معالجة المواقف الدرامية لألحان " محمد الموجى" لفيلم " تمر حنه "

مصطفي محمد مصطفي محمد اصلان*

مقدمة البحث

لاشك أن الأفلام الغنائية أثرت فى التراث السينمائى وساهمت فى تطوير الغناء المصرى بما يناسب اللغة السينمائية وإحتفظت لنا بصور كبار المطربين والمطربات فى مراحل حياتهم الفنية المختلفة ، ولقد إحتفظت الأفلام الغنائية بموقعها المحبب لدى العديد من عشاق الأفلام الرومانسية الحالمه المتمثلة فى المطرب المشهور ليرتبط بأذهانهم ويشكل منعطفاً أساسياً فى علاقتهم مع كل ما يقوم من أعمال سينمائية غنائية كمخزون ووارث ثقافى متواصل عبر الأجيال لا يعترف بعوامل التعرية أو على مستوى ما يقوم حالياً من أعمال فنيه تحاكى أعمال القمه آنذاك ولكنها إستثمار لتلك العلاقة الحميحة بين الجمهور والمطرب الذى بطبيعة الحال أدرك أهمية الأفلام الغنائية فى مسيرته الفنية ومن جانب أخر هو يشكل ثقلاً تروجياً للفيلم الذى قد لا يحمل بين طياته قصة بمستوى وحجم العمل المقدم ، ورغم إختلاف مفهوم الفيلم الإستعراضى فى السينما المصرية فى مرحلة الأربعينات والخمسينات ، فقد لاقت رواجاً جماهيرياً كبيراً وحققت أرباحاً خيالية ، لذلك نرى أنه حتى فى الأفلام الأخرى غير الغنائية ومن أجل إستمالة الجمهور يستغل المخرج أية فرصة لكى يقدم أغنية لمطرب معروف أو غير معروف ، ويبدو أن السينما المصرية "نطقت لكى تغنى" ولولا الغناء لظلت السينما صامته حتى وقتنا هذا ، ومن المعروف للغالبية من الجمهور بأن أشهر نجوم الغناء فى مصر قد ساهموا فى تقديم الفيلم الغنائى نذكر منهم على سبيل المثال (محمد عبد الوهاب، أم كلثوم، فريد الأطرش ، محمد فوزى ، شادية ، فايزة أحمد ، نجاة ، عبد الحليم حافظ ، محمد الموجى) وغيرهم ، لذلك فقد لعبت الأغنية المصرية دوراً هاماً ومميزاً فى السياق الدرامى لبعض الأفلام السينمائية المصرية، وهذا ما تتضمنه فيلم " تمر حنه " حيث إستطاع " محمد الموجى " بألحانه فى التعبير عن المضمون الدرامى للفيلم وتوظيف صوت " فايزة أحمد " فى إخراج اللحن والتعبير بآدائها المميز عن المواقف الدرامية دون تكلف وعبر بألحانه عن السياق الدرامى لفيلم " تمر حنه " وهو موضوع بحثنا الراهن .

مشكلة البحث:

على الرغم من الأبحاث العديدة التى تناولت بعض ألحان "محمد الموجى" بالدراسة والتحليل إلا أنه لم يتطرق أحد من الدارسين والباحثين فى هذا المجال لكيفية المعالجة الدرامية لألحان "محمد

* باحث بكليه التربيه الموسيقيه قسم الموسيقى العربيه

الموجى" فى فيلم " تمر حنه" ، فقد لاحظ الباحث من خلال إستماعه ومشاهدته لهذه الأغانى أنها تعبر بشكل واضح وكبير عن المضمون الدرامى لهذا الفيلم ومن هذا المنطلق سيتناول الباحث أغانى فيلم " تمر حنه" ومدى ملائمتها للموقف الدرامى لهذا الفيلم بالدراسة والتحليل.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى:

١- التعرف على القوالب الغنائية المستخدمة فى فيلم " تمر حنه " .

٢- التعرف على الخصائص النغمية والإيقاعية لألحان فيلم " تمر حنه " .

٣- مدى ملائمة وتفاعل الموسيقى والغناء مع المواقف الدرامية لفيلم " تمر حنه " .

أهمية البحث:

تنبع أهمية هذا البحث فى إستنباط بعض الأساليب والخصائص النغمية والإيقاعية المميزة لألحان "محمد الموجى" فى فيلم "تمر حنه" والإستفادة منها فى التأليف الموسيقى العربى .

أسئلة البحث:

س(١): ما هى القوالب الغنائية المستخدمة فى أغانى فيلم " تمر حنه" ؟

س(٢): ما هى الخصائص النغمية والإيقاعية لألحان محمد الموجى فى فيلم " تمر حنه" ؟

.س(٣): ما مدى ملائمة وتفاعل الموسيقى والغناء مع المواقف الدرامية التى تضمنها الفيلم ؟

حدود البحث:

الحدود المكانية : جمهورية مصر العربية .

الحدود الزمنية : ١٩٥٧ م

إجراءات البحث:

أ- منهج البحث: منهج وصفى تحليلى " تحليل محتوى" .

ب-عينة البحث: النماذج الغنائية التى تضمنها فيلم "تمر حنه " .

ج- أدوات البحث :

١- التسجيلات الصوتية والمرئية لفيلم " تمر حنه " التى إحتواتها العينة .

٢- المدونات الموسيقية .

مصطلحات البحث:

١- دراما :

كلمة دراما مشتقة من الفعل اليونانى (Dro) بمعنى " أعمل" فهى تعنى أى عمل أو حدث سواء فى الحياة أو على خشبة المسرح فإذا نظرنا إلى كلمة دراما على أساس أنها عمل أو حركة أو حدث فهى محاكاه ، لأن المحاكاه تشتمل على العمل أو الحركة أو الحدث.[١]

٢- الدراما الموسيقية:

مصطلح كان يطلق فى القرنين السابع عشر والثامن عشر على مؤلفات المسرح الغنائى وهى تعد أكبر أشكال الدراما إكتمالاً وهى تقوم على الشعر والموسيقى والتمثيل ورقص البالية أحياناً.[٢]

٣- الدراما الغنائية:

وتعنى الأوبرا الدرامية أو الأوبرا الكبيرة الجادة. [٣]

٤- الأغنية:

تعبير تشترك فى أربعة عناصر فى وحدة مترابطة (الكلمة – اللحن – الصوت – المؤدى والآلات المصاحبة) ، أو هى منظومة زجلية تلحن من المقامات الموسيقية وتستخدم ضروب الموسيقى العربية بما يعبر ويتناسب مع الموضوع الذى يتناوله وتبدأ بمقدمة موسيقية ومجموعة أجزاء مغناه يتخللها لازمات وفواصل موسيقية وتكون الأغنية قصيرة أو طويلة حيث تتميز الأغنية الطويلة بالمقدمات والفواصل والأجزاء المغناه الطويلة.[٤]

٥- قالب :

ومعناه الشكل أو الهيئة أو الصورة أو التقليد ، والقالب يوضح طريقة تركيب الشكل الموسيقى أو الصيغة، إذ أن المؤلفات الموسيقية لا تصاغ كلها على نمط واحد بل تختلف من قالب لآخر.[٥]

---

[١]) **عادل النادى:** " الفنون الدرامية"، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهره عام ١٩٨٤م، ص ١١ .

[٢]) **أحمد بيومى :** " القاموس الموسيقى"، دار الطباعة للنشر والتوزيع للهيئة العامة للمركز الثقافى القومى، دار الأوبرا المصرية، القاهرة عام ١٩٩٢م، ص ١٣١ .

[٣]) المرجع السابق : ص ١٣١ .

[٤]) **خالد حسن عباس:** " أسلوب الآداء الحر الغنائى فى الأغنية المصرية فى العقد الأخير من القرن العشرين"، بحث منشور بمجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ٢٠٠٢م، ص ٥٠٦ .

[٥]) **سهير الشرقاوى:**" المنهج العلمى التحليلى الغربى ومدى تطبيقه على تراثنا الشرقى فى الموسيقى العربية"، رسالة دكتواره غير منشورة، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان، القاهرة عام ١٩٨١م، ص ٣٦ .

٦- **آداء حر:**

فيه يترك المؤلف للمؤدى حرية تحديد سرعة وأسلوب آداء فقرة معينة من العمل الموسيقى وقد تم إستخدام هذا المصطلح بكثرة فى الموسيقى العربية لكن بعد إختصاره إلى " آداء حر" لبعض الأجزاء التى تؤدى "آداء حر " دون التقييد بميزان. [١]

٧- **الضرب :**

جملة نقرات متنوعة القوة والشغف مختلفة النبرات تضبط أزمنتها وتتوالى حسب مقام معين خاص.[٢]

٨- **الفواصل الموسيقية:**

هى فاصل موسيقى " آلى " يربط بين الجمل اللحنية : الكوبليهات " بعضها ببعض وهى التى تهيئ المستمع ليستعيد فكرة الرابط الدرامى التى تسرده الأغنية وهى تمهد للمؤدى الغناء للغصن التالى الذى يليه.[٣]

الدراسات السابقة :

قام الباحث بتقسيم الدراسات السابقة إلى ما يلى :

أولاً: **الرسائل العلمية :**

الدراسة الأولى: بعنوان " **أسلوب محمد الموجى فى التلحين – " دراسة تحليلية**"[٤]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب تلحين محمد الموجى لمعظم مطربى ومطربات رواد الغناء العربى فى فترة حياته ، وقد استفاد الباحث من هذه الدراسة فى التعرف على السيرة الذاتية والفنية لمحمد الموجى وتصنيف لبعض أعماله.

---

[١]) **سهير عبد العظيم:** " أجندة الموسيقى العربية"، دار الكتب القومية، القاهرة عام ١٩٨٤م ، ص ٧٠ .

[٢]) **شيرين عبد اللطيف:**" الإيقاعات المستخدمة فى الموسيقى العربية بمصر فى القرن العشرين بين النظرية والتطبيق"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ٢٠٠٠م ، ص ٦ .

[٣]) **المعجم الوسيط:** "باب الفاء مجمع اللغة العربية"، ج٢ –ط ، القاهرة عام ١٩٧٢م ، ص ٧٥٣ .

[٤]) **الهام محمد أمين الموجى:** " أسلوب محمد الموجى فى التلحين – دراسة تحليلية "، رسالة ماجستير غير منشورة ، المعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة عام ١٩٩٣م .

الدراسة الثانية: بعنوان " **الثنائيات الغنائية (الديالوج) فى السينما المصرية**"[١]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على صيغة الديالوج ودوره فى الأفلام الغنائية المصرية والتعرف على خصائص فن الديالوج من حيث الكلمة واللحن، وقد إستفاد الباحث من هذه الدراسة فى التعرف على صيغة الديالوج ودوره فى الأفلام الغنائية المصرية.

الدراسة الثالثة: بعنوان " **العلاقة بين الموسيقى التصويرية والأغنية فى الفيلم الغنائى المصرى**"[٢]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على رواد تأليف وتلحين الموسيقى التصويرية وأغانى الفيلم المصرى ودراسة الأغانى التى تقدم داخل الفيلم الغنائى المصرى والتوصل للعلاقة بين أغانى الفيلم والموسيقى التصويرية ، وقد إستفاد الباحث من هذه الدراسة فى التعرف على رواد تأليف الموسيقى التصويرية وعلاقتها بالفيلم الغنائى المصرى.

