الأوبرا

تأليف

عزيز الشوان

تقديم ودراسة

د. رشاد محسن

الكتاب: الأوبرا

الكاتب: عزيز الشوان

تقديم ودراسة: د. رشاد محسن

الطبعة: ٢٠١٩

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

الشوان ، عزيز

الأوبرا/ عزيز الشوان ، تقديم ودراسة: د. رشاد محسن

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٦٣ ص، ١٨ سم.

الترقيم الدولي: ١ – ٦٤٦ – ٤٤٦– ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٢٧٢٦٧ / ٢٠١٧

الأوبرا

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

إهداء

إلى كل راغب في إثراء معلوماته.

إلى كل راغب في إدراك دلالات التعبير النغمي.

إلى كل قرّاء اللغة العربية،

فليس في هذا الكتاب إلا ما يجعله سهلًا لغير المُتخصص في الموسيقى أو الفلسفة.

استهلال

الموسيقى فن مادته الأصوات والأنغام، وهي تعبير يأتي من أعماق النفس كالشعلة المضيئة يسعد به المبتكر والمتلقي، لذلك جعلت منها رسالتي في الحياة عازفًا أبعث فيها روح مؤلفها، ومؤلفا أصوغها في أشكال نغمية لأصنع منها أعمالًا تحمل إلى الناس رسالتي في التجديد ورفع شأن الموسيقى المصرية، فإن لم تفعل ذلك مؤلفاتي اليوم فربما يتحقق أملي هذا غدا أو بعد غدا.

عزيز الشوان

مدخل للقراءة

تطورت الأوبرا تاريخيّاً انطلاقاً من المدائحيّات الدينية،حيث ظهرت بمبادرة من رجال الدين في الكنيسة الغربيّة جماعات منظمة، مهمتها تشكيل جوقة دينية لكل عيد، حيث يقام احتفال وفقا لتقاليد المدائحيين ، وكانت تعرض في البدء داخل الكنيسة، ويتم الحفل بأسلوب متعدد النغمات ، وبعض الجوقات، ثم جوقتان متناوبتان ، ولضرورات فنية تحولت المسرحية تدريجيا إلى باحات الكنائس، ثم إلى الساحات، وفي القرن الخامس عشر ظهرت المنصة بظهور التمثيليات الدينية، وكانت تقسم إلى أجزاء يسمى كل منها "البيت"، وتوضع عليها لافتة توضّح غايتها، وكانت الجنة في الأعلى، وفي إحدى الزوايا يفتح التنين فمه عن آخره، ليرمز إلى مدخل الجحيم، وكانوا يستعملون مقاطع شعرية تتألف من ثمانية أبيات، بحيث يحكي كل مقطع منها جزء من القصة التي يدور حولها العرض.

وابتداء من القرن السادس عشر خرجت تلك العروض من ساحات الكنائس إلى قصور النبلاء، فاختلفت موضوعاتها ولم تعد دينية فقط و ظهرت عروض تتميز بالثياب الفاخرة، و الديكورات الفخمة، كما ظهرت الفواصل الموسيقية لتملأ المساحات ما بين الفصول، وكانت ذات مضمون أسطوري، أو رمزي ، كما كانت هناك ضوابط للحركة على المنصة تحتم على المشاركين في العرض عدم المشي على منصة العرض إلا عند الضرورة القصوى، وتعاليم النطق، واللفظ، وكذلك دراسة الإضاءة المناسبة للمنظور

المرسوم، واستعمال المرايا، كما استعملت أوركسترا موسيقية، ودرست علاقات دخولها مع الكلام في أثناء العرض المسرحي.

وهكذا بدأت تتحدد تدريجيا ملامح فن الأوبرا بالشكل الذي نعرفه حاليا، باعتبارها أحد أشكال المسرح، حيث تعرض الدراما كليًا، أو بنحو رئيس بالموسيقى والغناء ، وقد نشأت الاوبرا في إيطاليا، وكانت جزءاً من الموسيقى الغربية الكلاسيكية ، وفي أي أداء أوبرالي، تُعرض عدة عناصر من عناصر المسرح الكلامي مثل التمثيل، والمشاهد، والأزياء، والرقص بعض الأحيان. وعادة ما تكون عروض الأوبرا في دار أوبرا، مصحوبةً بأوركسترا، أو فرقة موسيقية أصغر قليلاً.

أول أوبرا عربية

لم تعرف الأقطار العربية هذا الفن إلا في القرن التاسع عشر حيث شهدت مدن والقاهرة والأسكندرية وبيروت ودمشق وحلب قدوم فرق إيطالية وفرنسية تعرض مسرحيات غنائية.

كما أتاحت الرحلات إلى روما ومدن أوربية أخرى حضور بعض العروض الأوبرالية من المسرح الغنائي مما دفع مارون النقاش الذي كان يتردد على إيطاليا إلى القيام بمغامرته المسرحية الريادية وإدخال الغناء عليها للتذويق الجمالي نزولا عند رغبة الجمهور..كما شهد القرن التاسع عشر مولد المسرح الغنائي العربي بشكله البسيط على يد أبي خليل القباني، وقد خلفه تلميذه الشيخ سلامة حجازي وفرقته حيث قدم مسرحيات يتخللها

الغناء منها: شهيدة الغرام وروميو وجولييت ، ثم جاء سيد درويش ليقدم أوبريتات مثل شهرزاد و العشرة الطيب .

وعموما فمؤرخو هذا الفن يجمعون على أن أول احتكاك رسمى للمصريين بالموسيقى الغربية كان فى عهد مُحَمَّد على حين أنشأ مدرسة الموسيقات العسكرية كجزء من مشروعه لإنشاء أول جيش مصري حديث ، وفي هذه المدرسة كان المجندون يتلقون دروسا تشمل قراءة النوته الموسيقية وعزف الآلات النحاسية على أيدي معلمين من إيطاليا وفرنسا ، وفيما بعد أنشأ الخديوي إسماعيل أول دار للأوبرا فى الشرق وعهد إلى الإيطالي فيردي بتأليف أوبرا يكون موضوعها مصري فرعوني ، فكتب أوبرا عايدة لتصبح رمزًا لإلتقاء الشرق بالغرب .

سيرة الشوان

ويعتبر الكتاب الذي نقدمه اليوم واحدا من أهم المؤلفات عن فن الأوبرا، ويكتسب أهميته من جانبين أولهما شموله وإحاطته، فالكاتب يتناول فيه خاصية "تكامل الفنون في الأوبرا" ثم يتحدث عن تاريخ وخصوصية هذا الفن، كما يتناول واقعه في العالم وفي مصر، كما يستعرض مراحل تنفيذ العمل الأوبرالي، من كل هذه النواحي يكتسب الكتاب قيمته ويضاعف

وعزيز الشوان قاهري المولد والنشأة، فقد ولد في ٦ مايو ١٩١٦، وبدأ في تعلم عزف الكمان وهو في التاسعة من عمره ثم اتجه إلى دراسة التأليف الموسيقي بعد تعرضه لحادث أصاب يده اليسرى ومنعه من

مواصلة العزف ، درس الشوان التأليف الموسيقي على يد الألماني يوهان فون إيرفيو، ثم درس على يد الإيطالي "ميناتو"،ثم الروسي "أرولوفيتسكي".

كل ذلك أطلعه على مدارس موسيقية مختلفة، وساعده على إدراك الخصوصية القومية لكل شعب وكيفية تبلورها في موسيقات الشعوب، فعمل على تأليف أول أوبرا مصرية ، وينتمي الشوان إلى الجيل الثاني من مؤلفي الموسيقى المصريين، بدأت محاولاته الأولى للتأليف الموسيقى بعدة مقطوعات مثل فانتازيا الأوركسترا عام ١٩٤٥ ، والسيمفونية الأولي عام ١٩٤٦ .أوبرا عنترة عن مسرحية شعرية لأمير الشعراء أحمد شوقي عام ١٩٤٧، أما فى عام ١٩٥٤ فقد قاد لأول مرة حفلا قدم فيه أول مؤلفاته في مجال القصيد السيمفونى "عطشان يا صبايا" ، الذى ظهر فيه تمكنه الواضح من الإحكام الهارموني الذي صنعه وأجاد فيه اللعب على تنويعات الجملة الشعبية الأصلية .

و ربما لا يعرف الكثيرين أن الشوان كان من أوائل المتحمسين لصوت عبدالحليم حافظ ، ولحن له عدة قصائد منها قصيدة "لاتظني" والتى سجلها لإذاعة صوت أمريكا فى أوائل الخمسينات ، وقد عمل الشوان فى عدة أماكن تتبع جهات أجنبية في القاهرة وكان أطولها حين عمل مديرا للمركز الثقافى السوفييتى بالقاهرة وأستمر فى ذلك العمل لمدة إثني عشر عاما كتب خلالها عدة مؤلفات نذكر منها اللوحة السيمفونية "أبو سنبل" للكورال والأوركسترا ...

وقد أتاح له هذا العمل أن يسافر إلى موسكو ، وهناك سجلت أعماله لأول مرة من قبل راديو أوركسترا موسكو ، كما كان على اتصال بالموسيقين هناك فتعرف على الموسيقات الروسية المتنوعة ، فكل جمهورية من جمهوريات الاتحاد السوفييتي السابق كانت لها موسيقاها المحلية النابعة من تراثها، فخلص إلي فكرة تقديم موسيقى معاصرة مستوحاة من الموسيقى التراثية .

وفى عام ١٩٦١ زار مصر مؤلف الموسيقى الأرميني "ارام خاتشاتوريان" وقاد أوركسترا القاهرة السيمفونية وهو يقدم بعض مؤلفاته فى القاهرة وبيروت ، انتهز عزيز الشوان الفرصة وعرض عليه بعض مؤلفاته، فأعجب بها ونصحه بالسفر الى موسكو ليدرس معه فى كونسيرفتوار تشايكوفسكي ولم يستطع الشوان أن يرفض العرض فاستقال من عمله وسافر ليدرس مع خاتشاتوريان وخلال وجوده هناك سجل بعض مؤلفاته الموسيقية.

وقد عاد الشوان مرة أخرى إلى روسيا لدراسة الموسيقى فى كونسرفتوار موسكو من عام ١٩٦٧ حتى عام ١٩٦٩ ليعود بعدها إلى مصر، ويحصل على منحة تفرغ لكتابة أوبراه الثانية "أنس الوجود"، التي يتجلى فيها اهتمامه بالموضوعات الفرعونيه فى الأوبرا ، وقد عُرضت الأوبرا لأول مرة . على شكل "كونسير موسيقي" على مسرح أوبرا القاهرة في يوليو ١٩٩٤ بقيادة المايسترو يوسف السيسي .. أما حلمه بتقديمها كعرض مسرحي متكامل فلم يتحقق إلا في عام ١٩٩٦، وبقيادة نفس

المايسترو، لتكون أول محاولة لتقديم أوبرا عربية كاملة، بداية من الألحان والنص وانتهاء بكافة عناصر العرض الأوبرالي.

كما كتب للكورال والأوركسترا لوحة سيمفونية وغنائية بعنوان "القسم" وهي تعالج القضية الفلسطينية ، وهي مكتوبة للغناء الصولو (الفردي) مع الكورال والأوركسترا كذلك غنائية بلادي .. أما مؤلفاته للبيانو فيقدم فيها نموذجًا لفكره الفني ذو الهوية القومية فى الجمل اللحنية المكتوبة لتلك الآلة ، ومن أبرزها كونشيرتو البيانو وله عدة مقطوعات فردية للبيانو تسمى أرابيسك وثلاث مقطوعات لموسيقى الفالس .

أسس الشوان لغة موسيقية مصرية ، وقدمها إلى العالم فى صورة معاصرة تؤكد عالمية لغة الموسيقى ، وتميزت موسيقاه بإعتمادها على جمل لحنية أصلية ، بعضها مستوحى من الموسيقى التراثية المصرية ، تترابط مع الجزء الهارمونى الغربي ، وفى سيمفونيته عمان يوسع الشوان مفرداته الموسيقية، ويدمج الخصائص الإيقاعية واللحنية للموسيقى التراثية العمانية مع الأوركسترا .

وتم منحه الجائزة الاولي للتأليف الموسيقي من وزارة الثقافة سنة ١٩٥٦ ، وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ١٩٦٧ ، وسام سلطنة عمان من الدرجة الثانية ١٩٨٥ وللشوان أربعة مؤلفات مهمة في الثقافة الموسيقية منها هذا الكتاب ومن أهمها ، "الموسيقي للجميع" ، و "الموسيقى تعبير نغمي ومنطق"، وينطلق الشوان في موسيقاه وفي كتبه عن

الموسيقى من قناعته بأن الموسيقى تمارس تأثيرًا علينا يمس فينا العقل والمشاعر والخيال والإرادة وهي المكونات الرئيسية للنفس البشرية وأن مفعولها يمتد إلى مجالات أخرى عضوية وسيكولوجية وميتافيزيقية، ويظل السؤال التالي بلا جواب: ما سر أو مصدر هذا التأثير؟

وعن ذلك يقول " ربما كانت الموسيقى تستمد قوتها من الطبيعة أو ما فوق الطبيعة، وربما كان تشابك وتعدد تأثيراتها علينا يرجع إلى أن الموسيقى في العصور الغابرة كانت مرتبطة بالسحر والأديان، ليس فقط عند الشعوب البدائية وإنما عند شعوب عرفت الحضارة والتمدن، ولكنها ما زالت واقعة تحت تأثير تلك الارتباطات".

ويظل السؤال عن سر ذلك الانفعال الذي نشعر به عند الاستماع للموسيقى يتكرر ويتسع نطاق الإجابة عليه، فهل يكون مصدر تلك الشحنة التي تُؤثر على العقل والأعصاب والتي يصعب وصفها بالكلمات هي تلك الذبذبات الصوتية وتفاعلها مع ما يصدره الجسم البشري من ذبذبات؟

ولما كانت أنواع الموسيقى مُتعددة فمنها ما يُخاطب المشاعر كالموسيقى العاطفية، وأخرى تُخاطب الخيال كالموسيقى التصويرية أو الوصفية وأخرى تُحرك الإرادة كالموسيقى العسكرية أو الراقصة (...) فلابُد أن تكون ذبذبات كل منها مختلفة المفعول.

د. رشاد محسن

مقدمة المؤلف

الأديب يعبر أو يحكي أو يصور بالحروف والكلمات والجمل، أي باللغة التي يتكلمها ومؤلف الموسيقى أدبه أصوات وأنغام صاغها في عبارات وجمل وفقرات، وهي أيضًا لغة ولكنها لغة دولية لها عدة لهجات ولكل شعب لهجته.

واللغة تعبير عن فكر فمثلًا إذا تكلم الإنسان فقد فكر فيما سيقول أولًا، والأنغام بدون الفكر كالأواني الفارغة يتناولها الفكر فيعطيها المعنى، وبهذا التصور أتمنى أن يدرك القارىء ما أقصد بأن مؤلفي الموسيقى وليس الملحنين هم أدباء النغم.

وإذا كانت اللغة المنطوقة أو المكتوبة عند شعب معين لا يعرفها شعب آخر ولا يفهم معانيها، فجميع الشعوب تستشعر ما في الموسيقى من معانٍ، ذلك لأن المشاعر الإنسانية التي تُعبر عنها الموسيقى واحدة عند جميع الناس وإنما يختلف شخص عن آخر في درجة إحساسه بتلك المشاعر وفقًا لبيئته ونشأته وما حصل عليه من علم وثقافة وما بلغه من التحضر.

ولكل لغة منطوقة أو مكتوبة قواعد ونظام ومنهج ورموز تُعبر عن فكر كاتبها، وكذلك الموسيقى فهي لغة تستعمل في تعبيرها تركيبات صوتية

وخطوط لحنية تُوحي للمتلقي بالفرح أو الحزن أو خلافهما من مشاعر الإنسان.

تحتل هذه الرموز المسموعة حيزًا من الزمن كالكلام المنطوق، غير أنها لغة حياتنا الداخلية العميقة بكل ما فيها من انفعالات وأحاسيس وغرائز ونزوات تكمن في العقل الباطن، ثم تجعلها الموسيقى تطفو لتؤثر على حياتنا الواقعية.

كم من الأيام والسنين مضت وأنا أفكر وأقرأ لأفهم كنه هذه المادة المُسماه "موسيقى" وما زلت أسأل نفسي هل وصلت إلى اكتشاف أسرارها؟ إنها ذبذبات تتردد في الهواء والله وحده يعرف أين تذهب بعد صدورها.

وانطلاقًا من الواقع المُؤكد أن للموسيقى تأثيرًا نسبيًا علينا يمس فينا العقل والمشاعر والخيال والإرادة وهي المكونات الرئيسية للنفس البشرية وأن مفعولها يمتد إلى مجالات أخرى عضوية وسيكولوجية وميتافيزيقية، ويظل السؤال التالي بلا جواب: ما سر أو مصدر هذا التأثير؟

ويقودني البحث والتحليل إلى القول بأنه ربما كانت الموسيقى تستمد قوتها من الطبيعة أو ما فوق الطبيعة، وربما كان تشابك وتعدد تأثيراتها علينا يرجع إلى أن الموسيقى في العصور الغابرة كانت مرتبطة بالسحر والأديان، ليس فقط عند الشعوب البدائية وإنما عند شعوب عرفت الحضارة والتمدن، ولكنها ما زالت واقعة تحت تأثير تلك الارتباطات.

ويظل السؤال عن سر ذلك الانفعال الذي نشعر به عند الاستماع للموسيقى يتكرر ويتسع نطاق الإجابة عليه، فهل يكون مصدر تلك الشحنة التي تُؤثر على العقل والأعصاب والتي يصعب وصفها بالكلمات هي تلك الذبذبات الصوتية وتفاعلها مع ما يصدره الجسم البشري من ذبذبات؟

ولما كانت أنواع الموسيقى مُتعددة فمنها ما يُخاطب المشاعر كالموسيقى العاطفية، وأخرى تُخاطب الخيال كالموسيقى التصويرية أو الوصفية وأخرى تُحرك الإرادة كالموسيقى العسكرية أو الراقصة (...) فلابُد أن تكون ذبذبات كل منها مختلفة المفعول.

وهُناك نوع من المؤلفات الموسيقية يُطلق عليها اسم "الموسيقى البحتة" لا تحمل عنوانًا ولا تمتزج معها الكلمات ولا تصلح للرقص، إنها تتعلق بمضمون درامي تُعبر عنه ولا تحتاج لذلك إلى شيء من خارجها، إنها أصوات وأشكال لحنية تتحرك في الزمن، بها ديناميكية فعالة تُسيطر على العقل والنفس وتضعها في حالات وجدانية مُختلفة.

إنها لا تُعبر عن المشاعر فقط وحسب بل تصنعها وتُولدها فينا إذا كان المتلقي يعرف كيف يصغي إليها، وليس أدل على ذلك من النغم القرآني أو الإنشاد الكنسي وهما من النوع الغنائي.

ويظل نفس السؤال يطلب مزيدًا من التفكير والبحث في نواح أخرى لعلها تُساعد على كشف سر تأثير الموسيقى في الإنسان والحيوان والنبات،

وأنا أتكلم هُنا عن الموسيقى السيمفونية الرفيعة، فهل ما فيها من الإبهار الذي يرجع إلى حسن التكوين والبراعة الفنية والمنطق؟ أم السرعات التي تقل وتزيد وحجم الصوت الذي يقوى ويضعف وارتفاع الصوت من أدنى الدرجات إلى أعلاها؟ أم قوة التركيبات الصوتية المتآلفة والمُتنافرة؟ أم تنوع المقامات؟.. في الواقع أن كل هذه الصفات والوسائل هي العناصر التي يستخدمها المؤلف للتعبير عن انفعالاته والتحليق في رفعة مجردة تضيف إلى عمله جماليات تزيد من تأثيره على مشاعرنا فننتشي به نشوة أعمق من التي نشعر بها من مصادر أخرى كثيرة سواء كانت تندرج تحت أنواع الفنون أو لا تندرج.

ومن أغرب ما للموسيقى من قوة تأثير مثل قدرتها على استدعاء الذكريات والأحداث المُترسبة في أعماق النفس أو استعادة حالات نفسية سابقة دون أن يكون لأي منها علاقة مُباشرة بالموسيقى التي تُسببها ولكن يلذ للمتلقي أن تأتيه تلك الذكريات لأنها تُسبب له حالة نفسية مُحببة، فكيف تحدث الموسيقى هذا التداعي؟

ولمشاعر الحب وضع خاص في استدعاء الذكريات ذلك لأن الحب بخلاف المشاعر الدينية أو الوطنية قد يرتبط عند بعض الناس بشكل ما بالدافع الجنسي الذي له رنين في النفس وأصداء في العقل، وتقوم الموسيقى بجعل الخيال يرسم للمشاعر صورة من واقع حياة المتلقي أو تجعله يستعيد أحداث عاشها فترجع له المشاعر التي سبق له الإحساس بها في ظرف معين.

أما إذا كانت الموسيقى من النوع البطولي فهي تسكب في قلوب الجماهير مشاعر الوطنية لأنها في الأصل تعبير عن حب الوطن أو بطولة فارس أو انتصار جيش فتعكس بتأثيرها ذلك الانتصار أو البطولة على نفس المتلقي وتجعله يود أن يكون ذلك البطل أو يحذو حذوه ويُحقق الانتصارات.

ولبعض الناس الذين لا يُؤمنون بهذا التأثير البالغ على نفوسنا أُقدم هذا المثل البسيط: السلم الموسيقي المُتسلسل الدرجات صعودًا أو هبوطًا ما هو في الواقع إلا تكوين صوتي غاية في البساطة ولكن الخيال السمعي يمزج السلم الصاعد بمشاعر الارتفاع والهابط بمشاعر عكسية أي الهبوط سواء المادي أو المعنوي، حتى عند المتلقي الذي لا تسعفه ثقافته الموسيقية.

وأعود لتكرار السؤال الذي مازال بدون جواب، ما هو سر ذلك الانفعال الذي نشعر به عند استماعنا للموسيقى السيمفونية؟ سواء كانت تُثير الخيال أو الشجن أو تهيج المشاعر عن طريق الأذن والعقل.

إذا كانت حاسة السمع تتلقى الأصوات ثم ترسلها إلى المخ فيتعرف على أنواعها، نستطيع أن نقول أن هناك إجماعًا بين جميع الناس في تمييز بعض الأصوات مثل دوي مدفع أو صوت قطار أو ما شاكلها مما لا يختلف عليه اثنان لأنها تحدث مفعولًا مُماثلًا عند الجميع، أما الموسيقى فتحدث مفعولًا مرتبطًا بعاملين أساسيين:

المعرفة: إذا كان المتلقي على درجة من الثقافة ومعتاد على الاستماع للموسيقى بحيث يستمتع بالمنطق السليم في السرد الموسيقي والاتقان الفني في الصنعة والبراعة في الأداء فهو مُتفتح لاستقبال تأثيرها والانفعال به. أما إذا كان محرومًا من المعرفة فلا تسترعي الموسيقى انتباهه بل وأحيانًا تُضايقه، وليس من

اليسير أن نُحدد لمثل هؤلاء الطريق الذي يُوصلهم إلى حب الموسيقى والاستمتاع بها كأن نضع لهم قائمة من الأعمال التي يجدر الاستماع إليها للتدرج بهم من الاستمتاع بالبسيط الشائع كالأغنية مثلًا إلى المُركب كالسيمفونية.

النفس: والنفس عند الإنسان ليست على شاكلة واحدة مما يجعل مفعول الموسيقى مُختلف بين شخص وآخر. قد يكون التكوين الفيسيولوجي لحاسة السمع ومخ الإنسان واحدًا عِنْدَ جميع البشر وهما الطريق المُوحد للتلقي والإدراك إلا أن الإحساس بالموسيقى لا يستوي عند كل الناس لأن هذا الإحساس لا يأتي لمجرد التقاط الأذن للأصوات بل يأتي بالإصغاء والتأمل والاعتياد.

أما لو توحد الإحساس بالموسيقى كما يتوحد تمييز صوت القطار أو دوي المدفع عند كل الناس على الرغم من أن هذه أصوات وليست موسيقى لكانت هُناك نماذج للأعمال الموسيقية التي تُعزف لإثارة الشعور بالسرور أو الخوف أو الحزن أو غيرها كالكلمات ثابتة المعاني، ولتحددت قواعد يحدث تطبيقها الانفعال المطلوب، هذا أمر بعيد عن المعقول يلغي موهبة الإبداع التي يهبها الله لبعض عباده حرة بلا قيود أو قوانين لا يحدها شيء ولا يقف في طريقها شيء.

المؤلف

الباب الأول

تكامل الفنون في الأوبرا

* تعريف الأوبرا

* ما هو الفن؟

* كيف يتم إعداد وتقديم الأوبرا؟

تعريف الأوبرا:

إن الحديث عن الأوبرا، أو وصفها بالكلمات، أمر يُماثل في صعوبته استعمال الكلمات في تسجيل الانطباعات النفسية من مشاهدة لوحة زيتية أو تمثال أو الاستماع إلى سيمفونية.

وإذا اقتصرنا في الحديث عن الأوبرا على سرد تاريخها وأنواعها أو ما فيها من شعر وغناء نكون قد أعطينا القارىء نصف المتعة التي يتيحها الحضور والمشاهدة، ولا يستطيع أحد أن ينقل بوضوح الشحنة العاطفية والجمالية في الأوبرا أو في المسرح بصفة عامة.. إنها تجربة الفن والحياة.

وإني لا أفترض أن يكون القارىء واسع الإلمام بشئون المسرح أو بتفاصيل فن التمثيل والغناء أو الإخراج أو إدارة المسرح أو تصميم المناظر والملابس والرقصات، لذلك كان من الواجب التعريف بالمبادىء الأولية لهذه (الفنون) وعرضها في أسلوب يثير اهتمام الرجل العادي ويدفعه إلى التردد على دار الأوبرا أو المسرح عامة.

مجرد حلم:

في الأوبرا يغني الأشخاص لبعضهم كل حوار الرواية.. فهل يُمكن أن يحدث ذلك في الحياة العادية؟

إن ذلك لا يحدث في الحياة اليومية، ولكن الغناء والموسيقى والرقص في الأوبرا هي وسائل للتعبير ذات صبغة جمالية ولو كان الحوار بين الناس غنائيًا لما قام شر ولا معارك، ولما وجد العنف مجالًا وأصبحت الحياة هادئة جميلة يسودها السلام.

مجرد رأي أو حلم فنان

كلمة أوبرا كلمة إيطالية (opera) يُقابلها في اللغة الفرنسية كلمة "Oeuvre" ومعناها عمل فني. أما العمل الذي يُطلق عليه هذا الاسم فيتطلب تعريفه استعارة المصطلح العلمي "كيان عضوي" أي كيان يضم عدة عناصر تتكامل مع بعضها ويربطها هدف مُشترك وهو تحقيق وجود شيء واحد، وفي الأوبرا يصبح هذا الهدف المُشترك هو تقديم عمل فني مسرحي مُوسيقي على خشبة المسرح في صورة مُتكاملة تشترك في أدائه العناصر المُتعددة التي سيأتي بيانها، ويعتمد كل عنصر منها في أداء وظيفته على أداء العناصر الأخرى مهما كانت وظيفتها صغيرة نسبيًا.

إنه هدف واحد ومفهوم واحد لا خلاف عليهما بين تلك العناصر المُتعددة التي تعمل بجدية وإخلاص لتحقيقه تحت إشراف ورئاسة ثلاث شخصيات رئيسية: مؤلف – الموسيقى – المخرج قائد الأوركسترا

وللإنصاف لابُد أن أذكر أن العناصر التي سيأتي بيانها والتي تشترك في إنتاج الأوبرا تُقدم في الواقع فنونًا من ابتكار فنانين يتميزون بالموهبة والمهارة وسعة الخيال.. إنهم من مبدعي الثقافة ومثقفي الشعوب.

والأوبرا مسرح الإبهار والإتقان والتكامل يتطلب التعاون الكامل بين جميع العناصر المُشتركة في أدائها وإعدادها بحيث لا يلقى عنصر منها تجاوبًا وإعجابًا يفوق على العناصر الأخرى، وقد يثير هذا الأمر جدلًا ساخنًا بين الشاعر ومُؤلف الموسيقى والمُخرج والفنيين والممثلين عن الدور الذي ينبغي أن يقوم به كل عنصر في العرض الأوبرالي.

لقد جاءت كلمة "فن" كثيرًا فيما سبق،

ما هو الفن؟

سؤال بعيد كل البعد عن البساطة، وتكون إهانة لذكاء القارىء أن يدعي أحد أن هُناك تعريفًا واحدًا يجيب على هذا السؤال، وقد يقول العارفون أن كلمة فن تندرج تحت عدد من رؤوس الموضوعات لأن السمات التي تُعتبر أساسية في الفن تختلف إلى حد يعجز الموضوع الواحد جمعها.

وقبل أن ندخل في تفاصيل عناصر الأوبرا أجد أنه من المهم للقارىء أن أعطيه فكرة عمّا هو الفن، حيث أن الأوبرا هي مجموعة فنون تشترك في إنتاجها.

ويقول الفكر الشائع:

* يكون الشيء فنا لمجرد أنه أنتج على نحو مُعين.

* إذا ثبت أنه جذاب يسترعى الانتباه من الناحية الإستاطيقية.

