IRAQI Academic Scientific Journals
العراقية المجلات الأكاديمية العلمية
مجلة كلية الكوت الجامعة
ISSN (E) : 2616 - 7808 II ISSN (P) : 2414 - 7419
www.kutcollegejournal.alkutcollege.edu.iq
k.u.c.j.sci@alkutcollege.edu.iq
عدد خاص لبحوث المؤتمر العلمي الدولي الخامس للإبداع والابتكار للمدة من 13 - 14 كانون الأول 2023

التجسيد التقني للثيمة الاسطورية في موسيقى العرض المسرحي العراقي المعاصر مسرحية سرندبال ـ خزعل الماجدي إنموذجا

فاطمة عبد العزيز عبد الرسول [1] ، بيداء علي حسين [2]

المستخلص:-

يتلخص البحث الحالي بأربعة فصول:

حيث جاء الفصل الأول الاطار المنهجي بما يلي مشكلة البحث والتي تلخصت بالتساؤل التالي// (كيف تتجسد الثيمة الأسطورية تقنياً في موسيقى العرض المسرحي العراقي المعاصر (سرندبال) لخزعل الماجدي إنموذجا).

وتم عرض بنفس الفصل هدف البحث ((تعرف على التجسيد التقني للثيمة الاسطورية في موسيقى العرض المسرحي العراقي المعاصر مسرحية سرندبال).

وجاءت أهمية البحث من خلال الكشف والغوص في التجسيد الثيمي الأسطوري تقنياً في موسيقى العرض المسرحي العراقي المعاصر...وتم التطرق الى الحدود الثلاثة للبحث الزمانية والمكانية والموضوعية بالإضافة الى تحديد المصطلحات الواردة في عنوان البحث ،ويتضمن الفصل الثاني الإطار النظري للبحث الذي تضمن مبحثين//المبحث الأول الثيمة الأسطورية ..المصطلح والمفهوم، المبحث الثاني التجسيد التقني للثيمة الاسطورية في موسيقى العرض العراقي المعاصر،وأنتهى الفصل الثاني بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الأطار النظري والدراسات السابقة،والفصل الثالث تضمن إجراءات البحث وتحليل العينة وفيها قامت الباحثتان بإختيار (عينة سرندبال لخزعل الماجدي)للتحليل لإسباب سيرد ذكرها في فصل الأجراءات ولتحقيق أهداف البحث ،وأما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والأستنتاجات والمقترحات والتوصيات وكان من أهم النتائج التي خرجت بها الباحثتان هي ((أمكانية تجسيد الثيمة الأسطورية في العرض المسرحي من خلال عنصر الموسيقى لتعطي أبعاداً جمالية ودلالية وفلسفية))،وكانت من أبرز الأستنتاجات ((أن الفن المعاصر طريقة مثلى في نقل الثيم الأسطورية بأسلوب تقني فني مسرحي معاصر)).

الكلمات المفتاحية : التجسيد، التقني، الثيمة، الاسطورة

انتساب الباحثين
[1، 2] جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة ، العراق، بابل ، 51001

[1] fatima.abd@qu.edu.iq
[2]fine.baidaa.ali@uobobylon.edu.iqi

[1] **المؤلف المراسل**

معلومات البحث
تاريخ النشر: حزيران 2024

The Technical Embodiment of The Mythical Theme in The Music of The Contemporary Iraqi Theatrical Performance, The Play Sarandbal - Khazal Al-Majidi, as an Example

Fatima Abdel Aziz Abdel Rasoul [1] , Beida Ali Hussein Author [2]

Abstract

The current research is summarized in four chapters: The first chapter, the methodological framework, stated the following research problem, which was summarized in the following question // (How is the mythological theme embodied technically in the music of the contemporary Iraqi theatrical performance (Serandbal) by Khazaal Al Majidi as an example). In the same chapter, the objective of the research was presented ((Learn about the technical embodiment of the mythical theme in the music of the contemporary Iraqi theatrical performance, the play Serendipal). The importance of the research came through revealing and diving into the technical embodiment of the legendary theme in the music of the contemporary Iraqi theatrical performance... The three limits of the research, temporal, spatial, and objective, were addressed, in addition to defining the terms mentioned in the title of the research. The second chapter includes the theoretical framework of the research, which included two sections // The topic

The first is the mythical theme...the term and concept. The second section is the technical embodiment of the mythical theme in contemporary Iraqi performance music. The second chapter ends with the most important indicators that resulted from the theoretical framework and previous studies. The third chapter includes research

Affiliation of Authors
[1,2] Univ. of Babylon, College Fine arts, Iraq, Babylon, 51001

[1] fatima.abd@qu.edu.iq
[2]fine.baidaa.ali@uobobylon.edu.iqi

[1] **Corresponding Author**

Paper Info.
Published: June 2024

procedures and sample analysis, in which the two researchers chose (Khazal Al Majidi's Serendipal sample). For analysis, for reasons that will be mentioned in the procedures chapter and to achieve the objectives of the research. As for the fourth chapter, it included results, conclusions, proposals, and recommendations. One of the most important results that the two researchers came out with was ((the possibility of embodying the mythical theme in the theatrical performance through the music element to give aesthetic, semantic, and philosophical dimensions)), One of the most prominent conclusions was: "Contemporary art is an ideal way to convey mythological themes in a contemporary technical theatrical artistic style (should not be more that (250) words).

Keywords: The Embodiment, The Technique, The Theme, The Myth

المقدمة:

الفصل الأول //مشكلة البحث:

لقد وظف المسرح الأسطورة بشكل رمزي سواء على صعيد النص الأدبي أو العرض متمثلا (بالعناصر السمعية والبصرية)من ناحية الاستخدام الوظيفي أو الجمالي ،حيث جاء أستخدام الأسطورة من قبل الفلاسفة والأدباء والمخرجين وذلك كونها تعد وسيلة لنقل التأريخ عبر العصور للأجيال الجديدة ،ومنذ ولادة المسرح الاغريقي ،سعى كتاب المسرح الأغريقي الى توظيف الأسطورة في نصوصهم المسرحية والتي كانت موضوعاتها مقتبسة من ملاحم الشاعر الأغريقي (هوميروس) ،وعلى ضوء ذلك تم بناء نصوصهم المسرحية وبالتالي أصبح مهيأ لهم عرض قضايا المجتمع الإغريقي بوعي وأدراك التي ماهي الا أحداث حفلت بها الأسطورة وكانت قد عبرت عن قيم أنسانية فكرية وأجتماعية عميقة ، وكان التوظيف الأسطوري في النص ليس كليا وأنما توظيف ثيمي أي جزئي بمعنى الغوص في غمار الأسطورة وطرح الرموز والأشارات التي تؤسس على حدث واحد معين من أحداث الأسطورة..

وتتحدد المشكلة بالتساؤل الاتي: كيف تتجسد الثيمة الأسطورية تقنياً في موسيقى العرض المسرحي العراقي المعاصر (سرندبال) لخزعل الماجدي إنموذجا.

أهمية البحث والحاجة اليه:-

تكمن أهمية البحث في كونه دراسة تؤدي الى الكشف عن الثيم الأسطوري المتجسدة في موسيقى العرض المسرحي العراقي المعاصر ،وكذلك فإن هذا يسد جزءاً من حاجة المكتبة للإفادة المتخصصة من نتاج هذه الدراسة ،كما ويرفد الباحثين والمعنيين بالحقل المسرحي وطلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة في تسليط الضوء على هذا الموضوع..

هدف البحث:

التعرف على التجسيد التقني للثيمة الأسطورية في موسيقى العرض المسرحي العراقي المعاصر (مسرحية سرندبال)لخزعل الماجدي إنموذجاً

حدود البحث:

الحد المكاني: (العراق – بغداد)عرض مسرحية سرندبال لخزعل الماجدي على المسرح الوطني.

الحد الزماني: 2021/12/26-25

الحد الموضوعي : دراسة موضوعة التجسيد التقني للثيمة الاسطورية في موسيقى العرض العراقي المعاصر مسرحية (سرندبال)لخزعل الماجدي إنموذجا.

تحديد المصطلحات:

(الثيمة ، الأسطورة).

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول :- الثيمة الأسطورية.. المصطلح والمفهوم.

المبحث الثاني: التجسيد التقني للثيمة الاسطورية في موسيقى العرض العراقي المعاصر .

الفصل الثالث:- أجراءات البحث وتحليل العينة.

الفصل الرابع:- النتائج والأستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

ملخص البحث:

يتلخص البحث الحالي بأربعة فصول:

حيث جاء الفصل الأول الاطار المنهجي بما يلي مشكلة البحث والتي تلخصت بالتساؤل التالي// (كيف تتجسد الثيمة الأسطورية تقنياً في موسيقى العرض المسرحي العراقي المعاصر (سرندبال) لخزعل الماجدي إنموذجا).

وتم عرض بنفس الفصل هدف البحث ((تعرف على التجسيد التقني للثيمة الاسطورية في موسيقى العرض المسرحي العراقي المعاصر مسرحية سرندبال).

