" مدلولات بعض أدوات التعبير الفني في الأغنية الدرامية عند محمد علي سليمان وتوظيفها في تدريس التذوق الموسيقي"

أ.م.د/ أحمد محمد محمد محمود خضر

استاذ الموسيقى العربية المساعد

قسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية

جامعة كفر الشيخ

ملخص البحث

دوماً وأبدا سيظل العمل الفني والتجربة الفنية هي محورا أساسياً للدراسة والبحث العلمي من قبل الدارسين والباحثين المتخصصين لمحاولة تحقيق فهم صحيح لكل أركانها ومكوناتها الشعورية وما تحمله من معانى موجهة إلى المستمع.

وإنطلاقا من أن العمل الفني ما هو إلا وسيط قادر على حمل المعاني لتوصيلها من المؤلف أو المبدع إلى أفراد مجتمعه، فإن أركان هذا العمل الفني هي أدواتٍ للتعبير الفني يتم من خلالها نقل المعاني.

ولعل الفنان والملحن المصري محمد علي سليمان (١٩٤٧م) هو أحد فرسان هذا الفن الذين خاضوا تجاربهم الفنية بجدية وفهم وعمق حتى أرسى لنا ما يرسم ملامح الشعب المصري كشعب متحضر مثقف متذوق يملك من الحث الفني مايجعله قادرا على استيعاب تلك الأعمال الفنية الثرية والمعبرة ذات الطابع القومي المميز.

لذا فقد رأي الباحث ضرورة دراسة الجانب التعبيري بأعمال محمد علي سليمان للاستفادة منها في تدريس مواد الموسيقى العربية لاسيما تذوق الموسيقى العربية.

أولا: الجانب النظري: ويتناول بالدراسة الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث وكذلك بعض المفاهيم النظرية الخاصة بالبحث مثل التعبيرية وأهداف التعبير الفني ومفهوم الرمز في الفن والدراما ومراحل الحبكة الدرامية وخصائص كل مرحلة ونبذه مختصرة عن السيرة الذاتية للملحن محمد علي سليمان .

ثانياً: الجانب التطبيقي: ويحتوي على تحليل العينة المختارة.

ثم تلا ذلك نتائج البحث والتوصيات وقائمة بالمراجع ومصادر البحث.

Abstract

''The Implications of Some Tools of Artistic Expression in the Dramatic Song of Muhammad Ali Suleiman and Employing Them in Teaching Musical Appreciation''

Always and forever, the artistic work or the artistic experience will remain a main focus for study and scientific research by scholars and specialized researchers to try to achieve a correct understanding of all its pillars and emotional components and the meanings it carries for the listener.

Proceeding from the fact that the artwork is only a medium capable of carrying meanings to communicate it from the author or creator to the members of his community, in general the pillars of this artwork, which are in artistic creative vocabulary in themselves, are tools for artistic expression through which sensory and emotional meanings are transmitted to the listener and recipient.

Also, research focus on accuracy in understanding the nature of these tools and the methods of employing them for composers is the shortest way to help students achieve real success in fully tasting the artistic work.

Perhaps the Egyptian artist and composer Muhammad Ali Suleiman (1947 AD) is one of the knights of this art who fought their artistic experiences with seriousness, understanding and depth, until he laid down for us what draws the features of the Egyptian people as a civilized, cultured, connoisseur who has artistic induction that makes him Able to absorb those rich and expressive artworks of a distinctive national character. Therefore, the researcher considered the necessity of studying the expressive aspect of Muhammad Ali Suleiman's works to benefit from them in teaching Arabic music subjects, especially the taste of Arabic music.

First: The theoretical aspect: It deals with the study of previous studies relatedto the topic of the research, as well as some theoretical concepts related to the research, such as expressiveness, the objectives of artistic expression, the concept of symbol in art and drama, the stages of the dramatic plot, the characteristics of each stage, and a brief biography of the composer Muhammad Ali Suleiman.

Second: the practical side: It contains the analysis of the selected sample.

Then followed by the results of the research, recommendations and a list of references and sources of research.

مقدمة البحث:

تلعب الفنون بوجه عام دوراً أساسياً في تهذيب نفس الإنسان وتنمية إحساسه بالجمال ورفع مستوى تذوقه، وكذلك الإرتقاء به إلى درجات عليا من الثقافة ورهافة الحس.

ودوماً وأبدا سيظل العمل الفني والتجربة الفنية هي محورا أساسياً للدراسة والبحث العلمي من قبل الدارسين والباحثين المتخصصين لمحاولة تحقيق فهم صحيح لكل أركانها ومكوناتها الشعورية وما تحمله من معانى موجهة إلى المستمع.

وإنطلاقا من أن العمل الفني ما هو إلا وسيط قادر على حمل المعاني فإن أركان هذا العمل الفني في حد ذاتها هي أدواتٍ للتعبير الفني، كما يعتبر البحث بدقة وجدية في فهم طبيعة هذه الأدوات وأساليب توظيفها عند المؤلفين الموسيقيين هو أقصر الطرق وأجداها للمساعدة على تذوق العمل الفني بالشكل الكامل، وبقدر خبرة المستمع في تتبع هذه الأدوات الفنية ودرايته بها سيتحدد مستوى إدراكه وتذوقه للمعاني التي يحملها هذا العمل الفني.

ومما لا شك فيه أن الأعمال الفنية بمختلف قوالبها وأشكالها قد تتباين فيما بينها من حيث مقدار التعبيرية المختزن بداخلها فنجد أن التعبير الفني في الموسيقى الآلية البحته أقل منه في قوالب التأليف الغنائي والتي تتعدد أركانها من موسيقى وإيقاع إلى كلمات ملحنة إلى مهارات أداء وغناء ومطرب مُعَبِّر بشرط الإستخدام والتوظيف الناجح لهذه الأدوات، وبالتالي فإن الغناء الكلاسيكي على فرقة تخت بسيط أقل تعبيرية من نفس الغناء على فرقة متعددة الآلات من خلال عمل فني موزَّع ومتعدد الأبعاد. كما قد نجد أن الغناء الدرامي أكثر تعبيرية من أنواع الغناء الأخرى لما يحتويه الغناء الدرامي من قصة ومشاهد وتطور الأحداث والصراع مما يساعد الفنان المبدع على استحضار وتقديم مشاعرا إنسانية أكثر تنوعاً.

وقد حظيت مصر بالكثير من رواد صناعة التأليف الموسيقي والتلحين الذين أثرُوا المكتبة الموسيقية المصرية والعربية بأعمالهم الخالدة، والتي وضَعت بدورها للفن وللفنانين على مر العصور أصولاً وقواعداً للإبداع والإبتكار والتعبير الفني وصوراً أصيلة لتجارب فنية صادقة قلَّما يسهل تكرارها. ولعلَّ الملحن المصري محمد علي سليمان واحداً من فرسان هذا الفن الراقي والذي تميزت أعماله الفنية المختلفة بصبغة إبداعية من نوع خاص، حيث أجاد إحداث التنوع في أدواته التعبيرية داخل العمل كما أجاد توظيف تلك الأدوات بأسلوبٍ مميزٍ وبحرفية عالية في توصيل رسالته إلى المستمع بالشكل الذي يجعله من خلال الغناء الدرامي موضوعاً للدراسة والبحث من قبل المتخصصين للإستفادة من خبراته في إثراء تجارب التذوق الفني للمستمع ورفع

كفاءة الطلاب الدارسين للموسيقى لفهم هذه التجارب الإبداعية وكذلك التجارب الأخرى المماثلة لها.

مشكلة البحث:

على الرغم من وجود دراسات وأبحاث سابقة تناولت الأغنية المصرية والعربية والملحن محمد علي سليمان بالدراسة والتحليل إلا أنها لم تتطرق إلى دراسة أدوات التعبير الفني في أعمال محمد علي سليمان والتي يراها الباحث بمثابة خطوة جادة وهامة في سبيل فهم واستيعاب التجارب الفنية، وكذلك مدخلاً معتبراً لتدريس تجربة التذوق الفني للدارسين المتخصصين.

أهداف البحث:

١. التعرف على أسلوب محمد علي سليمان في توظيف أدوات التعبير الفني وبعض مدلولاتها التعبيرية .

٢. التعرف على كيفية توظيف أدوات التعبير الفني ومدلولاتها في تدريس التذوق الموسيقي.

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث أنه ومن خلال التعرف على مفهوم التعبيرية والرمز في الفن وتناول أعمال محمد علي سليمان من خلال هذا المنظور الجديد، بالكشف عن أدواته الخاصة المستخدمة في التعبير الفني والتصوير الموسيقي، تتحقق الفائدة بالوصول لمستوى تذوق أعلى وأشمل للأعمال الغنائية بشكل عام ولأعماله الفنية بشكل خاص من قبل دارسي ومتذوقي الموسيقي.

أسئلة البحث:

١. ما هو أسلوب محمد علي سليمان في توظيف أدوات التعبير الفني في الغناء الدرامي وما هي مدلولات هذه الأدوات التعبيرية ؟

٢. كيف يمكن توظيف أدوات التعبير الفني ومدلولاتها في تدريس التذوق الموسيقي؟

حدود البحث:

الأغنية الدرامية عند محمد علي سليمان والمتمثلة في عينة البحث وهي أغنية " شنطة سفر " من ألحان: محمد علي سليمان، ومن كلمات: فاطمة جعفر.

إجراءات البحث:

١- **منهج البحث:** تستلزم هذه الدراسة استخدام المنهج الوصفي (تحليل محتوى) وهو المنهج الذي يتناول العلاقات المتبادلة بين الظواهر مع تسليط الضوء على التغيرات التي تحدث بمرور الزمن من خلال الملاحظة والقياس ووضع الملاحظات المنظمة وقياس التغيرات[١].

٢- **عينة البحث:** وتتمثل تلك العينة في العمل الغنائي المصور (شنطة سفر) من ألحان محمد علي سليمان وكلمات فاطمة جعفر إنتاج ١٩٩٣م.

٣- **أدوات البحث:** مدونة موسيقية، جداول للتحليل، تسجيل مسموع ومرئي للعمل "شنطة سفر".

٤- **حدود البحث:** حدود زمنية : ١٩٩٣، حدود مكانية : مصر

مصطلحات البحث:

أولاً: مصطلحات خاصة بالموسيقى

١. **الأداء اللحني:** هو سلوك اللحن المنحصر في حركاته المختلفة مثل اتجاهاته الصاعدة، والهابطة، والمترددة، والمتضادة، والوقف بأنواعه المختلفة، والقفزات والزخارف اللحنية، وغيره من فنون الأداء المختلفة المستخدمة في التعبير عن معاني الكلمات وتقريبها للأفهام عن طريق رسم صورة لحنية لها [٢].

٢. **التذوق الموسيقي:** هو استقبال المؤثر الجمالي المتمثل في العلاقات الجمالية المتعددة من خلال الحواس المثقَّفة (حاسة السمع)، مما يساعد على استيعابها، وفهم معانيها، وتقييمها، ومن ثم تحقيق الهدف منها[٣].

٣. **التصور الذهني:** هو نشاط عقلي يتغلَّب فيه الإنسان على حدود خبراته الإدراكية ببناء أفكار جديدة غير تقليدية في خياله الخصب حيث يعمل جاهداً بعد ذلك على استحضارها من عالم الخيال إلى عالم الواقع بتحقيقها[٤] .

ثانياً: مصطلحات خاصة بالبلاغة

---

(١) فؤاد أبو حطب، آمال صادق: مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية- مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٩٦م، صـ ١٠٤ ،١٠٥.

(٢) أحمدمحمد خضر: توظيف ألحان الرباعيات الشعرية والاستفادة منها في تدريس مادة تذوق الموسيقى العربية- رسالة دكتوراة غير منشورة- كلية التربية النوعية جامعة طنطا ٢٠٠٩، صـ ٦.

(٣) المرجع السابق، صـ ٦.

(٤) نبيلة إبراهيم حسين والي: برنامج مقترح في التذوق الموسيقي للمسنين – رسالة دكتوراة غير منشورة- كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان ٢٠٠٣، صـ ٢٧، ٢٨.

٤. **الإيجاز:** وهو لغة الإختصار، وضدَّه الإسهاب والإسترسال، وهو نوعان **إيجاز بالقصر**، ويتم بإختيار الألفاظ القليلة التي تتسع المعاني الكثيرة المتزاحمة المتكاثرة، والنوع الثاني هو **الإيجاز بالحذف**، ويتم هذا الإيجاز بحزف كلمة أو جملة أو عدَّة جمل، ويُشترط في هذا النوع من الإيجاز إن يقوم دليل على المحذوف، وإلا كان الحذف ريئاً والكلام غير مقبول ومن أساليبه توظيف الضمائر وأساليب الإنشاء مثل الاستفهام والأمر والنهي والنداء والتعجب والحذف مثل الإستعارة وإعتماد الرمز والإشارة [١].

٥. **الإطناب:** وهو لغة الزيادة والإسهاب، وهو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة منها:
   - ذكر الخاص بعد العام للتنبيه على فضل الخاص.
   - ذكر العام بعد الخاص لإفادة العموم، مع العناية بشأن الخاص.
   - الإيضاح بعد الإبهام، لتقرير المعنى في ذهن السامع.
   - التكرار لداعي: كتمكين المعنى من النفس، وكالتحسُّر.
   - الإعتراض، وهو أن يُؤتى في أثناء الكلام أو بين كلامين متَّصلين في المعنى بجملةٍ أو اكثر لا محل لها من الإعراب.
   - التذييل، وهو تعقيب الجملة بجملة أُخرى تشتمل على معناها توكيداً لها.
   - الإحتراس ويكون حينما يأتي المتكلِّم بمعنى يُمكن أن يدخل عليه فيه لوم، فيفطن لذلك ويأتي بما يُخلِّصه منه [٢].

٦. **الجناس:** من المحسِّنات البديعيَّة، وهو أن يتشابه اللفظان في النطق، ويختلفان في المعنى، وهو نوعان: جناس تام، وهو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة، وهي الحروف وشكلها وعددها وترتيبها، والنوع الثاني جناس ناقص، أو غير تام وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحدٍ من الأمور المتقدم ذكرها [٣].

٧. **الطباق:** هو الجمع بين الشيء وضدُّه في الكلام، وهو نوعان: طباق الإيجاب، وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجاباً وسلباً مثل(ساهرة، نائمة)، وطباق السلب، وهو ما اختلف فيه الضدان إيجاباً وسلباً مثل(يستخفون،لا يستخفون)[٤].

٨. **المقابلة:** وهي أن يؤتى بمعنيين أو أكثر، ثم يُؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب [١].

---

[١] علي الجارم، ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة – مطابع دار المعارف – القاهرة ١٩٦٣م، صـ ٢٤١.
[٢] المرجع سابق، صـ ٢٤٣.
[٣] المرجع السابق، صـ ٢٦٣.
[٤] المرجع السابق ، صـ ٢٨٠.

٩. **الاستعارة:** هي تشبيه بليغ حُذِفَ أحد طرفيه – المشبَّه أو المشبَّه به – وهي نوعان: إستعارة تصريحية إذا تم التصريح بالمشبَّه به، وإستعارة مكنيَّة إذا حذف المشبّه به وأُتِيَ بأحد لوازمه كنايه عنه [٢].

١٠. **الاستفهام:** وهو نوعان إستفهام حقيقي والغرض منه معرفة شيء مجهول لدى السائل، واستفهام غير حقيقي ويدل على غرض بلاغي أدبي يفهم من سياق الكلام والحالة النفسية لصاحبه، **ومن أغراض الاستفهام البلاغي:** النفي، التعجب، الإنكار، التمني، التقرير، التحقير، الاستبطاء، الإستبعاد، التهكم والاستهزاء، الوعيد والتهديد، التشويق، التوبيخ [٣].

ثالثاً: مصطلحات خاصة بالدراما [٤]

١١. **الصراع الدرامي** Conflict, Dramatic : مناضلة بين قوتين متعارضتين، وينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي، وينقسم الصراع الدرامي لنوعين الأول وهو **الصراع خارجي** يدور بين البطل وشخص آخرأو بينه بين مجموعة أشخاص. أو بين البطل وقوى خارجية طبيعية مثل ظروف نفسية اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية تؤرق حياته، والنوع الثاني وهو **الصراع داخلي** بين البطل وبين نفسه كالآلام النفسية أو الآلام العضوية التي تدعوه للتغلب عليها.

١٢. **التلوين الصوتي** Infliction : هو التنوع في طبقات الصوت للممثل أو المؤدي أثناء تجربة الآداء إستجابة لدوافع فنية معينة.

١٣. **الإستجماع التمثيلي** Rally : وهو أن ينشط الممثل أو المؤدي من حركته وإيماءاته ودرجة صوته كي يحدث في المستمعين والمشاهدين تأثيراً أكبر من التأثير السابق على بدئه لهذا النشاط.

١٤. **البطل** Hero–heroin: هو الشخصية الارتكازية في النص الدرامي (العمل الدرامي) والتي بسبب أهميتها في بناء الأحداث فهي دائماً محط أهتمام المستمع والمشاهد ومثار عواطفه،

---

[١] المرجع السابق ، صـ ٢٨٤.

[٢] صالح ساسه: المنجد في الإعراب والقواعد والبلاغة والعروض – المطبعة العلمية بدمشق - صُور ١٩٧٥م، صـ ٣٤٥.

[٣] هيثم الثوابية: الإستفهام البلاغي في شرح ديوان الحماثة للمرزوقي- بحث منشور بمجلة دراسات العلوم الإنسانية والإجتماعية – المجلد ٤١- ملحق ١ – الجامعة الأردنية ٢٠١٤، صـ ٥٠٢.

[٤] إبراهيم حماد: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية- دار المعارف- القاهرة ١٩٨٥،صفحات متعددة.

وقد يتمثل البطل في إنسان أو مكان أو زمان أو فكرة أو رمز – فالعبرة بالطولة هنا أنها المحور الرئيسي الذي تدور حوله الوقائع.

١٥. **التوتر الدرامي** Tension, Dramatic: اللحظة التي تبلغ فيها الحدة الإنفعالية زروتها.

١٦. **التوقف المؤقت– لحظة صمت** Pause: هو توقف المؤدي عن تحركه أو إلقائه مستهدفا بذلك خلق لحظة من التشويق لدى المستمع أو المشاهد أو حالة من الترقب محاولاً تأكيد الموقف والتركيز عليه.

١٧. **الإندماج** Abandon: هو عملية إمتصاص الممثل فى دور الشخصية.

أولاً: الإطار النظري.

١. الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث.

