

## القصيدة (بالجمع قصائد)،

### المقدمة

سنتعرف، في هذا الفصل، على الأداء الموسيقي للقصيدة، وهي من أقدم أنواع الشعر العربي. عادة ما يكون لكل نوع شعري شكل نموذجي من الأداء الموسيقي المرتبط - من بين الأمور الأخرى - بالبنية الشعرية. يبدو أن هذا الارتباط موجود في القصيدة، وبالتالي، قبل أن نواصل تحليل القصائد المغناة موسيقياً، من المهم أن نتعرف على مبناها الشعري.

وُلدت القصيدة في الفترة الجاهلية ما قبل الإسلام: يُظن أنه تم تأليف أقدم القصائد في القرن السادس الميلادي. ومن المعروف على وجه الخصوص مجموعة من سبع قصائد ألفها شعراء مشهورون من تلك الفترة، مثل امرئ القيس وطرفة بن العبد والمعروفة باسم المعلقات أو المذهبات أو السبع الطوال. منذ ذلك الحين وحتى العصر الحديث، اعتُبرت القصيدة الشكل الشعري الأكثر رقيًا واحترامًا في الشعر العربي. إذن ما هي القصيدة؟ ما الذي يجعلها خاصّة ومميّزة؟

القصيدة عبارة عن سلسلة طويلة من عشرات الأبيات، كل منها يتكوّن من صدر وعجز، وتنتهي جميعها بنفس القافية (للاطلاع على معنى المصطلحات الشعرية، انظر مقدمة الجانب البنيوي للشعر العربي). في نهاية الصّدر تكون القافية حرّة (أي أنه من الممكن إنهاء الصّدر بأيّ حرف). سوى في البيت الأوّل، والمسعى المطع، وفيه ينتهي الصّدر بنفس قافية العجز، ويسمى هذا بالتصريح؛ وبالتالي فهي القافية التي تهيمن على القصيدة. يمكن كتابة بُنية القافية في القصيدة على النحو التالي:

A - X / A - X / A - A الخ.

(يمثل كل حرف ضلعاً؛ تمثل الأحرف المتطابقة نفس القافية، بينما يمثل الحرف X ضلعاً ينتهي بأيّ مقطع لفظي).

تعطي القافية المطابقة أبيات القصيدة المتسلسلة، معززة بالوزن الشعري المنتظم الذي تلتزم به القصيدة بأكملها، وهو المعروف بالبحر الشعري (لن ندخل في شرح مكونات الأوزان الشعرية والتفعيلة). فهي وحدة شكلية ولكنها ليست بالضرورة وحدة من حيث المضمون. قد تتناول القصيدة قضايا مختلفة، ويكون الارتباط بينها - إن وُجد - ضعيفاً. لا يوجد شرط منطقي للاستمرارية من حيث المحتوى. هكذا وصف القصيدة باحث الأدب رينولد نيكلسون: "القصيدة ليست وحدة كاملة: وحدتها تشبه إلى حد كبير صفًا من الصور لرسام واحد، أو كالمقولة الشرقية: "الآلئ مختلفة الأحجام والقيمة منظومة بعقد واحد"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> نيكلسون، تاريخ الأدب العربي، ص 68.

لاحظ مستوى القصيدة العالي الذي تم إنشاؤه خلال الفترة الجاهلية، وقد استمرت القصيدة في الازدهار خلال فترة خلافة الخلفاء الأمويين والعباسيين، ولكن بعد سقوط الخلافة العباسية في منتصف القرن الثالث عشر، شهد مستوى الشعر العربي انخفاضًا بشكل عام، وبمستوى القصيدة بشكل خاص. في القرن التاسع عشر فقط، مع ظهور التيار الأدبي المعاصر، ازدهرت القصيدة مرة أخرى، بما يُعرف بالشعر النيكلاسيكي. وكان من بين الشعراء الذين أكثروا من تأليف القصائد أحمد شوقي (1868-1932) وهو الملقب بـ "أمير الشعراء". العديد من هذه القصائد لحنها وغناها عبد الوهاب وغنتها أيضًا أم كلثوم. المثال الذي سنعرضه في هذا الفصل هو من شعره.