وجاءت أهمية البحث من خلال الكشف والغوص في التجسيد الثيمي الأسطوري تقنياً في موسيقى العرض المسرحي العراقي المعاصر...وتم التطرق الى الحدود الثلاثة للبحث الزمانية والمكانية والموضوعية بالإضافة الى تحديد المصطلحات الواردة في عنوان البحث ،ويتضمن الفصل الثاني الإطار النظري للبحث الذي تضمن مبحثين//المبحث الأول الثيمة الأسطورية ..المصطلح والمفهوم، المبحث الثاني التجسيد التقني للثيمة الاسطورية في موسيقى العرض العراقي المعاصر،وأنتهى الفصل الثاني بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الأطار النظري والدراسات السابقة، والفصل الثالث تضمن إجراءات البحث وتحليل العينة وفيها قامت الباحثتان بإختيار (عينة سرندبال لخزعل الماجدي) للتحليل لإسباب سيرد ذكرها في فصل الأجراءات ولتحقيق أهداف البحث ،وأما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والأستنتاجات والمقترحات والتوصيات وكان من أهم النتائج التي خرجت بها الباحثتان هي ((أمكانية تجسيد الثيمة الأسطورية في العرض المسرحي من خلال عنصر الموسيقى لتعطي أبعاداً جمالية ودلالية وفلسفية))،وكانت من أبرز الأستنتاجات ((أن الفن المعاصر طريقة مثلى في نقل الثيم الأسطورية بأسلوب تقني فني مسرحي معاصر)).

المبحث الأول: مدخل الى مفهوم الثيمة :

منذ الولادة الأولى للمسرح الإغريقي، سعى روّاده إلى توظيف الميثولوجيا في عملية الخلق الدرامي، فقد اعتمد روّاد التراجيديا الإغريقية (أسخيلوس، سوفوكلس، ويوربيدس) على ملاحم الشاعر الإغريقي (هوميروس) في بنائهم لنصوصهم المسرحيّة، ممّا هيَّأ لهم عرض قضايا المجتمع الإغريقي بوعي ونجاح، ويعود ذلك للأحداث التي حفلت بها الأسطورة، والتي عبَّرت عن قيم فلسفية وفكرية عميقة، "ولم يكن توظيف الأسطورة في المسرح الإغريقي توظيفًا للأسطورة برمَّتها، وإنَّما كان توظيفًا لجزء معيَّن منها. أي أنَّ المسرحية تُقام على حدث معيَّن من أحداث الأسطورة، أو على موقفٍ من مواقفها. ولعلَّ هذا راجع إلى تأثر التراجيديا بالملحمة، حيث أنَّ الملحمة نفسها لا تتعرَّض لأساطير بأكملها"[1] وبذلك فقد كان للتوظيف الميثولوجي في السينما أثره في معالجة العديد من الموضوعات الأسطورية المقاربة في بنائها للبناء الدرامي، إذ اعتمد روّاد السينما في أفلامهم على المعطيات الأسطورية، لاسيما تلك الأحداث والحقائق التي يمكن تفسيرها دينيًّا ودنيويًّا، وذلك ببنائهم لشكل سينمائي يقوم على رؤية حضارية تتناسب مع الواقع.

هيَّأ للأسطورة إمكانات الخلق الدرامي هو جوانبها الوظيفيّة الغنيّة، فهي تتمتَّع بمستويات مختلفة من الوعي ودرجات من الوضوح تؤهِّلها في عملية تفسير المعتقدات والقيم الاجتماعية، فكل المجتمعات الإنسانية يتأسّس فكرها الإنساني على الأساطير، التي يمكن من خلال تحليلها تكوين وجهة نظر موضوعيّة عن مجتمع معيّن، وذهب "أرنست كاسيرر" إلى أنَّ الأسطورة تشكِّل تعبيرًا عن قوّة حياة الروح الإنسانية في مرحلة معيّنة من تطوُّرها، وتُعدُّ من أبرز المؤثرات في الحضارة الإنسانية لعلاقتها الوثيقة بالأفعال الإنسانية، فلا يمكن فصل الشعر والفن والتاريخ عنها، إنها تجسيد للتعبير عن المشاعر الإنسانية، ومن ثم فإنها لغة رمزية من المشاعر، تعبّر عن وحدة وتواصل التجربة من خلال حقيقة ذاتية نفسية تشكل نمطًا من الاعتقاد، والذي قد تكون له وظيفة اجتماعية عامة تتعلق بتكوين توازن داخلي وبإقامة علاقة بين الذات والنظام الاجتماعي من خلال الأسطورة، كما هي الحال في النظرية الوظيفية [2].

يرفض(أرنست كاسيرو) التجريدات العلمية بوصفها انعكاسًا للواقع، ويتعامل مع العالم المادي على أنه مقولات تنتمي للفكر مستبدلًا قوانينه باستقلال وظيفي ذي تفسيرٍ مثالي، لكن (رولان بارت) أكَّد أنَّ الأسطورة يمكن أنْ تعبّر عن الأشياء ولا تنكرها، "إنها ببساطة تعمل على تطهيرها من الشوائب وجعلها نقيّة وتثبّتها في الطبيعة والأبدية وتضفي عليها وضوحًا، وليس المقصود بذلك وضوح التفسير، بل وضوح التعبير. وبالتحوُّل من التاريخ إلى الطبيعة توفر الأسطورة جهدًا: فهي تلغي تعقيد الفعل البشري وتسبغ عليه بساطة أوليّة، فهي تتصدّى لكل جدل أو أي شيء من شأنه أن يبتعد بنا وراء ما هو منظور بشكل مباشر إنها تنظِّم عالمًا دون تعقيدات نظرًا لأنَّ العالم من دون عمق سوف يتكشّف على حقيقته" [3] .

فالأسطورة ماهي الأ خطوة أساسية في تطور الحياة البشرية ،على الرغم من أنتمائها الى زمن بعيد لربما لم تعي عليه الذاكرة الانسانية ،لكنها أي الاسطورة لها الدور البارز في عملية نقل مشاهد من عالم غريب ملئ بالشواهد التي تنافي العقل والمنطق لكن لها الدور الكبير في مساعدتنا في الغور والتسلل في أحداث من الزمن الفسيح البعيد ،فضلا عن كونها تصف أحداث حقب زمنية مختلفة ،لشعوب وقبائل مختلفة ،لهذا أعتمدها البعض من المؤرخين للتحليل بعض الشواهد من خلال الاعتماد على سردها الحكائي لشخصيات مختلفة ولحقب زمنية مختلفة وأحداث متعددة، فهي

الشهادة التأريخية الوحيدة للبعض الشعوب ،لان أي قرائن أقرب للأسطورة لم تبق على قيد الحياة [4]

قال (رولاند ب. توبياس) (إن الثيمة هي نظام توجيه يعمل بالقصور الذاتي لخدمتك. إنها توجّه قراراتك حول أي طريقٍ تتخذه؛ أي الاختيارات ملائمة لقصتك وأيها ليست كذلك) [5]

تشكل الثيمة بمثابة هوية للعمل الأدبي والفني في نفس الوقت ،وعلى الأخص الفن السردي منه، وذلك من منطلق وصف جانبي وهو أستعارة من الواقع الأجتماعي الواقعي ،أكثر مما كونها أفكار شخصية، لكون الجانب الثاني هو يأتي فيما بعد ليقرر مصير الفكرة الأساسية كجانب موضوعي ،حيث يكون ذلك بعد النضج الذي تمر به تلك الاستعارة الأنثروبولوجيا، وبعدها تبلورها من الجهة العضوية والمعنى المحيط به. وإن ترسيم الثيمة لا يكون خارج وعاء الحبكة، فيعني ذلك تسرب المعاني وعدم ثبوت تلازمها، ويكون مسار اللغة هنا ليس فقط مرتبكاً، بل يكون متعارضاً مع نفسه، فبدل أن يكون المنطق الأرسطي هنا اساس بنية الفكرة بمجملها، يكون للجدل الأفلاطوني تأثيره، وليس فقط قبالة المعنى العام، بل قبالة العالم الذي يعبّر عنه النص وينوب عنه.

أن كل من الثيمة والحبكة جهتين متقابلتين وليست مشتركتين، بل أن الثيمة هي موضوعة والحبكة هي وعاء.. وتعد الثيمة ركن أساس ،أما الحبكة فهي أشبه بوعاء و إن الثيمة ليست بوظيفة وإنما ركن أساس، اما الحبكة تدخل في مجال الوظيفة بشكل نسبي، وهذا الفارق مهم في اطار التفريق بينهما، واحالة كل الى مهام ستوكل اليه أو موقعه الذي يتمثل به بصفة، وطبعاً لاثيمة بلا موضوع ولا حبكة تكون وعاءً فارغاً، بل على العكس من ذلك، فلا بد من وجود موضوع يتطلب لواحق تكميلية، ولا بد من وعاء إذن، كي يبقى النص وحدة متكاملة، ويكون في ذات سياق الفكرة يتحرك.

