دراسة تحليلية لإبداع المرأة في الموسيقى العربية في دولة الكويت

للمبدعات المنسيات " ليلي عبد العزيز " نموذجاً

د. أحلام أكبر بن الشيخ محمد صالم(*(الكويت)

مقدمة :

تعتبر " ليلي عبد العزيز " من أوائل المواهب النسائية التي دخلت عالم الفن في دولة الكويت وكسرت القيود وحاولت تحدي جميع الصعاب التي واجهتها في حينها ، وأول صوت نسائي كويتي يقدم نفسه بعيدا عن الغناء الشعبي وكسرت المألوف وما هو سائد في تلك الفترة ، وقدمت نفسها كمطربة للأغنية الكويتية في وقت لم يكن من السهل أن تتخذ فتاة مثل هذه الخطوة لكنها كتبت اسمها في سجل الإبداع ، وقد بدأت موهبتها على مقاعد الدراسة في المرحلة الإبتدائية وخلال فترة وجيزة أجادت العزف على آلات موسيقية مثل الأوكورديون والبيانو ، وهي أول كويتية خليجية حصلت على شهادة دبلوم موسيقى من معهد الموسيقى العربية في القاهرة عام ١٩٦٧م وتخصصت في العزف على آلة القانون ، وبعد عودتها من القاهرة كونت فرقة إستعراضية تقدم الأغاني في الحفلات والمناسبات في الكويت وخارجها ، وتعرضت لهجوم داخل الكويت لكنها أصرت على التحدي والاستمرار ، ومن أبرز أغانيها في تلك الفتره (الأسمرانية – أحطك في قلبي – يا نجمة بعيدة – ألو يا خط يا مشغول) وغيرها ، وبعد أن حققت النجاح والشهرة الواسعة من خلال الغناء والتلحين سافرت إلى مصر ومارست نشاطها الفني بتقديم ألحان للمطربين المصريين والعرب ، ومنهم (عايدة الشاعر – شادية – هاني شاكر – محرم فؤاد – نجاح سلام – عماد عبد الحليم) ، بالإضافة إلى تلحين بعض الأغاني الوطنية الكويتية مثل (وطني أنا حبيت اسمك) لـ " خليفة بدر " ، (يا كوتينا يا أم العربان) لـ " غازي العطار " ، (يا جيش العرب) لـ " راشد سلطان " ، بالإضافة إلى الأغنيات الخاصة بالجزء الأول من ملحمة (الكويت الغالية) عام ١٩٩٣م وهي خاصة بالأحداث الدامية لغزو الكويت والتحرير وفرحته ومرحلة الإعمار وإعادة البناء ، كما حصلت " ليلي عبد العزيز " على دورات فنية متخصصة في بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية ، وإنطلقت إلى آفاق أرحب بالإضافة للعزف والغناء والتمثيل والتلحين بالموسيقى التصويرية والصحافة وتقديم البرامج ، وتقلدت العديد من المناصب في الإذاعة وأشرفت على العديد من الأنشطة ، وهي التي تصدرت الريادة على كل الأصعدة الفنية ، وأول من نادى بإنشاء مسرح للطفل في الكويت ، وبالرغم من مشوار " ليلي عبد العزيز " الكبير في مجال الإبداع الفني وبالأخص في مجال الغناء والتلحين [1] ، إلا أن هناك ندرة في الأبحاث العلمية المتخصصة في مجال إبداع المرأة في الموسيقى العربية والتي تعكس مكانتها في المجتمع الكويتي ، لذلك تعتبر " ليلي عبد العزيز " من المنسيات من المبدعات في الموسيقى العربية بدولة الكويت .

مشكلة البحث : بالرغم من الدور الذي لعبته " ليلي عبد العزيز " كرائدة في غناء وتلحين الأغنية الكويتية الحديثة بالعديد من الأعمال الفنية المتميزة ، إلا أن هناك ندرة في الأبحاث العلمية المتخصصة التي تناولت إبداعها في مجال الغناء والتلحين للتعرف على أسلوبها في تقديم الأغنية الكويتية .

هدف البحث : يهدف هذا البحث إلى التعرف على الإبداع الفني لـ " ليلي عبد العزيز " في مجال الغناء والتلحين في دولة الكويت من خلال الدراسة التحليلية لبعض أعمالها الغنائية .

أهمية البحث : من خلال تحقيق الهدف السابق بالتعرف على الإبداع الفني لـ "ليلي عبد العزيز" في مجال الغناء والتلحين ، يمكن إلقاء الضوء على رائدة من الرائدات المنسيات في الإبداع الفني للمرأة بدولة الكويت .

سؤال البحث :

– ماهي الأساليب الفنيه المستخدمة في الأغنية الكويتيه " ليلي عبد العزيز (عينة البحث) ؟

(*) أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون الموسيقية – دولة الكويت .

(1) ليلى عبد العزيز .. أول ملحنة كويتية www.airai.com/article/776391.html ، جريدة الرأي ، ٢٠١٦/٣/٢٣م .

عينة البحث : عينة منتقاه من بعض أعمال " ليلي عبد العزيز " الغنائية :

– **أغنية (الأسمرانية) :** كلمات وألحان " ليلي عبد العزيز " .

– **أغنية (يا مسافر للكويت) :** كلمات " فايق عبد الجليل " – ألحان " ليلي عبد العزيز " .

حدود البحث : الأغنية الكوتية عند " ليلي عبد العزيز " في النصف الثاني من القرن العشرين .

منهج البحث : المنهج الوصفي التحليلي (تحليل محتوى) .

وقد قسم البحث إلى جزئين :

أولا : (الجزء النظري)

أ – الدراسات السابقة .

ب – الإطار النظري :

- الأغنية الكويتية في النصف الثاني من القرن العشرين .
- نبذة تاريخية عن " ليلي عبد العزيز (١٩٤٧م) " .
- نبذة تاريخية عن مؤلفي كلمات (عينة البحث) .

ثانيا : (الجزء التطبيقي)

- تحليل نموذجين من الأعمال الغنائية عند " ليلى عبد العزيز " (عينة البحث) .
- نتائج البحث وقائمة المراجع ثم ملخص البحث .

أولاً : الجزء النظري

أ – الدراسات السابقة :

الدراسة الأولى بعنوان : دراسة للأغنية الكويتية عند " عبد الرحمن البعيجان " [١]

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب " عبدالرحمن البعيجان " في تلحين الأغنية الكويتية ، والتعرف على أنواع الإيقاعات الكويتية والعربية التي استخدمها في تلحين الأغنية الكويتية (عينة البحث) .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناولها الأغنية الكويتية المتطورة ومراحلها الفنية ، وتختلف معه من حيث تناول الباحثة دراسة تحليلية لإبداع المرأة في الموسيقى العربية في دولة الكويت للمبدعات المنسيات " ليلي عبد العزيز " نموذجا .

