رؤية عبد العظيم محمد فى اللحن الغنائي "طلع البدر علينا

إعداد

أ.د/سحر محمد كمال طوبار

أستاذ الموسيقى العربية

كلية التربية النوعية - جامعة المنصورة

مجلة بحوث التربية النوعية ـ جامعة المنصورة

عدد (٧٥) ـ مايو ٢٠٢٣

رؤية عبد العظيم محمد فى اللحن الغنائي "طلع البدر علينا

إعداد

أ.د/سحر محمد كمال طوبار*

الملخص

مرت الأغنية المصرية بمراحل مختلفة أدت إلي تطورها، وقد ساهم ظهور عدد كبير من رواد التلحين في خلق جو من التنافس الفني الذى نتج عنه الاهتمام بمستوى الألحان والأداء حيث ارتقت الأغنية في مختلف جوانبها و انتقلت من مرحلة التطريب إلى التعبير عن الألفاظ ومعانى الكلمات، بالإضافة إلى ظهور الهارمونية وتطور الفرقة الموسيقية واستخدام آلات وإيقاعات غربية، ومن هؤلاء الملحنين عبد العظيم محمد الذى جاءت ألحانه تجمع بين الأصالة بما تحتوي من موروث قديم وبين المعاصرة بما أضافه إلى التراث الغنائي، حيث صاغ ألحانه في موضوعات متنوعة أثرى بها تراث الموسيقى العربية وذلك خلال استخدامه للتنوع المقامي والإيقاعي مما اكسب ألحانه طابعاً مميزاً، وبالرغم من تميز لحن (طلع البدر علينا) في فيلم الشيماء بالسلاسة والتنويعات اللحنية واستخدام الانتقالات المقامية المختلفة لم يحظى بالدراسة البحثية من قبل المتخصصين فى مجال الموسيقى العربية مما دفع الباحثة إلى اختيار موضوع البحث.

يتكون هذا البحث من جزئيين الأول هو الجانب النظري للبحث ويشمل: المفاهيم النظرية للبحث.

الجزء الثاني هو الجانب التطبيقي للبحث ويشمل: تحليل لحن طلع البدر علينا تحليلا كاملا، ثم عرضت الباحثة نتائج البحث التي تتضمن الوصول إلى رؤية عبد العظيم محمد وإبداعاته في تلحين العمل ومن أهمها استبدل المقدمة الموسيقية بإيقاع تؤديه الطبول واختيار المقام الأساسى مقام الهزام وهومقام يناسب طبيعة معانى الكلمات واستخدام الانتقالات المقامية والتحويلات النغمية مباشره اوغير متوقعة الانتقال عن طريق جنس الفرع ، كما استخدم تنويعات لحنية لنفس النص الكلامى، كما استخدم موازين و ضروب متنوعة، ثم عرضت الباحثة بعض التوصيات والمراجع واختتمت بملخص البحث.

* أستاذ الموسيقى العربية –كلية التربية النوعية جامعة المنصورة

المقدمة:

مرت الأغنية المصرية بمراحل مختلفة أدت إلي تطورها علي يد العديد من الملحنين بداية من عبده الحامولي وسلامه حجازي ثم سيد درويش ومحمد القصبجي وزكريا أحمد ثم ظهور محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي ومحمد الموجي وبليغ حمدي ومحمد فوزى وغيرهم
ساهم ظهور عدد كبير من رواد التلحين في خلق جو من التنافس الفني الذى نتج عنه الاهتمام بمستوى الألحان والأداء حيث ارتقت الأغنية في مختلف جوانبها و انتقلت من مرحلة التطريب إلى التعبير عن الألفاظ ومعانى الكلمات، واستخدام مقامات عربية لم تكن مستخدمة بالإضافة إلى ظهور البوليفونية والهارمونية وتطور الفرقة الموسيقية وزيادة عدد العازفين واستخدام آلات غربية والدمج بين الإيقاعات العربية والغربية واستحداث ألوان غنائية جديدة ، ومن هؤلاء الملحنين عبد العظيم محمد (موضوع البحث) الذى جاءت ألحانه تجمع بين الأصالة بما تحتوي من موروث قديم وبين المعاصرة بما أضافه إلى التراث الغنائي، حيث قدم ألحان متنوعة ما بين الأغاني العاطفية والدينية والشعبية والوطنية.

مشكلة البحث:

صاغ عبد العظيم محمد ألحانه في موضوعات متنوعة أثرى بها تراث الموسيقى العربية وذلك خلال استخدامه للتنوع المقامي والإيقاعي مما اكسب ألحانه طابعاً مميزاً، وبالرغم من تميز لحن (طلع البدر علينا) فى فيلم الشيماء بالسلاسة اللحنية والتنويعات واستخدام الانتقالات المقامية المختلفة حيث تناول اللحن التراثي للأغنية الأصلية بأكثر من تيمة لحنية بتنويعات مختلفة لم يحظى بالدراسة البحثية من قبل المتخصصين والدارسين فى مجال الموسيقى العربية مما دفع الباحثة إلى اختيار موضوع البحث، مما يفيد في إثراء أفكار الدارسين في التأليف والتلحين في مرحلة الدراسات العليا.

هدف البحث:

التعرف على رؤية عبد العظيم محمد فى اللحن الغنائى (طلع البدر علينا) من فيلم الشيماء.

أهمية البحث:

بتحقيق أهداف البحث تكون الباحثة استعرضت ابداعات عبد العظيم محمد في لحن (طلع البدر علينا) لاستفادة الدارسين والباحثين في مجال التأليف والتلحين.

سؤال البحث:

ماهى رؤية عبد العظيم محمد فى اللحن الغنائى (طلع البدر علينا) من فيلم الشيماء؟

إجراءات البحث:

أولاً: **منهج البحث** استلزمت طبيعة البحث استخدام منهج وصفى (تحليل محتوى)

ثانياً: **عينة البحث** لحن (طلع البدر علينا) من فيلم الشيماء- غناء سعاد محمد

ثالثاً: **حدود البحث**

حدود زمنية: ١٩٧٢.

حدود فنية: لحن طلع البدر علينا من فيلم الشيماء

رابعاً أدوات معالجة البحث: مدونة موسيقية- تسجيلات سمعية.

مصطلحات البحث:

الأغنية الدينية[١]**:**

الأغنية الدينية هي قالب يعتمد على نصوص كلاميه تتناول مدح الرسول صل الله عليه وسلم وذكر الله وقد تتناول المناسبات الدينية وتتنوع في أشكال وقوالب مختلفة

ترتيل تبادلى[٢] **antiphony (E.)**

غناء المزامير بشكل تبادلى بين مجموعتين أو بين مغنٍّ منفرد ومجموعة من المصلين داخل الكنيسة الكاثوليكية.

متعدد الأصوات (بوليفونى) [٣] **polyphonic (E.)**

تعدد الأصوات نوع من الموسيقى القائم على أكثر من خط لحني كل صوت منها له كيانه المستقل لحناً وإيقاعاً عن الأصوات الأخرى.

1 نبيل شوره(١٩٩٧): قراءات في تاريخ الموسيقي العربية،دار علاء الدين للطباعةوالنشر ص ٢٠١

2 معجم الموسيقا ، المرجع السابق، ص ٦

3 معجم الموسيقا(٢٠٠٠)، مجمع اللغة العربية، القاهره، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ص ١١٩

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى (*) بعنوان:

" الاستفادة من ألحان أغانى عبد العظيم محمد في رفع مستوى تدريس مادة الصولفيج العربى"

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب عبد العظيم محمد في التلحين من خلال تحليل بعض أعماله الموسيقية والاستفادة منها في تدريس الصولفيج العربي وذلك بصياغة تدريبات صولفائية غنائية مستنبطة من الألحان عينة البحث، وتوصل الباحث إلي عدة نتائج منها أن البرنامج المقترح والذى اعتمد في صياغته على ألحان عبد العظيم محمد أدى إلى رفع مستوى الأداء في مادة الصولفيج العربى، وترتبط هذه الدراسة بالدراسة الحالية فى تناول ألحان عبد العظيم محمد والتعرف علي أسلوب صياغته.

الدراسة الثانية (**) بعنوان:

" أسلوب صياغة عبد العظيم محمد لألحانه الغنائية والاستفادة منها في مادة التلحين العربى"

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على اسلوب عبد العظيم محمد في تلحين بعض أعماله وتوصلت الباحثة إلي توضيح بعض العناصر الفنية بالألحان عينة البحث والتي يمكن الاستعانة بها في مادة التلحين، وترتبط هذه الدراسة بالدراسة الحالية فى تناول ألحان عبد العظيم محمد والتعرف علي أسلوب صياغته.

ينقسم البحث إلى جزئين:

الجزء الأول: الجانب النظري للبحث ويشمل مايلي:

أولاً:نبذة عن السيرة الذاتية لعبد العظيم محمد

ثانياً:نبذة عن السيرة الذاتية لسعاد محمد

ثالثاً:الأغنية الدينية

---

* إيهاب حامد محمد عوض (٢٠٠٨): " الاستفادة من ألحان أغانى عبد العظيم محمد في رفع مستوى تدريس مادة الصولفيج العربى"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية النوعية- جامعة القاهرة.

** نجلاء سيد عبد الحميد الجبالى(٢٠١٢): " أسلوب صياغة عبد العظيم محمد لألحانه الغنائية والاستفادة منها في مادة التلحين العربى"، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقي، كلية التربية الموسيقية- جامعة حلوان، العدد المجلد الثامن، يونيو ص ١٦٧٨: ١٧٥٤

الجزء الثانى: الجانب التطبيقى:

تستعرض الباحثة فى هذا الجزء صياغه نص أغنية طلع البدر علينا من فيلم الشيماء (موضوع البحث)، ثم الصيغة البنائية وتحليل العمل تحليلاً تفصيلياً.