ننتقل الآن إلى الأداء الموسيقي للقصيدة، وهو بالطبع شاغلنا الرئيسي. من المعروف أنّ بعض القصائد من أيام الخلفاء العباسيين، أو حتى قبل ذلك، كانت تُؤدّى غناءً، وعلى الأغلب كان يؤدّيها مغنٍ واحد، ونحن لا نعرف شيئاً عن خصائص الأداء الموسيقي. حتى عن كيفية غناء القصيدة في الزمن القريب منّا، أي القرن التاسع عشر، لا يُعرف الكثير. يبدو أنّه تمّ ارتجالها من قِبَل المغنّي، أو أذاها بشكل شبه ارتجالي؛ ما يعني أنّه قد تمّ وضع اللحن العامّ مُسبقاً، لكنّه ترك مجالاً واسعاً للارتجال. من أقدم القصائد التي يمكن فحص كيفية أدائها موسيقياً هي تلك التي تمّ تلحينها في أواخر القرن التاسع عشر، وتمّ تسجيلها في أوائل القرن العشرين<sup>2</sup>.

يبرز بأسلوب تلحين القصيدة، في أواخر القرنين التاسع عشر والعشرين، نوعان من النمط الموسيقي، أحدهما كان مقبولاً في العقدين الأولين من القرن العشرين، وهو في الواقع استمرار للطريقة التي تمّ بها إداء القصيدة الشائعة في أواخر القرن التاسع عشر. تمّ تشكيل النوع الموسيقي الثاني في الأربعينيات من القرن الماضي، وأصبح الطريقة المقبولة للتلحين حتى الستينيات. يرتبط هذا النوع، بشكل أساسي، باسم الموسيقار المصري الكبير رياض السنباطي. في هذا الفصل سوف نتفحص مثلاً واحداً فقط وهو لحن القصيدة التي تعكس طريقة التلحين في بداية القرن العشرين، وهي قصيدة "يا جارة الوادي" التي لحنها محمد عبد الوهاب.

### القصيدة في أوائل القرن العشرين

يصف فكتور سحاب في كتابه الأنواع والأشكال في الموسيقى العربية البنية الموسيقية للقصيدة المغناة منذ بداية القرن العشرين وكيف تتوافق مع البنية الشعرية وتشبهها كثيراً. الجملة الموسيقية المغناة تتوافق مع البيت الشعري بكامله، وتنتهي بطريقة تجعل القصيدة المغناة مشابهة للقصيدة الشعرية، فهي تنقسم إلى "أبيات موسيقية"، تماماً كما تنقسم القصيدة الشعرية إلى أبيات وقوافٍ<sup>3</sup>. يبدو أنّ هذا كان بالفعل نموذجاً أساسياً للشكل الموسيقي الذي وهبه الملحنون للقصيدة في تلك الفترة، ونضيف أنّه عادةً ما كان يتمّ الفصل

<sup>2</sup> قام مطربون مشهورون مثل المنيلوي وعبد الوهاب وسجلوا في مصر، في العقود الأولى من القرن العشرين، قصائد لحنها ملحنون توفوا قبل إصدار الأسطوانة، من بينهم محمد عثمان (توفي عام 1900) وعبدو الحمولي (توفي عام 1901).

<sup>3</sup> سحاب، ص 55.

الموسيقى بين الأبيات المغنّاة في الأغنية من خلال الفاصل (فترة وصل) بأداة الفصل بين غناء بيتين متتاليين. إطار المقام هو الذي ربط بين الوحدات الموسيقية للقصيد، ووهب الأغنية بُنية موسيقية شاملة. تجدر الإشارة أيضًا إلى أنه نظرًا لطول نصوص القصيدة، فقد تمّ اختيار بعض الأبيات لتلحينها فقط.

من ناحية الإيقاع، شاعت في بداية القرن العشرين طريقتان أساسيتان للأداء الموسيقي للقصيدة: إحداها الغناء الإيقاعي الحرّ، أي بدون إطار للتقرات، والثانية، وتسمى "موزونة"، كان يتمّ غناؤها على أساس الإيقاع. كان الإيقاع الذي يرافق أداء القصيدة عادة الوحدة الكبيرة بسرعة نقر بطيئة. على خلفية نقر الإيقاع، غنّى المغنّي القصيدة. فيما يلي نموذج إيقاع الوحدة الكبيرة:



### قصيدة "يا جارة الوادي".

"يا جارة الوادي" هي إحدى أشهر القصائد الملحنّة. التّصّ عمليًا هو جزء من القصيدة المطوّلة للشاعر المصري أحمد شوقي بعنوان "رحلة"، على اسم المدينة اللبنانيّة التي استوحى القصيدة منها وكرّمها بالقصيدة. تنقسم القصيدة مُسبقًا إلى عدّة أجزاء منفصلة. يصف أحدها ذكريات الشاعر لقصة حبّه لجارته من الوادي ("جارت الوادي"). من بين ثلاثة عشر بيتًا في هذا القسم، اختار عبد الوهاب أن يلحن ثمانية أبيات منها. تمّ تلحينها بأسلوب الموزون، أي أغنية على خلفية إيقاع الوحدة الكبيرة. فيما يلي الأبيات الشعريّة التي تمّ تلحينها:

يا جارة الوادي، طرّبتُ وعادني	ما يُشبه الأخلام من ذكراك
متلّت في الذكري هواك وفي الكرى	والذكريات صدى السنين الحاي
ولقد مررت على الرياض برنوة	غناء كنت حيالها ألقاك
لم أدر ما طيب العناق على الهوى	حتى ترقق ساعدي فطواك
وتأودت أعطاف بانك في يدي	واحمرّ من خفرهما خذاك
ودخلت في ليلين فرعك والدجى	ولثمت كالصبح المنور فاك
وتعطلت لغه الكلام وخاطبت	عيني في لغة الهوى عبتاك
لا أمس من عمر الرمان ولا غد	جمع الرمان فكان يوم رضاك

استمع إلى الأغنية: "يا جارة الوادي" التي أداها الملحن عبد الوهاب كما سجّلت عام 1928.

<https://www.youtube.com/watch?v=2P8sH7U8Qbg>

فيما يلي سجّل اللحن بالتوتات:

2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 3 15

16 17 18 19 20 21 22 23

24 25 26 27 28 29 30 31

32 33 34 35 36 5 37 38 39

40 41 42 43 44 45 46 47

48 49 50 51 52 53 54 55

56 57 3 58 3 59 3 60 61 62

63 64 65 66 3 67 7 68 69 70

71 72 73 74 75 76 77 78

ذِكْ مِنْ مَّ-- لاَ - أَحْ هَلْ-بِئْسَ مَا -- نِي- د - عا- وَ -- ت - رَبِّطْ دِي - وا تَل-ر-جا يا  
 كِ -- را يا  
 ت-رَبِّطْ دِي - وا تَل-ر-جا يا  
 كِ -- را ذِكْ مِنْ مَّ -- لاَ -- أَحْ هَلْ-بِئْسَ -- ما - نِي- د - عا- و ---  
 كِ -- وا هـ --- رِي - ذِكْ فِي ت-تَل-م  
 كِي -- حا --- نال - نِي-سِ دِي-صَن ت-يا -ر- ذِكْ-وَ رِي-كِ - فِيل-و  
 رر- م -- ق د ل --- و ياض-ر-لِي-عَ -- تْ-زُر- م ق د ل-و  
 ء-ناغ ةِ-و-رَب-ب يا ض - رَ --- لِي-ع-تْ

تكملة

79 80 81 3 82 83 84 85 86

ك --- قا - أل --- ها-ل- يا- ح -تُ- كُن ر- أد لم

87 88 89 90 91 92 3 93

ط-ف دي-ع - سا ق-ف ر-ت تى - ح -وى- ه لل - ع ناق-ع -- بل - طي ما

94 95 96 97 98 99 100 101

ر --- أد --- لم ك - وا -

102 103 104 105 106 107 108 3 109

ر --- أد --- لم ناق-ع - ل - بل --- طي- ما ر-أد-لم

110 111 3 112 113 114 115 116 117

ك-وا-ط-ف دي-ع - سا ق-ف --- ر-ت - تى - ح -وى -- ه لل - ع

118 119 120 121 3 122 123 124 125

--- في -ك-ن - بأف-طا - أع دت-و-أت-و

126 127 128 129 130 131 132 133

ك --- دا-خ --- ما-ه --- زي خف --- من --- ر-م -أح -و- دي-ي

134 135 136 137 138 139 140 141

جى-دَ وَك-ع --- فَر-ن-لي-يَ ل في تَ-خل-د-و

142 143 144 145 146 147 148 149

ك --- فا --- وِر-ن-م حل-صِب-ك ت - ثم-ل-و ل-ت-ط -ع-ت-و 3

150 151 152 153 154 155 156

هـ - تل - غ - ل -- في - ي - نَ --- عي - بت - ط - خا - و --- لام - ك - تل - غت - ل

157 158 159 160 161

ك --- نا - ي - ع<sup>3</sup> --- وى -

162 163 164 165 166 167

----- دن - غ - لا - و - ن --- ما - ز - ري - عُم --- من - س - أم لا

168 169 170 171 172

ك --- ضا - ر - م - و - ي --- ن --- كا - ف --- ن --- ما - ز --- ع - م - ج ---

سيتطرق تحليل الأغنية موسيقياً إلى الجوانب التالية:

1. ينقسم اللحن إلى جُمَلٍ لحنية تتواصل وأبيات القصيدة. سوف نفحص ادعاء سحاب بخصوص البنية الموسيقية للأغنية، أي أن كل بيت شعري تناسبه جملة موسيقية منفردة، ويتم تطبيقها في هذه القصيدة.
  2. المقام والتشكيلات وحركة المقام العامة في الأغنية.
  3. الخصائص اللحنية والإيقاعية.
  4. التعبيرات الموسيقية لمحتوى النص.
- سيتم إجراء التحليل وفقاً لأبيات الأغنية.

