مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ١ ،العدد ٢ (أيلول ٢٠٢٥)، ص: ١٩ - ٣٦
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

دور فن الاوبريت في إثراء الأدب المحلي بمدينة البصرة

أ.م.د علي نجم عبدالله
مركز دراسات البصرة والخليج العربي، جامعة البصرة ،البصرة، العراق

المستخلص

يستعرض البحث دور فن الأوبريت في إثراء الأدب المحلي بمدينة البصرة , فقد أحتوى على المقدمة ثم الفصل الاول وتضمن: مشكلة البحث واهدافه واهميته وحدوده ومصطلحاته , ثم الفصل الثاني (الإطار النظري) فتضمن المبحث الاول : نبذة تأريخية عن فن الأوبريت , المبحث الثاني : دور الاوبريت في بلورة الهوية الادبية المحلية بمدينة البصرة ثم تناول الفصل الثالث(الإطار التحليلي): (منهج البحث , مجتمع البحث , عينة البحث , ادوات ومستلزمات البحث , تحليل عينة البحث , وأخيراً الفصل الرابع وتضمّن عرض نتائج البحث و الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات, ليختتم بالمصادر.

الكلمات المفتاحية:

دور , الاوبريت , اثراء , الادب.

The Role of Operetta in Enriching Local Literature in the City of Basra

Asst. Prof. Dr. Ali Najm Abdullah
Center for Basra and Arabian Gulf Studies, University of Basra, Basra, Iraq

Abstract

The research reviews the role of operetta art in enriching local literature in the city of Basra. It contained the first effort, then the first chapter, which included: the research, its objectives, importance, limits, and terminology. Then the second chapter (theoretical framework). The first section included: a historical overview of operetta art. The second section: the role of operetta in crystallizing the local literature of the city of Basra. Then the third chapter (the analytical framework): (research methodology, research community, research creativity, research tools and requirements, analysis of research creativity, the fourth chapter. The research results and individuality, recommendations, and suggestions are varied. Please refer to the sources.

Keywords:
role, operetta, richness, literature.

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ١ ،العدد ٢ (أيلول ٢٠٢٥)، ص: ١٩ - ٣٦
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

المقدمة:

تعد مدينة البصرة إحدى أبرز المراكز الثقافية في العراق حيث تشتهر بتاريخها الغني وتنوعها الثقافي الذي انعكس بشكل واضح على أدبها وفنونها ومن بين تلك الفنون التي لعبت دوراً محورياً في فترة السبعينات يبرز فن الأوبريت واحداً من أكثر الأشكال التعبيرية تأثيراً في المشهد الثقافي البصري.

إن فن الأوبريت بما يجمعه من موسيقى وغناء وحوار مسرحي لا يمثل مجرد وسيلة ترفيهية بل يتجاوز ذلك ليصبح وسيلة فعّالة في نقل القصص الشعبية والحكايات التراثية واغراض اجتماعية مختلفة التي تشكّل جزءاً أساسياً من الهوية الثقافية للمدينة من خلال هذا الفن, حيث تمكّن المختصون من ترجمة تجارب المجتمع البصري وموروثاته إلى أعمال أدبية وفنية تعكس الواقع الاجتماعي عبّرت عن تطلعات وآمال المدينة. (مشاري، ٢٠٢٥)

وبشكل عام يُعد الأوبريت شكلاً فنياً يجمع بين الموسيقى والغناء والتمثيل المسرحي والشعر وقد ساهم بشكل كبير في تطور الأدب المحلي البصري من خلال تقديم الشعر بنوعيه الفصيح والعامي والقصص والحكايات التي تعبّر عن التراث الثقافي والاجتماعي للمدينة نهاية ستينات وبداية سبعينات القرن العشرين.

يتطرق البحث إلى الدور الذي لعبه فن الأوبريت وكيفية تأثيره في إثراء الأدب المحلي بمدينة البصرة ومساهمته في نشر الوعي الثقافي والاجتماعي وتعزيز الهوية المحلية وإحياء التراث الشعبي من اللهجات المحلية والموروث وتبيان دور الموسيقى والمسرح والشعر الشعبي اضافة الى جهود الفنانين والأدباء البصريين في تطوير هذا الفن والمحافظة عليه كجزء لا يتجزأ من الإرث الثقافي للمدينة من خلال الاستعراض الواسع لأغلب الأعمال الأوبريتية البصرية مسلطاً الضوء على أهمية هذا الفن في الحفاظ على التراث الأدبي وتطويره بما يتماشى مع المتغيرات الاجتماعية والثقافية للمدينة.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

تُعد مدينة البصرة مركزاً ثقافياً أدبياً فنياً حيث ساهم موقعها الجغرافي المطل على الخليج العربي في تأثرها بعدة تيارات مسرحية وموسيقية ومن بين هذه الفنون برز فن الأوبريت بوصفه ظاهرة فنية متكاملة تجمع بين الموسيقى والشعر والأداء المسرحي مما أتاح له دوراً محورياً في التعبير عن القضايا الاجتماعية والثقافية المحلية حيث أسهم الأوبريت في إعادة إحياء النصوص الأدبية والشعرية البصرية بشتى اغراضه الاجتماعية والسياسية وغيرها مانحةً بعداً درامياً جديداً من خلال توظيف الموسيقى والإيقاع لتعزيز التفاعل الجماهيري مع المضامين الأدبية ,إذ تتمحور مشكلة البحث حول التساؤل الآتي:
ما هو دور فن الاوبريت وكيف ساهم هذا الفن في إثراء الأدب المحلي بمدينة البصرة ؟

فرضية البحث:

يقوم البحث على الفرضية التالية :

ارتباط فن الاوبريت في إثراء الادب المحلي بمدينة البصرة.

أهداف البحث:

يهدف البحث الى التعرف على دور فن الاوبريت في إثراء الأدب المحلي بمدينة البصرة.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في تحليل العلاقة التفاعلية بين الأوبريت والأدب المحلي وتسليط الضوء على دوره في تطوير الأشكال التعبيرية للنصوص الأدبية مما يجعله موضع دراسي ذا قيمة أكاديمية وثقافية تستدعي المزيد من البحث والدراسة.

