الأوبرا–أوراتوريو "الملك أوديب" لإيغور سترافينسكي والمسرح الموسيقي المعاصر: الليبريتو، الحلول المسرحية ودور الكورال

إياد عبدالحفيظ محمد *

ملخص

يهدف هذا البحث إلى تحليل البنية الدرامية للأوبرا–أوراتوريو "الملك أوديب" من للمؤلف الروسي سترافينسكي، وتحليل رمزية الحلول المسرحية ودور الكورال المرادف لدور الكوروس في المأساة الإغريقية، ومنابعها في المسرح الدرامي والمسرح الموسيقي التاريخي والمعاصر. ويستخدم المنهج الوصفي–التحليلي في التحليل الموسيقي للعمل، والتحليل المقارن في مقارنته بمأساة سوفوكليس. ويعتمد الباحث على نصوص سترافينسكي في كتاباته وحواراته مع كرافت، وكتاب ستيفين والش "سترافينسكي. الملك أوديب"، وكتابات المخرج الروسي مايرهولد حول المسرح الساكن وغيره من الحلول المسرحية.

ويمثل "الملك أوديب" عملا هجينا يدمج عناصر موسيقية ومسرحية من الأوبرا والأوراتوريو والمسرح الدرامي المعاصر، حيث يستعين سترافينسكي بعدد من الأدوات التي تؤدي الى التغريب بين الجمهور وأحداث وشخصيات. دور الكورال، والذي يضم أصوات التينور والباص للرجال فقط ، فهو في الأوبرا–أوراتوريو قريب من دور الكوروس في المأساة الإغريقية. فالكورال يدمج عددا من الوظائف الموسيقية والدرامية المختلفة. فهو يجسد شعب طيبة تارة، وقوى القدر الخفية تارة أخرى.

الكلمات الدالة: سترافينسكي، الأوبرا، الأوراتوريو، المسرح المعاصر، التغريب

* **كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن.**

تاريخ تقديم البحث: 6/29 /2018 م. تاريخ قبول البحث: 2019/3/27 م .

© جميع حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية، 2020م.

Igor Stravinsky's Opera-Oratorio "Oedipus Rex" and the Contemporary Musical Theater:

Libretto, Theatrical Solutions and the Role of the Choir

Iyad Abdelhafeez Mohammad

Abstract

The Current research aims at analyzing the dramatic structure of Stravinsky's opera-oratorio "Oedipus Rex", the symbolism of its theatrical methods and the role of the choir, which is equivalent to the role of the chorus in ancient Greek tragedy and their sources in historical and contemporary theater. A descriptive-analytical methodology is used in the analysis of the music, and a comparative analysis in the comparison of the work with Sophocles' tragedy. The researcher uses Stravinsky's writings and dialogues with R. Kraft, S. Walsh's Book "Stravinsky. Oedipus Rex", and the writing Mayerhold on static theater and other methods.

"Oedipus Rex" represents a hybrid genre uniting elements from the opera, the oratorio and contemporary theater, and employs a number of alienation instruments. The role of the choir combines several functions m such as representing the people of Thebes and the hidden forces of destiny.

Keywords: Stravinsky, Opera, Oratorio, Contemporary Theater, Alienation

المقدمة:

تنبع أهمية هذا البحث من الشح الكبير في المراجع العربية التي تتناول المسرح الموسيقي في القرن العشرين وخاصة تلك التي تتناول أعمال المؤلف الروسي إيغور سترافينسكي (1882–1971) العديدة، وارتباط حلولها الموسيقية بالجوانب المسرحية والدرامية للعمل، وعلاقة هذه الأعمال بالنصوص المسرحية التي استوحيت منها. وتتلخص مشكلة البحث في تحديد العلاقة بين أوبرا–أوراتوريو سترافينسكي ومسرحية سوفوكليس (Sophocles & died 406 B.C.) والآليات والحلول الموسيقية التي صاغها المؤلف للتعبير عن الأفكار الأساسية لأسطورة أوديب، والتي تتمثل في حتمية القدر المحدد للإنسان عبر الإرادة الإلهية من جهة، وغرور الإنسان وتعطشه للمجد والسلطة من جهة أخرى.

ويهدف البحث إلى تحليل البنية الدرامية للأوبرا–أوراتوريو "الملك أوديب" لسترافينسكي والليبريتو، أي النص الشعري أو النثري للعمل، من تأليف الكاتب الفرنسي جان كوكتو (Jean Cocteau, 1889-1963)، وتحليل رمزية الحلول المسرحية ودور الكورال المرادف لدور الكوروس في المأساة الإغريقية، ومنابعها في المسرح الدرامي والمسرح الموسيقي التاريخي والمعاصر. ويستخدم المنهج الوصفي–التحليلي في التحليل الهارموني والكونترابوينطي للمقاطع الأوركسترالية والكورالية للعمل، بالإضافة إلى التحليل المقارن في مقارنة العمل بمأساة سوفوكليس التي استوحي منها. ويعتمد الباحث على نصوص سترافينسكي في كتاباته المختلفة وحواراته مع روبرت كرافت، إضافة إلى كتاب ستيفين والش "سترافينسكي. الملك أوديب" والذي يستعرض بإسهاب تاريخ وظروف نشأة العمل ويحلله تحليلا موسيقيا عاما. كما نعتمد في الجانب المسرحي على كتابات المخرج الروسي الشهير فسيفولود مايرهولد (Vsevolod Meyerhold, 1874-1940) حول المسرح الساكن وغيره من الحلول المسرحية التي لجأ إليها سترافينسكي.

تحتل النيوكلاسيكية المرحلة المركزية والأطول في حياة سترافينسكي، الذي يعتبر بحق المؤلف المؤسس والرائد لهذا الأسلوب في التأليف الموسيقي، حيث أنه جسد بشكل كامل ومترابط مختلف الاتجاهات والتيارات التي انطوت عليها النيوكلاسيكية. وقد كان لعلاقة سترافينسكي الوثيقة ولإلمامه المتعمق بالفن الأوروبي الغربي دور هام في تشكيل أسلوبه التأليفي خلال هذه الفترة. تهيمن الموضوعات الإغريقية – الرومانية والإنجيلية – التوراتية على أعمال المرحلة النيوكلاسيكية

لسترافينسكي، وهي تشمل "الملك أوديب"، "أبوللو موساغيت"، "بيرسيفونا" و"أورفيوس" من جهة، و"سمفونية التراتيل"، "بابل" والقداس من جهة أخرى. وقد كان اهتمام سترافينسكي بهذه الموضوعات متسقا مع الاتجاه العام في الفن الأوروبي خلال وبعد الحرب العالمية الأولى، وخاصة الفن الفرنسي، الذي تميز دائماً بوثاقة روابطه بفن العصر الكلاسيكي. ومن الواضح أن مشاهد الطقوس الأسطورية والنماذج الأسطورية الثابتة والمتكررة بالإضافة إلى اللغة الرمزية للأساطير، كلها تسمح باستخدامها كتجسيد للانسجام والتناغم من ناحية، وكلغة للتعبير عن الصراعات الأبدية والمحتومة، النفسية منها والاجتماعية، من ناحية أخرى. وإذا كان الاهتمام بالأساطير الإغريقية من التقاليد الفرنسية العريقة فإن التوجه إلى الموضوعات الإنجيلية–التوراتية كانت ظاهرة جديدة في الفن الفرنسي منذ نهاية العصور الوسطى، ناتجة عن موجة حديثة من الاهتمام بالمسيحية، أدت إلى تقارب الأعمال التقليدية لهذه الموضوعات كالأوبرا والأوراتوريو.

قام سترافينسكي بتأليف "الملك أوديب" في بداية مرحلته النيوكلاسيكية بين العامين 1926–1927. وتعود الرسالة الأولى إلى كوكتو والتي تشير إلى نية سترافينسكي كتابة هذا العمل إلى أيلول 1925 (Walsh, 1993). وقد سبقت هذا العمل من الأعمال النيوكلاسيكية الباليه "بولتشينيللا" (Pulcinalle, 1920)، والأوبرا القصيرة "مافرا" (Mavra, 1922) على قصيدة كوميدية للشاعر الروسي ألكسندر بوشكين (Alexander Pushkin, 1799-1837). أما ليبريتو "الملك أوديب" فقد كتبه باللغة الفرنسية الكاتب الفرنسي الشهير جان كوكتو، وترجمها إلى اللاتينية جان دانيلو (Jean Danélou, 1905-1974) الذي كان في حينها طالبا في جامعة السوربون وأصبح لاحقا كاهنا في الكنيسة الكاثوليكية مرتقيا إلى مرتبة كاردينال في العام 1969. أما جان كوكتو فقد كان كاتبا متعدد الجوانب في الأدب الفرنسي وسيرته غنية بالتحولات. وبرز كوكتو كشاعر وكاتب روايات ومسرحيات بالإضافة إلى كتاباته في مجال النقد الفني وعلم الجمال. وارتبط بعلاقة قوية مع الموسيقى وخاصة مع ما عرف "بمجموعة الستة" الفرنسية (Les Six)، التي يعد داريوس ميهوه (Darius Milhaud, 1892-1974) وأرتور هونيغّير (Arthur Honegger, 1892-1955) وفرانسيس بولينك (Francis Poulenc, 1899-1963) من أبرز ممثليها. ويعود لكوكتو الفضل في صياغة البرنامج الفني لهذه المجموعة في سنوات ما بعد الحرب العالمية الأولى. ولطالما كان كوكتو مهتما بالموضوعات الأسطورية والإغريقية بشكل خاص. فقام في العام 1922 بترجمة محدّثة لمسرحية سوفوكليس "أنتيجونا"، ثم ألف على أساس هذه

الترجمة ليبريتو لأوبرا هونيغّير تعود للعام 1927 وتحمل الاسم نفسه، كما قام في العام 1925 بكتابة مسرحية "أورفيوس" والتي يقول ستيفين والش أن سترافينسكي اطلع عليها قبل مراسلته كوكتو حول كتابة ليبريتو "للملك أوديب" (Walsh, 1993).

وقد كانت فكرة سترافينسكي وكوكتو أن يقدما "الملك أوديب" كهدية لسيرغي دياغيليف (Sergei Diaghelev, 1872-1929) بمناسبة العيد العشرين لمهرجان "مواسم الباليه الروسي" (Ballets Russes) الذي كان ينظمه في باريس سنويا، والذي كان سترافينسكي قد كتب باليهاته "الطائر الناري" (The Firebird, 1910) و"بيتروشكا" (Petrushka, 1911) و"أضحية الربيع" (Sacre du Printemps, 1913) بطلب منه. وكان العرض الرسمي الأول "للملك أوديب" ضمن مواسم الباليه الروسي في 30 أيار 1927 في مسرح سارة برنارد (Théâtre Sarah-Bernhardt) في باريس إلى جانب باليهات "القطة" لأنري سوغيت (Henri Sauguet, 1901-1989) و"الطائر الناري" لسترافينسكي. وقد عرض "الملك أوديب" قبل ذلك بيوم واحد في أمسية موسيقية خاصة في بيت الأميرة إدمون دي بولينياك (Edmond de Polignac, 1834-1901) في باريس حيث كان هذا العرض هو شرطها للمشاركة في تمويل عروض الأوبرا–أوريتوريو اللاحقة والذي تقاسمت كلفتها مع مصممة الأزياء الفرنسية الشهيرة وعشيقة سترافينسكي السابقة كوكو شانيل (Coco Chanel, 1883-1971). ولم يكن العرض الأول لهذا العمل نجاحا كبيرا، كما لم تكن عروضه اللاحقة في شباط 1928 على مسارح فيينا وبرلين كذلك أيضا. بالإضافة لذلك لم يكن حتى دياغيليف من المعجبين بالعمل، ويروى عنه أنه أسماه "بالهدية المروعة جدا" (Une Cadeau Trés Macabre) (Walsh, 1993, p.10).

