محمد العياشي

الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم

1987

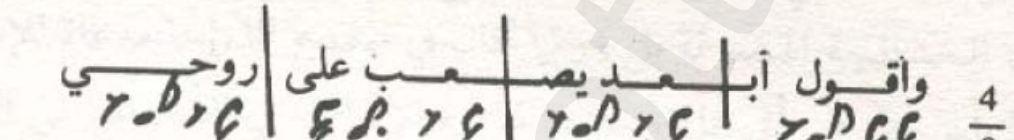
حقوق الطبع محفوظة

المطبعة العصرية - تونس

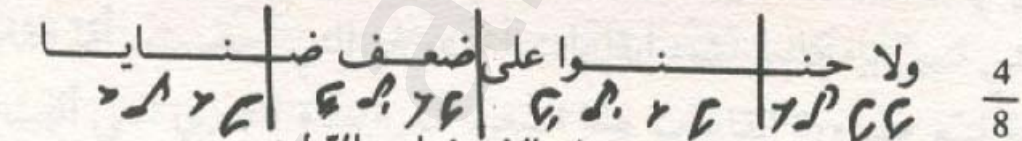
www.alkottob.com

محمّد العيّاشي

الإيقاع الشّعري في غناء أمّ كلثوم



ج ـ و يستغرق وقتا واحدا إذا وقع في موضع المقصور الثاني من نواة الخفّة (♩ ♩) أو (𝅗𝅥) كما في (لا) في (ولا حنّوا) في أغنية (ظلموني النبّاس) من الخبب



د ـ و يستغرق وقتا ونصفا في تسهيل الإهتضام والتّوليد

ـ عندما يكون هاضما كما في (ني) في (ني حلاو) في أغنية (ألف ليلة وليلة) من الخبب

1987

حقوق الطبع محفوظة

المطبعة العصريّة

www.alkottob.com

تقـــــدمة

مـازال الأسـتاذ محمد العياشي ماضيا في سعيه الدّؤوب يقفو أثر الظّاهرة الإيقاعيّة في تـراثـنا الشعري بمختلف فروعه وألوانه، و بعد أن أقام صرح نظريته الإيقاعيّة الشّامخ على أنـقاض بنيان علم العروض الذي عرّى شروخه فتهاوى من غير ما عاضم إذ دكّه البرهان الـعلمي وخذ لته المادّة الشعريّة التي كان ادّعى لنفسه حقّ عيارها وفضل حفظها ولو أنّه ظلّ قائما في أذهان من أصرّوا على أن لا يروا غيره وأن لا يستظلوا بغير ظلّه ولا يهتدوا بغير ظـلـمـائـه مستأنسين بما ألفوا مشفقين من مخاطرة الجديد وَمَخَاطِرِهِ قلت بعد أن أقام المؤلّف صـرح نـظـريـتـه على أنـقاض العروض وثَبتَ دَعَائِمَهُ راسخة في شعرنا الفصيح إذْ جلا ما أبهم أو بـدا لـنـا ولأسـلافه ومـعاصريه إبهامه ـ من مشكلات قَدِيمِهِ الإيقاعية وأبان عن إمـكـانـات تـدبـر تـطـوّر الـظـاهـرة الإيـقـاعيّة في حديثه (1) هو ذا يعمد في هذا الكتاب [الـثالث] إلى دراسة إيقاع الشّعر الغنائي العامّي المصري من خلال أغاني أم كلثوم : وقد يسأل سائل عن الفائدة التي ترجى للمشتغل بإيقاع الشّعر العربي من وراء دراسة الإيقاع فـي الأزجـال الـغـنـائـيـة المـصريّة بل وربّما كان في موضوع الدّراسة مدعاة للإستخفاف والـواقع أنّه لا بأس على من أتى على وصف الظاهرة الإيقاعيّة في الشّعر العربي القديم هي في كـثير مـن الأحـيـان إيـاقـعـات قديمة مركّبة وهي من انتاج التّطوّر الحاصل في كل من الشكر الشعري واللّغة التي بها قِيلَ هذا الشّعر ولا تقف الجدّة عند حدّ هذا الإيقاع أو ذاك وإنمـا تـتـمثّل في أساليب تَشَكُّل تلك الإيقاعات نفسها من زيادة (القيمة المزيدة) وقلب وتركيب والتي تنبئ بإمكانية نشوء إيقاعات أخرى غير التي أحصيت، أمّا الفائدة الثالثة فـهي إمكانية تتبّع صيرورة إيقاعات هذا الشّعر، شعر الغناء المصري التي أثبت الإحصاء أن بـعـضـهـا انـقـرض أو آئل إلى الانقراض بينما البعض الآخر يذيع و ينتشر وأنها في نزعتها الـعـامّة تسير إلى تقلّص عدّتها وهو شاهد آخر على انحسار الثقافة العربية في العقود الأخيرة وتـفـاقـرها وحبّذا لو تعدّدت مثل هذه الدراسات لتشمل معجم هذا الشعر وصوره البلاغيّة ونحوه والمقامات والتّراكيب النغميّة التي منها تُقَدُّ الألحان حتّى نقف على حجم الخسارة

