الغناء الجميل[١] في أوبريت الطيب والشرير لدى جمال عبدالرحيم

د. عصام الجودر[٢] (البحرين)

مقدمة:-

ازدهر المسرح الغنائي العربي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد تركز هذا الإزدهار في مصر بشكلٍ خاص في مدينتي القاهرة والإسكندرية على وجه التحديد، وانتشر في مدنٍ أخرى بدرجة أقل. وقد ظل المسرح الغنائي غائباً بدرجة كبيرة في عديد من دول الوطن العربي قديماً وحتى وقتنا الراهن مقارنةً بالمسرح التقليدي الدرامي منه والكوميدي، إلاّ أن المساهمات العربية البارزة والمؤثرة في المسرح الغنائي في مصر، لا يمكن إغفالها فشخصيات مثل مارون النقاش[٣] من لبنان، وأحمد أبو خليل القباني[٤] من سوريا وجورج أبيض[٥] من لبنان وغيرهم كثيرين، قد أثروا بشكلٍ فاعل المسرح الغنائي في مصر، كما أنه كان للجولات الفنية التي تقوم بها الفرق المسرحية الغنائية المصرية لمختلف الدول العربية مثل سوريا ولبنان وتونس والعراق أثرها الآخر وإن كان غير مُباشِر. ومن علامات هذا التداخل العربي في الفن بصفة عامة والمسرح والغناء بصفة خاصة، وتجاوزهم للحدود الجغرافية أنه كان يطلق على فرقة إسكندر فرح المصرية "التياترو المصري العربي". أما التأثير الغربي على المسرح الغنائي في مصر فقد كانت بدايته الحقيقية مع إفتتاح دار الأوبرا المصرية عام ١٨٦٩ في عهد الخديوي إسماعيل

---

[١] الغناء الجميل: والمقصود به المصطلح الموسيقي ذو الأصل الإيطالي bel canto وترجمته الإنجليزية beautiful singing، ويطلق على أسلوب من الغناء الأوبرالي وخاصة الفردي، ويتسم بالغنائية التي تستثمر المساحة الصوتية مع مساحة من التعبير dynamics وتوظفهما بشكلٍ مناسب.

[٢] مؤلف موسيقى تخرج من كونسرفتوار القاهرة ١٩٨٩ وحصل على الماجستير من ذات المعهد ١٩٩٧، ودرجة الدكتوراة من جامعة بريستول بالمملكة المتحدة ٢٠١٢. عمل كأُستاذ مساعد بجامعة البحرين.أصدر عدداً من الأعمال الموسيقية على قرص مُدمج ، وعُزفت أعماله داخل وخارج البحرين من قبل عددٍ من الأوركسترات ، وفرق موسيقى الحجرة. مؤسس ومدير مهرجان البحرين للموسيقى ، حتى ٢٠٠٧. ساهم في تأسيس فرقة البحرين للموسيقى ، وأسس فرقة محمد بن فارس (التراثية) ، وفرقة البحرين للفلامنكو.

[٣] مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥): ولد في مدينة صيدا بلبنان وتوفي في طرطوس بسوريا، وهو رائد في فن التمثيل والمسرح.

[٤] أحمد أبو خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٣): رائد المسرح الغنائي العربي، ولد في دمشق وينحدر من أصل تركي.

[٥] جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩): ممثل لبناني قام بالتمثيل في المسرح والسينما، وأول أعماله هو فيلم مصري غنائي، وأصبح أول نقيب للممثلين في مصر، كما درس في معهد الفنون المسرحية.

بمناسبة إفتتاح قناة السويس، وكان العرض الأول لمسرحية ريجوليتو[٦] Rigoletto لفيردي Verdi، أما العمل الأكثر إثارة وله وقع خاص وكبير على مصر وتاريخها الحضاري والثقافي فهو أوبرا عايدة[٧] Aida لفيردي ـ أيضاً ـ التي عرضت عام ١٨٧١. واللافت أن المسارح الرئيسة في القاهرة غامرة بالعروض الأوروبية والناطقة بغير العربية، "فالقاهرة على إتساعها وغناها وكثرة سكّانها، لا يوجد فيها سوى ثلاثة مراسح، اثنان منها للحكومة والآخر لأحد الرعايا، وكلها مشغولة بالأجواق الأوروبية، ما عدا واحداً منها ، فإنه يتراوح بين الجنسين"[٨].

"وبالرغم من التأثير المحدود لهذا النشاط الموسيقي، إذ كان مخصصاً للصفوة، إلا أنه قد عمل على إزدهار المسرح المصري مثل مسارح أولاد عكاشة[٩] وجورج أبيض ويوسف وهبي[١٠]، بل أدى هذا الإحتكاك إلى محاولة ملحنين

[٦] ريجوليتو Rigoletto أوبرا من ثلاثة فصول، قام بتأليف موسيقاها المؤلف الإيطالي جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi، وكتب الشعر فرانشيسكو ماريا بياف Francesco Maria Piave.

[٧] عايدة Aida أوبرا من أربعة فصول، موسيقى من تأليف الإيطالي جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi، والشعر من تأليف أنتونيو جيسلانزوني Antonio Ghislanzoni.

[٨] إسماعيل، سيد علي، مسيرة المسرح في مصر ١٩٠٠-١٩٣٥، فرق المسرح الغنائي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٨، ص ٥٣.

[٩] فرقة أولاد عكاشة هي عبارة عن فرقة مسرحية مصرية تأسست سنة ١٩٢١ على أيدي ثلاثة أخوة هم عبدالله وزكي وعبدالحميد، الذين يعتبرون من رواد التمثيل المسرحي الحديث في مصر، خاصةً في بدايات النهضة المصرية في أوائل القرن العشرين، وكان لدعم طلعت حرب لهم الدور الكبير في نجاحهم.

[١٠] يوسف وهبي (١٨٩٨-١٩٨٢): ممثل ومؤلف ومنتج ومخرج مسرحي وسينمائي مصري، ويعتبر أحد الروّاد في المسرح والسينما على مستوى مصر والعالم العربي.

مصريين أمثال سلامة حجازي[١١] وكامل الخلعي[١٢] وداوود حسني[١٣] وسيد درويش[١٤] إلى الإتجاه إلى تلحين الأوبريت[١٥] في محاولة للتحرر من الغناء الفردي والتطريبي والإتجاه إلى إستغلال الموسيقا كوسيلة من وسائل التعبير عن مختلف الأجواء النفسية"[١٦].

بيد أن المسرح الغنائي ومع أواخر العشرينات من القرن العشرين قد بدأ في الإنحسار وانكفأ مع ظهور الإنتاج السينمائي لأفلام بعضها مطعم بعددٍ كبير من الأغاني، وولع الفنانين لدخول هذه التجربة المغرية، وحماس الجمهور لمشاهدة هذا الفن الساحر، وما زاد الطين بلة تحول أماكن كانت مخصصة للعروض المسرحية والغنائية إلى دور سينما كما حدث لسينما أولومبيا، "فمسرح شارع عبدالعزيز - الذي أُقيم بأرض علي باشا شريف رئيس مجلس الشورى في ذلك الوقت، وهو سينما أولومبيا الآن - الذي شهد أمجاد فرقة اسكندر فرح في القرن التاسع عشر"[١٧]. وما عمق من تراجع المسرح الغنائي وعجّل بنهايته هو التكاليف الباهضة لإنتاج أعمال مسرحية غنائية، وهو ما نلحظه من عدم ثراء معظم العاملين في هذا المجال، وعلى العكس من ذلك فغالباً ما يكون إشتغال الفنانين روّاد

---

[١١] سلامة حجازي (١٨٥٢-١٩١٧): ويطلق عليه الشيخ سلامة حجازي، وهو أحد أعلام النهضة المصرية والعربية الحديثة، إشتهر كمطرب وملحن، عمل مع العديد من الفرق المسرحية،وكان أهم تعاون له مع جورج أبيض، إذ أسسا فرقة جورج أبيض وسلامة، ثم كون فرقته المسرحية الخاصة به. ويعتبر سلامة حجازي رائد فن الأوبريت.

