الفن المعاصر

فصلية • علمية • محكمة • العددان 19 - 20

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامي

Open Mind: New Warped Face Sculptures
by Johnson Tsang

لوحة الغلاف الخلفي

Subjects: Fashion
Styles: Expressionism Portraiture Pop Art
Mediums: Acrylic Ink Airbrush
by darren crowley

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

أ.د أشـــرف زكـــي

مدير التحرير

أ. د حسن عطية

مستشارو التحرير أبجدياً

أ.د جابر عصفور

أ.د حسن شرارة

أ.د رضا رجب

أ.د عصمت يحيى

أ.د علية عبد الرازق

أ.د سمير سيف

أ.د فوزي فهمي

المسؤل الإداري

صفاء عباس

المراجع اللغوي

إيناس أحمد

شؤون المطابع

الشريف منجود

متابعة النشر

محمد درويش

محمد عرابي

الإخراج الفني

محمد الكومي

01

02

03

04

05

انفتاح الأكاديمية على الأقاليم والعالم العربي

يتزامن صدور هذا العدد، الذى يجمع مجموعة متميزة من الدراسات العلمية المصرية والعربية، تنفتح بدورها على آفاق جديدة من المعرفة السينمائية والمسرحية والشعبية وفنون الموسيقى والباليه وغيرها من فنون راقية، يتزامن صدور هذا العدد مع وقوع حدثين مهمين فى تاريخ الأكاديمية، يتبلور أولهما فإنشاء المعهد العالى لفنون الطفل، والذى يعد منارة جديدة للإشعاع العلمي والفنى على فنون الطفل المختلفة، لما لهذه المرحلة الأولى من عمر الإنسان من تلمس للموهبة، والإشارة إليها، لحمايتها ورعايتها والحدب عليها، وتوجيها التوجيه الصحيح حتى نكسب فى المستقبل المنظور مواطناً صالحاً وفناناً مبدعاً وواعياً بقيمة الفنفى المجتمع ، وقد جمعت الأكاديمية مجموعة من أساتذة التخصص فى مجالات الفنون المختلفة، جنبا إلى جنب المتخصصين فى حقول التربية وعلم النفس وغيرها من الحقول التى تساعد على سبر غور الطفل الموهوب، وتهذيبه وتسهيل مهمة تعبيره عن ذاته بالفن الذى يجد نفسه داخله، ويكتشف قدراته الخاصة المؤهلة للتعبير عبره .

كما يتزامن صدور هذا العدد من مجلة(الفن المعاصر) مع تأسيس الأكاديمية لفروع لها فى مدينة طنطا بوسط الدلتا، ومدينة أسيوط بوسط جنوب الوادى، فضلاً عن تطور قسم التمثيل بمدينة الإسكندرية ليصبح فرعاً كاملاً، لأبناء الثغر ، مضيفا مع فرعي طنطا وأسيوط نوافذ جديدة لتعليم وتدريس الفنون، وتسهيل هذه المهام الجليلة، ربطاً للعاصمة بأقاليمها، واستقبالاً لمواهب وقدرات راقية تمنعها المسافات عن الاستمرار فى تنمية قدراتها الفنية . هذا إلى جانب انفتاح الأكاديمية على العالم العربي، ليس فقط

عبر طلابها القادمين من غالبية الدول العربية الشقيقة لتلقى العلم، والعمل على نشره ببلادها، ولكن أيضاً عبر فتح مجال ترقيتها فى درجاتها العلمية، ونشر هذه الدراسات الجادة والمحققة للترقي بمجلة (الفن المعاصر) فتتجاور وتتجانس وتتفاعل الدراسات العربية فى مصر وبقية الدول العربية، لتصنع نسيجاً واحداً ذا خطوطا متعددة ومتفردة، علنا يوماً نمتلك نظريات عربية فى مجالات السينما والمسرح وغيرهما من الفنون الراقية . آمال كثيرة، وحقائق على الأرض نسعي بها لتطوير الواقع وتغيير نظرتنا للحياة، باعتبار الفنون هى أرقي السبل لتغيير هذا الواقع إلى ما هو أفضل وأرقي وأنصع وجوداً.

أ.د. أشرف ذكى

رئيس الأكاديمية ورئيس التحرير

تعريب وتمصير المسرح

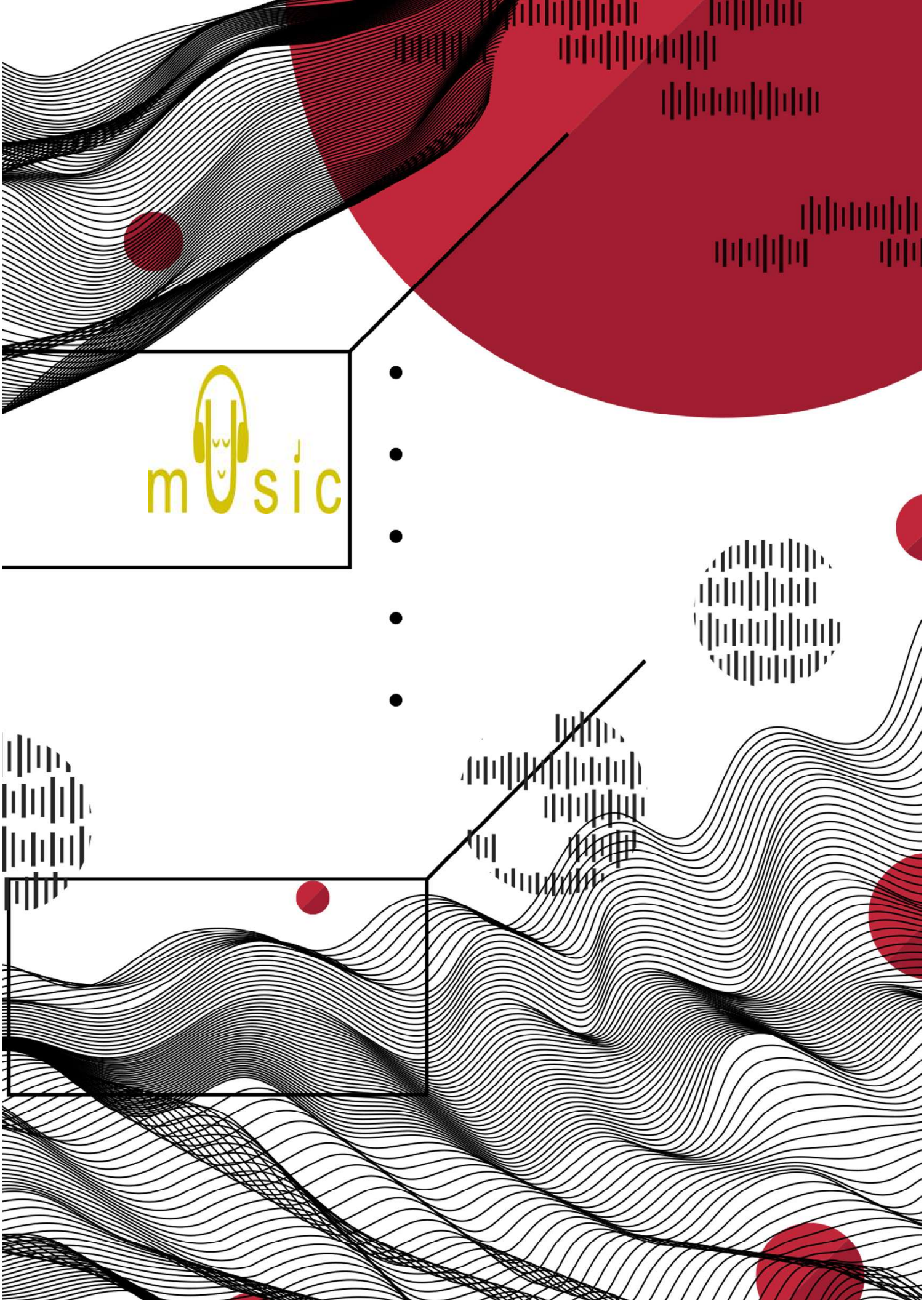
تهيأ المجتمع المصري لاستقبال فن المسرح خلال العقود الستة الأولى من القرن التاسع عشر، دعم هذا الاستقبال ظهور أول مسرح ناطق باللغة العربية، مكتوب وناطق بها، على يد اللبناني «مارون النقاش» (1817-1855) في بيروت، قدم عليه ثلاث مسرحيات، تتقدمها مسرحية (البخيل) L›Avare المعربة عن نص الكاتب الفرنسي «موليير»، بنفس العنوان، 1847 والمصاغة في قالب موسيقي غنائي، على غرار فنون الأوبرا والأوبريت اللذين شاهدهما «النقاش» في إيطاليا، والتي انتقلت أخبارهما إلى مصر، قبل وصول فرقة ابن أخيه «سليم النقاش» إليها عام 1876، بينما ظهر الكاتب والمخرج المصري «يعقوب صنوع» ليقدم عام 1870 نصوصاً مسرحية ممصر بعضها أو مقتبس أفكارها عن نصوص أوروبية، فلاقت نجاحاً جيداً خاصةً بين شرائح (الأفندية) التي كونها التعليم والوظائف الحكومية (الميري)، لتكون أبرز شرائح البورجوازية المتعطشة للمعرفة، والمتعطشة لفنون الحداثة الغربية ، وفي أعقابه ظهر «محمد عثمان جلال» الذي حرص على ترجمة النصوص الفرنسية للعامية المصرية في صيغة الزجل المحبب للمتلقي المصري ، وقدم باكورة أعماله عام 1873 بعنوان (الشيخ متلوف) تمصيراً لنص (تارتوف) للفرنسي أيضاً «موليير» .

