مسرح بليغ حمدي الغنائي:

مختبر التراث الثقافي

أحمد الواصل [1] (السعودية)

لكل الفنون والآداب العربية جذور بعيدة، وقضية تداخلها أو اندماجها تاريخية ونقدية.

في الربع الأول من القرن العشرين شهدت الثقافة العربية نهاية عصر وبداية آخر، وهذا ما دفع المجتمع العربي إلى النظر نحو العوامل الحضارية معانيها وفاعليتها والمجالات الأساسية: العاملان: الاجتماعي - الاقتصادي، والمجالان: السياسي والديني.

تتميز جغرافيا أرض النيل أنها متجاذبة بين الوجه القبلي (مصر العليا) والبحري (مصر السفلى)، بالمعنى الفني بين فنون جنوبها الصعيدي وثقافة البحر الأحمر (وشعوب جنوب غرب آسيا)، وبين شمالها البحري وثقافة البحر المتوسط (وشعوب جنوب شرق أوروبا).

يتمثل ذلك في تجربة الملحن بليغ حمدي، مع شاعرين كبيرين: عبد الرحمن الأبنودي وعبد الرحيم منصور الجيل الثقافي الذي عبر عن الوجه الجنوبي على أن الوجه الآخر يعد أحد المكونات الأساسية في ثقافته مع شاعرين كبيرين آخرين: عبد الوهاب محمد و سيد مرسي، دون تجاهل الدور التأسيسي لكل من الشاعرين الكبيرين: كامل الشناوي وعبد الرحمن الخميسي.

وقد أنجز حمدي ألحانه وموسيقاه التمثيلية في السينما والمسرح والإذاعة والتلفزيون خلال عقود الستينيات والسبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين.

وطرح في المسرح مختبر التراث الثقافي القبلي والبحري عبر ثلاث عشرة مسرحيةً (١٩٦٤-١٩٨٥) بالتعاون مع شعراء مثل: عبد الرحمن الخميسي وعبد الرحيم منصور وعبد الوهاب محمد وبهجت قمر، ومخرجين مثل كرم مطاوع وجلال الشرقاوي وحسين كمال وحسن عبد السلام، وحناجر متعددة (شريفة فاضل وكنعان وصفي وعفاف راضي ومحمد رؤوف ومحمد ثروت) غير أنه خص اثنتين منها بمختبره: السيدة شادية والسيدة وردة.

ويفضّل الباحث تقسيمها بين مسرحيات غنائية (الملحق الأول)، وأغنيات في مسرحية (الملحق الثاني)، وذلك تبعاً إلى فارق بين التلحين المسرحي، والتلحين إلى المسرح.

---

[1] شاعر وروائي وباحث متخصص في الأنثروبولوجيا الثقافية ومحرر ثقافي في صحيفة الرياض. يعمل مديرا لمشروع رصد التراث غير المادي الجمعية السعودية للمحافظة على التراث فى المملكة العربية السعودية. حصل على ماجستير فى الدراسات النقدية والأدبية (تحليل الخطاب الثقافي). له مؤلفات متنوعة في مجال الشعر (خمس مجموعات شعرية) وثلاث روايات أشهرها "سورة الرياض" (٢٠٠٧) وآخرها "أيام هدى"، صدرت له تسعة كتب نقدية، وأشهرها "سحارة الخليج" (٢٠٠٦) ودراسات بحثية فى مجال حفظ التراث السعودى.

وقد ارتكزت تجربة حمدي التلحينية على أسس فلسفية تتصل بتجاذب - تنافر النظام الأمومي . . . . الأبوي، والموقف من الزمن. وتحركت فيها موا ضيع متفرعة منها مثل الأنوثة والذكورة، والأمل والمقاومة، والـ سلطة والقوة، والرمز والخرافة، والزمني والآني.

فانعكس ذلك على منجزه التلحيني سواء في قالب الأغنية وأ شكالها وألوانها، أو جنس المـ سرح والفيلم والمـ سلسل والبرنامج (سواء في الإذاعة والتلفزيون).

ويتناول هذا البحث مفردات أ سا سية لاكتـ شاف مـ سائل عامة حول مفهوم المـ سرح، وليس الغنائي منه، ومفهوم المجايلة، ومن يكون هذا الملحن؟، وما هي مـ صادره الثقافية (متـ ضمنة التعليمية والتربوية)، ومـ ساراته اللحنية التي من بينها تمثلت بما قدمه إلى المسرح.

- مفهوم المسرح. مفهوم المجايلة.
- مصادر بليغ حمدي الثقافية.
- مسارات بليغ حمدي اللحنية.

كيف نعرف جذور التمثيل العربي؟

تجاذب تياران بصراع مضمر أو معلن، سواء كان مدعماً مؤسساتياً أو موازياً جماعاتياً، مفهوم المسرح، سواء جنساً أدبياً أو ممارسة ثقافية (تجتمع فيها عناصر الأداء من شخصيات وخطابة وحوار، وغناء ورقص ولباس وأثاث أو زخرفة)، ولأكون دقيقاً، ليس المسرح، فالخشبة ليست أساس المسرح، وإنما التمثيل، وقد ورث العرب، ومثيلهم في جغرافيا الثقافات والحـ ضارات البـ شرية، أ شكال التمثيل المبكر، سواء ذات الطابع المهني (الـ صيد والحرب) أو الديني (الأضحية، الصلوات)، وهناك شواهد أثرية تكاد لا تحصى منها.

ثمة محاولات عدة لإثبات ريادات أو بواكير، سواء لأجناس أدبية أو أ شكال فنية، وتـ سقط قيمتها متجاهلة العامل التاريخي في الثقافة العربية عبرها مسارها الحضاري.

إذا كان هناك تيار التراث الثقافي العربي (الـ شكل العربي) الذي يتجلى في فن الحاكية (التمثيل) كما تحدّث عنه الجاحظ (القرن التا سع الميلادي) في البيان والتبيين، وفن التَّحمُّق (التعليمي) الذي وثق له ابن عبد ربه (القرن العا شر) في كتابه "العقد الفريد"، وفن السَّمَاجة (الهزلي) الذي ا ستخدمه الـشابشتي (القرن العا شر) في كتابه الديارات، وتمثلت أجناس أدب التمثيل في: الحكاية (التاسع)، المقامة (الحادي عشر)، والبابة (الثالث عشر)، وخيال الظل (الخامس عـ شر)، وفن تحريك الدمى أو مـ سرح العرائس (القراقوز) (الـ سادس عـ شر)، وا ستمرت مـ صطلحات التمثيل وآدابه متطورة حتى القرن العـ شرين[٢]، وقد ا ستثمرت بكل و سائل التعبير والتـ سلية العربيتين، وأفادت منها المواهب العربية بكل ما أنجزته من أعمال تمثيلية سواء على المـ سرح أو مذاعة عبر الأثير أو مصورة في السينما أو التلفزيون.

ويناقـ ضه على أنه في مرات يوازيه، تيار آخر يمثل التراث الثقافي اليوناني (الـ شكل الأوروبي) المـ سرح المأ سوي والهزلي، وحين يدخل عنـ صر الغناء والرقص، فإن هناك أ شكال فنية ا ستعيرت منه مثل: الأوبرا Opera[3]،

[٢] انظر. المسرح الحي والأدب الدرامي في العالم العربي الوسيط، ش. موريه (سامي معلم)، ترجمة: عمرو زكريا عبد الله، منشورات الجمل، بغداد – بيروت، ٢٠١٤.
[3] انظر. معجم الموسيقا، لجنة ألفاظ الحضارة – مصطلحات الموسيقا، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠، ص: ١٠٦.

