المسرح الغنائي الليبي، من التراث الغنائي إلى الموسيقى الحديثة: قناو/ كحلول نموذجا

د. عبدالمنعم بن حامد[1] (ليبيا)

قد يبدو من الغريب ربط التراث الغنائي بالموسيقى الحديثة أو بفكرة «الحداثة» اللذين تم توظيفَهُمَا في المسرح الغنائي الليبي. إذا تخلينا عن المعنى المعتاد للمصطلح الذي اخترناه باعتباره مفهوماً جمالياً، فإنَّ الارتباط يصبح مُفارقة. فالحداثة في هذا المُوضع تحدد شكلاً أو تعبيراً عن العصر بحثاً عن مُلائَمَةٍ مناسبةٍ للوقت الذي توجد فيه. فهي تحدد بحثاً ابتكارياً على الرغم من أنها تقع في امتداد القوالب السابقة التي من المفترض أنها مبتكرة حتى ولو كانت متناقضة ومتمرّدة مع الأساليب القديمة. ويشير مصطلح التقاليد الذي يجسده الغناء الأصيل إلى مفهوم تم ترسيخه عمداً في الماضي وعلى أنّه يتطوّر من التراث وبالتالي ينتقل بدقة أو ربما يكون هذا النقل الدقيق عبارة عن وهم.

تبدو القوالب الغنائية التقليدية التراثية في المسرح الغنائي من الناحية الجمالية المعيار الأساسي الذي سيتم تذوّقه أو رفضه فيما يخص معيار التقاليد. فإذا كانت الحداثة في مفهومها السير نحو المستقبل، فإنّ التقاليد التراثية تشير إلى الماضي وبالتالي إلى التاريخ. ومع ذلك، تُظهر دراسة الحركات الفنية الموسيقية والمسرحية في ليبيا ومصر ودول المشرق العربي ميلاً ثابتاً للبحث عن جزء كبير من نماذجها بالقوالب الغنائية التقليدية. ومع ذلك فإن العصر الحديث هو من اخترع مفهوم الموسيقا التقليدية وفقاً للتعبير المستخدم اليوم.

ولذلك فإنّ طموح هذه الدراسة البحث في محاولات لاثنين من كُتّابِ المسرح الغنائي في النصف الثاني من القرن العشرين واللذين تُنسب إليهما نهضة المسرح الاجتماعي الغنائي في ليبيا، وكيفية توظيفِهِمَا التراث الغنائي والانتقال إلى الحداثة في أعمالهما المسرحية. هذا النشاط المدني التقليدي الأصل، يطرح قضايا اجتماعية متنوّعة من واقع المجتمع الليبي، انتشر في ليبيا إبّان ما يسمى بالثورة الثقافية[2]. ألا وهو المسرح الاجتماعي الغنائي الليبي الذي يمثّل مخزون درامي غنائي شعبي تراثي تقليدي قديم. تطوّر هذا الرصيد الفني مطلع سبعينيات القرن الماضي، ونهج عملية التجديد المتأصّل من عدة تقاليد محلية وإقليمية. هذا البناء الدرامي الغنائي، كانت أدواره

---

[1] محاضر في قسم الفنون الموسيقية كلية الفنون والاعلام جامعة طرابلس ٢٠٠٨/٢٠٠٥ حصل على درجة الدكتوراه في الموسيقى جامعة نيس، صوفيا انتي بوليس فرنس عام ٢٠١٤. وهو عضو هيئة تدريس متعاون، معهد جمال الدين الميلادي والمسرح، ٢٠٠٨/٢٠٠٥. ومؤلف موسيقي، قسم الموسيقى والغناء، الإذاعة والتلفيزون الليبي.

[2] كانت الثورة الثقافية أو (الثورة الشعبية) في ليبيا فترة من التغيير السياسي والاجتماعي في ليبيا بدأت بإعلان القذافي عن ثورة ثقافية خلال خطاب ألقاه في زوارة في ١٥ أبريل ١٩٧٣، جاء ذلك بعد التوترات المتزايدة بين القذافي وزملائه في مجلس قيادة الثورة التي دفعته إلى الموافقة على التنحي. كان القذافي قد أبلغ مجلس قيادة الثورة بأنه سيعلن استقالته للناس في خطاب زوارة، لكنه فاجأهم بدلاً من ذلك بإعلانه عن الثورة الثقافية، وبحلول نهاية فترة الثورة الثقافية، كان القذافي هو الزعيم الليبي الذي لا جدال فيه. استمرت الثورة الثقافية حتى سبتمبر ١٩٧٤ على الأقل.

الغنائية تُؤدّى بشكل مباشر وحي على خشبة المسرح إمّا انفرادياً أو عن طريق مجموعة الممثلين تصاحبها في بعض الأحيان آلة *الزكرة*[٣] أو فرقة موسيقية تقليدية مصغّرة من نوع *التخت*، تعرّض لطفرات الحداثة والثقافة الغربية ونهج عملية التجديد التحديثي مشيراً إلى ظهور مسرح غنائي ليبي حديث ليحل محل سابقه من حيث الانتشار الشعبي، وبالتالي، فإنَّهُ يؤثر بقوة على أداء المسرح الغنائي التقليدي، تماماً كالذي حدث مع فنون الموسيقا والغناء.

في البداية، تأثر المسرح الغنائي بقوة بالمسرح الغنائي العربي المصري الذي انتشر في بداية القرن العشرين من خلال زيارات بعض الفرق المسرحية والموسيقية من مصر كفرقة الشيخ سلامة حجازي التي زارت طرابلس سنة ١٩١٤ بدعوة من حاكم طرابلس وفرقة جورج أبيض سنة ١٩٢١ ، التي زارت بنغازي وطرابلس وفرقة رمسيس ليوسف وهبي ١٩٢٧[٤].

إنّ الأهمية التي أولاها بعض الفنانين الليبيين للحفاظ والنقل الحي لتراث الفنون المسرحية والغنائية الحضرية العربية (المسرح الغنائي والقصيدة والدور والموشح والطقطوقة والأغنية المصرية) كان له الأثر الكبير في تطوّر المسرح الاجتماعي الغنائي الليبي وازدهاره. قام الجيل الأول من المسرحيين الليبيين باعتمادهم أسلوب الفرق المسرحية المصرية بتقديم فواصل غنائية بين فصول المسرحية وعادةً تكون من جديد أعمال محمد عبدالوهاب أو فريد الأطرش بمرافقة فرقة موسيقية مصغّرة *التخت* تؤدّي عملها خلف الستارة وكانت فصول المسرحية تُقدم باللهجة المصرية لإغاظة المستعمر وكدليل على وحدة الأقطار العربية[٥] هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، اعتماد بعض الفرق المسرحية في مدينة طرابلس، كفرقة مكتب الفنون والصنائع للتمثيل والغناء المختلطة الليبية المصرية، بتقديم رواية *غرام الملوك* ذات الأربع فصول، من روايات الشيخ سلامة حجازي تحت إشراف الممثل عبدالحميد البدوي على مسرح البوليتياما ١٩٣٩/٠١/٢٣ تخلل تمثيلها القصائد الغنائية واشترك في أدائها أفراد الفرقة[٦]. وأيضاً، اعتماد المطربين الليبيين مطلع القرن العشرين على استعارة وتكييف أساليب التلحين والمقامات والإيقاعات المصرية[7]. بيد أن الجيل الذي يليه، اختار عمدا استخدام الأنماط الإيقاعية واللحنية المتجذّرة في المنطقة الثقافية الطرابلسية

---

[٣] الزكرة من آلات النفخ في الموسيقى الشعبية مساحتها الصوتية لا تتعد الخمس أو ستة أصوات، وتعتبر نوع من أنواع القرب. تطوّرت في طرابلس منذ العهد العثماني وأدخل عليها كثير من التحسينات سواء من الناحية الفنية أو الشعبية.

[٤] بشير عريبي، *الفن والمسرح في ليبيا*، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨١، ٢٤-٢٦.

[٥] بشير عريبي، ١٩٨١، مرجع سابق، ص ٩٢.

