الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

العددان : ١٣ - ١٤

الرؤية التشكيلية للدراما الحركية

جماليات المونتاج في السينما الصامتة

جسد الممثل بين الفعل والحركة

الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامى

لوحة " نجوم الفن" أو "مائة عام من التنوير" للفنان **"صلاح عنانى"** عام ١٩٩٠ بمقاس ١٠٠ x ٧٧ سم.. اللوحة تضم ٢٧ شخصية من نجوم التنوير بداية من الإمام محمد عبده ورفاعة الطهطاوى، ومارًا بالعقاد وتوفيق الحكيم وطه حسين وأحمد شوقى ونجيب محفوظ، وصولاً إلى سيد درويش ويوسف وهبى وعبد الوهاب ونجيب الريحانى وأم كلثوم وعبد الحليم وصلاح جاهين، والفنانين محمود مختار ومحمود سعيد.

لوحة الغلاف الخلفى

لوحة رقصة نوبية للفنان **" بيكار"** عام ١٩٩٠ - زيت على قماش بمقاس ٣٠ x ٤٠ سم - من كتاب بيكار ، سلسلة كتب بريزم المتخصصة - العلاقات الثقافية الخارجية - وزارة الثقافة المصرية . الطبعة الأولى ٢٠٠٦ .

فى مواجهة التحديات

في صيف عام ٢٠٠٠ صدر العدد الأول من مجلة الفن المعاصر كمجلة أكاديمية متخصصة ، وقد لعبت منذ صدورها وحتى الآن دوراً هاماً في الحياة الثقافية بما تنشره من دراسات وبحوث يبدعها المتخصصون في مختلف التخصصات الفنية والثقافية .

لهذا حرصت مجلة الفن المعاصر على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها ، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه . تتابع أنشطته ، وتضع نصب أعينها الارتفاع لذائقته الجمالية . مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل ، وتفرخ أجيال بعد أجيال ، يغيرون من واقع مجتمعهم ، بالفن الجميل ، والفكر الراقي والفعل المؤثر في وجدان البشر .

كما حرصت مجلتنا بأن تكون جسراً مع الشأن الفني في كافة أرجاء المجتمع المصري والعربي ، ومعبراً نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية ، فكان اختيار الأبحاث بالنسبة لينا ، نموذجا لافتًا للعلاقة بين الحساسية الفنية والرؤية الفكرية ، ونموذجًا إرشاديًا للوحدة في الفاعلية الفنية ، بين الحاسة والبصيرة .

ولأن الفكر في الفن ينبع من التجربة والدراسة والتأمل ، فكر فنان ، يسرى في الأشياء مثل الضوء موغلاً أبعد فأبعد للكشف عن الواقع ، والأفكار في الفن ليصنع رؤى ومشاعر وأحاسيس ، حيث تقترن الحسية المادية بفكر فنى يبحث عن خلق آخر .

ربما بدت بعض البحوث التي قدمنا لها ، ونقدم لها هنا في مجلتنا الفن المعاصر ، متناثرة بالنسبة إلى القارئ في ظاهرها ، وأنها بحوث معقدة ومتعددة ومتنوعة وهجينة المعاني والبنى ضمن حس أكاديمي يتعالى على القارئ . لذلك تجيئ البحوث باستعاراتها ومجازاتها غائمة ومتداخلة وكأنها لا يربط أجزاءها أي رابط

منطقي- نظري ، إلا أنها في سياقها الفني التقني تدعو قارئها إلى التأمل والإمساك بالحواس والبصيرة ، للوصول إلى إمكان التنوير .

بين أيديكم اليوم العدد الجديد من مجلتنا الأكاديمية الفن المعاصر ، فالبرغم من كل التحديات التي واجهها صدور هذا العدد ، تلك التحديات التي مرت بها البلاد في السنوات الأخيرة ، والتي حالت بيننا وبينكم في الاستمرار بممارسة حقنا العلمي والفني الرائد في الفنون ، ولكننا تغلبنا اليوم على تلك التحديات وانطلقنا من جديد كما انطلق شعب مصر بقيادة السيد الرئيس / عبد الفتاح السيسي يوم افتتاح قناة السويس الجديدة في ٢٠١٥/٨/٦ ليفتح للعالم شريانًا جديدًا للحياة كاسرًا كل القيود ومتحديًا لكل التحديات ، فنحن اليوم نكسر القيود ونواجه التحديدات بهذا الإصدار الجديد من مجلتنا الفن المعاصر على وعدًا بالاستمرار دائمًا معكم .

أ .د/ احلام يونس

رئيس التحرير

الفن المعاصر

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د / أحمد مرسى
أ.د / جابر عصفور
أ.د / صلاح قنصوة
أ.د / عادل عفيفى
أ. / على ابو شادى
أ.د / فوزى فهمى
أ.د / لندا فتح الله
أ.د / نهاد صليحة

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيـ
من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فـ
شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعـ
بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبا
على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها
معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسا
والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراج
كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا مع
CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيق
مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليس
له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلا
تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديم
للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكـ
المعمول بها فى الأكاديمية .

النصميم والاخراج	المراجعة اللغوية	تقنية المعلومات	دعم النشر
هانى صبرى	صفاء عباس	أمل سامى - دينا رضا	ألفت محمود - ميرفت عبا

في هذا العدد

المسرح ... 009

عصر التشكيل الفني على سينوغرافيا العرض المسرحي 010
الممثل بين الفعل والحركة في الزمان والمكان 020
المسرح في رؤية مستقبلية - نظرية المسرح الرقمي 030

الباليه ... 159

جيرتو الأدبرالي 160
رية التشكيلية للدراما الموسيقية الحركية 176

الفنون الشعبية ... 229

الرقصات الشعبية في التعريف بثقافات شعوبها 230
سهام الحكايات الشعبية في أثراء أفلام التحريك 242
تكميل مدخلا لتصنيف الألعاب الشعبية 272

التليفزيون ... 309

ت الصورة التليفزيونية والرقمية الحديثة 310
رة التليفزيونية - اللغة والوظيفة 350
م نعوم 358

السينما ... 041

التأثير الجمالي في الكادر السينمائي التشكيلي 042
جماليات المونتاج في السينما الصامتة 074
ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على شاشة السينما المصرية 118

الموسيقى ... 189

دراسة نقدية .. لقيادة الموسيقى العربية في مصر 190
سيسيليا بارتولي ملكة خفة الأداء 208
العناصر الفنية المشتركة بين خليل فرح وسيد درويش 214

دراسات بينية ... 283

المونتاج في فن مسرحية الأم شجاعة وأولادها 284
العلاقة الجدلية بين اللغة العربية ولغة الموسيقى 296

مقالات فنية ... 361

استعادة المسرح القومي 362
عيون الحرامية وعودة الغائب 366
جدل حول دور الدراماتورج 368
مهرجانات عربية- العراق نموذجا 372

المفتتح

الهوية .. المسرح .. الثورة

اختار المسرح أن يتخذ موقعه هنا ، فيما بين الهوية والثورة ، بإدراك كامل منه ومنا بأنه الفضاء الذى صارت الهوية الوطنية تجد نفسها معبر عنها برؤية جماعية فى نقطته الذهبية ، وبأنه الكون الجمالى الذى يحرض بأحداثه وشخصياته المفترضة على الثورة ، ويتحاور حول أفكارها ، ويتواجه مع جمهوره دافعا له على الانتفاض لتغيير واقع مجتمعه.

وخلال الأعوام الأربعة الأخيرة صرخت ميادين التحرير ثائرة ضد الأنظمة الفاشية التى تحكمت فى رقابها ، بعد أن اهتزت الأرض بشدة مع العقد الأول من القرن الحالى ، استكمالاً لتقلقلات ممتدة لعقود ثلاثة سابقة ، وكان من الطبيعى أن تهتز وتصرخ كل الفضاءات المفتوحة على هوية هذا المجتمع ، فكان المسرح ميدان ، والمسرح فى الميدان والساحات المفتوحة وحتى داخل فضاءاته المغلقة ، تعبيرا صادقا وموقوتا عن حوار الواقع الساخن ، والناقل لصرخات مجتمعه ، والحامل لأحلامه فى تغيير أنظمته ومؤسساته ، فيتماسك بعض ممن يتحرك داخله متراوحا بين امتلاك القدرة على تغافل ما حدث ويحدث خارج جدران مسرحه ، مواصلاً مسيرته السابقة بنفس الأفكار والصياغات الجمالية ، وبين امتلاك الوعى الدافع لقراءة الواقع وأحداثه بصورة موضوعية ، والعمل على تغيير الرؤية السابقة ، وعلى التجديد فى الصيغ الجمالية ، للحوار مع جماهير اختلفت رؤيتها للحياة واحتياجاتها في المجتمع ، واعياً بأن الأمل فى التغيير لا تصنعه الكلمات الرنانة واللغة العاجزة عن مسايرة إيقاع واقعها ، بينما يختل البعض الآخر بفضاء المسرح ، ويتأرجح بين هجره تماماً لاعتقاده بأن المسرح لم يعد بقادر على مواجهة قضايا الحياة وهموم الأوطان ، والعمل على المسرح بروح تشاؤمية ، ينفس المبدع به عما يجول بأعماقه ، وينقل للمتلقى شعوره بالهزيمة ، عل هذا المتلقى ينقذه من آلامه ، أو على الأقل يشاركه إياه ، فلا يتحمل وحده وزر الهزيمة .

ورغم التطور المتسارع للأحداث ، وحدوث هبات شبابية تعمل على هدم القائم ، دون إيديولوجية بديلة ، مما يؤدى لفوضى غير خلاّقة ، تستفيد منها قوى التخلف المنظمة ، فتزيد الواقع التهاباً ، وتضبب الرؤية أمام المبدع المسرحى ، فيظل يدور

داخل الحدث الذى وقع ، دون قدرة على تجاوزه ولو بالحلم على تغييره ، ذلك أن الحلم يعنى امتلاك القدرة الفكرية على التطلع للغد القادم ، وصياغة رؤيا مستقبلية ، تأخذ أحيانا صيغة اليوتوبيا ، يأمل صاحبها أن تحل محل الواقع المختل ، والحلم يعنى ضرورة معرفة الذات وموقعها على الأرض ، لكى لا يصبح سرابًا ووهمًا غير قابل للتحقق ، وراح مسرحى آخر ينفلت من واقعه الملتهب إلى نصوص أجنبية ، يتصور معها أنه بقادر على عدم المواجهة المباشرة مع هموم مجتمعه ، أو يختفى خلفها ، وعبر عبارات طائرة متخيلا أنه بها يحقق هذه المواجهة الغائبة ، بينما تدفعه متغيرات الواقع إلى ضرورة العودة للتفتيش عن جوهر هويته الثقافية ، التى دفعته لمعاودة الكشف عن معرفته بفن المسرح وسط معركته للتمدين عقب صدامه الحضارى مع الغرب نهاية القرن الثامن عشر ، وخلال القرنين التاسع عشر والعشرين ، والتى وضعت أمامه قضية التلازم بين التعبير عن الهوية بصوت مرتفع والحوار المسرحى الذى يلغى ديكتاتورية الصوت الواحد .

وليس غريبًا أننا عرفنا المسرح فى منتصف القرن التاسع عشر فى خضم عملية معرفتنا لذاتنا وبلورتنا لهويتنا الحديثة خلال القرنين الأخيرين من الزمان ، بل صار المسرح قرين الهوية ، يتألق مع قوتها ، وتختل أبنيته مع تفسخ بنية الهوية ، ويبحث عن ذاته عندما يفتش المجتمع عن حقيقة هويته ، ويغترب عن جمهوره ، وقتما تنفك أواصر هذه الهوية ويعمل البعض على إذابتها فى هوية أخرى ، قادمة من الخارج ، أو مبتعثة من كهف الماضى . وعرفنا المسرح فى زمن الثورة الفكرية على الذات القومية الخانعة خلال قرون الاضمحلال العربى ، وأدركنا تألق المسرح فى زمن الثورة الاجتماعية التى أحدثت تغييراً جذرياً على أرض الواقع ، وغياب جمهوره عنه حينما تنكسر الثورة وتنهزم أفكارها ، فثمة علاقة طردية بين المسرح والثورة والهوية ، تجعله حاضرا بينهما ، وتجعلهما حاضرين دائماً بفضائه المشع .

