**دور سيد درويش وزكريا أحمد في تطوير الموسيقى العربية عن طريق المسرح الغنائي، في النصف الأول من القرن العشرين في مصر \_\_\_\_\_\_\_\_ د أيمن صبحي**

**(أثناء عرضه لبحثه؛ سيغني الباحث من جلسته على المنصة - وفقًا للمتاح من الوقت- مقاطع قصيرة من الغناء العربي والصيني والياباني والهندي والإندونيسي؛ تدعيمًا عمليًا لمفهومه عن التطور الموسيقي، من نماذج شرقية )**

 **إن المسرح الغنائي بحسبانه فنًا مسرحيًا، يرتكز على فن التمثيل، ولكنه يعتمد على عناصر أساسية أخرى في التعبير عن أحداثه كالموسيقى والغناء والرقص.**

 **ويمثل المسرح الغنائي الأمل في عودة الجماهيرية للمسرح العربي، مثلما كان الأمرفي بدايات المسرح العربي، فنجد البدايات موسيقية وجماهيرية في صورة مسرح غنائي ( أوبريتات تحديدًا )، وهذه الأوبريتات ذات قيمة فنية عالية أبقتها إلى الآن وسط الأغنيات التي كادت تُخفي المقامات الموسيقية العربية بالابتعاد عن التلحين منها.**

 **والمخرج في المسرح الغنائي تزيد مهامه عن مهام المخرج في المسرح الدرامي، فالمخرج في المسرح الغنائي يتعامل مع المؤلِف الموسيقي وقائد الأوركسترا وجموع
المغنين/ المغنيات فرديًا وجماعيًا وجموع الراقصين/ الراقصات فرديًا وجماعيًا بالإضافة لمهام المخرج التقليدية، أي إشرافه على كل عناصر العمل الإخراجية كالتمثيل و الإضاءة والديكور والملابس وأغطية الرأس والحليّ والملحقات المسرحية.**

 **ولما كانت الأوبريت هي قالب للمسرح الغنائي الذي قد نال النجاح عربيًا، فمن المهم ذكر أشكال الأوبريت، إذ تتنوع إلى اﻠﭭودﭭيل Vau de Ville=المعنى الحرفي أغنية الطرقات (أوبريت هزلية خفيفة)، والزنجشبيل الألمانية Zingspiel (أوبريت تغلب عليها الغنائية اقترابا من الأوبرا) ، والأوبرا الإنجليزية " البالاد " Ballad Opera(أوبريت مبنية على قصائد)، الأوبرا الكوميدية الفرنسية (أوبريت تغلب عليها الغنائية اقترابًا من الأوبرا، مع طابع هزلي) ، الأوبريت الباريسية ( أوبريت تميل إلى الكلاسيكية)، أوبريتات ﭭيينا ( أوبريتات قائمة على تمثيل الاتجاهات الشعبية في الغناء والرقص).**

 **والمسرح الغنائي هو مسرح ملائم لتقديم نموذج لمسرح دولة ما ، أو مسرح وطن كالوطن العربي ، إلى الغير ، فهو بحسبانه مسرحًا موسيقيًا ، يتجاوز حدود فهم اللغة الكلامية لينفذ إلى الوجدان مباشرة ، وذلك إلى درجة أن مستمِعًا أوروبيًا كان يحضر بجانبي بدار الأوبرا المصرية بالقاهرة سنة 2004 م جزءًا من أوبريت مجنون ليلى لأحمد شوقي من ألحان محمد عبد الوهاب ، هذا المستمِع أجهش بالبكاء متأثرًا من الشجن الذي تعبر عنه الألحان على الرغم من أنه لا يفهم معاني الكلمات .**

 **كما أن المسرح الغنائي هو مسرح عصر الفضائيات ، لأن المشاهد الذي يقضي ساعات لمجرد التنقل السريع بين ألف قناة فضائية على قمر صناعي واحد فقط من بين أقمار عديدة ، يحتاج إلى مسرح نشط متنوّع ما بين التمثيل والغناء والرقص ، ويحتاج إلى الطابع المرِح الذي يغلف كل هذه الفنون ، ويحتاج إلى ما يعوضه مشقة الذهاب إلى المسرح الذي يبقى على الرغم من كل شئ " أبا الفنون " بحضوره الحي مع الجماهير ، وكل هذا يمثله : المسرح الغنائي .**

 **والمسرح الغنائي هو المؤتمن على روح موسيقانا العربية المتمثلة في الألحان التي صيغت في العروض الغنائية ، عبر أكثر من قرن من الزمان ، كما أنه – أي المسرح الغنائي – مدرسة لتخريج الأصوات القوية المعبرة عن جمال فننا العربي بوجه عام وجمال موسيقانا العربية بشكل خاص .**

 **وما دمنا في مجتمع يغلب عليه الوجدان الديني ، الذي يعبّر عنه تجويد القرآن الكريم وترتيل الإنجيل المقدس ؛ فلن يقبل هذا المجتمع أداءً غنائيًا باهتًا بل أداءً قويًا مؤثرًا ، يكون محفزًا لقيّم الحق والخير والجمال ، وهو ما يسير في ركابه المسرح الغنائي .**

 **كما أن هناك عاملاً هامًا من عوامل الجذب للإخراج في المسرح الغنائي ، هو أنه يمكن التصدي له بميزانية متراوحة إلى حد كبير ، فهو قابل لأن يتم الإنفاق عليه ببذخ مناسب لتنوّع وإبهار عناصره من مجموعات تمثيل وغناء وأوركسترا ورقص بالإضافة إلى الإضاءة والملابس والديكور والإكسسوارات والحُليّ والماكياﭺ وأغطية الرأس ، كما أنه – المسرح الغنائي – قابل لأن يستغني عن كل هذا بتقديم مساحة مسرحية غنائية فارغة وفقًا لمذهب " بيتر بروك " ، وذلك بإضافة العنصر الغنائي للدراما التي يقدمها ممثل يمر أمام جمهور في مساحة فارغة فيكون هذا هو المسرح الغنائي لو طبقنا مذهب " بيتر بروك " وفقًا للمقولة الأشهر له :**

**)) I can take an empty space and call it a bare stage . A man walks across this empty space whilst someone else is watching him , and this is all that**

 **is needed for an act of theater to be engaged (( [[1]](#footnote-1)**

**(( يمكنني أخذ مساحة فارغة وأدعوها منصة عارية . إنسان يسير عبر تلك المساحة الفارغة بينما آخر يراه وهذا هو كل ما نحتاج إليه لفعل مسرحي قائم )) .**

 **والمسرح الغنائي يتغلب على مشكلتين في الموسيقى العربية – حسبما يراها د فؤاد زكريا : المشكلة الأولى هي التلاصق ، أي أن كل صوت في اللحن هو الصوت التالي –ارتفاعًا أو انخفاضًا – للصوت السابق عليه ، وذلك بشكل عام . وهذا يؤدي إلى أن اللحن الذي يسير في أصوات متلاصقة أبسط في تركيبه كثيرًا من ذلك الذي تتباعد أصواته ، مما يؤدي إلى فقدان الشعور بالجدة في الألحان وانعدام عنصري التنوع والجرأة في القفزات الصوتية. [[2]](#footnote-2)**

