العَروض الموسيقي بين النظرية والتطبيق

خديجة عبد العزيز محمد على*

مقدمة

كان غالبية ملحني الموسيقى العربية من حفظة الشعر ومؤديه, بل ومنهم من قرض الشعر, أمثال: كامل الخلعي, سيد درويش, محمد القصبجي, زكريا أحمد, محمد الكحلاوي, بليغ حمدي, منصور وعاصي الرحباني, فؤاد عبد المجيد, وغيرهم؛ ومنهم من كان ملما إلماما تاما بعلم العَروض ودارسا لقوافيه وأبحره, مثل الشيخ زكريا أحمد؛ فكانوا على دراية بطبيعة الكلمة الشعرية المغناة, وصفاتها وخصائصها في الأداء, وما لحقها بحركات مد وقصر لغويا, وما لحقه تفاعيلها بزحافات أو علل عروضياً, ويستطيعون التعامل مع الكلمة من واقع وجودها في تفعيلة شعرية, ومن ثم يستطيعون اختيار الزمن الموسيقي المناسب, ثم الضرب, واختيار الشكل الإيقاعي المناسب لكل مقطع شعري, فتخرج الألحان غاية في التناسق والإبداع.

لكن هناك بعض الألحان لم يوفق أصحابها في اختيار أزمنتها الموسيقية أو الشكل الإيقاعي المناسب للمقاطع العَروضية, فجاءت ألحانهم ناقصة – من وجهة نظر الباحثة – , وكانت تحتاج لتعديل سواء في اختيار الميزان, أو بعض التفاعيل الداخلية.

وقد يوفق الملحن في تحديد الضغوط القوية والضعيفة في ألحانه, ومن ثم تحديد الميزان الموسيقي المناسب؛ وربما لا يوفق, فيقوم أحد الموسيقيين النابهين(*) – قبل التسجيل – بإجراء تعديل في اللحن وفي المدونة الموسيقية, وتخرج تلك الألحان إلى النور بعد تعديلها.

وتوجد, أيضا, مدونات موسيقية كثيرة أصابها خلل في تقطيع الألفاظ على اللحن, وفي اختيار زمن موسيقي خطأ, وقد كتبت بطريقة خاطئة وعزفت خطأ, وهى متداولة في وسائل الإعلام المرئية

* أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون الموسيقية بالكويت

(*) حدث ذلك كثيرا في ألحان عديدة, أمثال: سامي نصير, نبيل كمال, عبد العظيم حليم, فاروق البابلى, محمود الجرشة, يحيى الموجي, إبراهيم الراديو, أمير عبد المجيد, ألفريد جميل, خالد فؤاد, أحمد الطويل وغيرهم.

والمسموعة, وأشرطة الكاسيت والأقراص المدمجة والمضغوطة[1]. ويلاحظ قطاع من المستمعين ذلك الخلل, ولكنها تمر على المستمع العادي ببساطة.

ويستثنى من ذلك ما تم تلحينه سيرا على أنماط شعبية, يتميز أداؤها بالبساطة والتلقائية, فنجد الملحن قد سمح بأداء خاص لتلك الفئات: كما في لحن ''إنتى هنا'' ليلى مراد (حسن السيد, رياض السنباطي), أو ما يأتي على شكل هتاف شعبي, كما في لحن ''على باب مصر'' لأم كلثوم (كامل الشناوي, محمد عبد الوهاب), حين لحن المقطع ''أنا الشعب لا أعرف المستحيلا''؛ وذلك لمناسبتها الأداء الجماهيري, وأمثلة أخرى.

وهناك بعض الحالات يلتجأ فيها الملحن لتغيير في بنية الإيقاع الموسيقي ليناسب اللفظ الغنائي, كما فعل الموسيقار محمد القصبجي في مونولوج ''رق الحبيب'' بتغيير الميزان الموسيقي لمازورة واحدة, ليتناسب مع التقطيع العَروضي, إذا استخدم مازورة واحدة من ميزان السماعي الثقيل وأكمل باقي الجملة من ميزان الفالس؛ وذلك ليراعى أداء المقطع ''لـ'' من جمل ''كل خليل'', والمقطع ''يـ'' من كلمة ''شيىء''.

وهذا البحث يرصد بعض حالات النقص الوارد في تلك الألحان من ذلك الجانب, وأسباب حدوثه, وعرض محاولات من الباحثة لتجنب حدوث ذلك العيب الجسيم ذلك أثناء التلحين.

وترجع الباحثة تلك المشكلة إلى عدم الإلمام الكافي بالعَروض الشعري والموسيقي من جانب بعض الملحنين, والتي ستبنى عليها تلك الدراسة.

مشكلة البحث

تتصور الباحثة أن هناك ظاهرة سلبية متمثلة فى عدم الاهتمام والاستفادة من العروض الموسيقي كعلم، وبين تطبيقه في الألحان الغنائية الشهيرة، من حيث عدم مراعاة التوافق الإيقاعي للكلمة المغناة, واختيار تفعيلة موسيقية ضعيفة وغير مناسبة لضغوطها؛ وعدم الاعتماد على العَروض الموسيقي كأساس للبنية الإيقاعية للتلحين؛ ومن هنا كان مبرر إجراء البحث.

(1) أحمد محمود عبد الحميد أحمد: التدوين في الموسيقى العربية أوجه القصور وكيفية التغلب عليها, رسالة ماجستير, بحث غير منشور, المعهد العالي للموسيقى العربية, أكاديمية الفنون, القاهرة, 2011, ص ط.

هدف البحث

التوصل إلى أسباب سوء اختيار الشكل الإيقاعي المناسب للكلمة المغناة, وسوء اختيار ميزان موسيقي غير مناسب مع العَروض الشعري والموسيقي.

أهمية البحث

بتحقيق الهدف السابق, يمكننا أن نحافظ على مناطق الجمال في أغانينا, وضروة الاهتمام وتقدير الشعر المغنى سواء عربيا أو عاميا من جانب بعض الملحنين, والاستناد إلى أسس علمية لتناوله.

سؤال البحث

هل يمكن التوصل إلى أسلوب محدد لاختيار شكل إيقاعي موسيقي مناسب للكلمة المغناة, وكذا اختيار ميزان موسيقي مناسب للقطعة الملحنة من خلال تطبيق العَروض الموسيقي على الألحان؟

عينة البحث

1- ''يا حبيبتي يا مصر'', غناء شادية (محمد حمزة, بليغ حمدي).

2- ''نسم علينا الهوى'', غناء فيروز (الأخوان رحباني).

حدود ومجالات البحث

الزمانى: القرن العشرون.

المكانى: مصر ولبنان.

البشرى: بليغ حمدي – الأخوان رحباني

منهج البحث

المنهج الوصفي التحليلي.

أدوات البحث:

التسجيلات الصوتية – المدونات الموسيقية.

مصطلحات البحث

العَروض الموسيقي

هو فرع من علوم الموسيقى, يفيد في التلحين والتأليف الغنائى, ابتكره الأستاذ محمد محمد حبيب, وهو يتعرض لعلاقة الكلمة المغناة بالتفعيلة الموسيقية, ومدى مناسبتهما, وما يفترض أن تكون أساس العلاقة الرياضية بينهما, وما يمكن أن يطرأ عليها من تطويل أو تقصير أو اختزال.

- **المقطع القصير:** وهو تماما كالجذر العَروضي ''الحركة'', وهو حرف واحد تعتريه حركة تشكيل.

- **المقطع الطويل:** وهو عبارة عن حرفين, الأول متحرك, والثانى ساكن.

- **المقطع الأطول:** وهو عبارة عن ثلاثة أحرف, متحرك يليه ساكنان.

التحايل أو التطويع:

هو قابلية التفاعيل والأزمنة الموسيقية إلى تحويلها من شكلها الأساسى إلى شكل آخر قريب، يصلح الأداء الموسيقى معه بصورة أفضل.

البحور الشعرية: –

البحرالطويل: تتكون أجزاؤه من: **فَعُوْلُنْ مفاعيلن فَعُوْلُنْ مفاعيلن** (في كل شطر).

البحر المديد: تتكون أجزاؤه من: **فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلَاْتُنْ** (في كل شطر).

البحر البسيط: تتكون أجزاؤه من: **مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُن فَعِلُن** (في كل شطر).

بحر الوافر: تتكون أجزاؤه من: **مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ** (في كل شطر).

بحر الكامل: مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ (في كل شطر).

بحر الهزج: مفاعيلن مفاعيلن (في كل شطر).

بحر الرجز: مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ (في كل شطر)

بحر الرمل: فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ (في كل شطر).
بحر السريع: مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مفعولاتُ (في كل شطر).
بحر المنسرح: مُسْتَفْعِلُنْ مفعولاتُ مُسْتَفْعِلُنْ (في كل شطر).
بحر الخفيف: فَاْعِلَاْتُنْ مستفع لن فَاْعِلَاْتُنْ (في كل شطر).
بحر المُجْتَث: مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ (في كل شطر).
بحر المقتضب: فَاْعِلَاْتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ (في كل شطر).
بحر المضارع: مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن (في كل شطر).
بحر المتقارب: فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ (في كل شطر).
بحر المتدارك: فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ (في كل شطر).

- التفاعيل الشعرية:

هى مقاييس ابتكرها الخليل ليقطع عليها الشعر، ولضبط الوزن الشعرى؛ وهي تنشأ من ائتلاف الأسباب، والأوتاد، والفواصل وهي تنقسم إلى قسمين:

تفاعيل خماسية: وهى تتكون من خمسة أحرف، وتأتى على شكلين: "فعولن" (//هـ/هـ)، مثل: "عزيزى"، "وليدٌ"، "سعادٌ"؛ وعكسها "فاعلن" (/هـ//هـ)/ مثل: "زائرٌ", "ماشياً"، "جاءنا".

تفاعيل سباعية: وهى تتكون من سبعة أحرف، وتأتى على عدة أشكال: "فاعلاتن" (/هـ//هـ/هـ)، كقولك "ياحبيبى"؛ "مفاعيلن" (//هـ/هـ/هـ)، كقولك "حبيبى قمْ"؛ "مفعولاتُ" (/هـ/هـ/هـ/)، مثل قولك "قلْ لنْ أبكِ"؛ "مستفعلن" (/هـ/هـ//هـ)، كما فى قولك "عاش الوطنْ"؛ "متفاعلن" (///هـ//هـ)، كقولك "قمرٌ بدا"؛ "مفاعلتن" (//هـ///هـ)، كقولك "هنا وطنى".

الدراسات السابقة:

1- **الدراسة الأولي:** بعنوان "**استخدام العَروض الشعري في تدوين الغناء الحر في الموسيقى العربية – دراسة نظرية تحليلية**''، وقام بها الدارس/ **أحمد يوسف محمد على**, رسالة دكتوراة, بحث غير منشور, القاهرة, المعهد العالي للموسيقى العربية, أكاديمية الفنون, 2004.

