لغة الإبداع بين القائد الموسيقي والمخرج المسرحي
" دراسة مقارنة "

علي عبد الله، قسم الدراما، جامعة عمان الأهلية، عمان، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2011/7/27 **تاريخ القبول:** 2012/4/22

The Language of Creativity between the Director and the Conductor
A Contrastive Study

Ali Abdullah, *Department of Drama, Al Ahllya Amman University, Amman, Jordan.*

ملخص

تناولت الدراسة في مستهلها استعراضاً تاريخياً لواقع الفن الموسيقي والفن المسرحي، ووسائل العرض في كلا الفنين، والمراحل التي مهدت لظهور الحاجة الموجبة إلى وجود القائد الموسيقي والمخرج المسرحي ونشأة وتكوين كل من المصطلحين اللذين أصبح لهما دور كبير في تطوير حقلي الموسيقى والمسرح، ومهد ذلك إلى ظهور أبرز القادة الموسيقيين وأبرز المخرجين المبدعين في كلا الحقلين. كما تم التعرف على دور كل منهما وتحديد أدواتهما وعناصر تكوين منجزهما الإبداعي ، فضلاً عن المهام التي أنيطت بهما كي يلعبا دورهما الإبداعي في تحقيق الصورة المسموعة والصورة المرئية، وصولاً إلى تحليل لأوجه الاختلاف في الرؤى التفسيرية للقائد الموسيقي الإيطالي (أرتورو توسكاني – Arturo Toscanini) في تناوله للنموذج الذي اعتمده الباحث في الدراسة وهو سيمفونية (رقم 4 في سلم Mi الصغير) للمؤلف الموسيقي (برامز - Brahms) مقارنة مع القائد الروسي (سيرج كوسفيتسكي - Serge Koussevitzky).

وفي المقابل تم تناول النموذج المُقارن في المسرح الذي اعتمده الباحث في الدراسة والمتمثل بعملية إخراج مسرحية (هاملت) مقارنة بين المخرج الألماني الدوق (ساكس ماينجن - Saxe Mainingen)، والمخرج العراقي (سامي عبد الحميد). وتطـرقت الدراسة إلى المـهام التي تتعلق بكلا المبدعيـن القائد الموسيقي والمخـرج المسرحي لتحقيـق (الحلم) المشروع الفني وتحَمُل المسؤولية التاريخية والأخلاقية في المحافظة على رسالة الفن والإسهام في تحقيق أهدافه الإنسانية النبيلة.

Abstract

The study begins with a chronological review about the means used to display the art of music and the art of drama. It, then, deals with the stages that preceded and necessitated the presence of the "director" and the "conductor" and the formation of these two terms that gained later on a large role in the development of music and drama and paved the way for the appearance of prominent figures in both fields as the best directors and conductors.

This is done in the aim of analyzing the differences between the explanatory visions of the Italian conductor Arturo Toscanini and the visions of the Russian conductor Serge Koussevitzky regarding the sample chosen by the researcher, i.e. Brahms 4 symphony.

Another comparison is also made in this study between the German director Duke Saxe Mainingen and the Iraqi director Sami Abdul Hameed regarding the process of directing the sample chosen by the researcher, i.e. Hamlet.

مشكلة البحث

مع تقدم الحياة في كافة مجالاتها وتنوع الفنون الإبداعية وتطورها في شتى المجالات وبالأخص فن الموسيقى وفن المسرح، تمخضت مسيرة هذين الفنيين عن وجود قيادة مركزية تتحكم في سير المنجز الإبداعي وتتحمل مسؤولية عرضه أمام الجمهور المتلقي، فظهر الفنان المفسر للمقطوعة الموسيقية وبخاصة المؤلفة الموسيقية التي تعزف من قبل الاوركسترا السيمفوني بما يتضمنه العرض من عناصر أساسية يقف في مقدمتها (العازف الإنسان)؛ وبعد أن تبلوّر دور هذا الفنان أصبح يطلق عليه لقب القائد الموسيقي.

وأنتج فن المسرح قائداً من طراز أبداعي آخر يفسر النص الأدبي ويحيله إلى صورة مرئية من خلال تنسيق عناصر العرض المسرحي التي يقف في مقدمتها (الممثل الإنسان)؛ يصهرها في بوتقة متجانسة واحدة ينتج عنها عرض مسرحي يراعي فيه كل ما له علاقة بالجوانب العقلية والفكرية والجمالية، ويأخذ على عاتقه مسؤولية المراحل التي تمر بها المسرحية ابتداءً من القراءة الأولى وحتى انتهاء العرض الأول أو العرض الثاني، هذا الفنان أصبح يطلق عليه لقب المخرج المسرحي.

يعتمد المخرج المسرحي في عمله الأساس على تفسير لغة النص عبر فيزيقيا الجسد من خلال تكوين المنشأ الحركي لجسم الممثل، وتنشيط العوامل التكنيكية لكافة عناصر العرض، وتدعيم رؤياه التفسيرية والتأويلية من خلال الترابط المشهدي المتجانس مع ضرورات الإيقاع الجمالي (الحسي والمسموع والمرئي).

ومن أجل التعرف على هاتين الوظيفتين الإبداعيتين وسبر أغوارهما في الكشف عن مكوناتهما لما يحملانه من دلالات أبداعية في كلا الحقلين الفنيين، وبغية الوصول إلى عوامل مشتركة قد تجمع بينهما، جرت هذه الدراسة.

أهداف البحث

تهدف هذه الدراسة إلى:

1. التعرف على اللغة الإبداعية عند القائد الموسيقي والمخرج المسرحي، ودور كل منهما في تكوين المنجز الإبداعي.
2. التعرف على العلاقة الإبداعية بين القائد الموسيقي والمخرج المسرحي.

أهمية البحث

تفيد هذه الدراسة العاملين من المتخصصين والمهتمين بحقلين حيويين من حقول الثقافة هما: فن الموسيقى وفن المسرح.

حدود البحث

تم تحديد البحث بدراسة عوامل تكوين كل من القائد الموسيقي (ضمن نطاق الموسيقى الغربية أو العالمية، وتحديداً في تعامله مع الشكل الموسيقي السيمفوني – Symphony Form) والمخرج المسرحي.

تحديد المصطلحات

لأغراض هذه الدراسة اعتمد الباحث التعريفات الإجرائية الآتية:

1. الإبداع:

يخضع مفهوم الإبداع الى تفسير الفلاسفة والعلماء والمفكرين والمتخصصين، وبغية التعرف على هذا المفهوم سوف يتم التطرق لتلك التفسيرات (إصطلاحياً ولغوياً وفنياً)، حيث حظي مصطلح الابداع باهتمام العلماء والمفكرين لما يحمله من دور كبير واهمية بالغة في تطور المجتمع والإرتقاء به:

الإبداع إصطلاحياً: لقد خضع هذا المصطلح عبر التاريخ إلى جملة من التعريفات في تحديد مفهومه ودلالته، وسواء أكانت تلك التعريفات متفقة أم مختلفة في جوهر الموضوع إلا أنها تؤشر المكانة التي احتلها هذا المصطلح، فهو في نظر المفكرين: (شتاين - Stein) " عملية ينتج عنها عمل جديد يُرضي جماعة ما، أو ترى أنه مفيد، وعند (سيمبسون - Simpson) بالمبادرة التي يبديها شخص يمتاز بقدرته على الانشقاق من التسلسل العادي في التفكير الى تسلسل مخالف كلية "[1].

الإبداع لغوياً: الإبداع من بَدعَهُ؛ يَبدَعهُ؛ بدعاً، أي بدأه وأنشأه على غير مثال سابق، والبديع المبتدع كما في قولى تعالى (بديع السماوات والأرض)، وعلم البديع من العلوم العربية التي يُعرف بها وجوه تحسين الكلام، والإبداع عند الحكماء هو إيجاد شيء غير مسبوق بالعدم، وقيل هو إخراج الشيء من العدم[2].

والإبداع في اللغات الحديثة ومنها اللغة الإنجليزية (Creative)،" هو الخلق بواسطة المهارة أو الذكاء "[3]، لقد تطور المعنى اللغوي لمفهوم الابداع خلال حقب طويلة من الزمن وقد دل في العصور الحديثة على التفوّق في مجال من المجالات الحيوية التي تطلبتها الحياة المعاصرة وأصبحت أكثر حاجة الى بلورة هذا المفهوم نظرياً مثلما هو عملياً.

التعريف الإجرائي: الإبداع هو عملية خلق أو تطوير رؤى وأفكار أصيلة وواعدة لمواقف مختلفة، يقوّمها المبدع ويرضى عنها، ثم يقوّمها (المجتمع) المتلقي وينتفع بها لكي تعد نتاجاً مبدعاً على وفق معايير الظروف المحيطة في الزمان والمكان.

يكمن الابداع عند القائد الموسيقي والمخرج المسرحي من خلال الرؤية التحليلية والتفسيرية للعمل الفني وإدارته من دون المس بجوهر المكونات الاساسية للنص ومحاولة مصادرة فكر المؤلف وبنائه، إذ يعتمد كل منهما في عملية إظهار العمل الفني وإدارته بالشكل الذي ينسجم مع روح العصر والمعالجة التي تخدم المجتمع في الجوانب الثقافية والفكرية والمعرفية والسياسية والاقتصادية.

2. القائد الموسيقي (Conductor أو (Maestro)[4]

وهو الشخص المفسر للمدونة الموسيقية (Score) الذي يقوم بتحويل رؤياه التفسيرية إلى صورة سمعية من خلال مجموعة من الموسيقيين في نطاق الاوركسترا السيمفوني، نظراً لما تحمله تلك الاوركسترا من مدى صوتي هائل تتحرك وتتشكل فيه موسيقى درامية تعبيرية وتصويرية تقتضي الكثير من الوعي الخلاق لإدارة دفتها في تحقيق الهدف المنشود.

3. المخرج المسرحي (Director)

هو الشخص المسؤول عن تحويل النص المكتوب إلى عرض نابض بالحياة، وربما يكون بمثابة قراءة ثانية أو تأليف ثانٍ للنص الأدبي أو رؤية فنية فكرية.

4. المدونة الأوركسترالية (Score Reading)، أو (Partitura)

السجل الموسيقي الخاص بالقائد الموسيقي والذي يكون أمامه أثناء أداء دوره، يتضمن ذلك السجل المؤلف الموسيقي بشكله المتكامل، إذ تجتمع فيه كتابة اللحن لكل الالآت الموسيقية مع العلامات الإرشادية (الإيقاع - Rhythm، الزمن –Duration، سرعة العزف – Tempo)، ودرجة الصوت المطلوب (قوي - F، منخفض – P، منتهى خفوت الصوت - PP)، وأية ملاحظات يكتبها المؤلِف الموسيقي فوق أو تحت المدرج الموسيقي.

تثبت الكتابة الموسيقية (النوتة) بشكل عمودي في المدونة وتشمل الصفحة الواحدة اثني عشر حقلاً (Measure)[5]، وكجزء من مهمته فإن القائد الموسيقي يُقلِب الصفحات بسرعة كبيرة قياساً بأعضاء الاوركسترا.

منهج البحث

اعتمد الباحث في هذه الدراسة المنهج ألوصفي التحليلي المقارن.

نبذة عن تاريخ تقنية القيادة الموسيقية:

اقتصر أداء الموسيقى خلال العصور الوسطى على مجاميع صغيرة محدودة العدد، ما لبثت تلك المجاميع أن توسعت بفعل التطوّر الذي شهدته الالآت الموسيقية وبشكل خاص مجموعة الكمان، مما أسهم في زيادة عدد العازفين الذي انعكس بالنتيجة على طبيعة التأليف الموسيقي وشهد بدايات إزدهاره.

تزامن ذلك التطور مع ظهور حاجة تلك المجاميع الموسيقية إلى شخص يقوم بمهام تنظيم العرض الموسيقي وكانت البداية مع استخدام حركات الرأس والأيدي للتعبير عن الإشارات الإرشادية البسيطة التي لم تتعدَ الإيماءات الثلاث في إدارة الفرقة والتي كانت بمثابة دلالية تقود العازفين إلى بداية العزف وضبط الإيقاع والتوقف والختام.

وفي نطاق الكنيسة التي احتضنت الفن الموسيقي وارتقت به؛ جرت العادة أن يحمل قائد الفرقة الموسيقية المرافقة للقداس بيده اليمنى أي أداة توضح حركته، فكان يقوم بتحريك هذه الأداة إلى الأعلى والى الأسفل لتوضيح الإيقاع.

ومع بوادر عصر النهضة المبكر خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر وكجزء من المؤشرات الحضارية لذلك العصر بدأت التشكيلات الموسيقية والتي كانت في معظمها مجاميع غنائية تجتمع لأداء بعض المقطوعات الغنائية التي نضجت فيما بعد وأسهمت بظهور فن الأوبرا وتعزيز دوره الإبداعي.

