المسرح الإذاعي وسيطا في بناء الجهاز المفهومي للتلقي المسرحي

سعيد بديار
كلية الآداب والفنون جامعة ابن طفيل القنيطرة
تحت إشراف: د. عبد العزيز الراشدي
المغرب

ملخص:

يعتبر المسرح مجالا خصبا لكل أنواع التلقي، فهو الصورة والصوت، وهو الفضاء الذي يتسع لكل شيء. هو متعة للحواس كلها، ومتعة للكاتب والمؤدي والمخرج والجمهور. تتداخل الموسيقى معه لتبني أفق الفهم والتأويل. والموسيقى صوت والصوت مؤثر كعامل لإثارة الخيال عند المستمع. والدراما الإذاعية هي ذلك الفضاء الذي يعنى بالخيال واستخدام حواس أخرى غير البصر في ربط الأحداث وخلق حساسية جديدة في التلقي، المتعة فيها تبنى على الصوت المنبعث من الراديو. فالمسرح الإذاعي مجال آخر لعملية التلقي الجمالي.

الكلمات المفتاحية: المسرح. العرض. المتلقي. المسرح الإذاعي. وسيط. التأويل. الفرجة. الجمالي

Theatre is a fertile field for all kinds of receptions, it is the image and the voice, and it is a field for different things. Theatre is a joy for all senses, a joy for the writer, the performer, the director and the audience. Music interferes with the theater to foster comprehension, interpretation and beautification. Music is a sound, and the image is an effect as a factor to incentivize the listener's imagination. Radio drama is a field which has to do with imagination and the use of all senses but sight to combine events to create new sensations in the reception. The joyfulness of the sensation is built on the sound casted out from the radio. Thus, radio theatre is another field for the beautification of the reception process.

مقدمة:

يرتكز فهم تأويل الملفوظة المشهدية في العرض المسرحي، على معرفة واضحة لطبيعة العلاقة بين المتلقي والعرض المسرحي، إن على مستوى المقاربات الجمالية في بعدها الركحي، أو على المستوى اللغوي في بعده الأدبي.

"بالنسبة (لباتريس بافيس) قام بإقصاء الغموض الذي يكتنف التلقي المسرحي من خلال تمييزه بين نوعين من أنواع تلقي الفرجة المسرحية، فالأول يرتبط بنظرية التواصل، بينما الآخر له بعد جمالي في التلقي"[1] ،الأول أفقه ضيق لأن العملية المسرحية قزمت كخطاب بين أطراف في قناة واحدة هي اللغة التي كتب النص بها ،متضمنة معاني مسموعة فقط بين مرسل ومتلقي، وهي إجمالا تختزل الكينونة المسرحية في "نظرية الإخبار" كما أبرزها "بافيس" ، فهي عملية إرسال محضة ،رغم ما فيها من رموز و دلائل موجهة بشكل عمودي، المتلقي فيها مستقبل مصنف ،و بالتالي فهي عملية إرسال ميتة ،لا نقصد هنا موت الفهم الذي يتبع الصورة اللغوية ،و إنما نقصد صيغته الجمالية ،لأنه من البديهي أن يخضع التلقي في العملية المسرحية إلى التواطؤ مع الأعمال الفنية لاستدراك الفهم و حل شفرات كل جزء من أجزاء الأثاث الدرامي ،و كلمة الدرامي هنا اعتمدناها لاعتبارها شاملة للعمل المسرحي من الناحية الجمالية ، بما في ذلك الصورة المشهدية أي: مجموع مكونات و توابع العمل المسرحة لحظة العرض .

إن تقديم أي نص فرجوي وجهته التلقي الجماهيري، لا بد أن يكون مدروسا بشكل عميق و محترما لمختلف مقومات العمل المسرحي المتعارف عليها في المجال، حتى لا يتعرض مؤلفه للنقد من أولئك الذين يعتمدون التحاليل البنيوية و المعروفة بصرامتها و بأساليبها المغلقة في تحليل النصوص، الشيء الذي يؤدي في كثير من الأحيان إلى الإجحاف في حق المجتهدين و المبدعين، و يكون حجر عثرة أمام التطوير و التقدم، لكن مع مرور السنوات تم تجاوز هذه القوالب الجامدة بفعل المقاربة الجمالية، التي جاءت من أجل انفتاح جديد على عوالم خارجية خفية، و على أبعاد علم تأويل الأعمال الدرامية، فغالبا ما تكون هناك فرصة حقيقية لمشاهدة أعمال مسرحية لكتاب معروفين و بإخراج يراعي كل مقومات الفرجة المسرحية، يتموضع خلالها المتفرج أمام الركح بعدما استعد نفسيا و عاطفيا للتفاعل مع النص الدرامي، من خلال جدلية إما إيجابية أو سلبية، مثل العنوان أو الملصق أو الجو العام للقاعة، كلها مؤشرات أولية لعملية تلقي اعتباطية للمعاني، لتشييد جهاز مفاهيمي للعمل الدرامي المعروض، فالأولوية في تلقي هذه الأعمال مبنية على أسس، نصية/جمالية، لا يغلب فيها جانب على الآخر، و على العكس تماما فالجماليات الفنية في النصوص الدرامية تمنح المشاهد/المتلقي، إمكانية فتح باب التأويل و الفهم للسياق المشهدي في كل أبعاده.

