دراسة تحليلية لأساليب توظيف الألحان الشعبية في الدراما المصرية السينمائية في القرن العشرين والاستفادة منها في التأليف والتوزيع العربي

م/ إسلام سمير القمري
معيد بقسم التربية الموسيقية
كلية التربية النوعية – جامعة طنطا

أ.د/ أكرم محمد نمير
أستاذ الموسيقى العربية ووكيل الكلية لشئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة- كلية التربية النوعية- جامعة طنطا
(مشرفا رئيسيا)

أ.م.د/ ميرال محمود شفيع
أستاذ الموسيقى العربية المساعد بقسم التربية الموسيقية- كلية التربية النوعية جامعة طنطا

د/أحمد صابر المتولي
مدرس الموسيقى العربية بقسم التربية الموسيقية كلية التربية النوعية- جامعة طنطا

المستخلص

لا يقل دور الموسيقي في تجسيد مشاهد العمل الدرامي أهمية عن العناصر الإبداعية المختلفة المكونة للعمل الفني، فهي تعتبر عنصرا هاما في نسيج العمل الفني مثله مثل باقي عناصر العمل حيث ترتبط الموسيقي بالحركة الدرامية وتتابع الأحداث من البداية إلى النهاية، فهي تكون مع الصورة المرئية وحده اقوي بكثير من ارتباطها بالفنون الأخرى، فالموسيقي بمالها من إمكانات عديدة (مقامات– إيقاعات–آلات...الخ) للتعبير عن المواقف الدرامية المختلفة تعطي نوعيات تعبيريه لتجسيد وتأكيد ما تحويه الصورة.

تزخر الأفلام السينمائية المصرية باحتوائها على العديد من الألحان الشعبية، فالبناء الفني للحن الشعبي يتميز ببساطه الكلمات وبساطه الألحان، والأغاني الشعبية لها شأن عظيم في معرفه ثقافة الشعب حيث جاءت أهم توصيات مؤتمران الموسيقي العربية اللذان تم انعقادهم في القاهرة عامي ١٩٣٢م، ١٩٦٩م بتسجيل عدد كبير من الألحان الشعبية المصرية التي تعد لوحات تعبيريه تصور طبائع الشعوب وتعكس انفعالاته وأحاسيسه.

الفصل الأول: مشكلة البحث والدراسات السابقة

- أهداف البحث
- فروض البحث
- عينه البحث

– الدراسات السابقة

الفصل الثاني: الإطار النظري الذي أشتمل على جميع المفاهيم النظرية المرتبطة بموضوع البحث.

الفصل الثالث: أشتمل على الإطار التحليلي لعينة البحث.

الفصل الرابع: أشتمل على نتائج البحث وتفسيرها والتوصيات والمراجع المستخدمة وملخص البحث باللغة العربية واللغة الإنجليزية.

Analytical study of the methods of employing popular melodies in the Egyptian cinematic drama of the twentieth century and benefiting from them in Arabic composition and distribution

Abstract

The role of music in embodying the scenes of a dramatic work is no less important than the various creative elements that make up the artistic work. It is considered an important element in the fabric of the artistic work, just like the rest of the elements of the work, as music is linked to the dramatic movement and the sequence of events from beginning to end. With the visual image alone, it is stronger. With much of its connection to other arts, music, with its many capabilities (maqams, rhythms, instruments, etc.) to express different dramatic situations, gives expressive qualities to embody and confirm what the image contains. Egyptian cinematic films abound in containing many popular tunes. The artistic structure of the popular tune is characterized by the simplicity of the words and the simplicity of the melodies, and popular songs have a great importance in knowing the culture of the people, as the most important recommendations of the two Arab music conferences that were held in Cairo in 1932 AD and 1969 AD came by recording a large number of Egyptian folk melodies are expressive paintings that depict the nature of people and reflect their emotions and feelings.

Chapter One: The research problem and previous studies.

-research aims

-Research hypotheses
-The research sample
-Previous studies
Chapter Two: The theoretical framework that includes all the theoretical concepts related to the research topic.
Chapter Three: includes the analytical framework for the research sample.
Chapter Four: It includes the research results, their interpretation, recommendations, references used, and a summary of the research in Arabic and English.

مقدمة البحث:-

تعتبر الأفلام السينمائية من أكثر الفنون جماهيريه وأقواها تأثيرا علي الناس وبالتالي أكثر انتشارا وأسهل تناولا، وذلك لاحتوائها علي العديد من الفنون (الديكور- السيناريو- التصوير- الإخراج- الإضاءة- الملابس- الموسيقي... الخ)، فالفيلم السينمائي ما هو إلا قصه درامية ذات حبكه فنيه تخضع لفكر ورؤية مؤلف القصة و كاتب السيناريو ومخرج العمل.

علي الرغم من أن الموسيقي لا تقع في بؤره الملاحظة لدي الجمهور لكونها مجرد عنصر من عناصر الفيلم إلا أنها لا تمر دون تأثير وإنما تساعد علي تنميه عاده الاستماع الموسيقي وتطويرها والتوسع في إمكانية التصور الموسيقي للمواقف الدرامية المختلفة.

لا يقل دور الموسيقي في تجسيد مشاهد العمل الدرامي أهميه عن العناصر الإبداعية المختلفة المكونة للعمل الفني، فهي تعتبر عنصرا هاما في نسيج العمل الفني مثله مثل باقي عناصر العمل حيث ترتبط الموسيقي بالحركة الدرامية وتتابع الأحداث من البداية إلي النهاية، فهي تكون مع الصورة المرئية وحده اقوي بكثير من ارتباطها بالفنون الأخرى، فالموسيقي بمالها من إمكانات عديدة (مقامات- إيقاعات-آلات...الخ) للتعبير عن المواقف الدرامية المختلفة تعطي نوعيات تعبيريه لتجسيد وتأكيد ما تحويه الصورة.

تنوعت أساليب مؤلفي الموسيقي التصويرية داخل العمل الفني الواحد من حيث استخدامه للعناصر والأدوات الموسيقية التي تساعد علي تأكيد وتجسيد المشاهد المختلفة داخل العمل الدرامي، وتتعدد أشكال وأساليب صياغة الموسيقي التصويرية للأفلام باختلاف أسلوب كل مؤلف علي حده،

فهناك اتجاه يتناول الموسيقي بشكل عام دون ربطها بشخصيات بعينها، ولا يحاول المؤلف وصف المشهد ولكن يعبر بالموسيقي عما يحيط به، بمعني أن هذا الاتجاه يتمثل في التوظيف الموسيقي لتصور الجو العام للمشهد وتعميق الإحساس البصري دون محاوله محاكاة تفاصيل الصورة واتجاه يتناول الشخصيات الأساسية، ويعبر عنها عن طريق ربط كل شخصيه أو موقف بفكره لحنيه وخط لحني يهدف إلي شرح معني الصورة، أي أن الموسيقي تؤدي دورا يكمل الصورة، واتجاه تكون فيه المشاهد هي التي تحدد متى تستخدم الموسيقي للتعبير عن الجو العام ومتى يتطلب المشهد مضاعفه تأثير الصورة بواسطة الموسيقي.(١)

تزخر الأفلام السينمائية المصرية باحتوائها على العديد من الألحان الشعبية، فالبناء الفني للحن الشعبي يتميز ببساطه الكلمات وبساطه الألحان، والأغاني الشعبية لها شأن عظيم في معرفه ثقافة الشعب حيث جاءت أهم توصيات مؤتمران الموسيقي العربية اللذان تم انعقادهم في القاهرة عامي ١٩٣٢م، ١٩٦٩م بتسجيل عدد كبير من الألحان الشعبية المصرية التي تعد لوحات تعبيريه تصور طبائع الشعوب وتعكس انفعالاته وأحاسيسه.

ومن أمثلة الألحان الشعبية المصرية الشائعة في الدراما السينمائية المصرية:-

زوروني كل سنه مره	الحلوة دي قامت تعجن	خايف أقول اللي في قلبي
الحنة يا حنة يا قطر الندى	آه يا زين	عطشان يا صبايا
يا وابور قول لي رايح على فين	يمامه حلوه	يا عزيز عيني
يا نخلتين في العلالي	العتبه جزاز	

من خلال استماع الباحث للعديد من الألحان الشعبية المصاغة بالأفلام السينمائية بالدراما المصرية، فكر في حصر هذه الألحان وتحليلها للوصول إلي معرفه أساليب توظيفها للتعبير عن المواقف الدرامية المختلفة، ومن ثم الاستفادة منها في مادة التأليف والتوزيع.

مشكله البحث:-

بالرغم من أن الموسيقي التصويرية للدراما المصرية تحتوي على العديد من الألحان الشعبية المختلفة، إلا أن هناك ندرة في مجال البحث والدراسة عن أساليب توظيف هذه الألحان للتعبير عن المواقف الدرامية المختلفة داخل العمل الفني.

أهداف البحث:-

---

(١) سهير احمد طلعت: الموسيقى التصويرية في الفيلم المصري، رسالة ماجستير غير منشوره، أكاديمية الفنون، معهد النقد الفني، ١٩٨٥، ص٢٦.

١- التوصل إلي معرفه أساليب توظيف الألحان الشعبية المختلفة في السينما المصرية.

٢- الاستفادة من توظيف هذه الألحان الشعبية في التأليف والتوزيع العربي.

أهميه البحث:-

تكمن أهميه هذا البحث في الوصول إلي الأساليب المختلفة المتبعة في توظيف الألحان الشعبية لخدمه العمل الدرامي، وتكثيف التعبير الفني والترابط بين اللحن ودراما الكلمة مما يفيد الباحثين والدارسين في مجال الموسيقي العربية.

فروض البحث:-

١- يفترض الباحث أن هناك أساليب متنوعة في توظيف الألحان والأغاني الشعبية في التعبير عن الدراما السينمائية المصرية.

٢- يفترض الباحث أن الوصول للأساليب المتنوعة من توظيف الألحان والأغاني الشعبية، تفيد الدارسين والمتخصصين في التأليف والتوزيع العربي.

إجراءات البحث:-

(أ) منهج البحث:-

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (التحليلي) حيث أن الدراسة الوصفية هي المنهج العلمي الذي يمكن استخدامه لفحص العوامل المتضمنة لتحليلها محتوى علمي، فينتج من هذا التحليل معلومات تمدنا بمؤشرات تتعلق بمستوى أعلى من الفهم تؤدي إلى وضع خطط ونتائج مقبلة لبناء هذا العمل الفني.[١]

(ب) عينه البحث:-

عينه مختارة وممثله من الألحان الشعبية بالدراما المصرية في القرن العشرين.

(ج) أدوات البحث:-

- فيديوهات للأعمال الفنية الروائية.
- مدونات موسيقية.
- بعض الأغاني المستخدمة في الموسيقى التصويرية.

(د) حدود البحث:-

الألحان الشعبية بالسينما المصرية (أفلام القرن العشرين) من عام ١٩٠٠- ٢٠٠٠م.

---

(١) ديبلولد فاندلين: مناهج البحث في التربية وعلم النفس، ترجمة محمد نبيل نوفل .. وآخرون، ط٥، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٤، ص٣٦٠.

مصطلحات البحث:-

الألحان الشعبية: Folk melodies

هي بمثابة صورة صوتية صادقة لشخصية تميز أي شعب عن غيره من المجتمعات الإنسانية الأخرى، وهو إبداع جمعي يعبر عن روح وعقل ووجدان المجتمع المصري، وتحتوى على نوع من حرية التعبير الذي يوصله الملحن للمستمع.[١]

دراما: Drama

كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم (دروا) بعنى (اعمل) فهي تعني إذا أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح، فإذا نظرنا إلى كلمة (دراما) على أساس أنها عمل أو حركة أو حدث فهي محاكاة لأن المحاكاة تشتمل علي العمل أو الحركة أو الحدث.[٢]

المشهد: Scien

جزء من القصة يحدث فيه حادث معين، وكل حادث يحدث في مكان معين وزمن معين، وبالتالي فالزمان والمكان عنصران في غاية الأهمية بالنسبة للفيلم والمشهد في السينما لا يتحدد فيما يحويه من حركه ولا يتحدد بدخول الممثلين أو خروجهم ولكن يتحدد بتغيير المكان أو بانقضاء فاصل من الزمن.[٣]

---

(١)https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%82%D9%89_%D9%85%D8%B5%D8%B1%D9%8A%D8%A9

(٢) عادل النادي: الفنون الدرامية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤، ص١١.

(١) صلاح أبو سيف: السيناريو السينمائي- الفن والتجربة، دار المعارف، سلسلة أقرأ، رقم٤٧٩، الطبعة الثانية ١٩٩٠، ص٦٥.

الدراسات السابقة

الدراسة الأولى:-

" نشأة تعدد التصويت في الموسيقى العربية" [١]

تهدف هذا الدراسة إلى:

إظهار علم تعدد التصويت وذلك بتتبع نشأة أسلوبه عند القدماء العرب بحسب ما ورد في المخطوطات والمراجع العربية، ثم تصنيف المادة العلمية الموجودة في هذه الدراسة طبقا للأصول والأسس العلمية المتعارف عليها، ذلك مع دراسة الصلة التاريخية بين تعدد التصويت عند العرب القدامى وبداية استخدام الأوربيين له بأسلوبهم الخاص ولاستفادة بما يتناسب مع موسيقانا من أصولها ونظرياتها.

من نتائج هذه الدراسة:

١- إثبات معلومة هامة وهي أسبقية العرب بالتعرف على أسلوب تعدد التصويت وأن العرب سبقوا أوروبا في ذلك.

٢- عرض مدون ثابت عن الاتفاقات الصوتية نظرياً وعملياً، وجد في مخطوط الكندي هو تمرين العود مع الإشارة بان أول مدون ثابت عن البوليفونية في أوروبا وجد في نهاية القرن التاسع عشر.

٣- عرض الباحث الاتفاقات التي اعترف بها العرب من خلال المخطوطات وهي أبعاد ذي الكل، ذي الخمس، ذي الأربع.

٤- أبرز الباحث ظهور اتفاق مسافة الثالثة الكبيرة والثالثة الصغيرة عند العرب، حيث ادخلها الفارابي في المتجانسات، كما اعتبرها ابن سينا من المتفقات (أبعاد صغيرة) مع التعرض للاعتراف بها في أوروبا حوالي عام ١٤٠٠ ميلادياً.

---

(٢) نبيل عبد العظيم هاشم: رسالة ماجستير غير منشوره، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة ١٩٨٣م.

الدراسة الثانية:

"الموسيقى التصويرية في الفيلم المصري" [1]

تهدف هذا الدراسة إلى:

التعرف على ماهية موسيقى الفيلم وتوظيفها في الفيلم المصري وعلاقتها بعناصر الفيلم الأخرى، وقد تناول الباحث موسيقى مجموعة من الأفلام المصرية التي عرضت في الفترة ما بين عامي ١٩٧٠- ١٩٧٦ بالبحث والعرض والتقييم لمعرفة تكوينها واستخداماتها ومدى نجاحها في تدعيم المشاهد وأحداث الفيلم والتعرف على خصائص موسيقى الأفلام بشكل عام.

عرض الباحث أهم الاتجاهات والاستخدامات المختلفة لموسيقى الفيلم، وكذلك أهم مقومات المؤلف الموسيقي والأساليب المتعددة للكتابة الموسيقية والقواعد العامة التي يجب على المؤلف الموسيقي مراعاتها عند التأليف لموسيقى الفيلم، ثم تناولت الباحثة تحليل ثلاثة أفلام هي: (غروب وشروق- الأرض- دائرة الانتقام) وهذه العينة قد تم اختيارها على ضوء نوعية الأفلام وعلى ضوء مكانة المؤلفين الموسيقيين في الفترة الزمنية السابقة.

من نتائج هذه الدراسة:

١- تتكون موسيقى الفيلم من ألحان موسيقية رئيسية وهي الألحان التي ترتبط ارتباطا عضويا بالمواقف الدرامية الأساسية.

٢- ترتبط الموسيقى بالحركة الدرامية ونتائج الأحداث من البداية إلى النهاية.

---

(١) أسعد طلعت: رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، معهد النقد الفني، ١٩٨٥.

الدراسة الثالثة:

"البناء العلمي لاتفاقات النغم في الموسيقى العربية" [١]

تهدف هذه الدراسة إلى:

١- معرفة أسس ونظريات اتفاقات النغم التي أنتجت في كتابة الموسيقى العربية الأوركسترالية أو الموزعة آليا أو غنائياً.

٢- تحديد ومعرفة المبادئ الموسيقية ونظريات اتفاقات النغم التي تحكم كتابة الموسيقى العربية الاوركسترالية أو الموزعة آلياً أو غنائياً، والتي توصل إليها الغرب من خلال تحليل أعمالهم.

٣- مقارنة النظريات العربية بالنظريات الغربية حتى يمكن إثبات أن النظريات العربية كان لها دور سابق في هذا المجال بمقارنتها بالنظريات الغربية.

