أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

العدد (٩) شتاء ٢٠٠٩ - العدد (١٠) ربيع ٢٠١٠

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

وقفات مع الدراما

التليفزيونية

السينمائية

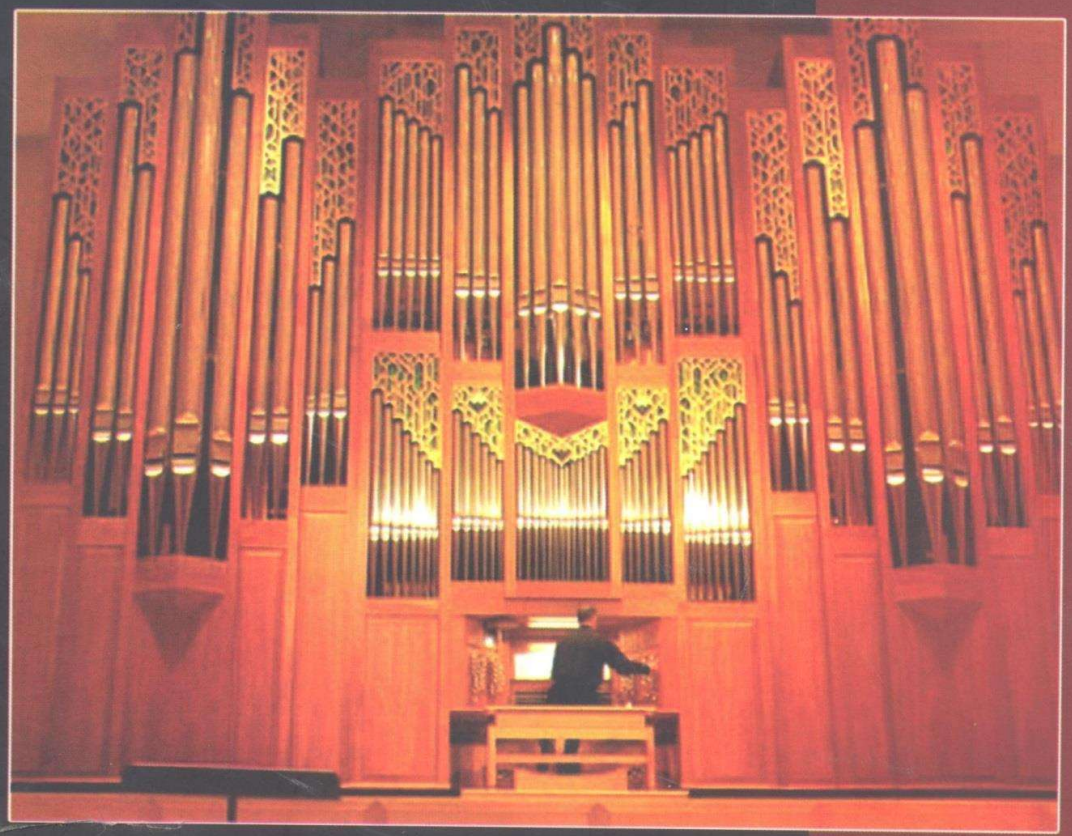
أسامة أنور عكاشة.. الأدب الدرامى وقضايا الواقع

مصطفى يحيى.. الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى

أشكال الأداء الحركى عند المولوية

كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان



ملف العدد

المسرح والتاريخ

مع العدد (ملحق)

غرام دون برلمبلين بيليسا

حكاية دمية مهملة

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER
فصلية علمية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د . أحمد مرسى
أ.د . جابر عصفور
أ.د . صلاح قنصوة
أ.د . عادل عفيفى
أ . على أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
أحمد رمضان
هشام عبد العزيز
صفاء عباس

السكرتارية التنفيذية
إيمان ممدوح

السكرتارية والأرشيف
أمل سامى

جمع وتصحيح
ألفت محمود
ميرفت عباس

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

كتاب العدد

مصر	إسلام عمر
السودان	سعد يوسف
العراق	محمد حسين
مصر	محسن التونى
مصر	إيمان عاطف
مصر	نسرين إبراهيم
مصر	مايسه محمد
مصر	حسام محسب
مصر	فتحى الخميسى
مصر	حسن يوسف
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن عطية
مصر	أمل الجمل
مصر	أحمد هاشم
مصر	إيناس حسنى
العراق	منصور نعمان
سوريا	عجاج سليم
تونس	المنجى بن إبراهيم
مصر	أحمد مصطفى
المغرب	عبد الواحد بن ياسر
مصر	عايدة علام
مصر	محمد السلامونى
مصر	نبيلة حسن

العدد 9 شتاء 2009

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

العدد 10 ربيع 2010

فى هذا العدد

ملف العدد

- المسرح فن مشاكشة للتاريخ 271
- اصداء الأسطورة فى المسرح 285
- الراهن من خلال التناول التاريخى فى المسرح 289
- مكان العرض المسرحى المعاصر 295
- التراجيديا والتاريخ تجارب ونماذج 303
- السينوجرافيا وإشتباكات التعامل مع التاريخ 321
- التاريخ .. كلعبة مسرحية 329
- الدراما كوثيقة جمالية 337

- مسرح العرائس رؤى جديدة للتطوير 09
- نحو مسرح سودانى 35
- إشكالية الاستقلال فى المسرح العربى المعاصر 41
- الأثر الابداعى لتوظيف عناصر شريط الصوت فى خلق رؤيا ذاتية فى الفيلم 53
- كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم والبنية المونتاجية 61
- أوبرا عطيل – فيروى بين الأصل الدرامى والليبرتو مع دراسة تحليلة لآريا دموع شجرة الصفاف 83
- الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ من خلال القوالب الغنائية المختلفة 113
- الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان 127
- رؤية جمالية لاوبريت الليلة الكبيرة 139
- دراسة نقدية لفرق الموسيقى الشعبية فى مصر 167
- أشكال الأداء الحركى عند المولاوية 179
- حوار مع ... هارولد بنتر 201
- وقائع ومتابعات مسرحية وسينمائية 211
- الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى 257
- حول الأدب الدرامى وقضايا الواقع 263

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

لوحة وجه المسرح فى ملف العدد للأستاذ الدكتور : نبيل الحلوجى إصدارات الأكاديمية – المعهد العالى للفنون المسرحية – مهرجان المسرح العربى 2005

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهًا) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى- الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

المسرح الذى لا نعرفه

المشاركون

مارفن كارلسون - بريان سنجلتون - سيركو إلتونن - فوزية أفاظل خان - توماس بوستلويت - إدوارد ب . زايتر - بيليز جوتشبلميز - خالد أمين - كريستن جونسون نشاتي - ماري إلياس - سعيدالناجي - فيليب زاريللى - منصور بوشناف - سوفى بروس - جوزيت فيرال - ستيفن ويلمر - كريستوفر بالم - هانى مطاوع

من ٢/٤/٢٠١٠ حتى ٤/٤/٢٠١٠

المؤتمر العلمى الأول للمسرح

يقام حفل الافتتاح بقاعة سيد درويش صباح يوم ٢/٤/٢٠١٠

تعقد جلسات النقاش بقاعات المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ٢ - ٤ / ٢٠١٠

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

إطلالة البدء

مما لا ريب فيه أن أية مطبوعة تصدر عن مؤسسة علمية / تعليمية تجعلها تحكم على نفسها بالموت، إذا ما قررت منذ البدء أن تنفصل عن حركة مجتمعها من جهة، وحركة الزمن الساكنة فيه من جهة أخرى، متحولة إلى مجرد غلافين يجمعان دراسات جافة، آخر أهدافها أن تتصل بواقعها المعيش.