إن الأثاث الدرامي المقصود، يعني كل مكونات العمل الدرامي بما فيه الديكور د، الممثلون، الإضاءة، الموسيقى والحوار، الزمان، المكان، ... والتوابع، بحيث تندمج كلها لتبرز فضاء وزمان العمل المعروض فيصير كل مشهد حاضنا لما هو مرئي وما هو مسموع، ويجسد تيمته الممثلون فوق الركح بخلفيات متعددة تفرضها شخصيات العرض المسرحي، كل هذا يهدف إلى تحقيق إيجابية ولذة للمتلقي، لذة بصرية واخرى سمعية. "إن كل حركة أو صوت في المسرح لا يخلو من دلالة، فالدلالة هي السمة التي تشترك فيها كل الحركات والأصوات في المسرح"[2] فإذا كنا في ممارستنا لحياتنا العادية لا ننتبه إلى تكرار في نبرات صوت، أو إلى حك الأنف، أو نسيم يداعب شعورنا الخارجي فقط، أو إلى صوت يختلط بالأصوات الأخرى، فإن هذه الأشياء في المسرح تثير الانتباه وتجعلنا نتفحصها بكل اهتمام، ونحللها وفق السياق الذي جاءت فيه.

إن مشاركة الجمهور في العرض المسرحي لا تعني البتة والمطلق، صعوده إلى الركح ودخوله في التحام جسدي في العمل، إنما هي جدلية تخلق أثناء العمل الدرامي مع المتفرج، هذه الدراما المعروضة تكون في خط أفقي مع الجمهور سواء المثقف أو العادي، بحيث تتيح للجميع الغوص والاندماج وفق سياق تخيلي عقلي يتواطؤ فيه المتلقي مع العرض. لهذا نتساءل، كيف يمكن للمشاهد

أن تبنى باعتماد وساطات مختلفة لكنها مؤتلفة في بناء جهاز مفاهيمي لكل مشهد في القصة أو الرواية المعروضة دراميا، إن على المستوى المباشر، أي بحضور كل أطراف الفرجة جمهور وممثلون. أو افتراضيا عن طريق مواقع التواصل الاجتماعي؟

تعتبر الغاية الأسمى للفن بصفة عامة، والمسرح بصفة خاصة، إمتاع الجمهور عن طريق إدخاله في جدلية بناء جهاز مفاهيمي مبني على التأثير والتأثر بما يعيشه الإنسان من تيه وفقدان البوصلة، تيه منهجي بخلفيات متعددة. فحري بصانع الفعل، صانع الفرجة، أن يكون منصهر في صندوق الحياة العجيبة. فالفرجة في بنائها تكون ملزمة بإعطاء إشارات، بطرق جمالية مختلفة عن اختلالات الواقع بكل صوره. فيترجم كل هذا إلى مشاهد تعتمد صيغ مبالغة قوية من الناحية اللغوية "وسيميوزيس" لا متناهي من الإشارات المأخوذة من الوساطات التي اعتمدها هذا أو ذاك.

فمن الجلي إذن أن الغاية، غاية المتعة التي هي أساس العمل الذي يبنى بأشكال متعددة وفق تصورات ذاتية أو موضوعة. ضمن سياقات ذات أبعاد إيديولوجية بلمسة درامية جمالية أو بشكل غير مقصود، كلها ترتكن إلى المكان الطبيعي لها وهو المسرح، المكان الذي من خلاله يمكن سماع ورؤية نص درامي يستخدم البصر والأذن، كذلك إعمال الفكر، فالنص الدرامي في بناء سياقاته، ينبعث إلى الحياة من خلال الممثل، ما كان مجرد سلسلة من العلامات المكتوبة بالحبر على الورق، يتم تجسيده من خلال الصوت والجسد مما يبعث في النص روحا تمشي في ظلام اللغة حتى يسطع نور الوساطات الجمالية التي تبني بشكل متراص بنية الجهاز المفاهيمي للمشهد الدرامي وطبعا بتواطؤ مع الملتقى المباشر أو الافتراضي. ففي المسرحيات الإذاعية مثلا، لا نرى الممثلين ولا الديكور، لكننا نسمع ونتفاعل وفق تصوراتنا القبلية، إننا نفهم معاناة الإنسان وعبثية الحياة من خلال مثلا: (مسرحية سوء تفاهم) ل "ألبير كامي"، وهي مسرحية إذاعية من المسرح العالمي والذي تقدمه الإذاعة المصرية في برامجها الثقافية، ترجمة إدوارد الخراط إخراج محمود مرسي.