هنالك عدة عوامل أثرت في ميول سترافينسكي ووجهتها نحو كتابة هذه الأوبرا–أوراتوريو من حيث اختيار الأسطورة، وصياغة شكلها المسرحي واختيار اللغة اللاتينية بالذات. فقد شعر المؤلف بشيءٍ من الضياع بعدما وجد نفسه في سويسرا عند اندلاع الحرب العالمية الأولى في العام 1914 وانقطاع كافة علاقاته بوطنه روسيا بعد الثورة البلشفية في العام 1917، ورحيله بعد ذلك إلى فرنسا. ويصف المؤلف نفسه في كتاباته اللاحقة بـ"déraciné"، وهي كلمة فرنسية تشير إلى من اقتلعت جذوره. فلم يكتب سترافينسكي أي عمل غنائي طوال أربع سنوات، وذلك بعد عقد من الزمن ركز فيه على كتابة الأعمال الغنائية بالذات. فألف بين الأعوام 1922–1925 أربعة أعمال آلية محضة

هي: الثُماني لآلات النفخ (1923)، والكونشيرتو للبيانو وآلات النفخ (1924)، وسوناتا للبيانو (1924)، وسيرينادا في سلم لا للبيانو (1925). فقد أصبحت اللغة الروسية غير مناسبة للتأليف في فرنسا، وكانت اللغات الفرنسية والألمانية والإيطالية التي اتقنها جميعها فيما بعد لا تزال غريبة عليه، فكان ذلك أحد أسباب توجهه للغة اللاتينية. كما أن هذه اللغة كان مرتبطة لدى سترافينسكي بالمشاعر والطقوس الدينية. فقد عاد المؤلف الذي لم يزر كنيسة منذ رحيله من روسيا في العام 1910 إلى كنف الكنيسة الأرثوذوكسية الروسية رسميا في نيسان من العام 1926. بالإضافة لذلك فقد كان من بين قراءات سترافينسكي خلال النصف الأول من العشرينيات كتاب الفيلسوف الديني الفرنسي جاك ماريتين (Jacques Maritain, 1882-1973) "الفن والفلسفة السخولاستية" (Art et Scolastique, 1920) والذي يطور فيه الكاتب مفهوم الفن بصفته فضيلة دينية، حيث يظهر الفنان ليس كشخصية معذبة ومهووسة بمعاناته العاطفية، بل كإنسان خلاق على قدر عالي من النزاهة والحرفية الإبداعيتين. وقد استنبط ماريتين هذه الأفكار من فلسفة فيلسوف العصور الوسطى توماس أكوين (Thomas Aquinas). أما الحافز المباشر للبدء بكتابة "الملك أوديب" فقد كان حسبما يتذكر المؤلف في "الحوارات"، قراءة كتاب عن القديس فرانسيس الأسّيسي (Francis of Assisi) كان قد اشتراه في أيلول 1925 عند توقفه في مدينة جنوا الإيطالية خلال رحلة له من البندقية في أيطاليا إلى مدينة نيس الفرنسية. وحسب قوله، فقد أحيا لديه هذا الكتاب فكرة أنه "من الممكن أن تضفي الترجمة العكسية من لغة دنيوية إلى لغة دينية هالة من العظمة على نص معد لكتابة عمل موسيقي" (Stravinsky, 1963, pp.3-4). ولا شك من وجهة نظرنا أن الطابع "المتحجر" للغة اللاتينية القديمة (وقد اختار المؤلف اللاتينية التسيتسيرونية التي كانت تستخدم في الإمبراطورية الرومانية وليس لاتينية العصور الوسطى للكنيسة الكاثوليكية)، والذي يتناسب مع الطابع الجامد للتمثيل، كما سنرى أدناه، كان سببا إضافيا في اختيار هذه اللغة، حيث أن هذه اللغة تشكل عامل تغريب بين الجمهور وأحداث وشخصيات العمل. فكان اجتماع كل هذه العوامل الشخصية معا سببا في اختيار سترافينسكي للغة اللاتينية.

أما فيما يتعلق باختيار مسرحية "أوديب ملكا" بالذات فيقول سترافينسكي في "حواراته" (Stravinsky, 1963) بأنها كانت المسرحية التي أحبها أكثر من غيرها في شبابه (p.4). لكننا نعتقد أنه كان لفكرة نفي أوديب من مدينة طيبة في نهاية المسرحية وارتباطها بمنفاه القادم في كولونا

معناً خاصاً للمؤلف الذي كان يعيش في المنفي منذ سنوات، مقتلع الجذور ومنقطع الصلات بوطنه الأم.

مأساة سوفوكليس و أوبرا–أوراتوريو سترافينسكي:

تروي مأســـاة ســـوفوكليس "أوديب ملكا"، التي عرضت للمرة الأولـــى في أثينا في العام425 ق. م. على أرجح تقدير، قصة أوديب الذي تزوج يوكاستا ملكة طيبة وأرملة ملكها المقتول لايوس، واعتلى عرش المدينة. ويتضح تدريجيا على امتداد المسرحية أن أوديب هو ابن لايوس العجوز، الملك السابق لطيبة وزوج يوكاستا، والذي كان أوديب قد قتله على مفترق ثلاث طرق خلال توجهه إلى طيبة ودون علم بهويته. وكان أوديب قد هرب من مدينة كورنثة التي نشأ في قصر ملكها بوليبوس، والذي كان يعتقد والده، بسبب النبوءة، بأنه سوف يقتل أباه ويتزوج أمه. إلا أن الأحداث تكشف بالتدريج لأوديب حقيقة ما حصل له وما فعل. ففي البداية يعود كريونت، أخو يوكاستا، من استشارة دلفي (هو حسب الأساطير الإغريقية مكان مقدس للإله أبوللو يقع على جبل بارناسوس قرب خليج كورنثة. وكان عرّافه الشهير والمعروف بـ"أوراكل أبوللو" يقدم التنبؤات المشفرة للمدن اليونانية والأفراد على حد سواء) ليخبر الملك أن سبب الوباء الذي أصاب البلاد هو وجود قاتل الملك لايوس بينهم. فيستدعي أوديب كل من له علم بالجريمة. وتتضح الحقيقة بشهاداتٍ من العراف الضرير تيريسياس الملم بتفاصيل الأحداث الماضية، والرسول القادم من كورنثة ليعلن موت الملك بوليبوس وإعلان أوديب خلفا له، والذي كان قد سلم أوديب طفلا لملك كورنثة بوليبوس، وكذلك الراعي الذي كان الملك لايوس قد عهد إليه بحمل الطفل إلى جبال كيثيرون ليهلك هناك بسبب النبوءة، إلا أن الراعي سلم الطفل للرسول. وتنتهي المأساة بانتحار يوكاستا هربا من الموقف الرهيب الذي أوقعتها فيه الأقدار. أما أوديب فيفقؤ عينيه حتى لا يرى تلك الوجوه التي ترميه بنظرات الازدراء.

وتعتبر مأساة "أوديب ملكا" منذ عصر أرسطو أنموذجا للمأساة اليونانية. إلا أن خفاجة وشعراوي يريان في كتابهما عن المأساة اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد أن ذلك حكم نسبي وغير مطلق. حيث أن مسرحية "أغاممنون" لإسخيليوس "تفوقها في سمو أشعارها. كما أن فكرة "أوديب ملكا" غير مألوفة من حيث وقوع أخطاء بطلها قبل بدء المسرحية وليس خلال تطور أحداثها أمام المشاهدين "بعكس معظم المآسي اليونانية" (Khafajah & Shaarawi, 1986, p.135).

إلا أنه مما لا شك فيه أن "أوديب ملكا" هي من أروع ما كتبه سوفوكليس من حيث التدفق السلس لأشعارها، وعواطفها الجامحة، ولغة حواراتها، ومتانة ارتباط. كما أنه من الصعب أن نجد بين أعمال هذا الكاتب المسرحي ما يماثلها من حيث التطور الدرامي وتصوير الشخصيات ومحتواها المأساوي. ويرتبط القدر في هذه المسرحية بالإثم ارتباطا وثيقا. وتتدرج الأحداث فيها من الحاضر إلى الماضي مستحضرة القصة السابقة، وتتجه بذلك نحو الكارثة المحتومة من خلال التتبع العكسي للأحداث بشكل مشوق ودراماتيكي. وكما قال الشاعر الألماني فريدريخ شيللر فإن "أوديب هو في الواقع تحليل تراجيدي. فكل شيء كان قد حصل قبل بدء المسرحية، وكل ما يحدث أمام المشاهدين هو الكشف عن أحداث الماضي. فيصبح ما قد حصل ولا يمكن تغييره أكثر رعبا مما قد يحصل في المستقبل، وتتفاعل النفس والعاطفة مع الماضي بشكل مختلف تماما مما يتفاعل الخوف من حصول أمر ما في المستقبل" (Kienzle, 1990, p.33). ويمثل سوفوكليس أوديب شخصية عامية ولكن محبة للسلطة، غضوبا وغير مسيطر على نزواته، الذي يصيبه قدره في عمق وجوده، ولكن ليس بلا ذنب منه. وتمثل فقرات الكوروس مداخلات من الفكر الديني للكاتب نفسه، الذي يؤمن بأن الخوف من الآلهة والحكمة والتماسك الأخلاقي وحدها يمكنها أن توجه تصرفات الإنسان في حياته اليومية وسلوكه.

ويقول الباحث سيرغي أفيرينتسيف (Sergei Averentsev) في مقالته "عن تفسير رمزية الأسطورة عن أوديب" أن "سوفوكليس يسمي الأسطورة عن أوديب أنموذجا (paradigm) لقانون عام. ويصيغ سوفوكليس هذا القانون في الستاسيم (قصيد للكورال) الرابع من مسرحيته "أوديب ملكا" بهذا الشكل: "إن كل نجاح محظوظ هو مجرد مظهر، ولهذا المظهر، الذي يشع بلمعان كاذب، لا بد أن يأتي وقت الغروب كما تغيب الشمس في المساء. كذلك مصير كل إنسان" (Grabar-Passek, 1972, p.91). ويشير أفيرينتسيف إلى أن أوديب ليس بريئاً بالكامل في ذنبه، لأنه قد تم تحذيره من قبل عرافي دلفي، ولأن تعطشه للمجد كان الدافع الخفي وراء تناسيه لهذا التحذير ولتصرفه غير الواعي. وذنب أوديب كما يصفه الباحث مزدوج، يشمل قتل الأب وسفاح القربى. إلا أن الأخير هو المركزي والأول مجرد سبيل إلى الثاني، حيث أن يوكاستا ليست مجرد إمرأة يتزوجها أوديب، "فهي المكافأة لبطولته الشجاعة والحكيمة [فك لغز السفينكس التي اضطهدت طيبة قبل وصول أوديب]، وهي المجد، وهي السلطة على طيبة. وكل هذا لا يلغي الطابع اللاواعي لذنب أوديب، لكنه ليس ذنبا صافيا فارغا بلا معنى" (Grabar-Passek, 1972, p.92). إلا أن

المعرفة الإلهية التي أعطيت لأوديب لا تساعده على فك لغز مصيره، فقد أعماه المجد، أعمته السلطة والمعرفة، وكلها تتقاطع على "تقاطع الطرق الثلاثة" (Trivium) حيث قتل أوديب والده دون علم. وكما أن لذنب أوديب وجهان، فلعقابه وجهان كذلك: فقؤ العينين، الذي يشير إلى نفي المعرفة الخارجية عن المظاهر السطحية وتوجيه "النظر" إلى الداخل، والنفي من البلاد، ما يضمن إنقاذ طيبة من الطاعون (Grabar-Passek, 1972).

وإذا كان مفهوم القدر عند سوفوكليس ذا محتوا ديني–أخلاقي، وإذا كانت إرادة الآلهة متوافقة مع المبادئ الأخلاقية العليا، مع الحكم الصارم ولكن العادل، فإن سترافينسكي لا يتخلى عن فكرة القدر بصفته قانونا عاما يحكم حياة الناس بالعدل. وكما يقول المؤلف في حواراته مع روبرت كرافت (Robert Craft, 1923-2015) فأنه أراد "أن يركز ليس على أوديب نفسه ولا على الشخصيات الأخرى، بل على "التطور المحتوم" الذي هو معنى المسرحية بالنسبة لي <...> فتفسيرالتجربة النفسية لم تهمني كمادة موسيقية. <...> بل كنت أكثر اهتماما بشخصية القدر" (Stravinsky, 1963, pp.6-7).

