

جدلية العلاقة بين الموسيقى والدراما " فاجنر وبريشت أنموذجاً "

علي عبد الله*

ملخص

تلعب الموسيقى والدراما دوراً مؤثراً في الحياة منذ بدايات الإنسان الأولى، حيث ارتبطت بالمعتقدات القديمة وشكلت حيزاً كبيراً منها، لكنها تبلورت بشكل أوضح مع ظهور الحضارات الإنسانية وأصبح دورها أكثر فاعلية، فمنذ عصر الإغريق وحتى الوقت الحاضر أصبحت العلاقة بينهما علاقة مترابطة ومتواصلة لا تقتصر على الاحتفالات والمناسبات والاعياد والطقوس، بل أخذت مكانها على خشبة المسرح وأسهمت في بناء المجتمع وتطويره.

تستعرض الدراسة العلاقة بين فن الموسيقى وفن الدراما ونشأة كل منهما، وتناقش في هذا السياق المسيرة الإبداعية لشخصيتين فنييتين استثنائيتين جمعنا بين خصوصيات الفكر والموسيقى والدراما: (ريتشارد فاجنر - Richard Wagner)، و(برتولت بريشت - Bertolt Brecht)، والإنجازات التي حققتها كل منهما، في مجالات الموسيقى والدراما، وفن الأوبرا، لاسيما وأن كلا الفنانين قد تعامل مع هذا الفن بطريقة خاصة، مع التعرف إلى أبرز أعمالهما المسرحية ونتائجهما الفكرية والفلسفية، وتأثيرهما على حركة المسرح الحديث وأساليب التأليف الموسيقي المعاصر.

وتستخلص الدراسة جملة من العوامل الخاصة بكل من الفنانين والمشاركات بينهما كونهما يمثلان مدرستين مهمتين في تاريخ الثقافة العالمية الحديثة ومسيرتها.

الكلمات الدالة: الموسيقى، الدراما، الأوبرا.

مشكلة الدراسة

ترتبط الموسيقى بالدراما منذ القدم ضمن مراحل لتاريخية يصعب تحديدها بشكل دقيق، لكنها شكلت علاقة متأصلة ومتواصلة قبل الحضارات الإنسانية وما بعدها، وشهدت تلك المراحل التاريخية تلاحماً كبيراً بين هذين الفنين العريقين امتد إلى العصر الحديث الذي توج تلك العلاقة بنماذج فنية شكلت ظواهر جديرة بالدراسة، ومنها ما حققه كل من (ريتشارد فاجنر - Richard Wagner) و(برتولت بريشت - Bertolt Brecht) في تعميق تلك العلاقة وبلورتها.

هدف الدراسة: تهدف الدراسة:

1- التعرف إلى مراحل تكوين العلاقة بين الموسيقى والدراما.
2- التعرف إلى شخصيتين مهمتين لعبتا دوراً فاعلاً ومؤثراً في تأكيد تلك العلاقة وتطويرها، وهما. (Wagner)، و(Brecht).

3- التعرف إلى إنجازات هاتين الشخصيتين وإبداعهما

أهمية الدراسة: تكمن أهمية الدراسة في:

- 1- إلقاء الضوء على واقع العلاقة بين الموسيقى والدراما.
 - 2- إلقاء الضوء على تجربة كل من (Wagner)، و(Brecht) وتأثيراتهما.
- منهج الدراسة: لأغراض هذه الدراسة اعتمد الباحث المنهج التاريخي الوصفي.

الدراسات السابقة:

لم يعثر الباحث على دراسة سابقة متخصصة حول الموضوع سوى دراسة رشيد، فاضل خليل، الموسومة "الموسيقى في المسرح"⁽¹⁾، التي تناول فيها استخدام الموسيقى التعبيرية في المسرح العالمي، مع تحليل لبعض عروض المسرح العراقي، وقد وجدها الباحث غير متطابقة في مضمونها العام مع موضوع البحث، لكنه أفاد منها في إيجاد مفاتيح ودلالات يسرت عليه بعض المراجع والمصادر.

المقدمة

ازدهرت الدراما في الحضارة الإغريقية ازدهاراً عظيماً تمثلت بفن المسرح الذي أخذ على عاتقه مهام كثيرة، فهو لم

* كلية العمارة والتصميم، جامعة عمان الأهلية، الأردن. تاريخ استلام البحث 2014/3/1، وتاريخ قبوله 2014/4/6.

تكوين المجتمع بأكمله من حيث صلته بالفنون، بعد ان أضعف هدير الإصلاح الديني سطوة الكنيسة وحرر الفن من الأفكار المترزمة وقيودها.

وفرت تلك العوامل الظروف المناسب لجماعة (الكاميراتا - Camerata)⁽⁶⁾ في بلورة المفهوم الجديد وتحقيق دعوتهم للفن الذي كانوا يدعون إليه في "إدخال نوع موسيقى جديد، بدأ بوصفه مسرحية ريفية وضعت موسيقى بسيطة أحادية الصوت (مونوفونية - Monophonic)⁽⁷⁾ وتطور بمضي الوقت إلى نوع من الفن المشترك يجمع كل الفنون في وحدة واحدة أطلق عليها فن (الأوبرا).

وبحلول القرن التاسع عشر، كان تطور الأوبرا قد اختلف تماماً عنه في القرنين السابقين، "فبعد أن كانت الدراما في الأوبرا القديمة تأتي ثانوية بالنسبة للموسيقى فإن أوبرا القرن التاسع عشر وضعت الموسيقى في خدمة الدراما وكانت أكثر دقة، فهي نظمت من جهة الصيغة الموسيقية ومن الجهة الثانية فإن موسيقى الغناء الإنفرادي أصبحت تابعة للحالة الدرامية ليس في الجو الأساسي بل في كليته وحتى في حالات الرجوع إلى صيغ الغناء الإنفرادي المغلقة"⁽⁸⁾.

لقد شهد هذا القرن انتشار القيم الرومانتيكية التي اهتمت بجماليات الأدب والموسيقى فأذابت الفوارق بينهما، وبدت الموسيقى عند الرومانتيكي تمثل القوة الخفية القادرة على الإفصاح الفني المباشر، فكانت الأوبرا انسب الصيغ الفنية لإبراز تلك القوى الجديدة للموسيقى (برغم أن الاتجاه العام للتطور الموسيقي كان أقرب لموسيقى الآلات البحتة)⁽⁹⁾ فقد كان ظهور الأوبرا الرومانتيكية المبكرة إيذاناً ببداية الحركة الرومانتيكية وفلسفتها.