ولهذا حرص هذا العدد من مجلتنا المحكمة (الفن المعاصر) على تنوع مادته ، وتباين مصادر إبداعه ، وتعدد هوية كتّابه الجغرافية ، وأن توحدوا جميعا داخل هوية ثقافية تمتلك ميراثًا ماضويًا عريقًا ، ورؤى آنية متألقة ، وأحلامًا مستقبلية تود أن تخترق حجب الغيب ، وأن تغير من حاضرها الراهن لتصنع غداً أكثر إشراقًا ووعيًا واكتمالاً .

أ .د/ حسن عطية

مدير التحرير

الباليه

الليبرتو الأوبرالى	160
الرؤية التشكيلية للدراما الموسيقية الحركية	176

الليبرتو الأوبرالى

يطمح هذا البحث لأن يمثل محاولة لإضافة دراسة يحتاجها الباحثون والدارسون والفنانون في حقل قلت فيه هذه الدراسات باللغة العربية رغم أهميتها ، كما يرجع السبب في اختيار آرياً تعال يا حبيبي كنموذج للتحليل الموسيقى ؛ لكون الباحثة قد قامت بأدائه غنائيا وتعرفت علي أسلوب هذا الأداء وكيفية تقديمه بصورة فنية وتقنية جيدة . هو دراسة فن الليبروتو الأوبرالي دراسة علمية تبدأ بالتتبع التاريخي لنشأته وتطوره -شكلاً وموضوعًا وغايةً وأهدافاً بعصوره ومراحل فنية طويلة عاشتها الأوبرا وأثرت في تطورها وتنوعها حتى وصلت إلي هذه الدرجة من الجودة والاكتمال بما في ذلك الدور الذي لعبه أهم المؤلفين الموسيقيين والكُتاب -شعراء الليبروتو -في عملية النمو والتطور.

نسرين رشدى | مصر

كما يهدف إلي دراسة العلاقة بين " النص الأدبي الدرامي " الأساسي الذي اعتبر في غالب الأحيان مرجعاً لإعداد الليبرتو؛ وبين التأليف الموسيقى والتلحين . وبتعبير آخر يمكن أن يسمى ذلك بـ " العلاقة بين الشاعر والمؤلف الموسيقى " – والتي كثيراً ما اتخذت شكلاً جدلياً dialectical أو إشكاليا – problematic علي اعتبار أنهما لا يعملان منفصلين عن بعضهما البعض ؛ بل متعاونين ومتضافرين معا رغم وجود الاختلافات التي ترجع إلي طبيعة الفنون الثلاثة المكونة لليبرتو وهي : الدراما والشعر والموسيقى .

حيث الدراما هي المعنية ببناء الحبكة plot وتصوير الشخصيات characters وتجسيد الصراع بينها . بينما تكتب المناطق الغنائية شعراً والحوار Dialogue نثراً أو شعراً مرسلاً verse free verse blankl

حيث لا توجد حتى الآن -وعلي حد علم الباحثة كأستاذ مساعد في فن الغناء الأوبرالي وتاريخه -دراسات أكاديمية أو أبحاث علمية وافية متخصصة باللغة العربية تناولت هذا الموضوع . ومن هنا كان لزاماً علي الباحثة أن تلجأ إلي مراجع أجنبية في اللغتين الإنجليزية والألمانية كي تحيط علما بموضوعها وتتعمق فيه تعمقا يقتضيه البحث الأكاديمي المتخصص كي يصبح مرجعا للراغبين في دراسة هذا الموضوع

والإضافة العلمية المرجوة منه . كما تجدر الإشارة إلي الصعوبات التي رافقت هذه الدراسة منذ بدايتها وأولها ندرة المراجع العربية في هذا الموضوع إن لم يكن انعدامها تماماً . الأمر الذي ركز كل الجهد والإهتمام علي المراجع الأجنبية باللغتين الإنجليزية والألمانية وما أقتضاها من جهد كبير في الترجمة .

يشير قاموس جروف للأوبرا إلي أنه " ليس من اليسير كتابة تاريخ تطور فن تأليف الليبرتو رغم توافر عدد لا بأس به من الدراسات العامة حول هذا الموضوع مثل الدراسات التي قام بها إيستيل istel ما بين عام ١٩١٤ و١٩٢٢، وسميث smith عام ١٩٧٠ ، ورولاندي rolandi عام ١٩٥١، وكاسي راميلي cassi ramelli عام ١٩٧٣م ، وفابري fabbri عام ١٩٩٠م –عن الأوبرا الإيطالية حتى القرن السابع عشر. ومقالات أخرى من تأليف أ.أ ألبرت ، وك . د . كورت ، وتاجليا فيني tagliavini ولم تكتمل بعد المادة البيبلوجرافية اللازمة لكتابة تاريخ الليبرتو رغم البيبلوجرافيا الرائعة التي أعدها سارتوري sartori لكل ما كتب من الليبرتو الإيطالي حتى قبل عام ١٨٠٠م (صدرت عام ١٩٧٣ ، وعام ١٩٩٠م) ورغم المشروع الضخم المعروف باسم rism ومقره جامعة فرجينيا بالولايات المتحدة .

ولا تزال معظم الكتيبات الأوبرالية التي صدرت في القرن التاسع عشر دون فهرسة ولا تتوافر أيضًا طبعات أو صور حديثة كافية من الكتيبات الأوبرالية والمدونات الموسيقية المصاحبة لها .

ثم أن ثمة مشكلة أخرى مماثلة للمشكلة السابقة وربما تكون أكبر منها وهي كيفية تقويم هذه الكتيبات الأوبرالية دون أن يراها الناقد تقدم علي خشبة المسرح . وبالتالي يبدو من السابق لأوانه محاولة كتابة حتى تاريخ موجز لليبرتو ، اللهم إلا من ناحية كيفية نشره وطباعته .

ومهما يكن من الأمر ، فقد شهدت عقود طويلة ، منذ عام ١٩٥٠ تقريباً ، جهوداً أكاديمية غير عادية مكرسة لإنجاز تاريخ الأوبرا . فقد نشرت عشرات من الأعمال التي لم يسبق نشرها من قبل ، وظهرت في ضوء ذلك أكثر من مفاجأة. كما توفر الباحثون علي دراسة بيبلوجرافيا وريبرتوار repertoire كثير من مراكز الأوبرا كما لم تدرس من قبل . وظهرت إلي الوجود لأول مرة مئات المقالات والكتب عن الأوبرا وفنونها ، مما سوف يسد النقص الذي يعانيه الأرشيف التاريخي في هذا المجال .

ولم تقتصر تلك الجهود علي الجانب الأكاديمي البحت بل امتدت لتشمل علم جماليات الأوبرا ، وعلم نقد الأعمال الأوبرالية ، ونظريات الفنون الأوبرالية مجتمعة وامتدت الدراسات مع موجة عارمة من الولع والشغف بالريبيرتوار الأوبرالي الذي طواه النسيان وتقاليده التي ظلت غامضة لويل كي تعطي أمثله لتلقي مزيداً من الضوء علي العمل الأوبرالي وعلاقته بالأدب كما تكشف هذه المقالات عن طبيعة البحث الأكاديمي في مجال الأوبرا ومدى ارتباطه بالمهارات الأدبية والموسيقية وذلك من خلال الأسلوب الجاد ، وفي محاولة لاستعادة وإحياء التقاليد المفقودة ولمساعدة الباحثين علي دراسة الليبرتو بأنفسه(١) .

يبدأ البحث بتعريف مصطلح الليبرتو ثم يتبع ذلك بخلفية تاريخية تستعرض نشأته وتطوره منذ القرن السابع عشر في إيطاليا وألمانيا والنمسا وفرنسا علي يد كبار الشعراء ومشاهير المؤلفين الموسيقيين الذين أثَّرت تجاربهم وإبداعاتهم ريبرتوار الأوبرا العالمية كما يستعرض –بإيجاز –تطور شكل مطبوعة الليبرتو ومضمونها ووظيفتها علي مر العصور في أهم الأعمال .

وهو جزء تاريخي تم الاعتماد فيه علي مجموعة من أهم المراجع ودوائر المعارف والقواميس الموسيقية باللغات الإنجليزية والألمانية وما تيسر منها في اللغة العربية . ثم تنتقل الدراسة بعد ذلك إلي ما أشير إليه سلفاً من " العلاقة الجدلية أو الإشكالية بين الفنون الداخلة في تركيب الليبرتو الأوبرالي –وهي الدراما والشعر والموسيقى –وما ينشأ بينها من اختلافات ترجع إلي الطبيعة الفنية النوعية لكل منها . ثم يلي ذلك دراسة تطبيقية علي العلاقة بين النص الدرامي والموسيقى وكيفية تعامل الشاعر بونتى – الذي كتب الليبرتو الأوبرالي له – مع النص الدرامي الأصلي لمسرحية " زواج فيجارو " الذي ألفه الأديب الفرنسي بون مارشيه – كي يضع له موسيقى وألحان أغنياته المؤلف الموسيقى النمساوي الشهير فولفجانج أماديوس موتزارت . مع تطبيق علي آريا "تعال يا حبيبي " من الأوبرا . وبذلك ينقسم البحث إلي مقدمة وجزئيين أولهما: نظري ؛ والثاني: تتبعهما خاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع.

الليبرتو Libretto الأوبرالي

أولاً : السيرة العلمية للمصطلح والخلفية التاريخية

النشأة والتطور

الأوبرا فن عجيب يقوم علي مجموعة من التقاليد الغريبة التي تدهش المشاهد الحديث العهد به، ولكن لابد من فهمها وتقبلها علي علاتها في سبيل تذوقه والتمتع به. فأنت إذا ذهبت لتشاهد إحدى الأوبرات فسيبدأ العرض بقطعة موسيقية يعزفها الأوركسترا قد تشيع في نفسك شعوراً بالمرح أو الرهبة ثم لا يلبث الستار أن يرفع عن منظر ساحر يرسم بعناية كبيرة ليوحي بجو خاص، وترى أمامك إحدى شخصيات المسرحية في زي تاريخي. ويبدأ الرجل يغني بصوت جهوري يجلجل في أنحاء المكان وقد يلحق به رجل آخر بعد قليل، فإذا الغناء بينهما ينقلب إلي حوار أقرب إلي الإلقاء منه إلي الغناء من أمور الحياة اليومية، ثم تبدأ البطلة تغني في لغة خلابة بصوت رنان بديع تظهر فيه كل براعتها ومقدراتها الصوتية العظيمة، والجمهور يصفق لها بحماس هائل طالبا المزيد. وبعد قليل يدخل إلي المسرح مغني رجل يتبين من سيماه أنه بطل هذه المسرحية فيشاطرها الغناء في ثنائي عاطفي يبدو إنهما يبثان فيه بعضهما البعض أشواقاً ومشاعر تتحرك في فقرات متتابعة من الإلقاء والغناء المنفرد الجميل وأغاني ثنائية أو ثلاثية أو رباعية يشترك فيها الأبطال معلقين علي الموقف المسرحي كل من زاويته. كما تتخللها فقرات من مجموعة المنشدين في كورال هذا في حين يساعد الأوركسترا الغناء بنسيج موسيقى غني يعمق المواقف مع عزف الآلات الموسيقية مساندة أصواتها المعبرة. وقد ينفرد الأوركسترا أحياناً بفقرات موسيقية بحتة تتخلل الأوبرا أو رقصات في سياق المسرحية بحيث يجتمع الغناء الموسيقي والأداء الحركي الجميل في لحظة واحدة(٢) كما وأنه إذا ما ذكرت الأوبرا تبادر إلي الذهن النص الأساسي الأدبي المسرحي الذي بنيت عليه المعالجة الموسيقية للعمل وما تعرض له من تغيير وتطوير حتى يصبح نصًا آخر ينتمي إلي فن الدراما وفن الموسيقى بل ويجتمع عدة فنون مساعدة كالإلقاء والتمثيل والحركة المسرحية ويسمى بالليبرتو الأوبرالي peratic libretto كما سيتضح في هذه الدراسة.

