توظيف الموسيقى والغناء في مسرحية أوديب الملك السعيد

م . د. ناصر هاشم بدن

مشكلة البحث والحاجة إليه :

اقترنت فنون الموسيقى بالمسرح منذ نشأنه فنا مسرحيا في عصور الإغريق القدماء حينما كانوا يحتفلون د ينيا ويقدمون القرابين للآلهة ، وكانت طريقة الاحتفال الد يني تعتمد الغناء والرقص والعزف وأطلق عليها اسم (الديثرامبوس)[1] وتقوم بتنفيذ الاحتفال مجموعة المنشدين(جوقة) ، وبعد أن أصبح هذا الاحتفال تقليداً مستمراً صارت له استعدادات وتمارين مما حوله الى فن (الدراما) ... وصارت الاغنية والموسيقى من العناصر الاساسية في بنائه ((فلم يحدث على الإطلاق أن تُليت ملاحم هومر ، أو أناشيد بندار ، دون أن ترافقها الموسيقى)) [2] ومن المعروف أن (الجوقة) كانت تقوم بالتعليق على الاحداث الدرامية الآنية والمستقبلية فلذا كان لها الدورالمهم بأنواع العروض التي ظهرت آنذاك ، التراجيدية والكوميدية ، وقد امتد عصر الإغريق طويلا ومؤثرآ ، وشكّل المسرح جزءآ مهما من حياتهم الاجتماعية .. وقد أخذت الحضارة الرومانية الكثير من الإغريق ((أما المسرح الروماني فقد سار على مسار المسرح الإغريقي ، إذ استخدم (سنيكا) وكتّاب التراجيديا في عهده موسيقى الفلوت وغناء الجوقة كتقليد – محاكاة – لتطبيقات الإغريق ، وكذلك الحال في كوميديات (بلاوتوس) التي زخرت بكم كبير من الغناء والرقص تحاكي بها الملهاة الإغريقية التي قلدتها))[3] وهكذا يبدو أن الموسيقى والغناء لازمت المسرح في عصور متتالية مما يؤكد أهميتها ودورها الفاعل بحيث لم يتم الاستغناء عنها واتخذ مسرح العصور الوسطى من قصص الإنجيل طقوساً دينية داخل الكنيسة ما لبثت أن تحولت إلى فنٍ مسرحي متخذاً من التراتيل والأناشيد سبيلاً لتقديمه ، وكما هو معروف سميت (الأناشيد الجريجوريانيه)[4]..

وامتد ارتباط الموسيقى بالمسرح طويلاً على الرغم من أن بعض المسارح قد أهملت الجانب الموسيقي أولم تعطه الجانب الكبير، لكنها كانت ترمز، من خلال الموسيقى أو الغناء ، إلى دلالات درامية ،مثال ذلك ما جاء في نصوص شكسبير، فلو تأملنا غناء(ديدمونة) قبل موتها في مسرحية (عطيل) أو في مشهد جنون (اوفيليا) في مسرحية (هاملت) نجد أن شكسبير قد وظّف الغناء لتعميق حالة درامية، كما انه استعان بالموسيقى لدعم الحالات الشعورية كما جاء في أثناء نعاس الملك لير أو في طقوس السحر، والعرافين،ومشاهد الحروب،والاحتفالات والمواكب[٥] ومع تطور الزمن أخذت الموسيقى البحت تأخذ حيزا كبيرا في حياة الناس ، فبرزت شخصيات عباقرة الموسيقى أمثال(بيتهوفن وموزارت وهايدن، وباخ) .

واستمر التطور الفني حتى تطور فن المسرح المقترن بالموسيقى الى نوع جديد من العروض المسرحية أطلق عليه (الدراما الموسيقية) أو(الأوبرا) وصارت هذه الدراما من الفنون الدرامية الراقية ((أن الموسيقى تنضم فيها إلى فن التمثيل والى الشعر وتنفث فيها روحا جديدة وتحملها إلى أعلى مناطق العاطفة والفكر)) [٦]ومن ثم ظهرت شخصية(فاغنر)[٧] الذي اهتم بتوحيد الفنون وانطلق من بنية المسرح الإغريقي الذي يراه أنموذجا رائعا، وصارت الموسيقى والغناء لديه تشكلان عصب الحياة في العرض المسرحي ، حيث ((تمكن في اعماله الاخيره من أن يخضع الموسيقى لأدق تفصيلات أفكاره الموسيقية المنبثقة من النص والمضمون الدرامي))[٨] وأخذ يعتمد كثيراً على الموسيقى واتخذها بديلاً حتى عن النص أو الكلام كما في (رباعية الخاتم) .. ومن بعده أخذ الكثيرون يهتمون بالجانب الموسيقي والغنائي وتوظيفه في المسرح عنصرا اساسياً في تطوير الدراما... وهكذا اصبحت الموسيقى والغناء ملازمة للمسرح بشكل دقيق،وأخذالبعض يؤلف الموسيقى والغناء بنفسه لمسرحياته لتكون لصيقة بالحدث الدرامي وبرزت شخصية المؤلف والمخرج الالماني (بريشت) الذي كان من المهتمين جداً بدور الموسيقى ووظائفها في العرض

المسرحي فأخذ يؤلف موسيقى مسرحياته لتكتمل الرؤية المطلوبة،ويقول (بريشت) عن بعض الموسيقى التي ألّفَها لمسرحياته ((استخدمت الموسيقى بأكثر أشكالها شعبيةً وكانت بمثابة الاغاني والمارشات، زد على ذلك أن هذه القطع الموسيقيه قد تم الكشف عن بواعثها النتورالية ،وفضلاً عن ذلك فإن إدخال الموسيقى الى الدراما قد احدث انقلاباً في الاشكال التقليدية))[٩]وهكذا يبدو ان للموسيقى والغناء دوراً مهما في مسرح (بريشت)،ولو تفحصنا

