المعالجة الدرامية للأغنية السينمائية عند " كمال الطويل "

(قولوله الحقيقة) نموذجاً

أ.م.د / تغريد محمد طه محمود
أستاذ مساعد بكلية التربية النوعية
جامعة القاهرة – تخصص موسيقى عربية

ملخص البحث:

كانت مصر من أول البلدان التي أدخلت السينما بعد أن نجح الفرنسيان الأخوان " لوميير " في تقديم شريط سينمائي متحرك عام ١٨٨٦م ، وأرسلا إلى مصر بعثة تصوير سينمائية عام ١٨٨٧م إلى الإسكندرية وأخرى عام ١٩٠٧م إلى القاهرة والدلتا والصعيد بهدف تسجيل عادات وتقاليد الشعب ومظاهر حياته ، وانتشرت السينما كأحد أشكال الترفيه الحديثة في مصر ، ولجأ الفنانون والمنتجون إلى السينما لما في الصورة المتحركة من سحر وجاذبية وسرعة تأثير على المتلقي ، ثم جاءت الحرب العالمية الثانية ، حيث تميزت هذه الفترة بالسينما الغنائية التي لعبت أحد أبرز أدوار النجاح في إنعاش الحركة الغنائية ومدها بالألحان وأشهر الأغنيات ، فقام المنتجون بإنتاج العديد من الأفلام الغنائية التي قدمت أصواتاً غنائية غفيرة في كثير من الأفلام فقدموا القوالب الغنائية المختلفة .

وكانت أفلام " محمد عبدالوهاب – أم كلثوم " الغنائية سبباً أساسياً في انتشار السينما الغنائية وتراجع المسرح الغنائي بصورة تدريجية ، حتى حلت الأغنية السينمائية بأشكالها الجديدة محل أغنيات وأشكال المسرح الغنائي القديم والذي أوشك على الاختفاء ، فأغرى ذلك المغنيون الآخرون لاقتحام ودخول هذا الميدان الجديد منذ أواخر الثلاثينات والأربعينات أمثال " فريد الأطرش – محمد فوزي – ليلى مراد – شادية – هدى سلطان – عبد الحليم حافظ " ، فازدهرت الأغنية السينمائية والاستعراضات الغنائية والراقصة .

وفي النصف الثاني من القرن العشرين ظهر العديد من الملحنين الذين كانت لهم بصمة واضحة في التلحين للأغنية السينمائية ، وقاموا فيها بمعالجة درامية من خلال صياغتهم للحن وفقاً للأحداث الدرامية التي يدور حولها الفيلم السينمائي ، على سبيل المثال " كمال الطويل (١٩٣٢م – ١٩٩٩م) " الذي يعد رائد من رواد تلحين الأغنية السينمائية ، وله العديد من الأعمال الغنائية التي قام بأدائها " عبد الحليم حافظ (١٩٢٩م – ١٩٧٧م) " في معظم الأفلام السينمائية التي شارك بالبطولة فيها ومن أهمهم فيلم (شارع الحب– ١٩٥٩م)، حيث قدم فيه أغنيتي (قولوله الحقيقة– نعم يا حبيبي) وهما من ألحانه.

ومن هذا المنطلق رأت الباحثة تناول أحد تلك الأعمال (قولوله الحقيقة) كنموذج للأغنية السينمائية بالدراسة التحليلية المتخصصة ، للتعرف على أسلوبه في التلحين والمعالجة الدرامية ، مما يعود بالفائدة على الدارسين والمهتمين بهذا المجال.

وينقسم هذا البحث إلى شقين :

أولاً (الجزء النظري) ويشمل :

- نبذة عن المعالجة الدرامية .
- نبذة عن الأغنية السينمائية ومراحل تطورها .
- نبذة تاريخية عن " مرسي جميل عزيز (١٩٢١م – ١٩٨٠م) " .
- نبذة تاريخية عن " كمال الطويل (١٩٣٢م – ١٩٩٩م) " .
- نبذة تاريخية عن " عبد الحليم حافظ (١٩٢٩م – ١٩٧٧م) " .
- قصة فيلم (شارع الحب).

ثانياً (الجزء التطبيقي) ويشمل:

- تحليل عام وتفصيلي للأغنية السينمائية (قولوله الحقيقة) لـ " كمال الطويل " .
- نتائج البحث ، قائمة المراجع ، ثم ملخص البحث .

الكلمات المفتاحية: المعالجة الدرامية، الاغنية السينمائية، كمال الطويل

Research Summary

The Dramatic Treatment of the Cinematic Song by "Kamal Al Tawil" (Kololoh Al Hakika) is an Example

Dr. / Taghreed Muhammad Taha Mahmoud
Professor at the Faculty of Specific Education,
Cairo University - Majoring in Arabic Music

Egypt was one of the first countries to introduce cinema after the French "Lumiere" brothers succeeded in introducing an animated film strip in 1886. They sent a cinematic filming mission to Egypt in 1887 to Alexandria and another in 1907 to Cairo, the Delta and Upper Egypt, with the aim of recording the customs and traditions of the people and aspects of their lives, and it spread. Cinema is one of the modern forms of entertainment in Egypt. Artists and producers resorted to cinema because of the magic, appeal, and speed of the moving image's impact on the recipient. Then came World War II, where this period was characterized by musical cinema, which played one of the most prominent and successful roles in reviving the singing movement and supplying it with melodies and the most famous songs. The producers produced many musical films that presented abundant singing voices in many films and presented different singing templates.

The musical films of "Mohamed Abdel Wahhab - Umm Kulthum" were a fundamental reason for the spread of musical cinema and the gradual decline of musical theater, until the cinematic song in its new forms replaced the songs and forms of old musical theater, which was about to disappear. This tempted other

singers to break into and enter this new field since the late In the thirties and forties, such as "Farid Al Atrash - Mohamed Fawzi - Laila Murad - Shadia - Hoda Sultan - Abdel Halim Hafez", so the cinematic song and musical and dance performances flourished.

In the second half of the twentieth century, many composers appeared who had a clear imprint in composing the cinematic song, and they gave it dramatic treatment by formulating the melody according to the dramatic events around which the cinematic film revolves. For example, "Kamal Al Tawil (1932 - 1999)" who He is considered one of the pioneers of composing cinematic songs. He has many musical works that were performed by "Abdel Halim Hafez (1929 - 1977)" in most of the films in which he starred, the most important of which is the film (Sharea Al Hob - 1959), in which he performed my song (Kololoh Al Hakika – Naam Ya Habibi) is one of his melodies.

From this standpoint, the researcher decided to examine one of those works (Kololoh Al Hakika) as a example for cinematic song with specialized analytical study, to identify his style of composition and dramatic treatment, which would benefit scholars and those interested in this field.

This research is divided into two parts:

Firstly (Theoretical Part), which includes:

- Brief about of drama therapy.
- Brief about cinematic song and the stages of its development.
- Brief historical about "Morsi Jamil Aziz (1921 - 1980)".
- Brief historical about "Kamal Al Tawil (1932 - 1999)".
- Brief historical about "Abdel Halim Hafez (1929 - 1977)".
- The story of the movie (Sharea Al Hob).

Secondly (Applied Part), which includes:

- A general and detailed analysis of the cinematic song (Kololoh Al Hakika) by "Kamal Al Tawil".
- Research results, list of references, and then a summary of the research.

Keywords: Dramatic treatment, Cinematic song, Kamal ElTawil

المقدمة :

كانت مصر من أول البلدان التي أدخلت السينما بعد أن نجح الفرنسيان الأخوان " لوميير " في تقديم شريط سينمائي متحرك عام ١٨٨٦م ، وأرسلا إلى مصر بعثة تصوير سينمائية عام ١٨٨٧م إلى الإسكندرية وأخرى عام ١٩٠٧م إلى القاهرة والدلتا والصعيد بهدف تسجيل عادات وتقاليد الشعب ومظاهر حياته [١] ، وانتشرت السينما كأحد أشكال الترفيه الحديثة في مصر ، ولجأ الفنانون والمنتجون إلى السينما لما في الصورة المتحركة من سحر وجاذبية وسرعة تأثير على المتلقي ، ثم جاءت الحرب العالمية الثانية ، حيث تميزت هذه الفترة بالسينما الغنائية التي لعبت أحد أبرز أدوار النجاح في إنعاش الحركة الغنائية ومدها بالألحان وأشهر الأغنيات [٢] ، فقام المنتجون بإنتاج العديد من الأفلام الغنائية التي قدمت أصواتاً غنائية غفيرة في كثير من الأفلام فقدموا القوالب الغنائية المختلفة .