1) انـظـر كِـتَـابَـيْـهِ الـسابقين : «نظرية إيقاع الشعر العربي و «الكميّات اللّفظيّة والكميّات الإيقاعية في الشعر العربي.

www.alkottob.com

والـدّمار الـذين لحقا بالأغنية العربيّة كوجه من أوجه هويّتنا الثّقافية والحضارية المهدّدة بالطّمس والذّوبان. ولا شك أنّ مثل ذلك المسح الإيقاعي التاريخي حريّ بأن يجرى على الشّعر العربي الفصيح وهو مبحث شيّق ندعو المؤلف إليه رغم ضخامة حجم المادّة التي تَعُوقُ التّوصّل بالبحث إلى نتائج موضوعيّة قاطعة. وهنا نعود للكتاب لنقول إنّ اقتصار المؤلف في بحثه على الأزجال التي غنّتها أم كلثوم ربّما فوت عليه فرصة اكتشاف مظاهر إيقاعيّة أخرى لا تبرزها المادّة المدروسة غير أن من مزايا هذه الأخيرة فضلا عن كونها تصلح لتكون نموذجا ممثلا للشعر الغنائي المصري باعتبار قيمة شعرائها ومكانة ملحنيها ومؤديتها، من مزاياها كونها مادّة غزيرة تمتدّ على حقبة تاريخية تربو عن نصف قرن وهو ما أتاح الجانب التاريخي من الدّراسة و يصعب توفره في غيرها ثمّ إن أصحاب تلك الأشعار بالإضافة إلى كونهم من روّاد الزّجل المصري الحديث وأساطينه هم في نفس الوقت كشأن رامي و بيرم التّونسي شعراء فصحى لهم مكانتهم المتميّزة كجسور يتمّ من خلالها التآثر والتلاقح بين فرعي الشعر العربي العامي والفصيح.

و بعد فإنّ قيمة هذا الكتاب من قيمة جميع أعمال الأستاذ العيّاشي الذي استنبط لإيقاع الشعر العربي نظرية أصيلة متماسكة أسّهَا الواقع الشعري العربي قَدِيمُهُ وَحَدِيثُهُ وسداها حسه الفنّي الفريد وحسبه برهانا على سلامة مذهبه تلك الوثيقة التي نشرتها مؤخرا مجلّة «فصول» المصريّة (3) التي يرجع عهدها إلى فجر هذا القرن (سنة 1900) والتي يقول فيها صاحبها قبل قرابة القرن من الزمن وفي غير هذه الرّبوع بعيدا عن خبط المستشرقين والمستشرقين في ديارهم (4) نفس ماقاله العيّاشي (دون أن يكون للثاني أدنى سابق علم بمجرّد وجود الأوّل) عن الطابع الكمّي لإيقاع الشعر العربي مستعينا بنفس المفاهيم من سماع وزمن وسكت مسترشدا بنفس المراجع مثل الفارابي وصفيّ الدين البغدادي، وأمّا الزّبد فيذهب جفاء.

محسن صوّة

سوسة في 29 مارس 1986

(2) انظر مثال التيّاب.

3) فصول : المجلّد السادس. العدد الثالث. أفريل - مايو - يونية 1986 (ركن) وثائق : الإيقاع في الشعر العربي. للأب خليل أده اليسوعي. ص. 109 - 131.

4) المصدر السابق : انظر في نفس العدد مقال، ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكمّ والنبر في الشعر العربي. ص. 191 - 205.

الرّموز الإصطلاحية

ع	= الخفيف المقصور، و يساوي وقتا واحدا
ع ع	= الخفيف الممدود و يساوي وقتين
ل	= الثقيل المقصور و يساوي وقتا واحدا
ل ع	= الثقيل الممدود و يساوي وقتين
ع ع ن	= الهاضم والمهضوم و يساوي الأوّل وقتا ونصفا و يساوي الثاني نصف وقت
ل ع	= المولّد منه والمولّد و يساوي الأوّل وقتا ونصفا و يساوي الثاني نصف وقت
ح	= المقصور السّاكت و يساوي وقتا واحدا
ح ح	= الممدود السّاكت و يساوي وقتين

www.alkottob.com

الإهداء

الى روح الشيخ زكريا أحمد

الذي :

تذوّق الموسيقى العربية كما لم يتذوّقها أحد...

وحافظ عليها كما لم يحافظ عليها أحد...

