أسلوب الأداء الأرتجالي لآلة القانون في مصاحبة الموال "اللي أنكتب ع الجبين "نموذجا"

د. مها العربي[1] (مصر)

مقدمة :

يحتل الارتجال مكانة بارزة في موسيقانا العربية ، فهو يختلف اختلافا تاماً عن الموسيقى الغربية لأسباب جوهرية تمس جماليات الموسيقى العربية وفلسفتها ، وللارتجال تقاليد تتوارثها الأجيال وتنتقل جيلاً بعد جيل بالتواتر الشفهي الذي كان عنصراً حاسماً في تطور القدرات الارتجالية للعازف أو المؤدي في الموسيقى العربية ، بما يضيفه عليها المؤدي من زخارف وحليات تطفي على كل أداء روحاً متجددة حية وردت بوضوح في كثير من الدراسات التاريخية الموسيقية العربية كما أنه يقوم بدور حيوي في بعض القوالب الموسيقية التقليدية في التراث الموسيقي ، وأيضاً له دور أساسي في أداء قالب الموال (الحر) الذي يعتمد على الارتجال ولا يلتزم بإيقاع معين ، فهو يعتمد على براعة المغني وقدرته على الإنتقالات اللحنية من خلال التطرق إلى المقامات المختلفة .

ويعد قالب الموال من القوالب الغنائية التي تعتمد بشكل أساسي على الارتجال ، فهو يعتمد على إمكانيات المغني للارتجال وبراعة العازف في مصاحبته ، حيث يتعايشان معاً ويعتبر كل منهما مكملاً للآخر ، والموال في مصر قريب إلى وجدان الشعب وذلك لما يتميز به من إحساس في الأداء [1] .

وفي النصف الثاني من القرن العشرين ظهر العديد من رواد الغناء لفن الموال من أبرزهم " محمد عبد الوهاب (١٨٩٧م – ١٩٩١م) ، الذي تميز أسلوبه في الأداء بالبراعة في التجول النغمي والتنقل بين المقامات بأسلوب ارتجالي للجمل الغنائية ، يتميز بتحقيق ملائمته الكلمة لمعناها التعبيري المرتجل أثناء الأداء .

ومن هذا المنطلق رأت الباحثة ضرورة تناول الارتجال في الموسيقى العربية من خلال الأداء الغنائي لموال (اللي انكتب على الجبين) ، للتعرف على الدور الحي والفعال في مصاحبة المطرب للارتجالات الغنائية من خلال آلة القانون ، وإلقاء الضوء على أسلوب أداء أحد رواد العزف على آلة القانون في هذه الفترة الزمنية " محمد عبده صالح (١٩١٣م – ١٩٧٠م) " .

---

[1] **أستاذ دكتور آلة القانون وعميد المعهد العالي للموسيقى العربية (سابقاً)**

[1] سمحة الخولي : الارتجال وتقاليده في الموسيقي العربية ، عالم الفكر ، المجلد السادس ، العدد الأول ، الكويت ، ١٩٧٥م ، ص ٥٩ .

مشكلة البحث : المصاحبة الارتجالية للموال فرع هام من فروع الموسيقى العربية ، وقد لاحظت الباحثة أن هناك قلة من العازفين المجيدين لهذه المصاحبة ، من خلال تعثرهم في متابعة الانتقالات اللحنية للمقامات العربية المختلفة ، لما يتطلبه هذا الأداء من مهارات تقنية وخبرة موسيقية عالية ، لذا رأت الباحثة ضرورة تناول المصاحبة الارتجالية للموال من خلال دراسة تحليلية لموال (اللي انكتب على الجبين) لـ " محمد عبد الوهاب " ، والتعرف على أسلوب أداء أحد رواد العزف على آلة القانون ، وذلك لإفادة دارسي الآلة في أداء المصاحبة الارتجالية .

أهداف البحث : يهدف هذا البحث إلى التعرف على أهمية الارتجال في موسيقانا العربية وأساليب الأداء المستخدمة في المصاحبة الارتجالية لأحد رواد العزف على آلة القانون من خلال (عينة البحث) ، وذلك لإفادة دارسي الآلة في أداء المصاحبة الارتجالية .

أهمية البحث : بتحقيق الهدف السابق والدراسة التحليلية لـ (عينة البحث) ، أهمية الارتجال في موسيقانا العربية وأساليب الأداء المستخدمة في المصاحبة الارتجالية لأحد رواد العزف على آلة القانون ، وذلك لإفادة دارسي الآلة في أداء المصاحبة الارتجالية .

سؤال البحث :

– ما هي أساليب الأداء المستخدمة في المصاحبة الارتجالية عند " محمد عبده صالح " في موال (اللي انكتب على الجبين) لـ " محمد عبد الوهاب " ؟

منهج البحث :

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى) .

عينة البحث :

موال (اللي انكتب على الجبين) :

تأليف / إبراهيم عبد الله – تلحين وغناء / محمد عبد الوهاب – عازف القانون / محمد عبده صالح .

حدود البحث : المصاحبة الارتجالية للموال في النصف الثاني من القرن العشرين .

أدوات البحث :

– التسجيل الصوتي الخاص بـ (عينة البحث) .

- المدونة الموسيقية الخاصة بـ (عينة البحث) .
- الكتب والمراجع العلمية العربية والأجنبية .

وينقسم هذا البحث إلى جزئين :

الجزء الأول (الإطار النظري) :

أ – الدراسات السابقة .

