أثر المسرح الغنائى على القوالب الغنائيه فى الموسيقى العربيه

الطقطوقه نموذجاً

د: محمد سعد السيوفى[١] (مصر)

عرف العالم العربي المسرح الحديث عن طريق القطر المصري في عهد نابليون بونابرت، عندما أحتل مصر في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر فقد كان معه بين رجال البعثة العلمية الفرنسية اثنان من كبار الموسيقيين، يسمى أحدهما (ريجل والثاني فييوتو) وفي رسالة كتبها بونابرت إلى حكومة الدريكتوار يومئذٍ طلب فرقة من الممثلين . ووصلت الفرقة وبدأت التشخيص في منزل كريم بك ببولاق .

وقد عثر بعض الباحثين على رسالة كتبها مسيو فيلوتو إلى الجنرال مينو وكان حينئذٍ بالإسكندرية ، قال له فيها كلفت بأمر جناب القائد العام أن أسألك بأن تبذل الجهد في مساعدتنا على إتمام مسرح التشخيص الذي تَقرر إنشاؤه هنا، فأرجوك أن ترسل إلينا كل ما عندك من الأوتار والعدد الفرنساوية .

وسُمي المسرح الأول في مصر مسرح الجمهورية والفنون ويحفظ لنا التاريخ اسم مسرحيتين تم تمثيلهما به وهما رواية (الطحانين) ورواية (زايس وفلكور) أو بونابرت في القاهرة ، وقد أشترك في تشخيص المسرحية الثانية أغلب علماء فرنسا بمصر.

ثم بعد ذلك غادر نابليون مصر ولحق به ريجل وبقية رجاله ، بعد أن وضعوا اللبنة الأولى للمسرح الحديث في مصر، وفي العالم العربي .

يقول المؤرِّخونَ إن الفرنسيين أثناء حملتهم التي لم تُعمِّرْ طويلًا في مصر، قد أقاموا بعض المسارح الخشبية ليمثِّلوا فيها بالفرنسية بعض الروايات للترويح عن جندهم، وإن الشعب المصري كان يسترق البصر من خلال الألواح الخشبية؛ لكي يشاهد ما يجري على تلك المسارح ، وكذلك حدثونا عن عدم ظهور أى أثر للتمثيل باللغة العربية في مصر أو في غيرها من البلاد العربية إلا قبيلَ منتصف القرن التاسع عشر بقليل .

وهنا يأتى السؤال ما هو المسرح الغنائى وما الفارق بينه وبين الأوبرا ، والأوبريت ، و هل المسرح الغنائى مصرى النشأة، أم مقتبس .

أن الدارس لتاريخ الدراما عبر العصور المختلفة يلاحظ أرتباط الدراما المسرحية بالموسيقى والغناء والرقص طوال تاريخ المسرح ، فمثلاً التراجيديا اليونانية القديمة كان الجزء الخاص بالكورال يتم تأديته بمصاحبة الموسيقى والغناء والرقص ، كذلك فن الأوبرا الذى بدأ فى إيطاليا مع أوائل القرن السابع عشر فكان ميلاده نتاج محاولات

---

[١] **ناقد موسيقى مصرى حاصل على الدكتوراه من المعهد العالى للنقد الفنى تخصص النقد الموسيقى** عمل كمعد ومدرب موسيقى لبعض فرق المسرح التجريبى . تم تكريمه من أكاديمية الفنون فى عام ٢٠٠٦ . قام بتأليف كتاب بأسم ساحر الكمان ٢٠٢١عن الفنان عبده داغر .

عديدة لإحياء مبادئ التأليف الموسيقى للدراما الإغريقية، كذلك المسرحيات الهزلية الساخرة التى عرفناها فى القرن التاسع عشر كالفودفيل "vaudeville" ، والبرليسك "Burlesque" فكان للموسيقى والغناء والرقص فيها دور أساسى ، ويرجع ذلك الأرتباط الى أن هذه الفنون جميعها فنون أدائية مما يجعل بينها تقارب طبيعى يتيح مساحة للارتباط الفنى داخل العمل المسرحى .

وحين تنصهر الدراما المسرحية داخل الموسيقى والغناء والرقص ، فإنها تنتج ما يسمى بالمسرح الغنائى .

فأصطلاح "المسرح الغنائىMusical Theatre " إنما يُطْلَق على المسرح الذى يحتوى على أغانى وموسيقى ويكون لهذه الأغانى ضرورة درامية تخدم الصراع ، وتساعد على تطوره ، وتنمى الحدث الدرامى ، وليست دخيلة على العمل الدرامى .

وقد تنوعت صور المسرح الغنائى وتعددت أنواعه ما بين الأوبرا ، والأوبريت ، والكوميديا الموسيقية وغيرها من أنماط وأشكال المسرحية الغنائية .

وهنا ظهرت عدة أشكاليات ، أولها الخلط بين أنواع المسارح المختلفه والمسرح الموسيقي ، وخلط المفاهيم بينهم ، وأنه لابد لنا من الدراسة الواعية إلى أنواع المسارح والفروق الجوهرية ما بين مصطلح الأوبرا و الأوبريت والمسرح الغنائي ، والفارق بين كل نوع من هذه المصطلحات ، لأن هناك خلط كبير في التعريف بكل مصطلح منهم .

تعريف المسرح الغنائى

المسرح الغنائى فن يقوم على عنصرين اساسين ، هما التمثيل والغناء ، يصاحبهما الرقص ، ويتم التزاوج بينهما من خلال رواية أو حدوتة تعد خصيصاً لتقديمها على المسرح ، محاطة بمجموعة من الأغانى والألحان بهدف التعبير عن أحداث ومواقف المسرحية .