وثبت في وجه العواصف :

- شامخا كالطود يتيه على السّحاب
- ساطعا كالبدر لا يبهره الشهاب
- زاخرا كالبحر لا يخدعه السّراب

محمّد العيّاشي

www.alkottob.com

المقدّمة

لا أريد أن أتبسّط في وصف المستوى الرّفيع الذي بلغه فنّ الموسيقى والغناء في أرض الكنانة خاصّة في النّصف الأوّل من هذا القرن. ذلك أن لهذا الفنّ من قوّة الدّلالة وفصاحة العبارة ما يستطيع أن ينطق به عن نفسه بما يغني عن كلّ وصف. يكفي لذلك أن نستعرض قائمة الفنّانين من الشّيخ سلامة حجازي الى بليغ حمدي مرورا بمحمّد عثمان وعبده الحمولي وسيّد درويش وعبدالحيّ حلمي وصالح عبدالحي وزياض السّنباطي ومحمّد عبدالوهّاب وفريد الأطرش وكمال الطّويل وكارم محمود وغيرهم كثير ؛ قلت يكفي أن نستعرض هذه القائمة ونتصوّر روعة ما أنتجوه على طول هذه الفترة من الرّوائع الفنيّة الخالدة سواء من حيث الكمّيّة أو من حيث الكيفيّة لندرك روعة هذا الفنّ وقيمته العجيبة وإن كان التقييم الصحيح يبدو عسيرا في هذا الميدان لأنّنا نخشى في كلّ مرّة أن تكون للعاطفة يد في نوعيّة الأحكام الصّادرة. فهل ننتظر أن يطالعنا العلم بأجهزة تتولّى تحليل الآثار الفنيّة تحليلا دقيقا مجرّدا من كل عاطفة ثمّ تصدر أحكامها فيها بالتجرّد المطلوب ! إذّاك تتبيّن قيمة هذا الفنّ وروعته بعيدا عن كلّ الإعتبارات السّياسيّة والعقائدية والعنصريّة وغيرها. وإذّاك نعرف منزلة هذا الفنّ ومكانه بالنسبة الى كلّ التراث العالمي من الغناء والموسيقى.

في سماء هذا الفنّ نجم كوكب امتاز بسموّه وتميّز بإشراقه وتربّع على عرش الجمال فريد عصره وسلطان زمانه. هذا الكوكب هو كوكب الشرق السيّدة أم كلثوم.

ولقد مضى ما يناهز العقد على فراغي من تأليف كتابي «نظريّة إيقاع الشعر العربي» الذي بسطت فيه قضيّة إيقاع الشعر الفصيح ؛ وهو تراث جاهليّ قديم. وهو هو لازم اللّغة المعربة من الجاهليّة الى اليوم وسايرها في مختلف أطوارها الأدبيّة والفنيّة فكان أحقّ بالعناية من أيّ شيء آخر. غير أنّي كنت عازما - حال فراغي منه - أن أتفرّغ لدراسة الإيقاع الشّعري في آدابنا الشعبية وفي أغانينا المعاصرة. ولكنّ شواغل شغلتني وموانع قعدت بي عن طلب ما أريد أهمّها عدم توفّر المادّة الضروريّة للبحث. حتّى وقع بين يديّ كتاب بعنوان «حياة وأغاني كوكب الشّرق أم كلثوم» من منشورات دار «مكتبة الحياة» ببيروت يتضمّن مجموعة أغانيها الكاملة. ولقد سررت

بهذا الحدث أيّما سرور لأنه صادف هوى في نفسي إذ كنت أعتقد أن فنّ أم كلثوم هو أحقّ الفنون الإيقاعية المعاصرة بالعناية والدّرس لأنه يمثّل القمّة قمّة الفنّ العربي المعاصر.

هذا ولعلّ عناصر الفنّ الغنائي العربي لم تكتمل قطّ اكتمالها في أغاني أم كلثوم. وأريد بعناصر الفنّ الغنائي الشعر واللّحن والآداء بصفة خاصّة - فأمّا الأداء فإنّي أعتقد أن أم كلثوم لم تدع فيه من شأو إلا بلغته ولا غاية إلا أدركتها وهو أمر معروف مشهور لا يحتاج الى شرح أو تفصيل. وأمّا اللّحن فإنّ أم كلثوم لم تكن بالتي تعوزها المادّة الغنائية كي ترضى بأن تؤدّي أيّ شيء ولا بالتي تعوزها قوّة الذّوق كي لا تجيد اختيار الأغاني التي تلزمها لغنائها ؛ وهي الحريصة على شهرتها في ميدان الغناء والغيورة على مركزها في سماء الفنّ ككوكب لا ينبغي لأحد أن ينافسه إشراقا أو يطاوله رفعة.