الجزء الأول: الجانب النظري للبحث ويشمل مايلي:

أولاً:نبذة عن السيرة الذاتية لعبد العظيم محمد (١٩٢٣ـ ٢٠٠٨ م)

- ولد بإحدى قرى محافظة المنيا حفظ ورتل القرآن الكريم بالكتاب في الجامع كما استمع إلى التراتيل الكنائسية وكان يستمع إلى عمالقة الغناء العربي.
- ذهب الي القاهرة عام ١٩٤١ وعمل في مهن مختلفة
- علم نفسه العزف على العود مستعينا بفطرته وموهبته الموسيقية السليمة
- إلتحق بالمعهد العالي للموسيقى في قسم الغناء وتخرج منه عام ١٩٥٠ سنة
- تعرف على المطرب جلال فكري وعمل معه كعازف العود منذ عام ١٩٥٤م وغني له في الإذاعة أغنيتين واستمع إليه محمود حسن الشجاعي المسؤول عن الغناء الإذاعي ولاحظ تأثره بالموسيقى الشرقية والغربية فاسند إليه تلحين أول أغنية وكانت للمطربة عصمت عبد العليم وهي أغنية بسم الله واستمرت الألحان وظهر تأثير النشأة الدينية في أغنياته من هذا اللون
- تم اختياره العظيم محمد عضوا بلجنة الاستماع في الإذاعة والتلفزيون ولجنة اختيار القراء والمبتهلين[١]
- قدم الألحان الغنائية بمختلف صيغها مثل الطقطوفة والقصيدة والمونولوج.
- أساتذته من رواد التلحين : سيد درويش –محمد القصبجى – زكريا أحمد –محمد عبد الوهاب- رياض السنباطى
- لحن عبد العظيم محمد للعديد من المطربين والمطربات فقد لحن لأكثر من ١٤٩ مطربة مطربة ومن ألحانه وشك حلو عليا لأحمد سامي - تم البدر بدري لشريفة فاضل - بكرة تندم، ودوبني دوب لفايزة أحمد – عشرين والعروسة لليلى نظمي - يا ليلة ما جاني الغالي لمحمد رشدي - رمضان يا شهر الصيام لنجاح سلام - أنت اللي ظالم لنجاة - زي ما أكون عطشان وشربت، زي نور الشمس لمحرم فؤاد - الليلة دى ليله حلوة لها صبري - بالسلامة يا حبيبي لنجاح سلام - ماشي كلامك ومركب حبيبي لمحمد قنديل - كل أطباء القلب لوردة - في قلبي غرام لعبد المطلب)[٢]

---

[1] محمد قابيل (٢٠٠٥) موسوعة الغناء في مصر، دار الشروق، القاهرة، ص ١٨٩

2 إيهاب حامد محمد عوض(٢٠٠٨): مرجع سابق، ص ٢٥- ٢٦

كما شارك في تلحين أغاني عدد من الأفلام مثل (صغيرة على الحب) بطولة سعاد حسني وفيلم (بياعة الجرايد) بطولة ماجدة، كما لحن أغاني فيلم الشيماء بطولة سميرة أحمد وغناء سعاد محمد منها إنك لا تهدي الأحبة، أشرقت شمس الهدى، واجريحاه، وأغنية **(طلع البدر علينا)** موضوع البحث

ثانياً: نبذة عن السيرة الذاتية لسعاد محمد[1] **(١٩٢٦-٢٠١١م)**

- اسمها سعاد محمد المصري ولدت في 14 فبراير في عشرينات القرن الماضى بلبنان من أم لبنانية وجد مصري وكان تغني أغاني أم كلثوم وهي طفلة
- تعلمت مبادئ الموسيقى والغناء على يد حبيب الدندشلي.
- قدمت اول أغانيها من تأليف محمد علي فتوح تلحين محمد حسن ثم ما سجلت إسطوانة عليها مظلومة يا ناس مظلومة، غريبة والزمن قاسي، دمعة على خد الزمن، وفي القاهرة اختارها محمود ذو الفقار لتشارك في فيلمه فتاة من فلسطين عام 1948م الذي غنت فبه يا مجاهد وبنت البلد ثم ما شاركت في فيلم أنا وحدي إخراج بركات وغنت فيه شهيدة العشق الالهي 1973، من أغانيها فتح الهوى الشباك، القلب ولا العين، وحشتني، يا مجاهد في سبيل الله، من غير حب الدنيا دي ايه، روق الأناني، وإذا ما الليل ناداني.
- شاركت بأغانى مدبلجة بصوتها فى فيلم الشيماء عام 1972م.

ثالثاً: الأغنية الدينية هي قالب يعتمد على نصوص كلاميه تتناول مدح الرسول صل الله عليه وسلم وذكر الله ، وتتنوع الأغنية الدينية في صيغ وقوالب مختلفة منها القصائد الدينية، الإبتهالات الدينية، الإنشاد الديني، الطقطوقه الدينية، تواشيح دينية وتتميز ألحانها بالرصانة والرهبة وقوة التعبير مع المحافظة على الطابع العربي الإسلامي ولذلك يتأثر بها الوجدان[2]

خصائص الأغنية الدينية :[3]

١- تتناول كلمات الأغنية الدينية الحب الي ذات الله تعالى أو مدح الرسول صل الله عليه وسلم، أو في المناسبات الدينية مثل مناسك الحج أو استقبال شهر رمضان.

٢- يتناول اللحن معظم المقامات العربية بإبداعات انتقالية وتحويلات نغمية ثرية .

---

1 محمد قابيل(٢٠٠٥): مرجع سابق ص ١٢٨

2 نبيل شوره(١٩٩٧): قراءات في تاريخ الموسيقي العربية، دار علاء الدين للطباعة والنشر ص ٢٠١

3 عفت أحمد حسن علام (٢٠٠٣): توظيف بعض الأغانى الدينية الشائعة في تنوع مقامات الموسيقى العربية للطالب المبتدئ، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد التاسع ، كلية التربية الموسيقية –جامعة حلوان، القاهره، ص ٢٠٠- ٢٠١.

٣- يعتمد الغناء الديني على إيقاع الكلمة المؤداه من حروف المد والغن وأكثر الإيقاعات المستخدمة فيه هي الوحده الكبيره وضرب المصمودى الصغير والمصمودى الكبير

٤- يجب أن تكون نبرات صوت المؤدى واضحة ، المقاطع اللفظية لمخارج الحروف واضحة وسليمة، بالإضافة إلي المهارة الفنية فى إبداعات لحنية مقامية.

اللحن الديني طلع البدر علينا:

ارتبطت الموسيقى العربية بصفة عامة بالجانب الديني حيث استمدت ألحانها من اللغة العربية ومن القرآن الكريم ويُذكر أن أول نشيد ديني تغنى به النساء والصبيان في المدينة عند استقبال رسول الله صل الله عليه وسلم هو(طلع البدر علينا من ثنيات الوداع) (١) تعبيراً عن فرحتهم، وقد استخدم نشيد (طلع البدر علينا) وتم توظيفه في أغانى أخرى فكان جزء من قصيد الثلاثية المقدسة التي كتب كلماتها صالح جودت ولحنها رياض السنباطى وغنتها أم كلثوم ، وأيضاً استخدم عبد الفتاح مصطفى كلمات النشيد وكتب منها اغنية (طلع البدر علينا - موضوع البحث) ولحنها عبد العظيم محمد لتغنيها سعاد محمد بصوتها في فيلم الشيماء تعبيراً عن فرحة استقبال سيدنا محمد صل الله عليه وسلم عند قدومه إلى المدينة المنورة.

الجزء الثانى: الجانب التطبيقى:

في ضوء ماسبق من المفاهيم النظرية تستعرض الباحثة فى هذا الجزء صياغه نص أغنية طلع البدر علينا (موضوع البحث)، ثم الهيكل البنائي وتحليل العمل تحليلاً تفصيلياً.