على الرغم من التطور الذي شهده عصر النهضة بما حمله من تقدم ملموس في علوم الموسيقى، والتطور الذي حصل في التشكيلات الغنائية والآلية وظهور تسمية مجموعة الحجرة أو موسيقى الصالة (Chamber Music)[6]، إلا أن تلك المجاميع لم تؤسس في مرحلتها الأولى الحاجة إلى دور القيادة

الموسيقية، فلقد كان أحد العازفين للآلات الوترية ـ في الغالب يكون عازف الكمان ــ هو الذي يتكفل بأداء هذا الدور معتمداً على حركة رأسه أو قوس آلته الذي كان يستخدمه بمثابة عصا للقيادة.

لكن أساليب توضيح الإيقاع كانت قد اختلفت بعض الشيء في القرن السابع عشر، إذ شهدت تلك الحقبة شيوع استخدام الأوراق الملفوفة أو أي قطعة خشب صغيرة في اليد اليمنى، مع الاستمرار باستخدام الأيدي للإشارة، وأصبح من المألوف أيضاً قيام أحد أعضاء الفرقة بقيادتها أثناء عزفه، وفضلاً عن عازف الكمان وقوسه، كان هذا الدور يمكن أن يناط بعازف الفلوت الذي يقود الفرقة بحركات رأسه وجسده أيضا، أما في المقطوعات التي كانت تستوجب استخدام آلة (الهاربسيكورد ــ Harpsichord) فقد عهدت تلك المهمة إلى عازف تلك الآلة ذات لوحة المفاتيح [7] الثابتة.

في هذه المرحلة المهمة من تاريخ الموسيقى والدراما، كان فن الأوبرا قد قطع شوطاً مهماً من مسيرته الحافلة بالتطوّر حتى أصبح التأليف الأوبرالي هو الفن المتسيّد على الساحة الموسيقية والمسرحية على حد سواء، وهو الفن الذي أرسى تقاليد جديدة في مجال الموسيقى والمسرح، لذلك شهدت عروض فن الأوبرا الفرنسية خلال القرن الثامن عشر دوراً جديداً للقائد الموسيقي، يقوم به المؤلف الموسيقي (ملحن الأوبرا) بنفسه بعد أن اتخذ مكاناً قصياً، حيث يقف خلف الستارة ويوجه العازفين بصوت مسموع، أو يضرب برجليه على خشبة المسرح لضبط الإيقاع[8]، وهو أمر يكاد يكون مألوفاً، إلى حد ما، على الرغم من المشاكل والمساويء التي كانت ترافقه.

كما شهدت الأوبرا في نفس المرحلة ظهور أكثر من قائد للاوركسترا أحدهما عازف على إحدى الآلات ذات لوحة المفاتيح يهتم بجوقة المغنين (Chorus)، والثاني هوعازف الكمان الأول الذي يهتم بشؤون الاوركسترا.

ومع نهايات القرن الثامن عشر كانت الموسيقى قد حققت نقلة نوعية كبيرة عندما انتقلت من الجمهور النخبوي، حيث استمرت حكراً على أدائها داخل القصور والقلاع الأرستقراطية، إلى الجماهير العريضة التي أصبحت تستمع لها بدهشة وتتفاعل معها بشغف لا نظير له، أسهمت تلك النقلة النوعية بزيادة كبيرة في عدد العازفين؛ حيث تعدى اثني عشر عازفاً في الفرقة الموسيقية الواحدة، تحت قيادة المؤلف الموسيقي نفسه.

وبذلك أنتقل العزف من أسلوب الحجرة إلى الصالات الأكبر حجماً لتستوعب ذلك الجمهور العريض المتعطش لسماع الموسيقى، وعندها برزت مشاكل جديدة أبرزها مشكلة الهندسة الصوتية في تحقيق الموازنة ما بين نسبة عدد العازفين قياساً بنسبة عدد الجمهور[9]، لذلك تطلب الحل زيادة عدد العازفين إلى أكثر من أربعين عازفاً، وتزامن هذا المتغيّر الكبير مع تبدل أسلوب التأليف الموسيقي فظهرت السيمفونيات الرومانسية التي عكست تأثيرات الثورة الفرنسية على حياة الشعوب في أوروبا بكل ما تحمله من دلالاتها الفكرية والثقافية.

مهدت تلك الأحداث وتطوراتها مع بدايات القرن التاسع عشر إلى تحول مهم في تاريخ القيادة الموسيقية عندما توقف القائد الموسيقي عن إطلاق الصوت المسموع وإصدار الصوت من ضرب الأقدام على الخشبة، وأتجه إلى استخدام قطعة خشبية طويلة وممشوقة يقود بها جموع العازفين، ليصبح منذ ذلك

التاريخ تقليداً وعرفاً يتمثل بتخصص شخص معين بقيادة الاوركسترا من دون أن يقوم ذلك الشخص بالعزف أثناء العرض على آلة موسيقية[10].

ويعود الشكل الأساس للاوركسترا السيمفونية الحالي إلى بدايات القرن التاسع عشر بفضل جهود (بيتهوفن) الذي شكل الاوركسترا من أزواج آلات نفخية خشبية ونحاسية بناءً على مفهوم التوازن الصوتي بين تلك الآلات، واستمر تطور الاوركسترا صعوداً حتى وصل إلى التشكيلة الكبيرة التي تحتوي على (100) عازف تقريباً، وهي معروفة حالياً باسم الاوركسترا السيمفونية أو الاوركسترا الفيلهارمونية[11].

أوكلت مهمة القائد الموسيقي في بداية أمرها (على الأغلب) إلى المؤلفين الموسيقيين أنفسهم، وفي هذا السياق حاول (بتهوفن) في مراحل عمره المتقدمة قيادة بعض أعماله على الرغم من صممه المتفاقم، وفي ذلك حادثة مأساوية معروفة عندما وقف بتهوفن إلى جانب القائد الموسيقي في افتتاح العرض الخاص بالسيمفونية التاسعة (الكورالية).

والمؤلم في هذه الواقعة التاريخية أن الاوركسترا كانت تلتزم الإشارات الصادرة عن عصا القائد ولا تلتزم بإشارات بتهوفن لأن سمعه ما عاد يتيح له أن يساير ضغوطات الإيقاع، والأكثر ألماً عندما أعلن القائد إشارة التوقف والختام، وبدأ تصفيق الجمهور يتصاعد إعجاباً ودهشة بذلك العمل المذهل، في الوقت الذي كان مؤلفه (بتهوفن) ما يزال مستمراً بالتلويح إلى الاوركسترا، مغمض العين من شدة اندماجه الذاتي، وعندما فتح جفنيه وشاهد توقف الالآت، التفت إلى الجمهور وكانت هي النظرة الأخيرة، وتسببت تلك الحادثة إلى عزلته التامة حتى وفاته[12].

ومع ازدياد الاهتمام بالثقافة والفنون بدأ يظهر مفهوم الاوركسترا[13] بشكل أكثر فاعلية، ويتوسع حجمها وبشكل خاص عندما أقدم (ريتشارد فاجنر) في خطوته الجريئة على توسيع رقعة الاوركسترا بما ينسجم مع نظرياته الموسيقية وإنجازاته في (الدراما الموسيقية ــ Drama per Musica)، ضمن تصميمه المعماري لمسرحه المثالي في مدينة (بايرويت - Bayreuth)، فجعل قوامها يتكون من (155) عازفاً، وعندها أصبح دور القائد أهم، واستخدام عصا القيادة مألوفاً أكثر بالضرورة كونه الوسيلة الأدق من حركة الأيدي والأوراق الملفوفة في إدارة هذا العدد الهائل من العازفين والجوقة الغنائية الضخمة (Chorus) التي كانت ترافق العرض الأوبرالي وتشكل أحد أهم عناصره الدرامية الفاعلة.

من أوائل قادة الاوركسترا في العالم: (ريتشارد فاجنر، لويس شبور، كارل ماريا فون فيبر، لويس أنطوان جوليان، وفيليكس مندلسون) وجميعهم كانوا من المؤلفين الموسيقيين، ومن بين القادة المعاصرين يعد القائد الأسطورة Herbert Von Karajan)[14] الذي ولد في سالسبورج في النمسا عام (1908) وهو من أعظم الشخصيات المتميزة في تاريخ القيادة الموسيقية حيث يعتبره المفكرون والنقاد ثاني أشهر أبناء سالسبورغ بعد العبقري الثالث[15] لودفيج فان بيتهوفن.

ويسجل التاريخ أن المؤلف الموسيقي ألألماني (مندلسون ــ Felix Mendelssohn) أول قائد اوركسترا استخدم عصا خشبية دقيقة وأنيقة للمحافظة على الإيقاع، وهو التقليد المتبع حتى أيامنا هذه؛ وإن وجد قادة اوركسترا مشهورون لا يقومون باستخدام تلك العصا مثل (بيير بوليز) و (ديمتري ميتروبولوس).

أما (هيكتور برليوز ــ Berlioz) و(ريتشارد فاجنر ــ Wagner) فكانا قائدي أوركسترا من طراز خاص، إذ يعدُ (برليوز) أول قائد اوركسترا متميز بمواصفات أهمها الإدارة والحزم، في حين كان (فاجنر)

مسؤولاً عن تغيير دور قائد الاوركسترا من شخص مهتم بتوقيت أداء الأدوار والمحافظة على الإيقاع إلى شخص يقوم بإضفاء ترجمة شخصية للمقطوعة الموسيقية ومدلولاتها الدرامية.

ومن الناحية التقنية فإن قيادة الاوركسترا، كانت وما تزال، تعتمد على لغة التواصل الفني بين المشاركين في أداء العمل الموسيقي، ولم تكن تحمل قواعد محددة تقضي بصحة أسلوب القيادة هذه أو تلك.

ومن أجل إنضاج الوظيفة التي يمكن أن يلعبها قائد الاوركسترا تم تلخيص دوره في بداية الأمر بـ: تحديد الإيقاع وإعطاء الإشارة للعازفين بحلول دورهم، والسيطرة على الصوت الصادر من المجموعة، يسبق كل ذلك دراسة دقيقة لعناصر التعبير الموسيقي للمقطوعة المؤداة وإيصال هذه المعلومات إلى المجموعات.

وتساعد حركات الأيدي في توضيح ذلك بعد دراستها من خلال التعرف على المدونة الموسيقية وتحليلها، ومنها يستقي قائد الاوركسترا جنس النبض بشكل عام مستخدماً يده اليمنى مع العصا أو من دونها، في الوقت الذي تقوم اليد اليسرى برسم بعض من الأشكال المتعارف عليها على وفق اللغة المشتركة بين القائد الموسيقي وأعضاء الاوركسترا، وتتعلق تلك الأشكال المرسومة بمقياس المقطوعة وتعبيراتها.

في النصف الأول من القرن العشرين كانت القيادة الموسيقية قد اجتازت محطات متعددة بعد مرحلتها التأسيسية، فتطورت خلالها أساليب التأليف الموسيقي وكذلك صناعة الالآت الموسيقية، وتميزت تلك المرحلة باهتمام القادة الموسيقيين بالرشاقة والجمال [16] بعد أن أصبحوا يدركون مكانة تواجدهم وظهورهم على خشبة المسرح، فلقد أدركوا أيضاً أنهم جزء مهم من أساليب التشويق في العرض المسرحي، مما دعا النقاد إلى اتهام أولئك القادة بالرقص على منصة المسرح.

شهد النصف الثاني من القرن العشرين ظهور قادة موسيقيين عرب تعاملوا مع صيغ متعددة من أشكال (Forms) الموسيقى العالمية برؤية وتفسير مختلف تماماً عن أقرانهم من قادة الموسيقى الغربيين، عندما أثبتت تجاربهم نجاحاً متميزاً في أعمالهم بسبب طبيعة خيال الإنسان العربي الأخاذ وإبحاره في العوالم السحرية المسكونة بآلاف الأساطير والملاحم والحكايا الدرامية وجمالياتها[17].

وتعد ابتكارات القادة الموسيقيين خلال القرن العشرين في معالجة موسيقى العصر التي بنيّت هياكلها على الإيقاعات المعقدة التي دخلت واقع التأليف الموسيقي المعاصر، ومنها ما جاء به القائد (بيار بوليز ــ Boulez) من مجموعة إشارات في حركات اليدين للتعامل مع الواقع الجديد، إذ تمكن من إعطاء نوعين من الإشارات الإيقاعية في آن واحد في كل يد إيقاع مختلف عن الآخر، وكأي ظاهرة جديدة فمن الطبيعي أن تواجه بالقبول أو الرفض من قبل المعنيين في هذا الميدان.

فالنقاد يجمعون على أنها من المستجدات الجيدة والمثيرة في مسيرة الموسيقى المعاصرة، ويصفها البعض أنها تهدف إلى إثارة الغموض لتترك مجالاً للخيال الإنساني وتعبيراته، في حين يمثلها بعضهم الآخر بناطحات السحاب الزجاجية؛ فهي تثير الناظر إليها في بداية الأمر، لكنها تغضبه بعدئذ، ويعد (كارلوس كلايبر ــ Caliper) من ابرز القادة الموسيقيين المعاصرين الذين وقفوا بالضد من ذلك الأسلوب.