نصوص الاغاني لبعض مسرحياته لوصلنا الى الوظيفة السامية للاغنية في الفعل الغنائي، ففي مسرحية (الأجراء)- مثلاً- تعلن الأغنية عن الاغتراب والمعاناة كحقيقة،فقد تغنّى أحد أبطال المسرحية ((كيف يمكن أن أعرف ما هو الرز؟ كيف يمكن أن أعرف،من يعرف ذلك؟ ليس عندي فكرة عن ماهية الرز،كل ما اعرفه هو سعره))[١٠] وفي هذا النص الغنائي يبدو واضحاً أن بريشت استخدمه تعبيراً عن قضيةٍ سياسيةٍ ؛قضية صعوبة الحياة ولقمة العيش، وهذا دور مهم في توظيف الغناء في العرض المسرحي . ومع انتشار فن المسرح عالميا وعربيا،ولأن عالمنا العربي ميالٌ الى الغناء والموسيقى ،فقد اعتمد الجانب الغنائي في نشأة المسرح وبشكل رئيس.. فظهرت المسرحيات في سوريا ولبنان والقاهره على يد مارون النقاش وسلامه حجازي .. متخذةً الغناء والموسيقى اساسية في بنائها،ونشطت فرقه الرحابنة مستعينة بصوت (فيروز) لتوظيف الغناء في عروضهم المسرحية مثل اوبريتات (زهرة المدائن،بياع الخواتم،بترا،قصة حب.. وغيرها) وما ان وصلت تأثيرات المسرح الى العراق حتى اتخذت من الغناء الديني في كنائس الموصل سبيلا لتقديمه،ومع انتشار فن المسرح في العراق اتخذ موضوعات متعددة في عروضه، منها الاجتماعية والسياسية.. ففي الخمسينات اعتمدالمسرح العراقي على الموسيقى والغناء في تقديم اوبريت (انتصار الشعب)[١١]وجاءت بعده مسرحيات كثيرة منها (المفتاح،نشيد الأرض،الخرابة،خيط البريسم،ملحمة كلكامش ... وغيرها) وكانت الموسيقى والغناء موظفة لاحداثها بشكل كبير،ومن العروض المسرحية العراقية المهمة – على حسب رأي الباحث- التي وُظفّت الموسيقى والغناء فيها بدقة (ترنيمة الكرسي الهزاّز)[١٢]فقد ساهمت الاغنية مساهمة فعالة في الحدث الدرامي،بل كانت الأحداث الدرامية مبنيةً على أساس شخصية المغنية(مريم) التي طواها النسيان، ولكنها تعيش بذكريات المجد السابق ((تغني آلامها بصورةٍ لاتخفى آثار الزمن فيه،وبحال يدركها المشاهد من الأسى على مجد زائل وتشبث بالاوهام ... ولم يعد السر سرا في هذا الكلام الذي يجري على لسانها والشعر الذي ترددده غناءًا والحال المحزنة التي هي عليها))[١٣] وهكذا يكون الغناء اساس العرض المسرحي وتوظيفه جاء من بناء الشخصية ذاتها،وكذلك الحال في الموسيقى والغناء لمسرحية (لو)[١٤] فقد كانت الموسيقى من روح العرض ،والغناء من صلب النص،((فمع كل مشهد(موسيقى) صاخبة ترتفع وتنخفض ، تشتد وتلين تفرح وتحزن حسب الموقف وعلى الدرجة المطلوبة وضمن الإيقاع الشعبي المناسب))[١٥]. وتوالت العروض المسرحية التي

استعانت بالموسيقى والغناء، وكانت مسرحية (أوديب الملك السعيد) من العروض المسرحية التي تم توظيف الموسيقى والغناء فيها بشكل واضح، بين الانسجام بين الحدث الدرامي والموسيقى والغناء وعدم الانسجام ،وكانت مثار تساؤل هل توظيف الموسيقى والغناء جاء متطابقاً مع العرض ومع المنهج أوالطريقة الإخراجية.. مما جعل الباحث يتساءل ويرى ان هذه القضية ليست بالشيء اليسير في عالم الدراما ، وهي مشكلة من الضرورة دراستها وتحليلها والوصول الى النتائج الدقيقة والسليمة في معالجتها ، فهي مشكلة جديرة بالدراسة والاهتمام للتوصل الى الطريق الأمثل لتوظيف الموسيقى والغناء في المسرح، فصاغ بحثه تحت عنوان(توظيف الموسيقى والغناء في مسرحية أوديب الملك السعيد)

أهمية البحث

تكمن اهمية البحث في أنه :

١ . يسدّ ثغرة في تحديد الأسلوب الدقيق لتوظيف الموسيقى والغناء في العرض المسرحي .

٢ . يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة والعاملين في مجال الموسيقى والمسرح .

٣ . إغناء نظري وعلمي للمكتبة الفنية .

٤ . يعين المخرج على الاستخدام الامثل للموسيقى والغناء في المسرح .

اهداف البحث

يسعى البحث الى الأهداف الاتية :

١ . الكشف عن الصيغ العلمية في توظيف الموسيقى والغناء في السرح .

٢ . التوثيق العلمي للعرض وللعاملين فيه من حيث التأليف والاخراج والتلحين .

٣ . الاستفادة العلمية في تحديد الجوانب السلبية والايجابية في توظيف للموسيقى والغناء في هذه المسرحية.

عينة البحث :

العرض المسرحي لمسرحية (أوديب الملك السعيد)

تأليف : فؤاد التكرلي

إخراج: د. طارق العذاري

النصوص الغنائية : د. عبد الستار عبد ثابت

ألحان : ناصر هاشم بدن

بغداد ، قاعة الشعب ١٩٩٥ م

منهج البحث :

المنهج الوصفي التحليلي

مجتمع البحث وعيناته :

نص المسرحية مع النصوص الغنائية المؤلفة في العرض

تحديد المصطلحات

توظيف :- كثيرا ما يستخدم مصطلح ((توظيف)) في البحوث والدراسات الادبية والفنية ولأجل الوقوف أو الوصول الى المصطلح النهائي المراد إستخدامه في هذا البحث لجأ الباحث الى استعراض بعض التعريفات.

فترى الباحثة ثوره يوسف هو ((تفعيل الروابط القائمة بين العناصر الثقافية منها الطقس ،العرض المسرحي،وخاصة المساهمة التي يقدمها جزء من الثقافة ((الطقس)) ككل من خلال وجود وفاعلية عناصره ((الطقس)) ضمن اطار العرض المسرحي)) [١٦] ويرى الباحث ان هذا التعريف يكتنفه الغموض، ولكنه يرى ان ما جاء به البروفيسور باراشكيف ادق التعاريف اذ عرف التوظيف بأنـه ((الدور المنفرد لعنصر من العناصر بالنسبة لبقية العناصر الأخرى أي بعبارة أخرى علاقة الجزء بالكل))[١٧]، وقد خلص الباحث الى تعريفه الأجرائي للمصطلح.