تشكّل الثيمة لوناً وطعماً ورائحة، وهذا لا تتصف به الحبكة، وهنا يحيلنا هذا التوصيف الى منطقة مهمة، حيث هنا يمكن أن يكون للطعم مذاق لذيذ، ويمكن أن تكون الرائحة عبقة، وهذا يمكن يجعل البعد الأنثربولوجي المستعار اعمق دلالة وأوسع معنى، وقد تكون الثيمة هائلة البلاغة، وعلى الكاتب أن يتيح لذلك، واؤكد له عليك الا تتملكك خشية ابداً من ثيمة تزداد وسعاً بلاغياً، هي جذبتك نحوها أو انحازت اليك، و(لا تخش ابداً من الثيمة التي تفيض بك، فإن الكاتب المكره على ثيمة ينال حظاً اكبر من النجاح. وأظن إن من الخطأ أن تحجز لنفسك ثيمة حتى تبلغ الكمال في الكتابة) ، فمن جهة اولى إن المعنى الاجتماعي متيسر بها اكثر منك، وهنا نظام الاستعارة يميل لذلك الوسع، ومن جهة تقنية فإن الحبكة كوعاء يمكنها الاتساع الى ايّ حد ضامن، ولكن كنتيجة لايتدخل الوعاء بالسعة المضمونية البليغة من عدمها.

ولايمكن أعتبار الثيمة أشبه بصورة فوتوغرافية منسوخة من الواقع الحياتي ونقله الى العمل الأدبي ،فهي نشاط تفكيري متقن بقناعات عديدة أحداهما تصب في الموضوعة الأساسية والأخرى تخص الفن ، وتكون أي الثيمة ذات تفكير حيوي ومغامر وتبقى ضمن المنطق الأرسطي وتقع ضمن صياغات واقعية مستعارة من معالم فنية مؤثرة خارجياً وداخلياً ،ففي العمل الفني قد تصدم المتلقي وذلك لمعاكستها لظروف معينة ،أو قد تكون ذات فسحة أمل منتجة نتيجة خروجها من ضيق الأزمات المتعاقبة. [6]

تُتَرجم الكلمة الانجليزية(Theme) إلى عدة ترجمات في اللغة العربية؛ "وهي: فِكْرة، موضوعة، قضية، تيمة، تيم، ثيمة، خَيط، نسيج الأفكار في العمل. وهي إشكالية أخرى تواجه الباحثين في حقل العلوم الإنسانية؛ إذ إن تعدد الترجمات ينشأ عنه اضطراب في المفاهيم، النظرية لأي مصطلح يواجه بهذا السيل من الترجمات، فضلاً عن اختلاف الآراء حول المصطلح ذاته في أصوله اللغوية" [7]

لقد أنتاب مصطلح (الثيمة) الكثير من الغموض ويرجع السبب في ذلك أنه أضيف الى النقد الأدبي بعد أستعارته من الفن الموسيقي ،كما أن صعوبة تقريب هذا المفهوم من القارئ ترجع إلى تشابكه مع مفاهيم أخرى في أصطلاحات أدبية قائمة، "فالفكرة أو الصفة منها أو (النسبة إليها) تصرف الذهن إلى كلمة وربما إلى ولذلك فربما كان تعريب الكلمة أي تيمة الذي ساد منذ الستينيات في الكتابة النقدية العربية أنجح في تقريب المصطلح" [8] فقد أستخدم مصطلح التيمة في الكثير من المجالات الفنية والأدبية كالموسيقى والسيمياء واللسانيات والسرد والنقد الأدبي.

أشار(مجدي وهبة) في كتابه(معجم المصطلحات الأدبية)عن الثيمة "ما يدور حوله الأثر الأدبي سواء أَدلَّ عليه صراحة أم ضِمنا"[8] ، وعرفها (عناني)"الدعوى أو المبدأ أو الحجة الذي قد يُفصح عنه العمل الأدبي، إما بصورة خفية ،في غضونه أو بصفة عامة" [9] ، فالتيمة هي "الموضوع الأساسي الذي يتخلل العمل الأدبي ،لكنها ليست معنى العمل أو مغزاه، إنها الموضوع وقد تلبس شكلاً معيناً أو أخذ بنية معينة"[10] والثيمة "هي أقرب عناصر العمل الأدبي الى المضمون، فالتيمة فكرة تسود النص أو جزءا منه على سبيل المثال موضوعة الحياة أو الموت، بالتالي تقابل حدسياً مانسميه موضوع النص" ،[11] ويقول (علوش)أن أصطلاح (الموضوعاتي) تحديدا إجرائيا تعالج من خلاله وحدات ذات درجة تكون تركيبة واحدة دون أشتمالها على عدد العناصر نفسها ، على

الأغلب أن يكون هناك تداخل بين الاشكال المترابطة الحرة ..وقد كان أصطلاح (الموضوعاتي)أو التيمي أصطلاحا أنطباعيا إلى حد بعيد...في حين (ج .ب.ويبرز) يتحدث عن الموضوعاتي في معنى آخر "هو الصورة الملحة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتب ما"[12] .

نجد أن الباحثة اللسانية الفرنسية (جاكلين بيكو) قد أشارت في قاموسها الإبستمولوجي إلى أن هذه الكلمة كانت تعني في القرن الثالث عشر مادة أو فكرة أو محتوى أو قضية أو مسألة في العربية ثم تطورت في القرنين السادس عشر و السابع عشر لتدل على امتحان مدرسي وترجمة وبعدها دخلت على التنجيم منذ القرن السابع عشر، ثم علوم الموسيقى واللغة منذ القرن التاسع عشر حيث ظهرت كلمة الموضوعاتية في القرن ذاته. [13]

يعرف (دومينيك منغيينو) الموضوع قائلا: الموضوع هو المرادف لكلمة يتحدد في شكل من أشكال بأنه بنية دلالية كبرى للنص كما يتحدد في نطاق النقد الموضوعاتي على شكل شبكة من الدلالات، أو عنصر دلالي متكرر لدى كاتب ما في عمل أدبي معين. [14]

كما عرفه (ميشال كول)الموضوع (التيمة)على أساس انه : " مدلول فردي خفي ومادي ويعبر عن العلاقة الأنفعالية لكائن مع العالم الحساس، يظهر ضمن النصوص من خلال تكرار متجانس للتبادلات ويشترك مع موضوعات أخرى من اجل بناء الأقتصاد الدلالي والشكلي لعمل ما" [15]

ترى الباحثتان وفق هذه التعريفات أن الثيمة مدلول له أشكاله من التعبيرات الخفية ،وبمجرد تشابكه مع العالم الحسي للمتلقي سيضفي عليه الكثير من التأويلات تكمن في الأحداث والموضوعات والتي توجد ضمن النص السردي لإعطاء دلالة رمزية مشفرة ذات معاني كثيرة تدعى الثيمات.

الشاعر الفرنسي مالارميه يقول:" الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس تصور أو شيء ثابت ينزع العالم من حوله إلى التشكل والإمتداد والأهم فيه هو هذه (القاربة السرية) بتعبير(مالرميه) هذه الهوية الخفية التي تتجلى في مظاهر متنوعة" [13] ، فالموضوع أو الثيمة هما النقطة التي يتشكل منها العالم الأدبي والمركز الذي توجه الدارسة الموضوعية، بدءا منه وعوده إليه...فالتيمة تسلسل منطقي للفكرة الموضوعية للمنجز الفني أو الأدبي، ونجد (جان بيار ريشار) يقول:" الموضوع وحدة من وحدات المعنى إما وحده حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما" [12]

ومن هنا ترى الباحثتان أن مفهوم الثيمة في اللسانيات بالأساس قائم على مستوى الجملة ،وكل قسم من أقسامها يتضمن تيمة أي أن السرد الحكي يظهر لنا ثيم مصرح عنها علنا، وفي الوقت نفسه هناك تيم غير مصرح عنها تفهم من سياق المعنى المتجسد في الفكرة أي مضمر وغير معلن يفهم من خلال تحليل الفكرة (الموضوع) حيث يتضمن الأخير أكثر من عنصر ،وبما أن الجمل المكونة من العناصر فهي لاتوجد منعزلة وأنها متسلسلة فان كل عنصر مكون لجملة وكل جملة تؤدي الى أخرى ،ونقطة نهاية جملة ما هي في الغالب بداية للتي تتلوها، فأن الثيمة ونتيجة الأحداث المختلفة المكونه للموضوع ستتطور الثيم تطور ثابت ،ومرة تطور خطي ،او تطور أنحداري من ثيم عليا، أو تطور بقفزة ، وغيرها حيث يعتمد ذلك على الفكر الموضوعي للعمل الفني. أن الثيمة وفق المنظور الإصطلاحي تعني الفكرة الأساسية التي يدور حولها العمل الفني أو الأدبي سواء عرضت بشكل صريح أوبطريقة خفية، ومِن ثم فإن محاولة التعرف على ثيمة العمل تعود إلى طبيعة العمل وطريقة الكاتب في عرض فكرته أو مغزاه من هذا العمل، وسنجد أن هذه الفكرة تُلِح على العمل، وتظهر من خلاله، فهناك خيوط مشتركة تجمع أواصر تلك الثيمة مهما تناثرت في العمل، وهذه الفكرة تتشكل عبر نسيج النص، ويمكن أن تكون هناك ثيمة ما تدل عليها مجموعة من الأعمال الإبداعية.