أضف الى ذلك أن أهمّ مزوّديها وهم رياض السّنباطي وزكريّا أحمد ومحمّد القصبجي قد لازموها عقودا طويلة من السّنين وأفردوها باهتمامهم وعنايتهم ودرسوا جيّدا خصائصها الصّوتيّة وإمكانياتها الفنيّة حتى لقد كانت تلاحينهم لها تأتي على قدّ مقاسها بالضّبط. وهو ما يوفّر لها أكثر ما يمكن من حظوظ النّجاح. حتّى جاءت الفترة التي غنّت فيها لمحمّد عبدالوهاب و بليغ حمدي ومحمّد الموجي الى جانب رياض السّنباطي. فإذا بهم يتسابقون الى أم كلثوم يتزاحمون على بابها والمورد العذب كثير الزحام.

وأمّا نصوص الأغاني فقد نهلت أم كلثوم من موارد كثيرة متنوّعة : فغنّت من الشّعر القديم والحديث ومن الشّعر العمودي والحرّ وغنّت لكثيرين من شعراء مصر وغيرهم إلا أنّ اثنين من بينهم جميعا استأثرا بإعجابها واحتكرا الأعمّ الأغلب من تراثها : أوّلهما أحمد رامي والثاني بيرم التّونسي.

فأمّا أحمد رامي فتمتاز مساهمته بالكثرة والجودة في آن واحد. ولقد رافقها في جلّ أطوار حياتها الفنيّة حتّى لكأنما خلق لها وخلقت له إذ ألّف لها ما يقارب مائة وخمسين أغنية. وهي نسبة ضخمة من مجموع تراثها. فكانت منزلته في فنّها ممتازة كمنزلة

www.alkottob.com

رياض السّنباطي بالنسبة الى التلحين. أليس هو الذي ألّف لها : أنت الحب ورباعيّات الخيام وغلبت أصالح و ياالّي كان يشجيك أنيني وسهران لوحدي وجدّدت حبّك ليه وقصّة حبّي وعوّدت عيني ودليلي احتار وهجرتك وفاكر لمّا كنت جنبي و ياظالمني ورقّ الحبيب وغير ذلك كثيرا. وهي آثار رائعة جديرة أن تبوّئ أحمد رامي أسمى منزلة بين شعراء أم كلثوم.

وأمّا بيرم التونسي فتتميّز مساهمته بالجودة دون الكثرة إذ لا نحصي له إلا ثلاثين أغنية تقريبا إلا أنّه ينافس زميله في كبريات الأغاني لأنّه هو ألّف شمس الأصيل والحبّ كده والقلب يعشق وأنا في انتظارك والآهات وأهل الهوى والأوّله في الغرام والأمل وهو صحيح وهي آثار عظيمة تدلّ على عبقريّة الشّاعر وتنزله من فنّ أم كلثوم منزلة متميّزة بعد أحمد رامي كمنزلة زكريّا أحمد بعد رياض السّنباطي بالنسبة بالى التلحين.

وفي العموم، فإنّ كل الأغاني التي ألّفت لأمّ كلثوم تمتاز بنفس خاصّ تفوح منه رائحة الجلال والفخامة سواء كان من تأليف أحمد رامي و بيرم التونسي أو سواهما كمرسي جميل عزيز أو أحمد شفيق كامل أو عبدالوهاب محمد أو غيرهم.

فإذا اعتبرنا ما لشعر أغاني أم كلثوم من المستوى الأدبي الرّفيع وما استطاع أن يحتويه من الألحان و يتضمّنه من عجائب الفن ؛ واعتبرنا أنها غنّت لكامل الخلعي الى عهد عبدالوهّاب محمّد مرورا بمأمون الشّناوي وكامل الشّناوي ومرسي جميل عزيز الى جانب أحمد رامي و بيرم التونسي، فإنّا نستنتج أن شعر أغانيها يغطّي مساحة واسعة في شعر الغناء المصري تجعله جديرا بأنّ يتّخذ مثالا صادقا لهذا الشعر يمكن أن يعتمد أكثر من أي شعر سواه في دراسة إيقاع الشعر في الأغنية المصريّة المعاصرة.

فما هو مصدر هذا الإيقاع ؟ ما هي خصائصه ولوازمه ؟ما هي المبادئ التي يقوم عليها ؟ الى أي عهد يرجع وضعه ؟ ما هي أطوار انبعاثه وازدهاره ؟ ما هي المؤثّرات العاملة فيه ؟ هل يستمدّ جذوره من الشّعر العربي الفصيح ؟ هل تأثّر بإيقاع الموسيقى العربية القديمة التي ترجع الى القرون الوسطى ؟ هل نجد فيه ظاهرة الميزان التي ظهرت أخيرا في الشّعر العربي الفصيح ؟ ما هي وجوه الشبه و وجوه الإختلاف بينه و بين إيقاع الشّعر العربي التقليدي ؟

تلك كلّها أسئلة تلتمس الإجابة لتكون المعرفة بهذا الإيقاع كاملة والإحاطة به شاملة. وفي ما يخصّني فإنّي أقرّ بالعجز عن الإجابة إلا ما تيسّر وهو ما أستطيع أن أستمدّه من الإيقاع نفسه كخصائصه ولوازمه و وجوه الشبه بينه و بين إيقاع الشّعر العربي الفصيح وما أشبه ذلك. وأمّا ما عداه ممّا يتعلّق بمصدره وأطوار انبعاثه والمؤثّرات العاملة فيه، فهي أمور تتطلّب أبحاثا طويلة ومراجع شتّى لا تتوفّر لي حيث أنا. فأحيل الأمر على الأساتذة والطّلبة في الجامعات لتدارك النّقص.