لهذا حرصت مجلة (الفن المعاصر) على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه، تتابع أنشطته، وتضع نصب عينيها الارتفاع لذائقته الجمالية، مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل، وتفرخ أجيال بعد أجيال، يغيرون من واقع مجتمعهم، بالفن الجميل، والفكر الراقى، والفعل المؤثر فى وجدان البشر .

كما حرصت هذه المجلة على أن تكون جسرا مع الشأن الفنى فى كافة أرجاء المجتمع المصرى والعربى والدولى، ومعبرًا نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية فى العالم، فاستقبلت أبحاث أعضاء هيئات تدريس أكاديميته، ومعها أقلام جادة ورصينة تعشق العلم، وتؤمن بأن الزهور التى تصبو للتفتح، بحاجة لأجواء متحررة من كل قيد، بما فيها قيد التعصب لنظرية ما، أو منهج معين، أو اتجاه واح، يتصور من يتعلق بأهداب أى منها أنه هو وحده الطريق القويم للفن الرفيع .

وإذ كانت إدارة الأكاديمية العليا، قد اختارت لأول مؤتمراتها المتخصصة عنوان مثير للفكر هو(المسرح الذى لا نعرفه) منطلقة من شاطئ المعرفة الرانى لأفق التجاوز لما نجهله، بحثًا عن المجهول، لتحويله إلى معلوم تضعه بين أيدى مجتمعها، فأن واحدة من أبرز تطلعات هذه المجلة أن تكون بعضًا من هذا السعى المرجو للتعرف على كافة الفنون التى لا نعرفها، أو التى- على الأقل- نسمع عنها ولا نمسك بتلابيبها، حاضرة فى مؤتمر أكاديميتها، متتبعة تجلياته الرائعة، محتضنة إنجازاته المتميزة، مثلما تفتح صدرها هنا لواحدة من فاعليات الدراسة الجادة حول علاقة الفن عامة، والمسرح خاصة بالتاريخ، ومثلما تطوف أيضًا هنا بإبداعات تتباين زمنيًا، وتختلف فكريًا، مؤكدة على أنها ستظل واحة لكل الآراء والأفكار والنظريات

التحرير

من الشرق

أوبرا عطيل- فيردي بين الأصل الدرامي والليبرتو . . . 83

الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ. . . 113

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان. . . 127

الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ

من خلال القوالب الغنائية المختلفة

مصر

مايسة سيف الدين

فن الموسيقى والغناء هو أقدم وأجمل الفنون على الإلاق، فإنه يمثل نبض ووجدان الشعوب القادرة على العطاء بكل صوره المتسامية فهو غذاء للروح لا سيما وأن العرب كان لهم تاريخ فاعل فى هذا المجال منذ فجر التاريخ.

وفى مصر ظلت الأغنية المصرية حتى منتصف القرن الماضى تعبر عن الرومانسية غير العادلة، فمن جهة هناك العاشق القاسى الهاجر الذى لا يعبأ بالدموع والآلام، وهناك الحبيبه المظلومة المنسية، أشواق، وظنون، وحيرة دائرة من المشاعر التى عبرت عنها الأغنية الرومانسية فى ذلك الوقت.

والتى تعتمد على التعبير الذاتى عن شخصية المؤلف وانفعالاتة وعواطفه ويقوم المطرب بالتعبير عنها بصوته، فنجد أن العصر الرومانسى لأغنية فى مصر قام على يد كثير من مطربينا السابقين، فصوت عبد الوهاب، أم كلثوم يسيطر على أجيال عربية شديدة التناقض والاختلاف، كان عبد الوهاب فى تجديده الرافض للقديم أما أم كلثوم فقد استمرت على مدى نصف قرن تجسد مشاعر وعواطف أجيال سابقة توضح العذاب بكل تأوهاته، وبين هذين العملاقين تظهر أسمهان لتعبير بصوت مفعم بالكبرياء و الحزن النبيل، وكان فريد الأطرش بأغانيه العاطفية والتى جعلته منازعًا لعبد الوهاب، لكن رومانسية الفنانين الكبيرين ما تلبث آن تفتح المجال أمام فنان لجيل آخر ظهر بنمط جديد مغايرًا للأصوات القوية التى كانت مسيطرة على الغناء المصرى أن ذاك مثل عبد المطلب، عبد العزيز محمود، كارم محمود ، هذا الفنان هو عبد الحليم حافظ الذى تزامن ظهوره مع عصر الإذاعة المصرية والاهتمام بالغناء ، وكانت الحياة الثقافية والفنية تنبض بالحيوية وجاءت انطلاقة ثورة يوليو ١٩٥٢ لتضيف الأمل فانطلقت أجيال أخرى من المبدعين شعراء ومطربين جاءوا ليكشفوا ويعبروا عن مشاعر أخرى أقل ظلمًا وأحاسيسًا لم تكن مطروقة فى ذلك الزمن فانفتح الباب للتعبير عن أحاديث جريئة بين المحبين وحوارات أكثر جرأه واحترامًا وندية .

وعندما ظهر عبد الحليم حافظ أحدث انقلابًا غير مسبوق فى موجة غناء ذلك العصر فقد أدخل لغة جديدة سهلة وبسيطة دافئة صادقة عذبة وأشكالاً جديدة للكلمة واللحن لتعابير الحب المشرقة المعبرة عن أجمل المشاعر الكامنة فى ضمير جيل بأكمله على إمتداد أكثر من ربع قرن من الزمن.

وقد تناولت بعض الأبحاث العلمية خصائص أسلوب الأداء الغنائى عند عبد الحليم فى الأغنية الوطنية والأغنية الدينية دون التعرض للأغنية الرومانسية عنده مما دعى الباحثة إلى محاولة إلقاء الضوء على أسلوب الأداء الغنائى عند عبد الحليم حافظ فى الأغنية الرومانسية من خلال الغنائية المختلفة والتى تفرد فى أدائها بأسلوب متميز على مدى ربع قرن ومازال مل الآذان حتى الآن.