الموسيقى والدراما بين (ريتشارد فاجنر وبرتولت بريشت)

أولاً: (ريتشارد فاجنر - Richard Wagner)⁽¹⁰⁾:

1- فاجنر والدراما الموسيقية

شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر تطوراً كبيراً في فن الأوبرا، فقد تحولت الحركة الرومانتيكية (التي كانت تدعو لإزالة الفواصل بين الفنون) إلى مرحلة جديدة سميت (بالرومانتيكية الجديدة)، وهي مرحلة ترمي إلى استيعاب الأوبرا لكل فروع الموسيقى الأخرى، إلا أن الأوبرا الرومانتيكية الجديدة تجسدت في أعمال المؤلف الموسيقي الألماني (ريتشارد فاجنر - Wagner) الذي كان وراء هذا التحول بفضل روحه الثورية المعارضة وقدرته على استيعاب تجارب الآخرين وتطويرها. نبذت عقلية (Wagner) المنطقية بداءة الطابع التقليدي

يكن رسالة للثقافة حسب، بل كان شكلاً من أشكال الطقس التي تسهم في نشر وتعميم الثقافة الدينية والوطنية والتعليمية، ومناسبة لاستقطاب المجتمع والإرتقاء به، إذ إهتم الإغريق بعمارة المسرح ومدرجاته التي تتسع لأكثر عدد من الجمهور مثلما اهتموا بمضمون المسرح ورسالته النبيلة.

وترتبط الموسيقى عند الإغريق ارتباطاً وثيقاً بالدراما، فكانت تركز على فنون الموسيقى التي أدت دوراً مهماً في نشأة الطقوس والأعياد والاحتفالات الدينية والديوية في ذلك العصر؛ بوصفها جزءاً لا يتجزأ من الدراما، فلم يحدث على الإطلاق أن تليت ملاحم هومر، أو أناشيد بندار، دون أن ترافقها الموسيقى⁽²⁾، لذلك اعتبروها من أساسيات التوجه التعليمي، اعتقاداً منهم بأن للمقامات الموسيقية تأثيراً في طباع البشر، وأن ألحانها تكسب الفرد صفات خلقية تعينه على تكوين شخصيته، وهذا ما يؤكد (زاكس) من أن دراسة الموسيقى في (أركاديا)⁽³⁾ كانت تفضل على النحو والحساب، ولذلك اعتبروها درساً إجبارياً حتى سن الثلاثين⁽⁴⁾.

بيد أن الإغريق اهتموا بالموسيقى الغنائية واعتمدوا على مبدأ الارتباط بين الموسيقى والشعر، مبتعدين بذانقتهم عن الموسيقى البحتة ومنطلقين من حقيقة العلاقة التبادلية بين الموسيقى والشعر، إذ يكون العامل المشترك بينهما هو الميزان الشعري الذي يستمد الشعر من أصول الموسيقى فيشكل بالتالي مصدراً للموسيقى في اختيار الإيقاع المناسب للكلمة أو الجملة ودلالاتها.

ومقولة الفيلسوف اليوناني (أفلاطون) يمكنها أن توجز أهمية العلاقة بين الموسيقى والشعر عند الإغريق إذ يقول: "ماذا يمكن أن يعني اللحن والإيقاع وحدهما إذا لم تكن هنالك كلمات معهما"⁽⁵⁾، وهو بذلك يثني على العلاقة بين الموسيقى والشعر (الغناء).

ذلك ان مدلول كلمة (موسيقى) كان يعني عند الإغريق فناً مركباً من الشعر والرقص والتمثيل، وتعود نشأة الدراما بمكوناتها الأساس (التراجيديا) و(الكوميديا) إلى الرقصات الغنائية الطقسية (الدينوسوسية).

وعند ظهور الديانة المسيحية وسيطرة الكنيسة على نواحي الحياة العامة؛ اعتمدت الكنيسة في طقوسها الدينية على فن الموسيقى الذي تعاضم شأنه حتى بداية عصر النهضة وظهر المعالم العامة للدولة الحديثة.

ومع تطور الذائقة الجمالية بين السكان ضمن المراكز الثقافية والتجارية في (أوروبا) وفي (إيطاليا) خاصة، أخذت المفاهيم الإنسانية الجديدة تحل تدريجياً محل النظرة المتشددة للعصور الوسطى فغيرت الحركة الثقافية في عصر النهضة

تستطيع أن تفعل ذلك بوضوح وباستمالة مباشرة للعواطف، من خلال تكرار الحافز الموسيقي، الذي يسبق ذلك وتربط صلته بعاطفة معينة تفسر أهميتها إيماءة مخصوصة أو جملة معينة.

لم تعد (الأوركسترا) عند (Wagner) مجرد مصاحبة للغناء بالعزف الإيقاعي المساعد له، أو بالعزف الموسيقي الخالص الذي لا صلة له بالمشاعر الدرامية فقط، بل طالبها بالتعليق المستمر على العمل الدرامي، وبشكل خاص ما يقع بين ثنايا (النص) وترجمة ما تعجز عنه (الإشارات الدلالية) في الإفصاح عن مكنوناتها الداخلية، بهذا الدور تكون الأوركسترا قد حلت مكان الجوقة (Chorus) في المسرح الإغريقي القديم، إلا أنها تختلف عن الجوقة في كونها دائمة التعليق، تنطلق من بداية الدراما وحتى نهايتها دون أي توقف أو مقاطعة، بعد أن ازال (Wagner) الافتتاحية و(القفلت)⁽¹⁴⁾.

أما جديد (Wagner) في مجال الغناء في (الدراما الموسيقية) فهو إختزاله للغناء الجماعي الذي كان من أساسيات الأوبرا التقليدية، إيماناً منه بأهمية التركيز على النص الأدبي لكي يكون الكلام واضحاً ومفهوماً، كما أنه قام بإبعاد الغناء التقليدي الأوبرالي عن الممثلين، وإيجاد بديل غنائي بما يشبه الكلام العادي (Spoken Song)⁽¹⁵⁾، الذي يمكن أن يؤدي كما يعتقد، الغرض الدرامي بشكل أفضل، ويؤسس هذا الإبتكار مباديء نظرية جديدة في موسيقى المسرح.

2. فاجنر ومفهوم الإيهام المسرحي:

وبرغم أن (Wagner) رغب في أن يرفع جمهوره إلى المستوى المثالي فقد نشد أن يفعل ذلك بخلق إيهام كئي، ولزيادة الإيهام قام بعمل عدة ابتكارات، فلم يسمح للموسيقيين أن يضبطوا أوتار آلاتهم في موقعهم⁽¹⁶⁾، ولم يسمح للجمهور بالتصفيق خلال العرض.