في هذا الجزء من البحث يتناول الباحث بالعرض الدراسات السابقة المرتبطة بمفردات عنوان البحث المفتاحية والتي تمثل محاوراً مختلفة للدراسة البحثية الحالية، وسوف يتم عرضها من خلال محاور كالتالي:

المحور الأول: دراسات عكفت على دراسة " الأغنية ":

على سبيل المثال لا الحصر دراسة: بعنوان " الأغنية المصرية وتطورها" [١] وقد اهتمت بدراسة الأغنية المصرية وتطورها، وأشهر المطربين والمطربات الذين قدموا الأغنية المصرية على مر السنين، ودراسة أخرى بعنوان: "الأغنية المصرية فى النصف الثانى من القرن العشرين" [٢] واهتمت هذه الدراسة بإلقاء الضوء على العوامل المؤثرة على الأغنية المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين، وكذلك إبراز أثر التكنولوجيا المتقدمة على الأغنية المصرية المعاصرة في الربع الأخير من القرن العشرين، وأشكال الأغنية المختلفة من قصيدة إلى طقطوقة إلى مونولوج، ديالوج والتي معظمها على شكل الطقطوقة وذلك بجانب أغاني المسلسلات التليفزيونية. وعدد كبير من الدراسات التي تناولت بالدراسة أساليب الملحنين في صياغة ألحانهم للأغنية، وعدد آخر من الدراسات الأخرى التي اهتمت بتناول أشكال معينة من الغناء بالدراسة وعلى سبيل المثال لا الحصر دراسة بعنوان: " أسلوب صياغة ألحان الثنائيات الغنائية فى مصر

---

[١] ناهد أحمد حافظ: رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ١٩٧٧م.

[٢] إيهاب أحمد توفيق: رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ١٩٩٥م.

في القرن العشرين" [١] وهدفت إلى دراسة صيغة الثنائيات الغنائية ومفهومها والعلاقة بين النص ونوع القالب وارتباط هذه العلاقة بأسلوب الحوار.

المحور الثاني: دراسات تناولت بالبحث شخصية الملحن "محمد علي سليمان" وهي دراسة واحدة فقط بعنوان "دراسة تحليلية لبعض الأعمال الغنائية عند الملحن محمد علي سليمان" [٢]، وقد تناولت بالدراسة القوالب الغنائية التي استخدمها الملحن محمد علي سليمان وحصر لبعض أعماله الغنائية ودراسة العناصر المختلفة الموجودة في ألحانه وأهم الخصائص المميزة لأسلوبه في التلحين[٣].

المحور الثالث: دراسات أهتمت بدراسة أدوات التعبير الفني في الأغنية المصرية.

وهي دراسة بحثية منفردة بعنوان: " أدوات التعبير الفني عند محمد عبد الوهاب من خلال لحن عاشق الروح"، وقد تناول بالدراسة أدوات التعبير الفني عند محمد عبد الوهاب وأسلوبه في توظيف تلك الأدوات في نقل المعنى وتصويره تصويراً فنياً.

التعليق العام على الدراسات السابقة:

ومما سبق عرضه يستنتج الباحث أن كل الدراسات السابقة وعلى الرغم من تعدد موضوعاتها واشتراكها مع بحثنا الحالي في بعض المحاور مثل الأغنية أو الملحن محمد علي سليمان أو أدوات التعبير الفني كمدخل لدراسة التعبير الموسيقي إلا أن جميعها لم تتناول موضوع بحثنا الحالي وهو المعني بدراسة أدوات التعبير الفني في الأغنية الدرامية عند الملحن محمد علي سليمان من خلال لحن " شنطة سفر " كنموذج للتطبيق.

٢. الجانب النظري المرتبط بموضوع البحث.

- **محمد علي سليمان:**

هو محمد علي سليمان فليفل فنان وملحن وموسيقار مصري الجنسية استطاع أن يثبت من خلال مشوار حياته الفني قدرته العالية على التعبير الفني حيث صبغ ألحانه وإبداعاته في مجال الغناء بصبغة البقاء لما فيها من مصداقية عالية وقدرة على نقل المشاعر الإنسانية في من خلال رسائل موسيقية صادقة.

---

[١] شيرين عبد اللطيف أحمد بدر: رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ١٩٩٧م.

[٢] نورهان أمل رضوان: رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ٢٠١٥م.

[٣] أحمد محمد خضر: بحث منشور بمجلة علوم وفنون الموسيقى – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان عدد يونيو ٢٠١٤م.

ميلاده وتعليمه: ولد محمد علي سليمان فليفل في محافظة الإسكندرية في ٢ أكتوبر ١٩٤٧م، ودرس بمدارسها ثم انتقل فيما بعد ذلك لدراسة العلوم الموسيقية في معهد الكونسرفتوار في الإسكندرية وقد ساعده في ذلك أستاذه عزف الكمان الإيطالي "ماكس نيكوليت" وتخصص في العزف على آلة الكمان وأنهى دراسته الجامعية عام ١٩٦٧م[١]. وبعدها عمل في الأوركسترا السيمفوني بالإسكندرية عازفا لآلة الكمان. في عام ١٩٦٨م التحق بالخدمة العسكرية بالجيش وأصيب بحرب الاستنزاف بإصابة في يده اليمنى وسعى والده الملحن علي سليمان على أثر تلك الإصابة إلى نقله للسلاح البحري بالإسكندرية .

نشأته الفنية وتكوينه الفني: وقد كان لنشأة محمد علي سليمان الموسيقية أثراً كبيراً في بناء شخصيتِه الفنية حيث نشأ في أسرة فنية لأب كان عازفاً ماهرا على آلة العود مما جعله بدوره يتقن العزف على آلة العود ويقوم بتطبيق كل ما يتعلمه من معارف موسيقية بالكونسرفتوار عليه. وهو ما أثقل موهبته الموسيقية، وقد انضم محمد علي سليمان بعد ذلك إلى قصر ثقافة الأنفوشي حيث كان وقتها الفنان فاروق حسني والذي عُيِّن فيما بعد وزيراً للثقافة مديراً للقصر، وقد لاقى محمد علي سليمان ترحيباً كبيراً وتقديراً من الفنان فاروق حسني، والذي قام فيما بعد بتقديمه في حفل بقصر الثقافة وفي حضور أهم موسيقي الإسكندرية حيث قام محمد علي سليمان بغناء عمل غنائي من ألحانه الخاصة من ديوان أحد الشعراء، وقد لاقى قبولاً وتشجيعاً كبيراً من الحضور، وكانت هذه نقطة البداية حيث بدأ محمد علي سليمان يشهر بأهميته كملحنً، وهو ما شجَّعه على الذهاب إلى إذاعة الإسكندرية.

ومن الجدير بالذكر أنه قد تم رفضه مرتين متتاليتين بحجة أن ألحانه فوق مستوى المستمع. ولكن ذلك لم يمنعه من المحاولة مرة أخرى ولكن هذه المرة قام بالغناء بمصاحبة عوده لحن من ألحان موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب وكان في ذلك الوقت قد أتم الثامنة عشر من عمره وتم اعتماده ملحنا بالإذاعة. وبعدها تزوج من المطربة السكندرية أمل شريف والتي كانت تغني أيضا في إذاعة الإسكندرية والتي أغنت من ألحان زوجها الكثير من الألحان الجميلة وأنجب منها ابنته أنغام. [٢]

وحيث أن إذاعة القاهرة كانت دائما تمثل حلماً أساسياً عند محمد علي سليمان نظراً لأنها الأكثر نجاحاً وانتشاراً، توجه بعدها إلى القاهرة ليبدأ مشواره الفني في عاصمة الفن العربي

---

[١] نورهان أمل رضوان: مرجع سابق، صـ ٣٣.

[٢] وجيه ندى: مقال فني منشور- مجلة نص الدنيا – العدد ٢٢٦- القاهرة ٨ سبتمبر ٢٠٠٢ صـ ٣٠.

بصحبة زوجته وابنته أنغام وأخيه الأصغر عماد سليمان – والذي عرف فنياً بعد ذلك باسم " عماد عبد الحليم". حيث صادف في ربيع ١٩٧٣م أن أخوه الصغير (عماد علي سليمان) كان يحيي حفلا غنائيا بالإسكندرية وكان محمد علي سليمان يصاحبه بالعزف على آلة الكمان، وكان بين الحضور الفنان الكبير عبد الحليم حافظ والذي أشاد باعجابه بالمطرب عماد سليمان وبعزف أخيه محمد علي سليمان والذي عرض عليهما أن يأتوا للقاهرة ليشاركوه الغناء بحفل الربيع والذي غنى فيه وقتها (رسال من تحت الماء وحاول تفتكرني، ويا مالكاً قلبي) وبالفعل قاموا بالغناء في هذا الحفل (حب الوطن غالي علي، يا صلاة الزين)، وفي حفله الثاني وبناء على طلب عبد الحليم حافظ غنى المطرب عماد سليمان من ألحان أخيه محمد علي سليمان أغنيتين.

طلب بعدها محمد علي سليمان من الفنان عبد الحليم حافظ الإنضمام للفرقة الماسية كعازف لآلة الكمان فوافق عبد الحليم وألحقه بها تحت قيادة المايسترو أحمد فؤاد حسن. وبعدها تقدم محمد علي سليمان لاعتماده كملحن بإذاعة القاهرة وكانت أول ألحانه بها أغنية (زي مين) وتغنت بها زوجته الفنانة أمل شريف.

أشكال التأليف الموسيقي عند محمد علي سليمان

توالت بعد ذلك أعمال محمد علي سليمان الفنية والتي تنوع في تقديمها في أشكال كثيرة من أشكال التأليف الغنائي والآلي من أغاني عاطفية، وأغاني شعبية، وقصائد غنائية، وأوبريتات وطنية، وأغاني دينية، وإستعراضات وتابلوهات راقصة، وصور غنائية إذاعية، وأدعية دينية على شكل رباعيات روحانية، بالإضافة إلى عدد كبير من الأعمال الموسيقية الآلية من موسيقى راقصة وموسيقى تصويرية لأفلام ومسلسلات تليفزيونية وإذاعية.

ومن أهم المطربين والمطربات: والمؤديين الذين وجدوا حظا بمشاركة محمد علي سليمان أعماله ونجاحاته الشيخ نصر الدين طوبار(١٩٢٠–١٩٨٦م)، الفنانة صباح (١٩٢٧–٢٠١٤م)، الفنانة شادية (١٩٣١– ٢٠١٧م)، مها صبري (١٩٣٢–١٩٨٩م)، عادل مأمون (١٩٣٢–١٩٩٠م)، محرم فؤاد(١٩٣٤–٢٠٠٢م)، سمير غانم (١٩٣٧م)، طلال المداح(١٩٤٠–٢٠٠٠م)، الفنان يونس شلبي(١٩٤١–٢٠٠٧م)، سيد زيان(١٩٤٣–٢٠١٦م)، فاتن فريد (١٩٤٥–٢٠٠٧م)، محمود الجندي(١٩٤٥–٢٠١٩م)، ياسمين الخيام (١٩٤٦م)، أركان فؤاد(١٩٤٨م)، الفنان محمد صبحي(١٩٤٨م)، الفنان هاني شاكر (١٩٥٢م)، عمر فتحي (١٩٥٢–١٩٨٦م)، الفنان علي الحجار (١٩٥٤م)، محمد الحلو(١٩٥٥م)، عماد عبد الحليم (١٩٦٠–١٩٩٥)، مدحت صالح(١٩٦٠م)، أحمد إبراهيم (١٩٦١م)، فاطمة عيد(١٩٦٢م)،

حنان عطية (١٩٦٢م)، مجدي طلعت(١٩٦٤– ٢٠١٨م)، شيرين وجدي (١٩٦٧م)، وإبنته الفنانة أنغام (١٩٧٢م)، خالد سليم (١٩٧٥م)، مي فاروق (١٩٨٢م) ريهام عبد الحكيم(١٩٨٣م)، غادة رجب (١٩٨٥م)، آمال ماهر (١٩٨٥م).

كما أنه ومن أشهر الشعراء الذين تعاون معهم محمد علي سليمان مأمون الشناوي (١٩١٤–١٩٩٤م)، مصطفى الشندويلي (توفي في ١٩٩٤م)، حسين السيد(١٩١٦–١٩٨٣م)، عبد الرحمن الأبنودي (١٩٣٨–٢٠١٥م)، سيد حجاب(١٩٤٠–٢٠١٧م)، جمال بخيت(١٩٥٤–١٩٧٩م) [١]، صلاح فايز (١٩٣٤–٢٠٢٠م).

- **الفنانة أنغام:**

ولدت الفنانة أنغام محمد علي سليمان في الإسكندرية في ١٩ يناير ١٩٧٢م، والدها هو الفنان والملحن محمد علي سليمان ، وعمَّها هو المطرب عماد عبد الحليم، عشقت الفن والتعبير من صغرها وأكتسبت مهارات الغناء العربي الأصيل من معلمها الأول والدها، ومن خلال حفظ وأداء الألحان العربية لمدارس التلحين المختلفة، وقد قررت أنغام في منتصف التسعينات التخلي عن آداء اللون الكلاسيكي الذي وضعها فيه والدها وإتجهت لغناء اللون الشبابي وتعد أنغام من أكثر المطربات نجاحا في الخمسة والعشرين عام الأخيرة، ولأنغام أكثر من ٢٥ ألبوم غنائي بدءا بعام ١٩٨٧م وأغنية "الركن البعيد الهادي" وحتى ٢٠٢٠م وأغنية "مَزْح– كل هذا الحب"، بالإضافة إلى العديد من الأعمال الغنائية الدرامية الأخرى المتمثلة في أشهر تترات المسلسلات التليفزيونية المصرية مثل مسلسل "حديث الصباح والمساء"، ومسلسل "العائلة"، مسلسل "في غمضة عين"، ومسلسل "جمع سالم"، ومسلسل "حدوتة مُرَّة"، كما كان لها تجربه ناجحة في مجال التمثيل من خلال مسلسل " في غمضة عين " إنتاج عام ٢٠١٢م[٢].

- **مظاهر الأغنية في النصف الثاني من القرن العشرين.**

إن ما طرأ على الأغنية المصرية من تغيُّر وتأثُّر منذ بداية القرن العشرين لا يقارن بما لحق بها من تغيرات بدأت من بداية العقد الأخير منه، وذلك حيث دخلت الأغنية المصرية منعطفاً جديداً أدى بها إلى تغيُّر شامل في الشكل والمضمون وذلك بتأثير عدَّة عوامل رئيسة منها:

---

[١] نورهان أمل رضوان: مرجع سابق، صـ ٤٠.

[٢] نورهان أمل رضوان: مرجع سابق، صـ ٣٦.

١. الإنفتاح الثقافي غير الواعي على الحضارات والثقافات الأخرى مما أدي لسعي الموسيقيين والملحنين المصريين إلى دمج موسيقى الثقافات الأخرى بنظيراتها المصرية دون دراية بخصائصهم المختلفة نوعياً دون الإيمان بأن الموسيقى المصرية هي الأصل والأرقى شأناً من نظيراتها.
٢. هيمنة شركات الإنتاج الكبرى على الحياة الموسيقية والإهتمام بالعائد المادي على حساب المحتوى الفني ومدى تناسبه مع أصالة الثقافة المصرية المجتمعية.
٣. ضعف الترابط بين التعليم الموسيقي المتخصص وما يجري على أرض الواقع.
٤. عدم وجود الرقابة الكافية من الجهات الرقابية المسؤولة على ما يتم بثُّه من أغاني عبر وسائل الإعلام المسموعة والمرئية، وكذلك فراغ الساحة الفنية من النقد المتخصص الهادف للبناء.
٥. دخول التكنولوجيا الحديثة في مجال الأغنية أدت إلى سرعة إنجازها مما جعل هناك هبوطاً في المستوى العام للأغنية كما أن التسجيل بنظام المسارات المتعددة (Multi Tracks) وأساليب تنقية الصوت أفقد الأغنية النسيج الفني المترابط وخاصة بغض الطرف عن كفائة الصوت وقدراته الغنائية.
٦. إنتشار الفضائيات والإنترنت كوسيلة لنشر الأعمال الفنية وتداولها مع صعوبة فرض الرقابة، حيث أصبح المستمع يتعامل مع الأغنية كنوع من التسلية والترفيه دون النظر إلى قيمتها الفنية أو التربوية [١].

- **دور الأغنية عند محمد علي سليمان**

ويرى محمد علي سليمان أن الفن الغنائي مادة من مواد بناء المجتمع والأغنية هي ضرورة من ضروريات بناء الأجيال وشيء مهم ولا يجب الاستغناء عنها، وأن الفن الذي نحترفه ونؤمن به ليس للّهو والرقص إنما هو بالنسبة لنا مادة من مواد بناء الأجيال وتنمية المجتمع ومادة أساسية من مواد النصح، وأنه يؤمن بالأغنية التي تضع لبنةً فوق لبنةٍ حتى يكون هناك بناء شامخ لتكوين الشخصية المصرية والعربية، والأغنية شيء هام لا يمكن الاستغناء عنه كوسيط ينمي من خلاله وجدان الشباب وأخلاقه. فالأغنية قادرة على أن

[١] أمل مصطفى إبراهيم: شكل ومضمون الأغنية المصرية المعاصرة في الفترة من ١٩٩٠ إلى ٢٠١٠- رسالة دكتوراة غير منشورة- كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان- القاهرة ٢٠١٣، صـ ٣٠.

تتواجد بما لها من أهمية داخل المشاكل السياسية والاجتماعية لما لها من قدرة على تقديم الحلول.

وقد أشار محمد علي سليمان إلى أنه وبإهمال الدولة للأغنية وقيمتها وعدم فرض الرقابة عليها فإن الدولة سوف تخسر أجيالا من النشئ حيث تتلاشى عندهم مقومات النجاح من مبادئ وأخلاق [١].

- **مفهوم الدراما في الأعمال الفنية:**

وكلمة دراما هي كلمة مشتقَّة من الكلمة اليونانية Dram ومعناها الحرفي "يفعل" أو عمل يّقام به، ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينة المتأخرة Drama إلى معظم لغات أوروبا الحديثة.

وقد عرَّف أرسطو الدراما بأنها: محاكاة لفعل إنسان وتتكون من عناصر جوهرية:

١- حكاية تصاغ في شكل حدثي لا سردي.

٢- وفي كلام له خصائص معيَّنة.

٣- ويؤديها معبرون (فنان – ممثل).

وللدراما وموضوعاتها الكثير من الأنواع والتي تحتاج لمساحة كبيرة لشرحها، ولكن على سبيل المثال لا الحصر:

- الدراما الإجتماعية Social Drama: والتي تتعرض لموضوع الإنسان وهو في ظروفه الإجتماعية أو مشكلاته الحياتية.
- الدراما الأدبية Literary Drama: وتعني نصوص الدراما المعدة للقراءة وليست للإنتاج الغنائي أو المسرحي.
- دراما الأفكار Drama Of Ideas: وهي تلك الدراما الذي لا تهدف إلى الإمتاع والتسلية بقدر ما تتصل بالأوضاع السياسية المعاصرة.
- الدراما الرومانسية Romantic Drama: وهي الدراما التي تعالج قصة حب على أساس من المثالية المشاكلة للواقع أو غير محتملة الحدوث بإسلوب يميل إلى الوهم والخيال [٢].