لا تقتصر قيادة الاوركسترا على وقفة القائد الموسيقي أمام الاوركسترا وما يصدر عنه من إشارات وحركات جسمانية (بحسب التصور العام)[18]، بل هي اختصاص معقد ودقيق جداً، خاصة بعد التطــوّر الذي

شهدته مهمة قائد الاوركسترا التي حولته من مرشد للحركات والإيقاع إلى مخرج للعمل الموسيقي بكل تفاصيله ومكوناته، كما أن معرفته الموسيقية وتمتعه بالصبر والتحمل فضلاً عن مقومات أخرى أصبحت تسهم في نقل أفكاره وتصوراته الموسيقية وتلعب دوراً كبيراً في إخراج العمل الموسيقي وتناسق مفرداته بشكل متوازن ورائع.

من خلال هذا الاستعراض التاريخي يتضح أن فن قيادة الاوركسترا يُعد فناً حديثاً بالنسبة لفنون العزف الآلي ولكنه تطور بسرعة كبيرة ليصل إلى شكله الحالي وليس النهائي حيث مازالت مدارس قيادة الاوركسترا وكلياتها تعمل على تطوير هذا الفن القيادي وصقله بالشكل الذي ينسجم مع روح العصر ومتطلباته.

لذلك أصبح القائد الموسيقي، فضلاً عن تمتعه بالخواص الفنية في ملكته الحسية والفكرية والجمالية المرهفة، مطالباً بتوافر الخواص العلمية التي تكوّن شخصية القائد الموسيقي في إلمامه المتقن بكل ما يتوفر من علوم الموسيقى: علم الالآت وأبعادها الفيزياوية وألوانها الصوتية، علم التجانس الموسيقي (Harmony)، علم الطباق اللحني (Counterpoint)، علم موسيقى الشعوب (Musicology)، وعلوم الهندسة الصوتية (Acoustic Sound)، فضلاً عن الحضور الشخصي (Charisma)، وقدرته الشخصية على التحليل والتفسير، ومعرفته بأصول فن المسرح وعلاقة العرض بالمتلقي، والفلسفة، والرياضيات، والفيزياء، وكل ما يستجد من علوم ومعارف من شأنها أن ترتقي بهذا الفن الإبداعي الجميل.

وفضلاً عن موهبته وإلمامه بكل تلك المعارف والعلوم فإن القائد الموسيقي يجب أن يتحلى بالثقافة العامة وان تكون لديه معرفة كبيرة بحقائق الطبيعة البشرية بكل أبعادها، وعليه أن يتمتع بقدرة سحرية على التواصل الإنساني الفني مع الموسيقيين لتسهيل عملية نقل أفكاره وتصوراته إليهم، التي يصل فيها إلى العرض المثالي الذي يحقق من خلاله درجة عالية من التأثير في مستمعيه بخفة وبساطة لا يعتريها التكلف.

وفي ذلك يختلف أسلوب عمل كل قائد اوركسترا عن غيره، إذ هنالك من يقوم بشرح ما يريد في بداية العمل ثم يقوم بإيقاف الاوركسترا باستمرار لتصحيح الأخطاء، ويبتعد بعضهم الآخر عن لغة الكلام

ويعتمد حركات اليدين وتعابير الوجه لتوضيح توجيهاته إلى الفرقة، وهنالك نوع من قادة الاوركسترا ينهجون أسلوباً في تكرار أداء المقطوعة الموسيقية كاملة من البداية إلى النهاية عدة مرات (ومن دون أي توقف) ويراهنون فيها على تجاوز الأخطاء في كل مرة، ومن ثم يقومون بتوجيه بعض الملاحظات التي يجدونها ضرورية، بعدها يستأنفون عزف المقطوعة مرات عديدة أخرى.

وتتخذ مجموعة أخرى من قادة الموسيقى أسلوبا مغايراً؛ فتقوم باختيار المقاطع الصعبة تقنياً أو موسيقياً ليعملوا معها بتأن، ومن ثم تتم عملية ربط هذه المقاطع مع بعضها البعض ليكتمل الشكل النهائي للمقطوعة، وهناك قادة اوركسترا يتحلون بصبر وهدوء أعصاب وشخصية جذابة، مقابل قادة آخرين مشهورين بطباعهم الحادة والعنيفة إلى حد النفور.

وهكذا يمكننا القول بأن لكل قائد موسيقي شخصيته ولغته الخاصة، ذلك أن التعبير البشري، باليدين أو الوجه أو بحركة الرأس والجسم، شديد التنوّع، حتى يمكن القول إن لكل قائد اوركسترا مجموعة خاصة به من أساليب التعبير، ويروي قائد الاوركسترا الشهير (روبرت سبانو– Spano)[19]:

أن العلاقة بين القائد وفرقته، تصبح بمرور الوقت علاقة متفقاً عليها، إذ يستطيع أن يفهم كل منهما أية نبرة أو إشارة تصدر عن الآخر، ولذا فالقائد مرشَّح لتقليل حركاته واشاراته مع مضي الوقت، إلى الحد الأدنى، لأن غرضه أصبح مفهوماً، ولم يعد بحاجة إلى كل ما كان يؤديه في بداية عمله مع تلك الأوركسترا، فطبيعة البشر ميالة إلى لغة التفاهم التي تعتمد الحركات وتعابير الوجه أكثر من الكلمات[20]، ولغة الإشارة بما تحمله من إيماءات دلالية هي أول لغة تعلمها الإنسان وأتقنها.

مساعد القائد الموسيقي ومهامه:

بعد أن تبلور دور القائد في قيادة العمل الموسيقي والتطورات التي فرضتها موسيقى العصر على مهامه، ظهرت وظيفة مساعد القائد الموسيقي الذي تحمل جزءاً من تلك المهام في إعانة قائد الاوركسترا على تحقيق غاية فن الموسيقى.

يسهم مساعد القائد الموسيقي في تهيئة بعض المستلزمات المتعلقة باستعدادات الاوركسترا في التدريب والعرض، وتثبيت الملاحظات والتوجيهات التي تصدر عن القائد خلال التدريبات ومتابعتها بدقة والتذكير بها، ومتابعة الشؤون الإدارية التي تتعلق بعمل الاوركسترا وأعضائها، والالتزام بمواعيد العرض والإعلان عنها، فضلاً عن إعداد خشبة المسرح بكل مستلزماتها، بما فيها التأكد من تثبيت مواقع مجاميع العزف والكشف على صلاحية مقاعد الجلوس العازفين، وكافة عناصر العرض الأخرى .

أدوات القائد الموسيقي ووسائله التعبيرية:

- المدونة الأوركسترالية (Score Reading)
- العازف (الإنسان)
- العازف (الآلة)
- الآلة الموسيقية
- اللون الصوتي (يختلف اللون الصوتي بحسب الشكل الموسيقي والمدرسة وسمات العصر؛ على سبيل المثال، يكون اللون الصوتي للمؤلفات الموسيقية الانطباعية أو التأثيرية براقاً أكثر من المعتاد، قياساً باللون الصوتي للموسيقى الكلاسيكية) .
- الزمن (Duration)
- ميزان السرعة والإبطاء (وزن الإيقاع)، (Tempo)
- طبيعة الأداء: تختلف طبيعة الأداء على وفق أسلوب العصر والطراز الذي كتب فيه المؤلَف الموسيقي، على سبيل المثال، تختلف طبيعة أداء موسيقى الباروك في الكلاسيك عنها في أداء الموسيقى الرومانتكية.
- الجوقة (الكورال): إن وجد له مكاناً في المؤلَف الموسيقي، كما في السيمفونية التاسعة لبتهوفن والتي تسمى السيمفونية الكورالية).

- الشكل العام للعرض بكل ما يتضمنه من الأزياء المعروفة والخاصة بالقائد الموسيقي والعازفين، والتوزيع الأمثل للمجاميع والآلات الموسيقية.
- الإيقاع العام للعرض: يشكل الإيقاع العام في الشكل الموسيقي وبخاصة الشكل السيمفوني العماد الفقري الذي تتحكم به خبرة وذائقة القائد الموسيقي خلال العرض في محاولة الإمساك بالمتلقي والوصول به إلى الغاية التي كتبت من أجلها تلك الموسيقى بغية تحقيق أكبر قدر ممكن من المتعة الجمالية الحسية.

مهام القائد الموسيقي:

1. لا يمتلك القائد الموسيقي الحرية المطلقة في التعامل مع أدواته وعناصره في تغيير جوهر الأفكار التي وظفها المؤلف الموسيقي في القطعة الموسيقية، سواء أكانت سيمفونية أم صوناتا أم كونشرتو، أم أي شكل من الأشكال الموسيقية التقليدية والمعاصرة.

   فالقطعة الموسيقية هي مركب متجانس يجب المحافظة على مكوناته الأساسية في وحدة متناغمة واحدة، وعدم تمييز أو تفضيل أي من تلك العناصر على غيرها إلا في حالة العزف المنفرد (Solo) وبشكل خاص في الشكل الموسيقي (الكونشرتو) الذي يتطلب المهارة الشخصية للعازف المنفرد بكل ما يحمله من تقنيات عزفية وجمالية لبلوغ الغاية التي كُتبَ من أجلها ذلك المؤَلف الموسيقي.

2. في مرحلة الاستعداد لعزف المقطوعات الموسيقية الكبيرة التي تحتاج إلى (اوركسترا متكاملة) أو كادر موسيقي إضافي كبير؛ يقوم القائد الموسيقي بتقسيم أعداد العازفين إلى مجاميع الآلات التي تسمى بلغة العائلة، فالالآت الموسيقية مماثلة للبشر لكل منها شخصيتها ولونها وتقنياتها الخاصة، فيقال عائلة الكمان، وعائلة النحاسيات، والهوائيات ـ الخشبية، والنقريات، والإيقاعيات، وعلى هذا الأساس يتم تنظيم عملية الهندسة الصوتية إذ تأخذ كل مجموعة مكانها على خشبة المسرح وتشكل في مجملها النظام الصوتي والشكلي الأمثل للاوركسترا.

   وفي بعض الأحيان يأخذ القائد الموسيقي على عاتقه مهمة اختيار أحد العازفين من تلك المجاميع ممن تتوافر فيه بعض المواصفات التقنية والمقدرة العزفية المتميزة، مع تمتعه بالمرونة و القدرة على الإقناع، على أن تكون مهمته هي تدريب المجموعة على الجزء الخاص بها، وعلى الجمل الموسيقية (الموصلة) التي تربط بين الأجزاء، ربما تكون فكرة اللحن الأساس (Theme)، على سبيل المثال.

   تسهم تلك المشاركة الجماعية في تيسير مهمة القائد في جمع تلك الأجزاء في وحدة موسيقية متجانسة، تلك العملية الضرورية ليس في مجال اختزال الزمن فقط، بل في تعرف العازفين على كل التفاصيل الدقيقة التي تتضمنها المقطوعة الموسيقية، وربما تسهم، من ناحية أخرى، في تشكيل النواة للقادة الموسيقيين مستقبلاً.

3. بوصفه المفسر والمحلل للمقطوعة الموسيقية، يقوم القائد الموسيقي بدراسة للمدونة الأوركسترالية (Score Reading)، الخاص بالمدونة الموسيقية وتحليلها للتعرف على نسبها اللحنية ومكوناتها النغمية وأبعادها الجمالية بغية تحويل لغتها المكتوبة بألوان الحبر إلى لغة صوتية حيّة تنبض بألوان الطبيعة البراقة وسحرها الخلاب.

4. بوصفه القاريء المثالي الذي يمتلك المقدرة العالية على متابعة اللغة الموسيقية بكل تفاصيلها، فإن القراءة الأولية للمدونة الأوركسترالية (Score Reading)، يطبقها ،أغلب القادة، بأنفسهم على آلة البيانو أو أية آلة موسيقية أخرى للتعرف على الإئتلافات النغمية (Chords)[21] وأجوائها والمناطق الصعبة فيها عن كثب.

5. التمتع بالأمانة العلمية بأقصى دراجاتها في الحفاظ على أصل المقطوعة الموسيقية التي كتبها المؤلف الموسيقي، والالتزام بمهمته في تفسير تلك الصور التعبيرية وتنسيقها بعد قراءته التحليلية التي يتلمس فيها ما بين سطور المؤلف الموسيقي بكل ما تحمله المقطوعة الموسيقية من صور نغمية غير محسوسة يحيلها بفضل ذائقته المتفردة إلى صور صوتية محسوسة، ويستطيع من خلالها أن يستمع لأصوات تلك المقطوعة الموسيقية كاملة في ذهنه، تلك الخاصية التي يستحضر فيها كل ما تختزنه ذاكرته من الأبعاد الفيزيائية والجمالية لطبيعة الالآت الموسيقية وتقنياتها.

تسهل تلك الخاصية على القائد الموسيقي نقل الصورة الصوتية إلى أعضاء الاوركسترا ليتذوقوا ويتفهموا كل ما كتبه المؤلف الموسيقي لتتمكن الاوركسترا من أداء دورها في نقل المدوّنة بأمانة إلى الجمهور المتلقي، وتلك إحدى القدرات الأساسية التي تتوقف عليها درجة تميز قائد موسيقي عن أي قائد آخر.