الدراسة الثانية بعنوان : المقامات والإيقاعات المستخدمة في بعض الأعمال الغنائية الكويتية عند كل من عبد الله القعود ومشعل العروج (دراسة مقارنة) [٢]

تهدف هذه الدراسة إلى تناول بعض الأعمال الغنائية عند كل من (عبد الله القعود ومشعل العروج) ، والتعرف على أسلوب صياغتهم للأغنية الكويتية الحديثة .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناولها الأغنية الكويتية الحديثة ، وتختلف معه من حيث تناول الباحثة دراسة تحليلية لإبداع المرأة في الموسيقى العربية في دولة الكويت للمبدعات المنسيات " ليلي عبد العزيز " نموذجا .

الدراسة الثالثة بعنوان : دراسة مقارنة لبعض الألحان الكويتية عند كل من " محمد الرويشد – أنور عبد الله " [٣]

تهدف هذه الدراسة إلى التوصل إلى أسلوب تلحين الأغنية الكويتية المتطورة عند كل من " محمد الرويشد – أنور عبد الله " في بعض من أعمالهما الغنائية الكويتية ، والتوصل إلى عناصر التشابه والاختلاف عند الملحنين في صياغتهما للأغنية الكويتية الحديثة في الفترة الواقعة بين عام (١٩٨٨م) حتى عام (٢٠١٧م) (عينة البحث) .

---

[١] محمد عبد الرحمن البعيجان : **دراسة للأغنية الكويتية عند " عبد الرحمن البعيجان "** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠١١م .

[٢] عبد الرحمن الدوغجي : **المقامات والإيقاعات المستخدمة في بعض الأعمال الغنائية الكويتية عند كل من عبد الله القعود ومشعل العروج (دراسة مقارنة)** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ،القاهرة ، ٢٠١٨م.

[٣] علي محمد النمش : **دراسة مقارنة لبعض الألحان الكويتية عند كل من " محمد الرويشد – أنور عبد الله "** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠١٩م .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناولها الأغنية الكويتية الحديثة، وتختلف معه من حيث تناول الباحثة دراسة تحليلية لإبداع المرأة في الموسيقى العربية في دولة الكويت للمبدعات المنسيات " ليلي عبد العزيز " نموذجا.

ب – الإطار النظري :

- الأغنية الكويتية في النصف الثاني من القرن العشرين

شهدت الأغنية الكويتية انطلاقة فنية في السنوات الأخيرة ونهضة موسيقية شاملة، أخذت تظهر بوضوح على يد عدد من الفنانين الملمين بالتراث الغنائي الشعبي، ولقد أحدث هذا التطور الكبير ارتياحا بالغا بين المهتمين بشؤون فن الموسيقى والغناء، كما تغلبوا على الصعاب بالانفتاح نحو التطور في صياغة الأغنية الشعبية القديمة، وبدأت الأغنية الكويتية في التطور والازدهار على يد مجموعة من الفنانين، الذين حملوا على عاتقهم نشر الأغنية الكويتية خارج حدود الكويت، وذلك بصهرها في قوالب عصرية تتماشى مع التطور الذي لحق بالغناء العربي، حيث قاموا بإعادة تسجيلها بمصاحبة فرق موسيقية متكاملة العناصر من حيث التكوين الآلي لفرق التخت العربي والتي تتكون من (عود – قانون – ناي – كمان – رق) بالإضافة إلى مجموعة الآلات ذات القوس (تشيللو – كونترباص) بجانب الآلات الإيقاعية الكويتية، ومصاحبة مجموعة الكورال (نساء – رجال)، كما اتبعوا القواعد العامة للأساليب الحديثة للغناء العربي، وذلك بإثراء الألحان بالمقدمات واللزمات الموسيقية، وتنوع المقامات مع استخدام بعض التنويع الموسيقي البسيط، وإدخال ماهو متعارف عليه بالمصاحبة الغنائية (الكورال) من صوت ومن صوتين، وقد قامت الباحثة بتحديد تلك المراحل على النحو التالي [1] :

المرحلة الفنية الأولى : بدأت المرحلة الفنية الأولى في الستينات، حيث اتجه الفنانون الكويتيون إلى تقديم الأغاني والإيقاعات التراثية الكويتية، وصياغتها بكلمات وألحان كويتية جديدة، وقد شملت معظم أغاني البادية وأغاني البحر والحضر والمناسبات الإجتماعية، بالإضافة إلى ما قدموه من ألحان كويتية للمطربين العرب مثل " عبدالحليم حافظ – نجاة – فايزة أحمد – علية التونسية – نجاح سلام ".

المرحلة الفنية الثانية : بدأت المرحلة الفنية الثانية في السبعينات، حيث اهتم الفنانون الكويتيون بتقديم الصيغ الغنائية العربية ومنها (الثنائيات الغنائية – الطقطوقة – القصيدة الغنائية)، بجانب صياغتهم لها في أغان عاطفية ووطنية، مما أعطى زخما إعلاميا كبيرا للأغنية الكويتية واتساع رقعة انتشارها، حيث بلغت درجة كبيرة من التطور، كما قاموا باستخدام بعض الآلات الغربية الحديثة وخاصة الأورج، بالإضافة إلى التوزيع الموسيقي المناسب، مع الاحتفاظ بطابع الغناء الكويتي، كما اهتموا بالأغنية الوطنية سواء كانت تراثية مطورة أو مبتكرة، واعتمدوا في صياغتها على محاكاة ألحان التراث الكويتي، واستخدام بعض من الإيقاعات الكويتية والتوزيع الموسيقي المناسب، وإدخال المجاميع الكورالية، وذلك بتقديمها خلال الاحتفالات الوطنية لدولة الكويت [1] .

المرحلة الفنية الثالثة : بدأت المرحلة الفنية الثالثة في الثمانينات، حيث اتجه الفنانون الكويتيون نحو الموسيقى ذات الطابع الأوروبي، مما أدى إلى سيطرة التوزيع الموسيقي على الكثير من الأغاني وخاصة العاطفية، وبشكل ملحوظ زادت السيطرة الموسيقية بلزماتها التي تتخلل الغناء، وأيضا تنوع المقدمات الموسيقية، كما توسعوا في استخدام المقامات العربية الخالية من ثلاث أرباع النغمات، وذلك لإضافة التوزيع الموسيقي بشكل مناسب، (حيث كان أغلب أساليب التوزيع في تلك الفترة يعتمد على استخدام المقامات الخالية من ثلاث أرباع النغمات) حتى يتمكن مشاركة الآلات الثابتة مثل آلات النفخ الخشبية والنحاسية والبيانو والأورج.

---

[1] بندر عبيد : **الأغنية الكويتية بين الأصالة والتطور**، رسالة دكتوراه، بحث غير منشور، المعهد العالي للموسيقي العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٥٣ .