من نتائج هذه الدراسة:

أولا: بالنسبة للمقامات

تحددت مقامات الموسيقى العربية في إحدى عشر مقاما هي: العجم- النهاوند- الراست- البياتي- الصبا- الحجاز- الكرد- النوا اثر- السيكاه، وتعتمد الموسيقى العربية بالدرجة الأولى على الجنس (التتراكورد) رغم تعدد مقاماتها الكثيرة، ويعتبر الجنس أحد سماتها الأساسية، حيث تسمى المقامات من جنس جذعها (الأول) وعدد هذه الأجناس تسع.

ثانيا: أسس الكتابة البوليفونية للموسيقى العربية

الكتابة البوليفونية لأكثر من صوتين بأسلوب حديث (غير ملتزم بقواعد الكونتربوينت المقيد أو الحر) وذلك بالنسبة لألحان المقامات والأجناس الخالية من الدرجات الربعية.

ثالثا: أسس الكتابة الهيموفونية للموسيقى العربية

كان الاستخدام الهيموفوني للمقامات العربية ذات الدرجات الثابتة (الخالية من الدرجات الربعية) استخداما يتفق مع قواعد علم الهارموني التقليدي، أما أسلوب الهارموني الحديث، فقد استخدم في أواخر المرحلة الثانية (منتصف السبعينيات وأوائل الثمانيات).

رابعا: الإيقاع

١- أداء الضروب بأسلوب النبر (**pizz**) في خط لحنى مستمد من اللحن الأساسي تؤديه آلات الطبقة الغليظة حسب الكتابة (الكنترباص والفاجوت).

---

(٢) نعيمة صادق بطرس: رسالة دكتوراه غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٨٧م.

٢- تدعيم أداء الضروب والضغوط الأساسية هارمونيا في أداء الوتريات(وأحيانا في النفخ الخشبي أو النحاسي حسب رؤية المؤلف).

٣- استخدام شكل إيقاعي ثابت، هو الذي لا يعتمد فيه الميزان على أحد ضروب الموسيقى العربية المتميزة.

خامسا: حجم الفرقة الموسيقية

استخدم الرواد وشباب المؤلفين المعاصرين عدة أشكال وأحجام لفرقتهم، فكان كتابات المرحلة الأولى لأوركسترا كامل مع آلات عربية تقليدية (ناي، قانون، عود في أعداد مزدوجة)، أما في المرحلة الثانية (آلات رباعي وترى مع آلات الموسيقى العربية التقليدية) مع اختيار فرق موسيقى الجاز مع بعض الآلات الوترية، التخت العربي الحديث (ناى- قانون- عود- فيوله- تشيللو- كنترباص- مع آلتي الطبلة والرق).

سادسا: الكتابة الاوركسترالية أو التوزيع الآلي

من تحليل الباحثة لأساليب الكتابة الاوركسترالية أو التوزيع الآلي وجدت أنها حافظت على سمات وطابع الموسيقى العربية، وقد حفظ الرواد وشباب المؤلفين على إبراز اللحن العربي فلم تخفيه أي ظلال أو تغيره.

- الكتابة على مسافة اليونسون والأوكتاف في مساحات صوتية عريضة.
- استخدام أساليب الأداء المتنوعة (النبر Pizz- التريملو Trimalo- الانزلاج Glisindo).
- التوزيع البياني للحن الأساسي (العربي) بين آلات الفرق (إن الأوركسترا) المتنوعة الفصائل.

الدراسة الرابعة:

"العلاقة بين موسيقى الأفلام والأغنية في الفيلم الغنائي المصري" [١]

تهدف هذه الدراسة إلى:

١- التعرف على رواد تأليف وتلحين موسيقى وأغاني الأفلام.

٢- دراسة الأغاني التي تقدم داخل الفيلم الغنائي.

٣- التوصل إلى العلاقة بين أغاني وموسيقى الفيلم.

من نتائج هذه الدراسة:

١- التعرف على رواد تأليف الموسيقى التصويرية للأفلام الغنائية وملحني أغاني الفيلم.

٢- التوصل إلى العلاقة بين أغاني وموسيقى الفيلم.

---

(١) إيهاب حامد عبد العظيم: رسالة دكتوراه غير منشوره، القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، عام ١٩٩٨م.

الدراسة الخامسة:

"دراسة تحليلية للموسيقى التصويرية في المسلسلات التليفزيونية المصرية" [١]

تهدف هذه الدراسة إلى:

تحديد خصائص موسيقى المسلسل التليفزيوني المصري، وتحديد العلاقة بين دور الأغنية في المسلسل التليفزيوني والموسيقى التصويرية للمسلسلات التليفزيونية المصرية.

من نتائج هذه الدراسة:

١- ترتبط موسيقى المسلسل بالأحداث الدرامية من البداية للنهاية.

٢- موسيقى المسلسل تسير في إطار دائري متكرر مع صياغته بأشكال مختلفة.

٣- تستخدم موسيقى المسلسل في بعض الأحيان كلحن دال على الشخصية، والمكان، والزمان.

٤- الموسيقى التصويرية للمسلسلات قابلة للنماء والتنويع مثل استخدام خط لحني ثابت وصياغته بأساليب متعددة لخدمة الأحداث والمشاهد الداخلية للمسلسل.

الدراسة السادسة:

"الاستفادة من أساليب الرواد المصريين المعاصرين في مجال التوزيع الآلي للموسيقى العربية" [٢]

تهدف هذه الدراسة إلى:

١- الاستفادة قدر الإمكان من أساليب بعض الرواد من المؤلفين الموسيقيين المصريين المعاصرين في مجال صياغة الألحان والموسيقى العربية آليا.

٢- محاولة إلقاء الضوء على احتمالية وجود جوانب مشتركة بينهم في هذا المجال.

الدراسة السابعة:

"أساليب توظيف الألحان الشعبية في دراما نجيب محفوظ السينمائية والاستفادة منها في التأليف والتوزيع العربي" [٣]

تهدف هذه الدراسة إلى:

١- التوصل إلى معرفة أساليب توظيف الألحان الشعبية المختلفة في أعمال نجيب محفوظ السينمائية.

٢- الاستفادة من أساليب توظيف هذه الألحان الشعبية في التأليف التوزيع العربي.

---

(٢) هيثم نظمي: رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، ١٩٩٨

(١) محي الدين محمد عاصم: رسالة دكتوراه غير منشوره، القاهرة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة، ١٩٩٩.

(٢) أكرم محمد نمير: رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، عام ٢٠٠٦م.

من نتائج هذه الدراسة:

التوصل إلي التالي:- اللحن الشعبي المستخدم، التكوين الآلي، الضروب المستخدمة، الصيغة، التناول اللحني، التناول المقامي، التكثيف النغمي والنسيج المستخدم، التوزيع (التلوين الصوتي).

الإطار النظري

بعد أن استعرض الباحث: مقدمة البحث- مشكلة البحث- أهداف البحث- أهمية البحث- أسئلة البحث- حدود البحث- منهج البحث- عينة البحث- أدوات البحث- إجراءات البحث- الدراسات السابقة للبحث، يستعرض الإطار النظري والذي يشتمل على:-

أولا: الأغنية الشعبية ثانيا: الدراما ثالثا: التاريخ الفني لفؤاد الظاهري

أولا: الأغنية الشعبية Folk Song

الأغنية الشعبية مصطلح ظهر أول ما ظهر في كتابات الألماني هيردر **Herder** (١٧٤- ١٨٠٣)، والذي استخدم المصطلح الألماني Volkslied فى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر، ثم ترجم هذا المصطلح بعد ذلك إلى الكثير من اللغات ليدل على الأغنية الشعبية".[١] وهى قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية، وبقيت متداولة أزمانا طويلة".[٢]

المفهوم العام للأغنية الشعبية هو تلك الأغاني التي ترتبط بالشعب وتنتشر وتشيع بين الطبقات الشعبية من ذوى الثقافة المتوسطة والبسيطة أو الطبقات التي هي أدنى ثقافة، أو بمقياس آخر على سبيل المثال بين ما يصطلح علية بالعامية من ساكني الأحياء الشعبية بالمدن وكذلك طبقة الفلاحين في الدلتا والصعيد والنوبة والبدو والعمال والصيادين في البحر الأبيض والأحمر.[٣]

يميز أحد الأساتذة في مجال علم الموسيقى الشعوب[٤] بين ثلاثة أنواع من الأغاني والتي أطلق تسمية الأغنية الشعبية عليها وهى ترتبط بالعامة من الشعب سواء طبقة الأحياء الشعبية أو طبقة الفلاحين وذلك من وجهه النظر الموسيقية:

---

(١) إبراهيم زكى خورشيد: الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، مرجع سابق، ص٨

(٢) فوزي العنتيل: بين الفلكلور والثقافة الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص٢٤٥

(٣) فتحي الصنفاوى: التراث الغنائي المصري الفلكلوري، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٨، ص٦.

(٤) فتحي الصنفاوى: التراث الغنائي المصري الفلكلوري، مرجع سابق ص١٠.

النوع الأول: الأغنية الدارجة Popular song

هي الأغنيات ذات الصبغة والطابع الشعبي والتي يؤلفها ويلحنها فنانون محترفون، وتعبر عن صورة شعبية بلغة عامية مثل (تحت الشجر يا وهيبة – غاب القمر يا بن عمى)، إلا أن هذه النوعية من الأغاني لا تظل صامدة وحية فى الذاكرة الشعبية لذلك لا تعتبر أغنية شعبية لأنها تفتقر لعناصر الأصالة.

النوع الثاني: الأغنية الشعبية

وهى الأغنيات التي يؤديها مغن شعبي حقيقي ومحترف نابع من البيئة الشعبية وما يزال منتسبا لها، ويعتمد في أداء تلك الأنواع على موهبته وإمكاناته الصوتية ومقدرته الارتجالية، وهى ترتبط بأسلوب معين من الأداء يتميز بالأصالة والصدق الشبعى، والألوان الغنائية الشعبية من هذه النوعية لا يمكن اعتبارها كلها تراثا أو مأثورات شعبية موروثة سوى في الشكل والإطار العام لكل نوع، ولذلك فان الأغاني التي يقدمها كل من " محمد طه أو خضرة محمد خضر " والتي يكون فيها اللحن للمؤدى نفسه، ويرتبط به وبأسلوبه وبلونه الخاص وطريقته في الأداء يطلق عليها أغنية شعبية لارتباطها بمادة شعبية حقيقية ومؤد وأسلوب أداء شعبي فعلا.

النوع الثالث: الأغنية الفلكلورية

وهى الأغنية المتوارثة التي انتقلت شعبيا عبر الذاكرة الشعبية، وهى بذلك لا ترتبط بمؤدي معين بل يؤديها كل الناس كلما دعت الحاجة إلى ذلك وفى المناسبة الخاصة بها، وهى بذلك ترتبط بوظيفة اجتماعية محددة، كما أنها الأغنية التي ليست لها مؤلف أو ملحن معروف بل ساهم الجميع في تأليفها وتلحينها على مدى سنين طويلة حتى وصلتنا صورتها الحالية والتي ربما تتعدل فيما بعد وهى بلا جدال أثر شعبي ينطبق عليه خصائص الأغنية الفلكلورية.

خصائص الأغنية الشعبية:[1]

- اعتمادها في الانتقال من شخص لآخر ومن منطقة إلى أخرى ومن جيل إلي جيل على التوالي الشفهي دون تسجيل أو تدوين.
- تتسم بالحيوية والشيوع والانتشار، فلابد أن تكون جارية الاستعمال ومنتشرة وأن تؤدى وظيفتها الاجتماعية التي خلقت من أجلها، مع الوضع في الاعتبار أنه ليست كل أغنية شائعة الاستعمال هى أغنية شعبية، وذلك لتأثير تطور التسجيلات والإذاعة التي تساعد على بث الأغاني وحفظها بالنسبة للجماهير.

(١) فتحي الصنفاوى: التراث الغنائي المصري الفلكلوري ، مرجع سابق ، ص ١٩.

- لا يمكن نسبها لشخص معين فهي مجهولة النسب تم إبداعها بشكل عفوي تلقائي ارتجالي من شخص أو عدة أشخاص ثم لاقت قبولا في الوسط الشعبي، وهناك بعض الحالات النادرة والتي يبدع فيها مؤلف أغنية على النمط الشعبي الأصيل وتلقى إحسانا من الجمهور فيتناقلوها ويدخلوا عليها ما يوافق الذوق الشعبي من التعديلات، وهو ما يجعلها في حكم الأغنية الشعبية مثل بعض أعمال سيد درويش" سالمة يا سلامة – زرونى كل سنه مره " يمكن أن نحكم عليها الآن بعد تحويرها بأنها شعبية برغم علمنا باسم مبدعها الأصلي، ولكن اللحن بصورته الجديدة الشعبية لم يعد مرتبطا به على الإطلاق.
- تتميز بالأسلوب الدارج وباللهجة العامية التي يفهمها أبناء الشعب ويعبرون عنها ببساطة.
- يجب أن تكون لها وظيفة اجتماعية مرتبطة بالناس، ولا تقتصر فقط على عملية الترفيه وذلك لأنها تعبر عن طابع الشعب وعاداته وتقاليده وذلك مثل أغاني العمل والأفراح .... الخ.
- تقسم حسب العمر فهناك أغاني للأطفال لا يؤديها الكبار فهي تتميز بظاهرة التخصص.
- غالبا ما يكون الأداء جماعيا أو تبادليا وفى الحالات الخاصة يكون الأداء فرديا مثل أغاني المهد والعمل الفردي.
- تندمج عناصر العملية الإبداعية الفنية هنا وهى (المؤلف– المؤدى– المتلقي) في وحدة واحدة فالكل يغنى ويشارك وهم بذلك المبدعون والمؤدون والمستمعون في الوقت نفسه.

الخصائص الموسيقية للأغنية الشعبية المصرية:[1]

- الأغاني الشعبية ذات لحن مفرد "مونوفونية" فيما عدا ظواهر تعدد التصويت العفوي وهو يحدث أثناء الغناء حين يشترك مغنون مختلفون في الجنس والعمر فيحدث تزاوج غير مقصود بين النغمة وجوابها مثلا لتفاوت طبقات أصواتهم.
- كثيرا ما تصاحب هذه الأغاني بمجموعة من آلات النفخ الخشبية مثلا السلامية والمزمار البلدي والكولة .... الخ، وهناك بعض هذه الآلات تؤدى نغمتين في آن واحد (حيث تؤدى القصبة الطويلة قرار النغمة بينما تؤدى القصبة الأقصر اللحن) مثل الأرغول.
- تتحرك هذه الأغاني غالبا في نطاق جنس واحد فقط، أحيانا لا تتعدى نغمتين أو ثلاثة، يمكن أن يكون جنس الأصل للمقام أو جنس الفرع.
- مقامات الموسيقى الشعبية المصرية تشبه في مجملها مقامات الموسيقى التقليدية وان كانت أقل ثراء ويكاد ينعدم فيها الانتقالات المقامية والتي تحتاج لخبرة موسيقية ومقدرة صوتية للمؤدى.

---

(١) رشا على طموم: دراسة تحليلية لأسلوب تناول الحان التراث في أعمال بعض المؤلفين المصريين القوميين في القرن العشرين، مرجع سابق، ص٤١

• الإيقاع من مصادر الثراء والقوة والتلوين وهو نوعان:

١- الإيقاع الدائب المحدد في أغلب الأغاني الشعبية.

٢- الإيقاع المسترسل الحر في المواويل.

تصنيف الأغنية الشعبية في مصر:

طبقا لما ورد في مؤتمر القاهرة الثاني للموسيقى العربية عام ١٩٦٩ تم التوصل إلى أسلوبين متكاملين في تصنيف الأغاني الشعبية هما:(١)

١- التصنيف الجغرافي:

أي تبعا للمناطق التي جمعت منه الألحان وذلك فهي تقسم كالآتي:

- منطقة السواحل الشمالية من الإسكندرية إلى أبو قير ودمياط ورأس البر.
- مناطق أرياف الدلتا. - منطقة الصعيد. - منطقة النوبة.
- مناطق البدو. - منطقة قناة السويس.

٢- التصنيف الموضوعي:

من المعروف أن للأغنية الشعبية وظيفة اجتماعية وهى غالبا ما تؤدى في مناسبة معينة أو ما يسمى أغاني دورة الحياة وهى كآلاتي:

- أغنيات السبوع - أغاني المهد وترقيص وتهنين الأطفال
- أغاني الختان - أغاني الأعياد والمناسبات العامة.
- أغاني الحب والأفراح - أغاني العمل - أغاني الحجيج.

ثانيا: الدراما

كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم (دروا) بمعنى (اعمل) فهي تعني إذن أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح، فإذا نظرنا إلى كلمة (دراما) على أساس أنها عمل أو حركة أو حدث فهي محاكاة لأن المحاكاة تشتمل على العمل أو الحركة أو الحدث.(٢)

<u>الدراما الموسيقية:</u>

مصطلح كان يطلق في القرنين السابع عشر والثامن عشر على مؤلفات المسرح الغنائي الأول، وبالتالي على المؤلفات الاوبرالية، والدراما الموسيقية تعد اكبر أشكال الدراما اكتمالا، وهى تقوم على الشعر والموسيقى والتمثيل ورقص الباليه أحيانا، وقد ساعد "فاجنر" على تحقيق التزاوج الكامل بين

---

(١) إبراهيم زكى خورشيد: الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، مرجع سابق، ص١٩

(١) عادل النادي: الفنون الدرامية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤، ص١١.