6. يقوم القائد الموسيقي بتوزيع الأدوار على مجاميع الالآت الموسيقية في الاوركسترا على وفق ما تحمله المدونة الموسيقية من مفاتيح الموسيقى الخاصة بكل مجموعة من الالآت، وربما بالآت منفردة عن تلك المجاميع بحسب طبيعة المؤلف الموسيقي الآلي، على سبيل المثال، ضمن عائلة الكمان فإن مفتاح آلة الفيولا أو الآلتو هو مفتاح (دو على الخط الثالث)، مفتاح آلة التشيللو أو الفيلونسيل هو مفتاح (فا - Buss) وكذلك آلة الكونترباص[22]، في حين يكون مفتاح آلة الفيولينا أو الكمان هو مفتاح (صول).

7. يُعَدُ تنظيم الإيقاع وضبطه من المهام الرئيسة للقائد الموسيقي، فالتنسيق والتنوع في الإيقاع من سمات تميزه وتفرده، لأن النسب الإيقاعية في المؤلفات الاوركسترالية تكون في الغالب شديدة التعقيد، إذ ينضغط الزمن ويتمدد من دون أن يفقد بنيته الأساسية الماسكة بقبضة المقطوعة كلها، فإذا ما أستمر الإيقاع من أولها إلى أخرها بوتيرة واحدة؛ تبدو الموسيقى آلية ومملة لا نبض فيها ولا حياة.

وإذا كانت هنالك مبالغة بتواتر السرعة والبطء من دون منطق تعبيري مقصود؛ فتبدو الأصوات الصادرة وكأنها فوضى غير مقنعة، وهنا يأتي دور القائد الموسيقي وأهميته، فالقائد الناجح هو الذي يمتلك الإحساس الرفيع بتواتر الزمن الإيقاعي وضرورات تنوعه ضمن هيكلة البناء اللحني للمقطوعة الموسيقية من خلال السيطرة والانتباه الدقيق على عملية تنسيق إيقاع العرض العام والإمساك به طوال العرض.

8. يحرص على إظهار الصور الموسيقية التي تنشدها المقطوعة الموسيقية وتعبيراتها.

9. يهتم بتحقيق التوازن الصوتي والتعبيري بين مجاميع الالآت الموسيقية.

10. ينبه العازفين إلى ضرورة استخدام الكاتم الصوتي الخاص ببعض الالآت النحاسية الصادحة عندما لا تتوافر قاعة العرض على عوامل الهندسة الصوتية المناسبة (Acoustic Sound)، أو تكون هنالك حاجة لتغيير لونها الصوتي، أو خفضه عن المعتاد.

11. يكون القائد الموسيقي مسؤولاً عن توزيع أماكن (الشخوص) العازفين ومجاميع الالآت على وفق التصميم الهندسي والصوتي والجمالي على خشبة المسرح، وربما يكلف مساعده بهذه المهام التنفيذية.

12. يُصدرُ إشارة البدء وإشارات التوقف، وإشارات درجة الصوت ونوعها (قوية، خفيفة، ناعمة أو عنيفة) بحسب طبيعة متطلبات الجملة والموسيقية وتعبيراتها، وتلك الإشارات بمجملها تسهم من جانب آخر في تعزيز ثقة العازف بنفسه، إذ على الرغم من معرفة كل عازف بأماكن البدء وأماكن التوقف (بحسب مدونته الموسيقية) إلا أن العازفين في معظم الأحيان يحتاجون إلى إشارة تعطيهم الثقة بالدخول، وخصوصاً بعد فترات صمت طويلة لآلاتهم، وتلك من أهم هموم العازف التي ربما تزداد كلما ازدادت حرفيته، لأن الفنان المبدع لابد أن يلازمه الشعور بالقلق وهو الشعور الإنساني الذي يمنحه في كل مره القدرة على الاستمتاع بفكرة الولادة.

فالقائد الموسيقي هو الوحيد الذي يقرأ الموسيقى من المدونة الكاملة (Reading Score) للعمل الموسيقي حيث نجد أدوار الآلات المختلفة للفرقة منسقة بشكل عمودي خلافاً للمدونة الخاصة بكل عازف والتي لا تتيح له سوى قراءة دوره فقط، وبذلك يكون قائد الاوركسترا هو الوحيد الذي يستطيع رؤية مضمون المقطوعة وشكلها.

13. يتمتع القائد الموسيقي بتعبير جسدي يضفي على العازف والمتلقي ظلال شخصيته بما يتمتع به من مواصفات تنعكس على الجانبين (العازف والمتلقي) فتسهم في بث روح جمالية حيّة تسهم في عملية التواصل بين صورة الموسيقى الحسية وصورة العرض المرئية.

14. من الواجبات الأساسية للقائد الموسيقي إيجاد أفضل الصيغ لتسهيل مهمة العازف سواء أكانت من ضمن المجاميع أم العازف المنفرد (Solo) بشكل خاص ليشعره بالراحة، إذ يتوجب على القائد أن يكون مدركاً لكل المصاعب التي قد تواجه العازف في أدائه لمقطع معين ولديه الحلول المناسبة لها.

15. السيطرة على الصوت الصادر من المجاميع الموسيقية بما يتفق مع دراسته الدقيقة لخواص التعبير الموسيقي للمقطوعة الموسيقية المؤداة (السرعة وتغيراتها، التباين الصوتي، ووضوح تقنيات العزف) وغيرها.

16. ينظم دخول الجوقة (الكورال) إذا كان لها أي دور مكتوب في المقطوعة الموسيقية، ويسهم بالمحافظة على أدائها السليم بما يتجانس مع الموسيقى المرافقة بكل ما تحمله من نسيج موسيقي هارموني يجب أن لا يغيب عن الأسماع أي من تلك العناصر لتحقيق وحدة الصورة الموسيقية التي صممت من أجلها المقطوعة.

17. يراعي القائد الموسيقي وهو على منصة القيادة خلال العرض موضوعة الإيقاع في التمهيد والانتقال السليم لحركات المقطوعة ومتغيراتها، فلكل منها إيقاعها الخاص والتي تشكل بمجملها الإيقاع العام للعرض.

18. الانفعالات الشخصية (عاطفية، ثورية، حماسية)، والانطباعات الآنية التي يحملها القائد الموسيقي خلال العرض، إيجابية كانت أم سلبية، يمكن أن تؤثر ليس على العازفين فقط ، بل وتنعكس على الجمهور المتلقي بشكل أكثر تأثيراً، والجانب الأخطر في الانفعال هو ما يحصل للقائد الموسيقي

وينعكس على صحته[23]، أما تأثير القائد الطبيعي على الجمهور فيكمن في تسلله إلى أسماعهم بخفة وبساطة ومن دون أي مبالغة.

لقد أصبحت شخصية القائد الموسيقي من الشخصيات الفاعلة والمؤثرة بالجمهور المتلقي، فلم يعد الاستماع كافياً لاستيعاب مضمون الموسيقى و جمالياتها، بل أثبتت الدراسات الحديثة أن العرض الذي يقدمه القائد الموسيقي له من الفاعلية التأثيرية ما يدعم المادة السمعية وتذوقها، لذلك استحدثت بعض القاعات الموسيقية الحديثة (كاميرا) توضع أمام القائد الموسيقي تنقل بشكل مباشر عبر شاشة خاصة انطباعات وانفعالات القائد أثناء العرض.

19. على الرغم من تشابك النسيج الموسيقي (Polyphonic) فإن تفرد القائد الموسيقي بحاسة السمع الدقيق التي تجعله متمكناً من تميز الخطأ الأدائي أو الصوت (النشاز)، أو سهو العازف ونسيان دوره أثناء التدريب أو العرض، يسهل على القائد الموسيقي تقويم الأخطاء في المسار (Track) وتحقيق انسيابية في عزف المقطوعة من دون توقف اللحن الأساس (Melody) أو أي من المسارات اللحنية الأخرى، وتلك مهمة يجب أن يتميز بها القائد الموسيقي بدرجة الحساسية عن سواه من العاملين في الحقل الموسيقي.

أما القائد الناجح فهو الذي يستعين بذاكرته في قيادة الاوركسترا ولا يعتمد على المدونة ومتابعتها فقط ، وعلى حد قول القائد الموسيقي (لورين مازل ــ Mazel)[24] فإن قيادة الاوركسترا السيمفونية من الذاكرة أمر مهم جداً، فعندما يكون أمام القائد الموسيقي أكثر من مئة عازف لابد من أن يعرفهم بالمشاهدة، ففي مقطع ما، على سبيل المثال، يكون على عازف آلة الترومبيت (Trumpet) الثاني أن يعزف جملة معينة ولا يرفع الآلة استعداداً لأدائها، ويكون عندها القائد مشغولاً بالتركيز على متابعة المدونة الموسيقية وتقليب صفحاتها السريعة، فإنه لن يشاهد ذلك الخطأ، لكنه يستشعره[25].

20. يحرص القائد الموسيقي في حالة الاوركسترا السيمفونية الكبيرة، على توزيع مجاميع الآلات الموسيقية على خشبة المسرح بما ينسجم مع (Mise en scene) تحقيق الموازنة الصوتية والشكلية، إذ تتقدم الآلات الوترية في الأمام، وتكون الآلات الهوائية الخشبية خلف الوتريات، وتتوزع على جانبي خشبة المسرح الآلات النحاسية، في حين تأخذ الآلات الإيقاعية مكانها في الخلف، وذلك تقليد أصبح متبعاً كلما دعت الحاجة إلى تكامل الاوركسترا بحجمها المتكامل.

21. تقع عليه مهمة اختيار المكان المناسب لتقديم العرض.

22. يحرص القائد الموسيقي على التمسك بالتقليد المتبع في أسلوب العرض بدءاً من فتح الستارة وخروج العازفين وجلوسهم، ثم ظهور العازف الأول (وهو في الغالب يكون عازف الكمان الأول) الذي يقوم بضبط الأصوات الصادرة عن أوتار الآلات الوترية (دوزنة) وتنظيم أصوات الآلات الهوائية والنقرية والإيقاعية التي يأتي خفوتها التدريجي وصمتها إيذاناً بظهور القائد الموسيقي الذي يقابله العازفون بالوقوف والتحية إجلالاً واحتراماً، وبعد أن يحييّ الجمهور والعازفين يؤذنهم بالجلوس ليبدأ العرض مع إشارة عصا القيادة الأولى.

نبذة عن تاريخ تقنية الإخراج المسرحي:

مر المسرح في مسيرته الإنسانية بثلاث مراحل: مرحلة المؤلف (الكاتب) ومرحلة الممثل ومرحلة المخرج، وظهرت خلال تلك المراحل أنواع من المسارح؛ منها المسرح السياسي، ومسرح القسوة، ومسرح الغضب في إنجلترا، ومسرح الصورة، ومسرح الفرجة، ، ومسرح العبث في فرنسا، والمسرح الملحمي في برلين، والمسرح الفقير في بولونيا ، وغيرها العديد من تلك الأشكال التي تعاملت مع الواقع الحياتي وأعربت عن الحاجة الاجتماعية الملحة لتلك الثقافة التي قدمت الكثير من الحلول لمشاكل العصر وتطلعاته.

ومنذ بزوغ تنظيرات الفيلسوف اليوناني (أرسطو – Aristotle)[26] للخطاب المسرحي في كتابه "فن الشعر" التي اعتمد فيها على الأعمال الدرامية لأشهر شعراء المسرح الإغريقي (سوفكلوس وأسخيلوس ويوربيديس وأرستوفانوس)، كانت مهمة قيادة العرض يضطلع بها (الشاعر) المؤلف المسرحي[27]، فهو الذي يأخذ على عاتقه مهمة الإرشاد من خلال ما يكتبه من تعليمات وتفسيرات توضح إشاراته وتوجيهاته التي تسعف الممثلين وتساعدهم على تجسيد الرواية المسرحية وتحقيق الغاية من رسالة فن المسرح الإنسانية السامية، فالإخراج موجود في النص ضمناً، وأن المؤلف هو ابن المسرح، لذلك فهو الشخص الأول الذي يستطيع أثناء كتابة المسرحية أن يستحضرها (في ذهنه) ويراها تؤدى على الخشبة بكل ما تحمله من حوار وأجواء درامية وعناصر العرض الأخرى.

ومع دخول العصر الرومانتيكي وتغلغله في الحياة بشكل عام وفي الحياة الفنية بشكل خاص؛ تراجعت مكانة المؤلف وسلطته وحلت محلها مرحلة الممثل، إذ أصبحت الأهمية تعطى للممثل النجم الذي يشكل محور المسرح الرومانسي حيث توافر في هذا العصر المناخ المناسب الذي يُمجَد فيه الفرد وإبداعه الذاتي والشخصي وترفض كل القيم الكلاسيكية المتزمتة.

لكن تلك المرحلة الرومانتيكية في المسرح شكلت أقصر المراحل إذ بدأت تتضاءل مكانة الممثل تدريجاً بوصفه (القائد الأول للعرض) ليشهد المسرح الولادة الحقيقية لظهور مصطلح المخرج الذي أصبح يتحكم في النص والممثل والعرض المسرحي على حد سواء بغية تقديم فرجة مسرحية تجذب الجمهور وتشركه في الفعل الدرامي.