[١٢] كامل الخلعي (١٨٧٠-١٩٣١): أحد الأسماء البارزة في الموسيقى في مصر في بدايات القرن العشرين، تعاون مع سلامة حجازي في وضع العديد من الألحان لبعض المسرحيات. وقام بالتدريس وتتلمذ على يديه موسيقيين أبرزهم محمد القصبجي.

[١٣] داوود حسني (١٨٧٠-١٩٣٧): أحد الملحنين المعروفين في مصر في بداية القرن العشرين، ومارس الغناء وثبت أقدامه في صفحة المطربين المصريين.

[١٤] سيد درويش (١٨٩٢-١٩٢٣): رائد النهضة الموسيقية الحديثة في مصر والعالم العربي، ملحن ومغني له العديد من الأوبريتات، وقام بالتلحين لكثير من الفرق المسرحية، مثل فرق نجيب الريحاني وجورج أبيض وعلي الكسّار، وتعاون مع الشاعر المعروف بديع خيري في العديد من الأغاني، أطلق عليه "فنان الشعب"، لما اتسمت أعماله في التعبير عن آمال وطموحات ومعاناة المواطنين المصريين خاصةً في نضالهم ضد الإستعمار.

[١٥] أوبريت: بالإنجليزية Operetta ، هي اسم التصغير من اوبرا في اللاتينية، Opera، وهي نوع من الأوبرا الخفيفة من حيث الموسيقى والمضمون، إذ يقدم فيها عرضاً موسيقياً يتضمن حواراً، وعادةً ما يكون طابعها خفيفاً وليس جدياً مثل هو الحال في فن الأوبرا. وقد نشأ هذا النوع من الفن في فرنسا في منتصف القرن التاسع عشر. أي أن هناك فرق بين الأوبرا والأوبريت، فالأخيرة هي عرض أخف من حيث الموسيقى والمضمون وحتى الطول.

[١٦] عبدالكريم، عواطف، جمال عبدالرحيم – رائد التأليف الموسيقي المصري المعاصر، مجلة آفاق، مصر، ١٩٩٨-١٩٩٩، ص ٤.

[١٧] إسماعيل، سيد علي، مسيرة المسرح في مصر ١٩٠٠-١٩٣٥، فرق المسرح الغنائي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٨، ص٢١.

النهضة الفنية هو عبارة عن حب وولع وتفاني، أغناهم ورفع شأنهم إبداعاً وسطر أسماءهم في تاريخ الفن دون أن يثريهم مادياً.

في وسط إنحسار المسرح الغنائي في مصر، ظهرت بين الحين والآخر أعمال مسرحية غنائية ضمن النشاط المسرحي الكثيف في مصر، ومن أبرزها أوبريت "الطيب والشرير" من كلمات كامل أيوب وموسيقى وألحان المؤلف الموسيقي جمال عبدالرحيم وأخرجها جلال عبدالقادر وحسين حامد وأشرفت على تنفيذه هناء سعد الدين، وكان العرض الأول سنة ١٩٨٢ على مسرح الطفل. وبرغم أنه عادةً ما يكون عدد أيام العروض محدوداً، ولا تقدم هذه الأوبريتات إلاّ في سنوات لاحقة بل وبعيدة ولبعض من الأعمال المحظوظة، لكن وكما هو شأن العديد من أوبريتات سيد درويش أو مسرحيات الرحابنة وغيرهم كثيرين، عادةً ما تحلِّق الأغاني منفردة وبعيدة عن السياق الدرامي، لتؤدى ضمن برامج الحفلات الغنائية أو الموسيقية، وهو ما كان لعدد من أغاني أوبريت "الطيب والشرير" خاصة أغنيتي "أنا بنت السلطان" و "نسمة رايحة ونسمة جاية"، اللتان تم صياغتهما للسوبرانو والبيانو، عوضاً عن السوبرانو والأوركسترا، وقدمتا في عددٍ من حفلات موسيقى الحجرة.

جمال عبدالرحيم (١٩٢٤-١٩٨٨):-

مؤلف موسيقي مصري يصنف كأحد أبرز المؤلفين المصريين المعاصرين من الجيل الثاني، درس التأليف الموسيقي في ألمانيا بأكاديمية فرايبورج Freibure على يد هارلد جنسمر Harald Genzmer في الفترة ١٩٥٠ وحتى ١٩٥٧، وكان "أول مؤلف موسيقي مصري يدرس التأليف الموسيقي دراسة أكاديمية تخصصية متصلة"[١٨] في ألمانيا، البلد الذي تميز في الفكر والفن والموسيقى، بلد باخ وبرامز وبيتهوفن.

عمل جمال عبدالرحيم على إبتكار لغة موسيقية جديدة تصاهر الأصالة والمعاصرة، فهو إبن بيئته المصرية المتمثلة في الحضارة الفرعونية والعربية الشرقية، حيثُ حاول أن يطوع العلم الموسيقي الذي تلقّاه في ألمانيا لخدمة تراث الموسيقى العربية[١٩]، وذلك من خلال عدة وسائل كتابية تقنية قد تبلورت وتطورت خلال مشواره الإبداعي الطويل.

---

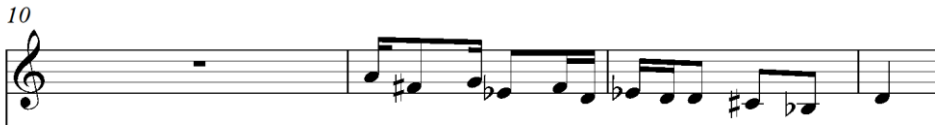
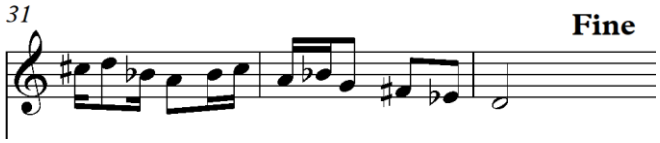
[١٨] عبدالكريم، عواطف، جمال عبدالرحيم – رائد التأليف الموسيقي المصري المعاصر، مجلة آفاق، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٩٩-١٩٩٩، ص ٥-٦.

[١٩] يميل جمال عبدالرحيم لاستخدام مصطلح "الموسيقى الشرقية" عوضاً عن "الموسيقى العربية"، ففي رأيه أن الموسيقى العربية مصطلح ظهرضمن نوازع سياسية – وربما إثنية – بينما الموسيقى التي نمارسها بمقاماتها وإيقاعاتها وقوالبها وتاريخها وتراثها ترتبط أيضاً وبدرجة كبيرة بإيران وتركيا إلى حدٍّ كبير.

سنركز في بحثنا هنا على أغنيتين من الأوبريت تميز عبدالرحيم في تأليف الموسيقى لنصها الأدبي هما "أنا بنت السلطان" و "نسمه رايحه ونسمه جايه"، والتي نجح في صياغة ألحانها بطابع موسيقي مصري شرقي، ولكن برؤية حديثة ومعاصرة، تمثلت في كيفية تقديمه ألحان ذات طابع متنوع ومترابط في الوقت نفسه، مستخدماً المقامات الشرقية بفعالية وأسلوب جديد، ومراعياً المساحة الصوتية لصوت السوبرانو، مع مصاحبة تثري الأغنيتين دون أن تشاغبهما أو تطغي على الألحان الرئيسة في الأغنيتين، والتي هي مرتبطة - بطبيعة الحال - بشخصية مهمة في الأوبريت.