ويهدف البحث إلى التعرف على أسلوب الأداء

الغنائى عند عبد الحليم حافظ فى الأغنية الرومانسية من خلال القوالب الغنائية المختلفة مثل القصيدة، المونولوج الطقطوقة المتطورة (الأغنية الطويلة) لذا وضع البحث السؤال التالى:

ما هى خصائص أسلوب الأداء الغنائى عند عبد الحليم حافظ فى الأغنية الرومانسية؟

ينقسم البحث إلى ثلاثة أجزاء:-

- الإطار النظرى
- الدراسة التحليلية
- نتائج البحث

الإطار النظرى

مع مطلع الخمسينيات من القرن العشرين بدأ عشاق الأغانى فى مصر والبلاد العربية يلتفتون إلى موهبة جديدة شابة تمثلت فى عبد الحليم حافظ، ذلك الشاب المصرى الذى جاء من إحدى القرى الصغيرة إلى العاصمة ليدرس الموسيقى والغناء وشكل مع الزمن ظاهرة فنية يمكن أن نسميها "ظاهرة عبد الحليم حافظ" (٣-٣١٩) ولم يكن المطربون فى الأجيال الماضية قد تعودوا أن يدرسوا الموسيقى والغناء دراسة علمية منظمة، وأيضًا لم يكن معظم الذين يقدمون على مثل هذا التخصص العلمى من الموهوبين موهبة واضحة أو واعدة، لهذا جمع عبد الحليم حافظ بين عنصرين مهمين تتطلبهما ممارسة فن الغناء فى هذا العصر عنصر الموهبة ، وعنصر الدراسة المنظمة، وعن طريق التلاحم الخلاق بين هذين العنصرين أتيح لعبد الحليم حافظ أن يتطور بسرعة وأن يصبح على مدى عشر سنوات بعد ظهوره مطرب الشباب ليس فى مصر وحدها وإنما فى كثير من البلاد العربية، فكان صوت مؤثر فى القلوب صوت ينبعث دفئًا، حالمًا، رقيقًا حنيًا وثائرًا حينًا آخر وساعدته على غزو القلوب الفتية والشابة أغانيه ذات الألحان الحلوة المتطورة المتعلقة بأحلام شباب العصر فى النجاح وتحقيق الآمال الوطنية، والقومية، والسعادة فى الحب فاعتبرت نقلة كبيرة من عصر موسيقى إلى عصر آخر جديد.

وقد تغنى عبد الحليم حافظ بمعظم القوالب الغنائية العربية المختلفة كالقصيدة ، الدوتيو، الطقطوقة، المنولوج، والأغنية الطويلة بأسلوب آسر آخاذ فاعتمد فى أدائة الغنائى على التعبير عن معنى الكلمة وصورها بصوته كما تصور ريشة رسام ماهر، مستخدمًا كل أساليب التعبير الغنائى من تلوين وتطويع صوتى لخدمة المعنى أو استخدام النفس التعبير وغير ذلك من أساليب دقيقة خاصة بالأداء الغنائى الرومانسى.

عبد الحليم حافظ (١٩٢٩ - ١٩٧٧)

نشأته (٤-١٣)

وُلد عبد الحليم فى الحادى والعشرين من شهر يونيو عام ١٩٢٩م فى إحدى قرى الزقازيق (الحلوات) محافظة الشرقية وهو الابن الرابع للشيخ على إسماعيل شبانة وأخواته إسماعيل، محمد، علية.

توفت والدته عقب ولاداته فأصبح يتيم الأم منذ اليوم الأول لقدومه، تولت عمته رعايته وكان يشعر بالهدوء والسكينة معها فبدأ يشعر بحنان الأم الذى فقده منذ مولده ولكن لم تستمر السعادة طويلاً فبعد عام واحد من مولده توفت عمته ويشاء القدر أن تكون حياة عبد الحليم ملحمة أحزان فبعد وفاة عمته بفترة قليلة لحق بها أبوه وهكذا أصبح عبد الحليم وأخوته يتامى وهم مازالوا فى سنوات عمرهم الأولى، ولم يجد هولاء الصغار من يعولهم وانتقلوا إلى مدينة الزقازيق للإقامة عند خاله متولى أحمد عماشة الذى كان يعمل موظفًا بسيطًا وكان الخال الطيب برغم راتبه المتواضع قد يحسن إفادتهم وإنزالهم منزلاً حسنًا ووفر لهم أسباب العيش الكريم إضافة إلى أن شقيقه إسماعيل كان لا يضيع

وسيلة أو فرصة دون انتهازها فى العمل وكسب بعض القروش التى تعين خاله على تربيتهم إلى جانب انتظامه فى الدراسة

بداية الموهبة والمراحل الفنية المختلفه (٣-١٤-١٥) فى عام ١٩٣٨ التحق عبد الحليم بمدرسة عبد العزيز رضوان الابتدائية وانضم إلى فرقة الموسيقى والأناشيد بالمدرسه وخلال دراسته الابتدائية لفت عبد الحليم نظر مدرس الموسيقى فى مدرسته (محمود حنفى) ومن شدة إعجابه به كان يصحبه دومًا إلى ملجأ الأيتام فى الزقازيق ليشهد عن كثب الحصص التى كان يقوم بتدرسيها هناك وكان هو سبب اكتشاف موهبة عبد الحليم الفنية كصاحب أذن موسيقية جديدة وصوت جميل فتعلق به عبد الحليم بشدة وأوضح له رغبته فى الالتحاق بالملجأ لدراسة الموسيقى فحقق له المدارس تلك الرغبة بعد أن حصل على موافقة خاله، وكان عمره فى ذلك الوقت تسع سنوات .

فى عام ١٩٤٥ حصل عبد الحليم على الشهادة الابتدائية من الملجأ ثم فكر فى السفر للإقامة فى القاهرة مع شقيقه إسماعيل حتى يستطيع تحقيق آماله فى الالتحاق بمعهد فؤاد الأول للموسيقى العربية، ومنذ أن أقام عبد الحليم مع أشقائه بالقاهرة وهو لا يكف عن الإلحاح على شقيقه إسماعيل بالوعد الذى وعده به وهو الالتحاق بمعهد الموسيقى العربية وقبل ذلك بعام تنامى إلى أسماعه أن معهدًا متطورًا يبشر بمرحلة انتقالية من الموسيقى التقليدية إلى الدرامية وهو (المعهد العالمى للموسيقى المسرحية) وكان من طلاب دفعته الأولى (كمال الطويل- فايدة كامل -على إسماعيل...) وغيرهم فبادر عبد الحليم إلى تقديم طلب الانتساب لذلك المعهد الذى يخضع المتقدم إليه إلى اختبار من خلال لجنة مؤلفة من بعض المتخصصين وكان من ضمن لجنة الاختبار الموسيقار (محمد حسن الشجاعى) الذى استمع إلى عبد الحليم فى بعض أغانى محمد عبد الوهاب المشهورة فى ذلك الوقت وأعجب به.

وكان للموسيقار حسن الشجاعى الفضل الأول فى التحاق عبد الحليم بقسم الآلآت وقد أشار عليه أن يدرس على آلة (الأوبوا) بشكل خاص معللًا ذلك بأن آله (الأوبوا) هى آلة نفخ أوركستراليه تعمل على تقويه الأوتار الصوتية وتنمى عضلات الحنجرة فتوضح مخارج الصوت وتساعد المطرب على التمكن من الأداء وهكذا كان عبد الحليم.

وفى المعهد العالى للموسيقى العربية تعرف عبد الحليم على (كمال الطويل) ونشأت بينهم صداقة قوية استمرت وتنامت فأسفرت بعد ذلك عن أعظم تعاون فنى بين صوت عبد الحليم وألحان كمال الطويل ، ومن غريب الصُدف أن يصبح كمال الطويل موسيقيًا وملحنًا وهو الذى دخل المعهد ليصبح مطربًا، ويغنى عبد الحليم وهو الذى دخل المعهد ذاته ليصبح موسيقيًا(٣-١٦).