وفي البداية فأن كلمة Libretto تعني في المعاجم اللغوية " كتاباً صغيراً " أو " كتيباً " وهي لاتيني؟ الأصل ظلت في اللغتين الإنجليزية والإيطالية كما هي؛ بينما تحولت إليها كلمة الفرنسية Livret أما مرادفها في اللغة الألمانية فهو text بمعنى نص أو Buch ومعناها كتاب . وقد جرى العرف في الأوبرا علي اعتبار أن الليبرتو هو " الكتيب المطبوع أو المخطوط الذي يحتوي علي النص الأدبي للأوبرا أو أي عمل موسيقى آخر يتم غناؤه أو قراءته علي حدٍ سواء لكن ذلك المعنى قد امتد مع الزمن وتطور أو توسع متجاوزاً مدلوله الحرفي أي الكتيب الكتاب الصغير ليشير أيضًا إلي المحتوى أو المضمون الأدبي للأوبرا وليس مجرد وجودها المادي المستقل. ومن ثم يظهر النص الذي يغنيه المطربون في المدونة الموسيقية Musical Score فقط، وتختفي أو تحذف أبيات الشعر أو أي ألوان من الكتابات الشعرية الأخرى وكذلك وصف المناظر والإرشادات المسرحية والمعروف أن المدونة الموسيقية والكتيب الذي يحتوي علي كلمات الأوبرا يشكلان معاً النسخة الأصلية للعمل الفني التي يتم عرضها علي المسرح، حيث تتحول الكلمات إلي حوار تمثيلي Dialogue غنائي ملحن أو إلي إلقاء Recitative أثناء الغناء. وكذلك إلي مناطق بوح أو إفضاء أو حديث جانبي للمغني Prologue ومقطوعات جماعية يؤديها الكورال. كما يحتوي الليبرتو علي تصميم للحركة علي المسرح Scene mes-en وللرقصات والديكورات. بما في ذلك الآلات الموسيقية، والإضاءة والأزياء ونتيجة لكل ذلك فقد أصبحت عبارة " المضمون أو المحتوى الأدبي " للأوبرا لا تكفي لوصف الليبرتو بمعنه الحديث والتفريق بينه وبين النص المسرحي نظراً لاشتماله علي المدونة الموسيقية وكلمات النص الأوبرالي معاً علاوة علي ما سبق. وبناءً عليه يصبح الليبرتو في الأوبرا أقرب ما يكون إلي " كراسة الإخراج " التي يسجل فيها المخرج المسرحي كل ما يتعلق بالسينوجرافيا بعناصرها الكاملة وحركة الممثلين وبقية عناصر العرض المسرحي علاوة علي وجود النص الأدبي المكتوب علي هيئة حوار أو منولوج أو كليهما معا وكنتيجة لتطور المصطلح فقد تولد من Librettista لفظ آخر متخصص هو لفظ كاتب الليبرتو أو مؤلف الليبرتو. وهو بالإيطالية Librettist، وبالإنجليزية Librettist، وبالألمانية Textdichter أي شاعر النص. وكما درج الإيطاليون علي استعمال كلمة شاعر Poeta استعمل الفرنسيون كلمة شاعر Poete تفضيلاً لها علي "كاتب الليبرتو أو مؤلف الليبرتو" حيث ظل هذا التقليد سائداً عند طباعة ليبرتو الأوبرا وجنسها الفني كوميدية أو تراجيديا أو هزلية ساخرة مع أسم مؤلف الليبرتو، المؤلف الموسيقى. كما تولد أيضًا عن لفظ مؤلف الليبرتو بالإيطالية Librettista مصطلح آخر هو علم

"دراسة الليبرتو" Librettistica الذي ما لبث أن انتقل إلي اللغة الإنجليزية فأصبح Libresttistics الذي يعني بدارسة فن كتابة الليبرتو ومدى إسهامه في العمل الأوبرالي ككل (٣) .

النشأة والتطور التاريخي للبيرتو

بدأ الليبرتو بداية بسيطة من حيث الحجم. ثم تطور تدريجياً ليصبح مصدر المعلومات الموثوق بها والتفاصيل الدقيقة عن كثير من جوانب الأعمال الأوبرالية حتى أصبح في كثير من الأحيان هو السجل الوحيد الباقي الذي يدل عليها. كما ظل الهدف الأساسي من طبعه علي امتداد ثلاثة قرون هو تزويد مشاهدي العرض الأوبرالي بالنص الذي سوف يتم تقديم أسماء الشخصيات . مثلما جرى العرف علي طبع ليبرتو جديد لكل عرض ، يكون في متناول الجمهور قبل العرض الافتتاحي الأول . وحتى قرابة عام ١٩٠٠ ، ظل الليبرتو يوفر عن تاريخ إنتاج العمل الفني وحجمه وعن تكوين الفرقة الأوركسترالية. وفي كثير من الأحيان عن أسماء العازفين الرئيسيين واسم المؤلف الموسيقى والشاعر، والمطربين، والمخرج الموسيقى، ومتعهد إقامة الحفلات الموسيقية، وعن مصممي المناظر، ومصممي الرقصات، والراقصين والراقصات والبرنامج Repertoire الخاص بكل منهم كمعلومات تهم المؤرخين الموسيقيين والباحثين . علاوة علي احتوائه في كثير من الأحيان علي معلومات إضافية عن كثير من الرقصات التي جرى أداؤها –في العروض الإيطالية بصفة خاصة مع تلخيص كامل لرقصات الباليه Ballets التي كانت تقدم بصورة تقليدية في نفس برنامج الحفل. كما حملت بعض الليبرتات إشارات مكتوبة تدل علي وجود "رقابة علي الأعمال الفنية" حيث جرت العادة في فرنسا وإيطاليا حتى قرابة عام ١٨٠٠ وبعد ذلك بنصف قرن أن توضع عبارة " صدر بموافقة الكنيسة تشير باستمرار الحقوق والامتيازات الملكية Royal Privileges بينما في الاغلب الأعم كانت تضاف صفحة كاملة في نهاية الليبرتو تثبت التغيرات والتنويعات النصية Textual التي تمت كدليل قاطع علي حدوثها وليصبح هدفه هو تزويد رواد دار الأوبرا بالمعلومات وظل الأمر علي هذا النحو حتى منتصف القرن التاسع عشر حيث كان رواد الأوبرا يشترون نسخة من الليبرتو من خارج المسرح أو من داخله ، بالإضافة إلي برنامج العرض حتى يتسنى لهم متابعة النص أصناء الأداء بفضل الإضاءة القوية ، وإذا لزم الأمر استعانوا بضوء الشموع قبل استخدام الكهرباء بالطبع، ومع ذلك فقد كان المطلب أو الهدف الرئيس من وراء طبع الليبرتو هو تحقيق الربح لمن قاموا بكتابته ونشره.

الإخراج الفني لطبعة الليبرتو

تاريخياً جرت العادة أن يكون حجم الليبروتو علي قدر حجم الجيب مطبوعاً علي ورق من نوعية رديئة ، ومغلف بغلاف من القماش ، فضلا عن أنه مليء بالأخطاء المطبعية ، فهو شيء مؤقت ، يتم التخلص منه بعد انتهاء العرض . ولا تزال نسخ قليلة في المتاحف تدل علي حدوث تعديلات واسعة في النص بخط يد كاتب الليبرتو أو متعهد الحفلات ، بهدف عمل نسخة منقحه للعمل الفني تقدم بعد عرض النسخة الأصلية بوقت قليل، ومن أهم تلك النسخ جميعا نسخة فيردي Verdi الخاصة بأوبرا " عايدة " Aida، ميلانو Milan عام ١٨٧١م التي سجل فيها بخط يده رسومات بيانية متقنة وتفاصيل كثيرة عن العروض. ومع نهاية القرن التاسع عشر وبدء استخدام الكهرباء في الإضاءة المسرحية تم تطوير برنامج الأوبرا وتوحيد المعايير التي تحكم الأعمال الفنية . ونتيجة لذلك تحول الليبرتو إلي شيء له وظيفة أكثر استمرارية ودواماً. أو كمصدر للمعلومات يمكن قراءته في المنزل أكثر من قراءته في المسرح قبل العرض أو بعده . وذلك بعد تنقيته وتخليصه من الكثير من محتواه الذي يرتبط بالظروف المحلية المعاصرة .

وكان أول ليبرتو ينشر في فلورنس Florence يحتوي علي عدد صفحات يتراوح ما بين ١٢ إلي ٢٠ صفحة من القطع Small Qarto ويعتبر لبرتو دافني Dafne رينوشيني Rinoccini أول لبرتو يظهر في إيطاليا. وقد عرضت هذه الأوبرا عام ١٥٩٨م علي مسرح كارنيفال Carnival ونشر هذا الليبرتو عام ١٦٠٠م وتظهر علي صفحة العنوان أسماء كل من الشاعر وراعي الحفل جاكوبو كورسي Tacopo Corsi والشخصية التي قدم الحفل علي شرفها ، وزمان ومكان النشر، واسم الناشر ويتضمن التمهيد قائمة بأسماء الشخصيات دونما ذكر لأسماء المطربين تحديداً وكانت شخصيات الأوبرا يشار إليها باستخدام ألفاظ مثل "المتحاورون" و"المتحدثون" علي التوالي وفي خاتمة الليبرتو توجد أبيات من الشعر علي سبيل المديح لكورسي Corsi راعي الحفل. وقد أصبح هذا المديح ملمحاً رئيساً من ملامح الليبرتو طيلة القرن السابع عشر منذ ظهوره لأول مرة في هذه النسخة. وكان من الأمور المعتادة

آنذاك طبع ملخص لقصة الأوبرا يروي الأحداث السابقة علي بدايتها . ومنذ ١٦٥٠م كان هذا ينقسم إلي قسمين :-

القسم الأول: ويتنازل الناحية التاريخية أو الوثائقية. أما القسم الثاني: فهو من إبداع وابتكار المؤلف. وحتى نهاية القرن السابع عشر تقريباً كان "الملخص" يطبع في أغلب الأحيان بصورة منفصلة عن الليبرتو، وربما يكون بديلا له. وفي عام ١٦٣٨م ولمدة نصف قرن بعد ذلك التاريخ أصبح من المعتاد أن يحمل الملخص العنوان التالي "ملخص وسيناريو" مثلما فعل Manelli في أوبرا لا دليا La Delia التي كتب نصها G.Strozzi وكان من المألوف أيضاً أن تطبع رسالة أو خطاب موجه إلي القارئ يكتبها إما المؤلف الموسيقي ومتعهد الحفلات الفنية أو الناشر. وفي أحيان كثيرة يكتبها كتاب الليبرتو في غضون القرن السابع عشر. لكن أسماء المطربين لم تكن تكتب في الليبرتو حتى قرابة عام ١٧٠٠م. وغالباً ما كانت تكتب أسماؤهم مقرونة بالمناصب التي يشغلونها في البلاط ، أما بالنسبة للمطربين الخصيان Castratos فقد كانت أسماء الشهرة الخاصة بهم فقط (٥) .

الليبرتو الإيطالي في مستهل القرن الثامن عشر

تفاوتت أشكال ومضامين الكتيبات الأوبرالية – الليبرتو – طبقا للناشر ومكان العرض . ولكنها بدأت تكتب ملامح أخرى ، فضلاً عن الملامح التي أشرنا إليها آنفا ، ومن بين تلك الملامح الجديدة :

(١) تضمن الليبرتو قائمة بالمشاهد .

(٢) المعدات والمؤثرات الفنية المستخدمة .

(٣) إعلان يؤكد فيه الشاعر التزامه وإيمانه بالكنيسة الكاثوليكية ، بغض النظر عما يمكن أن يستنبط أو يستقرئ ، القارئ أو المشاهد من محتوى الأوبرا أو أداء الشخصيات .