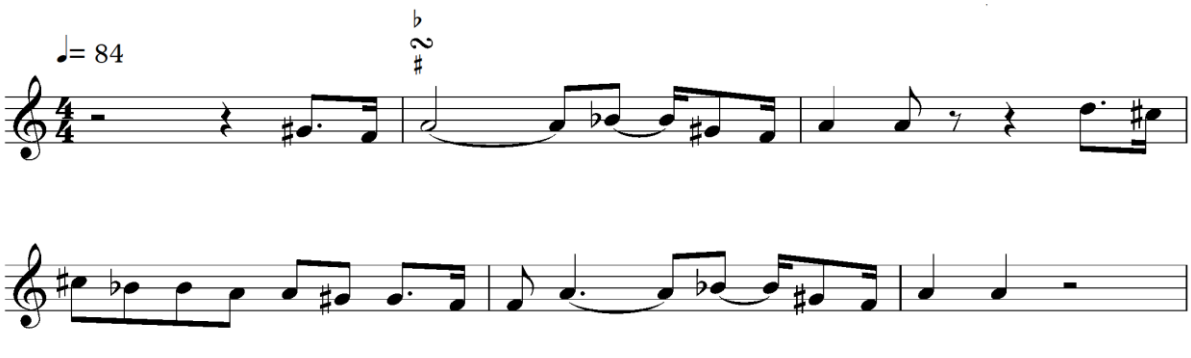
أغنية أنا بنت السلطان

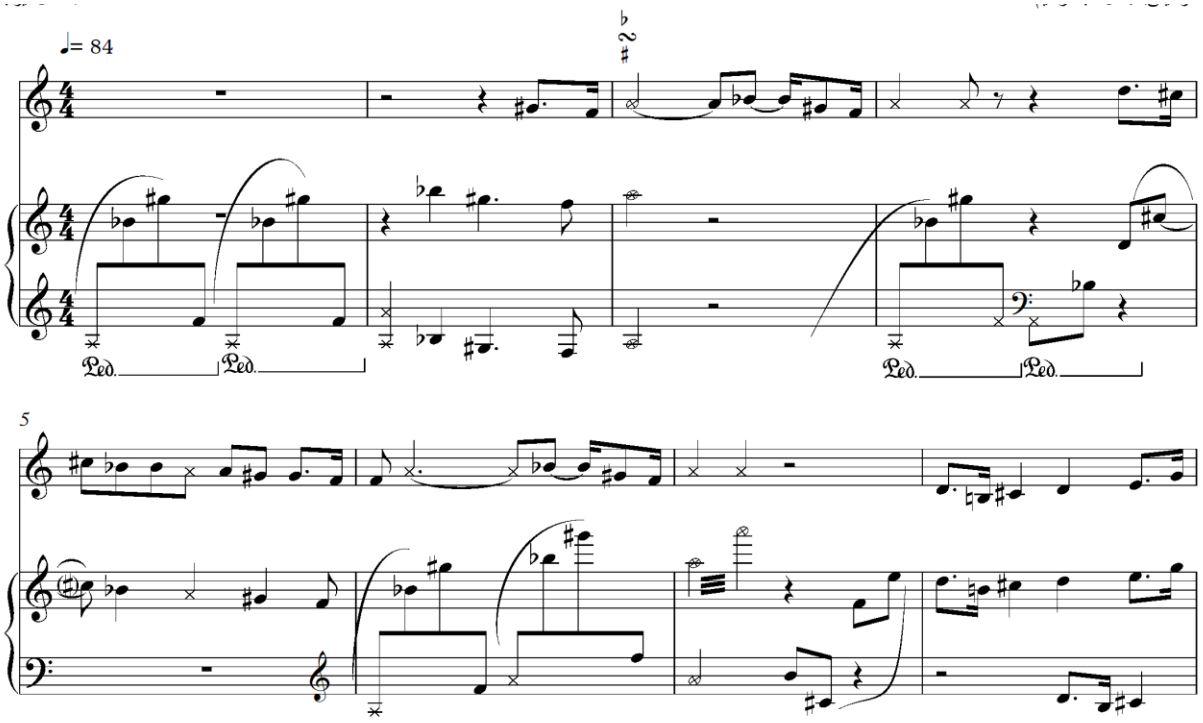
الأغنية في مقام حجاز على الدوكاه (ري): وهي تنقسم إلى قسمين الأول (١ - ٣٣) والثاني (٣٤ - ٥١) أما المازورات (٥٢ - ٥٤) فهي لزمة مأخوذة من القسم الأول ولربطها بالمازورة التاسعة عند الإعادة.

القسم الأول (١ - ٣٣) فهو في مقام الحجاز حتى المازورة (١٧). وجمال عبدالرحيم يستخدم المقام بشكله التقليدي ودون تطعيمه بأي نغمة غريبة، خاصةً في الجملة الأولى - الرئيسة - المازورات (١١ - ١٦)، منهياً عباراته الداخلية على نحو الترتيب التالي (ري - لا) أي الدرجة الأولى والخامسة، المازورات (١٣، ١٦)، متماهياً مع الأسلوب الغربي في تفعيل العلاقة الجدلية بين أساس المقام وخامسته. ولا يكرر هذه الجملة المتميزة بتدفقها اللحني الهابط طوال الأغنية إلاّ مع الإعادة الكاملة للقسم D. S. Fine، ليقفل عند المازورة (٣٣). وبرغم أن عبدالرحيم لا يميل لتكرار جمله، فهو يعمل على إستثمار ألحانه الرئيسة التي تتصدر بدايات الأغنية وذلك بتحويرها بطرق مختلفة ومتنوعة، منها الإحتفاظ بالشكل الإيقاعي مع توسيع المدى اللحني من (ري ٥) إلى (ري ٤) في المازورات (٣١-٣٣) أي مساحة أوكتاف octave، بعكس الجملة الأصل من (لا ٤) إلى (سي بيمول ٣) أي مساحة سابعة.

أنا بنت السلطان - (١١-١٣)

أنا بنت السلطان - (٣١-٣٣)

أغنية **نسمه رايحه ونسمه جايه:**

الأغنية في مقام حجاز على الحسيني (لا) وهي مبنية على قسم رئيس يتكرر مع شيء من التحوير (١ ـ ١٧) يعترضه قسم أصغر (بدءاً من الزمن الأخير للمازورة ١٧ ـ ٢٦) ثم (٢٧ ـ ٣٣) (الزمن الأخير للمازورة ٣٣ ـ ٤١) (الزمن الأخير للمازورة ٤١ ـ ٤٧) وقسم ختامي (٤٨ ـ ٥٦).

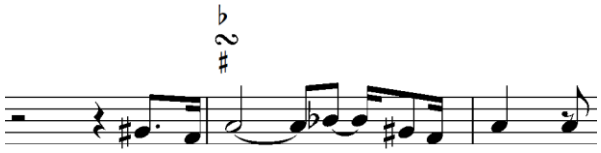
القسم الأول (١ ـ ١٧) مبني على جملة مكونة من خمس مازورات، وهو عبارة عن تركيب غير تقليدي للعبارات أو الجمل الموسيقية.

رايحة ـ الجملة الرئيسة (م ٢ ـ ٧)