**البيت الأول** ("يا جارة الوادي...")، (الخانات 8-39): يتم غناء البيت في جملة واحدة طويلة (الخانات 8-16) في مسافة نغمة ثلاثية بيات على ري، مع بقاء متعدد على الغمّاز صول وختام في قرار ري. ثم يتم غناها مرة أخرى بنفس اللحن (الخانات 21-39) ولكن بطريقة أكثر تعقيداً، بإضافة مليسما طويلة (المليسما هي غناء عدّة نغمات على مقطع لفظي واحد). تبرز بشكل خاصّ مليسما الافتتاحية (الخانات 21-26)، في لحن بإيقاع بسيط ومنظم (فقط أثمان، موحدة في مجموعات من اثنتين أو أربع) وبدون ترخيم. هذا هو أول مثال على الحركات

اللَّحْنِيَّةُ الَّتِي ابْتَكَرَهَا عَبْدُ الْوَهَّابِ بِالْإِلْهَامِ الْغَرْبِيِّ، وَهُوَ تَحْدِيثٌ تَمَّ دَمَجُهُ فِي النَّمَطِ التَّقْلِيدِيِّ فِي أَوَائِلِ الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ. وَتَجَدُّرُ الْإِشَارَةِ إِلَى أَنَّ التَّكْرَارَ ذَاتَهُ لِلجُمْلَةِ الْاِفْتِتَاحِيَّةِ هُوَ ظَاهِرَةٌ شَائِعَةٌ شَبَهَ مَعْيَارِيَّةَ فِي الْمَوْسِيقَى الْعَرَبِيَّةِ، وَلَا تَنْفَرِدُ بِهَا هَذِهِ الْأَغْنِيَّةُ.

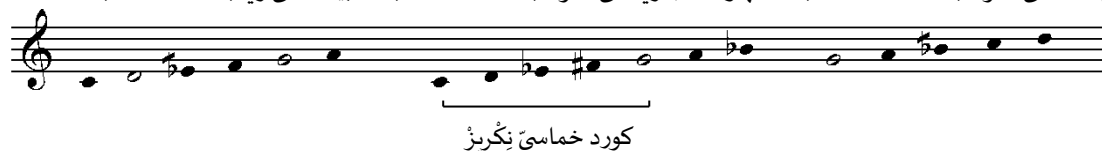
**الْبَيْتُ الثَّانِي** ("مَثَّلْتُ فِي الذِّكْرِ...")، الْخَانَاتُ 43-54: يَتَمَّ غِنَاءُ الْبَيْتِ فِي جَمَلَتَيْنِ لِحْنِيَّتَيْنِ، وَاحِدَةٌ لِلصَّوْلِ (الْخَانَاتُ 43-49)، مَعَ اقْتِطَاعِ الْقَالِبِ اللَّحْنِيِّ الْآلَاتِيِّ (الْخَانَاتُ 46-48)، وَالثَّانِيَةَ لِلْعَجَزِ (خَانَاتُ 50-54)، وَكِلَاهُمَا فِي نِطَاقِ الْكُورْدِ الثَّلَاثِيِّ بِيَاتٍ. تَفْتَتِحُ كِلْتَا الْجَمَلَتَيْنِ بِفَاصِلٍ مَدَّةً تُمْنٌ، مِمَّا يَشْكَلُ إِحْسَاسًا بِالسِّيْنِ كُوبَا (تَأْخِيرُ النَّبْرَةِ الْمَوْسِيقِيَّةِ). فِي هَذَا الْبَيْتِ تَبْرُزُ الْحَرَكَةُ إِلَى غَمَازِ الصَّوْلِ، وَتَنْتَهِي فِيهِ، وَفِي ذَلِكَ نَوْعٍ مِنَ التَّطَوُّرِ الْمَعْيَنِ مَقَارَنَةً بِالْجَمَلِ الْاِفْتِتَاحِيَّةِ لِلْأَغْنِيَّةِ الَّتِي تَنْتَهِي بِالْقَرَارِ.