وللتأكيد على (الإيهام) التفريق بين العالم الواقعي والمثالي، كان يظلم الصالة خلال العرض لتركيز الإنتباه على خشبة المسرح (Stage Theater)، أو (Proscaenium)، ومثل هذه الإبتكارات التي عملت باسم المثالية كانت توظف بشكل مساو في الإنتاجات الواقعية والطليلية.

بعد أن حقق (Wagner) نظريته في (الدراما الموسيقية) بوصفها شكلاً منطوقاً عن فن الأوبرا واجه الكثير من الآراء والانتقادات حول ترجيح الجانب الموسيقي في أعماله كون الموسيقى العنصر الجوهري في قدرته الخلاقة، والوسيلة الأقوى من وسائله التعبيرية، لكن بالرغم من كل تلك الآراء أحدث (Wagner) أثراً كبيراً في المسرح والموسيقى فقد تأثر به كل من (جوردن جريك - Greak) و(دولف آبيا - Appia)⁽¹⁷⁾ و(أرنولد شونبرغ - Schoenberg)⁽¹⁸⁾، فضلاً على الكثير من

لتقنيات الأوبرا المتمثلة بالاستهانة بقيمة النص أولاً، وفي تهيئة فترات راحة للمغنين تتخلل الإنشاد ثانياً، وفي طبيعة التبادل بين الإنشاد والغناء الإفرادي، الذي يتيح المجال لدخول الممثلين إلى خشبة المسرح وخروجهم منها ثالثاً.

يعتقد (Wagner) أن (العمل الفني الشامل) يشمل عناصر التكوين والتأليف والإنتاج، ومثل هذه التركيبية للفنون لا يمكن إنجازها إلا من قبل شخص واحد يقوم بمهمة تأليف الكلمات والموسيقى "ويجب أن يتحكم بجميع العناصر في الإنتاج المسرحي عند تقديم العمل"⁽¹¹⁾، وهذا ما طبقه فعلاً في (الدراما الموسيقية) فحقق الإنسجام بين جميع تلك العناصر "لأنه كان يقوم بنفسه بكتابة القصة والحوار وصياغة الموسيقى - كما تتجلى خبرته في إعداد المناظر المسرحية والإخراج المسرحي بوجه عام"⁽¹²⁾.

وفي نظريته عن (الدراما الموسيقية) يكون (Wagner) قد جمع بين شيئين مختلفين ومتجانسين في آن واحد يتمثل في تحقيق الالتقاء بين (شكسبير) و(بتهوفن) الذي عده صاحب الفضل الأول في رسم معالم الطريق نحو (الدراما الموسيقية)، ويحدد (Wagner) العلاقة التكميلية بين الموسيقى والشعر في (الدراما الموسيقية) على أساس لغة الموسيقى التي بإمكانها أن تتغلغل وتنفذ مباشرة إلى العاطفة والشعور، في حين تعبر لغة الشعر وإيقاعه عن المشاعر والأحاسيس الداخلية للإنسان من خلال الكلمات التي تثير معاني عقلية تستطيع تحديد المعنى المطلوب ونوع العاطفة ودرجة شدتها.

هكذا تكمل الموسيقى الشعر عندما تنفذ به مباشرة إلى النفس الإنسانية، "ويعمل الشعر من جهته على تكملة الموسيقى، إذ أن الكلمات، بما تثيره من معاني عقلية، تأخذ طريقها إلى النفس بتوسط الذهن أو العقل... وربما من أجل ذلك، تستطيع بسهولة أن تحدد المعنى الذي ترمي إليه، وتخصص الإفعال الذي تتجه إلى إثارته"⁽¹³⁾ بشكل مباشر وتأثير فاعل.

طالب (Wagner) الشاعر الدرامي، بالسعي للإرتقاء بمستوى الشعر إلى مرتبة الموسيقى في الأوبرا، تلك الدعوة التي ما لبثت أن تحولت إلى صراع عنده بين دعامتي (الدراما الموسيقية) المؤلف الموسيقي والشاعر الدرامي، ذلك الصراع الذي جعل (Wagner) يتأرجح بينهما، فهو عندما يمنح أحدهما الحرية في تعبيره الدرامي، يسارع ليقف مع الثاني مدافعاً عن إبداعه وتعبيره الدرامي بنفس الحماسة أيضاً.

لقد توصل (Wagner) إلى أن الموسيقى المجردة وحدها لا تكفي لإعطاء صورة جمالية متكاملة، فهي تستطيع التعبير عن هاجس ينذر بشر، أو حدث معين، أو عن ذكريات ماضية،

لاحتمال الشعور بالملل يمكن تجاوزه وقوعه بمرافقة الموسيقى للإلقاء المسرحي الذي يرى فيه إضافة نكهة طيبة للنص، ولكي يوفق الممثل في إلقاءه للنص مع الموسيقى، كان يدرّب الممثلين على إلقاء الحوار بتلحينه على ثلاث درجات موسيقية، وهو أقرب إلى الإلقاء المنغم (Recitative)، إذ يكون اللحن ثابتاً على كل درجة واحدة من درجات السلم الموسيقي قبل الانتقال إلى الدرجة الأخرى.

ثانياً: (برتولت بريشت - Bertolt Brecht) (24):

1- بريشت والمسرح الملحمي

لم يكن تأثير (بريشت) مقتصرًا على "المسرح المنطوق" فحسب بل ترك خلفه أثرًا هائلًا على المسرح الموسيقي، وقد علّقت ظاهرة تأثيره على المسرح الموسيقي بأن عمل (بريشت) كان يرمي إلى تغيير دور المسرح (25) لأن للمسرح في نظره وظيفة اجتماعية تعليمية لا بد أن تسهم في بناء المجتمع بشكل جدي وفعال.

من هذا المنطلق اتجه (بريشت) صوب الأوبرا، التي تمثل بالنسبة له أنسب الطرق لتطبيق نظريته، لأن جمهورها، كما يصفه (بريشت)، راغب في الهروب إلى عالم آخر فهو عبارة عن "عجينة شمع بيد (سحرة)، فضلاً عن انسياب تيار من نماذج جديدة من المستمعين ذوي أدواق جديدة لا بد من أن يدخل في الحساب (26) ويؤخذ بنظر الاعتبار، لذلك يريد (بريشت) لفن الأوبرا أن يرتقي للمستوى التقني الذي بلغه المسرح الحديث، والمسرح الحديث عند (بريشت) هو المسرح الملحمي (27) الذي تكونت نظريته عنده أولاً بشكل ملاحظات في أوبرا (صعود وسقوط الماهكوني - Mahagonny) التي كتب موسيقاها (Kurt Will) (28).