ظهر مفهوم الإخراج المسرحي في منتصف القرن التاسع عشر مع الألماني (ساكس ماينجن – Saxe Maininger)[28] في (1874م)، عندما أعلن ثورته على شكلانية المسرح وسطحيته في تعامله مع الأساليب التقليدية التي تناولها خلال تلك المرحلة، وأعلن تمسكه بالأصالة التاريخية وخاصة في مجال (السينوغرافيا)[29] التي تشمل كل ما يبدو على خشبة المسرح بما فيها تصميم المناظر والأزياء وملحقاتها، كما أعلن رفضه للزخرف المسرحي الباروكي معتمداً في ذلك على الدقة ومعايشة الأحداث الواقعية والتاريخية في تقديم عروضه الدرامية التي شكلت منعطفاً كبيراً في تاريخ المسرح العالمي.

وتهدف نظرية (ساكس ماينجن) في اعتماد الدقة التاريخية والجمع بين الأصالة[30] والمعاصرة في تقديم نظرية التصميم بالتركيز على المناظر والأزياء، وبشكل خاص إذا كان المخرج من الموهوبين في فن التشكيل والتجسيد البصري على أن لا يخل ذلك بمضمون العمل المسرحي المنجز.

ويعني (ساكس ماينينجن) هنا أن واقع المخرج كان يربط جدليا بين الماضي والحاضر ضمن (سينوغرافيا) تاريخية دقيقة وأصيلة وموضوعية وواقعية، بعيدا عن الزيف التاريخي والمبالغة في التزويق اللفظي التي طغت على مسرح العصور الوسطى و الزخرفة الباروكية التي هيمنت على عروض المسرح الكنيسي التي انتشرت كثيرا في إيطاليا.

في هذه المرحلة بدأ مفهوم المخرج ينضج ودوره يتضح أكثر ليقوم بمهمته الرئيسة في تحويل النص من حالة التصورات الكتابية وخيالاتها المجردة إلى حالة المعايشة والتجسيد الحركي المنظور والملموس، ومع تطور مفاهيم المسرح الحديث وظهور مجموعة من المخرجين الطليعيين المحدثين، تلك المرحلة المهمة في تاريخ المسرح الحديث تحديداً التي تبلور فيها مفهوم المخرج الذي أصبح يحمل ثلاثة معايير: (المخرج المفسر - المخرج الحرفي)، و(المخرج المرآة - المخرج الذي يلتزم بروح النص ولا يخرج عنه مطلقاً)، و(المخرج المبدع - الذي يعيد تركيب النص وبناءه من جديد).

من هنا جاء دور الفنان المخرج وأهميته في إنجاز المنتج المرئي للعرض المسرحي بوصفه المبدع المفسر للنص، وعليه أن يتحلى بضمانات فنية كالذوق الحسي الرفيع والتذوق الموسيقي العالي والبصيرة اللونية التشكيلية المرهفة، وإلمامه بالمناظر (الديكور) ، والأزياء، والإضاءة، وتناظر الكتل وتوازنها، وفن توزيع المسافات، والثقافة الخزينة (كل ما تحتفظ به الذاكرة الانفعالية من مواقف)، التي تخلق لديه وعياً تراكمياً نوعياً لمهاراته الفنية (السينوغرافية - Scenograph).

اهتم المخرج بكل ما يعزز من صفاته العلمية المهنية التجريبية، التي توجب عليه المعرفة الدقيقة في جملة من الحقول العلمية المتعلقة بذات الاختصاص مثل (الهندسة المعمارية – Architectural Engineering) و (الهندسة الإنشائية –Structural Engineering) و(الصورة المرئية – Visible Picture) و (الصورة الثابتة – Fixed Picture) و (الصورة المتحركة – Movable Picture) و(الإدراك الحسي – Perception) والاحاطة بـ (الأحجام والمسافات – Volumes and Distances) و (المناخ التاريخي – Historical Climate) و(العوامل التقنية – Technical Factors) وعلم (الرياضيات – Mathematics) و (هندسة المسافات – Engineering Distances)، وعلم الاجتماع، الثقافة الموسيقية وتذوقها، وجملة من العلوم التي لا مجال لحصرها، فضلاً عمّا سوف يستجد منها[31].

من أبرز المخرجين الذين حملوا لواء الإبداع في المسرح الحديث: (K.Stanslavski , Andrea Entwine, Meryhold, Adolph Appia, Edward Gordon Graig, Jerzy Grotowiski, Brandilo, Biskator, Bertolt Brecht, Antonin Artou, Peter Shaman, Peter Brook).

مساعد المخرج المسرحي ومهامه:

بعد أن تعاظم دور المخرج في قيادة العمل المسرحي وكثُرت المهام الملقاة على عاتقه، استوجبت تلك الحالة استحداث وظيفة مساعد المخرج ليحمل جزءاً من تلك المهام التي يمكن أن تعين مخرج العرض على أداء دوره على أكمل وجه في تحقيق الهدف المنشود من رسالته في المسرح.

يمثل مساعد المخرج حلقة الوصل بين المخرج والعاملين، ويسهم بتهيئة العديد من مفاصل العمل، إذ يقوم بتوفير الكثير من المستلزمات، ومنها تنسيق مواعيد التدريب ومواعيد العرض، وتثبيت الملاحظات

والتوجيهات التي تصدر عن المخرج خلال التدريبات والتذكير بها، ومتابعة الخطة الإخراجية المرسومة من قبل المخرج وتنفيذها على خشبة المسرح، ومتابعة الجوانب الإدارية والمالية وشؤون الفنانين المشاركين بالعرض، وربما يكون هنالك أكثر من شخص يقوم بهذه الوظيفة[32].

ولا تتوقف مهام مساعد المخرج على تنظيم سير العمل بكل ما فيه من تفاصيل تسهم في توفير الزمن المناسب للمخرج المسرحي على التركيز في المشروع الإبداعي، بل تكاد تكون أهم وظيفة له هي الإسهام في دفع العمل الفني إلى الأمام لتحقيق النجاح.

أدوات المخرج المسرحي وعناصر العرض:

- النص المسرحي
- الممثل (الإنسان)، (المخرج الإنجليزي جوردن كريج استعاض بالدمى بدل الممثل الإنسان).
- المناظر المسرحية
- الإضاءة
- الأزياء وملحقات الزينه (Accessories)
- فن التجميل (Make - up)
- فنون بصرية: تشكيل الصورة (Scenography)
- فنون سمعية (موسيقى تعبيرية، غناء درامي، مؤثرات موسيقية وسمعية)
- الكورال (الجوقة إن وجدت)
- (Mise en scene): التشكيل الحركي من خلال وضع مشاهد النص على ساحة التمثيل.
- الإيقاع المشهدي
- الإيقاع العام

مهام المخرج المسرحي:

1. يأخذ المخرج المسرحي على عاتقه الالتزام بتطبيق العناصر الخمسة الأساس للإخراج المسرحي، بحسب وصايا (الإكسندر دين)، وهي: (التكوين، التصوير التحليلي، الحركة، الإيقاع، والتصوير الدرامي)[33].
2. يراعي المخرج المسرحي الجوانب الفكرية والعاطفية والجمالية لأدواته وعناصره في تحقيق وحدة العرض من دون التركيز أو الاهتمام بعنصر منها على حساب العناصر الأخرى، إذ يجب أن يخرج المتلقي من العرض بانطباع واحد لا يتعدى وحدة العرض بكل مكوناته، وفي حالة خروج المتلقي مشيداً بأحد تلك المكونات فذلك يعد خللاً أساسياً في الرؤية الإخراجية، إلا إذا كان ذلك مقصوداً ضمن تفسير الرؤية الإخراجية، كما هو في أسلوب مسرح (بريخت)، على سبيل المثال، الذي يقوم بملاحقة المتلقي لتحقيق الصحوة خلال العرض للوصولً إلى هدف المسرح الملحمي في كسر الإيهام.

3. يعمل المخرج (في مرحلة الاستعدادات لتقديم المسرحيات التاريخية أو الملحمية التي تتطلب مجاميع كبيرة) على تقسيم المجاميع وفق النظريات التي أضافها (ساكس ماينجين) في تشكيل جماعات يسيرها قائد فني مرن له تأثير كبير على مجموعته التي يتحمل مسؤولية تأطيرها والإشراف على تدريبها.

ويعني هذا أن كثرة عدد الممثلين الذين سيؤدون أدوارهم في المسرحية التاريخية كما في مسرحية "يوليوس قيصر"، على سبيل المثال، تحتاج إلى مستوى رفيع من التدريب التقني والحركي، لذلك على المخرج أن يقسم تلك المجاميع إلى فرق منفصلة، لكل فرقة قائدها الفني الذي يعمل على تدريبها وتكوينها فنياً وحركيا، وربما يشرف على تنفيذها مساعد المخرج.

4. بوصفه المفسر أو المؤلف الثاني للنص، يقوم المخرج المسرحي بقراءة النص والتعرف على القيم العقلية والقيم العاطفية والقيم الجمالية بغية تحويل الخطاب الأدبي إلى خطاب مسرحي يتجاوب مع مفردات العرض في التجسيد والتشخيص والتعبير[34].

5. يحاول الوصول من خلال الخبرة والدراية إلى حالة التطابق مع الشخصيات الفنية المُتخيلة التي يختارها على وفق الشخصيات المجسدة للعرض، ويمكنه رؤية وسماع تلك الحوارات والتعرف على شكل العرض العام وربما أصغر التفاصيل المكونة له ذهنياً.

6. يصمم الخطة الإخراجية بشكل مرسوم ويحاول تطبيقها بشكل يتسم بالمرونة، إذ يستمع المخرج أثناء التدريب إلى أراء الممثلين والمصممين الموضوعية التي ربما تضيف وتخدم العرض المسرحي، وفي ذلك ترجمة حرفية لفن المسرح بوصفه فن العمل الجماعي.

7. يقوم بتوزيع الأدوار على الممثلين.

8. يشرف على القراءة الأولية للنص، مع شرح واف لرؤياه الإخراجية، ويترك للممثلين التعرف على مكنونات الشخصيات المسرحية ومتطلباتها.

9. الإشراف على تنفيذ الخطة الإخراجية وفق تصميمه للتشكيل الحركي ألـ (Mise en scene) سواء أكانت على المنصة أم في الفضاء الخارجي مستعيناً بالذاكرة الانفعالية[35].

10. المخرج المسرحي هو الشخص الذي يتحمل المسؤولية الكاملة عن كل ماله علاقة بخشبة المسرح (المنصة) وكل ما يظهر عليها خلال العرض.

11. الإشراف على تصميم المناظر المسرحية (الديكور) وتنفيذها.

12. يسعى لتحقق التوافق العميق بين أجزاء العرض المكونة للوحدة الفنية، وإيجاد الانسجام بين جميع العناصر التي تخلق سيمفونية العرض المسرحي، وتحقيق حالة الإيهام عند المتلقي، ما عدا المخرج في المسرح الملحمي الذي تتناقض فلسفته مع مفهوم الإيهام لذلك ينشد استثارة وعي المتلقي لأنه يرفض التقمص والتطهير، ويطالب بأن تبقى المنصة خشبة للمسرح والتمثيل، من هذا المنطلق يدفع المخرج المسرحي بالمتلقي إلى التفاعل والمشاركة مع كل ما يحدث على خشبة المسرح ويدعوه إلى نقدها أو إيجاد الحلول المناسبة لها.

13. الإشراف على تصميم الإضاءة المسرحية وتنفيذها بما يتناسب مع رؤيته الإخراجية التي تشكل الإضاءة فيها عاملاً من عوامل كشف الحقيقة والإيهام.

14. الإشراف على تصميم التجميل المسرحي (Make-up) وتنفيذه، و الأزياء وملحقاتها التزينية (Accessories).

15. الإشراف على تصميم الموسيقى المرافقة وتنفيذها، والمؤثرات الموسيقية والصوتية التي من شأنها أن تدعم الفكرة الإخراجية.

16. يراعي المخرج الجانب الحسي بإتقان ذاتي (شخصي) لمهمة الإيقاع المشهدي وترابط إيقاع المشاهد وصولاً إلى رسم معالم الصورة الحسية لإيقاع العرض العام.

17. يحرص المخرج المسرحي من كل تلك المهام على بلوغ غاية المسرح ورسالته في توصيل الفكر المسرحي بسلاسة وإتقان إلى المتلقي الذي يعد العنصر الأساس بين عناصر المسرح بكل ما يصدر عن هذا المكون من رؤية نقدية متذوقة (متخصصة) كانت أم تلقائية.

18. تقع عليه مهمة اختيار المكان المناسب لتقديم العرض.

19. يقوم المخرج بالطرق على خشبة المسرح بالضربات الثلاث إيذاناً ببدء العرض المسرحي، وتلك وسيلة قديمة توارثتها طقوس العرض المسرحي وأضطلع بها المخرج في المسرح الحديث، وما تزال العديد من المسارح العالمية تستخدم تلك التقنية التقليدية، حرصاً على التمسك بتقاليد المسرح العالمي.