أولاً: صياغة نص الأغنية

طلع البدر علينا

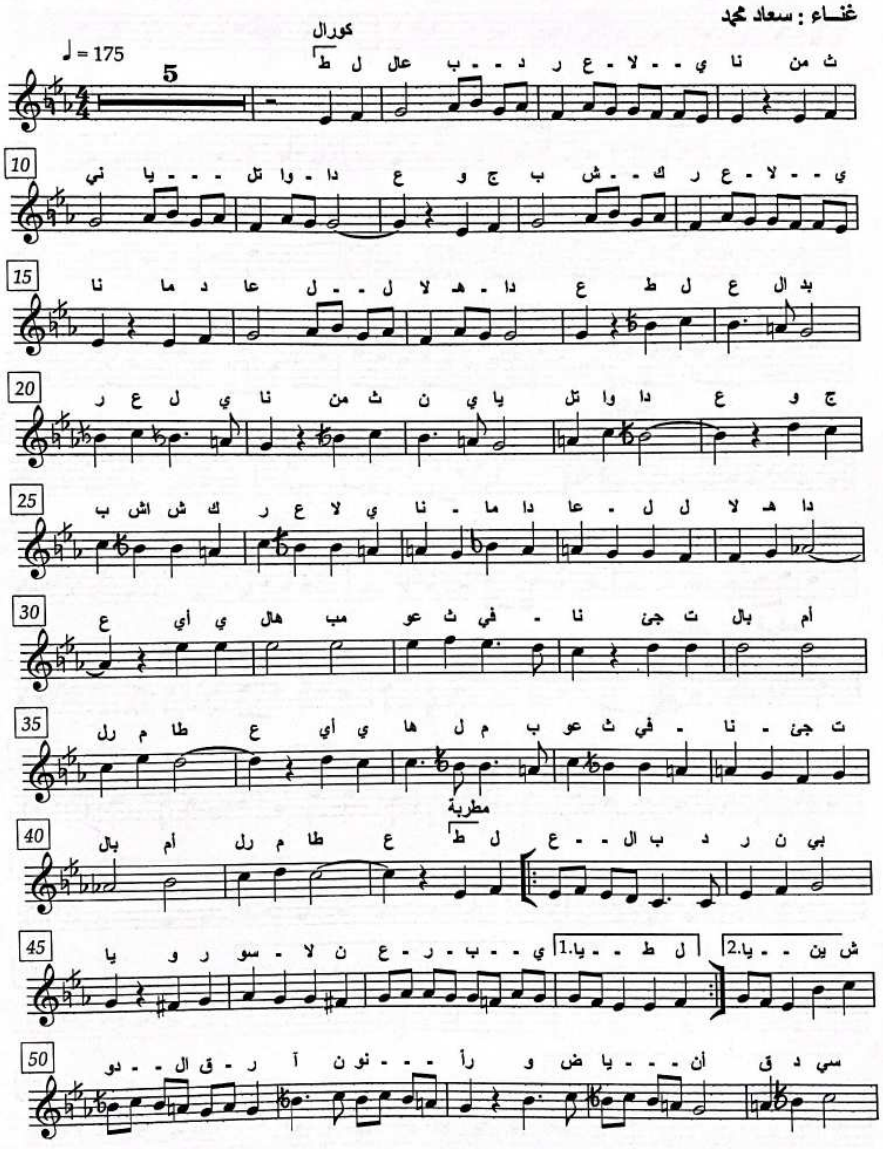
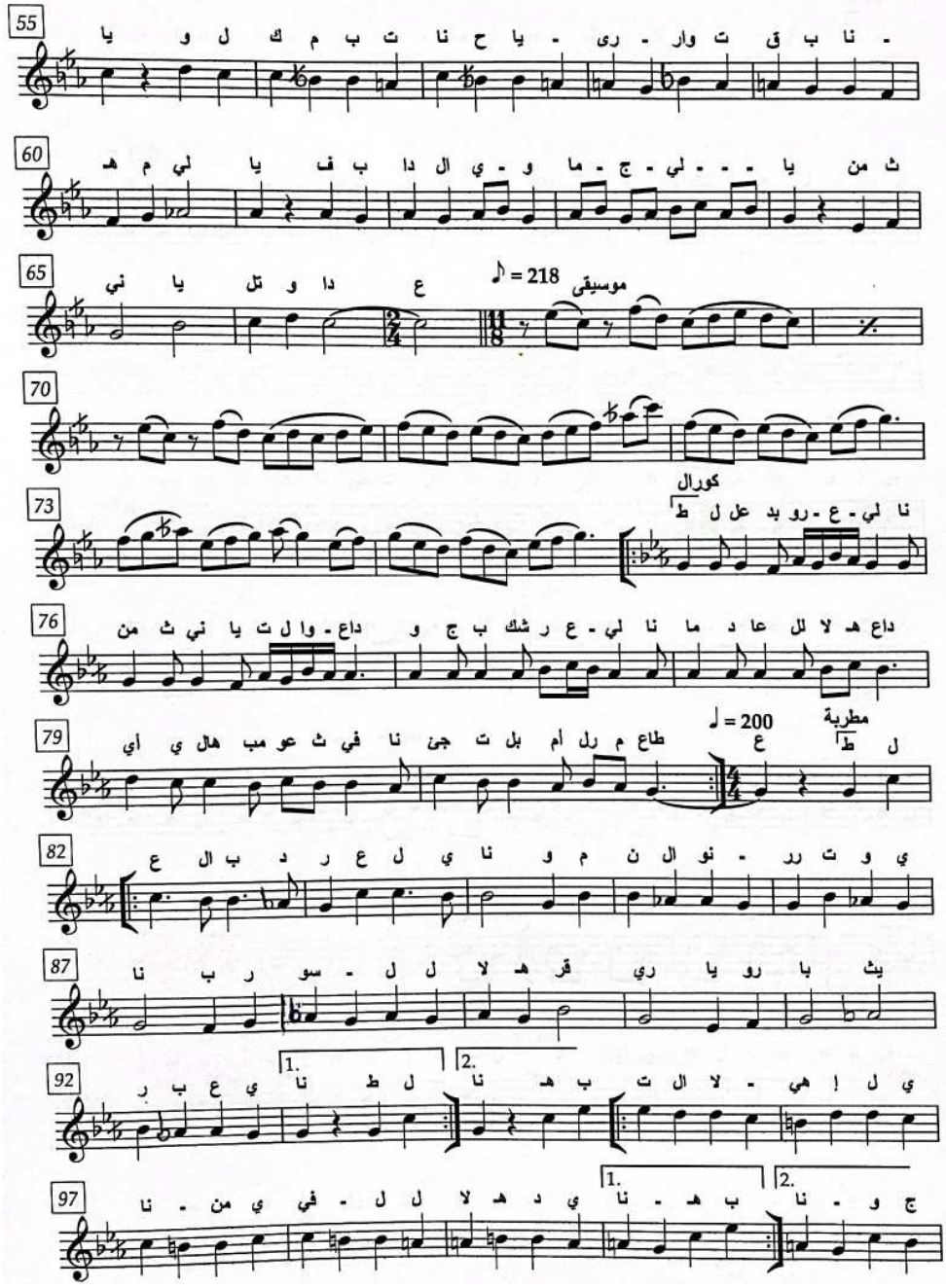
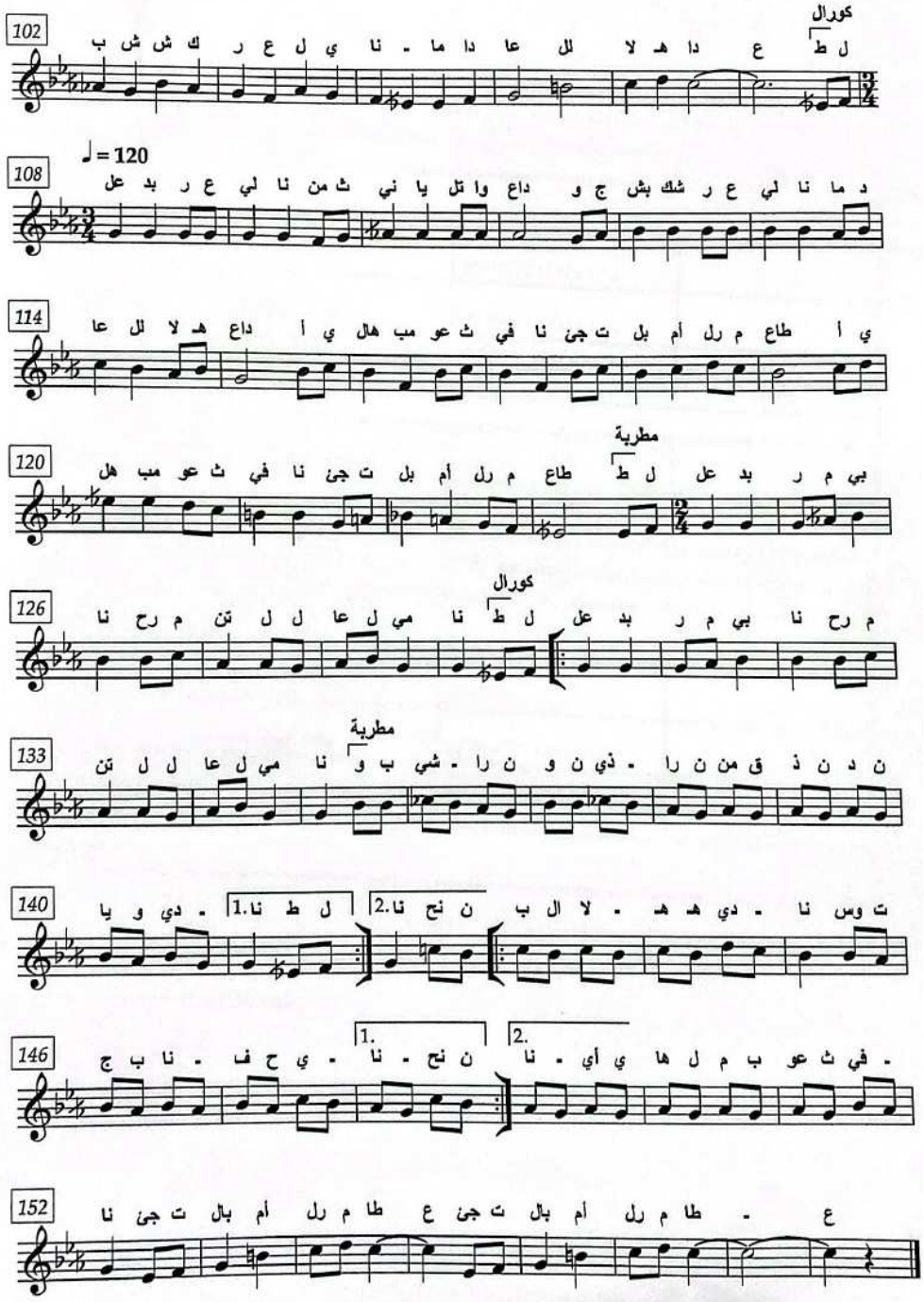
كلمات : عبد الفتاح مصطفى لحن عبد العظيم محمد غناء: سعاد محمد

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع وجب الشكر علينا .. مادعي لله داع
أيها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع
طلع البدر نبياً .. ورسولاً عربيا ينشر القرآن نوراً .. وضياءاً قدسيا
ولكم بتنا حياري .. وارتقبناه مليا فبدا اليوم جلياً .. من ثنيات الوداع
طلع البدر علينا ومن النور ارتوينا برسول الله قري يارُبا يثرب عينا
هبة الله إلينا من يفي لله دينا وجب الشكر علينا مادعى لله داع
طلع البدر علينا من ثنيات الوداع وجب الشكر علينا مادعي لله داع
أيها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع
طلع البدر مبينا رحمة للعالمينَ وبشيرا ونذيرا منقذا دنيا ودينا
نحن بالله هدينا واستجبنا فحينا أيها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع

1 كامل الخلعى(١٩٩٣):" الموسيقى الشرقى"، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ص١٥

ثانياً: النوتة الموسيقية

طلع البدر علينا

كلمات : عبد الفتاح مصطفى
غنـاء : سعاد محمد
ألحان : عبد العظيم محمد

تابع 2 - طلع البدر علينا

تابع 3 - طلع البدر علينا

ثالثاً: الهيكل البنائي للعمل

مقدمة إيقاعية تؤديها الطبول - مذهب - كوبليه ١ - فاصل موسيقى - إعادة كلمات المذهب بلحن مختلف - كوبليه - إعادة كلمات المذهب بلحن مختلف- كوبليه٣

رابعاً: التحليل التفصيلي للعمل

البطاقة التعريفية:

القالب	غنائي فى شكل الطقطوقة
المقام الأساسي للعمل	مقام هزام
الميزان :	$\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ _ $\frac{11}{8}$ _ $\frac{4}{4}$
الإيقاع	الوحدة الكبيرة - ضرب الدويك ضرب العويص على وحدة الكروش ضرب سماعى دارج - ضرب الملفوف
المؤلف	عبد الفتاح مصطفى
الملحن	عبد العظيم محمد
المغنية	سعاد محمد
الفيلم	الشيماء

التحليل النغمي

المقدمة من م(١) : م(٦)^{٢} يبدأ العمل بمقدمة إيقاعيه باستخدم الطبول كبديل المقدمة الموسيقية مع استخدام تنويع على الوحدة الكبيرة وبداية بالنبر القوى (الدم) حيث تستخدم الطبول عادةً لإعلان الحرب وحالة الجهاد

المذهب من م(٦)^{٣} : م(٤٢)^{١} يؤديه كورس النساء وكورس الرجال بتبادل الغناء في شكل ترتيل تبادلى مع استخدام ضرب الدويك وينقسم إلى

من م(٦)^{٣} : م(١٨) ^{١} يؤديه كورس النساء في جملتين موسيقيتين كالتالى:

الجملة الأولى تتكون من عبارتين العبارة الأولى من م(٦)^{٣} : م(٩)^{١} تبدأ بالنبر الضعيف ثم النبر القوي بدرجات صاعدة في مقام الهزام للتعبير عن الكلمات (طلع البدر علينا) مع الركوز التام على درجة السيكاه

العبارة الثانية من م(٩)^{٣} : م(١٢)^{١} في مقام الهزام وهي تتابع نغمى للعبارة الأولى مع اختلاف القفلة والركوز علي درجة الغماز النوى.