[1] بندر عبيد : **الأغنية الكويتية بين الأصالة والتطور**، مرجع سابق، ص ١٥٤، ١٥٥.

المرحلة الفنية الرابعة : بدأت المرحلة الفنية الرابعة في منتصف عام ١٩٩١م عقب الغزو العراقي لدولة الكويت ، حيث عبرت الأغنية الوطنية الكويتية في جميع المناسبات الوطنية أصدق تعبير وتجسيد عن أحاسيس الشعب الكويتي ضد العدوان [٢] ، كما أن الأغنية الوطنية فى الوطن العربى تُعرف بأن لها نظاما شعريا أو زجلا يحمل طابعا حماسيا ، فهي تجسد واقع الحياة من خلال الأحداث الهامة للمجتمع بهدف تعميق الانتماء والإحساس الوطنى للمجتمع ، لذلك اهتم الملحنون في هذه الفترة بهذا النوع من الغناء لما له من أهمية وطابع خاص ، أخذت الأغنية العاطفية طريقها السابق مع تطويرها لتواكب التطور في الأغنية العربية بصفة عامة ، من خلال استخدام التقنيات الحديثة في التسجيلات وطرق العرض السمعية والبصرية [٣] ، وذلك بعد أن استقرت الأوضاع السياسية بدولة الكويت .

- نبذة تاريخية عن " ليلي عبد العزيز (١٩٤٧م) "

نشأتها : ولدت " ليلي عبد العزيز علي الحمر " في الكويت عام ١٩٤٧م ونبغت وعشقت الموسيقى والغناء ، حيث ساعدتها أجواء الدراسة وتشجيع المدرسات في مدرسة (خديجة بنت خويلد) الإبتدائية على تعليم الموسيقى والعزف على آلة البيانو في المدرسة ، فأحرزت ثلاثة ميداليات خلال الثلاث سنوات من عام (١٩٥٩م إلى ١٩٦٣م) لفوزها بالمرتبة الأولى في العزف ، وكذلك أحرزت ميدالية في الرقص الإيقاعي وجوائز تقديرية من وزارة التربية،
كما درست وتخرجت من معهد الموسيقى العربية بجمهورية مصر العربية [٤] .

مشوارها الفني : عادت " ليلى عبد العزيز " إلى وطنها الكويت للإسهام في النهضة الموسيقية والغنائية الحديثة فيه ، وأعلنت إنطلاقها في عالم الفن كمطربة وموسيقية تعزف على آلات القانون والبيانو والأوكورديون ، وبدأت مسيرتها في مجال التلحين لتصبح أول ملحنة كويتية خليجية وأول فنانة كويتية تحصل على مؤهل موسيقي عالي ، كما عملت في وزراة الإعلام وكانت وراء نجاح أكثر من عمل قدمت له الموسيقى التسجيلية ، وكان أول عمل فني لها حفلة موسيقية عامة في عام ١٩٦٧م وعزفت فيها على آلة القانون أغنية (هو صحيح الهوا غلاب) [١] ، كما شاركت بالعزف على آلة القانون في الحفل الكبير الذي أحيته المطربة " نجاة الصغيرة " على مسرح الأندلس ، ثم قامت بعمل مقابلة تليفزيونية مع كوكب الشرق " أم كلثوم " في نهاية عام ١٩٦٨م عندما زارت الكويت مع وفد إعلامي لعمل حفل خيري لجمع تبرعات لصالح المجهود الحربي لمصر ، ثم قدمت أول لحن لها لمطرب كويتي وهو " خليفه بدر " الذي غنى من ألحانها أغنيه وطنية (يا وطني أنا حبيت اسمك) ، وخلال مسيرتها الفنية لحنت عشرات الأغاني لها ولمطربين من داخل وخارج الكويت ، من أبرزهم " شادية " (آه منك يا طيري) ، و" هاني شاكر " (غصين الحنة) ، و" عايدة الشاعر " (لابسة الفستان الأبيض) ، و" محرم فؤاد " (أشغلينا) ، و" نجاح سلام " (دواي حبيبي) ، ومن أبرز الأغاني التي قدمتها في بدايه مسيرتها (الأسمرانية) والتي حققت نجاحا منقطع النظير ، كما قدمت أغنيه (يا مسافر للكويت) فساهمت بفاعلية في إنتشار الأغنية الكويتية المطورة .

قامت " ليلى عبد العزيز " بوضع الموسيقى لعدد من الأعمال الدرامية أشهرها موسيقى (سباعية فهد العسكر) التي قدمتها إذاعة الكويت ، ولها العديد من الأغاني الوطنية التي قامت بتلحينها من أوائل السبعينات لمطربين من الكويت من بينهم " غازي العطار " الذي غنى لها أكثر من أغنية في هذا المجال ومنها (يا كويتنا يا أم العربان) ، و" راشد سلطان " (يا جيش العرب) ، و" مبارك المعتوق " (جسر النور) ، و" عباس البدري " (نصر الحرية) ، وبعد انقطاع عدة سنوات عادت مرة أخرى إلى الغناء عبر تليفزيون الكويت بتسجيل أغنيه شعبية بعنوان (آه يا يمه الهوى) عام ١٩٨٤م ، وقامت بإهدائها لتليفزيون الكويت عام ١٩٩٣م بعد الغزو الغاشم على الكويت ، والجزء الأول من ملحمة (للكويت الغالية) والذي يضم أغنيات خاصة بالأحداث الدامية التي شهدتها البلاد ، وأخرى تواكب

---

[٢] يوسف علي ماهر هدهود : **خصائص الأغنية الوطنية الكويتية خلال الفترة من سنة ١٩٩٠م إلى سنة ٢٠٠٠م دراسة نظرية تحليلية** ، رسالة ماجستير ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٨م ، ص ٣٥ .

[٣] عبدالله الكردى : **الموسيقى والغناء الوطنى فى الفترة من أوائل القرن التاسع عشر حتى اليوم** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٧٨م ، ص ٣٥ ، ٣٦ .

[٤] أول ملحنة خليجية : ليلى عبد العزيز https://www.aljarida.com/articles/1462029427908666300/ ، جريدة الجريدة الكويتية ، ٢٠١١/٨/٢٠م .

[١] أول ملحنة خليجية : ليلى عبد العزيز https://www.aljarida.com/articles/1462029427908666300/ ، جريدة الجريدة الكويتية ، ٢٠١١/٨/٢٠م .

التحرير وفرحته ومرحلة الإعمار وإعادة البناء ، وشاركت في كتابة بعض الأغنيات من بينها (أواه يا كويت) من ألحان " يوسف المهنا " [٢] ، بالإضافة إلى ألحان أخرى من كلمات " دعيج الخليفة – بدر بورسلي – عبد اللطيف البناي " مع ألحان لـ " جاسم الغريب " ، وقد غابت " ليلى عبد العزيز " عن الساحة الفنيه لمدة ثلاثين عام بعد أن شكلت منعطفا مهما في تاريخ الأغنيه الكويتية الخليجية ، مما يعتبرها البعض من المبدعات المنسيات في الموسيقى العربية لدولة الكويت ، والتي قدمت حوالي من ثلاثمائة إلى أربعمائة لحن غنت مجموعة منها وغنت لها أصوات كويتية وعربية من ألحانها وشاركت في تقديم موسيقى تصويرية ومقطوعات موسيقية [١] .