الأوبريت Operette[٤]، الفودفيل Vaudeville[٥]، الا سكتش Sketch إلا أن كل ما سُمّي عليها من أعمال عربية ليس دقيقاً بل يحتوي منها عنا صر م ستمدة وم ستمرة ومعاد تطويرها من التيار الأول، وأما ما قدم من محاولات الترجمة، فهي لم تتجاوز رفوفها أو عُلَبَها.

على أنه قد اقترح الملحن الكبير محمد القصبجي أن يَحرِفَ قالب الابتهال تمثيلياً، منزلاً إياه منزلة قالب المناجاة ترجمة ملائمة لمفردة Aria[٦]، على ما فهم أ صحاب تيار التراث الثقافي اليوناني، بينما طوّر (أو عَلْمَن) القصبجي بوعي فريد قالب الابتهال بعنصر الأداء المرسل ووسع مداه تمثيلياً، أي جعل منه ناطقاً عن موقف تمثيلي وليس مجرد حالة تـ ضرع أو صياح، فإن في كل ما قدمه ظل يعتمد أ سلوب الأداء المر سل منذ أولى تجاربه وتكري سها لأكثر ثلا ثة عقود (ع شرينيات وثلاثينيات وأربعينيات القرن الع شرين) وقدم اقتراحين: مناجاة مر سلة نموذجها "يا من أنادي بلحني" (١٩٣٨) ومقيدة "يللي ودادي صفالك" (١٩٣٦)، "حتى أخذ القالب وأدمج بقالب الطقطوقة (لكـ سب عنـ صري الإيقاع والمقطع المتكرر) من ملحنين آخرين مثل: محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وتابعهم كمال الطويل وبليغ حمدي ومحمد سلطان وحلمي بكر وأجيال لاحقة و صولاً إلى جمال سلامة ومحمد ضياء ووليد سعد.

وقد اعتمد حمدي الطريقتين، فقد ا ستمد من عبد الوهاب والأطرش طريقتهما، المر نة مقامياً في مناجاة "حكايتي مع الزمان" في فيلم يحمل عنوانها (١٩٧٥)، وعاد إلى تجربة طريقة صارمة أخرى من أسلوب القصبجي طريقته في مناجاة "حلمت" في مسرحية "التمر حنة" (١٩٧٤)،

وقد أفاد حمدي من عبد الوهاب والأطرش الكثير. أولاً، الأ سلوب أو الاتجاه التلحيني وثانياً، اكتـ سب طرق التعامل مع المقامات العربية ذات الثلاثة أرباع النغمة (الرا ست والبياتي والـ سيكا) و شكلت مـ صدراً من مـ صادره الثقافية.

والسؤال ينطرح كيف أفاد حمدي من تقنيات التمثيل في الغناء؟.

لقد أخذ حمدي تقنية المباغتة (الدفاع النغمي) أي افتراض بالدفاع الـ سبق تجاه طرف لا المواجهة، وهذا عائد إلى شخصية حمدي الإنسانية ونوعيتها بحسب علم النفس السلوكي، وتمثل في أغنيات "فات الميعاد" (١٩٦٨)، و"أي دمعة حزن لا" (١٩٧٣)، و"لو سألوك" (١٩٧٤)، و"مش عوايدك" (١٩٨٣) مطابقة إلى شخصية القصبجي الذي جعل من قالب المناجاة خياراً لحنياً بناه عمارة شاهقة في الغناء العربي لكونه فر صة لمحادثة النفس والإف ضاء إليها حتى تـ ستعيد توازنها، في نماذج عدة، مثل "يا قا سي سهم لحظك صاب" (١٩٣٠) لفتحية أحمد، و"أ شكي لمين ذل قلبي" (١٩٢٩) نادرة، و"يا طيور" (١٩٤٠) أسمهان، و"يا رب يا عالم بالحال" (١٩٤٣) ليلى مراد بم شاركة القـ صبجي نفسه، و"يا عذابي يا ناري" (١٩٤٥) صباح، و"احكي لي يا ورد" (١٩٤٨) نور الهدى[٧].

إن الملفتَ التطورُ المهم في دمج العناصر الأدبية والفنية بقوالب أو أشكال، ليس الغناء في المسرح أو المسرح المتضمن الغناء، ظهر في شكل فني رائع يدعى "الـ صورة الغنائية" درج في الإذاعة المـ صرية منذ أربعينيات القرن الع شرين،

---

[٤] المرجع السابق، ٢٠٠٠، ص: ١٠٦.
[٥] المرجع السابق، ٢٠٠٠، ص: ١٦٤.
[٦] المرجع السابق، ٢٠٠٠، ص: ٧.
[٧] انظر. رتيبة الحفني تزوّر تاريخ محمّد القصبجي ١- ٢: اغتيال رومانسية موسيقى القرن العشرين!، أحمد الواصل، جريدة الرياض الأحد ٣٠المحرم ١٤٢٨هـ - ١٨فبراير ٢٠٠٧م - العدد ١٤١١٨: https://www.alriyadh.com/225724K ، والجزء الثاني: رتيبة الحفني تزوّر تاريخ محمّد القصبجي (٢- ٢): كيف ينضب عقل يبتكر للموسيقى مقاماً غير مسبوق؟!، أحمد الواصل، جريدة الرياض الاثنين ٨ صَفر ١٤٢٨هـ - ٢٦فبراير ٢٠٠٧م - العدد ١٤١٢٦: https://www.alriyadh.com/228078

مع جيل من الملحنين: عزت الجاهلي (١٩٠١- ١٩٨٦)، ومحمود الـ شريف (١٩١٢ -١٩٩٠)، وأحمد صدقي (١٩١٦ -١٩٨٧)، وعبد الحليم علي (١٩٠٧-١٩٧١).

وقد استطاعت نماذج "الصور الغنائية" تقديم مستوى عال بإدماج عناصر شعرية وغنائية ولحنية وتمثيلية في توافق جمالي يباري كل الأشكال الفنية الدارجة سواء في السينما أو المسرح حتى ظهور فن الفوازير تلفزيونيا اقترح شكلاً فنياً انتصر إلى عناصر على حساب أخرى تبعاً لمتطلبات التلفزيون، والانقلاب نحو برامج مستمرة الحلقات متصلة منفصلة.

أين نضع تجربة بليغ حمدي بين الأجيال؟

تبعاً إلى التقسيم اللغوي العربي في تراتبية ألفاظ العقود، فإن كل ما بين عقدين يمثل .... حصراً- جيلاً بين بعضه بعضا، ويتمظهر السؤال حين نجد الملحن بليغ حمدي داخلاً في منافسة ما بينه وبين جيل الملحن محمد عبد الوهاب (١٨٩٨-١٩٩٠)، وجيل الملحن فريد الأطرش (١٩١٧-١٩٧٤)، ومحمد فوزي (١٩١٨- ١٩٦٦)، وجيل الملحن عمار الشريعي (١٩٤٨ -٢٠١٢)، وجمال سلامة (١٩٤٥ -٢٠٢١)، ومتعاوناً مع أجيال متفاوتة من المغنيات والمغنين، مثل جيل أم كلثوم (١٩٨٩ -١٩٧٥)، وجيل ليلى مراد (١٩١٨ -١٩٩٥)، وجيل صباح (١٩٢٧ -٢٠١٤)، ومن جيله فايدة كامل (١٩٣٢ -٢٠١١)، وجيل لاحق أحمد عدوية (١٩٤٥)، ثم جيل عفاف راضي (١٩٥٥)، وإيمان الطوخي (١٩٥٨)، و سوزان عطية (١٩٥٩)، ثم جيل ذكرى (١٩٦٦-٢٠٠٣)، وشيرين وجدي (١٩٦٧)، وصولاً إلى جيل أنغام (١٩٧٢)..

