيقى في القرن التاسع عشر ، في محيط الفنون ، ج٢ ، الموسيقى مصدر سابق ، ص٢٨٢.

[١٣٦] Bornoff , lbid , p . ٣٠
[١٣٧] Bornoff , I bid . p . ٣١
[١٣٨] Bornoff , I bid , P.٢٩ .
[١٣٩] Bornoff ,I bid , P.٣٠ .

ومن المخرجين الذين وظفوا الموسيقى في مسرحياتهم (أدولف آبيا – Adolphe Appia)[•] والذي يعد(آبيا) من المفكرين المسرحيين الذين أسهموا في تشريع وظيفة المخرج في المسرح الحديث وتوصيفها وتنضيدها، إذ ركز اهتمامه من خلال النظرية والتطبيق على دور المخرج في صياغة العرض المسرحي، ومن خلال إخراجه لأعمال(فاغنر) وتأثره بنظريته(الدراما الموسيقية) أصدر كتابه الأول (إخراج دراما موسيقى فاغنر) عام (١٨٩٥) وفي عام(١٨٩٩) أصدر كتابه الثاني (الموسيقى وفن المسرح) [١٤٠] الذي حاول أن يضع " تصميما لمبادئ فن مسرحي يتفق فعلا والمثال الفاغنري" [١٤١].

اتفق (آبيا) مع (فاغنر) في أن المسرح يهدف إلى خلق عالم مثالي يجذب إليه المشاهد، ولان (آبيا) يرى في الموسيقى الفن المثالي الذي تطمح إلى مكانته كل الفنون، لأنها أي(الموسيقى) تنظم عناصر العرض المشهدي بوحدة منسجمة متكاملة، وبدونها لا يتحقق هذا الانسجام. فمقتضيات الموسيقى إذا ما أطيعت تصبح ضرورة مطلقة لتحقيق العمل الفني الشامل[١٤٢]. كما يرى أن تحقيق العمل الفني الشامل ليس معناه" استنباط عرض مسرحي من الموسيقى فان الأصوات نفسها تصبح مصدرا للفكرة الدرامية. إن الموسيقى وسيلة لاستبطان الصورة الداخلية للإحساس الموسيقي، مع التسليم بادئ ذي بدء بان المؤلف قادر على التعبير عن المعاني الخبيئة للحياة " [١٤٣].

لقد وجد(آبيا) حرية في الموسيقى لأنها تتمتع بزخم عاطفي متدفق يغلب على الجانب الواقعي وهي الحرية نفسها التي وجدها في مجال استخدام الضوء الذي يعده وسيلته الأساسية في توحيد ومزج جميع العناصر البصرية، ولأن المسرح عند(آبيا) هو" عالم سحري يولد من أنصاف ظلال وخيالات تخلق منها الإضاءة رموزا، وتقوم الموسيقى فيها بدور ضابط الإيقاع. فان الموسيقى عنصر رئيس في العرض المسرحي... إنها شكل من أشكال الفن العلوي" [١٤٤] . ويخلص (آبيا) إلى استنتاج حول وظيفة الموسيقى في الدراما بقوله: إذا لم تكن الموسيقى" موظفة التوظيف الدرامي النابع من صلب الدراما، فإنها لا تفيد، مهما بدأنا بها العرض المسرحي، واخترنا لها أماكن لتصدح في بداية مشهد أو نهاية، أو في دخول شخصية هامة أو في انصرافها من على المسرح... أو استعملناها بلا عمق أو ربط درامي" [١٤٥].

ومن المخرجين الذين ارتبط فكرهم بالفلسفة والجماليات (ادوارد جوردن كريج – Edward Gordon Graig)[•] الذي كان مؤمنا بعلوم الفن بعد أن درس: المعمار والموسيقى والنحت والرسم، فاستغل هذه العلوم ليصبها في ميدان المسرح لتحقيق حلمه.

تأثر(كريج) بشخصيتين مهمتين في تاريخ المسرح الحديث:(فاغنر) ونظريته في اتحاد الفنون التي تشكل العمل الفني الشامل، و(الدوق- ساكس ماننيغن) ومعالجته الإخراجية في الشكل والدقة.فأصدر (فن المسرح- ١٩٠٥) و (الفن المسرحي – ١٩١٣) و (المسرح المتقدم). وصار فن المسرح عنده يعتمد على عدة فنون تكّون مظهره وسيمياءه، هذا المظهر يتجلى في فن التمثيل، الديكور، الأزياء، الإضاءة، الموسيقى، الغناء، الرقص... ينشد(كريج) في مسرحه تحقيق توافق صوتي ولوني وحركي، مفضلا

[•] (أدولف آبيا) ، (١٨٦٢ – ١٩٢٨) مصمم مسرحي ومنظر سويسري درس الموسيقى ، وكان اهتمامه منصبا على الموسيقى والإضاءة ، وتطورت معظم نظرياته من دراسة فاغنر.
بنتلي ،اريك : نظرية المسرح الحديث ، مصدر سابق ، ص١٧ .

[٢] تايلر ، جون رسل : الموسوعة المسرحية ،ج١، مصدر سابق ، ص٣٢.

[٣] فرجسون ، فرنسيس: مصدر سابق ، ص١٧٩.

[٤] بنتلي ،اريك: مصدر سابق ، ص٨ ، ٢١ .

[١٤٣] اردش ،سعد: المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص١٠٧ .

[١٤٤] المصدر السابق نفسه ، ص١١١.

[١٤٥] عيد ،كمال: أدولف آبيا بين الإخراج والموسيقى، في مجلة الأقلام ،العدد التاسع، دار الحرية للطباعة والنشر.(بغداد : أيلول ، ١٩٨٢) ص٤٤ .

[•] (جوردن كريج) ، (١٨٧٦ – ١٩٦٦) : مصمم ديكور ، ومخرج ومنظر مسرحي انكليزي، بدا حياته الفنية في المسرح كممثل عام (١٨٩٧) ثم تحول إلى الإخراج المسرحي، لكنه لم يستطع تحقيق أفكاره المثالية في بلاده ،فسافر عام (١٩٠٨) الى روسيا واخرج مسرحية (هاملت) ثم الى المانيا عام (١٩١٣) واخرج مسرحية (المروحة البيضاء) و (البندقية الجديدة) ، ثم اقام (كريج) معهد للتمثيل في فلورنسا ، وفي الدنمارك اخرج مسرحية (المدعوون) عام (١٩٢٦) لمؤلفها (ابسن) .
للمزيد ينظر: مهدي ،يوسف عقيل: نظرات في فن التمثيل ، مصدر سابق ، ص١٨١.

الحركة والإيماءة والرقص والديكور على النص والكلمات، استجابة منه للمشاهد الذي يعتقد انه عندما يأتي إلى المسرح تتوق ذائقته للرؤيا أكثر منها للاستماع[١٤٦].

أما (فيسفولد مايرخولد- Vesvoled Meryerhold)[•] الذي أنشأ أول(أستوديو) في مسرح الفن (بموسكو) عام ١٨٩٨ حيث اعتمد فيه أسلوب (البيوميكانيك) كمنهج لإعداد الممثل. وكان الممثلون يتدربون على إيقاع الموسيقى في الباليه والجمناستك لاستكمال الحركة التشكيلية الجسدية.[١٤٧]

وفي مسرح الفن أتيح لـ(مايرخولد) وجود موسيقيين عباقرة أمثال (سيرجي رحمانينوف) و(ألكسندر كلازونوف) و(ألكسندر نيكولا يفيج سكريابيش). وحول العلاقة بين الموسيقى والمتفرج، ينطلق (مايرخولد) هنا من أساس ميل الإنسان إلى الموسيقى، ولذلك فان معالجته لاحتمال الشعور بالملل يمكن تجاوز وقوعه بمرافقة الموسيقى للإلقاء المسرحي الذي يرى فيه إضافة نكهة طيبة للنص. ولكي يوفق الممثل في إلقائه للنص مع الموسيقي، كان يدرب الممثلين على إلقاء الحوار بتلحينه على ثلاث درجات موسيقية، وهو اقرب إلى الإلقاء المنغم[١٤٨]. كما يرى(مايرخولد) إن أداء الممثل مع الموسيقى لابد أن ينسجم الأداء مع الموسيقى التي تتبادل الإيقاع مع أداء الممثل ومرافقة الموسيقى هنا لا يقتصر على الجانب الجمالي حسب، إنما يرتبط بالتعبير عن الجوهر الداخلي بحيث تستطيع الموسيقى أن تتكلم في الوقت الذي يصمت فيه الممثل. كما يؤكد (مايرخولد) حول مواءمة الإشارات في الأداء مع الموسيقى التي يعدها عظيمة الأهمية في حالة المصاحبة الموسيقية. [١٤٩]

وبذلك فان مايرخولد يؤكد مدى أهمية الموسيقى ومدى ارتباطها بالعاطفة والحس والخيال ، كونها تشكل لغة تترجم الأفكار والانفعالات الإنسانية ، فالموسيقى هي عنصر من العناصر التي تساعد على تفسير النص وخلق الجو النفسي العام المعبر عن الحالة الوجدانية لدى المتلقي .

❖ (موسيقى الجاز – Jase's Music) [•]

تناول الباحث الإشارة إلى هذا اللون من الموسيقى والتعريف به ذلك لأنه تم إعداد النماذج الموسيقية من نوع موسيقى الجاز بوصفها أسلوباً موسيقياً ، وشكلاً فنياً ، ومحتوى لحني وهارموني ، ونمطاً إيقاعياً ، وطابعاً ،صوتياً ديناميكياً ، فضلاً عن أهميتها الفنية لدى العشرات من المؤلفين المنهجيين المعاصرين ، من الذين اقتبسوا أو وظفوا فن الجاز في مؤلفاتهم الاوركسترالية وأوبراتهم ونتاجهم ومؤلفاتهم للباليه والمسرح الاستعراضي. فمنذ القرن السابع عشر للميلاد وعندما نشطت تجارة الرقيق وانتقال الآلاف من الأفارقة وانتشارهم في الأقاليم الأمريكية انتقلت معهم العادات والتقاليد والأفكار والقيم الحياتية والوجدانية الإفريقية السابقة[١٥٠] .
كانت أغاني الزنوج الأولى ترافق أداء الأعمال ، حيث مزجت تلك الأغاني أحاسيسهم ومعاناتهم وتحركاتهم وهم ينقلون جذوع الأشجار الثقيلة ويرفعون الأحجار والصخور الصلدة ويمدون قضبان السكك الحديد وغير ذلك من الأعمال الشاقة ، وكان الزنوج

---

[١٤٦] اردش، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص١٠٤ .
[•] (فيسفولد مايرخولد) (١٨٧٤ – ١٩٤٠) ممثل ومخرج روسي ذو اهتمامات تجريبية أساسا ، بدا ممثلا وانظم إلى مسرح موسكو الفني عند تأسيسه عام (١٨٩٨) وبين عامي ١٩٠٢ و ١٩٠٥ تجول في أنحاء روسيا مع جمعية الدراما الجديدة التي أسسها ممثلا ومخرجا ثم عاد إلى مسرح موسكو الفني بدعوة من ستانسلافسكي لإدارة الأستوديو التجريبي للمسرح.
تايلر ،جون رسل : الموسوعة المسرحية ، ج٢ ، ترجمة :سمير عبد الرحيم الجلبي دار المامون للترجمة والنشر(بغداد:١٩٩١)، ص٣٧٦ .
[١٤٧] ينظر: اردش، سعد : مصدر سابق ، ص٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٣٤ .
[١٤٨] ايفانر،جيمس روس: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، دار الطباعة الحديثة(القاهرة: ١٩٧٩) ص٢٦ .
[١٤٩] مايرخولد ،فيسفولد : في الفن المسرحي ، ج٢ ،ترجمة : شريف شاكر، دار الفارابي (بيروت : ١٩٧٩) ص٣٥
[•] (موسيقى الجاز) : موطنها أفريقها ، موطن الزنوج الأول، اللذين جاءوا إلى أمريكا كعبيد، في القرن السابع عشر ، ثم تطورت إلى شكلها الحالي .
ينظر : فريد ، طارق حسون: تاريخ الموسيقى المعاصرة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،(بغداد: ١٩٩٩) ص١٨٩.
[١] الصياد ، محسن : موسيقى الجاز ، htt:/www/Arabic/arts/٢٠٠١

بغنائهم هذا يخففون عنهم وطأة العمل القاسي وأتعابه اللاإنسانية[١٥١] . وفي بداية القرن التاسع عشر اخذ الزنوج باعتناق الديانة المسيحية ، حيث ولدت أغانيهم الروحية (الزنجية) المعروفة بـ (سبيريجول) وكانت هذه الأغنيات الروحية تقدم في أطار موسيقي غنائي ليعكس العديد من العناصر اللحنية والإيقاعية المتوارثة . باستخدام آلات موسيقية مثل البانجو والكمان الأفريقي الآسيوي الأصل. [١٥٢]

ومن خلال استماعهم إلى فرق البيض الموسيقية العسكرية ، وهي تعزف المعزوفات والمارشات العسكرية ذات الطابع الأوربي حفظوا تلك الألحان وقدموها في موسيقاهم بإطار اوركسترالي عام (١٨٦٣) تقريبا أي قبل نهاية الحرب الأهلية الأمريكية بعامين . كانت هذه الموسيقى تؤدى في مراسيم استقبال وتوديع الجنود أثناء القتال بين الشمال والجنوب[١٥٣] .

ثم شاركت فرق موسيقية من البيض في الاحتفالات الاجتماعية ، وإحياء الحفلات الراقصة أو حفلات الزواج أو مراسيم الجنازات وكانت تعزف معزوفات راقصة أو حزينة تلائم بطبيعة الحال أجواء تلك الاحتفالات المختلفة والتي كانت تقام في مدينة (نيواورلينز) وتدريجيا تبلور ذلك المزيج الموسيقي المعروف باسم (كريولز) الذي يجمع بين العناصر الفنية لموسيقى البيض الأمريكيين العسكرية والراقصة وبين عناصر الموروث الموسيقي الشعبي للزنوج القادمين من أفريقيا . وكان لهذا المزيج المتنامي عفويا الأثر الكبير في تطوير بدايات موسيقى الجاز فيما بعد . [١٥٤]

ومع نهاية القرن التاسع عشر أصبحت الموسيقى المسماة (راك تايم)[•] موسيقى شعبية ، تعزفها فرقة موسيقية من الزنوج قامت بتسجيل موسيقاها لأول مرة بقيادة (كيداور) عام (١٩٢١) ، ولكن هذه الموسيقى مع ذلك لم تكن موسيقى الجاز الحقيقية بعد ، رغم أنها جاءت مطابقة إلى حد ما حتى ظهور لون (البلوز)[••] وهو لون من موسيقى الجاز ، فاللحن يسير في هذه الألوان الموسيقية في تموجات تعلو وتنخفض فيها التونات الموسيقية . أما الواقع الموسيقي لاغاني البلوز فلم يتشابه مع ألوان المارشات أو ألوان الوقع الموسيقي الحاد ، فكان نغم المارشات يتصف بالجمود غير أن الحان البلوز كان لها وقع اللحن الحزين المستمر والمتسارع بسهولة وعفوية ، هذه الألوان السهلة المتسارعة من الألحان غيرت تدريجيا موسيقى الراك تايم ، وهكذا عرفت فيما بعد موسيقى الجاز الشهيرة. [١٥٥]

وهناك فرق عديدة عزفت موسيقى الجاز الحقيقية منها الفرقة التي قادها (جوكينج اوليفر) سنة (١٩٢٣) واستخدمت آلات موسيقية (كالترامبيت والترمبون والكلارنيت والطبول ، إضافة إلى الآلات التي استعملتها فرق موسيقى الراك تايم كالبيانو والبانجو والكونتر باص) وفرقة (نيواورلينز وندرز) عام (١٩٢٦) ومن ابرز وأعظم عازفي الترمبيت (لويس ارمسترونك) الذي بدا بالظهور عام (١٩٢١) . ولقد كان لموسيقى الجاز على وجه العموم علاقة بموسيقى القارة الأوربية المبتكرة المتطورة خصوصا في استعمال الآلات الوترية وغيرها . وكانت فرق موسيقى الجاز تقتصر في ذلك الزمان على ثلاثة أو أربعة عازفين إضافة إلى عازف الإيقاع ، الذي يعزف على مجموعة الطبول والصنوج وغير ذلك ، وفي عام (١٩٣٠) سيطرت فرق الجاز الكبيرة على الحياة الموسيقية وبروز العازف المنفرد وظاهرة الارتجال الموسيقي مثل السوينج الذي كان سببا لنشوء الجاز وتطوره ، وغدت مدينة (نيو اولينيز) أول مركز لموسيقى الجاز ثم تبعتها شيكاغو ونيويورك ثم كنساس سيتي[١٥٦] . وأشهر فرقة للجاز هي فرقة (بسي) الذي كان يقودها عازف البيانو (كاونت بسي) وتضم عازف السكسفون (دكس يونك) والذي له تسجيلات منذ عام ١٩٣٧. والى جانب ألوان الجاز الموسيقية ، كانت هناك ألوان الغناء المنفرد من الجاز بين غناء البلوز وغناء الجاز الأصيل ، وكانت

---

[٢] الموسوعة الحرة ، ويكيبديا : htt://www.wikipedia.org/wiki:٢٠٠٦

[٣] فريد ، طارق حسون : مع الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ، ص٤٧٣.

[٤] الترميني ، خالد : موسيقى الجاز htt://www.khaled trm.net٢٠٠٥

[١] ينظر: فريد ، طارق حسون : مع الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ، ص٤٧٤.

[•] (راك تايم):نوع من التقاليد الموسيقية الفلكلورية الأفريقية، التي يقوم البيض بعزفها،واقتبست الموسيقى العسكرية هذا اللون وتحولت إلى موسيقى الجاز.
ينظر : عبد الله ، علي : دراسات موسيقية ، مصدر سابق ، ص٨٤

[••] (البلوز): نوع من موسيقى الجازهو لون من الغناء غناه المسافرون، بصحبة آلة الجيتار، وهو لون فلكلوري، جاءت الموسيقى فيه مناسبة لطبيعة الليل وزرقة قمره، وكآبة منشديه .
فريد ، طارق حسون: تاريخ الموسيقى المعاصرة ، مصدر سابق ، ص١٩٠ .

[١٥٥] ينظر:فريد،طارق حسون : مع الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ، ص٤٧٥ – ص٤٧٦ .

[١٥٦] ينظر : الموسوعة الحرة ، ويكيديا : موسيقى الجاز ، شبكة الانترنت ، مصدر سابق .

عظمى مغنيات الجاز هي (بسي سميث) التي سجلت أغنياتها بين أعوام ١٩٢٣ و ١٩٣٠ وأشهرها أغنية (الميسيسيبي) التي تروي قصة فيضان نهر الميسيسيبي عام (١٩٢٧) [١٥٧].

ومن المطربات اللواتي تركن أثرا كبيرا في موسيقى الجاز المطربة (بيلي هوليدي) التي توفيت عام ١٩٥٩ ، وكانت مطربة طبيعية جدا ، وغنائها ينبعث من قلبها وروحها .وبشكل يشعر معه كل إنسان أنها إنما تغني كما يجب أن تغني، ولها أغنية مسجلة عام ١٩٣٣ بعنوان (عندما تحب المرأة الرجل) وغنتها بمرافقة عازف التنرساكسفون (ليستريونج) .

واستخدمت موسيقى الجاز في الاوركسترات ما بين سنة (١٩٣٠) وسنة (١٩٤٠) وأصبحت وسيلة لضبط إيقاع أقدام الراقصين في ذلك الوقت لإرضاء ميول الشباب للرقص[١٥٨] .

ومن الاوركسترات التي شذت عن هذه القاعدة كانت اوركسترا ايلينتون وبسي ولانسفورد . كما اشتهرت اوركسترات جاز أخرى كاوركسترا (لوي رسل) وأشهر المعزوفات التي سجلتها بعنوان (برق جرزي) .

وفي الستينات والسبعينات من القرن العشرين ظهر نوع من موسيقى الجاز يعرف بالـ (بوب) وكان باركر وجلسبي من أوائل الذين استخدموا أسلوب (البوب) الراقص وأشهر المعزوفات (البيت الدافئ) وكان هذا الأسلوب يعتمد على البناء الرصين والقوة الأدائية ويجمع ما بين الأصالة والتجديد[١٥٩].

وفي مطلع الثمانينات من القرن العشرين أخذت موسيقى الجاز تتطور تدريجيا بابتكار ألوان جديدة من الحان الجاز السابقة .

إن فن الجاز إحدى لغات القرن العشرين الفنية المضافة إلى التراث الفني الإنساني ، بعد أن كان موروثا شعبيا للزنوج الأمريكيين يؤدى في أضيق دوائر تواجدهم الاجتماعي والثقافي . [١٦٠]

المبحث الخامس

طرائق و أساليب تدريب الممثل.

إن قدرة جسد الممثل على تأدية الحركات وتنوعها، إنما يحدث تطورا فكريا يتبناه الممثل نفسه، فالعناية بالجسد والقيام بتطوير قابلياته تنعكس ايجابيا على نوعية الأداء الحركي للممثل ونوعية الاستجابة بالفعل ورد الفعل، ذلك لأن جسد الممثل يشكل احد أهم الوسائل التعبيرية الدرامية، (والبلاستيكية) التي تخلق صورا واضحة ومفاهيم فكرية تهدف إلى إيصال التركيب الحركي التقني للعرض المسرحي.

إن الاهتمام بجسد الممثل وتطوير أدائه، يعد أمرا جوهريا عند منظري المسرح اللذين أولوه عناية فائقة فأكدوا على التدريبات الخاصة بالتعبير الجسدي من خلال تحديد مفاهيم لوظيفة الجسد في المسرح ودراسة العضلات وفسلجتها والحركة ونوعيتها وأشكالها وبالتالي خلق عالم فني في صورة المشهد المسرحي، لذا تنوعت التدريبات وتعددت الطرائق والتمرينات الخاصة بجسد الممثل على وفق مناهج المنظرين وأشهرها في هذا المجال:

❖ **طريقة مايرخولد** - **Meyerhaled, Vesovolod**

---

[١٥٧] ينظر : فريد ،طارق حسون : مع الموسيقى العالمية ، مصدر سابق ،ص٤٧٧-٤٧٨

[١٥٨] ينظر : الصياد ، محسن : موسيقى الجاز ، شبكة الانترنت ، مصدر سابق .

[١٥٩] للمزيد من المعلومات، ينظر،طارق حسون فريد:مع الموسيقى العالمية،مصدر سابق ، ص٤٧٩-ص٤٨١.

[١٦٠] ، ينظر: نفس المصدر ، ص٤٨٧.

اعتمد (مايرخولد) أسلوب (البيوميكانيك) كمنهج لإعداد الممثل في (الأستوديو) مسرح الفن[•].كما وظف الحركات البلاستيكية بوصفها وسيلة تعبيرية ضرورية في تهذيب جسد الممثل، إنها" (بلاستيكا) غير المطابقة للكلمات. [١٦١] كما يرى(مايرخولد) أن أداء الممثل مع الموسيقى لابد أن ينسجم مع الموسيقى التي تتبادل الإيقاع مع أداء الممثل ومرافقة الموسيقى هنا لا يقتصر على الجانب الجمالي حسب، إنما يرتبط بالتعبير عن الجوهر الداخلي بحيث تستطيع الموسيقى أن تتكلم في الوقت الذي يصمت فيه الممثل. من هنا أكد (مايرخولد) في تمريناته الجسدية على أن الرقص هو حركة الجسد الإنساني في المجال الإيقاعي وهو بالنسبة لجسدنا بمثابة الموسيقى لمشاعرنا [١٦٢]. ولأجل أن يحقق (البلاستيكا) اهتم بتدريب جسد الممثل، ابتداءا من حركات الرأس، اليدين ،الكتفين والشقلبة. إن تأكيده على فاعلية عضلات الجسد جاءت تعبيرا عن منهجه الذي يصف الحركة الجسدية بمجملها على أنها طاقة تعبيرية وشحنات انفعالية متولدة عن الجسد البشري.

لقد اعتنى (مايرخولد) بجسد الممثل بوصفه المادة التي تشغل حيزا في مساحة العرض. فانه أكد على مبدأ أساس يتعلق بتنظيم المادة أي تنظيم أعضاء جسده بصورة صحيحة ومعبرة[١٦٣].

وإذا كانت الحركة الجسديةتعبر عن إيقاع الجسد، فان الإيقاع والإحساس به وتعميقه إنما يدفع إلى الوعي العالي باشتغال أعضاء الجسد، وهذا الموضوع لا يتحقق عند(مايرخولد) إلا في

- "عدم وجود حركات إضافية غير منتجة.

- الإيقاعية.

- توافر مركز صحيح للجسد.

- الثبات" [١٦٤]

لهذا جاء اهتمام (مايرخولد) بتدريب الممثل على الألعاب الرياضية والاكروباتك في التمرينات المسرحية المستمرة، ذلك لتعميق مسألة الاستعداد للفعل- والفعل نفسه ورد الفعل الموازي[١٦٥].

وهذه التدريبات تهدف إلى تنظيم الاستجابات الانفعالية والعضلية للممثل. إن الهدف الأساس عند (مايرخولد) هو تنظيم الاستجابات الانفعالية والعضلية للممثل مثلما عدت بالنسبة للراقصين، يجب أن تكون كل حركة أو إيماءة بدرجة عالية من الانضباط[١٦٦]. فالعناية الفائقة بالجسد بصفته المرسل لكل حركة وإشارة معبرة عن المشاعر والأحاسيس، والمحرر للطاقة وشكلها بالإضافة إلى أن الممثل يأخذ" من الفنون المجاورة وما يرتبط بفننا المسرحي" [١٦٧]، وكلما ازدادت التمرينات التي يقوم بها الممثل ازداد في الوقت نفسه الوعي بحركة الجسد" وما دامت وظيفة الممثل هي تنفيذ مهمات محددة فانه سوف يطالب بالاقتصاد في وسائله التعبيرية، إلى الحد الذي يضمن له دقة الحركة، وقدرتها على التنفيذ الفوري لتلك المهمات" [١٦٨].

[•] أخرج مايرخولد أول مسرحية سوفيتية على خشبة مسرح الفن بعنوان (– Mystery Bouffe) لمايكوفسكي عام ١٩١٨ . ثم تلتها أعظم عروضه في الإخراج في تلك الفترة مسرحيتان لاحقتان لمايكوفسكي هما (بقة الفراش) و(الحمام العمومي).
للمزيد ينظر : تايلر ، جون رسل ، الموسوعة المسرحية ،ج٢ ، مصدر سابق ، ص٣٧٦.