(٤) أغاني أوبرالية انفرادية أو ألحان غنائية منفردة Areas

وهي عادة ما توضع في شكل ملحق في نهاية الليبرتو. أما المستقطعات والمحذوفات التي يتم استبعادها من العرض فكان يتم تحديدها بوضع فاصلتين مزدوجتين في الهامش للدلالة علي أن هذه الصفحات تم حذفها توخيا للإيجاز واختصاراً للوقت أو لبيان أنها تقدم بدون مصاحبة الموسيقي... وقد أتاح هذا الإجراء للقارئ أن يقرأ العمل الشعوري بأكمله ، بصرف النظر عما يقدم أثناء العرض . كما أتاح للشاعر أن يقوم بتصويب وتصحيح ما وقع من أخطاء أثناء الطبع . وبات من المألوف في النصف الأول من ذلك كتابة اسم المخرج الموسيقي ، ومصمم الأزياء . أما في النصف الثاني منه فقد بدأت كتابة اسم المنتج والناسخ وكبار العازفين في الأوركسترا ، وأسماء الجوقة والمنشدين Chorus، بل وأسماء الممثل البديل .. وفي كثير من الأوقات ، كان يتم طبع إعلانات بمواعيد العروض التي سوف تقدم خلال الموسم، والموسيقي التي سوف تصاحبها ونادراً ما كانت تزين الكتيبات الأوبرالية في هذه الحقبة الزمنية بالصور ، فيما عدا الكتيب الأوبرالي Libretto الذي قدمت بمناسبة افتتاح " مسرح فينيس Fenice Theatre في مدينة فينيس Venice عام ١٧٩٢م، واحتوى علي صور لواجهة المسرح وللمؤلف الموسيقي، والمطربين الثلاثة الأول . وفي السنوات الأولي من القرن التاسع عشر أصبح المعتاد كتابة اسم الملقن Prompter، ومخرج الإضاءة. ثم مع مطلع العشرينيات فصاعداً أصبحت أسماء فرقة الأوركسترا تكتب وكاملة .

ولما كان الرقص عنصراً هامًا من عناصر العرض حتى أواسط القرن التاسع عشر فثمة إشارات كثيرة إلي راقصات الباليه والراقصين ، ومصممي الرقصات ، كان علينا أن ننظر حتى منتصف القرن الثامن عشر لنجد في هذه الكتيبات وصفاً موجزاً عن حفلات الباليه ، والمشاركين في هذه الحفلات، وأسماؤهم ... وكان هذا الوصف يوضع في نهاية الكتيب، وفي أوقات نادرة ، كان يوضع بين فصول الأوبرا وظل هذا العرف سائداً حتى الستينات من القرن التاسع شعر ، وبعد ذلك بدأ نشر ملخصات وصفت فيه لحفلات الباليه في شكل كتب صغيرة مستقلة ومنفصلة عن الليبرتو.. وقد بدأ في أوائل السبعينيات من القرن الثامن عشر .

وفي غضون القرن التاسع عشر حدثت تجديدات وتطويرات متعددة في الليبرتو الإيطالي. ففي عام ١٨١٤م ، بدأ استخدام أغلفة wrappers مطبوعة، بدلا من الأغلفة العادية المصنوعة من القماش والتي كانت تستخدم سابقاً ، وفي عام ١٨٣٠م بدأ استخدام الوجه الحقيقي للغلاف في الإعلان عن حفلات الباليه المزمع تقديمها، أو غيرها من المطبوعات الإعلانية ، كما بدأ الناشر في ذلك الوقت تقريباً

يكتب ثمن الليبرتو علي غلاف صفحة العنوان، ويبرز أسماء نجوم الممثلين من خلالها كتابتها بحروف كبيرة مميزة، وفي منتصف الثلاثينيات من القرن التاسع عشر بدأ إدخال الطباعة متعددة الألوان Polychrome Printing في كتابة الغلاف وصفحة العنوان جدير بالذكر أن الليبرتو ظل حتى الأربعينيات من القرن التاسع عشر ، ينشر بواسطة ناشر عادي ، وليس بواسطة ناشر موسيقي ، بعد حصوله علي تصريح بالنشر من المسرح المعني (٦) .

أما أول ليبرتو ألماني فكان ليبرتو دافني Dafne لشوتز Schutz عن نص لمارتن أو بيتر Martin Opitz ، بعد رينو شيني Rinuccini في عام ١٦٢٧م ويحمل هذا الليبرتو ، المكتوب علي ورق من القطع الصغيرة ، اسم المؤلف الموسيقي وكاتب الليبرتو ، كما يتضمن قصيدة علي سبيل الإهداء لأحد كبار الشخصيات ، وقائمة بأسماء الشخصيات .

وفي النمسا كتبت الكتيبات الأوبرالية في فيينا، طليعة القرن السابع عشر علي غرار مثيلاتها في إيطاليا، حيث كانت تشير إلي أسماء الملحن الموسيقي، وعازفي الآلات، دون ذكر لأسماء المطربين أو المغنيين ، وفي أول ليبرتو أول أوبرا لها ندل Handel الذي نشر في هامبرج عام ١٧٠٤م . لم يرد به ذكر لأي أسماء علي الإطلاق ، وإنما يشير في الافتتاحية فقط إلي الرقصات والمناظر أما عن الآرياتArias فقد كانت مكتوبة بالألمانية والإيطالية. مع ترجمة ألمانية لها . وفي أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، بدأت الكتيبات الأوبرالية تذكر أسماء الفنانين المشاركين في الأوبرا، من وقت لآخر وقد صدرت ثلاث طبعات لنص أوبرا أورفيو Orfeo لجلوك Gluck قبل عرضها الأول ، إحداها باللغة الإيطالية والفرنسية ، والثانية باللغة الإيطالية فقط ، والثالثة باللغة الألمانية فحسب ، وتشير الطبعات الثلاث إلي أسماء المطربين لا غير،أما الطبعة الأولى لأمبرا إدمينيو Idomeneo ميونخ ١٧٨١م . فبها أسماء المؤلف الموسيقي وكاتب الليبرتو والمترجم (يعتبر هذا هو أول ليبرتو لأمبرا شهيرة لموتسارت Mozart يذكر كل هذه الأسماء) وهو يحتوي علي استغلال وقائمة بالمناظر ، وترجمة ألمانية تقابل النص . وبصفة عامة ، ورغم وجود بعض الاستثناءات ، ظل الليبرتو الألماني والنمساوي منذ عام ١٧٥٠م تقريبا فصاعداً ، يفتقر إلي المعلومات ولا يحتوي علي تقديم . بل اكتفى بالنص وقائمة بشخصيات العمل . ويعد ليبرتو Fidelio الذي أصدر في فيينا Vienna عام ١٨٥٠م مثالاً علي ذلك (٧) .

بينما كان أول عرض أوبرالي يقدم في فرنسا هو عرض أوبرا أرفيو Orfeo للوجي روسي Luigi Rossi، عن نص ف.بوتي F.Buti وقد نشر تلخيصًا بالفرنسية للأوبرا ، دون إصدار ليبرتو وربما يكون أول ليبرتو فرنسي هو النص الذي كتبه بوتي لأوبرا " حفل زواج بيليو وثيني " Le nozze di Peleo e di Theti لكارلو كابرولي Carlo Caproli باريس ١٦٥٤م وقد تضمن هذا الليبرتو نصين أحدهما بالإيطالية والأخرى بالفرنسية ، كما أنه ذكر أسماء المطربين . أما الكتيبان الأوبراليان لأول أوبرا فرنسية "انتصار الحب" Triomphe de amour Le لميشيل دي لاجوري Michel de Le Guerreوأوبرا بوموني Pomone واللتين قدمتا في افتتاح دار أوبرا باريس ParisOpera، فقد نشرا في نهاية عام ١٦٥٤م ، وعام ١٦٧١م علي التوالي وفي نفس العام ، أي عام ١٦٥٤م نشرت أول ترجمة إنجليزية لهذه الأوبرا في لندن تحت عنوان " حفل زواج بيليوس وثيتيس lvuptialsof Peleus and Thetis وربما يكون هذا هو أول لبرتو ينشر في إنجلترا ، رغم عدم تقديم العرض الأوبرالي آنذاك ... وفي عام ١٦٧٢م قدمت أول أوبرا من تأليف لولي Lully وكانت الطبعات الأصلية للكتيبات الأوبرالية الخاصة بهذه الأوبرا مطبوعة علي ورق من القطع الصغيرة ، وتحتوي كثير من الطبعات كانت تورد أسماء المطربين والراقصين ، وفي كثير من الأحيان ، تورد أيضًا أسماء عازفي الآلات الرئيسة قبل الافتتاحية ، وقبل الفصل الأول. ومن وقت لآخر كانت هذه الطبعات تدخل مزيداً من الأسماء في بعض الأماكن داخل النص ذاته ، وكانت دار أوبرا باريس Paris Opera تطبع الليبرتو ، طوال القرن الثامن عشر ، علي ورق من الحجم الصغير ، أما غيرها من دور الأوبرا الهزلية) Ballad Opera وهي أوبرا تحتوي علي حوار بجانب الأغاني الخفيفة) فقد كانت موسيقى الأغاني المنفردة . أبيات الشعر الغنائي تطبع داخل النص الأوبرالي، أو في شكل ملحق يوضع في نهاية الليبرتو وقد واصل الناشرون استخدام هذا الأسلوب في الطباعة خاصة الناشر دوشسني Duchesne منذ عام ١٧٣٠م حتى عام ١٧٧٠م (٨) .

وفي مستهل القرن الثامن عشر في إنجلترا : تغير شكل باعة الكتب المعتاد ، فأصبح الكتاب أصغر حجماً وورق الطباعة من القطع الصغير أو المتوسط مع بيان أسماء الملحن الموسيقي، وكتاب الليبرتو، والراقصين، مع مقدمة أو إهداء.

وفي عام ١٧٢٨م، صدر ليبرتو "أوبرا الشحاذ" The Beggars Opera في طبعتين من الحجم المتوسط، إحداهما تتضمن ملحقاً به أبيات الغناء الذي يشدو به المطرب في أداء منفرد . والأخرى بمدونة الافتتاحية الموسيقية overture واشتملت التجديدات التي طرأت علي الليبرتو في القرن الثامن عشر وضع صورة علي الغلاف لأحد المطربين أو لمشهد من الحفل. كما تم طبع ملخص باللغة الإنجليزية للكتيب الأوبرالي، مع حذف الحوار، في بعض الأحيان إذا كانت الأوبرا من تأليف مؤلف إنجليزي. ومن بداية الأربعينيات من القرن التاسع عشر، اشتملت الكتيبات الأوبرالية لمسرح كوفينت جاردن Covent Garden علي قائمة كاملة بأسماء فرقة الأوركسترا، وقائد الفرقة وفي منتصف القرن التاسع عشر، نشرت "دار دافيدسون "Davison سلسلة من " الكتيبات الأوبرالية الموسيقية" "تجمع بين النص الأصلي، والنص الإنجليزي، في عمود مطبوع مزدوج، والمدونة الموسيقية للألحان الغنائية المنفردة تتناثر بين السطور.

وأصبح هذا الأمر تقليداً متبعاً في كثير من الأوقات حتى أن بعض الكتيبات الأوبرالية كانت تتضمن أيضاً مقدمات إضافية، تعلق علي تاريخ الأوبرا وعدد العروض السابقة وأسماء الممثلين. ومع بداية الستينيات من القرن التاسع عشر، أصبح من المألوف أن تظهر إعلانات عن بضائع وخدمات مختلفة علي غلاف الكتيب وعلي صفحات عديدة من الليبرتو ذاته.

وفي القرن العشرين اصبح الكتيب الأوبرالي أكثر ارتباطاً بالناشرين وشركات التسجيل أكثر منه بدور الأوبرا، علي الرغم من أنه من آنٍ لآخر كانت تقوم بعض دور الأوبرا بتضمين برنامجها النص الكامل للأوبرا مشفوعاً بترجمة إلي الإنجليزية مطبوعة علي ورق أفضل وبين دفتي غلاف أكثر سمكاً وقوة. أما الكتيب فكان يحتوي بالإضافة إلي النص وعلي المعلومات المألوفة مثل العنوان وحقوق النشر وأسماء الشخصيات وعدد المشاهد ومكان وتاريخ العرض الأول. وفي بعض الأوقات يتضمن أيضًا مقدمة وتلخيصاً للعمل، وإعلانات عن الإصدارات الأخرى. وقد تزايد الإهتمام مؤخراً بالليبرتو ليس كنص فقط، ولكن باعتباره بمثابة دليل وثائقي يسجل تطور تاريخ الأوبرا وجوانبها الفنية المختلفة. مما ألهم البعض في الولايات المتحدة في السنوات الأخيرة بالنهوض بمشروع ببليوجرافيا ضخم لفهرسه المراجع عرف باسم " مشروع الولايات المتحدة لليبرتو " RISM علي سبيل الاختصار (٩).