إذن، يمكن التفكير في مفهوم المجايلة باعتباري جدل المعاصرة الزمنية والمسار الفني، فنسأل السؤال هكذا:

هل ينسب بليغ إلى جيل عقد العشرينيات، وهم منير مراد (١٩٢٢- ١٩٨١)، وفؤاد حلمي (١٩٢٢-٢٠٠٧)، وعلي إسماعيل (١٩٢٢ -١٩٧٤)، كمال الطويل (١٩٢٣ -٢٠٠٣)، محمد الموجي (١٩٢٣ -١٩٩٥)، عبد العظيم محمد (١٩٢٣ -٢٠٠٨)، رؤوف ذهني (١٩٢٤- ١٩٨٥)، سيد مكاوي (١٩٢٧ -١٩٩٧)، أو ينسب إلى جيل عقد الثلاثينيات، وهم حلمي بكر (١٩٣٦)، وخالد الأمير (١٩٣٦ -٢٠٢١)، محمد سلطان (١٩٣٧)، ومحمد نوح (١٩٣٧ -٢٠١٢)؟.

إذا وضعنا حمدي بين جيل مواليد عقد الثلاثينيات فإنه تتضح شخصيته بزمانها ومكانها، ويبنى عليه تفهم قدرته .... تميزا محسوباً له- على التمدّد ليشمل أكثر من جيل وذلك لما يتوفر له من أسلوب وتعدد مسارات يتقاطع بها مع أساليب لحنية وأجيال عدة.

ما تكوين بليغ حمدي؟ (مصادره الثقافية)

ترسخت صورة بليغ حمدي ملحناً الكبيرة دون قراءة الجذور الثقافية (التربوية والتعليمية) المكونة لهذه الشخصية، فإن متابعة حواراته المسموعة والمكتوبة تترك لنا بعض الدلائل.

كل طفل يتأثر بالذائقة الجمالية الخاصة بعائلته سواء إن كانت أدبية أو فنية، ولا يعرف مدى ذلك التأثير ومقدار الاستجابة عند الطفل.

وحال بليغ حمدي، يتضح عندما انطلق منذ سن صغيرة بالاستجابة نحو المهندس عبد الحفيظ إمام الذي بدأ تدريسه آلة العود وبعض العلوم النظرية الموسيقية في سن الثامنة عام ١٩٤٠ أي في المرحلة الابتدائية، و سعى حمدي نفسه إلى الإفادة في المرحلة الثانوية في المدرسة التوفيقية الثانوية من تجمعات هواة العزف والغناء من زملائه الطلبة، فلم يكد أن يكمل المرحلة الإعدادية حتى تقدم بالدخول إلى الدراسة بنظام الاستماع في معهد الملك فؤاد (١٩٤٣)، ورشح من المعلم محمود أحمد الحفني إلى الدراسة في المعهد العالي للفنون المسرحية (١٩٤٤).

وعلى أنه التحق بكلية الحقوق بجامعة القاهرة (١٩٥٠)، منتظماً ضمن الأن شطة الطلابية المو سيقية فقد بدأ الغناء ثم التلحين سواء على م ستوى مرافقة العالمة نرجس في الإ سكندرية أو التلحين الاحترافي منذ عام ١٩٥٧ لإحدى زميلاته المغنية فايدة كامل ثم فتح الباب له ليلحن لمغنين ومغنيات، وواجه ممانعة من محمد ح سن الـ شجاعي عند دخول الإذاعة حتى ا ستكمل درو ساً نظامية في المعهد العالي للمو سيقى العربية بإ شراف المؤلف الموسيقي أبو بكر خيرت.

هل هناك دور (أو أسلوب) واحد لشخصيات عدة؟

يراقب الباحث ملياً تجارب في الثقافة العربية، سواء في الأدب (في الشعر مثلاً) أو في الفن (التلحين مثلاً)، وتسنى له عبر درا سة فاح صة أن في كل جيل تتحرك الـ شخ صيات الثقافية ضمن أ ساليب لا تتكرر في الجيل نف سه، وإنما يمكن أن يتعاصر أكثر من شخصية في ذات الأسلوب بينما لا يمكن أن يتماثل اثنان من جيل واحد، مواليد عشرية من عقود القرن العشرين، في أسلوب أدبي أو فني معاً.

وتتدخل في هذا، م سائل أ سا سية في طابع الـ شخ صية ونوعيتها الذهنية والوجدانية، أو موهبتها ومهاراتها أو تقنياتها ثم خبراتها.

يمكن أن نرى أ سلوباً واحداً يختلف في الدرجة لا النوع (أو الدور أو الأ سلوب) بين الملحن محمد عبد الوهاب ثم الملحن فريد الأطرش ثم الملحن منير مراد ثم الملحن بليغ حمدي ثم الملحن جمال سلا مة ثم الملحن سامي الحفناوي ثم الملحن عمرو مصطفى.

إن استقراء صفات الأسلوب الواحد مع احتساب عاملي الزمان والمكان، والمتغيرات الاجتماعية . . . . الاقتصادية، والمقومات الثقافية (التح صيل العلمي والتثقيف الـ شخ صي)، والتعامل مع الإمكانيات والو سائل الـ صناعية والتقنية، لهي تظهر ذلك الأسلوب الواحد المتنقل عبر الأزمنة والأشخاص والأمكنة..

ويق سّم بليغ حمدي مراحله ملحناً بح سب الو سيلة التقنية (الأ سطوانات ثم الم سرح) والم سار اللحني (ا ستثمار التراث الثقافي المصري):

"الأولى لحنت فيها للمطربين والمطربات المشهورين وتم تسجيلها على أسطوانات، من الأغاني التي لحنتها في هذه المرحلة "ما تحبنيش بالشكل دا" لفايزة أحمد، و"تخونوه" لعبد الحليم حافظ.

الثانية، تتمثل في الألحان التي قدمتها لأم كلثوم وقدمتني بدورها إلى دائرة مو سعة من الم ستمعين عبر العالم العربي كله.

الثالثة، اقتحمت اللون الشعبي فكانت ألحاني لمحمد رشدي وشادية وعودتي لعبد الحليم حافظ"[٨].

فإن ما يتوجب النظر إليه بالو صف والتعيين، أنه يمثل في الملحنين: الأ سلوب العقلاني النغمي، الذي ينظر بصورة نقدية لا إتباعية نحو التقاليد (الشعر والأداء والتلحين والعزف) فيقترح بدائل تبعاً لتغير أهداف وأشواق كل جيل، ويَفْضُل حمدي على أبناء جيله، على أن ملحناً مثل محمد سلطان دخل منافسة واضحة على افتقاره العلمي النظري و ضعف مهاراته في اجتراح م سارات خا صة، فهو يبني على ما بنى حمدي و سواه، فلم ي ستطع في كل محاولاته سواء في تلحين القوالب: القصيدة والموشح والموال أو الأشكال الفنية ذات الألوان المتعددة (العاطفية والشعبية والراقصة) من أن يخرج من أسلوبه، فهو قعيده وحبيسه.

---

[٨] انظر. فرسان اللحن الجميل: الموجي وبليف والطويل، محمد قابيل، تاريخ المصريين (٢٧٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص:١٠١-١٠٢.