هذا ولئن حرصت كلّ الحرص على أن أقوم بهذا العمل فثقة منّي بعظيم فائدته ورغبة منّي خالصة في المساهمة بما يتهيّأ لي في خدمة المعرفة و بالله التوفيق

محمد الهيّاشي

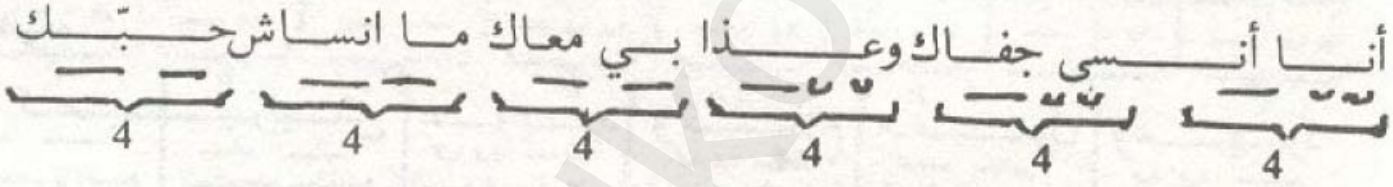
www.alkottob.com

الأساس الكمّي في الإيقاع الشعري
للأغنية المصرية المعاصرة

يقوم الإيقاع الشعري للأغنية المصريّة - كإيقاع الشّعر العربي الفصيح - على أساس الكميّة. فتتساوى دوراته كلها مع بعضها في كميّات الوزن والوقت تساو يا مطلقا. وهو أمر واضح لا يحتاج الى تدليل و يكفي لإثبات ذلك ملاحظة النّماذج الآتية عند تقطيعها.

كان قلبك فين وحنانك فين كان فين قلبك
أنا أنسى جفاك وعذابي معاك ماانساش حبّك

من أغنية (أنساك) لمأمون الشناوي. وتقطيعها :

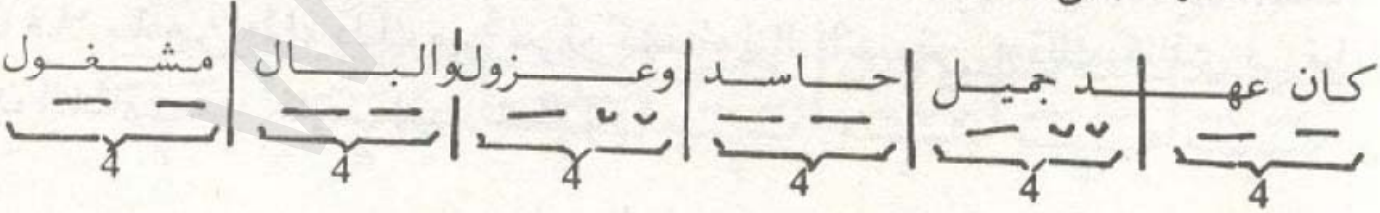


وهي من إيقاع الخبب (٥-٥ ٥٦ ٥-٥ ٥٦). ومعلوم أن العنصرين الخفيفين (٥٦) الواقعين في منطقة الخفّة يقبلان التحوّل الى ممدود خفيف واحد (٥٦) بتسهيل الجمع أو الى هاضم ومهضوم بتسهيل الإهتضام (٥٦٠) وهو ما يخوّل لنا أن نكتب :

(٥-٥ ٥٦ ٥-٥ ٥٦) = (٥-٥ ٥٦ ٥-٥ ٥٦٠) = (٥-٥ ٥٦٠ ٥-٥ ٥٦٠)

وقس على ذلك من نفس الإيقاع قول أحمد رامي من أغنية (سهران لوحدي)

كان عهد جميل حاسد وعزول والبال مشغول وتقطيعه:

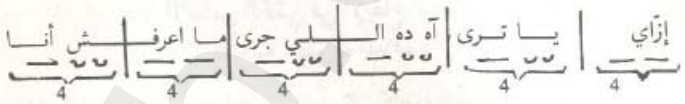


www.alkottob.com

وقول بيرم التونسي من أغنية (هو صحيح)

إزّاي يا ترى آه ده الّي جرى ما اعرفش أنا

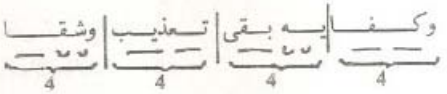
وتقطيعه :



وقول مرسي جميل عزيز من أغنية (فات المعاد)