في عام 1877، اخترع توماس إديسون الفونوغراف، وهو ما أتاح تسجيل الموسيقى، والكلام. بعد ذلك، فكّر هذا الأخير –العالم والمخترع– في "كتب الفونوغراف" لمساعدة المكفوفين، وهذا الهدف الأسمى سيظل دائمًا راسخًا في الحمض النووي للكتاب الصوتي. في فرنسا، ساهم ظهور المسرح الإذاعي، ثم "الدراما الإذاعية" في الخمسينيات من القرن الماضي، في تشجيع قراءة وتسجيل المسرحيات والنصوص.[3]

راديو الدراما (أو دراما الصوت، تمثيل صوتي، مسرحية إذاعية، مسرح الراديو، أو مسرح الصوت) هي دراما، صوتية بحتة الأداء. خالية من العنصر البصري، تعتمد الدراما الإذاعية على الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية لمساعدة المستمع على تخيل الشخصيات والقصة، إنها سمعية في البعد المادي ولكنها بنفس القوة كقوة البصرية في البعد النفسي. تشمل الدراما الإذاعية مسرحيات مكتوبة خصيصًا للراديو والدراما الوثائقية والأعمال الدرامية الخيالية، بالإضافة إلى المسرحيات المكتوبة في الأصل للمسرح، بما في ذلك المسرح الموسيقى والأوبرا.[4]

إن تأملاتنا الوجودية تتفاعل مع المستمع انطلاقا من أفكار المسرحية ودلالتها بأصوات ممثلين تأخذك في رحلة وجودية وبخلفية موسيقية أوركيسترالية عالمية. هنا طبعا البناء المفاهيمي يبنى وفق الصوت والأفكار المتمثلة في الحوار، ومكان وزمان وفضاء وفق إرشادات الراوي الذي يعد الركيزة الأساس في العمل الإبداعي وليس هذا فقط، فهناك مجموعة من الأعمال المسرحية الإذاعية التي نستمتع بها جماليا عن طريق تفعيل ملكة التخيل التي نمتلكها بمساعدة الراوي وأصوات المشخصين للدراما ومختلف المؤثرات الصوتية الأخرى. ومن الأعمال الناجحة نذكر على سبيل المثال: مسرحية ذكرى ل " جان أنويه " ومسرحية بنت السلطان "لأنس

داوود"، في انتظار جودو ل " صامويل بيكيت " أو مسرحية بروميثيوس مقيدا ل " إسخيلوس" أو القائل نعم والقائل لا ل " برتولد بريشت " وهي مأخوذة عن مسرحية " النو" اليابانية " تانيكو" ومصاغة شعرا بواسطة " آرثر والي " وغيرها كثير جدا.

وهنا لا بد أن نشير أن "الدراما الإذاعية فن يعتمد في وصوله إلى الجمهور على الصوت، سواء كان صوتا بشريا أو لحنا موسيقيا ، أي نوع من المؤثرات الصوتية".[5] حيث يكون صوت الممثلين فيها هو عنصر القوة و الوسيط الذي يحقق الفرجة و المتعة للمستمع ،من خلال إعمال التخيل لبناء جهاز مفاهيمي ،و مساعدة المتلقي على التقرب من الشخصيات أكثر و الدخول معها في حالة من التماهي الشيء الذي يصعب المهمة على المؤلف من حيث إمكانية التعبير بأريحية وفي المقابل ضرورة توصيل العمل الدرامي إلى المتلقين بمختلف التفاصيل و الأبعاد ، "فهو متعة للكاتب المتمكن لأنه يتيح له إمكانات لا تتأتى للدراما المسرحية أو السينمائية أو التليفزيونية ، التي تقيد المشاهد بعناصر الصورة المرئية أمامه و المحددة ب (الكادر)الذي لا يمكن تجاوز إطاره ، أي أن عنصر المشاهدة و المتابعة يغلب على عنصر التأمل و الخيال"[6] الشيء الذي يجعل المستمع مشاركا للمؤلف في إعطاء هذه الأعمال وجودها و كينونتها الدرامية و تشكيل الشخصيات انطلاقا من تجاربه الشخصية ، و حياته الداخلية بكل أبعادها و حمولاتها .هذا الصوت بنبراته المتعددة و "نوتته " الموسيقية التي تعبر عن كل مشهد وكل خلفية، كان هو الأساس الذي انبنت عليه الفرجة المسموعة.