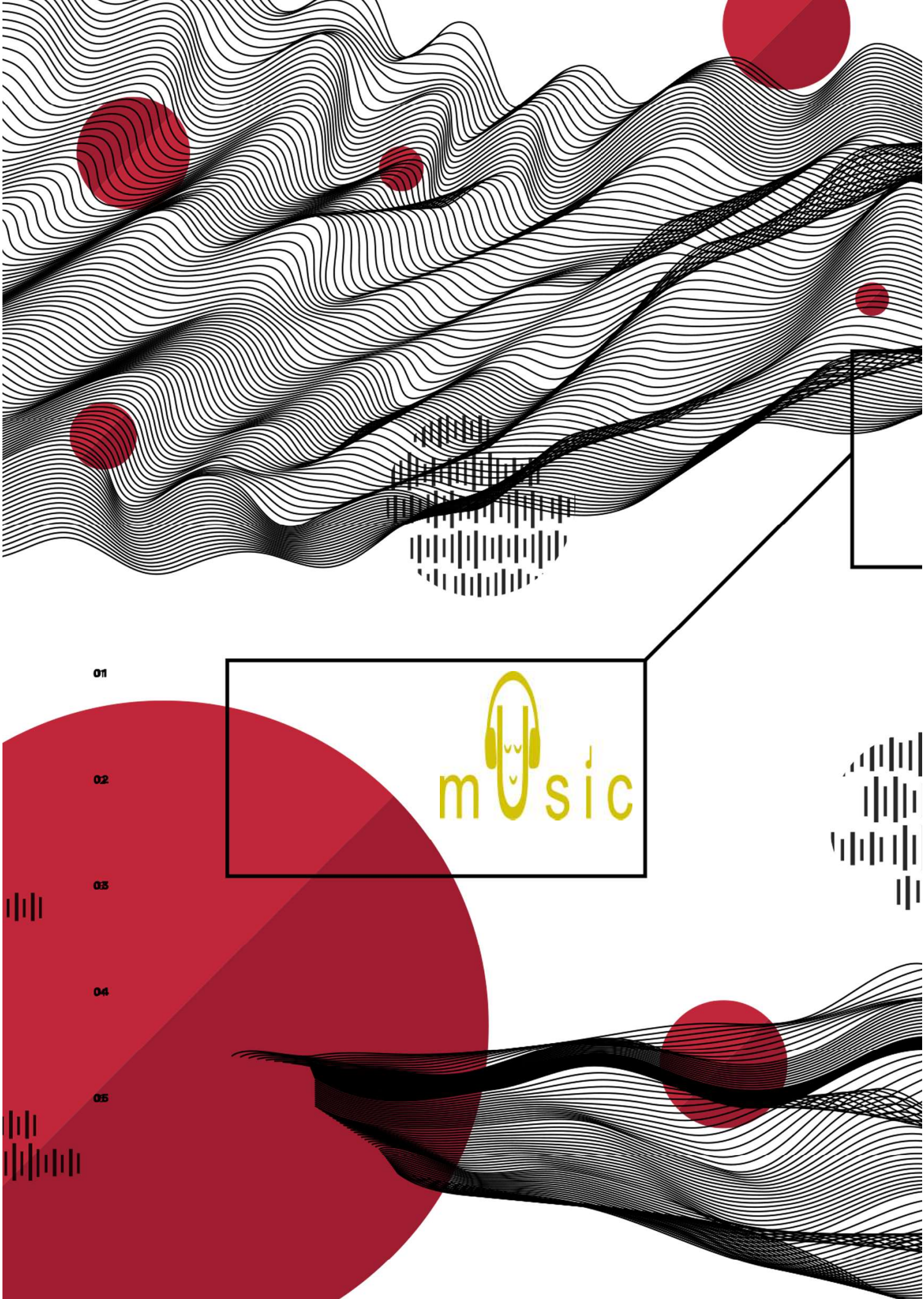
هل مازلنا فى دراساتنا المسرحية ننشغل ببدايات المسرح العربي، ونتنازع حول أسبقيته، رغم أننا لا نفعل ذلك مع فن السينما الذى عرفناه أواخر القرن التاسع عشر، عندما حلت بعثة التصوير الفرنسية، المرسلة من الفرنسي «لوميير» لعرض فيلميه فى العالم وتعريف الكون بهذا الفن الجديد، وعرضا فى الإسكندرية فى يناير 1896 بعد أسابيع قليلة من العرض الباريسى، وتزامناً مع العرض فأسبانيا، ونهضت أجيال مصرية تتقن هذا الفن السابع، وتقدم نماذج محلية له، ترتبط بمجتمعاتها، دون أن تتعارك حول بدايات (تعريب أو تمصير السينما)، والحال كذلك مع بقية الفنون الراقية، لم ينشغل أحد ببدايات فنون الأوبرا، التى عرفتها مصر مع افتتاح الخديوي إسماعيل لمبنى الأوبرا

وعرض بها عام 1869 أول عرض أوبرالي وهو (ريجوليتو) للموسيقار الإيطالي «جوزيبي فردى» ، والأمر كذلك مع فنون الباليه والموسيقى الكلاسيك ، التى أنشأ لهما معاهد رسمية بالقاهرة عام 1959 . القضية أذن ليست من له سبق البداية، بل من القادر اليوم على توصيل هذه الفنون لمتلقيها فى كل مكان، فمجتمعنا العربي فى أمس الحاجة اليوم ، لمواجهة موجات التخلف والردة التى غامت على عقله، وعطلته عن التفكير فى مستقبله، فبالرغم من كثرة المهرجانات المسرحية والسينمائية، الجاذبة لجمهورها وإعلامها، إلا أنه مازالت هذه المهرجانات نخبوية، لا يتواصل الجمهور الحقيقي مع ما تقدمه من جماليات، دون أن يقترب من قضايا مجتمعه الحقيقية، ولا يقدمها بلغة هذا المجتمع، وأساليب تلقيه، فتحدث هذه القطيعة المعرفية بين مسرح وسينما وباليه ومجتمع فى أمس الحاجة إليها، وإلى أن يعرف نفسه عبرها، وهو ما يدعونا للعودة للفكرة التى تأسس عليها التعريب والتمصير، وهى فكرة استيعاب الأحدث عند العالم وإعادة سبكه ليتلاءم مع ذهنية المجتمع العربي، فالسبك أو الصياغة لابد وأن تكون محلية، وقادرة على التعبير عن هموم مجتمعها والتواصل مع راهنها، دون أن نغرق فى جماليات الجسد الموءود فى مجتمعنا المرتد للخلف.

أ.د. حسن عطية

مدير التحرير


music


01
02
03
04
05
music

دراسة مقارنة لأسلوب أداء كل من شادية ونـجاة الصغيرة لطقطوقة «اوصفوا لي الحب»

د. جيهان أحمد الناصر

مدرس دكتور(بقسم الغناء)

مصر

يتميز الأداء الغنائي في الموسيقى العربية بثراء واسع، من حيث الأداء المقامي والسُلَّمي من قفزات وأبعاد وحليات وزخارف، وهذا في حد ذاته تنوع في أساليب الأداء المختلفة، فقد نشأ هذا من تعدد مصادر الثقافة الموسيقية والسمعية، واختلاف في شكل وطريقة الأداء، فمن تأثير ديني إلى شعبي إلى تأثير غربي وقد ساعد على هذا، اعتماد الموسيقى العربية على أداء اللحن المفرد دون مصاحبة سواء هارمونية أو كونترا بونتية أو غيرها كما في الموسيقى الأوروبية، وهذا يفرض على المؤدي الاهتمام بالخط الميلودي الواضح، وإظهار تفاصيله النغمية والإيقاعية الدقيقة، والحرص على إبراز المعنى الموسيقي[1]. تعتبر تلك الخاصية من أهم أساسيات أداء اللحن العربي المونودي الذي يميز موسيقانا العربية، ودون الاعتماد على عناصر

١ » أرون كوبلاند: كيف تتذوق الموسيقى، ترجمة محمد رشاد بدران، مراجعة حسن محمود، الطبعة الثانية، القاهرة، الشركة العربية للطباعة والنشر، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦١، ص ٧٠.