[١] مايرخولد ،فيسفولد : في الفن المسرحي ، ج١ ، ترجمة : شريف شاكر، دار الفارابي ، (بيروت : ١٩٧٩) ص٧٧ .
[١] ينظر: مايرخولد ،فيسفولد : في الفن المسرحي ، ج١ ، مصدر سابق ، ص٩٨.
[٢] ينظر: مايرخولد ، فيسفولد: في الفن المسرحي ، ج٢ ، ترجمة : شريف شاكر (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩) ص٣٠.
[٣] نفس المصدر والصفحة.
[٤] ينظر:ايفانس،جيمس روز:المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ،مصدر سابق،ص٣٠
[١] ينظر:ايفانس،جيمس روز:المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم،مصدر سابق،ص٢٩.
[٢] مايرخولد ، فيسفولد: في الفن المسرحي، ج٢ ، مصدر السابق ، ص٢٦٦.
[٣] مايرخولد ، فيسفولد: في الفن المسرحي، ج٢ ، مصدر سابق ، ص٣١ .

وبحسب منهج (مايرخولد) فعلى الممثلين أن يطوروا إمكاناتهم الجسدية على وفق قوانين (البايو ميكانيكية) [•] يقول مايرخولد: " علينا أن نمرن عضلاتنا في البدء، ونبني الهيكل الأساسي بصورة سليمة، وان نتعلم الحركة بصورة إيقاعية، وان نرفع الرأس بوضعية صحيحة ومحدودة" [١٦٩].

وحينما يكتسب الممثل القدرة من التمرين التي تدفع بحركته الجسدية إلى التجلي والظهور يكون قد اكتسب مرونة عضلية كافية لأداء الحركة على المسرح إذ إن على الممثل أن يتعلم التنفس بصورة سليمة، والصراخ بانفعال سليم بوسائل تعبيرية محددة ضرورية للممثل [١٧٠].

إن الوعي بتنظيم جسد الممثل، والكيفية التي تشتغل فيها العضلات، ونوعية التمرينات المأخوذة من الألعاب البهلوانية، المبارزة، وغيرها، إنما أعطت صورة مهمة للوعي بالجسد، ذلك أن أسلوب (مايرخولد) المبني على الشرطية وتدريباته على قوانين (البيوميكانيكية) إنما جاءت لتعبر عن نوعية الأفكار التي شغلته والصور المسرحية التي أرادها أن تتجسد عبر النسق الحركي الذي يحتويه.

❖ طريقة (جيرزي غروتوفسكي- Jerzy Grotoviscy) [•]

تؤكد الطريقة (المعملية التجريبية) لغروتوفسكي عمل جسد الممثل الذي عده جوهر المسرح من خلال العلاقة الحية بين الممثل والجمهور، كما عد الحركة ذات الدلالات المتعددة عنواناً أساسياً للممثل في مسرحه فهو يخطط رغبات الشخصية وعواطفها وأفكارها عن طريق الحركات الجسدية وهو في التمارين هذه يحاول أن يعبر عن الدلالات الراقدة في اللاوعي الجماعي وبهذا يحقق الممثل تخطيط دوره لأجل أن يكون بينه وبين جمهوره اتفاق على هذا التخطيط لان كل حركة من حركاته وكل إيماءة من إيماءات جسده يجب أن تحدث سلسلة من ردود الأفعال تتعلق بخبرات جماعية موجودة في ثقافة المجتمع وموجودة في الواقع [١٧١]. إن لغة الحركات والإشارات هي وسيلة الممثل في مسرح غروتوفسكي. إذ أن طريقته حددت الخط الأساس لتمرينات جسد الممثل بكونها النسق الحقيقي للجسد وقابلياته وطاقاته المعدة لتصوير العالم حركيا ذلك العالم الذي يعكس مفهومه الروحي للحركة لان غروتوفسكي "يهتم بان يعرض العملية الروحية للممثل"[١٧٢]. من خلال جسده ولتحقيق ذلك أكد غروتوفسكي على الالتزام بالتمرينات المستمرة والمتواصلة المعتمدة في جوهرها على النظام الصارم والانسجام، لتعميق تقنية الجسد وزيادة قدرته في التعبير.فالجسد هو وعاء يتدفق منه حركات وإيماءات وإشارات لا حصر لها، لذا فان روح الممثل لا يمكن لها أن تتحرر من الجسد، إلا إذا اكتسبت أجزاء الجسد القدرة المهارية المطلوبة والمرونة اللازمة والاسترخاء الكفيل بمنح الممثل القابلية في التعبير الخارجي ومن ثم الداخلي المعبر عن آلية حركة جسد الممثل الذي تحكمه مجموعة علاقات نفسية مركبة اجتماعية والتمرينات عند غروتوفسكي يمكن أن تشتق إلى عدة تفرعات مثل تمرين(المشي)وتفرعاته هي"المشي بشكل إيقاعي،المشي مع انحناءة خفيفة في

[•] (البايوميكانيكية): علم براعة الحركة ، أي حدوث الحركة نتيجة عمل متبادل بين القوى الداخلية المتمثلة بالقوى الذاتية (العضلية) والقوى الخارجية وهو يعد العمل الذهني الذي يقرن الحركة والانعكاسات الحركية .

[٤] مايرخولد: في الفن المسرحي ،ج٢، ص١٥٢.

[٥] فيسفولد ، مايرخولد: في الفن المسرحي ،ج٢،مصدر سابق ، ص١٥٢.

[•] (جيرزي غروتوفسكي) : بولندي الجنسية ، منظر ومخرج مسرحي ، معلم ، مبدع أساليب جديدة لفن الممثل ، من أهم أعماله : الكراسي ليونسكو ، الخال فانيا لتشيخوف ، في عام (١٩٥٩) أصبح مديرا لمسرح الـ (١٣صفا) ، اخرج في هذا المسرح العديد من العروض المسرحية ذات الطابع المتميز إذ ارتبطت بتميزها بأساليبها الفنية المبتكرة ، (قابيل) لبايرون ، (ميتربوم بوفو) لمايكوفسكي ، و (شاكونتالا) للكاتب الهندي كالياداس ، وتعد مسرحية (اكرويوليس) للكاتب المسرحي البولندي فيسبيا نسكي – من أهم أعمال غروتوفسكي التأسيسية لمسرحه الهام الذي ارتبط به طوال حياته (المعمل المسرحي) .

للمزيد ينظر : يوشينياك ،باربرا لاسوشكا ، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، ترجمة: هناء عبد الفتاح ، مطابع المجلس الأعلى للثقافة ،(القاهرة: ١٩٩٠) ص١٢٨ .

[١] ينظر: كرومي ،عوني: غروتوفسكي والمسرح الفقير ، مجلة الأقلام ، العدد١ ، خاص بالمسرح العالمي ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية ، (بغداد : ١٩٧٩) ص٤٢ .

[١] ايفانز،جيمس روس:المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ، مصدر سابق،ص٧٥.

الساقين ويجب أن تلامس أصابع الأيدي أصابع القدم،المشي مستقيم والسيقان متوترة وان تكون الأيدي متلاصقة إلى السيقان وترفع السيقان بواسطة غير مرئية والأذرع متشابكة في الأمام. و ترفع الأيدي إلى الأعلى وكأنها مرتفعة بواسطة خيط "[١٧٣].

أي أن (غروتوفسكي) لا يقف عند حدود التمرين الواحد، كما أكد على أهمية مرونة العمود الفقري واليد والأصابع، وتنشيط القدمين والركبتين والفخذين، والجزء السفلي من البطن والصدر والذراعين واليدين" [١٧٤].

إضافة إلى اهتمامه بالتمرينات التحضيرية، التي وصفها بالفاعلة وعدها المرتكز الأساس في اكتشاف العقبات الجسديةوالتغلب عليها ولهذا فانه يعد "مجموعة من التمرينات كوسيلة للتغلب على معوقات الممثل الشخصية، تمرينات إحماء وإرخاء العضلات، قفزات، وتقلبات، تمرينات القدم، أنواع المشي" [١٧٥] وكذلك "تمرينات البطن، الفخذ، الساعدين، اليدين، الأصابع" [١٧٦]، إن ذلك يعطي اهتماما متزايد لكل مفاصل الجسد واشتغاله ومن ثم ينعكس على عملية الأداء الحركي من خلال اكتساب الجسد للمرونة اللازمة التي تعطي فاعلية الحركة، وكان غروتوفسكي يعتمد على تمرينات (سيسلاك) في تدريب جسد الممثل على حركات تمتاز باتجاهها وفعاليتها وتتألف التمارين....(التركيز، تدحرج، وتقلب الجسد، وهو في وضع قائم، الوقوف على الكتفين، الانبطاح على الأرض، قفزات"[١٧٧] وفي هذا الصدد يقول(غروتوفسكي):" لا نريد تعليم الممثل مجموعة مهارات متفق عليها أو نعطيه حقيبة حيّل" [١٧٨] إن التمرينات ليست وصفات جاهزة، إنها طريق نحو اكتشاف قدرات الجسد من خلال توافق(الإيقاع، التوازن، السيطرة) لان الجسد بوصفه المنتج لمجموعة من الإيماءات والإشارات الدالة جماليا وفكريا. أي يحقق الممثل من خلال قدرات الجسد حضورا أعلى وتأثيرا اكبر، لذا جاءت التمرينات عنده الوسيلة الأكثر دقة للوصول إلى منهج علمي مدروس في تعلم المهارات الحركية .

يتضح لنا أن مسرح (غروتوفسكي) يتمتع بقدر كبير من الحركات والإيماءات المرتبطة بطاقة الممثل بعدّه "ليس مجرد أجهزة تعبير صوتية وجسدية. وفضلا عن هذا قوة ساحرة وقدرة طقوسية وانه من اجل تحقيق هذه القدرات يجب أن يكون راقصاً، وبهلواناً، وساحراً، وان يلعب اليوغا وان تكون له السيطرة الكاملة على الإيقاعات الأشد بطئا والأشد سرعة وعلى التحكم في عضلاته كافة"[١٧٩]. وكل تلك المهارات تحتاج إلى قدر من الجمال والرشاقة في بناء الحركة وعلى مستوى التخطيط والتنفيذ.

❖ طريقة (موريس فيشمان – Maurs Fishman) :

لقد جاءت تجارب (موريس فيشمان) في تدريب الممثل ميدانيا من خلال عمله كأستاذ لمادة التمثيل والإخراج المسرحي في مدارس التدريب المسرحي في (برمنجهام) والتي لخصها في كتابة (تدريب الممثل) حيث توصل إلى وجود مدرستين :-

١. المدارس التي توجه اكبر قسط من الأهمية إلى تطوير الحرفية الخارجية (الموضوعية) للممثل أي إلقاءه وحركاته وإيماءاته .
٢. المدارس التي ترى من الأهم أن تنطلق الأفعال من الداخل إلى الخارج (المدرسة الذاتية) .

إضافة إلى مدرسة الحركة البحتة والتمثيل الصامت حيث يرى (موريس فيشمان) : إن المسرحية الراقصة والحركة و الباليه والتمثيل الصامت كلها أشياء يمكن أن تساعد الممثل ، وعليه وجب تدريب الممثل على مثل هذه الطريقة ، لأهميتها في التشخيص المسرحي .

كما أكد في كتابه التدريبي على أهمية عناصر الحركة لتحقيق إكساب جسد الممثل المرونة من خلال بعض التمرينات التي تساعد على اكتساب الإحساس بالإيقاع ومنها تمرينات (الوقوف ، الانحناء ، التوازن ، السقوط على خشبة المسرح) فضلا عن تمرينات المبارزة والتمثيل الصامت والرقص .

---

[٢] كرومي ،عوني: كروتوفسكي والمسرح الفقير ، مصدر سابق ، ص٤٣ .
[٣] غروتوفسكي: نحو مسرح فقير ، ترجمة كمال قاسم قادر ، دار الرشيد للنشر ، (بغداد: ١٩٨٢) ص١٥١ ، ص١٥٢ .
[١] يوسف ،عقيل مهدي : مصدر سابق ، ص٢٤٢ .
[٢] غروتوفسكي، جيرزي: المصدر السابق ، ص١٥٠ ، ١٥١ .
[٣] نفس المصدر، ص١٤١ .
[٤] يوسف،عقيل مهدي: مصدر سابق ، ص٢٣٧ .
[١] أردش ،سعد: المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ٣١٥ .

كما هدفت تجاربه إلى ابتكار سلسلة من التمرينات التي تعتمد على التخيل وكذلك ملاحظة الأخطاء الشائعة في أساليب التمثيل ومحاولة إيجاد أساليب ناجحة لمعالجتها [١٨٠].

❖ أسلوب (كوخ- Kouq)

يعد (كوخ) احد أساتذة قسم الحركة المسرحية ورئيس قسمها – الكتمك- . كثيرا ما عمل مع مايرخولد مصمماً للسقطات والحركات المطلوبة من قبل المخرج. من المبدعين الروس اللذين حاولوا إيجاد أسلوب تدريبي لطلبة التمثيل، إذ يتلخص أسلوبه بما يأتي:

- أهمية اكتساب الحركات الأساسية والمساعدة لتحسين أداء الممثل في عملية الأداء الحركي مثل الوقوف ، الجلوس ، الجمناستك ، السقوط ، الإغماء ، العراك ، الحركة الطرازية ، المبارزة .
- الاعتماد على عدد من تمرينات المرونة التي تمنح الممثل قدرا كبيرا من تنظيم الأداء الحركي فضلا عن الإحساس بإيقاع الحركة .
- الاعتماد على الموسيقى أثناء عملية التدريب لتنيمة الحس الجمالي بالأداء والشعور بالنسق الحركي[١٨١] .

❖ أسلوب (ليتز بيسك – Leits Besc)

انطلقت (ليتز بيسك) في وضع تمرينات تدريب الممثلين من الوعي بأهمية أعضاء الجسد واشتغالها ومرونتها التي تسهم بالأداء الحركي على المسرح ، مستندة إلى جوانب تشريحية وحركية ، شملت (العمود الفقري ، انعدام المقاومة ، التناغم والمرونة في عضلات الجسد ، وحددت التمرينات بـ (السقوط ، الوقوف، التأرجح، الركوع، الجلوس، إيقاع، الحركة، الجري، القفز، الدوران) [١٨٢]

وفي كتابها (الممثل وجسده) تفسر (ليتز بيسك) ما أسمته بالذكاء الجسدي الذي بوساطته ينعكس الحضور الجذاب لشخصية الإنسان لأنها تؤكد أن بناء جسم الإنسان والطريقة التي تقف ، وتجلس ، وتمشي بها تعكس شخصيته ، وان دوافع هذه الأفعال والحركات مصادرها عاطفية أو عقلية وتنشا نتيجة دافع أو اثنين أو ثلاثة تفاعلات متعددة وتغيرات لا نهائية ، والخبرة الجسدية هي التي تخبرك بمشاعرك وبحالتك العقلية والعاطفية[١٨٣] .

❖ أسلوب (لين اوكسنفورد – Leen Oxinford)

يشير (لين اوكسنفورد) في كتابه (تصميم الحركة) إلى المعلومات التي جمعها من تجاربه المسرحية التي مر بها . إضافة إلى التمارين والتجارب التي يقترحها على المخرجين والمدرسين في معالجة الحركة على المسرح وتنظيمها بالنسبة للممثلين الأفراد وممثلي المجموعات مع تمارين للطلبة المبتدئين.

وأكد في كتابه التجريبي على أن التمارين تكون عديمة الفائدة بالنسبة للطالب إذا لم تطبق تحت إشراف المدرس المختص والتي تتم عادة بمصاحبة الموسيقى لغرض التوفيق وضبط الإيقاع.

ويتلخص أسلوبه في تدريب الممثل بتمارين (التوازن ، والتوقيت ، والاحتفاظ باسترخاء الدماغ والعاطفة) (ليسهل تركيزهما على أداء الممثل) وتمارين (المشي بكل الاتجاهات ، الركض ، حركات الرأس ، التوقف المفاجئ ، الاستدارة والإنحناء ، رد الفعل بالخطو البطيء) ، إضافة إلى تمارين (اليد ، الرسغ ، المد والالتواء والاسترخاء ، السيطرة والتوازن والليونة ، التعاون والضبط والمد ، الخفة والمطاطية ، مرونة الرقبة والعمود الفقري) .

---

[١] للمزيد ينظر: فيشمان ،موريس: تدريب الممثل ، ترجمة : نور الدين مصطفى، الدار المصرية (القاهرة : ب ت) ص٧،٦،٥ ،١٩٣، ١٧١.

[٢] Kox.u.٣.u.Hp.Ochobric Cllehuqeckoto. Ubmehnq Mockba . Kbn . Hpocbweuue . ١٩٧٦ r Ctp ٩.
نقلا عن: جمعة،صفاء الدين حسين : اللياقة البدنية المسرحية وأثرها في مرونة جسد الممثل ، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد،(بغداد: ٢٠٠٠) ص٥٢ .

[١] ينظر: بيسك ،ليتز: الممثل وجسده ، ترجمة : الحسين علي يحيى ، وزارة الثقافة والإعلام،مركز اللغات والترجمة،مطابع المجلس الأعلى للآثار.(القاهرة: ١٩٩٦)ص١١-٨١.

[١٨٣] ينظر: بيسك ، ليتز : المصدر السابق نفسه ، ص٧.

وخصص الفصل السابع للمشاهد الطرازية ، موضحا الحركات خطوة بخطوة مع استخدام الموسيقى لكل حركة أثناء التدريب[١٨٤].

- **فرانسوا دلسارت** [•] Franso Delsart

ارتكزت أعماله الإخراجية على مبدأ يقول : إن قوانين التعبير المسرحي تقبل الاكتشاف ويمكن أن تصاغ بدقة مثل الحساب والرياضيات ، فكان يعمل على تحليل العواطف والأفكار ويصمم كيفية التعبير عنها خارجيا، فقسم الأشياء على ثلاثة أقسام وفي ضوئها قسم جسم الإنسان إلى ثلاثة مناطق هي(عقلية ، وجسدية، وعاطفية) ، ويمكن أن يرتبط بكل جانب سلوك معين، فالعقل يتصل بالفيزيقي ، والفكرة تتصل بالعقل والعاطفة تتصل بالروح ، وعلى هذا أيضا قسم جسد الإنسان إلى عدة أقسام كل قسم يتصل بوجه من تلك الوجوه ، وكان من أوائل الذين وضعوا نظاما للتدريب ، شمل تمارين خاصة بالاسترخاء وتعديل القوام والسيطرة على التنفس وتمارين خاصة بالتركيز وتحليل النص [١٨٥] .

وتوصل (دلسارت)إلى أن الجسد يأخذ شكله المناسب ، والإيماء يأخذ التعبير المناسب بفعل ضغط الغريزة والطبيعة والعاطفة،وقد درس مؤثرات الوعي واللاوعي ومهمات الحواس في السلوك الإنساني،وتعتمد طريقة دلسارت على ما يلي:-

يستند فن الإيماء على ثلاثة أهداف :-

١. " أن يثير (يحرك بواسطة الفكرة)
٢. أن يُمتع (يحرك بواسطة الجسد)
٣. أن يقنع (بواسطة الفكر والجسد) "[١٨٦]

أي أن الفنان (الممثل) ، يحرك المتفرج بواسطة الفكرة التي يعرضها ، وهو يَسّر بواسطة اللغة التي يتكلم بها ، وهو يُقنع بواسطة الإيماءة التي يعبر بها ، وتعد اللغة اضعف الوسائل ، حيث أن دور اللغة ضعيف بالنسبة للمشاعر ، إذ يمكن التعبير عن المشاعر بواسطة الإيماءة ، وتتصل الإيماءة اتصالاً مباشراً ووثيقاً بالروح وبالقلب ، فهي لغة الحياة كما تتصل بالفكر والعقل ، بل قد يصبح العقل ثانويا بالنسبة للقلب ، وإذا كانت الإيماءة ، هي العنصر الوسيط الأهم ، وبالرغم من أن للإيماءة خصوصيتها ، إلا أنها تستعير من الوسائط الأخرى ، كما أنها تمهد الطريق للغة والفكر وقد تتقدمها ، أو تسندهما وتبرزهما ، وبواسطة الصمت البليغ تهيئ ذهن المتلقي وتوجيهه ، وتجعله في موقف المشاهد على سير العمل ، والصمت يشارك في التحفيز للعمل لأنه استهلال له ، ويقصد بالإيماءة الفنية ، التعبير عن فراسة الوجه ، أنها الفعل المضاد وأنها مرآة الأشياء ، أنها الوسيط المباشر بالقلب ، أنها التوضيح الملائم للمشاعر ، أنها اكتشاف الفكرة ، أنها التعليق على الكلام والتعبير المضمور الضمني أو التقليدي للغة أنها التبرير الإضافي للكلام والكلام مجرد حروف ، أما الإيماءة فهي عمل منظور يقوم مقام الحروف[١٨٧].و"على الممثل الذي يريد أن يتعلم فن الإيماء يجب أن يعرف أن لجذعه ثلاثة مناطق :-

١. **الصدر** – يرتبط بالأمور العقلية .
٢. **القلب** – يرتبط بالأمور الأخلاقية .
٣. **البطن** – ترتبط بالأمور الحيوية .

أما الأكتاف فهي مكان مقياس العاطفة والحساسية ومرفق اليد مكان مقياس الرغبة "[١٨٨].

---

[١] للمزيد ينظر: اوكسنفورد،لين: تصميم الحركة ، ترجمة : سامي عبد الحميد ، مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر في جامعة الموصل،(العراق: ١٩٨١) ص٦ ، ص٦٧ .

[•] (دلسارت): (١٨١١ – ١٨٧١)، مخرج فرنسي ، قسّم جسم الإنسان إلى ثلاثة مناطق :- ١. فيزيقية جسدية ، ٢. عقلية فكرية ، ٣. عاطفية وروحية ، وأكد أن هذه الجوانب الثلاث لها اتصال وثيق بالفعل الدرامي وبالعاطفة وبالفكرة .
حسون ، ضياء شمسي : مقابلة شخصية موثقة في كلية الفنون الجميلة ، قسم المسرح جامعة بابل ،بتاريخ ٢٠٠٥/١٢/٢٤ .

[١٨٥] حسون ، ضياء شمسي ، المصدر نفسه.
[١٨٥] نفس المصدر .
[١٨٦] مصطفى ،خالد احمد : مصدر سابق ، ص١١ .
[١٨٧] حسون ، ضياء شمسي : مصدر سابق .
[١٨٨] مصطفى ،خالد احمد : مصدر سابق ، ص١٢ .

وأضاف (دلسارت) أن الإيماءة تعتمد على ثلاثة أسس ، وتتصل بثلاثة نظم دراسية ، وهي العلوم الثلاثة :-

الاستاتيكية (الساكنة)، و(التحريك) ، و(الرمز) ، فالرمز هو فكرتها ، والتحريك (الديناميك) هو روحها . فهي حالة التبادل والتعادل أو هي الوسائط بين الثلاث (يحرك ، يسّر ، يقنع) ، إن أقوى الإيماءات هي التي تؤثر بالمشاهد من غير أن يعرف بها ، أي أن : الإيماءة الخارجية ليست إلا صدى للإيماءة الداخلية التي تولدها وتتحكم بها .

كما ذكر (حسون)عن دلسارت ملاحظات عامة عن المسرح ، اقتبس الباحث منها :-

١. أن لكل مشهد مقبول أو غير مقبول يجعل الجسد يرجع برد فعل إلى الخلف وتعتمد نسبة ذلك الرد إلى نسبة درجة المتعة التي يقدمها مضمون المشهد.
٢. إذا أردت أن تحرك الآخرين فضع قلبك في حنجرتك، ودع صوتك يصبح يدك (الغامضة) الخفيفة التي تمسك بالسامع.
٣. هناك ثلاثة مراكز مفصلية في جسد الإنسان: الكتف، المرفق، مفصل الرسغ، والتعبير العاطفي يمر من مفصل الكتف حيث تبرز الحالة العاطفية، ثم إلى المرفق الذي يعبر عن الحالة التأثرية ومن ثم إلى الرسغ الذي يعبر عن الحالات الإرادية.
٤. يميل الممثلون البائسون إلى إجهاد أنفسهم والتبذير في عرض أنفسهم بينما يميل الممثلون الجيدون إلى الاقتصاد ، والى جعل الإيماءة تكشف عُشر أسرار العاطفة التي يشعرون بها ويخفونها عن الجمهور . [١٨٩]

♦ **جان لوي بارو** [•] (Jean . Louis , Barrault)

يُعد بحق واحداً من أعظم مؤسسي (التمثيل الصامت). لقد جمع (بارو) في اغلب تجاربه المسرحية بين شتى الطروحات إذ أراد لها أن تمتزج في (مسرح شامل)[••] ، قدم بارو خلال عشرة أعوام تمتد بين (١٩٤٧ و١٩٥٧) ثلاثة أعمال، لعب في احدها دور (هارلكان) الشهير [١٩٠] .

كان يقدم أعماله من خلال التمثيل الصامت واستخدام عدة شخصيات طرازية عامة ، وكان عمله مثيرا وجميلا [١٩١] . وقد تذرع (بارو) برغم موهبته العظيمة ،

---

[١٨٩] حسون، ضياء شمسي :مقابلة شخصية موثقة ، مصدر سابق .

[•] (جان لوي بارو) :ولد (عام ١٩١٠) ممثل ومخرج فرنسي ، من ابرز العاملين في حقل المسرح الفرنسي المعاصر ، بدأ رساما فاجتذب اهتمام (شارل دولان) فادخله المعهد المسرحي . وكان ذو موهبة عالية وذا قدرة على استلهام الأفكار وبعثها من جديد فاتجه بعد ذلك إلى دراسة فن التمثيل دراسة دقيقة فضلا عن دراسته لفن التمثيل الصامت مع (ايتيان دوكرو) ، ساهم مساهمة فاعلة في بعض تجارب (ارتو) في (مسرح القسوة) ، قدم أول إنتاج أصيل له بعنوان (صقر البحر) ، المسرحية التي أعدها عن رواية فوكنر (وأنا احتضر) استمرت تجاربه في هذا ،بتقديم (نومانسي) المعدة عن رواية (سرفانتس) وكذلك مسرحية (الجوع) ، فضلا عن إتقانه الأسلوب الكلاسيكي إذ مثل في مسرحيات (موليز) . تزوج من الممثلة (مارين رينو) ، وتعاقد مع (كوبو) للعمل في مسرح (الكوميدي فرانسيز) كممثل ومخرج حتى عام (١٩٤٦) حقق نجاحا باتجاهاته واهتماماته الطليعية ، إذ نجح في إخراج مسرحيتين (الحذاء الحريري) لـ (بول كلوديل) و (انتوني وكليوباترا) لـ (شكسبير) ، ثم أسس مع زوجته فرقة تحت اسم (رينو – باور) وقدمت عروضها داخل وخارج فرنسا ، كما قدم اوبريتات مثل (الحياة الباريسية) لـ (اوفنباخ) فضلا عن المسرحيات الصامتة .
للمزيد ينظر: تايلر، جون رسل : الموسوعة المسرحية ، ج١ ، مصدر سابق ص٥١-٥٢ .