الدراسة الرابعة: بعنوان " **دراسة تحليلية للأشكال الغنائية فى الفيلم المصرى فى العقد الأخير من القرن العشرين**"[٣]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على الأشكال الغنائية داخل الفيلم المصرى التى ظهرت فى العقد الأخير من القرن العشرين من حيث أسلوب إستخدام المقامات والإنتقالات اللحنية ، الإيقاع النغمى المستخدم والضروب والمصاحبة والآلات المستخدمة وتواجد الفرقة الموسيقية داخل العمل المؤدى وإمكاناته الغنائية وتصنيف الأشكال الغنائية داخل الأعمال السينمائية من حيث القالب (قصيدة – طقطوقة – مونولج – ديالوج – القاء منغم – أغنية حديثة – شكل غناء غير تقليدى)، وقد إستفاد الباحث من هذه الدراسة فى التعرف على الأشكال الغنائية داخل الفيلم المصرى فى العقد الأخير من القرن العشرين .

الدراسة الخامسة: بعنوان " **الغناء الكوميدى فى السينما المصرية (دراسة تحليلية** "[٤]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على الأشكال المختلفة للأغنية الكوميدية فى السينما المصرية من حيث كونه (مونولوج ، ديالوج، أوبريت ، اسكتش) والتعرف على أعلام الغناء الكوميدى من

---

[١]) **صلاح صبرى صقر** : "الثنائيات الغنائية (الديالوج) فى السينما المصرية"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة عام ١٩٩٥م.

[٢]) **إيهاب حامد عبد العظيم:**" العلاقة بين الموسيقى التصويرية والأغنية فى الفيلم الغنائى المصرى"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ١٩٩٨م .

[٣]) **مصطفى محمد مصطفى أصلان:**" دراسة تحليلية للأشكال الغنائية فى الفيلم المصرى فى العقد الأخير من القرن العشرين"، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان، القاهرة عام ٢٠٠٣م .

[٤]) **محمد محمود أنور محمد:**" الغناء الكوميدى فى السينما المصرية (دراسة تحليلية"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة عام ٢٠٠٤م .

مؤديين وملحنين وكذلك التعرف على المقومات الفنية للأغنية الكوميدية فى السينما المصرية والتعرف على البناء الفنى للأغنية الكوميدية، وقد إستفاد الباحث من هذه الدراسة فى التعرف على الأشكال المختلفة للأغنية الكوميدية فى السينما المصرية وكذلك التعرف على مقوماتها الفنية وعلاقتها بالسينما المصرية .

الدراسة السادسة: بعنوان " **أسلوب محمد الموجى فى صياغة تلحين النص الشعرى العربى** "[١]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على الخصائص العامة للنص الشعرى وأنواعه وكذلك التعرف على خصائص تلحين النص الشعرى العربى عند محمد الموجى ، وقد إستفاد الباحث من هذه الدراسة فى التعرف على أسلوب تناول محمد الموجى لتلحين النص الشعرى العربى .

الدراسة السابعة: بعنوان " **الصيغ البنائية فى الأوبريت فى السينما المصرية** "[٢]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على الصيغ البنائية فى الأوبريت الغنائى فى الفيلم المصرى وتصنيفها والإستفادة من الأوبريتات الغنائية فى تدريس التأليف العربى ، وقد إستفاد الباحث من هذه الدراسة فى التعرف على تصنيف الصيغ البنائية فى الأوبريت الغنائى فى الفيلم المصرى.

ثانياً : الأبحاث المنشورة:

البحث الأول : بعنوان " **إبداعات محمد عبد الوهاب فى الأغنية السينمائية**"[٣]

هدف هذا البحث إلى التعرف على أسلوب "محمد عبد الوهاب" فى التحويل النغمى وإستخدام الإيقاع فى الأغنية السينمائية والتعبير والتصوير وإستخدام الآلات داخل الأغنية السينمائية وكذلك التعرف على أهم الصيغ الغنائية التى إستخدمها محمد عبد الوهاب لبعض الأفلام الغنائية ، وقد إستفاد الباحث من هذا البحث فى التعرف على أسلوب تلحين محمد عبد الوهاب لبعض الأفلام الغنائية .

---

[١]) **أيمن محمد حسن** :" أسلوب محمد الموجى فى صياغة تلحين النص الشعرى العربى"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة عام ٢٠٠٥ م.

[٢]) **نسرين فتحى محمد موسى:**" الصيغ البنائية فى الأوبريت فى السينما المصرية"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة عام ٢٠٠٧م .

[٣]) **إيهاب حامد عبد العظيم:**" إبداعات محمد عبد الوهاب فى الأغنية السينمائية"، بحث منشور ، المؤتمر العلمى السادس، المجلد الثانى، كلية التربية الموسيقية،جامعة حلوان، القاهرة عام ٢٠٠٠م .

البحث الثانى : بعنوان " **دراسة تحليلية لبعض المواقف الدرامية وإرتباطها بالأغنية المصرية من خلال ألحان محمود الشريف وغناء شادية** "[١]

هدف هذا البحث إلى التعرف على الخصائص النغمية والإيقاعية لألحان العينة المختارة ، وكذلك التعرف على خصوصيات صوت شادية فى الألحان التى أدتها فى العينة المختارة وكذلك علاقة العينة المختارة بالمواقف الدرامية التى تضمنتها العينة، وقد إستفاد الباحث من هذا البحث فى التعرف على أسلوب تلحين محمود الشريف وغناء شادية ومدى إرتباطها بالموقف الدرامى.

الإطار النظرى: قام الباحث بتقسيم الإطار النظرى إلى ثلاث أجزاء كما يلى :

الجزء الأول : الموسيقى والغناء فى الفيلم المصرى:

لاشك أن هناك علاقة وثيقة مستمرة بين الموسيقى والغناء من جهة والصورة السينمائية من جهة أخرى، فالموسيقى التصويرية نقطة إنطلاقة لوضع أرقى الألحان، التى تقوم على سعة الخيال وسعة الإطلاع وحسن التصرف، لذلك كانت للموسيقى مكانتها فى السينما، فالموسيقى بما تحمله من شحنات عاطفية تتفق أو تتعارض مع النص الذى وضعت له ، هى الصفة التعبيرية للعمل السينمائى فهى تتم وتكمل اللوحة الفنية مع الصورة المرئية والكلمات ، سواء كانت شعراً أو نثراً والفيلم الغنائى هو الفيلم الذى يقوم ببطولته مطرب أو مطربة ، وهدفه الأساسى آداء الغناء وعرض الموسيقى والألحان الجميلة، وهو عبارة عن قصة عادية يتخللها مجموعة من الأغانى يؤديها بطل الفيلم (المطرب) وعادة ما تكون الأغانى موضوع فى الفيلم دون مبرر درامى، وعادة ما يهم المشاهد العربى فى الفيلم الغنائى الإستماع إلى المطرب، أما مضمون الفيلم فيأتى فى المرتبة الثانية عنده ، فالإنسان العربى عاشقاً ومحباً للغناء منذ العصر الجاهلى، والفيلم الغنائى يتطلب مجهودات كبيرة وميزانية ضخمة وينقسم إلى نوعين :

النوع الأول: أفلام موسيقية يقتصر مضمونها على العديد من الأغانى والرقصات ، ولا تكترث كثيراً بالناحية الفكرية الموضوعية فى معظم الأحيان.

النوع الثانى: أفلام تمتاز بجدية الموضوع ، والمعالجة الهادفة مع المهارة والإنطلاق نحو الإبتكار والإبداع الفنى.[٢]

---

[١] **جلال محمد محمود:**" دراسة تحليلية لبعض المواقف الدرامية وإرتباطها بالأغنية المصرية من خلال ألحان محمود الشريف وغناء شادية"، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد السادس عشر، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ٢٠٠٧م .

[٢] **مروان على فوزى:**" موسيقى أفلام السيكو دراما، رسالة ماجستير غير منشورة،كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ٢٠٠٢م، ص (١٣٠ : ١٣٢) .

ويعتبر فيلم" أنشودة الفؤاد"والذى عرض عام ١٩٣٢م هو أول فيلم غنائى مصرى قام بالتمثيل فيه كلاً من (جورج أبيض،عبد الرحمن رشدى،نادرة أمين، زكريا أحمد) للمخرج الإيطالى" ماريو فولى" ، وفى فترة وجيزة أصبحت الأفلام الغنائية هى الوسيلة الأساسية للمستمعين لمشاهدة مطربيهم المفضلين وتحول جمهور من المستمعين المتعطشين إلى متفرجين ما شق طريقاً لنجاح منتجى الأفلام الغنائية وهكذا أنتج أكثر من (٣٠٠) فيلم غنائى بين مطلع الثلاثينيات ومطلع الستينيات من القرن العشرين، العديد من هذه الأفلام إكتسحت شباك التذاكر وبرز ممثلون ومغنون من أمثال محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وشادية وصباح وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ كنجوم لامعين ملأت صورهم ورسومهم الجدران ولوحات الإعلان فى المدن العربية وبالرغم من تأثير هوليوود فى مرحلة لاحقة ، إلا أن بدايات الأفلام الغنائية المصرية كانت مستقلة عن نظائرها فى بلدان أخرى، إذ أن ظهور هذه الأفلام فى الثلاثينيات مرتبط بتطور المسرح الحديث فى مصر والعالم العربى فى مطلع القرن العشرين فقد بدأ فى تلك المرحلة دمج الغناء مع التمثيل فى إستعراضات موسيقية، خاصة فى مسرحيات قدمتها الفرق المسرحية ليوسف وهبى وعلى الكسار ونجيب الريحانى وبالتالى لم تكن مصادفة أن كان رواد المسرح هؤلاء هم أنفسهم من رواد السينما المصرية فى مراحلها الأولى وفى أواخر االثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ظهر عدد من نجوم الغناء كان العديد منهم قد حققوا الشهرة قبل ذلك وعرفهم الجمهور من خلال الحفلات الغنائية والراديو[١] ، بينما كان اكتشف البعض الآخر وقدم للسينما من قبل مخرجين عُرفوا باكتشافهم للمواهب نذكر منهم (حسين فوزى، يوسف وهبى، أحمد بدرخان)، فى حين إرتبطت الموجة الأولى من الأفلام الغنائية بالميلودراما، وكانت أفلام الأربعينيات أقل إرتباطاً بهذا النوع وكان للأفلام الغنائية فى هذه الحقبه تأثير بالغ على الجماهير ومالت الأفلام الغنائية التى لعب بطولتها محمد فوزى للكوميديا خاصة فى أواخر الأربعينيات ، بعد ذلك شهدت أواخر الأربعينيات وأوائل الحمسينيات ميلاد جيل جديد من المطربين نذكر منهم شادية ، صباح ، عبد الحليم حافظ وهؤلاء عاصروا فريد الأطرش ، ليلى مراد ، محمد فوزى خلال حقبة الخمسينيات ومع نهاية الخمسينيات بدأت تتقلص حصة الأفلام الغنائية من إنتاج السينما المصرية مفسحه المجال أمام الدراما الواقعية ، وهكذا كانت الأفلام الغنائية أقل كثافة فى الستينيات وما بعدها ، وبصفة عامة إرتبطت الأفلام الغنائية المصرية بالرومانسية والدراما الكوميديا فى معظم الأحيان، لكن هناك أفلام غنائية إرتبطت بأنواع أخرى فمنها ما قدم قصص دينية مثل " رابعة العدوية " عام ١٩٦٣م أو سير

[١]) **محمود قاسم ومدكور ثابت:**" الكوميديا والغناء فى الفيلم المصرى"، المركز القومى للسينما، الجزء الثانى، القاهرة عام ١٩٩٩م، ص ٤٢ .