موسيقية أخرى، كالاستعانة بالهارمونيات أو أي ألحان أخرى مصاحبة، أو تغييرات في الطابع الصوتي، أو الأداء وفقا لأنماط الموسيقى الغربية[٢].

فتنقلها بين المناطق العليا والخفيضة في اللحن، كذلك في عدم استخدام اللحن العربي التوزيع الآلي أو الغنائي، كل ذلك يجعل مهمة الملحن العربي أكثر صعوبة، إذ أن أقل موضع لحني ضعيف، كفيل بأن يكون سببا في انهيار هذا اللحن، على عكس الموسيقى الغربية التي يحمي بناءها عناصر عدة، تجعلها بمأمن من الضعف أو الرتابة.

وعلى الرغم من كل هذا فموسيقانا العربية، تختلف في تناولها من مؤد إلى آخر سواء في التقنيات أو في التعبير الموسيقي، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب؛ أهمها وفرة المقامات الموسيقية والتي تصل إلى عشرات المقامات، أمام سلمين موسيقيين فقط للموسيقى العالمية، كذا الإيقاعات والضروب وهي تقدر بالعشرات في الموسيقى العربية أمام عدة إيقاعات غربية مما جعل هناك فرصة أكبر من جانب الموسيقيين للتعامل مع تلك الأدوات بشيء من الثراء والسعة والتنوع. وقد حدث أن عاد بعض المغنيين أداء ألحان سبق تقديمها، إما لعدم انتشار وذيوع اللحن الأول بأداء سابق للمغني الأول، كما في قصيدة «ليت للبراق عينا» حين أعادت أسمهان أداءها بعد أن قدمت في فيلم بصوت حياة محمد في فيلم «ليلي بنت الصحراء» وغناها أيضا إبراهيم حمودة، كذلك غنتها سوزان عطية فيما بعد، وحين غنت أم كلثوم طقطوقة «على بلد المحبوب» والتي أداها عبده السروجي، وكذلك حين أدى عبد الحليم حافظ قصيدة «لست أدري» ضمن أحداث فيلم «الخطايا» بعد أداء محمد عبد الوهاب لها في فيلم «رصاصة في القلب»، وكان لأهمية لحن دور «أنا هويت» تأديته من كبار المغنيين، فقد كان مرتعا خصبا لهم ومباراة في الأداء، فقد أداه كل من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي وإسماعيل شبانة وسعاد محمد وإبراهيم الحجار وغيرهم، وكذلك موشح «بنت كرم» لزكريا أحمد الذي أدته نجاح سلام ومحمد عبد المطلب، وفيما بعد لطفي بوشناق.

ومن أسباب أداء لحن سبق تقديمه، هو فقدان تسجيله الأصلي مثل دور «لو كان فؤادك يصفى لي» لمحمد عبد الوهاب، والذي قدمه في افتتاح الإذاعة المصرية في مايو ١٩٣٤ ولم يسجل، فغناه فيما بعد كل من عادل مأمون، ونور الهدى، وبالمثل قصيدة «آه يا ذكرى الغرام» لمحمد عبد الوهاب، والتي قدمها فيما بعد جلال حرب وعادل مأمون وغيرهما، وطقطوقة «اوصفوا لي الحب» من ألحان محمود الشريف، وقد أدتها شادية وقدمتها فيما بعد نجاة الصغيرة، وطقطوقة «ليه خلتني أحبك» التي أدتها نجاة الصغيرة بعد أداء ليلي مراد لها.

وقد يحلو لملحن أن يؤدي أحد ألحانه بعد أن أداها مغنيها الأصلي، كما في قصيدة «أيظن» فقد غناها محمد عبد الوهاب بعد أداء نجاة الصغيرة لها، ووردة التي أدت «كلمة عتاب» بعد غناء فريد الأطرش لها وأحبابنا يا عين «لفريد الأطرش» و «على رمش عيونها» بعد أداء وديع الصافي لها.

كل هذه النماذج السابقة دليل على تنوع أساليب الأداء في الغناء العربي، فهو يتم عن اختلافات في الأذواق، وما يستتبعها من تفرد في التناول، وقد ساعد على ذلك اختلافات ثقافة مؤدي الموسيقى العربية وتعدد مصادره التعليمية،

٢ » أحمد المصري: «العصر الكلاسيكي»، محيط الفنون، القاهرة، دار المعارف بمصر، من ص ١٨٠-١٩٥، ص .

وعلى الرغم من تلاحق وتواصل الأجيال وتأثرهم ببعضهم البعض، بل وانتمائهم إلى مدارس بعينها، فمن المدرسة التطريبية إلى التعبيرية إلى الأداء حسب التقنيات الغربية.

وعلى الرغم من أنه قد يحدث اتفاقات عامة بين المؤدين لأغنية واحدة، فإن التناول لكليهما قد يختلف في الاستخدام المقامي أو الحركات السلمية من صعود أو هبوط مسافات سلمية أو قفزات مفاجئة أو أربيجات، ويختلف في التعبير الموسيقى للمواقف التي تتطلبها الدراما. وقد اختارت الباحثة من النماذج السابقة طقطوقة «اوصفوا لي الحب» من ألحان محمود الشريف لكل من شادية ونجاة الصغيرة، وقد ظهرت طقطوقة «اوصفوا لي الحب» بصوت شادية في فيلم «مغامرات إسماعيل ياسين» عام ١٩٥٤[٣]. ثم غنتها نجاة الصغيرة في تسجيل إذاعي ثم طبعت على شريط كاسيت لشركة «موجي فون»، وذلك للنظر في أسلوب أداء كل منهما وخصوصا أنهما تنتميان إلى المدرسة الحديثة في الأداء ومن جيل واحد، وما أضافته كل منهما للحن ومدى حرص كل منهما على اللحن الأصلي، وأن إضافاتهما لا تؤثر بالسلب على التفاصيل الموسيقية التي أبدعها الملحن، ولم تؤثر أيضا على التعبير عن معاني الكلمات «الحالة الدرامية» للشعر كما أن لكل منهما طابعه الخاص.

مشكلة البحث:

عادة ما تواجه المغني العربي مشكلة عند أدائه أغنية قدمت من قبل مغن آخر ولاقت نجاحا.

هدف البحث:

١- التعرف على تقنيات الغناء عند كل من شادية ونجاة الصغيرة والاستفادة منها.

٢- دراسة أسلوب أداء كل من شادية ونجاة الصغير لطقطوقة (اوصفوا لي الحب) يساعد على التوصل إلى معرفة عوامل النجاح لأي عمل غنائي قدم من قبل مطربين وفي المرتين لاقى النجاح.

أهمية البحث:

بتحقيق هدف البحث يمكن مساعدة المغني العربي عن طريق دراسته للتقنيات والتعبيرات الغنائية المختلفة عند كل من شادية ونجاة الصغيرة في التوصل إلى عوامل نجاح الأغنية المقدمة من قبل مغن آخر بالنجاح نفسه ودون أن يتأثر اللحن الأساسي.

سؤال البحث:

١- ما هي تقنيات الغناء عند كل من شادية ونجاة الصغيرة؟

٢- ما هو أسلوب أداء كل من شادية ونجاة الصغيرة لطقطوقة اوصفوا لي الحب والذي سيفيد المغني العربي عند الاقتداء به؟

حدود البحث:

المكاني: جمهورية مصر العربية.

الزماني: ١٩٥٤.

منهج البحث:

المنهج الوصفي التحليلي (دراسة مقارنة وتحليل محتوى).

عينة البحث:

طقطوقة (اوصفوا لي الحب).

٣ محمود قاسم: دليل الأفلام في القرن العشرين في مصر والعالم والعربي، القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٢.

أدوات البحث:

١- أسطوانات مدمجة .C.D.

٢- مدونات موسيقية.

٣- المراجع والكتب المرتبطة وموضوع البحث.

ينقسم البحث الى جزأين:

الفصل الأول (الإطار النظري) ويشمل:

- **السيرة الذاتية لشادية.**
- **السيرة الذاتية لنجاة الصغيرة.**
- **نبذة عن الملحن محمود الشريف.**
- **نبذة عن المؤلف مأمون الشناوي.**

الفصل الثاني (الإطار العملي) ويشمل:

- **دراسة تحليلية لأسلوب أداء كل من شادية ونجاة الصغيرة لطقطوقة اوصفوا لي الحب.**

الخاتمة.

نتائج البحث.

قائمة المراجع.