وكانت أفلام " محمد عبدالوهاب – أم كلثوم " الغنائية سبباً أساسياً في انتشار السينما الغنائية وتراجع المسرح الغنائي بصورة تدريجية ، حتى حلت الأغنية السينمائية بأشكالها الجديدة محل أغنيات وأشكال المسرح الغنائي القديم والذي أوشك على الاختفاء ، فأغرى ذلك المغنيون الآخرون لاقتحام ودخول هذا الميدان الجديد منذ أواخر الثلاثينات والأربعينات أمثال" فريد الأطرش – محمد فوزي – ليلى مراد – شادية – هدى سلطان – عبد الحليم حافظ " ، فازدهرت الأغنية السينمائية والاستعراضات الغنائية والراقصة .

وفي النصف الثاني من القرن العشرين ظهر العديد من الملحنين الذين كانت لهم بصمة واضحة في التلحين للأغنية السينمائية ، وقاموا فيها بمعالجة درامية من خلال صياغتهم للحن وفقاً للأحداث الدرامية التي يدور حولها الفيلم السينمائي ، على سبيل المثال" كمال الطويل (١٩٣٢م – ١٩٩٩م) " الذي يعد رائد من رواد تلحين الأغنية السينمائية ، وله العديد من الأعمال الغنائية التي قام بأدائها " عبد الحليم حافظ (١٩٢٩م– ١٩٧٧م) " في معظم الأفلام السينمائية التي شارك بالبطولة فيها ومن أهمهم فيلم (شارع الحب– ١٩٥٩م)، حيث قدم فيه أغنيتي (قولوله الحقيقة– نعم يا حبيبي) وهما من ألحانه .

---

[١] عبد النور خليل : سينما الثلاثينات في مصر ، الإذاعة والتليفزيون ، ملحق العدد رقم ٣٩١٠ ، القاهرة ، مارس ٢٠١٠م، ص ٩٢ ، ٩٣ .

[٢] محمد سعيد : أشهر مائة في الغناء العربي ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢م ، ص ١٠٨ .

ومن هذا المنطلق رأت الباحثة تناول أحد تلك الأعمال (قولوله الحقيقة) كنموذج للأغنية السينمائية بالدراسة التحليلية المتخصصة ، للتعرف على أسلوبه في التلحين والمعالجة الدرامية، مما يعود بالفائدة على الدارسين والمهتمين بهذا المجال .

مشكلة البحث :

يعد " كمال الطويل " رائد من رواد التلحين للأغنية السينمائية ، وله رؤية موسيقية ودرامية تتسم بالطابع الشرقي ، وأسلوب خاص في مطابقة اللحن للكلمات وقدرة في صياغة ألحان تحتوي على تحويلات ومعالجات مقامية وتنوع في الضروب والموازين المستخدمة والجمل الموسيقية ، إلا أن هناك قلة في تناول رؤيته الموسيقية والدرامية في الأغنية السينمائية (قولوله الحقيقة) ، لذا فقد رأت الباحثة ضرورة تناول هذا النموذج بالدراسة التحليلية المتخصصة ، لإفادة الدارسين والمهتمين بهذا المجال .

هدف البحث :

يهدف هذا البحث إلى الدراسة التحليلية للأغنية السينمائية (قولوله الحقيقة) لـ " كمال الطويل " كنموذج ، للتعرف على أسلوبه في التلحين والمعالجة الدرامية للأغنية السينمائية (عينة البحث) ، مما يعود بالفائدة على الدارسين والمهتمين بهذا المجال .

أهمية البحث :

من خلال تحقيق الهدف السابق بالدراسة التحليلية للأغنية السينمائية (قولوله الحقيقة) لـ " كمال الطويل " كنموذج ، يمكن من خلاله التعرف على أسلوبه في التلحين والمعالجة الدرامية للأغنية السينمائية (عينة البحث) ، بهدف التوثيق والتأريخ لإسهامات أحد رواد التلحين في السينما المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين .

سؤال البحث :

– ما هي المعالجة الدرامية للأغنية السينمائية عند " كمال الطويل " من خلال (عينة البحث)؟

منهج البحث : المنهج الوصفي (تحليل محتوى) .

عينة البحث :

الأغنية السينمائية (قولوله الحقيقة – ١٩٥٩م) :

كلمات / مرسي جميل عزيز – ألحان / كمال الطويل – غناء / عبد الحليم حافظ .

حدود البحث : الأغنية السينمائية في النصف الثاني من القرن العشرين .

أدوات البحث :

– المدونة الموسيقية الخاصة بـ (عينة البحث) .

– التسجيل الصوتي الخاص بـ (عينة البحث) .

– الكتب والمراجع العلمية العربية والأجنبية .

مصطلحات البحث :

المعالجة (Treatment) : هي التعامل مع مادة دراسة علمية قد تكون أرقاماً أو كلمات أو جمل أو فقرات أو نصوص ، وتعتمد على التقويم والفرز والانتقاد للمادة وتعديلها ، ثم طرحها وفق منهج محدد ليتم إيصالها في قالب مدروس ومقبول ومفهوم للمتلقي [١] .

الدراما (Drama) : هي كلمة يونانية الأصل (Dram) ومعناها الحرفي يفعل أو عمل يقام به ، ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة (Drama) إلى معظم لغات أوروبا الحديثة [٢] .

المعالجة الدرامية (Dramatic Treatment) : هي صيغة مطورة من الملخص وصياغتها تقترب من الصياغة الروائية ، وتتضمن وصف مختصر للمشاهد وظهور كافة الشخصيات مع ظهور الحبكات الثانوية والديكورات المرتكز عليها [٣] .

التتابع اللحني (Sequence) : هو أسلوب أداء عدة نغمات صاعدة وهابطة بنفس القيمة الزمنية مصورة على درجة أعلى أو أخفض .

التباطؤ التدريجي (Rallentando) : الأسلوب المتباطئ مصطلح يكتب في أماكن من المدونة الموسيقية يوجه المؤدي إلى الأداء بسرعة تتدرج في البطء عن السرعة التي كان يؤديها من قبل [٤] .

الأداء المنفرد (Solo) : هو أداء منفرد لآلة ما لصوت غنائي بشري إما بمفرده أو ضمن عمل للأوركسترا ، ويكون دور الريادة فيه للآلة أو للصوت المنفرد [٥] .

الدراسات السابقة :

الدراسة الأولى :

دراسة تحليلية لأداء الدويتو عند " فريد الأطرش وعبد الحليم حافظ " في السينما المصرية [٦]

تهدف هذه الدراسة إلى التوصل إلى أساليب الأداء والتقنيات الغنائية الخاصة بأسلوب أداء كلاً من " فريد الأطرش وعبد الحليم حافظ " للدويتو الغنائي (عينة البحث) .

---

[١] أحمد زكي بدوي : معجم مصطلحات الإعلام ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٥م ، ص ١٥ .

[٢] إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥م ، ص ١١٣ .

[٣] وجدي الأهدل : ميادئ كتابة السيناريو ، عناوين Books للنشر ، اليمن ، ٢٠٢١م ، ص ٢٥ .

[٤] أحمد بيومي : القاموس الموسيقي ، وزارة الثقافة ، المركز الثقافي القومي ، دار الأوبرا ، مطبعة الأوفست ، القاهرة ، ١٩٩٢م ، ص ٣٧١ ، ٣٤٠ .

[٥] عواطف عبد الكريم : معجم الموسيقى ، معجم اللغة العربية ،الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ٢٠٠٠م ، ص ١٤٠ .

[٦] هبة مجدي عبد المنعم : **دراسة تحليلية لأداء الدويتو عند " فريد الأطرش وعبد الحليم حافظ " في السينما المصرية** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٢٠م .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناول السيرة الذاتية لـ "عبد الحليم حافظ"، وتختلف معه من حيث تناول الباحثة المعالجة الدرامية للأغنية السينمائية عند " كمال الطويل " (قولوله الحقيقة) نموذجاً .

الدراسة الثانية :

دور الأغنية الوطنية عند " كمال الطويل " في التدريس للتربية الميدانية [١]

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على الأعمال الوطنية لـ " كمال الطويل " وأسلوبه في صياغة الأعمال الوطنية للاستفادة منها في مادة التربية الميدانية .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناول السيرة الذاتية لـ " كمال الطويل " ، وتختلف معه من حيث تناول الباحثة المعالجة الدرامية للأغنية السينمائية عند " كمال الطويل " (قولوله الحقيقة) نموذجاً .

الدراسة الثالثة :

دراسة تحليلية لمؤلفات " كمال الطويل " للأغنية المصرية [٢]

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على أهم ألحان " كمال الطويل " للأغنية المصرية وتصنيفها وأهم الخصائص المميزة لها ، وأهم إضافاته وتجديداته في صياغة ألحانه للأغنية المصرية .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناول الأغنية السينمائية في مصر ، وتختلف معه من حيث تناول الباحثة المعالجة الدرامية للأغنية السينمائية عند " كمال الطويل " (قولوله الحقيقة) نموذجاً .