ويعتبر ما يُسمى بـ " الحبكة الدرامية " هو بمثابة الجزء الرئيسي في أي عمل فني يتصف بالدراميِّ [١]، وهي تتابع الأحداث حدث تلو الآخر بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان

[١] حوار منشور مع الملحن محمد علي سليمان - جريدة أخبار مصر – القاهرة ٢٠١٩/٧/٢٥م

[٢] إبراهيم حماد: مرجع سابق، صـ ١٣٣.

المشاهد شعوراً بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث، وتتميز الحبكة الدرامية بمزج لعدد من الجمل البنائية كالتالي:

١. **التقديمة الدرامية أو "العرض"**: جزء يقع في بداية العمل الدرامي في صيغة حدث أو محادثة درامية ويقدم من خلاله المؤلف معلومات عن زمان العمل ومكانه وعلاقة الشخصيات ببعضها والخلفية الإجتماعية [٢].

٢. **نقطة الإنطلاق:** هي البداية الحقيقية في العمل الدرامي بعد المقدمة الدرامية [٣].

٣. **الحدث الصاعد:** وهو تتابع الأحداث من خلال تطور الموقف الدرامي[٤].

٤. **الاكتشافات:** وتتمثل في اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل مثل إكتشاف معلومات جديدة تساعد على تطور الأحداث.

٥. **التنبؤ أو التلميح:** هو تقديم كلمة أو إشارة أو تلميح يهيء الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل أو هو التمهيد المنطقي للأحداث.

٦. **التعقيد:** وهو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث كاصطدام البطل بشيء معارض يدفعه إلى التصارع معه وهو يثير في النفس التشويق وحب الإستطلاع[٥].

٧. **التشويق:** هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد فالخوف على مصير البطل والأمل في نجاته[٦].

٨. **الأزمة:** هي لحظة التوتر التي تسببها القوى المتعارضة وتؤدي إلى ترقب في تحوله الحدث الدرامي، وربما يحتوي العمل الدرامي على عدَّة أزمات.

٩. **الحدث الهابط:** هو الجزء من العمل الفني الدرامي الذي تتأكد فيه سوء حظ البطل أو نجاحه السار.

١٠. **الحل أو النهاية:** هو الجزء الأخير في العمل الدرامي والذي تنتهي به الأحداث الدرامية[٧].

---

[١] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٩٣م، صـ ٥٧.

[٢] إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما(العدد ٢٦) من سلسلة كتابك- دار المعارف- القاهرة ١٩٧٨، صـ ٢٠.

[٥] فوزي فهمي أحمد: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة- المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية- القاهرة ١٩٦٧، صـ ١١٥.

[٦] لاجوس إيجري: فن كتابة المسرحية – ترجمة دريني خشبة – مكتبة الأنجلوالمصرية- القاهرة د.ت، صـ ٣٣٨.

[٥] إبراهيم حمادة: مرجع سابق، صـ ٢٠.

[٦] إبراهيم حماد: مرجع سابق، صـ ١٧١.

[٧] عادل النادي: مرجع سابق، صـ ٦٥.

- **التعبيرية:** عرفت التعبيرية كأحد المذاهب الموسيقية التي ظهرت وتبلورت خصائصها في موسيقى ومؤلفات القرن العشرين في أوروبا مثلها مثل التأثيرية والكلاسيكية الحديثة والقومية.

وظهرت التعبيرية كمذهب فني في النمسا وألمانيا في عام ١٩١٨م، وإنتقلت إلى الموسيقى من الفنون التشكيلية وذلك بعد الحرب العالمية الأولى، وخصوصاً بعد أن نشر "سيجموند فرويد" في النمسا نظرياته في التحليل النفسي وإلقائه للضوء على اللاشعور وإنعكاسه على سلوك الفرد وبالتالي على تعبير الفنان الصادق(١).

والتعبيرية في الموسيقى تتميز بصدق التعبير وعنفه مع تجنب الزخارف والتنميق الواعي سبيلها في ذلك كشف الستار المفتعل عن خبايا اللاشعور، وإطلاق العنان للعواطف والإنفعالات المكبوتة لتتجسد في العمل الفني دون التقيد بالقواعد التقليدية للتأليف الموسيقى(٢).

وإذا تناولنا ماهية العمل الفني بالتعريف نجد أنه: رسالة موجَّهه من الأنا (المبدع) إلى الآخر (المتلقي) بقصد التوصل إلى ما يمكن أن نطلق عليه حالة (النحن) أي توحُّد الأنا والآخر في حالة نفسيَّة واحدة تجمع بينهما وتزيل ما بينهما من فوارق واختلافات في وجهات النظر والآراء والإنفعالات، وهذا التعريف السابق يؤكد دور الفنان كمرسل يجعله يتخذ العمل الفني كرسالة يوجهها لغيره (٣). وفي تعريف آخر للعمل الفني نجده ما هو إلا تعبير عن معنى أو إنفعال أو إثارة يحسُّها الفنان في العالم الخارجي فيترجمها بأسلوب يتوفَّر فيه البحث عن علاقات في صيغ جمالية لها وحدتها وطابعها المميز (٤).

ومما سبق عرضه نجد أن هناك ما يؤكد على حتمية أن يمتلك المؤلِّف الموسيقي أوالفنان المبدع من الأساليب المختلفة في العرض والطرح الموسيقي من رومانسية وعاطفية وتعبيرية أو تطريبية وأيضاً الأدوات التعبيرية الخاصة بكل مبدع والرموز التي تساعده في إبراز المعاني المطلوب نقلها للطرف الآخر من خلال التجربة الفنية.

<u>أهداف التعبير الفني</u>: عرف الإنسان منذ فجر التاريخ "التعبير" وهو ما أطلق عليه بعد ذلك "فن" فقد رسم ونحت وغنى ليخفف عناء العمل أو ليناجي وليفته أو يتضرع للخالق فيشعر بالراحة والطمأنينة أي بالسعادة وهي أحد أهداف الإنسان في الحياة. ويشعر الإنسان بالرغبة في التعبيرِ فناً ليقول شيئاً للناس وليؤكد علاقته بالمجتمع الذي نبت منه.

---

(١) زين نصار: آفاق الموسيقى- سلسلة آفاق الفنون- دار غريب للطباعة والنشر-القاهرة ١٩٩٨م، صـ ١١٩.
(٢) عواطف عبد الكريم: موسيقى القرن العشرين- محيط الفنون- الجزء الثاني-القاهرة د.ت، صـ ٣٢٧.
(٣) عفاف أحمد فراج: سيكلوجية التذوق الفني- مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة١٩٩٩م، صـ ١٨٩.
(٤) مصري عبد الحميد حنورة: سيكلوجية التذوق الفني- دار المعارف- القاهرة ١٩٨٥، صـ ٢١.

وإلى جوار ذلك فإن الإبتكار يحقق ذات الفنان ويُرضِى مشاعره ويجعله يؤمن بأنه عنصر مهم في بيئته، وبخلاف ذلك فإن الشحنات الإنفعالية هي الدافع خلف تصرُّفات الإنسان سواء كانت بنَّاءة أم هدَّامة، والفنون التعبيرية هي أحسن مخرج تندفع منه تلك الطاقات التي تولِّدها الإنفعالات ولذلك فالفنون عامة والموسيقى خاصةً ليست كما قال عنها البعض مادة للَّهو والتسلية، وإنما هي فن جاد هدفه التعبير عن الأحاسيس وتهذيب النفوس وإذا لم تحقق ذلك تصبح الموسيقى مجرد لغواً سطحياً لا فائدة منه ولا نفع[١].

الرمز في الفن: إن ما يدونه الفنان المبدع ليست أشكالاً خاوية أو طلاسم وإنما هي رموزاً تجسد مضامين نفسية وعقلية نابعة من ذاته ومن وجوده [٢]، ويعني مفهوم الرمز في الفنون أن يتم تصوير اللامرئي – أو الإشارة له – من خلال المرئي أو المسموع، ولما كان في الرمز جمع لمعانٍ مختلفة تختبئ وراءه بعمق وسحر. فذلك هو ما يدعو لضرورة توفُّر الوعي اللازم للكشف عن مثل تلك المعاني الخفية بل والمساهمة أيضاً في الفكرة من قبل المتذوق– وهو المشاهد أو المستمع[٣]. ومن هنا فقد عادت الرمزية بالنفع على كلٍّ من الفنان والناقد حيث إستطاعت أن توسع مدارك كلاً من الفنان المبدع والمستمع المتذوق[٤] . وتسمى الرموز التي تستخدم في مجال التعبير الدرامي بالرموز الدرامية حيث تأتي دوما تلك الرموز محمَّلة بدلالات أبعد من أن تكون مباشرة وصريحة أو واقعية [٥].

ولقد ظهر أول أسلوب رمزي في الفن في صعيد مصر في عصر الثقافات الأولى (العصر الحجري الحديث) فقد عثر على قِدْر فخاري رسم على سطحه رمزين يمثلان لرجل وإمرأة وقد استخدم للتعبير على حركة الساقين أثناء الرقص خطاً متكسِّرا يربط بين ساقي كلٍّ من الرجل والمرأة، كما إستخدم الخطوط المتموجة للرَّمز إلى مياه النيل، بينما تجلَّى فيما بعد استخدام الرموز في تصوير المشاهد الإنجيلية في أكثر مفاهيم العقيدة المسيحية تعقيداً حيث ساهمت بنصيب كبير في الإيحاء بمعتقداتها فنجد في الكثير من النقوش تم إستخدام رموزا محفورة على هيئة " سمكة " والتي هي رمزاً " للمسيح "، كما كان يرمز أيضاً " الحمل " للسلام، " الراعي " للسيد المسيح، " الطائر المحلِّق " فيرمز للروح القدس، ومن هنا فإن غموض فكرة الرمز تتوقف

---

[١] عزيز الشوان: الموسيقى تعبير نغمي ومنطق- مكتبة الأسرة سلسلة الفنون- القاهرة ٢٠٠٥م، صـ ٢٤.
[٢] عزيز الشوان: المرجع السابق، صـ ٢٦.
[٣] محسن محمد عطية: الفن وعالم الرمز- دار المعارف- القاهرة ١٩٩٣م، صـ ١٠١.
[٤] تشارلز تشادويك: الرمزية- ترجمة نسيم إبراهيم يوسف- الهيئة العامة للكتاب- القاهرة ١٩٩١،صـ ١٨.
[٥] إبراهيم حماد: مرجع سابق، صـ ١٣٩.

على ما يلخِّصه الرمز من أسرار. والرمز في المقام الأول هو تعبيراً شخصياً عمَّا يجول في خيال الفنان بل وإن استخدامه للرموز والدلالات الخاصة هو تجسيد للأحلام والإنفعال الوجداني بأسلوب ذاتي[١]. وكما أن هناك رمزية في الرسم والنحت فإن هناك رمزية في المسرح وفي الموسيقى والغناء والتوزيع الموسيقي والرقص والتعبير الحركي، ورمزية في الأدب الشعر، وقد آثر الباحث طرح هذا الفكر – موضوع الرمز والتعبير فى الفن – لفتح نافذة بحثية جديدة فى مجال الموسيقى أمام الباحثين لما قد يوصلنا لفهم الكثير من التجارب الفنية التى مازالت تحتاج للدراسة.

ثانيا: الإطار العملي.

وفي هذا الجزء التطبيقي من البحث يستعرض الباحث الدراسة التحليلية للعمل الغنائي "شنطة سفر" من ألحان محمد علي سليمان وكلمات الشاعرة فاطمة جعفر والذي قام بتقديمه غناءً بصوت الفنانة " أنغام" والذي تم عرضه مصوراً عام ١٩٩٣م، وذلك في محاولة لتحقيق أهداف البحث بالكشف عن مجموعة الأدوات التعبيرية والرموز الخاصة بالفنان محمد علي سليمان وأساليب توظيفها داخل هذا العمل الفني ومدلولاتها الفنية.

وسوف يتناول الباحث العمل الفني موضوع البحث (التحليل الموسيقي بالتوازي مع التحليل الدرامي للقصة)، وذلك من خلال تقسيمه طبقاً لمراحل الحبكة الدرامية التي تم تناولها بالدراسة في الجانب النظري، وذلك مراعاة لدرامية العمل ولسهولة الربط بين اللحن الموسيقي من ناحية بالنص الدرامي وأدوات التعبير الفني المستخدمة والرموز الفنية في العمل من ناحية أخرى، وسوف يتم عرض التحليل بالترتيب التالي:

- تحليل الموقف الدرامي.
- تحليل بلاغي لجماليات النص الدرامي.
- تحليل موسيقي (مقامي، الآداء اللحني، آداء المطرب ، تحليل إيقاعي).
- تحليل وشرح لأدوات التعبير الفني المستخدمة والرموز ورصد مدلول كل منها وأسلوب توظيفه. ثم الإنتهاء بالتحيل العام للعمل.

---

[١] عزيز الشوان: مرجع السابق، صـ ٦٣.

،، شنطة سفر ،،

لسة ناوي عالرحيل؟ تفتكر مالهوش بديل؟

أعمل إيه في الوحدة وإنت مش هنا؟ ومنين أجيب صبر لسنة؟

من سؤال مهزوم بيترجى الجواب مش بتقصد عيني يا حبيبي العتاب

سيبك إنت من دموع العين وقوللي خدت إيه في شنطة سفر؟ أو إيه فاضل لي؟؟

خدت من صبري وطريقي منتهاه؟ مش معاك نبضي إللي تاه ؟

خدت صورتي؟ شوف كدة لا تكون نسيت عمري وصباه !!

ولاَّ إحساسي بكياني وبالحياة أما حيرتي والعذاب .. ملكي أنا

هما أصحابي في غيابك طول سنة

يا حبيبي .. قد عمري قلتهالك

وإنت جنبي ببقى لسة مشتقالك

مانت عارف.. إنت سامع أَنَّة الليل والشوارع

كل حبَّة رمل بتقول لك حرام، أتحرم حضن الخطاوي، وفين أنام؟

والطريق مايل بحمله مالعتاب، والنسيم حس بغيابك سحره غاب

كل حاجة رافضة بُعدك .. مش هاتفضل هي بَعدك .. صعب أصدَّق !!

لو ضروري تفوتني .. خد منِّي الحنين

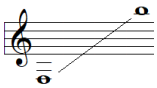
وإختصر بُعد السنة خالليه يومين

لو ضروري .. قبل ما تسافر بعمري .. اسجن الشوق والمنى

واطلق الصبر في وريدي قبل مايطول بعدنا

حتى لو طال بُعدنا .. إنت هنا

بطاقة العريف بالعمل:

إسم العمل	شنطة سفر			
إسم المؤلف	فاطمة جعفر			
إسم الملحن	محمد علي سليمان			
نوع التأليف	غنائي			
النص	درامي – باللغة العامية المصرية			
سنة العرض	**١٩٩٣ – عرض تليفزيوني من خلال تصوير فيديو كليب**			
المقام	بياتي مصور من على درجة الحسيني عشيران			
الموازين المستخدمة	موازين الضروب $\frac{4}{4}$ ، $\frac{8}{4}$	**عدد الموازير**	١٩٧ مازورة	
المضمون	درامي إجتماعي – طابع رومانسي			
المساحة الصوتية للغناء	مساحة اللحن كاملاً 			
الآلات المستخدمة	آلة العود، الآلات الوترية (كمان، شيللو، كونترباص)، البيانو والمثلث، طبلة، رق			

التحليل طبقا لتقسيم العمل الغنائي إلى مراحل وأجزاء درامية طبقا لما جاء بالدراسة النظرية:

١- مرحلة التقديمة الدرامية (العرض)

توصيف المرحلة – دراماً	**مرحلة العرض أو التقديم:** هي الجزء من البناء الدرامي بمثابة المشهد الإفتتاحي يقدم فيه مؤلف العمل الشخصيات وعلاقاتها ببعضها البعض ومعلومات عن ظروفهم الإجتماعية. وقد قام الملحن بصنع هذا التقديم من خلال رسم صورة موسيقية بليغة إعتمد فيها على إستخدام "الرمز" للإشارة لكل من البطل والبطلة موسيقيا من خلال حوار موسيقي بين الكمان (البطلة) والشيللو (البطل).

تابع تحليل مرحلة التقديمة الدرامية

	المقياس	التحليل المقامي
التحليل المقامي للجزء من م(١): م(٣٨)	من م(١): (٣٨)	مقدمة موسيقية في مقام بياتي الحسيني عشيران – بالتفصيل التالي:
	م(١)	جملة موسيقية – لآلة التشيللو– يؤكد فيها الملحن على ركوز المقام – الحسيني عشيران، مع الإنتهاء بالركوز على الحساس (اليكاه) مما يعطي شعوراً بعدم الإستقرار وعدم الإرتياح، مع التلوين بدرجة الحصار (لا^{b}) وهي مسافة ٢ص مما يضيف على الجملة شعورا بالحزن.
	م(٢): م(٤)	تكرار لـ م(١)
	م(٥): م(١٤)	تعدد تصويت من صوتين كالتالي: **الصوت الأول**: هو الإمتداد لتكرار نفس التيمة السابقة م(١) كخلفية مستمرة مصاحبة للصوت الثاني. **الصوت الثاني**: جملة موسيقية على شكل تتابع لحني من جزئين في مقام بياتي الحسيني مع القفلة التامة على درجة الحسيني في م(١٤). **الجزء الأول** من م(٥): م(٩) تبدأ بجملة سؤال من نغمة واحدة (الدرجة الخامسة– جواب بوسيليك) في م(٥) وتكرر بتصرُّف لحني في م(٦). **والجزء الثاني** من م(١٠): م(١٤) وتبدأ بجملة في موضع إعادة للسؤال من نغمة واحدة (الدرجة الرابعة – المحير) في م(١٠) وتتكرر بتصرف في م(١١) مع الإنتهاء أيضاً بقفلة تامة على درجة الحسيني في م(١٤).
	م(١٥): م(٣٤)	إعادة للمقياس السابق من م(٥):م(١٤) بتنويع كالتالي: **الصوت الأول**: (الشيللو) إعادة تقديم التيمة بإستبدال الإنتهاء بالركوز عالحساس (يكاه) بالركوز على الدرجة السادسة (درجة الجهاركاه) مما يعطي شعورا بالزهول والإرتباك.

