التنوع اللحني ودوره في دراما المسرح الغنائي - أوبريت المطرقة اختيارا -

د.عدنان ساهي[1] (العراق)

مقدمة البحث

يُعد التنوع اللحني عنصرا أساسيا وجوهريا يعمل على إيجاد صياغات أدائية وفيرة تتسع لمديات تعبيرية متنوعة غير محددة بنمط واحد تجعل البناء الموسيقي أكثر إدهاشا سواء كان هذا البناء لحنا آلياً صرفاً أو فكرة غنائية بشقيها الفردي والجماعي .

وقد لعب التنوع اللحني دورا كبيرا في الصياغات الأدائية الدرامية كعنصر أساسي يتبنّى الأحداث بطريقة وفيرة وإحالتها الى رواية موسيقية غير محددة بنسق متشابه كما هو الحال مع المسرح الغنائي الذي اصبح " التنوع اللحني " فيه عبارة عن وحدة أدائية متآلفة ورؤية موسيقية تنطلق من حاجة الدراما الغنائية نحو المنهج الدائري الحر في الموسيقى والذي يتيح للمؤدي ديمقراطية الاداء وحرية التعبير مع ضرورة الاحتفاظ باللحن الميلودي والعناصر المكونة له .

إن البناء الدراماتيكي الذي يؤسسه التنوع اللحني في المسرح الغنائي يؤدي إلى منح الفعل الدرامي الحرية الأدائية وتأسيس مجموعة " سمعبصرية " مترابطة جماليا ومنضبطة أدائيا أضف إلى تغذية الأحداث بعناصر ساندة تطرح الأحداث بمستويات عالية في المعالجة الدرامية .

وبما أن المسرح الغنائي يستثمر طاقات التنوع اللحني بما يحتويه من إبتكارات وإمكانيات زخرفية أدائية تصوّر التشكيلة الدرامية وتستعرضها اعتمادا على روح الميلودية الموسيقية ، ولأن التنوع اللحني يُعد منظومة حسية تعزز متطلبات التغيير في بُنية المسرح الغنائي وبما يتفق مع مقتضيات الطرح العام لهكذا نوع من الدراما ، فإن الباحث سيحاول إثارة السؤال الآتي :

ماهو الدور الذي يلعبه التنوع اللحني في دراما المسرح الغنائي ؟

---

[1] استاذ مساعد دكتور ومقرر قسم الفنون الموسيقية للعام الدراسي ٢٠١٠ ، ٢٠١١ . رئيس قسم الفنون الموسيقية / كلية الفنون الجميلة بجامعة البصرة ٢٠١٥ ، ومازال العمل في المنصب . مدير وحدة شؤون الطلبة ٢٠١٦ ., ومازال العمل في المنصب . ومدير اوركسترا البصرة .

وسيحاول الباحث في هذا السياق تناول فن الأوبريت كونه مسرحا غنائيا يمتاز بثراء الموسيقى وتنوع آليات اشتغالها على المستوى اللحني والإيقاعي وجنوح هذه المستويات نحو التغيير المستمر في السياق الأدائي وعلى وفق تجربة " في أغلب الظن " تُعد من أهم التجارب الفاعلة خلال النصف الثاني من القرن العشرين وهو أمرٌ حفّزه على انتقائها واختيارها والغور في سيرورة التنوع اللحني فيها وبمختلف اشتغالاته . وسيتناول الباحث هذه الدراسة تناولا علميا يتوخى فيه السياق الاجرائي ليعتمد بتحليله على وقائع المنظور النظري الذي يوصله في نهاية المطاف الى بعض الاستنتاجات المرتبطة بعنوان البحث الموسوم :

المنظور النظري : المبحث الاول : مفهوم التنوع اللحني

التنوع اللحني : تغييرات وزخارف تطرأ على الجملة الموسيقية تعتمد مبدأ التكرار وبتغييرات مختلفة ومتنوعة في عناصر النص الموسيقي من مرة الى أخرى .

إن التنوع اللحني الذي تتضح أدواره بزخارف أدائية يعمل على تكرار المنظومة الميلودية بطريقة متناسقة ، ومن أجل تغيير سيرورة التأليف الموسيقي على وفق هذا التناسق يقوم الملحن الموسيقي بتحويل المتخيل في ذهنه الى بُنية جديدة تأخذ مداها الحسي وتنمو المادة الاساسية ((بطريقة غريبة وجديدة ، مع مفاجآت متواصلة والتواءات واكتشافات غير متوقعة حولها))[١](١) ولأجل تأليف نموذج موسيقي متناسق ينبغي تنظيم التنوع اللحني تنظيما دقيقا وبما يمنح اللغة الموسيقية أشكال زخرفية تجعلها أسلوباً مميزا تتدفق فيه المسارات اللحنية والإيقاعات بمختلف أوزانها على نحو يؤسس إلى بلوغ آليات اشتغال تعتمد الصياغات الرصينة والنابضة بالأفكار الحيوية والأكثر تأثيرا على ذهنية المتلقي .

وينطلق التنوع اللحني من عدة مفاهيم منها : تجزئ المسارات اللحنية أو تكرار الجمل الموسيقية ودخول عنصر التكنيك في الأداء وهو أمرٌ يضفي الوحدة والكمال وإيجاد عنصر التعددية في الأداء أضف الى تأسيس خلايا لحنية تحقق الثراء الداخلي اللامحدود في النص الموسيقي . لذلك فإن التنوع اللحني يهتم بأسلوب التتابع والتكرار الذي يوضح ((الوحدة الموضوعية لكل القطعة ضمن اللحظات المختلفة من هندسة التيار الموسيقي ويكرر القسم أو الجملة الموسيقية حسب حاجة البناء الموسيقي بينما تتكرر بعض الحوافز باختلافات كلية أو قليلة لتأمين ارتباطات عديدة تشمل كامل السطر اللحني مع إشارات الى الصيغة الأولية))[٢] وتتحدد الوظيفة القصوى للتنوع اللحني بتعدد

---

[١] ليوناردبيرنشتاين ، التنوع اللامحدود في الموسيقى ، ترجمة : محمد حنانا (دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠١٠) ص ٩٨.

[٢] د . اوكتافيان كوزما ، السمات البارزة في الالحان الشرقية ، مقالة منشورة في كتاب : ايام بغداد (بغداد : المركز الدولي لدراسات الموسيقة التقليدية ، ١٩٨٣) ص ١٧٦ .

العلاقات الداخلية ووجود عامل الابتكار في مجريات العمل الموسيقي وصناعة الاشكال الصوتية الجديدة على نحو يجعل الميلودي رنين ساحر وفاعل ناهيك عن وجود الزخارف والطبقات الصوتية المتحركة التي تكسر حاجز التقليد باساليب غير مطروقة في مزج الالوان الصوتية والوسائل التعبيرية وابتكار مجموعة من المتغيرات الزخرفية المُحكمة المعبرة عن مسارات النص الموسيقي . وينبغي للتنوع اللحني كونه " إكسسوار نغمي يضيف المتعة والنظارة على اللحن الأساسى " أن يتسم بالمرونة والاندماج مع الأشكال والصور التي تدخل ضمن سياقات اللحن الأساسى ، فالتنويعات المندمجة داخليا في اللحن هي تلك النغمات التي ((نسمعها فلا نجد فيها فواصل أو وقفات ، بل يشعر السامع انه أمام قطعة واحدة متماسكة ، أما التنويعات المنفصلة أو المستقلة فهي مثل القطع المسماة (Theme and variation) أي لحن وتنويعات . وهي قطعة موسيقية تُستهل بلحن رئيسي يُسمع في مطلعها غالبا))[١] . ان التعامل مع التنوع اللحني ينطلق من التركيز على الاندماج العضوي بين الفكرة وبنية النص الموسيقي ، فالخلايا الموسيقية ماهي إلا بناء فكري وعقلي يتصف بالتماسك ، أضف الى ذلك فإن الابتعاد عن المبالغة في عنصر التنوع داخل هذا البناء الفكري يجعل الصياغات المعمارية والهندسية في بُنية اللحن أكثر بريقا ويمنحها رنينا أدائيا يتصف بالمتانة والقوة الحسية العميقة[٢].