 **وأرى أن التلاصق المذكور يتجاهل الثراء اللحني الواجب إحداثه ، فإذا كانت النغمة الموسيقية الواحدة ليست كيانًا منفردًا لأنه إذا نُبر وتر بريشة ، فصدر عن اهتزاز مطلقه صوت " مي " مثلاً فإن هذا الصوت الذي يسمى الصوت الأساسي تصحبه سلسلة إضافية صاعدة من نغمات توافقية متعاقبة تتدرج في الضعف حتى تتلاشى . وهذه الأصوات تنتج من اهتزاز نصف الوتر ثم ثلثه ثم ربعه ثم خمسه ... إلخ . وهذه الأصوات تكون في عدد ذبذباتها على نسبة 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 ... إلخ . وتكون نغمات هذه السلسلة مع نغمة الأساس ، مجموعة صوتية متفقة. [[3]](#footnote-3) فإن التلاصق النغمي يضيّع سلاسل نغمية ثرية ، ويجعل مدى صوتي ضيق هو المسيطر طوال مدة اللحن .**

 **والمشكلة الثانية هي التماثل ، فالفن يستدعي الابتكار المتصل الذي يجعل عملية تذوقه متعة دائمة مما يجعل التماثل المتكرر كجزء أساسي من العمل الفني غير مستحب جماليًا ، فإذا طُلب من شخص أن يكمل بالرسم شكلاً كهذا :**

**فأيسر السبل عندئذ هي رسم شكل مماثل له على الجانب الآخر ، فيصبح الشكل ا لنهائي :**

**ولكن هذه التكملة التماثلية لو أصبحت مبدأً عامًا في التشكيل تنقص قدره لأن مجهودها الابتكاري أ قل من تصميم كامل ؛ ولذا فالمدارس ا لعميقة ا لمعاصرة في التشكيل لاتعترف بمبدأ التماثل حتى حين تكون الطبيعة تماثلية كما هي الحال في وجه الإنسان أو جسمه.**

 **وعند تقييم أعمال مؤلف موسيقي أو ملحّن ( ا لمؤلف ا لموسيقي هو من يصنع تركيبًا لحنيًا من عدة خطوط لحنية بعضها صاعد والآخر هابط ، بينما ا لملحن يبتكر خطًا لحنيًا واحدًا ) .**

**نضع الكثير من المعايير أمامنا عند المقارنة وهي :**

**( 1) البيئة : أي دراسة العصر الذي عاش فيه الفنان ودراسة الظروف ا لبيئية الخاصة لهذا الفنان ، وحالته .**

**( 2) المؤثرات : أي مدى انطباع شخصية ا لفنان وانعكاس شعوره وأحاسيسه في عمله .**

**( 3) الانفعالات : كيف ينفعل الفنان أمام شيٴ معين ، وهل أحسن ا ستخدام موهبته وانتظر الإلهام ؟**

**( 4) الأسلوب : هل فيه تجديد وابتكار ، أم هو تقليد - مع تجديد – لمدرسة سابقة ؟**

**( 5) البناء : هل يعتمد على الاسترسال ، هل الحركات أو الأجزاء متصلة ببعضها موضوعيًا ، أم كل منها مستقل ؟**

**( 6) الظروف الخاصة : ما الذي دفعه فعلاً إلى كتابة العمل الموسيقي ، أو التلحين ، وهل يعبّر عمله عما يريده الفنان ، أي هل نجح الفنان في نقل شعوره إلينا ؟ فمثلاً كره بيتهوڤن أن يتخير موضوع عبثٍ درامي من أمثال مغامرات دون ﭽوان أو مؤامرات القواد فيجارو ، فقد كان بيتهوڤن مثاليًا في معاييره الأخلاقية . وقد استهواه موضوع رواية فرنسية عنوانها " ليونورة أو الوفاء الزوجي " ، وهي حكاية فارس إسباني اسمه " فلورستان " يلقيه الشرير " بيزارو " في غياهب السجن ، ويحاول أن يقتله دون علم الحاكم بأمر السجين ، لكنّ الزوجة الوفية " ليونورة " تتنكر في ملابس الغلمان وتلتحق بخدمة السجن تحت اسم ڤيديليو ( بمعنى وفيّ ) لتراقب حركات عدو زوجها وتحبط مؤامراته ، حتى يجيٴ الحاكم في اللحظة الأخيرة لينقذ " فلورستان " من موت محقق ويطلق سراحه ويقبض على " بيزارو ". [[4]](#footnote-4)وأهمية بيتهوڤن كمثال لحسن اختيار الموضوع في المسرح الغنائي ، هي أن أكثر الكتب عن العظماء عددًا هي التي أُلِّفت عن نابليون ثم يليه بيتهوڤن مباشرة ، أي أن فكره واختياراته من جهة الموضوع أيضًا محل تقدير كبير. [[5]](#footnote-5)**

 **( 7) مدى انسياب الألحان وتداخلها وترتيبها بطريقة منسجمة ، وحسن بناء الجُمل الموسيقية الهارمونية ( المتعددة في توافق ) أو الميلودية ( ذات خط لحني واحد ) .**

**( 8) التناسق ا لهارموني : هل استخدم القواعد النظرية أم خرج عنها وأتى بجديد .**

**( 9) التوزيع الأوركسترالي ( في حالة الأعمال الأوركسترالية ) ، واستخدام الآلات المناسبة ا لمعبِّرة .**

**(10) هل يكرر اللحن أم يجدد فيه ويحوّره ؟**

**(11) السلالم الموسيقية أو المقامات التي يبني عليها الفنان عمله ا لموسيقي : هل وافقت ظروف العمل الموسيقي ، فعادة يعبّر المقام الصغير ( مينور ، ويقابل النهاوند في الموسيقى العربية ) عن ظروف غير سارة بينما يعبّر ا لمقام الكبير ( ماﭽير ، ويقابل العجم في الموسيقى العربية ) عن القوة والشجاعة وا لبطولة وا لنصر. [[6]](#footnote-6)**

 **ووفقًا للمعايير السابقة ؛ يتأكد أن المجال الأنسب - مع كل هذه التراكيبية – الذي تمت فيه جهود تطوير الموسيقى العربية في النصف الأول من القرن العشرين في مصر ، هو المسرح الغنائي . كما أن المسرح الغنائي المصري في النصف الأول من القرن العشرين ، قد تغلب على مشكلتيّن رئيستيّن في الموسيقى العربية : هما افتقاد الإيقاعية المتطورة الحيوية الراقصة - إن صح التعبير ، وتحجر المعاني عند الهجر والصدود .**

 **والدراميّ الغنائيّ الكبير الأول في النصف الأول من القرن العشرين في مصر ؛ قد تغلب على مشكلة افتقاد الإيقاعية المتطورة الحيوية الراقصة - إن صح تعبيري - في الموسيقى العربية ، فهو رائد المدرسة التعبيرية في التلحين والغناء ، وهو ابن بيئته ، وهو الحاضر الغائب ؛ لذا فأعماله ما زالت ملء الأسماع وتصلح لكل زمان ، ولقد أدخل تعدد التصويت ( الأداء الغنائي بأكثر من صوت ) في أوبريت شهرزاد عام 1921م ( كل إنتاجه الفني هو في العِقد الثاني وبدايات العِقد الثالث من القرن العشرين ) ، ولقد كان بتعبيريته ( أي أنه عبّر بأحسن ما يكون عن معاني الكلمات لحنيًا ولم يكتفِ بالتطريب ) ، مضادًا للاستعمار ومسرح التطريب الذي استظل بحماية الاحتلال وتشجيع الأرستقراطية التركية والشركسية المؤازرة لحكم الخديوي. [[7]](#footnote-7)**