وينقسم هذا البحث إلى شقين :

أولاً (الجزء النظري) ويشمل :

- نبذة عن المعالجة الدرامية .
- نبذة عن الأغنية السينمائية ومراحل تطورها .
- نبذة تاريخية عن " مرسي جميل عزيز (١٩٢١م – ١٩٨٠م) " .

---

[١] طارق سمير محمد محمد : **دور الأغنية الوطنية عند " كمال الطويل " في التدريس للتربية الميدانية** ، بحث منشور ، بحوث في التربية النوعية ، مجلة دورية محكمة ، كلية التربية النوعية ، جامعة القاهرة ، القاهرة .

[٢] منى عبد العزيز أمين : **دراسة تحليلية لمؤلفات " كمال الطويل " للأغنية المصرية** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

– نبذة تاريخية عن " كمال الطويل (١٩٣٢م – ١٩٩٩م) " .

– نبذة تاريخية عن " عبد الحليم حافظ (١٩٢٩م– ١٩٧٧م)".

– قصة فيلم (شارع الحب) .

ثانياً (الجزء التطبيقي) ويشمل :

– تحليل عام وتفصيلي للأغنية السينمائية (قولوله الحقيقة) لـ " كمال الطويل ".

– نتائج البحث ، قائمة المراجع ، ثم ملخص البحث.

أولاً : (الجزء النظري)

– نبذة عن المعالجة الدرامية

تمتلك الدراما في جوهرها العام صفة الفعل الذي ترتبط فيه جميع عناصرها ولابد أن يغطي الفعل كل تفاصيل الأحداث في القصة الفيلمية ، وترتبط بالفكرة والشخصيات والحبكة والحوار والجو العام لأن الفعل هو الروح المحركة للفيلم السينمائي ، لاسيما وأن الدراما في إطارها المعرفي والمرجعي العام ، فهي محاكاة تتم عن طريق أشخاص يقومون بها بواسطة القصة لإثارة انفعالات مختلفة [١] .

وهذا يتطلب وجود حبكة تشد تفاصيل العمل الدرامي وتحدد هدفه وتثير عواطفه بالتسلسل الخاص الذي تعيشه القصة الدرامية ، لأن الحبكة لابد أن تتوحد توحداً عضوياً مقروناً بالحتمية أو الاحتمال ، فهي تحاكي فعلاً يتألف من أحداث ومواقف يجب أن تخضع لقانون الإمكان والضرورة [٢] .

ووفقاً لذلك فإن العلاقة بين الفعل والحبكة تنطلق في ترابطهما العضوي من جدلية العلاقة القائمة بين الشكل والجوهر ، فالفعل هو الجوهر والحبكة هي الشكل [٣] ، وعلى هذا الأساس فإن الفعل في الدراما مرتبط بالحبكة سواء كان العمل سينمائياً أو تليفزيونياً ، فالفعل في الدراما يمكن أن يحسه ويفهمه المؤلف حتى قبل أن يبدأ بالتفكير في تفاصيل الحبكة أو في الشخصيات والحوار ، فقد تكون لديه فكرة غامضة تطالبه بإلحاح بإبداء ما يريد من القصة الدرامية ، ومن هنا ينمو الفعل الدرامي ويقود الأحداث صوب النهاية الحتمية أو المحتومة في

---

[١] أرسطو : فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٢م ، ص ٩٥ .

[٢] المرجع السابق ، ص ١١١ .

[٣] حميد علي حسون : **مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، العراق ، ١٩٩٨م ، ص ٨٨ .

القصة ، ولا يمكن الاستغناء عن الفعل سواء في الدراما المسرحية أو التليفزيونية أو الفيلم السينمائي ، لاسيما وأن العمل الدرامي يعتمد كلياً على المحاكاة التي تتطلب تقليد أو إعادة بناء حركي للفعل داخل القصة أو الأحداث [٤] .

- نبذة عن الأغنية السينمائية

تعتبر فترة الثلاثينيات هي الفترة التي بدأت فيها الأغنية المصرية تأخذ طابع وشكل خاص ، من خلال أوبريتات المسرح الغنائي الذي شهد عصر التألق على يد عمالقة الملحنين أمثال " سلامة حجازي – داوود حسني – سيد درويش " [٥] ، وكذلك المؤلفين أمثال " بديع خيري " الذين آثروا في هذا اللون من الفنون بالعديد من الأوبريتات التي لاقت نجاحاً كبيراً والتي تعتبر قيمة فنية كبيرة وتراث غنائي ثري ، وأيضاً قد اتخذت الأغنية المسرحية شكلاً مستقلاً بذاته إذ اعتمدت أولاً على الحضور المسرحي لدى المطرب، إلى جانب براعة الأداء والقدرة على الارتجال ، وكانت الأغنية الفردية هي الغالبة في المسرح الغنائي، ثم انضمت إليها الأغنية الثنائية (الديالوج) في صيغة حوار يخدم النص المسرحي، وجاء " سيد درويش " واهتم بالأغاني الجماعية التي لاقت نجاحاً كبيراً ، وبظهور الإذاعات الأهلية والسينما الناطقة بدأ المسرح الغنائي في التراجع ليحل محله الفيلم السينمائي ، وفي ١٤ / ٣ / ١٩٣٢م عرض أول فيلم مصري ناطق وهو فيلم (أولاد الذوات) ، وانتشرت شركات إنتاج الاسطوانات التي كانت من أهم أسباب انتشار الأغنية السينمائية في مصر، وتحول المطربين والمطربات إلى هذا الاتجاه الجديد الذي استرعى انتباه الجميع ، فأخذ كل مطرب يسعى لخوض هذا المجال [١] .

واستمرت محاولات المطربين أمثال " سيد مصطفى– نادرة " لخوض هذا المضمار، واقتحم " محمد عبد الوهاب " هذا العالم ليضع شكلاً جديداً ومختلفاً تماماً للأغنية السينمائية، فقدم فيلم (الوردة البيضاء) كان بطولته أمام " سميرة خلوصي"، وقام من خلاله بتلحين ثمانية أغاني هي (يا وردة الحب الصافي– سبع سواقي– ناداني قلبي إليكي– يا لوعتي وشقايا– ياللي يشجيك أنيني– وضحيت غرامي) وكلها من تأليف "أحمد رامي"، و(جفنه علم الغزل) من تأليف " بشارة

---

[٤] ستيوارت كريفش : صناعة المسرحية ، ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦م ، ص ١٧.

[٥] إلهامي حسن : تاريخ السينما المصرية ، مطبعة المجلس الأعلى للآثار، صندوق التنمية الثقافي، القاهرة، أبريل ١٩٩٥م،ص ٤٨ .

[١] إلهامي حسن : تاريخ السينما المصرية ، مرجع سابق ، ص ٤٨ .

الخوري" ، و(النيل نجاشي) شعر " أحمد شوقي"، والفيلم من إخراج " محمد كريم"، وكان العرض الأول لهذا الفيلم في ٤ / ١٢ / ١٩٣٣م [١] ، وقد أدخل" محمد عبد الوهاب " بعض الإيقاعات الغربية لأول مرة على ألحان هذا الفيلم ، فمثلاً صاغ قصيدة (جفنه علم الغزل) في إيقاع الرومبا ، كما استبدل (التخت الشرقي) أي الفرقة الموسيقية الصغيرة بأوركسترا يضم عدد كبير من العازفين ، كما أدخل آلات لم تكن مالوفة في فرق الموسيقى العربية مثل (التشيللو – الكونترباص – آلات النفخ – الآلات الإيقاعية " الكاستنيت والمثلث ") ، وقد شهد هذا الفيلم نجاحاً كبيراً إذ استمر ستة أسابيع مسجلاً رقماً قياسياً في مدة العرض في ذلك الوقت [٢] ، وقد تبع هذا الفيلم ستة أفلام أخرى لـ " محمد عبدالوهاب " استطاع من خلالهم أن يضع الشكل الحقيقي للأغنية السينمائية ، والتي احتذى بها الملحنين فيما بعد ، وكان في كل فيلم يقوم بترشيح فنانة جديدة بالإضافة إلى استخدامه لقوالب غنائية متنوعة ، فنجد الفيلم الواحد يشتمل على (الطقطوقة – القصيدة – المونولوج – الديالوج) [٣] ، وبعد نجاح فيلم (الوردة البيضاء) ازدادت شعبية "محمد عبد الوهاب"، مما شجع زملاء جيله للاتجاه لهذا الفن ، ورأت " أم كلثوم " أن تخوض هذه التجربة فأنشأ "طلعت حرب " استوديو مصر عام ١٩٣٥م ، وقرر أن يكون أول عمل في هذا الاستوديو فيلم تقوم ببطولته الفنانة " أم كلثوم" وكان فيلم (وداد) [٤].