وإذا أردنا أن نقارن بين بنيتي مأساة سوفوكليس والأوبرا–أوراتوريو فإن ليبريتو الأخيرة يتضمن بشكل مختصر جميع الأجزاء الأساسية للمأساة. ففي الأوبرا–أوراتوريو ستة أجزاء تتوافق ليس مع المشاهد عند سوفوكليس، بل مع الأجزاء الأكبر التي تتكون منها مسرحيته. ويظهر القارئ الذي يسرد أحداث كل مشهد تالٍ بشكل مختصر على حدود هذه الأجزاء. وتتوافق الأجزاء الستة مع المشاهد الستة الحوارية للمأساة. وإذا كان كل من البرولوغ، هو مقدمة على شكل مونولوج أو ديالوج (حوار ثنائي) سابق لدخول الكورال الذي يستعرض حبكة المسرحية، والإبيسوديات، وهي وصلا تتبادل مع الستاسيم، والإسكود، وهو المقطع النهائي ويتبع عادة الستاسيم الأخير.

يتضمن أكثر من حوار واحد بين شخصيات مختلفة، فإن كل جزء من الأوبرا–أوراتوريو يعكس مشهدا واحدا منها فقط، وتحديدا ذلك الذي يتضمن حوارا بين أوديب وإحدى الشخصيات الأخرى. وبذلك فإن أوديب يلتقي مع كل من الشخصيات مرة واحدة فقط على امتداد العمل.

الجزءان الأول والثاني للأوبرا–أوراتوريو تقابل مشهدي المقدمة، بينما يقابل الجزءان الثالث والرابع مشهدا واحدا من كل من الإبيسوديين الأول والثاني للمسرحية. في الجزء الخامس يستخدم سترافينسكي مقاطع من الإبيسوديين الثالث والرابع، بينما يقابل الجزء السادس إسكود مأساة

سوفوكليس. بارودي (وهو غناء الكورال أثناء دخوله الأول) وستاسيمات سوفوكليس انعكست في كورالات الأوبرا–أوراتوريو بشكل مختصر وبدرجة أكبر من التصرف.

حبكة المسرحية وأحداثها مختصرة للغاية في الأوبرا–أوراتوريو، فكما يقول الباحث الألماني شميت–غاريه إن "شعر سوفوكليس مجردٌ حتى العظام، ضربة بعد أخرى ينمو التناقض وصولا إلى الفكرة الرئيسة <...> من خلال الشعر الدقيق للغاية" (Schmidt-Garre, 1963, p.369). فكوكتو يعبر عن فكرة كل مشهد من مشاهد المأساة من خلال الحد الأدنى من الجمل التي تصيب جوهر معناه. ولم يُدخل كوكتو وسترافينسكي في عملهم تلك الشخصيات التي لا تشارك بشكلا مباشر في فضح جرائم أوديب. كما تمت إعادة ترتيب الكثير من مقاطع نصوص سوفوكليس من مكان إلى آخر. فمثلا تم نقل نص كاهن معبد زيوس في مقدمة المسرحية إلى الكورال، وتوزيع نص الطفل الذي يعيش في بيت أوديب إلى الرسول والكورال. ولم تحصل شخصية كريونت الذي يظهر مرة واحدة فقط في القسم الثاني من اللأوبرا–أوراتوريو، على التطوير الذي حصلت عليه عند سوفوكليس. وفي المجمل فقد هدف مؤلفا "الملك أوديب" إلى جمع الأفكار والنصوص المتناثرة في أماكن مختلفة من المأساة في آريات وكورالات مجتمعة. ويصل هذا الميل نحو الاختصار إلى أوجه في الجزئين الأخيرين من العمل، حيث يؤدي الاختصار الشديد وسرعة تطور الأحداث والتخلي عن الحوارات إلى بعض التغيير في سير الوقائع. ففي الجزء الخامس تخرج يوكاستا بعد سماع أقوال الراعي وليس بعده، كما أن أوديب صامت أغلب الوقت حيث ألغيت الأسئلة الكثيرة التي يطرحها في مسرحية سوفوكليس، كما ألغيت الأشعار التي يشرح فيها سبب فقئ عينيه، ويطلب فيها من كريونت نفيه ودفن يوكاستا والاعتناء ببناته ولقاءهم للمرة الأخيرة. ويظهر عدم فهم أوديب لكل ما فعل وحدث له – بدلاً من الأسئلة – في تفسيره الخاطئ لسبب خروج يوكاستا، حيث يعتقد أنها تخجل من كونه منفيا من كورنثة ومن نسبه غير المعروف بعد أن علم الجميع أنه ليس ابن بوليبوس ملك كورنثة.

الأوبرا–أوراتوريو وحلولها المسرحية:

لقد كان لقرار سترافينسكي الدمج بين الأوبراو والأوراتوريو تأثيرا حاسما على صياغة البنية الدرامية للعمل. فإذا كانت الأوبرا مسرحية مغناة، تدور أحداثها على المسرح أمام الجمهور، وتشمل كافة المظاهر الخارجية للمسرح كالديكور وتحولاته والأزياء وغيرها من الدعائم، فإن الأوراتوريو هو

سرد غير مسرحي وغير ممثل لأحداث القصة التي يراد إيصالها للجمهور. ومن وجهة النظر هذه فإن "الملك أوديب" يمثل عملا هجينا لنوعي الأعمال الموسيقية كما سنرى من الوصف التالي.

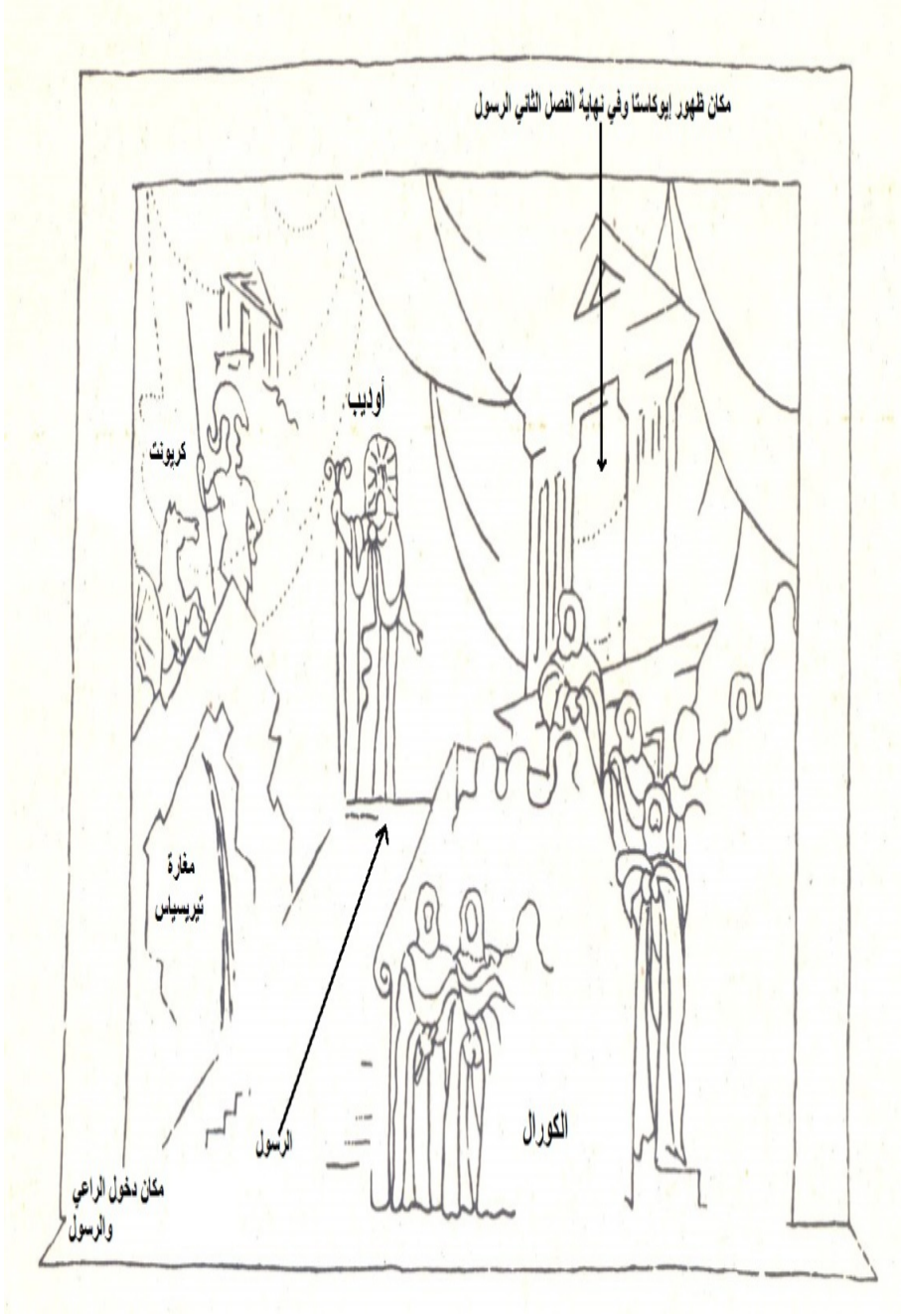
يرفق سترافينسكي بالتدوين الموسيقي للعمل رسماً ونصاً توضيحيين للديكور وموقع الشخصيات الرئيسة والكورال وعدد من التفاصيل المسرحية الأخرى (الرسم 1). ويتضح من النص المرافق أن الاحداث تدور في مقدمة المسرح بشكل يحيّد عمقه ويمنع الصوت من التشتت. الشخصيات الثلاث الرئيسة (أوديب وكريونت وبوكاستا) تقف في أعلى المسرح، وعلى مستوا واحد، تظهر وتختفي من خلال فتح وإغلاق الستائر (التي تشير إليها خطوط متقطعة في الرسم) والتلاعب بالإضاءة. وهي تلبس إلى جانب الأزياء أقنعة خاصة بحيث "يوحون بانطباع التماثيل الحية" (Stravinsky, 1971, p.6). والأقنعة هنا دون شك أداة تغريب بين الجمهور والشخصيات الفاعلة الرئيسة للعمل. ولم يرد سترافينسكي بداية أن يسمح للشخصيات بالدخول والخروج بل أراد أن تظهر الشخصية وتختفي باستخدام الستائر فقط. وفي النهاية لجأ سترافينسكي إلى استخدام الإضاءة لإظهار الشخصيات وإخفائها. وتشكل شخصية أوديب في هذا الإطار استثناء بحكم الضرورة. ففي الفصل الثاني، وبعد كلماته " كل شيء اتضح الآن" (Lux facta est) يضطر أوديب إلى الخروج لتغيير قناعه. وقد أراد سترافينسكي أن يتم ذلك "ببطئ وأوديب في مكانه، وذلك بمساعدة فتحة في الأرض كما هو الأمر في عروض السحر" (Stravinsky, 1971, p.6). فحتى إيذاء أوديب لنفسه لا يمثل أمام المشاهدين بل يوصف لهم.

من جهة أخرى فإن شخصيات تيريسياس والراعي والرسول لا يلبسون مثل هذه الأقنعة. تيريسياس يظهر من داخل مغارة تقع تحت الصخرة التي يقف فوقها كريونت والتي تضاء و "يزاح حجر عن مدخل الصخرة ويظهر خلفه كهف. من داخل الكهف يخرج تيريسياس الذي يبدو كتمثال غير واضح المعالم ومغطا بأقمشة ترفرف من حوله، تتبعه تماثيل يوبيتر. بعد انتهائه من الغناء يعود تيريسياس إلى الكهف ويعود الحجر ليغلق مدخل الكهف من جديد ثم تضاء الإنارة العامة للمسرح كما كانت قبل أن يحل الظلام" (Stravinsky, 1971, p.6). أما الراعي الذي يدخل من الجهة اليسرى للمسرح "فيحمل على أكتافه عجلا. العجل والقناع والزي معا تشكل حاجزا موحدا يختفى خلفه المغني، بحيث تظهر يداه ورجلاه فقط" (Stravinsky, 1971, p.6). لذا يكون الرسول هو الشخصية الوحيدة التي تتحرك على المسرح لأسباب سنأتي على ذكرناه لاحقا. فهو

يدخل من الجهة اليسرى للمسرح كذلك، ويبدأ غناءه أسفل الدرج إلى جانب الراعي، ثم يصعد إلى الأعلى إلى المستوى الذي يقف عليه كل من أوديب وكريونت ويوكاستا. وفي نهاية الفصل الثاني يظهر في مكان يوكاستا ممسكا بوقا مزدوجاً ومعلناً انتحارها بكلمات "يوكاستا الإلهية ميتة" (Divum Jocastae Caput Mortuum).