وكفايه بقى تعذيب وشقا

وتقطيعه

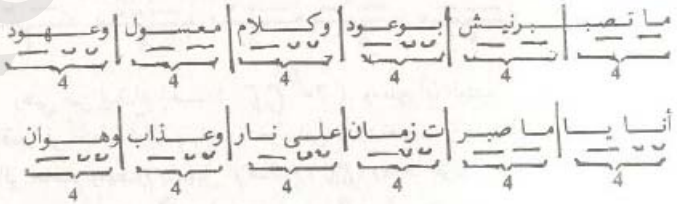


وقول عبدالوهاب محمّد من أغنية (للصبر حدود)

ما تصبّرنيش بوعود وكلام معسول وعهود

أنا يامّا صبرت زمان على نار وعذاب وهوان

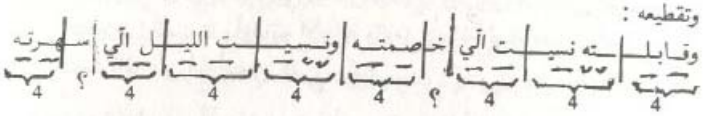
وتقطيعه :



وهي كلّها من الخبب. وقد تساوت فيه الدّورات مع بعضها بما يفرض اعتبار الأساس الكمّي فيها. وكلّ ما يبدو مخالفا لهذا المبدا إنّما هو مجرّد وهم ناتج عن غموض بعض الظّواهر الإيقاعية التي تأتي من قبل التّسهيل (الزّحاف) أو التّلوين (العلّة). وإذن فلا بدّ من وراء ذلك من سرّ لو كشفناه لزال الغموض. وذلك كالذي في قول مأمون الشّنّاوي من أغنية (ودارت الأيّام).

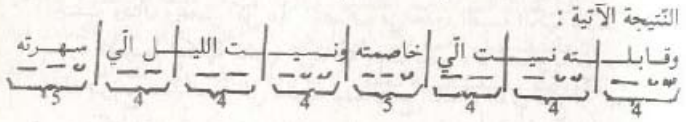
وقابلته نسيت الّي خاصمت ونسيت اللّيل الّي سهرته

وتقطيعه :



و يبدو فيه واضحا زيادة مقطع (خا) فائض عن حجم الدّورة الثّالثة وآخر (سـ) فائض عن حجم الدّورة السّابعة وهو ما يتخرّم به التّعادل الكمّي بين الدّورات الإيقاعية في هذا البيت و بالتالي يشكّك في أن يكون إيقاعه قائما على أيّ أساس كمّي.

والسّر في ما يبدو فيه من الخلل يكمن في أن مأمون الشّناوي استعمل فيه تسهيلا إن وجد مثله كثيرا في إيقاع شعر الأغاني المصرية المعاصرة بما يجعله مبدأ راسخا فيه رسوخ الجبال فإنّه لا أثر له في علم العروض. وهو ما يقلق العروضيين لأنّهم يعتقدون أنّ علم العروض هو المرجع الأوّل والأخير لكلّ ما يتعلّق بأمور الوزن والإيقاع. فإذا التمسوا له تفعيلة تلائمه لم يظفروا بشيء مقبول عروضيّا. إذ تفضي بهم المحاولة الى النّتيجة الآتية :

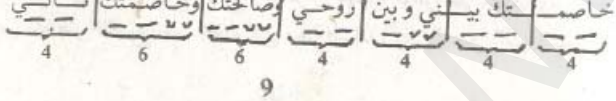


وهي نتيجة غير مشجّعة إذ تسفر عن اختلاط واضح في البيت تبرز فيه الى جانب دورات الخبب ذات الأربعة عناصر دورتان من صنف (فعولن) تقتضي الواحدة منها خمسة عناصر وهو ما يتخرّم به التعادل الكمّي الذي يجب أن يكون ثابتا بين الدّورات.

فإذا ذهبوا الى تقطيع بيت آخر من صنفه كهذا الذي في أغنية (حيّرت قلبي معاك) لأحمد رامي :

خاصمتك بيني و بين روحي وصالحتك وخاصمتك ثاني

قطّعوه على النحو التالي :



www.alkottob.com

وهو ما يدعو الى الحيرة والإرتباك إذ تختلط عليهم فيه دورات من الخبب ودورات من الرّمل الذي يكون في الشّعر الفصيح. وهو أمر يبعث على الفشل واليأس لأن اختلاط الخببت بأوقاته الأربعة والرّمل بأوقاته الستّة يمنع من أن يكون إيقاع هذا البيت قائما على أيّ أساس كمّي أو كيفيّ.

والصّواب هو أنّ هذا البيت كلّه من الخبب لا أثر للرّمل فيه. وغاية ما في الأمر أنّه لا يعالج بالبصر وأن مثله لا يعالج إلا بالسمع. فإنّه عند ذلك وعند ذلك فقط يظهر على حقيقته خببا خالصا لا يخالطه شيء.