ب – الإطار النظري ويشمل :

- الارتجال (Improvisation) .
- الارتجال في الموسيقى العربية .
- نبذة عن قالب الموال .
- نبذة تاريخية عن " محمد عبد الوهاب (١٨٩٧م – ١٩٩١م) " .
- نبذة تاريخية عن " محمد عبده صالح (١٩١٣م – ١٩٧٠م) " .

الجزء الثاني (الإطار العملي) ويشمل :

- دراسة تحليلية لموال (اللي انكتب على الجبين) لـ " محمد عبد الوهاب " .
- نتائج البحث وقائمة المراجع ، ثم ملخص البحث .

الجزء الأول : (الإطار النظري)

أ – الدراسات السابقة :

دراسة بعنوان : فن الإرتجال في الموسيقى العربية [١]

تهدف هذه الدراسة إلى بعض المفاهيم والتعريفات الخاصة بفن الإرتجال ودور الموهبة ، ومصادر الإرتجال ، وفن الإرتجال في الموسيقى العربية والغربية ، وأعلام فن الإرتجال في الموسيقى العربية والغربية ، والعلاقة بين الطرب والإرتجال في الموسيقى العربية ، وقوالب الموسيقى العربية الآلية التي يكون للارتجال دور فيها والتقاسيم ، وأسلوب البناء للعملية الإرتجالية ، وقوالب الموسيقى العربية الغنائية التي يكون للإرتجال دور فيها والأداء الارتجالي للموال والآلات الموسيقية

---

[١] عبد الله الكردي : **فن الإرتجال في الموسيقى العربية** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

المستخدمة في مجال الإرتجال ، والعلاقة بين مرتجل الغناء ومرتجل التقاسيم المصاحبة له ، وشروط المرتجل الجيد في مجال الموسيقى والغناء والتصرف اللحني والإرتجال الموسيقي والغناء

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناولها فن الارتجال ، وتختلف معه من حيث تناول الباحثة الارتجال في الموسيقى العربية موال (اللي انكتب على الجبين) لـ " محمد عبد الوهاب " نموذجاً .

ب – الإطار النظري :

- الارتجال (Improvisation)

الارتجال في حياتنا لا يتوقف ، فنحن نتعرض له يوماً بيوم ، بل أننا في كل لحظة من حياتنا علينا أن نتوافق مع أياً ما يحدث حولنا ، وكلما كان الحديث مفاجئاً وغير متوقع ، كلما كانت الاستجابة تميل لأن تكون تلقائية ومباشرة أو ارتجالية ، ولأننا لا نتوقع دائماً ما سيحدث لنا فإننا في الغالب نكون مضطرين للتوافق مع ما نواجهه بلا تخطيط ، بل اننا لو خططنا فلن نحقق النتيجة التي توصلنا إليها بالارتجال ؛ وتاريخ فن الارتجال قديم قدم الإنسان فقد بدأ بالطقوس البدائية حيث كان كاهن القبيلة يرتجل أدعية ودمدمات يستنزل بها اللعنات أو يسترحم الآلهة ، ثم يرتجل رقصة تعبر عن شكره للآلهة ، واستمر الارتجال حتى بات جزءاً أساسياً من التدريب في أكثر الأشكال المسرحية حداثة في العصر الحاضرَ، فكل الأشكال بدأت بالارتجال ،ولقد إتخذت الأغنية والرقصة والطقس الدرامي القديم أشكالها التقليدية بعد فترات طويلة من الارتجال [١] .

الارتجال عموماً هو فرع من فروع الموسيقي بصفة عامة وهو من إحدى الظواهر الإبداعية في الموسيقي الغربية والعربية ، وهو أداء تلقائي وفقاً لخيال العازف لعبارات لحنية مرتجلة ، أو إجراء إرتجالات لحنية على لحن معروف دون إعداد مسبق وعزفها لساعتها [٢] .

- الارتجال في الموسيقى العربية

الارتجال في الموسيقى العربية يختلف اختلافا تاماً عن الموسيقى الغربية لأسباب جوهرية تمس جماليات الموسيقى العربية وفلسفتها ، فالمؤلف والمؤدي في الموسيقى العربية يتعايشان معاً ، بل أن كل منهما يعتبر مكملاً للآخر ، حتى أن عملية الخلق الموسيقي يمكن أن تعد عملاً مشتركاً ومتبادلاً يجتمع المؤلف والمؤدي على تحقيقه في صورته الكاملة ، وللارتجال تقاليد تتوارثها الأجيال

---

[١] فيولا سبولبين : الارتجال للمسرح ، ترجمة وتقديم : سامي صلاح ، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات مسرح (٣١) ، مطبعة جامعة نور ثويسترن ، القاهرة ، ١٩٨٣م ، ص ٣ .

[٢] أحمد بيومي : القاموس الموسيقي ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٢م ، ص ٢٠١ .

وتنتقل جيلاً بعد جيل بالتواتر الشفهي الذي كان عنصراً حاسماً في تطور القدرات الارتجالية للعازف أو المؤدي في الموسيقى العربية ، ولذلك تعيش موسيقانا العربية حياة جديدة في كل مرة تؤدى فيها ، بما يضيفه عليها المؤدي من زخارف وحليات تطفي على كل أداء روحاً متجددة حية وردت بوضوح في كثير من الدراسات التاريخية الموسيقية العربية ، مثلما في موسوعة (الشفاء) للعالم العربي " ابن سينا " الذي عَرَف الارتجال في الموسيقى العربية ، حيثُ أفردَ له فصلاً سماه بفن (الزواق) وهو المجال الرئيسي الذي يمارس فيه المؤدي كل مهارته مستخدماً فيها علمه الموسيقي النظري مع مزاجه وخياله [١] .