 **وسيد درويش هو فنان الشعب ، و هو تلخيص العبقرية المصرية ، التي هضمت الوجود الكوزموبوليتان في الإسكندرية كعاصمة للجمال المصري، فقدم فنًا مصريًا عالميّ المستوى ، وظل شابًا منذ ما يزيد على مائة عام إلى اليوم ، وكانت وسيلته في ذلك هي ، الإيقاع الراقص المتنوع ؛ فالرقص يعطي الحيوية للعروض الغنائية ، ومنها الأوبريتات ( التي يمتزج فيها الحوار الغنائي مع الحوار الكلامي ، امتزاجًا عضويًا أي لايمكن الاستغناء عنه دراميًا ) ، التي أراها الشكل الغنائي الأمثل لمسرحنا الغنائي العربي .**

 **ويرى أرسطو أن الرقص يعطي العروض معانٍ إنسانية تصبح بها الشخصيات أعمق :**

**(( The means in the dancer ' s imitations ; for even he , by the rhythms of his attitudes , may represent men ' s characters , as well as what they do and suffer )) .[[8]](#footnote-8)**

 **(( إن وسائل الراقص في محاكاته تمكّنه أن يتمثّل – عن طريق الحركة الموزونة – شخصيات إنسانية بقدر ما تفعل وتعاني )).**

 **((** **ولما كانت العناصر الحركية في فن الرقص ا لكلاسيكي تتميّز إلى :**

**1- عناصر حركية يمكن تكرا رها ( لها بداية وقمة ، والنهاية في آخر تكرار فقط ) .**

**2- عناصر حركية غير متكررة : لها بدايات مختلفة ونهايات مختلفة ، والتكرار بعامل مساعد ( حركة وصل ) .**

**3- حركة عددية : ببداية واحدة ونهايات مختلفة للسعي إلى مزيد من الصعوبة .**

**4- حركة جمالية انسيابية : تضاف إما قبل بداية الحركة أو تضاف في نهايتها ، وهي تتراوح مابين القوة حيث تظهر الحاجة للتعبير عنها ، أو الانسياب المعبّرعن حالة استقرار. )) [[9]](#footnote-9)**

 **إذن ؛ فاحتواء ألحان المسرحيات الغنائية لسيد درويش لتنوّع نغمي مماثل يشتمل على حركات نغمية على غرار الحركات الأربع الراقصة التي تمثّل عناصر الرقص الكلاسيكي ؛ هذا ما أعتقده سببًا من أسباب تطور وحيوية ألحانه المسرحية ؛ ومن ثمَ تطور وحيوية أداء المغني لها ، لأن الألحان التي فيها هذا القدر من التطور والحيوية تدفع المخرج ومن ثمَ المؤدي إلى تبني الحركة المتطورة والحيوية ، كما توحي هذه الألحان للمخرج بأن يجعل كل عناصر الإخراج متميزة بالتطور والحيوية والمرونة من حيث اللون والشكل .**

**1- مثال لحركة نغمية يمكن تكرارها :**

**لحن عشان ما نعلى ونعلى ونعلى لازم نطاطي نطاطي نطاطي**

**من أوبريت العشرة الطيبة .**

**2- مثال لحركة نغمية غير متكررة :**

**لحن على قد الليل ما يطوّل ، والتكرار بالعامل المساعد ( حركة الوصل ) يتمثّل في " أما دي حقة كانت ليلة في غاية الرقة " .**

**من أوبريت العشرة الطيبة .**

**3- مثال لحركة نغمية عددية :**

**ديالوج أديني أهو جيتَك بدري .**

**من أوبريت شهرزاد .**

**4- مثال لحركة جمالية انسيابية :**

**لحن افتح ياباش سنجقدار .**

**من أوبريت شهرزاد .**

 **وكل فلسفة سيد درويش في تطوير الموسيقى العربية بالدرامية المعبرة عن إيقاع أنسب لكل موقف ، عن طريق المسرح الغنائي ، طوتها مقالة له . فقد كان فنان الشعب ، كشخصية فنية متطورة ، لا يكتفي ببئر الألحان الذي أنبعه الخالق سبحانه لديه ، ولكنه كان يسعى للتنظير لبحر النغم الذي أدركه في نفسه ( فقد كان سيد درويش البحر فعلًا ) ؛ فنشر في " مجلة النيل " في 9 سبتمبر عام 1921م ( السنة الأولى – العدد 35 ) مقالًا ، تم التقديم له بعنوان " حضرة الأستاذ الشيخ سيد درويش " كالتالي :**

**(( أراد الله لهذا البلد الأمين أن يرفع شأن الفن فأنجبت مصر حضرة الأستاذ النابغة الشيخ سيد درويش ، فأخرج للناس من كنوز الموسيقى آثارًا يجب الاحتفاظ بها ودررًا تسابق الناس إلى التقاطها حتى أصبحت ألحان الأستاذ الشجية تملأ الدور والطرقات يتغنى بها الفتى وتعزف بها الفتاة في خدرها وينشدها الحادي ويستعين بها الفلاح في حقله على قتل الوقت . وما ذلك إلا لأنها روح جديدة وأنغام توافق الأذواق . وللأستاذ عبقرية لا يجهلها المصريون ويقرُّ بها من لهم إلمام بهذا الفن الجميل . وقد أراد الله لهذا الفن الرفعة الحقيقية والرقي الذي تنشده المة من أعصرٍ مضت فوفق الأستاذ الشيخ سيد درويش إلى تأليف كتاب موسيقي أهداه إلى جريدتنا النيل لتنشره تباعًا . وقد بدأنا في هذا العدد بنشر القطعة الأولى في تعريف الموسيقى ، وسنتبعها بنشر قطعة في كل عدد ، ونشر أغنية من تلحين الأستاذ مع نشر نوتتها ليسهل على الفتيات [ يلاحظ أن إعداد الفتيات لبيت الزوجية كان تعلّم البيانو جزءًا رئيسًا فيه فكانت أخلاق المجتمع ككل أفضل برهافة الحس ] ومن لهم ولع بضرب الآلات الموسيقية تناولها وأخذ الفن من منبعه وفقه الله إلى ما فيه رفعة الفن )) . [[10]](#footnote-10)**

