أسلوب المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية في مقدمات الأفلام السينمائية عند " فؤاد الظاهري " (باب الحديد) نموذجاً

أ.م.د / عدنان عبد الله بارون (*)

مقدمة :

تلعب الموسيقى التصويرية دوراً هاماً في تجسيد مشاهد العمل الدرامي ، لذلك فهي تعتبر من العناصر الأساسية المكونة للعمل الدرامي وتخلق حلقة درامية بأسلوب يناسب الصورة المرئية ، فتمتزج عناصر الموسيقى بعناصر الفيلم السينمائي فتكون وحدة متماسكة تؤثر على وجدان المشاهد (١) .

وفي النصف الثاني من القرن العشرين ظهر الكثير من رواد هذا المجال من أهمهم " فؤاد الظاهري (١٩١٦م – ١٩٨٨م) " ، الذي كانت له بصمة واضحة ورؤية موسيقية متميزة وخاصةً في مقدمات الأفلام السينمائية ، حيث استخدم فيها تكوينات آلية خاصة بالموسيقى العربية تتناسب مع البيئة التي تجري فيها الأحداث ، ويظهر ذلك من خلال مقدمة فيلم (باب الحديد) الذي لاقى استحساناً ورواجاً عند المشاهدين ، وأصبحت جزءاً هاماً من نجاح العمل الدرامي ، لما تحتويه من دراما موسيقي خاصة بها .

ومن هذا المنطلق رأى الباحث تناول هذا النموذج بالدراسة التحليلية المتخصصة ، للتعرف على أسلوب المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية عند " فؤاد الظاهري " ، مما يعود بالفائدة على دارسي العلوم الموسيقية والمهتمين بهذا المجال .

مشكلة البحث :

يعد " فؤاد الظاهري " من رواد التأليف الموسيقي الآلي وخاصةً في مجال الموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية ، وله رؤية موسيقية ومعالجة درامية تتميز بالجمع بين الطابع الغربي والطابع الشرقي ، إلا أن هناك قلة في تناول هذا الجزء في أسلوبه في التأليف وخاصةً في مقدمات الأفلام السينمائية (فيلم باب الحديد) ، لذا فقد رأى الباحث ضرورة تناول هذا النموذج بالدراسة التحليلية المتخصصة ، لإفادة دارسي العلوم الموسيقية والمهتمين بهذا المجال .

هدف البحث :

١ – الدراسة التحليلية للموسيقى التصويرية لمقدمة الفيلم السينمائي (باب الحديد) لـ " فؤاد الظاهري " .

٢ – التعرف على أسلوب المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية عند " فؤاد الظاهري " في التأليف للموسيقى التصويرية لمقدمات الأفلام السينمائية (عينة البحث) .

(*) أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون الموسيقية بدولة الكويت .

(١) محمد فرج يوسف : **أسلوب تناول الموسيقى التصويرية عند " ياسر عبد الرحمن "** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ٢٠١٣م ، ص ٢٥ .

أهمية البحث :

مـن خـلال تحقيـق الأهـداف الـسابقة بالدراسـة التحليليـة لمقدمـة الفـيلم الـسينمائي (بـاب الحديـد) لـ " فؤاد الظـاهري " ، يمكـن التعـرف علـى أسـلوب المعالجـة الدراميـة والرؤيـة الموسـيقية فـي أسـلوبه فـي التـأليف الموسـيقي ، ممـا يعـود بالفائـدة دارسـي العلـوم الموسـيقية والمهتمين بهذا المجال .

سؤال البحث :

– ما هو أسلوب المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية عند " فؤاد الظاهري " في التأليف للموسيقى التصويرية لمقدمات الأفلام السينمائية (عينة البحث) ؟

منهج البحث : المنهج الوصفي (تحليل محتوى) .

عينة البحث : الموسيقى التصويرية لمقدمة الفيلم السينمائي (باب الحديد – ١٩٥٨م) .

حدود البحث : الموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية في النصف الثاني من القرن العشرين .

أدوات البحث :

– المدونة الموسيقية الخاصة بـ (عينة البحث) .

– التسجيل الصوتي (CD/DVD) الخاص بـ (عينة البحث) .

– الكتب والمراجع العلمية العربية والأجنبية .

مصطلحات البحث :

بدال نـوت (Pedal Note) : هو الصوت المتواصل الممتد الذي يصاحب اللحن وغالباً ما يكون في الباص ، وأحياناً ما يكون في جزء آخر ، وهو أيضاً الأصوات المتواصلة الممتدة لعدة موازير وربطها ببعض لتصاحب التآلفات أو الألحان في المؤلفات الموسيقية [١] .

هـارموني (Harmonic) : هـو تـآلف الأصـوات والتوافق النغمـي أو تعدد الأصـوات ، وهـو عنـصر موسـيقي هـام لـه قواعده وأسـسه الخاصـة ، والهـارموني أو التعـدد الـصوتي يتكـون مـن صـوتين مختلفين أو أكثـر يـسمعان فـي وقـت ، وتـدون هـذه الأصـوات رأسـياً فـوق بعـذها بحيـث تتوافق رأسياً مـع اللحن فـي تراكيـب هارمونيـة ، كمـا تتوافق علاقاتهـا ببعضـها البعض والتآلفات المتوافقـة الطبيعيـة تتـألف مـن النغمـة الأساسـية وسلسلة مـن النغمـات الطبيعيـة التـي تـصاحبها وتلازمهـا تزيـد عنهـا فـي الدرجـة وتقـل عنهـا فـي الـشدة ، ولـذا يطلـق عليهـا النغمـات التوافقيـة الطبيعية [٢] .

التريمولـــو (Tremolo) : وهـــي عبـــارة عـــن تمريـــرات (ســـحبات) قـــصيرة متقاربـــة وسريعة [٣] .

---

(١) أحمد بيومي : القاموس الموسيقي ، المركز الثقافي القومي ، دار الأوبرا ، القاهرة ، ١٩٩٢م ، ص ٣٠٥ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٩٠ .
(3) Leopolde Auer : Violin Playing As I Teach It , New York, Dover, Publication , INC, 1980, P. 31 .

وينقسم هذا البحث إلى جزئين :

الجزء الأول (الإطار النظري) ويشمل :

أ – الدراسات السابقة .

ب – الإطار النظري :

– نبذة عن الموسيقى التصويرية .

– المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية في الموسيقى التصويرية .

– نبذة عن المؤلف الموسيقي " فؤاد الظاهري (١٩١٦م – ١٩٨٨م) " .

– مضمون قصة الفيلم .