بعد تخرج عبد الحليم من المعهد عينته الحكومة مدرسًا للموسيقى فى مدرسة (طنطا) للبنات ثم فى المحلة الكبرى ثم الزقازيق وأخيرًا القاهرة و رويدًا رويدًا أخذ يشعر إنه لم يُخلق لهذه الوظيفة مع احترامه العميق لمهنة التدريس فتعمد الانقطاع عن العمل فترة طويلة كان خلالها يمارس الغناء فتسبب ذلك فى فصله من العمل، وبعد ذلك التحق بفرقة الإذاعة المصرية كعازف لآلة (الأوبوا) بناءًا على اقتراح زميل الدراسة وصديقه كمال الطويل وقد رأى عبد الحليم فى ذلك الاقتراح أنه سوف يتيح له التصاقًا أكثر بذلك الجو المحبب لديه حيث إنه سوف يرى عن كثب معظم المطربين والمطربات وهم يغنون أمامه

فأتاح له ذلك أن يدرس حركاتهم وطريقة أدائهم وأن يتحدث معهم ويسمع توصياتهم إلا أن أشد ما كان يسعده هو اقترابه من محمد عبد الوهاب مثله الأعلى.

كان كمال الطويل من أشد المؤمنين بصوت عبد الحليم وكان حافظ عبد الوهاب مراقب الموسيقى والغناء فى إذاعة القاهرة قد سمع صوته من خلال أدائه لبعض أغانى محمد عبد الوهاب وجاءت أول فرصة لعبد الحليم لكى يغنى عندما تأخر إبراهيم حمودة وكان مطربًا مشهورًا وقتها -عن موعد تسجيل أغنية له فى الإذاعة وألح عبد الحليم على الأستاذ حافظ عبد الوهاب أن يقوم هو بالغناء بدلاً منه إلا أنه فى اللحظة الأخيرة حضر إبراهيم حمودة وضاعت منة تلك الفرصة وتلاشت كل أحلامه، وبالرغم من ذلك لم ييأس عبد الحليم فكان واثقًا من موهبته، وتقدم بطلب إلى لجنة الاستماع التى تختار الأصوات الغنائية الجديدة فى الإذاعة فى بداية عام 1952 ففوجئ بقرار اللجنة (إن صوته ليس شرقيًا) وحاول حافظ عبد الوهاب التأثير على اللجنة إلا أن مستشار الإذاعة الفنى (مصطفى رضا) تمسك بموقف اللجنة غير أنه قال : إن صوته ليس رديئًا ولكنه يغنى مثل الخواجات.

حمل عبد الحليم همه إلى صديقه كمال الطويل الذى اقترح عليه أن يعطيه لحنًا لأغنية سبق وإن أعطاها لإحدى المطربات ولم توفق فى تأديتها إلا أن اللجنة بعد سماعها للأغنية قالت إن الأداء جيد ولكن الأغنية خالية من القفلة إن جملة الأداء جيدًا أعطت عبد الحليم الأمل فى النجاح فى أغانى أخرى وأخذ يبحث عن كلام جديد ليلحنه كمال الطويل حتى التقى برفيق صباه الشاعر صلاح عبد الصبور الذى أعطاه قصيدة يقول مطلعها بعد عامين التقينا هنا والدجى يغمر وجه المغرب فذهب بها إلى كمال الطويل الذى استغرق تلحينه للقصيدة أكثر من ستة أشهر قامت خلالها ثورة 23يوليو 1952فى مصر، فكانت قصيدة لقاء أول أغنية تعترف بها الإذاعة وتذيعها.

بداية الانطلاقه الفنية (٣-٢١ ، ٢٣)

يمكن أن نعتبر الفترة المحصورة بين تخرج عبد الحليم من (معهد الموسيقى العالى/ قسم آلات) وبين ١٩٥٢ وهى مرحلة الانطلاقة الأولى التى حددت المسار الصحيح لرحلته مع الغناء.

لقد حاول عبد الحليم خلال النصف الأول من عام ١٩٥٢ أن يكون مطربًا تعترف به الإذاعة إلا أن اللجنة القائمة على فحص الأصوات فى الإذاعة كانت تقف حائلاً دون تلك الرغبه ، ولم يدم الحال طويلاً فقد جاءت (ثورة يوليو) وغيرت فى مصر الكثير ومن ضمن ما غيرت لجنة الاستماع وفحص الأغانى (العتيدة) فى الإذاعة ودخل أعضاء جدد بروح جديده فيها ومن بينهم محمد عبد الوهاب فسجلت تلك الثورة أول أفضالها على عبد الحليم فاعترف به مطربًا فى الإذاعه وسجلت أغانيه باسم عبد الحليم حافظ نسبة إلى حافظ عبد الوهاب الذى كان من أشد المتحمسين لصوته.

إن تسجيل الأغانى لأى مطرب فى الإذاعة فى ذلك الوقت كان يعنى فتح باب الشهرة له حيث كانت الإذاعة هى القناة الوحيدة التى يصل من خلالها صوت المطرب إلى أسماع الناس وهى أيضًا البوابة الذهبية التى تفتح أمامه سبل الانتشار والشهرة.

أما عن إسهاماته فى الإذاعة فكانت فى بداية الخمسينيات من خلال برنامج إذاعى مشهور فى الإذاعة المصرية يشرف عليه (يوسف عوف) غنى له عبد الحليم أغنية (ساعة لقلبك) وهو نفس اسم عنوان البرنامج كما أدى بعد ذلك المقدمة الغنائية التى تميز مسلسل (قاهر الظلام) الذى

يحكى قصة حياة طه حسين عميد الأدب العربى فى عام ١٩٧٣ .

أما فى مجال السينما فلم تكن من إهتماماته فى ذلك الوقت المبكر من حياته الفنية أن يقتحم مجال التمثيل، ولكن ما أن عرض عليه إبراهيم عمارة دور البطولة فى فيلمه الأول (لحن الوفاء) عام 1954أمام شادية حتى وافق على الفور ونجح عبد الحليم ونجح الفيلم.

وبعد ذلك انهالت عليه العروض السينمائية فمثل بين عامى ١٩٤٥- ١٩٦٠ اثنى عشر فيلمًا إلا أنه بعد ذلك ابتعد عن التمثيل ثم بين عام ١٩٦٠ - ١٩٦٩ لم يمثل إلا أربعة أفلام فقط.

وقد ضَمَّنَ عبد الحليم أفلامه (الستة عشر) أجمل ما غناه فى حياته كما عكف فى بداية السيتنيات على إعادة توزيع وتحديث موسيقى تلك الأغانى القديمة على يد الفنان على إسماعيل وقام بأدائها على المسارح العامة وفى حفلاته الدورية.

وعن شعراء أغانية فقد ضمنت أغانى عبد الحليم حافظ مدارس متعددة بفن النظم فى القصيدة الشعرية أو الزجل، ومن الذين ألفوا كلمات أغانية، مصطفى عبد الرحمن – مصطفى حسن الطائر – سمير محبوب – مرسى جميل عزيز – مأمون الشناوى – صلاح عبد الصبور – محمود حسن إسماعيل حسن السيد – الأمير عبد الله الفيصل – عبد الفتاح مصطفى – فتحى قوره – محمد حلاوة – كامل الشناوى – صالح جودة – عبد الرحمن الأبنودى – نزار قبانى – عاصى الرحبانى – إيليا أبو ماضى وغيرهم...