2- الدراسة الثانية: بعنوان: ''**التدوين في الموسيقى العربية أوجه القصور وكيفية التغلب عليها**'', وقام بها الدارس / **أحمد محمود عبد الحميد أحمد**, رسالة ماجستير, بحث غير منشور, المعهد العالي للموسيقى العربية, أكاديمية الفنون, القاهرة,2011.

3- **الدراسة الثالثة:** بعنوان "**علاقة العَروض الموسيقي بالمدونات الغنائية الكويتية**", وقامت بها الدارسة **/ نجاة حبيب ظاهر الزيد,** رسالة دكتوراة, بحث غير منشور, القاهرة, المعهد العالي للموسيقى العربية, أكاديمية الفنون, 2014.

4- **الدراسة الرابعة:** بعنوان "**العَروض الموسيقي وأساليب استخدامه في الأناشيد المدرسية بدولة الكويت, دراسة تحليلية**", وقامت بها الدارسة **/ خديجة عبد العزيز محمد على**, رسالة دكتوراة, بحث غير منشور, القاهرة, المعهد العالي للموسيقى العربية, أكاديمية الفنون, 2017.

وتلك نماذج من دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث الحالى؛ تناول بعضها العَروض الشعري وبعضها العَروض الموسيقي ومشاكل التدوين الموسيقي, وفي دراسات مختلفة؛ فكانت إحداها في دراسة حل مشكلة تدوين الغناء الحر (ad Lib.) عن طريق العَروض الشعري, والدراسة الثانية قامت برصد مشكلات التدوين الموسيقي عموما في الموسيقى العربية, وتعرضت الدراسة الثالثة لعلاقة العَروض الموسيقي بالمدونات الغنائية في دولة الكويت, والرابعة تناولت علاقة العَروض الموسيقي بالأناشيد المدرسية؛ لكن البحث الراهن يتعرض مباشرة لمشكلة اختيار الشكل الإيقاعي الموسيقي والمناسب للمقطع الشعري, وتطبيق علم العروض الموسيقي على الألحان الغنائية.

ولما تناولت الدراسة الثانية وهى : "**علاقة العَروض الموسيقي بالمدونات الغنائية الكويتية**", فإن الدراسة الحالية لن تتناول الألحان الكويتية كعينات للبحث؛ ولذا فإن عينات البحث اقتصرت على نموذجين لألحان في دول عربية أخرى غير الكويت (مصر – لبنان), باعتبارهما ممثلتين لموسيقى عربية تقليدية أكثر شيوعا.

الفصل الأول: الإطار النظرى

المبحث الأول: العَروض الموسيقي

هو فرع من علوم الموسيقي، يفيد في التلحين والتأليف الغنائي، ابتكره الأستاذ محمد حبيب، وهو يتعرض لعلاقة الكلمة المغناة بالتفعيلة الموسيقية, ومدى مناسبتهما, وما يفترض أن تكون أساس العلاقة الرياضية بينهما, وما يمكن أن يطرأ عليها من تطويل أو تقصير أو اختزال فيما أسماه ''التحايل'', كما سنعرف.

وقد لاحظ الأستاذ ''حبيب'' في بعض الألحان الموسيقية – وخصوصا في الأناشيد المدرسية – عدم مراعاة تلك القواعد من جانب بعض الملحنين؛ ووجد المقصور ممدودا والممدود مقصورا[1]؛ فيقوم أحدهم بتطويل مقطع لفظي ليس قابلا للتطويل, أو تقصير مقطع آخر غير قابل للتقصير, دون مبرر ولا تنطبق عليه أي من شروط التطويل أو التقصير.

وقسم المقاطع اللفظية الصوتية من حيث علاقتها بالأزمنة الموسيقية إلى ثلاثة أشكال:

1- المقطع القصير: وهو تماما كالجذر العوضي ''الحركة'', ويعبر عنه عروضياً بالشكل **(ا)**, وهو حرف واحد تعتريه حركة تشكيل ''ضم, فتح, كسر'', مثل المقاطع ''قَ'', و''رَ'', و''أَ'' من كلمة ''قَرَأَ'', واختار له الشكل الإيقاعي الموسيقي ''الكروش'' (♪).

2- المقطع الطويل: وهو عبارة عن حرفين, الأول متحرك, والثاني ساكن, ويعبر عنه عروضياً بالشكل **(ا○)**, مثل المقاطع ''قا'' من كلمة ''قال'', أو''ماَ'' من كلمة ''مائل''؛ واختار له الشكل الإيقاعي الموسيقي ''النوار'' (♩).

3- المقطع الأطول: وهو عبارة عن ثلاثة أحرف، متحرك يليه ساكنان، ويعبر عنه عروضياً بالشكل **(ا○○)**, مثل كلمة ''بَابْ'', والمقطع' 'عيدْ'' من كلمة ''سعيدْ''؛ واختار له الشكل الإيقاعي الموسيقي ''النوار المنقوط'' (♩.).

وقام بتطبيق ذلك على التفاعيل الشعرية الأساسية، وقسمها إلى مقاطع لفظية، واختار لكل منها ميزانا موسيقيا مناسبا، حسب عدد وحداتها الإيقاعية، وربما يتغير هذا الميزان بما يتناسب مع

([2]) عطيات عبد الخالق: مذكرات في علم التجويد والعروض الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى العربية, 1991.

مرونة اللفظ في الأداء[1]. وفي الجدول التالي بيان بتلك التفعيلات العروضية, وتقطيعها الموسيقي, وموازينها الموسيقية المناسبة والموائمة لها رياضيا.

التفعيلة	التقطيع الموسيقي	الميزان الموسيقي
فعولن		5/8
فاعلن		5/8
مفاعيلن		7/8
مستفعلن		7/8
فاعلاتن		7/8
مفاعلتن		7/8
متفاعلن		7/8
مفعولات		7/8

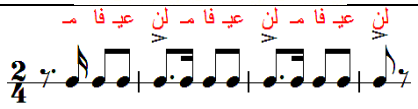
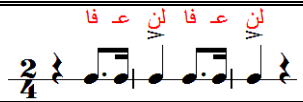
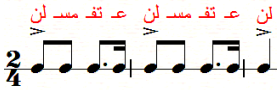
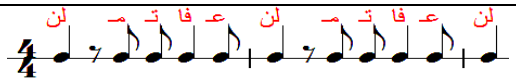
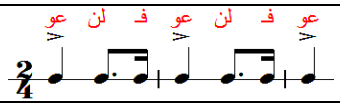
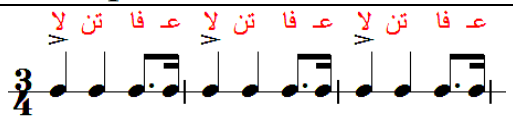
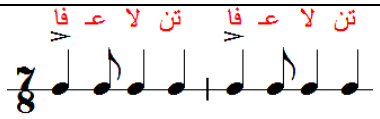
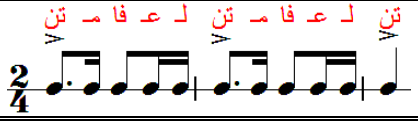
وهى كما يبدو موازين مركبة, وقلما يغنى أو يلحن عليها؛ لكن الأستاذ ''حبيب'' لما وجد مرونة في التعامل مع بعض المقاطع للتطويل أو التقصير المبرر والمسموح, أو لنقل المقبول سمعيا, وذلك في ألحان كبار الموسيقى العربية, أمثال: ''محمد القصبجي, زكريا أحمد, محمد عبد الوهاب, رياض السنباطي, وغيرهم ممن ساروا على نهجهم في التلحين؛ فقد أقر بها وأسمى تلك المرونة ''التحايل'', وهى, اختصارا تحويل بعض التفاعيل من بنائها الأولي إلى شكل آخر مناسب للأداء, مثل تحويل الشكل ( ) إلى الشكل () أو الشكل ( ), أو غيرها مما يصلح أداؤه غناءً على موازين بسيطة (ثنائية, ثلاثية, ورباعية) حسب قوة الضغوط وصلاحيتها لبدايات تلك الموازين, كما سيتبين لاحقا.

الضغوط القوية والضعيفة للتفاعيل الشعرية

كما علمنا أن التفاعيل الشعرية تتكون من مقطعين عَروضيين أساسيين: قصير، طويل؛ فالمقطع القصير ما جاء حرفا متحركا واحدا، والمقطع الطويل حرفان, متحرك وساكن؛ ويعتبر المقطع

(1) ماجدة عبد السميع: مذكرات في العَروض الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى العربية, 1990.

الطويل ضغطا قويا, ويجب الارتكاز عليه, ومن ثم هو بداية المازورة في الغالب. وفيما يلى بيان بأماكن الضغوط القوية للتفاعيل المختلفة، والموازين الموسيقية التي تناسبها، وتطبق عليها, بعد إجراء خاصية ''التحايل'' على بعض التفاعيل وموازينها الموسيقية الأولية.

التفعيلة	المقطع القوى	الأزمنة الموسيقية المناسبة
فاعلن	لن	
مستفعلن	لن	
مفاعيلن	لن	
متفاعلن	لن	
فعولن	عو	
فاعلاتن	لا	
فاعلاتن	فا	
مفاعلتن	تن	

وهناك قابلية لتطويل بعض المقاطع، وتقصيرها, مثل ''حروف الغنة '', وهى ''الميم, والنون'', حين تأتي مشددة, وحروف المد الثلاثة, ''ألف, واو, ياء'', وكذا تطويل بعض الحروف الأخرى المجهورة, والتي تشترك الحنجرة في أدائها, حين تُشكل, ويحدث لها ''إشباع'', كحرف

''اللام'', وربما حرفي ''الراء'', و''الزاى'' في مواضع معينة, أما الحروف المهموسة, والتي لا تشترك الحنجرة في أدائها فلا تصلح للتطويل[1].

وبعد تناول العَروض الموسيقي كأساس وقاعدة للدراسة، تحاول الباحثة تطبيقها على عينات البحث, ليظهر من خلالها مدى توافق تلك العينات مع قواعد علم العَروض, والذى يظهر بوضوح مناطق العوار في تلك العينات التي تفترضها الباحثة.

المبحث الثاني: نبذة عن ملحني عينات البحث

بليغ حمدي:

ملحن مصري, من جيل الوسط الذين حملوا لواء التطوير مع زميليه محمد الموجي وكمال الطويل, بعد الأربعة الكبار: القصبجي وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي, فكان له شأن كبير, وبالأخص في استلهام الموسيقى الشعبية المصرية.