قوالب الموسيقي العربية التي تحتوي على الارتجال :

للموسيقى العربية صور متعددة من التأليف ، وكل نوع من هذه الصور له سماته الخاصة من حيث البناء اللحني ، وتنقسم قوالب الموسيقي العربية إلي قوالب آلية وقوالب غنائية :

القوالب الآلية التي يكون للإرتجال دور رئيسي في صياغتها :

التحميلة : مؤلَف موسيقي عربي آلي يؤديه التخت أو الفرقة ، يتخلله بعض الارتجالات الموزونة (تقاسيم موزونة) من الآلات المشتركة في العزف ، وتبدأ باستهلال موسيقي من التخت ، ثم تنفرد كل آله بأداء الإرتجالات التي تنتهي عادةً في المقام الأساسي للمقطوعة ليشترك باقي العازفين في عزف الجملة المتكررة والتي تشبه التسليم في البشرف والسماعي ، وتنتهي التحميلة بحركة سريعة نشطة من الجميع [٢] ، ويعتمد أداء التحميلة على أسلوب الحوار بين كل آلة ومجموعة الآلات ، بحيث تأخذ كل آله دورها كاملاً في أداء مجموعة التقاسيم ، وبذلك تمثل التحميلة التقابل بين الحرية الذاتية لخيال العازف ، وبين الالتزام بخطة موسيقية بنائية وإيقاعية بالغة الأحكام .

التقاسيم (*) : تمثل التقاسيم في الموسيقي العربية أحد أشكال الأداء العزفي الهام ، لما لها من دور بالغ في ثراء وحيوية الموسيقى العربية ، وتعتمد على أسلوب الارتجال، وتمثل التقاسيم مجموعة من الجمل الارتجالية الحرة أو الموزونة .

وتقاسيم جمع تقسيم أو تقسيمه ، وهي جملة موسيقية ترتجل من مقام معين ، وتكون طويلة أو قصيرة ، ذات بداية ونهاية ، ومجموع هذه الجمل المستقلة هي ما يطلق عليه التقاسيم ، التقاسيم نوعان :

---

[١] سمحة الخولي : الارتجال وتقاليده في الموسيقي العربية ، مرجع سابق ، ص ٦٠ .
[٢] أحمد بيومي : القاموس الموسيقي ، مرجع سابق ، ص ٤٠٦ .

تقاسيم حرة : وهي عادة مرسله لا يقيد فيها العازف بوزن إيقاعي معين أي أنها لحن مرتجل غير منظوم .

تقاسيم موزونة : قد يتوسع العازف في تقاسيمه فيجعل بعضها موزوناً فتسمي ، تقاسيم على الوحدة ، وهى التي يلتزم فيها العازف بوحده إيقاعية معينة وتكون في المعتاد على أوزان صغيرة كالوزن الذي يسمى (البمب) أو الوحدة المتوسطة $\frac{2}{4}$ أو الدارج $\frac{3}{4}$ أو الأقصاق $\frac{9}{8}$ أو سماعي الثقيل $\frac{10}{8}$ ويدخل هذا النوع من التقاسيم الموزونة في قالب التحميلة وبعض البشارف [١] .

وتمثل التقاسيم الآلية المرتجلة في الموسيقى العربية أعلى مراتب العزف وذلك لاعتمادها على مهارات عزفية فائقة [٢] .

- نبذة عن قالب الموال

لون من فنون الغناء الشعبي ويعتبر الفن الوحيد الذي يترك أثراً بعيداً في أعماق السامعين وذلك لطرافة نظمه وعذوبة نغماته [٣] ، وأول من تغنى به هم البرامكة ، وهو صنف من فنون الشعر الشعبي ويصاغ في هيئة لحنية يختص بها مذهب منفرد في الغناء ، وأكثر إستعماله في استهلالات الألحان تمهيداً للدخول في جنس نغم الدور ، ويعتقد أن أول من نطق بالموال عند العرب هم موالي البرامكة ، لذلك سمي مفردها بالموال [٤] ، ولا يلتزم الموال بالإعراب والفصاحة بل تدخله الألفاظ الدارجة ويستعمل فيه الجناس اللفظي أيضاً .

وللموال علاقة وطيدة بالبيئة الاجتماعية ، فهو يرتبط بكل مناسبة من المناسبات الاجتماعية ، وهو نقيض البناء دائماً والصدق في التعبير عن الأحداث والحكمة والموعظة بما يتضمنه من قيم أخلاقية وروحية وفلسفية ، حيث ينظمه ويعتني به هو الفنان الشعبي الذي عايش البيئة الشعبية الاجتماعية وأحس بظروفها ومناسباتها المختلفة، فمنها المناسبات الاجتماعية السعيدة ومنها المناسبات الحزينة

---

(١) سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية ، دار الكتب القومية ، القاهرة ، ١٩٨٤م ، ص ٨٦ .
(*) فن تقسيم وهي كلمة عربية وتركية ، ترجع إلى أسلوب الزخارف الإسلامية التجريبية التي تقوم بوظيفة تقسيم الفراغ إلى أشكال هندسية دقيقة ، وفي الموسيقي بمعنى تقسيم الزمن الموسيقي .

(٢) محمد محمود سامي حافظ : موسيقى الشعوب ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٧٨م ، ص ٢٣٤ .
(٣) سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية ، مرجع سابق ، ص ٨٦ .
(٤) سمير يحيي الجمال : تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩م ، ص ٢٩٢ .