الموسيقى والشعر وحرفية المسرح، وجعلها وحدة درامية متكاملة، ويظهر هذا بوضوح في أوبراته رباعية "خاتم نيبلونج" ويطلق عليها الآن بالايطالية (Opera Per Musica).[1]

الدراما الغنائية:

تعنى الأوبرا الدرامية الكبيرة أو الجادة، ظهرت أول أوبرا في ايطاليا في أواخر القرن السادس عشر وهى أوبرا "دافنى" تلحين "جاكوب بيرى" (J. Peri) عام (١٥٩٧) أشعار "رينوتشينى".[2]

ثالثا: التاريخ الفني لفؤاد الظاهري

ولد فؤاد الظاهري بحي الظاهر بالقاهرة عام١٩١٦ واسمه الحقيقي (فؤاد كرايبت باتوسيان)، من أب أصله تركي أرمني، وكان يعمل تاجراً وأمه من أصل مصري لبناني.

التحق فؤاد الظاهري بمدرسة القرير في بداية حياته، ومنها حصل على شهادة الكفاءة، وفى هذه المدرسة تعرف بأستاذ الكورال "قسطندى الخورى" والذي كان له أكبر الأثر في احتضان موهبة فؤاد الظاهري منذ الصغر لما وجد فيه من موهبة.

بدأ مرحلة أخرى من فن الموسيقى بتعلمه العزف على آلة الكمان وعلوم ونظريات التأليف الموسيقى، وفاق فؤاد الظاهري كل التوقعات حتى أنه قام بترجمة موسوعة "فنسان دندى" الذي يتكلم عن أسرار الموسيقى العالمية وتحليل كبار مؤلفي الموسيقى في العالم.[٣]

في عام ١٩٤٢ اشترك فؤاد الظاهري في فرقة كورال أوركسترا كنيسة سان جوزيف وكانت الأعمال تعرض باللغة الفرنسية.

في عام ١٩٤٦عمل فؤاد الظاهري أستاذاً للغناء الجماعي بمعهد الفنون المسرحية، وعام ١٩٤٧ قاد وسجل ست وثلاثين قطعة موسيقية من الألحان العالمية الراقصة لتغنى باللغة العربية في إذاعة الشرق الأدنى.

عام ١٩٤٨عمل فؤاد الظاهري بمعهد الموسيقى العربية كأستاذ للكمان وتدريس الغناء والعزف وعمل أيضاً بالجامعة الشعبية والتي كانت تعمل على تقوية الموسيقيين الهواة منهم والمحترف.

في عام ١٩٥٠ عمل مدرباً للأصوات الجديدة في الإذاعة وكانت من تلاميذه المطربة نجاة الصغيرة، ثم انتدب فؤاد الظاهري إلى دار الأوبرا بوظيفة سكرتير اللجنة الفنية بعد قيام ثورة ١٩٥٢ في اللجنة الموسيقية العليا التي أسسها "أحمد شفيق أبو عوف" وكان مقرها دار الأوبرا.

---

(٢) احمد بيومي: القاموس الموسيقى، القاهرة ، دار الأوبرا، ص١٣١

(٣) احمد بيومي: القاموس الموسيقى، مرجع سابق ، ص١٣١

(١) زين نصار : الموسيقى المصرية المتطورة، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ٨٦-٨٧

أما دور الإذاعة في حياة فؤاد فكان واضحاً وبارزاً حيث أنها أعطته الفرصة للقيادة والتأليف في أول فرقة موسيقية وأسمها "الفجر" التي كانت تقدم الموسيقى العربية التقليدية بالإضافة لإشرافه على فرقة الإذاعة للوتريات، وحينما أصبح "محمد حسين الشجاعى" مراقباً للموسيقى والغناء في الإذاعة المصرية عام ١٩٥٣ وهو المعروف عن تشجيعه للموسيقيين الجدد والدارسين فأتاح الفرصة لفؤاد الظاهري لتقديم العديد من أعماله فقدم فؤاد الظاهري عدة من أعمال منها " فانتازيا القانون وأوركسترا" وهو عمل من حركتين وعزفه الفنان عبد الفتاح المنسى وأكمل له حركة ثالثة عام ١٩٦٤ وقام بالعزف "سيد رجب" ثم كتب أعماله منها: صورة موسيقية، تسع متتاليات مصرية بناها على ألحان شعبية، نداء الحرية، أسطورة وفاء النيل، أسطورة "إيزيس وأوزوريس"، تحطيم الأغلال، الأرض الثائرة، كان من أوائل الموسيقيين الذين استخدموا الكورال وقاموا بتوظيفه وإبراز إمكانياته في توزيعه لأعماله.

وفى أول أكتوبر ١٩٨٨م رحل عن عالمنا فؤاد الظاهري بعد أن خلف وراءه تراثاً موسيقياً ضخماً وجب على الأجيال الموسيقية التالية الاستفادة منه بالبحث والدراسة والتحليل من أجل إضاءة الطريق أمام الأجيال التالية.

الإطار التطبيقي

بعد أن استعرض الباحث في الإطار النظري للبحث المفاهيم النظرية المتعلقة بموضوع البحث، يهتم في الإطار التطبيقي بتحليل عينة البحث التي اختارها الباحث وهي من الألحان الشعبية بالدراما المصرية في القرن العشرين، وهي عبارة عن ثلاث مشاهد سينمائية من (فيلم خان الخليلي) مدونة بالنوتة الموسيقية، بهدف التوصل إلي أساليب توظيف الألحان الشعبية في الدراما المصرية السينمائية في القرن العشرين والاستفادة منها في التأليف والتوزيع العربي.

وقد اهتم الباحث بتوضيح نقاط أساسية في تحليل هذه العينة ممثلة فقيما يلي:-

١- تحليل اللحن الأصلي من حيث:-

- التدوين. - المقام.
- الميزان والضرب إن وجد. - البناء (تكوينه من جمل وعبارات).
- روح وطابع اللحن.

٢- تحليل موسيقى المشهد من حيث:-

- التدوين. - المقام.
- الميزان والضرب إن وجد. - السرعة.

- الصياغة.
- التناول اللحني.
- التناول المقامى.
- النسيج.
- التكثيف.
- التوزيع.
- التعبير.

فيلم (خان الخليلى)

سوف يقوم الباحث بتحليل ثلاثة مشاهد من هذا الفيلم، للمؤلف الموسيقى فؤاد الظاهري، مدونة بالنوتة الموسيقية.

أولا:- العناصر العامة للفيلم

إخراج: عاطف سالم.

بطولة: عماد حمدي- سميرة أحمد- حسن يوسف.

تأليف موسيقى: فؤاد الظاهري.

إنتاج: ١٩٦٦م.

ملخص قصير للفيلم:

تدور أحداث هذا الفيلم في فترة الأربعينات من القرن العشرين في الحي الشعبي (خان الخليلي) بالقاهرة، بطل هذه القصة العاطفية هو (أحمد عاكف)، رجل ليس وسيماً ولا في عنفوان الشباب وليست له مغامرات نسائية، بل يعيش حياة مملة ورتيبة تفرضها عليه الظروف الاجتماعية والأحوال السياسية التي كانت سائدة في تلك الفترة الزمنية، يقع في حب بنت الجيران الصغيرة (نوال)، لكنه لم يكن يمتلك القدرة على التعبير عن مشاعره وتحقيق الأماني والأحلام التي كانت تراوده نتيجة للتردد، فلم تخرج نبضات قلبه إلى الواقع لتعبر عن نفسها بل ظلت حبيسة حجرة نومه، وكانت تزداد كلما رأى نوال في نافذة حجرتها المقابلة لغرفته وكانت الصورة تتكرر يومياً عند غروب الشمس وخاصة في أيام رمضان دون أن يحدث أي تقدم منه بالرغم من تشجيع الفتاه له, إلى أن سبقه أخوه "رشدي عاكف" في التقدم للزواج منها فيتلقى "أحمد" صدمة عنيفة ويتراجع ثم يتلقى صدمة أخرى عندما يصاب أخوه (رشدي) ثم يموت قبل أن يتزوج نوال.

وقع اختيار المؤلف الموسيقى (فؤاد الظاهري) للحن (خايف أقول اللي في قلبي) لمحمد عبد الوهاب وهو أحد الألحان المشهورة للتعبير عن بعض مشاهد دراما هذا الفيلم.

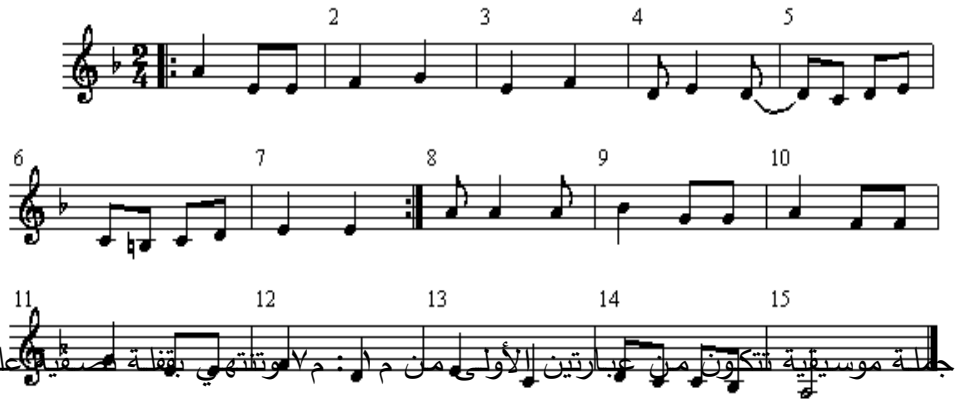
ثانيا:- تحليل اللحن الأساسي:-

الملحن: محمد عبد الوهاب

المقام : كرد مصور على العشيران.

الميزان: ٤/٢

القالب: طقطوقة.

التدوين الموسيقى للحن الأساسي (خايف أقول اللي في قلبي)**:-**

جملة موسيقية تتكون من عبارتين الأولى من م١ : م٧ وتنتهي بقفلة نصفية على عربة البوسليك (الدرجة الخامسة)، والعبارة الثانية من م٨ : م١٥ تنتهي بقفلة تامة في المقام الأساسي على درجة العشيران.