أما الملحنون فهم محمد الموجى – كمال الطويل – محمد عبد الوهاب – بليغ حمدى – منير مراد – حلمى بكر – محمود الشريف – رياض السنباطى – محمود كامل – عزت الجاهلى – على إسماعيل – حسين جنيد وغيرهم، هؤلاء المؤلفون والملحنون غطوا المساحة الفنية والزمنية من تاريخ الأغنية عند عبد الحليم على إمتداد أكثر من ربع قرن حتى الآن. (٣-٨٤-٨٥)

غناؤه العاطفى البداية والتطور

جعل عبد الحليم غنائه نداءًا للحبيب الأول فارتفع على كل صوت فكان الحبيب الحانى ، والجريح المتوعد الصادق فأوجد ولأول مره فى تاريخ الأغنية العربية ذلك الانسجام والتوافق بين الفن، والوطن وكانت معظم أغانيه صدى لمشاعره وعواطفه وآلامه يقول لنا فيها إنه أحب وإنه تعذب فى الحب...

وترى الباحثة إنه على الرغم من أن عبد الحليم قد تعاون مع الكثير من الملحنين الذين أسهموا فى نجاحه الفنى إلا أن بعضًا منهم كان لهم دورًا بارزًا فى نجاحه وكانوا أساس انطلاقته الفنية وسبب تربعه على عرش الغناء الرومانسى . على مدى طويل من الزمن، وعلى سبيل المثال وليس الحصر نجد " محمد الموجى – كمال الطويل – عبد الوهاب – على إسماعيل – بليغ حمدى – منير مراد".

أولاً: محمد الموجى

بدأ عبد الحليم أسلوبه الجديد بأغنيتة الشهيره (صافينى مره) من ألحان محمد الموجى، وكانت تماثل الغناء العربى لحنًا وأداءً وسار عبد الحليم على هذا النهج بعد ذلك، وكانت هذه الأغنية التى ساهمت فى تقديم عبد الحليم إلى جماهير الشعب المصرى وعرفته بإمكانات صوته.

ثانيًا : كمال الطويل

إذا كان عبد الحليم قد غنى للموجى أول أغانيه على المسرح فقد غنى لكمال الطويل أول أغانيه خلف ميكروفون الإذاعة (قصيدة –لقاء)

ثم غنى لكمال الطويل رائعته الثانية (على قد الشوق) فكانت جواز مروه إلى النجومية والشهرة فى عالم الطرب الذى كان مليئًا وقتها بأصوات قوية لها شعبيتها.

ثالثًا عبد الوهاب

دخل عبد الوهاب حياة عبد الحليم متأخرًا كما هو شأنه دائمًا مع الأصوات الجديدة، وعندما أيقن أن عبد الحليم يصعد سريعًا سلم النجاح عمد إلى تنفيذ العقد الذى عقده فى عام 1954 والذى يقضى باحتكار نشاط عبد الحليم الفنى لمدة ثلاث سنوات فبعد نجاح فيلمه الأول (لحن الوفاء) وفيلم (أيامنا الحلوة) أنتج له عبد الوهاب فيلم (أيام وليالى) وضمنه خمس أغانى من ألحانه (توبة - شغلونى - أنا لك على طول - أيه ذنبى أيه - عشانك يا قمر) مع أن أُغنيتة (توبة) كان قد لحنها له قبل ذلك والتى شكلت مع (على قد الشوق) لكمال الطويل (وصافينى مره) لمحمد الموجى الركائز الثلاث لقاعدة النجاح التى بنى عليها عبد الحليم شهرته ومجده.

رابعًا : على إسماعيل

غنى عبد الحليم من ألحان على إسماعيل ألحانًا ساهمت فى إضفاء ميزة جديدة لصوت عبد الحليم فكان ذلك الصوت المرح سريع الأداء الحلو النبرات... قدم له على إسماعيل من خلال ألحانه الراقصة الخفيفية أغنيته الشهيرة" يا عاشقين يا مغرمين " فجاءت مثالاً للمعالجة الهارمونية وعلامة استخدام الآلآت الموسيقية الحديثة فى تطور الأداء اللحنى والغنائى مما جعل من عبد الحليم ملكًا متوجًا للأغنية المصرية المتطورة.

خامسًا : منير مراد

تغنى عبد الحليم بباقة من أجمل أغانيه من ألحان منير مراد وهو صاحب لون جديد من ألوان الغناء فأغانيه تحمل طابع الأغنية المرحة الخفيفة وعلى رأسها الدويتو السينمائى الشهير الذى تقاسمه مع المطربة شادية "تعالى أقولك".

سادسًا : بليغ حمدى

قابل عبد الحليم حافظ بليغ حمدى بعد أن وصل إلى قمة الشهرة والمجد فلعب بليغ على نغمة أداء عبد الحليم العاطفية وصدق نبراته فى أسلوب موسيقى متطور، فغنى عبد الحليم من ألحانه أغنيته القصيرة الحزينه "تخنوه" وغيرها من الأغانى الفولكلورية.

الدراسه التحليلية

تحليل أسلوب الأداء الغنائى الرومانسى عند "عبد الحليم حافظ" فى القوالب الغنائية المختلفة.

- القصيدة: (حبيبها)
- المونولوج : (أنا لك على طول)
- الأغنية الطويلة : (جبار)
- وذلك للوصول إلى أسلوب الأداء الغنائى الرومانسى عند عبد الحليم حافظ.

وسوف تعتمد الباحثة فى التحليل على النقاط التالية:

١- التكنيك الغنائى ويشمل:

- المساحة الصوتية ، المرونة الصوتية (القفزات).
- التحكم فى عملية التنفس وتنظيم النفس.
- استخدام مناطق الرنين الصوتى فى الغناء.

٢- التعبير الغنائى ويشمل :

- التلوين الصوتى فى التعبير عن اللحن والكلمه
- أسلوب التقطيع الشعرى.
- استخدام النفس التعبيرى للتعبير عن الكلمة.

٣- إجادة نطق مخارج الحروف العربية ومدى وضوحها.

٤- مدى استخدم الزخارف والحليات

الغنائية.

• شرح وتحليل أسلوب الأداء الرومانسى فى قالب القصيدة عند عبد الحليم حافظ

النماذج الغنائية لقصيدة (حبيبها)

التحليل :

نوع القالب : قصيدة

المؤلف : كامل الشناوى

ألحان : محمد الموجى

المقام : كرد

المساحة الصوتيه : من (درجة عشيران) إلى (درجة جواب بوسليك).

النموذج الأول:

نص الأبيات الشعرية:

• حبيبها حبيبها وروت لى ما كان منك ومنهم فهم كثير ولكن لا شئ نعرف عنهم

• وعانتقتنى وألقت برأسها فوق كتفى تباعدت وتدانت كاصبعين بكفى

جاء غناء النماذج فى صورة الأداء الحر (adlib) وقسمت إلى عبارات تحتوى على جمل حرة الأداء تم ترقيمها فى أول كل عباره غنائية.

بدأ الغناء فى البيت الأول بتقطيع شعرى يناسب المعنى تمامًا فصور الحبيبة وهى تروى وتروى له ... فبدأ التعبير فى غنائه بوقفة بعد كلمة (حبيبها) فى بداية الشطرة الأولى للبيت الأول فى آخر جملة (٩٢) وبداية جملة (٩٣) على قفزة خامسة صاعدة فجاء التعبير وكأنه تساؤل وأكد المعنى بتكرار نفس الكلمة وتكرار نفس الدرجات الموسيقية ولكن بأسلوب متصل مع باقى كلمات الشطرة، ولإظهار أقصى مدى للتعبير عن المعنى فاستخدم :-

• الأسلوب المترابط بين كلمات الشطرة الأولى فى ج (٩٣)

• استخدام التنفس المتصل العميق كدعامة لقوة الصوت ووضوح نبراته.

