المعهد العالي للمسرح والموسيقى بالرقاد

فضاء الفنون

الثمن: 3 دت
ردمد: 98-95-37-17

عدد 01

فضاء الفنون

مجلة تصدر مرتين سنويا عن المعهد العالي للموسيقى والمسرح بالكاف

بالتعاون مع دار سحـــر للنـــشـــر

تأشيرة عدد 2926 بتاريخ 10 سبتمبر2009

العدد 1 فيفري 2010

مدير التحرير: د.محمد عبازه رئيس التحرير: أمير بوزعية

هيئة التحرير

محمد زين العابدين
بوبكر خلوج
رشيدة الجعايبي
محمد مسعود ادريس
منى الطياشي
محمد الفرحاني

في هذا العـدد

✦الإفتتاحيـــــة: د/ مصطفى النصراوي 3

✦كلمة العدد: د/ محمّد عبازه 5

✦ العرس التقليدي: برنامج موسيقي وعرض فرجوي:
سميحة أحمدي بريك 8

✦ العروض الإحتفالية المنظمة أو ظاهرة التقمص والتجسيد:
نــوفــل العزارة 13

✦في موسيقيّة الجسد أو في التقاطع بين الموسيقى والرسم و المسرح:
عمــر علوي 26

✦هل الفعل المسرحي حاضريّة أو حضوريّة؟:
محمّد الهادي الفرحاتي 39

✦المسرح الغنائي في العالم العربي من خلال تجربة سيّد درويش الرّائدة:
سفيان الفـــقي/فراس الطرابلسي 64

✦الموسيقى في العرض المسرحي... ماذا... ولماذا؟:
مــقداد مسلم 85

✦مميزات الخطاب الموسيقي في أعمال محمّد الماغوط/دريد لحّام المسرحيّة:
مسرحيّة «غربة» نموذجا: محمّد المصمودي 95

✦مسرحة الصوت بين الجسدانية والمغناة:
سامي النصري 101

✦ المسرح الموسيقي في القرن العشرين :(Musical)
حسين الحاج يوسف 108

المسرح الغنائي في العالم العربي
من خلال تجربة سيّد درويش الرّائدة

سفيان الفـــــقي[48]

فراس الطرابلسي[49]

يقدّم هذا المقال صورة عن تاريخ المسرح الغنائي العربي وما شهده من تحوّلات، وذلك من خلال أبرز وجوهه في بدايات القرن العشرين وهو الموسيقي "سيّد درويش". ولكن الدارس لتاريخ المسرح الغنائي العربي وظروف نشأته، يجد نفسه أمام حقيقتين تعرّض إليهما الباحثون في هذا المجال، ولا مفرّ من الرجوع إليهما ووضعهما ضمن اعتباراتنا، ذلك أنّه، حتّى وإن تضمّن الموروث الأدبي الفنّي العربي مفهوم النواة الأولى للمسرح الغنائي من خلال الممارسة المُسمّاة "خيال الظل" التي سنأتي على توضيحها بعد قليل، فإنّه: "لم يؤدّ تطوّر عضويّ في بنية هذا الفنّ إلى ولادة المسرح"[50] عموما أو المسرح الغنائي بصفة أخصّ. كما أنّه لا سبيل لتجاوز النقلة النوعيّة الكبرى التي شهدها المسرح الغنائي في أوروبا منذ مطلع عصر النهضة. ممّا يحتّم علينا تحويل مسار التّأريخ للمسرح الغنائي العربي إنطلاقا من هذه النقلة، والبحث عن مكان للمسرح الغنائي العربي وسط هذه التطوّرات. و قد انطلقت هذه النقلة منذ نشأة فنّ الأوبرا...

اربولأا ةأشن (نشأة الأوبرا)

لقد كانت نشأة الأوبرا في أوروبا العصور الوسطى وليدة تيّارات فكريّة مختلفة تمازجت مع رؤى فنيّة وجماليّة ما فتئت تتطوّر وتتغيّر طيلة الفترة الثانية من القرون الوسطى (وخاصّة فترة ما بين القرن 13و15).

---

(48) أستاذ مساعد بالجامعة التّونسيّة و باحث في مجال الموزيكولوجيا.

(49) باحث في مجال الموزيكولوجيا.

(50) جازي، حسين سليم، خيال الظلّ وأصل المسرح العربي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، 1994، ص13.

ولقد تميّزت هذه الفترة بتطلّع المجتمعات الأوروبية إلى التحرّر من هيمنة الكنيسة وتعطّش الناس للمعرفة وللعلوم عامّة. كما شهدت تلك الفترة تراجع النظام الإقطاعي وظهور طبقة من الأثرياء هي "البرجوازيّة"، شجعت أهل العلم والفنّ.

ومن هذا المنطلق عرف ميدان الموسيقى تطوّرات كبرى على مستويين اثنين: النظري والتطبيقي. فتطوّرت الموسيقى الغربية باستغلالها لتقنيّات التّدوين أوالترقيم. وأصبحت المؤلّفات الموسيقيّة على غاية من الثراء والتعقيد بفضل تعدّد الخطوط اللحنيّة أو ما يُسمّى بـ"البوليفونيا"، و قد تجلّى ذلك في قوالب موسيقية عديدة أبدع مؤلّفوا عصر النّهضة في صياغة الألحان فيها، مثل السوناتة والكنسرتو والسيمفونية والأوبرا. وهي قوالب تعتمد على تركيبة أركسترالية ضخمة مدعومة بالمجموعات الصوتيّة الكبيرة (Chœurs).

وفي هذا الإطار، برزت إيطاليا كمركز ثقافي مشعّ تنامت فيه وتطوّرت معظم الفنون وخاصّة الموسيقية منها. وما نشأة الأوبرا إلا نتاج لأعمال مجموعة من الموسيقيين بمدينة فلورنسا حاولوا النّهل من التراث المسرحي الإغريقي القديم المعروف باحتوائه على الموسيقى المصاحبة. وتُعدّ أوبرا «Dafne» لصاحبها Jacopo Peri أبرز الأعمال الإيطالية وأكثرها تفرّدا في القرن السادس عشر ميلادي، إذ من خلالها تركّزت أسس الأوبرا في شكلها الأصلي. وقد عُرضت لأوّل مرّة سنة 1597. ثمّ شيئا فشيئا، تطوّر فنّ الأوبرا (و هو فنّ مركّب يضمّ بذاته فنون عديدة كالشّعر، المسرح، الموسيقى، الرّقص، إلخ) بنسق سريع في "عصر الباروك". وقد برز في هذه المرحلة Monteverdi الذي سلب النص الشعري هيمنته أو مرتبته العليا، ليجعل من المادّة الموسيقية صاحبة المكانة المحوريّة في العمل الأوبرالي. و لقد شهر هذا الأخير بإبداعه اللامحدود في تأليف الموسيقى للأوبرا، وأوّل أعماله كانت أوبرا «Orfeo» التي تعتبر مرجعا إلى يومنا هذا.

إلى جانب إيطاليا، برزت كذلك فرنسا كمركز ثقافي ثاني و التي سرعان ما حملت المشعل الأدبي في مرحلة لاحقة، حيث عرفت الأوبرا في القرن السابع عشر تطوّرا موازيا لما هو في إيطاليا من خلال أعمال Lully. كما امتدّ تأثير الإبداع الأوبراتي إلى مناطق أخرى من أوروبا وخاصّة ألمانيا من المؤلّف Shutz، وبدرجة أقلّ بأنقلترا واسبانيا حيث تأثّرت الأوبرا بالأنماط والألوان الموسيقية المحليّة والقوالب السائدة مثل "الباليه" (Ballet).