ومنها المناسبات السياسية بهزائمها ، وانتصاراتها [١] ، وينظم الموال من الزجل ويعتمد في نظمه على المحسنات البديعية ووزنه غالباً من بحر البسيط " مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن " .

أنواع الموال

الموال البغدادي :

وهو يتألف من أربع شطرات متحدة القافية ويسمى المربع .

الموال الأعرج والمخمس :

ويتكون من خمس شطرات تتحد جميعها في القافية عدا الشطر الرابع .

الموال المرصع :

ويتألف من ست شطرات تتحد جميعها في القافية عدا الشطر الخامس .

الموال النعماني أو السبعاوي :

يتكون من سبع شطرات الثلاثة الأولى متحدة في القافية والثلاثة التالية من قافية أخرى ثم السابعة من قافية الأولى ، ويطلق على هذه الأنواع بالمواويل الحمراء أو البيض ، ويعبر الموال الأحمر على الحب والعنف والموال الأخضر عن الحب الهادي والغزل أما الموال الأبيض فيعبر عن وصف الطبيعة [٢] .

أسلوب أداء الموال :

يقوم أداء الموال على الإرتجال دون التقيد بإيقاع موسيقي في أغلب الأحيان وفيه يستعرض المغني قدراته الفنية وإمكاناته الصوتية ومهاراته في الإنتقال من مقام إلى آخر ثم العودة في النهاية إلى المقام الأساسي الذي بدأ منه .

والموال غناء منفرد مع مصاحبة إحدى الآلات الموسيقية مثل " القانون أو العود أو الكمان أو الناي " حيث يقوم العازف بسلطنة المغني .

وقد يؤدى الموال كقالب منفرد أو إستهلال لأداء قالب من القوالب الغنائية أو داخل الأغنية في إطار أداء القالب الغنائي في شكل الموال .

الخصائص والصيغ الموسيقية للموال :

يعتمد الموال على الخيال والارتجال الفوري للمؤدي بما يظهر براعة في الإبداع والابتكار فيرتجل المؤدي من وحي خياله بعض الجمل اللحنية دون أن يتقيد بإيقاع معين مستعرضاً في ذلك

---

[١] سهير عبد العظيم : المرجع السابق ، ص ٦٤ .
[٢] سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية ، مرجع سابق ، ص ٧٥ .

إمكاناته الصوتية وبراعته في التجول النغمي بين مختلف المقامات ، وكلما ينتهي بقفله في نهاية جملة توحي له بجملة جديدة بنهاية وقفله جديدة ، أي كلما ازداد المُغني انسجاما وتجلياً زادت الجملة الغنائية الارتجالية وأطال فيها وحبك قفلاتها وخاصةً عندما يجد الاستحسان من قبل المستمعين ، مما يشجعه على الإطالة في نغماته التي يرتجلها بذوق فني ومهارة وبراعة متميزة ، وذلك يحفظ أسلوب الأداء الارتجالي من (بداية وتفاعل ونهاية) للجملة الارتجالية الواحدة ومجموع الجمل اللحنية في شكلها، مع تحقيق ملاءمة بين الكلمة واللحن بما يتفق وسلامة الارتجال في المعني التعبيري العام ، والموال مثل غيره من الأشكال الموسيقية التقليدية ترتبط بنيته الأساسية بعدد من الخصائص الموسيقية التي تعطي لهذه البنية تميزها وسط أنواع الغناء الأخرى وهذه الخصائص هي [١] :

الحرية والارتجال في الاداء :

الموال يؤدى دائماً أداءاً فردياً ومن ثم تتولد مقاطعه اللحنية في اللحظة التي يؤدي بها ، كما أنها تخضع للمزاج الموسيقي للمؤدي ، فنجده يختار ويضيف ما يشاء من النغم إلى مقاطع وكلمات النص الشعري الذي يتغنى به .

السياق اللحني للنص الواحد غير ثابت :

تتوقف كيفية صياغة موسيقي الموال على مقدرة المؤدي في طريقة إخراج محفوظه باللحن وكذلك إرتجالات اللحظة وتطويعها للتعبير عن الموقف الغنائي ، والواقع أن ارتباط الأداء بذاتية المؤدي على هذا النحو يجعل التعبير الموسيقي مرتبطا ارتباطا وثيقاً بحالته النفسية والمزاجية لحظة الأداء ، ولذلك نجد اختلافات ملحوظة في الأداء لموال واحد لمؤديين مختلفين ، بل أن هذا الاختلاف أو التفاوت في طرق الأداء ، وكذلك شكل الألحان يحدث من مؤدي واحد لنفس النص في ظرفين مختلفين، والأكثر من هذا أن الاختلاف يظل سمة واضحة إذا ما طُلب من المؤدي أن يعيد أداء الموال مرة ثانية أو ثالثة .

عدم تقيد الموال بتوقيع موزون :

لا يتقيد الأداء الموسيقي بالموال بوحدة إيقاعية منتظمة حتى ولو كان يؤدي بمصاحبة ، أنغام موقعة صادرة من الآلات الموسيقية أو غيرها من أدوات التوقيع فضغوط الوحدات الإيقاعية

---

[١] هالة محمد أحمد حجازي : **الموال بين التلحين والارتجال بمصر في النصف الأول من القرن العشرين** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، د.ت ، ص ٤٦ .

