ثانياً : أبحاث التربية الموسيقية

جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)
المشهرة برقم (٥٣٢٠) سنة ٢٠١٤م
مديرية الشئون الإجتماعية بالجيزة

كلية التربية النوعية
قسم التربية الموسيقية

التوظيف الدرامي للنماذج الموسيقية الشعبية المصرية في فيلم الزوجة الثانية

Dramatic Recruitment of Egyptian Folk Music in the Second Wife Film

بحث مقدم من

أبرار مصطفى إبراهيم علي

أستاذ مساعد النظريات والتأليف – قسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة أسيوط

أسيوط

٢٠١٧

المقدمة

إن التراث الشعبي ثروة كبيرة من الآداب والقيم والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية والثقافة المادية والفنون التشكيلية والموسيقية، وهو علم يدرس الآن في الكثير من الجامعات والمعاهد الأجنبية والعربية لذا فإن الاهتمام به من الأولويات الملحة.

إن التراث هو ما ينتقل من عادات، تقاليد، علوم، آداب وفنون من جيل إلى جيل، فهو التراث الإنساني الأدبي والشعبي، فهو يشمل كل الفنون والمأثورات الشعبية من شعر، غناء، موسيقى، معتقدات شّعبية، قصص، حكايات، أمثال تجري على ألسنة العامة من الناس، عادات الزواج والمناسبات المختلفة، فهو بمفهومه البسيط خلاصة ما خلَفته وورثته الأجيال السالفة للأجيال الحالية، ما خلفه الأجداد لكي يكون عبرةً من الماضي ونهجاً يستقي منه الأبناء الدروس ليَعبُروا بها من الحاضر إلى المستقبل.

ومن هنا كانت الحاجة الملحة لاستلهام هذا التراث الغني – بمختلف عناصره – في مختلف فروع الإبداع الإنساني والإبداع السينمائي على وجه الخصوص، ذلك الالهام الذي مَثل ضرورة فنية وفكرية لأولئك المؤلفين الذين اهتموا به للتعبير من خلاله عن قضايا، هموم، طموحات وآمال الشعوب.

ولقد لعبت الموسيقى التصويرية Soundtrack دورا حيويا ومهما فى التعبير عن المشاهد والمواقف المختلفة فى الفيلم السينمائى، اذ يمكن الاستغناء بلحن موسيقى عن حوار طويل قد يصيب المشاهد بالملل فتلعب الموسيقى التصويرية الدور فى توصيله بشكل أفضل وأدق، إنها تكشف مكنون النفس البشرية وتعبر عن أفراحها وأحزانها وعن أدق خلجاتها مما يساهم فى ثراء المشهد السينمائي.

إن الموسيقى التصويرية هى المعادل المسموع للمشهد السينمائي، المسرحي، التليفزيوني أو الأذاعي، وهى من العناصر الأساسية في صناعة الفيلم السينمائي أو المسرحية، فهى تضيف بعداً أخر للمشهد بإشراك الأُذن وبالتالي حاسة السمع في الاندماج في المشهد وليس العين وبالتالي حاسة البصر فقط، فهى تشكل الخلفية للمشهد وتصف المشاعر، مما يجعلها عملية دقيقة وصعبة تحتاج إلى خبير موسيقي متخصص يستطيع ترجمة الصورة الخالية من الحيوية أو المشهد أو الفكرة إلى موسيقى أقرب إلى الحدث، لديه القدرة على تقدير التقلبات الأدائية مثل (الخوف، الفرح، الانتصار، التفكير والخسارة) فكلها متغيرات تحتاج إلى ترجمة صادقة في تقريب المَشاهد الجمالية للمُشاهد.

هنا تتبين قدرات المؤلف التخيلية الجيدة في استخدام نوعية الآلات الموسيقية التي تتناسب مع متطلبات العمل السينمائي، كذلك المؤدي الجيد على هذه الآلات، وأيضا الاستعانة بالمؤثرات الصوتية ليأخذ منها المؤلف الموسيقي ما هو مناسب لاستخدامه ضمن مواقف معينة داخل العمل السينمائي.

مشكلة البحث

اشتهرت موسيقى فؤاد الظاهري Fouad al–Zaheri (١٩١٦ – ١٩٨٨) بأنها موسيقى عصرية غارقة في الطابع المصري، وهو ينتمي إلى الجيل الثاني المجدد للموسيقى المصرية، ويمثل مع أندريه رايدر Andre Ryder (١٩٠٨ – ١٩٧١) وعلي اسماعيل Ali Ismael (١٩٢٢ – ١٩٧٤) المثلث الذهبي للموسيقى التصويرية، فلقد قدم مئات المقطوعات الموسيقية في عالم الفن، فهو ملحن غزير الإنتاج قدم على مدار مشواره الفني أكثر من ٣٠٠ عمل موسيقي منهم موسيقى فيلم الزوجة الثانية.

أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى التعرف على أسلوب فؤاد الظاهري في التوظيف الدرامي للنماذج الموسيقية الشعبية المصرية المستخدمة في فيلم الزوجة الثانية والتوصل إلى خصائصها.

أهمية البحث

تتركز أهمية هذا البحث في إلقاء الضوء على أسلوب فؤاد الظاهري في التوظيف الدرامي للنماذج الموسيقية الشعبية المصرية التي تم استخدامها خلال فيلم الزوجة الثانية مما قد يساعد الدارسين المتخصصين على تفهم أسلوبه والاستفادة منها في مجال التلحين والتأليف الموسيقي.

سؤال البحث

ما هو أسلوب فؤاد الظاهري في التوظيف الدرامي للنماذج الموسيقية الشعبية المصرية المستخدمة في فيلم الزوجة الثانية؟

حدود البحث

تقتصر حدود البحث على التحليل الموسيقي للنماذج الموسيقية الشعبية المصرية المستخدمة في فيلم الزوجة الثانية.

إجراءات البحث

منهج البحث

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) وهو المنهج الذي يهدف إلى وصف الظاهرة وصفاً علمياً دقيقاً ويشمل ذلك تحليل بياناتها وبيان العلاقة بين مكوناتها، فالوصف يهتم أساساً بالوحدات أو الشروط أو العلاقات أو الفئات، وقد يشمل ذلك الآراء حولها والاتجاهات إزاءها وتأتى مهمة الباحث فيها إلى أن يصف الوضع الذي كانت عليه الظاهرة أو التي هى عليه بالفعل أو التي ستكون عليه. (آمال مختار – ١٩٦٦ – ص ١٠٢ : ١٠٤)

أدوات البحث

- المدونات الموسيقية.
- التسجيلات السمعية.

(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

عينة البحث

النماذج الموسيقية الشعبية المصرية المستخدمة في الموسيقى التصويرية لفيلم الزوجة الثانية والتي قام بتأليفها فؤاد الظاهري عام (١٩٦٧).

مصطلحات البحث

التراث Heritage

هو المخزون النفسي المتراكم من الموروثات بأنواعها في تفاعله مع الواقع الحاضر أو الحصيلة الثقافية التي تتبلور فيها ثقافة وخبرات وحكمة الشعب. (سمحة الخولي: **التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة** – مجلة عالم الفكر – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – ١٩٩٦ – ص١٣١)

التراث الشعبي Folklore

مصطلح علمي عالمي حديث المنشأ وترجمته بالعربية المعرفة أو حكمة الشعب وقد عربه المجمع اللغوي العربي إلى المأثورات الشعبية أو التراث الشعبي، (فتحي الصنفاوي: **التراث الغنائي المصري الفلكلوري** – دار المعارف – القاهرة – ١٩٧٨ – ص ٤) وهو يشكل جزءاً لا يتجزأ من ثقافات الشعوب على اختلاف هوياتها وأجناسها، فهو المعبر عن ماضيها وحاضرها، (محمد الجوهري: علم الفولكلور – الطبعة اللأولى– دار المعارف – القاهرة – ١٩٧٥ – ١٣) ومن خلاله تتحدد صورة مستقبلها إنه يحدد الهوية التي تميز أمة عن أمة، شعباً عن شعب وجماعة عن جماعة، وهو ذلك الوعاء الذي تستودعه الأمم ممارساتها وطقوسها وشعائرها وكل مقومات وجودها وبقائها ونهضتها الحضارية للانطلاق من خلاله إلى آفاق أرحب من التقدم والنهضة في مختلف مجالات الحياة الانسانية. (http://www.folkculturebh.org)

الموسيقى الشعبية Folk Music

هى الصورة الصوتية الصادقة التي تميز أي شعب عن غيره من المجتمعات الإنسانية الأخرى، وهى موجودة في موسيقى جميع بلدان العالم فهى تنتمي لطبقة الفلاحين والأحياء الفقيرة في المدينة، وترتبط بأغاني دورة الحياة والمناسبات اليومية والعمل، وهى تتميز بالتلقائية، البساطة، الحيوية والتنوع. (رشا علي طموم: **دراسة تحليلية لأسلوب تناول ألحان التراث في أعمال بعض المؤلفين المصريين القوميين في القرن العشرين** – رسالة دكتوراة غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٩٨ – ص ٣٢)

