دور العناصر الأساسية للموسيقى في الأداء المسرحي الكردي

The role of the main elements of music in Kurdish theatrical performance

أ.د. ناصر هاشم بدن

Nasser Hashim Badan

العراق-جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون المسرحية

University of Salahaddin -College of Fine Arts-Department of Music

شينى مهداوى احمد

Shene Mahdawi Ahmed

العراق - جامعة صلاح الدين - كلية الفنون الجميلة- قسم الموسيقى

Email; naser20221960@gmail.com,

Tel; 07712569920

الملخص

تتناول هذه الرسالة دور العناصر الأساسية للموسيقى — اللحن، إيقاع، التوافق الصوتي، والنص في عروض المسرح الكردي في مدينة السليمانية خلال الفترة الممتدة من عام ٢٠١٠ إلى عام ٢٠٢٥. وانطلاقًا من العلاقة التاريخية العميقة بين الموسيقى والمسرح كأداتين قويتين للتعبير الثقافي، يركّز هذا البحث على الكيفية التي تسهم بها العناصر الموسيقية في تعميق الأبعاد العاطفية والسردية والرمزية للعروض المسرحية ضمن سياق يتميّز بثرائه الفني وتحولاته الاجتماعية والسياسية.

وتتمحور إشكالية البحث حول السؤال الرئيسي التالي: كيف تسهم العناصر الموسيقية المدمجة في الممارسة المسرحية الكردية — لا سيما من خلال الآلات الوطنية الكردية والبُنى الأسلوبية — في تعزيز التعبير الدرامي وتجربة الجمهور؟ ومن خلال استكشاف التداخل بين الموسيقى والمسرح في هذا السياق الزماني والمكاني المحدد، تسعى الدراسة إلى تقديم مساهمة مركّزة في الخطاب الأوسع حول الأداء الثقافي الكردي.

منهجياً، تعتمد الرسالة على منهجية نوعية، يُشكّل التحليل النوعي إطارها الرئيسي من خلال دراسة البنى الموسيقية ووظائفها المسرحية، مع التركيز على الأبعاد التعبيرية والجمالية التي تسهم في بناء المعنى داخل العرض المسرحي.

يقتصر النطاق الجغرافي للدراسة على مدينة السليمانية، حيث تُحلَّل الممارسات الموسيقية لثلاث فرق مسرحية بارزة على مدار خمسة عشر عاماً. وتوفر هذه الدراسات حالة فريدة لفهم كيفية تطور الموسيقى داخل المسرح الكردي، وكيف تواصل تشكيل هوية العروض المسرحية وتأثيرها على المتلقي المعاصر.

تنقسم الرسالة إلى أربعة فصول رئيسية: يبدأ الفصل الأول بتأطير منهجي ومفاهيمي للبحث، يليه الفصل الثاني الذي يعرض الإطار النظري للعلاقة بين الموسيقى والمسرح. أما الفصل الثالث، فيقدّم تحليلاً تفصيليًا لأعمال مسرحية مختارة في السليمانية، بينما يختتم الفصل الرابع بأبرز النتائج والتوصيات للبحوث المستقبلية.

الكلمات المفتاحية الدور، العناصر الأساسية، الموسيقى، الكردية، الأداء المسرحي

Abstract

This thesis examines the role of the fundamental elements of music—melody, rhythm, harmony, and texture—in Kurdish theatrical productions in the city of Sulaymaniyah between 2010 and 2025. Rooted in the long-standing historical relationship between music and theater as powerful tools of cultural expression, the research focuses on how musical elements deepen the emotional, narrative, and symbolic dimensions of theatrical performance within a context marked by artistic richness and socio-political transformations.

The central research question explores how integrated musical components—particularly those involving traditional Kurdish instruments and stylistic structures—contribute to enhancing dramatic expression and audience experience in Kurdish theatrical practice. By investigating the intersection of music and theater in this specific temporal and geographical setting, the study aims to provide a focused contribution to the broader discourse on Kurdish cultural performance.

Methodologically, the thesis adopts a qualitative approach, with analytical emphasis on the structural and functional roles of music in theater. The research particularly highlights expressive and aesthetic dimensions that contribute to the construction of meaning within theatrical productions.

Geographically, the study is confined to Sulaymaniyah and analyzes the musical practices of three prominent theater groups over a span of fifteen years. These case studies offer a unique lens through which to understand the evolution of music within Kurdish theater and its ongoing influence on the identity of theatrical works and their impact on contemporary audiences.

The thesis is organized into four main chapters: the first outlines the methodological and conceptual framework; the second presents the theoretical background on the relationship between music and theater; the third provides a detailed analysis of selected theatrical works in Sulaymaniyah; and the fourth concludes with key findings and recommendations for future research.

Key words: Role, Main elements, Music, Kurdish, Theatrical performance

المقدمة:

شكّل التفاعل بين الموسيقى والمسرح أحد أقدم أشكال التعبير الفني في التاريخ الإنساني، حيث لم تقتصر الموسيقى على مرافقة العروض المسرحية، بل ساهمت في بناء أبعادها العاطفية والسردية. وفي السياق الكردي، لا سيما في مدينة السليمانية المعروفة بثرائها الثقافي وتطورها المسرحي، برزت الموسيقى كعنصر محوري يعكس التحولات الاجتماعية والسياسية، ويعزز التعبير الدرامي في العروض المسرحية المعاصرة.

تسعى هذه الدراسة إلى استكشاف كيفية توظيف العناصر الأساسية للموسيقى — اللحن، إيقاع، التوافق الصوتي، والنسيج — في المسرح الكردي في السليمانية بين عامي ٢٠١٠ و٢٠٢٥، مع التركيز على أدوارها السردية والعاطفية والرمزية. وتكمن أهمية هذا البحث في تقاطع مجالين تعبيريين مهمين في الثقافة الكردية، حيث لم يتم تناول دور الموسيقى في المسرح الكردي الحديث بالقدر الكافي أكاديميًا، رغم حضورها الواضح في التجارب المسرحية.

تطرح الدراسة إشكالية مركزية مفادها: كيف تساهم العناصر الموسيقية، لا سيما عبر استخدام الآلات الكردية التقليدية والبُنى الأسلوبية، في تعميق تجربة الجمهور وتعزيز البناء الدرامي في المسرح الكردي المعاصر؟ للإجابة عن هذا السؤال، يتناول البحث نماذج مختارة من عروض ثلاث فرق مسرحية بارزة في السليمانية، تتضمن تحليل سبع مقطوعات موسيقية تم استخدامها في تلك العروض.

تعتمد الدراسة على منهجية نوعية، تُركز على التحليل الموسيقي والتفسير الجمالي للعناصر الموسيقية ضمن السياق المسرحي، مع الرجوع إلى الدراسات السابقة التي تشكل مرجعية نظرية وتاريخية.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

تؤدي الموسيقى دورًا محوريًا في المسرح العالمي، حيث تُستخدم لتعزيز السرد، واستحضار الانفعالات، وتوجيه الجمهور خلال مجريات العرض. في المسرح الغربي، خاصة في المسرحيات الموسيقية، تُدمج الأغاني والأنغام في البنية الدرامية لتكشف مشاعر الشخصيات وتدفع الحبكة إلى الأمام أما في الثقافات الآسيوية،

فتلعب الموسيقى دورًا رمزيًا في تشكيل الجو العام من خلال استخدام آلات وتقنيات صوتية محددة (ومن خلال هذه العناصر، تصبح الموسيقى جزءًا لا يتجزأ من التجربة المسرحية.

في العالم العربي، تمزج العروض المسرحية بين التأثيرات التقليدية والمعاصرة، إذ تُستخدم آلات كالعود والقانون والدربكة لتجسيد التحولات العاطفية والدرامية، وتتكامل الموسيقى مع الحوار والمونولوجات لتوليد تأثير تعبيري مضاعفكما تساهم في نقل القيم الثقافية والتعليق على الواقع الاجتماعي

أما في العراق، فتتجلى الموسيقى المسرحية في بغداد والموصل والبصرة بأساليب متمايزة؛ ففي بغداد تُستخدم المقامات لتعميق اللحظة الدرامية، وفي الموصل تُدمج الموسيقى الكلاسيكية مع الشعر المغنى، بينما في البصرة يندمج الطابع الخليجي المحلي في التكوين المسرحي.

لكن في إقليم كردستان، ورغم غنى التراث الموسيقي، لم تحظَ العلاقة بين الموسيقى والمسرح الكردي بالبحث الكافي، لا سيما في مدينة السليمانية. هنا، تبرز إشكالية هذا البحث: كيف تُسهم العناصر الموسيقية مثل الآلات الكردية التقليدية، إيقاع، التوافق الصوتي، اللحن، والنسيج — في تعميق الأبعاد العاطفية والبنية السردية للعروض المسرحية الكردية المعاصرة؟

هدف البحث:

تتمثل الأهداف الرئيسية لهذا البحث في:

تحديد وتحليل العناصر الموسيقية الرئيسية المُستخدمة في المسرح الكردي في السليمانية، ودراسة كيفية تطور هذه العناصر على مدى خمسة عشر عامًا، واستكشاف دورها في تعزيز الرسالة المسرحية وتجربة الجمهور.