ولد بليغ حمدي في حي شبرا, في جو مفعم بالثقافة, فأبوه عالم فيزياء, ومحبا للموسيقى, ويقيم في نفس المنزل, أيضا, الشاعر ''صلاح جاهين''؛ وشقيقه ''مرسي سعد الدين'' أحد رموز الثقافة والسياسة في مصر, وكانت والدته عضوا بحزب الوفد, وصحبته مرات إلى قبر زعيم الأمة ليسمعها تنشد الشعر في مدحه؛ وكان الطفل بليغ حمدي دائم الاستماع لأسطوانات الموسيقى والغناء التي تحويها مكتبة والده[2], وشغوفا بأصوات الباعة الجائلين؛ ولما التحق بالمدرسة حاول الاشتراك بالعزف مع زملائه في الفرقة الموسيقية, فلم يفلح؛ فاشترى له والده آلة عود, تعلم عليها العزف والغناء, وهو لم يزل في الثامنة من عمره على يد مهندس هاو بشبرا يدعى "عبد الحفيظ همام", وفي أواخر الأربعينات كان دائم التردد – مع بعض الفنانين الهواة – على مطربة إسكندرانية تدعى "نرجس", كانت تشجعهم على الغناء والعزف؛ فتعلموا منها شيئا وافرا من الفن الشعبي.

([2]) أحمد يوسف محمد على: استخدام العَروض الشعرى في تدوين الغناء الحر في الموسيقى العربية – دراسة نظرية تحليلية, رسالة دكتوراة, بحث غير منشور, القاهرة, المعهد العالي للموسيقى العربية, أكاديمية الفنون, 2004, ص87.

(3) عبد الحميد توفيق زكي: المعاصرون من رواد الموسيقى العربية, القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1993, ص88.

درس زمنا بمعهد الموسيقى, ثم بالمعهد العالي للموسيقى المسرحية, ولكنه لم يكمل الدراسة فيه؛ وفي تلك الفترة تعلم العزف على البيانو على يد فتاة يونانية تدعى "جوليا", وكان والدها "سيبيروس" عازفا للتشيللو بالأوركسترا السيمفوني في مصر, ودرس مع أبيها قواعد الموسيقى ونظرياتها[1], ودرس أيضا على الدكتورة الألمانية ''بريجيت شيفر'' (1909 – 1985) أثناء ترأسها معهد المعلمات للموسيقى وتدريسها بالكونسرفاتوار قبل مغادرتها مصر؛ كما أنه بدأ يترجم كتبا عالمية عن الموسيقى, وكان يشتريها من الخارج, وعاد إلى كلية الحقوق, وتعرف هناك بزميلته الفنانة فايدة كامل, التي أعجبت بأفكاره اللحنية الجديدة, إذ لحن لها بعض أغنية خاصة, وأخرى لعبد الحليم حافظ؛ فتعرفت الأوساط الفنية على ألحان هذا الوافد الجديد, واستمع إليه الموسيقار محمد حسن الشجاعي, وطلب منه الغناء في الإذاعة, فغنى في برنامج "ركن الهواة"[2]؛ ثم اعتمد مغنيا بالإذاعة, وقدم أغنيات: "يا فجر نورك هل وبان" من ألحان يوسف شوقي, و"يا ليل العاشقين" لعبد العظيم محمد, و"يا ريتنى أصدق حلفانك" لمحمد قاسم, و"يا باكى من أسى الأيام" لفؤاد حلمى؛ ولكنه لم يكمل الغناء, فقد أشار عليه كل من محمد الموجي ومحمد حسن الشجاعي بأن يتجه للتلحين, إذ رأى الاثنان فيه موهبة مبشرة, وإحساسا من نوع فريد, ثم سانده الموسيقار محمد فوزي بإتاحة الفرصة له للتلحين بشركته "مصرفون" لكبار المغنين, فلحن لفايدة كامل: "ليه فاتنى", و"ليه لأ"؛ واشتهر بليغ حمدي, وتوقعت له الأوساط الفنية التفوق والنبوغ؛ واقتحم مجال التلحين للسينما, بدأها بلحن "تخونوه" لعبد الحليم حافظ, وانطلق بسرعة في عالم التلحين, بل قفز إلى المقاعد الأمامية, إذ لحن لأم كلثوم "حب إيه", ولما يبلغ الثلاثين من عمره. ثم درس قواعد ونظريات الموسيقى والتدوين الموسيقي، وعلم الهارموني, والكونترابوينت, والتوزيع على يد الأساتذة: كمال إسماعيل, ونبيل كمال, على أبو السعود (والد الموسيقار حسن أبو السعود) [3], وكاتب النوتة الشهير محمد إسماعيل؛ فقدم أعمالاً من توزيعه وقيادته, مثل: "طاير يا هوى", وأعمالا دينية موزعة للشيخ سيد النقشبندي؛ وأوبريت "تمر حنة", وغيرها.

تزوج من الفنانة وردة، وأثمر هذا الزواج عن عشرات الروائع الفنية التي أبدعها لها؛ وفي أخريات حياته مر بظروف غاية في الشدة، تعرض فيها للظلم, وأصابه حزن ويأس مقبض, تغرب على أثره, وغادر الأوطان؛ واعتصره الألم لفراق معشوقته "مصر" لمدة خمس سنوات؛ وحين عاد

(2) أحمد يوسف محمد على: ندوة بمتحف أم كلثوم، بعنوان ''بليغ حمدي'' , 2016.

(3) عبد الحميد توفيق زكي: المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص87.

(1) حسن أبو السعود: "سهرة شريعي" تقديم عمار الشريعي, قناة دريم, حلقة بتاريخ 25 يونيو 2010.

ردت إليه روحه, فقدم ألحانا جديدة, منها: "ادخلوها سالمين", و"بوابة الحلوانى", و"من بين ألوف", و"باودعك", وغيرها. وبعد صراع مع المرض توفي بباريس في الثاني عشر من سبتمبر 1993.

علاقة بليغ حمدي بالكلمة المغناة

كتب بليغ حمدي نصوص بعض أغانيه, لأسباب عديدة, منها خلافه الدائم مع الشعراء, حتى الأقرب إليه: ''الأبنودى, عبد الرحيم منصور'', ورفض الشاعر مرسى جميل عزيز كتابة كلمات أغنية كان بدأها هو شعرا[1]؛ فكتب عددا من ألحانه, وكان يوقع اسمه بـ ''ابن النيل''؛ مثل أغنيات: ''عجبي على دنيا, المشاوير, القمر مسافر, آدي عنوانه وآدى مكانه, أنا بعشقك, في السفر بشوفك, أنا أجرحك, أشواق وغيره, مقلب حب, طالت الغربة, وغيرها'', وقد كان يكتب شعر بدايات بعض ألحانه, ليكملها شاعر آخر, وكان في الغالب هو الشاعر ''محمد حمزة'', الذى أكمل غالبية أعماله, ومنها: مونولوج ''زي الهوى'' على سبيل المثال, بعد أن بدأه بليغ حمدي بالمطلع الشعري؛ وفي الواقع فإن شعر بليغ حمدي الذى كتبه لم يكن عميقا, لكنه يعرض لفكرة بسيطة منسجمة مع أفكاره الموسيقية؛ ولم يكن مباليا كثيرا بالكلمة أو الشعر وجزالته, إذ كان يردد أنه قد يتعامل مع أى شاعر *''يفك الوزن والقافية''* [2]؛ وقد اتهم أكثر من مرة بعدم الاهتمام بالكلمات في بعض أغنياته[3]. ومن الملفت أن ألحان بليغ حمدي تجاوزت المئات ليس من بينها سوى قصيدتين أو أكثر، منها: ''حبيبتي من تكون'' , و''إنا فدائيون'', وبعض الابتهالات الدينية[4].

ومن هنا كانت غالبية نصوص بليغ حمدي تنقصها بعض الدقة في الصياغة الشعرية, عدا ما كتبه له كبار الشعراء, أمثال: ''حسين السيد, عبد الفتاح مصطفي, مرسى جميل عزيز'' هذا من ناحية, ومن ناحية أخرى, كانت ألحان بليغ حمدي تتقمص الروح الشعبية في الأداء, فكان يلحنها لتؤدي بعفوية وتلقائية, وقد يصطدم هذا مع بعض قواعد العَروض الموسيقي, مثل: ''زى الهوا'' وجاء أدؤها ''زاى الهاوا''؛ و''الهاوى هوايا'', وجاء أداؤها ''الهاوى هاوايا'', و''والنبى وحشتنا'',

(2) محمد قابيل: فرسان اللحن الجميل، الموجي وبليغ والطويل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تاريخ المصريين، رقم 270, 2009, 111.

(3) مجدي نجيب: من صندوق الموسيقى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب, 2001, ص74..

(4) محمد قابيل: فرسان اللحن الجميل، الموجي وبليغ والطويل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تاريخ المصريين، رقم 270, 2009, 110.

(1)أحمد يوسف محمد على: ندوة بمتحف أم كلثوم، بعنوان ''بليغ حمدي'', مصدر سابق, 2016.

وجاء أداؤها ‘‘والنابى وحشتنا’’, و‘‘طاير يا هوى’’ وجاء أداؤها ‘‘طاير يا هاوى’’, كذلك تطويله حرفا مهموسا مسكنا في أغنية ‘‘يا حبيبتي يا مصر’’, وذلك في المقطع ‘‘وتحدي الزمن’’, فقد جاء حرف الدال المشدد في كلمة ‘‘تحدي’’ ممدودا على شكل نوار, وكان المفروض أن يأتى كروش؛ وغيرها. ولم يلتفت أحد لذلك لطغيان موسيقى بليغ الجميلة على ما سواها.

الأخوان رحباني

هما شخصان بفكر فنى واحد, عاصي رحبانى (1923 – 1986) ومنصور رحباني (1925 – 2009) عاشا في ‘‘أنطلياس’’ بلبنان، يعتبران من عظماء الموسيقى العربية، إضافة إلى كونهما شاعرين من طراز فريد, وموزعين موسيقيين بارعين.

كانا مثقفين ومحبين للشعر والأدب منذ طفولتهما، ومطلعين على كتب الفلسفة وكتب ‘‘طاغور ودوستويفسكي’’, ومسرحيات شكسبير, وغيرهم, بل أسسا عدة مجلات أدبية, وهم صغار.

وبدأت مرحلة تعلم الموسيقى بأن طلب ‘‘الأب بولس الأشقر’’ من ‘‘عاصي’’ الانضمام إلى جوقة الصلاة والتراتيل، وسمح لـ ‘‘منصور’’ بتعلم الألحان.

ثم تعلّما العزف على آلة البزق سماعيا عن طريق الأذن، كما تعلم عاصي على الكمان، ودرسا علم توافق الأصوات، وتاريخ الموسيقى الشرقية من الكتب التي كانت بحوزة الأب بولس، اللذين قاما بتكريمه في عيد ميلاده وفاجآه بتلحين نشيد له، ثم أتبعاه بعدة ألحان دينية خاصة المزامير بالاشتراك مع الكورال.