20. يتابع المخرج ردود فعل المتلقي واستيعابه بدقة تحليلية متناهية (انطباعات العرض الأول والثاني)، مما قد تدفعه نتائج تلك المتابعة إلى اختصار أو اختزال أو إعادة بناء بعض المشاهد، وتعزيز إيقاع العرض العام، و في هذه الحالة يؤكد المخرج احترامه وتقديره لمهنة المسرح ولجمهوره المتلقي للعرض.

المقارنة بين القائد الموسيقي والمخرج المسرحي

أوجه التقارب والاختلاف:

1. كلاهما يضع لمساته وتفسيراته وتحليلاته على مضمون وشكل المنجز الإبداعي، فالمخرج المسرحي إذا تناول نص مسرحية (هاملت) لشكسبير، على سبيل المثال، فإنه يتعامل مع النص من وجهة نظره الذاتية الخاصة ضمن إطار درامي موضوعي، لذلك يُخضِعُهُ إلى تفسيراته وتحليلاته التي تنطلق من واقعه وفكره التأويلي الخاص، وربما يتحمل النص الجديد إسقاطاً معيناً أو مقصوداً لواقع قد يراه المخرج ضرورياً في مرحلة ما.

وهنا تكمن جدة الموضوع من خلال المعالجة الجديدة التي لا تحاكي معالجات المخرجين السابقين للنص المسرحي نفسه وتأويلاتهم، وفي درجة الاختلاف ومخرجاته بما يتحقق فيها من متعة فكرية ومنفعة ثقافية، إن المقارنة بين الحالتين ونتائجها هي التي تشكل معياراً لنجاح المخرج المسرحي ومقداراً لتميزه عن المخرجين الآخرين.

وفي هذا السياق نستعرض مثالين مختلفين عن إخراج مسرحية (هاملت) لشكسبير، فعندما قام المخرج الإنجليزي (جوردن كريج – Edward Gordon Graig) بإخراج هذه المسرحية بدعوة من المخرج الروسي (ستانسلافسكي) لفرقة الفن بموسكو، كانت معالجته الإخراجية تقوم على تحويل فكرة الغموض والكشف عن مدلولاتها من خلال تماثل الالآت الموسيقية مع الطبقات الصوتية البشرية، لذلك

طالب الممثلين بالعمل على قياس طبقة كل منهم مع طبقة آلة موسيقية معينة، باعتبار أن الالآت الموسيقية تقابل كل منها صوتاً إنسانياً معيناً، ويمكنها من ناحية أخرى أن تقترب من العالم السحري الذي ينشده المخرج (كريج) في مسرحه[36] المثالي.

في حين ركز (سامي عبد الحميد)[37] في معالجته الإخراجية لمسرحية (هاملت) على فكرة الهم الإنساني المشترك وكشف أسرار الغموض الذي يحيط بشخصية بطل المسرحية هاملت من خلال البحث عن حلول منطقية تكون بعيدة عن فكرة الانتقام والثأر التي يعتمدها المخرجون الآخرون، وركز (عبد الحميد) في إسقاط ذلك الهم الإنساني على عينة اجتماعية معينة تبحث عن الخلاص، ومما يؤكد إسقاطه للواقع الاجتماعي العربي وإرهاصاته بقصدية تامة، أنه أضاف الى تسمية المسرحية عنواناً جديداً هو (هاملت عربياً).

والقائد الموسيقي أيضاً يتصف معياره الإبداعي بأبعاده الفكرية والجمالية وثقافته الموسيقية التي تناول فيها المدونة الموسيقية، ومعالجته للجوانب التعبيرية والجمالية التي تؤكد فلسفته الفنية ورؤيته الموسيقية الشخصية التي يستطيع أن يصل بها إلى أسماع المتلقي من خلال إعادة التفسير ورسم معالم تصويرية تدعم المؤلف الموسيقي وتسهم في توضيحه الى الجمهور المتلقي وتنشط خياله وذاكرته بروائع الأعمال الموسيقية وعظمتها، فالموسيقى شأنها شأن المسرحيات لا بد أن يعاد تفسيرها لكي تحيا من جديد.

فإذا تناول القائد الموسيقي مدوّنة موسيقية لسيمفونية (بتهوفن) التاسعة، على سبيل المثال، فإنه يخضع تلك المدوّنة الموسيقية إلى رؤاه وتفسيراته التي يعتمد فيها على مدركاته العلمية والتحليلية والجمالية، وبذلك تكون تلك المدونة بحلة جديدة تحمل لمسات ذلك القائد ويكون متميزاً في تصميمه الإبداعي ومختلفاً عن سابقيه من القادة الموسيقيين الذين تناولوا نفس المدونة، ومنذ ظهر جهاز التسجيل الصوتي كان هنالك طلب يتزايد على المقطوعة التي تحمل اسم القائد الموسيقي لنفس المؤلِف.

وفي هذا السياق نستعرض مثالين مختلفين عن القيادة الموسيقية لإحدى سيمفونيات المؤلف الموسيقي الألماني (برامز- Brahms) (رقم 4 في سلم Mi الصغير)، ففي قيادته لهذه السيمفونية قام القائد الإيطالي (أرتورو توسكانيني ــ Arturo Toscanini) وهو قائد موسيقي يميل إلى النزعة المحافظة في الكلاسيكية التي تقتضي خاصية مهمة في العزف مع انفصال شخصية العازف عما يعزفه.

لهذا يتولد الشعور عند الاستماع لموسيقى (توسكانيني) وكأنه يتناول أداة يصبها خلف المسرح لكي تنعم النظر إليها وتستمتع بها، وتشعر بنوع من الانفصال العجيب بينه وبين الموسيقى، ومن مزايا (توسكانيني) أنه يحب أن يبرز سير (الميلودية) اللحن الأساس ويبرز البناء في مجموعه، ولا يهتم للتفصيلات مطلقاً أو لجزء خاص بها، فالموسيقى معه تتحرك وتعيش من أجل كيانها وحسب[38].

أما القائد الموسيقي الروسي (سيرج كوسفيتسكي - Serge Koussevitzky) فإنه رومانتيكي بطبيعته، منغمس في الموسيقى يقوم بتفسيرها بجسده وروحه، فلا يعنى إلا قليلاً بمقاييس الموسيقى، ويبرز عنده في هذه السيمفونية الشعور الرومانتيكي المتقد بالخيال الدرامي ودقة الحس، ويتصف (كوسفيتسكي) في قيادته بأنه يقف على رأس معركة يقودها إلى قتال عظيم ويكون متأكداً في نهايتها بأن النزعة الإنسانية سوف تنتصر، لهذا فهو في ساعات اندماجه مع الموسيقى يكون تأثيره عظيماً[39].

وعندما تطبق هاتان الشخصيتان المتعارضتان مواهبهما في عزف سيمفونية لمؤلف موسيقي ألماني يقوم بتفسيرها قائد إيطالي وقائد روسي فالنتيجة حتماً مختلفة مع اختلاف المعالجة والتفسير، إذ لم يقدم أحدهما نوعاً من الأثر الصوتي الذي قد يدفع بأحد الألمان على أن يصف ما يسمعه بأنه موسيقى (ألمانية بحتة)[40].

2. كلاهما يمتلك مقومات الرؤية النقدية للمنجز الإبداعي.
3. كلاهما يجتهد في قيادة العرض الفني، ويشترك (على الأغلب) في تقديمه على خشبة المسرح.
4. ينتهي دور المخرج (غالباً) عند بدء الستارة في العرض الثاني.
5. يستمر دور القائد الموسيقي مع العرض و يكون مشاركاً وظاهراً فيه أمام الجمهور في المساحة المخصصة في (وسط أسفل المنصة)، ويكاد يكون القائد الموسيقي الشخص الوحيد الذي يتطلب في ظهوره على خشبة المسرح أن يكون ظهره باتجاه الجمهور ووجهه يقابل عناصره الأساس (أعضاء الاوركسترا) في العرض.
6. يتقارب البناء والتكوين بين الشكل الموسيقي السيمفوني (Symphonic Form) والمسرحية في الجانب الدرامي الحركي، إذ تتكون السيمفونية من أربع حركات (سريعة، بطيئة، متوسطة السرعة أو راقصة، ثم سريعة)، وتكون المسرحية معتمدة في بنائها على (البداية، الوسط ، والحل ــ النهاية)، وتلك أهم مزايا التنوّع الذي يمنح العرض التماسك في البنية، ويمنحه من ناحية أخرى القدرة على التواصل في مهمة شد انتباه الجمهور لمجريات العرض ومتابعته من البداية وحتى النهاية.
7. ومع تقدم العصر وتطوراته وتنوع أساليب الحياة الجديدة حظيت كلتا الوظيفتين بالعمل مع الفرق الأخرى، إذ أصبحت استضافة القادة الموسيقيين الزائرين والمخرجين المسرحيين من الأمور الشائعة والمتعارف عليها بين كافة الفرق الموسيقية والمسرحية العالمية، فلقد أصبحت الظروف مهيأة مسبقاً لإعداد برامج تلك الزيارات التي تسهم في تبادل الخبرات ووجهات النظر بين القادة الموسيقيين والمخرجين المسرحيين من جنسيات وبيئات مختلفة.

الاستنتاجات:

في ضوء النتائج توصلت الدراسة إلى الاستنتاجات الآتية:

- توصل البحث إلى أن كلتا الوظيفتين الجماليتين اللتين يؤديهما القائد الموسيقي والمخرج المسرحي تزامن ظهورهما خلال القرنين الماضيين، إذ شهد القرن التاسع عشر بلورة هاتين الظاهرتين اللتين أسهمتا في عمليتي التطور والارتقاء بفن الموسيقى وفن المسرح والوصول بهما الى المراحل المتطورة في مواكبة روح العصر ومستجداته.
- توصل الباحث إلى الهدف المنشود من إجراء الدراسة في معرفة الدور الذي يمكن أن يلعبه القائد الموسيقي والمخرج المسرحي في تحقيق المنجز الإبداعي وإدارته وفق مفهوم إعادة الخلق الفني (Re- Creation) من خلال المحافظة على المكونات الاساسية للنص الموسيقي أو النص الأدبي المسرحي وأختيار بناء هيكلي جديد في إعادة الصياغة الفنية والفكرية التي تنطلق من خيال الفنان

المحرك للفعل الجديد بما يعبر عن روح العصر وأنسجامه مع الجوانب الإجتماعية والسياسية والفلسفية المكونة لفكر المجتمع وثقافته.

مع الأخذ بنظر الإعتبار أن الحرية التي يتحلى بها كلا الفنانين المبدعين في عملهما هذا؛ فإن هذه الحرية تتبع من إدراكهما للأمانة العلمية والفكرية والفنية التي يحرصان فيها على منهج النص الأصلي وأحترام أفكار المؤلف، وتكمن مصادرهما الإبداعية في مقدار المحافظة على روح النص الأصلي ومكانته التاريخية والفكرية، ودرجة إتقانهما في الإمتناع عن المساس بجوهر البناء الأساسي للعمل الفني، وأحترام إرادة المؤلف في رسم حدود ومعالم طراز الشكل الفني، وهذا هو سر نجاح عمل كل منهما.

لذلك وجدنا من خلال التحليل والمقارنة بين مخرجين مسرحيين عالميين أن الفكرة الأساس لمسرحية (هاملت) بقيت هي الثيمة الجوهرية التي حافظ عليها كل منهما في المعالجة الإخراجية المختلفة، إذ تعامل المخرج الإنجليزي (جوردن كريج – Edward Gordon Graig) مع فكرة المؤلف من خلال تماثل الممثلين للآلات الموسيقية وأصواتها، فالموسيقى من وجهة نظره بما تحمله من قدرة تجريدية هي الكفيلة بكشف ما تخبئه نظرية المؤامرة، في حين جاءت معالجة فكرة المسرحية عند المخرج العربي (سامي عبد الحميد) في الكشف عن مضامين المسرحية من خلال إسقاط تلك الثيمة وتحويلها الى باحة عربية تستطيع إستيعاب معاناة الإنسان العربي وهمومه.

وينطبق ذلك على القائدين الموسيقيين في معالجتهما لسيمفونية (برامز- Brahms) (رقم 4 في سلم Mi الصغير)، إذ أستطاعا أن يحافظا على جوهر الروح في العمل السيمفوني، وأنطلقا من عملها في إعادة هيكلة العمل الموسيقي وفق مفهومها الذي ينبثق من النص ويجسد روح المؤلف ويحافظ من ناحية أخرى على هيكله الأصلي، إذ يهتم القائد الموسيقي الإيطالي (توسكانيني) باللحن الأساس (Melody) منطلقاً من التزامه بالنزعة الكلاسيكية المحافظة، في حين يعالج القائد الموسيقي الروسي (كوسفيتسكي) بالروح الرومانتيكية وما تحمله من وصف للخيال المتقد.