إنها وجهات نظر تختلف حسب الأشخاص والعصور، ولنأخذ مثلًا مسرحيات شيكسبير، البعض يُقدرها على أساس ما فيها من مزايا شعرية وغيرهم يقدر ما فيها من إثارة ميلودرامية أو لما فيها من تحليل دقيق لنفس الإنسان، إنها أعمال لمؤلف واحد إلا أنها ذات أوجه مُختلفة بالنسبة للمتلقي أو المُفكر.

كذلك قيل أن الفن إبداع فردي تظهر فيه العبقرية وتزدهر ولا تعرف القيود بل تتجاوز القواعد والنظم لابتكار الجديد، وقيل أن الفن نشاط إنساني يحتاج إلى موهبة ومهارة أو أن قيمته تُقاس بمقدار ما يشعر به المتلقي من لذة نفسية واستمتاع جمالي.

ربما كانت هذه هي الأسباب التي تجعل الناس يغدقون المديح والتكريم على الأعمال الفنية، وربما كان ذلك لأن العمل قد استوفى شروط البناء السليم والتوازن والوحدة والتنوع علاوة على مضمون عظيم الثراء يخضع لتنظيم وانسجام دقيق لا عناصر زائدة فيه تضعفه أو تُشتت تفكير المتلقي.

وهناك وجهات نظر مُختلفة، فقد يأتي تعريف الفن من وجهة نظر نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو تطبيقية:

(١) فعالم النفس سيبحث في حياة الفنان الذي أبدع العمل الفني وفي الإثارة الانفعالية التي ولدت ذلك العمل ويهمه بشكل رئيسي سيكولوجية الإبداع.

(٢) وعالم الاجتماع سيسند الفن العظيم إلى حضارة مُعينة أنتجته، وقد يرى أن الأعمال الفنية لها دلالات في تاريخ الأمم كأن تُسبب تغيرًا إجتماعيًا أو تكون حافزًا على قيام ثورة.

(٣) ويهم علماء التاريخ تصنيف الفن وفقًا للعصور والفقرات التاريخية والاتجاهات الفنية التي سادت فيها.

(٤) أما الباحث في النواحي الجمالية فسيحاول تعريف الفن من خلال مئات المجلدات التي تتناول الجماليات واختلافها بالنسبة للاتجاهات الفنية والعصور المختلفة.

(٥) ويتصدى الناقد لتحليل العمل الفني وتحديد قيمته، وهو عمل يختلف تمامًا عن المفكر الجمالي لأنه يبحث عما يُشكل قيمة الفن.

(٦) والمُتخصصون في علم الأنثروبولوجيا (أي علم الإنسان) سيبحثون في أهمية الفن في التجربة البشرية أي بماذا أفاد الفن البشرية، وكذلك ارتباط الفن بسائر جوانب حياة الإنسان.

وهُنا يحضرني سؤال عابر: لماذا يصبح للفن التشكيلي قيمة مادية كبيرة بعد وفاة مبدعه بعدة سنوات فتُباع لوحاته بالملايين؟

وأخيرًا هل الفن جدير بالاهتمام الذي يلقاه على المستوى الفردي والاجتماعي والإعلامي والأكاديمي؟

نعم، فمما لا شك فيه أن للفن مرتبة رفيعة بين الأشياء الطيبة التي ينتجها الإنسان وله أعظم قيمة بين كل الإنجازات البشرية لأنه شيء يبتكره الفنان لإسعاد الإنسان واستمتاعه بعيدًا عن المنفعة أو خدمة أهداف من أي نوع كانت.. وهذا رأيي.

وبعد هذه المقدمة أُضيف أن هناك فرقًا كبيرًا بين إبداع الفن وبين الكلام عنه أو الاستمتاع به، وعلى الرغم من تعدد وتنوع فروع الفن إلا أنه يكون عالمًا قائمًا بذاته، وما هذه الفروع إلا أنواع من الإبداع البشري تُوصف بأنها جميلة، مُمتعة وطريفة.

والفن والفكر توأمان لأن الفن الحقيقي يحتوي على فكرة يسعى مؤلفها إلى تحقيقها عن طريق وسيلة مادية، وقد تكون هذه الوسيلة حجرًا أو رخامًا يتحول بالفن إلى تمثال رائع، وقد تكون الوسيلة كلامًا يجعل منه الفن شعرًا ونثرًا أو تكون أصواتًا يغزل منها الفنان سيمفونية أو أوبرا.

ولا بُد أن يكون للفن أيضًا هدف إنساني أي أن يكون الابتكار الفني مشحونًا بالقيم التي تعطي للشيء وزنًا ثقافيًا واجتماعيًا وأخلاقيًا.

وعلى ذلك فهل يجوز أن نقول أن الفن هو البراعة في مُعالجة المادة أي الوسيلة والسيطرة عليها؟ أم هو القدرة على ابتكار الجديد، أو أن

الفن مصدره الإلهام، ولكن من أين وكيف يأتي ذلك الإلهام؟ هذا أمر يصعب على الفنانين أنفسهم تفسيره.

ولما كان في الفن فكر وكان له هدف فلا بُد أن يكون الفنان واعيًا بما يعمل أي يُسيطر على عملية الابتكار وليس كما كان الأقدمون يعتقدون أن الابتكار عملية تتم في حالة غيبوبة وشعور بنشوى يفقد فيها الفنان سيطرته على نفسه ويصبح وسيطًا لقوى خارجة عنه تملي عليه أو تقود فكره أو كما يظن البعض أن الخمر والمخدرات تُساعد الفنان على بلوغ حالة اللاوعي التي هي مصدر الإلهام.

وبعد كل هذا التحليل مازال تعريف الفن والبحث في نواحيه غير مُكتمل، فهُناك تصنيف آخر للفن:

(١) الفن الأكاديمي وهو الذي يلتزم بتطبيق الأصول والقواعد المعمول بها في المناهج الأكاديمية.

(٢) الفن الشعبي وهو التعبير التلقائي الذي ينتج بالسليقة ومصدره غالبًا أعماق الريف أو الصحراء.

(٣) فن العصور المختلفة والاتجاهات الفنية فيُقال هذا من عصر النهضة أو العصر الكلاسيكي أو الرومانتيكي فن من الاتجاه التأثيري أو الانطباعي أو التكعيبي.

أما فن العصر الحديث وخاصة في الموسيقى فمازال يُقابل بعدم الرضا لأنه سار في اتجاهات جعلت من الموسيقى ما يُشبه الضوضاء من شدة تنافر التركيبات الصوتية مثل الاتجاهات اللا مقامية والاثنى عشرية وسيأتي شرحها، ومن يدري ماذا يأتي به الغد؟ وعلى كل حال فالفن الجديد كان على مر العصور يفتقر دائمًا إلى الجماهير المُتعاطفة والمُقدرة، والذهن البشري في نظرته للفنون محافظ وخاصة فيما يختص بالموسيقى، فما أكثر المُعجبين بالقديم والمُتعصبين له!

قال أوسكار وايلد الأديب الإنجليزي الخالد: الفن سجل لانفعالات الإنسان وهو في الوقت نفسه أداة لتوصيلها إلى الآخرين، علمًا بأنه ليس من المُمكن التنبؤ بما سيشعر به المُتلقي، فهل سيشعر بنفس الانفعال الذي عبّر عنه الفنان المُبتكر؟ أو هل الدلالات التي تُوحي بها الموسيقى سوف تتساوى عِنْدَ جميع المُستمعين؟

وأخيرًا ينبغي التمييز بين:

(١) الفن الجميل.

(٢) الفن النافع.

(٣) الفن الذي ليس من صنع الإنسان.

فالفن الجميل ليس إلا تعبيرًا عن انفعال فنان، إنه انطلاق الخيال والعاطفة، والفن النافع هو ما ينتجه الصانع الماهر من أشياء يستفيد منها

الإنسان في حياته اليومية، أما الفن الذي ليس من صنع الإنسان أي من صنع الله ﷻ، ويقول البعض عنه أنه من صنع الطبيعة فهو لا يُعبر عن انفعال بل يُسببه أو يزيد انفعال الإنسان عُمقًا. أما الفن الذي يعجز عن التأثير في الناس فهو إما فن ردىء أو ليس فنًا على الإطلاق.

كيف يتم إعداد وتقديم الأوبرا:

وبعد هذه الجولة مع الفن وأنواعه نعود إلى موضوعنا الأساسي: الأوبرا التي قال عنها المعجبون بها والمشتغلون فيها:

الأوبرا عيد للعين والأذن، هي فن تصنعه العبقريات ويخرجه الإتقان والتكامل.

تلك هي الصفات التي يجب أن تتوفر عند كل العاملين في تقديمها وسيأتي تعدادهم وتصنيفهم.

سألني بعض الذين آثار فضولهم عرض أوبرا "عايدة" في الأقصر والجيزة وما أُثير حول هذين العرضين من ضجة إعلامية وسياحية: ما هي الأوبرا؟ فقلت باختصار شديد إنها مسرحية حوارها شِعري يُغنى من البداية إلى النهاية، وقد يكون موضوعها تراجيديا أو دراما أو كوميديا ساخرة.

ولكل مسرحية موضوع ومضمون ومغزى، موضوع يُؤلفه أديب يُعالج مشاكل الإنسان أو يُحقق آماله بصفة عامة، ومضمون يُعكس بشخصيات

الرواية أنماطًا من الناس بطباعهم وسلوكياتهم مما يجعل المُشاهد يُعجب بهم أو يرى نفسه في أحدهم أو غيره من المحيطين به، أما المغزى فهو يدور دائمًا حول النتائج التي تعود على الإنسان من تصرفاته الرشيدة أو غير الرشيدة، وكثيرا ما يكون موضوع الأوبرا مأخوذًا من أسطورة قديمة أو سيرة شعبية ولكن المضمون والمغزى لا يتغيران بصفة عامة.

وقد لا يتصور القارىء مدى الجهد الذي يبذله كل المشتركين في تقديم ذلك العيد الفني الكبير الذي يُسمى أوبرا والذي قد يتعرض لمُهاجمة ناقد مغرض فيسقط في العرض الأول كما حدث لكثير من الأوبرات أو الأعمال السيمفونية والتي أصبحت – على الرغم من ذلك النقد التعسفي – تُراثًا إنسانيًا تعتز وتستمتع به شعوب العالم، وأذكر على سبيل المثال لا الحصر أوبرا "كارمن" التي مات مؤلفها جورج بيزيه الفرنسي من الحسرة على عدم فهمها وتقديرها في عرضها الأول، وكذلك سيمفونية بيتهوفن الخامسة التي لم يرض عنها نقاد ذلك العصر.

وإليك أيها القارىء فكرة سريعة عن العناصر البشرية من الفنانين والفنيين الذين يشتركون في إعداد وتقديم الأوبرا:

* أديب يضع النص الدراسي والإعداد المسرحي أو يستوحي الأساطير والتاريخ.

* شاعر يكتب حوار المشاهد بشعر سلس يصلح للغناء.

* مُؤلف موسيقى يضع الألحان والمؤثرات الموسيقية التي تخلق المناخ النفسي للأحداث.

ومهمة هؤلاء الثلاثة هي ابتكار القصة، إن لم تكن مأخوذة من أسطورة أو من التاريخ وتقديمها في مشاهد مُتسلسلة، ثم نظم أشعار الحوار وكأنه تعبير تلقائي لا افتعال فيه، ثم يتناول مؤلف الموسيقى هذه الحصيلة ليضع الأنغام التي تُعبر عن المواقف وتضيف للكلمة ثراء النغمة.

الترابط بين الشعر والموسيقى حقيقة قائمة مُنذ قديم الزمن، والحقيقة الثانية هي أن كل منهم يُثر في الآخر فيُقال أن في الشعر موسيقى أو أن هذا الشاعر يغني، ويُقال في الموسيقى الشاعرية في التعبير النغمي أو الترنم الشاعري.

يأتي بعد ذلك دور مصممي المناظر والملابس الذين يقع عليهم الاختيار، يبدأ عملهم من واقع الإعداد المسرحي مُتعاونين تعاونًا وثيقًا حتى يأتي تنسيق الألوان مُنسجمًا في الديكورات والملابس.

ومهمة هؤلاء الفنانين ليس فقط الالتزام بالواقع التاريخي، إذا كان الموضوع تاريخيًا بل من واجبهم أن يجعلوا ما يُقدم على خشبة المسرح عيدًا للعين تتمتع فيه بجمال الفن التشكيلي وهندسة المعمار وتناسق الألوان.

مُنذ نشأة فن الأوبرا جرى العُرف أن يكون في كل أوبرا رقصات جماعية أو فردية من نوع البالية على ألا تكون هذه الرقصات مُقحمة على

الموضوع، بل تأتي كجزء من حدث لبه مكمل له، والهدف من وجود هذه الرقصات هو تخفيف حدة الدراما وإعطاء المشاهد فرصة للاستمتاع بهذا الفن الرفيع.

يقوم بتصميم حركات وخطوات تلك الرقصات فنان مُتخصص يُسمى "كوريوجراف" ولا تنحصر مهمته في التصميم فقط بل يتولى تدريب الراقصين والراقصات وهي من المهام الشاقة التي تبدأ عند الانتهاء من إعداد كراسة الموسيقى.

يأتي بعد ذلك تدريب المغنيين المنفردين الذين يُؤدون الأدوار الرئيسية والثانوية في الرواية ويُشترط فيهم مُلائمة الصوت للشخصية التي يقوم بتمثيل دورها هذا، علاوة على إتقان قراءة النوتة، ويتم اختيار هؤلاء من بين مُحترفي الغناء الأوبرالي وذوي الأصوات المُدربة.

ولا تقتصر مهمة هؤلاء من رجال ونساء على إتقان الغناء لأنهم ليسوا مجرد شخصيات تُغرد بأصواتها ألحانًا مُنمقة مُرصعة بالحليات التي تبرز إمكانات أصواتهم وبراعة أدائهم، إنهم يتقمصون شخصيات حقيقية في رواية مُتكاملة الوقائع ولا يبلغوا القمة إلا إذا استطاعوا توصيل أدق إحساساتهم إلى المُشاهدين حتى ينسوا أنهم في مسرح، وما هذه الإحساسات إلا مدرج من المشاعر الإنسانية التي اعتصر مؤلف الموسيقى نفسه ليُعبر عنها، ثم اعتمد عليهم في حسن الأداء.

ولا يجب أن نهمل دور مُدربي الغناء سواء للمغنيين المُنفردين أو فريق الكورال، إنهم فنانون تخصصوا في دراسة الأصوات البشرية وطبيعة كل نوع منها، ثم مارسوا تعليم الغناء الأوبرالي هذا علاوة على إجادة العزف على البيانو.

تبدأ مهمة هؤلاء عندما ينتهي مؤلف الموسيقى من إعداد كراسة البيانو للأوبرا كاملة، وليست مُهمتهم "التحفيظ" بل الإتقان والتجويد، لأن كل العناصر سالفة الذكر تجيد قراءة النوتة وسبق لها التعرف على الدور المُخصص لكل منهم

ومن أهم العناصر التي تُشارك في إعداد وتقديم الأوبرا: المخرج ومساعدوه، وسيأتي شرح دورهم الخطير الذي يشمل تعليم المُغنين تمثيل أدوارهم والاندماج فيها وتحريك المجاميع وتحديد الإضاءة.. إلخ.

ينضم المخرج ومساعدوه إلى الفريق بمجرد اختيار الموضوع وقد يُساعد في الإعداد المسرحي، وباختصار شديد هو المسئول عن كل ما يدور على المسرح، هو سيد التخيل المسرحي ومن مهامه إقناع المشاهد بمطابقة الأحداث للحياة الواقعية وهذا ما يُسمى في لغة المسرح بالإيهام، لم يعد المخرج مجرد قائد مجموعة من المُمثلين بل غدا حجة في الفنون المسرحية ومعلما والمُعبر عن ما في النص من أهداف.

بعد أن ينتهي مؤلف الموسيقى من إعداد كراسة الأوركسترا وكراسات العازفين يتسلم العمل قائد الأوركسترا الذي يكون بالضرورة قد باشر

تدريب المُغنين والكورال مع المؤلف ليبدأ تدريب الأوركسترا بدون المُغنين أولًا، ثم ينضم الجميع في التدريبات على خشبة المسرح لضبط السرعات ومُوازنة حجم أصوات المُغنين مع الأوركسترا.

إن مهمة قائد الأوركسترا غاية في الأهمية والخطورة فهو المسئول عن تفسير وإخراج النص الموسيقي، وهو المسئول عن التنسيق بين ما يدور على خشبة المسرح وما يعزفه الأوركسترا من مكانه في "حفرة" أسفل الخشبة وهو الذي يضع اللمسات الأخيرة أثناء التدريبات النهائية التي يزيد عددها أو يقل حتى يصبح العمل مُعدًا للعرض على الجماهير.

تأتي بعد ذلك مجاميع الكومبارس ويختلف عددهم وفقًا لأحداث الرواية، كما تختلف أدوارهم التي يُحددها المخرج.

ويشترك في إخراج الأوبرا جُند مجهولون كثيرون هم جيش من عُمال تصنيع الديكورات والملابس وجيش آخر من مُهندسي وعُمال الإنارة والصوت وإدارة خشبة المسرح... إلخ، ولا يقل دورهم في الأداء عن أي عنصر آخر.

تتكون من هؤلاء جميعًا وحدة مثالية وفريدة ويُصبح الشعار السائد بين الجميع أن عرض الأوبرا هو عيد فني كبير وأن كل ليلة يتكرر فيها العرض يجب أن تلقى نفس الاهتمام الذي يُعطى لعرض الليلة الأولى.

وهكذا يتضح للقارىء أن الأوبرا هي قمة الأعمال الموسيقية تجمع كل الفنون والمهن في عمل موسيقي مسرحي واحد له عائد ثقافي مُتعدد النواحي: إنه يرفع مُستوى التذوق ويعطي لِلمُشاهد مُتعة يندر أن يحصل على مثلها من أي فن آخر.

ومن ناحية أخرى فإن تقديم الأوبرا الأجنبية أو المصرية قد يُساعد على علاج الأغنية المصرية وتخليصها من التطريب والرتابة والتكرار، وهي عيوب لا يسمح بها ارتباط الغناء بالتمثيل والحركة على المسرح.

الباب الثاني

الشعر والموسيقى في الأوبرا

* الشاعر والأوبرا.

* الكلمة والنغمة – الشعر واللحن.

* ترجمة نصوص الأوبرا العالمية إلى اللغة العربية.

* مؤلف الموسيقى والأوبرا (دلالات التعبير الموسيقي – وظيفة الموسيقى في الأوبرا – ارتباط المؤلف بالفن الشعبي والتراث – الأفكار).

الشاعر والأوبرا:

وضع أفلاطون الشاعر في مصاف الرائي والنبي

الأوبرا مسرحية شعرية يكتبها شاعر فليسوف يستطيع سبر أغوار النفس البشرية فيُعبر عنها في إطار رواية تضم مواقف ذات مغزى، وإذا تحولت تلك الرواية إلى أوبرا تصبح عملًا ترتفع فيه الموسيقى إلى أبلغ صور التعبير والتعقيد.

وفي المسرحية الشعرية جو خيالي خاص بكل مسرحية تنبع منه شخصيات الرواية وتتحرك في عالم شعري بشكل طبيعي لا افتعال فيه وبشكل يُحقق الرجولة والحيوية والحماسة بعيدًا عن الميوعة والصخب العاطفي الأجوف.

والمسرحية الشعرية تُعالج مشكلة في مجتمع ما أو قضية إنسانية عامة وتعرضها في حوار شعري، وإبداع الحوار الشعري مهارة وذاتية، فالشاعر ينتقي الألفاظ ويضفي عليها من روحه حياة إنسانية وفكرية فتكتسب معان جديدة، صادقة، مرهفة الحساسية، كيف يحدث هذا وللكلمات مدلولات واضحة مباشرة؟ عندما يتناول الشاعر مشكلة أو موقف تتغير طبيعتها لاختلاطها بروحه فتفقد الصفات الحسية وتُعالج الأمور برؤية شاعرية، ولعلي أوضح ذلك إذا أخذت الشجرة مثلًا، فهي في الشعر غير الشجرة الكائنة في العالم الواقعي لأنها في نظر الشاعر كائن حي ونبات ينمو وليست جمادًا.

والشاعر الجيد يُحطم الأشكال والتراكيب العتيقة في اللغة كما يتداولها المجتمع ثم يصيغ تراكيب جديدة تنبع من ذاته ومن رؤيته للأمور وللأشياء وكأنه يبدع لغة جديدة لأن إحساسه يضع اللفظ في سياق غير متوقع، إنها البراعة اللفظية والفهم السيكولوجي.

والشاعر يرى الأمور بعين تستشف ما وراء الأحجبة التي وضعتها التقاليد الحاضرة والماضية أمام الشخص العادي ويرى الإنسان على سجيته بكل ما فيه من دوافع وفضائل، ولذلك يتخير الكلمات الرشيقة الجميلة ويصيغها في شعر يُؤكد الفكر الخلقي الحميد والمبادىء السامية فيسمو بالإنسان.

وقد تتطلب صياغة البيت الواحد أحيانًا عدة ساعات من التفكير والمُعاناة ومع ذلك يبدو في حوار المسرحية تعبيرًا طبيعيًا ليس فيه جهد ولا أثر للمعاناة.

وشاعر المسرح له القدرة على خلق شخصيات حية صادقة، وهذا ما فعله شكسبير مثلًا في مسرحياته فخلدت أعماله، والمشاهد يرى فيهم أُناسًا حقيقيين وليسوا من إبداع خيال كاتب ذلك لأن شاعر المسرح أحس بخلجات النفس في تلك الشخصيات بالحدس والخيال والمُشاركة الوجدانية، ثم حدد أبعادهم النفسية والاجتماعية.

ومن ناحية أخرى فالمسرحية الشعرية ليست إلا رواية يحتمل حدوث مواقفها وهي بطبيعتها الشعرية لا يُمكن أن تكون كالمسرحية النثرية التي

ترمي إلى تصوير الواقع في حدود الإطار المسرحي، والفرق بينهما كالفرق بين الفن والواقع، ففي الفن توجد الرموز وفي الواقع توجد الحقائق، وعلاوة على ذلك فلا شك أن الشعر أبلغ تعبيرًا من النثر، كما يضيف إلى أية مسرحية أبعادًا وأعماقًا ترفع من قيمتها الفنية.

الشعر الرائع هو الذي يطل فيه الشاعر من أعالي عالم الخيال على عالم الواقع ثم يحكي ما يراه، إنه يطل على الإنسانية من أعلى فيجمع بين العالمين الخيالي والواقعي، ولكنه يسمو بالواقع الذي يخلو من القبح ويرتفع به على أجنحة الخيال إلى مستويات أكثر جمالًا وأرق شعورًا، إن إطلاق العنان للخيال يجعل الشاعر يرى حقيقة الإنسان التي تحجبها طبيعة الحياة في المجتمع المُتمدن خلف قناع من الفلسفة أو الدين أو المظاهر أو العادات والتقاليد.

كثيرًا ما يجد شاعر المسرح أن في الأساطير موضوعات خصبة مُمتلئة بالإيحاءات الفنية فيعكف على تحويلها إلى مسرحية شعرية، غير أنه لا يستطيع أن يتحرر تمامًا من الواقع المُحيط به فتغلب عليه رؤية الحياة الحديثة من خلال الأسطورة القديمة، ويظهر ذلك في نماذج لشخصيات تنطبق مع الحاضر وليست شخصيات في مسرحية خيالية، أي إنه يعكس الماضي على الحاضر.

وكأن الشاعر يُريد أن يقول أن البشر لا تتغير طبيعته كثيرًا وما حدث في الماضي يُمكن أن يتكرر في الحاضر وكل ما يختلف هو الزمان والمكان.

هُناك فرق:

الشعر والأدب الرفيع عامة عبارة عن كلمات مُنمقة تحتوي على فكر وفن، والأدب المسموع أي الموسيقى الرفيعة هو تعبير بالأنغام عما يكمن في أعماق النفس فيه البلاغة والمنطق والجمال.

وإني لأرجو أن يتعرف القارىء على الفارق بين مُلحن ينغم الكلام ومؤلف يكتب الأوبرا والموسيقى السيمفونية، فالأول ينتج مادة نغمية قد تعيش بعض الوقت، أما الثاني فينتج أعمالًا ثقافية مُتكاملة تستوجب التأمل والإصغاء لها ما للأدب الرفيع والشعر من قيمة حضارية وقومية وتبقى جزءًا من تراث الشعوب.

الكلمة والنغمة الشعر واللحن:

ارتباط الشعر بالموسيقى له تاريخ قديم استمر اختلاف الآراء حوله سنوات وقرون، وتركز هذا الاختلاف على علاقة النغمة بالكلمة وأيهما أهم، كانت الموسيقى المُصاحبة للغناء ضرورية خاصة في الإنشاد الكنسي ولكن الكلمة وحدها هي التي يُراد توصيلها، ولذلك كانت آراء الكهنة

الذين يقدمون الكلمة طبعا، مُضافًا إليها آراء بعض الفلاسفة، عائقًا في سبيل تقدم وتطور فن الموسيقى لفترة طويلة من الزمان.

كان الاعتقاد السائد في العصور الوسطى أن موسيقى الآلات تُوحي بمشاعر غامضة أما الغناء أي الموسيقى المُلتحمة مع الكلمة فهي أفضل لأن الشعر فيه بلاغة والكلمة تُحدد المعنى بدقة لذلك اعتبر الشعر المُلحن هو أكمل صورة للتعبير.

وفي عصر النهضة حدد الفلاسفة للموسيقى غايتين: تحريك المشاعر وإثارة الانفعالات علاوة على تشنيف الآذان وكان الاهتمام بالكلمة ووضوحها أكثر من الاهتمام بغلافها اللحني.

غير أن مهمة الشاعر هي كتابة مسرحية أو سفر أو ملحمة، ومهمة مؤلف الموسيقى هي كتابة لوحات موسيقية توحي بتلك الملحمة أو توجد المناخ النفسي الذي يسود في المسرحية، ثم يأتي دور الناقد أو الفليسوف فهو الذي يبحث في الشعر وفي الموسيقى ليشرح ويُحلل ما أبتكره المبدعون بلا تحيز.

أتم إيمانويل كانط ١٧٢٤ – ١٨٠٤ كتابة "نقد ملكة الحكم" وكان هايدن وموتسارت في قمة نضجهما الموسيقي، قال كانط في كتابه سالف الذكر:

تتحدث الموسيقى بواسطة الإحساسات ولا تترك في أول الأمر مجالًا للتفكير كما يفعل الشعر لذلك فالشعر أقدر الفنون على الاتصال بالعقل لأن الكلمات هي الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الأفكار والتصورات والشعر هو الذي يجمع بين التعبير الفني العقلي على أفضل وجه.

أما الموسيقى في رأيه فمجرد متعة عابرة وليست ثقافة ولذلك وضعها في أدنى مراتب مذهبه الجمالي، كما كان يصر على الإقلال من شأن موسيقى الآلات أي التي بدون شعر أو كلمات.

وفي مقابل هذه الآراء كانت هُناك آراء أخرى لمفكرين من قوميات مختلفة تقول أن الموسيقى تُؤثر في سامعها بقدر أقوى من تأثير أي نوع آخر من الفنون، سارت هذه الآراء مع انتشار أعمال المؤلفين العباقرة وبلغت شهرتهم جميع أنحاء العالم المُتحضر واضطر كانط للاعتراف بأن الموسيقى تستطيع أن تتغلغل إلى أعماق النفس.

وفي كل عصر كانت آراء الفلاسفة تتغير بالنسبة للشعر والموسيقى، ففي القرن التاسع عشر جاء شوبنهاور ونيتشه يؤكدان أن موسيقى الآلات لها قدرة تعبيرية كاملة، حدث هذا بعد أن بلغ مؤلفو الموسيقى القدرة على التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم دون اللجوء إلى الكلمة، إنه التقدم الذي أحدثه عظماء الكلاسيكية مثل باخ وهيندل وهايدن وموتسارت والذي لم يتوقف تياره منذ ذلك الوقت.

أما كانط، وهو من أبرز العقول في الفلسفة النظرية فقد ظل يُدافع عن أولوية الشعر ويُهاجم موسيقى الآلات، إنه نوع من تمجيد العقل وعدم الاعتراف بقوة المشاعر وتأثير الانفعالات النفسية أو ربما لأن الكلمة مع النغمة كانت تتيح له إدراك اللحن ذهنيًا من خلال الكلمة.

وهكذا استمر وضع الموسيقى في خدمة الشعر إلى أن جاء موتسارت وقال: "يجب أن تكون الكلمة ابنا مُطيعًا للنغمة" حقيقة أن الكلمة بالنسبة لبعض الناس هي سبيلهم لإدراك معنى الانسجام اللحني وجمال تنوع الإيقاعات وبالتالي التأثر بالإيحاءات الموسيقية، إلا أن هُناك بعضًا آخر لا يرغب في أن تقود الكلمة بمدلولها المباشر تفكيره وخياله ولذلك يُفضل الاستمتاع بموسيقى الآلات وحدها.

قديم قدم الزمن ذلك الصراع بين الفكر والشعور، العقل والعاطفة، الفيلسوف والفنان المُبدع، إنه صراع دام إلى يومنا هذا، وهو أيضًا صراع لم يحدث إلا في ميدان الموسيقى وليس في الفنون الأخرى لأن الموسيقى وسيلة اتصال تفوق فاعليتها وقُدرتها على إثارة المشاعر وبلوغ أعماق النفس كل أشكال التعبير الأخرى التي ابتكرها الإنسان.