[••] (المسرح الشامل) " يعنى بكل عناصر العرض من إضاءة ، موسيقى ، وحركات تمثيلية وملابس . وغير ذلك ، مع اعتبار النص المسرحي عنصرا ثانويا فقط . ورائد هذا النوع هو الممثل والمخرج المسرحي الفرنسي جان لوي بارو .
وهبة،مجدي وكامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان ، (بيروت : ١٩٧٩) ، ص١٩٦.

[١٩٠] عباس ،علي مزاحم : فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق ، الموسوعة الثقافية (٤) ، تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة (بغداد ٢٠٠٤) ص١٥ .

[١٩١] شيبرد ، ريجموند: مصدر سابق ، ص١٧ .

بصعوبة تقديم هذا الفن (الأعمال الصامتة) ، لان هذا الفن هو "فعل قبل كل شيء ، فعل يدور في لحظة ما ، هذا الفعل ينبغي على الفنان أن يوضحه بقدراته ومواهبه التمثيلية " [١٩٢] ويضيف مؤكدا " أن كل نصف ساعة من التمثيل الصامت بقدر مسرحية ناطقة ذات خمسة فصول ! " وفي جانب آخر أكد أن الفن الحديث يتميز عن القديم بتقديم الحوار ذي الطبيعة الصامتة ومضيفا بأنه يسعى لإيجاد الطرق والوسائل الجديدة التي تعتمد على عناصر تكتيكية جديدة ، ولا ينبغي على الفنان الصامت أن يكون ممثلا مشوها تنقصه المهارة ، بل عليه أن يكون امهر من الممثل المسرحي الاعتيادي ، وتكون حركاته وإشاراته وإيماءاته بسيطة ومقنعة ومعبرة [١٩٣].

ولئلا يظلم هذا الفن فيعد مجرد (فن أدائي) صامت يعتمد لغة الجسد من الوقفة والحركة والإشارة كما يقول (بارو) أو مجرد (تقليد) و (محاكاة) بالمفهوم الارسطي، بل أن ينظر إليه بوصفه فناً ناطقاً بأعضاء الجسد تحمل لغته (على الانفعال) بالصرخات التي لا يطلقها ، والكلمات التي لا ينطق بها والأصوات المتقطعة ومقاطع الكلمات التي تفلت منه من وقت لآخر ، وشيء أشبه بالهمهمة ينبعث من حنجرته أو من بين أسنانه [١٩٤] .

ومن خلال مساهمة (بارو) في تجارب (ارتو) في (مسرح القسوة) سلك مسلك (ارتو) ذلك " باهتمامه بصفة أساسية بالتعبير الفيزيقي والتشكيلي ، وجاء العرض تركيبة من الصرخات والعبارات إذ كان النص مجرد إشارات للتاريخ الذي تحيكه الحركة ، والإشارة ، والصورة " [١٩٥] .

إن للحركة والإيماءة مساحة مهمة في تجارب (بارو) المسرحية فقد عمد إلى تدريب ممثليه ، على وفق تمارين شاقة مؤكدا على ، أن قوة الملاحظة وبراعة المحاكاة هي من أولويات عمل الممثل باتجاه الحركة والإيماءة وتفسيرها جسديا ، فضلا عن تقنيات الصوت . وعلى الحركة والإيماءة أن تمتلك شروطها في الأصالة وصدق التعبير . وان أي مناخ تقدمه فرضية العرض ، يجب على العناصر الأخرى أن تتواءم معها ، ويجب أن تمتلك قدرة في التوائم مع الحركة ومؤثراتها الداخلية والخارجية ، ذلك يحتاج إلى قدرة فائقة للممثل للسيطرة على أدواته المتعددة [١٩٦] .

- **(مارسيل مارسو [•] Marcel Marceau)**

(مارسيل مارسو) من ممثلي التمثيل الصامت في القرن العشرين ، والذي نشر رسالة (ديكرو) في أنحاء العالم . وقد انزل (مارسيل مارسو) الكلمة المنطوقة عن عرشها المسرحي . ليأخذ الصمت تلك القوة الآسرة، مكانها ولتلتحم عناصر الصمت والحركة بخيال المتفرج في دائرة محكمة. عندها يصبح الخيال جليا واضحا متخليا عن طابعه المجرد – ولا يتحقق هذا الإعجاز إلا إذا كانت الحركة مصقولة بأزميل نحات بلا حشو ولا فراغات خالية من المعنى [١٩٧] .

لقد فرّق (مارسو) بين مصطلح (التمثيل الإيمائي) ومصطلح (البانتوميم) إذ قال : "التمثيل الإيمائي فن اتحاد الذات مع العناصر السائلة والجامدة المحيطة بنا ، في الترجمة التشكيلية ، في كلام الجسد ، يرتسم فن التمثيل الإيمائي " [١٩٨] . وأضاف انه " ليس لغة الحركة فحسب ، بل هو معرفة لغة الفعل أيضا ، لغة تعرف الكائن البشري لتطلعاته الدفينة ، على التمثيل الإيمائي ألا يتنكر لأصله،

---

[١٩٢] عباس ،علي مزاحم فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق ، ص١٥ .
[١٩٣] ينظر: نفس المصدر ، ص١٦ .
[١٩٤] ينظر : عباس ، علي مزاحم : مصدر سابق ، ص٧ ، ص٨.
[١٩٥] اردش ،سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص٢٦٤ .
[١٩٦] ينظر: اردش ،سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ،ص٢٧٣ .
[•] (مارسيل مارسو): ولد عام (١٩٢٣) ممثل فرنسي ، مثل المسرحيات الإيمائية ، بحث في إمكانيات التعبير الإيمائي ، بدا من تعليم الأطفال في مشاهد قصيرة بلا كلمات وطور فيها شخصيات الودود الأحمق الأبيض الوجه ، .... جمع فرقة لتمثيل المسرحيات الإيمائية الكاملة وأشهرها عُدت عن مسرحية (المعطف) لـ (جوجول) عام (١٩٥١) . ثم رتب المواسم بحيث تتناوبها عروض فرقته وعروضه الفردية ومثل عدة مرات في لندن .
تايلر ،جون رسل : الموسوعة المسرحية ، ج٢ ، مصدر سابق ص٣٥٦ .
[١٩٧] ينظر:عباس، علي مزاحم : مصدر سابق ، ص١٦.
[١٩٨] أصلان ،اوديت : فن المسرح ، ج٢ ، مصدر سابق ص٥٥٨ .

فلقد نشا من مصادر شعبية حية ، وعليه أن يعبر عن أعماق تطلعات الشعب" [١٩٩] ويوضح أكثر فيقول : " التمثيل الإيمائي من الصمت والحركة .....فن العقل ذاته والإحساس ، فن مرتبط بحياة الإنسان ، أما (البانتومايم) فلها قواعد أخرى، قد تكون كوميدية أو هزلية ، وكثيرا ما تترجم قصة أو موقفا معينا . وهي فن درامي لأنه اجتماعي أولا وقبل كل شيء ، فن يحدد مكان الإنسان من أمثاله في المجتمع"[٢٠٠].

إن قدرة (مارسو) العالية بالتحكم في كل عضلة من عضلات جسده والفضاء المحيط وجملة الإشارات الاتصالية ، فيصبح جسده المادة والأداة ، الموضوع واللغة ، متخلصا من فوضى الحركة وميكانيكيتها ، فأشرك (مارسو) بهذا الخصوص (غنائية التعبير) فبدون هذا الشرط تضيع الحركة وتصبح مجرد حركات هندسية ميتة [٢٠١] .

وحين يذكر فن التمثيل الصامت ، لابد من أن يذكر معه (مارسيل مارسو)، حتى ليكاد يندمج اسميهما اندماجاً لا انفصام له ، فلُقب بساحر الصمت تارة ، وساحر الحديث تارة أخرى .

وقال عنه (كوكتو) : " هذا الشخص الذي يندس في عالمنا بخطى لص بطبيعة رهيبة كضوء القمر "[٢٠٢] .

وقد بدا مارسو حياته الفنية في مرحلتها الجديدة بمحاولة التخلص من أنموذج (ارلكان) كما صور أستاذه (ديكرو) وبدأت مسيرته الحافلة بالخصب والإبداع منذ عام (١٩٤٧) حين ابتدع شخصية (بيب) وهي شخصية مطواعة تتيح لخالقها توصيل كل ما يريده وتحميلها كل آفاقه الفكرية والإنسانية وروعة إبداعه الإيمائي، حتى زادت مشاهدها على الثلاثين .....حيث وصفها (مارسو) بأنها (شابلن في عصر بيكاسو) طرح عبرها ميكانيكية الساحر وتساؤلات الفيلسوف . وفي عام (١٩٥٩) ابتكر لوحة (صانع الأقنعة) مقتبسا إياها من أسطورة يابانية وكان قد ارتدى الأقنعة العابسة والضاحكة في تقديمها[٢٠٣] .

واعتاد (مارسو) الخروج إلى جمهور مسرحه متفردا بقناع مصبوغ بالأبيض ثم البدء بعرض مجموعة من المشاهد والإيماءات الكلاسيكية والتي هي نوع من استعراض المهارات وتهيئة مخيلات المشاهدين ....بعدها يقدم مشاهد بطلها (بيب) واللوحة الشهيرة (صانع الأقنعة) لتؤلف بمجموعها أنشودة حية تمثل فيها المشاعر بلغة صامتة ، لكنها بالغة الدلالة عميقة المعنى ومثيرة للخيال وتجسد أنبل القضايا . لقد تعدت شهرة مارسو حدود بلاده فرنسا واجتازت اوربا الى أرجاء العالم . [٢٠٤]

كانت ثمرة هاجسه وسبر أعماقه وبحثه الدائب عن ذاته الخروج بتجربة فريدة وبنصيحة ثمينة وجهها إلى تلاميذه . إن النجاح (يتوقف على دراساتهم وأبحاثهم ما داموا أحياء كيما يجدوا أو يخلقوا لأنفسهم أسلوبا خاصا بهم) وأضاف (انه لمن المهم جدا فتح الباب الأول نحو الأسلوب الذي يبدعه الفنان الموهوب) . لقد درس (مارسو) تراث المسرح الياباني (النو وكابوكي) والأساطير الهندية ثم التراث الإنساني كتراث شكسبير وجوته وبيكاسو و سرفانتس . مما ساعد كل ذلك على تكامل شخصيته ليصبح الممثل والمؤلف والمخرج كما هو ماكير ومصمم إضاءة ويختار الموسيقى بنفسه من موتزارت وباخ وفيفالدي وغيرهم من أساطين الموسيقى الكلاسيكية . فكانت ثمرة ذلك عظيمة مكنته من مخاطبة جمهوره بلغة فنية عالية وعالمية وبناء حركة فنية صافية تحيطها هالة شعرية باهرة [٢٠٥].

ومن خلال ما تقدم يخلص الباحث إلى أن هناك تعزيز وسعي لتطوير جسد الممثل ليأخذ دوره في تجديد وإضافة قيم جمالية وفنية وفكرية للعرض المسرحي من خلال استمرار البحث والتجريب في آليات حركة الجسد ومعطياته .

لقد أصبح تدريب الممثل وتطوير أدائه الشغل الشاغل للكثير من المنظرين والمخرجين والباحثين ، حيث تركزت أبحاثهم على دراسة جسد الممثل بوصفه الجهاز والأداة الرئيسة والمنتجة للحركات والإيماءات والإشارات والتعبيرات ، ذلك لان الممثل المسرحي يحمل في ذاته المادة التي يجسد بها مظاهر خلقه الإبداعية، فيتخذ من أجزاء جسده لوحات ووسائل يصور بها صور الشخصية وحالاتها عن طريق إيماءاته وحركات جسده وإشاراته ، بحيث تكون : الحركة وحدة مركزية تكشف عن الأمزجة والأحاسيس الداخلية للشخصية ومكوناتها التاريخية والاجتماعية والنفسية ويتجلى ذلك في " كمية الحركة وقوتها ، أو ضعفها ،

---

[١٩٩] نفس المصدر ، ص٥٥٩ .
[٢٠٠] نفس المصدر والصفحة .
[٢٠١] ينظر: عباس ، علي مزاحم: مصدر سابق، ص١٨
[٢٠٢] عباس ، علي مزاحم : مصدر سابق ، ص١٨ .
[٢٠٣] ينظر: نفس المصدر ، ص١٩.
[٢٠٤] ينظر : نفس المصدر ، ص٢٠
[٢٠٥] ينظر: عباس ، علي مزاحم : مصدر سابق ، ص٢١،٢٢ .

وطولها ، واتجاهها ، وعنفها ، وإيقاعها ، مسائل ذات أهمية في التعبير المزاجي الكلي" [٢٠٦] لان الحركة تكشف عما يخفيه التواصل الجمالي الذي تحدثه اللغة " فليس هناك من يكشف عن دخيلة الإنسان بوضوح ... أكثر من الحركة والإيماءة " [٢٠٧]. ولان فن التمثيل الصامت فن إيمائي وكل حركة مهما كانت صغيرة ذات مغزى ، لهذا بلغت العناية بالحركة ، حدا صار فيه الجسد لغة إيمائية تواصلية ، والحركات المختلفة تشكل إيقاعا ومعنى ، يؤثر على التعبير الحركي يختزله ويكثفه بحيث تتراكم مجموعة من الإيماءات في أن واحد ، وبهذا تتكشف القيمة البصرية والحركية لمعطيات المشهد الصامت " وبما أن جسد الممثل وسيلة من وسائله للتعبير عن الشخصية التي يمثلها ، يجب عليه أن يكافح من اجل الوصول الى الانسجام بين انفعالات شخصيته وجسده ، وذلك من خلال تدريب جسده ورفع قدرة حساسيته لامتصاص هذه الانفعالات والتعبير عنها" [٢٠٨]

مما يمكنه من امتلاك سيطرة تامة على جسده وانفعالاته وإخضاعها لصياغة وتكوين الحركات والإشارات والإيماءات المنسجمة مع التفاصيل الدقيقة التي تساعد على تكوين صورة الشخصية ، والتشكيلات القادرة على إيصال المعنى المحفز لذهن المتلقي وحسب الدور الذي يلعبه .

إن تحسس كيفية اشتغال الأعضاء الحركية في الجسد ، يسهم بتعميق الوعي بالجسد وأعضائه، أي محاولة ترابط وبناء الصلات الحية ، بين المهارات الجسدية، والتعبير الفني، لذا فطبيعة حركة الممثل واستخدامه لطاقاته الكامنة وتوجيهها بشكل دقيق وصحيح في الأداء تعتمد بالدرجة الأولى على إدراكه لضرورة بناء جسده وأفعاله البدنية وتعزيز تعابيره الجسدية من خلال اكتسابه مهارات الأداء والتعبير المسرحي[٢٠٩] .

وكثيراً ما اعتمدت مدارس تدريب الممثلين الحديثة أساليب التكنيك الداخلي للتعبير ، الذي يعتمد تحليل الحركة الإنسانية من خلال السلوك الإنساني وفهمها والطاقة الحركية وكيفية استخدامها والذي أطلق عليه (فرودولف لافان)[•] - الجهد – حيث يرى : " أن الحركة تكشف في شكلها وإيقاعها عن هدف ذي قيمة أو حالة ذهنية" [٢١٠] فالحركة لم تعط مظهرها الخارجي إلا من خلال دوافع ودواخل إنسانية ، وفي منهجه التدريبي ادخل (لافان) التمارين التكنيكية في بعد روحي "فيجب على دارس الحركة أن يدرك أن أية حركة تنشأ عن الاعتماد المتبادل بين الجسد والعقل والروح " [٢١١].

إن كل جزء من الجسد بالإمكان تحريكه على وفق التمارين البدنية (الجسدية) والذهنية لكي يحقق غرض التعبير وإعطاء لكل حركة أو إيماءة معنى فلا بد من الوعي بالجسد أي معرفة قدرات الجسد التي يراها (سبينوزا)[••] " هي في أن واحد قدرات العقل طالما أن لهما وجهين لحقيقية واحدة " [٢١٢]

---

[٢] دين ،الكسندر: أسس الإخراج المسرحي ، ترجمة : سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(القاهرة: ١٩٨٣) ص٣١٥ .

[١] كرومي ،عوني : الحركة في المسرح ، مجلة فضاءات مسرحية، وزارة الشؤون الثقافية ، العدد ٧-٨ (تونس : ١٩٩٢) ص٤ .

[٢] عبد الرزاق ،اسعد ، وسامي عبد الحميد : فن التمثيل ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، (العراق : ٢٠٠١) ص٥٦ .

[٣] ينظر : جمعة ، صفاء الدين : مصدر سابق ، ص٢٧.

[•] (فرودولف لافان،١٨٧٩– ١٩٥٨)من أعظم واضعي النظريات للحركة والرقص الحديث .
وولتر ،سوريل: الأوجه العديدة للرقص ، ترجمة ، عنايت عزمي ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر،(القاهرة: ١٩٧٤) الصفحة، ك .

[١] نيولاف ، جين : منهج لافان للممثلين والراقصين ، ترجمة : نيفين جلال الدين، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،(القاهرة :١٩٩٥) مقدمة الكتاب .

[٢] نفس المصدر ، ص٧ .

[••] (سبينيوزا) ، من الفلاسفة العقلانيون ، يذهبون إلى أن بعض أفكارنا لا تنشا على الخبرة بل عن العقل أو الفكر .
ينظر ،كامل ،فؤاد وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، (القاهرة: ١٩٦٣) ص٣٧٢.

[٣] صفوت، منى:اكتشاف الإنسان،من مجلة سطور، العدد الرابع (القاهرة: ١٩٩٩) ص٢٢ .

إن عمل القدرات الذهنية مع القدرات البدنية (الجسدية) هي من أساسيات علم الحركة والتي أطلق عليها العالم (بياجيه) مصطلح (الحس – حركي) في نظريته (النمو المعرفي) ، ويفسرها على أنها نتاج التفاعل بين النشاط الحركي (الجسدي) والإدراك الحسي (الذهني أو العقلي) [٢١٣] .

أي أن الدماغ يقوم بالسيطرة إلى حد ما على المعلومات الحسية الداخلية التي تصل إلى القشرة الدماغية ، فمن خلال الخبرة المخزونة في الذاكرة والمعلومات التي تستقبلها الأعضاء الحسية وترجمة هذه المعلومات في المخ في صورة أوامر توجه نشاط العضلات أي عملية تنظيم حركة الجسد .

ويرى الباحث أن الحركة تنتج من الإحساسات التي تنشا من تأثير المستقبلات الحسية ، وتذكر المصادر العلمية أن عن طريق التدريب والممارسة والتكرار للحركات أيا كانت ، تؤدي إلى وصول الفرد إلى الاتوماتيكية في الأداء والتي تعني وصول (المتدرب) (طالب التمثيل) إلى الأداء الحركي أو الإحساس الحركي العالي الذي يمكنه من تجسيد الدور ببراعة فائقة إضافة إلى تراكم الخبرات عن طريق المعرفة والدراسة والتي تضفي جمالا إبداعيا يصل إلى مرحلة الكمال ، وهذا ما يطلق عليه بالإدراك الحسحركي في مجال التشريح وعلم النفس ، ويطلق عليه حركة الجسد في مجال التمثيل أو الأداء المسرحي .

وأحيانا يطلب من الممثل القيام بعدد من الحركات المركبة التي تتميز بتعبير عال من الدقة والمرونة والاسترخاء يصعب تجسيدها من غير امتلاك الجسد لمهارات الأداء والتعبير ، لذا فان تدريب الممثل واكتساب جسده لبعض المكونات التي يفتقر إليها ، من شانها الارتقاء بالأداء الحركي لجسد الممثل . إن هدف تدريب الطالب (الممثل) على مبادئ أولية وتمارين بسيطة في دروس مادة التمثيل الصامت للوصول إلى تحقيق انجازات في إكساب (طالب التمثيل) المبتدئ بعض المهارات الحركية ، بحيث يهيئ جسده ليكون قادرا على تلبية الأشكال الحركية المركبة والمقننة ، إن تمارين التمثيل الصامت الأولية تعطي صورة واضحة عن إيقاع الجسد وقدرة التحكم فيه ، من خلال تمارين (التتابع ، والتوازن ، والشد ، والارتخاء ، والوقوف والانحناء) ويتم ذلك من خلال وجود تنسيق أو تنظيم ما بين الحركة والإيقاع ، أي توافق الحركة والإيقاع (الموسيقي) فالإيقاع يساعد الممثل في الأداء وإكسابه خاصية الأداء الحركي مثلما تمتلك حواس الجسد الشعور بالإيقاع وبمستويات مختلفة ، كما يساعد الإيقاع على رشاقة الحركة وعلى ارتجال حركات آنية منظمة ، وهذا الارتجال يخلق عند الممثل حسا عميقا بالإيقاع ، لا يوظف دون سيطرته على الجهاز العصبي والأجهزة الفسلجية في الجسد ، بحيث يكون قادراً على التعبير على وفق الإيعازات من الجهاز العصبي من جهة ، وما تمليه الضرورة في التعبير الدرامي من جهة أخرى . بمعنى آخر الإدراك الفيزياوي لحركة الجسد والشعور بإيقاعاتها ذاتيا ، فالحركة في المسرح تتطلب حسا يفترض به تقدير الإيقاع فيزياويا ذلك لان الجسد القوة الدافعة لحركة الممثل على المسرح ، إذ أن كل حركة فيزياوية معادلة لحركة درامية وبذلك تكون عملية اشتغال الجسد على خشبة المسرح ذات قيمة فنية درامية عالية[٢١٤] .

إن الاهتمام بإيقاع الجسد ومرونته وقدرته في خلق الشكل الحركي المتنوع والمتداخل يكوّن مع الفضاء المسرحي نسقاً حسياً كلياً ، فالتمارين الأولية (في التمثيل الصامت) تعنى باكتساب المهارات الحركية ، ذلك لسعة المفاهيم الإيمائية للحركة على المسرح لان " الإيقاع مهم جدا لتدريب المهارات الحركية والرقي بها حيث يساعد على تنمية الأداء الجيد" [٢١٥] مما يتطلب بذل جهد عال من التمرينات لتطوير وتحسين الأداء ومنح فرص لابتكار أشكال حركية ، تتميز بالجمال والعمق والإثارة .

إذاً الجسد هو الذي يعبر عن الوجود المادي للممثل والشخصية معا . وينتج الفعل، ويصنع دلالات معرفية ، انه باختصار شرط وجود الممثل على المسرح ، وهذا ما دعا معظم المنظرين في المسرح إلى وضع مناهج يعتمد عليها الممثل لتساعده على إظهار أفضل ما لديه من طاقات معبرة لإنتاج دوال بصرية قادرة على توصيل المعنى بشكل تام ، بحيث يتم هذا بوسائل جسدية وتمرينات لتطوير تصوره وخياله لتعينه على فهم دلالات الكاتب المسرحي وتنمية تركيزه ، والتحرر من التوتر العضلي الزائد عن الحد . واكتشاف لب الدور أو غرضه الأساسي ومكانه بالنسبة لموضوع المسرحية وتساعده هذه التمرينات على تقمص شخصية الدور وتفسير مقصد المؤلف بطريقة أكثر فاعلية ، وبالتالي يستطيع ترجمته إلى فعل [٢١٦] .

---

[٤] عدس ،عبد الرحمن ، ومحي الدين توق : أساسيات علم النفس التربوي، دار جون وايلي وأولاده للنشر والطباعة العربية (الأردن : ١٩٨٤) ص٩٩ .

[١] للمزيد ينظر : عبد الحميد ،سامي: إيقاع العرض المسرحي واستجابة جمهوره،مجلة أسفار،العدد، ١٥، آذار، مطبعة دار الكتب، (بغداد : ١٩٩٣) ص٢٣ .

[٢] رضا ،عايدة: الإيقاع الحركي ، مطبعة المدني ، محمد الأمين،(القاهرة : ب ت) ص٣٠.

[١] ينظر : فيشمان ، موريس : تدريب الممثل ، مصدر سابق ، ص١٨-١٩ .

إن الدقة في الأداء الحركي ، هي امتداد لإيقاع الجسد لان " الدقة تعد مقياساً للمرونة والرشاقة ويعني إجراء الحركة أو التمرين في المكان والزمان المحدد بتناسق وضبط الأجزاء الدقيقة بها" [٢١٧] أي أن خلق التوقيت والانسجام في الحركة وشكلها ، بحيث يكون الممثل قادرا على التحكم في أجهزته الحركية التي تنقسم إلى ما يأتي :

- الجهاز العصبي.(المدرك)
- الجهاز العضلي.(الاستجابة)

فالجهاز العصبي يتألف من (المخ والحبل الشوكي ويحميهما من الخارج الجمجمة والعمود الفقري) وهو المصدر الأساسي لأصدار الأوامر ، بعد تعرضه لمثير ينتج عنه الأداء الحركي وهو المسؤول عن اشتغال كافة الوظائف المتعددة للأجهزة العضلية في جسد الإنسان[٢١٨] .

أما الجهاز العضلي فانه يؤثر في حركة الإنسان إذ من خلاله " يتحرك العضو ليعطي القدر المطلوب من القوة اللازمة " [٢١٩]

وهذا ما أكده العالم النفسي الروسي (بافلوف) في تجاربه المختبرية حول نظرية التعلم الشرطي والتي نشرت نتائجه عام (١٩٢٧)[٢٢٠] وملخصها : حتى يمكن القيام باشراط استجابة ما ، فلا بد من توافر مثير له استجابة محددة والمثير في موضوعنا هو (الموسيقى) ، فعندما يتم أسماعها لطالب التمثيل سوف تمر بعمليات معقدة بدءا من الإذن والعصب الناقل إلى الدماغ المدرك (الجهاز العصبي) ، عندها يتم إصدار الأوامر ، هذا ما يسمى بالاستجابة والذي ينفذها (الجهاز العضلي) لأعضاء جسد الممثل على شكل أداء حركي ، وعند تكرار تقديم المثير تتكرر الاستجابة حتى تثبت عملية التعلم إلى المستوى الأعلى للاستجابة لتحقيق السلوك المرغوب فيه والحفاظ عليها هو تعزيزها في كل مرة تحصل فيها وهذا ما أكده العالم النفسي (سكنر) في عام (١٩٣٨) ، فقد أوضح أن تنظيم التعزيز (الاستجابة) في أوقات زمنية متباينة يؤدي إلى الحفاظ على الاستجابات وتثبيتها ويؤدي إلى تحسن في التعلم ، وهذا ما أثبته كل من العالم النفسي (كوفر ١٩٥٤) و(لوجان واجنر ١٩٦٥)[٢٢١] وقد حاول العالم النفساني الألماني (تشوكر كاندل) أن يضع تفسيرا لظاهرة استقبال الألحان والأصوات وإدراكها ، ويجد لها تعليلا علميا معقولا في نظرية (النبض The Pulse Theory) وملخص هذه النظرية : أنها تستمد قوتها من نظرية العلاقات بين الألحان والنسب العددية التي تختفي في تلك العلاقة وان الترتيب الرياضي للذبذبات التي تكّون هذه العلاقات بين الألحان هي سبب الصفات الدينامية للحن ، بالصورة نفسها التي تسبب الاختلافات بين الذبذبات الفروق في شدة الصوت ، وهذا ما تسعى نظرية النبض لإثباته ، إذ أن الهواء يبدأ في التذبذب فتطرق الموجات اللحنية آذاننا فنسمع النغمة .

