إبداعات محمد الموجي في أساليب التعبير عن النص الكلامي في قصيدة "حبيبها" والاستفادة منها في مادة تذوق الموسيقي العربية

سلمي أكرم نمير (*)

مقدمه:

التعبير الموسيقي عن معاني النص اللغوي أمر غاية في الأهمية، وعلى الملحن مراعاة المعاني التي يشتمل عليها النص اللغوي وجعل اللحن موافقا لها، فيجب عليه أولا تفهم معاني النص اللغوي قبل البدء في تلحينه وأن يعيش في جو كلماته حتى تعبر الموسيقى بوضوح عن كل معنى وغرض فيه، بحيث إذا عُزف اللحن صامت دون مصاحبة الغناء له أدرك السامع فهم المعاني والتصورات التي يشتمل عليها دون اللجوء إلى تفسيرها بالغناء.(١)

التعبير الموسيقي هو مجموعة من التأثيرات الانفعالية التي تضفى على العمل الفني دلالة وجدانية خاصة بالمضمون الجمالي له والتي تتطلب من المؤدى حساسية كبيرة وقدرة على التخيل والثقافة الموسيقية.(٢)

ظهر في القرن العشرين العديد من الملحنين الذين أثروا تلك الفترة بالعديد من الألحان المتميزة بأساليب التعبير عن النص الكلامي، منهم (محمد الموجي) الذي يعتبر أحد أهم رواد التلحين والغناء في مصر والعالم العربي خلال القرن العشرين، له بصماته الواضحة في إتباع المدرسة التعبيرية كملحّن صاحب مدرسة غنائيّة تميل لاستخدام البناء الدرامي، والتعبير الموسيقي عن معاني النص اللغوي.

يعتبر محمد الموجى من أهم الملحنين الذين اهتموا بالتعبير باللحن عن معنى الكلمة، حيث اشتملت ألحانه على عنصري التطريب والتعبير، وقدم العديد من الألحان التي تتسم بالحداثة والابتكار والمحافظة على دور الخيال الموسيقي والبناء الدرامي للحن كعناصر أساسية مع بساطة في التعامل مع الكلمات والتعبير عن مضمونها(♣) مما أدى إلى شد انتباه الباحثة لدراسة أهم تلك الأعمال والتعرف على أساليبه المتعددة في التعبير عن النص الكلامي، والبحث الراهن يعكس صوره لإبداعات محمد الموجى وفكره في انتقاء أساليب التعبير الموسيقي عن النص

(*) مدرس الموسيقى العربية، كلية التربية النوعية، جامعة طنطا

١- ناهد أحمد حافظ: "الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٤٦٧.

٢- سمير حموده القمري: التطريب والتعبير في الموسيقى العربية والاستفادة منها في مادة الغناء العربي للطلاب المتخصصين، رسالة دكتوراه غير منشوره، كلية التربية النوعية، جامعة طنطا، ٢٠١٠م.

(♣) الباحثة

الكلامي من خلال قصيدة "حبيبها".

مشكله البحث:

لاحظت الباحثة من خلال الاستماع إلى ألحان محمد الموجي أن قصيدة "حبيبها" تعد من أهم القصائد التي تميزت بالتعدد في استخدام أساليب التعبير الموسيقي عن النص الكلامي، والإبداع الفكري الموسيقي في التعبير، مما دعي الباحثة إلى عمل هذه الدراسة التحليلية للتوصل إلي إبداعاته في أساليب التعبير الموسيقي عن النص الكلامي.

أهداف البحث:

١- التعرف على إسلوب محمد الموجي في التعبير الموسيقي عن النص الكلامي من خلال قصيدة "حبيبها"، للاستفادة منها في مادة تذوق الموسيقى العربية.

أهميه البحث:

بتحقيق هدف البحث يمكن التوصل إلى مفردات الأساليب المتنوعة عند محمد الموجي في التعبير الموسيقي عن النص الكلامي من خلال قصيدة "حبيبها"، التي يمكن الاستفادة منها في مادة تذوق الموسيقي العربية في الكليات المتخصصة.

أسئلة البحث:

١. ما هو إسلوب محمد الموجي في التعبير الموسيقي عن النص الكلامي من خلال قصيدة "حبيبها"، للاستفادة منها في مادة تذوق الموسيقى العربية؟

حدود البحث:

- حدود زمنية: ١٩٦٥م.
- حدود مكانية: جمهورية مصر العربية.

إجراءات البحث: اتبع البحث الإجراءات التالية:

أولاً: منهج البحث:

المنهج الوصفي (تحليل محتوي) وهو المنهج الذي يهدف إلي وصف الظاهرة وصفا علميا دقيقا ويشمل تحليل بنائها وبيان العلاقة بين مكوناتها.[١]

ثانياً: عينة البحث:

قصيدة "حبيبها".

(١) آمال مختار صادق، فؤاد أبو حطب: مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي، مكتبة الأنجلو، الطبعة الأولي، القاهرة،١٩٩١، ص٩٨

ثالثاً: أدوات البحث:

المدونات الموسيقية– التسجيلات الصوتية والمرئية.

مصطلحات البحث:

الإبداع: (١)

معني الإبداع في اللغة: إحداث شيء جديد على غير مثال سابق، أو إنتاج شيء جديد في صياغته، وان كانت عناصره موجودة من قبل، كإبداع عمل من أعمال الفن (التخيل الإبداعي).

كما يعرفه "سيد خير الله" أنه قدرة الفرد علي أن ينتج إنتاجا يتميز بأكبر قدر من الطلاقة الفكرية والمرونة والأصالة والتداعيات البعيدة.

المسار اللحني: (٢)

هو مجموعة الضغوط القوية التي تقوم عليها البنية الأساسية للعمل الفني، وتستنبط هذه الضغوط من خلال العلاقة بين الميزان والضرب، ثم تدون بدون قيود زمنية، ثم تضاف لها درجات الركوز باعتبارها مواطن قوة بالنسبة للعمل الفني.

الأدليب:

أداء حر آلي أو غنائي ليس له ميزان.(♣)

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

ستقوم الباحثة بترتيب الدراسات السابقة ترتيبا زمنيا من الأقدم للأحدث كما يلي:

الدراسة الأولي بعنوان: (أسلوب محمد الموجي في التلحين)(٣)

هدفت هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء علي الملحن محمد الموجى الذي اثري الموسيقي العربية الغنائية بالعديد من مؤلفاته التي أداها أشهر المطربين والمطربات أمثال أم كلثوم وعبد الحليم حافظ وفايزة أحمد وغيرهم، مع تصنيف أعماله الغنائية وتحليل هذه الأعمال بأسلوب علمي للوقوف علي خصائص أسلوبه في التلحين وانتقالاته المقامية في صياغة الألحان والاستفادة من ألحانه في مجال التأليف الموسيقى.

وكان من نتائج هذه الدراسة تميز أسلوب محمد الموجي في البحث عن كل ما هو جديد في استخدامه (المقامات– الآلات– الإيقاعات) في مختلف مراحل حياته.

١– عبد الحليم محمود السيد: الإبداع، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٧

٢– نبيل شوره: المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقي العربية، مصر للخدمات العلمية، القاهرة، ١٩٩٥، ص٩٦

(♣) الباحثة

٣– إلهام محمد أمين الموجي: رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، معهد الموسيقى العربية، القاهرة، ١٩٩٣م

وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث الراهن في التعرف على أسلوب محمد الموجي في التلحين بشكل عام.

الدراسة الثانية بعنوان: (وسائل التعبير عن النص الكلامي عند محمد عبد الوهاب)[١]

هدفت هذه الدراسة إلى التوصل إلى أسلوب محمد عبد الوهاب في التعبير عن النص الكلامي في أعماله الغنائية، ومعرفة الأساليب والاتجاهات اللحنية التي يستخدمها عبد الوهاب في التعبير عن النص الكلامي في أعماله، بحث يمكن الاستفادة منها في مجال التأليف والغناء العربي.

وكان من نتائج هذه الدراسة انه قد تعددت الأشكال والاتجاهات اللحنية التي يستخدمها عبد الوهاب في التعبير عن النص الكلامي في أعماله، وذلك من خلال (التباين- التنويع- الوحدة- القالب أو الشكل).

وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث الراهن في التعرف على إسلوب الملحن عامة في التعبير عن النص الكلامي من خلال ألحانه.

الدراسة الثالثة بعنوان: (أسلوب محمد الموجي في صياغة تلحين النص الشعري العربي)[٢]

هدفت هذه الدراسة إلى التوصل إلى الخصائص العامة للنص الشعري العربي وأنواعه، مع التوصل إلى خصائص تلحين النص الشعري العربي عند محمد الموجي، والاستفادة من أسلوبه في تلحين تلك النصوص الشعرية لملحني القرن الحادي والعشرون.