كما انطلقا إلى عالم المسرح، وقدما أعمالا مسرحية خاصة بهما، كتبها لهما خصيصا ‘‘لويس أبو جودة’’ باللهجة اللبنانية؛ وكانت بداية ألحانهما المسرحية الغنائية هى ‘‘وفاء العرب’’ , من تأليفهما وتلحينهما, ومثلا فيها أيضا. ثم قدما المسرحيات الطويلة بداية من عام 1944, وكان لها صدى إيجابى في إذاعات سوريا والشرق الأدنى. وحتى الآن لم يكونا قد دخلا عالم الاحتراف، بل كانا هاويين.

وبعد الحرب العالمية الثانية قرر الأخوان رحباني اقتحام عالم الاحتراف، عن طريق الإذاعة، ودخلا امتحان الإذاعة، غير أنهما وجدا معارضة لألحانهما الجديدة؛ ومع استمرار تقديم أعمالهما بدأ

يقتنع بهما بعض الأشخاص مثل ''ميشيل خياط'' و''فؤاد قاسم'' ، رئيس الإذاعة الذى تبنى أعمالهما.

وبدأت شهرتهما تزداد مع إعجاب المستمعين بألحانهم، واستمرا – مع ذلك – في متابعة الدراسة الموسيقية، فدرسا على يد ''برتران روبيّار'' لمدة تسع سنوات قواعد الموسيقى الغربية والعربية على حد سواء، وأصبح الأخوان رحباني من بين أكثر الموسيقيين اللبنانيين تعلماً للموسيقى.

رشح لهما الفنان حليم الرومى الشابة ''نهاد حداد'', والتي أصبحت ''فيروز'' فيما بعد, وكانت مغنية في كورال الإذاعة؛ وظل الأخوان رحباني لمدة ثلاث سنوات يحاولان إقناع المسئولين بصوتها وأنها قادرة على الغناء العربى؛ لكنهما استمرا في تدريبها وتهيأتها للغناء العربى بأسلوب جديد ومتطور, معتمدين على أغنيات التراث العربى والفلكلور اللبنانى, فأعادوا صياغته وتوزيعه بأسلوب شرقى ومزجاه مع قواعد الغناء الغربى.

وكان تميز الرحبانية في موسيقاهم هو التناسق النادر بين الكلمة واللحن، إذ لا يعرف على وجه التحديد من كتب منهما النص الشعري للأغنية, ومن بدأها ومن أكملها, ذلك أنهم يعتمدون في نجاح ألحانهم على الكلمة المغناة, وأن تخرج من أفواههم ملحنة قبل إنشادها بنسبة 75 %, كما كانا يؤكدان[1].

وامتاز الرحبانية في تقديم ألوان متعددة، كلاسيكية، وشرقية، وصياغة ألحان على شكل الجاز، واستخدام إيقاعات عالمية كالرومبا والسمبا, وغيرها, ثم موشحات تراثية وأخرى خاصة بهما, وزاد تعلق الناس بألحانهم. وقد شهد لهم الجميع ببراعتهم التي تفوق الوصف[2].

في صيف عام 1954 م تم زواج عاصي وفيروز، فكانت بداية جديدة في الموسيقى والغناء اللبنانى, إذ قدم هذا الثالوث أروع وأبدع الأعمال قاطبة في تاريخ الموسيقى والفن اللبنانى, حافظوا فيه على الهوية اللبنانية[3].

أعادا توزيع بعض ألحان لسيد درويش بأسلوب حديث، منها ''شط إسكندرية'' , و''طلعت يامحلي نورها'', ووزعا عدة ألحان لمحمد عبد الوهاب, غناها بصوته, مثل: ''حى على الفلاح,

(2) مجدى نجيب: من صندوق الموسيقى, القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 2001, ص84.

(3)عدنان بن ذريل: الموسيقى في سوية, دمشق, دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر, 1988, ص228.

(4) يوسف طنوس: الموسيقى والمجتمع في العالم العربى, مؤتمر الموسيقى العربية, القاهرة, دار الأوبرا, 2019, ص5.

سواعد من بلادى''، وأغنية ''ضى القناديل'' من غناء عبد الحليم حافظ, كما وزعا لمحمد عبد الوهاب, أيضا, ألحانا أخرى أعدها خصيصا لفيروز, مثل: ''مر بى''، ''سكن الليل''، و''سهار''؛ وأعادا – من ألحانه القديمة – توزيع: ''خايف أقول اللى في قلبى''، و''يا جارة الوادى''[1].

وظل الرحبانية في إبداعهم مستمرين والنجاح حليفهم إلى أن بدأت المشاكل تبدو على السطح، والتي أفضت في النهاية إلى الانفصال التام بين فيروز وزوجها وأخيه عام 1979 م، لتبدأ مسيرتها المستقلة.

رغم ذلك استمر الأخوان في العطاء، فقدما مسرحيتين أعوام (1980 – 1984)، لكنهما توقفا بسبب مرض عاصي، الذي استمر لمدة عامين، إلى أن توفاه الله عام 1986؛ وكانت بداية النهاية للأخوين رحباني. لكن أعمالهما ظلت شاهدة على عصر من التفوق والإبداع النادر في تاريخ الموسيقى العربية.

علاقة الرحبانية بالكلمة المغناة

على عكس بليغ حمدي, كان الرحبانية بارعين في الشعر سواء فصيحا أو عاميا بلهجة لبنانية, وكانا يتبادلان المهام الفنية سواء شعرية أو موسيقية, ويتبادلان أيضا, الأبيات الشعرية, فنجد أغنية كتب نصفها ''عاصي'' والنصف الآخر ''منصور''، وبيت شعري يكتبه ''منصور'' ويكمله ''عاصي''؛ وقد يكتب هذا ويغير ذاك؛ لكن هناك تعاملا مع الغناء في بعض الحالات – تراه الباحثة ظاهرة سلبية – قد خرج عن بعض أصول علم العَروض؛ وذلك بسبب اهتمامهم بصنع جملة غنائية مقبولة في السمع؛ مثل تطويل تشكيلة الحرف, فقد يبدو وكأنه حرف مد؛ كما في النماذج التالية: ''نسم علينا الهوى'' التي بدأت كأنها ''نسم عالينا الهاوى''، و ''يا مرسال المراسيل'' التي جاء أدؤها ''يا مرسال الماراسيل''، و''قمرة يا قمرة'' التي جاء أداؤها ''قامرة يا قامرة''، وغيرها.

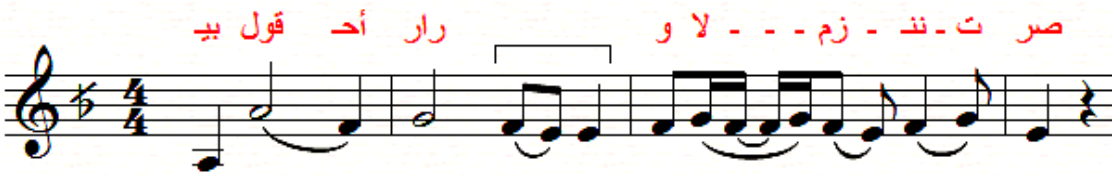
وبعد تناول نبذة تاريخية موجزة لكل من: ''بليغ حمدي، و''الأخوين رحباني''، وهما يمثلان المجال البشرى للبحث؛ ستقوم الباحثة بتناول وتحليل نموذجين من أعمالهما الفنية، ترى أنهما لم تراعَ فيهما بعضُ من قواعد العَروض الموسيقي، وهما: ''يا حبيبتي يا مصر''، و''نسم علينا الهوى''.

(1) ڤيكتور سحاب: السبعة الكبار في الموسيقى العربية، بيروت، دار العلم للملايين, 1987, ص209.

الفصل الثاني: الجانب التحليلي

أولا: العينة الأولي: –

‘‘**يا حبيبتي يا مصر**’’ (شادية، محمد حمزة، بليغ حمدي).

1– المقطع الغنائي ‘‘بيقول أحرار ولازم ننتصر’’.

العَروض الشعري والموسيقي الأولي:

المقطع	بيـ	قولْ	أحـ	رارْ	و	لا	زم	نـنـ	ت	صر
رمز عَروضى	**o|**	**oo|**	**o|**	**oo|**	**o**	**o|**	**o|**	**o|**	**o**	**o|**
إيقاع موسيقي	♩	♩.	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♪	♩

البحر الشعري للمقطع: المتدارك

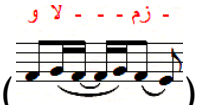
ولا شاف إصرارْ في عيون البشر بيقول أحرارْ ولازمْ ننتصر

العَروض الموسيقي للحن حسب رؤية الملحن:

جاءت الأزمنة الموسيقية الأخرى متطابقة مع عَروضها الشعري تماما، فالمقاطع العَروضية الطويلة (**o|**) في كل من: ‘‘بيـ’’ من كلمة ‘‘بيقولْ’’, ‘‘أحـ’’ من كلمة ‘‘أحرارْ’’, ‘‘لا’’ من كلمة ‘‘لازمْ’’, ‘‘زم’’ من كلمة ‘‘لازمْ’’, ‘‘نـنـ’’ من كلمة ‘‘ننتصرْ’’, و‘‘صر’’ من كلمة ‘‘ننتصرْ’’؛ قد جاءت في اللحن مساوية لزمن النوار (♩).

وكذلك المقطع العَروضي القصير والدال عليه الشكل العَروضي (|) ''حركة فقط'' في كل من: ''و'' من كلمة ''ولازمْ'', ''ت'' من كلمة ''ننتصرْ''؛ فقد جاءا في اللحن مساويْن لزمن الكروش (𝅘𝅥𝅯).

كما حدث تطويل مبرر لبعض الأزمنة الموسيقية, كما في: تطويل المقاطع العَروضية الطويلة والدال عليها الشكل العَروضي (|o) ''حركة وسكون'' إلى أزمنة موسيقية إيقاعية أطول والدال عليها الشكل العَروضي (|oo) ''حركة وسكون وسكون'', كما في: المقطع الأطول ''قولْ'' من كلمة ''بيقولْ'' المساوى لزمن (𝅗𝅥.) إلى زمن (𝅘𝅥𝅯), وذلك بسبب قابلية حرف المد ''الألف'' للتطويل, وكذا المقطع الأطول ''رارْ'' من كلمة ''أحرارْ'' المساوى لزمن (𝅗𝅥.) إلى زمن (𝅘𝅥𝅯), وذلك بسبب قابلية حرف المد ''الألف'' للتطويل.