ذاتية مثل " سيد درويش " عام ١٩٦٦م أو قصص تاريخية حول حقبات معينة مثل المغنواتى عام ١٩٨٠م لذلك كان للأفلام الغنائية المصرية أثر ثقافى لا يمكن التقليل من أهميته فهذه الأفلام ذادت من شعبية السينما المصرية فى العالم العربى.[١]

الجزء الثانى : السيرة الذاتية لمحمد الموجى[٢]

ولد محمد الموجى فى ١٩٢٣/٣/٤م فى بيلا بمحافظة كفر الشيخ ، كان والده عازفاً على آلتى الكمان والعود، مما جعل الموجى يتقن عزف العود مبكراً فى سن الثامنة من عمره، حصل محمد الموجى على شهادة الإبتدائية من مدرسة (الجمعية الخيرية الإسلامية) بمدينة المحله وهو فى سن الثالثة عشر بعدها إلتحق بمدرسة (المحلة الكبرى الثانوية) لمدة أربع سنوات كان يشارك خلالها فى أنشطة المدرسة الموسيقية فأحب الموسيقى والغناء ، حصل محمد الموجى على دبلوم الزراعة عام ١٩٤٤م وأمضى عامين بالقوات بالمسلحة ، وكان يقضى " محمد الموجى " أوقات فراغه فى العزف على آلة العود وخلال فترات أجازته التى كان يقضيها فى بلدته "بيلا" كان يغنى بصحبة أصدقائه على العود فى بعض المناسبات المختلفة وكان يقضى "محمد الموجى" يومى الخميس والجمعه من كل أسبوع بالقاهرة مع صديقه الملحن "فؤاد حلمى" يزوده بالمعلومات والثقافة الموسيقية التى تنمى موهبته وظل على هذا الحال لمدة ثلاث سنوات وفى عام ١٩٤٩م أستقال محمد الموجى من عمله وذهب إلى القاهرة وبدأ يعمل فى الملاهى الليلية وعندما أبدى "محمد الموجى" رغبته للتقدم للإذاعة بعد فشله المرة الأولى ساعده صديق له على تحقيق رغبته وفى هذه المرة نجح فى إختبارات لجنة الإستماع ولكن كملحن .

- محمد الموجى وأم كلثوم :

ألتقى الموجى مع أم كلثوم فى عدد من الأغانى أشهرها (للصبر حدود – أسأل روحك – حانة الأقدار– أوقدوا الشموس) وعدة أغانى وطنية نذكر منها (يا صوت بلدنا – يا سلام ع الأمه – أنشودة الجلاء – محلاك يا مصرى) .

- محمد الموجى وعبد الحليم حافظ:

ألتقى محمد الموجى مع عبد الحليم حافظ فيما يقرب من حوالى (٥٤) أغنية (عاطفية ، وطنيه، دينية) نذكر منهم(صافينى مره– الجمال هو– أصحى وقوم– مالك ومالى– يا قلبى خبى– ليه تشغل بالك– الليالى– حبك نار– أحبك– أدهم الشرقاوى– يا حلو يا أسمر– يا مواعدنى بكره–

---

[١]) **عادل النادى:** " الفنون الدرامية"، دار المعارف والطباعة ، القاهرة عام ١٩٨٤م ، ص ١١ .

[٢]) **زين نصار** : " موسوعة الموسيقا والغناء فى القرن العشرين"، دار المعارف المصرية، عام ٢٠٠٨م ، ص (١٣٤ : ١٣٦) .

أنا من تراب– رسالة من تحت الماء– مغرور– حبيبها– كامل الأوصاف – أحضان الحبايب– بستان الإشتراكية – لفى البلاد يا صبيه– النجمه مالت ع القمر – يا مالكا قلبى) وغيرها.

– محمد الموجى وفايزة أحمد :

ألتقى محمد الموجى مع فايزة أحمد فى عدد من الأغانى التى حقق بعضها شهرة واسعة نذكر منها (أنا قلبى إليك ميال– ياما القمر ع الباب– بيت العز– حيران – تعلالى يابا– ليه يا قلبى ليه– يالاسمرانى– قلبى عليك ياخى– م الباب للشباك– تمرحنه) وغيرها.

– محمد الموجى ووردة الجزائرية:

ألتقى محمد الموجى مع ورده الجزائرية فى عدد من الأغانى نذكر منها (أحبها– أكدب عليك – أهلاً يا حب – قلب الأم– إنت البدايه– شايفاك بكل الجوارح– خلقت أدم– ناديت عليك– الليل) وغيرها .

– كما لحن محمد الموجى للعديد من المطربين والمطربات نذكرمنهم (محرم فؤاد– عزيزة جلال– عفاف راضى– مياده الحناوى– نجاة الصغيرة– والتى غنت من ألحانه " عيون القلب "– محمد قنديل– كمال حسنى– طلال مداح– ماهرالعطار– أميره سالم– هانى شاكر– سميره سعيد– على الحجار– صباح والتى غنت له " ذى العسل " وغيرهم .

الجوائز :

نال محمد الموجى العديد من الجوائز والأوسمه خلال مشواره الفنى حيث حصل على :

– الميداليه البرونزية من الرئيس "جمال عبد الناصر" عام ١٩٦٥م .

– وسام العلم ووسام الإستحقاق من الرئيس " محمد أنور السادات" عام ١٩٧٦م .

– شهادات تقدير من الرئيس "حسنى مبارك " عام ١٩٨٥م .

– حصل على أوسمه ونياشين من أغلب ملوك ورؤساء الدول العربية .

– وبعد حياه حافله أثرى بألحانه الموسيقى العربية توفى محمد الموجى ١٩٩٥/٧/١م.[١]

الجزء الثالث : السيرة الذاتية لفايزة أحمد[٢]

ولدت "فايزة أحمد بيكو الرواس" فى ٥ ديسمبر عام ١٩٣٠م فى صيدا بلبنان لأب سورى وأسرة طيبة متوسطة الحال كثيرة الأولاد والبنات، عاد والدها إلى دمشق ولم يدر فى خلدها وهى طفلة تحبو بأنها ستغدو ذات يوم مطربه كبيرة ذات شأن، مالت "فايزة أحمد" إلى الموسيقى والغناء منذ

---

[١]) **نبيل عبد الهادى شورة** :" قراءات فى تاريخ الموسيقى العربية"، دار علاء الدين للطباعة والنشر، عام ٢٠٠٧، ص ٣٠٣ .

[٢]) المرجع السابق ، ص ٣٢٦.

نعومة أظفارها ولكنها لم تتعلم شيئاً منها سوى ما كانت تتلقفه وتحفظه للمطربين والمطربات من الإسطوانات والإذاعات المختلفة، نشأت وعاشت بداية حياتها فى دمشق، تقدمت فى إذاعة دمشق إلى لجنة لإحتيار المطربين لكنها لم توفق فى البداية سافرت بعدها إلى حلب وتقدمت لإذاعة حلب ونجحت وغنت وذاع صيتها فطلبتها إذاعة دمشق وعادت لتكمل مسيرة نجاحها وتدربت على يد الملحن محمد النعامى ونجحت وأصبحت مطربة معتمدة فى إذاعة دمشق وأدت بعض الأغنيات ، وبعد ذلك سافرت من سوريا إلى العراق وإلتقت بالموسيقار العراقى"رضا على" الذى كتب كلمات وألحان مجموعة أغانى باللهجة العراقية لفايزة أحمد ، ضحت "فايزة أحمد" بكل شئ من أجل أن تدوس على الأشواك التى إعترضت مسيرتها الفنية لتصبح نجمة من نجوم الغناء المعدودات وأول لحن غنته هو قصيدة " يا جارتى ليلى" الذى لحنه الفنان "محمد عبد الكريم" فى أوائل الأربعينيات لمارى عكاوى لتعيد غناءه بنجاح كبير فى الخمسينات ثم موشح دينى " ياربى صلى على النبى" من ألحان " محمد محسن" شاركت "فايزة أحمد" فى العديد من الحفلات الموسيقية الإجتماعية والخيرية بدافع حبها للفن والخير فساهمت فى حفلات أسرة الجندى والمبره والمناسبات الخاصة لقاء مكافأت رمزية ثم عملت بعض الوقت فى عدد من الملاهى الدمشقية حتى إذا جمعت من المال ما يساعدها على شراء بيت كانت تفكر بإقتنائه للإستقلال بحياتها، ولكن نازعتها فكرة الرحيل إلى القاهرة التى أقضت مضجعها ، كان طموحها يحثها على السفر وكانت تدرك أنها لا تملك سوى صوتها والثروة الضئيلة التى جمعتها بعرقها وتعرف أن الوسط الفنى يحفل بالجمال الذى لا تملك منه سوى القليل قبل فن الغناء الذى تتقنه ورغم إدراكها ومعرفتها لأجواء الوسط الفنى قررت أن تجازف وأن تكرس ما تملك من مال وفن من أجل ذلك فعزمت على السفر وكلها أمل بالنجاح الذى تتوق إليه وهكذا قررت أن تجرب حظها فحزمت حقائبها ورحلت إلى القاهرة معتمدة على فنها وعلى الصداقات القليلة التى ترتبط بها ، تمكنت "فايزة أحمد" خلال فترة قصيرة من إستقطاب الملحنين حولها ، فصوتها الدافئ المعبر الجميل ضمن لها دخول الإذاعة المصرية بقوة بعد لحن "محمد الموجى" لأغنية " ياما القمر ع الباب" والوصول إلى قلوب الناس والإستحواذ بعدد من الأغانى التى لحنها (محمد الموجى وبليغ حمدى) على قطاع عريض من الجمهور ولم تكتف بما قدمه لها (الموجى وبليغ) فقد كان من أحلامها الوصل إلى قمتى التلحين الخارقتين (رياض السنباطى – محمد عبد الوهاب) اللذين لم يبخلا عليها عندما إتصلت بهما فأعطياها من الأغانى ما جعلها تصبح بين ليله وضحاها منافسه قوية لمطربات شهيرات آنذاك (كنجاة الصغيرة وشهر زاد ووردة وصباح) وغيرها كما لحن لها الموسيقار "محمد سلطان" وغنت له العديد من الألحان وكانت أغنية (أيوه تعبنى هواك) هى أخر أغنية قدمتها لمحمد

سلطان أما أغنية _ حبيبى يا متغرب) كانت أخر ما غنت المطربة فايزة أحمد للملحن بليغ حمدى ، إتجهت فايزة أحمد للسينما وشاركت فى أفلام قليلة وكان أنجح حضور سينمائى لها فى فيلم (أنا وبناتى– وفيلم تمر حنه) أما أخر أفلامها فكان "منتهى الفرح"، حصلت فايزة أحمد على عدة جوائز وأوسمة منها (درع الجيش الثانى فى ١ مايو عام ١٩٧٤م – وسام من الرئيس التونسى الحبيب بورقيبة) تزوجت "فايزة أحمد" من الملحن " محمد سلطان" وإستمر الزواج (١٧) عاماً ليرزقا (بطارق وعمرو) وحدث الطلاق فى ٢٢ مايو عام ١٩٨١م عادت وتزوج "محمد سلطان" مرة أخرى بعد معاناتها مع مرض سرطان الثدى قبل رحيلها بفترة وجيزه وبعد حياة حافلة توفيت يوم الأربعاء ١٩٨٢/٩/٢١م.[١]

الإطار التحليلى:

سيتناول فيه الباحث تحليل النماذج الغنائية التى تضمنها فيلم " تمر حنه" لألحان محمد الموجى بنفس ترتيب ظهورها فى الفيلم كما يلى:

م	أسم الأغنية	القالب	المؤدى	المقام
١	ياما القمر ع الباب	طقطوقة	فايزة أحمد	هزام على درجة السيكاه
٢	يا تمر حنه	طقطوقة	فايزة أحمد	حجاز أويج على درجة الدوكاه
٣	قلبى عليك يا خى	طقطوقة	فايزة أحمد	حجاز غريب على درجة النوا

البطاقة التعريفية لفيلم " تمر حنه ":

العرض	١٩٥٧ م
إنتاج	حسين فوزى
مدير الإنتاج	إميل يزيك
مساعد منتج	سيد إسماعيل
طاقم العمل	نعيمة عاكف – أحمد رمزى – رشدى أباظة – فايزة أحمد – سراج منير – كريمان – زينات صدقى – كامل أنور – إسترشطاح – إستيفان روستى – عبد الغنى النجدى – مطاوع عويس – حسين إسماعيل – حافظ أمين – أسعد مصطفى
موسيقى تصويرية	حسين أحمد على

[١]) **نبيل عبد الهادى شورة:**" دليل الموسيقى العربية"، دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة عام ١٩٨٥م، ص ٣٨ .