تابع تحليل مرحلة التقديمة الدرامية:

تابع التحليل المقامي من م (١): م (٣٨)	**م(١٥): م(٣٤)**	الصوت الثاني: إعادة للجزء السابق من م(٥): م(١٤) ولكن مع التنويع في عنصري النغم والإيقاع (التنمية الإيقاعية) من خلال إستخدام علامة .لإضفاء نوع من الحركة التي لها مدلول تعبيري. (تابع التحليل الإيقاعي).
	م(٣٤): م(٣٨)	إعادة للتيمة الأساسية للشيللو(الصوت الأول في المقياس السابق) والإنتهاء بالركوز على الدرجة السادسة للمقام (درجة الجهاركاه) ٤ مرات متتالية.
التحليل الإيقاعي	**م(١):م(٣٨)**	- إستخدم محمد علي سليمان علامة في بناء الجملة الموسيقية كإستهلال موسيقي لتحقيق هدفين: الأول: هدف موسيقي وهو ضبط الإيقاع الزمني داخليا من خلال الجملة الموسيقيه لأنه إستغنى عن إستخدام آلة إيقاعية. والثاني: هدف تعبيري وهو إثارة الشعور بالتساؤل الدائم والقلق والترقب لحدث ما سيقع. وهو ما يخدم الحالة الدرامية المعروضة.
		- إستخدم محمد علي سليمان علامة في إعادة الصوت الثاني (حوار البطلة) من م(١٥): م(٣٤) تعبيراً عن الإنفعال وسرعة الكلام وكثرة ألفاظ الجملة الكلامية من خلال التعبير الإيقاعي. - توحيد التيمة الإيقاعية لجمل الإجابة (صوت الشيللو) وكأنها تعبر عن الثبات في تقديم نفس الإجابة والإصرار عليها.
التحليل اللحني	**من م(١):م(٣٨)**	**<u>استخدم محمد علي سليمان ثلاثة نماذج من الحركات اللحنية كالتالي:</u>** ١. الحركة اللحنية الثابته والمترددة على نغمة واحدة تتكرر – وكأنها ترمز لدقات الساعة. ٢. الحركة اللحنية السلمية الهابطة م (٨، ٩) ليستحضر بها حالة الإنكسار والإنهزام المصاحب لحالة البطلة النفسية والتي رمز لها بآلة الكمان. ٣. الحركة اللحنية المترددة م(١٨، ١٩) بتكرار كل نغمة مرتين

		بالترتيب السلمي الهابط لترمز للأنين والدموع المصاحبة لحوار البطلة.

تابع تحليل مرحلة التقديمة الدرامية:

تابع التحليل اللحني	**من م(١):م(٣٨)**	١. الإيماءة اللحنية (جملة سؤال من خلال نغمة واحدة) في صوت البطلة الممثَّل بآلة الكمان في م(٥) ٢. تدرج طول الجمل اللحنية المتالية في م(٥، ٦، ٧–٨) ليعبر عن تدرج لغة الحوار والتدرج في طول جمل الحديث والإنفعال.

تحليل الأدوات التعبيرية المستخدمة ومدلولاتها.

١. **المقدمة الموسيقية:** تعتبر المقدمة الموسيقية في هذا العمل الدرامي هي أول الأدوات التعبيرية المستخدمة، وذلك حيث خرج الملحن بالمقدمة الموسيقية بتصوره الذهني الخاص بعيداً عن وظيفتها المعتادة وهي التقديم الموسيقي للعمل من خلال تهيئة الأسماع للمقام المستخدم وجماليات أجزائه وأجناسه وذلك من خلال جمل وعبارات موسيقية. حيث قام بتوظيف المقدمة في بناء مرحلة التقديم الدرامي– المفترض عرضها من خلال النص– على شكل تمهيد موسيقي حيث قام بالتعريف بأبطال العمل وما دار بينهم من: حوار وصراع وتوسُّل البطلة وإعتراض وإصرار البطل على موقفه، وذلك من خلال إعتماد الملحن على عنصري الرمز والحوار الموسيقي.

٢. **الرمز من خلال (التوزيع الموسيقي):** حيث قام الملحن بتقديم أبطال العمل بتمثيلهم عن طريق الرَّمز لهم باستخدام الآلات الموسيقية (البطل = الشيللو)، (البطلة = الكمانجة أو الوتريات)، (والعود = الصراع الداخلي داخل شخصية البطلة وإنعكاس صوت البطل داخلها) وذلك من خلال تكرار (آلة العود) لجملة (الشيللو) بالتناوب، ومصاحبة آلة العود فيما بعد لكل جمل غناء المطربة (البطلة) وكأن الملحن يشير إلى علاقة التبعية بين العود وشخصية البطلة، و(آلة المثلث) وكأنها دقات الساعة التي تشير لتتابع مرور الوقت.

٣. **الحوار الموسيقي:** حيث جاء عنصر الحوار بينهم مُمثَّل موسيقياً في سؤال البطلة (الكمان) المتبوع بجواب البطل (الشيللو)، بينما جاء تزامن أصواتهم معا وتداخلها معبراً عن عدم سماع كل منهم للآخر ورغبة كل طرف في فرض وجهة نظره، بينما عبر بطول الجملة الموسيقية لكل منهم (الكمان أو الشيللو) عن طول جملة الرد واستمراريته، وكذلك عبر بنهايات

جملة (الشيللو) الكروماتيكية في م(١٩)، ومسافة ٢ص صعودا وهبوطا م(٢٤) على ردود البطل (الشيللو) المستهجنة والغريبة عن النسيج العام للحوار وكأنها جمل إعتراضية.

٤. **التنمية النغمية**: وقد عبر بها الملحن عن تطور الحوار الموسيقي بتطور طول الجمل. ويقصد الباحث بالتنمية النغمية هو التطور التدريجي في تقديم جملة السؤال الموسيقي (عدد نغمات الجملة) فكما جاء السؤال من إيماءة لحنيه (نغمة واحدة) كما في م(٥، ١٠، ١٥، ١٧) بينما جاء من ٥ نغمات كما في م(٦: ٧) كما جاء من مازورتين كاملتين من ١٥ نغمة في م (٨: ٩).

٥. **التتابع اللحني**: وقد إستخدمه الملحن ليشير به إلى تتابع جمل الحوار في مستويات إنفعالية متدرجة من الإنفعال الشديد إلى الإنفعال الأُقل حدة، حيث بدأ الحوار في صوت البطلة (الكمان) من نغمة (بوسيليك) الجزء من م(٥): م(٩) وتتباعه اللحني بالإعادة من نغمة (دوكاه) من م(٩):م(١٤) وكأنه إعادة لنفس الأسئلة بمستوى إنفعال أُقل.

٦. **اللغة الإيقاعية**: قام الملحن محمد علي سليمان بتوظيف عنصر الإيقاع للتعبير عن المعنى في هذا الجزء كالتالي:

- إستخدامه للإيقاع المتتابع في تيمة متكررة – في صوت الشيللو (البطل) في تقديم العمل في خط لحني منفرد من م(١): م(٤) قد ينقل معنى استمرارية القيام بعمل والترقب لوقوع حدث يحمل في طياته الإضطراب والقلق، وكذلك يشير إلى تتابع مرور الوقت من خلال استعراض نبض قلب قلق ومتوتر أو دقات ساعة.

- توظيف علامة (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) في م(٨، ٩) مع إتجاه لحني هابط وتكرار لكل نغمة مرتين متتاليتين ساعد في استحضار صوت الأنين المصاحب للبكاء في صوت البطلة (صوت الكمانجة)، وكذلك علامة (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) في م(١٨، ١٩)، م(٢٣، ٢٤) بنفس أسلوب العرض اللحني السابق لنقل نفس المعنى ومن الجدير بالذكر أن المعنى قد جاء أوضح مع علامة 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 عنه مع علامة 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯.

٧. **القفلات**: نجح الملحن محمد علي سليمان في توظيف القفلات اللحنية ونهايات الجمل الموسيقية بشكل تعبيري في المواضع الآتية:

- القفلة على درجة الحساس (النوى) في صوت الشيللو في م(١: ٥) يعطي الإحساس بعدم الإستقرار وعدم الإرتياح، كما أن القفلة في إعادة نفس الجزء في م(١٥: ١٩) على الدرجة السادسة يعطي الإحساس بالزهول والإرتباك.
- توظيف النغمات الكروماتيكية التي تحكمها مسافة ٢ص واستعمال اللحن الكروماتيكي بخط لحني هابط في نهاية صوت الشيللو (رد البطل) في م(١٩) يعطي الإحساس بالرفض والإعراض بالسير لحنيا في عكس الإتجاه، كما أن انتهاء إعادة نفس الجزء في م(٢٥) بجملة لحنية من أربعة نغمات وتوظيف لمسافة ٢ص في صورة لحنية خارج السياق المتبع وهو نغم (بياتي الحسيني عشيران) ينقل الشعور بالرفض والضجر والإنسحاب.

٨. **الإعادات:** إعتمد محمد علي سليمان على مفهوم الإعادة لبعض الجمل الموسيقية للَّحن لتحقيق هدف تعبيري وكان هذا في أكثر من موضع كالتالي:

- الإعادات في جمل الشيللو (البطل) من م(١): م(٤) حيث إستخدم ذلك في تقديم العمل والتعريف بموضوعه من خلال رسم صورة للخط الدرامي المفعم بالحزن والقلق والتوتر والترقب لحدوث شيء مجهول.
- إمتداد إعادة الشيللو السابقة حتى م(١٤) كمصاحبة صوت ثاني لصوت الكمان (البطلة) لربط أجزاء العمل بخط فلسفي درامي واحد من خلال عرض نفس النسق اللحني (جملة الشيللو).
- إعادة جملة الشيلو م(١٥) في الجزء من م(١٥) وحتى م(٣٦) بالتناوب مع آلة العود – مرة ومرة – فتأتي جملة الشيللو كتجسيد لرد البطل من خلال حوار موسيقي من سؤال وجواب بين البطل والبطلة (صوت الكمان والشيللو)، بينما يمثل تكرار آلة العود لنفس الجملة الصراع الداخلي داخل شخصية البطلة (الكمان) وإنعكاس صوت البطل (الشيللو) داخلها وكأنها بيت مهجور وفارغ لا يملك من الأمر شيء سوى رد الصوت بصداه.
- تكرار جملة الشيللو (رد البطل) ٤ مرات متتالية من م(٣٥: ٣٨) بنفس أسلوب بداية الحوار في الجزء من م(١: ٤) وكأنها إشارة تعبيرية لقوة وإصرار البطل (الشيللو) في عرض موقفه وأنه على الرغم من إستجداء البطلة (الكمان) وإستعطافها له إلا أن رفضه هو سيد الموقف الذي تفرد فيه بالظهور من بدايته لنهايته.

٢-مرحلة نقطة الإنطلاق:

غناء: لسة ناوي عالرحيل؟ تفتكر مالهوش بديل ؟

أعمل إيه في الوحدة وإنت مش هنا ؟ ومنين أجيب صبر لسنة ؟

توصيف المرحلة – درامياً	**مرحلة نقطة الإنطلاق:** هي البداية الحقيقية في العمل الدرامي بعد المقدمة الدرامية، حيث يحل صوت المطرب (البطل) بديلا عن صوت آلة الكمان الذي إحتل دور البطل في مرحلة التقديم من خلال التصور الذهني للمؤلف (المنفذ الموسيقي للعمل).	
	المقياس	**التحليل المقامي**
التحليل المقامي	**من م(٣٩): (٥٥)**	فكرة موسيقية في مقام بياتي الحسيني عشيران كالتالي:
	م(٣٩): م(٤٠)	جملة في جنس بياتي الحسيني عشيران مع الركوز عالدرجة الخامسة (جملة سؤال)
	م(٤١): م(٤٢)'	جملة في جنس البياتي مع الركوز قراراً على الدرجة السادسة (قرار جهاركاه) – (جملة إجابة)
	م(٤٢): م(٤٣)	جملة في جنس بياتي الحسيني عشيران مع الركوز عالدرجة الرابعة (دوكاه)
	م(٤٤): م(٤٥)	إعادة م(٤١) مرتين متتاليتين.
	م(٤٦): م(٥٥)	جملة غنائية في مقام بياتي العشيران مع الركوز عالأساس الحسيني.
التحليل الإيقاعي	**م (٣٩): (٥٥)**	- غياب الـ (Tempo) في هذا الجزء ليوفر مساحة لحرية الآداء للمطرب ليستحضر فيها المطرب آدائه التمثيلي. - التماثل في جمل الأجابة (صوت الشيللو– البطل) في م(٤١، ٤٤) لإضفاء روح واحدة تميز لغة حوار البطل (الشيللو) والتأكيد على ثبات إجابته رغم تكرار الأسئلة.

تابع تحليل مرحلة الإنطلاق:

تابع التحليل الإيقاعي		- تشابه التيمة الإيقاعية لجمل السؤال (لسة ناوي عالرحيل؟) في م(٣٩، ٤٠)، والسؤال (تفتكر مالهوش بديل؟) م(٢٤، ٤٣) ، وكذلك التماثل في جمل السؤال (أعمل إيه؟) في م(٤٦) وإعادته في م(٤٧، ٥٠، ٥١) لتحقيق التماثل في لغة حوار البطلة (المطربة).
التحليل البلاغي لجماليات النص الشعري	**استفهام حقيقي**	- لسة ناوي عالرحيل؟ ، تفتكر مالهوش بديل؟ والهدف منه حقيقي لمعرفة الإجابة.
	الإستفهام الغير حقيقي (لهدف بلاغي)	- أعمل إيه في الوحدة وإنت مش هنا؟ - ومنين أجيب صبر لسة؟ .. وكلاهما إستفهام غير حقيقي لتحقيق هدف بلاغي وهوإفادة الحيرة. **<u>ويعتبر الإستفهام بنوعيه من أساليب الإيجاز بالقصر .</u>**
	إستخدام مفردات لتحويل الفصحى للغة عامية	- لسة ؟ بمعنى ألازلت ؟ – مش (أداة للنفي). – أجيب (أُحضر) - تفتكر (أتعتقد أنه ؟) – "مالهوش" بمعنى (ليس له).
	(من أساليب الإيجاز)	(منين أجيب صبر لسنة؟) إستعارة مكنية حيث شبه الصبر بشيء مادي قابلا للبيع والشراء.
التحليل اللحني	**م(٣٩): م(٥٥)**	- إطناب واستطراد موسيقي في م(٤٦، ٤٧، ٥٠، ٥١) بالإعادة لأكثرمن مرة (أعمل إيه ؟) ، حيث قام بالتنمية الموسيقية لعدد ٢ استفهام لفظي شعري (إطالة الفكرة الموسيقية) لتستوعب عرض ٩ استفهامات متكررة، وذلك ليعبرعن الحيرة التي تعيشها البطلة. - جمل الشيللو تعاد مرة واحدة بعد السؤال الأول م(٤١) ومرتين بعد السؤال الثاني م(٤٤، ٤٥) وهو تمثيل موسيقي لطبيعة جملة الرد من البطل وما بها من رفض في المرة الأولي وتأكيد الرفض في المرة الثانية وذلك دعما لفكرة التمثيل الموسيقي عن طريق الرمز. كما تعطي جمل الشيللو السابقة كفواصل بين جمل الغناء فرصة للمستمع للتدبر والتفكيروالمعايشة للحالة النفسية للبطلة (المطربة).

تحليل الأدوات التعبيرية المستخدمة ومدلولاتها.

- **الإيقاع:** تعتمد الملحن محمد علي سليمان غياب عنصر الضرب أو الإيقاع في هذا الجزء ليعطي مزيدا من الحرية للمطرب في جمل غنائية حرة الآداء وغير موقَّعة يسود فيها جو التعبيرية والأداء التمثيلي.
- **الإعادات والتكرار:** ونجده في التالي: **جمل الغناء** حيث أن الإعادة لجمل الأسئلة (لسة ناوي عالرحيل؟، تفتكر مالهوش بديل؟، أعمل إيه ؟ .. ومنين أجيب؟) تثير في نفس المستمع مضمون الحيرة الذي تعيشه البطلة (المطربة) كما أنها تؤكد المعني وتسترعي تركيز وانتباه المستمع. كما أن الإعادة في جمل الموسيقى (جمل الشيللو) مرة رداً علي السؤال الأول ومرتين رداً عالسؤال الثاني تحقق التناسب والترتيب بين جمل السؤال والإجابة.
- **التوزيع الموسيقي والرمز:** الشيللو يمثل البطل – آلة المثلث تمثل دقات الساعة.
- **الغناء:** آداء المطربة **(أنغام)** وما به من إندماج في الشخصية واستجماع صوتي وتمثيل وتعبير يعتمد على الآداء الحر واستخدام العرب والحليات الصوتية بحرية غير مقيدة بإيقاع – يحد من طول الجمل – يساعد على تقريب المعنى لأفهام المستمعين.

٣- مرحلة الحدث الصاعد:

غناء: من سؤال مهزوم بيترجى الجواب مش بتقصد عيني يا حبيبي العتاب سيبك إنت من دموع العين وقوللي ...

توصيف المرحلة درامياً	هي المرحلة التي يكون بها تتابع الأحداث من خلال تطور الموقف الدرامي.	
	المقياس	**التحليل المقامي**
التحليل المقامي من م(٥٦): م(٨٨)	**م(٥٦): م(٦٧)**	إعادة المقدمة الموسيقية من م(١٥: ٢٤) باستطراد وزيادة مازورتين (في مقام بياتي العشيران).
	م(٦٨): م(٧٧)	إعادة المقياس السابق بالتصوير في مقام بياتي الكوشت.
	م(٧٧): م(٧٩)	صوت الشيللو وإعادة للتيمة من م(٣٦: ٣٨) للتأكيد علي الركوز درجة الكوشت للتسليم لحنياً، ولتحقيق هدف تعبيري درامي.
	م(٨٠): م(٨٢)	جملة غناء في جنس راست سازكار من الدوكاه مع الركوز عالدوكاه
	م(٨٣): م(٨٥)	جملة غناء في جنس راست سازكار من الدوكاه مع الركوز علي الدرجة الثالثة (نم حجاز).
	م(٨٦): م(٨٨)	جملة غناء في جنس بياتي الكوشت مع الركوز عالأساس.

تابع تحليل مرحلة الحدث الصاعد:

التحليل الإيقاعي	**م(٥٦): م(٧٩)**	- نفس التناول الإيقاعي السابق في المقدمة الموسيقية للعمل من م(١٥: ٢٤) بنفس السرعة محافظا علي سرعة عرض العمل والتي تعبر عن مزاج مستقر في العرض (دون إنفعال). - في هذا الجزء كسابقه يستبدل آلة الإيقاع التي تستخدم لتحديد الضرب وطول الموازير بتوظيفه للآتي: (للإيقاع الداخلي للجمل الموسيقية والتي تحدد مواضع النبر القوي والضعيف، لبعض الآلات الموسيقية مثل العود والشيللو، نغمات آلة البيانو، ولأسلوب الإعادة للتيمة اللحنية الأساسية).
	م(٨٠): م(٨٥)	- دخول آلة الرق ليتولي إدارة الجملة الموسيقية بإيقاع الواحدة الكبيرة (نبر قوي واحد في أول كل مازورة). - جمل غناء قصيرة متماثلة الإيقاعات والأزمنة والوزن (موتيفات إيقاعية) تميز هذا الجزء من العمل عما هو سابق وما هو لاحق.
	م(٨٦): م(٨٨)	- تغير شكل الإيقاع (الضرب) بالتزامن مع التحويل النغمي حيث قدم الملحن تنويع للإيقاع في نفس الميزان مع مزيد من الحيوية (عدد ٢ نبر قوي في كل مازورة بأولها وأوسطها)، مما يميز هذا الجزء عن سابقه. - جمل الغناء جاءت أطول من الناحية الإيقاعية من الجزء السابق، مع الإعادة لنفس الجملة لأكثر من مرة (لتحقيق هدف تعبيري).
التحليل اللحني	**م(٥٦): م(٧٩)**	- نجد إعادة للمقدمة الموسيقية من بداية العمل بنفس الشكل وتوظيف آلة الكمان والشيللو والعود لتحقيق أهداف تعبيرية عن طريق الرمز – سبق الشرح – واستخدامهم لضبط الإيقاع الداخلي للعمل. - ثم رفع الطبقة الصوتي للعمل عن طريق التصوير لطبقة أعلي بالانتقال المفاجيء – دون تمهيد بقنطرة لحنية – تعبيراً عن تصاعد مستوى الإنفعال (تحقيقا لهدف تعبيري)، وتعبيراً عن روح هذه المرحلة الدرامية المميزة في العمل.

