# الهندسة النغمية والإيقاعية في ألحان "بليغ حمدي"
## {دراسة تحليلية}*


إعداد

عاطف محمد حسانين عامر

مدرس مساعد بقسم التربية الموسيقية

كلية التربية النوعية - جامعة المنصورة

تحت اشراف

أ.د/ حسني جمال نجم

أستاذ الموسيقى العربية ورئيس قسم التربية الموسيقية الأسبق

بكلية التربية النوعية – جامعة المنصورة



مجلة بحوث التربية النوعية ـ جامعة المنصورة

عدد (٧٤) ـ أبريل ٢٠٢٣


* بحث مستل من رسالة دكتوراه

# الهندسة النغمية والإيقاعية في ألحان "بليغ حمدي"

## {دراسة تحليلية}

أ.د/حسني جمال نجم * عاطف محمد حسانين عامر**


## ملخص البحث

بالرجوع إلى تعريفات مصطلح الهندسة نجد أنها (فن الإفادة من المبادئ والأصول العلمية، والمكونات والمعطيات بهدف بناء الأشياء وتنظيمها وتقويمها) وإن "بليغ حمدي" خير من أحسن التصرف فيما لديه من إمكانيات وما يمتلكه من مكونات ليُخرج لنا بناءًا موسيقياً مكتمل الأركان له صبغته الخاصة التي تميزه عن غيره من الأعمال الموسيقية، ولعل الشاهد على ذلك القول بقاء وتميز ألحانه إلى يومنا هذا لا يشوبها ضعف أو خلل يرددها ويبحث فيها ويتعلم منها كل الدارسين، ويستفيد منها أجيالاً تتعاقب عليها أجيالْ.

وقد تناول البحث في الإطار التطبيقي تحليل عينة البحث من الناحية البنائية لبيان الهندسة النغمية والإيقاعية فيه والاستدلال عليه بباقي ألحان "بليغ حمدي"، وقد أسفر عن عدة نتائج وتوصيات تثبت الفرضية التي تعرض لها البحث وتجيب عن التساؤل الرئيسي فيه.


## مقدمة

بنظرةٍ علميةٍ تحليلية على أي عمل، لا سيما العمل الموسيقي، نوقن أن لكل بناء سليم يلزم تخطيط وهندسة لكي يكتمل هذا البناء ويصمد ويبقى في أذهان وأسماع الجميع، أما ما يميز مهندس في مجال ما عن غيره، هو الاستخدام الأمثل للمكونات المتاحة لديه والاهتمام بالتفاصيل أياً كان حجمها.

وبالرجوع إلى محل اهتمام البحث الحالي وهو الهندسة النغمية والإيقاعية في ألحان عملاق من عمالقة التلحين في عالمنا العربي - "بليغ حمدي"- ، سنجد أنه خير من أحسن التصرف فيما لديه من إمكانيات وما يمتلكه من مكونات ليُخرج لنا بناءًا موسيقياً مكتمل الأركان له صبغته الخاصة التي تميزه عن غيره من الأعمال الموسيقية، ولعل الشاهد على ذلك القول بقاء وتميز ألحانه إلى يومنا هذا لا يشوبها ضعف أو خلل يرددها ويبحث فيها ويتعلم منها كل الدارسين، ويستفيد منها أجيالاً تتعاقب عليها أجيالْ.

وإن شاء المولى القدير سيحاول الباحث من خلال العرض التالي إلقاء الضوء والبحث في كيفية تناول ذلك العبقري - بليغ حمدي- لألحانه وطريقة بنائه وهندسته لتلك الألحان محاولة

* أستاذ الموسيقى العربية ورئيس قسم التربية الموسيقية الأسبق بكلية التربية النوعية – جامعة المنصورة

** مدرس مساعد بقسم التربية الموسيقية - كلية التربية النوعية - جامعة المنصورة

من الباحث لوضع أسس علمية بنائية يستفيد منها الدارسون والملحنون وكل المهتمين بمجال الموسيقى الشرقية.

**مشكلة البحث:**

على الرغم من أن هناك دراسات وأبحاث سابقة تناولت أسلوب "بليغ حمدي" في صياغة الألحان، ومنها ما اهتم بلون معين من تلك الألحان كالأغنية الوطنية مثلاً، إلا أنه لم تتطرق الدراسات السابقة لكيفية البناء الهندسي النغمي والإيقاعي الذي ميّز ألحان "بليغ حمدي" عن غيره من معاصريه ولاحقيه أيضاً.

**أهداف البحث:**

١- التعرف على طبيعة الهندسة النغمية والإيقاعية في ألحان بليغ حمدي.

٢- التعرف على المكونات الهندسية نغمياً وإيقاعياً في لحن عينة البحث.

٣- التعرف على الأدوات والمعطيات المستخدمة في بناء ألحان "بليغ حمدي".

**أهمية البحث:**

إن دراسة الهندسة النغمية والإيقاعية في ألحان "بليغ حمدي" من خلال عينة البحث قد تؤدي إلى:

١- رصد وتدوين وتحليل لكيفية بناء "بليغ حمدي" للألحان الموسيقية هندسياً من حيث النغم والإيقاع.

٢- الوقوف على أسس ثابته وقواعد في علم التلحين بأسلوب علمي مقنن له مكوناته وأدواته.

٣- إتاحة الفرصة للدارسين والملحنين للتعرف على كيفية البناء الهندسي للألحان الخاصة "ببليغ حمدي".

**أسئلة البحث:**

- ما طبيعة الهندسة النغمية والإيقاعية في ألحان بليغ حمدي من خلال عينة البحث؟
- ما المكونات الهندسية نغمياً وإيقاعياً في لحن عينة البحث؟
- ما الأدوات والمعطيات المستخدمة في بناء ألحان "بليغ حمدي"؟

**مصطلحات البحث:**

- **الهندسة لغةً**: (من يُلم بعلم من العلوم الهندسية. و- من يمارس فنّاً من الفنون الهندسية.

والهندسة التطبيقية أو العملية: فن الإفادة من المبادئ والأصول العلمية في بناء الأشياء وتنظيمها وتقويمها. وللهندسة العملية أنواع، لكل منها غرضٌ معيّن، منها الهندسة الآلية<أو الميكانيكية>، والهندسة الكهربية، والهندسة الحربية، وهندسة المعادن، والهندسة الكيماوية..... إلخ) [1]. كما يحاول الباحث من خلال الدراسة الحالية إدراج مصطلح (الهندسة اللحنية) بما تحتويه من نغمات وإيقاعات ضمن المفردات اللغوية للدلالة على ما سيتم العمل على إثباته خلال البحث الحالي.

- **التعريف الإجرائي للهندسة اللحنية:** هي فن الاستفادة من مختلف المقامات الموسيقية والضروب الإيقاعية المختلفة وترتيبهم ترتيباً بنائياً على أسس علمية ينتج عنه عملاً موسيقياً تستعذبه الآذان وتطيب لسماعه) [2]
- **اللحن:** (لغةً- يقال هذا كلام ليس من لحني ولا لحن قومي، ولحن القول: فحواه وما يفهمه السامع بالتأمل فيه من وراء لفظه / وفي الموسيقى: الصوت الموسيقي الموضوع للأغنية. ويقال: فلان لا يعرف لحن هذا الشعر، لا يعرف كيف يغنيه) [3]
- **النغم:** (نَغَمَ: تكلم بكلام خفيّ ويقال سكتَ فما نَغَمَ بحرفٍ. - وفي الغناء: طرَّب فيه / أما النغْمَةُ: جرْس الكلمة. وحسْن الصوت في القراءة وغيرها) [4] ، وذُكر في كتاب سفينة الملك ونفيسة الفلك (أما النغمات فجمع نَغَمةٍ وهي لغةً: الصوت الساذج الخالي من الحروف واصطلاحاً: الصوت المترنم به) [5]

**حدود البحث:**

- زمانية: عام ١٩٦٩م (تاريخ إنتاج العمل عينة البحث).
- مكانية: جمهورية مصر العربية.

**إجراءات البحث:(المنهج- العينة- الأدوات)**

---

[1] المعجم الوسيط -الطبعة الرابعة -٢٠٠٤م -مكتبة الشروق الدولية -حرف الهاء/ باب هائَمَ/ صـ٩٩٧.
[2] تعريف الباحث.
[3] المعجم الوسيط- مرجع سابق -حرف اللام- باب لَحَا- صـ٨٢٠.
[4] المعجم الوسيط- مرجع سابق- حرف الغين- باب نَغِمَ- صـ٩٣٧.
[5] سفينة الملك ونفيسة الفلك والمعروف بسفينة شهاب- شهاب الدين محمد ابن إسماعيل ابن عمر١٢٧٤هـ- ٢٩٣٥ز- المكتبة المركزية بجامعة الرياض- صـ٩.

**منهج البحث:** المنهج الوصفي تحليل المحتوى (لما لهذا المنهج من أهمية تخدم البحث الحالي حيث أنه يحاول الإجابة على السؤال الأساس في العلم وهو: ما طبيعة الظاهرة موضوع البحث؟ ويشمل ذلك تحليل بنيتها وبيان العلاقة بين مكوّناتها.) [1]

**عيّنة البحث:** المقدمة الموسيقية لأغنية ألف ليلة وليلة لأم كلثوم من ألحان "بليغ حمدي".

**أدوات البحث:**

- التسجيل الصوتي لأغنية ألف ليلة وليلة لأم كلثوم.
- النوتة الموسيقية الخاصة بالأغنية.
- بعض من المذكرات الشخصية "لبليغ حمدي" واللقاءات التليفزيونية المسجلة له والمذاعة على القنوات الرسمية للدولة.

**الدراسات السابقة:** وتتمثل في الأبحاث والرسائل العلمية المرتبطة بموضوع البحث.

**أولاً الأبحاث العلمية:**

١- **أسلوب "بليغ حمدي" في توظيف اللحن للعمل المسرحي.** [2]

وقد تضمنت الدراسة:

- أهمية البحث: خدمة مجال المسرح الغنائي بتواجد مجموعة من الملحنين القادرين على التلحين له بكفاءة.
  - وكان من ضمن نتائج البحث:
  - ظهرت ألحان غنائية لا تنتمي للقوالب الغنائية المتعارف عليها، ولذلك أطلقت عليها الباحثة (غناء مسترسل) فهي تكون أحياناً كلمة أو اثنتين، أو بيت شعري واحد فقط....
  - ظهرت من خلال الأعمال التي تعرضنا لها بالتحليل تركيبات إيقاعية خاصة بالملحن بليغ حمدي فهي بعيدة عن الضروب العربية المتعارف عليها.
  - ظهرت فروقاً واضحة بين الأداء الغنائي للمجموعة الذي خلا من الزخارف اللحنية إلا فيما ندُر، بينما كان للغناء الفردي مساحة أكبر للتطريب والزخرفة الغنائية.

❖ وقد استفاد الباحث من الدراسة الحالية، حيث أنها تهتم بأسلوب بليغ حمدي في توظيف اللحن للعمل المسرحي، وحيث اهتمام الدراسة بأسلوب بليغ حمدي في تلحينها ما أفاد الباحث في

---

[1] فؤاد أبو حطب، أمال صادق-مناهج البحث في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية-طبعة أولى-القاهرة-مكتبة الأنجلو المصرية-١٩٩١م-صـ١٠٤.

[2] ياسمين سمير حسين فراج- مجلة علوم وفنون / مجلد١٧/ الجزء الأول. صـ١٢٧٣.

التعرف أكثر عن أسلوب بليغ حمدي في التلحين، كما أثبت البحث الحالي بعض النقاط المذكورة في نتائج الدراسة السابقة.

٢- **أسلوب صياغة الأغنية الوطنية عند "بليغ حمدي".**[١]

وقد تضمنت الدراسة:

- أهمية البحث: بتحقيق الأهداف السابقة يستطيع الدارسين في الكليات والمعاهد المتخصصة الخروج بصياغات وإبداعات جديدة في مجال الأغنية الوطنية.
- وكان من ضمن نتائج البحث:
- استطاع بليغ حمدي أن يظهر حرفيته في التنقل بين مقامات وأجناس الموسيقى العربية بكل مهارة وبساطة في الأغنية الوطنية ليساعد المؤدي على الإبداع عند أداءه لهذه الأعمال فاستخدم مقامات (تبريز- بياتي- كرد).
- صاغ بليغ حمدي جمل غنائية مصرية وشعبية خالصة تتميز بالبساطة والشجن.
- صاغ بليغ حمدي جمل غنائية تتميز بالحيوية والتفاعل وذات تركيبات خاصة تعتمد على التكرار والتتابع لتُعبر عن الفرحة بالنصر كما في طقطوقة (ع الربابة، وبسم الله).
- استخدم وابتكر عدة ضروب عربية مختلفة في الأغنية الوطنية الواحدة ليُظهر إبداعاته ومهاراته في كيفية الاستخدام والتنقل في السرعات المختلفة لهذه الضروب.

❖ وقد استفاد الباحث من الدراسة الحالية كونها تهتم بأسلوب بليغ حمدي في صياغة الأغنية الوطنية كنوع من ضمن أنواع الأغنية عامةً، كما يعمل البحث الحالي على اثبات ما جاء بالدراسة الحالية والاهتمام بما جاء بها من بعض التوصيات.

**ثانياً الرسائل العلمية:**

١/ **أسلوب "بليغ حمدي" في صياغة الألحان المصرية.**[٢] وقد تضمنت الدراسة:

- أهمية البحث: التعريف بأعمال "بليغ حمدي" الغنائية والتجديدات التي قدمها في صياغة الأغاني المصرية.
- نتائج البحث:
- صاغ "بليغ حمدي" ألحانه الغنائية من مقامات مختلفة.
- صاغ ألحانه الغنائية على تنويعات من الضروب العربية والغربية، كما كان ينوع في الموازين في العمل الواحد.

[1] خالد حسن عباس محمد- مجلة علوم وفنون/ مجلد ١٧.صـــ٩١٥.
[2] حسني جمال نجم- رسالة ماجستير/ كلية التربية الموسيقية/ جامعة حلوان. ١٩٩٥م.

- أسلوب استخدام الانتقالات المقامية عند "بليغ حمدي" في صياغة الألحان الغنائية كانت إما مباشرة وغير متوقعة، أو انتقال عن طريق جنس الفرع للمقام.
- يفضل عمل مقدمة موسيقية طويلة للأعمال الغنائية تسبق الغناء.
- غالباً ما يكون لحن المقدمة بفكرة جديدة بعيدة عن لحن الغناء، لكنها تمهيد يعبر عما بعده.
- تميز أسلوب "بليغ حمدي" بالتعبير اللحني عن معنى الكلمة.
- اهتم بالتفاعل بين جملة لحنية ثابته، مع ألحان أخرى في شكل حوار.
- اهتم "بليغ حمدي" بالآلات الموسيقية، والعزف الصولو، وتوزيع أدوار الأداء بينها.