وقد تعددت الأفلام الغنائية المصرية وتوالت العروض على كبار المطربين والمطربات الذين اعتبروا هذا الاتجاه هو النجاح الحقيقي لإثبات نجومية أي فنان ، وخاصةً بعد نجاح أفلام" محمد عبدالوهاب – أم كلثوم " التي انتشرت في البلاد العربية ، مما شجع العديد من المطربين والمطربات العرب لدخول هذا المجال عبر شاشات السينما المصرية ، وقد أخذ الفيلم الغنائي يتطور تطوراً سريعاً حتى وجد السينمائيون أن الأغنية هي سبب نجاح وانتشار الفيلم ، وأيضاً سبب في ارتفاع سعر بيع الفيلم ، فقاموا بتحويل كل الأفلام في هذه الفترة إلى أفلام غنائية حتى وإن لم يكن الممثل مغني فكانوا يستعيضون في ذلك بالدوبلاج ، أي كان الممثل يقوم بتحريك شفتيه طبقاً للمقاطع اللفظية للأغنية في حين يكون الصوت لمطرب أو مطربة وفقاً لبطل الفيلم .

---

[٢] المرجع السابق ، ص ٥٤ ، ٥٥ .

[٣] رتيبة الحفني : محمد عبد الوهاب ، الهيئة العامة للكتاب ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٩م ، ص ٧٠ ، ٧٣ .

[٤] كمال النجمي : الغناء المصري ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٦م ، ص ١٨٣ .

[١] كمال النجمي : الغناء المصري ، مرجع سابق ، ص ١٨٣ .

وفي الأربعينيات أيضاً تلك الحقبة الغنية بالاكتشافات الفنية ظهر العديد من المطربين والمطربات الذين واللاتي أثرن في حركة الفيلم الغنائي المصري ، فقد ظهر " كارم محمود " الذي شارك ببطولة خمسة أفلام غنائية ، كما شارك " عبد العزيز محمود " في سبعة أفلام ، وفي عام ١٩٤٣م ظهرت " صباح " في أول فيلم لها من إنتاج " آسيا " وهو (القلب له واحد، وتوالت عليها العروض التي حققت منها الشهرة والنجاح ، وفي عام ١٩٣٩م نجحت " ليلى مراد " في تجربتها الأولى مع المخرج " محمد كريم " في فيلم (يحيا الحب) ، إلى أن أتت المرحلة المتألقة والتي تعد أزهى عصور الفيلم الغنائي المصري ، وهي المرحلة التي ظهر فيها الثنائي " ليلى مراد– أنور وجدي" ، ومثل ما ظهر العديد من المطربين والمطربات في هذا المجال الجديد، فقد ظهر في هذه الفترة أيضاً " عبدالحليم حافظ " الذى لاقى قبول لدى الجماهير بكل ما تحتويه الكلمة من معنى ، فقدم العديد من الأفلام السينمائية على سبيل المثال (لحن الوفاء– أيامنا الحلوة– أيام وليالي– شارع الحب – معبودة الجماهير – دليلة – أبي فوق الشجرة)، حيث لاقت نجاحاً كبيراً وخاصةً في الأعمال الغنائية التي قدمها داخل هذه الأفلام والمرتبطة بالسياق الدرامي، وقد تعاون معه العديد من الملحنين ومنهم على سبيل المثال " محمد عبد الوهاب–رياض السنباطي–حسين جنيد–محمد الموجي– بليغ حمدي"[١]، و" كمال الطويل " الذي لحن له العديد من الأعمال الغنائية السينمائية ، ومنها (قولوله الحقيقة) من فيلم (شارع الحب) في عام ١٩٥٩م وهو موضوع البحث الراهن .

– نبذة تاريخية عن " مرسي جميل عزيز (١٩٢١م – ١٩٨٠م) "

نشأته : ولد " مرسي جميل عزيز " في ٩ يونيه عام ١٩٢١م في مدينة الزقازيق بمحافظة الشرقية ، والده الحاج " جميل مرسي " من كبار تجار الفاكهة ، فمكنه من أن يشبع ميوله واهتماماته الأدبية والفنية وهو صغير ، فحفظ الكثير من آيات القرآن الكريم ، كما حفظ المعلقات السبع كاملة وقرأ لكثير من الشعراء يتقدمهم " بيرم التونسي"، كذلك تأثر بنداءات الباعة على الفاكهة وبالأغانى الشعبية واستوعبها ، وظهرت ميوله للشعر مبكراً وتحديداً في سن الثانية عشرة وفي مدرسته الثانوية وبعدها كلية الحقوق ، حيث أصبح رئيس وعضو لعدة جماعات أهمها الشعر والآداب وفنون التصوير والموسيقى والتمثيل ، كما حصل على شهادة البكالوريا عام ١٩٤٠م والتحق بكلية الحقوق .

---

[٢] جيهان أحمد الناصر : " **ليلى مراد " والأغنية السينمائية المصرية** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٥م ، ص ١٢ ، ١٣ ، ١٤ .

مشـــواره الفنـــي : كانـت أول أغنيـة لـ " مرسـي جميـل عزيـز " (الفراشـة) والتـي لحنهـا " رياض السنباطي " ، وقد أذيعت في الإذاعة المصرية عام ١٩٣٩م ولم يكن عمره يتجاوز وقتها ١٨ عام ، وفي نفس العام ذاعت شهرته حينما كتب أغنية (يا مزوق يا ورد لي عود) والتي غناها المطرب " عبد العزيز محمود " ، وبعدها بدأ رحلة شعرية طويلة فكتب كلمات لكبار الملحنين ليغنيها كبار المطربين والمطربات ، فغنى من كلماته " عبد الحليم حافظ " ٣٥ أغنية من أهمها أغنية (قولوله الحقيقة) التي غناها في فيلم (شارع الحب) في عام ١٩٥٩م من ألحان " كمال الطويل "، بالإضافة إلى الثلاثية الشهيرة اللى غنتها السيدة " أم كلثوم " ولحنها " بليغ حمدي " (سيرة الحب– فات المعاد– ألف ليلة وليلة)، وهو الشاعر المعاصر المصري الوحيد الذي غنت له السيدة " فيروز " قصيدته (سوف أحيا) وصار اللقاء بينهما نقطة فارقة ، ليس فى مسيرته الإبداعية فحسب بل فى الحياة الثقافية العربية بوجه عام ، وأصبحت الأغنية بعدها واحدة من أهم الأغنيات في تراث الإذاعة المصرية ، حيث سجلت في استديوهاتها أثناء زيارة " فيروز " والرحبانية لمصر، كما كتب أيضاً كلمات عدة أغاني شهيرة مثل (بيت العز – زغرودة حلوة رنت في بيتنا)، وألف عدة أغاني طابعها التفاؤل مثل (ليه تشغل بالك – وضحك ولعب) ، وهو أيضاً صاحب القصيدة الشعرية والأغنية الإنسانية التأملية مثل (غريبة منسية) لـ " نجاة "، و(أعز الناس) لـ " عبد الحليم حافظ " ، و(من غير ليه) لـ " محمد عبد الوهاب "، وكتب عدة أغاني وطنية منها (بلدي يا بلدي) لـ " عبد الحليم حافظ " ، و(بلدي أحببتك يا بلدي) لـ " محمد فوزي "، ولم يكتف بموهبته لكتابة الشعر فدرس اللغة العربية والشعر والأدب والتراثين العربي الحديث والقديم والأدب العالمي وأصوله ونظرياته وقواعده النقدية [١] ، وإلى جانب كونه شاعراً فقد كتب القصة القصيرة والسيناريوهات لبعض الأفلام ، كما حصل " مرسي جميل عزيز " على وسام الجمهورية للآداب والفنون عام ١٩٦٥م ، وأطلقت محافظة الشرقية اسمه على الشارع الذى كان يسكن فيه بمدينة الزقازيق .

وفاته : توفي " مرسي جميل عزيز " في ٩ فبراير عام ١٩٨٠م بعدما كتب أكثر من ألف أغنية عن عمر يناهز ٥٨ عاماً [١] .

---

[١] محمد سعيد عبد المنعم : **أسلوب الأداء الغنائي عند " محمد قنديل " وإمكانية الاستفادة منه لدارسي الغناء العربي (دراسة تحليلية)** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠١٩م ، ص ٥٩ .

[١] محمد سعيد عبد المنعم : **أسلوب الأداء الغنائي عند " محمد قنديل " وإمكانية الاستفادة منه لدارسي الغناء العربي (دراسة تحليلية)** ، مرجع سابق ، ص ٥٩ .