الفصل الأول
الإطار النظري

السيرة الذاتية لشادية:

نشأتها: اسمها الحقيقي (فاطمة أحمد كمال محمد شاكر)

ولدت في ٨ فبراير ١٩٣١ بمحافظة الشرقية قرية (فاقوس) من أب مصري وأم تركية ولها خمسة أشقاء هي أصغرهم. لاحظ والدها عذوبة صوتها حينما كانت تقوم بتقليد أغاني أم كلثوم وهي في الثامنة من عمرها[٤]، وفي الخامسة عشر من عمرها تبلورت موهبتها من خلال تقليدها لأغاني ليلي مراد وأسلوب تمثيلها لأفلامها. فكانت تنتهي من مشاهدة فيلم للفنانة ليلى مراد وتعود إلى المنزل لتقف أمام المرآة وتؤدي مشاهد ليلى مراد كاملة بالحوار وما يتضمنه من ضحكات وبكاء، كما تقوم بترديد بعض الجمل الغنائية التي علقت بذهنها بصوت عذب، مما شجع والدها الذي كان مولعا بالفن لأن يساند ابنته، ولم يمانع مطلقا في دخولها المجال الفني وخاصة وأن شقيقتها عفاف كانت قد سبقتها واحترفت التمثيل[٥].

مشوارها الفني:

كان لدخول عفاف (شقيقة شادية والتي تكبرها) مجال التمثيل دورا مهما في اكتشاف شادية ولفت أنظار المخرجين إليها[٦].

فقد انتشر في هذه الفترة وجود أغنية ضمن الفيلم حتى وإن كانت البطلة ممثلة فقط وغير مغنية فكان المخرج يقوم باختيار صوت عذب يلائم شخصية الممثل وصوته ثم يقوم بتصويره على أداء المغني بعد تسجيله للأغنية، وقد وقع الاختيار على شادية من قبل المخرج (محمد عبد الجواد) الذي أعجب بصوتها وتعاقد معها لتقوم بعمل دوبلاج

٤ محمود قاسم: الكوميديا والغناء في الفيلم المصري – القاهرة – وزارة الثقافة والمركز القومي للسينما – ١٩٩٩ – ص ٢٢١.

٥ لقاء خاص مع الفنانة شادية – برنامج نجوم زمان – FM – ٢٠١٢.

٦ محمود قاسم (مرجع سابق)، ص ٢٢٢–ص ٢٢٣.

لأغنية تغنيها زوجته (حكمت) في فيلم (المتشردة). وتوالت الأعمال القصيرة حتى ذاع صيت شادية بعذوبة صوتها ومن هنا عرفت شادية في الوسط لتبدأ أول أفلامها وهو: (العقل في أجازة) أمام محمد فوزي من إخراج حلمي رفلة عام ١٩٤٧.

وتوالت العروض عليها والتقت بالملحنين والشعراء، وكان من أبرزهم إيمانا بصوتها (منير مراد) فكوَّنا ثنائيا فنيا ووصل مجموع ألحانه إلى حوالي ٨٠ أغنية[٧]، حققت كلها نجاحا كبيرا مما جعل كبار الملحنين يقومون بالتلحين لها مثل:

- رياض السنباطي الذي لحن لها كل من أغنية (أحب الوشوشة) و(ثلاث شهور ويومين اثنين) في فيلم (ليلة من عمري) ١٩٥٤.
- محمد عبد الوهاب أغنية (أحبك وأضحي في حبك) في فيلم (شرف البنت) ١٩٥٤.
- محمد القصبجي من خلال الاستعراضات في فيلم (حمامة السلام) ١٩٤٧.
- فريد الأطرش الذي شاركها التمثيل والغناء في عدد من الأفلام منها (ودعت حبك) ١٩٥٦، (أنت حبيبي) ١٩٥٧ وفيه الدويتو الشهير (يا سلام على حبي وحبك) وأغنية (زينة).
- محمد فوزي أغنية (لقيته هويته في فيلم (بنات حواء) ١٩٥٤.
- محمد الموجي أغنية (يا قلبي سيبك، يا حنينة، شباكنا ستايره حرير) في فيلم (الهاربة) ١٩٥٨[٨].
- منير مراد وكان له النصيب الأكبر حيث لحن لها (أنا قلبي معاك، ياختي عليه) في فيلم (الهاربة) ١٩٥٨، (أحب بكرة، شبك حبيبي، لحن البحارة) في فيلم (شاطئ الذكريات) ١٩٥٥، (خطابك كثير، إن راح منك يا عين) في فيلم (ارحم حبي) ١٩٥٩.
- محمود الشريف أغنية (حبينا بعضنا، سحر عينيه العسلية) في فيلم (في الهوا سوا) ١٩٥١ و(أنا لواحظ، يا واد يا حليلة) في فيلم (لواحظ) ١٩٥٧.
- أحمد صدقي من خلال أفلام (آمال) عام ١٩٥٢، (معلش يا زهر) ١٩٥٠.
- بليغ حمدي فيلم (شيء من الخوف) ١٩٦٩ و(أضواء المدينة) ١٩٧٢ و(نحن لا نزرع الشوك ١٩٧٠).
- كمال الطويل أغنية (على عش الحب) ١٩٥٤ و(الظلم حرام) ١٩٦٢ وغيرها من الأغنيات الناجحة التي أثرت السينما

٧ لقاء خاص مع الفنانة شادية – برنامج أمس واليوم وغدا – تليفزيون الكويت – ٢٠١٤.

٨ أميرة أحمد الناصر (أسلوب أداء شادية التقني والتعبيري للأغنية السينمائية)، رسالة دكتوراه، ٢٠١٠.

المصرية[٩].

واصلت شادية نجاحاتها الفنية من خلال الأفلام الغنائية السينمائية حتى عام ١٩٨٦ حين قامت بأداء أغنية ذات طابع ديني وهي أغنية (خد بإيدي) في حفل الليلة المحمدية وبعدها قررت الاعتزال إلا أنها قامت بأداء دور (ريا) في مسرحية (ريا وسكينة) التي استمر عرضها عدة سنوات لتقرر بعدها الاعتزال التام.

نجاة الصغيرة:

نشأتها: اسمها (نجاة محمد حسني) ولدت في «أغسطس ١٩٣٦ لأب من أصول شامية وأم مصرية».

لها سبعة أشقاء غير الفنانة الراحلة (سعاد حسني) فهي أخت غير شقيقة، وكذلك عازف الناي الشهير (محمود عفت).

نزح والد نجاة إلى مصر عام ١٩١٢حيث كان يعمل خطاطا، وكان في الوقت ذاته يحب الفن ويسعى لتربية أولاده فنيا والاهتمام بمواهبهم حتى إنه لم يعلمهم في المدارس لاعتقاده أنها تفسد المواهب.

وكانوا يكونون تختا صغيرا في منزلهم فكانت سميرة على آلة العود وفاروق على آلة القانون وعز الدين على آلة الكمان.

فكانت تلك الجلسات الفنية المنزلية تعد المدرسة الموسيقية الأولى لنجاة، بالإضافة إلى اهتمام ورعاية المثقفين والفنانين لها في الشعر والألحان والسينما حتى صارت نجمة، وكان أول وقوف لها على المسرح أمام الجمهور في عام ١٩٤٢[١٠].

مشوارها الفني:

بدأت نجاة كنجمة من خلال مجلة (الاثنين والدنيا) بتاريخ ١٩٤٢/١٠/٢٦ تحت عنوان (خليفة أم كلثوم) وكان إعلان عن حفل إذاعي نظمه نادي الموسيقى الشرقي لأداء أغنية (غني يا كروان)، وكانت صغيرة الحجم وضعيفة البنية حتى إن الجمهور لم يبال بصوتها في البداية، وبعد أن سرى صوتها ولمع ووضحت تفاصيله الثرية، استدارت الأعناق وصفق لها الجميع وطالبها بالإعادة.

ذات مرة، سمعها الكاتب الصحفي فكري أباظة تغني (سلوا قلبي) لأم كلثوم فطالب الحكومة برعايتها.

وتوالت حفلاتها المسبقة بالدعايا في الصحف والمجلات.

وفي ١٨ يناير١٩٤٧، نشرت صحيفة (أخبار اليوم) إعلانا يفيد اقتراب عرض فيلم (هدية) لمحمود ذو الفقار وتضمن صورة لنجاة مع الخبر (معجزة الجيل الجديد... نجاة الصغيرة) وكانوا قد أطلقوا عليها لقب الصغيرة لسببين لتمييزها عن (نجاة على) التي اشتهرت في ذلك الوقت، ولصغر حجم نجاة. ثم اشتركت في أفلام أخرى مثل (الكل يغني) لعز الدين ذو الفقار ١٩٤٧. حتى جاءت أول بطولة لها أمام الممثل الكوميدي (إسماعيل ياسين) عام ١٩٥٤ في فيلم (بنت البلد) إخراج حسن الصيفي.

- وتوالت حفلاتها وأفلامها الغنائية السينمائية فكان فيلم (غريبة) أمام

٩ أميرة أحمد الناصر (مرجع سابق).

١٠ رحاب خالد – (نجاة الصغيرة) – دار الكرمة للنشر – القاهرة ٢٠١٥، ص ص ٣٢: ٣٥.

عماد حمدي من إخراج أحمد بدرخان ١٩٥٨.