دور الكورال لا يختلف عن هذا النمط، حيث تنطبق عليه أدوات التغريب كذلك. فقد أراد سترافينسكي في البداية أن يجلس الكورال في صف واحد يمتد عبر مقدمة خشبة المسرح من بدايته إلى نهايته. وأن يقرأ نصه مما يشبه اللفائف الورقية بحيث تظهر الرؤوس المغطاة فقط. كما أراد أن "لا يكون للكورال وجهٌ البتة" (Stravinsky, 1963, p.6). فهم ليسوا شخصيات بل دمى في يد القدر الذي يسيّر مصير الأحداث. وحسب تعليمات الأداء التي استقر عليها المؤلف في النهاية ويقدمها في نصه المرفق فإن الكورال "يقف في مقدمة المسرح خلف ثلاثة حواجز مختلفة المستوى. وهذه الحواجز عبارة عن ستائر منحوتة تسمح لوجوه المغنين فقط بالظهور" (Stravinsky, 1971, p.6). ويقول المؤلف: "إنني أعتبر مثل هذا العرض الساكن طريقة أكثر حيوية للتركيز ليس على أوديب نفسه والشخصيات الأخرى، بل على "التطور المحتوم" الذي هو بالنسبة لي فكرة المسرحية" (Stravinsky, 1963, p.6).

وقد كان المخرج فسيفولود مايرهولد يولي مقدمة المسرح (Proscenium) اهتماما شديدا منذ كتاباته وتجاربه المسرحية الأولى. فحصر أحداث مسرحية "دون جوان" للكاتب المسرحي الفرنسي المعروف باسمه الفني موليير (1673–1622) في مقدمة المسرح. وكان باستمرار يدعو إلى إزالة الإضاءة الأمامية (Footlights) للمسرح والتخلي عن الديكوريات المرسومة واستبدالها بمجسمات وكذلك تحييد عمق المسرح والتركيز على مقدمته وتعميق امتداده إلى صالة الجمهور وبذلك تفكيك "صندوق المسرح" (Box-stage)، وتحويل مقدمة المسرح إلى جسر بين الممثلين والجمهور يسمح للأخير بالانخراط في أحداث المسرحية. فكان مايرهولد يهدف إلى حذف عمق المسرح تماما بحيث تكون له مقدمة فقط تدور فيها أحداث المسرحية. وهو بذلك يغير وظيفة مقدمة المسرح، بل ويعيد تصميمها ليولي لها دورها جديدا. وقد تخلى مايرهولد حتى عن ستارة المسرح في إخراجه لمسرحية "الأشباح" لهنريك إبسن (Henrik Ibsen, 1828-1906).



الرسم (1) يوضح العناصر الأساسية للديكور ومواقع الشخصيات والكورال

الشخصية الوحيدة التي تتحرك بشكل طبيعي نسبيا إذا هي شخصية القارئ، وذلك بهدف تمييزه عن بقية الشخصيات وفصله عنهم، ما يعكس دوره المغاير تماما لدور الآخرين كما سنرى لاحقا. ولربما كان مصطلح "القاص" أو "المتحدث" (Le speaker) أكثر انسجاما مع دوره ومع ترجمة المصطلح الفرنسي، إلا أننا نحافظ على مصطلح "القارئ" لانتشاره الأوسع في اللغة العربية. وهو يلبس حسب تعليمات المؤلف "بدلة مسائية رسمية سوداء اللون، ويظهر من خلف أروقة المسرح من الجهة اليسرى وصولا إلى منتصف مقدمة المسرح. ويغادر القارئ المسرح بعد انتهائه من الكلام. وسلوكه أقرب إلى دور المعلق المحايد وغير المنحاز على الأحداث، الذي يشرح الأحداث بصوت غير مبال" (Stravinsky, 1971, p.6). أي أن القارئ كذلك هو من أدوات التغريب في هذا العمل.

ماذا إذا نستطيع أن نستنتج من مثل هذا الشرح المفصل والدقيق من قبل المؤلف، علما بأن ذلك أمر غير تقليدي بالنسبة لمؤلف موسيقي، وحتى لكاتب الليبريتو؟ وما هي منابع هذه الحلول المسرحية غير التقليدية في المسرحين الدرامي والموسيقي المعاصرين؟

عن المسرح الساكن (Static theater):

بصفة الأوبرا–أوراتوريو عملا هجينا بين الأوبرا كعمل مسرحي مغنى وبين الأوراتوريو كسرد غير مسرحي وغير ممثل لأحداث قصة ما، فإن "الملك أوديب" يدمج بين صفات هذين النوعين من الأعمال بشكل عضوي ومتجانس. فبالرغم من وجود الكثير من مظاهر المسرح الإغريقي القديم (كالأقنعة والكوثورنات [أحذية جلدية ذات أربطة كانت تلبس في الحضارات القديمة]، ومشهد الأكروبوليس، الذي يوحى بانطباع المسرح القديم في الهواء الطلق) إلا أنه يفتقر إلى العنصرين الأساسيين للمسرح وهما الحركة والتمثيل. وقد كانت فكرة سترافينسكي الأصلية "أن يقف الممثلون على قواعد وأن يلبسوا كوثورنات كل على ارتفاع مختلف خلف الكورال" (Stravinsky, 1963, p.6). فسلوك الشخصيات المسرحية خلال أداء العمل يختلف كليا عن سلوكهم التقليدي في الأعمال المسرحية والأوبرالية على حد سواء. وهم أشبه "بالحياة الساكنة" (Nature morte) في الفن التشكيلي، وحسبما يتذكر كوكتو تعبير سترافينسكي، "فالشخصيات الرئيسة تبقى جامدة، تحرك فقط رأسها وذراعيها" (Walsh, 1993, p.21). وهم لا يتواصلون مع بعضهم البعض عن طريق الحركة أو الإيماء أو الإشارة، بل عن طريق الكلمة فقط.

وهم لا يوجهون كلامهم لبعضهم البعض، بل يوجهونه للجمهور. ولا تلتفت الشخصية التي يوجه لها الكلام نحو من يوجهه لها، بل تبقى متوجهة نحو الجمهور طيلة العمل. لذا يصبح الحوار أقرب إلى سرد الحقائق منها إلى الحوارات الحقيقية بين الشخصيات، وذلك يحيد الطابع المسرحي للعمل إلى درجة كبيرة. فطبيعة التمثيل المسرحي (وكلمة "التمثيل" هنا تعبير مجازي أصلاً) ساكنة وجامدة للغاية. وشخصيات المأساة أشبه بالتماثيل التي يحييها الغناء بشكل مؤقت. كما أن دخول الشخصيات وخروجها لا يتم بشكل حقيقي، بل من خلال فتح وإغلاق الستائر والتلاعب بالإضاءة.

ونرى في هذه التعليمات، وخاصة ما يتعلق منها بالمسرح الساكن، تأثراً واضحاً لسترافينسكي بالمسرح التعبيري الأوروبي وبكتّابه أمثال هنريك إبسن وموريس ميتيرلينك (Maurice Maeterlinck, 1862-1949) وغيرهم، والذي كان فسيفولود مايرهولد من أهم ممثليه في روسيا. ويؤدي هذا النوع من "التمثيل" إلى عملية تغريب بين الجمهور وأحداث المسرحية وشخصياتها، ويحولها إلى "عرض أمام الجمهور" لا يجذبه عاطفيا إلى التفاعل والتعرف بهذه الشخصيات ومعاناتها والصراعات التي تخوضها. وقد رأى مايرهولد في المأساة الإغريقية مثالا للمسرح الساكن (Static Theater) الذي يحتاج إليه المسرح المعاصر للتخلص من خصائصه "الطبيعية" (Naturalistic Theater: المقصود "بالمسرح الطبيعي" في كتابات مايرهولد المسرح الكلاسيكي المبني على كتابات أوستروفسكي وتشيخوف ومبادئ المخرجين ستانيسلافسكي ونيميروفيتش–دانتشينكو). وكان الشاعر والكاتب الروسي فاليري بريوسوف (Valery Bryusov, 1873-1924) قد عبر عن أفكار مشابهة في مقالته "الحقيقة غير الضرورية" (1902) حيث يدعو إلى "التنميط المحسوب [Calculated Stylization] للمسرح القديم لاستبداله مكان الحقيقة غير ذات الصلة بالحياة للمسرح المعاصر" (Bryusov, 1902). وكما يكتب مايرهولد في مقالته "المسرح الذي استبقه الأدب" (The New Theater Foreshadowed in Literature, 1907) أن "المأساة التي لا يوجد فيها أحداث في عرض الحبكة، والتي هي مبنية على العلاقة المتبادلة بين القدر والإنسان، تحتاج إلى مسرح ساكن وتقنية تجسد الحركة بمرونة تشابه الموسيقى (Plastic movement)، كتعبير خارجي عن تجربة داخلية (حركة تصويرية – Illustrative movement)، بحيث تكون الإيماءات المقيدة والاقتصاد في الحركة مفضلة على إيماءات الإلقاء العلني [للمسرح الطبيعي]. وتتجنب هذه التقنية كافة الحركات غير الضرورية حتى لا تصرف انتباه المشاهد عن العواطف الداخلية المعقدة التي يعبر عنها صوت

حفيف الأوراق، أو سكتة قصيرة، أو تغير في نبرة الصوت، أو دمعة تغشي عين الممثل" (Meierkhold, 1969, p.36). وهو يكتب كذلك في مقالته "المسرح المنمّط" (The Stylized Theater, 1907) أن هذا المسرح الجديد "يهدف إلى البراعة الماهرة للخطوط، والتجمعات وألوان الأزياء التي تخلق انطباعا أقوى للحركة، حتى عندما تكون في الواقع ساكنة، من المسرح الطبيعي" (Meierkhold, 1969, p.63).

عن مواقع الشخصيات على المسرح (Mise-en-scéne)

يقول سترافينسكي في حواره مع روبرت كرافت في إشارة إلى الرمزية العالية لتقاطع الطرقات الثلاث التي كان أوديب قد قتل عليه والده لايوس: "التقاطع [Trivium] لا يحمل طابعاً شخصياً بل هندسياً، وهندسة المأساة، حتمية تقاطع خطوطها هو ما كان محط اهتمامي" (Stravinsky, 1963, p.7). وإذا نظرنا إلى الرسم التوضيحي في ضوء هذا التصريح نجد أن شخصية أوديب تتوسط ثلاث خطوط تمثل عناصر مأساته الأساسية. فعلى يمينه يقف كريونت القادم من دلفي وقد عرف سبب الطاعون الذي حل بطيبة (وجود قاتل ملكها لايوس بينهم). وهو يرمز إلى القدر والآلهة وعدالة الاثنين معا. أما على يساره فتظهر في نهاية الفصل الأول بين الأعمدة يوكاستا وهي رمز الإثم ورمز سبب الجريمتين، أو بالأحرى هدفهما: التعطش للسلطة، والمعرفة الإلهية التي مكنت أوديب من تخليص طيبة من لغز السفينكس. أما في الأسفل فهناك تيريسياس والراعي والرسول وهم معا يمثلون الحقيقة: حقيقة الجريمة والإثم الأصليين، اللذين يفشل أوديب بشكل غير واقعي وإلى درجة غير معقولة، بل ومَرَضيّة في إدراكهما وفهمهما. فتيريسياس حسب تعبير المؤلف "هو روح الحقيقة، ونبع الحقيقة" (Stravinsky, 1971, p.6). وهذا هو من وجهة نظرنا السبب الحقيقي لصعود الرسول نحو أوديب ولاحقا توجهه نحو يوكاستا. فهو ليس فقط رسول من كورنثة قدم إلى طيبة ناقلا خبر وفاة الملك بوليبوس، بل هو رسول "تبع الحقيقة" تيريسياس الذي يوصل حقيقة الجريمة أخيراً إلى مرتكبها، "فقاتل الملك هو ملك" (Rex Peremptor Regis Est).

