قصائد أيمن تيسير كنموذج للقصائد الغنائية المعاصرة

نجلاء سيد عبد الحميد الجبالي *

ملخص

تعد القصيدة الغنائية أقدم أنواع الغناء على الإطلاق وقد اهتم كبار مبدعي الأغنية العربية في العصر الحديث بتلحينها ومن أبرزهم محمد عبد الوهاب والقصبجي والسنباطي وفيما بعد الموجي وغيرهم حيث كانت لإبداعاتهم تلك أكبر الأثر في إسعاد وجدان المستمعين من مختلف الطبقات الاجتماعية والثقافية فضلاً عن رفع الذوق الفني والإنساني بشكل عام، وهناك كذلك محاولات بارزة في الآونة المعاصرة قد جذبت انتباه المستمعين لها كقصائد كاظم الساهر.

وفي هذا العصر سيطرت الأغنية ذات الصبغة التجارية بالكلمات والألحان الضعيفة فنياً على الساحة الغنائية العربية ورغم أنها تؤدي إلى إفساد الذوق العام إلا أن شركات الإنتاج الفنية تولى اهتمامًا كبيراً لإنتاج مثل تلك الأغاني في حين تهمل إنتاج الأغنية ذات القيمة الفنية الرفيعة حيث يضطر صاحبها إلى تكبد ما لا يطيقه ماديا في إنتاجها لمحاولة تغيير واقع أليم يسيطر عليه فنا يزيد من تدهور أخلاقيات وذوق المجتمع العربي بشكل عام ومحاولة منه للمساهمة في تغيير ذلك الواقع قام أيمن تيسير بتلحين مجموعة من القصائد التي تحمل من القيم الفنية ما استرعى انتباه الباحثة لمعرفة أسلوبه في صياغتها وإلقاء الضوء على تلك المحاولة التي قد توصف في هذا العصر بالسباحة ضد تيار من الاستخفاف بأسماع المستمع العربي محاولاً تقديم رسالة فنية في صيغة قصائد غنائية.

ويتكون البحث من جزءين:

الجزء الأول الإطار النظري ويشمل

القصيدة الغنائية مفهومها، نبذة عن مراحل تطورها، أغراضها.

السيرة الذاتية لأيمن تيسير.

الجزء الثاني الإطار التحليلي ويشمل تحليل قصيدتين من قصائد أيمن تيسير الغنائية تحليلاً مقامياً ولحنياً ثم تعليق الباحثة على العناصر الفنية للأعمال.

ويختتم البحث بالنتائج والتوصيات ثم المراجع.

الكلمات الدالة: المقام: الجنس، السلسلة، الهيئة اللحنية.

المقدمــة

الأغنية هي الأصل في فن الموسيقى العربية فالشعوب العربية تميل إلى الغناء أكثر من ميلها إلى الموسيقى البحتة فلكل شعب طبيعة ووجدان صنعتهما عوامل تاريخية ينفرد بها.[1] (النجمي، 1993، ص183)

وقد ارتبطت أصول الغناء العربي منذ نشأته بالشعر العربي، وتعد القصيدة أقدم أنواع الغناء على الإطلاق[2] (النجمي، 1993، ص 186) وقد اهتم كبار مبدعي الأغنية العربية في العصر الحديث بتلحينها ومن أبرزهم محمد عبد الوهاب والقصبجي والسنباطي وفيما بعد الموجي وغيرهم حيث كانت لإبداعاتهم تلك أكبر الأثر في إسعاد وجدان المستمعين من مختلف الطبقات الاجتماعية والثقافية فضلاً عن رفع الذوق الفني والإنساني بشكل عام، وهناك كذلك محاولات بارزة في الآونة المعاصرة قد جذبت انتباه المستمعين لها كقصائد كاظم الساهر.

ولكنه في هذا العصر سيطرت الأغنية ذات الصبغة التجارية بالكلمات والألحان الضعيفة فنياً على الساحة الغنائية العربية ورغم أنها تؤدي إلى إفساد الذوق العام إلا أن شركات الإنتاج الفنية تولى اهتماما كبيراً لإنتاج مثل تلك الأغاني في حين تهمل إنتاج الأغنية ذات القيمة الفنية الرفيعة حيث يضطر صاحبها إلى تكبد ما لا يطيقه ماديا في إنتاجها لمحاولة تغيير واقع أليم يسيطر عليه فنا يزيد من تدهور أخلاقيات وذوق المجتمع العربي بشكل عام ومحاولة منه

* قسم الموسيقى العربية، جامعة حلوان، مصر. تاريخ استلام البحث 2015/7/11، وتاريخ قبوله 2015/9/4.

© 2016 عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

للمساهمة في تغيير ذلك الواقع قام أيمن تيسير بتلحين مجموعة من القصائد التي تحمل من القيم الفنية ما استرعى انتباه الباحثة لمعرفة أسلوبه في صياغتها وإلقاء الضوء على تلك المحاولة التي قد توصف في هذا العصر بالسباحة ضد تيار من الاستخفاف بأسماع المستمع العربي محاولا تقديم رسالة فنية في صيغة قصائد غنائية.

مشكلة البحث

سيطرة وذيوع الأغنية ذات الصبغة التجارية على الساحة الغنائية العربية والتي تؤدي إلى إفساد الذوق العام واهتمام شركات الإنتاج بتقديمها في حين تهمل إنتاج الأغاني ذات القيمة الفنية الرفيعة ومن أمثلة ذلك مجموعة من القصائد الغنائية التي قام بتلحينها أيمن تيسير والتي استرعت اهتمام الباحثة لدراستها ومعرفة أسلوب صياغتها.

هدف البحث

1. التعرف على بعض قصائد أيمن تيسير.
2. التوصل إلى أسلوب أيمن تيسير في صياغة بعض قصائده الغنائية.

أهمية البحث

المساهمة في إلقاء الضوء على أعمال غنائية لها قيمة فنية جديرة بالدراسة العلمية المتخصصة خاصة أنها من نوع القصيدة الغنائية والتي ندر أن يتم إنتاجها غنائيا في هذا العصر مما يثبت وجود ملحنين على مستوى فني راق جديرون بالاهتمام من قِبل المجتمع والجهات المعنية ومن ثم تشجيع مثل هؤلاء الفنانين بكل الوسائل المتاحة لرفع الذوق الفني للمجتمعات العربية بعد ما وصل إليه الحال من الاستخفاف بدور الموسيقى بشكل عام بالإضافة إلى فتح أفاق جديدة للدارسين للاستفادة من أسلوب صياغة تلك الأعمال.

أسئلة البحث

1. ما القصائد الغنائية لأيمن تيسير؟
2. ما أسلوب أيمن تيسير في صياغة بعض قصائده الغنائية ؟

حدود البحث

بعض قصائد أيمن تيسير الغنائية في الفترة من

إجراءات البحث:

منهج البحث: يتبع البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى)

عينة البحث: قصيدتين لأيمن تيسير إحداهما عاطفية والأخرى وطنية قومية.

أدوات البحث: وسائل سمعية وبصرية لإنجاز الجانب النظري والعملي من البحث.

وينقسم البحث إلى قسمين

الأول نظري: ويشمل

- نبذة عن القصيدة الغنائية العربية (مفهومها – تطورها – أغراضها)
- السيرة الذاتية لأيمن تيسير

الثاني تحليلي: ويشمل تحليل قصيدتين من قصائد أيمن تيسير الغنائية تحليلاً مقاميا ولحنياً ثم تعليق الباحثة على العناصر الفنية للأعمال.

أولاً الجانب النظري:

القصيدة الغنائية: (شورة . 1995م ص 84، 85)

مفهوم القصيدة الغنائية:

من أقدم ألوان الغناء العربي فهي تعتمد على مجموعة منتقاه من الأبيات الشعرية والشعر والغناء توأمان لذا كانت للقصيدة المكانة الأولى في الغناء العربي قبل أن تعرف أنواع الغناء الأخرى

نبذة مختصرة لمراحل تطور القصيدة الغنائية:

وقد مرت القصيدة بمراحل متعددة ففي البداية اعتمدت على الإرتجال ولم تكن لها لحن ثابت ثم أصبح لها لحن ثابت ومحدد لا يخرج عنه المطرب ويرجع الفضل في ذلك لعبده الحامولي ثم حدث تمازج وتوافق بين الكلمة واللحن ويرجع الفضل في ذلك لأبو العلا محمد وفي القرن العشرين بدأ الاهتمام بوجود مقدمات ولزمات موسيقية مع قوة التعبير وذلك بفضل محمد القصبجي ورياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش.

أغراض القصيدة الغنائية:

القصيدة الغنائية لها أغراض متعددة منها قصائد عاطفية أو دينية أو وطنية أو مدح ورثاء

السيرة الذاتية لأيمن تيسير (لقاء شخصي بالملحن بدار الأوبرا بالقاهرة)

بداياته:

- أجاد تجويد القرآن الكريم منذ بداية المرحلة الابتدائية.
- اهتم أساتذة الموسيقى بالمدرسة الابتدائية بموهبته الموسيقية حيث بدأت موهبته تتضح منذ تلك الفترة فقدموه في الحفلات المدرسية للغناء ومنهم الأستاذ نبيل الشرقاوي مدرس الموسيقى .