والشيء بالشيء يُذكر، فقد أدرك قدماء المصريين ما للنغمة من تأثير يفوق تأثير الكلمة فكانوا يُلحنون القوانين والقواعد ليُساعدوا الناس على حفظها، هذا بخلاف ألحان الطقوس الدينية التي نسبوها للإلهة إيزيس، واقتبس قدماء الأغريق هذه الوسيلة الفعالة ونفذوها في بلادهم.

وفي العصر الحديث تنسب الأوبرا إلى واضعي ألحانها وموسيقاها، ولا يأتي ذكر اسم الشاعر الذي كتب حوارها إلا في البرنامج المطبوع الذي يوزع قبل عروض الأوبرا، فمؤلف الموسيقى هو في الواقع أبو الأوبرا تُنسب إليه دون سواه من المشتركين في إعدادها وتقديمها فيُقال مثلًا "أوبرا عايدة" لفردي أو "مدام بترفلاي" لبوتشيني أو "دون جوان" لموتسارت... إلخ، لأنه مبدعها وباعث الحياة فيها بما ابتكر من ألحان وتعبيرات موسيقية، أما المغنيون وباقي المُشتركين في تقديمها فهم يُؤدون ما يُحقق رؤيته وتصوره ويطيعون إرادته.

ترجمة نصوص الأوبرات العالمية:

للشعوب لغات مختلفة، ولكل لغة لهجة، وكلاهما يُؤثر على شكل الألحان التي تتغنى بها تلك الشعوب، وكما تختلف اللغات يختلف الوجدان والتعبير عنه، فمثلًا مُناجاة الإيطالي لحبيبته تختلف قطعًا عن مُناجاة العربي أو الصيني، وعلى هذا الأساس فإني لا أعتقد أن ترجمة نصوص الأوبرات الإيطالية إلى اللغة العربية تفيد في تقريب تلك الأوبرات إلى المستمع العربي، أما إذا كان المقصود هو مُساعدة المُتلقي على فهم الموضوعات فما يُكتب من شرح في البرامج كفيل بذلك.

إن النص العربي الذي يركب فوق وجدان إيطالي أو فرنسي يحدث عند المُستمع نوعًا من تمزيق مشاعره، فشطر يستمع إلى ألحان تُعبر عن

وجدان أجنبي، والشطر الثاني يستمع إلى كلمات عربية اعتاد أن يسمعها مع تعبير لحني عربي وخاصة في المواقف العاطفية.

وفي الستينات من هذا القرن جرت في مصر تجربة فريدة وهي تقديم أوبريت "الأرملة الطروب" باللغة العربية دون المساس بألحانها وكانت التجربة الوحيدة ولم تعقبها محاولات أخرى، لماذا؟ علمًا بأن ترجمة نصوص الأوبرات إلى مُختلف اللغات ذات الأصل اللاتيني أو الأنجلو ساكسوني أمر شائع في أوروبا مُنذ زمن بعيد.

ولهذا الموضوع شقان:

(١) ترجمة الشعر.

(٢) اختلاف وجدانيات التعبير الغنائي والموسيقي عِنْدَ أصحاب اللغة العربية.

(١) لم تستطع أية ترجمة لمسرحيات شكسبير مثلًا إلى أي لغة كانت أن تعطي القارىء فكرة صحيحة كاملة عن الأصل وأن تُؤثر فيه التأثير الذي يولده في نفسه الأصل الإنجليزي، هذا إذا كان يعرف تلك اللغة معرفة جيدة وأن يحس بما فيها من بلاغة، فعملية ترجمة الشعر تفقده عبقرية اللغة وروحها وتقضي على القوى الإيحائية والتعبيرية في الألفاظ. هذا علاوة على أن ما في الشعر من موسيقى تنتج من التفعيلة والوزن وجرس الكلمات يضيع تمامًا.

(٢) اختلاف وجدان التعبير الأوروبى عن العربي لأنها شعوب مختلفة بحضارتها وثقافتها وتقاليدها خاصة فيما يتعلق بمشاعر الحب والتعبير عن العاطفة. وكما سبق القول تحدث الترجمة تمزيقا عند المشاهد لأنه قد يعجب بالموسيقى والألحان التي اكتسبت الشهرة بلغتها الأصلية ولكنه لا يستطيع تركيب اللغة العربية علي وجدان غربي.

هذا ما حدث عند تقديم أوبريت "الأرملة الطروب" في القاهرة باللغة العربية، ولذلك انعدمت المشاركة الجماعية وخرج الناس يتساءلون وعلى وجوههم علامات استفهام كثيرة.. وانقسمت الآراء بين أغلبية رافضة وأقلية قابلة. والعجيب بعد ذلك أن هناك من ينادون بترجمة أوبرا عايدة إلى اللغة العربية، ويُقال أن هناك من قام بترجمتها فعلًا..

هل سمعت أيها القارىء عن إيطالى أو أوربي يُناجي حبيبته بقصيدة مقام حجاز أو نهاوند مثلًا كما فعل سيد درويش في أوبريت العشرة الطيبة في لحن "علي قد الليل ما يطول". هذا هو اختلاف الوجدان والذوق الفني مع أن الحب شعور مُوحد عند جميع أجناس البشر.

دلالات التعبير الموسيقي:

لكي نصل، القارىء وأنا، إلى مفهوم صحيح للعبارات الموسيقية التي تتحلى بها الأوبرا، استأذن القارىء في أن أُبين له فيما يلي العناصر التي

تتكون منها الموسيقى – وحيث أن الموسيقى تُقدم فنًا وفكرا لذلك يجب أن يكون الفهم العقلي مقرونًا بالفهم الوجداني.

العناصر الأساسية التى يتكون منها التعبير الموسيقي هى:

(١) الخط اللحني.

(٢) التركيبات الصوتية.

(٣) الإيقاع واختلاف السرعات.

وبتحليل هذه العناصر يُمكن أن نستدل على الآتي:

(١) الخط اللحني كثير التعاريج والقفزات الواسعة بين الدرجات يُعبر عن الاضطراب أو الخوف أو الترقب، أما الخط اللحني الانسيابي، الطويل أي الذي يُكون جملة عريضة يُعبر عن الهدوء أو العاطفة ويثير الخيال.

(٢) التركيبات الصوتية (Harmony) ومنها المتآلفة التي تُعبر عن السعادة أو الاستقرار والهدوء، والمُتنافرة التي تُعبر عن الخطر أو المأساة أو الحزن.

(٣) الإيقاع السريع فيه حيوية وتوثب لا يعطي شعورًا بالراحة بل يثير الأعصاب إذا كان صاخبًا أما البطيء فمريح ويصلح للموضوعات الخيالية والعاطفية ويبعث على الاسترخاء، والعمل

السيمفوني المكتوب في القوالب الكبيرة لا يكون جيدًا إلا عندما يتضمن في بعض أجزائه فقرات سريعة وقوية لأنها تعطي دلالات نفسية.

وبخلاف هذه العناصر هُناك حجم الصوت أي صدوره من آلة واحدة أو مجموعة من الآلات وكذلك قوة الصوت وضعفه كلها وسائل تجعل إدراك التعبير مُيسرًا.

وتعتبر ألوان أصوات آلات الأوركسترا عاملًا مهمًا في توضيح ما يدل عليه التعبير بوضوح، فمثلًا أصوات الآلات النحاسية تُعبر عن العدوان أو البطولة أو الانتصار أو الحرب، لونها أحمر لامع براق – وأصوات آلات النفخ الخشبية ناعمة رقيقة تُعبر عن الشاعرية أو الريف أو الصحراء، ألوانها كألوان البستيل الدافىء هادئة مُنسجمة – أما الآلات الوترية فتشترك مع الآلات سالفة الذكر في أي تعبير ولكنها إذا انفردت كانت أحسن مُعبر عن العاطفة.

إن التأثير الذي تُسببه تلك العناصر يحدث عند أي متلق بغض النظر عن ثقافته الموسيقية لأنه تأثير حدسي سهل الوصول إلى أى إنسان.

وبناء على هذه السمات وعلى أساس ما تصدره الأصوات من ذبذبات وبمضاهاتها مع ما تصدره الألوان من ذبذبات استطاع المصورون في استوديوهات والت ديزني بكاليفورنيا إنتاج فيلم بالرسومات الهندسية

أي المكعبات من مربع ومستطيل ودائرة يترجم إحدى سيمفونيات بيتهوفن إلى صور وألوان، هو فيلم فانتازيا الذي عُرِضَ في القاهرة في الأربعينات.

وكما تتميز الأنغام بارتفاعها وانخفاضها تتميز الألوان أيضًا بدرجاتها اللونية من غامق أو فاتح، والخط اللحني له تعريجات يُقابلها في فن التصوير التكوين المُسطح والبارز، وعلى الرغم من هذا المقارنة فلا يوجد فن مثل الموسيقى له تنظيم دقيق مُحدد المعالم وتركيب شكلي له قوالب.

كثيرًا ما يقول المتلقي بعد الاستماع إلى عمل موسيقي: "لم أفهم دلالة هذا العمل" أو "لست أجد فيما سمعت معنى".

ترجع صعوبة إدراك المعنى التعبيري للموسيقى إلى ما يأتي:

أولًا – التعقيد الذي تُسببه كثافة النسيج النغمي أي تشابك الخطوط اللحنية االتي يُعبر بها المؤلف عن موضوعه. وعلى الرغم من أن هذا النسيج النغمي هو أحد سمات البلاغة في التعبير الموسيقي إلا أن إعطاء المُتلقي قدرًا أكبر مِما ينبغي من تلك البلاغة تجعله لا يستطيع استيعابها.

ثانيًا– المُستمع حساس سرعان ما يشعر إذا كان المؤلف يُخاطبه من قلبه أم يثرثر نغميا، في الحالة الأولى يندمج المُستمع مع الموسيقى ويفهمها، أما في الحالة الثانية ينصرف تفكيره إلى أمور أُخرى وتكون النتيجة عدم الفهم.

ثالثًا – الإطالة في السرد أو الاستطرادات المُتعاقبة، غالبًا ما تكون في الأعمال السيمفونية طويلة تتجاوز قدرة المتلقي على الإصغاء والتركيز، لذلك يجب تكرار الاستماع لنفس العمل عشرات المرات لاستيعاب أجزائه ثم تجميع أطرافه حتى يكتمل التصور والإدارك.

رابعًا – إذا كان العمل يفتقر إلى الإخلاص المهنى فهو فن مُزيف تنقصه حرارة الإقناع ولذلك لا يصل إلى المُتلقي.

خامسًا: زيادة حدة التوتر بشحنات كبيرة من الانفعالات أكبر مما يتحمل المتلقي العادي، وكذلك إذا شعر المُستمع أن المُؤلف يُحاول إثارة انفعالات لم يُمارسها هو أي مُفتعلة.

عندما يصور الفنان التشكيلي وجه إنسان فهو يبحث عن جوهر ذلك الإنسان ليبرزه وما جوهر الإنسان إلا عواطفه ومشاعره وعقله ورغباته وهذه هي المكونات التي يُخاطبها المؤلف بموسيقاه.

ولا يجب أن ينتظر المتلقي أن تقص له الموسيقى قصة أو تُحدد له موضعًا كما تقول الكلمات لأن التشكيلات النغمية والتركيبات الصوتية لا ترتبط بمعانٍ إلا في ذهن المؤلف، والمُتلقي الذي يُحاول أن يجد في المُؤلفات السيمفونية إفصاحًا عن الموضوع يكون قد هوى من القمم العالية للنشوى الجمالية إلى الاهتمامات الأقل قيمة، لأن هذه الأعمال تهدف إلى جعل المتُلقى ينتقل من الواقع المُحيط به إلى حلم يقظة يستسلم فيه لقدرة الفن التجريدي على مُخاطبة النفس والعقل والتأثير عليهما بالإيحاء وبما في العمل

مِنْ قُدرة تعبيرية، فإن لم تصل بالمُتلقي إلى إدراك الموضوع فهى تعطيه مُتعة نفسية لا نظير لها.

وليست فقرات السكوت القصيرة في الموسيقى بلا لزوم أو معنى، إنها من ضروريات التعبير كالنقطة والشولة والشرطة في النثر وهى أيضًا ضرورية لتتيح لحظات التنفس عند المُغني، أما بالنسبة للمُتلقي فهى من عوامل إثارة الترقب أو اللهفة على استمرار العزف، ولعلني لا أخطىء إذا شبهت تلك اللحظات السريعة برائحة عطرية عابرة.

إن تكرار بعض العبارات أو الجُمل أو الفقرات الموسيقية في عمل واحد هى تأكيد وتذكير، والأذن الواعية تلتقطها وتتابع حركتها وتترقب عودتها، ويُعتبر هذا التكرار رباطًا يشد أجزاء العمل إلى بعضها ويُعزز وحدته – على ألا يكون هذا التكرار رتيبًا وكثيرًا. ومِن أهم وسائل التذوق هو الاحتفاظ في الذاكرة بتلك العبارات التي تتكرر.

وبصفة عامة يُحكم على كل فن بمعايير جمالية وفنية خاصة به، أما الموسيقى فهى تعبير حر لفنان يكشف عن مكنون نفسه، ثم لا يصبح هذا التعبير شخصيًا بل يتصل بالناس ويصبح انعكاسًا لنفسيتهم يسعدهم ويخفف وطأة العمل المُتواصل والنظام الرتيب عن كواهلهم.

لقد أصبح الناس في هذا العصر يروحون ويأتون دون وعي في عالم ضيق من العمارات العالية حتى فقدوا الإحساس بالمناظر الجميلة التي تهديها الطبيعة للبشرية. إنها الحضارة الصناعية بما فيها من أشكال

وأصوات وما فيها من إثارة أو صخب أو طرافة فيمر اليوم بأكمله دون الاستمتاع بلحظة من التأمل أو القراءة أو الاستماع إلى الموسيقى الرفيعة – وهى عناصر تغذية الروح ورفع المعنويات – ومن أجل هذا رُفِعَ شعار "الفن للمجتمع" ليعلن أن الحياة يجب أن تكون أفضل لمجرد أننا نحيا، والحياة لا تكون جديرة بأن تُعاش ما لم يكن فيها أوقات بهجة ومُتعة ثقافية، إنه شعار يُنادي بِإعلاء الفنون والقيم الجمالية فوق كل شيء حتى المال وماديات الحياة.

لقد ظهر شعار "الفن للفن" في نصف القرن التاسع عشر ليعلن تحرر الفن من الغرض التُجاري وليرد على من يعتقدون بِأن الفن عديم الفائدة. فهل يكون الفن مرغوبًا فيه إذا كان بلا فائدة أو لا يخدم شيئًا على الإطلاق؟ إنى أعتقد أن هذا الشعار هو شعار حرية التعبير ورفعة الأهداف وتحويله إلى شِعار الفن للمجتمع لا يفقده هذه الميزات.

إذا استطاع العمل الموسيقي الذي ينتمي إلى هوية ومُجتمع غريب عن المتلقي أن يجعله يدركه ويحبه يكون بذلك قد تخطى الحدود المحلية الضيقة وخرج إلى ميدان العالمية الفسيح وأصبح تراثًا إنسانيًا. وللتدليل على ذلك أاقول أن موسيقى موتسارت مثلًا تعكس رشاقة المجتمع الأرستقراطي في عصره الذي تميز بالرقة والمرح اللذين تُعبر عنهما مُؤلفاته بصفة عامة ولكنها مُنتشرة ومحبوبة في جميع أنحاء العالم حتى في بلادنا العربية.

صحيح أن الموسيقى التي لم نألفها قد تبدو سائرة على غير هُدى، ولكننا إذا بذلنا بعض الجهد لتذكر ألحانها الأساسية وتابعنا تطورها ونماءها أمكننا فهم العمل، ولكي نستمتع بما يجربه المؤلف من تقليد وتنويع اشتقاق من فكرة موسيقية واحدة يجب أن نتذكر كيف سمعنا تلك الفكرة في المرة الأولى، ولذلك يصبح من الضروري تكرار الاستماع إلى نفس العمل عدة مرات خاصة إذا كان مكتوبًا بأسلوب يُخالف المألوف البسيط أو آتيا من حضارة أخرى.

إن تكرار الاستماع إلى عمل موسيقي يُولد الأُلفة والتعاطف معه، ويزيد من معرفة تفاصيله وبذلك يُصبح فهم العمل أعمق وتفسيره يوفيه حقه علاوة على أن هذا التكرار ينمي عادة الانتباه والتركيز، وهناك شرط مهم يجب أخذه في الاعتبار، فإذا كان طابع العمل حزينًا مثلًا وكان المتلقي في حالة الاستعداد النفسي لتقبل العمل والاستجابة له زاد مفعوله ومن ناحية أخرى إذا كان طابع العمل حزينًا وكان المتلقي في حالة فرح وسرور فهو بلا شك ليس على استعداد لتقبل الحزن.

وليست كل أنواع الموسيقى مشجعة على تكرار الاستماع إليها؛ فمنها ما كان رتيبًا ومملًا مثل موسيقى عصر الباروك بما فيها من تماثل، أو موسيقى العصر الحديث بما فيها من حدة التنافر، ولكن التسرع في رفض بعض أنواع الموسيقى لا يعطي الفرصة للتعرف على المذاهب الفنية السائدة في العصر الذي كتبت فيه، ويا ليت الراغب في المعرفة يلجأ إلى استشارة خبير يشرح له ما يجهله، وحتى بدون ذلك فإذا أبدى المتلقي

الصبر والتسامح لاستطاع أن يقترب من تلك الموسيقى عن طريق التعرف على البناء الشكلي للعمل وطريقة المؤلف في ربط أجزائه.

إن معرفة المتلقي لقالب العمل الذي يستمع إليه توصله إلى الإحساس بالتفاعل الدرامي لعناصره وبالتكرار والتعود يستطيع تذوق أسلوب المؤلف وابتكاراته وتتكشف له دلائل التعبير وبراعة الصنعة، وعلى ذلك فإن الاستمتاع الجمالي بالموسيقى الحضارية الرفيعة لا يتم دفعة واحدة وإنما ينمو تدريجيًا، وفي الواقع أن أعمالًا قليلة من نوع الموسيقى الخفيفة هي التي تستوعب دون جهد كبير لأن فهمها لا يتطلب الإصغاء العميق والتفكير فهي مهنة لا عمق فيها. ولا تنتهي عملية استكمال التعرف على العمل والاستمتاع به من خلال السمع فقط بل يتطلب ذلك معلومات ومعارف سيأتي ذكرها.

والإدراك أنواع توجد لدى الراغبين في التثقيف:

الإدراك الفيسيولوجي:

أي ما تثيره الموسيقى من رد فعل عضوي مثل: ضرب الأرض بالقدم مع الإيقاع أو إثارة النشاط أو الخمول، وهذا أبسط أنواع الإدراك.

الإدراك الموضوعي:

أي ما يكتبه المتلقي من تحليل العمل والتعرف على المقالب وتفاصيل تركيبه والموضوع وما يحتوي من جماليات وأسلوب المؤلف وهويته.

الإدراك الشخصي:

أي ما يشعر به المتلقي من أحاسيس سعيدة أو حزينة ومن الاندماج في المناخ النغمي الذي يخلقه العمل، وقد يصل الإدراك الشخصي إلى حد ابتعاد المتلقي عن الوعي بما حوله ليندمج أو يغرق نفسه في جماليات التعبير ويعيش المؤثرات التي توحي بها الموسيقى.

ولكي يزداد الانفعال النغمي والتأثر الذي يحدث عند المتلقي المتمعن ولكي تتضاعف المتعة بالجو الرزين والمناخ الذي يحيط بنا في قاعات الكونسير أو دور الأوبرا مثلًا فتبلغ أقصى درجات الاستمتاع يصبح من الضروري إدماج المعرفة مع الإصغاء، أقصد معرفة ما يأتي:

أ) معرفة حياة المؤلف والبيئة التي نشأ فيها والظروف التي مرت به.

ب) تاريخ المجتمع الذي عاش وسطه اجتماعيًا وسياسيًا.

ج) المناسبة التي كتب من أجلها العمل.

كل هذه المعلومات تساعد كثيرًا على فهم العمل على شرط ألا تقلل هذه المعرفة الاهتمام بالعمل نفسه.

وبهذه المعلومات أيضًا يتعلم المتلقي كيف يميز بين فن عصر وآخر تمامًا كما يميز عالم النبات فصائل الأزهار.

إنه من الخطأ تفسير العمل الموسيقى من خلال ما نعرفه عن حياة المؤلف، إن تفسير العمل الموسيقي يجب أن يكون له أسس ووجهات نظر أخرى وأبعاد؛ فمثلًا مسرحيات شكسبير يرى فيها بعض الناس مزاياها الشعرية والبعض الآخر يقدر ما فيها من إثارة ميلودرامية وفريق آخر يعجب بمعالجتها المجالات النفسية الدقيقة للإنسان.

إن التفرقة بين الإنسان المؤلف وأعماله شغلت عددًا كبيرًا من علماء النفس وعلى رأسهم سيجموند فرويد فهو يقول: "إن الرغبات التي لا يمكن إشباعها كلية لا تخمد أبدًا بل تطالب بنوع من الإشباع حتى ولو كان عن طريق التخيل ففيه يشعر الإنسان بتحرره من قيود المجتمع والعالم وذلك في أحلام اليقظة أو النوم حيث يتم الإشباع الخيالي".

إذا لم توح الموسيقى بدلالاتها الكاملة أو بعدة معان، حسب اختلاف المتلقي، تصبح نمطًا متأنقًا من الأصوات الخلابة ويتهيأ لنا أنها تسير على خير هدى أو وفق أنماط تنتمي لعصور سابقة لذلك عمد المؤلف الفرنسي كلود دي بوسي في مؤلفاته إلى ابتكارات جديدة للإفلات من سيطرة النمط الكلاسيكي أو الرومانتيكي.

وكلمة المألوف إذا ما وصف بها موضوع جمالي تعني أنه ليس مختلفًا عما سمعه المتلقي من قبل ويبقى على هامش الانتباه تمامًا كالألوان الباهتة التي لا تلفت الأنظار أما العمل الفني فتزداد قيمته بما فيه من ابتكار وتجديد.

قال الشاعر الألماني جوته: شخصية المبتكر هي كل شيء.. إنه يعرض أفكاره وانفعالاته مهما كانت مخالفة للمألوف وكلما توقدت عبقريته كشفت عن مزيد من الطاقة الفردية والبراعة وسمات شخصيته.

كثيرًا ما تكون أعمال الفنان مفسرة لشخصيته، فموتسارت مثلًا شخص مرح بطبيعته، وبيتهوفن قلق وعميق، وليست وقور، وشوبان شاعر يعاني من المرض، وعندما يتناول الناقد عملًا بالتحليل للبحث عن المميزات التي يتحلى بها العمل فالإشارة إلى شخصية المؤلف أو طباعه لا تضيف شيئًا إلى تلك الدراسة الأكاديمية لأن التركيز هنا على العمل نفسه وليس على شخصية المؤلف، هذا لا يمنع من الإعجاب بشخصيته فهو المنطلق الذي يبدأ منه الاستدلال على ما في العمل من أسلوب يتميز به.

لقد سبق القول بأن حالة الفنان النفسية أثناء الإبداع قد لا تنعكس بالمرة على العمل الذي يدونه، ولذلك لا بد من استقلال النص عن صاحبه وتركيز التقدير على ما فيه من قيم فنية وجمالية ودلائل انتسابه إلى مجتمع وشعب وعصر.

تدل أعمال تشايكوفسكي على أنه كان إنسانًا انفعالاته شديدة التأثير عليه وأنه كان يملك القدرة على التعبير عنها فيما يكتب، وليس معنى هذا أنه كان يكتب وهو في حالة الانفعال فقد يحدث ذلك الانفعال في الشارع أو في أي مكان آخر ولكنه يستعيد انفعالاته في هدوء وحدته ويخضع التعبير عنها لإمكانات وحدود الآلة الموسيقية أو الأوركسترا أو أي وسيط آخر يستعمله.

والوسيط هو مجرد وسيلة طوع يدي المؤلف كالبيانو أو الفيولينة مثلًا كما أن المادة الموسيقية ليست تعبيرًا جامدًا بل تعبيرًا ينبض بالحياة، وقد يسأل القارئ هل التعبير بالموسيقى عن أي انفعال ينتج فنا؟ وأستطيع أن أقول نعم من واقع خبرتي، على شرط أن يكون المؤلف قادرًا بما يملك من موهبة وتكنيك على توصيل انفعاله إلى المستمع أي إشراك الغير في ذلك الانفعال وما ينتج عنه من مشاعر، إنها لغة ورباط يشد الناس إلى وحدة شعورية.

وظيفة الموسيقى في الأوبرا

متعددة الجوانب أهمها:

١- خلق المناخ النغمي والنفسي المناسب للموضوع.

٢- تأكيد المواقف المهمة في الرواية سواء كانت درامية أم كوميدية.

٣- ابتكار ألحان عذبة تبرز جمال الأصوات البشرية وتناسب حدودها.

٤- إرضاء العقل والمنطق في إطار من الذوق السليم.

هذا التوازن هو ما يجب على المؤلف أن يسعى لإيجاده، ويتحقق ذلك بالمهارة في استعمال العناصر التي تتيحها الموسيقى وهي: اللحن – الإيقاع – الهارمونية – الصيغة.

اللحن:

في الغناء الأوبرالي يرتبط اللحن بالشعر ويعبر عن معانيه علاوة على النطق السليم للكلمات، وإذا كان المؤلف متأثرًا بأنماط من الموسيقى التقليدية عند قومه فمحاكاة الجمل اللحنية القديمة في الأوبرا ممكن بعد إعادة تكوين تلك العبارات في أسلوب معاصر جديد، قد يكون ذلك سببًا في تقريب ألحانه إلى نفوس المستمعين.

ومن هذه الجمل اللحنية المستوحاة من الموسيقى التقليدية والتي يعيد المؤلف صياغتها يكتسب عمله الأصالة والطابع القومي لأنه استطاع أن يطعم بها ألحانه كما أحسها هو وليس كما كانت في أصلها أي أنه اشتق منها أشكالًا لحنية جديدة أرفع وأروع من ذلك النمط القديم الذي استلهمه.

وتكرار بعض الألحان التي يتخيرها المؤلف في أماكن ومواقف مختلفة من الرواية يجعل الجمهور يستمتع بإعادتها وقد يحفظها، ومن ناحية أخرى

فهذا التكرار يكسب العمل الوحدة على شرط ألا يكون كثيرًا ومملًا بل من المستحسن أن يأتي كل مرة في ثوب أوركسترالي جديد وتنويع لم يسبق تقديمه.

الإيقاع:

إنه عصب الموسيقى والنبض الذي يبعث الحياة في الأشكال اللحنية ويقوى مفعولها، والموسيقى العربية غنية بأنواع متعددة من الضروبات لو استطاع المؤلف أن يوظفها في أعماله لاكتسبت قيمة فنية أكبر علاوة على أن الضروبات المركبة لها وقع غريب وشيق على أذن المجتمع.

الهارمونية:

هي تلك التركيبات الصوتية التي تصاحب الخط اللحني وهي بمثابة جذوره – يعتمد عليها المؤلف لتفجير ما في الكلمات من معان رقيقة أو عنيفة، بطولية أو ساخرة، ولكل مؤلف أسلوب في تكوين تلك التركيبات الصوتية المتعاقبة مصدره دراساته وفهمه لمفعول كل تركيبة على حدة وإحساسه بالمكان المناسب لها.

الصيغة:

هي الإطار الذي يحتوي تعبير المؤلف، ومنها الثنائية والثلاثية والمقفلة والمفتوحة ولا أعتقد أن قارئ هذا الكتاب يهمه معرفة تفاصيلها التكتيكية.

أنعم الله على الإنسان بخصائص انفرد بها دون سائر المخلوقات منها العقل والمنطق والموهبة، إنها مميزات الإنسان، علاوة على أنه المخلوق الوحيد الذي يعرف ما اصطلح الناس على تسميته الإلهام وقالوا أنه مصدر كل جديد في ميدان الفنون أو غيرها من الميادين. ولا يعرف الإلهام المبدع، من كان بلا موهبة أو لا يعمل في ميدان الفنون ولا تأتيه الأفكار الجديدة أو تلك الومضة التي تشبه البرق في سرعتها فتنير أمامه طريق الابتكار والإبداع.

والموهبة من أهم مقومات الفنان وتليها في الأهمية المدرسة التي تعقل الموهبة وتنميها، والموهبة وحدها تنتج فنًا ناقصًا والعلم وحده لا ينتج فنًا، إن عدد خريجي المعاهد الموسيقية في مختلف أنحاء العالم بعد بالآلاف سنويًا ولكن الموهوبين للتأليف منهم قلة.

ومن الموهبة ننتقل إلى العبقرية وهي في تقديري تتكون من الموهبة + الدراسة + قدرات تكتيكية مكتسبة، إذًا فالعبقرية مرتبطة بعناصر يظل الفنان يستزيد منها مدى حياته كالقراءة والإطلاع حتى ينعم بالقدرة الخلاقة ويصبح كالشمعة يغذي النار التي تستهلكه.

والمؤلف لا يبتكر بعقله بل بوجدانه أي أن العقل يسكت وتتكلم المشاعر في داخله فيصغي إليها وبدون ما توحي به تلك المشاعر من أنغام.

اختبر أيها القارئ هذه التجربة: اسأل أي مؤلف "لماذا تكتب الموسيقى؟" فإذا أجاب: "لدي أشياء أود أن أعبر عنها"، هذا المؤلف لن

يبلغ النبوغ، أما إذا أجاب: "إني أحب صحبة الأنغام والأصوات وأحب الإنصات إلى ما تقوله لي" هذا المؤلف قد يصل إلى العبقرية وتظل مؤلفاته حية إلى مدى طويل.