أهمية البحث:

تتجلى أهمية هذا البحث في تسليط الضوء على دور الموسيقى في المسرح الكردي، بوصفه مكونًا ثقافيًا وجماليًا لم يُتناول بالبحث الكافي سابقًا، مما يسهم في سد فجوة معرفية مهمة في الدراسات الموسيقية والمسرحية. كما يُقدّم تحليلًا جديدًا من منظور موسيقي وإثنوموسيقي لفهم العلاقة بين العناصر الموسيقية (الميلودي، إيقاع، التوافق الصوتي، والنسيج) والبنية السردية للعروض المسرحية في السليمانية. يُساهم البحث أيضًا في الحفاظ على التراث الفني الكردي من خلال التوثيق الموسيقي، ويُعد مرجعًا مفيدًا للطلاب والباحثين في مجالات الموسيقى والمسرح والدراسات الثقافية، ويدعو إلى مزيد من الدراسات المستقبلية حول الموسيقى المسرحية الكردية كوسيلة للتعبير الثقافي والحفاظ على الهوية.

حدود البحث:

حدود الزمان: ٢٠١٠ – ٢٠٢٥

حدود المكان :إقليم كردستان العراق /السليمانية.

حدود الموضوع :دور العناصر الموسيقية في عروض المسرح في إقليم كردستان العراق /السليمانية.

المصطلحات:

١الدور

اصطلاحًا :هو الشخصية التي يؤديها الممثل في المسرح، وتشمل الأبعاد الجسدية والعاطفية والتفاعلية.[١].

إجرائيًا :يشير إلى وظيفة الموسيقى في دعم السرد، وتحديد هوية الشخصية، وتحسين إيقاع المشاهد

العناصر الأساسية للموسيقى

اصطلاحًا :تشمل الميلودي، الريتم، التوافق الصوتي، التيمبر، الديناميك، والتكسجر، وتُستخدم لبناء التوتر العاطفي والدعم السردي [٢]

إجرائيًا :تُطبَّق هذه العناصر بشكل دقيق في التأليف المسرحي لتعزيز الرسائل الدرامية والانفعالية

الأداء المسرحي

اصطلاحًا :هو تمثيل حي يتضمن الحوار، الحركة، والعناصر البصرية لنقل الأفكار والمشاعر [٣]

إجرائيًا :يشمل تخطيط العرض، التدريب، التنفيذ، ودمج العناصر الفنية مثل الإضاءة والصوت

الموسيقى

اصطلاحًا :فن ترتيب الأصوات باستخدام عناصر كاللحن و إيقاع والتوافق الصوتي للتعبير الثقافي والعاطفي [٤]

إجرائيًا :تشمل الأداء الحي للمقطوعات، التفاعل مع الجمهور، والتفسير الفني من قِبل المؤدين

الفصل الثاني

الإطار النظري

التطور التاريخي لعناصر الموسيقى:

تطورت الموسيقى بوصفها شكلًا من أشكال التعبير الإنساني عبر العصور، حيث احتوت منذ القدم على عناصر أساسية مثل إيقاع، واللحن، وتوافق الصوتي. ومع مرور الزمن، وبفعل التنوع الثقافي والتكنولوجيا، توسّعت هذه العناصر وتعمّقت مفاهيمها. الموسيقى في الحضارات القديمة: اتّسمت الموسيقى الأولى بالإيقاع والغناء البسيط، كما ظهر في حضارات مصر وبلاد الرافدين. وقدّم الإغريق لاحقًا أسسًا نظرية للمقامات والسلالم

العصور الوسطى وعصر النهضة: شهدت العصور الوسطى تدوين الموسيقى وانتشار الترانيم الكنسية، بينما ازدهر تعدد الأصوات في عصر النهضة، ما أدى إلى تطوّر الكونتربوينت والتوافق الصوتي العصر الباروكي، الكلاسيكي، والرومانسي: أبرز الباروك الزخرفة والتوافق الصوتي، بينما ركّز العصر الكلاسيكي على البنى الموسيقية كالسمفونيات، في حين قدّم العصر الرومانسي بعدًا عاطفيًا أعمق وتوسعًا في التعبير الموسيقي[٥]

عناصر الموسيقى التقليدية: تتمثل العناصر التقليدية في:

١. إيقاع: تنظيم الأصوات زمنياً وهو عنصر جوهري منذ أقدم العصور

٢. اللحن: خط لحني متسلسل يُعد وحدة متكاملة للتعبير

٣. توافق الصوتي: تآلف النغمات في وقت واحد، تطوّر بشكل بارز في عصر النهضة والباروك

٤. الديناميك و التيمبر: التحكم بشدة الصوت (ديناميكا) ونوعيته (جرس)، وازدهرت مع تطور الآلات

توسّع عناصر الموسيقى في العصر الحديث:أضيفت عناصر جديدة مثل:

أ- النص: تفاعل الطبقات الصوتية، ويشمل تعدد الأصوات والتجانس)

ب-الشكل والستركجر: استخدام أشكال تجريبية ومفتوحة)

العناصر الرقمية: أساليب جديدة مثل التوليف والبرمجة الموسيقية.[٦]

عناصر الموسيقى اليوم

التعريفات الحديثة، اتسعت لتشمل عناصر تقنية وتحليلية جديدة التنوع الثقافي، أثّرت الموسيقات غير الغربية في توسيع المفهوم التكنولوجيا> غيّرت أساليب التكوين الموسيقي وطرق الأداء نظرة عامة على دور الموسيقى في المسرح، تلعب الموسيقى دورًا سرديًا وعاطفيًا في المسرح، تعزز من تطور الشخصيات، وتُحدّد الجو ولإيقاع، وتُسهم في إيصال الرسائل والمواضيع بشكل أكثر تأثيرًا

الموسيقى في المسرح القديم

المسرح اليوناني: كانت الموسيقى مركزية في التقاليد الدينية والدرامية، واستخدمت آلات مثل الأولوس والقيثارة المآسي والكوميديات: عبّرت المآسي عن المشاعر العميقة بالجوقة، فيما استخدمت الكوميديا الموسيقى لأغراض ساخرة

الجوقة والآلات: جسدت الجوقة القيم المجتمعية، وكانت مدعومة بآلات مثل الكيتارا والأولوس. المسرح الروماني: تبنّى الموسيقى من المسرح اليوناني لكن بتركيز أكبر على الترفيه والاستعراض، خصوصًا في الكوميديا [٧]

الديثرامب والموسيقى في المسرح اليوناني القديم

تعريف الديثرامب ودوره: الديثرامب هو ترنيمة غنائية كورالية نشأت لتكريم الإله ديونيسوس، وشكّل أساسًا لتطور المسرح اليوناني، خاصة التراجيديا. تطوّر من أداء جماعي بسيط إلى شكل درامي بفضل إدخال ممثل منفرد، غالبًا يُنسب إلى ثيسبيس

الخصائص الموسيقية: امتاز بتعقيداته الموسيقية، باستخدام القيثارة والناي، مع غناء جماعي ورقص متزامن يعكس الطابع الاحتفالي والانفعالي للطقوس.[٨]

البعد الثقافي والديني:كان جزءًا من المهرجانات الدينية الكبرى مثل ديونيسيا، ووسيلة مجتمعية لتعزيز الهوية الثقافية والديمقراطية الأثينية الإرث المسرحي والموسيقيأثّر على التراجيديا والأوبرا لاحقًا، خاصة من حيث استخدام الجوقة والتكامل بين الموسيقى والحركة والسرد

الموسيقى في مسرح العصور الوسطى

الدراما الليتورجية: نشأت داخل الكنيسة واستخدمت الترانيم الغريغورية لتعزيز الجانب الروحي للقصص الدينية، مثل آلام المسيح، وكانت الموسيقى عنصرًا أساسيًا في إيصال المعنى المقدس المسرحيات الليتورجية اعتمدت على الموسيقى لتنظيم إيقاع الدرامي، وإبراز الانتقالات، وغالبًا ما تضمّنت موتيتات وترانيم متعددة الأصوات

مسرحيات الغموض والأخلاق: امتزجت فيها الموسيقى المقدسة والدنيوية؛ استخدمت الأغاني الشعبية والرقصات لتوسيع جمهور المسرح مع الحفاظ على الرسائل الأخلاقية المسرح البلاطي والشعبي: تميّز المسرح البلاطي بالموسيقى المعقدة، بينما اتسم الشعبي بالبساطة والتفاعلية، مع ألحان مألوفة لجمهور العامة [٩]

الموسيقى في مسرح عصر النهضة

إعادة إحياء الكلاسيكيات: استُلهم من التقاليد اليونانية والرومانية، مع إدخال الجوقات والعناصر التمثيلية الموسيقية، مما مهّد لتطور الأوبرا المسرح الإيطالي والإنترميديو: أُستخدمت الموسيقى بين الفصول الدرامية (الإنترميديو)، بالإضافة إلى تأثير الكوميديا ديل آرتي، حيث استُخدمت الموسيقى والرقص لتحديد الشخصيات وتعزيز الكوميديا

الكوميديا المرتجلة: اعتمدت على الموسيقى الارتجالية والآلات مثل الكمان والفلوت لتقوية الأداء الكوميدي والشخصي، مؤثرة في الأوبرا المبكرة الإنترميديو والأقنعة: مثّلت هذه الأشكال بداية الأوبرا، باستخدام الموسيقى والدراما بشكل متكامل ضمن عروض رمزية واحتفالية (١٠).