لكن التفعيلة الموسيقية الدالة على المقطع الشعري ''ولازمْ'' (

) قد جاءت في بداية المازورة، والتي كان من المفترض أن تأتي (لافارى) بداية من حرف ''الواو'' , وأن تأتي بداية المازورة على المقطع ''لا'' من كلمة ''لازمْ''؛ فجاء تدوينها وعزفها وغناؤها صولفائيا مرتبكا, وهى لا تناظر مثيلاتها في الكوبليهات الأخرى من ذات اللحن, كما يبدو من المقارنة التالية:

كوبليه 1: ولا شاف النيل في أحضان الشجر

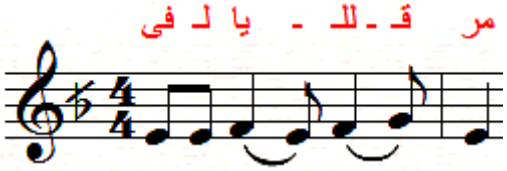
ولا سمع مواويل فـ ليالى القمر

كوبليه 2: ولا شاف إصرار في عيون البشر

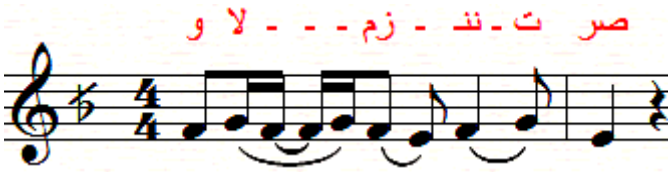
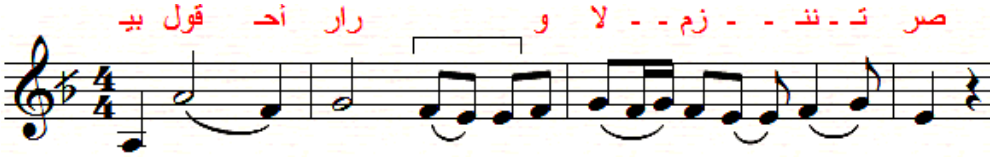
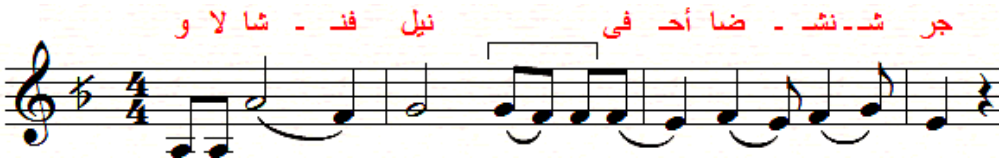
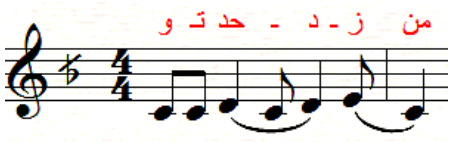
بيقول أحرار ولازم ننتصر

وبالنظر إلى المدونة الموسيقية لكلا المقطعين، نجدهما مختلفين تمام الاختلاف، فالمقطع الأول في الكوبليه الأول (في ليالى القمر) جاء تقطيعه الموسيقي سليما، مقارنة بالمقطع ذاته من الكوبليه الثاني (ولازم ننتصر) ، كما في المدونة التالية:

أ – المقطع ''في ليالى القمر'':



وروعى في تلحينه من الناحية العَروضية خصائص حروف اللغة من مد لحروف المد، ومد لحرف اللام، بسبب أنه حرف مجهور، وقابلية المقطع ''فلـ'' من جملة ''في ليالى'' لأن تكون بداية مازورة.

ب – المقطع ''ولازم ننتصر'':

وروعى في تلحينه من الناحية العَروضية كل ماذكر في المقطع السابق، عدا المقطع الأول, وهو حرف ''الواو'' من جملة ''ولازمْ'', فهى لا تصلح لأن تكون بداية ضغط قوى للمازروة, وجاءت على هذا الشكل الغريب والصعب في الأداء عزفا وغناء بالصولفيج وليس حفظا؛ والأصح أن تأتي على شكل (لافارى) قبل بداية المازورة, وأن تبدأ المازورة من المقطع ''لا'' من كلمة ''لازم'', كما في المدونة التالية الافتراضية المقترحة من الباحثة :

تماما كالمقطع المناظر له في الكوبليه الأول القائل: (ولا شاف النيل في أحضان الشجر)، فقد جاء بداية تلحين المقطع ''في'' من جملة ''في أحضان'' على شكل (لافارى) حسب المدونة التالية:

2- المقطع الغنائي ''وتحدى الزمن''.

العَروض الشعري والموسيقي الأولي:

المقطع	و	تـ	حد	دز	ز	من
رمز عَروضى	|	|	o|	o|	|	o|
إيقاع موسيقي	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥

العَروض الموسيقي للحن حسب رؤية الملحن:

جاءت الأزمنة الموسيقية متناسبة تماما مع عَروض الكلمة، إلا في الموضع ''حدْ'' من كلمة ''وتحدِّى'' , فقد تم تطويل الحرف ''دال'' المشدد, والذى يساوى عروضياً حرفين ''دال مسكنة'' تليها ''دال مجرورة'', ورغم أن حرف الدال حرف مهموس لا مجهور, وليس حرف مد, ولا حرف غنة, ويرمز له بالشكل العَروضي ''السكون'' (o)؛ إلا أنه جاء على زمن النوار (𝅗𝅥), ولا تنطبق عليه أي من شروط التطويل, وليس هناك مبرر على وروده كذلك.

وترى الباحثة أنه كان من الضرورى تغيير كلمات ''وتحدى الزمن'' من قبل الملحن أو الشاعر؛ كما حدث في غالبية ألحان الطقطوقة عند غالبية الملحنين، بأن يعدلوا بعض الكلمات الشعرية لتتناسب تفعيلاتها العَروضية مع نظيراتها في الكوبليهات الأخرى من الطقطوقة التي تقوم أساس على التكرار اللحني؛ كما فعل محمد القصبجي أثناء تلحينه طقطوقة ''فرق ما بينا ليه الزمان'' بتغييرات في الشعر وصلت إلى تبديل البحر الشعري من الأساس؛ وكانت من بحر "المجتث", فعُدلت إلى بحر ''الكامل'' ، لتصبح أكثر ملاءمة للغناء[1].

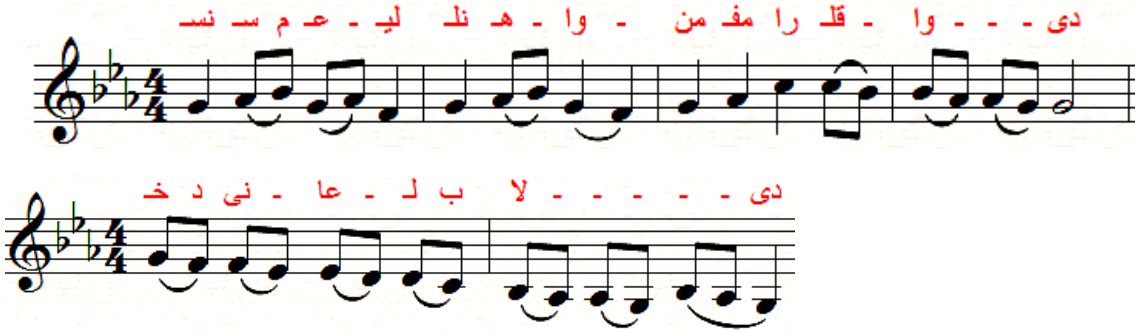
وترجع الباحثة ما حدث في أغنية ''يا حبيبتي يا مصر'' إلى الشعر الغنائي المعد أساسا للتلحين, إذ لم يكن متناسقا, ولم يراع فيه تساوي وانطباق المقاطع المتناظرة وهو المفترض, وحيث أن

(8) محمود كامل: "محمد القصبجى", ألحان زمان، البرنامج العام، الإذاعة المصرية، حلقة معادة بتاريخ21 مارس 2011.

الأغنية تلك قد صيغت على شكل الطقطوقة ‘‘متشابهة الأغصان’’ (A–B–A–B–A), فلم يكن مبررا اختلاف في البنية الشعرية للكوبليهات وهو الجزء (B) من البناء الموسيقي, لا في جرسها الموسيقي, ولا مقاطعها ولا تفعيلاتها؛ وجاء المقطع الغنائي ‘‘ولازم ننتصر’’ مكسورا عروضياً, فنشأت كل تلك الاختلافات؛ وكذا جاء المقطع الغنائي ‘‘تحدي الزمن’’ رغم أنه سليم في البنية العروضية, لكن تلحينه أغفل خصائصه اللغوية.

ثانيا: العينة الثانية: –

طقطوقة ‘‘نسم علينا الهوى’’(فيروز, الأخوان رحباني).

المقطع الغنائي ‘‘نسم علينا الهوى من مفرق الوادى..... خدنى على بلادى’’.

العَروض الشعري والموسيقي الأولي:

المقطع	نسـ	سم	عـ	ليـ	نلـ	هـ	وا	من	مفـ	ر	قلـ	وا	دى
رمز عَروضى	o|	o|	|	o|	o|	|	o|	o|	o|	|	o|	o|	o|
إيقاع موسيقي	♩	♩	𝅘𝅥𝅯	♩	♩	𝅘𝅥𝅯	♩	♩	♩	𝅘𝅥𝅯	♩	♩	♩

المقطع	خ	د	نى	عـ	لبـ	لا	دى
رمز عَروضى	|	|	o|	|	o|	o|	o|
إيقاع موسيقي	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♩	𝅘𝅥𝅯	♩	♩	♩

البحر الشعري للمقطع: البسيط

نسم علينا الهوا من مفرق الوادى .....خدنى على بلادى

وقد جاء تلحين ألفاظها كما يلى: نسم عالينا الهاوا من مفراق الوادى, ...خدنى عالى بلادى.

العَروض الموسيقي للحن حسب رؤية الملحن:

جاءت الأزمنة الموسيقية – في معظم المواضع – متناسبة مع عَروض الكلمة، وعلى سبيل المثال: المقاطع الطويلة والدال عليها الشكل العَروضي (**o|**) ''حركة وسكون'' ولحنت على زمن النوار (♩) كما في المقاطع التالية: ''نسـ'' من كلمة ''نسم'', ''ليـ'' من كلمة ''علينا'', ''نلـ'' من كلمة ''علينا'', ''وا'' من كلمة ''الهوا'', ''مفـ'' من كلمة ''مفرق'', ''قلـ'' من كلمتى ''مفرق الوادى'', ''وا'' من كلمتى ''مفرق الوادى'', ''دى'' من كلمتى ''مفرق الوادى'', ''نى'' من كلمة ''خدنى'', ''دى'' من كلمة ''بلادى''.