ان التطرق لمفهوم القدرة التعبيرية في النص الموسيقي يجعل التنوع اللحني حالة ادائية تنشأ من تواتر عناصر ثلاث هي ((طبقة الصوت ، والزمن ، والحجم الصوتي ، وأن الربط بين هذه التواترات وتلوينها بواسطة العناصر المميزة للتلوين النغمي والنسيج الموسيقي ، يشكل العدة الكاملة للتعبير الموسيقي))[٣].

إن ارتباط المقامات الموسيقية ببساطة التكوين وسهولة التحرك ينتج عنه مضامين أدائية مليئة بالمتنوعات وشاملة لجميع عناصر الموسيقى ، وفي هذا السياق عرف الإغريق القدماء أنواعا مختلفة من المقامات الموسيقية التي توفر للعازف حرية الأداء وتنويعه بشكل يجعل الغزارة اللحنية قادرة على تجنب الفوضى وتقنين العُقد التي تطرأ على

---

[١] سعيد قتلان ، عالم الموسيقى ، ط ١ (دمشق : طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ١٩٩٧) ، ص ١٩٤ .

[٢] ينظر : د . سمحة الخولي ، القومية في موسيقا القرن العشرين (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، سلسلة عالم المعرفة (١٦٢) ، ١٩٩٢) ، ص ٥٣ .

[٣] علي الشوك ، اسرار الموسيقى ، ط ١ (دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ، ٢٠٠٣) ، ص ١٥٠ .

البناء الموسيقي[١] (٤) ، وترفع الزخارف والتنويعات اللحنية مستوى التعبير في النص الموسيقي إلى الحد الذي يجعل المتغير النوعي أكثر مرونة في التعامل مع الميلودية ومايصاحبها من إضافات إيقاعية وخطوط هارمونية ، لذلك كان المؤلف الموسيقي الالماني (لودفيج فان بيتهوفن Ludwig van Beethoven ١٧٧٠ ـ ١٨٢٧ م) يلجأ في تنويعاته الى ((سهولة الإرتباط باللحن ، وفي بعض الأحيان كان يضيف إليها شيئا من الغموض ، وتحقق بذلك تنويعات اكثر وضوحا في عمله))[٢] ، أضف إلى ذلك كان المؤلف الموسيقي الالماني (يوهانس برامس Johannes Brahms ١٨٣٣ ـ ١٨٩٧ م) يعتقد بأن التنوع اللحني من شأنها صروح هائلة من البنى الموسيقية ، وإن اعادة اللحن يعمل على تقديم طرائق أدائية متنوعة ، وقد ناقش " برامس " تنويعات الباص[٣]❖ وعدّها أهم من الميلودية وأن الهارمونية باعتمادها على الخطوط المتوازية تجعل من التنويع مفهوم شاعري ذو الوان وتعابير متعددة[٤] . وفي العصر الكلاسيكي (١٧٣٠ ـ ١٨٢٠) ؛ كان البناء الجمالي في النص الموسيقي يسعى إلى تقنين التباين او إلغاؤه ، وما أن تعثر هذا الاستخدام في تحوير المواد الموسيقية بدأ البحث عن أساليب جديدة تتخذ من التحرر من القواعد الحاكمة والصارمة أساسا لها ، وقد أولت الموسيقى الرومانتيكية عناية كاملة نحو إستكشاف إمكانيات أدائية جعلت ((الهارمونيات المتنافرة هدفا في حد ذاتها بعد أن كان الدافع اليها في أول الامر الرغبة في توسيع الحصيلة اللغوية للموسيقى ، وأصبحت الإمكانيات التلوينية للهارمونيات المتنافرة مصدر إثارة لانهاية لها))[٥] ، وفي سياق التنوع أتصفت الموسيقى الرومانتيكية باستخدام بُنى موسيقية غير مألوفة سابقاً والاعتماد على تناغمية الحركة المسارية للنغمات من نغمة القرار على سبيل المثال

---

[١] ينظر : كورت زاكس ، تراث الموسيقى العالمية ، ترجمة : سمحة الخولي (القاهرة : الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية ، ٢٠١٤) ، ص ٤٩ .

[٢] سعيد قتلان ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٩٥ .

[٣] الباص : اقدم اشكال التأليف الموسيقي القائم على التنويع ، اساسه فكرة موسيقية مقتضبة تظهر في الصوت الخفيض وتتكرر باستمرار . وتصاحب هذه الفكرة مجموعة من الالحان في الاصوات الموسيقية الاكثر حّدة تتنوع وتتغير باستمرار مع تكرار لفكرة الباص . عز الدين عبد الله وزملاءوه ، معجم الموسيقي ، ط ١ (القاهرة : الهيئة العامة لشئون الماطبع الاميرية ، ٢٠٠٠) ص ٦٤

[٤] ينظر : بول هنري لانج ، الموسيقى في الحضارة الغربية من بيتهوفن الى اوائل القرن العشرين ، ترجمة : د . احمد حمدي محمود (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤) ، ص ٢١٥ .

[٥] ثيودور م . فيني ، تاريخ الموسيقى العالمية ، ج ٢ ، ترجمة : د . سمحة الخولي (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠١٥) ، ص ٦٣٧ .

إلى تحت الثابتة ، واستخدام المفاتيح البديلة عن النغمة الثابتة والتعاقب التناغمي والتركيز على استخدام مواضيع أكثر تنوعاً أضف إلى ذلك استخدم المجال النغمي بشكل يحقق مفهوم التنوع والتعددية في الأداء . ولكي يتم تقديم التنوع اللحني بدقة تامة والحصول على فعل موسيقي مناسب ينبغي توفر الآتي :

١ ـ توافر القوة والحبكة المتقنة في طرح الفكرة الموسيقية على مستوى الشكل والمضمون .

٢ ـ توفر الخط الميلودي ومعالجته زخرفيا بسهولة للحصول على نص موسيقي جديد.

أما السمات التي يتميز بها التنوع اللحني يمكن إجمالها بالنحو الآتي :

١ ـ القوة في مسايرة اللحن الميلودي ومحاكاته .

٢ ـ دخول التنوع اللحني كشخصية أدائية ترفد الخط الميلودي على نحو من العمق والمتانة .

٣ ـ التكرار الأمثل لتعددية المسارات اللحنية .

٤ ـ إبتعاد التنوع اللحني عن الدائرة الأدائية المتشابهة وإعتماده على النزعة الزخرفية المتجددة .

أن التنوع اللحني يعد عنصر مميز يحيل المتلقي إلى فضاءات متعددة يمكن إجمالها بالآتي :

١ ـ فضاء يجسد الواقع السمعي المخفي للخط الميلودي .

٢ ـ فضاء يجسد التعبير الحركي للمسارات اللحنية الجديدة .

٣ ـ فضاء يشير إلى نغمات وأزمنة تحث المتلقي على استحضار عالم سمعي غير مألوف . وأنّى تكون هذه الفضاءات فإن التنوع اللحني فيها يميل إلى محاكاة اللحن الميلودي متخذا منه إنفعالات جديدة ذات طبيعة تشخيصية تجسد الصورة والشكل الموسيقي بطريقة تبعد المتلقي عن الرتابة والملل وهو أمرٌ يجعل طبيعة الأداء عبارة عن جمل موسيقية تمتلك شخصية معنوية تترجم المعطيات النفسية والجمالية في النص الموسيقي ، لذلك فإن الممارسة الأدائية للتنوع اللحني تخرج الدلالات الموسيقية من إطارها الإحتمالي إلى مسار يتحرك بطريقة غير محددة ، وأن صورته لاتكتمل إلا بعد تمثله الجسد الزماني والذي يوضح نوعين من الأدوار هما:

١ ـ دور يميل إلى إستخدام الخط الميلودي كأداة تهتم بإظهار شخصية المسارات اللحنية وتسخيرها كعناصر تعبيرية جديدة .

٢ ـ دور يميل إلى إخراج البناء الموسيقي الأساسي الى بُنى ومسارات جديدة تؤدي الأدوار بطريقة إبداعية جديدة .