إشكالية الليبرتو

جدالية الاختلاف والتوافق بين النص الأدبي والنص الموسيقي

" كان من ثمار الأبحاث الحديثة ، والتجارب العلمية ، وإصدار المواد العلمية الأولية في مجال الأوبرا واكتساب الخبرة ونفاذ البصيرة ؛ ذلك الجدل الدائم والمتكرر بين أنصار الأوبرا العددية (١٠) " وأولئك الذين يريدون للأوبرا أن تحذو حذو الدراما في استمرارية تطورها والتزامها بوحدات الزمان والمكان والحدث . وقد أدى كلا المذهبين إلي إنتاج أعمال فنية رائعة وتزايد الإدراك بأن الجدل الساذج حول أهمية المدرسة الطبيعية في الموسيقي لا مكان له في هذه المناقشة فقد كانت الإجراءات التي يتبعها مونتيفيردي Monteverdi أو جلوك Gluck أو فاجنر Wagner تعتمد علي التقاليد المتطورة، المتفق والمتعارف عليها ، والمفهومة ضمنياً أو صراحة بين المسرح والجمهور ، تماما كما كان يفعل هاندل Handel أو موتسارت Mozart، أو فيردي Verdi إذ ليس من الأهمية في شيء أن تنحو المدرسة الطبيعية Naturalism نحو محاكاة الواقع حرفياً Verisimilitude ، أو نحو ابتداع شكل ساذج غث من أشكال الفن يطابق وماثل الحياة، وإنما المهم هو " الواقعية التعبيرية " جنبًا إلي جنب مع القدرة علي إعادة خلق جانب ما أو وجه ما، من جوانب ووجوه التجربة الإنسانية، وبتكثيفها علي نحو يمنحها صفة الخلود والدوام وفوق كل هذا أن نجد المعادل الفني الذي يجعل المشاعر والعواطف الإنسانية تبدو صادقة من وجهة نظر الجمهور وبطرقٍ كثيرة مختلفة ورغم أن هذه الجدلية قد تبدو الآن وكأنها شيئا مفتعلاً ومصطنعاً إلا أنها قد ألقت بظلالها اللونية علي جماليات الأوبرا Aesthetics ومذاهبها وأثَّرت في بناء الليبرتو، والتنظير الذي يطرحه مؤلفو الليبرتو فإذا تصورنا أننا سوف نكتب الليبرتو كما نكتب العمل المسرحي، فلا بد أن نكتبه نثراً، كما يحدث غالباً في الأعمال المسرحية، ومن ثم فأن تطور الحدث الدرامي لن يسمح لنا بسهولة بإدخال الموسيقي التي تسهم في زيادة التوتر الدرامي أو التقليل منه وتنقلها بألوانها اللحنية من إحساس معين إلي نقيضه(١١).

علاوة علي تلك الإنجازات، واصلت "الأوبرا العددية" الإيطالية استخدام أسلوبها المميز في أن تروى قصة درامية من خلال سلمين موسيقيين مختلفين من حيث الزمن الذي يستغرقه كل منهما، الأول سريع طبيعي غير محكم الاتصال، منغم الإلقاء حسب ما يتطلب الحدث والثاني يعبر عن " الزمن

السيكولوجي " Psychological Time عندما تتطلب الحالة الشعورية أو الذهنية التوسع في الألحان الغنائية الحزينة والجمل الموسيقية المتوازنة وقد أكدت رائعة سترافينسكي Stravinsky في عام ١٩٥١م المسماة " تقدم الفاسق " Progress The Rakes هذا التقليد. وقد أعد لها الليبرتو و.هـ .أودين w.h.Auden وتشستر كالمان Chester Kallman وجدير بالملاحظة أن الجماهير في السنوات الأخيرة قد دأبت علي استيعاب وفهم تقاليد الأوبرا الإيطالية في مرحلة ما قبل جلوك Gluck، وبخاصة أوبرا هاندل Handel التي تتألف في معظمها من الأغاني الأوبرالية، والألحان المنفردة ، والإلقاء المنغم الملحن ولم تكن المسألة مجرد القبول بلونين مختلفين من الأداء الموسيقي للزمن الدرامي ، بل كانت هناك أيضًا مسأله تقديم الشخصيات فالشخصيات عند فاجنر شخصيات متكاملة بعيدة الأغوار مثل شخصيات شكسبير أما شخصيات هاندل Handelفهي شخصيات تحليلية Analyticalتستكشف حالة شعورية واحدة في كل مرحلة من المراحل وإذا عاودنا الرجوع إلي تاريخ النقد الأوبرالي ، فسوف نجد أن الجدل الطويل الذي دار حول اعتبار الأوبرا والليبرتو المصاحب لها عملاً دراميًا كان في جوهره حواراً بين تقليدين فنيين ناجحين وقابلين للتطبيق ، رغم ان أنصار كل منهما كانوا يعتقدون أن تقليدهم الفني هو الأكثر طبيعية وسلاسة (١٢)

ولقد كانت " الأوبرا العددية " Number Opera بمثابة الأرض البكر التي تطورت وارتقت علي يد فيردي والشاعر بويتو Boito مؤلف الليبرتات الشهير ، خاصة في مسرحية عطيل Othello، حيث تحول الإلقاء المنغم الملحن إلي غناء، فكلما كانت الوحدة الأوبرالية قصيرة علي نحو معقول فكلما ازدادت قدرة الجمهور علي متابعتها وقد حظى هذا اللون من ألوان الأوبرا بقدر كبير من النجاح الشعبي خاصة أعمال بوشيني Puccini،وبريتين Britten وسترافينسكي Stravinsky "وقد أدت محاولات تطوير الدراما الأوبرالية المستمرة إلي إغفال كتاب الليبرتو ، والمؤلفون الموسيقيون للإمكانيات الكبيرة التي توفرها الألسبة stylization الموسيقية للكاتب الدرامي من ناحية وللمؤلف الموسيقي من ناحية ثانية . وكانت ثمرة ذلك فى أغلب الأحيان تحول العمل الدرامي إلي نوع من الإلقاء المغني المتواصل بمصاحبة فرقة أوركسترالية ضخمة وقد كان فاجنر R.WAGNER يري أن التيمات الموسيقية Musical Themes الفكرة الموسيقية أو الموضوع الرئيس أو الخلية اللحنية التي تبني علي أساسها المقطوعة الموسيقية والتي تتبعها أخرى وأفكار ثانوية يجب أن تنتقل إلي خشبة المسرح، من وقت لآخر وإلا تظل حبيسة فى غرفة الأوركسترا غير أن سواه من المؤلفين الموسيقيين ظلوا يخشون الخروج بالأوركسترا من غرفتها في مؤخرة المسرح ، وحافظوا علي الإيقاع الغنائي الذي يؤديه الممثلون . ومما يثير الإحساس بالدهشة والاستغراب أن الأوبرا العددية التي وجد فيها المؤلف الموسيقي والكاتب الدرامي حلاً ناجحاً للكثير من مشاكلهم ، وقد استبعدت الآن من مكان الصدارة التى أحتلته طويلاً ، وانتقلت إلي مجال الأوبريت Operetta والمعزوفات الموسيقية (لغوياً الأوبريت تصغير الأوبرا ، أوبرا صغيرة ، موسيقياً مسرحية غنائية خفيفة فكاهية ، بعض أجزائها غنائية ، والبعض الآخر حواراً عادياً دون تلحين يتخللها الرقص والاستعراضات) (١٣)

وقد تسببت هذه الجدلية في انقسام المؤلفين الموسيقيين الكبار إلي مدرستين وطغت علي كل التقاليد الأوبرالية الأخرى، وعلي المسرح الموسيقي وقد أسهم أدباء بارزون آخرون إسهامات قيمة في تلك الجدلية الأوبرالية وكتبت شخصيات من صفوة المجتمع الليبرتو الأوبرالي ، ومع هذا ظل دارسو الليبرتو، خاصة من يتحدث الإنجليزية منهم ، حتى وقت قريب، يعتقدون أن الليبرتو غير جدير بأن يكتب عنه أحد . وبالتالي أصبح هذا هو الاتجاه المسبق لأي ناقد يتصدى للكتابة عنه . مما نجم عنه أخطاء في الحكم والتقويم وفساد في الفكر والرأي ومن العوامل الأخرى تضافرت لتجعل الحاجة ملحة لإعادة النظر في الليبرتو ، وهي عوامل لا علاقة لها بالموسيقي أنه من بداية تاريخ الأوبرا ، أن من كانوا يكتبون عن الأوبرا وهم الأدباء بصفة عامة لم يكن بينهم من يستطيع أن يرجع إلي المدونة الموسيقية SCORE وهذا أمر لابد من التأكيد عليه بالإضافة إلي ذلك، فنادراً ما كانت الأعمال الأوبرالية تنشر كاملة وبالتالي لم يكن الناقد ليجد أمامه سوى الليبروتو ليعمل انطلاقا منه . كما أنه لم يكن أيضاً يتعرض بالنقد والمناقشة للعرض الفعلي للأوبرا بدراسات أو مقالات نقدية تحليلية بالمعني الحديث للنقد الأوبرالي الموسيقى operatic performance musical لأن ذلك المعنى لم يكن موجوداً في ذلك الوقت . لذا فليس من الغريب أو المثير للدهشة أن يكون مجرد ظهور كلمات علي صفحة مطبوعة أمر بالغ الأهمية في حد ذاته (وربما يفسر هذا عدم إمكانية مناقشة المادة التي دأب عليها المؤلف الموسيقي وهي تكرار الأغاني المنفردة في الأوبرا

مرات كثيرة حتى بداية القرن التاسع عشر) والسبب ببساطة هو أن عدد مرات تكرار هذه الكلمات لم يكن يرد في نص الليبرتو وبالمناسبة فقد كانت تلك المادة موضع ترحيب من الكاتب المسرحي النمساوي جريليلرزر GRILPARZER وموضع سخط من الأديب تينيسون TENNYSO بينما تجنبها ريتشارد فاجنر R.Wagner في أوبراته من خلال استخدامه أو لجوئه إلي كلمات بديلة تحمل نفس المعني ... لكن الخلاصة أنه وحتى يومنا هذا ، لا يستطيع أحد أن يؤكد أولوية حقوق الأذن في السماع علي حقوق العين في الرؤية (١٤) .