• أظهر المعنى الدرامى لكلمة (وروتلى) بأسلوب الضغط أو الارتكاز على المقاطع لتأكيد استماعه لما يروى له من حبيته وأيضًا توضح صورة الحبيبة وهى تروى

• استخدم أسلوب التردد الصوتى فى كلمة (ما

كان) فأظهر تردد الصوت على المقطع (كا) وذلك فى ج (٩٣) عل النغمات (فا مى فا مى فا) ثم ضغط على حرف (النون) ثم أكمل الكلمات (منك ومنهم) بضغط على المقاطع الوسطى من الكلمات فأظهر رنين الغنة فى حرف (النون).

استخدم نفس أسلوب الضغط على كلمات الشطرة الثانية (لا شئ) (نعرف) (عنهم) وذلك

فى الجملة (١٠١) إلى (١٠٥) على كلمات (تباعدت وتدانت) نجد أن سير اللحن قد خدم الصورة التعبيريه التى تغنى بها المطرب حيث صعد اللحن بالنغمات ثم هبط بها واستقر ثم هبط واستقر وصعد مرة أخرى فخدم هذا التباين فى الصعود والهبوط معنى الكلمات وهى التباعد والاقتراب كما أداها المطرب بأسلوب خافت (p) حتى يحس المستمع بصدى صوته وتتراءى أمامه الصورة التعبيرية بوضوح تام.

فى ج (٩٤)

أجاد التنقل والخلط بين أماكن الرنين الصوتى المختلفة فمن آخر الجملة (٩٤) استخدم رنين الصدر ثم انتقل إلى رنين الفم فى الجملة (٩٥) على كلمات (لا شئ) نعرف عنهم) ثم (وعانقتنى) وألقت) ثم إلى رنين الرأس فى ج (٩٩) على كلمات (كتفى).

كما جاء أسلوب التقطيع الشعرى موضح للصورة التعبيرية التى تغنى بها المطرب لخدمة المعنى .

استخدم المطرب أسلوب تلوين الصوت المتوسط القوة (mf) فى تأدية كلمات (وعانقتنى وألقت برأسها فوق كتفى) فكان أسلوبًا لتوضيح المعنى كما ساعد فى توضيح الصورة أدائه لنغمة (لا) حسينى وثباته عليها ثم أداء قفزة واسعة المسافة 6ك

النموذج الثانى:

الأبيات الشعرية :

ويحفر الحب قلبى بالنار بالسكين

وهاتف يهتف بى حذارى يا مسكين

(١١١) تسلسل سلمى هابط حافظ فيه المطرب على قوة الصوت فلم يضعف حتى استقر على درجة (سى عجم عشيران)،

أجاد قفزة الأوكتاف من درجة اركوز (سى عجم عشيران) إلى درجة (سى(عجم) واستغل سكتة الكروش فى وسط الجملة الغنائية لأخذ نفس سريع مخطوف فدعمه فى أداء القفزة فجاءت النغمة العليا سليمة واضحة.

ساعده سير اللحن (التسلسل الهابط) على توضيح الصورة التعبيرية على كلمات (يحفر الحب قلب) فجاء التعبير وكأن ذلك الهبوط السلمى هو (الحفر) كما أن المطرب أدى كلمة (قلبى) بأسلوب مليزمى على المقطع (بى) فخدم

ذلك المعنى وتراءت الصورة أمام المستمع.

ج (١١٢) أدى المطرب بدأية الجملة الغنائية بأسلوب (الميلزما) على كلمة (بالنار) على مقطع (نا) فخدمت الصورةالتعبيريه وكأن النار تهتز وساعد ذلك التعبير قرب النغمات (فا، صول، فا، مى، فا، مى، فا).

قفز من درجة (رى إلى لا) على كلمة (بالسكين) فخدمت مسافة القفزه صور (السكين) وهى شئ حاد كما أن المطرب أدى القفزة بأداء قوى تعبيراً عما يحسه من حرقة ومعاناة.

على كلمات (وهاتف يهتف بى) جاءت ذروة التعبيرية عند المطرب فكانت نبراته قوية ثائرة.

فى ج (١١٣) تحولت نبرات المطرب إلى نبرات أقل قوة ثم إلى صوت أقرب إلى الصوت الخافت فتدرج بأدائه بسلاسة وتمكن حتى يصور ويعبر عن أن هناك هاتف يحذره من شئ (حذارى يا مسكين) وعلى كلمة (مسكين) كان أداؤه أقرب إلى الصوت الخافت ، كما تدرج أيضًا بحرفية بين مناطق رنين الصوت فمن رنين الرأس إلى رنين الفم إلى رنين الصدر فجاء الأداء قمة فى التعبير.

(جبار)

القالب : الطقطوقه المتطورة (الأغنية الطويلة)

كلمات : حسين السيد

ألحان : محمد الموجى

المقام : النهاوند

النموذج الأول

(مرونة – المدود – تكنيك التنفس – ديناميكية الأداء)

الأبيات الشعرية :

جبار فى رقيتة جبار جبار فى قسوته جبار

خدعتنى ضحكته وخانتنى دمعته

التحليل:

بدأ الغناء بقفزة خامسة صاعدة من درجة (صول) (نوى) إلى درجة (رى) (محير) على مقطع (جبـ با) فى كلمة جبار م (٢٨) ثم تسلسل سلمى صاعد وهابط على أشكال إيقاعية سريعة

فى م (٣٠) (٣٢) غنى المطرب كلمة جبار بأسلوب (الميلزما) وكان ذلك الأداء أشبه بالتدريبات الصوتية التكنيكية vocalize مما يظهر إتقان المطرب لأدائه من الناحية التكنيكية ومدى تمتعه بالمرونة الصوتية وتحكمه فى توزيع النفس، والاحتفاظ به بما يتطلب تنظيمه على تقطيع الشعر، ونجد أيضًا التباين فى أسلوب الأداء بين أداء القفزات ذات المسافات الواسعة التى تحتاج إلى قدرة ذهنية وإحساس وتخيل للدرجة الصوتية المؤداه قبل أدائها، وبين المرونة المطلوبة فى تأدية الحليات أو النغمات ذات التقسيمات الداخلية الصغيرة السريعة، والتى نجدها فى الأسلوب (الميلزمى) وجاء ذلك تاكيد

للمرونة الصوتية وحسن التصرف فى الأداء الغنائى بالإضافة إلى التقنيات العديدة التى يتمتع بها المطرب فى أدائه الغنائى.

من م (٢٨) ، (٣٤) حافظ على عدم كسر الخط الغنائى بأداء الجملة الغنائية بأسلوب مترابط فى كلمة (جبار) على مقطع (بار).

م (٢٨) ، (٣٨) حافظ على لون الصوت وقوته فأظهر مدى تمكنه فى ديناميكية الأداء والتباين بين:

الأداء القوى (ff) فى م (٢٨) ، (٣٢) على كلمة (جبار)

الأداء المتوسط (mf) فى م (٣٣) ، (٣٤) على كلمة (فى قسوته جبار)

الأداء الهادى (p) فى (٣٨) على كلمة (جبار) فلم يؤثر ذلك على أدائه وكان الأداء غاية فى التعبير ، والصدق، والإحساس معتمد على تنفسه القوى الثابت الصحيح الذى خدم المعنى المطلوب.