- نبذة تاريخية عن " كمال الطويل (١٩٣٢م – ١٩٩٩م) "

نشأته : ولد " كمال محمود زكي الطويل " بالقاهرة ، وحصل على دبلوم معهد الموسيقى العربية عام ١٩٤٩م ، ثم عمل مدرساً بمعهد الموسيقى العربية ، وعمل أيضاً بالإذاعة المصرية عام ١٩٥٦م ، ثم مفتشاً للموسيقى بوزارة التربية والتعليم حتى عام ١٩٦٥م .

مشواره الفني : احترف " كمال الطويل " مهنة التلحين عام ١٩٥٢م في ظل الثورة ، وكان عضواً بمجلس الشعب عن حزب الوفد عام ١٩٧٨م ، وحصل على وسام العلوم والفنون من الرئيس " جمال عبد الناصر " ، كما اشتهر وذاع صيته عندما لحن نشيد (والله زمان يا سلاحي) لـ " أم كلثوم " الذى أُتخذ بعد ذلك نشيداً قومياً لجمهورية مصر العربية، كما لحن لـ " عبد الحليم حافظ " العديد من الأعمال الغنائية على سبيل المثال لا الحصر (في يوم في شهر– بتلومونى ليه–على قد الشوق– حلفني– بيني وبينك ايه– قولوله الحقيقة– نعم يا حبيبي– بيع قلبك– أسمر يا أسمراني– كفاية نورك عليا)، كما لحن لـ " محمد قنديل " (الغورية– يا أهل إسكندرية) , ولحن لـ " نجاة " (ليه خلتني أحبك – دمع عنيه – أسهر وأنشغل أنا – طول عمري أحبك – كلمني عن بكره) ، كما لحن لـ " أم كلثوم " أيضاً (غريبٌ على باب الرجاء)، كما وضع الكثير من ألحان الأفلام التصويرية منها(يا واد يا تقيل – الدنيا ربيع)، وفيلم (المصير) الذي لحن فيه أغنية (علي صوتك بالغنا) لـ " محمد منير " .

وفاته : توفي " كمال الطويل " في عام ١٩٩٩م [٢] .

وقد قامت الباحثة بجمع الأعمال الغنائية في الأفلام السينمائية التي قام بتلحينها " كمال الطويل " لـ " عبد الحليم حافظ " على سبيل المثال لا الحصر [٣] :

م	اسم الأغنية	المؤلف	اسم الفيلم	الإنتاج
١	حلفني	مأمون الشناوي	ليالي الحب	١٩٥٥
٢	كفاية نورك	مأمون الشناوي	ليالي الحب	١٩٥٥

[٢] أمير إسماعيل عزت : **استخدام الضروب العربية في بعض الألحان الغنائية المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٢٠م ، ص ٥٦ ، ٥٧ .

[٣] قائمة_أغاني_عبد_الحليم/ https://ar.wikipedia.org/wiki .

تابع الأعمال الغنائية التي قام بتلحينها " كمال الطويل " لـ " عبد الحليم حافظ " [١]

م	اسم الأغنية	المؤلف	اسم الفيلم	الإنتاج
٣	الحلو حياتي	مرسي جميل عزيز	أيامنا الحلوة	١٩٥٥
٤	هي دي هي	مرسي جميل عزيز	أيامنا الحلوة	١٩٥٥
٥	على قد الشوق	محمد علي أحمد	لحن الوفاء	١٩٥٥
٦	لا تلومني	محمد علي أحمد	لحن الوفاء	١٩٥٥
٧	بيع قلبك	حسين السيد	فتى أحلامي	١٩٥٧
٨	بيني وبينك إيه	مأمون الشناوي	موعد غرام	١٩٥٦
٩	صدفة	مأمون الشناوي	موعد غرام	١٩٥٦
١٠	حبيب حياتي	حسين السيد	دليلة	١٩٥٦
١١	إللي انشغلت عليه	حسين السيد	دليلة	١٩٥٦
١٢	في يوم من الأيام	مأمون الشناوي	الوسادة الخالية	١٩٥٧
١٣	بتلوموني ليه	مرسي جميل عزيز	حكاية حب	١٩٥٩
١٤	بحلم بيك	مرسي جميل عزيز	حكاية حب	١٩٥٩
١٥	في يوم في شهر في سنة	مرسي جميل عزيز	حكاية حب	١٩٥٩
١٦	قولوله الحقيقة	مرسي جميل عزيز	شارع الحب	١٩٥٩
١٧	نعم يا حبيبي	مأمون الشناوي	شارع الحب	١٩٥٩
١٨	جواب	مرسي جميل عزيز	البنات والصيف	١٩٦٠
١٩	راح راح	مرسي جميل عزيز	البنات والصيف	١٩٦٠
٢٠	بعد إيه	مأمون الشناوي	يوم من عمري	١٩٦١
٢١	الحلوة	مرسي جميل عزيز	الخطايا	١٩٦٢
٢٢	بلاش عتاب	مرسي جميل عزيز	معبودة الجماهير	١٩٦٧

– نبذة تاريخية عن " عبد الحليم حافظ (١٩٢٩م – ١٩٧٧م) "

نشأته : ولد " عبد الحليم حافظ " في ٢١ يونيو ١٩٢٩م في قرية الحلاوات في مصر ، وتوفيت والدته بعد ولادته في نفس اليوم ، وقد نشأ يتيماً منذ ولادته وقبل أن يتم عامه الأول توفي والده ، وعاش في بيت خاله الحاج " متولي عماشه " ، وهو الابن الرابع وأكبر إخوته " إسماعيل شبانه " الذي كان مطرباً ومدرساً للموسيقى في وزارة التربية [٢] ، حيث تأثر " عبد

[١] قائمة_أغاني_عبد_الحليم/ https://ar.wikipedia.org/wiki .

[٢] مجدي العمروسي ، أعز الناس ، دار القدس للطباعة ، القاهرة ، ١٩٩٤م .

الحليم حافظ " به فالتحق بكتاب الشيخ " أحمد " ، ومنذ دخوله للمدرسة تجلى حبه العظيم للموسيقى حتى أصبح رئيساً لفرقة الأناشيد في مدرسته ، ثم التحق بالمعهد العالي للموسيقى المسرحية قسم الآلات ودرس العزف على آلة (الأبوا) ، فقرر ممارسة مهنة الموسيقى التي امتلكت عليه كيانه ، وبعد أن استقر في العاصمة وبعدما أصبح صديقه وزميل دراسته " كمال الطويل " مشرفاً على قسم الموسيقى والغناء بالإذاعة سعى إلى تعيينه كعازف لآلة الأبوا بفرقة الموسيقى العربية بالإذاعة ، ثم حاول " عبد الحليم حافظ " في بداية حياته الفنية أيضاً أن يتجه للغناء وبالفعل تقدم للجنة الإذاعة ، ولكن قوبل بالرفض واعترضت اللجنة على طريقة أدائه ، ولكنه أصر على النجاح والانتصار على اليأس فتقدم مرة أخرى للإذاعة ، وتم اعتماده مطرباً بالإذاعة المصرية بعد أن أثنت عليه اللجنة الفنية ، كما منحه الإذاعي " حافظ عبد الوهاب " اسمه ليقترن باسم" عبد الحليم " طوال حياته .

مشواره الفني : فطن " عبد الحليم حافظ " بذكائه ما يريده المستمع العربي ، فكان دائماً يبحث عن الكلمة التي يهز بها وجدان الناس ويحرك مشاعرهم ، كما أنه عاهد نفسه على تطوير الأغنية المصرية وقد ظهر ذلك واضحاً أشد الوضوح في أعماله الفنية ، ولذا فقد كانت خطواته ثابتة وسريعة وصعوده مستمر ونجاحه مؤكد وصوته في كل الآذان وأغانيه تتردد بين الناس [١]، واستمر " عبد الحليم " في تواصله مع كبار الشعراء والأدباء والصحفيين ، حيث كانت تربطه بهم علاقة صداقة قوية ، وقد رسم خطوط حياته الفنية ونجاحه بإتقان شديد ونسج معه هذه الخطوط كل من " صلاح جاهين – مأمون الشناوي – مرسي جميل عزيز " وغيرهم من كبار الشعراء والأدباء ، كما تجانس صوته مع ألحان كل من " كمال الطويل – محمد الموجي – محمد عبد الوهاب – بليغ حمدي " ، كما تعاون مع بعض الملحنين العرب منهم " عبد الحميد السيد – سعود الراشد " ، فأنتجوا له العديد من الأغاني والتي كان لها التأثير القوي في قلوب المستمعين ، ومن هذه الأغاني على سبيل المثال وليس الحصر : (الجمال هوه – يا أبو قلب خالي – أنت حبيبي – الليالي – أحبك – يا قلبى خبي – إسبقني يا قلبي – ليه تشغل بالك) من كلمات " مرسى جميل عزيز " وألحان " محمد الموجي " وأغاني (نعم يا حبيبي نعم – في يوم من الأيام – كفاية نورك عليا – بيني وبينك ايه – حلفني) من كلمات "مأمون الشناوي" وألحان " كمال الطويل " ، وأغاني (أهواك – عقبالك يوم ميلادك – ظلموه – قولي حاجة) من كلمات " حسين السيد " وألحان " محمد عبد الوهاب " ، وأغاني (موعود – أي دمعة حزن لا –

[١] عادل حسنين : أيام وليالي عبد الحليم حافظ ، الناشر : أمادو ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص ٥٣ .