الجزء الثاني (الإطار التحليلي) ويشمل :

– تحليل عام وتفصيلي للمقدمة الموسيقية لفيلم (باب الحديد) .

– نتائج البحث وقائمة المراجع ، ثم ملخص البحث .

الجزء الأول : (الإطار النظري)

أ – الدراسات السابقة :

الدراسة الأولى بعنوان :

الموسيقى التصويرية في الفيلم المصري [١]

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على ماهية موسيقى الفيلم وتوظيفها في الفيلم المصري وعلاقتها بعناصر الفيلم الأخرى ، وقد تناولت الباحثة موسيقى مجموعة من الأفلام المصرية التي عرضت في الفترة ما بين ١٩٧٠م – ١٩٧٦م بالبحث والعرض والتقييم ، لمعرفة تكوينها واستخداماتها ومدى نجاح هذه الموسيقى في تدعيم مشاهد وأحداث الفيلم ، والتعرف على خصائص موسيقى الافلام بشكل عام .

ومن نتائج الدراسة :

– تتكون موسيقى الفيلم من ألحان موسيقية رئيسية وهي الألحان التي ترتبط ارتباطاً عضوياً بالمواقف الدرامية الأساسية .

– ترتبط الموسيقى بالحركة الدرامية ونتائج الاحداث من البداية إلى النهاية .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناولها إلى الموسيقى التصويرية للفيلم والتعرف على مدى ارتباط الموسيقى بالحركة الدرامية للفيلم ، وتختلف معه من حيث تناول الباحث أسلوب المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية في مقدمات الأفلام السينمائية عند " فؤاد الظاهري " (باب الحديد) نموذجاً .

---

(١) سهير أحمد طلعت : **الموسيقى التصويرية في الفيلم المصري** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، معهد النقد الفني ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٨٥م .

الدراسة الثانية بعنوان :

التوظيف الدرامي للموسيقى وعلاقاتها بالمونتاج السينمائي [١]

تهدف هذه الدراسة إلى التوصل للطرق المختلفة لتوظيف عنصر الموسيقى درامياً والتعرض للموسيقى كفن مستقل من حيث ماهيته وتطوره ثم اتصاله بالفن السينمائي .

ومن نتائج الدراسة :

– يعتبر عنصر الموسيقى عنصراً هاماً في نسيج العمل الفني الموسيقى السينمائي مثله مثل باقي عناصر شريط الصوت .

– هناك قواعد عامة تحكم الاستخدامات الموسيقية في الفيلم السينمائي إلا أنه لكل فيلم قوانينه الخاصة به والتي تختلف وفقاً لطبيعته ونوعيته وأسلوب إخراجه .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث التعرف على مدى توظيف عنصر الموسيقى درامياً بشكل فعال مما يساعد على خلق المصداقية والتأثير الدرامي للعمل الفني ، وتختلف معه من حيث تناول الباحث وتختلف معه من حيث تناول الباحث أسلوب المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية في مقدمات الأفلام السينمائية عند " فؤاد الظاهري " (باب الحديد) نموذجاً .

ب – الإطار النظري :

– نبذة عن الموسيقى التصويرية

يرجع ارتباط الموسيقى مع المشهد إلى عهد بعيد ، فمنذ العروض اليونانية التاريخية إرتبطت الموسيقى إرتباطاً وثيقاً بالمسرح وبالنشاط الدرامي ، وفي عصر النهضة نهجت العروض المسرحية الإنكليزية والإيطالية والإسبانية هذا النهج ، ومن ثم تحققت تأثيرات هذا المجال في الأوبرا ، حيث إرتباط الموسيقى بالنص وهذا يعني أن الموسيقى تساير الحدث الدرامي وتحقق مهام فنية تتجسد في كونها تضبط الأحاسيس في المشهد الواحد الذي ترافقه أو تتابعه ، كذلك فالموسيقى تحرض الإحساس لدي المستمع وتُعد مزاجه لإستقبال المشهد التالي ، ولقد دخل الفيلم الناطق إلى دائرة الضوء في وقت إرتبطت فيه الفنون المختلفة ببعضها في الفيلم ، كما في المسرح سيطرت الصورة المرئية ، فالصورة والموسيقى تشكلان معاً وحدة قوية هي أقوى من أي إرتباط في الفنون الأخرى ، فهما معاً يشكلان الكمال للعمل ، فإذا قلنا بأن الصورة تقدم مضموناً محدداً فإن الموسيقى تقدم العمق لهذا المضمون [٢] ، فالصورة تحدد ما هو مقصود والموسيقى تضيف جودة التعبير ، وبذلك فالموسيقى توسع مجال التأثير للصورة وتنشأ

---

(١) تماضر طه محمد نجيب : **التوظيف الدرامي للموسيقى وعلاقته بالمونتاج السينمائي** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، معهد السينما ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٠م .

(٢) صوفيا ليسا : جماليات موسيقى الأفلام ترجمة عازي منافنحي ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ، سوريا ، ١٩٩٧م ، ص ٥ .

بذلك العلاقة التكميلية بينهما ، كانت العروض الأولى للفيلم الصامت في المقاهي والمعارض كانت ترافق بموسيقى خفيفة ، وفي عام ١٨٩٥م قدم " لومير " عروضه السينمائية بمصاحبة آلة البيانو ، ويمكن القول بأن الفيلم الصامت استخدم الموسيقى في تلك الحقبة من الزمن ليغطي على صوت جهاز عرض الفيلم الذي كان يُصدر ضجيجاً عالياً نسبياً ، وكان الموسيقيون يرتجلون الموسيقى المرافقة للعروض أو يختارون أعمالاً موسيقية تناسب المشاهد المعروضة ، ولذا كانت أذواقهم ومعرفتهم بالموسيقى هي التي تحدد وتفرز طبيعة الموسيقى للفيلم .

وفي عام ١٩١٣م برزت أولى الأعمال الموسيقية السينمائية ، وأستعيض عن التجسيد الموسيقي الحي والأسطوانات الموسيقية المرافقة باستخدام الفرق الموسيقية ، التي راحت تُؤلف خصيصاً للأفلام ، وفي عام ١٩٠٩م وحتى عام ١٩١٤م برز حوالي ٣٠٠ فيلم قصير ألفت الموسيقى الخاصة بها .