حدود البحث:

الزمانية: ١٩٦٩:١٩٧٩

المكانية: مدينة البصرة

الموضوعية: دور فن الاوبريت في إثراء الأدب المحلي بمدينة البصرة

مصطلحات البحث:

١. دور: أن الدور في مفهومه العام يعني سلسلة من التعيينات التي يقوم بها الشخص المنوط عليه الدور والذي يحتل موقعاً في إطار مؤسسي اجتماعي أو مهني (الكبيسي، ٢٠٠١، صفحة ٩), كذلك يعرّف الدور بأنه مجموعة من الأفعال التي يقوم بها الفرد ليؤكد احتلاله المركز. (عبد الهادي، ٢٠٠٩، صفحة ١١٨)

٢. الاوبريت: شكل غنائي مصغر عن الاوبرا فهي مسرحية يؤديها الممثل بلغة (النثر) ويدخل فيه الشعر كما هو الحال في الأوبرا وقد اخذت هذه التسمية بالشيوع منذ القرن الثامن عشر لغرض التمييز بين المسرحيات الهزلية التي كانت تؤلف خصيصاً للسخرية من الطبقة البرجوازية. (العباس، ٢٠١٠، صفحة ٣٠٨)

٣. الأدب: لغةً ترجع أصل الكلمة في اللغة العربية إلى الجذر الثلاثي (أَدَبَ) وهو مشتق من الفعل أَدِبَ بمعنى دُعي إلى مأدبة طعام ثم تطور بعد ذلك معناه ليشمل الدعوة إلى مكارم الأخلاق والمحاسن (ابن منظور، ١٩٥٨، صفحة ٢٠٤), وعرف الجاحظ الأدب اصطلاحاً وهو الأخذ من كل شيء بطرف. (هارون، ١٩٦٥، صفحة ٧٣)

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ١ ،العدد ٢ (أيلول ٢٠٢٥)، ص: ١٩ - ٣٦
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

٤. الأدب المحلي: هو عبارة عن مجموعة من النتاجات الأدبية النابعة من البيئة الجغرافية إذ تعبّر عن مكوّنات الهوية الاجتماعية والتاريخية واللغوية لمجتمع ما مستخدمةً اللغة أو اللهجة او الأساليب الفنية المحلية بوصفها وسائل للتعبير الفني.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول : نبذة تأريخية عن فن الأوبريت

المبحث الثاني : دور الاوبريت في بلورة الهوية الادبية المحلية بمدينة البصرة

ما أسفر عنه الإطار النظري

المبحث الأول: نبذة تأريخية عن فن الأوبريت

ظهر الأوبريت في اوربا بداية القرن التاسع عشر ميلادي بوصفه تطوراً فنياً عن الأوبرا إذ جمع بين عناصر المسرح والغناء والحوار لكنه اتخذ طابعاً شعبياً يختلف عن الأوبرا التي تتسم بالقواعد الصارمة في التلحين والأداء وفي المقابل يتميز الأوبريت ببساطة ألحانه وسهولة حفظه مما جعله أكثر قرباً الى عامة الشعب وبذلك فإن الأوبريت لا يُعد مجرد فن غنائي مسرحي بل يمثل حالة فنية وجمالية تُترجم من خلالها ملامح البيئة الاجتماعية بكل ما تحمله من قيم وتقاليد وتُسهم في تشكيل وعي جمالي جماعي عبر ما يحمله من دراما موسيقية وحوار نابض بالحياة. (عبدالله، ١٩٩٥، صفحة ٢٥)

كان الاوبريت في فرنسا بالأساس أدب درامي أكثر مما هو موسيقي فقد أبدع الموسيقي الفرنسي (جاك اوفنباخ) الروسي الاصل في إنتاج أوبريتات ذاع صيتها آنذاك كأوبريت (كارمن , هيلين الجميلة) وغيرها حيث جعل الاوبريت شكلاً فنياً عالمياً ممهداً بذلك المزج بين الحوار والموسيقى منطلقاً للعالمية. (عيد، ٢٠٠٦، صفحة ٢٨٧)

ولعل من أهم ملحني الاوبريت عالمياً هو الموسيقي النمساوي (يوهان شتراوس) صاحب الامكانيات المعروفة في فن الاوبريت كنوع من التعبير الدرامي فكانت اغلب اعماله تحمل اللحن الراقص من نوع (الفالس) التي ذاع صيتها حتى القرن التاسع عشر الميلادي, وتعتبر أوبريت (انديجو) أول أوبريت عبّر شتراوس عن المضمون الفني للّحن والايقاع ورسم الشخصيات الدرامية في افضل حالاتها واعطاءها المرتسمات والابعاد الحقيقية للشخوص التمثيلية اضافة الى العديد من الأوربيات التي قدمها منها (الف ليلة وليلة , ليلة في البندقية , البارون الغجري) ومن هنا بدأت مرحلة واسعة النفوذ التعبيري في قدرته بالسيطرة على ابراز العمل الموسيقي دون نقص واتصفت اعماله بالأعجاز الفني والعظمة. (فريد، ١٩٨٩، صفحة ٢٤٧)

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ١ ،العدد ٢ (أيلول ٢٠٢٥)، ص: ١٩ - ٣٦
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

بعد ذلك اتسعت رقعة فن الاوبريت اوربياً لينتشر عالمياً وصولاً للعربية كأحد الأشكال الموسيقية التي تطورت فيما بعد بفضل جملة من الموسيقيين الذين مهدوا الطريق نحو الابداع الجمالي لهذا الشكل الموسيقي المميز, فقد ظهر الاوبريت نهاية القرن التاسع عشر في سوريا على يد الفنان ابو خليل القباني الذي يعتبر رائد المسرح الغنائي العربي حيث نقل الاغنية من التخت الشرقي الى المسرح التمثيلي فأصبحت الاغنية جزءاً من العرض المسرحي فقدم ما يقارب ثلاثين مسرحية امتازت بالطابع الانشادي الفردي والجماعي بالإضافة الى الرقص ومن اشهر اعماله الأوبريتية (عايده , أنس الجليس , الشاه محمود)وغيرها ثم سافر الى مصر مع مجموعة من الفنانين والممثلين حيث قدم مسرحية (أنس الجليس) عام ١٨٨٤م فإزداد شهرةً أكثر وتتلمذ على يده الكثير من مبدعي المسرح آنذاك. (Bakhtin, 1981)

بعدها تشكّلت عدة فرق مسرحية لتقدم فن الأوبريت في مصر منها فرقة صدقي الكسّار التي قدمت مجموعة من الأوبريتات المأخوذ معظمها من النصوص الفرنسية وفرقة نجيب الريحاني التي قدمت أوبريت (العشرة الطيبة) الحان سيد درويش المأخوذة من المسرحية الفرنسية (اللحية الزرقاء) , ثم قدمت فرقة الريحاني من الحان داود حسني أوبريت (شمشون ودليلة) كأول أوبريت باللغة العربية الفصحى بعد أن ترجمها الفنان بشارة واكيم الى الفرنسية ليقدم وبعد نجاح هذا الاوبريت اكمل الملحن داود حسني بتقديم العديد من الأوربيات الناجحة منها (شاه بندر , معروف الاسكافي , الليالي الملاح , أميرة الاندلس, الشاطر حسن). (Hall, 1990)

كذلك يُعد الفنان اللبناني(مارون النقّاش) أحد ابرز الفنانين الذين أسسوا للمسرح العربي أهمية كبيرة الذي قضى سنوات عدة في ايطاليا حتى أحتل فن الاوبريت شغفه الكبير فلما عاد الى لبنان قدم مسرحية (موليير) تحت عنوان البخيل عام ١٨٤٨م الذي حقق فيها نجاحاً واسعاً وقدم بعد ذلك العديد من الاعمال المسرحية منها(ابو الحسن المغفل , هارون الرشيد , ألف ليلة وليلة). (التكريتي، ٢٠٠٢، صفحة ٣٠)