حول القارئ ودوره:

ليس "الملك أوديب" أول عمل لسترافينسكي يستعين فيه بقارئ. فقد أدخل المؤلف هذه الوظيفة في عمله "قصة الجندي" في العام 1918 التي تدمج الكلام المقروء مع الرقص والحركات الإيمائية. إلا أن سترافينسكي في "الملك أوديب" يقوم بفصل القارئ تماما عن الأحداث التي تدور في المسرحية. فهو يلبس لباسا رسميا، ويدخل بين المشاهد الرئيسة ويخرج بعد قراءة نصه، ويتحرك بشكل طبيعي بعكس الشخصيات والكورال، كما أنه يقرأ بصوت "لا مبالٍ" ولا ينخرط عاطفيا في أحداث المسرحية. فما هو إذا الدور الحقيقي للقارئ؟

يرى الباحث ستيفين والش أن الوظيفة الأساسية للقارئ في "الملك أوديب" هو أن يكوّن إطارا للمسرحية بأكملها كأداة تغريب إضافية. "فالسرد ليس أداة سرد بتاتا، بل أداة شبه–سرد (Pseudo-Narrative Device): وهو ليس خارج الإطار المحيط بالمشهد المسرحي والنص اللاتيني، بل هو الإطار بحد ذاته" (Walsh, 1993, p.13). وبالرغم من الانتقادات التي وجهها سترافينسكي في سنوات لاحقة لدور القارئ ونصه، فلا شك أنه رأى فيه أداة بنيوية تساعد في هيكلة العمل وتنظيمه في مشاهد مترابطة ومتناسقة. فدوره الحقيقي ليس في سرد وتوضيح الأحداث للمُشاهد، الذي في الغالب يعرف قصة أوديب في خطوطها العريضة. كما أن نص القارئ في بعض أماكنه يتناقض مع الأحداث التي تليه، وفي بعضها الآخر لا يوضح الأحداث بل يسردها بشكل مبهم محدثا فيها اللبس، كما يوضح والش في كتابه (Walsh, 1993). فوظيفة القارئ إذا هيكلية تغريبية تؤطر أحداث الأوبرا–أوراتوريو أكثر منها سردية.

فالقارئ في "الملك أوديب" إذا هو أشبه بالإطار الخارجي الذي يحيط بمشاهد المسرحية ويحولها إلى عرض وسرد مشروطين ومغربين عن الجمهور للأحداث بدل أن تكون مسرحية "طبيعية" تدعو المشاهد إلى التعاطف المباشر. وهو يقسم العمل إلى ستة مشاهد منفصلة تنقطع بينها الأحداث وتتوقف ليتمكن القارئ من "شرح" ما سوف يحصل في المشهد التالي للجمهور، الأمر الذي يتضح أنه غير ضروري بتاتا من ناحية، وأن الشرح لا يتطابق في كل تفاصيله مع الأحداث التالية من ناحية أخرى. فهذا التوقف والتقسيم بحد ذاته هو من أدوات التغريب في "الملك أوديب". وإذا كان من غير المرجح أن يفهم الجمهور ما يغنى باللغة اللاتينية القديمة، فإن سترافينسكي بذلك وكأنما يفصل السرد (القارئ) عن الموسيقى فصلا تاما، ما يشكل عامل تغريب إضافي.

عن مسرح الأقنعة:

الأقنعة التي ترشد تعليمات المؤلف إلى استخدامها للشخصيات الثلاث الرئيسة: أوديب (وله قناعان) ويوكاستا وكريونت هي كذلك جزء من الحركة التجديدية في المسرح والمسرح الموسيقي الأوروبي والروسي تحديدا، وأداة من أدوات التغريب فيه. فالهدف الرئيس من استخدامها هو منع التعبير الفسيولوجي للوجوه، والذي كان عنصرا أساسيا في المسرح "الطبيعي". فمن ناحية كانت الأقنعة من الأدوات الدائمة في المسرح الإغريقي في فترة ذروته خلال القرن الخامس قبل الميلاد، في أعمال إسخيليوس ويوروبيديس وسوفوكليس، وفي المسرحيات الإغريقية الدينية الغامضة (Mysterion) التي كانت تقام على شرف ديونيسيوس وغيره من الآلهة، ومن ناحية أخرى فقد استخدمت الأقنعة في أوروبا في مسارح الساحات والشوارع وفي المسرحيات الدينية (Mystery) خلال العصور الوسطى وعصر النهضة. ومرة أخرى نقرأ مايرهولد الذي يدعو إلى "ولادة مسرح الأقنعة من جديد" من تقاليد مسرح الساحات الإسباني والإيطالي للقرن السابع عشر (Meierkhold, 1969, p.127). ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الأقنعة استخدمت في الأوبرات الإيطالية قبل غيرها وكأداة تغريب كذلك رغم الطابع الواقعي العام للأعمال. فقد ظهرت في أوبرا المؤلف رودجيرو ليونكافاللو (Roggero Leoncavallo, 1857-1919) – الذي ينتمي إلى الحركة الواقعية في الأوبرا الإيطالية (Verismo) – "المهرجون" (Pagliacci, 1892)، كما لجأ إلى استخدامها المؤلف الإيطالي دجياكومو بوتشيني (Giacomo Puccini, 1858-1924)، والذي يعد كذلك قريبا من الحركة الواقعية، في أوبراه الأخير "تورندوت" (Turandot, 1926) والتي لم تعرض إلا بعد وفاته.

وكان مايرهولد قد بدأ باستخدام الأقنعة في عدد من المسرحيات التي قام بإخراجها وعلى رأسها مسرحية "دون جوان". ويكتب مايرهولد في مقالته "مسرح الدمى السوقي" (The Fairground Booth, 1912) أن الممثل المعاصر "لا يزال لا يهتم كثيرا بالقناع. فلا يكاد يُطرح عليه السؤال حول القناع حتى يبدأ الممثل بالاستفسار عما إذا كنا جادين في اقتراحنا بإعادة الأقنعة والأحذية الجلدية القديمة التي كانت تستخدم في المسرح الإغريقي القديم. فالممثل ينظر دائما إلى القناع بصفته إكسسوارا، وهو بالنسبة له مجرد شيء يساعد على التأسيس لشخصية الدور ولتخطي بعض الصعوبات المتعلقة بالصوت" (Meierkhold, 1969, p.132).

الصياغة الموسيقية لدور الكورال في الأوبرا–أوراتوريو:

كما ذكرنا فإن القدر هو "الشخصية" الرئيسة التي أثارت وتمركز حولها اهتمام سترافينسكي. لذا فإن اللحن الأساسي المرتبط بفكرة القدر وأشكاله المتنوعة الناتجة عن تطويره والمستنبطة منه على امتداد الأوبرا–أوراتوريو، تخترق النسيج الموسيقي للعمل وتتغلغل في مقاطعه الغنائية، خاصة غناء الكورال والمرافقة الأوركسترالية له، بحيث يتم تطوير هذا اللحن بشكل أساسي في هذين الدورين. ولأن العمل لا يتضمن فقرات أوركسترالية بحتة، كما هو الحال على سبيل المثال في أوبرا دميتري شوستاكوفيتش(Dmitriy Shostakovich, 1906-1975) "كاتيرينا إسمايلوفا"، حيث تظهر فرقة من آلات النفخ النحاسية تمثل القدر وقواه الخفية على المسرح، فإن لحن القدر لا يظهر في "الملك أوديب" بشكل منفرد ومستقل على هيئة شخصية من شخصيات الأحداث، بل يكون حاضرا في غناء الكورال والخلفية الأوركسترالية بشكل شبه مستمر، بصفته "المخرج" الذي يحقق فكرته الإخراجية لسير الأحداث من خلال شخصيات المسرحية.

ولحن القدر في صورته الأولية يتكون من نمط إيقاعي لنغمة تكرر ثلاث مرات على شكل ضربات تعاد على مسافة ثالثة صغيرة فوق النمط الأول في الغالبية العظمى من مواقع ظهور اللحن على شكل أوستيناتو (Ostinato) متكرر. ونادرا ما يتم تغيير بعد الثالثة الصغيرة إلى ثالثة كبيرة أو رابعة. وهذا التكرار الجاف للنغمة الواحدة والنمط بأكمله، والذي يعزف من قبل آلات ذات طابع إيقاعي جاف كذلك كالبيانو والهارب والتشيللو والكونترباص والتيمباني، يمثل هنا رمزا لحتمية القدر. ويظهر في "الملك أوديب" موتيف ثان مرتبط بفكرة القدر، وهو مستنبط من الأول ويمثل تآلفات متكررة وكأنما هي دمج عامودي لثالثات اللحن الأول. كما أن التآلفات في انقلابها الثاني مرتبطة بفكرة جريمة أوديب، ويهيمن هذا الانقلاب أكثر فأكثر مع اتضاح تفاصيل الجريمة.

دور الكورال، والذي يضم أصوات الرجال فقط (التينور والباص)، في الأوبرا–أوراتوريو قريب من دور الكوروس في المأساة الإغريقية. فهو يتابع عن كثب وباهتمام سير الأحداث والتحقيق في ملابسات جرائم أوديب، كما أنه يخطئ الفهم إلى جانبه ويتعاطف معه، إلا أنه يحاول في الوقت نفسه فهم معنى وحقيقة ما حدث سابقا وما يجري أمامه الآن، وأن يلتزم بإرادة الآلهة. وهو بهذا الالتزام واقع تحت إرادة القدر الذي يمثل هذه العدالة الإلهية.

الغالبية العظمى من مداخلات الكورال مبنية على تكرار النغمات أو التآلفات. وتكون علاقة ألحان الكورال بلحن القدر في أكثر أشكالها وضوحا عندما يكون التكرار على شكل ثلاثيات (Triplets). ويتم في ألحان الكورال إضفاء طابع أكثر إنسانية على لحن القدر الجاف والميكانيكي في شكله الأوركسترالي الأصلي من خلال تبادل الثلاثيات مع الإيقاعات البسيطة (الكروشات العادية مثلا)، إلى جانب إدخال السكتات بقيم زمنية مختلفة.

فقرات الكورال الأكبر حجماً والتي يمكن مقارنتها مع ستاسيمات الدراما الإغريقية تظهر بشكل أساسي في الجزئين الأول والأخير من الأوبرا–أوراتوريو، حيث تقوم هذه الفقرات بوظيفتي العرض وإعادة العرض للعمل، وذلك بسبب خلوه كما ذكرنا من المقاطع الأوركسترالية البحتة. ويقول سترافينسكي في "حواراته" مع روبرت كرافت بأنه قد استوحى الكثير من الإيقاعات من أشعار الكوروس في مسرحية سوفوكليس. ويعدد منها استخدام الميزان 8/6 حيث يستخدام سوفوكليس "ما يمكن تسميته بإيقاع 8/3، وكما يغني الكوروس عن الآلهة بميزان رباعي 4/4، فإن كريونت لديّ، والذي هو إلى جانب الآلهة، يغني بالميزان ذاته. وفي المجمل فإنني استغل السكون والجمود الإيقاعيين بنفس الشكل الذي يستخدمه فيه سوفوكليس" (Stravinsky, 1963, p.12). كما يشير المؤلف إلى أن "الإيقاعات التي يستخدمها في "الملك أوديب" هي أكثر جمودا وانتظاما منها في أي من أعمالي حتى ذلك التاريخ" (Stravinsky, 1963, p.12).

المشهد الأول الافتتاحي للكورال والذي يؤدي وظيفة المقدمة طويل نسبيا يمتد لما يقارب الثلاث دقائق ونصف ويتكون من جزئين يمكن تقسيم الجزء الأول منهما إلى ثلاث فقرات، يتم على امتدادها تطوير الموتيفات الأساسية للفصل الأول من العمل وعلى رأسها موتيف القدر، وبشكل يتطور تدريجيا من النسيج الهوموفوني إلى البوليفوني. أما نص الفقرة فيتضمن كلاما موجها إلى الملك أوديب يتحدث فيه الكورال عن الخطر المحدق بطيبة، مستنجدا به كي ينقذ المدينة كما أنقذها سابقا من السفينكس عند قدومه إلى طيبة.