وبهذا يكون المسرح الغنائى فناً جميلاً يجمع بين الشكل والمضمون صورة غنائية تعبيريه تطريبيه تمثيلية ، توضح حركة الحياة وواقعها بمفهوم ذلك العصر الذى تُؤَدَى فيه .

وقد جذب المسرح الغنائى جمهور المستمعين من المقاهى حيث كان التخت التقليدى متواجداً ، ويرجع ذلك إلى مايقدمه المسرح الغنائى من مختلف فنون الغناء بأصوات أحبها وعشقها الناس على مختلف مستوياتهم فأصبح الجمهور يستمتع بالغناء والمشاهده فى آن واحد .

ويهدف المسرح الغنائى إلى الترفيه الاجتماعى ، أى التوجيه و الارشاد من خلال الترفيه .

فالمسرح الغنائى له رسالة تثقيفية تعتمد على توعية الشعب وتبصيرة بما يدور حوله ، أى بالواقع الذى يعيشه ولقد لعب المسرح الغنائي دورا بارزا في تطور الموسيقى العربية بقوالبها الغنائية والموسيقية كونه فنًا مسرحيًا أنطلق في بداياته مُرتكزاً على فن التمثيل جنبا إلى جنب لعناصر أساسية أخرى في التعبير عن أحداثه كالموسيقى والغناء والرقص، ولا يمكن إنكار الدور الذي لعبه مسرح سيد درويش وسلامة حجازي ومنيرة المهدية ونجيب الريحاني وعلى الكسار والملحنين الكبار كداوود حسني وكامل الخلعي ومحمد القصبجي وزكريا أحمد ومن بعدهم محمد عبدالوهاب و محمد الموجى وبليغ حمدى وغيرهم في تطور الموسيقى والغناء العربيين وتشكيل ملامحهما المعاصره .

تعريف الأوبرا

مُؤَلَف درامى غنائى متكامل يعتمد على الموسيقى والغناء ، يُؤدىَ الحوار بها بالغناء بطبقاته المختلفه ، وموضوعها وألحانها تتفق وذوق وعادات العصر الذى كتبت فيه .

وتشتمل الأوبرا على الشعر والموسيقي والغناء والباليه و الديكور والفنون التشكيليه والتمثيل الصامت والمزج فيما بينهم ، كما تشمل أغانيها على الفرديات والثنائيات والثلاثيات والألقاء المنغم Recitativo ، والغناء الجماعى (الكورال) وبمصاحبة الأوركسترا الكامل .

وتُنسب الأوبرا عادةً إلى واضع الموسيقى وليس كاتب القصة أومؤلف الشعر Libretto ، ولها أنواع مختلفة تبعا لنوع التأليف الدرامى الخاص بها أوبرا جادة ، أوبرا هزلية ، أوبرا كوميك ...وغيرهم ، ولقد بدأ ظهور الأوبرا فى إيطاليا فى نهاية القرن السادس عشر ومنها أنتقلت لسائر العالم .

تعريف الأوبريت

تصغير أوبرا وهو لفظ أيطالى أيضا ويعنى رواية تمثيليه غنائية ، وهى فى موضوعها قد تميل إلى الفكاهه ولايلتزم الأعتماد فى جميع حوارها على الغناء كما فى الأوبرا ، بل يكون فى مواقف محدوده من القصة .

ويعتمد نجاح الأوبريت على موضوع الرواية وحُسن تمثيل حوادثها ، وقوة تلحين أغانيها ، ويُلاحظ أن أكثر الألحان شُهرة عند الجمهور فى مصر خاصة ، هى التى تَغنت فى تلك الروايات الغنائية .

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر شهدت مصر نهضة فنية واضحة, فقد أنشئ المسرح الهزلي الفرنسي (الكوميدي فرانسيز) وافتتح في (٤ من يناير عام ١٨٦٨) بحديقة الأزبكية بالقاهرة ، وكذلك أنشئت دار أوبرا القاهرة (القديمة) بمناسبة افتتاح قناة السويس, وكُلف مؤلف الموسيقى الإيطالي جوزيبي فيردي بتأليف أوبرا (عايدة) لتعرض في حفل الافتتاح ، ولكن الظروف حالت دون عرض أوبرا (عايدة) في الحفل وعُرض بدلا عنها أوبرا (ريجوليتو) لفيردي أيضاً. وقبيل ذلك الوقت بدأ أيضاً إنشاء المسرح الغنائي في مصر.

ففي عام ١٨٧٠ اتخذ يعقوب صنوع (١٨٣٩- ١٩١٢) من مقهى كبير في حديقة الأزبكية مسرحاً لفرقته, وقدم الروايات الهزلية والتراجيدية, منها ما كان من تأليفه, ومنها ما هو مقتبس من المسرحيات العالمية وبذلك كان يعقوب صنوع أول مصري يخوض هذا المجال. وقد كان يعقوب صنوع متعدد المواهب, فقد كان شاعرا وأديبا وموسيقيا ومخرجا, وكان يقوم بتلحين وإخراج المسرحيات التي تقدمها فرقته .

وفي نهاية عام١٨٧٦وفدإلى الإسكندرية سليم نقاش مع فرقته التي كانت تضم ممثلين ومغنيين وموسيقيين. وفي عام ١٨٧٧ كون يوسف خياط فرقة مستقلة تضم السوريين والمصريين, وقدمت الفرقة بعض عروضها بالقاهرة والإسكندرية والأقاليم, ثم نجح يوسف الخياط في إقناع الشيخ سلامة حجازي بأن يُغني بعض قصائده الغنائية الشهيرة في فترات الإستراحة التي تتخلل فصول روايات فرقته. كما كانت فرقة الخياط أول فرقة عربية يسمح لها الخديوى بتقديم عروضها على مسرح دار أوبرا القاهرة .