فالبنسبة إلى دراما المسرح الحي والسينما والتلفزيون، فالمتلقي رهين باللقاء الحي الذي يشارك في بلورتها المؤلف والمخرج والممثل، بالإضافة إلى الهندسة المتعلقة بالمناظر والملابس والموسيقى، والتي تشكل قصديات يلعب بها هذا المخرج أو ذاك، كل هذا نادرا ما يدركه المتلقي لشخصيات أو مشاهد عايشها بنفسه وبفعل خبرته وخاصة أن شغل العين الشاغل في هذه الأعمال منهمكة بالمتابعة. ناهيك على أن" الأذن تشكل الأداة أو الحاسة الوحيدة لتلقي الدراما الإذاعية، والتي تتيح للخيال أن ينطلق إلى أفاق قد يعجز عنها أي إنتاج مسرحي أو سينمائي أو تلفزيوني"[7]

فميزة الدراما الإذاعية، أنها غير مكلفة في إنتاجها عكس الأنواع الأخرى إلا أنها تمنح المؤلف القدرة على أن ينطلق بالمستمع/ المتلقي، ليتجاوز الفضاء، أو للسفر به في سبات المحيطات وهيجانها، أو أي مكان في الأرض، بالإضافة إلى الجهاز الصوتي المهم، ومؤثرات موسيقية والتي توحي بالجو العام للدراما المعروضة.

ويكفي أن نعطي مثالا عنما قلناه بالنسبة للتأثير الذي لعبه هذا النوع من حيث استخدام الصوت كوسيط للتدليل على الفكرة التي يرغب المؤلف إيصالها، باستعمال جهاز صوتي متمثل في الحوارات والتي يكون فيها التلميح على الزمان والمكان والحركة. ومؤثرات موسيقية تغوص في أعماق التجارب التي خاضها المستمع وباتت في خزانة اللاواعي وخياليه. "فالدراما الإذاعية الشهيرة، التي كتبها وأخرجها (ارسون ويلز) في عام 1940 بعنوان: (نهاية العالم الآن)، وصور فيها اقتراب كواكب من الفضاء الخارجي من كوكب الأرض، بحيث لم تعد هناك سوى ساعات معدودات لفناء الحياة على الأرض، وكانت الدراما محبوكة ومحكمة ومقنعه، لدرجة أن الناس في نيويورك خرجوا باحثين في الشوارع عن المخابئ بمجرد الانتهاء من إذاعتها بالراديو"[8]

لذا يحتاج هذا النوع، إلى المؤثرات الموسيقية المصاحبة ذات التأثير المباشر والتي تقدم القضية المعروضة وتكون خلفية تسرع من عمليه التخيل، الذي يؤدي دورا هاما في فهم المعنى والرؤيا التي يود إيصالها المخرج الإذاعي، كما تحتاج إلى أصوات ممثلين معبرة وموحية بالشخصيات التي تؤدي دورها، عكس الوسامة التي تحتاجها السينما أو المسرح، وسامة النجم والتي في بعض الأحيان نجدها في مقابل الصوت ضعيفة. إذن الوسامة لا تشفع وسحر الدراما الإذاعية، الصوت الضعيف لا يؤدي في بالمستمع / المتلقي، إلا إلى

الإلقاء به في بئر، لا قرار له، تبعده عن المنشود، وهو اللذة، لذة العمل الممزوج فيه كل من الأدبي والمادي، أي التقنيات ولا سيما التي تكمل المشاهد وتجعل عملية تلقي الإشارات الميتالغوية، سهلة وكأنها جلسة شفاء نفسية بالصوت والموسيقى.

"فعملية الإبداع الفني، إذن هي جزء لا يتجزأ من عملية الإرهاص بما يترقبه المتفرج أو المستمع، ويتوقع حدوثه "[9] ،فالصوت والموسيقى في الدراما الحية أو الإذاعية وحدها، "تنبه الشعور أو تطفئه وتالف مركز الفن الذاتي والانتقال من الحساسية المجردة إلى الروحية المجردة."[10]

النص المسرحي حالته غامضة ومزدوجة، أدبي ومادة غير مكتملة، اكتمالها رهين بانزياحها إلى جسد يعطيها روحا، وأثاث ومؤثرات مصاحبه لها، يحدث هذا في الوقت الذي يقرض الممثلون أجسادهم لإحياء هذا النص أو ذاك، هذه اللحظة التي يسميها "لويس جوفيت" (فعل المسرح)، المسرح هو الحياة، لكن رغم الجسد ورغم اللغة، فإن الدراما تبقى ناقصة دون لحظه صمت مقصودة تؤثث لحظة فاجعة وهول يسكت الزمن الدرامي، أو نغمات محبوكة لأزمنة عاطفية، أو حرب ضارية. إن اللغة الموسيقية في التأثير على مجريات أحداث مشهدية لعمل درامي، لها دلالات عميقة في شد الانتباه إلى المجريات التي تحدث مباشرة أمام المتلقي لتوسيع تصوراته ورؤاه للعالم، نظرا لتشابك العلاقة بين الكلمة والنغمة.