وفي مقابل تلك المنحة الإلهية "الموهبة" يتحتم على الفنان أن يدرك أن المادة الثقافية التي يبتكرها لها رد فعل يعود على قومه وأبناء عشيرته فتؤخر سير تيار الرقي أو تدفع بعجلة التحضر إلى الأمام أي أن أعماله تسهم في الارتقاء بالذوق العام وتكوين مواطنين قادرين على تذوق الفنون الرفيعة كالسيمفونية والأوبرا والباليه.

هذا هو أحد أوجه رسالة الفنان الحقيقي فما أكثر ما تصادف بيننا من أشخاص يجدون صعوبة في إدراك وتذوق تلك الفنون الرفيعة أو الإحساس بجمال الألوان والأشكال في اللوحات أو حلاوة النسيج النغمي والإيقاعات وما هم في الواقع إلا ضحايا الاعتياد على الإنتاج الفني الركيك وغير المكتمل علميًا.

إن مؤلف الأوبرا لا يهدف أن يجني المستمع من عمله الضرور أو التأثر أو الإعجاب فحسب بل يريده أن يخرج من العرض بروح معنوية مرتفعة وبنظرة جديدة للحياة، إنه لا يكتب بحثًا علميًا نتائجه مبنية على النظريات والاستنتاجات بل يكتب عملًا نتائجه إيحائية ومجازية، يقال عن مؤلفات العظماء أنها تعطي استبصارًا عميقًا في الحياة وحقائقها.

لقد كانت الموسيقى في الماضي تخدم بعض الأهداف كالشعائر الدينية أو الاتجاهات السياسية أو النشاط الإنساني في العمل أو الحرب إلخ.. ثم أصبحت مسخرة للاحتفال بالمناسبات الاجتماعية عند الملوك والنبلاء في القرنين الثامن والتاسع عشر، ثم أصبحت الموسيقى تؤلف بقصد تذوق جمالياتها وتأمل فلسفتها وتأبى أن تخدم غرضًا سوى أن تسمع وتنقل رسالتها الحضارية إلى المستمع، كما أصبح النشاط الإبداعي بصفة عامة منفصلًا عن الوظائف الاجتماعية.

وقد يخلو الفنان المبتكر أحيانًا الانعزال عن المجتمع في فترات قد تطول ولكن هذه العزلة لا تعني انفصاله عن مجتمعه بل هي تساعده على التحرر من كل ما يمكن أن يتحكم أو يؤثر في إنتاجه أو تحديد اتجاهاته وهكذا يصبح شخصية مستقلة ولا يخدم عقيدة أو مذهبًا ويصبح انتاجه خاضعًا لدوافعه الشخصية يحقق فيه ذاته.

ويحتاج الفنان المبتكر إلى العزلة والهدوء لكي تتفاعل في داخله انفعالاته التي قد يكون مصدرها وقائع حسية من خارجه أو تكون نابعة من داخله يثيرها التأمل والتفكير أو يكون منبعها المخزون في العقل الباطن لأنه أشبه بمخزن كبير تخرج منه أشياء جديدة لم يسبق تخزينها ولكن التأمل والتفكير يخرجان من ذلك المخزون الجديد المبتكر الذي يحمل معالم المخزون القديم.

ومن دواعي انعزال الفنان نفوره من المجتمع الصناعي أي الذي لا ترقى فيه الثقافة إلى القدر الذي ارتفعت به التكنولوجيا أو إحساسه بأن ما تستسيغه القاعدة العريضة لا يتناسب مع رفعة رسالته ويشقيه شعوره بأنه يعيش في مجتمع تعاني فيه الموسيقى من حالة هبوط تدعو على الرثاء كما هو الحال في مصر الآن، كل هذه الدواعي كفيلة بأن تخمد فيه الرغبة في إنتاج أعمال جديدة لا تصل إلى القاعدة العريضة وهي التي يكتب لها ويريد أن يسمو بها، هكذا يصبح ضحية المتجاهل وعدم التقدير فلا يزال نطاق جاذبية الموسيقى السيمفونية محدودًا جدًا رغم القلة من الواعين التي تجد فيها قيمة قومية وثقافية.

ومن هنا تأتي ضرورة زيادة الاهتمام بالنظرة الخالصة للفن ومزيد من فحص وتأمل الأعمال العظيمة للوصول إلى الاقتناع بأن عبارة (الفن للفن) لا يختلف معناها عن (الفن للمجتمع) لأن الفنان مرتبط بمجتمعه وبيئته امتص منه مقومات شخصيته وتحدد به انتماؤه.

وما من فنان لا يسعى إلى المجد والشهرة والثراء ولا وسيلة له لتحقيق هذه الطموحات إلا المزيد من الإنتاج والخضوع لتلك الرغبة الملحة القلقة في التعبير عن نفسه وعن مجتمعه فيكتب لنفسه ولمستمعيه ما يمكن وصفه بأنه مهرب من الواقع الخشن إلى عالم الخيال مستعينًا برنين نغمي وتركيبات صوتية تثير الراحة النفسية والرضى والسرور عندهم بينما يبقى هو بعيدًا عن التمتع بما يعطيه للغير وتكفيه لذة الإبداع والإنجاز.

إن غاية المؤلف هي التجربة نفسها وليس ما تدر عليه من موارد مادية فسعادته في التأليف وليس فيما يدره، وراحته النفسية تأتي من هروبه إلى عالم الخيال وفي جعبته مشاعر وأفكار، هناك حيث لا تربطه بالواقع أدنى رابطة لأنها تمثل بالنسبة له عبئًا ثقيلًا لا يستطيع أن يتحمله من عرف وعاش في عالم الخيال وهو عالم ليس له وجود إلا في ذات المؤلف.

إنه لا يكتب إلا إذا دفعت انفعالاته للتعبير عنها فيكدح يومًا بعد يوم، شهورًا وسنوات، لكي يتقن ما يفعل ويؤدي رسالته بإرضاء ضميره الفني، إنها المعاناة مع المادة والصنعة فليست الموسيقى فنًا مستمدًا من وحي إلهي.

إذا قال ناقد أن الأوبرا جيدة لأن ألحانها مبتكرة وطريقة معالجة ألحانه فيها خيال واسع فإنه لا يستطيع أن يشير إلى ما تخيله المؤلف أو كيف دخل التخيل في عملية الإبداع، وأستطيع أن أقول من واقع خبرتي أن تأليف الموسيقى عبارة عن خيال يتجسد في ألحان وأصوات وقالب، ومن ناحية أخرى فإن هذا الخيال قد يعطي المتلقي عددًا متباينًا من الانطباعات والتفسيرات ولا يمكن للمؤلف أن يتنبأ بما ستكون دلالات خياله عند المتلقي.

إن كون الفنان في حالة نفسية معينة وقت الابتكار لا يؤدي بالضرورة إلى انعكاس هذه الحالة على المتلقي، هناك فرق هائل بين الحالة

النفسية التي تشع في العمل الذي يكتبه المؤلف وحالته وقت إبداع هذا العمل.

***

والفنان نفسه لا يعلم مقدمًا الصورة النهائية المكتملة لعمله قبل أن يتمه لأن الشكل النهائي يتكشف تدريجيًا خلال التدوين والتنفيذ، وحتى إذا كان عند المؤلف تصور مبدئي لعمله فإن ما يتم تحقيقه في النهاية قد لا يتطابق مع تصوره الأول فقد يختلف أثناء العمل التصميم الأولي أو تطرأ عليه التعديلات والتصحيحات عندما يوضع العمل تحت منظار النقد الذاتي.

ولكل مؤلف منهج في عمله، فهناك من يكتب للأوركسترا مباشرة ومن يكتب للبيانو أولًا ثم يكتبه مرة أخرى للأوركسترا مسترشدًا بكراسة البيانو، وقد يقوم آخر بالكتابة للأوركسترا كما حدث في التعاون بين الخمسة الكبار في المدرسة القومية الروسية، أو كما فعل موريس رافل عندما كتب للأوركسترا (لوحات في معرض) من تأليف موسورجسكي وكذلك ليوبولد ستوكوفسكي الذي كتب للأوركسترا (توكاتا وفوجة) من أعمال يوهان سيباستيان باخ بعد وفاته بمئات السنين، وكانت أصلًا مكتوبة للأرغن وليس معنى هذا أن المؤلف الأصلي غير قادر على الكتابة للأوركسترا ولكن حالت دون ذلك أسباب خارجة عن إرادته، والأمر في مثل هذه الحالات هو إبداع جديد يزيد في قوة وقيمة العمل بفضل

إمكانات الأوركسترا وثراء ألوان آلاته، وكأن النسخة الأولى التي كتبها المؤلف للبيانو عبارة عن المسودة التي تنقصها الألوان.

وأحيانًا يتطلب كتابة عمل الغير للأوركسترا الكثير من التصحيح أو التعديل والتفكير في التكوين الأوركسترالي المناسب، وأحيانًا أخرى لا يسمح للفنان الذي يقوم بالصياغة الجديدة للأوركسترا التصرف بحرية في النص الأصلي الذي يتحتم الالتزام به كما حدث معي عندما تناولت أوبريت العشرة الطيبة لسيد درويش بغرض كتابتها للأوركسترا السيمفوني، وليس معنى هذا أن البيانو لا يفي بغرض المؤلف في التعبير فنظرة فاحصة إلى مؤلفات بيتهوفن وشوبان وليست للبيانو تعطينا فكرة طيبة عن إمكانات هذه الآلة المدهشة.

إن من لا يتأمل فيما وراء هذا العالم المادي ولم ينجح في رفع نفسه إلى ما وراء واقع الحياة حتى يصل إلى العالم الروحاني، ومن لم يتأمل بتركيز في أعماق نفسه باحثًا عن الروح لكي يتسع أفق إنسانيته، فلن يصبح فنانًا مبدعًا أو فليسوفًا قديرًا لأن الفن الرفيع هو تعبير يأتي من التأمل الوجداني علاوة على الاسترشاد بالعقل لتنظيم عناصره.

ومن أهم أهداف الموسيقى والتي يحرص على بلوغها المؤلف هي أحداث البهجة الجمالية في نفوس الناس وهي بهجة منزهة عن كل غاية أو منفعة، وما يشعر به المؤلف ينتقل إلى المتلقي كالعدوى فنفرح إذا فرح أو نرقص على أنغامه أو نحزن إذا حزن.

الأفكار:

يقول أستاذنا الجليل د. زكي نجيب محمود في تعريف الأفكار أنها كائنات عقلية حية وأنها ليست كالأشياء التي أقيمت من حجر أو خشب أو حديد، والفكرة الخصبة ولود والفكرة العظيمة ينبوع لا ينضب ولا تولد مكتملة العناصر، واضحة النتائج، بل تبدأ أقرب إلى مشروع قليل الخيوط بسيط التكوين وكلما انقضى على الفكرة عصر وجاء عصر تناولتها عقول قادرة لترى فيها من الجوانب ما لم يكن أسلافهم قد رأوه.

والأفكار الموسيقية مادتها الأنغام يكتبها المؤلف برموز يشتمل كل واحد منها على الدرجة الصوتية والزمن من أي طول مدته، والمهم هو ما تحمل هذه الرموز عندما تترجم إلى أنغام من تعبير عن مشاعر وحالات نفسية وفكر وفن، وبعد أن تتبلور الفكرة في ذهن المؤلف يأتي دور صنعة التأليف بهذه الرموز وتشكيلها في عبارات وجمل وفقرات تسرد موضوعًا وتحمل مضمونًا فيه سمات قومية المؤلف.

إنها لبنات ثقافية يضعها الفنان في صرح حضارته واعيًا بما قطعته الحضارات الأخرى في المسيرة نحو تقدم وارتقاء التعبير، هادئًا فيما يبتكر نحو جعل الإنسان متساميًا في فكره متفائلًا بعده، هذا ما يجب أن تفعله الموسيقى لكي ترتفع بالمستمع وتخلصه من ذاته ومن الصغائر الدنيوية وتأخذه معها إلى عالم الصفاء والجمال.

والفكرة الموسيقية الجيدة تظل تطن في ذهن المؤلف مسيطرة متسلطة كأنها شيء لا مفر منه يطلب النماء والصياغة لكي تخرج إلى الوجود في شكل عمل فني متكامل، إنه ليس إبداعًا بلا إرادة بل عملًا واعيًا يتحكم فيه الفنان.

والفكرة التي لا يتناولها الفنان بالمعالجة والنماء لا تضيع بل تبقى مخزونة في العقل الباطن أو مدونة هنا وهناك في أوراقه ثم تعود فجأة للظهور بعد أن تكون قد استوفت زمان حملها وتأتي ولادتها أي إخراجها في عمل متكامل، إنه عمل يقوم به المؤلف في حالة تركيز شديد لدرجة عدم إحساسه بما يحيط به من ماديات ليفرز الجمال والمنطق.

يبدأ أي نشاط تعبيري خلاق من فكرة معينة ثم تأتي المعاناة مع المادة التي يعبر بها الفنان مستعينًا بقدراته التخيلية ورصيده العلمي وموهبته وموروثاته البيئية حتى ينتج العمل الذي يبعث في المتلقي المتعة النفسية، ويتضاعف الافتتان بتلك الأعمال إذا عرف المتلقي تلك المشقة التي يتكبدها أي فنان يبتكر عملًا فنيًا فهي التي يستحق عليها التقدير والإعجاب.

ولا تكشف الموسيقى عن أية حقيقة كما تفعل أساليب المعرفة التقليدية لأنها من إفراز الحدس والمشاعر، أما الحقيقة العلمية فمن إفراز العقل والاستبصار، ومن الأفضل ألا نعقد المقارنة بين الحقيقتين الفنية والعلمية لأن وظائفهما تختلف فوظيفة الفن وهدفه هو أن يكسبنا قيمًا

تساوي في أهميتها قيمة الحقيقة العلمية ذلك على الرغم من أن الموسيقى لا تصدر تأكيدات بل إيحاءات ترتفع بمشاعرنا وخيالنا إلى آفاق أسمى من نطاق ما نستفيده من أساليب المعرفة الأخرى.

ومهما كان موضوع العمل الموسيقي سهل الاستشعار فلا نستطيع القول بأن الأصوات تفصح عن أي مدلول محدد أو تقرير أكيد ولكن هذا لا ينفي أن الفنان المبتكر والمتمسك بالمثل العليا يهتم بدلالة موضوعه وتأثيره على المتلقي وما يقوله المؤلف بالموسيقى يتبين من كون العمل الفني في مجموعة يشكل تعليقًا مقنعًا ومتماسكًا على طبيعة الموضوع الذي يتناوله، ولا يفيد في الاستدلال على تلك الموضوعات الرجوع إلى وقائع حياة الفنان بحثًا عن تفسير لها لأننا بذلك تدخل في تخمينات واسعة النطاق عن التركيب النفسي للفنان.

يلجأ الفنان إلى التلميح والإيحاء إلى ما يقصده بتعبير نغمي يثير فينا الإصغاء إليه انفعالًا حسيًا هو في الواقع انفعال إنساني، أحسسنا به أو لم نحسه من قبل ولا تفسير له إلا من خلال التخيل، إننا نحس بانفعال الآخرين من ظروف الحياة العادية وبالتالي نحس بالانفعال الذي يعبر عنه وندركه إذا كنا نحسن الإصغاء.

هذه هي الحقيقة الفنية التي تنتج من العوامل النفسية والتي لا بد أن يكون لها انعكاس على المتلقي.

الباب الثالث

الأوبرا في مجال التنفيذ

* قائد الأوركسترا.
* المخرج.
* فنان المناظر المسرحية.
* الجمهور.
* المسرح.
* النقد.

قائد الأوركسترا أو المايسترو:

المايسترو كلمة إيطالية معناها الأستاذ أو المعلم، ثم أصبحت لقبًا لقائد الأوركسترا نظرًا لما يقوم به من شرح وتعليم العازفين حتى يصل إلى التفسير الصحيح للنص الموسيقي المكلف بقيادته وحتى يكون هذا التفسير مطابقًا لما أراده المؤلف عند كتابة العمل سواء كان سيمفونية أو أوبرا أو باليه أو أي نوع آخر.

وإذا تناولنا شخصية قائد الأوركسترا بالتحليل أو نظرنا إلى المسئوليات الملقاة على عاتقه لأدركنا خطورة وأهمية الدور الذي يقوم به وخاصة في قيادة الأوبرا، ولاتضح لنا أنه ليس شخصًا عاديًا يمسك بعصا صغيرة ويلوح بها في جميع الاتجاهات بل ولا يستطيع ذلك مؤلف الموسيقى أحيانًا، ولكي يصل أي موسيقى إلى هذا المنصب يجب أن تجتمع فيه عدة مهارات يكتسبها بدراسات مطولة تبدأ بإجادة العزف على البيانو أساسًا وآلة أخرى على الأقل هذا إلى جوار الإلمام إلمامًا تامًا بخصائص وإمكانات كل آلة موسيقية في الأوركسترا، تشتمل دراسته أيضًا على العلوم الموسيقية فيتدرج فيها من النظريات إلى علم الكتابة للآلات الموسيقية ثم ينتهي بالتأليف ثم التخصص في قيادة لأوركسترا وهو تخصص تستمر دراسته سنتين في المعاهد العالمية، وللقيادة أيضًا مناهج واتجاهات ومدارس تختلف باختلاف البلاد والأساتذة كتبت عنها مجلدات عديدة بمختلف اللغات الأوروبية.

ومن أهم الخصائص التي يجب أن تتوفر في قائد الأوركسترا هي: أولًا حاسة سمع مرهفة لا تخطئ، وثانيًا شخصية قيادية قوية يستطيع بها أن يسيطر على من يعملون تحت قيادته، علاوة على ثقافة واسعة ودماثة أخلاق غير عادية وفهم سيكولوجي عميق لكل فرد من العازفين في الأوركسترا، وإذا كان المطلوب من العازف الإجادة فإن واجب القائد هو إحياء روح المؤلف وإعادة الحياة إلى الموسيقى التي كتبها وترديدها بنفس الأسلوب الذي كان سائدًا في العصر الذي كتبت فيه ذلك لأن طريقة أداء مؤلفات العصر الكلاسيكي تختلف عن طريقة العصر الرومانتيكي أو الحديث.

وثالث الخصائص التي يجب أن تتوفر عند القائد هي الذاكرة التي تمكنه من حفظ العمل الذي يقوده عن ظهر قلب فلا يضطر إلى تركيز انتباهه ونظره على النوتة الموضوعة أمامه بل يتفرغ لعزفها على الآلة البشرية التي تسمى أوركسترا بحيث يضمن قيام كل آلة بدورها في اللحظة المحددة ويحدد نوع التأثير المطلوب في مختلف أجزاء العمل ويوضح تركيب الأفكار والجمل الموسيقية وباختصار يقوم بتفسير النص تفسيرًا جيدًا.

ولما كان قائد الأوركسترا يتعامل مع أشخاص من مختلف الأعمار تتفاوت عند كل منهم درجة الخبرة أو الإحساس فهم يحتاجون إلى من يحمسهم ويحرك مشاعرهم لذلك على القائد أن يندمج مع المجموعة بروحه وأن يوحي إليهم بإشاراته وتعبيرات وجهه وجسمه بما يريد منهم، ولهذا السبب يقف القائد في مواجهة العازفين ويدير ظهره للمستمعين، وغني عن

الذكر أن إتقان عزف أي عمل موسيقي بالأوركسترا يتطلب الكثير من جلسات التدريب قبل مواجهة الجمهور.

والقائد هو عقل وروح الأوركسترا فهو مسئول عن كل صوت يصدر من أية آلة، ولذلك لا بُد أن يقوم بدراسة مُسبقة للعمل المطلوب أداؤه حتى يتفهم روح المُؤلف ويشعر بِمشاعره وبهذه الدراسة فقط يستطيع تفسير النص المُوسيقي للعازفين وإرشاد كل منهم إلى الأسلوب المُناسب لأداء الجزء الخاص به حتى يكون مُطابقًا لأفكار المؤلف وأسلوب عصره.

وتشمل هذه الدراسة المُسبقة معرفة النصوص المُوسيقية الموضوعة أمام كل عازف بحيث يعطي إشارات الدخول لكل منهم عندما يأتي دوره بعد فترة سكون فقد يسرح العازف بأفكاره بعيدًا وكذلك يضمن اشتراك المجموعات في العزف في الوقت المحدد.

وفي قيادة الأوبرا تصبح مسئولية القائد مزدوجة فهو يقود الأوركسترا الجالس في حفرة أسفل خشبة المسرح ويقود المغنين والكورال فوق خشية المسرح، ويتطلب منه ذلك ليس فقط معرفة الرواية فحسب بل ومعرفة الألحان التي يؤديها كل مغن منفرد وكذلك غناء الكورال حتى يستطيع ربط مصالحة الغناء التي تصدر من الحفرة مع ما يدور على خشبة المسرح من غناء وحركة.

ويرجع تاريخ وظيفة قائد الأوركسترا إلى بداية القرن الخامس عشر عندما بدأ العزف الجماعي ينتشر، كان عدد العازفين في البداية من القلة

بحيث لا يحتاج إلى قائد بل كانت إيماءة برأس عازف الهاربسيكورد تكفي للإشارة بالبدء وكلما زاد عدد العازفين وتنوعت آلاتهم وأدوارهم زاد الشعور بالحاجة إلى قائد يوحد بينهم.

ولما انتقلت الموسيقى من الحجرة أو القاعات الكبيرة بالقصور إلى المسرح أصبح وجود القائد أمرًا ضروريًا وخاصة في فترة ازدهار الأوبرا الإيطالية في مختلف أنحاء أوروبا، واستمرت مهمة القائد في اكتساب أهميتها سواء في الموسيقى السيمفونية أو في الأوبرا حتى أصبح النجم الذي يسخر الجماهير بقدراته الفنية.

ولكل قائد سحره الخاص الذي ينبثق من بصمات روحه وإيقاع شخصيته، ولذلك فإن صوت الأوركسترا الواحد في أداء عمل موسيقي معين يختلف باختلاف القائد وهذا سر يصعب تفسيره إلا من خلال الموازنة والمقارنة بين بصمات إنسان وآخر أو التمييز بين وقع خطوات قادم وآخر أو التفاوت بين نبض إنسان وآخر.

وقبل ختام الحديث عن قائد الأوركسترا يجدر بنا أن نذكر أن عازف الأوركسترا يختلف كلية عن العازف المنفرد الذي يؤدي كونشيرتو على آية آلة بمصاحبة الأوركسترا ليس فقط من حيث البراعة في العزف فحسب بل لأن العازف المنفرد يؤدي العمل بإحساسه الشخصي وفهمه للعمل، أما عازف الأوركسترا الذي يشترك مع مائة آخرين في تقديم العمل لا يمكن أن يقوم بالانطلاق في أداء شخصي لأنه عضو في جماعة تتبع وتحترم قائدها

الذي تقع على عاتقه مسئولية القيادة وتفسير النص وبعث الحياة في الرموز الموسيقية حتى تصل إلى آذان السامع أنغامًا تنبض بالمشاعر والأحاسيس بما في ذلك من تحديد السرعات والدرجة المطلوبة من الشحنة العاطفية أو الحماسية والتحكم في درجات قوة الصوت أو ضعفه.

المخرج:

عنصر لا يمكن الاستغناء عنه في الأوبرا أو المسرح بصفة عامة، عمل المخرج يتطابق إلى حد بعيد مع عمل قائد الأوركسترا السيمفوني، ومن المسلم به أن قائد العزف يعتبر ضروريًا فمهما كان الموسيقيون بارعين في العزف كأفراد فإنه لا يتسنى لهم كمجموعة أن يعزفوا السيمفونية بأنفسهم أي بلا قائد، كما أنه ليس من الضروري أن يكون المؤلف حاضرًا لأنه قد دون في كراسة قائد الأوركسترا كل الملحوظات والتوجيهات اللازمة لحسن الأداء.

وكذلك ليس من الضروري أن يكون المخرج قد ألف شيئًا على الإطلاق ولكنه خير من يعرف نوع الأداء المطلوب لمختلف أنواع الروايات وهو خير من يعرف المقصود من الرواية ويستطيع أن ينقل المعنى للممثلين وأن يظفر منهم بالتفسير والتعبير المطلوب.

١- يبدأ عمل المخرج بقراءة الرواية ويكون عندئذ وفي نفس الوقت ناقدًا ومشاهدًا لعمل فني مازال حبرًا على ورق ولكنه يشعر بكل ما

في العمل من أحاسيس ومواقف وعندما يقدم العمل يرتفع دوره إلى مستوى المساهمة في خلق ذلك العمل.

٢- يلي ذلك دراسة شخصيات الرواية لمعرفة مدى إمكان الإفادة من العناصر البشرية المتاحة أي التي يستطيع الاعتماد عليها لتمثيل الشخصيات – ويعتبر توزيع الأدوار من أهم أعمال المخرج (في حالة الأوبرا يقوم مؤلف الموسيقى باختيار الأصوات الصالحة لأداء ألحانه) ولا تختلف دراسة المخرج لتوزيع الأدوار عن دراسة المؤلف عند رسم الشخصيات في روايته.

٣- يتناول المخرج بعد ذلك إعداد المناظر فهناك عدد كبير من التفاصيل في المناظر تهمه مثل تحديد الأبعاد وتعيين المداخل إلى الحيز الذي سوف يرسم التحركات التي تدور بداخله – وكذلك إعداد قائمة الأمتعة التي يجب أن تتواجد في المنظر.

٤- ينتقل اهتمام المخرج بعد ذلك إلى ملابس الممثلين من حيث الأزياء والألوان والعدد.

٥- وعندما يفرغ المخرج من هذه المهام يدعو جميع الممثلين المشتركين في الرواية إلى جلسة حول منضدة لقراءة نص الرواية حتى يشرح لهم الحركات والتعبيرات، فلكل عبارة معنى مقصود يجب إبرازه ولكل موقف أهميته في الرواية.

٦- وبعد أن يكون الممثلون قد حفظوا أدوارهم تبدأ مرحلة التدريبات على خشبة المسرح فيحدد المخرج التحركات ويصحح ما يراه غير مناسب ويضبط توقيت إلقاء بعض المقاطع ويعطي تعليماته فيما يختص بتعبيرات الوجه وحركات اليدين ويقوم مساعدوه بتدوين كل ملحوظة للعمل بها في كل تدريب، ومما لا شك فيه أن إخراج الأوبرا أصعب بكثير من المسرحية؛ فالغناء والمصاحبة الأوركسترالية هما جوهر الأوبرا وقائد الأوركسترا هو الذي يعتبر المسئول عن أدق تفاصيلهما.

ولابد للمخرج أن يكون ذا خبرة في التمثيل، وليس معنى ذلك أن يقوم هو بالتمثيل أو تعليم التمثيل ولكن دوره هنا يتلخص في إثارة موهبة التمثيل عند الممثل، كذلك خلق التوازن الدقيق بين ما تراه العين وما تسمعه الأذن.

وبعد فترة من التدريب قد تطول وتقصر يبدأ شكل الأوبرا في الظهور نتيجة للتعاون التام بين مؤلف الموسيقى وقائد الأوركسترا والمخرج والممثلين وقد استطاعوا أداء ما يتطلبه دور كل منهم من تعبيرات وحركات وتمكنوا من إعطاء كل نبضة من نبضات العاطفة التي يمثلونها اللمسة الطبيعية بلا افتعال أو تصنع.

وعندما تستقر في أذهان جميع الممثلين صورة عامة للأوبرا وعندما يندمج الممثلون مما يكون التمثيل قد أصبح طبيعيًا وسليمًا يثير الإعجاب.

وهكذا يتضح أن دور المخرج لا يقتصر على تفسير النص فحسب بل وإعادة الحياة لأحداث رواية متكاملة مراعيًا أدق التفاصيل وفق الصورة التي تكونت في ذهنه عن الرواية والبيئة التي تعيش فيها الشخصيات، هكذا يصبح المخرج صاحب رؤية درامية لأن الدراما لا تتكون من الكلمات أو الألحان وحسب بل ومن الأفعال كما سبق تعريفها ويصبح المخرج أحد الذين يساهمون بفنهم في الإبداع المسرحي.

وهناك ناحية أخرى مهمة، وهي الإضاءة لأنها من المؤثرات البصرية الأساسية بل وكثيرًا ما يكون نجاح الصورة السيكولوجية للمنظر أو فشلها يرجع إلى الإضاءة ووسائلها – ولقد أصبحت إضاءة المسرح من أهم العوامل في بعث الحياة في المناظر – والإضاءة الصحيحة جزء يجب مراعاته عند تصميم المناظر – فن الإضاءة وسيلة يستخدمها المخرج في تحقيق أهدافه إذا كان خبيرًا في هذه الناحية.

وأخيرًا فالمخرج هو الجندي المجهول الذي يؤدي عمله في صمت بعيدًا عن الأضواء.

فنان المناظر المسرحية:

يعتمد تصميم المناظر لأي رواية على فنية التعبير بالمنظر؛ فالمصمم هنا مهندس وفنان ينبغي عليه أن يدرس الرواية ويعد رسومه طبقًا لإرشادات المخرج كما يتم تنفيذها تحت إشرافهما معًا.