❖ وقد استفاد الباحث من تلك الدراسة، حيث أنها تهتم بدراسة أسلوب صياغة "بليغ حمدي" لأعماله الغنائية، وذكر التجديدات التي قدمها في صياغة الأغاني المصرية.

كما استفاد الباحث من نتائج الدراسة الحالية لوجود عوامل مشتركه ساهمت في تعرف الباحث بشكل دقيق على أسلوب "بليغ حمدي" في صياغة ألحانه.

والجدير بالذكر أن بعض من توصيات تلك الدراسة يشملها البحث الحالي ويعمل على اثباتها.

**٢/ أسلوب تناول الموسيقى التصويرية في الأفلام عند "بليغ حمدي".** [1] وقد تضمنت الدراسة:

- أهمية البحث: بتحقيق أهداف البحث نستطيع الاستفادة من الأعمال التي لحنها "بليغ حمدي" في مجال الموسيقى التصويرية لبعض الأفلام وبعد الوصول إلى أسلوبه في التلحين؛ قد يضيف ذلك مرجعاً علمياً مما ينير الطريق أمام الدارسين والملحنين الشباب للوقوف على أسس وقواعد فنية لأسلوب التلحين في مجال الموسيقى التصويرية للأفلام لأحد أعلام الموسيقى العربية في القرن العشرين.
- وكان من ضمن نتائج البحث:
  - من حيث البناء النغمي: يعتبر بليغ حمدي من الملحنين المتأثرين بالموسيقى الشرقية بشكل كبير حيث يميل دائماً إلى استخدام المقامات الشرقية ذات ثلاثة أرباع التون.
  - من حيث التناول الإيقاعي: يعتبر بليغ حمدي من أبرز الملحنين والمؤلفين الموسيقيين استخداماً للإيقاعات المختلفة التقليدية حيث تزخر أعماله الفنية بألوان مختلفة من الضروب، حيث أنه في بعض الأحيان كان يبتكر تفعيلة إيقاعية خاصة.
  - الاهتمام بنوع الآلات المستخدمة من حيث أنه كان دائماً ما يستخدم آلات تشبه البيئة الدرامية للفيلم.

[1] تيسير أسامة محمد شحاته- رسالة ماجستير/ كلية التربية الموسيقية/ جامعة حلوان.٢٠١٧م.

- استخدام تيمات شعبية من وحي البيئة الدرامية للفيلم.

❖ وقد استفاد الباحث من الدراسة الحالية، حيث أنها تهتم بأسلوب بليغ حمدي في تناول الموسيقى التصويرية، والجدير بالذكر أن البحث الحالي يحقق بعض مما ذكر في توصيات البحث لهذه الدراسة وهو على سبيل المثال التدوين الكامل من الألف إلى الياء لعمل مهم من أعمال بليغ حمدي الغنائية وهو أغنية (ألف ليلة وليلة).

**٣/ الأغنية الشعبية ودورها في تنمية الإبداع اللحني عند "بليغ حمدي".** [1] وقد تضمنت الدراسة:

– أهمية البحث: إبراز أسلوب أكثر الملحنين وأغزرهم إنتاجاً في مجال استلهام الأغنية الشعبية يفتح آفاقاً واسعة أمام المؤلفين الشبان في مصر للتعامل مع هذا التراث على أن يتناولوه برؤية جديدة تتناسب مع روح العصر لإيجاد التوازن بين الأصالة والمعاصرة.

– نتائج البحث: وتمثلت في الإجابة على تساؤلات البحث وجاء فيها:

أ. قامت الباحثة بتقديم معظم أعمال بليغ حمدي التي استعان فيها بألحان فلكلورية للمطربات والمطربين السابقين، والتي تمثل معظم الألحان التي استعان فيها باللحن الشعبي وتأثر بها وقام بتنميتها حسبما جاء بالبحث.

ب. كما قامت الباحثة بتقديم معظم أعمال بليغ حمدي التي اتصفت بصفة الشعبية والتي لا تحمل جمل فلكلورية كما سبق، هذا للدلالة على التأثير الذي حدث في هذه الأعمال من خلال تأثره بالألحان الفلكلورية.

❖ وقد استفاد الباحث من الدراسة الحالية كونها تلقي الضوء على ملمح مهم في حياة بليغ حمدي، وهو التأثر والتأثير بالفلكلور الشعبي.

❖ ورغم أوجه الاستفادة من جميع الدراسات السابقة، إلا أن جميعها لم يتعرض أو يتناول لطريقة البناء النغمي أو الإيقاعي في ألحان بليغ حمدي وهو ما اصطلح الباحث تسميته **بالهندسة اللحنية** وذكر الأدوات والمكونات البنائية اللحنية التي تؤكد أنه تم العمل عليه في إطار علمي بنائي أي مهندساً.

**(الإطار النظري)**

بما أن الهندسة - نغماً وإيقاعاً- هي محور اهتمام البحث الحالي والذي يهدف إلى تأصيل استخدام مصطلح (الهندسة اللحنية) ضمن مفردات الموسيقى الشرقية واثبات استخدامها في ألحان "بليغ حمدي"، فقد لزم التعرف عليها وبيان تعريفها لغةً واصطلاحاً من خلال العرض التالي:

[1] مروة أسامة محمد عياض- رسالة ماجستير/ كلية التربية الموسيقية/ جامعة حلوان.٢٠٠٣م.

**المبحث الأول: تعريف الهندسة (لغةً واصطلاحاً):**

- **(من يُلم بعلم من العلوم الهندسية. و- من يمارس فنّاً من الفنون الهندسية.**

**والهندسة التطبيقية أو العملية: فن الإفادة من المبادئ والأصول العلمية في بناء الأشياء وتنظيمها وتقويمها. وللهندسة العملية أنواع، لكل منها غرضٌ معيّن، منها الهندسة الآلية {أو الميكانيكية}، والهندسة الكهربية، والهندسة الحربية، وهندسة المعادن، والهندسة الكيماوية..... إلخ).** [1]

**وهذا هو التعريف المعجمي (ضمن مصطلحات البحث).**

- **(Engineering**

Is the use of scientific principles to design and build machines, structures, and other items, including bridges, tunnels, roads, vehicles, and buildings. The discipline of engineering encompasses a broad range of more specialized fields of engineering, each with a more specific emphasis on particular areas of applied mathematics, applied science, and types of application. The term engineering is derived from the Latin ingenium, meaning "cleverness" and [ingeniare] meaning "to contrive, devise" [2].

(هندسة

**هو استخدام المبادئ العلمية لتصميم وبناء الآلات والهياكل وغيرها من العناصر، بما في ذلك الجسور والأنفاق والطرق والمركبات والمباني، ويشمل تخصص الهندسة مجموعة واسعة من مجالات الهندسة الأكثر تخصصًا، ولكل منها تركيز أكثر تحديدًا على مجالات معينة من الرياضيات التطبيقية والعلوم التطبيقية وأنواع التطبيق. مصطلح الهندسة مشتق من الكلمة اللاتينية ingenium، والتي تعني "الذكاء والإبداع، وتعني "الابتكار".)** [3]

**وهذا أيضاً هو التعريف المعجمي لكلمة الهندسة باللغة الإنجليزية.**

**المبحث الثاني علاقة الهندسة باللحن (نغماً وإيقاعاً)**

**من المعروف أن اللحن الموسيقي المكتمل الأركان عنصري بناءه الأساسيين ولا ثالث لهما هما (النغم والإيقاع) أما النغم وبالإضافة إلى تعريفه اللغوي والمذكور سلفاً ضمن مصطلحات البحث فهو ذلك الصوت أو مجموعة الأصوات المرتبة بطريقة بنائية معينه، وتستعذبها الأذن وتطيب**

[1] المعجم الوسيط -الطبعة الرابعة -٢٠٠٤م -مكتبة الشروق الدولية -حرف الهاء/ باب هائَمَ/ صـــ٩٩٧.

[2] Cambridge Academic Content Dictionary- Cambridge University / Wikipedia at 6:56pm 1-11-2022

[3] ترجمة الباحث

لسماعها، سواء صادر من آلة موسيقية، أو صوت بشري ويتسم بالوحدة والترابط بين مفرداته البنائية الصغيرة المتمثلة في الدرجات الصوتية - السلمية- ، ومن الممكن بناء لحن يعتمد على عنصر واحد فقط وهو النغم، ونجد ذلك في شكل من أشكال الغناء مثل [فن الموال] أو الغناء الحر (ريسيتاتيف) كما في بداية الأغنية موضوع عينة البحث الحالي، وعلى العكس لا يمكن بناء لحن معتمداً فقط على الإيقاع؛ ونستخلص من ذلك أن البناء اللحني قد يخلو من عنصر الإيقاع أحياناً وليس دائماً، لكن المؤكد أنه لا يمكن أن يخلو من عنصر النغم، ويكتمل اللحن من الناحية البنائية بتوفر عنصريه الأساسيين (النغم والإيقاع).

أما عن علاقة الهندسة باللحن تمهيداً لتأصيل مصطلح (الهندسة اللحنية) واستخدامه ضمن المفردات اللغوية، وداخل أروقة المعاهد والكليات الموسيقية المتخصصة الأكاديمية أو الحرة، فنجد ومن خلال التعريفات المفصلة سابقاً لكلمة الهندسة سواءً لغةً أو اصطلاحاً وبيان المؤهلات المطلوب توافرها لدى شخص ما كي يطلق على عمل من أعماله أو مجملها أنها مُهندَسة، وبالرجوع إلى موضوع المبحث الحالي وهو علاقة الهندسة باللحن، نستطيع أن نثبت بأن النغم والإيقاع المكونين الرئيسيين للّحن هما من ضمن المعطيات أو المفردات التي يستطيع أي موسيقي الاستعانة بهما مضبوطتين ومحكومتين بإطار علمي ومستنداً في التعامل معهما إلى الأصول والمبادئ والخبرات العلمية، ومكوناً من مجموعة التراكيب لكلٍ منهما سواء في النغم فيقوم ببناء عبارة لحنية تتلوها جملة لحنية واحدة تلو الأخرى لتكون عملاً موسيقياً، أو الإيقاع فيستخدم ضرباً أو إيقاعاً معيناً في جزء ما من بناءه، وضرباً آخر ذو تركيب مختلف يخدم بناءه اللحني في جزء آخر، وجملة تلو أخرى يصاحبها ضرباً تلو الآخر يحكمهم جميعاً أصول علمية مقامية وإيقاعية ليكتمل البناء اللحني المتماسك المتسم بالتدرج في البناء من الأصول إلى الفروع - وليس العكس- ثم الرجوع لأصول البناء مرة أخرة والتأكيد عليها وختام البناء اللحني بها، فنحن في صدد بناءٍ هندسيٍ لحنيٍ مكتمل الأركان، استخدم فيه الموسيقي كل العناصر والمؤهلات المستخدمة في بناء أي عمل هندسي في مجالٍ هندسيٍ آخر؛ بناءاً على ما تقدم، نستطيع استخلاص تعريف واضح لمفهوم **الهندسة اللحنية**، وهو من وجهة نظر الباحث **(هي فن الاستفادة من مختلف المقامات الموسيقية والضروب الإيقاعية المختلفة وترتيبهم ترتيباً بنائياً على أسس علمية ينتج عنه عملاً موسيقياً تستعذبه الآذان وتطيب لسماعه)**؛ فالهندسة في جوهرها هي علم وفن كما ذُكر في تعريفاتها السابق ذكرها.

**المبحث الثالث ألحان "بليغ حمدي"**

هناك شبه إجماع على أن السمة الغالبة التي تميز ألحان "بليغ حمدي" عن غيره من الملحنين هي البساطة وسهولة الجمل الموسيقية المستخدمة في ألحانه وقربها من ثقافة المستمع الشعبية أو المحلية؛ هذا من وجهة نظر المتلقي أو المستمع العادي، أما من وجهة النظر العلمية أو الأكاديمية المتخصصة في علوم الموسيقى بأنواعها فمن الممكن وصف تلك الألحان ب (السهل الممتنع) إن جاز التعبير.

فألحان بليغ سهلة سلسه حين تستمع إليها وتُعجب ببنائها، وهي في نفس الوقت صعبه ومركبه تركيب بنائي متقن جداً حين تنظر إليها بعين المتخصص المحلل لكل تفاصيلها، فقد بنى ألحانه بناءً هندسياً دقيقاً مهتماً بكل تفاصيله من أول توزيع الأدوار العزفية بين الآلات المختلفة ومراعاة لشخصية كل آلة على حده، مروراً بالمصاحبة الإيقاعية ومراعاة تنوع الضروب المستخدمة في الألحان، وإن لم تكن موجودة من قبل يصنع ضرباً إيقاعياً يتناسب مع طبيعة اللحن ويخدم بنائه، ثم ملائمة اللحن لمعاني الكلمات إن كان البناء اللحني لصنع أغنية بأشكالها المتنوعة (وطنية، حماسية، رومانسية،...)، أو مناسباً لأحداث درامية معينه إذا ما كان البناء اللحني لعمل درامي (فيلم، مسلسل، مسرحية،....)، ومناسباً بالدرجة الأولى لمؤدي الأغنية من حيث الطبقة الصوتية، وشخصية الصوت.

تلك المعطيات جميعها هي ما جعل ألحان بليغ حمدي تتسم بالقدرة البنائية القوية التي أكسبتها صفة الدوام وبقوة إلى يومنا هذا.

وبعد مطالعات كثيرة من الباحث على أعمال "بليغ" من خلال الأعمال المسجلة والمذاعة، وأيضاً غير المسجلة وإنما وجدت بيانات توثيقها في جمعية المؤلفين والملحنين المصرية، وفي الكتب والمراجع والرسائل العلمية، قد اطلع الباحث على ما يقرب من عدد ١٤٨٠ عمل، منهم ١٣٦٠ عمل غنائي، أما الباقي فأعمال موسيقية آلية بين موسيقى تصويرية، وموسيقى رقصات، وموسيقى مقدمات أو نهايات لأعمال درامية.. وخلافه.