لقد لعبت وتلعب الدراما والموسيقى أدوارا هامة وطلائعية في حياة البشر منذ البدايات الأولى له، إذ، ارتبطت حياته بوساطات سهلت عليه العيش وفهم ما يدور حوله. إن المعتقدات والغناء الطقوسي شكل دوما حيزا مهما لفك شفرات وجودية وتمحيصها وبلورة إشكالاته وآماله إلى لغة، غير اللغة الثقافية، إنها لغة الطبيعة وفرض الوجود بالقوة، فقد تبلورت بشكل لافت مع بروز الحضارات الإنسانية فأصبحت فاعليتها أكبر. فمن الإغريق إلى ألان، أضحت العلاقة التي تربطهما متراصة وعلى نحو مستقيمي، وفي صيرورة دائمة لا تقتصر على إقامة حفلات أو مسابقات أو شعائر أو طقوس، بل على العكس أخذت مقعدها على الركح وأسهمت في بناء ذائقة المجتمع جماليا وفكريا وعجلت تطوره.

لقد شكلت الموسيقى دائما الوسيط الروحي، لفهم المعاناة والتيه والعبثية واللامعقول الذي يعيشه الإنسان. والعبث على الدوام الرفيق الذي لا يفارقه. في لحظات الوحدة المشرنقة تكون الموسيقى الطبيب النفسي الذي يغوص إلى أعماق الأعماق ليصحح الخلل في اللاوعي ويوازن بين الهو والأنا، والأنا الأعلى. فالموسيقى في بناء الجهاز المفاهيمي للعرض المسموع أو المرئي، تبين غزو العالم الخارجي لحياة البشر، بل إنها تصير هي نفسها شخصيات في الدراما المعروضة، تملأ الركح، فدورها بالنسبة للمخرج هو توليف بين كل لحظة من لحظات الصراع الدرامي، أو تمييز الأزمنة أو العادات أو التقاليد أو الفكرة اللحنية لجو الدراما العام، إنها الإحساس المسكوب في قوالب الحوارات و المشاهد، إنها معلومة وعلامات وقيمة بالنسبة للمتلقي، فهي تعطيه صور غير ناطقة عن عالم خارج المتخيل وترسم له صوره ورؤياه باتجاهات وجوديته وتأخذ معناها من الدراما المسرحية، كما تعطي في الآن نفسه معناه، لدى فالنظرة التي يمكن أن ينظر بها إلى الموسيقى هي نظرة سوسيولوجية وجمالية.

تستعمل الموسيقى في عرض مسرحي ما بقصد أو دونه، خصصت لذلك ولحنت له، أو استمدت من ألحان موجودة، وقد تختلف استعمالات المخرجين إما أن تكون كلاسيكية أو حديثة أو غناء بأشعار داخل العمل. وعلى أي، فوجود الموسيقى كوسيط لبناء أساسيات الفهم لدى المتلقي أو عدم وجودها، ينبني على دلالات خاصة، لأنها تجعل الجو الداخلي للعرض المسرحي أكثر كثافة للدلالة على المواقف المعروضة.

- "يحدد "باتريس بافيس " وظيفة الموسيقى الركحية في:

- تجسيد وخلق جو يلاءم الموقف الدرامي، حيث أن الموسيقى تقوي هذا الجو.
- بناء الإخراج: فبما أن النص واللعب عادة ما يكونان مجزئين، فإن الموسيقى تجمع هذه الأجزاء وتحقق لها التتابع والتكامل المنشودين".[11]

وإذا كان هذا الوسيط يساهم في أحيان كثيرة على خلق جو عام للمسرحية المباشرة الحية، فإنه يصبح شخصية أخرى داخل الحدث فيخلق جدلا أو تكامل مع باقي المكونات الأخرى للعرض.

فما يهم، هو أن هذه اللغة الصوتية الأركسترالية أو الإلكترونية لها علاقة وطيدة باللغة والكلام الموازي للعمل المسرحي، "حيث إنها تنبثق منه، وقد تطوره، وقد تضخمه، كما أنه يمكن للموسيقى أن تلعب دورا في بناء الفضاء الدرامي، فتربط بين فضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه، هذا بالإضافة إلى أن الموسيقى توحي بمرور الزمن كما يقول "أدولف أبيا" (تملي ديمومة وتتابع المشاهد)، أو يمكن اعتبارها من وجهة نظر العرض كأنها هي نفسها الزمن"[12]

كما يمكنها أن تولد نوع من العلاقة بين الخشبة والقاعة وهذا سبق ذكره في أول المقال على الاستعداد النفسي لمباشرة عمل مسرحي، " فإما أن ترسم لنا توجهين مختلفين أو تكون الوسيط الذي يدمج الشخصيات والجمهور" كما يبين الدكتور يونس لوليدي، في كتابه الميثولوجية الإغريقية في المسرح العربي المعاصر...

