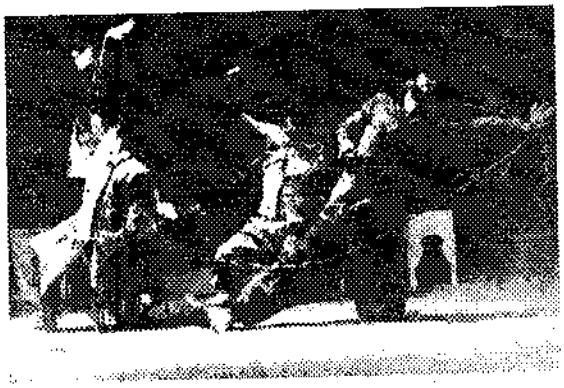
توظيف الموسيقى والغناء في مسرحية
- أوديب الملك السعيد -



م.د. ناصر هاشم بدن
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

مشكلة البحث والحاجة إليه :

اقترنت فنون الموسيقى بالمسرح قبل نشأته فنا" مسرحيا" في عصور الإغريق القدماء عندما كانوا يحتفلون دينيا ويقدمون القرابين للآلهة ، وكانت طريقة الاحتفال الديني تعتمد الغناء والرقص والعزف وأطلق عليها اسم (الديثرامبوس)* وتقوم بتنفيذ الاحتفال مجموعة المنشدين(جوقة) ، وبعد أن أصبح هذا الاحتفال تقليداً مستمراً صارت له استعدادات وتمارين مما حوله الى فن (الدراما) ... وصارت الاغنيه والموسيقى من العناصر الاساسيه في بنائه (فلم يحدث على الإطلاق أن تُليت ملاحم هومر ، أو أناشيد بندار ، دون أن ترافقها الموسيقى)[1] 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 ومؤثراً وشكّل المسرح جزءاً مهما من حياتهم ألاجتماعيه .. وقد أخذت الحضارة الرومانية الكثير من الإغريق (أما المسرح الروماني فقد سار على مسار المسرح الإغريقي ، إذ استخدم (سنيكا) وكتاب 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)[2] وهكذا يبدو أن الموسيقى والغناء لازمت المسرح في عصور متتالية مما يؤكد أهميتها ودورها الفاعل بحيث لم يتم الاستغناء عنها وأتخذ مسرح العصور الوسطى من قصص الإنجيل طقوساً دينية داخل الكنيسة ما لبثت أن تحولت إلى فن مسرحي متخذاً من التراتيل والأناشيد سبيلاً لتقديمه ، وكما هومعروف سميت (الأناشيد الجريجوريانيه)** .. 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 (ديدمونه) قبل موتها في مسرحية (عطيل) أو في مشهد جنّون (اوفيليا) في مسرحية (هاملت) نجد إن شكسبير قد وظّف الغناء لتعميق حالة درامية، كما انه استعان بالموسيقى لدعم الحالات الشعورية كما جاء اثناء نعاس "الملك لير" أو في طقوس السحر، والعرافين، ومشاهد الحروب، والاحتفالات والمواكب[3] ، ومع تطور الزمن أخذت لموسيقى ألبحته تأخذ حيزا " كبيرا " في حياة الناس فبرزت شخصيات عباقرة الموسيقى أمثال(بيتهوفن، موزارت، هايدن ، باخ) .

واستمر التطور الفني حتى تطور فن المسرح المقترن بالموسيقى إلى نوع جديد من العروض ألمسرحيه أطلق عليه (الدراما ألموسيقيه) أو (الأوبرا) وصارت هذه الدراما من الفنون الدرامية ألراقيه أذ(أن الموسيقى تنضم فيها إلى فن التمثيل والى الشعر وتنفث فيهما روحا جديدة وتحملها إلى أعلى مناطق العاطفة والفكر)[4] من ثم ظهرت شخصية(فاغنر)*** 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 أعماله الاخيره من أن يخضع الموسيقى لأدق تفاصيل أفكاره الموسيقية المنبثقة

من النص والمضمون الدرامي)[٥] وأخذ يعتمد كثيراً على الموسيقى وأتخذها 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 أصبحت الموسيقى والغناء ملازمة للمسرح بشكل دقيق،وأخذ البعض يؤلف الموسيقى والغناء بنفسه لمسرحياته لتكون لصيقة بالحدث الدرامي وبرزت شخصية المؤلف والمخرج الالماني (بريشت) الذي كان من المهتمين جداً بدور الموسيقى ووظائفها بالعرض المسرحي فأخذ يؤلف موسيقى مسرحياته لتكتمل الرؤيه المطلوبه ،ويقول (بريشت) عن بعض الموسيقى التي ألفّها لمسرحياته (إستخدمت الموسيقى بأكثر اشكالها شعبيةً وكانت بمثابة الاغاني والمارشات،زد على ذلك إن هذه القطع الموسيقيه قد تم الكشف عن بواعثها التوالية ،وفضلا عن ذلك فان افعال الموسيقى الى الدراما قد أحدث انقلابا في الأشكال التقليدية)[٦].