إذا طالعنا خلال سنوات احتراف حمدي اللحني أي ما بين عام (١٩٥٧ -١٩٦٢) فتتمظهر لنا تلك الألحان التي ستشكل مسارات (أو خطوط) لحنية ضمن أسلوبه الشخصي[٩]، وهي على النحو التالي:

- الخط الشاعري: ليه فاتني؟ (أسطوانة مصروفون، ١٩٥٧) فايدة كامل.
- الخط الطربي: ما تحبنيش بالشكل دا (أسطوانة مصرفون، ١٩٥٧) فايزة أحمد.
- الخط التراثي: يا نخلتين في العلالي (صوت القاهرة، ١٩٦٢) فيلم ألمظ وعبده الحمولي (أفلام حلمي رفلة، ١٩٦٢) وردة.
- الخط التمثيلي: أحبك فوق ما تتصور (أسطوانة صوت القاهرة، ١٩٦٢) وردة.
- الخط الشعبي: ما تزوقيني يا ماما (مصرفون، ١٩٦٢) فيلم منتهى الفرح (الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي، ١٩٦٢) مها صبري.

هذه الخطوط اللحنية تدفع نحو سؤال يفرض نفسه، عن مصادره الثقافية. إذ يذكر في أحد حواراته الموثقة أنه متأثر بكل من الملحن الكبير محمد القصبجي والملحن محمد فوزي والملحن محمود الشريف[١٠]، فإن تمثلت بعض تلك المسارات أو الخطوط اللحنية عند الثلاثة بتفاوت، كالخط التمثيلي والشاعري عند القصبجي وفوزي، والخط الطربي والشعبي عند الشريف، فإن الخط التراثي من سيكون مصدره؟ وهو بالتأكيد تمثيل للوجه القبلي في التراث الثقافي المصري وليس يمثله كل من سبق من الملحنين الثلاثة، ولعله من الطريف معرفة أن أوائل تلقي حمدي لذلك التراث كان من أفلام ليلى مراد وأغانيها فيها.

فقد دأبت السيدة ليلى مراد بالتعاون وملحنين وموزعين ومؤلفين ومخرجين في تلك الأفلام من توظيف التراث الثقافي المصري سواء بقوالبه التقليدية كالموشح والدور والإنشاد، أو الأهازيج القادمة من الوجه القبلي سواء من محافظة قنا أو أسوان، وقد تمثل ذلك في "المولد" (مطلع: يا ست نظرة أبلغ بها آمالي) كلمات: بيرم التونسي وتلحين: زكريا أحمد (فيلم "ليلى بنت الفقراء"، ١٩٤٥)، وأهزوجة "سلّم علي" توزيع: عبد الحليم نويرة (فيلم "الماضي المجهول" (١٩٤٦)، ودور ملا الكاسات (كلمات: أحمد عاشور تلحين: محمد عثمان) .... موشح يا من لعبت به الشمول (تلحين: أبو خليل القباني) إعداد: محمد عبد الوهاب من (فيلم "عنبر"، ١٩٤٨)، وأهزوجة "يا بهية وخبريني" أضاف السطر الذي غنته بيرم التونسي[١١]، توزيع: حسين جنيد من (فيلم "سيدة القطار"، ١٩٥٢) (انظر. الملحق الثالث).

إن هذه القوالب تمثل زوّادة أو مصدراً ثقافياً غنياً بما يمثل القوالب المدنية، كالموشح والدور أو الدينية كالمولد، والتراث الثقافي القبلي سواء من قِنا أو أسوان.

فقد اقترح أسلوبه في الموشح والقصيدة والنشيد بمسلسل "الوادي الكبير" (١٩٧٤) .... الألحان المخصصة للسيدة وردة، وأفاد من قالب الدور في صياغة أحد ألحان مسرحية "التمر حنة" (١٩٧٤)، وقدم تنويعاً لحنياً على دور "أنا هويت وانتهيت" (١٩٢٣) لسيد درويش"، في أغنية "إلا إذا حبيت" (١٩٨٩) للمغنية الفلسطينية سلمى، واستلهم أهزوجة "سلم علي" في أغنية "سأل في" (١٩٧٨) لنجاة.

---

[٩] قدم أحد النقاد تقسيماً عاماً لما أسماه الخطوط اللحنية مشتبكة بتقييم ذوقي وليس علمياً. انظر. بليغ حمدي رفضته إذاعة القاهرة لكن أم كلثوم وضعته في القمة، إلياس سحاب، كل الأسرة، العدد: ١٠٤، ١١ أكتوبر ١٩٩٥.

[١٠] انظر. بليغ حمدي: لم أحقق طموحاتي الفنية بعد، القاهرة – الرجل، مجلة الرجل، العدد السادس، أكتوبر ١٩٩٢.

[١١] مطلع: أنا كل ما أقول التوبة يا بوي ترميني المقادير يا عين.

بينما سعى حمدي إلى هضم تلك المصادر الثقافية، واقترح طرقاً مختلفة في تناولها عبر تعديل أو حذف عناصر وتعزيز أخرى، ويتمثل ذلك بما بناه على قاعدة أهزوجة "يا بهية وخبريني"[١٢] (انظر. الملحق الثالث) أكثر من أغنية على مدار مرحلة الستينيات والسبعينيات عبر الأصوات الأثيرة عنده، فتمثل ذلك في صياغات مختلفة الدرجات بداية من أغنية "التوبة" (١٩٦٦) بشعر عبد الرحمن الأبنودي مع عبد الحليم حافظ، ومروراً بأغنية "عيون بهية" بشعر يكتبه حمدي ومنسوب إلى محمد حمزة (١٩٧٢) مع محمد العزبي، وصولاً إلى أغنية "حنين" (١٩٧٨) بشعر عبد الوهاب محمد مع السيدة وردة (فيلم آه يا ليل يا زمن، ١٩٧٨)[١٣].

إذن، فإن ما تقدم حول مفهوم المسرح والمجايلة، وأسلوب حمدي المتعدد المسارات، ومصادره الثقافية، يحصر القول على حمدي في هذا البحث بمفردات محددة:

الأول، أسلوبه التلحيني متعدد المسارات اللحنية.

الثاني، إفادته من العنصر التمثيلي (الإذاعة والسينما والمسرح).

الثالث، توظيف التراث الثقافي العربي غنائياً.

كيف يرى بليغ حمدي تجربته في المسرح؟

حفظ لنا حوار أجراه الصحفي والمؤرخ الفني محمد قابيل تعليقات من حمدي على ما قدمه للمسرح، فيقول مثلاً:

"المسرحيات التي لحنتها هي (مهر العروسة) [١٩٦٤] وفيها شغل حلو لكن ليس كله، فمن عيوب هذه المسرحية والأخطاء التي وقعت فيها أن الجمالية كانت اهتمامي بزيادة، وتستطيع أن تقول أنني [هكذا] كنت ملحناً جيداً فرحان بنفسه"[١٤]، وأما "مسرحية (يس ولدي) [١٩٧١] ليست أوبريت إنما مسرحية غنائية وكنت فيها أكثر واقعية كملحن"[١٥]، وأما "مسرحية (تمر حنة) [١٩٧٤] نوعية من المسرحيات غير الغنائية إنها رواية تحتوي أغنيات، وإن احتملت موقفاً غنائياً أو اثنين صغيرين"[١٦].

إذن، بدأت محاولة بليغ حمدي التلحين إلى المسرح، منذ مشروع مسرحية "جميلة" (١٩٦٣) للشاعر كامل الشناوي فلم يكملها، وأنجز بليغ مع الشاعر عبد الرحمن الخميسي الذي لم يتفق مع الملحن محمود الشريف على تلحين "مهر العروسة" (١٩٦٤) التي وزعها أندريه رايدر بمشاركة وقيادة من عبد الحليم نويرة.