 **ثم يَرِد مقال فنان الشعب :**

**(( الموسيقى**

* **أصوات مكهربة تحدث أنغامها بواسطة اهتزازات تنجذب لها الأفئدة كما تنجذب الإبرة للمغناطيس .**
* **وهي محك القلوب يُعرف بها الحساس فيؤخذ عند سماعها ، ويبغضها الجبان فلا يلوي عليها .**
* **يأتي المولود من عالم الغيب إلى دنيانا فتستقبله القابلة والأقارب باغاني الفرح والحبور . يحييهم عندما يرى النور بالبكاء والعويل فيجيبونه بالهتاف والتهليل كأنهم يسابقون بالموسيقى الزمان على إفهامه الحكم الإلهية .**
* **هي نغمات رقيقة تستحضر على صفحات المخيلة ذكرى ساعات الأسى والحزن إذا كانت محزنة أو ذكرى أويقات الصفا والأفراح إذا ما كانت مفرحة .**
* **هي جسم الحشاشة [ الحس المرهف ] له روح من النفس وعقل من القلب .**
* **هي عامل من عوامل الشعور الحي الذي يقود المرء حيث الغرض المقصود من التوقيع [ الأداء الموسيقي ] إن حزنًا فحزن وإن شجاعة فشجاعة . ولذلك كانت أهم عِدد الجيوش في الممالك المتمدينة . وإنك لا تجد جيشًا إلا ومن أوائل مطاليب رؤسائه إتمام معدات ( الأصول الموسيقية ) . ولِمَ ؟ لأنهم يعتقدون الاعتقاد الكلي بان الجندي يدفعه إلى خوض غمرات القتال عاملان :**

**أولهما : المدافعة الوطنية المبنية على الشعور الكامن في الفؤاد الذي يحتمه حب تربة البلاد التي رضع من ثديها وشب وترعرع من خيراتها .**

**وثانيهما : ( القوة التأثيرية ) التي تدفعه بعامل التأثير الذي لا يترك للفكر مجالًا للتجوال حول الماديات الاجتماعية التي لا يخلو منها أيًا كان ، وهي ( القوة الموسيقية ) فإنك ترى الجنود عند توقيعها ثملين بخمرة الشهامة والهمة لا يفكرون إلا في التقدم مهما كانت قوة الأعداء التي أمامهم والفضل في ذلك راجع إلى ما قلنا من أن ( توقيع النغمات ) :**

**تدفع الجيش للقتال ببأس**

 **أقوى عزمًا من الأسود الضواري**

**تُسكت الطفل إن بكى وتداوي**

 **كل مضنىً مشتت الأفكار**

**فهي والله سلوة(ى) وسرور**

 **بل وسر من أجمل الأسرار**

 **خادم الموسيقى**

 **سيد درويش )) [[11]](#footnote-11)**

 **أما الدراميّ الغنائيّ الكبير الثاني في النصف الأول من القرن العشرين ؛ أي الشيخ زكريا أحمد ، فقد تغلب على مشكلة تحجر المعاني في الموسيقى والغناء العربي عند الهجر والصدود ، وهو المولود يوم 6 يناير 1896م ، من أب له أصول بدوية ، وأم من أصول تركية تجيد الغناء الشجي باللغة التركية ، والذي تأثر به وإن كان لم يفهم كلماته . وكان والده يغني ، ويسمعه الطفل زكريا :**

**صهد الجبل دوم ونهش الجاف بنيابه**

**أهوّن عليكِ يا عين ، من اللي مفارج أحبابه**

**جمل الناية عض كتفي واشتبك نا به**

**والحب بلده بعيدة ، واشتبكنا به**

**جالوا غدا العيد ، أنا جُلت العيد لأصحابه**

**وايش يعمل العيد للي له حبيب وبعيد**

**يا طير خد مني الدجواب في الجو واعلا به**

**لحد بلد الحبايب ، حُط به وارتاح**

**وان حد سألك وقالك الجواب ده منين**

**قله من اللي انضنى بالحب ولا نابه [[12]](#footnote-12)**

 **أما عن التأثير والتأثر بين الدراميين الغنائيين المصريين الكبيرين في النصف الأول من القرن العشرين : (( سيد درويش وزكريا أحمد )) ؛ فقد روت مذكرات " الشيخ زكريا أحمد " ، قصة لقائه ب " الشيخ سيد درويش " في عام 1916م ، وكان الأخير يشكو من سوء الحال . وقد كانت ظروف سيد درويش في بداية حياته قاسية جدًا ، بينما كانت ظروف زكريا أحمد أفضل بكثير . زكريا أحمد كانت ولادته ومعيشته في العاصمة القاهرة مركز الفن والسلطة ، ومجال الشهرة . وسيد درويش كانت ولادته في العاصمة الثانية الإسكندرية حيث فن أجنبي وثقافة أجنبية . وقد كرّس " زكريا أحمد " شبكة اتصالاته الفنية كشخصية كاريزمية ، للتأكيد على عبقرية " سيد درويش " . وهذا لم يردده الذين اقتربوا من الشيخ زكريا أحمد من معارفه فقط ، بل ومن خصومه أيضًا . فالجميع يتندر بأنه كان مساندًا لمن يلتقي بهم من الفنانين ، حتى لو كان من شأن هذه المساندة أن يتم التقدم عليه هو شخصيًا . والتقى عشرات المرات بعد ذلك بالشيخ سيد درويش . [[13]](#footnote-13)**

 **وإذا كنا نجد الآن من يستظرف دومًا ، بأننا لاننتج في مجتمعنا إنتاجًا كافيًا ، نجد " زكريا أحمد " يلحن لإنتاجنا والاعتبارات الاجتماعية في تسويق منتجاتنا ، مشجّعًا في " دولة الحظ " عام 1924 م ( من كلمات أمين صدقي ) :**

**(( الجميع : يا حليلة تعالوا يا جماعة شوفوا الاتنين الاغراب دول**

 **لازم بياعين مصريين من بلاد الأهرام وأبو الهول**

 **يا ميت أهلًا يا ميت سهلًا يا ميت مرحب يا مرحبتين**

 **لازم نحتفي بهم خالص ونحييهم ع الصفين**

 **عندكوا إيه يادلعدي فرّجنا ع البضاعة دي**

**عثمان: رد عليهم يا صبي بس أوعى تقول حادي بادي**

**زقزوق : احنا نبيع يانور عينيّه شيلان ومناديل خفة وعصري**

 **صنعة ولادنا وبنات بلادنا بضاعة أبو عفان المصري**

**الجميع : سيد من يستفتحك لازم نبحبحك**

 **يا عثمان يا خفة تعالى بنا نفسّحك**

 **مادام انتم أغراب وجيتوا لحد هنا**

**زقزوق : كده الحفاوة ولّا بلاش كده الشهامة والإنسانية**

 **دي جميلة منكم ما ننسهاش إيه رأيك إيه في الحفاوة ديّة**

**عثمان : دا شيء بسيط ما تستغربش دول زيّنا مش غربيين**

 **النخوة دي وحب الغريب دا شيء في دم الشرقيين**

**الجميع : يا ألف مرسي Merci يا ابو سمرة يا خفّة يا رايق**

 **يا اللي كلامك ينعش قلب المتضايق**

 **شوفوا اللطافة شوفوا الظرافة أهلًا بكم يا نور العين**

 **الخفة دي جبتوها منين**

**عثمان : إحنا كده يا ولاد النيل لطاف وذوق خفّة وراسيين**

 **أولاد كرام نرعى الزمام كفاية إننا مصريين**

**الجميع : تعا نزفّك يا بربرينا شيلوه ولفوا وياللّا بينا ))** [[14]](#footnote-14)

 **وكان من تطوره وبراعته في التلحين ، أن لحن زكريا أحمد لأستاذه الشيخ علي محمود ، فأصبح ملحنًا ذائع الصيت ، لأنه لحّن لعظيم ذائع الصيت . [[15]](#footnote-15)**