وتعتبر فترة النهضة العربية للموسيقى وانصافاً هي الربع الاخير من القرن التاسع عشر الميلادي كمحاولات فردية من قبل مؤسسي فن الاوبريت والمسرح الغنائي عربياً كأبو خليل القباني والنقّاش ويوسف خياط و داود حسني وغيرهم وصولاً لبداية القرن العشرين وبزوغ العديد من الاسماء المهمة في تأريخ فن الاوبريت كـــ(سلامة حجازي) مؤسس المسرح الغنائي بمصر وسيد درويش وزكريا احمد. (سلمان م.، ٢٠١٩، صفحة ٤٨)

قدم سيد درويش الأوبريت بشكل متجدد عما كان معروف عنه الذي جمع بألحانه بين التعبيرية والشجن والفكاهة حتى انه كسر القاعدة وقام بالتمثيل والغناء بأغلب اعماله الأوبريتية منها (العشرة الطيبة , شهرزاد , البركة) حملت مضامين عدة منها سياسية واجتماعية. (هارف، فن الاوبريت، ٢٠١٣، صفحة ٢٤)

بعد ذلك تشكّلت العديد من الفرق المسرحية في مصر بداية القرن العشرين وصعوداً قدمت من خلالها العديد من الأوربيات الغنائية منها فرقة منيرة المهدية , فرقة صالح عبد الحي , فرقة المطربة

ملك , فرقة اولاد عكاشة , فرقة فوزي منيب , فرقة يوسف وهبي , وغيرها وكانت هذه الفترة بحق نهضة المسرح الغنائي العربي فبرز نجم الملحن محمد القصبجي وزكريا احمد وكامل خلعي ومحمد عبد الوهاب وسجّلت مصر الريادة في هذا الشكل الغنائي الجديد. (سلمان م.، ٢٠١٩، صفحة ٤٦)

انتهج الملحن المصري سيد مكاوي نهج سيد درويش في تقديم فن الأوبريتات فأنتج اوبريت (الليلة الكبيرة) اعتماداً على الفلكلور المصري الشعبي وعامة الباعة المتجولون ما زالت تلك الالحان خالدة بذهن الفكر العربي. (حافظ، ١٩٧٨، صفحة ٢٥)

اما في سوريا تحديداً في عام ١٩٢٤م قدم الفنان كميل شامبير مع فرقة النادي الكاثوليكي اوبريت غنائي (حلب على المسرح) التي لاقت رواجاً واسعاً لتتوالى نجاحات وانتعاش فن الاوبريت الغنائي في سوريا استحسان المتلقين , ويمكننا الجزم بأن فن الاوبريت الذي برز في سوريا وازدهر في مصر لم تعرفه بلدان الوطن العربي الا بعد زيارات الفرق المسرحية لتلك الاقطار كفرقة ابو خليل القباني وفرقة دار التمثيل العربي لسلامة حجازي في مصر وفرقة سليمان قرداحي التي يعزى لها الفضل في تأسيس اول فرقة مسرحية في تونس عام ١٩٠٩. (الشرقي، ١٩٧٧، صفحة ٢٠٧)

برز المسرح الغنائي في العراق تحديداً في مدينة الموصل بداية القرن العشرين حيث شكّل الفنان عبد المنعم الغلامي اول نادي ادبي يتولى النشاطات المسرحية في المدينة وتوعية الشباب فنياً وادبياً فقدمت العديد من المسرحيات آنذاك فأزدهر فن الاوبريت بمدينة الموصل كأول مدينة نشأ فيها لينتقل بعد ذلك الى بغداد وتأسست العديد من الفرق المسرحية والنوادي المتخصصة بتقديم الاعمال المسرحية الا ان الاوبريت لم يشهد انتشاراً وشهرة الا من خلال مدينة البصرة خلال حقبة سبعينات القرن العشرين وما قدموه مبدعي هذا الفن. (عبد الحميد، ٢٠١٢، صفحة ٢٨)

المبحث الثاني: دور الاوبريت في بلورة الهوية الادبية المحلية بمدينة البصرة

يكتسب فن الأوبريت بمدينة البصرة أهمية وخصوصية من حيث دوره في التعبير عن الوجدان الجمعي في تجسيد الموروث الشعبي وصياغته الخطابية الادبية والفنية التي تعكس الهوية الثقافية المحلية الذي لعب دور هام في الأدب المحلي من خلال لغته الشعرية وصوره الرمزية وتناوله لقضايا إنسانية ومجتمعية متجذرة في البيئة البصرية المختلفة. (فاضل، ٢٠١٤، صفحة ١٠)

شهدت البصرة لأول مرة بتاريخها الفني والادبي تقديم اعمال اوبريتية غنائية مباشرة على المسرح ذات حوارات منغمة لم يشهدها العراق بأكمله مسبقاً إذ اكسبها صبغة ثقافية جديدة حيث عمل الاوبريت على توظيف عناصر الموسيقى والشعر والدراما في وحدة ادائية متكاملة المرتسمات التعبيرية وعليه تعتبر هذه المرحلة مرحلة التحولات الادبية الفنية المعاصرة الجديدة وقد نقل فنانو البصرة فن الاوبريت لبغداد نهاية ستينات القرن الماضي من خلال اوبريت بيادر خير إذ كانت فكرة جريئة وجديدة على واقع

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ١ ،العدد ٢ (أيلول ٢٠٢٥)، ص: ١٩ - ٣٦
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

الغناء العراقي حذا حذوهم العديد من ملحني البصرة آنذاك للتوجه لفن الاوبريت كمجيد العلي ونجم مشاري وهاشم يوسف وكوكب حمزة وطارق الشبلي وطالب غالي والكثير فيما بعد. (التميمي، ٢٠٢٥)

تشكّلت فرقة المسرح الفني الحديث عام ١٩٦٨ بمدينة البصرة فقدمت العديد من المسرحيات وتضمنت العديد من اللوحات الغنائية منها(العروسة بهية والمفتاح) فقدم الشاعر علي العضب العديد من الاغاني داخل النصوص المسرحية فكتب لوحات غنائية عدة منها: صندوگنه العالي , دولابي عبادان , كللي كاوه , ثورة العشرين التي اخرجها المخرج قصي البصري وطالب جبار وقام بتلحينها الفنان طالب غالي وعبد القادر احمد وهاشم يوسف , ومن هنا بدأ الشاعر العضب بتأسيس المسرح الغنائي بعد ان كان مقتصراً على لوحات غنائية فكتب العديد من الأوبريتات ليقدم اشهر اوبريت عراقي من اشعاره هو اوبريت (بيادر خير) قصة ياسين النصير من الحان حميد البصري واخراج قصي البصري وبطولة فؤاد سالم وشوقية العطار وشارك بالتمثيل الفنانين (طالب غالي , ضياء البصري , قصي البصري , سيتاهاكوبيان) وغيرهم. (العضب، ٢٠١٩، صفحة ٣٤)