وكان من نتائج هذه الدراسة إجادة التعبير باللحن عن معني الكلمة عن محمد الموجي ويتضح ذلك في تلحينه عدد كبير من النصوص الشعرية للعديد من كبار المطربين والمطربات، وأسفرت النتائج عن صياغة محمد الموجي للنصوص الشعرية في أسلوب هيكلي متطور كما في (يا مالكا القلب- الرضا والنور) واهتمامه باللزمات الموسيقية المختلفة التي استعرض من خلالها المقام.

وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث الراهن في التعرف على أسلوب محمد الموجي في تلحين النص الشعري.

الدراسة الرابعة بعنوان:

(اللحن وعلاقته بالنص اللغوي في الأغنية المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين)[٣]

هدفت تلك الدراسة إلى التوصل إلى مدى ملائمة اللحن لمعنى النص اللغوي في الأغنية المصرية

١- هيثم سيد نظمى: بحث إنتاج منشور، مجلة علوم وفنون، المجلد التاسع، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠٣م

٢- أيمن محمد حسن علي: رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠٠٥م

١- احمد يحي السيد: رسالة دكتوراه غير منشوره، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام ٢٠٠٦م

في النصف الثاني من القرن العشرين، وكذلك التوصل إلى العناصر المستخدمة في تجسيد معنى النص اللغوي.

وكان من نتائج هذه الدراسة، أن ألحان القوالب الغنائية المختلفة قد تتناسب مع التقطيع العروضي للنصوص اللغوية، وكذلك تم الحفاظ على السمات الأساسية للألحان العربية والنصوص اللغوية.

وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث الراهن في التعرف على علاقة اللحن بالنص اللغوي في الأغنية المصرية.

وينقسم البحث إلى إطارين:-

أولا: الإطار النظري:- الذي يشتمل على:-

١. التاريخ الفني لمحمد الموجي، وأهم مراحل حياته الفنية.

٢. قالب القصيدة ومراحل تطوره.

١. التاريخ الفني لمحمد الموجي وأهم المراحل الفنية في حياته الفنية [١]

- هو محمد أمين محمد الموجى, ولد في ٤ مارس١٩٢٣م في بلدة بيلا بمحافظة كفر الشيخ في بيئة ريفية, وكان والده يعمل كاتبا في مصلحة الأملاك الأميرية في بيلا، كما كان عمه من محبي الغناء, وكان يمتلك مكتبة موسيقيه تضم العديد من اسطوانات أم كلثوم مثل (إن كنت أسامح وانسي الآسية), (افديه إن حفظ الهوى), ومحمد عبد الوهاب مثل (يا جارة الوادي), (على غصون البان), (اللي يحب الجمال), وفى هذا الجو الفني نشأ محمد الموجى وأصبح عاشقا للموسيقى منذ طفولته.
- عندما بلغ السادسة من عمره, انتقل هو وأسرته إلى بلدة (دمرو) بالمحلة الكبرى, فكان الموجى يلتقط عودا من الغاب يفرغه ويثقبه ويصنع ما يشابه آلة (السلامية), وكان يعزف عليها ما حفظه من أغنيات أم كلثوم وعبد الوهاب.
- وفى (دمرو) التحق الموجى بالمدرسة الإلزامية الأولية, وكان يستهويه إنشاد المداحين, فكان يستمع إليهم ويصاحبهم في جولاتهم التي يجوبون فيها البلاد, ويجد أفراد أسرته في البحث عنه إلى أن يلتقوا به مع المداحين المتجولين الذين كان يلازمهم ويستمع إلى غنائهم.
- عندما بلغ الموجى الثالثة عشر, حصل على شهادة الابتدائية من مدرسة (الجمعية الخيرية الإسلامية) بالمحلة الكبرى, ثم التحق بمدرسة (المحلة الكبرى الثانوية) لمدة أربع سنوات, وكان

٢- إلهام محمد أمين الموجي: أسلوب محمد الموجي في التلحين، رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، معهد الموسيقى العربية، القاهرة، ١٩٩٣م

خلالها يشترك إلى جانب دراسته في عدة أنشطة فنيه بالمدرسة, كالرسم والخط والتمثيل, وكان عادة يقوم بالأدوار الغنائية, وفى تلك الفترة كانت أفلام عبد الوهاب تعرض في السينما, فعشق الموجى عبد الوهاب, وكان يقوم في أجازته باقتناء اسطواناته, ويحفظ أغانيه عن ظهر قلب.

- كان والده يقتنى آلة عود, فكان يقوم بالعزف عليه جميع أغاني عبد الوهاب.
- عندما بلغ السابعة عشر, التحق بمدرسة الزراعة بشبين الكوم استجابة لرغبة والده, وكان بالمدرسة عدة أنشطه كالرياضة والرسم والموسيقى والتمثيل, اختار الموجى منها النشاط الموسيقى وبدأت موهبته الفطرية تتفتح وتنضح، وكان يتولى الإشراف على النشاط الموسيقى مدرس يدعى(محمد إبراهيم الشال) عديل الموسيقار رياض السنباطى, وعهد محمد إبراهيم الشال إلى الموجى بتلحين بعض أبيات شعرية من مسرحية (مجنون ليلى) ليقدمها فريق المدرسة, وكانت بذلك المحاولة الأولى للموجى في مجال التلحين.
- توطدت العلاقة بين الموجى ومحمد إبراهيم الشال وذلك بعد اكتشافه موهبة الموجى, فكان يصطحبه معه إلى منزله ليغنى أغنيات عبد الوهاب وأم كلثوم ورياض السنباطى، وكان محمد إبراهيم الشال يجيد العزف على آلة العود، فكان الموجى يطلب منه أن يلقنه أغاني عبد الوهاب على العود, فكان يكتبها بالحروف الهجائية لا بالتدوين الموسيقى مثل (دو–رى– مي...) وهكذا.
- كان عبد الوهاب المثل الأعلى للموجى, وكان رياض السنباطى هو الآخر مثله الأعلى.
- تعلم أصول العزف على آلة العود، وعندما بلغ الحادية والعشرين حصل على دبلوم الزراعة وعمل لمدة عامين بالقوات البريطانية، تعرف الموجي أثناء عمله بالجيش الإنجليزي على بعض الشخصيات منهم الأديب صلاح حافظ، وكان يجيد نظم الشعر وكان يهديه بعض قصائده ليلحنها.
- عندما بلغ الثالثة والعشرين من عمره، عين ناظر للزراعة في بيلا بإيتاي البارود وكان العود جليسه في كل أسفاره، وكان يغنى على عوده وسط أصحابه في المناسبات وفي الأفراح.
- تزوج من ابنة عمه التي وقفت بجانبه طوال مشواره الفني حتى أصبح موسيقار له شأن.
- وكان يقضي في القاهرة أجازته الأسبوعية مع صديقه الملحن فؤاد حلمي، وكان فؤاد حلمي آنذاك طالباً في معهد فؤاد الأول للموسيقي العربية، وكان يزوره الموجي في المعهد ليتزود بالمعلومات والثقافات الفنية التي تنمى موهبته.
- وهكذا ظل ينتقل بين القاهرة وبيلا لمدة ثلاث سنوات إلى أن بدأت مسيرته الفنية عام١٩٤٩م.

<u>مراحله الفنية</u>: تقسم مسيرة محمد الموجى الفنية إلى ثلاث مراحل:

(١) من عام ١٩٤٩م– ١٩٩٥م: تعد من المراحل التي لا يوجد بها وسائل إعلاميه سوى

المسموعة منها كالإذاعة, الاسطوانات, الحفلات وبالرغم من ذلك كانت هذه المرحلة هي أوج عظمة صوت أم كلثوم وغيرها من مطربي تلك الفترة, مع بداية انتشار الحان محمد الموجى لهم بشكل ملحوظ .

(٢) من عام ١٩٦٠م – ١٩٧٥م: بدأ إرسال التليفزيون وكان لمحمد الموجى الأسبقية في التلحين منذ بداية الإرسال التليفزيوني, وبذلك بدأ انتشار أعماله في كافة هذه المجالات (الإذاعة, التليفزيون, السينما), وفى أواخر هذه المرحلة كانت وفاة أم كلثوم.

(٣) من عام ١٩٧٦م– ١٩٩٢م: آخر أعمال محمد الموجى لعبد الحليم حافظ ثم وفاة عبد الحليم والاتجاه الديني الملحوظ لمحمد الموجى وغنائه للألحان الدينية.

٢. قالب القصيدة ومراحل تطوره[١] شعر عمودي مقفى، تعتبر من أرقى أنواع الغناء العربي وتغنى ملحنةً أو مرتجلةً فإن كانت ملحنةً فيجب أن يكون هناك لوازم موسيقية وإيقاع محدد يلائم هذا الشعر، أما إذا كانت مرتجلة فتعتمد على مقدرة المغني أولاً وأخيراً وعلى حسن تصرفه في المقام.

يعتبر الشيخ أبو العلا محمد هو الرائد الأول في تلحين القصيدة، فقد حافظ على القالب التقليدي للقصيدة، وألزم المطربين بالتقيد الكامل بشروطه من خلال اللحن الذي يضعه.