 وقد **بدأ ملحن مجدد في حجم محمد فوزي ، بأداء أدوار البطولة الغنائية في أوﭘريتات الشيخ زكريا أحمد على خشبات مسارح طنطا في الاحتفالات الشعبية، والتي كثيرًا ما كانت مجرد منصة ترتفع وسط مكان يتسع لأشخاص كثيرين وحسب ، ولكنَّ محمد فوزي تمرد على الاستمتاع بأداء تلك الألحان الجميلة وسط إعجاب جمهور طنطا ، فبدأ يلحّن على الهواء ، أي يردد ألحان من إبداعه على كلمات أوبريتات زكريا أحمد نفسها ، ويغنيها لجمهور طنطا الذي حضر لمشاهدة وسماع أوﭘريتات زكريا أحمد [[16]](#footnote-16)**

 **( لكن انظروا لمستوى كلمة شعبي وقتها منذ حواليّ ثمانين سنة ) .**

 **وفي " إديني عقلك " 1924م ، يهتم بالتلحين للوحدة العربية ( كلمات أحمد كامل ) :**

**(( الأولاد : آدي اللي يطمر فيه العيش**

 **ويبكي لفراق الأحباب**

 **حقه صحيح دلوقت مافيش**

 **أبيض ولا اسود يبقوا أغراب**

**عثمان : مافيش لا أبيض ولا أسود**

 **أرض الفراعنة فيهاش ألوان**

**رجال : الكل أولاد نيل واحد**

 **من لسكندرية للسودان**

**وفي الأوبريت ذاتها ، يلحن لأهمية الجدية في العمل :**

 **قرش الحلال مافيش احسن منه**

 **ربك يبارك فيه بميّات**

 **ولقمة ناشفة وعيشة هنية**

 **أشهى وأحلى م الجنيهات**

 **عرق الجبين له لذة يا ناس**

 **عند اللي يعرف كرامة نفسه**

 **ينام ويصحى رافع الراس**

 **وفي كل شيء تسمع حسه )) [[17]](#footnote-17)**

 **وفي " الطمبورة " 1925م ، يتحمس لنصر الله سبحانه لكل ماهو عربي كمكافأة على الإخلاص ( كلمات بديع خيري ) :**

**(( الجميع : أهه ربنا نصرك يابو سمرة**

 **ولا نفعت حياة ولا مؤامرة**

 **طققت عدوك من غيظه**

 **والغيظ ناره جهنم حمرة**

 **مادمت متّبع الإخلاص**

 **ومعتمد على صفو النية**

 **ضمنت كل العز خلاص**

 **وعشت عمرك عيشة هنية**

 **دافعت عن شرفك بشهامة**

 **وتحت رجليك الملايين**

 **وابن العرب خليت له كرامة**

 **رفعت راس الشرقيين )) [[18]](#footnote-18)**

 **وفي " عثمان ها يخش دنيا " عام 1925م ، يشجع بألحانه الزواج من مصرية متحدة معه في التقاليد ( كلمات بديع خيري ) :**

**(( الجميع : يا ميت براوة عليك يابو سمرة**

 **والله صدقت يا سي عثمان**

 **دا كلامك والله كلام أُمرا**

 **زوّدنا منه كمان وكمان**

 **يا ما جربنا وياما شفنا**

 **والزمان ياما علّمنا**

 **إن اتحاد الزوجين**

 **في الأخلاق والجنسية**

 **يضمن هناء الحبيبين**

 **والسعادة العائلية )) [[19]](#footnote-19)**

 **أما عن دراميته الواضحة في ألحانه ؛ التي كان لها تأثيرها على الأكاديميين من كبار المسرحيين ، فيظهر في تدريس المرحوم نور الشريف لطلبته في المعهد العالي للفنون المسرحية ، لحن " هو صحيح الهوا غلّاب " كمثال للإحساس الذي يجب أن يُلقي به الممثل كلمات المؤلف في أسماع الجمهور ، فمثلًا في مقطع " يمنّي قلبي بالأفراح وارجع وقلبي كله جراح " ، أطال الشيخ المد بالألف في كلمة الأفراح ، لتعطي إحساس الزغرودة التي يعبّر بها الناس عن قمة سعادتهم في الأفراح . أما في كلمة جراح ، كان التركيز من الملحن ، على حرف الحاء الذي يعطي إحساس الجرح والذبح بسكين ، الذي هو قمة الألم النفسي ، مثلما يقول المثل الشعبي عن ذلك " دبحني بسكّينة " . [[20]](#footnote-20)**

 **وفي " نادي السَمَر " 1926م ، يحذّر من العبث خارج الإطار العائلي ( كلمات بديع خيري ) :**

 **(( فين اللي بيستعبر فين**

 **يعرف أصل العلة منين**

 **المشي الهلس المكروه**

 **ينتج إيه غير كرب شديد**

 **واللي بيتبعوه يلاقوه**

 **أوله حلو وآخره صديد**

 **لما تعيش العيلة هنية**

 **حالة الأمة تكون مُرضية**

 **لا هي بالفقر ولا بالغنى**

 **بالعلم وحُسن التربية )) [[21]](#footnote-21)**

 **وحينما كان عمره 23 سنة ، اشترك في ثورة 1919م ، ورفض في هذه السن المبكرة أن يعمل أعمالًا فنية جديدة منذ 9 مارس 1919م ( لاندلاع الثورة ) ولمدة طويلة بعد ذلك ، فقد كان يسافر للأقاليم ، لا ليقرأ القرآن الكريم كمقرئ ، أو يُنشِد قصة المولد النبوي الشريف كمُنشِد ، أو الغناء كمطرب ، بقدر ما كان يقوم بتوصيل رسائل من ثوار القاهرة إلى ثوار الأقاليم ، وحمل رسائل الأقاليم إلى القاهرة . وكانت الرسائل توضع في شال عمامته . وعندما كان يقرأ القرآن الكريم في القاهرة أو الأقاليم ، كان يختار الآيات التي تحض على الشجاعة والصمود في الدفاع عن الأوطان والجهاد في سبيل الله . [[22]](#footnote-22)**

 **ولكنه في " أبو زعيزع " 1926م ، يحذّر بألحانه من ويلات الحروب إن كانت بلا مبرر حقيقي ( كلمات بديع خيري ) :**

 **(( الدنيا مالهاش كبير**

 **ولا دايم غير المعروف**

 **ياللي بتزلّوا ( تقودون للسقوط ) الشعوب**

 **للمطامع والغايات**

 **وتسوقوها للحروب**

 **والبلايا والممات**

 **ليه تبكّوا الأمهات**

 **ع اليتامى بالدموع**

 **ليه تضحّوا وتسيبوا**

 **الأطفال تجوع**

 **أصلحوا بين الأمم**

 **بالإنسانية والسماح**

 **يتمحي الشر اللي يحوج**

 **للعِدا ( العدو ) ده والسلاح )) [[23]](#footnote-23)**

 **وفي " السفور " 1927م ، يحذّر بألحانه مما سيحدث بعد ما يقرب من قرن من الزمان ، أي سيطرة موضات غريبة عن مجتمعنا ( كلمات بديع خيري ) :**