وهكذا يبدو ان للموسيقى والغناء دوراً مهما في مسرح (بريشت) ولو تفحصنا نصوص الاغاني لبعض مسرحياته نصل إلى الوظيفة السامية للاغنيه في الفعل الغنائي،ففي مسرحية (الإجراء)- مثلا- تعلن الاغنية عن الاغتراب والمعاناة كحقيقة ، فقد تغنى احد أبطال المسرحية (كيف يمكن ان اعرف ما هو الرز؟ كيف يمكن أن اعرف،من يعرف ذلك؟ ليس عندي فكرة عن ماهيه الرز،كل ما اعرفه هو سعره)[٧] وفي هذا النص الغنائي يبدو واضحا ان بريشت استخدمه تعبيراً عن قضيه سياسية ، قضية صعوبة الحياة ولقمة العيش وهذا دور مهم في توظيف الغناء في العرض المسرحي . ومع انتشار فن المسرح عالميا وعربيا ، ولأن عالمنا العربي ميالاً للغناء والموسيقى فقد اعتمد الجانب الغنائي في نشأة المسرح وبشكل رئيسي.. فظهرت المسرحيات في سوريا ولبنان والقاهرة على يد مارون النقاش وسلامه حجازي .. متخذةً الغناء والموسيقى عنصرا أساسيا" في بنائها ، ونشطت فرقه الرحابنه مستعينةً" بصوت (فيروز) لتوظيف الغناء في عروضهم المسرحيه 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 مواضيعا متعددة في عروضه منها الاجتماعية والسياسية .. ففي الخمسينات اعتمد المسرح العراقي على الموسيقى والغناء في تقديم اوبريت (انتصار الشعب)**** وجاءت بعده مسرحيات كثيره منها (المفتاح ، نشيد الأرض ، الخرابه ، خيط البريسم ، ملحمة كلكامش...وغيرها) وكانت الموسيقى والغناء موظفه لإحداثها بشكل كبير، ومن العروض المسرحية العراقية المهمة – على حسب رأي الباحث- التي وظفت الموسيقى والغناء فيها بدقه (ترنيمه الكرسي الهزاز)*****

فقد ساهمت الأغنية مساهمه فعاله في الحدث الدرامي،بل كانت الإحداث الدرامية مبنية على أساس شخصيه المغنية (مريم) التي طواها النسيان ولكنها تعيش بذكريات المجد السابق فـ(تغني ألآمها بصورة لا تخفى آثار الزمن فيه،وبحال يدركها المشاهد من الأسى على مجد زائل وتشبث بالأوهام ... ولم يعد السر سرا" في هذا الكلام الذي يجري على لسانها والشعر الذي ترددد غناءا" والحال المحزنة التي هي عليها)[٨] وهكذا يكون الغناء أساس العرض المسرحي والتوظيف له جاء من بناء الشخصية ذاتها، وكذلك الحال في الموسيقى والغناء لمسرحية (لو)****** 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)[٩]. وتوالت العروض المسرحية التي استعانت بالموسيقى والغناء، وكانت مسرحيه (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 إن توظيف الموسيقى والغناء جاء متطابقا مع العرض ومع المنهج أو الطريقة الاخراجية.. مما جعل الباحث يتساءل ويرى إن هذه القضية ليست بالشيء اليسير في عالم الدراما وهي مشكله من الضروري دراستها وتحليلها والوصول إلى النتائج الدقيقة والسليمة في معالجتها فهي مشكله جديرة بالدراسة والاهتمام للتوصل إلى الطريق الأمثل لتوظيف الموسيقى والغناء في المسرح وهكذا جاء البحث .

أهمية البحث

تكمن اهمية البحث في انه :

١ . يساهم مساهمه علميه في تحديد الأسلوب الدقيق لتوظيف الموسيقى والغناء في العرض المسرحي .

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

٣ . أغناء نظري وعلمي للمكتبة الفنية .

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

أهداف البحث

يسعى البحث لتحقيق الأهداف الآتية :-

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

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

٣ . الاستفادة العلمية للباحث حصرا – في تحديد الجوانب السلبية والايجابية في توظيفه للموسيقى والغناء في هذه المسرحية .

عينة البحث

العرض المسرحي لمسرحيه (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

أسلوب البحث ومنهجيته :

اعتمد الباحث في نسج مادته على المنهج التحليلي الوصفي

مجتمع البحث وعيناته

نص المسرحية مع النصوص الغنائية المؤلفة والعرض

تحديد المصطلحات

توظيف :- كثيرا ما يستخدم مصطلح ((توظيف)) في البحوث والدراسات الأدبية والفنية.

ولأجل الوقوف أو الوصول إلى المصطلح النهائي المراد استخدامه في هذا البحث لجأ الباحث الى استعراض بعض التعريفات.

لقد جاء في قاموس المنجد أن الوظيفه هي ((ما يُعين من عمل أو طعام او رزق وغير ذلك))[١٠]

فيما يرى الأب لويس معلوف ((وظفه عين له في كل يوم وظيفة))[١١] ويقترب هذا التعريف كثيراً مما جاء في المعجم الوسيط فأن فعل ((وظفّ عَين له في كل يوم وظيفة وعليه العمل والخراج ونحو ذلك))[١٢] وتقترب الكثير من التعريفات مع بعضها وتلتقي احياناً كثيرة فقد جاء في تعريف الوظيفة (مناسبة اجتماعيه، يؤدي عملا معينا ، يعمل يؤدي وظيفة)[١٣] أما عن التوظيف المسرحي فترى الباحثة ثورة يوسف هو (تفعيل الروابط القائمة بين العناصر الثقافية منها الطقس ، العرض المسرحي[١١]، وخاصة المساهمة التي يقدمها جزء من الثقافة ((الطقس)) ككل من خلال وجود فاعلية عناصره ((الطقس)) ضمن اطار العرض المسرحي)[١٤] . ويرى الباحث ان جميع التعاريف تحمل الى حـد ما المصطلح المراد العمل على اساسه ولكنه يرى ان ما جاء به البروفيسور باراشكيف ادق التعاريف اذ عرف التوظيف بأنـــه (الدور المنفرد لعنصر من العناصر بالنسبه لبقية العناصر الاخرى أي بعبارة أخرى علاقة الجزء بالكل)[١٥] . وعليه اعتمده الباحث كمصطلح يعمل عليه في بحثه