توجد أنواع موسيقية تقسم العرض المسرحي إلى قسمين كما يرى "بافيس" في معجمه المسرحي، موسيقى موضوعة داخل الحدث الدرامي، وموسيقى خارج الحدث الدرامي المتخيل، وهي جزء منه بحيث تجد شخصية عمل ما تغني وتعزف على آلة.

في الإرشادات المسرحية نجد ما يفيد إن كانت الموسيقى داخل أو خارج الحدث الدرامي، ففي مسرحية "توفيق الحكيم (ببجماليون) يوظف هذان النوعان، فنجد موسيقى داخلية وهي جزء منه (أبولون) يضرب على قيتاره، وكذا نجد موسيقى خارج الحدث المتخيل وليست جزء منه، " يفتح الفصل الأول: (موسيقى وأصوات غناء يحملها النسيم من بعيد، ثم إن هناك فاصل موسيقي، يعلن عن خروج (أبولون) وفينوس ودخول بجماليون"[13].

إن هذا الدور الذي تلعبه الموسيقى، إن على المستوى العالم أو الشعبي، رهين بتكوين المخرج وتجاربه وخلفياته وميولا ته وأيديولوجياته.

الموسيقى في علاقاتها بالأعمال الفنية لا تبنى بالضرورة على المستوى العلمي، هو ضروري، لكن الإحساس وتوالي التجارب الناجحة والمتواضعة، هو تناص يعمل به صانع الفعل، فالمشهد المسرحي عبارة عن وليمة ليس حولها مدعوين، إذن لا قيمة لها، لكن وجود الموسيقى كوسيط وكمدعو لهذه الوليمة يعطيها وجودها ويبرزها وتستهلك بلذة رغم أن تذوقها له سياقات وحساسيات مختلفة، منها من يفتح شهية المتلقي ومنه من يغلقها. -هذه حالة الموسيقى في المسرح-.

تسافر الموسيقى لتنقب في بواطن وسراديب مجهولة عبر متاهات الدماغ، فهي تبحث في نفسية المتلقي خلال العمل المعروض بكل أنواعه أو مدارسه واتجاهاته..." تلك الشحنة الساحرة التي تذهب به إلى مدايات واسعة وإلى أزمنة لم نكن نعيشها وإلى صور لم نألفها وإلى أحداث نرسمها في المخيلة".[14]من خلال دمجها في سيرورة العمل الدرامي تخلق الإيقاع داخل العمل وتخلق الإيقاع داخل الحياة.

هناك عدة تجارب عالمية لاستخدامات الموسيقى في المسرح، فما يهمنا هنا هو أنها تساهم في بناء جهاز مفاهيمي مبني على مستندات غائرة في وعي وخيال المتلقي المضمرة، وتساعد بالتالي في بناء الفهم واللذة، هذه الأعمال تراوحت استخدامات الموسيقى فيها ،بين من يؤثث بها مشاهده ويجعل من العرض المسرحي عرضا إيقاعي يتسارع فيه الزمن الدرامي، وبين من يستخدمها على أساس إضفاء الطابع الحسي والنفسي على المشهد الذي يوجد في ظرفية معينة وفي جو عام/ خاص، وبممثلين يحملون مشاعر وأفكار وحيثيات الشخصيات في علاقتها بالقصة أو الرواية المعروضة.