ولتصميم المناظر المسرحية مدارس ومذاهب ومع أن المنظر يخضع للفعل الدرامي فقد يكون طابعه رمزيًا يعتمد على الإيحاء فمثلًا نافذة لها ستائر رقيقة قد توحي بغرفة نوم أو قد يكون المنظر محاكاة للواقع.. أما تكوين المناظر معماريًا فهو جوهر التصميم المسرحي، وسحر المنظر وفتنته تكمن في إتقان صناعته.

والمناظر المسرحية الجميلة تزيد من تجاوب المشاهد مع أحداث الدراما بما فيها من تأثير المنظور والمستويات المختلفة والمهارة في استخدام الألوان وحسن توزيعها بذوق سليم مع أخذ تأثير الإضاءة في الاعتبار.

وفنان المناظر يرسم لوحة ولكنها تختلف عن اللوحة التي تعلق على الحائط لأن هذا عمل كامل بذاته مستقل عن غيره.. أما المنظر المسرحي فله خاصية نسبية أي يراعى في تصميمه ومنظوره نسبة حجم الممثلين الذين يتحركون في داخله وكذلك تناسب ألوان المناظر مع الملابس التي يرتديها الممثلون، وعلى سبيل المثال فإن المنظر في مسرح العرائس يماثل المنظر في مسرح الممثلين الحقيقيين، ولكن بصر المشاهد يتلاءم مع نسبة المنظر وحجم العرائس.

الجمهور:

الجمهور عبارة عن تجمعات تتكون من أفراد وأذواق متباينة تمامًا يمثلون شعب مدينة ما أو الأمة بأكملها بدون تمييز بين أفرادها، وتختفي

بينها الفروق الطبقية، هي تجمعات تذهب إلى المسرح أو الأوبرا لتشاهد أشياء جميلة وبعيدة عن المألوف.

ولما كانت الدراما تعكس مشاهد من الحياة فالجمهور في المسرح ليس مجرد مشاهد سلبي بل هو كيان حي استمد منه المؤلف المسرحي روايته ولذلك يصبح الجمهور عنصرًا إيجابيًا خلاقًا في الدراما، وليس المقصود هنا مجموعة المشاهدين الذي تضمهم جدران المسرح، وإنما الكيان الكامل للمجتمع، وجماهير الشعب التي لا تعرف شيئًا عن الفن أو الأدب والمسرح بل تسير في حياتها اليومية التي تؤلف نسيج التاريخ الاجتماعي لشعب ما هي التي يأتي منها جمهور المسرح.

يتكون هذا الكيان المسمى جمهور من أفراد من الطبقة العادية من أميين أو قليلي التعليم الذي يتذوقون مشاهد الهزل أو العنف أو الابتذال وأفراد آخرين أكثر علمًا أو ثقافة الذين يزدرون هذه المشاهد من الدراما ولكنهم جميعًا يبحثون إما عن التسلية أو عن المتعة الثقافية.

وهناك جمهور من المتأنقين من رجال وسيدات الطبقة الراقية يذهبون إلى دار الأوبرا لا ليشاهدوا التمثيل ويستمتعوا بالغناء، وإنما لكي يشاهدهم الآخرون في زهو وخيلاء، بملابسهم الأنيقة الغالية الثمن.

ويقال مثلًا: «مسرحية فوق مستوى الجمهور» وأخرى «يرغب فيها الجمهور» إنه جمهور وهمي ذلك الذي يقال عنه يرغب أو لا يرغب موجود فقط في ذهن الساعين وراء الكسب المادي والموجود فعلًا هو عمل جيد

أو عمل غير جيد والأول هو ما يبحث عنه الجمهور على اختلاف أذواق أفراده.

وظاهرة التصفيق الذي تزيد أو تنقص حدته وفق أمزجة وأهواء غريبة وحالات من الحماس أو الفتور سريعة التقلب يشعر بها الممثل والمغني من الوهلة الأولى لظهوره على خشبة المسرح، إنه لغز ومتناقضات يقف أمامها الممثل والكاتب وقد استولت عليهما الحيرة فلا أحد يدري مسبقًا ماذا يريد الجمهور، وقد يستحيل اكتشاف سيكولوجية ذلك الجمهور الذي تجعله كلمة أو همسة ينفجر ضاحكًا ولكن هل يشعر بالبهجة والسعادة أم أن هذا الضحك نتيجة لانطباعات ضحلة لا تصل إلى الأعماق، وإذا بكى الجمهور فهل تهتز مشاعره في صدق أم هي استجابة أو رد الفعل بلا تأثير حقيقي؟ قد يكون الجمهور يومًا سريع التأثر وفي يوم آخر متبلد الحس فما هو إلا تجمعات من أفراد تتغير كل ليلة لا تعرف بعضها البعض الآخر ولا معيار لأذواقها وميولها جماهير أتت تبحث عن العمل الجيد. ولا يستطيع أحد أن يحدد كم من أفراد الجمهور دفعه للحضور حبه للمسرح أو إعجابه بممثل أو مغنٍ معين وكم استجاب للإعلانات وفنون الدعاية ولا يوجد قانون يحكم ظاهرة إقبال الجمهور من عدمه.

وعندما يواجه مغني الأوبرا الجمهور يتحتم عليه أن بدع نبرات صوته تهتز بانفعال عاطفي عميق وحقيقي حتى ينفعل معه الجمهور تأثيرًا واستمتاعًا، ولا يتأثر الجمهور تأثيرًا حقيقيًا إلا عندما يلمس الصدق في العمل الذي يشاهده وهو لا ينشد الصدق من الكاتب المسرحي وحده

بل يطلبه من الممثلين أيضًا بل وجميع القائمين على تقديم الأوبرا. ومن ناحية أخرى تعتبر أسعار التذاكر عاملًا أساسيًا في جذب الجمهور إلى المسرح فقد يعوق السعر المرتفع النمو الكبير في جمهور الأوبرا أو المسرح عامة.

هل لي أن أسأل المستمع:

ماذا تبحث في الأوبرا أو السيمفونية؟

أو لماذا جئت إلى دار الأوبرا أو قاعة الكونسير؟

ما أكثر أنواع الإجابة على هذين السؤالين، فمن أتى لإرضاء فضوله وقد تكون هي المرة الأولى التي يقدم فيها على هذه التجربة، ومن أتى مع صديق أو مجموعة من الهواة، ومن أتى رغبة في التثقيف، ومن أتى بدافع حبه للموسيقى من أي نوع كانت.

وإلى المستمع أقول: ليكن احساسك هو مرشدك الوحيد، علمًا بأن هناك عملًا مؤثرًا به شحنات عاطفية وعبارات مبتكرة يخاطب الوجدان والعقل، وهناك أيضًا أعمال بلا إحساس تتركنا دون أن ننفعل أو نفهم المضمون.

وإذا كنت انفعلت مع العمل انفعالًا صادقًا كان ذلك دليلًا على أن انفعال المؤلف قد وصلك ولكن، وعلى كل حال فهذا التماثل بين تجربة

المتلقي والانفعال الذي يعبر عنه المؤلف ليس أمرًا حتميًا وحدوثه دليل على براعة المؤلف في التعبير.

وأقول أيضًا: من أهم أسباب الاستمتاع بالموسيقى هو الاستعداد النفسي لتقبل تلك المادة سواء كانت أوبرا أو سيمفونية، والتفتح الذهني لاستقبال المشاعر والانفعالات، التركيز والإصغاء لإدراك المضمون والابتعاد تمامًا عن تركيز الاهتمام على السطح الحسي.

وعلاوة على ذلك فإني أنصح مشاهد الأوبرا أن يلم بموضوع الرواية وتقسيم فصولها خاصة إذا كانت بلغة أجنبية لا يعرفها وأن يعلم جيدًا أن المتعة الحقيقية لا تأتي فقط من عذوبة الألحان وتأثير الموسيقى بل من العمل ككل أي المناظر والملابس والألوان والتمثيل والغناء المتقن وبراعة الإخراج.

يقول البعض: إني أحب ما أحب من الموسيقى ولا أبالي بمعرفة السبب، إن هذا القول دليل على الاستجابة للموسيقى ولكنه يخلو من التقدير الذهني، وهي استجابة للذة النفسية التي تتيحها الموسيقى وهو قول فيه نكران ذلك المستمع لقدراته العقلية التي تستطيع التأمل والتفكير في سبب تلك المحبة.

وقد يقول مستمع آخر بطريقة رومانسية: إن الإحساس الغامض بالمتعة التي تتيحها الموسيقى يأتي من تأثيرها على الوجدان ولا دخل للعقل فيها، ولو حاول هذا المتلقي أن يعرف السبب في إحساسه بالنشوة

والانفعالات التي توحي بها الموسيقى لازدادت تلك المشاعر عمقًا ولفتحت هذه المحاولة أمامه آفاقًا واسعة لزيادة نطاق معارفه ولما اقتصر تذوقه للموسيقى على المستوى الحسي فقط.

وكلما سعى المتلقي إلى تنمية قدراته الذهنية على اكتشاف أسباب محبته للموسيقى أو إعجابه ببعض الأعمال زادت قدرته على الاستمتاع بما يسمع وقدر اعتماده على آراء النقاد، هذا إذا كان هناك ناقد يصدر أحكامه على أسس دراسة أكاديمية وليس على أساس المزاج الشخصي.

وهنا أيضًا تلعب النسبية دورًا كبيرًا في جمل أنواع المستمع بلا حصر، فما يعتبره شخص ما جميلًا قد لا يكون كذلك في نظر غيره، والناس العاديون يخشون دائمًا الجديد ليس لأنه جيد أو رديء ولكن لأنه ما لم يعتادوا عليه هذا علاوة على تفشي الأمية الموسيقية، ولهؤلاء أقول لا يبقى المألوف مألوفًا إلى آخر الزمن ولكنه يتغير مع تغير المجتمع.

وبصفة عامة فالمستمع والناقد لا يستطيعان إصدار أحكام مطلقة نهائية على الأعمال الموسيقية لأن القيم الجمالية فيها، وأساليب كتابتها ليست أبدية وإنما تتجدد وتتبدل على مر العصور.

وإذا كنا في مصر نفتقر إلى الجمهور العريض الذي يتذوق الأوبرا والموسيقى الرفيعة فالسبب الأساسي يرجع إلى العملية التعليمية في مختلف مراحلها لأن المناهج تخلو من تعليم الموسيقى للطفل والشاب بمناهج أكاديمية إلى جوار المعارف الأخرى، والسبب الثاني هو عدم قيام أجهزة

الإعلام بمد جسور الاتصال بين المتلقي والفنون الرفيعة، إنها عملية تربية ذوق ووجدان المواطن حتى يصبح إنسانًا واعيًا يرفض القبيح والغث في جميع أشكاله وصوره – ولعلي لا أخطئ إن قلت أن غياب الوعي بالثقافة الفنية عند بعض المسئولين عن برامج أجهزة الإعلام يؤدي إما إلى انعدام الإحساس بالجمال في شتى صوره أو إلى اعتماد المواطن المصري المثقف علي الفنون المستوردة أي النماذج الغربية بما فيها من غرابة وعدم الانتماء إلى هويتنا، هذا علاوة على إحساس ذلك المواطن بأن فنوننا قليلة القيمة وأنها في منزلة أدنى من مثيلتها المستوردة.

عشمي ألا يكون اليوم بعيدا الذي تختفي فيه من الوجود تلك المنتجات الموسيقية الركيكة التي ينتجها أنصاف المتعلمين لأن ضررها كبير على الأطفال والشباب.

وتذوق الأعمال الموسيقية الرفيعة قدرة مكتسبة وكلما زاد الاستماع إليها واختزان المعلومات عنها زاد الاستمتاع بها – والقدرة على التذوق تكتسب من الإصغاء والتركيز حتى نصل إلى الإدراك ثم الاستجابة بالعقل والمشاعر. إن كل لحظة من لحظات سريان العمل الموسيقي مرتبطة بما يليها ارتباطا لا ينفصم وأجزاؤه ليست مفككة بل محكمة التركيب وإن العمل الجيد به بداية ووسط ونهاية يستدل عليها المستمع بالتحليل والتأمل في الجمل والعبارات.

ومن أهم العوامل التي تساعد علي اكتساب القدرة علي التذوق هو الاعتياد على الاستماع للأعمال الرفيعة، فهذا الاعتياد واستمراره ينمي

الذوق ويصبح المستمع قادرا على تقدير أنواع من الموسيقى غير المألوفة له بحيث يرى فيها قيما وجماليات لم يكن يلحظها من قبل.

فن الأوبرا يقدم إلى جماهير الشعب، هو فن لكل الناس بلا تمييز – ولا حاجة لمستمع الأوبرا إلى ثقافة خاصة أو درجة علمية عالية فحسبه أن يكون له عينان وأذنان وقلب. ولست أدري لماذا يسود بيننا الاعتقاد بأن الأوبرا مسرح للطبقة الراقية أو الصفوة من أهل الفكر والفن. هذا اعتقاد لا أساس له فالأوبرا تنتعش وتزدهر إذا تأصلت جذورها في الروح الجماعية العامة ولا يعني ذلك أنها يجب أن تستهدف الشعبية الرخيصة أو أن تعكس رغبات أو تيارات فكر رجل الشارع، ولا يبلغ أي عمل فني الكمال والبقاء إلا إذا تجاوب مع القاعدة العريضة.

المسرح:

قال الحكماء: " المسرح مدرسة الأجيال". وقال فانجر: الموسيقى ديانة والمسرح معبدها.

والمسرح عالم له ثلاثة جدران يمكن أن يشيد الفنان في إطارها قصرا أو منزلا متواضعا أو يتحول إلى غابة أو غرفة نوم أو مغادرة أو صحراء أو معبد فرعوني الخ.. إنه عالم تقاليده متفق عليها افتراضا (CONVENTION) بمعني أنه يحدث أحيانا على المسرح قيام اثنين من الممثلين بالتعبير عن وجهة نظرهما في آن واحد، والمفروض أن كلا منهما لا

يسمع الآخر ويتقبل المشاهد هذا الوضع لأنه تقليد متفق عليه. إنه عالم يقدم مجموعة من الصور والمواقف هي خلاصة وتجسيد مرئي للدراما أو التراجيديا أو الكوميديا.

والمسرح بطبيعته لا يسمح للمشاعر بالتحليق طويلا في سماء الأحلام والأوهام أو الخطابة لأن جمهور النظارة لا يكتفي بها خاصة إذا كانت لا علاقة لها بالواقع الذي يرغب المشاهد في متابعة أحداثه، لذلك فالشاعر الذي يكتب للمسرح يقدم صورا ومواقف محسوسة مستقاة من واقع الحياة لكي يثير اهتمام المشاهدين ويحتفظ بانتباههم.

والمسرح عالم تتصارع فيه النزعات والنزوات والعواطف والسياسات، عالم فيه البطولة والجبن والخيانة والإخلاص، عالم له قيم إيجابية رغم ما فيه من مأساة أو ضحك، عالم يكون أحيانا حتميا ليس للإرادة فيه مجال كبير – إنه مدرسة الأجيال، ومناهجها: ظروف وحياة الناس.

وفي المسرح عناصر أخرى غير الرواية والممثلين، عناصر تساعد على تعميق التأثير، إنها العناصر الشكلية من مناظر وملابس وألوان، وللإضاءة والإظلام فيه لغة وتكنيك يعاون على إخفاء أو توضيح وتجميل الأشياء وتعميق تأثير المواقف.

كم في المسرح من إمكانات ميكانيكية وإلكترونية وكهربائية يستفيد منها المخرج العبقري لتوصيل فكر المؤلف أو الشاعر أو مؤلف الموسيقى إلى المشاهد على مستوى فني رفيع.

والمسرح هو المنبر الذي يطرح منه المؤلف رسالته الخاصة ممثلة في ألحانه واتجاهاته الموسيقية وأفكاره على جمهور لا يمكن التنبؤ بما يعجبه بشكل قطعي.

الأوبرا والمسرح عنصران في حركة النمو الثقافي وفي مناقشة قضايا الفكر إلى جوار الصحافة والإعلام ودور النشر وعلى ذلك لا يكون دور الأوبرا فنيا فحسب بل اجتماعيا وثقافيا في نفس الوقت.

ولكي يؤدي المسرح دوره يجب أن يتحرر من جميع القيود الاقتصادية فهو ليس مجالا للاستغلال التجاري، إنه يندرج تحت قائمة الخدمات بلا عائد كالتعليم تماما، والمسرح الغنائي أي الأوبرا هو مسرح الشعب يؤثر فيه تأثيرا عظيما.

النقد:

النقد هو تحليل العمل الفني وليس تمزيقه، وتحليل العمل الفني يجب أن يعطي مداخل واضحة تكشف عناصر العمل وتساعد على تحديد قيمته وبالتالي إصدار أحكام بدون تجاهل أيه سمات مهمة في العمل أو الإقلال من شأنها.

ولابد للناقد من تقديم مبررات لأحكامه فوجهات النظر الشخصية لا يمكن اعتبارها مقياسا خاصة إذا خلا النقد من التحليل الأكاديمي، كما أن الانفعالات الشخصية ليست معيارا للقيمة.

والمقصود بالتحليل الأكاديمي هو البحث في الشكل والصيغة والمضمون والمادة اللحنية بهدف الإشارة إلى ما فيها من قيم فنية وتعبيرية وجمالية، والنقد النزيه لا يتلمس المآخذ في العمل الفني وإنما يبحث عما فيه من قوة أو عذوبة أو شاعرية.

إن العمل الفني شيء والكلام عنه شيء آخر فهناك النقد التقديري والنقد التفسيري، ومهمة الناقد تبدأ بتفسير العمل من حيث بنائه الشكلي ودلالاته التعبيرية ليبدد الغموض لدى المتلقي أما التقدير فيأتي في المرتبة الثانية كنتيجة للتفسير.

والنقد نوافذ يطل منها المتلقي على دنيا الموسيقى فتتسع آفاق فهمه ويزداد استمتاعه لأنه تنبه إلى خصائص كانت تغيب عنه ثم أدركها بفضل إشارة الناقد اليها. لذلك يتعين على من يتصدى لنقد الموسيقى، وخاصة الرفيعة منها، أن يكون قد درس هذا الفن وعلومه ومارسه عزفا أو غناءً مع معرفة، ولو قليلة، بأساليب العصور المختلفة. والناقد الدارس هو فنان تنقصه موهبة الابتكار، وإلا لما احترف النقد وفضله على سواه من المهن الموسيقية، غير أن بعض الناس قد نصبوا أنفسهم متحدثين باسم الموسيقى التي لا يعرفون منها إلا القشور وابتدعوا عبارات مثل الهابط والرائع أو جمل مثل لقاء القمم وغيرها من الكليشيهات المتكررة بلا تحليل أو تفسير مما يضلل المستمع ويجعله يرتبط بآرائهم دون أسباب مقنعة، هؤلاء ليسوا نقادا بل أصحاب مساحات في جريدة أو مجلة.

والنقد الذي يتناول شخصية الفنان أو وقائع حياته الخاصة أو ظروف مجتمعه دون أن يربط بينها وبين العمل الفني موضوع النقد ودون أن يبين بطريقة مقنعة تأثير هذا الواقع في العمل هو سرد تاريخي وليس نقدا. إن سيرة الفنان المبدع والظروف الاجتماعية للعصر الذي كان يعيش فيه لا تمثل قيمة فنية ولا تزيدنا فهما لعناصره. وكما سبق القول فالنقد ليس استكشاف النواقص في العمل الفني أو إصدار الأحكام عليه، فماذا تعني صفات مثل "جميل" أو "عظيم" في الفن؟ وما هي معايير القيمة التي توصل الناقد على أساسها إلى حكمة؟ ها هي معايير القديم من الفن التقليدي أو التراث؟

والجماليات ليست علما دلائل واستنتاجات أي مقومات العلم، ولذلك لا يمكن تطبيق المناهج الوضعية عند تقدير عمل موسيقي. وليس النقد علما بل هو فن من الفنون يهدف إلى تقييم وتقدير الأعمال الفنية بعد استيعابها وتحليلها وتسجيل الانطباع الصادق عنها الذي يولد من الحضور الشخصي في أداء العمل الفني سواء كانت أوبرا أو مسرحية أو حفل سيمفوني.

ولا يجب أن يعتبر الناقد نفسه موجها للرأي العام أو وكيلا عنه بل يكتب نقده بصفته معبرا عن رأيه العلمي في الأفكار المطروحة والانفعالات المحسوسة ويعطي شيئا أكثر من رأيه الشخصي أيضا مراعيا، في الوقت نفسه، الاستجابة التي تنبعث من جمهور الحاضرين معه.

الباب الرابع

الأوبرا في مصر

* الحاجة لفن الأوبرا

* كلمة الأديب الراحل توفيق الحكيم عن الغناء المسرحي

* الأوبرا في مصر

الحاجة لفن الاوبرا :

ومن الأسئلة التي وجهت إلي سؤال له أهمية كبيرة:

"وما حاجتنا نحن العرب إلى فن الأوبرا، وهو فن مستورد لا جذور له عندنا؟"

وبعد أن تعرفنا على تفاصيل فن الأوبرا أستطيع أن أقول أنه ليس سابقا للأوان أن نطلب لحصيلتنا الثقافية فهرسا من الأعمال الأوبرالية تحمل هويتنا وتمجد ثقافتنا ولغتنا وفنوننا وأساطيرنا المصرية والعربية وبطولاتنا علي مر آلاف السنين. ولقد سبقنا الغرب في هذا الميدان، ولكن الواجب القومي يحتم علينا أن نلحق بركب الحضارة ليس كمقلدين ولكن كمبتكرين، خاصة أن مصر قد أنجبت عددا من المؤلفين الدراسين الذين يستطيعون كتابة الأوبرا بأسلوبنا ووجداننا المصري العربي.

إن حاجتنا للأوبرا هي حاجتنا الملحة للانتقال من البسيط إلى المركب – أي من بساطة الغناء الفردي بمصاحبة التخت، مهما كان موسعا، إلى الغناء المتعدد الأصوات الذي يقدم موضوعات يشترك في أعدادها هذا الحشد الكبير من الفنانين والفنيين لتقديم الرواية والعبرة والعظة مغلفة في أرق وأسمى وأكمل وسائل التعبير.

والموضوعات التي تتناولها الأوبرات الأجنبية لا تخرج عن إطار ضوابط العقل والمنطق والمشاعر الإنسانية الرفيعة، وهي ضوابط تجعل فن

الأوبرا فنا متميزا ومادة ثقافية يمتد دوامها عبر العصور ويسري انتشارها عند جميع الشعوب المتحضرة.

يبقى حاجز اللغة في الأوبرات الأوروبية أو الإيطالية بالذات. وما أقل العرب الذين يتقنون تلك اللغات، إلا أن هذا الحاجز يزول تماما بما ينشر في برامج حفلات الأوبرا من نصوص توضح القصة والمضمون وتعطي كافة المعلومات التي تجعل المشاهد الذي لا يعرف الإيطالية مثلا يشعر ويعيش مع أحداث الرواية ويستمتع بالتعبيرات الغنائية والموسيقية ويشارك أبطال الرواية في أفراحهم وأحزانهم، وقد استحوذت عليه إنسانيته ونسي الفوارق البيئية وبطل مفعول الحاجز اللغوي لأن المشاعر الإنسانية لا تختلف من شعب إلى آخر كالحب والغيرة والخوف الخ...

ومن ناحية أخرى فقد لاحظت أن كلمة أوبرا تفزع المستمع المصري العادي لأنها بالنسبة له، في هذه المرحلة، مجموعة من الأصوات التي تصرخ وتحلق في الطبقات العليا من الصوت البشري وهو ما لم تعتده أذناه، وقد يكون ما لا يعرفه ذلك المستمع أن استعمال هذه الطبقات العليا من الأصوات هو تعبير عن الوجدان الإيطالي أو الغربي بصفة عامة يظهر ليس فقط في ميدان الغناء الأوبرالي بل وفي الأغنيات العادية المتداولة.

ولا شك عندي أن المستمع المصري العادي بل والعربي أيضا سوف يقبل على الأوبرا المصرية لأن ألحانها وموسيقاها سوف تكون مكتوبة في

المقامات العربية المألوفة في الشرق وسوف تعبر بصدق عن وجداننا، ومن ناحية أخرى سوف تتجنب تقليد أي أسلوب أوبرالي معروف.

إن ما نرجوه للأوبرا المصرية أن يكون من يكتبها واعيا بعمق الاختلاف بين الغناء الأوبرالي *والأغنية الفردية للأسباب الآتية:*

يتطلب التعبير عن الانفعالات الدرامية أسلوبا غنائيا غير المألوف في الغناء العربي الذي ينصب معظمه في إطار الغزليات والغراميات والتطريب.

إنه غناء لا تسانده مصاحبة تردد نفس الخطوط اللحنية التي تغنى أي الحوار المغنى بل تصاحبه تركيبات صوتية تفجر المعاني الدفينة في الكلمة وتخلق المناخ النغمي المناسب للموقف.

أنها وسيلة لتعميق وتقوية التعبير لها مسار منفصل عن الغناء ومتصل به في نفس الوقت،

أنها مصاحبة موسيقية متوافقة في العمق ومتناقضة في السطح.

أن الغناء الأوبرالي غناء مرتبط بالأصوات الأخرى التي تتبادل الحوار.

في الغناء الأوبرالي تلحين الكلام لا يكفي لأن دور المصاحبة الموسيقية يصبح كبير الأهمية فهي تعبر عن الأحداث أو تسبقها منذرة أو منبئة، وعلى أية حال فالكلمة غالبا ما تكون عاجزة عن التعبير عن أعماق

معانيها، ولكن الموسيقى تستطيع أن تغوص في تلك الأعماق لأنها فن إثارة الانفعالات الإنسانية.

وفي الغناء الأوبرالي يجب على المغني أن يعتاد على اتباع إشارات قائد الأوركسترا لأنه لا يقوم بدور ضابط الإيقاع أو محدد السرعات وحسب فهو أو لا يستوعب لكل ألحان الأوبرا ويستطيع ترديدها إذا لزم وهو الذي ينسق بين ما يصدر من غناء فوق خشبة المسرح وبين المصاحبة الموسيقية المنفصلة عن الغناء التي تصدر من حفرة الأوركسترا.

بوجه عام فالأوبرا إبداع تشيع فيه الحياة والنشوة المثيرة للخيال، إنها فن تستجيب لسحره وتأثيره الطاغي قوي الانفعال عند الإنسان. والمشاعر الإنسانية واحدة عند كل شعوب العالم ولكن التعبير عنها يختلف وفقا للعصر والمناخ الثقافي والعادات والتقاليد والموروث من القديم. ولا يعقل أن يكون تعبير ابن الشرق عن تلك المشاعر يحاكي تعبير ابن الغرب، هنا رمال وصحاري وحرارة وهناك جبال وثلوج وبرد، فإذا قال فنان الغرب لحبيبته "أنا أحبك" أو شكا لها آلامه فإن تعبيره يتطلب وفقا لمألوف الغناء هناك استعمال طبقات عليا من الصوت على عكس الفنان الشرقي الذي يستخدم التطريب والتكرار حتى ولو كان في هذا التعبير ميوعة، وإذا فرحت امرأة من الشرق انطلقت من فمها الزغاريد أما امرأة الغرب فترقص وتغني بأصوات حادة نعتبرها نحن صراخا وما هي في الواقع إلا تعبير الوجدان الغربي الذي يختلف تماما عن وجدان أهل الشرق.

كلمة الأديب الراحل توفيق الحكيم عن الغناء المسرحي

كتب أديبنا الراحل توفيق الحكيم في جريدة الاهرام "دفتر الجيب (٥٩)" عن الموسيقى والشعر ما يأتي:

نشرت في المقال السابق أن مستقبل موسيقانا الشرقية العربية هو في كلمتين "التعبير والتطريب" لأن "الطرب" عندنا لا يمكن أن نستأصله بسهولة من آذاننا.. ولكن كلمة مستقبل قد يفهم منها أننا لا نعرف ذلك بعد، أو أننا في انتظار المستقبل الذي يأتينا بالنماذج.. والصحيح أننا حاولنا ذلك بالفعل.. ولو كان عندنا الناقد الدارس المتعمق في التحليل وهو موجود ولكنه قليل، لاستطعنا أن نرى في موسيقانا أشياءً نظن أنها غير موجودة.. وسأحاول توضيح ذلك، وإن كنت لست بالناقد المتخصص وسأكتفي هنا بنموذج واحد علي سبيل المثال أراه في أوبريت "العشرة الطيبة" لسيد درويش ففيها ألوان عدة من الألحان: فيها اللحن التعبيري الهزلي فيما أسميه أنا باسم "الكاريكاتوري" وهو الوصف الهزلي الساخر لحكام المماليك.. وفيها اللحن التعبيري التصويري للأخلاق في الملق والوصولية في "علشان ما نعلى ونعلى ونعلى لازم نطاطي نطاطي نطاطي"... ثم يأتي اللحن "التطريبي" "على قد الليل ما يطول" ولأنه طرب في موقف حب فهو يتغنى به مستقلا كأي غنوة مطربة، وهذا ما يحدث أيضا في الأوبرات الأوروبية ونجده في أوبرات فردي وبوتشيني فيما يسمونه "البل كانتو" أي الغنوة الجميلة.

وهو ما لوحظ أن الجماهير تريدها وتنتظرها لتتغنى بها بعد الخروج من العرض المسرحي القائم علي "التعبير" الخالص بالحوار والمواقف.. وأنا نفسي قد وجدت عندي هذه الرغبة بعد مشاهدتي لأوبرا سان صانس "شمشون ودليلة" في باريس ولم أحتفظ حتى اليوم باللحن المطرب فيها وإن كان نوع "التطريب" وطبيعته يختلف عندهم عما عندنا لاختلاف طبيعة الغناء.