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

نظره تاريخية حول توظيف الموسيقى والغناء في المسرح

علمنا في الفصل الأول الأهمية الكبيرة للموسيقى في المسرح في حياة الإغريق وتأثيرها على فن المسرح اليوم وكيف (ان الموسيقى قد قامت بدور كبير في الدراما اليونانية في كوميديات (أرسطو فان) وكذلك تراجيديات الشعراء الآخرين ، ويعتبر تقديم الدراما اليونانية بغير الموسيقى حتى في الوقت الحالي شيئا مستحيلا)[١١]وكيف كان تجسيد الغناء من (الجوقة) التي تساهم مساهمة فعالة في بناء وتطور الاحداث من خلال العلاقه المباشره ما بين الحدث والمشاهد فـ(تـقوم بتعميق مجريات الاحداث وتذكيره بما مضى ،والتلويح له بما هو آت ، وما ان تصل المسرحيه الى نهاياتها حتى تتجلى تلك الاحداث فتؤدي ذروة وظيفتها في خلق التوازن النفسي عند المتفرج

الذي تقع عليه مهمة المشاركه في العرض المسرحي من خلال استيعاب الاحداث التي تجري على خشبة المسرح)[١٧] فنجد ان الجوقه قد ساهمت بالحدث الدراسي مساهمة مباشره وفعاله وكما اسلفنا فقد اتخذت الموسيقى والغناء سبيلا في مشاركتها . هنا يتضح اولاً إرتباط الموسيقى والغناء في الدراما منذ نشأتها ،ودورها في الأحداث ثانيا ، غير أننا لا نعرف بالدقه كيف كانت طريقة المشاركة الغنائية في بناء الحدث (وغالب الظن إن الديثرامبوس كان في أول الأمر ينشد إرتجالاً ، فكانت الكلمات والموسيقى جميعا" من وحي النشوة التي يبعثها الاحتفال)[١٨] . ويرى الباحث انه ليس يسيرا ان يكون الغناء أو الإنشاد مرتجلا"، إذ إن المؤدين هم مجموعه (جوقة) تصل إلى خمسين فردا ، ولان الغناء يتطلب التوحّد ، ولكونه يبنى على ثلاثة عناصر أساسيه هي النص واللحن والغناء فلا بد من توحيد النص اولاً ليصل إلى الجمهور موحدا مرسلاً من مجموعه تتحدث بصوت واحد الى المتلقي ، وكذلك لابد من توحيد طريقة الغناء (اللحن) ثانيا ، وعلى العموم فأن الموسيقى والغناء في المسرح الاغريقي كانت من العناصر المهمه وتوظيفها جاء من صلب الحدث الدرامي. اما في عصر الرومان فقد كانوا متأثرين بالمسرح الإغريقي من حيث استخدام (الجوقه) 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 ثانويا ، لا يزيد على ملء الفراغات بين الممثلين او على أحسن الأحوال مساندة احد الممثلين)[١٩]. واستمر ارتباط الموسيقى بالمسرح ، ففي العصور الوسطى وعلى الرغم من ان الكنيسة وقفت بالضد في البدء من الفنون باستثناء الموسيقى وفن العمارة فقد أدخلت الموسيقى بعد طول تردد الى داخل الكنيسة كأناشيد دينيه أو تهاليل .عن قصة السيد المسيح (ع) والكتاب المقدس ، فظهر نوع أطلق عليه الدراما الشعائرية (وكانت الدراما الشعائرية مسرحيه دينيه تولدت عن الفن الموسيقي في العصر الوسيط ، وقد بدأت بوصفها وسيلة" مبسطة" لتفسير الكتب المقدسة لأفراد الكنيسة الأميين ،ولكنها تدهورت بمضي الزمن حتى أصبحت مسرحيه ذات طابع ديني)[٢٠]. وهكذا يتضح دور الموسيقى والغناء في مسرح العصور الوسطى وأثره الواضح في تطوير الاحتفال الديني (القداس) الى مسرح ديني وتواصل الاهتمام بتوظيف الموسيقى والغناء في المسرح وكان من ابرز المهتمين بهذا الجانب (فاجنر) الذي استخدمها استخداما دقيقا حيث (جعل من الأغنية جزءا لا يتجزأ عن النص الشعري والحركة المسرحية وموسيقى الآلات والأصوات و لا يتجزأ عن سائر عناصر الدراما الأخرى من كورال وباليه ومناظر وديكور وأضاءه)[٢١]. وهكذا يبدو ان الموسيقى والغناء في مسرح (فاجنر) كانت موظفة بشكل ملاصق مع النص والحدث الدرامي، ومن المهم ذكره ان فاجنر قد طور استخدام الموسيقى والجوقة وعددها ومكانها فأصبحت تسمى مجموعه الموسيقيين والمغنين (الاوركسترا) واتخذت وظيفة الجوقة الإغريقية (فأصبح لها دور سيكولوجي يساعد على تأكيد الأحداث والتعريف بالشخوص

المهمة والربط بينها ، والتعبير عما يدور في نفس شخصيات الدراما)[٢٢].