تراث الموسيقي الشعبية Heritage of Folk Music

هو حصيلة الممارسة التلقائية للغناء، العزف والرقص التي يؤديها أبناء الشعب البسطاء، وهى غير مدونة تعيش في ذاكرة من يترنمون بها أو يغنون أغانيهم على إيقاعاتها المتوارثة التي ظلت تعيش أياما تتواتر

بالرواية الشفوية، معدلة نفسها بما يوائم حاجات الإنسان ولذلك فهى في حالة نمو دائم. (سمحة الخولي: **التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة** – مجلة عالم الفكر – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – ١٩٩٦ – ص ١١٨)

الموسيقى التصويرية Soundtrack

(Sadie Stanely: **The New Grove Dictionary of Music and Musioians** – London – Macmillan – Vol 6 – 1980 – p549) أي هى الموسيقى التي تكتب لمصاحبة الأحداث والتعبير عنها في مختلف أنواع الأفلام. (Michael Kennedy: **The Concise Oxford Dictionary of Music** – Third Edition – New York – Oxford University Press – 1965 – p225)

المقدمة الموسيقية Musical introduction

هى المقدمة الموسيقية المسموعة في بداية الفيلم والتي تبدأ مع بداية عرض الفيلم وعناوينه الرئيسية، تتابع الأسماء والمعلومات المكتوبة الخاصة بالفيلم على الشاشة، وهى تمثل الجو العام للفيلم، والفكرة اللحنية غالباً ما تكون من الأفكار الهامة التي تمثل معاني عديدة داخل سياق الفيلم. (Sadie Stanely: **The New Grove Dictionary of Music and Musioians** – London – Macmillan – Vol 6 – 1980 – p551)

الدراسات السابقة

دراسة بعنوان

الموسيقى التصويرية في الفيلم المصري [١]

هدفت الدراسة إلى التعرف على ماهية موسيقى الفيلم، كيفية توظيفها في الفيلم المصري، مدى علاقتها بعناصر الفيلم الأخرى ودور المونتير في نجاح موسيقى الفيلم.

دراسة بعنوان

الموسيقى التصويرية للأفلام الدينية [٢]

هدفت الدراسة إلى التعرف على خصائص الفيلم الديني، رواد التأليف والتلحين للموسيقى التصويرية للأغاني والأفلام الدينية وتحديد العلاقة بين دور الأغنية في الفيلم الديني والموسيقى التصويرية مع التوصل إلى أسلوب مؤلفي الموسيقى التصويرية بالأفلام الدينية.

دراسة بعنوان

---

١ – سهير أحمد طلعت: **الموسيقى التصويرية في الفيلم المصري** – رسالة ماجستير غير منشورة – معهد النقد الفني – أكاديمية الفنون – القاهرة ١٩٨٥.

٢ – مروان إبراهيم السيد حسين: **الموسيقى التصويرية للأفلام الدينية** – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ٢٠٠٣.

دور آلة الكمان في الموسيقى التصويرية المصرية في الفترة ما بين (١٩٩٣ – ٢٠٠٣) [١]

هدفت الدراسة إلى التعرف على دور آلة الكمان في الموسيقى التصويرية والتعرف على أسلوب كل من يحيى الموجي وياسر عبد الرحمن في كيفية توظيفهم لآلة الكمان من خلال وضعهم للموسيقى التصويرية المصرية للأعمال الدرامية.

دراسة بعنوان

خصائص أغنية الفيلم السينمائي المصري في العقد الأول من القرن الواحد والعشرين [٢]

هدفت الدراسة إلى التعرف على بعض رواد تلحين وتأليف الأغنية في الفيلم السينمائي المصري، وتحليل بعض النماذج الغنائية التي ظهرت في هذه الأفلام وذلك للتوصل إلى خصائص هذه الأعمال.

دراسة بعنوان

التحليل الموسيقي لمؤلفة كلود ديبوسي " ضوء القمر " في بعض الأفلام الأمريكية المختارة [٣]

هدفت الدراسة إلى تحديد مدى تعايش الموسيقى المستوحاة من أصول شعرية مع المعاني الثقافية، وذلك من خلال تحليل مُؤَلفة (ضوء القمر Clair de Lune) لديبوسي والمستخدمة كموسيقى تصويرية ببعض الأفلام الأمريكية وتحليل أساليب العناصر الموسيقية المستخدمة بها، الأدوار التمثيلية، التفاعلات بالمؤثرات الصوتية والوسائط المتعددة وتفسير المعاني المتوقعة في كل فيلم من خلال الموسيقى.

الإطار النظري

قصة فيلم الزوجة الثانية

فيلم مصري درامي من إنتاج عام (١٩٦٧) وتم عرضه في ١٤ اكتوبر، ومن إخراج صلاح أبو سيف (١٩١٥ – ١٩٩٦) وبطولة سعاد حسني (١٩٤٣ – ٢٠٠١) وشكري سرحان(١٩٢٥ – ١٩٩٧)، .

يعد فيلم الزوجة الثانية من أهم ما تم إنتاجه فى تاريخ السينما المصرية، وعلامة من علامات الإبداع، حيث تم اختياره من قبل فى الاحتفالات بمئوية السينما المصرية ليكون واحدا من أهم وأعظم مائة فيلم فى تاريخ السينما المصرية، ليس فقط لبراعة أداء نجوم الفيلم فى تجسيد الشخصيات، ولكن أيضا لأن الفيلم يحمل توقيع واحد من أهم المخرجين وهو صلاح أبو سيف. (http://www.youm7.com)

---

١ – أسامة محمد حسين جاد: **دور آلة الكمان في الموسيقى التصويرية المصرية في الفترة ما بين (١٩٩٣ – ٢٠٠٣)** – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ٢٠٠٥.

٢ – هيثم سيد نظمي: **خصائص أغنية الفيلم السينمائي المصري في العقد الأول من القرن الواحد والعشرين** – مجلة علوم وفنون – المجلد السابع عشر – كلية التربية الموسيقية – القاهرة – ٢٠٠٨.

3–Brent A. Ferguson, B.M.: **Moonligt in Movies: An Analytical Interprtation of Claude Debussy**

“Clair de Lune” in Selected American Films – Texas State University San Marcos – 2011

تدور أحداث الفيلم في إطار درامي واقعي، حيث يسلط الفلم الضوء على الاستبداد الواقع على الفلاحين البسطاء في إحدى القرى في الريف المصري من قِبَل العمدة الثري المستبد والذي نما ثروته وزاد فى الارض التى ورثها عن والده العمده بالنصب واستغلال احتياج الناس وجهلهم بالقراءة والكتابة، وأخذ بصمتهم على العقود، (http://www.elcinema.com) ورغبة في إنجاب ابن يورثه ويحمل اسمه فيطمع في خادمته ويجبر عامله على تطليقها ويتزوجها جبرا من خلال تهديده بتلفيق تهمه له ولكنها تستخدم الحيلة في إبعاده عنها وتستمر علاقتها بزوجها، وينتهى الفيلم بإصابة العمدة بالشلل عند علمه بحملها ويموت فتعيد الزوجة الحقوق لأصحابها. (https://ar.wikipedia.org)

ولقد استعار المخرج صلاح أبو سيف من تراثنا الشعبى لعبة صندوق الدنيا – وهو أسلوب للسرد يعتمد على الراوى الذى يقص على الأطفال حكاية مثيرة من خلال عرض صور متحركة لأبطال هذه الحكاية وبعض مشاهدها بخطوط ورسم فنان فطرى – ومن خلاله تم سرد وقائع الفيلم، بعد أن أخبر الأطفال المجتمعين حول الصندوق فكرة موجزة عن هذه الدنيا وألاعيبها، وكيف تضم الفقراء المظلومين والأثرياء الظالمين، ثم تبدأ أسماء وصور الممثلين تتوالى على الشاشة فى لقطات مصنوعة بطريقة الرسوم المتحركة، التى كانت رائجة فى مقدمات السينما العالمية فى الستينيات. (http://www.cairodar.com)

كما أنه تمكن من حشد كل الأدوات التى كان يستخدمها الفلاحون فى مصر فى الزمن القديم، وتطعيم مشاهد الفيلم بها قبل أن نلمس ثمار التكنولوجيا مثل الكانون الذى يُستخدم لإشعال النار وإنضاج الطعام، الرحايا لطحن الحبوب والغلال، والحمار والبهائم بوصفها وسيلة مواصلات، وغيرها من الأدوات ومفردات الحياة الريفية القديمة، كذلك امتاز الفيلم بإطلالة سريعة على العديد من العلاقات والطقوس الشائعة فى الريف المصرى فى ذلك الزمن مثل السُّبُوع، حَلْب الجاموسة، غسيل الآنية فى الترعة، اللجوء إلى العطّار بدلًا من الطبيب للتدواى من الأمراض، إضافة إلى الرقص الشعبى، حلّاق الصحة، استثمار جهل الفلاحين بالعلوم الحديثة، وتبادل المصالح بين العمدة الظالم والمأمور المرتشى، إلى آخر ما يتضمّنه الفيلم من علاقات ومشاهد مُعزَّزة بكتابة عميقة وتمثيل فاتن لا يخلوان من سخرية مُرّة رغم القتامة التى تُلوِّن الكثير من اللقطات.