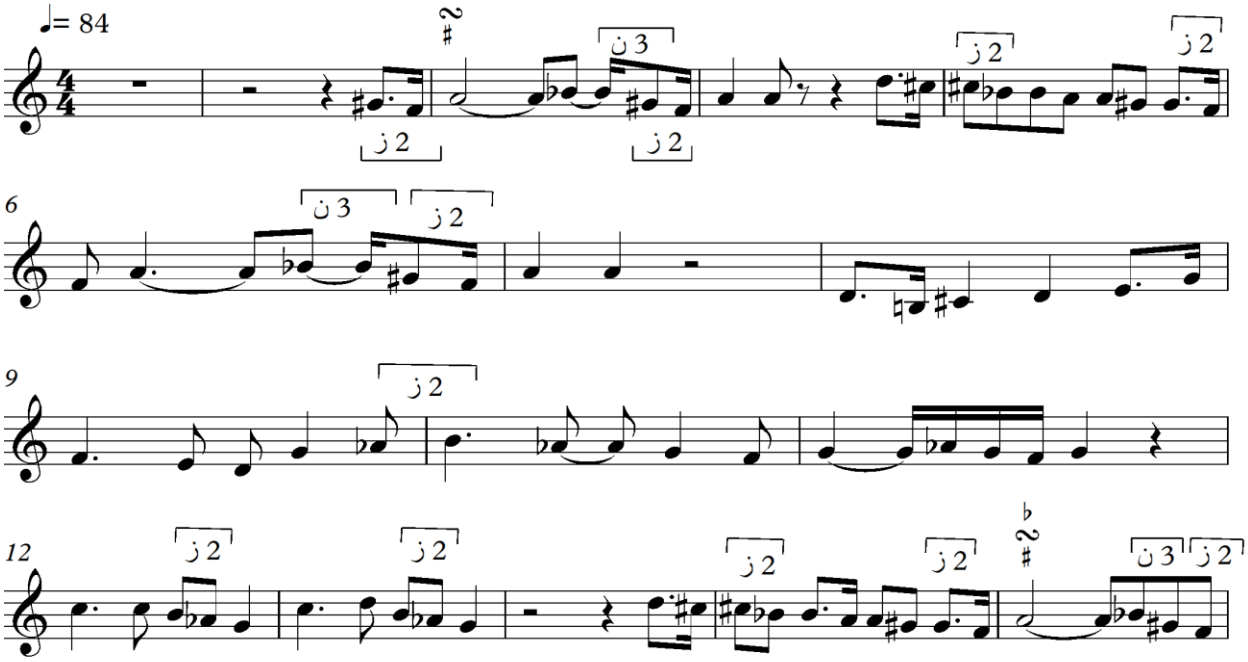
وتحوم هذه الجملة اللحنية حول النغمة الأولى في المقام وهي (لا) ، معززاً أهميتها في وضعها على النبر القوي في معظم الحالات كما في المازورات ٣، ٤، ٧، ١٦، ١٧، ٢١، ٢٨، ٢٩، ٣١، ٣٢، ٤٠، ٤٢، ٤٣ في خط السوبرانو. وما يزيد من تعزيز أهمية نغمة (لا) ـ أساس المقام ـ في الأغنية ليس تكرارها المنتظم وعلى النبر القوي طوال الأغنية، بل أيضاً بدعمها ومساندتها عن طريق المصاحبة التي تؤكد نغمة (لا)، وهو ما نلحظه في المازورات ٣، ٧، ٥٦، بشكلٍ صريح ومكشوف على هيئة أوكتاف يونسون octave unison، أو بشكلٍ غير مباشر من خلال تواجد نغمة (لا) ضمن تآلف يؤدى إما أربيجياً arpeggio ٤، ٦، ١٦، أو كتآلفات هارمونية رأسية ، أو على شكل تريمولو tremolo في المازورات ٧، ١٧، ٥٣، ٥٦.

نسمه رايحه ـ تتناثر نغمة (لا) لدى السوبرانو والبيانو

وخاصة على النبر القوي لتأكيد أساس مقام الحجاز على (لا)

سمات أسلوب جمال عبدالرحيم في أوبريت الطيب والشرير:

تتسم ألحان الأغاني في هذا الأوبريت وخاصة التي يتناولها بحثنا هذا، بالسلاسة التي تبرز من خلال السلمية التي احتوتها الجمل الغنائية، خاصةً في الهبوط اللحني الذي تراءى لنا في كِلا الأغنيتين. "وتقوم ألحان جمال عبدالرحيم في كثير من الأحيان، على فكرة موسيقية مقتضبة (خلية لحنية أو موتيف Motive) غالباً ما تحمل ملامح الموسيقا الشعبية المصرية، فهي بسيطة تكاد تكون متصلة النغمات ومحدودة في مداها اللحني، تحوم حول مركز تونالي هو أساس المقام أو أساس الجنس الذي يتعامل معه"[٢٠].

[٢٠] عبدالكريم، عواطف، جمال عبدالرحيم – رائد التأليف الموسيقي المصري المعاصر، مجلة آفاق، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٩٩–١٩٩٩، ص ١٠.

نسمه رايحه ـ الجملة الرئيسة

"والألحان عند عبدالرحيم مقامية تتحاشى السلمين الكبير والصغير وتنبثق عن المقامات العربية وبخاصة الحجاز ومشتقاته، برابعته الزائدة، والصبا زمزمة، بخامسته الناقصة، والنهاوند المرصع وما إليها، ولذلك تتخذ أبعاد الرابعة الزائدة والخامسة الناقصة أهمية مركزة في موسيقاه بصورتين: أفقية في الألحان وفي الكنترابنيطة الخطية Linear وهي التي تشكل ملمحاً رئيسياً في أسلوبه، ثم بصورة رأسية في هارمونياته المبنية على ذات الأبعاد اللحنية للمقامات، وهو ما ينتج أحياناً شيئاً من التنافر المعاصر"[٢١]. ويتضح لنا في أغنية "نسمة رايحة" كيف يعمل جمال عبدالرحيم على توظيف المسافات المميزة لمقام الحجاز مثل الثانية الزائدة والثالثة الناقصة.

نسمه رايحه ـ التركيز على بعض من المسافات المميزة للمقام مثل الثانية الزائدة والثالثة الناقصة

٢١ الخولي، سمحة، القومية في موسيقا القرن العشرين، عالم المعرفة، كتاب رقم ١٦٢، الكويت، ١٩٩٢، ص ٢٥٦.

وما يجمع بين الأغنيتين ليس فقط الشخصية المحورية التي تغنيها في الأوبريت، وإنما إستخدام مقام الحجاز، من أجل ربط الشخصية المحورية في الأوبريت بالإلتزام بمقام واحد. ومقامية جمال عبدالرحيم "ترتكز على مقامات الموسيقى العربية الدياتونية ... ولقد انتقى منها المقامات التي تتضمن مسافات تؤكد الشخصية المصرية مثل مقام الصبا بلونيه البوسليك والزمزمة، ومقام النوأثر، ومقام النهاوند المرصع، ومقام الحجاز كار"[٢٢]. إلاّ أن عبدالرحيم لا يقيد نفسه في مقام واحد في أي عمل موسيقي أو غنائي كتبه، ومنها هاتين الأغنيتين، فهو يتنقل من مقام إلى آخر في الأغنية ومن مساحة صوتية إلى أخرى، ومن اللافت أن المؤلف لا يميل إلى كتابة دليل المقام في المدونة الموسيقية[٢٣]، فهو يفضل كتابة علامات التحويل accidentals في مسار اللحن مباشرة، وهو هنا يسلك هذا الطريق بوعي وإصرار يقصد به إتاحة مساحة أكبر من الحرية للتنقل بين المقامات الشرقية مثلما تمت الإشارة إليه في البحث، والجانب الأهم في كتابة عبدالرحيم لمؤلفاته هو أنه يعمل بنظام الأجناس أكثر من أن يعتمد على المقامات، فهو يرى أن ذلك يمنحه مرونة أكثر للإنتقالات. إن لمؤلفنا وفرة من التقنيات في مجال استخدام المقامات الشرقية، والتي يحاول فيه إستنطاق نواحي تعبيرية جديدة، وإكتشاف مناخات مختلفة، فهو غالباً ما "يميل إلى استخدام غير صريح للمقامات العربية، وقد لجأ إلى ذلك عن طريق القفزات أو المساحات المتباعدة"[٢٤]، وقد تجسد ذلك في المصاحبة على وجه الخصوص. يرى جمال عبدالرحيم أن الخضوع لشروط المقام الشرقي التقليدية والتي برغم تميزها، استنفذت طاقتها، ومن هنا كان لا بد من الخروج من عباءة استخدام المقام بشكله التقليدي، ومن هذه المحاولات لجأ عبدالرحيم إلى التغيير المتتالي والمتقارب في المقامات، إما عبر تغيير المقام أو بتطعيمه بنغمات غريبة عليه، ويندرج ذلك في أعمال أخرى لجمال عبدالرحيم، وهو هنا "يتجنب السلطنة المقامية الطويلة، بالطريقة التقليدية السردية، والتجدد الدائم في تحويلاته المقامية، وذلك بطرق لم تكن معروفة في مبادىء التحويل الكلاسيكي"[٢٥].