[٦] المرجع السابق، ص ١١٦.

[7] ورد هذا خلال لقاء صحيفة *الأسبوع الثقافي* «شريط الذكريات»، ١٩٧٧/٠٩/٢٣، العدد ٢٧٦، يتحدث فيها العارف الجمل عن الشيخ عبالله جمال الدين الميلادي العلّامة الكبير وعن مسيرته العلمية والصوفية والتربوية وعن أعماله الدينية التي كان يكتب نصوصها ويركبها على الألحان المصرية. المصدر: عبدالله السباعي، *تكريات العارف الجمل*، الحلقة العاشرة، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، طرابلس، ٢٠١٠، ص ٤٠.

وشكّلوا نوعاً من العلامة الموسيقية المميِّزة عن طريق الغناء بالعامية ليعطيه صبغة محلية ليصبح غناءً ليبياً طرابلسياً. كما انتهج مُلحنو موسيقا المسرح الغنائي نهجاً مُغايراً إما بتكبير حجم الفرقة الموسيقية المصاحبة وذلك بإدخال آلات موسيقية جديدة مستعملة في فرق الموسيقا الغربية، وأيضاً، يلجأ بعض الملحنين أحياناً إلى استعمال أقل الإمكانيات المتمثلة في الآلات الموسيقية الكهربائية والإلكترونية والكمبيوتر والبرامج الرقمية وفي بعض الأحيان تجتمع كل هذه الإمكانيات في آلة موسيقية واحدة فقط. وهذا الأخير يشير إلى اكتفاء منتجي أعمال المسرح الغنائي بأبسط الحلول والاعتماد على تسجيل الأعمال قبل عرضها وإعادة تقديمها أثناء العرض مسجّلة.

مفهوم التجديد المتأصل والتجديد التحديثي

نعني بالتجديد المتأصّل في هذا البحث، كل ما يتعلّق بالإنتاج الموسيقي الغنائي العربي والمشرقي للمسرح والموسيقا، وهو ذلك النهج الجديد الذي أسسته مدرسة عبده الحامولي (١٨٤٣ـ١٩٠١) ومحمد عثمان (١٨٥٥ـ١٩٠٠) في مصر عصر النهضة الذي اعتمد *على مبدأ التجديد من داخل المنظومة الموسيقية المشرقية وعلى إحياء ضمني بمفاعيل التقليد... الإبداعية... وقد تولّد عنه نتاج موسيقي* غني أخذ مكانة كبيرة في التراث الموسيقي والغنائي[٨]. بمعنى آخر، هذا النوع من التجديد اعتمد على التراث والتقليد الذي يحتوي على مجموعة عناصر منها: نص التراث والبناءات اللحنية من سلالم ومقامات وإيقاعات، وقوالب التأليف والتأثير الناجم عن السماع والآلات الموسيقية وتقنيات الأداء والبيئة الاجتماعية، فهذه العناصر تشير إلى أن التقليد *هو مفتاح إحياء التراث الموسيقي وتجدّده.*

خُلاصة القول، أن التجديد المتأصل هو الاتجاه إلى التراث وإحياءه وتوليد الجديد منه دون الخروج من منظومته المتمثّلة في العناصر التي ذكرناها أعلاه سواء في تلحين الأعمال الغنائية أو اقتباس بعض الألحان التراثية وتركيب أغاني جديدة بُغية المحافظة على قالبها الغنائي وطابعها المحلي أو إعادة ترتيبها وتقديمها بلونها التراثي. ويذكر أبومراد «أن عملية تأليف نتاج موسيقي جديد، أو ارتجاله، على أسس تقليدية، بحدّ ذاتها، تمثّل مثال التجدّد المتأصل للتراث. أمّا الاستعانة بقوالب وعناصر منتمية إلى نظم موسيقية تقليدية أخرى منسجمة في لبّها مع نظام التقليد المستعين، بغية فتح هذا الأخير على آفاق إبداعية جديدة، فهو منهج تجديدي سليم.[٩]». وهذا ما نسميه التطعيم من الداخل الذي اعتمد على الدمج بين أنظمة متناسقة ومنسجمة. أمّا أساليب الأداء كان يُعتمد فيها على الأداء الحي المباشر دون الحاجة إلى وسائط تنقية الصوت (المكساج أو المونتاج) وبعض الأحيان يلجأ الممثل، الذي يؤدّي الغناء، إلى أسلوب الارتجال حسب إمكانياته وقدراته الفنية التي يعتمد عليها بتصرفٍ منه دون الخروج من نص العمل المسرحي الغنائي، فيعطيه حيويةً وإبداعاً في مشاهدٍ تعبيريةٍ تلامس الجمهور بشكل مباشر ويرفع من مستوى متابعته لمشاهد

[٨] نداء أبومراد، «مدرسة النهضة العربية»، في *النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصّل*، المجمع العربي للموسيقى بالتعاون مع كلية الموسيقى جامعة الروح القدس ـ الكسليك، ٢٠٠٣، ص١٥.

[٩] نداء أبومراد، «مركزيّة التقليد في عملية التجديد الموسيقي»، المرجع السابق، ص١٣٥ـ١٥٤.

العرض المسرحي دون أي ملل. وأما بالنسبة إلى التجديد التحديثي، فهو عبارة عن منهجية تجديد غير تقليدية اعتمدت على تغيير المنظومة التقليدية بإرساء نظام ثقافي عالمي جديد من خلال تعميم نموذج الموسيقى المهجّنة والمطعّمة والملفّقة تقوم على أساس دمج عناصر موسيقية مأخوذة من عدة لغات موسيقية مختلفة في أنظمتها. وكذلك اعتماد ملحنو هذا النهج على تقنيات الصوت الحديثة والبرامج الرقمية لتسجيل الأدوار الغنائية قبل العرض المسرحي بشكل نقي بعد صقلها وتعديلها وإعادة تقديمها أثناء العرض بشكل غير مباشر "بلاي باك" (Playback) مما يفقدها حيويتها داخل البناء الدرامي.

مفهوم الغناء الأصيل

ونعتمد في تعريف هذا النشاط ما وصفه عبدالله السباعي المختص في دراسة التراث والغناء في ليبيا بأن الغناء الأصيل «هو غناء محلّي أصيل ظهر في أواخر القرن التاسع عشر في مدينة طرابلس واختلف عن الغناء الشعبي والغناء التقليدي في كثير من مظاهره الفنية مما جعله يتمتع بشخصية مميّزة في نصوصه وألحانه وأوزانه انبعث من جذور وثوابت غنائية وشعرية قديمة في هذه المدينة. ويعتمد هذا الغناء على نصّ عامّي في وزن «أبو رجيله[١٠]» يتكون من مذهب يتكرر ومجموعة أبيات (كوبليهات) تركب على نفس لحن المذهب في الغالب وأحياناً تكون لها ألحانها الخاصة بها. ويُؤدّى هذا الغناء بمصاحبة بعض الإيقاعات الشعبية... ويُلحّن في مقامات الموسيقا العربية... ويُصاحب بآلات *التخت* الموسيقي العربي...[١١]». هذه حركة واضحة في مسار الحياة الفنية الغنائية والثقافية في مدينة طرابلس ومحيطها والتي كانت فيها معظم التوجّهات الثقافية والأدبية السائدة والمؤثّرة قائمة على أبعاد محلّية وعربية. فالنصوص والألحان والأوزان مصدرها الثوابت الغنائية والشعرية القديمة في مدينة طرابلس، فضلا عن أن المقامات العربية والتكوين الموسيقي كانوا من أهم العناصر المشكّلة لهذا الغناء الأصيل الذي وظّفه قناو في المسرح الاجتماعي الغنائي الليبي (١٩٧٣). فلم يكن لأي عنصر غريب عن هذه المنظومة الغنائية الأصيلة أي دور في هذا النشاط الفني والثقافي وربما لم يكن في بال المؤلّفين والملحنين في تلك المرحلة. فهذا يشير إلى بروز ملامح جديدة اعتمدت على الموروث الفني والثقافي المحلّي والعربي.