ويقول جورجي زيدان عند حديثه عن مارون النقاش ، في الجزء الثاني من كتابه عن مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر إن مارون النقاش هذا هو مؤسس فن التمثيل باللغة العربية .

وأعتماداً على هذا النص يمكننا القول بأن فن التمثيل العربي قد ابتدأ في سوريا ولكن هذا الفن لم يتطوَّر ويزدهر فيها بل انتقل إلى مصر ، بل أن رواد فن التمثيل في سوريا لم يلبثوا أن نزحوا إلى مصر، حاملين معهم هذا الفن، وكانت أول فِرقةٍ وفدت إلى مصرهي فرقة سليم النقاش ابن أخو مارون ، ومن المؤكد أن الإسكندرية كانت أكثر تحررًا من القاهرة؛ ولذلك اختارتها تلك الفرقة فنزلت بها في ديسمبر سنة ١٨٧٦ وكانَت هذه الفرقة تتكوَّن من١٢ ممثلًا وأربع ممثلات، وأخذت تُمثِّل على مسرح زيزينيا روايات مترجمةعن الفرنسية مثل عايدة ، متريدات وهوراس إلى أن أخذ سليم النقاش يؤلف روايات شرقية جديده ومضت فترة من الزمن قبل أن تأتيَ فرقة سورية أخرى إلى مصر، والراجح أن فرقة أحمد أبو خليل القباني الدمشقي لم تأتِ إلى مصر إلا في سنة ١٨٨٤ م ، حيث أخذت تمثل في قهوة الدانوب وكانت في تمثيلها تجمع بين الحوار والغناء والرقص والموسيقى ، وفي هذه الفرقة كان الشباب يمثلون أدوار النساء، وكان أبو خليلٍ يقوم بالغناء والراجح أن تكوين هذه الفرقة من رجال فحسب هو الذي مكَّنها من أن تتجول في بلاد القُطرِالمختلفة، بل وفي بعض قرى ريف مصر.

هذا ولعلَّ القباني هو صاحب الفضل في تثبيت أقدام هذا الفن في مصر، وربما كان ذلك لأن فنه لقي هوى وقبولا في نفوس المصريين وكان القباني يجيد فنَّونٍ الموسيقيٍ والغناءٍ والتلحين والراجح أيضًا أنه هو الذي وضع بذرة المسرح الغنائي في مصر، وقد كان القباني ممثلا وكاتبا وشاعرا ، قدم علي مسرحه العديد من الأعمال التي كانت قاعدة لخروج مسرح غنائي متميز ، وكانت رواياته مستوحاة من التاريخ العربي الإسلامي, وقصص ألف ليلة وليلة .

وكانت تتميز بالرقص الإيقاعي, وكان يتناوب الغناء بين فصول الروايات التي تقدمها الفرقة المطرب الكبير (عبده الحامولي) والمطربة الشهيرة (ألمظ)

وشاركه الريادة أسكندر فرح الذي كان يعمل معه أدارياً ، وأنفصل عنه سنة ١٨٨٨ ليكون فرقة الجوق العربي الوطني والتي كان بطلها الشيخ سلامة حجازي ونجحت الفرقة ليستقل سلامة حجازي عنها.

وفي عام ١٨٨٥ انضم الشيخ سلامة حجازي إلى فرقة الحداد والقرداحي, استجابة لنصيحة زميله المطرب الكبير عبده الحامولي, وظهر الشيخ سلامة حجازي لأول مرة على مسرح دار أوبرا القاهرة ممثلاً ومغنياً.

ويُعد الشيخ سلامة حجازي (1917 -1852) المنشئ الحقيقي للمسرح الغنائي العربي في مصر, فقد كان يتربع على عرش الغناء, بعد أن توفى عبده الحامولي عام ١٩٠١, وذلك لما كان يتمتع به من صفاء الصوت وقوته وعذوبته مع المساحة الصوتية الواسعة .

وفي عام ١٩٠٥ انفصل الشيخ سلامة حجازي عن فرقة إسكندر فرح لخلاف نشب بينهما, وأستقل بنفسه وكون فرقة خاصة به, قدمت عروضها في صالة (سانتي) بحديقة الأزبكية . وفي عام ١٩٠٦ أنتقل الشيخ سلامة حجازي بفرقته إلى صالة (فيري) بشارع الباب البحري, وأطلق عليها (دار التمثيل العربي) وأنضم إلى فرقته أولاد عكاشة .

ويعد سلامة حجازي صاحب أسلوب وابتكارات والرياده للمسرح الغنائي في مصر وذلك للأسباب الآتية :

ـ ابتكاره نوعاً من الانشاد يعرف بـ السلامات وكان يؤديه مع المجموعة الصوتية في أفتتاح المسرحية وختامها .

ـــ إبتداعه أسلوب إلقاء المونولوج الإنتقادي وغنائه .

ـــ جعل الغناء جزءاً لا يتجزأ من المسرحية مرتبطاً بها وليس دخيلاً عليها .

ـ حرر الغناء من تقاليد التخت وقيوده ونقله ليساهم في إستكمال الصورة المسرحية فتميز الأداء بالحركة والإنطلاقة .

ـــ أهتم بالمستوي الفني للمسرح الغنائي من كافة جوانبه (التأليف ـــ الأخراج ـــ الديكور) .