فمسرحية " فيروس" لمحترف المسرح التابع للماستر المتخصص في التعليم الفني والتربية الجمالية بالمدرسة العليا للأساتذة بمكناس المغرب، وهي مقتبسة من مسرحية الأيام المخمورة لسعد الله ونوس، استخدمت الموسيقى كوسيط إيقاعي لحركة العالم المحموم من خلال عائلة تفككت أسريا وأصبح كل واحد منها داخل سياقاته وحساسياته تجاه العالم، فمنذ الافتتاحية التي جاءت على شكل احتفالي فنتازي استخدمت موسيقى خارج الحدث الدرامي المتخيل، موسيقى سريعة أتبعت برقص جماعي للممثلين في العرض لشد الانتباه والإعلان عن بداية النسج وكيف كانت الحكاية، كما استخدمت فيها كذلك موسيقى داخل الحدث الدرامي ، غناء الممثلين وإلقاء أشعار أبانت عن عبثية الزمن في شكل كاريكاتوري، وفي لحظات أخرى، لحظات الأسى والألم استخدم الحوار والهمس والضجة كأصوات شكلت لا عقلانية الحياة وعدم استيعاب الذات وآلامها وخباياها، فقد خدمت الموسيقى في هذه المسرحية الخروج من حالة والدخول في حالات أخرى كلها معتمدة على اللعب لعب الأدوار في زمن التفكك ،زمن المناجاة الفر دانية وحب الذات، ملحمة الأنانية، وانتهت المسرحية كما بدأت على إيقاعات الممثلين الحركية البيوميكانيكية، والتي جعلت النهاية ،نهاية شخصيات ملعوب فيها، وكأنك تشاهد "تشارلي تشابلين" في فلمه "modern time" بالأبيض والأسود، كيف أصبح الإنسان عبدا للآلة ،والآلة في مسرحية "فيروس" هي الزمن واختلالا ته ،إنها هجاء مر وسيطرة الرأسمالية على أفراد المجتمع، فكانت مؤشرات الموسيقى في علاقتها بلعب الممثلين الاحتفالي وتغيير الأدوار ،خادما وفي لنجاح العمل.

لقد أثرت رؤى "بروتولد بريشت" على المسرح العالمي بصورة كبيرة في توظيف الكثير من الكتاب والمخرجين لعناصر الغناء والموسيقى، "كأداة للتغريب والاحتجاج السياسي، ففي مسرحية "رقصة العسكري ماسجروف" مثلا ينهي الكاتب "جون آردن" الأحداث بأغنية تمثل أروع لحظات العرض وتقيم تقابلا مريرا بين الضرورة الغنائية التي تبثها وبين الواقع المؤلم الذي يصوره"[15].

إن توظيف المؤثرات الصوتية أو الموسيقى إن على المستوى المباشر كالدراما الحية أو الدراما الإذاعية، يجعلها بما لا يحمل الشك وسيطا مهما يبني جسر علاقة حميمة وطيدة بين العرض والجمهور في إطار بناء لذة مبنية على الفكر، وأخرى مبنية على جمال التوابع التي تخدم النص بهدف إيصال المعنى وليس فقط الفكرة – فكرة النص المكتوب –، وكذلك إيصال المعنى الحسي.

فالموسيقى والأصوات المستعملة في المسرح موحية وتأثر تأثيرا مباشرا على الأحداث دون أن تبرز هويتها، لأنها ستتغير مع الزمن الدرامي والأحداث المتتالية، هنا عندما نتحدث عن الموسيقى فإننا نتحدث عن الصوت التابع للفكرة، كان لحنا أو صوتا أو إيقاعا.

ففي "مسرحية (بستان الكرز) (لتشيخوف) والتي تتضمن تحليلا عميقا مشوبا بالسخرية لمرحلة مفصلية من التاريخ الروسي وهي أخر أعماله، تصور انحدار أرستقراطية لا فاعلية لها وانتصار رأسمالية متوحشة، توسع تهافتها الريعي لتلتهم حتى أشجار الكرز، يقول المؤلف: "يتردد صوت يبدو وكأنه صادر من السماء ويشبه صوت وتر قيثارة ينقطع فجأة ويخلف ورائه أصداء حزينة ثم يسود الصمت ولا نسمع إلا صوت المعاول البعيدة تدق الأشجار في البستان، تجسد الأصوات البعيدة هنا انهيار العالم الذي يمثله البستان".[16]

كما توجد عروض مسرحية أخرى عربية ومغربية تنحوا في هذا الاتجاه كمسرحية "بين بين" لفرقة (نحن نلعب للفنون) من الرباط، والتي استخدمت الموسيقى المباشرة بعازفين فوق الركح كشخصيات ضمن شخصيات العرض الأساسية، وأثثت الأفعال الإنسانية وخلقت الفودفيل داخل القاعة، فشكلت الموسيقى التي وظفها المخرج ممرا سهلا ووعرا في أحيان أخرى لفهم جمالية الفكرة والجو العام الذي ارتبط بها.

أو مسرحية "حزام لالة أو ما دار " لمحترف جمعية المشعل للمسرح والسينما ،والتي استعملت الموسيقى داخل الحدث الدرامي، أي أن الممثلين عزفوا وغنوا فكانت هذه الأنغام والألحان والإيقاعات متممة للمعاني التي جاءت على شكل حوارات على لسان الشخصيات، أو مسرحية "لعب الصغار" التي اعتمدت على موسيقى خارج الحدث الدرامي، وأهازيج تراثية أضفت جمالية على كل المشاهد المسرحية وفاعلية جسرت المسافة بين المعروض والمتلقي، من خلال الاختيارات الموسيقية الموظفة، فهذه موسيقى مجموعة "dead can danc " الموحية بالغرابة والعبثية والتي صوغت تركيبة الشخصيات الفكرية والاجتماعية، وتمركزت كوسيط أساس في جمع شتات المشاهد ، وبناء الدلالة الكلية للعرض عند نهايته، إنها موسيقى تجاذبتها جدلية الموت والحياة على طول مدة العرض المسرحي ، فحققت عند المتلقي كوميديا بلون السواد.