مداح القمر – حاول تفتكرني) من كلمات " محمد حمزة " [٢] ، وأغاني (على حسب وداد قلبي) كلمات " صلاح أبو سالم " ، وأغاني (سواح – جانا الهوى) كلمات " محمد حمزة " وأغنية (أنا كل ما أقول التوبة) كلمات " عبد الرحمن الأبنودي " وجميعهم من ألحان " بليغ حمدي "، وقدم أيضاً مجموعة من الأغاني والأدعية الدينية منها (أنا من تراب – خليني كلمة – أدعوك يا سميع) من كلمات " عبد الفتاح مصطفى " وألحان " محمد الموجي " ، كما قدم مجموعة من الأغاني الوطنية ومنها (وطني الأكبر – عاش اللي قال – عدى النهار – حكاية شعب) .

وفاته : رحل " عبد الحليم حافظ " في ٣٠ مارس ١٩٧٧م ، وبموته فقدت الأغنية المصرية والعربية ركناً هاماً من أركانها الذي يعتمد على طريقة متميزة في الأداء ، والتي لا تزال تعيش في الوجدان المصري والعربي أكثر من عشرين عاماً وحتى يومنا هذا [١] .

– قصة فيلم (شارع الحب)

تدور أحداث الفيلم حول " عبد المنعم صبري " موسيقي مغمور من شارع (محمد علي) يكتشفه أحد الأشخاص ، فيتعهد بتعليمه أصول الموسيقى وينبغ فيها حتى يلتحق كمدرس موسيقى بأحد النوادى الموسيقية ، ويضطر إلى وضع ذقن وشارب لتغيير شكله حتى يبدو كرجل كبير لأن هذا أحد شروط النادى ، وفي النادى يلتقى بالفتاتين " كريمة وميرفت " اللتين تتراهنان على أن يجبرا المدرس على قص لحيته ، وتضع كل منهما خطتها لتحقيق غرضها وفي الوقت الذي حددته " ميرفت " لمقابلة " عبد المنعم " ترسل إليه " كريمة " سيارتها ليركبها ، وتسير به السيارة حتى يصل إلى عزبتها وبكل وسائل الإغراء تطلب منه أن يزيل ذقنه وشاربه، وعندما يرفض تهدده بالانتحار وفعلا تلقى بنفسها في الماء فتأخذه الشهامة ويلقى بنفسه وراءها لينقذها رغم أنه لا يجيد السباحة ، ثم يستغنى النادى عن خدماته ويعود مرة ثانية إلى شارع (محمد على) ، وهناك يلتقى بالموسيقار القديم " جاد الله " الذي كان متخفياً تحت اسم مستعار لارتكابه إحدى الجرائم ، وتتمكن " كريمة " بواسطة أحد أصدقائها من إقامة حفلة بدار الأوبرا يغنى فيها " عبد المنعم " ، ويستعين المشرفون على الحفل بالموسيقار ، ثم يتضح أخيراً أن الجريمة التي ارتكبها سقطت بمضى المدة ، ويحس " عبد المنعم " بحب " كريمة " له فيتزوجها [٢] .

---

[٢] خيرية محمد مصطفى جميل : **خصائص وسمات أسلوب الأداء الغنائى الدينى عند " عبد الحليم حافظ " من خلال الأدعية الدينية** ، بحث منشور، فكر وإبداع ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٧م ، ص ٧ .

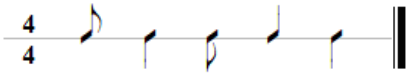
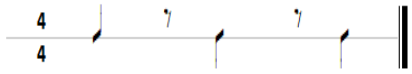
[١] خيرية محمد مصطفى جميل : **خصائص وسمات أسلوب الأداء الغنائى الدينى عند "عبد الحليم حافظ" من خلال الأدعية الدينية** ، مرجع سابق ، ص ٥ ، ٦ ، ١٢ .

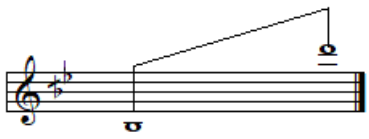
[٢] شارع_الحب_(فيلم)/ https://ar.wikipedia.org/wiki .

ثانياً : (الجزء التطبيقي)

استخدمت الباحثة في هذا الجزء المنهج الوصفي (تحليل محتوى) ، حيث قامت باختيار الأغنية السينمائية (قولوله الحقيقة) لـ " كمال الطويل " ، وقامت بتحليلها تحليلاً عاماً وتفصيلياً ، والتي يمكن من خلالها تحديد السير اللحني والمعالجة الدرامية لهذا النموذج ، وذلك لإفادة الدارسين والمهتمين بهذا المجال ، مما يجعل هذا هدفاً للبحث .

– تحليل عام وتفصيلي للأغنية السينمائية (قولوله الحقيقة) لـ " كمال الطويل "

بيانات العمل :	
كلمات	مرسي جميل عزيز .
ألحان	كمال الطويل .
غناء	عبد الحليم حافظ .
القالب	أغنية سينمائية في شكل طقطوقة من النوع الثالث من فيلم (شارع الحب).
المقام	راحة الأروح على درجة العراق . هزام على درجة العراق حجاز على درجة الدوكاه
الميزان	4 رباعي بسيط 4
السرعة	سريع (Allegretto) **130=♩** .
الإيقاع	مقسوم دويك .  الوحدة الكبيرة . 
عدد الموازير	١٤٥ مازورة .
المســـاحة الصـــوتية	من درجة (سي♭١ – العراق) إلى درجة (ري٢ – جواب المحير) ، وهي

للحن	تعد مسافة أوكتافين وثالثة . 

تابع بيانات العمل :	
المساحة الصوتية للغناء	من درجة (سي♭١ – العراق) إلى درجة (ري١ – المحير) ، وهي تعد مسافة أوكتاف وثالثة .
التكوين الآلي المستخدم	– مجموعة التخت العربي (عود – قانون – ناي) . – مجموعة الوتريات (كمان – تشيللو – كونترباص) . – آلات النفخ الخشبي (كلارنيت – أبوا) . – آلة الأوكورديون المنفرد . – آلات الإيقاع (طبلة – رق – دف – صاجات – دهلة) + التصفيق .
النسيج المستخدم	المفرد ذا الخط اللحني الواحد .

النص الشعري للأغنية السينمائية (قولوله الحقيقة) :

المذهب :

قولولـــــه قولولـــــه الحقيقـــــة قولولـــه بحبـــه مـــن أول دقيقـــة

قولولـــه بحبـــه ومتـــوهني حبـــه في بحوره الغريقة أبو عيون جريئة

الكوبليه الأول :

كـان مـالي مـا كنـت فـي حـالي متهنـــــي بقلبـــــي الخـــــالي

فـــات رمشـــه الجـــريء ونـــدهني وفـــي أجمـــل عيـــون تـــوهني

قولولـــــه نـــــدهني ليـــــه حيرنـــــي وشـــــغلني عليـــــه

بالحـــــب إللـــــي زايـــــد والشـــــوق إللـــــي قايـــــد

من أول دقيقة أبو عيون جريئة

الكوبليه الثاني :