وفي عام ١٩٢٧م ظهرت الافلام الناطقة الأولى ، حيث تم إعداد الموسيقى لوضعها على نفس شريط الفيلم الذي يحمل الصورة ، وذلك بإعداد مدى صوتي يشتمل على أصوات الفيلم التي يأتي في مقدمتها الحوار الموسيقي ، وأتاحت هذه التقنية بين المطابقة بين الصوت والصورة ، كما أتاحت التوظيف الدرامي للمشاهد بين الموسيقى والصورة وعناصر المؤثرات الأخرى ، فالموسيقى لم تخلق للسينما إتجاهاً جديداً فحسب ، وإنما وضعتها أمام الأعمال الموسيقية الرائعة والتي أبدعها مؤلفوها ، مما أضاف على تلك الأفلام السمة الوثائقية ذات الطابع المميز .

وفي عام ١٩٣٥م ظهرت أولى الأفلام الملونة وبرز العديد من السينمائيين ممن راحوا يستخدمون الفيلم الملون مع الموسيقى في إنجاز أعمال تجريبية ، وقد جرت محاولات عديدة وبطرق مختلفة لإثبات التأثير المتبادل بين الصورة والموسيقى والتي نتج عنها أن الموسيقى في الفيلم تتناول المهام الدرامية الهامة متوغلة في أعماق العمل ، وتتطور موسيقى الفيلم بأسلوب مؤثر للربط بين عناصر الفيلم ، فهي دائمة الإلتصاق والأرتباط بالدراما في العمل ، ولا يمكن الإستغناء عنها في بعض المقاطع لتأثيرها على العمل الدرامي [١] .

اتجاهات الموسيقى التصويرية :

هناك ثلاث اتجاهات في صياغة الموسيقى التصويرية :

– اتجاه يتناول الموسيقى بشكل عام بدون ربطها بشخصيات بعينها ، ولا يحاول المؤلف وصف المشهد ولكن يعبر بالموسيقى عما يحيط به ، بمعنى أن هذا الاتجاه يتمثل في توظيف الموسيقى لتصور الجو العام للمشهد وتعميق الإحساس البصرى دون محاولة محاكاة تفاصيل الصورة [٢] .

---

(١) صوفيا ليسا : جماليات موسيقى الأفلام ترجمة عازي منافحي ، مرجع سابق ، ص ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٩ .

(٢) سهير أحمد طلعت : **الموسيقى التصويرية في الفيلم المصري** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، معهد النقد الفني ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٨٥م ، ص ٢٦ .

– اتجاه يتناول الشخصيات الأساسية ويعبر عنها عن طريق ربط كل شخصية أو موقف أو خطأ لحنيا ، أو يهدف إلى شرح معاني الصورة أي أن الموسيقى تؤدى دور يكمل الصورة .
– اتجاه تكون فيه المشاهد هي التي تحدد متى تستخدم الموسيقى للتعبير عن الجو العام ، ومتى يتطلب المشهد مضاعفة تأثير الصورة بواسطة الموسيقى .

دور الموسيقى في الفيلم :

تلعب الموسيقى دوراً هاماً في الفيلم الصامت والفيلم الناطق ، وفي عام ١٨٩٦م استخدم الأورج في لندن ، ثم في عام ١٩٠٠م صارت الموسيقى المسجلة على أسطوانة ترافق عرض الفيلم ، وفي عام ١٩٠٧م ألفت أعمال موسيقية خاصة للفيلم ، ومن خلال الأفلام التي عُرضت أثناء الحرب العالمية الأولى ظهرت مئات من الأفلام القصيرة التي ألفت لها الموسيقى بشكل خاص، وفي عام ١٩٠٩ ألفت أعمال موسيقية تصويرية لأفلام طويلة ، ولم تكن جميع دور السينما تملك الإمكانات اللازمة لعرض الفيلم بمرافقة الأسطوانة الموسيقية أو موسيقى الأوركسترا ، إلا أن عدد من هذه الدور أخذ يطور نفسه حتى يستخدم تلك التقنية ، ولم يستغن أي عرض من العروض عن الدعم الموسيقي ، وذلك من أجل إضفاء الحيوية على الصمت وتعويض المؤثرات والحوار التي هي ضرورية للحدث من خلال عناصر سمعية ، من هنا يبرز الدور الكبير الذي تلعبه الموسيقى في الفيلم الصامت ، فكان يجب على الموسيقى أن تكون بديلاً معبراً عن كل ظاهرة تصور بينما كان الأمر ذا شكل طبيعي في الفيلم الناطق وكانت وظيفة الموسيقى فيه مختلفة ، ولم يكن بإمكان كل دار عرض أن تمتلك فرقة موسيقية فأقتصر الأمر على مصاحبة آلة البيانو أثناء عرض الفيلم ، وكان للموسيقى دورين أساسيين في الفيلم الصامت :

– كونها عنصر تأثير جمالي ذا نمط خاص .
– كونها وسيلة مساعدة ذات إرتباط ظاهري بالصورة وهو الدور الأكثر أهمية من الدور الأول .

فأهمية الموسيقى في الفيلم الصامت أنها إستطاعت أن تفصل المُشاهد عن الحقيقة وتغطي على أصوات الشارع وضجيج آلة العرض وأصوات الحضور في صالة العرض ، كما أنها تساعد المشاهد على تركيز إهتمامه على ما يُعرض أمامه ، وذلك يساهم في إتمام التصور والتأثير من غير تبديل للواقع ، كما إستطاعت أيضاً أن تقوم مقام المؤثرات الواقعية التي تخص الصورة المعروضة وضمن إطار إمكانية التصور ، كما أمكنها التأثير على مشاعر المشاهد في الربط بين العالم الذي يعرض له على الشاشة وبين ما يمكن أن يحس به أبطال الفيلم [١] ، أي أنها بإمكانها أن تُعمق وتشد أحاسيس المشاهد ، والموسيقى المؤلفة للفيلم الناطق تتضمن عنصراً

(١) صوفيا ليسا : جماليات موسيقى الأفلام ترجمة عازي منافنحي ، مرجع سابق ، ص ٣٩ ، ٤٢ .

هارمونياً مع الصورة مع إضافة المهام السابقة التي عرضناها وأنها تسهل التوظيف المباشر للصورة ، وقد حققت الموسيقى مهام جديدة وعديدة لم يكن بمقدروها أن تحققها في الفيلم الصامت علماً بأنها كانت أكثر درامية وأضعف تأثيراً في الفيلم الصامت [١] .

– المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية في الموسيقى التصويرية

مفهوم المعالجة الدرامية :

المعالجة هي بناء أولى شبه درامي للسيناريو ، بمعنى توسيع وتطوير لتقديم العمل الفني في السينما ، كما تعني التطوير القوي لقصة واحدة لها محور رئيسي واحد وإن كان من الممكن تقديم قضايا جانبية وحكايات فرعية ، إلا أنها تبقى تابعة للخطة الرئيسية وخاضعة لها ، وتسهم في تجسيد القصة وإضفاء الإحساس العاطفي ويسير التجسيد مع زيادة تحديد الهدف جنباً إلى جنب ، والغرض من ذلك أن تُدون القصة بالقدر الكافي لكن دون الدخول في التفاصيل [٢] .