**الْبَيْتُ الثَّلَاثِي** ("وَلَقَدْ مَرَزْتُ عَلَى الرِّيَاضِ...")، الْخَانَاتُ 57-82: يَضِيفُ الْبَيْتُ الثَّلَاثِي وَيؤَسِّسُ الْكُورْدِ الثَّلَاثِيَّ بِيَاتٍ عَلَى رِيٍّ مَعَ امْتِدَادٍ مَعْيَنِ مِنَ الْفَاصِلِ (لِمَسَّةٍ فِي دُوٍّ وَفِي لَأ). أَدَاءُ هَذَا الْبَيْتِ أَكْثَرَ تَعْقِيدًا نِظْرًا لِلتَّكْرَارِ الثَّلَاثِيِّ لِلْكَلِمَاتِ "وَلَقَدْ مَرَزْتُ عَلَى الرِّيَاضِ" بِخُطُوطٍ لِحْنِيَّةٍ تَخْتَلِفُ قَلِيلًا (وَأَحْيَانًا كَثِيرًا) عَنْ بَعْضِهَا الْبَعْضُ. تُغْنَى هَذِهِ الْكَلِمَاتُ أَوَّلًا (فِي الْخَانَاتِ 57-60) بِخَطِّ لِحْنِيٍّ يَنْحَدِرُ مِنْ صَوْلٍ إِلَى دُوٍّ - نَعْمَةٌ غَيْرُ مُسْتَقَرَّةٍ تَتَطَلَّبُ "حَلًّا"، وَفِي الْمَرَّةِ الثَّانِيَةِ (فِي الْخَانَاتِ 63-66) - فِي خَطِّ مُطَابِقٍ تَقْرِيبًا لِلأَوَّلِ وَلَكِنَّهُ يَنْتَهِي بِقَرَارٍ رِيٍّ ("الْحَلِّ"). فِي الْمَرَّةِ الثَّلَاثَةِ (الْخَانَاتُ 69-74) يَخْتَلِفُ لِحْنُ هَذِهِ الْكَلِمَاتِ تَمَامًا عَنْ سَابِقَاتِهَا. هَذِهِ إِحْدَى الْحَرَكَاتِ اللَّحْنِيَّةِ ذَاتِ التَّأثيرِ الْغَرْبِيِّ. يَكْمُلُ عَبْدُ الْوَهَّابِ لِاحِقًا غِنَاءَ الصَّوْلِ بِقَالِبٍ لِحْنِيٍّ قَصِيرٍ (الْخَانَاتُ 76-77). لِحْنُ الْعَجَزِ (الْخَانَاتُ 78-82) بِمَا يَشْبَهُهُ، إِلَى حَدِّ بَعِيدٍ، لِحْنُ الْعَجَزِ فِي الْبَيْتِ الثَّانِي.

**الْبَيْتُ الرَّابِعُ** ("لَمْ أَدْرِ...")، الْخَانَاتُ 86-116: أَدَاةُ الْفَاصِلِ الَّتِي يَسْبِقُ هَذَا الْبَيْتَ (الْخَانَاتُ 82-86) الَّتِي يَعْدُ الْاِنْتِقَالَ إِلَى مَقَامِ نِهَاوَنْدِ عَلَى الصَّوْلِ. التَّهَاوَنْدُ هُوَ فِي الْوَاقِعِ مَقَامُ جِنَاسٍ غِصَنِ الْبِيَاتِ، لَكِنْ هُنَا يَحْصُلُ تَغْيِيرٌ فِي فَا إِلَى فَا# (مَوْجُودٌ بِالْفِعْلِ فِي الْفَاصِلِ) وَمِي# إِلَى مِي b مَا يَخْلُقُ تَعْدِيلًا حَقِيقِيًّا لِلتَّهَاوَنْدِ لِغِنَاءِ الْبَيْتِ فِي الْمَرَّةِ الْأُولَى (انْظُرْ مِثَالِ النَّوَاتِ 10). فِي (الْخَانَاتِ 90-92) يَظْهَرُ الْكُورْدُ الْخَمَاسِيَّ نِكْرِيضًا عَلَى دُوٍّ، لَكِنَّ الْجُمْلَةَ كَكَلٍّ هِيَ نِهَاوَنْدِ عَلَى الصَّوْلِ. بَعْدَ ذَلِكَ، يُغْنَى الْبَيْتُ الرَّابِعُ بِالْكَامِلِ مَرَّةً ثَانِيَةً، هَذِهِ الْمَرَّةُ بِمَقَامِ رَاسْتٍ بِصَوْلٍ. يَتَمَّ غِنَاءُ الْكَلِمَاتِ ""لَمْ أَدْرِ..."" ثَلَاثَ مَرَّاتٍ بِنَزُولٍ مِنْ رِيٍّ إِلَى الصَّوْلِ، وَلَكِنْ فِي كُلِّ مَرَّةٍ بِخَطِّ لِحْنِيٍّ مُخْتَلِفٍ: أَوَّلًا فِي (الْخَانَاتِ 97-98)؛ مَرَّةً ثَانِيَةً بِخَطِّ مُتَعَرِّجٍ وَأَطْوَلٍ (فِي الْخَانَاتِ 102-103)، وَفِي الْمَرَّةِ الثَّلَاثَةِ بِشَكْلِ مُخْتَصِرٍ (الْخَانَاتُ 106)، لِاِفْتِتَاحِ الْجُمْلَةِ الْمَوْسِيقِيَّةِ لِلْبَيْتِ بِأَكْمَلِهِ حَتَّى نِهَايَتِهِ (خَانَاتُ 106-116).