ويبدو أن هناك محاولة من وزارة الثقافة والإرشاد القومي مطلع عقد الستينيات لإنتاج أوبريتات أو مسرحيات غنائية، حيث قدمت مؤسسة فنون المسرح والموسيقى مسرحية "يوم القيامة" (١٩٦١) من تأليف: د. صبري فهمي وإخراج: زكى طليمات، وضع كلماتها بيرم التونسي، وتعاون على تلحينها كل من زكريا أحمد، وسيد مصطفى، وعبد الوهاب حلمي، وأن هناك مواصلة في ذلك فأنجز الخميسي نصَّ وحوارات وأغنيات مسرحية "مهر العروسة" ولم يتفق مع الشريف، وقد أحرج الملحن محمد عبد الوهاب ليتقدم بتلحينها فلم يستجب على

---

[١٢] استلهمت الأهزوجة وحكايتها، مع حرفها عن موضوعها الأصلي، في نصوص مسرحية عدة عند الشاعر نجيب سرور، والمؤلف والممثل فايز حلاوة. دونت نصاً ونوتة. انظر. أغان مصرية شعبية، بهيجة صدقي رشيد، المطبعة المصرية بمصر، ١٩٥٨.

[١٣] توالت أغنيات سواء تعيد ذات الأهزوجة أو تنوع عليها قبل تجربة بليغ حمدي، وتمثلت في النماذج التالية: يا بهية وخبرني (١٩٦٠) لشادية (كلمات: فتحي قورة، تلحين: منير مراد) (فيلم لوعة الحب، ١٩٦٠)، وموسيقى بهية (١٩٦١) لعطية شرارة، ويا بهية (١٩٦٨) لمها صبري (كلمات: صلاح أبو سالم، تلحين: عبد العظيم محمد)، ويا بهية (١٩٦٩) لليلى نظمي (من الفلكلور الشعبي)، ويا بهية وخبريني (١٩٧٣) لفرقة مركز العيون للفنون الشعبية، وهناك موسيقى "بهية" لأحمد فؤاد حسن، لم يعرف تاريخها.

[١٤] المرجع السابق، ٢٠٠٩، ص:١١٢.

[١٥] المرجع السابق، ٢٠٠٩، ص: ١١٣.

[١٦] المرجع السابق، ٢٠٠٩، ص: ١١٣.

ادعاءات نشرت في الصحافة آنذاك، فترتب عليها، بعد ظهور مسرحية "مهر العروسة" (١٩٦٤) بألحان الشاب بليغ حمدي، أن تـ صارع الكاتب إدريس والكاتب أحمد حمروش حول تقاعس عبد الوهاب عن تلحين المـ سرح الغنائي، ووثق إدريس مقاليه: عبد الوهاب ضحك علينا وعلى وزارة الثقافة، ومرة أخرى، عبد الوهاب والأوبريت، في كتابه "جبرتي الستينيات" (١٩٧٧)[١٧]، وقد تعرضت هذه المسرحية إلى مجموعة من الكتابات الصحفية القدحية والمدحية في مجلة المجلة آنذاك[١٨].

قدم حمدي قبل هذه المسرحية، ثم بعدها على مدار عقد الستينيات موسيقى وألحان مسرحيات عدة لم يقم بها مغن أو مغنية، وهي "مطرب العواطف" (١٩٦٣) لمحـ مد عوض، و"حلاق بـ غداد" (١٩٦٤) لعـ بد الرحمن أبو زهرة، و"بمبة كـ شر" (١٩٦٨) لنادية لطفي، و"مجنون بطة" (١٩٦٩) شاركت بها هدى سلطان ولا تعرف أغنياتها حتى الآن، فلم تصور.

ولكن حدث تغير مفاجئ من حمدي في طريقة تعامله مع النـ صوص التمثيلية سواء في الإذاعة أو الـ سينما أو المـ سرح عقب حادثة، تكـ شف عن سعي حثيث من حمدي في تطوير أدواته وثقافته، واختبار مـ ساراته التلحينية المتعددة وفقاً إلى مصادره الثقافية المتعددة.

كيف يروي لنا عبد الرحمن الأبنودي ماذا حدث؟

يروي الأبنودي ذلك للـ صحفي أيمن الحكيم الرواية التالية: "بدأنا العمل في فيلم " شيء من الخوف" وما زال هذا الفيلم يمثل تجربة رائدة ومدهشة لكثير من المناطق في العالم على مـ ستوى الفيلم الـ سينمائي الذي يـ ستخدم أسلوب الكورال في التعليق على أحداث الفيلم..

في تلك الفترة كنت مستمعاً جيداً للموسيقى العالمية، وكنت أذهب باستمرار إلى جمعية الموسيقى، لأسمع من أساتذتها الكبار، وفي تلك الأثناء كنت مغرماً بموسيقى أوبريت "كارمينا بورانا"، وسألت بليغ حمدي:

- سمعت كارمينا بورانا؟
- لا
- طيب أجي لك نسمعه الليلة.

وكانت شركة صوت القاهرة قد أنتجت فونغرافات حديثة طبقاً لما كان متاحاً في ذلك الزمان، وكنا نستخدمها في سماع الأسطوانات العالمية، وحملت أسطوانة كارمينا" وذهبت لأسمعها مع بليغ.

وفي تلك الليلة استمع بليغ إلى الأسطوانة عدة مرات بإعجاب شديد، ورفض أن يعيدها إلى صاحبها الذي هو أنا..

ومن خلال هذه الأسـ سطوانة اسـ ستوحى بليغ جملة "يا عيني ع الولد" التي غنتها شادية في الفيلم. هذه الجملة الموسيقية العبقرية التي ما زالت تهز وجداننا"[١٩].

---

[١٧] مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧.

[١٨] انظر. في طريق نهضتنا المسرحية، فؤاد دوارة، مجلة المجلة، العدد: ٨٧، ١ مارس ١٩٦٤، ص: ٤٦ -٦٠. وتعقيب رد على نقد مهر العروسة، محمد السيد شوشة، مجلة المجلة، العدد: ٨٨، ١ أبريل ١٩٦٤، ص: ١٢٦.

[١٩] انظر. مذكرات شخصية وشهادات مثيرة لرفاق رحلة بليغ حمدي، أيمن الحكيم، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠١، ص: ٨٣.

تعد إذاعة شادية "كارمينا بورانا" (١٩٣٧) للملحن الألماني كارل أورف (١٨٩٥ -١٩٨٢) عملاً قائماً على مقاطع مختصرة للمجاميع الغنائية بقالب يدعى الكانتاتا الذي اقترح ترجمته الملحن الكبير توفيق الباشا بمصطلح "إنشادية"[٢٠]، ويخصص بمواضيع دينية أو دنيوية.

إذا قبلت رواية الأبنودي استماع حمدي لها والتي بدورها أعطت عنصراً غنائياً يستثمر تمثيلياً، فهو أداء المجاميع الرجالية والنسائية، فلن تقبل روايته أن جملة "يا عيني ع الولد" (مقام حجاز) القادمة من مزاج أهازيج العدود الدارجة في الصعيد المصري أن تكون بأثرها. إذ تتنوع تلك الكانتات بين مقامي العجم والنهاوند.

إذن، فإن المخرج حسين كمال، قد جمع إلى جانب عنصر الغناء الجماعي والفردي، العنصر التشكيلي بموازاة المكان الجغرافي في الصعيد.