إن الحديث عن موضوع قلت فيه المراجع وكثرت فيه الأعمال المعروضة والتي تتخذ من الموسيقى التصويرية هدفا رئيس في إبراز قضايا وخلفيات الإنسان والأحداث في هذا العالم، لهو الإيمان الراسخ للبعد التأويلي الذي تحدثه الموسيقى في علاقتها بالمشهد بكل مكوناته، وكذا تجربة الأعمال، لأن المسرح مختبر تقام فيه التجارب للوصول إلى إنتاجات وطنية مبنية على الاستهلاك الداخلي قبل الخارجي.

فالوساطات المستعملة في أي عمل مسرحي، كان المخرج عارفا بها أو هاوي، هي وساطة لها مبرر جمالي ونصي وهي ركن رئيس وثالث بين الجمهور / المتلقي والعمل، إنه الطرف الذي يتوسط الذات والموضوع، وما الموضوع إلا ما ترغب الذات في طرحه ومناقشته.

إن الموسيقى كوسيط لبناء جهاز مفاهيمي للعرض المسرحي، تشبه إلى حد كبير مسرحية (المقامر) "لدوستويفسكي" والتي تصف الإنسان في شتى مواقفه وتصرفاته إذ يقدم "دوستويفسكي" وصفا لنفسية المقامر ومشاعره وانسياقه المحموم بحيث يصبح غير قادر على ترك لعبة القمار إلا إذا انتهت اللعبة بفوزه، أو خسر كل فلس في جيبه.

فالموسيقى تعمل عمل المقامر، فبتوظيفها توظيفا جيدا من طرف المخرج في العرض المسرحي تكسبه الغاية المنشودة، غاية الفهم الفكري والجمالي ولا تترك اللعبة الدرامية إلا إذا تلذذ المشاهد، وبالتوظيف الخاطئ لها يكون النقد اللاذع مصيره.

يقول عبد الله السعداوي، المخرج المسرحي البحريني، "المسرح قلب الإنسانية المشترك" وفي سياق الجهاز المفاهيمي للعرض الدرامي الإذاعي فإننا نقول بأن الموسيقى والمؤثرات الصوتية في المسرح الإذاعي قلب العمل الدرامي الذي يشترك فيه المؤدون والجمهور.

الهوامش:

1 – د محمد فراح الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي الطبعة الأولى 2006 مطبعة النجاح الجديدة ص 100

2- جوليان هيلتون نظرية العرض المسرحي – ترجمة نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994 ص .157

3 – مقال منشور بعنوان "تاريخ الكتب الصوتية" -https://arrafid.ae/Article Preview?I=wDGq80AioAA%3D&m=5U3QQE93T%2F0%3D

4 – دراما إذاعية. مقال منشور ب: من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/

5 – د نبيل راغب – النقد الفني مكتبة لبنان ناشرون الطبعة الأولى 1996 ص 224

6 – د نبيل راغب – النقد الفني مكتبة لبنان ناشرون الطبعة الأولى 1996 ص 224

7 – د. نبيل راغب. مرجع سابق ص 245

8 – نفس المرجع ص. 245

9 – زيجمونت هبنز .جماليات فن الإخراج .ترجمة د. هناء عبد الفتاح .مطابع الهيئة

10 – هيغل. المدخل إلى علم الجمال. فكرة الجمال، ترجمة .جورج طرابيشي. دار الطباعة بيروت. ط. الأولى. 1978. ص 154

11 –patrice pavis :dictionnaire du théatre .p 256

12– د. يونس الوليدي : الميثولوجية الإغريقية في المسرح العربي المعاصر. ط .الأولى 1998. ص. 237

13 – د. يونس الوليدي : الميثولوجية الإغريقية في المسرح العربي المعاصر. ط .الأولى 1998. ص. 237

14 – عقيل زغير– عبيس حمزة العزاوي. أهمية الموسيقى في تنمية الأداء التخييلي للممثل. مجلة جامعة بابل/ العلوم الإنسانية/ المجلد.24/ العدد 3 2016: .ص 1345

15– جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي. ترجمة نهاد صليحة .مرجع سابق. ص 201

16 – – جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي. ترجمة نهاد صليحة .مرجع سابق. ص 202