غناء عبد الوهاب في الرّاست على الصّول مؤثّر بشكل خاصّ، والارتقاء إلى فاصل نغمات عالية يساعد على زيادة الإثارة. أداء البيت الرابع فريد من نوعه مقارنة بالأبيات الأخرى من حيث أنّه يُعنى في مقامين مختلفين ليسا بيات، وهو المقام المهيم في الأغنية. يبدو أنّ التّفرد الموسيقيّ للبيت مرتبط بمحتوى النّصّ (سنتطرق إلى هذا لاحقاً). يلخّص مثال النّوتات أدناه الحركة النّمطيّة حتّى الآن: من بيات على ري القرار لهانود ولراست على صول الغمّاز (سجّلنا جميع نغمات اللّحن. تمثّل النّوتات البيضاء النغمات الرّئيسيّة).

راست على صول (الخانات 97-116) نهانود حجازي على صول (الخانات 86-94) بيات على ري (الخانات 82-1)



حتّى الآن كان السير وفق المقام عادياً إلى حدّ ما. في الأبيات الثلاثة الأولى أسّس عبد الوهاب الجّناس في عرق البيات على القرار، وفي البيت الرابع صعد إلى الغمّاز كمركز النغم، وبنى عليه تحويرات للهانود حجازي وراست. هنا حدث منعطف بدأ بالفاصل الموسيقيّ (الخانات 117-122) وأدّى إلى إنشائه كمركز نغميّ سيتحول، في نهاية الأمر، إلى النّغمة المركزيّة التي تنتهي بها الأغنية. ظاهريّاً، يمكن تفسير تقوية صوت لا على أنّها انتقال إلى بيات حسيّ (وفيه يتمّ استخدام الصّوت كغمّاز وسي b يتغيّر إلى سي #)، ولكنّ ظهور النّغمة فا # (نصف دياز) في (الخانة 122) يشير إلى أنّ القصد بيات على لا، المنفصل عن السّياق الأصليّ للبيات على ري. في البيات، من المعتاد رفع النّوتة السّادسة من السّلم للنّغمة تحت القرار بربع نغمة تحت القرار (في البيات على ري هو سي #). هنا هو فا، النّغمة السّادسة للبيات على لا، إنّ رفعه إلى فا # (نغمة سنسمعها كثيراً فيما يلي) يحدّد لا كأساس للبيات وليس كمركز نغميّ ثانويّ في إطار بيات على ري، حيث أنّ تغيير ارتفاع نغمة فا يلغي وجود جّناس عرق البيات على ري، وبالتالي التّقارب لهذا المقام.

**البيت الخامس** ("وتأوّدت أعطاف...")، الخانات (122-132): يُعنى البيت باستمرار بجملة لحنية واحدة تقويّ نغمة لا كمركز نغميّ تبرز فيه الحركة اللّحنية من لا مرتفع إلى لا ذات نغمة منخفضة، ثمّ تعود إلى لا مرتفع - حركة لحنية نموذجية للحركات المستوحاة من الغرب. هذا، في الواقع، تطبيق السّلم بواسطة قوالب قصيرة تُعنى على جميع مستويات السّلم.

**البيت السادس** ("ودخلت في ليلين...")، الخانات (135-146): يُعنى البيت بجملتين موسيقيّتين: الأولى، لكلمات الصّدر، تنتهي بنغمة صول، وتعيدنا للحظة إلى الغمّاز على الصّول كمركز نغميّ، والثّاني، إلى كلمات العجز، تُفتّح بشكل مماثل ولكنها تؤدي إلى لا وتختتم بها.