- (الشموع السوداء) أمام صالح سليم من إخراج عز الدين ذو الفقار ١٩٦٢.
- (القاهرة في الليل) أمام شادية وصباح من إخراج (محمد سالم، عبد العزيز جاد) ١٩٦٣.
- (شاطي المرح) أمام حسن يوسف من إخراج حسام الدين مصطفي ١٩٦٧.
- (سبع أيام في الجنة) أمام حسن يوسف من إخراج فطين عبد الوهاب ١٩٦٩.
- (ابنتي العزيزة) أمام رشدي أباظة من إخراج حلمي رفلة ١٩٧٠.
- (جفت الدموع) أمام محمود ياسين من إخراج حلمي رفلة ١٩٧٥[١١].

تميزت نجاة الصغيرة بصوتها الدافئ وبإحساسها المرهف وتفاصيل الأداء المتقن مما شجع العديد من الشعراء بالتعاون معها، أمثال (كامل الشناوي، حسين السيد، نزار قباني، أحمد شفيق كامل، مرسي جميل عزيز، عبد المنعم السباعي، صالح جودت، مأمون الشناوي، إمام الصفطاوي، عبد الفتاح مصطفي، علي مهدي، عبد الرحمن الأبنودي).

كما شدت بألحان كبار الملحنين أمثال (محمد عبد الوهاب، رياض السنباطي، محمود الشريف، أحمد صدقي، محمود فوزي، كمال الطويل، محمد الموجي، فؤاد حلمي، حلمي بكر، عز الدين حسني) وقد كان لكل منهم أسلوبه الخاص الذي أبرز صوتها بطريقة مغايرة عن نظرائه. ومن أنجح الأعمال العاطفية كانت أعمال محمد عبد الوهاب لها مثل (أيظن، ساكن قصادي وبحبه، ماذا أقول له لو جاء يسألني، متى ستعرف كم أهواك، دوبنا يا حبايبنا، إلا أنت، شكل تاني حبك أنت، يا مرسال المراسيل) [١٢].

نبذة عن الملحن (محمود الشريف) :

اسمه محمود حسين إبراهيم الشريف ولد في ٢٠ أبريل ١٩١٨ بمحافظة الإسكندرية وكان والده مرتلا للقرآن الكريم وكان شقيقه إسماعيل موهوبا في العزف والتلحين وصاحبا لمتجر لبيع الأسطوانات. جاء محمود الشريف إلى القاهرة في عام ١٩٣٢ وعمل مغنيا في المسارح المتجولة ثم في كازينو بديعة مصابني. في بداية إرسال الإذاعة الحكومية، التحق بها وقدم أول ألحانه الغنائية (بتسأليني بحبك ليه) والتي قام بغنائها المطرب (محمد عبد المطلب).

وفي عام١٩٣٨ التقى محمود الشريف بالمطرب عبد الغني السيد، ولحن له العديد من الأغاني مثل (بايعني والا شاريني، البيض الأمارة، وله يا وله) حيث لاقت نجاحا كبيرا جعل محمود الشريف متربعا على عرش التلحين لنجوم السينما المطربين والمطربات أمثال (عبد الحليم حافظ، هدى سلطان، ليلي مراد، صباح، نجاة....إلخ) ومن أهم أعماله طقطوقة (اوصفوا لي الحب، إيه فكر الحلو بيا، رمضان جانا، يا عطارين دلوني)

١١ إلهامي حسن: تاريخ السينما المصرية – القاهرة – مطبعة المجلس الأعلى للآثار – صندوق التنمية الثقافية – أبريل – ١٩٩٥.

١٢) زين نصار – نظرة في بعض أغاني المطربة الكبيرة نجاة – القاهرة – مجلة الكواكب، ٣٤١٥ (٣ يناير ٢٠١٧، ص ١٤٢، ص ١٤٣).

[١٣] كما لحن نشيد الله أكبر في عام ١٩٥٦ الذي أصبح نشيدا قوميا للجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية وتزوج لفترة قليلة بسيدة الغناء العربي أم كلثوم إلا أنه لم يلحن لها أي عمل وتوفي محمود الشريف في ٢٩ يوليو ١٩٩٠[١٤].

أسلوبه في التلحين:

بحكم بدايته كمغن في بدايات حياته الفنية فقد كان عالما بجميع الصعوبات التي يمكن أن تواجه المغني، كما أن ثقافته العلمية والفنية والتحاقه بالمعاهد الفنية لدراسة أصول التأليف الموسيقي وعلم التوزيع الأوركسترالي جعلت منه خبيرا بأسرار التلوينات المقامية وقواعد التلحين وأيضا، بحكم نشأته الشعبية بالإسكندرية التي جعلت ألحانه ذات طابع قريب إلى النفس يلمس الوجدان ولا تخطئه الأذن وقريب من كل فئات الشعب.

وهو ممن انتهجوا درب المدرسة التعبيرية في التلحين، والتي كان رائدها الأول سيد درويش، حيث اهتم محمود الشريف في ألحانه بالتعبير عن معاني الكلمات من خلال اللحن وأسلوب الأداء كمثال لإظهار صيحة المراكبية في أغنية (هيلا هيلا – يا ريس).

كما ظهر تأثيره على أصوات كل من (عبد الغني السيد، محمد عبد المطلب) بشكل كبير من خلال ألحانه، وأيضا الغنائيات الشعبية لكارم محمود والتي اتسمت بالمرح والرشاقة مثل (على شط بحر الهوى).

بالإضافة للأغاني السينمائية لعبد الحليم حافظ مثل (حلو وكداب) كما استطاع تقديم صور غنائية إذاعية غنية بالتعبير مما يجعل المستمع يعيش مع الأحداث وكأنه يراها.

أما عن الأغاني الوطنية فقد تفرد بإثارة الحماس من خلال الجمل اللحنية التي صاغها، وتمثل هذا في أغاني (لبيك عبد الناصر، القدس، صبرنا وعبرنا، الله أكبر، وطني وصبايا وأحلامي،.... وغيرها) [١٥].

نبذة عن المؤلف (مأمون الشناوي):

ولد في ٢٨ يناير ١٩١٤ بمدينة المنصورة قرية (نوسا البحر) حاصل على ليسانس الحقوق في عام ١٩٣٦ وشقيق الشاعر والصحفي كامل الشناوي.

بدأ مأمون الشناوي حياته صحفيا في مجلة (روز اليوسف)، وهو لا يزال طالبا في كلية الحقوق ثم انتقل إلى (مجلة آخر ساعة) ثم إلى (أخبار اليوم) التي شارك في تأسيسها، ومنها إلى جريدة (الجمهورية) حيث كان يحرر به الشهيد (جراح القلوب) إلى أن قام بمشاركة صلاح عبد الحميد بمجلة (كلمة ونص) في عام ١٩٤٩، فكان تواجده كصحفي له الأثر في توسعة معارفه من الوسط الفني إلى أن جاء محمد عبد الوهاب الذي عرض عليه كتابة كلمات على لحن من ألحانه. فكتب له مأمون (إنت عازولي وزماني) ليكون أول من كتب كلمات على لحن موسيقي في تاريخ الأغنية المصرية بدلا من تلحين الكلمات. وتوالت أعماله مع كبار الفنانين، فقد كتب لعبد الحليم حافظ (أنا لك على طول، أهواك، خايف مرة أحب)[١٦]، ولفريد

١٣ محمود قابيل – موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين – سلسلة تاريخ المصريين ١٣٩ – القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩، ص ٢٧٥، ٢٧٦.

١٤ محمد سعيد، أشهر مائة في الغناء العربي: التنوع في العصر الذهبي (القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٥ – الكتاب الثاني، ص ٥١: ٥٨).

١٥ محمد سعد، مرجع سابق.

١٦ إيمان مهران – قراءة في ذاكرة الأمة الأغنية المصرية ومؤلفوها في مائتي عام، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص ٩٥: ١١٠.

الأطرش (بنادي عليك، حبيب العمر، الربيع، أول همسة، حكاية غرامي) ولنجاة الصغيرة (كلمني عن بكرة) وبعد نجاحه مع كل هؤلاء النجوم أصبح حلمه الأكبر هو الكتابة لسيدة الغناء العربي أم كلثوم.

والجدير بالذكر، أنه قام بتأليف كلمات أغنية الربيع لأم كلثوم عندما طلبت منه كتابة أغنية لها، فكان من طبع أم كلثوم أنها تتدخل وتخرق بعض المفردات مما آثار استياء مأمون الشناوي الذي اعترض على هذا التصرف، وكانت الأغنية من نصيب فريد الأطرش فيما بعد. ومرت الأيام والتقى مأمون الشناوي بأم كلثوم مرة أخرى في روائع الأعمال التي جمعت بينهما منها (أنساك، كل ليلة وكل يوم، بعيد عنك، دارت الأيام) وتوالت النجاحات، وتم تكريمه في مهرجان القاهرة للأغنية ضمن ثماني شخصيات أثروا الحياة الفنية في عام ١٩٩٨ وذلك بعد وفاته بأربعة أعوام فكان قد توفي في ٢٧ يونيو ١٩٩٤[١٧].

