المسرح الغنائي في تونس، تقليد أم تجديد؟

د. فتحي زغندة[1] (تونس)

شمل الإنتاج الموسيقي في تونس خلال النصف الأول من القرن العشرين أشكالا وتعبيرات خارجة عن التقاليد الموروثة، حيث ظهرت مسرحيّات غنائية، ويهدف هذا البحث إلى الوقوف عند مظاهر الفرجة التقليدية والأسباب والظروف التي أدّت إلى ظهور عدد مما توفّر في الأرشيف من تلك المسرحيات والسعي إلى تحليل أبرز خصائصها الفنية واستكشاف مآلها، فهل تواصل إنتاجها أم كان ظرفيا؟ وما تفاعل المتلقّي معها؟ وهل أنّها مثّلت جانبا من الإبداع التونسي أم بقيت تجارب معزولة؟ وما هي آفاق إحيائها وجعلها إحدى التعبيرات الفنية التي يمكن أن تسهم في خلق مجالات جديدة تخرج الموسيقى التونسي مما قد تكون تردّت فيه من تراجع أو رتابة؟

الفرجة المسرحية في التقاليد التونسية:

لا تختلف تقاليد الفرجة في تونس عمّا هو معروف في سائر الأقطار العربية والإسلامية، حيث يجمع أغلب الباحثين على أنّ المسرح، كما يعرف في عصرنا الحاضر، حديث في تلك الربوع لعدّة عوامل أهمّها اعتماد العرب منذ العصر الجاهلي على الأدب والشعر، فكانت سوق عكاظ مناسبة يستعرض فيها فطاحل الشعراء قصائدهم التي تكون حافلة بالصور الشعرية وتتّسم بالفصاحة والبلاغة، وتؤدّى بإلقاء بليغ وصوت جهير ومؤثّر يعكس ما لديهم من قدرات كامنة في التعبير الذي ينطوي على عناصر من فن التمثيل المسرحي.

وتقلّص ذلك بعد الإسلام ونادى الرسول محمد صلّى الله عليه وسلّم بالقطع مع كلّ ما يمكن أن يذكّر بالوثنية و"التشخيص"، وهي العبارة التي كانت تستعمل لدى الأجداد للدلالة على فن التمثيل (١).

ولمّا كان القرآن الكريم معجزة بفضل معانيه وألفاظه وبلاغته وأسلوبه البياني، فقد دخل قلوب العرب الذين كانت لهم دراية بفنّ الخطابة فانتفت الحاجة إلى الدعاية عن طريق التمثيل كما كان سائدا في ديانات أخرى، وبالرغم من تفتّح المسلمين على حضارات البلدان والأقاليم المجاورة ، حيث ترجموا كثيرا من مؤلّفاتهم العلمية والفلسفية، فإنّهم لم ينقلوا المسرحية اليونانية المتكاملة ، إذ أنّ هذه الأخيرة كانت ترتكز، في نظرهم، على الوثنيّة وتعدّد الآلهة، وعندما فتح العرب المسلمون صقلية منتصف القرن السابع والأندلس في القرن الثامن الميلادي لاحظوا

[1] حاصل على شهادات جامعية في اللغة والآداب العربية والفرنسة والألمانية وفي الموسيقى. عازف كمنجة وملحن وقائد لعدة فرق موسيقية وأستاذ بالمعهدين الوطني والعالي للموسيقى بتونس، باحث في العلوم الموسيقية نشرت له عدة كتب ودراسات بمجلات محكّمة بتونس وبعدد من البلدان العربية والأوروبية، شارك في العديد من المؤتمرات في تونس وخارجها، تقلّد مناصب إدارية أهمها مدير الموسيقى والرقص بوزارة الشؤون الثقافية. عضو منتخب سابق بمنظمات دولية منها المجلس الدولي للموسيقى والمعهد الثقافي الإفريقي العربي، ومنتج بالإذاعة والتلفزيون التونسي لبرامج حول الموسيقى.

أن المسرح بقي مرتبطا بمعالجة شؤون العقيدة المسيحية، فتفادوه بالرغم من وجود المسارح الرومانية في عدد من الأقطار العربية، ومنها إفريقية أي تونس اليوم.

ولم يخل التراث الإسلامي من بعض مظاهر التمثيل من ذلك نسج الشيعة من الخلاف الذي نشب بين معاوية ابن أبي سفيان وسيدنا الحسين ابن سيدنا علي ابن أبي طالب قصّة مأثورة يؤدّونها كلّ سنة بمناسبة ذكرى مقتل الحسين في الأقطار الي تتّبع المذهب الشيعي.

وفي العصر العباسي، كان لاتّصال العرب بغيرهم من الشعوب المجاورة التي تمّ فتح بلدانها أثر على نموّ فنون الفرجة التي تشمل الغناء والرقص والتمثيل، بما يتطلّبه كلّ ذلك من أزياء ومعدّات زينة وغيرها من الوسائل وكانت تقدّم خاصّة في بلاط الخلفاء ومنهم الخليفة المتوكل (٨٤٧-٨٦١ م).

وتبقى حكايات" ألف ليلة وليلة" أحد أهمّ الآثار الأدبية العربية التي أخذت فصولها من تراث عدد من الأمم، محورها الأساسي هندي إيراني تغذّى بإضافات مصرية وعراقية وهي لا تخلو من عناصر التشخيص ومن الألحان التي يجتهد في وضعها الموسيقيون، ويوجد لها أثر في مسرحيات أنتجتها الإذاعة التونسية خلال خمسينات القرن العشرين.

ومن مظاهر التمثيل التي ظهرت لاحقا في المجتمعات الإسلامية الرواية، ويقصّها "الفداوي" في تونس و"الحكواتي" في المشرق العربي، وهما شخصيتان تقدّمان رواية من التراث الشعبي محورها غرامي أو تروي أعمالا بطولية وملاحم مع ما يتطلّبه ذلك من تقمّص الراوي لأهمّ شخصيّات الملحمة أو الأسطورة أمام جمهور متعطّش لمثل هذه العروض، وكانت المقاهي، ومنها مقهى "المرابط" في مدينة تونس العتيقة، فضاءا ملائما يجتمع فيه الناس للاستمتاع بقصص "الفداوي"، وأعاد الممثّل والمخرج بفرقة مدينة تونس للمسرح البشير الدريسي، تلك التقاليد في سهرات نظمت خلال العقد الماضي وبمناسبة شهر رمضان المعظم.

وأعطت هجرة بني هلال خلال القرن الحادي عشر ميلادي "سيرة بني هلال" التي ظلّت تتناقل عبر الأجيال المتعاقبة وتروي أساطير أمجاد القبائل التي مرّت بعدد من الأقطار العربية من اليمن جنوبا إلى تونس غربا مرورا بمصر وليبيا، وظلّت مخزونا حيّا داخل الذاكرة الجماعية تستعيدها تونس، مثل سائر الشعوب العربية، كلّما مرّت بها أزمة أو محنة، وهي ترمز إلى الصبر على الشدائد، وما زال ناقلوها يروون الحروب التي نشبت بين قبائل بني هلال والزناتي خليفة، وقد برع الشعراء الشعبيون في وصف المعارك باللهجات العامية المحلية المنتشرة في الأرياف كما هو الحال في تونس وتؤدّى تلك الأشعار مرافقة بألحان أغلبها مرتجل شبيهة بالمواويل، كما يمكن أن تتضمّن بعض الرقص مثلما يوجد في الصيغة المصرية التي تروي "رحلة خضراء" بعد خروجها من بني هلال مطرودة من قبل زوجها وقبيلته بسبب اتّهامها في نسب مولودها الأسود (٢)

وتمثّل السيرة الهلالية في تونس، وبطلتها الجازية، أحد أهمّ الأعمال التراثية التي نشأت حولها عديد الأغاني التي تأخذ معينها من التراث الشعبي، وهي عديدة ومختلفة باختلاف الجهات والرواة ولا تخضع إلى صيغة موحّدة واستمدّ منها عرض مسرحي غنائي سنورد فيما يلي بعض تفاصيله.