التعريف الاجرائي :

التوظيف : - هو عملية استخدام جزء محسوس أو ملموس يضاف الى هيكل عام (الكل) ليؤدي هذا الجزء دورا وظيفيا ضمن الهيكل العام .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الاول

نظره تاريخية حول توظيف الموسيقى والغناء في المسرح

علمنا في الفصل الأول الأهمية الكبيرة للموسيقى في المسرح في حياة الاغريق وتأثيرها في فن المسرح اليوم وكيف ((أن الموسيقى قد قامت بدور كبير في الدراما اليونانية في كوميديات (ارسطوفان) وكذلك تراجيديات الشعراء الآخرين، ويُعدُّ تقديم الدراما اليونانية بغير الموسيقى حتى في الوقت الحالي شيئاً مستحيلا))[١٨] وكيف كان تجسيد الغناء من (الجوقة) التي تساهم مساهمةَ فعالةَ في بناء وتطور الأحداث من خلال العلاقة المباشرة ما بين الحدث والشاهد إذ ((تقوم بتعميق مجريات الاحداث وتذكيره بما مضى ،والتلويح له بما هو آت ،وما إن تصل المسرحية إلى نهاياتها حتى تتجلى تلك الأحداث فتؤدي ذروة وظيفتها في خلق التوازن النفسي عند المتفرج الذي تقع عليه مهمة المشاركة في العرض المسرحي من خلال استيعاب الأحداث التي تجري على خشبة المسرح))[١٩] فنجد أن الجوقة قد ساهمت بالحدث الدرامي مساهمة مباشرة وفعّال،وكما أسلفنا فقد اتخذت الموسيقى والغناء سبيلاً في مشاركتها ،وهنا يتضح أولاً إرتباط الموسيقى والغناء في الدراما منذ نشأتها ،ودورها في الاحداث ثانياً،غيرأننا لانعرف،على نحوٍ دقيق، كيف كانت طريقة المشاركة الغنائية في بناء الحدث ((وغالب الظن ان الديثرامبوس كان في أول الأمرينشد إرتجالاً،فكانت الكلمات والموسيقى جميعاً من وحي النشوه التي يبعثها الاحتفال)) [٢٠] ويرى الباحث أنه ليس يسيراً أن يكون الغناء أو الإنشاد مرتجلاً،إذ إن المؤدّين هم مجموعة (جوقة) تصل الى خمسين فرداً، ولأن الغناء يتطلب التوحُّد،ولكونه يبنى على ثلاثة عناصرأساسية،هي النص واللحن والغناء،فلا بد منتوحيد النص،أولاً،ليصل الى الجمهورموحداً مرسلاً من مجموعه تتحدث بصوت واحد الى المتلقّي،وكذلك لابد من توحيد طريقة الغناء (اللحن) ثانيا،وعلى العموم فأن الموسيقى والغناء في المسرح الاغريقي كانت من العناصر المهمة وتوظيفها جاء من صلب الحدث الدرامي. اما في عصر الرومان فقد كانوا متأثرين بالمسرح الاغريقي من حيث استخدام (الجوقة) في

الغناء والرقص في عروضهم المسرحية،غير ان بناء الموسيقى في المسرح الروماني كان يميل الى الروح الحماسية بسبب طبيعة الرومان كشعب محارب ((وكان دور الموسيقى ثانوياً،لايزيد على ملء الفراغات بين الممثلين او على احسن الاحوال مساندة احد الممثلين))[٢١]واستمرارتباط الموسيقى بالمسرح،ففي العصور الوسطى وعلى الرغم من أن الكنيسة وقفت بالضد في البدء من الفنون باستثناء الموسيقى وفن العمارة فقد ادخلت الموسيقى بعد طول تردد الى داخل الكنيسة كأناشيد دينية أوتهاليل . عن قصة السيد المسيح (ع) والكتاب المقدس ، فظهر نوع اطلق عليه الدراما الشعائرية ((وكانت الدراما الشعائرية مسرحية دينية تولدت عن الفن الموسيقي في العصر الوسيط،وقد بدأت بوصفها وسيلة مبسطة لتفسير الكتب المقدسة لأفراد الكنيسة الأميين ،ولكنها تدهورت بمضي الزمن حتى اصبحت مسرحية ذات طابع ديني))[٢٢]وهكذا يتضح دور الموسيقى والغناء في مسرح العصور الوسطى وأثره الواضح في تطوير الاحتفال الديني (القدّاس) الى مسرح ديني .. وتواصل الاهتمام بتوظيف الموسيقى والغناء في المسرح ،وكان من أبرز المهتمين بهذا الجانب (فاجنر) الذي استخدمها استخداما دقيقاً إذ ((جعل من الاغنية جزءًا لايتجزأعن النص الشعري والحركة المسرحية وموسيقى الالات والأصوات ،ولايتجزأ عن سائر عناصرالدراما الأخرى من كورال وباليه ومناظر وديكور وإضاءه))[٢٣] وهكذا يبدو أن الموسيقى والغناء في مسرح (فاجنر) كانت موظفة بشكل عضوي مع النص والحدث الدرامي، ومن المهم ذكره ان فاجنر قد طور استخدام الموسيقى والجوقة وعددها ومكانها فأصبحت تسمى مجموعة الموسيقيين والمغنين (الأوركسترا) واتخذت وظيفة الجوقة الاغريقية ((فأصبح لها دور سيكولوجي يساعد على تأكيد الاحداث والتعريف بالشخوص المهمة والربط بينها،والتعبير عما يدور في نفس شخصيات الدراما))[٢٤] ولأ هتمام فاجنر بالموسيقى والغناء بهذا الشكل وعودته الى الجذور الاغريقية في المسرح وتطويرها واعتماد الشعر والموسيقى أكبر الأثر في انضاج اهمية الموسيقى والغناء وتوظيفهما الدقيق ، مما ادى الى ظهور (الدراما الموسيقية) وقد سارت على غرار مسرح فاغنر العديد من المسارح التي تلته،وكان (آبيا) احد المهتمين بالموسيقى وتوظيفها في الأحداث الدرامية،ويرى انه ((اذا لم تكن الموسيقى موظفّة التوظيف الدرامي النابع من صلب الدراما،فأنها لاتفيد مهما بدأنا بها العرض المسرحي، واخترنا لها اماكن لتصدح في بداية مشهد أو نهايته،أو في دخول شخصية مهمه او في