**(الإطار التطبيقي)**

**المبحث الأول التدوين الموسيقي لأغنية (ألف ليلة وليلة)**

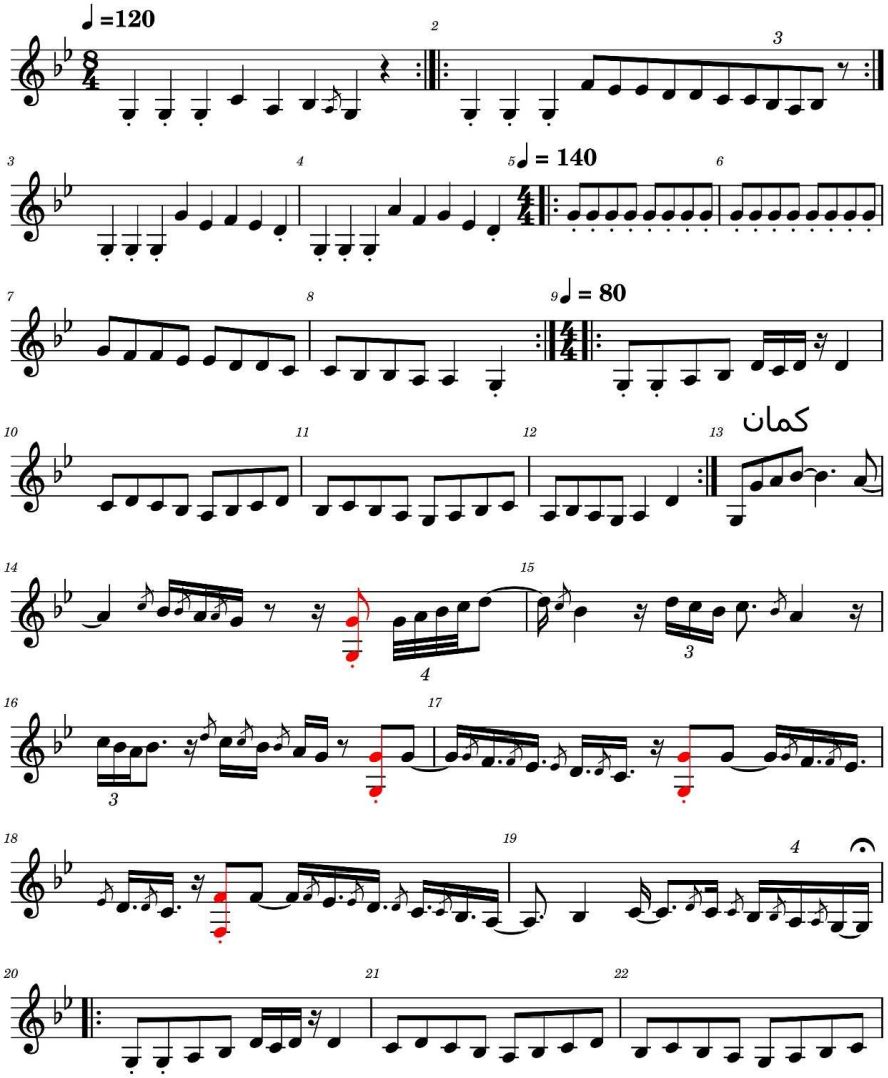
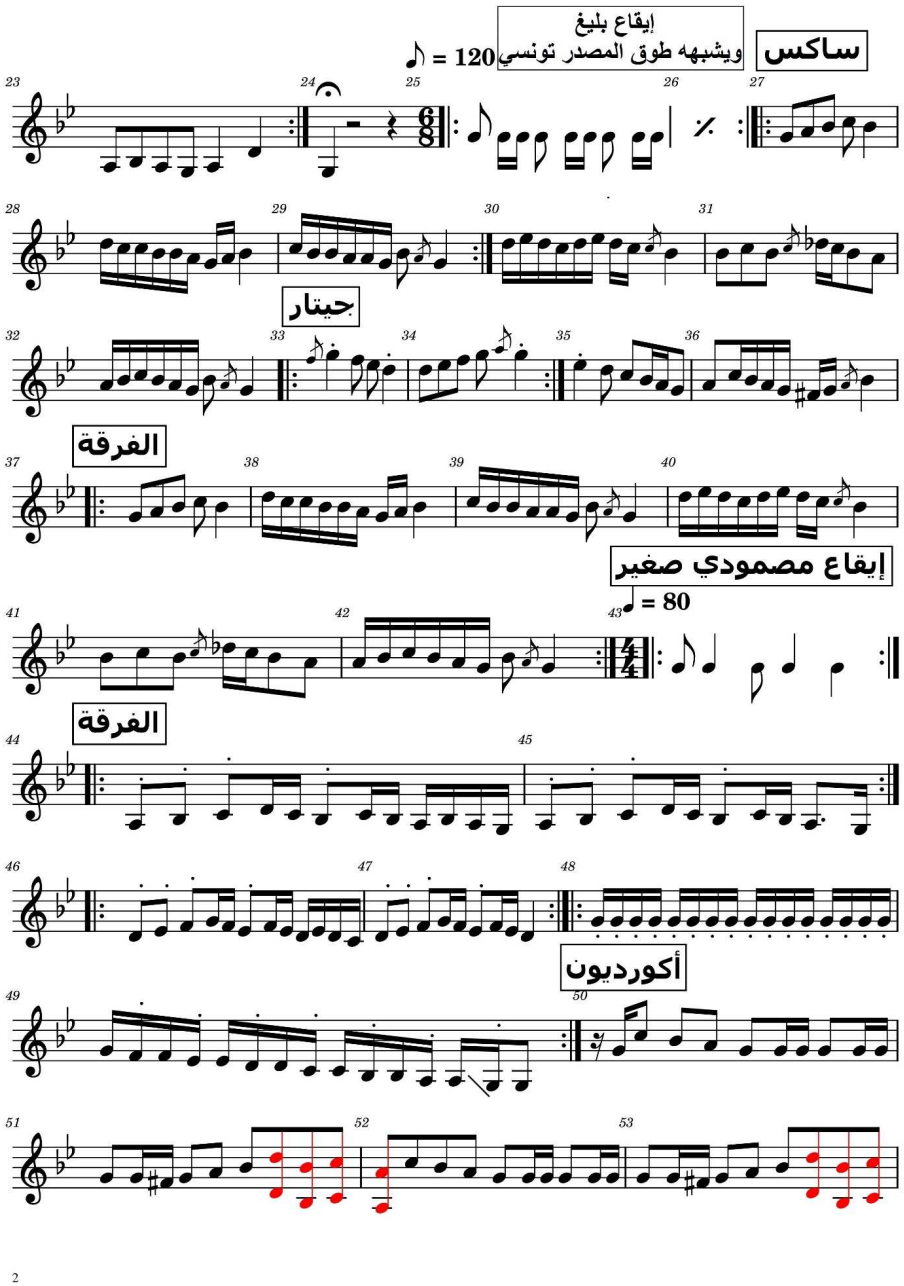
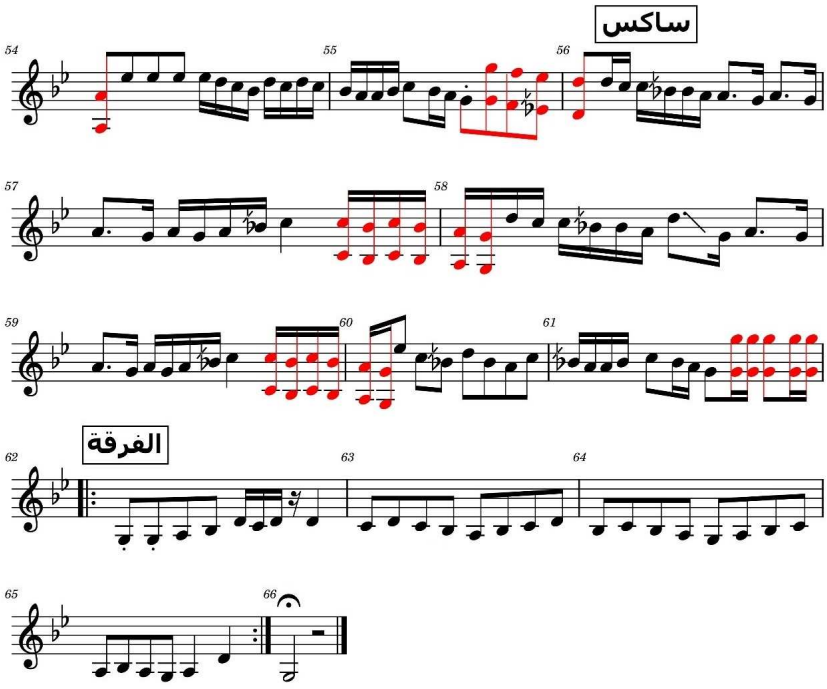
بعد الاطلاع على مختلف النوتات الموسيقية الخاصة بتدوين أغنية ألف ليلة وليلة، فقد تبين أن جميعها يشوبها بعض النقص وفي بعض المرات بعض الخطأ في التدوين، فمنها على سبيل المثال ما لم يهتم بالتنوع الإيقاعي في العمل وذكر اسم الضرب المستخدم، ومنها ما لم يولي اهتماماً للتنوع في استخدام الموازين ولا ذكر سرعة النوار الفعلية، ومنها ما لم يهتم بتدوين مواضع العزف الحر.

ومن خلال المبحث الحالي فقد اجتهد الباحث في تدوين المقدمة الموسيقية للأغنية متَبعاً كافة الأساسيات العلمية الأكاديمية في التدوين كي تكون مرجعاً موسيقياً للمهتمين بهذا الشأن ومتسماً بالأمانة العلمية في تدوين واحدة من أروع أغاني العصر الحديث.

- **وينوه الباحث أنه تعمَّد في تدوينه للأغنية مراعاة التوضيح خلال التدوين للمقاطع التي تؤديها الفرقة الموسيقية خاصة أثناء الغناء، أو في الجمل الحوارية بين العزف المنفرد لآلة معينه والفرقة بالكامل، أن تدون المقاطع الخاصة بالفرقة الموسيقية كاملة على صوتين (قرار وجواب)، للتوضيح فقط والتفرقة في التدوين بين الغناء المدون والردود الموسيقية للفرقة، كذلك الحال بين الآلة الموسيقية في العزف المنفرد والفرقة.**

# ألف ليلة وليلة

## أم كلثوم

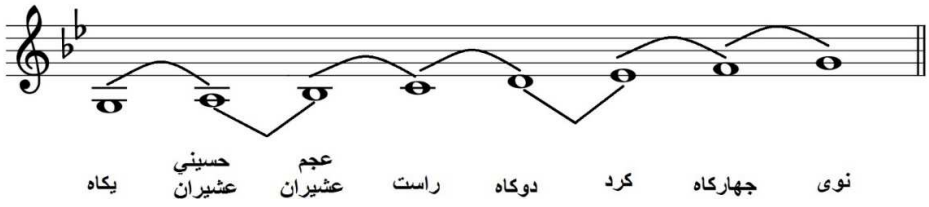
بليغ حمدي

إيقاع بليغ
ويشبهه طوق المصدر تونسي
♩ = 120
ساكس
جيتار
الفرقة
إيقاع مصمودي صغير
♩ = 80
الفرقة
أكورديون

**المبحث الثاني: التحليل التفصيلي للمقدمة الموسيقية لأغنية (ألف ليلة وليلة)**

تحدث عنها الكثيرون، من نقاد فنيين، وموسيقيين، وأيضاً أكاديميين معنيين بدراسة الموسيقى الشرقية، حيث أجمعوا كلهم على وصف المقدمة الموسيقية لأغنية ألف ليلة وليلة بأنها **الأعظم على الإطلاق**، وكيف لا!.... وقد اجتمعت فيها جميع العناصر الفنية اللازمة لبناء عمل هندسي فني يتسم بالقوة والجمال وتماسك الأركان والاهتمام بكل التفصيلات صغيرها قبل كبيرها، لتكتسب تلك المكانة عند مستمعيها، وذلك دليل على قوتها وحلاوتها في نفس الوقت، هذا بالطبع ما أكسبها صفة الدوام إلى وقتنا الحالي، تُدهش من يستمع إليها في كل مرة، وتعطي مجالاً خصباً لكل مهتمٍ بدراسة الموسيقى الشرقية وبالفنون عموماً كي يستمع ويتأمل ثم يتعلم ويستنبط من خلالها كيف تكون الهندسة اللحنية والإيقاعية نموذجاً لإنتاج أعظم الألحان.

وقد ارتأى الباحث أنه من خلال تحليل المقدمة الموسيقية لأغنية ألف ليلة وليلة ستتضح الهندسة النغمية والإيقاعية للعمل الفني بالكامل، معتمدا في تحليله على بيان وتوضيح التدرج البنائي في اللحن.

**البطاقة التعريفية:**

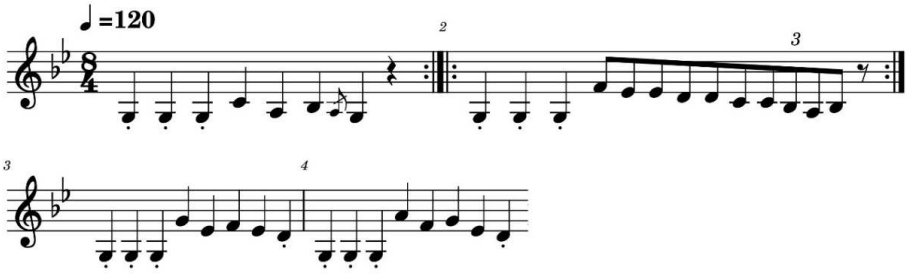
- إسم العمل: ألف ليلة وليلة.
- مكان إذاعته لأول مرة: دار سينما قصر النيل.
- التاريخ: السادس من فبراير عام ١٩٦٩م.
- المطربة: "أم كلثوم".
- كاتب الكلمات: "مرسي جميل عزيز".
- الملحن: "بليغ حمدي".
- عدد موازير النوتة الموسيقية للأغنية بالكامل: ٣٣٠.
- المقام الأساسي للأغنية: فرحفزا (نهاوند كردي على درجة اليكاه).



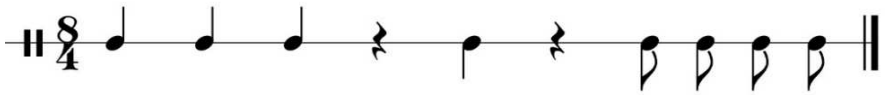

**المقدمة الموسيقية**

- **عدد الموازير: ٦٦**
- **عدد الجمل اللحنية: ١٢**

**(التحليل)**

❖ **الجملة اللحنية الأولى:** من م (١) – م (٤)

- **المقام:** جاءت الجملة على المقام الأساسي (فرحفزا).
- **الانتقالات المقامية/العلامات العارضة:** لا يوجد.

- **الإيقاع/الميزان:** بعد البحث في مختلف الكتب، والمراجع الأكاديمية لم يُستدل على إسم للضرب المستخدم في بداية المقدمة الموسيقية ولكن لوحظ أنه يشبه ضرب (محجر تركي)[1]، والذي يتسم بعدم شيوع استخدامه في الألحان الشرقية – خاصةً في الوطن العربي- ويأتي على ميزان ٤/٨ أي ثمانِ وحدات نوار في كل مازورة بسرعة (نوار=١٢٠) بمقياس الميترو نوم (metronome)، كما بالشكل التالي:



محجر تركي

وبمقارنة الفروق بين الضربين تبين اختلاف بسيط في التركيبة الإيقاعية للضرب ولكنها تجعل من الضرب الحالي ذو شخصية مستقلة وطابع مغاير تماماً عند أدائه، ما يخدم البناء اللحني المزامن له في المقدمة الموسيقية، حيث ضم النوار السابع ليصبح (تك) على وحدة النوار بدلاً من عدد ٢ (تك) على وحدة الكروش، ليصبح على النحو التالي:

إيقاع "بليغ"
ويشبهه (محجر تركي)

- **المساحة الصوتية:** من أساس المقام (يكاه) إلى جواب الدرجة الثانية (حسيني).
- بداية المقدمة الموسيقية نغمية، ولكنها تبدو إيقاعية إلى حدٍ كبير، حيث وظف النغم لتجسيد الضرب الإيقاعي المستخدم وهو ضرب (محجر تركي) والذي يبدأ بعدد ٣ (دم) وذلك من خلال إسناد أدائهم لآلة الكونترباص في الصدارة بمصاحبة الإيقاع على نغمة (يكاه) أساس المقام، وكأنه يرسي قواعد هندسية للبناء من خلال تأكيده لدرجة الركوز، والتي هي في نفس الوقت بمثابة درجة الانطلاق.