ويرى (بريشت) أن إدخال الموسيقى إلى الدراما قد أحدث انقلاباً في الأشكال التقليدية" لقد أصبحت الدراما أقل تقيلاً إلى حد ما وأكثر ظرفاً، كما اقتربت العروض المسرحية من المنوعات (مسرحية غنائية) (29)، إلا أن الموسيقى عنده تختلف تماماً عن وظيفتها المعهودة، حيث وجد (بريشت) موسيقى خاصة في المسرح الملحمي (سواء ما قام بتأليفه بنفسه (30) من موسيقى أم ما ألفه الآخرون)، وهي موسيقى لا تقوم بتجسيد الحدث بل تقف في تضاد معه (تغريه) لتحقيق الهدف من الإنفصال بين المسرح والصالة، لأن الموسيقى الجادة والممتعة والعقلية تسهم من جانبها في إجبار الآخرين على الإصغاء لصوت العقل، وتكون بوظيفتها هذه متطابقة مع الأهداف الأساسية للمسرح الملحمي الذي يعتمد العقل قبل العاطفة.

في (أوبرا القروش الثلاثة) التي عرضها في عام (1928)

التقاليد المسرحية الحديثة التي استمدت وجودها من نظرياته وابتكاراته وأفكاره المتطورة.

لم تنحصر أهمية (Wagner) في ما حققه من جهد تطبيقي (عملي) أو نظري ضمن حدود نظريته في فن الأوبرا (الدراما الموسيقية - Musical Drama) (19) (ويطلق عليها أحياناً تسمية - الأوبرا الفاجنرية)، إذ فضلاً عن كل الإنجازات العظيمة التي ابتكرها وقدمها، فهو يمتلك دراسات نظرية تتمثل في مؤلفاته للكتب الثلاثة (الفن والثورة) و(الفن والمستقبل - 1849) و(الأوبرا والدراما - 1851).

ويناقش في دراسته (فن المستقبل) موضوع الفن الذي يقسمه إلى قسمين: الأول مصدره الإنسان، ويتمثل بالرقص أو الحركة والصوت والشعر، ويكون العامل المشترك بينها الإيقاع الذي يضعه ويتحكم الإنسان بضروريه وموازينيه، ويحدد سرعة الحركة في ضرورات الشد والجذب، ويأتي القسم الثاني الذي يعد مصدره الطبيعية، ويتمثل في فنون العمارة، والنحت والرسم، فهو يرى أن النحت يوفق في الإنسان معرفة مكامن الجمال في جسده وعلاقته بالحركة على المسرح، وفي رسم المنظر الطبيعي لخلفية المشهد المسرحي ورسم الشخصية الإنسانية وقياساتها بوصفها جزءاً من المنظر الطبيعي.

وفي (الأوبرا والدراما) يناقش (Wagner) تفوق الموسيقى في الأوبرا الإيطالية لتصبح غاية، في حين تكون العناصر الدرامية وسيلتها، لذلك فهو يرى أن مثل هذه الموسيقى لم تعد موسيقى بمعناها الفكري والجمالي، بل فيض فنتازي هجين، منبعث من الشعر والموسيقى، لا يمكن أن يتجسد في الواقع، إلا في فن (الكاريكاتير) (20).

لقد كان (Wagner) حلقة مهمة ومؤثرة في تاريخ الفن والفكر (21)، إذ رسم طريقاً جديداً سار عليه الموسيقيون حتى صارت تطلق تسمية معسكر (Wagner) على: (ليست، برليوز، شتراوس)، والمعسكر المضاد له والمتمثل بـ (برامز ومندلسون)، وتأثرت بأفكاره نظريات المسرح الحديث، ورجال الفكر والسياسة، ويؤكد (مالارمي) (22) - زعيم الرمزية الفعلي: أن (Wagner) "حقق التوافق بين عنصري الجمال المتضادين والمتجاهلين أحدهما للآخر على الأقل وهما (الدراما الشخصية والموسيقى المثالية)، فالأسطورة والخيال والموسيقى تؤلف الشكل الملحمي في الدراما الفكرية ولذا فإن دراما (Wagner)، إذ تجمع بين مبدئي تقابل الفنون - الرمزية الميتافيزيقية، وهي أسس المذهب الرمزي تقدم لكتاب الدراما الشباب النموذج المثالي لمسرح المستقبل (23).

ينطلق (Wagner) في تفسيره للعلاقة بين الموسيقى والدراما من أساس ميل الإنسان إلى الموسيقى ولذلك فإن معالجته

فكرة توحد الفنون بالمرسح وعلى العكس من ذلك، فإن (بريشت) يدعو إلى أن تتمتع الفنون في المسرح بالاستقلال الواحد عن الآخر لتحقيق غايته في اغتراب المتفرج، والموسيقى أحد تلك الفنون التي تعد وسيطاً جمالياً مستقلاً عن سائر الفنون الأخرى.

استطاع (بريشت) أن يغير من دور الموسيقى في إبراز أو تأكيد معنى الكلام، ويمنحها مهمة التعليق على الحدث والتنبؤ بما سوف يحدث، وبذلك تكون الموسيقى قد احتلت وظيفة جديدة، فهي لم تعد مؤثراً صوتياً يسعى إلى خلق جو خاص على خشبة المسرح بما يوفر حالة الانسجام مع الحدث، بل تكمن وظيفتها في كونها أداة فاعلة في عملية (الاجتراب - Alienation).

لا يعني (بريشت) بدعوته لاستقلال الفنون عن بعضها البعض؛ أن يفصل كل فن عن الآخر تماماً، بل يذهب إلى أبعد من ذلك، فهو لا يرغب في انصهار الفنون وذويان بعضها مع بعضها الآخر، وفي مناقشته للعلاقة بين الموسيقى والمسرح ما يؤكد فلسفته هذه، إذ يقول: "أن الموسيقى جزء من الكل لا يمكن أن تجلب الاستحسان بمعزل عن بقية العناصر المسرحية، وإن انسجام الموسيقى مع الأداء التمثيلي أمر ضروري، فالموسيقى تساعد الممثل على إظهار المعنى الباطني الاجتماعي، والأساس تجمل علاقات الحدث المسرحي وتضفي عليها المناخ المناسب الذي تتقارب به من استيعاب المتلقي لمجريات ذلك الحدث بكل تفاصيله الدرامية"⁽³⁴⁾.

ولأن الموسيقى تمتلك وحدة مستقلة وكياناً قائماً بذاته، فهي بذلك تكون قد مكنت (بريشت) من تحقيق هدفه في خلق حالة التضاد بينها وبين الحدث، إذ ربما تكون الموسيقى هادئة مع المناظر العاصفة أو عاصفة مع المناظر الهادئة ليحطم بهذا التضاد أي حالة من حالات الاندماج أو التعاطف مع الأحداث، كما فعل في ربط الأحداث بطريقة نموذجية عندما وضع لمشهد الكرنفال في مسرحية "حياة غاليليه" موسيقى قوية ومخيفة يظهر من خلالها التحول المتمرد الرفض الذي منحه جماهير الشعب لنظريات "غاليليه" الفلكية"⁽³⁵⁾.