- توصل البحث إلى إيجاد علاقة بين دور القائد الموسيقي والمخرج المسرحي في المسؤولية عن إدارة العرض بشكل كامل.
- تم التعرف على العوامل التي تجمع بين دور القائد الموسيقي والمخرج المسرحي في تفسير العمل الفني وتحليله.
- يعد فن الأوبرا هو الفن الأكثر وضوحاً وهو الحاضن الأمثل لعملية الجمع بين الوظيفتين الإبداعيتين (القائد الموسيقي) و(المخرج المسرحي)، إذ تتصهر فيه جهود كل منهما لتحقيق الهدف من العرض والوصول الى عمل مسرحي موسيقي مثالي، وهو ما تحقق عند (ريتشارد فاجنر) في دراماته الموسيقية.
- يوجد فارق إبداعي ملموس يؤكد اختلاف الرؤية التفسيرية الجمالية وتفردها بين القائد الموسيقي في تعامله مع مقطوعة موسيقية معينة عن غيره من القادة الذين تعاملوا مع نفس مدونة المقطوعة الأوركسترالية (Score Reading) ، وذلك ينبع من ثقافته وإدراكه لمفاصل عمله وإتقانه للتعامل مع مفهوم إعادة الخلق الفني (Re- Creation) .

- يوجد فارق إبداعي محسوس ومرئي يؤكد اختلاف الرؤية التفسيرية والتأويلية وتفردها بين المخرج المسرحي في تعامله مع نص مسرحي معين عن غيره من المخرجين الذين تعاملوا مع نفس النص المسرحي، وهو الجانب الذي يؤكد ثقافة المخرج المسرحي وملكته الجمالية في المواءمة بين فكر المؤلف ولعبة الفن المسرحي في التعبير عن الجوانب الإنسانية وتلبية حاجات المجتمع ومتطلباته.
- كلاهما يقوم باختيار العمل الفني، إذ يقوم القائد الموسيقي بانتقاء المقطوعة الموسيقية وإحضار مدوناتها، وتقع نفس المسؤولية على المخرج المسرحي، فهو يقوم أيضاً باختيار النص الأدبي المطلوب العمل عليه مسرحياً.
- يوجد تقارب كبير في أغلب مفردات العمل الفني وأدواته.
- كلاهما يتوخى الدقة التاريخية في التعامل مع أفكار المؤلف وأسلوب عصره، ولن يكون من المقنع، على سبيل المثال، أداء مقطوعة موسيقية ذات أسلوب رومانتيكي على وفق الأسلوب الكلاسيكي، وينطبق ذلك على الأسلوب والطراز الذي يتضمنه النص المسرحي.
- يتعامل كل من القائد الموسيقي والمخرج المسرحي مع مبدأ الأمانة وصيانتها في الالتزام بالأسس الجوهرية للمؤلِف والكاتب والمحافظة على النص الأدبي والمدونة الموسيقية وأن لا يكون هنالك أي تغليب في عملية التفسير والتأويل أو الرؤيا البصرية والصوتية على أساس تلك الثوابت أو المساس بجوهرها.
- يوجد تقارب بين الوظيفتين في إتباع آلية هيكلة البناء والتكوين خلال التمارين منذ القراءة الأولى وحتى تقديم العرض.
- كلاهما يصمم العرض (المثالي) لتقديمه على خشبة المسرح.
- كلاهما يمتلك السلطة المركزية والسيطرة الكاملة على كل صغيرة وكبيرة، وتحمل المسؤولية شبه المطلقة عن صورة المنتج النهائي للعمل الفني.
- القائد الموسيقي يكاد يكون الشخص الوحيد الذي يظهر على خشبة المسرح مستديراً بظهره إلى الجمهور استجابة لوظيفة الدور ومتطلباتها، لذلك فإن القائد الموسيقي يقود العرض مرتين في نفس الوقت، العرض الأولى إلى الاوركسترا عندما يتجه إليهم ويكون محط انتباههم بحركاته الجسدية وإشاراته وتعابير وجهه وانفعالاته، فينقل أحاسيسه ومشاعره إلى أعضائها، ومن خلالهم يسهم بالعرض الثاني للجمهور المتلقي.
- يحتاج المسرح العربي إلى وظيفة المخرج لتوافر كافة عناصر العرض، فطبيعة فن المسرح تتقبل فكرة التفسير والتأويل وهو الأساس في دور المخرج المسرحي، في حين لا تحتاج الموسيقى العربية بالضرورة إلى دور القائد الموسيقي (وفق وظيفته ودوره في الموسيقى الأوركسترالية الغربية) لأن صفة الموسيقى العربية ليست بحاجة إلى تفسير أو تأويل تعبيري غير ظاهر، فطبيعة فن الموسيقى العربية أحادية الصوت (Monophony)، حتى وإن تعاملت مع النسيج الموسيقي فإنها تركز كثيراً على اللحن الأساس (Melody).

- تحوّل بعض القادة الموسيقيين والمخرجين الموسيقيين إلى نجوم في سماء الفن يشار لهم بالبنان بفضل مجهوداتهم الإبداعية، وبذلك أثبتوا أن النجومية لم تقتصر على الممثلين أو العازفين المنفردين أو مغني الأوبرا فقط .
- تتقارب المدونة الأوركسترالية (Score Reading) مع الخطة الإخراجية المسرحية، أو فكرة السيناريو السينمائي والتلفزيوني.
- كلا الموضوعين في الدراسة يحملان صفة الفن الجماعي ولا يتم إنتاجهما إلا وفق روح الجماعة وتعاونها.
- كلتا الوظيفتين، القيادة الموسيقية والإخراج المسرحي، استحدث لهما شخص يساعد في تهيئة بعض المهام الإدارية والفنية.
- نتيجة للتباين والتنوع التفسيري بين القادة الموسيقيين والمخرجين المسرحيين، فقد أصبح من الشائع استقدام أو استضافة القائد الزائر ـ المخرج الزائر إلى الفرق الموسيقية ــ المسرحية، لتنشيط العمل الفني وتنوع المخرجات الإبداعية الناتجة عن شخصية كل منهما في هذين الحقلين الإبداعيين.

التوصيات

في ضوء الاستنتاجات يوصي الباحث بالآتي:

1. بضرورة إجراء دراسات توضح العلاقة بين الفنون لما لتلك الدراسات من دور مهم في التعرف على مكنونات تلك الفنون وتعزيز مدلولاتها، وتضفي من ناحية أخرى لمسات جديدة تسهم في إلقاء الضوء على جوانب غير مكتشفه، وربما يكون ما يزال يعتريها بعض الغموض.
2. اعتماد القائد الموسيقي عنصراً من عناصر العرض الحيّة حتى وإن كانت وقفته تشكل مخالفة صريحة لمباديء العرض المسرحي.
3. اعتماد المخرج المسرحي عنصراً أساسياً من عناصر العرض متواجداً على خشبة المسرح مع العناصر الأخرى طيلة مدة العرض وليس بعد العرض الأول أو الثاني.

الهوامش

[1] نقلاً عن: صالح، قاسم حسين، الإبداع في الفن، ص14.
[2] ينظر: البستاني، قاموس محيط المحيط، ص31.
[3] The Universal English Dictionary, P,257.
[4] (Maestro): كلمة ترجع في أصولها إلى اللغة اللاتينية وتعني أستاذ في فن ما.
[5] (Measure): الحقول أو الوحدات الصغيرة التي تتكون منها القطعة الموسيقية، وتتألف من قيم زمنية متساوية حسب الميزان الذي يختاره المؤلف، ويتوقف عدد الحقول على حجم القطعة الموسيقية نفسها.
[6] موسيقى الصالة (Chamber Music): تسمية تُطلق على كافة التشكيلات التي يمكن أن يعزف أعضاؤها في غرف القصور وصالوناتها، بقي هذا النوع من الموسيقى ولأكثر من (200) سنة يُؤدَّى من قبل جميع الموسيقيين الهواة منهم والمحترفين، وارتبط اسم التشكيلة بعدد العازفين فيها: فالثنائي يطلق على التشكيلة المتكونة من عازفين، والثلاثي يطلق على التشكيلة ذات الثلاثة عازفين، والرباعي يطلق على التشكيلة التي تضم أربعة عازفين، إلخ .
[7] ينظر: عزيز الشوان، الموسيقا للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2005، ص205 - 214.
[8] من المآسي التي يرويها تاريخ الموسيقى العالمية في هذا المجال أن سبب موت المؤلف الموسيقي الفرنسي (جان باتيست لولي) جاء نتيجة إصابة رجله بالعصا التي كان يضرب بها الإيقاع وهو يقود من خلف الستار متحمساً ومندمجاً مع أوبراه (Te Deum) بمناسبة شفاء الملك، وأحدث ذلك إلتهاباً شديداً في جرحه حتى تُوفِّيَ بعدها بشهرين.
[9] شخصت تلك الحادثة التقنية مشكلة مهمة تتعلق بموضوعة المعالجة الصوتية في المبنى المخصص للعرض، إذ لم تكن تلك الصالات مهيأة معمارياً لاستقبال صوت الموسيقى، مما أفسح المجال أمام الدراسات والتجارب في هذا الميدان والتي توصلت فيما بعد إلى نظام صوتي مناسب استخدم في صالات الأوبرا، ومهد ذلك النظام إلى ابتكار نظام التكيف الصوتي (Acoustic Sound) الذي أصبح أساس المخططات المعمارية للقاعات المتخصصة بفنون الموسيقى والغناء والرقص. ينظر: عبد الله، علي، الفن والتكنولوجيا، ص 18- 19.
[10] ينظر: نصار، زين، عالم الموسيقى، ص 42.
[11] " لا يوجد أي اختلاف بين هاتين التشكيلتين من حيث الآلات والتركيبة ونظام عملهما، ويكاد يكون الفرق الوحيد هو التسمية، حيث جاءت كلمة فيلهارموني من اجتماع الكلمتين المأخوذتين عن اليونانية Fil أو phil و Harmony وبهذا فإن المصطلح يعني محبّو الانسجام أو محبّو الموسيقى، وقد ظهر هذا المصطلح لأول مرة في بريطانيا خلال العام (1881) حيث اجتمعت نخبة مهمة من محبي الموسيقى في مؤسسة سميت بـ " المؤسسة الفيلهارمونية".
[12] الأوركسترا: المصطلح المنحدر من اللغة اليونانية القديمة ومن المسرح اليوناني حيث يشير إلى المساحة الممتدة من المسرح إلى الجمهور والتي غالباً ما كان يحتلها الكورس اليوناني في المسرحيات الإغريقية.
[13] حافظ، محمود سامي، محاضرات في مادة تاريخ الموسيقى العالمية، ألقيت على طلبة قسم الموسيقى في معهد الفنون الجميلة، بغداد، العام الدراسي 1975/1974.
[14] عندما مات (كارايان - Karajan) في عام (1989) م، كان اسمه يتصدر الأسماء في النصف الثاني من القرن العشرين مع (أرتورو توسكاني – Arturo Toscanini) وغيرهما.
[15] يتفق النقاد والمؤرخون الموسيقيون على تصنيف العباقرة الموسيقيين الثلاثة على وفق التسلسل التاريخي: (باخ، موتسارت، وبتهوفن).
[16] من أشهر قادة الاوركسترا السيمفونية (فيلم منغلبرغ)، (وفيلهلم فورتفنغلر)، وهما من أعظم القادة في التاريخ، بل إن (فورتفنغلر) كان يعد مفكراً كبيراً ، وتتم قيادته عن عمق فلسفي ووجداني واضح، لكن قيادة هذين الاثنين تبدو الآن أقل رشاقة وجمالاً من قيادة النمساوي (هربرت فون كارايان – Herbert Von Karajan)، الذي ينتمي إلى الجيل التالي من القادة الأوروبيين.
تميزت قيادة (فون كارايان) بالرشاقة والجمال في حركة الجسم أيضاً، حتى شبهت حركته بحركة (هر متسلل)، من شدة رشاقتها وجمالها، وشارك (ليوناردو بيرنشتاين) في رسم صورة المايسترو المتألق الذي صار نجماً في ذاته، مع أنه لا يعزف ولا يغني، لكن في مقابل رشاقة (فون كارايان) وجمال حركته على المسرح كانت حركة (بيرنشتاين) تمتاز بالانضباط والوضوح. نصار، زين، عالم الموسيقى، ص 42.
[17] أبرز القادة الموسيقيين العرب الذين تعاملوا من أشكال الموسيقى العالمية: فريد الله ويردي، وليد غلمية، سليم سحاب، محمد عثمان، وآخرون.
من الناحية العلمية والعملية وعلى ضوء الدراسات للواقع الموسيقي العربي، فإن الموسيقى العربية لا تحتاج إلى قائد موسيقي وفق وظيفته في الموسيقى الغربية نتيجة احتوائها على الإيقاع المسموع وعدد ليس قليلا من الالآت النقرية، لكنها تكون بحاجة دائماً إلى إشارة البدء والتوقف والختام فقط .
ولأن صفة الموسيقى العربية الغنائية التطريبية جعلتها لا تحتاج إلى التفسير والتأويل التعبيري غير المحسوس، وعلى هذا الأساس فإن دور القائد عادة ما يقوم به أحد العازفين - على الأغلب - عازف آلة الكمان الأول، وعندما توسعت الفرقة الموسيقية العربية خلال النصف الثاني من القرن العشرين؛ وبلغت أعداداً كبيرة من الآلات الموسيقية، أصبح عازف آلة القانون الذي يأخذ في جلوسه الموقع الوسط بين العازفين في الخط الأمامي هو المسؤول عن تلك الوظيفة الفنية.
[18] من أسرار هذه الحركات والتعابير التي تعني الكثير من دون أن يقول القائد شيئاً، أن اليد اليمنى إذا كانت ترفع العصا وتخفضها في حركة عمودية، فذلك يعني أن العزف يجب أن يكون منقطعاً (Staccato)، وعند تحرك يد القائد من اليسار إلى اليمين، فيوحي بوضوح ببطء وليونة وانسيابية (Legato)في العزف.
أما إبعاد اليدين عن جسم القائد في الاتجاهين، اليمين واليسار، مثل طائر يفرد جناحيه، فيعني أن يزيد العازفون قوة الصوت واتساعه، فيما يقتضي خفض الصوت إذا ضم القائد يديه قريبتين من جذعه، وإذا عبس القائد وضمَّ قبضة يده اليسرى وحركها بعصبية، فهذا يعني بالطبع أنه يريد عزفاً حازماً نشيطاً وقوياً، أما إذا فرد يده اليسرى وقرَّبها من وجهه، وأمال رأسه جانباً، فهو يقصد حتماً عزفاً عاطفياً رقيقاً مؤثراً، وحين يرفع القائد سبَّابة اليد اليسرى، في سياق المعزوفة، ويرفع حاجبيه ويوزِّع نظراته على العازفين، فلا شك أنه يريد أن ينبه العازفين إلى قرب حدوث تبدُّل دراماتيكي في المعزوفة، حتى يستعدوا للأداء المطلوب. ينظر: Burrows, John, Classical Music, London,2005,P40