يبرطا ملاطا يف يناغلا حرسملا (المسرح الغنائي في العالم العربي)

تضاربت الأقوال في ما يخصّ المسرح في الثقافة العربية و خاصّة حول نشأته. فمن الباحثين

من يرجّح أن تكون هذه الممارسة ذات أصول فرعونيّة[51] ممّا يجعلها أقدم وأعرق ممّا قدّمه الإغريق. إذ أنّ بعض الرسوم الفرعونيّة تشير إلى أنّ رجال الدين الفراعنة كانوا يقدمون مسرحيّات ذات طابع ديني وذلك أثناء الطقوس الجنائزيّة والأعياد التي تقام تكريما للآلهة. كما تضمّنت بعض الرّسوم والآثار ممّا تبقّى من الحضارة الفرعونيّة، مشاهد تمثيليّة أستُعملت فيها آلات موسيقية مختلفة. غير أن زمرة الباحثين من العرب و الأوروبيين قد أجمعوا-حتى وإن لم ينكر بعضهم وجود مسرح مصري قديم- على أن المسرح في مختلف أشكاله لا مجال للحديث عنه خارج نطاق الحضارة اليونانية، مهده الأول من حيث هو إنتاج فنّي متطوّر أبرز عدّة أسماء وأعمال. ويكفي هنا أن نقف عند بعض هذه الأسماء التي حفظها التاريخ كما حفظتها ذاكرة المسرح العالمي:

* «"إسخيلوس" ويعرف بأنه أبو المأساة.
* "سوفوكليس الذي تربع على عرش المأساة بعد "إسخيلوس".
* "يوربيديس" وهو الشاعر الثالث في كتاب التراجيديا اليونانية.
* "أريستفانيس" وقد انفرد بكتابة الملهاة»[52].

من جهة أخرى، إنّنا إذا بحثنا في معالم الحضارة العربية الإسلاميّة عمّا إذ وُجد فيها أثر مُعيّن لممارسة مسرحيّة غنائيّة، يتّضح لنا أنّ ظاهرة "خيال الظلّ" هي من أولى الممارسات الفنيّة التي عرفتها هذه الحضارة وتجمع بين التمثيل والموسيقى. "وأقدم إشارة إلى هذه الحقيقة نجدها في كتاب (الديارات) للشابشتي، حين يذكر الكاتب أنّ الشاعر دعبل هدّد إبنًا لأحد طبّاخي المأمون بأنّه سيهجوه. فردّ الإبن بدوره قائلا:

«والله إن فعلت لأخرجنّ أمّك في الخيال» أي أنّه انذره بأنّه سيوحي لأحد فناني المخايلة بإظهار صورة أمّ دعبل بين الصور الأخرى التي يلعب بها أمام متفرّجيه. يظهرها بمنظر يدعو للسخرية طبعا"[53].

يبدو إذا أنّ مفهوم المسرحيّة الغنائيّة تبلور في بعض عناصره-ولو بشكل أوّلي بسيط- في "خيال الظلّ" لمّا كان لاعب الظلّ يحرّك العرائس حسب ما يقتضيه الموقف: فهو تارة يتكلم وينفعل وأخرى

---

(51) أنظر: * زعفران، حنان، "المسرح الغنائي عند قدماء المصريين"، المجلة الموسيقية، مصر، مايو 1977، العدد41.
*عبد الحميد توفيق، زكي، المسرح الغنائي في 7آلاف سنة، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.
* العنتري، فرح، "تطوّر المسرح الغنائي المصري"، مجلة الفنون، القاهرة، مارس1984، العدد19.

(52) يحيى الحاج إبراهيم، المسرح الإغريقي نشأته وتطوراته، مجلة كواليس، الشارقة، أفريل 1999، العدد1، ص36.

(53) الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 248، طبعة ثانية، أغسطس 1999، ص29.

يفرح ويغني، وكلّ ذلك صحبة "الموسيقى التي كانت عنصرا رئيسيّا" على حدّ قول الباحث محمود كامل[54].

ولم تختلف مواضيع هذا الصنف من التعبير المسرحي عمّا نجده اليوم، إذ أنّ "الخيال" كان يتعرّض لمجالات عدّة كالنقد والهجاء والمدح أو التغني بالحبيب أو الإثارة والضحك والمرح. ومن أهمّ مؤلفي التمثيليات في العصر العباسي، نذكر ابن دانيال الموصلي(القرن الثالث عشر ميلادي) الذي» أخذ ما تكوّن في حضن المقامة من دراما-أيّا كان شكلها- وجعل منها مسرحا حقيقيّا له نظريّة واضحة وممارسة أوضح. ففي باب النظريّة يصف بن دانيال عمله في بابة: (طيف الخيال) بقوله:

«خيالنا هذا لأهل الرُّتب والفضل والبذل لأهل الأدب

حوى فنون الجدّ والهزل في أحسن سمط واتى بالعجب»[55]

غير أنّه رغم قدم هذه الممارسة في العالم العربي، تمّ الإجماع على أنّها لم تحظ بالعناية والإهتمام الكافيين لضمان تواصلها وبقائها فنّا قائما بذاته قابلا للتطوّر والتكيّف مع الواقع الثقافي والفكري. فمنذ نشأته حتّى اندثاره بقي "خيال الظلّ" يُمارَسُ في إطار شعبي عام حتّى فقد وظيفته الأدبية والفكريّة رغم كونه كان يشكّل جزءا من النسيج الإجتماعي للحياة المدنيّة. وأدّى ذلك إلى رفض هذه الممارسة من طرف الولاّة والحكام في المشرق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لما تضمّنته العروض التمثيليّة في المقاهي من مشاهد مخجلة وألفاظ غير لائقة في مستوى النصّ.

في الحقيقة، إذا سلّمنا بالرّأي القائل بأهمّيّة "خيال الظلّ" كأكثر أشكال الفرجة قربا من الممارسة المسرحيّة في الموروث الفنّي العربي، فإنّنا لا يجب أن ننكر أنّ هذه الممارسة تعرّضت إلى انقطاع في مسارها الحيوي نتيجة تراجع المستوى الأدبي للنصوص المقدّمة خاصّة منذ أواخر القرن الثامن عشر، بحيث لم يقع تجديد "الخيال" بأعمال يمكن لها أن تثري المكتبة العربية وتجعل منه مدرسة في التكوين المسرحي. بل وقع العمل على الإساءة لهذا الميدان بمحاولات غلبت عليها السّطحيّة، دعا جلّ الباحثين، ويدعونا نحن من خلال هذه الدراسة، إلى التسليم بأنّ بدايات المسرح والمسرح الغنائي في العالم العربي إنّما كانت مع دخول الأوروبيين إلى المجال الجغرافي العربي وما نتج عنه من تلاقح ثقافي نتيجة صدمة الحداثة.

وهذا ما يفسّر- واقع الأمر- عدم اعتماد "خيال الظلّ" كمكوّن للتراث العربي في الممارسة المسرحيّة الحديثة، إذ أنّ أوّل عمل مسرحي حديث في أواسط القرن التاسع عشر -وقد كان لـ"مارون

---

(54) أنظر كتابه: المسرح الغنائي العربي، القاهرة، سلسلة كتابك، دار المعارف، 1988، العدد69.

(55) الراعـــي، علي، المصدر نفسه، ص41.