هكذا تستطيع الموسيقى بطرق عديدة أن تؤكد استقلالها وأن تسجل بطريقتها الخاصة موقفها، على سبيل المثال، في نهاية مسرحية (الأم شجاعة)، فبينما تردد المرأة العجوز أغنية عاطفية حزينة، هي الأغنية الأولى التي بدأت بها المسرحية، يفاجئ (بريشت) الجمهور باستخدام جوقة عازفي موسيقى القرب العسكرية، فيضج المكان بأشد لحظات الحزن، كي يمنح المتفرج من البكاء، لأنه يؤكد دائماً أن حالة الانسجام بين صالة المشاهدين وخشبة المسرح تكاد تجعل التفكير مستحيلاً،

قام (بريشت) بتحويل مكان (الأوركسترا) من موقعها المخصص في المنصة المسرحية وجعلها في مكان منظور من قبل المتفرجين، وهو في هذا يبدو متأثراً بـ (سترافنسكي) في مسرحية (حكاية جندي) عام (1912)، إلا أنه هنا يختلف عن سلفه، في جعل الأوركسترا تعزف في أثناء توقف الحركة على المسرح، مع تسليط الضوء عليها، في حين يقوم الفانوس السحري بعرض أسماء الأغاني المغناة على خلفية خشبة المسرح.

أما الغناء الذي ابتعد به عن التطريب والتخدير، وأخذ دوراً آخر غير المتعة والترفيه، فهو عند الجوقة (التي عادةً ما تأخذ دور الراوي) يسهم بمقاطعة الحدث ويكشف عن الأحداث اللاحقة، ليحول دون تحقيق الاندماج بين الصالة (المتلقي) والمسرح، وتؤدي للأغنية الانفرادية من قبل الممثل الذي لا يهتم بحلاوة صوته، إذ يرى (بريشت) أن الممثل يقوم بأداء الأغنية بطريقة توحي بالغناء (يقلد المغني بالشكل)، في حين تأخذ موسيقى الغناء جانباً اغترابي آخر، فهي عادةً ما تكون غير معنية بالمرافقة التقليدية (الترجمة الحرفية النغمية) في الانسجام مع كلمات النص الأدبي، وذلك لخلق نوع من (الاجتراب) الذي ينشده مسرح بريخت الملحمي.

2- مسرح (بريشت) والاجتراب

لقد أفاد (بريشت) من معالجة المخرجين والمسرحيين القدماء بتابع اساليب شد اهتمام الصالة ويقظة المتفرج⁽³¹⁾ لمتابعة الحدث الدرامي وطورها للوصول إلى (الاجتراب - Alienation)⁽³²⁾ الذي ميز مسرحه الملحمي، لكن فلسفته تعبر عن مخالفة صريحة لكل المفاهيم الدرامية، فمسرحه لا يخضع للأصول الدرامية الشائعة، إنه يتعرض للفن المسرحي بشكل جديد وبمضمون مبتكر من خلال وسائل غير تقليدية تمكنه من بلوغ هدفه، فهو لا يهتم بوحدة الموضوع أو الحدث أو البناء الدرامي الهرمي أو تطور الأفعال. إن الشيء المهم عند (بريشت) هو أن يطرح على المسرح قضية تفرقه، هي غايته الأولى، وكل ما يجري على خشبة المسرح يعده وسائط يضعها أمام المتفرج مهمتها أن تجعله يقظاً، مواجهاً ليتخذ موقفاً بعد تأملها عقلياً.

يُعد (بريشت) المتعة أحد أهداف المسرح، وهدف مسرحه (الملحمي)⁽³³⁾ من مشاركة المتفرج في إصدار الحكم وتطبيقه خارج نطاق المسرح، هو أعظم تلك المتع، ولكي يحقق هذه المتعة الفكرية، يعتمد (بريشت) إلى خلق حالة الانفصال بين المتفرج وأحداث المسرحية مبعداً كل ما له علاقة بالتقريب بينهما والوصول إلى حالة الاندماج.

كان (بريشت) يعارض (Wagner) في نظرية الإيهام وفي

يعزلونه عن باقي المسرحية بشكل ظاهر: كتبديل الإضاءة أو إعطاء الغناء عنواناً جديداً.

وتأكيداً على أهمية الغناء ودوره الفاعل في مسرح (بريشت)، فإن معظم مسرحياته تنتهي بأغنية تؤديها الجوقة (Chorus) لكي تقوي من رغبة المشاهد في ضرورة التحدي للقوانين القسرية والنظم والأعراف التي تغريه عن ذاته وإنتاجه وقوة عمله وهي في الوقت نفسه تزرع فيه الأمل متمثلاً في الوعي بضرورة التغيير وحتميته.

الاستنتاجات

يدعو (ريتشارد فاجنر - Richard Wagner) إلى اجتماع الفنون ضمن مفهوم (العمل الفني الشامل - Gesamtkunstwerk)، في حين يدعو (برتولت بريشت - Bertolt Brecht) إلى إسقلال الفنون عن بعضها البعض، ولا يعني بدعوته هذه أن ينفصل كل فن عن الآخر تماماً، بل يذهب إلى أبعد من ذلك، فهو لا يرغب في انصهار الفنون وذوبان بعضها مع بعضها الآخر.

- يعتمد مسرح (Wagner) على مفهوم الإيهام وفعله، في حين يرفض (بريشت) مفهوم الإيهام ويعتمد في مسرحه على مفهوم الإغتراب ونتائجه.

- لقد كان عصر الرومانتيكية بكل ما يحمله من أدب تصوّفي وأحلام الديمقراطية والاشتراكية الوطنية، يتمثل في شخصية (فاجنر - نصير الرومانتيكية) التي جمعت بين مزايا الشعر والموسيقى وعمق التفكير والنورة فمكنته هذه المزايا من تجسيد روح الرومانتيكية في اندماج الفنون مع الأدب والفلسفة الذي حققه في الدراما الموسيقية، في حين كان (بريشت) نصيراً للأفكار التقدمية ومجسداً لها.

- احتلت الأوركسترا عند (Wagner) مكان الجوقة (Chorus) في المسرح الإغريقي القديم، إلا أنها تختلف عن الجوقة في كونها دائمة التعليق ضمن العمل الدرامي، وتحتل الجوقة (Chorus) في مسرح (بريشت) أهمية كبيرة، فهي تتألف من كل الشخصيات المسرحية بما فيهم أعضاء الأوركسترا، وتأكيداً على أهمية دور الجوقة وغنائها، فإن معظم مسرحياته تنتهي بأغنية تؤديها الجوقة.