تسجيل الأغانى والرقصات	نصرى عبد النور
مهندس الصوت	جلال امين – أحمد حمدى
مونتير	حسين عفيفى – سعيد الشيخ
مدير التصوير	محمود نصر
مدير إضاءة	عواد أبو النجا
مساعد مخرج	عبد الشافى عبد القدوس
قصة وسيناريو وإخراج	حسين فوزى

النموذج الأول: " **ياما القمر ع الباب**"

الكلمات

مذهب :

يامه القمر ع الباب نور قناديله

يامه أرد الباب ولا أناديله

يامه امه

كوبلية (١):

يامه القمر سهران مسكين بقاله زمان

عينه على بيتنا باين عليه عطشان

وحد من الجيران وصف له قلتنا

أسقيه ينوبنا ثواب ولا أرد الباب

يامه امه

كوبلية (٢) :

بابص من الشباك لمحته جاى هناك

فى طلعته الحلوه نور عليا وقال

فى عنيا كام موال وخدت كام غنوه

لا قدرت أرد جواب ولا أرد الباب

يامه امه

كوبلية (٣) :

يامه القمر ع الباب خبط وقال يا حباب

ردو على الخطاب ما عدش فيها كسوف

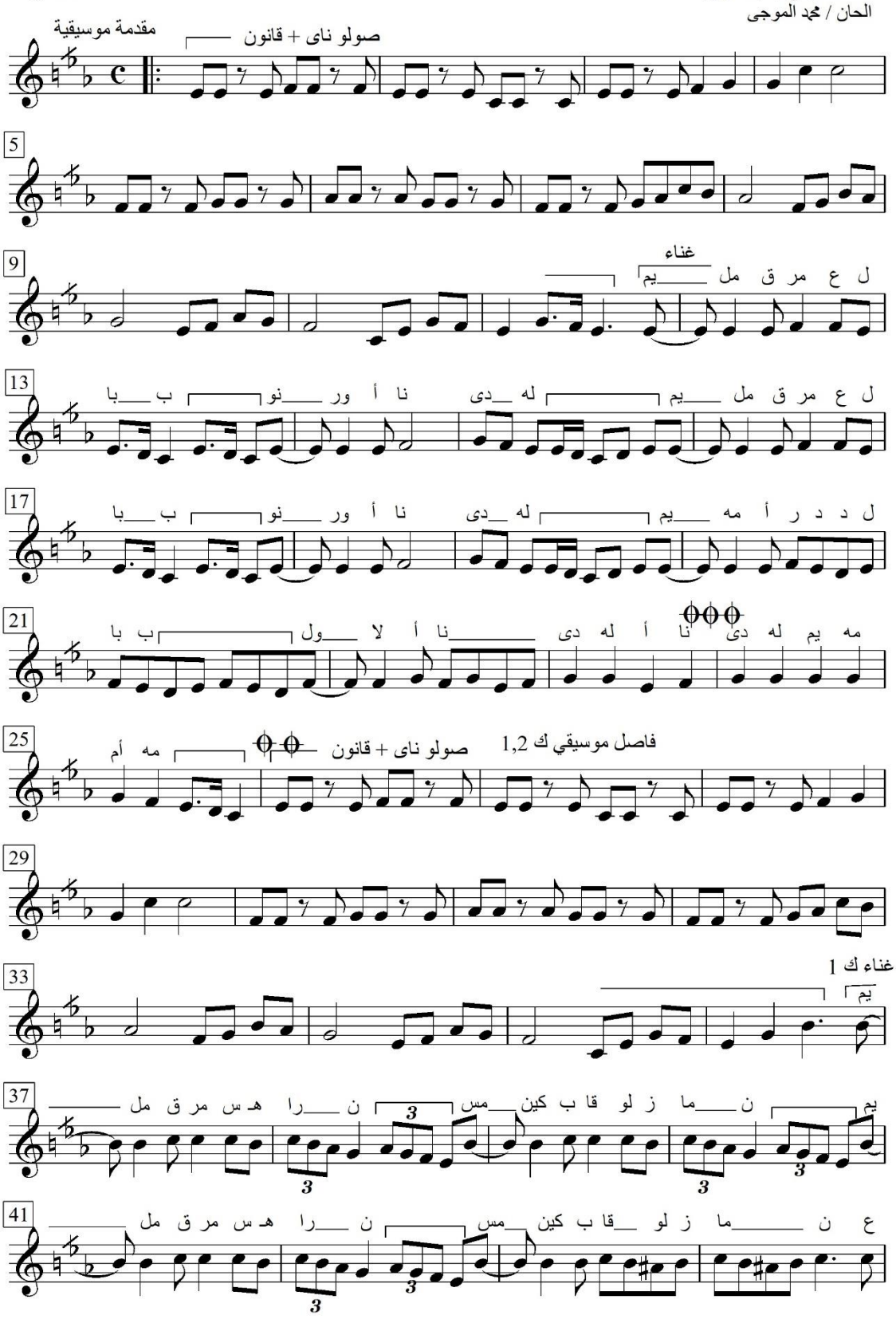
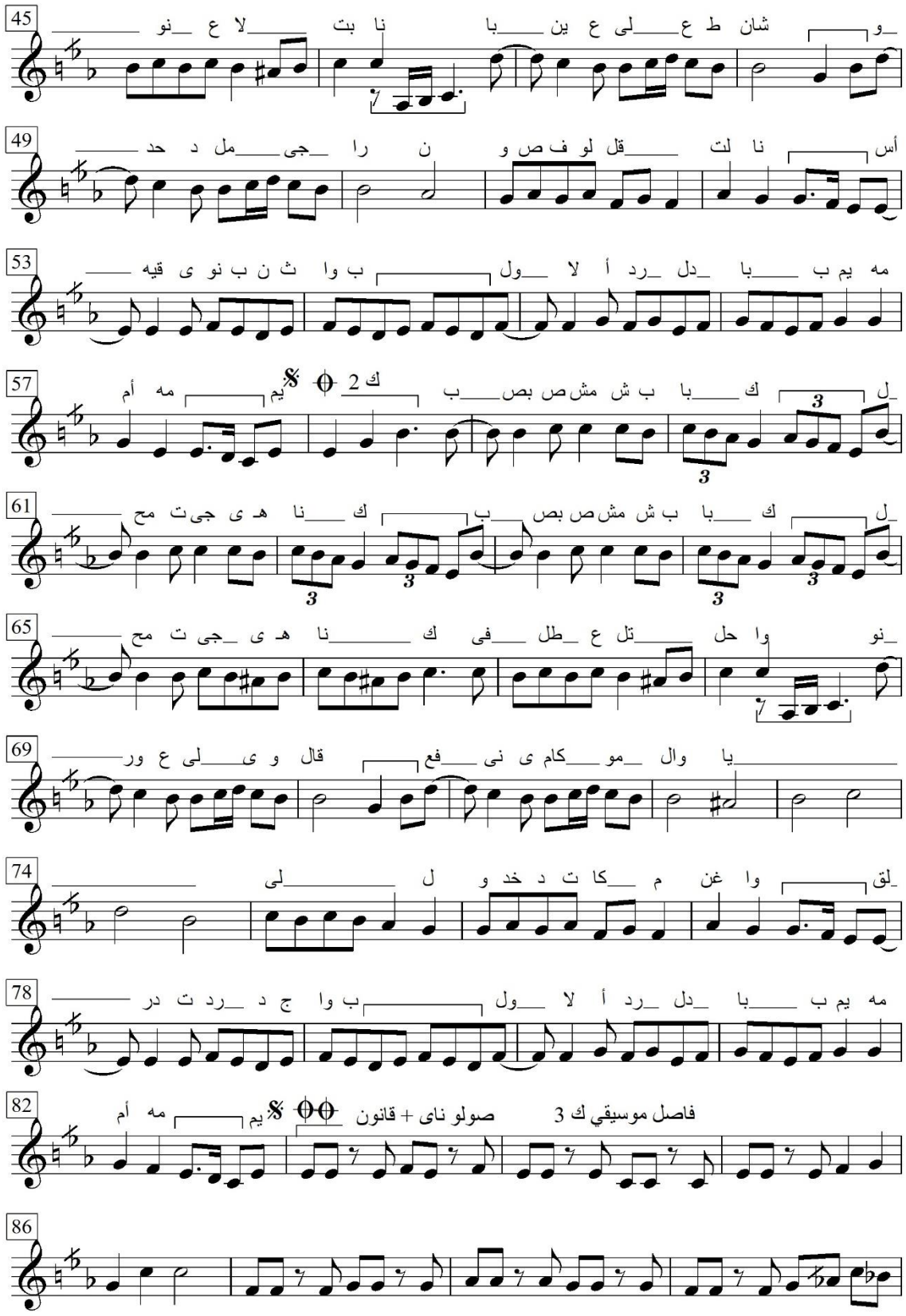
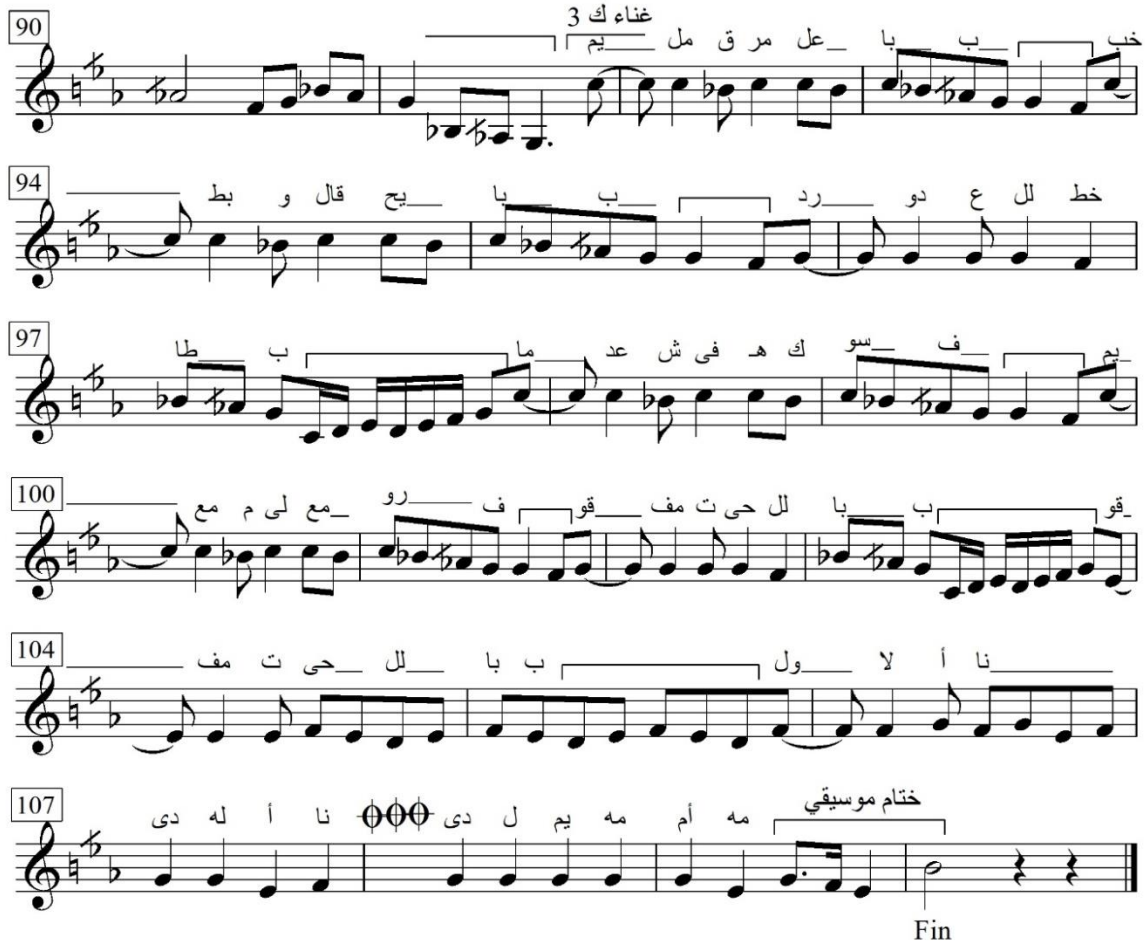
يامه أعملى معروف قومى إفتحيله الباب