مفهوم الرؤية الموسيقية :

تعد الرؤية الموسيقية واحده من أهم الرؤى الفنية ، فإذا كانت الكلمات والجمل المنطوقة والمكتوبة لها دلالاتها الواضحة التي يدركها ويفهمها الإنسان ويستوعبها العقل بشكل مباشر ويعي ما تعنيه ، فإن العبارات والجمل الموسيقية هي لغة الأحاسيس والمشاعر الإنسانية لذا أطلق على الموسيقى بأنها (غذاء الروح) ، وذلك لأن تلك اللغة المجردة تخاطب المشاعر والوجدان الذي يغذي الروح ، ودور الموسيقى في السينما وخاصةً الموسيقى التصويرية في كونها تساعد المخرج في دعم الصورة الإيقاعية للعرض التي ستعطي فيما بعد قدرة المحاكاة الحقيقية أو الصدى الحقيقي للموسيقى الداخلية للفيلم [٣] .

توظيف الموسيقى التصويرية داخل مقدمة الفيلم السينمائي :

– تتكون الموسيقى التصويرية لمقدمات الأفلام من مجموعة ألحان وظيفتها مرافقة الأصوات والمواقف والإنفعالات للتعبير عن المضمون الدرامي .

– وجود الموسيقى في مقدمات الأفلام ليس لكونها عنصر أساسي في الفيلم فقط ، بل هي معالج للمواقف والأحداث شأنها في ذلك شأن الحوار والديكور والإضاءة وباقي عناصر الفيلم .

– موسيقى مقدمة الفيلم هي عنصر تعبيري يستخدمه المخرج للتعبير مع باقي العناصر لتكوين فكر إخراجي وفني في وقت واحد .

– الموسيقى في مقدمة الفيلم ليست توظيفاً موسيقياً صرفاً ، بل هي توظيف إخراجي أيضاً ، أي إنها من شأن المخرج أكثر من إنها شأناً موسيقياً ، ومن هنا فإن وظيفة الموسيقى في مقدمة الفيلم تتحدد خلال عملية المعالجة الشاملة لكل جوانب الشكل والمضمون في مقدمة الفيلم ، فتصبح عنصر تعبيري سينمائي يخضع لقوانين وإعتبارات الترابط بين عناصر الفيلم لإيجاد تجانس متقن يؤدي إلى وحدة جمالية تعبيرية [٤] .

---

(١) صوفيا ليسا : جماليات موسيقى الأفلام ترجمة عازي منافنحي ، مرجع سابق ، ص ٣٩ : ٤٢ .
(٢) المعالجة الدرامية/ http://elsada.net/65401/ .
(٣) جلال الشرقاوي : الأسس في فن التمثيل والاخراج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢م .
(٤) سعيد مراد : حوار مع السينما ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٧٧م ، ص ٥٢ .

- نبذة عن عن المؤلف الموسيقي " فؤاد الظاهري (١٩١٦م – ١٩٨٨م) "

نشأته :

ولد " فؤاد كرابيت بانوسيان " بحي الظاهر في القاهرة في الخامس عشر من أكتوبر عام ١٩١٦م ، واشتهر باسم " فؤاد الظاهري " نسبةً للشارع الذي ولد فيه ، وهو موسيقي مصري من أصل أرمني ينتمي إلى الجيل الثاني من مؤلفي الموسيقى المصرية ، وقد تخرج من مدرسة الفرير وحصل على شهادة الكفاءة ، قام برعايته الموسيقية أستاذ من أصل فلسطيني " قسطندي الخوري " وشجعه على دراسة آلة الكمان ، ثم التحق بمعهد (فؤاد الأول) للموسيقى العربية ، حيث درس آلة الكمان على يد الأستاذ البولندي " أليكساندر كونتروفيتش " ، ثم تلقى دروساً في الهارموني على يد الأستاذ " كوستاكي " ، ثم التحق بمعهد فؤاد الأول للموسيقى العربية ودرس الكمان على الأستاذ البولندي اليكسندر كونتروفيتش ، وبعد تخرجه عين مدرس للأناشيد بوزارة المعارف ، وفي عام ١٩٤٦م عمل أستاذاً للغناء الكورالي بمعهد الفنون المسرحية ، وفي عام ١٩٤٨م عمل أستاذاً لآلة الكمان بمعهد (فؤاد الأول) للموسيقى العربية ، ثم قام بالتدريس في العديد من المعاهد الموسيقية مثل معهد الموسيقى الشرقي والمعهد العالي للموسيقى المسرحية والجامعة الشعبية ومعهد الإذاعة ومعهد السينما .

مشواره الفني :

في عام ١٩٤٧م قام " فؤاد الظاهري " بتسجيل بعض أعماله الشهيرة لإذاعة الشرق الأوسط ، وفي عام ١٩٥٠م كتب عملاً أسماه (كونسير القانون والأوركسترا) وعزفه " عبد الفتاح منسي " ، وفي عام ١٩٦٤م أضاف لهذا العمل حركة ثالثة وعزفه بصورته الجديدة " سيد رجب " ، وقد حاول " الظاهري " في هذا العمل إيجاد نوع من التعايش بين آلة القانون والأوركسترا ، وبعد أن أصبح "محمد حسن الشجاعي" مراقباً للموسيقى في الإذاعة المصرية أتاح إمكانيات كثيرة للموسيقيين الجدد ، فكتب " فؤاد الظاهري " الكثير من الأعمال منها ، كما قام بتوزيع الألحان لكبار الملحنين مثل " سيد درويش – داود حسني – زكريا أحمد – محمد القصبجي – محمد عبد الوهاب – رياض السنباطي " .

وفاته : توفي " فؤاد الظاهري " في يوم ١ أكتوبر عام ١٩٨٨م تاركاً إرثاً كبيراً من الأعمال الموسيقية والتي تخلد اسمه كأحد صناع الموسيقى التصويرية في مصر [١] .

---

(١) زين نصار : الموسيقى المصرية المتطورة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠م ، ص ١١٠ .