وهذه الجملة تنقسم إلى عبارتين:

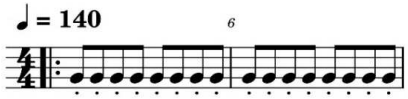
[1]- فن الإيقاع – مجدي إسحاق – بورصة الكتب للنشر والتوزيع – رقم الإيداع ٢٠١٦/١٦٦٢٢ – صـ ٧٢.

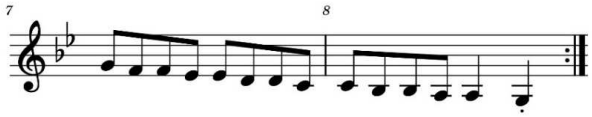
**الأولى:** أخذت شكل النقر بالآلات الموسيقية على نغمة الأساس مؤكدةً على وحدة (الدم) في الضرب الإيقاعي، وعددهم ٣ وحدات بنفس الشكل الموجود في الضرب.

**الثانية:** وهي بمثابة رد على العبارة الأولى، ولكنها أطول منها نسبياً من حيث الزمن، وتبدأ من الدرجة الرابعة هبوطاً إلى درجة الأساس للمقام للتأكيد على جنس الأصل.

- ثم تعاد الجملة ثانياً بلحن جديد يبدأ من درجة أعلى عن مثيلتها في المرة الأولى (وهو ما يمثل تصاعداً).
- وكذلك تعاد الجملة مرةً ثالثة أيضاً بشكل مختلف عن المرتين السابقتين بلحن جديد يبدأ من درجة أعلى من سابقتها في المرة الثانية (وهو ما يمثل تصاعداً لحنياً جديداً).
- ويلاحظ وجود تدرج انفعالي من حيث ارتفاع النغمات عبارة بعد أخرى، مما يوحي للمستمع تدريجياً بوجود بناء متعدد الأركان.
- **كما لاحظ الباحث** وجود تشابه تام بين بداية المقدمة الموسيقية وبداية العمل المسرحي الذي يتسم بلفت انتباه الحضور بعدد ٣ دقات على خشبة المسرح إيذاناً ببدء المسرحية، باختلاف بسيط وهو أن الدقات الثلاث في بداية المقدمة الموسيقية تقوم بأدائها آلات إيقاعية بمصاحبة آلة الكونترباص بأسلوب النبر الذي يترجم تلك الدقات الإيقاعية في شكل نغمي من أرضية المقام أو أساسه وهي نغمة (يكاه).

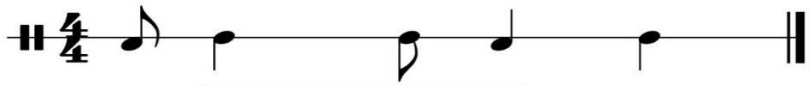
❖ **الجملة اللحنية الثانية: من** م (٥) – م (٨)




- **المقام:** استمرار لاستعراض المقام الأساسي (فرحفزا) في شكل سلمي هابط.
- **الانتقالات المقامية/العلامات العارضة:** لا يوجد.
- **الإيقاع/الميزان:** تم تغيير الميزان إلى ٤/٤، وزادت سرعة النوار لتصبح (نوار=١٤٠) كما تغير الإيقاع بالتبعية ليصبح إيقاع (دويك/مقسوم)[1]، ويوضحه الشكل التالي:

[1]- فن الإيقاع (مرجع سابق) صـ ٥٧.



دويك (مقسوم)

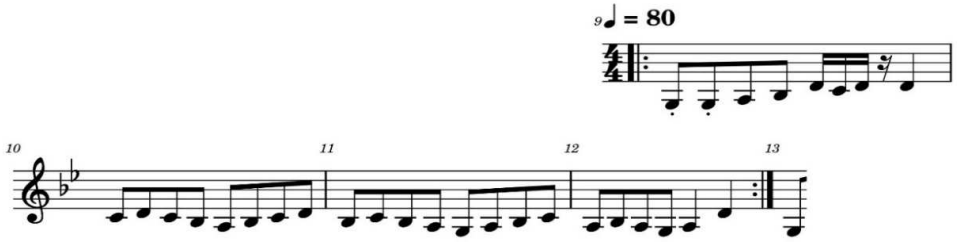
- **المساحة الصوتية:** من أساس المقام (يكاه) إلى درجة الجواب (نوى).
- يلاحظ اختلاف في هذه الجملة عن سابقتها، وهذا الاختلاف يتمثل في:

- الانتقال المفاجئ في أول الجملة لنغمة جواب المقام (نوى) تؤديها مجموع الآلات الوترية بعدد ١٦ نغمة بأسلوب العزف المتقطع.
- تسريع زمن النوار.
- تغيير الضرب والميزان.
- استعراض درجات نفس المقام الأساسي في شكل سلمي هابط يتسم بالتتابع اللحني في المازورتين الأخيرتين.

ويتضح مما سبق ذكره، أن هناك أوجه اتفاق وأوجه اختلاف بين الجملتين الأولى والثانية؛

- بالنسبة لوجه الاتفاق الوحيد، فكان من حيث المقام المستخدم فقط.
- أما عن أوجه الاختلاف فكانت أكثر وتمثلت في (الإيقاعات المستخدمة، والضرب، والتناول النغمي للمقام)، بمعنى أنه أخذ المقام الأساسي وصنع منه جملة لحنية لها طابع مختلف عن سابقتها على نفس المقام، مما يشير إلى أننا بصدد فكر بنائي في هذا العمل يعتمد على استغلال المفردات الموسيقية في عمل الترابط البنائي اللحني.

❖ **الجملة اللحنية الثالثة:** من م (٩) – أول م (١٣)




- **المقام:** جاءت الجملة على جنس الأصل للمقام الأساسي (نهاوند/يكاه) بالإضافة للدرجة الخامسة للمقام (غماز المقام) نغمة (دوكاه).
- **الانتقالات المقامية/العلامات العارضة:** لا يوجد.

- **الإيقاع/الميزان:** قد تغير الإيقاع وكذلك سرعة النوار، فقد استُخدم على الميزان الحالي للجملة وهو ٤/٤ نفس ميزان الجملة السابقة إيقاع (مصمودي صغير)[1] بسرعة (نوار=٨٠) ويوضحه الشكل التالي:

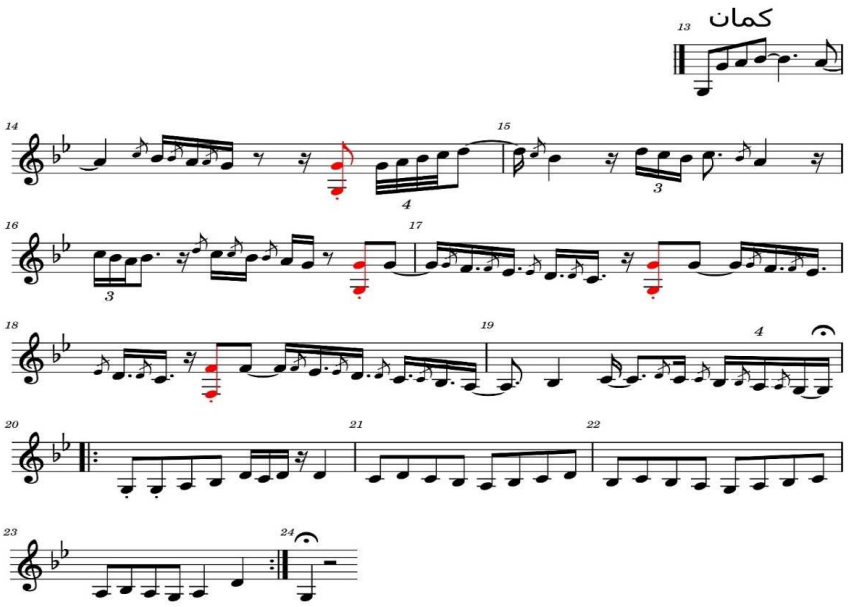
- **المساحة الصوتية:** من أساس المقام (يكاه) إلى الدرجة الخامسة (دوكاه).
- تتغير سرعة النوار للمرة الثانية - للأبطأ- حيث تتسم هذه الجملة بالانسيابية اللحنية والاستعراض الهادئ لجنس الأصل للمقام، فهي من حيث الاتفاق والاختلاف عن الجملتين الأوليتين؛

– تتفق في استخدام المقام الأساسي (فرحفزا) وفي معظم الأشكال الإيقاعية المستخدمة.

– وتختلف عنهما في طريقة الاستعراض للمقام، وفي القفزات اللحنية القريبة، والاختلاف الأوضح ظهر في التتابع السلمي المستخدم في المازورتين (١٢،١١) وكأنها تخبرنا عن دورها في البناء بأنها بمثابة الدَرَج الذي سيربط الأجزاء ببعضها البعض وصولاً إلى الغناء، حيث بداية الأحداث في كلمات الأغنية.

**وهذه الجملة تبدو وكأنها الجملة الرئيسية في المقدمة الموسيقية،** حيث ما سبقها من جملٍ وعبارات موسيقية بمثابة تقديم وتمهيد لها، فهي جملة لحنية لها شخصية متميزة، ونبع هذا التميز من خلال نسيجها اللحني الذي يتصف بالانسيابية والقوة في الوقت ذاته واستعراض جنس الأصل للمقام بشكلٍ هادئ، ومما يؤكد التميز بشكلٍ قوي أيضاً النزول بسرعة النوار لسرعة بطيئة بعد ما سبقها من تزايد في السرعة في الجملتين السابقتين.

❖ **الجملة اللحنية الرابعة:** من م (١٣) - م (٢٤)

[1]- فن الإيقاع (مرجع سابق) صـ ٥٧.

- **المقام:** جاءت الجملة على المقام الأساسي للأغنية (فرحفزا) وخاصة في جوابات المقام.
- **الانتقالات المقامية/العلامات العارضة:** لا يوجد.
- **الإيقاع/الميزان:** لا يوجد.
- **المساحة الصوتية:** من أساس المقام (يكاه) إلى جواب الدرجة الخامسة (محير).
- وتعد هذه الجملة هي أولى الجمل الحوارية الصريحة بين آلة منفردة (الكمان) والفرقة الموسيقية، فتتسلم آلة الكمان العزف منفردةً مباشرة دون وجود أية فواصل زمنية - سكتات- من آخر نغمة في الجملة اللحنية السابقة وهي ما أشير إليها **بالجملة الرئيسية** في المقدمة، ويتخلل الجملة رد لمجموع الآلات الوترية في الفرقة بحرف موسيقي واحد (بأسلوب النقر) على نغمة الأساس، ثم تُدعَّم هذه القوة في الرد من خلال اشتراك جميع الآلات في الفرقة في أدائها، ويتأكد الدعم أيضاً باشتراك الآلات الكهربائية (الأورج والجيتار) ومدعومة بعدة نغمات مصاحبة بأسلوب الهارموني، مما يزيد أداء هذه النغمة قوة، حيث تكرر رد الفرقة الموسيقية على آلة الكمان ثلاث مرات على أساس المقام (يكاه)، وفي المرة الرابعة على الدرجة الثانية للمقام (حسيني عشيران)؛

- **أما في المرة الأولى** لرد الآلات الوترية فجاء بعد استعراض الكمان لجنس الأصل (نهاوند / نوى) في جواب المقام في المازورة رقم ١٤، وقد جاء الرد بنغمة (يكاه).

- **وفي المرة الثانية** جاء بعد استعراض الكمان لنفس الجنس السابق، ولكن بأسلوب مختلف ويتضح من خلال استخدام أشكال إيقاعية مختلفة عن سابقتها، وقد جاء الرد للمرة الثانية بنغمة (يكاه).

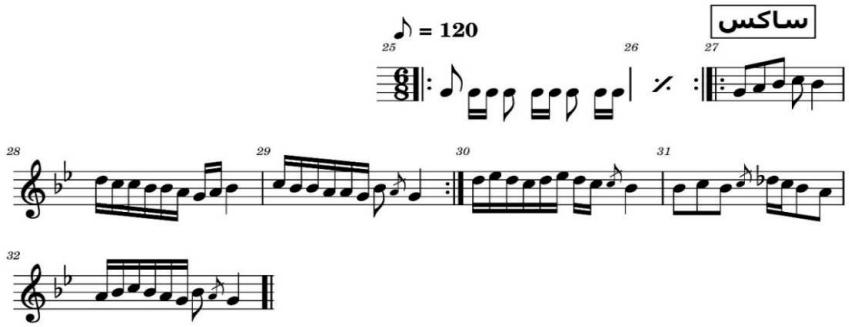
- **في المرة الثالثة** جاء بعد استعراض الكمان لجنس (نهاوند / راست) في شكل سلمي هابط، وقد جاء الرد للمرة الثالثة بنغمة (يكاه).

- **في المرة الرابعة** جاء بعد تكرار آلة الكمان لنفس العبارة اللحنية السابقة، ولكن في هذه المرة اختلف رد الآلات الوترية، حيث جاء على النغمة الثانية للمقام (حسيني عشيران) وكأنه يقوم بصياغة قواعد لبناء نغمي تتنوع ركائزه.

وتستمر آلة الكمان بعد الرد الأخير للفرقة في الاستعراض السلمي الهابط للمقام الأصلي وصولاً إلى نغمة الأصل (يكاه).

وفي نهاية الجملة من العزف المنفرد لآلة الكمان والذي تخلله ردود مختلفة من مجموع الفرقة الموسيقية بدون إيقاع، تعاد الجملة رقم (٣) والتي أشير إليها مسبقاً **بالجملة الرئيسية في المقدمة الموسيقية**، مما يعزز من دورها وأهميتها في البناء اللحني للمقدمة.