- نبذة تاريخية عن مؤلفي كلمات (عينة البحث)

ليلى عبد العزيز (١٩٤٧م) :

تم تناول سيرتها الذاتية من قبل .

فائق عبد الجليل (١٩٤٨م – ٢٠٠٦م) :

نشأته : ولد في الخامس من مايو ١٩٤٨م في مدينة الكويت كان والده موظفاً في وزارة الشئون الاجتماعية ووالدته ربة منزل ومن بعد أنفصالهما وهو في سن صغير كان خاله " عبد الجليل غالي " الأقرب له حيث كان يشجعه على الكتابة ومن هنا جاء اسمه المستعار ، ويعتبر " فائق عبد الجليل " صاحب مدرسة تجددية في الشعر الحداثي الشعبي فهو شاعر مثقف مجدد يكتب بتلقائية طبيعية وبلغة تشبة لغة الماء وتمتاز قصائده بالثورة الرومانسية وقد أعطت كلماتة ملامح جمالية مختلفة ومميزة للأغنية في الخليج العربي وأحدثت نقلة جديدة .

مشواره الأدبي : ترجمت بعض قصائدة للغة الفرنسية وتم تدريسها في بعض الجامعات ونشرت لة عدة قصائد في صحيفة لوموند الفرنسية في السبعينيات ، وكتب أيضا شعر الأطفال في فترة السبعينات وقد تم نشر تلك القصائد في مجلة سعد وهي مجلة كويتية خاصة بالأطفال وكان مهتما بمسرح الطفل وله عدة أسهامات فيه ، كما كان هو مؤسس مسرح العرائس في الكويت، حيث كانت أول تجربة على الإطلاق في الكويت مسرحية (أبو زيد بطل الرويد) وهي مسرحية من تأليفه وإخراج أحمد خلوصي وقدمت المسرحية في العشرين من أغسطس ١٩٧٤م على مسرح الشامية حيث كانت بداية ولادة مسرح العرائس في الكويت وقد شغل منصب رئيس مجلس أدارة المسرح الكويتي من (١٩٨١م – ١٩٨٣م) ، قام بكتابة عدة أوبريتات غنائية وطنية واجتماعية أشهرها أوبريت بساط الفقر ١٩٨٠م بطولة الفنان " عبد الحسين عبد الرضا " , كما قام بغناء قصائدة العديد من كبار المطربين منهم " محمد عبده " ، حيث كانت أشهر أغنياته (إبعاد) التي ترجمت لعدة لغات وغناها عدة مطربون عرب وأجانب ، وقد تغنى أيضا بقصائد فائق عبد الجليل عدة مطربين كبار منهم : " طلال مداح – أبوبكر سالم – عبادي الجوهر " وغيرهم ، كما تعاون مع المطربة " ليلى عبد العزيز " والتي كتب لها أغنية (يا مسافر للكويت) وسوف يتناول هذا البحث دراسة تحليلية لها [٢] ، وخلال فترة الغزو العراقي للكويت عام ١٩٩٠م رفض الشاعر " فائق عبد الجليل " الخروج من الكويت مع عائلتة وبقى وحيداً في منزله إلى أن تم أسره من قبل قوات الاحتلال في الثالث من يناير ١٩٩١م بعد أن إنكشف أمره بأنه الرأس المدبر لإنتاج وترويج أغنيات وطنية قصيرة تم انتشارها في الكويت المحتلة ، حيث قام بكتابتها وهي أغنيات تحث المواطنين الكويتين على الصمود والمرابطة وتهتف بمواقف الرفض والاحتجاج ضد الاحتلال العراقي للكويت .

وفاته : تم العثور على رفات " فائق عبد الجليل " في عام ٢٠٠٦م في أحد المقابر الجماعية في العراق للأسرى الكويتين في منطقة بحيرة الرزازه بالقرب من مدينة كربلاء , ويعتبر هو أول شاعر كويتي شهيد في تاريخ دولة الكويت منذ استقلالها عام ١٩٦١م [١] .

---

[٢] ليلى عبد العزيز .. أول ملحنة كويتية www.airai.com/article/776391.html ، جريدة الرأي ، ٢٠١٦/٣/٢٣م .
[١] ليلى عبد العزيز .. أول ملحنة كويتية www.airai.com/article/776391.html ، جريدة الرأي ، ٢٠١٦/٣/٢٣م .
[٢] فائق_عبد_الجليل/ http://ar.wikipedia.org/wiki .
[١] فائق_عبد_الجليل/ http://ar.wikipedia.org/wiki .

ثانياً : الجزء التطبيقي

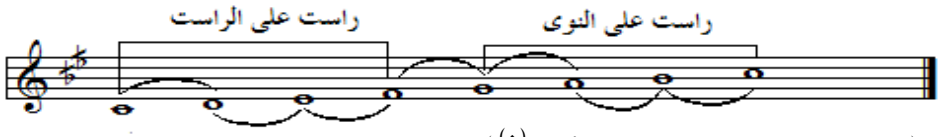
استخدمت الباحثة في هذا الجزء المنهج الوصفي (تحليل محتوى) ، حيث قامت بإختيار نموذجين من الأعمال الغنائية لـ " ليلى عبد العزيز " (عينة البحث) ، وقامت بتحليلهم تحليلا عاما وتفصيليا للتعرف التعرف على إبداعها الفني في مجال الغناء والتلحين كرائدة من الرائدات المنسيات في الإبداع الفني للمرأة بدولة الكويت .

النموذج الأول : تحليل أغنية (الأسمرانية)

بيانات العمل :

كلمات وألحان : ليلي عبد العزيز .

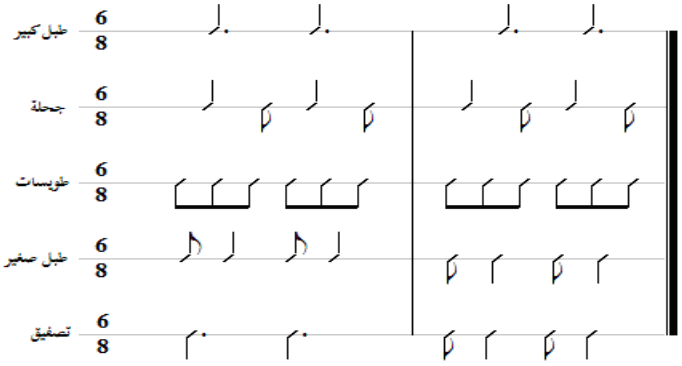
المقام : مقام الراست .