وقد قام الباحث بجمع وحصر أعماله للموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية على سبيل المثال وليس الحصر [١] :

مسلسل	اسم الفيلم	العام
١	الحموات الفاتنات	١٩٥٣
٢	صراع في الوادي	١٩٥٤
٣	الوحش	١٩٥٤
٤	في سبيل الحب	١٩٥٥
٥	مدرسة البنات	١٩٥٥
٦	إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة	١٩٥٥
٧	صراع في المينا	١٩٥٦
٨	شباب إمرأة	١٩٥٦
٩	النمرود	١٩٥٦
١٠	دليلة	١٩٥٦
١١	رصيف نمرة ٥	١٩٥٦
١٢	أرضنا الخضراء	١٩٥٦
١٣	الفتوة	١٩٥٧
١٤	لا أنام	١٩٥٧
١٥	الوسادة الخالية	١٩٥٧
١٦	الجريمة والعقاب	١٩٥٧
١٧	هذا هو الحب	١٩٥٨
١٨	الطريق المسدود	١٩٥٨
١٩	مجرم في أجازة	١٩٥٨
٢٠	أبو حديد	١٩٥٨
٢١	كهرمان	١٩٥٨
٢٢	المعلمة	١٩٥٨
٢٣	باب الحديد	١٩٥٨
٢٤	أنا حرة	١٩٥٩
٢٥	حب ودلع	١٩٥٩

(١) فؤاد_الظاهري/https://ar.wikipedia.org/wiki .

تابع أعمال " فؤاد الظاهري " للموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية [١] :

مسلسل	اسم الفيلم	العام
٢٦	صراع في النيل	١٩٥٩
٢٧	خلخال حبيبي	١٩٦٠
٢٨	حب حتي العبادة	١٩٦٠
٢٩	بداية ونهاية	١٩٦٠
٣٠	أبو أحمد	١٩٦٠
٣١	زوجة من الشارع	١٩٦٠
٣٢	لوعة الحب	١٩٦٠
٣٣	مال ونساء	١٩٦٠
٣٤	السبع بنات	١٩٦٠
٣٥	حياتي هي الثمن	١٩٦١
٣٦	عاصفة من الحب	١٩٦١
٣٧	لماذا أعيش	١٩٦١
٣٨	التلميذة	١٩٦١
٣٩	صراع الأبطال	١٩٦٢
٤٠	صاحب الجلالة	١٩٦٣
٤١	المصيدة	١٩٦٣
٤٢	لا وقت للحب	١٩٦٣
٤٣	قصة ممنوعة	١٩٦٣
٤٤	الرسالة الأخيرة	١٩٦٤
٤٥	المراهقان	١٩٦٤
٤٦	هي والرجال	١٩٦٥

(١) فؤاد_الظاهري/https://ar.wikipedia.org/wiki .

- مضمون قصة الفيلم

تدور أحداث الفيلم حول " قناوي " بائع الجرائد غير المتزن عقلياً والمثار جنسياً من جانب " هنومة " التي تشفق عليه لكنها تنوي الزواج بجمال في المحطة " أبو سريع " ، وعندما تبدأ في الاستعداد للزواج يقرر قتلها لكنه يقتل فتاة أخرى عن طريق الخطأ ، ويحاول إلصاق التهمة بخطيب " هنومة " " أبو سريع " ، وفي النهاية يتم الإبلاغ عن " قناوي " كمريض نفسي ويتم الإيقاع به عن طريق " عم مدبولي " الذي كان كأب له ، وجاءت تسمية الفيلم (باب الحديد) من الاسم القديم الذي كان يطلق على (محطة مصر) ومنه استلهم هذا الاسم ، أما فكرة الفيلم فقد استوحاها الكاتب " عبد الحي أديب " من محطة سكة حديد مدينة (المحلة) [١] .

الجزء الثاني : (الإطار التحليلي)

بعد أن عرض الباحث الإطار النظري سوف يقوم بتحليل (عينة البحث) عاماً وتفصيلياً ، للتعرف على أسلوب المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية في مقدمات الأفلام السينمائية عند " فؤاد الظاهري " ، مما يجعل هذا هدفاً للبحث .

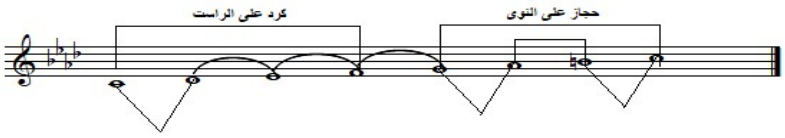
- تحليل عام وتفصيلي للمقطوعة الموسيقية (باب الحديد) .

بيانات العمل :

المؤلف : فؤاد الظاهري .

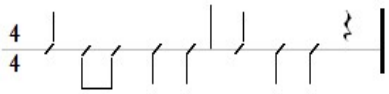
القالب : مقطوعة موسيقية في صيغة ثنائية .

المقام : بدأ في مقام الشهيناز الكردي المصور على درجة الراست ، ثم الانتقال إلى مقام الحجازكاركرد ، والانتهاء في مقام النهاوند على درجة الجهاركاه .

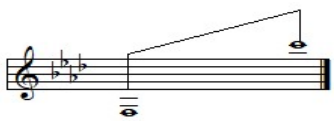


الميزان : ثنائي بسيط $\frac{2}{4}$ رباعي بسيط $\frac{4}{4}$.

الإيقاع : إيقاع الزفة .