الجملة الثانية: من م(١٢)^{٣} : م(١٨)^{١}: إعادة للحن إلى من (٦)^{٣} : م(١٢)^{١}مع اختلاف الكلمات.

من م(١٨)٢ : م(٣٦)١: إعادة الكلمات السابقة من المذهب ولكن بلحن مختلف

من م(١٨)٢ : م(٢٧)١: يؤديه كورس الرجال في طابع مقام السيكاه كالتالى:

من م(١٨)٢ : م(٢٤)١:جنس راست على درجة النوى مع الركوز علي الدرجة الخامسة للمقام درجة أوج

من م(١٨)٣ : م(١٩) تكرار ل من م(٢٠)٢ : م(٢١)٢ و من م(٢١)٣ : م(٢٢)

من م(٢٤)٣ : م(٣٠)١ جملة موسيقية تنقسم إلى عبارتين:

العبارة الأولى من م(٢٤)٣ : م(٢٧)٢ طابع مقام سيكا مع استعراض سلمي هابط من درجة المحير إلى درجة النوى واستخدام تتابع لحنى على بعد الثانية الهابطة.

العبارة الثانية من م(٢٧)٣ : م(٣٠)١ تؤديها كورس النساء في تتابع نغمى صعوداً وهبوطاً مع لمس جنس نهاوند على درجة الجهاركاه ثم الركوز على درجة حصار.

من م(٣٠)٣ : م(٣٦)١ جملة موسيقية يؤديها كورس الرجال في منطقة الجوابات في جنس راست على الكردان مع التأكيد علي درجه بزرك فى م(٣٠) ، م(٣١) ، م(٣٢) والركوز على درجة الكردان وهى الدرجة السادسة للمقام.

من م(٣٦)٣ : م(٤٢)١ :جملة موسيقية علي نفس كلمات الجملة السابقة (أيها المبعوث فينا) في من م(٣٠)٣ : م(٣٦)١بلحن جديد

من م(٣٦)٣ : م(٣٩)٢ : يؤديه كورس النساء والرجال معاً في جنس راست النوى مع التأكيد علي درجه محير فى م(٣٣) ، م(٣٤) ،م(٣٥) ، م(٣٦) والركوز علي المحير في م(٣٦) ثم الركوز على درجة النوى في م(٣٩)٢

من م (٣٩)٣: م(٤٢)١ يؤديه كورس النساء و الرجال في جنس حجاز النوى وهو جنس فرع لمقام الهزام مع الركوز غير التام علي الدرجة السادسة للمقام وهى درجه الكردان، والتأكيد عليها فى م(٤١) ، م (٤٢).

<u>الكوبليه الأول</u>

تؤديه المطربة من م (٤٢)٣ : م(٤٩)٢: في مقام الهزام مع المرور فى م(٤٥) ، م(٤٦) بدرجة حجاز للتلوين مع استخدام التتابع النغمى صعوداً وهبوطاً والركوز التام علي درجة السيكاه في م(٤٩)٢

من م (٤٩)٣ : م(٥٥)١: في جنس راست النوى مع الركوز غير التام علي درجة الكردان (الدرجة السادسة للمقام) واستخدام التتابع النغمى صعوداً وهبوطاً.

من م (٥٥)[٣] : م(٥٨)[٢]: في جنس راست النوى مع الركوز علي درجة النوى، ويوجد تتابع لحنى وإيقاعى على مسافة الثانية الهابطة بين من م (٥٥)[٣] : م(٥٦) و من م (٥٧) : م(٥٨)[٢] مع استخدام التتابع النغمى الهابط.

من م (٥٨)[٣]: م(٦١)[١]: المرور بجنس نهاوند على الجهاركاه ثم الركوز على درجة حصار الدرجة الرابعة للمقام للعودة الي مقام هزام.

من م (٦١)[٣] : م(٦٧): في مقام الهزام مع الركوز في م (٦٤)[١] على درجة النوى غماز المقام والركوز فى م(٦٧) علي درجة الكردان مع التأكيد على درجات النوى والماهور والكردان مع تغيير الميزان في م(٦٧) فقط إلى ميزان $\frac{2}{4}$ كقنطرة وتمهيد للإنتقال إلى ضرب العويص الذى استخدمه الملحن على وحدة الكروش بميزان $\frac{11}{8}$

فاصل موسيقي من م (٦٨) : م(٧٤): في منطقه الجوابات في جنس راست على الكردان من خلال المسار اللحنى لمقام الهزام، اعتمد على استخدام والدرجات المتتابعه صعوداً وهبوطاً والتتابع اللحنى والايقاعي مع استخدام قفزات السادسة والسابعة ولمس درجة جواب الكردان ودرجة جواب تك حصار مع الركوز على درجة السهم تمهيدا للإنتقال عن طريقه درجه السهم والنوى إلى مقام بياتي النوى، مع تغيير الإيقاع من بداية الفاصل الموسيقى استخدام ضرب العويص علي وحدة الكروش في ميزان $\frac{11}{8}$ من م (٦٨) فى الفاصل الموسيقي حتى م(٨٠)

إعادة كلمات المذهب بلحن جديد من م(٧٥) : م(٨٠):استخدام التنويع اللحني على نص كلمات المذهب في شكل ترتيل تبادلى بين الكورس النسائى والكورس الرجالى مع تكرار هذا الجزء مرتين بأسلوب مختلف كالتالى:

الأولى: من م(٧٥) : م(٧٦): يبدأ كورس النساء الغناء في مقام بياتي النوى مع الركوز التام في على درجة النوى م(٧٥) ، ثم تكرار م(٧٥) في م(٧٦) مع اختلاف القفلة والركوز غير التام علي درجة تك حصار (الدرجة الثانية للمقام).

من م (٧٧) : م(٧٨) يؤديه كورس الرجال والنساء معاً في جنس بياتى النوى مع الركوز غير التام على درجة عجم.

من م (٧٩) : م(٨٠) يؤديه كورس الرجال في بياتى النوى، مع استخدام تتابع سلمى هابط من درجة محير إلي درجة تك حصار فى م(٧٩) ، ومن درجة الكردان إلى درجة النوى فى م (٨٠)
واستخدام التتابع اللحنى والإيقاعى (سيكونس) بين م(٧٩) ، م (٨٠) على مسافة الثانية الهابطة.

الثانية: استخدم الملحن أسلوب تعدد الأصوات (البوليفوني) في هذا الجزء حيث يغنى الكورس هذا الجزء بنفس اللحن في المرة الأولى في مقام بياتى النوى مع مصاحبه الفرقة الموسيقىة بنفس اللحن مع إعادة أداء الوتريات لموسيقى لحن الفاصل الموسيقى من م (٦٨) : م(٧٤).

الكوبليه الثاني من م(٨١) : م(١٠٧)[1] بداية غناء المطربه وتغيير الإيقاع واستخدام ضرب الوحدة الكبيره

من م (٨١)[3] : م(٩٠)[1] : بداية غناء الجملة بقفزة الرابعة الصاعدة في جنس كرد النوى واستخدام التتابع النغمى صعوداً وهبوطاً، مع الركوز في م(٨٤)[1] على درجة العجم والركوز في م(٨٧)[1]، م(٩٠)[1] علي درجة علي درجة النوى

من م (٩٠)[3] : م(٩٤)[1] : المرور بجنس عجم علي درجة الكرد والركوز غير التام علي درجة النوى.

من م (٩٤)[3] : م(٩٧)[1] : جنس نهاوند الكردان مع الركوز علي درجة الكردان.

من م (٩٧)[2] : م(١٠١)[2] : تتابع لحنى وإيقاعى هابط مع استخدام درجات الماهور والحسيني والركوز غير التام علي درجة النوى

من م (١٠١)[3] : م(١٠٧)[1] : العودة إلى مقام هزام مع استخدام تتابع لحنى وإيقاعى هابط والركوز غير التام علي درجة الكردان (الدرجة السادسة للمقام)

إعادة كلمات المذهب بلحن جديد من م (١٠٧)[1] الي م(١٢٣)[1] : استخدام التنويع اللحني على نص كلمات المذهب في شكل ترتيل تبادلى بين الكورس النسائى والكورس الرجالى

من م (١٠٧)[4] م(١١٥)[1] :يؤديه كورس النساء مع تغيير الإيقاع واستخدام ميزان ثلاثى مع ضرب سماعى دارج واستخدام التتابع لحنى ونغمى صاعد في مقام بياتى النوى مع لمس طبع سيكاه في م(١٠٧)، م(١٠٨) والتأكيد على درجات النوى ونم حصار وعجم، مع الركوز غير التام في م(١١١)١ علي درجة تك حصار ثم الركوز التام في م (١١٥)[1]علي درجة النوى.

من م (١١٥)[3] الي م(١١٩)[1] :يؤديه كورس الرجال في مقام بياتى النوى والركوز علي درجة العجم.(الدرجة الثالثة للمقام).

من م (١١٩)[3] الي م(١٢٣)[1] :يؤديه كورس النساء والرجال إعادة كلمات الجملة السابقة بلحن مختلف واستعراض هابط في مقام سيكامايا مع الركوز التام علي درجة السيكاه.

الكوبليه الثالث: تتبادل فيه المطربة الغناء مع الكورس بأسلوب الترتيل التبادلى مع تغيير الإيقاع واستخدام ضرب الملفوف

من م (١٢٣)[٣] الي م(١٢٥)[١] : تؤديه المطربة في طبع سيكاه بنغمات متتالية صاعدة لأداء كلمة طلع البدر.