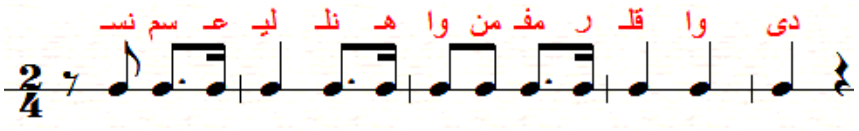
كما جاءت الأزمنة الموسيقية الأخرى في اللحن متطابقة مع عَروضها الشعري تماما، فالمقطع العَروضي القصير والدال عليه الشكل العَروضي (**|**) ''حركة فقط'' في كل من: ''خـ''، و ''د'' من كلمة ''خدنى'', والمقطعان ''لـ'', و ''ب'' من جملة ''على بلادى''؛ قد جاءوا جميعهم مساويين لزمن الكروش (♩).

وكذا حدث تطويل مبرر للمقطع ''لا'' من كلمة ''بلادى'' والدال عليها الشكل العَروضي (**o|**) ''حركة وسكون'' إلى زمن موسيقي إيقاعي أطول والدال عليه الشكل العَروضي (**oo|**) ''حركة وسكون وسكون''، والمساوى لزمن (♩) إلى زمن (♩.), وذلك بسبب قابلية حرف المد ''الألف'' للتطويل.

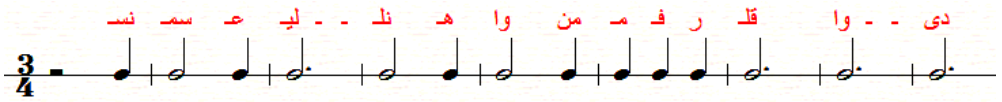
لكن التفاعيل الموسيقية الدالة على المقاطع الغنائية الأخرى من لحن المذهب, وهى: المقطع ''عـ'' من كلمة ''علينا'', والمقطع ''هـ'' من كلمة ''الهوى'', والمقطع ''ر'' من كلمة ''مفرق'' الوادى, والمقطع ''عـ'' من كلمة ''على'', وجميعها يعبر عنها الشكل العَروضي (**|**) ''حركة فقط''؛

نجدها قد لحنت جميعها على زمن النوار (𝅗𝅥), كما لو كانت مقطعا طويلا (o|), دون مبرر, لا باستخدام صفات ‘‘المد’’ أو ‘‘الإشباع’’, إما بسبب وجود حروف مد ‘‘ألف’’ ‘‘واو’’ ‘‘ياء’’؛ أو بسبب وجود حروف غنة ‘‘ميم’’ مسكنة, ‘‘نون’’ مسكنة, أو باستخدام مبرر صفة ‘‘التحايل’’؛ وكل ذلك لا يتوفر في المقاطع التي أطالها الملحن.

وكان أمام الملحن التلحين في نمط آخر من الأنماط المتناسبة مع هذا البحر، كما في المدونات المقترحة من الباحثة على النحو التالي (على سبيل المثال الشطرة الأولي):

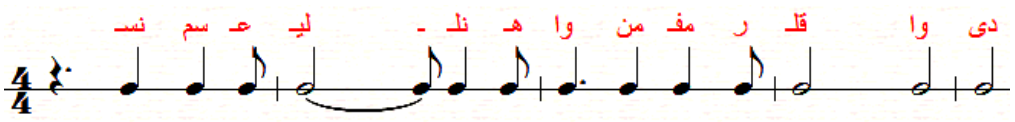
1- على ميزان ثنائي:

وتأتي فيها المقاطع القصيرة (|) معبرا عنها بزمن دوبل كروش (𝅘𝅥𝅯), وهو أصغر من المقاطع الطويلة الأخرى (o|) المعبر عنها بزمن النوار (𝅗𝅥) أو الكورش منقوط (𝅘𝅥.) باستخدام خاصية ‘‘التحايل’’ المسموحة في التلحين.

2- على ميزان ثلاثي:

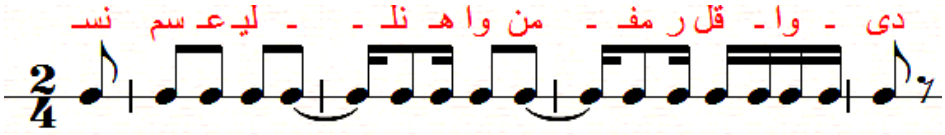


وتأتي فيها المقاطع القصيرة (|) معبرا عنها بزمن النوار (𝅗𝅥), وهو أصغر من المقاطع الطويلة الأخرى (o|) المعبر عنها بزمن البلانش (𝅗𝅥) أو البلانش منقوط (𝅗𝅥.) وذلك لصلاحية حروفه اللغوية للمد والتطويل, واستخدام خاصية ‘‘التحايل’’ المسموحة في التلحين.

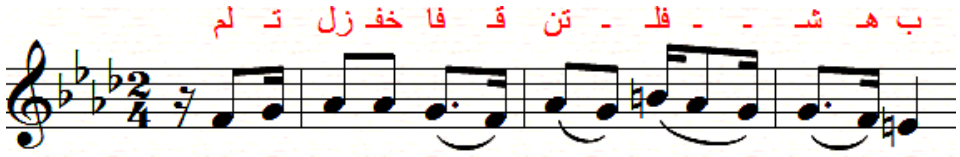
2- على ميزان رباعي:



وتأتي فيها المقاطع القصيرة (I) معبرا عنها بزمن الكروش (♪), وهو أصغر من المقاطع الطويلة الأخرى (OI) المعبر عنها بزمن النوار (♩) أو النوار منقوط (♩.) أو البلانش (𝅗𝅥) أو البلانش الزائد كروش (𝅗𝅥♪) وذلك لصلاحية حروفه اللغوية للمد والتطويل، واستخدام خاصية ''التحايل'' المسموحة في التلحين.

ولئن قال قائل بأن تلك التدوينات المقترحة من الباحثة قد لا تمثل وجهة نظر الملحن، أو تعبر عما أراده من تعابير وأحاسيس تدل على الجو العام والنفسى للنص الشعري الدال على الفرحة والبهجة؛ فالباحثة تقترح مدونة موسيقية قريبة مما أراده الملحن:

وروعي فيها أصول التقطيع العَروضي الموسيقي، من تطويل مبرر, أو ''تحايل'' مسموح, كما سبق تبيانه.

وترجع الباحثة هذا إلى الطريقة الفريدة التي يتم بها إعداد أغاني فيروز بواسطة الرحبانية، إذ يبدأ أحدهما فكرة غنائية أو شعرية, ثم يكملها الآخر شعرا وتلحينا, ويعود الآخر ليضيف أو يحذف, ويستمران معا هكذا حتى نهاية اللحن, وقلما أن ينهى الشاعر قصيدته قبل أن يلحن هو أو الآخر فكرة المقاطع التي كتبت أولا بأول؛ وقد نجحا كثيرا في غالبية أعمالهما بإبداع وأصالة نادرة؛ أما في هذا اللحن فترى الباحثة أنه لو تم تفادى ذلك العوار الحادث في التفعيلات المشار إليها لكان أفضل علميا.

وفي الختام, ترى الباحثة أنه قد يسمح في التلحين ببعض التعديلات في بنية الكلمة وخصائص الحروف اللغوية, بل الإملائية؛ وذلك لتتوافق مع الأداء العروضي والجمالي أيضا, وليس العكس؛ ويذكر في ذلك قصيدة ''دعاء الشرق'' لمحمد عبد الوهاب, إذ استبدل ''اللام'' القمرية بـ ''اللام'' الشمسية لكلمة ''الشهب'' في جملة ''لم تزل خفاقة في الشهب'', وأداها على النحو العروضي التالي: (فل شـ هـ ب), وليس (فش شـ هـ ب), حتى يصلح المد الذى أحدثه على حرف ''لام'' كلمة ''الشهب'', ولعدم صلاحية المد على حرف ''الشين'' إن أداها بحالتها اللغوية الأصلية, كما يظهر من تلك المدونة.

الفصل الثالث: الجانب التطبيقي المقترح

ترى الباحثة عند تلحين الشعر، يتعين مراعاة قواعد العروض الموسيقي وتطبيقها من حيث: فهم البنية الإيقاعية للكلمة، وما يجب مده، أو يجوز، ما يجب قصره، ومراعاة المهموس والمجهور؛ وغيرها مما يمكن تباينه في التفعيلات التالية كنماذج عامة محتملة:

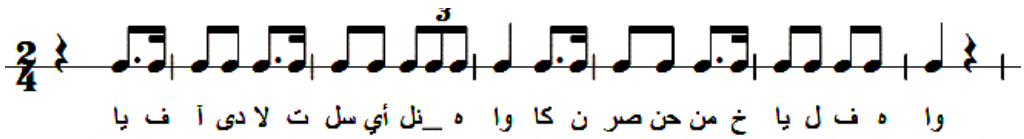
1- فاعلاتن: منها يا فؤادي لا تسل أين الهوى كان صرحا من خيال فهوى (بحر الرمل):

التقطيع الأولي

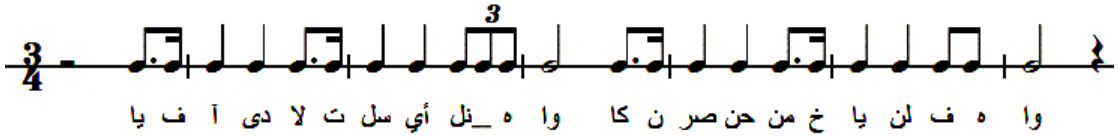
يا	ف	آ	دى	لا	ت	سل	أيـ	نلـ	هـ	وا
51	1	51	51	51	1	51	51	51	1	51
يا	ف	آ	دى	لا	ت	سل	أيـ	نلـ	هـ	وا

ومن المحتمل تلحينها إيقاعيا على الأنماط التالية:

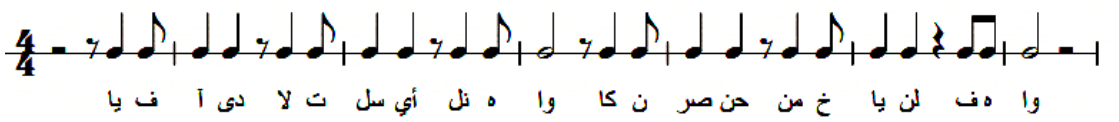
الميزان الثنائي المحتمل غالبا:



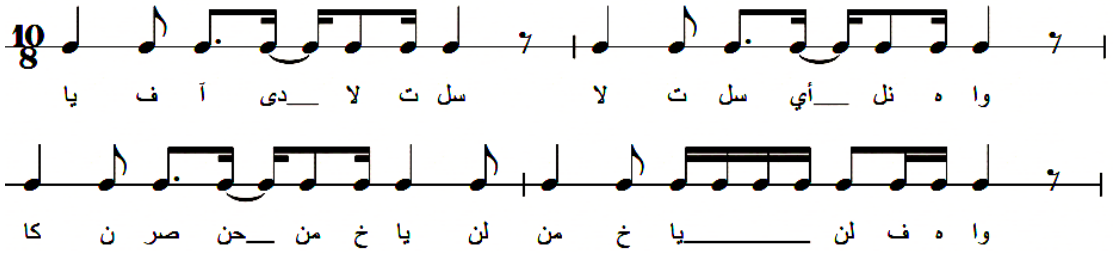
الميزان الثلاثي المحتمل غالبا:



الميزان الرباعي المحتمل غالبا:



ميزان السماعي الثقيل المحتمل غالبا:



وروعي في تلك النماذج المحتملة غالبا ما يلي:

– مراعاة المد، سواء لحروف المد كما في المقطع "يا" من شبه جملة "يا فؤادي" ، والمقطع "لا" من جملة "لا تسل"؛ أو التنوين كما في المقطع "لن" من كلمة "خيال" المنونة, والمقطع "حن" من كلمة "صرح" المنونة.