النقاش" في مسرحيّة عُرضت سنة 1847- هو بعنوان "البخيل". و من هنا يبدو واضحا تأثير الأعمال المسرحيّة الأوروبية وعمقها، ممّا دفعت بالنقاش دفعا إلى اقتباس أحد أهمّ أعمال المدوّنة الأدبية الأوروبية وهو معروف بـ:L'avare لصاحبه Molière. وإذا ما سلّمنا بأنّ هذا العمل يُعدّ نقطة ميلاد أو إحياء للمسرح العربي، فعلينا أن نقرّ كذلك بأنّه كبداية لا يتعدّى محاولة "محاكاة لظواهر فنيّة رآها المثقفون العرب في بلاد أوروبا فاستوردوها استيرادا إلى بلادهم"[56].

ولقد تواصل التأثّر بالموروث المسرحي الأوروبي أو الإقتباس منه ومن أهمّ عناوينه وكتّابه، إلى حدود العشريّات الأولى من القرن العشرين، ويتجلّى ذلك في أعمال "توفيق الحكيم" وخاصّة مسرحيّته "المرأة الجديدة" التي عُرضت لأوّل مرّة سنة 1923.

ولكنّ بدايات التأثّر بهذا الموروث الغربي تعود في الحقيقة إلى ما قبل هذه الفترة، فلمّا كان القائد الفرنسي الشهير "نابليون بونابرت" في حملته على مصر (1798) يتفانى في الأمر بتقديم عروض مسرحيّة للترفيه عن جنوده، كانت عقول بعض الموسيقيين المصريين في الآن ذاتها تتبصّر وتنقد واقعها. فكان أن ولدت من العقول النيّرة أفكارًا حاولت النسج على منوال ما أتى به الفرنسيّون في المسرح الغنائي وإخضاعه للواقع المصري والعربي. ويعود الفضل أو الدّور الرئيسي في إرساء معالم المسرح الغنائي العربي للشيخ "أحمد أبو خليل القباني" (1842-1903) الذي غادر بلاد الشام ليستقرّ بمصر منذ سنة 1884، وهناك عمل على التّأليف المسرحي فتميّزت أعماله باستقاء مواضيعها من قصص التاريخ العربي الإسلامي وقصص "ألف ليلة وليلة". كما نجد فيها عنصر الرّقص كأحد أهمّ مكوّناتها. هذا وتشتمل أيضا على أغاني كان يتناوب في إلقائها بين فصول العرض عديد الفنانين من قبيل "عبده حامولي" والمطربة "ألمظ".

ومنذ ذلك الحين - أي منذ قدوم القباني إلى مصر-، بدأت ظاهرة المسرح الغنائي تنحت لنفسها مكانة هامّة بين الموسيقيين، فتنامى تأسيس الفرق المسرحيّة، فيُقال هذه فرقة "القباني" وتلك فرقة "اسكندر فرح" والأخرى "فرقة سلامة حجازي" أو "جورج أبيض"، ممّا خلق جوّا مميّزا للتنافس وبالتالي للخلق والإبداع.

بعد الخطوة الهامّة التي ركّزها أبو خليل القباني" في المسرح الغنائي، تزعّم "سلامة حجازي (1852-1917)"[57] في مصر. وقد نعى هذا الرّجل على الأدباء منذ البداية، عدم اكتراثهم بهذا النمط من التعبير الفني والذي من خلاله يمكن أن تُبَثّ الدروس الاجتماعية والمبادئ الأخلاقية في ثوب مصري قومي عربي بعيدا عن الابتذال الذي أرسته السياسة الإحتلالية البريطانيّة. وكان للفنان سلامة

(56) الرّاعـــي، عـــلي، المصدر نفسه، ص65

(57) لمزيد المعلومات عن هذا الفنان أنظر:

فتح الله، ايزيس، سلامة حجازي، القاهرة، دار الشروق، مدير مشروع: ياسمين عبد النور، الطبعة الأولى، 2002

حجازي ميزة مؤثّرة ألا وهي صوته الجميل إضافة إلى إتقانه التام لأداء الأدوار الموسيقية والإرتجالات، ممّا جعل العديد من سكّان القاهرة من مختلف شرائح المجتمع يقبلون على أعماله المسرحيّة الغنائيّة ويتذوّقون هذا النوع المركّب من التعابير الفنيّة.

غير أنّه ومع استفحال الإستعمار البريطاني، أصاب المجتمع المصري ما أصابه من مشاعر النفور والنقمة تجاه السياسة الجائرة التي تراكمت مساوئ أعمالها، فأجبرت فئة من المثقفين المستنيرين بروح النضال والمقاومة على الوقوف أمام ذلك طوقا إلى الحرّيّة واستعادة السيادة. وقد كانت المقاومة بأساليب حضاريّة اعتمدت على الفنّ والأدب. وأبرز هذه الفنون هو المسرح الغنائي المُتجلّي في قالب "الأوبريت" الذي يحتوي على وسائل تعبيرية عدّة يمكن المزج بينها واستغلال آليّات التعبير والتصوير فيها إل أبعد الحدود. غير أنّ هذه الممارسة الفنيّة تعرّضت لمحاولات تحنيط وتنميط وتهميش من قبل سياسة المستعمر جعلتها لا تقوم بوظيفتها الأساسية كفنّ مؤثّر في المجموعة الوطنية. وظلّ الأمر كذلك حتّى وهب الله لفنّ المسرح الغنائي العربي أناسا سهروا على إيصال غاياته إلى حيث يجب أن تكون وبالطريقة المُثلى. أولى هذه الشخصيّات هي "كامل الخُلعي" (1880-1938) الذي كانت إضافته في ميدان المسرح الغنائي تتمثّل في إدخال تقنيات الكتابة الهرمونيّة و الأركسترالية في موسيقى الأوبريت، وذلك بحكم اطّلاعه على أسسها في فترة تواجده بأوروبا.

أمّا أبرز شخصيّة على الإطلاق، فهي التي اخترناها محورا لهذا البحث، أي "سيد درويش" (1892-1923) وهو الذي -على خلاف "كامل الخلعي"- اهتمّ بالإبداع في مستوى إلباس الأزجال ثوبا موسيقيا على غاية من الجمال والإتقان. وهو ما نودّ أن نبرزه في ما تبقى من البحث من خلال أحد أهمّ أعماله في المسرح الغنائي: أوبريت العَشَرَة الطيّبة.

سيّد درويش وتجربة المسرح الغنائي العربي: أوبريت العَشَرَة الطيّبة نموذجا

* حياة سيد درويش الموسيقية

لقد اهتمّت عديد الكتب والمؤلفات على اختلاف مصادرها وأنواعها (كتب ومقالات) بحياة سيّد درويش، ولن نضيف في هذا الإطار أمرا جديدا، ولكنّنا سوف نقف عند بعض المحطات الهامّة من حياته:

* نشأ صاحبنا على أسس دينيّة وكان مُجيدا في حفظ القرآن و تجويده.

* تعرّف إليه صدفة "الأخوان عطا الله" في فترة كان يعمل فيها عاملا يوميّا، فضمّوه إلى فرقتهم المسرحيّة وكانت تلك هي الفرصة الأولى لصقل مواهبه بحيث سافر معهم إلى بلاد الشام كمطرب سنة 1913. وبالتالي يمكن اعتبار المسرح أوّل مدرسة احتضنت سيد درويش ليمارس فيها تجربته الفنيّة.

* بعد تجربة في غناء الأدوار والموشحات بين فصول المسرحيّات، خاض سيد درويش تجربة التلحين والتمثيل.