---

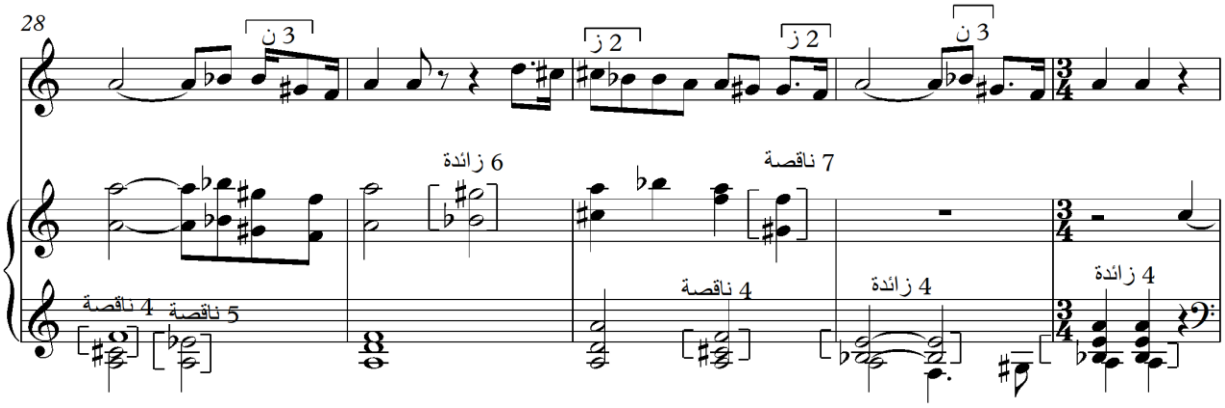
[٢٢] عبدالكريم، عواطف، جمال عبدالرحيم – رائد التأليف الموسيقي المصري المعاصر، مجلة آفاق، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٩٩–١٩٩٩، ص ١٠.

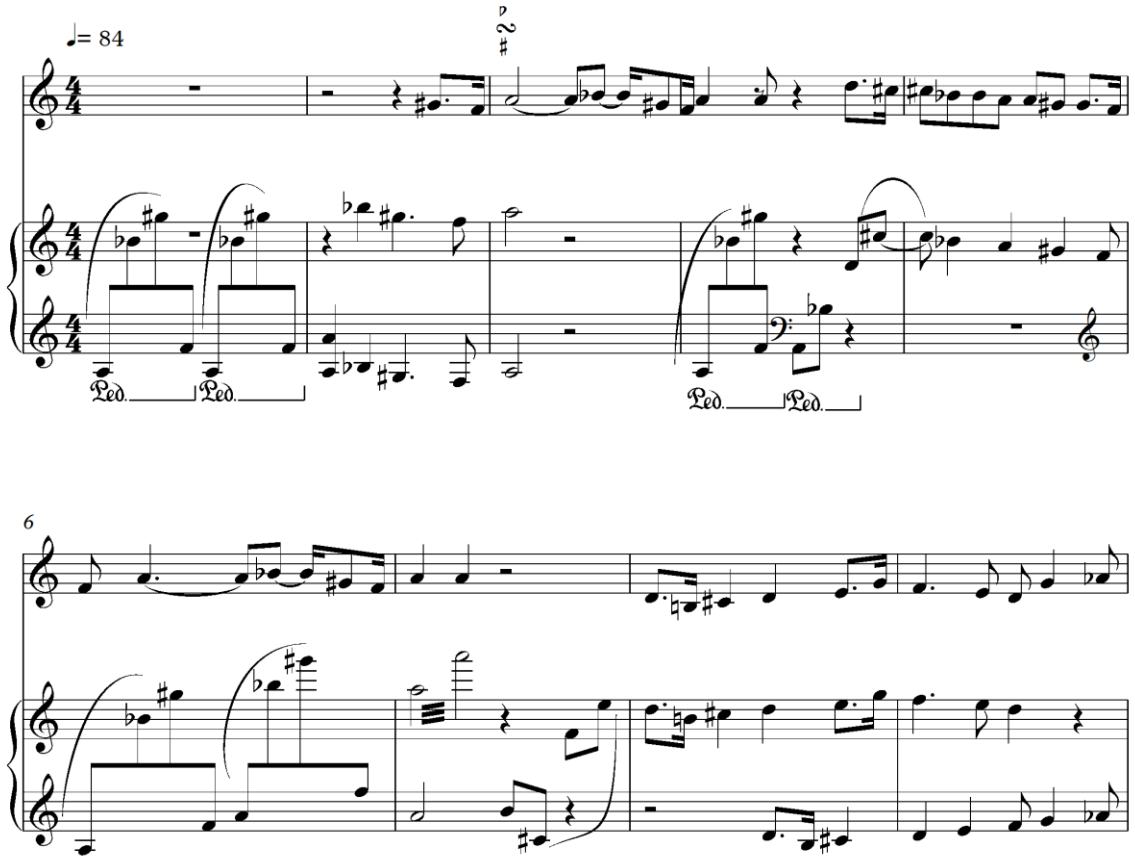
[٢٣] إن عدم كتابة دليل المقام في أعمال جمال عبدالرحيم نهج واضح في مدوناته، إلاّ أن الباحث قد عرف المعلومة مباشرة من المؤلف أثناء محاضرات التأليف الموسيقي التي تلقاها مع الراحل جمال عبدالرحيم، حيثُ كان يحث طلابه على عدم كتابة دليل المقام، دون أن يفرض عليهم رأيه.

[٢٤] الجودر، عصام، المقام العربي كلغة تعبيرية لدى جمال عبدالرحيم، مؤتمر تكريمي لجمال عبدالرحيم، القاهرة، ١٠–١٣ فبراير ٢٠٠٥، ص ٦.

[٢٥] عبدالوهاب، محمد، جمال عبدالرحيم واتجاه جديد في التأليف الموسيقي، مجلة عالم الفكر، المجلد ١٧، العدد ٣، الكويت، ١٩٨٦، ص ٢٥٤.

غالباً ما يتهرب جمال عبدالرحيم من الإعادة الحرفية للجمل اللحنية، والحالة الوحيدة للإعادة الحرفية تكمن في أغنية أنا بنت السلطان عند إعادته للقسم الأول بأكمله، مستخدماً علامات الإعادة التقليدية D. S. al Fine.

الهارموني Harmony: يرى جمال عبدالرحيم أن البوليفونية خيار أمثل للإستخدام في أغانية وذلك للمحافظة على الطابع الشرقي لموسيقاه، لذا فالمصاحبة في الأغنيتين عبارة عن خط أفقي موازي للحن في معظم الأحيان وخاصة في أغنية "أنا بنت السلطان"، أما في أغنية "نسمة رايحة" فهي تجمع الإثنين أي الخطية والهارمونية الرأسية البسيطة. فالتآلفات chords المستخدمة عبارة عن تآلفات ثلاثية triads. ويستخرج جمال عبدالرحيم هارمونياته من خصوصية المقامات الشرقية وما تحتويها من أبعاد كالثانية الزائدة والرابعة الزائدة والخامسة الناقصة والسادسة الزائدة.