وفي الستينيات من القرن السابع عشر عندما بدأ يتضاءل الفصل الرسمي بين الليبرتو والموسيقي ويصبح أقل تحديداً ووضوحاً أزداد دور الموسيقي أهمية في التعبير عن سير الأحداث الدامية وراح الشاعر والمؤلف الموسيقي يتعاونان معاً في وضع خطة العمل الأوبرالي ، كشركاء علي قدم المساواة، رغم أن كلمات النص الأوبرالي لم تكن تعبر بجلاء في كل الأوقات عن ذلك التعاون المشترك ولم يكن مؤلف الليبرتو يدرك آنذاك أنه يوشك أن يفقد مسؤوليته الكاملة عن تنظيم العمل الذي بين يديه. ففي أوبرا "أورفيوس في يوروديس" ORFEO DE EURIDCE في الفصل الثاني لم يكن مؤلف الليبرتو يعرف أن جلوك GLUCK المؤلف الموسيقي سوف يقدم الجمل الموسيقية المنغمة كرباعيات غنائية منفردة بمصاحبة آلة OBOE كذلك فأن التقاسيم الموسيقية البديعة التي قدمها موتزارت في الحركة الختامية الطويلة في الفصل الثاني من أوبرا " زواج فيجارو " لم تتوافق تماماً مع الوزن أو القافية لشعر دابونتي de Ponte ، خاصة في الحركة السيمفونية النشطة المرحة السريعة ALLEGRO التي تصاحب الكونت Countوهو يطارد شيروبينو Cherubino في الصوان أو الدولاب ، والحركة السيمفونية البطيئة المعتدلة Andante التي تصاحب أنطونيو عندما يظهر الأوراق التي سقطت من الخادم أثناء هروبه ومن الأمثلة البارزة أيضًا علي ذلك الحركة السيمفونية الرفيعة التي ترافق الكونت وهو يطلب من زوجته الصفح في نهاية الفصل الرابع يقول النص الأوبرالي

- الكونت (في نغمة ضارعة) : معذرة وصفحاً أيتها الكونتيسة
- الكونتيسة : أنا متصلبة الرأي أو عنيدة

Piu docile io sons
E dico di si

الكورس : آه .. إن ذلك سوف يغمرنا جميعا بالسعادة

Ah ! Tutti contenti (15)

Saremo cosi

كما يوجد في النص إرشادات مسرحية تقول كلمة "نعم" " SI الإيطالية يجب أن تغني بنغمة رجولية خشنة Masculine tone، لكن الكونت لا يفعل ذلك وإنما يكرر كلمة " صفح " بنفس الإيقاع الذي وضعه المؤلف الأوبرالي ولا شك أن تلك الفكرة -فكرة التقابل اللحني التي تفتق عنها ذهن الرسالة التي تحاول نقلها للجمهور - قد نجح فيها موزارت لكي ينجح في عمل برفضه أن يطيل نغمات الحركة السيمفونية السريعة ؛ أو أن يجعل بها لحظات سكوت كما طلب مؤلف الكتيب الأوبرالي دابونتي Daponte ولم يضحك الجمهور كما توقع مؤلف النص عندما انطلق الكونت الغيور يطارد ويخرج أربعة أشخاص أحداهما تلو الآخر من خزانة الملابس حيث كان يعتقد أن زوجته تختبئ أيضا بداخله وفي أحد عروض تلك المسرحية التي كتبها بومارشيه Beaumarchais يتحول هذا المشهد إلي مشهد صاخب طويل للتعبير عن مدى ارتباك الكونت حتى اخر لحظة ولكن موتسارت لم يسمح بوجود لحظات سكوت وتوقف الموسيقى أو حتى تراجع وبطء في الأداء عندما تخرج الكونتيسة نفسها من صوان الملابس المقابل للذي كان الكونت يبحث بداخله عنها (رغم أن الكثير من قادة الفرق الموسيقية يفعلون ذلك) ولا يستطيع المرء أن يتوقع وجود أي شئ من هذا القبيل في النص الأوبرالي وبعبارة أدق في كلمات الليبرتو وقياساً علي ما تقدم يجب أن نقرأ كل المعالجات النقدية للنص الأوبرالي ليس علي أنه نص أدبي وليس معني هذا القول بأن نقد لغة النص الأوبرالي ليس في موضعه الصحيح بالضرورة إذ أنه منذ بداية القرن السابع عشر طالب النقاد بأن تكون لغة الليبرتو متسمة بالإيجاز والبساطة حيث إن القالب الموسيقى وصعوبة حفظ الجملة الطويلة أو تمييز مفرداتها تعتبر من الأمور التي يجب وضعها في الاعتبار وفي نفس الوقت الذي يطالب فيه بأن يكون التعبير الأدبي المستخدم في الليبرتو متسما بالإيجاز الشديد فيجب ألا يكون ذلك سبباً في وضع الجمهور في حالة ارتباك وليس لعدم فهمه الكامل لقصة الأوبرا وحبكتها والدوافع التي تحرك شخصياتها (١٦)

ومن السهل أن يذهب الجمهور إلي الأوبرا يحدوه أمل زائف في أن يستمتع بسماع لغة جميلة ثرية ، ولا شك أن اللغة الجميلة لها موسيقاها الخاصة بها التي قد تفسدها مصاحبة موسيقي خارجية لها ، كما حدث مع أبيات الشعر المرسل BLANK VERSE التي نجدها في مسرحية " حلم منتصف

ليلة صيف " لشكسبير والشعر الغنائي الذي لا يحتاج إلي موسيقي خارجية وفيما عدا ذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن تكون أنجح الأعمال الأوبرالية المأخوذة عن شكسبير ، هي تلك التي كتبت لها نصوص أوبرالية – ليبرتو – بلغة أجنبية حديثة واضحة لإذاعة قادرة علي نقل فكر شكسبير وقد تعرضت ترجمة النصوص الأوبرالية الإيطالية إلي الإنجليزية إلي الكثير من النقد الأدبي اللاذع من قبل النقاد الإنجليز أنفسهم ، لأن مترجم الليبرتو لم يستطع أن يجد في الإنجليزية مرادفات دقيقة للتفعيلة الشعرية في الإيطالية المؤلفة من مقطع طويل ، يتبعه مقطع قصير TROPHIC لأن اللغة الإنجليزية بطبيعتها تميل إلي التفعيلة الشعرية الإنجليزية المؤلفة من مقطعتين أولهما: غير منبور ، وثانيهما: منبور IAMBIC، مما سبب الكثير من المشاكل في ترجمة صيغ الأفعال فاستخدم المترجم الإنجليزي/ مثلا صيغة المستقبل بدلاً من المضارع أو الضمير الذي يعود علي الفاعل من الضمير الذي يعود علي المفعول (١٧)

أولوية الموسيقي *PRIMA LA MUSIC*

يجب ألا نفترض أن الكلمات بالضرورة تسبق الموسيقى دائما أنها تلهم المؤلف الموسيقى بالخلفية الموسيقية المناسبة، أو أن الشاعر، بوجه خاص يطلق له العنان في كتابة الأغاني والقصائد الأوبرالية كما لو كان يكتب الشعر من أجل الشعر من اجل الشعر ذاته فمنذ أقدم العصور نجد أن ثمة أعراف وتقاليد تحكم اختيار الوزن والقافية والقالب الشعري الملائم للأغاني الأوبرالية المنفردة، فبيت الشعر الذي تتألف كلماته من عشرة مقاطعDECASILABI يعبر عن العاطفة المشبوبة مثل الأبيات التي يرددها شيروبينوCHERUBINOفي زواج فيجارو كما أنه يصلح أيضا في التعبير عنه المناقشة حامية الوطيس والساخنة (الفصل الثاني من زواج فيجارو) أما أبيات الشعر التي تنتهي بثلاثة مقاطع، وربما مقطعان غير منبورينUNSTRESSEDفأنها تتناسب مع الشخصيات الكوميدية أو ذات الأصول الريفية ويحدد البناء الموسيقي من ناحية أخرى الشكل الغنائي للقصائد أو الأغاني الأوبرالية الانفرادية(١٨)المعالجة الأوبرالية للنص الدرامي في أوبرا زواج فيجارو.

أولا: زواج فيجارو في النص المسرحي الأصلي

في عام ١٧٨٤م اصدر الكاتب المسرحي الفرنسي بومارشيه ١٧٣٢ – ١٧٩٩ مسرحيته زواج فيجارو أو الجزء الثاني من ثلاثيته التي بدأت بحلاق أشبيلية وانتهت بالأم المذنبة وهي عبارة عن ملهاة نثرية ، مؤلفة من خمسة فصول، تستقي أحداثها من الحياة اليومية وفيها نقد لاذع لانحرافات النبلاء الأخلاقية وسلطتهم المطلقة علي من يعملون لديهم ، بما في ذلك حق التمتع بزوجاتهم، حيث يروي النص قصة دفاع رئيس الخدم فيجارو عن محبوبته من تحرشات النبيل الذي يعملان عنده.وبسبب جرأة المسرحية ومضمونها الثوري خضعت للرقابة، ومنعها الملك لويس السادس عشر شخصياً، وأمر بسجن مؤلفها، ومع ذلك ظلت تقدم في الصالونات حتى سمح بعرضها رسمياً ، فلاقت نجاحاً كبيراً ، وحملت الشهرة لكاتبها ثم لموزارت عندما قام بتحويلها إلي أوبرا كتب لها الخلود (٢٠)

تبدأ تفاصيل النص المسرحي بعد سنوات عدة من زواج الكونت الإسباني ألمافيفا من الكونتيسه روزينا رغم معارضة الطبيب بارتولو الذي كان يرغب في الزواج منها ، ويحقد علي فيجارو حقداً كبيراً كونه ساعد وشارك الكونت في خطفها ، وهي الأحداث التي سردها الجزء الأول من الثلاثية تحت عنوان حلاق أشبيلية ، بينما يتحول الكونت العاشق الرومانسي في هذا الجزء إلي رجل ماكر ومتعجرف ومخادع ، يحاول الحصول علي خادمته سوزانا خطيبة فيجارو ويحوك ما بوسعه من المكائد لتأجيل زفافهما قدر المستطاع من أجل تحقيق مأربه في المقابل يحاول الشاب الذكي فيجارو بكل الطرق أن يمنع النبيل الإسباني من المساس بخطيبته ، فمرة يخدعه ، وأخرى يخبر الكونتيسة بخيانة زوجها لها ، وثالثة يعمل علي إفشال مخطط الكونت لتزوجيه من مارسيلينا ، المرأة التي تكبره سناً، والتي سبق لفيجارو أن استدان منها مبلغاً من المال ، لكن الجميع يكتشفون في نهاية المطاف أن مارسيلينا هي أم فيجارو، وأن بارتولو أباه . ومن أجل كشف نيات الكونت تقوم سوزانا بمواعدته ليلاً في الحديقة ، بعد أن تتفق مع الكونتيسة أن تتبادلا الثياب ، وتذهب عوضاً عنها إلي الموعد متنكرة في زي الخدم ، حيث تنطلي له ، ويفتضح أمر خداعه وخيانته .

والمسرحية مكونة من خمسة فصول موزعة بنائيا متفق الأركان. والحقيقة أن بومارشيه مؤلفها اراد أن يثبت أن مسرحيته من النوع الأخلاقي وأنه لا ينتقد فيها الطبقات الحاكمة. لذلك فهو يقدم المسرحية باعتبار أن بطلها هو الكونت

ألمافيفا . ولكن من المستحيل عمليا أن نجعل جميع شخوص المسرحية الآخرين يدورون في فلك الكونت حيث المعروف هو أن بطل المسرحية ومحركها هو فيجارو وهذا واضح كل الوضوح والفعل الأساسي يحدده عنوان المسرحية ولدينا أربع عشرة شخصية رئيسة وثلاث فقط ثانوية والملاحظ أن فيجارو وسوزانا ينويان الزواج إما بقية الشخوص المهمين فهم بين معين علي هذا الزواج ومانع له . وجميع تصرفاتهم تمثل جملة من الأحداث الثانوية التي تؤثر علي الفعل الأساسي مما يؤكد أن الفعل الدرامي في المسرحية موحد (٢١)

ثانيا: معالجة زواج فيجارو في الليبرتو الأوبرالي

تحت نفس العنوان تم عرض الأوبرا للمرة الأولي في الأول من مايو عام ١٧٨٦م علي مسرح البلاط الإمبراطوري والملكي بفيينا ، حيث سطر العبقري موتسارت أول فصل في تاريخ الأوبرا الهزلية opera puffa (٢٣) حيث أعدها للأوبرا – أي كتب الليبرتو والأشعار الغنائية باللغة الإيطالية –الأديب والشاعر الإيطالي Lorenzo De Ponte 1749 – 1738 م نظراً لانتشار أسلوب الغناء الأوبرالي الإيطالي في أوروبا في ذلك الوقت ، ولجمال وحلاوة الغناء باللغة الإيطالية. وتتميز هذه الأوبرا بروح الدعابة والمرح ، التي تختتم بالنهاية السعيدة، وتمثل أوبرا زواج فيجارو واحدة من أعظم أعمال موزارت التي تعكس خليطاً رائعاً من إنتاج أوبرا جيدة لاحتفاظها بالحبكة الدرامية المتقنة والشعر البديع والموسيقى الرفيعة .