وفي عام ١٩٧٠ قُدم أوبريت (نيران السلف) تأليف ابراهيم الشمسي وكريم راضي العماري من إخراج جبار صبري العطية والحان الفنان مجيد العلي قُدم على قاعة الخُلد في بغداد وكان موضوع الاوبريت يتمحور حول قضايا الفصل العشائري والنهوة في حياة الريف, كذلك قدم العلي أوبريت أفراح الموانئ وأوبريت دواغ الفرح وقد أخرجها تلفزيونياً لأول مرة المخرج إحسان السامرائي. (الربيعي، ٢٠٢٥)

بعد ذلك قُدم أوبريت (المطرقة) عام ١٩٧١ من فكرة الاديب ياسين النصير وكلمات علي العضب والحان طالب غالي واخراج قصي البصر كذلك قدم على قاعة الخُلد ولاقى الاوبريت اصداءً كبيرة كأول اوبريت غنائي يُقدم مسرحاً غنائياً ملتزماً وهادفاً ليصبحا هذا الاوبريت وبيادر خير عملان ذا ظاهرة ملفتة وبصمة في مجال الاوبريت في العراق. (العضب، ٢٠١٩، صفحة ٣٤)

كذلك قدمت البصرة أوبريت العروسة بهية عام ١٩٧١م من إعداد عبدالاله عبد القادر معتمداً على كتابات الاديب السوري نجيب سرور الحان طالب غالي واخراج قصي البصري, ومن الأوبريتات التي قدمتها البصرة عام ١٩٧١م وحصلت على المرتبة الاولى في بغداد ضمن انشطة النشاط المدرسي هو اوبريت (ما ابيع طوگي) تأليف ابو سرحان والحان كوكب حمزة. (صابر، ٢٠٢٥)

ومن أشهر ما لحّن الفنان نجم مشاري أوبريت (الطوفة) عام ١٩٧١م كلمات داود الغنام أخرجه الفنان قصي البصري قدم على قاعة ثانوية البصرة للبنين بمشاركة عدد من الممثلين الذين اصبح لهم شأن على الواقع المسرحي العراقي منهم(محمود ابو العباس , كريم عبود , عبدالله عبد علي , هشام شبر, زحل الحجري , صالح مهدي واخرون) وفي عام ١٩٧٢م لحن مشاري أوبريت (الشموع) كلمات الشاعر داود الغنام اخراج جواد التميمي وقدم على مسرح ثانوية البصرة للبنين كذلك لحن أوبريت (گصينه أيد الصرگال) مناصفة بينه وبين الملحن ذياب خليل قُدم عام ١٩٧٣ من كلمات جبار النجدي حيث قام

مشاري بالمشاركة في غنائه وبطولته التمثيلية قدم على مسرح ثانوية القبلة وقاعة ثانوية الزبير ذات العام. (مشاري، ٢٠٢٥)

وبحسب رأي الملحن البصري نجم مشاري (مشاري، ٢٠٢٥) أن اهم ما ميّز فن الاوبريت البصري هو تقديمه الشكل والمضمون شعرياً وموسيقياً وتمثيلاً واخراجاً مع تنوّع اختيار المواضيع الشاملة بالاعتماد على الموروث الشعبي بالتالي انعكس ذلك على تنوعّ اللوحات التعبيرية الأوبريتية وهذا لم يأتي من فراغ بل من خلال تنوع ديموغرافية البصرة والتنوع الثقافي للمدينة.

اهم مميزات خصائص الاوبريت بشكل عام التي التزم بها الاوبريت البصري:

١. الحوار الغنائي الشعبي البسيط لغةً وتركيبة.
٢. تتجلى اهمية الشعر بالأوبريت بأنه مكمل للحوارات المسرحية فتعمل على ايصال فكرة العمل لتأخذ الموسيقى دورها الحقيقي بالتعبير.
٣. استخدام الحان بسيطة وسهلة الحفظ والتي لا زالت محفوظة بذاكرة الشعب.
٤. اشتراك الكاتب المسرحي والمؤلف الشعري مما يجعل العمل متشبعاً بين الرؤية المسرحية والفكرة الشعرية.
٥. استخدام مواضيع وقضايا تمس حياة الناس مباشرة.
٦. البناء المتماسك القصصي والإخراجي والموسيقي.

ما أسفر عنه الإطار النظري:

١. أثبت فن الأوبريت في مدينة البصرة حضوره ليس فقط كمنتج فني بل كان وسيط أدبي وجمالي أسهم في بلورة الهوية الثقافية المحلية من خلال الكمّ الهائل من الانتاج آنذاك.
٢. أثرت الظروف والاحداث والتيارات الفكرية التي مرت بها مدينة البصرة الى بلورة فن الاوبريت.
٣. عمل الأوبريت على تحويل الأدب الشفاهي المحلي (الموروث الشعبي) إلى أعمال فنية متكاملة تجمع بين الأدب والموسيقى والمسرح.
٤. ظهور العديد من الفنانين والشعراء المختصين بفن الاوبريت بمدينة البصرة خلال فترة السبعينات.

الفصل الثالث: الإطار التحليلي

منهج البحث: اعتمد الباحث في بحثه الراهن المنهج الوصفي والتحليلي.

مجتمع البحث: يشكّل مجتمع البحث وبحسب تقصي الباحث ضمن حدود البحث ومن خلال المقابلات الشخصية للخبراء والتي كانت بحدود (٩) أوبريتات.

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ١ ،العدد ٢ (أيلول ٢٠٢٥)، ص: ١٩ - ٣٦
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

عينة البحث: اختار الباحث أوبريت (بيادر خير) من خلال مجتمع البحث بشكل قصدي للأسباب التالية:

١. اول تجربة اوبريتية في مدينة البصرة.
٢. ثراء النموذج موسيقياً وادبياً.
٣. يعتبر بيادر خير وثيقة فنية توثق لمرحلة زمنية مهمة من تطور فن الاوبريت للمدينة إذ شكّلت هوية ثقافية محلية هامة.
٤. يحمل الاوبريت مضامين البيئة البصرية من حيث اللهجة والرموز والعادات الاجتماعية.
٥. توافر التسجيل الصوتي.

ادوات ومستلزمات البحث:

١. استمارة استطلاع رأي الخبراء.
٢. جهاز حاسبة لابتوت لكتابة ومشاهدة العينة وتحليلها.
٣. المقابلات الشخصية.