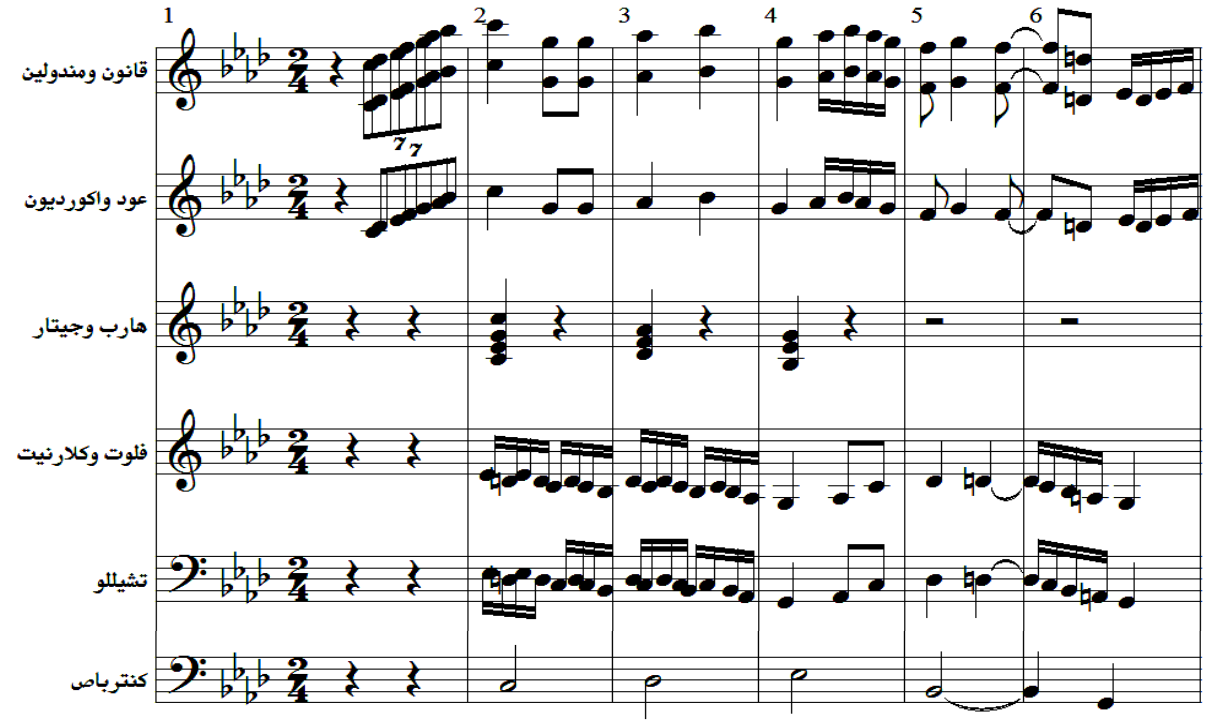
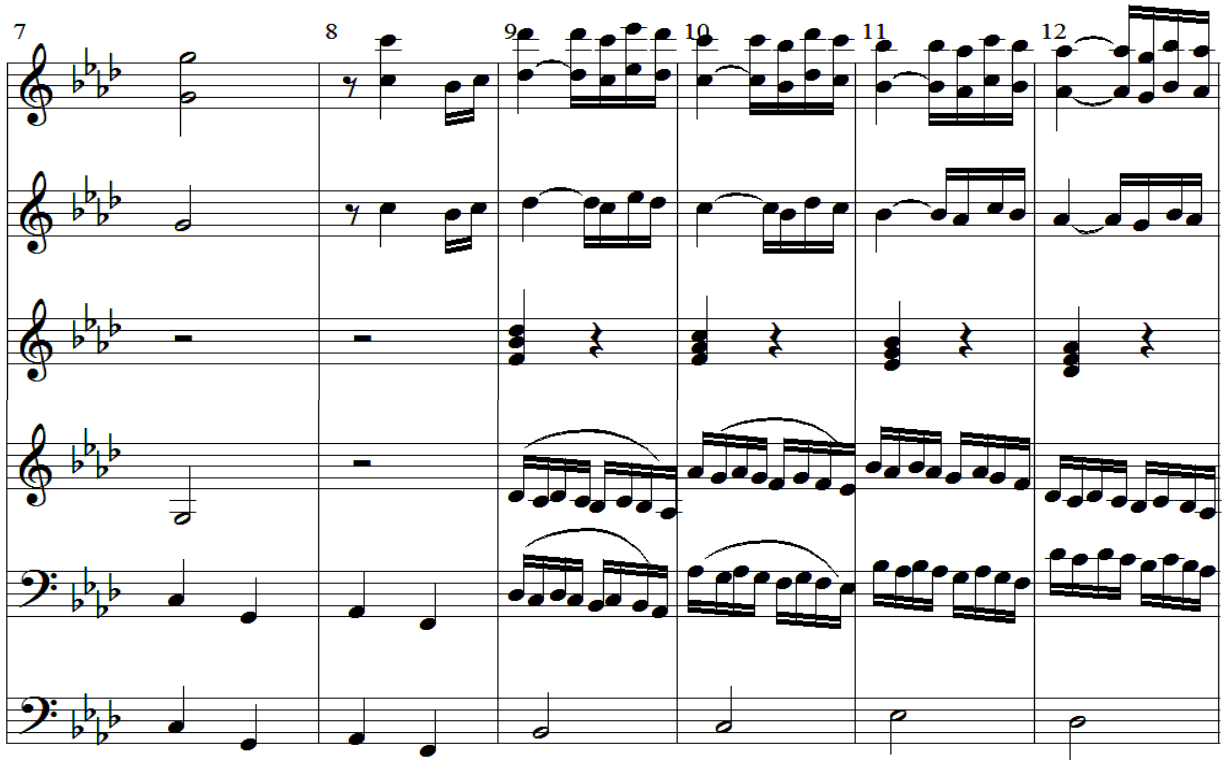
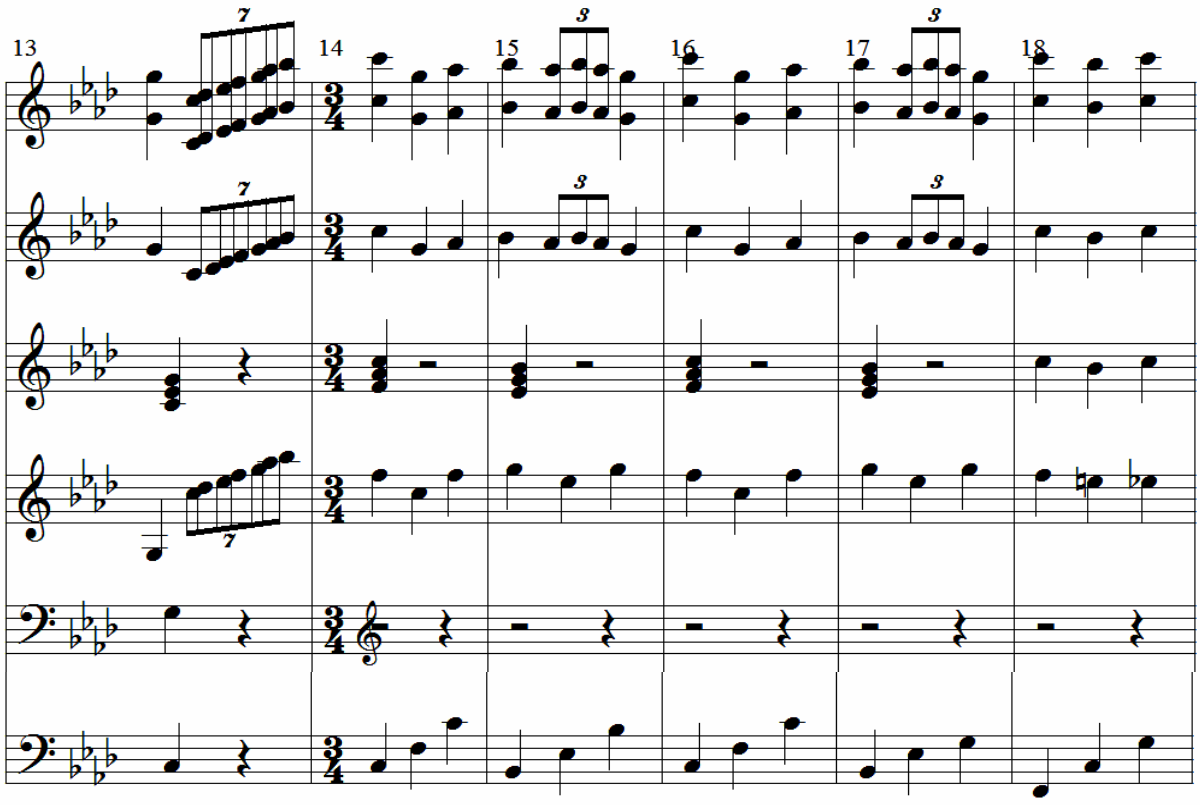
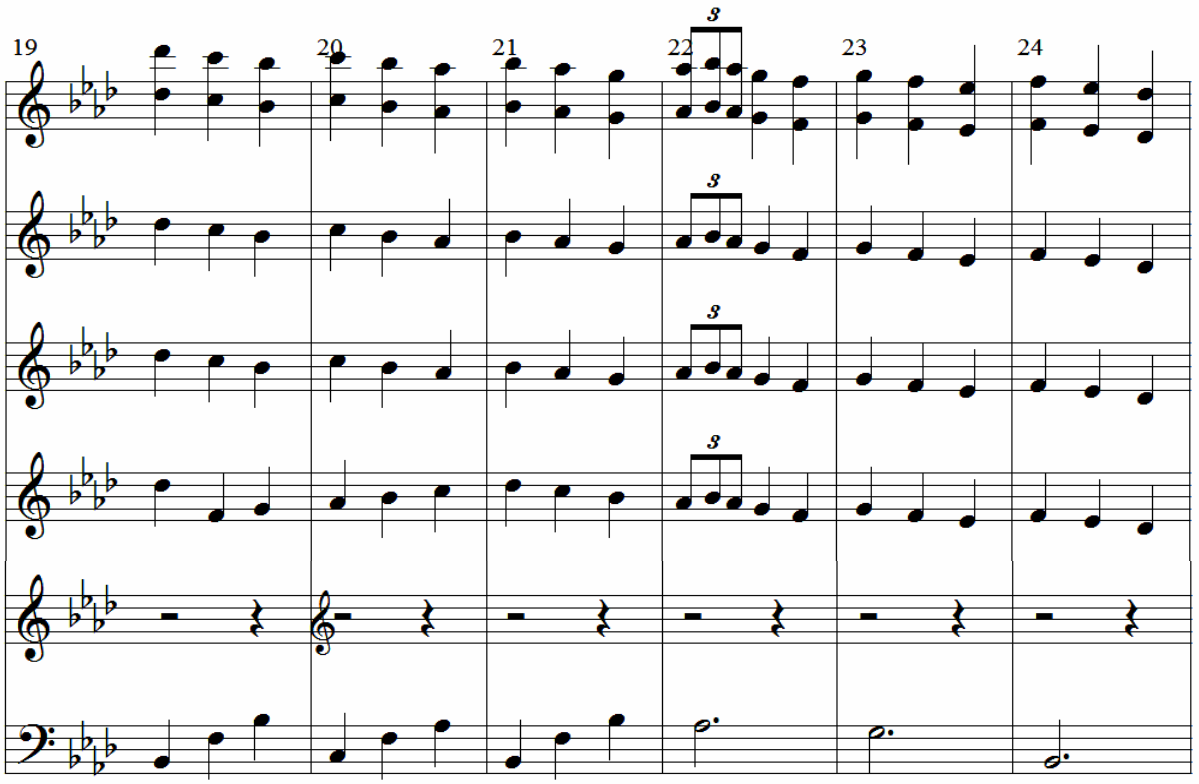
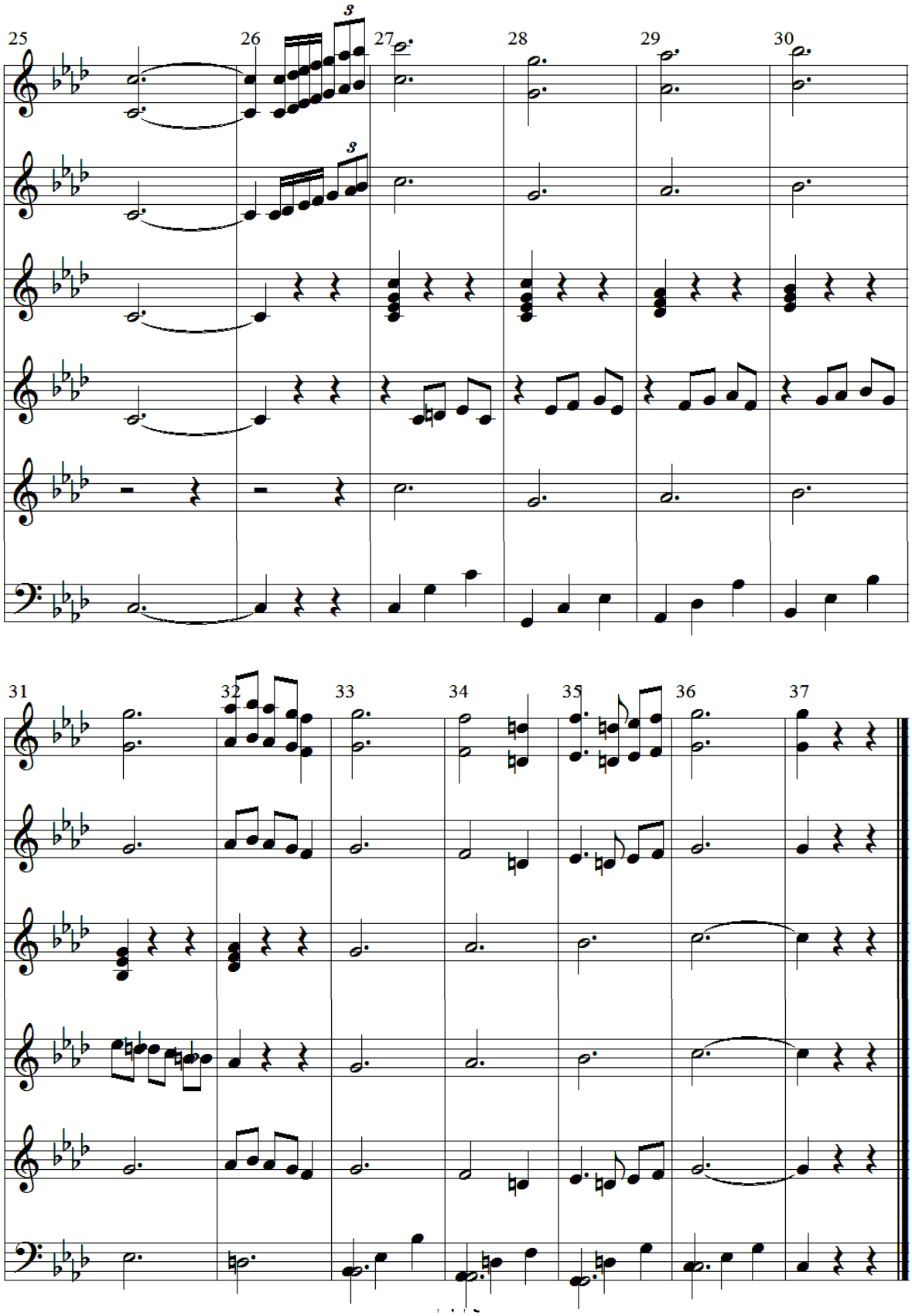
روح وطابع اللحن:-

يغلب على اللحن روح الشجن والغنائية وهو ذو سرعة بطيئة.

المشهد الأول (من وراء النافذة)

- وصف المشهد:

مشهد عاطفي يجمع بين أحمد وهو يتابع نوال من نافذة منزله، عندما تقف هى في شرفة منزلها المجاور له، فيبدو عليه التردد والخجل، فيرفع عيناه إليها ببطء وحذر، ثم يغلبه الخجل فيغلق النافذة ليشاهدها من وراء (الشيش)، وهو متشوق لرؤيتها، لكنه لا يملك الشجاعة الكافية على مصارحتها بحبه الشديد لها.

المشهد الأول

تابع المشهد الأول

تابع المشهد الأول

ثالثا:- التحليل التفصيلي لموسيقى للمشهد الأول

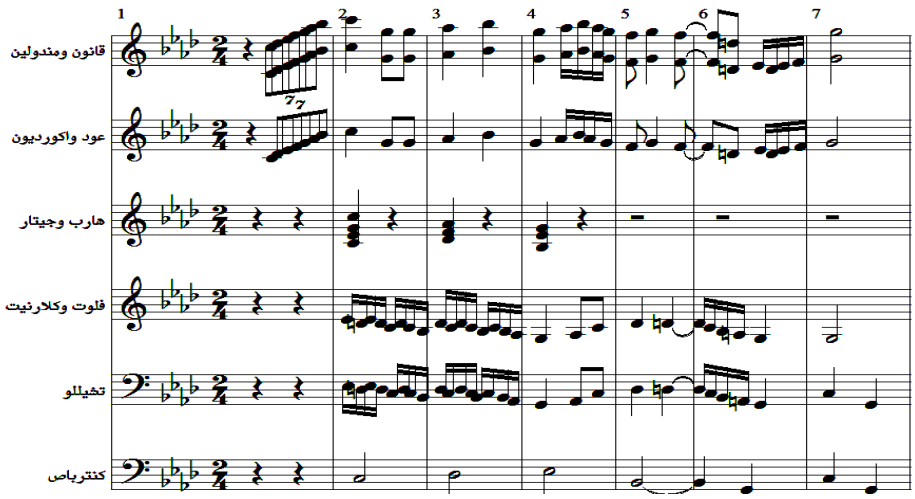
المقام: حجازكاركرد (كرديللى)، وهو مقام الكرد المصور على درجة الراست.

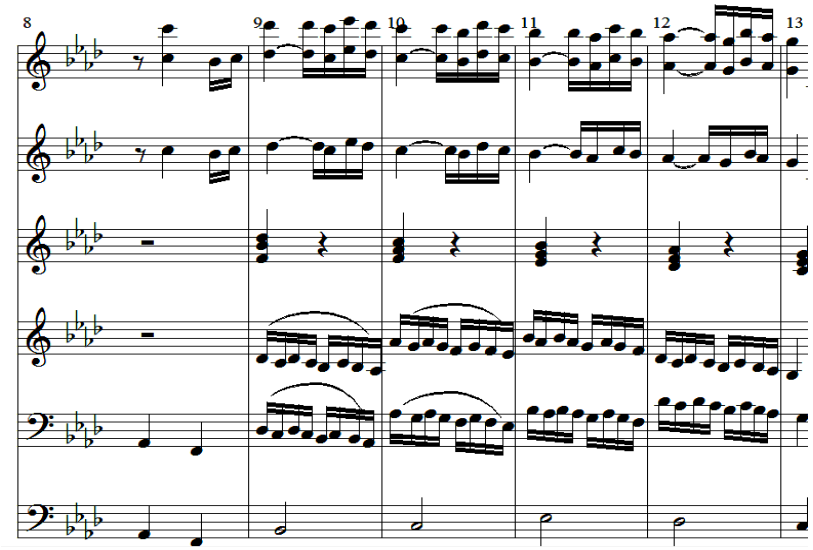
الميزان: ٢/ ٤ من م١: م١٣ ويتغير إلى ٤/٣ من م١٤ إلى نهاية المشهد في م٣٧

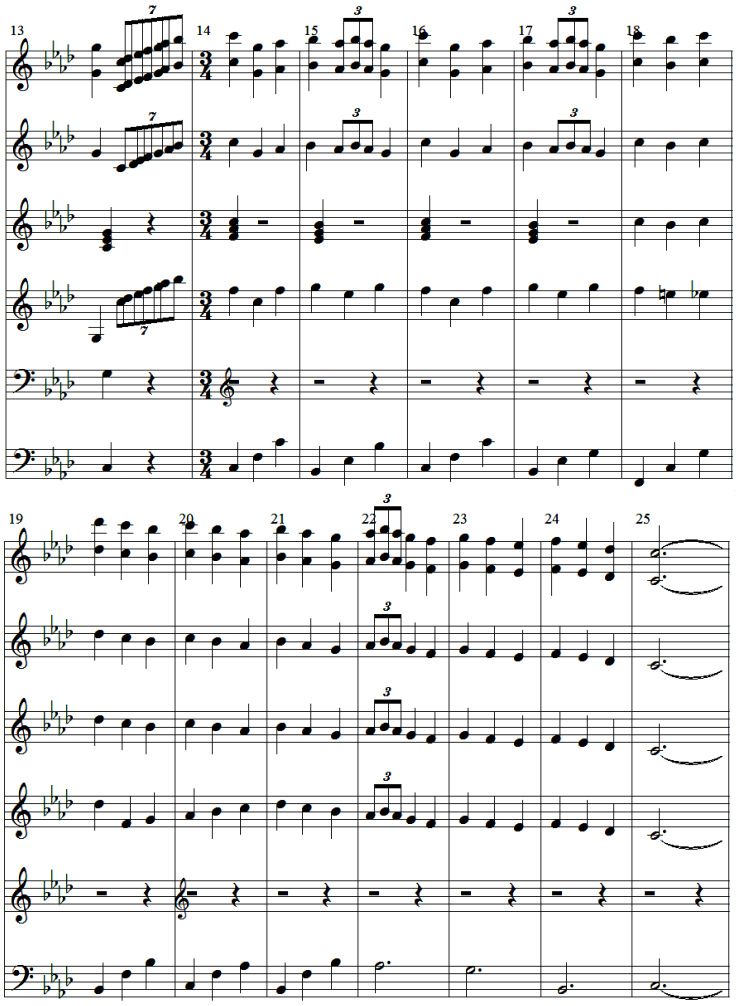
السرعة: بطيئة في ميزان ٤/٢ وسريعة في ميزان ٤/٣.

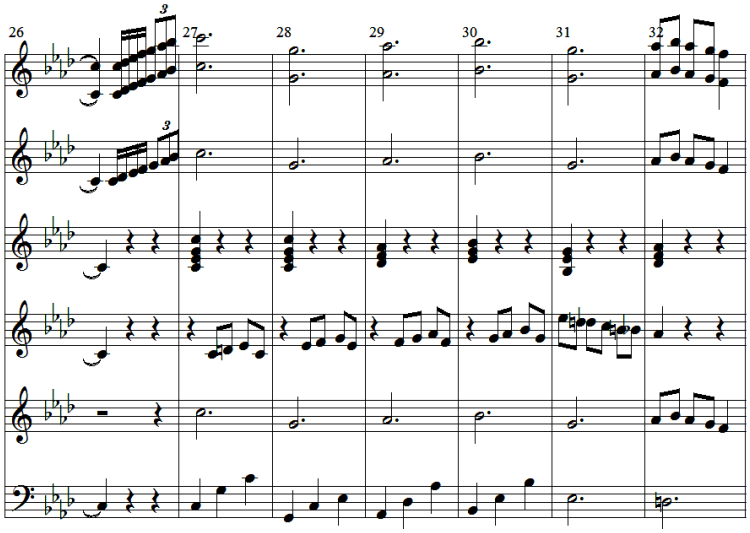
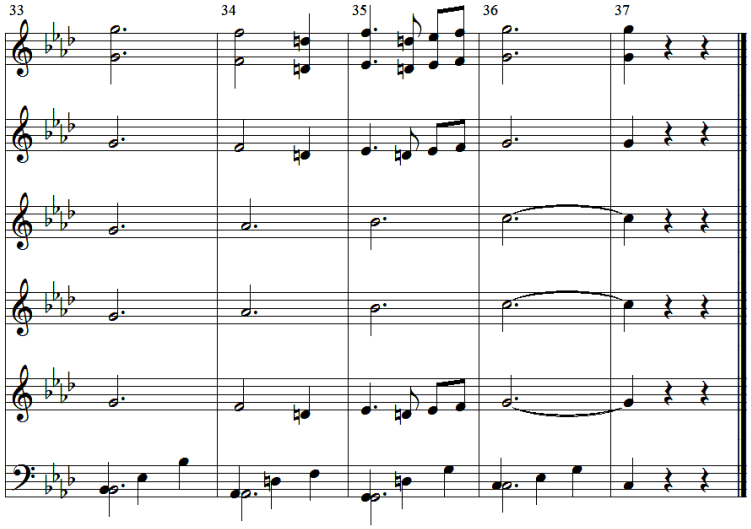
الصيغة:-

جاء هذا المشهد في صورة أربعة تنويعات وهى كالتالي:-

التنويع الأول:

١- الفكرة اللحنية الأساسية (خايف أقول) من م١ : م٧ في المقام الأساسي والقفلة نصفية على الدرجة الخامسة (النوا).