4/8 خاصمتك بيني وبين روحي وصالحتك وخاصمتك ثاني

والذي حصل هو أنّ الدّورة السادسة تعرّضت الى تسهيل مجهول عند العروضيين هو تسهيل التوليد par division الذي يعمد فيه الى الثقيل الممدود (— ◡) الذي يستغرق وقتين فيقتطع منه عنصر خفيف مقصور (◡ ← — ◡).

ويخوّل للأوّل (المولّد منه) وقت ونصف، ويخوّل للثّاني (المولّد) قدر نصف وقت. والجملة وقتان ويحصل كلّ هذا التصرّف في حدود القيمة الكمّيّة للعنصر الممدود وفي حدود القيمة الكمّيّة للدّورة الإيقاعية بحيث تبقى دائما متساوية مع عامّة الدّورات. وإذّاك يرجع هذا العجز الى الخبب لينساق مع الصّدر، الذي سلم من تسهيل التّوليد، في حركة إيقاعية واحدة. وإذا رجعنا الى بيت مأمون الشّناوي وتحسّناه مليّا وجدنا فيه دورتين قد تعرّضتا لتسهيل التوليد إحداهما في الصّدر والأخرى في العجز و يكون ترقيمه على النّحو التالي :

4/8 قابلته نسيت الّي خاصمته ونسيت الليل الّي سهرته

وهو التقطيع الذي يبرزه على حقيقته و يضمن لجميع دوراته أن تكون متساوية مع بعضها كمّيا وكيفيّا بما تقتضيه قوانين الإيقاع.

هذا وليست ظاهرة التوليد بالغريبة عن الشعر العربي ولكنّها قديمة فيه كقدم الشّعر الجاهلي إذ نجدها في المخلّع والمنسرح وظهرت مؤخّرا على نطاق أوسع في الشّعر العربي المعاصر الفصيح حين يخضع الى مبدإ الميزان (أنظر الفصل الذي نشرناه في مجلة

الفكر عددي أكتوبر 1978 وفيفري 1979 ـ تحت عنوان : مولد الميزان في الشعر العربي). ويمكننا أن نستنتج من هذا أنّه لمّا كان شعر الأغاني المصريّة سابقا لشعر أدونيس وأشباهه فإنّه ينبغي أن يكون شعر الأغاني هو الذي أثر في شعر الميزان حتى ظهرت فيه ظاهرة التوليد على نحو لم يكن معروفا في الشعر الفصيح.

تلك نماذج من الخبب عندما يتحقّق فيه التعادل الكمّي بين الدّورات الإيقاعية وعندما يبدو فيه التعادل الكمّي متخرّما شرحت ظروفه وأوضاعه و بيّنت وجه الرأي فيه. وهذه نماذج من التوخت الوافر.

ما بين بعدك وشوقي إليك و بين قربك وخوفي عليك

وهو من أغنية (دليلي احتار) لأحمد رامي. وهذا تقطيعه :

ما بين بعدك | وشوقي إليك | و بين قربك | وخوفي عليك
7 7 7 7

باعتبار الفارق الزّمني الذي ينبغي أن يكون بين المقصور الممدود والذي هو بنسبة التضعيف كما كان الشأن مع الخبب. وهو يتألّف من سبعة أوقات. و يتعرّض مقصوراه المتلازمان لتسهيل الجمع على نحو ما يكون في الخبب. وقد تحقّق التعادل فيه بين جميع الدّورات بما تقتضيه قوانين الإيقاع وقس عليه قول أحمد رامي من أغنية (أحبّك وانت موش داري)

أغير واصبر ومين يصبر على الغيره
واقول وانكر وأهل العشق في حيره

وهذا تقطيعه :

أغير واصبر | ومين يصبر | على الغيره
7 7 7

واقول وانكر | وأهل العشق | في حيره
7 7 7

www.alkottob.com

وقوله من أغنية (هجترك)

هـجـرتـك يمـكـن انـسـى هـواك واودّع قـلـبـك الـقـاسـي

وهذا تقطيعه :

هـجـرتـك يمـ | ـكـن آنسى هواك | واودّع قـلـ | ـبك القاسي

7 7 7 7

وقول مأمون الشّناوي في أغنية (بعيد عنّك)

نـسـيـت الـنّـوم وأحـلامـه نـسـيـت لـيـالـيـه وأيّـامـه

وهذا تقطيعه :

نسيت النّوم | وأحلامه | نسيت ليا | ليه وأيّامه

7 7 7 7

ونلاحظ أنّ جميع هذه النماذج قد تعادلت فيها الدّورات بما يفرض اعتبار الأساس الكمّي في هذا الإيقاع الشّعري على نحو ما يكون في الإيقاع الموسيقي.