ولا أنادى له أنادى له

يامه امه

يامه القمر على الباب

كلمات / مرسي جميل عزيز
الحان / محمد الموجى

غناء / فايزة أحمد

45
لا ع نو
نا بت
با
شان ط ع لى ع ين
و
49
قل لو ف ص و
ن را جى مل د حد
أس نا لت
53
ب وا ث ن ب نو ى قيه
دل رد أ لا ول
مه يم ب با
57
مه أم يم
ك 2
ب ش مش ص بص ب
با ك
ل
61
ب ش مش ص بص ب
با ك نا هـ ى جى ت مح
ل
65
تل ع طل فى ك نا هـ ى جى ت مح
وا حل نو
69
يا وال مو كام ى نى فع
قال و ى لى ع ور
74
لى
ل
كا ت د خد و
م
وا غن لق
78
ب وا ج د رد ت در
دل رد أ لا ول
مه يم ب با
82
مه أم يم
صولو ناى + قانون
فاصل موسيقي ك 3
86

البطاقة التعريفية للشق الموسيقى والدرامى:

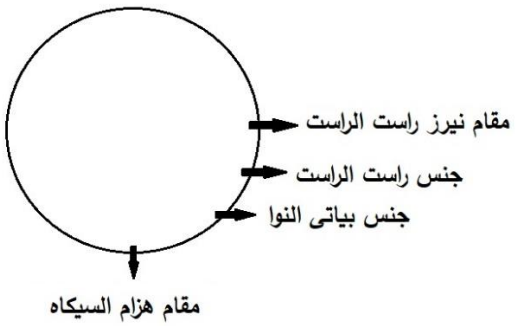
القالب	طقطوقة
الشاعر	مرسى جميل عزيز
الملحن	محمد الموجى
المؤدى	فايزة أحمد
المقام	هزام على درجة السيكاه
الميزان	4/4
الضرب	دويك || وحده كبيرة ||

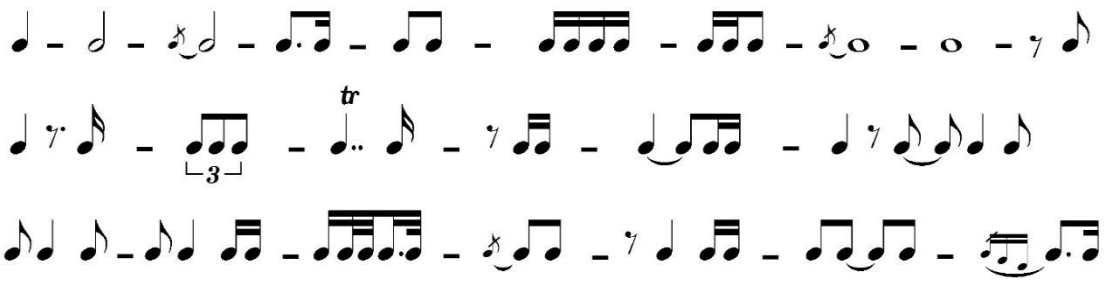
الصولو	ناى مع الفرقة الموسيقية
الموقف الدرامى	حرص "أحمد رمزى" ومعه "إستيفان روستى" على حضور المولد الذى ترقص فيه "نعيمه عاكف" حيث كان مغرماً بها وحاول مغازلتها مما لفت إنتباه "فايزة أحمد" فأسرعت بإبلاغ أخيها "رشدى أباظة" بذلك ولكنه أخبرها بأنه "زبون" مثل الآخرين فأخبرته بأن هذا الرجل وسيم جداً ولديه من المال الكثير وخائفة من إنجذاب "نعيمه عاكف" له فيحدث ما لا يحمد عقباه ، ثم قامت بغناء هذه الأغنية.

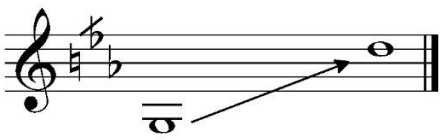
التحليل التفصيلى:

رقم المقياس	التحليل
م (١)	* مقدمة موسيقية : آداء حر فى مقام نهاوند ذو الحساس على درجة الراست
م (٢)[١] : م (٢٣)[٢]	مقام نهاوند ذو الحساس على درجة الراست مع الركوز على درجة الكردان
م (٢٤)[١] : م (٢٥)[٢]	جنس صبا زمزمه على درجة الحسينى مع الركوز على درجة العجم
م (٢٦)[١] : م (٤٠)[١]	مقام نهاوند كردى على درجة الراست
م (٤٠)[١]: م (٦١)[١]	مقام راست على درجة الراست والتمهيد للغناء
م (٦١)[١] : م (٦٩)[١]	* غناء المذهب : فى مقام راست على درجة الراست
م (٦٩)[١] : م (٧١)[١]	مقام بسنديده على درجة الراست
م (٧١)[١] : م (٨٦)[٤]	جنس نهاوند على درجة النوا مع ظهور جنس راست على درجة الدوكاه
م (٨٧)[١] : م (٩٢)[٤]	مقام نيرز راست على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة النوا
م (٩٢)[٤] : م (٩٥)[٤]	مقام سوزناك على درجة الراست مع الركوز على درجة الدوكاه
م (٩٦)[١] : م (١٠٠)[١]	مقام راست على درجة الراست

الدائرة النغمية :



الإشكال الإيقاعية المستخدمة :

المساحة الصوتية :



تعليق الباحث :

١- إستخدم الملحن مقام هزام على درجة السيكاه وإنتهى على الدرجة الخامسة للمقام .

٢- إستخدم الملحن صولو "ناى" مع الفرقة الموسيقية .

٣- إستخدم الملحن القواعد الصحيحة للتقطيع العروضى .

٤- تنوع الملحن فى إستخدامه للأشكال الإيقاعية البسيطة والمركبة والسنكوب .

٥- إستخدم الملحن إيقاعى الدويك ، الوحدة الكبيرة .

٦- أجادت "فايزة أحمد" فى غنائها للحن بطريقة تعبيرية عبرت به عن المضمون الكلامى واللحنى .

٧- المساحة الصوتية ملائمة للحن والغناء .

٨- عبرت الأغنية عن الموقف الدرامى بشكل كبير وواضح .

النموذج الثانى: " يا تمر حنه"

مذهب :

يا تمر حنه يا تمر حنه خليتى بينا وبعدتى عنا

الورد كله كسا الجناين واشمعنى أنتى اللى شاردة منا

يا تمر حنه يا تمر

حنه

كوبلية(١):

بالليل بنسأل وبالنهار علشان نبلغ شوق الأحبة

وطال عليهم الإنتظار ولا فيش فى قلبك ريحة المحبة

كنت شمعتنا كنت نور بيتنا كنت سامرنا وانفض سامرنا

يا تمر حنه يا تمر

حنه

كوبلية (٢) :

سألت عنك فى كل ناحية ما حد طمن قلبى عليكى

وقالوا ماتت وقالوا صاحية وياما قالوا وعابوا فيكى

يا تمر حنه يا تمر

حنه

كوبلية (٣):