الموسيقى في المسرح الباروكي والكلاسيكي

الأوبرا في الباروك والكلاسيك: برزت الأوبرا كشكل درامي موسيقي، بفضل ملحنين مثل مونتيفردي وموزارت، مع استخدام التلاوة والأوركسترا لتوسيع التعبير العاطفي الاختلافات الإقليمية: تميّزت فرنسا بالباليه والأناقة، وإنجلترا بشبه الأوبرا، وإيطاليا بالآريا والباس المستمر، ما ساهم في تطوّر الأوبرا كفن شامل الباليه في العصر الكلاسيكي: برز كفن تعبيري مستقل بفضل نوفير، وارتبط بالمسرح الموسيقي في فرنسا وإيطاليا، مؤسسًا لتقاليد القصّ من خلال الرقص

التأثير السيمفوني والكورالبثرت الموسيقى السيمفونية والكورالية على تطور المسرح الدرامي، باستخدام الكورال كشخصية جماعية، ودعم الأوركسترا لبنية السرد في أعمال مثل "فيديليو" لبيتهوفن، الموسيقى في العصرين الرومانسي والفيكتوري: شكّلت الموسيقى في هذين العصرين وسيلة للتعبير العاطفي والدرامي، واندمجت بالمسرح عبر الأوبرا والأوبريت، مما ساعد على تطور المسرح الموسيقي الحديث

استخدم المسرح الرومانسي الموسيقى للتعبير النفسي والدرامي، وبرز فاغنر بمفهوم "العمل الفني الشامل" والليتوموتيف لربط الموسيقى بالشخصيات بدأ المسرح الموسيقي الحديث في القرن التاسع عشر عبر الأوبريت الأوروبية، التي مزجت الغناء والدراما، ومهّدت لظهور برودواي اعتمدت الأوبريتات على الموسيقى والرقص والحوار الخفيف، واستخدمت للتعبير الكوميدي والعاطفي، ما شكّل نواة المسرح الموسيقي أثّرت الثورة الصناعية والتكنولوجيا على موسيقى المسرح من حيث الأداء والتأليف، ووسّعت جمهور المسرح ليشمل الطبقة الوسطى. (١١)

قدّمت ماينينغن نموذجًا مسرحيًا دقيقًا يجمع الموسيقى بالتمثيل والإضاءة، وكان لها أثر كبير على ستانيسلافسكي ومدارس الإخراج الواقعي ريتشارد فاغنر: أعاد فاغنر تعريف الأوبرا من خلال دمج الموسيقى بالدراما، وابتكر الليتوموتيف، وأثره لا يزال ظاهرًا في المسرح والموسيقى والسينما

الموسيقى في مسرح أوائل القرن العشرين: مثّلت الموسيقى وسيلة للتجريب الحداثي في المسرح، حيث اختلط الجاز والموسيقى الشعبية بالكلاسيكية، ما ساعد على ولادة برودواي عكست الموسيقى الحداثية القلق الوجودي والاضطراب عبر تناغمات متنافرة، كما في مسرح بريشت وويل و"بورجي وبس" لغيرشوين) أثّرت السينما على المسرح من خلال التفاعل الموسيقي والبصري، خاصةً بعد دخول الصوت، وبدأ المسرح يستلهم من تقنيات الموسيقى التصويرية دخل الجاز والموسيقى الشعبية إيقاعًا جديدًا للمسرح، وجسّدا تنوعًا ثقافيًا أمريكيًا، كما في "أوكلاهوما!" وعرض القارب.

أسّست مسرحية برودواي الموسيقية شكلًا جديدًا يدمج الموسيقى والدراما والرقص في إنتاج جماهيري موحد ومؤثر عالميًا الموسيقى في المسرح الحديث والمعاصر :شهد المسرح الحديث تنوعًا موسيقيًا واسعًا، من سوندهايم إلى الهيب هوب في هاميلتون، واستخدام التكنولوجيا لتوسيع التجربة المسرحية سمعيًا وبصريًا تحوّل المسرح الموسيقي من البساطة إلى التعقيد، متأثرًا بالتحولات الثقافية، من "قصة الحي الغربي" إلى هاميلتون التي كسرت التقاليد باستخدام الراب والبوب

في مسرح ما بعد الحداثة، أصبحت الموسيقى وسيلة تجريبية، تُستخدم بأساليب غير تقليدية تُحدث تجزئة وتشويشًا وتحدّيًا للسرد الكلاسيكي أدخلت الموسيقى الرقمية والتقنيات الحديثة إمكانيات صوتية جديدة، وخلقت عروضًا تفاعلية وواقعية افتراضية كما في "الأسد الملك" و"دير إيفان هانسن أعادت مسرحيات مثل "هاميلتون" و"الأسد الملك" تعريف الموسيقى المسرحية، حيث استخدمت أساليب معاصرة لتعزيز السرد والارتباط العاطفي

التأثير العالمي للموسيقى في المسرح:امتزجت الموسيقى المسرحية عالميًا، فدمجت بين التقاليد المحلية والتأثيرات الغربية، لتصبح أداة سرد ثقافي وتواصل عابر للحدود ١في آسيا، الموسيقى عنصر أساسي في أشكال كالأوبرا الصينية ومسرح نو الياباني، وتُستخدم للسرد والتعبير الرمزي والعاطفي تعكس الموسيقى في المسرح الأفريقي واللاتيني الهوية والاحتجاج الشعبي، وتُستخدم كأداة تفاعلية وثقافية في رواية القصص ساهم التبادل الثقافي في مزج الأنماط الموسيقية، وأنتج مسارح هجينة تُجسد تلاقح التأثيرات العالمية والمحلية.[١٢]

أثرت برودواي عالميًا، وتكيّفت عروضها مع ثقافات متنوعة، ما أنتج مشاهد مسرحية موسيقية محلية ذات طابع عالمي المؤثرات الصوتية في المسرح: تُستخدم أصوات مثل المطر والطيور والرعد لخلق جو درامي، وتعزيز السرد، وتحفيز التفاعل العاطفي مع الجمهور

الموسيقى الكردية:

تمتد الموسيقى الكردية لآلاف السنين، وتعكس الهوية الثقافية من خلال مقاماتها وآلاتها المميزة. تأثرت بثقافات مجاورة، لكنها حافظت على خصوصيتها رغم القمع السياسي ترتبط الموسيقى الكردية القديمة بالطقوس الدينية، وتستخدم آلات مثل الشمشال والطمبور والدف. تنقسم الأغاني إلى تقليدية ومؤلفة، بعضها بإيقاع حر وبعضها مضبوط .