الصيغة : صيغة دائرية (طقطوقة بأسلوب المرحلة الأولى(*)) .

الميزان : ثنائي مركب $\frac{6}{8}$.

إيقاع : الدزة (من الإيقاعات الشـ ـكويتية) .



السرعة : متوسط السرعة Moderato ♩ = 60 .

المساحة الصوتية : من درجة اليكاه (صول،) إلى درجة الجهاركاه (فا) ، وهي تعد مسافة سابعة صغيرة .

التكوين الآلي :

- آلة العود النفرد .

- آلات الإيقاع الكويتية (طبل كبير – جحلة – طويسات – طبل صغير – تصفيق) .

النص الشعري للنموذج الأول :

المذهب :

المقطع الأول :

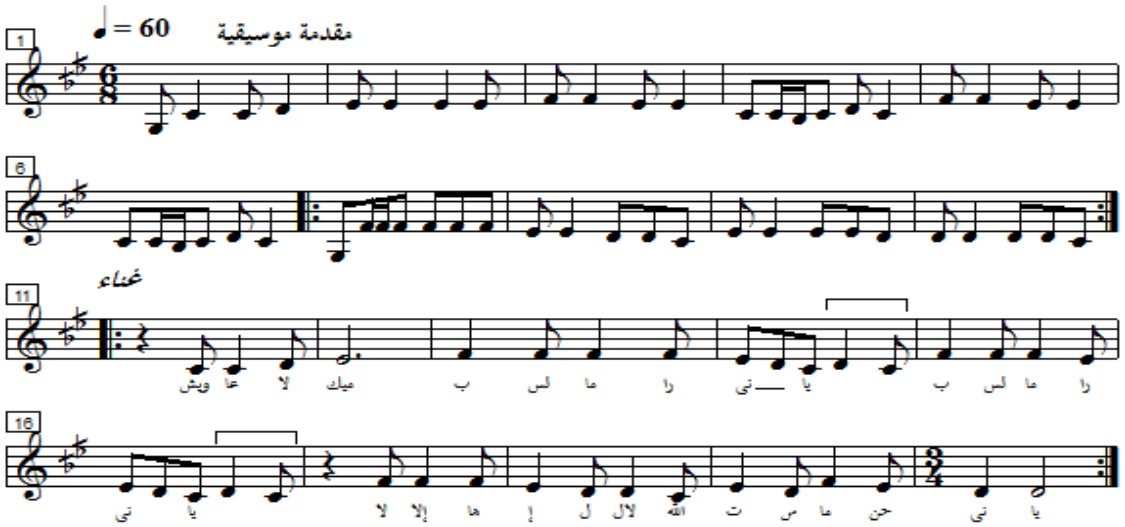
وش علامـــــك بالأســـــمرانية لا إلــه إلا الله تسـمح النيــة ولــو

يـا مـن عطيتـه مـن الصـغر قلبـي قلبي صويب اليوم ارحم شوية ولو

ســاير صــوبه قصــدي باودعــه ســافرت الأبــوام قبلــي بشــوية ولــو

لــو خيرونــي عــن شــوفتك بطلــب أكــون قربــك يــا ناصــح النيــة ولــو

(*) المرحلة الأولى للطقطولة وفيها لحن المذهب والأغصان واحد لا يختلف إلا في تغيير الكلمة فقط ، أي أن المطربة تردد الغصن بنفس لحن المذهب .

المدونة الموسيقية للنموذج الأول :

التقسيم العام للنموذج الأول :

وتعتمد على مقدمة موسيقية ولحن يتكرر عدة مرات ولكن مع تغيير النص الشعري ، ومشاركة الفرقة الإستعراضية بالرقص التوقيعي على إيقاع الدزه في أثناء أداء الأغنية .

- **مقدمة موسيقية :** من مازورة (١ : ١٠) في مقام الراست ، وتتكون من جملة واحدة مع التكرار والمصاحبة الإيقاعية .
- **غناء المذهب :** من مازورة (١١ : ٢٠) في مقام الراست بأداء المطربة ، ويتكون من جملة واحدة مع التكرار والمصاحبة الإيقاعة لإيقاع الدزه .
- **الإعادة الأولى لغناء المذهب :** من مازورة (١١ : ٢٠) في مقام الراست ، وهي إعادة حرفية للمذهب ولكن بأداء الكورال مع مشاركة المطربة .
- **غناء المقطع الأول :** من مازورة (١١ : ٢٠) في مقام الراست بأداء المطربة ، ويعتمد على إعادة اللحن الأساسي مع تغيير النص الشعري .
- **الإعادة الثانية لغناء المذهب :** من مازورة (١١ : ٢٠) في مقام الراست ، وهي إعادة حرفية للمذهب بأداء الكورال ومشاركة المطربة والمصاحبة الإيقاعية .

التحليل التفصيلي للنموذج الأول :

- **مقدمة موسيقية :** من مازورة (١ : ١٠) في مقام الراست ، وتبدأ بأداء آلة العود المنفرد ومشاركة المصاحبة الإيقاعية ، وتتكون من جملة واحدة مع التكرار وتنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من مازورة (١ : ٦) في طابع مقام الراست ، وتبدأ بقفزة رابعة تامة من درجة اليكاه على أساس المقام الراست ، مع استخدام السينكوب بالتفعيلة الإيقاعيه لإيقاع الدزه (♪ ♩ ♪ ♩) والتسلسل السلمي الصاعد وصولا إلى درجة الجهاركاه ، والهبوط بالتسلسل السلمي مع التغيير اللحني على درجة الراست ، مع تكرار مازورة (٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦) في عبارة مطولة بسبب التكرار .

العبارة الثانية : من مازورة (٧ : ١٠) في جنس راست على الراست ، وتبدأ بقفزة سابعة صغيرة من درجة اليكاه إلى درجة الجهاركاه مع تكرار درجة الجهاركاه ، مع الزخرفة الإيقاعية والتسلسل السلمي الهابط وصولا إلى درجة الراست مع تكرار اللحن بالتنويع والركوز التام على درجة الراست والمصاحبة الإيقاعية بإيقاع الدزه .

- **غناء المذهب :** من مازورة (١١ : ٢٠) في جنس راست على الراست بأداء المطربة ، ويتكون من جملة واحدة تنقسم إلى عبارتين بالنص الشعري :

وش علامـــــــك بالأســـــــــمرانية لا إلـــه إلا الله تســـمح النيـــة ولـــو

العبارة الأولى : من مازورة (١١ : ١٦) وتبدأ بتكرار أساس المقام على الضغط الثاني (الضعيف) مع استخدام السنكوب الإيقاعي (♪ ♩ ♪) ، والتسلسل السلمي الصاعد والركوز المؤقت على الدرجة الثالثة (سيكاه) ، مع تطوير للفكرة اللحنية بتكرار الدرجة الرابعة للمقام (الجهاركاه) والهبوط السلمي والانتهاء بالركوز التام على أساس المقام الراست ، والرد من آلة العود المصاحب باللزمة الموسيقية القصيرة بترديد نهاية العبارة ، وإعادة مازورة (١٢ ، ١٣) في مازورة (١٥ ، ١٦) ، وتؤديها المطربة بأسلوب أداء سلس وبسيط يصل إلى قلب المستمع مع المصاحبة الإيقاعية بإيقاع الدزه .