– عدم تطويل المقطع "ف " من كلمة "فهوى" لعدم وجود ما يبرر مده كونه حرفا ساكنا مهموسا أي لا تشترك الحنجرة في إخراجه.

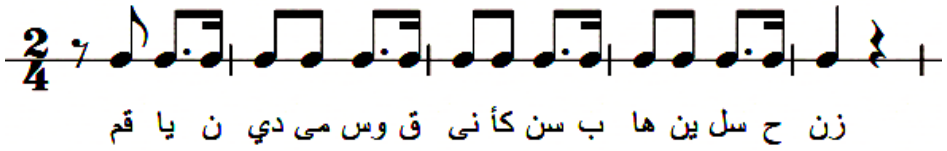
– استخدام خاصية التحايل، كما في المقطعين "يا ف" من جملة "يا فؤادي" وتحويل المقطعين من الشكل " ف يا" في التقطيع الأولي إلى الشكل " ف يا " المناسب للتلحين.

2– مستفعلن : قم يا نديمى واسقنى كأسا بها ينسى الحزن (بحر الرجز):

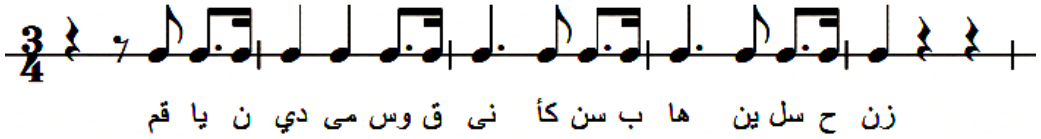
قم	يا	نـ	ديـ	مى	وس	قـ	نى	كأ	سن	ب	ها	ينـ	سل	حـ	زن
51	51	1	51	51	51	1	51	51	51	1	51	51	51	1	51
قم	يا	نـ	ديـ	مى	وسـ	قـ	نى	كأ	سن	ب	ها	ينـ	سلـ	حـ	زن

ومن المحتمل تلحينها إيقاعيا على الأنماط التالية:

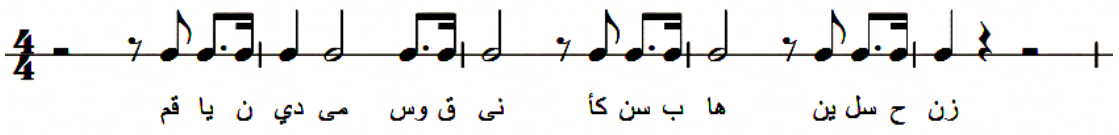
الميزان الثنائي المحتمل غالبا:



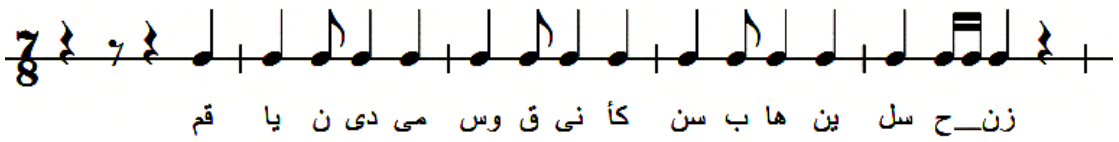
الميزان الثلاثي المحتمل غالبا:



الميزان الرباعي المحتمل غالبا:



ميزان الدور الهندي المحتمل غالبا:



وروعى في تلك النماذج المحتملة غالبا ما يلي:

– مراعاة المد، سواء لحروف المد كما في المقطع "يا" من شبه جملة "يا نديمي" ، والمقطع "دى" من جملة "نديمي"؛ أو التنوين كما في المقطع "سن" من كلمة "كأسا" المنونة, وكذا قابلية المد على حرف "اللام" المسكن كما في المقطع "يل" من كلمة "ينسى الحزن".

– استخدام خاصية التحايل، كما في المقطعين "يا نـ" من جملة "يا نديمى" وتحويل المقطعين من الشكل "نـ يا" في التقطيع الأولي إلى الشكل "نـ يا" المناسب للتلحين.

– ومراعاة لأصول الشعر العربى، تم استخدام الدور الهندي بادئا من "أناكروز" المازورة من المقطع "قم" خارج المازورة الأولي.

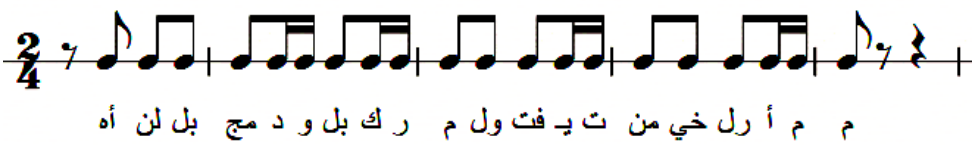
3– فاعلن: أهلا بالمجد وبالكرم والفتية من خير الأمم (بحر المتدارك):

أهـ	لن	بل	مجـ	د	و	بلـ	ك	ر	م
51	51	51	51	1	1	51	1	1	1
أهـ	لن	بلـ	مجـ	د	و	بلـ	ك	ر	م

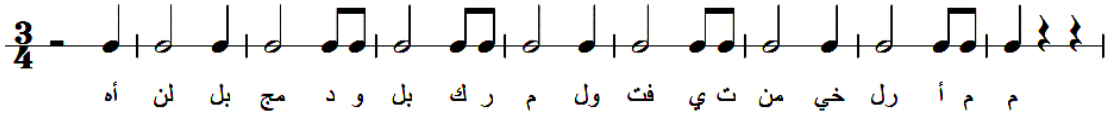
ول	فتـ	يـ	ة	من	خي	رل	أ	م	م
51	51	1	1	51	51	51	1	1	1
ولـ	فتـ	يـ	ة	من	خيـ	رلـ	أ	م	م

ومن المحتمل تلحينها إيقاعيا على الأنماط التالية:

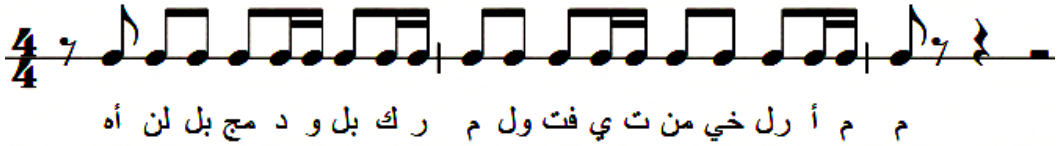
الميزان الثنائي المحتمل غالبا:



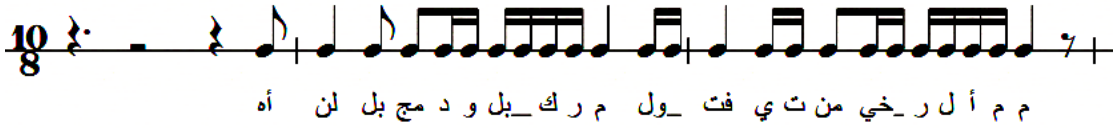
الميزان الثلاثي المحتمل غالبا:



الميزان الرباعي المحتمل غالبا:



ميزان السماعي الثقيل المحتمل غالبا:



وكما هو ملاحظ فقد لحق بالتفعيلة "فاعلاتن" زحاف الخبن؛ وهو حذف الساكن الثاني فصارت "فعلن"، وروعى في تلك النماذج المحتملة غالبا ما يلى:

– مراعاة المد، سواء لحروف المد كما في المقطع "لن" من كلمة "أهلا"، وكذا قابلية المد على حرف "اللام" المسكن كما في المقطع "بل" من كلمة "بالكرم".

وبذا؛ تعرضت الباحثة لثلاثة نماذج من بحور شعرية الأكثر استخداما في الموسيقى العربية؛ وطبقت عليها أصول العروض الموسيقي، وكيف كان التقطيع الأولي للشعر، وكيف تم تناوله إيقاعيا ممثلا في الميزان المقترح والأشكال الإيقاعية المناسبة لبنية التفعيلة.

نتائج البحث

بعد أن قامت الباحثة بدراسة تحليلية لنموذجين من ألحان الموسيقى العربية, الأول ''يا حبيبتي يا مصر'', من ألحان بليغ حمدي, والثاني ''نسم علينا الهوى'' للأخوين رحباني؛ لمدى مراعاتهما أصول تقطيع حروف الكلمات على نغمات اللحن, لاحظت الباحثة أن الملحنَين قد التزما في معظم اللحن بدقة ذلك التقطيع, ولكن هناك عدة مواضع في كل لحن منهما, قد حدث بها اختلاف, بسبب عدم توافق المقاطع اللفظية مع الضغوط القوية والضعيفة للحن, مما أحدث ارتباكا في الأداء, وذلك لعدم مراعاة العَروض الموسيقي للتفاعيل الشعرية؛ فقد حدث تقصير في لحن ''بليغ حمدي'' لجملة ما كان لها أن تقصر, وهى ''ولازم ننتصر'', فقد جاءت بشكل سريع وخاطف, وحُشرت في المازورة, ولم يقم الملحن – رغم عبقريته – أو الشاعر بتصحيح الوضع بالإضافة أو الحذف, لكى يصير هذا المقطع متوافقا مع مثيله في الكوبليه الأول, وهو ''في ليالي القمر'', وكما واضح فإن المقطع ''ولازم ننتصر'' مكسور شعريا من الأساس؛ ولكن الملحن, وهو كاتب للشعر, لم يعدله أو يطلب من الشاعر تغييره لتتناسب تفعيلته العَروضة مع نظيراتها في الكوبليهات الأخرى, بأن تصبح مثلا ''لازم ننتصر'' بحذف حرف ''الواو'', أو أن يلحن على شكل (لافارى) باعتبار حف ''الواو'' سابقا للمازورة, كما سبق تبيانه؛ وكذا المقطع ''تحدِّى الزمن'' بأن أطال حرف الدال, رغم عدم وجود مبرر لغوي له.

وأما العينة الثانية، فكانت للأخوين رحباني, رغم تمكنهما في الشعر وبراعتهما الفائقة, إلا أنهما قد أغفلا الجانب العَروضي للحن, بأن مدا المقاطع: ''ع'' من كلمة ''علينا'', ''ه'' من كلمة ''الهوى'', و ''ر'', من كلمة ''مفرق''؛ وكانت بالأساس مقاطع قصيرة, فأصبحت مقاطع طويلة, وغُنت على النحو التالي: ''عالينا'', ''الهاوا'', ''مفراق''.