❖ **الجملة اللحنية الخامسة:** من م (٢٧) – م (٣٢)

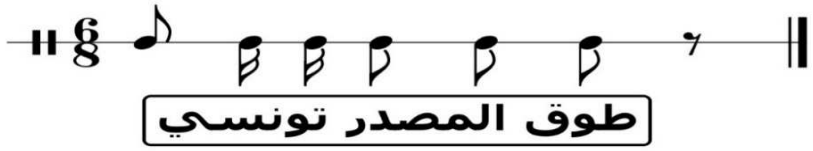


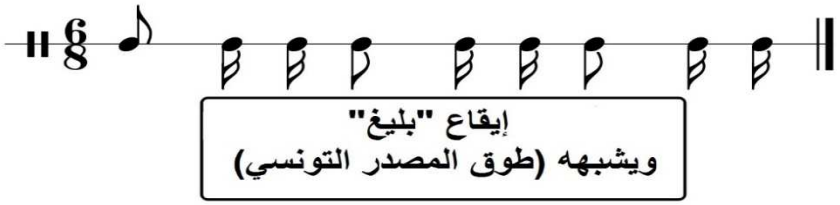

- **المقام:** جاءت الجملة على جنس الأصل في منطقة الجواب (نهاوند/نوى) بركوز تام في آخر الجملة على نغمة (نوى).

- **الانتقالات المقامية/العلامات العارضة:** في المازورة رقم ٣١ لمس نغمة (شهناز) بدلاً من نغمة (محير) كنوع من الزخرفة اللحنية.

- **الإيقاع/الميزان:** تغير الميزان إلى ٨/٦ بسرعة للكروش=١٢٠، وبالتبعية تم تغيير الإيقاع ولم يستدل الباحث للمرة الثانية على اسم للضرب المستخدم في هذه الجملة، إنما وبعد البحث وُجد ضرب يشبهه من حيث الميزان ومعظم الأشكال الإيقاعية المستخدمة في بنائه، رغم الاختلاف

الواضح في شخصية الضرب الحالي، وهو ضرب غير شائع الاستخدام أيضاً في الوطن العربي عدا في بعض دول شمال غرب إفريقيا، وهو (طوق المصدر تونسي) [1] ، ويوضحه الشكل التالي:




أما عن الضرب المستخدم في بداية الجملة الحالية فيختلف في بعض أشكاله الإيقاعية على النحو التالي: حيث قسم الكروش الخامس ليصبح عدد ٢ (تك) على وحدة (دوبل كروش) بدلاً من تك واحده على وحدة الكروش، كما قام بمليء السكتة الأخيرة على زمن الكروش بعدد ٢ (تك) على وحدة (دوبل كروش)، كما يوضحه الشكل التالي:

- **المساحة الصوتية:** من جواب المقام (نوى) إلى جواب الدرجة السادسة (سنبلة).
- قد أُسند أداء هذه الجملة إلى آلة (الساكسفون) يصاحبها في الخلفية آلة الكونترباص كنوع من توزيع الأدوار بين الآلات المختلفة في الفرقة الموسيقية لتقوية دعائم البناء اللحني، وهو ثاني الأدوار في العزف المنفرد، ويتميز الاستعراض المنفرد هذه المرة عما سبقه كونه مصاحب بإيقاع، رغم الاتفاق في الاستعراض اللحني للمقام الأساسي للمقدمة مع ما سبقه من عرض منفرد في الجملة السابقة؛

ونلمس ذلك التميز أيضاً في الطابع اللحني للجملة، والذي يغلب عليه روح الفرح والبهجة من خلال عدة معطيات نذكر منها:

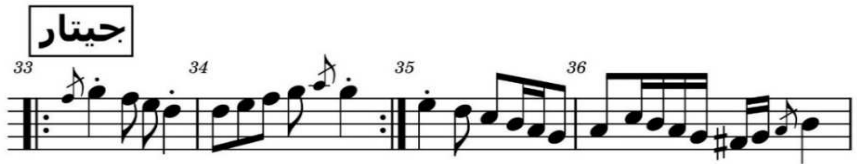
أولاً المنطقة الصوتية التي عزفت منها آلة الساكسفون وهي منطقة الجوابات للمقام، حيث أكسبت اللحن بريقاً بعيداً عن الرصانة التي لمسناها في عرض الجمل السابقة في نطاق المساحة الصوتية للمقام الأساسي.

[1]- فن الإيقاع (مرجع سابق) صـ ٦٥.

ثانياً من خلال بدء استخدام العلامات العارضة للتلوين النغمي والزخرفة اللحنية وهو الاستخدام الأول منذ بداية المقدمة الموسيقية.

ثالثاً وتعد هذه النقطة هي الأوضح في التأثير، من خلال العرض الإيقاعي قبل بداية الجملة، الذي استُخدم فيه ضرب تتشابه شخصيته مع شخصية وطابع إيقاع (الزفة) الذي يُستخدم غالباً لمصاحبة أغاني الأفراح المبهجة مما يؤكد التغير النوعي في لحن المقدمة فهو يعطي إحساس للمستمع بالفرح والانتقال إلى جزء بنائي جديد تعبر عنه وتترجمه آلة الساكسفون من خلال استعراضها للجملة الحالية.

ويأتي الضرب المستخدم هذه المرة على ميزان سداسي يستخدم لأول مرة منذ بداية المقدمة وقد تكرر أربع مرات متتالية، مما يعطي انطباعاً للمستمع بأنه بالرغم من استمرار البناء اللحني على المقام الأساسي، إلا أن هناك تغيرات تحدث وتنوع مستمر في استخدام الأدوات والمعطيات البنائية اللحنية ويتجلى ذلك في استخدام الموازين والضروب المختلفة، والتنوع في استعراض المقام الأساسي بأكثر من أسلوب، مما يدل على التنوع والثراء اللحني وأيضاً القوة في البناء.

❖ **الجملة اللحنية السادسة:** من م (٣٣) – م (٣٦)

- **المقام:** جاءت الجملة على المقام الأساسي (فرحفزا) في منطقة جواب الجواب بركوز غير تام في آخر الجملة على نغمة (عجم).
- **الانتقالات المقامية/العلامات العارضة:** في المازورة رقم ٣٦ استخدام علامة الرفع (#) على نغمة (جهاركاه) لتصبح (حجاز).
- **الإيقاع/الميزان:** نفس الإيقاع والميزان السابقين.
- **المساحة الصوتية:** من نغمة الحساس للمقام (حجاز) إلى جواب جواب المقام درجة (سهم).
- يستمر التنوع في توزيع الأدوار على آلات الفرقة الموسيقية للعزف المنفرد، حيث تؤدي آلة (الجيتار) جملة لحنية لامعة تكتسب طابعها من نوع الآلة ذاتها ومن خلال الطبقة الصوتية التي تؤدي منها آلة الجيتار هذه الجملة في استعراض للمقام الأصلي ولكن في منطقة جواب الجواب، واستخدام العلامة العارضة (#) على نغمة (جهاركاه) وهي الدرجة السابعة للمقام المرفوعة بمقدار نصف تون كحساس يؤكد استكمال البناء اللحني على نفس المقام الأساسي للمقدمة

الموسيقية رغم أن نهاية الجملة جاء على جواب الدرجة الثالثة للمقام (عجم) وكان ذلك استمراراً للتنوع والثراء اللحني.

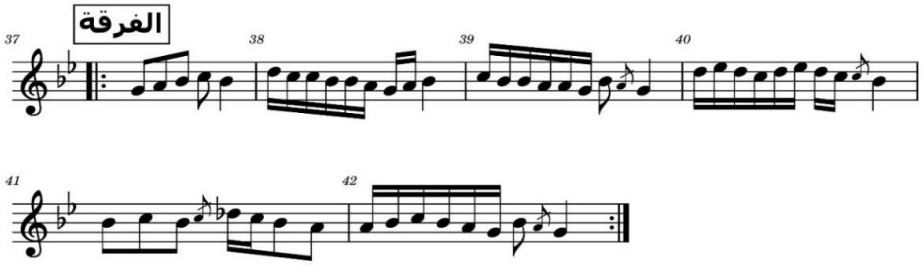
- من خلال الأحداث البنائية في العمل الموسيقي، نستنبط حواراً لحنياً بين آلتين وكأنهما تتشاوران بينهما في طريقة معينة لتناول جنس الأصل لمقام الأغنية كلٌ على طريقته؛

ففي الجملة السابقة تناولت آلة الساكسفون جنس الأصل بطريقة سلسة وهادئة في منطقة الجواب مستخدمة علامة عارضة وحيدة للتلوين والزخرفة اللحنية فقط، فتأتي آلة الجيتار في الجملة الحالية بعرض وجهة نظر أخرى من خلال أدائها لنفس جنس الأصل وبنفس الأسلوب السلس الهادئ وأيضاً مستخدمةً لعلامة عارضة وحيدة للتلوين وفي الوقت ذاته لتأكيد شخصية وطابع جنس الأصل للمقام من خلال استخدام نغمة (حجاز)، ولكن في هذه المرة لوحظ اختلاف في التناول المقامي للآلة من حيث:

أولاً: الطبقة الصوتية، فقد بدأت الجملة الحالية من نغمة (سهم) وهي جواب جواب المقام، واستمر الاستعراض في تلك المنطقة الصوتية.

ثانياً: رغم استخدام علامة الرفع (#) لاستخدام نغمة (حجاز) بدلاً من (جهاركاه) كحساس لجنس الأصل (نهاوند)، إلا أن نهاية الجملة الحالية جاءت على نغمة (عجم) الدرجة الثالثة للمقام الأساسي وبدورها تعطي انطباعاً بالاستفسار، ما يؤكد الحوار اللحني التشاوري بين الجملتين لخدمة البناء اللحني.

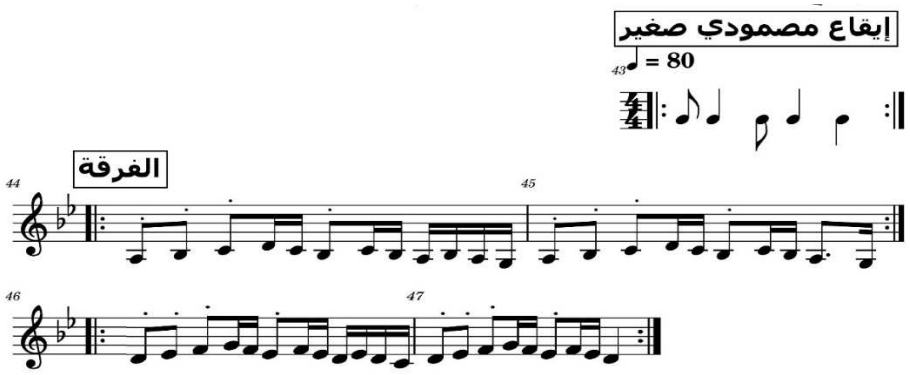
❖ **الجملة اللحنية السابعة:** من م (٣٧) – م (٤٢)




- تتدخل الفرقة الموسيقية بالكامل في الحوار اللحني السابق بين آلتي الساكسفون والجيتار لتحسم الرأي باستخدام جملة الساكسفون التي استُهل بها هذا الجزء في البناء اللحني بعد العرض الإيقاعي المشار إليه سابقاً، من خلال إعادة طبق الأصل للجملة رقم ٥ التي بدأت بعزف منفرد لآلة الساكسفون كأول جملة لحنية في المقدمة الموسيقية على ميزان سداسي، وتعيدها مرتين، ومدعومة في نهاية كل مازورة بمصاحبة هارمونية تؤكد الركوز لكل عبارة لحنية، تؤديها الآلات الكهربائية في الفرقة (الأورج والجيتار) حيث توحي تلك الإعادة للمستمع باكتمال جزء

بنائي لحني تميز بالتنوع والتلوين الصوتي بعرض جنس الأصل في أكثر من طبقة صوتية، وبطرق مختلفة في الاستعراض، ودرجات الركوز، واستخدام العلامات العارضة، تمهيداً للانتقال التالي إلى جزء آخر ذو طابع مختلف عما سبقه، ويتأكد ذلك من خلال تغيير الميزان والإيقاع وأيضاً سرعة النوار في الجملة اللحنية التالية.

❖ **الجملة اللحنية الثامنة:** من م (٤٤) – م (٤٧)




- **المقام:** استعراض لمقام (كردين/حسيني عشيران).
- **الانتقالات المقامية/العلامات العارضة:** العبارة الأولى من م (٤٤) – م (٤٥) استعراض لجنس الأصل (كرد/ حسيني عشيران)، ويليها العبارة الثانية من م (٤٦) – م (٤٧) استعراض لجنس الفرع (كرد/دوكاه).
- **الإيقاع/الميزان:** عودة مرة أخرى إلى الميزان وسرعة النوار والإيقاع المستخدمين في الجملة رقم ٣ وهي كما ذُكر سلفاً تعتبر **الجملة الرئيسية في المقدمة الموسيقية**، فقد استُخدم على الميزان الحالي للجملة - وهو ٤/٤ - إيقاع (مصمودي صغير) بسرعة (نوار=٨٠) ويوضحه الشكل التالي:

- **المساحة الصوتية:** من الدرجة الثانية للمقام الأساسي (حسيني عشيران) إلى الدرجة الرابعة (دوكاه).

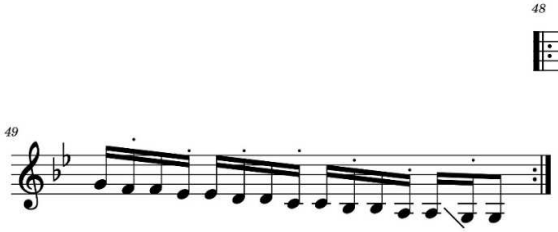
- بدأت الجملة الحالية بتقديم من الآلات الإيقاعية بأداء ضرب (مصمودي صغير) مرتين متتاليتين حيث الانتقال من الميزان السداسي المستخدم في الثلاث جمل السابقة إلى ميزان رباعي قد استخدم بنفس الضرب ونفس سرعة النوار سابقاً في الجملة رقم ٣ وهي ما أشير إليها **بالجملة الرئيسية في المقدمة الموسيقية**، مما يعطي انطباعاً للمستمع باكتمال بناء لحني وبداية بناء لحني آخر مع بداية هذه الجملة، أو بتعبير آخر **(نصف انتهى والنصف الآخر سيبدأ)**، فرغم تشابه الجملة الحالية مع الجملة رقم ٣ في الميزان والضرب وسرعة النوار، إلا أنها تختلف اختلافاً جذرياً عنها من حيث:

- التناول المقامي، فقد انقسمت هذه الجملة إلى عبارتين لحنيتين الأولى استعرضت جنس (كرد/حسيني عشيران) وتعاد مرتين، والثانية هي تصوير للعبارة الأولى على الدرجة الرابعة للمقام الحالي، حيث استعرضت جنس (كرد/دوكاه) وأيضاً تعاد مرتين.

- طريقة أداء الأشكال الإيقاعية، حيث تميزت الجملة الحالية عن كل ما سبقها من الجمل اللحنية بعزف النغمات الموسيقية بأسلوب عزف النغمات المتقطع، مما يدل على تواصل البناء اللحني والانتقال به إلى مرحلة أخرى تحمل نفس الطابع وتختلف في الأسلوب والشكل.