وهذا ما يتفق مع فكرة الفيلسوف الألماني (ليبنس) التي تقول بان العمليات الرياضية اللاشعورية للنفس إنما هي سبب متعتنا بالموسيقى [٢٢٢].

وقد أوضح (هندمت) هذه الفكرة بقوله : إن أعظم طريقة طبيعية لاستيعاب المحتويات الموسيقية لمثل هذه التركيبات هي في أن نقارن سرعة المقياس الذي تشتمل عليه والذي يظل محسوسا في تعاقب النغمات مع إيقاع نبضات القلب فينا ، فإذا كانت الذبذبات مقياس التقدم في الخط اللحني متطابقا مع إيقاعات نبضات القلب لدينا فإننا نشعر بان الموسيقى تتقدم بدون أن تسبب لنا أي تهيج أو انزعاج أو إثارة ، وهذا يرتبط بالمزاج العام والمشاعر والمواقف التي يكون فيها القلب عندنا ومعه تكويننا العقلي العام على السواء منبسطين،هذا وان المزاج الرضي فينا سوف يتحول بالدرجة نفسها التي تتحول فيها سرعة ذبذبات المقاس الإيقاعي Metric-temporal المتعاقبة في تتابع النغمة اللحنية في كونها أما أن تكون متعجلة أو متباطئة ، ولهذا فهي تنحرف عن الإيقاع السوي لنبضات القلب ،أما إذا كان تعاقب اللحن بوحدات مقاس الذبذبات يحس بأنها أبطأ من دقات القلب أو نبضاته فإننا نشعر بأنها تثير فينا ذكريات ذات أمزجة هادئة وقاتمة ومتطورة نحو الشعور بالحزن والحرمان ، وأخيرا اليأس والقنوط ، حيث يقرر مدى الانحراف عن إيقاع دقات القلب الاعتيادية درجة الحزن المتمثلة في تلك الألحان بالنسبة لأمزجتنا ، أو ما قد يبلغ إلى هذه النتيجة

---

[٢] المندلاوي ، قاسم حسن ، احمد سعيد احمد :التدريب الرياضي بين النظرية والتطبيق ، مطبعة علاء ، (بغداد: ١٩٧٩) ص٦٨ .
[٣] ينظر: محجوب، وجيه: التحليل الحركي الفيزياوي والفسلجي للحركات الرياضية، مطابع التعليم العالي،(بغداد: ١٩٩١) ص١١٢ .
[٤] إبراهيم ،موسى فهمي ، عادل علي حسن : التمرينات والعروض الرياضية، دار المعارف، (القاهرة : ١٩٨٤) ص١٢١.
[٥] ينظر:توق،محي الدين،عبد الرحمن عدس:أساسيات علم النفس التربوي،مصدر سابق،ص١٧٠
[١] ينظر: توق ،محي الدين ، عبد الرحمن عدس ، مصدر سابق ، ص٢٣٢ .
[٢] ينظر: أبو الحب ، ضياء: الموسيقى وعلم النفس ، (بغداد : ١٩٧٠) ص٧٢ .

نفسها إلا وهي أننا نتذكر المواقف الذهنية من النوع الذي توصف فيه بأنها مسببة عن نبضات القلب الأكثر تباطؤا عن الحد السوي[٢٢٣] .

ومن الناحية الأخرى إذا كانت الوحدات الإيقاعية يشعر بأنها معجلة بالنسبة إلى خفقان القلب فإننا سرعان ما تبعث في أنفسنا تلك الأمزجة التي تتسم بالحذر والهدوء والمرح والطرب ، وتتقرر درجة السرور مرة أخرى بدرجة الانحراف عن الدقات الطبيعية للنبض .

وبإضافة العناصر الأخرى التي تستخدمها الموسيقى إلى هذه الحقائق الأساسية كالإتقان اللحني والتوافق الصوتي (الهارموني) ، ومقاس ذبذبة النغم meter والإيقاع والقوى الدينامية الدافعة واللون النغمي الخ . فان مديات الصور المزاجية بين هذين الطرفين المتباعدين من الحزن الشديد إلى المرح المفرط سوف يملأ بعدد لا نهاية له من التنويعات والانحرافات مشروطة بحسب تجمعات المادة في أية لحظة من اللحظات، ومعظم المستمعين سيمارسون تأثيرات انفعالية متباينة[٢٢٤] .

ويرى الباحث بان نظرية النبض قد فسرت الاستجابة إلى الموسيقى من خلال حل التناقض الحاد بين الحقائق البسيطة لسماع الموسيقى وإدراك ألحانها وبين العالم المادي الذي يتمثل في عملية الإدراك الحسي لتلك الألحان .

وأفضل طريقة في تدريس مادة التمثيل الصامت هي طريقة النمذجة ، لان هناك حاجة ماسة إلى توضيح الإرشادات النظرية بأمثلة واقعية من المواقف التعليمة في عملية التدريب أو التدريس ، وقد يكون من الضروري لتدريب الطالب على التصرف في موقف معين من أن نفتعل هذا الموقف دون أن ننتظر الفرص النادرة لحدوثه ، وعادة تمر المواقف التعليمة والتدريبية وتتعاقب بسرعة مما يجعل من الصعب الوقوف عندها لمناقشتها أو إعادة حدوثها بالظروف نفسها لنعيد تأمل تفاصيلها من جديد .

لقد اهتدى بعض المربين إلى طريقة تضمن الإفادة من المعلومات النظرية في التطبيق العملي للطالب . وهي طريقة (المواقف النموذجية) في عملية التدريب أو التدريس ، وقد بدأ بتصوير بعض اللقطات من المواقف التدريسية أو التدريبية وإعادة عرضها على الطلبة وأساتذتهم المشرفين لمناقشة ما جرى فيها ، ثم تطور الأمر إلى عمل عدة رقوق مسجلة تصور نماذج من المواقف التدريسية او التدريبية ، في درس نموذجي.[٢٢٥]

كما أن لطريقة النمذجة أو (الدرس النموذجي) مزايا كثيرة أهمها ، توفير الوقت والجهد اللازمين لتحقيق الغرض من التدريب ، كما أنها لا تتأثر بالظروف والعوامل النفسية للمدرب، ويمكن تزويد الطالب بالنماذج مسجلة على أقراص V.C.D لمراجعتها كواجب بيتي ، مما يزيد ويدعم الموقف التعليمي ، ذلك لان استخدام النماذج في التدريب يعد نظاماً أساسياً في عملية التدريب والتعليم لاشتراك حاستي السمع والبصر وعن "طريقهما يمكننا الحصول على ٩٤% من مدركاتنا عن العالم الخارجي". [٢٢٦]

ويخلص الباحث إلى أن إعداد وتدريب الممثل المسرحي له بعد تاريخي منذ القدم إذ أن النشاطات الفنية والاحتفالات المختلفة التي كانت تعرض للناس بالرغم من الطرائق والوسائل والأساليب المستخدمة مختلفة باختلاف المجتمعات وطبيعة الحياة لهم ، إلا أن أغراض هذه النشاطات لا تتجاوز الأغراض الدينية والترويحية فضلا إلى أن التطور الذي حدث على مر العصور في إعداد وتدريب الممثل هو نتيجة تطور الحياة وتماشي العلوم المختلفة مع بعضها البعض .

---

[١] ينظر: : أبو الحب ، ضياء ،مصدر سابق ، ص٧٣.

[٢٢٤] للمزيد من المعلومات ، ينظر: نفس المصدر ، ص٧٤.

[٢] ينظر: عزيز ،صبحي خليل : أصول وتقنيات التدريس والتعليم ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي (بغداد : ١٩٨٥) ص٣٤٢-٣٤٣.

[١] الكناني ،ماجد نافع : بناء نظام تعليمي لتطوير الإدراك الحسي في مادة المنظور ، كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد، أطروحة دكتوراه غير منشورة. (بغداد : ١٩٩٩) ص٦٥ .

المبحث السادس

التمثيل الصامت

أن أهمية مادة التمثيل الصامت تكمن في تعلم طالب التمثيل المبتدئ كيفية التعبير جسدياً والمهارة في تطوير التشخيص الكامل و الشامل لحركة الشخصية وسلوكها وحضورها الجسدي العام، إضافة إلى تعلم الإيماءة المعبرة والواضحة والتي يطلق عليها كلمة مايم(Mime) أو بانتومايم (Pantomime) وهو فن تمثيل مرئي قائم بحد ذاته ، والذي يتحتم بموجبه على الممثل أن يعبر عما يريد بوساطة حركة الجسد ، وهو الفن الذي تسيطر عليه بلاغة الصمت ، ويجتمع في تقديمه جسد الممثل بكل تفاصيله ، في تواصله مع فضاء المكان ، كي ينقل من خلال مشاعره وادواته الايمائية صورة صادقة عما يريد الى المتلقي بهذا الفن الراقي الجميل [٢٢٧].

فالتمثيل الصامت هو ليس لغة الحركة فحسب ، بل هو معرفة لغة العقل ، وهو فن الصمت وفن العقل والاحساس وهو فن درامي يترجم الفعل الجسدي إلى معناً مرئي [٢٢٨].

ففي البانتوميم (التمثيل الصامت) " تحدد الموسيقى مسبقاً _ بسرعاتها المتغيرة وتلحينها ورسمها عامة_ المشاهد وحركاتها ... وإشاراتها الفردية والجماعية تحديداً تاماً ... تندمج إيقاعات الحركات والإشارات وإيقاع المجموعات اندماجاً تاماً بالإيقاع الموسيقي ، ولا يمكن اعتبار أداء البانتوميم أداءً مثالياً على خشبة المسرح إلا في حالة بلوغ ذلك الاجتماع " [٢٢٩]

وبواسطة دراسة التمثيل الصامت يتعلم طالب التمثيل كيفية الاسترخاء جسدياً على المسرح ويتعلم أداء الإيماءات ويجرب القواعد الأساسية لأنواع التشخيص التي تتطلبها الحالات المسرحية المتنوعة، إضافة إلى تعلمه عن طريق التمثيل الصامت الاقتصاد بالحركة في حالة الإيماءة وفي حالة الثبات. ومن خلال تمارين التمثيل الصامت وتقنياته يتعلم طالب التمثيل السيطرة على كل عضو من أعضاء الجسد على حدة وفي الاتجاه الممكن وفقا لضرورة الوضع ومتطلبات الصورة الجسدية في الفضاء المسرحي[٢٣٠].

لا يستخدم التمثيل الصامت أية مناظر ولا أية متممات ولا وسائل أخرى، والوسيلة الوحيدة التي يستخدمها للتعبير هي جسد الممثل مسوقا بأفكاره وعواطفه، فالجسد هو أداته وهو جهاز ولوحة المفاتيح لكل عمله، حيث يهتم الممثل الصامت بالقصة وبالشخصية من خلال سؤاله نفسه" ماذا أنا فاعل" " ولماذا أنا افعل هذا" ؟ أي يهتم بدوافعه ومقاصد وأفعال الشخصية لغرض نقل القصة التي يمثل فيها بواسطة جسده من خلال تكبير كل أفعاله وإيماءاته وحركاته وردود أفعاله الجسدية، وان يكمل كل إيماءة يقوم بها قبل أن يبدأ بالإيماءة التالية، كما يجب عليه أن يضع نهاية لكل فعل من الأفعال. وان لا يكرر الإيماءة ما لم يقوم بها بشكل مغاير[٢٣١].

إن تدريب جسد طالب التمثيل في تمارين التمثيل الصامت تهدف إلى التغذية الجسدية من خلال السيطرة الكاملة على كل جزء من أجزاء الجسد مثل حركات(الرأس والرقبة والصدر والخصر والحوض والذراعين والساقين....الخ، كما أن هناك تمارين خاصة بالسيطرة على اليدين وعلى كل مفاصل الأصابع. إضافة إلى اهتمام التمثيل الصامت بحركة عضلات (الوجه والمرونة الجسدية)

---

[١] ينظر :ياسين، وليد: مهرجان الفن الإيمائي ، المهرجان الدولي الثاني ، (فلسطين :٢٠٠٦)
Htt://wwwzidansalame.com٢٠٠٦

[٢] ينظر: الضاحي ، بلاسم : المسرح الصامت .
Htt://www.masraheon.com٢٠٠٥

[٣] مايرخولد ، فيسفولد : في الفن المسرحي ،ج١، مصدر سابق . ص٨٩.

[١] ينظر : ثلاثون درس في التعبير الصامت ، ترجمة: سامي عبد الحميد ،وليد شامل ، دار الكتب والوثائق،(بغداد : ١٩٩٩) ص٣. بدون ذكر اسم المؤلف، حيث وجد الباحث الكتاب الأصل في مكتبة كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل وعنوانه :
Mime Thechique of silence Drama Book specialists.(NewYork,Copyright :١٩٧١) واسم المؤلف،RichMond Shepard .

[٢] للمزيد ينظر ، شيبرد : المصدر السابق نفسه ، ص٣-٥.

التي تساعد على التكوين في التعبير عن العواطف...حيث يستطيع الممثل في التمثيل الصامت أن يعطينا الإيهام بالمشي في حين انه في الواقع ثابت في مكان واحد، وقد يبدو لنا انه يركض في حين انه لا يغير مكانه على سطح الأرض....ويتم ذلك من خلال استخدام الممثل الصامت لذاكرته الحسية في تناول كل المواضيع الوهمية التي تظهر في عرضه...وهذا معناه أن يتذكر ماهية الموضوع الحقيقي ويشعر به ويشمه ويسمعه ويتذوقه وعليه أن يعيد خلقه من جديد كما لو كان الخيال حقيقة[٢٣٢].

إن الممثل الصامت "يستخدم جسده كأداة ومخيلته كقوة تحركه وموهبته كوقود من اجل خلق عالم كامل الشخصيات والمشاهد على مسرح عار، فهو يستطيع على سبيل المثال لا الحصر، أن يصور رجلا يحاول مسك فراشات أو قد يستطيع تصوير إنسانية الشخص أو عدم إنسانيته تجاه أبناء جنسه" [٢٣٣].

لقد اقترن هذا الفن في البدء بالنشاط السحري للإنسان البدائي، فالفكر الأول بصورته البدائية قبل أن يصبح فكرا منتجا اهتدى إلى الفعل الفني الأول في محاورة الطبيعة والسيطرة عليها بـ(الصورة) في ممارسة لا شعورية لإخضاعها بعد إدخالها في فعله الاحتوائي، أي أن الإيماء الجسدي هو تعبير فاعل عن دواخل النفس البشرية المرتبطة بـ(الباعث) الذي يولد(الدافع) ثم (الفعل)، وكان لها ارتباط وثيق ولاسيما بالظواهر المسرحية التي كانت قد ازدهرت في بلاد اليونان في القرنين(السادس والخامس ق.م.) فكانت (المحاكاة) والتي عدها (أرسطو) الواقع الأول لنشوء المعرفة عند الإنسان حين ذكر بان" المحاكاة فطرية، ويرثها الإنسان منذ طفولته، ويختلف عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة وبأنه يتعلم لغة الإشارة" [٢٣٤]. ومن خلال الطقوس الدينية التي كانت بمثابة محاكاة للآلهة حتى تطورت وازدهرت إبان ازدهار الإمبراطورية الإغريقية التي أخذت فتوحاتها تتسع بشكل كبير وكان لابد لتلك الفتوحات من أن تمجد في طقوسها عن طريق المحاكاة وتعبر من خلالها و بها عن مدى ارتباطها الوثيق بتلك الإنجازات إذ كانت لمحاكاة الأشياء وتقليدها عن طريق الرقص والحركات والإيقاعات دور مهم في تبلور مظاهر التمثيل الإيمائي البدائي، وهو عبارة عن محاكاة لعمليات مثل القنص والصيد التي كان يجسدها مستلهما إياها من مظاهر الطبيعة و" كان يرقص معبرا برقصه عن انتصاره في المعركة، مبينا لنا كيف تلصص حتى رأى عدوه، ثم كيف اصطدم به وحاربه يدا بيد، وكيف كان يتفاداه، ثم كيف قتله...كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصحيحة" [٢٣٥] .

هناك إشارات كثيرة في المجتمعات القديمة أكدت حضور (الإيماء) في طقوسها واحتفالاتها، غير انه لم يكن مصنفا كنوع واضح المعالم من الفنون "حتى عند الإغريق كان شائعا ما يعرف بـ(الاثولوج) (Al-Athologe) ومعناه (رسامو السلوك) حيث تقدم دروس في الأخلاق من خلال التمثيل الصامت (التمثيل الإيمائي) قبل الدخول في العرض التراجيدي الناطق، وقد أشار (أرسطو) إلى استخدامات الجوقة المتعددة للحركة والإيماء والتعبير الصامت، إضافة إلى ما يشبه (الرقص الحديث-Modern dance) في عصرنا هذا والمعروف عند الإغريق بـ (البرهك-Berhk) وهو نوع من المعارك بالدروع أو التصارع مع الأشباح أو المعارك الانفرادية [٢٣٦] .لقد كانت الحركة واحدة من بين أهم الوسائل التي استخدمها إنسان ذلك العصر في احتفالاته الطقوسية وكانت تعبر أحيانا عن غريزته المجردة المشفوعة بالصور المركبة عن طريق الحركات الإيمائية وهي النزعة التي كانت سائدة من خلال الوسائل التعبيرية لرواية ما حدث من أمور.لان التمثيل لديهم "يتألف من فخامة آسرة في الإشارة والحركة" [٢٣٧]

من هنا تأسست للايماءه الأصول الأولى. وقد اعتمد الإنسان غريزته الفردية بادئ الأمر ثم تحول إلى- جمعية - في المجتمعات الأولى، والتي هي على وفق العلم الانثروبولوجي(•) تحددت بسلوكيات وثقافات اجتماعيه متغيرة كانت نتيجة حاجات أوعزت إليها ظروف البيئة وكل المتعلقات المجاورة للإنسان القديم في بقعة ما.

ويمكن أن نميز نمطين من أنماط الإيماء في حياة الشعوب القديمة.

١. النمط الغريزي :

---

[١] ينظر: شيبرد ، ريجموند :ثلاثون درس في التعبير الصامت ، ترجمة سامي عبد الحميد ، وليد شامل ، دار الكتب والوثائق ،(بغداد:١٩٩٩) ، مصدر سابق، ص٦-٩

[٢٣٣] نفس المصدر ، ص١٢.

[١] أرسطو : فن الشعر ، ترجمة إبراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص٧٢ .

[٢] تشيني ، شيلدون : مصدر سابق ، ص١٣ .

[٣] ينظر: شيبرد ريجموند ، مصدر سابق ، ص١٥،١٦.

[٤] تشيني ، شيلدون: مصدر سابق ص٤-٥ .

[•] الانثروبولوجيا: علم دراسة السلوك الإنساني لا على المستوى الثقافي فحسب بل على المستوى البايولوجي أيضا .

بدوي ، عبد الرحمن : الانثروبولوجيا ، شبكة الانترنت ٢٠٠٠ www.balagh.com/mosoa/qamos/٨y٠tost٧.htm-١١k

يتمثل بردود الأفعال الجسدية المختلفة وحسب المواقف المتغيرة والمحفزة للتعبير والإيماء والتأثير والحركة المستجيبة للانفعالات الداخلية وتعتمد على:

أ-التعبير: حس وتجسيد يمثل مرحله من مراحل التطور الإنساني، كالتعبير عن (الفرح، الرضا.... الخ)

ب-الإشارة: أخذت بدورها دلالات لغوية نمطيه بحسب طبيعة الإنسان وميوله الإشارية مثل(هذا، هنا، توقف.... الخ)

ج-الإيماءة: هي كما الإشارة، صار لها حضورها في الشكل المفسر (للفكرة) أو المعنى المراد إيصاله (فإيماءات الرأس بالموافقة أو الرفض) أو (التحية و الترحاب)...الخ ولبقية الجسد أيضا إيماءاته، ومعظم الإيماءات تستخدم أيضا في دعم الإشارة والتعبير لإيصال الفكرة.

د-الحركة: تشمل في معظم الأحيان أجزاء الجسد.فقد أخذت نظاما أوسع في أصول اللغة الجسدية الغريزية. غير أن بعضها قد تطور إلى نظم حركية آلية مختلفة الشكل، متطابقة المضمون مثل حركات (الصلاة) المختلفة التركيبات والأشكال في أزمان متباعدة ولأديان عدة.أو الحركات الصامتة المصاحبة للطقوس والاحتفالات.أو حركات المبادئ الأساسية لبعض أنواع الرياضات.... حيث تعتمد هذه الحركات على التشكيل وتنطلق كلها من أصل الحركة الغريزية في الإنسان المتمثلة باستخدامات فطرية كالوقوف والمشي والزحف والتمطي على محاولة التعبير عن الوجود-عند الإنسان القديم وصولا إلى الرقص في الإيماء الفني[٢٣٨].

٢- **النمط الفني**:

هو جزء من محاولات الإنسان المستمرة لتفسير الكون والطبيعة واثبات وجوده وديمومته، إذ بمحاولة الإنسان القديم تحويل وجهات نظره تجاه الحياة عن طريق الأشكال الفنية المختلفة تجذرت فكرة(الإيماء) بوصفه معطى فنيا-والجسد معطى جماليا دون أن يصنف في زمنها(فن) و(جمال) [٢٣٩] ، فنتيجة لحاجة الإنسان لتفسير الطبيعة المحيطة به، ولتدفق لزومية البحث عن الطوطم المحدث- المسبب- في دواخل النفس البشرية، للحصول على التقرب من الراحة والاطمئنان، ابتدع الإنسان بواسطة محاكاة الظاهرة أو الشيء(إيماءاته) الفنية الأولى، متمثلة بالتصوير والرقص والتجسيد، وصور إيماءات مختلفة طالبا المطر مثلا أو الإخصاب. وجسد أرواحا للتطبب أو الاقتتال وكلها أشكال للتخاطب من اجل إيصال أفكاره ومعتقداته ومتطلباته، فحاول أن يتكيف مع الواقع بهذه الطريقة وصولا إلى غرض غريزي في شعوره بضرورة (العرض) و(التأدية) من خلال (العرض الجسدي) أي أن (يعرض الإنسان نفسه) لأغراض التظاهر أو التقليد أو التسلية. مرتبطا بحياته الاجتماعية والدينية، وإذا ما كانت هذه البداية لأصول الإيماء الجسدي- الفني- قد اتسمت بالفردية بادئ الأمر، فإنها تحولت بواقع تأثير البنية الاجتماعية وبفترة وجيزة إلى الطابع الجماعي لتأخذ شكل النظم حيث "لم تتوقف عند حدود المنفعة وضرورات الاستخدام أو الاستعمال البدائي اليومي، إنما برزت فيها لمسات جمالية وذوقية". [٢٤٠]

بدأ الإنسان في المجتمعات المتحضرة يربط ما بين قوى الطبيعة والظواهر المحيطة به والعوامل المحركة لحياته وما بين الرموز والأشكال والتشخيصات المصورة لها، ومن خلال الطقس الديني، مارس الإنسان الإيماء كرمز عبر الكاهن والساحر وكل من اشترك في تأسيس الطقس وممارسته" لقد امتلكت كل الحضارات القديمة عبر التاريخ هذا النوع من التمثيل الإيمائي، كجزء من المراسيم الدينية، وكجزء من المشاركة في الأحداث الاحتفالية والتسلية، وتشير رسوم الكهوف إلى ذلك حيث أن نسق تلك الرسوم مكرر في كل الحضارات القديمة، فإعادة تمثيل الأحداث بلغة الإيماء عمل فني عالمي في تاريخ البشرية" [٢٤١]

اعتمدت الإيماءات التي اكتسبت طابعا فنيا على تفجير رموزها وشفراتها، فرقصات الحروب المعهودة لدى المجتمعات القديمة والمعتمدة كإرث حضاري فني في كثير من الأمم اليوم تعود أصولها إلى إيماءات التعبير عن فكرة القتال، قبل أن ينظمها الإيقاع

---

[٢٣٨] ينظر: مصطفى ، خالد احمد: جماليات الجسد في المسرح الإيمائي العراقي ، بحث غير منشور، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد (بغداد: ٢٠٠٤) ص٤-٥.

[٢] مقابلة شخصية مع الفنان خالد احمد مصطفى ، المدرس في كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، قسم التربية المسرحية ، بتاريخ ١١/٨ /٢٠٠٥ .

[٣] يوسف ،عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل ، مصدر سابق ، ص١٣ .

[١] ينظر : شيبرد ، ريجموند: مصدر سابق ، ص١٠- ١٢ .

والرقص إذ نظمها إيقاع الفكرة...يد تشير إلى الأمام وأخرى تسلسل حركات العصا أو السلاح...ووجه-يومئ- بالعزيمة والاتقاد- وتقدم ثابت للإقدام...الخ. هذا الشكل امتد إلى كل أنواع الطقوس والاحتفالات، بدا من الحضارات القديمة والى يومنا هذا[٢٤٢].

أ- الإغريق:

هناك إشارات كثيرة في المجتمعات القديمة أكدت حضور(الإيماء) في طقوسها واحتفالاتها، غير انه لم يكن مصنفا كنوع واضح المعالم من الفنون" حتى عند الإغريق عندما كان شائعا ما يعرف بـ(الأثولوج) حيث تقدم دروس في الأخلاق من خلال التمثيل الإيمائي قبل الدخول في العرض التراجيدي الناطق" [٢٤٣] علاوة إلى ذلك فقد كانوا يقدموا أنواعا من(الفارس) والتهريج وخلال المسرحيات كانت الجوقة تجسد الأحداث بالتمثيل الصامت والحركة، وقد أشار (أرسطو) إلى استخدامات الجوقة المتعددة للحركة والإيماء والتعبير الصامت، إضافة إلى ما يشبه (الرقص الحديث) في عصرنا هذا والمعروف عند الإغريق بـ(البيرهك)[٢٤٤].