وتضمّن كتاب "الأغاني التونسية" الذي ألّفه الصادق الرزقي فصلا عن "المجون والألاعيب وتشخيصة لطيفة أو الغناء التمثيلي" (٣) استعرض فيه عددا من اللعب المستمدّة أحداثها من تاريخ تونس والتي كانت تسرد مع مقاطع غنائية، منها لعبة أم رحمونة التي تروي واقعة جرت في أيّام سلاطين بني حفص (١٢٠٧ -١٥٧٤) وفيها درس

للسيدات اللواتي لا يعاملن خادماتهن بالمعروف، وقد أورد الرزقي أشعارا كثيرة كانت تغنّى دون الإشارة إلى طبيعة الغناء الذي كان يرافق كلّا منها.

ونشأ مسرح الظّل المعروف في تركيا باسم "كاراقوز" في القرن السادس عشر وأعطى لاحقا في مصر مسرح "الأراجوز" المعتمد على السخرية وعلى الأشعار التي تغنّي باللهجة العامية وتعتمد موسيقى مستمدّة من التراث الشعبي المحلّي، وقد كانت "ساحة الحلفاوين" بتونس العاصمة مسرحا لعروض "الكاراكوز" خلال شهر رمضان في النصف الأول من القرن العشرين، وكان محلّ إقبال شديد من قبل الأطفال والكهول.

التأثير الأوروبي والعربي في تونس

عرفت البلاد العربية خلال القرن التاسع عشر ميلادي قوالب غنائية مستحدثة جاءت نتيجة اتّصالها بثقافات الأقطار التي شهدت نهضة ثقافية وصناعية، وقد دخلت الموسيقى الأوروبية مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عندما أنشأ الخديوي إسماعيل دار الأوبرا التي احتضنت مسرحيات عالمية وطلب من الملحّن الإيطالي فردي (١٨١٣ -١٩٠١) تلحين أوبرا "عايدة" التي لم يكتب لها أن قدّمت وعوّضت بأخرى وهي "ريقوليتو".

وفتح ذلك بابا دخل بموجبه كلّ من سلامة حجازي (١٨٥ -١٩١٧) وسيد درويش (١٨٩٢ -١٩٢٣) ميدان تلحين الموسيقى والأغاني المسرحية حيث بلغ عدد هذه الأغاني مائتين وثلاثة وثلاثين قدّمت في ثلاثة وثلاثين مسرحية غنائية واستعراضا وأوبرا في إطار فرق جورج أبيض ونجيب الريحاني وعلي الكسار من بينها "العشرة الطيبة" و"كله من ده" وغيرها كثير لا يتّسع مجال هذا البحث لاستعراضها.

ودخلت الموسيقى السنفونية تونس منذ بداية القرن التاسع عشر ضمن الموسيقات التي جلبتها الجاليات الأوروبية التي اختارت الاستقرار بهذا البلد العربي، وتكوّنت هذه الجاليات بالخصوص من الإيطاليين والمالطيين ولحق بهم الفرنسيون بعد انتصاب الحماية سنة ١٨٨١، وكان للإيطاليين السبق في إدخال الموسيقى السنفونية والمسرح الغنائي من خلال العروض التي نظّموها بعدد من الفضاءات منها مسرح "تابيا" الذي شّيده أحد التونسيين من الجالية اليهودية بالعاصمة التونسية سنة ١٨٤٢ (دمر إثر حريق نشب به سنة ١٨٧٩) وفضاء داخل المدينة العتيقة أصبح منذ سنة ١٨٦٠ يحمل تسمية "المسرح القرطاجني" (٤).

ومن عروض المسرح الغنائي التي احتضنتها تلك القاعات "لا تراتفياتا" سنة ١٨٤٥ للملحن الإيطالي فردي تبعته مسرحية غنائية إيطالية عنوانها "ولع مسكيرا" سنة ١٨٥٩، وتعزز حضور الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية بتكوين أوّل أوركسترا سينفوني لمدينة تونس سنة ١٨٧٢ وكان يضمّ عازفين أغلبهم من المحترفين ذوي الأصول الأوروبية بقيادة إيطالي اسمه "سيباستياني".

وفي سنة ١٨٧٥أسّس تونسي آخر من اليهود يدعى كوهين مسرحا عرضت فيه مسرحيات غنائية منها "لا ترافياتات" و"كارمن" للمؤلف الفرنسي "بيزي" (١٨٣٨ -١٨٧٥) وكانت تحضرها نخبة الأوروبيين المستقرين في تونس.

وفتح المسرح البلدي بالعاصمة أبوابه سنة ١٩٠٢ وأشرف على تصميمه المهندس المعماري الفرنسي "جون لوك باتيست ريسبلاندي"، وأصبح منذ ذلك التاريخ الفضاء الأول المخصّص للعروض الموسيقية الكلاسيكية والمسرح

الغنائي الأوروبي، ومن العروض التي قدّمت على خشبته "حلاق إشبيلية" سنة ١٩١١ للملحن الإيطالي روسيني (١٧٩٢-١٨٦٨)، حظيت باهتمام عدد قليل من التونسيين، ولم تنظّم فيه أيّة عروض لفنّانين تونسيين.

أمّا عن التأثير العربي فقد تجلّت مظاهره الأولى بانتشار اسطوانات الموسيقى المصرية منذ نهاية القرن التاسع عشر، حيث أصبحت جلّ المقاهي بتونس العاصمة وفي أهمّ المدن التونسية تضع لروادها "أدوار" وأغاني الشيخ يوسف المنيلاوي (١٨٥٠ -١٩١١) والشيخ سيد الصفتي (١٨٦٧ -١٩٣٩) وعبد الحي حلمي (١٨٥٧ ـ ١٩١٢) وغيرهم من رواد الموسيقى المصرية (٥)، وأوردت صحف تونسية ناطقة بالفرنسية أخبارا عن زيارة فرق مصرية (٦) منها:

- فرقة عبد القادر سليمان كامل المعروف بالمصري التي قدمت عرضا بالمسرح البلدي لم يلق استحسان الصحافة المكتوبة، واشتمل على أغان ورقصات أدّتها المغنية والراقصة طائرة والمطرب زكي مراد والممثل محمد كامل قدموا، إضافة إلى الأغاني، مسرحية باللهجة المصرية عنوانها "العاشق المتّهم" (Le Courrier e Tunis, journal, Tunis, 25 septembre 1908

وذكرت زيارة هذه الفرقة التي ذكرت باسم فرقة "طائرة" في مقال الدكتور بالحسن فرزة (٧).