وقد قدم الشيخ سلامه حجلزى العديد من المسرحيات الغنائية منها :

بائعة الخبز ـــ مطامع النساء ـــ حُسن العواقب ـــ الجرم الخفي ـــ اللص الشريف ـــ اليتيمين ـــ شهداء الغرام أشترك الشيخ سلامة حجازي مع المسرحي الكبير جورج أبيض في عام ١٩١٤ وتكوين فرقة أبيض وحجازي وقدما روايات عديدة للمسرح الغنائى منها : عطيل ـ عايدة ـــ صلاح الدين الأيوبي .

وفي عام ١٩١٦ انفصل الشيخ سلامة حجازي عن جورج أبيض, وكون لنفسه فرقة خاصة قدمت عدة روايات وظل سلامة حجازي يمتع الجماهير بفنه حتى توفاة الله فى عام (١٩١٧)

ومما يؤخذ على الشيخ سلامة حجازي، والذي نشأ في مدرسة التجويد والتطريب والأساليب الإرتجالية ، انه لم يكن يعتنى ويهتم باللحن الجماعي قدرعنايته بألحانه الفردية .

ومع ذلك فإن ما قدمه الشيخ سلامة حجازى للمسرح الغنائى كان تمهيداً وافيًا لما سَيكون من بعده على يد ملحنين تأسس على أفكارهم وموسيقاهم تاريخ مهم للمسرح الغنائي المصري .

ـــ ومما يذكر فى هذا المجال أنه قام بتقديم سيد درويش لأول مرة كمغني بين فصول مسرحياته وذلك بمسرح (عباس) سنة ١٩١٦ .

قام سيد درويش بالتلحين للمسرح الغنائي لمدة ست سنوات ، ومن دراستنا لأعماله الموسيقيه نرى أن الحركة الثورية التي أحدثها الشيخ سيد درويش في تاريخ الموسيقى العربية ، لم تقم بالأساس على فكرة البعد عن الماضي والتخلص من تراثه القديم ، بل قامت على تحديث أسلوب و مفهوم التلحين والإعتماد على التعبيرية كقاعدة أساسية في صناعة الموسيقى .

ونجد أن تلك القاعدة لم تتبلور إلا بعدما خاض أولى تجاربه المسرحية، وكانت عبارة عن تلحين أوبريت فيروزشاه لفرقة جورج أبيض عام ١٩١٨ .

ثم كون فرقته الخاصة سنة ١٩٢٢ وقدم بها رواياته مُستخدماً الأوركسترا بقيادة كاسيو الايطالي ، وقام بالتدوين الموسيقة لأعماله ، فأدخل بعض أنواع تعدد التصويت علي ألحانه التي تميزت أيضا بأستخدام الكورال (المجاميع) .

قدم سيد درويش مسرحياته الغنائية من خلال عدة فرق مسرحية هي فرق (جورج أبيض ـ نجيب الريحاني علي الكسار ـــ أولاد عكاشة ـــ منيرة المهدية) ثم كون فرقته الخاصة. وأستطاع سيد درويش أن يقدم (٣١) مسرحية غنائية ، خلال السنوات السبع التي عاشها في القاهرة (١٩١٧-١٩٢٣) .

ومن تلك المسرحيات الغنائية نذكر :(فيروز شاه ـــ الهواري ـــ كله من ده ـــ ولو ـــ إش ـــ ولسه ـــ عقبال عندكم ـــ قولوا له ـــ أحلاهم ـــ قلنا له ـــ رن ـــ مرحب ـــ كلها يومين ـــ العشرة الطيبة ـــ راحت عليك ـــ فشر هدى

ـــ عبد الرحمن الناصر ـــ اللي فيهم ـــ أم أربعة وأربعين ـــ شهرزاد ـــ البروكة ـــ البربري في الجيش ـــ الهلال ـــ الدره اليتيمة ـــ الانتخابات ـــ كليوباترا ومارك أنطوان) .

ثم توالت بعد ذلك العديد من المسرحيات الغنائيه على يد الكثير من المبدعين المصريين نذكرمنهم وبعض من أهم أعمالهم على سبيل المثال وليس الحصر مايلى :

ـ كامل الخلعى لحن مسرحيات غنائية لفرقة عكاشة نذكرها فيما يلي (لص بغداد ـــ قلاوون خاتم سليمان ـــ فتح السودان ـــ طاقية الإخفاء ـــ طيف الخيال) .

ـــ داود حسني ولحن عدداً من المسرحيات الغنائية نذكر منها (معروف الإسكافي ـــ الليالي الملاح ـــ أميرة الأندلس ـــ قمر الزمان ـــ زباين جهنم ـــ سفينة نوح ـــ شمشون ودليلة ـــ سميراميس) .

ـــ وشارك محمد القصبجي في التلحين للمسرح الغنائي ، فقد شارك في تلحين رواية (المظلومة) مع كل من كامل الخلعي ومحمد عبد الوهاب لفرقة منيرة المهدية عام ١٩٢٤. ثم لحن لنفس الفرقة بمفردة روايات (حرم المفتش ـــ حياة النفوس ـــ كيد النسا) ، وأشترك مع الملحن إبراهيم فوزي في تلحين رواية (نجمة الصبح) لفرقة نجيب الريحاني .

ـــ ثم من بعدهم الشيخ زكريا أحمد وقام بالتلحين للمسرح الغنائي المصري (٥٣) مسرحية غنائية نذكر بعضاًمنها (آخر مودة ـــ الوارث ـــ حكم الزمان ـــ السفور ـــ البرنس الصغير ـــ ملكة الجمال دولة الحظ ـــ الغول ـــ يوم القيامة ـــ الطنبورة ـــ عزيزة ويونس) .

ولقد قامت الفرقة القومية بعرض المسرحيتان الغنائيتان (يوم القيامة) عام ١٩٤٠ ، المسرحية الغنائية (عزيزة ويونس) عام ١٩٤٥ .