- إصطحبه أخوه الأكبر إلى حفلاته الغنائية حيث كان مطرباً ذو صوت جميل واهتم بتقديمه من خلالها في بعض الأحيان للغناء.
- كانت موهبته أقوى من خوف الأهل ومعارضتهم اتجاهه لهذا الطريق الفني.
- تبلورت لديه تلك الموهبة عبر السنوات الدراسية المتقدمة بعد ذلك.

إنجازاته على الصعيد الدراسي والأكاديمي:

- بكالوريوس موسيقا – جامعة اليرموك – 1988.
- دبلوم عالي في الغناء الشرقي – جامعة الروح القدس – لبنان 1995.
- ماجستير علوم موسيقية – جامعة الروح القدس– لبنان 1995.
- دكتوراه في العلوم الموسيقية، تخصص غناء عربي – جامعة الروح القدس – لبنان 2005.
- تقلد العديد من المناصب الأكاديمية الهامة ومنها نائب عميد كلية الفنون والتصميم، ورئيس قسم الفنون الموسيقية بالجامعة الاردنية وغيرها العديد من المناصب.
- الاشتراك بالأبحاث في العديد من المؤتمرات العلمية بعدة عواصم عربية.

بعض إنجازاته وأنشطته على الصعيد الفني:

- مطرب وملحن وأستاذ جامعي حريص على تقديم الفن العربي الأصيل.
- إحياء العديد من الأمسيات الطربية الخاصة في الأردن حيث حرص على غناء الألحان الأصيلة المتنوعة.
- الاشتراك بالغناء في المهرجانات والحفلات الغنائية في العديد من الأقطار العربية والأجنبية مثل الأردن ومصر وتونس وقطر وسلطنة عمان ولبنان والهند وغيرها.
- له العديد من الإصدارات الغنائية التي تضم ألحانه المتنوعة من القصائد والأوبريتات التي قام بتلحينها وغنائها.
- قام بالغناء في دور الأوبرا بالقاهرة ومسقط والرباط وقرطاج وغيرها الكثير من العواصم والمدن.
- تلحين وغناء العديد من الاوبريتات والأغاني الوطنية أهمها: عشقنا، اطمني، فلسطين، ماذا بغزة يا ابي، قبلة الأرواح بدون القدس وغيرها الكثير.
- حاصل على الجائزة الكبرى لاحسن عمل غنائي متكامل مهرجان الاغنية العربية، جامعة الدول العربية " للعمل لا تسيء الظن بي"، 2013، تونس.
- حاصل على **الجائزة الكبرى** لأحسن عمل غنائي متكامل في مهرجان بترا للأغنية الأردنية عن لحنه لأغنية " آن الأوان " والذي أقيم في عمان عام 2000.
- حاصل على جائزة الملك عبد الله الثاني للإبداع الموسيقي 2001م، مهرجان الأغنية الأردنية الأول.
- فاز بالمركز الأول في مهرجان الأغنية الأردنية الأول 1993 بجائزة أفضل صوت وأداء.

أهم المشاريع الموسيقية التي أنجزها:

بيت الموسيقى بالأردن:

- أسس بيت الموسيقى بالأردن عام 2011 وهو مشروع متكامل يشمل لكل ما هو متعلق بالشأن الموسيقي فهو يحتوي على قسم لتعليم الآلات الموسيقية ومدرسة لتعليم الباليه ويضم أيضاً مركزاً للعلاج بالموسيقى لمرضى التوحد والحالات الخاصة وقاعات للندوات والمحاضرات العلمية.
- إهتم بتشكيل فرقاً موسيقية وغنائية من خلال هذا المشروع منها فرقة للمواهب من الأطفال وفرقة للغناء العربي تضم أصوات واعدة من الشباب وفرقة خماسي وسداسي تقدم مقطوعات موسيقية عربية حيث تشمل خمس أو ست آلات موسيقية.

رؤى خاصة تبلورت في أعمال فنية: (لقاءات للملحن ببرامج تليفزيونية).

جاز عبد الوهاب:

بدأ في تنفيذه عام 2007 ويهدف إلى إيصال موسيقى عبد الوهاب إلى الأجيال الجديدة حيث اعتمدت فكرته على دمج الجاز ببعض أغاني عبد الوهاب التي تصلح لهذا الدمج واشترك بالعزف عازفين من الولايات المتحدة الأمريكية وقام أيمن تيسير بالغناء بالروح والأسلوب العربي.

الغناء الصوفي:

اعتمد هذا الاتجاه على ثقافته الموسيقية الواسعة وإمكانياته الصوتية المميزة وحضوره على المسرح حيث يقدم أشعاراً لكبار الصوفيين ومنهم الحلاج وابن الفارض والتي تخاطب الروح وتتسامى عن المغريات الدنيوية ويترجمها بإبداعات وإرتجالات برؤية خاصة تتماشى مع تلك المفاهيم الروحانية.

بعض قناعاته الشخصية الخاصة بدوره كفنان:

- يؤمن بأن الموسيقى لابد وأن تكون ذات رسالة فهي ليست فقط للمتعة وإن كانت رسالة المتعة هامة إلا أنها لابد وأن

تتم من خلال موسيقى لا يستخف مقدميها بأذهان المستمع

- قناعته بأن الفنان الجاد لابد وأن يثابر ويجتهد للتواجد في المحافل التي تقدم الفن الراقي الملتزم وأيضاً يجتهد لمواكبة كل ما هو جديد في إطار الالتزام بالفن الجاد.
- يؤمن بأن الفن الأصيل هو الفن الباقي.
- مؤمن بأن الموسيقى لها تأثير قوي على جسم الإنسان ومشاعره فهو يتعامل معها على أنها رسالة إنسانية راقية وليست للكسب المادي والشهرة.

ثانياً: الإطار التحليلي (وسوف تقوم الباحثة في هذا الجزء بتحليل قصيدتين لأيمن تيسير

النموذج الأول قصيدة يا أخت مكة)

النص الشعري

يا أخت مكة كُفي اللوم والعتبا ولا تصيحي بوجه البغي وعرضا
يا نخلة الله إن هزتك أمتنا قبل المخاض فلا تساقطي رطبا
كأن أندلساً أخرى تطالعنا فهل سيندبنا أبناؤنا بسبا
لبتك يا قدس أرواح وأفئدة طار المنايا فتسعى نحوها خببا
لبتك يا قدس يا أخت مكة
قالو السلام فقلنا رأس شرعتنا
قالو السلام إذا أقيم على عدل فد وجبا
قالو السلام فقلنا من شرائطه
قالو السلام أن نسترد من الأوطان ما سلب
بلا فلسطين من يعطي السلام لمن
بلا فلسطين وأي السلم يريد الظلم أن يهبا
الله أكبر يا فاروق قد شطبت
وثيقة الفتح والميثاق قد شطبت
لبتك يا قدس أرواح وأفئدة
طار المنايا فتسعى نحوها خببا
لبتك يا قدس يا أخت مكة

التعريف بالعمل:

كلمات: محمد سمحان، **لحن وغناء:** أيمن تيسير **توزيع:** هيثم سكرية

المقام: حجاز كار كرد، **الموضوع:** وطني قومي بطابع إنساني

الهيكل البنائي:

مقدمة وجزأين غنائيين كل جزء يتكون من عدة جمل لحنية مع استخدام لحن المقدمة كفواصل

التحليل التفصيلي:

المقدمة

الجدول (1)

يوضح تحليل المقدمة في يا أخت مكة

الجمل والعبارات اللحنية	التحليل المقامي	ملاحظات
جملة لحنية من م 1: م 8 وتقسم إلى عبارتين.	في مقام كرد النوا والركوز تام على درجة النوا ولمس لدرجة البوساليك (فا b) للمرور السريع على درجات هابطة لجنس صبا الكردان.	– تبدأ الجملة الأولى والثانية بنموذج لحني من مازورتين يتكرر مرتين ويستكمل في المرة الثالثة بطريقة مختلفة
جملة لحنية من م 9: م 16 وتقسم إلى عبارتين	في مقام نهاوند كردي على الجهاركاة والركوز تام على الجهاركاة	–الجملة الثالثة تبدأ بتتابع لحني لنفس النموذج اللحني في الجملتين السابقتين وتستكمل بلحن مختلف عن الجمل السابقة في العبارة الثانية منها
جملة لحنية من م 17: م 24 [1] وتقسم إلى عبارتين	بداية ظهور مقام حجاز كار مع لمس بعض النغمات اللازمة للتصوير المستخدم في النموذج اللحني في م 21، 22	–تغيير نهاية النموذج اللحني القائم عليه لحن المقدمة فاستبدل قفزة الرابعة الهابطة بخامسة هابطة للوصول لدرجة الكوشت كحساس لدرجة الراست لتأكيد المقام الأصلي.
		– الجمل اللحنية يمكن تقسيمها إلى عبارات العبارة الأولى تعمد على نموذج لحني يتكرر أو كتتابع لحني في الجملة الثالثة والعبارة الثانية بلحن مختلف كتتمية واستكمال للعبارة الأولى
		–استخدام التصوير اللحني الصاعد في م21، 22 في نهاية المقدمة.