التنويع الثاني:

٢- لحن من م٨ : م١٣[١] في المقام الأساسي والقفلة نصفية على الدرجة الخامسة النوا.

التنويع الثالث:

٣- التنويع الثالث من م١٣[٢]: م٢٦[٢] في المقام الأساسي وفيه يتغير الميزان إلى ٤/٣ والقفلة تامة على درجة الراست.

التنويع الرابع:

٤- التنويع الرابع من م٢٦[٢]: م٣٧ في المقام الأساسي وفى ميزان ٤/٣ والقفلة نصفية على درجة النوا.

التناول اللحني:-

بدأ المشهد بالجزء الأول من الفكرة اللحنية الأساسية (خايف أقول) من م١: م٧، ثم تبعها التنويع الأول من م٨: م١٣[١] وهو إضافة مادة لحنية جديدة عبارة عن مجموعة من التتابعات اللحنية الهابطة والمستمدة من الفكرة اللحنية الأساسية، ثم التنويع الثاني من م١٣[٢]: م٢٦[٢] وفيها زادت السرعة وتغير الميزان إلى ٤/٣ واستمد المؤلف هذا التنويع من الفكرة اللحنية الأساسية بمجموعة من التكرارات والتتابعات اللحنية الهابطة، ثم جاء التنويع الثالث من م٢٦[٢] إلى نهاية المشهد في م٣٧ وفيه اعتمد المؤلف على لحن الفكرة اللحنية الأساسية مع مضاعفة اللحن الأصلي إلى الأبطأ والقفلة نصفية على الدرجة الخامسة (النوا).

التناول المقامي:-

جاء المشهد كله في مقام (الحجازكاركرد) دون أي تحويل إلى أجناس أو مقامات أخرى.

النسيج:-

النسيج الغالب على هذا المشهد هو النسيج الهوموفونى والقائم على أداء النغمات الأساسية (يونيسون) لآلات القانون والماندولين والأكورديون والعود، وهناك لحن مصاحب يؤديه كل من الفلوت والكلارنيت والتشيللو، مع استخدام التآلفات الهارمونية الرأسية لآلتي الهارب والجيتار.

التكثيف:-

بني المؤلف اللحن المصاحب على أداء اللحن الأساسي لأكثر من آلة (قانون، ماندولين، أكورديون، عود) في آن واحد على بعد الأوكتاف أعلى أو أسفل الخط اللحني لإثراء المحيط السمعي والكثافة اللحنية.

تقوم آلات الفلوت والكلارنيت والتشيللو أحياناً بأداء لحن ثانوي يعرف باللحن المضاد (الكونترابينط) فيعطى فكرة أو موضوع جديد.

تقوم آلات الجيتار والهارب بمصاحبة اللحن الأساسي عن طريق أداء التآلفات الهارمونية الرأسية.

التوزيع:-

من م١ : م٧ الجزء الأول من لحن الفكرة اللحنية الأساسية (خايف أقول) قام بأدائها أربعة آلات وهى: القانون وهو المتصدر لهذه الآلات حيث يقوم بالعزف في منطقة الجوابات وهى المنطقة البراقة واللامعة لآلة القانون، وأيضاً الماندولين والأكورديون والعود على بعد أوكتاف أسفل الخط اللحني للقانون، مما أعطى كثافة لحنية للجملة الموسيقية، وقامت آلتي الهارب والجيتار بمصاحبة اللحن الأساسي مصاحبة هارمونية عن طريق أداء التآلفات الهارمونية الرأسية، كما قامت آلات الفلوت والكلارنيت والتشيللو بأداء لحن مضاد (كونترابينطى) يعتمد في بداياته على التتابع اللحني الهابط.

من م٨ : م١٣[١] تقوم آلات القانون والماندولين والأكورديون والعود بأداء التنويع الأول على اللحن الأساسي عن طريق التتابعات اللحنية الصاعدة مع قيام آلتي الهارب والجيتار بنفس المصاحبة الهارمونية عن طريق أداء التآلفات الرأسية وقيام آلات الفلوت والكلارنيت التشيللو لنفس الدور وهو أداء ألحان (كونترابينطية) في تتابعات لحنية مختلفة.

من م١٣[٢]: م٢٦[٢] التنويع الثاني ويقوم بأدائه آلات القانون (في منطقة الجوابات) والماندولين والعود في أوكتاف أسفل الخط اللحني لآلة القانون، وأيضاً آلتى الفلوت والكلارنيت وتقوم آلتى الهارب والجيتار بأداء التآلفات الهارمونية الرأسية فى بداية هذا التنويع ثم يقوم الجيتار فقط بأداء لحن هذا التنويع، أما عن آلتى التشيللو والكنترباص فجاء دورهما معبراً عن تغيير الميزان الموسيقى من٤/٢ إلى٤/٣ حيث قاما بأداء العزف بأسلوب نبر الأوتار بالأصابع (**pizzicato**) بدلاً

من السحب بالقوس على الأوتار، وجاء شكل الأداء عن طريق أسلوب التآلفات المفككة الأربيجية من أسفل إلى أعلى.

من م٢٦[٢] إلى م٣٧ التنويع الرابع، وقام بأداء اللحن الأساسي من هذا التنويع آلات القانون (في منطقة الجوابات) والماندولين والعود والأكورديون، كما قامت آلتي الهارب والجيتار بأداء مصاحبة هارمونية بأداء تآلفات رأسية، أما آلتي الفلوت والكلارنيت فقد قاما بأداء لحن مصاحب (كونترابينطى) يعتمد على التتابعات اللحنية الصاعدة وأيضاً على الكروماتيك الهابط، وجاء دور التشيللو والكنترباص معبراً عن تغيير الميزان الموسيقى من ٤/٢ إلى ٤/٣ حيث قاما بأداء العزف بأسلوب نبر الأوتار بالأصابع (**pizzicato**) بدلاً من السحب بالقوس على الأوتار، وجاء شكل الأداء عن طريق أسلوب التآلفات المفككة الأربيجية من أسفل إلى أعلى، كما يؤدى الكنترباص النغمات المتصلة بالقوس.

أسلوب توظيف اللحن للتعبير عن الدراما:-

١- جاء اختيار المؤلف الموسيقى للحن (خايف أقول اللي في قلبي) معبراً تماماً عن دراما هذا المشهد الذي يصور عدم قدرة بطل المشهد (أحمد عاكف) على التعبير عن ما في قلبه من حب وعاطفة لنوال بنت الجيران وهو يشاهدها من نافذة منزله عندما يبدو عليه التردد والخجل فيغلق النافذة سريعاً ليشاهدها من وراء الشيش دون أن تراه وهو فى شوق إليها، كما جاءت موسيقى مقطع (ولو داريت عنك حبى) متفقة تماماً مع غلق النافذة عند رؤية أحمد لنوال وهو يدارى عنها حبه.

٢- جاء اختيار المؤلف الموسيقى للحن (خايف أقول اللي في قلبي) ليكون ملائما لموسيقى آلية وليست مغناه، فقد رأى فؤاد الظاهري في هذا المشهد شاب خجول، والمشهد لا يوجد به أي حوار كلامي، فجاءت موسيقى(خايف أقول اللي فى قلبي) توحي بهذه بالكلمات التي لم يستطيع (احمد) التصريح بها، فيرى الباحث انه لو قمنا بإلغاء الموسيقى تماما عن هذا المشهد، فسوف يفقد المضمون تماما.

٣- عرض موسيقى هذا المشهد في صياغته بأكثر من تنويع على اللحن الأصلي (خايف أقول اللي في قلبي)، فيه تصوير وتعبير عن حالة التردد التي يعيشها بطل هذا المشهد، فهل يصرح لها بحبة، أم يخفيه عنها.

٤- تغيير الموازين الموسيقية والسرعات اللحنية المختلفة في هذا المشهد فيه تعبير واضح لإظهار الحالة الشعورية والأحاسيس المختلفة عند بطل هذا المشهد.

٥- جاء أسلوب صياغة الفكرة الموسيقية الأساسية في مناطق جوابات المقام (الحادة)، معبرة عن الصراع الداخلي عند (أحمد)، فهو يصرخ من داخلة صرخة قوية، عبرت عنها الموسيقى في مناطقها الحادة، حيث انه لا يمتلك القدرة على التعبير عن مشاعره، فجاءت الموسيقى حادة ومعبرة عن هذه المشاعر والأحاسيس.

٦- قامت الأوركسترا بجميع آلاتها بأداء اللحن الأصلي (خايف) في آن واحد وفى مختلف المناطق الصوتية (الأوكتافات) أسفل وأعلى الخط الأساسي للحن مع اختلاف طابع كل آلة، فأعطى ذلك كثافة وقوه وثراء لحني وتأكيد على ما يدور بداخل أحمد من صراعات وانفعالات وتردد في مصارحة نوال بحبه لها.

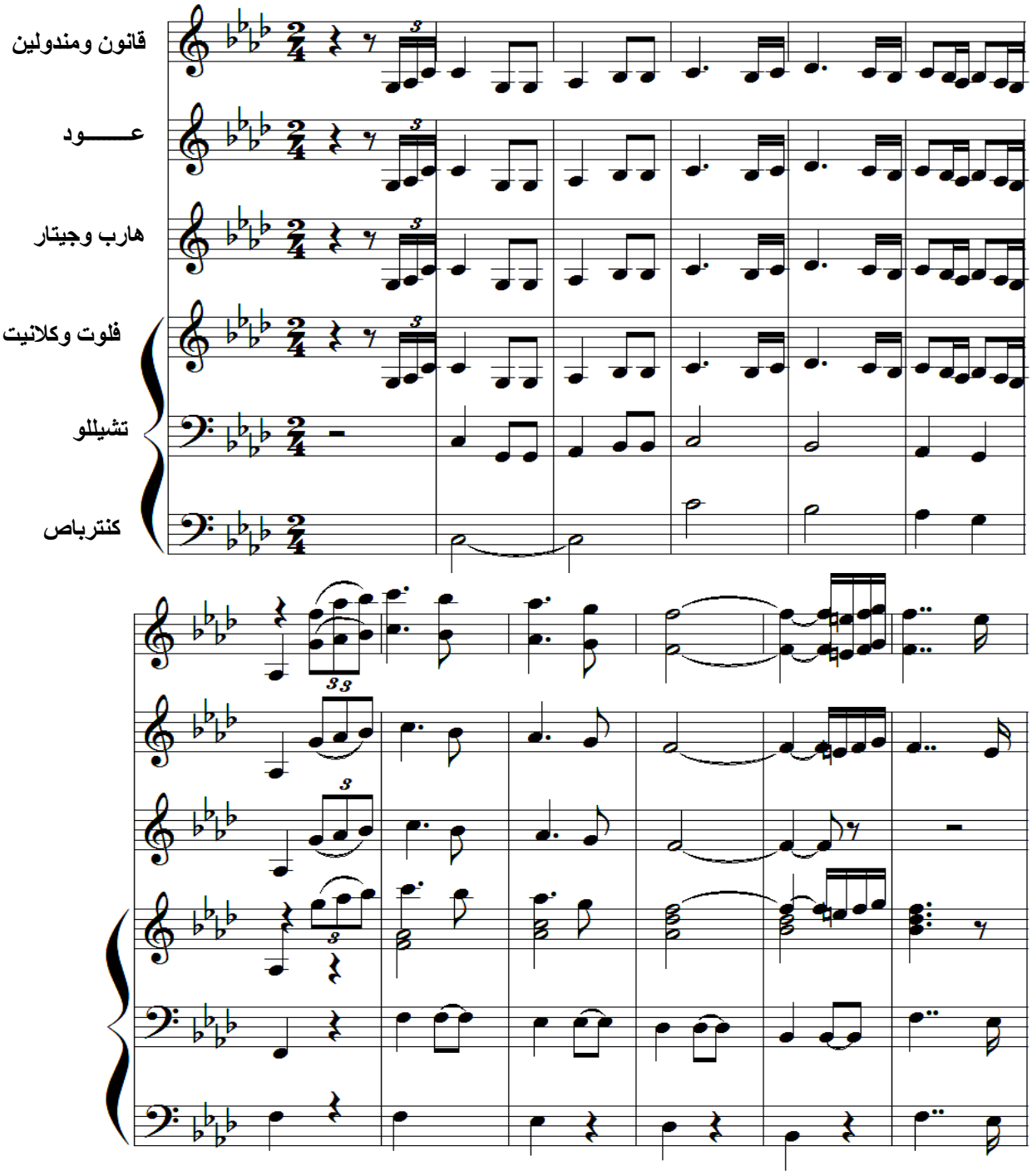
٧- جاء استخدام فؤاد الظاهري للآلات العربية القانون والعود والأكورديون والماندولين مناسبا لأداء لحن (خايف أقول اللي في قلبي) في هذا المشهد الذي يدور في الحي الشعبي (خان الخليلي).