ويعد اهتمام فاجنر بالموسيقى والغناء بهذا الشكل وعودته إلى الجذور الإغريقية في المسرح وتطويرها واعتماد الشعر والموسيقى كان له اكبر الأثر في إنضاج أهمية الموسيقى والغناء وتوظيفها الدقيق مما أدى إلى ظهور (الدراما الموسيقية) وقد سارت على غرار مسرح فاغنر العديد من المسارح التي تسلته ، وكان (آبيا) احد المهتمين بالموسيقى وتوظيفها في الأحداث الدرامية ، ويرى انه (إذا لم تكن الموسيقى موظفة التوظيف الدرامي النابع من صلب الدراما ، فأنها لا تفيد مهما بدأنا بها العرض المسرحي واخترنا لها أماكن لتصدح في بداية مشهد او نهايته ، أو في دخول شخصيه مهمة او في انصرافها من على المسرح.. أو استعملناها بلا عمق او ربط درامي)[٢٣]. 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) (أرتو، بسكاتور، وبريشت الذي أصبحت الموسيقى من العناصر الرئيسية في أعماله، ويرى بريشت انه (يجب أن لا تختلف مهمة الموسيقى عن مهمة النص ومهمة المنظر المسرحي ومهمة التمثيل والأجزاء الاخرى التي تكّون المسرح)[٢٤]. ونظرا لهذه الاهمية للموسيقى في مسرح بريشت فقد صار اهتمامه بها يصل الى حد ان يؤلف موسيقى اعماله بنفسه

بحيث انه يضع الموسيقى لتساهم في ايصال المشاعر وتعميق الموقف العقلي فيقول ان (الموسيقى تساعد الممثل على اظهار المعنى الباطني الاجتماعي والأساس تجمل علاقات الحدث المسرحي)[٢٥] .

وقد برزت أسماء عديدة في مجال الموسيقى المسرحيه أمثال (كورت فايل ، جورج جيرشون ، سترافنسكي ، بريتن) وقد ساهمت هذه الأسماء مساهمة كبيرة في تطور المسرح الموسيقى وفن الأوبرا .. وامتد تأثير المسرح إلى العالم العربي ،وكانت بداياته عبارة عن حلقات الغناء التي تطورت الى فن المسرح ، لعل أهم من أبدع في مجال المسرح والموسيقى من الرواد العرب هو الشيخ (سلامه حجازي) ف(لقد أحس سلامه حجازي إن الأغنية في المسرحية لها قيمه أعمق وأروع لان موضوع الأغنية يكون مستمدا من موقف أساسي في العمل الفني، ولا تكون الأغنية منفصلة عن هذا الموقف بعيده عنه)[٢٦]. وكان لتوجه سلامه حجازي هذا أثره الواضح في الغناء والموسيقى وكيفية توظيفها في العرض المسرحي ولاقى نجاحا كبيرا مما جعل الفنانين ينهجون نهجه أمثال (منيرة المهدية ، الشيخ سيد درويش، محمد عثمان، جورج ابيض ... وغيرهم)

وامتد تأثير النشاط المسرحي من سوريا ولبنان والقاهرة إلى العراق ، واتخذ الجانب الديني البحت المجسد في قصة السيد المسيح (ع) في كنائس الموصل متخذين من التراتيل سبيلا لتقديم الطقس الديني وكان القس (حنا حبش) أول المهتمين بهذا الجانب ... وما لبث ان ظهر المسرح الديني متأثراً بالسوريين وقد (شهدت هذه المرة نشأة المسرح الغنائي على يد اسكندر زغبي الحلبي الذي كان متأثرا بتجربته هذه بالطابع الغنائي للمسرح الشامي الذي عرفته مدينة الموصل عن طريق الفرق الشامية القادمة من مدينة حلب السورية)[٢٧] .

ولأن الشعب العربي ميالا الى الغناء فقد اتخذت العروض المسرحية في العراق من الغناء سبيلاً لتقديم أي عرض مسرحي و لربما جاء الغناء بعيداً عن النص، فقد (امتاز مسرح اسكندر زغبي الحلبي باحتوائه على نص مسرحي مؤلف يغلب عليه الزجل العامي أقحم فيه الغناء ليحظى بأهتمام الجمهور الموصلي)[٢٨] . واخذ فن المسرح في العراق يمتد الى مدن العراق الأخرى ، وصار العراقيون ينظرون الى هذا الفن بأهتمام ، وكان للفرق العربيه الزائرة اثراً كبيرا في تنشيط فن المسرح في العراق ... وأخذ الشباب يقلدون وينسجون على ضوء ما شاهدوه ، وظهر الفنان حقي الشبلي الذي قلد المصريين في اعماله الاولى ، واعتمد اعتمادا" كبيرا" على الغناء وقد غنى بنفسه في مسرحياته الأولى ومن ثم استعان بالمطرب الكبير المشهور محمد القبانجي ليغني بين الفصول المسرحية من اجل الجذب الجماهيري واستضاف العازف الماهر عزوري أفندي ومن ثم استعان بفرقه موسيقيه[٢٩] ...