**(( الجميع : العاقل هو اللي يشاهد**

 **في الدنيا دي أحوال غيره**

 **على شرط لروحه ياخد شاهد**

 **منها ويصلّح راخر سيره**

 **بينوبكم إيه م الموضة**

 **يا هوانم والتقليد**

**غير النتايج دي السودة**

 **والفَرنجة وغُلب شديد**

**مالنا ومالها**

 **ما نسيبها للأوروبيين**

**عوايدنا إحنا أولى بها**

 **دي شعار الشرقيين )) [[24]](#footnote-24)**

 **ومن ثراء ألحان زكريا أحمد في الأوﭘريتات ، قام الموسيقار فؤاد الظاهري ، بالتوزيع الأوركسترالي لألحانه ، في أوبريت " دولة الحظ " للإذاعة ، وأيضًا أغنيتيّ " يا حلاوة الدنيا " و " أوعى تكلمني " . [[25]](#footnote-25)**

 **وفي " نصيحة ع الهامش " 1928م ، يسبق بألحانه الزمن قرنًا ، ويهتم بعدم زواج الصبايا الفقيرات من أصحاب الشيخوخة الأغنياء ( كلمات بديع خيري ) :**

**(( الجميع : نصيحة ع الهامش يا اخواننا**

 **لكل أب يخاف على بنته**

 **مدام شباب لازم تتهنى**

 **بشاب هي من عينته**

 **حرام عليه بشوية مال**

 **يبيع صبية لجد عجوز**

 **دي مشكلة وعاقبتها وبال**

 **ده ظلم لا يحل ولا يجوز )) [[26]](#footnote-26)**

 **وبالتلامذة يُعرف الأستاذ، فثمة أوﭘريت تشرفت بأداء بطولته غناءً وتمثيلًا كمساعدة لطلبة الدراسات العليا على خشبة المعهد العالي للفنون المسرحية 1998م، وكلنا شاهدنا النجاح منقطع النظير لهذه الأوبريت " ليلة من ألف ليلة " على خشبة المسرح القومي مؤخرًا، وإذا كان الأداء العبقري – كالعادة – للفنان يحيى الفخراني ، سببًا رئيسًا في النجاح ، إلّا أن الألحان هي عماد الأوبريت ، والألحان هي لأحمد صدقي ، التلميذ النجيب للشيخ زكريا أحمد ، والشيخ هو الذي رشحه لأن يُعهد إليه بتكليفات ضخمة مثل هذه ، حين أعتذر عن عدم إمكانه تلحين أغنيات فيلم شاطئ الغرام للسيدة ليلى مراد ، لقلة المبلغ المعروض للتلحين ، وحين استنجد به المنتج قال له إنه يثق أن تلميذه أحمد صدقي سيلحن أغنيات لن تقل روعة عما كان سيلحنه ، وقد كان ، حينما لحن " باحب اتنين سوا يا هنايا بحبهم ، المية والهوا " و " يا مسافر وناسي هواك " ، بينما لحن محمد فوزي ( الذي تربّى في طنطا على أوبريتات زكريا أحمد)" يا أعز من عيني " . [[27]](#footnote-27)**

 **وفي " قاضي الغرام " 1929م ، تشيع ألحانه الطاقة الإيجابية في المجتمع ، بالتحفيز على فعل الخير لوجه الله كوسيلة للصحة النفسية :**

**(( الجميع : نال المرام قاضي الغرام**

 **وربنا علّاه وجاد عليه**

 **وفك قيد زُملاه ( زملائه ) على يديه**

 **الطيب من عمل الطيب**

 **ورماه في البحر يا عثمان**

 **ولا يمكن تحسن ويخيّب**

 **ربنا أملك في الإحسان )) [[28]](#footnote-28)**

 **وقد لاحظتم اهتمامه بالغناء الجماعي ، فقد تكررت كلمة الجميع كثيرًا في أوﭘريتات متنوعة ؛ كأنه يعبّر عن الرأي العام ، ببلورة المضمون في الأوﭘريت بغناء من حناجر جماعية ، تمثل جموع المشاهدين ، الذين يمثّلون بدورهم المجتمع كله في اتخاذ موقف نقدي مما يُقدَّم أمامهم . والعبرة في الأوﭘريت أن تكون الألحان محرِّكة للأحداث ؛ بحيث يختل البناء الدرامي ، لو تصوّرنا حذف الألحان .**

 **وكان ولعًا بالتجسيد الدرامي ، الذي ظهر في براعته في تلحين ألحان من نوعية " قوللي ولا تخبيش يا زين " ( الفوازير ) ، و" عن العشاق سألوني " بما سبقه من ديالوج غنائي ( الكل تم تلحينه عام 1944م ). [[29]](#footnote-29)**

 **والأمر الفاصل ، هو اهتمام الشيخ زكريا أحمد ، بالمنهج العلمي القائم على الجهد المتواصل ، الذي وضعه لنفسه ، في الوصول إلى هذه القامة الفنية العالية . وأول دلائل هذا المنهج ، هو تمسكه بالحافز النفسي الذاتي النابع من تغذية ثقافية - إن صح تعبيري - لما يفعل ، فقد ذهب إلى خطّاط يرسم كلمات أعجبته ، وردت في حوار بين " كليمنصو " رئيس وزراء فرنسا البارع ، و" بتروفسكي " نظيره البولندي الذي كان عازفًا شهيرًا ﻟﻟﭘيانو، قال كليمنصو : هل تركت الموسيقى ودخلت السياسة ؟ وأجاب بتروفسكي : نعم فردَّ عليه : ياله من تأخر . وقد كتب أيضًا عبارة " كونفوشيوس " في لافتة بحجرة نومه إلى جانب التقويم الهجري وصور أبي زيد الهلالي والزناتي خليفة ( حرصه الديني والعربي ينظّم عمله ليثمر )، ليتذكر ما قاله فيلسوف الصين الأشهر " لا يهمني من يضع للناس قوانينهم ما دمت أنا الذي أضع لهم أغانيهم " . [[30]](#footnote-30)وثاني الدلائل على منهجه هو تعلّمه وحفظه وتجريبه المستمر بثقة وصبر ، في حفل غنائي خاص أراد أحد الموسيقيين إحراجه كمبتدئ فقال : ادخل من الهوا يا سيدنا الشيخ ( La Vari من غير البداية العادية للميزان الموسيقي ) ، ولم يفهمه زكريا ؛ فتظاهر بالتعب ورد الأجر لصاحب الحفل ، ولم يعد إلا بعد دراسة النظريات الموسيقية والنوتة الموسيقية دراسة عميقة. [[31]](#footnote-31)ثالث الدلائل : التعب في الحفظ بطريقة إعجازية ؛ لأني أعتقد أن مشكلة الموهوب الاستثنائي أنه يميل إلى الإنشاء الجديد أكثر من التعب في دراسة القديم . فعندما لم يُبدِ حفظًا كاملًا لجزء من موشح أندلسي معروف – كمبتدئ يغني مع مطرب شهير؛ نظر إليه " إسماعيل سكر " بغضب ؛ فطلب زكريا إجازة لشعوره بالتعب ، ولم يعد إلا بعد أن حفظ كل ما عرفه المنشدون والمطربون من تواشيح أندلسية . رابع الدلائل هو سعيه الدؤوب في كافة أنحاء مصر ( والذي أتمنى أن نكتشف أنه طريق الازدهار باكتشاف المواهب في كافة المجالات ) ، اقتداءً بما فعله رموز قبله مثل " سلامة حجازي " و " محمد سالم " و " المنياوي " و " إسماعيل سكر " واستنتجه من جلسة خاصة معهم ، أن مجدهم الفني جاء من رصدهم الكامل لكل ما يغنيه المطربين والمنشدين من أغانٍ ومواويل وطقاطيق . ويذكرني هذا برأي الكاتب الكبير أنيس منصور - ما معناه - أنك إن أردت أن تصبح موسيقيًا فاسمع كثيرًا وتأثر كثيرًا وإحتك بزملائك واترك الفرصة لذاتك أن تبوح بنضجها حينما تأتي لحظة التعبير من ذاتها بلا اغتصاب . ولذلك ؛ اتجه زكريا أحمد إلى كل ريف مصر ، على الرغم من صعوبة الطرق والمواصلات وقتها ، ولم يكن يكتفي بتسميع الريفيين غناءه ، بل كان يسمع ما لقنتهم إياه الطبيعة من أنغام . وفي كل مرة كان يستفيد من فرصة الاستراحة ويطلب المغنين الإقليميين ويسمع ما عندهم ، حتى لو كان بدائيًا ، فقد كان فنانًا أصيلًا يرى في الفن الخير للمجتمع حتى لو كان ساذجًا أحيانًا . وكان في الصعيد يردد أغاني الوجه البحري ، فمثلًا يردد في الصعيد ما سمعه في طنطا :**