تعرض (باختين) لمفهوم الثيمة وذلك من خلال ربطها الى كلية النص وفرادته، كل تلفظ يشكل كلا، إلا ويكون له معنى محدد ووحيد، ونسمي معنى هذا التلفظ الكامل ثيمته، فالثيمة عليها أن تكون وحيدة، وفي حالة ما إذا كان العكس فلن يكون لدينا أساس لتحديد التلفظ، لأن ثيمة التلفظ مثلها مثل التلفظ فردية وغير قابلة للتكرار. [14]

يسمي (باختين) المعنى الكامل للتلفظ بالثيمة وعلى أن تتميز الثيمة لتكون تعبيرا عن وضعية اجتماعية ما، فهي من يمنح للتلفظ حياته، يقول: "تحضر الثيمة بإعتبارها تعبيرا عن وضعية إجتماعية واقعية أعطت ولادة تلفظ ما" فعلى [14] سبيل المثال نجد جملة (كم الساعة)، فإنها في كل مرة تأخذ معنى جديدا في أستعمالها في ظروف معينة، بالتالي نقول بمصطلح (باختين) تأخذ ثيمة جديدة مرتبطة بالوضعية التأريخية المجسدة أين تم طرح السؤال، من هنا يتضح أن لنا تعريف الثيمة مرتبطا بالعناصر اللسانية فقط أي بالكلمات، والأصوات، إنما ارتبط بعناصر غير لفظية تعود إلى وضعية التلفظ "فمن المستحيل أن نفهم التلفظ ، إذا ابتعدت عن نظرنا العناصر المتعلقة بالوضعية، حتى وأن غابت عن نظرنا كلماته الأكثر أهمية" [14]

، إذن الوضعية ضرورية لفهم ثيمة التلفظ، لهذا من دون الثيمة لايمكن فهم تلفظ ما، كما أن أهمية الفهم تكمن في أنه وحده القادر على تحديد قبول ثيمة من رفضها، لهذا يسمي (باختين) هذا الفهم بالفهم الفعال ، فيعتبر "وحده الفهم الفعال يسمح لنا بأن نقبل الثيمة" [11]

ترى الباحثتان لقد أهتم المسرح أهتماما كبيرا بالتجسيد التقني للثيمة الاسطورية لما لها من تاثير كبير على حياة الناس من خلال نهجها أسلوبا جديدا للعودة الى جذور الحياة الانسانية الأولى لنشوء البشرية ومعتقداتها وأبعاد المشاهد عن واقعه المسكون وكسر رتابة الواقعية التي كبلت الفكر الانساني ..وأن الثيمة الأسطورية في العرض المسرحي تعبر عن مجموعة من المعاني التركيبية التي تحمل جملة من الإيحاءات الدلالية والجمالية التي تظهر على مستوى الشكل والمضمون داخل الإطار الصوري للفكرة (الموضوع) وأن يكون توظيف الثيمة فيها هو العامل الوظيفي المحمل بالإشارات الإبداعية التي تحاكي المشاعر لدى المتلقي وعلى دواخل نفسية التي تلهم ذاتيه والمدارك العقلية لديه عن طريق جمالية الفكرة وتناغمها مع الحدث او الفعل داخل العرض المسرحي والتي يسعى الذهن البشري إلى إدراكها وأستيعابها والإنفعال معها والتي تعكس الحالات الشعورية لديه النابعة من أحاسيسه وأعماقه ،والتي تسيطر على ذاتيته فيكسب خلجاته المكبوتة ويظهرها عن طريق رد الفعل بالإعجاب أو الذم وهذا راجع للإختلاف بين الأشخاص في الإعتماد على تفضيلية الفكرة أو وحدة الموضوع لدى كل واحد لذا يلجأ الفنان المسرحي الى قاعدة الوحدة في الفكرة الأساسية لينتج عرض مسرحي تؤثر على الحالة الشعورية للمتلقي ،وبما أن الثيمة الأسطورية في الموضوع المسرحي لغة منفردة خاصة بها تظهر عن طريق الأشتغال الجمالي في تلاقح مزدوج وفاعل بين الجمالية في تناسقها وتكاملها وبين الدلائل المتجسدة في الفكرة.

المبحث الثاني: التجسيد التقني للثيمة الاسطورية في موسيقى العرض المسرحي العراقي المعاصر

تلازمت الموسيقى مع المسرح منذ نشأته، حيث ارتبط بالضربات الإيقاعية وبالغناء والموسيقى وكانت ومازالت الموسيقى جزاءا أساسياً في تشكيل العرض المسرحي، لذلك تعددت وظائفها واشتغالاتها في تجسيد الثيمة الأسطورية فمنها ما اخذ الدور الوظيفي والذي يقدم من خلال افتتاح العرض المسرحي حيث تكون كمقدمة موسيقية قبل العرض او في ختامه، وغالبا ما تكون هذه الموسيقى مختارة من أعمال موسيقية معروفة تنتمي الى مدرسة جمالية معينه مثل الموسيقى الكلاسيكية او الرومانسية حسب روحية العرض وجمالياته ،وهناك بعض الموسيقى اخذت دوراً درامياً يساعد في نمو وبناء الفعل المسرحي كما تلعب دورا في تحديد إيقاع العرض وإبراز مفاصله الأساسية او التأكيد على موقف درامي او الإعلان عن طبيعة مكان الحدث الدرامي او ربما تكون نوعا من الفواصل بين المشاهد المسرحية، كما تستخدم بعض انواع الموسيقى في المسرح كوسيلة تعبيرية حيث تكون الموسيقى في هذه الحالة مؤلفة خصيصاً للعمل المسرحي وبناءً على طلب المخرج حيث تتلاءم مع قراءته الخاصة للعرض، وفي هذه الحالة تدخل في صميم مضمون النص فتبرز الحالات التي تعيشها الشخصيات وبيئتها، وفي بعض الأحيان تؤكد على الجو الذي يهيمن على المسرحية ولذلك تسمى أيضاً الموسيقى التصويرية، الذي عدّها المخرج الروسي (ستانسلافسكي) نوعاً من الديكور السمعي [15]

ان الموسيقى ساهمت بشكل كبير في صناعة الرؤية المشهدية المتكاملة للعرض المسرحي جماليا وفنياً، كما تعد المسار الصوتي الذي يرافق الصورة الاخراجية للعرض المسرح، وبالتالي يحتاج العرض المسرحي -بكافة عناصره البصرية (المرئية)- الى موازنة او معادلة صوتية تزيد من جماليات المسار الصوري في العرض المسرحي ويأتي هذا من خلال الموسيقى التصويرية التي ترافق العملية الاخراجية (البصرية) لتوازي الصورة التي ينتجها العرض المسرحي العراقي... أن الموسيقى تضيف بعداً أخر للمشهد بإشراك الأذن وبالتالي يكون لحاسة السمع دور كبير في الاندماج والاستمتاع في مشاهدة وقراءة العرض وتحليله، ولان الموسيقى في المسرح هي اللغة الأساسية في التعبير عن المتغيرات النفسية، والجمالية فهي موسيقى من نوع آخر، تكون معادل مسموع لعناصر العرض البصرية كالممثل والإضاءة والديكور، والمكياج، ليشعر المتلقي بموازنة بين الأذن والعين، يتوازنان في انتاج الصورة السمعبصرية للعرض المسرحي بشكل عام. [15]

ولا يعلو شيء عن دور الموسيقى في الجانب السمعي بوصفها فن الأذن فهي قادرة على إكمال الصورة البصرية بصورة سمعية توازن وتعادل الصورة المسرحية وتظهرها بنتائج أفضل وأكمل.

والموسيقى من حيث وظيفتها الحساسة ودورها الجمالي والفني للعرض المسرحي تحتاج الى من يعرفها ويفهمها ليضعها في المكان والزمان المناسبين ويتطلب ان يكون مؤلف الموسيقى المسرحية متخصص في المجالين (مسرح .. موسيقى) ليتمكن من توظيف خيالاته وأفكاره وقدرته في صياغة الجمل التي تتناسب مع صورة العرض المسرحي، وان يعمل على بناء موسيقى تتلاءم مع

الأفكار المطروحة في الصورة المسرحية، لتكون الموسيقى عنصراً معادلاً مؤثراً وداعماً للخطاب المسرحي.

أصبح التأليف الموسيقي ذات مكانة مهمة وعنصراً فاعلاً من عناصر البناء الدرامي للعرض المسرحي، إذ يُعدّ أحد أهم عناصر الإيقاع المسرحي الذي لا تكتمل صورته النهائية بدونه، لأنه يأخذ على عاتقه مهمة ابتكار ألحان موسيقية جديدة تستطيع أن تؤدي مهمتها في دعم وتعزيز الصراع الدرامي. [15]

وبعد أن أخذ التأليف الموسيقي مكانتهُ في الدراما أصبح يأخذ شكلا جديداً ينسجم مع عناصر العرض المسرحي الأخرى، من خلال دعم العرض بالقوة والثبات عبر مرافقته لحوار وأداء الممثلين وتنقلاتهم، لان الموسيقى قادرة على تجميل الكلمة المنطوقة، وعلى دعم الحركات الدرامية للممثل، لذا فإن البنية اللحنية للموسيقى المسرحية تستنبط من الشحنة الدرامية للحدث المسرحي بشكل منسجم وداعم لعناصر البناء الدرامي، فـالتأليف الموسيقي هو الوضع الطبيعي للموسيقى المسرحية، وعليه لابد ان يأخذ مضموناً درامياً، وان يشكل جزءاً أساسياً في دعم الصراع شريطة أن يكون مؤتلفاً ومنسجماً مع شكل ونوع الصراع، إلا أن هذا الشكل يتطلب وجود تأليفات موسيقية جديدة مبتكرة وقادرة على دعم الأفكار والأشكال المطروحة في ذلك الصراع من أجل تحقيق الجاذبية والتشويق.