* أسّس فرقة مسرحيّة خاصّة به، وألف لها عدّة مسرحيّات غنائيّة وكان له فيها دور البطولة، وهي: أوبريت شهرزاد- أوبريت البيروكة - أوبريت العَشَرَة الطيّبة التي عُرضت أوّلا في فرقة نجيب الرّيحاني سنة 1920.

من جهة أخرى يمكن القول أنّ من أكثر الأحداث تأثيرا في توجّهات سيد درويش الموسيقية هي مشاهدته لأوبرا "عايدة" لصاحبها الموسيقي الإيطالي الشهير Verdi. إذ كان لها عميق التّأثير على نفسيّته وتفكيره، حيث قال لأحد أصدقائه بعد حضور العرض (وهو مصطفى صادق الرافعي): "أطربتني موسيقى هذا الإيطالي (...) ثمّ أردف بعد قليل: يجب أن أكتب موسيقى تطرب الإيطالي والصيني والفرنسي والألماني كما أطربتني أنا المصري موسيقى هذا الإيطالي"[58].

ولقد اعتمد سيّد درويش لتحقيق غاياته الفنيّة، على فكر وإبداع من عاصروه من أدباء وشعرا مثل "بيرم التونسي"، و"محمد تيمور" و"بديع خيري"، وكذلك على فرق موسيقيّة تضمّ العديد من العازفين ومن الآلات الموسيقية. مُديرا بذلك ظهره للتخت التقليدي المُتكوّن من أربعة أو خمسة آلات غير كافية لاستكمال ملامح الأوبريت في مفهومها المتطوّر كما شاهدها سيد درويش في العرض الإيطالي الثريّ بآلات مختلفة الأجراس تؤدّى بها وظائف مختلفة على المستوى الدرامي وبالتالي التبليغ. وتجدر الإشارة إلى أنّ سيّد درويش قد تمكّن من بلوغ نسبة كبيرة من العمق الفنّي توصّل إليها من خلال براعته كملحّن ومطرب وإدراكه لمفاهيم الدراما و علاقتها المسرح. حتّى أنّه خلق خطابا موسيقيّا غنائيّا مطابقا للوضعيّة الإجتماعيّة والسياسية التي كانت تحيط بواقعه(ما يمكن اعتباره وضعيّة دراميّة في الأوبريت). وهو خطاب لا يعمل فقط على خلق حالة من النشوة والطرب في ذات المستمع بقدر ما يسعى إلى التعبير بالموسيقى وبالكلمة عمّا يخالج شخصيّة من شخصيّات المسرحيّة أو عن موقف ما. وهو بذلك قد نجح في إحداث نقلتين نوعيّتين في مجال الموسيقى العربية:

* أمّا الأولى فمن التخت إلى الاوركسترا

* والثانية من التطريب إلى التعبير.

وفي هذا السياق كتب محمود الحفني في كتابه "سيد درويش: حياته وآثار عبقريّته" واصفا الطريقة التي لحّن بها هذا الفنان موسيقى أوّل مسرحيّاته ألا وهي: "فيروزشاه":

---

(58) جميل، خيريّة، "سيد درويش ودوره في المسرح الغنائي"، مجلة تراث الموسيقى، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، يوليو 2003، ص42.

"قام بتلحين هذه المسرحيّة على أسلوب جديد لم يعهده الناس من قبل مما يشكّل التطوّر الحقيقي لهذا الفنّ. ذلك أنّه درج على أن يقرأ المسرحيّة كلها قراءة فاحصة، ثمّ يعيش في أدوارها فتعمل في نفسه كلّ شخصيّة من شخصيّاتها فيلبس التلحين الخاص بكلّ منها اللون الذي يلائمها"[59].

ويلخّص الجدول التالي غزارة الإنتاج الموسيقي لسيّد درويش، ولقد قسّمناه حسب تنوّع أعماله إلى خمسة أقسام حسب القوالب التي لحّن فيها بما في ذلك الأعمال الدرامية:

الطقطوقة	الموشح	الدور	الأوبرات	الأغاني الوطنية
* أهو ده اللي صار	* طف يادري	* ياللي قوامك	* فيروز شاه	* يا ناس بلادي
* يابلح زغلول	* ياترى بعد البعاد	يعجبني	*العشرة الطيبة	* المعتقلين
* ياورد على قل	* منيتي عز	* عشقت حسنك	* هدى	* بني مصر
وياسمين	اصطباري	* البيب للهجر مايل	* ولسه	* أنا المصري
* خفيف الروح	* العذارى المائسات	* ضيعت مستقبل	* ولو	كريم العنصرين
* يا مصر	* ياعذيب المرشف	حياتي	* البروكة	* فوق يامصري
يحميك ربك	* يامن لعبت	* أنا هويت	* الهواري	* يا بلح زغلول
* يا سكندرية يا	به شمول	* في شرع مين	* راحت عليك	* مصر وطننا
أوروبوية	* صحت وجدا	* عواطفك أشهر من	* مرحب	سعدها أملنا
* زوروني كل سنة	* كلما رمت	نار	* الهلال	* يا عم حمزة
مرة	ارتشافا	* أنا عشقت	* الانتخابات	* اضربونا
* يا أمي ليه تبكي	* ياشادي الألحان	* يوم تركت الحب	* اللي فيهم	بالرصاص
عليه	* ياغصن البان		* أحلاهم	* بلادي بلادي
* بطلوا ده واسمعوا	* حير الأفكار	* يلزم يبقى نهني	* أم أربعة	
ده	* بصفات	الفؤاد	وأربعين	← زخرت
* كيكي كيكي كيكو	جعلتني	* شكيت ياقلبي من	* اش	مسرحية شهرزاد
* الحلوة شافت ليلة	* ياصاحب	ليلتين	* قشر	بالألحان

59 الحفني، محمود احمد، سيد درويش حياته وآثار عبقريته، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، سلسلة أعلام العرب، رقم 7، العدد 110، ص92.

القدر	السحر الحلال	← لم يتمهما	* الدره	الحماسية والأناشيد
* الصهبجية	* يابهجة الروح		* كلها يومين	الوطنية
* الليلة حلوة يا جمالها	* موشح حبي دعاني		* عبد الرحمان	
* يا بابا ليه ما	للوصال		الناصر	
تدلعنيش	* موشح سل فينا		* شهرزاد	
* طلعت بامحلى	اللحظ		* كليوباترة	
نورها	* موشح إن ميلاد		* البربري في	
* حود من هنا	الرسول		الجيش	
* سيبوني يا ناس في	* يا مخجل الأقمار		* قولوا له	
حالي	* إملالي الأقداح		* رن	
* اسمع ياغافل عن			* كله من ده	
ذكر ربك			* قلنا له.	
* اسمع يا عاقل				
صوت الضحايا				
* لحن الشيالين				

سيد درويش و أوبريت العَشَرَة الطيّبة

هذا العمل المسرحي هو لصاحبه "محمد تيمور" (1892-1921)، وهو أحد روّاد الرواية والقصص القصيرة. وقد إقتبس هذا الروائي العربي، القصّة المعتمدة في أوبريت "العَشَرَة الطيّبة" من رواية "ذو اللحية الزرقاء" للأديب الفرنسي Charles Perrault الذي ينتمي إلى حقبة تاريخية إتسمت بغزارة الإنتاج الفكري والفني عُرفت بالعصر الكلاسيكي (القرن السابع عشر)، وهي الفترة التي تُنعت بالـclassicisme.