إن الغناء الميلودي بأشكال أدائية قائمة على التنوع اللحني يمنح النص الموسيقي معنى وشكل جديد يتجه نحو خصوصية سمعية مؤثرة ذا دلالة تعبيرية عميقة قادرة على اسكتشاف العلاقة بين الموسيقى كلغة حسية وبين الأداء كلغة جديدة معبرة عن تطورات هذا الحس المجرد . ويدخل اللون الشعبي عاملا مهما في التعامل مع الألحان وتنويعاتها ، فالإمكانيات الهائلة للتراث الشعبي تُمكن المؤلف من إيجاد تنويعات تنسجم مع وفرة هذا اللون الفني ، وقد كان المؤلف الموسيقي الالماني (يوهانس برامز Johannes Brahms ١٨٣٣ ـ ١٨٩٧) معجزة فريدة في التعامل مع الألحان الموسيقية ذات الطابع الشعبي ، فقد أهتم بدراسة ((الألحان الشعبية وأداء إرتجالات متنوعة عليها ... وتطوير الألحان ودراسة تفاعلاتها .. فهو الذي كتب الدراسات والتقاسيم الموسيقية على ألحان مختلفة .. وأهمها " تنويعات على لحن هايدن " الذي يعتبر قمة ونموذجا تأريخيا فذا لهذا النوع من الكتابة الموسيقية))[١] . وفي الدراما ؛ يتجه التنوع اللحني نحو تغيير آليات الإشتغال الدرامي وتأسيس فضاءات أدائية تسعى الى تنشيط الطبيعة الميلودية للحن وجعله قوة تعبيرية تضفي جوّا من الزخرفة داخل الفعل الدرامي ، وأتجه المؤلف الموسيقي الألماني (ريتشارد شتراوس Richard Strauss ١٨٦٤ ـ ١٩٤٩ م) نحو تنوع العلاقات المقامية والإيقاعية وتفكيك الأجزاء اللحنية تفكيكاً مميزاً ، وهو إشارة واضحة لإتساع دائرة التنوع اللحني في الصيغ الموسيقية المؤلفة للدراما [٢]. ويترك التنوع اللحني أثارا حيوية تنعكس إيجابا على الفعل الدرامي يمكن إجمالها بالآتي :

١ ـ تطوير وزخرفة الإيقاع العام للعرض الدرامي بطريقة متوازنة .

٢ ـ تنويع حركة المجاميع الغنائية بمختلف أشكالها الأدائية .

٣ ـ تنوع الأحداث والمواقف الدرامية التي تتخذها الشخصيات .

أما في المسرح الغنائي موضوع الدراسة الحالية ؛ فإن التنوع اللحني يستخلص معانٍ جديدة وآفاق مفتوحة في التعبير الدرامي ، فتبادل الألحان وتنوعها تعمل على تطور أسلوب الأداء وبما يجعل الموسيقى قادرة على القيام بوظائفها التصويرية في الدراما والمتمثلة بما يأتي :

١ ـ تصوير الحقائق الموضوعية الخاصة بأداء الممثلين وكل مايحيط بالفضاء الدرامي .

---

[١] يوسف السيسي ، دعوة الى الموسيقى (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، سلسلة عالم المعرفة (٤٦) ، ١٩٨١) ، ص ٦٨ .

[٢] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٨٩ .

٢ ـ تصوير البُعد السمعي وبما ينسجم مع طبيعة البعد المرئي للعرض الدرامي .

٣ ـ تصوير الوقائع الدرامية التي لايمكن الوصول إليها إلا عن طريق الموسيقى .

٤ ـ تصوير الفعل الدرامي وجعله يتسع لأنساق ادائية جديدة غير محتملة .

٥ ـ التصوير الحسي للتساؤلات الموجودة في النص الدرامي .

٦ ـ تصوير المحاور الموسيقية الجديدة التي لاتنحرف عن السياق الدرامي .

إن قدرة التنوع اللحني في المسار الدرامي يؤشر إلى تحول أدائي عميق في هكذا نوع من الدراما ، وإن توظيف هذا العنصر ينطلق من عدة معايير أهمها التنويع بين الأداء المنفرد أو ذات المجاميع الأوركسترالية والصوتية ومصاحبة الحوار والحركة وتنوعاتها بكل مفاصل الفعل الدرامي . وفي هذا السياق فإن دخول التنوع اللحني في المسرح الغنائي يتضمن الأمور الآتية :

١ ـ إتصافه بالقدرة على المواءمة بين طبيعة النص الموسيقي وروح النص الدرامي .

٢ ـ قدرته على توفير القيم الجمالية أثناء تنوع وسائله في المعالجة الدرامية .

٣ ـ قدرته على استنباط زخارف جديدة تناسب الفعل الدرامي والرؤية الموسيقية المناسبة له .

ولّما كان التنوع اللحني يمتلك القدرة على المعالجة الدرامية فإنه يقوم بإتخاذ سبيلا وسطا بين النص الموسيقي والنص الدرامي وإن بيان الأحداث ينطلق من العناصر الأدائية للتنوع لأجل إيجاد بيئة غنائية وموسيقية معبرة عن روح النص الدرامي والموسيقي في المسرح الغنائي .

المبحث الثاني : فن الأوبريت : إحاطة تأريخية في النشاة وبعض العروض .

الأوبريت : مسرحية غنائية تتسم بالطابع الغنائي والاستعراضي الخفيف والقصير مدته ، ويكثر فيه الحوار غير المُغنّى أضف إلى رشاقة الإيقاعات المستخدمة والمأخوذة من البيئة المحلية للبلد ناهيك عن توظيف العناصر الدرامية برشاقة وسهولة في الطرح .

سجل لنا التاريخ البشري طقوس متعددة أعتمدت في طرحها الأدائي على الموسيقى والغناء أضف إلى دخول الرقص كعامل مُكمل لهذه الطقوس . فنجد المظاهر المسرحية عند الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد ، والمسرح الصيني الذي استقى زاده الدرامي مقترنا بالموسيقى والغناء والرقص ، ناهيك عن مسرح (Noh) الياباني في القرن الرابع عشر الميلاد أضف الى المنطقة التأريخية الواقعة وسط اوروبا والتي تدعى " بوهيميا " اي تشيكيا والتي أسست إلى

عروض درامية غنائية تعمد في تشكيلها البنائي على الموسيقى والغناء الفولكلوري التشيكي وغيرها من العروض التي لايمكن حصرها في هذه الدراسة [١]. تُعد أهم الأشكال الأدائية التي جعلت بعض الدراسات تتجه نحو تسميتها " بالمسرح الغنائي " .

إن هذه العروض وغيرها " على حد علم الباحث " أتجهت على إدخال عناصر الموسيقى والغناء والرقص كعناصر أدائية أسوة ببقية عناصر الدراما وبالتالي لانستطيع الجزم بأنها الميلاد الحقيقي الخاص بفن الأوبريت الذي عرّفه " باتريس بافي " بأنه مسرحية غنائية تُختبر فيها وتُجرب كل الفنون المشهدية والموسيقية [٢]. ويمكن تحديد الموطن الاول لميلاد فن الاوبريت في فرنسا (٥ يوليو ١٨٥٥) عندما قام المؤلف الموسيقي الفرنسي (جاك أوفنباخ Jacques Offenbach ١٨١٩ ـ ١٨٨٠ م) بعرض رواياته الهزلية والتي وصفت بانتمائها الى فن جديد خرج من رحم الأوبرا الهزلية " الكوميك " اضف الى تناقضه مع " الأوبرا الجادة " سماها أول الأمر" بالميوزيكانا " طوّرها الى عروض غنائية مسرحية كمسرحية " الكفيفان " التي عُدت " ميلاد لنوع مسرحي غنائي جديد اسمه " الأوبريت " ويكون (جاك أوفنباخ) المؤلف الرسمي لهذا النوع من الدراما [٣].

إن التطلع نحو إيجاد مكون درامي يمتلك الخفة والبساطة جعلت النقيض الجديد للاوبرا الجادة يأخذ مداه الواسع في الثقافة الموسيقية الفرنسية خلال فترة النشأة الاولى واستحق مرتبة الاهتمام والجدارة كونه اتجه نحو تشكيل مستويات عالية في التعبير وتنويع الاحداث من خلال الموسيقى ومساراتها اللحنية ، وقد تعامل " اوفنباخ " مع التنوع اللحني انطلاقا من رغبته في تحقيق عنصر المبالغة واظهار المفارقة ليفيض اسلوبه في التنوع ويتميز ((بالاناقة والروح المتألقة القادرة على الاثارة الصادقة ، والتغيير السريع من الجو العاطفي الى جو المرح والسخرية اللاذعة ، معتمدا

---

[١] راجع : جوليوس بورتنوي ، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة : فؤاد زكريا (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٧٤) ، ص ١٨٥ . راجع : احمد شفيق ابو عوف ، اضواء على الموسيقى العربية (القاهرة : مطبعة المدني ، ١٩٦٥) ، ص ٩٥ . راجع : المر رايس ، المسرح الحي ، ترجمة : داود حلمي السيد (القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٦٥) ص ٥٢ .