**البيت السابع** ("وَتَعَطَّلْتُ لُغَةَ الْكَلَامِ...": الخانات 148-158): هذا البيت، الذي يُعنى بأكمله كجزء من الكورد الثلاثي بيات على لا، يقوي الكورد الثلاثي ونغمة لا كمرکز نغمي.

**البيت الثامن** ("لَا أُمْسِ...": الخانات 163-172): ينخفض اللحن، في هذا البيت، حتى نغمة لا في النغمة المقابلة في سلّم بيات على لا، وتختتم الأغنية في هذا المقام.

## الملخص

### البنية الموسيقية للقصيدة

1. سوف نفحص الجمل الموسيقية التي تمّ بناء القصيدة منها. يشير التحليل المفصل للقصيدة أعلاه إلى أنه في خمسة من ثمانية أبيات هنالك تنسيق بين الجمل الموسيقية وبين أبيات القصيدة، ويتمّ غناء البيت في جملة موسيقية واحدة متواصلة. يمكن ملاحظة الحالات الاستثنائية في الأبيات الثاني والثالث والسادس. البيتان الثاني والثالث، كلّ منهما ينقسم إلى ثلاثة أقسام، في البيت السادس، تتوافق الجملة الموسيقية مع ضلع واحد فقط، وبالتالي يُعنى البيت في جملتين موسيقيتين. لذا فإنّ سلسلة الجمل الموسيقية تتوافق غالباً مع الوحدات الشعرية.

بين الجمل اللحنية التي تتوافق مع الأبيات أو أجزاءها تفصل فواصل آلية قصيرة تشدّد على الفصل بين الوحدات الشعرية. لا يوجد في أيّ مكان تحويل أو تتابع موسيقي متواصل من بيت إلى آخر، هناك دائماً فصل. ومن هنا تتطابق القصيدة، إلى حدّ كبير، مع النموذج البُنْيويّ الذي نَسَبَهُ سَحَاب إلى القصيدة المغناة: سلسلة من الجمل الموسيقية التي تتطابق مع سلسلة الأبيات الشعرية.

2. المخطّط المقاميّ في القصيدة. تبدأ الأغنية بمقام بيات على ري. في البداية، هناك تأسيس متواصل لجِناس بيات على ري، ينساب اللحن معظم الوقت في هذا المجال من الجِناس. في غناء البيت الرابع (الخانات 86-116)، يصبح غمّاز الصّول مركزاً نغمياً ويبني عليه تعديلان للتّهاوند والرّاست. في المرحلة التّطويرية التّالية، يتغيّر المركز النغميّ إلى نغمة لا (بداية هذه الحركة في فاصل الأداة في الخانات 117-122). تصبح النغمة لا أساساً للبيات لا (يحدث هذا بالفعل في غناء البيت الخامس، بدءاً من الخانة 122)، وهذا، في نهاية الأمر، هو المقام الذي تنتهي فيه الأغنية. حركة النهاية هي نزول إلى لا منخفض في أنغام المقام بيات لا. تعتبر النهاية في المقام المختلف عن المقام الذي تفتتح فيه القصيدة كسرّاً للعادة الأساسية الشائعة في الأغنية العربية. في فترة تلحين هذه القصيدة، كانت هذه الحركة تُعتَبَر جديدة.

## الخصائص اللحنية والإيقاعية

تتميز الخطوط اللحنية في الأغنية بالتركيز على أصوات مركزية معينة تعود وتتكزز، بإيقاعات تؤكّد، بشكل كبير، على الإيقاع. على سبيل المثال، في الجملة الافتتاحية للقصيد (الخانات 16-8) هناك عدّة تكرارات لنغمة صول (في الخانات 10-9 و15-13)، معظمها أرباع. على الرّغم من وجود قدر كبير من الحركة بين الصّول وري القرار، فإنّ الشّعور هو أنّ نفس التّكرار المنتظم على الصّول هو أساس الجملة. التّشديد على الصّول كالنّغمة المركزيّة والتّكرار المتتالي عليها في قاعدة اللّحن حتّى الخانة 82 (على الرّغم من وجود حالات استثنائية، مثلاً في الخانات 82-78). من الآن فصاعداً، يصبح الصّول مركز النّغمة، ولكن في الخانة 118، أثناء الفاصل الموسيقي في الخانات 122-117، تصبح نغمة لا هو محور اللّحن، أي للنّغمة التي يكرّرها اللّحن عدّة مرّات (لاحظ التّكرارات المتعدّدة في الخانات 124-122). نغمة لا تفقد مكانها كمحور اللّحن في افتتاحية الجملة الختامية (الخانات 165-163). يتميز هذا الأسلوب اللّحني بقدر كبير من الثّبات. لكن على هذا الأساس البسيط، ابتكر عبد الوهاب جُملاً لحنية معقّدة ومرتجّلة، على الأقلّ إلى حدّ ما (أسلوب يوصف غالباً بأنّه "شبه ارتجالي"). إنّه استمرار للأسلوب اللّحني التّقليديّ الذي كان سائداً في أوائل القرن العشرين.