في القرن العشرين، رغم القمع في تركيا والعراق، ظلت الموسيقى الكردية وسيلة مقاومة، وبرز فنانون دمجوا الأصالة بالحداثة) ٣في القرن ٢١، شهدت الموسيقى الكردية انفتاحًا عالميًا عبر الإنترنت، وظهرت أنماط جديدة كالهيب هوب والإلكتروني، ما جذب جمهورًا شابًا عالميًا المسرح الكردي:تطوّر المسرح الكردي من السرد الشعبي إلى أداة سياسية وثقافية للمقاومة. ظهرت أول مسرحية كردية مكتوبة عام ١٩١٩، وازدهر المسرح في المدارس منذ عشرينيات القرن الماضي الثقافة الموسيقية في السليمانية: السليمانية مركز للموسيقى الكردية، من الأغاني الشعبية إلى المزج المعاصر. ساهمت المعاهد الفنية والمراكز الثقافية في تطوير الموسيقى كوسيلة فنية وسياسية.[١٣]

مسرح السليمانية: تطوّر المسرح في السليمانية منذ العشرينيات، وازدهر مع تأسيس جامعة السليمانية. أصبح المسرح وسيلة للتعبير عن الهوية والصمود، رغم التحديات السياسية والمالية دور الموسيقى في المسرح الكردي وتطوره في السليمانية: تُستخدم الموسيقى في المسرح الكردي كوسيلة للسرد والتعبير العاطفي والوطني، خاصةً في مشاهد الحزن والانتصار. ساهمت آلات كالطنبور والبلابان والدف في تعزيز الأجواء الدرامية. في ظل القمع اللغوي، أصبحت الموسيقى المسرحية أداة مقاومة ثقافية. في السليمانية، التي تُعد مركزًا ثقافيًا، تطور المسرح الكردي منذ العشرينيات، وظلّت الموسيقى عنصرًا محوريًا في العروض التقليدية والمعاصرة[١٤]

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث:

يشمل مجتمع البحث في هذه الدراسة جميع الفرق المسرحية التي قدمت عروضًا في مدينة السليمانية خلال الفترة الممتدة من عام ٢٠١٠ إلى عام ٢٠٢٥، والتي استخدمت الموسيقى كعنصر فني في عروضها. وقد تم حصر أسماء عدد من الفرق المسرحية والموسيقيين الذين نشطوا خلال هذه الفترة لتوثيق النطاق الزمني والثقافي الذي تندرج فيه العينة. ورغم أن التحليل التفصيلي في الدراسة اقتصر على ثلاث مسرحيات.

عينة البحث:

تمثّلت عينة البحث في ثلاث عروض مسرحية في مدينة السليمانية، تم اختيارها بناءً على معايير وزمنية ترتبط بمدى توظيفها للموسيقى بشكل فعّال ضمن عروضها المسرحية بهدف الكشف عن آليات اشتغال العناصر الموسيقية في المسرح الكردي المعاصر، وكما في الجدول الاتي.

ت	العرض المسرحي	المخرج	الملحن	الشكل الموسيقي	العام
١	**أيام بابلو الأخيرة**	**شوان كريم**	**شوان كريم– سرخان ياسين**	**AA'BA'BA**	٢٠٢٢
٢	مارا–ساد	هيوا فايق	نوى موكيرجي	Modified A Form	٢٠١٦
٣	إذا كنا سنموت	شوان كريم	شوان كريم	A B C D B E D B A	٢٠١٨

أدوات البحث:

اعتمدت الباحثة في هذه الدراسة على مجموعة من الأدوات البحثية المتنوعة التي جمعت بين الوسائل التقنية والميدانية، بما يتماشى مع طبيعة البحث الفني والتحليلي. تمثّلت أبرز هذه الأدوات في الرجوع إلى التسجيلات المرئية للعروض المسرحية عبر منصةYouTube .

حيث تمت مشاهدة العروض المسرحية المختارة وتحليل العناصر الموسيقية والدرامية المصاحبة لها. كما أجرت الباحثة مقابلات ميدانية مع عدد من الموسيقيين والمخرجين والممثلين المشاركين في تلك العروض،

وتم تسجيل هذه المقابلات باستخدام تطبيق "Voice Memo" في هاتفiPhone ، بالإضافة إلى تدوين ملاحظات خطية أثناء اللقاءات لتوثيق أبرز الأفكار والبيانات.

ومن أجل تحليل الجمل الموسيقية بدقة، استعانت الباحثة بآلة البيانو الإلكترونية (Keyboard) في المنزل لتحديد النغمات، ثم قامت بتدوينها باستخدام برنامج Sibelius المتخصص في كتابة النوتة الموسيقية. كما تم توثيق المقابلات بصريًا من خلال التقاط صور باستخدام كاميرا هاتفiPhone ، وذلك لأغراض الأرشفة الأكاديمية. أسهم استخدام هذه الأدوات مجتمعة في دعم الدراسة بتحليل دقيق وشامل للجوانب الموسيقية المرتبطة بالعروض المسرحية المختارة.

منهج البحث:

يعتمد هذا الفصل على المنهج الكيفي (النوعي) في تحليل الموسيقى المسرحية، باستخدام إطار SHMRGبوصفه الأداة التحليلية الأساسية، لما يوفّره من مقاربة منهجية لدراسة العناصر الموسيقية مثل اللحن، الإيقاع، التوافق الصوتي، والبنية. وقد سبق شرح هذا المنهج بالتفصيل في القسم اجراءات البحث من الدراسة. استُخدم هذا الإطار لتحليل ثلاثة عروض مسرحية مختارة، بهدف الكشف عن الدور التعبيري والدلالي للموسيقى ضمن السياق الدرامي.

اعتمدت هذه الدراسة على منهج SHMRG لتحليل الموسيقى في العروض المسرحية الكردية، وهو إطار وضعه المجلس الوطني لتعليم الموسيقى (MENC) ويتضمن خمسة محاور: الصوت، التوافق الصوتي، اللحن، الإيقاع، والنمو. يُعدّ هذا النموذج مناسبًا لتحليل البنية الموسيقية وربطها بالأبعاد الدرامية، وقد استخدمته الباحثة لتحليل اللحن والإيقاع والتوافق الصوتي والبنية في المسرحيات الكردية

سمح هذا الإطار بفهم التعبير الموسيقي من حيث الوظيفة الدرامية، وتكرار الأنماط، وتطور الأساليب الموسيقية. كما أتاح مقارنة الاستخدام الموسيقي بين عروض مختلفة، وتحديد دور كل عنصر موسيقي في تعزيز التوتر أو التعبير الشعوري. يتميز SHMRG بمرونته وتكيّفه مع الموسيقى الفلكلورية والمسرحية، مما جعله أداة فعالة لربط الجانب النظري بالتطبيقي في تحليل موسيقى المسرح الكردي

العينة الاولى:أيام بابلو الأخيرة – دوا ڕۆژەكانى بابلۆ

أيام بابلو الأخيرة " الأولى (أغنية الافتتاح):

المخرج: شوان كريم

الأسلوب الموسيقي: مباشر (لايف)

نوع الأغنية: مؤلَّفة (أُعدَّت خصيصًا للنص المسرحي)

الملحن: شوان كريم – سرخان ياسين

الموسيقيون: سيوان ياسين (فلوت)– سرخان ياسين (كمان)– رنج سعد (عود)– روز ازاد(بيانو)

القصيدة: شوان كريم

الغناء: زيور حسين – ريشان حمو

السلم الموسيقي: نهاوند رى – D minor

إيقاع الموسيقى: ٦/٨

التيمبو الموسيقي: ١٢٠ = ♩.

الشكل الموسيقي: AA'BA'BAيتبع شكل القطعة بنية modified rondo form – روندو معدّلة، موضّحة بالتسلسلAA'BA'BA ، حيث يعود الموضوع الرئيسي مع بعض التغييرات الطفيفة('A) ، ويتم تكرار جزء متباين واحد .(B) تساهم هذه البنية في تحقيق توازن بين الألفة والتباين، مما يضفي على القطعة طابعًا ديناميكيًا ودوريًا.

مدة الأغنية: ٣ دقائق و ١٥ ثانية

سنة النشر: ٢٠٢٢

الآلات الموسيقية: (صوت – فلوت – كمان – بيانو – عود)

المدى الصوتي: يمتد المدى الصوتي العام للقطعة من F٢ إلىB♭٥ ، أي ما يُعادل تقريبًا ثلاث أوكتافات وسدس كبير. ويُعدّ هذا النطاق واسعًا نسبيًا، ما يُضفي على العمل الموسيقي ثراءً تعبيريًا واضحًا، حيث يجمع بين الطبقات المنخفضة العميقة التي تُؤدى غالبًا باليد اليسرى للبيانو أو الأصوات الغليظة للآلات الوترية، وبين النغمات العليا اللامعة التي تُميّز الأداء اللحني لآلة الفلوت أو الصوت البشري في السجل السوبرانو. ويُساهم هذا الاتساع في الطبقات الصوتية في تعميق التوتر الدرامي والانفعالي للمقطوعة، ويمنحها تنوعًا في الألوان التعبيرية.

الشكل ١,٣ – المازورة ١–٨ من أغنية "هذا العالم بحد ذاته كارثة"، من مسرحية أواخر أيام بابلو (كتبه الباحث، ٢٠٢٥)

التحليل من حيث العناصر الأساسية للموسيقى (اللحن – التوافق الصوتي –إيقاع – النص):

تشكل المازورات من ١ إلى ٨ مقدمة القطعة، والتي ترتكز على مقام نهاوند على درجة (ری) أو D مينور في هذا المقطع، يعزف العود والكمان نفس اللحن بتوافق نغمي يونيسون على نفس الدرجة حيث يتم سماع موتيف الموسيقى، ولكن يعزف الكمان باستخدام تقنية بيتزكاتو، مما يخلق تيمبر مقطوف مشابهًا لطابع العود، نظرًا لأن كلا الآلتين تُعزفان بالأصابع.