---

[١٠] أبورجيله: هو نمط شعري شعبي ليبي، واختار السنوسي محمد في كتابه مصطلح الملالة: أداء صوتي يسبق الشعر الشعبي (يا لال يالا لال يالالي)، وكان يُسمُّونه في الجزء الغربي من البلاد (أبورجيلة) بينما في الجزء الشرقي من البلاد (ملالة طرابلسية). وهذه الأخيرة، هذه التسمية أُعطت للنمط الشعري (ضم قشّه) الذي يكون بمصاحبة فرقة موسيقية وكانوا يسمّونه في بعض الأحيان بالغناء الطرابلسي. السنوسي محمد، *مدخل إلى المقام الليبي: دراسة في الأغنية الشعبية*، المركز العربي الدولي للأعلام، القاهرة و لندن، ٢٠٠٧، ص١٥٩.

[١١] عبدالله السباعي، «الغناء الأصيل» في *كلام في الموسيقا*، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ٢٠٠٨، ص١٧٥-١٧٦.

مفهوم الموسيقى الحديثة

لقد واجهت هذه التقاليد الأصيلة في ليبيا التأثيرات الموسيقية التركية والعربية المشرقية قبل أن تتعرّض لتأثيرات الموسيقى الأوروبية. في الواقع أخذ التأثير الموسيقي التركي، عدة قنوات أهمها الموسيقى العسكرية[١٢]. مما أدّى بحكم الواقع إلى تسلل الموسيقا الأوروبية ونظامها النغمي Harmonie tonale المرتبط أيضاً باستخدام آلات النفخ الموسيقية النحاسية والخشبية الأوروبية. ومع ظهور أنماط موسيقية جديدة خصوصا في أوروبا "كأغنية البوب" «Pop song» في عشرينيات القرن الماضي و البوب ميوزيك «Pop music» ، كان للفنانين الليبيين كغيرهم من الفنانين العرب نصيب من تأثرهم بهذه الموسيقا التي اعتمدت على المزج والتطعيم والدمج من عدّة لغات موسيقية وأحيانا مختلفة. وهذا الإنتاج الجديد اعتمد على آلات موسيقية كهربائية وإلكترونية وتقنيات التسجيل الصوتي الرقمية لهذا سُميت بالموسيقى الحديثة. ويذكر السباعي أنّ الغناء الليبي الحديث «اعتمد على آلات الموسيقا الالكترونية وعلى تقنيات التسجيل الصوتي الحديثة، والذي ظهر في بلادنا في بداية السبعينيات ... وأصبح من أكثر الألوان الغنائية انتشاراً ورواجاً في سوق (الكاسيت)[١٣]». وذكر أيضا أن هذه الخلطة العجيبة بين القديم والحديث في هذا اللون من الغناء تسبب في اضطراب المعايير الفنية لدى المتلقّي.

دعت الأغنية السينمائية في مصر بداية القرن العشرين إلى طريقة جديدة لتنظيم الخطاب الموسيقي. على الرغم من النجاحات التي حققها قالب *الوصلة* الغنائي في ذلك الوقت، لم يستطع الملحنون جعل هذه القوالب الغنائية تتعايش مع الفيلم وتكييف جو الحفلات الموسيقية على الشاشة. لهذا السبب فإن بعض الملحنين مثل عبدالوهاب (١٩٠٢ـ١٩٩١) وفريد الأطرش (١٩١٥ـ١٩٧٤) انطلقوا نحو الموسيقا الغربية: أغاني رقص مستوحاة من الموسيقا الأوربية الأمريكية. فمثلا، *التانجو* (**tango**) كان من بين الإيقاعات التي ظهرت في فيلم *مريت على بيت الحبايب* عام ١٩٣٢، *وسهرتُ منه الليالي* عام ١٩٣٥، *وأحبُه مهما أشُف منُّه* ١٩٤٤. بالإضافة إلى ذلك، قدّم الملحنون موسيقا *الفالس* (**valse**) في الأغنية المصرية *ليالي الأنس* التي أدّتها أسمهان (١٩١٧ـ١٩٤٤) في فيلم *غرام وانتقام* عام ١٩٤١، وفي أغنية *أحنا الاثنين* التي قدّمتها ليلى مراد (١٩١٨ـ١٩٩٥) في فيلم *ليلى بنت الفقراء* عام ١٩٤٥ *وأنا قلبي دليلي* ١٩٤٧. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ الرومبا (**rumba**) هي الصيغة الإيقاعية لأغنية *جفنُهُ علّم الغزل* لازالت تتميز بزخرفة *الكستانيت* آلة إيقاعية تم إدخالها في الأوركسترا. وفي أفلام فريد الأطرش، تم استعارة الباسو دوبل (**paso doble**) وبعض إيقاعات الفلامنكو

[١٢] علي المصراتي، *الصلات بين ليبيا وتركيا التاريخية والاجتماعية*، مطبعة وزارة الإعلام والثقافة، طرابلس، ١٩٧٨، ص ٢١٦.

[١٣] عبدالله السباعي، «الغناء الليبي المعاصر»، في *كلام في الموسيقا*، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ٢٠٠٨، ص ١٣٩-١٤٠.

(**flamenco**) والأنماط المختلفة للأغاني الغربية الراقصة التي اكتسبت شهرة في العالم العربي مثل موسيقا *الروك والبوب والجاز*[١٤]. نتعامل مع هذه المفاهيم الأساسية في تطوّر لاحق. لقد اكتفينا هنا بالتذكير كيف كانت السينما في مصر أحد المجالات المميزة للتعبير عن الأغاني المُنوّعة وباختيار عدد من الإيقاعات المستخدمة من خلال هذه الأغنية السينمائية المصرية المستوحاة من الغرب والتي لها تأثير مهم على التغيّر في الخطاب الموسيقي. يمكن القول أن الموسيقيين العرب أصحاب هذا النمط الموسيقي الجديد المرتبط بالسينما شاركوا في تثبيت الأغنية المُنوّعة الحديثة[١٥]. كما أشرنا في عدة دراسات سابقة فإنّ الموسيقيين المحترفين والهواة الليبيين من مدينة طرابلس كانوا يهتمون بالغناء المصري من خلال أفلام الفنانين المذكورين أعلاه. لهذا السبب فإن العناصر المكوّنة للأغنية في مدينة طرابلس سواء المستخدمة في الحفلات الغنائية أو العروض المسرحية الغنائية تستند تماماً إلى هذا النموذج الموسيقي.

في عام ١٩٤٠، استمع الجمهور الليبي لأول مرة إلى الموسيقا الغربية لفرقة مصطفى الدهماني الموسيقية بمصاحبة فرقة مكتب الفنون والصنائع أثناء عرض مسرحي على مسرح البوليتياما. غنّى المطرب عبدالقادر قدري أغاني أوروبية "راقية" أثارت إعجاب الجمهور[١٦]. لذلك تستمر الأغنية الليبية في تحمّل التأثير التدريجي للعديد من التيارات الموسيقية الغربية، بما في ذلك الموسيقا المُنوّعة بشكل أساسي. يتطوّر هذا التأثير من خلال الاتصال المباشر مع التيارات المختلفة لهذه الموسيقا، وذلك بسبب الانفتاح الدائم للبلاد على الثقافة الغربية. بالإضافة إلى ذلك، فهي تتطوّر بالتواصل مع الموسيقا المصرية، وهي في حد ذاتها مُشبّعة بهذه اللمسة الغربية. ومن جوانب هذا التأثير:

١) استعمال تعدد الأصوات في الأغاني الليبية. فالافتتاحيات والفواصل الموسيقية هي التسلسلات الأكثر تأثرا بتزاوج الأنظمة الموسيقية المختلفة. هذا هو الحال عند استعمال الآلات الغربية المُعدّلة كالبيانو والكلارينيت(سيb) والساكسافون والأكورديون والأورج الإلكتروني والسنتيزور والجيتار. أدّى الترتيب الغير متجانس لآلات *التخت* الموسيقية والآلات الغربية، الذي عرفته الفرقة الموسيقية المصاحبة للأغنية الليبية، إلى توسيع تجربة الملحنين الليبيين وبالتالي أسفرت عن شكل جديد من الأغاني المُنوّعة. بعبارة أخرى، يستخدم هذا القالب الغريب عن النظام الموسيقي المحلي طرق حداثة مُتنوّعة. هذه الأخيرة، عبارة عن مُقدّمات صاخبة غالباً ما تتميز بالبطء و*بالأكوردات*