ويبدأ **الجزء الأول** "للملك أوديب" بشكل مباشر وعنيف من قبل الكورال والأوركسترا، يعكس حالة اليأس والهلع اللذين يعيشهما شعب طيبة، وذلك على الضربة القوية للمازورة الأولى دون أي مقدمة موسيقية أوركسترالية. ومثل هذه البداية بعيدة كل البعد عن تقاليد أوراتوريو عصر الباروك، التي تبدأ غالبا بمقدمة أوركسترالية، بل أنها تبدو أقرب إلى بدايات الأوبرا في القرن العشرين مثل

الأوبـــرات الواقعية (Verismo) لروجّيرو ليونكافالّـــو وبيترو ماســـكاني (Pietro Mascagni, 1863-1945). ويشير ستيفين والش (Walsh, 1993) إلى أوجه تشابه عديدة بين بداية "الملك أوديب" وبعض أوبرات فيردي وخاصة "عطيل" و"عايدة". إلا أنه وبالرغم من التشابه في البنية الدرامية للمشاهد الافتتاحية "لعطيل" و"الملك أوديب"، إلا أنها تخلو من أي تشابه في أسلوب وتقنية التأليف والأنماط اللحنية والإيقاعية. فمن الناحية اللحنية نجد غناء الكورال مستوحا من خليط من الغناء الغريغورياني (Gregorian chant) مثل "Dies irae"، التي تذكرنا بدورها بالقداس الجنائزي لفيردي من جهة، والتراتيل الدينية للكنيسة الأرثوذوكسية الروسية بألحانها الصارمة والمجردة والمتقشفة من جهة أخرى.

في الفقرة الأولى من الكورال يتم صياغة لحن القدر تدريجياً وفي شكله الأولي المبسط والمجرد وفي أصوات الكورال تحديدا، وليس في الأوركسترا التي ترافق الكورال بتآلفات وسلالم سريعة صاعدة وهابطة لدى الفلوت والترمبيت والتشيللو والكونترباص (والتي حذفت فب المثال1 اقتصاداً للمساحة)، وفقط بعد ذلك ينتقل لحن القدر إلى الأوركسترا. وتضم الفقرة الأولى أربع جمل موسيقية تنتهي كل منها على نغمة (فا)، حيث تنتهي الجملة الأولى بنغمة (فا) واحدة قوية (Accented)، والجملة الثانية بثلاث نغمات غير قوية، والثالثة بنغمتين قويتين، والرابعة بثلاث نغمات قوية (المثال 1). وتعطي هذه الجمل بمجملها انطباع "الأمر المطلق" (Categorical Imperative) كما يظهر في فلسفة إيمانويل كانط، وكأن القدر يقف خلف كل جملة من جمل الكورال آمرا أوديب بالبحث عن سبب المحنة التي تمر بها طيبة وإنقاذ المدينة.

بعد هذه الجمل الافتتاحية الأربع ينتقل موتيف القدر إلى الأوركسترا (التيمباني والهارب والبيانو) التي ترافق غناء الكورال في الفقرة الثانية التي تستمر فيها هيمنة النسيج الهوموفوني (الرقم 2 في المثال 1)، ويتم فيها تطوير الألحان السابقة وخاصة موتيف القدر. التآلفات الهارمونية المستخدمة تصبح أكثر تنوعا كما تزداد النغمات غير الهارمونية والتنافرات الناتجة عنها.

المثال 1: الكورال الافتتاحي: نشأة موتيف القدر وانتقاله إلى الأوركسترا

من الناحية الهارمونية تبدو هاتان الفقرتان وكأنها تشكل سلسلة من القفلات التامة في سلم سي بيمول مينور، الذي هو السلم الإطاري للمشهد الأول. إلا أن ازدواجية وتناقض البنية المقامية، وخاصة في الفقرة الثانية، من حيث الانتقال المتكرر بين نغمات الدرجة السابعة المرفوعة (A) والمخفوضة (A♭) في الأصوات الوسطى، وبشكل إيقاعي غير منتظم، ووجود الكثير من النغمات غير الهارمونية المتنافرة، يضعف من قوة واستقرار هذه القفلات. فالشعور بالاستقرار الهارموني ينبع من تكرار التسلسلات الهارمونية بحد ذاتها، "فالهارمونية جامدة لأنها غير وظيفية" (Walsh, 1993, p.37)، أي أن هنالك نغمة تونيك واضحة ولكنها لا ترتبط بعلاقات وظيفية حقيقة بالتآلفات الأخرى.

أما من الناحية الإيقاعية فهنالك عدم انتظام واضح ينبع من التغير المستمر للميزان بين 8/6 و8/9 من جهة، وعدم تساوي عدد الموازير في الجمل الموسيقية من جهة أخرى (فمثلا تبدأ بعض الموازير من النغمة (D♭) بدلا من (B♭)). ويؤدي ذلك على خلفية التكرار المستمر لنمط الأوستيناتو في الباص إلى إزاحته أفقيا من مازورة إلى أخرى. إلا أن الانتقال بين هذه الموازين، وحتى بينها وبين الميزان 4/2 لاحقا في الفقرة الثالثة، يتم بسلاسة كبيرة نظرا لثبات وحدة الميزان (الكروش) وعدم تغير سرعة الموسيقى (Tempo) وإدخال الثلاثيات في الزمن البسيط 4/2. وقد أطلق مساعد سترافينسكي آرتور لوريه على هذا الأسلوب اسم "المونومترية" (Monometric) (Walsh, 1993).

في الفقرة الثالثة يتغير دليل المفتاح إلى مفتاح خال من علامات التحويل على الرغم من كثرة علامات الدييز داخل التدوين الموسيقي. فسترافينسكي ينتقل فعليا بشكل إنهارموني من سلالم البيمول إلى سلالم الدييز. والأهم من ذلك أن الأصوات تبدأ تدريجيا باكتساب ملامح بوليفونية واستقلال أفقي نسبي لخطوطها اللحنية، تحضيرا للجزء الثاني من الكورال الافتتاحي. في الوقت ذاته يبدأ موتيف القدر بالتطور واتخاذ أشكال أكثر تنوعا كتلك التي نراها في دور آلة التيمباني، حيث يُغني سترافينسكي الثالثة الصغير (C#/E) بإدخال النغمة العابرة (D#) بينهما، بالإضافة إلى تنويع النمط الإيقاعي كما هو واضح أدناه (المثال 2). وتنتهي هذه الفقرة بتسلسل لحني بسيط لدى أصوات الباص يحاكي أسلوب التأليف لعصر الباروك (المثال 3).

المثال 2: بداية الفقرة الثالثة من الكورال الافتتاحي

المثال 3: التسلسل اللحني في نهاية الفقرة الثاني من الكورال الافتتاحي

الجزء الثاني من الكورال الافتتاحي عبارة عن شبه فوغاتو ثنائي الأصوات يبدأ من أصوات الباص بموتيف القدر مكررا أربع مرات يليه سلم صاعد بمسافة خامسة تامة. ويشغل هذا اللحن ما مجموعه أربع موازير في ميزان 4/2 الذي ينتقل إليه سترافينسكي من الموازين السابقة المركبة (8/6، 8/9) بسلاسة تامة. تلي ذلك محاكاة من قبل أصوات التينور على مسافة أوكتاف أعلى، إلا أن الباص يستعيد دوره اللحني القائد في المازورة السادسة حيث يؤدي التينور لحنا كونترابوينطيا مرافقا له (المثال 4). ويصف الباحث والش هذا الجزء من الكورال "بالفوغاتو الساخرة، التي تحول التكرارات القهرية في الأجزاء السابقة من الكورال إلى قراءات صلواتية" (Walsh, 1993, p.37). من الناحية التقنية فإن من الملفت للنظر استخدام المؤلف للبوليمترية (Polymetric) في هذا الجزء أيضاً، أي تواجد اختلاف فعلي بين موازين الأصوات والآلات المختلفة رغم انضوائها تحت ميزان اسمي واحد، حيث نرى ذلك ابتداء من المازورة الثانية بعد الرقم 12. فأصوات الكورال تبقى ملتزمة بالميزان الأساسي 4/2 حتى النهاية، أما صوت الأوبوا (السطر العلوي من دور البيانو في المثال 4 منذ المازورة الثالثة بعد الرقم 12) فيجمّع على أساس الميزان المركب 16/6، بينما يؤدي التشيللو والكونترباص لحنا كونتربوينطيا مبنيا على السنكوبات غير المنتظمة. ويتغير السلم في هذا الفوغاتو تدريجيا من علامات الدييز إلى علامات البيمول التي تتمحور حول النغمة المركزية للمشهد بأكمله (B♭) وذلك تحضيرا لآريا أوديب الأولى.

يتخلل الآريا مقطع للكورال تعود فيه ألحان وموتيفات الجزء الأول من المشهد، ومن أهمها موتيف القدر الذي يهيمن في خط الباص، وكذلك تناوب الموازين المركبة 8/6 و8/9. تلي ذلك خاتمة قصيرة لآريا أوديب، ينتقل سترافينسكي بعدها إلى الميزان البسيط 4/2 في كورال قصير لكن قوي يرحب شعب طيبة فيه بقدوم كريونت عائدا من دلفي. والكورال في سلم دو مجور الذي ينتهي على درجته الخامسة تحضيرا لآريا كريونت القادمة في المشهد الثاني، كما أنه مبني على تبادل الكروشات البسيطة والثلاثيات. ويعكس هذا الكورال، ولو كان قصيرا، تأثرا واضحا بأسلوب المؤلف الروسي موديست موسورغسكي وبكورالاته التمجيدية خاصة في الأوبرا "بوريس غودونوف".

المثال 4: الفوغاتو في بداية الجزء الثاني من الكورال الافتتاحي

يبدأ **المشهد الثاني** بآريا كبيرة لكريونت في سلم دو مجور يعلن فيها عما علم به من العراف في دلفي، وهو أن سبب الطاعون الذي ألمّ بطيبة هو وجود قاتل الملك لايوس بينهم. يلي ذلك آريا ثانية لأوديب يَعِد فيها بالكشف عن القاتل وطرده من طيبة، تماما كما كان قد حل لغز السفينكس وأنقذ المدينة من قبل. ويقتصر دور الكورال في هذا المشهد على ثلاث مداخلات قصيرة تقع اثنتان منها داخل آريا أوديب والثالثة في نهاية المشهد، وجميعها مبنية على الثلاثيات وعلى التضاد بينها وبين الكروشات البسيطة (المثال 5).

المثال 5: المداخلة الثالثة في نهاية المشهد الثاني للفصل الأول

يتضمن **المشهد الثالث** والأخير للفصل الأول كورالين كبيرين في بدايته ونهايته. الكورال الأول، الذي يدعو الآلهة للإسراع في المساعدة في كشف الحقيقة من خلال العراف الأعمى "المبصر" تيريسيوس، مبني بالكامل على موتيفات وألحان الكورال الافتتاحي متضمنا عودة موتيف القدر الأساسي في الباص. إلا أن البعد الرئيس لهذا الموتيف يتغير في منتصف الكورال من بعد الثالثة الصغيرة (B♭/D♭) إلى بعد الرابعة التامة (B/F#). ومن الملفت للنظر أن في وجود بعد الرابعة التامة في الباص إشارة واضحة إلى الانقلاب الثاني لأي تآلف، وكما أشرنا فإن الانقلاب الثاني مرتبط بفكرة الجريمة التي ارتكبها أوديب. ففي التغير الحاصل في موتيف القدر تلميح واضح إلى

اقتراب كشف الحقيقة. فالأوركسترا "تعرف" أكثر مما تعرفه شخصيات المسرحية، فخلف الأوركسترا يقف مخرج المأساة الحقيقي ألا وهو القدر.