العبارة الثانية : من مازورة (١٧ : ٢٠) وتبدأ بتكرار الدرجة الرابعة للمقام على الضغط الثاني (الضعيف) كإعادة للقسم الثاني من العبارة الأولى مع تغيير النص الشعري ، واستخدام التسلسل السلمي الهابط والتتابع اللحني الهابط والانتهاء بالركوز التام على أساس المقام ، وتؤديها المطربة بأسلوب أداء به خشوع للفظ الجلاله (لا إله إلا الله) والأداء النشط الحيوي لنهاية العبارة مع المصاحبة الإيقاعية بإيقاع الدزه .

- **الإعادة الأولى لغناء المذهب :** من مازورة (١١ : ٢٠) في مقام الراست ، وهي إعادة حرفية للمذهب ولكن بأداء الكورال مع مشاركة المطربة .

- **غناء المقطع الأول :** من مازورة (١١ : ٢٠) في مقام الراست بأداء المطربة ، ويعتمد على إعادة اللحن الأساسي مع تغيير النص الشعري والمصاحبة الإيقاعية وآلة العود المنفرد بالنص الشعري :

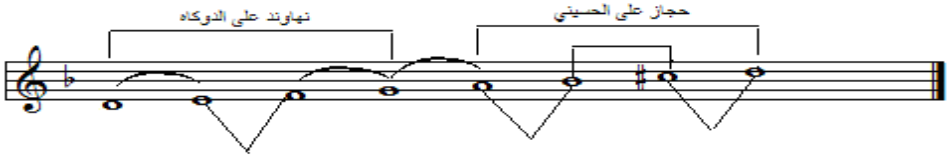
- **الإعادة الثانية لغناء المذهب (الكورال) :** من مازورة (١١ : ٢٠) في مقام الراست ، وهي إعادة حرفية للمذهب بأداء الكورال ومشاركة المطربة والمصاحبة الإيقاعية بإيقاع الدزه ، والمصاحبة الآلية بآلة العود المنفرد .

النموذج :

بيانات الأغنية	
كلمات :	
لو خيروني عن شوفتك بطلب	أكون قربك يا ناصح النية ولو
سايرصوبه قصدي باودعه	سافرت الأبوام قبلي بشوية ولو
من عطيته من الصغر قلبي	قلبي صويب اليوم ارحم شوية ولو

ألحان : ليلي عبد العزيز .

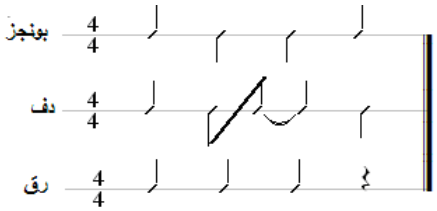
المقام : مقام بوسليك (تصوير مقام النهاوند ذو الحساس على درجة الدوكاه) .



الصيغة : دائرية (طقطوقة بأسلوب المرحلة الأولى) .

الميزان : رباعي بسيط $\frac{4}{4}$

إيقاع : الرومبا .



السرعة : مائل للسرعة Allegretto ♩ = 120 .

المساحة الصوتية : من درجة العشيران (لا) إلى درجة السهم (صول') ، وهي تعد مسافة أوكتاف وسابعة صغيرة .

التكوين الآلي :

- آلات منفردة : ناي – جيتار كهربائي .
- مجموعة الوتريات : كمان – تشيللو .

- آلات إيقاعية : بونجز – دف – رق – تصفيق .

النص الشعري للنموذج الثاني :

المذهب :

حبـــه خـــداني علـــى دربـــه مشـــيت**لملي عللـــولا** عيونـــك حيـــاتي مـــا هويـــت

المقطع الاولى :

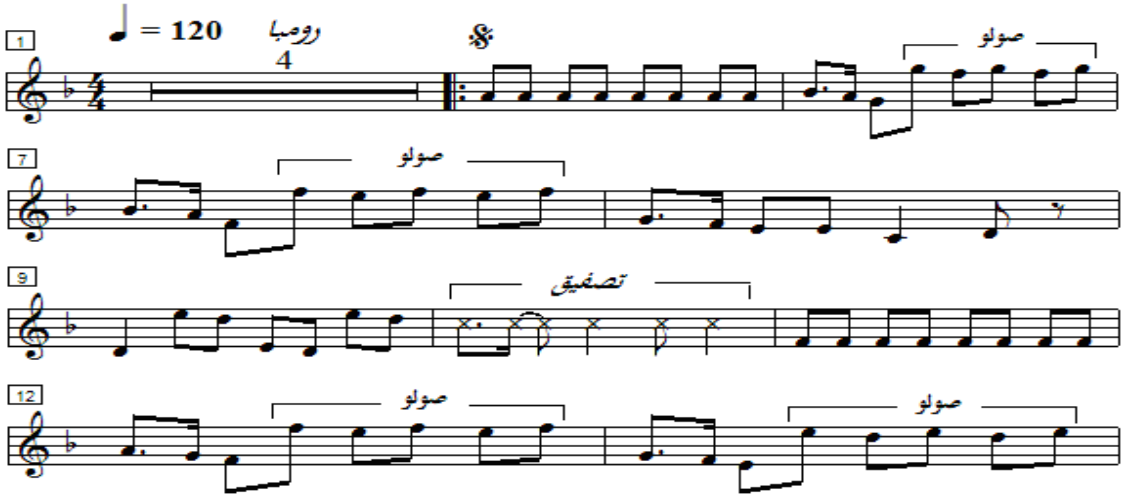
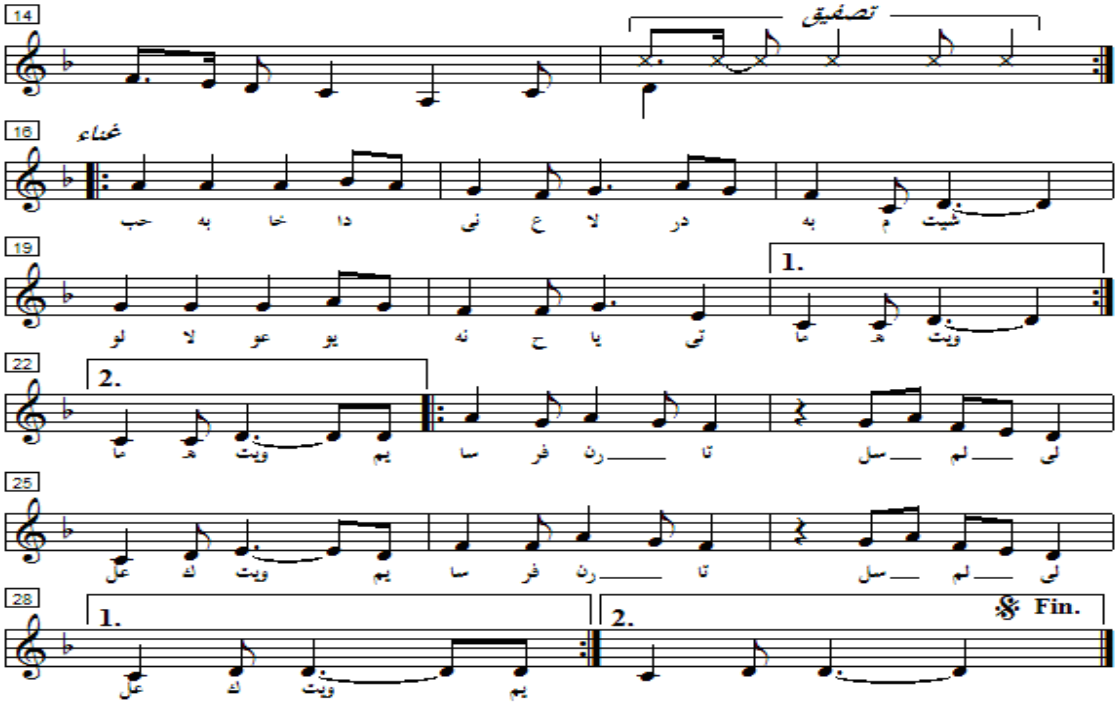
ودينـــي يـــا رايـــح ترانـــي مـــا ســـليت**لملي علخـــلٍ** هـــواني وعلـــى حبـــه رويـــت