- شكل (Wagner) حلقة مهمة ومؤثرة في تاريخ الفن والفكر، إذ رسم طريقاً جديداً سار عليه الموسيقيون حتى صارت تطلق تسمية معسكر (Wagner) وتأثرت بأفكار (Wagner) نظريات المسرح الحديث، ورجال الفكر والسياسة، وكذلك (بريشت) الذي برزت تأثيراته علي حركة المسرح الحديث، حيث أسهم في تأسيس مدرسة مسرحية متقابلة مع

لذا يجب أن لا يوهم المتفرج، بل يتوجب تحطيم الإيهام بالحقيقة⁽³⁶⁾.

يرى (بريشت) أن الموسيقى يجب أن تحتل مكاناً يحدده الكاتب الدرامي قبل المخرج، فتسير مع النص لكي تتحدث بلغتها الخاصة وتعتبر تعبيراً ميدانياً، وبذلك تسهم في تطوير الأحداث تطويراً فعلياً وفق منهج المسرح الملحمي الذي يعتمد على الموسيقى الجادة والتمتعة والعقلية التي تؤدي دوراً مهماً في إجبار الآخرين على الإصغاء لصوت العقل، فتكون بوظيفتها هذه متطابقة مع الأهداف الأساسية للمسرح الملحمي الذي يعتمد العقل قبل العاطفة.

يناقش (بريشت) العلاقة بين الموسيقى والدراما من خلال التغيير الذي أحدثته الموسيقى عند دخولها إلى الدراما وإسهامها في التخفيف من ثقل الدراما لكي تكون أكثر ظرفاً، فهو يرى أن الموسيقى "رعت - في الدراما معالم الانطباعية بما عرف عنها من ضيق ورتابة من ناحية، ومن ناحية أخرى دعائم التعبيرية بما عرف عنها من أحادية جانب مهووسة، وذلك بأن أدخلت إلى الدراما التنوع - ومنذ ذلك الحين وبفضل الموسيقى بعث المسرح الشعاري"⁽³⁷⁾.

أما الغناء عند (بريشت) فهو أيضاً عنصر مستقل عن الحدث، تكمن وظيفته في تلخيص حكاية أو مشهد أو الربط بين المشاهد أو التعليق على الحدث أو اعتراضه أو دفعه إلى أمام.

وأهم ما يميز الغناء (البريشتي)، هو ابتعاده عن التطريب واختلافه مع الموسيقى المصاحبة، فالموسيقى المرافقة للغناء غير معنية بترجمة طبيعة الموضوع ومصاحبته، بل على الضد منه، كما في مسرحية (الأم شجاعة) إذ تروى في إحدى الأغاني قصة الانهيار الأخلاقي لشخصية من شخصيات المسرحية وبطريقة مريرة في حين تصاحبها موسيقى جميلة مرحة، والهدف أن النقاوت بين الألفاظ واللحن يحقق الاغتراب ويضطر المتفرج إلى أن يتأمل مغزى الأغنية ومعناها.

أما أهم أنواع الغناء عند (بريشت) فهو ما يقال على لسان الجوقة (Chorus) التي أخذت هي الأخرى وظيفة خاصة بها تختلف عن وظيفتها في المسرح اليوناني، فهي لم تعد عنده ترتبط بالنص، بل استخدمها وسيلة مهمة في الاغتراب فضلاً عن مهمتها كواسطة اتصال مباشرة مع المتفرج، فالجوقة عنده ليست معزولة عن شخصيات المسرحية، بل هي مجموعة من الأصوات المنشدة التي تتألف من شخصيات المسرحية الرئيسية والثانوية ينضمون إلى الجوقة بعد أن يتركوا شخصياتهم ثم يعودوا إليها بعد الانتهاء من الأداء الغنائي الجماعي، لذلك يوصي (بريشت) الممثلين أن لا ينتقلوا إلى الغناء مباشرة؛ بل

- إن ممارسة أي تجربة خالية من تلك المفاهيم تكون سريعة الوضوح ويمكن عزلها عن عناصر العرض الأخرى بسهولة، لذلك فإن المؤلف الموسيقي والملحن الغنائي الذي يروم خوض غمار تجربة الموسيقى الدرامية لابد أن يكون مسلحاً بالثقافة العامة مع الثقافة الموسيقية ليتمكن من أداء دوره في تحقيق وظيفة الموسيقى الدرامية، فالموسيقى في المسرح هي عنصر جوهري يتفاعل ويؤثر في عناصر العرض المسرحي الأخرى، بل ربما يكون العنصر الأكثر فاعلية بين تلك العناصر على مر العصور والأشكال التي شهدتها فن المسرح، حيث تمكنت الموسيقى من التعاشق والتجانس مع مكونات هذا الفن العريق بغية الارتقاء والوصول إلى الشكل التعبيري الأمثل.

مدرسة (ستانسلافسكي) ونظرياتها.
- كلاهما يمتلكان القدرة والتميز في تفاعل الفكر والموسيقى والدراما.
- كلاهما تعامل مع فن الأوبرا، لكن كل بطريقته التي تمثل فلسفة فنية خاصة.
- أن ازدياد الاهتمام بالموسيقى ودورها في المسرح لا يعود بالنفع على المسرح وحسب، بل هنالك فائدة كبيرة يقدمها المسرح للموسيقى أيضاً، إذ نعتقد أن الموسيقى الوطنية التي توظف توظيفاً مناسباً تؤدي بالحصلة إلى ارتفاع مستوى الواقع الموسيقي بشكل عام، فالتأليف الموسيقي والتلحين الغنائي يتطلب ممارسة مدروسة ومبنية على أساس علمي لا على أساس فطري لأن العرض المسرحي يخضع لمفاهيم فكرية وفلسفية.

من القلق الذي يسكن نفوس شعبها ومن كبت الحريات العنيف. بدأ اتجاهه للمسرح منذ طفولته الأولى بسبب بيئته التي عاش فيها والتي أدت إلى تنشيط مخيلته بشكل غير مأوف، أما عبقريته الموسيقية فاستيقظت في الشعر والمسرح، وأصبح التعبير عنده يشتمل على المرئيات والمسموعات معاً.

(11) Loung Backa, Ralph, Opera or Music Theater, P.29

(12) أبو عوف، روائع الأوبرا العالمية، م.م، ص76.

(13) زكريا، التعبير الموسيقي، المصدر السابق، ص39.