تحليل العينة:

١. الشعر الشعبي: علي العضب , ذياب كزار
٢. الشعر الفصيح: خالد الخشّان
٣. الحوار: ياسين النصير
٤. اللحن: حميد البصري
٥. غناء: فؤاد سالم , شوقية العطار , لويس توماس , سيتا هاكوبيان , طالب غالي.
٦. سنة العرض: ١٩٦٩ في قاعة الخُلد
٧. مفردات الحوار واللوحات الغنائية: بصرية وجنوبية
٨. الممثلين: عبدالاله عبد القادر , عبد الامير السلمي , علي الزبيدي , عادل الجبوري , ضياء البصري , انتصار هاشم , عدنان هاشم , حسين عبد القادر , عبد القادر عبد الرحيم , سليفا اوهانيسيان , ابراهيم ابو الهيل , خالد الخزان , ليلى البصري , سلمى ابراهيم , ضياء البصري , قصي البصري.
٩. الاخراج: قصي البصري
١٠. فكرة الاوبريت: تتمحور حول هجرة الفلاحين من الريف إلى المدينة التي انتشرت في تلك الفترة بشكل كبير وتقديمها بشكل فني جمع بين الحوارات الموسقة واللوحات الغنائية التي جمعت بين اللهجة المحلية والشعر الفصيح , تكوّن الاوبريت من ثلاثة فصول:(الفصل الاول وتضمّن اربعة مشاهد متنوّعة الحوارات المصاحبة للموسيقى) ثم (الفصل الثاني وتضمّن أربعة لوحات غنائية

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ١ ،العدد ٢ (أيلول ٢٠٢٥)، ص: ١٩ - ٣٦
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

متنوعة) واخيراً (الفصل الثالث) عبارة عن لوحة غنائية ختامية.

١١. الديكور: من تصميم الفنان البصري محمد رضا السهيل حيث اشتملت الديكورات مشاهد من المدينة والريف وادوات الزراعة وتنوّعت ازياء الممثلين بين لباس المدينة والريف.

١٢. تصنيف بعض المفردات المحلية المستخدمة: (مشاري، ٢٠٢٥) (سلمان ا.، ٢٠٢٥)

المفردة	معناها	المفردة	معناها
رويهي	اسم ذكر	سنبلي	مليئة
الگاع	الارض واصلها قاع	السجة	الطريق
خايب	ما بك لا ترد	عروگ	عروق
اطرجت	مشيت	سمل الهدم	الثوب القديم البالي
سلف	الريف والاجداد	نهبش	هو الضرب على المحصول بآلة لعزل الحب عن القشر
بلجن	يا ريت	اناطر	اراقب
سلاني	تعبير عن الاهتمام	انوكش	اقلب الشيء بيدي
تفكّر	انظر	سلف	المنطقة
يترادس	يرقص	تلهبني	تحرقني
هالصوب	هذه الناحية	جيله	طلق ناري
اعگطت	حذفت عليه الشيء	هملت دمعة	نزلت دمعة
يزبرني	ينهاني بصوت عالٍ	اثنه	غضب
ينابي	يتألم	جيفن	لأن
المزنة	سحاب تمر بسرعة ينزل غيثها وتذهب بسرعة	ضهضهب	اشارة الى الحصاد اي يحصد بسرعة
دولبنه	تشتتنا	صبّخت	اصبحت ملحاً
نحرنه	ذبحنا	حمية	اهل نخوة
شيمة	مروءة	ريعنه	اغنينا
سواجي	جمع ساقية		
الاباعر	جمع بعير	انحاف بالسره	تدخل في الدور بصمت وهدوء
تلفينه	لا تأتي	امشونه	هيا بنا
الريّع	المتفتح الينع	اجدامك	اقدامك
وشاية	نقل الاخبار	سواجينه	ذكرياتنه

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ١ ،العدد ٢ (أيلول ٢٠٢٥)، ص: ١٩ - ٣٦
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

التحليل السيميائي للبناء الموسيقي والادبي:

دلالة العلامة المباشرة: وتضمنت الكلمة والصورة والمشهد في البنية اللغوية فقد استخدمت اسماء محلية كرمزية ثقافية للمجتمع الريفي والمدينة: كـــــ(حمود , سليمة , جبار , مرزوگ , سعود , سليم , محسن , رويهي , شلتاغ , احسيّنه , حسين) كذلك استخدم صورة الفلاح (حمود) المُحب لأرضه وزرعه وارتباطه بها واستخدم رمزية شيخ العشيرة في قول الحق وحل النزاعات كذلك استخدم شخصية الاقطاعي المتسلط على مزارعيه والسركال الشخص الذي يعينه الاقطاعي نائباً عاماً مطلقاً لمتابعة مصالحه واموره وتنفيذها.

ثم استخدم رمزية المكان كاستخدامه لمنطقة الفرات الاوسط للدلالة على الأصالة والكرم والشجاعة في(احنه من الفرات الاوسط اهل ديوان وحميّه) كذلك استخدم (الگاع) الارض الزراعية والنهر الصغير (مياه السقي) وادوات الزراعة المختلفة كالمسحاة والمنجل والمحراث والثيل , السنبل , الورد , الحنطة , الشلب , المشحوف , الناعور , واستخدم المضيف العشائري للدلالة على الكرم الجنوبي المعروف , كذلك في (لا مضايف بعد تضوي .. ولا بعد هاون يدوي ... ولا فناجين ونشامه...) حيث عبّر عن النعم الذي يعيشون فيه ومثلها بخير المضايف والهاون.

شخصيات ومهن: استخدم في الاوبريت عدة رمزيات لمهن وشخصيات محلية منها (الفلاح , البنت الريفية البسيطة , شيخ العشيرة , الافندي , عامل بناء , الاقطاعي , السركال , وذلك للدلالة على جمع جميع شرائح المجتمع واسقاطها قصدياً في النص لخلق صراع مدني ريفي في ايصال فكرة الاوبريت.

الموروث المحلي: استخدم اللباس العربي (الدشداشة والعقال) والدشداشة النسائية والعباءة المحلية , الدلة , مفردة السمراوية (المقصود بها البنت الجنوبية الجميلة) , الخلخال , ترجية , خنجر , الهوسات الشعبية مثل (الما يزرع ناخذ گاعه) , استعمل الشاعر كذلك وصفاً لأحدى قصص الموروث الشعبي وجاء بها في البيت الآتي(جنه سالوفة ازيرج وعنزه والشمريه) بمعنى اننا كان لنا شأن كبير وحديث الناس.

دلالة العلامة غير المباشرة: استخدمها الشاعر كإستعارة شعرية بالإشارة الى ان الديار هجرت في (والخيم مذلولة والدلة يتيمه) , كذلك استخدم الاستعارة في (امحلت كل ذيج السواجي وما بعد مرتته غيمه) للدلالة على الخير الذي كانوا يعيشون فيه , واستخدم (لا لول لوه) للدلالة على الرفض التام لأمر ما.

تحليل البناء الموسيقي:

- حملت شخصيات الاوبريت كلّاً بحسب مسماه كالفلاح (حمود) وجسد شخصيته الفنان فؤاد سالم اما شخصية (سليّمة) البنت الريفية جسدتها الفنانة شوقيّة العطار اما دور الارض فقد جسدتها بصوتها الفنانة سيتا هاكوبيان وجسد باقي الشخصيات كالعمال والشيخ والسركال طالب غالي

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ١ ،العدد ٢ (أيلول ٢٠٢٥)، ص: ١٩ - ٣٦
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

وقصي البصري ولويس توماس واخرون.