- فرقة سليمان القرداحي وقد لاقت تجاوبا أكبر مع الجمهور التونسي باعتبار ما يحظى بها القرداحي من قدرة لافتة على التمثيل المسرحي وفي رصيده مسرحيات "صلاح الدين الأيوبي" لنجيب الحداد و"القائد المغربي" و"شهداء الغرام" وكلّها من اقتباس طانيوس عبد الله عن "هملیت" و"عطيل" وروميو وجوليات".

- الجوق الكوميدي المصري بإدارة محمد كامل المغربي الذي حلّ بتونس خلال شهر سبتمبر سنة ١٩٠٩ ومكّنت الجمهور التونسي من الاطلاع على تجربة مسرح المحاكاة الساخرة (٨) وتعزّز ذلك الحضور، مع قدوم الشيخ سلامة حجازي (١٨٥٢ -١٩١٧)، الذي سبقته إلى تونس أغانيه المسجّلة على اسطوانات، وهو أحد رواد الغناء المسرحي وأوّل من نقل الغناء من مجالس التخت إلى خشبة المسرح، وكانت زيارته من ١٦ ماي إلى ١٨ جوان ١٩١٤، مرافقا بالملحن كامل الخلعي (١٨٨١-١٩٣١) (٩)(رواد المسرح في تونس)، مناسبة عرض فيها عددا من أعماله المسرحية ("صلاح الدين الأيوبي" و"غنية الأندلس" و"ورميو وجوليات" وأنس الجليس" على خشبة مسرح "روسيني" الذي غصّ بالحاضرين الذين استمتعوا بصوته الجهوري القوي وبأدائه المتميّز لنصوص جمعت بين اللغة العربية الفصيحة والموسيقى الجميلة ومن بين من تابعوا عرضه محمد عبد العزيز العقربي (١٩٠٢ -١٩٦٨) وهو أحد أقطاب المسرح في تونس، حفظ ،إضافة إلى ذلك، جانبا هامّا من الموشّحات والأدوار و"الطقاطيق" المصرية حتى أصبح مرجعا فيها، وتقمّص أدوارا في مسرحيات عديدة منها "منتانو" في مسرحية "عطيل" لشكسبير و"ساكوس" في مسرحية "كليوبترا" لأحمد شوقي وغيرها كثير، بحيث يعتبر أبرز من تأثر بالمسرح الغنائي المصري الذي تعرف عليه من خلال زيارة الشيخ سلامة حجازي (١٠) ونتج عن تلك الزيارة فتح نواد عديدة للموسيقى زارها موسيقيون مصريون من بينهم حسن بنان الذي قدم ضمن فرقة سلامة حجازي واختار الإقامة الدائمة بتونس، وكان من بين من ساهموا في تعليم الفنّانة التونسية اليهودية حبيبة مسيكة (١٩٠٣ -١٩٣٠) ولقّنها عديد الموشّحات والأغاني التي سجّلت عددا منها على اسطوانات من بينها "زروني كلّ سنة مرّة" ألحان سيّد درويش، وتعتبر من أولى الفنّانات اللاتي قمن بأدوار في تونس وفي الخارج ضمن فرقة الممثل اللبناني جورج أبيض (١٨٨٠ -١٩٥٩) الذي قدّم أول فيلم غنائي مصري، كما لعبت أدوارا في مسرحيات غنائية أهمها دور "جوليا" في مسرحية "صلاح الدين" و"ليلى" في مسرحية "مجنون ليلى"(١١) .

ومن بين الفنّانين المصريين الذين قدموا إلى تونس خلال الثلث الأوّل من القرن العشرين أحمد فاروز الذي ساهم في نشر الموشّحات و"الأدوار" المصرية، تلاه مجيء المطرب زكي مراد (١٨٨٠ -١٩٤٦) مرافقا بالشاب محمد عبدو

صالح (١٩١٣ – ١٩٧٠) عازف القانون، ولحق بهم سيّد شطّا (١٨٩٧ ـ ١٩٨٥) الذي يعتبر من الفنّانين المصريّين الذين نهلوا من مدرسة سيّد درويش وحظي سنة ١٩٢١ بعنايته حيث لحن له أغنيتين، وفي تونس التي زارها ثانية سنة ١٩٢٩ عمل في المسرح وشارك في مسرحية "كليوبترا" ثمّ في مسرحة "العشرة الطيّبة" التي وضع سيّد درويش ألحانها وأعاد سيّد شطّا وضع موسيقاها، ثم لحّن مسرحية "عثمان التياس"، وعاد سنة ١٩٣٧ إلى تونس ليستقرّ بها نهائيا ولحّن في الأثناء مسرحية "الإفريقية" التي عرضتها جمعية "الكوكب التمثيلي" وأدّت المطربة التونسية فتحية خيري (١٩١٨ ـ ١٩٨٦)، التي كان سيّد شطّا وراء شهرتها، دورها الغنائي في هذه المسرحية، فأثارت الإعجاب بقدراتها الصوتية التي فتحت لها أبواب أداء القصائد والأغاني التي وضع سيّد شطّا ألحان عددا منها، وفي مقدّمتها "ما ثناها" شعر عبد الرزاق كرباكة (١٩٠١ ـ ١٩٤٥) وبذلك ساهم سيّد شطّا في إثراء الرصيد الموسيقي التونسي الحديث وفي نشر ألوان من الموسيقى المصرية والغناء المسرحي في تونس.

تجارب تونسية:

ويعتبر الملحّن محمد التركي (١٨٩٩ ـ ١٩٩٨) أحد الموسيقيين التونسيّين الذين بادروا منذ سنة ١٩٣٣ بتلحين مسرحية غنائية عنوانها "شمشون ودليلة" أورد التريكي في كتاب صدر عنه سنة ١٩٩٨ (١٢) ما يلي:

"كنت معجبا إعجابا كبيرا بهذه الأوبرا وهي أوّل عمل غنائي تمثيلي كبير أقوم به، حيث ألحّن في البيت وفي غيره وكنت دائما ألتقي بالممثّلين، ودام ذلك ثلاثة أشهر إلى أن فرغت من تلحينها وتسبّب ذلك في ضعف بصري من كثرة الكتابة وأنا في الثانية والثلاثين من عمري آنذاك". وعن الأدوار التي أدّاها الممثّلون يردف التريكي بأن "خروج محمد عبد العزيز العقربي من جمعية "المستقبل التمثيلي" (التي تعهّدت بتقديم المسرحية الغنائية) وانضمامه إلى جمعية "التمثيل العربي" أجبر المخرج البشير المتهنّي على تغيير الأدوار الغنائية الرجالية فعوّض العقربي بالبشير بالحاج للقيام بدور شمشون، علما أن هذا الأخير كان لا يحسن الغناء بل كان ممثّلا بارعا لا غير، وتقمّصت المطربة فتحية خيري دور دليلة، وكانت التمارين في بيت المخرج ، وأكّد المنصف شرف الدين في كتابه "رواد من المسرح التونسي" هذه الأخبار المتعلّقة بمشاركة فتحية خيري في "أوبرا شمشون ودليلة" (١٣).