(14) القفلة: شكل تألفي خاص يمثل نهاية القطعة الموسيقية.

(15) لقد وجد (Wagner) ان المغنين قد ملوا ذلك التتابع التقليدي

للأنغام والترابة التي يوجددها الالقاء المنغم (Recitative)،

لذلك اجتهد في توضيح (التعبير بالكلام)، فطالبهم بالحاح

ان ينشدوا الأجزاء التي تشبه الكلام بغاية الدقة داخل نطاق

الوحدة الزمنية التي حددها في تأليفه الموسيقي.

(16) قام بسحب الأوركسترا من مدى الرؤية، إلى مكان منخفض

تحت مستوى خشبة المسرح (موقع الأوركسترا الحالي) حتى

لا يظهر منها سوى تأثيرها في النفوس، ولكي لا تمثل

التيارات المختلفة التي تتتاب روح أبطال الدراما، في اختفائها

وايهامها وغموضها.

(17) (الإنجليزي - جوردن جريك) و(السويسري - أدولف آبيا):

أسهم كل منهما بجهد تنظيري كبير، مقابل جهد تطبيقي

محدود في الطليعة المسرحية، وبالرغم من التتابع بالرؤيا

عند (جريك - وآبيا) في الاتجاه التركيبي، والتكثيفي، لخلق

شكل هارموني ساحر، من خلال توحيد عناصر الكلمة

والموسيقى والتشكيل، إلا أن المنطلق يختلف عند كل منهما،

الهوامش

(1) ينظر: رشيد، الموسيقى في المسرح، مجلة الكاتب العربي، العدد24، السنة السابعة.

(2) فيني، تاريخ الموسيقى العالمية، ص14.

(3) (أركاديا): هي المنطقة الجبلية من سلسلة جبال البليونيز في اليونان، وقد استخدمها (ثيوفريطس) الفيلسوف اليوناني (القرن الثالث والقرن الثاني ق. م) رمزاً للحياة الرعوية السعيدة ومنذ ذلك الحين شاع هذا المدلول.

(4) ينظر: زاكس، تراث الموسيقى العالمية، ص47.

(5) ينظر: زكريا، التعبير الموسيقي، ص18.

(6) (الكاميراتا - Camerata): جماعة من الأدياء والشعراء ورجال الثقافة والفكر والموسيقى المحترفين والهواة، كانت تجتمع في فلورنسا، آلت على نفسها أن تطبق المثل الجمالية العليا للفلسفة اليونانية القديمة على الموسيقى الإيطالية.

(7) (مونوفونية - Monophonic): عبارة عن سطر موسيقي واحد، اعتمدت عليه موسيقى الكنيسة في الطقوس المسيحية الأولى، وأسفر عن ذلك ظهور نظرة للموسيقى تتعامل مع النغمات المتعاقبة وليس النغمات المتشابهة.

(8) Lang, Paul Henry, The Experience of Opera, P.28

(9) الموسيقى البحتة: هي الموسيقى التي تتطلب من مبدعيها أن يتوصلوا إلى تصميم بنائي مستقل يستطيع ان يجعل الموسيقى واضحة ومتماسكة دون الاعتماد على نص شعري.

(10) (ريتشارد فاجنر - Richard Wagner)، (1813 - 1883): ولد في ألمانيا في خضم الظروف التي عاشتها أوروبا بشكل عام وألمانيا بشكل خاص؛ حيث كانت تعاني

- فهو عند (كريك) يبدأ من الممثل المثالي الذي يحمل الكلمة، في حين يبدأ عند (أبيا) من الموسيقى. ينظر: سعد، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، ص106.
- (18) لقد تأثر (ارنولد شونبرغ) باستخدام (Wagner) (للهارمونية الكروماتية) في أوبرا (تريستان وايزولد)، فكانت نقطة البداية في بناء قواعده لكتابة (اللامقامية - Atonally)، (أي عدم التقيد بالمقام المعني بل بسلاسل من المقامات المختلفة).
- (19) استخدم النقاد فيما بعد مصطلح - الفن المركب - لتعريف مثالية (Wagner).
- (20) ينظر: لانج، الموسيقى في الحضارة الغربية من يتوهفن إلى أوائل القرن العشرين، الطبعة الثانية، ص125.
- (21) يقول (فرجسون): "أن فكرة فاجنر التنبؤية عن المسرح هي وحدها التي تسببت في انطلاق الأفكار النازية، ولا أعني كذلك أن النازيين كانوا هم وحدهم الذين عثروا على ضالتهن في الأفكار الفاجنرية، وفي أنماط الفهم العاطفية، فلقد أظهر دي روجمون أن أغنية فاجنر يتردد صداها في جميع أوساط الاتصال الثقافي الحديث". فرجسون، فكرة المسرح، الطبعة 2، ص184.
- (22) هذا ما كتبه (مالارمييه) ونشره في عام (1885) أي بعد وفاة (فاجنر) بعامين، في المجلة الفاجنرية التي أسسها (ادوارد دوجوردان) في العام نفسه.
- (23) ينظر: زكريا، التعبير الموسيقي، المصدر السابق، ص137.
- (24) (برتولت بريشت - Bertolt Brecht)، (1898 - 1956): كاتب مسرحي وشاعر ومخرج ومنظر ألماني. بدأ حياته المسرحية مؤلفاً مسرحياً، ألف سلسلة من المسرحيات التجريبية التي تأثرت تأثراً قوياً بالأساليب التعبيرية (Expressionist) كانت المسرحية الأولى التي أعرب فيها عن ميوله - السياسية هي أوبرا (القروش الثلاثة) (1928). برزت أهمية (بريشت) بطريقتين: الأولى من خلال إخراج مسرحياته، والثانية بفضل النفوذ المتزايد لنظرياته في المسرح، لقد كان التأثير الأقوى لبريشت منظرًا يتمثل في مضاهاة مدرسة ستانيسلافسكي ونظرياتها.
- (25) بريخت من المسرح إلى الأوبرا، مجلة المسرح والسينما، العدد (7-8)، ص37-38.
- (26) بريخت عن العرض الملحمي، مجلة المسرح، العدد (26)، ص12.
- (27) المسرح الملحمي: "مذهب حديث في المسرح يعد المضمون أهم من الشكل، والحقيقة أهم من المجاز والإيهام المسرحي، وأسلوبه قصصي وتعليمي ووسائله تشمل المناجاة، وخطب الجوقة، وسرد الحوادث على لسان راو، وعدة وسائل حديثة مثل الإذاعة الصوتية وعرض صور سينمائية أثناء التمثيل، وقد ظهرت هذه الحركة في ألمانيا على يد المخرج المسرحي (ارفن بسكاتور) و(بيرتولت بريشت)، بعد الحرب العالمية الأولى.
- (28) يعبر (بريشت) عن رأيه في موسيقى المسرحية على أنها " لا تمثل بحد ذاتها نموذجاً لموسيقى مهمة من الناحية الاجتماعية، على أي حال يكفي أن تشكل بحد ذاتها خطراً على النموذج المألوف للأوبرا" برتولد بريخت، (بدون تاريخ)، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بيروت، عالم المعرفة، ص207.
- (29) بريخت، برتولت، المصدر نفسه، ص203.
- (30) المسرحيات التي قام بتأليف موسيقاها هي: (قرع الطبول في الليل) و(حياة فال المعادية للمجتمع) و(حياة أدور الثاني) و(أوبرا القروش الثلاثة) و(الأم) و(ذو الرؤوس المدورة والرؤوس المدببة) و(الإنسان الطيب من ستشوان).
- (31) كان المخرجون المسرحيون القدماء في اليابان والصين، يدركون أنه إذا ما أخذ المنتوج يغفو مكبلاً في الصالة، فإن الأمر يحتاج إلى إيقافه حتى لا يسكن تماماً. ومن أجل ذلك كانوا يستخدمون أوركسترا تعزف، أحياناً، إلحاناً بقوة وصخب، سواء كان ذلك ضرورياً أم غير ضروري.
- (32) يستخدم في الشائع مصطلح (التغريب) مقابل كلمة (Alienation) والأصح هو (الاعتراب)، إذ أن (التغريب - Westernization) هو إضفاء الخصائص الغربية على الشخص أو الشيء، ويعنون بالغرب أوروبا الغربية والولايات المتحدة.
- Webster's Ninth New Collegiate Dictionary, p.340.
- يعد الاعتراب: من العناصر الأساسية للمسرح الملحمي، ويهدف بشكل رئيس إلى خلق حالة الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية، ولتمكينه من ممارسة النقد البناء من وجهة نظر اجتماعية.
- (33) أن مفهوم المسرح الملحمي عند (بريشت) هو مفهوم شرقي، وبلا شك فإن تجربته مع (أوبرا بكين) خلال عروض موسكو في أوائل الثلاثينات من القرن العشرين هي التي حركته نحو مفهوم مسرحه الجديد، وعندما أخذت تجديده المسرحية تتبلور، أصبح واضحاً بأن مسرحه لم يكن يحاك التقاليد الشرقية بشكل بسيط بل كيفها بنكاه من أجل إصلاح التقنيات المسرحية لخدمة إنشاء مسرح سياسي شرعي، ينظر: أصلان، فن المسرح، الجزء الثاني، ص24.
- (34) رشيد، الموسيقى في المسرح، مجلة الكاتب العربي، العدد 24، السنة السابعة، ص35-37.
- (35) ينظر: Lang, Paul Henry, the Experience of Opera, Ibid, P.22
- (36) العيوطي، المسرح الملحمي عند بريخت، مجلة المسرح المصرية، ص44-45.
- (37) بريخت، برتولت، المصدر السابق، ص252.