وقد التقط هذا المخرج كرم مطاوع عندما استقدم حمدي ليضع ألحان لوحات من مسرحية "يس ولدي" (١٩٧١)، فلم تقم لها قائمة نتيجة الغناء الباهت ويماثله الأداء من ممثليها. ويبدو أن حمدي تتغير معنوياته التلحينية عندما يتغير المغني أو المغنية، وقد حقق تقدماً هائلاً في مسرحيتين تاليتين إحداهما مشهورة، وهي "ريا وسكينة" (١٩٨٢)[٢١] حيث استعرض قدراته في تلحين لوحات جماعية وثلاثية وثنائية وظفها المخرج حسين كمال، وتسبقها مسرحية "التمر حنة" (١٩٧٤) -نموذج البحث- للسيدة وردة مع الممثل عزت العلايلي، ومشاركة غنائية من محمد ثروت، تمكن حمدي من استعراض موهبته ومساراته اللحنية ومصادره الثقافية بطريقة لم تتكرر أبداً سوى في أعمال تمثيلية في السينما والتلفزيون مع السيدة وردة، حين وضع لوحده ألحان مسلسلي "الوادي الكبير" (١٩٧٤)، ومسلسل "أوراق الورد" (١٩٧٩)، وفيلم "آه يا ليل يا زمن" (١٩٧٨).

فقد استثمر في مسرحية "التمر حنة" (١٩٧٤) طرقاً مختلفة من توظيف صوت الرواة عبر الأداء الرجالي والنسائي الجماعي، وصوت الراوي مرة بصوته شخصياً وصوت الشاب محمد ثروت آنذاك، واستعرض موهبة السيدة وردة وتقنيات الأداء المتعددة سواء في حواريات مع صوت فردي أو جماعي، وأغنيات منفردة، سواء من قالب الموال، أو المناجاة أو الدور، أو أغنيات ذات ألوان متعددة.

وكيف حدث ذلك التطور الهائل في طريقة تعامل حمدي مع أشكال فنية كالمسلسل الإذاعي والتلفزيوني، أو الفيلم السينمائي، أو المسرحية؟.

هل كانت السبب إنشادية كارمينا بورانا؟.

يسجل كل من شقيقه د. مرسي سعد الدين[٢٢]، والمهندس أسامة فهمي[٢٣] -ابن شقيقته- أن الرئيس محمد أنور السادات ـ رحمه الله- قد بادر بتشجيع ودعم حمدي لإنشاء مسرحاً غنائياً في عقد السبعينيات.

إذا استثني ما قدمه مع السيدة وردة في مسرحية "التمر حنة" (١٩٧٤) ثم مسرحية "ريا وسكينة" (١٩٨٢) مع السيدة شادية، فلم تعد مشاركاته في مسرحيات لاحقة سوى أغنيات شهيرة مقحمة مثل أغنية "زي العسل" بمسرحية "الجنون فنون" (١٩٧٣)، و"جاني وطلب السماح" بمسرحية "ست الكل" (١٩٧٤) لصباح، فإنه قدم أغنيات لممثلة مثل لبلبة في مسرحية "المتشردة" (١٩٧٩)، وأعد ألحاناً جميلة جماعية وحوارية لمسرحية "زقاق المدق" (١٩٨٥) مثلاها كل من معالي زايد وصلاح السعدني.

---

[٢٠] انظر. توفيق الباشا: يقظة الموسيقى، محمود غزالة، سلسلة مبدعون (١)، منشورات مجلة التنمية، بيروت، ١٩٩٨، ص: ٩٩.
[٢١] انظر. مسرحية هذا العام: ريا وسكينة، عبد النور خليل، مجلة الهلال، العدد: ٤، ١ أبريل ١٩٨٣، ص: ٩٦- ٩٧.
[٢٢] انظر. موال الشجن: سيرة وأوراق وألحان بليغ حمدي، أيمن الحكيم، دار الحكيم للطباعة والنشر، القاهرة، ط:٢، ٢٠١٢، ص. ٤٩.
[٢٣] المرجع السابق، ٢٠١٢، ص: ١٦.

فقد ظل هاجس المسرح في ذهنه إذ يقول ابن شقيقته الرواية التالية:

"كان عايز يعمل أوبرا موسيقية عالمية عن "إخناتون" تذاع في العالم كله، كان نفسه يكسر حواجز المحلية أمام الموسيقى الشرقية، وفعلا بدأ يجمع كل ما كتب عن إخناتون، بل واتصل بصديقه الموسيقي الفرنسي موريس جار ليرشح له موزعا موسيقيا عالميا لتوزيع هذه الأوبرا المصرية"[٢٤].

فقد غاب حمدي تاركاً، مثيل أي موهبة كبيرة وصاحبة مشاريع عدة، الكثير من الخطط الفنية ووثق ذلك في آخر حواراته[٢٥].

إن ما نتوصل إليه أن عمل حمدي في المسرح تلحينياً يقسم إلى مرحلتين:

- مرحلة ستينيات القرن العشرين (١٩٦٤ ـ ١٩٦٩)
- مرحلة سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين (١٩٧١ -١٩٨٥)

إن التحول الذي طرأ لم يكن بسبب المسرح وإنما بسبب السينما والمخرج حسين كمال، وعليه فإن نموذج البحث تلك الأغنيات الجماعية والثنائية والفردية، والمتعددة القوالب والأ شكال والألوان الحرية بالدرا سة والتحليل في هذا البحث.

نموذج الدراسة: مسرحية التمر حنة (١٩٧٤)		
تأليف: إسماعيل العادلي تصميم رقصات: حسن خليل إخراج: جلال الشرقاوي	أشعار: عبد الرحيم منصور ألحان: بليغ حمدي	بطولة: وردة، عزت العلايلي، زين العشماوي، فاروق نجيب، سميحة محمد، محمد سعيد، مشيرة إسماعيل، راوية أباظة.
توزيع: قطاع الشئون المالية والاقتصادية اتحاد الإذاعة والتليفزيون		

ملخص القصة: تتحدث المسرحية عن صراع الخير والشر، وانتظار الخلاص، واستخدمت رمزية الغناء (التمرة حنة / الأنثى) معادل الحرية، والغريب (الذكورة) معادل المخلص. لو فصلت اللوحات الغنائية والألحان الثنائية والفردية، عن النص الحواري، لشكلت صورة غنائية متكاملة.

بينما لو أعيد النظر في ن صوص الأغاني، فهي تقدم المو ضوعات الأ سا سية الم شكِّلة كامل تجربة بليغ حمدي الثقافية، من خلال رمزيات الأنوثة والخرافة (ق صص التراث الثقافي) والزمن، بمفاهيم الأمل والقوة والـ صراع، وهذا توظيف يجمع بين الاجتماعي والسياسي في التراث[٢٦].

النموذج الأول: الغناء الجماعي - الروائي (عن الناس، الغريب، يا بو الليالي يا قمر، كداب)

النموذج الثاني: الغناء الثنائي - الحواري (عمي يا صياد) وردة + محمد ثروت.

---

[٢٤] المرجع السابق، ٢٠٠١، ص: ١٠٨.
[٢٥] انظر. بليغ حمدي: لم أحقق طموحاتي الفنية بعد، القاهرة – الرجل، مجلة الرجل، العدد السادس، أكتوبر ١٩٩٢.
[٢٦] انظر. أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، سيد علي إسماعيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣.