من م (١٢٥)[١] الي م(١٢٩)[١] : تؤديه المطربة في مقام بياتى النوى وتعتمد الجملة على جنس الأصل بياتي النوى مع الركوز التام على درجة النوى.

من م (١٢٩)[٢] الي م(١٣٥)[١] : يؤديه الكورس وإعادة للحن إلى من م (١٢٣)[٣] الي م(١٢٩)[١]

من م (١٣٥)[٢] الي م(١٤٢)[١]: تؤديه المطربة في مقام بستنكار مصور علي درجة السيكاه مع استخدام التتابع النغمى والركوز علي درجة النوى.

من م (١٤٢)[٢] الي م(١٥٢)[١] : العودة إلى مقام بياتى علي درجة النوى واستخدام التتابع اللحنى والتتابع والتكرار النغمى والركوز التام علي درجة النوى في م(١٤٩)[١] و في م(١٥٢)[١] .

من م (١٥٢)[٢] الي م(١٥٥)[١] : العودة إلى مقام هزام، والركوز علي درجة الكردان.

من م (١٥٥)[٢] الي م(١٥٩): ختام العمل بأداء الكورس مع المطربة بتتابع صاعد في مقام الهزام بإعادة إلى من م(١٥٢)[٢] الي م(١٥٥)[١] مع التأكيد والركوز علي درجة الكردان.

التعليق على العمل:

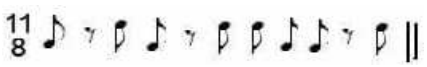
- صاغ الملحن عبد العظيم محمد العمل في الشكل البنائي للطقطوقة من حيث أجزائها بشكل مختلف حيث بدأ العمل بإيقاع تؤديه الطبول ثم الغناء.
- اعتمد الملحن عبد العظيم محمد بشكل أساسى في صياغة اللحن على استخدام تبادل الغناء بين الكورس والمطربة وأيضاً بين كورس الرجال وكورس فى شكل الترتيل التبادلى لإثراء الجملة اللحنية.
- تميز العمل بالتنوع في الايقاعات والمقامات مع سلاسة الانتقالات اللحنية
- تميز العمل بالانتقالات المقامية واللحنية حيث استخدم الملحن الانتقال من المقام الرئيسى للعمل مقام الهزام إلى الانتقال عن طريق تغيير جنس الفرع إلى مقامات أخرى من نفس الفصيلة والإنتقال أيضاً إلى مقام بياتى النوى، واستخدام جنس نهاوند الجهاركاه جنس كرد النوى وجنس عجم علي درجه كرد، المرور بجنس راست الكردان وجنس نهاوند الكردان استخدم الملحن التلوين بدرجة حجاز وتك حصار في مقام الهزام، ماهور، الحسينى.
- استخدم الملحن فاصل موسيقي في منطقة الجوابات للمقام من خلال استعراض جنس راست الكردان من خلال المسار اللحنى لمقام الهزام والركوز على درجة السهم للانتقال عن طريقها إلى الغناء في مقام بياتى النوى

استخدم أسلوب البوليفونية مع اعادة الغناء في مقام بياتى النوى وإعادة لحن الفاصل الموسيقى كخط لحنى ثاني.

نتائج البحث: بعد تناول الباحثة الجانب النظرى والتطبيقى للبحث يمكن استخلاص النتائج وتحقيق هدف البحث وهو التعرف على رؤية عبد العظيم محمد فى اللحن الغنائي (طلع البدر علينا) من فيلم الشيماء من خلال الإجابة على سؤال البحث: ماهى رؤية عبد العظيم محمد فى اللحن الغنائي (طلع البدر علينا) من فيلم الشيماء؟ وهى كالتالي:

صاغ عبد العظيم محمد العمل في شكل جديد غير متعارف عليه للطقطوقة من حيث أجزائها فبدأ بمقدمة إيقاعية بتنويع في ضرب الوحدة الكبيرة كبديل للمقدمة الموسيقية ثم يليه غناء المذهب ثم الكوبليهات، مع الإبداع فى التعبير عن الكلمات بالشكل المقدم مع بساطة الصياغة اللحنية لتكون مناسبة لفرحه استقبال النبي صل الله عليه وسلم كالتالى:

- **الإيقاعات والضروب**:

- تميز العمل بالثراء الإيقاعى.
- - استخدم عبد العظيم محمد ايقاعات مختلفة بين الميزان الثنائي والميزان الثلاثى والرباعى.
- استطاع عبد العظيم محمد أن يوظف الإيقاعات لخدمة اللحن مع تقديم فكرة جديدة وهى مقدمة إيقاعية حيث استخدم الطبول في ميزان رباعى في بداية اللحن كبديل للمقدمة الموسيقية مع استخدام تنويع على الوحدة الكبيرة وبداية بالنبر القوى (الدم) حيث كانت تستخدم الطبول عادةً لإعلان الحرب وحالة الجهاد حيث يرى الملحن أن الفرحة باستقبال النبي صل الله عليه وسلم وتمجيده والثناء عليه ومن معه في الهجرة تشبه حالة الجهاد القصوى والانتصار.
- - تنوعت الضروب المستخدمة في العمل فجاء كل جزء في ضرب مختلف عن الآخر للتعبير عن المضمون وتصوير اللحن لمعانى الكلمات حيث :
- تؤدي الطبول في بداية العمل تنويع على الوحدة الكبيرة
- استخدام ضرب الدويك مع غناء المذهب تعبيرا عن التهليل والفرحة بالرغم أن استخدام ضرب الدويك غير معتاد في الألحان الدينية.ولكنه مناسب للتعبير عن الفرحة و معنى الكلمات
- استخدام ضرب العويص علي وحدة الكروش في الفاصل الموسيقى وإعادة كلمات المذهب بلحن مختلف 
- استخدام الوحدة الكبيرة في الكوبليه الثانى

- استخدام ضرب سماعى دارج عند إعادة كلمات المذهب بلحن مختلف
- استخدام ضرب الملفوف في الكوبليه الثالث
- - معظم الجمل والعبارات تبدأ بالنبر الضعيف فى الإيقاع ماعد إعادة كلمات المذهب بلحن جديد بعد الفاصل الموسيقى، بدأ بالنبر القوى مع استخدام ضرب العويص علي وحدة الكروش
- استخدام التراكيب الإيقاعية البسيطة.
- استخدم أسلوب التتابع الإيقاعى.
- استخدم ضرب العويص على وحدة الكروش في الفاصل الموسيقى واستخدم إيقاعات سريعة للتعبير عن الفرحة

• **اختيار المقـام** :

١- صاغ عبد العظيم محمد لحن (طلع البدر علينا) في فيلم الشيماء على مقام الهزام وهو المقام الأساسى للنشيد التراثى الموروث والمحفوظ، وبدء اللحن بنفس اللحن المعروف مما أضفى طابع دينى يناسب المعانى الروحية لمعانى الكلمات وتراجيديا العمل السينمائي.

• **التعامل مع درجات المقام:** استخدم عبد العظيم محمد درجات المقام الأساسي للعمل والمقامات الأخرى كالتالي:

- استعراض جنس الأصل للمقام ثم جنس الفرع بطريقة تدريجية للتاكيد على جنس الأصل ثم استكمال باقى درجات المقام
- استخدام درجات متتالية صعوداً وهبوطاً واستخدام بعض القفزات في حدود قليلة.
- استكمال درجات المقام فى منطقة الجوابات
- استعرض الملحن بعض المقامات بشكل غير كامل ليعطى طابع المقام
- استخدم إعادة النغمة الواحدة عدة مرات متتالية للتاكيد عليها مثل:
- التأكيد بكثرة علي درجة الكردان الدرجة السادسة فى مقام الهزام واستخدمها أيضا فى قفلة اللحن
- التأكيد علي درجه بزرك في جنس راست على الكردان.
- التأكيد علي درجه محير في مقام السيكاه
- التأكيد على درجات النوى والماهور والكردان في مقام الهزام في ختام الجملة الموسيقية للتعبير عن معنى الكلمات
- التأكيد على درجات النوى ونم حصار وعجم، في مقام بياتى النوى
- لمس درجة جواب الكردان ودرجة جواب تك حصار مع الركوز على درجة السهم تمهيدا للانتقال عن طريقه درجه السهم إلى مقام بياتي النوى.

● **الإنتقالات المقامية والتحويلات النغمية:**

يتميز العمل بالثراء النغمى وسلاسة الانتقالات المقامية واللحنية التي استخدمها الملحن ويظهر ذلك في براعة المطربة وبراعة الكورس في الأداء والانتقال من المقامات بسهولة ويسر، وفي الغناء في المنطقة الوسطى ومنطقة الجوابات

- تميز العمل بالانتقالات المقامية واللحنية حيث استخدم الملحن الانتقال من المقام الرئيسى للعمل مقام الهزام إلى الانتقال عن طريق تغيير جنس الفرع إلى مقامات أخرى من نفس الفصيلة وهى مقام السيكاه ومقام السيكامايا ومقام بستنكار مصور على درجة السيكاه، كما استخدم الانتقال إلى مقام من فصيلة أخرى وهو مقام بياتى مصور على درجة النوى، واستخدم التحويلات النغمية والإنتقال أو المرور إلى بعض الأجناس المختلفة واستخدام جنس نهاوند الجهاركاه جنس كرد النوى وجنس عجم علي درجه كرد، المرور بجنس راست الكردان من خلال المسار اللحنى لمقام السيكاه ومقام الهزام واستخدم جنس نهاوند الكردان، واستخدم المرور بطبع سيكاه أثناء الغناء في مقام بياتى النوى.

ثم خُتم العمل بجملة لحنية تتكرر مرتين باستعراض سلمى صاعد في المقام الأساسى مقام الهزام وتنتهى بالتأكيد والركوز على درجة الكردان تعبيرا عن الفرحة للقاء لرسول الله صل الله عليه وسلم.

اهتم الملحن بالعلامات العارضة إما للتلوين أو تمهيداً للانتقال إلى مقام آخر وهى: لمس درجة حجاز، واستخدام درجة جواب تك حصار في مقام الهزام ودرجات الماهور والحسيني.

