ليس صعباً على المهتم أن يدرك موقع عبد العظيم عبد الحق على خريطة الملحنين المصريين، إذ يقف في المنطقة المعلقة جماهيرياً، التي لم تصل مكانة أصحابها إلى رتبة الأعلام من أمثال عبد الوهاب والسنباطي، ولا نال رموزها شهرة المجربين الجدد

عبد العظيم عبد الحق
الهارب إلى الموسيقى

هيثم أبوزيد

لعل قصة الملحن والممثل المصري عبد العظيم عبد الحق (1906 - 1993) من أبرز قصص المعاناة في سبيل الفن، إذ استهواه التلحين والتمثيل مبكراً، فكانت العقبات أمامه بالغة التعقيد، حيث الانتماء لأسرة صعيدية، تحظى بمكانة اجتماعية وسياسية، ليس في معقلهم بأبي قرقاص في المنيا فحسب، بل على مستوى العاصمة والقطر المصري كله. شقيقاه علمان من أعلام المجتمع والسياسة، ورمزان بارزان من رموز حزب الوفد. الأول، عبد الحميد باشا عبد الحق، عضو مجلس النواب عدة دورات، ووزير الشؤون الاجتماعية ثم الأوقاف في حكومة النحاس باشا، ثم وزير التموين في حكومة إبراهيم عبد الهادي باشا، انتخب عام 1942 نقيباً للمحامين. بلغت مكانته أن يلحن محمد عبد الوهاب ويغني لتأييده في الانتخابات البرلمانية.

والثاني، عبد المجيد بك عبد الحق، وزير الاقتصاد المنتدب في وزارة النحاس السابعة. ووالد يرى أن من واجبه أن يفرض على ابنه دراسة الحقوق، كي ينال تلك المكانة الاجتماعية التي نالها شقيقاه، متمثلة في رتبة الباشوية، أو البكوية، ثم تولي الوزارة، وأن عليه أن يستخدم كل الوسائل بما فيها الضرب والتعنيف لمنع ابنه من الوقوع في «طريق الضياع»؛ أي الموسيقى والتمثيل. وهما في هذا التوقيت مجلبة للازدراء في الأرياف عموماً، وفي الصعيد خصوصاً، وعند العائلات الكبيرة المرموقة بالأخص. تحالفت الجغرافيا والتاريخ لمنع عبد العظيم من احتراف هوايته، لكن الفن كان قد امتلك قلبه وروحه، فلم يكن باستطاعة أحد أن يقف في طريقه، ولو توقفت الأرض عن الدوران.

ليس من الصعب على المهتم أن يدرك موقع عبد العظيم عبد الحق على خريطة الملحنين المصريين خلال النصف الثاني من القرن العشرين، إذ يقف في تلك المنطقة المعلقة جماهيرياً، التي لم تصل مكانة أصحابها إلى رتبة الأعلام الرواد من أمثال عبد الوهاب والسنباطي، ولا نال رموزها شهرة المجربين الجدد، من أمثال منير مراد وبليغ حمدي وكمال الطويل. إنه يقف في تلك المنطقة الهادئة القريبة من الطبقات الشعبية، التي تضم بين رموزها أحمد صدقي، ومحمود الشريف، وعبد العظيم محمد. بين هؤلاء، يجد عبد الحق لنفسه مكاناً رحيباً ومكانة مقدرة.

لكن شهرة عبد الحق الممثل كانت أكبر من شهرته ملحناً، بل إن شهرة وجهه بقيت أوسع كثيراً من شهرة اسمه. اشترك الرجل بالتمثيل في عدد كبير من الأعمال السينمائية والتلفزيونية، وكان يترك أثره في المشاهد، حتى لو كان حجم الدور محدوداً.

وبينما اعتزل التلحين لعدة سنوات قبل رحيله، استمر في قبول الأدوار السينمائية حتى آخر حياته. وقبل رحيله بأسابيع، اشترك بالتمثيل في فيلم «لصوص خمس نجوم» عام 1993، وتحديداً بدور عم عبد الله المسكين. وقبلها بعام اشترك في فيلم «الإرهاب والكباب» بمشهد واحد، مع عادل إمام، لم ينمح من ذاكرة المشاهدين، لراكب الأتوبيس الهَرم، والساخط على السلوك الشعبي السلبي.

ومن أدواره المحفورة في الذاكرة الجماهيرية، تجسيده لشخصية العم الثاني لونيس في فيلم «المومياء»، من إخراج شادي عبد السلام عام 1969، وكذلك تمثيله شخصية النجاشي في فيلم الرسالة، من إخراج مصطفى العقاد عام 1976. وكان للرجل نصيب وافر من الدراما التلفزيونية، ومنها اشتراكه في مسلسل «ليالي الحلمية»، بشخصية أبو شعيشع.