في التكوينات اللحنية للموال ، ليست في كل الأحوال متفقة في توقيت حدوثها مع توقيت حدوث ضغوط الوجدان الإيقاعية للأنغام المصاحبة والصادرة من الآلات ، حيث تعتبر الأخيرة بالنسبة لأداء المغني أصواتا مصاحبة أو فرشاً وبذلك يصبح السياق اللحني حراً ، غير متقيد لا يحكمه في الحركة غير مزاج المغني وشعوره بالجو النفسي للأنغام ، كما تؤدي المصاحبة الآلية على تعميق هذا الشعور وخاصة عند المحترفين حيث يحرص العازفون على ترجمة إشارات المغني وإيماءاته إلى الأفكار الموسيقية التي يريدها المغني .

شكل الجملة اللحنية غير ثابت :

نلاحظ أن الجملة اللحنية في الموال غير محددة من ناحية الشكل ، وإن كانت تبدو أحياناً أنها واضحة الملامح ، إلا أن هذه الملامح سرعان ما تختفي نتيجة التحويرات والتلوينات الكثيرة التي يتسم بها أسلوب الأداء .

النص الشعري للموال قد يكون غير موزون :

وهذه الخاصية في الموال تجعله لا يرتبط ارتباطا حميماً بأوزان الشعر المعروفة لدرجة الدوران في إطار بحر واحد كالبسيط مثلاً كما يذهب البعض ، بل أكثر من ذلك نجد أن طبيعة الارتجال في أداء الموال وخاصةعند المحترفين [١] ، قد تدفع المغني أحياناً إلى ارتجال عبارات نثرية يجريها المغني ملحنة داخل الإطار الموسيقي الذي درج عليه في غنائه دون أن يؤثر هذا النثر المفتقر إلى الوزن الشعري في الناحية الموسيقية ، إذ لا ينبع أساساً من سلامة الوزن بقدر ما ينبع من كيفية الصياغة اللحنية التي تغطي النواقص الإيقاعية التي تعتري بعض صياغات النص المرتجل .

كثرة التلوينات المقامية في أداء الموال :

على الرغم من أن أسلوب أداء الموال يغلب عليه طابع الاستغراق في أنغام الجنس الأول من المقام (جنس الجذع) عند غير المحترفين ، ألا أن تجاوز هذه المساحة الصوتية يعد سمة لأداء الموال عند المحترفين ، فقد تجاوز المحترفون كل درجات المقام بجنسيه (الجذع والفرع) إلى درجات الجواب في الديوان الثاني للمقام المصاغ عليه الألحان [٢] .

- نبذة تاريخية عن " محمد عبد الوهاب (١٨٩٧م – ١٩٩١م) "

---

[١] هالة محمد أحمد حجازي : **الموال بين التلحين والارتجال بمصر في النصف الأول من القرن العشرين** ، مرجع سابق ، ص ٤٦ ، ٤٧ .
[٢] هاله محمد أحمد حجازي : **الموال بين التلحين والارتجال بمصر في النصف الأول من القرن العشرين** ، مرجع سابق ، ص ٤٧ ، ٤٨ .

نشأته :

ولد " محمد عبد الوهاب " في عام ١٨٩٧م ونشأ فى بيت تقي ورع ، إذ كان أبوه " عبد الوهاب محمد " قارئاً ومؤذناً في جامع سيدي الشعراني في حي باب الشعرية، ألحق بالكُتاب وهو في الخامسة من عمره ليكون مؤذناً ومقرئاً خلفاً لأبيه أو إماماً وخطيباً مثل عمه ، كان يُعجب بتجويد الشيخ " رمضان " كما كان شغوفاً بالغناء والطرب ، وعندما إستُبدل الشيخ " رمضان " بالشيخ " عبد العزيز " ترك الكتاب وسعى وراء أماكن الطرب واللهو يستمع إلى كبار المغنيين ، يحفظ أغانيهم من أول مرة أمثال " صالح عبد الحى – سيد الصفتى – سلامة حجازى " ، كما أحب صوت الشيخ "محمد رفعت"، ثم إلتقى بـ "سيد درويش" وأخذ عنه الكثير .

مشواره الفني :

في عام ١٩٢٤م سمعه " أحمد شوقي " بينما كان يحيي حفلة غنائية ، فأعجب به وطلب مقابلته فتردد " محمد عبد الوهاب " في بادئ الأمر خوفاً منه ، ولما تمت المقابلة كانت نقطة تحول في حياته الفنية وغدا صديقاً حميماً له ، ومع نهاية الربع الأول من هذا القرن إتجه بفنه إلى المسرح الغنائي فوضع بعض الألحان في أوبريت (المظلومة) ، مشتركاً مع " محمد القصبجى – كامل الخلعى " في تلحين المسرحية الغنائية العذارى لفرقة "منيرة المهدية" والتي كانت أميرة الطرب في ذلك الوقت ، وقد إهتم بتقديم ألوان من الموسيقى البحتة [٢] ، كما إهتم بمقدمات أغانيه حتى أنه يمكن عزفها كمقطوعة موسيقية مثل (موسيقى الفن – النهر الخالد) ، ويعتبر " محمد عبد الوهاب " في مقدمة الملحنين في أوائل القرن العشرين والنصف الثاني منه ، وله العديد من الأعمال الغنائية والمواويل من أهمها (في البحر لم فتكم – أشكي لمين الهوى – اللي انكتب على الجبين) ، وسجلت معظم أعماله الغنائية على اسطوانات وشرائط كاسيت [١] .

الجوائز التي حصل عليها :

– حصل على وسام الإستحقاق من الدرجة الأولى عام ١٩٦٠م ، ميدالية ذهبية من معرض تولوز الفني بفرنسا عام ١٩٦٢م ، قلادة الجمهورية عام ١٩٦٥م ، الوسام العماني الأكبر ، وشاح الإستقلال من الدرجة الأولى من سوريا عام ١٩٧٠م ، جائزة الدولة التقديرية في الفنون والآداب عام

---

[٢] مايسة محمد سيف الدين : **دراسة تحليلية لأساليب أداء كبار المطربين وإمكانية الإستفادة منها لدارسي الغناء العربي** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٤م ، ص ١٣ .