ولا بدّ في هذا الإطار أن نشير إلى أنّ محمّد تيمور وجّه من خلال هذه الرواية نقدا دقيقا لمجتمعه المعاصر ممّا أدّى إلى إيقافها بأمر من السلطات الحاكمة في مصر لفترة غير قصيرة. وممّا يدلّ على قيمة هذا العمل -الذي كساه كلّ من"تيمور" وكذلك "بديع خيري" و"سيد درويش" ثوبا عربيّا مفعما بقضايا عربية اجتماعية وسياسية في مستوى الدراما والأزجال والموسيقى- أنّ المسرحيّة تمّ عرضها لأكثر من مرّة وفي فترات متباعدة، بحيث كانت في كلّ مرّة تتجاوب وتحاكي الواقع، وذلك في سنوات:

1920- 1947- 1959 وأخيرا سنة1981 وهو تاريخ التسجيل السمعي الذي نعتمده في إبراز الملامح الإبداعية في أوبريت "العشرة الطيّبة".

تسجيل العرض كان من إنتاج "صوت القاهرة"، أشرف عليه في مستوى الإخراج "السّيّد بدير"، أمّا الجانب الموسيقيّ فكان بعناية "محمّد حسن الشجاعي". وقد احتوت الأوبريت على م لا يقلّ عن (48 دقيقة) من الموسيقى توزّعت على خمسة عشر جزءًا غنائيًا.

كما احتوت العَشَرة الطيّبة على تسع شخصيّات أساسية دارت حولهم جلّ الأحداث، وهم:

- الوالي فخر الدين أبو زعيزع
- حاجّي بابا حُمص أخضر
- نزهة(الفلاحة/ بنت الوالي)
- ستّ الدّار
- حسني بك عَرنّوس (حاجب الوالي)
- أغا حُزمبُل (الكيميائي لدى "حُمّص")
- سيف الدّين (فلاح تبنته زوجة الوالي)
- عبد الله بلطجي (من حاشية الوالي)
- زوجة الوالي

تصوّر "العشرة الطيبة" ما كان عليه حكم الأتراك والمماليك[60] في القرون الماضية وتسخر من الحكام وتعجرفهم تجاه الناس الأبرياء، مجسدة ذلك في شخص صاحب العزة والإكرام الوالي "فخر الدين أبو زعيزع" وزعيم المماليك "حاجي بابا حمص أخر" الذي كانت له السلطة المطلقة، كما أنه انتهازي ويهوى التنقل السريع من زوجة إلى أخرى بالقتل مستعينا بخادمه الكيميائي "حزنبل".

من جهة أخرى- بين فئة بسيطة من الناس- تنشأ قصة حب بين فلاح (سيف الدين) وفلاحة (نزهة) وهي في الحقيقة ابنة الوالي التي ما إن رأت النور حتى ألقتها أمها بين أحضان الطبيعة وحيدة دون علم زوجها الوالي نظرا لكونها فتاة، لتشهد علاقتهما بعد ذلك تطورات فريدة من نوعها لأنها ما لبثت أن اتصلت أسباب نشوئها بحياة بكلّ من زعيم المماليك، والأهمّ من ذلك الوالي الذي أراد استرجاع ابنته ما إن عرف الحقيقة.

تبدأ أهمّيّة الأحداث منذ مجيء "حسن بيك عرنوس" للبحث عن "نزهة"، ونبدأ كذلك عواقب هذا القرار الذي لم يعمل له "فخر الدين" حسابا. فكأنّنا بحاجب الوالي جاء ليعلن عن بداية النهاية. فالحدث القادح في المسرحيّة هو تخلّي "نزهة" عن حياة الريف البسيطة والبريئة، للذهاب الى قصر الوالي. هو

---

(60) عهد المماليك في مصر هي فترة من الزمن العصيب . فالمماليك هم الموالي الذين اصطنعهم ولاة مصر من الأتراك الذين كانوا يحكمون مصر باسم الدولة العثمانية .هم قوم كابدوا ذلة العبيد صغارا فإذا جاءتهم السلطة كبارا أذاقوا من هم دونهم ألوانا من الحرمان و الإذلال ، كأنهم يثأرون لأنفسهم.

حدث بمثابة إعلان ضمنيٍّ عن بداية دخول الطبقة الشعبية من المجتمع إلى الحياة السياسية وبالتالي بداية الصّراع. وتستمرّ الاحداث فيما بعد ويتضح لـ"نزهة" أنّ "سيف الدين" هو في الآن نفسه ذلك الفلاح الذي عاش في بلاط زوجة الوالي وهو الرجل الذي تحبّه وتنوي الزواج به. ثمّ يزداد سير الاحداث تعقيدا بتغيير الإطار المكاني من الصعيد والمناطق الفلاحية إلى بلاط الوالي وكذلك بلاط زعيم المماليك، أي من مكان منفتح إلى آخر منغلق على مجموعة من القضايا. إذ سرعن ما ارتبطت الأحداث ببعضها بل وأصبحت ترمي لنفس المعاني تقريبا. فبعد أن ظنّ أنّه تخلّص من خامس زوجة له وهي "ستّ الدّار" ينوي حاجي بابا"- إبّان سماعه بخبر قدوم "نزهة"-، الزواج بابنة الوالي الجديدة ليرضي غروره وكبرياءه.

من جهة أخرى، تبرز أهمّيّة بعض الأحداث الأخرى التي قد تُرى جانبيّة، ولكنها- في الحقيقة - ذات طابع رمزي تصوّر جور الحكام، من قبيل الموقف الذي صوّر لنا مشهدا من الظلم والإستبداد تجلّى في أمر الوالي بقتل أحد رجاله وهو "عبد الله بلطجي" لمجرّد أنّه ضحك وتكلّم دون إذن.

أمّا الحبكة الدراميّة في هذه المسرحية الغنائية، فتتجلّى من خلال عمل دقيق متكامل أشاده كلّ من "محمّد تيمور" في مستوى القصّة والأحداث، و"بديع خيري" في مستوى الأزجال، وأخيرًا "سيّد درويش" مُتوّج كلّ ذلك من خلال موسيقاه المميّزة.

اتّصل العمل الدرامي عند "محمّد تيمور" بخصائص المكان والزمان وتأثيرهما على الشخصيات وعلى تطوّر الأحداث:

فما الحقول والأراضي المصريّة التي جرت عليها أهمّ أحداث المشاهد الأولى إلا رمز للسّلام والصّدق والبساطة وعلى القيم الأخلاقية لأهاليها. في المقابل، يُعَدُّ قصر الوالي فخر الدين من جهة، وبلاط "حاجّي بابا حمّص أخضر" من جهة أخرى المكان الذي انسدّت فيه الأفق أمام أبطال المسرحيّة وهم: "نزهة" و"ستّ الدار" وكذلك "سيف الدين" و"حزنبل". فإذا قارنّا الحقول بالقصور يتّضح أنّ هذه الأخيرة تتصف بالإنغلاق، على ذلك ارتبطت فيها الأحداث بانفصال البطلين سيف الدين ونزهة.

كما أنّ للزّمان في هذه الأوبريت دورا هامّا في نسج الأحداث والرّبط بينها ووضعها في إطار نقدي: إذ يمكن أن نجمع على أنّه العنصر الأكثر إطلاقا. فهو إن كان يطرح في إطاره فترة المماليك في مصر، إلا أنّه في الحقيقة يرمي لكشف مواطن الضعف السياسي في نظام الولاّة الأتراك في فترة الثورة (ثورة 1919).