وأكثر الدور الذي لعبه التمثيل الإيمائي (التمثيل الصامت) كان في الملهاة(Comimdia)- الساتورية- والاحتفالات الصاخبة، أما في المأساة- Tragedy- فيمكن اعتبار الجوقة- فيها واحد من منافذ الإيماء، إذ كانت تتدرب على بعض الحركات التعبيرية، مستخدمة الجسد بأكمله...حيث اعتمدت وظيفتها على استغلال الفضاء بالحركة، السبب الذي جعل الجوقة تواجه نظاما خاصا في التدريب الحركي" يتطلب مرونة عضلات الجسد وتعلم حرفية الرقص وإتقان توقيت الحركة بشكل متناغم مع الموسيقى" [٢٤٥]

وركز الجسد الإغريقي إيماءاته على الموضوعة الأخلاقية، إذ لم يخرج قانون-الحركة- عنده عن قانون اللغة- تسامي النص الأدبي- حيث بقي حبيس الأسطورة وقواعد الشكل المسرحي الصارم في أخلاقياته وتقوقعه في بوتقة- الدين- القدر- إلا انه تمكن (الجسد) من التحرر بشكل واضح في الملهاة وبالذات عند (ارستو فانيس) الذي أدرك أهمية مهارة الممثل وضرورة تحريك الجوقة كأجساد قادرة على مسك الصورة- كشكل أسطوري- إدراكا لأهمية التجسيد، ويتضح ذلك في مسرحياته(الضفادع) و(الزنابير) و(الطيور)....الخ[٢٤٦].

إن الشرط اللازم لأهمية(التجسيد) بالجسد يكمن في أن الممثل أو فرد الجوقة- عليه أن يعرض نفسه، النقطة التي أكد عليها (هيجل) بقوله(أن اللاتيني كان يعبر عن حريته بتقديم (عرض) كامل لجسديته ، وهو في ذلك يحول الجسد إلى أداة فكرية عن طريق العرض الجسدي وكان هذا نوع من التربية الروحية والعقلية معا" [٢٤٧].

ب- الرومان:

كانت متعة المشاهدة لدى الرومان أكثر من السمع، فالصورة عند الرومان أوقع من أي كلمة تثير غريزة الجنس أو سادّية الشخصية الرومانية- أحيانا – والبحث عن موطن اللذة والشهوة والضحك، كل ذلك مكن(الإيمائيين) من التسلل بخفة إلى الروح الرومانية المتعطشة للفرجة المسلية. هناك من يقول أن (ليفيوس اندرونيكس) وهو إغريقي كان أول من قدم التمثيل الصامت في روما، كما أن الإمبراطور (اوغسطس) الروماني كان قد شغف بالتمثيل الصامت ومع ذلك فقد كان اغلب الممثلين من العبيد، وقد

---

[٢٤٢] ينظر: مصطفى ، خالد احمد : مصدر سابق ، ص٧ .
[٣] شيبرد ، ريجموند: مصدر سابق ، ص١٤ ، ١٦.
[١] ينظر: شيبرد ، ريجموند: مصدر سابق ، ص١٦ .
[٢] دين ، الكسندر: أسس الإخراج المسرحي ، ترجمة : سعدية غنيم ،مصدر سابق، ص٤٠ .
[٢٤٦] ينظر: مصطفى، خالد احمد: مصدر سابق، ص٩.
[٤] جادرامر، هانز: تجلي الجميل ، ترجمة : سعيد توفيق، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، (القاهرة :١٩٩٧) ص٨٣ .

اعتمدت مواضيع التمثيل الصامت لدى الرومان على (الميثيولوجيا)[*] وهذا يعني أن هنالك مجالا كثيرا لقصص المغامرات والمساخر وغير ذلك. [٢٤٨]

إن الملاهي الشعبية التي تسمى (المهازل الخشنة) التي تحوي الهزل العنيف تتضمن رقصا ماجنا وكذلك عروض المايم التي تحتل مكانة كبيرة عند الشعب الروماني " كان مؤدي البانتومايم الروماني ممثلا وراقصا في آن واحد مستحوذا على المسرح وحده ومصورا من خلال الإيماء والحركة والوضع الجسدي دراما كاملة تتقمص فيها كل الأدوار بالتتابع " [٢٤٩]

وعلى وفق تقاليد التهريج الاحتفالية السائدة عند الرومان اخذ هذا الشكل المسرحي طابعا مفعما بأشكال الإيماءات البذيئة واكتسى سذاجة التعبير وسطحيته، غير أن المؤدي امتلك أكثر من حيلة في جسديته ودعاه إلى ابتكار حركات أكثر إضحاكا" فيقدم الممثل الإيمائي عروضه بوحدة إيقاعية منضبطة على جرس في قدمه نتفة أسطورية وحسب تبدل الشخصيات والأدوار التي يقدمها" [٢٥٠]. وقد هاجم الكتاب المسيحيون الأوائل التمثيل الصامت هجوما عنيفا بسبب أعمال الممثلين الفاجرة وإيماءاتهم الفاضحة. لقد استمر المايم والبانتومايم على الرغم من محاربة الكنيسة وبعض الملوك له ، حيث تواجد في الأسواق الشعبية والمدن والقرى وخلال الفرق الجوالة حتى وصل إلى فرنسا وانجلترا ، فقد كان المايم والبانتومايم "... الجسر الذي نقل تقاليد التمثيل المحترف الى العصور الوسطى " [٢٥١] ، وعن طريق الجسد يتم ترجمة الأفكار والدوافع الخاضعة لمتغيرات يستطيع الممثل تبريرها طيلة مدة العرض المسرحي لان " الجسد البشري في كل حركاته ، وسكناته ، واستقامته ، وانحناءته.... يصبح لغة صامتة في التمثيل الصامت ، فالجسد هو وسيطه الأوحد في إيصال موضوعته التمثيلية للجمهور بلا استخدام الحوار ويمكن أن يوظف الرقص والحركات الإيقاعية التي تخدم مسعاه . وهذا ما يسمى بـ(البانتومايم) " [٢٥٢].

ومنذ القرن العاشر تحولت الكنيسة عن رأيها في التمثيل وأخذت تتقبل المسرح بدلا من منعه واخذ الممثلون يقدمون مسرحيات الأسرار ومسرحيات الأخلاق وبمواضيع دينية وكان الطابع الغالب على تلك المسرحيات هو التمثيل الصامت. وكانت العروض تقدم أول أمرها داخل الكنيسة ومن بعد ذلك في المسارح الخاصة ومن ثم في الشوارع وفي الحدائق العامة. وكان المسرح الإيطالي حينذاك دينيا وغير مهذب ومن هذا المزيج ظهرت الكوميديا دي لارتا[٢٥٣].

إن الكوميديا دي لارتا كانت مسرحا ارتجاليا تحفل بنشاط مسرحي ضخم...ولقد كانت شوارع المدن الإيطالية شغوفة بتلك الملهاة الشعبية، حيث كان الممثلون يؤدون أدوارا محددة مع تنويع النصوص. لقد كانت العروض مرتجلة ومليئة بالتمثيل الصامت مع لوحات بصرية(سكتشات بصرية) كانت تسمى(لازي)[٢٥٤]. لقد كانت هذه الملهاة الشعبية تمثيلية مسرحية إيطالية صرفة اتسمت بالخشونة والاسفاف والفجور، وسميت بالكوميديا ديلارتي لأنها شملت عمل المسرحيين الحرفيين لا عمل الهواة وممثلي البلاط، وهي شكل مسرحي غير خاضع لنص مكتوب عبارة عن ادوار يحفظها الممثلون،وعند التمثيل يكونون هم مؤلفون لأدوارهم.إنها مهارة الممثلين الصامتين التي أعطتهم القدرة الجسدية للتعبير بحركات وإشارات وإيماءات ذات دلالات يعكسون من خلالها واقعهم الاجتماعي.[٢٥٥]

هذا الارتجال بطبيعة الحال يتطلب من الممثل القدرة على المرونة الجسدية لأداء الحركات والإشارات والإيماءات المطلوبة، فضلا عن ثقافة اجتماعية لواقعه، إضافة إلى إجادة فن التمثيل الصامت المعبر والرقص والغناء الذي يتطلب نوعا من الرجال والنساء والمهرة الذين تدربوا وتعلموا على أداء نوع معين من الشخصيات، ولديهم القدرة والجرأة في مواجهة المتلقين وهم على استعداد كامل لمعالجة أي موقف أدائي طارئ. ذلك لمتطلبات الاحتفالات الحرة والدعوة إلى الضحك الناقد والسخرية والفكاهة من موقف ما، كلها تجسد بوساطة الحركات المبالغة والدقة والغناء والرقص والإيماءة والإشارة والتمثيل الصامت والعنصر الأهم الارتجال، مما تطلب من ممثل كوميديا ديلارتا جسداً رشيقا وتجربة وخبرة طويلة نتيجة التدريب لسنوات عديدة لرسم وإتقان الحركة

---

[*] المثيولوجيا (Mytholgie) : " ثيمات وأساطير وخرافات متصلة بالآلهة وأنصاف الآلهة ، والأبطال الخرافيين عند الشعوب القديمة وقد شاعت اللفظة للدلالة على الثيمات الكلاسيكية أي اليونانية أو الرومانية ، ثم شملت كل ما يندرج في هذا المفهوم من ماضي الشعوب الأخرى مثل المصريين والهنود والصينيين واليابانيين ....الخ "
عبد النور، جبور: المعجم الأدبي ، ط١، دار العلم للملايين (بيروت : ١٩٧٩) ص٢٧٤ .

[١] ينظر: شيبرد ، ريجموند: مصدر سابق ، ص١٥ ، ١٦ .
[٢] باري ، رولف: كتابات في فن التمثيل الصامت ، ترجمة : سامي صلاح ، مهرجان القاهرة الدولي (القاهرة : ٢٠٠١) ص٧٠.
[١] يوسف ،عقيل مهدي: مصدر سابق ، ص٢٣ .
[٢٥١] باري ، رولف : مصدر سابق ، ص١١.
[٢٥٢] يوسف ، عقيل مهدي : مصدر سابق ، ص٢٥.
[٤] ينظر: شيبرد ، ريجموند: مصدر سابق ، ص١٦ .
[٢٥٤] ينظر: نفس المصدر السابق والصفحة .
[١] للمزيد ينظر: فارجاس ،لويس : المرشد إلى فن المسرح ، ترجمة : احمد سلامة محمد، دار الشؤون الثقافية،(بغداد : ب ت) ص٨٤ ، ٨٥ .

وإيقاعها[٢٥٦].لذا يؤدي ممثل كوميديا ديلارتا شخصية واحدة يتخصص فيها ويقوم على أدائها ويكرس جل حياته الفنية لها ويدرس خصائصها كافة من ناحية التعبير والحركة والسلوك والتصرف[٢٥٧].

ويرى الباحث أن جسد الممثل الروماني كان وسيطاً مادياً بين الجسد نفسه وبين تلك الأفعال ، سواء كانت كوميدية هازلة ، تقدم حركات تخدش الحياء ، أو مأساوية تتميز بالفضاضة والخشونة ، بينما كان جسد الممثل الإغريقي وسيطاً روحيا بين ما يبتغيه وينشده وبين الآلهة التي يتضرع إليها من اجل الحصول على مبتغاه.

بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية وخصوصا القسم الشرقي منها(مقاطعة كوستا تينابولس) على يد الأتراك في القرن الخامس عشر كانت مركزا ومستودعا للثقافة هرب الممثلون وانتشروا في أوروبا، ونقلوا التمثيل الصامت إليها، فظهر ذلك في مسرحية (هاملت) لشكسبير أي أن التمثيل الصامت كان موجودا في إنكلترا، وقد سار على خطاه(جون يج) في أوائل القرن السابع عشر وفي نهاية القرن أكمله الممثل الإنكليزي (جوزيف غريمالدي)، وفي بداية القرن التاسع عشر اخذ التمثيل الصامت في إنكلترا يأخذ شكلا جديدا وبالتدريج اخذ شكله المعروف اليوم والمسمى بالمسرح الموسيقي الذي يحتوي على التمثيل الصامت وعلى الغناء وعلى الرقص وعلى الكلام[٢٥٨].

جـ.التمثيل الصامت في الشرق .

اعتمدت الدراما الشرقية كليا على التمثيل الصامت ، فالمسرح الهندي ولد في أحضان الطقوس الدينية وفيها نشأ . ذلك المسرح المليء بالأجواء الساحرة والروحانيات والغيبيات والتي اتسم بها مسرح الشرق عموما . المسرح الهندي وليد تلك الرقصات الدينية المقدسة ذات التعبير الرمزي عن تلك الشعائر بمختلف مذاهبها وعقائدها كالهندوكية والبوذية . اعتمدت الطقوس الدينية على عناصر الرقص والغناء والإيماءة التي عالجت بدورها مفاهيم دينية وفلسفية . فالطقس الهندي قائم على الرقص والإنشاد والإيماء ، ومن ثم كانت أرقى الفنون الدرامية هو الرقص الدرامي [٢٥٩] ، بات أداء الممثل الصامت في المسرح الهندي يسجل اصغر دقائق حركات أجزاء الجسد مثل حركة الرقبة واليد والقدم والرموش والحواجب فضلا عن أجزاء الجسد الأخرى التي يتخذها الممثل في أثناء الرقص الدرامي [٢٦٠] .

لقد تأثر التمثيل الإيمائي (الصامت) في المسرح الهندي بعناصر الشعر والرقص والغناء والموسيقى ، فالشعر له الأثر الكبير في أداء الممثل من حيث الحركات والوقفات والإشارات والإيماءات ، لأنه يحدد إيقاعاتها . والموسيقى في الأداء الصامت هي عامل مساعد ومهم في إبراز التعبيرات والانفعالات والعواطف والمشاعر الداخلية وتجسيدها بوساطة الجسد وحركاته المختلفة [٢٦١] . والرقص وسيلة مثلى للتعبير عن كافة اللحظات وخير وسيلة للإفصاح عن المشاعر والعواطف والانفعالات التي تقف الوسائل الأخرى عاجزة عن الإفصاح عنها بصدق . والدراما والرقص عنصران لا ينفصلان في المسرح الهندي [٢٦٢] .

أما المسرح الصيني فقد نشا أيضا في رحم الطقوس الدينية والاحتفالات والأعياد وأنواع الرقص الضاربة في القدم في المعابد وبمصاحبة الموسيقى ، والنشاط المسرحي الأكثر شهرة هو ما يسمى بـ(الأوبرا الصينية) والتي ظهرت في نهاية القرن الرابع الميلادي ، وهي شبيهة إلى حد ما بالأوبرا الغربية . ثم أخذت أوجه عديدة ذات طابع مختلف ، إلا أن أوبرا بكين تعد الرئيسة الأم التي استمدت موضوعاتها من الأساطير والقصص الشعبية وكان الممثل يقوم بعدة تدريبات يومية للسيطرة على عضلاته وأداء الحركات الصعبة والتحكم بها مثل الحركات البهلوانية والاكروباتية واستعمال السيوف والرماح وأدوات القتال الثقيلة، والتعبير بوساطة الحركات الصامتة عن عنف المعركة ، ونظرا لبساطة المسرح الصيني وخلوه على الأغلب من الديكور والمناظر والأدوات ، وجب على الممثل في الأوبرا أن يوحي للمتلقي بالأشياء والحوادث والأفعال المختلفة بوساطة التعبير الصامت والإيماء الرمزي عن طريق الحركات والإشارات والإيماءات . كأن يرتقي سلماً أو يتسلق جبلاً .....إلى غير ذلك [٢٦٣] .

---

[٢] ينظر : أصلان ،أوديت : مصدر سابق ، ص٤٥٠.
[٣] تشيني ،شلدون: مصدر سابق ، ص٣٣١ .
[١] ينظر : شيبرد ، ريجموند: مصدر سابق ، ص١٦ .
[٢٥٩] ينظر: فكري،محمد:قصة الدراما الهندية،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر (القاهرة: ب.ت) ص٢٥
[٢٦٠] ينظر: نفس المصدر ، ص٢٦
[٢٦١] ينظر:فكري،محمد:قصة الدراما الهندية ،مصدر سابق، ص٤١، ص٤٢ .
[٢٦٢] ينظر:باوزر ، فوبيون : المسرح في الشرق ، مصدر سابق ، ص٣٢ .
[٢٦٣] ينظر:سعيد،نزار:من المسرح الصيني،دار الحرية للطباعة،(بغداد:١٩٧٣)ص١٥-ص٢٣ .

ومن أهم أنواع النشاط المسرحي الصيني تجسدت في (التانتزو) وهي نوع بسيط من المسرحيات الغنائية ، وممثل (التانتزو) له مكانة بين ممثلي العالم ، بل قد يتخطاهم لاعتماده في الأداء على قابليته في الإيماء والتعبير والرمز عن الصورة أو الحالة أو الموقف الذي يدركه ويفهمه المتلقي [٢٦٤] .

ونتيجة العبء الذي وقع على كاهل الممثل الصيني من نقل التعبير والإيماء بالأشياء والأحداث والرمز إليها بالحركة والإشارة والإيماء ، لذا وجب تدريب الممثلين وإعدادهم منذ سن مبكرة على السيطرة البهلوانية على أجسامهم ويتعلمون إضافة إلى ذلك مجموعة كبيرة من الإيماءات التقليدية . لكي يكون جسد الممثل مرنا بهلوانا نشيطا وان يستمر بالتدريب طوال حياته الفنية[٢٦٥].

أما المسرح الياباني فتتحدد هويته الفنية أيضا بالارتكاز على الجذور التاريخية والعقائدية والأسطورية . والرقص والتمثيل الصامت هما أساس في كل الفنون الدرامية اليابانية [٢٦٦] .

فمسرح النو مسرح السلطة وفلسفتها ، والكابوكي مسرح الشعب . لقد انحدر مسرح النو من الرقصات البوذية ذات الطقس الديني التي تؤدى من اجل استمالة الآلهة والتي تقام في الهياكل والمعابد ويعد شكلا مسرحيا عريقا ، ازدهر وتطور في بداية القرن الخامس عشر ، وهو مسرح غنائي كلاسيكي ، من قمة أشكال المسرح التعبيري الراقص ، وذو مزيج مركب من الرقص الشعبي الجمالي بمصاحبة الموسيقى والشعر مع النثر الجميل ، ومن عروض الاحتفالات الدينية التي تقام في المعابد ومن رقصات (الدينجاكو والساروجاكو) ، مع توازن الرقص والتمثيل الصامت [٢٦٧] .

الرقص والحركة والإيماء والغناء من أساسيات أداء الممثل في مسرح النو وإيقاع أداء الممثل بطيء نسبيا ، فكل حركة أو إيماءة تؤدى بعناية بالغة لان كل نوع منها يعطي معنى ودلالة خاصة تختلف عن النوع الآخر . وهو بذلك ملي بالتعبيرات وكثرة الحركات واللفتات والإيماءات والإشارات الموازنة في أدائها بشكل مهذب عالي التقنية [٢٦٨] .

أما المسرح الكابوكي فبدايته في مطلع القرن السابع عشر ، وازدهر في القرنين التاليين ، فهو شكل مسرحي معقد لاحتوائه مادة غير خاضعة للمنطق فهو أشبه برحلة في عالم الخيال والأحلام والرؤيا الشاعرية ، والكابوكي فن يختص بالحواس ، فن بصري يتميز بعناصر الدهشة والاستمتاع ومشاهد استعراضية تسر المتلقي الياباني ، علاوة على التقنية العالية في الأداء الجميل والتعبير الفني الرفيع، إذ يعتمد الأداء على فنون الغناء والرقص وحركات ذات إيقاع وأوضاع جسدية معبرة وإشارات وإيماءات ثابتة ، إن ممثل الكابوكي يجسد الشخصية بوساطة حركاته الراقصة أو إشاراته وإيماءاته مستعينا بمرونة جسده الأداة التعبيرية لمختلف المواقف والحالات التي تمر في أدائه، أي أنه يعبر عن الحالة دلالةً ، أي أن الأداء ذو نزعة رمزية لأنه فن يخاطب ويمتع العين قبل الأذن . وشكل مسرحي صمم لذوق المتلقي الياباني ومشاهد استعراضية غنية بالألوان وباعث على النشوة ، يؤديها الممثلون ذو المهارة العالية ، والمثل الأعلى للممثل الكابوكي الوصول إلى قمة الأسلوب في التعبير من خلال أدائه لإرضاء المتلقي أولا والوصول بهذا الفن المسرحي إلى الكمال ثانيا . [٢٦٩]

وفي ضوء ما سبق فان كل ما يقوم به الممثل من أفعال وحركات على خشبة المسرحي موظفا وسائله وأدواته التعبيرية بدون حوار هو (تمثيل صامت) هدفه الكشف عن الفهم الداخلي والخارجي للشخصية عن طريق إمكانياته الأدائية وطاقاته الجسدية المعبرة .

د . العصر الحديث :

في عشرينات القرن التاسع عشر شهدت فرنسا تطوراً في التمثيل الصامت ، حيث ظهر (المايم الأبيض – الوجه الصامت) والذي ازدهر رغم القيود التي فرضها لويس الرابع عشر واستمر ذلك طوال حكم لويس الخامس عشر والسادس عشر واستؤنف

---

[٢٦٤] سعيد،نزار:من المسرح الصيني : مصدر سابق، ص١١ ، ص١٢ .
[٢٦٥] باوزر ، فوبيون : المسرح في الشرق، مصدر سابق ، ص٣٢٠ ، ص٣٢١ .
[٢٦٦] باوزر،فوبيون:المسرح الياباني، ترجمة : سعد زغلول نصار ، مصدر سابق، ص٧
[٢٦٧] ينظر:نفس المصدر، ص١٩
[٢٦٨] باوزر ، فوبيون : المسرح الياباني ، مصدر سابق، ص٢٧ .
[٢٦٩] ينظر:ميتاكة، شوتارو: مسرح الكابوكي الياباني، ترجمة : توفيق الأسدي ، في مجلة الحياة المسرحية ، العدد (٣) ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (دمشق : ١٩٧٧-١٩٧٨) ص٦٤ .

خلال حكم نابليون ، وقد سمي (بالتمثيل الإيمائي الأخرس) نتيجة للقيود المفروضة عليه . ووظف هذا الفن الجسد بكل تفاصيله في نقل موضوعاته من خلال الايهامات مثل حركات المشي ، المشي عكس اتجاه الريح ، والصعود والنزول على السلالم ، وتقنية حركة الأطراف وملامح الوجه ، وتصورات أخرى للأفعال وللأشياء في العالم الخارجي [٢٧٠] ، وأشهر من أدى هذا النوع من البانتومايم هو (جان غاسبارد ديبورو) الذي غير التمثيل الصامت من التهريج إلى الدراما ، فلقد صاغ له قصص ذات حبكات وشخصيات ذات علاقات ومواضيع ذات مغزى معاصر ، لقد اختار أن يمثل شخصية (بيروت –Pirot) بدلا من الشخصية التقليدية (هارلكين) ، وكان مسرحه يسمى (فوتاموس) وظل مسرحه يلقى نجاحا حتى بدايات الأربعينات من القرن التاسع عشر[٢٧١] .

ولقد هبط التمثيل الصامت في أوربا بعد (ديبورو) إلى المرتبة الثانية في المجال الفني وظل كجزء من منهج تدريب الممثل مع ظهور بعض العروض الصامتة بين الحين والآخر في المسارح وفي المنتديات الليلية [٢٧٢] ، ونتيجة للتطور العلمي والتكنولوجي الذي شهدته أوربا بعد الحرب العالمية الثانية والاهتمام بالنشاطات الفنية والترفيهية والرياضية حيث اثر ذلك عميقا على فنون البانتومايم والمسرح والرقص التي عرفها القرن العشرون وخاصة في مجال الحركة . فقد جاءت تعاليم (دلسارت) إلى تحرير جذع الإنسان وجعله عنصراً من عناصر التعبير ، منطلقاً من ملاحظاته التي بنيت على دراسة سلوك الإنسان أثناء حياته الاعتيادية ، وهذا ما تم بحثه في المبحث الخامس .

> " إن الأب الحقيقي للتمثيل الصامت الحديث هو (اتيان ديكرو) الذي درس التمثيل في معهد (فوكولمبيه) في باريس بإشراف جارلس دولان في بداية العشرينات من القرن العشرين وأصبح مهتما بالحركة الدراماتيكية وبالتمثيل الصامت ومن ثم قام ببحوث قادته إلى الوصول إلى التقنية الحديثة لهذا الفن .... كان يؤلف ويتمرن ويختلق ايهامات متعددة ... لقد كان ديكرو منظّراً كبيرا ولكنه لم يكن يمتلك القدرة إلى أن يكون ممثلاً بارعاً . ولقد حقق تلامذته حلمه ... مَثّل (جان لوي بارو) دور (ديبورو) في فلم (أطفال الجنة) ... ومثل (ديكرو) دور والد (ديبورو) ثم جاء (مارسيل مارسو) لينشر رسالة ديكرو في إنحاء العالم " [٢٧٣]

وقد نال (مارسو) إعجاب الجمهور في معظم أقطار العالم إضافة إلى تبني أكثر ممثلي الصامت عاداته الشخصية في الحركة [٢٧٤]، ثم اخذ التمثيل الصامت ينتشر انتشارا واسعا في أنحاء العالم وهذا ما تم بحثه في المبحث الخامس .

ويستنتج الباحث مما سبق أن التمثيل الصامت الحديث قد تحدى كل الصعوبات والقيود السياسية، حاملاً رسالته الإنسانية بمضمونها (الفكري – الفلسفي – الجمالي) عبر أجساد مؤديه بلغة تواصلية مرئية معبرا عن الفعل السيكولوجي الاجتماعي إلى يومنا هذا .

الدراسات السابقة

لم يعثر الباحث على دراسات سابقة تخص موضوع البحث ، ولكن هناك بعض الدراسات التي تعد مقاربة للدراسة الحالية ، لكنها لا تدخل في صلب موضوع البحث الحالي .

أولا: **دراسة العامري** (**١٩٩٨**) .

(التمثيل الإيمائي مفهومة وتطبيقاته في العراق)

دراسة هدفت إلى : التعريف بفن التمثيل الإيمائي عالمياً ومحلياً في ضوء تجربة المسرح العراقي للفترة من ١٩٨٠-١٩٩٦ .

وقد حصرت الباحثة عينة البحث بثلاثة عروض مسرحية هي (مسرحية الظل - تأليف وإخراج جلال جميل ، ومسرحية المعطف – المعدة عن رواية (غوغول) سيناريو وإخراج شفيق المهدي ، ومسرحية (لا) -سيناريو وإخراج وتمثيل خالد احمد مصطفى) .

وكانت أهم نتائج الدراسة :

---

[٢٧٠] ينظر : العامري ، كواكب كاظم : التمثيل الإيمائي مفهومة وتطبيقاته في العراق ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد (بغداد : ١٩٩٨) ، ص٣٥ .
[٢٧١] ينظر : شيبرد ، رجموند ، مصدر سابق ، ص١٧.
[٢٧٢] ينظر : شيبرد ريجموند : مصدر سابق ، ص١٧.
[٢٧٣]شيبرد ريجموند : مصدر سابق ، ص١٧.
[٢٧٤] ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص١٨.