[19] (روبرت سبانو– Spano) قائد موسيقي معاصر، وناقد من طراز خاص، وفي ذلك وصفه لقيادة (كارلوس كلايبر – Caliper) " إنه أشبه بمستمع مستمتع منه قائد اوركسترا فهو لا يعنى بتوضيح الإيقاع على الدوام، لكنه قادر على الإمساك به لأنه قائد عظيم ".
leaven, Robert. T., & Meredith Hamilton , Orchestra Story , Do black Leviathan ,2010, P.74

[20] ينظر: leaven, Robert. T., & Meredith Hamilton, Ibid, P.109

[21] (Chords) : مفردها (Chord)، وهو التآلف أو المركب الصوتي الذي يتكون من عدة أصوات ويعزف في آن واحد.

[22] يتم التدوّين لآلة الكونترباص "على مسافة أكتاف (ثمانية درجات نغمية) أعلى من أصواته الحقيقية، لسهولة قراءتها، وهي الآلة الوحيدة التي تنفرد بطريقة الكتابة المختلفة عن الأصوات الحقيقية أو أوكتافاً كاملاً، في حين توجد ألآت أخرى يقوم عازفها بإضافة خمس درجات إلى النوتات المكتوبة لها، وأخرى يضاف إليها اثنتان أو أي من الأبعاد الموسيقية الأخرى وتسمى هذه الالآت ذات القراءة المحولة (Instruments Transpositeurs)". دانهاوزر، أدولف، نظرية الموسيقى، ص22.

[23] تشير الباحثة (تيريزا مارين - Marin) ا المتخصصة في دراسة قادة الاوركسترا من الناحية النفسية والوجدانية، أنها أحصت بالوسائل الطبية دقات قلب (فون كارايان) وهو يقود الافتتاحية الثانية ليونورا للودفيغ فون بيتهوفن، وفي منتصف الافتتاحية، حين تقترب المقطوعة من ذروتها الموسيقية الانفعالية، تبلغ دقات قلب (فون كارايان) 150 نبضة في الدقيقة، وهذا غير عادي أبداً لرجل كان آنذاك في الستين من العمر.
ولأن القائد (كارايان) يحب قيادة الطائرات النفاثة، فاختبرته هذه الباحثة مرة وهو يقود الطائرة ويتجه بها نحو الأرض، ثم يصعد بها مرة أخرى إلى الفضاء، الغريب في الأمر أن قلبه لم يخفق نتيجة للمغامرة الطائرة مثلما خفق لموسيقى بيتهوفن، ثم ابتدعت الباحثة عصا رقمية، وسترة رقمية، واختبرتهما مع عدد من القادة، لترصد علاقة الحركة، حركة يد القائد وحركة جسمه بالموسيقى والتعبير الموسيقي، وخلصت دراستها إلى أنه لا يمكن التكهن سلفاً بالانفعال الذي يمكن أن تحدثه عظمة العرض الموسيقي الحي. Boron, Jack, Ed. Music Theatre in Changing Society, Printed by Desclee, Tournai, Unesco, 1968 . P121.

[24] (لورين مازل – Mazel): قائد موسيقي معاصر، وناقد، وعازف كمان، ومؤلف اوبرالي شهير، ترأس إدارة اوركسترا قطر الفلهارمونيك، وقاد أهم عروضها التي أقيمت على مسرح قاعة (ألبرت) الملكية البريطانية في لندن عام 2010، يكمن تميزه كقائد موسيقي في امتلاكه القدرة الفائقة على جعل الاوركسترا تؤدي التعبير الموسيقي الذي ينشده.

[25] ينظر: leaven, Robert. T., & Meredith Hamilton, Ibid, P.112

[26] يعد أرسطو أول من نظر لفن المسرح في كتابه " فن الشعر" خاصة تجنيسه لفن المأساة حينما عرفها بقوله: إن المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم؛ لأن الشيء يمكن أن يكون تاما من دون أن يكون له مدى، والتام هنا هو ما له بداية ووسط ونهاية.
في كل مأساة جزء يسمى العقدة وجزء آخر هو الحل، والوقائع الخارجية المحيطة بالمأساة والأحداث الداخلية فيها تكون العقدة، ويعني بالعقدة ذلك القسم من المأساة الذي يبدأ ببدايتها ويستمر حتى الجزء الأخير الذي يصدر التحول أما إلى السعادة وأما إلى الشقاوة، أما الحل فهو ذلك الجزء من المأساة المبتدئ ببداية هذا التحول حتى النهاية.
ومن أهم أسس التنظير الأرسطي تقسيم المسرحية إلى أجزاء أساسية: البداية والوسط والحل، وتقديم صورة تركيبية للمسرح مع تقسيمها إلى مشاهد وفصول، كما أثبت أرسطو أن أي عمل مسرحي لابد أن يرتكز على ثلاثة مبادئ كبرى هي: وحدة الحدث ووحدة المكان ووحدة الزمان، كما قدم نظرية للأنواع المسرحية وأنماطها الصغرى حينما ميز بين (التراجيديا) و (الكوميديا)، وفصل بين الهزل والجد، تلك الأسس التي اعتمدها المخرج في عمليته الإخراجية وتأويلاتها. ينظر: طاليس، أرسطو، فن الشعر، ص 22 - 48.

[27] على الرغم من أن المسرح الإغريقي كان قد شهد دوراً مهماً لقائد الجوقة"(الكوريفايوس - Coryphaeus)، وهو الشخص الذي كان يجيب عن الأسئلة التي يوجهها إليه الكورس خلال التمثيل".عكاشة، ثروت، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، ص83.

[28] الدوق (ساكس ماينجن – Saxe Mainingen)، الذي عشق فن المسرح وقاد بنفسه فرقته المسرحية في عام (1874 م) إلى برلين ليقدم أول عرض مسرحي عرف بمسرح المخرج.

[29] يعود أصل كلمة (Scenography) إلى اليونانية وهي كلمة (Skini-Grafo) وهي تنقسم إلي مقطعين (Skini) وتعني خشبة المسرح، أما (Grafo) فتعني أن تكتب أو تصف؛ لذلك يكون معناها الأصلي هو أن تصف شيئا علي خشبة المسرح.

[30] تتجلى هذه الأصالة في إخراجه لمسرحية "يوليوس قيصر" لوليام شكسبير. وقد أعد المخرج في هذه المسرحية "العدة لتقصي كافة تفاصيل المناظر والأزياء الخاصة بالمسرحية، ومحاكاة العمارة الرومانية وضخامتها عند تصميم أعمدة القصور والمباني الرومانية القديمة، وتأكيداً على الدقة التاريخية يبعث (ماينجن) إلى روما برسول يأتيه بتفاصيل وزن العباءة التي يرتديها (يوليوس قيصر)، وطولها ولونها وكل المعلومات الأخرى المتعلقة بها.
اهتم (ماينجن) أيضا بالأقنعة وتفاصيلها والمجوهرات والحلي وغيرها من الملحقات التجميلية المسرحية، وكان يجتهد كثيرا من أجل أن يوفر لعمله النجاح والكمال والدقة، لذلك كان يعد كل ما يخدم المسرحية والممثلين من ملابس وإكسسوارات وأزياء عصر المسرحية في أصالتها ويقربها لهم بعد أن يوفرها في مخزن المسرح، ويضعها بين أيدي فرقته المدربة أحسن تدريب والتي تقوم بأدوارها المسرحية في فريق جماعي منسجم. ينظر: كارتر، كونراد، الإخراج المسرحي، ص 9 - 17.

[31] ينظر: Boron, Jack, Ed. Music Theatre in Changing Society, Ibid. P82

[32] هنالك فارق كبير بين مساعد المخرج والمخرج المساعد والمخرج المنفذ، فالمخرج المساعد اصطلاحاً يعني شغلِه لوظيفة المخرج الثاني، أما المخرج المنفذ فهو الشخص الذي تقع عليه مهمة تنفيذ المخطط الإخراجي المصمم من قبل المخرج، و المصطلحان الأخيران شاع استخدامهما في الإنتاج الدرامي السينمائي والتلفزيوني أكثر من الإنتاج المسرحي.

[33] ينظر: دين، الكسندر، أسس الإخراج المسرحي، ص 1563.

[34] ينظر: نيلمز، هينج، الإخراج المسرحي، ص108-113.

[35] كل ما يتعرف عليه الإنسان من تجارب شخصية وأحداث وظواهر وطبائع البشر وسلوكيات الأشخاص، ويحتفظ بها في ذاكرته ليُفعِلها عند الضرورة بما يتطابق مع الحالة أو الموقف أو الشخصية التي تستوجب ذلك.

[36] ينظر: عبد الله، علي، موسيقى الدراما، دار آيله للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص50.

[37] سامي عبد الحميد: مخرج وممثل عراقي، وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد، أخرج العديد من المسرحيات العالمية والعربية، وأسهم في أبرز الأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية والإذاعية، صدر له العديد من الكتب المؤلفة والمترجمة، كما صدرت له مجموعة مهمة من البحوث العلمية في المجلات العالمية والعربية والعراقية.

[38] ينظر: .Brocket, Oscar and Robert R. Findlay, Century of innovation,P132-

[39] ينظر: .Brocket, Oscar and Robert R. Findlay, Ibid.,P141_140-

[40] ينظر: كوبلاند، آرون، كيف تتذوق الموسيقى، ص320 - 322.

المراجع

البستاني، (1977). **محيط المحيط**، ج 1، مكتبة لبنان، بيروت.

الشوان، عزيز. (2005). **الموسيقا للجميع**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

دانهاوزر، أدولف. (1975). **نظرية الموسيقى**، ترجمة محمد رشاد، مكتبة نهضة مصر، القاهره.

دين، الكسندر. (1975). **أسس الإخراج المسرحي**، ترجمة سعديه غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

حافظ، محمود سامي. محاضرات في مادة تاريخ الموسيقى العالمية، ألقيت على طلبة قسم الموسيقى في معهد الفنون الجميلة، بغداد، العام الدراسي 1975/1974.

طاليس، أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت،(ب. ت).

كارتر، كونرادا. (1962). **الإخراج المسرحي**، ترجمة اخنوخ، دار النهضة العربية، القاهرة.

كوبلاند، آرون. (1961). **كيف تتذوق الموسيقى**، ترجمة محمد رشاد بدران، الطبعة الثانية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

نصار، زين. (2005). **عالم الموسيقى**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

نيلمز، هينج. (1960). **الإخراج المسرحي**، ترجمة أمين سلامه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

عبد الله، علي. (2009). **الفن والتكنولوجيا**، دار الأديب للطباعة والنشر، عمّان.

عبد الله،علي. (2010). **موسيقى الدراما**، دار آيله للنشر والتوزيع، عمان.

عكاشة، ثروت، **المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية**، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، (ب،ت).

صالح، فاسم حسين. (1981). **الابداع في الفن**، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر.

تايلر، جون رسل. (1990) **الموسوعة المسرحية**، الجزء الأول، ترجمة سمير عبد الرحيم الجبلي، بغداد، سلسلة المأمون، مطابع دار الحرية للطباعة.

Boron, Jack, (1968). Ed. Music Theatre in Changing Society, Printed by Desclee, Tournai, Unesco.

Brocket, Oscar and Robert R. Findlay, (1983). Century of innovation, Prentice – Hall, Inc. New Jersey.

Burrows, John. (2010). Classical Music, Editor, Nicolas Slonimsky, London.

leaven, Robert. T ., & Meredith Hamilton. (2010). Orchestra Story, Do black Leviathan.

The Universal English Dictionary, (H.C. Wield) & Concise Oxford Dictionart,London,1998.