ومن الصعوبات التي واجهت تنفيذ العمل أن أغلب العازفين التونسيين كانوا لا يحسنون قراءة النوتة الموسيقية مما أجبر صاحب العمل على الاتّصال بمدير "الكنسرفتوار" وهو فرنسي يدعى فرنان ديباز الذي ساعد التركي على تعلّم بعض مبادئ الهرموني (أو التوزيع الموسيقي) والذي قام في نهاية الأمر بتوزيع العمل وتدريب أعضاء الفرقة الموسيقية على عزف مختلف أجزائها الملحنة، وفي المقابل قام التريكي بتلقين بعض أصول الموسيقى العربية من حيث أهمّ مقاماتها.

وكلّف أحد الأساتذة الإيطاليين المقيمين في تونس بنسخ النوتة الموسيقية على الطريقة الأوروبية وتمّ التدرّب على المسرحية الغنائية بمشاركة ثمانية عشر عازفا اختارهم مدير "الكنسرفتوار"، ويذكر أنّ من بين العازفين خميس ترنان (١٨٩٤ ـ ١٩٦٤) عازفا على العود وتلميذه الشاب صالح المهدي عازفا على الناي، بما يفيد ان الألحان كانت تشمل مقاطع مستمدّة من التقاليد الموسيقية العربية.

كان أوّل عرض لما سمّي بـ "أوبرا" شمشون ودليلة، بحسب ما أورده ملحنها محمد التريكي، بقاعة "النوار" بالقرب من ساحة "الباساج" في القسم الأوروبي من العاصمة التونسية، وتولّى قيادته بنفسه.

وأعدّ التريكي ألحان مسرحيّات غنائية أخرى ذكرها في الحديث المنقول عنه في المرجع المشار إليه أعلاه، منها "ولّادة وابن زيدون"، وقد ساهم في تلحينها معه محمد عبد العزيز العقربي وصالح المهدي، ومنها أيضا "عبد الرحمان الناصر"

و"كليوبترا" التي أضاف إليها ألحانا جديدة زيادة عن الألحان الأصلية التي وضعها سيد درويش، كما تولّى الإشراف على تنفيذ "الأوبيريت" المصرية "العشرة الطيبة" (ألحان سيد درويش)، فاتحا الباب أمام إنتاج مسرحيات غنائية سترى النور بين خمسينات وثمانينيات القرن العشرين كما سيأتي بيانه.

وشمل نشاط المطرب والملحن الهادي الجويني (١٩٠٩-١٩٩٠) المسرح حيث قام بأدوار في مسرحيات خلال أربعينات القرن وفي إطار "جمعية الاتحاد المسرحي" وجمعية "الكوكب التمثيلي" وجمعية "نجوم الكواكب" وأعاد تلحين مقاطع من المسرحية الغنائية "مجنون ليلى" التي كتبها إبراهيم القباني وسبق أن لحنها سلامة حجازي، ولكن الممثّل والمخرج البشير المتهني أراد ان تكون الألحان تونسية فعهد للجويني بالتلحين ومثّل دور البطولة فيها المطرب يوسف التميمي (١٩٢٥-١٩٨٩) الذي تقمّص دور قيس بن الملوح وفتحية خيري في دور ليلي، واقتبست هذ المسرحية للإذاعة وقد تكون سجّلت إلا أن التسجيل ضاع (١٤).

وفي السياق ذاته جاء في قائمة الأعمال الموسيقية التي لحّنها ونّاس كريم (١٩٢٢-١٩٩٩) أنّه "عني في بدايته الفنية بصفة خاصّة بتلحين المسرحيات الغنائية التي استقبلت أحسن استقبال حتى ذاع صيته وعمت شهرته".، إلا أن قائمة الأعمال الفنية التي لحّنها والتي ألحقت بالفصل المتعلّق به من كتاب "الملحنون التونسيون (١٥) لم تتضمّن أي عنوان من عناوين المسرحيات التي أشير إليها وقد خلت دفاتر خزينة التسجيلات التابعة إلى الإذاعة التونسية من أية إشارة إلى تسجيل ذي علاقة بالموضوع.

وكذلك الشأن بالنسبة لصالح المهدي (١٩٢٥-٢٠١٤) إذ جاء في نفس المصدر المشار إليه أعلاه أنّه لحّن "بعض المقاطع التصويرية والوصفية في مسرحيات "يوم العيد" و"الحصاد" كما ساهم في تلحين المسرحيات التي قدمتها "جمعية الكوكب التمثيلي" في الأربعينات (١٦) وخلت قائمة الأعمال الموسيقية التي لحّنها من أية إشارة إلى ذلك بما فيها الموقع الإلكتروني الذي يحمل اسمه والذي حوى ما تركه من تدوينات وتسجيلات موسيقية (١٧).

والملاحظ أن الملحنّين في تونس استعملوا مصطلحات مختلفة للدلالة على الأعمال المسرحية التي تولّوا تلحين فصول منها، فالبعض وصفها بـ"الأوبرا" وأخرون بـ"أوبيريت" وأطلق البعض عليها التسمية العربية المتداولة "المسرح الغنائي" والتي اختيرت منذ أن ظهر هذا الفنّ في الشام ومصر خلال القرن التاسع عشر، فما الفرق بين هذه التسميات؟

يطلق مصطلح "أوبرا" بحسب ما ورد في معجم "لاروس الفرنسي" على عمل مسرحي درامي لا حوار فيه، يشتمل على افتتاحية يعزفها الأوركسترا تليها ألحان يغنيها ثنائي أو ثلاثي أو مجموعة مغنين وتكون مرافقة بمعزوفات سنفونية" (١٨).

أما "الأوبيريت" (وكأنّها تصغير لمفردة "أوبرا") فتعريفها حسب ما ورد في معجم "لاروس" نوع من الأعمال المسرحية الخفيفة المستمدة من الأوبرا ذي المواضيع الساخرة التي تتوالى فيها المقاطع المسرحية والغنائية (١٩).

إنّ المسرحيات الغنائية التي أوردنا عناوين بعضها لا يمكن التعليق عليها أو تحليل محتواها وأساليب ألحانها لغياب الوثائق المتعلّقة بكلّ منها (تدوين أو تسجيل موسيقي) ولعلّ هذا الغياب يفسّر فقدان الدراسات التي تناولتها، فحتّى الأطروحات الجامعية المتعلّقة بتاريخ المسرح الغنائي في تونس، ومن أهمّها أطروحة الدكتور محمد القرفي الصادرة بالفرنسية في كتاب عنوانه Musique et spectacle le théâtre lyrique arabe esquisse d'un itinéraire(موسيقى وفرجة - المسرح الغنائي العربي رسم لمسار) (٢٠) لم تتطرّق إلى تحليل ما ظهر خلال

الربع الأول من القرن العشرين في تونس من مسرحيات غنائية. كما غابت الوثائق والتسجيلات المتعلّقة بها في الأرشيف التونسي، واكتفت المصادر بذكر عنوانيها والتنويه بأصحابها، الذين لم ينشروا ما لحّنوه من مسرحيات غنائية ولم يسجّلوها لأسباب من الأرجح أنها تعود إلى عدم توفّر الوسائل التقنية لذلك، فالإذاعة التونسية التي لعبت دورا رئيسا في توثيق الرصيد الموسيقي والدرامي التونسي بمختلف تعبيراته، لم تأسّس إلّا سنة ١٩٣٨ باسم "إذاعة تونس البريدية" وكانت تحت إشراف السلطة الفرنسية، ثمّ إن شركات إنتاج الاسطوانات لم تعر اهتماما بالمسرحيات الغنائية ربّما لقلّة مردودها المالي مقارنة مع ما تحتاجه من نفقات للإعداد، والسؤال المطروح: هل ينطبق ذلك مع المسرحيات الغنائية التونسية التي ظهرت لاحقا؟