ثم توالى من بعدهم العديد من الملحنين للمسرحيات الغنائيه وهم :

إبراهيم فوزي ، رياض السنباطي ، أحمد صدقي ، بليغ حمدي ، محمد الموجى .

ومما سبق عرضه ومن خلال الجهود التى بذلها الكثير من الملحنون نجد أن الناتج الأبداعى للشيخ سيد درويش كان الأكثر تأثيرا فى جمهور المتلقين من الشعب المصرى وذلك لأنه أستطاع الوصول لذائقتهم الفنية ومخاطبة كافة أطياف الشعب بأختلاف هويتهم السمعيه والثقافيه والفكريه ، بل أنه خاطب كافة طوائف المهن للشعب مثل (الشيالين ، الجرسونات ، العربجية ، وغيرهم) .

وهنا نلاحظ أن الموضوعات التى طرقها سيد درويش لم تكن مطروحة فى ذلك الوقت ، ففى عصر أقتصرت فيه وظيفة الفن فقط على التسلية ، والمضمون الفنى للأشعار مبنى على العشق والغرام أوما يشبه ذلك ، سيد درويش يقتفى شعور الإنسان فى مجال عمله وما يقاسيه ، ويغنى بلسانه معبراً عن آلامه وأحلامه ويخاطب الطوائف كافة كما يخاطب الفرد ، بل أنه أستطاع أن ينتقل بالفن من حيز التطريب القديم الضيق إلى آفاق التعبير الأنسانى الأوسع ، ويجعل من هذه الرسالة هدفا لحياته .

كان باستطاعة سيد درويش أن يظهر فنيا متسقاً فنيا على النمط القديم كما فعل أسلافه من الفنانين فى تناول نفس الموضوعات الغنائية والبعد عن الصور القاتمه والمؤلمة للشعب المصرى ومعاناتة فى ذلك الوقت ألا اننا نجده يتعرض لقضية سياسية فى المقام الأول ، ولم تكن هذه مهمة الفن فى عصره ، كان الفن للمتعة فقط ، فنجده

يجعل من هذه الطقطوقة البسيطة والمليئة بالشجن فى نفس الوقت (طقطوقة شد الحزام على وسطك) قطعة فنية خالدة تحفظها الأجيال .

فسلك سيد درويش فى سبيل ذلك منهجا جديدا فى التلحين أعتمد فيه أساليب متطورة موسيقياً ، كما اهتم بتأصيل النغمات المحلية ووضع نصب عينيه مسألة هامة وهى أن تُعبر الموسيقى عن الموضوع والمحتوى الشعرى بحيث تنطق بأفضل معانى يمكن أن تتولد عند سماع الجمل والكلمات ، وقد تحرر من أجل ذلك من كل قيود الماضى التى كبلت الحركة الموسيقية التقليدية حينها فى قوالب موسيقية جامدة ، وأوجد بذلك لأول مرة المدرسة التعبيرية فى الموسيقى ولم يكن الطريق سهلا ، فالأسلوب الجديد دائما فى بداياته محل ريبة وشك وعدم أرتياح ، وقد قوبل سيد درويش فى أكثر من مناسبة بالرفض والإستنكار وفشل فى إقناع جمهور الحفلات بفنه فى مراحله الأولى ، لكنه فطن إلى أن صوته لم يكن لينافس أصحاب الحناجر الذهبية فى ذلك الوقت فامتنع عن تقديم أعماله بنفسه ، وشجعه أحد أصحاب تلك الحناجر وقتها وهو الشيخ سلامة حجازى على المضى قدما فى التلحين دون الغناء ، وهنا حلت الموسيقى التعبيرية محل موسيقى التنغيم والطرب ، وأصبحت الموسيقى في عهده مدخلا للتعبير عن الكلمات والنصوص الدرامية ، والجو العام لموضوع العمل المسرحي، إذ أصبحت الموسيقى أداة للتعبير، أو بمعنى أكثر وضوحا غناءا مسرحيا .

وعليه أصبح الغناء والموسيقى خاصة في المسرح الغنائي عند سيد درويش، ليست مجرد تلحين ، وإنما وسيلة للتعبير الموسيقى ، تنطق وتصور معنى النص والأحداث وجو العرض .

كما أن سيد درويش وضع قواعد وأساليب جديدة في عالم التلحين ، رافضاً الكثير من الأساليب الموسيقية التي صاحبت الغناء في عصره ، منتقلا إلى أسلوبه الخاص في الدخول إلى الموضوع مباشرةً ، بشكل أسرع وأقصر، وأيسر ، مما يؤكد على براعة سيد درويش وتطويره للأساليب الموسيقية والغنائية ، ومؤكدا على موهبته من خلال أسلوبه الجديد ، الذي يتطلب براعة وموهبة فى التلحين حتى يستطيع الوصول إلى المتلقي، بمجرد عزف الموسيقى مباشرة و دون الحاجة إلى مقدمات موسيقية طويلة .

ولقد أحدث سيد درويش إنقلاباً في أساليب الغناء العربي ، فلم يعد الغناء عنده مقصوراً على المطرب منفرداً وهو ما ظهر جليا في معظم أعماله التي تغني بها البطانة أو الكورس ، وكذلك الجماهير أيضا ، بمعنى آخر قدم الجماعية في الغناء ، وبذلك أوجد نوعا جديدا من الجمهور معظمه من طبقات الشعب المتوسطة والكادحة ، وخلق نوعا جديدا من الغناء يخاطب تلك الفئات ، بعيدا عن فن الصالونات والقصور، مع إحتفاظه بالقيم الفنية والجمالية للغناء والموسيقى ، مما أسهم في إتباع الكثير من الملحنين من بعده نفس أسلوبة والذى ظهر جليا فى طقطوقة شد الحزام على وسطك .