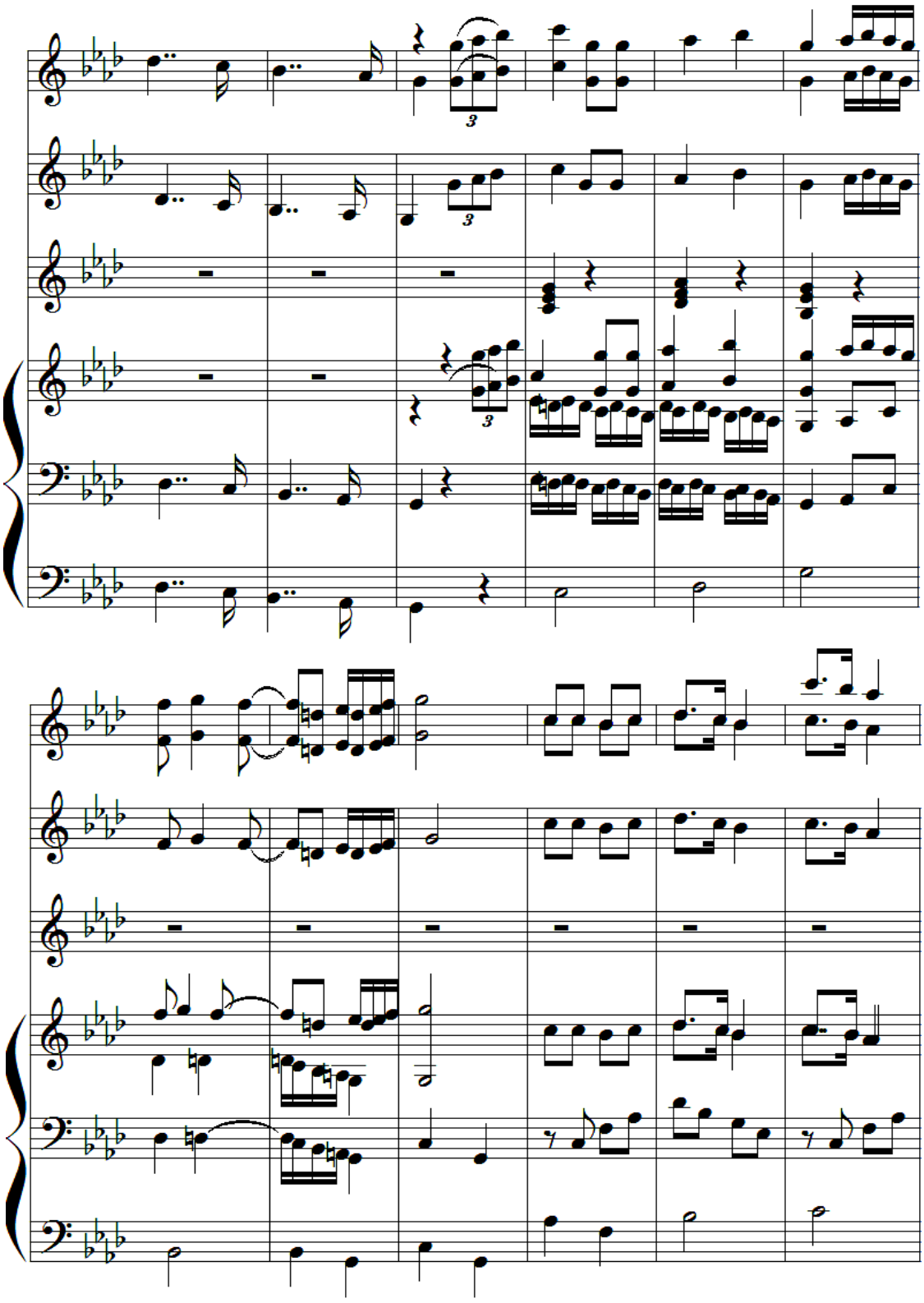
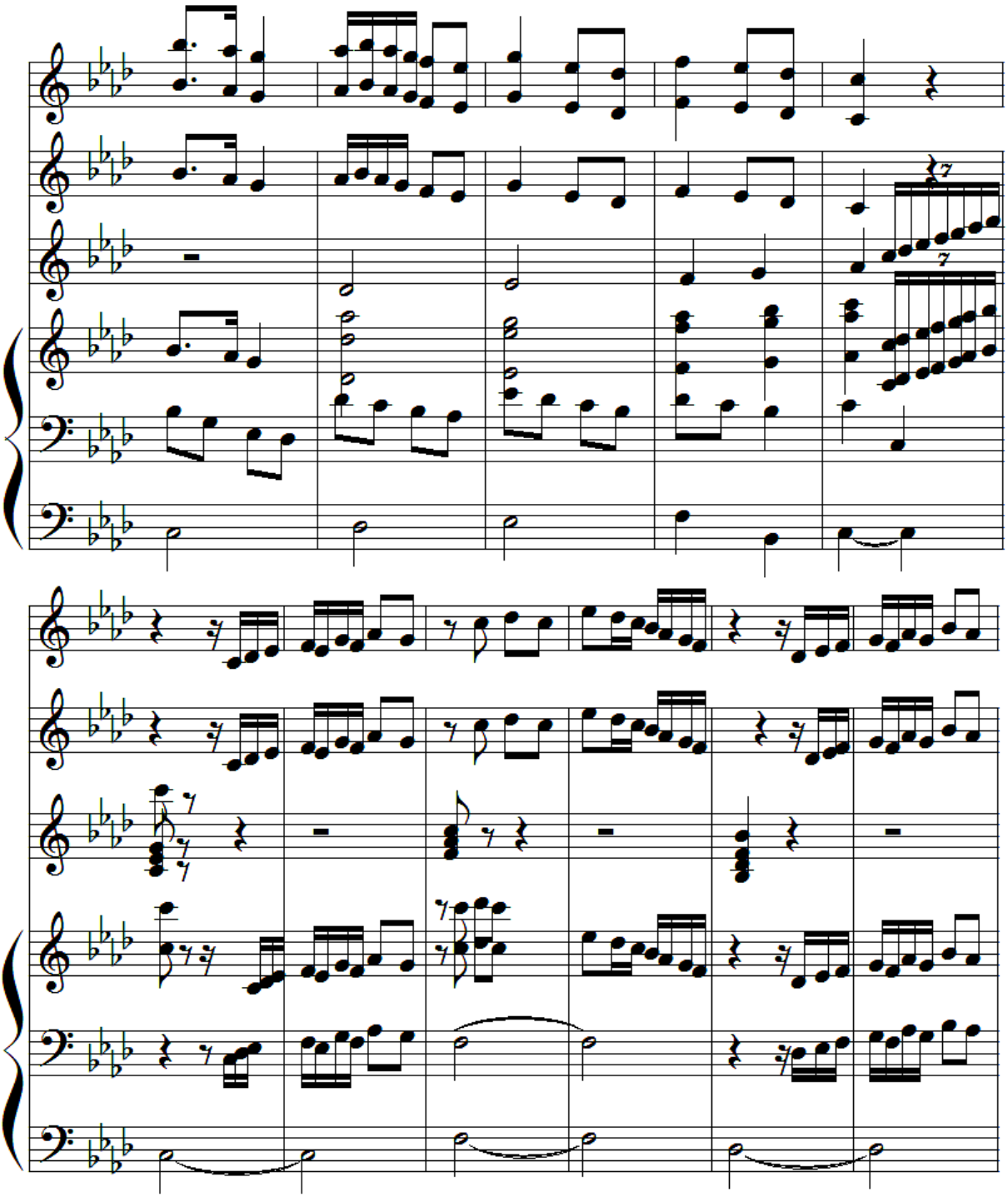
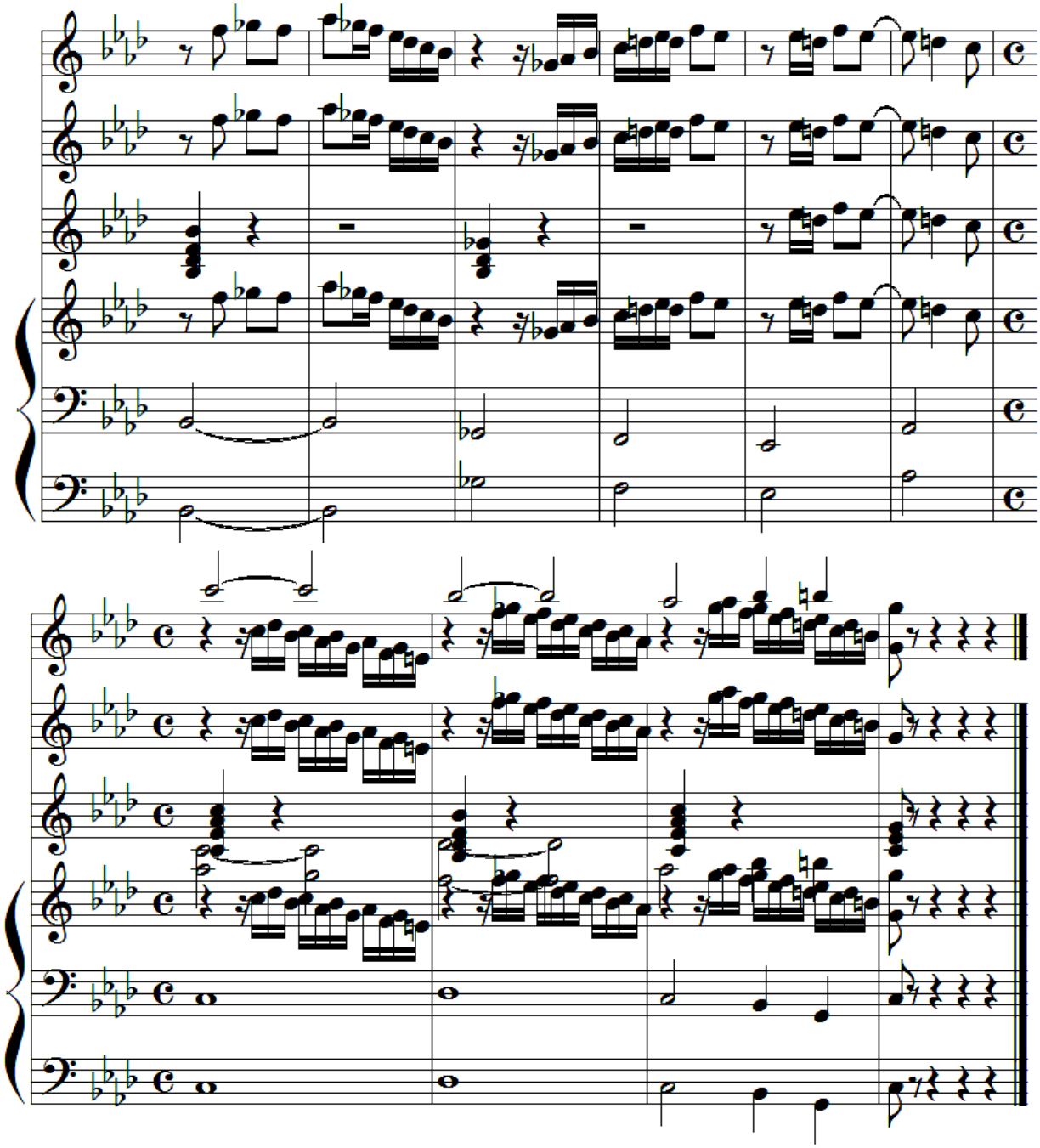
المشهد الثاني (التضحية بالحب)

- وصف المشهد:

وهو مشهد يدور داخل المخبأ أثناء الغارة الجوية، وفيه يصرح رشدي لأخيه أحمد بحبه لنوال وعزمه عن الزواج منها، فيتلقى أحمد صدمة قوية عند سماعه هذا الخبر وينتابه حالة من الحزن العميق فيخرج من المخبأ قبل أن تنتهي الغارة بخطوات ثقيلة وبطيئة، ويقرر أن يضحى بحبه لنوال من أجل أخيه رشدي فيقوم بتمزيق الخطاب الذي كتبه لها والذي يصرح لها فيه بحبه، ليجعله أوراق صغيرة متناثرة على الأرض ثم انتهاء (الغارة) ليخرج الأهالي من المخبأ ويدوسوا على الخطاب الممزق بأقدامهم.

المشهد الثاني



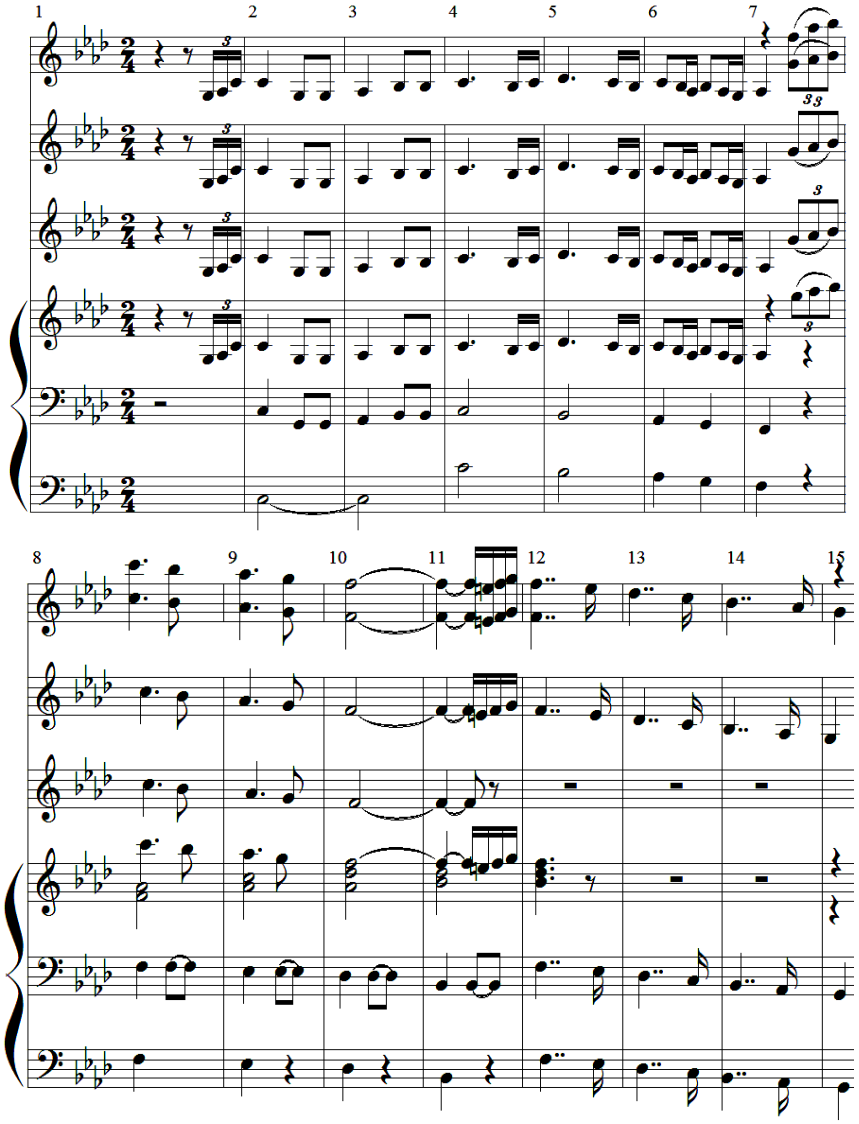
تابع المشهد الثاني

تابع المشهد الثاني

تابع المشهد الثاني

ثالثا:- التحليل التفصيلي لموسيقى للمشهد الثاني

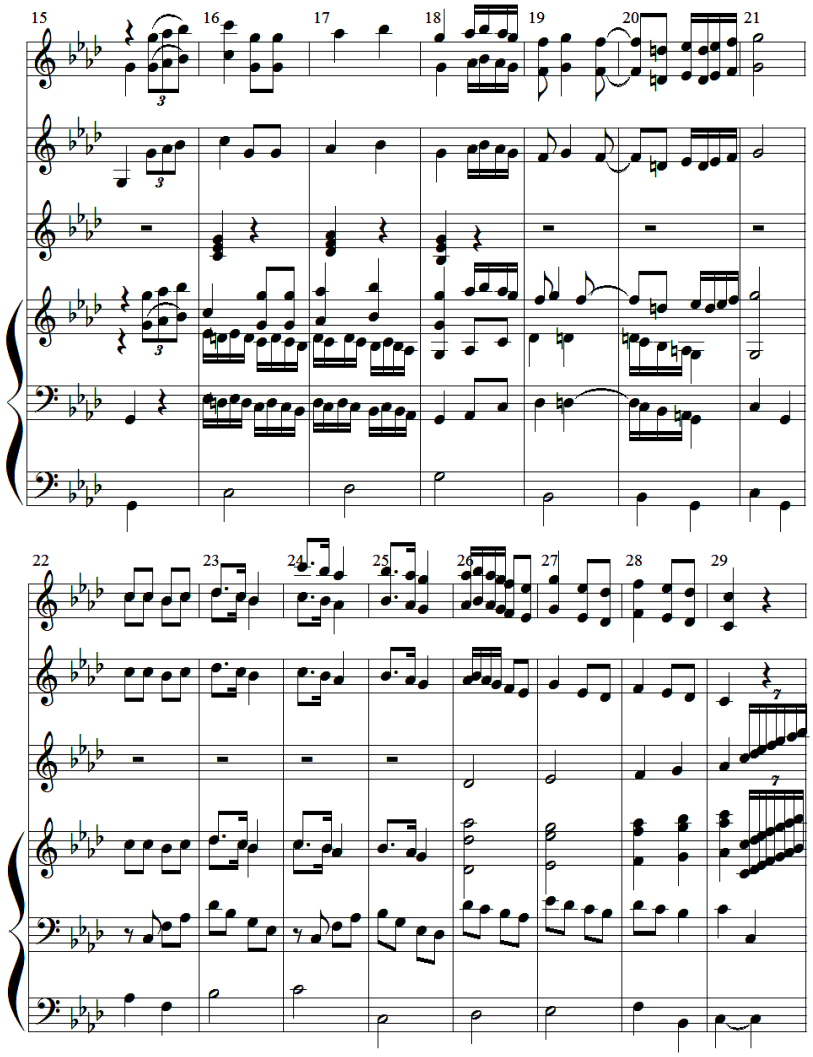
المقام: حجازكاركرد (كرديللى)، وهو مقام الكرد المصور على درجة الراست.