ترى الباحثتان على الرغم من الدور الذي لعبهُ التأليف الموسيقي في بعض عروض المسرح العراقي في دعم الصراع الدرامي إلا أن هنالك الكثير من العروض لم تهتم بالمستوى الذي يعطي للصراع دعماً وأسلوباً ومعالجة واضحة، حتى إن بعضها سادته العشوائية لأنه لم يُبنَ على قواعد وأُسس موسيقية علمية، لذلك فأن في أغلب العروض المسرحية، يلجأ بعض المخرجين، ومصمميّ الموسيقى، إلى اختيار مقاطع من موسيقى عالمية لا علاقة لها بالصراع الدرامي ولا بروح العرض وتأريخه، أو فكرة وبناء شخصياته، إنها اختيارات تخضع في اغلب الأحوال لاعتبارات شخصية متسرعة تضعف من قوة استقبال العرض.

ومن هنا لابد من دراسة هذا الموضوع وبيان أهميته، من خلال تسليط الضوء على عناصر ومقومات التأليف الموسيقي كوحدة فنية متكاملة ومتماسكة قادرة على إسناد ودعم أشكال وأنواع الصراع في عروض المسرح العراقي، اسوةً بالمسارح العربية والعالمية، كما إنها محاولة لإيجاد سبل الاستثمار الأمثل لعناصر التأليف الموسيقي في العرض المسرحي(الإيقاع، اللحن، الشكل) وبيان الحاجة الضرورية لوجودها كعناصر مهمة في العرض المسرحي وبالتالي فهي محاولة توثيقية للعروض المسرحية التي أسهم التأليف الموسيقي في دعم أشكال الصراع الدرامي فيها والتي قُدِمّت على المستوى العالمي والعربي والمحلي ليستفيد منها الباحثون والمختصون وممن هم ذات العلاقة ليكون مرجعاً في زيادة المعلومات الخاصة وفي كيفية التعامل مع التأليف الموسيقي بوصفهِ عنصراً من عناصر العرض المسرحي، وبالتالي فهو يحقق هدفا جماليا وتكامليا عبر الكشف عن دوره كبناء فني متكامل وفق محددات فنية وأكاديمية ومنطقية وجمالية وإبداعية، قادرة على أن تقدم دعم حقيقي لعروض المسرح العراقي المعاصر وبالتالي تزيد العروض تشويقا وجمالا وجاذبية . [15]

على الرغم من الدور الذي تلعبهُ الموسيقى في عروض المسرح العراقي إلا أن التأليف الموسيقي الذي يعمل بصورة مباشره في العرض المسرحي يعطي للصراع دعماً وأسلوباً ومعالجة واضحة وبالتالي فهو يحقق هدفا جماليا وتكامليا للعرض المسرحي من خلال دور هذا التأليف الموسيقي كبناء فني متكامل وفق محددات فنية وأكاديمية ومنطقية وجمالية، وما يحققه من دعم حقيقي للرؤية الإخراجية والفكرية والجمالية لعروض المسرح العراقي .

ففي مسرحية (هوميروس في زمن العولمة) [16] (2009) تأليف (جميل حمداوي) وأخراج (سيف الدين عبد الودود) والتي قدمت في مهرجان بابل المسرحي، لعبت الموسيقى دوراً بارزاًوعند بداية تشغيل إضاءة المسرح يدخل الممثلون مع الموسيقى بحركات تعبيرية راقصة على خشبة المسرح حركات تخلو من الحوار تمثل الصراع بين (هوميروس وأفلاطون) وهما يتصادمان بالرغبات والإرادات بحركاتهم وتعبيراتهم الجسدية مع الجمل الموسيقية والإيقاعية الجديدة المتناسقة بمهارة فنية ومنهجية لتكون قوة وثبات لهذه التصادمات وهي في مجملها تمثل مصدر الصراع في هذا العرض، إذ تبدأ الموسيقى بآلات وترية متمثلة بآلة (الشيلو*) وإيقاع عالي صاخب فالتجأت هذه المؤلفة الموسيقية مع الحركات والتشكيلات الصورية للمجاميع (الجوقة) لتعلن عن بداية لصراع الإرادات والأفكار المتعارضة في العرض حيث جاءت متوافقة مع حركة وتنقلات الممثلين وإيماءاتهم إذ أعتمد المؤلف الموسيقي على الإيقاع ليرسم خطوط الحركات والرقصات وفي الإعلان عن الصراع الفكري في العرض لان الإيقاع أداة تحقق دعماً في إبراز وتصاعد الانفعالات وفي تنظيم الحركات وتنقلات الممثلين وخصوصا إذا كانت الحركات دون مصاحبة الحوار فأن الإيقاع يساعد في تنظيم وترتيب قيم الإشكال والحركات والانطباعات السمعية والبصرية وفي بناء وتصاعد الصراع الدرامي.

ثم تلتها ألآت (الاوركسترا الالكترونية) بجملة موسيقية طويلة من (12 مازورة) تتكرر في بعض المقاطع، وهي تصاحب وترافق الحركات والتشكيلات والإشارات التعبيرية الراقصة للممثلين وتصادماتهم في الإرادات والرغبات وبدون حوار لتعبر عن لغة الجسد وهذه الحركات والتشكيلات المتعاكسة والمتصادمة في مجملها كانت مصدر الصراع(رمز الثيمة الأسطورية) إذ عمد المخرج المسرحي وبمعالجة إخراجية في بداية العرض أن ينقل فكر الصراع بطريقة علاماتية سيميائية من خلال جسد الممثل وتشكيلاته، وحاول المؤلف الموسيقي في إدخال الموسيقى لغة بديلة عن الحوار تمنح القوة والجاذبية والتشويق، لذلك قدمت الموسيقى دوراً واضحاً في تحديد الشخصيات المتصارعة من خلال توافق أداء الممثل مع الجمل الإيقاعية والموسيقية المتناسقة والمنتظمة التي تحدد له والتي تختلف من حيث البناء والتأليف الموسيقي عن الأخرى التي ترافق الممثل الأخر المتخاصم والمتعارض معه لتكون في صراع مع الأولى، وقد أسهمت في كشف الانفعالات والتناقضات المتعارضة في هذا المشهد وتصاعده تدريجياً عبر انسجام الحركات التعبيرية للممثلين مع الموسيقى، وأسهم الإيقاع عبر تكرار الضربات القوية جداً في تنشيط أداء الممثلين وحماسهم إلا أنه كان بصوت عالٍ جداً أكثر مما يتطلبه العرض مما أثر على التركيز من قبل الجمهور على بعض حركات الممثلين وكانت هذه الإشارة سلباً للمؤلف الموسيقي في هذا المشهد.

وبعد تصاعد الصراع بين الشخصيات المتعارضة والمتعاكسة في الرغبات والعواطف والإرادات في هذا المشهد، يعود مرة أخرى إلى نقطة البداية من جديد، حيث قدمت النغمات والإيقاعات الموسيقية الجديدة والمنظمة قوة وثبات لأداء الممثلين مما ساهم في حل هذا الصراع عبر مرافقة آلة البيانو مع حركة الممثلين الهادئة والبطيئة بجملة موسيقية هادئة ومتدرجة في البطء لان آلة البيانو من ألآلات الوترية النقرية التي غالباً ما تكون في المشاهد العاطفية والرومانسية الهادئة، ثم ينتشر الممثلون وهم يسيرون ببطء ليتخذ كلٌّ منهم مكاناً في خشبة المسرح ويعم الهدوء تماماً مع تلاشي صوت آلة البيانو...

أما في مسرحية (في أعالي الحب) [17] للكاتب فلاح شاكر ومن إخراج فاضل خليل عرضت في بغداد على مسرح الرشيد عام 1998 وكان العرض وحسب راي النقاد من ابرز العروض التي ظهرت في تلك الفترة اذ كانت فكرة العرض تتحدث عن صراع المشاعر والعواطف والرغبات بين الحب والحرب والقدر، بين الواقع والفنتازيا(ثيم أسطورية) . يبدأ العرض بمشهد مظلم سوى بعض الأصوات الموسيقية المبهمة التي أراد من خلالها المؤلف الموسيقي أن يعكس طبيعة العرض راسماً من خلالها الانفعالات النفسية التي أسقطها الواقع وتجسدت بدور المرأة المنعزلة والمنطوية على نفسها حيث انطلق المؤلف الموسيقي من هذه البداية بجملة موسيقية منتظمة ومرتبة بشكل منهجي حيث جاءت بصورة غير مستقرة وبأصوات مبهمة، وفي بعض الأحيان تمتزج الأصوات في غير توافق(نشاز) ويبدو هذا النشاز مقصود من المؤلف الموسيقي ليعكس حالة المرأة ورغباتها الشخصية المتناقضة، تستمر هذه الأصوات في صعود ونزول (كروماتيك) في آلة (العود) مع حركة الممثلة بين فضاء المسرح وهي في صراع مع نفسها التي يعتريها الخوف.