الطقطوقة

هي قالب من القوالب الغنائية يتميز ببساطة لحنه وكلماته حتى إنه كان يطلق عليه (قطقوطة) وهو ما يطلق على الشيء الصغير، ولأنها تبعد عن التكلف في صياغتها.

تصاغ الطقطوقة بالعامية فما يميزها عن غيرها، هو طريقة النظم والتلحين والغناء. تتكون الطقطوقة من (المذهب) وعدة مقاطع تسمى (كوبليهات) ومفردها (كوبليه)، تؤدى جميعا باللحن نفسه، ويكرر المذهب بعد كل كوبليه ويختم بالمذهب[١٨].

النشأة والتطور:

في مطلع القرن العشرين، قام بعض شعراء العامية أمثال (بديع خيري، وأحمد رامي، وبيرم التونسي) بإحداث تطوير على الطقطوقة من خلال تطويل أو تقصير أبياتها وتعدد بحورها وقوافيها إنما مع الحفاظ على التلوين الأساسي لها. أصبحت الطقطوقة أشهر القوالب الغنائية في النصف الأول من القرن العشرين حتى إنها كانت الأغنية المحببة للبنائين والمزارعين الذين يقومون بتزويدها أثناء العمل يشاركهم الجميع حتى ولو بالتصفيق لسهولة أدائها[١٩].

مرت الطقطوقة بعدة مراحل حتى وصلت إلى ذروتها في عصر محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي فقد كانت تبنى على لحن واحد يصاغ منه المذهب والأغصان (الكوبليهات) مثل (على بلد المحبوب) لرياض السنباطي ثم طرأ عليها عدة مراحل للتطور.

المرحلة الأولى:

لحن المذهب والغصن واحد ولا يختلف إلا في تغيير كلمات الأغصان مثل (على خده يا ناس) داوود حسني، (أهو ده اللي صار) سيد درويش.

المرحلة الثانية:

اختلاف لحن المذهب عن لحن الغصن، فيقوم الكورس بترديد المذهب بلحن ويقوم المغني بغناء الأغصان بلحن آخر مختلف عن المذهب مثل (ليلة الوداع) محمد عبد الوهاب، (هاجراني ليه) محمد عبد الوهاب.

المرحلة الثالثة:

١٧ إيمان مهران: مرجع سابق.

١٨ رتيبة الحفني: أم كلثوم معجزة الغناء العربي، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٠٤.

١٩ زين نصار: عالم الموسيقى – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

اختلاف لحن المذهب عن الأغصان وأيضا كل غصن مختلف عن الآخر. يرجع الفضل في تطوير الطقطوقة وإثرائها إلى زكريا أحمد الذي صاغ فيها أجمل الأعمال لأم كلثوم مثل (اللي حبك يا هناه، جمالك ربنا يزيده) [٢٠].

المرحلة الرابعة:

إدخال اللزمات الموسيقية ما بين كل غصن وآخر ليتم تهيئة المغني للحن الذي سيقوم بغنائه.

المرحلة الخامسة:

الاستغناء عن الكورس بعمل مقدمة موسيقية تتضمن توزيعا موسيقيا مبهرا بعد إضافة الآلات الغربية كما في طقاطيق (أنا والعذاب وهواك، عشانك يا قمر، الطير المسافر) [٢١].

الفصل الثاني

الإطار (العملي) التحليلي

البطاقة التعريفية:

الشاعر: مأمون الشناوي.

الملحن: محمود الشريف.

المؤدي: شادية، نجاة.

تاريخ إنتاج العمل: فيلم (مغامرات إسماعيل ياسين) ١٩٥٤.

عناصر التحليل

المقام: صبا.

الصيغة: طقطوقة.

السرعة: معتدلة Moderato.

عدد الموازير: ٩٨

التحويلات المقامية: صبا – بستنكار – بياتي.

الضروب المستخدمة: معمودي صغير – سنباطي – وحدة كبيرة.

نوع الأداء المصاحب: فرقة موسيقية مكونة من آلات التخت بالإضافة إلى مجموعة الوتريات وآلات الإيقاع.

المساحة الصوتية للحن:

نجاة شادية

شادية: من درجة (تك كوشتي وحتى الكرادان) من دو إلى دو.

نجاة: من درجة (العراق وحتى عربة عجم) من سي إلى س.

وتساوي أوكتاف كامل وربع بعد طنيني (ربع تون).

٢٠ مدحت مراد مينا (الطقطوقة) مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية – الأبحاث – الهيئة العامة للمركز الثقافي – دار الأوبرا – القاهرة – ١٩٩٨ – ص ٢٨.

٢١ » أحمد يوسف: الموجز في تاريخ الموسيقى العربية، دار السندس – القاهرة ٢٠٠٥، ص ١١١، ص ١١٢.

نص الطقطوقة

المذهب اوصفوا لي الحب يعمل إيه في القلب

بيحيّر بيغيّر بيسهّر آه يا خوفي لا أحب

الغصن الأول ع الحب أنا بسمع معرفش إيه هو

بيقولوا نار تولع في القلب من جوه

قالوا الحنان في الحب قالوا الهوان في الحب

بيحيّر بيغيّر بيسهّر آه يا خوفي لا أحب

المذهب اوصفوا لي الحب يعمل إيه في القلب

بيحيّر بيغيّر بيسهّر آه يا خوفي لا أحب

الغصن الثاني بيبكي بيفرّح إيه قسمتي ويَّاه

يا هل ترى ح أفرح والا نصيبي شقاه[1]

قالوا الحنان في الحب قالوا الهوان في الحب

بيحيّر بيغيّر بيسهّر آه يا خوفي لا أحب

المذهب اوصفوا لي الحب يعمل إيه في القلب

بيحيّر بيغيّر بيسهّر آه يا خوفي لا أحب

الغصن الثالث خليك على مهلك واستني يا قلب

أخاف عليك تهلك وتكون سبب غلبي

وتعيش في نار الحب وتدوق مرار الحب[2]

بيحيّر بيغيّر بيسهّر آه يا خوفي لا أحب

المذهب اوصفوا لي الحب يعمل إيه في القلب

بيحيّر بيغيّر بيسهّر آه يا خوفي لا أحب

إوصفولي الحب

2
41
كوبليه ١
نار لو قو بي
هو
ايه شي رف مع
مع
باس
نا يا حب عل
46
حب ظل ن نا حا لول قاا
جوا
من بي قل ظل
لع تو
52
ها لول آا
حب ظل ن نا حا لول قاا
حب ظل ن وا ها لول قاا
حب ظل ن وا
بر حي بي
بر غي بي
في خو يا هر سا بي
لا في خو يا آ هـ آ في خو يا
را تا هل يا
هـ يا وي متى قس ايه رح فر بي كي بك بي
كوبليه ٢
قاه شا بي صبي نا لا ول رح حاف
حب ظل نا ضا لوض قاا
حب ظل نا ها لول قاا
حب ظل نا ضا لوض قاا
حب ظل ن نا ها لول قاا
لبك عا خاف آ
بي قل يا نا تن وس ك لا ماهـ لى عا لبك خل
3
كوبليه ٣

التحليل الموسيقي

يبدأ اللحن بمقدمة موسيقية مطولة تؤدى بسرعة معتدلة (Moderato) يستعرض فيها الملحن مفردات المقام المصاغ منه اللحن، ألا وهو مقام الصبا بدءا من درجة صولb في تتابع لأربعة موازير، وتكرر بالأسلوب نفسه مرتين بعد إضافة درجة دو# (حساس درجة ري) أساس المقام.

المذهب: من م٩: م٢٤.

جاء اللحن في مقام الصبا مع لمس درجة س (العراق) ليكون نسبة سيكاه على درجة ري (دوكاه) وتمثل هذا في المازورة (٢٠).

ثم حول درجة مي (سيكاه) إلى مي (بوسليك)، واستبعد درجة صول (صبا) وبهذا حوَّل مقام عشاق مصري (هيئة نهاوند على الدوكاه)، وقد تمثل هذا في المازورتين ٢٢، ٢٣، كما قام برفع درجة دو (راست) نصف تون دو# (زركولا) مرورا بدرجة ري (دوكاه) ثم ميb (كرد) بأسلوب كروماتيكي، وقد تمثل هذا في المازورة ٢٣. وأنهى المذهب بجنس صبا على درجة الدوكاه في المازورة ٢٤.

الكوبليه:

من م٤١: بداية أول نوار من م٦٧

بدأ الكوبليه في مقام بياتي برفع درجة صولb (صبا) نصف تون لتصبح صول٤ (نوي) مكونا جنس بياتي على الدوكاه، وقد تمثل هذا في المازورة ٤٤ وأكمل اللحن في مقام البياتي حتى المازورة ٥٦.