- بدأ الاوبريت بصوت الارض في عمل صرخات اوبرالية (سوبرانو) وقد استعمل الملحن مقام نهاوند الدوكاه في منطقة الجوابات مستخدماً (ديوان ثاني) بتتابعات نغمية متتالية ثم يتداخل معها صوت الكورال بعمل نغمات مطوّلة (خلفيات نغمية) هارمونية ثالثة منسجمة ليتم اعادة الجمل اللحنية مرتين استعداداً لدخول الحوارات الأوبريتية.
- بعد ذلك يأتي تمهيد الكمانات بتقنية (Tremolo) من نغمة الجهاركاه ليدخل صوت المرأة (سليمة) بالمناداة ياحمود بعمل ثالثة ناقصة (حسيني:كردان) وقد جسدها الملحن بشكل يتلائم مع حروف المد وياء المنادى بشكل متناغم موسيقياً بطول(اربعة أزمنة كاملة) ليعقبها ايقاع ثلاثي بمرافقة الفرقة الموسيقية بعمل جملة موسيقية من مقام الجهاركاه لم تتعدى جنس المقام الاصلي.
- ثم يعزف اربع مازورات من ايقاع الجورجينا بعدها يأتي غناء (العمال) الكورال (بالسلف والربعات..) ليعقبها صوت (سليمة) مغنيةً (ساهرات انا وتانيك..) من مقام الجهاركاه وهي مستوحاة من لحن اغنية (منك يالأسمر) التي لحنها صالح الكويتي في عشرينات القرن الماضي واللوحة تحمل الفرح الراقص متلائماً مع النص الحواري.
- بعدها يعزف ايقاع الجوبي من اربع مازورات ليعقبه غناء (العمال) الكورال وصوت (سليمة) (ساعة ويمر هالصوب..) بنفس لحن المقطع الذي سبقه ولكن بسرعة تتلائم مع نبرات ايقاع الجوبي وهذا نوع من الابداع الموسيقي الذي أسسه لأول مرة الملحن حميد البصري في فن الاوبريت.
- يدخل صوت الكمان بعمل نغمات كروماتيكية بتقنية (legato) ثم يعقبه صوت العود مستخدماً مقام نهاوند الدوكاه ثم آلة الكمان والفرقة لتكمل ذات الجملة الموسيقية تمهيداً لدخول آلة الناي بعمل تقاسيم منفردة من مقام حجاز النوا بعدها يدخل صوت حمود بغناء موال في (ياگمر بينه جروح...) , ليعقبها غناء سليمة من نفس المقام في (مو بيدي حتى اجفيك..) مستخدماً ايقاع المقسوم ليستمر حوار بين حمود وسليمة الى(امشينه غاد ابعيد..) ثم يعمل بعد ذلك مقام الهزام والارتكاز على نغمة (السيكاه) معبراً عن البُعد ويستمر الحوار بنفس المقام لنهاية المقطع (حگج ولا لوم).
- يبدأ المشهد الثاني الذي استخدم فيه الملحن ايقاع الهجع السريع وايقاع المقسوم بالتناوب مستخدماً مقام البيات على درجة الدوكاه بصوت شخصية جبار (قصي البصري) في(شزرعت شذريت...) ليحاوره (حمود) ليكونّا دويتو غنائي قصير ثم تهدأ الموسيقى ليدخل صوت العمال (بأهزوجة .. ذولة احنه النحصد..) من مقام بيات الدوكاه وقد استخدم ايقاع (الملفوف) ويمكن ان نوجز هذا المقطع بأنه حماسي يدعوا الى التكاتف والنخوة الذي عبّر عنه الملحن.
- يليه حوار غنائي بين جبار وحمود والمجموعة بعمل مقام بيات الدوگاه مستخدماً ايقاع مقسوم في (بگلبي هم جبير..) ثم يتحول الى مقام حجاز في (سمعت اسليمة بحس ..) ليستمر (جبار) بالحوار مخاطباً الجميع .

- ثم يجري حوار غنائي كذلك بين حمود وجبار والمجموعة من مقام نهاوند على الدوكاه بإيقاع متنوع بين الايوب والفوكس وبسرعات مختلفة ثم يتحول غناء جبار الى مقام النهاوند على درجة النوا في(بلجي حمود احسن من احمد..) محاوراً الغناء بينه وبين العمال كنوع من التناوب الغنائي.
- يدخل ايقاع يتناوب مع حوار مرزوك (طالب غالي) والعمال في (سمعتوا بالخبر..), بعدها يدخل غناء (حمود) بـــــ(هاي الناس عذبتنه..) بعمل موال من مقام نهاوند على الدوكاه.
- يبدأ المشهد الثالث بدخول والد حمود الفنان (طالب غالي) وعمه بعمل حوار منغّم من مقام راست الدوكاه في (ثجيل العار عالدنيا..) ليدخل موال بصوت حمود من نفس المقام في(اشلون ارحل واخلي ارضي...) ثم يستمر حوار بين حمود وعمه بمصاحبة موسيقية من الآلات الوترية (الكمانات والتشيللو) بعزف نغمة دوكاه مستمرة ليعود غناء الموال من مقام الراست على الدوكاه (يا عمي ارضي ..ارضي..) بعدها حوار من نفس المقام بين الاب والعم وحمود ثم يرجع حمود بغناءه من مقام الحجاز على الدوكاه في (سالوفة الشيخ بينه...) وهنا كأن الملحن اراد ايصال فكرة الحزن من خلال اللحن والنص الذي ألمّ بحتمية رحيل حمود عن زرعه وناسه , ثم جملة موسيقية قصيرة من جنس حجاز الدوكاه , بعدها يجري حوار بين سلمان وحمود دون موسيقى.
- يدخل المشهد الرابع بضربات ايقاعية متفاوتة النبرات مصوراً لحدث وتوجس شيء هام تمهيداً لحوار بين سليمة وحمود دون موسيقى في (عيب اتذلذل عيب..) ليدخل لحن من مقام شت عربان على الدوكاه واستخدم ايقاع المقسوم وايقاع الخشابة بصوت سليمة في (يحمود انه افديك بعمري...) ليدخل بعدها حمود بعمل نفس اللحن في (لا لا ما نيتي ارحل...) بعدها يتم التغيير الى جنس نهاوند على النوا بصوت حمود في(احلف بالحب..) واستخدم ايقاع فوكس ثم تدخل سليمة في (هاي انه دوم انتظر..) بعمل جنس عجم على النوا وايقاع مقسوم ثم يغنيان سوياً في(باجر لو بعده لو عكبه..) بعمل جنس عجم على النوا واستخدام ايقاع المقسوم وقد غنت سليمة اللحن الاساس وغنى حمود الهارموني باستخدام الدرجة الثالثة منها ليكون تآلف غنائي رائع الانسجام لينتهي الفصل الاول حيث بين الملحن مقدرته اللحنية في هذه اللوحة بسبب تنوع الحوارات الممزوجة بين الحب واللوعة والفراق.
- تدخل اغنية من الشعر الفصيح بصوت الارض (سيتا هاكوبيان) (انا امكم انا اختكم..) مستخدماً فيها الملحن مقام الراست على النوا وايقاع الملفوف ليحاورها العمال من مقام العجم على النوا في (تعالو .. تعالو).
- ثم اعادة للحن البداية اصوات السوبرانو بصوت الارض (سيتا هاكوبيان) تمهيداً لدخول الفصل الثاني من الاوبريت.
- يحدث حوار بين المزارع (رويهي) والعمال دون مصاحبة موسيقية ثم يدخل غناءه في(تميت اتهل والمنجل..) من مقام نهاوند على الدوكاه واستخدم الملحن ايقاع المقسوم والدويك والفوكس في نفس اللوحة بعدها يدخل صوت نسائي من خارج المسرح محاورةً رويهي من نفس الجمل اللحنية