ولكن ينبغى لنا أولا تعريف الطقطوقه وتركيبها الفنى :

فالطقطوقة هي أسم أصطلاحى فى مصر ، مشتق من الطقطقة ، وهى النقرات المُصوته المتواترة فى السمع ويطلقونه على صنف من الأغنيات الخفيفة المطربة ، على أيقاع الهزج ، والجمع منها يسمى طقاطيق ،وهى تقابل ما يسمى بالعربية (أهازيج) ومفردها أهزوجة ، وتطلق أيضا على الخفيف المطرب من الأغانى وخاصة فى اللغة العامية وتكتب كلماتها بالزجل ، أى أنها أغاني خفيفة ، تمتاز ببساطة اللحن وسهولة الأداء وتتألف من (مذهب) ومجموعة (أغصان) ويشترك جماعة المنشدين مع المطرب في أدائها حيث يرددون المذهب بين كل غصن وأخر وكانت الأغصان في أول نشأة الطقطوقة متشابهة اللحن ثم أصبح لكل غصن لحن خاص به يساير معاني كلماته .

أدخل ذلك النوع من النظم إلى العربية شعراء العامية فى مطلع القرن العشرين مثل يونس القاضى وبديع خيرى وبيرم التونسى وأحمد رامى .

تطورت الطقطوقة من حيث التشكيل بحيث تطول أو تقصر أبياتها ، وتعددت بحورها وقوافيها مع كثرة شعراء العامية وميل كثيرمن الملحنين والمغنيين إلى تقديم هذا اللون من الغناء والإبداع فيه ، ومع ذلك أحتفظت بنفس التكوين الأساسى لها ، وأصبح شكل الطقطوقة أشهرالأشكال الغنائية فى النصف الأول من القرن العشرين .

ويعتمد لحن الطقطوقة على بداية الغناء بالمذهب ثم العودة إليه بعد كل كوبليه ، وقد تُلحن الكوبليهات بألحان مختلفة وتتعدد مقاماتها وإيقاعاتها أو تُلحن كل الكوبليهات بنفس اللحن خاصة إذا كانت من نفس الوزن والبحر الشعرى ، وقد يتخلل المقاطع أو الكوبليهات لزم موسيقية تطول أو تقصر حسب رُؤية الملحن ونرى ذلك فى بعض ألحان سيد درويش المسرحية التى صيغت على قالب الطقطوقة أدخل بديع خيرى مقطعا ختاميا من وزن وبحر مختلف عن سائر النظم ، وتبع ذلك تلحين هذا المقطع بلحن مختلف والإنتهاء به بدلا من العودة إلى المذهب كما فى لحن الحلوة دى ولحن الشيالين ، وبذلك خرجت هذه الألحان من قالب الطقطوقة التقليدى لغرض التعبير المسرحى .

وتمتاز الطقاطيق بخاصية فريدة هى إحتوائها على مذهب مستقل يتكرر بين المقاطع الغنائية ، وعادةً تُعرف الطقطوقة بلحن مذهبها ، فإن نجح لحن المذهب نجح اللحن كله والعكس صحيح ، ولهذا يُكرس الملحن

أكبر جهده فى لحن المذهب الذى هو مفتاح النجاح .

كما أستخدم هذه الميزة أيضا الشعراء فحاول كل منهم وضع أقوى التعبيرات الجذابة والألفاظ المؤثرة فى كلمات المذهب لنفس السبب .

أما الميزة الكبرى لألحان الطقاطيق فهى قابلية المذهب للحفظ بتكرار غنائه بين المقاطع ، لذا فهو الجزء الأقرب للجمهور من العمل ، وكثيراً ما نجد الجمهور يحفظ المذهب ويردده مع المغنى بينما يترك له بقية الغناء ليستعرض فيه صوته وتَمكنُه من الأداء ، والسبب فى ذلك يرجع إلى إستخدام الملحنين للتراكيب السهلة الجذابة للسمع فى تلحين المذهب حتى تلتقطها آذان الجمهور وإرجاء الإبداعات الفنية الثقيلة والمركبة إلى الكوبليهات التى يؤديها المطرب بمفرده .

ونلاحظ أن هذه الميزة ساعدت كثيراً فى أنتشار العديد من الطقاطيق على ألسنة الناس بل وأنتقال ألحانها من جيل إلى جيل ، ومن شعب إلى شعب ، ونذكر هنا على سبيال المثال طقاطيق سيد درويش الشهيرة التى نجحت فى أن تسكن أذن المستمع عبر أجيال متعاقبة

ومن أشهر الطقاطيق لسيد درويش والتى كانت من ضمن أحداث بعض المسرحيات الغنائية

خفيف الروح ــ أهو دا اللى صار ــ طلعت يا محلا نورها ــ زورونى كل سنة مرة ــ حرج على بابا

وأخيراً والتى نحن بصدد الحديث عنها شد الحزام على وسطك ، او كما يطلق عليها لحن الشيالين وكانت من أداء سيد درويش والمجموعة ومن كلمات بديع خيرى وفى (مقام الحجاز) وتلك كانت من ضمن أحداث مسرحية أو رواية قولوله و كانت من تلحين سيد درويش لفرقة نجيب الريحانى عام ١٩١٩م .