إن فيلم "الزوجة الثانية" تحفة فنية مثيرة، تفضح ظلم الحكام على مرّ العصور، وتنتصر للحق والخير والجمال. (http://www.cairodar.com)

لا يمكن تخيّل فيلم " الزوجة الثانية " دون الموسيقى التصويرية الآسرة التى أبدعها الموسيقار فؤاد الظاهرى مستلهماً الإيقاعات الشائعة فى التراث الشعبى الحزين، وقد برع صرح أبو سيف فى توظيف هذه الموسيقى فى الفيلم، من أول المقدمة حتى المشهد الموجع لهروب شكرى سرحان – يلعب دور أبو العلا – وزوجته فاطمة – النجمة سعاد حسنى – وأبنائهم وأم الزوج، إذ لعبت الموسيقى والإضاءة الشاحبة لليل الدور الرئيسى فى إحساس المُشاهِد بمدى الظلم الواقع على هذه الأسرة المسكينة، التى قررت الفرار من بطش العمدة وجبروته. (http://www.cairodar.com)

وترى الباحثة أن هناك ارتباط وثيق بين قصة الفيلم والقصة الشعبية أيوب وناعسة التي سجلتها الإذاعة المصرية في صورة أوبريت غنائي شهير كان يذاع كثيراً في الستينات والتي تتحدث عن الصبر الإنساني في مجتمعات استبدادية تقهر الإنسان وتضعه في حالة من اللا أمن الدائم، كما تحكي عن التعاون على تجاوز المحن ليس عبر الدعاء فقط بل عبر العمل، فالإنسان الحر هو الذي يحرر نفسه من نير السلطة – السلطة التي تهدد وتحمي – هو وحده الذي يستطيع استخدام قوة عقله وإدراك الكون، ودوره فيه ادراكاً موضوعياً دون وهم، هو وحده القادر على التطور وعلى استخدام القدرات الكامنة في داخله.

التراث الشعبي Folklore

من الناحية العلمية هو علم ثقافي قائم بذاته يختص بقطاع معين من الثقافة (الثقافة التقليدية أو الشعبية) ويلقي الضوء عليها من زوايا تاريخية وجغرافية واجتماعية ونفسية.

يتكون التراث الشعبي من عادات الناس وتقاليدهم وما يعبرون عنه من آراء وأفكار ومشاعر يتناقلونها جيلاً عن جيل، (السيد يسين: **نظرة نحو المستقبل** – مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت – ١٩٨٥ – ص ٨٠٨)

إن التراث الشعبي يعكس ما توصلت إليه حضارات الدول، فأي حضارة لا تكون حضارة عريقة ولها جذورٍ تاريخية إلا بمقدار ما تحمله من شواهد على رقيها الإنساني، ولكون الإنسان عبر مسيرته التاريخية يحاول أن يرقي بنفسه، فارتقاءه هذا ينعكس على ما يخلفه من سلوكيات تتأصل في حياة الناس.

(Question book–new.svg)

والتراث ليس محصوراً على شعب أو ثقافة معينة، بل يمتد ليشمل كل ما تتلقفه الأجيال عن الأجيال التي تسبقها، (صلاح قنصوة: **الغزو الثقافي وحوار الحضارات** – مجلة المنار – العدد ٣١ – القاهرة – ١٩٩١ – ص ١١٨) وكل ما ستورثه هذه الأجيال إلى الأجيال التي ستأتي بعدها، فالإنسانية جمعاء لها تراث عريق بدأ منذ خلق الله تعالى البشر إلى يومنا هذا، فهو يكتسب صفة التراكم وليس الحذف، فالجديد يبنى على ما هو قديم ولا يهدمه، (محمد الجوهري: التراث والتقدم، دراسة في مستقبل التراث الشعبي – مؤتمر علم الاجتماع والتنمية في مصر – المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية – القاهرة – ١٩٧٣ – ص ١٣)

تكمن أهمية التراث في أنه هو الذي يعطي لشعب من الشعوب هويته الخاصة التي تميزه عن الشعوب الأخرى، والتي تضع هذا الشعب في مصاف الشعوب التي لها تاريخ عريق تحتفي به، كما تكمن في مساهمته الكبيرة في تراكم المعرفة خاصة ما وُرِّث من العلوم، فهذا الإرث هو إرث عظيم ليس لشعب من الشعوب فقط بل للإنسانية جمعاء. (حسن حنفي: **التراث والتجديد** – مكتبة الأنجلو – القاهرة – ١٩٨٧ – ص ١١)

إن الحفاظ على التراث، كان، ولا يزال، نواة المفهوم الجديد للتراث العالمي الذي تضمنته اتفاقية التراث العالمي الثقافي والطبيعي لعام ١٩٧٢ التي وضعت بنودها منظمة اليونسكو، واختير يوم ١٨ أبريل من كل عام لإحياء التراث العالمي بناء على اقتراح من المجلس الدولي للمعالم والمواقع وهو ما وافقت عليه الجمعية

العامة لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) في عام ١٩٨٣ بهدف تعزيز الوعي بأهمية التراث الثقافي الإنساني وحشد الجهود لحمايته والمحافظة عليه . (http://www.elfagr.org)

التراث الموسيقي

التراث الموسيقي لا يختلف في مفهومه عن مفهوم التراث العام، فالموسيقى هى أحد عناصر الثقافة، والتراث الموسيقي يشتمل على جانبين هما:

الجانب المادي: وهو ما ورثناه من مدونات موسيقية ومخطوطات وتسجيلات، كما يتضمن الآثار الموسيقية التي خلفها لنا الأجداد مثل الآلات الموسيقية القديمة.

الجانب المعنوي: وهى التقاليد والعادات الموروثة في ممارسة الموسيقى وأسلوب تقديمها والتي تختلف من عصر إلى آخر.

وهناك طريقتين لنقل التراث الموسيقي: الأولى عن طريق التدوين والتسجيل له وهو غالباً ما يكون للنوع الأول المادي من التراث، أما الطريقة الثانية فهى عن طريق النقل الشفهي سواء بشكل مقصود (التلقين)، أو بشكل غير مقصود (توارث العادات من خلال استمرار ممارساتها فتنتقل بشكل تلقائي) ومن المعروف أن أغلب تراثنا الموسيقي العربي سواء التقليدي أو الشعبي حتى نهاية القرن التاسع عشر قد أنتقل إلينا عن طريق التواتر الشفهي. (رشا علي طموم: **دراسة تحليلية لأسلوب تناول ألحان التراث في أعمال بعض المؤلفين المصريين القوميين في القرن العشرين** – رسالة دكتوراة غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٩٨ – ص ٣٢)

الموسيقى التصويرية Soundtrack

هى المعادل المسموع للمشهد السينمائي، وهى من العناصر الأساسية في صناعة الفيلم السينمائي، وقد سبقت الموسيقى التصويرية الحوار في الأفلام الصامتة منذ فجر صناعة السينما العالمية والتي من أبرزها أفلام تشارلي تشابلن C. S. Chaplin (١٨٨٩ – ١٩٧٧)، فنظراً لعدم توافر تكنولوجيا الصوت في ذلك الوقت كان يتم التعبير عن المشاهد من خلال عرض الفيلم الصامت على الشاشة ويقوم الموسيقي أو عازف البيانو بعزف المقطوعات التي تناسب المشاهد المختلفة حيث يقوم إما بعزف ألحان مشهورة أو بالارتجال الحر، (Apel Willi: Harvard Dictionary of Music – Second Edition – Cambridge – Harvard – University Press – 1979 – p314) فالموسيقى تضيف بعداً أخر للمشهد بإشراك الأذن وبالتالي حاسة السمع في الاندماج في المشهد وليس العين وبالتالي حاسة البصر فقط، فهى تشكل الخلفية للمشهد وهى تصف المشاعر. (https://ar.wikipedia.org)