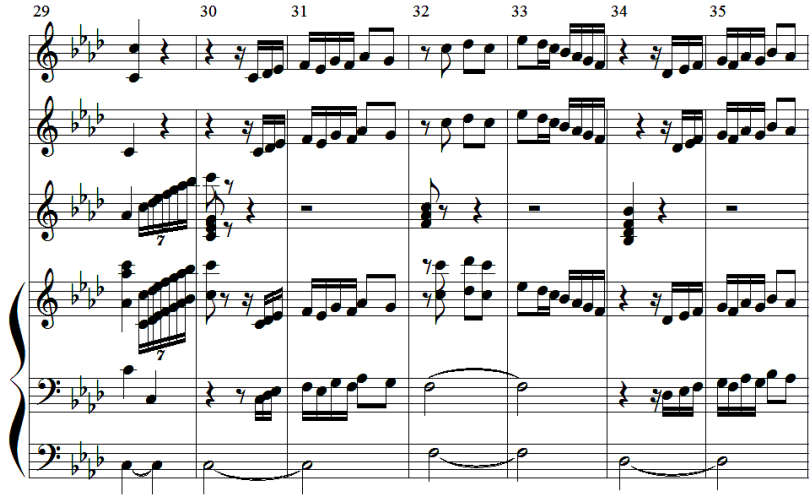
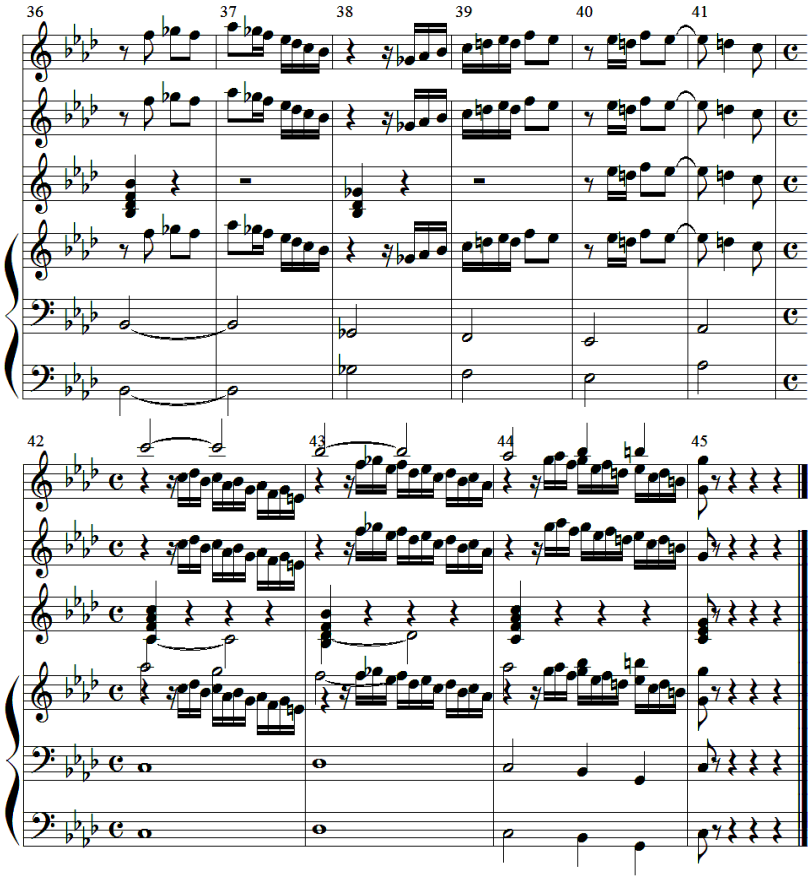
الميزان: ٤/٢ ويتغير إلى ٤/٤ في الجزء من م٤٢ إلى نهاية المشهد في م٤٥.

السرعة: بطيئة حتى م٢٩ ثم سريعة حتى نهاية المشهد.

الصيغة: جاء هذا المشهد في ثلاثة تنويعات وهى كالتالي :

التنويع الأول:

من م١: م١٥ تنويع على لحن (خايف) في المقام الأساسي، وفي ميزان ثنائي ٤/٢، والقفلة نصفية على الدرجة الخامسة (النوا).

التنويع الثاني:

من م١٥[٢]: م٢٩[١] لحن الفكرة اللحنية الأساسية (خايف) في المقام الأساسي، وفي ميزان ثنائي ٤/٢، والقفلة تامة على درجة الأساس (الراست).

التنويع الثالث:

من م٢٩[٢]: م٤٥ لحن جديد (مادة لحنية جديدة) في المقام الأساسي، ينتقل فيها في م٤٢ إلي ميزان ٤/٤، والقفلة تامة على الأساس.

التناول اللحني:-

بدأ الملحن هذا المشهد بالتنويع على اللحن الأصلي (خايف) وذلك من م١: م١٥ في المقام الأساسي، حيث بدأ اللحن من منطقة قرارات المقام صعوداً إلى منطقة الجوابات والفقلة النصفية على الدرجة الخامسة (النوا).

من م١٥: م٢٩ استعرض المؤلف اللحن الأصلي كاملاً في المقام الأساسي والقفلة تامة على درجة الراست.

من م٢٩: م٤٥ استعرض المؤلف لحن جديد في نفس المقام الأساسي مع زيادة السرعة والقفلة التامة على الأساس.

التناول المقامى:-

جاء هذا المشهد كاملاً في المقام الأساسي دون التحويل إلى مقامات أو أجناس أخرى مع وجود بعض العلامات العارضة لبعض النغمات.

النسيج :-

جاء التنويع الأول من م١: م١٥ في نسيج لحني مونوفونى قائم على اللحن الأساسي بدون مصاحبة، وإن كان لأداء التشيللو والكنترباص بعض النغمات الطويلة والمتصلة.

جاء التنويع الثاني من م١٥: م٢٩ في نسيج لحني هوموفونى حيث تظهر المصاحبة الهارمونية لآلتي الجيتار والهارب التى تؤدى التآلفات الرأسية، كما تؤدى آلات الفلوت والكلارنيت والتشيللو في بعض الأجزاء ألحان (كونترابينطية) تعتمد على التتابعات اللحنية المختلفة، كما يؤدى التشيللو التآلفات المفككة الأربيجية الصاعدة والهابطة.

جاء التنويع الثالث من م٢٩: م٤٥ في نسيج لحني هوموفونى حيث المصاحبة الهارمونية لآلتي الجيتار والهارب التى تؤدى التآلفات الرأسية مع توظيف لآلتي التشيللو والكنترباص لأداء نغمات الباص المستمرة والمتصلة.

التكثيف:-

من م١: م١٥ قامت أكثر من آلة بأداء اللحن الأساسي في آن واحد وهى القانون والماندولين والعود والجيتار والتشيللو على بعد أوكتاف أعلى وأسفل الخط اللحني مما أعطى ثراء وكثافة لحنية، وكان لآلتي الفلوت والكلارنيت دور في أداء بعض التآلفات الهارمونية الرأسية وكان لآلتي التشيللو والكنترباص دور في أداء نغمات الباص الطويلة والمتصلة.

من م١٥: م٢٩ أداء اللحن الأساسي لآلات القانون والماندولين والعود والمصاحبة (الكونترابينطية) لآلتي الكلارنيت والفلوت في بعض الأجزاء، والمصاحبة الهارمونية لآلتي الجيتار والهارب (تآلفات رأسية)، أما التشيللو فيقوم بأداء التآلفات المفككة الأربجية الصاعدة والهابطة.

من م٢٩: م٤٥ تقوم آلات القانون والمندولين والعود والفلوت والكلارنيت بأداء اللحن الأساسي وتأتى المصاحبة عن طريق آلتي الجيتار والهارب لتؤدى التآلفات الرأسية الهارمونية مع أداء التشيللو والكنترباص للنغمات الطويلة المتصلة.

التوزيع:-

من م١: م١٥ بدأ اللحن في منطقة قرارات المقام (الغليظة ويقوم بأدائها الأوركسترا كاملاً بمصاحبة آلة (التمبانى) الإيقاعية ثم صعود اللحن تدريجياً إلى منطقة جوابات المقام مع الظهور لآلة القانون حيث يقوم بالعزف في منطقة الجوابات أعلى أوكتاف بالنسبة للأوركسترا مع أداء النغمات الغليظة والمتصلة لآلتي التشيللو والكنترباص.

من م١٥: م٢٩ قيام الأوركسترا بأداء اللحن الأساسي (خايف) في آن واحد على بعد أوكتاف أعلى وأسفل الخط اللحني أعطى ثراء وكثافة لحنية تعبيراً عن الموقف الدرامي لهذا المشهد، كما كان هناك مصاحبة هارمونية لآلتي الجيتار والهارب في أداء التآلفات الرأسية ومصاحبة أخرى (كنترابينطية) لآلتي الفلوت والكلارنيت.

من م٢٩: م٤٥ مادة لحنية جديدة قام بإضافاتها الملحن مع زيادة السرعة اللحنية، فتقوم الأوركسترا بأداء اللحن الجديد مع المصاحبة الهارمونية للجيتار والهارب وبمصاحبة آلة التمبانى الإيقاعية مع ظهور لآلة القانون في نهاية المشهد بأداء نغمات متصلة (فرداش)، كما تظهر آلتي التشيللو والكنترباص في أداء النغمات الطويلة المتصلة.

أسلوب توظيف اللحن للتعبير عن الدراما :-

١- جاء لحن هذا المشهد في بدايته في منطقة القرارات الغليظة مع السرعة البطيئة معبراً عن حالة الحزن الشديدة والصدمة التي تلقاها أحمد من أخيه رشدي، كما جاءت آلة التمبانى الإيقاعية معبرة عن خطوات خروجه من المخبأ ودقات قلبه الذي يعتصر حزناً، كما أعطت آلة التمبانى إيحاء بالمارش الجنائزي المعبر عن نهاية حلم الارتباط بنوال كما جاء اللحن في منطقة الجوابات معبراً عن الصراعات والتفاعلات النفسية لدى أحمد الذي قرر التضحية بحبه من أجل أخيه.

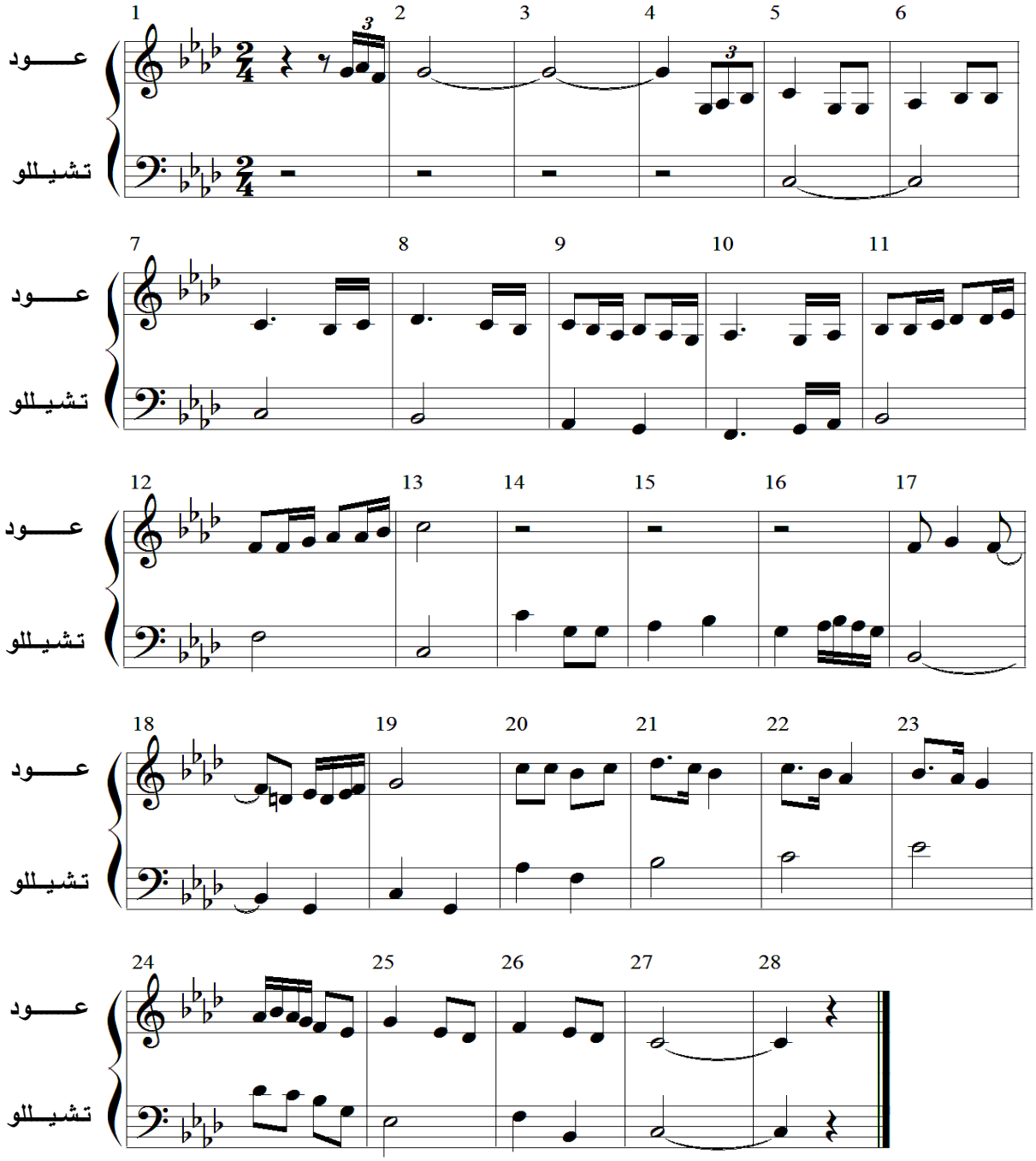
٢- قامت الأوركسترا بجميع آلاتها بأداء اللحن الأصلي (خايف) في آن واحد وفى مختلف المناطق الصوتية (الأوكتافات) أسفل وأعلى الخط الأساسي للحن مع اختلاف طابع كل آلة، أعطى ذلك كثافة وثراء لحني وتأكيد على ما يدور بداخل أحمد من صراعات وتفاعلات.

٣- قيام المؤلف بإضافة مادة لحنية جديدة وتغيير الميزان وزيادة السرعة فيه تعبير عن مشهد خروج كل الأهالي من المخبأ بسرعة.

المشهد الثالث (اليأس بعد التضحية)

- وصف المشهد

وهو مشهد يدور داخل منزل (عباس شفه)، وهو منزل لتعاطي المخدرات والهروب من الواقع، ليلتقي أحمد مع الراقصة بعد أن قرر التضحية بحبه من أجل أخيه، ليحكى لها عن ما بداخله من حزن ويأس وحرمان وكفاح، وتضحية بحبه دون أن يفكر في نفسه، فعندما دق قلبه للحب جاء أخيه رشدي للزواج من حبيبته (نوال) دون أن يدرى بحب أخيه لها.

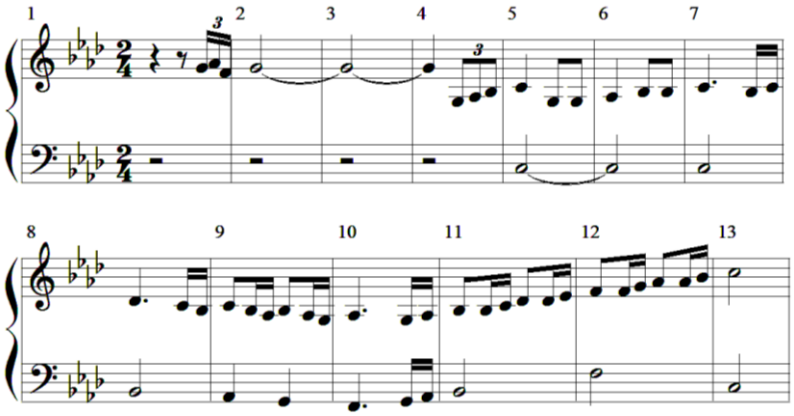
المشهد الثالث

التحليل التفصيلي لموسيقى المشهد الثالث:-

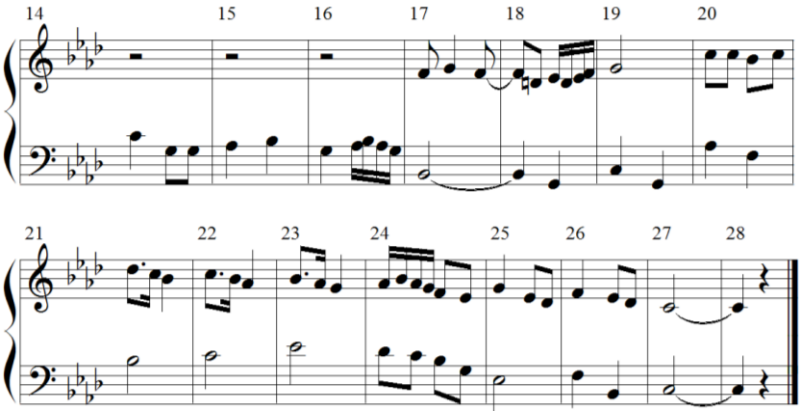
المقام : حجاز كاركرد.

الميزان: ٤/٢.

السرعة: بطيئة

الصيغة:- جاء هذا المشهد في صورة تنويعتان يمكن تقسيمهم كالتالي:

التنويع الأول:

من م١ : م١٣ وهو لحن مستمد من الفكرة اللحنية الأساسية للحن (خايف)، في ميزان ٤/٢، جاء في المقام الأساسي والقفلة التامة على الأساس.

التنويع الثاني:

من م١٤: م٢٨ وهو استعراض للفكرة اللحنية الأساسية (خايف)، في ميزان ٤/٢، في المقام الأساسي والقفلة التامة على درجة (الراست).

التناول اللحني:-

تناول المؤلف اللحن باستعراض التنويع والتحوير على اللحن الأساسي (خايف)، حيث بدأ اللحن من الدرجة الخامسة للمقام (النوا) ثم استعراض لمنطقة قرارات المقام مع الصعود التدريجي عن طريق التتابعات اللحنية الصاعدة وصولاً إلى درجة الكردان، ثم استعراض اللحن الأصلي كاملاً والركوز التام على الأساس.

التناول المقامى:-

جاء هذا المشهد في المقام الأساسي دون التحويل إلى أي مقامات أو أجناس أخرى.

النسيج:-

النسيج الغالب على هذا المشهد هو النسيج البوليفونى من صوتين (أساس ومصاحبة) فاعتمد المؤلف على المزج بين اللحن الأساسي ومصاحبة لآلة التشيللو أثناء سير اللحن وتنويعاته.