انصرافها من على المسرح.. او استعملناها بلا عمق او ربط درامي))٢٥ وهنا يتضح السبيل الصحيح في توظيف الموسيقى في العرض المسرحي ودورها في اضفاء الجو العام وتعميق الحدث واظهارها بالشكل الفني المناسب. وقد اهتم العديد من المخرجين في عملية توظيف الموسيقى والغناء في المسرح منهم(جوردن كريك)و (آرتو) (وبسكاتور)(وبريشت) الذي اصبحت الموسيقى من العناصر الرئيسة في اعماله،ويرى بريشت أنه ((يجب أن لاتختلف مهمة الموسيقى عن مهمة النص ومهمة المنظر المسرحي ومهمة التمثيل والأجزاء الأخرى التي تكُون المسرح))[٢٦] ونظراً لهذه الاهميه للموسيقى في مسرح بريشت فقد صار اهتمامه بها يصل الى حد ان يؤلف موسيقى أعماله بنفسه بحيث انه يضع الموسيقى لتساهم في ايصال المشاعر وتعميق الموقف العقليلتساعد الممثل على اظهار المعنى الباطني وتساهم في صياغة الحدث المسرحي وتأثيراتة الجمالية[٢٧] وقد برزت اسماء عديدة في مجال الموسيقى المسرحية امثال (كورت فايل، وسترافنسكي، وبريتن ، وجورج جيرشون،..... وغيرهم) وقد ساهمت هذه الأسماء مساهمة كبيره في تطور المسرح الموسيقى وفن الأوبرا .. وامتد تأثير المسرح الى العالم العربي، وكانت بداياته عباره عن حلقات الغناء التي تطورت الى فن المسرح ، لعل اهم من ابدع في مجال المسرح والموسيقى من الرواد العرب هو الشيخ (سلامه حجازي) ف((لقد أحسّ سلامه حجازي ان الاغنية في المسرحيه لها قيمه اعمق واروع لان موضوع الاغنية يكون مستمدا من موقف اساسي في العمل الفني،ولاتكون الاغنيه منفصله عن هذا الموقف بعيده عنه))[٢٨]وكان لتوجه سلامه حجازي هذا اثره الواضح في الغناء والموسيقى وكيفية توظيفها في العرض المسرحي ولاقى نجاحاً كبير مما جعل الفنانين ينهجون نهجه ،امثال منيرة المهدية،الشيخ سيد درويش،محمد عثمان،جورج أبيض ... وغيرهم وامتد تأثير النشاط المسرحي من سوريا ولبنان والقاهره الى العراق ، واتخذ الجانب الديني البحت المجسد في قصة السيد المسيح (ع) في كنائس الموصل من التراتيل سبيلا لتقديم الطقس الديني ،وكان القس (حنّا حبش) اول المهتمين بهذا الجانب .. وما لبث أن ظهر المسرح الديني متأثراً بالسوريين، وقد ((شهدت هذه المره نشأة المسرح الغنائي على يد اسكندرزغبي الحلبي الذي كان متأثر بتجربته هذه بالطابع الغنائي للمسرح الشامي الذي عرفته مدينة الموصل عن طريق الفرق الشامية القادمة من مدينة حلب السورية)) [٢٩] ولأن العربي ميّال،بطبيعته، الى الغناء أكثر من الموسيقى المجردة لذا اتخذت العروض المسرحية

العراقية من الغناء سبيلا لتقديم أي عرض مسرحي، ولربما جاء الغناء بعيد عن النص،فقد ((امتاز مسرح اسكندر زغبي الحلبي بأحتوائه على نص مسرحي مؤلف يغلب عليه الزجل العامي أقحم فيه الغناء ليحظى بأهتمام الجمهور الموصلي))[٣٠] وأخذ فن المسرح في العراق يمتد الى مدن العراق الأخرى ، وصار العراقيون ينظرون الى هذا الفن باهتمام ،وكان للفرق العربية الزائرة اثر كبير في تنشيط فن المسرح في العراق ... وأخذ الشباب يقلدون وينسجون في ضوء ماشاهدوه ، وظهر الفنان حقي الشبلي الذي قلّد المصريين في اعماله ،واعتمد اعتمادا كبيرا على الغناء، وقد غنى بنفسه في مسرحياته الأولى ومن ثم استعان بالمطرب الكبير المشهور محمد القبانجي ليغني بين الفصول المسرحية من أجل الجذب الجماهيري، واستضاف العازف الماهر عزوري أفندي ،ومن ثم استعان بفرقة موسيقية .. [٣١] ثم اتخذ المسرح، بعد ذلك شكلاً مستقلا عن الموسيقى وصار يناقش موضوعات اجتماعية بدون الاستعانة بالموسيقى او مجرّد استعانةهامشية ، واستمر تقديم العروض المسرحية بأساليب مختلفة وحتى عام ١٩٥٨ اذ قدمت وزارة المعارف اوبريت (انتصار الشعب) وكانت الموسيقى تعبر عن روح الحدث و((ان القيمه الفنيه لهذا الأوبريت تكمن في الموسيقى المؤلفه والتي كانت عباره عن مسار لحني أفقي مستمر ، تعزفه الأوركسترا المصاحبه مع فتح الستاره ولا تتوقف حتى نهاية العرض،مرافقة للغناء تارة ومجسدة للحدث تارة أخرى))[٣٢]واستمر تقديم المسرحيات العراقية التي ترافقها الموسيقى التي تدخل في تفاصيل الاحداث[٣٣]، وصاحبت الموسيقى مسرحية المفتاح التي استخدمت الموروث الغنائي العراقي ،وكانت الأغاني موظّفة لخدمة الدراما ، وصارت الأعمال المسرحية الموسيقية متواصلة ، مما نتج عن ذلك فن الاوبريت وتواصل عطاء المسرح في السبعينات ونشطت الفرق المسرحية التي اعتمدت الموسيقى والغناء كعناصر أساسيه في بنائها كما في مسرحية (نشيد الأرض،كان ياما كان،مقامات أبي الورد،الملحمة الشعبية ... وغيرها). وفي عقد الثمانينات قدمت العروض المسرحية الكبيره منها (جذور الحب ، المحله ، حب ومرح وشباب ...)[٣٤] وكانت العروض معتمدة اساساً، على توظيف الموسيقى والغناء لتعطي لموضوع المسرحية الأجتماعي نفحة واقعيه، وجاء في رأي الدكتور علي عبد الله عن الموسيقى لمسرحية جذور الحب ((أما الموسيقى فكان لها دور مهم وفاعل حيث سارت جنباً الى جنب مع الفعل الدرامي مرافقة أو مجسّدة للحدث،الا انه لابد من الاشاره الى نوع من المبالغة الغنائية التي زادت عن حاجة