تعتبر قصائد أبي العلا محمد نموذجاً مثالياً للقصيدة العربية في الغناء الكلاسيكي لحناً وأداءً وصياغةً ومن أشهرها "وحقك أنت المنى والطلب" وأفديه إن حفظ الهوى"

أما محمد القصبجي فكان يحلم بأن يتكلم من خلال القصيدة بلغة العصر الذي يعيش فيه، ومن هنا تباينت طريقتا أبي العلا ومحمد القصبجي في نظرتهما لمستقبل القصيدة فالأول يريد التمسك بقالب القصيدة واللغة العربية الفصحى، والثاني بدأ يحاول في تطوير قالب القصيدة كي تتفق مع حاجات العصر.

اتسم الأسلوب الجديد في تلحين القصيدة عموما بالإضافة إلى تكريس المدرسة التعبيرية بعدة سمات أهمها:-

- ثبات اللحن. - تنوع المقامات والإيقاعات.
- استخدام الأوركسترا الحديث والآلات الجديدة.
- لإضافات الموسيقية، كالمقدمة والفواصل واللزم الموسيقية.

نجح الأسلوب الجديد وأطلق القصيدة الغنائية من عقالها على يد محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي وهما معا رائدا تلحين القصيدة العربية الحديثة، وان كان السنباطي يميل إلى التقليدية

١- سهير عبد العظيم محمد: أجندة الموسيقى العربية، دار الكتب القومية، القاهرة، عام ١٩٨٤م، ص٦٥.

والمحافظة، بينما يميل عبد الوهاب أكثر إلى التجديد والابتكار والتحرر.

كانت القصيدة منذ نشأة الشعر العربي إلى الآن تلتزم بقافية واحدة، وتخضع لبحر واحد من بحور الشعر الستة عشر، وتعتبر القصيدة عادة من الألحان التي ينفرد المطرب بأدائها دون مصاحبة المنشدين، وتبدأ في مقام موسيقى معين ثم تنتقل فقراتها الشعرية بين مختلف المقامات، وينتهي المطاف باللحن إلى المقام الأساسي التي بدأت به القصيدة، أما ميزانها عادة فيكون (الواحدة السايره ٤/٢ – أو الواحدة الكبيرة ٤/٤).

تتكون القصيدة في شكلها التقليدي من عدد من الأبيات قد تطول أو تقصر دون أن يؤثر ذلك على بنائها، ولكن لا يقل عددها عن سبعة أبيات، وكل بيت يتألف من (صدر وعجز)، وتلزم القافية نهاية الشطر الثاني فيقال قصيدة "دالية" أو "رائية".

مرت القصيدة بعدة مراحل تطور كالتالي:

- **المرحلة الأولى:**

كانت القصيدة في مرحلها الأولى تعتمد على الارتجال، ولكم يكن لها لحن ثابت شأنها في ذلك شأن الموال.

- **المرحلة الثانية:**

ظلت القصيدة تعتمد على الارتجال دون لحن ثابت إلى أن جاء عبده الحامولي وعلى يده أصبح للقصيدة بناء لحني محدد يتقيد به المغنى، ومن هذه القصائد: (أراك عصى الدمع شيمتك الصبر) للشاعر أبى الفراس الحمداني.

- **المرحلة الثالثة:**

اهتم الشيخ سلامه حجازي في عصره بالمسرح الغنائي فكان يقدم تراث الشعراء ذلك العصر الذين أتقنوا الكتابة الشعرية للمسرح، وتفنن في إنشاد القصائد المرتبطة بموضوع المسرح، ولحن وغنى العديد من القصائد الخالدة التي حفلت بها مسرحياته الغنائية.

- **المرحلة الرابعة:**

بدأ الشيخ أبو العلا محمد عهدا جديدا في غناء القصيدة العربية، اهتم بادراك أهمية التوافق بين الكلمة واللحن، كما أثرى المكتبة الغنائية بمجموعة من القصائد أهمها: "وحقك أنت المنى والطلب"– "أفديه إن حفظ الهوى" غناء/ أم كلثوم

- **المرحلة الخامسة:**

توسع الملحنون أمثال محمد القصبجى ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى في استخدام

المقدمات والفواصل واللزم الموسيقية، وأيضا في استخدام الآلات الموسيقية، كما اهتموا بعنصر التعبير الموسيقى في القصائد الغنائية اهتمام خاصا، ومن هذا النوع من القصائد:- (ليت للبراق عينا- لأسمهان - الحان/ محمد القصبجى)- (أخي جاوز الظالمون المدى- غناء وألحان/ محمد عبد الوهاب)-(سلوا قلبي- لأم كلثوم- الحان/ رياض السنباطى).

والقصيدة من القوالب الصعبة في تلحينها وغنائها وتأليفها، فهي على مستوى عالي من الدراسة وذوق رفيع في الأداء.

ثانيا: الإطار النظري الذي يشتمل على:-

التحليل الموسيقى لقصيدة "حبيبها" لتوضيح الإبداع الفكري والموسيقي عند محمد الموجي وكيفية استخدامه لأشكال متنوعة في أساليب التعبير الموسيقي عن النص الكلامي في هذه القصيدة، للاستفادة منها في مادة تذوق الموسيقى العربية.

قصيدة حبيبهـــــا

نظم/ كامل الشناوي

المذهب:

حبيبها لست وحدك حبيبها .. حبيبها أنا قبلك * وربما جئت بعدك .. وربما كنت مثلك**

حبيبها .. حبيبها .. حبيبها

الكوبلية الأول:

فلم تزل تلقاني .. وتستبيح خداعي * بلهفة في اللقاءِ .. برجفة في الوداعِ**

بدمعة ليس فيها كالدمع إلا البريق * برعشة.. هي نبض بغير عروق**

فاصل موسيقي

الكوبلية الثاني:

حبيبها وروت لي ما كان منك ومنهم * فهم كثيرٌ ولكن لا شيء نعرف عنهم**

وعانقتني .. وألقت برأسها فوق كتفي * تباعدت وتدانت .. كأصبعين بكفي**

ويحفر الحب قلبي بالنار .. بالسكين * وهاتفُ يهتف بي حذاري يا مسكين**

فاصل موسيقي

الكوبليـة الثالث:

وسـرت وحـدي شـريدا محطـم الخطـواتِ * تهزنـــي أنفاســـي تخيفنـــي لفتـــاتي**

كهارب ليس يـدري مـن أيـن أو أيـن يمضـي * شـكٌ ..ضـبابٌ..حطام بعضـي يمـزق بعضـي**

فاصل موسيقي

الكوبليـة الرابع:

سـألت عقلـي فأصـغى ..وقـال لا.. لـن تراهـا * وقـال قلبـي أراهـا.. ولـن أحـب سـواها**

مـا أنـت يـا قلـب قلـي .. أ أنـت لعنـة حبـي * أ أنـت نقمـة ربـي .. إلـى متـى أنـت قلبـي**

قصيدة حبيبهـا

المؤلف: كامل الملحن: محمد المطرب: عبد الحليم

وحدة
TUTTI
54
رومبا
58
فلوت + بيكالو
61
تشيلو
64
68
نفخ
72
76
بطئ II
80
أدليب
غناء
84
88

92
97
101
II TUTTI + نفخ
وحدة
105
تلتات
109
وحدة
114
TUTTI + نفخ
تلتات
أدليب
120
أدليب معدود
TUTTI
126
f
فوكس
كمانجات فقط
133
تشيلو + نفخ + فلوت
فلوت + بيكالو فقط
فوكس
كمانجات فقط
139
تشيلو + نفخ + فلوت

A Tempo
TUTTI
صولو أورج
TUTTI
TUTTI
تشيلو
غناء
TUTTI + نفخ
1. TUTTI + نفخ
أدليب
غناء
TUTTI + نفخ
كمانجات فقط
وحدة
TUTTI II 8VA
نفخ

أدليب
4
145
TUTTI
مستمر مع الناي
ناي
150
غناء
153
157
1.
2.
162
وحدة
166
170
أدليب
175
A TEMPO
TUTTI
نفخ
181
غناء
أدليب
188
PIZZ
193
غناء

أدليب
غناء
260
A TEMPO
1.
2.
فوكس
268
273
3
نفخ //
281
فوكس
289
فوكس
وحدة
TUTTI + فلوت
298
غناء
نفخ + تشيلو
307
313
كمانجات + فلوت
FIN

ولا: البطاقة التعريفية:

اســـــم العمـــــل: حـبـيـبـهـا

نــوع التأليـــــف: غـنـائـي

القالـــــــــــــب: قـصـيـدة (علي نمط قالب المونولوج)

سنـــــة التـــأليف: ١٩٦٥

تأليـــــــــــف: كـامل الشـنـاوي

تلحيـــــــــــن: محـمـد المـوجـي

توزيـــــــــع: علـي إسـمـاعيـل

غنـــــــــــاء: عبد الحليم حافـظ

مقـــــــــــام:

كـــرد

المـــــــــيزان: 4/4 – 2/4

الضـــــــــروب المســـــــتخدمة:

عـــدد الموازيـــر: ٣١٨

ثانيا: التحليل الهيكلي للعمل

يتكون العمل من:

مقدمة موسيقية: من م(١): م(٨٢)

المذهب: من م(٨٣): م(١٠٠)

الكوبليه الأول: من م(١٠١): م(١١٩)

فاصل موسيقي: من م(١٢٠): م(١٤٩)

الكوبليه الثاني: من م(١٥٠): م(١٩٨)

فاصل موسيقي: من م(١٩٩): م(٢١٥)[1]

الكوبليه الثالث: من م(٢١٥): م(٢٥٥)

فاصل موسيقي: من م(٢٥٦): م(٢٥٩)

الكوبليه الرابع: من م(٢٦٠): م(٣١٨)

ثالثا: التحليل المقامي والإيقاعي لأجزاء اللحن

التحليل المقامي للمقدمة الموسيقية: من م(١): م(٨٢)

يمكن تقسيمها إلى جزئين كالتالي:-

الجزء الأول من م(١): م(٤٥)

جاءت في مقام الكرد عبارة عن حوار بين الوتريات وآلات النفخ في شكل نغمات كروماتيكية هابطة مع استخدام السيكوانس اللحني، واستخدام صيغ (السؤال والجواب)، ثم الركوز على الدرجة الخامسة للمقام (درجة الحسيني عشيران).

الجزء الثاني من المقدمة الموسيقية من م(٤٦): م(٨٢)

بدأ في مقام الكرد بصولو لآلة الجيتار في شكل أدليب مع مصاحبة الوتريات بأسلوب الأداء العزفي (التريملو)، ثم استعراض آلات النفخ (الفلوت– البيكالو) في الحوار المتبادل مع الوتريات على إيقاع الفوكس، ثم جملة تسليم الغناء في المقام الأساسي على إيقاع (الوحدة الكبيرة)،

والركوز المؤقت على درجة الغماز (اليكاه).

التحليل المقامي للمذهب: من م(٨٣): م(١٠٠)

حبيبها لست وحدك حبيبها..حبيبها أنا قبلك * وربما جئت بعدك .. وربما كنت مثلك**

حبيبها .. حبيبها .. حبيبها

بدأ الغناء بأدليب لن يتعدى نغمات جنس الأصل في مقام الكرد، مع استعراض منطقة قرارات المقام، وبدون انتقالات مقاميه بالإضافة إلى استخدام عربة (البوسيليك) للتلوين النغمي، والركوز التام علي أساس المقام (الدوكاه).

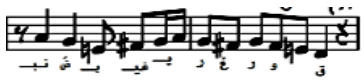
الكوبليه الأول: من م(١٠١): م(١١٩)

فلم تزل تلقاني .. وتستبيح خداعي* بلهفة في اللقاءِ .. برجفة في الوداعِ**

بدمعة ليس فيها كالدمع إلا البريق* برعشة.. هي نبض بغير عروق**

بدأ في مقام الكرد وعلى إيقاع (الواحدة الكبيرة) مع استخدام عربة (البوسيليك) للتلوين النغمي، ثم دخول إيقاع (الثالثات) في مقطع (**بلهفة في اللقاء..برجفة في الوداع**)، ثم عوده إلى إيقاع (الواحدة)

عند المقطع (**بدمعة ليس فيها**)، ثم عوده إيقاع (الثالثات) عند المقطع (**برعشة هي نبض**)، ومن م(١١٨)، م(١١٩) في المقطع (**نبض بغير عروق**) جاء في أدليب غنائي صاغه الملحن في نغمات جنس العجم المصور على درجة (الدوكاه).



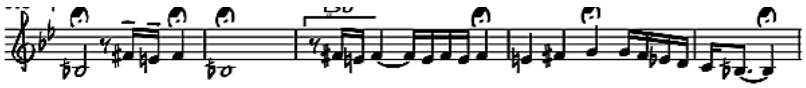
الفاصل الموسيقي الأول: من م(١٢٠): م(١٤٩)

ويمكن تقسيمه إلى جزأين:-

الجزء الأول من م(١٢٠): م(١٤٤)

مستوحى من جزء من المقدمة الموسيقية والذي جاء من م(١٤): م(٢٨)، في حوار بين الوتريات وآلات النفخ المتمثلة في (الفلوت والبيكالو والتشيللو).

الجزء الثاني من م(١٤٥): م(١٤٩):



جاء على شكل أدليب آلي، حيث انتقل الملحن انتقال غير تقليدي من مقام الكرد إلى نسبة سيكاه على العراق، عن طريق (صولو ناي) من م١٤٧ إلى ١٤٩ تمهيدا لظهور مقام السيكاه في الكوبليه التالي، ونلاحظ أيضا استخدام عربة (البوسليك) للتلوين النغمي.

الكوبليه الثاني: من م(١٥٠): م(١٩٨) ويمكن تقسيمه إلى ثلاثة أجزاء كالتالي:-

الجزء الأول: من م(١٥٠): م(١٦١) في المقطع:

حبيبها وروت لي ما كان منك ومنهم..... فهم كثيرٌ فهم كثيرٌ ولكن لا شيء نعرف عنهم

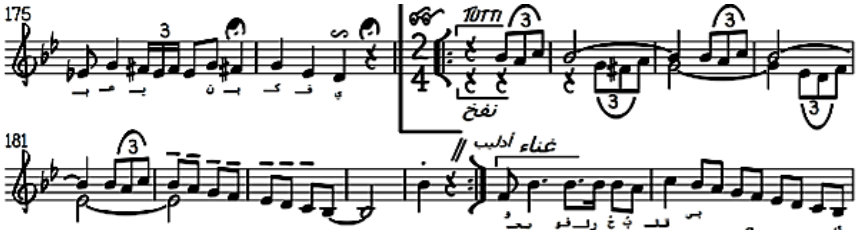
جاء على شكل أدليب غنائي وفيه انتقل الملحن انتقال نغمي مباشر حيث صاغ اللحن في نغمات نسبة سيكاه على درجة العراق، مع استخدام عربة (البوسيليك) للتلوين النغمي، ثم الركوز التام علي درجة العراق في م(١٦١).

الجزء الثاني من م(١٦٢): م(١٧٦): في المقطع:

وعانقتني .. وألقت برأسها فوق كتفي* تباعدت وتدانت.. كأصبعين بكفي**

علي إيقاع الوحدة الكبيرة بداية من مازوره (١٦٢)، وانتقال نغمي مباشر لمقام جديد وهو مقام الحجاز، ثم اداليب غنائي عند المقطع **(تباعدت وتدانت كأصبعين بكفي)** فيه لمس لعربة البوسيليك في المازورة (١٧٢) و(١٧٣)، الركوز التام على أساس مقام الحجاز درجة (الدوكاه).

<u>فاصل موسيقي:</u> من م(١٧٧): م(١٨٥)



في هذا الفاصل انتقل الملحن إلى مقام العجم علي العجم عشيران، والركوز التام على أساس المقام، في حوار متبادل بين مجموعة الوتريات ومجموعة آلات النفخ.

الجزء الثالث من م(١٨٦): م(١٩٨)

ويحفر الحب قلبي بالنار .. بالسكين * وهاتفُ يهتف بي حذاري يا مسكين**

بدأ بأدليب غنائي في مقام العجم، وانتهي في مقام الكرد والركوز التام على درجة الدوكاه، وفي مقطع **(حذاري يا مسكين)** عبر عن الحذر باستخدام (الكروماتيك الهابط)، و(التريملو) للوتريات، مع لمس (عربة الصبا).

فاصل موسيقي: من م(١٩٩): م(٢١٥)

انتقال نغمي مباشر وظهور مقام جديد غير شائع وهو مقام (أثر كرد)، استخدمه الملحن للتعبير الموسيقي، مع تغيير الإيقاع واستخدم إيقاع (بوليرو)، وكذلك استخدم آلة جديدة وهي آلة (الهَاوَايَّان جيتار)(*) للتعبير الموسيقي.

استخدم التعبير التصاعدي (الكريشيندو) للتظليل والتعبير الموسيقي للدلالة عن تصاعد الأحداث.

الكوبليه الثالث: من م(٢١٥): م(٢٥٥)

وسرت وحدي شريدا محطم الخطواتِ .... تهزني انفاسي تخيفني لفتاتي

(*) آلة موسيقية تنتمي إلى (جزر هاواي) توضع بشكل أفقي كما (القانون)، صندوقها المصوت يمتد إلى نهاية رقبتها ولها ستة أوتار، ونتيجة لوضعها أثناء العزف تكون ريشتها أشبه (بكسابين القانون) أو (إطالة الأظافر) تتيح لعازفها عزف (نغمات مزدوجة) إذا أراد، تعتمد طريقة عفق (اليد اليسرى) على أسلوب (الزحلقة) باستخدام قطعة تمسك باليد اليسرى تساعد على ذلك، فالانتقال من (دستان) لآخر يكون عن طريق (الزحلقة) فتسمع النغمات متصلة ببعضها بينهم كل (الكومات) في شكل (زحلقة نغمية) وهذا ما يميز صوتها.