الجدول (2) يوضح تحليل الجملة الغنائية الأولى في يا أخت مكة

الجزء الغنائي الأول:الجملة الأولى

الجمل والعبارات اللحنية	التحليل المقامي	ملاحظات
جملة لحنية من م24 ^{2}:م 47 وتقسم إلى عبارات لحنية الأولى من م24 ^{2}:م 27 الثانية من م 28 ^{3}: م 32 ^{1} الثالثة من 32 ^{2}: م 47 العبارة الثالثة تحتوي على جزء ختامي من ثلاث موازير من 45: 47	مقام حجاز كار كرد والركوز تام على درجة الراست. جنس كرد النوا والركوز تام على درجة النوا مقام حجاز كار كرد والركوز تام على درجة الراست. مقام حجاز كار كرد والركوز غير تام على درجة الجهاركاة في م 38 وتستكمل العبارة بجزء بسيط في مقام طاهر بدأ فيه بجنس الفرع راست الجهاركاة ثم جنس الأصل بياتي الكردان في منطقة الجوابات للمقام والركوز تام على درجة الكردان.	– بداية الغناء يشبه بداية المقدمة والتغيرات بسيطة بسبب التقطيع العروضي للكمات – استخدام التتابع السلمي الهابط بين بداية العبارات اللحنية في الجملة الأولى – بداية العبارة الثانية تتابع لحني هابط للعبارة الأولى – تكرار النموذج اللحني لبداية العبارة الأولى والثالثة. – بالرغم من أن العبارة الثانية تحتوي على مقامين مختلفين وإنتقال مباشر في نهايتها إلى مقام الطاهر إلا أن الجملة مسترسلة ولا يمكن تقسيمها إلى عبارات منفصلة. – الجزء الختامي في العبارة الثالثة يعتبر بمثابة ربط بين الجملة الأولى والثانية حيث يبدأ الجملة الثانية بنفس المقام. – الجملة طويلة ومسترسلة

الجدول (3) يوضح تحليل الجملة الغنائية الثانية للجزء الأول في يا أخت مكة

الجملة الثانية

الجمل والعبارات اللحنية	التحليل المقامي	ملاحظات
جملة لحنية من م 42: 47 جملة لحنية من م 48: م 64 يمكن تقسيمها إلى عباراتين الأولى من م48:م53 ومن 54: 59 تكرار للجزء السابق والثانية من م 60: م 64	في مقام طاهر والركوز تام على درجة الكردان. مقام طاهر والركوز تام في م 63 على درجة الكردان وتستكمل الجملة بالنموذج اللحني لبداية الغناء والركوز تام على الكردان والعبارات تنتهي بركوز تام.	–جملة لحنية مسترسلة مع استخدام تكرار نغمة الكردان بطريقة متتالية في بدايتها والنغمات في مجملها سلمية. –تحتوي العبارة الأولى على لازمة موسيقية بسيطة تكرر خلالها. –استخدام التتابع اللحني الصاعد الغير متطابق في العبارة الثانية من الجملة الثانية

الجدول (4) يوضح تحليل الجملة الغنائية الأولى للجزء الثاني في يا أخت مكة

الجزء الغنائي الثاني:

الجمل والعبارات اللحنية	التحليل المقامي	ملاحظات
من م 65 [4]: م 67 [1]تكملة الفاصل الموسيقي (لحن المقدمة) جملة لحنية من م76 [2]: م 83 [1] م 82 تكرار لم 67 لإعادة الجزء السابق م 83 لازمة موسيقية تحويلية	مقام أثر كرد والركوز تام على درجة الراست. في مقام أثر كرد مع لمس نغمة الجهاركاه وتستكمل الجملة في مقام طاهر بجنسيه بياتي الراست وراست الجهاركاه والركوز تام على درجة الراست.	نغمات هابطة من درجة المحير الجملة تعتمد على نموذج لحني يتكرر بين نماذج لحنية مختلفة مع استخدام بعض القفزات اللحنية في مواضع بسيطة مثل الثالثة والرابعة والسابعة.

الجدول (5) يوضح تحليل الجملة الغنائية الثانية للجزء الثاني في يا أخت مكة

الجملة الثانية:

الجمل والعبارات اللحنية	التحليل المقامي	ملاحظات
جملة لحنية تتكون من عبارتين مختلفتي الصياغة العبارة الأولى من م 84: 94	جنس كرد النوا والركوز تام في م 91 على النوا وفي آخر العبارة استخدام نغمات صاعدة صريحة لجنس بياتي النوا في م 93 ثم استخدام نغمات جنس حجاز الكردان في م 94 والركوز غير تام على جواب البوساليك	استخدام تكرار النغمات المتتالية عدة مرات وعلى درجات مختلفة استخدام قفزة الرابعة والخامسة الصاعدة في موضعين فقط.

الجدول (6) يوضح تحليل آخر عبارة غنائية في يا أخت مكة

تابع الجملة الثانية

ملاحظات	التحليل المقامي	الجمل والعبارات اللحنية
استخدام بداية النموذج اللحني للآذان المسموع بكثرة استخدام بعض القفزات في مواضع بسيطة مثل الثالثة والرابعة صاعدة	جنس حجاز الكردان مع الوصول للدرجة الخامسة من الجنس والركوز تام على الكردان.	العبارة الثانية من م 95: م 103

تعليق الباحثة على العناصر الفنية للعمل:

يمكن تقسيم العمل من الناحية الدرامية على أنه شكل حواري بين قلوب تعلقت بحب القدس والقدس وهي تروي معاناتها.

اختيار المقام: حجاز كار كرد فلهذا المقام طبيعة عذبة قريبة من المشاعر الإنسانية ولذلك جاء معبراً عن مضمون النص الشعري الوطني الإنساني.

الجمل اللحنية:

- الجمل اللحنية في المقدمة منتظمة
- اختلفت الجمل والعبارات الغنائية من حيث الانتظام والطول وذلك بحسب الصياغة اللحنية لكل منها.
- استخدام تنمية النموذج اللحني البسيط الذي يتكرر ثم يستكمل بطرق مختلفة لاستكمال الجملة اللحنية.
- الجمل اللحنية في المقدمة والجزء الأول تبدأ من النبر الثاني.
- الأجزاء طويلة والجمل اللحنية بها طربية ومسترسلة.
- رغم أن الجمل اللحنية تتميز بالطول والاسترسال إلا أن صياغة جملها وعباراتها جاءت بطريقة لحنية ومقامية مختلفة أضفت نوعاً من التنوع والثراء اللحني.

- استخدام عبارة لحنية غنائية واحدة في نهاية كل جزء غنائي من العمل للعودة للمقام الأصلي ويمكن أن يطلق على هذه العبارة مصطلح (السلسة)
- استخدام هـ لدرجات غريبة باللمس جاء في مواضع نادرة ولكنها مؤثرة ومعبرة فقد أستخدم درجة البوساليك (فا بيمول) في المقدمة وقد أضفت لمحة من التأثر مما يتناسب مع روح العمل ورغم أنها جاءت في مرة واحدة فقط إلا أنه أعطى بها لمس لدرجات جنس صبا الكردان.

استعراض الهيئات اللحنية:

- استخدام المقام بكل أجناسه ومناطقه الصوتية وذلك عند استعراض المقام الأساسي للعمل أو استعراض المقامات في الانتقالات المقامية المختلفة.
- استخدام المقامات الكاملة على درجات مختلفة وأساسية من المقام وبدون استخدام أي علامات تحويل بسلاسة كالدرجة الرابعة والخامسة وظهر ذلك في المقدمة وفي الجملة الثانية من الجزء الثاني من العمل.
- بداية العمل باستخدام جنس الفرع كرد النوا لمقام حجاز كار كرد وتكوين هيئة لحنية مستقلة على درجة النوا في أول جملة بالعمل بالمقدمة.
- استخدام التدرج في ظهور المقام الأصلي للعمل في المقدمة.
- تنوعت طرق بداية استعراض المقامات المستخدمة فاللحن قد يبدأ بجنس الفرع وقد يبدأ بجنس الأصل وقد يستعرض المقام كله هابطاً من جنس الفرع إلى درجة الأساس، وعادة ما يبدأ باستخدام الطبقة العليا من المقام سواء في جنس الفرع أو بجنس الأصل على درجة الجواب.
- استعرض الملحن لأجناس المقامات في بعض المواضع جاء مميزاً ومثال على ذلك عند استعراض مقام طاهر استعرض جنس راست الجهاركاه بشكل واضح رغم أنه قد يعد من المقامات القليلة الاستخدام بشكل كامل لها.