تابع تحليل مرحلة الحدث الصاعد:

تابع التحليل اللحني	**م(٨٠): م(٨٨)**	- جمل الغناء جاءت علي جزئين يميز كل منهم عن الآخر طول الجمل الغنائية، والتنويع الإيقاعي في الضرب المستخدم. - كما أن التدرج في طول الجمل اللحنية من القصير إلي الأطول (يحقق هدف تعبيري) حيث يعبر عن تطور حدة لغة الحوار والتدرج في الإنفعال من الأقل إنفعالا إلي الأكثر، وهو ما يميز فكرة التصاعد التي تتبناها هذه المرحلة من العمل.
التحليل البلاغي للنص	**(من أساليب الإيجاز)**	- الإستعارة المكنية في "من سؤال مهزوم بيترجي الجواب" – حيث عمد الشاعر على تجسيد السؤال وتشخيصه فهو كالإنسان قد يكون مهزوم المشاعر، كما أنه قادر علي الترجي، فالإنهزام كصفة والترجي كفعل من لوازم الإنسان العاقل. - والإستعارة المكنية في "مش بتقصد عيني" تجسيد أيضاً للعين وتشبيهها بالإنسان العاقل القادر علي التمييز والقصد. - أساليب الإنشاء كالأمر في "سيبك أنت"، "قوللي".

تحليل الأدوات التعبيرية المستخدمة ومدلولاتها.

- **الإيقاع (الضرب):** استخدم محمد علي سليمان بحرفية بالغة أسلوب التنويع في الإيقاع (الضرب) للتعبير عن الحالة الشعورية للعمل ولتمييز مراحل الإنفعال وتدرجه في مستوياته. فنجد أنه:

١. إستخدم الإيقاع الداخلي للَّحن وتمييز مواضع النبر القوي والضعيف من خلال آداء بعض الآلات الموسيقية، ومن خلال إعادة تيم موسيقية محددة لبعض الآلات(الشيللو، العود، البيانو، المثلث) في المقدمة.

٢. إستخدم أيضا آلة الرق لضبط الإيقاع مع بداية الغناء في إيقاع الواحدة الكبيرة بضغط قوي واحد في بداية كل مازورة للتعبير عن الإستقرار في الغناء وليتاح للمطرب مساحة من الحرية في الآداء والتعبير.

٣. بينما تنوع في استخدام الإيقاع مع تطور الحديث والإنفعال باستخدام تنويع إيقاعي في نفس الميزان الرباعي ولكن باستخدام عدد ٢ نبر قوي بدلاً من ١ ليعطي مزيد من الحيوية للجمل تتناسب مع تطور الحالة الشعورية للموقف الغنائي.

- **الآلات الموسيقية:** اعتمد محمد علي سليمان على وضع تصوره الذهني الذي قام من خلاله باستخدام الرمز لتجسيد دور البطل والبطلة وحوارهم معا كأبطال للعمل وكذلك صراعهم الداخلي من خلال تمثيل كل من تلك العناصر بآلة موسيقية (سبق الشرح في مرحلة التقديم).
- **الطبقة الصوتية:** قام محمد علي سليمان بتوظيف الطبقة الصوتية في التعبير عن تطور الموقف الدرامي و حِدَّة الإنفعال داخل الحبكة الدرامية، حيث إنتقل بشكل مباشر وبشكل مستقر– لا علي سبيل الزخرفة – بمقام البياتي عزفا من خلال التقديم الموسيقي وغناء من درجة الركوز (الحسيني عشيران– لا) لدرجة ركوز (الكوشت– سي) معبراً بذلك للمستمع عن تصاعد حدة الإنفعال داخل الموقف الدرامي.
- **اللحن:** فيما يخص اللحن الموسيقي للمقدمة فقد إستخدم "الإمائة اللحنية" التي تحل موضع السؤال في جمل آلة الكمان، والتيمة اللحنية الثابتة لآلة الشيللو التي تحمل معني ثبات الموقف بالرفض (صوت البطل)، واستخدم الحركات اللحنية التي تجسد صوت الدموع والأنين بصوت آلة الكمان (صوت البطلة)، وإعادة جملة الشيللو بآلة العود لتعبر عن الصراع الداخلي داخل نفس البطلة إلخ .. ما تم شرحه مسبقا بمرحلة التقديم).

صياغة الجمل اللحنية للغناء قصيرة متساوية الطول مكتملة المعنى (لها معنى في حد ذاتها) وذلك لتركيز آداء المطرب على الجانب التعبيري (حيث أن جمل الغناء الطويلة تحتاج تركيزاً ومجهوداً أكبر من المطرب كما تدفعه الحاجة لآدائها لاستدعاء مهارات خاصة ربما يؤدي الإلتفات والإهتمام بالاستعداد لها لتشتيت المطرب عن آداء الجانب التعبيري المطلوب) كما أن قصر الجمل يجعلها سهلة الإستيعاب لضمان عدم التشتت من جانب المستمع.

كما أن الوقوف لحنياً على بعض المفردات يميزها ويلفت الإنتباه لها مثل (ملهوف).

إعادة بعض جمل الغناء لعدة مرات للتأكيد على معناها (وهي وظيفة تعبيرية) وأيضا لتطويل الفكرة اللحنية (للفت إنتباه المستمع للمعنى المطلوب عرضه – النص).

- **التنوع المقامي:** استخدم محمد علي سليمان التنوع في الطابع السمعي بالاستعراض من خلال بناء مقامي جديد مميز عن المألوف والمتعارف عليه، حيث قام باستبدال جنس عجم (الدرجة الثالثة العروف بجنس راست) كما قام بتلوينه بالثانية المرفوعة – والمسمى "راست سازكار" وهذا التركيب المقامي قليل الإستخدام وما له من طابع إنهزامي يتناسب مع المعني

اللفظي للنص. كما تبادل الإنتقال بين اجناس هذا المقام الجديد، فمن راست سازكار الدوكاه إلي جنس بياتي الكوشت بما يتناسب مع تحقيق المعنى المطلوب.

- **القفلات:** تنوع محمد علي سليمان في القفلات في هذا الجزء من العمل بين درجات الركوز: الثانية (الاستفهامية) والأساس (المستقرة– الأساس)، والدرجة السادسة (الغامضة الطابع) في جملة الشيللو بما يتناسب مع التعبير المطلوب إستحضاره بما يتوافق مع المعني الشعري.
- **أسلوب تقطيع النص الملحن:** يتوافق شكل التقطيع العروضي الموسيقي للنص مع تنويع الضرب المستخدم فجاءت الجمل الغنائية على إيقاع (الواحدة الكبيرة) من م(٨٠: ٨٢) أكثر مدودا لحنية من تلك الجمل الغنائية التي جاءت علي تنويع (الواحدة الكبيرة– ٢نبر قوي) الأكثر حيوية في الجزء التالي له من م(٨٦: ٨٨).
- **الغناء:** تنوعت المطربة أنغام في آدائها لهذا الجزء بين الأسلوب التعبيري التمثيلي المتدرج في إستعمال الحليات الصوتية والعرب – من خلال ثلاثة إعادات متتالية – وما به من آداء تمثيلي، وبين الأسلوب التطريبي المفعم بالزخارف التطريبية المتقنة والذي يتناسب مع حيوية التنويع الإيقاعي. كما إستخدمت بعض من مهارات الآداء الدرامي مثل: التلوين الصوتي، والإستجماع التمثيلي، والتوقف المؤقت لتمييز بعض المفردات الشعرية مثل (مهزوم، الجواب، عيني، العتاب) ولخلق حالة من الترقب والتأهب من المستمع.

٤- مرحلة الإكتشافات:

غناء: خدت إيه في شنطة سفر؟ أو إيه فاضل لي؟؟

خدت من صبري وطريقي منتهاه ؟ مش معاك نبضي إللي تاه؟

توصيف المرحلة – دراماً	تتمثل هذه المرحلة في اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل مثل اكتشاف معلومات جديدة تساعد على تطور الأحداث.	
التحليل المقامي م(٨٩): م(٩٩)	**المقياس**	**التحليل المقامي**
	م(٨٩): م(٩٤)	غناء في مقام بياتي الكوشت مع الركوز عالرابعة (البوسيليك)
	م(٩٥): م(٩٧)	جملة غناء في مقام بياتي الكوشت مع الركوز عالدوكاه **(الدرجة الثالثة).**
	م(٩٨): م(٩٩)	إعادة الجملة السابقة مع الركوز عالدرجة الرابعة (البوسيليك).

تابع تحليل مرحلة الإكتشافات:

التحليل الإيقاعي	**م(٨٩): م(٩٩)**	الأداء الإيقاعي لهذا الجزء من العمل موزون إيقاعياً على نفس التنويع السابق لإيقاع الوحدة الكبيرة (٢ نبر قوي في المازورة) من خلال جمل إيقاعية قصيرة كأساس لجمل غناء قصيرة تتناسب في آدائها مع التقطيع الخاص بالضرب.
التحليل البلاغي لجماليات النص الشعري	**الإيجاز**	حيث بني هذا الجزء من النص الشعري على أحد أساليب الإنشاء (الإستفهام) فجاء عبارة عن مجموعة من الأسئلة المتتابعة مثل (خدت إيه؟ إيه فاضلي؟ خدت من صبري... ؟ مش معاك نبضي إللي تاه؟) وتعدد نوع الإستفهام والغرض منه بين حقيقي وبلاغي كالتالي: - حقيقي في (خدت إيه في شنطة سفر؟) - غير حقيقي بلاغي لغرض تعبيري في (أو إيه فاضل لي؟ لإفادة التهكم)، (خدت من صبري وطريقي منتهاه؟ لإفادة الحسرة) ، (مش معاك نبضي إللي تاه؟ لإفادة التقرير)
	مفردات لتحويل الفصحى لعامية	خدت بمعني: أخذت
التحليل اللحني	**م(٨٩): م(٩٩)**	- جمل لحنية غنائية قصيره بسيطة تعبيرية الطابع بعيدة عن التطريب. - إستخدام خط لحني أفقي جديد (لآلة الكمان) كخلفية للغناء في جمل الإعادة وذلك لتمييز الإعادة بمزيد من الإضافة ولتجسيد الجمل الموسيقية للغناء بإعطائها بعدا سمعيا جديد.

تحليل الأدوات التعبيرية المستخدمة ومدلولاتها.

- **الإيقاع:** يتناسب تنويع الضرب المستخدم مع طول الجمل الموسيقية.

كما أن عنصر الإيقاع باللحن هو ترجمه لإيقاع النص الشعري ولعروضه الشعري دون مد أو نقصان. ولغة الإيقاع في خط الكمان (المصاحبة) علامات بأزمنة طويلة تعمل على خدمة اللحن الأساسي دون أن تتميز عليه بحركة تلفت إنتباه المستمع.

- **المطرب**: يتميز آداء المطربة أنغام بالتعبيرية العالية من خلال جمل غنائية قصيرة، تلفت إنتباه المستمع لبعض مفرداتها من خلال مهارة التوقف المؤقت عليها، كما أنها تستثمر الإعادات لجمل الغناء في إستعراض مهارات الإستجماع الصوتي وعرض مزيداً من العرب والحليات الصوتية التي تبرز جماليات اللحن وتجسد معني الكلمات.
- **اللحن**: جمل لحنية قصيرة، الغرض منها تعبيري أكثر منه تقني، كما أن استعمال الإتجاه اللحني الصاعد في كلمة (تاه) يجسد المعني ويوضحه (تاه = غاب بعيدا). كما أن إستعمال خط لحني كخلفية للخط الأساسي في موضع الإعادات يخدم تجسيد المعنى.
- **التوزيع الموسيقي**: نجد في هذا الجزء إنسحاب الآلات الموسيقية من تصدر المشهد لتترك المجال لصوت المطرب للعرض يخدم الفكرة التعبيرية حيث أن مهارات العرض الصوتية هنا تلعب دور البطولة في التعبير، كما أن مصاحبة آلة العود في بعض أجزاء الغناء ومواضع النبر القوي تزيد من قوة العرض الصوتي لما لصوته الرخيم من طابع سمعي تتناسب مع طبيعة الصوت البشري، فضلا عن ما يضاف للعود من وظيفة تعبيرية تحمل رمزا محددا منذ بداية العمل وهو إنعكاس لرد فعل البطل داخل نفس البطلة (سبق شرحه بالتفصيل في مرحلة التقديمة الدرامية).

٥- التنبؤ أو التلميح:

غناء: خدت صورتي؟ شوف كدة لا تكون نسيت عمري وصباه !!

ولاَّ إحساسي بكياني وبالحياة .. أما حيرتي والعذاب .. ملكي أنا

هما أصحابي في غيابك طول سنة

توصيف المرحلة – درامياً	هي مرحلة يكون بها تقديم تلميح أو إشارة تهيء الذهن لما يمكن أن يحدث في المستقبل.	
	المقياس	**التحليل المقامي**
التحليل المقامي م(١٠٠): م(١١٨)	م(١٠٠): م(١٠١)[٣]	جملة غناء في جنس نهاوند البوسيليك مع الركوز الثالثة له .
	م(١٠١): م(١٠٣)	جملة غناء في مقام بياتي الكوشت (مع إبراز الوقوف المؤقت على جنس عجم الدوكاه).
	م(١٠٤): م(١٠٦)	إعادة للمقياس السابق
	م(١٠٧): م(١١٢)	جملة غناء في مقام حسيني الكوشت والركوز عالجواب (الماهور).

تابع تحليل مرحلة التنبؤ (التلميح):

تابع التحليل المقامي	م(١١٣): م(١١٨)	جملة غناء في مقام بياتي الكوشت والركوز عالكوشت.
التحليل الإيقاعي	م(١٠٠): م(١١٨)	نفس الخصائص الإيقاعية للجزء السابق من حيث الضرب المستخدم وأسلوب التقطيع العروضي المتماثل مع عنصر الإيقاع باللحن، وأسلوب البناء الإيقاعي لخط المصاحبة وعلاماته الزمنية الطويلة التي تخدم الخط الأساسي ولا تتميز عليه.
التحليل البلاغي لجماليات النص الشعري	الإيجاز	في الإستفهام (خدت صورتي؟) لما فيه من إستخدام للضمائر
	تشبيه بليغ	تشبيه الصورة بأنها العمر والصبا وهي الإحساس بالحياة
	إستعارة تصريحية	حيث شبه الحيرة والعذاب بأنهم كالأصدقاء وتشبيه ما هو معنوي بالمادي يوضح المعنى ويقربه للأفهام.
	إطناب	التفصيل ما بعد الإجمال في "صورتي" بلاغياً تعبيرياً للإيضاح.
التحليل اللحني	م(١٠٠): م(١١٨)	- استثمر محمد علي سليمان جملة الرد الموسيقي لتحل موضع الجمل الإعتراضية والتي تميز ما يأتي قبلها ويلفت له الإنتباه. - جاءت جمل اللحن متماثلة مع التقطيع العروضي للنص ومترجمة له. - وظف محمد علي سليمان الإعادات لجمل الغناء للتأكيد على لتحقيق
		- استثمر محمد علي سليمان جملة الرد الموسيقي لتحل موضع الجمل الإعتراضية والتي تميز ما يأتي قبلها ويلفت له الإنتباه. - جاءت جمل اللحن متماثلة مع التقطيع العروضي للنص ومترجمة له. - وظف محمد علي سليمان الإعادات لجمل الغناء للتأكيد على جزء من النص الشعري ولفت إنتباه المستمع له ولتحقيق هدف تعبيري من خلال إستثمار هذه الإعادات في عرض أكثر ثراء من العرب والحليات والآداء الصوتي التعبيري

تابع تحليل مرحلة التنبؤ (التلميح):

تابع التحليل اللحني	تابع م(١٠٠): م(١١٨)	- استخدم محمد علي سليمان منطقة الجوابات من المقام ومن خلال جنس راست الجهاركاه وهو جنس قوي الطابع والمنطقة الصوتية لامعة وبراقة. - وظف محمد علي سليمان البناء النغمي للجمل اللحنية وطولها للتعبير عن حالة الإنفعال فاستخدم في هذا الجزء الجمل القصيرة التتي تتدرج ناحية الطول ثم العودة للقصر مرة أخرى للتعبير عن الهدوء ثم الإنفعال ثم العودة للهدوء والإستقرارا مرة أخري.

تحليل الأدوات التعبيرية المستخدمة ومدلولاتها.

- **الإيقاع:** نفس الأدوات المستخدمة في الجزء السابق.
- **اللحن:** بالإضافة لما تم شرحه بالجزء السابق نجد الآتي:

١. **نغمياً:** إستخدم الطول النغمي للجمل الغنائية للتعبير عن التباين بين حالَيّ الإستقرار والهدوء في لغة الحوار والإنفعال وكذا التدرج بينهم فجاءت الجمل الغنائية قصيرة حال الإستقرار والجمل الأطول للتعبير عن الإنفعال.

إستخدام محمد علي سليمان الدرجات الصوتية للتعبير عن قيم بعض المعاني من خلال ترتيبها نغميا من الأقل إلي الأعلي لتوضيح المعنى فجاءت كلمة "كياني" في درجات صوتية أقل من كلمة "الحياة" لإفادة تجسيد المعنى وتقريبه للأفهام.

٢. **مقامياً:** إستخدام مقام الحسيني – المصور عالكوشت – وما به من جنس راست الجهاركاه ذو الطابع القوي مع الإتجاه اللحني الصاعد وطبقة الجوابات البراقة اللامعة للتعبير عن قوة الإنفعال.

٣. **المطرب:** استثمرت المطربة أنغام قدراتها التعبيرية ومهاراتها التمثيلية في العرض وإستغلت الإعادات اللحنية لجمل الغناء في التدرج في هذا العرض من خلال مستويات متدرجة من الآداء الصوتي بإظهار مهارات صوتية وحليات صوتية مختلفة في كل إعادة بالإضافة لمهارات التعبير الدرامية المختلفة السابق شرحها، كما وظفت مهاراتها في التدرج في الآداء من الضعيف إلي القوي في التعبير عن حدة الإنفعال والإنتقال من الهدوء للإنفعال والعكس.