 **(( مدد يا شيخ العرب يا عم يا سيد**

 **ياللي في رحابك جمعت العبد والسيد**

 **يا قطب يا للي الهداية خلتك سيد**

 **ادعي لنا ربك يزيل عنا الألم والكرب**

 **ياللي دعاك مستجاب يا عم يا سيد )) [[32]](#footnote-32)**

**وفي طنطا يردد ما سمعه في المنيا :**

 **(( عالبحر جمالات ( جميلات ) بيملوا دوارجهم ( دوارقهم )**

 **عليل وعطشان وصفوا لي دوا ريجهم ( ريقهم )**

 **يدج ( يدق ) جلبي لزغروتة أباريجهم ( أباريقهم )**

 **جالوا ( قالوا ) منين الفتى أنا جلت منياوي**

 **مولود معاهم ولا جادر أفارجهم ( أفارقهم ) )) [[33]](#footnote-33)**

**وكان يحب ترديد موال من شمال الدلتا ( أرى أن ذلك لدراميته ، مما يشير لعشقه الفطري للدراما والمسرح الغنائي ) :**

 **(( يا خسارة الحلو من بعد الدلال يهينوه**

 **من بعد ما كان صاحب مقدرة بيهينوه**

 **حسّوا العوازل وجوله في الوطن يهينوه**

 **وقف رآهم كتم غيظه وغطّى بلاه**

 **خايف من الدهر أحواله تيجي بخلاف**

 **الأهل كرهوه وقالوا نتركه وبلاه**

 **سقوه كاسات الجفا بعد الصفا بخلاف**

 **من بعد ما كان عالهجين ( الجمل – وسيلة المواصلات وقتها ) وبلاه )) [[34]](#footnote-34)**

 **خامس الدلائل على منهجه ، هو دراسته التي أُسميها النقدية العملية ، التي يقوم فيها بتشريح كل العناصر للجيد والرديء من كل ما يتيح لنفسه طوال الوقت أن يسمعه – خاصةًّ من المسرح الغنائي ، فقد كان يركّز مع كل ما يسمعه ويحفظه أيًا كان ، ولما سئل عن ذلك ؛ قال إن الناس مجموعة أذواق وما يعجب هذا قد لا يعجب ذاك . ولذلك كان يرتاد المسارح وكل أماكن الغناء ، ويحفظ كل ما يصادفه من أغانٍ وتواشيح ومونولوجات وقصائد ، لذا فقد حفظ ما كان يقوله سلامة حجازي في مسرحية " شهداء الغرام " :**

 **(( ﭽولييت ما هذا السكوت ولم أكن ولم أكن**

 **لأعهد فيكِ الصمت عني في قربي**

 **أمائتةً أنتِ ؟ نعم ؟ لا فأنت لا تمو**

 **تين بل تحيين مني في قربي )) [[35]](#footnote-35)**

 **ولكنه في الوقت ذاته ، حفظ الشعر الحلمنتيشي ( نسبة إلى مقهى الحلمية التي كان يرتادها روّاد هذا الفن الزجلي الهزلي كمنتدى لفنهم ) [[36]](#footnote-36)الذي تناول خطاب روميو ﻟﭽولييت في قمة المأساة بأسلوب عبثي :**

 **(( ﭽولييت ما هذا وماذا أصنع عمل أرى ضرسي به تتخلّع**

**هذه الزجاجة جحشةٌ من لي بها أمضي لأوروبا وتوًا أرجع**

**أخشى تجرّعها ففيها مستكة يا حبذا لو كان فيها نعنع )) [[37]](#footnote-37)**

 **وهكذا كانت مسيرة شيخ الملحنين زكريا أحمد المسرحية ، الثرية ، التي قدم فيها 56 أوﭘرا وأوﭘريت ( وليس 65 ) احتوت 500 لحنًا مسرحيًا بارعًا معبرًا عن القضايا الاجتماعية . [[38]](#footnote-38)**

 **لكأني بالرائديّن سيد درويش وزكريا أحمد ؛ يبعثان إلى طالبي تطور الموسيقى العربية عن طريق المسرح الغنائي برسالة ؛ لو سألتموني ما هي ؟ أتوقع أن معانيها ستدور حول ما أصيغه كالتالي : " الطريق شاق ، لكنه شائق**

 **( شيّق تعني مُتعِبًا ) .. الزرع مُجهِد ، لكنه مثمر " .**

**المراجع: ( مرتبة ألفبائيَا ) :**

**أولًا : باللغة العربية :**

1. أ**.د. أحمد حسن جمعة ؛ الحركة في فن الباليه ، هيئة الكتاب، القاهرة ،1997.**

 .**2- د. حسين فوزي؛ ا لموسيقى ا لسيمفونية- دليل ا لمستمع إلى موسيقى الأعلام، دار**

 **ا لمعارف، القاهرة، 1987، ا لطبعة ا لثالثة.**

**3-أ.د.زين نصّار؛ الموسيقى المصرية المتطورة؛ مكتبة الأسرة، القاهرة، 1997.**

**4- صبري أبو المجد؛ زكرياأحمد، مكتبة مصر-أعلام العرب 19، القاهرة، 1963م.**

**5- عبد القادر المتبولي ؛ تاريخ الموسيقى العربية، محاضرات لطلبة معهد الموسيقى العريية برمسيس، غير منشور، د/ت،.**

 **6-عزمي كامل المنياوي؛ مقدمة في الموسيقى العالمية، مؤسسة الاختزال العربي، القاهرة ، د / ت.**

 **7- فرج العنتري ؛ في التذوق الموسيقي ، قصورالثقافة – مكتبة الشباب، القاهرة ، 1997.**

 **8- أ.د. فؤا د زكريا ؛ ا لتعبير ا لموسيقي ، مكتبة مصر – ا لثقافة ا لسيكولوﭽية ، ا لقاهرة ،**

 **أبريل 1980 ، ا لطبعة ا لثانية.**

 **9-ماجد الكسّار، علي الكسّار في زمن عماد الدين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .**

**10-أ.د. محمود أحمد ا لحفني؛ سيد درويش، مكتبة مصر-أعلام العرب، القاهرة ،1962.**

**11 -أ.د. محمود أحمد ا لحفني؛ علم الآلات الموسيقية،الهيئة المصريةالعامة للكتاب، القاهرة ،1987.**

**ثانيًا : باللغة الإنجليزية :**

1. **Aristotle ; De Poetica – On the Art of Poetry , translated by Ingram Bywater , The Anglo – Egyptian bookshop , Cairo , A.R.E , 1989.**