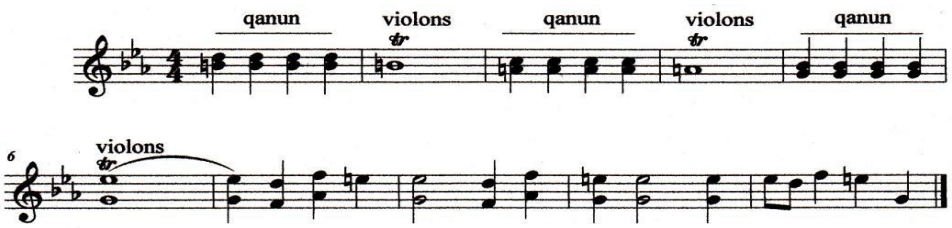
[14] Habib, YAMMINE, « De l'état actuel du rythme dans les musiques arabes. Conservation, évolution, création et interaction avec les autres cultures musicales », Congrès des Musiques dans le monde de l'Islam, Assilah. http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/defaut/files/fichiers_attaches/yammine-2007.pdf.

[15] Frédéric, LAGRANGE, *Musiques d'Egypte*, Cité de la Musique/Actes Sud, 1996, p.130.

[١٦] عربي، مرجع سابق، ١٩٨١، ص١٣٠-١٣١.

(سلسلة من التالفات الصوتية accords تؤكّد النظام النغمي الغربي tonal) مطلية أو مكسورة ثم بعد ذلك يأتي أداءها إما بأسلوب *الأربيج* على آلة الجيتار وإما على آلة الأكورديون في النغمية المتساوية المعدّلة.

٢) تأثّر تقنيات العزف على آلات الفرقة المصغّرة *التخت* بآلات النظام الموسيقي المُعدّل (الآلات الثابتة) وخاصةً في مُقدّمات الأغاني كما هو موضح في المثال التالي الذي يُظهر عزف آلة القانون بشكل عمودي لأكثر من نغمة مختلفة في آن واحد وكذلك عزف آلات الكمان بحركة القوس المتقطّعة بشكل متتالي سريع ملوّن (كروماتيك) في أحدى الأغاني الطرابلسية.



٣) إدخال إيقاعات الموسيقا الغربية كالتي تميّزت بها أغاني ناصر المزداوي المسجلة في روما عام ١٩٧٥[١٧]. هذه الأغاني الشهيرة، المسجلة على شريط الكاسيت بعنوان *الغربة* وجدت سوقها في أواسط الشباب الليبي. منذ هذه الأحداث، تناول الملحنون الليبيون إيقاعات الرقص، هذه الإيقاعات بمثابة دعم للعديد من الأغاني التي هي جزء لا يتجزأ من المخزون الموسيقي الليبي. مما سبق نكون قد حدّدنا جوانب التأثير الثلاثة الأساسية المستخدمة في الأغاني العربية الليبية وخصوصاً في مدينة طرابلس.

تجربة المسرح الغنائي الليبي، قناو/كحلول

قد يتساءل المرء ما الداعي للتّحدّث عن المسرح الغنائي الليبي بعد مرور ثلاثة عشر عاماً على رحيل فرج عبدالسلام قناو الكاتب والمؤلّف المسرحي (١٩٩٩/٠٧/١٧) ومواصلة رفيقه فتحي كحلول، بطل مسرحياته وملحّن ومُؤدّي أغانيها، في تأليف وإخراج المسرحيات الغنائية؟ للردّ على هذه التساؤلات المشروعة، اقترح أن نقرأ مقالتين نُشرتا بعد وفاة قناو، الأولى بقلم فتحي كحلول « فرج قناو في ذكراه التاسعة[١٨]». والثانية قراءة حسن قرفال[١٩]: لمسرحية (بالمحلي الفصيح)».

---

[١٧] عبدالله السباعي، «واقع الغناء الليبي المعاصر»، ورقة بحثية مقدمة في مؤتمر الموسيقا العربية الحادي عشر بالقاهرة، ٢٠٠٢.

[١٨] فتحي كحلول، « فرج قناو في ذكراه التاسعة» من كتاب *ليبيا مائة عام من المسرح (١٩٠٨ ـ ٢٠٠٨)*، نوري عبدالدائم أبوعيسى، الطبعة الأولى، دار الكتب الوطنية، بنغازي.

[١٩] أسماء بن سعيد «قرفال: كحلول أعاد اكتشاف "غودو" في مسرحية "بالمحلي الفصيح"»، في *بوابة الوسط*، ٢٢ مارس ٢٠١٦.

أ ــ وردت المقالة الأولى «فرج قناو في ذكراه التاسعة»، في كتاب *ليبيا مائة عام من المسرح ١٩٠٨ــ ٢٠٠٨ أو هكذا تكلم المسرحيون* إعداد نوري عبدالدائم أبوعيسى. والجدير بالذكر أنّه ربط مباشرة بين مفهوم الثورة الثقافية الليبية ومدرسة المسرح الغنائي التي أسسها قناو في تلك الحقبة. ونعني هنا باستعمال لفظة مدرسة للدلالة على تيار خاص تميّز بجمالياته وبممارساته وليس بالمعنى المؤسساتي. لقد اهتم في أعماله طرح القضايا الاجتماعية من خلال الاتجاه إلى التراث باعتماده على إدخال الموال الشعبي والأغنية الشعبية والتراثية والأغنية الساخرة وأغاني الأمثال الشعبية والعربية بالأداء الحي في كل ما كتبه للمسرح لمعالجة الدراما بالأغنية التي تدخل ضمن البناء الدرامي كلغة يُعتمد عليها في التوصيل. وهذا الأخير، ارتكز على التجديد من الداخل أو التطعيم من الداخل. وفي هذا السياق نحاول إبراز بعض الدلالات لمعرفة منهجية التجديد التي اعتُمِدَت في تأليف الألحان الغنائية الداخلة في البناء الدرامي من خلال أحد النماذج المختارة لهذه الدراسة والمتمثل في العمل المسرحي الاجتماعي الغنائي *حوش العيلة*.

ب ـ وأمّا قراءة حسن قرفال، فقد وردت في مقالة أسماء بن سعيد في صحيفة *الوسط*. أشار فيها قرفال إلى أنّ فتحي كحلول اقتبس نموذج المسرحية العالمية (*في انتظار غودو*[٢٠]) التي تناول فيها شخصية المبروك الذي يأتي ولا يأتي بوجهة نظر مغايرة في المسرحية الاجتماعية الغنائية. ارتكزت المشاهد الغنائية على التجديد من الخارج أو التطعيم من الخارج باستعمال آلات الموسيقا الغربية الحديثة. ويمكن ملاحظة ذلك من خلال الأغاني المسجلة مسبقاً باستعمال آلات التسجيل الرقمية والآلات الموسيقية والإلكترونية. ولقد أشار قرفال، أن هذا العمل تغلب عليه المشاهد الغنائية التي تناقش هموم الوطن.

مسائل تثيرها هاتان المسرحيتان الغنائيتان

١ـ هل يمثل قناو مرحلة من مراحل تطوّر المسرح الغنائي الليبي؟ أم هل يمثّل مسلكاً فريداً من نوعه؟ كُتِبَ له أن يعيش فترة من الزمن، ثم انتهى بتحوّل كحلول من التطعيم من الداخل إلى التطعيم من الخارج، أي، الأغاني وموسيقاها المصاحبة لها، الانتقال من تجديد اعتمد على عناصر لم تكن مألوفة في هذا النشاط المدني إلّا أنها اقتُبِسَت من مصادر تشترك مع النشاط الأصلي في نظامها الموسيقي، إلى تجديد اعتمد على تقبّل عناصر لها لغة موسيقية مختلفة. بمعنى آخر الانتقال من تجديد اعتمد على إدخال موسيقا مقامية تقليدية أو تراثية أو شعبية، إلى تجديد اعتمد على إدخال موسيقا غير مقامية. وهذا الأخير، لا يعتبر تطوّرا إنما ينتهج التغيير الجذري واستحداث لون جديد يمكن أن يكون مقبولا ومتداولا.