أمّا صاحب الأزجال "بديع خيري" فقد كان له الفضل في تبليغ معاني الأوبريت، وبالتالي كان أحد دافعي الحركة الدّراميّة في "العَشَرَة الطيّبة". فلقد كانت أزجاله امتدادا للنصّ المسرحي. على ذلك بدا جليّا أنّ الرّجل قام بقراءة عميقة للنصّ حتّى توّجها بأزجال تؤدّي عدّة معاني مثل:

* النقد * الوصف * الإنفتاح المكاني * الغزل

وهي أزجال ذات طابع محلي تميزت بحضور اللهجات المصرية الحَضريّة والبدوية(الصعيدية). وكدليل على ذلك نورد في ما يلي جزءًا من زجل"على قد الليل": وهو عبارة عن حوار بين نزهة وسيف الدين يكشف عن علاقة حبّ جميلة جمعتهما في مكان على غاية من البساطة، وملئها المشاعر النبيلة:

«هايم بيك بزُمّارتي، أصَحّيك طول ما انا وانت

في الدنيا دي أفوت أهلي وأجدادي، أروح على فين وانت قُصادي...

يا حلاوتها (على لسان سيف الدين)- ياشارباتو(نزهة)- يا لطافتها-يا وجناتو...

... مهجتي في إيدك، أنا في عرضك، خليها يا روحي أمانة عندك

... قمت أنا بصيت يمين وشمال ساعة ما لقيت ما فيش عَدّال تطبل...»

ولقد كان هذا الزجل كافيا لإبلاغ المعنى. فما يمكن أن يدور من حوار بين شخصين قد يدوم خمسة عشر دقيقة أو ربّما أقلّ أو أكثر، أمكن لـ"بديع خيري" أن يبلّغه في زجل غنائي واحد دام أربع دقائق. وتتعدّد الأمثلة الأخرى التي اهتمّت بإبراز جوانب من حياة الملوك ونقدها: فهذا زجل آخر تقول بعض أبياته:

"يا أبو الريش يا أبو الريش إن شاء الله تعيش وسنانك تهرس قلاقيش"، وهو يبرز جشع زعيم المماليك "حاجي بابا" بالخوض في الزواج من عدّة نساء و الانتهاء بقتلهنّ في آخر المطاف.

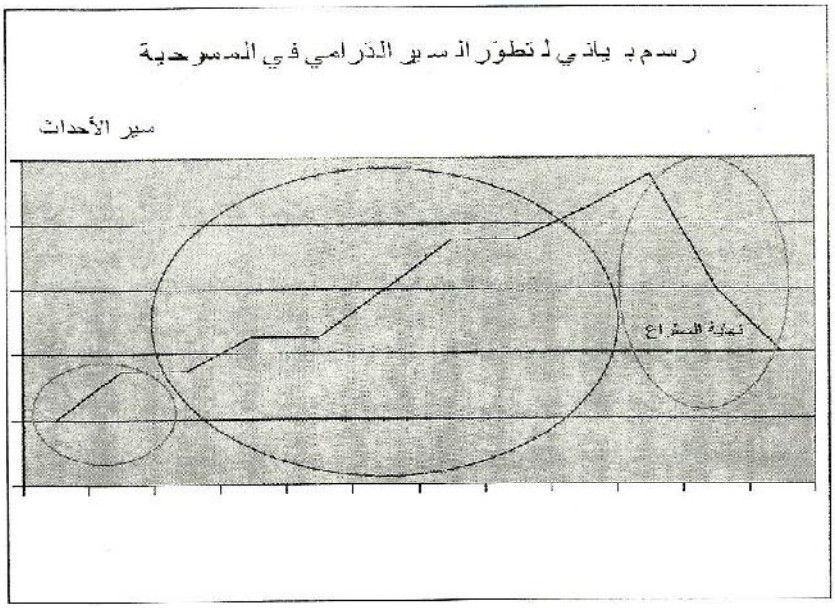
ورغم أهمّيّة ما توصّل إليه بديع خيري في أزجاله من نقد ووصف دقيقين إلا أنّه يجب أن لا نغفل عن دور رئيسيّ في هذه الأوبريت قام به "فنان الشعب" سيد درويش الذي كسا الأزجال ألحانا بقي بعضها خالدا في الذهن إلى اليوم مثل: على قدّ الليل/ عشان ما نعلى/ يقطع فلان على علان.

سيد درويش ودوره في إرساء البناء الدرامي للأوبريت (الإخراج الموسيقي)

- اللحظة الأولى: الإستقرار

يجب على القارئ أن يكون على علم بأنّ "سيّد درويش" منذ بدأ تجربة التلحين في المسرح الغنائي، كان يسعى للتقليص من أسلوب التّطريب الذي طالما طغى على مطربي القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين (أي في عصره) من خلال قوالب مختلفة مثل الدّور والموشح. وهو وإن لم ينفه تماما فقد زاوجه في المسرح الغنائي بخاصّيّة أخرى هي "التعبير الدّرامي"، بحيث كان يصوغ ألحانه مرتبطة بشدّة بالمشاهد والأحداث والأزجال، أي بالحركة الدرامية في المسرحيّة.

فقد حاول "سيّد درويش" تنظيم ألحانه بطريقة محكمة من حيث استعمال مقامات مختلفة وتوظيف ثنائيّة البطء والسّرعة في الحركة الإيقاعيّة ليكون الخطّ اللحني الايقاعي في الأوبريت كأحسن ما يكون التعبير عن الثلا ثيّة الدّراميّة التي يوضحها هذا الرّسم (وهي الاستقرار المتمثل في تصوير حياة الفلاح المصري ببساطتها / العقدة وتتمثّل في الصّراع بين المجتمع والسياسة الحاكمة / وأخيرا الانفراج أو انفراج العقدة ومعها انتصر الحبّ ونجحت الفئة الاجتماعية الريفية في تقرير مصيرها):



إنّ المستمع للأوبريت يلاحظ أنّ سيّد درويش كان يعبّر منذ البداية عن بساطة العيش في الوسط الريفي وعن التلقائيّة التي يتميّز بها الصعيدي المصري، لذلك حاول تصوير قصّة الحبّ التي يمكن أن تنشأ بين فلاّحيْن عن طريق ديالوج (dialogue) غنائي فريد من نوعه "لم تَشْبُهْ أيّةُ تغييرات دراميّة انفعالية مفاجئة "، بل لعله - كما أكّد ذلك "سليم سحاب- الأوّل من نوعه في مفهومه الواسع في الموسيقى العربية، رغم وجود محاولات سبقته [61]. فلقد تزيّن هذا اللحن بأبهى معاني الهدوء من أوّله لآخره بجمل موسيقية منسابة بطيئة ت تماشى والإستقرار النفسي وفي مستوى الأحداث . وقد استغلّ "سيّد درويش" في ذلك مقام النهاوند والمقامات القريبة منه (الحجاز والعجم):

(61) راجع: سحاب، سليم، "الشيخ سيد درويش رائد التجديد في الموسيقى العربية "، مجلة شؤون عربية ، القاهرة، العدد124، شتاء2005، ص 126.

جمل موسيقية متماسكة البنت على نفس الدرجة

وفي ذلك إشارة إلى أن علاقة الحبّ هذه، إنما هي برهان على مدى التماسك الاجتماعي

المصري في إطاره البسيط، وما نزهة وسيف الدين إلاّ رموز لأحد عناصر هذا المجتمع الثري بمبادئه التي هي سرّ نجاحه في الحصول على حقوقه (كما في ثورة 1919 مثلا).