[٢] ينظر : باتريس بافي ، معجم المسرح ، ترجمة : ميشال ف . خطّار ، ط ١ (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٥) ، ص ٥٦٤ .

[٣] ينظر : الفرد انشتين ، الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، ترجمة : احمد حمدي محمود (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣) ص ٤٤٩ . ينظر : تيمور ابا شيدزي ، المسرح الموسيقي ، ترجمة : د . سامية توفيق (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩) ، ص ١٢٧ ـ ١٢٨ .

بذلك على مقدرته في صياغة الالحان الدرامية))[١]، كما اشتهر " اوفنباخ " بادخاله افتتاحية (البوبوري Potpouri) في اعمال الاوبريت الخاصة به وتضمنت هذه الافتتاحية ((حشدا لالحان خفيفة براقة تجذب اهتمام الجماهير وترفّه عنهم ... وعادة تنتقي هذه الالحان البراقة الراقصة من داخل الاوبريت لتكون دعاية له .. ونكتة مرحة تمهد لفتح الستار))[٢] ، واستمرت عروض الاوبريت بالانتشار والتطور كما في نشاطات المؤلف الموسيقي (لوي اوغست فلوريمون رونجيهFloremon Runge ١٨٢٥ ـ ١٨٩٢) الذي يُعد من اعظم المؤلفين الموسيقيين

ممن اتسموا بطرح الالحان الرشيقة مستخدما تقنيات التنوع اللحني بطريقة مبهرة وفائقة التصور كما هو الحال في اوبريت " مودموازيل نيتوستي "[٣]، أضف الى اعمال المؤلف الموسيقي (ادموند اودران Edmond Audran ١٨٤٠ ـ ١٩٠١) والذي اتسمت مؤلفاته الموسيقية بالديناميكية والفكاهة المبتكرة وقدّم عدد من الاعمال ابرزها اوبريت ((ماسكوتا وهو عبارة عن عمل مسرحي غنائي مرح ولعوب للغاية ، ويعطي بكل مافيه من ثراء امكانية للفنان لاستعراض موهبته وقدرته على الغناء والرقص))[٤]. وبعد أفول الاوبريت في الساحة الفرنسية اواخر القرن التاسع عشر انتقلت الاضواء الى بعض البلاد الاوروبية والولايات المتحدة الامريكية ، فقد ظهر الاهتمام نحو الاحتفاظ على ضياع هذا اللون الدرامي والغنائي من الضياع في " فيينا " لتنال لقب عاصمة الاوبريت . ولابد من الاشارة الى ظهور شخصية موسيقية مهمة اضافت بريقا لايمكن تجاوزه وهي شخصية المؤلف الموسيقي النمساوي (يوهان بابتيست شتراوس (الابن) Johann Baptist Strauss ١٨٢٥ ـ ١٨٩٩ م) الذي أُعلن عنه في اكتوبر ١٨٤٤م بشوارع فيينا كمؤلف عظيم في مجال الاوبريت الكلاسيكي طيلة ثلاثون سنة من عمره الفني ، ولم يأت عام ١٨٧٠ إلا وأنتشر اسمه في مجال التأليف الموسيقي للمسرح الغنائي وكتب ستة عشر مؤلفا ، منها(الخفاش الطائر) و (البارون الغجري) اللذان يشغلان حتى اليوم الحاضر المراكز المرموقة في ريبرتوار مسارح الاوبريت . وأدخل " شتراوس الابن " (الاوبريت الفالس) جالبا معه معه ثراءاً لحنيا لم يشهده هذا النوع من الفنون حتى الان . ويعزي اليه ايضا تكوين اول اوبريت فيني متعدد الاصول[٥]، وقام ايضا بتغيير مفاهيم الانطلاقة الاولى لفن الاوبريت عند " اوفنباخ " اذ استطاع وبما

---

[١] علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ، ط ١ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٥) ، ص ٣٤ .

[٢] يوسف السيسي ، مصدر سابق ، ص ١٥٩

[٣] ا ينظر : تيمور اباشيدزي ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٣١ – ١٣٢ ..

[٤] المصدر نفسه ، ص ١٣٢ .

[٥] ينظر : نفسه ، ص ١٣٧ ـ ١٤٠ .

يمتلكه من قدرة موسيقية بربط الموسيقى بالتمثيل والرقص كما حصل في اوبريت " الخفاش " عام ١٨٧٤ م والذي يُعد افضل عمل درامي تعامل مع المسارات اللحنية بهذه الطريقة الادائية[١] ، وفي سياق اخر لابد من التطرق الى المؤلف النمساوي (فرانس ليهار Franz Lehár ١٨٧٠ ـ ١٩٤٩) والذي كتب عدد من المسرحيات الغنائية كان اهمها أوبريت (الارملة الطروب) عام ١٩٠٥ حيث أبدع أيّما ابداع باضافة الاستعراضات المثيرة والرقصات الطويلة . وظلت التجديدات فاعلة على هذا الاوبريت حتى اصبح عام ١٩٣٠ من الاعمال المهمة التي تحمل ملامح النمسا التقليدية حيث قصد " ليهار "

بها التحدث بلغة البلد الذي ينتمي اليه وتراثه الذي يحتوي على اعداد كبيرة ومتنوعة من الاشكال الادائية في الموسيقى الشعبية[٢] . وفي ايطاليا ؛ كان التيار الموسيقي يبحث عن اشكال فنية ترفض الجمود الذي اصاب الاوبرا الجادة وادى الى تدهورها خلال القرن التاسع عشر ، ولم يجد الموسيقيين بُد سوى استخدام القدرات التلحينية والادائية الشعبية الدرامية كونها مرآة إعجاب الشعب آنذاك . أضف الى ذلك تسلطت الاذواق على متابعة صيغ وتراكيب ادائية امكنها التغلب على التقاليد المسيطرة على الذوق العام فظهر الاوبريت الذي يستخدم اصوات السوبرانو المزركشة والتينور الفاعل في الاداء الغنائي ، وحسم الموسيقيين أمرهم في اماطة اللثام عن احساسهم الرائع بجمال الصوت الادمي في الميلوديات وهو أمرٌ أضفى ((سماحة المرونة الطيعة في تراث المسرح الغنائي . وروح هذه الالحان مشبعة بعشق صادق للصوت الادمي . وبينما هي اسيرة هذا العشق ، فقد استطاعت ان تلهبه ايضا بالعاطفة المنطلقة . وهذا الغناء الساحر تنفث جراءته في الريستاتيف ، كما استطاع خلق نوع جديد من غناء المجموعة ... فيه تتنافس الاصوات ، ويلهم بعضها البعض للارتفاع في قمم شاهقة))[٣] . اما في انكلترا ؛ ففي القرن التاسع عشر الميلادي ايضا ظهرت محاولات التأليف الموسيقي في المسرح الغنائي على يد(مايكل ويليام بالف Michael William Balfe ١٨٠٨ ـ ١٨٧٠ م) و (وليام فنسنت والاس William Vincent Wallace ١٨١٢ ـ ١٨٦٥ م) اللذان عملا على اعادة الحياة الى فن الاوبريت ، حيث قدّم" بالف " اوبريت (الفتاة الوهيمية) بينما قدّم " والاس " أوبريت(مارتينا) واستحق هذين

[١] ينظر : بول هنري لانج ، مصدر سابق ، ص ٣٠٦
[٢] يوسف السيسي ، مصدر سابق ، ص ٢٦٣ .
[٣] بول هنري لانج ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٢٠ .