نسمه رايحه ـ تآلفات ثلاثية مع التركيز على المسافات المميزة للمقام

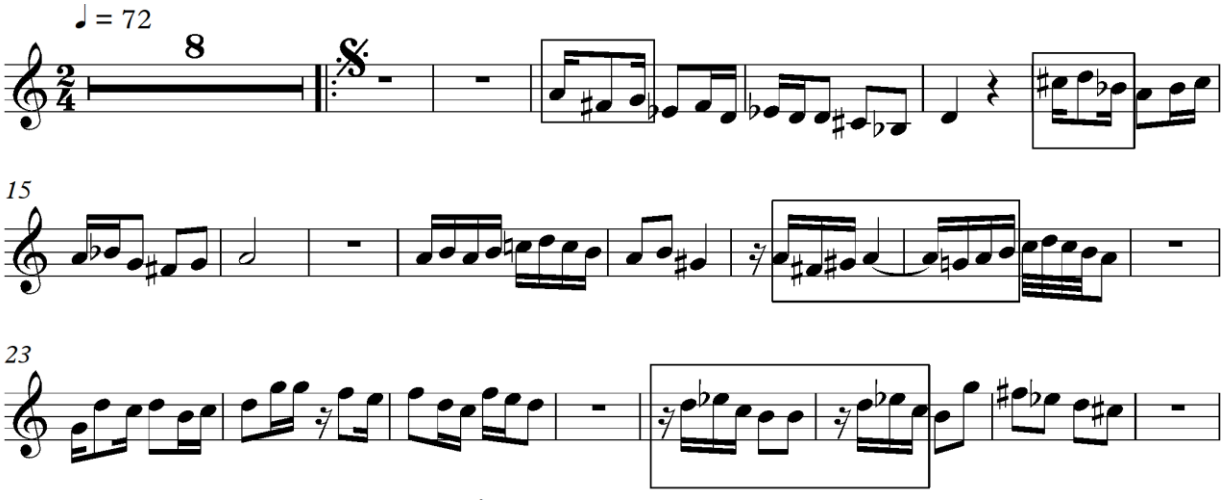
إن ميل عبدالرحيم إلى الخطوط اللحنية الأفقية لمصاحبة اللحن الرئيس، يتركز ـ هنا ـ في النغمات القريبة من نغمة الأساس (لا) مثل نغمتي سي بيمول و صول دييز أي ثالثة ناقصة، وللتخفيف من تنافرها، يقوم عبدالرحيم بنثرها بشكلٍ متباعد في نطاق أوكتافين. وهنا يتبين أحد ملامح أسلوب مؤلفنا في هذه المرحلة من تجربته في التأليف الموسيقي أي المرحلة الأخيرة من عمره، والذي يبرز من خلال حرصه على إستخدام المقام بشكلٍ حذر وشبه تقليدي، في خط صولو السوبرانو، في حين يتيح لنفسه التحرر من قيود تناول المقامات الشرقية، عبر نثرها وتفكيكها عن سلميتها.

نسمه رايحه ـ الخط السلمي في الجملة الرئيسة للسوبرانو

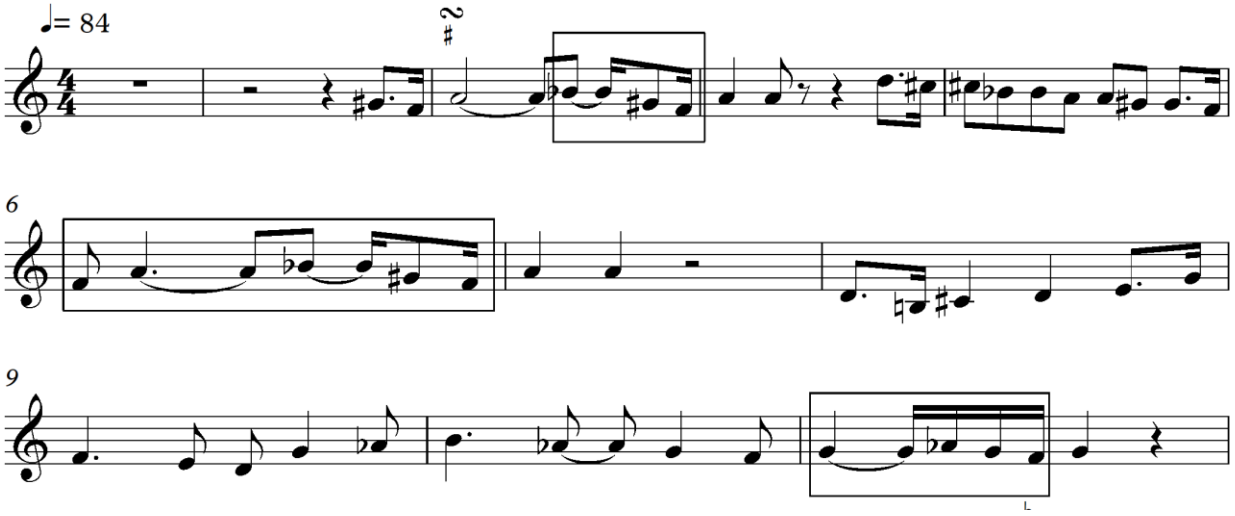
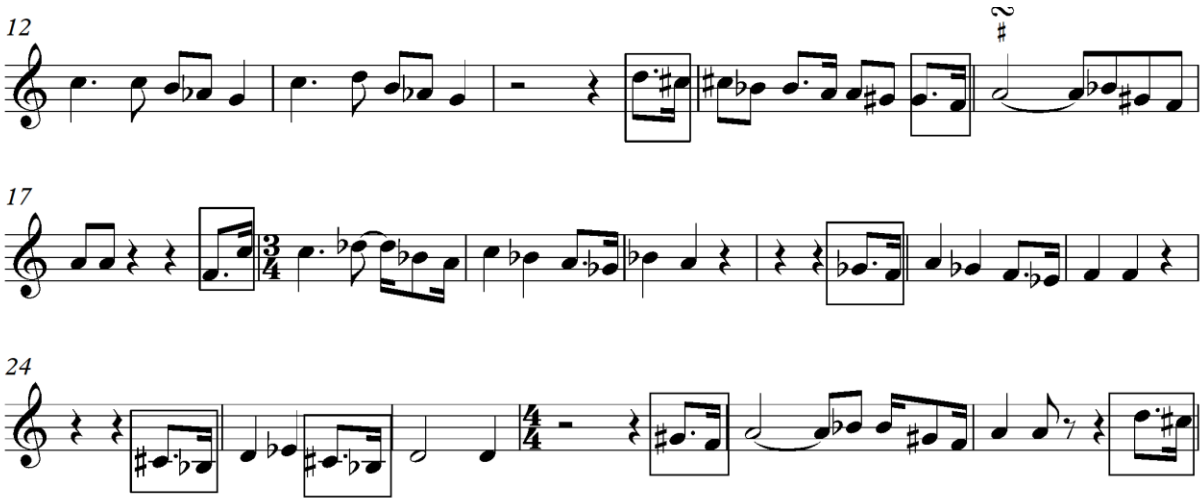
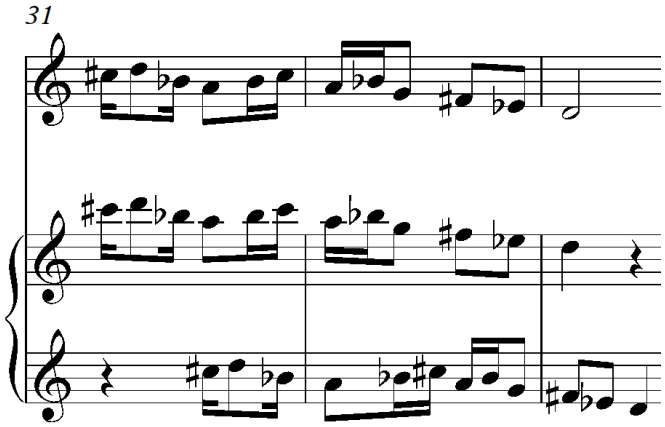
والقفزات وتناثر النغمات في المصاحبة