الحب عمره ما يتاقل ياليل بالمال الحب بالحب مش بالدبله والخلخال

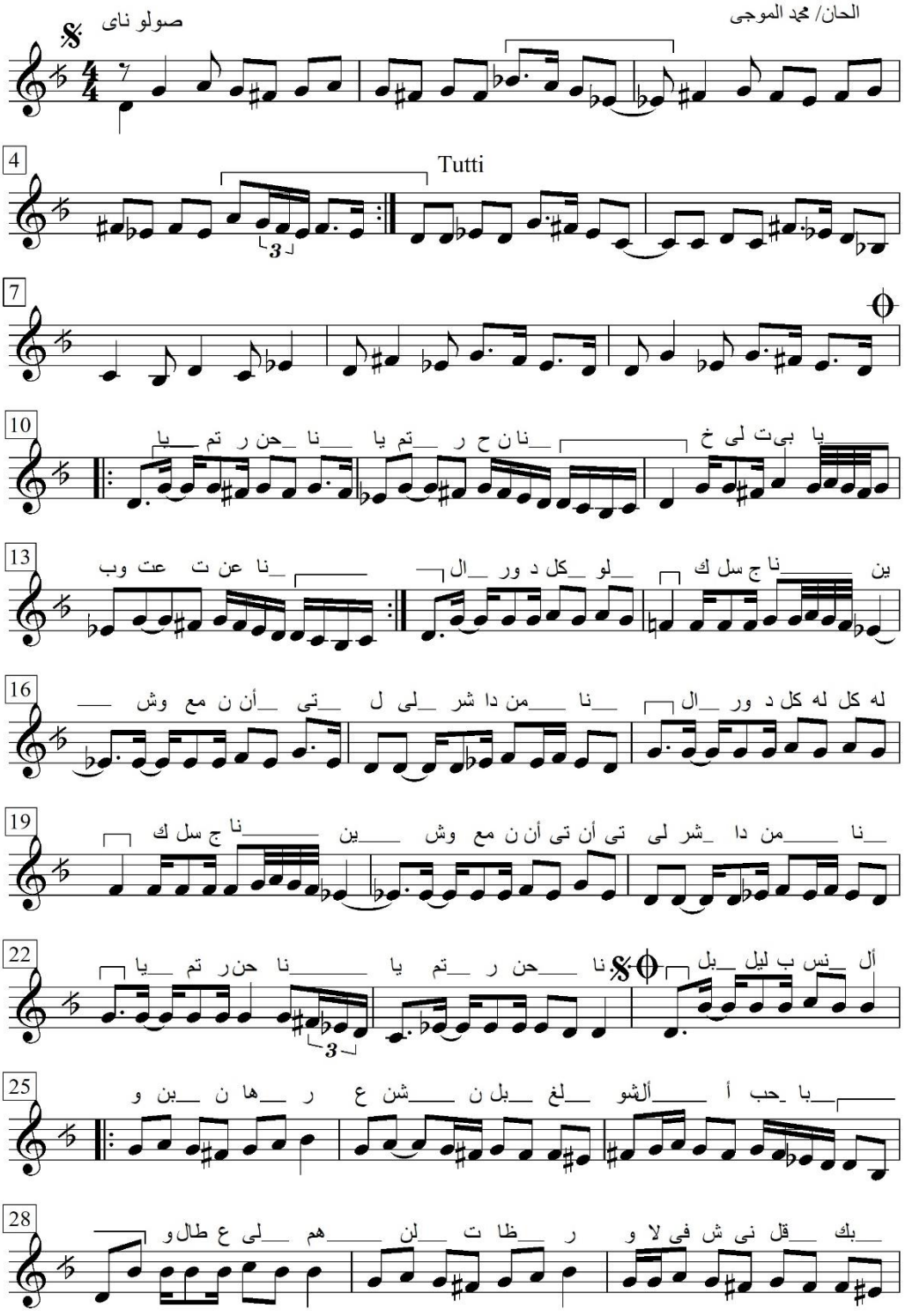
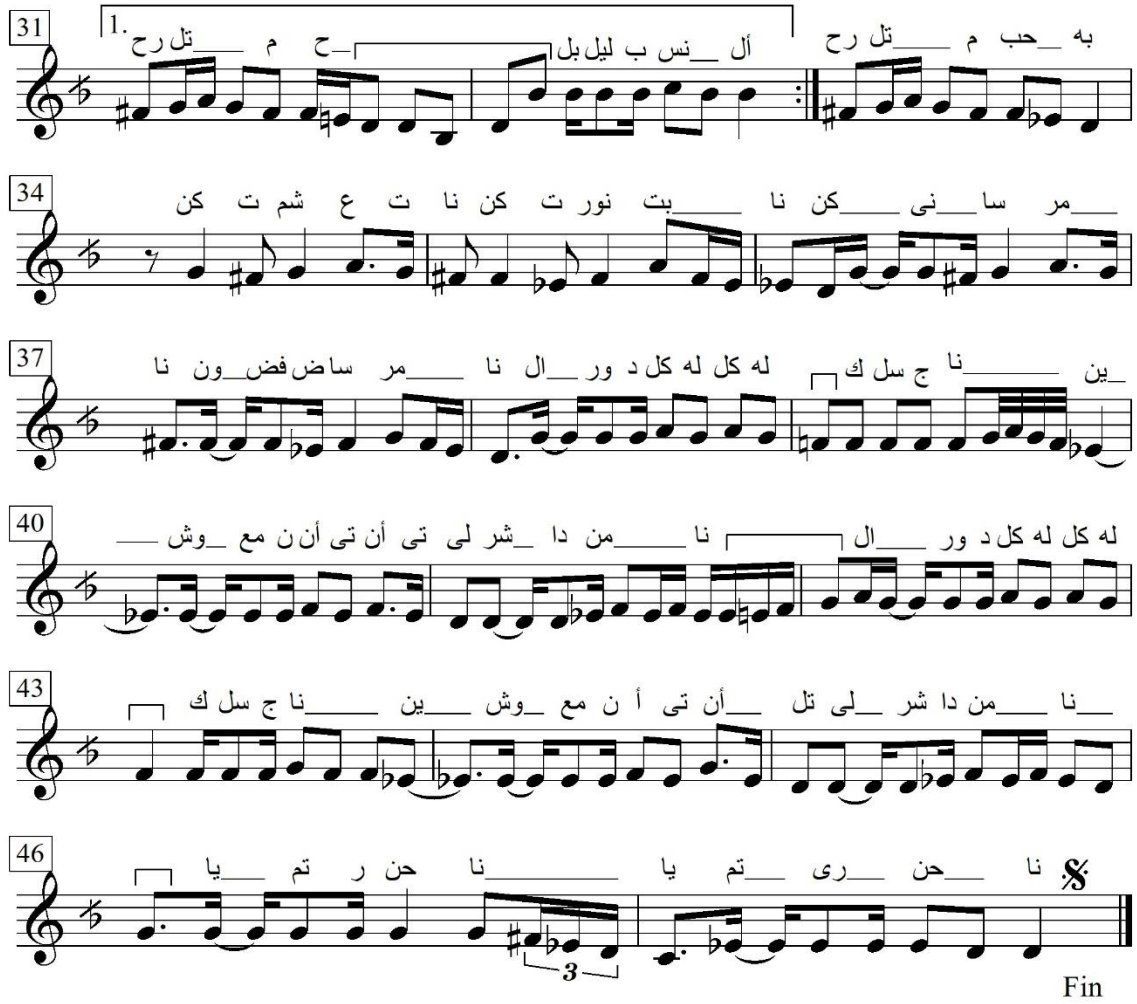
ما يثمر العيش فى خاين العيش ولا العشره ولو سقيتوه

حلاوة الشهد فى فنجال ياليل يا ليل يا ليل

تمر حنـه

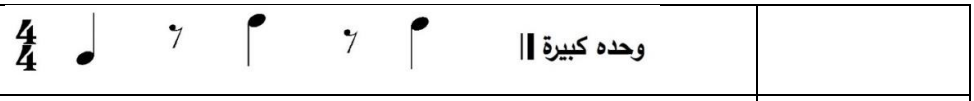
غناء / فايزه أحمد

كلمات / جليل البندارى
الحان/ محمد الموجى



البطاقة التعريفية للشق الموسيقى والدرامى:

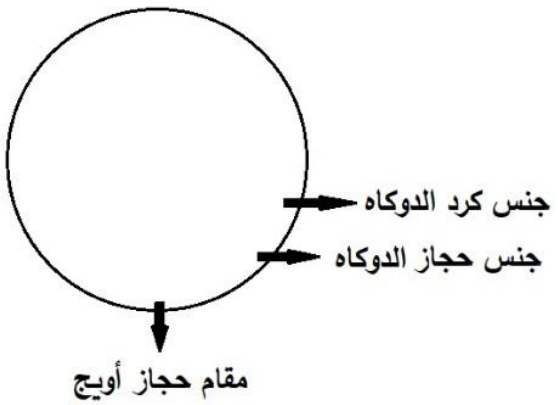
القالب	طقطوقة
الشاعر	جليل البندراى
الملحن	محمد الموجى
المؤدى	فايزة أحمد
المقام	حجاز أويج على درجة الدوكاه
الميزان	4/4
الضرب	4/4 دويك

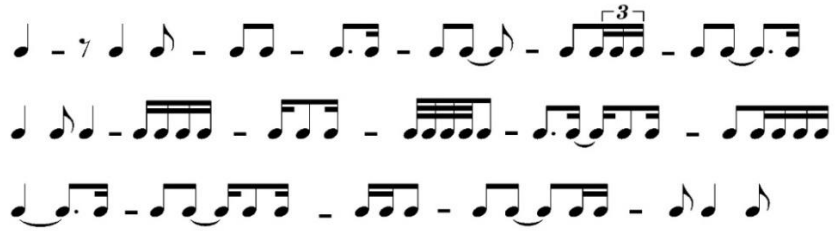
	
الصولو	ناى مع الفرقة الموسيقية
الموقف الدرامى	ذهبت "فايزة أحمد" لزيارة أخيها "رشدى أباظة" فى السجن فسألها عن تمر حنه "نعيمة عاكف" فلم تبلغه بحقيقة هروبها وأبلغته كذباً بأنها لا تريد أن تراه وهو مسجون فأخبرها بأمانه أن توصل لها مشاعره تجاهها وبأنه يحبها كثيراً ويفكر فيها ليل ونهار وأنه يحن لشقاوتها وكرر على أخته بتوصيل ذلك "لتمر حنه"" فوعدته بأنها سوف تخبرها فقامت بغناء هذه الأغنية .

التحليل التفصيلى :

رقم المقياس	التحليل
م (١)[١] : م (١٠)[١]	* مقدمة موسيقية : فى مقام حجاز أويج على درجة الدوكاه
م (١٠)[١] : م (١٤)[٢]	* غناء المذهب: فى جنس حجاز على درجة الدوكاه
م (١٤)[١] : م (٢٢)[٢]	فى جنس كرد على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة النوا
م (٢٢)[١] : م (٢٣)[٤]	فى جنس حجاز على درجة الدوكاه
م (٢٤)[١] : م (٣٢)[٢]	* كوبلية (١) ، (٢) ، (٣) : فى مقام حجاز أويج على درجة الدوكاه مع التلوين بدرجة البوسليك
م (٣٢)[١] : م (٤٦)[١]	فى جنس كرد على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة (النوا)
م (٤٦)[١] : م (٤٧)[٤]	جنس حجاز على درجة الدوكاه

الدائرة النغمية :



الإشكال الإيقاعية المستخدمة :

المساحة الصوتية :

تعليق الباحث :

١- استخدم الملحن مقام حجاز الاويج على درجة الدوكاه كمقام أساسى وتنوع فى تحويلاته النغمية .

٢- إستخدم الملحن صولو " ناى " مع الفرقة الموسيقية وهو يتمتع بالشجن والحزن .

٣- إستخدم الملحن القواعد الصحيحة للعروض الموسيقى .

٤- تنوع الملحن فى استخدامه للأشكال الإيقاعية سواء البسيطة أو المركبة أو إستخدامه للسنكوبات بكثرة .

٥- أجادت "فايزة أحمد" فى غنائها بسلاسه مع التعبير عن المضمون الكلامى واللحنى .

٦- عبرت الأغنية عن الموقف الدرامى بطريقة شيقه وجميلة وعبرت الكلمات واللحن عن الموقف الدرامى تعبيراً دقيقاً.

٧- المساحة الصوتية ملائمة للآلات والغناء .

النموذج الثالث: " قلبى عليك ياخى"

مذهب :

قلبى عليك يا خى من حر قولة أى
جيت قليل الخير باعك ولاف بالغير
فى حى غير الحى قلبى عليك يا خى
من حر قولة أى

كوبلية(١):

قول للطبيب يا طبيب الجرج جرح صعيب
غلبنا بيه بنحى قلبى عليك يا خى
من حر قولة أى

كوبلية (٢) :