المسرح الغنائي في تونس خلال النصف الثاني من القرن العشرين:

لعبت مؤسّسات تعليم الموسيقى والرقص والمسرح، التي أحدثت بعد حصول تونس على استقلالها سنة ١٩٥٦، دورا رئيسا في تكوين أجيال من العازفين والممثّلين والمخرجين، عدد منهم واصل دراسته بمعاهد بأوروبا واكتسب مهارات ومعارف ساعدته على توظيفها في أعمال فنّيّة في شكل مسرحيات غنائية، ومن بين هؤلاء محمد سعادة (١٩٣٧ -٢٠٠٥) الذي يتصدّر القائمة، فقد تابع منذ شبابه دروسا بالمعهد الرشيدي للموسيقى التونسية ثم بالمعهد الوطني للموسيقى، موازاة مع دراساته الابتدائية والثانوية، ثم انتقل إلى باريس لدراسة الموسيقى بإحدى المؤسسات الجامعية بالعاصمة الفرنسية، وفي رصيده قصائد ومعزوفات لحّنها في قوالب تقليدية كالسماعي والموشّح، وفي أخرى لا تخضع لقالب معيّن، واقتحم ميدان تلحين المسرحيات الغنائية ذكرت عناوينها في المراجع، من أهمّها مسرحية "السدّ" (١٩٦٦) نص الأديب التونسي محمود المسعدي (١٩١١ - ٢٠٠٤) و"أنطيغون" لـ "سوفوكل" و"تاجر البندقية" (١٩٧٥) لوليام شكسبير (١٥٦٤ -١٦١٦) و"أوبيريت "ملحمة النصر" (١٩٦٥) التي فازت بالميدالية الفضية في مهرجان دمشق للأغنية العربية سنة ١٩٧٧ (٢١)

ويعتبر محمد سعادة من أوّل من بادروا بتلحين مصنفات موسيقية تعتمد تعدّد الأصوات (أو الهرمنة)، دون الاستعانة بموسيقيين أجانب، سواء في المسرحيات الغنائية أو في بعض القصائد التي لحّنها، لكن الباحث في ميزاتها الفنية يصطدم بالصعوبات التي ذكرنا بالنسبة لسابقيه من الملحنين الذين اتّبعوا المنهج نفسه، إذ خلت المصادر المكتوبة والمسموعة من أيّة وثيقة تتعلّق بهذه المسرحيات الغنائية، خاصّة تلك التي توجد بخزينتي الإذاعة التونسية ومركز الموسيقى العربية والمتوسطية والأرشيف الذي تركه وسلّمته عائلته إلى المركز المذكور العربية بعد مماته.

الخصائص الموسيقية للمسرحيات الغنائية خلال النصف الثاني من القرن العشرين

في غياب الوثائق المكتوبة والمسموعة كان لا بدّ من الرجوع إلى ما هو متوفّر بشبكة "اليوتيوب" من تسجيلات لمسرحيات غنائية سجّلها التلفزيون التونسي وغيره من مؤسّسات السنيما والإعلام الحكومية، وتتضمّن قائمة المسرحيات الغنائية الأعمال التالية:

١-**"أوبريت الفصول الأربعة"** قدّمت سنة ١٩٥٥ بالمسرح البلدي بالعاصمة، نصّ الشاعر محمود بورقيبة (١٩٠٩ - ١٩٥٦) وألحان رضا القلعي (١٩٣١ - ٢٠٠٤) أداء المطربة علية (١٩٣١ -١٩٩٠) والهادي المقراني (١٩٢٤ -١٩٩٨) والهادي القلال (١٩٣٢ -٢٠١٥)، وكانوا من أبرز المطربين الذي أثّثوا عروض فرقة "المنار" التي أسّسها رضا اقلعي في بداية الخمسينات.

وبنيت الأوبريت على قصّة تتنافس فيها الفصول الأربعة واستهلت بمقدّمة موسيقية تتوالى فيها المقاطع بطيئة النسق مع أخرى أكثر سرعة توحي بقساوة فصل الشتاء وكأنّ الملحّن أراد محاكاة معزوفة الإيطالي "فردي" التي تحمل نفس العنوان، واختار مقام الحجاز كمقام أساسي، تناول فيه تلوينات وانتقالات غير معهودة في الموسيقى التونسية التقليدية كاستعمال درجة الشاهناز (الدو مرفوعة) تليها مباشرة درجة الفا مرفوعة (حجاز)، ثم عرّج على بعض الطبوع التونسية فاستعمل حركة توحي بطبع الرمل، والأصبعين على درجة الحسيني (لا) وهما طبعان قريبان من مقام الحجاز، ثم تخلّص إلى طبع الأصبهان، القريب من الراست على درجة اليكاه (صول قرار).

وجاءت الألحان في المقاطع الحوارية متماشية مع قواعد الطرب التقليدي، خلافا للمقدمة، نفّذتها فرقة موسيقية تتكوّن من عازفين على الآلات الوترية والإيقاعية التي استعملت في الموسيقى العربية خلال النصف الأول من القرن مثل الكمان والعود والقانون والناي والدف تخلّلتها مقاطع موسيقية مطوّلة وفي نسق بطيء تعكس رغبة الملحن في تجاوز التعبيرات الموسيقية السائدة في عصره والمرور إلى نوع من الموسيقى التعبيرية التي تناسب المشاهد المسرحية طبقا لتجارب عربية سابقة.

ولحّن الغناء في مقام الحجاز في شكل حوار بين المطربة والمطرب:

"أنا الجمال اللي نوّر

أنا الخيال اللّي صور

أنا الطيور اللي تصدح

أما الزهور اللي تفوّح

أنا الفنانة الحلوة المزيانة"

ثم تخلص إلى مقام الراست على درجة النوا وإيقاع الوحدة الكبيرة في المقطع الذي يؤدّيه كل من الهادي المقراني والهادي القلال في حوار جاء فيه:

"أنت يا حلوة يا مزيانة

ياللي الدنيا بيك فرحانة

تعالي تعالي ليّ أنا

هو أنت أحسن مني

وتحب تتقدّم عنيّ

٢- **مسرحية غنائية "تحت السور"** (١٩٨٢) عرضت في إطار مهرجان قرطاج الدولي وهو من تأليف سمير العيادي ألحان حمادي بن عثمان وإخراج مسرحي للبشير الدريسي وتلفزيوني لحمادي عرافة وقد جمعت نخبة من الممثّلين منهم عيسى الحراث وصالح الجدي وسليم محفوظ ومحمد السياري، ومن المطربين لطفي بوشناق وسنية مبارك وأحمد زروق، وتروي المسرحية قصّة مستلهمة من الحركة الأدبية والثقافية التي شهدتها تونس خلال ثلاثينات