٦- **مرحلة التعقيد: غناء:** يا حبيبي .. قد عمري قلتهالك

وإنت جنبي ببقى لسة مشتقالك

مانت عارف.. إنت سامع أَنَّةِ الليل والشوارع

توصيف المرحلة – درامياً	مرحلة بها ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث كاصطدام البطل بشيء يدفعه للتصارع وهو ما يثير في النفس التشويق وحب الإستطلاع.	
التحليل المقامي م(١١٩): م(١٥٤)[٣]	**المقياس**	**التحليل المقامي**
	م(١١٩): م(١٢٨)	إعادة للفاصل الموسيقي من م(٦٨): م(٧٦) بياتي الكوشت
	م(١٢٩): م(١٣٧)	جملة موسيقية في جنس صبا الزمزمة من العشيران وذلك في تحويل مباشر باستخدام نغمة العجم عشيران كبديل للكوشت والتطعيم بالزركولاه. والركوز المؤقت عالعجم عشيران (الدرجة الثانية بالجنس) لهدف تعبيري.
	م(١٣٧)[٣]: م(١٤٦)[٢]	جملة غناء في مقام كرد العشيران مع الركوز عالعشيران، والتطعيم بنغمة الكوشت (عربة تشير لطابع نهاوند العشيران).
	م(١٤٦): م(١٥٤)	جملة غناء في مقام بياتي العشيران مع الركوز عالعشيران.
التحليل الإيقاعي	م(١١٩): م(١٥٤)	- في هذا الجزء إستخدم محمد علي سليمان في المقدمة تنويع إيقاعي أكثر حيوية في نفس الميزان الرباعي ليعبر به عن مدي الإنفعال في هذه المرحلة وكذلك الإنتقال من مرحلة درامية لمرحلة أخري داخل الحبكة. بينما إستخدم إيقاع الواحدة الكبيرة في جزء الغناء ليناسب أسلوب العرض.
التحليل البلاغي لجماليات النص الشعري	إيجاز بالقصر	في النداء "يا حبيبي" والغاية من الإيجاز بالقصر أن هذا اللفظ يحتوي ويدل علي معاني أخري في طياته مفهومة ضمنيا دون حاجة لذكرها بالشرح.
التحليل اللحني	م(١١٩): م(١٥٤)	- التكرار في يا حبيبي يلفت الإنتباه إلي التخصيص " يا حبيبي" ويؤكد المعنى، التكرار في (مانت عارف) لتأكيد المعنى. كما استخدام عربة (الكوشت) للإشارة لجنس نهاوند العشيران لتمييز المقطع المغنى عليها عن باقي الجملة (الضمير في قلتهالك). - تلحين كلمة (مانت عارف) لحنيا بشكل يتطابق مع طريقة الكلام بها بدون لحن مما يعطي مصداقية للحن. كما قام بصياغة الجمل اللحنية للغناء قصيرة تعبيرية الطابع تمثيلية الآداء.

تحليل الأدوات التعبيرية المستخدمة ومدلولاتها.

- **الإيقاع:** استخدم الملحن الإيقاع الأكثر حيوية والأكثرحركة من الجزء السابق للتعبير عن إرتفاع مستوى الإنفعال والحدة والتفاعل في هذا الجزء عن سابقه.
- **اللحن:** الإعادات لمد الفكرة الموسيقية (إطناب موسيقي) وللتأكيد علي بعض المفردات مثل: (مانت عارف) وللتخصيص في إعادة النداء مثل: (يا حبيبي)، وإستخدام العرب لمييز بعض الكلمات (قلتهالك).
- **المطرب:** إستثمار الإعادات لتنويع أسلوب الأداء والعرب والزخارف الصوتية بتعبيرية متدرجة المستوى مع التكرار.
- **التوزيع:** أستخدام الرمز في تشخيص الآلات للشخصيات بالعمل من خلال المقدمة وحوارها الموسيقي (سبق شرحه بمرحلة التقديم).

٧- مرحلة التشويق:

غناء: كل حبِّة رمل بتقول لك حرام .. أتحرم حضن الخطاوي وفين
والطريق مايل بحمله مالعتاب .. والنسيم حس بغيابك سحره غاب

توصيف المرحلة – درامياً	مرحلة يتم بها إثارة نزعتي الخوف على البطل والأمل في نجاته عند المستمع أو المشاهد.	
التحليل المقامي م(١٥٤)٤: م(١٦٨)٣	**المقياس**	**التحليل المقامي**
	م(١٥٤)٤: م(١٦٢)	حملة غناء في مقام بياتي العشيران مع الركوز عالعشيران، مع التلوين بنغمة (الكرد) كحساس للبوسيليك لتقوية الإحساس بجنس كرد البوسيليك، ولها وظيفة تعبيرية.
	م(١٦٢)٤: م(١٦٨)٣	جملة غناء في جنس كرد العشيران مع الركوز عالأساس والتطعيم بنغمة الكوشت للإشارة لجنس نهاوند العشيران (لهدف تعبيري). وتنتهي بتسليمة لحنية في مقام كرد العشيران والركوز علي العشيران. ثم التسليم لما بعده مع الإنتهاء بالركوز على درجة الجهاركاه (الدرجة السادسة).
التحليل الإيقاعي	**م(١٥٤)٤: م(١٦٨)٣**	الإيقاع المصاحب للغناء هو إيقاع الواحدة الكبيرة وهو يتناسب مع روح الحالة الغنائية – وهو يعتمد علي إستقرار المازورة الإيقاعية حيث تحتوي على ضغط قوي (دم) واحدة مما يعطي المطرب مساحة واسعة للعرض والتعبير.

التحليل البلاغي لجماليات النص الشعري	**إيجاز بالحذف**	- في الإستعارة المكنية في " كل حبة رمل بتقولك"، "حضن الخطاوي"، "والطريق مايل بحمله "، و"والنسيم حس بغيابك" فهي تشبه حبة الرمل والخطاوي والطريق والنسيم بالإنسان قادرون جميعا علي الكلام والإستجداء والإحتضان والتحمل والإحساس، وحذف المشبه به في كل الأحوال في تتابع بلاغي شيق. - استثمر محمد علي سليمان التطعيم بنغمة الكرد ومسافة النص تون الصاعدة والهابطة وما بها من طابع حزين للتعبير عن الإستجداء والإنكساء في "كل حبة رمل بتقولك حرام". - إستخدام الخط اللحني الهابط في تصوير كلمة "أنام"، وكذلك الصاعد في غناء كلمة " غيابك " لتمثيلها موسيقياً وتقريبها إلى الأفهام. - المد لحنيا في كلمة "العتاب" لتصوير كمية العتاب الزائد عن الحد والتعبير عنها.
التحليل اللحني	**م(١٥٤)٤: م(١٦٨)٣**	- إستخدام عربة الكوشت برفع نغمة العجم عشيران نص تون في غناء كلمة " بحمله " للتعبير عن ثقل هذا الحمل من خلال تعظيمه بالرفع لحنياً. - الإعادة في كلمة (حرام) تعبيرياً لإفادة الإستجداء والإستعطاف الموجود في معني الكلمة. والإعادة في الجزء بالكامل "كل حبة رمل بتقولك حرام " للتأكيد.

<u>تحليل الأدوات التعبيرية المستخدمة ومدلولاتها</u>.

- **الإيقاع:** استخدم الملحن إيقاع الواحدة الكبيرة وهو الأكثر استقرارا حيث يحتوي علي نبر قوي واحد مما يعبر عن الإستقرار في المزاج العام مما يجعله ملائم لعرض الفكرة الشعرية واللحنية.
- **اللحن:** إستخدم محمد علي سليمان أدوات تعبير لحنية من خلال التطعيم مع غناء بعض الكلمات للتعبير عنها مثل كلمة " حرام"، وكلمة " بحمله" كما إستخدم الإتجاهات اللحنية الهابطة في كلمة "ينام"، والمد لحنيا في كلمة " بالعتاب "، وإستخدم الإعادة اللحنية في غناء كلمة " حرام" للتأكيد عليها ولإفادة الإستعطاف والإستجداء، والإعادة في الجزء بأكمله في "كل حبة رمل بتقولك حرام" إطناء موسيقي لمد الفكرة اللحنية وللتأكيد عليها.

- **المطرب:** إستثمرت المطربة أنغام أسلوب الأداء والعرب والزخارف الصوتية بتعبيرية متدرجة المستوى مع التكرار، لتتنوع في أسلوب العرض، كما أستثمرت مهاراتها التعبيرية الدرامية في التعبير مثل الوقوف غناءً علي بعض المفردات لمييزها، ومهارة الإستجماع الصوتي.

٨- **مرحلة الأزمة:**

غناء: كل حاجة رافضة بُعدك .. مش هاتفضل هي بَعدك .. صعب أصدَّق !!

لو ضروري تفوتني .. خُدْ منِّي الحنين .. وإختصر بُعد السنة خالِّيه يومين

توصيف المرحلة – دراماً	مرحلة بها لحظة توتر بين البطل والبطلة تؤدي إلى ترقب في تحول الحدث الدرامي.	
التحليل المقامي من م(١٦٨)^{٤}: م(١٧٦)^{٢}	**المقياس**	**التحليل المقامي**
	م(١٦٨)^{٤}: م(١٧٠)^{٢}	جنس كرد البوسيليك والركوز على الدرجة الرابعة (الحسيني).
	م(١٧٠): م(١٧٣)^{٢}	جنس نهاوند الدوكاه والركوز على الدوكاة.
	م(١٧٣)^{٤}: م(١٧٥)^{٢}	جنس عجم عالراست والركوز علي أساس الراست.
	م(١٧٥)^{٤}: م(١٧٦)^{٢}	جنس عجم عالراست مع الركوز على الدرجة الثانية (الزركولاة) لضرورة تعبيرية.
	م(١٧٦)^{٤}: م(١٨٣)^{٢}	جملة في مقام كرد العشيران مع الركوز علي درجة العشيران
التحليل الإيقاعي	م(١٦٨)^{٤}: م(١٨٣)^{٢}	- استخدم محمد علي سليمان إيقاع الواحدة الكبيرة ذو النبر القوي الواحد (الدُّم) لعرض الفكرة الغنائية في هذا الجزء من الأغنية لتناسبها مع طابع الضرب المستقر.

تابع تحليل مرحلة الأزمة:

التحليل البلاغي لجماليات النص الشعري	**الإيجاز بالقصر**	في الإستعارة المكنية في (كل حاجة رافضة بعدك) تشبيه كل ماحولها من جمادات بالإنسان العاقل الذي يقبل ويرفض. في الإستعارة المكنية في تشبيه المعنوي بالمادي في (إختصر بعد السنة خاليه يومين).
التحليل اللحني	**م(١٦٨)[٤]: م(١٨٣)[٢]**	- تكرار بعض الكلمات لحنيا في غير مواضعها الشعرية لتحقيق معاني جديدة كما في " لو ضروري". - تنوع محمد علي سليمان في تناول أجناس مقام البياتي المختلفة كل من درجة ركوزه ليحقق التلاؤم بين المعني والطابع السمعي المناسب. دون الإنتقال لمقام آخر والإكتفاء بالإستغلال الأمثل لعناصر مقام البياتي اللحنية. - الركوز علي عربة الزركولاة (الدرجة الثانية المخفوضة) لتمييز كلمة – أصدق – مع توظيف ركوز الدرجة التانية ذو الطابع الإستفهامي. - أعتمد محمد علي سليمان في بنائه اللحني – وهو أسلوب سائد في أغلب أجزاء العمل– علي الجمل الغنائية القصيرة المتتابعة التي تناسب عرض الطابع التعبيري أكثر منه التقني.

<u>تحليل الأدوات التعبيرية المستخدمة ومدلولاتها</u>.

- **الإيقاع:** استخدم الملحن إيقاع الواحدة الكبيرة وهو الأكثر استقرارا حيث يحتوي علي نبر قوي واحد مما يعبر عن الإستقرار في المزاج العام مما يجعله ملائم لعرض الفكرة الشعرية واللحنية.
- **اللحن:** إستخدم محمد علي سليمان أدوات تعبير لحنية من خلال التطعيم مع غناء بعض الكلمات للتعبير عنها مثل كلمة " أصدق"، وإستخدام الوقوف علي الدرجة الثانية للتعبير عن

الإستفهام والثانية المخفوضة لتمييز اللفظ (أصدق). وإستخدم أعلي نغمة في الجملة اللحنية لغناء كلمة "بُعدَك" للتعبير عن إرتفاع أهميتها.

- **المطرب:** إستثمرت المطربة أنغام أسلوب الأداء والعرب والزخارف الصوتية بتعبيرية متدرجة المستوى مع التكرار، لتتنوع في أسلوب العرض، كما أستثمرت مهاراتها التعبيرية الدرامية في التعبير مثل الوقوف غناءً علي بعض المفردات لمييزها، ومهارة الإستجماع الصوتي.

٩- مرحلة الحدث الهابط: غناء: قبل ما تسافر بعمري .. إسجنِ الشوق والمنى
واطلق الصبر في وريدي قبل مايطول بعدنا

توصيف المرحلة – درامياً	المرحلة التي يتأكد فيها سوء حظ البطل أو نجاحه السار.	
	المقياس	**التحليل المقامي**
التحليل المقامي من م(١٨٣)[٣]: م(١٩٣)[١]	**م(١٨٣)[٣]: م(١٨٤)[١]**	قنطرة لحنية في مقام كرد العشيران مع الركوز عالدرجة السادسة.
	م(١٨٤)[٢]: م(١٨٧)[٢]	جملة غناء في مقام كرد العشيران والركوز عالعشيران.
	م(١٨٧)[٣]: م(١٩٢)[١]	قنطرة لحنية في مقام كرد العشيران والركوز علي درجة الحجاز، ثم الغناء في جنس كرد الدوكاه والركوز عالدوكاة.
التحليل الإيقاعي	**م(١٨٣)[٣]: م(١٩٢)[١]**	استخدم محمد علي سليمان إيقاع الواحدة الكبيرة ذو النبر القوي الواحد (الدُم) لعرض الفكرة الغنائية في هذا الجزء من الأغنية لتناسبها مع طابع الضرب المستقر.
التحليل البلاغي	**إيجاز بالقصر**	الإستعارات المكنية المتتالية في تشبيه المعنوي الغير ملموس بالمادي في (تسافر بعمري)، وتشبيه "الصبر" بالدواء، وتشبيه "الشوق والمنى" بالسجين.
التحليل اللحني	**م(١٨٣)[٣]: م(١٩٢)[١]**	- التحويل من مقام بياتي العشيران لمقام كرد العشيران لما فيه من جرعة تطريبية أقل وتتناسب مع معنى الكلمات. - المد اللحني في غناء "تسافر" لتعبر عن بعد السفر. - إعتمد محمد علي سليمان في بنائه اللحني – وهو أسلوب سائد في أغلب أجزاء العمل– علي الجمل الغنائية القصيرة المتتابعة التي تناسب عرض الطابع التعبيري أكثر منه التقني.

تابع تحليل مرحلة الحدث الهابط.

تابع التحليل اللحني	**تابع .. م(١٨٣)[٣]: م(١٩٢)[١]**	- التدرج في إستخدام درجات الركوز في الردود الموسيقية – فبينما ركز في أول مرة علي درجة الجهاركاه (السادسة) فقد ركز في المرة الثانية علي درجة (الحجاز) السادسة المرفوعة. ثم بعدها ركز عالدرجة الأولى (الأساس) وذلك للتعبير لحنيا عن تسارع الأحداث وتتابعها وتطور مستوى التفاعل في العرض ثم الإنتهاء بالهبوط لحنياً مع نهاية مرحلة الحدث الهابط.

تحليل الأدوات التعبيرية المستخدمة ومدلولاتها.

- **الإيقاع:** استخدم الملحن إيقاع الواحدة الكبيرة وهو الأكثر استقرارا حيث يحتوي علي نبر قوي واحد مما يعبر عن الإستقرار في المزاج العام مما يجعله ملائم لعرض الفكرة الشعرية واللحنية.
- **اللحن:** إستخدم محمد علي سليمان أدوات تعبير لحنية من خلال التطعيم في جمل الرد الموسيقي للتعبير عن التدرج في مستوي الإنفعال (كما تم الشرح في التحليل اللحني للمرحلة) (جهاركاه – حجاز – عشيران).
- **المطرب:** قامت المطربة أنغام بتوظيف التدرج من الأداء الضعيف إلى الأداء القوي للتعبير عن التدرج في حدة الإنفعال من البسيط إلي الأكثر إنفعالاً ثم العودة للبسيط مرة أخري. كما أستثمرت مهاراتها التعبيرية الدرامية في التعبير مثل الوقوف غناءً علي بعض المفردات لتمييزها، ومهارة الإستجماع الصوتي.

- **مرحلة النهاية أو الحل.**

غناء: حتى لو طال بُعدنا .. إنت هنا

توصيف المرحلة – دراماً	المرحلة التي ينتهي بها الأحداث الدرامية	
التحليل المقامي من م(١٩٣)[٢]: م(١٩٧)	**المقياس**	**التحليل المقامي**
	م(١٩٣): (١٩٧)	غناء – بدون إيقاع – في مقام كرد العشيران والركوز المؤقت على الدرجات الثالثة ثم الثانية والإنتهاء بالركوز النهائي علي الدرجة الأولى (درجة العشيران).

تابع تحليل مرحلة النهاية أو الحل.

التحليل الإيقاعي	م(١٩٣): (١٩٧)	نلاحظ غياب الضرب هنا في هذه المرحلة لتناسب اقرار الحقيقة وإعلان الحل في نهاية العمل الدرامي، ولقلة عدد جمله اللحنية.
التحليل اللحني	م(١٩٣): (١٩٧)	جمل غنائية حرة الأداء غير مضبوطة علي إيقاع أو ضرب، تمثيلية وتعبيرية الطابع من خلال ثلاث جمل متتابعة. تكرار الجملة الأولي مع إستعمال المدود اللحنية في غناء (طال بعدنا) للتعبير عن المعني وإظهاره بتمثيله لحنياً.

ملخص التحويلات المقامية :

(البداية) ← تأكيد الركوز (درجة الحسيني عشيران) ← مقام بياتي العشيران← مقام بياتي الكوشت← جنس راست سازكار دوكاه (الدرجة الثالثة) ← جنس بياتي الكوشت ← جنس نهاوند البوسيليك (الدرجة الرابعة) ← مقام الحسيني من الكوشت ← مقام بياتي الكوشت ← جنس صبا زمزمة الكوشت ← مقام كرد العشيران ← جنس كرد البوسيليك (الدرجة الخامسة) ← جنس نهاوند الدوكاه ← جنس عجم الراست (الدرجة الثالثة) ← جنس كرد العشيران **(النهاية)**.