إن الموسيقى التصويرية المصاحبة للمشهد السينمائي كافيَة أن تجعل المشاهد يتفهمه دون الحاجة لوجود حوار بين الممثلين، فالموسيقى لغة بمفردها، هذه اللغة التي تصل إلى قلوب مستمعيها مباشرةً دون الحاجة لترجمة أو شرح، فهى عملية دقيقة وصعبة تحتاج إلى خبير موسيقي متخصص يستطيع ترجمة الصورة أو المشهد أو الفكرة إلى موسيقى أقرب إلى الحدث وهذا ما جعل صُنّاع السينما يهتمون بشدة عند اختيار

الموسيقى التصويرية الملائمة لأفلامهم، (Sadie Stanely: **The New Grove Dictionary of Music and Musioians** – London – Macmillan – Vol 6 – 1980 – p550) وأصبح التعاقد مع المؤلف الموسيقي المشهور لإبداع الموسيقى التصويرية للفيلم من ضروريات صناعة السينما (Vestrup.J.A: **Collins Music Encyclopedia** – London – Oxford University Press – 1959 – p343) فتلك المعزوفة القصيرة لديها مفعولٌ ساحر في جعل المُشاهد يندمج رويدًا رويدًا داخل الأحداث، (https://www.arageek.com) فإذا كان المشهد سعيداً تجد أن الموسيقى التصويرية تتسم بالبهجة لتكون المعادل المسموع للمشهد ولإيصاله للمُشاهد بشكل أفضل فيبتهج معها، وتتسارع دقات قلبه مع المخيفة، وينطبق نفس المبدأ على المشَاهد الحماسية، (https://ar.wikipedia.org)

إن الموسيقى التصويرية هى أحد أشكال التأليف الموسيقي المتخصص، (Sadie Stanely: **The New Grove Dictionary of Music and Musioians** – London – Macmillan – Vol 6 – 1980 – p550) والتي يحتاج المؤلف خلالها أن يكتب الفكرة اللحنية الموسيقية الأساسية والتي تكون مستوحاة من العنوان والمضمون العام من ناحية، والانتقالات الحوارية والانفعالية من ناحية أخرى، وهذه الفكرة تعتبر محور العمل كما هى البطولة في أدوار التمثيل، ثم يقوم المؤلف بتنمية وتطوير هذه الفكرة الموسيقية والتفاعل معها وفقا للسياق الدرامي من خلال أدائها في درجات أو طبقات موسيقية أخرى أو تبديل سلمها الأساسي إلى سلالم أخرى ، وكذلك تغيير إيقاع سرعتها حسب طبيعة الحوار والمكان والموقف.
(http://egyptartsacademy.kenanaonline.com)

أما الموسيقى التصويرية الحديثة فتبنى بأسلوب جديد ينسجم مع واقع التطور الفكري الإنساني، ففي العديد من الأعمال السينمائية نجد المؤلفين المختصين في مجال الموسيقى التصويرية يستخدمون أنواع من الأصوات التأثيرية الغريبة المصدر وذلك لإيصال الاندماج التصوري والموسيقي بأعلى درجة، فنجد أن موسيقاهم قائمة على الأصوات المتنافرة والموسيقى المصنوعة للحصول على الموسيقى التصويرية المناسبة لمشاهد الإثارة والرعب والخيال العلمي والحروب والدمار وغيرها. (Roy Prendergast: **Film Music a Neglected Art** – New York – Norton – 1977 – p144)

إن الموسيقى التصويرية هى علم واسع، يحتاج إلى العقلية الاحترافية والحسية في ترجمة وفهم لغة الحركات، المَشاهد والأفكار لصناعة ثوب مناسب مع جسد العمل فيكون أنيقا أمام الجمهور، فهى إحدى الجماليات التي تتميز بها السينما من خلال لقطاتها المعتمدة على عنصر الموسيقى المكونة من مجموعة من النغمات، ومن دونها لا تكتمل القيمة الفنية للعمل السينمائي، ومن هنا تظهر أهمية الموسيقى بوصفها مكوناً أساسياً للفيلم وليست مكملاً له، لقد نجح هؤلاء الموسيقيون وغيرهم من المبدعين في اضفاء بُعداً آخر للمشهد السينمائي لتشكل الموسيقى الخلفية للمشهد وهى تخترق المشاعر التي تعتمل داخل نفوس الشخصيات بخيرها وشرها وتبرزها على الشاشة. (cinematographmag.com)

أساليب استخدام الموسيقى التصويرية داخل الفيلم السينمائي

هناك طرق متعددة لاستخدام الموسيقى داخل الفيلم السينمائي فهى إما أن تكون البطل الحقيقي أي تكون بمفردها لمصاحبة الصور على الشاشة، أو تشكل خلفية عامة، أو تتبادل التعبير مع السرد الروائي أو تشكل خلفية له، فالموسيقى التصويرية تُعد في الغالب لإبداع وابتكار الحالة المزاجية والجو العام بسرعة أكبر من أي وسيلة أخرى من وسائل الاتصال. (Kodak Eastman Company: **Basic Production Techniques for Motion Pictures** – Second Edition – New York – Rochester Kodak Publications – 1976 – p46)

وتتلخص الأساليب المختلفة المستخدمة للموسيقى التصويرية للأفلام في:

- استخدام الموسيقى للتعبير عن مضمون مَشاهد الفيلم وتضخيم الاحساس بها.
- استخدام الموسيقى بالتناقض مع ما تقوله المَشاهد، أو تأكيد مضمون المَشاهد عن طريق التناقض بتأثير الصوت.
- استخدام الموسيقى كمادة لحنية مميزة لشخصية ما.
- استخدام الموسيقى كتمهيد لمشهد أو موقف ما.
- ظهور الموسيقى عند نهاية المشهد لتأكيد معنى ما.
- استخدام الموسيقى لتجسيم حركة أو إيقاع مرئي أو مسموع.
- استخدام الموسيقى للتعبير عن مضمون عقلي لشخصية ما.
- استخدام الموسيقى بشكل تلغرافي للتذكير بشئ سبق حدوثه.
- استخدام الموسيقى لتحقيق التعبير العاطفي السريع لدى الجمهور.
- استخدام الموسيقى للتعبير عن المضمون الرمزي في المشهد.
- استخدام الموسيقى في محاكاة الممثل، تدعيم الحركة في المشهد وتأكيد احساس الشخصية بالموقف.
- استخدام الموسيقى للتعبير عن الأفكار المتناقضة بأبعادها الدرامية بالمشهد.
- استخدام الموسيقى لربط الحوار والمؤثرات الصوتية بهدف إكمال الموقف الدرامي. (حنان محمد كامل حافظ: **أثر تطور أساليب التأليف الموسيقى الحديثة في الموسيقى التصويرية للفيلم السينمائي في بعض الدول الغربية من ١٩٧٨ – ١٩٨٨** – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٩٣ ص ٩٣ : ٩٤)

استخدام الموسيقى الشعبية في الفيلم السينمائي

يتم استخدام الموسيقى الشعبية وعناصرها المختلفة بالأفلام السينمائية من خلال:

أولاً: استخدام التراث الموسيقي داخل الإبداع الخاص بالمؤلف.

ثانياً: إبداع ألحان لها شكل وطابع التراث الموسيقي.

(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

وذلك بهدف تحقيق أصالة الجو العام للفيلم، (Sadie Stanely: **The New Grove Dictionary of Music and Musioians** – London – Macmillan – Vol 6 – 1980 – p551) أو للتصوير التمثيلي للأحداث والمشاهد المحددة الخاصة بالأفلام التي تقدم أساليب وثقافات الشعوب المختلفة. (سهير أحمد طلعت: **الموسيقى التصويرية في الفيلم المصري** – رسالة ماجستير غير منشورة – معهد النقد الفني – أكاديمية الفنون – القاهرة – ١٩٨٥ – ص ١٧)

ولقد كان لرواد الموسيقى التصويرية في مصر في هذا المجال تأثير كبير وفتحوا الأبواب أمام الأجيال الأخرى من بعدهم، فإليهم يرجع الفضل في نقل السينما المصرية من عصر استخدام السيمفونيات العالمية إلى عصر تأليف الموسيقى التصويرية لكل فيلم على حدى. (https://www.arageek.com)

حينما نتحدث عن الموسيقى في السينما المصرية لابد من أن نذكر أحد النجوم المتلألئة في سماء السينما المصرية والعربية عبقرية موسيقية فذة بكل ما قدمته من أعمال تحمل قيماً إبداعية نادرة وهو فؤاد الظاهري صاحب الإنتاج الموسيقي الأشد غزارة والأكثر تدقيقاً في نفوس الجماهير لارتباطه بأعمال سينمائية تعد علامات لاتنسى في ذاكرة السينما العربية. (http://egyptartsacademy.kenanaonline.com)

فؤاد الظاهري Fouad al–Zaheri (١٩١٦ – ١٩٨٨)

هو ملحن ومؤلف موسيقي مصري ينتمي إلى الجيل الثاني من مؤلفي الموسيقى المصريين.