وقد بدأ عبد الحق مسيرته الفنية بالتمثيل، الذي سبق ممارسته التلحين للإذاعة بنحو عقدين من الزمان. التحق بكورس فرقة أمين صدقي المسرحية عام 1928، بعدما هرب من بلدته إلى القاهرة، لتبدأ وقائع الصدام مع والده وأسرته. يتكرر الهروب فيتكرر الصدام والضرب المبرح، من دون أن يتزعزع الشاب عن موقفه. في العام 1938، يشترك بالتمثيل في فيلم «يحيا الحب»، مع محمد عبد الوهاب، لتبدأ رحلته مع السينما، والتي بلغت 55 عاماً.

بدأت رحلة عبد الحق مع التلحين بكلمات لمأمون الشناوي، عن «الصيادين»، ليغنيها كارم محمود، فتحقق نجاحاً كبيراً: «هو هو الرزق بإيده. هو يفعل ما يريده. هو الكل عبيده». ثم توالت الأعمال بأصوات نجوم الغناء ومنهم، نجاة علي، ومحمد قنديل، وسعاد محمد، وعائشة حسن، وعبد المطلب، وإسماعيل شبانة، وحورية حسن، وسيد إسماعيل، وفايدة كامل، ونجاح سلام، وعبد اللطيف التلباني، وليلى حلمي، وأحمد سامي.

لحّن طقطوقة «سحب رمشه» لمحمد قنديل (فيسبوك)

حقّقت ألحانه شهرةً من دون أن تحقق له نفس القدر من الجماهيرية

انحاز عبد الحق دائماً إلى الطابع الشرقي للموسيقى

حقّق بعض ألحان الرجل شهرة مدوية، من دون أن تحقق له نفس القدر من الجماهيرية، والمثال الأبرز لتلك الأعمال هو أغنية «تحت الشجر يا وهيبة» التي كتبها عبد الرحمن الأبنودي، وغناها محمد رشدي، فكانت -في حينها- قنبلة غنائية شعبية، تغنت بها مصر كلها، ومثلت نقطة فارقة في مسيرة رشدي. كما أنها عاشت لسنوات وعقود، تتذكرها الجماهير وتستعيدها.

ومن مشهوراته كذلك، طقطوقة «سحب رمشه» التي غناها محمد قنديل، من كلمات الشاعر عبد الفتاح مصطفى: «سحب رمشه ورد الباب. نسيت أعمل لقلبي حجاب». ويعد قنديل من أكثر المطربين الذين تعاونوا مع عبد الحق، ومن ثمرات هذا التعاون أغنيات: «ألفين صلاة ع النبي»، من كلمات إمام الصفطاوي، و«حل السواقي» من كلمات علي سليمان، وقصيدة «يا علي القدر» و«اللي بنى مصر كان في الأصل حلواني»، وكلاهما للشاعر عبد الفتاح مصطفى، و«الفرحة تمت علينا» وهو دويتو لقنديل مع فايزة أحمد، من كلمات زين العابدين عبد الله، و«اتمد يا عمري» من كلمات الأبنودي أيضاً، وكانت بمناسبة بناء السد العالي، و«هدي الخطاوي» من كلمات محمد إسماعيل. لكن تظل أغنية «وحدة ما يغلبها غلاب» التي كتبها بيرم التونسي هي أشهر ما لحن عبد الحق لقنديل، وربما أشهر ألحانه على الإطلاق، وهي شهرة كانت أسبابها السياسية أكبر كثيراً من الأسباب الفنية.

مر عبد الحق بمراحل تأسيسية مهمة، بدأت بريادته لفريق الموسيقى المدرسية، ثم حفظ كثيراً من ألحان سيد درويش. وبعد هروبه إلى القاهرة، التحق بجوقة الشيخ محمود صبح لأربع سنوات، فصقلت مهاراته في التلحين، وفي فهم أصول الغناء، ثم تتلمذ على الشيخ زكريا أحمد أربع سنوات أخرى، وتشرب منه ما سماه «فقه الموسيقى الشرقية». لكنه قبل عام 1948 نصيحة من العالم الموسيقي مَحمود أحمد الحفني بضرورة الالتحاق بالمعهد العالي للموسيقى المسرحية، فزامل على كبر سنه كلا من عبد الحليم حافظ، وإسماعيل شبانة، وكمال الطويل، وفؤاد حلمي، وسيد إسماعيل، قبل أن يتخرج من المعهد عام 1953، وكان يعمل حينها مديراً لمكتب وزير التموين، وظل لفترة طويلة من حياته محافظاً على الوظيفة الحكومية، مستغنياً بها عن أي تنازل فني تفرضه ضغوط الحياة.