ثم عاد إلى مقام الصبا بتكرار الجزء الأخير من المذهب في الموازير بدءا من ٥٧ وحتى أول نوار من المازورة (٦٧) بكامل تحليلهم، وهو الانتقال لمقام بستنكار ثم العودة إلى مقام الصبا وهو المقام الأساسي المصاغ منه اللحن، ويتكرر الكوبليه الثاني والثالث بكامل تحليلهم.

عناصر التحليل	شادية	نجاة
أ) المساحة الصوتية من خلال اللحن.		
ب) مناطق الرنين	١) رنين الرأس. ٢) رنين المنطقة الوسطى ومكانها تجويف الفم والخيشوم.	١) رنين الرأس. ٢) رنين المنطقة الوسطى. رنين الصدر.
ج) التقنيات المستخدمة	استخدمت حلية (Mordente) على الحرفين (فاء، واو) لكلمة اوصفوا لي ثم حلية (Gruppetto) لكلمة (القلب).	استخدمت حلية (Gruppetto) بسرعة مضاعفة لتبدو وكأنها (Trill)، وقد تمثل هذا في كلمتي (الحب، القلب).
المذهب الشطرة الأولى	من نهاية الشطرة الأولى، ثم في تكرار الشطرة أطالت حرف (الياء) لكلمة (يعمل) وقد بدأت من النوار الرابع للمازورة السابقة ثم أدت الكلمة (إيه) بأسلوب الإلقاء المنغم (Recentative).	وفي تكرار الشطرة قامت بإضافة حلية (Acciacatua) على حرف (اللام) لكلمة (اوصفوا لي) وحرف الجر (في) الأصول بكلمة (القلب) ليصبح (فالقلب).
الشطرة الثانية في مقام بستنكار	استخدمت أسلوب الإلقاء المنغم في المرة الأولى لكلمة (يا خوفي) ثم تبعتها بأداء الكلمة نفسها في المرة الثانية وإنما منغمة وفي حدود اللحن استخدمت Acciacatura للفظ (آه) ثم أوصلتها في المرة	استخدمت أسلوب أداء التتابع اللحني (Seuqenza)، وقد تمثل في كلمة (يا خوفي) مستخدمة أسلوب التزحلق (Portamento) بعد أن زودته بواحدة من ظلال التعبير (Crescendo) وهو التدرج بالصوت من الضعف إلى القوة
	الثانية للفظ نفسه لتظهر حرف الهاء، مما أضفى على الجملة إحساس يصور معني الخوف من لوعة الحب بأسلوب تعبيري (Diminuendo) وهو التدرج بالصوت من القوة إلى الضعف.	مما أضفى على الجملة التوازن بين اللحن ومعنى الكلمة.

عناصر التحليل	شادية	نجاة
الكوبليه الأول الشطرة الأولى في مقام بياتي	أدت كلمة (بيفرَّح) باستخدام أسلوب الترعيد بعد تطويل حرف (الفاء) قبل إظهار حرف (الراء) ثم قامت بأداء لفظ (إيه) بأسلوب الإلقاء المنغم. أدت كلمة (قسمتي) مستخدمة حلية (Appogiutura) على حرف (التام) وأنهت الشطرة بمد حرف الألف لكلمة (ويَّاه) مع الترعيد لزمن نوارين.	أدت كلمة (بيفرَّح) بأسلوب متأرجح بين درجتي (فا، صول) وتبعتها بتقديم الكلمة (إيه) في الضلع الرابع للمازورة، ثم استخدمت حلية الترعيد على مد حرف (الفاء) بعض الشيء كما أظهرت حرف الراء الذي يصعب أداء الحليات عليه، ثم قامت بعمل تزحلق في نهاية كلمة (ويَّاه).
الشطرة الثانية في مقام صبا	أدت الشطرة الثانية بأدائها نفسه للشطرة الأولى مع اختلاف الكلمات، فجاء أسلوب الترعيد على كلمة (هفرح) وإنما على مد حرف (الهاء) ثم استخدمت حلية Appogiatura على حرف (الصاد) لكلمة (نصيبي) ثم أكملت بأسلوب الترعيد على حرف (الألف) لكلمة (شقاه) ولزمن نوارين.	أدت الشطرة الثانية بالأسلوب نفسه للشطرة الأولى بينما استخدمت الترعيد على حرف المد (الألف) عن كلمة (شقاه). كما قامت بتأخير كلمة (إيه) في المرة الثانية لتصحب في الضلع الأول من المازورة بعدما قامت بإطالة زمن الأرجحة (دوبل كروش) عن المرة الأولى وانتهت عند درجة (صول) ثم أكملت الجملة باستخدام حلية Appogiatura مرتين متلاحقتين على الحرفين (تاء، راء) لكلمة (ترى) وهو ما صور المعنى الذي يفيد التساؤل والحيرة.
الكوبليه الثاني الشطرة الأولى في مقام بياتي	استخدمت حلية (Acciacatura) على الحرفين (ميم، عين) لكلمة (يا سمع) ثم أنهت المقطع بمد حرف (الواو) لزمن نوارين لكلمة (هوَّ). وفي تكرار الشطرة قامت بعمل تأخير نبر (Sincope) لكلمة (بسمع) وأدت بالأداء المرة الأولى نفسه مع تزويد ضغوط على الحروف (رف، ش) لكلمة (معرفش) ثم أنهت الشطرة بمد حرف (الواو) لكلمة (هوَّ) بأدائها في المرة الأولى نفسه.	استخدمت أسلوب التزحلق لقلقلة حرف الباء (وهو من أحرف القلقلة) ثم الضمير (أنا) لتصبح (بانا) وصحبتها بحلية الترعيد على مد حرف (الباء) لكلمة (بسمع) وذلك تفاديا لحرف السين (وهو من حروف الهمس ولا يصور صوتا منغما). ثم استخدمت حلية (Mordent) لكلمة (معرفش) وأنهت المقطع دون حليات على كلمتي (إيه هوَّ).

عناصر التحليل	شادية	نجاة
الشطرة الثانية في مقام صبا	أدت الشطرة الثانية من الكوبليه باستخدام أسلوب التزحلق بين كلمتي (نار، تولع) و(في القلب) كما أضافت درجة صوتية مغايرة للحن وهي مسافة تون صاعد على قلقلة حرف الباء وألحقته بكلمتي (من جوه) التي أطالت حرف (الواو) فيها زمن نوارين. ثم كررت الأداء نفسه في الإعادة بعدما أضافت أسلوب الأداء غير المنغم لكلمة (معرفش) مع إظهار الضغوط الثلاثة Accent للكلمة وخصوصا أنها تضيف حرف (الياء) لنهاية الكلمة، والمقصود بها كسر حرف (السين) حيث أدتها بأسلوب خافت Piano.	أدت الشطرة الثانية بأسلوب أدائها نفسه للشطرة الأولى بينما أضافت درجتين من المقام ذاته لحلية الترعيد واهتمت بإنهاء المقطع دون زخارف مكتفية فقط بالتزحلق في الشكل الإيقاعي بأسلوب شديد البساطة.
الكوبليه الثالث الشطرة الأولى في مقام بياتي	قامت بتطويل حرف الياء لكلمة (خليك) على حساب زمن حرف الجر (على) وهو ما أفاد معنى الكلمة، ثم أدت حلية (Appogiatua) على حرف (النون) لكلمة (استنى) وقامت بإطالة حرف (الباء) لكمة قلبي زمن نوارين.	قامت بأرجحة الحرفين (ميم، هاء) لكلمة (مهلك) تون كامل كما أضافت لنهاية الكلمة حلية Gruppetto ثم قامت بأداء درجة (مي) بدلا من درجة (مي) في حرفي (نون، ياء) لكلمة (استنى)، وبذلك قد لمست مقام بستنكار، وهو ما أفاد المعنى وأثرى الجملة والمقصود بها التروي والتمهل.
الشطرة الثانية في مقام صبا	أدت الشطرة الثانية بتأخير النبر لكلمة (تهلك) زمن كروش كما قامت بعمل حلية Gruppetto لحرفي (لام، كاف) للكلمة ذاتها، وأطالت حرف (الياء) لكلمة (غلبي) زمن نوارين. ثم كررت الشطرة بالأداء نفسه مع استخدام الضغوط على حرفي (سين، باء) لكلمة (سبب) وأنهت بتطويل حرف (الياء) لكلمة (غلبي) زمن نوارين مما أفاد المعنى.	أدت الشطرة الثانية بإضافة حلية (Gruppetto) لكلمة تهلك وفي المرة الثانية كررتها بضغوط، إذ أن هذه الحلية تتكون من أربع أو خمس نغمات تؤدى في زمن (تربل كروش) حتى إنها أخرت حرف (اللام) لكلمة (تهلك)، وهو ما اختلف عن المرة الأولى في الأداء، ثم أنهت الكوبليه دون حليات.