ثم اتخذ المسرح بعد ذلك شكلاً مستقلاً عن الموسيقى وصار يناقش مواضيع اجتماعيه بدون الأستعانة بالموسيقى أو أصبحت هامشيه ، واستمر تقديم العروض المسرحية بأساليب مختلفه وحتى عام ١٩٥٨ اذ قدمت وزارة المعارف اوبريت (انتصار الشعب) وكانت الموسيقى تعبر عن روح الحدث و(إن القيمة الفنية لهذا الأوبريت تكمن في الموسيقى المؤلفة والتي كانت عبارة عن مسار لحني أفقي مستمر ، تعزفه الاوركسترا المصاحبة مع فتح الستارة ولا تتوقف حتى نهاية العرض مرافقة للغناء تارة ومجسدة للحدث تارة أخرى)[٣٠] . واستمر تقديم المسرحيات العراقية التي ترافقها الموسيقى والتي تدخل في تفاصيل الأحداث ، فجاءت الموسيقى في مسرحية (المفتاح) ******* التي استخدمت الموروث الغنائي العراقي ، وكانت الأغاني موظفه لخدمة الحدث الدرامي ، وصارت الأعمال المسرحية الموسيقية متواصلة ، مما نتج عن ذلك فن الاوبريت وتواصل عطاء المسرح في السبعينيات 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 الثمانينيات قدمت العروض المسرحية الكبيرة منها (جذور الحب ، المحلة ، حب ومسرح وشباب ...)[٣١] .

وكانت العروض معتمدة اساساً على توظيف الموسيقى والغناء لتعط لموضوع المسرحية الاجتماعي نفحة واقعية وجاء في رأي الدكتور علي عبد الله عن الموسيقى لمسرحية جذور الحب بقوله (أما الموسيقى فكان لها دور مهم وفاعل حيث سارت جنباً الى جنب مع الفعل الدرامي مرافقة أو مجسده للحدث ، إلا انه لابد من الاشاره الى نوع من المبالغه الغنائيه التي زادت عن حاجة المسرحية مما كان له مردود عكسي أثر

في (ديناميكيه) الفعل وبالتالي عدم وضوح الخط الرئيسي للمسرحية)[٣١] . وهنا يبدو ان المؤلف الموسيقى اخذ يهتم ويدرك الدور المهم الذي تقوم به الموسيقى فقدمت العروض الكثيره المعتمده على توظيف الموسيقى والغناء للاحداث بدقه كما في مسرحيات (ترنيمة الكرسي الهزاز، لو، هذيان الذاكره المر، المومياء... وغيرها كثير) .

وكان للمدن العراقيه نشاطا ملحوظآ في هذا المجال وكانت مدينة البصره من المدن العراقيه التي وظفّت الموسيقى في المسرح بدقه وبأهتمام مما انتج عن ذلك فن الاوبريت والتميز به ... وقدمت البصره العديد من المسرحيات التي تشكل الموسيقى عنصراً اساسياً من عناصرها كما في مسرحيات (اوراق من التاريخ ، العراق مهد الحضارات ، الطوفه ، كمره وليل وسفينه ، عرس الشهيد ، تحت المطر، السبع في السيرك ،النخلة الفضية ، القمر يرفض المحاق ، اوديب الملك السعيد ، الممثل ... وغيرها) . وما زالت الموسيقى والغناء تشكل عنصراً اساسياً من عناصر العرض المسرحي والبناء الدرامي في البصره .

المبحث الثاني

توظيف الموسيقى والغناء في مسرح بريشت

يعد المخرج والكاتب الألماني (بريشت) من الأسماء المهمه في عالم الدراما ، فهو كاتب ومخرج وملحن ، ونادراً ما تلتقي هذه الصفات في شخص واحد ، وقد استفاد (برشت) من هذه المواهب ووظفها جميعا في خدمة المسرح الذي اعتمده كوسيله تعليميه ، وقد الف الموسيقى والغناء لأعماله لأنه ينظر الى الموسيقى في المسرح منفصلة عن الحدث، فلم يعهد تأليف الموسيقى لمؤلف موسيقى بل اراد ان يعمل ذلك بنفسه ليحقق هدف الموسيقى في مسرحه وهو عدم الانسجام التام والذي يسحب المشاهد الى الاجواء الواقعيه، فالموسيقى(لا تقوم بتجسيد الحدث إنما تقف في تضاد معه،تغربه لتحقيق الهدف في الأنفصال بين المسرح والصاله،لأن الموسيقى الجاده والممتعه والعقليه تسهم من جانبها في اجبار الأخرين على الأصغاء لصوت العقل)[٣٣] ولأنه كان يهدف من وراء مسرحه الى قيم واهداف يروم تعليمها من خلال خشبه المسرح فلهذا اراد ان يجعل المتلقي دائماً واعياً بان الذي أمامه مسرحاً (تمثيلاً) ليس واقعاً ، ولهذا وظف الموسيقى بهذه الطريقه التي لاتدع المشاهد ينسجم تماما مع الحدث،ولأنه اراد من خلال النص ان يوصل فكره الى المتلقي، ترك عناصر العرض الأخرى تاخذ دورها الطبيعي (فالموسيقى قادرة على الاحتفاظ بتأثيرها الموسيقى المستقل والنقي الخاص، ويلبي هذا حاجة بريشت إلى الفصل الكامل بين العناصر الثلاثة الموسيقى، والنص، والقيم)[٣٤] . وللموسيقى في مسرح بريشت استقلالية في التعبير، فاربما استخدم موسيقى رومانسية هادئة مع مشهد صاخب أو بالعكس وذلك من اجل أن لا يتم الاندماج التام بين المشاهد والعرض بل يبقيه دائما عارفا انه في عرض مسرحي لأن برشت يرى إن حاله الانسجام التام بين المشاهد والعرض تفقد حالة التفكير[٣٥] . فالموسيقى تساهم في الفصل او القطع بين المتلقي والعرض فيما لو تناقضت من حيث الأيقاع الحركي او المرئي مع الأيقاع المسموع ، واذا ما كانت الموسيقى مؤداة كأغنيه، فيرى برشت انه (لابد ان يحاول الممثل- المغني – جعل الجمهور يؤمن بأنه مغنٍ – ممثل)[٣٦] لكي لا تتحقق حالة الاندماج ، والاكثر من ذلك ان بريشت في توظيف الغناء في العرض لم يعط للجانب التطريبي في الغناء دوراً مهماً بل وظفه من اجل هدف معين ضمن خط الفعل الدرامي و(تكمن وظيفتة في تلخيص حكاية او مشهد او الربط بين المشاهد او التعليق على الحدث او اعتراضه او دفعه الى الأمام واهم ما يميز هذا النوع من الغناء هو ابتعاده عن التطريب)[٣٧]. وتساهم الأغنيه في مسرح برشت مساهمه كبيره في التعبير عن الموقف أي ان برشت من خلال الأغاني التي يؤلفها مع النص يكشف عن موقف معين ف (ان تهكم بريشت الشامل ينطوي على مثل اعلى لأنه يثور على واقع يبغضه ، فان (أغنية الاستسلام التي لعلها أعظم الأغاني تأثيرا في شريعة بريشت كافه- تكشف عن التاريخ الكامن وراء مواقف بريشت الأستهزائيه)[٣٨] .