صاغ الملحن غناء هذا الكوبليه في مقام (الأثركرد) علي درجة الدوكاه، في انتقال نغمي مباشر، مع استخدام إيقاع الفوكس، والركوز المؤقت على الغماز (الحسيني).

من م(٢٣١) إلي م(٢٣٩)[1] في المقطع **(كهارب ليس يدري)** نغمات كروماتيكية هابطة.

من م(٢٤٣) إلي م(٢٤٦) عند المقطع: **(شكٌ.. ضبابٌ.. حطام)** جاء أدليب وصل به الملحن لأعلي منطقة تفاعلات لحنية.

من م(٢٤٧): م(٢٥٥) في المقطع **(بعضي يمزق بعضي)** انتقال نغمي مباشر لمقام جديد هو مقام الشهيناز قرابة درجة أولى لمقام الحجاز، وركوز تام على الأساس (الدوكاه).

فاصل موسيقي: من م(٢٥٦): م(٢٥٩)

عودة للمقام الأساسي مقام الكرد مع ظهور نغمات جنس الفرع (نهاوند النوا) على إيقاع (الواحدة الكبيرة)، ولمس عربة الحجاز وعربة البوسليك على سبيل التلوين النغمي.

الكوبليه الرابع: من م(٢٦٠): م(٣١٨) ويمكن تقسيم هذا الكوبليه إلي جزأين كالتالي:

الجزء الأول:من م(٢٦٠): م(٢٨٠)

سألت عقلي فأصغى ..وقال لا.. لن تراها* وقال قلبي أراها.. ولن أحب سواها**

بدأ الملحن الغناء عن طريق الأدليب في مقام الكرد مع بعض أجزاء علي إيقاع الفوكس، ولمس عربة الحجاز وعربة البوسليك للتلوين النغمي، وركز ركوز تام على الأساس.

الجزء الثاني: من م(٢٦١): م(٣١٨)

ما أنت يا قلب قلي .. أأنت لعنة حبي....أأنت نقمة ربي .. إلى متى أنت قلبي

جاء الغناء في هذا الجزء في المقام الأساسي للعمل (مقام الكرد), والركوز التام على الأساس مع مصاحبة إيقاع الفوكس والواحدة الكبيرة, حيث اعتمد الملحن في هذا الجزء على منطقة الجوابات (منطقة التفاعلات اللحنية) باستخدام السلالم السريعة الهابطة بشكل تتابعي, كما اعتمد على التكرار النغمي وذلك للتعبير عن سؤال: **ما أنت يا قلب قل لي؟؟ أأنت لعنة حبي؟؟ أأنت نقمة ربي؟؟ إلى متي أنت قلبي؟؟؟؟؟؟**

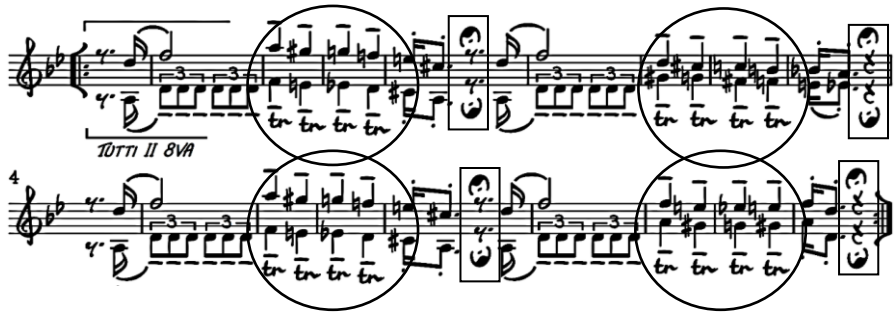
- **تعليق الباحثة على أساليب التعبير عن النص الكلامي**

التعليق على المقدمة الموسيقية:

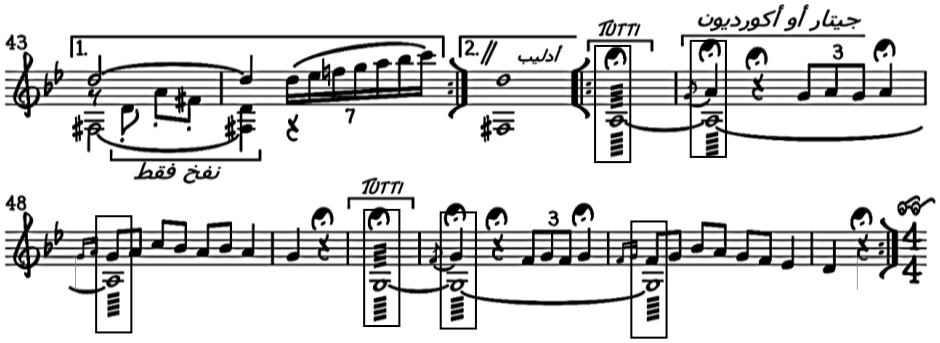
ترى الباحثة أن هذه المقدمة الموسيقية جاءت بمثابة موسيقي تصويرية تعبر عن كامل أحداث هذه القصيدة، من تجميع وتوصيل كل الأحاسيس والمشاعر (الرهبة– الخوف– الترقب– الانكسار– الغضب) كالتالي:

- استخدام (النغمات الكروماتيكية) الصاعدة والهابطة للوتريات، مع (التريلات– **Tremolo**)

المتتالية، وأيضا استخدام (السكتات) الموسيقية و(الكرونا) بعد كل عبارة لحنية، جاء كل ذلك للتعبير عن حالة الرهبة والترقب لدي بطل القصة.



- استخدام آلات الكمان (المخيفة) في خط لحني من صوتين، وفي الإعادة مع استخدام (آلات النفخ) ودخول الإيقاع (الدموم) في تصاعد درامي معبر عن الثورة والانفجار في المشاعر والأحاسيس، للتعبير عن الموقف الدرامي للقصة (موقف المواجهة) بين بطل القصة وخصمه.
- ثم الهدوء بعد الانكسار من خلال استعرض لصولو الجيتار مع (**Tremolo**) للوتريات، الذي عبر عن حالة من التفكير والتأمل مع الحزن والانكسار.



- ثم دخول إيقاع (الواحدة الكبيرة)، واستخدام الوتريات في عزف جملة موسيقية (شجيه) تستعرض قرارات مقام الكرد (المقام الأساسي للعمل).
- جملة على إيقاع (السامبا) نلاحظ بها الحوار المتبادل بين الوتريات، وآلات نفخ (الفلوت والبيكالو)، وكأنها مشاعر مختلطة واسترجاع للذكريات التي كانت بينه وبين حبيبته، وليعبر أيضًا عن الثورة التي يعيشها بطل القصة بداخله، والصراع الذي يحدث بينه وبين خصمه.
- جملة التسليم البطيئة الحزينة على إيقاع (الوحدة الكبيرة)، ليُهيئ دخول الكوبليه في أدليب يستعرض من خلاله الملحن الصورة للموقف الدرامي.

التعليق على المذهب

- جاء استخدام الأدليب الغنائي في بداية المذهب موفقًا ومعبرا عن العتاب والاسترسال في

بداية هذه القصيدة، في نغمات جنس الأصل واستعراض منطقة قرارات المقام، وذلك للتعبير عن حالة الهدوء دائمًا عند بداية العتاب.

- جاءت سكتة (النوار) بالإضافة إلي (الكرونا) التي أتت بعد كلمة (**حبيبها؟؟**) في بداية الغناء هذه القصيدة، كعلامة استفهام معبرة تماما عن صيغة السؤال.

- جاء التكرار اللحني في مقطع (**حبيبها لست وحدك حبيبها**) ثلاثة مرات متتالية، للتأكيد عن المعنى والمضمون.

التعليق على الكوبليه الأول

- يبدأ إيقاع (الوحدة الكبيرة) في المقطع (**فلم تزل تلقاني.. وتستبيح خداعي**)، واستخدام آلات النفخ كمردات للغناء.

- التغيير إلي إيقاع (الثالثات) عند المقطع (**بلهفة في اللقاء.. برجفة في الوداع**) جاء معبرا عن معنى لهفة اللقاء ورجفة الوداع.

- ثم عودة إلي إيقاع (الوحدة الكبيرة) في المقطع (**بدمعة ليس فيها كالدمع ألا البريق**).

- ثم التغير مرة أخري لإيقاع (الثالثات) عند مقطع (**برعشة هي نبضٌ**) جاء معبرا عن نبضات القلب، واستخدم أسلوب أداء (التريملو) كمردات للتعبير عن الرعشة.