المسرحية مما كان له مردود عكسي أثّر في (ديناميكية) الفعل وبالتالي عدم وضوح الخط الرئيسي للمسرحية)) [٣٥] وهنا يبدو أن المؤلف الموسيقى أخذ يهتم ويعرف الدور المهم الذي تقوم به الموسيقى، فقدمت العروض الكثيرة المعتمدة على توظيف الموسيقى والغناء للاحداث بدقة كما في مسرحيات (ترنيمة الكرسي الهزاز، هذيان الذاكرة المر، المومياء ...وغيرها كثير.) وكان للمدن العراقية نشاط ملحوظ في هذا المجال وكانت مدينة البصرة من المدن العراقية التي وظفت الموسيقى في المسرح بدقة وباهتمام مما انتج عن ذلك فن الأوبريت والتميز به ... وقدمت البصرة العديد من المسرحيات التي تشكل الموسيقى عنصرا اساسيا من عناصرها، كما في مسرحيات (اوراق من التاريخ ، العراق مهد الحضارات ، الطوفه ، كمره وليل وسفينه ، عرس الشهيد، تحت المطر ، السبع في السيرك ، النخله الفضيه ، القمر يرفض المحاق ، موال عشاري ، اوديب الملك السعيد ، الممثل .....وغيرها .)

الفصل الثاني

المبحث الثاني

توظيف الموسيقى والغناء في مسرح بريشت

يعد المخرج والكاتب الألماني (بريشت) من الأسماء المهمه في عالم الدراما ، فهو كاتب ومخرج وملحن ،ونادر ما تلتقي هذه الصفات في شخص واحد،وقد استفاد (بريشت) من هذه المواهب ووظفها جميعا في خدمة المسرح الذي اعتمده كوسيله تعليمية ، وقد ألف الموسيقى والغناء لأعماله، لأنه ينظر الى الموسيقى في المسرح منفصلة عن الحدث،فلم يعهد لمؤلف موسيقى تأليف الموسيقى الخاصة باعماله، بل اراد ان يعمل ذلك بنفسه ليحقق هدف الموسيقى في مسرحه، وهو عدم الانسجام التام، والذي يسحب المشاهد الى الأجواء الواقعية،فالموسيقى((لأتقوم بتجسيد الحدث إنما تقف في تضاد معه،تغرّبه لتحقيق الهدف في الانفصال بين المسرح والصالة،لأن الموسيقى الجادة والممتعة والعقلية تسهم من جانبها في اجبار الآخرين على الأصغاء لصوت العقل)) [٣٦] ولأنه كان يهدف من وراء مسرحه الى قيم وأهداف يروم تعليمها من خلال خشبة المسرح، فلهذا أراد ان يجعل المتلقي دائماً واعيا بأن الذي أمامه فن المسرح(التمثيل) ليس واقعاً،ولهذا وظّف الموسيقى بهذه الطريقة التي لاتدع المشاهد ينسجم تماما مع الحدث،ولأنه أراد من خلال النص أن يوصل فكرة الى المتلقي ، ترك عناصر العرض الأخرى تاخذ دورها الطبيعي ((فالموسيقى قادرة على الاحتفاظ بتأثيرها الموسيقي المستقل والنقي الخاص،ويلبّي هذا حاجة بريشت الى الفصل الكامل بين العناصر الثلاثة الموسيقى، والنص،والقيم))[٣٧]وللموسيقى في مسرح بريشت استقلالية في التعبير، فلربما استخدم موسيقى رومانسية هادئة مع مشهد صاخب أو بالعكس، وذلك من أجل أن لايتم الاندماج التام بين المشاهد والعرض فتؤثر على حالة التفكير[٣٨]، فالموسيقى تساهم في الفصل أو القطع بين المتلقي والعرض فيما لو تناقضت من حيث الايقاع الحركي أو المرئي مع الايقاع المسموع ،واذا ما كانت الموسيقى مؤداة كأغنية فيرى بريشت أنه ((لابد أن يحاول الممثل – المغني – جعل الجمهور يؤمن بأنه مغن – ممثل –)) [٣٩] لكي لاتتحقق حالة الاندماج ، والأكثر من ذلك أن بريشت في توظيف الغناء في العرض لم يعط للجانب التطريبي في الغناء دور

مهما بل وظفه من أجل هدف معين ضمن خط الفعل الدرامي و((تكمن وظيفتة في تلخيص حكاية أو مشهد أو الربط بين المشاهد أو التعليق على الحدث أو اعتراضه أودفعه الى الأمام وأهم ما يميز هذا النوع من الغناء هو ابتعاده عن التطريب)) [٤٠] وتساهم الأغنية في مسرح بريشت مساهمة كبيرة في التعبير عن الموقف أي ان بريشت، من خلال الأغاني التي يؤلفها مع النص، يكشف عن موقف معين، (ان تهكم بريشت الشامل ينطوي على مثل أعلى لأنه يثور على واقع يبغضه،و ((اغنية الأستسلام التي لعلها أعظم الأغاني تأثيرا في شريعة بريشت كافة- تكشف عن التاريخ الكامن وراء مواقف بريشت الأستهزائية)) [٤١] ويرى الباحث أن هذه الوظائف للغناء في المسرح هي غاية ما يتطلبه العرض المسرحي،وبذلك على من يقوم بمهمة التاليف الموسيقى للمسرح أن يحسن استخدام الغناء في المسرح بحيث يتجنب الأعادات – مثلاً - خشية الملل،وأن تكون الأغنية لخدمة الحدث وليست اغنية مستقلة تنشد المتعة أو الترفيه في العرض لأن هذا ليس من أغـراض الأغنية فـي المسرح،وعلى المؤلف الموسيقى أن يعي بدقة وظيفة الأغنية ان كانت للربط بين المشاهد أو للتعليق على الأحداث ... ليعطي للبناء الموسيقي ما يتفق مع البناء الدرامي .