حتى أنها قلبت كل موازين الأوبرا المعاصرة وذلك بسبب إتقان غير مسبوق في مزج الكلمات باللحن وتطويعها للموسيقي بشكل جديد تماماً علي الأوبرا في ذلك الوقت تلعب الموسيقى دوراً رئيساً في الأوبرا : حيث إن المشاهد والمستمع يشعر وكأنها تساند الحركة وتتغلغل في النص ، وتبرز الشخصيات وتجعلنا نستمع لغير المنطوق من إحساس وكلمات بشكل لم نره في مشهد لحنى في أي أوبرا من قبل

ومنذ عرض زواج فيجارو الأول فقد اعتبر النص الأوبرالي –الذي صاغه الشاعر الإيطالي لورانزو دابونتي – قمة في فن الكتابة الأوبرالية حيث قام بتحويل مسرحية من خمسة فصول إلي أوبرا واضعاً في اعتباره مجموعة الاختلافات التي تمثل الفارق بين الأوبرا المكتوبة والنص المسرحي الذي كتبه مؤلفه الأصلي بومارشيه بطريقة كوميدية . وذلك بتحويله المسرحية المكونة من خمسة فصول إلي عمل أوبرالي من أربعة فصول فقط . مع الاحتفاظ بقيمة الدراما الأصلية جنباً إلي جنب مع القيمة الموسيقية ؛ رغم ما قام به من حذف أجزاء كثيرة من النص بعضها تفادياً للإساءة للعامل النمساوي في ذلك الوقت . وهي عبارة عن كل فقرة تعبر عن مشاعر ثورية أو سياسية مع العلم بأن بومارشيه في النص الأصلي لمسرحيته كان يورد في ثناياه بعض الملاحظات من قبيل فاتح الشهية للجمهور الذي يشاركه الرأي من خلال استعراضات مليئة بالانتقادات اللاذعة للنظام السياسي والتي قد استهل بها حياته الفنية. وقد شملت هذه الاستعراضات حالة المجتمع الفرنسي بأكمله بدءاً من رأس الدولة وهو الملك مع العلم أن أكثر هجوم بومارشيه علي طبقة النبلاء ينصب في المسرحية علي تلطفهم بالنساء وتغزلهن بهن عن محاولة استغلال قانون جائر من قوانين العصور الوسطى حيث إن بومارشيه لا يهاجم طبقة النبلاء بعامه وإنما يتناول نقده حالات خاصة من بينهم كحالة الكونت المجنون بالنساء (٢٣)

وفي عملية التحويل هذه من دراما إلي ليبرتو للأوبرا ؛ اضطر دابونتي أن يختصر السبع عشرة شخصية في المسرحية إلي إحدى عشرة فقط في الليبرتو تجنباً للاصطدام المتكرر بين الشخصيات الارستقراطية والشخصيات الثانوية التي تمثل الطبقة الدنيا مكتفيا بشخصية البطل فيجارو ومعاونيه ليقوموا بمهمة ذلك الاصطدام بدون أي تغيير . كما أنه قد احتفظ بأسلوب حل الصراع بين الأطراف المتصارعة في الخلاف القائم بين السيد وخادمه من خلال روح السخرية والدعابة والمرح وسرعة تسلسل الأحداث والحيوية الجارفة التي ميزت المسرحية عند معالجتها. ومن أهم الشخصيات التي حذفت بازيل مدرس موسيقى للكونتيس وأيضا حاجب المحكمة وجريب سوليل ذلك الراعي الشاب. كما تغاضى عن الرسول بيدريبيل جمعهم في كنف شخص الجمهور أو فرقة من الفرق ؛ بحيث يمكننا أن نجمل تلك التغييرات التي تمت في عملية التحويل من جنس أدبي – هو الدراما– إلي جنس موسيقي أوبرالي في التالي:

أولا : القصة في الأوبرا قد أصبحت أكثر حبكة وأشد تركيزاً حول الشخصيات الأربع الأساسية وهي الكونت وفيجارو وسوزانا والكونتيسه الذين اصبحوا ملتحين بطابع من الموسيقية ذات الفرصة الكاملة للتعبير في وجود بهجة إنسانية واضحة

تليق بالكوميديا الموسيقية. الأمر الذي جعلها إلهاماً وأقل جدية من مسرحية بومارشيه الأصلية .

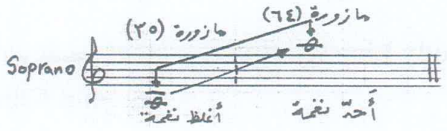
ثانيا : إنه في الليبرتو قد تم تكثيف الدرامية أو البناء الخارجي للنص المسرحي بضغطه إلي أربعة فصول بدلاً من خمسة . حيث إن الفصل الأول للثالث تم الاحتفاظ بماهية الأحداث ودقة تسلسلها مع التأكيد التام علي تفادجي الأجزاء الحوارية بين جموع الشخصيات في هذه الفصول التي لا تحفل بأي عنصر صوري أو سياسي يذكر من خلال الحوار. مع ضم الفصل الرابع إلي الخامس لأن محتويات الفصل الرابع في المسرحية هي عبارة عن مناجاة لطيفه بين فيجارو وخطيبته سوزانا مع الإعداد لحفل زفافهما .

وفي أثناء ذلك تقرر كلا من سوزانا وفيجارو إلي جانب الكونتيسة تدبير خطة رادعة للكونت تبعده عن الاختلاء والانفراد بسوزانا ومن أجل إنجاح ذلك كان لا بد أن تتضمن الخطة عدة مراحل متتالية تبدأ منذ نهاية الفصل الرابع وحتى التنفيذ في نصف الفصل الخامس ختاماً بنهاية الفصل ومن أجل اختزال معظم الأجزاء في الفصل الرابع والتي كان يرى فيها دابونتي ضرباً من الملل همد إلي ضم الفصلين مع الاحتفاظ بالمعنى والمضمون الذي رمي إليه في نهاية الفصل الخامس وبذلك نجح لورانز دابونتي في أن يحقق رؤية فنية خالصة المعاني وملخصه في نفس الوقت لمسرحية من شأنها أن تنبض بالحياة مروراً بمجموعة من الأحداث الرئيسة التي تم تقليصها في بناء فني متكامل في أوبرا موتوزارت التي كتب لها الخلود .

التحليل الموسيقى الغنائي لآريا تعال يا حبيبي

" تعال يا حبيبي " Giunse alfina momento آريا بديعة مدتها حوالي أربع دقائق وهي رقم ١٨ ، في ترتيب آريات أوبرا " زواج فيجارو " للمؤلف النمساوي " ولفجانج أماديوس موتسارت " Wolfgang Amadeus Mozar ١٧٥٦ -١٧٩١، الذي ألف موسيقاها عام ١٧٨٦ . وفي بدايتها تغنى آريا بطلة الأوبرا سوزانا " " Susanna بعد ريستاتيف محبوبها فيجارو ، في بداية الفصل الرابع . وفيما يلي تفاصيل التحليل الغنائي للآريا

(١) الطبقة الصوتية Voice Type



نموذج رقم (١)

سبرانو خفيف ، عاطفي وغنائي lyric، يميل إلي اللون الصوتي الفاتح

(٢) التونالية الرنيسة Tonality

نموذج رقم (٢)

في سلم فا الكبير ، مكتوبة في جزئين

(أ) الجزء الأول Allegro vivace يبدأ في سلم الدرجة الخامسة سلم "دو" الكبير يستمر حتى مازورة (١٢) يتحول إلي السلم المناسب "لا" الصغير بين مازورتي (١٢-١٧) وينتهي إلي السلم الرئيس "فا" الكبير في مازورة (٢٤) .

(ب)الجزء الثاني Andante في السلم الرئيسي "فا" الكبير مع وجود تحويلي إلي سلم الدرجة الخامسة القريب "دو" الكبير، بين مازورتي (٤٠-٥٠)

(٣) المساحة الصوتية لصوت السبرانو Range

نموذج رقم (٣)

المقصود بالمساحة الصوتية هو النطاق الصوتي الموجود بين أغلظ نغمة واحدة نغمة في مجمل الخط اللحني للآريا . والمساحة الصوتية هنا هي مساحة أو كتافين ، تقع بين أغلظ نغمة وهي نغمة (لا ٣) تحت نغمة "دو" الوسطى في مازورة (٣٥)، واحد نغمة هي نغمة (لا5) في مازورة (٦٤) .

(٤) سير اللحن الغنائي ومناطق الذروة Melody Line and Clima

نموذج رقم (٤)

المقصود بسير اللحن هو تتبع اتجاهات اللحن الغنائي صعوداً وهبوطاً ، في العبارات الموسيقية ومقارنة تلك الاتجاهات ببعضها البعض ، متضمنا نوع الأبعاد والقفزات الموسيقية المستخدمة في بناء منحنى الخط الغنائي ، أما مناطق الذروة فهي أعلي نقاط يصل إليها اللحن في مجمل ألحان الآريا والمثال التالي يوضح الهيكل العظمي لمنحنى الخط الغنائي في مجمل الجزء الثاني من الآريا نجد النغمات المستخدمة لا تخرج عن نغمات الدرجتين الأولي (I) والخامسة (V) لسلمي (فا) ودو ، أما مناطق الذروة فهي تصل إلي نغمة أساس السلم (فا) في موازير (٣١-٣٥-٣٧-٥٨-٧٠) كما تصل إلي أعلي نقطة نغمة (لا) في مازورة (٦٤)

عبارات اللحن الغنائي –تبدا غالباً –في هذه الآريا صاعدة ثم تهبط (ويتكرر ذلك مرتين) وتنتهي هبوطاً قادمة من الصعود ومجمل العبارات هو صاعد / هابط.

مأخوذ من العبارة الغنائية الأولي من الآريا الموجودة بين موازير (٥-٧) والذروة غي هذه العبارة تصل إلي نغمة (مي) في مازورة (٦)

وبالنسبة للقفزات الغنائية يتجنب المؤلف استخدام الأبعاد القافزة المتنافرة كمسافة السابعة والتريتون إلا إذا كانت ضمن تآلف الدرجة الخامسة بالسابعة ويغلب استخدام في اللحن الغنائي القفزات السلسة أو المسافات المتوافقة هارمونيا مثل الثالثة ومقلوبها (السادسة) والخامسة ومقلوبها (الرابعة)

نموذج (٤)

(٥) القالب الموسيقي Form والتحليل الموسيقى Analysis

القالب ثنائي يتكون من جزئيين :

نموذج رقم (٥)

الجزء الأول

مكتوب في ميزتن cيبدأ في سلم (دو) الكبير وتنتهي في سلم (فا) الكبير ويتكون هذا الجزء من ثلاث جمل موسيقية منتظمة وكل جملة تنقسم إلي عبارتين الأولي موسيقية والثانية عبارة غنائية

- الجملة الأولي : (١-١٢) في سلم "دو" الكبير مع قفلة تامة فيه . وتنقسم غلي عبارتين الأولي مقدمة موسيقية من أربع موازير (١-٤) يؤديها الأوركسترا والثانية عبارة غنائية من ثلاث موازير (٥-٧)
- الجملة الثانية : (١٢-١٧) في سلم "لا" الصغير مع قفلة تامة فيه . وتنقسم إلي عبارتين الأولى موسيقية من أربع موازير (٨-١١) يؤديها الأوركسترا والثانية عبارة غنائية من ثلاث موازير ونصف (١٢-١٥)
- الجملة الثالثة : (١٨-٢٤) في سلم "فا" الكبير مع قفلة تامه فيه وتنقسم إلي عبارتين الأولى موسيقية من مازورتين (١٥-١٧) يؤديها الأوركسترا والثانية عبارة غنائية من أربع موازير (١٧-٢١) مع وجود تذييل غنائي من مازورتين (٢٢-٢٣) ثم قفلة تامة في سلم "فا" يؤديها الأوركسترا .