إن العروض الثلاثة المذكورة قدمت نماذج شخصيات تنطبق عليها كل المحليات والبيئات . أما بالنسبة للإيماءات والحركات فإنها كانت قد أسقطت منها محليتها وتحولت إلى حركات وإيماءات في لغة توافقية موجهة لمشاهد عالمي ، وهذا لا يتأتى إلا من خلال ما يقدم على المسرح العراقي من عروض إيمائية تحاور المتلقي عن طريق الإشارة والحركة والمحافظة على تسلسل الحدث الدرامي بوساطة حركة الممثل وتعبيراته الجسدية .

وعلى وفق النتائج التي توصلت إليها الباحثة اقترحت وضع برنامج تدريبي للممثل في المسرح الإيمائي ذلك لتطوير الأداء في هذا الفن[٢٧٥] .

ثانياً: دراسة (يعقوب) (١٩٩٦)

(البايوميكانيك وعلاقته بإعداد الممثل المسرحي)

دراسة هدفت إلى: معرفة مدى استفادة الممثل المسرحي في تطبيق الشروط البايوميكانيكة في عملية إعداد جهازه الحركي .

واختارت الباحثة العينة العفوية من طلاب المرحلة الأولى في كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، وبلغ عددهم (٢٠) طالبا.

وكانت أهم نتائج الدراسة :

- إن التمارين التي يؤديها الممثل هي ليست بالضرورة مخصصة لإنماء مهاراته الرياضية فقط وإنما جاءت لتحفيز فعله المسرحي وإغنائه فنيا .
- إن معرفة الممثل بقوانين وشروط البايوميكانيك تفسح المجال لتطوير تمارينه الجسدية وجعلها أكثر علمية في التطبيق [٢٧٦].

ثالثاً: دراسة جمعة (٢٠٠٠)

(اللياقة البدنية المسرحية وأثرها في مرونة جسد الممثل)

أطروحة دكتوراه هدفت إلى :

- إعداد برنامج تدريبي مقترح في اللياقة البدنية المسرحية لطلبة قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون من خلال :
- الكشف عن واقع اللياقة البدنية المسرحية كمادة دراسية من مواد منهج قسم المسرح في كلية الفنون الجميلة .
- إعداد وحدات تدريبية مقترحة بديلة عن مفردات المنهج المقرر لمادة اللياقة البدنية المسرحية تنظم على شكل برنامج متتابع .
- الكشف عن اثر اللياقة البدنية المسرحية في مرونة جسد طالب التمثيل بتطبيق البرنامج المقترح على طلبة المرحلة الأولى – قسم الفنون المسرحية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .

واختار الباحث عينته بالطريقة القصدية من طلبة المرحلة الأولى – قسم الفنون المسرحية للعام ١٩٩٩-٢٠٠٠ وقد بلغ عدد المفحوصين (٢٣) طالبا وطالبة قسموا إلى مجموعة تجريبية وعددهم (١٤) طالبا وطالبة ومجموعة ضابطة وعددهم (٩) طلاب .

واهم الاستنتاجات:

- إن طالب التمثيل بحاجة كبيرة للتدريب على تمارين اللياقة البدنية المسرحية لما تشكله من ارتباط وصلة في أداء الممثل .
- إن زيادة مهارة طالب التمثيل في اللياقة البدنية المسرحية وتنوع تمريناتها وحركاتها تزيد من كفاءته في تطبيق الجانب الحركي المرن في العرض المسرحي . [٢٧٧]

---

[٢٧٥] العامري ، كواكب كاظم سرهيد : التمثيل الايمائي مفهومة وتطبيقاته في العراق ، رسالة ماجستير غير منشورة / كلية الفنون الجملية / جامعة بغداد (بغداد: ١٩٩٨) .

[٢٧٦] يعقوب ، ثورة يوسف : البايوميكانيك وعلاقته بإعداد الممثل المسرحي ، المؤتمر القطري الأول للفنون – كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة (١٩٩٦) .

من خلال اطلاع الباحث على الدراسات المشابهة وجد أنها قريبة إلى دراسته من خلال الهدف الأساسي في الدراسات إلا وهو العمل في تطوير أداء الممثل المسرحي. إذ تتفق الدراسة الأولى مع دراسة الباحث في التمارين المقترحة لتطوير أداء الممثل كتمارين الذراعين والساقين والجذع من ناحية المبدأ لك الاختلاف في التطبيق ذلك لان الباحث استخدم في دراسته الموسيقى والإيقاع لتطبيق التمارين المقترحة .

أما الدراسة الثانية فقد أكدت على ضرورة تطبيق الحركات على وفق شروط بايوميكانيكية تساعد الممثل في إعداد جسده أثناء الأداء الحركي، وهذا ما اتفق مع دراسة الباحث في تطبيق التمارين المقترحة وبالأخص تمارين التوافق والقدرة العضلية.

أما الدراسة الثالثة فإنها تتفق مع دراسة الباحث فيما يخص إعداد جسد الممثل وخاصة (مرونة الجسد) . إلا أن الدارسة تناولت جانب الإعداد العام في تدريب الممثل ، في حين أن دراسة الباحث تناولت جانب الإعداد الخاص .

ما أسفر عنه الإطار النظري

١. الإيماء لغة الجسد الأولى بدا غريزيا وتطور فنيا .
٢. الإيماء فن رمزي وتعبيري اعتمده الإنسان منذ أولى الحضارات وحتى وقتنا المعاصر .
٣. الإيماءة نمط من أنماط الحركة تنبثق من عملية التفاعل بين (جسد الممثل) و (الفضاء الخارجي) وجمالها يعتمد مهارة المؤدي.
٤. الجسد هو الوسيط الحي في نقل الموضوع عبر امتزاج معطيات فن الرقص والحركات الإيقاعية التي تطورت فيما بعد إلى مفهوم (البانتومايم) .
٥. إن الجسد الإنساني بالإمكان تطويره وفق نظام تدريبي معين(حركي – إيقاعي) فهو يكتسب ويعطي في الوقت نفسه .
٦. إن الإيماءة والحركة تكشف في شكلها وإيقاعها عن هدف ذي قيمة أو حالة ذهنية.
٧. لا يوجد نظير في العالم في فن الإيماء والتعبير الحركي الإيقاعي كما هو في الفن الشرقي (الهند ، الصين ، اليابان) لما يتميز به من دقة الحركة وجمال الإيماءة .
٨. اعتمدت تمارين فن الإيماء عند دلسارت في تدريب الممثل على الفلسفة الروحية وانعكاسها على جمالية تشكيل الجسد منطلقا من القوانين التي صاغها (أن يثير ، أن يمتع ، أن يقنع)
٩. إن تجارب بارو في تدريب الممثل في المايم جمعت شتى الطروحات في منهج شامل حيث عمد إلى تمارين شاقة لصقل جسد الممثل وتطهيره من التشوهات .
١٠. هدف مارسو في تدريب الممثل في أن يظهر جسده كتمثال مصقول بأزميل نحات متخلصا من فوضى الحركة وميكانيكيتها ، معتمدا (غنائية التعبير) وانسيابية الإيقاع الموسيقي .
١١. إن استخدام طريقة النمذجة في التدريس والتدريب هي أفضل طرق التعلم (الحسحركي) ذلك لاشتراك حاستي البصر والسمع في آن واحد والتي تشكل نسبة ٩٤% .
١٢. إن الطرق والأساليب المتبعة في التمرينات الخاصة لتدريب الممثل عند (مايرخولد ، غروتوفسكي ، موريس فيشمان ، كوخ ، ليتزبيسك ، لين اوكسنفورد ، دلسارت ، بارو ، مارسو) تميزت بتأكيدها على ضرورة استخدام الإيقاع والموسيقى رغم اختلاف مسميات ومفردات التمارين .

---

[٢٧٧] جمعة ، صفاء الدين حسين : اللياقة البدنية المسرحية وأثرها في مرونة جسد الممثل أطروحة دكتوراه تقدم بها إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد عام ٢٠٠٠ .

الفصل الرابع

عرض النتائج ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

بعد جمع البيانات الخاصة بالتجربة للاختبارات الحسحركية ونتائج الأداء لتمارين التمثيل الصامت مع الموسيقى وبالاستعانة بالوسائل الإحصائية توصل الباحث إلى ما يأتي :

أولا: نتائج الاختبارات الحسحركية (أدوات الممثل الجسدية)

يتضح من خلال الجدول رقم (٨) ما يلي :

جدول رقم (٨)

قيمة U المحتسبة للمجموعتين الضابطة والتجريبية في الاختبارات البعدية للإحساس الحركي .

ت الاختبار	الاختبار	المجموعة الضابطة	المجموعة التجريبية	النتيجة
		قيمة U	قيمة U	
١.	اختبار الإحساس بالوثب	٢٠	١٢	معنوي
٢.	اختبار الإحساس بالقدم الأفقي	١٣	١٠	معنوي
٣.	اختبار الإحساس بالقدم العمودي	١٢	٩	معنوي
٤.	اختبار الإحساس بالذراعين الأفقي	١٦	١١	معنوي
٥.	اختبار الإحساس بالذراعين العمودي	١٥	٩	معنوي

قيمة U عند مستوى دلالة ٠.٠٥ والقيمة الحرجة ٢٣ .

١. وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين نتائج الاختبار البعدي للمجموعة التجريبية ونتائج الاختبار البعدي للمجموعة الضابطة في الاختبار الأول للمدرك الحسحركي والذي يقيس الإحساس بمسافة الوثب تحت مستوى الدلالة (٠.٠٥) ، وقد بلغت قيمة (U)

المحتسبة للمجموعة التجريبية (١٢) وقيمة (U) المحتسبة للمجموعة الضابطة (٢٠) ، وبالمقارنة بقيمة (U) الجدولية (٢٣) تبين أن الفرق كان معنويا ولصالح المجموعة التجريبية .

لقد أثبتت نتائج هذا الاختبار على أن تعامل طالب التمثيل مع أجزاء جسده وكيفية تحديد موقعة بالنسبة للمكان أو الأشياء والبحث والتوازن ومقاومة الجاذبية الأرضية في حركة غير معتادة والقدرة على ضم وجمع حركة الجسد وإمكانية التحرر ، كل ذلك ساهم في تطوير الإحساس الحركي لطلاب المجموعة التجريبية لاختبار الوثب .

٢. وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين نتائج الاختبار البعدي للمجموعة التجريبية ونتائج الاختبار البعدي للمجموعة الضابطة في الاختبار الثاني للمدرك الحسحركي والذي يقيس الإحساس بالقدم الأفقي تحت مستوى دلالة (٠.٠٥) حيث بلغت قيمة (U) المحتسبة للمجموعة التجريبية (١٠) وقيمة (U) المحتسبة للمجموعة الضابطة (١٣) ، وبالمقارنة بقيمة (U) الجدولية (٢٣) تبين أن الفرق كان معنويا ولصالح المجموعة التجريبية .

٣. وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين نتائج الاختبار البعدي للمجموعة التجريبية ونتائج الاختبار البعدي للمجموعة الضابطة في الاختبار الثالث للمدرك الحسحركي والذي يقيس إحساس القدم العمودي تحت مستوى دلالة (٠.٠٥) حيث بلغت قيمة (U) المحتسبة للمجموعة التجريبية (٩) وقيمة (U) المحتسبة للمجموعة الضابطة (١٢) ، وبالمقارنة بقيمة (U) الجدولية (٢٣) تبين أن الفرق كان معنويا ولصالح المجموعة التجريبية .

" إن الحالة العقلية تؤثر على طريقة أدائنا لأي حركة وأثناء أدائنا لأي من هذه الحركات يجب أن يتوفر موقفان عقليان هما الوظيفة الموضوعية أي حالة التفكير التي تسبق الأداء والإحساس بالحركة أي الأسلوب (السيكوسماتي)[•] الناشئ عن التفاعل بين الظواهر الجسدية والنفسية " [٢٧٨]

٤. وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين نتائج الاختبار البعدي للمجموعة التجريبية ونتائج الاختبار البعدي للمجموعة الضابطة في الاختبار الرابع للمدرك الحسحركي والذي يقيس الإحساس بالذراعين الأفقي عند مستوى دلالة (٠.٠٥) حيث بلغت قيمة (U) المحتسبة للمجموعة التجريبية (١١) وقيمة (U) المحتسبة للمجموعة الضابطة (١٦) وبالمقارنة بقيمة (U) الجدولية (٢٣) تبين أن الفرق كان معنويا ولصالح المجموعة التجريبية .

٥. وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين نتائج الاختبار البعدي للمجموعة التجريبية ونتائج الاختبار البعدي للمجموعة الضابطة في الاختبار الخامس الذي يقيس الإحساس بالذراعين العمودي تحت مستوى دلالة (٠.٠٥) حيث بلغت قيمة (U) المحتسبة للمجموعة التجريبية (٩) وقيمة (U) المحتسبة للمجموعة الضابطة (١٥) ، وبالمقارنة بقيمة (U) الجدولية (٢٣) تبين أن الفرق كان معنويا ولصالح المجموعة التجريبية .

إن كل حركة أو إيماءة وكل تعبير في الوجه أو وضعية يأخذها الجسد لها صدى في عالمنا الداخلي وبالعكس " فليس هناك من يكشف عن دخيلة الإنسان بوضوح ..... أكثر من الحركة والإيماءة " [٢٧٩]

وهذا ما أثبتته نتائج الاختبارات بتقدم المجموعة التجريبية في القدرة على الإحساس بالذراعين والقدمين وهذا يدل على فعالية هذه التمارين والتي كانت ضمن النماذج التدريبية .

مما سبق عرضه من نتائج في جدول رقم (٨) والخاص باختبارات الإدراك الحسحركي (أدوات الممثل الجسدية) نجد أن الفروق كانت معنوية لصالح المجموعة التجريبية لكافة الاختبارات وبهذا يستنتج الباحث أن هذه التمارين قد ساهمت وبشكل ايجابي على تطوير إحساس الممثل الحسحركي والذي يمكن التعبير عنه بأدوات الممثل الجسدية وبهذا يكون الباحث قد حقق الفرضية الأولى وهي هناك فروق ذات دلالة إحصائية بين المجموعتين التجريبية والضابطة في اختبارات الإدراك الحسحركي (أدوات الممثل الجسدية) لصالح المجموعة التجريبية وهذا يتفق مع تاكيد (البياتلي) " على استخدام تمارين موضعية ايقاعية (الحسحركية) في اداء الحركات الجسدية ، وذلك لان تمارين الممثل ليست عضلية بل هي تمارين جسدية وذهنية موجهة نحو حالات وظروف تدفع الى خلق نوع من الذكاء بالجسد القادر على التعبير" [٢٨٠] .

ثانيا : **عرض نتائج أداء تمارين التمثيل الصامت ومناقشتها**.

[•] (السيكوسماتية) : فرع من الطب يبحث في الاضطرابات أو الاعتلالات الجسدية الناشئة عن توتر انفعالي أو عاطفي والمعروفة بالاعتلالات السيكوسماتية.
قاموس مصطلحات التربية وعلم النفس .
http://www.khayma.cam/almordress/moussta/hat٣٠

[١] نيولاف ،جين : منهج لافان للممثلين والراقصين ، مصدر سابق ، ص١٦٣ .

[٢٧٩] كرومي ،عوني : الحركة في المسرح ، مصدر سابق ، ص٤ .

[٢٨٠] البياتلي ، قاسم : دوائر المسرح ، ط١ ، دار الكنوز الأدبية (بيروت : ١٩٩٨) ، ص٣٤.

جدول رقم (٩)

يبين نتائج الاختبار البعدي في أداء تمارين التمثيل الصامت للمجموعتين الضابطة والتجريبية .

ت	الاختبار	المجموعة الضابطة		المجموعة التجريبية	
		قيمة U	النتيجة	قيمة U	النتيجة
١.	المشي الإيهامي	٢٠	معنوي	١٠	معنوي
٢.	فتح الأبواب وغلقها	١٤	معنوي	٧	معنوي
٣.	المشي على حبل متوتر	١٦	معنوي	١١	معنوي
٤.	الدفع الوهمي	١٥	معنوي	٩	معنوي
٥.	شد الحبل الوهمي	١٣	معنوي	٦	معنوي

قيمة U عند مستوى دلالة ٠.٠٥ والقيمة الحرجة ٢٣

يتبين من خلال جدول رقم (٩) وجود فروق ذات دلالة إحصائية في اختبار الأداء للمجموعتين التجريبية والضابطة والذي يقيس درجة أداء الطالب في تمارين التمثيل الصامت مع الموسيقى الذي أجرته لجنة مؤلفة من ذوي الخبرة والاختصاص في مجال التمثيل الصامت تحت مستوى دلالة (٠.٠٥) حيث بلغت قيمة (U) المحتسبة للمجموعة التجريبية وحسب التسلسل من ١، ٢، ٣، ٤ ، ٥ هي (١٠، ٧, ١١، ٩، ٦) وقيمة (U) المحتسبة للمجموعة الضابطة وحسب التسلسل من ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ هي(٢٠ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٥ ، ١٣) . وكذلك يبين الجدول رقم (١٠) القيمة الإجمالية لاختبارات الأداء لتمارين التمثيل الصامت مع الموسيقى وكانت قيمة (U) المحتسبة للمجموعة التجريبية (٨.٦) وقيمة (U) المحتسبة للمجموعة الضابطة (١٥.٦) ، وبالمقارنة بقيمة (U) الجدولية (٢٣) يتبين أن الفرق كان معنويا ولصالح المجموعة التجريبية .

جدول رقم (١٠)

يوضح قيمة (U) المحتسبة لاختبارات الأداء لتمارين التمثيل الصامت للمجموعتين الضابطة والتجريبية (البعدية)

ت	المجموعة	قيمة (U)	النتيجة
١.	المجموعة الضابطة	١٥.٦	معنوي
٢.	المجموعة التجريبية	٨.٦	معنوي

قيمة (U) عند مستوى دلالة ٠.٠٥ والقيمة الحرجة ٢٣ .

ويوعز الباحث هذه النتيجة إلى تحسين أو تطوير أداء الممثل جسديا من خلال توافق الموسيقى مع الحركة والإيماءة (انسجام إيقاع الموسيقى مع إيقاع الحركة) في تمارين التمثيل الصامت ، وهذا يتفق مع رأي (الكسندر دين) ، أن التدريب الحركي " يتطلب مرونة أعضاء الجسد ... وإتقان الحركة بشكل متناغم مع الموسيقى "[٢٨١] ، وجاءت هذه النتيجة متفقة مع ما ذهب اليه (مايرخولد) الذي يرى: (إن أداء الممثل مع الموسيقى لابد أن ينسجم الأداء مع الموسيقى التي تتبادل الإيقاع مع أداء الممثل ومرافقة الموسيقى هنا لا يقتصر على الجانب الجمالي فحسب ، إنما يرتبط بالتعبير عن الجوهر الداخلي بحيث تستطيع الموسيقى أن تتكلم في الوقت الذي يصمت فيه الممثل . كما يؤكد (مايرخولد) حول موائمة الإشارات والإيماءات في الأداء مع الموسيقى التي يعتبرها عظيمة الأهمية في حالة المصاحبة للموسيقى) [٢٨٢] " تحدد الموسيقى مسبقاً _ بسرعاتها المتغيرة وتلحينها ورسمها عامة_ المشاهد وحركاتها ... وإشاراتها الفردية والجماعية تحديداً تاماً ... تندمج إيقاعات الحركات والإشارات وإيقاع المجموعات اندماجاً تاماً بالإيقاع الموسيقي ، ولا يمكن اعتبار أداء البانتوميم أداءً مثالياً على خشبة المسرح إلا في حالة بلوغ ذلك الاجتماع " [٢٨٣]

وتتفق هذه النتيجة مع تأكيد (موريس فيشمان) على "إن الغرض من التدريب على الحركة باستخدام الموسيقى والإيقاع هو :

١. تحرير الجسد من التوتر الزائد ومن التقلص .
٢. جعل الجسد أكثر تعبيراً . " [٢٨٤]

---

[٢٨١] دين ، الكسندر : أسس الإخراج المسرحي ، مصدر سابق ، ص٤٠ .
[٢٨٢] مايرخولد ، فيسفولد : في الفن المسرحي ، ج٢ ، مصدر سابق ، ص٣٥ .
[٢٨٣] مايرخولد ، فيسفولد : في الفن المسرحي ، ج١ ، مصدر سابق ،ص٨٩.
[٢٨٤] فيشمان موريس : مصدر سابق ، ص١٩٧ .

وبهذا يكون الباحث حقق فرضية البحث الثانية ألا وهي أن هناك فروقاً ذات دلالة إحصائية بين المجموعتين الضابطة والتجريبية في اختبار أداء تمارين التمثيل الصامت مع الموسيقى لصالح المجموعة التجريبية .

ومما سبق عرضه في الجداول (٨ ، ٩ ، ١٠) يتوصل الباحث : أن النماذج المعدة قد ساهمت بشكل ايجابي بما تمثله من قطع موسيقية وتمارين جسدية موضعية وتمارين تمثيل صامت .

لقد جاءت نتائج هذه الدراسة متفقة مع نتائج دراسة (ثورة يوسف) في (إعداد الممثل المسرحي ورفع مستواه الفني ، فقد أكدت : على أن التمارين الجسدية المستخدمة من قبل الممثل المسرحي في أسلوب علمي ، تساعده على تحفيز أدائه المسرحي وإغنائه فنياً بالشكل المطلوب ، وأداء حركاته بصورة سليمة وسهلة)[٢٨٥].

كما تتفق نتائج هذه الدراسة مع نتائج دراسة (صفاء الدين) في (إن زيادة مهارة الأداء لطالب التمثيل بحاجة كبيرة للتدريب على تمارين بدنية متنوعة الحركات ، ذات الصلة بالأداء التمثيلي، فضلا إلى زيادة كفاءته في مرونة الحركة المسرحية)[٢٨٦]

وبهذا يكون الباحث قد حقق الفرضية الثالثة ألا وهي أن النماذج المعدة لها اثر ايجابي على أداء الطالب ، لأنه من خلال تقليد النماذج المعدة على اختلافها يتحقق نوع من التقدم التدريبي لإمكانيات التعبير الجسدي لدى طالب التمثيل ورفع قدرات الانجاز الحركي في عملية الأداء أي بتطور نظام التدريب يتم من خلاله تطور في أداء الممثل وزيادة قابلية التعبير الجسدي تقنيا وجماليا .

---

[٢٨٥] يعقوب ، ثورة يوسف : مصدر سابق ، ص٦.

[٢٨٦] جمعة ، صفاء الدين حسين : مصدر سابق ، ص٤١٦ – ٤١٨.

الاستنتاجات

في ضوء ما كشفت عنه نتائج البحث التجريبية توصل الباحث إلى ما يلي :

١. كانت النماذج المعدة ذات فعالية في اكتشاف قدرات الجسد المقيدة .
٢. هناك علاقة ارتباط معنوية بين نتائج الطلاب في اختبارات الحسحركية ومستوى الأداء مما دل على توافق بين الذهن والجسد .

التوصيات

من خلال ما تقدم يوصي الباحث بما يلي :

١. ضرورة الاهتمام بتدريب الطلبة في مادة التمثيل الصامت وتزويدهم بنسخ من (C.D) مسجل عليها نماذج الأداء وتحفيزهم على تحضيرها كواجب بيتي.
٢. ضرورة استخدام أفلام لمشاهير ممثلي التمثيل الصامت وعرضها على الطلبة لتدعيم معلوماتهم .
٣. استخدام الموسيقى " في تمارين متنوعة في تدريب الطلبة لزيادة الرغبة والتشويق وتجاوز حالة الملل بالطريقة القديمة .
٤. تشكيل فرقة خاصة بهذا الفن تقدم نشاطا مسرحيا في بقية الكليات للتعريف بهذا الفن الجسدي الرائع .
٥. تدريس مادة التذوق الموسيقي لطلبة المرحلة الأولى ، قسم الفنون المسرحية.
٦. توفر مختبر نموذجي مبسط يحتوي على أهم أجهزة عرض الصوت (ستريو) وأجهزة عرض الأفلام (Data Show) كوسائل تعليمية حديثة لعرض النماذج وإيصال المعلومة للمتلقي (الطالب) بطرق سلسة ومشوقة.

المقترحات

يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية :

١. إجراء دراسة مقارنة بين كليات الفنون الجميلة في تدريس مادة التمثيل الصامت .
٢. تصميم برنامج (موسيقي) لتطوير أداء الممثل في البانتومايم .
٣. إجراء دراسة تحليلية حول اثر الموسيقى في تطوير جسد الممثل .

المصادر و المراجع

المصادر باللغة العربية

١. إبراهيم ، موسى فهمي وعادل علي حسين ، **التمرينات والعروض الرياضية** دار المعارف ، (القاهرة : ١٩٨٤) .

٢. ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري: **لسان العرب** ،دار لسان العرب ،ج١،ج٢، (بيروت: ب ت)

٣. أبو الحب،ضياء : **الموسيقى وعلم النفس** ،جامعة بغداد (بغداد : ١٩٧٠) .

٤. أبو زيد ، احمد عبد الرحيم **: تاريخ الأدب الروماني ، منذ البداية حتى عصر اوغسطوس**، دار النهضة العربية ، (القاهرة : ١٩٦٤) .

٥. أبو عوف ، احمد شفيق : **روائع الأوبرا العالمية**، م . م ، الأمين للتأليف والنشر ،(القاهرة: ب ت) .

٦. اردش ، سعد : **المخرج في المسرح المعاصر** ، المجلس الوطني للثقافة والأدب (الكويت ، ١٩٧٩) .

٧. أرسطو: **فن الشعر**،ترجمة:إبراهيم حمادة (القاهرة: ١٩٧٧) .

٨. أصلان ، أوديت : **فن المسرح ، ج٢** ، ترجمة : سامية احمد اسعد ، مكتبة الانجلو المصرية ، (القاهرة: ١٩٧٠) .

٩. اوكسنفورد ، لين : **تصميم الحركة** ، ترجمة سامي عبد الحميد ، مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر في جامعة الموصل،(العراق:١٩٨١) .

١٠. ايفانز،جيمس روس**: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم** ، ترجمة : فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، دار الطباعة الحديثة، (القاهرة : ١٩٧٤) .

١١. اينشتين، الفريد: **الموسيقى في العصر الرومانتيكي** ، ترجمة : احمد حمدي محمود،الهيئة المصرية العامة للكتاب،دار التأليف والنشر،(القاهرة: ١٩٧٣).

١٢. باوزر ، فوبيون : **المسرح في الشرق** ، ترجمة احمد رضا محمد رضا ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، (القاهرة : ب ت)

١٣. باوزر ، فوبيون : **المسرح الياباني** ، ترجمة : سعد زغلول نصار ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، (القاهرة : ب ت)

١٤. البستاني ، فؤاد إفرام : **المنجد** ، المطبعة الكاثوليكية ، (بيروت : ١٩٦٣) .