النموذج الثالث: الغناء الفردي - المناجاتي، أغاني (حلمت، زمان، اسمعني يا قمر، احنا غلابة، ابكي يا سما، يا غريب) موال (يا ليل، يللي عيونك، ح أوصيك يا بحر)

الغناء الجماعي:

(١)

كداب اللي قال الليالي أمينة

وصادق اللي قال الزمن خوان

يغير على الحبيبين وياخد عزيزهم

يجرح قلب حب ومن الهنا دفيان

آه يا تمر حنة آه يا الغريب

(٢)

"الغريب بيدوع الغريب

الغريب بينادي ع الغريب

الغريب بيحنع الغريب يا مين

يخلي الغريب ع الغريب

التمرحنة بتدور على مكتوبها

شيء جواها بينور من ضفائرها لكعوبها

يا عينيع التمر حنة يا عينيع الغريب"

الغناء الحواري:

"التمر حنة: عمي يا صياد أنت من هنا؟

صياد: طول عمري هنا في البحر والبلاد

التمر حنة: ما شفتش الغريب

صياد: مين هو الغريب؟

التمر حنة: اسمه الغريب كلامه دوا

طيب زي الهوا شاعر وطبيب

صياد: والله كلامك هو الغريب

التمرحنة: فيه قلبه سما يعرف كل حاجة

ومن غيره يا عمي ناقصة كل حاجة

صياد: ودا أصله من بلدنا؟

التمرحنة: قلت لك غريب

صياد: يا بنتي دا حلم بطلي معاندة

بقى فيه في الزمن دا ناس الشكل دا؟

التمرحنة: يا عمي عرفته حسيته وشفته

وكان هو الحقيقة الوحيدة في حياتي

صياد: لا ما تصدقيش بقولك دا حلم

لا ما تحلميش لا تضيعي في الحلم

التمرحنة: شفتوش الغريب؟

صياد: لا ما تصدقيش

التمرحنة: شفتوش الغريب؟

صياد: لا ما تحلميش.."

الغناء الفردي:

(١) مناجاة:

"أنا في منامي حلمت إني صحيت وركبت

فوق الحصان ومشيت في الغيطان

ماشية بغني وغنايا كان حزين

غرقان في البكا مليان بالحنين

وفي لحظة الغيطان تحولت جبال

جري بي الحصان ووقعت لما مال"

(٢) أغنية:

"أنا من زمان

بستنى الزمان يجيب لي الزمان

حبيبي من زمان دا من زمان

أنا من زمان

ينور دربنا ويحضن حبنا

وأتاريه مقسوم لنا

حبيبي من زمان دا من زمان

أنا من زمان

بجناحه يضمنا ويعوض صبرنا

وأتاريه مقسوم لنا

حبيبي من زمان دا من زمان"

(٣) موال أخضر (ثلاثي الأشطر):

"يللي عيونك ملتقى الصابرين

يللي بكلامك يرتوي العاشقين

صورتك ع السما قمر وصوتك في المسا سحر"

(٤) موال أحمر (خماسي الأشطر):

"ح أوصيك يا بحر الهوى لما الحبيب يرجع

اهدا وخلي النجوم مع رجعته تطلع

سحرك في نظرة عنيه وموجك في رعشة إديه

أنده عليه يرجع ندايا وهو ما بيرجع

سايب لي في قلبي محبته وغربته بتوجع"

استثمر الملحن بليغ موهبة السيدة وردة، بصوتها الكبير المساحة والمنفرد من بين كل من عمل معهن في المسرح، بأنه يصنّف صوتاً تمثيلياً، ليس عاطفياً فقط، فاستطاع السياحة اللحنية في قوالب مختلفة، وألوان عديدة، ما جعل هذه الألحان تضمن عمراً طويلاً.

إن التنقل البارع بين طرق الأداء المتنوعة: فردي وثنائي وجماعي بموازاة اختلاف القوالب (حوارية وموال وأغنية ومناجاة) ومواكبة ألوان عديدة (شاعرية وطربية و شعبية وتراثية) أعطى زخماً كبيراً غير متوقع ما جعل هذه المسرحية في الجهد والوقت الصوتي المبذول تستوعب ما تستحقه الموهبة في سجل الخلود.

وإذا وضعت تجربة بليغ حمدي، سواء مع شادية أو وردة، إلى جانب تجارب مسرحية غنائية، مثلاً، إلى تجربة الملحنين والشاعرين الأخوين رحباني وفيروز بين عقدي الستينيات والسبعينيات، وتنقلهم بين المسرح التاريخي والخرافي والقروي، وتجربة الملحن غنام الديكان، والشاعر عبد الله العتيبي والمغني شادي الخليج بين عقدي السبعينيات والثمانينيات، في لوحات غنائية تاريخية وتراثية ومعاصرة، بكل مضمراتها الاجتماعية . . . الاقتصادية، والسياسية . . . الدينية، فإن قليل ما قدمه حمدي يوازي كثير ما قدمتاه تجربة الرحبانيين والديكان، حيث لم يرضخ حمدي في مسرحياته الغنائية لإكراهات المناسبات الموسمية (تنشيط السياحة أو المسرح الموسمي) أو المناسبات الوطنية والإقليمية (الأعياد الوطنية والمؤتمرات الخليجية والعربية).

وقد أعطى هذا لحمدي حماية من إلزامات التجارب، تكرار الموا ضيع والـشخ صيات والقوالب والأ شكال والألوان، والدوران في فلك التراث الثقافي المعنوي ـ وإن تعددت بيئاته ووظائفه-.

وعلى قدر تحلّل حمدي من التزام حنجرة واحدة، مثل الأخوين رحباني مع فيروز .... وتنويع طفيف مع وديع الصافي ونصري شمس الدين-، والديكان مع شادي الخليج .... وتنويع طفيف أيضاً مع سناء الخراز-، فإنه قد فقد مزية توثيق العمل مع حنجرة قادرة .... وهذا من أخطاء ملحنين سابقين مثل أبي خليل القباني وسيد درويش-، حين أعطى م سرحيتين لممثلتين وليس لمغنيتين، ويق صد بهما الباحث "بمبة ك شر" (١٩٦٨)، و"زقاق المدق" (١٩٨٥). ويتفادى ذلك حين تستعاد بأصوات قادرة تجبر ذلك الخطأ وتحيي الأعمال الغنائية مجدداً.

الختام:

تمتع بليغ حمدي بأسلوب لحني وصفه الباحث بالأسلوب العقلاني النغمي، وتعددت مساراته اللحنية، واستطاع دراسة مفهوم المسرح في الثقافة العربية، ومفهوم المجايلة بوضع تجربة حمدي في سياقها الملائم.

ومهد الباحث بدرا سة م صادر الملحن الثقافية، ورؤيته إلى تجربته اللحنية، والمؤثرات الحاكمة في تجربة تلحينه في المسرح.

وتبين أن الملحن قد تأثر بدور المغنية والمخرج في تقديم م سرح غنائي متميز، وهذا ما حدث في نموذجي "التمر حنة" (١٩٧٤)، و"ريا وسكينة" (١٩٨٢)، بينما تعامل مع المسرحيات الأخرى بدور مؤلف موسيقي (المقدمة والختام)، أو ملحن لأغنيات جميعها منفصلة عن سياق النص المسرحي وأقحمت فيها.

تمثلت المو ضوعات الفلسفية الأ سا سية في تجربة الملحن من الظهور التكريس، عبر موا ضيع (الأنوثة والخرافة والزمن) بمفاهيم الأمل والقوة وال صراع، وتبدى في ألحانه تمثيلات م ساراته اللحنية المتنوعة: ال شاعرية والطربية والشعبية والتراثية.

تعد م سرحية "التمر حنة" (١٩٧٤) إحدى تجاربه المهمة غير المتأثرة بـسياق ما قدمه من تلحين ن صوص مت صلة بالتمثيل مثل تجربته الرائدة " شيء من الخوف" (١٩٦٩)، وتمثل شخ صيته في تلحين ن صوص غنائية من صلب النص المسرحي.