من الناحية اللحنية، الخط لحني ستيبوايز و دايتونيک، ويعتمد كليًا على مقام نهاوند\Dمينور ، مع تركيز واضح على تونيک (رى) دومينانت (لا)، مما يعزز الإحساس بتونياليتى لدى المستمع.

إيقاعيًا، يعتمد المقطع على ٦/٨ المنتظم، مع حركة مستقرة مدعومة بمرافقة آلة البيانو التي تعزف بلوک كوردس باليد اليمنى ونغمات باس بسيطة باليد اليسرى، مما يعزز الاستقرار التوافق الصوتي.

هارمونيًا، يبقى المقطع ضمن Dمينور تونياليتى دون استخدام للكروماتيسيزم، مما يحافظ على وضوح المقام.

من حيث نص، يُعد المقطع هوموفونيک يعزف العود والكمان نفس اللحن بنفس الإيقاع، بينما تُكمل آلة البيانو هذا الأداء بدعم هارموني واضح من خلال بلوک كوردز إن الاقتصاد في التوزيع الآلي والتقنيات البسيطة يدفعان المستمع نحو تأمل داخلي بدلاً من التعبير الخارجي، مما يجعل هذه المقدمة تُهيّئ الأذن والذهن للجو الدرامي المسرحي الذي ستكشفه الموسيقى لاحقًا.

تأثير الأغنية الافتتاحية في مسرحية "أيام بابلو الأخيرة"

يفتتح مشهد "أيام بابلو الأخيرة" بعرض سريالي يُجسّد اضطراب بطل المسرحية. يظهر بابلو في حلم موسيقي أمام جمهور متخيَّل، يعزف معه أصدقاؤه القدامى، الذين هم في الحقيقة صور من وعيه. يعزف مقام نهاوند (ري مينور) بأسلوب هوموفوني منظم، يعكس التمزق النفسي لبابلو. دخول الفلوت بأوكتاف أعلى يُجسّد أملًا زائفًا سرعان ما ينهار عند إدراكه أنه يرتدي بيجاما. تتحول النشوة إلى انكشاف، ويتضح أن ما جرى حلم داخلي. تُعد الأغنية نافذة على وعي بابلو المضطرب، حيث تُجسّد الموسيقى هشاشة شخصيته وانفصاله عن الواقع .

العينة الثانية: مارا–ساد

كتابة: بيتر فايس

ترجمة: شيرزاد حسن

إخراج: هيوا فايق

تقديم: (كۆرى شانۆى با)

الأسلوب الموسيقي: مباشر (لايف)

نوع الأغنية: مؤلَّفة (أُعدَّت خصيصًا للنص المسرحي)

الملحن: نوى موكيرجي

الموسيقيون: نوى موكيرجي

الغناء: نوى موكيرجي – كورس

الشكل الموسيقي: لهذا المقطع هو شكل أحادي متحوِّل (Modified A Form) يعتمد على تكرار لحني بإيقاع ثابت وتطوير تسلسلي في الطبقة والنغمة.

سنة النشر: ٢٠١٦

الآلات الموسيقية: (بيانو)

التحليل من حيث العناصر الأساسية للموسيقى (اللحن – التوافق الصوتي – الإيقاع – النص):

ثيمة مارا:

الشكل ٧,٣ – ثيمة مارا ، من مسرحية مارا–ساد.

(نوى موكيرجي،٢٠١٦)

اللحن: يتميز لحن "Têmayî Mara" بمدى لحني واسع يمتد من نغمة ري بيمول في الأوكتاف الثالث (D♭٣)حتى نغمة صول بيمول في الأوكتاف السادس(G♭٦) ، مما يوفر نطاقًا دراميًا مناسبًا لطابع الشخصية المسرحية. يتبع الخط اللحني مسارًا تصاعديًا تدريجيًا يتخلله تكرار في الخلايا اللحنية، مما يدل على وجود تقنية تسلسلية (sequence) واضحة في البنية. يُبنى اللحن على حركة متدرجة في معظم الأحيان، مع استخدام بعض القفزات الصغيرة التي تضيف طابعًا ديناميكيًا دون تشويش البنية. تساهم الثلاثيات إيقاعية (triplets)

في تشكيل شخصية لحنية مميزة، وتُستخدم بشكل متكرر ضمن هذا السياق، مما يُضفي طابعًا حركيًا متواترًا يعزز التوتر الدرامي.

التوافق الصوتي: ترتكز هذه القطعة على مركز نغمي هو دو الصغير(C minor) ، إلا أنها توظّف عددًا من التغييرات اللونية (الكروماتيكية) والخروج عن الانسجام التقليدي، مما يجعلها أقرب إلى الطابع "ما بعد التونالي .(Post–tonal) "لا تعتمد الموسيقى على وظائف هارمونية كلاسيكية (مثل التونيك والدومينانت)، بل تُستخدم التآلفات بطريقة غير وظيفية تُعزز الغموض التعبيري. في نهاية المازورة ١٥، يظهر تآلف E♭ minor (E♭–G♭–B♭)في كلتا اليدين، مما يمهّد ختاميًا لتآلف D minor (D–F–B♭) في المازورة الأخيرة، وهو تآلف غير متوقع يخلق إغلاقًا غير تقليدي. لذا يمكن تصنيف هذا النوع من النهاية كـ "كادينس غير وظيفي" أو "خاتمة حرة"، وليست كادينس كلاسيكية محددة مثل (Authenticأو Plagal).

الإيقاع: تُكتب القطعة في ميزان ٤/٢ البسيط، مما يوفر انتظامًا ثنائي الضربات في كل مازورة. إلا أن هذا الانتظام يتخلله استخدام واسع للثلاثيات (triplets) في اللحن العلوي، ما يخلق نوعًا من التوتر والتعليق داخل إيقاع المنتظم. هذا التباين بين إيقاع الأساسي والبنية الثلاثية يُضفي على اللحن طابعًا حركيًا مركّبًا ومعقدًا. كذلك، فإن التيمبو الموسوم بـ "Allegro" يُشير إلى سرعة حيوية نسبية، تدعم الطاقة الحركية والتوتر الدرامي داخل الثيمة.

النص: يتميّز النسيج الموسيقي في هذه الثيمة بطابع هوموفوني(Homophonic) ، حيث تُقدَّم اللحن الرئيسي في اليد اليمنى مصحوبًا بمرافقة تآلفية في اليد اليسرى. هذا النوع من النسيج يسمح ببروز الخط اللحني بشكل واضح مع توفير خلفية هارمونية داعمة. يظهر استخدام التآلفات على شكل نغمات كاملة أو مستمرة في اليد اليسرى، مع وجود دعم رأسي متزامن للحركة اللحنية في اليد اليمنى، ما يُعزز من وضوح الخطاب الموسيقي ويربط بين المستويين اللحني والتوافق الصوتي.

ثيمة ساد:

اللحن: يتميّز اللحن في هذا المقطع بدرجة عالية من الكروماتيكية والتجزئة، ويتخلله استخدام متكرر للنغمات الزخرفية مثل النغمة التوقُّعية (Appoggiatura) التي تسبق النغمة الرئيسية وتؤخر دخولها بهدف خلق توتر لحني. يظهر كذلك الاستخدام المنتظم للثلاثيات(Triplet quavers) ، وهي تقسيم إيقاع إلى ثلاث نغمات متساوية داخل نبضة واحدة.يمتد النطاق اللحني من (B♭٠ سي بيمول صفر إلى A٦ لا ستة)، مما يشير إلى

مدى صوتي واسع يتجاوز ست أوكتافات تقريبًا، وهو غير اعتيادي في التأليف التقليدي، ويُضفي طابعًا دراميًا متطرفًا على البنية اللحنية.

الشكل ٨,٣ – ثيمة ساد ، من مسرحية مارا–ساد.

التوافق الصوتي :على الرغم من أن العلامة المفتاحية توحي بأن القطعة في سلم صول الكبير (G major)، إلا أن التوزيع التوافق الصوتي الفعلي يتجاوز هذا الإطار بكثير، ويعتمد على مزيج كروماتيكي ومقامات مختلفة، مما يُضعف الإحساس بالمركز النغمي الثابت.

تظهر حادات لحنية متكررة خارج نطاق صول الكبير مثل: A♯، E♭، A♭، B♭، وC♯، ما يشير إلى توجه نحو اللاتونالية أو التعدد المقامي.

أمثلة على التآلفات:

في المازورة ١٨: اليد اليسرى تحتوي على D–F–A–D وهو تآلف ري صغير.(D minor)

في المازورة ١٩ (الأخيرة): تآلف واضح من صول كبير (G major) حيث تتكون اليد اليمنى من G–B–D–Gواليسرى من G–D–G ، ما يعطي نهاية مغلقة ومستقرة نسبيًا.