إلى جانب الأسلوب اللّحني التّقليديّ، تبرز في الأغنية تعبيرات مُحدّثة تلمّح بالمسار الموسيقيّ الجديد الذي سيطّوره عبد الوهاب في السّنوات القادمة، وهو مسار يسعى إلى دمج العناصر الغربيّة، ويجرّو على اختراق الأطر المقبولة. أحد العناصر المبتكرة البارزة التي أدخلها عبد الوهاب عدّة مرّات في الأغنية تمثّل بالحركات اللّحنية المستقاة من الموسيقى الغربيّة أو المستوحاة منها - الحركات التي تعتمد عادةً على التّسلسلات (قالب لّحني يتكرّر عدّة خطوات متتالية على السّلم، تصاعدياً أو تنازلياً). إنّ للنّغمات فترات متساوية ومرتبطة بوحدات مزدوجة من نغمتين أو أربع نغمات، وليس فيها مكان للتّرخيم التّمودجيّ للأغنية العربيّة. مثال على ذلك يظهر في بداية القصيدة عندما يكرّر عبد الوهاب (كالمعتاد) الجملة الافتتاحية. يبدأ تكرار الجملة بميلسما طويلة (خانات 26-21) ذات إيقاع بسيط ومنظم (أثمان فقط، مجمّعة في مجموعات من اثنتين أو أربع)، وبدون ترخيم.

في المجال الإيقاعيّ، تظهر القصيدة شبيهاً بالصّورة التي رأيناها في اللّحن: أساس بسيط وواضح يقوم المغني على أساسه بإنشاء تعبيرات إيقاعية معقّدة. مقارنة بالعديد من الأجزاء التي يتطابق فيها اللّحن مع الإيقاع، ويشدّد عليه، هناك أجزاء تسير فيها الخطوط اللّحنية، على الأقلّ إلى حدّ ما، بدون التّعلّق بإطار الإيقاعات. أحياناً يبدو أنّ الغناء منفصل تماماً عن إطار النّغمات، وبعدها فقط تعود وتتحدّ بها. يميّز مثل هذا الإيقاع الحُرّ، على سبيل المثال، جزءاً من الجملة الموسيقيّة الطويلة التي يتمّ فيها غناء البيت الأوّل للمرّة الثّانية (من منتصف الخانة 31 إلى منتصف الخانة 34)، وكذلك أسلوب غناء البيت الرابع (الخانات 116-106).

## التعبيرات الموسيقية لمحتوى النص

ختامًا، سنتطرق قليلاً إلى العلاقة بين الموسيقى ومحتوى النص. سنركز على البيت الرابع الخاص من بين جميع الأبيات الأخرى بحيث يتم غناؤه بمقامين مختلفين، نهاوند وراست. كلاهما يختلف عن المقام الرئيسي للأغنية. تعبر كلمات البيت عن أسبقية تجربة الحب الإباحي:

لَمْ أَدْرِ مَا طِيبُ الْعِنَاقِ عَلَى الْهَوَى      حَتَّى تَرَفَّقَ سَاعِدِي فَطَوَاكِ

الأداء في النهاوند بالتغمات الطويلة (الخانات 86-94) يمنح البيت طابعًا ذا ذاكرة رومانسية مُشبعة بالأشواق. لاحظ غناء عبارة "حَتَّى تَرَفَّقَ سَاعِدِي فَطَوَاكِ" (في الخانات 91-94) وخاصة الصعود إلى سي b (في الخانات 93-92) وسحب التغمات التي تعبر عن ذكرى حينما غانق الشاعر حبيبته عناقًا رقيقًا. مقام راست، الذي يغني فيه عبد الوهاب البيت كله مرة ثانية (خانات 97-116)، يتغير تمامًا إلى الطابع الهائج والعاصف بشكل خاص. التفسير الذي نقدّمه لهذا التغيير هو الانتقال من الذاكرة الرومانسية والأشواق إلى تجربة بعيدة من الماضي إلى عاصفة من المشاعر التي أثارها ذلك العناق عندما اختبره وعائشه. الآن، مع استيقاظ الذاكرة، فهو يعيد اختبارها من جديد.