المقطع الثاني :

يمكـن علـى بـال الحبيـب أنـا إختـرت**لملي علـ**يمكـــن شـكاه مثـل مـا أنـا شـكيت

المقطع الثالث :

هـــذا نصـــيبي لـــه أقـــدر نســـيت**لملي علـ**حبـــه ملكنـــي ومـــن عطفـــه رويـــت

المدونة الموسيقية للنموذج الثاني :

التقسيم العام للنموذج الثاني :

– مقدمة موسيقية : من مازورة (١ : ١٥) وتنقسم إلى جزئين :

- **الجزء الأول (تقديم إيقاعي) :** من مازورة (١ : ٤) على إيقاع الرومبا .
- **الجزء الثاني (لزمة موسيقية) (𝄋) :** من مازورة (٥ : ٢٢) في مقام بوسليك جديد ، ويتكون من جملتين .

– غناء المذهب : من مازورة (١٦ : ٢٩) في مقام بوسليك جديد بأداء المطربة ، ويتكون من جملة واحدة مع مشاركة الكورال بالرد في العبارة الثانية .

– الإعادة الأولى للزمة الموسيقية (𝄋) : من مازورة (٥ : ٢٢) في مقام بوسليك جديد .

– غناء المقطع الأول : من مازورة (١٦ : ٢٩) وهو إعادة للحن المذهب بأداء المطربة ولكن مع تغيير النص الشعري ، والانتهاء بإعادة العبارة الثانية للمذهب بمشاركة الكورال .

– الإعادة الثانية للزمة الموسيقية (𝄋) : من مازورة (٥ : ٢٢) في مقام بوسليك جديد .

– غناء المقطع الثاني : من مازورة (١٦ : ٢٩) وهو إعادة للمذهب والمقطع الأول بأداء المطربة ومشاركة الكورال ، ولكن مع تغيير النص الشعري بالنص الشعري:

– الإعادة الثالثة للزمة الموسيقية (𝄋) : من مازورة (٥ : ٢٢) في مقام بوسليك جديد .

– غناء المقطع الثالث : من مازورة (١٦ : ٢٩) وهو إعادة للحن المذهب والمقاطع بأداء المطربة ومشاركة الكورال ، ولكن مع تغيير النص الشعري .

– ختام : من أناكروز مازورة (٢٣ : ٢٩) ويعتمد على إعادة العبارة الثانية من المذهب ، مع التكرار بأداء المطربة ومشاركة الكورال والتدرج في خفض الصوت حتى النهاية .

التحليل التفصيلي للنموذج الثاني :

– مقدمة موسيقية : من مازورة (١ : ١٥) وتنقسم إلى جزئين :

- **الجزء الأول (تقديم إيقاعي) :** من مازورة (١ : ٤) ويعتمد على أداء إيقاع الرومبا من مجموعة الإيقاعات مع الأوستيناتو من مجموعة الوتريات بتكرار القفلة التامة للمقام مع تكرار الأساس .
- **الجزء الثاني (لزمة موسيقية) :** من مازورة (٥ : ٢٢) في مقام بوسليك جديد ، ويتكون من جملتين :
  - **الجملة الأولى :** من مازورة (٥ : ١٥) وتنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من مازورة (٥ : ١٠) وتعتمد على الحوار الموسيقي بين مجموعة الوتريات والأداء المنفرد من آلة الناي ، حيث تبدأ بتكرار الدرجة الخامسة للمقام والتسلسل السلمي الهابط والرد من المنطقة الحادة بالتغيير اللحني على نغمة السهم من آلة الناي ، والتتابع اللحني والحوار الموسيقي والانتهاء بالتصفيق مع المصاحبة الإيقاعيه .

العبارة الثانية : من مازورة (١١ : ١٥) وتعتمد على التتابع اللحني الهابط للعبارة الأولى في مقام بوسليك جديد ، واستمرار الحوار الموسيقي بين مجموعة الوتريات وآلة الناي المنفرد والانتهاء بالركوز التام على أساس المقام والتصفيق والمصاحبة الإيقاعية .

▪ **الجملة الثانية :** من مازورة (١٦ : ٢٢) في مقام بوسليك جديد ، وتعتمد على أداء آلة الجيتار الكهربائي بالتنويع على لحن المذهب كتمهيد مع مشاركة مجموعة الوتريات بالرد والمصاحبة الإيقاعية .

– **غناء المذهب :** من مازورة (١٦ : ٢٩) في مقام بوسليك جديد بأداء المطربة ، ويتكون من جملة واحدة تنقسم إلى عبارتين بالنص الشعري :

حبه خداني على دربه مشيت لملي على لولا عيونك حياتي ما هويت

العبارة الاولى : من مازورة (١٦ : ٢٢) وتبدا بغناء المطربة بتكرار الدرجة الخامسة للمقام والتسلسل السلمي الهابط والصاعد باستخدام التموج الصوتي ، ثم التتابع اللحني للفكرة اللحنية والانتهاء بالركوز التام على أساس المقام .