أهتم بنطق الحروف ووضوحها بصورة جيدة لخدمة التعبير عن الكلمة حيث نطق حرف (الباء) فى كلمة (جبار) بأسلوب صحيح وبه ضغط واضح على مخرج الحرف حيث إن حرف (الباء) من الحروف الانفجارية والتى تستلزم عند نطقها انطباق الشفتان انطباقًا تامًا حيث ينحبس هواء الزفير خلفها وعند انفراج الشفتان ينطلق الهواء بصورة انفجارية فيصدر صوت حرف (الباء). وهنا نطق المطرب الحرف بصورة بها ارتكاز واضح ومؤكد أيضًا لمعنى كلمة (جبار) وساعده على وضوح المعنى حرف المد (الألف) الذى تلى حرف الباء والذى استغله المطرب فى أداء الأسلوب الميلزمى على باقى النغمات حتى نهاية المازورة (٣٢).

فى م (٣٨) اختلف النسيج اللحنى حيث انتقل بدون قوة من الأداء الحر adlib إلى الأداء الموقع بأداء متصل مترابط فحافظ على الخط الغنائى.

استخدم أسلوب الخلط بين أماكن الرنين الصوتى والتدرج بينها بسلاسة من منطقة رنين الرأس م (٣٠) إلى (٣٨) حيث رنين الفم، ورنين الصدر.

فى م (٤٦) ، (٤٧) غنى بأسلوب (الميلزما على كلمة (دمعته فى المقطع (تو) وكان رنين الصوت صادرًا من رنين الصدر فلم يختلف صوتة أو تغير لونه وقد ساعده على ذلك اعتماده وتحكمه فى استخدام أسلوب التنفس الصحيح.

النموذج الثانى

الأداء الحر -التتابع اللحنى -الفقرات

نص الأبيات الشعرية:

مكنتش اعرف قبل النهاردة

أن العيون ده تعرف تخون بالشكل ده

ولا كنت أصدق قبل النهادره

أن الحنان يقدر يهون بالشكل ده

بدا الغناء فى هذا النموذج من آخر كروش فى م(٤٦)، (٦٢) حيث انتقل المطرب بدون قوة من الأداء الحر إلى الأداء الموقع بأداء متصل فحافظ على الخط الغنائى فجاء الأداء سلس انسيابى هادئ

جاء التقطيع الشعرى على هذه الأبيات موافقًا للمعنى تامًا حيث حاول المطرب إظهار مدى تعجبه واستنكارة لما رآه من الحبيب فجاء الأداء هادءًا ومناسبًا تمامًا للمعنى فالمطرب حاول أن يعطى للمستمع انطباعًا بمعانى الأبيات بأنه قد تأكد من خيانة حبيبته له وإنه لا يصدق ذلك.

وساعده على إظهار المعنى السابق أيضًا قفزة الأوكتاف من نهاية م (٤٧) وبداية (٤٨) من درجة (صول) (يكاه) إلى (صول) (نوى) وهى بداية الغناء فى النموذج وقد أداها المطرب بدون ضغط على الدرجة الصوتية العليا من المسافة.

م(٤٧: ٥٢) تتابع سلمى هابط sequence قام المطرب بأدائه بأسلوب مترابط هادئ فلم يؤثر الضغط على بداية كل مازورة على قوة الصوت فى النغمة التى تليها.

فى نهاية النموذج م (٦٧ : ٦٨) ينتقل المطرب من الأداء الهادئ الموقع إلى الأداء الحر بقفزة صاعدة من صول (يكاه) إلى درجة (لا) حسينى بأسلوب ابتكارى مستعرض مهارته الصوتية من حيث المرونة والتحكم فى النفس الطويل مستخدمًا التنفس العميق فى ربط الجملة الغنائية بأداء متصل على الرغم من أن النموذج احتوى على أشكال إيقاعية متنوعة السرعه فاختلف النسيج اللحنى وتباينت الأشكال الإيقاعية إلا أن المطرب قام بأدائها بدقة ومرونة.

مونولوج أنا لك على طول

جاء أداء عبد الحليم حافظ فى هذا المونولوج أُداءً رومانسيًا هادءًا دافئًا ناعمًا عذبًا، وساعده على ذلك استخدامه لأدوات التعبير المختلفة الخاصة بتقنيات الأداء الغنائى وأيضًا ثراء صوته بالعناصر التكنيكية المتعددة للأداء الصوتى، ونجد ذلك فى بعض النماذج المختارة من هذا المونولوج.

التحليل:

القالب: المونولوج المقام : كرد

كلمات : مأمون الشناوى

لحان : محمد عبد الوهاب

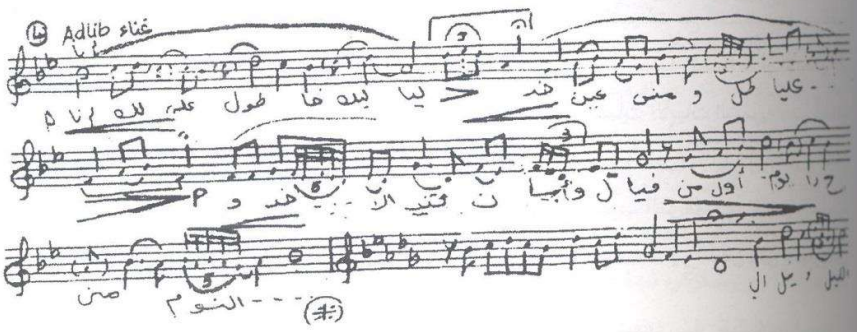
المساحة الصوتية : (رى دوكه)

إلى (رى محير).

النموذج الأول

نص الأبيات الشعرية:

أنا لك على طول خليك ليا



خد عين منى وطل عليا
وخد الاثنين وسأل فيا
من أول يوم راح منى النوم

بدأ الغناء على شكل أدليب غنائى متوسط السرعه moderato ويوضح لنا هذا المونولوج الأداء الغنائى للمطرب من الناحية التكنيكية، والتعبيرية

الناحية التكنيكيه:

استخدام المطرب أسلوب التنفس العميق فساعده على عملية تنظيم النفس وأخذه فى مكانه الصحيح بين كلمات الأبيات الشعرية، فاتسم الأداء بحرفية فائقة فى أداء الجمل الغنائية الطويلة مما يدل على قدرته وتحكمه فى استخدام النفس وقوة ونشاط حركة الحجاب الحاجز لديه والقدرة على الاحتفاظ بقدر كبير من النفس

أماكن الرنين:

استخدم المطرب أماكن رنين الصوت المختلفة فبدأ الغناء من منطقة رنين الرأس ثم تدرج إلى منطقة رنين الفم ثم إلى رنين الرأس مرة أخرى، على كلمات البيت الأول والثانى ونجده أجاد التنقل بينهما بسلاسة وانسيابية فأضفى ذلك على صوته رنينًا هادءً صافيًا رومانسيًا

من الناحية التعبيرية:

اعتنى المطرب باستخدام أسلوب التعبير المترابط legato بين شطرات الأبيات فجاء صوته رومانسيا هادءً عذبًا فحقق استمرارية متصلة فى الخط الغنائى فساعد على إظهار المعنى الدرامى للكلمات.