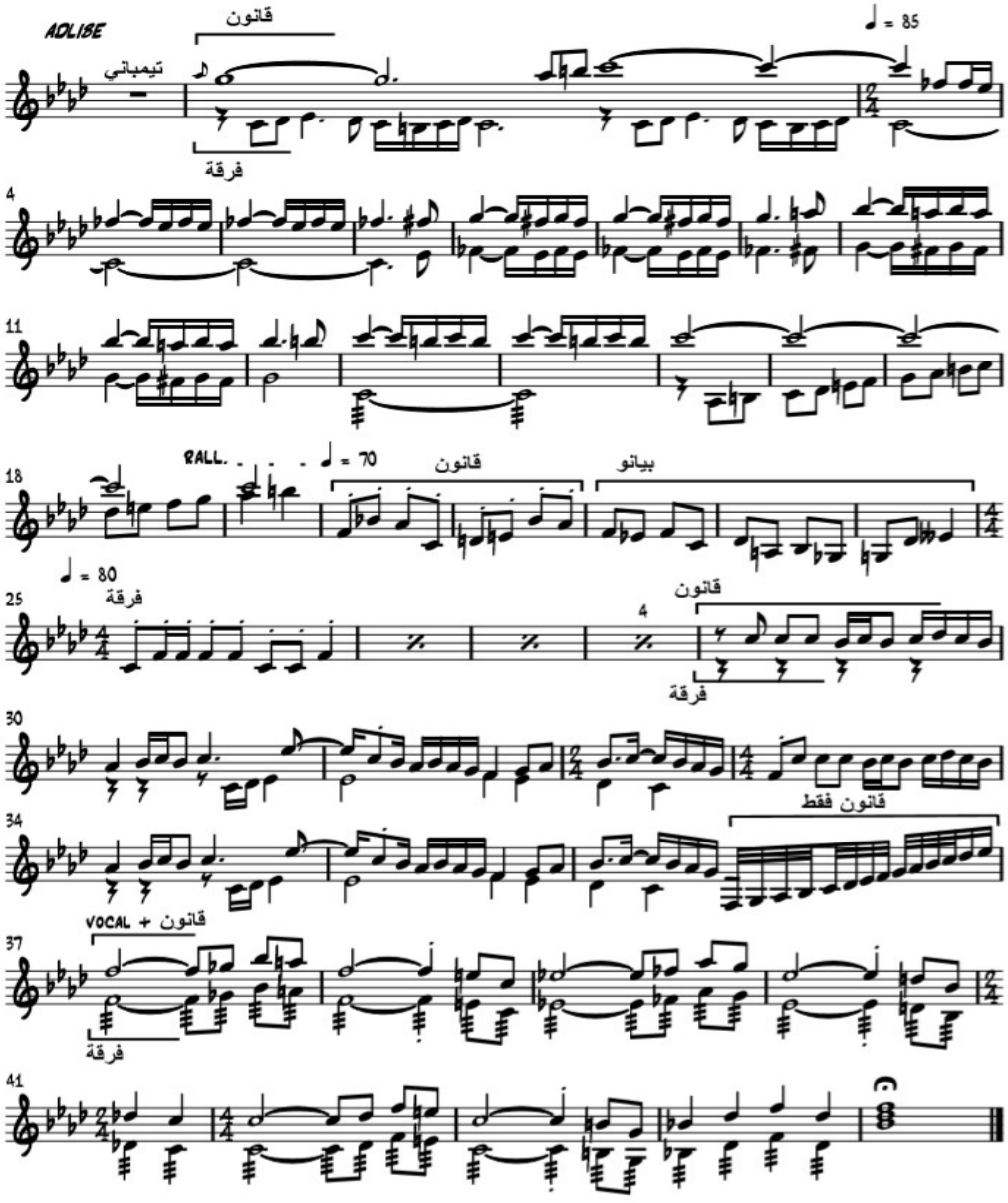


عدد الموازير : ٤٥ مازورة .

المساحة الصوتية : من درجة (فا١ – قرار الجهاركاه) إلى درجة (دو٢ – جواب الكردان) ، وهي تعد مسافة أوكتافين وخامسة .

(١) باب_الحديد_(فيلم)/ https://ar.wikipedia.org/wiki .

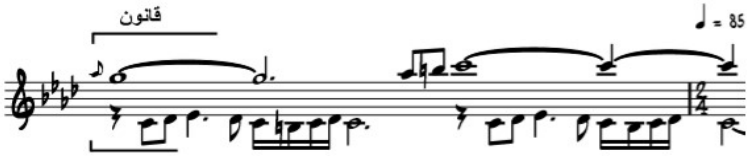
التكوين الآلي المستخدم :

- آلات وترية ذات القوس : (كمان – تشيللو – كونترباص) .
- آلات وترية ذات النبر : (قانون) .
- آلات إيقاعية منغمة : (بيانو) .
- آلات إيقاعية : (تمباني – طبلة – رق) .

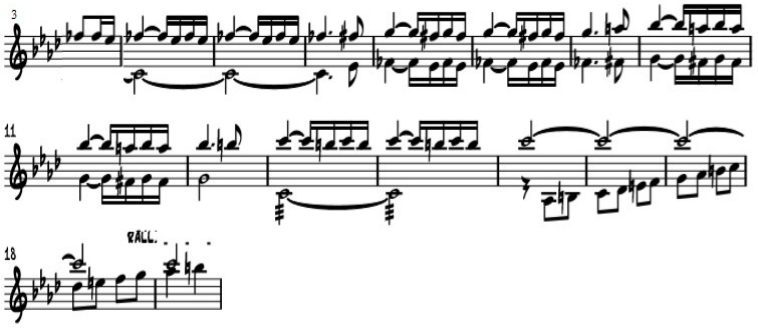
المدونة الموسيقية للمقطوعة الموسيقية (باب الحديد) :

التحليل العام والتفصيلي للمقطوعة الموسيقية (باب الحديد) :

– **استهلال إيقاعي** : مازورة (١) تؤدية آلة التمباني .

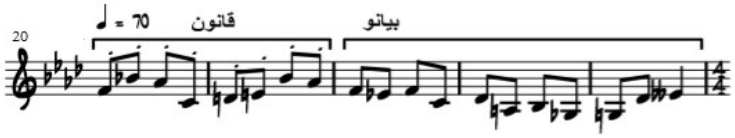
– **مقدمة** : من مازورة (٢ : ٢٤) في مقام الشهيناز الكردي المصور على درجة الراست ، وتنقسم إلى ثلاثة أجزاء :

الجزء الأول : من مازورة (٢ : ٣١) وهو جملة موسيقية في شكل أدليب تؤديه آلة القانون مع مصاحبة الفرقة الموسيقية في نسيج بوليفوني .

المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية :

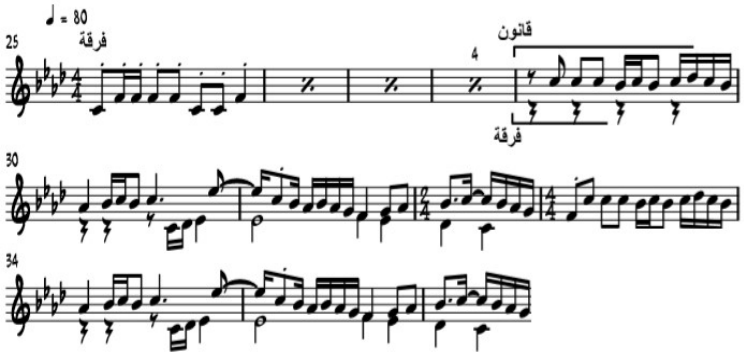
– استخدم المؤلف آلة القانون مع مصاحبة الفرقة ومصاحبة الكورال بأداء مقطع (آه) في شكل درامي أثناء ظهور شخصيات الفيلم ، فجاء اللحن في معالجة درامية ورؤية موسيقية معبرة عن الأحداث الدرامية .