 **Michael Huxley & Noel Witts ; The Twentieth – Century Performance Reader , Routledge , London & New York , 2003 , 2nd edition ( reprinted.**

1. **Michael Huxley & Noel Witts ; The Twentieth – Century Performance Reader , Routledge , London & New York , 2003 , 2nd edition ( reprinted ) p3 .** [↑](#footnote-ref-1)
2. راجع: أ.د. فؤا د زكريا ؛ ا لتعبير ا لموسيقي ، مكتبة مصر – ا لثقافة ا لسيكولوﭽية ، ا لقاهرة،

 أبريل 1980 ، ا لطبعة ا لثانية ، ص ص 73 – 74. [↑](#footnote-ref-2)
3. 3راجع: أ.د. محمود أحمد ا لحفني ؛ علم الآلات ا لموسيقية ، ا لهيئة ا لمصرية ا لعا مة للكتاب، ا لقاهرة ، 1987 ، ص 15 . [↑](#footnote-ref-3)
4. راجع: أ.د. حسين فوزي؛ ا لموسيقى ا لسيمفونية- دليل ا لمستمع إلى موسيقى الأعلام، دار

 ا لمعارف، 1987، ا لطبعة ا لثالثة، ص 160. [↑](#footnote-ref-4)
5. راجع:ا لمرجع ذاته ؛ ص 75 . [↑](#footnote-ref-5)
6. راجع: عزمي كامل المنياوي ؛ مقدمة في الموسيقى العالمية ، مؤسسة الاختزال العربي ، القاهرة ، د / ت ، ص ص47-48. [↑](#footnote-ref-6)
7. فرج العنتري ؛ في التذوق الموسيقي ، قصورالثقافة – مكتبة الشباب، القاهرة ، 1997 ، ص ص66–67. راجع: [↑](#footnote-ref-7)
8. Aristotle ; De Poetica – On the Art of Poetry , translated by Ingram Bywater , The Anglo – Egyptian bookshop , Cairo , A.R.E , 1989 , pp36 – 37 . [↑](#footnote-ref-8)
9. أحمد حسن جمعة ؛ الحركة في فن الباليه ، هيئة الكتاب، القاهرة ،1997، ص ص29– 32. أ..د. [↑](#footnote-ref-9)
10. منشور لدى: أ.د. محمود أحمد ا لحفني؛ سيد درويش، مكتبة مصر-أعلام العرب، القاهرة ،1962، ص ص 146-147. [↑](#footnote-ref-10)
11. منشور فى المرجع السابق ؛ ص ص 147-149. [↑](#footnote-ref-11)
12. 12راجع: صبري أبو المجد؛ زكرياأحمد، مكتبة مصر-أعلام العرب 19، القاهرة، 1963م، ص ص 68- 69. [↑](#footnote-ref-12)
13. راجع: المرجع السابق، ص ص 192 -197 . [↑](#footnote-ref-13)
14. ماجد الكسّار، علي الكسّار في زمن عماد الدين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003، ص ص 98 - 102 . [↑](#footnote-ref-14)
15. راجع:عبد القادر المتبولي ؛ تاريخ الموسيقى العربية، محاضرات لطلبة معهد الموسيقى العريية برمسيس، غير منشور، د/ت، المقدمة. [↑](#footnote-ref-15)
16. ندوة فنية لرئيس جمعية محبي محمد فوزي باتحاد الفنانين بشارع أحمد عرابي بوسط البلد بالقاهرة، أكتوبر 1992. [↑](#footnote-ref-16)
17. ماجد الكسّار، مرجع سبق ذكره، ص ص 102-107 . [↑](#footnote-ref-17)
18. المرجع السابق ، ص ص 111-113. [↑](#footnote-ref-18)
19. ذاته؛ ص ص 114 – 115 . [↑](#footnote-ref-19)
20. ندوة فنية للفنان الراحل نور الشريف بمجلة الشباب مؤسسة الأهرام الصحفية القاهرية؛ حين أدّى الباحث مونولوجًا من مسرحية هاملت- شيكسبير، يونيو1997. [↑](#footnote-ref-20)
21. ماجد الكسّار؛ مرجع سبق ذكره، ص ص 115 – 118. [↑](#footnote-ref-21)
22. 22راجع: صبري أبو المجد، ؛ مرجع سبق ذكره، ص 160. [↑](#footnote-ref-22)
23. ماجد الكسّار؛ مرجع سبق ذكره ، ص ص 126 – 135 . [↑](#footnote-ref-23)
24. المرجع السابق؛ ص ص 135 – 138 . [↑](#footnote-ref-24)
25. أ.د.زين نصّار؛ الموسيقى المصرية المتطورة؛ مكتبة الأسرة، القاهرة، 1997، ص 53. [↑](#footnote-ref-25)
26. ماجد الكسّار؛ مرجع سبق ذكره، ص 138. [↑](#footnote-ref-26)
27. معلومة ذُكرت في ندوة تكريم المؤرخ الراحل عبدالله أحمد عبد الله في عيد ميلاده الخامس والسبعين بمجلة الشباب بمؤسسة الأهرام الصحفية القاهرية يوم 10 أكتوبر 1994، حين سأله الباحث: في تكريم العظماء من أمثالك؛ أيهما أهم؛ الندوة أم الغدوة ؟ فضحك بشدة هو والمرحوم عبد الوهاب مطاوع رئيس التحرير الذي أكّد وجود الغدوة أيضًا.. [↑](#footnote-ref-27)
28. ماجد الكسّار؛ مرجع سبق ذكره، ص ص 138 – 141. [↑](#footnote-ref-28)
29. صبري أبو المجد؛ مرجع سبق ذكره، ص 302. [↑](#footnote-ref-29)
30. 29راجع: صبري أبو المجد؛ ص 101. [↑](#footnote-ref-30)
31. 30راجع: المرجع ذاته؛ ص 102. [↑](#footnote-ref-31)
32. المرجع السابق؛ ص 103. [↑](#footnote-ref-32)
33. ذاته؛ ص 103. [↑](#footnote-ref-33)
34. 34ذاته؛ ص 104. [↑](#footnote-ref-34)
35. المرجع السابق؛ ص 104. [↑](#footnote-ref-35)
36. ندوة تكريم المؤرخ الراحل عبدالله أحمد عبد الله في عيد ميلاده الخامس والسبعين ؛ سبق ذكرها. [↑](#footnote-ref-36)
37. صبري ابوالمجد؛ مرجع سبق ذكره. [↑](#footnote-ref-37)
38. راجع؛ ذاته، ص ص 162 -183. [↑](#footnote-ref-38)