العملين شعبية داخل المجتمع الانجليزي بلا ادعاء ، او اعتذار [٣]. وعندما نخوض في تاريخ الاوبريت الامريكي نجد المؤلف الموسيقي (فيكتور أغسطس هربرت Victor Herbert ١٨٥٩ ـ ١٩٢٤م) أشتهر باضافته ((موسيقى تصويرية للاحداث الدرامية بالاضافة الى موسيقى اخرى للربط بين المناظر والاحداث وتأكيدها وتعميقها والتمهيد له)) [٤] ، وقد توضحت معالم هذه الاضافات في اوبريته المعروف(Babes in Toyland) الذي قدمه عام١٩٠٣م تبعه عدد من الأعمال الناجحة والتي عرضت بشكل مستمر على مسرح برودواي من تسعينيات القرن التاسع عشر حتى الحرب العالمية الأولى ، ونجح في اضافة اليات اشتغالية جديدة عليها ، وهو أمرٌ عدّه الكثيرون بداية لمعايير هامة في الاوبريت الحديث .

اما في البلاد العربية ؛ توجه بعض الرواد الاوائل الى ادخال الفن المسرحي الموشح بالاغاني والمصحوب بالفرجة والاستعراض الخفيف الى الساحة العربية ، وكان في مقدمة اولئك رائد المسرح الغنائي السوري (أبو خليل القباني١٨٣٥ ـ ١٩٠٢) الذي توجه بشكل كامل الى عناصر الغناء والانشاد ليجعل قصة المسرحية عنده تنطلق اساسا من المواقف والحوادث التي يتغنى بها البطل او البطلة او مجوعة الممثلين اضف الى اعتماد الرقص كعنصر فاعل في مسرحه ، وفي هذا السياق قدّم عدة عروض منها (ناكر الجميل) و (هارون الرشيد) و (عايدة) و (الشاه محمود) و (أنس الجليس) وغيرها ممن يمكن عدّها نشأة البراعم الاولى لفن الاوبريت في البلاد العربية [٣] اما الرائد العربي الثاني فهو المسرحي المصري (يعقوب روفائيل صنوع ١٨٣٩ ـ ١٩١٢م) فقد أوحت له بعض العروض المسرحية للفرق الاوروبية الزائرة لمصر عام ١٨٧٠ م بأن ينشئ مسرحا غنائيا تُعرض على خشبته مسرحيات شبيهة ويؤسس لمرحلة مهمة من تاريخ المسرح الغنائي العربي عن طريق عرض مسرحيات تنتسب الى وجدان الامة مستخدما تراثها الشعبي استخداما عميقا وخلاقا ليتخذ عنده الاوبريت الفرصة ((لغناء فردي وجماعي ورقص ومناظر اخرى مدهشة ، مثل المفاجأت البصرية ، كظهور عفريت أو اندلاع نار ، أو قيام نضال بالسلاح الى أخر هذا)) [٤] . لقد كان لتجربة " صنوع " أثر كبير في تأسيس مسرح مصري يحمل رسالة توجيهية للجماهير وايقاظ الشعب من سباته ومعالجة شؤونه

---

[١] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢٢٤ .

[٢] يوسف السيسي ، مصدر سابق ، ص ٢٦٣ .

[٣] ينظر : د . علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، ط ٢ (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٨) ، ١٩٩٩) ، ص ٦٧ ـ ٦٨ .

[٤] المصدر نفسه ، ص ٦٩ ..

ومشاكله بلغة تلائم مستواه الثقافى، متخذا من أوبريت "راستو وشيخ البلد والقواص" الذي ضمنه باللغة الدارجة وبعض الأغنيات الشعبية المتداولة بين الناس منطلقا لتحقيق اهدافه في المسرح الغنائي آنذاك . بعد ذلك شهدت المحاولات العربية في الاوبريت نهضة كبيرة وافاق جديدة عندما استمدت الاغنية المحلية مفرداتها من الواقع البيئي ومحاكاتها اذواق الناس ، فكانت محالاوت المُجدد (سيد درويش ١٨٩٢ ـ ١٩٢٣) والذي اعاد للموسيقى العربية طابعها القومي كونه استمد من التراث القديم اصلا خالدا ممزوجا بفلذات عبقريته وومضات نبوغه ليقدّم ((قيما جمالية جديدة استطاعت الاذن العربية ان تستوعبها وتتفاعل معها لاصالتها من جهة وحسن وقعها الذوقي والجمالي على النفس العربية من جهة اخرى))[١]، ومن خلال دخول " سيد درويش " عالم الاوبريت تأسست العبقرية اللحنية الغنائية كونه انفرد بمسرحيات غنائية شملت الاغنية الاجتماعية واغاني الطبقات البسيطة حتى صارت ملاذا سمعيا آمنا لأغلب فئات الشعب المصري والعربي على حدٍ سواء ، وتفانى " سيد درويش " بتصوير أغاني مسرحياته بملامح وقيم شعبية زاهية أنفرد بها عن معاصريه ، وله في ذلك أعمال متعددة أهمها أوبريت (الباروكة) و (شهرزاد) و (العشرة الطيبة) . ويمكن القول أن الأوبريت عند " سيد درويش " عاش في قمة ثراه وعمقه التعبيري كونه حاكى وجدان الأمة وأنطلق من تراثها ليطرحه بثقافة غنائية درامية قريبة من ذائقة المتلقي . وفي سياق أخر ربط (الشيخ سلامة حجازي ١٨٥٢ ـ ١٩١٧) الغناء بموضع المسرحية ، وتطور على يديه المسرح الغنائي ليقدم عدة أعمال اهمها اوبريت (صلاح الدين) الذي عبّر بشكل واضح عن توجهات " سلامه حجازي " في المسرح الغنائي [١٢] ، وبما أن المسرح الغنائي يعد الفضاء الرحب في إنتاج الأغنية الفردية والجماعية توالت المحاولات الشخصية لتفعيل الأوبريت أضف إلى تبني الحكومة المصرية فن الأوبريت منذ عام ١٩٤٣ بتأسيسها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى وتشكيل اللجنة الموسيقية العليا عام ١٩٥٢ لتمهّد بذلك تقديم نماذج مترجمة من الأوبريتات العالمية التي قُصد من عرضها أن تكون نموذجا يحتذى به في التأليف الموسيقي والغنائي العربي وبإطار مسرحي [٣](٢).

أما في لبنان ، فقد ساهم " الرحابنية " مساهمة فاعلة في جعل المسرح الغنائي شاهدا ثقافيا اقتحم المجهول وبلور الخيال الفني والتصوير الجمالي في ضوء باقة لحنية غنائية غُرست في صلب العملية الدرامية وأنسجمت مع المكون الدرامي بما يحتويه من أفكار وأيديولوجيات للتعبير عن قضايا الإنسان الأزلية في الحرية والكرامة وتوطيد قوة المجتمع أضف إلى إيجاد ثقافة تعبيرية حفّزت القدرات الكامنة في التأليف الموسيقي والغنائي ومخاطبة مزاجيات العصر بطريقة غنائية محترفة لانبالغ بقولنا أن المطربة " فيروز " قدمتها بطريقة حريصة على التعلق بجذور

---

[١] احمد شفيق ابو عوف ، المصدر السابق نفسه ، ص ٥٢ .

[٢] ينظر : حمدو طماس ، فنون السينما والموسيقى والمسرح، ط ١(بيروت : دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٤) ، ص ٢١٨.

[٣] راجع : د . علي الراعي ، مصدر سابق ، ص ٨٢ . راجع : احمد شفيق ابو عوف ، مصدر سابق ، ص ٦٢ .

البيئة والمكان . اما في العراق ؛ والذي شهد ولادة المظاهر الدرامية المرتبطة بالموسيقى والغناء في مدينة الموصل على يد (اسكندر زغبي الحلبي ١٨٧٤ ـ ١٩١٢) وتقديم مسرحيات تناولت موضوعات مستنبطة من البيئة الموصلية لعبت فيها الموسيقى دورا واضحا وبليغا دون وجود عنصر الرقص والطبيعة الاستعراضية [١(٣)] ، فإن عروض المسرح الغنائي لم تتضح معالمها إلا بعد أن توضحت آلية إشتغال العناصر والمعايير الدرامية والموسيقية المكونة لفن الأوبريت والمتمثلة بما يأتي :

١ ـ الاهتمام بموضوع الساعة .

٢ ـ إحتواء المسرح الغنائي على موسيقى وغناء تنطلق من الإفتتاحية وصولا الى إستخدام الإلقاء المنغم أضف إلى معالجة الأحداث بطريقة غنائية مناسبة .