[٢٠] *في إنتظار غودو* (Waiting for Godot) مسرحية من فصلين كتبها سمويل بيكيت (Samuel Beckett) سنة ١٩٤٨ وهي مصنّفة ضمن تيار المسرح العبثي. ولد الكاتب والشاعر والممثل الأيرلندي ١٣ أبريل ١٩٠٦ بمنطقة فوكسروك بمدينة دبلن عاصمة أيرلندا وتوفي في ٢٢ ديسمبر ١٩٨٩ بمدينة باريس فرنسا.

٢ــ تذكر المقالتان أهمية القيادة السياسية[٢١] والظروف الاجتماعية والاقتصادية في ولادة هذا الأسلوب، فهل يعني أن هذا المسرح الاجتماعي الغنائي هو مسرح تابعي يمثل نخب فنية ناقصة من حيث الشعبية؟ أم هل كانت السلطة السياسية في زمن ما قبل وسائل الإعلام الحديثة هي المؤسسة الوحيدة القادرة على دعم وإنشاء هكذا فن؟ أم عدم الاستقرار السياسي وتدهور الأحوال المعيشية سببا في ظهور هذا النوع من الفن مع التطوّر السريع الذي شاهدته التكنولوجيا ووسائل الإعلام الحديثة وشبكات الإنترنت وأجهزة الكمبيوتر والأجهزة الرقمية؟

٣ــ وهل يمكن أن نعتبر قناو وكحلول مؤسسين لأسلوب جمالي واحد في ليبيا؟ وهل سُمّي أسلوب جمالي لأنه قام على تفاعل جدليات رئيسية في الغناء والموسيقا المصاحبة أحد العناصر الأساسية في المسرح الغنائي؟

١) كجدلية تثبيت اللحن والتصرف فيه والارتجال والاستغناء عن الآلة الموسيقية أحياناً وإدخال بعض آلات الموسيقا الشعبية المصاحبة للغناء أحياناً أخرى، وهذا هو الخيار الذي انتهجه قناو.

٢) كجدلية استعمال تقنيات التسجيل والغناء الغير مباشر وإدخال أنماط موسيقية غريبة عن التراث المحلي ومختلفة في نظامها الموسيقي واستعمال الآلات الموسيقية الغربية. وفي حال قبول هذا التحليل، فإنّ قناو يمثل التجديد من الداخل أي التراث المحلي، بينما يمثّل كحلول التجديد من الخارج. والمسألة هنا ليست مسألة تطوّر بل مسألة تغيير جذري، وربما يكون مشروعاً في لغة المسرح الغنائي كما هو الحال في الغناء الليبي المعاصر. في هذا الخصوص، يقول وجيه فانوس: «لا بُدَّ من التمييز بين ما هو (نهضة) وما هو (طفرة)؛ فالنّهضة فعل تجديد وتأسيس يستند إلى أصالة ما، في حين أن الطفرة لا تعدو كونها نتوءاً غير عميق الجذور[٢٢]».

ـ المسرحية الاجتماعية الغنائية *حوش العيلة*

حوش العيلة **مسرحية اجتماعية غنائية من ثلاثة فصول ألّفها وكتب كلمات أغانيها فرج قناو ولحّن وأدّى أغانيها فتحي كحلول وأخرجها محمد القمّودي، عُرضت على خشبة مسرح الكشّاف بطرابلس سنة ١٩٧٥، كما عُرضت أيضاً في بعض الدول العربية مثل سوريا والكويت وتونس والجزائر. يذكر أحمد عزيز «إن لفرج قناو رائحة خاصة تتناهى من خلال مسرحياته ذات النسيج الاجتماعي ... راصداً للعلاقات الأسرية بإيجابياتها وسلبياتها داخل مجهره المسرح... كتب أعمالاً مسرحية في... إطار دراما الأسرة خرج بها إلى الدائرة الأسرية الكبيرة.. دائرة الأمة العربية فكتب فيما كتب مسرحية "حوش العيلة"... من الواضح أنه الوطن العربي الكبير حيث دعا من خلالها إلى**

---

[٢١] في عام ١٩٧٣ أعلن القذافي الثورة الثقافية، وأصدر بعدها الكتاب الأخضر لتبدأ إثرها موجة اعتقالات في الجامعات، ثم جاء قرار منع الكتب الأجنبية في المؤسسات التعليمية، ومعها حرق الآلات الموسيقية الغربية لأنها حسب رأيه لا تمثل الثقافة الليبية، وهروب بعض الفنانين الشباب كحميد الشاعري وغيره محبي هذا النمط من الموسيقا إلى خارج البلاد. (العربي الجديد).

[٢٢] وجيه فانوس، «محاولتان للتجديد الأدبي من داخل التراث في نهضة القرن التاسع عشر»، في *النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصّل*، المجمع العربي للموسيقى بالتعاون مع كلية الموسيقى في جامعة الروح القدس ـ الكسليك، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص ٧١.

حتمية الوحدة وضرورتها...[٢٣]». تحتل لغة الغناء مكاناً خاصاً على عكس اللغات الفنية الأخرى المستخدمة في المسرح الغنائي كالصور والديكور والأزياء وما إلى ذلك: في الواقع، يمكن للمُتلقّي أو المشاهد الوصول جزئياً إلى هذه اللغة من خلال نص الأغنية والذي قد يصبح جزءاً من نص المسرحية. هناك عدة حالات لعرض لحظة الغناء في المسرحية الغنائية، وفي هذه الحالة تفلت منا هذه اللحظة وتُترك لتقدير المخرج؛ إمّا أن يُخبرنا عن مضمون المرحلة بعنوان أغنية موجودة خارج سياق المسرحية، ومن الممكن بعد ذلك الإشارة إلى ربما البحث عن معنى إضافي؛ وإمّا أن تشير المسرحية إلى وجود نص أغنية كما لو كانت قصيدة: حيث يتم فصل الكلمات عن جسم النص وعزلها وأحياناً مصحوبة بعنوان؛ وإمّا أن كلمات الأغنية يمكن أن يخترعها الكاتب المسرحي تماماً كما فعل قناو الذي لصق بيتاً كاملاً على إحدى الأغاني الشعبية العاطفية مع إبقاء البيت الشعري الأصلي مطلع الأغنية.

ـ <u>النموذج الأول:</u> الفصل الأول من المسرحية، في الكواليس وقبل الظهور على خشبة المسرح تستهلّ شخصية *أبوعديلة* الغناء بارتجال صوتي منظّم قصير على مقام البياتي يُشبه الموال فهي عبارة عن ليليات تسبق الغناء تميّز بها الغناء الطرابلسي[٢٤] في ليبيا، الغرض منها تهيئة مقام وطبقة الأغنية وإبراز ملامح هذا اللون من الغناء. ودون انقطاع، يظهر *أبوعديلة* على خشبة المسرح مع بداية الغناء في نفس اللحظة، مؤدّياً *سكب سال* هي إحدى الأغاني العاطفية الشعبية الليبية مجهولة المؤلّف:

سكب سال دمع الميامي حذايف❖❖❖وعقلي مرايف❖❖❖ونا الليل ما نرقده من الزنايف[٢٥]

لا تنتسي ولا تهوني يا دارنا لا❖❖❖ترابك أمانة❖❖❖حاملتها عيوني يا نار علي يا دارنا[٢٦]

نلاحظ أن قناو قد استعمل بيتاً واحداً متمثّلاً في البيت الأول لهذه الأغنية ثم بعد ذلك أضاف بيت آخر من خارج الأبيات الشعرية الأصلية وبادر الملحّن بتطويع البيت المُضاف على جملة موسيقية من نفس المقام مُتداولة في التراث الغنائي الطرابلسي يعرض من خلالها الإجابة على لحن البيت الأول بحيث يشعر المُتلقي باستمرارية العمل الغنائي وكأنّهُ عمل واحد متكامل. أمّا بالنسبة لمعاني البيت الأول: *سكب سال دمع الميامي حذايف* بمعنى إنصَبَّ وسال دمع

---

[٢٣] أحمد عزيز، «مصطفى الأمير وفرج قناو، الاتجاه الواحد والتفريع المستقل» في *ليبيا مائة عام من المسرح ١٩٠٨ـ٢٠٠٨ أو هكذا تكلم المسرحيون*، نوري عبدالدائم أبوعيسى، دار الكتب الوطنية، ٢٠١٣.