١٥. بليزايتون ، كاترين : **مسرح مايرخولد وبريخت** ، ترجمة : فايز قزق ، وزارة الثقافة ،(دمشق : ١٩٩٧)

١٦. بنتلي ، اريك : **نظرية المسرح الحديث** ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت ، منشورات وزارة الإعلام ، (بغداد : ١٩٧٦) .

١٧. بنشار ، ماكس : **تمهيد للفن الموسيقى** ، ترجمة وتقديم ، محمد رشاد بدران ،دار النهضة العربية ، (القاهرة : ١٩٧٣) .

١٨. بورتنوي ، جوليوس ، **الفيلسوف وفن الموسيقى** ، ترجمة : عبد الرحيم الجلبي ، سلسلة المأمون ، مطابع الحرية ، (بغداد : ١٩٩٠) .

١٩. بيسك، ليتز:**الممثل وجسده** ، ترجمة: الحسين علي يحيى، وزارة الثقافة،مركز اللغات والترجمة،مطابع المجلس الأعلى للثقافة والآثار، (القاهرة : ١٩٩٦).

٢٠. تايلر، جون رسل: **الموسوعة المسرحية ، ج١**، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي،سلسلة المأمون، مطابع دار الحرية للطباعة،(بغداد : ١٩٩٠) .

٢١. تايلر ، جون رسل : **الموسوعة المسرحية ، ج٢** ، ترجمة : سمير عبد الرحيم الجلبي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، (بغداد : ١٩٩١) .

٢٢. تشيني ، شلدون: **تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة** ، ترجمة : دريني خشبة ، (القاهرة : ١٩٦٣) .

٢٣. التكريتي ، جميل نصيف : **قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي**، دار الحرية للطباعة ، (بغداد : ١٩٨٥) .

٢٤. توفيق ،عبد الجبار:**التحليل الإحصائي في البحوث التربوية والنفسية والاجتماعية**(الطرق اللامعلمية)،مؤسسة الكويت للتقدم العلمي،(الكويت: ١٩٨٣)

٢٥. تومسن ، جورج : **اسخيلوس واثينا** ، ترجمة : صالح جواد كاظم ، وزارة الثقافة والإعلام ، (بغداد: ١٩٧٥) .

٢٦. جادرامر ، هانز : **تجلي الجميل** ، ترجمة : سعيد توفيق ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، (القاهرة : ١٩٩٧) .

٢٧. الجلبي ، سمير عبد الرحيم : **معجم المصطلحات المسرحية**، دار المأمون للترجمة والنشر ، (بغداد: ١٩٩٣) .

٢٨. جيلام ، سكوت روبرت : **أسس التصميم** ، ترجمة : محمد حمد يوسف ، دار النهضة ، (القاهرة : ١٩٦٨) .

٢٩. الحلو ، سليم : **الموسيقى الشرقية** ، دار مكتبة الحياة ، (بيروت : ب ت)

٣٠. حمادة ، إبراهيم : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** ، مطبعة دار الشعب ، (مصر : ١٩٧١)

٣١. الحنفي ، محمود احمد : **الموسيقى المصرية من اقدم العصور حتى الفتح العربي** ، في محيط الفنون ، ج٢، الموسيقى ، دار المعارف (مصر:ب.ت).

٣٢. الخولي ، سمحة : **الموسيقى الأوربية في القرنين السابع عشر والثامن عشر** ، في محيط الفنون ، ج٢، الموسيقى، دار المعارف بمصر ، (القاهرة: ب ت)

٣٣. ديفي ، س ، ث ، **التأليف الموسيقي** ، ترجمة : سمحة الخولي، مطابع دار المعارف بمصر ، (القاهرة : ١٩٦٥)

٣٤. دين ، الكسندر: **العناصر الأساسية لإخراج المسرحية** ، ترجمة : سامي عبد الحميد . (بغداد: ١٩٧٢)

٣٥. دين الكسندر : **أسس الإخراج المسرحي** ، ترجمة : سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (القاهرة: ١٩٨٣) .

٣٦. رايس ، المر : **المسرح الحي** ، ترجمة : داود حلمي السيد ، دار النهضة ، مصر للطباعة والنشر ، (القاهرة: ١٩٦٥) .

٣٧. رشدي ، رشاد : **نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن**، مكتبة الانجلو المصرية ، (القاهرة: ب ت)

٣٨. رشيد، صبحي أنور : **الموسيقى في العراق القديم** ، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد: ١٩٨٨) .

٣٩. رضا،عايدة: **الإيقاع الحركي**، مطبعة المدني، محمد الأمين،(القاهرة: ب ت)

٤٠. رولف ، باري **: كتابات في فن التمثيل الصامت** ، ترجمة : سامي صلاح ، مهرجان القاهرة الدولي (القاهرة : ٢٠٠١) .

٤١. زاكس ، كورت : **تراث الموسيقى العالمية** ، ترجمة : سمحة الخولي ، ، دار النهضة العربية ، (القاهرة : ١٩٦٤) .

٤٢. زكريا، فؤاد : **الموسيقى في القرن التاسع عشر في محيط الفنون** ، ج٢ ، الموسيقى ، (القاهرة : ب ت) .

٤٣. زكريا،فؤاد: **رتشارد فاغز**،دار القلم،الدار المصرية للتأليف،(القاهرة: ب ت)

٤٤. زكريا،فؤاد: **مع الموسيقى ذكريات**، الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر،(القاهرة ، ١٩٧١)

٤٥. سعيد، نزار: **من المسرح الصيني** ، دار الحرية للطباعة ،(بغداد : ١٩٧٣)

٤٦. سكر ، إبراهيم : **الدراما الإغريقية** ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، (القاهرة : ١٩٧٠) .

٤٧. سلامة ، عبد الحافظ محمد : **مدخل إلى تكنولوجيا التعليم** ، دار الفكر ، (عمان:١٩٩٨) .

٤٨. السيسي ، يوسف : **دعوة إلى الموسيقى** ، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الأنباء ، (الكويت: ١٩٨١)

٤٩. شاميبسينول، برنار: **تاريخ الموسيقى** ، ترجمة : ثروت كجول ، مؤسسة الإلف كتاب،(١٧٢)الدار المصرية للطباعة والنشر، (الإسكندرية: ب ت)

٥٠. شيبرد ، رجموند : **ثلاثون درس في التعبير الصامت**،ترجمة:سامي عبد الحميد ، وليد شامل : دار الكتب والوثائق ، (بغداد : ١٩٩٩) .

٥١. صبحي محمد ، أبو العلا عبد الفتاح : **فسيولوجيا ومورفولوجيا الرياضي وطرق القياس والتقويم**، دار الفكر العربي ، (القاهرة : ١٩٩٧)

٥٢. الصواف ، مصطفى كامل : **تاريخ الحياة الموسيقية** ، دار اليقظة العربية ، دمشق ، (سوريا : ب.ت)

٥٣. عباس،علي مزاحم:**فن التمثيل الصامت**(الميم) في العراق،الموسوعة الثقافية (٤) تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة العامة، (بغداد: ٢٠٠٤)

٥٤. عبد الرزاق ، اسعد ، وسامي عبد الحميد : **فن التمثيل** ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، (الموصل : ٢٠٠١) .

٥٥. عبد الرزاق ، اسعد ، عوني كرومي: **طرق تدريس التمثيل**، جامعة الموصل ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، (العراق : ١٩٨٠)

٥٦. عبد الفتاح،أبو العلا احمد ، و محمد صبحي حسانين: **فسيولوجيا ومورفولوجيا الرياضي وطرق القياس والتقويم** ، ط١، دار الفكر العربي ، (القاهرة:١٩٩٧) .

٥٧. عبد النور،جبور:**المعجم الادبي**، ط١، دار العلم للملايين،(بيروت:١٩٧٩).

٥٨. عبد الله ، علي : **دراسات موسيقية** ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد:١٩٩٩) .

٥٩. عبد الله ،علي:**الموسيقى التعبيرية**، دار الشؤون الثقافية العامة،(بغداد: ١٩٩٧)

٦٠. عدس ، عبد الرحمن ، ومحي الدين توق : **أساسيات علم النفس التربوي** ، دار جون وايلي وأولاده للنشر والطباعة العربية ، (الأردن : ١٩٨٤)

٦١. عزيز ، صبحي خليل : **أصول وتقنيات التدريس والتعليم** ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، (بغداد: ١٩٨٥)

٦٢. غروتوفسكي ، جيرزي **: نحو مسرح فقير** ، ترجمة : كمال قاسم نادر ، دار الرشيد للنشر ، (بغداد : ١٩٨٢) .

٦٣. فارجاس ، لويس : **المرشد إلى فن المسرح** ، ترجمة : احمد سلامة محمد،، دار الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد : ب ت)

٦٤. فرجسون ، فرنسيس : **فكرة المسرح** ، ترجمة : جلال العشري، دار النهضة العربية ، (القاهرة : ١٩٦٤) .

٦٥. فريد ، طارق حسون **: مع الموسيقى العالمية**، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد: ١٩٨٩) .

٦٦. فريد ، طارق حسون : **تاريخ الفنون الموسيقية منذ نشأتها إلى نهاية القرن السابع عشر** ، ج١ ، بيت الحكمة ، (بغداد : ١٩٩٠) .

٦٧. فريد ، طارق حسون : **تاريخ الموسيقى المعاصرة** ، كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد ، (بغداد : ١٩٩٩) .

٦٨. فريد ، طارق حسون :**مدخل لتذوق الفنون الموسيقية** ، كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد(بغداد:١٩٩٤) .

٦٩. فكري،محمد: **قصة الدراما الهندية**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، (القاهرة : ب . ت)

٧٠. فوزي ، حسين : **الموسيقى الأوربية من اليونان حتى القرن السادس عشر**، في محيط الفنون ، ج٢ ، الموسيقى، دار المعارف ،(مصر: ب ت)

٧١. فيشمان ، موريس : **تدريب الممثل** ، ترجمة : نور الدين مصطفى، الدار المصرية ، (القاهرة: ب ت)

٧٢. فيني،ثيودورم: **تاريخ الموسيقى العالمية**، ترجمة: سمحة الخولي ومحمد جمال عبد الرحيم،دار المعرفة، مطابع الأهرام التجارية ، (القاهرة: ١٩٧٠)

٧٣. كامل ، فؤاد : وآخرون **، الموسوعة الفلسفية المختصرة** ، مكتبة الانجلو المصرية ،(القاهرة: ١٩٦٣) .

٧٤. لانج ، بول هنري : **الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونان حتى عصر الرينسانس** ، ترجمة : احمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة: ١٩٨٥)

٧٥. لانج ، بول هنري : **الموسيقى في الحضارة الغربية من بتهوفن الى القرن العشرين** ، ترجمة : احمد حمدي محمود، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (القاهرة : ١٩٨٤) .

٧٦. لاينختريت ، هوجو : **الموسيقى والحضارة** ، ترجمة ، احمد حمدي محمد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد : ب ت)

٧٧. ليفار،سيرج : **فن الرقص الأكاديمي** ، ترجمة: احمد محمد رضا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر (القاهرة: ١٩٦٨)

٧٨. مايرخولد ، فيسفولد : **في الفن المسرحي ، ج١** ، ترجمة : شريف شاكر ، دار الفارابي ، (بيروت : ١٩٧٩) .

٧٩. مايرخولد ، فيسفولد : **في الفن المسرحي ، ج٢** ، ترجمة : شريف شاكر ، دار الفارابي ، (بيروت : ب ت)

٨٠. محجوب ، وجيه : **التحليل الحركي الفيزياوي والفسلجي للحركات الرياضية**، مطابع التعليم العالي ، (بغداد : ١٩٩١) .

٨١. محجوب ، وجيه : **طرق البحث العلمي ومناهجه** ، ط٢ ، دار الحكمة للطباعة والنشر، (بغداد: ١٩٩٣)

٨٢. محمد رضا ، حسين رامز : **الدراما بين النظرية والتطبيق** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، (لبنان ، بيروت : ١٩٧٢) .

٨٣. المصري،احمد : **العصر الكلاسيكي** ، في محيط الفنون ،ج٢، الموسيقى (القاهرة : ب ت)

٨٤. المندلاوي ، قاسم حسين , واحمد سعيد احمد : **التدريب الرياضي بين النظرية والتطبيق**، مطبعة علاء ، (بغداد : ١٩٧٩) .

٨٥. نيكول ، الاراديس : **المسرحية العالمية ، ج١** .ترجمة : عثمان نوير ، المطبعة العصرية ، (بابل: ١٩٨٦)

٨٦. نيكول ، الاراديس : **المسرحية العالمية ، ج٣** ، ترجمة : عبد الله الحافظ متولي ، المطبعة العصرية ، (بابل: ١٩٨٦)

٨٧. نيكول ، الاراديس : **المسرحية العالمية ، ج٤** ، ترجمة : شوقي السكري ، المطبعة العصرية ، (بابل : ١٩٨٦) .

٨٨. نيكول ، الاراديس : **علم المسرحية**،ترجمة :دريني خشبة، مكتبة الآداب ، (القاهرة: ١٩٥٨) .

٨٩. نيولاف ، جين : **منهج لافان للممثلين والراقصين** ، ترجمة : جلال الدين ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (القاهرة :١٩٩٥) .

٩٠. هوايتنج ، فرانك . م : **المدخل إلى الفنون المسرحية** ، ترجمة : كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة ، (القاهرة : ١٩٧٠) .

٩١. هيجل: **فن الموسيقى**،ترجمة:جورج طرابيشي، دار الطليعة (بيروت:١٩٧٩)

٩٢. وهبة، مجدي،وكامل المهندس:**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان ، (بيروت: ١٩٧٩) .

٩٣. وهبة ، مجدي : **معجم المصطلحات والأدب** ، مكتبة لبنان (بيروت:١٩٧٤)

٩٤. وولتر ،سوريل : **الأوجه العديدة للرقص** ، ترجمة : عنايت عزمي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ،(القاهرة : ١٩٧٤)

٩٥. يشونياك ، باربرا لاسوشكا : **المسرح التجريبي بين النظرية والتطبيق** ، ترجمة: هناء عبد الفتاح، مطابع المجلس الأعلى للثقافة،(القاهرة: ١٩٩٠) .

٩٦. يوسف ، عقيل مهدي : **نظرات في فن التمثيل** ، جامعة بغداد ، رقم الإيداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٨٨٠ ، (بغداد : ١٩٨٨) .

٩٧. _____، _____: مجمع اللغة العربية : **معجم علم النفس والتربية ج١** ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، (القاهرة : ١٩٨٤)

المجلات والدوريات

٩٨. سكر، إبراهيم: **ألوان الدراما في المسرح الإغريقي** ، مجلة المسرح المصرية، العدد ٢٣، الثقافة والإرشاد، هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى، (القاهرة: ١٩٦٥)

٩٩. صفوت،منى:**اكتشاف الإنسان**، مجلة سطور، العدد الرابع ، (القاهرة: ١٩٩٩)

١٠٠. عبد الحميد ، سامي : **إيقاع العرض المسرحي واستجابة جمهوره** ، مجلة أسفار ، العدد ١٥ ، آذار، مطبعة دار الكتب ، (بغداد : ١٩٩٣) .

١٠١. عيد ، كمال : **أدولف آبيا بين الإخراج والموسيقى** ، في مجلة الأقلام ، العدد التاسع ، دار الحرية للطباعة والنشر ، (بغداد: ايلول١٩٨٢) .

١٠٢. كرومي ، عوني : **الحركة لغة الممثل** ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد ٤٠، مطابع وزارة الثقافة ، (دمشق : ١٩٩٤) .

١٠٣. كرومي،عوني: **غروتوفسكي والمسرح الفقير**، مجلة الأقلام،العدد١، خاص بالمسرح العالمي، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية،(بغداد: ١٩٧٩).

١٠٤. كرومي ، عوني : **الحركة في المسرح** ، مجلة فضاءات مسرحية ، وزارة الشؤون الثقافية ، العدد ٧ ، (تونس: ١٩٩٢) .

١٠٥. ميتاكة شوتارو:**مسرح الكابوكي**، ترجمة : توفيق الأسدي ، في مجلة الحياة المسرحية ، العدد ٣ ،وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،(دمشق : ١٩٧٧) .

شبكة الانترنت :

١٠٦. ياسين ، وليد : **مهرجان الفن الإيمائي الثاني** ، المهرجان الدولي الثاني ، فلسطين ،شبكة الانترنت، زيدان سالم ، ٢٠٠٦.
http://wwwzidansalame.com pantomime theatre ٢٠٠٦.

١٠٧. الضاحي ، بلاسم : **المسرح الصامت** ، شبكة الانترنت، مسرحيون ٢٠٠٥
http://wwwmasraheon.com. pantomime theatre ٢٠٠٥.

١٠٨. العريس ، إبراهيم : **الموسيقى بحسب هيجل** ، أكثر الفنون ارتباطا بالروح، طبع بمطابع دار الحياة ، شبكة الانترنت ، ثقافة دار الحياة ٢٠٠٦
http://www.daralhayat.com/culture.٢٠٠٦

١٠٩. بدوي ، عبد الرحمن : **الانثروبولوجيا.**
http://www.balagh.com/mosoa/qamos/٨y٠tost٧.htm-١١k ٢٠٠٠

١١٠. الموسيقى الحرة : http://www, com , free music

١١١. الصياد ، محسن : **موسيقى الجاز**
http://www/arabic/arts/٢٠٠١

١١٢. الترميني ، خالد : **موسيقى الجاز**
http://www/khaled.trm.net.٢٠٠٥

١١٣. الموسوعة الحرة ، ويكيبديا
http://www/ar.wikipedia.org/wiki:٢٠٠٦.

١١٤. قاموس مصطلحات التربية وعلم النفس .
http://www.khayma.com/almordress/mousstalaht٣.

١١٥. موسوعة أزاهير للأدباء العرب:
http://www.azaheer.com.٢٠٠٦ .

البحوث والرسائل والأطاريح

١١٦. جمعة ، صفاء الدين حسين : **اللياقة البدنية المسرحية وأثرها في مرونة جسد الممثل** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،(بغداد : ٢٠٠٠) .

١١٧. العامري ، كواكب كاظم سرهيد : **التمثيل الإيمائي مفهومه وتطبيقاته في العراق** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد (بغداد: ١٩٩٨) .

١١٨. الكناني،ماجد نافع:**بناء نظام تعليمي لتطوير الإدراك الحسي في مادة المنظور**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة، (بغداد: ١٩٩٨).

١١٩. مصطفى ، خالد احمد : **جماليات الجسد في المسرح الإيمائي العراقي** ، بحث غير منشور، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية ، (بغداد:٢٠٠٤) .

١٢٠. يوسف ، ثورة : **البايو ميكانيك وعلاقته بإعداد الممثل المسرحي** ، المؤتمر القطري الأول للفنون، جامعة البصرة : كلية الفنون الجميلة ، (البصرة:١٩٩٦) .

المقابلات

١٢١. مقابلة أجراها الباحث مع (أ. د . طارق حسون فريد) في كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، بتاريخ ٢٠٠٥/١٢/١٧ .

١٢٢. مقابلة أجراها الباحث مع (أ .د.عقيل مهدي يوسف) في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، بتاريخ ٢٠٠٦/٤/١٠

١٢٣. مقابلة أجراها الباحث مع (أ.د.ضياء شمسي حسون) في كلية الفنون الجميلة قسم المسرح جامعة بابل ، بتاريخ ٢٠٠٥/١٢/٢٤.

١٢٤. مقابلة أجراها الباحث مع (أ . د . صالح احمد الفهداوي) في كلية الفنون الجميلة ، قسم الموسيقى ، جامعة بغداد ، بتاريخ ٢٠٠٥/١١/١ .

١٢٥. مقابلة أجراها الباحث مع (د. ريكاردوس يوسف) في كلية الفنون الجميلة ، قسم التربية الفنية / جامعة بغداد ، بتاريخ ، ١٤/ ٣ / ٢٠٠٦ .

١٢٦. مقابلة أجراها الباحث مع (المدرس . خالد احمد مصطفى) في كلية الفنون الجميلة ، قسم التربية الفنية ، جامعة بغداد ، بتاريخ ،٨/ ١١ / ٢٠٠٥ .

المصادر الأجنبية

١. Bornoff , Jack : Music Theatre in Changing Society , Paris Unesco , ١٩٦٨ .

٢. Good man Randolp : Drama On stage , (N.Y.Holt , Renehart and wunston) ١٩٧٨ .

٣. Y.A.S , Horn , Oxford : A dranced – Learners, Dieteiomary of Corrant English , University davis London , ١٩٧٤ .

الملاحق

ملحق رقم (١)

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
الدارسات العليا
ماجستير

م/ استبيان

الأستاذ الفاضل .....المحترم

تحية طيبة :

يقوم الباحث بدارسة تهدف إلى (***إعداد نماذج موسيقية وتوظيفها في تدريس مادة التمثيل الصامت***) لطلبة كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية/المرحلة الأولى .

حيث اختار الباحث قطعاً موسيقية لاستخدامها كنماذج في تدريب الطلبة في المادة المذكورة .

وبالنظر لما يجده الباحث فيكم من اطلاع وخبرة طويلة في حقل العمل ارتأى أن يستعين بآرائكم وأفكاركم ، من خلال اطلاعكم على النماذج الموسيقية المرفقة، ورأيكم بما ترونه مناسبا خدمة للعلم والحركة الفنية في المسرح ، شاكرين تعاونكم مع التقدير .

طالب الماجستير

أكرم علي نصيف

أستاذي الفاضل :

لطفا : يتم وضع إشارة (✓) تحت المواصفات الملائمة أمام القطعة الموسيقية وإشارة (✗) عند عدم مطابقتها . مع ذكر الملاحظات إن وجدت .

ت	القطعة الموسيقية	انفعالية	تعبيرية	مثيرة	متنوعة	غير مألوفة	راقية	الملاحظات
١.	**Soul Thang**							
٢.	**Oh de do da**							
٣.	**Funky dan**							
٤.	**Night walk**							
٥.	**Moon rise**							

المواصفات التي وضعها الباحث لاختيار المقطوعات الموسيقية الخمسة في هذه الدارسة هي :

١. **انفعالية** : أي أنها تثير انفعالات المستمع إليها .

٢. **منوعة** : أي أنها تشتمل على أنواع مختلفة في تركيبها البنائي والنغمي.

٣. **مثيرة** : أي أنها تثير في النفس الرغبة في مواصلة الاستماع إليها .

٤. **غير مألوفة** : أي أنها لا تكون من المقطوعات التي أَلِفْها المستمعون كثيرا لكونها من الأنغام الشائعة .

٥. **راقية** : أي أنها من القطع الموسيقية المميزة بألحانها .

٦. **تعبيرية** : أي أنها تعبر عن موقف ما .

ملحق رقم (٢)

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
الدارسات العليا
ماجستير

م/ استبيان

الأستاذ الفاضل .....المحترم

تحية طيبة :

يقوم الباحث بدارسة تهدف إلى (***إعداد نماذج موسيقية وتوظيفها في تدريس مادة التمثيل الصامت***) لطلبة كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية/المرحلة الأولى .

حيث اختار (خمسة تمارين) من المنهج المقرر (ثلاثون درسا في التمثيل الصامت) واعد لها قطعا موسيقية ، لاستخدامها كنماذج في تدريب الطلبة في المادة المذكورة.

وبالنظر لما يجده الباحث فيكم من اطلاع وخبرة طويلة في حقل العمل ارتأى أن يستعين بآرائكم وأفكاركم ، من خلال اطلاعكم على النماذج الموسيقية المرفقة، ورأيكم بما ترونه مناسبا خدمة للعلم والحركة الفنية في المسرح ، شاكرين تعاونكم مع التقدير .

طالب الماجستير

أكرم علي نصيف

أستاذي الفاضل :

لطفا : يتم وضع إشارة (✓) تحت المواصفات الملائمة أمام القطعة الموسيقية مع التمرين وإشارة (✗) تحت (غير ملائم) في حالة عدم الملائمة . مع ذكر الملاحظات إن وجدت .

ت	التمرين	الموسيقى	ملائم	غير ملائم	الملاحظات
١.	**المشي الإيهامي** (هذا النوع من المشي يعطي إحساسا بالمسير لكن الشخص ثابت في مكانه مع القيام بحركة تبدو وكأنه في حالة المسير) .	**قطعة ١**			
٢.	**فتح الأبواب** (استخدام كلتا اليدين في فتح الأبواب مع حركة الدوران والتتابع)	**قطعة ٢**			
٣.	**المشي على حبل متوتر .** (تمرين توازن مع اهتزاز الجسد)	**قطعة ٣**			
٤.	**الدفع الوهمي (المتخيل)** (يعتمد على حركات الانحناء والإيهام باستخدام القوة ثم الاسترخاء)	**قطعة ٤**			
٥.	**شد الحبل (الوهمي)** (يعتمد هذا الإيهام على الحركة المتتابعة والمتتالية للصدر يمينا ويسارا)	**قطعة ٥**			

ملحق رقم (٣)

استمارة قياس أداء الطالب للتمارين العملية

في التمثيل الصامت

اسم الطالب :

الصف والشعبة : الأول - -

موضوع التدريب : تمرين في التمثيل الصامت .

التعليمات: يتم وضع أشارة (✓) في حقل تقييم الأداء وفقا لمهارة المؤدي ،

التمرين	ت	الحركة المؤداة	تقييم الأداء					الملاحظات
			جيد جدا	جيد	متوسط	مقبول	ضعيف	
المشي الإيهامي	١.	مد الساق اليمنى إلى الامام في الهواء على ان تكون القدم مسترخية والركبة مستقيمة والارتكاز على مشط القدم الأيسر.						
	٢.	حركة الذراع اليسرى إلى الامام اما اليمنى فإلى الخلف،واليدان تحت مستوى الخصر والمرفق مستقيما .						
	٣.	وخلال رجوع الساق والقدم اليمنى تجاه الارض ، اثنِ الركبة اليسرى مستندا على أمشاط القدم الأيسر .						
	٤.	مد الساق الايمن والذراع الايسر إلى الامام .						
	٥.	سحب الساق الايمن مع الارتكاز على مشط القدم الايسر .						
	٦.	مد الذراع اليمنى إلى الأمام أما اليسرى فإلى الخلف .						
	٧.	وخلال رجوع الساق والقدم اليسرى تجاه الارض اثني الركبة اليمنى مستندا على أمشاط القدم اليمنى .						
فتح الأبواب	٨.	التاكد من ان (مقبض الباب) يبقى بمستوى ثابت مع الأرض.						
	٩.	فتح الباب إلى الداخل وفي كلا اليدين						
	١٠.	استخدام حركة الدوران عند الدخول						
	١١.	ملاحظة ترك المقبض بعد الفتح والغلق .						
	١٢.	اعادة الحركة للخروج وعكس الخطوات السابقة .						
المشي على حبل متوتر .	١٣.	تخيل حبلا متوترا ، امشي عليه ، مع وضع يديك إلى الجانب وحني الركبتين قليلا .						
	١٤.	قم بدافع الاهتزاز إلى الاعلى والى الاسفل قليلا عند المسير .						
	١٥.	استمر بالاهتزاز ببطء عند التوقف						
	١٦.	زد الاهتزاز مع الخطو إلى الأمام.						
	١٧.	اقفز على الحبل واهتز عاليا.						
	١٨.	خفف الاهتزاز بالتدريج حتى الوقوف .						
الدفع الوهمي (المتخيل)	١٩.	تخيل امامك عربة كبيرة وعليك دفعها ضع يديك عليها ، اثني حوضك إلى الداخل.						
	٢٠.	عندما تنحني ركبتك استند بوزنك على رؤوس أمشاط القدم.						
	٢١.	الاكتاف تتجه إلى الامام ، ادفع إلى الامام .						
	٢٢.	اضغط بيديك على المكان الذي تدفع منه العربة حتى تبدو وكان العربة لا تتحرك .						
	٢٣.	استرخاء قصير مع محاولة لعدة مرات .						
	٢٤.	في المرة الاخيرة تحرك إلى الامام تاركا العربة تسير باستخدام قوتك وطاقتك .						
شد الحبل الوهمي .	٢٥.	مد يديك يمينا وحركة الصدر مستمرة بالحركة المتتابعة والمتتالية إلى اليسار امسك حبلا وهميا في يديك .						