الإنتقالات المقامية:

- السلاسة والجرأة في استخدام الانتقالات المقامية بالتحويلات المباشرة والعودة أيضاً للمقام الأصلي بإعادة المقدمة كفاصل بين الأجزاء.
- استخدام الانتقال المباشر بالتغير في جنس الأصل وبالرغم من عدم وجود أي تمهيد لهذا الانتقال إلا أن اللحن احتفظ باسترسال الجمل والعبارات اللحنية.
- استعراض المقامات الأساسية أو المستخدمة في الانتقالات تتم بشكل كامل وتأخذ حيز كاف من الجمل والعبارات اللحنية لاستعراضها.
- استخدام الانتقال المقامي في الربط بين الجمل اللحنية مما يزيد من إحساس استرسالها فقد استخدم مقام الطاهر في آخر عبارة من الجملة الأولى وبدأ الجملة الثانية بنفس المقام .
- بالرغم من استخدام الانتقال المقامي في الجملة الواحدة إلا أنها لا تفقد ا تماسكها واسترسالها.
- استخدام الانتقال المقامي في نهاية الجمل أو في بعض اللزم الموسيقية البسيطة للانتقال.
- استخدام نغمة واحدة في نهاية عبارة لحنية للتحويل بشكل مباشر من مقام لمقام آخر مختلف تماماً في روحيته وإحساسه مثلما فعل في بداية آخر جملة من العمل عند استخدام نغمة جواب البوساليك لاستعراض جنس حجاز الكردان.
- استخدام هـ لمقامات في الانتقالات المقامية غير مطروقة خاصة في العصر الحديث حيث استخدم مقام الطاهر المصور على الكردان وهو فصيلة من مقام البياتي ومقام أثر كرد ذو الطبيعة الخاصة والمليئة بإحساس الشجن.

الفواصل واللزمات الموسيقية:

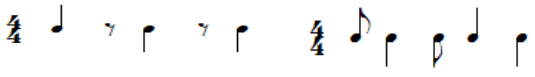
- استخدم الملحن لحن المقدمة كفاصل بين أجزاء العمل مع استخدام جزء بسيط في نهايتها كفاصل للدخول في الجزء التالي بالانتقال المقامي الجديد.
- ندر استخدام اللزم الموسيقية وكانت إما تكميلية بسيطة بنغمة أو اثنتين أو تحويلية قصيرة قد تصل إلى مازورة فقط.

نهايات الجمل والعبارات:

تنوعت نهايات الجمل والعبارات بين النهايات التامة والغير تامة ولكن في أغلبها نهايات تامة.

التناول الإيقاعي:

- استخدام إيقاع الوحدة الكبيرة
- تغير إيقاع الوحدة في بعض الأجزاء إلى ضرب الدويك.



الوحدة الكبيرة الدويك

- الإيقاعات الداخلية متنوعة تشمل إيقاعات بسيطة ويستخدم إيقاعات شاذة مثل

مع استخدام الأربطة الزمنية بكثرة.

- استخدام الإيقاعات الزمنية الممتدة خاصة في نهاية العبارات اللحنية.

التقطيع العروضي:

التزم الملحن بالتقطيع العروضي السليم لمقاطع الألفاظ مع ملاحظة استخدام علامات إيقاعية ممتدة في الحروف الممدودة في آخر معظم الجمل اللحنية.

التعبير باللحن:

استخدام بعض الأساليب التي تؤكد المشاعر الوطنية والحرقة على فلسطين ومنها

- في المقدمة ورغم أنها موسيقى فقط بدون كلمات إلا أن تكرار نموذج لحني معين في الجملة الواحدة أو تصويرها في الجمل التالية بالإضافة إلى استكمال هذا النموذج في الجملة الأخيرة
- الإعادة في الجمل يكون عن طريق تنميته بلحن مكمل وإيقاعات مختلفة وأكثر سرعة بألحان صاعدة أو هابطة أكد شعور الألم بما تعانيه فلسطين.
- أسلوب التناول الإيقاعي سواء في استخدام الضرب أو في استخدام الإيقاعات الداخلية للحن ساعد على تأكيد مشاعر وطنية عاطفية فقد استخدم تغير الضرب من الوحدة الكبيرة للدويك في جزء (لبتك يا قدس) مما أكد المعنى المقصود وهو الفرحة التي تشعر بها أرواح الشهداء، وكذلك في المقدمة فقد كان في جميع الجمل يبدأ العبارات الأولى منها بإيقاعات متوسطة السرعة ثم يستكمل الجملة بإيقاعات سريعة مما ساعد على إضفاء روح درامية بالموسيقى فقط بدون كلمات.
- استخدام التصوير اللحني الصاعد على إيقاعات داخلية سريعة في نهاية المقدمة ساعد على تأكيد الروح الدرامية وتأكيد معاني تصاعد المشاعر تهيئة للغناء.
- استخدام الجمل الطويلة المسترسلة التي لا تحتوي على لزمات موسيقية إلا نادراً ساعد على تأكيد معنى النضال المتواصل والمعاناة المستمرة لفلسطين كشعب وأرض.
- جاءت الصياغة النغمية متناسبة ومعبرة عن المعاني بشكل واضح ومؤثر ومثال على ذلك عند التعبير باللحن عن النص الشعري (قبل المخاض فلا تساقطي رطبا) فقد عبر عنها باستخدام صياغتين نغميتين مختلفتين الأولى استخدم النغمات الهابطة لجنس نهاوند الجهاركاة مما أكد المعني الحرفي لكلمة التساقط وفي الصياغة الثانية استخدم جنس راست الجهاركاة مع تكرار نغمة العجم عدة مرات متتالية والصعود إلى درجة السنبلة والركوز على درجة الكردان في جنس بياتي الكردان مما أكد معنى الصمود وأن فلسطين لن تسقط بل ستظل صامدة وهذه الصياغة ليست صياغة حرفية لكلمة السقوط بل صياغة تعبيرية.
- توظيف بعض الصياغات اللحنية بحيث تفيد في إضفاء طابع درامي وتأكيد لمعنى معين مثل

1. استخدام التتابع السلمي الصاعد بتكرار عبارة (لبتك يا قدس) في نهاية الجملة الثانية من الجزء الأول وفي رأي الباحثة أنه عبر بشكل موفق عن تلبية الأرواح لنداء القدس وأن تلك الأرواح تصعد في شموخ ليس للموت وإنما للعزة والكرامة وقد وفق في استخدام التتابع السلمي الصاعد للنموذج اللحني المستخدم للتعبير عن هذه المشاعر.

- استخدام نموذج لحني معين وتكراره إما على نفس الدرجة أو درجات أخرى ويتخلله نماذج لحنية مختلفة الصياغة قد أكن هذا التوصيف الدرامي للحن وذلك عند التعبير عن النص الشعري (بلا فلسطين من يعطي السلام إذن) وكذلك (قالو سلام قلنا رأس شرعتنا...).
- **توظيف بعض الصياغات اللحنية البسيطة لتأكيد المعاني:**

1. فقد استخدم نفس النموذج اللحني عند إعادة النص الشعري (قالوا سلام) عدة مرات وأيضاً على درجتين مختلفتين (العجم والنوا) لتأكيد معنى تكرار الحدث بنفس الشكل والوصول لنفس النتيجة من الباغي فهو يعرض السلام في كل مرة ولكنه سلام مزيف ليستمر في بغه.
2. تكرار النغمة الواحدة بشكل متتالي عدة مرات أكد بعض المعاني ومثال على ذلك عند التعبير عن النص الشعري (بلا فلسطين) وقد كرر هذا الأسلوب في العبارة اللحنية عدة مرات على نغمات مختلفة لتأكيد أنه بلا استقلال فلسطين لن تشعر الأمة بأي سلام أبداً.

- توظيف الانتقالات المقامية لخدمة النص الشعري حيث أنه:

1. ينتقل في الجملة الواحدة إلى مقام مختلف تماماً وعلى نفس درجة الركوز (انتقال مباشر) مما يجعل المستمع دائماً منتبهاً ومتشوقاً لما سيأتي.

2. الجملة الثانية في الجزء الأول لا يمكن تقسيمها إلى عبارات منفصلة بالرغم من أنها تحتوي على انتقال مباشر في نهايتها وهذا الانتقال المباشر خدم التعبير وأكده في أن إحساس السقوط في الجملة الأولى لا يمكن أن ينفصل عن الجملة الثانية التي تعبر بنغمات متكررة متتالية والاسترسال حتى في الانتقال.