ومع تلحينه لكبار المطربين، لم يتوقف عبد الحق عن تلحين الأوبريتات الإذاعية، مثل «صفحات المجد»، و«الأستاذ رمضان»، و«المسامح كريم». كما وضع الموسيقى التصويرية أو المقدمات الغنائية لكثير من المسلسلات التلفزيونية، والأفلام السينمائية.

انحاز عبد الحق دائما إلى الطابع الشرقي للموسيقى، واستعلن برفضه لألحان عبد الوهاب المتأخرة، كما رفض فكرة «الاقتباس» بالكلية، سواء عن الموسيقى الغربية، أم عن ملحن شرقي آخر، ورأى أنها سرقة، وأبدى أسفه لدفاع عبد الوهاب عن هذا التصرف، كما اتهمه بأخذ جملة من أغنية لحنها للمطربة حورية حسن، تقول: «والله عليا دين، وندر شمعتين، شمعة لأم هاشم، وشمعة للحسين، ونقلها إلى أغنيته «أنا والعذاب وهواك»، وتحديداً في مقطع: «أهل الهوى مساكين، صابرين ومش صابرين، وبيحسدوا الخالي». واعتبر أن «تطوير» عبد الوهاب كان خارج روح الموسيقى الشرقية، وأنه جبل يهدم نفسه. لخص علاقته بعبد الوهاب قائلاً: «أحبه شخصياً، وأعاديه فنياً».

موسيقى دراما رمضان... حلبة تنافس أُخرى

علي موره لي

منذ بدء عصر التلفزيون في الشرق، حافظ شهر رمضان على استضافته عروض المسلسلات الدرامية، إذ أصبح أشبه بمهرجان للدراما العربية، تتنافس خلال أسابيعه الأربعة أقوى الإنتاجات وأكبرها كلفة على الفوز بأغلى مواعيد البث، فتضمن لها أعلى نسب متابعة قبيل الإفطار وبعده، وفي فترة السهرة، حين يتحلّق أفراد الأسرة حول الشاشة، تفصلهم عنها طاولة مفروشة بأطايب النقارش الحلوة والمالحة. حتى البناء الدرامي للأعمال التلفزيونية العربية، ومطّه على مدى قرابة الثلاثين حلقة، على الرغم من خرق موسم هذا العام تلك العادة في عدة أعمال، ما كان إلا تماشياً مع أيام رمضان، الشهر الذي يظلّ مناسبةً جماهيرية في عموم المنطقة الناطقة بالعربية، إذ يجمع دائماً، ولا يزال، المظاهر الاحتفالية الدينية والدنيوية، وتنشط فيه الممارسات الروحية والاستهلاكية. وكأي مهرجان للدراما، يجدر عند الإضاءة النقديّة على الإنتاج التلفزيوني الوقوف أيضاً على موسيقى المسلسلات، سواء كانت المادة الموسيقية المصاحبة للمشاهد أو أغنية الشارة، إذ تُعدّ الأخيرة بمثابة تقليد عربي، لما للغناء والأغنية من شأن في الثقافة السمعية. فمع نمو ميزانيات الدراما العربية، وتقدّم وسائل إنتاجها، مقابل تطور التكنولوجيا وسهولة انخفاض كِلف حيازتها، بات من الممكن رفد المُنتج الدرامي بنظير صوتي موسيقي يتمتع بسويّة عالية، أقلّه شكلانيّاً، أي لجهة نوعية الإنتاج وجودة التقنيّات المتّبعة في تصميم الصوت وهندسته، وليس بالضرورة أن يترافق علوّ السويّة بالكمون التعبيري أو الجوهر الفكري. وفي واقع الأمر، ليس المراد للموسيقى التصويرية ولا المرجو منها أن تتضمن كموناً تعبيرياً أو جوهراً فكريّاً، اللهم إلا إذا طغى إبداع مؤلفها في ما قلّ وندر، وزاد عن طبيعة الوظيفة المحددة لها، ألا وهي مصاحبة المشاهد والدخول على سيرورة الإنتاج كرافد من روافد صناعة الدراما التلفزيونية وليس بالضرورة كعمل فنّي مكتمل مستقل بذاته. لأجل المسلسل المصري «الحشاشين» الذي عُرض في رمضان الفائت على 30 حلقة (كتابة عبد الرحيم كمال، وإخراج بيتر ميمي، وبطولة كريم عبد العزيز) كتب الموسيقى التصويرية المؤلف والموزع التونسي أمين بوحافة، الذي تميّز بنشاط تجاوز الدراما العربية إلى الأفريقية والعالمية من خلال تأليفه ساوندترك فيلم «تمبوكتو» (Timbuktu)، من إخراج المالي عبد الرحمن سيساكو. رُشّحت حينها موسيقى بوحافة لجائزة أفضل مدونة موسيقية بمهرجان كان السينمائي سنة 2015.