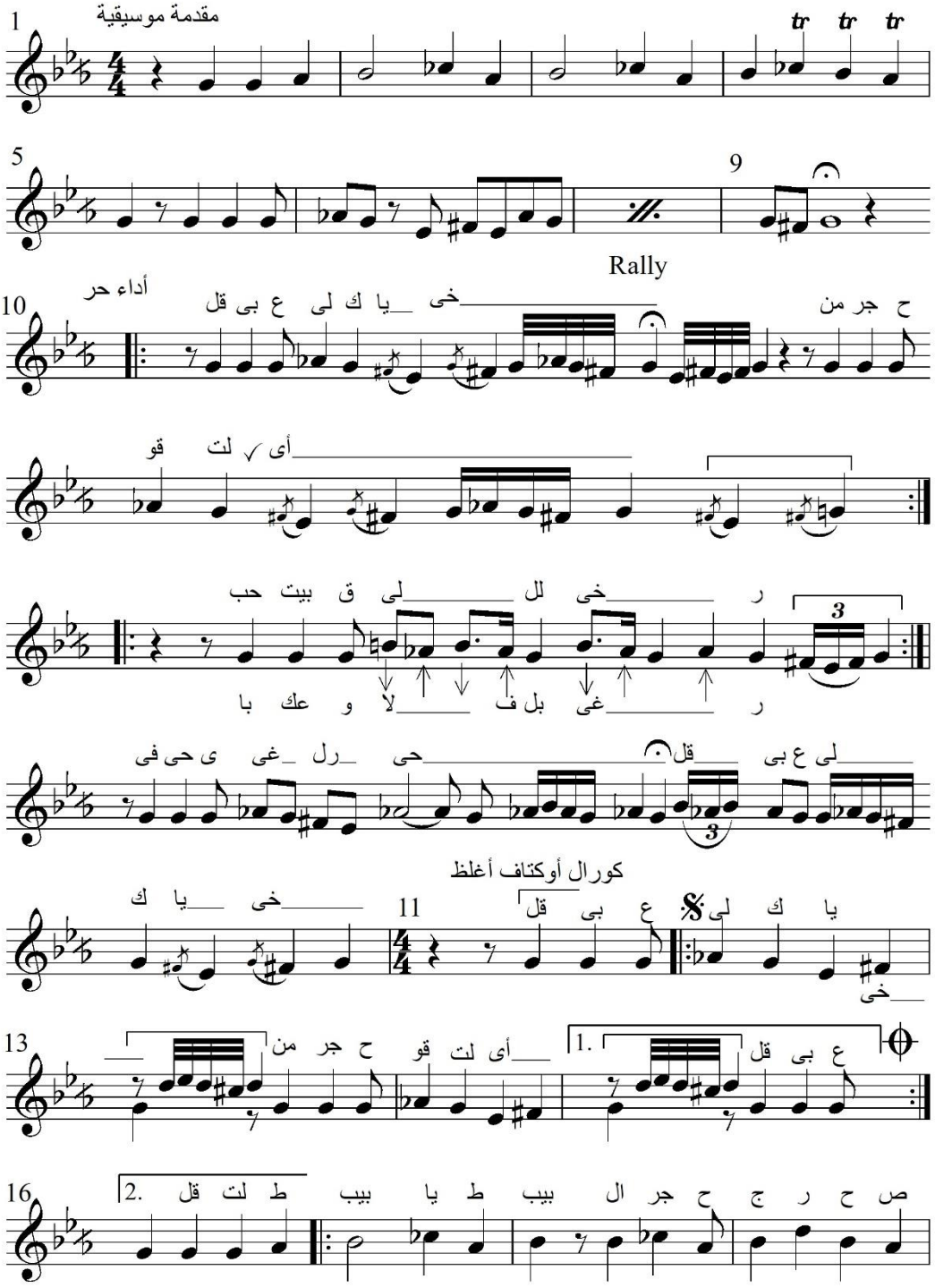
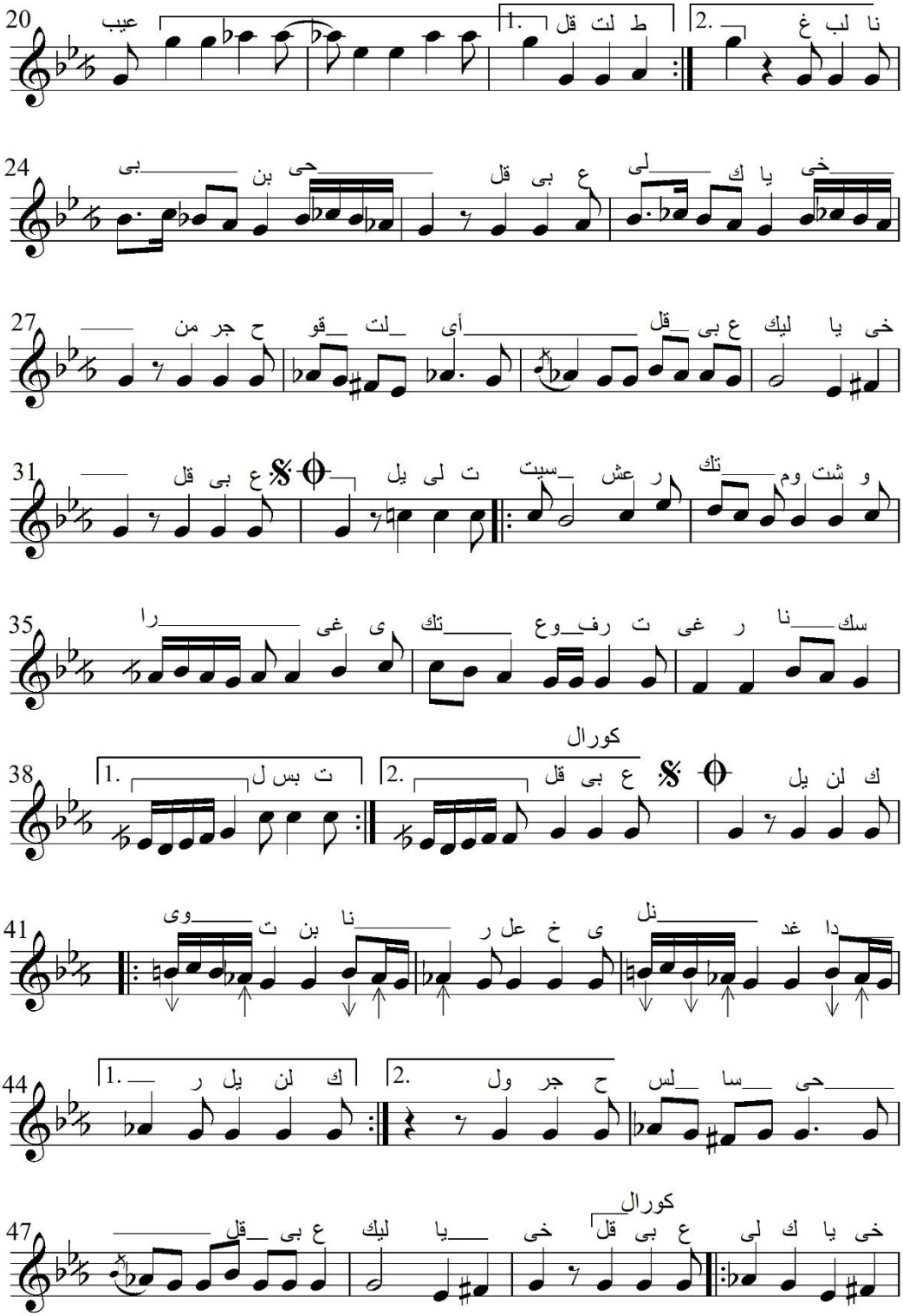
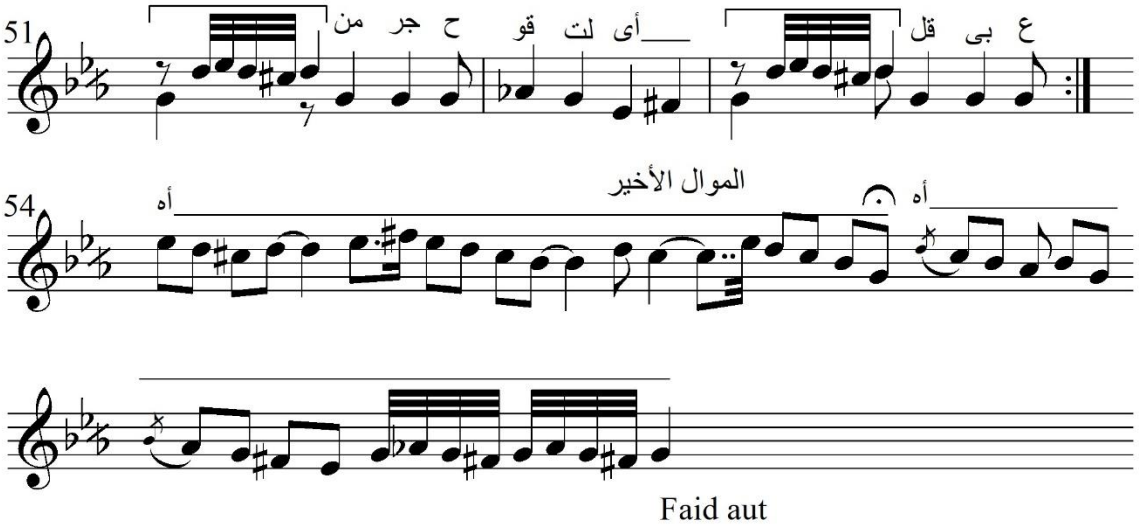
ياللى نسيت عشرتك ومشيت ورا غيتك
وعرفت غير ناسك لبست غير هدمتك
وكلت غير لقمتك وشربت غير كاسك
قلبى عليك يا خى

كوبلية (٣):

ياللى إنكويت بالنار ع الخاين الغدار
والجرح لسه حى قلبى عليك يا خى
من حر قولة أى

قلبى عليك يا خي

كلمات / مرسى جميل عزيز
الحان / محمد الموجى

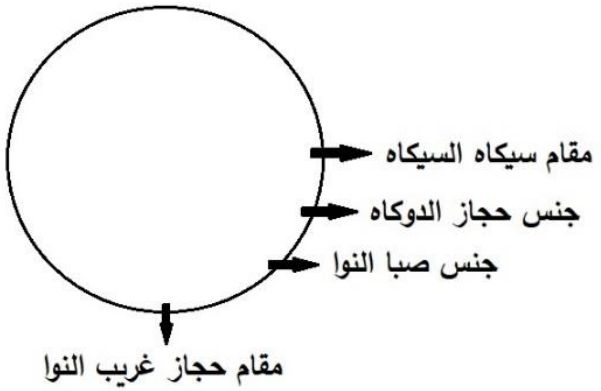
غناء / فايزه أحمد

20
عيب
1.
ط لت قل
2.
نا لب غ
24
بى
حى بن
ع بى قل
لى
خى يا ك
27
من
ح جر
قو
أى لت
قل
خى يا ليك
31
ع بى قل
ت لى يل
سيت
ر عش
تك
و شت وم
35
را
ى غى
تك
رف وع
سك نا ر غى ت
كورال
38
1.
ت بس ل
2.
ع بى قل
ك لن يل
41
وى
نا بن ت
ى خ عل ر
نل
دا غد
44
1.
ك لن يل ر
2.
ح جر ول
حى سا لس
كورال
47
ع بى قل
يا ليك
خى
ع بى قل
خى يا ك لى

البطاقة التعريفية للشق الموسيقى والدرامى:

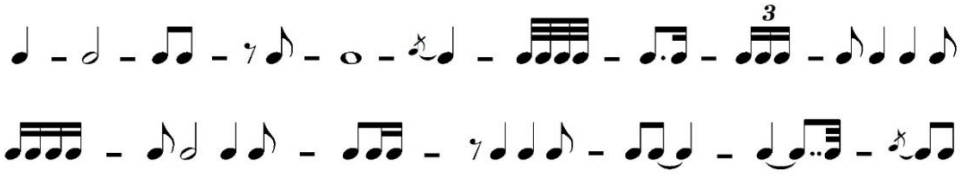
القالب	طقطوقة
الشاعر	مرسى جميل عزيز
الملحن	محمد الموجى
المؤدى	فايزة أحمد
المقام	حجاز غريب على درجة النوا
الميزان	4/4 آداء حر –
الضرب	4/4 دويك ‖ 4/4 وحده كبيرة ‖
الصولو	فرقة موسيقية
الموقف الدرامى	عندما علم "رشدى أباظة" بهروب "نعيمة عاكف " ومكوثها بمنزل "أحمد رمزى" من أخته "فايزة أحمد" أسرع بالذهاب لنزع ومسح صورتها المرسومة على صدره فنصحه الرجل الذى سوف يقوم بذلك أن مسح الصورة يتطلب وضع "ماء نار" مما سيحدث دماً وألماً كبيراً له فأخبره "رشدى أباظة" أن ماء النار والدم الذى سينزف منه هو الذى سوف يبرد نار قلبه، فقامت "فايزة أحمد" بغناء هذه الأغنية.

التحليل التفصيلى :

رقم المقياس	التحليل
م (١)[١] : م (٥)[١]	* مقدمة موسيقية : جنس صبا على درجة النوا
م (٥)[٢]: م (٩)	جنس حجاز الدوكاه مع الركوز على درجة النوا
م (١٠)	* غناء آداء حر: فى جنس حجاز على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة النوا والإنتهاء بمقام حجاز غريب على درجة النوا
م (١١)[١] : م (١٥)[٤]	جنس حجاز على درجة النوا
م (١٦)[١] : م (٢٠)[١]	جنس صبا على درجة النوا
م (٢٠)[١] : م (٣٩)[٢]	مقام سيكاه على درجة السيكاه مع الركوز على درجة النوا
م (٤٠)[١] : م (٤٤)[٤]	مقام حجاز غريب على درجة النوا
م (٤٥)[١] : م (٥٤)	نقام حجاز غريب على درجة النوا

الدائرة النغمية :



الإشكال الإيقاعية المستخدمة :

المساحة الصوتية :

تعليق الباحث :

١- تنوع "محمد الموجى" فى إستخدامه للتحويلات النغمية مع إختياره لمقام حجاز غريب على درجة النوا كمقام أساسى للحن.