ولد الفنان الموسيقار فؤاد الظاهري في ١٥ أكتوبر عام ١٩١٦ من اصل ارمني ولقب بالظاهري نسبة الى موقع مولده منطقة الظاهرية في مصر، وقد تخرج في مدرسة الفرير وحصل على شهادة الكفاءة، وقام برعايته الأستاذ الفلسطيني قسطندى الخورى، الذي شجعه على تعلم العزف على الكمان. .
(https://ar.wikipedia.org)

تمكن من الالتحاق بمعهد فؤاد الأول للموسيقى العربية، ونجح في دراسة الكمان متتلمذا على يد الأستاذ البولندي اليكسندر كونتروفيتش وعقب تخرجه عام (١٩٣٨) بدأ حياته كعازف كمان وعين مدرس للأناشيد بوزارة المعارف. (http://www.akhbarak.net)

فى عام ١٩٤٢ اشترك في فرقة كورال كنيسة سان جوزيف كعازف للكمان، ونجح في تأليف العديد من المقطوعات الموسيقية التي لاقت الكثير من النجاح كان منها (نداء الحرية – أسطورة وفاء النيل).
(http://www.akhbarak.net)

في عام ١٩٤٦ عمل أستاذا للغناء الجماعي بمعهد الفنون المسرحية. .
(http://classiccomposers.forumegypt.net)

في عام ١٩٤٧ قام بتسجيل بعض أعماله الشهيرة لإذاعة الشرق الأوسط التي أذاعت بعض أعماله وكان مراقبا للموسيقى في الإذاعة المصرية. (https://ar.wikipedia.org)

في عام ١٩٤٨ عمل أستاذاً لآله الكمان بمعهد فؤاد الأول للموسيقى العربية. .
(http://classiccomposers.forumegypt.net)

فى عام ١٩٥٠ عمل قائدا لفرقة الفجر التى كانت تقدم الموسيقى العربية التقليدية بالإضافة لإشرافه على فرقة الاذاعة للوتريات، كما ألف في نفس العام كونشرتو القانون والأوركسترا مكون من حركتين وعزفه الفنان القدير عبد الفتاح المنسي، وفى عام ١٩٦٤ أضاف له حركة ثالثة وعزفه بصورته الجديدة الفنان سيد رجب، وقد حاول من خلال هذا العمل إيجاد نوع من التعايش بين آلة القانون والأوركسترا.
(https://ar.wikipedia.org)

تميزت موسيقى فؤاد الظاهري بطابعها المصري الواضح المعالم، فلقد أستفاد من كل ما تعلمه من الموسيقى العالمية ووظفه لخدمة الموسيقى المصرية المعاصرة ولقد نجح في تحقيق هدفه إلى حد بعيد، وفى أول أكتوبر ١٩٨٨ رحل فؤاد الظاهرى تاركاً تراثا موسيقيا ضخماً جاهد طوال حياته لتقديمه إلى الجماهير.

إن موسيقى فؤاد الظاهري الرائعة هى سبب نجاح أكثر من (٣٠٠) فيلم، فهى موسيقى تلامس الروح قبل القلب وتشد مشاعرنا وتأخذ المشاهد إلى عالم جميل ساحر حالم مليء بالرومانسية والإبداع، منا أنها موسيقى راقية تعيش في قلب ووجدان المستمع إليها لسنوات. (http://www.marefa.org)

إن الموسيقار فؤاد الظاهري المتخصص في الموسيقى التصويرية واحد من أبرز من وضع الموسيقى التصويرية للعديد من أجمل روائع الفن السابع وقد أثرى السينما المصرية والعربية أجمل إبداع الموسيقى والألحان، (http://www.marefa.org) فهو من أكبر رواد الموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية العربية منذ العام ١٩٤٠، ومن المعروف أنّ أندريه رايدر وفؤاد الظاهري وعلي إسماعيل ينتمون إلى الجيل الثاني المجدد للموسيقى المصرية التي رافقت الدراما في زمن الفن الجميل ويمثلون المثلث الذهبي للموسيقى التصويرية. (https://www.arageek.com) واستمر فؤاد الظاهري يشارك في الحياة الموسيقية سواء بموسيقاه أو بأعماله الغنائية في الاربعينات، الخمسينات، الستينات، السبعينات والثمانيات من القرن يبدع موسيقاه حتى وهو على فراش المرض إلى أن وافته المنية. (http://www.marefa.org)

نال فؤاد الظاهري عدة جوائز، منها: (http://www.ahram.org.eg) جائزة عن موسيقى فلم رد قلبي من مؤسسة دعم السينما ١٩٥٩.

- جائزة عن موسيقى الزوجة الثانية.
- جائزة عن فلم أميرة حبي أنا.
- جائزة عن طائر الليل الحزين ١٩٧٧.
- جائزة عن فلم الرجل الذي فقد ذاكرته عام ١٩٨٣.

أسلوبه

يمتلك فؤاد الظاهري حاسة فنية عالية وعميقة، ولديه قدرة على استخدام التقنيات الموسيقية والأساليب المختلفة للكتابة الأوركسترالية التي يحسن توظيفها، فيقدم موسيقى متميزة ذات أبعاد فلسفية للأفلام، كما أن

ثراء أفكاره اللحنية وغزارتها تبرز موهبة خلاقة ومتجددة، فألحانه متدفقة تتسم بالبساطة أحياناً حسب السياق المكاني للفيلم وفي أحياناً آخرى يخلق بعبقريته ألحاناً جادة ومتميزة.

لديه قدرة فائقة على المزج ما بين الشرقية الصميمة المتدفقة من مشاعره الداخلية بحكم تكوينه الفطري إلى جانب تأثره بالموسيقى الغربية الناتج من دراسته العلمية لأصول القواعد الموسيقية من هارموني وكونترابنط، فخرجت موسيقاه بأبعاد جمالية ورؤى موسيقية مبدعة وجاذبية وبخاصة في مجال موسيقى الأفلام لكونه أحد روادها وأعماله تعد مرجعا حقيقياً لكل من يرغب الكتابة الموسيقية السينمائية.

توظيف النماذج اللحنية الشائعة من الفلكلور المصري في مؤلفاته لتأصيل فكرة عامة لدى المتلقي أو لدفع شعور الجمهور لاتجاه سيكولوجي معين، وقدرته على بناء ألحان منبثقة من التعامل مع النماذج اللحنية الصغيرة والجمل الموسيقية البسيطة ليستفيد من شهرتها ويحقق نجاحاً مضاعفاً لموسيقاه.

لديه قدرة فائقة على توظيف الصوت البشري بجودة فائقة في بعض أعماله، حيث عبر بالكورال عن أكثر من حالة وجدانية سواء بغناء بعض الأفكار الموسيقية داخل العمل أو لإثراء التكوينات الآلية ببعد جمالي آخر باستخدام الغناء الآهات من دون كلمات محددة ذات مدلول لغوي، وفي هذه الحالة يكون التأثير نفسياً للسيطرة على عقل المتلقي وقلبه بصورة غير مباشرة وبخاصة عند وضعها في بعض المشاهد التي تتصاعد فيها الأحداث دراماياً فتكون أكثر تأثيرا في تعاقب الانفعالات الحزينة والمأسوية داخل العمل الدرامي.

الأثر العميق لعنصر الإيقاع داخل ألحانه الموسيقية، فهو يستخدم آلات الإيقاع الشرقية مثل الدف، الرق والطبلة الذي يدفع الشعور في الاتجاه الشرقي الراقص أو ليفرض شعوراً دراماياً معيناً، اضافة إلى استخدام الآلات الإيقاعية الغربية وبخاصة التمباني التي وظفها بحرفية في أعماله لما لها من قدرة على تقوية المشاعر الوجدانية بقوتها وتأثيرها الأدائي المتباين، فضلاً عن استخدامه للمثلث والأجراس في كثير من الأحيان.

أما تكويناته الآلية فتعتمد كثيراً على آلات النفخ الخشبي التي يوليها أغلبية الألحان الرئيسية، فضلا عن تأثيرها الأدائي المتباين، مع ارتكازه على آلة الناي الشرقية لخلق رنين صوتي مميز يجمع بين التقليدية والتجديد بالمزج مع الآلات الغربية ، أما آلة القانون بصوتها البديع وإمكاناتها التكنيكية العالية وقدرتها على أداء المقامات الشرقية بأحاسيس تجمع ما بين الشجن والفرح جعله يحسن توظيفها، كذلك استخدامه آلتي الترومبيت والكورنو النحاسيتين لبعث إحساس قوي يصدر عن هاتين الآلتين، مع التركيز على بعض الآلات الأوركسترالية الغربيةَ غير الشائعة الاستخدام في موسيقانا الشرقية مثل البيكولو، الكورانجليه، الفيولا والهارب، مما أثرى موسيقاه بلون صوتي بديع يؤكد قدرته على انتقاء الآلات الموسيقية ببراعة، وكان للآلات الوترية وبخاصة الفيولينة دور في التعبير عن كثير من الأحداث الدرامية داخل أفلامه السينمائية.