لُحّنت أبيات من رباعيات الخيّام لمسلسل «الحشاشين» المصري

تدخل بعض الإيقاعات الشرقية ممزوجةً بعناصر موسيقية تركية او فلامنكو (فريد قطب/ الأناضول)

لأجل الشارة، لُحنّت أبيات رباعيات الخيّام الشهيرة «سَمِعْت صوتاً هاتفاً في السحر»، أدّاها المصري وائل الفشني، وذلك في مسعى إلى ربط الأغنية بالسياق التاريخي للعمل، إذ تظهر شخصية عمر الخيام ضمن أحداث القصة. وقد سبق للشاعر المصري أحمد رامي أن نقل الرباعيات عن الفارسية، ليضع لها رياض السنباطي الألحان، وتغنّيها أم كلثوم سنة 1950 من ضمن ملحمة غنائية عُرفت بعنوان «رباعيات الخيام».

تبدأ الأغنية بخلفية صوتية خافتة، وإن تظلّ مشحونة بأجواء الترقّب الدرامي، مُوزّعة لأصوات الوتريات، أو شبيهاتها الإلكترونية بتقنية الترعيد (Tremolo). فيما تُحدد الإيقاع ضربتا أكفّ مستوحاة من طقوس الطُرق الصوفية، كموضوعة (ثيمة) ذات علاقة بالقصة وبالحقبة التاريخية. أما الغناء، فيكون مرسلاً كصرخة في فضاءٍ تعبيري، صُمّم من فراغ صوتي، جَرت هندسته بواسطة تقنياتٍ الترددِ والصدى الرقمية، بغية تجسيد معاني الأبيات، وتصوير برزخيّة السماء موسيقياً، لحظةَ ولوج ضوء النهار بعتمة الليل. لاحقاً، ستتطوّر المادة الموسيقية للشارة، بإدخال عناصر تشويق من نُسج هارمونية مُعلّبة لجهة أنماطها التشكيليةّ وهوّيتها الصوتيّة، تُذكّر بموسيقى مسلسلات «نتفليكس» وألعاب الفيديو، تضطّلع بأدائها مجاميع الوتريات، ترافقها طبول تُجسّد أجواء المعارك في العصور القديمة، تُحدّد موسيقياً نوع المسلسل كدراما تاريخية، قروسطية، أُنتِجت بغرض الترفيه والتسلية. «ولاد بديعة» إنتاج سوري، تدور أحداثه في زمن معاصر، كتابة علي سيف ويامن حجلي، إخراج رشا شربتجي وبطولة سلافة معمار. وَضع موسيقى المسلسل المصري خالد الكمار، الذي اختص مبكراً منذ عام 2012 في كتابة الساوندترك للسينما والتلفزيون. اختار الكمار لون التانغو لاتيني الأصول، كإطار شكلي عام للشارة التي أُلفت موسيقيّة، من دون غناء. وللتانغو كموسيقى، سواء لجهة الإيقاع أو الانسجامات المحمولة به، شخصيةٌ تُحسن تلبية متطلبات الدراما العربية، خصوصاً تلك التي تُنتج للسوق بغلاف عصري منمّق ومزوّق (Kitsch). يعود ذلك إلى توفيرها عنصر التشويق، بموجب الضربات الإيقاعية الراقصة، الحادة والنافرة التي تبث الإثارة داخل نسيج الألحان. مقابله، يأتي عنصر الرومانسية، بمقتضى الخطوط اللحنية الشاعرية التي تخرج عن التراكيب الهارمونية. إلا أن الكمار، وبأسلوب معتاد، ومتوقع حين يتناول مؤلفون عرب موسيقى التانغو، سيلجأ إلى إدخال عناصر شرقية، مُستخدماً إيقاعاً بنكهة تركية، وارتجالات على آلات كمان وتشيللو، عادة ما لا تُدوّن وإنما تُضاف لاحقاً، إذ يسجلها عازفون منفردون في استديو.