(مسرحية طقوس وحشية) [18] وهي من تأليف قاسم مطرود وقد قدمها المخرج العراقي سيف الدين عبد الودود على قاعة قصر العلوم خلال فعاليات مهرجان المنستير للجامعات العربية في تونس عام 2015 وقد كان مؤلف الموسيقى التصويرية (قيس عودة الكناني) التي حصدت أفضل موسيقى تصويرية في المهرجان من بين (25)عمل مسرحي مشارك..اعتمد المؤلف الموسيقي في اغلب المشاهد على النغمات السريعة التي تشحن العرض بالتدفق والهيجان النفسي والتي أعطت بعدا دراميا ممزوج بشحنات ذلك الحوار المتوتر المتصاعد وبالتالي قد احسن المؤلف الموسيقى اختيار تلك النغمات السريعة التي احشرها بين ثنايا الحوار حيث جاءت اغلبها بطريقة (*trello) متنقلا فيها قرارا وجوبا والتي استفاد منها المؤلف الموسيقي في زيادة البعد النفسي وشحن المشهد الدرامي.

تبدا الموسيقى في العرض المسرحي بمقدمة طويلة ولمدة (10) دقائق ابتعدت الموسيقى عن الجانب النفسي واقتربت الى التعبيرية في صياغتها اللحنية حيث اعتمد المؤلف الموسيقى على بناء جمل موسيقية تعبيرية راقصة نوعا ما من حيث البناء الإيقاعي والبناء اللحني وذلك لخلق جو تناغمي مع المجموعة (الجوقة) استمر هذا الفعل في بنائه الصوري ليعطي صورة درامية تعبيرية أنتجت نوعا من المتغايرات العبثية والاستبداد والتحريض لتعبر عن الحدث القادم للعرض المسرحي فهو مشهد استهلالي ينقل المشاهد لتصور المشاهد القادمة من خلال الفعل الدرامي الى ان يصل في ختام المشهد بصرخة مدوية من قبل المجموعة وهي اشارة الى ما يحتويه العرض المسرحي من ثورة تحريضية عبثية للواقع والحياة عبر منظومات الحركة الجسدية والفعل الإخراجي وموسيقى المشهد حيث كان انسجاما إيقاعيا جسديا تعبيريا شكل نوعا من التالف السينوغرافي للعرض مكونا بصياغته الإخراجية وفعله

الحركي المتنقل في ثنايا الأداء الجسدي للمجموعة الذي استهلم تنقلاته الحركية عبر الإيقاع الموسيقي والنغمي ليعطي صورة متكاملة لوحشية القدر الاجتماعي المستبد التي يعاني منها الإنسان وتحويل ذلك الإنسان البسيط الى وحش كاسر يلتهم كل ما يصادفه ويقف امامه .

مسرحية (جوليت بغداد) [19]عُدت عن مسرحية (غدا يجب ان ارحل) لجليل القيسي وهي من اعداد وإخراج حازم عبد المجيد والتي قدمت على خشبة المسرح الوطني في بغداد عام (2016) فكرة المسرحية عن هي صراع الحاضر وارث الماضي ... تتجسد في إرهاب النفس. تجسدت الرؤية الإخراجية للعرض عبر أدوات المخرج لمكونات منظومة العرض المسرحي حيث جسد أدواته باللعب على ثنائية الهدم والبناء بين الماضي والحاضر.. فالحاضر هو ما يعيشه الإنسان العراقي تحت خيمة الإرهاب والدمار المقيتة والماضي ذلك الزمن الجميل بذكرياته وأحلامه، منطلقا من خلال أجواء الموسيقى والغناء التي وظفهما المخرج مع لوحات الرقص الدرامي بين الراقصين اللذان وضعهما المخرج في مشاهد القطع الفاصلة بين الماضي والحاضر ليظهران في جو راقص على أنغام وأغاني الفلكلور العراقي مستعينا بالكتل الديكورية المتحركة والتي شكلت جزءا من سينوغرافيا العرض المتحول بين الحين والأخر لينتقل بنا من حالة الموت والدمار التي نتلمسها في حياتنا اليومية الى حالة الفرح والأمل التي فقدناها منذ زمن بعيد وأصبحت مجرد ذكرى ..

وفي (مسرحية ثامن أيام الأسبوع) 20] (تأليف علي عبد الزبيدي) عرضت في كلية الفنون الجميلة بغداد (2010) المشهد الأستهلالي نسمع لموسيقى الترقب ومن خلالها يتم تهيئة الممثل والمتلقي على حد سواء للدخول الى أجواء العرض من أجل الحصول على شد الأنتباه وجعل المتلقي يترقب ماسيحدث على خشبة المسرح من جهة ومن جهة أخرى تجسيد للثيمة الأسطورية داخل العرض فثيمة الفزع والخوف تجسدت لتبين البعد الواقعي للمكان..ومن خلال الإيقاعات الموسيقية المتنوعة السريعة منها والبطيئة والمعتدلة لتصبح الموسيقى هي التي تقود الحدث المسرحي ...وبالتالي تعطي ثيمة جمالية ودرامية من خلال توصيل الفكرة الرئيسية.

مسرحية (المفتاح) [21] للكاتب يوسف العاني ، التي ألّف موسيقاها د.طارق حسون فريد ؛ الذي يرى في الموسيقى التصويرية في المسرح العربي قاصدة عن الوصول إلى الحد الأدنى من الحالة التشكيلية واللغوية والنفسية المطلوبة . لذلك انطلق (فريد) في وضعه لموسيقى مسرحية (المفتاح)من واقعيتها الخيالية (وحدوتها) الحكاية الشعبية الفلكلورية المعروفة التي إستخدمها مؤلفها يوسف العاني أصولها من التراث العربي البغدادي ، وهي حكاية تكتمل بالأشعار المألوفة لدى السامع والمتفرج مثل الأهزوجة الشعبية – ذائعة الصيت :- يا خشيبة

نودي نودي

ودیني على جدودي

جدودي بطرف مكة

جابولي ثوب وكعكة .....الخ

ولهذا جاءت موسيقاها منسجمة مع أغانيها الأمر الذي قربها أكثر إلى المتفرجين إضافة إلى الشكل الشعبي للعرض ذو الإيحاءات الواضحة في أشكاله التي حققها كاظم حيدر .

مسرحيات أخرى استفادت بسبب أجواءها البغدادية القديمة من الموسيقى التراثية مع التأليف الموسيقي المستنبط من تلك الموروثات الغنائية التي جاءت منسجمة مع الأجواء الشعبية التراثية كما في مسرحية (النخلة والجيران) [22] للكاتب غائب طعمة فرمان من إخراج : قاسم محمد اختار الأغاني لها وألّف موسيقاها (حسين قدوري) ، وكان هذا الإختيار سبباً مهماً في إصابتها النجاح الكبير على المسرح .

يبدأ العرض بصوت ضربات إيقاعية حماسية خافتة جدا تقترب شيئاً فشيئاً من المكان بـ(طبل كبير) وكأنه مسير عسكري قادم للمدينة، اذ كان العازفون على الإيقاعات في العرض المسرحي يتلاعبون بطبيعة الضربات ليصورون لنا قدوم الجيوش للمدينة وبالتالي قامت هذه الإيقاعات بتصوير المكان قبل حدوثه على خشبة المسرح وكانت الموسيقى هنا ومن خلال إيقاعاتها وظيفة استباقية للصورة الدرامية، من خلال الشعور بعظمة وقوة هذا الصورة الإيقاعية التي تمثلت بصورة الجيوش القادمة لمكان المدينة وهذا الإيقاع هو من فصيلة الإيقاعات المارشية الحماسية البسيطة غير المركبة فهو غالباً ما يرافق الأغاني والأناشيد الوطنية واستعراض الجنود في ساحات التدريب ليكون أداة تمنح الجانب الحماسي قوة وعزيمة وبالتالي فهو قادر على ان يفترض صورة المكان الدرامي في العرض المسرحي، هذا التدفق الإيقاعي الحماسي يثير الشعور بالرهبة والخوف فهو استعارة خيالية لتصوير المكان تصويرا افتراضياً، وكذلك يعد هذا النمط الإيقاعي في العرض المسرحي كإشارات ورموز سمعية تحاول تفعيل المكان المسرحي كمكان افتراضي للحرب من خلال ضربات ذات صوت عالٍ وثقيل او ضخم والتي تسمى بالمسميات الموسيقية بـ(الدم) والتي تضرب بوسط الغشاء الجلدي للآلة الإيقاعية الكبيرة، وهذا الإيقاع يساعد في كشف وتحديد نوع وطبيعة المكان

الجغرافي للحدث الدرامي في العرض المسرحي، اذ نستمع إلى الضربات الإيقاعية البعيدة بصيغة مارشية وهي تقترب شيئاً فشيئاً للمكان حيث يصور لنا مصمم الإيقاع هذه الصورة الإيقاعية حين يضرب الإيقاع من الخفوت متصاعد الى الشدة ويسمى في الاصطلاح الموسيقي (كرشاندو *crescendo) ومن خلال توظيف هذا المصطلح استطاع ان يصور المؤلف الموسيقي الصورة السمعية الافتراضية الإيقاعية وهي تقترب شيئا فشيئا من المكان، ونتيجة لذلك التوظيف الدقيق لصورة الإيقاع برز المكان الدرامي بصورة افتراضية في العرض المسرحي من خلال الإيقاع المارشي، الذي يمثل لنا صورة حماسية وكأنها ترجل عسكري قادم، يسعى مصمم الموسيقي عبر هذه الجمل الإيقاعية ان يسلط الضوء على تصوير المكان الافتراضي وان يكشف تلك الصور التي تمثل العذاب والدمار القادم لهذه المكان وهي صورة افتراضية لمكان الحدث الدرامي اذ نستمع لصوت الإيقاع ولكننا لا نشاهد مسير تلك الجنود بل نتخيلها ونفترضها من خلال تصوير الإيقاع العسكري، لان إيقاع المارش هو بطبيعته الفنية يمثل مسير الجنود في ساحات الحرب، تلك الصورة الإيقاعية جسدت العنف والحرب والويلات القادمة لهذه المدينة، فالإيقاع الحماسي يسهم في كشف وتحديد المكان الافتراضي للمشهد الدرامي، وكذلك حدد الإيقاع جغرافية الحدث الدرامي وهي ساحات الحرب وصورها كمكان افتراضي في العرض المسرحي.