الإيقاع:المتر الزمني هو ٤/٢، والسرعة المعتمدة هي(١١٠ = ♩) Allegretto ، مما يعطي طابعًا متوسط السرعة وحيويًا.

تعتمد البنية الإيقاعية بشكل أساسي على استخدام الثلاثيات (Triplet quavers) التي تخلق نوعًا من التوتر وعدم التوازن الإيقاعي، وتُستخدم النغمة التوقُّعية (Appoggiatura) بشكل متكرر لتأخير النغمة المستقرة وزيادة التوتر اللحني.

يبلغ التركيب الإيقاعي ذروته في المازورتين ٩ و١٠، حيث تعزف اليدان معًا تآلفات كثيفة باستخدام الثلاثيات في تزامن صارم، ما يخلق تأثيرًا ديناميكيًا وقويًا.

النص:يتغيّر النسيج الصوتي بشكل ملحوظ خلال القطعة:

في المازورات الأولى، يكون النسيج بسيطًا، ويعتمد على لحن فردي مصحوب بخط باس داعم (Melody with accompaniment).

في المازورات الوسطى (خصوصًا ٧–١٢)، يتحوّل النسيج إلى النص هوموفوني كثيف (Dense Homophonic Textureحيث تعزف اليدان تآلفات متزامنة بإيقاع موحد، ثم تعود البنية إلى نسيج أبسط قبل أن تُغلق بتآلف صريح في النهاية.

التأثير الدرامي والتعبيري للثيمات الموسيقية في مسرحية مارا/ساد وفق نظام اللحن الدال(Leitmotif):

في عرض مسرحية مارا/ساد (٢٠١٦)في السليمانية، اعتمد الملحن نوى موكيرجي نظام اللحن الدال (Leitmotif)ليمنح كل شخصية رئيسية ثيمتها الموسيقية الخاصة، تُعزف غالبًا عبر البيانو الحي، مما عزّز الإدراك السمعي والانفعالي لدى الجمهور. ثيمة "مارا" في دو الصغير تبرز التوتر البطولي والتردد، من خلال استخدام الثلاثيات إيقاعية ونطاق صوتي واسع يوحي بصراع داخلي. أما ثيمة "دو ساد"، فتتناقض معها تمامًا عبر بنية كروماتيكية، وتعدد مقامي، ولاتونالية تعكس العبث الفلسفي والتشظي النفسي.

ثيمة "كورداي" عسكرية بإيقاع صارم (Alla Marcia) في سلمA harmonic minor ، تُجسّد العاطفة المكبوتة والعنف المبرر، وتبلغ ذروتها في مشهد مقتل مارا. ثيمة "دي بير" ناعمة وعاطفية تعتمد على السداسيات والانسيابية، ما يعكس الحنان واليأس الصامت. وفي لحظة الاغتيال، تندمج كل الثيمات في بناء متعدد الأصوات (Polyphony)، مدعوم بتآلفات عنقودية وتصاعد ديناميكي (Crescendo) ينتهي فيE major ، ما يُغلق الحدث موسيقيًا دون راحة شعورية. يعكس هذا الاستخدام الذكي للثيمات الموسيقية منهجًا تأليفيًا يشابه نظام فاغنر، ويُحوّل الموسيقى من عنصر مرافق إلى أداة سردية ودرامية متكاملة في بنية المسرح.

العينة الثالثة: إذا كنا سنموت – گەر بڕیارە بمرین

تحليل الموسيقي لمسرحية "إذا كنا سنموت"

المخرج: شوان كريم

نوع الأداء الموسيقي :أداء حي(Live)

نوع الأغنية :مؤلَّفة خصيصًا للنص المسرحي(Composed)

الملحن :شوان كريم

الموسيقيون :رمال أمانج (عود) – فالان كمال (غناء)

القصيدة: شوان كريم

المغني: فالان كمال

المقام الموسيقي: نهاوند (صول)

الإيقاع الموسيقى: ٦/٨

التيمبو الموسيقى: ١١٠ = ♩.

الشكل الموسيقي: A – B – C – D – B – E – D – B – A

البنية الشكلية :شكل حلقي ذو مقاطع متتابعة مع لازمة متكررة(Episodic Form with Refrains)

تعتمد هذه الأغنية على بنية شكلية مقطعية (episodic) تتسم بتعاقب الجُمل اللحنية وتكرار لحن مركزي معيّن (B)، مما يمنحها طابعًا دائريًا متماسكًا. يُمكن تمثيل التسلسل البنائي للعمل بالتتابع الآتي:

A–B–C–D–B–E–D–B–A لا تنتمي هذه البنية إلى الأشكال الموسيقية التقليدية مثل الروندو أو الشكل البيتّي، وإنما تقوم على تقديم مقاطع لحنية مستقلة ومتنوعة (C,D,E) يتخللها تكرار متواصل لمقطع ثابت (B) يُشكّل محورًا لحنيًا مركزيًا يعزز من التماسك البنيوي والتعبيري للأغنية.

إن العودة الختامية إلى المقطع (A) تمنح الأغنية طابعًا دائريًا، يعكس من جهة البنية السردية المتطورة للمشهد المسرحي، ويُضفي من جهة أخرى إحساسًا بالتماسك الفني والانغلاق البنائي، بما يتناسب مع المضمون الفلسفي للمسرحية، الذي يربط بين اكتمال العمل الفني وانتهاء الوجود الإنساني.

مدة الأغنية: دقيقتان و٣ ثوانٍ (٢:٠٣)

سنة النشر: ٢٠١٨

الآلات الموسيقية: (صوت، عود)

المدى الصوتي :يتراوح المدى الصوتي في هذه الأغنية بين النغمتين F#٤ وF٥، أي بمقدار أوكتاف واحد تقريبًا. ويقع هذا المدى ضمن المساحة الصوتية المتوسطة لصوت السوبرانو أو الميزو–سوبرانو، حيث تُعد F#٤ نغمة دافئة في الطبقة المتوسطة، بينما تمثل F٥ نغمة مشرقة تميل إلى الطبقة العليا دون أن تتجاوزها. ويُضفي هذا النطاق الصوتي طابعًا تعبيريًا متوازنًا على الأغنية، كما يسمح بنقل المشاعر بسلاسة دون الحاجة إلى مجهود تقني كبير، مع الحفاظ على وضوح الأداء وقوته.

الشكل ١٣,٣ – المازورة ١–٢١ من أغنية " مرّ من هنا عمرٌ "، من مسرحية إذا كنا سنموت (كتبه الباحث، ٢٠٢٥)

التحليل من حيث العناصر الأساسية للموسيقى (اللحن – التوافق الصوتي – الإيقاع – النص):

من المازورة ١ إلى المازورة ٢١:

اللحن: يعتمد المحتوى اللحني في هذا المقطع على سلم نهاوند على درجة صول، وهو ما يُعادل تقريبًا صول مينور في النظرية الغربية، مع احتفاظه بالصبغة المقامية المميزة للموسيقى الشرقية. يتحرك اللحن

في الغالب ضمن خط لحني متّصل(Conjunct motion) ، حيث يسير تدريجيًا من صول (G) نحو سي ♭ (B♭)ودو(C) ، مما يُنتج انسيابية لحنية ناعمة تُعبّر عن التأمل العاطفي والحنين.

تُسهم التكرارات اللحنيّة (Motivic repetition) المصحوبة بتنويعات طفيفة في تعزيز تماسك البناء اللحني والعمق التعبيري للمقطع.

الإيقاع: تُكتب هذه المقطوعة ضمن توقيع زمني ٦/٨، مما يُنتج إيقاعًا مزدوجًا مركبًا (Compound Duple Rhythm)يرتبط غالبًا بالإحساس بالحركة أو الميلان الإيقاعي. ومع ذلك، فإن السرعة البطيئة والتأملية (♩ = ١١٠)تُحوّل الطابع الإيقاعي إلى ما يشبه الحالة التأملية الهادئة.

تتنوّع الأنماط الإيقاعية (Rhythmic Figures) بين مجموعات من ثُمن منقوط وسادس عشر (Dotted Eighth–Sixteenth)وبين حركة ثُمنية متساوية(Steady Eighth-Note Motion) ، مما يخلق توازنًا بين الدفع الإيقاعي للأمام وبين فترات التوقّف التأملي.

تُعد السنكوب (Syncopation) قليلة الاستخدام في هذا القسم، مما يعزز من انتظام النبض، بينما تُميز الجمل الختامية(Cadences) باستخدام قيم زمنية طويلة مثل النصف المنقوط(Dotted Half Notes) ، مما يُضفي إحساسًا بالثبات والثقل العاطفي.