[١] مايسة محمد سيف الدين : **دراسة تحليلية لأساليب أداء كبار المطربين وإمكانية الإستفادة منها لدارسي الغناء العربي** ، مرجع سابق ، ص ١٣ .

١٩٧٦م ، الإسطوانة البلاتينية التي لم تُهدى من قبل إلا لإثنين من كبار الفنانين في العالم عام ١٩٧٧م ، الدكتوراه الفخرية من أكاديمية الفنون بالقاهرة عام ١٩٧٩م ، كما أصدر الرئيس "السادات" أمراً بمنحه رتبة اللواء الشرفية ، قاد فرقة موسيقات الجيش عند عزف نشيد السلام عام ١٩٧٩م ، أقامت له الأكاديمية المصرية بروما تمثالاً في مدخلها ومنحته لقب فنان العالم عام ١٩٧٩م ، كما مُنح لقب فنان عالمي من جمعية المؤلفين والملحنين بباريس عام ١٩٨٣م ، كما حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة لوس انجلوس عام ١٩٨٥م [٢] .

وفاته : وبعد حياة حافلة بالأعمال الفنية مرض عبد الوهاب في الأيام الأخيرة لحياته إثر حادث وقع له بمنزله في الزمالك ورحل في ٤ مايو ١٩٩١م ، وقد شيعته مصر في جنازة شعبية وودعته بجنازة عسكرية رسمية [٣] .

- نبذة تاريخية عن " محمد عبده صالح (١٩١٣م – ١٩٧٠م) "

نشأته :

ولد بالقاهرة عام ١٩١٣م ونشأ في أسرة فنية وكان جده والد أبوه عازف للناي ، ومن هذا المنطلق كان جميع من يدخل البيت فنانين كان والده يدير مجالس في بيته ، وكان يحضر هذه المجالس " زكريا أحمد – محمد القصبجي – الشيخ المنيلاوي " ، فكان الطفل الصغير " محمد عبده صالح " يسمع ويرى من هؤلاء العمالقة ، فصنع قانوناً صغيراً وكان يخشى أن يراه أبوه لأن والده يريد أن يسلك الولد طريقه في الدراسة [٤] ، ولما رأى الفنانين أصدقاء والده القانون الصغير الذي صنعه بمساعدة النجار عرضوا على والده أن يحضر أحد عازفين القانون ليدرس للطفل الصغير ، فوافق والده وتعلم "محمد عبده صالح" على يد " العقاد – كامل إبراهيم " ، وكان أيضاً من أسرة دينية حصل جده على العالمية من الأزهر الشريف .

مشواره الفني :

شق " محمد عبده صالح " طريقه في الحياة الفنية فكون فرقة لنفسه واشتغل مع مشاهير المطربين والمطربات منهم " أم كلثوم – محمد عبد الوهاب " وعمل عازفاً للقانون في معظم أفلامهم السينمائية ، ومع " أسمهان – فريد الأطرش " ، حصل على بعض الأوسمة والنياشين منهم وسام

---

[٢] مجدى سلامة : عبد الوهاب موهبة وصقل ... قمة وقيمة ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ، د.ت ، ص ١٥٥ ، ١٥٦ .
[٣] عبد الحميد توفيق زكى : المعاصرون من رواد الموسيقى العربية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣م ، ص ٤٨ .
[٤] زين نصار : موسوعة الموسيقى والغناء في مصر في القرن العشرين ، الجزء الثاني ، الملحنون ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٣م ، ص ٨٦ ، ٨٧ .

الاستحقاق وسلمه له الزعيم " جمال عبد الناصر " ، وحصل على وسام من " الحبيب بورقيبه " ، ومن الملك " الحسن " أيضاً ، وله العديد من المؤلفات الموسيقية ومنها (موسيقى لوعة – موسيقى وقت السحر – موسيقى دعاء) ، ومن القوالب الموسيقية (سماعي هزام) ، وكان له مدرسة خاصة في مجال العزف على آلة القانون ، ومن تلاميذه " سامي نصير " ، ويتميز برشاقة أصابعه ونعومة عزفه على ديوان واحد (فرداج) ، كما أنه كان يضيف للقطعة الموسيقية حليات جمالية من عنده ويمتاز بنقاء الدوزان .

وفاته : توفي " محمد عبده صالح " في عام ١٩٧٠م [١] .

الجزء الثاني : (الإطار العملي)

– دراسة تحليلية لموال (اللي انكتب على الجبين) لـ " محمد عبد الوهاب "

بيانات العمل :

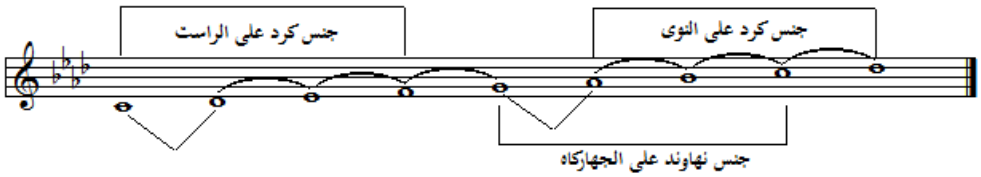
تأليف : إبراهيم عبد الله .

تلحين : محمد عبد الوهاب .

غناء : محمد عبد الوهاب .