الجزء الثاني : من مازورة (٣٢ : ١٩) وهو جملة موسيقية تؤديها آلة القانون مع مصاحبة الفرقة للحن في نسيج بوليفوني ، ويعتمد على لحن كنترابنطي لمسافة العاشرة المتوافقة من درجة (دو – الراست) إلى درجة (فا♭١ – جواب البوسليك) ، ومن درجة (فا# – الحجاز) إلى درجة (لا♭١ – جواب الحصار) ، والمسافات المتنافرة مسافة السابعة الناقصة من درجة (مي♭ – الكرد) إلى درجة (فا#١ – جواب الحجاز) في شكل تتابعات لحنية صاعدة ، والانتهاء بتسلسل سلمي صاعد لمقام الحجازكار من الفرقة ، مع استمرار آلة القانون بأداء نوتة بدال (Pedal Note) على أساس المقام في منطقة الجوابات ، وأداء آلات التشيللو اللحن في شكل يعتمد على التسلسلات السلمية الصاعدة من أساس المقام إلى منطقة الجوابات .

المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية :

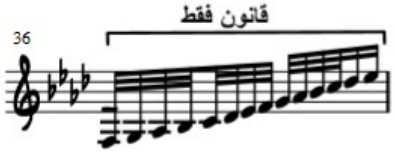
– استخدم المؤلف آلة القانون مع مصاحبة الفرقة بلحن تصاعدي معتمداً على النسيج البوليفوني في شكل درامي ، للتعبير عن المشاهد المتصاعدة التي ستحدث داخل الفيلم ، فجاء اللحن في معالجة درامية ورؤية موسيقية معبرة عن الأحداث الدرامية .

الجزء الثالث : من مازورة (٢٠ : ٢٤) في شكل حواري بين آلة القانون والبيانو ، ويبدأ في طابع مقام النهاوند الكردي المصور على درجة الدوكاه في جملة لحنية تؤديها آلة القانون من مازورة (٢٠ : ٢١) ، والرد من آلة البيانو في جملة لحنية في مقام الحجازكاركرد مع استخدام التلوين الكروماتي ، والانتهاء بالركوز على درجة (مي𝄫 – الدوكاه) .

المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية :

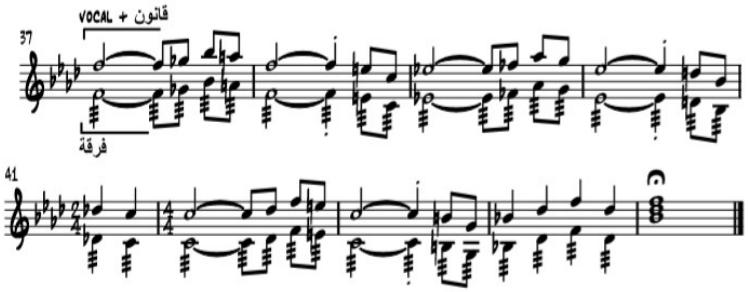
– استخدم المؤلف آلة القانون بأداء لحن يعتمد على قفزات لحنية متنافرة أثناء ظهور صور البطلة وحبيبها " هنومة – أبو سريع " ، مع مصاحبة آلة البيانو للتعبير عن المشاهد التي ستجمعهم داخل الفيلم ، فجاء اللحن في معالجة درامية ورؤية موسيقية معبرة عن الأحداث الدرامية .

– **قسم (أ) :** من مازورة (٢٥ : ٣٦[٢]) في مقام الحجازكاركرد ، ويبدأ بأداء الفرقة ، ثم أداء لآلة القانون مع مصاحبة الفرقة للحن في نسيج بوليفوني كخلفية درامية للحن مع مصاحبة إيقاع الزفة .

المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية :

– استخدم المؤلف آلة القانون مع مصاحبة الفرقة بلحن شعبي مستوحى من الزفة بظهور صور البطلة وحبيبها أثناء استعدادهم للزفاف الذي سيحدث داخل الفيلم ، فجاء اللحن في معالجة درامية ورؤية موسيقية معبرة عن الأحداث الدرامية .

– **وصلة :** مازورة (٣٦[٣]) تؤديها آلة القانون منفردة لاستعراض مقام النهاوند المصور على درجة الجهاركاه في أشكال إيقاعية ذات تقسيم داخلي .

المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية :

– استخدم المؤلف آلة القانون منفردة باستعراض للمقام المصاغ منه الوصلة أثناء ظهور صورة " قناوي " المريض النفسي معبرة عن ملامح الضياع والحسرة على بطلة الفيلم ، فجاء اللحن في معالجة درامية ورؤية موسيقية معبرة عن الأحداث الدرامية .

– **قسم (ب) :** من مازورة (٣٧ : ٤٥) في مقام النهاوند المصور على درجة الجهاركاه ، وتؤديه آلة القانون مع مصاحبة الفرقة ومجموعة الكورال في نسيج مونوفوني ، وأداء الفرقة للحن بأسلوب التريمللو (Tremolo) ، والانتهاء بتآلف الدرجة الرابعة للمقام في أشكال إيقاعية عريضة (𝅝) .

المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية :

– استخدم المؤلف آلة القانون مع مصاحبة الفرقة بأسلوب التريمولو (Tremolo) ومجموعة الكورال بالمقطع (آه) في لحن حزين أثناء الإمساك بـ " قناوي " لإيداع في المصحة العقلية ، وظهور صورة " عم مدبولي " وهو حزين على ما آل إليه حال " قناوي " الذي كان يعتبره ابناً له ، فجاء اللحن في معالجة درامية ورؤية موسيقية معبرة عن الأحداث الدرامية .

نتائج البحث :

بعد أن قام البحث بتحليل (عينة البحث) استطاع أن يتوصل إلى الإجابة على سؤال البحث :

سؤال البحث :

– ما هو أسلوب المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية عند " فؤاد الظاهري " في التأليف للموسيقى التصويرية لمقدمات الأفلام السينمائية (عينة البحث) ؟

إجابة سؤال البحث :

– استخدم المؤلف في المقدمة جمل موسيقية على هيئة أدليب تؤديه آلة القانون مع الفرقة الموسيقية ، ومصاحبة الكورال في نسيج بوليفوني يعتمد على لحن كنترابنطي لمسافات مختلفة ومتنافرة ، بجانب استخدامه لأساليب أداء مختلفة للفرقة ، كما استخدم شكل حواري بين آلة القانون والبيانو مع التلوين الكروماتي من آلة البيانو .

– استخدم المؤلف في قسم (أ) آلة القانون مع مصاحبة الفرقة للحن في نسيج بوليفوني كخلفية درامية للحن مع مصاحبة إيقاع الزفة .