الكورال الختامي في المشهد والفصل برمته (غلوريا! مجدوا الملكة يوكاستا)، مكتوب في قالب ثلاثي مزدوج حسب الصيغة ($A-B-A-B^1-A^1$)، يذكرنا بالكورال في نهاية المشهد الأول قبيل دخول كريونت. وهو إلى جانب التآلفات التي تشكل هتافات البداية (A) يتضمن كانونا ثنائي الأصوات (B) (المثال 6). ومن الناحية الكونترابوينطية فإن أصوات التينور تدخل في الكانون الأول فوق أصوات الباص بتاسعة كبيرة وبعدها بمازورتين، أما في الكانون الثاني (B^1) فإن أصوات الباص تدخل تحت أصوات التينور برابعة تامة مركبة وبعدها بمازورة واحدة. ويدل ذلك على عدم رغبة المؤلف في استخدام التكرار البسيط والميكانيكي، وأنه فضّل التنويع من حيث الكونتربوينط العامودي والأفقي على حد سواء.

المثال 6: بداية الكورال الختامي للفصل الأول "مجدوا الملكة يوكاستا

وكما يشير ستيفين والش فإن "شكلية صياغة [هذين الكورالين] تتعزز بحقيقة كونهما ينتميان إلى أماكن أخرى من العمل. فالأول كما رأينا يستحضر الكورال الافتتاحي للأوبرا–أوراتوريو مع وجود فوارق لافتة للنظر. أما الكورال الختامي فلا يشير إلى الخلف بل إلى الأمام، إلى [بداية] المشهد التالي حيث سنسمعه مرة أخرى" (Walsh, 1993, pp.42-43). إلا أننا نعتقد أن لهذه الازدواجية التي يشير إليها والش جذورا أخرى في المأساة اليونانية القديمة. فالكورال، الذي هو هنا رديف للكوروس في المأساة، يذكر أكثر من الماضي (الذي يتناساه أوديب بشكل مفرط!) وبشكل أوضح وأفضل ترابطا مع الحاضر مما تذكره أي من شخصيات المسرحية. ومن ناحية أخرى فإنه، ولربما بفضل هذه البصيرة والذاكرة، وبفضل وقوف "المخرج" خلف ظهره، يعرف مسبقا ويفهم كذلك أكثر من أي من هذه الشخصيات ومن الجمهور في الوقت ذاته.

يبدأ الفصل الثاني إذا بتكرار للكورال الختامي للفصل الأول. وحسب المدونة الموسيقية فإن هذا الكورال يؤدى في بداية الفصل وقبل دخول القارئ. إلا أن سترافينسكي في "حواراته" مع روبرت كرافت يؤكد على تفضيله أداء الكورال بعد نص القارئ، لأنه يفضل أن "يتقدم مباشرة، دون نص مقروء، من عزف الأوركسترا كاملة (tutti) في سلم صول مجور إلى صولو الفلوت والهارب في سلم صول مينور" (Stravinsky, 1963, p.13) في ريتشيتاتيف وآريا يوكاستا. وهذا هو ما فعله بالفعل في تسجيله للعمل في واشنطن في العام 1962، أي في ذات الفترة التي دون خلالها روبرت كرافت حواراته مع المؤلف.

أما دور الكورال داخل المشهد الرابع فيقتصر على مقطع قصير يقع بين آريا يوكاستا الطويلة (قالب ثلاثي مركب في أسلوب عصر الباروك Aria da capo) وبين الثنائي (Duetto) الهائج ليوكاستا وأوديب. وهذا المقطع البوليفوني للكورال، والمبني على المحاكاة بين الأصوات، مكتوب حصريا على كلمة (Trivium) أي "التقاطع"، في إشارة إلى تقاطع الطرق الثلاث الذي قتل عنده الملك لايوس.

إلا أن لمقطع الكورال هذا أهمية كبيرة من الناحية الدرامية. فالموازير الأربع الأخير منه ترتبط إيقاعيا بجمل مختلفة أخرى من العمل ارتباطا لايتموتوفيا (Leitmotif) بالمعنى الفاجنري. فلو قارنا هذه الموازير (المثال 7–a) مع الكورال الختامي للفصل الأول (المثال 7–b) لوجدنا نفس التكرار في النغمات مرتبطا بذات الانقلاب الإيقاعي. وسترافينسكي بذلك يربط كلمة "غلوريا" (المجد) بكلمة

"التقاطع". كما نجد الإيقاع ذاته في الريتشيتاتيف القصير لأوديب والذي يربط الكورال بالثنائي الذي يتبعه (المثال 7–c المازورة الأخيرة). وهذه الجملة القصيرة لأوديب تظهر مرتين وبكلمات مختلفة: في المرة الأولـــى يقترن الإيقـــاع (2 دبل كروش وكـروش) بالكلمة (kekidi) أي "قَتَلتُ" (المثـــال 7–d)، وفي المرة الثانية بكلمة (trivio) – "التقاطع". وبربط الكلمات الثلاث، وكلها تتكون من ثلاثة مقاطع، يُظهر سترافينسكي العلاقة الجدلية بين جريمة "القتل" التي ارتكبها أوديب عند "تقاطع" الطرق الثلاث وبين "المجد" والسلطة التي حصل عليها نتيجة زواجه من يوكاستا، هذا الزواج الذي لم يكن ليكون ممكنا دون ارتكاب الجريمة الأصلية. ويربط والش تكرار الإيقاع على كلمة "التقاطع" كذلك بتكرار النغمات على كلمة "Oracula". فجريمة قتل أوديب لأبيه وجريمة زواجه بوالدته كان قد تنبأ بها الأوراكل في دلفي عند ولادته، وهي أحداث مقدرة لم يكن بيد أوديب تفاديها كما تُظهر مجريات المأساة. فالعراف "الأوراكل" (وهو عراف في مدينة دلفي الإغريقية يعتبر "وسيطا روحيا" أو مصدرا للتنبؤية واستبصار المستقبل المستوحاة من الآلهة) هنا هو من يخبر أوديب بما هو حتمي لامفر منه. وبذلك يكون سترافينسكي قد ربط موسيقيا هذه العناصر الأربعة التي تشكل أركان المأساة وهي الجريمة والتقاطع والمجد والنبوءة.

المثال 7: مقارنة بين أنماط النغمات المتكررة في المشهد الرابع

المشهد الخامس هو أكثر مشاهد العمل كثافة وتنوعا من حيث المحتوى الدرامي والموسيقي على حد سواء. فهو يبدأ بآريا للرسول القادم من كورنثة معلنا وفاة الملك بوليبوس. تلي ذلك آريا في إيقاع رقصة السيتشيليانا المركب 8/6 (Siciliana) يؤديها الراعي الذي شهد مقتل الملك لايوس على مفترق الطرق، ثم آريا أخرى لأوديب في سلم فا مجور وأسلوب عصر الباروك يعلن فيها نيته اكتشاف نسبِهِ الحقيقي، لاعتقاده بأن يوكاستا غادرت خجلا من كونه لقيطا متبناً، ما يُظهر عدم فهمه لحقيقة ما جرى من أحداث بعد. بعد ذلك نسمع ثنائيا للرسول والراعي يعلنان فيه حقيقة كون أوديب أبنا للايوس ويوكاستا، وكونه قتل أباه وتزوج بأمه. ويختتم سترافينسكي المشهد بريتشيناتيف قصير لأوديب ينتهي بالجملة (Lux facta est) "لقد اتضح كل شيء"، حين يدرك أوديب أخيرا حقيقة ما فعل.

الكورال يشارك في كامل المشهد على شكل مداخلات قصيرة تؤدي وظائف درامية متنوعة. ففي بداية المشهد يغني الكورال جملتين دون مرافقة يعلن فيها وصول الراعي "العالِمُ بحقيقة الأمور". وهنالك مداخلات يكرر فيها الكورال الإفادات الأكثر أهمية من نصوص الرسول والراعي، مثل "وفاة الملك العجوز بوليبوس" وكونه "لم يكن والد أوديب الحقيقي" بل كان "والده بالتبني، والده من صنعي"، أي من صنع الراعي الذي وجد أوديب في الجبال وحمله إلى قصر بوليبوس. وهذا المقطع مكتوب على شكل نسيج بوليفوني مليءٍ بالمحاكاة بين أصوات الكورال وصوت الرسول (باص–بريتون)، وينتهي بنمط من النغمات المتكررة مستنبط من الأنماط الواردة في المثال أدناه على كلمات "الأب الكاذب" بمعنى غير الحقيقي (Falsus pater) (المثال 8). والكورال في هذه الحالة يؤدي دورا مزدوجا: فهو من ناحية يؤكد ويشدد على الجمل الأكثر أهمية من حيث المعنى والتأثير على تطور الدراما وكشف الحقائق لأوديب، ومن ناحية أخرى يلعب دور المتفرج المندهش مما يُكشف النقاب عنه تدريجيا.

المثال 8: المحاكاة البوليفونية ونمط النغمات المتكررة في الكورال "Falsus pater"

بالإضافة إلى هاتين الوظيفتين يخبرنا الكورال أحيانا بمعلومات لم تكن موجودة في نص الشخصية الرئيسة للمشهد. فعندما يخبرنا الرسول والراعي في ثنائيهما بأن أوديب هو ابن لايوس ويوكاستا يكرر الكورال هذه العبارة، أما عندما يقول صراحة بأنه قاتل أبيه لايوس فإن الكورال لا يكرر هذه المعلومة، بل يضيف معلومة جديدة وهي أن أوديب تزوج بأمه يوكاستا، وهي الجريمة الأكبر في نظر الإغريق والتي أدت إلى حصوله على المجد والسلطة والمعرفة.

هنالك مقطع آخر للكورال في هذا المشهد جدير بالاهتمام من حيث الوظيفة الدرامية، ألا وهو المقطع الذي يعلن فيه الكورال "بأننا سنسمع الآن عن أعجوبة وعن مصيبة، عن أن أوديب هو ابن إله وحورية (Nymph)". أي أن الكورال يضل ويخطئ الفهم والتقدير إلى جانب أوديب الذي لم يفهم شيئا بعد أيضا، كما نرى من الآريا فا مجور اللاحقة.

ينتهي هذا المشهد بعد ثنائي الرسول والراعي بجملة من ثماني موازير يغني فيها الراعي مع أصوات التينور والرسول مع أصوات الباص. ويظهر هنا مرة أخرى موتيف النغمات المتكررة في المرافقة الأوركسترالية (المثال 9) والتي تبقى مستمرة حتى نهاية المشهد، ويؤدي على خلفيتها أوديب ريتشيتاتيفه الذي يتضح منه بأنه قد فهم كل شيء الآن: "آثمةٌ كانت ولادتي؛ آثمٌ كان زواجي؛ وآثمةٌ كانت إراقتي للدماء: كل شيءٍ اتضح الآن". بعد هذا الريتشيتاتيف يخرج أوديب إما عن طريق فتحة في أرضية المسرح أو من خلال تغيير الزي والقناع خلف ستارة معدة خصيصا لهذا الغرض كما سبق وأن ذكرنا.