لديه مهارة موسيقية لإظهار التناقضات على الشاشة باستخدام التباين بين الآلات الحادة والغليظة في نفس الوقت لخلق حالة وجدانية فريدة، هذا بالإضافة إلى كتاباته لآلة البيانو وقدرته كمؤلف للإنتقال من إحساس إلى آخر ببراعة وحرفية من خلال التقنيات الآلية التي تساعده على التشديد على هذه المشاعر.

(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

تنم توزيعاته للأوركسترا عن موسيقي بارع له دراية واسعة واهتمام واضح بالكتابة الأوركسترالية سواء باستخدام الأسلوب البوليفوني وتعدد الألحان أو لتوزيعاته الهارمونية.

استخدامه فكرة اللحن الدال على شخص أو مكان بعينه من خلال فكرة لحنية تتكرر وترتبط في أذهان المُشاهدين، وهى طريقة مقتبسة من الموسيقى الغربية.

استخدام المقامات الشرقية ذات ثلاثة أرباع النغمة في بعض الأحيان تأكيداً للبيئة الشرقية الصميمة، أو حسبما يتراءى له بمقدرته الحسية الفطرية لتناول أفكاره اللحنية داخل السياق العام للسلالم الموسيقية الكبيرة والصغيرة والمستخدمة في الموسيقى الأوركسترالية الغربية.

خلق أفكار لحنية ذات طبيعة شرقية للتعبير عن البيئة الريفية أو الصعيدية المصرية من دون استخدام مقامات شرقية، فهو يحسن توظيف السلم الموسيقي بما يخدم أهدافه وغاياته من دون أن يجبر ذاته بالتقيد بمقامات بعينها تحد من إبداعه وتخضعه لخصائصها، فجاءت ألحانه بما فيها من فطرة وإبداع داخل إطار التعبيرية والواقعية في أفلامه.

يضع في موسيقى المقدمة (التتر) خلاصة أفكاره اللحنية فتعتبر نموذجاً مصغراً لمحتوى الفيلم فمن خلالها تظهر عبقريته في ترجمة مضمون القصة كاملة في أفكار موسيقية لا تتعدى دقائق محدودة جداً.

قراءته المتأنية والمتفحصة لكل صغيرة وكبيرة داخل السيناريو والحوار وهو ما يؤكد أهمية الموسيقى بالنسبة إليه وبالنسبة إلى كثير ممن تعامل معهم من المخرجين فالموسيقى ترجمة لسيناريو الفيلم، وهى تستخدم لاستباق المُشاهد لبعض الأحداث والتمويه عن غيرها وإضافة بُعد جمالي على الصورة، فالظاهري يعي تماما أهمية فنه الثري لكونه مكوناً رئيسياً من مكونات العمل الدرامي وليس مكملاً له.

رانيا يحيى: **الأغنية والموسيقى في الأفلام العربية** – مجلة السينما العربية – العدد الثالث والرابع – ٢٠١٥ – ص٩٢ : ٩٣.

أعماله https://ar.wikipedia.org

بعد أن أصبح الفنان محمد حسن الشجاعى مراقبا للموسيقى في الإذاعة المصرية اتاح إمكانات كثيرة للموسيقيين الجُدد، فكتب فؤاد الظاهري الكثير من الأعمال جمع فيها بين التراث المصري والأداء الأوركسترالي (https://sites.google.com) منها صور موسيقية، أصداء موسيقية، متتاليات مصرية على ألحان شعبية، نداء الحرية، أسطورة وفاء النيل، أسطورة أوزوريس، تحطيم الغلال، الأرض الثائرة، رقصة فرعونية، المماليك، رقص أندلسية، شهرزاد، قافلة الحجاج، المولد والسندباد.

قدم في أفلامه توزيعا أوركستراليا لكبار الملحنين المصريين مثل سيد درويش، داود حسني، زكريا أحمد، محمد القصبجي، محمد عبد الوهاب، أحمد صدقي، سيد مكاوي، محمد الموجي، بليغ حمدي، كمال الطويل، فريد الأطرش، رياض السنباطي، محمود الشريف ومحمود كامل.

كتب فؤاد الظاهري الموسيقى للعديد من أعمال مسرح التلفزيون منها العش الهادئ، قرية ظالمة، الناس والبحر وخان الخليلي.

كتب الموسيقي التصويرية للكثير من المسلسلات التلفزيونية منها العسل المر، ابن الحتة، تاجر البندقية، العمالقة، الاعتراف والبحر الأحمر.

كتب الموسيقى للعديد من أعمال المسرح القومي منها سليمان الحلبي، رجل عجوز، بير السلم وطيور الحب.

تعد موسيقى فؤاد الظاهري القاسم المشترك في أشهر الأفلام التي صنعت تاريخ السينما المصرية، ومنها: على من نطلق الرصاص، أميرة حبي أنا، السكرية، حب وكبرياء، خلي بالك من زوزو، شيء في صدري، فجر الإسلام، نحن لا نزرع الشوك، الحب الضائع، يوميات نائب في الأرياف، قنديل ام هاشم، الزوجة الثانية، القاهرة ٣٠، خان الخليلي، رابعة العدوية، صراع الأبطال، في بيتنا رجل، بداية ونهاية، صراع في النيل، باب الحديد، بين السماء والأرض، رد قلبي، بورسعيد، لا أنام، بيت الله الحرام، صراع في الميناء، رصيف نمرة ٥، شباب امرأة، صراع في الوادي، امرأة في الطريق، إسماعيل يس يقابل ريا وسكينه، دليلة، الوسادة الخالية، الطريق المسدود، السبع بنات، التلميذة وزمان يا حب.

الإطار التطبيقي

في هذا العمل السينمائى (فيلم الزوجة الثانية) استخدم المؤلف الموسيقي فؤاد الظاهري موسيقى بعض الألحان الشعبية والمأخوذة من الفلكلور المصري وذلك لخدمة السياق الدرامي وتدعيم المناخ العام للبيئة الريفية الموجودة داخل هذا العمل السينمائي، وتنحصر هذه الألحان المستخدمة في:

أولا: لحن أيوب المصري

ويتكون من نموذجين

النموذج الأول (اللحن الأساسي)

النص الشعري

ياما جرى لأيوب على حكم الزمان وبنت عمه ع البلاوي صابرة

(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

النموذج الثاني (اللحن الأساسي)

النص الشعري

أول سنة لأيوب وقلنا هتنقضى والتانية لأيوب لغلبك صابرة

لحن أيوب المصري النموذج الثاني

ثانياً: لحن الحنة (اللحن الأساسي)

النص الشعري

الحنة يا حنة يا حنة يا قطر الندى يا شباك حبيبي يا عيني جلاب الهوا

لحن الحنة

(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

ثالثاً: لحن من الفولكلور الريفي المصري

هذا اللحن موجود داخل العمل السينمائي وتؤديه أحد فرق الفنون الشعبية.

النص الشعري

يسعد صباح الحبايب　　دا الهوا صبحني دايب

وانا بصبح عليكم　　ياحاضرين حتى اللي غايب

لحن من الفولكلور الريفي المصري

رابعاً: جزء من لحن أغنية الحلوة دي (ألحان سيد درويش)

النص الشعري

الحلوة دي قامت تعجن في الفجرية　　والديك بيدن كوكو كوكو في البدريه

جزء من لحن أغنية الحلوة دي

(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

أسلوب فؤاد الظاهري فى التوظيف الدرامي للنماذج الموسيقية الشعبية المصرية بالفيلم

المقدمة الموسيقية

استهل المؤلف الموسيقي الفيلم بمقدمة موسيقية صغيرة تعبيرا عن الحالة الدرامية التى يتضمنها موضوع القصة.

التحليل الموسيقي

الميزان: 4

اللحن 4

تتكون هذه المقدمة من عبارتين

العبارة الأولى: من م١[٤] – م٥[١] ويعتمد مسارها اللحني على قفزة الخامسة التامة من نغمة (لا) إلى نغمة (مي)، ثم تدرج سلمي صاعد بالأسلوب الكروماتي، وتنتهي بقفلة نصفية في سلم لا الصغير.

العبارة الثانية: من م٥[٢] – م٩ ، وهى عبارة لحنية تتحاور فيها آلة العود مع الأوركسترا، ويعتمد مسارها اللحني على التتابع مع التدرج السلمي الهابط لجنس الحجاز على درجة العشيران (لا)، وتنتهي بقفلة تامة في جنس الحجاز على درجة العشيران (لا).