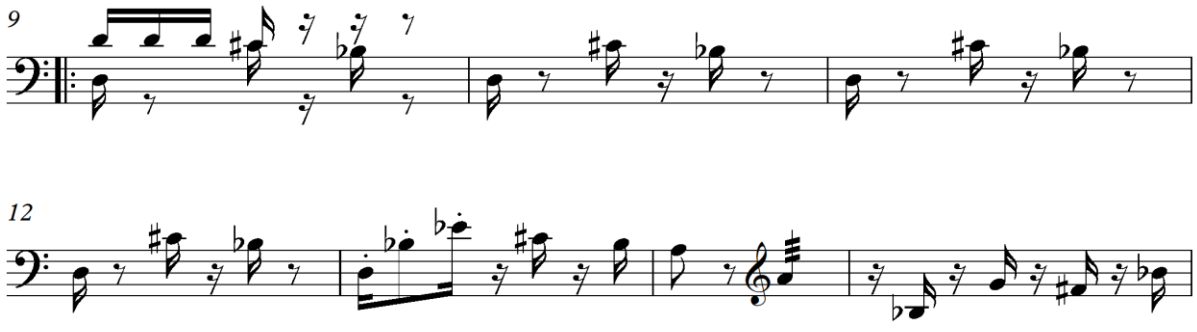
إن تقيده بشكلٍ أكثر بشروط المقام الشرقي من أجل المحافظة على روح المقام، تجسدت بوضوح في أعماله الأخيرة التي إتسمت بالتناغم والإنسجام كطبيعة الموسيقى الشرقية عند مقارنتنا بتجاربه المبكرة، وقد لاحظت سمحة الخولي التي قسَّمَت تجربة جمال عبدالرحيم في التأليف الموسيقي إلى ثلاث مراحل ذلك بقولها "فهو في أواخر حياته، أصبحت أعماله أقل تنافراً وأكثر شفافية"[٢٦]، علماً بأن أوبريت "الطيب والشرير" يصنف ضمن المرحلة الثالثة (١٩٧٩-١٩٨٨) من تجربة تأليف عبدالرحيم. أما جون روبسون فيؤكد هذا التغيير الذي طرأ على أسلوب جمال

26 El-Kholy, Samha, and Robison, John, Festschrift for Gamal Abdel-Rahim, The occasional paper series of The Binational Fulbright Commission in Egypt, Al-ahram Printshop, Cairo, 1993, p. 30.

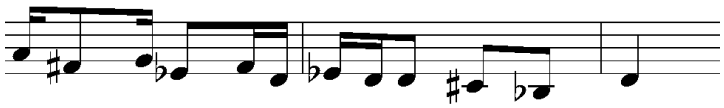
عبدالرحيم "إن الإختلاف بين سوناتا الكمان وعمله المتأخر ثنائية الكمان والتشيلو، تبين ميل المؤلف التدريجي لجانب الإنسجام في العمل، وبدرجة أقل من عنصر التنافر، عمّا قدَمهُ في بداية تأليفه"[٢٧].

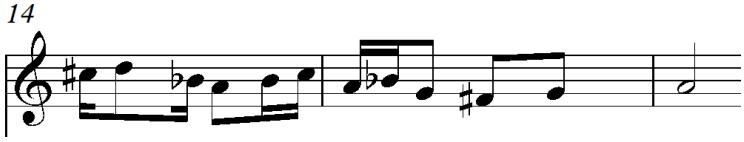
<u>الإيقاع Rhythm</u>: يهتم عبدالرحيم بعنصر الإيقاع ويعمل على بث روح حيوية عبر اللجوء إلى عدة تقنيات غالباً ما يتبعها في الكثير من مؤلفاته، ومن هذه التقنيات إستخدامه للسينكوب syncopation، تنويع الدخولات للجمل اللحنية فهي أحياناً تكون على النبر القوي، وأحياناً أخرى على النبر الضعيف، إستخدام الأناكروز anacrusis كذلك إستخدام الكانون canon وتغيير الموازين Time Signature، كما في "نسمة رايحة" حيث تتأرجح الأغنية بين ميزاني٤/٤ و ٣/٤.

أنا بنت السلطان ـ نماذج من السينكوب syncopation

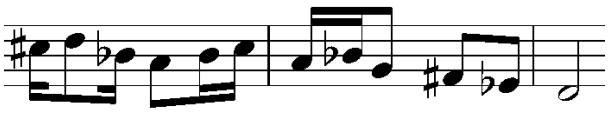
[27] El-Kholy, Samha, and Robison, John, Festschrift for Gamal Abdel-Rahim, The occasional paper series of The Binational Fulbright Commission in Egypt, Al-ahram Printshop, Cairo, 1993, p. ٢٠٤.

نسمه رايحه ـ نماذج من السينكوب syncopation

نسمة رايحة ـ أناكروز anacrusis

أنا بنت السلطان – كانون canon

ومن الجوانب اللافتة لاهتمام وتميز المؤلف جمال عبدالرحيم هو كتابة ضرب إيقاعي للباص باليد اليسرى على شكل أوستيناتو ostinato، أعطى شكلاً حيوياً للأغنية، ومصاحبة تضيف إلى العمل دون أن تطغي على اللحن الأساس. وهو يكتب ضربه الإيقاعي، عن طريق نغمات قصيرة متباعدة (دبل كروش) تفصلها السكتات، وتتكرر لعدد من المازورات لا تزيد عن الأربع ليختمها في المازورة (١٣) بقفلة إيقاعية محورة من النموذج الأساس، لتستقر على نغمة لا مع بداية الغناء.

أنا بنت السلطان ـ نموذج الضرب الإيقاعي للبيانو

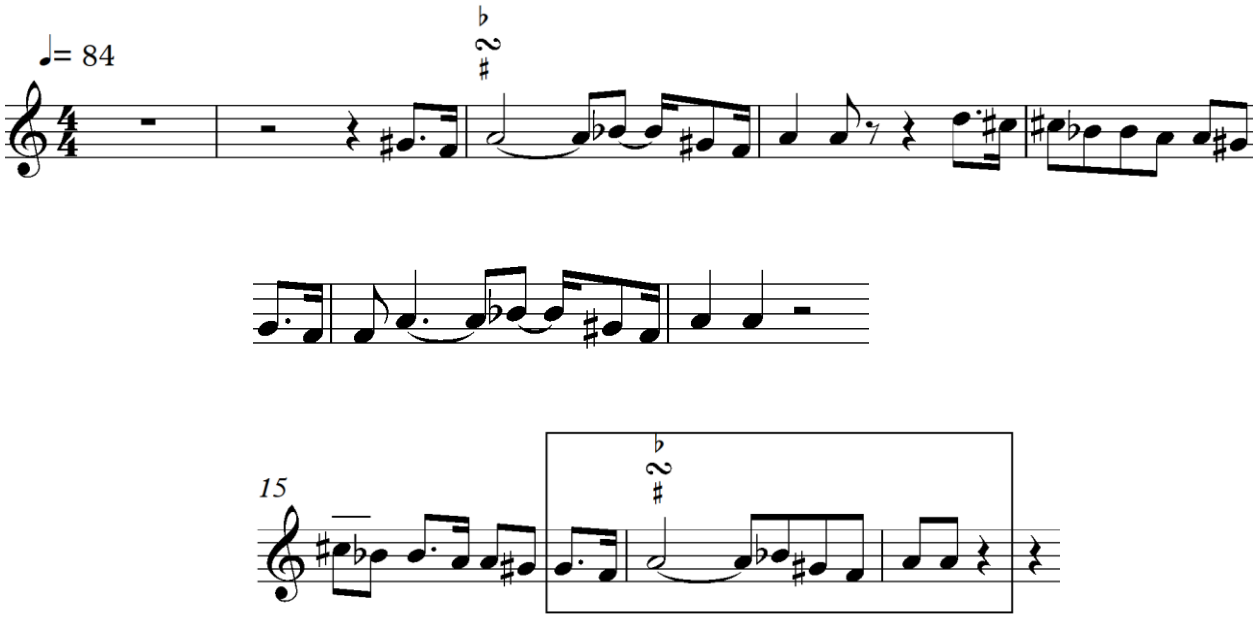
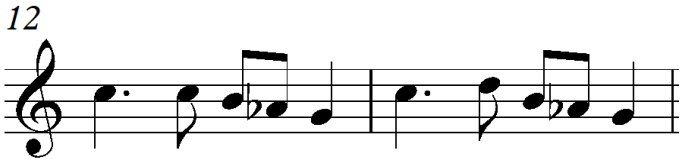
التنويع Variation: يعمل مؤلفنا على استثمار عباراته وجمله اللحنية بغية الإستفادة الكاملة من تكوينها وطاقتها، وكذلك بهدف ربط العمل حتى يكون محكماً، وأخيراً لتفادي السيميترية والتي تتمثل في التكرار الضيق الذي يعتمد على الإعادة الخالصة للجمل والأقسام، مما يؤدي - في العادة - إلى الرتابة.