[٢٤] يذكر بشير عريبي بأن عبدالسلام أدهم المختص بترجمة الوثائق الليبية القديمة حدّثهُ فقال: *إنّ الأغنية الليبية في سنة ١٩١١ بطابعها الخاص، ومميزاتها المتمثّلة في (يالي لالي، ويا عيني يا داي، ويا نار علي) انتشرت في أغلب البلاد العربية التي هاجر إليها الليبيون إبّان الاحتلال الإيطالي، ففي بلاد الشام مثلاً كان محمد الزاوي المعروف عند سكان ميزران بتاجر الزيت يغنّي الأغنية الطرابلسية في أعراس الشام.* بشير عريبي، مرجع سابق، ص٦٨.

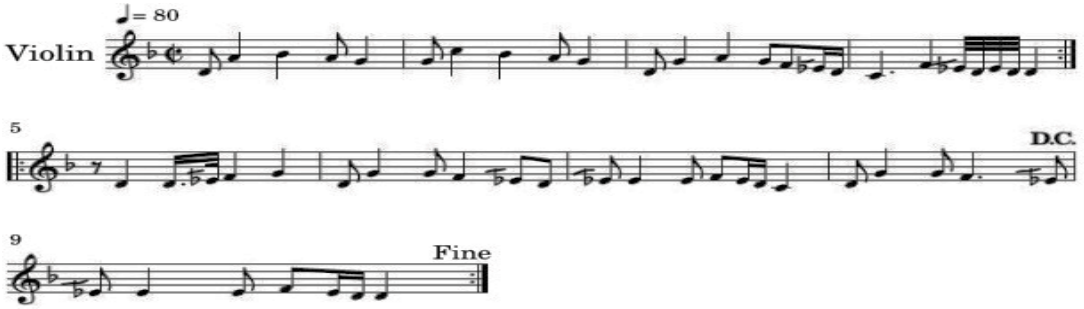
[٢٥] من أشهر الأغاني العاطفية الشعبية في ليبيا. عبدالسلام قدربوه، *أغنيات من بلادي*: دراسة في الأغنية الشعبية الليبية، مطابع الثورة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، بنغازي، ١٩٧٧، ص٣٣٠.

[٢٦] البيت الثاني من تأليف الكاتب المسرحي فرج قناو وتلحين فتحي كحلول.

العينان منهمرا دون انقطاع، *وعقلي مرايف* بمعنى وعقلي مشتاق، *ونا الليل ما نرقده من الزنايف* بمعنى وأنا ما أنام الليل من الأوجاع العميقة.

معاني البيت الثاني: *لا تنتسي ولا تهوني*، بمعنى لا أستطيع نسيانك ولا الاستغناء عنكِ يا دارنا، *ترابك أمانة*، *حاملتها عيوني يا نار علي يا دارنا* بمعنى وضع ترابها كالأمانة في العيون التي هي أغلى شيء لدى الإنسان *يا نار عليّ* تعبّر عن خوفه على فقد *الدار* التي هي *حوش العيلة* في اللغة المحلية الليبية.

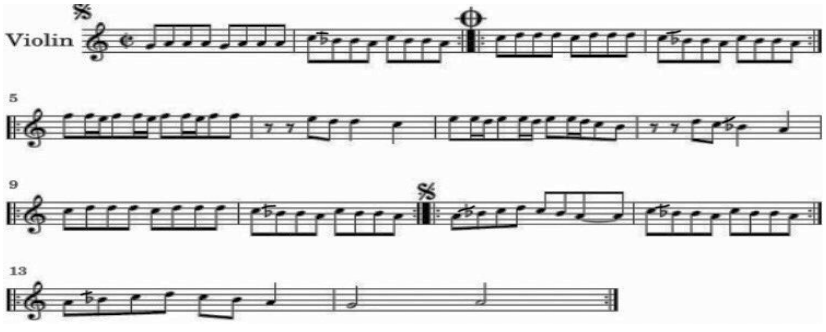
العلاقة بين البيتين التي حاول المؤلّف الاستفادة منها وتوظيفها هي إظهار عنوان المسرحية وإيصاله إلى المشاهد أو المُتلقّي من خلال الغناء على الدار (حوش العيلة). ربط المؤلّف في البيت الأول بين الحزن والبكاء والاشتياق والأوجاع العميقة التي كان يقصد بها الحديث عن الحبيب وبين ما جاء به في البيت الثاني بحديثه عن الدار مباشرة التي كان يعبّر بها عن *حوش العيلة* (الدار). فالغناء هو العلامة المميّزة «للقالب المفتوح» كما يصفها كلوتز ويسميها أيضاً «مشهد»[٢٧]، وهذا يعني بأنّه ليس إطاراً بسيطاً للعمل فقط بل العمل الدرامي نفسه.

(https://youtu.be/pVGtl5GbnNk)

أمّا من ناحية الأداء الغنائي، فقد كان هذا المشهد الغنائي يُؤدّيه صوت رجالي بشكل حيّ ومباشر دون مصاحبة لأيّ آلة موسيقية. وارتبط هذا المشهد الغنائي بالبناء الدرامي للمسرحية من خلال حركة المؤدّي وتموضعه على خشبة المسرح وانتهاء الغناء باستمرار تأدية الحوار مع الشخصيات الأخرى في المسرحية. وهكذا فإن هذا المشهد الغنائي هو أول علامة تُفصح عن مضمون المسرحية. ومع ذلك، فإنّ الأغنية لا يتم دمجها بالكامل في النص، فهي لا تشكل الكل: يُنظر إليها على أنها زائدة ومرحة وهي رقمٌ معزول في سياق الحكاية ويمثّل توقّفاً مُؤقّتاً.

[27] Volker Klotz, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, trad. Claude Maillard, Belval, Circé, 2005, p. 106-107.

ـ <u>النموذج الثاني</u>: أما بالنسبة للعمل الغنائي الثاني كان في الفصل الثاني للمسرحية، جاء تقريبا بعد ساعة من بداية المسرحية. تقوم شخصية أبو *عديلة* مرة أخرى تصاحبها مجموعة الممثلين الصوتية لمدة دقيقتين بغناء كلمات ألّفها قناو تدور حول موضوع *حوش العيلة*. أما لحن الغناء فهو مقتبس من عمل غنائي متداول في تلك الفترة. طوّع الملحن الكلمات على اللحن بخفض سرعته الأصلية وإدخال بعض التحوير والتنويع. يقول أبومراد فيما يتعلّق بالكيفية التي تتم بها عملية الانتقال التقليدية بأنّها تعتمد «على تشرّب النص التراثي الموسيقي من خلال السماع... تنطبع الجمل الموسيقية في ذاكرة المقلّد من دون الاستعانة بملكات المعرفة العقلانية (تنظير، تحليل). وإن يتمتع المُقلّد بالأهلية التقنية (الغنائية أو العزفية) المطلوبة، تُمكّن من أداء تلك الجمل الموسيقية في صيغتها الأصلية (كما تلقّاها)، مع قسط من التحوير والتنويع.» ويقول أيضاً «ليس التشرّب والتكرار إلا المرحلة الأولى من مسار التقاليد... في الموسيقا. فالغاية من هذه التقاليد هي ترسيخ ملكات الإبداع في كيان المتموسق، وذلك كي يتمكن من الإسهام في عملية التجديد المتأصّل.[٢٨]». ومن وجهة نظر لورن أوبير:«يستملك الفنّان الميراث الوارد إليه فيثمّره بحسب أسلوبه الخاص وأسلوب زمانه. فهو ليس مجرّد مُقلّد مكرر، بل إنّه التجسيد الحي للتقليد، كما أنّهُ حافظه الأمين.[٢٩]». ما يمكننا استخلاصه من الشرح السابق ينطبق تماماً على حالة الملحن الذي قام بعملية تطويع الكلمات على اللحن لتحتفظ بهوية الزمان والمكان الذي يطرحه العمل الدرامي. كلمات العمل الغنائي لمؤلّف المسرحية فرج قناو:

اللي عدّ من حوش العيلة❖❖❖توا يولّي توا يولّي لأجل الشجرة والضّليلة❖❖❖توا يولّي توا يولّي

معاني الكلمات: من يخرج من بيت العائلة لابد له أن يرجع من أجل العائلة والحماية التي تمثلها له ولابد أن يرجع. في الشطر الثاني يشبّه المؤلّف العائلة والحماية بالشجرة وظلّها. أمّا بالنسبة للأداء الغنائي، اعتمد المؤلّف على أداء *أبوعديلة* منفرداً وإشراك غناء مجموعة الممثلين المتواجدة على خشبة المسرح من دون أيّ آلة موسيقية مرافقة وبالتالي كان الغناء مسترسلاً من دون فواصل موسيقية. (https://youtu.be/wzfFJSkKRMI)

[٢٨] أبومراد، «مركزيّة التقليد في عملية التجديد الموسيقي»، مرجع سابق، ص١٤٥ـ١٤٦.

[٢٩] (Laurent AUBERT, 2001, 37–39)، ترجمة نداء أبومراد، مرجع سابق، ص١٤٦.

استخدم الملحن جملة لحنية ذات إيقاعات مُتكرِّرة لا تتعدّى ثلاث نغمات متجاورة مقتبسة من أحد الأعمال الغنائية التي كانت تذاع بشكل دائم في المناسبات الوطنية. ثم بعد ذلك نقل نفس الجملة اللحنية على الدرجة الثالثة. وفي الرابط التالي يمكن التعرّف على مصدر الجملة الغنائية الأصلي بشكل واضح.

(https://www.youtube.com/watch?v=27kH96ttZM8)

أمّا فيما يتعلق بالجملة الثانية المقتبسة من عمل غنائي يتكلم عن حب الوطن، اعتمد الملحن على الاستفادة من عملية تطوير اللحن باستعمال الدرجة السادسة الصغيرة وكذلك عملية تكرار هذه الجملة بشكل متتالي هابط.

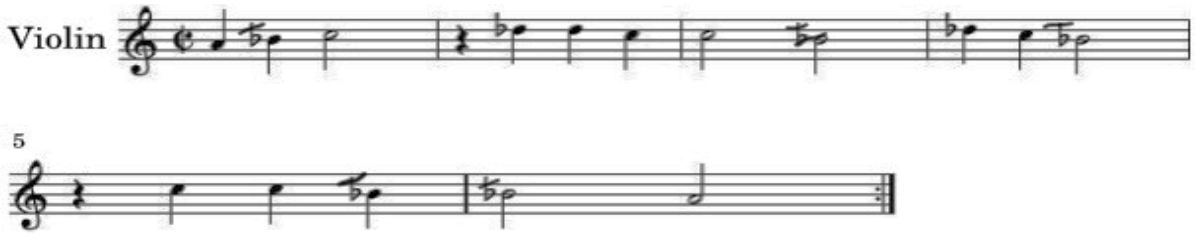
(https://www.youtube.com/watch?v=0uyTpOkDCw8)

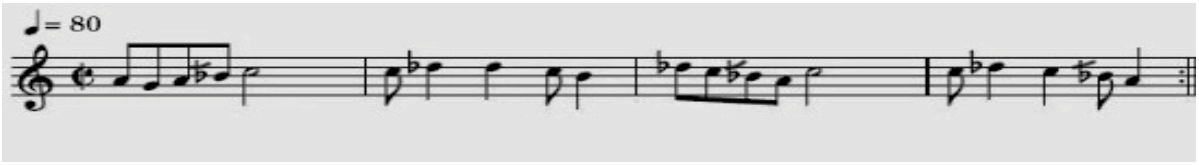
ـ النموذج الثالث: تميّز الفصل الثالث من المسرحية بدخول موسيقا الآلة الشعبية *الزكرة* مُؤدّية جملة موسيقية من أربع نغمات شبيهة (بجنس صبا) تصاحب *أبوعديلة* الذي تغنّى على نفس الجملة الموسيقية بكلمات تتكلم عن الدلّال[٣٠] من تأليف فرج قناو: (https://youtu.be/rYxe3Roo7Hs)

ادلّل يا دلّال وحرّج❖❖واللي ما يشري يتفرج يا حوش العيلة يا مرامي❖❖يا حبي وحنيني الضامي

لا تربّح نوري وحمادي❖❖واللي جابك يتفرّج ومرداسي تربّى على الورثة❖❖وتنكّر في بنته وولده تعارك مسعود
ومرته❖❖وحمادي عليهم يتفرّج والحاجة للبيع عرضوها❖❖يعني ماعدش بيوها

وإن كان للعازة دسّوها❖❖عليهم وقت السُرّه تُفرق

[٣٠] سِمْسار، من يتوسّط ويجمَعُ بين البائع والمشتري "دَفَعَ عمولةً لدَلاَّلٍ- إنها دَلاّلة ماهِرة."

اعتمد الملحن في هذا العمل على تطويع الكلمات على عمل غنائي قديم مع تغيير طفيف في الضربات الإيقاعية داخل اللحن. المثال التالي عبارة عن تسجيل قديم للعمل الغنائي الأصلي يُظهر مدى تشابه اللحنين.

(https://youtu.be/NGA-CP4s6KA)

ـ المسرحية الغنائية *بالمحلي الفصيح*

بالمحلي الفصيح مسرحية غنائية من ثلاثة فصول ألّفها وكتب كلمات أغانيها ولحنها وأخرجها فتحي كحلول، عُرضت على خشبة مسرح الكشّاف بطرابلس سنة ٢٠١٥. من الاستماع للمشهد الغنائي الأول، يندهش المتلقّي من الغموض الذي ينشأ عن اندماج تقاليد موسيقية مختلفة وكذلك المؤثرات الصوتية. يُسمّى هذا الإنتاج بالتهجين في منظور الموسيقا الغربية المعاصرة، ويُشير هذا التعبير حسب آلان فريون Alain Fréon إلى «تركيبات صوتية فردية يتم الحصول عليها عن طريق مزج الأصوات والرنين الناتج عن عائلات آلات موسيقية مختلفة، ومنذ نهاية الثمانينيات، عن طريق اللجوء إلى استخدام جميع الإمكانيات الإلكترونية والرقمية[٣١]». النموذج الأول: في المشهد الغنائي الأول نلاحظ إمكانيات التسجيل الصوتي باستعمال آلة السنتيزور[٣٢] وأداء المجموعة الصوتية. وأيضاً يمكن سماع آلات الكمان التي أُدمِجَت مع أصوات السنتيزور. يبدأ العمل بأصوات تشبه أصوات الآلات النحاسية القوية بعزف مجموعة أكوردات أو تالفات متقطّعة يمثّل أسلوب الافتتاحيات الموسيقية الغربية التي تميّزت بإيقاعاتها وصوت آلة الجيتار (الباص) المرتفع مصاحبة لغناء المجموعة الصوتية باللغة العربية الفصحى للعمل الغنائي *الأسلاف بداية*. ثم بعد ذلك، يتغير الإيقاع باستعمال أحد إيقاعات الموسيقا العربية *المصمودي الصغير* وغناء منفرد للممثل علي الشول

[31] Alain, FREON, « Hybridation, musique », *Encyclopaedia Universalis*, CD-Rom, Paris, 2012.

[٣٢] آلة ذات مفاتيح تشبه الأورج الكهربائي تحتوي على العديد من أصوات الآلات الموسيقية والإيقاعية والمؤثرات الصوتية.