, ثم يدور حوار اخر بين الافندي ورويهي من مقام بيات الدوكاه ثم يتحول غناء رويهي لمقام النهاوند على الدوكاه ثم يتحول الى مقام الراست على الدوكاه في (موش انه الجنت..) مع استخدام ايقاع المقسوم , ثم يختتم في الرجوع للحن صوت الارض.

- تدخل شخصية عامل البناء (شلتاغ) ليغني (بسنت الخير أزرعت...) مستخدماً مقام عجم الجهاركاه مستخدماً ايقاع الفوكس ثم يتحول الى ايقاع فالس مع لحن رومانسي تعزفه آلة الكمان ليتحول الى ايقاع الفوكس عند غناء العامل ثم يتحول الى مقام الراست على النوا في(احصدنه .. احصدنه..) ثم يستخدم جنس عجم العجم في(ما من باطل الا ويزهك..).
- تدخل اللوحة الثالثة من مقام بيات على النوا مستخدماً ايقاع الهيوا في (جنة سالوفة ازيرج..) بصوت العمال محاورين رويهي ثم استخدم جنس صبا على النوا في(نحرنه كل غنماتنه..) ثم يدخل العامل (شلتاغ) في (الذل يا ريح الذل..) بعمل مقام صبا على الحسيني مستخدماً ايقاع المقسوم , ثم يدخل صوت الارض مغنيةً (يا ارض ياسنابل..) من الشعر الفصيح من مقام شت عربان دون استخدام ضرب ايقاعي مشتركاً معها صوت كورال.
- ثم يحدث حوار غنائي بين رويهي وحمود والمجموعة في اللوحة الرابعة مستخدمين مقام نهاوند على النوا وايقاع فوكس وايقاع المقسوم ثم مقام راست على النوا في (حشّم كل فلاح..) ليتناوب مقامي اللوحة بين النهاوند والراست على النوا الى ختام اللوحة , ثم يعود صوت الارض مغنيةً (يا ارض ياسنابل..).
- يدخل صوت الارض مغنيةً لوحة (نغمة العصاري) من مقام الهزام على السيكاه وايقاع مصمودي صغير ثم تستخدم جنس بيات على النوا في (عدت يامهاجر..) ثم ترجع لمقام الهزام لختتم به.
- ثم يدخل ايقاع ايوبي منفرداً بداية لحن اغنية (لا لول لوه) من مقام الراست على الراست بصوت (سليمة) مع مشاركة العاملات (اصوات كورال نسائي) , ويشير (غالي، ٢٠٢٥) ان اغنية اللوحة الاخيرة الختامية (لا لول لوه) لم تكن موجودة ضمن الاوبريت بل جاءت اضافة من قبل الشاعر ذياب گزار وقد اختارها الشاعر لتكون ختامية معبرةً عن عودة الفلاحين لأراضيهم وزرعهم وقد استخدم مفردات بصرية كـــــ(لول لوه.., گوشر , الكنبر وغيرها..).
- ثم يدخل الفلاحين فرحين بعودة حمود لأرضه مرددين (يافرحة گاعك بالعودة..) وهي عبارة عن هوسات بصرية معروفة عند العشائر الجنوبية مؤكدين من خلال النص الشعري حول (المايرزع ناخذ گاعه) حاثين الفلاحين حول الهمة والعزم للعمل الزراعي والاهتمام بأرضهم وزرعاتهم , وقد استخدم الملحن لحن صوت الارض مستعيضاً بصوت رجالي ليتداخل مع الهوسات مؤكداً ومعبراً من خلاله تكاتف الهمم بين الجميع.

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ١ ،العدد ٢ (أيلول ٢٠٢٥)، ص: ١٩ - ٣٦
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

الفصل الرابع: نتائج البحث

نتائج البحث:

١. استخدام الاوبريت البصري اللهجة العامية تارة والفصحى تارةً اخرى وهذا يدُل على ثقافات المدينة المتعددة.
٢. قلة استخدام المقدمات الموسيقية في جميع لوحات الاوبريت.
٣. تنوع استخدام المقامات والاجناس والايقاعات في الاوبريت.
٤. من خلال تفاعلية النص واللحن وتفاعل الجمهور مع العرض فقد اتاح منصة لتمثيل الذات البصرية في مواجهة المتغيرات مؤكدةً أن الأدب المحلي لا يتجلى فقط في النصوص المكتوبة بل في الأداء الجماعي الحي الذي يُعيد صياغة الواقع من خلال الفنون.
٥. استدعاء الرموز التراثية والأسطورية من تاريخ البصرة مما اثرى الادب المحلي بالمدينة.
٦. تضمن الاوبريت بعض الالفاظ الدخيلة على اللهجة البصرية كما في(سلف , اتناك , يترادس , شنهي , موك عيوني .. وغيرها) وهنالك الفاظ اصلية حدث عليها بعض التغيير كما في (ثيلاية , بوية , اثويب , اضيجن , يزهك , ماي وغيرها) وقد خلى الاوبريت من الالفاظ المعربة.
٧. يعتبر أوبريت بيادر خير الشرارة الاولى لانطلاق فن الاوبريت في البصرة.
٨. نضوج الفكر الشعري في الاوبريت البصري.
٩. غزارة النتاج الموسيقي بمدينة البصرة من خلال ملحني الاوبريت الذين مهدوا الطريق للأجيال اللاحقة في طرح العديد من الاعمال الموسيقية المختلفة.
١٠. عمل الاوبريت البصري من خلال إعادة تشكيل وتقديم النصوص الأدبية بأسلوب غنائي متفرد.