٣ ـ إستخدام الرقصات الشعبية الأكثر تداولا في البيئة الإجتماعية بدينامية وحركة واضحة .

٤ ـ إشتغال العناصر الدرامية بطريقة تنسجم مع الإطار العام للمسرح الغنائي .

وبعد أن توشح المجتمع المحلي في مدينة البصرة وشاح الثقافة العالية والبحث عن أخر المستجدات الفنية ، كان لزاما تقديم عروض موسيقية ودرامية استندت على خبرة بعض الموسيقيين والمطربين الباحثين عن هوية غنائية ذات ملامح محلية فضلا عن وجود كوادر مسرحية قادرة على تأسيس رؤية درامية فاعلة بجملة من عمليات الخبرة الفكرية والاجتماعية تمتزج فيها سائر الفنون الأخرى تتقبلها أذن المتلقي وذاكرته القوية المشحونة بالنقد والتأويل والتفسير، فبدأ مفهوم المسرح يتجه نحو إرساء دعائم جديدة للفن الغنائي الشعبي ليصبح صورة صادقة في التعبير عن قضايا المجتمع الوطنية وثورته الفكرية ، من هنا جاء النشوء التاريخي للمسرح الغنائي بعناصره الدقيقة والكاملة وألحانه الغنائية الخلاقة المتنوعة نهايات العقد السادس من القرن العشرين عن طريق تأسيس بعض الفرق اهمها (الفرقة الموسيقية البصرية) و (فرقة الموانئ) ، والتي أعتمد ملحنوها على مبدأ التأليف دون الرجوع الى الإختيار او الإعداد الموسيقي وهو أمرٌ ساهم في تقديم عروض مهمه منها أوبريت (بيادر خير) تقديم (الفرقة الموسيقية البصرية) عام ١٩٦٩ ، والذي تناولت فيه موضوع هجرة الفلاح من الريف إلى المدينة ، حيث قام الملحن (حميد البصري[٢]❖) بإيجاد مساحة واسعة لتنوع الأغاني وزخرفتها لتصبح وسيلة تعبيرية وسلوكا أدائيا تطرح الأحداث الدرامية

---

[١] ينظر :عمر الطالب ، ((اثر المسرح العربي على المسرح العراقي)) ،مجلة السينما والمسرح (بغداد)،العدد ١٩٧٤،١ ، ص ٨.

[٢] حميد البصري : موسيقي عراقي آقام في هولندا وتوفي فيها عام ٢٠٢٢ وهو من مواليد البصرة عام ١٩٣٥ ، يُعد من الموسيقيين الذين قدموا اعمال غنائية لعدد من المطربين العراقيين والعرب وفي المسرح الغنائي قبل مغادرته مكرها من العراق عام ١٩٧٨ .

وتعالجها بما ينسجم وقوانين البناء الدرامي للأوبريت . كما قدمت " فرقة الموانئ " في العقد الأول من سبعينيات القرن العشرين عدة أوبريتات قام بتلحينها (مجيد العلي[١] ❖❖) منها أوبريت (نيران السلف) ، وأوبريت (أفراح الموانئ) وأوبريت (دواغ الفرح) وأوبريت (هبط الملاك في بابل) وهي أعمال أتاحت للتنوع اللحني مساحة أدائية واسعة في التعبير عن مجريات الأحداث الدرامية، أما أوبريت (المطرقة)" نموذج الدراسة الحالية " والذي قدمته (الفرقة الموسيقية البصرية) عام ١٩٧٠ ، فقد شكلت اللوحات الغنائية التي قام بتلحينها (طالب غالي[٢] ❖) النصيب الأكبر من مجريات الاحداث الدرامية والتي سيحاول الباحث تسليط الضوء عليها من خلال الآتي :

أولا : فكرة الاوبريت : تناول الأوبريت موضوع نضال الطبقة العراقية العاملة وتضحياتها والدفاع عن حقوقها والتعبير من خلال هذه الطبقة عن تضحيات الطبقة العاملة في كل العالم . **ثانيا : التنوع اللحني في موسيقى وألحان أوبريت المطرقة.**

إن التخطيط لإنجاز اللحن الموسيقي أو الغنائي في الأوبريت يتطلب مراعاة الأدوار الغنائية المتعددة التي يشملها النص الدرامي سواء كان الأداء فرديا أم جماعيا ، وتختلف صياغة الألحان باختلاف الطرح الدرامي وهو أمرٌ يفرض على الملحن الإنتباه والإتيان بالمؤثر الموسيقي والغنائي والإنشاد الكورالي بما ينسجم مع هذا الإختلاف . أن التنوع اللحني في هذه الصور الغنائية يتعامل مع الأسلوب الدرامي بطريقة الإنسجام مع التركيبة الإيقاعية العامة فكانت الأغاني الفردية والجماعية جزءا لايتجزأ عن الواقعة المرئية وعنصرا أساسيا في مجريات الأحداث ، وفي هذا السياق كان تنوع وتعدد الافكار اللحنية عاملا مؤثرا في الإطار الدرامي العام إذ نجد الغناء التجاوبي بين مغنٍ والمجاميع وبين مغنٍ ومغنٍ اخر أضف إلى الغناء التناوبي بين جوقة وأخرى وبين البطل والبطلة ليشتمل هذا التنوع على مسارات نغمية أضافت على اللحن الاساسى ديناميةوحركة اقترب على أثرها من المناخ الدرامي . وأن دخول التنوع اللحني على الأداء الغنائي والإيقاعي شكّل طقسا أدائيا أنسجم مع الإشتغال الدرامي فكانت الألحان عبارة عن مزيج نغمي عبّر بكل آليات إشتغاله عن البنية الدرامية للعرض . وتمثلت الرؤية الموسيقية في معالجة الأحداث الدرامية في الإفتتاحية التي راعى فيها الملحن قياس الزمن لدخول مجاميع الممثلين من أروقة المسرح الخارجية وهم يؤدون أغنية الإفتتاحية الآتية :

---

[١] مجيد العلي : موسيقي عراقي من مواليد البصرة ١٩٣٣ وتوفي فيها عام ٢٠١٤ شارك في عدة فرق موسيقية وفنون شعبية ولحن العديد من الأغاني ولوحات المسرح الغنائي الخاص بمدينة البصرة والعراق .