ولكن اللحنين جميلان، ويتمتع كل منهما بخصائص فنية وتقنية عالية؛ وربما العذر لهم في أنهم كانوا يسعون للوصول إلى نغمة مقبولة، أو لإضفاء روح الشعبية على اللحن، بصرف النظر عن اعتبارات أخرى، وهم بذلك يطبقون القول المأثور التي كان يردده الموسيقار العظيم ''بيتهوفن'', قائلا: *''لا شيىء يقف أمام الأجمل''*. وقد ساعد على عدم تبيان ذلك هو براعة وجاذبية صوت كل من ''شادية'' و ''فيروز''؛ اللتين أدتا اللحنين بصورة رائعة، جعلت الأذن تتحاشى الخلل الحادث في المقطعين المشار إليهما.

وفي المجال التطبيقي للبحث؛ تناولت الباحثة ثلاثة نماذج من البحور الشعرية السائدة في التلحين العربى؛ الرمل، الرجز، المتدارك؛ وهي لأشعار تم تلحينها سابقا: الأطلال – قم يا نديمى – أهلا بالمجد وبالكرم؛ وفيها قامت الباحثة باقتراحات للتلحين فقط على الشكل الإيقاعي مراعاة لأصول للعروض الموسيقي، وهي احتمالات تأتي في الغالب عند عموم الملحنين، وهناك أنماط أخرى للتلحين عليها إضافة لما أوردته الباحثة، لكن البحث محدود المساحة، فلم تشأ الباحثة في ذكر نماذج وتفصيلات ربما تبين بداهتها وفهمها بادئ ذي بدء.

وإجمالا, فإن الاعتماد في التلحين على العَروض الموسيقي بتطبيق قواعده كأساس لبنية الإيقاع في اللحن هو أسلوب سليم لاختيار زمن موسيقي مناسب, واختيار أزمنة إيقاعية داخلية سليمة, تتناسب مع عَروض الكلمة, ومن ثم يتم تدوين اللحن وأداؤه عزفا وغناء بدقة, بل وقيادته, أيضا؛ ولا يحدث تعارض بين اللفظ المغنى والإيقاع الموسيقي؛ وبذلك تكون الباحثة قد أجابت عن سؤال البحث, وهو: ''هل يمكن التوصل إلى أسلوب محدد لاختيار شكل إيقاعي موسيقي مناسب للكلمة المغناة, وكذا اختيار ميزان موسيقي مناسب للقطعة الملحنة من خلال تطبيق العَروض الموسيقي على الألحان؟

التوصيات والمقترحات

1- توصي الباحثة بمزيد من فحص الأعمال الغنائية وبحث مدى مراعاتها لقواعد العَروض الموسيقي.

2- اعتبار مادة العَروض الموسيقي من المواد الإجبارية في التعليم الموسيقي القائم على نظام ''الساعات المعتمدة'', وخصوصا في أقسام التأليف والغناء وعلوم الموسيقى.

3- عقد مسابقات في التلحين لقصائد شعرية، يشترط بها توضيح من المتقدم بما راعاه من التزام بقواعد العَروض الموسيقي وتطبيقه.

المراجع

أولا: الكتب المطبوعة

1- عبد الحميد توفيق زكى: المعاصرون من رواد الموسيقى العربية, القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1993.

2- عدنان بن ذريل: الموسيقى في سوية, دمشق, دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر, 1988.

3- عطيات عبد الخالق: مذكرات في علم التجويد والعروض الموسيقي, المعهد العالي للموسيقى العربية, 1991.

4- ڤيكتور سحاب: السبعة الكبار في الموسيقى العربية, بيروت, دار العلم للملايين, 1987.

5- ماجدة عبد السميع: مذكرات في العَروض الموسيقي, المعهد العالي للموسيقى العربية, 1990.

6- مجدى نجيب: من صندوق الموسيقى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب, 2001.

7- محمد قابيل: فرسان اللحن الجميل، الموجي وبليغ والطويل, القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, تاريخ المصريين, رقم 270, 2009.

ثانيا: الرسائل العلمية والأبحاث

1- أحمد محمود عبد الحميد أحمد: التدوين في الموسيقى العربية أوجه القصور وكيفية التغلب عليها، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة, 2011.

2- أحمد يوسف محمد على: استخدام العَروض الشعري في تدوين الغناء الحر في الموسيقى العربية – دراسة نظرية تحليلية، رسالة دكتوراة، بحث غير منشور، القاهرة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون, 2004.

رابعا: ندوات ولقاءات

1- أحمد يوسف محمد على: ندوة بمتحف أم كلثوم, بعنوان ''بليغ حمدي'', 2016.

2- حسن أبو السعود: "سهرة شريعى" تقديم عمار الشريعى, قناة دريم, حلقة بتاريخ 25 يونيو 2010.

3- محمود كامل: "محمد القصبجي", ألحان زمان, البرنامج العام, الإذاعة المصرية, حلقة معادة بتاريخ 21 مارس 2011.

4- يوسف طنوس: الموسيقى والمجتمع في العالم العربي, مؤتمر الموسيقى العربية, القاهرة, دار الأوبرا, 2019.

ملخص البحث

عنوان البحث: **"العَروض الموسيقي بين النظرية والتطبيق"**

تتناول هذه الدراسة علاقة الألحان الغنائية بقواعد العَروض الموسيقي, ومدى التزام الملحن بتطبيق علم العروض على الأحان الغنائية, ولوحظ أن هناك ألحانا لم تراع فيها تلك القواعد بالرغم من أهميتها الفنية, وبالرغم من براعة ملحنيها, وتفوقهم في هذا المجال؛ واستشهدت الباحثة بنموذجين, الأول, لبليغ حمدي, وأغنية ''يا حبيبتي يا مصر'', والثاني, للأخوين رحباني, وأغنية ''نسم علينا الهوى'', وقد تم اختيارهما قصدا, ذلك لأن الأغنيتين منتشرتان وناجحتان, وأن أصحابها من عُمد التلحين في الوطن العربي, برغم وجود مئات الأغنيات التي تجاوزت قواعد العَروض, لكنها غير مشهورة وأصحابها غير مؤثرين على المستوى الفني, وليسوا على حجم و قدر ''بليغ حمدي'' ولا ''الرحبانية''؛ لذا تم استبعادهم من تلك الدراسة؛ ذلك أن الاستشهاد بألحان غير معروفة في دراسة علمية لا تجدى نفعا, إذ من المفروض أن تكون العينة معلومة لغالبية المتلقين, حتى يكون للدراسة ما يبررها.

واستعرضت الباحثة في الفصل الأول، العَروض الموسيقي، ونبذة عن شخصيتي البحث، بليغ حمدي، والرحبانية، وعلاقتهما بالشعر؛ وفي الفصل الثاني، قامت بدراسة تحليلية لعينتى البحث، وتوصلت إلى نتائج، تتلخص في تجاوز اللحنين (عينة البحث) لبعض أصول التقطيع الشعري للنغمات، رغم أن علاقة الملحنين الجيدة بالشعر، بليغ حمدي، والرحبانية. لكن هناك مبررا وتفسيرا لذلك – من وجهة نظر الباحثة – مفاده أن الملحن قد يلجأ إلى مخالفة بعض قواعد الموسيقى، ومنها العَروض الموسيقي، وذلك في مقابل تناول تيمة موسيقية قد يراها جميلة، أو لإضفاء روح الشعبية على اللحن، دون الالتزام بقواعد العَروض تلك.

وتطبيقا؛ تناولت الباحثة ثلاثة نماذج من البحور الشعرية السائدة في التلحين العربى؛ الرمل، الرجز، المتدارك؛ وهي لأشعار تم تلحينها سابقا: الأطلال – قم يا نديمى – أهلا بالمجد وبالكرم؛ وفيها قامت الباحثة باقتراحات للتلحين فقط على الشكل الإيقاعي مراعاة لأصول للعروض الموسيقي، وهي احتمالات تأتي في الغالب عند عموم الملحنين، وهناك أنماط أخرى للتلحين عليها إضافة لما أوردته الباحثة، لكن البحث محدود المساحة، فلم تشأ الباحثة في ذكر نماذج وتفصيلات ربما تبين بداهتها وفهمها بادئ ذي بدء.

وبذلك تكون الباحثة قد أجابت عن سؤال البحث، وهو: ‘‘هل يمكن التوصل إلى أسلوب محدد لاختيار شكل إيقاعي موسيقي مناسب للكلمة المغناة، وكذا اختيار ميزان موسيقي مناسب للقطعة الملحنة من خلال تطبيق العَروض الموسيقي على الألحان؟

Research Summary

"Music Prosody between Theory and Practice

This study deals with the relationship of lyrical melodies with the rules of Music Prosody, and the extent of the composer's commitment to the application of the science of Music Prosody on lyrical melodies, and it was noted that there are melodies that did not take into account those rules despite their artistic importance, and despite the ingenuity of their composers, and their superiority in this area; They were chosen intentionally, because the two songs are widespread and successful, and that their owners are deliberately composed in the Arab world, despite the presence of hundreds of songs that exceeded the rules of Music Prosody, but they are not famous and their owners are not influential at the technical level, and they are not on the size and amount of "Baligh Hamdi" nor "Rahbaniya", so they were excluded from that study, so that citing unknown melodies in a scientific study does not work, The sample is supposed to be known to the majority of the recipients, so that the study is justified.

In the second chapter, the researcher reviewed the two samples of the research, and reached results, summarized in overcoming the melodies (research sample) for some of the origins of poetic cutting of tones, although the composers' good relationship with poetry, *Baligh Hamdi*, and *Rahbaniya*. But there is a justification and explanation for this - from the point of view of the researcher - that the composer may resort to violating some of the rules of music, including Music Prosody, in exchange for eating a musical theme that he may see beautiful, or to give the spirit of popularity to the melody, without adhering to the rules of those Music Prosody.

In application, the researcher dealt with three models of poetic seas prevailing in Arabic composition; *Al Ramal, Al-Rajz, Al-Mutdarek*, which are poems that have been composed previously: Al-Atlal - *Qom Ya Nadimi* – Ahlan Bl Magd, in which the researcher made suggestions for composing only on the rhythmic form taking into account the origins of Music Prosody, which are possibilities that often come to the general composers, and there are other styles to compose them in addition to what the researcher reported, but the research is limited in space, so the researcher did not want to mention models and details that may show their priori and understanding in the beginning.

Thus, the researcher has answered the research question, which is: "Is it possible to reach a specific method to choose a rhythmic form of music suitable for the sung word, as well as to choose a suitable music balance for the composer piece by applying Music Prosody to melodies?