وأشتملت الرواية على عدة ألحان ما بين الطقطوقه والنشيد والموشح والموال وكذلك الألحان المسرحية

. هف أهو طلع النهار . شد الحزام على وسطك . يا ولد عمى يا بوى

. دا البحر بيضحك. ياخلاوة ياخلولو طلعت يا محلا نورها . ظبى من الترك

. يادين النبي على لونابارك . ملحه في عين . دا بأف مين اللى يألس على بنت مصر

. إوعك تصدقى . سالمه يا سلامه . البحر زاد عوف الله . يامابكره نسمع . قوم يا مصرى
. مليحه جوى الجلل الجناوى قومى يا نينتى هاتيلى الدايه من المحال تقدرتراضينى . من غير ما تحلف
منيتى عز أصطبارى منين أجيب صبر . يا ترى بعد البعاد

تمخض اللون الموسيقي لفنان الشعبٍ سيد درويش من رحم الأزمات السياسية والاقتصادية، التي مرت بها مصر تحت وطأة الاحتلال البريطاني، وتحديدا في أعقاب الحرب العالمية الأولى بين ١٩١٤ - ١٩١٩، والتي وضعت مصر على المحك بسبب سوء الأحوال الاقتصادية .

ولقد لعب المسرح فى ١٩١٩ دورا كبيرا، فى دعم هذه الثورة التى أتسمت بطابعها الوطنى الخالص وبوضوح موقفها الرافض للإحتلال البريطاني، وأصبح ذا أهمية كبيرة عند الجماهير ويُشكل إنعكاسا صادقا مع المتغيرات والتطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وغيرها ، وظل المسرح رافعا راية الثورة ضد الإستعمار لسنوات عدة ، حيث أستطاع من خلال مُبدعيه وفنانيه فى مختلف الأعمال المسرحية المختلفة والتى تناولت المعالجة الدرامية لها المطالبة بالحرية وتطبيق العدالة الإجتماعية والتخلص من كل أشكال القهر والقمع و الفساد إلى آخره ، حيث صاغ الثنائى سيد درويش ، وبديع خيرى الأعمال لمخاطبة وجدان الثورة ، والثوار بشكل منفصل وذلك نظرا لأهمية دورهما سواء على المستوى السياسى و الأجتماعى والفني.

وقدمت العديد من الأعمال التى جسدت الثورة ، ولم تكن إسهامات درويش أثناء ثورة ١٩ غنائية صرفةً بل كانت مسرحيات تهدف لتوعية الشعب أيضا، خصوصا بمسرحية (قولوله) التى كتبها بديع خيرى، وقدمتها فرقة نجيب الريحانى وكانت مسرحية غنائية تتناول أيضا نفس الأفكار، بل وكانت إحدى أغنيات المسرحية بعنوان(بنت مصر) والتى قدمت على إثر أستشهاد السيداتين حميدة خليل و درية شفيق، أول شهيدتين مصريتين.

وفى تلك الأثناء عرفت أغانى سيد درويش طريقها إلى رواد المقاهي ، التي يقصدها العامة من الأفندية وأصحاب الحرف وغيرهم ، ليخاطب الإسكندراني والشيالين والمراكبية ، والموظفين ، من أجل الثبات وتحمل ظروفهم الصعبة نتيجة الحرب ، بل وكانٍ من بينها أول صرخة شعبية في طقطوقة شد الحزام على وسطك . والتى كتبها بديع خيري عام ١٩١٨، حين عطل المستعمر الإنجليزي حركة التلغرافات وجعل المرور بين المحافظات عن طريق جوازات سفر عسكرية ، ما أدى إلى الإستغناء عن شيالين الحقائب بمحطات القطار، وعرضت ضمن مسرحية قولوله أيضا .

وطقطوقة الشيالين" تعنى لنا الآن فلسفة تعبر عن دور الفن فى تعبئة همة ووعى الشعب فى الظروف

الطارئة ، حيث كانت مصر تعيش ثورة شعبية عظيمة هي ثورة ١٩، والتى يراها كثير من المثقفين ومنهم الأديب العالمى نجيب محفوظ ، أنها النموذج الحقيقى للثورة ، نظرا لما أحدثته من توهج فى روح الشعب المكبوت منذ الخيانة إلتى تلقاها الزعيم أحمد عرابى على يد الحكومة الفاسدة والإنجليز ، وكأن المصريين كانوا فى أنتظار هذه الأحداث ليعبروا عن غضبهم .

وهذه الطقطوقه التى انسلخت مع الأيام من العمل المسرحى ، وأصبحت شبه موروث شعبي متصل بأذن الجماهير عبر أصوات غنائية مختلفة .

فنجد أن فرقة الجيتس المصريه منذ ظهورها قد أستخدمت أغنيات سيد درويش لتغنيها مع أغنياتها فى الحفلات العامة بل أيضا قامت بتسجيل طقطوقة شد الحزام على وسطك كأغنية فى الأستديو وتم طرحها لجمهور المستمعين ضمن ألبوم غنائى عام١٩٧٨ولقد لاقت الأستحسان وقتها كثيرا .

ومما يذكر أستخدام فرقة الجيتس الآلات الكهربائيه الحديثه فى عزف وتنفيذ الأغنية ،وكذلك أستخدام التوزيع الموسيقى داخلها دون المساس بروح وطبيعة العمل الأصلى .

وفى الألفيه الثانيه نجد العديد من المطربين أمثال المطرب أيمان البحر درويش حفيد الفنان سيد درويش ، والمطرب محمد محسن ، والمطرب حمزه نمرة ، وأيضا بعض المطربين الغير مصريين يغنونها فى حفلاتهم أمام الجماهير ومعظمهم من الشباب ونجد انهم يحفظونها عن ظهر قلب ويرددونها مع المطرب فى تجاوب لافت للنظر .