– استخدم المؤلف في الوصلة آلة القانون منفردة لاستعراض مقام النهاوند المصور على درجة الجهاركاه في أشكال إيقاعية ذات تقسيم داخلي .

– استخدم المؤلف في قسم (ب) آلة القانون مع مصاحبة الفرقة ومجموعة الكورال في نسيج مونوفوني ، وأداء الفرقة للحن بأسلوب التريمللو (Tremolo) ، والانتهاء بتآلف الدرجة الرابعة للمقام في أشكال إيقاعية عريضة (𝅝) .

المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية :

– استخدم المؤلف آلة القانون مع مصاحبة الفرقة ومصاحبة الكورال بأداء مقطع (آه) في شكل درامي أثناء ظهور شخصيات الفيلم .

– استخدم المؤلف آلة القانون مع مصاحبة الفرقة بلحن تصاعدي معتمداً على النسيج البوليفوني في شكل درامي ، للتعبير عن المشاهد المتصاعدة التي ستحدث داخل الفيلم .

– استخدم المؤلف آلة القانون بأداء لحن يعتمد على قفزات لحنية متنافرة أثناء ظهور صور البطلة وحبيبها " هنومة – أبو سريع " ، مع مصاحبة آلة البيانو للتعبير عن المشاهد التي ستجمعهم داخل الفيلم .

– استخدم المؤلف آلة القانون مع مصاحبة الفرقة بلحن شعبي مستوحى من الزفة بظهور صور البطلة وحبيبها أثناء استعدادهم للزفاف الذي سيحدث داخل الفيلم .

– استخدم المؤلف في الوصلة آلة القانون منفردة باستعراض للمقام المصاغ منه اللحن أثناء ظهور صورة " قناوي " المريض النفسي معبرة عن ملامح الضياع والحسرة على بطلة الفيلم .

– استخدم المؤلف آلة القانون مع مصاحبة الفرقة بأسلوب التريمولو (Tremolo) ومجموعة الكورال بالمقطع (آه) في لحن حزين أثناء الإمساك بـ " قناوي " لإيداع في المصحة العقلية ، وظهور صورة " عم مدبولي " وهو حزين على ما آل إليه حال " قناوي " الذي كان يعتبره ابناً له .

بعد أن قام الباحث بالإجابة على سؤال البحث استطاع أن يوضح المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية عند " فؤاد الظاهري " في مقدمة الفيلم السينمائي (باب الحديد) ، حيث ظهر في (عينة البحث) براعته في استخدام موسيقى القرن العشرين وتطويعها لتتناسب مع الآلات العربية وخاصةً (آلة القانون) إلى جانب آلة البيانو ومجموعة الوتريات .

قائمة المراجع :

أولاً : الكتب

١ – أحمد بيومي : القاموس الموسيقي ، المركز الثقافي القومي ، دار الأوبرا ، القاهرة ، ١٩٩٢م .

٢ – جلال الشرقاوي : الأسس في فن التمثيل والاخراج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢م .

٣ – زين نصار : الموسيقى المصرية المتطورة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠م .

٤ – سعيد مراد : حوار مع السينما ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٧٧م .

٥ – صوفيا ليسا : جماليات موسيقى الأفلام ترجمة عازي منافنحي ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ، سوريا ، ١٩٩٧م .

ثانياً : الرسائل العلمية

١ – تماضر طه محمد نجيب : **التوظيف الدرامي للموسيقى وعلاقته بالمونتاج السينمائي** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، معهد السينما ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٠م .

٢ – سهير أحمد طلعت : **الموسيقى التصويرية في الفيلم المصري** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، معهد النقد الفني ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٨٥م .

٣ – محمد فرج يوسف : **أسلوب تناول الموسيقى التصويرية عند " ياسر عبد الرحمن "** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ٢٠١٣م .

ثالثاً : المراجع الأجنبية

1 – Leopolde Auer : Violin Playing As I Teach It , New York, Dover, Publication , INC, 1980 .

رابعاً : المواقع الإلكترونية

١ – المعالجة الدرامية/ http://elsada.net/65401/ .

٢ – باب_الحديد_(فيلم)/ https://ar.wikipedia.org/wiki .

٣ – فؤاد_الظاهري/https://ar.wikipedia.org/wiki .

ملخص البحث

أسلوب المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية في مقدمات الأفلام السينمائية عند " فؤاد الظاهري " (باب الحديد) نموذجاً

أ.م.د / عدنان عبد الله بارون (*)

تلعب الموسيقى التصويرية دوراً هاماً في تجسيد مشاهد العمل الدرامي ، لذلك فهي تعتبر من العناصر الأساسية المكونة للعمل الدرامي وتخلق حلقة درامية بأسلوب يناسب الصورة المرئية ، فتمتزج عناصر الموسيقى بعناصر الفيلم السينمائي فتكون وحدة متماسكة تؤثر على وجدان المشاهد .

وفي النصف الثاني من القرن العشرين ظهر الكثير من رواد هذا المجال من أهمهم " فؤاد الظاهري (١٩١٦م – ١٩٨٨م) " ، الذي كانت له بصمة واضحة ورؤية موسيقية متميزة وخاصةً في مقدمات الأفلام السينمائية ، حيث استخدم فيها تكوينات آلية خاصة بالموسيقى العربية تتناسب مع البيئة التي تجري فيها الأحداث ، ويظهر ذلك من خلال مقدمة فيلم (باب الحديد) الذي لاقى استحساناً ورواجاً عند المشاهدين ، وأصبحت جزءاً هاماً من نجاح العمل الدرامي ، لما تحتويه من دراما موسيقي خاصة بها .

ومن هذا المنطلق رأى الباحث تناول هذا النموذج بالدراسة التحليلية المتخصصة ، للتعرف على أسلوب المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية عند " فؤاد الظاهري " ، مما يعود بالفائدة على دارسي العلوم الموسيقية والمهتمين بهذا المجال .

وينقسم هذا البحث إلى جزئين :

الجزء الأول (الإطار النظري) ويشمل :

أ – الدراسات السابقة .

ب – الإطار النظري :

– نبذة عن الموسيقى التصويرية .

– المعالجة الدرامية والرؤية الموسيقية في الموسيقى التصويرية .

– نبذة عن المؤلف الموسيقي " فؤاد الظاهري (١٩١٦م – ١٩٨٨م) " .

– مضمون قصة الفيلم .

الجزء الثاني (الإطار التحليلي) ويشمل :

– تحليل عام وتفصيلي للمقدمة الموسيقية لفيلم (باب الحديد) .

– نتائج البحث وقائمة المراجع ، ثم ملخص البحث .

(*) أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون الموسيقية بدولة الكويت .