القرن الماضي في رحاب أحد المقاهي بحي "باب سويقة" الشعبي بالعاصمة، الذي أطلق عليه اصطلاحا "مقهى تحت السور"، وكان يجمع نخبة من الشعراء والأدباء والصحفيين والموسيقيين تركوا آثارا لا تمحي في الحركة الإصلاحية في تونس، من بين الشعراء أبو القاسم الشابي (١٩٠٩ -١٩٣٤) وعبد الرزاق كرباكة ومصطفى خريف (١٩٠٩ -١٩٦٧) وعلي الدوعاجي (١٩٠١ -١٩٤٩) ومحمود بيرم التونسي (١٨٩٣ ـ ١٩٦١) ومحمد المرزوقي (١٩١٦ ـ ١٩٨٠) ومن الأدباء والصحافيين الطاهر الحداد (١٨٩٩ ـ ١٩٣٥) وعبد العزيز العروي (١٨٩٨ -١٩٧١) والهادي العبيدي (١٩١١ -١٩٨٥) والحبيب شيخ روحه (١٩١٤ - ١٩٩٤) ومن الموسيقيين محمد التريكي وخميس ترنان والصادق ثريا (١٩٢٠ ـ ٢٠٠٣) والهادي الجويني.

ولحّنت المقاطع المغنّاة في إطار الخطّ التقليدي للموسيقى العربية والتونسية من حيث استعمال المقامات والإيقاعات والفرقة المنفذة.

٣- **"أوبريت الغصون الحمر"** ألحان محمد القرفي التي عرضتها فرقة مدينة تونس للموسيقى العربية بمشاركة مغنين كانوا ينشطون ضمن الفرقة من بينهم أحمد زروق وذلك خلال الثمانينات بدعم من بلدية العاصمة، ولا تتوفّر البيانات الدقيقة حول مؤلّفها وتاريخ تقديمها، وقد حضرت شخصيا إحدى عروضها، ويدور محورها حول نضال الشعوب العربية، وخاصة فلسطين ولبنان، ضد الاستعمار الأجنبي. وانتهج الملحن في هذه المسرحية الغنائية نهج الموسيقى الأوروبية والنموذج الذي أنشأه الأخوان رحباني في لبنان في المسرحيات الغنائية مع المطربة فيروز ومن رافقها من المطربين على غرار نصري شمس الدين، ويندرج هذا العمل ضمن الموجة التي تزعّمها القرفي منذ عودته من فرنسا حيث أتمّ دراسة الموسيقى الغربية وقواعد التأليف الموسيقي، وانضمّ إليه عدد من زملائه منهم بالخصوص أحمد عاشور (١٩٤٥ -٢٠٢١) الذي أصبح لاحقا قائدا للأوركسترا السنفوني التونسي، وحمادي بن عثمان (١٩٤٦ ـ ٢٠٢١) الذي قاد الفرقة الوطنية للموسيقى وأصبح من أكثر الملحّنين الذين اختصّوا في وضع ألحان للمسرحيات، وقد ساهم ثلاثتهم في تأسيس فرقة ٧١ (في إشارة إلى سنة تأسيسها)، ولحّنت أغلب المعزوفات والقصائد والأغاني التي قدّمتها هذه الفرقة في برنامج بثّه التلفزيون التونسي تحت عنوان "أستوديو ٧١" في كتابة تخرج عن التقاليد التونسية الموروثة سواء في الموسيقى الحضرية أو الشعبية، وذلك بإدخال تقنيات "الهرمنة" او تآلف الأصوات وتعدّدها، وعهد بالتنفيذ إلى مجموعة موسيقية تتكوّن من الموسيقيين الشبان الذين تخرّجوا من معاهد الموسيقى حيث اكتسبوا مهارات في العزف بالطرق الكلاسيكية المتّبعة في البلدان الأوروبية وغيرها التي تنسب اصطلاحا إلى الحضارة الغربية، واشتملت الفرقة، إضافة إلى الآلات الوترية بمختلف أحجامها، آلات النفخ والإيقاع المستعملة في تنفيذ السنفونيات وغيرها من المقطوعات الكلاسيكية.

وتزامنت هذه الحركة الموسيقية "التجديدية" مع ظهور جدل واسع بين مؤيّدين للتجديد، من جهة، يدعون إلى اتّباع خطى شعوب البلدان المتقدّمة صناعيا وثقافيا والاستئناس بتجاربهم في تجاوز السائد والبحث المستمرّ عن الاتجاهات الفنية المبتكر واختيار كلّ الوسائل والتقنيات المتاحة مهما كان مصدرها، باعتبار أن الإبداع حرّ أو لا يكون، وقد يمكنهم ذلك من الوصول إلى العالمية، ومحافظين، من جهة أخرى، حريصين على الحفاظ على المقوّمات الأساسية للموسيقى باعتبارها إحدى ركائز الهويّة الوطنية، ويرون أن التجديد لا بدّ أن ينطلق من المادّة الموروثة. وتروي بعض المقالات المنشورة في جريدة "الصباح" التونسية أصداء ذلك الجدل (مقال بعنوان: على هامش الأغنية الجديدة في تونس: إفراط في التغريب قد يبعدنا عن الأصالة" و"أزمة الإنتاج الموسيقي" وكلاهما بقلم فتحي زغندة (٢٢)

ولم يكتب لتجربة التأليف الموسيقي متعدّد الأصوات أي المبني على "الهرمنة" والتوزيع الأوركسترالي الدوام أو الاستمرار، فبالرغم من الدعم الذي وجدته من الوزارة المكلفة بالثقافة ومن مؤسّسات الإعلام وبلدية تونس التي عهدت لمحمد القرفي بإدارة فرقتها الموسيقية، فإنّها لم تقدر على الوقوف في وجه تيّارات موسيقية أكثر التصاقا بتقاليد التونسيين، وبدأت التجربة في الاضمحلال شيئا فشيئا منذ الثمانينات ولعلّ آخر مسرحية غنائية هي "أوبريت الغصون الحمر"، بالرغم من محاولات متكرّرة لموسيقيين شبّان حاولوا اقتفاء أثر القرفي دون بلوغهم النتائج المرجوّة على المستوى الإعلامي على الأقل.