- ثم الختام بأدليب كما بدأ الكوبليه، وذلك عند مقطع (**نبضٌ بغير عروق**)، تعبيرا عن التغيير عن الوضع الطبيعي للنبض فكيف للقلب أن ينبض بغير عروق؟

التعليق على الفاصل الموسيقي الأول

- لحن مُستوحى من لحن المقدمة الموسيقية، بدأ بأدليب واستخدم فيه مجموعة الوتريات، وعند إعادته استخدم إيقاع (الفوكس)، مع ظهور خطين لحنيين لآلات الكمان مع التشيللو، وآلات النفخ (الفلوت والبيكالو) كمردات، تعبيرا عن ثورة تصاعد الأحداث بين (الوتريات والنفخ)، وموقف المواجهة وتبادل الحديث، وأيضًا عن الصراع بين بطل القصة والخصم.

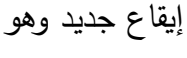
- وفي نهاية الفاصل ختم الملحن بجملة لحنية (أدليب آلي) فيها تحويل نغمي غير مباشر وغير تقليدي، حيث صاغ الجملة في نغمات نسبة سيكاه علي العُراق، وعرض (صولو ناي) معبرا عن الحزن الشديد وتهيئة غناء الكوبليه التالي في نغمات السيكاه.

التعليق على الكوبليه الثاني:

- صاغه الملحن في مقام السيكاه المصور علي درجة العراق عند المقطع (**حبيبها وروت لي ما كان منك ومنهم**) في شكل (الأدليب) مع استخدام (التريملو–**Tremolo**) المستمر بكثرة كلزمات موسيقية قصيرة بين الجمل، وذلك للدلالة عن حالة التوتر، القلق، الترقب في استرسال الحديث.
- عند المقطع (**وعانقتني.. وألقت برأسها فوق كتفي**) بدأ إيقاع (الوحدة الكبيرة)، وتغيير المقام من السيكاه المصور علي درجة العراق إلي مقام الحجاز.
- ثم أدليب عند المقطع (**تباعدت وتدانت.. كإصبعين بكفي**) واستخدام الأدليب هنا للتعبير جاء عن الاستسلام والخضوع.
- جملة لحنية موسيقية انتقل فيها الملحن إلى مقام العجم علي العجم عشيران، في حوار متبادل بين مجموعة الوتريات ومجموعة آلات النفخ، بتكثيف لحني تعبيرا عن الحوار والصراع المتبادل.

- استخدام الأدليب عند المقطع (**ويحفر الحب قلبي بالنار بالسكين**) في مقام العجم عشيران، وعند المقطع (**حذاري يا مسكين**)، عبر الملحن عن الحذر بشكل موفق باستخدام الادليب الغنائي، واستخدام (التريملو– **Tremolo**)، وكذلك التلوين النغمي (الكروماتيكي)، كما هو موضح في المدون الموسيقي التالي:

التعليق على الفاصل الموسيقي الثاني

- جاء هذا الفاصل في مقام جديد غير شائع وهو مقام (الأثر كرد)، حيث جاء استخدام هذا المقام جاء موفقًا في التعبير عن حالة بطل القصة الوحيد والمشرد والمعبأ بالحسرة والألم.
- استخدام صولو لآلة موسيقية جديدة غير شائعة تسمى (الهَاوَايَّان جيتار)، وكان اختياره لها موفقًا حيث أن صوت هذه الآلة عبر بقوة عن شعور الشخص التائه الحزين المشرد.
- استخدام إيقاع جديد وهو إيقاع (بوليرو)  جاء معبرا عن حالة القلق التي يصفها الموقف الدرامي.
- استخدام (الكريشيندو) للتظليل والتعبير الموسيقي، جاء للدلالة على تصاعد الأحداث.

التعليق على الكوبليه الثالث

- عند مقطع (**وسرتُ وحدي شريدًا**) جاء ظهور لإيقاع (الفوكس) البطيء المعبر عن خطوات القدمين في السير شريدا في طريق مظلم لبطل القصة المُحطم البائس.
- استخدام (الكروماتيك) الهابط عند مقطع (**كهارب ليس يدري**)، للتعبير عن المعنى الحرفي لكلمة (الهروب) وكأن هناك شخص يهرب من شيء يُخيفه.

- عند المقطع (**شكٌ.. ضبابٌ.. حُطاااااااااام**)، جاء علي شكل الأدليب للدلالة على تغيير مناخ الأحداث، حيث صاغ الملحن هذا المقطع في أعلى منطقة صوتية (منطقة تفاعلات صوتية ليُعبر بها عن هذه الثورة)، حيث تري الباحثة أنه استخدم الصورة الكاملة للتعبير عن الانهيار التام.
- استخدام التريلات العديدة للوتريات، جاء معبرا عن التوتر والقلق والخوف.
- وفي ختام الكوبليه عند المقطع (**بعضي يُمزق بعضي**) استخدم الملحن التكرار اللحني للنص الكلامي للتأكيد على شعور بطل القصة بالحسرة والألم الداخلي فهو يُصور جسده يتمزق من قوة الألم الذي يشعر به وكأن جسد يتمزق.
- الارتباط شديد ما بين اللحن الأساسي والوتريات في الخلفية، حيث لعبت الوتريات دورًا هامًا في خدمة النص الكلامي كمردات له، وكأنها تقوم بدور المواساة.

التعليق على الفاصل الموسيقي الثالث

- بدأ بالأدليب علي إيقاع (الواحدة الكبيرة)، وعودة للمقام الأساسي مقام الكرد، وهذا للدلالة على عودة الهدوء للأجواء مرة أخرى بعد الثورة، هذا الهدوء تمهيدًا لدخول بطل القصة في حوار هادئ بين قلبه وعقله.

التعليق على الكوبليه الرابع

- بدأ بأدليب ثم إيقاع الفوكس، ثم أدليب مرة ثانية ثم إيقاع فوكس، وذلك للتعبير عن الحوار الهادئ بين قلبه وعقله.
- جاء لحن المقطع (**لن أحب سواها**) في شكل (سيكوانس) تصاعدي للحن، للتأكيد عن المعني.
- في المقطع (**ما أنت يا قلب قوللي..أأنت نعمة حُبي..أأنت نقمة ربي.. إلى متى أنت قلبي**)، جاء علي إيقاع الفوكس السريع، صاغه الملحن في الطبقات العليا للمقام في شكل (سيكوانس) تصاعدي

للتعبير عن قوة الانفعال والغضب، ثم القفلة الملحمية الاوركسترالية القوية، حيث اعتمد الملحن في الصياغة اللحنية علي منطقة الجوابات (منطقة التفاعلات اللحنية) باستخدام السلالم السريعة الهابطة بشكل تتابعي, كما اعتمد على التكرار النغمي والتكثيف اللحني, وذلك للتعبير عن سؤال: **(ما أنت يا قلب قل لي؟؟.أأنت لعنة حبي؟؟.أأنت نقمة ربي؟؟.إلى متي أنت قلبي؟؟..)**

نتائج البحث وتفسيرها:

بعد أن استعرضت الباحثة الإطار النظري والتطبيقي للبحث لتوضيح أساليب التعبير عن النص الكلامي في قصيدة "حبيبها"، توصلت إلى عدة نتائج يمكن عرضها من خلال الإجابة على سؤال البحث كالتالي:

١. ما هو إسلوب محمد الموجي في التعبير الموسيقي عن النص الكلامي من خلال قصيدة "حبيبها"، للاستفادة منها في مادة تذوق الموسيقى العربية ؟

توصلت الباحثة إلى إبداعات محمد الموجي في الأساليب المتنوعة في التعبير الموسيقي عن النص الكلامي وإمكانية الاستفادة منها في مادة تذوق الموسيقى العربية من خلال قصيدة "حبيبها" كالتالي:

أولا: المقدمة الموسيقية

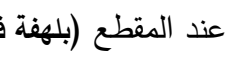
- جاءت بمثابة موسيقي تصويرية تعبر عن كامل أحداث هذه القصيدة، حيث استطاع الموجي تجميع وتوصيل كل الأحاسيس والمشاعر (الرهبة- الخوف- الترقب- الانكسار- الغضب) كالتالي:-
- استخدام (النغمات الكروماتيكية) الصاعدة والهابطة للوتريات، مع (التريلات- **Tremolo**) المتتالية، وأيضا استخدام (السكتات) الموسيقية و(الكرونا) بعد كل عبارة لحنية، جاء كل ذلك للتعبير عن حالة الرهبة والترقب لدي بطل القصة.
- استخدام آلات الكمان (المخيفة) في خط لحني من صوتين، وفي الإعادة مع استخدام (آلات النفخ) ودخول الإيقاع (الدموم) في تصاعد درامي معبر عن الثورة والانفجار في المشاعر والأحاسيس، للتعبيرعن الموقف الدرامي للقصة (موقف المواجهة) بين بطل القصة وخصمه.
- ثم الهدوء بعد الانكسار من خلال استعرض لصولو الجيتار مع (**Tremolo**) للوتريات، الذي عبر عن حالة من التفكير والتأمل مع الحزن والانكسار.
- ثم دخول إيقاع (الواحدة الكبيرة)، واستخدام الوتريات في عزف جملة موسيقية (شجيه) تستعرض قرارات مقام الكرد (المقام الأساسي للعمل).
- جملة على إيقاع (السامبا) نلاحظ بها الحوار المتبادل بين الوتريات، وآلات نفخ (الفلوت والبيكالو)، وكأنها مشاعر مختلطة واسترجاع للذكريات التي كانت بينه وبين حبيبته، وليعبر أيضًا عن الثورة التي يعيشها بطل القصة بداخله، والصراع الذي يحدث بينه وبين خصمه.