- **اللحظة الثانية: العقدة**

تُعتبر اللحظة الثانية من هذه الأوبريت الأهمّ على الإطلاق من حيث الأحداث والسّير الدّرامي، ففيها ارتبطت حياة الجماعة بحياة النُّخبة السياسية، فنتج عن ذلك صدام حادّ أسفر عن نتائج هامّة تخدم مصالح المجموعة وتستبعد سلطة الفرد بمساوئها . لذلك نجد أنفسنا أمام ألحان ثوريّة ذات طابع وطني أحيانا، بحيث تكون الحركة الإيقاعيّة في الغالب سريعة إذا استثنينا بعض اللوحات التي وإن جاءت هادئة في بعض أجزائها فهي تتويج لعنصر الثورة في معناها الفاشل، إذ هي في الظاهر مجرّد لحظات واهية يحلم فيها الأبطال بالتغيير و الإصلاح، ولكنّ مفهوم الثورة فيها ظلّ متواصلا وملازما لألحان المسرحيّة، وهو ما يدلّ على أنّ اللاوعي مازال مُثقلا بالثورة والتطلّع للحرّية والإنتصار:

فهذا مثلا لحن "اتمخطري يا عروسة" الذي جاء ليصوّر موقفا متأزّما: بحيث أراد زعيم المماليك "حاجي بابا المتغطرس قتل "سيف الدين" ليمنع زواجه بنزهة حتّى يتسنّى له إرضاء كبريائه ونزواته بالزواج بها:

فالظاهر أنّ الهزيمة والاستسلام أحاطا بـ"سيف الدين" و"نزهة" التي كانت تقول:

" والله خسارة يا سيف الدين، حظي انقضى ساعة القضاء ودي المقدّر يا مسلمين" ولكنّ المتأمل في اللحن والشعر يطمئنّ لأمل في الأفق:

فكأنّنا بلفظ "ودي المقدّر" تكريس لمعنى التسليم بالقضاء الإلهي، إلاّ أنّ "سيّد درويش" في نهاية الجملة عمد إلى استعمال خط لحني متصاعد مع لحظات الضعف حتى تظلّ القوّة راسخة في اللاوعي وتبقى الإرادة والأمل في الإصلاح والحريّة قائمتان.

وقد اكتمل معنى الأمل في الجزء الغنائي الموالي "يا مرحبا بيك"، الذي وإن كان يصوّر مشهدا مأساويّا لـ "ستّ الدّار" مع "حزربل" الكيمياتي المكلّف بتسميمها بأمر من "حاجّي بابا"، فإنّه احتوى على معنى التّوق إلى الحرّيّة والتشبّث بالأمل في آخره من حيث كلمات الزّجل وكذلك اللحن . فلقد انتهى الزجل بجملة معبّرة: "دي العبوديّة يا ما خلص زمانها والحريّة ح يكون أوانها " دعّمها "سيّد درويش" بلحن شامخ كان بمثابة نفي وإنكار للاستسلام والهزيمة أمام الظلم والطغيان، بعد جوّ لحنيّ طغى عليه البطء والانفعال النفسي:

- اللحظة الثالثة: إنفراج العقدة والإستقرار من جديد

إنّ اللحظة النهائيّة في الأوبريت هي التي توّجت باللقاء السّعيد بين زوجات "حاجي بابا حمّص أخضر" الخمسة والرجال الذين أمر بقتلهم الوالي "فخر الدين أبو زعيزع" وعددهم خمسة. إذ أنّ كلّ من "آغا حزنبل" و"حسين بك عرنوس" اللذين أمرا بالتخلص من الزوجات والرجال، كانا يمثّلان النقطة المنيرة في الأحداث، فهما رجلان غلّبا العاطفة على الأوام ر الزاجرة، وكوّنا نسيجا من التكافل مع تلك الفئة المُستضعفة من المجتمع المصري.

وقد عبّر عن هذه اللحظة الحاسمة في الأوبريت جزءان غنائيّان هامّان هما : "إحنا الغجر وانتو الحكّام" ثمّ "الليلة يا مكثر عرسانها". فمعهما تبلور معنى النّصر بصورة جليّة وكان ذلك جليّا في الجزء الغنائي الثاني حيث كان اللحن تتويجا لما انتهت عليه الأحداث بزواج الرجال الخمسة ونُظرائهم من النساء اللواتي تزوّجهنّ "حاجي بابا حمّص". ولقد اختار "سيد درويش" لهذا المعنى مقام العجم وإيقاعا راقصا حتّى يُجسّد مفهوم النصر العادل على الطبقة الحاكمة:

فهذا الزواج الجماعي هو في ظاهره تلك الحتمية والظاهرة الاجتماعية البسيطة التي قد يمر بها أيّ فرد من أفراد المجتمع، غير أنه في "العشرة الطيبة" جاء مُثقلا بالمعاني والرموز . فهذا الزواج، كما رأينا على امتداد المسرحية، هو تواصل لظرفيات اجتماعية وسياسية كبيرة، هو زواج بعد عناء، بعد صراع طويل . هو بكل اختصار ذلك الانتصار الذي يبحث عنه المجتمع المصري بتخلّصه من سياسة تسعى لظلمه وإبعاده عن الحقيقة نحو سياسة تسمع رأيه وتأخذ بيده في تقرير مصيره.

*** سيد درويش وعلاقة اللحن بالكلمة**

بالإضافة إلى الجانب التصويري للمواقف والحركة الدّراميّة المسرحيّة، عمد "سيد درويش" إلى التعبير عن الكلمة باللحن، وكان ذلك في بعض الأحيان محاولةً منه لمطابقة المعنى الكلامي (اللغوي) مع المعنى الموسيقي. سوف نقتصر في هذا الإطار على نموذجين فيهما من عمق التعبير على الكلمة ومعانيها سواء بصورة جلية كما في (عشان ما نعلى) أو مخفية باستعمال الجدلية في التلحين، وهي التي تقوم على جمع التناقضات كما في (اتمخطري يا عروسة):

- مثال عشان ما نعلى

"عشان ما نعلى ونعلى ونعلى

لازم نطاطي نطاطي نطاطي"

يكشف هذا البيت الشعري عن معنى الخضوع وطأطأة الرأس للقوي التي كانت تنبني عليه علاقة الأسرة الحاكمة بالفئة الاجتماعية الضعيفة و "الرعيّة" عموما. فالعلوّ والقوّة ثمنها الخضوع و النفاق . والموضوع هنا قد يكون موجها لأبناء الوطن من بعض الموظفين الحكوميين الذ ين لا يجدون سبيلا للترقية و تحسين الحال إلا بإذلال الذات والانحناء والتخلي عن الكرامة في ظل تلك الظروف السياسية والاجتماعية القاسية(الاستعمار البريطاني).

ولقد أورد "سيد درويش" في ذلك لحنا "توضيحيّا" (illustratif) يحاور الكلمات لدرجة أنه رغم اقتصارنا على الوثيقة المسموعة فقط، إلا أننا نخال أنفسنا أحيانا أمام مشهد راقص ترتفع فيه الأيدي تارة وتنثني فيه الأجساد والرؤوس تارة أخرى . ولقد عبر عن ذلك باستعماله لقفزات لحنية من طابع المركب الصّوتي المفكك (les arpèges) مبنية على درجة "الجهاركاه" صعودا ونزولا للتعبير عن ثنائية العلوّ والمذلة:

- مثال اتمخطري يا عروسة

"اتمَخْطري يا عَرْوسَة واتهنّي يقَريسهك سيـــدِ العِرسان
ده بُلبُل الأفـــــراح بيغَنّـــي والسّعْد جاه أشكال وألوان"

إن المتأمّل في هذه الأبيات ال قصيرة في غير نطاقها الأصلي من موقعها في المسرحية سوف يفهم أن الخطاب موجه لامرأة في أسعد حالاتها، وهي تتهيأ لملاقاة زوجها التي طالما حلمت به . بيد أنه في الواقع، إذا رجعنا إلى سير الأحداث في "العشرة الطيبة" لوجدنا أن هذا الزّجل جاء تتويجا لمعاني الظلم الاجتم اعي في إطار ذلك المكان المنغلق الذي سبق وتناولنا الحديث عنه في عنصر الصراع والحركة الدرامية.