١- **مسرحية الجازية الهلالية**: (١٩٩٣) إنتاج المركز الثقافي الدولي بالحمامات دراما ترجيا علي سعيدان عن نصين حول الجازية تأليف الأديب المتخصص في التراث الشعبي عبد الرحمان قيقة (١٨٨٩ ـ ١٩٦٠) والأستاذ الجامعي المتخصّص في السيرة الهلالية عبد الرحمان أيوب (توفي سنة ٢٠٢١)، والإخراج لمحمد رجا فرحات، وهي مستوحاة من قصّة الجازية كما وردت في السيرة، أما الألحان فهي من التراث الشعبي من محافظتي الكاف والقصرين بالشمال والوسط الغربي لتونس أداء كلّ من أحمد البنّاني ومحمود العرفاوي، وقام بالأدوار نخبة من الممثلين من بينهم دليلة المفتاحي ونعيمة الجاني وجمال العروي وفرحات هنانة والمنجي ين حفصية. وقد بنيت على النغمات والأصوات التراثية الداخلة في إطار الرصيد الغنائي البدوي ولعب فيها "الغنّاية" (أي المغنّون) الشعبيون دورا أساسيّا مرافقين بالآلات المستعملة في تلك الموسيقى المنتشرة في أرياف تونس وبواديها ومنها "القصبة" وهي نوع من آلات النفخ المصنوعة من القصب و"الفحل" الشبيه بها والمصنوع من معدن، وآلات الإيقاع وأهمّها الطبل الكبير، وقد أراد مؤلّفها ومخرجها إظهار ما تزخر به تونس من ألحان خارجة عن السائد في المدن الكبرى ، فقد خلت الأغاني التي أدرجت في هذ العمل من أي تأثير أجنبي بل كان مرآة لما يردّده أهل الريف في مختلف ضروب الغناء الذي يتميّز بعدم تركيزه على الموسيقى بقدر تركيزه على الشعر "الملحون" أي المنظوم في أحد اللهجات المحلية، ومن أشهر الأصوات في منطقة الوسط الغربي التونسي "الترخاني" و"الريش،" و"الملاليا" ويغلب عليها نفس ارتجالي يتطلّب قدرة على أداء زخارف مخصوصة بالصوت تعتمد سلّما خماسيا (ذي خمس درجات) وتتخلّلها "آهات" وترديد "لا لا يا لا" (ومنها اشتقت عبارة "ملاليا") لا يقدر على أدائها مؤدّو الموسيقى الحضرية، وتخلّل العرض بعض الرقصات الفردية المستوحاة من رقص "الزقارة" في التراث (التي تحاكي المبارزة بالسيف بين طرفين متخاصمين) .

- **عرض موسيقي مسرحي "رقصة الكمنجة"**: (٢٠٠٥) نصّ محسن ين نفيسة إشراف موسيقي فتحي زغندة وإخراج مسرحي لمنير العرقي واعتمدت في محتوها على مسيرة الملحّن وعازف الكمنجة رضا القلعي باستعراض أهمّ ما لحّنه من معزوفات وقصائد وأغان أدّاها مطربون ومطربات كتموا من بين من اكتشفهم القلعي وأشركهم في عروضه ضمن فرقة "المنار" التي أسّسها بداية خمسينات القرن ، وفي مقدّمتهم علية ونعمة (١٩٣٤ - ٢٠٢٠) والهادي القلال (١٩٣٢ -٢٠١٥)، والهادي المقراني (١٩٢٤ ـ ١٩٩٨) وقام بأداء أغانيهم في المسرحية نخبة من المطربين الذين سطع نجمهم في الفترة الممتدّة بين السبعينات والعشرية الأولى من القرن الحادي والعشرين من بينهم صلاح مصباح ورحاب الصغير ومنيرة حمدي، وعكست المسرحية الجوّ الثقافي الذي عرفته تونس خلال السنوات الخمسين وما تخلّلها من أنشطة ساهمت في رسم ملامح الموسيقى التونسية الحضرية.

واعتمد عرض "رقصة الكمنجة" على الرصيد الذي لحّنه رضا القلعي في أسلوب يحمل خصائص الموسيقى العربية بلونيها المصري والتونسي من حيث المقامات والطبوع والإيقاعات ومنها معزوفاته "ليالي الدار البيضاء" في مقام السوزناك و"جرجيس" المأخوذة من لحن تراثي من مدينة جرجيس الواقعة بالجنوب الشرقي التونسي، ولحّنت في طبع "الصالحي" وإيقاع "السعداوي" الشعبيين، وتخرج معزوفة "رقصة الكمنجة" عن السائد من المقامات

والإيقاعات التقليدية، فقد لحّنت في سلّم "صول كبير" وفي قالب يذكر بالكونشرتو أو السوناتا في الموسيقى الكلاسيكية الغربية من حيث تقنيات العزف والمصاحبة بالبيانو ذات الألحان متعدّدة الأصوات والمختلفة عن اللحن الأساسي للمعزوفة وغيرها من التقنيات التي لا يوجد لها مثيل في الموسيقى التقليدية العربية، كما اشتمل برنامج المسرحية الغنائية على مختارات من الأغاني التي لحّنها رضا القلعي ومنها "منيّرة" و"دار الحبايب" و"أنت والا بلاش" في مقام البياتي و"حبيبي يا غالي" في مقام النهاوند، ولا ما نحبكشي" و"يا فاطمة يا بنت العم" في مقام الراست وغيرها.

وخضعت المسرحية إلى رؤية مخرجها من حيث اللوحات الراقصة والإضاءة والديكور والملابس والمؤثّرات والحوارات المسرحية بحيث كوّنت فرجة متكاملة العناصر.

الخاتمة:

يستنتج من خلال استعراض أهمّ المحطّات التي مرّ بها إنتاج المسرحيات الغنائية في تونس أن هذا اللون من الأعمال الفنية مستحدث، جاء نتيجة اتّصال الفنّانين التونسيين بتجارب قدمت من البلدان الأوروبية الواقعة بالضفة الجنوبية للمتوسط والتي حملت جالياتها المقيمة جانبا منها، ثم امتزجت بما قدّمته فرق مصرية منذ الثلث الأول من القرن العشرين، وتعدّ بدورها نتيجة لاتّصال المصريين بالثقافة الأوروبية، فكانت الشرارة التي أوقدت في الفنانين التونسيين حبّ اقتحام تجربة الدراما الممزوجة بالموسيقى والغناء، التي، وإن ذكرت في المراجع المكتوبة والأحاديث المدوّنة ، لم يبق لها وجود فعلي في الأرشيف، إذ غابت التسجيلات والنصوص وكلّ ما يتعلّق بها من تدوين، وبعد حصول تونس على استقلالها دفع شبان اكتسبوا المعارف في مجالي الموسيقى والمسرح إلى إنتاج مسرحيات غنائية تعدّ على أصابع اليد، وقد تناول البحث تحليل موسيقى "رقصة الكمنجة" لتوفر التسجيل وعرج على تجربة متفردة خاضها صاحبها في مسرحية غنائية بعنوان "الغصون الحمر" وتنقسم الأعمال إلى ما هو امتداد للتقاليد الموسيقية الموروثة وإلى ما بني على مزج عناصر من الموسيقى الموروثة بتقنيات الموسيقى الأوروبية والأمريكية التي تعتمد تآلف الأصوات والتوزيع الأوركسترالي أساسا لها، ولم يكتب لكل هذه الأعمال البقاء في الذاكرة الجمعية للتونسيين، إذ ظلّت حبيسة لرؤية فنية متذبذبة تتأرجح بين المسرح الكلاسيكي والموسيقى في أشكالها التقليدية، وحتى المسرحيات التي حاولت اتّباع التجارب العربية الناجحة، وخاصة اللبنانية منها، لم تعمّر طويلا ولم تصمد أمام السيل الجارف من الأغاني ذات الطابع الخفيف والصبغة الترفيهية، لأسباب ذاتية تتعلّق باختلاف الرؤية الفنية لأصحاب المبادرات، وأخرى موضوعية ذات صلة بصعوبة تعامل الملحنين مع أدوات الموسيقى الأوروبية من حيث الكتابة الخاصة بالأداء الصوتي والتوزيع الأوركسترالي وتوفّر العنصر البشري ذي التكوين المتين، إضافة إلى غياب التمويل، فشركات الإنتاج لا تستثمر في الفرجة ذات البعد الثقافي الهادف والحكومات لم تعد قادرة على تحمّل نفقات الإنتاج الفني، ولعل السبب الرئيس هو ما ذكره محمد عزيزة في كتاب صدر له سنة ١٩٧٥ بالفرنسية تحت عنوان "الأشكال التقليدية للفرجة"، حيث جاء ما يفيد أن المسرح العربي، الدرامي أو الغنائي، في العصر الحديث، لم يكن سوى نتيجة نسخ.