ويرى الباحث ان هذه الوظائف للغناء في المسرح هي غاية ما يتطلبه العرض المسرحي، وبذلك على من يقوم بمهمة التأليف الموسيقي للمسرح ان يحسن استخدام الغناء في المسرح بحيث يتجنب الأعادات – مثلاً – خشية الملل ، وان تكون الأغنيه لخدمة الحدث وليست اغنيه مستقله تنشد المتعه او الترفيه في العرض لأن هذا ليس من اغراض الأغنيه في المسرح ، وعلى المؤلف الموسيقى ان يعي بدقه وظيفة

الأغنيه أن كانت للربط بين المشاهد او للتعليق على الأحداث ... ليعطي للبناء الموسيقي ما يتفق مع البناء الدرامي .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

(١) ملخص المسرحية :

تم كتابة هذه المسرحيه بأسلوب معاصر لقصه الملك (اوديب) الشائعه لمؤلفها الاغريقي (سوفوكلس) .

(٢) تحليل موسيقى العرض :

يستهل العرض بأغـنية من مغن يظهر على المسرح جالساً على كرسي مرتفع في يسار المسرح وبمرافقتة آله عود .. يغني مخاطباً الجمهور بصيغه (الراوي) بمفردات شارحه، مفسرا لما سيأتي في هذا العرض (وبذلك جاء ادخال عنصري الغناء والموسيقى لاستكمال تقـنيات العرض الملحمي .. كما حددهـا بريشت نفسه)********

أما الكلمات الغنائية فكانت :-

انتبهوا يا ساده

هذا عرض يكسر دائرة المألوف وروتين العادة

أوديب بثوب آخر ..

يخلع ثوب التاريخ وثوب الأسطورة

يهرب من دائرة الضوء .. ويحيا

خلف مراياك المكسورة

انتبهوا يا ساده ..

وبهذا تكـون الاغنيه قد اوضحت ان هنالك عرض مسـرحي وهنا جمهور وعـليه الانتباه ... وهنا تحقق دور المغنـي – الممثل– في المسرح البريشتي ... وقد شاركت الغناء جوقـة المنشدين بالانين . كان لحن الاغنيه من نغم (النهاوند)******** الشجي النغمات، والهادئ في وقعه على السامع ممـا اضـفى على اللحن روحا تطريبيه الى حد ما .. وكان الميزان (وحـده كبيره)********* بطيء ، هادئ ، والذي ساهم أيضا في تجسيد الروح التطريبية للحن.

في مشهد ظهور شخصيه (تيريسياس)عرّاف المدينة تنطلـق أغنيه من المغنى ذاته، وكانت الاغنيه من نغم الحجـاز علـى درجه النوا ، ويتمـيز هــذا المقـام الشرقــي بالشـجن والطراوة ، والتعبير الرومانسي . . . وكان الميزان الإيقـاعي للغناء (وحدة كبيرة) بطيء . وجاءت كلمات الأغنية تعاتـب عراف المدينة . . . بأنه صوت الحق وعليه أن يـدافع عـن الناس ويــــدافع عن حقوقهم ، ولا ينجرف خـلف الباطل المتمثل بالملك اوديب . . وكانت الكلمات :

تيرسياس يا صوت الحق الصارخ في البرية

يا وهج الشمس الساطع والكلمات الذهبية

أتصير قناعا للكذاب وتيجانا ورقيه

اتصير الكف الأسود للماكنه الوحشية

أتبيع القلب المبصر بالعين الحجرية

تيريسياس تيريسياس .