إلا أن أذن الإنسان في الحب لا تختلف لأن شعور الحب عند الإنسان واحد.. وها هي ذي كلمات الأغنية التي أحفظها حتى اليوم كما أحفظ لحنها وإن كان الذي ذهب هو صوتي: "قلبي يتفتح بصوتك كما تتفتح الأزهار لقبلات الصباح".. هكذا يتفتح القلب "للطرب" كما يتفتح العقل للتعبير والأذن تعرف الاستماع والعقل يعرف الإعجاب وعلى ذلك يمكن القول "أن الطرب وجداني والتعبير عقلاني".

ومثال آخر نجده عند عبد الوهاب في قطعة نسمعها الآن دائما مستقلة وهي من "مجنون ليلى" فاللحن التعبيري هو ما ينطقه أبو ليلى بقوله: "أجئت تطلب نارا أم تشعل البيت نارا" أما عندما يخاطب قيس بعبارات الحب ليلى فالموسيقى تتجه إلى الطرب.

أكتفي بهذا القدر من مقال الأستاذ الحكيم الخاص بالغناء الأوبرالي.

الأوبرا في مصر:

عندما أمر الخديوي إسماعيل باشا بإقامة دار للأوبرا في القاهرة بمناسبة أعياد افتتاح قنال السويس ضمن ما أنشأ للترفيه عن ضيوفه من ملوك وأمراء مثل حديقة الحيوان وطريق الأهرامات وحديقة الأورمان وبناء على اقتراحات مستشاريه كلف المؤلف الكبير جوزيبي فردي، أشهر المؤلفين في ذلك العصر، بكتابة موسيقى أوبرا عايدة لعرضها في تلك المناسبة، وكان الغناء الأوبرالي هو الأسلوب السائد للتعبير عن الموضوعات التاريخية.

وربما لم يتبادر الي ذهن الخديوي ما لإقامة هذه الدار واستمرار المواسم فيها من أثر على الموسيقى والمسرح وإني اعتقد أن الحركة التي شهدت مصر ازدهارها في المسرح الغنائي في العشرين سنة الأولى من هذا القرن علي يد كبار الملحنين أمثال: كامل الخلعي، وسيد درويش، وداود حسني، وزكريا أحمد، وغيرهم كانت تلك الدار أحد دوافعها.

لم يكن حينذاك من بين المصريين من يستطيع القيام بذلك العمل ولم يكن في الشرق أو حتى في أفريقيا كلها دار للأوبرا بعد، وعندما افتتحت الدار المصرية عام ١٨٦٩ كان فن الأوبرا جديدا علينا يشاهده الأجانب وقلة من المصريين الذين تعلموا في الخارج أو بعض العاملين في ميدان الموسيقى أو الغناء – ويذكر التاريخ أن أحد أصدقاء سيد درويش (الراحل حسن الشجاعي) اصطحبه لمشاهدة أوبرا عايدة ذات ليلة من ليالي

المواسم الإيطالية السنوية التي لم تتوقف منذ افتتاح الدار حتى احتراقها؛ فبهره هذا الفن الرفيع لدرجة أنه قرر أن يسافر إلى إيطاليا ليدرس (وقد كان أميا) حتى يستطيع كتابة الأوبرا المصرية الصميمة، ولكن المنية عاجلته بعد تلك الليلة بقليل.

وجدير بالذكر أن أوبرا عايدة التي تدور أحداثها في مصر هي في الواقع أوبرا إيطالية اللغة والوجدان تدور أحداثها أبان الاحتلال الروماني لمصر فأبطالها راداميس وأمنيريس وغيرهم ليسوا مصريين كما أن القصة نفسها لا أساس تاريخي لها كما يؤكد ذلك علماء المصريات وإنما هي من خيال أوجيست ماريت الفرنسي الذي كان يعمل مديرا للآثار في عهد إسماعيل باشا.

ولو كان الذي اختار القصة مصريا لوجد عشرات الموضوعات أبطالها من المصريين مثل أحمس أو رمسيس الثاني أو غيرهم.

الباب الخامس

فن الأوبرا

* نبذة عن نشأة الأوبرا

* الغناء الأوبرالي والأصوات

* موضوعات الأوبرا

* أنواع الأوبرا

* افتتاحية الأوبرا

نبذة عن نشأة الأوبرا:

أنا لا أزعم أن الصفحات القليلة الآتية تغطي تاريخ الأوبرا عبر العصور، فذلك عمل يتطلب كتابة مجلدات وسنوات عديدة من البحث في مراجع بمختلف اللغات خاصة إذا اشتمل البحث على المقارنة بين أعمال كبار المؤلفين من مختلف بلاد أوربا.

والواقع أن تاريخ الأوبرا هو تاريخ عظماء مؤلفيها عبر العصور علما بأن لكل عصر تيارات ومذاهب فنية سادت فيه وأصبحت الصفة المميزة لفنون كل عصر مثل الباروك والكلاسيك والرومانتيك والحديث والمعاصر.

وكلما قلبنا صفحات تاريخ الأوبرا وجدنا أننا نقلب صفحات التاريخ الاجتماعي لأن كل أوبرا تعكس نبضة من النبضات الروحية للجنس البشري فالأنواع المختلفة من الأوبرا ذات المواضيع الدرامية أو التراجيدية أو الكوميدية هي انعكاسات لأوضاع اجتماعية رفع مؤلف الموسيقى قدرها إلى النبل والجلال بما ابتكر لها من موسيقى وألحان.

ظهرت النواة الأولى للأوبرا في نهاية القرن الرابع عشر في فلورنسا بإيطاليا، وكانت حينئذ عاصمة الفنون في كل أوربا وأطلق علي تلك النواة اسم "مادريجال" (Madrigal) وهو عمل غنائي لعدة أصوات مع مصاحبة آلات موسيقية يترفع على الأغنية الشعبية ويقدم على منصة أو خشبة مسرح ويشتمل على رقصات بأسلوب النبلاء أو الفلاحين.

أما موضوعات المادريجال فكانت أسطورية أو دينية أو عاطفية أو فكاهية، وكان الغناء من النوع المرسل (Recitativo) أي الكلام المنغم على درجات قليلة ومتقاربة من السلم الموسيقي، وكانت هذه الأعمال تقدم على المسارح الخاصة في قصور الأباطرة والنبلاء والأمراء بهدف تسليتهم.

ظل المادريجال يتطور ويتجدد شكلا وأسلوبا ويزداد تعبيرا حتى جاء القرن السادس عشر وتناوله مؤلفون عظماء مثل (Palestrina) بالسترينا ١٥٢٥ – ١٥٩٤ Monte-Verdi ومونتي فردي ١٥٦٧ – ١٦٤٣ الذي أسس مدرسة جديدة في هذا الفن الغنائي فزاد الاعتناء بصياغة الألحان، ولم تعد المصاحبة الموسيقية تقتصر على العود وبعض الآلات الوترية الأخرى بل شملت آلات نفخ خشبية أو نحاسية، ومن جهة أخرى دخل استعمال التركيبات الصوتية المتنافرة في التعبير الدرامي – ولما عاب عليه النقاد ذلك قال مونتي فردي:

"... إن التعبير الدرامي هو التعبير عن الانفعالات البشرية، والقواعد المعمول بها في المدرسة القديمة لا تصلح لطموحات المدرسة الجديدة.." (أي مدرسة عصر النهضة).

وبالتدريج لم يعد المادريجال خاصا بالطبقة الحاكمة أو الأرستقراطية، بل أصبح متاحا للطبقات الأخرى من التجار والصناع خاصة بعد إنشاء العديد من المعاهد الموسيقية وافتتاح عدد من المسارح وتكوين فرق

المنشدين (الكورال)، ومن جهة أخرى ابتعدت موضوعات المادريجال عن الأساطير والميثولوجيا واتجهت نحو الدراما والمغامرات الرومانسية.

وفي نفس هذه الفقرة أخذ صناع الآلات الموسيقية يتقنون صنعها ويطورونها ويكونون من كل نوع عائلات يغطي كل نوع منها مساحة صوتية أوسع.

الغناء الأوبرالي والأصوات:

استعمال الصوت البشري أمر فطري عند الإنسان، فبعد أن صرخ أو زمجر همهم ثم غنى، وكلما ارتقى على سلم الحضارة زاد غناؤه جمالا، أما الموسيقى كإحدى وسائل التعبير فقد توصل إليها خلال تطوره الحضاري.

يحتاج غناء الأوبرا إلى أصوات رجال ونساء لأن موضوعاتها تشتمل على شخصيات من الجنسين كما هو الحال في واقع الحياة ويندر أن تجد رواية أبطالها من الرجال أو النساء فقط، وكذلك يندر أن تجد شخصين لهما نفس الصوت ونفس النبرات لأنها من الخصائص التي تميز بين الأفراد مثل بصمات الأصابع ووقع الخطوات.

وبعد دراسات وافية بدأت من عهود الإنشاد الكنسي في العصور الوسطى وما بعدها حيث كانت جموع المصلين يشتركون معا في إنشاد التراتيل الكنسية تمكن الإيطاليون من الوصول إلى تصنيف عام لأصوات الرجال والنساء إلى فصائل:

رجال	صداح	TENOR	عالي ومنه نوعان متوسط
	جمهوري	BARYTON	
	قرار عميق	BASS	رفيع SOPRANO

نساء

رفيع متوسط MEZZO SOPRANO

جهير ALTO

ومنه ثلاث أنواع	خفيف LEGGIRRO	
	غنائي LYRICO	
	درامي DRAMATICO	

ولكل من هذه الأصوات حدود أي اتساع المساحة الصوتية وضع أبعادها علماء الأصوات البشرية، إلا أنه توجد أحيانا استثناءات تتعد هذه

الحدود من أدنى أو من أعلى مما يجعل صاحب أو صاحبة هذا الصوت كالعملة النادرة ويكثر عليه الطلب.

ولا يستطيع كل صاحب صوت جميل غناء ألحان الأوبرا فجمال الصوت وحده لا يكفي إذ يلزمه التدريب المنهجي لعدة سنوات وأن يتمتع بشخصية جذابة (CHARSMA) وله حضور – وكلمة حضور اصطلاح يعرفه رجل المسرح والمقصود به هو ما يحس به الجمهور لمجرد ظهور الممثل على المسرح وحتى قبل أن تشرع في أداء دوره أو حتى إذا لم ينطق بأية كلمة. فهل سبب ذلك هو خفة الظل أم بهاء الطلعة أم كمال الهيئة أم ذلك الإشعاع الخفي الذي ينبعث من شخصيته؟.. أعتقد أن السبب هو كل هذه المواصفات علاوة على إجادة الأداء.

وفي المعاهد الموسيقية يتلقى الصبي أو الصبية العلوم الموسيقية والتاريخ والعزف على البيانو مع إحدى الآلات الأخرى حتى إذا ما وصل إلى سن البلوغ واستقر نضوجه الفسيولوجي يتبين إذا ما كان صوته يصلح للغناء الأوبرالي، وعندئذ يحول إلى قسم الأصوات ويبدأ تدريبه لمدة لا تقل عن خمس أو ست سنوات ويصبح أثناءها أمام الالتزام بالتدريب اليومي حتى في الأجازات وما بعد التخرج فالصوت البشري كالآلة الموسيقية لا يبلغ إتقان العزف عليها إلا من كان يمارس التدريب يوميا ولعدة ساعات.

وعلاوة على تدريب الصوت يتلقى الطالب دروسا في التمثيل والإلقاء والرقص والمبارزة بالسيف حتى يكون قادرا على القيام بأي دور تاريخي أو معاصر ولا يعوقه عدم المعرفة أو قلة التدريب أو خفة الحركة.

وهناك بعض الأدوار الرئيسية في الأوبرات تخصص فيها المغنون لأنها تناسب أصواتهم وشخصياتهم مثل دور "عايدة" أو "كارمن" أو "مدام بترفلاي" ونتيجة للدرجة العالية من الإتقان يزداد نجاحهم وترتفع أجورهم إلى أرقام خيالية مثل ربع مليون دولار أمريكي في الليلة وعلى الرغم من ذلك تتنافس مسارح العالم على التعاقد معهم وقد تصر الشهور بل والسنوات وهو أو هي تنتقل بين قارات العالم لأداء ذلك الدور.

وأخيرا أقول أن المغني البارع أصبح ينافس المؤلف وقائد الأوركسترا في الاستحواذ على إعجاب وتقدير الجماهير حتى أصبح يحتل المكان الأول في جذب المشاهدين إلى المسرح إذ أنه يكفي أن يكتب اسمه أو اسمها على الأفيشات حتى تنفذ التذاكر قبل موعد الحفل بشهور.

لقد تدفقت عليه الشهرة حتى أصبح من الشخصيات العامة وأصبحت ملامحه ونبرات صوته مألوفة محبوبة.

إنه يتلقى التصفيق والتهاني قبل المؤلف وقائد الأوركسترا، وقد يتملك الغرور بعض هؤلاء المغنين وينسون أن عمر مغني الأوبرا كعمر الزهور، يظهر كبرعم ثم يتفتح ويصعد إلى القمة ثم يأتي برعم صاعد آخر لينتزع منه ذلك التاج ويأتي غيره من بعده ويصعد إلى القمة ويستمر الحال

كهذا، أما تاج مؤلف الموسيقى وقائد الأوركسترا فيصعب أن ينتزعه منهم أحد.

الدوام لله وحده، ودوام النجاح الفني للذي لا يتوقف عن ممارسة الإنتاج.

ومما تجدر الإشارة اليه هو وجود أكثر من طاقم من المغنين للقيام بأدوار الغناء الرئيسية في الأوبرا يتبادلون الغناء كل منهم في يوم بحيث لا يغني يومين متتاليين نفس المغني، والسبب في ذلك هو أن الغناء الأوبرالي عمل شاق للغاية وتنتج عنه إثارة بل وتضخم الأحبال الصوتية مما لا يسمح للمغني القيام بالأداء كل ليلة إذ لا بد من يوم أو يومين راحة قبل معاودة الغناء حتى يتيح للأحبال الصوتية العودة إلى وضعها الطبيعي.

والمعروف أن الغناء الأوبرالي تخصص لا يرتقي إليه إلا الصوت البشري المدرب حتى يصل إلى أعلى درجات اللياقة. أما الغناء الشائع فبلوغ الشهرة فيه لا يتوقف على الدراسة والتدريب الشاق الذي سبق الحديث عنه وإنما يتوقف على إمكانات مادية أو مؤهلات أخرى خاصة عند النساء من المغنيات اللواتي يطلق عليهن اسم "المطربات".. ولا يجب أن ننسى أن اختراع الميكروفون كان السبب في ظهور الكثيرين الذين لا أصوات لهم بدليل أنك اذا انتزعت الميكروفون من أمام افواههم لما سمعت شيئا.

إتقان الأداء هو السر في نجاح الأوبرا تمثيلا وغناء لأنها أولا وأخيرا مسرحية بكل ما في هذه الكلمة من معنى، ويتوقف الإتقان على إدراك المغني الممثل هذه الحقيقة بحيث ينسى أو يبدل شخصه ويتقمص شخصية أخرى بكل أبعادها يقتنع بها ويتأثر بها حتى يستطيع نقلها إلى المشاهد، ولا تنبض الحياة في الأوبرا إلا بالأداء الممتاز فهي وليدة العقل والعاطفة والخيال، وتكرار الحركات المألوفة كل ليلة والغناء من الفم وليس من القلب يقتلها.

والمغني/ الممثل هو الرمز المنظور للحقيقة التي تخيلها الكاتب المسرحي وعبر عنها مؤلف الموسيقى، إنه أداة التعبير التي تستلزم الذاكرة القوية والقدرة على النطق الواضح السليم وموهبة تصوير العاطفة والحاسة المسرحية كل هذه الصفات تجعله يسيطر على الجمهور ويقنعه بأن ما يشاهد حقيقة وليست خيالا.

موضوعات الأوبرا:

تتناول موضوعات الأوبرا بأنواعها المختلفة قصصها من الحياة تقوم على ما حدث في الماضي كالملحمة أو الأسطورة أو ما يحدث في واقع الحياة المعاصرة. والحياة مأساة في نظر من تسيطر عليهم المشاعر. والحياة كوميديا في نظر من يخضعون للفكر أي العقلانيين.

ولا تخرج أحداث الرواية عن سرد الفعل ورد الفعل في حيز مكاني وزماني معين، ولا بد أن يحدث صراع بين الفرد ونفسه وبينه وبين أفراد مجتمعه يظهر فيه التناقض والصراع بين الخير والشر أو بين الموروث والمكتسب.

والمقصود بالأفراد هنا هم شخصيات الرواية بأبعادهم الجسيمة والنفسية والاجتماعية، ويتقمص هؤلاء الأفراد شخصيات الرواية ويعيشون أحداثها ويندمجون فيها لدرجة أنه يتعذر على المشاهد، إذا كان يعرف بعض الممثلين شخصيا، أن يفرق بينهم وبين الشخصيات التي يتقمصونها.

ولكي يستمتع المشاهد بما يسمع وما يرى يجب أن يكون الموضوع متجاوبا مع أمانيه أو به إسقاطات نقدية على الأوضاع الاجتماعية السائدة الجيد منها والسيئ. هذا هو الموضوع المحبب لمشاهدي الأوبرا حتى ولو كان مؤلفه قد تأثر بتيارات الفكر والفن التي ظهرت عند شعوب أخرى، وصح لها أن تتفاعل مع الثقافة المحلية.. لأن ما ينتج عن هذا التفاعل هو دائما عمل جديد أقوى وأنضج من المألوف عند الناس بغض النظر عن الهوية والعقيدة.

والقصة كإنتاج ثقافي لا يدوم لها النجاح والرواج إلا إذا احتوت في ثناياها تلك المبادئ السامية التي يستهدفها كل مبدع في مجاله في عالم الفن الفسيح من المنطق ورفعة الفكر وبلاغة الأسلوب وسمو القيم وغير ذلك مما ينتجه المبدعون حتى يتلقاه المتلقي فيشعر بوجوده وبالرضا لأنه وجد

مكنون نفسه قد ظهر بعد أن كان دفينا في داخله ويشعر بالعزة لانتصار ما تتميز به قوميته وثقافته من مبادئ سامية. إنها خصائص تعرفها كل الشعوب، ومن هنا يأتي التجاوب والإعجاب والاندماج مع ما يدور على خشبة المسرح.

وما القصة سوى ابتكار فني يصور عدة أحداث أو حدثا واحدا على أنه محتمل الحدوث أو محال أو ممكن تحقيقه، وقد يلجأ الأديب إلى تغيير مسار الحتمية أو الصدفة أو الإيهام أو الرمز ودوره في التمويه أو الدلالة، على ألا تحيد القصة عن القيم المثلى والتزامات الإنسان المعنوية في الحياة وأن يكسبنا المغزى في النهاية الحكمة والعبرة عن طريق معالجة عواقب الافتقار إلى الحكمة.

وللحوار في الأوبرا وظيفة في غاية الأهمية فمنه يفهم المشاهد كل شيء ويستمتع بالبلاغة وحلو الكلام ولا بد أن تكون مفردات اللغة مطابقة للعصر أو المجتمع أو البيئة التي تدور فيها الأحداث وتلائم مستويات الحديث عند كل منها.

والبراعة في كتابة الحوار في الأوبرا بالشعر السلس الغنائي تفرض التعبير عن عواطف واحاسيس الشخصيات كل بما يلائمه وبطريقة غير مباشرة.

تأتي بعد ذلك طريقة النطق بذلك الحوار بعد تلحينه وما يلزمه من إتقان اللهجة وما يصاحبه من إشارات وإيماءات.

أنواع الأوبرا:

لما كانت موضوعات الأوبرا مأخوذة من الحياة أو الأساطير التي تعبر عن الحياة فهي تتدرج تحت الأنواع الاتية:

الدراما – كلمة يونانية معناها الفعل أي تصوير الإنسان وهو يتحرك ويتصرف في أموره وهي ليست تصويرا للفعل بل الفعل نفسه أي الأفعال العديدة للتجربة الإنسانية.

لقد أعطيت كلمة دراما عدة معان منها:

١- ما يتصل بالمسرح بما فيه من قول وحركة وفنون أخرى.

٢- ما يتصل بالشعر الدرامي.

٣- أحداث الحياة التي نصفها بأنها درامية أو أنها من تدبير العناية الإلهية أو القضاء والقدر.

٤- ويقال دراما عن الصراع العنيف الذي يغلب فيه البعد عن العقل ويسوده عدم المبالاة.

وقديما وضع أرسطو نظرية الوحدات في الدراما وهي وحدات المكان والزمان والفعل – (الفكرة).

الأولى تقضي بألا يتغير المنظر جوهريا أثناء مجري الرواية.

الثانية تشترط حصول الحوادث في أربع وعشرين ساعة.

الثالثة تستلزم أن تكون الحوادث والأحاديث خاضعة لمنطق الموضوع وتتبلور هذه الوحدة في شكل العقدة التي تشغل اهتمام الجمهور. والعقدة الدرامية هي ابتكار وتفسير معا.

والدراما في تكوينها تحاكي قالب الحركة الأولى من السيمفونية أي أنها عبارة عن ترجمة القالب الموسيقي إلى الشكل التلقائي:

أولا: تقديم الشخصيات الرئيسية مع توضيح العلاقة بينها.

ثانيا: في الجزء الأوسط يبدأ الصراع بين الإرادات والشخصيات أي يتكون الحدث الدرامي وينمو إلى أن يصل إلى الذروة.

ثالثا: حل العقدة وبلوغ النهاية.

التراجيديا: فاجعة رهيبة – مأساة درامية – مظهر من مظاهر الشر فيه الحزن والقتل والصراع مع القدر الغاشم.

الكوميديا: موضوع يعالج بسخرية وفكاهة حياة أنماط من البشر كأن تضع الإنسان مثلا في غير موضعه فيصبح هدفا للسخرية وباعثا على الضحك.

الفارس – مكيدة لا ترتفع إلى مستوى الدراما بل تبقى في مجال الفكاهة – مهزلة المواقف.

وفي عالم المسرح تكون الحقيقة والخيال شيئا واحدا. وهذا هو ما يسمى بالايهام في المسرح.

بعد أن كانت موضوعات المادريجال والنماذج الأولى من الأوبرا مصدرها الأساطير اليونانية القديمة، دفعت رياح عصر النهضة عقول الفنانين المبتكرين بعيدا عن التاريخ القديم والآثار فظهرت في النصف الأول من القرن الثامن عشر وسيلة جديدة للترفيه أكثر مرحا وأقل تصنعا من الأوبرات ذات المواضيع الدرامية وهي "الأوبراكوميك" التي تختار شخصياتها من عامة الشعب بدلا من شخصيات الأساطير والآلهة والملوك أو الأمراء كما تحدد مكان أحداثها في بساطة منازل الناس العاديين بدلا من عظمة قصور علية القوم.

علاوة علي أن هذا النوع من الأوبرات لا يحتاج لعدد كبير من الشخصيات بل يكتفي بواحد أو اثنين من كبار النجوم مع الاستعانة بالتمثيل الصامت (بانتومايم).

كاد انتشار الأوبرا الإيطالية ومؤلفيها في جميع أرجاء أوربا أن تفقد إيطاليا سبقها في هذا الميدان ولكن ظهور الأوبراكوميك ونجاحها الجماهيري أعاد الريادة إلى إيطاليا *وقامت فيها نهضة موسيقية جديدة علي أيدي كل من:*

دومينيكو تشيماروزا ١٧٤٩ – ١٨٠١: (Domenico Cimarosa) الذي ألف ٦٠ أوبرا أهمها "الزواج السري" وهي من النوع الكوميدي.

جياكومو روسيني ١٧٩٢ – ١٨٦٨: (Giacomo Rossini) الذي ألف العديد من الأوبرات الكوميدية أهمها "حلاق أشبيلية" التي مازالت تعرض إلى يومنا هذا.

جيوفاني برجوليزي ١٧١٠ – ١٧٣٦: (Giovanni Pergolesi) لم تنجح من أوبراته الكوميدية سوى "خادمة وسيدة".

افتتاحية الأوبرا:

يسبق فتح الستار وعرض الرواية موضوع الأوبرا عزف عمل موسيقي سيمفوني، قديما كان الغرض منه لفت نظر المشاهدين لكي يكفوا عن الكلام وإعطاء الفرصة للمتأخرين الوصول إلى مقاعدهم. أما الآن فأبواب القاعة تقفل بمجرد بدء عزف الافتتاحية ولا يسمح لأحد بالدخول بعد ذلك.

في عصر الباروك وما بعده كانت افتتاحية الأوبرا تسمى سيمفونية، ولم يكن لها قالب محدد وكان المؤلف الفرنسي لوللي ١٦٣٢ – ١٦٨٧ Lully أول من أعطى للافتتاحية قالبا *يتكون من ثلاثة أجزاء:*

الأول بطئ، والثاني سريع، والثالث بأسلوب الفوجة بطئ به تلخيص للعبارات الموسيقية التي وردت في الجزئين الأول والثاني. ويسمى هذا القالب الافتتاحية الفرنسية.

أما في إيطاليا فقد ابتكر اليساندرو سكارلاتي ١٦٦٠ – ١٢٧٥ Alessandro Scarlatti قالبا مختلفا يتكون أيضا من ثلاثة أجزاء ولكن ترتيب السرعات فيه كالآتي: سريع – بطئ – سريع.

وضمن الإصلاحات التي أدخلها الألماني جلوك ١٧١٤ – ١٧٨٧ Gluk أنه جعل المواد الموسيقية التي تكتب بها الافتتاحية مستمدة من الألحان الرئيسية في الأوبرا، هو نوع من التمهيد الذي يضع المشاهد في الحالة النفسية المناسبة لاستقبال الأوبرا بموضوعها وألحانها. وسار على هذا النهج كل من كتب الأوبرا من بعده.

كانت افتتاحيات أوبرات فيبر (WEBER) ١٧٨٦– ١٨٢٦ عبارة عن مختصر للمواد اللحنية الواردة في الأوبرا. أما فانجر (Wagner) ١٨١٣ – ١٨٨٣ فكان يفضل تسمية افتتاحيات أوبراته " مقدمة "PRELUDE

وهناك نوع آخر من الافتتاحيات يسمى افتتاحية الكونسير (CONCERT OUVERTURE) وهي عمل سيمفوني مستقل يتكون من جزء واحد يعزف في بداية حفلات الكونسير، وكثيرا ما يحل هذا النوع من الافتتاحيات إحدى افتتاحيات الأوبرات. كان مندلسون

(Mendelsohn) ١٨٤٧ – ١٨٠٩ أول من كتب هذا النوع ولم يحدد له قالبا فبعض هذه الافتتاحيات يكتب في قالب السوناتا والبعض الآخر في أسلوب القصيد السيمفوني.

الباب السادس

الأوبرا في العالم

* من الدراما اليونانية إلى الأوبرا المعاصرة

* الأوبرا في إيطاليا

* الأوبرا في ألمانيا

* الأوبرا في روسيا

* الأوبرا في تشيكوسلوفاكيا

* الأوبرا في فرنسا

* الأوبرا في إنجلترا

* الباليـه

من التراجيديا اليونانية إلى الأوبرا المعاصرة:

في المجتمعات البدائية كانت الطقوس الدينية درامية الطبيعة تتمثل في الصراع بين قوى البشر والطبيعة أو بين قوى البشر وبقية الكائنات ولم تكن لها نصوص مدونة.

وعند قدماء المصريين وجدت نصوص من الشعر ربما كان أهمها على الإطلاق: النصوص التي تحكي أسطورة أوزوريس والصراع بينه وبين أخيه ست ثم مصرعه وتمزيق جثته وقيام إيزيس بالبحث عن أجزاء جثته ثم انتصار حورس على عمه، تحولت هذه الأسطورة إلى مسرحية كانت تمثل ولعلها كانت في تاريخ التعبير الدرامي أقدم النماذج.

والدراما في المسرح الشرقي القديم (الهند، الصين، اليابان) كانت دراما أوبرالية إلى حد كبير لأن الحوار كان يتم غنائيا وتصاحبه الموسيقى علاوة على فقرات الرقص، وكان الهدف من هذه الأعمال هو الارتفاع بالدراما إلى مستوى العبادة الدينية.

وهكذا أيضا كان الهدف من استخدام الشعر في الدراما المسيحية في القرون الوسطي واستمر هكذا في تراجيديات عصر النهضة والعصر الكلاسيكي حيث كانت الدراما تهتم بتمجيد البطولة في شتى صورها.

ظهرت أولى المسرحيات المكتوبة في بلاد الإغريق في القرن السادس الميلادي وكانت عناصرها الحوار والحركات الجسيمة والرقص والملابس ثم ارتقى فن التأليف الدرامي إلى إجادة التعبير وإتقان حبكة الدراما.

كانت بدايات طقوسية متأثرة باحتفالات ديونيسوس الدينية أو تسجل قصص وأساطير أبطال الاغريق وكان العمل الدرامي يعرض إلى جانب الطقوس تفسيرا جديدا لمعنى الأسطورة وهذا ما كان يقوم به الكورس أي توجيه الفكر والوجدان والشعور الديني عند جمهور المتفرجين طول مدة العرض. هذا ما كان يحدث في مسرحيات أسخيلوس وسوفوكليس.