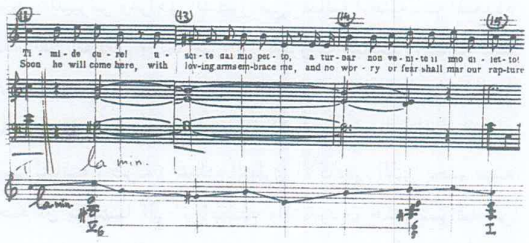
الجزء الثاني

وهو مكتوب في ميزان ٦/٨ في سلم "فا" الكبير

وكالعادة أسلوب موتسارت كرائد للمدرسة الكلاسيكية يؤلف موسيقاه في جمل وعبارات متشابهة التكوين بمعنى متساوية الطول (في عدد الموازير) والجزء الثاني من الآريا يتكون من ست جمل منتظمة معظمهم في حدود ست موازير وكل جملة تنقسم إلي عبارتين الأولى موسيقية والثانية عبارة غنائية مع وجود جملة مقدمة موسيقية من ست موازير (٢٥-٣٠) يؤديها الأوركسترا كما يوجد لوازم موسيقية في حدود مازورتين تفصل بين العبارات الغنائية وفيما يلي سرد للجمل الغنائية

- الجملة الأولى : (٢٥-٣٦) في سلم "فا" الكبير مع قفلة نصفية
- الجملة الثانية : (٣٦-٤٢) وبقفلة تامة في سلم "دو" الكبير
- الجملة الثالثة : (٤٤-٥٠) بقفلة تامة في سلم "دو" الكبير
- الجملة الرابعة : (٥٠-٥٦) بقفلة تامة في سلم "فا" الكبير
- الجملة الخامسة مطولة : (٥٧-٦٢) بقفلة تامة في سلم "فا" الكبير
- الجملة السادسة : (٦٢-٧٢) بقفلة في سلم "دو" الكبير مع وجود تذييل موسيقي في نهاية الاريا يتكون من ثلاث موازير (٧٤-٧٢)

(٦) دور المصاحبة Accompaniment



نموذج رقم (٦)

تقوم المصاحبة بدعم اللحن الغنائي إيقاعياً وهارمونياً بالإضافة إلي المقدمة الموسيقية أرع نوازير في بداية الجزء الأول وست موازير في بداية الجزء الثاني ووظيفة المقدمة التحضير لمدخل بداية الآريا كما يوجد تذييل موسيقي لتأكيد القفلة النهائية للآريا يتكون من ثلاث موازير كما تقوم المصاحبة بدور رئيس في ملء اللوازم الموسيقية بين العبارات الغنائية .

المصاحبة الإيقاعية

تقوم بإضفاء المزاج العام علي اللحن الغنائي ففي بداية الآريا تعزف المصاحبة تآلف ممتد في بلانش منقوط علي الدرجة الخامسة لسلم "دو" يعطي نوع من الهدوء علي اللحن الغنائي كما تقوم المصاحبة بإضفاء نوع من الحيوية والنشاط علي العبارة اللحنية وذلك كما في معظم فقرات الجزء الثاني من الآريا الذي تقوم فيه المصاحبة بتنشيط اللحن الغنائي عن طريق الشكل الإيقاعي (نوار / كروش) لتأكيد ميزان الأغنية (٨/٦) نموذج (٥)

المصاحبة الهارمونية

تقوم المصاحبة الهارمونية بتوضيح شخصية اللحن الغنائي وتركيز مناطق الركوز في السلم التي تغني منه الآريا ونلاحظ أن بناء اللحن الغنائي ياتي غالباً في إطار الدرجتين الأساسيتين للسلم وهما التآلفات الهارمونية للدرجة الأولي I والدرجة الخامسة V نموذج (٦)

(٧) أسلوب الغناء Style

تنتمي أوبرا " زواج فيجارو " إلي مدرسة الفيناوية الأولى التي تتميز بالأسلوب الكلاسيكي السلس وتتميز هذه الآريا بأسلوب الغناء العاطفي شديد الغنائية ليتناسب مع الموقف الدرامي للآريا الذي تعبر فيه البطلة سوزانا عن حبها للخادم فيجارو .

(٨) الأداء الغنائي Expression

الأداء والتعبير الغنائي من أهم العناصر الفنية التي تبرز جماليات اللحن الغنائي ويساعد علي زيادة قوة الأداء والتعبير في هذه الآريا عدة عوامل نذكر منها ما يلي :-

- توضيح الضغوط الموسيقية بحيث تتفق مع المقاطع الغنائية
- إظهار ميزان الألحان الغنائية سواء كان ميزان (٤/٤) في الجزء الأول و(٨/٦) في الجزء الثاني
- ضبط نسب الانفعال مع الموقف الدرامي للأغنية
- موائمة لغة الجسد وتعبيرات الوجه وإشارات اليد مع

طريقة إخراج الألفاظ ومعاني الكلمات المغناة

- الإهتمام بالبعد الرومانسي والغنائية الشديدة في تدفق اللحن عن طريق الإحساس بأهمية معنى كل كلمة مغناة .

- بالرغم من أن الآريا في جزئها الثاني يغني بطئ andante إلا أن المغنية يجب أن تراعى الحفاظ علي نشاط وحيوية الإيقاع ورشاقة الداء .

(٩) ملاحظات علي التعبير الغنائي Perormance

- في مازورة (٦٤) عند غناء أعلي نغمة في الآريا وهي نغمة (لا٥) يجب توجيه النفس لمناطق الرأس وذلك يساعد علي تخيل النغمة ويفيد في إتقان أداء النغمات العالية وتنصح المغنية بالتحضير الجيد لمناطق الذروة والتدريب علي توجيه النفس حتى لا تأتي النغمة علي تازور throat ويحدث صراح وتصبح عملية توجيه النفس عملية ديناميكية لا غرادية تؤديها المغنية بإتقان وسهولة.

- دعم النفس وسند الحجاب الحاجز يساعد علي ضبط أداء النغمات الغليظة كما في مازورة (٣٩) عند غناء اخفض نغمة في الآريا وهي نغمة (لا٣) وعموما تنظيم النفس يفيد في إبراز جماليات اللحن الغنائى ويوضح بدايات ونهايات العبارات والجمل الغنائية

- في مازورتي (٦٢-٧٠) يوجد تمديد كرونا fermata ويمكن للمغنية لإضافة أو ارتجال بعض الحليات الطفيفة دون مبالغة

- الإهتمام بالتفاوت في درجات التظليل dynamics من خافت (P) إلي أعلي درجة في شدة الصوت(F) ومراعاة الأداء المتصاعد في الشدة crescendo عند غناء اللحن الصاعد حتى يصل إلي ذروته عند أعلي نغمة وذلك كما في موازير (٦٢حتى ٦٤) وموازير (٦٦ حتى ٦٩)

خاتمة البحث

يستخلص من البحث السابق أن فن الليبرتو الإيطالي بصورته الحالية لم ينشأ ارتجالا ولا من فراغ بل نتيجة تجارب ودراسات قام بها شعراء وكُتاب أوروبيون ارتبطوا منذ بداية ظهور فن الأوبرا بمهمة تطويره وحملوا هذا العبء علي عتاقهم بالدراسة والبحث وسعة الاطلاع في الأدب والموسيقي والدراما والمسرح معاً كما أنهم لم يعملوا بعيداً عن المؤلف الموسيقي بل تعاونوا معه في سبيل الوصول إلي النص الأوبرالي لليبرتو منفصلاً عن النص الأدبي المسرحي وأن كان مستلهما منه أو معدلا فيه بالمعالجة التي يقتضيها عنصر الموسيقى الذي هو الفن الأساسي في الأوبرا حيث قاموا بتطويع النص الدرامي لمقتضيات التأليف الموسيقي وكذلك بالتوفيق بين رؤية الشاعر – مؤلف الآريات الغنائية – ورؤية الموسيقي واضع الألحان في توافق رائع اظهر فيه كل منهما أروع ما عنده من موهبة وخبرة فنية لم تتجسد في الموسيقي والألحان وحدهما بل أيضًا في أغنيات الكورس التي لم تكن موجودة في نصوص درامية من الأصل وإنما قام معدوا الليبرتو بكتابتها خصيصاً للعمل الأوبرالي وقد تجلي ذلك التعاون في أروع صوره في العلاقة الإبداعية التي ربطت بين مواهب وعبقريات كاتب درامي فرنسي هو بون مارشيه وشاعر ومعد ليبرتو إيطالي هو ذا بونتي مع موزارت العبقري النمساوي مثلما ربطت بين كُتاب وشعراء ومؤلفين موسيقيين آخرين أشارات إليهم الدراسة كنماذج علي ذلك العمل الفني المشترك بين فناني الأوبرا منذ نشأتها الأولى وتتبعاً لتطورها المثمر دون أن يغفل التوقف عند جدلية الاختلاف والصراع بين الفنون المشتركة في تركيبة العمل الأوبرالي أي إلي إشكالية الدراما والشعر مع الموسيقي كما أشار أيضا إلي ذلك التطوير الملحوظ الذي مرت به عملية طباعة الليبرتو ومراحل التطور في إضافة المعلومات المتعددة بهذا الفن العظيم وكما جاء في مبررات البحث وأهدافه فقد تخيرت الباحثة آريا " تعال يا حبيبي " نظرا لقيامها بأدائها غنائياً إيمانا منها بأهمية التجربة الإبداعية العملية للباحث إلي جانب ثقافته وخبرته وإعداده النظري الأكاديمي الذي يحتم عليه واجبه أن ينقلها إلي تلاميذه والمتدربين تحت إشرافه من الموهوبين في هذا الفن كما أظهرت الدراسة عنصراً بالغ الأهمية في تطور فن الأوبرا بل وكافة الفنون وهو دور المناخ الذي لا يمكن للفن بكل أشكاله وتنويعاته أن ينهض بدونه والذي لولا إشعاع ضوئه علي أوروبا لما التقت تلك المواهب والعبقريات ولما جست مع أعظم ما في فن الأوبرا وهو تضافر وتآلف أنواع وأجناس وعناصر فنية معاً .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- LENOZZE DI FIGARO, LEBRETTO , EMI Records Itd , 1994
- wolgang Amadeus Mozart . Giuseppe Taddei als Figaro & Anna Moffa als Suanna . Derigent / conducted by Carlo Maria Giulini . Eml, ltd classics Recopds

نص مسرحية زواج فيجارو تأليف بون مارشيه ترجمة وتقديم فتوح نشاطي وأنور فتح الله سلسلة مسرحيات عالمية هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقي الدار القومية للطباعة والنشر الثقافة والرشاد القومي العدد ٢٧ أول يوليو ١٩٦٦م القاهرة

ثانيا: المراجع

أ) كتب باللغة الإنجليزية

1) Schmidgall, Gary . Literature as opera , New York Oxford University Press 1977 .
2) Conrad, Peter. Romantic opera and literary form Berkeley , Calif : University of California Press, c1977
3)
4) The librettos of Handels operas : a collection of seventy librettos documenting Handels operatic career General editor, Ellen T. Harris . New York : Garland , 1989 13 v
5) The Librettos of Mozarts operas General editor, En\rnest Warburton . New York : Garland Pupb., 1922 . 7 v
6) The complete puccini libretti Edited by Nico Castel Genesio, NY : Leyerle Pubications, 1993

ب) كتب باللغة الألمانية

1) Ross, peter . Studen Zum Verhaltnis von Libretto und Komposition in den Opern verdis Bern 1979
2) Gal hns Giuseppe Verdi die oper Frankfurt a . m 1982
3) Barbara Meier Giuseppe Verdi . Rowhalt Taschenbuch Verlag

ثالثا: موسوعات وقواميس ودوائر معارف ودوريات

أ) باللغة العربية

- محيط الفنون . ٢ . الموسيقي دار المعارف مصر
- القاموس الموسيقي –مصطلحات أحمد بيومي وزارة الثقافة المركز الثقافي القومي دار الأوبرا المصرية ١٩٢٢ الطبعة الأولى

ب) باللغة الإنجليزية

1) Gianakaris, G.j. " Teaching drama and opera " in Ars Lyrica, v6 (1922) p 25-3
2) Grove The new Dictionary of opera Edited by Stanley Sadia Managing editor Christina Bashford Volume two E Lom . Macmillan press limited
3) Herman, Mark and Ronnie Apter " Words and music a theatric al partnership " in opera journal v. 25 no 4 (1922) p 3-24
4) MacDonald, Hugh " The prose libretto " in Cambridge opera journal , v l no 2 (1989) p 167-194
5) Pascoe, David " Taking liberties with English libretti, in Essays in Criticism ,v 44 no 2(apr . 1994) p. 8