وبهذا كان توظيف هذه الاغنيه لشرح موقف،ودفع الاحداث الدراميه الى امام . . وتساهم ايضاً في الكشف عن حقائق ثابته تناقضت في شخصية تيرسـياس و(أن الالحان المغناة ل(ناصر هاشم) وأشعار عبد الستار عبد ثابت كانت اكثر قوه تعبيريه من المحور الاساس الذي جاء ثقيلاً اكثر منه معبراً عن فعل حركي وحوار فاعل يحمل دلالاته)[٣٩] . وساهمت الجوقه بالأنين المستمر مع الغناء لتزيد من القوه التعبيريه للغناء والفعل الدرامي . وعند خروج شخصية (تيرسياس) يعاد المقطع الاخير من الاغنيه وبنفس اللحن والميزان الإيقاعي لتأكيد الفعل الدرامي بواسطة الغناء ، وكانت الكلمات:

أتصير قناعاً للكذاب وتيجاناً ورقيه

أتبع القلب المبصر بالعين الحجريه

تيرسيـاس تيرسياس .

في مشهد ظهور شخصية " أوديب " المعاصر يستخدم عازف العود جملة موسيقية مكونة من نغمتين (صول – نوى) و(دو – جواب – كردان)وبزمن (بلاتش) فيما كانت طريقة العزف (فـرداش) وبقوة forte لتعطي الجانب التعبيري لهيئة (الملك اوديب) الذي ظهر بزي عسكري معاصر . . فيما كان أنين الجوقة يتصاعد مع الموسيقى بشكل ملحوظ . وقـد تكررت الحروف الموسيقية مرتين لتتماشى مع حركه ظهور (اوديب). ثم ابتدأ الغناء وكان المغني – الممثل – ذاته يعزف ويغني وقوفاًوموجهاً"الغناء لأوديب ، وكانت الاغنيه من مقام الحجاز على درجة (النوى) ايضاً . . وكان الميزان الايقاعي (هجع مصري) الذي يوحي بالرتابة القاتلة ، والفاجعة . وقد جاءت الكلمات الغنائية القصيرة شارحه ، تعرف للجمهور هذه الشخصية المسرحية التي ظهرت ، وقد تكررت الكلمات الغنائية مرارا للتأكيد . . وكانت الكلمات الغنائية :

أوديب الأرض الخربة والأزمنة المهجورة...

وكانت الاغنيه تحمل طابع الحزن الرومانسي الشفاف ، بروحيتها الغنائية ، مما أضفى عليها سمة التطريب وهو ما لا يتفق مع الغناء في مسرح بريشت .

الفصل الرابع

الاستنتاجات

١ . ساهمت الأغاني في التعليق على الشخصيات وشرحها وموقف هذه الشخصيات للجمهور – 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 لا يتفق ومسرح بريشت في توظيف الغناء في مسرحه

٤ . تم استخدام الجوقه بشكل ثانوي .

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

الهوامش

* هو أول نوع من انواع الشعر الغنائي الذي كان ينظمه الشعراء وينشـدونه في مهرجان ديونيسوس ، وكان هذا الشعر ينشد في بادئ الأمـر بمصـاحبة الناس (الأصح الناي) ، وكان يتخذ موضوعه من سطوة الآله ، عثمان نويه (المترجم) / المسرحية العالمية الاربيس تيكول ، بغـداد ، وزارة التعلـيم العالي والبحث العلمي ، المطبعة العصرية ، ج١ ، ص٨ .

١ــ ثيدوم فيني ، تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة : سمحة الخولي ومحمـد جمال عبد الرحيم ، القاهرة ، دار المعارف ، مطابع الاهرام ١٩٧٠ ، ص١٤.

2- Randolp Good man , Drama on stage (M,y, holt, Rinehart and Winston) 1978 p : 29.

** نسبة الى الاب (جريجوريس).

٣ــ ينظر : موسوعة الموسيقى فاجنر ، ثروت عكاشة ، الوطن العربي ، ص٩٣ ــ ٩٤.

٤ــ موسوعة الموسيقى فاجنر ، المصدر السابق ، ص٨٨.

*** هو فيلهلم ريتشارد فاجنر ، موسيقي المانى ولد عام ١٨١٣ م ، تبلورت في شخصيته عناصر التعبير الموسيقي المسرحي ، قدم العديد من الاعمال الاوبرالية الضخمة منها (الهولندي الطائر ، تريستيان وايزولده ، لوهنجرين...) ابتكر نوع من الالات الموسيقية اسماها (فاجنر توبا) استخدمها في اوبراته واستخدمها الموسقيين من بعده ، توفي في ١٨٨٣/٢/١٣.

٥ــ يوسف السيمي ، دعوة الى الموسيقى ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨١م ، ص١١٧.

٦ــ بريتولد بريشت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : د. جميل نصيف ، بيروت ، لبنان ، عالم المعرفة ، ص٢٠٢.

٧ــ يوسف عبد المسيح ثروت ، الطريق والحدود ــ مقالات في الأدب والمسرح والفن ، بغداد ، وزارة الإعلام ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٧ ، ص٥٠.

**** قام بتأليف الموسيقى والغناء طارق حسون فريد عام ١٩٥٨ ، ويعد اول اوبريت ظهر في العراق ، للمزيد من المعلومات ينظر : د. علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ، ص٩٥.