ولقد نالت أعمال سيد درويش أعجاب العديد من مؤلفى الموسيقا المصريين مما دعاهم الى إستخدام بعض ألحانه و إعادة صياغتها فى اعمال سيمفونية أو كورالية بمصاحبة الأوركسترا السيمفونى و من هؤلاء نذكر ابو بكر خيرت و محمد حسن الشجاعى و طه ناجى و مؤلف الموسيقى اليوغسلافى بوريس باباندوبولو الذى كلف بكتابة عمل على أساس ألحان سيد درويش ليقدم فى حفل أفتتاح قاعة سيد درويش بالهرم فى ١٩٦٧ و بالفعل كتب عملا بعنوان (المارش العربى) و قدم فى حفل الافتتاح .

وقدمت صياغة جديدة للحن الشيالين لسيد درويش كتبها وقدمها قائد الاوركسترا و المؤلف الموسيقى المصري طه ناجى (١٩٣٠) و عزفها اوركسترا القاهرة السيمفوني تحت قيادته عام ١٩٨٧ و جاءت هذه الصياغة كحركة ثالثة فى المتتالية الأولى للأوركسترا للمؤلف .

كما قدم طه ناجى فى نفس الحفل صياغة أوركسترالية جديدة للحن (الجنود) لسيد درويش أيضا و كتبه المؤلف فى صيغة لحن و تنويعاته .

طقطوقة **الشيالين (شد الحزام)**

تلحين وغناء : سيد درويش **تأليف : بديع خيرى** **مقام : حجاز**

شد الحزام على وسطك غيره مايفيدك

لابد عن يوم برضه ويعدلها سيدك

إن كان شيل الحمول على ظهرك يكيدك

أهون عليك ياحر من مدت إيدك

ماتياللا بينا انت وياه ونتسعين ع الشقا بالله

واهو اللى فيه القسمه طلناه واللى مايجيش انشا لله ما جاه

مادام بنلقى عيش وغموس يهمك ايه تفضل موحوس

ماتحط راسك بين الرؤوس لا تقوللي لا خيار ولافقوس

حقولك ايه واعيدلك ايه كله له آخر دى خبطة جامدة وجت على عينك ياتاجر

ياوحستك دلوقت لاوارد ولاصادر يحلها ألفين حلال ربك قادر

قل لي في عرض النبي ياحسين رايحين نلاقيها منين ومنين

والاش متجوز اثنين يادنيا غوري جاتك البين

شوفوا البخيل يفضل منحوس ولو علقوا على بابه فانوس

فلوس دي ايه أسكت ياجاموس ديه السعادة في غنا النفوس

نهايته ياللا بنا اهو الاكسبريس بقه ع الرصيف واد حنا بقالنا كام يوم ماعملناش بحق رغيف

كل المحطات قبلي وبحري بقيت "لا"اليف والسكة أنقطعت من دي الهيصة يالطيف يالطيف ماقطعوا لنا التيفونات وعطلوا التلغرافات
عمركش سمعت الدلنجات بيسافروا ليها ببزابورتات
غلب حمار اللى له حمار يحملولك ست انفار
واهو السفر في الأيام دي صار على البهايم ليل ونهار
قرب شيلني شيل لا تقوللي كتير وقليل
عمر الشدة ماتطول بكرة نهيص زى الأول
هيلا هيلا هيلا هيلا هيلا ليصه هيلا ليصه

المـــراجـــع

ـ أحمد بيومى : القاموس الموسيقى ، القاهرة ، المركز الثقافى المصرى ، دار الأوبرا المصرية ١٩٩٢ .

ـ ايمان مهران : قراءة في ذاكرة الأمة ، الأغنية المصرية ومؤلفوها في مائتي عام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٧.

ـ زين نصار : عالم الموسيقى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

ـــــــــــ : قضية المسرح الغنائى المصرى ، دراسات موسيقية و كتابات نقدية المعهد العالى للموسيقى العربية اكاديمية الفنون نشرت فى ٣ أكتوبر ٢٠٠٩ بواسطة موقع أكاديمية الفنون

ـــــــــــ : المسرح الغنائي المصري وتراثه المهمل ، دراسات موسيقية و كتابات نقدية المعهد العالى للموسيقى العربية اكاديمية الفنون نشرت فى ٥ أكتوبر ٢٠٠٩ بواسطة موقع أكاديمية الفنون

ـ سيد علي إسماعيل : تاريخ المسرح في العالم العربي ـ القرن التاسع عشر ـــ ١٩٩٨مؤسسة المرجاح للنشر والتوزيع بدولة الكويت .

ـ غطاس عبد الملك خشبه : المعجم الموسيقى الكبير ، المجلد الأول ، المجلس الأعلى للثقافة ، الطبعه الأولى القاهره ٢٠٠٣ م

ـــــــــــ : المعجم الموسيقى الكبير ، المجلد الرابع ، المجلس الأعلى للثقافة ، الطبعه الأولى القاهره ٢٠٠٦ م

ـــ محمد مندور: المسرح المصري المعاصر ـ القاهره ١٩٥٩ ، صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٢

ـــ محمود كامل : تذوق الموسيقى العربية , القاهرة , محمد الأمين ١٩٧٩ .

ـــ نبيل شوره : قراءات فى تاريخ الموسيقى العربيه ٢٠٠٢

ـ نبيل شورة : التأليف الموسيقي العربي الألي والغنائي ، القاهرة ٢٠٠٥.

ـ ناهد أحمد حافظ : الغناء في القرن التاسع عشر , القاهرة ، دار المعارف ، سلسلة كتابك رقم١٧٤ ، ١٩٨٤

ـــــــــــ : الأغنية المصرية وتطورها خلال القرن التاسع عشر والعشرين رسالة دكتوراه_ غير منشورة _ القاهرة _ كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان ١٩٧٧.

شد الحزام