- عادة كان استخدام المقامات في طبقاتها الصوتية العالية مما ساعد على إضفاء روح من التوهج والاستفار الذي يوافق روح العمل ومضمونه بشكل عام.
- استخدام بداية النموذج اللحني للآذان المعروف على نطاق واسع في البلاد العربية وهو من مقام الحجاز للتعبير عن النص الشعري(الله أكبر) في نهاية العمل جاء موفقاً إلى درجة كبيرة للغاية فقد حقق العديد من الأهداف أولها التعبير عن الكلمة بشكل دقيق وكذلك التعبير عن أن القدس هي القبلة الأولى للمسلمين في الصلاة وربط قضية تحريرها بشعائر الإسلام التي لابد وأن تكتمل بها فاستخدام النموذج اللحني للآذان يذكر المستمع وينبه إلى كل تلك المشاعر.
- قد ساعد استخدام مقام أثر كرد في الجزء الخاص بتمثيل القدس (قالو سلام) في تأكيد الشكل الدرامي للعمل حيث أن لهذا المقام طابع يميل إلى الشجن مما يكون ملائماً للتعبير عن المعاناة المستمرة التي تكابدها القدس عبر التاريخ وقد جاء هذا الجزء بعد استخدام فاصل بلحن المقدمة في مقام حجاز كار كرد وهو بإحساس مختلف فساعد ذلك على تجسيد هذا المشهد الدرامي.
- جاء استخدام هـ للقفزات اللحنية في مواضع محددة وخدمت الناحية التعبيرية بشكل واضح ومثال على ذلك، عند التعبير عن كلمة (تصيحي) فقد استخدم مسافة الثالثة الصاعدة بعد أن كان اللحن سلمي صاعد مما عبر عن المعنى الحرفي لكلمة (تصيحي) وأيضاً عند التعبير عن كلمة (سلام) في النص الشعري قالو سلام فقد استخدم في نهايتها في المد بالألف مسافة رابعة تامة هابطة بعد أن كان اللحن سلمي صاعد مما ساعد على تأكيد أن هذا السلام تسعى إليه فلسطين ولكنه يسقط بالظلم من البغاة.
- التنوع في الركوز بين الركوز التام والركوز الغير تام لبعض العبارات اللحنية أعطى صيغة السؤال والجواب اللحني وساعد على تجسيد بعض المعاني ومثال على ذلك فقد استخدم الركوز التام عند نهاية العبارات اللحنية للنص الشعري (قالو سلام) وفي نهاية وعند استكمال العبارة يستخدم الركوز التام مما جسد معنى الترقب لما عرضوه من سلام وتوضيح موقف القدس من هذا السلام والذي يأتي تجسيده من خلال صياغة باقي العبارة وركوزها التام.

الأداء الغنائي

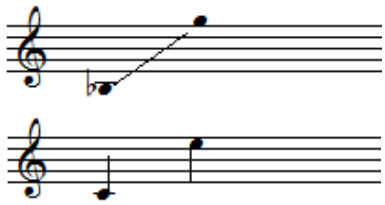
–المطرب قام بأداء جميع الأجزاء الغنائية

–الكورال مختلط ورغم أن اشتراكه جاء في أجزاء بسيطة إلا أنه ساعد على تجسيد المشهد الدرامي لروح القصيدة فهو يقوم:

– الإشتراك في أداء كلمة (مكة) في نهاية بعض الجمل اللحنية مع المطرب.

– بترديد بعض النماذج اللحنية والرد بها على المطرب.

النطاق الصوتي للعمل: النطاق الصوتي للغناء:



النموذج الثاني: قصيدة آن الآوان

النص الشعري

آن الأوان لكي أغني فاسمعين

تعبت يا دنيا وأرهقني الحنين

عذب الكلام قصيدة هي قصتي

فيها داوى الحب والصوت الحنين

فليس ذنبي أنني أنشودة

وليس ذنبي في حياتي تدفنين

آن الأوان لكي أغني

قد كنت قبل اليوم أشدو باكياً

هيا أضحكي دنيايا هيا وافرحين

أحببت أن أشدو وأسمعك بصوت

أبدعه خالقه ولم تبدع يميني

أنا طائر أنا طائر حبسوه في قفص الهوا

فكي قيودي يا ملاذي وأنصفين

آن الأوان لكي أغني

نسجت ألحاني على كفي بدمعي

حتى خطت على الأكف أسى سنيني

روحي ونفسي بالغناء تعلقت

وغذاء روحي بعض حبك فانقذين

آن الأوان لكي أغني

تحليل قصيدة آن الأوان

التعريف بالعمل:الكلمات: وليد إبراهيم، لحن وغناء: أيمن تيسير **توزيع:** هيثم سكرية

المقام: حجاز كار كرد، **الضرب:** الوحدة الكبيرة، البمب، المصمودي الصغير، **الموضوع:** عاطفي

الهيكل البنائي: مقدمة وثلاث أجزاء غنائية مختلفة بينها فواصل لحنية بنفس لحن المقدمة.

التحليل التفصيلي:

الجدول (7)
يوضح تحليل المقدمة في آن الأوان
المقدمة:

الجمل والعبارات اللحنية	التحليل المقامي	ملاحظات
المقدمة م 1: م 22 وهي جملة لحنية تتكون من عبارات	في مقام حجاز كار كرد والركوز تام على درجة الراست	العبارة الثانية تتابع سلمي هابط للعبارة الأولى على بعد ثانية ك هابطة العبارات اللحنية تعتمد على فكرة السؤال والجواب اللحني بأغلب المواضع في الأجزاء الداخلية لها من خلال الصياغة والوقفات –استخدام درجات للتلوين اللحني مثل درجة الحسيني والبوساليك والدوكاة. –العبارة الثالثة (الأخيرة) مطولة – رغم أن جملة المقدمة يمكن تقسيمها إلى عبارات وتحتوي على سكتات بنهاية أجزائها الداخلية إلا أن الجملة يغلب عليها طابع الاسترسال اللحني. استخدام المقام في طبقاته الوسطى والجوابات التي تصل إلى درجة السهم.
العبارة الأولى من م 1: م 4	مقام حجاز كاركرد والركوز مؤقت على درجة الجهاركاة	
العبارة الثانية من م 5: م 8	مقام حجازكاركرد والركوز مؤقت على درجة الكرد	
العبارة الثالثة من م 9: م 22	مقام حجازكاركرد والركوز تام الراست	

الجدول (8)
يوضح تحليل الجزء الغنائي الأول في آن الأوان
الجزء الغنائي الأول:

الجمل والعبارات اللحنية	التحليل المقامي	ملاحظات
الجملة الأولى من م 23: م 33 وتتكون من عبارتين	في مقام حجازكاركرد والركوز تام على درجة الراست	الإيقاع المستخدم إيقاع الوحدة الكبيرة
الأولى من م 23: م 27 ^{2}	في جنس كرد الراست مع الوصول للدرجة الخامسة والسادسة للجنس والركوز تام على درجة الراست	
الثانية من م 27 ^{3}: م 33 ^{2}	تبدأ بمقام نهاوند الراست وفي نهاية العبارة جنس كرد الراست والركوز تام على درجة الراست	

الجدول (9)

يوضح استكمال تحليل الجمل في الجزء الغنائي الأول من آن الأوان

تابع الجزء الغنائي الأول:

الجمل والعبارات اللحنية	التحليل المقامي	ملاحظات
م34 لازمة موسيقية (نهاية أولى) م35لازمة موسيقية (نهاية ثانية) الجملة الثانية من م36: م42 وتتكون من عبارتين	أجناس الفرع لمقام حجاز كاركرد جنس نهاوند الجهاركاة وجني كرد النوا والركوز مؤقت على درجة الكردان	–الجمل اللحنية متنوعة الطول ومتنوعة التقسيم فبعضها يمكن تقسيمه وبعضها لايمكن تقسيمه ولكن في الحالتين الجمل مترابطة ويميل إلى الجمل الطويلة برغم إمكان تقسيمها إلى عبارات
الأولى من م36: م 38	جنس نهاوند الجهاركاة والركوز مؤقت على درجة الكردان	–اللحن يعتمد على النغمات السلمية صعوداً وهبوطاً إلا أن هناك بعض القفزات اللحنية المميزة خاصة في بداية بعض الجمل والعبارات
الثانية من م39: م 42	جنس كرد النوا والركوز مؤقت على درجة الكردان	–الجملة الثالثة لا يمكن تقسيمها إلى عبارات برغم من وجود سكتات بنهاية بعض الموازير بها إلا أن الصياغة اللحنية تميل إلى عدم التقسيم إلى عبارات
الجملة الثالثة من م43: م 52	جنس راست الجهاركاة مع الوصول للدرجة الخامسة للجنس والركوز غير تام على الكردان	– استخدام عبارة لحنية ختامية للجزء الغنائي الأول للعودة للمقام الأصلي للعمل مع استخدام تتابع سلمي للنموذج اللحني التي تبدأ بالعبارة وتستكمل بلحن مختلف
عبارة لحنية من م 53: م 57	مقام حجاز كاركرد والركوز تام على درجة الراست	

الجدول (10)

يوضح تحليل الجزء الغنائي الثاني من آن الأوان

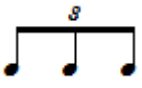
الجزء الغنائي الثاني:

الجمل والعبارات اللحنية	التحليل المقامي	ملاحظات
م 58: 60 لازمة موسيقية استكمالا للفاصل الموسيقي الجملة الأولى من م61: م 74 [1] وتنقسم إلى عبارتين الأولى من م61: م 67 [1] الثانية من م67: م 74 [1] لازمة موسيقية من74: 76 [1]	جنس بياتي على الكردان والركوز تام على الكردان والركوز غير تام على العجم والركوز تام على درجة الكردان في مقام صبا الراست والركوز تام على درجة الراست مع تأكيده بنغمة (دو b) كوشت	اللازمة الموسيقية بسيطة وتعتمد على نغمتي الراست والعجم عشيران والعشيران ظهرت مرة فقط على الإيقاع المستخدم تغير الإيقاع المستخدم إلى إيقاع البمب