الـــفصل الثـــالـــث

الإجراءات

تحليل موسيقى العرض

اجراءات البحث

(١) **ملخص المسرحية :** كُتبت هذه المسرحية بأ سلوب معاصر لقصة الملك (أوديب) الشائعة لمؤلفها الاغريقي (سوفوكلس) .

(٢) **تحليل موسيقى العرض :** يستهل العرض بأغنية من مغن يظهر على المسرح جالساً على كرسي مرتفع في يسار المسرح وبمرافقة آله عود .. يغني مخاطباً الجمهور بصيغة (الراوي) بمفردات شارحة ، مفسرا ما سيأتي في هذا العرض ((وبذلك جاء ادخال عنصري الغناء والموسيقى لاستكمال تقنيات العرض الملحمي .. كما حددها بريشت نفسه)) [٤٢]

أما الكلمات الغنائية فكانت :-

إنتبهوا يا سادة

هذا عرض يكسر دائرة المألوف وروتين العادة

أوديب بثوب اخر ..

يخلع ثوب التأريخ وثوب الاسطورة

يهرب من دائرة الضوء .. ويحيا

خلف مرايانا المكسورة

انتبهوا يا سادة ..

وبهذا تكون الأغنية قد أوضحت أن هنالك عرضاً مسرحيا وهنا جمهور وعليه الانتباه ... وهنا تحقق دور المغني – الممثل- في المسرح البريشتي ... وقد شاركت الجوقة المنشدين بالغناء والأنين .

كان لحن الأغنية من نغم (النهاوند) [٤٣] شجيّ النغمات، والهادئ في وقعه على السمع اضفى على اللحن روحا تطريبية الى حد ما .. وكان الميزان (وحدة كبيرة)[٤٤] بطيئاً هادئاً ، و ساهم

أيضا في تجسيد الروح التطريبية للحن.

في مشهد ظهور شخصية (تير يسياس)، عرّاف المدينة، تنطلق أغنية من المغني ذاته ، وكانت الأغنيه من نغم الحجاز على درجة النوى ، ويتميز هذا المقام الشرقي بالشجن والطراوة والتعبير الرومانسي ... وكان الميزان الايقاعي للغناء (وحدة كبيرة) بطيئاً .

وجاءت كلمات الأغنية تعاتب عرّاف المدينة . . . بأنه صوت الحق وعليه أن يدافع عن الناس ويـدافع عن حقوقهم ، ولاينجرف خلف الباطل المتمثل بالملك أوديب . . وكانت الكلمات :

تريسياس ياصوت الحق الصارخ في البرية

ياوهج الشمس الساطع والكلمات الذهبية

أتصير قناعاً للكذاب وتيجاناً ورقية

أتصير الكف الاسود للماكنة الوحشية

أتبيع القلب المبصر بالعين الحجرية

تـــريسـياس تريســياس .

وبهذا كان توظيف هذه الأغنية لشرح موقف،ودفع الاأحداث الدرامية الى أمام . . وتساهـم أيضاً في الكشف عن حقائق ثابتة تناقضت في شخصية تـريسيا س و((أن الألحـان المغناة لـ (ناصر هاشم) وأشعار عبد الستار عبد ثابت كانت أكثر قوة تعبيرية من المحور الأساس الذي جاء ثقيلا أكثر منه معبرا عن فعل حركي وحوار فاعل يحمل دلالاته))[٤٥] وساهمت الجوقة بالأنين المستمر مع الغناء لتزيد من القوة التعبيرية للغناء والفعل الدرامي . وعند خروج شخصية (تريسياس) يعاد المقطع الأخير من الأغنية وبنفس اللحن والميزان الايقاعي لتأكيد الفعل الدرامي بوساطة الغناء ،وكانت الكلمات:

أتصير قناعا للكذاب وتيجاناً ورقية

أتبيع القلب المبصر بالعين الحجرية ؟

تـريسيـــاس تـــريسيـــاس .

في مشهد ظهورشخصية (أوديب) – المعاصر – يستخدم عازف العود جملة موسيقية مكونة من نغمتين (صول – نوى) و(دو – جواب – كردان)وبزمن (بلانش) فيما كانت طريقة العزف (فرداش) وبقوة forte لتعطي الجانب التعبيري لهيأة (الملك أوديب) الذي ظهر بزي عسكري معاصر . . فيما كان أنين الجوقة يتصاعد مع الموسيقى بشكل ملحوظ ، وقد

تكررت الحروف الموسيقية مرتين لتتماشى مع حركة ظهور (أوديب). ثم ابتدأ الغناء وكان المغني – الممثل – ذاته يعزف ويغني وقوفا وموجها الغناء لأوديب ، وكانت الأغنية من مقام الحجاز على درجة (النوى) أيضاً . . وكان الميزان الايقاعي (هجع مصري) الذي يوحي برتابة قاتلة ، فاجعة . وقد جاءت الكلمات الغنائية القصيرة شارحة ، تعرف للجمهور هذه الشخصية المسرحية التي ظهرت ، وقد تكررت الكلمات الغنائية مرارا للتأكيد . . وكانت الكلمات الغنائية:

أوديب الأرض الخربة والأزمنة المهجورة وكانت الأغنية تحمل طابع الحزن الرومانسي الشفاف، بروحيتها الغنائية ، مما أضفى عليها سمة التطريب وهو ما لايتفق مع الغناء في مسرح بريشت

الفصـــل الـرابع

الاستنتاجات :

١ . ساهمت الاغاني في التعليق على الشخصيات وشرحها واظهارموقف هذه الشخصيات أمام الجمهور – كما هو واضح في الأغنية الثانية(تريسياس) ؛ وكذلك في الأغنية الثالثة (أوديب)

٢ . ساهمت الأغاني في التعليق على الأحداث الدرامية وفق منهج مسرح بريشت .