نماذج التنويع في أغنية أنا بنت السلطان

الجملة الرئيسة م (١١ - ١٣)

نلاحظ في النموذج التالي إحتفاظ عبدالرحيم بالشكل الإيقاعي للعبارة الغنائية مع التنويع من درجات بداية ونهاية الجملة، فالأولى من (لا) ويقفل على (ري)، والثانية من (دو#) ويقفل على (لا)،

الاحتفاظ بالشكل الإيقاعي مع تحوير اللحن م (١٤ - ١٦)

والأخيرة يبدأها ب (دو#) ويقفل على (ري) في مساحة الأوكتاف.

م (٣١ - ٣٣)

كما أننا نلاحظ أن التنويع قد لامس شكل التموج اللحني للعبارة الرئيسة.

نماذج التنويع في أغنية نسمه رايحه

نسمة رايحة - تنويع إيقاعي مع الإحتفاظ بالنغمات ذاتها

إستبدال نغمة (دو) بنغمة (ري)

هذه التغييرات التي تبدو طفيفة يتم تعزيزها بتغيير أشكال المصاحبة accompaniment**، وهي في السياق العام تضفي حيوية وتجديد وإن كان بشكلٍ غير مباشر.**

خاتمة:

لم تتجلَ علاقة جمال عبدالرحيم بالمسرح عبر عمله أوبريت الطيب والشرير إستثناءاً، بل أن علاقته بالدراما بصفة عامة قد تمثلت في العديد من الأعمال والتي قد لا تصنف ضمن الأعمال المسرحية الغنائية بتعريفها الإصطلاحي التقليدي، فهو لم يكن مؤلفاً موسيقياً تقليدياً، وإنما مبدعاً يتمتع بحس مرهف وثقافة عالية، قربته من الفنون الأخرى. حيثُ أنَّ "جمال عبدالرحيم كان مبدعاً شامل الثقافة. درس الآداب والتاريخ بالجامعة ... وكان أيضاً قارئاً واعياً نهل من الأعمال الأدبية والشعرية الكثير، وكان شغوفاً بشعر جوته[٢٨]، قارئاً له في لغته الأصلية .. علاوة على ذلك عاونه عمله في مكتبة كلية الفنون الجميلة قبل سفره إلى ألمانيا للدراسة، على الإطلاع على عيون الكتب في الفنون التشكيلية فنهل منها أيضاً"[٢٩]. إن إرتباط جمال عبدالرحيم بالدراما تنوع بين المسرحية و الباليه و فن الأغنية، فهو غالباً ما يوظف الموسيقى أو بمعنى أدق ربطها بفن آخر كالشعر في عمله كانتاتا "الصحوة" من شعر صلاح عبدالصبور، أو القصة كما في الأوبريت، والباليه. ولا ينحصر الغناء الجميل لجمال عبدالرحيم في أعماله الغنائية فحسب، فنحن نستطيع تلمس هذه الروح في بعض أعماله الموسيقية، إلى جانب أعمال غنائية مبنية على ألحان شعبية أو تقليدية قد تناولها وصاغها بأسلوبه الموسيقي المعاصر الذي لم يقتصر على الموهبة فقط بل كذلك العلم الذي يراعي الطبقات الصوتية سواء في المساحات الصوتية البشرية، أو في مساحات الآلات الموسيقية التي إستخدمها في أعماله، مراعياً تميز الأجزاء المختلفة لكل مساحة كالغليظة والوسطى والعليا، وكتابة أشكال المصاحبة المختلفة التي تتناسب مع الألحان الرئيسة، في كلا الشكلين الكنترابونتية counterpoint أو الهارمونية. علاوة على ذلك يراعي عبدالرحيم عنصر البناء المحكم في أعماله الموسيقية والغنائية، وفي أغنيتي "أنا بنت السلطان" و "نسمه رايحه" دليل على البناء اللحني المحكم، الذي يقوم على التنويع دون أن يؤدي ذلك إلى تفكك العمل.

"إن نشأته في معترك الحياة الحديثة لم تجعله ينزلق في بعض التيارات المتطرفة، فلم تؤثر فيه العناصر الغريبة عن موسيقانا التي اتسمت بها بعض من موسيقى القرن الشعرين، ولكنه استطاع أن يوظف تلك العناصر توظيفاً قوياً في إطار شرقي أصيل"[٣٠]. إن تجربة جمال عبدالرحيم في ألحانه الغنائية في أوبريت الطيب والشرير كشفت عن موهبة ومقدرة عالية على تبني تراثه الغنائي الموسيقي وصياغته في ثوبٍ جديد مع الإحتفاظ بمقومات طابع الموسيقى الشرقية، وقد تمثل ذلك في أسلوبه الخاص والمتميز في استخدام المقامات والإيقاعات التي ورثها

---

[٢٨] يوهان فولفغانغ غوته Johann Wolfgang von Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢)، أحد أهم الشعراء الألمان.

[٢٩] عبدالكريم، عواطف، جمال عبدالرحيم – رائد التأليف الموسيقي المصري المعاصر، مجلة آفاق، مصر، ١٩٩٨-١٩٩٩، ص ٥.

[٣٠] عبدالوهاب، محمد، جمال عبدالرحيم واتجاه جديد في التأليف الموسيقي، مجلة عالم الفكر، المجلد ١٧، العدد ٣، الكويت، ١٩٨٦، ص ٢٤٩.

كشخصية موسيقية مصرية مخلصة لتراثها، وكتابة المصاحبة الموسيقية المناسبة لألحانه، والحرص على صياغة ألحان تراعي التعبير عن النص كلمات وجُملاً وقصيدةً.

المراجع

١. أبو الشامات، نبيلة، جمال عبدالرحيم ـ التجديد، وزارة الثقافة السورية، مجلة الحياة الموسيقية، العدد ٦، دمشق ١٩٩٤.

٢. اسماعيل، سيد علي، مسيرة المسرح في مصر ١٩٠٠-١٩٣٥، فرق المسرح الغنائي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٨.

٣. الجودر، عصام، المقام العربي كلغة تعبيرية لدى جمال عبدالرحيم، مؤتمر تكريمي لجمال عبدالرحيم، القاهرة، ١٠-١٣ فبراير ٢٠٠٥.

٤. الخولي، سمحة، القومية في موسيقا القرن العشرين، عالم المعرفة، كتاب رقم ١٦٢، الكويت، ١٩٩٢.

٥. طموم، رشا، ملاحظات على التأليف الموسيقي المصري في المقامات ذات الأرباع عند مؤلفي الجيل الثاني وخاصة جمال عبدالرحيم وعطية شراره، مؤتمر الموسيقى العربية، الدورة الثانية، ١٩٩٣.

٦. عبدالكريم، عواطف، جمال عبدالرحيم ـ رائد التأليف الموسيقي المصري المعاصر، مجلة آفاق، العدد الثاني، جمهورية مصر العربية، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للثقافة، لجنة الموسيقى والأوبرا والباليه، ١٩٩٨-١٩٩٩.

٧. عبدالوهاب، محمد، جمال عبدالرحيم واتجاه جديد في التأليف الموسيقي، عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الثالث، الكويت، ١٩٨٦.

٨. El-Kholy, Samha, and Robison, John, Festschrift for Gamal Abdel-Rahim, The occasional paper series

٩. of The Binational Fulbright Commission in Egypt, Al-ahram Printshop, Cairo, 1993.