الجدول (11)

يوضح استكمال تحليل الجزء الغنائي الثاني من آن الأوان

تابع الجزء الغنائي الثاني:

الجمل والعبارات اللحنية	التحليل المقامي	ملاحظات
الجملة الثانية من 76: 86 [3] وتنقسم إلى عبارتين الأولى من م 76: م 81 الثانية من م 82: 86 [3] لازمة موسيقية من م 86 [4]: 87 الجملة الثالثة من 89: 97 وتنقسم إلى عبارتين الأولى من 89: 92 الثانية من93: 97	مقام صبا الكردان مع استعراض المقام في منطقة القرارات على درجة الراست والركوز تام على درجة الكردان. الركوز تام على درجة الكردان والركوز تام على درجة الكردان نغمات متفرقة لم توضح الهيئة اللحنية المستخدمة فيها. مقام حجاز كار كرد والركوز تام على الكردان مع لمس بعض النغمات الغريبة (لحسيني، الكرد، البوساليك) جنس كرد النوا والركوز تام على النوا مع ظهور بقية نغمات المقام من خلال لزمات بسيطة تتخلل العبارة مقام حجاز كار كرد والركوز تام على الكردان	–الإيقاع في العبارة الأولى إيقاع الوحدة الكبيرة –وفي العبارة الثانية مصمودي صغير –الإيقاع في الجملة الثالثة وحدة كبيرة –استخدام المقام في منطقتة الوسطى والحادة والوصول إلى درجة السهم –استخدام عدة قفزات لحنية واسعة صاعدة وهابطة منها الثامنة والخامسة والسابعة بجانب مسافة الثالثة –استخدام إيقاع  بكثرة –تحتوي العبارة الأولى في الجملة الثالثة على بعض اللزمات الموسيقية البسيطة المكملة. –استخدام الكروماتيك عدة مرات في اللزمات الموسيقية صياغة الأفكار اللحنية الداخلية للعبارة كل منها مستقل في المجمل وتحتوي على تتابع لحني بسيط لنموذج في موضع واحد فقط.

الجدول (12)

يوضح تحليل العبارة الختامية من الجزء الغنائي الثاني لآن الأوان

الجمل والعبارات اللحنية	التحليل المقامي	ملاحظات
العبارة الختامية من م98: م102	وهي إعادة للعبارة الختامية من م53: 57 للجزء الثاني الغنائي	

الجدول (14)
يوضح استكمال تحليل الجزء الغنائي الثالث لآن الأوان
الجزء الغنائي الثالث:

الجمل والعبارات اللحنية	التحليل المقامي	ملاحظات
من م103:م106 الجزء الغنائي الجملة الأولى من م107: م130 وتنقسم إلى عبارتين الأولى من م107:م113 م 114، م 115 [1] العبارة الثانية من م115:م130	عبارة لحنية في مقام راست الجهاركاة والركوز تام على درجة الجهاركاة إستكمالاً للفاصل الموسيقى (بنفس لحن المقدمة) مقام راست الجهاركاة والركوز تام على الجهاركاة والركوز غير تام على درجة الكردان والركوز تام على درجة الجهاركاة	تبدأ اللازمة بنغمتين الراست والعجم عشيران على إيقاع الضرب المستخدم كما بدأت اللازمة قبل الجزء الغنائي الثاني الجملة اللحنية الأولى جملة مطولة واستخدم في نهايتها تطويل للمد الحرفي في لفظ "سنيني" بنغمة ممتدة ثم تتابع نغمي لنموذج لحني بسيط هابط الإيقاع في الجملة الأولى بمب

تابع الجزء الغنائي الثالث:

الجمل والعبارات اللحنية	التحليل المقامي	ملاحظات
م 131، م 133 [2] لازمة موسيقية الجملة اللحنية الثالثة من م 133 [2]: م142 وتتكون من عبارتين العبارة الأولى من 133 [2]:م139 [1] العبارة الثانية من 139: م 142 لازمة موسيقية م 143، م144 [1] عبارة لحنية من م144: م148	جنس كرد الكردان وجنس كرد النوا والركوز غير تام على درجة الكردان جنس كرد الراست والركوز تام على درجة الراست. والركوز غير تام على الزيركولا. والركوز تام على درجة الراست. والوصول لدرجة العجم عشيران. استعراض سلمي صاعد للمقام الأصلي بأوكتافين من درجة الراست إلى درجة جواب الكردان. وهي إعادة للعبارة اللحنية التي تستخدم بعد نهاية الأجزاء الغنائية	–المازورة الثانية باللازمة تكرار للمازورة الأولى على بعد ثامنة تامة هابطة وجاءت بشكل مختلف من الإيقاعات السابقة والتالية. –إعادة الجملة الأخيرة على بعد أوكتاف صاعد فاستعرضها بالكامل على درجة الكردان بعد استعراضها على درجة الراست –الإيقاع في الجملة الثالثة وحدة كبيرة

تعليق الباحثة على العناصر الفنية للعمل:

اختيار المقام: حجاز كاركرد وهو من فصيلة مقام الكرد وله طبيعة عذبة تناسب الألحان العاطفية.

الجمل اللحنية:

- الأجزاء الغنائية طويلة وتنقسم إلى عدة جمل ومنها ما ينقسم إلى عبارات ورغم أن كل جملة فيها لها طابع خاص ومستقل إلا أن ذلك لا يفقدها تماسكها كوحدة بنائية متكاملة.
- الجمل اللحنية تميل إلى الطول نسبياً ورغم سهولة تقسيمها إلى عبارات لحنية إلا أنها متكاملة ومتناسبة لتكمل بعضها البعض من ناحية الصياغة اللحنية والإيقاعية والمقامية.
- الأفكار اللحنية الداخلية للجمل والعبارات في المجمل تميل إلى استقلال كل منها ولكن في بعض المواضع هناك استخدام للتابعات اللحنية.

- رغم أن الأجزاء الغنائية تتكون من جمل وعبارات متعددة إلا أن الجزء الواحد وحدة واحدة يمكن وصفه بجملة متكاملة طويلة .
- استخدام عدة هيئات لحنية في الجزء الغنائي الواحد مثل الجزء الغنائي الثاني والذي ينقسم إلى ثلاث جمل تنقسم كل منها إلى عبارتين منها ما هو بنفس المقام ومنها ما هو مختلف.
- استخدام أحرف المد في نهاية بعض الجمل اللحنية في استكمال جملة مطولة تضفي الطابع الطربي عليها باستخدام نغمات ممدودة ثم استخدام نموذج لحني بسيط على هيئة تتابع نغمي وذلك مثل ختام الجملة الأولى من الجزء الغنائي الثالث.
- استخدام عبارة غنائية ختامية للأجزاء الغنائية .
- استخدام عبارة لحنية موسيقية كتكملة للفاصل الموسيقي بين الأجزاء الغنائية كعبارة تحويلية وتمهيدية للجزء الغنائي التالي.

استعراض الهيئات اللحنية:

- بداية العمل في المقدمة في منطقة جوابات المقام بجنس فرع الفرع كرد الكردان والوصول إلى درجة السهم.
- اعتمدت المقدمة على استعراض المقام في طبقاته الوسطى والجوابات صعوداً وهبوطاً.
- بداية الأجزاء الغنائية باستعراض المقام بالكامل بداية من جنس الأصل.
- أكد في بعض المواضع على توضيح جنس الفرع للمقام الأصلي سواء باستعراضه في عبارات لحنية أو باستخدام درجة للتلوين اللحني لتأكيده فقد استخدم درجة البوساليك عدة مرات في المقدمة لتأكيد درجة الجهاركاة وهي الدرجة التي يبدأ عندها جنس الفرع (نهاوند الجهاركاة)
- لاحظت الباحثة أن الملحن يهتم باستعراض المقام سواء الأصلي أو المقامات المستخدمة في الانتقالات المقامية باستعراض جنس الأصل وتوضيحه والتركيز على نغماته .
- استخدام الأجناس فقط في استعراض بعض الجمل اللحنية وذلك مثلما استعرض جنس بياتي الكردان في الجملة الأولى بالكامل بالجزء الغنائي الثاني والجملة الأخيرة بالجزء الغنائي الثالث باستعراض جنس الأصل لمقام حجازكاركرد.