ولما جاء أرسطو وضع فكرته عن الوحدات الثلاث هي: وحدة الزمان – وحدة المكان – وحدة الفكر. وحتى يمكن التغلب على شرطي الزمان والمكان كانت فرقة الكورس التي تعتبر أهم عناصر التراجيديا عند الإغريق إذ لم يكن دورها يقتصر على التعليق على الأحداث وإنما بالإضافة إلى ذلك كانت فترات إنشاد الكورس وسيلة لتغيير الزمان والمكان.

أصبحت هذه الوحدات بمثابة القاعدة أو القانون، واستمرت على مر العصور في أوربا حتى القرن السابع عشر في فرنسا في أعمال كورنيل (CORNEIL) وراسين (RACINE).

ولما هاجرت الحضارة من اليونان إلى إيطاليا كان الرومان يعتبرون دولتهم دولة عسكرية عظمى لذلك توسعوا في استعمال الطبول والآلات لتدريب الجنود، أما في المسرح الروماني وفي مسرحيات سينيكا اقتصر دور الكورس على القراءة أكثر من التمثيل وتضاءل دوره بالتدريج ثم حلت محلة الأصوات المنفردة، أما الموسيقى فكان دورها ثانويا جدا.

وهكذا يتضح أن أي تغيير في النظم السياسية أو الاجتماعية لا بد أن يصاحبه تجديد في أساليب الفنون بصفة عامة وخاصة في الموسيقى لأنها ليست أصواتا جوفاء وإلا لكانت مضيعة لجهد الإنسان، إنها تعبير عن بيئة ومجتمع وشعب ودولة.

إن كلمة "الموسيقى" في اللغة اليونانية القديمة مشتقة من كلمة (Muse) وهو اسم الربات الملهمة بالفنون المختلفة. كان اهتمام اليونان بالموسيقى كبيرا فقاموا بأبحاث نظرية وأخرى عملية وحددوا المقامات ثم أعطوا لكل منها اسما، وأهم من ذلك أنهم استشعروا المفعول التأثيري لكل مقام وصنفوهم إلى: العاطفي – البطولي – الرخو الخ... وفطنوا أيضا إلى أن للموسيقى القدرة على تعليم الناس فكانوا يضعون للقوانين والنظريات العلمية ألحانا لكي يساعدوا الناس على حفظها بغنائها كما فعل قدماء المصريين ومن ناحية أخرى كانوا يعتبرون أن دراسة الموسيقى تعد المرء لدراسة أرفع وهي الفلسفة.

يقول فلاسفة اليونان أن قيمة الموسيقى تكمن في تأثيرها لأنها تعبير عن انفعال أو حالات نفسية أو ذهنية وليست رسالتها تقديم متع عابرة وأن الله وهب الموسيقى للإنسان لكي تعاونه على أن يحيا حياة حكيمة منسجمة ولكي يتخلص من كل ما يعكر صفوه.

الأوبرا في ايطاليا:

شهد القرنان السابع والثامن عشر ظهور وارتقاء نوع جديد من التعبير الغنائي هو فن الأوبرا وهو وليد حب الدراما منذ عصر الباروك، وفي نفس هذه الفترة استقر قالب السيمفونية كما تم تدريجيا إحلال التركيبات الهارمونية مكان المقامية اليونانية والبوليفونية الكنسية الكثيفة.

ويحدد المؤرخون مولد الأوبرا في العشرين سنة الأخيرة من القرن السادس عشر، حوالي ١٥٨٠ في مدينة فلورنسا في إيطاليا حيث قامت مجموعة من الشعراء والموسيقيين أطلق عليهم أسم جماعة الكاميراتا (Camerata) بالبحث في إحياء فن المسرح الإغريقي الذي اندثر وتطبيق المثل العليا للفلسفة اليونانية على الموسيقى الإيطالية.

كان أعضاء هذه الجماعة يؤمنون بأن دور الغناء والموسيقى لا بد أن يتغير بعد أن أصبح دورهما في المسرح يشبه الزخرفة التي تتوسط الحوار المنطوق في الدراما، كان الهدف وراء البحث الذي يقومون به هو توسيع دائرة انتشار هذا الفن بحيث يخاطب القاعدة العريضة وليس السادة فقط.

وكانوا لا يحبذون استعمال البوليفونية في الغناء المسرحي لأنها تقطع أوصال الشعر بسبب اتخاذ الخطوط اللحنية مسارات مختلفة، ويدعون إلى العودة إلى المونوديه وإلى التعبير عن فقرة كاملة من الشعر بنغمة واحدة أي أسلوب التلاوة أو الغناء المرسل Recitativo هكذا كانت دعوتهم التي تقوم على اعتلاء الشعر على الموسيقى.

إن المتعة الحقيقية تأتي من الفهم الواضح للنص الشعري وأن الموسيقى ذات الصوت الواحد (Unisson) تحرك المشاعر على نحو أعمق من الأصوات المتعددة التي تسمع في آن واحد أي البوليفونية، هكذا كانت فلسفة جماعة الكاميراتا في أوائل عصر الباروك.

ومن فلورنسا انتقل هذا الاتجاه إلى فينسيا حيث افتتحت أول دار للأوبرا عام ١٦٣٠ يدخلها كل قادر على دفع ثمن التذكرة، كان ذلك من مظاهر الديمقراطية المبكرة بالتدريج تغيرت الأوضاع وأصبح المسرح هو المكان المفضل الذي تلقى فيه جميع الطبقات مما كان حدوثه مستحيلا في القرن السابق، هذا على الرغم من أن الأمراء والنبلاء كانوا يرعونها ويكونون معظم روادها، وهكذا أصبحت فينيسيا مركز النشاط الموسيقي في إيطاليا ثم امتد تأثيرها إلى روما أولا ثم جميع عواصم أوربا.

ومن ناحية أخرى كان تكوين الأوركسترا قد اكتمل تقريبا حوالي نهاية القرن السابع عشر، وأصبح ليس فقط الجهاز الأمثل لمصاحبة الغناء وللتعبير عن الدراما لعدة أسباب:

١- تعدد ألوان أصوات آلاته.

٢- إمكانات ابتكار الوان جديدة بمزج أصوات الآلات معا.

٣- تضخيم حجم الصوت باشتراك جميع آلات الأوركسترا في فقرات معينة.

٤- تباين الفرق بين الألوان القاتمة والفاتحة طبقا لطبيعة الآلات المستعملة.

وخلافها من الإمكانات اللا نهائية التي تتيحها آلات الأوركسترا، حتى أصبحت الكتابة لها ميزة من مميزات أسلوب كل مؤلف، ومن هنا نما فن وعلم الكتابة لآلات الأوركسترا (Orchestration) الذي يسمى في مصر خطأ "التوزيع" والذي يساعد على إحداث التأثير الملائم عند مشاهد الأوبرا – وكذلك نما دور المنشدين (الكورال) من رجال ونساء وكثر عددهم في الفرقة الواحدة حتى بلغ ٩٠ شخصا وكذلك نما فن الكتابة لمجاميع الأصوات

تتميز كل آلة موسيقية بصوت له لون خاص بها نتيجة لنوع المادة المصنوعة منها وشكلها وذبذبة الهواء داخلها كل هذه الأسباب تعطي للصوت لونه ورنينه المتميز. وليس تعدد أنواع آلات الأوركسترا إلا وسيلة في يد المؤلف لإحداث التأثيرات النفسية وفقا للموضوع الذي يعالجه، فالموسيقى تتخذ أشكالا تمثل العظمة والجلالة أو الرشاقة والرقة أو الحزن

والفجيعة أو ما في الفكاهة من سخرية مما يثير مشاعر الإنسان وترتفع به من واقعه إلى مستوى النبل والمثل العليا فيزيد إحساسه بما يدور على خشبة المسرح.

هذا هو دور الموسيقى الحقيقي في الأوبرا وليس فقط مصاحبة الغناء.

يقوم فن تأليف الأوبرا على ابتكار أشكال لحنية تغلف كلمات الشعر بجمالها وتبعث اللذة السمعية وتدخل في هذا التكوين تركيبات هارمونية تثير الأحاسيس. إنها عملية إنشاء لموضوع سمعي ونمائه ثم ختامه بتسلسل منطقي.

ومن أساليب البلاغة في كتابة الأوبرا هو ذلك التكوين المركب الذي يضم عدة خطوط لحنية مغزولة في نسيج صوتي تسمع في آن واحد فيختار المؤلف موقفا أو عدة مواقف من الرواية يجعل فيها الأبطال يغنون معا في تكوين ثنائي أو ثلاثي أو رباعي، ولكل صوت مسار مختلف عن الآخر في انسجام تام دون أن يحدث نشازا ولا نفورا، وقد يختلف الكلام الذي يغنيه كل من تلك الصوات لأنه تعبير عن وجهة نظر كل منهم في ذلك الموقف.

وكلما كان النسيج النغمي متقنا ومبسطا توافرت معه الشفافية السمعية يصبح كالمجال المغناطيسي يشد انتباه المستمع ويمارس تأثيره عليه.

وفي النصف الثاني من القرن السابع عشر انتهى أسلوب الفقرات الغنائية المطعمة بالزخارف والحليات على حساب الحبكة الدرامية التي كان الغرض منها إبراز مهارات المغنين المنفردين، وانتهى أيضا قيام الخصيان بأدوار النساء. (الخصيان هم رجال تجرى لهم عملية الخصي قبل سن البلوغ مما يتسبب في احتفاظ هؤلاء الرجال بصوت الصبية الناعم ويتحول صوت الرجل إلى صوت سوبرانو براق وطيع).

وفي هذه الفترة أيضا انتقل تقديم الأوبرا من المسارح الخاصة في قصور نبلاء المقاطعات الصغيرة التي لم تكن توفر لها البهاء والثراء المطلوب إلى روما حيث وجدت الأوبرا كل ما تطلبه من فخامة وإتقان. هكذا أصبحت روما المركز الرئيسي لتقديم وتطوير الأوبرا، وهرع اليها المؤلفون والمخرجون ومديرو المسارح وقادة الأوركسترا وغيرهم من الدارسين وعشاق هذا الفن.

ذكرنا فيما سبق أن تاريخ الأوبرا هو في الواقع تاريخ مؤلفي موسيقاها، والدليل على ذلك أن الأوبرا لا تنسب إلا لمؤلفيها فيقال مثلا أوبرا "عايدة" لفردي أو "كارمن" لبيزيه، ولا يذكر اسم مؤلف القصة أو الشاعر الذي كتب الحوار إلا في برامج الحفلات التي توزع على الرواد عند تقديم الأوبرا. على ذلك سوف نذكر وباختصار شديد من هؤلاء المؤلفين من كانت لهم بصمات على تاريخ وتطور هذا الفن.

بالسترينا ١٥٢٥ ١٥٩٤ Palestrina

درس الموسيقى في روما ثم عين عازف أرغن ورئيس كورال في الكاتيدرائية. ألف ونشر عددا من القداسات ثم طرد من الكاتدرائية عام ١٥٥٥ لأنه اتجه نحو تأليف المادريجال وهي من الأعمال الدنيوية – أسلوبه بسيط وألحانه سلسة ولموسيقاه رنين جميل مبتكر هو من خصائص بالسترينا.

مونتي فردي ١٥٦٧ ١٦٤٣

أشهر مؤلفي الموسيقى في القرن السابع عشر، قاد الحركة التي قامت ضد الأساليب القديمة في فن الغناء وهي التي تجعل من النغمة مجرد زخرف للكلمات وأعطى في مؤلفاته العديدة نماذج لدور الموسيقى في تعميق المعاني وإثارة المشاعر، وبذلك أخضع الشعر للموسيقى وأعطاها الأهمية الأولى في صياغة الأوبرا.

كان يصور في موسيقاه آلام البشر وعجز الإنسان عن السيطرة على القدرة أو التحكم في قوى الطبيعة وذلك في صياغة مبتكرة للعبارات الموسيقية وفي مقامات استحدثها كما اعتمد على التركيبات الصوتية (الهارمونية) بدلا من البوليفونية لتعميق معاني الكلمات.

***

ولما كان فن الأوبرا يعتمد على صفاء وعذوبة الأصوات وإجادة الغناء أخذ المغنون يخرجون عن النص المدون بإضافة زخارف من عندهم أو يكررون لحنا يعجبهم أو يعجب المشاهدين وأحيانا على كلمات غير كلماته الأصلية رغبة منهم في استعراض مهارتهم حتى طغت شخصية المغني على المؤلف وقائد الأوركسترا، هذا علاوة على ما كان للخصيان من شأن وأهمية.

دومينيكو سكارلاتي ١٦٥٨ ـ١٧٢٥ Domenico Scarlatti

هو ابن المؤلف الكبير أليسادروسكارلاتي، كان في عصره من أشهر المؤلفين لبلوغ أعماله قمة العظمة الكلاسيكية. وضع موسيقى ما يقرب من ١١٥ أوبرا وبرع في مزج قوة الدراما مع عذوبة الألحان، وعلى عكس مبادئ جماعة الكاميراتا فقد أعلى شأن الموسيقى على النص الشعري. تجنب الإضافات الزخرفية التي كان يكثر منها من سبقوه نزولا على رغبة المغنين واهتم بدور الأوركسترا والاستفادة منه في خلق المناخ النفسي للأحداث وإتقان التعبير الدرامي كما كان أسلوبه يتميز بالرشاقة والرقة. لم يساير جماهير ذلك العصر في رغباتها بل تفانى في رفع شأن الموسيقى الدرامية الإيطالية حتي بلغت القمة، وبعد وفاته أصبحت أعماله هي أساس فن تأليف الأوبرا في النصف الأول من القرن الثامن عشر.

إلى جوار أعماله الأوركسترالية ذات الطابع الفريد والتي يصعب حصرها، كتب حوالي ٥٠ أوبرا عرضت في فينيسيا وروما وميلانو – تميز بين الكثيرين من المؤلفين المعاصرين مثل كوريللي ١٦٥٣ – ١٧١٣ بأسلوب فريد وشخصي ومبتكر وتكوين متكامل مترابط فذاعت شهرته في جميع عواصم أوروبا. في ذلك العصر اهتم عدد من كبار الفنانين التشكيليين بالمسرح وصمموا للأوبرا ديكورات غاية في العظمة وكذلك أزياء فخمة نذكر منهم "أبيا" و"كريج" على سبيل المثال لا الحصر.

انتشار الأوبرا الإيطالية:

وفيما بين السنوات ١٦٨٥ و ١٧٥٠ انتشر مؤلفو الأوبرا الإيطاليون في معظم العواصم الأوروبية وكان منهم:

حوالي	٨٠	في لندن
حوالي	١٠٠	في فيينا
حوالي	٢٥	في بطرسبورج
حوالي	٤٠	في درسدن
حوالي	٥٠	في باريس

(هذه الأرقام وردت في المراجع التاريخية للأوبرا)

كان كل منهم يسعى لتقديم أوبراته البسيطة التكوين أي أنها لا تزيد عن غناء مرسل لسرد موضوع تتخلله بعض الألحان العريضة (آريا) وكأنها الفاكهة أو مركز الاهتمام عند المشاهدين. ولقد نجح بعضهم نجاحا يشبه نجاح نجوم السينما في عصرنا الحالي.

هكذا تأثرت كل أوروبا بأسلوب الأوبرا الإيطالية وغنائها المسمى (بل كانتو Bel Canto) أي الغناء الجميل وهو الألحان المزودة بالمحسنات الجمالية ذات الصياغة المتقنة بما فيها من رشاقة وبريق، وأصبحت الأوبرا الإيطالية في القرن الثامن عشر هي الإنتاج المسيطر على المجال الموسيقي في كل أوروبا.

وكما كان القرن الثامن عشر هو قرن هجرة المؤلفين الإيطاليين إلى عواصم أوروبا سعيا وراء الرزق والشهرة كانت إيطاليا ومدينة روما بالذات هي المركز الذي يقصده الراغبون في دراسة مختلف المواد الموسيقية.

استمر الاهتمام بالأوبرا في إيطاليا قبل أي نوع آخر من الموسيقى كالسيمفونية أو الكونشيرتو حتى وصل هذا الاهتمام إلى درجة التعصب في القرن التاسع عشر، ولذلك فتاريخ الأوبرا مرتبط بما كان يحدث في إيطاليا اقتصاديا وسياسيا. من جهة أخرى فوجود كبار المؤلفين الإيطاليين في عواصم أوروبا **كان أيضا سببا في ذلك الارتباط:**

Cherobini	كيروبيني في باريس
Clementi	كليمنتي في لندن

Boucherini	بوكريني في مدريد	

وغيرهم كثيرون بلغوا الشهرة خارج إيطاليا وكان أهمهم روسيني في باريس حيث كان يقيم بصفة دائمة وقدم فيها معظم اعماله وخاصة أوبرا حلاق أشبيلية التي مازالت إلى يومنا هذا محببة لدى رواد الأوبرا.

استمر تفوق إيطاليا ومن بعدها فرنسا على الرغم من اختلاف أساليبهما، على سائر العواصم الأوروبية في ميدان الموسيقى عامة والأوبرا خاصة حتى أوائل القرن الثامن عشر عندما ظهرت في النمسا وفي ألمانيا عبقريات موسيقية مثل:

Haydn	هايدن	١٧٣٢ – ١٨٠٩
Mozart	موتسارت	١٧٥٦ – ١٧٩١
Beethoven	بيتهوفن	١٧٧٠ – ١٨٢٧

الذين تأثروا بتراث يوهان سيباستيان باخ وأولاده وانطلقوا يضيفون إلى بنائه الشامخ أعمالا موسيقية وغنائية عاشت خالدة إلى يومنا هذا.

وفي هذه الفترة الكلاسيكية لمع من المؤلفين الإيطاليين بعض الذين كانت أوبراتهم سببا في تثبيت أسمائهم في تاريخ الأوبرا ومنهم:

Rossini	روسيني	١٧٩٢ – ١٨٦٨
Donizzetti	دونيزيتي	١٧٩٧ – ١٨٤٨

وكانوا من المحافظين علي التقاليد الإيطالية من حيث الاهتمام الشديد بصياغة الألحان الجميلة والغناء الزخرفي المطول الذي يظهر براعة المغنين ويستغل مساحة أصواتهم إلى أقصي مداها.

ولما أتى العصر الرومانتيكي كانت معالمه في الأوبرا الإيطالية تتناول مآسي البشرية في قالب درامي موسيقي وإحداث توازن بين الشعر والغناء وبين الألحان التي تغنى والمصاحبة الأوركسترالية. ومن أهم مؤلفي ذلك العصر:

Bellini	بلليني	١٨٠١ – ١٨٣٥
Leoncavallo	ليونكافاللو	١٨٥٨ – ١٩١٩
Puccini	بوتشيني	١٨٥٨ – ١٩٢٤
Mascagni	ماسكاني	١٨٦٣ – ١٩٤٥

جوزيبي فردي ١٨١٣ – ١٩٠١ Guzeppe Verdi

من عظماء مؤلفي القرن التاسع عشر وقد يكون أعظمهم، كان يفخر بأنه ريفي وكان يخاطب بموسيقاه القاعدة العريضة وليس فقط الصفوة المثقفة. تفوق على من سبقوه بما أبدع من أوبرات ذات طابع أعمق وتكوين في أكثر تماسكا مما رفع الأوبرا الإيطالية إلى مستو عال من القيمة الجمالية والعظمة. كان يتمتع بإحساس عميق بالمسرح وكان الوريث المخلص لتقاليد الأوبرا الإيطالية التي بدأت منذ عصر بالسترينا.

أدمج في أوبراته بعض الألحان الشعبية وأنعش الروح القومية كما كان شديد التدقيق في اختيار مواضيعه وجودة النصوص والأصوات المؤدية.

كان فردي معجبا بشكسبير فحول بعض المسرحيات إلى أوبرات مثل: ما كبث وعطيل – وفالستاف وكذلك من الشاعر الفرنسي فكتور هوجو اختار رواية أرناني وريجوليتو، ومن التاريخ القديم كتب أوبرا عايدة ونابوكو. بلغت حصيلته حوالي ٣٠ أوبرا إلى جوار أعماله الكورالية والأوركسترالية الأخرى.

وبينما كان فردي في إيطاليا يهدف إلى إسعاد الناس بألحانه العذبة وإلى بث روح الوطنية في الشعب له في بايرويت حيث أقام له ملك بافاريا مسرحا لتقديم أوبراته بوصفه الرسول الجديد للموسيقى الألمانية.

كان يهدف إلى التأثير في مستمعيه وأن يكون لموسيقاه تأثير السحر فيهم، ولما كان السحر يحتاج إلى ساحر فقد كان قادة الأوركسترا هم هؤلاء السحرة ومن أقواله: "الموسيقى دين والمسرح معبده"

الأوبرا في ألمانيا:

بعد حرب الثلاثين عاما وعودة السلام تدفق الإيطاليون إلى ألمانيا بكثرة وسرعان ما انتشر تقديم الأوبرات الإيطالية وكذلك بلغ بعض المؤلفين أعلى المناصب في بلاطات الملوك والأمراء.

وفي مدينة هامبورج قامت المحاولات الأولى لتقديم الأوبرا الألمانية علي يد مؤلفين درسوا في إيطاليا أو تأثروا بما يقدم على مسارحها. وكانت مدينة هامبورج وهي ميناء مهم على بحر الشمال لم تدمرها ويلات الحرب ومازال بها انتعاش تجاري واقتصادي.

وفي هذه الفترة أيضا قام القس مارتن لوثر بتأسيس المذهب البروتستانتي المنشق على الكنيسة الكاثوليكية مما كان له أثر كبير على الحياة في ألمانيا وعلى الموسيقى الألمانية أيضا، ولا يفوتنا أن نذكر أن يوهان سيباستيان باخ ١٦٨٥ – ١٧٥٠ كان من أكبر من ساندوا هذا المذهب مع الفلاسفة والمفكرين في ذلك العصر. كان هذا المذهب الجديد مشجعا للمؤلف جلوك بأن ينادي بالابتعاد عن الأسلوب الإيطالي في الأوبرا فإيطاليا كاثوليكية وألمانيا بروتستانتية.

كريستوفر فيليبالد جلو ١٧١٤ ١٧٨٧ Christopher Vilibald luk

على الرغم من أنه درس الموسيقى في إيطاليا فقد أجرى إصلاحات مهمة في أسس تأليف الأوبرا أصبحت نقطة تحول في تاريخ الأوبرا:

من حيث الغناء
- إخضاع الشعر للموسيقى وتعميق دورها الدرامي والوصفي
- إلغاء الزخارف الصوتية في الغناء وتخليص الأوبرا من غرور المغنين الذي شوه الأوبرا الإيطالية

من حيث
- إشراك الكورال في الحداث

الموسيقى الاهتمام بالافتتاحية وجعلها ملائمة
الالتزام بالبساطة والوضوح في صياغة الألحان
اختيار الموضوع الذي يحتوي على قيم
إنسانية تثقف الجمهور
ضرورة التحليل السيكولوجي للشخصيات في الإعداد المسرحي
الموضوع سرد الموضوع وتتابع المشاهد بشكل مسرحي مقنع

كتب في أول حياته عددا من الأوبرات متأثرا بالأسلوب الإيطالي، ثم أخذ ينفذ إصلاحاته تدريجيا. ولما كتب أوبرا أورفيو أرسى فيها أسس الأوبرا الجديدة، ثم سار في ركابه كثيرون من المؤلفين الألمان، وكان للشاعر العظيم جوته دور في توجيه المؤلفين وتشجيع الأوبرا الألمانية الخالصة.

هكذا تحدى جلوك تقاليد الأوبرا الإيطالية وابتكر أسلوبا جديدا مبنيا على الإصلاحات السابق ذكرها، وفي عام ١٧٧٨ افتتح في فيينا المسرح القومي الذي قال عنه الملك جوزيف الثاني: " إنه إحدى وسائل بناء الشعب وتثقيفه"

ولما تمركز في فيينا كل عظماء المؤلفين، وعلى رأسهم هايدن وموتسارت وبيتهوفن، أصبحت فيينا ولمدة قرن من الزمان مركز الإشعاع الموسيقي، وشمل النشاط فيها إنشاء المدارس والمعاهد الموسيقية وإصدار كتب المناهج التعليمية وازدهار صناعة الآلات.

ولفجانج اماديوس موتسارت ١٧٥٦ ١٧٩١ Woifgang Amadeus Mozart

في ٥ فبراير ١٧٨٣ كتب يقول: لماذا لا يكون لألمانيا أوبرا ألمانية كما للدول الأخرى؟.. هل اللغة الألمانية لا تصلح للغناء كاللغة الإيطالية أو الفرنسية أو حتى الروسية؟

لا شك أن موتسارت تأثر بالأوبرات الإيطالية التي كانت سائدة في عصره في كل أنحاء أوروبا، ولكنه عندما تناول كتابة الأوبرا كان قوميا في إصراره على استعمال اللغة الألمانية. كتب حوالي ٢٠ أوبرا أهمها:

زواج فيجارو	١٧٨٦
دون جوان	١٧٨٧
هكذا تفعلن كلهن	١٧٩٠
الناس السحرى	١٧٩١

وقد نجح موتسارت بعبقريته في جعل الدراما والكوميديا تمتزجان بشكل طبيعي ووصل بذلك إلى أعلى قمم النجاح، أما التأثر بالأسلوب الإيطالي فيظهر في بعض الألحان التي ابتكرها رشيقة معبرة مع مصاحبة موسيقية شفافة وألوان أوركسترالية محسوبة ومختارة. إنها تركيبة صوتية لا يعرف سرها إلا هو، ترضي العقل والنفس وتعطي للمستمع متعه نادرة.

كانت أعمال موتسارت بصفة عامة تعلن قرب نهاية الفترة الكلاسيكية وتبشر بالرومانسية التي سادت منذ نهاية القرن الثامن عشر.

كارل ماريافون فيبر ١٧٨٦ – ١٨٢٦ Karl-Maria VonWeber

منشئ الأوبرا الرومانتيكية الألمانية، كتب العديد من الأوبرات أهمها أوبرون – توراندو. تحرر تماما من التأثير الإيطالي وتمكن من جعل ألحانه تقترب من الروح الشعبية الألمانية. رومانسي الطابع، تلهمه الطبيعة وتخصب ألحانه الثرية التعبير الأوبرالي بوسائل جديدة مثل التصوير الصادق لشخصيات الرواية بشكل يرفعهم من الفردية المحلية إلى العالمية في جلال عذب باختياره الدقيق للتركيبات الصوتية التي تحرك المشاعر.

فرانز شوبرت ١٧٩٧ – ١٨٢٨ Franz Schubert

هو أهم من كتب الأغنيات الرفيعة المسماة "ليد" ذات الألحان العذبة الدافئة متبعا منهج التوازن بين اللحن والكلمة لم يكتب أوبرات.

روبرت شومان ١٨١٠ – ١٨٥٦ Robert Schuman

قال أن الكلمات هي الأغلال التي تكبل المشاعر وتضعها في المرتبة الثانية بعد التصور العقلي ولذلك لم يكتب الأوبرا.

فرانز ليست ١٨١١ – ١٨٨٦ Franz List

كان يعتقد أن الشعر يحفز على الإبداع الموسيقي بعد تحقيق الوحدة بين الكلمة واللحن، وكان يقول بين العقل والمشاعر يجب ان تترك

الموسيقى حرة لكي تؤكد هذه الوحدة وهي في الواقع مسئولية المفكرين والفنانين المبدعين.

لودفيج فان بيتهوفن ١٧٧٠ ١٨٢٧ Ludwig Van Beethoven

كان عصر بيتهوفن هو عصر الانتقال من الكلاسيكية إلى الرومانتيكية وكانت كل مؤلفاته تحتوي على انطباعاته من الحياة والتعبير عن أفراح وأحزان الانسان والبطولة والحب، جمع في أسلوبه حصيلة إنجازات جميع من سبقوه من العباقرة.

جذب المسرح عبقرية بيتهوفن فكتب أوبرا "ليونورا" التي عرضت عام ١٧٩٨ في باريس وجدير بالذكر أنه كتب لها ثلاث افتتاحيات ثم أوبرا "فيدليو" عام ١٨٠٥. أما أسلوب بيتهوفن فلا يحتاج إلى تعريف أو تعليق فهو قمة التعبير السيمفوني عن الدراما.

في القرن التاسع عشر حدث تغيير شامل في ميدان الموسيقى في كل أوروبا حيث استقرت مناهج التعليم في المعاهد وكثرت قاعات الكونسير والمسارح، ومن ناحية أخرى كان البيانو قد استكمل تكوينه الميكانيكي وشكله وبلغت صناعته القمة وأصبح في أيدي المؤلفين وسيلة مهمة للتعبير بعد الأوركسترا.. كما اكتسب شعبية كبيرة بل ودخل كل بيت تقريبا.

ومن ناحية أخرى تخصصت مجلات وصحف كثيرة في النقد الموسيقي، ومنها المجلة التي كان يصدرها شومان منذ عام ١٨٣٤ في

ألمانيا، وجريدة المناقشات التي كان يصدرها برليوز في باريس عام ١٨٣٥ إلى ١٨٦٣.

كان التنافس الدائم بين الشعر والموسيقى، بين الكلمة والنغمة، مستمرا عبر تاريخ الأوبرا على الرغم من أن جميع المؤلفين الذين كتبوا الأوبرا ينادون بالتعادل بينهما ولكن درجات هذا التعادل تفاوتت.

ريتشارد فاجنر ١٨١٣ ١٨٨٣ Richard Wagner

كانت طفولته غير سعيدة بعد موت والده، ولما أتم دراساته ومنها الفلسفة بدأ يؤلف الأوبرات التي كان يكتب لها الشعر بنفسه، وربما كان ذلك هو السبب في بلوغه ذلك التكامل بين الكلمة والنغمة وابتكاره أسلوبا فريدا يعتبر نقطة تحول في الأوبرا العالمية وهو الأسلوب التأثيري الذي لا يبالي كثيرا بجمال اللحن.