النسيج

يسيطر على هذه المقدمة النسيج المونوفوني، مع استخدام تآلف الدرجة (I) كنوتة بدال أثناء أداء النموذج اللحني لآلة العود فى (م ٥، م٦).

التوظيف الدرامي

يستخدم المؤلف الموسيقي بالعبارة الأولى القفزات اللحنية والتتابعات النغمية للتعبير عن الحالة الدرامية الموجودة داخل هذا العمل السينمائي، وذلك باستخدام قفزة الخامسة اللحنية التي تعبر عن صيغة السؤال كما لو أن المؤلف الموسيقي يسأل لماذا كل هذا الظلم؟، ثم يستخدم التصاعد الكروماتي الذي يعبر عن القلق والتوتر النفسي لأصحاب هذه القصة الدرامية.

أما العبارة الثانية التي يؤدى لحنها من خلال التحاور بين آلة العود والأوركسترا باستخدام التتابعات النغمية في شكل هابط فهى تعبر عن التحول الذي يلحق بحال أبطال القصة (الفلاح البسيط وزوجته) من حياة بسيطة وهادئة إلى حياة الشتات بينهما وهروب الأمان من حياتهما.

(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

أولاً: لحن أيوب المصري

النموذج الأول

التحليل الموسيقي

الميزان: 4/4

اللحن

من م١ – م٢ يبدأ اللحن باستخدام آلات الإيقاع من خلال ضرب الأيوبى منفردا.

من م٣ – م٥ استهلال لحني في جنس الحجاز على درجة الدوكا (رى) في شكل تتابع لحني هابط على بُعد مساقة ثانية.

من م٦ – م٩ نموذج لحني في جنس الحجاز على درجة الدوكا (رى) وهو لحن المقطع الغنائي الموجود في النموذج الأول من اللحن الأساسي.

النسيج

من أنكروز ٤ – م٥ ظهور المصاحبة البوليفونية في شكل نوتة بدال.

من م٦ – م٩ يستخدم المؤلف المصاحبة المونوفونية.

الضرب

الأيوبي 4/4 || تك دم دم

(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

النموذج الثاني

التحليل الموسيقي

الميزان: $\frac{4}{4}$

اللحن

من م١ – م ٢ يبدأ اللحن باستخدام آلات الإيقاع من خلال ضرب الأيوبى منفردا.

من م٣ – م٦ جزء استهلالي تحضيراً للنموذج الغنائي الموجود في اللحن الأساسي حيث يستعرض جنس الراست على درجة الراست (دو)، وهو قائم على نموذج لحني في شكل تتابع هابط.

من م٧ – م٩ النموذج اللحني الغنائي في جنس الراست على درجة الراست (دو).

من م١٠ – م١٣ استكمال النموذج اللحني الغنائي في جنس النهاوند على درجة الراست (دو)، حيث يعتمد التكوين اللحني على التدرج السلمي الصاعد والهابط.

النسيج

من أنكروز ٤ – م٦ قام المؤلف بتدعيم النماذج اللحنية بخط بوليفوني بسيط حتى لا يضغى على إظهار الخط اللحني.

من م٧ – م٩ استخدام مصاحبة في شكل نوتة بدال ثابتة على درجة الراست (دو).

من م١٠ – م١٣ استخدام لحن جديد مصاحب للنموذج اللحني في شكل بوليفوني، ويعتمد رأسياً على مسافة الثالثة ومسافة الخامسة.

(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

الضرب

التوظيف الدرامى للنموذجين

يعتبر هذان النموذجان للحن أيوب المصري من أهم النماذج اللحنية الموسيقية التي استخدمت بكثرة في هذا العمل السينمائي خاصة في المشهد الذى يقرر فيه الفلاح البسيط وزوجته الهروب من القرية والبعد عن ديكتاتورية العمدة الظالم والذي يريد البطش بهم اذا لم ينفذا رغبته، وقد تم توظيف هذان النموذجان دراماياً كدلالة على أن الفلاح البسيط وزوجته يمثلا شخصية أيوب المصري وزوجته ناعسة، وأن بطش هذا العمدة وظلمه بمثابة المرض الذى لحق بأيوب المصري كما روتها القصة المعروفة.

(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

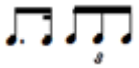
ثانياً: تنويع على لحن الحنة

التحليل الموسيقي

الميزان: 4/4

اللحن 4/4

هذا النموذج اللحني مستوحى من لحن (الحنة) في جنس الحجاز على درجة الدوكاه (رى).

وقد استخدم المؤلف الموسيقي أسلوب التنويع على هذا اللحن بتغيير النموذج الايقاعي  مع الحفاظ على المسار اللحني الأساسي لهذا اللحن، ثم يعرض اللحن كاملا كما هو موجود فى النموذج الأصلى.

النسيج

لا يوجد أى خطوط لحنية مصاحبة لهذا اللحن حيث تؤديه آلة الكلارنيت منفردة.

التوظيف الدرامي

يستخدم هذا اللحن في مشهد تخيل العمدة بأنه يرى زوجة الفلاح البسيط تقدم عليه بدلا من زوجته رغم أنه لا يوجد فى الغرفة سوى زوجته، وقد وظف المؤلف الموسيقى في هذا المشهد تعبيراً عن اشتياق ولهفة العمدة لزوجة الفلاح البسيط، وهذا النموذج يحمل من الطابع الرومانسي ما يعبر به المؤلف عن الطبقة الريفية البسيطة.

(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

ثالثاً: تنويع على لحن الفلكلور الريفي المصري

التحليل الموسيقى

الميزان: 4/4

اللحن

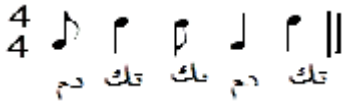
هذا النموذج اللحني في جنس راست على درجة الراست (دو).

قام المؤلف الموسيقي بتغيير طفيف عن النموذج اللحني الأصلي، وذلك في البداية بنغمة (دو) ثم قفزة الثالثة المتوسطة الصاعدة إلى نغمة (مي سيكاه)، ثم قفزة الثالثة المتوسطة الصاعدة من نغمة (مي سيكاه) إلى نغمة (صول)، مع استخدام السنكوب اللحني.

النسيج

لا توجد أى خطوط لحنية مصاحبة لهذا اللحن.

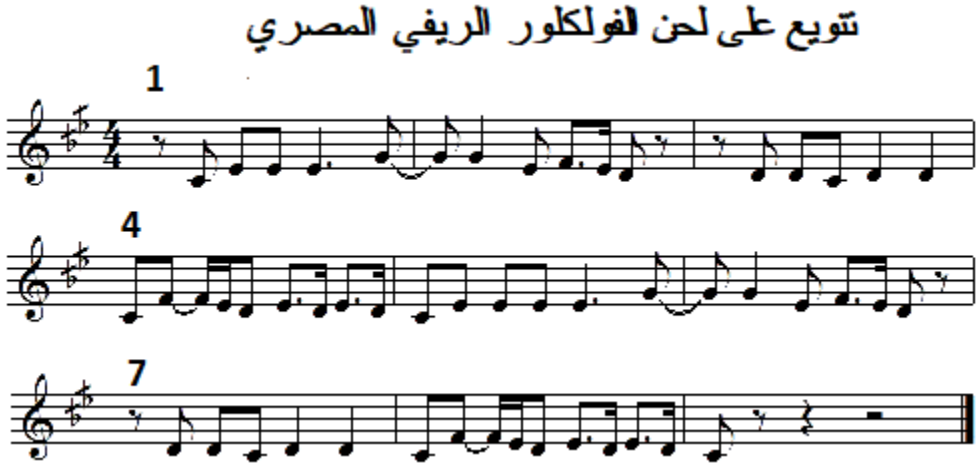
الضرب



التوظيف الدرامى

هذا اللحن مأخوذ من لحن قد أدته أحد فرق الفنون الشعبية داخل هذا العمل السينمائي، وهو دلالة على ما يعرف بالريف المصري بالصباحية الخاصة بالعروسين، ولقد وظف المؤلف الموسيقي هذا اللحن من الفولكلور الريفي المصري للتعبير من خلاله عن مشهد لقاء الفلاح البسيط بزوجته فى ليلة زواجها من العمدة (الغير شرعى) حيث حل هذا الفلاح البسيط محل العمدة فى الغرفة، وهذا النموذج اللحنى دلالة على أن الفلاح البسيط وزوجته هم أحق بهذه الليلة وهذه الصباحية.

وقد استخدم هذا النموذج أيضا عقب لحن (الحنة) فى نفس مشهد تخيل العمدة بأنه يرى زوجة الفلاح البسيط تقدم عليه بدلا من زوجته دلالة على ما فى نفس العمدة من تمنى الزواج بها منذ فترة.