تحليل الضروب والإيقاعات المستخدمة:

إستخدم محمد علي سليمان في هذا العمل إيقاع الواحدة الكبيرة في ميزان رباعي $\frac{4}{4}$ وبعض التنويعات له في نفس الميزان واستثمر الطابع الخاص بكل تنويع بهم في تحقيق ضروراته التعبيرية. فنجد إيقاع الواحدة الأساسي $\frac{4}{4}$ وما يحتويه من نبر قوي واحد في كل مازورة، وذو طابع مستقر غير سريع يسمح للمطرب بمساحة من الحرية في الآداء الصوتي بالتعبير والتمثيل وتطبيق العرب والزخارف الصوتية براحة ويسر.

كما إستخدم تنويع أكثر حيوية لنفس الإيقاع $\frac{4}{4}$ يحتوي علي عدد ٢ نبر قوي بكل مازورة، مما تتيح له التعبير عن التفاعل وتطور الموقف الدرامي وتمييز الفكرة عن الفكرة السابقة لها بتحديد جو عام مختلف لها عن سابقتها ولاحقتها من أفكار.

كما إستخدم تنويعا ثالثاً $\frac{4}{4}$ أكثر حيوية وحركة للتعبير عن مواطن التفاعل والحركة أثناء تصاعد الموقف الدرامي وذروته طبقاً لترتيب عرض مراحل الحبكة الدرامية.

نتائج البحث:

وبعد أن استعرض الباحث الدراسة النظرية وما إشتملته من عرض للدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث، ونبذه مختصرة عن السيرة الذاتية للملحن محمد علي سليمان (ميلاده– نشأته– تكوينه الفني، وأشكال التأليف الموسيقي والقوالب عنده)، وأهم المطربين والمطربات والمؤديين الذين تعاملوا مع الملحن محمد علي سليمان، والتي جاء من أهمهم المطربة أنغام والتي إستعرض الباحث نبذه مقتضبة عن حياتها. ثم عرض لمظاهر الأغنية في النصف الثاني من القرن العشرين، ودور الأغنية عنده، ثم عرض لمفهوم الدراما في الأعمال الفنية ودور الحبكة الدرامية في البناء الدرامي، ثم عرض لمفهوم التعبيرية وأهداف التعبير الفني، وماهية الرمز في الفن.

وبعد أن استعرض أيضاً الدراسة التطبيقية بتحليل عينة البحث وذلك بعد أن قام الباحث بتحقيق المدونة الموسيقية، وإجراء بعض التصويبات عليها بمطابقتها بالمدونة الأصلية بخط المؤلف ومضاهاتها بما هو سائد ومتعارف عليه من تناولات المقامات الموسيقية بالعزف، وبعد أن قام الباحث بتحليل العينة المختارة وهي أغنية " لسة ناوي عالرحيل " من خلال التحليل البلاغي للنص والتحليل المقامي وتحليل المسارات اللحنية والتحليل الإيقاعي وحصر للأدوات التعبيرية المستخدمة وشرح لمدلولاتها يلخص الباحث النائج في التالي:

<u>الأدوات التعبيرية المستخدمة ومدلولاتها</u>.

١. **<u>المقدمة الموسيقية</u>:** تعتبر المقدمة الموسيقية في هذا العمل الدرامي هي أول الأدوات التعبيرية المستخدمة، وذلك حيث خرج الملحن بالمقدمة الموسيقية بتصوره الذهني الخاص بعيداً عن وظيفتها المعتادة وهي التقديم الموسيقي للعمل من خلال تهيئة الأسماع للمقام المستخدم وجماليات أجزائه وأجناسه وذلك من خلال جمل وعبارات موسيقية. حيث قام بتوظيف المقدمة في بناء مرحلة التقديم الدرامي– المفترض عرضها من خلال النص – على شكل تمهيد موسيقي حيث قام بالتعريف بأبطال العمل وما دار بينهم من: حوار وصراع وتوسُّل البطلة وإعتراض وإصرار البطل على موقفه، وذلك من خلال إعتماد الملحن على عنصري الرمز والحوار الموسيقي.

٢. **<u>الرمز</u>:** حيث قام الملحن بتقديم أبطال العمل بتمثيلهم بوضع تصوره الذهني الذي قام من خلاله عن طريق الرَّمز الإشارة لهم باستخدام الآلات الموسيقية (البطل = الشيللو)، (البطلة = الكمانجة أو الوتريات)، (والعود = الصراع الداخلي داخل شخصية البطلة وإنعكاس صوت البطل داخلها) وذلك من خلال تكرار (آلة العود) لجملة (الشيللو) بالتناوب، ومصاحبة آلة العود فيما بعد لكل جمل غناء المطربة (البطلة) وكأن الملحن يشير إلى علاقة التبعية بين العود وشخصية البطلة، و(آلة المثلث) وكأنها دقات الساعة التي تشير لتتابع مرور الوقت.

٣. **التوزيع الموسيقي:** مثل توزيع الآلات وأدوارها وحوارها وربما مصاحبة بعضها للغناء كمصاحبة آلة العود في بعض أجزاء الغناء، ومواضع النبر القوي تزيد من قوة العرض الصوتي لما لصوته الرخيم من طابع سمعي يتناسب مع طبيعة الصوت البشري، وكما في إعادة جملة الشيللو بآلة العود لتعبر عن الصراع الداخلي داخل نفس البطلة.

٤. **اللحن:** ويعتبر اللحن آداة تعبيرية مثل ما جاء من خلال لحن المقدمة فقد إستخدم "الإمائة اللحنية" التي تحل موضع السؤال في جمل آلة الكمان.

- التيمة اللحنية الثابتة لآلة الشيللو التي تحمل معني ثبات الموقف بالرفض (صوت البطل).
- واستخدم الحركات اللحنية التي تجسد صوت الدموع والأنين بصوت آلة الكمان (صوت البطلة). واستعمال الإتجاه اللحني الصاعد في كلمة (تاه). وإستخدم الإتجاهات اللحنية الهابطة في كلمة "ينام"، والمد لحنيا في كلمة " بالعتاب ".
- إستعمال خط لحني كخلفية للخط الأساسي في موضع الإعادات يخدم تجسيد المعنى.
- صياغة الجمل اللحنية للغناء قصيرة متساوية الطول مكتملة المعنى (لها معنى في حد ذاتها) وذلك لتركيز آداء المطرب على الجانب التعبيري.
- الوقوف لحنياً على بعض المفردات يميزها ويلفت الإنتباه لها مثل (ملهوف).
- إعادة بعض جمل الغناء لعدة مرات للتأكيد على معناها وللفت إنتباه المستمع للمعنى المطلوب عرضه مثل: (مانت عارف) وللتخصيص في إعادة النداء مثل: (يا حبيبي) وإستخدم الإعادة اللحنية في غناء كلمة "حرام" للتأكيد عليها لإفادة الإستعطاف والإستجداء، والإعادة في الجزء بأكمله في "كل حبة رمل بتقولك حرام".
- إستخدام العرب اللحنية والتطعيم لمييز بعض الكلمات (قلتهالك)، ومثل كلمة " حرام"، وكلمة " بِحِملُه".
- إستخدام الوقوف علي الدرجة الثانية للتعبير عن الإستفهام والثانية المخفوضة لتمييز اللفظ (أصَدَّق).
- إستخدام أعلي نغمة في الجملة اللحنية لغناء كلمة "بُعدَك" للتعبير عن إرتفاع أهميتها.
- التطعيم في جمل الرد الموسيقي للتعبير عن التدرج في مستوي الإنفعال.
- إستخدام الإمتداد النغمي للجمل الغنائية للتعبير عن الإختلاف بين حالَيّ الإستقرار والهدوء في لغة الحوار والإنفعال وكذا التدرج بينهم فجاءت الجمل الغنائية قصيرة حال الإستقرار والجمل الأطول للتعبير عن الإنفعال.
- استخدام الدرجات الصوتية للتعبير عن قيم بعض المعاني من خلال ترتيبها نغميا من الأقل إلي الأعلي لتوضيح المعنى مثل: كلمة "كياني" في درجات صوتية أقل من كلمة "الحياة" لإفادة تجسيد المعنى وتقريبه للأفهام.

- التتابع اللحني وأشار به إلى تتابع جمل الحوار في مستويات إنفعالية متدرجة من الإنفعال الشديد إلى الإنفعال الأقل حدة، مثل الجزء من م(٥): م(١٤)
- عبر بنهايات جملة (الشيللو) الكروماتيكية في م(١٩)، ومسافة ٢ص صعودا وهبوطا في م(٢٤) على ردود البطل (الشيللو) المستهجنة والغريبة عن النسيج العام للحوار وكأنها جمل إعتراضية.

٥. **التنمية النغمية**: وتوظف تعبيرياً لتعبر عن تطور الحوار الموسيقي بتطور طول الجمل (عدد نغمات الجملة) فكما جاء السؤال من إيماءة لحنيه (نغمة واحدة) كما في م(٥، ١٠، ١٥، ١٧) بينما جاء من ٥ نغمات كما في م(٦: ٧) كما جاء من مازورتين كاملتين من ١٥ نغمة في م (٨: ٩).

٦. **اللغة الإيقاعية**: قام الملحن محمد علي سليمان بتوظيف عنصر الإيقاع للتعبير عن المعنى كالتالي:

- إستخدامه للإيقاع المتتابع في تيمة متكررة – في صوت الشيللو (البطل) في مرحلة " تقديم " العمل في خط لحني منفرد من م(١): م(٤) قد ينقل معنى استمرارية القيام بعمل والترقب لوقوع حدث يحمل في طياته الإضطراب والقلق، وكذلك يشير إلى تتابع مرور الوقت من خلال استعراض نبض قلب قلق ومتوتر أو دقات ساعة.
- توظيف علامة (♫) في م(٨، ٩) مع إتجاه لحني هابط وتكرار لكل نغمة مرتين متتاليتين ساعد في استحضار صوت الأنين المصاحب للبكاء في صوت البطلة (صوت الكمانجة)، وكذلك علامة (♬) في م(١٨، ١٩)، م(٢٣، ٢٤) بنفس أسلوب العرض اللحني السابق لنقل نفس المعنى ومن الجدير بالذكر أن المعنى قد جاء أوضح مع علامة ♬ عنه مع علامة ♫.
- وكما أن التعبير بعنصر (الضرب) بإيجاده فإن التعبير أيضا بسحبه من المشهد مثلما تعمَّد الملحن محمد علي سليمان غياب عنصر الضرب أو الإيقاع ليعطي مزيدا من الحرية للمطرب في جمل غنائية حرة الآداء وغير موقَّعة يسود فيها جو التعبيرية والأداء التمثيلي.
- تناسب تنويع الضرب المستخدم مع طول الجمل الموسيقية.
- عنصر الإيقاع باللحن هو ترجمه لإيقاع النص الشعري ولعروضه الشعري دون مد أو نقصان. ولغة الإيقاع في خط الكمان (المصاحبة) علامات بأزمنة طويلة تعمل على خدمة اللحن الأساسي دون أن تتميز عليه بحركة تلفت إنتباه المستمع.
- استخدام الإيقاع الأكثر حيوية والأكثر حركة للتعبير عن إرتفاع مستوى الإنفعال والحدة والتفاعل.

- استخدام أسلوب التنويع في الإيقاع (الضرب) للتعبير عن الحالة الشعورية للعمل ولتمييز مراحل الإنفعال وتدرجه في مستوياته اعتمادا على مدى حيوية الإيقاع من حيث عدد مواضع النبر القوي بالغيقاع المستخدم.
- إستخدام الإيقاع الداخلي للَّحن عوضا عن "الضرب الظاهر بآلة إيقاعية" وتمييز مواضع النبر القوي والضعيف من خلال آداء بعض الآلات الموسيقية، ومن خلال إعادة تيم موسيقية محددة لبعض الآلات (الشيللو، العود، البيانو، المثلث) في المقدمة.

٧. **القفلات:** نجح الملحن محمد علي سليمان في توظيف القفلات اللحنية ونهايات الجمل الموسيقية بشكل تعبيري كما في المواضع الآتية:

- القفلة على درجة الحساس (النوى) في صوت الشيللو في م(١: ٥) يعطي الإحساس بعدم الإستقرار وعدم الإرتياح، كما أن القفلة في إعادة نفس الجزء في م(١٥: ١٩) على الدرجة السادسة يعطي الإحساس بالزهول والإرتباك.
- الركوزعالدرجة الثانية (الاستفهامية) ودرجة الأساس (المستقر)، والدرجة السادسة (الغامضة الطابع) بما يتناسب مع التعبير المطلوب إستحضاره بما يتوافق مع المعني الشعري.

٨. **الإعادات:** ويوظف أسلوب الإعادة لبعض الجمل تعبيرياً كما جاء في هذا العمل كالتالي:

- رسم صورة للخط الدرامي المفعم بالحزن والقلق والتوتر والترقب لحدوث شيء مجهول من خلال جمل الشيللو (البطل) من م(١): م(٤) حيث إستخدم ذلك في تقديم العمل للتعريف بموضوعه.
- ربط أجزاء العمل بخط فلسفي درامي واحد من خلال عرض نفس النسق اللحني (جملة الشيللو) وإمتداد إعادة صوت الشيللو حتى م(١٤) كمصاحبة صوت ثاني لصوت الكمان (البطلة).
- تجسيد لرد البطل من خلال حوار موسيقي من سؤال وجواب بين البطل والبطلة (صوت الكمان والشيللو) من خلال إعادة جملة الشيلو م(١٥) في الجزء من م(١٥) وحتى م(٣٦) بالتناوب مع آلة العود مرة ومرة. بينما يمثل تكرار آلة العود لنفس الجملة الصراع الداخلي داخل شخصية البطلة (الكمان) وإنعكاس صوت البطل (الشيللو) داخلها وكأنها بيت مهجور وفارغ لا يملك من الأمر شيء سوى رد الصوت بصداه.
- للتعبير عن قوة وإصرار البطل (الشيللو) في عرض موقفه وأنه على الرغم من إستجداء البطلة (الكمان) وإستعطافها له إلا أن رفضه هو سيد الموقف الذي تفرد فيه بالظهور من بدايته لنهايته، وذلك من خلال تكرار جملة الشيللو (رد البطل) ٤ مرات متتالية من م(٣٥: ٣٨) بنفس أسلوب بداية الحوار في الجزء من م(١: ٤).

- التكرار لهدف تعبيري في جمل الغناء حيث أن الإعادة لجمل الأسئلة (لسة ناوي عالرحيل؟، تفتكر مالهوش بديل؟، أعمل إيه ؟ .. ومنين أجيب؟) تثير في نفس المستمع مضمون الحيرة الذي تعيشه البطلة (المطربة) كما أنها تؤكد المعني وتسترعي تركيز وانتباه المستمع.
- تحقيق التناسب والترتيب بين جمل السؤال والإجابة وذلك من خلال الإعادة في جمل الموسيقى (جمل الشيللو) مرة رداً علي السؤال الأول ومرتين رداً عالسؤال الثاني

٩. **الغناء**: وأسلوب الأداء الصوتي هو أداة تعبيرية كالتالي:

- آداء المطربة (أنغام) وما به من إندماج في الشخصية واستجماع صوتي وتمثيل وتعبير يعتمد على الآداء الحر واستخدام العرب والحليات الصوتية بحُرِّية غير مقيدة بإيقاع – يحد من طول الجمل– يساعد على تقريب المعنى لأفهام المستمعين.
- التنوع في الآداء بين الأسلوب التعبيري التمثيلي بالتدرج في إستعمال الحليات الصوتية والعرب – من خلال الإعادات المتتالية – وما به من آداء تمثيلي، وبين الأسلوب التطريبي المفعم بالزخارف التطريبية المتقنة والذي يتناسب مع حيوية التنويع الإيقاعي. كما إستخدمت بعض من مهارات الآداء الدرامي مثل: التلوين الصوتي، والإستجماع التمثيلي، والتوقف المؤقت لتمييز بعض المفردات الشعرية مثل (مهزوم، الجواب، عيني، العتاب) ولخلق حالة من الترقب والتأهب من المستمع.
- لفت إنتباه المستمع لبعض المفردات من خلال مهارة التوقف المؤقت عليها.
- استعمال مناطق رنين الرأس في غناء النغمات العالية مما يتناسب تعبيرياً مع متطلبات الإنفعال، كما أن التدرج في الآداء ما بين الأداء القوي والضعيف يظهر كل منهم الآخر من خلال التنوع بالإنتقال بينهم.

١٠. **الطبقة الصوتية**: وقد قام محمد علي سليمان بتوظيف الطبقة الصوتية في التعبير عن تطور الموقف الدرامي و حِدَّة الإنفعال داخل الحبكة الدرامية، حيث إنتقل بشكل مباشر وبشكل مستقر– لا علي سبيل الزخرفة – بمقام البياتي عزفا من خلال التقديم الموسيقي والغناء من درجة الركوز (الحسيني عشيران– لا) لدرجة ركوز (الكوشت– سي) معبراً بذلك للمستمع عن تصاعد حدة الإنفعال داخل الموقف الدرامي.

١١. **التنوع المقامي**: كأحد أدوات التعبير الفني حيث وظف محمد علي سليمان التنوع في الطابع السمعي لمقام البياتي كالتالي:

- ما يحتويه تركيبه النغمي من تعدد في الطوابع السمعية لتعدد أجناسه ما بين البياتي (جنس أصل) والعجم والنهاوند والكرد (أجناس فرع).

- بناء مقامي جديد مميز عن المألوف والمتعارف عليه حيث قام باستبدال جنس عجم الدرجة الثالثة العروف بجنس راست قام بتلوينه بالثانية المرفوعة – والمسمى "راست سازكار" وهذا التركيب المقامي قليل الإستخدام وما له من طابع إنهزامي يتناسب مع المعني اللفظي للنص ولم يستخدمه كتطعيم ولكن كنغم أساسي جديد في صورة مقام جديد.
- تبادل الإنتقال بين اجناس هذا المقام الجديد، فمن راست سازكار الدوكاه إلي جنس البياتي بما يتناسب مع تحقيق المعنى المطلوب.
- الإنتقال بين أجناس مقام البياتي المختلفة كلٌ حسب ما يتناسب مع الكلمة الملحنة.
- التحويل المباشر من نفس درجة الركوز من البياتي إلي مقام الكرد.

١٢. **الصور التعبيرية البلاغية:** والتي هي المحرك الأول للحن لحنيا ومقاميا فقد يسهل تلحين الكلمة إنما من الصعب تلحين المعنى، فالمعنى هو أول أدوات الملحن الباعثة لإبداعاته التعبيرية في صورتها الموسيقية.

توصيات البحث:

١. يوصي الباحث بدراسة الأدوات التعبيرية ومدلولاتها لكل مبدع من المبدعين القائمين علي صناعة العمل الفني الغنائي لا سيما المتميزين تعبيرياً فهي ببساطة محاولة للكشف عن الأسلوب الخاص في صياغة وبناء أعمالهم الفنية. كما أنها بمثابة أسس لصناعة التلحين والتعبير الموسيقي، كما يتحدد من خلالها معايير للتذوق الموسيقي وأسس للنقد الفني الصحيح للأعمال الغنائية عامة ولاسيما الغنائية الدرامية.