التوافق الصوتي: يغيب في هذا المقطع التناغم الوظيفي التقليدي (Traditional Functional Harmony)إلى حدٍّ كبير، حيث لا تُستخدم التقدمات التوافقية الغربية المعتادة. وبدلًا من ذلك، يركّز العمل على الاستقرار المقامي(Modal Stability) ، حيث تُعد صول (G) بمثابة محور نغمي(Tonal Axis) ، مع تركيز عابر على نغمات مثل مي ♭(E♭) وري(D) ♭ ، وهو ما يُجسّد الطبيعة المقامية (Modal Nature)لمقام نهاوند.

وبما أن آلة العود والصوت يؤدّيان اللحن بشكل موحّد تمامًا(Exact Unison) ، فإن التوافق الصوتي لا يتطوّر من خلال البُنى التوافقية الرأسية(Vertical Chord Structures) ، بل يُفهم ضمنًا من خلال اللون المقامي (Modal Color) والسياق اللحني (Melodic Context) المحيط به.

النص: يتّسم النسيج الصوتي في هذا المقطع بالأحادية اللحنية الموحّدة(Monophonic in Unison) ، حيث يؤدي كل من الصوت البشري وآلة العود نفس الخط اللحني، بنفس الطبقة الصوتية وإيقاع، مما يُنتج سطحًا صوتيًا موحّدًا ومتجانسًا.

يُعد هذا النسيج من السمات المميزة للموسيقى الكردية وعموم التقاليد الموسيقية في الشرق الأوسط، حيث غالبًا ما تعكس الخطوط اللحنية الآلية نظيرتها الغنائية بهدف تعزيز وضوح اللحن وفهم النص .كما يُسهم هذا الأداء الموحّد في تركيز الانتباه العاطفي وخلق وحدة رمزية بين الصوت والآلة، خصوصًا في السياقات الدرامية أو الروحية، حيث يحمل التكرار اللحني المشترك دلالات تتجاوز الوظيفة الموسيقية نحو معانٍ وجدانية وروحية أعمق.

يتكامل الدور الموسيقي في أغنية "إذا كنا سنموت" مع البنية الدرامية والنفسية للنص المسرحي، حيث تُستخدم الموسيقى كلغة سردية تُعبّر عن ما لا تستطيع الشخصيات قوله. يبدأ القسم A بمقام نهاوند على درجة صول، يعكس حالة الحزن والتأمل، ويعزز الشعور بالانغلاق النفسي من خلال الخط اللحني المتصل وانعدام التآلفات الرأسية. في القسم) B من المازورة ٢٢)، تُعبّر التكرارات اللحنية المتسلسلة عن الانحدار في الوعي، وفقدان السيطرة مع تصاعد الحزن الجماعي.

أما القسمC ، فيأخذ طابع الإنشاد الحر، ما يعكس الاعتراف الداخلي لمينا بقبول النهاية. وتُشكّل المازورات ٤٦ و٤٨ نقطة تحوّل من خلال تآلف صول مينور المفاجئ، الذي يُعبّر عن لحظة استقرار داخلي وسط الانهيار. في القسم) E المازورات ٥٩–٧٠)، يظهر تآلف B♭ Major كضوء أمل وسط الجو الحزين، مشيرًا إلى لحظة الكرامة والانتصار العاطفي في نهاية العرض. تُختتم الأغنية بعودة إلى القسمA ، في بنية دائرية تعكس رؤية مينا بأن الزمن دائري، والحياة تنتهي كما بدأت، ليصبح العرض المسرحي طقس وداع بين الإنسان وفنه.

الفصل الرابع

نتائج البحث

نتائج ومناقشتها

١.كشفت نتائج التحليل الموسيقي للمسرحيات الثلاث (أيام بابلو الأخيرة، إذا كنا سنموت، مارا/ساد) عن حضور متقاطع وفاعل للعناصر الموسيقية في صياغة البناء الدرامي والتعبيري للأعمال، حيث مثّلت الموسيقى بنية سردية داخلية لا تقل أهمية عن النص والتمثيل، بل شكّلت في أحيان كثيرة القوة المحرّكة لنبض المشاهد وتحولاته.

٢. تشترك الأعمال الثلاثة في اعتمادها على مقام نهاوند كأساس لحني تعبيري—في بابلو على درجة ري، وفي إذا كنا سنموت على صول—حيث يُستخدم هذا المقام لخلق جو من التأمل الحزين والانكسار الداخلي، وهو ما انسجم بوضوح مع الطابع الفلسفي والنفسي للنصوص. كما برز توقيع ٨/٦ كعنصر إيقاعي مشترك، أُعيد توظيفه بمرونة داخل كل عمل لتصوير التردد، التقلّب، ومرور الزمن بشكل دائري وغير خطي، ما يعكس الحالات الذهنية المتشظية للشخصيات.

٣. وعلى مستوى النص، تنوّعت المقاربات التقنية بين الهوموفونية الواضحة في بابلو، والنص البوليفوني المعقّد في مارا/ساد، والبنية التداخلية المختلطة في إذا كنا سنموت، إلا أن القاسم المشترك بينها كان في استخدام التراكب اللحني التدريجي الذي يعبّر عن تصادم أو تفاعل الأصوات الداخلية المتعددة، سواء بين الشخصيات أو داخل الشخصية الواحدة.

٤.وقد برزت آلة البيانو بوصفها العنصر الموسيقي الأكثر استمرارية بين العروض الثلاثة، حيث لعبت دورًا مركزيًا في حمل الثيمات، خاصةً في نظام اللحن الدال (Leitmotif) في مارا/ساد، إذ ارتبطت كل شخصية بثيمة موسيقية خاصة تعاد كلما ظهرت، مما أتاح للجمهور تمييز البُعد السيكولوجي والرمزي من خلال الموسيقى وحدها. كما تكررت آلات الكمان، الناي، والعود، في تأكيد واضح على توظيف تقنيات المسرح المعاصر دون التفريط بجذرية الهوية الصوتية الكردية.

٥. أما من الناحية التوافق الصوتية، فقد سادت تآلفات صغرى مشوبة بالتوتر، وانتقالات مفاجئة بين الحقول النغمية، مع توظيف Cluster Chords في لحظات ذروة درامية، إلى جانب تغيّرات ديناميكية حادة (مثل Crescendo و (Silenceاستخدمت لتأطير الانفعالات النفسية والفكرية وتحويلها إلى لغة حسّية تُجبر الجمهور على التفاعل. من جهة الأسلوب.

٦ . حملت كل مسرحية طابعًا تأليفيًا يتماشى مع بنيتها: في بابلو ظهر أسلوب كلاسيكي بسيط مغمور بالحس الداخلي، أما في إذا كنا سنموت فقد تبلورت موسيقى شبه صوفية مزيّنة بلحظات ارتجال تعبيري، بينما جسّدت مارا/ساد تجربة موسيقية معاصرة، فلسفية، قائمة على تفكيك الثابت، وإعادة بناء التوتّر من خلال الصوت والرمز. كل هذه النتائج تؤكد أن الموسيقى في المسرح الكردي المعاصر لم تعد إطارًا زخرفيًا، بل تحوّلت إلى لغة سردية وفكرية كاملة تُسهم في تكوين الهوية الجمالية للمسرحية، وتفتح أمام المتلقي بوابة للتأمل العاطفي والمعرفي في آنٍ واحد.

الاستنتاجات.

١.أكّدت الدراسة أن الموسيقى لم تكن يومًا عنصرًا مكمّلًا للمسرح، بل كانت وما تزال مكوّنًا أساسيًا في بنية العرض المسرحي، بدءًا من المسرح اليوناني القديم الذي اعتمد على الجوقة والإيقاع لتشكيل التجربة الجماعية، وصولًا إلى المسرح المعاصر الذي يوظّف الموسيقى كأداة سردية وتعبيرية متكاملة.

٢.يُظهر التطوّر التاريخي للموسيقى المسرحية انتقالها من الوظائف الدينية والطقسية إلى الأدوار النفسية والفكرية، خاصة مع ظهور الأوبرا، ثم المسرح الموسيقي، وصولًا إلى التجريب الصوتي الحديث، مما يدلّ على قدرة الموسيقى على مواكبة التحوّلات الثقافية والدرامية باستمرار.

٣. أثبت التحليل التطبيقي أن المسرح الكردي المعاصر يشهد تطورًا ملحوظًا في استخدام الموسيقى، حيث لم تعد مقتصرة على التزيين أو المرافقة، بل أصبحت تمثّل بُعدًا تعبيريًا جوهريًا، يعكس الحالة النفسية والفكرية للشخصيات ويُسهم في تشكيل البنية الرمزية للعرض.

٤. كشفت التحليلات الموسيقية للمسرحيات الثلاث عن اعتمادٍ واعٍ لمقامات تقليدية (مثل نهاوند)، مع دمجها في قوالب تأليفية حديثة، مما يشير إلى توجّه فني نحو الحفاظ على الهوية الموسيقية المحلية مع الانفتاح على تقنيات التأليف الحديثة.