الانتقالات المقامية: جاءت الانتقالات المقامية بعدة طرق كالآتي:

- انتقال مباشر بشكل مروري في الجزء الأول بمقام نهاوند الراست والانتقال بالرغم من إنه في جزء بسيط إلا أنه استعرضه بشكل واضح للمقام بدرجاته وإحساسه وطابعه.
- الانتقال المروري وهو استعراض المقام في جزء بسيط مع توضيح طابعه ودون توضيح درجة ركوز لهذا الانتقال ولكنه يوضح ركوزه في نهاية العبارة باستخدام المقام الأصلي للعمل ومثال على ذلك (جزء تعبت يا دنياي) فقد استخدم المرور على درجات جنس نهاوند الراست ثم عاد إلى كرد الراست وختم به العبارة اللحنية.
- الاعتماد على تغير درجة واحدة فقط للانتقال مثل الانتقال المروري في جزء (تعبت يا دنياي) فبدل من استخدام درجة الزيركولا (ري بيمول) يستخدام درجة الدوكاة.
- استخدام أجناس الفرع كأجناس أصل في بعض الجمل والعبارات اللحنية (كاستخدام نهاوند الجهاركاة وكرد النوا وهي أجناس فرع للمقام الأصلي حجاز كاركرد)
- التحويل باستخدام أجناس مختلفة عن أجناس الفرع للمقام الأصلي وتكوين هيئات لحنية لجمل وعبارات كاملة مثل استخدام جنس الراست الجهاركاة في الجملة الثالثة بالجزء الغنائي الأول
- التحويل المباشر في جنس الأصل للمقام الأصلي باستخدام جنس بياتي الكردان .
- استخدام التحويل المباشر والمنطقي والسلس من بياتي الكردان إلى صبا الكردان.
- الانتقال المباشر في الجزء الثالث الغنائي وبدون تمهيد من مقام حجازكاركرد في الفاصل الموسيقي الذي استكمله بلازمة موسيقية تحويلية لمقام راست الجهاركاة.
- الانتقالات المباشرة أتت بعدة طرق إما على نفس الدرجة وذلك عند الانتقال إلى بياتي الكردان أو على الدرجة الخامسة عند الانتقال إلى راست الجهاركاة.

الفواصل واللزمات الموسيقية

- يحتوي العمل على فواصل لحنية بين أجزائه وهي بنفس لحن المقدمة.
- يحتوي العمل على لزمات موسيقية منها القصير وهو نموذج لحني بسيط ومنها المتوسط الذي يصل إلى مازورتين أو ثلاثة ومنها ما هو تكميلي للميزان ومنها ما هو تحويلي للانتقال للمقام.

نهايات الجمل والعبارات:

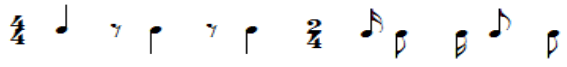
- تنوعت الوقفات اللحنية بين الركوز التام والركوز الغير تام ولكن في أغلبها ركوز تام.
- لاحظت الباحثة أن الملحن يستخدم الركوز بكثرة على درجة الكردان ولكن هذا الركوز جاء بشكل متنوع من حيث نوع

الركوز (تام أو غير تام) أو طبيعة الهيئة اللحنية المستخدمة إما في المقام الأصلي أو في مقامات مختلفة .

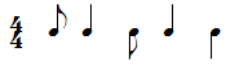
- الصياغة اللحنية لبعض الجمل توحي بنهايات مختلفة مثال الجملة الثانية في الجزء الغنائي الأول رغم أن العبارتين الركوز فيها على نغمة الكردان وفي العبارتين استخدم أجناس الفرع للمقام الأصلي إلا أن الصياغة اللحنية في العبارة الأولى أدت إلى ركوزغير تام وفي العبارة الثانية ركوز تام.

التناول الإيقاعي:

- استخدام إيقاع الوحدة الكبيرة والبمب والمصمودي الصغير



الوحدة الكبيرة البمب



المصمودي الصغير

- تغير الضرب المستخدم عدة مرات في الجزء الواحد وقد يكون التغير في الجملة الواحدة أيضاً بين العبارات المكونة لها.
- الضروب المستخدمة ثنائية.
- الإيقاعات الداخلية بسيطة.
- اعتمدت في كثير من المواضع على الأربطة الزمنية.
- استخدام التقسيمات الإيقاعية الداخلية خاصة في المقدمة.
- استخدام إيقاعات شاذة مثل إيقاع

التقطيع العروضي:

التزم الملحن بالتقطيع العروضي السليم لمقاطع الألفاظ مع ملاحظة استخدام علامات إيقاعية ممتدة في الحروف الممدودة في آخر معظم الجمل اللحنية.

التعبير باللحن: استخدم الملحن أدواته اللحنية فيما يفيد التعبير عن النص الشعري وذلك كالآتي:

- التصرف بالجمل النصية حسب الإحساس الخاص بالملحن فقد استخدم إعادة لجملة (آن الأوان) وذلك في العبارة الختامية التي تشبه في صياغتها السلسلة في الطقاطيق وقد استخدم الإعادة المتتالية لها بأكثر من صياغة لحنية باستخدام المقام بطريقة صاعدة وهابطة مما زاد المعنى وضوحاً بالإصرار على أنه قد حان الوقت .
- توظيف الصياغة اللحنية والمقامية للتعبير عن المعنى مثل اعتماد الجملة الأولى من الجزء الغنائي الأول على جنس بياتي الكردان فقط بنغمات سلمية وقد ساعد ذلك على توضيح معنى الحزن والبكاء الموجود بالنص الشعري وفي الجملة التالية مباشرة استخدم مقام صبا الكردان كاملاً وفي منطقته الوسطى والحادة بنغمات سلمية وأخرى قفزات واسعة هابطة وصاعدة سواء في اللازمة الموسيقية أو الجزء الغنائي مما ساعد على تأكيد معاناته وأنه لا يجد ما يلجأ إليه إلا أنه يشدو ليُسمعها صوته والتي أظهرها النص الشعري في (أحببت أن أشدو) مع توضيح النغمات الحادة بهذا الجزء مما ساعد على تأكيد معنى شدة المعاناة العاطفية.
- استخدام هـ للمقامات جاء متناسباً مع النص الشعري فقد استخدم مقام حجاز كار كرد والذي تناسب مع تعبيره عن بداية القصيدة الهادئة والمشاعر الرقيقة العذبة في الجزء الغنائي الأول ثم استخدم جنس البياتي في بداية الجزء الغنائي الثاني والذي انتقل به بشكل مباشر إلى إحساس مختلف أكثر طربية ومنه إلى مقام الصبا الذي أكد به لمحة الحزن والشجن المعبرة عنها الأبيات الشعرية في هذا الجزء وبدأ الجزء الثالث بمقام راست الجهاركاة والذي أكد به الأسلوب الطربي في الصياغة ومن ثم عاد إلى المقام الأساسي للعمل والذي تناسبت العودة له مع الأبيات الشعرية التي تعبر عن الحالة الوجدانية والروحية للأبيات الشعرية في نهاية العمل.

بعض الوسائل اللحنية المستخدمة في التعبير:

- استخدام بعض القفزات للتعبير عن بعض الكلمات مثال استخدام مسافة الخامسة الصاعدة عند التعبير عن كلمة (هي قصتي) فقد أعطت شعوراً أقوى بالمعاناة بعد التعبير عن كلمة (قصيدة) واستخدام سكتة بنهاية المازورة فقد أعطت تلك القفزة اللحنية إحساس باستدراك معنى المعاناة
- جاءت الصياغات اللحنية معبرة عن النص فقد استخدم في العبارة الغنائية الختامية للأجزاء صياغة لحنية تحتوي على قفزة إما خامسة صاعدة أو رابعة صاعدة ثم لحن سلمي هابط للنغمات مما أظهر معنى النص بتأكيد أنه حان الوقت بالفعل بعد معاناة معينة أو تطلع معين باستخدام القفزة ثم التأكيد والاستسلام بالنغمات الهابطة.
- استخدام بعض الوسائل اللحنية البسيطة في تصوير بعض معاني الكلمات وذلك مثل التعبير عن أداة النداء (يا) في جملة تعبت يا دنيا وقد استخدم فيها مسافة الثامنة الصاعدة وعند إعادتها نصياً استخدم مسافة خامسة تامة صاعدة فجاءت معبرة عن نداء المحب الذي يعاني وكذلك عند التعبير عن كلمة يا ملاذي فقد استخدم مسافة رابعة تامة صاعدة فأكد

معنى الحاجة بالمسافة الصاعدة في النداء.

- استخدامه للزمات الموسيقية بما يضفي على الجمل الطابع الدرامي في بعض المواضع ومثال على ذلك اللازمة الموسيقية قبل الجملة الأخيرة من العمل فقد جاءت بإيقاعات مختلفة عما سبقها أو ما سيأتي بعدها وذلك باعتمادها على إيقاع وتكرار النموذج اللحني بها على بعد أوكتاف هابط.
- استخدام عدة ضروب في الجزء الواحد وقد يتم تغير الضرب في الجملة الواحدة بين عباراتها مما ساعد على تغير الإحساس بين تلك العبارات والجمل.