التكثيف:-

بنى المؤلف اللحن المصاحب على أداء التشيللو للنغمات الطويلة، واعتمد في العلاقات الرأسية بين الصوتين على المسافات المتوافقة (الثالثة والخامسة والأوكتاف).

التوزيع:-

من م١: م١٣ تنويع على الفكرة اللحنية الأساسية لآلة العود مستخدماً مهارة (الفرداش) المتصل في المقام الأساسي، حيث بدأ من درجة النوا ثم استعراض لمنطقة قرارات المقام عن طريق التتابعات اللحنية الصاعدة وصولاً إلى درجة الكردان، مع استخدام آلة التشيللو لأداء المصاحبة.

من م١٤: م٢٨ استعرض المؤلف الفكرة اللحنية الأساسية للحن (خايف) فبدأ بآلة التشيللو من م١٤: م١٦ ثم آلة العود من م١٧ حتى نهاية المشهد عند م٢٨ مستخدماً مهارة (الفرداش) لآلة العود، وذلك في المقام الأساسي، وجاءت المصاحبة لآلة التشيللو والركوز التام على أساس المقام.

أسلوب توظيف اللحن للتعبير عن الدراما:-

١- جاء اختيار المؤلف لآلتي العود والتشيللو فقط تحديداً في التعبير عن دراما هذا المشهد موفق جداً حيث أن هذه الآلات تتفق مناطقها الصوتية من حيث الغلظة والأداء في مناطق القرارات مع السرعة البطيئة، أعطت تصوراً حقيقياً عن مدى الحزن العميق الذي يعيشه أحمد وإحباطه الشديد، كما صور الطابع الموسيقى الذي تتسم به هذه الآلات عن تقدم العمر لأحمد دون تحقيق أي أمال أو طموحات أو أحلام لديه.

٢- جاء أسلوب أداء آلة العود واستخدام مهارة (الفرداش) مناسبة مع دراما هذا المشهد.

٣- جاء اتفاق دراما هذا المشهد في مقطع (ولما ابتدى يعيش ويحب) مع موسيقى لحن مقطع (خايف أقول اللي في قلبي) مناسباً ومعبراً عن دراما هذا المشهد.

نتائج البحث

مقدمة:-

بعد أن تناول الباحث الدراسة التحليلية للعينة المختارة المدونة والمسموعة والمرئية، بهدف الوصول إلى أساليب توظيف الألحان الشعبية في الدراما المصرية السينمائية في القرن العشرين، يجيب الباحث عن فروض البحث.

ويرى الباحث انه بتحقيق الفرض الأول لتوضيح نتائج البحث وتفسير هذه النتائج، يمكن تحقيق الفرض الثاني وهو أسلوب الاستفادة من هذه النتائج في تأليف وتوزيع الموسيقى العربية للطلاب المتخصصين.

الإجابة على فروض البحث:-

١- افترض الباحث أن هناك أساليب متنوعة في توظيف الألحان والأغاني الشعبية في التعبير عن الدراما السينمائية المصرية.

يمكن التحقق من هذا الفرض من خلال الجدول التالي الذي يوضح أساليب توظيف الألحان الشعبية في الدراما المصرية السينمائية في القرن العشرين للعينة المختارة، من خلال العناصر الموسيقية المختلفة كالأتي:-

جدول يوضح أساليب توظيف اللحن الشعبي في العينة المختارة

عناصر التحليل لفيلم خان الخليلي	
اسم المؤلف الموسيقى	فؤاد الظاهري.
اللحن الشعبي المستخدم	خايف أقول اللي في قلبي (محمد عبد الوهاب).
روح وطابع اللحن	يغلب على هذا اللحن روح الشجن والغنائية.
التكوين الآلي	القانون- المندولين- العود- الأكورديون- الفلوت- الكلارنيت- التشيلو- الكنترباص- الهارب- الجيتار- التمبانى.
الضروب المستخدمة	• لا يوجد ضروب. • هناك تغيير في الموازين الموسيقية.
الصيغة	تنويعات لحنية مختلفة.

عناصر التحليل لفيلم خان الخليلي	
التناول اللحني	تناول المؤلف اللحن مع التنويع عليه بالزخارف اللحنية المختلفة والتتابعات المستمدة من اللحن الأصلي كما جاء في المشهد الأول، والإضافة اللحنية (مادة لحنية جديدة) كما جاء في المشهد الثاني.
التناول المقامى	تناول المؤلف مقام(الحجازكار)، ولا يوجد انتقالات مقاميه، لكن يوجد لمس لبعض الدرجات الصوتية للتلوين والتطعيم كما جاء في المشهد الثاني.
التكثيف النغمي * النسيج المستخدم	النسيج الغالب:- • هوموفونى في المشهد الأول والثاني. • وجاء قائما على أداء الاوركسترا بالكامل للحن الأساسي في آن واحد على بعد (اوكتاف) أعلي وأسفل الخط اللحني لإثراء المحيط السمعي والكثافة اللحنية مع وجود اللحن (الكنترابيطى) والمصاحبة الرأسية الهارمونية. • بوليفونى فى المشهد الثالث.
التوزيع (التلوين الصوتي)	• توظيف لآلة القانون في منطقة الجوابات، وهى المنطقة البراقة واللامعة مع آلات المندولين والعود والأكورديون فى آن واحد، كما في المشهد الأول والثاني. • إنفراد لآلتي العود والتشيلو فى المشهد الثالث.
أسلوب توظيف اللحن للتعبير عن الدراما	• جاء توظيف المؤلف للحن(خايف أقول اللي في قلبي) معبرا تماما عن دراما المشهد الأول الذي يصور عدم قدرة البطل عن التعبير عن ما قلبه، وقدرة الموسيقى على التعبير عن ذلك. • التعدد فى التنويع اللحني على اللحن الأصلي، والتعدد في تغيير الموازين الموسيقية، صور العديد من الأحاسيس والمشاعر المختلفة لدى البطل. • أداء الاوركسترا كاملا للحن الأصلي (خايف أقول اللي فئ قلبي) في آن واحد بهذه الكثافة اللحنية، فيه تأكيد على ما بداخل البطل من صراعات وتفاعلات نفسية.

عناصر التحليل لفيلم خان الخليلي	
	• جاء توظيف المؤلف لآلتي العود والتشيللو فقط في التعبير عن دراما المشهد الثالث، موفق جداً حيث أن هذه الآلات تتفق مناطقها الصوتية من حيث الغلظة، والأداء في مناطق القرارات مع السرعة البطيئة، أعطت تصوراً حقيقياً عن مدى الحزن العميق الذي يعيشه (أحمد) وإحباطه الشديد، كما صور الطابع الموسيقى الذي تتسم به هذه الآلات عن تقدم العمر لأحمد دون تحقيق أي أمال أو طموحات أو أحلام لديه.

تفسير النتائج

بعد العرض السابق لنتائج التحليل الموسيقى للعينة يمكن استنتاج الأتي:

١- اللحن الشعبي المستخدم:

جاء اختيار اللحن المستخدم (خايف أقول اللي في قلبي) من قبل المؤلف الموسيقي فؤاد الظاهري، مناسبا ومعبرا عن دراما الفيلم، حيث يغلب على هذا اللحن روح الشجن والغنائية المتفقة مع المواقف الدرامية المختلفة.

٢- التكوين الآلي:

استخدم فؤاد الظاهري الآلات الغربية الاوركسترالية في التوزيع الموسيقى لهذه الألحان (القانون- المندولين- العود- الأكورديون- الفلوت- الكلارنيت- التشيلو- الكنترباص- الهارب- الجيتار- التمبانى).

٣- الضروب المستخدمة:

لم يكن هناك استخدام للضروب الإيقاعية، وان كان هناك تعدد في الموازين الإيقاعية بهدف التنويع للتعبير عن المواقف الدرامية المختلفة.

٤- الصيغة:

اعتمد فؤاد الظاهري على صيغة التنويعات اللحنية المختلفة للحن الأساسي.

٥- التناول اللحني:

جاء تناول اللحن عند فؤاد الظاهري بالتفاعل والتنمية عن طريق التحوير والزخارف اللحنية أو التصوير أو الاختصار أو التغيير في المسار اللحني أو بالإضافة، وذلك بهدف التعبير الدرامي.

٦- التناول المقامى:

لم يعتمد فؤاد الظاهري على الانتقال المقامى من مقام (الحجازكاركرد) للتعبير الدرامي لمشاهد الفيلم، لكن يوجد لمس لبعض الدرجات الصوتية للتلوين والتطعيم.

٧- التكثيف النغمي والنسيج المستخدم:

استخدم فؤاد الظاهري النسيج الهوموفونى المعتمد على أداء اللحن الأساسي لأكثر من آلة لإثراء المحيط السمعي وزيادة الكثافة اللحنية مع المصاحبة اللحنية (الكونتربنطية)، بالإضافة إلى التالفات الراسية الهارمونية.

٨- التوزيع (التلوين الصوتي):

- جاء تعدد توظيف الآلات العربية (القانون- العود- آلات الكمان- الطبلة – الرق) مع اختلاف ألوانها ومساحاتها الصوتية وطبائعها وتعبيراتها المختلفة، مناسبة ومعبره عن الألحان في الدراما، كما جاءت الآلات الاوركسترالية أيضا مناسبة للتوزيع الموسيقى للألحان.

٩- أسلوب توظيف اللحن للتعبير عن الدراما:

جاء توظيف فؤاد الظاهري للحن (خايف أقول اللي في قلبي) في سرعته البطيئة، معبرا تماما عن دراما المشهد الأول الذي صور عدم قدرة البطل عن التعبير عن ما في قلبه، وقدره الموسيقى على التعبير عن ذلك، كما جاء التعدد في التنويع اللحني على اللحن الأساسي، والتعدد في تغيير الموازين الموسيقية، تصويرا للعديد من الأحاسيس والمشاعر المختلفة لدى البطل.

الإجابة على الفرض الثاني للبحث:-

افترض الباحث أن الوصول للأساليب المتنوعة من توظيف الألحان والأغاني الشعبية، تفيد الدارسين والمتخصصين في التأليف والتوزيع العربي.

تمهيد:

بعد أن أسفر البحث بالنتائج السابقة من خلال العرض السابق، حدد الباحث نقاط الاستفادة فيما يلي:

أولا: في مادة تأليف الموسيقى العربية:

١- أن تهتم هذه المادة بمعرفة الألحان والأغاني الشعبية المختلفة المناسبات للاستفادة منها في مواقف درامية مختلفة.

٢- يمكن الاستفادة من الحان التراث الغنائي التقليدي الدارج والأغاني المشهورة، ويكون موضوعاتها تتفق مع الدراما المطلوبة.

٣- يمكن ابتكار الحان سهلة على نسق الألحان والأغاني الشعبية، لخدمة المواقف الدرامية المختلفة.

ولهذا يمكن للطالب أن توضع له دراما تتفق مع النموذج السابق، وتهتم بما يلي:

- اختيار المقام المناسب للموقف الدرامي المطلوب.
- اختيار الضرب العربي والميزان المناسب للتعبير عن هذه الدراما.
- اختيار السرعة المناسبة للتعبير عن هذه الدراما.
- دراسة الأساليب السابقة في توظيف الألحان الشعبية والتقليدية والمبتكرة للمواقف الدرامية المختلفة.

ثانيا: في مادة التوزيع العربي:

يمكن الاستفادة منها فيما يلي:

- الاهتمام بدراسة الآلات المختلفة، وطبيعة المساحة الصوتية لها، والتعبير عن أدائها، واللون الصوتي، وما يميز كل آلة عن غيرها، وما يتفق صوتها مع أصوات آلات أخرى، فلكل آلة طبيعة، فعلى سبيل المثال لا يمكن استخدام آلة الناي مع آله الكلارنيت، وكذلك لا يمكن استخدام آلات صاخبة في التعبير عن موقف عاطفي، كما لو قام بالتعبير عن هذا الموقف بالكمان أو الناي، ولذا يفضل تفهم طبيعة استخدام الآلات الموسيقية حتى يستفاد من أداء كل آلة.
- اللحن الشعبي يمكن استخدامه بشكله الأصلي، كما يمكن تنميته باستخدام التنويعات اللحنية المختلفة مثل التحويرات والزخارف اللحنية والتصوير والاختصار والإضافة للتعبير عن المواقف الدرامية.
- الاستفادة باللحن الغنائي الشعبي أو التقليدي بالتحاور بالأصوات الغنائية للطبقات الصوتية المختلفة بين الرجال والنساء مع استخدام الأساليب المختلفة للأداء والتوزيع مثل(الكانون- الكنترابينط- البدال نوت ... الخ)
- يمكن الاعتماد على لحن واحد (في شكله الأصلي) يتكرر في عدة مشاهد مختلفة المواقف الدرامية، ويؤدى في كل مرة بآلة مختلفة تتحكم في تغيير الأحاسيس لدى المشاهد لهذه الدراما.

- يمكن الاستفادة من التكثيف النغمي في توظيف آلات مختلفة، تؤدى اللحن الأساسي في آن واحد على بعد (الاوكتاف) اعلي وأسفل الخط اللحني لإثراء المحيط السمعي والكثافة اللحنية مع مصاحبة آلات أخرى لأداء تالفات هارمونية رأسية.
- يمكن التعبير عن المواقف الدرامية المختلفة باستخدام المصطلحات التعبيرية المناسبة لها، مثل المواقف الهادئة **(p)** أو الأداء المفاجئ بصوت عالي **(ff)** أو الأداء المتقطع **(staccato)** .

التوصيات

بعد عرض نتائج البحث وكذلك عرض أساليب الاستفادة منها يوصى الباحث بما يلي:-

١- الاهتمام بمادة علم الآلات للتعرف جيدا على طبيعة صوت كل آلة موسيقية ومساحتها الصوتية وإمكانية توظيفها في المواقف الدرامية المختلفة.

٢- أن يهتم الطالب بالتراث الشعبي الغنائي وكذلك التراث التقليدي الدارج للملحنين المختلفين حتى يتشبع ويصقل بمخزون سمعي أصيل.

٣- المواظبة على الاستماع إلى الموسيقى الآلية وكذلك الغنائية التي تخدم الدراما المختلفة للطلاب.

٤- يستمع الطالب ويشاهد الدراما المختلفة للموسيقى التصويرية التعبيرية حتى يستفيد من المؤلفين السابقين.

٥- تدريس مادة الدراما في مناهج الدراسات العليا بالكليات والمعاهد الموسيقية، للاستفادة منها عند كتابة الموسيقى التصويرية التعبيرية.

٦- عدم اقتصار مادة التأليف والتوزيع العربي على القوالب التقليدية في الموسيقى العربية، بل التعامل مع أنواع الموسيقى الأخرى مثل (البروجرامية- التصويرية- التعبيرية).

٧- دراسة الفنون الأخرى المرتبطة بالموسيقى ارتباط مباشر (سينما- مسرح- تليفزيون).

قائمة المراجع المستخدمة

أولا: الرسائل العلمية:

(١) **أسعد طلعت:** الموسيقى التصويرية في الفيلم المصري، رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، معهد النقد الفني، ١٩٨٥م.

(٢) **أكرم محمد نمير:** أساليب توظيف الألحان الشعبية في دراما نجيب محفوظ السينمائية والاستفادة منها في التأليف والتوزيع العربي، رسالة دكتوراه غير منشوره، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، عام ٢٠٠٦م.

(٣) **إيهاب حامد عبد العظيم:** العلاقة بين موسيقى الأفلام والأغنية في الفيلم الغنائي المصري رسالة دكتوراه غير منشوره، القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، عام ١٩٩٨م.

(٤) **سهير احمد طلعت:** الموسيقى التصويرية في الفيلم المصري، رسالة ماجستير غير منشوره، أكاديمية الفنون، معهد النقد الفني، ١٩٨٥م.

(٥) **محي الدين محمد عاصم:** الاستفادة من أساليب الرواد المصريين المعاصرين في مجال التوزيع الآلي للموسيقى العربية، رسالة دكتوراه غير منشوره، القاهرة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة، ١٩٩٩م.

(٦) **نبيل عبد العظيم هاشم:** نشأة تعدد التصويت في الموسيقى العربية، رسالة ماجستير غير منشوره، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة ١٩٨٣م.

(٧) **نعيمة صادق بطرس:** البناء العلمي لاتفاقات النغم في الموسيقى العربية، رسالة دكتوراه غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٨٧م.

(٨) **هيثم سيد نظمي:** دراسة تحليلية للموسيقى التصويرية في المسلسلات التليفزيونية المصرية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، ١٩٩٨م.

ثانيا: المراجع العربية:

(١) **ديبولد فاندلين:** مناهج البحث في التربية وعلم النفس، ترجمة محمد نبيل نوفل .. وآخرون، ط٥، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٤م.

(٢) **صلاح أبو سيف:** السيناريو السينمائي– الفن والتجربة، دار المعارف، سلسلة أقرأ، رقم٤٧٩، الطبعة الثانية ١٩٩٠م.

(٣) **عادل النادي:** الفنون الدرامية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤م.

ثالثا: المواقع الإلكترونية:

(1)https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%82%D9%89_%D9%85%D8%B5%D8%B1%D9%8A%D8%A9