أظهر تحكمًا فى ديناميكية الأداء على الصوت وعناصر تلوينه فكان أداؤه بين الصوت الخافت (p) والصوت المتوسط القوة (mf) والصوت العميق الهادئ واتقن أسلوب التنقل بينهما فخدم ذلك المعنى الدرامى وأضفى رومانسية ساحرة على أدائه.

النموذج الثانى:

نص الأبيات الشعريه:

النيل والليل والشوق والميل
بعتولى وجيت أسال عنك
اشتقت اليك وحشتنى عنيك
مش عارف أهرب فين منك

استمر المطرب فى أدائه للأسلوب المترابط بين شطرات الأبيات مع استخدامه للتنفس العميق مستخدمًا تقنية الضغوط أو الابتكار على بعض مقاطع كلمات الأبيات الشعريه وهى المقاطع الوسطى للكلمات (النيل) (الليل) (والشوق) (الميل)

فأظهر أسلوب التوافق بين اللحن والتقطيع الشعرى، قد ساعده سير اللحن على إظهار معنى الكلمات.

أدى المطرب بعض الحليات الغنائية الصغيرة والأشكال الإيقاعية السريعة الزخرفية على كلمة (عنيك) (اليك) (وحشتنى)

مما أظهر مرونة وتحكم فى الأداء بصورة واضحة.

تعقيب الباحثة

من خلال التنقل بين نغمات الغناء فى أغانى عبد الحليم حافظ (عينة البحث) ترى الباحثة أن عبد الحليم حافظ تمتع بصوت شجى دافئ عميق ناعم عذب، وكان أداؤه انفعاليًا هادئًا وقد استطاع عبد الحليم أن يوفق بين انسجام اللحن فى التعبير مناصفة مع الكلمة وبين الصوت بالإمكانيات التى تملكها حنجرته والمشاعر المختزنة فى أعماقه.

ابتعد عبد الحليم حافظ عن الغناء الذى يعتمد على الاستعراض الصوتى والألحان التى تقوم على انتقال الفكرة اللحنية بين الطبقات الصوتية والاعتماد على الحليات والزخارف الغنائية والعفقات الكثيرة، ولكن كان أداؤه يعتمد على إظهار التعبير عن الكلمة ليصورها بصوته ووظف طبقات صوته المحددة بأسلوب ذكى لصالح الكلمة والتعبير عنها بشتى الوسائل والتقنيات الغنائية فكان غناؤه عصرى معتمد على الجمل الموسيقية المتوازنة المتدرجة الصعوبة مبتعداً عن التراكيب المعقدة التى تلغى دور المغنى فى الكلمة.

مكنته دراسته من الجمع بين الموهبة والدراسة وقد ظهر ذلك من خلال استخدامه لمعظم التقنيات الغنائية. لقد أضاف عبد الحليم طريقة جديدة فى الغناء فكان أسلوبًا خاصًا بمزيج من الشعر واللحن، والصوت، العذب الدافئ، وساعده فى الوصول إلى ذلك وجود عمالقة فى مجال الشعر والتلحين شاركوه نجاحاته وكانوا بمثابة الدعامة الحقيقية التى دفعت به إلى قمة الغناء الرومانسى فى عصره حتى أصبح ظاهرة أنتجت بدورها لونًا من الطرب الجديد تحقق الآمال والسعادة فى الحب، وقد ظل هذا اللون أو الظاهرة تحلق فى أفق الغناء العربى بعد رحيل عبد الحليم حافظ سنة ١٩٧٧ فقد مات وهو فى قمة عطائه الفنى .

نتائج البحث :

وفيما يلى سوف تقوم الباحثة بعرض ما توصلت إليه من نتائج بعد تحليل أسلوب الأداء الغنائى للأغنية الرومانسية عند " عبد الحليم حافظ"

عبد الحليم حافظ (١٩٢٩ - ١٩٧٧)

- **صوتة :**

صوت رقيق عذب دافئ عميق قوى فى تعبيره منطلق يستطيع أن يعبر عن كل ما تحتاج إليه النفس البشرية من المواقف الإنسانية المختلفة من حزن -فرح... إلخ

- **المساحه الصوتية :**

من عينة البحث انحصرت طبقته الصوتية بين درجتى (صول، يكاه) (مى، بوسليك) وهى مساحة أقرب ما تكون إلى طبقة الباريتون وهو الصوت الأوسط عند الرجال وطبقة الباريتون تتكون من (١٦) درجة موسيقية أساسية تقريبًا

- **أسلوب أدائه**

تميز أداؤه بالتعبيرية الغنائية وقدرة كبيرة على الأداء الجيد فى مختلف الأساليب الغنائية التعبيرية، وقدرة كبيرة على التلوين الصوتى كما أتقن ديناميكية الأداء وإخراج الصوت وإشارات التعبير الخاصة به.

- **من الناحية التكنيكية:**

تمتع صوتة بمرونة عالية المستوى مكنته من التنقل بين النغم بحرية، وانطلاقة وسهولة ولكن فى حدود مساحتة الصوتية، كما تميز بقدرة واضحة على التنقل والخلط بين أماكن الرنين

الصوتى المختلفة Voicemixusمما أضفى على صوتة رنينًا خاصًا يتميز بالعمق والوضوح.

تميز بالقدرة على التحكم واستخدم النفس العميق فى أسلوب التنفس المنتظم على التقطع الشعرى وإجادة استخدام أنواع الوقف التى ساعدته على التعبير عن الكلمة والمعنى الدرامى.

تمكن من أداء التحويلات المقامية بصورة جيدة فأضفى على أدائه أسلوب طربى زاد صوته رونقًا وجمالاً.

اعتمد فى أدائه على التنفس العميق وتميز بالترابط المتقن الذى أعطى صوته رونقًا وحيوية فساعده ذلك على أداء الجملة الغنائية الطويلة فأضفى على غنائه جمالاً ونعومة وهذة التقنية مناسبة تمامًا لأداء الأغنية الرومانسية والتى تتطلب الأسلوب الحالم المترابط، كما اعتمد على تقنية الضغوط Accent على المقاطع الصوتية والارتكاز عليها لتأكيد الصورة التعبيرية أثناء غنائه.

اهتم بأداء الأغنية الرومانسية العاطفية بما تحتويه من مشاعر ، وأحاسيس مختلفة بجانب باقى القوالب الغنائية.

أهتم بتقنية مخارج الحروف كما أتقن حسن التصرف لغويًا .

قام بأداء أغلب القوالب الغنائية من خلال أفلامه السينمائية وحفلاته الجماهيرية

المراجع

- أحمد بيومى -القاموس الموسيقى -وزارة الثقافة - دار الأوبرا ١٩٩٢
- عادل حسنين - أيام وليالى عبد الحليم حافظ - الناشر أمادو
- عبد الكريم عبد العزيز الجوادى -عبد الحليم حافظ ضمير الحب المتكلم - دار الكتاب -الكويت الحديث ١٩٩٤.
- عادل حسنين -عبد الحليم حافظ أيامنا الحلوة - الناشر أمادو.
- مايسة سيف الدين - تقنيات الغناء العربى -دفاتر الأكاديمية - ٢٠٠٠٦