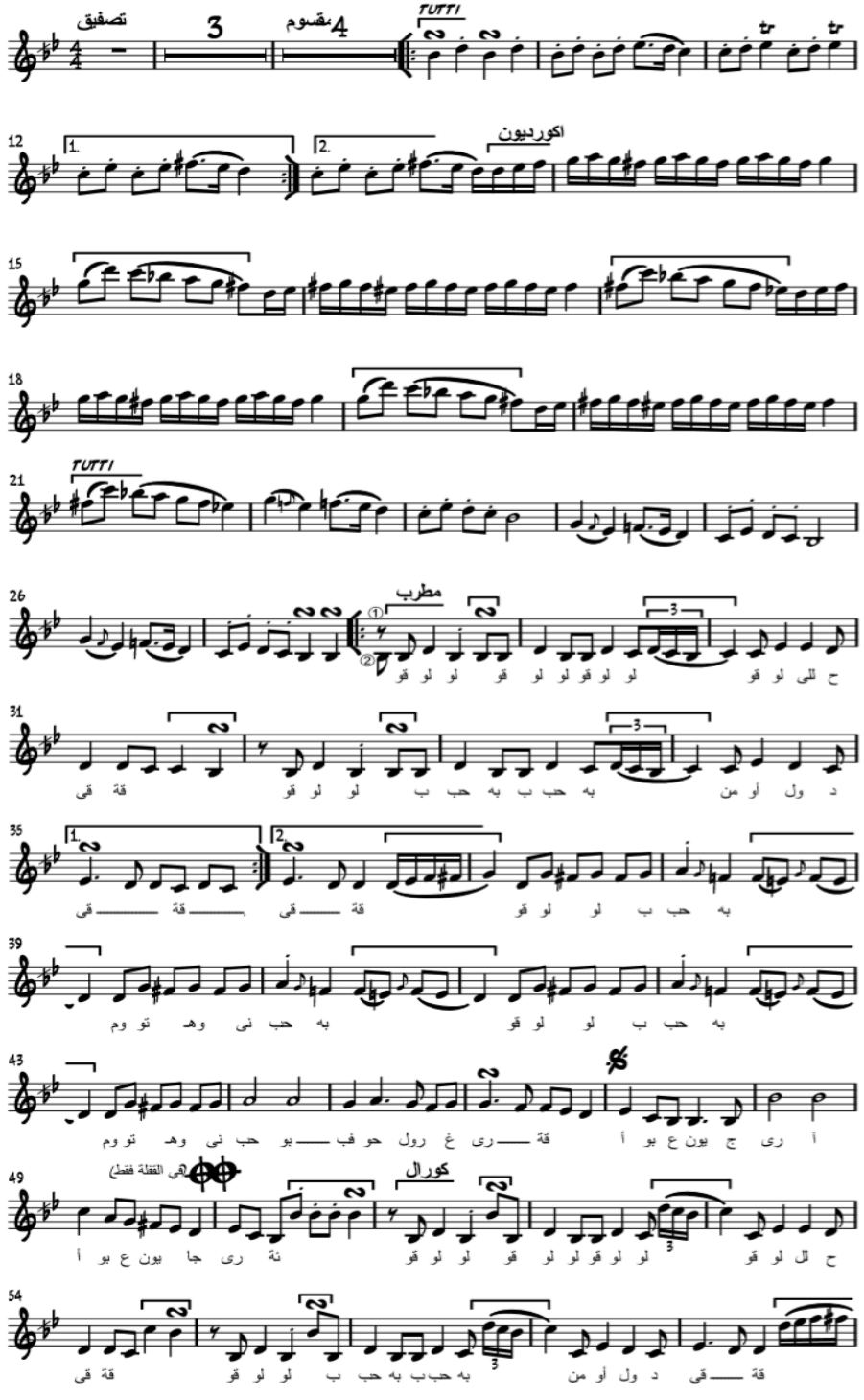
فـــات جنبـــي وعيونـــه حبـــايبي نســـوني اللـــي عايشـــين جنبـــي
بصـــيت لـــه قـــوام حبيتـــه وبفرحـــة عينيـــا ناديتـــه
قولولـــه يقـــول لعينيـــه إيـــه آخـــرة دا كلـــه إيـــه
يا يصحي لي قلبه يا ينسيني حبه لعيونـه الجريئـة أبـو عيـون جريئـة

الكوبليه الثالث :

طـــال شـــوقي وطـــال تعـــذيبي ولإمتـــى هـــداري لهيبـــي
هوصـــف لـــه غرامـــي ده كلـــه وفـــي أول مقابلـــة هقـــول لـــه
وأحلـــف لـــه بليـــالي الشـــوق ونجـــوم الســـما اللـــي فـــوق
إزاى قلبـــــى حبـــــه والبـــــال إنشـــــغل بـــــه

من أول دقيقة أبو عيون جريئة

المدونة الموسيقية للأغنية السينمائية (قولوله الحقيقة) :



بنك
مطرب
غ رول حو فب بو حب نى وهـ تو وم به حب ب لو لو قو
قة ـــــ رى أ رى ج يون ع بو أ نه رى ج يون ع بو أ
لى خا ـــــ بيل قل ب هن مت لى حا تف كن ما لى ما كان
نى هـ و تو يون عو مل أج ف و نى دهـ ن و رىز ج شول رم ت فا
نى هـ و تو يون عو مل أج ف و نى دهـ ن و رىز ج شول رم ت ـــــ فا
TUTTI + مطرب
TUTTI + مطرب
لى بل حب بل ـــــ ليه نيع غل ش و نى بر حى ـــــ ليه نى دهـ ن لو لو قو
اكورديون
نه ـــــ رى يد قا لى قل شو وش يد زا
TUTTI
مطرب
ل نى سو نس بى ى با ح نه يو ع و بى جن فلت
آ لو صيت بص بى جن شين عاى بى جن ن شى عاى

111
مطرب
شو ل طا ته ري ته دي نا يه ناي عي حت فروب ته بي حب وام
116
بي هي لا ري ـــــــ دا هـ تا إم ول بي ذي تع طال و قي
120
3
مو ول أو وف له كل ده مي را غا لو صف هو نـي ـــ هي لا
124
3
3
مو ول أو وف له كل ده مي را غا له صف هو له قول هـ لة قب
128
اكورديون
له قول هـ لة قب ته ري
131
134
137
TUTTI
141
RALL.

التحليل العام والتفصيلي للأغنية السينمائية (قولوله الحقيقة) :	
- مقدمة استهلالية	من مازورة (١ : ٨) تبدأ بالتصفيق لإيقاع مقسوم دويك ، ثم دخول آلات الإيقاع لأداء نفس الإيقاع .
- مقدمة موسيقية	من مازورة (٩ : ٢٨[١الكروش الأول]) في مقام راحة الأرواح والانتهاء بالركوز على درجة العراق ، ويتخللها أربع لزم موسيقية تؤديها آلتي الأوكورديون والكلارنيت المنفرد (Solo) والرد من الفرقة في شكل سؤال وجواب .
- المذهب	من مازورة (٢٨[١الكروش الثاني] : ٥٠) في مقام راحة الأرواح ، ويؤديه المطرب .
- الإعادة الأولى للمذهب :	من مازورة (٥١ : ٦٨) في مقام راحة الأرواح ، ويؤديها في البداية مجموعة الكورال مع مصاحبة التصفيق لإيقاع مقسوم دويك ، ثم المطرب من مازورة (٦٣ : ٦٨) .
- الكوبليه الأول	من مازورة (٦٩ : ٩٠) يبدأ في مقام البياتي على درجة الدوكاه ، ثم الانتقال إلى مقام النهاوند على درجة البوسليك ، مع مصاحبة التصفيق لإيقاع مقسوم دويك ، ثم العودة إلى المقام الأساسي واستكماله من إعادة للحن الجزء الأخير من المذهب من مازورة (٤٧ : ٥٠) .
- الإعادة الثانية للمذهب	من مازورة (٥١ : ٦٧) وهي إعادة حرفية للمذهب نصاً ولحناً ، وبنفس أسلوب الأداء من مجموعة الكورال في البداية بمصاحبة التصفيق وأداء المطرب منفرداً في الختام .
- الإعادة الأولى للمقدمة الموسيقية	من مازورة (٩١ : ١٠٣) في مقام راحة الأرواح ، وهي إعادة حرفية للحن المقدمة الموسيقية .
- الكوبليه الثاني	من مازورة (١٠٤ : ١١٣) في مقام الكرد على درجة الدوكاه ، ثم الانتقال إلى مقام راحة الأرواح واستكماله (𝄋𝄋) من مازورة (٨٣ : ٩٠) ، ثم إعادة الجزء الأخير من المذهب (𝄋) ، ولكن مع اختلاف النص الشعري من مازورة (٤٧ : ٥٠) .

تابع التحليل العام والتفصيلي للأغنية السينمائية (قولوله الحقيقة) :	
– **الإعادة الثالثة للمذهب**	من مازورة (٥١ : ٦٧) وهي إعادة حرفية للمذهب نصاً ولحناً ، وبنفس أسلوب الأداء من مجموعة الكورال في البداية بمصاحبة التصفيق وأداء المطرب منفرداً في الختام .
– **الكوبليه الثالث**	من مازورة (١١٥ : ١٢٨) في مقام الراست على درجة النوى والانتقال إلى مقام النهاوند على درجة النوى ، ثم جنس العجم على درجة الدوكاه ، والانتهاء في مقام راحة الأرواح واستكماله (𝄐𝄐) من مازورة (٨٣ : ٩٠) ، ثم إعادة الجزء الأخير من المذهب (𝄐) ، ولكن مع اختلاف النص الشعري من مازورة (٤٧ : ٥٠) .
– **الإعادة الثانية للمقدمة الموسيقية**	من مازورة (١٢٩ : ١٤٥) وهي إعادة حرفية للحن المقدمة الموسيقية ، وتنتهي باستخدام أسلوب التباطؤ (.Rall) وبالركوز على درجة العراق أساس المقام .