الصيغة : قالب غنائي موال .

المقام : حجاز كاركرد .



عدد الموازير : ٣٩ مازورة .

الميزان : حر لا يتقيد بميزان .

الآلات المستخدمة في المصاحبة : آلة القانون

العازف المصاحب : " محمد عبده صالح " .

نوع الموال : يخضع هذا الموال إلى النوع الثاني من المواويل المسماه " بالموال الأعرج " وذلك لاختلاف القافية في الشطرة الرابعة .

---

[١] زين نصار : موسوعة الموسيقى والغناء في مصر في القرن العشرين ، مرجع سابق ، ص ٨٦ ، ٨٧ .

النص الشعري :

اللـــي انكتـــب ع الجبـــين لازم تشـــوفه العـــين
وعـــدك ومكتوبـــك يـــا قلبـــي كـــان مخبـــي فـــين
إن كـــان كـــده قســـمتك بختـــك أجيبـــه منـــين
ســـــلم أمـــــورك يـــــا قلبـــــي وامتثـــــل لله
واللـــي انكتـــب علـــى الجبـــين لازم تشـــوفه العـــين

المدونة الخاصة بعينة البحث :

5
6
قانون
7
8
9
10
المقطع الثالث
قانون
قانون
11
12
قانون
13
قانون
14
15
المقطع الرابع
قان

التحليل التفصيلي لموال " اللي انكتب على الجبين " :

– **المقدمة الموسيقية :** تؤديها آلة القانون في مقام الحجازكاركرد ، وهي عبارة عن جملة ارتجالية لا تلتزم بميزان إيقاعي محدد ، ووظيفتها تهيئة الجو الملائم لبدء الليالي والموال ، وذلك عن طريق الارتجال في المقام الأساسي الذي استطاغ منه جمل الليالي ، واستخدم عازف القانون أسلوب أداء الكونتر (الصد والرد) على ديوانين ، مع استخدامه أسلوب الأداء المتصل (الفرداج) بنعومة ورشاقة ، بما يتميز به أسلوب أدائه وجاءت مصاحبة آلة القانون دقيقة مترجمة الانتقالات المقامية التي قام بها المطرب في أداء الليالي .

– **المقطع الارتجالي الأول :** من مازورة (١ : ٣) وهو عبارة عن جمل ارتجالية غنائية مؤديها المطرب في المقام الأساسي ، منتهياً بركوز تام على أساس المقام الذي منه الموال .

– **المقطع الارتجالي الثاني :** في مازورة (٤) يبدأ بفاصل موسيقي تؤديه آلة القانون وعازف القانون في هذا الفاصل يقوم بتهيئة الجو للمغني لكي يكمل ليالي الموال ، وجاء أداء عازف القانون بأسلوب الأداء المتصل (الفرداج) ، وقام بسلطنة وتهيئة الجو للمطرب في المقام الذي سيبدأ منه الغناء .

- في مازورة (٥) يبدأ المغني تكملة الليالي وهي عبارة عن جملة ارتجالية في جوابات مقام البياتي المصور على درجة الراست ، مع المصاحبة الدقيقة من عازف القانون أثناء أداء المطرب .
- من مازورة (٥ : ٩) عبارة عن جملة ارتجالية يؤديها المطرب في جوابات مقام البياتي المصور على درجة الراست ، ويبدأ في منتصف مازورة (٩) المطرب لمس مقام النهاوند والذي يحمل في جنس الفرع (جنس عجم على درجة النوى) ، ثم عاد مرة أخرى في آخر مازورة (٩) إلى مقام البياتي المصور على درجة الراست .

– **المقطع الارتجالي الثالث :** في مازورة (١٠) يبدأ هذا المقطع بفاصل موسيقي تؤديه آلة القانون في مقام البياتي المصور على درجة الراست ، استخدام عازف القانون أسلوب الكونتر (الصد والرد) على ديوانين ، وأسلوب التبديل بالسبابتين اليمنى واليسرى والتبادل فيما بينهما بأسلوب رشيق .

- في مازورة (١١) يبدأ المطرب في غناء الموال وهي عبارة عن جملة ارتجالية تبدأ في مازورة (١١ : ١٤) ، ويلاحظ في مازورة (١٢) وجود نوع من المحاكاة (Imitation) بين المطرب وعازف القانون ، وذلك في جوابات مقام البياتي المصور على درجة الراست ، حيث أجاد

عازف القانون في ترجمة الأداء من المطرب ، فجاء في شكل محاكاة تطريبية ما بين آلة القانون والمطرب .

- في مازورة (١٣) نفس أسلوب المحاكاة بين المطرب وآلة القانون المصاحب في نفس الطبقة الصوتية .

– **المقطع الارتجالي الرابع** : يبدأ بفاصل موسيقي تؤديه آلة الكمان في مقام البياتي المصور على درجة الراست ، مع ملاحظة لمس مقام الحسيني المصور على درجة الراست في أجزاء من هذا الفاصل .

- يلاحظ وجود تتابع لحني إيقاعي سلمي هابط في النصف الثاني من هذا الفاصل الموسيقي .
- من مازورة (١٥ : ٣٠) يبدأ المطرب غناء المقطع الارتجالي الرابع ، وقد صيغ لحن هذا المقطع بالتناوب بين مقام البياتي المصور على درجة الراست ومقام الحجازكاركرد المقام الأساسي ، ثم يختتم المطرب غنائه في هذا المقطع في مقام البياتي المصور على درجة الراست ، مع ملاحظة أن الجزء الأول من هذا المقطع يؤديه عازف القانون مع المطرب في محاكاة دقيقة ، وبنفس أسلوب الأداء السابق للعازف من خلال استخدام أسلوب أداء التبديل و(الفرداج) والكونتر .