الاستنتاجات:

١. للبصرة الدور الريادي في نشر فن الاوبريت عراقياً.
٢. يُعدّ الأوبريت فناً أدبياً مسرحياً تكاملي أسهم في تعزيز الوعي الثقافي لدى المجتمع البصري الذي عبّر عن قضاياه الاجتماعية والاقتصادية بلغة جمالية جامعة بين الشعر والموسيقى والمسرح.
٣. برزت في البصرة تجارب فنية رائدة في مجال الأوبريت منذ نهاية ستينيات القرن الماضي عكست تفاعل المدينة مع التوجهات الفنية بمختلف مدن العراق.
٤. لعب الأوبريت دوراً مهماً في الحفاظ على اللهجة والمفردات البصرية وساهم في تثبيت الهوية المحلية من خلال استحضار الرموز الشعبية والتقاليد المتوارثة.

التوصيات:

١. ضرورة الاهتمام بعمل ورش فنية وحلقات نقاشية في المؤسسات الفنية المختصة حول فن الاوبريت البصري للتعرف على منجزات عطاء فناني هذا الفن.
٢. تقديم ورش فنية تختص بالتعريف على منجزات فناني البصرة وما قدموه من خلال فن الاوبريت.

المقترحات:

١. اجراء دراسة مشابهة لفن الاوبريت في بغداد.
٢. ضرورة ارشفة وتوثيق الأوبريتات البصرية من خلال مبادرات أكاديمية ومؤسسات ثقافية تتولى حفظ النصوص.
٣. تشجيع الكتّاب المحليين على خوض تجربة كتابة الأوبريت من خلال إقامة مسابقات ونوادٍ ثقافية تعزز هذا الفن.

المصادر:

الكتب:

١. ابن منظور. (١٩٥٨). لسان العرب. القاهرة، مصر: دار المعارف.
٢. احمد بيومي. (١٩٩٢). القاموس الموسيقي (المجلد ١). القاهرة، مصر: الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي.
٣. بثينة فريد. (١٩٨٩). من اساطين النغم. القاهرة، مصر: دار المعارف المصرية.
٤. جميل نصيف التكريتي. (٢٠٠٢). المسرح العربي ريادة وتأسيس. بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية.
٥. حبيب ظاهر العباس. (٢٠١٠). اعلام ومفاهيم موسيقية (المجلد ج١). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.
٦. حسين علي هارف. (٢٠٠٨). المسرح التعليمي (المجلد ١). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
٧. حسين علي هارف. (٢٠١٣). فن الاوبريت. بغداد، العراق: دار ومكتبة عدنان.
٨. سامي عبد الحميد. (٢٠١٢). المسرح العراقي في مائة عام. بغداد، العراق: مطابع دار الاديب.
٩. شكر ناظم. (١٩٩٥). الادب والفن في جنوب العراق. بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.
١٠. شوقي ضيف. (١٩٩٢). الادب العربي وتاريخه وفنونه (المجلد ١). القاهرة، مصر: دار المعارف.
١١. صالح الشرقي. (١٩٧٧). اضواء على الموسيقى المغربية. الدار البيضاء، المغرب: دار الكتاب المغربي للطباعة.
١٢. عامر الربيعي. (٨ ٤, ٢٠٢٥). من ذاكرة البصرة المسرحية. تاريخ الاسترداد ٢٥ ٤, ٢٠٢٥، من الموقع الرسمي ديوان محافظة البصرة: https://basra.gov.iq/ar/index.php/permalink/1996.html
١٣. عبد الرزاق فاضل. (٢٠١٤). الهوية الثقافية في ادب البصرة. المأمون، ١٠.
١٤. عبدالسلام هارون. (١٩٦٥). الحيوان للجاحظ (المجلد ٤). القاهرة: مكتبة الخانجي.
١٥. عبدالله جمعة الكبيسي. (٢٠٠١). دور مؤسسات التعليم العالي في التنمية الاقتصادية للمجتمع. الدوحة، قطر: دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع.
١٦. عقيل زغير. (٢٠١٨). الالحان الدالة وتوظيفها في العرض المسرحي العراقي. بابل، العراق: مؤسسة دار الصادق للطباعة والنشر.
١٧. علي عبد العزيز العضب. (٢٠١٩). الاعمال الشعرية. البصرة: ديوان محافظة البصرة.
١٨. علي عبدالله. (١٩٩٥). المسرح الموسيقي. بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.
١٩. كمال الدين عيد. (٢٠٠٦). اعلام ومصطلحات الموسيقى الغربية. القاهرة، مصر: دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر.
٢٠. مجيد عبدالواحد النجار. (٧ ٧, ٢٠٢١). شاكر العطار ورحلة النهر الطويل. الفرجة.
٢١. محمود سامي حافظ. (١٩٧٨). موسيقى الشعوب. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية للطباعة والنشر.
٢٢. نبيل عبد الهادي. (٢٠٠٩). مقدمة في علم الاجتماع التربوي. عمّان، الاردن: دار اليازوي.
٢٣. يوسف السيسي. (١٩٨١). دعوة الى الموسيقى. الكويت، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب.

المقابلات الشخصية:

١. أ.م معتز قصي ياسين. (٢٦ ,٤ ٢٠٢٥). أثر الادب المحلي على المجتمع البصري. (الادب المحلي، المحاور)
٢. الاكاديمي قاسم محمد سلمان. (٢ ,٤ ٢٠٢٥). دور فن الاوبريت في اثراء الادب المحلي بمدينة البصرة. (الباحث، المحاور)
٣. الخبير الموسيقي يوسف التميمي. (١ ,٥ ٢٠٢٥). تاريخ فن الاوبريت في البصرة. (الاوبريت في البصرة، المحاور)
٤. طاهر سلمان. (١٣ ,٤ ٢٠٢٥). دور فن الاوبريت في البصرة. (علي نجم عبدالله، المحاور)
٥. عماد مجيد العلي. (١٥ ,٤ ٢٠٢٥). دور فن الاوبريت بمدينة البصرة. (حياة الفنان الرائد مجيد العلي وتأثيره على واقع الموسيقى البصرية، المحاور)
٦. الفنان نجم مشاري. (٢ ,١ ٢٠٢٥). دور فن الاوبريت في اثراء الادب المحل يبمدينة البصرة. (الباحث، المحاور) البصرة، العراق: علي نجم عبدالله.
٧. كاظم صابر. (٢ ,٤ ٢٠٢٥). فن الاوبريت بمدينة البصرة. (علي نجم عبدالله، المحاور)
٨. الملحن طالب غالي. (١٠ ,٥ ٢٠٢٥). دور فن الاوبريت في اثراء الادب المحلي بمدينة البصرة. (الباحث، المحاور)

الرسائل الجامعية:

١. محمد عبد الاله سلمان. (٢٠١٩). رسالة ماجستير : الخصائص الفنية للأوبريت في مدينة البصرة. جامعة بغداد.

References:

1. Bakhtin, M. (1981). The Dialogic Imagination. London: University of Texas Press Austin.
2. Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. Lawrence: Rutherford, Jonathan (ed.) Identity.
3. Rejewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation. Intermédialités: Literary Perspective on Intermediality.