المصادر والمراجع

- الأمين للطباعة والنشر.
العيوطي، أمين، 1966، المسرح الملحمي عند بريخت، مجلة المسرح المصرية، القاهرة، مطابع مؤسسة الأهرام، ص 4445.
فرجسون، فرنسيس، 2007، فكرة المسرح، الطبعة 2، ترجمة وتعليق جلال العشري، القاهرة، دار النهضة العربية.
فييني، ثيودورم، 1970، تاريخ الموسيقى العالمية، ترجمة سمحة الخولي ومحمد جمال عبد الرحيم، القاهرة، دار المعرفة، مطابع الأهرام التجارية.
لانج، بول هنري، 2004، الموسيقى في الحضارة الغربية من بتهوفن إلى أوائل القرن العشرين، الطبعة الثانية، ترجمة أحمد حمدي محمود، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.
Lang, Paul Henry, the Experience of Opera, Faber and Faber, London, 1973.
Loung Backa, Ralph, Opera or Music Theater, Theater International Number,(1), Paris,1981.
Brocket, Oscar and Robert R. Findlay, Century of innovation, Prentice – Hall, Inc. New Jersey, 1983.
Webster's Ninth New Collegiate Dictionary, Webster's Merriam, New York, 1985.
- أصلان، أوديت، 1970، فن المسرح، الجزء الثاني، ترجمة سامية أحمد أسعد، القاهرة، مكتبة الإنجلو المصرية.
بريخت عن العرض الملحمي، 1966، مجلة المسرح، القاهرة، العدد (26)، ص12.
برتولد بريخت، (بدون تاريخ)، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بيروت، عالم المعرفة.
بريخت من المسرح إلى الأوبرا، 1973، مجلة المسرح والسينما، العدد (7- 8) بغداد، ص3738.
رشيد، فاضل خليل، 1989، الموسيقى في المسرح، مجلة الكاتب العربي، العدد24، السنة السابعة، بغداد، مطابع دار الثورة للطباعة والنشر، ص35-37.
زاكس، كورت، 1964، تراث الموسيقى العالمية، ترجمة سمحة الخولي، القاهرة، دار النهضة العربية.
زكريا، فؤاد، 1965، التعبير الموسيقي، القاهرة، دار القلم، الدار المصرية للتأليف والنشر.
سعد، اردش، 1979، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مطابع اليقظة.
أبو عوف، أحمد شفيق، (بدون تاريخ) روائع الأوبرا العالمية، م.م

Dialectical Relationship between Music and Drama

*Ali Abdullah**

ABSTRACT

Play music and drama an influential role in life since the beginning of man's first , where the associated beliefs and old formed a large portion of them , but it crystallized more clearly with the emergence of human civilizations and became its role more effectively , since the era of the ancient Greeks to the present time has become their relationship relationship coherent and sustained not limited to celebrations and events and holidays and rituals , but took their place on stage and contributed to the community building and development.

The study reviews the relationship between art music and art of the drama and the emergence of all of them, are discussed in this context march creative figures additional professional exceptional bringing together between the peculiarities of thought, music and drama: (Richard Wagner), and (Bertolt Brecht), and the achievements of each , in the fields of music, drama, opera and art, especially since both artists have to deal with this art in a special way, with the most prominent recognition to their work and play Ntegathma intellectual, philosophical, and their impact on the movement of modern theater and contemporary methods of musical composition.

The study draws a number of factors specific to each of the artists and participants between the two being the two schools represent important in the history of modern global culture and her career.

Keywords: Music, Drama, Opera.

* Faculty of Architecture and Design, Amman Private University, Jordan. Received on 1/3/2014 and Accepted for Publication on 6/4/2014.