***** تأليف : فاروق محمد ، النصوص الغنائية ، عريان السيد خلف ، تمثيل : أنعام البطاط وإقبال نعيم ، إخراج : عوني كرومي ، قدم على قاعة المنتدى ببغداد ، ١٩٨٧م ،

٨ــ د. علي جواد الطاهر ، مسرحيات وروايات في مآل التقدير النقدي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٣ ، ص٥١.

****** أعدتها الفنانة عواطف نعيم ، عن قصة (الأم) لشيخوف ، أخرجها عزيز خيون ، قدمت في منتدى المسرح ببغداد عام ١٩٨٩م ، ساهم الباحث في موسيقى العرض .

٩ــ علي جواد الطاهر ، المصدر السابق ، ص١٠٨.

١٠ــ البستاني ، يعقوب افرام ، قاموس منجد الطلاب ، بيروت ، دار المشرق ، ط١٦ ، ١٩٨٦ ، ص٩٢٧.

١١ــ اليسوعي ، الاب لويس معلوف ، المجد ، بيروت ، الطبعة الكاثوليكية ، د.ت ، ص١٠٠.

١٢ــ مجموعة اللغويين العرب ، المعجم الوسيط ، المجمع اللغوي ، دار احياء التراث العربية ، بيروت ، د.ت ، ص١٠٥٤.

١٣ــ قاموس معجم الرافدين ببغداد دار الحرية للطباعة ،١٩٨٧ ، ص٣٦٧.

فنون البصرة ـــ

١٤ـ يعقوب ، ثورة يوسف ، التوظيف الجمالي للموروث الشعبي المصرية في العرض المسرحي العراقي ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص١٣.

١٥ـ خدسيف ، البروفسور مزا لشكيف ، فلكلوري ، ترجمة : د. مني المرء احمد ، ج١ ، السويد ، ١٩٨٤.

١٦ـ شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الوف سنة ، ثالث الفنون ، الاول ، ترجمة : فريس حشمة (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ج١ ، ص٥٠.

١٧ـ علي عبد الله ، الموسيقى التعبيرية ، ص١٩.

١٨ـ الاريس بيكول ، المسرحية العالمية ، ج١ ، ص٩.

١٩ـ جوليوس بورنتوني ، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ت : د. فواد زكريا ، مراجعة: د. حسين فوزي ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص٢٦.

٢٠ـ جوليوس بورنتوني ، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ص١٠٥.

٢١ـ يوسف السيسي ، نشوة الفن الموسيقي ، ص١١٧.

٢٢ـ بول هنري لانج ، الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونان الى عصر الرينايس ، ترجمة : احمد حمدي محمود ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص١٧١.

٢٣ـ علي عبد الله ، الموسيقى التعبيرية ، ص٢٠.

٢٤ـ جاك بورنوف ، المسرح الموسيقي في مجتمع متغير ، ترجمة : مني عبد الحميد ، غير منشور ، نسخة خطية لدى الباحث.

٢٥ـ علي عبد الله ، الموسيقى التعبيرية ، المصدر السابق ، ص٤٩.

٢٦ـ رجاء النقاش ، كلمات في الفن ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٧١ ، ط١ ، ص٨٣.

٢٧ـ علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ، ص٩٠.

٢٨ـ المصدر نفسه ، ص٩٠.

٢٩ـ للمزيد من المعلومات : ينظر : د. عبد الستار عبد مليك البرضاني ، حقي الشبلي وجهوده الريادية في تأسيس المسرح العراقي (١٩٢٦ ـ ١٩٢٩) ، مجلة فنون البصرة ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة البصرة ، كلية الفنون الجميلة ، العدد الاول ، السنة الاولى ، ٢٠٠٢، ص١١٩.

٣٠ـ علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ، ص٩٦.

******** تأليف يوسف العاني ، إخراج : سامي عبد الحميد ، الموسيقى : طارق حسون فريد ، تقديم : فرقة المسرح الفني الحديث ، بغداد ، ١٩٦٨ م .

٣١ـ للمزيد من المعلومات : ينظر : إبراهيم جلال في التوثيق والإبداع ، احمد فياض المفرجي ، بغداد ، مطبعة دجلة ، ١٩٩٩ ، ص٤٠ ـ ٤١.

٣٢ـ علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ، ص١٠٣.

٣٣ـ علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ، المصدر السابق ، ص٤٧.

٣٤ـ جاك بورنوف ، المسرح الموسيقي في مجتمع متغير ، المصدر السابق.

٣٥ـ ينظر : علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ، المصدر السابق ، ص٤٩.

٣٦ـ جاك بورنوف ، المصدر السابق .

٣٧ـ علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ،المصدر السابق ص٥٠

٣٨ـ المسرح الثوري ، دراسات في التراث الحديثة من ابسن الى جان جينيه ، روبرت بروستين ، ترجمة : عبد الحليم الشلاوي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص٢٤٢.

********* مقابلة مع الدكتور طارق العذاري ـ مخرج المسرحية ـ اجراها الباحث معه بتاريخ ٢٠٠٤/١/١٧.

********** مقام شرقي ، لون .. يمشي أيضا ابو الصغير وكذلك ابو ماجد

********** مزار ايقاعي عربي وحداثته

٣٣ـ عاصف احمد بجيي ، نقد عروض مهرجان المسرح العراقي (٧) أربعة عروض تريد أن تتوج ، جريدة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٩٥/٥/٢٩.

المقابلات

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