العبارة الثانية : من أناكروز مازورة (٢٣ : ٢٩) وتبدأ من الضغط الضعيف بقفزة الخامسة التامة الصاعدة من أساس المقام إلى الدرجة الخامسة للمقام ، والتغيير اللحني على الدرجة الخامسة والتسلسل السلمي الهابط بأداء المطربة ، مع رد مجموعة الكورال بالتسلسل السلمي الصاعد لكلمه (على الكويت) .

– **الإعادة الأولى للزمة الموسيقية (𝄋) :** من مازورة (٥ : ٢٢) في مقام بوسليك جديد .

– **غناء المقطع الأول :** من مازورة (١٦ : ٢٩) وهو إعادة للحن المذهب بأداء المطربة ولكن مع تغيير النص الشعري ، والانتهاء بإعادة العبارة الثانية للمذهب بنفس النص وبمشاركة الكورال بالرد بكلمه (على الكويت) ، مع الاستمرار في إعادة اللزمة الموسيقية وتعاقب الغصن الثاني والثالث بنفس اللحن ، مع تغيير النص الشعري وإعادة العبارة الثانية بنفس نص المذهب ومشاركة الكورال بالنص الشعري :

يا مسافر إنت سلملي على الكويت

– **الإعادة الثانية للزمة الموسيقية (𝄋) :** من مازورة (٥ : ٢٢) في مقام بوسليك جديد .

– **غناء المقطع الثاني** من مازورة (١٦ : ٢٩) وهو إعادة للمذهب والمقطع الأول بأداء المطربة ومشاركة الكورال ودينـي يـا رايـح تراني مـا سليت عري: خـلٍ هـواني وعلـى حبـه رويـت

يمكن على بال الحبيب أنا إختـرت لي على يمكن شكاه مثل ما أنا شكيت

– **الإعادة الثالثة للزمة الموسيقية** من مازورة (٥ : ٢٢) في مقام بوسليك جديد .

– **غناء المقطع الثالث :** من مازورة (١٦ : ٢٩) وهو إعادة للحن المذهب والمقاطع بأداء المطربة مع مشاركة الكورال ، ولكن مع تغيير النص الشعري :

هذا نصيبي لـه أقـدر نسيت لملي على حبه ملكني ومن عطفه رويت

– **ختام :** من مازورة (٣٠ : ٣٥) وهو إعادة حرفية للجملة الثانية من المذهب مع استمرار غناء المطربة ومشاركة الكورال والتدرج في خفض الصوت حتى النهاية .

نتائج البحث :

من خلال الدراسة النظرية والتحليلية لـ (عينة البحث) يمكن للباحثة الرد على سؤال البحث:

سؤال البحث :

- ماهي الأساليب الفنيه المستخدمة في الأغنية الكويتيه " ليلي عبد العزيز (عينة البحث) ؟

إجابة سؤال البحث :

الأساليب الفنية المستخدمة في النموذج الأول أغنية (الأسمرانية) :

- استخدمت كلمات بسيطة واضحة ومأخوذة من واقع البيئة المحلية ولذلك نجدها سريعة التداول والتناول وحققت نجاح كبير لبساطتها .
- صاغت الأغنية في لحن بسيط من مقام عربي أصيل (مقام الراست) على إيقاع الدزه في قالب الطقطوقة للمرحلة الأولى .
- استخدمت آلة العود المنفرد لأداء المقدمة الموسيقية والمصاحبة الغنائية ، بالإضافة لآلات الإيقاع الكويتية (طبل كبير – جحلة – طويسات – طبل صغير – تصفيق) .
- شارك في أداء الأغنية فرقة إستعراضية بالرقص التوقيعي على إيقاع الدزه .
- قامت بالغناء بأسلوب أداء سلس وبسيط يصل إلى قلب المستمع ، وباستخدام أساليب التعبير بالأداء النشط الحيوي والخشوع في أداء لفظ الجلالة والحوار في الأداء مع الكورال .

الأساليب الفنية المستخدمة في النموذج الثاني أغنية (يا مسافر للكويت) :

- صاغت الأغنية في لحن رشيق من مقام البوسليك الجديد (تصوير مقام النهاوند ذو الحساس على درجة الدوكاه) على إيقاع الرومبا في قالب الطقطوقة المرحلة الأولى ، مما يوضح إنفتاحها على الإيقاعات الجديدة على الموسيقى العربية في تلك الفترة .
- استخدمت تكوين آلي يجمع بين آلات الموسيقى العربية من (ناي - كمان - تشيللو - آلة الجيتار الكهربائي) كنوع من الحداثة ، بالإضافة للآلات الإيقاعية (طبلة – بونجز – رق – تصفيق) .
- قامت بالغناء بأسلوب أداء بسيط يتسم بالشوق لبلدها الكويت ، مع الحوار الغنائي مع الكورال بأصوات النساء والرجال .
- قامت باستخدام التصفيق كجزء أساسي في اللزمة الموسيقية المتكررة .
- استخدمت مساحة صوتية كبيرة للحن لمسافة أوكتاف وسابعة صغيرة بالنسبة للأغاني السائدة في تلك الفترة والتي كانت تستخدم مساحة صوتية صغيرة لإعتمادها على الألحان الشعبية .

قائمة المراجع :

أولا : الرسائل العلمية

١ – بندر عبيد : **الأغنية الكويتية بين الأصالة والتطور** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقي العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

٢ – عبد الرحمن الدوغجي : **المقامات والإيقاعات المستخدمة في بعض الأعمال الغنائية الكويتية عند كل من عبد الله القعود ومشعل العروج (دراسة مقارنة)** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠١٨م .

٣ – عبدالله الكردى : **الموسيقى والغناء الوطنى فى الفترة من أوائل القرن التاسع عشر حتى اليوم** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

٤ – علي محمد النمش : **دراسة مقارنة لبعض الألحان الكويتية عند كل من " محمد الرويشد – أنور عبد الله "** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠١٩م .

٥ – محمد عبد الرحمن البعيجان : **دراسة للأغنية الكويتية عند " عبد الرحمن البعيجان "** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠١١م .

٦ – يوسف علي ماهر هدهود : **خصائص الأغنية الوطنية الكويتية خلال الفترة من سنة ١٩٩٠م إلى سنة ٢٠٠٠م دراسة نظرية تحليلية** ، رسالة ماجستير ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٨م .

ثانيا : المواقع الإلكترونية

١ – فائق_عبد_الجليل/ http://ar.wikipedia.org/wiki .

٢ – أول ملحنة خليجية : ليلى عبد العزيز https://www.aljarida.com/articles/ ، جريدة الجريدة الكويتية ، ٢٠/٨/٢٠١١م .

٣ - ليلى عبد العزيز .. أول ملحنة كويتية www.airai.com/article/776391.html ، جريدة الرأي ، ٢٣/٣/٢٠١٦م .