فهذه هي البطلة "نزهة" في طريقها لتزف في أبشع حالاتها النفسية إلى زعيم المماليك "حاجي بابا حمص أخضر". فكيف لـ"سيد درويش" أن يعبر عن هذا الموقف في إطار حفل بهيج يحتم عليه أن تكون العناصر الموسيقية في خدمة الكلمة؟

بأسلوب فلسفي جدليّ ذكي قام "سيد درويش" بإخراج شعري موسيقي فريد من نوعه تجاوز فيه مرحلة "التوضيح" نحو التعبير عن عمق المعنى باللحن . فنرى أنّ الزجل تشوبه مسحة من الشجن في حركة إيقاعية بطيئة نسبيا على مقام "حجاز كار كردي"،

رغم أن الإيقاع المستعمل، وهو الزّفّة[62]، يدل على الفرح الذي اصطبغت به الكلمات:

---

(62) إيقاع الزفة المعروف حاليا والذي لا يعزف غيره على آلات الإيقاع في الأفراح لغاية الآن ، كان سيد درويش أوّل من استعمله للتعبير عن زفة العروس . ومنذ ذلك الوقت أصبح هذا الإيقاع هو الوحيد الذي يعزف في الأفراح وفي الأغنيات التي تعبر عن هذا الحدث، كأغنية "دقوا المزاهر" لفريد الأطرش من فيلم "لحن الخلود" وهي من أشهر أغاني الأفراح في إيقاع الزفة، وكذلك أغنية "مبروك عليك يا معجباني" و من ألحان "سيد مكاوي" وغناء "شريفة فاضل.

(سليم سحاب ، "الشيخ سيد درويش رائد التجديد في الموسيقى العربية "، مجلة شؤون عربية ، القاهرة، ، شتاء 2005، العدد124، ص164.)

حركة لحنية نازلة تعبّر عن الفرح والسّعد

← الموسيقى تعبّر عن الظاهر والباطن: ظاهر الكلمة والعمق الباطني للمعنى الأصلي.

وقد تبلور هذا الأسلوب في التلاحين في ميدان السينما الأوروبية والأمريكي ة إلى فترة غير بعيدة تعود إلى منتصف قرن العشرين حيث تخاطبك الموسيقى والصورة معا بخصوصيات مختلفة . وهذا دليل على سعة خيال "سيد درويش" الذي طالما سعى وطمح للأفضل بالاستفادة من ثقافات الغير بقراءتها وتوظيفها في ما يخدم الفكر و الموسيقى العربيّين.

في علاقة طريفة أخرى مع الكلمة، يمتنع "سيد درويش" أحيانا عن إسناد لحن لبعض الكلمات أو الجمل ليعبر من خلال إيقاعها الداخلي بأسلوب إلقائي (récitatif)، عن تهكمه ببعض الأفراد السياسيين في طريقة كلامهم غير الواضحة، نظرا لانتمائهم العثماني . ولقد أمسّ هذا الأسلوب الطريف بالعائلات المنحدرة من السلالة الحاكمة أيام عرض مسرحية "العشرة الطيبة" سنة 1920، حتى أنها لقيت رفضا كبيرا ولم يتم عرضها لفترة غير قصيرة.

الخاتـــمة

مّما لا يسعنا إنكاره، هو أنّ "سيّد درويش" يُعدّ أهمّ رجال المسرح الغنائي العربي الحديث . وهي حقيقة لا زالت تُردّد في كتابات الباحثين إلى يوم الناس هذا . فهذا "سليم سحاب" يؤكّد في مقال حديث العهد "أنّه كانت تأتي ليالٍ كانت فيها مسارح القاهرة المهمّة الخمسة تقدّم في نفس الليلة مسرحيّات

مختلفة لسيّد درويش"[63]. وقد أعتُبرت خطواته طريقا ثابتا سارت فيه من بعده أجيال واعدة وأبرزهم "الأخوين رحباني" في لبنان صُحبة الفنانة "فيروز".

فمن خلال النموذج الذي تناولناه بالتحليل، بدا جليّا أنّ موسيقى "سيد درويش" زادت في تعميق الحبكة الدّراميّة لمسرحيّة "العَشَرَة الطّيّبة"، بل إنّ توظيف اللحن والإيقاع كان له دلالاته المخصوصة لإضفاء مسحة تعبيريّة من نوع آخر تختلف عن تلك التي نجدها في اللغة والأدب أو فنّ الحركة والتعبير المسرحي. ولقد أعتُبِرَ "سيّد درويش" رائدًا في هذا الميدان (المسرح الغنائي) نظرا لما اكتسته موسيقاه من قراءة جدّ عميقة للنصّ المسرحي، للمواقف والمشاهد وكذلك المواضيع المط روحة، فكانت هذه الموسيقى بمثابة المُقوّي للعمل الدّرامي وما موسيقى الأفلام التي أنتجت في بداية العشرينات من القرن المنصرم إلاّ دليل على تأثيرات ما تمّ التوصّل إليه في المسرح الغنائي والرّغبة في البناء عليه للسير نحو الأفضل.

قائمة المراجع

- جازي، حسين سليم، خيال الظلّ وأصل المسرح العربي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، 1994.
- جميل، خيريّة، "سيد درويش ودوره في المسرح الغنائي"، مجلة تراث الموسيقى، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، يوليو 2003.
- الحفني، محمود احمد، سيد درويش حياته وآثار عبقريّته، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، سلسلة أعلام العرب، رقم 7، العدد 110.
- الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 248، طبعة ثانية، أغسطس 1999.
- زعفران، حنان، "المسرح الغنائي عند قدماء المصريين"، المجلة الموسيقية، مصر، مايو 1977، العدد41.

سحاب، سليم، " المسرح الغنائي الغربي"، مجلة شؤون عربية، الأمانة العامّة لجامعة الدّول العربيّة، العدد 137، ربـيع 2009.

--------- "الشيخ سيد درويش رائد التجديد في الموسيقى ا لعربية"، مجلة شؤون عربية ، القاهرة، شتاء 2005، العدد124.

- عبد الحميد توفيق، زكي، المسرح الغنائي في 7آلاف سنة، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.
- العنتري، فرج، "تطوّر المسرح الغنائي المصري"، مجلة الفنون، القاهرة، مارس1984، العدد19.
- فتح الله، إيزيس، سلامة حجازي، القاهرة، دار الشروق، مدير مشروع: ياسمين عبد النور، الطبعة الأولى، 2002

يحيى الحاج، إبراهيم، المسرح الاغريقي نشأته وتطوراته، مجلة كواليس، الشارقة، أفريل 1999، العدد1.

(63) سحاب، سليم، "المسرح الغنائي الغربي "، مجلة شؤون عربية ، الأمانة العامّة لجامعة الدّول العربيّة، العدد 137، ربـــيع 2009، ص183.