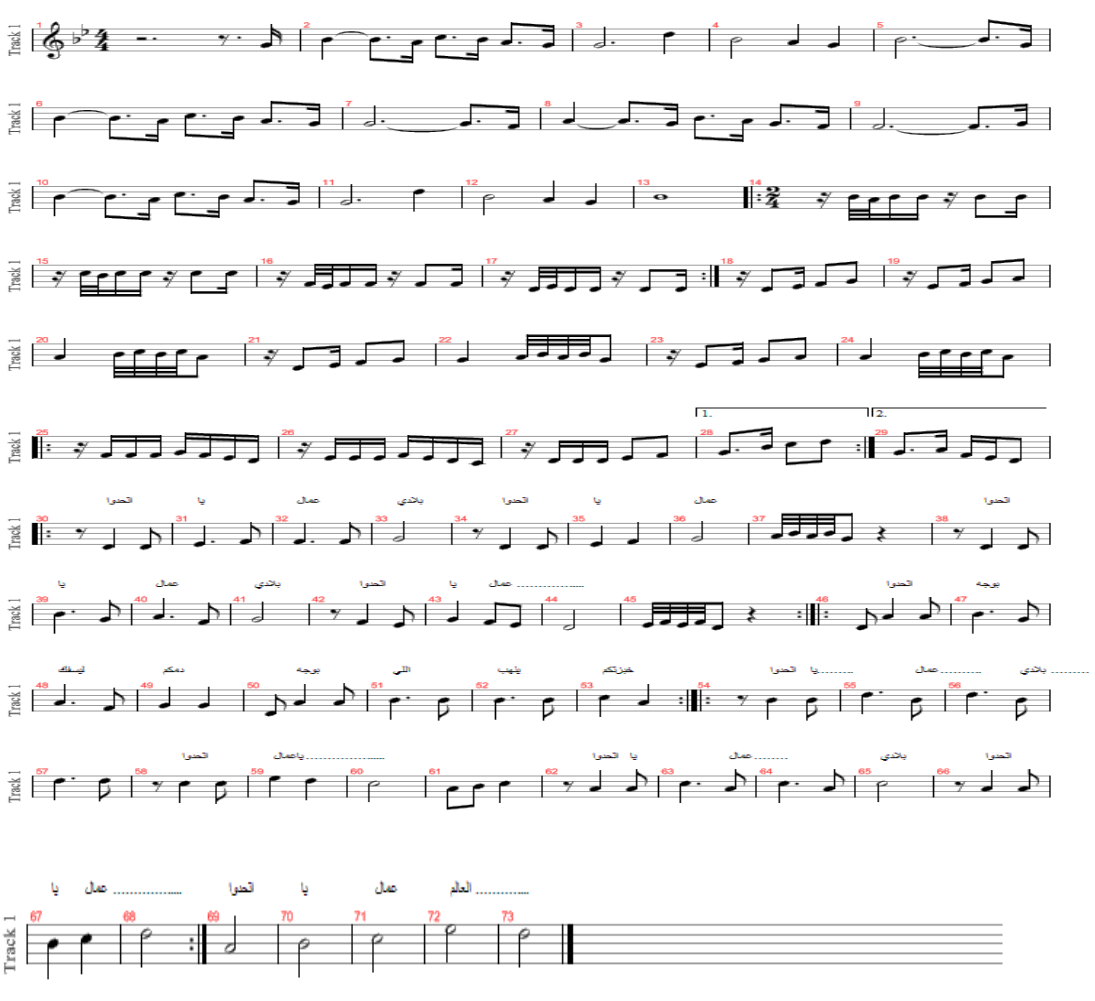
[٢] طالب غالي : ملحن عراقي من مواليد البصرة عام ١٩٣٧، متعدد المواهب فهو شاعر وملحن ويُعد واحد من الملحنين العراقيين البارزين لما قدمه من الحان رائعة علقت في ذاكرة العراقيين أواخر القرن العشرين ، يقيم حاليا في مملكة الدانمارك .

أتحدوا ياعمال بلادي ... أتحدوا ياعمال

أتحدوا بوجه اللى يسفك دمكم ... بوجه اللي ينهب خبزتكم

أتحدوا ياعمال بلادي ... أتحدوا ياعمال ... أتحدوا ياعمال العالم

وقد صاغ الملحن الإفتتاحية بتداخل أدائي وتنوع إيقاعي وبنية موسيقية تمثلت بالشكل التالي :



جاءت الإفتتاحية بنسيج لحني متجانس بين الخط الميلودي والتنوعات اللحنية المرافقة له أضف إلى تنوع الإيقاعات المستخدمة فضلا عن تنوع السرعة المترتبة لهذه الايقاعات وهو أمرٌ توضحت من خلاله فكرة النص الدرامي . ثم جاءت بعد ذلك نهاية الإفتتاحية كتمهيد للوحة غنائية ثانية انفرادية قدمتّها الشخصية الرئيسية " ام محيسن [1] ❖ " لتقترب هذه اللوحة من روح المعالجة الدرامية كونها مهدت في مقاميتها خاتمة الإفتتاحية أضف إلى الإنتقال الأداء إلى مقام آخر وهو " العجم " فضلا عن تنوع الزمن الإيقاعي فتارة نجده مصمودي كبير وأخرى ينتقل إلى إيقاع " فوكس " ويمكن توضيح التدوين الموسيقي لهذه اللوحة الغنائية من خلال الشكل التالي:

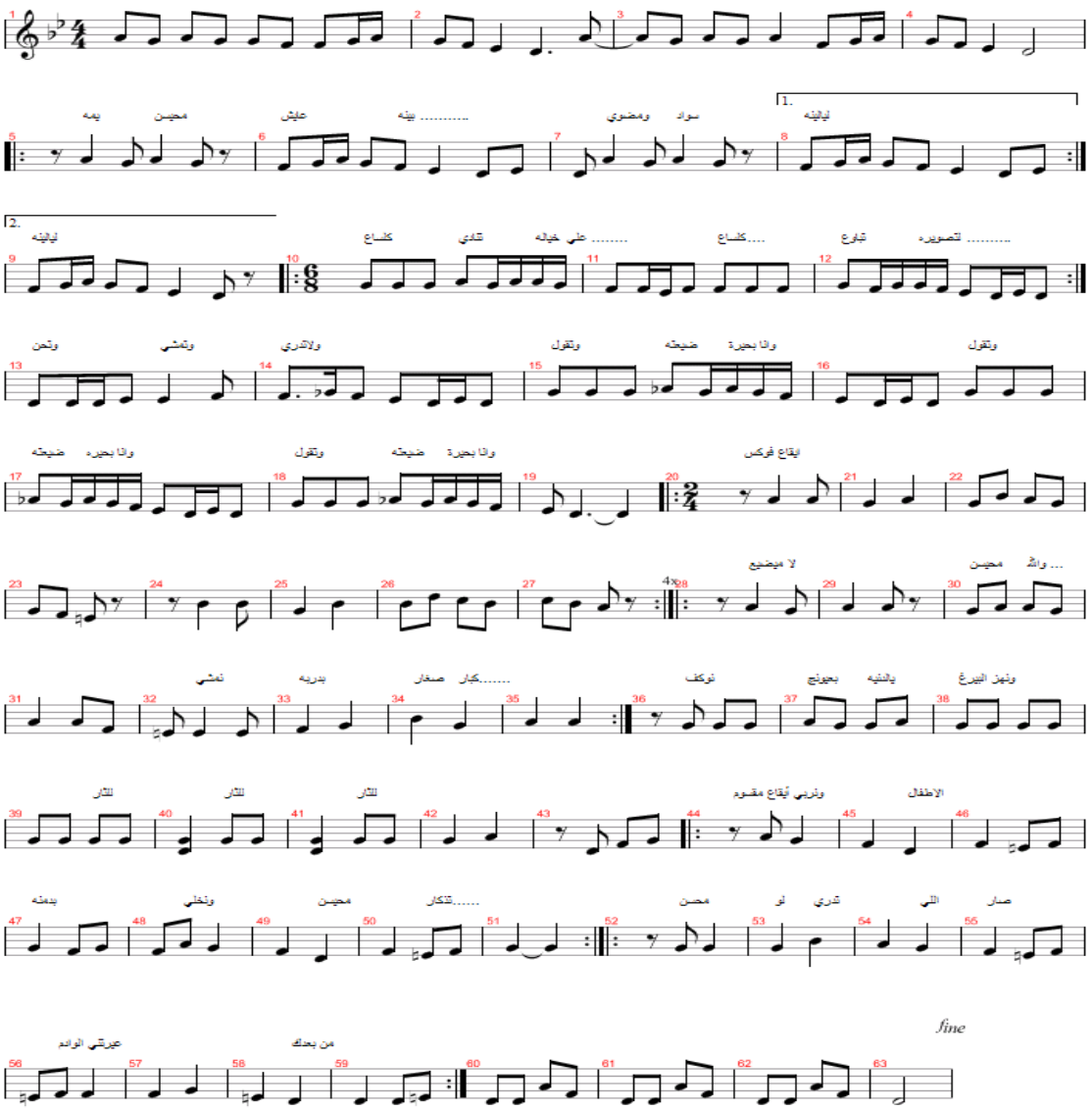
بعد ذلك يبدأ الغناء التناوبي بين المجموعة والشخصية الرئيسية ليأخذ التنوع اللحني شكلا آخر خضع لمتطلبات العمل الدرامي وتجزأت المقاطع الغنائية بين المجموعة وشخصية " أم محيسن" وهو أمرٌ دفع عنصر تنامي الأحداث

[1] قامت بأداء الشخصية الرئيسية الفنانة سلمى ابراهيم عبد الوهاب من مواليد البصرة مقيمة حاليا في مملكة الدانمارك .