٣ . اتصفت الأغاني بالروح التطريبية ، وهذا ما لايتفق ومسرح بريشت في توظيف الغناء في مسرحه

٤ . تم استخدام الجوقة بشكل ثانوي .

٥ . كان دور الموسيقى هامشيا وتم التركيز على الغناء في العرض.

الهوامش

١ هو أول نوع من أنواع الشعر الغنائي الذي كان ينظمه الشعراء وينشدونه في مهرجانات ديونيسوس، وكان هذا الشعر ينشد في بادئ الأمر بمصاحبة الناس (الأصح الناي) ،وكان يتخذ موضوعه من سطوة الإله – عثمان نويه (المترجم) /المسرحية العالمية الاريديس نيكول بغداد- وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – المطبعة العصرية ج١ ص٨ .

٢ ثيودوم فيني ، تأريخ الموسيقى العالمية___ ترجمة سمحة الخولي ومحمد جمال عبد الرحيم/القاهر ه ،دارا لمعارف- مطابع الأهرام ١٩٧٠ –ص١٤

٣ Randolp Good man / Drama on stage (M. y . holt . Rinchart and Winston) ١٩٧٨ : ٢٩

٤ نسبة إلى الأب (جريجوريس)

٥ ينظر : موسوعة الموسيقى فاجنر – ثروت عكاشه - الوطن العربي ص ٩٣ – ٩٤

٦ موسوعه الموسيقى فاجنر – المصدر السابق ص ٨٨

٧ هو فيلهلم ريتشارد فاجنر / موسيقي الماني ولد عام ١٨١٣ م ، تبلورت في شخصيته عناصر التعبير الموسيقي المسرحي ،قدم العديد من الأعمال الأوبرالية الضخمة منها (الهولندي الطائر، تريستيان وايزولده ، لو هنجرين ...) ابتكر نوعاً من الآلات الموسيقية اسماها (فاجنرتوبا) استخدمها في أوبراته ، واستخدمها الموسيقيون من بعده . توفي ١٣ / ٢ / ١٨٨٣ م

٨ يوسف السيسي ، دعوه الى الموسيقى / الكويت – المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ١٩٨١ م ص١١٧

٩ بريتولد بريشت ، نظرية المسرح الملحمي – ترجمة – د. جميل نصيف – بيروت لبنان- عالم المعرفه .ص ٢٠٢

١٠ يوسف عبد المسيح ثروت، الطريق والحدود – مقالات في الأدب والمسرح والفن / بغداد – وزارةالاعلام – دار الحريه للطباعه / ١٩٧٧ ص ٥٠

١١ قام بتأليف الموسيقى والغناء طارق حسون فريد عام ١٩٥٨ . ويعد أول اوبريت ظهر في العراق / للمزيد من العلومات

١٢ ينظر : د. علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ،ص ٩٥

١٣ تاليف فاروق محمد / النصوص الغنائية ، عريان السيد خلف/ تمثيل انعام البطاط واقبال نعيم / اخراج عوني كرومي / قدم على قاعه المنتدى ببغداد ١٩٨٧ م

١٤ د. علي جواد الطاهر ، مسرحيات وروايات في مال التقدير النقدي ، (بغداد: دار الشؤون الثقافيه العامه ، ١٩٩٣ ، ص ٥١)

١٥ اعدتها الفنانه عواطف نعيم عن قصة (الألم) لتشيخوف ، أخراجها عزيز خيون – قدمت في منتدى

المسرح ببغداد عام ١٩٨٩ م / ساهم البا حث في موسيقى العرض

١٦ علي جواد الطاهر – المصدر السابق ص ١٠٨

١٧ يعقوب ، ثوره يوسف – التوظيف الجمالي للطقوس الشعبيه البصريه في العرض المسرحي العراقي – اطروحة دكتوراه – غير منشوره – بغداد. ٢٠٠٤ ص١٣ .

١٨ خادمييف ، البرفيسور بارا شكيف – هارموني – ترجمة د. مكي السيد احمد – ج ١ – السودان – ١٩٨٤

١٩ شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنه ، كتاب الجزء الاول ، ترجمة دريني خشبة (القاهره : المؤسسة المصريه العامه للتأليف والترجمه والطباعه والنشر . ج١) ص ٥١ .

٢٠ علي عبد الله ،الموسيقى التعبيريه ص١١ .

٢١ الادريس نيكول ، المسرحيه العالميه ،ج١ص٩

٢٢ جوليوس بورتنوي ، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، مراجعة د. حسين فوزي ، القاهره، الهيئه العامه للكتاب ١٩٧٤ ص٦٦ (٢) جوليوس بورتنوي – الفيلسوف وفن الموسيقى . ص١٠٥

٢٣ يوسف السيسي – دعوة الى الموسيقى ص ١١٧

٢٤ بول هنري لانج/ الموسيقى في الحضاره الغربية من عصر اليونان الى عصر الرينانس – ترجمة احمد حمدي محمود/ القاهره/ الهيئة العامه للكتاب ١٩٨٥ ص١٧١

٢٥ علي عبد الله/ الموسيقى التعبيرية. ص٤٠

٢٦ جاك بورنوف – المسرح الموسيقى في مجتمع متغير – ترجمة سامي عبد الحميد / غير منشور . نسخه خطيه لدى الباحث

٢٧ ينظر: الموسيقى التعبيرية – علي عبد الله .مصدر سابق ص٤٩

٢٨ كلمات في الفن / رجاء النقاش / بيروت – دار القلم – ١٩٧١ ط ١ – ص ٨٣

٢٩ المسرح الموسيقي في العراق / علي عبد الله – ص ٩٠

٣٠ المصدر السابق– ص٩٠

٣١ للمزيد من المعلومات : ينظر : د.عبد الستار عبد ثابت البيضاني ، حقي الشبلي، وجهوده الريادية في تأسيس المسرح العراقي (١٩٢٦ – ١٩٢٩) مجلة فنون البصرة – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة – العدد الاول – السنه الأولى ٢٠٠٢ – ص١١٩

٣٢ المسرح الموسيقي في العراق – علي عبد الله .ص٩٦

٣٣ تأليف يوسف العاني /اخراج سامي عبد الحميد / الموسيقى، طارق حسون فريد / تقديم فرقة المسرح الفني الحديث/ بغداد ١٩٦٨ م .