إن التجارب التي خاضها التونسيون في مجال المسرح الغنائي خلال القرن الماضي لم توفّق كلّ التوفيق في إيجاد توازن بين القيم الفنية الموروثة والتوق إلى بلوغ مراتب عليا في الإبداع تضمن الوصول إلى العالمية، ومن المشكلات التي اعترضت الموسيقيين إيجاد إبداعات لا تتقيّد بالماضي ولا تقتصر على محاكاة التجارب الناجحة في الغرب أو في الشرق، مع أن الإبداع، في مفهومه المطلق، يمثّل صفوة ما بلغه السلف في أيّة أمّة من الأمم دون الانغلاق على الذات أو رضوخ لما تكرّسه وسائل الإعلام من إنتاج بل بالتفتح الإيجابي على الآخر أخذا وعطاء، وهو تعبير راق يسمو

بالإنسان إلى مراتب عليا. وتتحمل الدوائر الحكومية دورا في ذلك بتوفير الموازنات المالية المناسبة والرعاية والتكوين السليم طبقا لقواعد تضبط مسبقا، والسؤال الذي يبقى مطروحا: هل ما زالت تلك الدوائر الحكومية قادرة على القيام بدورها في التكوين والتمويل والمساهمة في نشر المصنفات الموسيقية التي تحمل في طياتها بذور الإبداع؟

الهوامش

١ المهدي، صالح: *مسرحنا العربي: تاريخ حافل ولكن ماذا عن المستقبل*؟ موقع www.salahelmahdi.com باب المقالات

٢ عبد الحافظ، محسن حسن: *سردية الطقوس في سيرة بني هلال*، مجلة الثقافة الشعبية عدد ٣٣ السنة التاسعة ربيع ٢٠١٦ ص

٣ الرزقي، الصادق، *الأغاني التونسية*، ص 284

٤ Garfi, Mohamed Musique et spectacle, *le théâtre lyrique arabe esquisse d'un itinéraire (1847 — 1975)* (موسيقى وفرجة، المسرح الغنائي العربي رسم طريق (١٨٤٧ ــ ١٩٧٥) ص ٧٢

٥ المهدي، صالح والمرزقي، محمد: *المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية*، ص ٢٣ و٢٤

٦ القرفي، محمد، المرجع السابق، ص ٢٦١

٧ فرزة، بلحسن، *الموسيقى التونسية في القرن العشرين*، التراث الموسيقي التونسي، السفر السادس، وزارة الشؤون الثقافية (دون تاريخ).

٨ القرفي، محمد، المصدر السابق، ص ٢٦١

٩ شرف الدين، المنصف، *رواد من المسرح التونسي وأعلامه*، ص ٥٤

١٠ المرجع اسابق، ص ٨٩.

١١ المرجع السابق ص ١٣١

١٢ بوذينة، محمد، محمد *التريكي موسيقار الأجيال*، ص ٣٣

١٣ شرف الدين، المنصف، المرجع السابق، ص ٢٠٠

١٤ بوذينة، محمد *الملحنون التونسيون* ص ٧٣

١٥ بوذينة، محمد، المرجع السابق، ص ١٣٤

١٦ بوذينة، محمد، المرجع السابق، ص ١٤٨

١٧ www.salahelmahdi.com باب الأعمال الموسيقية

١٨ Petit Larousse illustré, 1988 ; Rue de Montparnasse, 75298 Paris مادة Opéra ص

١٩ Petit Larousse illustré, 1988 ; Rue de Montparnasse, 75298 Paris مادة Opérette ص

٢٠ Musique et Spectacle, le théâtre lyrique arabe, esquisse d'un itinéraire (1847 — 1975) L'Harmattan 2009, Paris موسيقى وفرجة، المسرح الغنائي العربية، رسم لمسار (١٨٤٧ - ١٩٧٥) ٢٠٠٩، باريس القرفي، محمد، المرجع السابق

٢١ بوذينة، محمد: الملحنون التونسيون ص ٢٤٠.

٢٢ جريدة الصباح في عدديها الصادرين بتاريخ ١١ فيفري ١٩٧٢ و١٢ سبتمبر ١٩٧٤.

المراجع:

بوذينة، محمد: *الملحنون التونسيون*، منشورات محمد بوذينة، الحمامات ــ تونس ١٩٩٨، ٣١١ صفحة

بوذينة، محمد: *رواد الشعر الغنائي في تونس ١٩٣٤ ــ ١٩٦٤* طبع بشركة فنون الرسم والنشر والصحافة ــ تونس- في أفريل ١٩٨٧، ٢٣٢ صفحة

بوذينة، محمد: محمد *التريكي موسيقار الأجيال*، منشورات محمد بوذينة، الحمامات ــ تونس، أفريل ١٩٩٨، ٢٧٠ صفحة

سخال، فكتور: *السبعة الكبار في الموسيقى العربية*، دار العلم للملايين -بيروت- الطبعة الثانية، شباط/فبراير ٢٠٠١، ٣٤٩ صفحة

شرف الدين، المنصف: *من رواد المسرح التونسي وأعلامه*، المكتبة العتيقة، ٦١ نهج جامع الزيتونة ــ تونس ــ ١٩٩٧، ٣٣٠ صفحة

القرفي، محمد: *Musique et spectacle, le théâtre lyrique arabe esquisse d'un itinéraire (1847 – 1975)* L'Harmattan, 2009, 75005, Paris (*موسيقى وفرجة، المسرح الغنائي العربي رسم طريق ١٨٤٧ ــ ١٩٧٥)*، ٥٠٠ صفحة

الرزقي، الصادق، *الأغاني التونسية*: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٧، ٤٥٧ صفحة

زغندة، فتحي: *نقاط توقف، دراسات ومقاربات في فن الموسيقى وعلومها*، الدار العربية للكتاب - تونس-٢٠١٤

المهدي، صالح والمرزقي، محمد: المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، -١٩٨١- ١٥٣ صفحة

المهدي، صالح: مقامات الموسيقى العربية، نشر المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، ١٩٨٢، ٢٤٣ صفحة

المهدي، صالح: *الموسيقى العربية، تاريخها وآدابها*، الدار التونسية للنشر ــ تونس - ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر ــ نوفمبر ١٩٨٦، ٢٣٧ صفحة

مجلة الثقافة الشعبية -العدد ٣٣ السنة التاسعة، ربيع ٢٠١٦: *سردية الطقوس في سيرة بني هلال*، محمد حسن عبد الحافظ، ص ٨٨ ــ ٩٥

موقع يوتيوب:

https://www.youtube.com/watch?v=SuSn5dT-dc8
https://www.youtube.com/watch?v=aNYVdFbJMII
https://www.youtube.com/watch?v=kLXG-tc9b98