	٢٦.	تخيل انه قد نتر الحبل منك حرك الصدر إلى اليمين ، والآن تسحبه بواسطة حركة الصدر المتتابعة إلى اليسار والمقاومة للوصول إلى الخلف								
	٢٧.	حركة قدمك بغير نظام وحني ركبتيك كما لو كانت مسحوبة وساحبة بالتتابع .								
	٢٨.	احتفظ بكتفيك بحيث تكون للاسفل وموازية للارض .								
	٢٩.	تنفيذ ذلك مرة اخرى من الجهة الثانية .								

المشرف على التدريب **خبير التدريب**

ملحق رقم (٤)

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
الدارسات العليا
ماجستير

م/ استبيان

الأستاذ الفاضل .....المحترم

تحية طيبة :

يقوم الباحث بدارسة تهدف إلى (***إعداد نماذج موسيقية وتوظيفها في تدريس مادة التمثيل الصامت***) لطلبة كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية/المرحلة الأولى . وتشمل اختيار قطع موسيقية مع تمارين من المنهج المقرر (لمادة التمثيل الصامت) . ويقترح الباحث اختيار تمارين تهيئة واستعداد (تمارين موضعية جسدية) لاستخدامها في تدريب الطلبة في المادة المذكورة.

وبالنظر لما يجده الباحث فيكم من اطلاع وخبرة طويلة في هذا المجال ارتأى أن يستعين بآرائكم وأفكاركم ، خدمة للعلم والحركة الفنية في المسرح ، شاكرين تعاونكم مع التقدير .

طالب الماجستير

أكرم علي نصيف

التمارين الموضعية الجسدية .

أ. تمارين العنق والرأس .
تهدف إلى :

١. تقوية عضلات العنق .
٢. اكتساب الوضع الصحيح للرأس .
٣. اكتساب قوام الجسد للجزء العلوي من الظهر .

التمارين

ت	التمارين		ملائم	غير ملائم	الملاحظات
١	الوقوف ، الذراعان جانبا ، ثني الرقبة للخلف ، أعلى يسار ، يمين ..... بزمن ٨ ضربات (إيقاع)				
٢.	الوقوف ، فتحا ، تخصر ، تبادل حركة الرأس يسارا ويمينا بالتبادل .... بزمن ٨ ضربات (إيقاع)				
٣.	الوقوف فتحا ، ذراعان تخصر ، حركة الرأس للجانب ، ودوران الرأس بالاتجاه الأخر .... بزمن ٨ ضربات (إيقاع)				

ب. تمارين الذراعين

تهدف إلى :

١. مرونة عضلة الذراعين وحزام الكتف .
٢. تقوية عضلات الذراعين وعضلات الكتف .
٣. تطوير مستوى الأداء .

التمارين

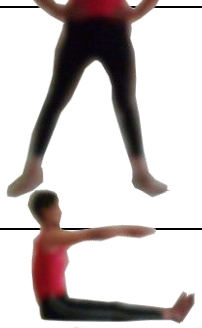
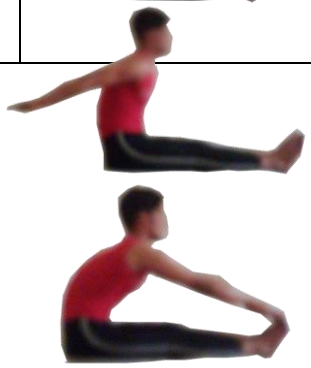
٤	الوقوف ، الذراعان جانبا ، تدوير مفصل الرسغ أماما – خلفا بزمن ٨ ضربات (إيقاع)				
٥.	الوقوف ، الذراعان جانبا ، تدوير الذراعان جانبا – خلفا وأمام الزمن ..... ٨ ضربات				
٦.	الوقوف فتحا ، انثناء عرضا ، مد وثني الذراعين إلى الخلف بالتبادل الزمن ..... ٤ ضربة				
٧.	الوقوف فتحا ، ذراعان تخضر ، تدوير مفصلي الكتف أماما – خلفا الزمن ٤ ضربة				

ج. تمارين العضلات الجانبية للجذع

تهدف إلى

١. تقوية عضلات البطن والظهر .
٢. زيادة مرونة العمود الفقري .
٣. زيادة مرونة الصدر .

التمارين

٨.	الوقوف فتحا ، الذراعان جانبا ، ثني الجذع أمام ويسار أو خلفا ..... بزمن ٨ ضربات (إيقاع)				
٩.	• جلوس طويل ، الذراعان عاليا ، دوران الذراعين للأمام مرتين (١-٢) وضغط . • الجذع للأمام مرتين (٣-٤) ثم دوران . • الذراعان للخلف مرتين (٥-٦) وضغط الجذع للخلف .				
١٠	الوقوف ، الذارعان عاليا ، ثني ثم حركة وضغط الجذع للجانبين بالتبادل .... بزمن ... ٨ ضربات إيقاع				

د . تمارين البطن

تهدف إلى:

١. تقوية عضلات البطن .
٢. تقوية عضلات الظهر والفخذ .

التمارين

١١.	جلوس المانع وذراعان جانبا ، تبادل ضغط وحركة الجذع ... بزمن ٨ ضربات إيقاع				
١٢.	يعاد نفس التمرين بتبديل الساق الممدودة للأمام بزمن ٨ ضربات (إيقاع)				

هـ . تمارين الظهر

تهدف إلى :-

1. تقوية عضلات الظهر .
2. تقوية عضلات البطن والساقين .
3. تطوير مستوى الأداء .

التمارين

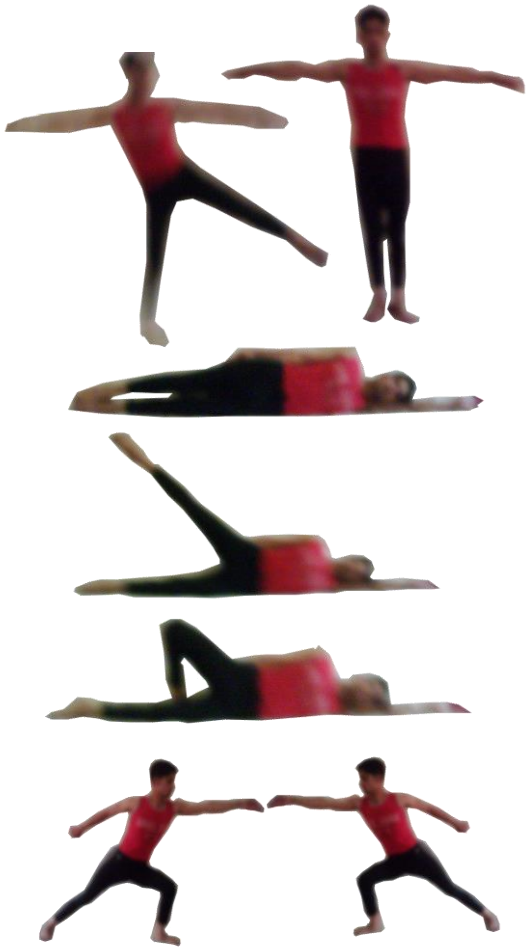
١٥.	الاستلقاء ، رفع ركبة الساقين وضمها إلى الصدر بالتبادل . ٤ ضربات (إيقاع) لكل حركة				
١٦.	الاستلقاء ، الركبة مثنية للأعلى ، ذراعان عاليا ، إسقاط لركبتين على الأرض بالتبادل . ٤ ...ضربات ثم تقوس الظهر عاليا ٤ ضربات				
١٧.	• .وضع (الحبو) سحب الركبة باتجاه الجبهة . • ثم مدها للخلف .... أعلى بالتبادل .... • . ٤ ضربة لكل حركة .				
١٨.	الانبطاح ، الذراعان مثنية ، رفع الساق وهي ممدودة للأعلى بالتبادل ..... ٤ ضربات لكل حركة .				

و . تمارين الساقين .

١. تقوية عضلات الساقين والبطن .
٢. زيادة مرونة مفاصل الساقين
٣. إكساب الحركة خفة وسهولة
٤. تنمية التوافق وخاصة التوقيت .

التمارين

١٩	الوقوف فتحا ، ذراعان جانبا ، ثني الركبتين للخارج والاستناد على المشطين ومدها على التبادل .... ٤ ضربات لكل حركة				
٢٠.	الوقوف ، ذراعان جانبا ، مرجحة الساق للأعلى ولمسها بالذراع ثم العكس (بالتبادل) ٨ ...ضربات . يعاد التمرين بمرجحة الساقين للجانب٢ ضربة يعاد التمرين بمرجحة الساقين للخلف٢ ضربة				
٢١	الانبطاح المائل، مرجحة الساق للأعلى ثم اسقط الركبة على الأرض بالتبادل ٤ ضربات.				



ملحق رقم (٥)

نموذج رقم (١)

تمرين مسرحي في التمثيل الصامت

المشي الإيهامي

تقنية الحركة :

- مد الساق اليمنى إلى الأمام في الهواء على أن تكون القدم مسترخية والركبة مستقيمة ويكون كعب القدم على بعد ١٢- ١٤ بوصة عند سطح الأرضية .
- الذراع اليسرى إلى الأمام أما اليمنى فإلى الخلف .
- اليدان تحت مستوى الخصر والمرفق مستقيما.
- خلال رجوع الساق والقدم اليمنى تجاه الأرض اثني الركبة اليسرى مستندا على أمشاط القدم اليسرى .
- عند إرجاع القدم والساق اليمنى ارجع الذراع الأيمن إلى الأمام .
- كرر هذه الحركات من الوضع الأولي عدة مرات ثم كرر التمرين من اليسار ولعدة مرات نحصل على المشي الإيهامي .

تطبيق الحركة :

- تنفيذ كل حركة وكل خطوة بانفصال وببطيء .
- يتم ربط الحركات ببعضها بشكل بطيء ثم تزداد السرعة رويدا .. رويدا ، حتى نصل إلى السرعة الطبيعية .
- يتم تطبيق تمرين المشي الإيهامي بالكامل مع استخدام الموسيقى المسجلة على قرص C.D قطعة رقم (٤) ملحق (١٢) لغرض التوافق والانسجام في تجسيد الحركة .
- ينظر المشهد رقم (١) على قرص C.D المرفق في ملحق (١١) .

نموذج رقم (٢)

تمرين مسرحي في التمثيل الصامت

فتح الأبواب وغلقها

تقنية الحركة :

- التأكد من أن (مقبض الباب) يبقى بمستوى ثابت مع الأرض .
- فتح الباب إلى الداخل باستخدام كلا اليدين .
- ملاحظة ترك المقبض بعد الفتح والغلق .
- إعادة الحركة للخروج وعكس الخطوات السابقة .

تطبيق الحركة :

- تنفيذ الخطوات السابقة بهدوء وتأني مع استخدام الموسيقى (قطعة رقم ٥) ملحق (١٢) لإظهار رشاقة وجمال الإيماء و حركة الأيدي.
- ينظر المشهد رقم (٢) على قرص C.D المرفق في ملحق (١١).

نموذج رقم (٣)

تمرين مسرحي في التمثيل الصامت

المشي على حبل متوتر .

تقنية الحركة :

- يقف طالب التمثيل باسترخاء مع ملاحظة وضع الأكتاف بشكلها الطبيعي .
- تخيل حبلا متوترا، امشي عليه، مع وضع يديك إلى الجانبين وحني الركبتين قليلا .
- قم بدافع الاهتزاز إلى الأعلى والى الأسفل قليلا عند المسير .
- استمر بالاهتزاز ببطيء عند التوقف .
- زد الاهتزاز مع الخطو إلى الأمام .
- خفف الاهتزاز بالتدريج حتى الوقوف .
- اقفز على الحبل وابتعد عنه .

تطبيق الحركة :

- ارسم خط وهمي مستقيم على خشبة المسرح .
- تخيل أن الخط الوهمي حبل حقيقي وعلى ارتفاع شاهق .
- قف في بداية الخط وابدأ بتطبيق خطوات المشي (على الحبل)
- تنفيذ التعليمات السابقة بالمشي على الحبل باستخدام الموسيقى قطعة رقم (٦) ملحق (١٢)على أن تقوم بأداء الحركة بحيث تتوافق تقنيتها بتجسيد الفعل الداخلي للحالة الانفعالية وفقا للظروف المعطاة .
- ينظر المشهد رقم (٣) على قرص (C.D) المرفق في ملحق (١١).

نموذج رقم (٤)

تمرين مسرحي في التمثيل الصامت

الدفع الوهمي (المتخيل)

تقنية الحركة :

- تخيل أمامك عربة كبيرة وعليك دفعها .
- ضع يديك عليها .

- اثني حوضك إلى الداخل .
- عندها ركبتك استند بوزنك على رؤوس أمشاط القدم .
- الأكتاف تتجه إلى الأمام ، ادفع إلى الأمام .
- اضغط بيديك على المكان الذي تدفع منه العربة حتى تبدو وكان العربة لا تتحرك .
- استرخاء قصير مع محاولة لعدة مرات .
- في المرة الأخيرة تحرك إلى الأمام تاركا العربة تسير باستخدام قوتك وطاقتك.

تطبيق الحركة :

- يتم رسم خط وهمي لمقبض العربة وبمستوى المرفق ، وإجراء محاولة مسك المقبض أو هيكل العربة الوهمي بتطبيق الحركات أعلاه مع استخدام القطعة الموسيقية رقم (٧) ملحق (١٢).
- ينظر المشهد رقم (٤) على قرص (C.D) المرفق في ملحق (١١).

نموذج رقم (٥)

تمرين مسرحي في التمثيل الصامت

شد الحبل الوهمي

تقنية الحركة :

- مد يديك يمينا وحركة الصدر مستمرة بالحركة المتتابعة والمتتالية إلى اليسار .
- امسك حبلا وهميا في يديك .
- تخيل انه قد نتر الحبل منك .
- حرك الصدر إلى اليمين .
- والآن تسحبه بواسطة حركة الصدر المتتابعة إلى اليسار والمقاومة للوصول إلى الخلف .
- حركة قدمك بغير نظام وحني ركبتيك كما لو كانت مسحوبة وساحبة بالتتابع .
- احتفظ بكتفيك بحيث تكون للأسفل وموازية للأرض .

تطبيق الحركة :

تنفيذ الحركة من خلال الإيماء بمقاومة سحب الحبل الوهمي المعاكس وتجسيدها بحركات رد الفعل المعاكس للاتجاه .... مع استخدام القطعة الموسيقية رقم (٨) ملحق (١٢).

- ينظر المشهد رقم (٥) على قرص (C.D) المرفق في ملحق (١١) .

ملحق رقم (٦)

نموذج رقم (١) **الزمن ٩٠ دقيقة**

نموذج تدريبي مقترح

في مادة التمثيل الصامت

الهدف العام : تعلم الطالب مهارات فن التمثيل الصامت .

الهدف الخاص: يستطيع الطالب أن يطبق تمارين المشي الإيهامي مع الموسيقى بصورة صحيحة.

الأهداف التربوية : نفسحركي (مهاري)

وجداني (الأحاسيس)

الزمن	التفاصيل	الملاحظات
١٠ دقيقة	الإحماء : هرولة وسير .	تنفذ مع استخدام الموسيقى (موسيقى تمارين الإحماء)ملحق١٢
١٠ دقيقة	التمارين الجسدية الموضعية ملحق رقم (٤) التمارين (١-٢-٣-٤-٥-٦-٧)	تنفذ مع الالتزام بالإيقاع .
١٠ دقيقة	شرح لطريقة (مارسيل مارسو) في التعبير الصامت .	
١٠ دقيقة	عرض النموذج الحركي المصور الخاص بتمرين(المشي الإيهامي) على شاشة سينما(V.C.Dمشهد ١)ملحق١١	يتم استخدام جهاز V.C.D مع جهاز Data Show وجهاز ستريو.
٤٥ دقيقة	تدريب مسرحي صامت لتمرين (المشي الإيهامي)	ينفذ باستخدام الموسيقى (قطعة رقم ٤ ملحق ١٢) موسيقى تمارين التمثيل الصامت – ثم تصحيح أخطاء الطلاب في الحركة .
٥ دقيقة	تمرين الاسترخاء	استخدام موسيقى (ملحق رقم ١٢)

نموذج رقم (٢) **الزمن ٩٠ دقيقة**

نموذج تدريبي مقترح

في مادة التمثيل الصامت

الهدف العام : تعلم الطالب مهارات فن التمثيل الصامت .

الهدف الخاص: يستطيع الطالب أن يطبق تمارين فتح الأبواب وغلقها مع الموسيقى بصورة صحيحة.

الأهداف التربوية : نفسحركي (مهاري)

وجداني (الأحاسيس)

الزمن	التفاصيل	الملاحظات
١٠ دقيقة	الإحماء: هرولة وسير.	تنفذ مع استخدام الموسيقى (موسيقى تمارين الإحماء)ملحق١٢
١٠ دقيقة	التمارين الجسدية الموضعية ملحق رقم (٤) التمارين (٤-٥-٦-٧-٨-٩-١٠)	تنفذ مع الالتزام بالإيقاع .
١٠ دقيقة	شرح لطريقة (جان لوي بارو) في التعبير الصامت .	
١٠ دقيقة	عرض النموذج الحركي المصور الخاص بتمرين (فتح الأبواب وغلقها) على شاشة سينما (V.C.D مشهد ٢) ملحق١١	يتم استخدام جهاز V.C.D مع جهاز Data Show وجهاز ستريو.
٤٥ دقيقة	تدريب مسرحي صامت لتمرين (فتح الأبواب وغلقها)	ينفذ باستخدام الموسيقى (قطعة رقم ٥ ملحق ١٢) موسيقى تمارين التمثيل الصامت – ثم تصحيح أخطاء الطلاب في الحركة.
٥ دقيقة	تمرين الاسترخاء	استخدام موسيقى (ملحق رقم ١٢)

نموذج رقم (٣) **الزمن ٩٠ دقيقة**

نموذج تدريبي مقترح

في مادة التمثيل الصامت

الهدف العام : تعلم الطالب مهارات فن التمثيل الصامت .

الهدف الخاص: يستطيع الطالب أن يطبق تمارين المشي على حبل متوتر مع الموسيقى بصورة صحيحة.

الأهداف التربوية : نفسحركي (مهاري)

وجداني (الأحاسيس)

الزمن	التفاصيل	الملاحظات
١٠ دقيقة	الإحماء: هرولة وسير.	تنفذ مع استخدام الموسيقى (موسيقى تمارين الإحماء)ملحق١٢
١٠ دقيقة	التمارين الجسدية الموضعية ملحق رقم (٤) التمارين(٨-٩-١٠-١١-١٢-١٣-١٤)	تنفذ مع الالتزام بالإيقاع .
١٠ دقيقة	شرح لمنهج مايرخولد التمثيلي عن البايوميكانيك .	
١٠ دقيقة	عرض النموذج الحركي المصور الخاص بتمرين (المشي على حبل متوتر) على شاشة سينما (V.C.D مشهد ٣) ملحق ١١	يتم استخدام جهاز V.C.D مع جهاز Data Show وجهاز ستريو.
٤٥ دقيقة	تدريب مسرحي صامت لتمرين (المشي على حبل متوتر)	ينفذ باستخدام الموسيقى (قطعة رقم ٦ ملحق ١٢) موسيقى تمارين التمثيل الصامت – ثم تصحيح أخطاء الطلاب في الحركة.
٥ دقيقة	تمرين الاسترخاء	استخدام موسيقى (ملحق رقم ١٢)

نموذج رقم (٤) **الزمن ٩٠ دقيقة**

نموذج تدريبي مقترح

في مادة التمثيل الصامت

الهدف العام : تعلم الطالب مهارات فن التمثيل الصامت .

الهدف الخاص: يستطيع الطالب أن يطبق تمارين (الدفع الوهمي) مع الموسيقى بصورة صحيحة.

الأهداف التربوية : نفسحركي (مهاري)

وجداني (الأحاسيس)

الزمن	التفاصيل	الملاحظات
١٠ دقيقة	الإحماء: هرولة وسير.	تنفذ مع استخدام الموسيقى (موسيقى تمارين الإحماء)ملحق١٢
١٠ دقيقة	التمارين الجسدية الموضعية ملحق رقم (٤) التمارين (١٣-١٤-١٥-١٦-١٧-١٨)	تنفذ مع الالتزام بالإيقاع .
١٠ دقيقة	شرح لمنهج غروتوفسكي	
١٠ دقيقة	عرض النموذج الحركي المصور الخاص بتمرين (الدفع الوهمي) على شاشة سينما (V.C.D مشهد ٤) ملحق ١١	يتم استخدام جهاز V.C.D مع جهاز Data Show وجهاز ستريو.
٤٥ دقيقة	تدريب مسرحي صامت لتمرين (الدفع الوهمي)	ينفذ باستخدام الموسيقى (قطعة رقم ٧ ملحق ١٢) موسيقى تمارين التمثيل الصامت – ثم تصحيح أخطاء الطلاب في الحركة.
٥ دقيقة	تمرين الاسترخاء	استخدام موسيقى (ملحق رقم ١٢)

نموذج رقم (٥) **الزمن ٩٠ دقيقة**

نموذج تدريبي مقترح

في مادة التمثيل الصامت

الهدف العام : تعلم الطالب مهارات فن التمثيل الصامت .

الهدف الخاص: يستطيع الطالب أن يطبق تمارين (شد الحبل الوهمي) مع الموسيقى بصورة صحيحة.

الأهداف التربوية : نفسحركي (مهاري)

وجداني (الأحاسيس)

الزمن	التفاصيل	الملاحظات
١٠ دقيقة	الإحماء: هرولة وسير.	تنفذ مع استخدام الموسيقى (موسيقى تمارين الإحماء)ملحق١٢
١٠ دقيقة	التمارين الجسدية الموضعية ملحق رقم (٤) التمارين (١٩-٢٠-٢١-٢٢)	تنفذ مع الالتزام بالإيقاع .
١٠ دقيقة	شرح لمنهج ستانسلافسكي	
١٠ دقيقة	عرض النموذج الحركي المصور الخاص بتمرين (شد الحبل الوهمي) على شاشة سينما (V.C.D مشهد ٥) ملحق ١١	يتم استخدام جهاز V.C.D مع جهاز Data Show وجهاز ستريو.
٤٥ دقيقة	تدريب مسرحي صامت لتمرين (شد الحبل الوهمي)	ينفذ باستخدام الموسيقى (قطعة رقم ٨ ملحق ١٢) موسيقى تمارين التمثيل الصامت – ثم تصحيح أخطاء الطلاب في الحركة.
٥ دقيقة	تمرين الاسترخاء	استخدام موسيقى (ملحق رقم ١٢)

ملحق رقم (٧)

بسم الله الرحمن الرحيم

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة

العدد:- ٥٨
التاريخ:١٥/ ٦ /٢٠٠٥

ملحق رقم (٨)

بسم الله الرحمن الرحيم

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
الدراسات العليا

العدد:- ٧٧
التاريخ:- ٥/ ٤ /٢٠٠٦

إلى / جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

م/ تسهيل مهمة

تحية طيبة:-

ملحق رقم (٩)

أسماء الخبراء لاختيار الموسيقى

ت	الاسم	الكلية
١.	أ.د.طارق حسون فريد	كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .
٢.	أ.د. صالح احمد الفهداوي	كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
٣.	م.د عماد صاحب	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٤.	م.م ميس هرمز	كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
٥.	م.م عبد الحميد شاكر	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

ملحق رقم (١٠)

أسماء الخبراء لاختيار التمارين

ت	الاسم	الكلية
١.	أ.د.طارق حسون فريد	كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .
٢.	أ.د عقيل مهدي يوسف	كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
٣.	أ.د. صالح احمد الفهداوي	كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
٤.	أ.م.د احمد سلمان عطية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٥.	أ.م.د. عقيل جعفر مسلم	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٦.	أ.م.د سعد عبد الكريم	كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
٧.	أ.م.د.محمد عبد الرضا ابو خضير	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٨.	أ.م.د. حسين علي هارف	كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
٩.	أ.م.د هدى هاشم محمد	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
١٠.	أ.م.د عبود حسن المهنا	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
١١.	م.د ريكاردوس يوسف	كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
١٢.	م. خالد احمد مصطفى	كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
١٣.	م. م ميس هرمز	كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

ملحق رقم (١١)

قرص رقم(١) V.C.D

يحتوي على مشاهد تمارين تمثيل صامت مع الموسيقى .

١. تمرين (المشي الإيهامي)
٢. تمرين (فتح الأبواب وغلقها) .
٣. تمرين (المشي على حبل متوتر) .
٤. تمرين (الدفع الوهمي) (المتخيل).
٥. تمرين (شد الحبل الوهمي) .

ملحق رقم (١٢)

قرص رقم(٢) V.C.D

يحتوي على :

القطع الموسيقية	Time	No
١. نماذج موسيقى تمارين استرخاء.	**٢:٣٨ m**	**١**
	٤:٤٤ m	**٢**

٣	٦:٢٠ m	
٤	٢:٠٠ m	٢. نماذج موسيقى تمارين تمثيل صامت.
٥	٢:٠٠ m	
٦	٢:٠٠ m	
٧	٢:٠٠ m	
٨	١:٠٠ m	
٩	٧:٤٠m	نماذج موسيقى تمارين إحماء
١٠	٤:٢٠ m	
١١	٥:٢٠ m	
١٢	٣:٤٠ m	