٣٤ للمزيد من المعلومات ينظر : ابراهيم جلال في التوثيق والابداع /أحمد فياض المفرجي / بغداد – مطبعة ديانا ١٩٩١ ص ٤٠ – ٤١

٣٥ المسرح الموسيقي في العراق /ص ١٠٣

٣٦ المسرح الموسيقى في العراق / المصدر السابق ص٤٧

٣٧ جاك بورنوف / المسرح الموسيقي في مجتمع متغير / المصدر السابق

٣٨ ينظر .. المسرح الموسيقى في العراق ص ٤٩

٣٩ جاك بورنوف / مصدر سابق

٤٠ المسرح الموسيقى في العراق / المصدر السابق ص٥٠

٤١ المسرح الثوري / دراسات في الدراما الحديثة من ابسن الى جان جينيه ، روبرت بروستاين ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص٢٤٢ .

٤٢ مقابله مع الدكتور طارق العذاري – مخرج المسرحية – اجراها الباحث معه الباحث معه بتاريخ ١٧ / ١ / ٢٠٠٣

٤٣ مقام شرقي ، لين .. يسمى ايضاً دو الصغير وكذلك دو ماينر

٤٤ ميزان ايقاعي عربي، وحداته

٤٥ حسب الله يحيى ، نقد عروض مهرجان المسرح العراقي (٧) أربعة عروض تريد ان تبوح – جريدة الجمهوريه ، بغدا د ٢٠٩ / ٥ / ١٩٩٥ .

المصادر :

١ . البستاني، يعقوب افرام / قاموس منجد الطلاب – بيروت – دار المشرق ط ١٦- ١٩٨٦

٢ . بروسستاين ، روبرت – المسرح الثوري . دراسات في الدراما الحديثه من ابس الى جان جينيه – ت - .عبد الحليم البشلاوي – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب

٣ . بريشت ، بر تولد – نظرية المسرح الملحمي . ت . د . جميل نصيف – بيروت لبنان .عالم المعرفة

٤ . بورتنوي ، جوليوس – الفيلسوف وفن الموسيقى – ت. د. فؤاد زكريا . القاهره . الهيأه العامه للكتاب ١٩٧٤

٥ . بور نوف – جاك – المسرح الموسيقي في مجتمع متغير – ترجمة سامي عبد الحميد .مخطوط.

٦. تشيني ، شلدون – تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنه – القاهره – المؤسسه المصريه العامه للتأليف والترجمه والطباعه والنشر – ج١.

٧. ثابت ، عبد الستار عبد – حقي الشبلي وجهوده الريادية في المسرح العراقي – في مجلة فنون البصرة– العدد الاول – جامعة البصرة . كلية الفنون الجميلة – ٢٠٠٢ م.

٨. ثروت ، يوسف عبد المسيح – الطريق والحدود – مقالات في الادب والمسرح والفن – بغداد / وزارة الاعلام – دار الحريه للطباعه ١٩٧٧

٩. خاد مييف ، البروفيسور باراشكيف – هارموني – ترجمة مكي السيد احمد- ج١ – السودا ن- ١٩٨٤

١٠. السيسي ،يوسف – دعوة الى الموسيقى – الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدا ب – ١٩٨١.
١١. عبد الله ، علي – المسرح الموسيقي في العراق . بغداد – دار الشؤون الثقافيه العامه ١٩٩٥م
١٢. عبد الله ، علي – الموسيقى التعبيرية – بغداد – دا رالشؤون الثقافية العامة . ١٩٩٧م
١٣. عكاشة ، ثروت – موسوعة الموسيقى فاغنر – الوطن العربي .
١٤. فيني – ثيودوم – تأريخ الموسيقى العالمية . ت . د. سمحة الخولي ومحمد جمال عبد الرحيم . القاهرة – دا ر المعارف – مطابع الأهرام ١٩٧٠.
١٥. قاموس معجم الرافدين – بغداد – دار الحرية للطباعة . ١٩٨٧
١٨. لانج ، هنري بول – الموسيقى في الحضاره الغربية من عصر اليونان الى عصر الرينانس – ت . أحمد حمدي محمود ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م .
١٩. مجموعة اللغويين العرب – المعجم الوسيط – المجمع اللغوي – دار احياء التراث العربية – بيروت – د . ت .
٢٠. المفرجي – أحمد فياض – ابراهيم جلال في التوثيق والابداع ،بغداد. مطبعة ديانا. ١٩٩١م.
٢١ . النقاش ، رجاء – كلمات في الفن – بيروت – دار القلم ١٩٧١. ط١
٢٣ . نويه ، عثمان – (المترجم) المسرحيه العاليه ، بغداد وزارة التعليم العالي وابحت العلمي – المطبعة العصرية
٢٤. نيكول ، لأرديس – المسرحية العالمية ، بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – المطبعه العصريه ج١
٢٥. يحيى – حسب الله ، نقد عروض مهرجان المسرح العراقي (٧) أربعة عروض تريد أن تبوح – في جريدة الجمهورية – بغداد ٢٩ /٥ /١٩٩٥ م
٢٦ . اليسوعي ، الأب لويس معلوف / المنجد – بيروت – الطبعه الكاثوليكية . د.ت.
٢٧ . يعقوب ، ثورة يوسف – التوظيف الجمالي للطقوس الشعبية البصرية في العرض المسرحي العراقي – اطروحة دكتوراه – مخطوطة– بغداد .٢٠٠٤ .

المصادر الأجنبية

Good man ، Randolp ، Dramma on stage (M. Y. Holt ، Rinehart and Winston) ١٩٧٨

المقابلات

مقابله مع الدكتور طارق العذاري – مخرج المسرحية ، أجراها الباحث معه – في البصرة – بتاريخ ١٧ / ١ / ٢٠٠٣