- جملة التسليم البطيئة الحزينة على إيقاع (الوحدة الكبيرة)، ليُهيئ دخول الكوبليه في أدليب يستعرض من خلاله الملحن الصورة للموقف الدرامي.

ثانيا: المذهب

- جاء استخدام الأدليب الغنائي في بداية المذهب موفقًا ومعبرا عن العتاب والاسترسال في بداية هذه القصيدة، في نغمات جنس الأصل واستعراض منطقة قرارات المقام، وذلك للتعبير عن حالة الهدوء دائمًا عند بداية العتاب.
- جاءت سكتة (النوار) بالإضافة إلي (الكرونا) التي أتت بعد كلمة (**حبيبها؟؟**) في بداية الغناء هذه القصيدة، كعلامة استفهام معبرة تماما عن صيغة السؤال.
- جاء التكرار اللحني في مقطع (**حبيبها لست وحدك حبيبها**) ثلاثة مرات متتالية، للتأكيد عن المعنى والمضمون.

ثالثا: الكوبليه الأول

- يبدأ إيقاع (الوحدة الكبيرة) في المقطع (**فلم تزل تلقاني.. وتستبيح خداعي**)، واستخدام آلات النفخ كمردات للغناء.
- التغيير إلي إيقاع (الثالثات)  عند المقطع (**بلهفة في اللقاء.. برجفة في الوداع**) جاء معبرا عن معنى لهفة اللقاء ورجفة الوداع.
- ثم عودة إلي إيقاع (الوحدة الكبيرة) في المقطع (**بدمعة ليس فيها كالدمع ألا البريق**).
- ثم التغير مرة أخري لإيقاع (الثالثات) عند مقطع (**برعشة هي نبضٌ**) جاء معبرا عن نبضات القلب، واستخدم أسلوب أداء (التريملو) كمردات للتعبير عن الرعشة.
- ثم الختام بأدليب كما بدأ الكوبليه، وذلك عند مقطع (**نبضٌ بغير عروق**)، تعبيرا عن التغيير عن الوضع الطبيعي للنبض فكيف للقلب أن ينبض بغير عروق؟

رابعا: الفاصل الموسيقي الأول

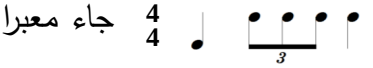
- لحن مُستوحى من لحن المقدمة الموسيقية، بدأ بأدليب واستخدم فيه مجموعة الوتريات، وعند إعادته استخدم إيقاع (الفوكس)، مع ظهور خطين لحنيين لآلات الكمان مع التشيللو، وآلات النفخ (الفلوت والبيكالو) كمردات، تعبيرا عن ثورة تصاعد الأحداث بين (الوتريات والنفخ)، وموقف المواجهة وتبادل الحديث، وأيضًا عن الصراع بين بطل القصة والخصم.
- وفي نهاية الفاصل ختم الملحن بجملة لحنية (أدليب آلي) فيها تحويل نغمي غير مباشر وغير تقليدي، حيث صاغ الجملة في نغمات نسبة سيكاه علي العُراق، وعرض (صولو ناي) معبرا عن

الحزن الشديد وتهيئة غناء الكوبليه التالي في نغمات السيكاه.

خامسا: الكوبليه الثاني

- صاغه الملحن في مقام السيكاه المصور علي درجة العراق عند المقطع **(حبيبها وروت لي ما كان منك ومنهم)** في شكل (الأدليب) مع استخدام (التريملو–**Tremolo**) المستمر بكثرة كلزمات موسيقية قصيرة بين الجمل، وذلك للدلالة عن حالة التوتر، القلق، الترقب في استرسال الحديث.
- عند المقطع **(وعانقتني.. وألقت برأسها فوق كتفي)** بدأ إيقاع (الوحدة الكبيرة)، وتغيير المقام من السيكاه المصور علي درجة العراق إلي مقام الحجاز.
- ثم أدليب عند المقطع **(تباعدت وتدانت.. كإصبعين بكفي)** واستخدام الأدليب هنا للتعبير جاء عن الاستسلام والخضوع.
- جملة لحنية موسيقية انتقل فيها الملحن إلى مقام العجم علي العجم عشيران، في حوار متبادل بين مجموعة الوتريات ومجموعة آلات النفخ، بتكثيف لحني تعبيرا عن الحوار والصراع المتبادل.
- استخدام الأدليب عند المقطع **(ويحفر الحب قلبي بالنار بالسكين)** في مقام العجم عشيران، وعند المقطع **(حذاري يا مسكين)**، عبر الملحن عن الحذر بشكل موفق باستخدام الادليب الغنائي، واستخدام (التريملو– **Tremolo**)، وكذلك التلوين النغمي (الكروماتيكي).

سادسا: الفاصل الموسيقي الثاني

- جاء هذا الفاصل في مقام جديد غير شائع وهو مقام (الأثر كرد)، حيث جاء استخدام هذا المقام جاء موفقًا في التعبير عن حالة بطل القصة الوحيد والمشرد والمعبأ بالحسرة والألم.
- استخدام صولو لآلة موسيقية جديدة غير شائعة تسمى (الهَاوَايَّان جيتار)، وكان اختياره لها موفقًا حيث أن صوت هذه الآلة عبر بقوة عن شعور الشخص التائه الحزين المشرد.
- استخدام إيقاع جديد وهو إيقاع (بوليرو)  جاء معبرا عن حالة القلق التي يصفها الموقف الدرامي.
- استخدام (الكريشيندو) للتظليل والتعبير الموسيقي، جاء للدلالة على تصاعد الأحداث.

سابعا: الكوبليه الثالث

- عند مقطع **(وسرتُ وحدي شريدًا)** جاء ظهور لإيقاع (الفوكس) البطيء المعبر عن خطوات القدمين في السير شريدا في طريق مظلم لبطل القصة المُحطم البائس.
- استخدام (الكروماتيك) الهابط عند مقطع **(كهارب ليس يدري)**، للتعبير عن المعنى الحرفي لكلمة (الهروب) وكأن هناك شخص يهرب من شيء يُخيفه.

- عند المقطع (**شكٌ.. ضبابٌ.. حُطاااااااااام**)، جاء علي شكل الأدليب للدلالة على تغيير مناخ الأحداث، حيث صاغ الملحن هذا المقطع في أعلى منطقة صوتية (منطقة تفاعلات صوتية) ليُعبر بها عن هذه الثورة، حيث تري الباحثة أن الملحن قد استخدم الصورة الكاملة للتعبير عن الانهيار التام.
- استخدام التريلات العديدة للوتريات، جاء معبرا عن التوتر والقلق والخوف.
- وفي ختام الكوبليه عند المقطع (**بعضي يُمزق بعضي**) استخدم الملحن التكرار اللحني للنص الكلامي للتأكيد على شعور بطل القصة بالحسرة والألم الداخلي فهو يُصور جسده يتمزق من قوة الألم الذي يشعر به وكأن جسد يتمزق.
- الارتباط شديد ما بين اللحن الأساسي والوتريات في الخلفية، حيث لعبت الوتريات دورًا هامًا في خدمة النص الكلامي كمردات له، وكأنها تقوم بدور المواساة.

ثامنا: الفاصل الموسيقي الثالث

- بدأ بالأدليب علي إيقاع (الواحدة الكبيرة)، وعودة للمقام الأساسي مقام الكرد، وهذا للدلالة على عودة الهدوء للأجواء مرة أخرى بعد الثورة، هذا الهدوء تمهيدًا لدخول بطل القصة في حوار هادئ بين قلبه وعقله.

تاسعا: الكوبليه الرابع

- بدأ بأدليب ثم إيقاع الفوكس، ثم أدليب مرة ثانية ثم إيقاع فوكس، وذلك للتعبير عن الحوار الهادئ بين قلبه وعقله.
- جاء لحن المقطع (**لن أحب سواها**) في شكل (سيكوانس) تصاعدي للحن، للتأكيد عن المعني.
- في المقطع (**ما أنت يا قلب قوللي..أأنت نعمة حُبي..أأنت نقمة ربي.. إلى متى أنت قلبي**)، جاء علي إيقاع الفوكس السريع، صاغه الملحن في الطبقات العليا للمقام في شكل (سيكوانس) تصاعدي للتعبير عن قوة الانفعال والغضب، ثم القفلة الملحمية الاوركسترالية القوية، حيث اعتمد الملحن في الصياغة اللحنية علي منطقة الجوابات (منطقة التفاعلات اللحنية) باستخدام السلالم السريعة الهابطة بشكل تتابعي, كما اعتمد على التكرار النغمي والتكثيف اللحني, وذلك للتعبير عن سؤال: (**ما أنت يا قلب قل لي؟؟.أأنت لعنة حبي؟؟.أأنت نقمة ربي؟؟.إلى متي أنت قلبي؟؟**)

إمكانية الاستفادة من أساليب محمد الموجي في التعبير الموسيقي عن النص الكلامي في مادة تذوق الموسيقى العربية من خلال عرض لأهم النقاط الأساسية التالية:

- استخدام (النغمات الكروماتيكية) الصاعدة والهابطة للوتريات.