٢. يوصي الباحث بتناول هذا المحتوي لتدريس التذوق الموسيقي المتقدم لمرحلة الدراسات العليا وكذلك النقد الفني وتدريس أسس صناعة الألحان وقواعدها.

مراجع ومصادر البحث

١. إبراهيم حماد: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية- دار المعارف- القاهرة ١٩٨٥.

٢. إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما(العدد ٢٦) من سلسلة كتابك- دار المعارف- القاهرة ١٩٧٨.

٣. أحمد محمد خضر: بحث منشور بمجلة علوم وفنون الموسيقى – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان- عدد يونيو ٢٠١٤م.

٤. أحمدمحمد خضر: توظيف ألحان الرباعيات الشعرية والاستفادة منها في تدريس مادة تذوق الموسيقى العربية- رسالة دكتوراة غير منشورة- كلية التربية النوعية جامعة طنطا ٢٠٠٩.

٥. أمل مصطفى إبراهيم: شكل ومضمون الأغنية المصرية المعاصرة في الفترة من ١٩٩٠ إلى ٢٠١٠- رسالة دكتوراة غير منشورة- كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان- القاهرة ٢٠١٣.

٦. إيهاب أحمد توفيق: رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ١٩٩٥م.

٧. تشارلز تشادويك: الرمزية- ترجمة نسيم إبراهيم يوسف- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٩١.

٨. زين نصار: آفاق الموسيقى- سلسلة آفاق الفنون- دار غريب للطباعة والنشر-القاهرة ١٩٩٨م.

٩. شيرين عبد اللطيف أحمد بدر: رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ١٩٩٧م.

١٠. صالح ساسه: المنجد في الإعراب والقراعد والبلاغة والعروض– المطبعة العلمية بدمشق - صُور ١٩٧٥م.

١١. عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٩٣م.

١٢. عزيز الشوان: الموسيقى تعبير نغمي ومنطق- مكتبة الأسرة سلسلة الفنون- القاهرة ٢٠٠٥م.

١٣. عفاف أحمد فراج: سيكلوجية التذوق الفني- مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة١٩٩٩م.

١٤. علي الجارم، ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة – مطابع دار المعارف – القاهرة ١٩٦٣م.

١٥. عواطف عبد الكريم: موسيقى القرن العشرين- محيط الفنون- الجزء الثاني-القاهرة د.ت.

١٦. فؤاد أبو حطب، آمال صادق: مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية- مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٩٦م.

١٧. فوزي فهمي أحمد: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة- المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية- القاهرة ١٩٦٧.

١٨. لاجوس إيجري: فن كتابة المسرحية – ترجمة دريني خشبة – مكتبة الأنجلوالمصرية- القاهرة د.ت.

١٩. محسن محمد عطية: الفن وعالم الرمز- دار المعارف- القاهرة ١٩٩٣م.

٢٠. مصري عبد الحميد حنورة: سيكلوجية التذوق الفني- دار المعارف- القاهرة ١٩٨٥.

٢١. ناهد أحمد حافظ: رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ١٩٧٧م.

٢٢. نبيلة إبراهيم حسين والي: برنامج مقترح في التذوق الموسيقي للمسنين – رسالة دكتوراة غير منشورة- كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان ٢٠٠٣.

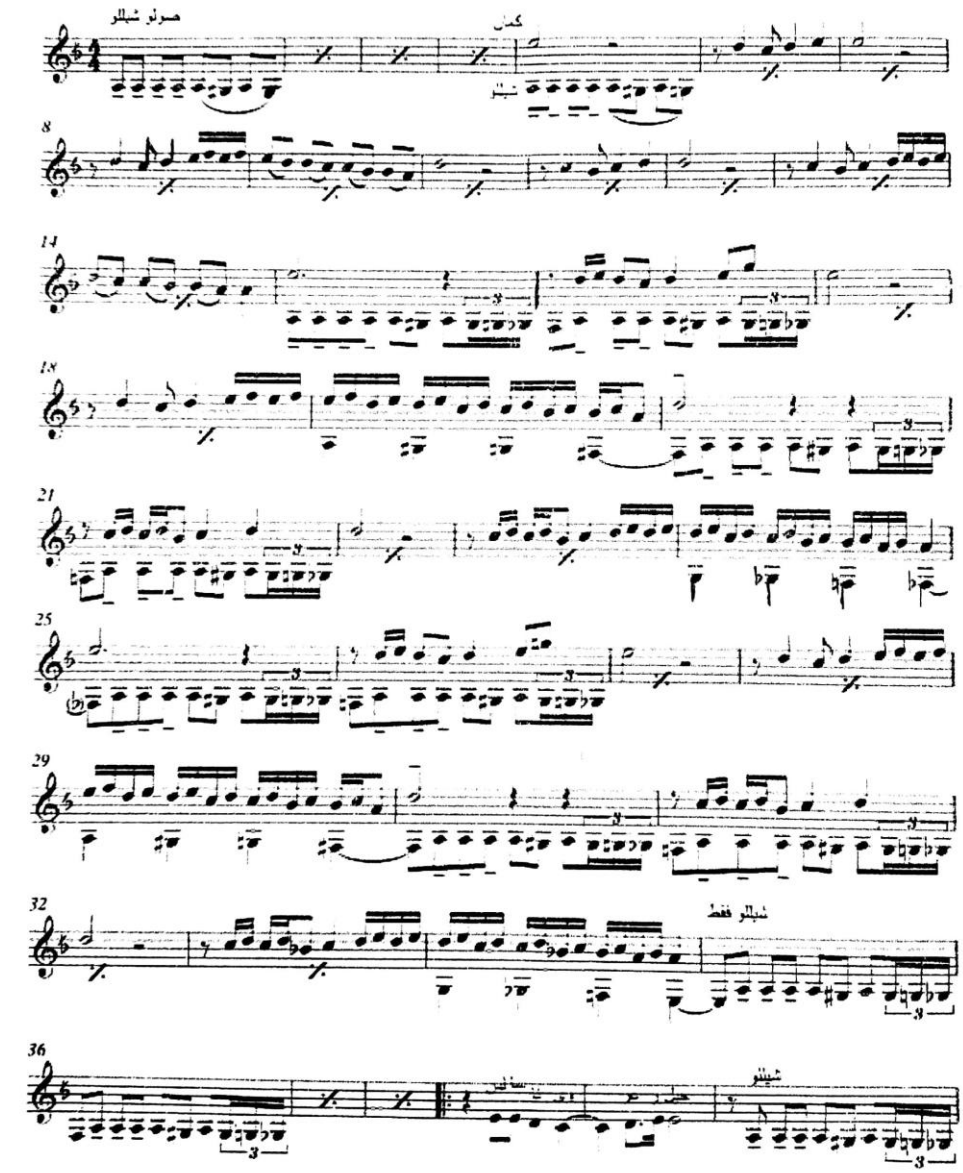
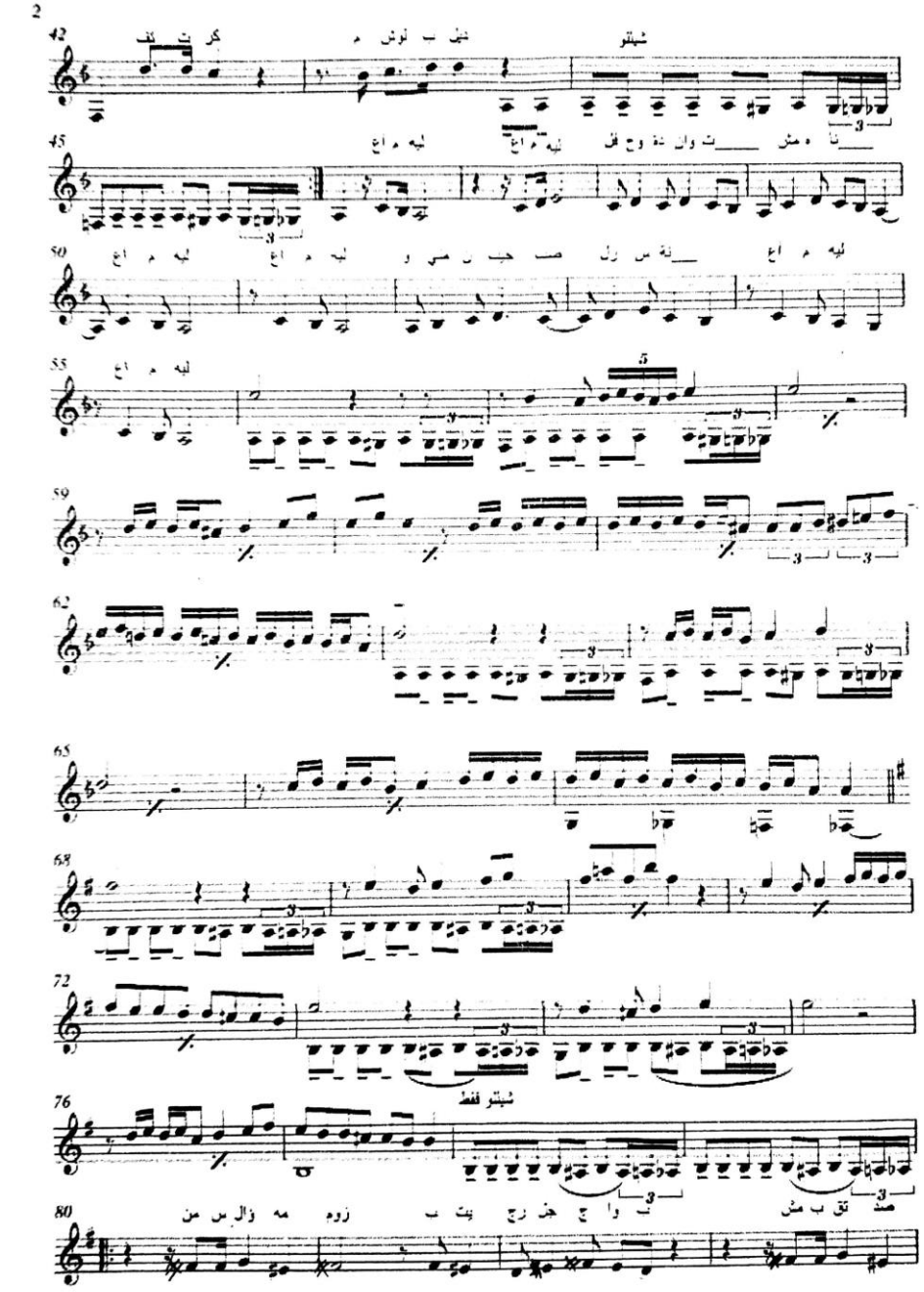
٢٣. نورهان أمل رضوان: رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ٢٠١٥م.

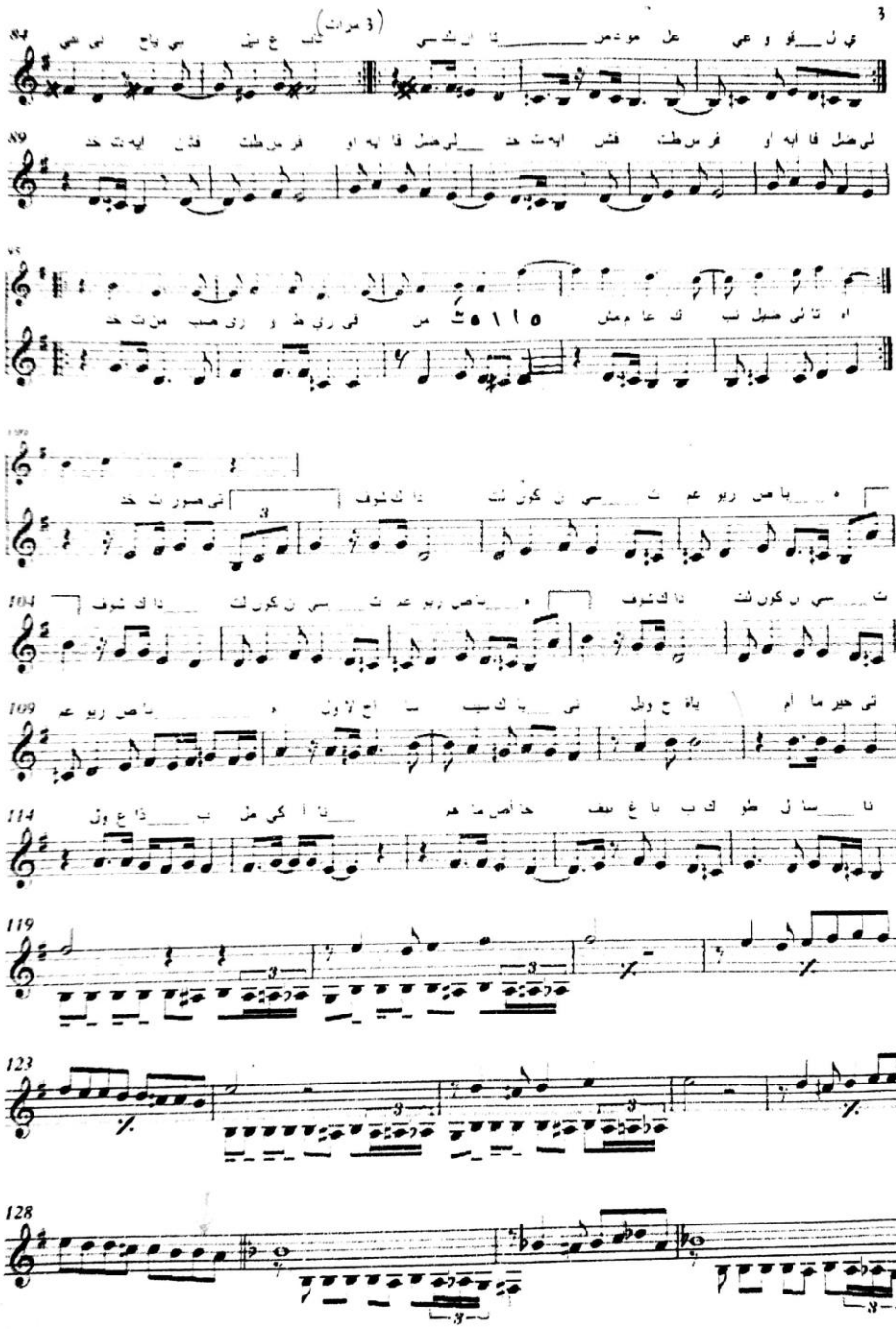
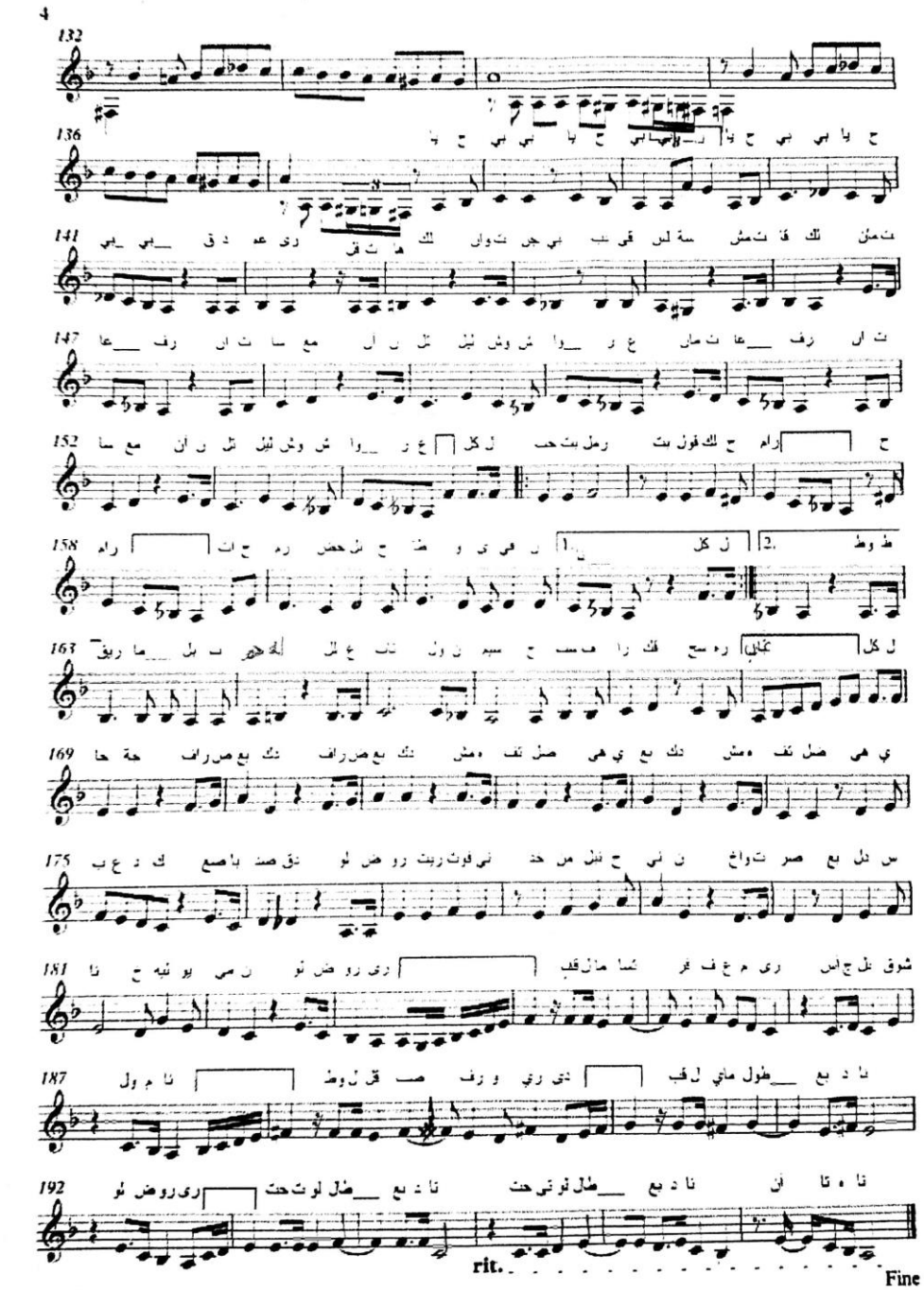
٢٤. هيثم الثوابية: الإستفهام البلاغي في شرح ديوان الحماثة للمرزوقي- بحث منشور بمجلة دراسات العلوم الإنسانية والإجتماعية – المجلد ٤١- ملحق ١ – الجامعة الأردنية ٢٠١٤.

٢٥. وجيه ندى: مقال فني منشور- مجلة نص الدنيا – العدد ٢٢٦- القاهرة ٨ سبتمبر ٢٠٠٢.

ثانياً: مقابلات شخصية

٢٦. حوار منشور مع الملحن محمد علي سليمان - جريدة أخبار مصر – القاهرة ٢٠١٩/٧/٢٥م.

شنطة سفر

2
42
شيلتو
45
ليه م اع
50
ليه م اع
55
ليه م اع
59
62
65
68
72
شيلتو فقط
76
80



4
132
136
141
147
152
158
163
169
175
181
187
192
1.
2.
rit.
Fine