٢- إستخدم الإيقاعات البسيطة والمركبة مع إستخدامه للسنكوب .

٣- عبرت الأغنية عن مضمون الموقف الدرامى مع إستخدامه لكورال فى المنطقة الغليظة للتعبير عن الآلام الشديدة التى يعانى منها "رشدى أباظة" أثناء نزع الصورة من صدره .

٤- التقطيع العروضى ملائم للحن مع إستخدامه للقواعد العروضية الصحيحة .

٥- أجادت "فايزة أحمد" فى غناء مع إتقانها غناء الآداء الحر بطريقة معبره عن مضمون الكلمة واللحن .

٦- المساحة الصوتية ملائمة للآلات والغناء .

نتائج البحث :

بعد تحليل الباحث للنماذج الغنائية التى لحنها "محمد الموجى" لفيلم "تمر حنه" فى الإطار التحليلى توصل لبعض النتائج يستعرضها كما يلى :

نتائج خاصة بالنموذج الأول : " ياما القمر ع الباب "

١- القالب المستخدم هو قالب الطقطوقة .

٢- المقام المستخدم هو مقام هزام على درجة السيكاه وإنتهاء اللحن على الدرجة الخامسة للمقام.

٣- التحويلات النغمية بسيطة مع إستخدامه للتحويلات المباشرة والغير مباشرة .

٤- إستخدم صولو " ناى " مع الفرقة الموسيقية .

٥- إستخدم إيقاعى (الدويك ، الوحدة الكبيرة) .

٦- إستخدم الأشكال الإيقاعية البسيطة والمركبة مع إستخدامه للسنكوبات .

٧- إستخدم القواعد السليمة والصحيحة للتقطيع العروضى .

٨- عبرت الأغنية عن الموقف الدرامى دون تكلف بشكل واضح .

نتائج خاصة بالنموذج الثانى: " يا تمر حنه "

١- القالب المستخدم هو قالب الطقطوقة .

٢- المقام المستخدم للحن هو مقام حجاز أويج على درجة الدوكاه .

٣- التحويلات النغمية بسيطة مع إستخدامه للتحويلات المباشرة والغير مباشرة .

٤- إستخدم صولو " الناى " مع الفرقة الموسيقية .

٥- إستخدام إيقاعى (الدويك ، الوحدة الكبيرة) .

٦- إستخدام الأشكال الإيقاعية البسيطة ، المركبة ، مع إستخدامه للسنكوب.

٧- إستخدم القواعد الصحيحة للتقطيع العروضى .

٨- اللحن عبر عن الموقف الدرامى بشكل واضح وكبير .

نتائج خاصة بالنموذج الثالث: " قلبى عليك يا خى "

١- القالب المستخدم هو قالب الطقطوقة .

٢- المقام المستخدم هو مقام حجاز غريب على درجة النوا .

٣- أستخدم الملحن الطبقة الغليظة فى غناء المذهب للتعبير عن مدى ألامه أثناء نزع الصورة.

٤- إستخدم الباحث الأسهم الصاعدة والهابطة فى هذا المقام حيث أشار بالسهم الهابط ( ) على درجة الماهور بحيث تقل فى غنائها وعزفها قليلاً وكذلك السهم الصاعد ( ) على درجة الحصار بحيث تزيد فى غنائها وعزفها قليلاً وهذا ما يتلائم مع المقام المستخدم .

٥- التحويلات النغمية المستخدمة مباشرة وغير مباشرة .

٦- الأشكال الإيقاعية المستخدمة (بسيطة ، مركبة، مع الإكثار من السنكوبات) .

٧- إستخدم إيقاعى (الدويك ، الوحدة الكبيرة) .

٨- إستخدم الفرقة الموسيقية .

٩- إستخدم القواعد الصحيحة للتقطيع العروضى .

١٠- اللحن عبر عن الموقف الدرامى بشكل كبير وواضح .

التوصيات المقترحة :

يقترح الباحث عدة توصيات ومقترحات نذكر منها :

١- دراسة الدراما الغنائية المصرية فى مناهج الدراسات العليا .

٢- الإهتمام بالأعمال الغنائية المرتبطة بالمضمون الدرامى ومحاولة معرفة دورها فى تجسيم الدراما فى الفيلم المصرى .

٣- الإهتمام بتدوين الأعمال الغنائية السينمائية من أجل الحفاظ عليها .

٤- الإهتمام بالأبحاث لأعمال رواد التأليف والتلحين فى شتى المجالات .

المراجع

م	الأسـم	البيــان
١	**أحمد بيومى :**	"القاموس الموسيقى"،دار الطباعة للنشر والتوزيع للهيئة العامة للمركز الثقافى القومى،دار الأوبرا المصرية، القاهرة عام ١٩٩٢م
٢	**أحمد رأفت بهجت :**	" حصاد خمسون عاماً على الفيلم العربى"، مجلة الفنون، السنة الأولى، القاهرة عام ١٩٧٦م
٣	**الهام محمد أمين الموجى:**	" أسلوب محمد الموجى فى التلحين – دراسة تحليلية "، رسالة ماجستير غير منشورة ، المعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة عام ١٩٩٣م
٤	**أيمن محمد حسن :**	" أسلوب محمد الموجى فى صياغة تلحين النص الشعرى العربى"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة عام ٢٠٠٥ م
٥	**إيهاب حامد عبد العظيم:**	"العلاقة بين الموسيقى التصويرية والأغنية فى الفيلم الغنائى المصرى"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ١٩٩٨م
٦	ـ	" إبداعات محمد عبد الوهاب فى الأغنية السينمائية"، بحث منشور ،المؤتمر العلمى السادس، المجلد الثانى، كلية التربية الموسيقية،جامعة حلوان، القاهرة عام ٢٠٠٠م
٧	**المعجم الوسيط:**	"باب الفاء مجمع اللغة العربية"، ج٢ – ط ، القاهرة عام ١٩٧٢م
٨	**جلال محمد محمود:**	" دراسة تحليلية لبعض المواقف الدرامية وإرتباطها بالأغنية المصرية من خلال ألحان محمود الشريف وغناء شادية"، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد السادس عشر، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ٢٠٠٧م
٩	**خالد حسن عباس:**	" أسلوب الآداء الحر الغنائى فى الأغنية المصرية فى العقد الأخير من القرن العشرين"، بحث منشور بمجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ٢٠٠٢م

١٠ **زين نصار :** " موسوعة الموسيقا والغناء فى القرن العشرين"، دار المعارف المصرية، عام ٢٠٠٨م

١١ **سهير الشرقاوى:** "المنهج العلمى التحليلى الغربى ومدى تطبيقه على تراثنا الشرقى فى الموسيقى العربية"، رسالة دكتوراه غيرمنشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ١٩٨١م

١٢ **سهير عبد العظيم:** " أجندة الموسيقى العربية"، دار الكتب القومية، القاهرة عام ١٩٨٤م

١٣ **شيرين عبد اللطيف:** " الإيقاعات المستخدمة فى الموسيقى العربية بمصر فى القرن العشرين بين النظرية والتطبيق"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ٢٠٠٠م

١٤ **صلاح صبرى صقر:** "الثنائيات الغنائية (الديالوج) فى السينما المصرية"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة عام ١٩٩٥م

١٥ **عادل النادى:** " الفنون الدرامية"، دار المعارف والطباعة ، القاهرة عام ١٩٨٤م

١٦ **محمد محمود أنور محمد:** " الغناء الكوميدى فى السينما المصرية (دراسة تحليلية"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة عام ٢٠٠٤م

١٧ **محمود قاسم ومدكور ثابت:** " الكوميديا والغناء فى الفيلم المصرى"، المركز القومى للسينما، الجزء الثانى، القاهرة عام ١٩٩٩م

١٨ **مروان على فوزى:** "موسيقى أفلام السيكو دراما،رسالة ماجستير غير منشورة،كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان،القاهرة عام ٢٠٠٢م

١٩ **مصطفى محمد مصطفى أصلان:** " دراسة تحليلية للأشكال الغنائية فى الفيلم المصرى فى العقد الأخير من القرن العشرين"، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان، القاهرة عام ٢٠٠٣م

٢٠ **نبيل عبد الهادى شورة:** " دليل الموسيقى العربية"، دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة عام ١٩٨٥م

٢١ **-** " قراءات فى تاريخ الموسيقى العربية"، دار علاء الدين للطباعة والنشر، عام ٢٠٠٧

٢٢ **نسرين فتحى محمد موسى:** " الصيغ البنائية فى الأوبريت فى السينما المصرية"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة عام ٢٠٠٧م .

ملخص البحث

معالجة المواقف الدرامية لألحان " محمد الموجى" لفيلم " تمر حنه "

ساهمت الأفلام الغنائية فى تطوير الغناء المصرى بما يناسب اللغة السينمائية وإحتفظت لنا بصور كبار المطربين والمطربات فى مراحل حياتهم الفنية المختلفة ، ولقد إحتفظت الأفلام الغنائية بموقعها المحبب لدى العديد من عشاق الأفلام الرومانسية الحالمة ، ورغم إختلاف مفهوم الفيلم الإستعراضى فى السينما المصرية فى مرحلة الأربعينيات والخمسينيات ، فقد لاقت رواجاً جماهيرياً كبيراً وحققت أرباحاً خيالية ، ومن المعروف للغالبية من الجمهور بأن أشهر نجوم الغناء فى مصر قد ساهموا فى تقديم الفيلم الغنائى نذكر منهم (محمد عبد الوهاب ، أم كلثوم ، فريد الأطرش ، محمد فوزى ، شادية ، فايزة أحمد ، نجاة ، عبد الحليم حافظ ، محمد الموجى) وغيرهم لذلك فقد لعبت الأغنية المصرية دوراً هاماً ومميزاً فى السياق الدرامى لبعض الأفلام السينمائية المصرية وهذا ما تضمنه فيلم " تمر حنه " حيث إستطاع محمد لموجى بألحانه فى التعبير عن المضمون الدرامى للفيلم وتوظيف صوت " فايزة أحمد " فى إخراج اللحن والتعبير بآدائها المميز عن المواقف الدرامية دون تكلف .

Research Summary

Addressing the dramatic situations of “Mohamed Al-Mogy’s” melodies for the movie “Tamr Hanna”

The lyrical films participated in the Egyptian singing’s development, which is suitable with the cinematic language, and saved for us the big singers images at their different artistic lives periods, and the lyrical films saved their lovely location for many of the soft romantic film lovers, and despite the spectacle film concept difference of the Egyptian cinema at the forties and fifties period, it received a big success and achieved financial success too, and most of the public appreciated that. The most famous singers in Egypt participated in introducing the lyrical film, remembering them (Mohammed Abdulwahab, Om Kulthum, Fared Al-Atrash, Shadia, Fayza Ahmed, Nagat, Abdulhalim Hafez, Mohamed Al-Mougy, etc.). So the Egyptian song played an important and characteristic role in the dramatic context for some of the Egyptian cinematic films, which included Tamr Henna's film, Mohammed Al-Mougy, who expressed by his melodies the dramatic content of the film, and Fayza Ahmed, who invested her voice in outputting the melody and expressing the dramatic situations without being fake.