- استخدام (التريلات– **Tremolo**) المتتالية.
- استخدام (السكتات) الموسيقية و(الكرونا) بعد كل عبارة لحنية.
- الاعتماد علي صيغة السؤال والجواب اللحني.
- استخدام الحوار اللحني المتبادل بين آلات النفخ (الفلوت والبيكالو) مع الوتريات.
- استخدام تعدد التصويت بين الوتريات وآلات النفخ.
- التنوع في استخدام الإيقاعات (الضروب) المختلفة.
- التنوع في استخدام الأدليب الآلي والغنائي.
- التنوع في استخدام الآلات الموسيقية المنفردة (الصولو).
- توظيف العزف المنفرد (الصولو) لآلات موسيقية جديدة وغير شائعة.
- التحويلات المقامية النغمية المباشرة والغير مباشرة.
- التحويلات المقامية النغمية لمقامات غير شائعة.
- التنوع في استخدام التظليل والتعبير الموسيقي.
- التدرج بصعود اللحن إلي أعلى منطقة صوتية وصولا إلي (منطقة التفاعلات الصوتية).
- استخدام السلالم السريعة الهابطة بشكل تتابعي, مع التكرار النغمي والتكثيف اللحني.

توصيات ومقترحات البحث:

تقترح الباحثة من خلال النتائج التي توصلت إليها، إلى عده توصيات ومقترحات تستعرضها على النحو التالي:

١– الاهتمام بأعمال محمد الموجي التي تتسم بالحداثة والابتكار، وربطها بمناهج التدريس في عدة مواد ومنها مادة (التأليف العربي) على سبيل المثال.

٢– تشجيع الدارسين والباحثين على البحث عن الأنماط الغنائية والآلية التي تتسم بالإبداع والابتكار في أعمال ملحني القرن العشرين.

٣– اهتمام وسائل الإعلام المختلفة بإذاعة مؤلفات محمد الموجي الغنائية في القرن العشرين وبخاصة قالب القصيدة، حتى تكون ضمن المخزون السمعي للأجيال.

٤– الاهتمام بتدريس قالب القصيدة بمناهج مادة الغناء العربي بالكليات والمعاهد الموسيقية المتخصصة.

مراجع البحث:

أولا: المراجع العربية

(١) **سهير عبد العظيم محمد:** أجندة الموسيقى العربية، القاهرة، دار الكتب القومية، عام ١٩٨٤م.

(٢) صميم الشريف: الأغنية العربية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، عام ١٩٨١م.

(٣) **عبد الحليم محمود السيد:** الإبداع، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.

(٤) **نبيل شوره:** المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقي العربية، مصر للخدمات العلمية، القاهرة، ١٩٩٥.

ثانيا: الرسائل والأبحاث العلمية

(١) **أحمد يحي السيد:** اللحن وعلاقته بالنص اللغوي في الأغنية المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراه غير منشوره، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام ٢٠٠٦م.

(٢) إلهام محمد أمين الموجي: أسلوب محمد الموجي في التلحين، رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، معهد الموسيقى العربية، القاهرة، ١٩٩٣م.

(٣) أيمن محمد حسن: أسلوب محمد الموجي في صياغة تلحين النص الشعري العربي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠٠٥م.

(٤) سمير حموده القمري: التطريب والتعبير في الموسيقى العربية والاستفادة منها في مادة الغناء العربي للطلاب المتخصصين، رسالة دكتوراه غير منشوره، كلية التربية النوعية، جامعة طنطا، ٢٠١٠م.

(٥) صلاح محمد عبد الله السيد: أسلوب محمد الموجي في صياغة تلحين الأغنية الدينية "الأدعية" لعبد الحليم حافظ، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقي، مجلد ٢١، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠١٠م.

(٦) ناهد أحمد حافظ: "الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٧م.

(٧) هيثم سيد نظمى: وسائل التعبير عن النص الكلامي عند محمد عبد الوهاب، بحث إنتاج منشور، مجلة علوم وفنون، المجلد التاسع، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠٣م.

ملخص البحث

إبداعات محمد الموجي في أساليب التعبير عن النص الكلامي في قصيدة "حبيبها" والاستفادة منها في مادة تذوق الموسيقي العربية

التعبير الموسيقي عن معاني النص اللغوي أمر غاية في الأهمية، وعلى الملحن مراعاة المعاني التي يشتمل عليها النص اللغوي وجعل اللحن موافقا لها، فيجب عليه أولا تفهم معاني النص اللغوي قبل البدء في تلحينه وأن يعيش في جو كلماته حتى تعبر الموسيقى بوضوح عن كل معنى وغرض فيه.

ظهر في القرن العشرين العديد من الملحنين الذين أثروا تلك الفترة بالعديد من الألحان المتميزة بأساليب التعبير عن النص الكلامي، منهم (محمد الموجي) الذي يعتبر أحد أهم رواد التلحين والغناء في مصر والعالم العربي خلال القرن العشرين، له بصماته الواضحة في إتباع المدرسة التعبيرية كملحّن صاحب مدرسة غنائيّة تميل لاستخدام البناء الدرامي، والتعبير الموسيقي عن معاني النص اللغوي.

يعتبر محمد الموجى من أهم الملحنين الذين اهتموا بالتعبير باللحن عن معنى الكلمة، مما أدى إلى شد انتباه الباحثة لدراسة أهم تلك الأعمال والتعرف على أساليبه المتعددة في التعبير عن النص الكلامي، حيث يعكس البحث الراهن صوره لإبداعات محمد الموجى وفكره في انتقاء أساليب التعبير الموسيقي عن النص الكلامي من خلال قصيدة "حبيبها".

اشتمل البحث علي:

مقدمه– مشكله البحث– أهداف البحث– أهمية البحث– أسئلة البحث– حدود البحث– منهج البحث– عينه البحث– أدوات– إجراءات البحث– الدراسات السابقة للبحث.

ثم عرض للإطار النظري الذي اشتمل على:

١. التاريخ الفني لمحمد الموجي، وأهم مراحل حياته الفنية.
٢. قالب القصيدة ومراحل تطوره.

ثم عرض للإطار التطبيقي الذي اشتمل على:

التحليل الموسيقى لقصيدة "حبيبها" لتوضيح الإبداع الفكري والموسيقي عند محمد الموجي، وكيفية استخدامه لأساليب التعبير عن النص الكلامي في هذه القصيدة.

واختتم البحث بالنتائج والإجابة على تساؤلات البحث، والتوصيات، والمراجع، وملخص البحث.

Research Summary

Muhammad Al-Muji's innovations in methods of expressing verbal text in the poem "Habebaha" And benefit from it in Arabic Music Appreciation Course

Musical expression of the meanings of the linguistic text is extremely important, and the composer must take into consideration the meanings contained in the linguistic text and make the melody consistent with them. He must first understand the meanings of the linguistic text before starting to compose it and live in the atmosphere of its words so that the music clearly expresses every meaning and purpose in it.

In the twentieth century, many composers appeared who influenced that period with many melodies distinguished by their methods of expressing verbal text, including (Muhammad Al-Muji), who is considered one of the most important pioneers of composing and singing in Egypt and the Arab world during the twentieth century. He has clear imprints in following the expressive school path as a composer with a singing vision that tends to use dramatic structure and musical expression of the meanings of the linguistic text.

Muhammad Al-Muji is considered one of the most important composers who were interested in expressing in melody the meaning of the word, which led to drawing the researcher's attention to studying the most important of these works and learning about his many methods of expressing verbal text. The current research reflects his images of Muhammad Al-Muji's creations and his idea of selecting methods of musical expression about verbal text through the poem "Her Beloved."

The research included:

Introduction - the research problem - the research objectives - the importance of the research - the research questions - the limits of the research - the research methodology - the research sample - tools - research procedures - previous studies of the research.

Then he presented the theoretical framework that included :

1- The artistic history of Muhammad Al-Muji, and the most important stages of his artistic life.

2- The template of the poem and the stages of its development.

3- Musical expression of the meaning of the word in Arabic music.

Then a presentation of the applied framework, which included :

Musical analysis of the poem "Her Beloved" to clarify the intellectual and musical creativity of Muhammad Al-Muji, and how he uses methods of expressing the verbal text in this poem.

The research concluded with the results, answers to the research questions, recommendations, references, and a summary of the research