والإنتقال الموضوعي لأداء غنائ سية الرئيسية الثانية " معلى " والتي قام المطرب العراقي فؤاد سالم[١] بأدائها . وقد وصلت الأغنية إلى مستوى عال في التعبير الدرامي من خلال سياق المسارات اللحنية التي تأثر بها " ملحن الأوبريت " كونه طرح المفهوم العربي في الموسيقى أيام الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين ، وقد تعامل فؤاد سالم لما يمتلكه من إمكانيات صوتية هائلة في التنوع الأدائي بين كل شطر غنائي بطريقة معبرة جسدت روح الفكرة الدرامية . ثم يأتي غناء الشخصية الرئيسية في الأوبريت " ام محيسن " بشكل تناوبي مع شخصية " معلى " أضف إلى دخول الجوقة الغنائية في هذا التناوب لتتوضح إشتغالات التنوع اللحني بطريقة أسبغت على الأوبريت قدرة أدائية عالية في الطرح الدرامي والموسيقي على حدٍ سواء ، بعد ذلك أخذ التنوع اللحني سياقات أخرى في الأداء إذ تم إدخال وزن ايقاعي شعبي لم تألفه الذائقة الفنية الموسيقية العراقية آنذاك وهو إيقاع الهيوه ❖ [٢] ليساهم هذا المقطع الغنائي على تطوير المسار الدرامي كونه جاء بانتقالة أدائية كبيرة بتحويل المسار النغمي العام من الكلاسيكية العربية إلى إيقاع محلي صِرف ويمكن توضيح الأغنية من خلال الشكل الاتي :

[١] فؤاد سالم : فنان ومغني عراقي يعد أحد رواد الأغنية العراقية في سبعينيات القرن العشرين ، اسمه الحقيقي فالح حسن جاسم آل بريج من مواليد محافظة البصرة عام ١٩٤٥ ، عاش معظم حياته في الغربة وامتاز باداء أغلب اطوار الأبوذية إضافة إلى تميزه الواضح فيأداء الاغنية البغدادية ، توفي في سوريا عام ٢٠١٣ .

[٢] وفي تدوين آخر بعد إدخال الحليات والزخارف الايقاعية عليه



وفي ختام الأوبريت ساهم التنوع اللحني على تحقيق الارتباط الوثيق بمجمل الأحداث فلم تكن أغاني الجوقة سوى لغة درامية تسعى إلى صياغة العمل بمسار غنائي خالٍ من المنوالية في تتابع الأحداث على الرغم من تكرار الإفتتاحية في نهاية الأوبريت لذلك جاء التنوع اللحني في صلب العملية الدرامية ومعبّرا بشكل واضح عن تحقيق عنصر " الحل" في نهاية العرض وبطريقة الأداء الكورالي الذي أنسجم مع الحدث الدرامي في مشهد الختام .

إستنتاجات البحث

لأجل الوقوف على التنوع اللحني ودوره في دراما المسرح الغنائي من خلال أهم عروض الاوبريت في مدينة البصرة ، سعى الباحث الى قراءة وتحليل ذلك الدور ضمن المنظور النظري ليصل في نهاية المطاف الى بعض الإستنتاجات المرتبطة بمحور البحث والتي تمثلت بالآتي :

١ ـ تمخض التنوع اللحني بوصفه عنصرا أساسيا يمكنه التعبير عن الدلالات الدرامية للعرض .

٢ ـ يكون التنوع اللحني ذا فاعلية وتأثير لما يحمله من دلالات وملامح لحنية غير معروفة مسبقا فيؤدي إلى تأسيس وحدة أدائية متجانسة ومترابطة في المسرح الغنائي .

٣ ـ يمتلك التنوع اللحني لغته الخاصة في التعبير عن الحدث الدرامي وترجمة الوقائع الدرامية بشكل جوهري تنطلق من الزخارف والإضافات الآنية في اللحن الميلودي .

٤ ـ يتوجه التنوع اللحني إلى تأسيس دلالات جمالية مبتكرة تحافظ على السياق الدرامي العام.

٥ ـ أن التوظيف الأمثل للتنوع اللحني يتحدد في إنصهار المسارات اللحنية مع عناصر الأداء الأخرى وتشكيل لغة متجانسة معبرة عن البعد الزماني والمكاني في المسرح الغنائي .

٦ ـ يكون التنوع اللحني عنصرا فاعلا ومؤثرا عندما يؤدى كجزء جوهري لايمكن تجزئة عناصره المترابطة داخل النسيج الدرامي العام في المسرح الغنائي .

٧ ـ التنوع اللحني يؤدي إلى تنوع الأصوات ولكل صوت شخصيته المستقلة يعبر من خلالها عن التناسق الطردي لمقتضيات المعالجة الدرامية في الأوبريت .

٨ ـ يخضع التنوع اللحني لمفاهيم ومصطلحات إشتغالية تنطلق من الإدراك العام بقيمة الفعل الدرامي وأثره في الرؤية الموسيقية التي تم توظيفها في المعادلة الدرامية ككل .

٩ ـ أرتبط التنوع اللحني في المسرح الغنائي حتى أصبح معيارا مهما لتطور الأحداث وتناولها بلغة تعبيرية تواصلية في الأحداث الدرامية .

١٠ ـ أن تنوع الأساليب اللحنية واستخدام أفكار غنائية متعددة يعد مصدر أساسي في بيان الأحداث وصراع الشخصيات الدرامية في المسرح الغنائي .

١١ ـ التنوع اللحني يعد علامة أدائية فاعلة في النص الموسيقي يُحسن صنيعة المادة الدرامية في المسرح الغنائي .

مصادر البحث ومراجعه

أولا : الادبيات .

(١) ابا شيدزي (تيمور) . المسرح الموسيقي . ترجمة : د . سامية توفيق . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ .

(٢) ابو عوف (احمد شفيق) . اضواء على الموسيقى العربية . القاهرة : مطبعة المدني ، ١٩٦٥ .

(٣) انشتين (الفرد) . الموسيقى في العصر الرومانتيكي . ترجمة : احمد حمدي محمود . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ .

(٤) بافي (باتريس) . معجم المسرح . ترجمة : ميشال ف . خطّار . ط ١ . بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٥ .

(٥) بورتنوي (جوليوس) . الفيلسوف وفن الموسيقى . ترجمة : فؤاد زكريا . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ .

(٦) بيرنشتاين (ليونارد) . التنوع اللامحدود في الموسيقى . ترجمة : محمد حنانا . دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠١٠ .

(٧) الخولي (د . سمحة) . القومية في موسيقا القرن العشرين . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، سلسلة عالم المعرفة (١٦٢) ، ١٩٩٢ .

(٨) الراعي (د . علي) . المسرح في الوطن العربي . ط ٢ . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٨) ، ١٩٩٩ .

(٩) رايس (المر) . المسرح الحي . ترجمة : داود حلمي السيد . القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٦٥.

(١٠) زاكس (كورت) . تراث الموسيقى العالمية . ترجمة : سمحة الخولي . القاهرة : الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية ، ٢٠١٤ .

(١١) السيسي (يوسف) . دعوة الى الموسيقى . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، سلسلة عالم المعرفة (٤٦) ، ١٩٨١ .

(١٢) الشوك (علي) . اسرار الموسيقى . ط ١ . دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ، ٢٠٠٣ .

(١٣) طماس (حمدو) . فنون السينما والموسيقى والمسرح . ط ١ . بيروت : دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٤ .

(١٤) عبد الله (علي) . المسرح الموسيقي في العراق . ط ١ . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٥ .

(١٥) عبد الله (عز الدين) وزملاءوه . معجم الموسيقى . ط ١ . القاهرة : الهيئة العامة لشئون الماطبع الاميرية ، ٢٠٠٠ .

(١٦) فيني (ثيودور م .) . تاريخ الموسيقى العالمية . ج ٢ . ترجمة : د . سمحة الخولي . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠١٥ .

(١٧) قتلان (سعيد) . عالم الموسيقى . ط ١ . دمشق : طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ١٩٩٧ .

(١٨) كوزما (د . اوكتافيان) . السمات البارزة في الالحان الشرقية . مقالة منشورة في كتاب : ايام بغداد . بغداد : المركز الدولي لدراسات الموسيقة التقليدية ، ١٩٨٣ .

(١٩) لانج (بول هنري) . الموسيقى في الحضارة الغربية من بيتهوفن الى أوائل القرن العشرين . ترجمة : د . أحمد حمدي محمود . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ .

ثانيا : الدوريات .

(١) الطالب (عمر) . أثر المسرح العربي على المسرح العراقي . مجلة السينما والمسرح (بغداد) . العدد ١١ ، ١٩٧٤ .