- يستمر التدرج البنائي في المقدمة الموسيقية في الصعود، وقد عبر عن ذلك التدرج بناء الجملة الحالية على الدرجة الثانية (حسيني عشيران) للمقام الأساسي (فرحفزا) بنفس الضرب المستخدم في أول المقدمة في **الجملة الرئيسية في المقدمة الموسيقية**، وأيضاً بنفس أسلوب العزف المتقطع، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى من خلال الانتقال إلى مقام لحني جديد – كردين – يدعم الفكر البنائي في المقدمة الموسيقية لما تحتويه من تنوعات وانتقالات ترتقي بالعمل البنائي اللحني درجة تلو الأخرى، تربطهم جميعاً أسس فنية ثابته ومدروسة بعناية فائقة تخدم البناء اللحني ككل.

❖ **الجملة اللحنية التاسعة:** من م (٤٨) – م (٤٩)




- **المقام:** عودة للمقام الأساسي للمقدمة الموسيقية (فرحفزا) بركوز تام على درجة (يكاه).
- **الانتقالات المقامية/العلامات العارضة:** لا يوجد.

- **الإيقاع/الميزان:** إيقاع (مقسوم) على نفس الميزان السابق ٤/٤.
- **المساحة الصوتية:** من درجة الأساس (يكاه) إلى جواب المقام (نوى).
- بالإشارة إلى ما ذُكر عن الجملة السابقة (رقم ٨) حيث أنها بداية لبناء لحني ذو طابع مختلف عما سبقه، تؤكد الجملة الحالية ذلك، فهي إعادة للجملة رقم ٢ في أول المقدمة الموسيقية ولكن باختلاف سرعة النوار فهو هنا=٨٠، وأيضاً باختلاف الأشكال الإيقاعية، ففي الجملة رقم ٢ في أول المقدمة عُزف مطلعها بعدد ١٦ من وحدة الكروش، وفي الجملة الحالية تؤدى بعدد ١٦ من وحدة الدوبل كروش، وذلك بالطبع يرجع إلى تغيير سرعة النوار، فالسمة الغالبة في هذه الجملة هي الإعادة بسرعة أعلى من التي بأول المقدمة، كما أنها تعتبر فاصل بين آلات العزف المنفرد السابقة وتقديم لأدوار العزف المنفرد التالية، فهي بمثابة ربط بنائي بين جزئين أو حالتين مختلفتين (ما سبق، وما سيأتي).

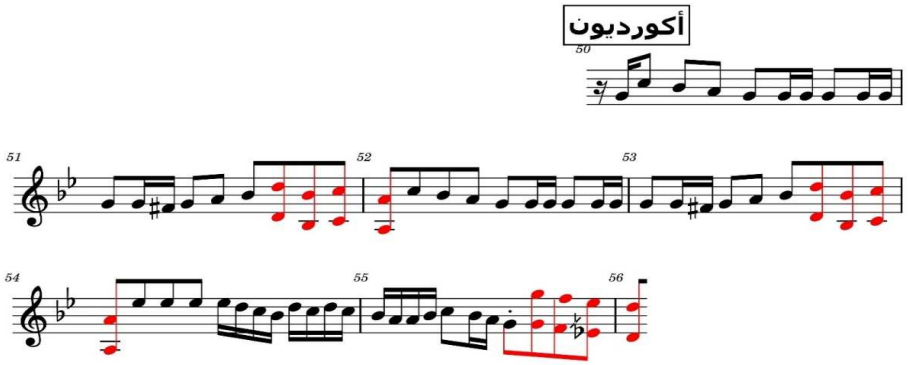
ويلاحظ اختلاف في هذه الجملة عن الجملة السابقة، وهذا الاختلاف يتمثل في:

- الانتقال المفاجئ في أول الجملة لنغمة جواب المقام (نوى).
- تغير الضرب الإيقاعي المستخدم من (مصمودي صغير) إلى (مقسوم).
- ثبات سرعة النوار ولكن الاختلاف في الأشكال الإيقاعية المستخدمة يعطي انطباعاً بالتدرج في السرعة مواكبةً للجملة السابقة من خلال استخدام وحدة (دوبل كروش) بدلاً عن الكروش في مثيلتها في أول المقدمة الموسيقية في الجملة رقم ٢.
- أداء درجات نفس المقام الأساسي في شكل سلمي هابط يتسم بالتتابع اللحني في المازورتين الأخيرتين؛ ما يمثل إلقاء الضوء على مُجمل ما تم إنجازه من بناء في هذه المنطقة من خلال عرض النطاق الصوتي المقامي لما تم أداؤه من عبارات لحنية تفصيلية.

ويتضح مما سبق ذكره، أن هناك أوجه اتفاق وأوجه اختلاف بين الجملتين الثامنة والتاسعة؛

- بالنسبة لوجه الاتفاق، فكان من حيث الضرب الإيقاعي المستخدم فقط بنفس السرعة.
- أما عن أوجه الاختلاف فكانت أكثر وتمثلت في (تغيير المقام، الأشكال الإيقاعية المستخدمة، والتناول النغمي للمقام)، بمعنى أنه انتقل إلى الدرجة الثانية – حسيني عشيران - للمقام الأساسي فرحفزا واستعرض جملة لحنية لها طابع مختلف عن سابقتها في أول المقدمة، مما يشير إلى أننا بصدد فكر بنائي جديد في هذا العمل يعتمد على استغلال المفردات الموسيقية في عمل الترابط البنائي اللحني بين أوله وآخره.

❖ **الجملة اللحنية العاشرة:** من م (٥٠) – أول م (٥٦)




- **المقام:** - في العزف المنفرد لآلة الأكورديون تستعرض لجنس الأصل من منطقة الجواب (نهاوند/نوى) ولكن بركوز غير تام على الدرجة الثالثة للجنس في أول عبارتين، وفي العبارة الثالثة للآلة يكون الركوز تام على درجة (نوى).

- ثم الرد المكون فقط من عدد ٤ نغمات تستعرض فيه الوتريات لجنس (كرد/حسيني عشيران) بركوز تام على درجة الأساس للجنس (حسيني عشيران) في أول عبارتين للوتريات، ثم في العبارة الثالثة استعراض لجنس (بياتي/دوكاه).

- **الانتقالات المقامية/العلامات العارضة:** - في العبارتين الأوليتين لآلة الأكورديون تستخدم علامة الرفع (#) في المازورتين ٥١، ٥٣ على نغمة (جهاكاه) لتصبح (حجاز) كحساس لجنس المقام الأصلي وأيضاً للتلوين الصوتي.

- في المازورة رقم ٥٥ في العبارة اللحنية الأخيرة للوتريات تستخدم علامة (نصف بيمول) على نغمة (كرد) لتصبح (سيكاه) لتؤكد الانتقال لجنس (بياتي/دوكاه) بركوز تام على درجة (دوكاه).

- **الإيقاع/الميزان:** عودة لإيقاع (مصمودي صغير) على نفس الميزان ٤/٤.

- **المساحة الصوتية:** من الدرجة الثانية للمقام الأساسي (حسيني عشيران) إلى جواب الدرجة السادسة (سنبله).

- **[الأكورديون يسأل والوتريات تجيب]** فليس هناك تفسير موسيقي تحليلي يصف الجملة اللحنية الحالية بأكثر أو أقل من أنها (سؤال وجواب) فالجنس الذي تستعرضه آلة الأكورديون في العبارة الأولى هو جنس الأصل من منطقة الجواب (نهاوند/نوى) ولكن بركوز غير تام، بل على الدرجة الثالثة للمقام، مما يعطى إحساساً بالسؤال.

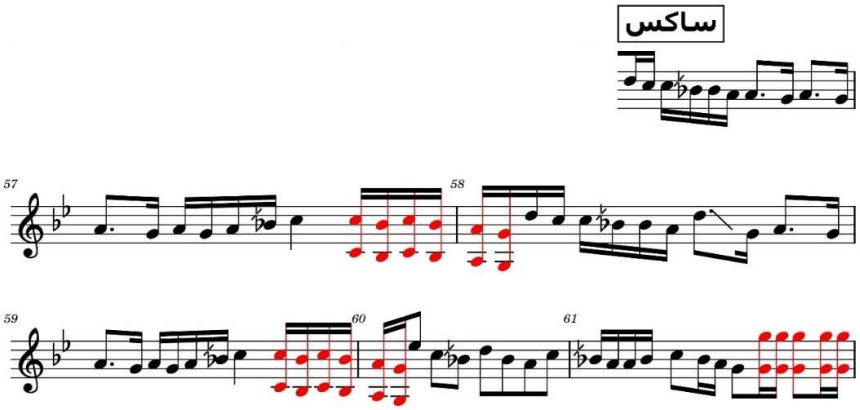
- يليه مباشرةً الرد من قِبل الآلات الوترية المكون فقط من عدد ٤ نغمات تستعرض فيه جنس (كرد/حسيني عشيران) بركوز مريح للأذن يعطي إحساساً بالإجابة على سؤال الأكورديون على درجة الأساس للجنس (حسيني عشيران).

- فالأكورديون يسأل بعبارة وإعادتها على المقام الأساسي للمقدمة، والوتريات تجيب بنفس الرد في عبارة وإعادتها ولكن على المقام الجديد الذي بدأت عليه الجملة الثامنة بعد العرض الإيقاعي لضرب (مصمودي صغير) - مقام كردين/ حسيني عشيران- وهو ما أسماه الباحث بالنصف الثاني من المقدمة الموسيقية.

- ويسأل الأكورديون مرة أخرى في العبارة الثالثة بشكلٍ مختلف بعبارة لحنية تختلف عن العبارتين السابقتين له من حيث الأشكال الإيقاعية المستخدمة، والنطاق الصوتي حيث بدأت العبارة الحالية من نغمة (سنبلة) النغمة السادسة لجنس الأصل في منطقة الجواب، فتجيبه الوتريات بعبارةٍ أيضاً مختلفة عن عبارتيها السابقتين بلحنٍ مختلف يأتي على جنس مختلف وهو (بياتي) لتمهد لتلقي الجواب النهائي من آلة الساكسفون في الجملة الحوارية التالية بينها وبين الوتريات.

- ونستدل من الجملة الحوارية الحالية بين الأكورديون والوتريات في سياق البناء اللحني على أنها تؤكد روح التعاون وتبادل الأدوار بين مختلف الآلات الموسيقية، تختلف تارةً من حيث التناول النغمي والإيقاعي وتتفق تارات أخرى في أساس البناء النغمي والمقامي. لإتمام البناء اللحني ككل بتفاصيله وتراكيبه اللحنية على أكمل وجه.

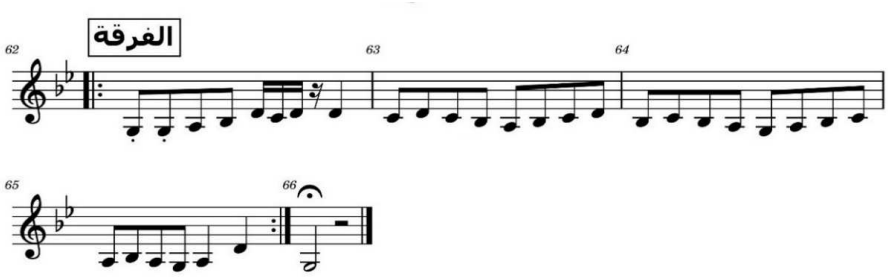
❖ **الجملة اللحنية الحادية عشرة:** من أول م (٥٦) – م (٦١)



- **المقام:** استعراض في العزف المنفرد لآلة الساكسفون لجنس (راست/نوى) بركوز غير تام على الدرجة الرابعة للجنس (كردان) في العبارتين الأوليتين للآلة، ثم في العبارة الثالثة بركوز تام على أساس الجنس نغمة (نوى).
- **الانتقالات المقامية/العلامات العارضة:** استخدمت العلامة العارضة (نصف بيمول) على درجة (عجم) لتصبح (أوج) لتؤكد الانتقال إلى جنس (راست/نوى).
- **الإيقاع/الميزان:** نفس الإيقاع والميزان السابقين.
- **المساحة الصوتية:** من جواب المقام (نوى) إلى جواب الدرجة السادسة للمقام (سنبله).
- استكمالاً للحوار اللحني بين الوتريات - وهي ممثلة لمجموع الفرقة الموسيقية- وآلة الأكورديون في الجملة السابقة، ينتقل الحوار في الجملة الحالية إلى آلة الساكسفون والوتريات، وبنفس الأسلوب الحواري السابق، فآلة الساكسفون تسأل في عبارتين متتاليتين بنفس اللحن وبنفس الركوز على الدرجة الرابعة لجنس (راست/نوى) وهي (كردان) مما يعطي إيحاءاً للمستمع بالاستفهام أو السؤال، ويأتي رد الوتريات مباشرةً بعدهما أيضاً بعبارتين متشابهتين بنفس اللحن وباستخدام نفس الجنس (راست/نوى) ولكن بركوز تام على درجة (نوى)؛

- أما في العبارة الثالثة لآلة الساكسفون فيأتي باستعراض مختلف عن العبارتين السابقتين من حيث اللحن وأيضاً من حيث درجة الركوز، فقد استعرضت جنس (راست/نوى) بركوز تام هذه المرة على درجة (نوى).

- أيضاً يختلف رد الوتريات على آلة الساكسفون في العبارة الثالثة بتأكيد على نغمة واحدة وهي (نوى) جواب المقام الأساسي، لتنهي الوتريات الجمل الحوارية بينها وبين مختلف الآلات في الفرقة الموسيقية بالانتقال للمقام الأساسي (فرحفزا)، وذلك بعزفها لدرجة (نوى) جواب المقام بعدد ٥ مرات متتالية والسادسة تأتي على أول الجملة التالية على أساس المقام بنغمة (يكاه) لتضع أساساً يمهد للعودة للمقام الأساسي مؤكدة على صلابة البناء اللحني بما يحتويه من انتقالات وتنوعات وحوارات لحنية، وأفكار بنائية مختلفة، ثم العودة إلى أصل البناء على المقام الأساسي تمهيداً لبداية الغناء.

❖ **الجملة اللحنية –الأخيرة في المقدمة الموسيقية- الثانية عشرة:**

هي الإعادة الثالثة للجملة اللحنية رقم ٣ وهي ما أشير إليها مسبقاً **بالجملة الرئيسية في المقدمة الموسيقية** وتنتهي في المازورة رقم ٦٦ بزمن ممتد (corona)، على درجة الأساس (يكاه) ليتم بها البناء اللحني الرصين والذي استعرض المقام الأصلي (فرحفزا) بكل تفاصيله وتنوعاته، وهنا لابد من الإشارة إلى الارتباط الوثيق بما سبق ذكره - الهندسة اللحنية- فالمفردات والمعطيات متوفرة ونجدها في المقام الأساسي والتحويلات المقامية ودرجات الركوز التي اتضحت من خلال التحليل، كما نلمسه في التنوع والثراء في استخدام الضروب واختلاف الموازين، وقد حسن استخدامهم وتركيبهم بنائياً بناءاً على مرجعيه علمية للملحن ملتزماً بالأصول والمبادئ العلمية في بنائه اللحني، أما عن الجملة اللحنية الأخيرة والتي تكررت أكثر من مرة منذ بداية اللحن فهي هنا بمثابة الدعامة أو اللبنة الأساسية للبناء اللحني، والمطلع على مجمل ألحان "بليغ حمدي" يلمس ذلك، حيث وجود جملة لحنية تعمل عمل الدعامة الرئيسية للبناء اللحني في كل ألحانه.