الانتقال بسلاسة فى الجزء الواحد او الجملة اللحنية كما فى: من م٢٤: ٣٠ الانتقال من جنس راست النوى في مقام السيكاه إلى جنس نهاوند الجهاركاه والانتقال من مقام بياتى النوى في من م (١١٥)٣ الي م(١١٩) إلى مقام سيكامايا فى م (١١٩)٣ الي م(١٢٣)١، والانتقال من جنس كرد النوى في جملة (برسول الله قرّى) إلى جنس عجم على درجة كرد في جملة (يارُبا يثرب عينا)

● **تنوع الركوز بين الركوز التام والركوز غير التام ، واستخدم الركوز غير التام في اغلب الجمل والعبارات:**

مقام الهزام : استخدم الركوز التام علي درجة السيكاه أساس المقام ، كما استخدم الركوز على درجة النوى غماز المقام، الركوز علي الدرجة الخامسة للمقام درجة أوج، والدرجة السادسة للمقام درجة الكردان، مع الركوز على درجة السهم تمهيدا للإنتقال عن طريقه درجه السهم إلى مقام بياتي النوى.

مقام السيكاه: استخدم الركوز التام علي درجة السيكاه أساس المقام، والركوز على الدرجة السادسة للمقام، والركوز علي الدرجة السابعة درجة المحير والتأكيد عليها في م٣٥ ، م ٣٦ ثم الركوز على

درجة الغماز ، لمس جنس نهاوند على درجة الجهاركاه ثم الركوز على درجة حصار الدرجة الرابعة لمقام السيكاه لتمهيد العودة الي مقام هزام

مقام بياتى النوى: استخدم الركوز التام في على درجة النوى ، والركوز غير التام علي درجة تك حصار (الدرجة الثانية للمقام) فى م(٧٦) ، والركوز غير التام على درجة عجم و علي درجة تك حصار والركوز علي درجة العجم.(الدرجة الثالثة للمقام)

جنس كرد النوى:- استخدم الركوز على درجة العجم والركوز علي درجة علي درجة النوى

جنس عجم علي درجة الكرد استخدم الركوز غير التام علي درجة النوى

جنس نهاوند الكردان: استخدم الركوز علي درجة الكردان

مقام بستنكار مصور علي درجة السيكاه: استخدم الركوز علي درجة النوى غماز المقام.

مقام سيكامايا الركوز التام علي درجة السيكاه.

- **التعبير باللحن عن معانى الكلمات**

- ظهرت براعة عبد العظيم محمد فى تصوير المواقف والتعبير عن الكلمات المختلفة باللحن مع الحفاظ على الطابع العربى.
- ساعد التعبير الغنائي للمطربة والكورس على ظهور كل كلمة لمعناها المراد تصوير.
- استخدم في بدايه الغناء للمذهب تتابع نغمى صاعد في مقام الهزام من درجة الأساس السيكاه إلى درجة النوى تعبيراً عن معنى الكلمات وهى طلع للتعبير في جملة **(طلع البدر علينا)** عن وصول سيدنا محمد إلى المدينة وتشبيهه (بالبدر)
- بداية الجمل والعبارات اللحنيه التي يعبر فيها عن وصف النبي استخدم فيها درجات صوتيه تعلو عن درجة الأساس مثل درجات النوى والحصار والجهاركاه فى كلمة (البدر) في المذهب والكوبليهات، وفي الكوبلية الأول درجة النوى فى كلمه (نبياً) والجهاركاه والحصار في كلمة (رسولاً)، واستخدم التدرج من درجة الأساس السيكاه إلى الكردان في جملة (طلع البدر مبيناً رحمة للعالمين).
- تنوع استخدام بداية الجمل والعبارات بين درجة الأساس للمقام أو الدرجة الخامسة أو الغماز أو قفزة. مثل جاءت في بداية الجمل بأشكال مختلفة في التلحين فجاءت فى المذهب في بداية الغناء في مقام هزام على درجة الأساس مع كلمات **(طلع البدر)، (وجب الشكر)**، وجاءت على الدرجة الخامسة درجة أوج في مقام السيكاه مع كلمات **(طلع البدر)** أو درجة الغماز في مقام بياتى النوى في م ٨٠ مع كلمات **(جئت بالأمر المطاع)**، أو قفزة. فى بداية الكوبليه الثانى مع كلمات **(طلع البدر)**.

- اعتمد الملحن على التدرجات الصوتيه فى استعراض الدرجات المتتالية صعوداً وهبوطاً بشكل كبير ماعدا بعض المواضع استخدم فيها قفزات وبعض العبارات بها تدرج سلمى للدرجات الصوتية وذلك لخدمة التعبير عن المعنى كما استخدم تكرار النماذج اللحنية.
- استطاع التعبير عن الالفاظ بشكل جيد وذلك بتوظيف صياغة الجمل اللحنية لخدمة التعبير حيث استخدم:

١- النغمات الهابطة مع كلمات **(وجب الشكر علينا)، (ولكَم بتنا حيارى)، (وارتقبناه)** للتعبير عن معنى الكلمات وظهور أخلاقيات المسلم في ذكر النبى صل الله عليه وسلم وتمجيده.

٢- استخدم النغمات الصاعدة للتعبير عن كلمات مثل **(طلع)، و(ينشر القرآن)، و(قدسياً)، (من ثنيات الوداع)** والتدرج السلمى في **(طلع البدر مبينا)، (يارُبا يثرب)** وفي ختام اللحن للتعبير عن كلمات **(جئت بالأمر المطاع).**

٣- وظف القفزات لخدمة المعنى فجاءت بعض بدايات الجمل والعبارات في شكل قفزة فعبر عن كلمة **(طلع)** بقفزة الرابعة الصاعدة من النوى إلى الكردان في الكوبليه الثانى، واستخدم قفزة الثالثة الهابطة للتعبير عن كلمة **(قَرِى)**، وقفزة الثالثة الصاعدة من الكردان إلى عربة سنبله في **(هبة الله إلينا)، (مادعا لله)** في المذهب قبل الكوبليه الثالث وقفزة الرابعة الهابطة في المذهب قبل الكوبلية الثالث عند غناء كلمة **(المبعوث فينا)** في م(١١٧)، استخدم قفزات السادسة والسابعة في **الفاصل الموسيقى.**

- التأكيد على درجات في بداية بعض العبارات مثل التأكيد علي درجه بزرك وغناء **(أيها المبعوث فينا)** وعلى درجة الكردان في **(جئت بالأمر المطاع)** في جنس راست على الكردان يؤديها الكورس الرجالى في منطقة الجوابات تعبيرا عن القوة.
- استخدم في بداية بعض العبارات التأكيد على درجات مثل التأكيد علي درجه بزرك وغناء (أيها المبعوث فينا) وعلى درجة الكردان في (جئت بالأمر المطاع) في جنس راست على الكردان يؤديها الكورس الرجالى في منطقة الجوابات تعبيرا عن القوة.
- وضوح مخارج الحروف وتاكيد معنى النص.
- اختتم العمل بغناء المطربة مع الكورس فى مقام الهزام بتتابع سلمى صاعد تعبيراً عن الفرحة والنصر ثم الركوز والتأكيد على درجة الكردان الدرجة السادسة للمقام.

الجمل والعبارات اللحنية

- اعتمد عبد العظيم محمد على سرد جمل لحنية متتالية واستخدم الفاصل الموسيقى مرة واحدة بين الكوبليه الأول وإعادة كلمات المذهب ولم يستخدم اللزمات الموسيقية
- الجمل أغلبها لها طابع طربى رغم سلاستها ولكنها تحتاج إلى أداء متمكن.
- استخدام التتابعات اللحنية والنغمات السُلمية والتتابع النغمى الصاعد والهابط فيما عدا بعض المواضع التي تستخدم فيها قفزة الثالثة الصاعدة و الثالثة الهابطة وقفزة الرابعة الصاعدة، كما استخدم قفزات السادسة والسابعة الصاعدة في الفاصل الموسيقى.

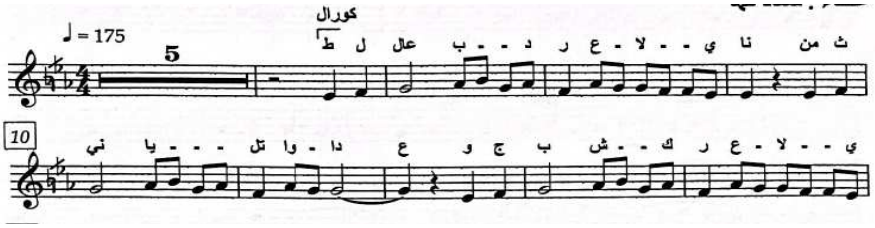
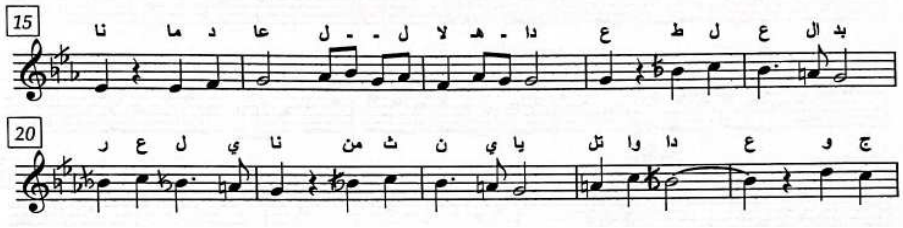
استخدم تكرار النغمة عدة مرات