مؤدّياً بيتاً واحدا على مقام *البياتي* الذي يمثل امتزاج الموسيقا المقامية مع موسيقا السلام المعدّلة (Tonal) التي تصدر عن آلات الموسيقا الغربية ثم العودة إلى غناء المجموعة الصوتية بتغيير الإيقاعات. اعتمد الملحن بشكل واضح التطعيم من الخارج باستعمال تقنيات الآلات الموسيقا الغربية والأصوات المخزنة والمبرمجة والتسجيل المسبق للعمل الذي ارتكز في عرضه بطريقة البلي باك (Play back) أي متابعة العمل الغنائي المسجل بتحريك الشفتين والتعبيرات الغير حقيقية وربما في بعض الأحيان يكون الممثل المغني لا يحفظ الكلمات التي يسمعها. وكذلك الحال في بقية المشاهد الغنائية الخمسة التي كانت تُؤدى باللغة المحلية الطرابلسية.(https://youtu.be/LAn3k9N_4gg). النموذج الثاني: عمل غنائي ليبي ذو لون صوفي تغنّى به المطرب عبدالله الأسود *يا سر السر يا محمد* وظّفه كحلول في هذه المسرحية الغنائية مع تغيير طفيف في بعض الكلمات وأنه استعمل المقدمة بلفظ الجلالة *الله* حي بشكل متكرر كالتي تستعمل في الطريقة الصوفية على هيئة خلية لحنية صغيرة تمثل الإيقاع الساند للمنشدين أثناء أداء الذكر. *يا مولى السر يا محمد* العمل في المسرحية: https://youtu.be/hV9TxhoXsGw ، العمل الأصلي: https://youtu.be/Ge_fXv1qClo

النموذج الثالث: تمثل في أداء لحن غنائي منفرد لعلي الشول دون مصاحبة لأي آلة موسيقية للعمل الغنائي *وطني حبيبي* باستبدال الكلمات الأصلية بكلمات اليأس الساخرة وتكييفه بمشاهد العمل الدرامي: (https://youtu.be/rVDOSgPNu28)

وطني حبيبي وطني الأكبر❖❖يوم وراء يوم أحزابه بتكبر وانكسراته ماليه حياته❖❖وطني بيصغر وبيتقزم

وطني وطني

الخاتمة

تركّز بحثنا هذا في دراسة الطريقة التي اختارها كلا من قناو وكحلول في توظيف قوالب غنائية من التراث الليبي وأخرى حديثة في المسرح الاجتماعي الغنائي في ليبيا. يطرح التحليل الأسلوبي للقوالب الغنائية المستعملة في المسرحيتين الغنائيتين مشكلة دمج العناصر الناشئة أو المبتكرة من أسلوب التقليد الغنائي الأحادي الليبي وتحديد تقنيات التلحين المستخدمة.

في النماذج الأولى، قوالب الغناء في هذا المثال من المسرحية الغنائية *حوش العيلة* تتم بالمحافظة على أُحادية اللحن الغنائي التي يستند عليها: مغني منفرد دون مصاحبة آلات *التخت* الموسيقية، أداء غنائي حي مباشر، إدخال آلة موسيقية شعبية مصاحبة للغناء. على العكس من ذلك، في النماذج الثانية المسجّلة من المسرحية الغنائية *بالمحلي الفصيح*، يبدو أن الملحن ومنفذ الأعمال الغنائية بأستوديو التسجيل يستنتجان العديد من علامات البناءات المقامية من أجل إنشاء، خطوة بخطوة، سلسلة كاملة من التقنيات التي تعطي التماسك والأصالة لأحادية لحن الغناء، لكنهم لا يترددون أيضاً في إدخال ألوان متناقضة، مع سلب جديد لسلسلة من التقنيات لدمجها في اللحن الغنائي الأحادي، ومن ناحية أخرى لضمان تماسك القالب الغنائي وسهولة الانتقال من لون إلى آخر. والأكثر من ذلك، فإنّ النماذج المسجّلة من مسرحية *بالمحلي الفصيح* تظهر شيئين، من ناحية، ابتعدت قوالب التراث الغنائي عن شكلها التقليدي الأصيل، ومن ناحية أخرى، أدّت التحوّلات التي مرت بها إلى تغير في المعايير الفنية، وتغيير الذوق العام الذي أدّى إلى ضياع العلامات التي تميز كيفية تلقّي الإنتاج الموسيقي المعاصر في ليبيا.

المراجع

ـ أبومراد، نداء، ٢٠٠٣ «مدرسة النهضة العربية»، في *النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصّل*، الطبعة الأولى، المجمع العربي للموسيقى بالتعاون مع كلية الموسيقى جامعة الروح القدس ـ الكسليك، عمان.

ـ السباعي، عبدالله، ٢٠١٠، *ذكريات العارف الجمل*، الحلقة العاشرة، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، طرابلس.

ـ السباعي، عبدالله، ٢٠٠٨، «الغناء الأصيل»، *في كلام في الموسيقا*، دار الكتب الوطنية، بنغازي.

ـ السباعي، عبدالله، ٢٠٠٨، «الغناء الليبي المعاصر»، *في كلام في الموسيقا*، دار الكتب الوطنية، بنغازي.

ـ السباعي، عبدالله، ٢٠٠٢، «واقع الغناء الليبي المعاصر»، ورقة بحثية مقدمة في مؤتمر الموسيقا العربية الحادي عشر بالقاهرة.

ـ المصراتي، علي،١٩٧٨، *الصلات بين ليبيا وتركيا التاريخية والاجتماعية*، مطبعة وزارة الإعلام والثقافة، طرابلس.

ـ بن سعيد، أسماء، ٢٠١٦/مارس/٢٢، «قرفال: كحلول أعاد اكتشاف "غودو" في مسرحية "بالمحلي الفصيح"»، في *بوابة الوسط*.

ـ عريبي، بشير، ١٩٨١، *الفن والمسرح في ليبيا*، الدار العربية للكتاب، تونس.

ـ عزيز، أحمد، ٢٠١٣، «مصطفى الأمير وفرج قناو، الاتجاه الواحد والتفريع المستقل» في *ليبيا مائة عام من المسرح ١٩٠٨ــ٢٠٠٨ أو هكذا تكلم المسرحيون*، إعداد نوري عبدالدائم أبوعيسى، وزارة الثقافة والمجتمع المدني، دار الكتب الوطنية.

ـ فانوس، وجيه، ٢٠٠٣، «محاولتان للتجديد الأدبي من داخل التراث في نهضة القرن التاسع عشر»، في *النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصّل*، المجمع العربي للموسيقى بالتعاون مع كلية الموسيقى في جامعة الروح القدس ـ الكسليك، الطبعة الأولى، عمان.

ـ كحلول، فتحي، ٢٠١٣، « فرج قناو في ذكراه التاسعة» من كتاب *ليبيا مائة عام من المسرح (١٩٠٨ ــ ٢٠٠٨)*، نوري عبدالدائم أبوعيسى، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة والمجتمع المدني، دار الكتب الوطنية، بنغازي.

ـ قدربوه، عبدالسلام، ١٩٧٧، *أغنيات من بلادي: دراسة في الأغنية الشعبية الليبية*، مطابع الثورة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، بنغازي.

ـ محمد، السنوسي، ٢٠٠٧، *مدخل إلى المقام الليبي: دراسة في الأغنية الشعبية*، المركز العربي الدولي للأعلام، القاهرة و لندن.

FREON, Alain, 2012, « Hybridation, musique », *Encyclopaedia Universalis*, CD-Rom, Paris.

Klotz, Volker, 2005, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, trad. Claude Maillard, Belval, Circé.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Egypte*, Cité de la Musique/Actes Sud.

YAMMINE, Habib, 2007, « De l'état actuel du rythme dans les musiques arabes. Conservation, évolution, création et interaction avec les autres cultures musicales », Congrès des Musiques dans le monde de l'Islam, Assilah.

http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/defaut/files/fichiers_attaches/yammine-2007.pdf.□

□