مما يعطي انطباعاً بأن البناء الهندسي اللحني القوي ليس مجرد مجموعة من التراكيب النغمية والإيقاعية إنما هو محكوم بأسس علمية في المقام الأول وفنية بالطبع تعطي تلك التراكيب صبغة بنائية قوية لها أركان ودعائم وحليات وزخارف لتسهم في بقائه في المسامع والأذهان إلى أمدٍ بعيد.

**المبحث الثالث**

**بيان الهندسة النغمية والإيقاعية في ألحان "بليغ حمدي" من خلال أغنية (ألف ليلة وليلة)**

يتضح من خلال العرض السابق في المبحثين الأول والثاني وما تضمناه من تدوين لأغنية (ألف ليلة وليلة) بالكامل، ثم التحليل الموسيقي تفصيلياً لمقدمة الأغنية أن "بليغ حمدي" لم يكن من الملحنين التقليديين الذين يوكل إليهم تلحين كلمات أغنية وحسب – ليس تقليلاً من شأن عظماء التلحين في مصر والوطن العربي السابقين أو الحاليين – ولكن قد تبين من خلال التحليل التفصيلي للمقدمة الموسيقية للأغنية أنه بالإضافة إلى موهبته واهتمامه وشغفه بالموسيقى منذ صغر سنه، إلا أنه كان يستحضر كل المعطيات لديه من علم وخبرة وثقافة موسيقية بما

يتناسب مع كلمات الأغنية أو الحالة الدرامية لعمل موسيقي ما بهدف تشييد بناءاً لحنياً رصيناً سمته الأساسية - كشأن أي بناء هندسي آخر- هي التدرج من القاعدة متمثلة في استخدام المقام الأساسي للّحن مروراً بعدة تنويعات وانتقالات نغمية وإيقاعية لزيادة اللحن ثراءاً وتميزاً، ثم تمام البناء بالعودة إلى استخدام المقام الأساسي للعمل الموسيقي.

ومن خلال المبحث الحالي سيتم إلقاء الضوء على الهندسة اللحنية والإيقاعية في ألحان "بليغ حمدي" مستعيناً بالتحليل التفصيلي للمقدمة الموسيقية كنموذج يُستدل به على باقي ألحانه، وذلك من خلال عدة نقاط كما بالعرض التالي:

**أولاً في نطاق الجملة اللحنية الأولى**: يبدأ العمل الموسيقي من نغمة الأساس للمقام المستخدم في التلحين والتأكيد عليها بقوة من خلال تكرارها ثلاث مرات، وتدعيمها بالمصاحبة الإيقاعية واشتراك كل الآلات الوترية في أدائها، وبتشبيه استنتاجي بالهندسة المعمارية نجد أنه لإقامة مبناً مكون من عدة طوابق يلتزم المهندس الإنشائي – كأول خطوة في البناء – بالتأكد من قوة وصلابة الأرض التي سيقام عليها البناء من خلال تدعيمها بعدة أعمدة ثابته في باطن الأرض وهي ما يطلق عليها المعماريون (الأوتاد أو الخوازيق) التي يلزم لإنشائها حفر باطن الأرض بقوة للوصول إلى عمق معين يضمن ثباتها وقوتها، وهذا بالتحديد ما اعتمد عليه الملحن في العمل الحالي كأول خطوة إنشائية لبنائه اللحني، فقد استخدم نغمة أساس المقام (يكاه) تؤديها الآلات الوترية ومدعمة بقوة بمصاحبة آلة الكونترباص في أداء الضرب الإيقاعي الذي يبدأ بعدد (٣ دَم) والذي سيَبنى عليه مقدمة اللحن، فكما ذُكر سالفاً هي بداية نغمية ولكنها تبدو إيقاعية؛

وبتشبيه استنتاجي آخر بالعمل المسرحي نجد أن الرواية عموماً والمسرحية على وجه التحديد تبدأ بالمقدمة، ثم الحبكة الدرامية وفيها يتم عرض تفاصيل الرواية، ثم الخاتمة أو النهاية، فالبداية في أي عمل مسرحي تبدأ بدقات خشبة المسرح – وعددها ثلاث – إيذاناً بفتح الستار وبداية العمل المسرحي، وقد أُشير إلى ذلك في تحليل المقدمة الموسيقية، وهو ما استهل به الملحن في المقدمة الموسيقية بثلاث دقات أو بثلاث وحدات من الضرب المستخدم على وحدة (الدُم)؛

- والشاهد من خلال التشبيهين السابقين أننا بصدد عمل بنائي لحني وليس مجرد لحن لكلمات أغنية فقط، إنما هناك دراسة واعية من قِبل الملحن لإنشاء بنائه اللحني الذي يتكون كما سيتبين لاحقاً من مقدمة أو أرضية للعمل، ثم حبكة او تفاصيل إنشائية تُظهر ملامح العمل الفني، ثم نهاية او بالتشبيه الهندسي المعماري تشطيب وإنهاء للعمل؛ والخلاصة أننا الآن وفي نطاق الجملة اللحنية الأولى بصدد مقدمة أو بداية إنشائية لإرساء القواعد.

**ثانياً في نطاق منتصف الجملة اللحنية الأولى والجملة اللحنية الثانية:** يُلاحظ التدرج الهادئ صعوداً ويتضح ذلك من خلال الأداء النغمي لجنس الأصل للمقام الأساسي للأغنية وبناء عبارات لحنية قصيرة تعلو بالطبقة الصوتية تدريجياً بقفزات لحنية بسيطة في الجملة اللحنية الأولى، ثم الانتقال المفاجئ من أساس المقام إلى جوابه والاستعراض السلمي الهابط للمقام في شكل تتابع لحني في الجملة اللحنية الثانية، ذلك يؤكد فكرة البناء اللحني، حيث التدرج بالصوت صعوداً ثم الاستعراض السلمي الهابط يُظهر ما تم الوصول إليه في مراحل البناء؛ أيضاً تغيير الضرب والميزان في الجملة اللحنية الثانية تزامناً مع الاستعراض المقامي السلمي الهابط في الجملة، ففي الجملة اللحنية الأولى استُخدم ميزان ثماني لضرب ذو طابعٍ رصين يتضح من تركيب وحداته الإيقاعية حيث يَخدم المصاحبة اللحنية في بداية المقدمة الموسيقية، أما في الجملة اللحنية الثانية فقد استُخدم ميزان رباعي لضرب ذو طابع أكثر خفه وأيضاً سرعة ويتضح من خلال تركيب وحداته الإيقاعية ما يتماشى مع الطابع اللحني المستخدم في الجملة.

**ثالثاً في نطاق الجملة اللحنية الثالثة:** يظهر ملمح جديد في البناء اللحني يُعد بمثابة السمة او اللمسة الفنية للملحن والذي تعمّد من خلاله إبراز ملامح وشخصية بنائه اللحني، فقد استخدم جملة لحنية بسيطة تتسم بالاستعراض الهادئ للمقام الأساسي في انسيابية تامة صعوداً وهبوطاً تخلو من القفزات اللحنية عدا في آخرها- أُشير إليها مسبقاً **بالجملة الرئيسية في المقدمة الموسيقية** - حيث ستتكرر أكثر من مرة في المقدمة الموسيقية بعد انتقالات وتنويعات في البناء اللحني فهي تستعرض المقام الأساسي بتأثير سمعي قوي بمصاحبة ضرب على ميزان رباعي يشبه السابق له في الجملة اللحنية الثانية باختلاف الوحدة الإيقاعية الثانية فقط فهي هنا على وحدة (الدُم) بدلاً من (التك) المستخدم في الضرب السابق، وقد أتت بعد استعراض سلمي هابط لدرجات المقام كاملة في الجملة السابقة مما يعطي انطباعاً بالتمهيد للانتقال البنائي التالي.

**رابعاً في نطاق الجمل اللحنية من الرابعة إلى السابعة:** تتنوع الأدوار والمهام بين مختلف آلات الفرقة الموسيقية بعزف منفرد تارة، وبمشاركة باقي الفرقة تارةً أخرى، فنحن من خلال النطاق الحالي في صدد - إن جاز التعبير- الحبكة اللحنية، مستعيراً تلك التسمية من الأعمال الدرامية أو الروائية، فقد اعتمد الملحن بعدما أنشأ قواعده البنائية في نطاق الثلاث جمل الأُول من خلال الاستعراض الهادئ للمقام الأساسي، والتدرج في البناء اللحني بشكلٍ متصاعد، وعدم استخدام العلامات العارضة، وأيضاً عدم التنوع في استخدام الموازين والضروب، ثم في النطاق الحالي تتعدد الأدوار ويتزايد عدد المساهمين في البناء من خلال تكليف آلات مختلفة الشخصية والطابع العزفي سواء من خلال الطبقة الصوتية التي تعزف منها الآلة الفردية جملتها الموسيقية،

أو من خلال التنوع السمعي لكل آلة؛ ففي النطاق الحالي هناك حالة من الزخم والتنوع اللحني متمثلاً في عدة ملامح نذكرها على النحو التالي:

- التنوع في توزيع الأدوار لإبراز شخصية وطابع كل آلة على حده، ودورها في البناء اللحني.
- التنوع الملحوظ في استخدام الضروب والموازين بما يتناسب مع طبيعة وإحساس الجملة اللحنية، وما يتراءى للملحن ويدعم وجهة نظره البنائية.
- بداية استخدام العلامات العارضة إما للزخرفة اللحنية، أو لتأكيد ركوز جنس أو مقام موسيقي، أو للتمهيد لانتقال مقامي آخر.
- إيجاز وعمق يتضح من خلال ردود الفرقة الموسيقية على كل آلة تعزف منفردة، ويمكن أن نصف تلك الردود بأنها [ما قل ودل]، حيث أنها في مواضع متعددة يأتي ردها بنغمة واحدة، وفي مواضع أخرى يكون الرد بعبارة لحنية صغيرة، ثم نجد في ختام النطاق الحالي تعيد وتؤكد جملة موسيقية كاملة.
- في بعض الأحيان تعزف الآلة المنفردة دون أي رد من باقي الفرقة الموسيقية، مما يدل على أن الملحن يوكل إليها دوراً بنائياً، ويوكل إلى مجموع الفرقة الموسيقية دوراً استشارياً وذلك التشبيه البنائي بين آلات العزف المنفرد وباقي الفرقة سيتضح بشكل أكبر فيما يلي من توضيح لباقي الجمل.

فنجد في نهاية النطاق الحالي وفي الجملة السابعة تحديداً أن الفرقة الموسيقية بالكامل تشترك في إعادة الجملة اللحنية التي استُهل بها النطاق اللحني الحالي من بعد الأداء المنفرد لآلة الكمان والذي اتسم بعدم المصاحبة الإيقاعية، فمن أول الجملة اللحنية رقم ٥ والتي ابتدأت بالعزف المنفرد لآلة الساكسفون بتقديم من الآلات الإيقاعية، أي من أول الجملة اللحنية المصاحبة بإيقاع، فقد تعددت المهام البنائية الموكل أدائها إلى الآلات الفردية واقتصر دور الآلات الوترية وباقي الفرقة الموسيقية على الرد بشكل استشاري أو توجيهي يحدد مسار البناء اللحني، فيأتي في الختام إعادة لجملة الساكسفون من خلال الفرقة بالكامل لتؤكد دور هذه الجملة اللحنية كدعامة أساسية في البناء اللحني في الفترة الحالية، تمهيداً للانتقال لجزء بنائي آخر يُكمل البناء اللحني ويقوي أركانه.

**خامساً في نطاق الجملتين اللحنيتين الثامنة والتاسعة:**

في النطاق الحالي للجملتين اللحنيتين تعزف الفرقة الموسيقية بالكامل، وتبدأ في الجملة رقم ٨ باتباع أسلوب جديد يختلف كلياً عن الجمل اللحنية السابقة بالكامل ويتضح ذلك من خلال العرض التالي:

- تغيير المقام، فقد استخدمت مقام (كردين/حسيني عشيران) وهي الدرجة الثانية للمقام الأساسي (فرحفزا).

- تغيير أسلوب العزف، فالسمة الغالبة على معظم النغمات المستخدمة في هذه الجملة - عدا في أواخر العبارتين اللحنيتين في الجملة رقم 8- هي العزف بالأسلوب المتقطع، مما يعطي انطباعاً بجذب الانتباه إلى الجزء البنائي القادم، كما فعل في أول المقدمة الموسيقية بجذب الانتباه من خلال عزف ثلاث نغمات على درجة المقام الأساسية بنفس الأسلوب في العزف المتقطع للنغمات.

- رغم العودة إلى استخدام الميزان والضرب، وأيضاً سرعة النوار المستخدمين سابقاً في الجملة اللحنية رقم 3 - **الجملة الرئيسية في المقدمة الموسيقية**- إلا أن الأشكال الإيقاعية المستخدمة في النطاق الحالي أكسبها طابعاً لحنياً مختلفاً، ويتضح ذلك في الجملة اللحنية رقم 9، حيث هي إعادة طبق الأصل للجملة اللحنية رقم 2، فقد استخدم نصف زمن الأشكال الإيقاعية المستخدمة في الجملة رقم 2، مما أكسبها طابعاً يتسم بالخفة، وما زاد ذلك التغيير الملحوظ البناء اللحني إلا ثراءاً وتنوعاً.

- تشابه الحالة البنائية للنطاق الحالي للجملتين الثامنة والتاسعة مع الحالة البنائية للنطاق الأول في الجملتين الأولى والثانية، ففي أول المقدمة الموسيقية كان بداية إنشاء وتميز بأسلوب معين في عزف النغمات - وهو الأسلوب المتقطع- أيضاً في نطاق الجملتين الحاليتين هو بداية إنشاء جديد لا ينفصل مطلقاً عن مجمل البناء اللحني للمقدمة الموسيقية، وإنما استلهم من بداية المقدمة الموسيقية في الجملة اللحنية رقم 3 نفس سرعة النوار، ونفس الميزان، ونفس الضرب الإيقاعي المصاحب، بعد عدة تنويعات في تبادل الأدوار العزفية بين الآلات المنفردة والفرقة في الجمل اللحنية السابقة مباشرةً، مما يعطي انطباعاً سمعياً - كما ذُكر في التحليل سابقاً- بانتهاء جزء بنائي وبداية جزء بنائي جديد.