(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

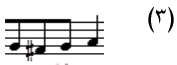
رابعاً: تنويع على لحن أغنية الحلوة دي (ألحان سيد درويش)

التحليل الموسيقى

الميزان: 4/4

اللحن

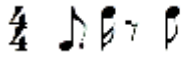
من م١(٣) – م١٢ استعراض لجنس صبا زمزمة على درجة الحجاز (فا#).

هذا النموذج اللحني مستوحى من لحن (الحلوة دى) لسيد درويش، وقد أخذ المؤلف الموسيقى من اللحن الأساسي م١(٢) الكروش الثانى – م١(٣)  ، ومن م٥ (٢) – م٥(٣) وكذلك (م ٦) ، مع استخدام السكتة لإظهار التفعيلة الإيقاعية للضرب المستخدم.

النسيج

لا يوجد أى خطوط لحنية مصاحبة لهذا اللحن.

الضرب

سنباطي 

التوظيف لدرامى

وضع هذا النموذج اللحني في أكثر من مشهد وخاصة المشهد الذى تحاول خلاله زوجة الفلاح البسيط أن تكيد زوجة العمدة وهى تعلم أنها تترقب ماذا يفعل زوجها العمدة معها فى الغرفة، رغم أن العمدة نائماً ولا يشعر بما تفعله زوجته الثانية بزوجته الأولى، وهذا النموذج اللحني يمتاز برشاقته اللحنية والتي تساعد على إظهار ما في نفس زوجة الفلاح البسيط من كيد لزوجة العمدة.

تنويع على لحن الحلوة دي

(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

تنويع على لحن أيوب المصري النموذج الثاني

التحليل الموسيقي

الميزان: 4/4

اللحن

هذا اللحن قائم على تنويع مستوحى من لحن أيوب المصري النموذج الثاني وهو في مقام (تبريز) والذي يعادل سلم (دو) الكبير ولكن مع إضافة نغمة (سىb)، حيث استخدم المؤلف (م٣) من اللحن الأساسي مع استكمال التدرج السلمي الصاعد حتى الدرجة الخامسة للمقام، ثم التدرج بالهبوط في حدود ثلاث نغمات إلى نغمة (رى)، ثم استخدم التتابع اللحني على درجات مختلفة.

النسيج

لا يوجد أى خطوط لحنية مصاحبة لهذا اللحن.

التوظيف الدرامي

هذا النموذج اللحني يظهر فى مشهد قلق وتوتر زوجة العمدة وهى تترقب وتتجسس على ما يحدث بين زوجة الفلاح البسيط وزوجها العمدة بالغرفة، وهذا النموذج اللحني يظهر المؤلف الموسيقي من خلاله ما تشعر به زوجة العمدة من أحاسيس عندما وجدت زوجها مع سيدة أخرى غيرها، ولقد اختيار المؤلف هذا النموذج دلالة على صبر هذه الزوجة بما لحق بها من ضرر نتيجة اشتياقها لوجود طفل يرث ما جمعته هى وزوجها العمدة من مال.

تنويع على لحن أيوب المصري النموذج الثاني

(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

النتائج

من خلال التحليل الموسيقي للتوظيف الدرامى للنماذج الموسيقية الشعبية المصرية بالفيلم تستنتج الباحثة الآتي:

- إن استخدام اللحن الشعبي أو اللحن النابع من المأثورات الشعبية هو اللغة الأقرب لوصف المشهد الدرامى وخاصة إن كان موضوع القصة مستوحى من البيئة أو القصص الشعبية.
- ربط المؤلف الموسيقي مابين قصة الفيلم (الزوجة الثانية) وبين قصة (أيوب وناعسة) من خلال الألحان الشعبية المقتبسة لما بهم من تشابه فى المعنى المراد توصيله للمشاهد وهو (الصبر) على المحن والابتلاء، حيث تحمل القصتان تضحية الزوجة من أجل زوجها (الفلاح البسيط) المغلوب على أمره والصبر على ما أصابهما، وذلك الربط جاء من خلال اللحن المرتبط بقصة (أيوب وناعسة) كمرجعية سمعية لدى المشاهد واستخدامه كلحن أساسي داخل السياق الدرامي للفيلم السينمائي.
- استخدم المؤلف الموسيقي التنويع على لحن (أيوب وناعسة) كدلالة عن الصبر وذلك فى مشهد انتظار زوجة العمدة لما سوف يحدث من جراء فكرتها هى وزوجها.
- استخدام بعض الألحان الشعبية المختلفة كعنصر موسيقي مصاحب للمشهد حسب السياق الدرامي، مثل لحن (الحنة) المصاحب لمشهد تخيل العمدة زوجته بأنها زوجة الفلاح البسيط التي يرغب في الزواج منها.
- استلهام الألحان التي تمثل البيئة الريفية بهدف توصيل المشاهد إلى التعايش داخل هذه البيئة، وهذا من خلال التنويع على لحن (الحلوة دي) وهو أحد ألحان سيد درويش، أي لحن معروف الملحن والمؤلف أي أنه لحن غير شعبي.
- محاولة المؤلف الموسيقي عرض اللحن الشعبي كما هو، وقليلا ما يستخدم أساليب التنويع أو النماء اللحني، وعدم تغليفه بالعناصر الهارمونية أو البوليفونية وذلك حتى يصل إلى المشاهد بشكل مباشر.

التوصيات

تدريس نماذج من الموسيقى التصويرية التي تتصف بالجودة وذلك في مادة تذوق الموسيقى العالمية بالكليات والمعاهد المتخصصة.

جمع التسجيلات ومدونات الموسيقى الشعبية للحفاظ عليها.

المراجع

١- آمال صادق وفؤاد أبو حطب: **مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية** – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – ١٩٦٦.

٢- السيد يسين: **نظرة نحو المستقبل** – مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت – ١٩٨٥.

٣- حسن حنفي: **التراث والتجديد** – مكتبة الأنجلو – القاهرة – ١٩٨٧.

٤- حنان محمد كامل حافظ: **أثر تطور أساليب التأليف الموسيقى الحديثة في الموسيقى التصويرية للفيلم السينمائي في بعض الدول الغربية من ١٩٧٨ – ١٩٨٨** – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٩٣.

٥- رانيا يحيى: **الأغنية والموسيقى في الأفلام العربية** – مجلة السينما العربية – العدد الثالث والرابع – ٢٠١٥.

٦- رشا علي طموم: **دراسة تحليلية لأسلوب تناول ألحان التراث في أعمال بعض المؤلفين المصريين القوميين في القرن العشرين** – رسالة دكتوراة غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٩٨

٧- سمحة الخولي: **التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة** – مجلة عالم الفكر – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – ١٩٩٦.

٨- سهير أحمد طلعت: **الموسيقى التصويرية في الفيلم المصري** – رسالة ماجستير غير منشورة – معهد النقد الفني – أكاديمية الفنون – القاهرة – ١٩٨٥

٩- صلاح قنصوة: **الغزو الثقافي وحوار الحضارات** – مجلة المنار – العدد ٣١ – القاهرة – ١٩٩١,

١٠- فتحي الصنفاوي: **التراث الغنائي المصري الفلكلوري** – دار المعارف – القاهرة – ١٩٧٨,

١١- محمد الجوهري: **التراث والتقدم، دراسة في مستقبل التراث الشعبي** – مؤتمر علم الاجتماع والتنمية في مصر – المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية – القاهرة – ١٩٧٣.

١٢ – : **علم الفولكلور** – الطبعة اللأولى- دار المعارف – القاهرة – ١٩٧٥.

13- Apel Willi: **Harvard Dictionary of Music** – Second Edition – Cambridge Harvard – University Press – 1979.

14- Kodak Eastman Company: **Basic Production Techniques for Motion Pictures** – Second Edition – New York – Rochester Kodak Publications – 1976.

15- Michael Kennedy: **The Concise Oxford Dictionary of Music** – Third Edition –

(AmeSea Database – me –May. 2017- 0254)

New York – Oxford University Press – 1965.

16- Roy Prendergast: **Film Music a Neglected Art** – New York – Norton – 1977.

17- Sadie Stanely: **The New Grove Dictionary of Music and Musioians** – London –

Macmillan – Vol 6 – 1980.

18- Vestrup .J.A: **Collins Music Encyclopedia** – London – Oxford University Press –

1959.

19- cinematographmag.com.

20- https://ar.wikipedia.org.

21- http://classiccomposers.forumegypt.net.

22- http://egyptartsacademy.kenanaonline.com.

23- https://sites.google.com.

24- http://www.ahram.org.eg.

25- http://www.akhbarak.net.

26- https://www.arageek.com.

27- http://www.cairodar.com.

28- http://www.elcinema.com.

29- http://www.elfagr.org.

30- http://www.folkculturebh.org.

31- http://www.marefa.org.

32- http://www.youm7.com.

33- Question book-new.svg.