الأداء الغنائي:

الأداء بالكامل للمطرب المنفرد

النطاق الصوتي للعمل النطاق الصوتي للغناء

نتائج البحث

وقد تم الإجابة عن السؤال الأول من البحث من خلال الإطار النظري والعملي للبحث وهو ما هي بعض قصائد أيمن تيسير الغنائية؟

ومن خلال النتائج التالية سوف يتم الإجابة عن السؤال الثاني للبحث وهو(ما أسلوب أيمن تيسير في صياغة بعض قصائده الغنائية؟)

1. القصائد تنتمي إلى القصائد الغنائية التطريبية وقد استخدم عدة وسائل لإظهار هذا التطريب بالجمل الطويلة المسترسلة والمدود النغمية في حروف المد والانتقالات المقامية المتعددة في الجزء الواحد.
2. التكوين الهيكلي للقصائد الغنائية (عينة البحث) يتبع الشكل المرسل للأبيات الشعرية مع تقسيمها إلى أجزاء لحنية طويلة.
3. رغم أن الجمل في القصائد طربية وتتطلب مطرب متمكن من أداء هذا النوع من الجمل الغنائية إلا أن الصياغة اللحنية لها سلسة ويشعر المستمع أنها بسيطة فقد حقق الملحن نوع من المعادلة الصعبة في الجمع بين الجمل الغنائية التطريبية وهي بنفس الوقت سلسة.
4. جاء التعبير عن معاني الكلمات بطريقة حرفية وأيضاً بطريقة تعبيرية وذلك من خلال توظيف الصياغة المقامية والنغمية.
5. ظهور شكل من أشكال التعبير الدرامي في بعض الجمل اللحنية سواء في بدايتها أو في نهايتها وذلك باستغلال بعض الصياغات اللحنية البسيطة كالتصوير أو التتابع اللحني الصاعد أو تكرار نفس النموذج اللحني عدة مرات في شكل ترديد يتكرر بين العبارات اللحنية.
6. استخدام هـ لمقام من فصيلة مقام الكرد كان موفقاً حيث أن آذان المستمع العربي الآن تستمع وبكثرة لهذا المقام رغم أن غير مستخدم بشكل كامل وغير مستغل بكل إمكاناته في الأغاني المنتشرة على الساحة الفنية فقد استعرضه الملحن في أعماله وكأنه يستغل المعلوم البسيط للوصول إلى الأعمق.
7. الجمل اللحنية معبرة عن النص الشعري وهذا ما ندر في الأعمال الموسيقية في العالم العربي في الوقت الحالي.
8. تنوعت استخداماته للزمات الموسيقية تبعاً لطبيعة القصيدة والتعبير عنها بالصياغة اللحنية الخاصة بكل منها فقد استخدمها بشكل أوضح بقصيدة آن الأوان إلا أنه ندر استخدام ها في قصيدة يا أخت مكة.
9. بدأت القصائد بالمقام المتداول في أذن المستمع العربي في العصر الحالي وهو حجاو كاركرد وهو فصيلة من مقام الكرد وفي أجزاء القصيدة الداخلية يستخدم الفاصل الموسيقي بلحن المقدمة وهي في المقام الأصلي بالطبع ثم ينتقل في الأجزاء الغنائية المختلفة إلى مقامات متنوعة تشمل المقامات العربية المختلفة وتشمل المقام بطريقة متكاملة لأجناسه بالكامل.
10. القصائد تتكون من أجزاء تنقسم إلى جمل لحنية يغلب عليها الطول وبالرغم من أنه يمكن تقسيمها إلى جمل في نفس المقام أو في مقامات مختلفة إلا أن الجزء الواحد يشعر المستمع في الغالب بأنه جملة واحدة متكاملة ومترابطة.
11. استخدام لحن المقدمة كفاصل موسيقي بين الأجزاء الغنائية.
12. استخدام عبارة لحنية غنائية واحدة في نهاية كل جزء غنائي من العمل للعودة للمقام الأصلي ويمكن أن يطلق على هذه العبارة مصطلح (السلسة)
13. استخدام الضروب الثنائية.
14. تعدد الضروب في القصيدة الواحدة ولكنها تنحصر بين الضروب الثنائية.
15. قد يتم تغير الضرب في الجملة الواحدة بين عباراتها.

16. رغم أن المقامين في القصيدين واحد وهو حجاز كار كرد إلا أنه يوجد تنوع في طريقة صياغته اللحنية من خلال استعراض هذا المقام والمقامات المستخدمة في الانتقالات المقامية كالتالي:

- في قصيدة يا أخت مكة جاء استعراضه للمقامات في الأغلب يتم عن طريق استعراض جنس الفرع أولا ثم استكمال باقي المقام.
- أما في قصيدة آن الأوان فقد جاء في الأغلب باستعراض المقام سواء الأصلي أو المقامات المستخدمة في الانتقالات المقامية باستعراض جنس الأصل وتوضيحه والتركيز على نغماته مع توضيح جنس الفرع بشكل متكامل ومسترسل مع جنس الأصل.
- بالرغم من أنه يمكن أن تشترك القصيدتين في هيئات لحنية في الانتقالات قد يكون مختلفاً في مواضع متعددة ومثال على ذلك فقد استخدم جنس راست الجهاركاة في القصيدتين أثناء الانتقالات المقامية ولكن بهيئة لحنية مختلفة فقد استخدمه في قصيدة يا أخت مكة كجنس فرع في مقام طاهر(بياتي الراست، راست الجهاركاة) أما في قصيدة آن الأوان فقد استخدمه كجنس أصل لمقام راست الجهاركاة والذي استعرضه بالكامل.
- الانتقالات في يا أخت مكة على الأغلب كانت تتم مباشرة بدون تمهيد وفي آن الأوان على الأغلب كانت تتم باستخدام لزمات فكانت تميل إلى التمهيد أكثر.

المصادر والمراجع

جمال، أ، وآخرون (2009) الديوان العام في شرح المقام، القاهرة: دار الكتاب الحديث ص 1.

عبد العظيم، س (1984) أجندة الموسيقى العربية، القاهرة: دار الكتب القومية ص 14.

شورة، ن (1995) المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقى العربية، القاهرة: مصر للخدمات العلمية ص 84، 85.

النجمي، ك (1993) تراث الغناء العربي، القاهرة: دار الشروق ص 183، 186.

اللقاءات الشخصية:عدة لقاءات بالملحن في دار الأوبرا بالقاهرة من خلال مهرجان الموسيقى العربية في الفترة من 1 نوفمبر إلى 5 نوفمبر 2014.

برامج تليفزيونية: لقاءات متعددة للملحن من خلال برامج تليفزيونية.

16.استخدام عدة وسائل لصبغة العمل بالجمل الطربية منها:

- استخدام النغمات الممتدة التي تعطي فرصة للمطرب إضافة تصرف أدائي مناسب.
- استخدام الانتقالات اللحنية المفاجئة.
- استخدام الانتقالات المقامية عدة مرات في العمل.
- الجمل اللحنية الطويلة التي لا تعتمد على الفواصل واللزم الموسيقية.
- استخدام الجمل اللحنية المختلفة الصياغة في الجزء الواحد من العمل.

توصيات البحث: توصي الباحثة بضرورة

- اهتمام الدول بالفن الموسيقي العربي الأصيل وذلك بتدعيمه بكل الوسائل المادية أو القرارات التي تصب في صالح ذلك الهدف.
- اهتمام وسائل الإعلام بنشر الأعمال الغنائية الراقية التي تنتمي إلى الفن الأصيل خاصة الحديثة منها لتشجيع الملحنين للإقبال على هذا النوع من الأعمال لرفع مستوى الذوق العام والموسيقي بشكل خاص.
- الاهتمام بإدراج نماذج من الأعمال الغنائية الحديثة التي تنتمي إلى الفن المتقن ضمن المقررات الدراسية في الكليات والمعاهد الموسيقية.

"Ayman Tayseer's Poems as a Pattern for the Temporary Sung Poems"

Naglaa A. Elgebaly *

ABSTRACT

The sung poem is the oldest kind of singing. Contemporary great Arabic song composers have always been concerned about it. The most famous ones are Mohamed Abd El Wahab, Al kasabgi and El Sonbati, later El Mogy and others composed for the same form. These compositions have proved to be of great interest to most listeners what so ever their social and educational level is, besides its influence on their human and artistic taste. We cannot also ignore the works of kazem El Saher which attracted the listener's attention.

In this period the songs which we can call "commercial songs" have dominated the singing market with its poor words and weak melodies. Despite its role in spoiling the general taste yet, producing artistic companies keep producing a huge amount of them. In the same time they neglect producing songs with great fine artistic values. This makes the composer of these fine songs pay a lot to produce his songs in an attempt to change a painful reality of a decreasing general taste in the Arabic society. Many of Ayman Tayseer's songs are full of fine artistic values. These songs attracted the researcher's attention and through her paper she tried to describe his style, this style which fights the poor commercial works and gives a very qualified works.

This paper is divided into two sections;

The theoretical included; the song, its developmental stages, the objective of each song and the biography of Ayman Tayseer.

The practical section included; the analysis of two of Ayman Tayseer's songs. This analysis dealt with the mqamat and the melodies used. Finally, she added her own view on these examples.

The paper ended with the results, recommendations and the references used.

Keywords: Maqam, Melodies.

* Department of Arabian Music, Helwan University, Egypt. Received on 11/7/2015 and Accepted for Publication on 4/9/2015.