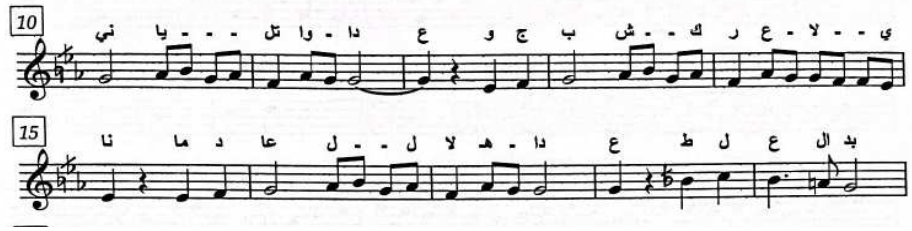
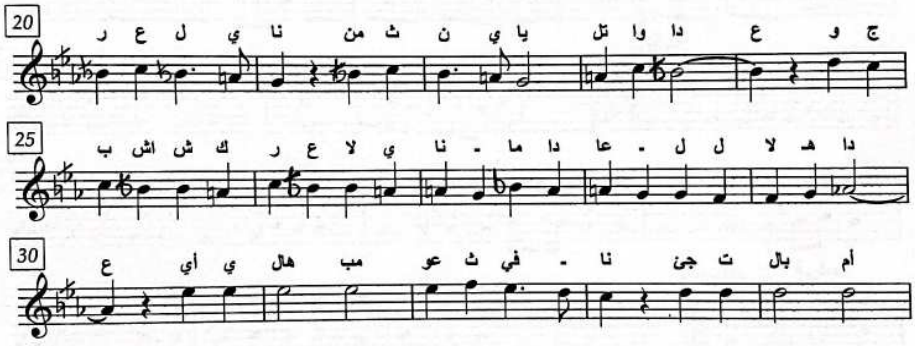
- معظم العبارات الموسيقية قصيرة وتمتاز بالسلاسة
- أغلب الجمل والعبارات تبدأ من الأناكروز (النبر الضعيف).
- تنوع استخدام بداية الجمل والعبارات بين درجة الأساس للمقام أو الدرجة الخامسة أو الغماز أو قفزة.
- ابتكار أساليب لحنية ومعالجات جديدة مع تنوع الإيقاعات والمقامات الموسيقية في اللحن مما اكسبه نوعا من الثراء.
- استخدام أجناس في صياغة أغلب العبارات والجمل اللحنية.
- اعتمد عبد العظيم محمد بشكل كبير في صياغة العبارات اللحنية على جنس الفرع في المقام الأساسى الهزام وعند الانتقال إلى المقامات نفس الفصيله أيضاً مع استخدام منطقة جوابات المقام احياناً، أما عند استخدام مقام بياتى النوى كان أغلب العبارات اللحنية في جنس الأصل بياتى النوى
- **صاغ عبد العظيم محمد العمل علي تنويعات لحنية لنفس النص الكلامى مما جعل العمل أكثر ثراء حيث:**

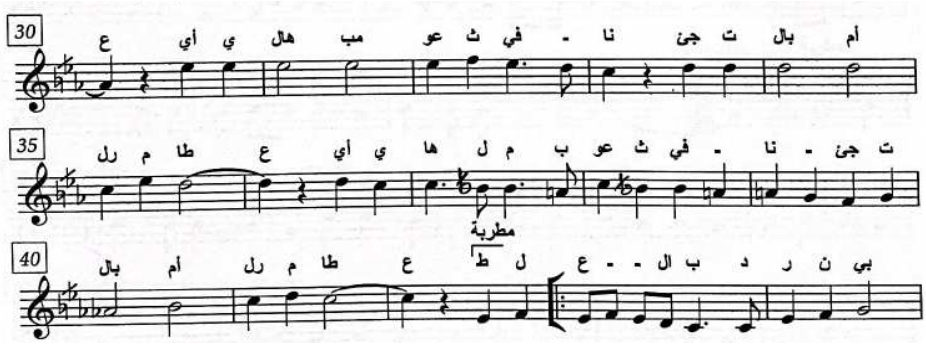
١- استخدم تلحين الكلمات المكررة داخل أجزاء العمل في المذهب والكوبليهات بشكل مختلف.

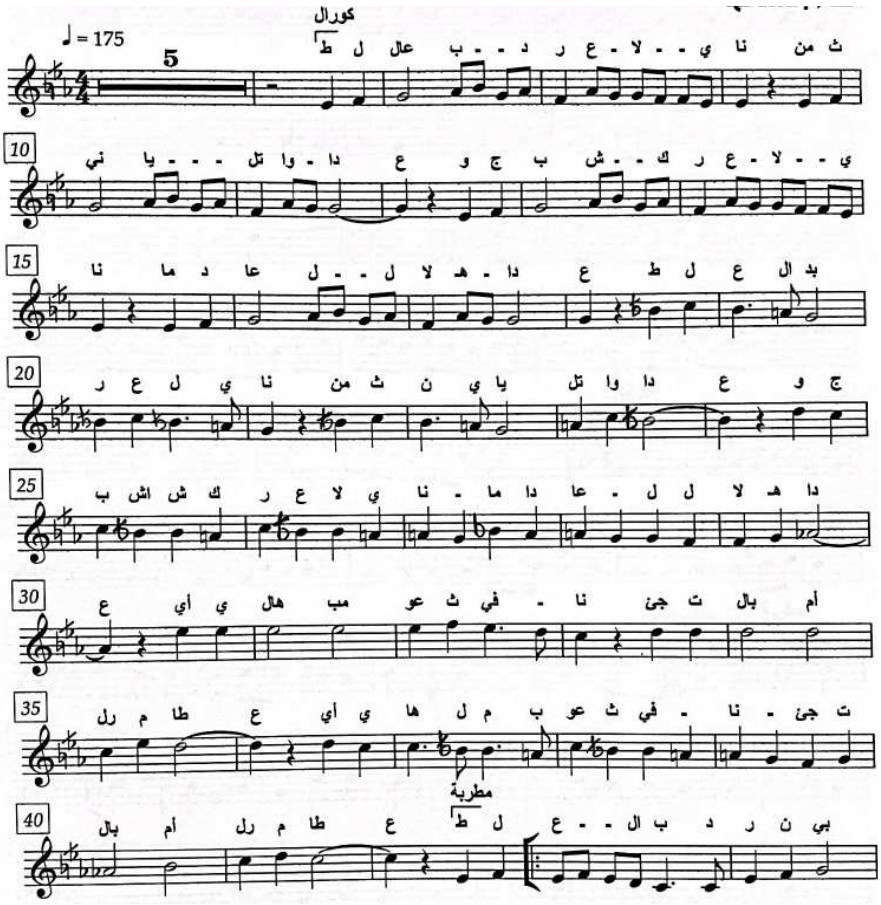
٢- لحن بعض الجمل الكلامية الواحدة في النص الشعري بجمل لحنية مختلفة واستخدام هيئة لحنيه مختلفة كالتالى:

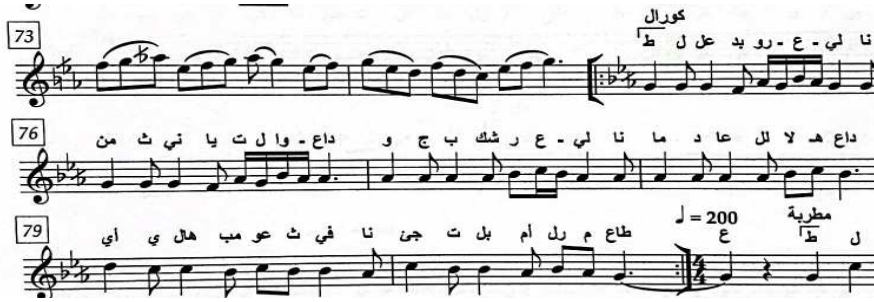
أولاً تلحين نفس نص كلمات الجمل داخل المذهب بجمل موسيقية مختلفة مثل:

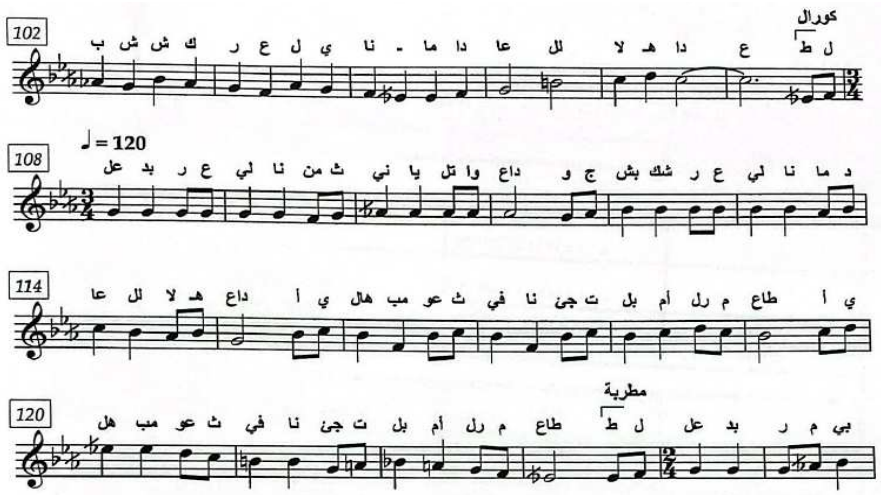
- جملة (طلع البدر علينا من ثنيات الوداع) صاغها من م (6): م(12)[1] كما في **شكل (1)** بجملة لحنية مختلفة عند تكرارها من م(18)[2]:م(24)[1] كما في **شكل (2)**

شكل 1

شكل 2

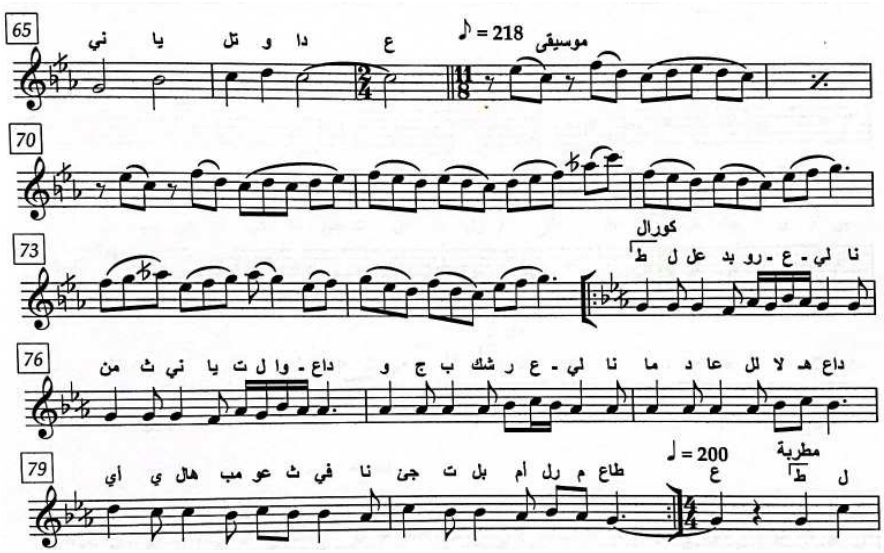
- جملة (وجب الشكر علينا) صاغها من م (12)[3]: م(18)[1] كما في شكل (3) بجملة لحنية مختلفة عند تكرارها من م(24)[3]:م(30)[1] كما في شكل (4)

شكل 3

شكل 4

- من م(30)[3] : م(36)[1] جملة موسيقية عبارة عن تنويع لحني علي نفس كلمات الجملة التالية (أيها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع) في من م(36)[٣] : م(42)[1]: كما في شكل(5) وكذلك باقى كلمات المذهب في نفس الجزء.