التوصيات:

- إصدار نصوص المسرحيات كاملة بنصوصها النثرية والشعرية.
- إصدار دراسة توثيقية لتجربة بليغ حمدي التلحينية.
- التوجيه بدراسة تاريخ تطور التمثيل وتوظيف عنصر الغناء في الثقافة العربية.
- التوجيه بدراسة توظيف التراث الثقافي المعنوي (الشعر والغناء والرقص) في الفنون الجماعية: المسرحية والفيلم والمسلسل.
- اقتراح أن تكون الصورة الغنائية موضوعاً لأحد مؤتمرات دار الأوبرا في قادم الأيام.

الملحق الأول:

مسرحيات بليغ حمدي الغنائية:

التاريخ	المسرحية	البيانات		أداء	ملاحظات
١٩٦٤ (لعرض الأول ٢ إبريل)	مهر العروسة	تأليف وحوارات وأغاني: عبد الرحمن الخميسي		شريفة فاضل كنعان وصفي	توزيع: أندريه رايدر هارموني: عبد الحليم نويرة
١٩٧١	ياسين ولدي	تأليف: فايز حلاوة إخراج: كرم مطاوع	عبد الرحيم منصور فايز حلاوة	عفاف راضي محمد رؤوف	أجراس العدل
١٩٧٤	التمر حنة	تأليف: إسماعيل العادلي إخراج: جلال الشرقاوي	الأغاني: عبد الرحيم منصور	وردة محمد ثروت بليغ حمدي عزت العلايلي	فردي وجماعي وحواري
١٩٨٢	ريا وسكينة	تأليف: بهجت قمر إخراج: حسين كمال	الأغاني: عبد الوهاب محمد	شادية سهير البابلي عبد المنعم مدبولي	فردي وجماعي وثلاثي وحواري
١٩٨٥	زقاق المدق	رواية: نجيب محفوظ تأليف: بهجت قمر إخراج: حسن عبد السلام	الأغاني: بهجت قمر	معالي زايد صلاح السعدني	

الملحق الثاني:

جدول مسرحيات

وضع موسيقاها وألحانها بليغ حمدي

التاريخ	المسرحية	البيانات	الأداء	الملاحظات
١٩٦٣	مطرب العواطف	تأليف: سمير خفاجي إخراج: عبد المنعم مدبولي	محمد عوض عقيلة راتب	أغنية واحدة

١٩٦٤	حلاق بغداد	تأليف: ألفريد فرج. المخرج: فاروق الدمرداش	عبد الرحمن أبو زهرة . سلوى محمود	موسيقى
١٩٦٨	بمبة كشر	إعداد: سمير خفاجي إخراج: حسين كمال	نادية لطفي	لم تصور
١٩٦٩	مجنون بطة	تأليف: أنور عبد الله إخراج: حسن عبد السلام	هدى سلطان	لم تصور
١٩٧٣	الجنون فنون	تأليف: فارس يواكيم إخراج: بيرج فازليان	صباح	زي العسل
١٩٧٤	ست الكل	إعداد: وسيم طبارة إخراج: حسيب يوسف	صباح	جاني وطلب السماح
١٩٧٩	المتشردة	تأليف: حسام حازم إخراج: جلال الشرقاوي	لبلبة	٣ أغنيات
١٩٨٣	الزيارة انتهت	تأليف: سمير خفاجي إخراج: سمير العصفوري	محمود يس شويكار	

الملحق الثالث:

أغنية يا بهية وخبريني

(تراث ثقافي ـ أسوان)

"يا بهية وخبريني يا بوي ع اللي جتل ياسين آه يا عيني

ع اللي جتل ياسين آه يا عيني

جتلوه السودانية يا بوي من فوج ضهر الهجين آه يا عيني

من فوج ضهر الهجين آه يا عيني

وياسين سايح في دمه يا بوي وخايف منه الحكيم آه يا عيني

وخايف منه الحكيم آه يا عيني

يا بربري البوابة يا بوي جول لي الست السرايه مين آه يا بوي

جول لي الست السرايه مين آه يا بوي

ست السرايه بهية يا بوي واللي حاكمها مين آه يا عيني

واللي حاكمها مين آه يا عيني

وجالوا لي ع النجليز يا بوي رصُّونا أربعة أربعة آه يا عيني

وجالوا لناع الجنال يا بوي والضابط إنجليزي يا عيني

وطارت طيارة تركية يا بوي ضربت في الجنطرة آه يا عيني
طاروا منها الجمالة يا بوي ضربت في الرديف آه يا عيني
وعد ومكتوب عليَّ يا بوي ومسطَّر ع الجبين آه يا عيني"

أسانيد البحث:

المصادر:

أغان مصرية شعبية، بهيجة صدقي رشيد، المطبعة المصرية بمصر، ١٩٥٨.

معجم الموسيقا، لجنة ألفاظ الحضارة ـ مصطلحات الموسيقا، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠.

مذكرات شخصية وشهادات مثيرة لرفاق رحلة بليغ حمدي، أيمن الحكيم، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠١.

موال الشجن: سيرة وأوراق وألحان بليغ حمدي، أيمن الحكيم، دار الحكيم للطباعة والنشر، القاهرة، ط:٢، ٢٠١٢.

المواقع الرقمية:

موقع: بوابة توثيق ألحان بليغ حمدي:

http://balighhamdysonglist.blogspot.com/

المراجع:

أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، سيد علي إسماعيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣.

توفيق الباشا: يقظة الموسيقى، محمود غزالة، سلسلة مبدعون (١)، منشورات مجلة التنمية، بيروت، ١٩٩٨.

فرسان اللحن الجميل: الموجي وبليغ والطويل، محمد قابيل، تاريخ المصريين (٢٧٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩.

الموسيقى العربية في القرن العشرين: مشاهد ومحطات ووجوه، إلياس سحاب، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٩.

المجلات:

في طريق نهضتنا المسرحية، فؤاد دوارة، مجلة المجلة، العدد: ٨٧، ١ مارس ١٩٦٤، ص: ٤٦ -٦٠.

تعقيب رد على نقد مهر العروسة، محمد السيد شوشة، مجلة المجلة، العدد: ٨٨، ١ أبريل ١٩٦٤.

مسرحية هذا العام: ريا وسكينة، عبد النور خليل، مجلة الهلال، العدد: ٤، ١ أبريل ١٩٨٣.

بليغ حمدي: لم أحقق طموحاتي الفنية بعد، القاهرة ـ الرجل، مجلة الرجل، العدد السادس، أكتوبر ١٩٩٢.

بليغ حمدي رفضته إذاعة القاهرة لكن أم كلثوم وضعته في القمة، إلياس سحاب، كل الأسرة، العدد: ١٠٤، ١١ أكتوبر ١٩٩٥.

الروابط:

رتيبة الحفني تزوِّر تاريخ محمَّد القصبجي ١- ٢: اغتيال رومانسية موسيقى القرن العشرين!، أحمد الواصل، جريدة الرياض الأحد ٣٠المحرم ١٤٢٨هـ - ١٨ فبراير ٢٠٠٧م - العدد ١٤١١٨:

https://www.alriyadh.com/225724

رتيبة الحفني تزوِّر تاريخ محمّد القصبجي (٢- ٢): كيف ينضب عقل يبتكر للموسيقى مقاماً غير مسبوق؟!، أحمد الواصل، جريدة الرياض الاثنين ٨ صَفر ١٤٢٨هـ - ٢٦فبراير ٢٠٠٧م - العدد ١٤١٢٦:

https://www.alriyadh.com/228078