٥. تبيّن أن استخدام الإيقاعات المركبة مثل ٨/٦، إلى جانب التنويع في النسيج اللحني والهارموني، كان له دور فعّال في تجسيد الاضطراب الداخلي للشخصيات، وتعميق التوتر الدرامي للمشاهد، مما يؤكّد أن الموسيقى كانت أداة فنية دقيقة في ترجمة المشاعر والأفكار غير المنطوقة.

٦. بيّن البحث أن وجود آلة البيانو كعنصر محوري في الأعمال الثلاثة، إضافة إلى آلات مثل الكمان والعود والناي، يعكس ميلًا نحو مزيج صوتي يجمع بين التعبير العاطفي الغربي والروحية الشرقية، ما يدل على تنوّع مرجعي واعٍ في بناء الهوية الموسيقية للمسرح الكردي.

٧. أثبت النظام اللحني الدال (Leitmotif) كما طُبّق في مارا/ساد، فعاليته في ترميز الشخصيات والمواقف، مما يجعل الموسيقى أداة تواصل مباشر بين العرض والجمهور، خاصة حين تعود الثيمات لتُعيد تمثيل الشخصية أو فكرتها بصوت لا يحتاج إلى كلمات.

٨. توصلت الدراسة إلى أن الموسيقى، في سياق المسرح الكردي المعاصر، لم تعد انعكاسًا خارجيًا للحالة الدرامية، بل أصبحت بُنية داخلية قائمة بحد ذاتها، تُمثّل خطابًا فنيًا وفلسفيًا يُسهم في توسيع أفق التلقي ويعمّق من أثر التجربة المسرحية.

التوصيات.

١.ضرورة تعزيز حضور الموسيقى التأليفية الأصلية في العروض المسرحية الكردية، وعدم الاكتفاء بالموسيقى الجاهزة أو التقليدية، لما للموسيقى المؤلّفة خصيصًا من قدرة على التماهي مع البنية الدرامية وتعميق البعد النفسي والفلسفي للعمل.

٢. تشجيع التعاون بين المؤلفين الموسيقيين والمخرجين المسرحيين منذ المراحل الأولى للإنتاج، لضمان انسجام الرؤية السمعية مع الرؤية البصرية والمضمونية، وتجاوز الفصل التقليدي بين الموسيقى والنص.

٣. توسيع نطاق استخدام العناصر الموسيقية التقنية مثل النسيج البوليفوني، الهارموني المتطور، وأنماط الإيقاع المركبة، لما لها من أثر في إغناء التجربة السمعية وتفعيل الطاقات التعبيرية للصوت المسرحي.

٤. تعزيز استخدام نظام اللحن الدال (Leitmotif) في المسرح الكردي، بوصفه وسيلة فعالة لترميز الشخصيات والأفكار عبر الموسيقى، والمساهمة في ترسيخ التلقّي السمعي الرمزي لدى الجمهور.

٥. إدراج تحليل الموسيقى المسرحية كمجال بحثي مستقل ضمن الدراسات الأكاديمية الكردية، خاصة في كليات الفنون الجميلة والمعاهد المسرحية، لتأطير هذا الحقل وتنمية أدواته المنهجية والنقدية.

٦. دعوة الفرق المسرحية الكردية إلى توثيق أعمالها الموسيقية صوتيًا وكتابتها كمصادر أرشيفية، بهدف حفظ الإرث السمعي المحلي، وتمكين الباحثين من دراستها وتحليلها في المستقبل.

٧. العمل على تدريب جيل جديد من المؤلفين الموسيقيين المسرحيين في كردستان، يجمع بين المعرفة النظرية والقدرات التطبيقية، من خلال ورش تخصصية تجمع بين الموسيقى والدراما.

٨. تشجيع المهرجانات المسرحية على تخصيص جوائز أو فئات خاصة بالموسيقى المسرحية، تكريمًا لدور المؤلفين الموسيقيين، وتحفيزًا على تطوير جودة التكوين السمعي في العروض.

المقترحات.

١.إجراء دراسات مقارنة بين الموسيقى المسرحية الكردية ونظيراتها في المسارح الإقليمية (مثل المسرح التركي، الإيراني، أو العربي)، لفهم أوجه التشابه والاختلاف في التوظيف السمعي وعلاقته بالهوية الثقافية.

٢.تحليل دور الموسيقى في مسرح الطفل الكردي، والتركيز على كيفية توظيف الإيقاع واللحن في بناء التفاعل التربوي والانفعالي لدى الفئات العمرية الصغيرة.

٣. دراسة التأثيرات السياسية والاجتماعية على طبيعة الموسيقى المسرحية الكردية في العقود الماضية، خاصة في ظل الرقابة أو التحولات الثقافية

٤.توسيع نطاق التحليل الموسيقي ليشمل المسرحيات الكردية الغنائية أو الفلكلورية، التي توظف الموسيقى كعنصر بنيوي مرتبط بالهوية الشعبية والتاريخ الشفهي.

٥. اقتراح بناء قاعدة بيانات وأرشيف رقمي يحتوي على التسجيلات الصوتية والنوتات الموسيقية المستخدمة في المسرح الكردي، لتكون مرجعًا للباحثين والفنانين.

٦. البحث في تأثير التكنولوجيا الحديثة (مثل المؤثرات الرقمية، المعالجة الصوتية، والتوزيع الإلكتروني) على تطوير التجربة السمعية في المسرح الكردي المعاصر.

٧. دراسة علاقة الموسيقى بالحركة الجسدية والأداء الصامت في المسرح الكردي، من خلال تحليل تفاعل الإيقاع مع الإيماءة والحركة دون الحاجة إلى حوار.

٨. تحليل استقبال الجمهور الكردي للموسيقى المسرحية عبر دراسات ميدانية أو استبيانات، لفهم مدى وعي المتلقي بدور الموسيقى وتأثيرها على فهم العرض.

Research References (احالات البحث)

١. **Zarrilli, P. M. B. W. G. &. S. C., Theatre Histories: An Introduction. 2nd Edition ed. London: Routledge1984. p. 12**

٢. **Cook, N., 2013. Music: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press2002. p. 110.**

٣. **Khoury, S., Music as Theater. In: j. L. Sturman, ed. The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture. Thousand Oaks, CA(California): SAGE Publications2019., p. 17.**

٤. **David J. Hargreaves, R. A. R. M. &. D. M., 2005. Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance, and Perception. Oxford: Oxford University Press2010.. p. 78**

٥. **Cook, N., Music: A Very Short Introduction. 2nd Edition ed. Oxford: Oxford University Press2018. pp. 7-9.**

٦. **Barker, A., Greek Musical Writings: Volume 1, The Musician and His Art. Cambridge: Cambridge University Press1984. p. 94.**

٧. **Bent, M., Counterpoint and Analysis in Renaissance Music. London: Routledge2002. p79**

٨. **Dahlhaus, C., The Idea of Absolute Music. Chicago: University of Chicago Press1989. pp. 12-14.**

٩. Cooper&Meyer, The Rhythmic Structure of Music. Chicago: University of Chicago 1960. p. 76
١٠. Burney, CA General History of Music. London: Foulis., 1976.. p. 22.
١١. Schenker, H., Der freie Satz. Vienna: Universal Edition1985.. p. 88.
١٢. Berlioz, H., Treatise on Instrumentation. New York: Dover Publications1994.. p. 55.
١٣. Roads, C., Microsound. Cambridge: MIT Press2012 pp. 17-20.
١٤. Moore, A. S., Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song. New York: Routledge2001. p25.

Sources (المصادر)

١. Barker, A., Greek Musical Writings: Volume 1, The Musician and His Art. Cambridge: Cambridge University Press.
٢. Bent, M., Counterpoint and Analysis in Renaissance Music. London: Routledge.
٣. Berlioz, H., Treatise on Instrumentation. New York: Dover Publications.
٤. Burney, C., A General History of Music. London: Foulis.
٥. Cook, N., Music: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press .
٦. Cook, N., Music: A Very Short Introduction. 2nd Edition ed. Oxford: Oxford University Press.
٧. Cooper&Meyer, The Rhythmic Structure of Music. Chicago: University of Chicago Press.
٨. Dahlhaus, C.The Idea of Absolute Music. Chicago: University of Chicago Press.
٩. David J. Hargreaves, R. A. R. M. &. D. M., 2005. Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance, and Perception. Oxford: Oxford University.
١٠. Khoury, S., Music as Theater. In: j. L. Sturman, ed. The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture. Thousand Oaks, CA(California): SAGE Publications,
١١. Moore, A. S.. Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Moore, A. S., Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song. New York: Routledge.
١٢. Roads, C Microsound. Cambridge: MIT.
١٣. Schenker, H., Der freie Satz. Vienna: Universal Edition.
١٤. Zarrilli, P. M. B. W. G. &. S. C., 2010. Theatre Histories: An Introduction. 2nd Edition ed. London: Routledge .