المثال 9: موتيف النغمات المتكررة في الأوركسترا قبل الريتشيتاتيف الختامي للمشهد الخامس

المشهد السادس والأخير هو مشهد كورالي بامتياز، ويتكون من اربعة مقاطع للكورال تفصلها مداخلات متشابه للرسول تشكل ريفرينا شبه كنسي لقالب قريب من الروندو، يخبرنا فيه بانتحار الملكة يوكاستا شنقا. وهذه الجملة مبنية بحسب والش على السلم الثماني الكنسي (طون/ نصف طون) حيث يتكون من النغمات (D♭ - C - B♭ - G) فقط، و"الرسول [يتكرار جملته حرفيا] يشبه الكاهن إلى حد ما، إلا أن هذا التشابه يبقى أوبراليا. فالمشهد في مجمله ليس طقسيا بل مسرحي" (Walsh, 1993, p.65). والكورال هنا يسرد لنا ما حدث بعيدا عن خشبة المسرح من انتحار الملكة وفقئ أوديب لعينيه بدبوس ذهبي من شعرها، وبعد ذلك نفي أوديب من طيبة. لذا يصبح ما كان في مأساة سوفوكليس مونولوجا طويلا سلسلة من الكورالات يقاطعها تكرار جملة الرسول ثلاث مرات بعد الإعلان الأول على شكل ريفرين. فحسبما يقوله القارئ فإن الرسول قد تأثر بمقتل الملكة

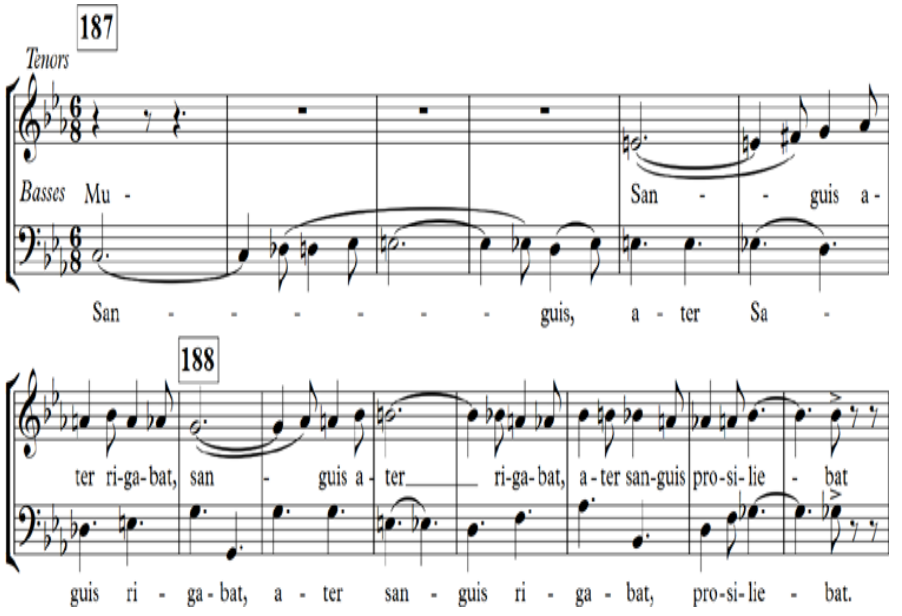
لدرجة أنه أصبح غير قادر على الكلام وسرد تفاصيل الأحداث لنا، فيقوم الكورال بذلك نيابة عنه. لذا نجد أن نص الكورالات قريب من النص الذي كان من الممكن أن يستخدم في سرد الرسول للأحداث، حيث أن كوكتو كان قد كتبه بالفعل لدور الرسول. وقد اضطر سترافينسكي إلى ضغط وتكثيف أحداث المأساة الأصلية بشدة للتوصل إلى هذه الخاتمة الكورالية الكبيرة والمؤثرة، وهي خاتمة أقرب إلى نهايات أعمال الأوراتوريو والآلام في عصر الباروك منها لأعمال الأوبرا الإيطالية المأساوية التي نادرا ما تنتهي بغناء الكورال، أو لأوبرات القرن الثامن عشر التي قد تنتهي بكورالات، لكنها تحتفل بالنهايات السعيدة بعد الحل المفاجئ لعقدة الحبكة. وقد قام كوكتو وسترافينسكي بحذف مراحل الوصول التدريجي لأوديب إلى الحقيقة، كما حُذف ظهور كريونت في المشهد الأخير للمأساة، ولا نجد ذكرا لابنتي أوديب إسمينا وأنتيجونا ولا لرغبة أوديب في أن ترافقاه في نفيه. فكلها مشاهد غير أساسية في مأساة أوديب والقدر، كانت ستخفض من مستوى التوتر الدرامي المتصاعد. ويُسقط سترافينسكي كذلك العبرة النهائية التي نجدها في الكوروس الختامي لمأساة سوفوكليس، ألا وهي "لا تحسب الإنسان سعيدا حتى يُنهي حياته دون ألم"، وذلك لعدم توافقها مع جماليات سترافينسكي وأسلوبه في التأليف، فهو خلال هذه المرحلة من حياته بعيد كل البعد عن العبر الأخلاقية أو الدينية.

المقطعان الأول والثاني من المشهد متقاربان إلى حد بعيد ويستخدمان إيقاع رقصة التارانتيللا (Tarantella) الإيطالية السريعة بإيقاعها المركب المنتظم 8/6. فالكورال الأول "Mulier in vestibulo" (المثال 10) بإيقاعه المنتظم – والذي انتقد البعض دون حق "مرحه المفرط"، واصفا إياه "بتارانتيللا المشرحة"، و"بالباليه الختامي للمأساة"، ويصفه والش "بالمارش الجهنمي" (Walsh, 1993, p.66) – هو في الواقع أكثر توترا من كل ما يمكن أن تنتجه الإيقاعات العرجاء وغير المنتظمة. "فالإيقاعات مصدر أساسي للتوتر الدراماتيكي وعنصر هام للأسلوب الدرامي للعمل" (Stravinsky, 1963, p.12). ومما لا شك فيه أن استخدام الإيقاعات الراقصة لكل من السيتشيليانا والتارانتيللا في المشهد الختامي هي أداة هامة إضافية للتغريب، يستخدمها سترافينسكي في نقطة ذروة الأوبرا–أوراتوريو. فحتى في أكثر مشاهد العمل توترا وعاطفية يحافظ المؤلف على مسافة موضوعية بين الجمهور وشخصيات المأساة. ومن الوسائل التي يستخدمها سترافينسكي للتشديد على انتظام الإيقاع هو تغيير موقع النبر في الكلمات عند تكرارها كما في الكلمات (in vestibulo, in vestibulo)، وكذلك التكرار المضطرب للكلمات ذاتها أو

لكلمات متشابهة كما في (et pulsare, et pulsare, pu Isare, et Oedipus pulsare, pu Isare). ولا بد من الإشارة إلى أن الإيقاعات المنتظمة هي عنصر جديد وغير مألوف في أعمال سترافينسكي، خاصة بالنظر إلى الباليهات الروسية الثلاث: "الطائر الناري"، و" بيتروشكا"، و"أضحية الربيع".

المثال 10: المقطع الكورالي الأول من المشهد السادس

المقطع الثالث يبدأ في الميزان السابق ولكن على شكل محاكاة على بعد ثالثة كبيرة بين صوتي الكورال (المثال 11) وينتقل بعد ذلك إلى فوغاتو على بعد ثانية كبيرة (المثال 12).



المثال 11: المحاكاة في بداية المقطع الكورالي الثالث من المشهد السادس

المثال 12: الفوغاتو في المقطع الكورالي الثالث من المشهد السادس

أما المقطع الرابع والختامي فيتبع القالب ($A\text{-}B\text{-}A^1\text{-}B^1$) ويشكل ذروة الفصل بأكمله من خلال العودة إلى ألحان الكورال الافتتاحي الهائجة والعنيفة (A, A^1)، يقابلها المقطعان (B, B^1) اللذان يتميزان بالهدوء والحزن على أوديب والشفقة عليه، ويعود فيه أوستيناتو الثالثة الصغيرة (Bb / G) إلى الظهور في الباص. ويؤدي الكورال مع الأوركسترا في بداية المقطع (A^1) وبعد التكرار الأخير لجملة الرسول تآلف صول مجور (سلم صول مينور هو سلم آرياتي يوكاستا والرسول في الفصل الثاني)، وهو هنا يرمز بالطبع ليس إلى الخلاص أو النصر، بل إلى تحقق واكتمال النبوءة. ويعود سترافينسكي بعد ذلك في المقطع الكورالي الأخير (B^1) إلى سلم صول مينور الذي كانت قد استخدم في تضرع الكورال لأوديب بأن ينقذ طيبة من الطاعون في المشهد الأول، والذي ينتهي به العمل مقابل سلم سي بيمول مينور الذي بدأ فيه. ولا شك أن في ذلك إشارة رمزية إلى أن أوديب لم يخيب آمال شعب طيبة، فلن يكون هنالك طاعون بعد نفيه لنفسه من المدينة.

النتائج:

1. قام كاتب الليبريتو جان كوكتو باختصار النصوص وضغطها وتكثيفها، مع التركيز الشديد على الأجزاء المفصلية في النص الأصلي. كما تمت إعادة ترتيب المشاهد لتتضمن الأوبرا–أوراتوريو بشكل مختصر جميع الأجزاء الأساسية للمأساة، حيث تتوافق الأجزاء الستة مع المشاهد الستة الحوارية لمسرحية سوفوكليس. وتم الاقتصار في صياغة كل من البرولوغ والإبيسودي والإسكود على مشهد حواري واحد فقط، وتحديدا ذلك الذي يتضمن حوارا بين أوديب وإحدى الشخصيات الأخرى.
2. يمثل "الملك أوديب" عملاً هجيناً يدمج عناصر موسيقية ومسرحية من الأوبرا والأوراتوريو والمسرح الدرامي المعاصر. ويستعين سترافينسكي بعدد من الأدوات التي تؤدي الى التغريب بين الجمهور من جهة وأحداث وشخصيات العمل من جهة أخرى، بحيث تصبح المسرحية أقرب إلى سرد الأحداث "أمام الجمهور" وبشكل لا يدعوه إلى التفاعل العاطفي مع أحداث العمل أو التعرّف بشخصياته، مع التركيز على العلاقة الموضوعية بين أوديب و"شخصية القدر" التي كانت محط انتباه المؤلف.

3. من أهم أدوات التغريب المستخدمة تحييد عمق المسرح، والتخلي عن الحركة التعبيرية والإلقائية واللجوء إلى عناصر المسرح الساكن، واستخدام الإيقاعات الراقصة، والاستعانة بالأقنعة لتحييد التعبير الفسيولوجي للوجوه، وكذلك الاستعانة بقارئ يساعد في الوقت ذاته على هيكلة العمل. ويعتبر استخدام اللغة اللاتينية الرومانية (التسيتسيرونية) كذلك أداة من أدوات التغريب في العمل يفصل بين السرد (القارئ) والموسيقى.

4. دور الكورال، والذي يضم أصوات التينور والباص للرجال فقط في الأوبرا–أوراتوريو قريب من دور الكوروس في المأساة الإغريقية. فالكورال يدمج عددا من الوظائف الموسيقية والدرامية المختلفة. فهو يجسد شعب طيبة تارة، وقوى القدر الخفية تارة أخرى؛ وهو من ناحية يؤكد ويشدد على الجمل الأكثر أهمية من حيث المعنى والتأثير على تطور الدراما وكشف الحقائق لأوديب، ومن ناحية أخرى يلعب دور المتفرج المندهش مما يُكشف النقاب عنه تدريجيا؛ كما أنه أحيانا يخبرنا بما لم يرد في النص الأساسي للشخصيات الرئيسة من معلومات. وفي دور الكورال يتشكل موتيف القدر الأساسي في المشهد الأول، وفيه إلى جانب الأوركسترا يستمر تطوره على امتداد العمل.

References:

Carr, M. (2002). Multiple Masks: Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects. Lincoln, Nebraska, USA: University of Nebraska Press.

Cocteau, J.,& Myers R. (1929) Cock and Harlequin: Notes on Music by Jean Cocteau. London, UK: The Egoist Press.

Druskin, M. (1979) Igor Stravinsky. Leningrad, USSR: Sovetskiy Kompozitor.

Grabar-Passek, M., Gasparov, M. & Kuznetsov, T. (1972). Antiquity and Modernity. Moscow, USSR: Nauka.

Khafajah, M. & Shaarawi, A. (1986) The Greek Tragedy in the Fifth Century B. C. Cairo, Egypt: General Egyptian Book Organization.

Kienzle. S. & Zur, N. (1990). Reclams Schauspielführer. Stuttgar, Germay: Philipp Reclam jun.

Meierkhold, V. & Baraun, E. (1969). Meyerhold on Theatre. New York: USA: Hill and Wang.

Schmidt-Garre, H. (1963) Oper. Eine Kulturgeschichte. Köln, Germany: Arno Volk Verlag.

Stravinsky, I. & Craft, R. (1963). Dialogues and a Diary. Garden City, NY, USA: Doubleday.

Stravinsky, I. & Craft, R. (1962) Expositions and Developments. I Stravinsky and Robert Craft. London, UK: Faber & Faber.

Stravinsky, I. (1971). Oedipus Rex: Reduction for Singing and Piano by the Author. Moscow, USSR: Muzyka.

Walsh, S. (1993) Stravinsky: Oedipus Rex. Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press.

Zentner, W. (1991). Recalms Opernführer. Stuttgart, Germany: Philipp Reclam jun.

Bryusov, V. (1902). Nenuzhnaya Pravda (The Unnecessary Truth). http://dugward.ru/library/brusov/brusov_nenujnaya_pravda.html