شكل 5

ثانياً التنويع اللحني على نص كلمات المذهب: اعتمد عبد العظيم محمد على تلحين نص كلمات المذهب بلحن مختلف في كل مرة عند إعادة كلمات المذهب بين الكوبليهات حيث بدأ اللحن بالمذهب في مقام الهزام من م(6): م(42) كما في شكل 6، ثم إعادة كلمات المذهب بعد الفاصل الموسيقى وقبل غناء الكوبليه الثانى كما في شكل 7 من م75إلى م81 بلحن مختلف في مقام بياتى النوى وباستخدام إيقاع سريع ومختلف باستخدام ضرب العويص على وحدة الكروش في ميزان $\frac{11}{8}$ ، ثم إعادة كلمات المذهب مرة أخرى قبل غناء الكوبليه الثالث كما في شكل 8 من م 107 إلي م 123 من بلحن مختلف وإيقاع مختلف باستخدام ضرب السماعى الدارج بتبادل الغناء في كل مرة بين الكورس النسائى والكورس الرجالى باسلوب ترتيل تبادلى

كورال
♩ = 175
5
ث من نا ي - - لا - ع ر د - ب عل ل ط
10
ي - - لا - ع ر ك - ش ب ج و ع دا - وا تل
15
بد ال ع ط ل ع دا - هـ لا ل - ل عا د ما نا
20
ج و ع دا وا تل يا ي ن ث من نا ي ل ع ر
25
دا هـ لا ل ل - عا دا ما - نا ي لا ع ر ك ش اش ب
30
أم بال ت جئ نا - في ث عو مب هال ي أي ع
35
ت جئ - نا - في ث عو ب م ل ها ي أي ع طا م رل
مطربة
40
بي ن ر د ب ال - ع ل ط ع طا م رل أم بال

شكل 6

كورال
73
نا لي - ع - رو بد عل ل ط
76
داع هـ لا لل عا د ما نا لي - ع ر شك ب ج و داع - وا ل ت يا تي ث من
مطربة
79
♩ = 200
ل ط ع طاع م رل أم بل ت جئ نا في ث عو مب هال ي أي

شكل 7

شكل 8

- **استخدم الملحن أسلوب تعدد الأصوات** (polyphonic) وهو مجموعة من الخطوط اللحنية المنفصلة أو متزامنه وهى اكثر من صوت يؤدى في آن واحد وتم استخدامه في العمل عند إعادة لحن الفاصل الموسيقى مع غناء الكورس المذهب بعد الفاصل كما في (شكل ٩)، حيث تم عرض لحن الفاصل في منطقة الجوابات على جنس راست الكردان ولمس درجة جواب تك حصار من م(٦٨): م(٧٤) ثم غناء الكورس لكلمات المذهب بلحن جديد في مقام بياتى النوى من م(٧٥):م(٨١) ويكرر مرتين وفى المرة الثانية يتم إعادة غناء المذهب بنفس اللحن في مقام بياتى النوى مرة أخرى مع مصاحبة الفرقة الموسيقية للحن، تؤدى الوتريات في نفس الوقت إعادة لحن الفاصل الموسيقى من م(٦٨): م(٧٤) مصاحب كصوت ثانى مع إعادة المذهب في من م(٧٥):م(٨١) ، وذلك باسلوب تعدد الأصوات (البوليفوني) وهو أسلوب حديث في ذلك الوقت و لم يكن مستخدم في تلك الفترات في الموسيقى العربية.

شكل 9

●التعامل مع الأصوات الغنائية والآلية:

–استخدم عبد العظيم محمد تبادل الغناء بين المطربة والكورس وأيضاً بين الكورس النسائى والكورس الرجالى بأسلوب الترتيل التبادلى وهو أسلوب كان يستخدم في غناء المزامير بشكل تبادلى بين مجموعتين أو بين مغنٍّ منفرد ومجموعة مما اضفى الروح والطابع الدينى للعمل.

- استطاع الملحن أن يظهر إمكانات المطربة والكورس.

- جاءت الجمل اللحنية معبرة عن تفهم الملحن لطبيعة صوت المطربة سعاد محمد الذي يتميز بالإحساس وقدرته على التعبير والأداء السليم للمقامات والانتقالات المقامية فاستطاع الملحن إبراز جماليات صوت المطربة بجمل لحنية مناسبة لصوتها

- استطاع الملحن أن يظهر إمكانات المطربة سعاد محمد وإظهار قدرات صوتها في جمل طربية استطاع أن يبرز فيها إمكانياتها في الأداء والتعبير فقد أعطي لها المجال لاستعراض تلك الإمكانيات من خلال الانتقالات المقامية والنغمات الممتدة والقفزات جاءت متميزة ومعبره وفي موضعها.

- دور الكورس أساسي في غناء المذهب وفي الغناء مع المطربة مع توزيع تبادل الغناء بأسلوب الترتيل التبادلي حيث استخدم الملحن توزيع الاصوات بين الرجال والنساء في غناء المذهب، كما استخدم الأداء الموحد للكورس في بعض أجزاء المذهب واستغل الكورس في أداء النغمات في منطقة الجوابات ثم أداء جملة الختام مع المطربة.

- استخدم الفرقة الموسيقية كاملة بآلاتها المختلفة مع إبراز دور الآلات الإيقاعية واستخدام الطبول في بداية العمل كمقدمة إيقاعيه بديل المقدمة الموسيقية، وظهرت الآلات الوترية بوضوح في الفاصل الموسيقى.

- استخدم أسلوب تعدد الأصوات (polyphonic) عند إعادة لحن الفاصل الموسيقى مع غناء الكورس المذهب بعد الفاصل.

التعبير عن الكلمات

- ظهرت براعة عبد العظيم محمد فى تصوير المواقف والتعبير عن الكلمات المختلفة باللحن مع الحفاظ على الطابع العربى والحبكة الدرامية للفيلم.
- وضوح مخارج الحروف وتأكيد معنى للنص ومثال لذلك جملة (طلع البدر علينا).
- اختتم العمل بغناء المطربة مع الكورس واستعراض مقام الهزام مع الركوز والتأكيد على درجة الكردان الدرجة السادسة للمقام.
- ساعد التعبير الغنائي للمطرب والكورس على ظهور كل كلمة لمعناها المراد تصويره درامياً .

التقطيع العروضى: إلتزم الملحن بالتقطيع العروضى السليم للكلمات حيث جاءت الإيقاعات الموسيقية مناسبة تماما للمقاطع اللفظية وفي صالح التعبير عن الكلمات، مع وضوح مخارج الحروف وتاكيد معنى النص.

توصيات ومقترحات:

١- إدراج مثل هذه الأعمال في مقررات الدراسات العليا للاستفادة منها في ثراء أفكار الدارسين في التأليف العربي والتلحين.

٢- تشجيع الملحنين الشباب والدارسين على الاستفادة من اسلوب التنويعات اللحنية والإيقاعية وعمل مؤلفات على هذا النمط..

٣- تشجيع الملحنين على تلحين الشعر العربى الأصيل للارتقاء بكلمات الأغانى.

٤ – إعداد دراسات تتناول الأعمال الغنائية الثرية للوصول إلى الفكر الموسيقى العربى الأصيل.

قائمـة المراجـع:

١. إيهاب حامد محمد عوض (٢٠٠٨): " الاستفادة من ألحان أغانى عبد العظيم محمد في رفع مستوى تدريس مادة الصولفيج العربى"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية النوعية- جامعة القاهرة.

٢. عفت أحمد حسن علام (٢٠٠٣): توظيف بعض الأغانى الدينية الشائعة في تنوع مقامات الموسيقى العربية للطالب المبتدئ، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد التاسع ، كلية التربية الموسيقية –جامعة حلوان، القاهره.

٣. كامل الخلعى(١٩٩٣):" الموسيقى الشرقى"، الدار العربية للكتاب، القاهرة.

٤. محمد قابيل (٢٠٠٥) موسوعة الغناء في مصر، دار الشروق، القاهرة.

٥. معجم الموسيقا(٢٠٠٠)، مجمع اللغة العربية،القاهره، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

٦. نبيل شوره(١٩٩٧): قراءات في تاريخ الموسيقي العربية،دار علاء الدين للطباعة والنشر

٧. نجلاء سيد عبد الحميد الجبالى(٢٠١٢): " أسلوب صياغة عبد العظيم محمد لألحانه الغنائية والاستفادة منها في مادة التلحين العربى"، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقي، كلية التربية الموسيقية- جامعة حلوان، العدد المجلد الثامن، يونيو، القاهرة.

Abdul Azim Muhammad's Vision in the lyrical melody "Tala'a Al-Badru 'Alayna" (The Full Moon Rose upon us)

Abstract

The Egyptian song went through different stages that led to its development, and the emergence of a large number of pioneers of composing contributed to creating an atmosphere of artistic competition, which resulted in an interest in the level of melodies and performance. The emergence of harmonica and the development of the musical ensemble and the use of Western instruments and rhythms, and among these composers Abdul Azim Muhammad whose compositions combine originality with what they contain from an ancient heritage and contemporary, with what he added to the lyrical heritage He formulated his melodies on a variety of topics, enriching the Arab music heritage, through his use of maqam and rhythmic diversity, which gave his melodies a distinctive character.Although the melody of " Tala'a Al-Badru 'Alayna"((The Full Moon Rose upon us) in the movie Al-Shaimaa was distinguished by its smoothness, melodic variations, and the use of different maqam transitions was not studied by specialists in the field of Arabic music, which prompted the researcher to choose the topic of research

This research consists of two parts. The first is the theoretical aspect of research and includes: Theoretical concepts of research

The second part is the applied aspect of the research and it includes: analyzing the melody of " Tala'a Al-Badru 'Alayna" (The Full Moon Rose upon us)

a full analysis, then the researcher presented the results of the research that include arriving at the vision of Abd al-Azim Muhammad and his creations in composing the melody Among them, he replaced the musical introduction with a percussion played by drums, choosing the basic maqam, the hazam maqam, which is suitable for the nature of the meanings of words, using the maqam transitions and tonal transformations, direct or unexpected, the transition by gender of the branch. He also used melodic variations of the same verbal text, and he used various scales and genres Then the researcher presented some recommendations and references and concluded with a summary of the research