أما مسرحية كاروك [23] هي من تأليف كريم العامري وأخرجها الدكتور حميد صابر والتي عرضت على مسرح الرشيد عام(2001)في مهرجان المسرح العراقي الخامس وكانت الموسيقى من تأليف (محمد كريم وقيس عودة) وهي موسيقى حية ومباشرة واستخدمت فيها الآلات الموسيقية (عود وكمان وإيقاعات) لغرض المؤثرات الصوتية لذلك تجسد العرض بالكثير من الثيم الأسطورية وتجسدت من خلال الثنائيات ... الولادة والموت .. السلام والحرب ... الأمل واليأس ...البداية والأبدية ...الألم والفرح.....كل هذه الصراعات تجسدت بصورة الكاروك والتابوت والتي كانت الموسيقى جزءا مهما في تصوير المكان الدرامي تصوير افتراضي حسي وتخيلي، من خلال إيقاعاتها ونغماتها وأسلوبها وقدرتها في التصوير والتعبير للمكان الدرامي في العرض المسرحي .

مؤشرات الإطار النظري :

1- تعمل عناصر العرض المسرحي(الموسيقى) على تجسيد الصياغة الجمالية للثيمة الأسطورية في العرض المسرحي وأبراز الأبعاد الجمالية.
2- تعد الصياغة الجمالية للثيمة الأسطورية من مصادر تجسيد الأبعاد الجمالية وبناء العرض المسرحي العراقي الأسطوري .
3- اعادة صياغة التمثيل الفني للثيمة الأسطورية على وفق معالاجات فنية معاصرة تعطي ابعاداً جمالية ودلالية جديدة للأسطورة.
4- تعد الرموز والدلالات أحدى الوسائل لصياغة الثيمة الأسطورية والتي تحمل صوراً ذهنية لمخيلة المتلقي في قراءة الأبعاد الحقيقية للأسطورة.

البحث الفصل الثالث//أجراءات البحث وتحليل العينة

أولاً// مجتمع البحث

ثانياً//عينة البحث : تم أختيار عينة البحث وبشكل القصدي وذلك للمسوغات التالية:

1- ملائمتها لهدف البحث أكثر من غيرها.
2- توفرها على تطبيق اليوتيوب.
3- توفرت بها شروط الثيمة الأسطورية للموسيقى وبشكل واضح.

ثالثاً// منهجية البحث: أنهجت الباحثتان المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة البحث وذلك لملائمة هدف البحث.

رابعاً// أداة البحث : كانت أداة البحث معتمدة على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

خامساً// تحليل العينة:

مسرحية (سرندبال)

قدمت الفرقة الوطنية للتمثيل في قسم المسارح التابع الى دائرة السينما والمسرح، المسرحية الملحمية (سردنبال) من تأليف د.خزعل الماجدي، سينوغرافيا واخراج عماد محمد، و تأليف الموسيقى المايسترو قيس حاضر، من على خشبة المسرح الوطني هذا اليوم السبت المصادف 2021/12/25 ، وقد اشترك في اداء

الادوار و التمثيل كلا من : ميمون الخالدي، فاطمة الربيعي، هناء محمد، طلال هادي و من علي، سعد عزيز، و صادق الوالي.

قصة المسرحية// (أطل إيلاني) وهو الكبير و(سن شار أشكون) وهو الصغير الذي يقوم المشيعون من كبار الإمبراطورية الآشورية وكهنتها ،بتشييع الملك الراحل آشور بانيبال الأول ويظهر ولداه(آشور أطل إيلاني) وهو الكبير و(سن شار أشكون) وهو الصغير الذي سيأخذ لاحقا لقب (آشور بانيبال الثاني) وتسمية الكلاسيكيات الإغريقية والرومانية (سردنبال)وهو تصحيف إغريقي لإسم آشور بانيبال (الإسم الإغريقي الدقيق هو سردنبالوس) وسيشتهر بهذا الإسم.

يقوم الكاهن الأكبر بقراءة وصية والدهما القاضية بأن يكون الكبير ملكاً من بعده والصغير ولياً للعهد، ويتوجان على هذا الأساس ،لكن سردنبال يُظهر قلقاً نفسياً موجوداً في طبعه أساساً وتسببه أحوال الإمبراطورية وما آلت إليه.. كان قلقاً على مصير المملكة وهو يرى من يتآمر عليها من الخارج والداخل وعلى أخيه المولع بالحروب والمؤامرات...تدير أمه مؤامرة مع الكاهن الأكبر الذي يدير مؤامرة أخرى مع زوجة سردنبال الطامحة،، والتي تتشبه بما فعلته سمير أميس قبلها، فتحاول السعي للعرش عن طريق وصايتها على أبنها الملك المقبل بعد أغتيال سردنبال..وفي هذه الأثناء تظهر روح آشور بانيبال الأول الأب من خلال فم تمثال الإله آشور كبخارٍ ليخبر سردنبال بأنه قد إغتيل بعد جرحه في الحرب بسيفٍ مسمومٍ وهناك من أجهز عليه ليلة موته...أمام باب نينوى يفشي كاهن الشيدو لثلاثة غرباء (بابلي وميدي وإسكيثي)بكلمة السر ليدخلوا من إبهام تمثال الشيدو (الثور المجنح) إلى غياهب الشرايين والأوردة فيه ثم يصلون إلى قلب نينوى مخترقين أبوابها السرية.

يقوم البابلي بسرقة ألواح نبو من (لوح المصائر) من تحت أنف تمثال الإله نبو ويقوم الميدي بسرقة ريشة من جناح آشور أما الإسكيثي فيقص شعر تمثال عشتار ليزول سحرها وقوتها.. في الجانب الآخر ،داخل المملكة ،يتآمر أصدقاء سردنبال (قادة الجيش ،الأمراء، الكاهن) وعائلته (الأم، والزوجة، الخادمة) ولا يقف معه إلا صديقه (نيراري) الذي يكشف له عن هذه المؤمرات.

يخرج سرندبال إلى البرية ويحسر رأسه ويطلب المطر من السماء لتغسل هذه الآثام فتبرق الدنيا وتصعق وتمطر فيفيض دجلة ويثقب السور ويتحالف الأعداء مع الأعداء فتصدق النبوءة...يصعد الجواسيس الثلاثة (البابلي والميديو الإسكيثي)على أسوار نينوى ويشعلون المشاعل التي تحترق فيها أعشاب نبات يسبب الوهن والضعف والنوم للناس ،ويضعف دفاع الناس عن مدينتهم...يقرر سردنبال دعوة المتآمرين القصر إلى حفلةً أخيرة في القصر ليحرقهم ويرفع شأن الحب واللذة أمام الحرب والتآمر والكره والغدر (الحضارة بوجه الموت والتخلف)وتتصاعد طقوس الحفل قيلقي كلامه الأخير، ويحترق القصر قبل دخول الأعداء ويحترق المتآمرون وتطهر النار الجميع وينتحر هو ويبقى رمز آشور في الآفاق خالداً يدور حول العالم ويظهر كرجل يطلق سهمة في حلقة النار التي حوله بينما تمطر الدنيا حوله..

أسس عرض مسرحية (سردنبال) على قراءة (المؤلف خزعل الماجدي) للتاريخ وهي قراءة فنية معاصرة على وفق مقومات تُذكر المتلقي بالتراجيديا الكلاسيكية، من حيث عظامية الشخصيات والبطل الذي يواجه القدر الذي لا فكاك منه، ولغة الصورة الشعرية الفخمة، والاحداث التي لا تحدث إلا في القصور والمعابد لأناس ليسوا من عامة الناس. يبدأ العرض بمشهد (سردنبال) مع كبير الكهنة وتبدأ احداث المؤامرة بلقاءات متتالية مع جميع المتآمرين دون أن يفلح)سردنبال) بإقناعهم بضرورة ايقاف الحرب وإحلال السلام لينتهي العرض بحريق يلتهم الجميع. يصنع قدر البطل (سرد نبال) متآمرون، وهم أناس يحيطون به وتربطهم به صلات قوية (الام، الزوجة، رجل الدين /كبير الكهنة، قائد الجيش) هم اصحاب سطوة وسلطة يتسلحون بمؤامرة ضد قرار (سردنبال) (كفى حروبا، ليعيش الشعب بسلام (يبدو انه قرار لا يروق لمن يعيشون على استمرار الحرب، نستشف من حوار سردنبال) انه زاهد بالملك ويميل الى إسعاد شعب آشور، وهنا يبرز تساؤل : هل ان (سردنبال) ضحية ضعفه أم ضحية قوة المتآمرين؟ سقوط (آشور) كمدينة وحضارة كان بسبب المؤامرة الداخلية أم الغزو الخارجي؟ حمل المتلقي هذه التساؤلات وغيرها معه بعد انتهاء العرض بفعل ايحاءات الاخراج وإسقاطاته.