**<u>سادساً في نطاق الجملتين اللحنيتين العاشرة والحادية عشرة:</u>**

عودة مرة أخرى لتبادل الأدوار البنائية في لحن المقدمة الموسيقية بين آلات العزف المنفرد ومجموع الفرقة الموسيقية، ولكن في نطاق الجملتين الحاليتين يغلب الطابع الاستفهامي على أداء الآلة في العزف المنفرد، ويأتي رد الآلات الوترية عليها بالإجابة على التساؤل المطروح؛ ففي الجملة اللحنية العاشرة تستعرض آلة الأكورديون جنس الأصل للمقام الأساسي (نهاوند/نوى) في منطقة الجواب بعبارة لحنية وإعادتها وتنتهيا بركوز على الدرجة الثالثة للجنس ما يعطي إحساساً سمعياً بالاستفهام، وتجيبه الآلات الوترية بعبارة لحنية قصيرة على جنس (كرد/ حسيني عشيران) نفس

المستخدم في النطاق السابق في الجملتين الثامنة والتاسعة، وما أشير إليه ببداية جزء جديد في البناء اللحني، ثم في العبارة الثالثة لآلة الأكورديون يأتي نفس الاستعراض لجنس الأصل في منطقة الجواب ولكن بركوز تام على درجة (نوى) هذه المرة، فيأتي رد الوتريات هذه المرة مختلفاً تماماً عن الردود السابقة فهو هنا يأتي على جنس (بياتي/دوكاه)، ما يؤكد للتشبيه السابق ذكره بتخصص آلات العزف المنفرد بالدور البنائي من خلال التنويع والثراء في البناء اللحني، وتخصص الآلات الوترية أو مجموع الفرقة الموسيقية بالدور الاستشاري الذي يقرر تمام البناء او انتقاله من مرحلة إلى أخرى، ويتأكد ذلك الملمح في توضيح الجزء البنائي اللحني في الجملة اللحنية التالية.

- في نفس النطاق، وفي الجملة اللحنية الحادية عشرة، يأتي دور آلة الساكسفون في البناء اللحني للمقدمة باستعراض جديد كلياً عما سبق في الجمل اللحنية كلها، فهي تستعرض جنس (راست/نوى) وتنتهي في العبارة اللحنية الأولى وإعادتها - كما فعلت آلة الأكورديون- بركوز غير تام على الدرجة الرابعة (كردان) للجنس المستخدم ما يعطي أيضاً إحساساً سمعياً بالاستفهام، ويأتي رد الآلات الوترية بنفس الكيفية في الجملة اللحنية العاشرة - مع آلة الأكورديون- بعبارة لحنية قصيرة، ولكنها أطول نسبياً من الرد السابق على آلة الأكورديون، فرد الوتريات هنا يأتي على نفس الجنس المستخدم مع آلة الساكسفون (راست) ولكن بركوز تام، ثم في العبارة اللحنية الثالثة لآلة الساكسفون تتشابه بدايتها تماماً مع العبارة اللحنية الثالثة لآلة الأكورديون في الجملة اللحنية السابقة، فهي أيضاً تبدأ من الدرجة السادسة للجنس المستخدم - راست/نوى- وينتهي الركوز في هذه العبارة اللحنية على درجة الأساس (نوى)، فيأتي رد الوتريات حاسماً وقاطعاً بالتأكيد على درجة الأساس للمقام الرئيسي للمقدمة الموسيقية درجة (نوى) جواب المقام، من خلال تكرارها 6 مرات تمهيداً لاستلام الجملة اللحنية الأخيرة كما سيتبين توضيحها في العرض التالي.

- فالملمح الرئيسي في النطاق الحالي من البناء اللحني، هو مشاركة الآراء الإنشائية أو البناية للآلات في العزف المنفرد ورد الآلات الوترية عليها والمنوط بها تأكيد الجزء البنائي وتدعيمه، ثم الانتقال إلى جزء بنائي آخر.

**سابعاً في نطاق الجملة اللحنية –الأخيرة في المقدمة الموسيقية- الثانية عشرة:**

ليس هناك من وصف أكثر مما قيل سابقاً عن الجملة اللحنية في النطاق الحالي، فهي **الجملة الرئيسية في المقدمة الموسيقية**، ولم يطلق عليها الباحث تلك التسمية من فراغ، فلقد استخدمها الملحن في بنائه اللحني أكثر من مرة عقب كل جزء إنشائي ذو طابع مميز، إيماناً منه بدورها

الأساسي في البناء، ولتميزها بنسيج لحني مستقل يتسم بالانسيابية والاستعراض الهادئ للمقام الأساسي للمقدمة الموسيقية، تمهيداً للانتقال لجزء بنائي جديد يصاحب الغناء ليزداد البناء اللحني للأغنية ثراءاً وقوة؛ فهي تأصيل للمقام الأساسي المستخدم في البناء ومقاربة بين أجزائه المختلفة، وبيان للسمة أو الطابع الذي يميز البناء اللحني ليس فقط للمقدمة الموسيقية، إنما للأغنية ككل.

**❖ نتائج البحث وتفسيرها**

تميزت ألحان "بليغ حمدي" بالإتقان الشديد والاهتمام بكل التفاصيل والتنوع في توزيع الأدوار العزفية بين الآلات المختلفة، وقد نبع ذلك من خلال علم غزير وثقافة موسيقية واسعة النطاق قد ساعدته على فهم كيفية تشييد بناء لحني يصمد في المسامع والأذهان على مر السنين، وقد طرح البحث عدة تساؤلات: **ما طبيعة الهندسة النغمية والإيقاعية في ألحان بليغ حمدي من خلال عينة البحث؟**

**الإجابة:** قد تمثلت في عدة نقاط استنتاجية اتضحت بعد التحليل التفصيلي لعينة البحث وهي في حد ذاتها تعتبر **نتائج البحث**: وهي كالتالي:

- الاهتمام بالمقدمة الموسيقية للأغنية وقد تكون معبرة عن معنى كلمات الأغنية في أحيان، وفي أخرى تكون رؤية فنية جديدة ترسم الحالة البنائية اللحنية للعمل بالكامل ولا يشترط التعبير من خلالها عن معني الكلمات.

- الاستعراض الهادئ للمقام المستخدم في أول المقدمة الموسيقية، ثم التدرج الانفعالي الصاعد من خلال تغيير الأشكال الإيقاعية المستخدمة وطريقة أدائها، على نفس المقام الأساسي دون أية انتقالات مقامية.

- الاعتماد على جملة لحنية رئيسة في المقدمة الموسيقية، لتكون بمثابة الدعامة الرئيسية للبناء اللحني، وتكون بسيطة في تركيبها اللحني، تخلو من الانتقالات المقامية، والتراكيب الإيقاعية، والقفزات اللحنية، وتستعرض للمقام الأساسي للأغنية بانسيابية وهدوء.

- تطويع الضروب الإيقاعية لخدمة الجملة اللحنية دون التقيد بأوزان أو إيقاعات معروفة، حيث في أغلب ألحانه قد أضاف من تأليفه عدة ضروب إيقاعية على أوزان مختلفة، بما يتماشى مع روح البناء اللحني للعمل، وحسب رؤيته الفنية.

- توزيع الأدوار بين مختلف الآلات في الفرقة الموسيقية، والاهتمام بالجمل اللحنية التفاعلية أو الحوارية بين أكثر من آلة، أو بين آلة منفردة وباقي الفرقة الموسيقية.

- إبراز الحالة البنائية للّحن من خلال القفزات اللحنية الصاعدة، أو من خلال بناء جمل لحنية على مقام مختلف عن المقام الأساسي، وقد يكون على الدرجة الثانية للمقام، أو الرابعة، أو الخامسة، أو حتى على نفس درجة الأساس ولكن في منطقة الجوابات.

- وجود تشابه من حيث الحالة البنائية لألحان "بليغ حمدي" بالأعمال المسرحية أو الدرامية، فنجد في ألحانه مقدمة تتسم بالهدوء والاستعراض لمضمون اللحن بشكل بسيط، ثم الحبكة وفيها تكون التفاعلات، والانتقالات المقامية، وتوزيع الأدوار بين مختلف الآلات وظهور العلامات العارضة للتلوين والزخرفة اللحنية وهنا تظهر الملامح البنائية للحن بقوة، ثم القفلة أو الختام وفيها يقل التنوع في توزيع الأدوار بين الآلات الموسيقية ويستقر - إلى حدٍ ما- الميزان والضرب المستخدم بعيداً عن التنوع الملحوظ في الجزء البنائي السابق، وتعاد الجملة اللحنية الرئيسية أكثر من مرة للتأكيد على الطابع العام للّحن ويكون الختام من خلالها كما في المثال الحالي عينة البحث، أو في بعض الأعمال الغنائية الأخرى بالمذهب الذي يحمل نفس الطابع الشبيه بالجملة الرئيسية في المقدمة الموسيقية في عينة البحث الحالي.

- التنوع الملحوظ في سرعة النوار، بما يتناسب مع الحالة الانفعالية أو البنائية للعمل، فيبدأ هادئ ومتدرج ثم سريع، فبطيء، فسريع... وهكذا إلى الاستقرار على سرعة ثابته في معظم الجمل اللحنية الأخيرة إلى الختام.

- وظيفة الانتقال لكل جزء بنائي جديد يوكلها إلى الإيقاع، فيفرد له مساحة عزف منفرد لعرض الإيقاع المستخدم لا سيما وإن كان الجزء البنائي الجديد يصاحبه إيقاع جديد.

**ما المكونات الهندسية نغمياً وإيقاعياً في لحن عينة البحث؟**

**الإجابة:** وتمثلت في استغلال المقام الأساسي للّحن واستخدام درجاته الموسيقية للتدرج في بناء الجمل اللحنية واحدة تلو الأخرى، واستخدام القفزات اللحنية الصاعدة، وأيضاً بناء جمل لحنية على مقام مختلف عن المقام الأساسي ولكنه مبني على الدرجة الثانية للمقام الأساسي كمقام حسيني عشيران كما ذكر في التحليل؛ كما أنه يعتمد في بنائه اللحني على تقديم الضرب الإيقاعي لجزء بنائي جديد.

**ما الأدوات والمعطيات المستخدمة في بناء ألحان "بليغ حمدي"؟**

**الإجابة:** ابتكار جمل لحنية تعتمد في طابعها على الفلكلور والموروث الشعبي المصري، وأيضاً ابتكار ضروب إيقاعية تخدم البناء النغمي للجملة الموسيقية، كما يلعب توزيع الأدوار العزفية بين مختلف آلات الفرقة الموسيقية دوراً في خدمة بناء ألحانه.

❖ **التوصيات والمقترحات**

- الاهتمام بتوثيق وتأريخ دقيق لكل أعمال "بليغ حمدي" الآلية والغنائية، لاعتبارها بحر من العلم الموسيقي الذي لا ينضب، فدراسات علمية متخصصة كثيرة تناولت أعماله من نواحي مختلفة، وما زال إلى الآن أسلوبه في التلحين يحمل الكثير من الأسرار.
- الاهتمام بالتدوين الموسيقي لأعماله الموسيقية بالكامل، وليس الاقتصار على مقدمات أو أجزاء معينه فقط من العمل.
- إقامة ورش عمل من قِبل المتخصصين الأكاديميين للملحنين الشباب للتعريف أكثر بأسلوب "بليغ حمدي" في التلحين.
- تأصيل استخدام مفهوم (الهندسة اللحنية) في مجمل الأعمال الموسيقية لبيان الحالة البنائية في اللحن وذكر تفصيلاته.
- توثيق جميع الضروب الإيقاعية التي ابتكرها "بليغ حمدي" وتسميتها من قبل المتخصصين.
- الالتزام بالتوزيع الموسيقي لأعمال "بليغ" التي قام هو بتوزيعها وعدم إدخال تعديلات عليها حفاظاً عليها وعلى طابعها من التشتت والاندثار.
- الاعتماد في تدوين أعمال "بليغ" الموسيقية على التسجيلات الأصلية، ويفضل المذاعة أول مرة بهدف الدقة في التدوين للعمل الأصلي دون تحريفات أو زخرفات مضافة حديثاً.
- استنباط تمارين أكاديمية متنوعة تهدف إلى بيان الحالة البنائية من أعمال "بليغ حمدي".

## قائمة المراجع:


أولاً الرسائل والأبحاث العلمية

- تيسير أسامة محمد شحاته (أسلوب تناول الموسيقى التصويرية في الأفلام عند بليغ حمدي) – رسالة ماجستير/ كلية التربية الموسيقية/ جامعة حلوان- 2017م.
- حسني جمال نجم (أسلوب بليغ حمدي في صياغة الألحان المصرية) - رسالة ماجستير/ كلية التربية الموسيقية/ جامعة حلوان- 1995م.
- خالد حسن عباس محمد (أسلوب صياغة الأغنية الوطنية عند بليغ حمدي) - مجلة علوم وفنون/ مجلد 17/ الجزء الأول.
- درية باهر محمد فوزي (ألحان بليغ حمدي لأم كلثوم) – رسالة ماجستير/ كلية التربية النوعية / جامعة بنها- 2011م.
- سعيد عبد الفضيل أحمد محمود (أسلوب بليغ حمدي في صياغة ألحان الأغنية الوطنية) - رسالة ماجستير/ كلية التربية الموسيقية/ جامعة حلوان- 2012م.

- مروة أسامة محمد عياض (الأغنية الشعبية ودورها في تنمية الإبداع اللحني عند بليغ حمدي) - رسالة ماجستير/ كلية التربية الموسيقية/ جامعة حلوان- 2003م.
- ياسمين سمير حسين فراج (أسلوب بليغ حمدي في توظيف اللحن للعمل المسرحي) - مجلة علوم وفنون/ مجلد 17/ الجزء الأول.

**ثانياً الكتب والمجلات**

- طلال فيصل (بليغ) الطبعة الأولى/ دار الشروق/ رقم الإيداع ٢٠١٦/٢٥٩٤٣.
- مجدي إسحاق (فن الإيقاع) الطبعة الأولى/ بورصة الكتب للنشر والتوزيع/ رقم الإيداع ٢٠١٦/١٦٦٢٢.
- نبيل شورة- (الموسيقى العربية❖تاريخ❖أعلام❖ألحان❖) دار الكتب- إيداع رقم95/10953.
- نعمات أحمد فؤاد (أم كلثوم وعصر من الفن) الطبعة الثانية/ الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1983م.

**ثالثاً شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت)**

- موقع ويكيبيديا..... www.wikipedia.org
- موقع اليوتيوب..... www.youtube.com

# *Melodic and rhythmic engineering in Baligh Hamdi's melodies {Analytic study}*

***Abstract***

Referring to the definitions of the term engineering, we find that ( The art of benefiting from scientific principles and assets, and components and data with the aim of building, organizing and correcting things) Baligh Hamdi is the best of the best in his capabilities and the components it possesses to produce a fully-fledged musical structure for us, it has its own character that distinguishes it from other musical works. Perhaps the witness to that statement is the survival and distinction of his melodies to this day, it is not tainted by weakness or imbalance, repeats it, researches it, learns from it, and generations after generations benefit from it.

In the applied framework, the research dealt with the analysis of the research sample from the structural point of view, to demonstrate the tonal and rhythmic geometry in it and to infer it from the rest of the melodies of Baligh Hamdi, it resulted in several results and recommendations that prove the hypothesis presented by the research and answer the main question in it.