نتائج البحث:

بعد أن قامت الباحثة بالتحليل العام والتفصيلي وتحديد السير اللحني للأغنية السينمائية (قولوله الحقيقة)، استطاعت أن تجيب على سؤال البحث:

سؤال البحث:

– ما هي المعالجة الدرامية للأغنية السينمائية عند " كمال الطويل" من خلال (عينة البحث)؟

إجابة سؤال البحث :

– **مقدمة استهلالية :** استخدم الملحن التصفيق بإيقاع مقسوم دويك ، ثم التدرج بدخول آلات الإيقاع لأداء نفس الإيقاع من المشتركين في العمل داخل الفيلم (أهل الشارع) ، للتعبير عن فرحتهم بنجاح ابن من أبناء الشارع في دراسته الفنية المتخصصة .

– **مقدمة موسيقية :** صاغها الملحن في مقام راحة الأرواح يتخللها أربع لزم موسيقية في شكل حواري ما بين فرقة (حسب الله السادس عشر) وفرقة (نعيمة شخلع) بقيادة (سنية ترتر) العالمة المشهورة في الشارع باستخدام آلتي الأوكورديون والكلارنيت المنفرد (Solo) ، فجاء اللحن في شكل سؤال وجواب وصراع بين الفرقتين، حيث عبر الملحن عن الأجواء الشعبية في الحارة مع استمرار مصاحبة التصفيق بإيقاع مقسوم دويك.

– **المذهب :** صاغه الملحن في مقام راحة الأرواح ويؤديه المطرب بشكل تعبيري يستعرض فيه الحالة الدرامية من خلال وصفه لمدى حبه للشارع وتصويره له على أنه يخاطب ويتغزل في حبيبته ، مع استمرار التصفيق من فرقة (نعيمة شخلع) والرد من مجموعة الكورال بنفس اللحن الذي يؤديه المطرب في شكل حواري يعبر عن فرحتهم في مشاركته النجاح .

– **الكوبليه الأول :** صاغه الملحن في مقام البياتي على درجة الدوكاه ، ثم انتقل إلى مقام النهاوند على درجة البوسليك ، مع استمرار مصاحبة التصفيق لإيقاع مقسوم دويك ، ثم العودة إلى المقام الأساسي واستكماله من إعادة للحن الجزء الأخير من المذهب ، في لحن شجي يؤديه المطرب مع ظهور إحدى فتيات الشارع وقامت بالرقص على اللحن وأداء المطرب ، فعبر الملحن في معالجته الدرامية بتصوير مدى تعلق الشارع بأحد أبنائه الذين تلقوا العلم الموسيقي في أحد المعاهد الموسيقية المتخصصة ، واستمرار اللحن في شكل سؤال وجواب وصراع بين الفرقتين (حسب الله السادس عشر ونعيمة شخلع) باستخدام آلتي الأوكورديون والكلارنيت المنفرد (Solo) .

– **الكوبليه الثاني :** صاغه الملحن في مقام الكرد على درجة الدوكاه ، ثم إعادة الجزء الأخير من المذهب ولكن مع اختلاف النص الشعري ، في لحن شجي في مقام راحة الأرواح مختلف عن لحن الكوبليه الأول مع استمرار مصاحبة التصفيق من مجموعة الكورال بإيقاع مقسوم دويك ، ومشاركة أهل الشارع في الأداء بالرقص للتعبير عن فرحتهم ومدى سعادتهم بنجاحه .

– **الكوبليه الثالث :** صاغه الملحن في مقام الراست على درجة النوى والانتقال إلى مقام النهاوند على درجة النوى ، ثم جنس العجم على درجة الدوكاه ، ثم إعادة الجزء الأخير من المذهب في مقام راحة الأرواح ولكن مع اختلاف النص الشعري ، في لحن استعرض فيه المطرب إمكانياته الصوتية للوصول إلى ذروة إحساسه في التعبير عن حبه للشارع وتصويره الذهني على أنه محبوبته التي يتغزل فيها ، مع استمرار مصاحبة مجموعة الكورال بالتصفيق لإيقاع مقسوم دويك ومشاركة أهل الشارع في الأداء بالغناء والرقص تعبيراً منهم على مدى سعادتهم بنجاحه ، وفي ختام الكوبليه استمرار اللحن في شكل سؤال وجواب وصراع بين الفرقتين (حسب الله السادس عشر ونعيمة شخلع) باستخدام آلتي الأوكورديون والكلارنيت المنفرد (Solo) .

– **الختام** : استخدم إعادة لحن المقدمة الموسيقية بتكرارها عدة مرات مع استخدامه أسلوب التباطؤ (.Rall) بالتركيز على صورة شهادة التخرج الموضوعة في محل فرقة (حسب الله السادس عشر) التي حصل عليها أحد أبناء الشارع من خلال تلقيه العلم الموسيقي في أحد المعاهد الموسيقية المتخصصة .

بعد أن استطاعت الباحثة الإجابة على سؤال البحث رأت أن " كمال الطويل " أضاف تجديدات في صياغته للأغنية السينمائية ، من خلال معالجاته المقامية ومطابقة اللحن للكلمات في تعاونه مع الشاعر " مرسي جميل عزيز " ، وتوظيف الآلات والتنوع في استخدام اللزمات الموسيقية بالآلات المنفردة ، للتعبير عن الأجواء الشعبية التي تدور حولها دراما الفيلم .

قائمة المراجع :

أولاً : الكتب

١ – إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م .

٢ – أحمد بيومي : القاموس الموسيقي ، وزارة الثقافة ، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا ، مطبعة الأوفست ، القاهرة ، ١٩٩٢م .

٣ – أرسطو: فن الشعر، ترجمة : إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٢م .

٤ – أحمد زكي بدوي : معجم مصطلحات الإعلام، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٨٥م .

٥ – إلهامي حسن : تاريخ السينما المصرية ، مطبعة المجلس الأعلى للآثار، صندوق التنمية الثقافي ، القاهرة، أبريل ١٩٩٥م .

٦ – رتيبة الحفني: محمد عبد الوهاب، الهيئة العامة للكتاب، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٩م.

٧ – ستيوارت كريفش: صناعة المسرحية، ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ١٩٨٦م .

٨ – عادل حسنين: أيام وليالي عبد الحليم حافظ، الناشر: أمادو، القاهرة ، ١٩٩٨م .

٩ – عواطف عبد الكريم : معجم الموسيقى، معجم اللغة العربية ،الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ٢٠٠٠م .

١٠ – كمال النجمي: الغناء المصري، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٦م .

١١ – مجدي العمروسي، أعز الناس، دار القدس للطباعة، القاهرة ، ١٩٩٤م .

١٢ – محمد سعيد: أشهر مائة في الغناء العربي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ٢٠٠٢م .

١٣ – وجدي الأهدل: مبادئ كتابة السيناريو، عناوين Books للنشر، اليمن ، ٢٠٢١م .

ثانياً : الرسائل العلمية

١ – أمير إسماعيل عزت: **استخدام الضروب العربية في بعض الألحان الغنائية المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين** ، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٢٠م .

٢ – جيهان أحمد الناصر: " **ليلى مراد " والأغنية السينمائية المصرية** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٥م .

٣ – حميد علي حسون : **مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، العراق ، ١٩٩٨م .

٤ – خيرية محمد مصطفى جميل : **خصائص وسمات أسلوب الأداء الغنائى الدينى عند " عبد الحليم حافظ " من خلال الأدعية الدينية** ، بحث منشور، فكر وإبداع ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٧م .

٥ – طارق سمير محمد محمد : **دور الأغنية الوطنية عند " كمال الطويل " في التدريس للتربية الميدانية** ، بحث منشور ، بحوث في التربية النوعية ، مجلة دورية محكمة ، كلية التربية النوعية ، جامعة القاهرة ، القاهرة .

٦ – محمد سعيد عبد المنعم : **أسلوب الأداء الغنائي عند " محمد قنديل " وإمكانية الاستفادة منه لدارسي الغناء العربي (دراسة تحليلية)** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠١٩م .

٧ – منى عبد العزيز أمين : **دراسة تحليلية لمؤلفات " كمال الطويل " للأغنية المصرية** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

٨ – هبة مجدي عبد المنعم : **دراسة تحليلية لأداء الدويتو عند " فريد الأطرش وعبد الحليم حافظ " في السينما المصرية** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٢٠م .

ثالثاً : المجلات والمواقع الإلكترونية

١ – عبد النور خليل : سينما الثلاثينات في مصر ، الإذاعة والتليفزيون ، ملحق العدد رقم ٣٩١٠ ، القاهرة ، مارس ٢٠١٠م .

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

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