عناصر التحليل	شادية	نجاة
مناطق النفس	استخدمت أماكن النفس من خلال السكتات الفعلية للحن، بالإضافة إلى نفس سريع قبل لفظ (آه) بالمازورة ٢١، كما استخدمت نفسا في الكوبليه الأول عند أدائها لأسلوب تأخير النبر لكلمة (بسمع) في المرة الثانية، وذلك في مازورة ٧٢، وكذلك مازورة ٨٤ في الكوبليه الثالث لاستخدامها الأسلوب نفسه ألا وهو تأخير النبر. وجاء استخدام الحجاب الحاجز ملازما لأماكن النفس.	استخدمت مناطق النفس من خلال السكتات الفعلية للحن بالإضافة إلى نفس قبل لفظ (آه) بالمازورة ٢١ بل قامت بإلغاء نفس من زمن اللازمة الموسيقية القصيرة لتوصلها بالدرجة التالية، وقد تمثل هذا في كلمة (قالوا) فقامت ببدء الكلمة نوار قبل الزمن المحدد. وجاء استخدام الحجاب الحاجز ملازما لأماكن النفس.
القفلات	جاءت القفلات للجمل الغنائية مطولة على الحرف الأخير غالبا، بالإضافة إلى بعض الجمل التي يتسم فيها الأداء بخطف الحرف الأخير أحيانا بأسلوب الإلقاء غير المنغم.	جاءت القفلات للجمل الغنائية قصيرة ومتفقة وصياغة اللحن بالإضافة إلى الحليات السريعة التي يتميز بها صوتها لتأتي القفلة في الدرجة الصوتية للحن واضحة مما يجعل القفلات محكمة.
مخارج الحروف	جاءت مخارج الحروف واضحة ولامعة دون أي تأثير من قبل الحليات والزخارف أو الظلال التعبيرية.	جاء حرف (القاف) وينطق (همزة) باللهجة المصرية في هذا العمل خفيفا بعض الشيء، وأيضا حرف (العين) لكلمة (تولع) المد (ألف) وذلك لاستخدامها الترعيد بسلاسة ومرونة أضفت على الكلمة جمالا خاصا يتميز به صوت نجاة الصغيرة.

الخاتمة

نتائج البحث:

بعد قيام الباحثة بعمل دراسة مقارنة لأسلوب أداء كل من شادية ونجاة الصغيرة لطقطوقة (اوصفوا لي الحب) من حيث المساحة الصوتية، مناطق الرنين، التقنيات المستخدمة، الظلال التعبيرية، القفلات، مخارج الحروف، مناطق النفس.

توصلت الباحثة إلى النتائج التالية:

أولا: اتفاقات عامة:

١) الالتزام باللحن: التزمت شادية ونجاة الصغيرة بأداء اللحن دون الخروج البعيد عن حدود اللحن، وذلك باستخدام الحليات والقفزات والانتقالات اللحنية والمقامية المبالغ فيها والتي تعطي أثرًا سلبيا على الأغنية.

٢) مناطق النفس: التزمت كل من شادية ونجاة الصغيرة بأماكن الأنفاس التي فرضها عليهما اللحن نظرا لأسلوب التتابع اللحني من خلال خمس درجات موسيقية فقط.

٣) إتقان قفزة (الخامسة التامة) دخول الكوبليه ووضوحها وعدم إدخال حليات عليها.

ثانيا: فروق خاصة:

	شادية	**نجاة**
المساحة الصوتية	من درجة لا١ إلى درجة فا١	من درجة صول١ إلى درجة مي١.
التلوين الصوتي	تستخدم الصوت الطبيعي في الطبقات الحادة. طبيعة صوت حادة ورشيقة ولامعة وتعطي إحساس بالبهجة. – غنت الطقطوقة مقام صبا مصورا على درجة ري#.	تميل إلى الصوت المستعار في الدرجات الحادة إذ أنها ذات طبيعة صوت مغلقة ومرنة وتعطي إحساس بالشجن. – غنت الطقطوقة مقام صبا على درجة (ري).

	شادية	نجاة
مناطق الرنين	- استخدمت المنطقة الوسطي للرنين (ومكانها تجويف الفم والخيشوم) أكثر من استخدامها لرنين الصدر والجوف. - استخدمت رنين الرأس في بعض الدرجات المرتفعة.	- استخدمت رنين الراس في أغلب الجمل بعد مزجه برنين المنطقة الوسطي (ومكانها تجويف الفم والخيشوم) - استخدمت رنين الصدر في الدرجات المنخفضة.
تقنيات الأداء	- استخدمت أسلوب الإلقاء غير المنغم لبعض الكلمات. - استخدمت أسلوب تأخير النبر أكثر من مرة. - استخدمت حلية Mor-dente وألحقتها بترعيد. - استخدمت حلية Appo-giatura أكثر من استخدامها Acciaca-tura. - استخدمت أسلوب التزحلق Portamen-to مرة واحدة فقط مما أظهر التباين بين الأداء المتصل والمتقطع الذي يميز صوتها.	- لم تستخدم أسلوب الإلقاء غير المنغم. - استخدمت أسلوب تأخير النبر مرة واحدة. - استخدمت حلية Grup-petto وألحقتها بترعيد. - استخدمت حلية Acciac-tura أكثر من استخدامها Appogiatura. - يغلب على الأداء استخدامها أسلوب التزحلق والناتج عن انسيابية ومرونة صوتها.
القفلات	- استخدامها التطويل في نهاية الحروف لأواخر الجمل الغنائية أعطاها صفة استعراضية.	- استخدامها التلوين بالحليات والزخارف السريعة ثم الركوز على درجة القفلة جعل قفلاتها محكمة ومؤثرة.

	شادية	نجاة
مخارج الحروف	- إظهارها لكل الحروف من خلال وعيها بأماكن الانطباق ومخارج الحروف وإعطاء كل حرف قدره المطلوب من الهواء جعل كلماتها واضحة ومباشرة. - كما أن التزامها بفتحة الفم المناسبة وابتسامتها الدائمة قد أضفى على صوتها الإشراف والبهجة.	- تأتي الحروف واضحة ومميزة في الطبقة الجادة أكثر منها في الطبقة المنخفضة ويرجع ذلك لطبيعة صوت نجاة المغلقة والانسيابية وكثرة استخدامها الحليات السريعة.
بوجه عام	- أدت الطقطوقة بأسلوب مرح يغلب عليه الدلال وذلك لطبيعة صوتها ولارتباط العمل بمشهد سينمائي داخل فيلم يتحكم فيه الأحداث.	- أدت الطقطوقة بأسلوب طربي يغلب عليه الشجن لأنه لا يرتبط بحدث درامي داخل مشهد سينمائي وإنما كان من خلال حفل إذاعي.

التوصيات المقترحة

تقترح الباحثة تدريب طلبة وطالبات المعهد العالي للموسيقى العربية على دراسة وتحليل أسلوب أداء المطربين والمطربات، والذين قاموا بأداء أعمال واحدة (مكررة)، وإظهار نقاط القوة والضعف عند كل منهم، وذلك حتى يتسنى للطلبة والطالبات تكوين صورة مثلى لكل عمل غنائي.

المراجـع

١- أحمد عبد المجيد: قصة الغناء والموسيقى في مصر [لكل أغنية قصة]، مراجعة حسن محمود، الطبعة الثانية، القاهرة، الشركة العربية للطباعة والنشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦١.

٢- أرون كوبلاند: كيف نتذوق الموسيقى، ترجمة محمد رشاد بدران، مراجعة حسن محمود، الطبعة الثانية، القاهرة، الشركة العربية للطباعة والنشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦١.

٣- إيمان مهران: قراءة في ذاكرة الأمة الأغنية المصرية ومؤلفوها في مائتي عام، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.

٤- زين نصار: موسوعة الموسيقا والغناء في مصر خلال القرن العشرين، الجزء الثاني، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٣.

٥- عبد الحميد توفيق زكي: أعلام الموسيقى العربية عبر ١٥٠ سنة، تاريخ المصريين رقم ٣٥، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.

٦- فؤاد زكريا: التعبير الموسيقي، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٥٦.

٧- كمال عطية: مذكرات أغنية، آفاق السينما، رقم ٣٧، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤.

٨- كمال النجمي: مطربون ومستمعون، كتاب الهلال، العدد رقم ٢٣٥، القاهرة، دار الهلال، سبتمبر، ١٩٧٠.

٩- محمد قابيل: موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين، القاهرة، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٠.

١٠- محمود قاسم: دليل الأفلام في القرن العشرين في مصر والعالم العربي، القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٢.

١١- ـ: الكوميديا والغناء في الفيلم المصري، الجزء الثاني، ملفات السينما، رقم ١٣، القاهرة، وزارة الثقافة، المركز القومي للسينما، ١٩٩٩.

١٢- المركز القومي للسينما: دليل السينما ١٩٨٣-١٩٨٤، القاهرة، وزارة الثقافة، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، ١٩٩٠.