تنقل كثيرا بين مدن ألمانيا ثم توجه إلى لندن وباريس، ولكنه لم يكن موفقا في تقديم أوبراته حتى ضاقت به الحال وأصبح تعيسا مدينا لفترة طويلة من حياته. كان ملك بافاريا معجبا بموسيقاه فاستدعاء وعاونه على تقديم أوبراته في ميونخ، ولكن الدسائس أبعدته عن الملك، وبعد فترة ليست قصيرة عادت العلاقات الطيبة مع الملك واستطاع فاجنر أن يقنعه بتشييد مسرح قومي لتقديم أوبراته في أحسن الظروف، وكان المكان المناسب الذي وجده هو بايرويت Bayroit وتم تشييد المسرح عام

١٨٧٦ وقد أصبح الآن مزارا يحج إليه عشاق الأوبرا وخاصة أوبرات فاجنر من جميع أنحاء لعالم.

كان فاجنر يؤمن بدور الأوركسترا المهم في التعبير عن المناخ النفسي والعاطفي المناسب للمشاهد لذلك كان يستعمل أوركسترا عدد عازفيه ١٣٥ ويستفيد من كل أقسامه بدقة محسوبة وكان لسيمفونيات بيتهوفن تأثير واضح على أسلوبه.

من أهم ابتكارات فاجنر هو ما يسمى "لياتموتيف" Lietmotif وهو عبارة عن فكرة موسيقية أو شكل لحني صغير يرمز إلى شخصية من شخصيات الرواية على أن يكون سهل التطويع بحيث يصبح معبرا عن سرور تلك الشخصية أو غضبها أو حزنها دون تغيير معالم ذلك الشكل اللحني الأصلية، ويصاحب هذا الرمز المواقف المختلفة فيتممها أو يعمقها. وقد يستعمل هذا الرمز للإشارة إلى شخصية ليست موجودة على خشبة المسرح فيذكر المشاهد بها، أي أن الرمز ينوب عن الغائب.

كان فاجنر شاعرا ومؤلفا موسيقيا وفليسوفا يعالج تناقضات النفس البشرية ويكسوها بغلاف أسطوري كما يعالج التشاؤم والتفاؤل متأثرا بفلسفة كل من شوبنهاور وشيلينج.

أحدثت الدراما الفاجنرية تأثيرا بالغا في كل أوروبا فقلده أو سار على نهجه الكثيرون من المؤلفين، ويذكر التاريخ المنافسة التي قامت بينه وبين فردي الذي كان متربعا على عرش الأوبرا.

من أهم أوبراته :

تانهاوزر	١٨٤٥
تريستان وايز ولدا	١٨٤٨
لوهنجرين	١٨٥٠
زيجفريد	١٨٥١
فالكيري	١٨٥٤
ذهب الراين	
بارسيفال	١٨٨٢

الأوبرا في روسيا :

لم يكن في روسيا في القرن السابع عشر مدارس أو معاهد موسيقية فما كان هواة هذا الفن إلا وسيلتان: إما السفر للدراسة في الخارج وخاصة إيطاليا أو تلقي الدروس الخصوصية علي يد بعض العازفين الأجانب – ومن ناحية أخري كان القياصرة من انصار الثقافة والفنون الغربية فكانت النتيجة احتلال الأوبرا الإيطالية للمسارح والسيمفونية الألمانية لقاعات الكونسير.

استمر هذا الحال حتي منتصف القرن الثامن عشر عندما بدأت الروح القومية تصحو في قلوب بعض الواعين وقام خلاف كبير بين القائلين بأن روسيا جزء من أوروبا وبين المنادين بالقومية، غير أن هذا الصراع لم

يمنع الأخوين روبنشتاين من تأسيس مدارس ومعاهد موسيقية في المدن الرئيسية، ومن بينها معهد موسكو الذي تخرج فيه تشايكوفسكي والذي سمي باسمه فيما بعد.

وبعد فترة ظهر المؤلفون القوميون مثل:

Balakirev	بالاكيريف	١٨٣٧ – ١٩١٠
Glinka	جلينكا	١٨٠٤ – ١٨٥٧

الذي يلقب بأبو الموسيقى الروسية – كتب أوبرا "ايفان سوسانين" التي قدمت عام ١٨٣٦ بعد تغيير اسمها إلى "الحياة من اجل القيصر" – وقالت الطبقات العليا عن ألحانها أنها الألحان التي يتغنى بها الحوذية في الشوارع. ثم تلتها أوبرا "روسلان ولودميلا" عام ١٨٤٢.

ثم تجمع الخمسة الكبار، وكان هدفهم التعاون معا في سبيل ابتكار فهرس من الأعمال الموسيقية بجميع أنواعها تنطق بالقومية الروسية نصا وروحا مستفيدين بإنجازات التكنيك الغربي في الشكل والصياغة.

موديست موسوركي ١٨٣٩ – ١٨٨١ Modest Mussorgsky

مؤلفاته صادقة الوطنية عميقة التعبير أهمها أوبرا "بوريس جودونوف" التي كتبها للأوركسترا ريمسكي كورساكوف وكان أحد الخمسة الكبار البارزين.

ألكساندر بورودين ١٨٣٣ ـ ١٨٨٧ Alexander Borodin

ترجع ينابيع ألحانه إلى الريف الروسي، وتتصف بالبساطة والسلاسة كما تبعث منها رائحة بخور الشرق. أهم أعماله أوبرا البرنس إيجور التي بدأ كتابتها عام ١٨٦٩ ولكنه لم يتمها فقام ريمسكي كورساكوف بعد وفاته، بإتمامها وكتابتها للأوركسترا. وزاد من اشتعال النزعة القومية إعتاق الفلاحين من الرق عام ١٦٨١ كما اتجه المؤلفون نحو الشرق يستلهمون سحر اساطيره في مؤلفات مبتكرة مثل متتالية شهر زاد الشهيرة.

ألكساندر ريمسكي كورساكوف ١٨٤٤ ـ ١٩٠٨ A.Rimsky Korsakov

استقال من البحرية القيصرية، وهو في الثانية والعشرون ليتفرغ للموسيقى – حبه الأكبر – كان أبرع الخمسة الكبار في الكتابة للأوركسترا. كتب حوالي ١٥ أوبرا أهمها سادكو، وكان يستلهم التراث الشعبي في صياغة ألحانه. اهتم اهتماما خاصا بالكورال كعنصر أساسي في الأوبرا يمثل الشعب الذي يجب أن يكون له دور في أحداث الرواية وكذلك بالنسبة للباليه حتى لا يكون مقحما لمجرد التسلية.

بيوتر تشايكوفسكي ١٨٤٠ ـ ١٨٩٣ Piotr Tchaikowsky

لم ينضم لمجموعة الخمسة الكبار، ولكنه لم يكن يقل عنهم قومية وحبا للوطن. ثلاث عبرات تعطينا وصفا لهذا العبقري: روسي في الصميم – محب للطبيعة – مؤمن بالقدر.

إلى جوار مؤلفاته من نوع السيمفونية والكونشيرتو والباليه كتب أيضا عشر أوبرات منها:

أوجين أونيجين	١٨٧٩
ملكة البسطوني	١٨٩٠

كانت القلاقل السياسية ورياح الثورة البولشفية قد هبت على روسيا منذ إعتاق الفلاحين من الرق وتفجرت للمرة الأولى عام ١٩٠٥ ثم أخمدت ثم انفجرت للمرة الثانية عام ١٩١٧ مما أدى إلى هجرة عدد كبير من الفنانين والمفكرين إلى الغرب.

إيجور سترافينسكي ١٨٨٢ ١٩٧١ Igor Stravinsky

عملاق من عمالقة الموسيقى في القرن العشرين، تنقل بين العواصم الأوروبية وأنتج معظم مؤلفاته وهو بعيد عن الوطن، عاش في سويسرا وإيطاليا وفرنسا حتى احتلت القوات النازية باريس فهاجر إلى كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية حيث أقام حتى وفاته.

درس الموسيقى في معهد بطرسبرج والتأليف على يد ريمسكي كورساكوف، وعلى الرغم من تنقله المستمر خارج وطنه فقد ظل أسلوبه روسيا وشخصيا يحتوي على تركيبات صوتية مبتكرة وجريئة ولكنها لا تفتح آفاقا جديدة أمام البحث العلمي مثل ابتكارات معاصره الألماني شونبرج. لم يتاثر إلا قليلا بما كان يحدث في عالم الموسيقى من تيارات واتجاهات

جديدة مثل نظام الاثنى عشر صوتا أو اللا مقامية، كما أنه لم يستسغ موسيقى فاجنر.

وفي باريس التقى بمواطنه العبقري في ميدان الباليه دياجيليف فاشترك معه في إنتاج أعمال لاقت نجاحا كبيرا وتفجرت عبقريتهما خارج روسيا، ثم تجمع حولهما فنانون آخرون من المهاجرين من روسيا مثل نيجينسكي وبروكوفييف. وعلى الرغم من كثرة أعماله إلا أنه لم يكتب إلا أوبرا واحدة عام ١٩٧٢: **الملك أوديب**، عالم كبير من الأنغام التي تنطق بالقومية الروسية.

الأوبرا في تشيكوسلوفاكيا:

كانت بوهيميا مملكة عاصمتها براج وكانت محاطة بالأراضي الألمانية، وكان تعليم الموسيقى فيها منتشرا حتى أصبحت تلك المملكة الصغيرة هي الموارد للعازفين في جميع أوركسترات أوروبا. سادت فيها فترة طويلة من الاضطرابات السياسية والدينية ولذلك غمرتها الثقافة واللغة الألمانية.

ولما ظهرت الحركة القومية في روسيا بلغ تيارها بوهيميا وأخذ المفكرون يطالبون بفن قومي وكان من أبرز من خطوا الخطوات الأولى في هذا الاتجاه:

بريدريك سميتانا ١٨٢٤ ـ ١٨٨٤ Brederik Smetana

ثوري من بوهيميا كان نشيطا وموهوبا عبر عن روحه القومية المتحمسة وتغنى بمجد الوطن في قصائد سيمفونية خالدة وجاءت موسيقاه أبلغ من الكلمات في التعبير عن حبه لبلاده. أهم أوبراته: العروس المبدولة

أنطونين دفورجاك ١٨٤١ ـ ١٩٠٤ Antoin Dvorjak

جاء بعد سميتانا ليكمل رسالته القومية ولكنه لم يكتب أوبرات، كان يقول: "الموسيقى غاية في حد ذاتها لا تحتاج للكلمات"

الأوبرا في فرنسا:

كانت فرنسا في منتصف القرن السادس عشر خارجة من ظروف اقتصادية صعبة ومرحلة قلاقل دينية ومآس سببتها الحروب. ولهذه الأسباب قاوم الجمهور الفرنسي ذلك الحماس للأوبرا الإيطالية الذي اكتسح كل أوروبا والذي ساعد على انتشاره الفرق المتجولة والمؤلفون الإيطاليون المهاجرون.

ويرجع الفضل في تعريف الشعب الفرنسي بروائع الأوبرا الإيطالية إلى الوزير مازاران الذي انتهز فرصة زواج الملك لويس الرابع عشر عام ١٦٦٢ ودعا بصفة رسمية أحسن الفرق الإيطالية الكبيرة لتقديم عروضها بهذه المناسبة التاريخية، ولكن الجمهور الفرنسي لم يقبل عليها.

غير أن بعض المؤلفين الفرنسيين قاموا بتأليف الأوبرات متأثرين بالأسلوب الإيطالي، ولكنها لم تضع أسسا للأوبرا الفرنسية الطابع حتى جاء أبو المدرسة الفرنسية:

جان باتيست لوللي ١٦٣٢ ١٦٨٧ Jean Batiste Lully

إيطالي المولد نزح إلى باريس، وكان متعدد المواهب يجيد العزف على الفيولينه والجيتار والغناء والرقص علاوة على دراسته للتأليف فتوصل بمواهبه إلى شغل منصب مدير الموسيقى في القصر الملكي ثم طلب التجنس بالجنسية الفرنسية وحصل عليها عام ١٦٦١ وأصبح بفضل مؤلفاته من الأوبرا والباليه التي تعبر عن المزاج الفرنسي أبا للموسيقى الفرنسية تماما مثل باخ الذي يعتبر أبا للموسيقى الألمانية، مع الفارق.

عاد إلى مبدأ الالتزام بأهمية الشعر، وكان صارما لا يسمح بالزخارف الصوتية أو إضافة أية محسنات إلى ألحانه للحد من غرور المغنين الإيطاليين.

كان إعجاب الملك لويس الرابع عشر الملقب بالملك الشمس (المشرق كالشمس) بعبقرية لوللي كبيرا لدرجة أنه منحه ألقاب النبلاء وعينه المستشار الفني للملك. وبخلاف ذلك فقد رفع من شأنه تعاونه مع موليير ذلك الشاعر الساخر والممثل البارع مما ألهمه بكتابة الباليه الساخر "الزواج بالقوة" عام ١٦٦٤، ولا غرابة فقد حظي بمركز مرموق عند الملك لا يستطيع أحد أن ينتزعه منه.

وبعد وفاته كان الأوبرا والباليه قد اكتسبا شعبية كبيرة ليس فقط في العاصمة باريس وفي المدن الفرنسية الأخرى. **من أهم أوبراته:**

ألسست	١٦٧٤
إيزيس	١٦٧٧
أداميس	١٦٨٤
أشيل	١٦٨٧

جان فيليب رامو ١٦٨٣ ١٧٧٤ Jean-Philippe Ramean

مؤلف واسع الخيال تناول كتابة الأوبرا وهو في سن الخمسين عندما أعطاه فولتير نص شمشون ودليلة ثم تتابعت أوبراته على نصوص من الأدب الفرنسي الكلاسيكي. هو مؤسس علم الهارموني الحديث، أسلوبه فريد ومبتكر وبصفة عامة كانت أوبراته تبشر بمجيء شارك جلوك في ألمانيا.

ولما قامت الثورة الفرنسية حدث تحول كبير في ميدان الأوبرا فبدلا من الموضوعات التاريخية والأسطورية انتشرت الموضوعات المستمدة من الحياة اليومية، ولما جاء نابليون فرض على الجماهير ما كان يفضله هو وهكذا حلت الاوبرا الكوميدية محل الأوبرا الدرامية، وأصبح روسيني مفضلا عن بيتهوفن، مع الفارق، كما زاد انتشار الفرق الموسيقية العسكرية، وهكذا عادت الموسيقى إلى وظيفة التسلية وليس التأمل الفلسفي.

بعد تقديم حلاق أشبيلية في باريس استقر هذا النوع من الأوبرا الكوميدية في فرنسا وسار على نهج روسيني كثيرون من المؤلفين الفرنسيين، وكان ذلك عقبة في سبيل ظهور برليوز.

جياكو مومايربير ١٧٩١ ـ ١٨٦٤ Giacomo Mayerbeer

ألماني الأصل انتقل إلى باريس عام ١٨٣٠ حيث أقام ١٢ عاما ثم عاد إلى بلده، ولكن الصلة لم تنقطع فكثير من أعماله الأوبرالية قدمت في باريس بنجاح، والجدير بالذكر أنه أعاد إلى مسارح باريس الأوبرا الدرامية بعد أن فهم أذواق الباريسيين واستحدث وسائل إخراج جديدة لتقوية التأثير الدرامي.

جاك أوفنباخ ١٨١٩ ـ ١٨٨٠ Jack Offenbach

كان من بين من لهم الفضل في إصلاح الأوبرا الكوميدية الفرنسية بعد أن فقدت روح المرح الأصلية حينما حاولت تقليد الأوبرا الكبيرة. ومن إصلاحاته إعادة الطبيعة المرحة للأوبرا واختصار مدتها وزيادة أحداثها نشاطا كما ألغى التصنع العاطفي. كانت ألحانه عذبة توافق النص الشعري، ومن أهم أعماله "قصر أوفنباخ".

شارل جونو 1818 – 1893 Charle Gounaud

ألف الكثير من الأوبرات التي لم تصادف النجاح حتى كتب "فاوست" عام ١٨٥٩ فنجحت وحازت على شعبية كبيرة ثم كتب "روميو

وجولييت" من مسرحيات شكسبير وبعدها "الطيب رغم أنفه" من مسرحيات موليير. موسيقاه شاعرية وكتابته للأوركسترا تثير الإعجاب.

هكتور برليوز ١٧٠٣ ـ ١٨٦٩ Hector Berlioz

قمة الرومانتيكية في الموسيقى الفرنسية، أحدثت مؤلفاته السيمفونية دويا كالبركان في محيط هادئ، أما أعماله الأوبرالية لم تلاق النجاح.

جورج بيزيه ١٨٣٨ ـ ١٨٧٥ Georges Bizet

لم تعرف قيمته إلا في أربع السنوات الأخيرة من عمره. استطاع أن يتخلص من تأثير معاصريه من المؤلفين وتفتحت آذانه على الألحان الريفية والتراث الإسباني.

كتب الموسيقى المصاحبة المسرحية "فتاة الأرل" فلاقت نجاحا فوريا وكتب سيمفونية واحدة متأثرا بأسلوب موتسارت، أما أوبرا كارمن فقد استغرقت كتابتها سنتين ١٨٧٣/ ١٨٧٤ ثم قدمت عام ١٨٧٥، آخر سنة في حياته، وهي من أعظم الأوبرات الدرامية وأكثرها انتشارا عالميا، كان سقوطها في العرض الأول سببا في وفاته ولا يدل هذا السقوط إلا على خطأ آراء النقاد وقلة وعي الجمهور.

كاميل سان صانس ١٨٣٥ ـ ١٩٢١ Camille Saint-Saens

من أهم أقطاب الرومانتيكية في فرنسا، كان كثير الأسفار فقد زار الجزائر ومصر واستخدم بعض ألحان الصعيد الشعبية في كونشيرتو البيانو رقم ٥. استمد مواضيع أوبراته من الأدب الكلاسيكي ومن قصص الإنجيل وأهمها "شمشون ودليلة". موسيقاه رشيقة وواضحة فيها ثراء هارموني وألوان أوركسترالية مبهرة بسبب إحساسه العميق بألوان آلات الأوركسترا ووظائفها.

جول ماسنيه ١٨٤٢ ـ ١٩١٢ Jules Massenet

تخصص في كتابة الأوبرا الكوميدية وأهم أعماله أوبرا "دون كيشوت"، كان له مفهوم خاص لشخصيات رواياته عبر عنها بأسلوب مبتكر وصنعه متقنة.

كلود دي بوسي ١٨٦٢ ـ ١٩١٨ Claude De-Bussy

من أهم مؤلفي القرن العشرين لما استحدثه من نظام هارموني فتح أمام الباحثين والمؤلفين آفاق عالم صوتي جديد. كتب أوبرا "بلياس وملیزاند" التي قدمت في باريس عام ١٩٠٢ بعد أن استغرق إتمامها عشر سنوات.

موريس رافيل ١٨٧٥ ١٩٣٧ Maurice Ravel

من أبرع من كتبوا للأوركسترا بعد ريمسكي كورساكوف. وعلى الرغم من نجاح أعماله السيمفونية فإنه لم يكتب إلا أوبرا كوميدية واحدة من فصل واحد "الساعة الإسبانية".

الأوبرا في إنجلترا:

كان النصف الأول من القرن السابع عشر عصر الأقنعة، وهي عبارة عن تمثيليات بسيطة يشترك في أدائها أحيانا الملك والملكة والأمراء مقنعين، وكان يقابلها في البلاط الفرنسي رقص الباليه. يرجع تاريخ الأقنعة إلى العصور الوسطى، ثم عاد استعمالها في القرن السادس عشر في المسرح الغنائي لأن ارتداء الأقنعة كان يكسب العرض الأسطوري أو الفكاهي نوعا من الغرابة.

هنري بورسيل ١٦٥٨ ١٧٠٨ Henry Purcel

أهم عبقري في تاريخ الموسيقى البريطانية، كتب في جميع أنواع القوالب الموسيقية ومنها الأوبرا ويقال أنه كان متأثرا بأسلوب مونتي فردي الإيطالي ولوللي الفرنسي إلا أنه احتفظ بشخصيته الإنجليزية.

يقارن أحيانا بورسيل بموتسارت فكلاهما كان عبقريا وكلاهما توفي في سن ٢٦ سنة بعد أن كتب أكثر من ٥٠٠ عملا. وفي عصره كان الجمهور

الإنجليزي يتعجب ويتساءل عن السبب الذي يجعل المواطن الإنجليزي يجلس عدة ساعات ليستمع إلى أوبرا كاملة تمثل أمامه بلغة لا يفهمها ويستمتع بفن غريب عن حضارته تماما.

فردريك هاندل ١٦٨٥ ١٧٥٩ Frederik Haendel

موطنه الأصلي ألمانيا، وصل إلى إنجلترا عام ١٧١٩ أي بعد وفاة بورسيل بسنتين وجلب معه تقاليد الأوبرا الإيطالية ثم تجنس بالجنسية الإنجليزية وسرعان ما تطبع بالطابع الإنجليزي ولعب دورا كبيرا في تاريخ الموسيقى في إنجلترا.

كتب أوبرا "الشحاذين" وناضل طويلا لكي تخرج العروض الأوبرالية من قصور الأمراء والنبلاء، ولما شاخ فقد بصره وعاش السنوات السبع الأخيرة من عمره في عزلة تامة ولما توفي دفن في مقابر الفقراء.

الأوبرا في القرن العشرين:

أتى بعد العباقرة الذين سبق ذكرهم مؤلفون لم يهتموا كثيرا بالأوبرا وشغلتهم النظريات الجديدة في علم الهارمونية التي ابتكرها دي بوسي وشونبرج مثل نظام الاثنى عشر تونا واللا مقامية وكلها نابعة من الابتكارات الفاجنرية وركزوا تطبيقها علي القوالب الموسيقية المتنوعة وهي ما يوازي اتجاه اللا معقول في الأدب وتزعم هذه الحركة مؤلفون من ألمانيا مثل: شونبرج – هوجوولف – جوستاف ماهلر – ريتشارد شتراوس

أما في إيطاليا فقد تذكر المؤلفون أمجادهم السالفة وفطنوا إلى أن الأوبرا الإيطالية كانت تسيطر على كل أوروبا لمدة ثلاثة قرون فأخذوا يقدمون الماضي في ثوب الحاضر.

ولقد ساعد على انتشار تلك الاتجاهات الجديدة "اللا معقولية" الحروب العالمية التي هدمت كل المبادئ والقيم، ومن ناحية أخرى يقول العازفون والنقاد الدارسون أن بيتهوفن وفاجنر كانا قد بلغا بمؤلفاتهما آخر حدود التجديد والتقدم في الموسيقى، وكان من المستحيل تقريبا إضافة أبعاد أخرى إلا إذا تغيرت النظريات وتبدلت القواعد، وهذا ما فعله هؤلاء المجددون.

وأخيرا أعود إلى عرض أوبرا "عايدة" في الأقصر والجيزة لكي أبين أنه بخلاف ما حققته هذه العروض من رواج سياحي فقد أعطت لغير المعتادين على الغناء الأوبرالي فرصة الاستماع إلى نوع من الغناء المسرحي البعيد تماما عن التطريب والميوعة، وهما السمة الأساسية في الغناء العربي، وغني عن القول أن تأثير الغناء وسائر الفنون في الشخصية والسلوك تأثير بالغ.

الباليه:

لا يوجد شعب لم يعرف الرقص أو مارسه، وعند الشعوب البدائية كان الرقص على إيقاعات الطبول يرتبط بالمناسبات الاجتماعية والعبادة والسحر والحرب، وعلى الرغم من خشونة الحركة وعدم انتظامها فقد نجد في هذا الرقص البدائي نوعا من التشكيلات.

وفي الشرق تتحرك في الرقص الذراعان واليدان والأصابع والرأس والوسط أما حركة الأرجل فقليلة الأهمية على خلاف ما يحدث في الغرب فالخطوات فيها لها المكان الأول سواء كانت رقصات فردية أو ثنائية أو مجموعات من الرجال وأخرى من النساء تمسك بدفوف أو لا تمسك بشيء.

كلمة "باليه" من أصل لاتيني ومعناها حفل راقص، نشأ هذا الفن في بلاط الملك لويس الرابع عشر في فرنسا ومنه انتشر في قصور ملوك وأمراء البلاد الأخرى، ولكن فن الباليه كما نعرفه الآن نما في أحضان الأوبرا كفاصل ترفيهي يخفف من حدة الدراما وتكتب لرقصاته الموسيقى السيمفونية الرفيعة وأصبح مؤلفو الأوبرا يدخلون الباليه في أعمالهم عندما تقتضي المناسبة للتخفيف من حدة التوتر الدرامي عند المشاهدين ويطلقون عليه اسم سيمفونية للرقص تأكيدا للتوافق بين تصميم الرقصات والموسيقى. ثم تأسست له المدارس ووضعت له القواعد والمناهج التي توارثت على مر الأجيال، كما وضعت له وسيلة لتدوين الخطوات

والحركات تسمى "لابانوتيشن" (Labanotation) وزاد الاهتمام بهذا الفن تدريجيا حتى انفصل عن الأوبرا وأصبح له كيان مستقل وكتبت له أعمال موسيقية وموضوعات يتم التعبير عنها بالرقص فقط.

والباليه ليس فقط رقصا تعبيريا فحسب بل هو فن الرشاقة في تحريك جميع أعضاء الجسد للتعبير عن موضوعات ومشاعر. ولقد سبق القول أن الرقص انتشر عند طبقة الأمراء والنبلاء منذ القرن الخامس عشر وأصبح التسلية المفضلة عندهم، ومن بداية القرن السابع عشر اتخذ الرقص أشكالا أكثر جمالا ونضوجا من حيث موضوعاته فأصبح تعبيرا بالحركة والموسيقى عن الأساطير بما يلائمها من مناظر وملابس، ومن ناحية أخرى تزايد دور الموسيقى المصاحبة للرقص في تصوير الأحداث وجلسات السحر ظهور العفاريت وهي من العناصر المهمة في الأساطير.

ويشترك مع الرقص في تنفيذ تلك الأعمال فن التمثيل والتمثيل الصامت (Pantomime) للتعبير برشاقة عن التحية أو السجود أو المواقف الكوميدية والدرامية أو الحركات التي تدل على مهنة كالصيد أو الحياكة أو أي عمل يدوي وهذا ليس على سبيل الحصر.

ومع تطور هذا الفن نشأ تخصص في غاية الأهمية وهو تصميم الحركات والخطوات وفقا للموضوعات وللموسيقى وأصبح هذا التصميم فنا لمعت فيه عبقريات كثيرة ومازالت أسماؤهم وابتكاراتهم معالم راسخة في فن الباليه ودراسته.

وقد يكون أول هؤلاء العباقرة جان باتيست لوللي الذي كان يعمل في بلاط الملك لويس الرابع عشر، والذي صمم خطوات وحركات الكثير من الرقصات حتى أصبحت أسس الباليه الكلاسيكي. أتى من بعده الكثير من مصممي الباليه نذكر منهم "بتي با" الذي صمم باليهات تشايكوفسكي الشهيرة ثم دياجيليف ونيجينسكي وبالنشين وليفار وخلافهم. وفي أمريكا لمع اسم أزيدورا دانكان التي جددت كثيرا في أساليب الرقص وطوعته لمختلف أنواع الموسيقى.

الفهرس

إهداء ٥
استهلال ٧
مدخل للقراءة ٩
مقدمة المؤلف ١٧

الباب الأول : تكامل الفنون في الأوبرا

تعريف الأوبرا: ٢٤
ما هو الفن؟ ٢٦
كيف يتم إعداد وتقديم الأوبرا: ٣٢

الباب الثاني: الشعر والموسيقى في الأوبرا

الشاعر والأوبرا: ٤٠
الكلمة والنغمة – الشعر واللحن: ٤٣
ترجمة نصوص الأوبرات العالمية: ٤٧
دلالات التعبير الموسيقي: ٤٩
وظيفة الموسيقى في الأوبرا ٦١

الأفكار: ٧١

الباب الثالث: الأوبرا في مجال التنفيذ

قائد الأوركسترا أو المايسترو: ٧٥
المخرج: ٧٩
فنان المناظر المسرحية: ٨٢
الجمهور: ٨٣
المسرح: ٩٠
النقد: ٩٢

الباب الرابع: الأوبرا في مصر

الحاجة لفن الاوبرا: ٩٦
كلمة الأديب الراحل توفيق الحكيم عن الغناء المسرحي ١٠٠
الأوبرا في مصر: ١٠٢

الباب الخامس : فن الأوبرا

نبذة عن نشأة الأوبرا: ١٠٥
الغناء الأوبرالي والأصوات: ١٠٧

موضوعات الأوبرا: ١١٢
أنواع الأوبرا: ١١٥
افتتاحية الأوبرا: ١١٨

الباب السادس: الأوبرا في العالم

من التراجيديا اليونانية إلى الأوبرا المعاصرة: ١٢٢
الأوبرا في ايطاليا: ١٢٥
الأوبرا في ألمانيا: ١٣٦
الأوبرا في روسيا: ١٤٤
الأوبرا في تشيكوسلوفاكيا: ١٤٨
الأوبرا في فرنسا: ١٤٩
الأوبرا في إنجلترا: ١٥٥
البالية: ١٥٨