عمد المخرج والسينوغراف (عماد محمد) الى بناء العرض على وفق مقومات المسرح الملحمي /البريختي مثل : الحكاية المستلة من أحداث التاريخ، شخصية البطل التاريخي، الاغنية، لم يتواجد الراوي ولكن الشخصيات تولت مهمة سرد بعض الاحداث عبر مونولوجاتها، العرض عبارة عن مشاهد عديدة ولكل مشهد عنوان مستقل يوحي بمجرياته مع توفر امكانية عمل مونتاج آخر للمشاهد، المؤثرات الصوتية والصورية المسجلة واستخدام الفلم، قطع الاندماج كثيرا - وربما اكثر ما - استفز وعي المتلقي وصدم تفكيره تلك الكلمات التي جاءت بالعراقية الدارجة (يمه) بدلا من (أمي) باللغة العربية الفصحى و (ليش) بدلا من (لماذا) مع الاخذ بالاعتبار ان لغة النص هي لغة الصورة الشعرية التي تم دعم وقعها على مسامع المتلقين خلال العرض بصوت والقاء الممثلون (ميمون الخالدي، فاطمة الربيعي، بتول عزيز، طلال هادي، زمن

علي، سعد عزيز، صادق والي) المعروفين بقوة اصواتهم وتمكنهم من الالقاء بما جعل السيادة في العرض لصورة الكلمة والتعبير الصوتي الى جانب صورة المنظر المتحركة باستمرار مع المزج بين المنظر الثابت والمنظر المتحرك، فقد كان للمنظر فعل هام الى جانب فعل الشخصيات في ايصال صورة العرض الكلية وقد تجسد ذلك بتضافر جهود المخرج/السينوغراف مع مجموعة المصممين والتقنيين (تصميم الجرافيك : وسام ثامر وقيس يعقوب وحيدر عبد - المادة الفلمية علي أكرم) وكان التنفيذ متجانسا متوائما بدقة عالية مع المجريات الحية على خشبة المسرح، كما في مشهد (لعبة البولينغ) إذ تم مزج المادة الفلمية لسقوط القطع الخشبية مع رمي الكرة الحي من قبل (سردنبال) التي تكررت عدة مرات بتوقيت دال على وحدات تدريبية كثيرة.

وأخذت الاضاءة والموسيقى دورها المنسجم مع مجريات العرض ودعم انفعال الشخصيات وصناعة الجو العام، ومما انمازت به موسيقى العرض هو أنها تأليف خاص بهذا العرض وليس عملية اختيار للموسيقى من موجودات المكتبة الموسيقية، وقد اضطلع بهذه المهمة (الفنان قيس حاضر) التي منحت العرض اجواء انفعالية اتسقت مع تصاعد ردم الاحداث وفعل الشخصيات، هذا بغض النظر عن مسألة التغيير في المؤثرات الصوتية والموسيقى كان حاد، وليس تغييرا انسيابيا، وابسط صور الانسيابية هي : خفوت صوت الموسيقى او المؤثر الصوتي ليعلو صوت آخر وليس قطع الصوت وهو في علوه ثم يبدأ صوت آخر عال ايضا.

اشتغل اخراج هذا العرض على تعشيق المؤثرات الصورية مع المنظر الثابت من جهة ومن جهة اخرى امتلك العرض ميزة المنظر المتحرك وغلبتها على المنظر المسرحي الثابت، وجاء هذا الامتياز بفعل الرؤية البصرية العميقة للمخرج فضلا عن الرؤية السمعية التي جعلت صوت والقاء الممثل متسيداً على حركته وانفعاله ... ربما بفعل النهج البريختي للعرض، او تساوقا مع قوة كلمات المؤلف الذي حرص ان يقول كل شيء في نصه ... تحية لكل الجهود الفنية التي اسهمت بإنجاز التكثيف الجمالي لهذا العرض الذي يشكل إضافة مهمة لرصيد المسرح العراقي.

أولاً: النتائج

أعتمدت الأغاني(الثيمة الأسطورية) في نموذج عينة البحث مابين أصوات نسائية وأخرى رجالية.

أعتمدت الأغاني(الثيمة الأسطورية) في نموذج العينة الخاضعة للتحليل على التنوع الإيقاعي المتباين مابين إيقاعات شرقية وأخرى غربية.

أعتمدت الموسيقى في نموذج العينة الخاضعة للتحليل على التكرار لتجسيد الثيم الأسطورية .

الثيمة الأسطورية تمثلت في التجسيد الفني للموسيقى على المستوى الفلسفي والدلالي لعرض مسرحية سرندبال.

الثيمة الأسطورية للموسيقى أخذت أسلوب التقليد الكلاسيكي المتمثل بأختيار مقطوعات التقليدية دون أن يكون هناك تعقيد على مستوى البناء الزمني للسرد في عرض مسرحية (سرندبال).

الاستنتاجات

الثيمة الأسطورية لاتحتاج أن تكون مادية بزمانها ومكانها .

يرى المصمم السينوغرافي أن الفن المعاصر طريقة مثلى في نقل الأساطير بأسلوب فني معاصر .

الصياغة الجمالية للثيمة الأسطورية قفزت الى أستنتاجات مفادها أنه يمكن تحقيق عرض مسرحي ذو موسيقى معاصرة بالعودة إلى التأريخ.

تستنتج الثيمة الأسطورية من الأفكار التي تنفذ بمفهوم فني جديد ومعاصر .

أكمال الفكرة عن طريق الثيمة المتجسدة في الموسيقى من قصة أسطورية قبل تشكيل الفكرة التالية ولا تسير بالضرورة بترتيب منطقي .

هناك أتكاء على بنية الثيمة الأسطورية في العديد من العروض المسرحية الأسطورية المعاصرة .

التوصيات

توصي الباحثتان بالآتي:

ضرورة الأهتمام بالعروض المسرحية العراقية المعاصرة الأسطورية من قبل دائرة السينما والمسرح التابعة لوزارة الثقافة والمؤسسات ذات العلاقة.

توجيه طلبة كليات الفنون الجميلة /من قبل الأساتذة للإهتمام بالأساطير البابلية والسومرية والآشورية.

المقترحات

تقترح الباحثتان أجراء دراسات مستفيضة عن العرض المسرحي الأسطوري المعاصر وبعناوين أخرى مثل(جماليات الثيمة في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي الأسطوري المعاصر).

المصادر

[1]يونس لوليدي، الأسطورة الإغريقية والمسرح، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مجلة عالم الفكر، المجلد29، العدد4، نيسان- أيار/ إبريل- مايو 2001 .

[2]أرنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975) .

[3]محمد عبد النبي، الحكاية ومافيها: السرد (مبادئ وأسرار وتمارين)،(مؤسسة هنداوي،2017).

[4]سامي محمد، الرواية وصنعة الكتابة الرواية :الموسوعة الصغيرة،ط1(بغداد: دار الجاحظ للنشر،1981) .

[5]محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة، الطبعة الثالثة، (لونجمان :القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر ،2003) .

[6]مجدي وهبه، و كامل المهندس ،معجم ال مصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط2 (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤)

[7]خيرى دومة ،تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960 – 1990 ،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998) .

[8]لطيف زيتوني:،معجم مصطلحات نقد الرواية،ط1(بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، 2002 .

[9]سعيد علوش ،النقد الموضوعاتي ،ط1،(الرباط /المغرب: من منشورات شركة بابل للنشر والرباط،1989) .

[10] يوسف وغليسي ،مناهج النقد الأدبي ،ط1،(الجزائر: جسور للنشر والتوزيع ،2007) .

[11] أم السعد حياة، حضور بعض مقولات لسانيات النص في المسند النظري الباختيني ،جامعة الجزائر ،مجلة الأثر عدد(13)مارس 2012 .

[12]حفيضة رواينية ،تعدد الخطابات الواصفة لتيمة الناقة عند طرفة بن العبد، مجلة الآداب واللغات ،عدد(1)2006،جامعة باجي مختار عنابة .

[13]عبد الكريم حسن المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدارسات والنشر والتوزيع: بيروت ، 1990، ط1

[14] حبيب ظاهر العباس. اعلام ومفاهيم موسيقية ،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة،2010) .

[15] جوزيل بروليه، جماليات الابداع الموسيقي، ترجمة :فؤاد كامل. (بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ،ب ت) .

[16] عرض مسرحية هوميروس في زمن العولمة.

[17]عرض مسرحية في أعالي الحب.

[18]عرض مسرحية طقوس وحشية.

[19]عرض مسرحية جوليت بغداد.

[20]عرض مسرحية ثامن أيام الأسبوع .

[21]عرض مسرحية مفتاح .

[22]عرض مسرحية النخلة والجيران.

[23]عرض مسرحية الكاروك.