– **المقطع الارتجالي الخامس** : في مازورة (٣١) يبدأ عازف القانون بجملة ارتجالية في مقام البياتي المصور على درجة الكردان ، ودوره التأكيد على جوابات المقام المغنى منه من خلال المتابعة الدقيقة الواعية من عازف القانون " محمد عبده صالح " ، والانتقال بليونة مع المطرب أثناء الانتقالات المقامية التي يؤديها .

- من مازورة (٣٢ : ٣٩) يبدأ المطرب في غناء المقطع الارتجالي والأخير ، ويبدأ هذا المقطع في مقام البياتي المصور على درجة الكردان حتى مازورة (٣٤) ، وفي هذه المازورة يبدأ العودة إلى مقام الحجازكاركرد ، مع نفس أسلوب أداء المصاحبة السابق من عازف القانون .
- من مازورة (٣٥ : ٣٦) لمس مقام النهاوند ذو الحساس المصور على درجة الجهاركاه ، أما في مازورة (٣٧) انتقل مسار اللحن إلى مقام الصبا على درجة الجهاركاه ، ولمس مقام صبا بوسليك وهو من مشتقات مقام الصبا في النصف الأخير من مازورة (٣٧) ومازورة (٣٨) .
- في مازورة (٣٩) عودة المطرب مرة أخرى إلى المقام الأساسي ، مع ركوز تام على أساس مقام الحجازكاركرد ، مع ملاحظة استمرار المحاكاة بين المطرب وآلة القانون المصاحبة في أسلوب متجانس وبنفس أسلوب أداء المصاحبة السابقة من عازف آلة القانون .

نتائج البحث :

بعد أن قامت الباحثة بالدراسة التحليلية لموال (اللي انكتب على الجبين) لـ " محمد عبد الوهاب " ، استطاعت أن تجيب على سؤال البحث :

سؤال البحث :

– ما هي أساليب الأداء المستخدمة في المصاحبة الارتجالية عند " محمد عبده صالح " في موال (اللي انكتب على الجبين) لـ " محمد عبد الوهاب " ؟

إجابة سؤال البحث:

– استخدم عازف القانون أسلوب أداء الكونتر (الصد والرد) على ديوانين ، مع استخدامه أسلوب الأداء المتصل (الفرداج) بنعومة ورشاقة ، بما يتميز به أسلوب أدائه وجاءت مصاحبة آلة القانون دقيقة مترجمة الانتقالات المقامية التي قام بها المطرب في أداء الليالي .

– جاء أداء عازف القانون بأسلوب الأداء المتصل (الفرداج) ، وقام بسلطنة وتهيئة الجو للمطرب في المقام الذي سيبدأ منه الغناء ، مع المصاحبة الدقيقة من عازف القانون أثناء أداء المطرب .

– استخدم عازف القانون أسلوب الكونتر (الصد والرد) على ديوانين ، وأسلوب التبديل بالسبابتين اليمنى واليسرى والتبادل فيما بينهما بأسلوب رشيق .

– جاءت المحاكاة (Imitation) بين المطرب وعازف القانون ، وذلك في جوابات مقام البياتي المصور على درجة الراست ، حيث أجاد عازف القانون في ترجمة الأداء من المطرب ، فجاء في شكل محاكاة تطريبية ما بين الآلة والمطرب .

ومما سبق رأت الباحثة أنه من خلال الدراسة التحليلية لأسلوب أداء " محمد عبده صالح " في موال (اللي انكتب على الجبين) أنه يعد من رواد العزف على آلة القانون ، وله أسلوب أداء خاص به في أداء الارتجالات ، وظهر ذلك من خلال إجادته المتابعة الدقيقة الواعية للمطرب أثناء أدائه للموال ، وقدرته وبراعته في الانتقال بليونة مع المطرب في كافة انتقالاته المقامية .

قائمة المراجع :

أولاً : الكتب

١ – أحمد بيومي : القاموس الموسيقي ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٢م .

٢ – زين نصار : موسوعة الموسيقى والغناء في مصر في القرن العشرين ، الجزء الثاني ، الملحنون ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٣م .

٣ – سمحة الخولي : الارتجال وتقاليده في الموسيقي العربية ، عالم الفكر ، المجلد السادس ، العدد الأول ، الكويت ، ١٩٧٥م .

٤ – سمير يحيي الجمال : تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩م .

٥ – سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقي العربية ، دار الكتب القومية ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

٦ – عبد الحميد توفيق زكى : المعاصرون من رواد الموسيقى العربية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣م .

٧ – فيولا سبوليين : الارتجال للمسرح ، ترجمة وتقديم : سامي صلاح ، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات مسرح (٣١) ، مطبعة جامعة نور ثويسترن ، القاهرة ، ١٩٨٣م .

٨ – مجدى سلامة : عبد الوهاب موهبة وصقل ... قمة وقيمة ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة، د.ت .

٩ – محمد محمود سامي حافظ : موسيقى الشعوب ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

ثانياً : الرسائل العلمية

١ – عبد الله الكردي : **فن الإرتجال في الموسيقى العربية** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

٢ – مايسة محمد سيف الدين : **دراسة تحليلية لأساليب أداء كبار المطربين وإمكانية الإستفادة منها لدارسي الغناء العربي** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٤م .

٣ – هالة محمد أحمد حجازي : **الموال بين التلحين والارتجال بمصر في النصف الأول من القرن العشرين** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، د.ت .