ذلك المبدأ ثابت راسخ في الإيقاع الشعري للأغاني المصريّة رسوخه في إيقاع الشّعر العربي التقليدي وكلّ ما يبدو مخالفا له إنّما هو مجرّد وهم ناتج عن غموض بعض الظواهر الإيقاعية وامتناعها على البصر. وذلك كالذي في قول بيرم التونسي في أغنية (حلم) من إيقاع النوخت الوافر :

حبيب قلبي وافاني في معاده ونـوّل بـعـدمـا مـا طـوّل بـعـاده

وهذا تقطيعه :

حبيب قلبي | وافاني في | معـاده | ونـوّل بـعـ | ـد ما طـوّل | بـعـاده

7 7 5 7 7

و يبدو فيه واضحا تحرّم التعادل بين الدّورات الإيقاعية. وذلك لوجود دورتين ذواتي خمسة أوقات تتخلّلان الدّورات الأخرى ذات السّبعة أوقات والتي هي دورات النّوخت الوافر. ونلاحظ نفس الشيء في أغنية عبد الفتّاح مصطفى (أقول لك إيه عن الشّوق)

أقول لك إيه عن الشوق يا حبيبي أقول لك إيه ومين غيرك داري بي

وتقطيعه :

أقول لك إيه | عن الشوق يا | حبيبي | أقول لك إيه | ومين غيرك | داري بي

7 7 5 7 7 5

وإذا بنفس الظاهرة تتكرّر في نفس المواضع أعني دورتي الختم (أو دورتي العروض والضّرب). وإذن فليس هذا باختلال يعتري النّوخت الوافر. وما هو إلا نوع من التفنين لتلوين الختم (القافية) على نحو ما يكون في الشعر الفصيح من إسكات العنصر الممدود الأخير من دورتي العروض والضّرب

مفاعلتن | مفاعلتن | مفاعل إسْ | مفاعلتن | مفاعلتن | مفاعل إسْ

7 7 7 7 7 7

وهو ما لم يدركه الخليل عندما سمّى (ـ ـ ـ ـ) سمّاها (فعولن) مستهينا بأهمّية التعادل الكمّي الذي ينبغي أن يكون حاصلا بين الدّورات الإيقاعية. وأرباب الموسيقي أحقّ أن يدركوا هذه الحقيقة من العروضيين لأنّهم هم يتحسّسون الإيقاع بالسّمع فيدركونه بجميع عناصره ما نطق منها وما كان ساكتا. واللّطيف في الأمر أن هذا الخطأ لا يرتكب على مستوى الشّعر والشعراء ولكن على مستوى العروض والعروضيين. فأمّا الشعر فإنّه لا تظهر سلامة إيقاعه إلا متى وقفنا على تفسير ظواهره واكتشاف دفائن أسراره. وأما الشّعراء فإنّهم إذا انشدُوا قصائدهم في الوافر أنشدوها بكيفيّة تستجيب الى مقتضيات الحركة الإيقاعية. فيلتزمون السّكوت بعد (فعولن) أو (مفاعل) بالقدر الذي كان يستغرقه العنصر الممدود السّاكت لو كان ناطقا.

ذلك مبدأ الإسكات وكيف يعالج به النوخت الوافر للتلوين. وهو ظاهرة إيقاعية مناقضة لظاهرة التوليد التي يعالج بها الخبب للتسهيل. و يتمثّل التناقض بينهما في أنّ التوليد إذا كان أشبه بالزّيادة فإنّ الإسكات هو أشبه بالنقص. والزّيادة والنّقص كلاهما يتعارضان مع مبدإ الكمّيّة الذي هو أسّ من أسس الإيقاع الثابتة. وذلك هو الإلتباس الخطير الذي أردنا رفعه في هذا الفصل لإثبات الأساس الكمّي للإيقاع الشعري في الغناء المصري المعاصر.

www.alkottob.com

العـــلاقـــة
بين الحركة الإيقاعية والحركة اللّفظية
في شعر الغناء المصري

ـ الحركة الإيقاعية

للحركة الإيقاعية كمّيّات من الوزن والوقت.

كمّيات الوزن في الحركة الإيقاعية :

الوزن هو ما يحدثه الإيقاع من انطباع الثّقل أو الخفّة حين تثقل الحركة وحين تخف. وكمّيّاته صنفان : جزئية وجمليّة.

1) الكمّيّات الجزئية من الوزن :

هي كمّيّات تخصّ العناصر الإيقاعية. وهي الأجزاء التي يتألّف من مجموعها الإيقاع. وهي ثلاثة أصناف : خفيفة وثقيلة وساكتة لا وزن لها.

أ ـ العنصر الخفيف :

وهو ما يحدث انطباع الخفّة، و يرمز إليه بالصّورة الصّوتية (تك)

ب ـ العنصر الثقيل :

وهو ما يحدث انطباع الثقل، و يرمز إليه بالصّورة الصّوتية (دم)

ج ـ العنصر السّاكت :

وهو ما تسكت فيه الحركة و يستمرّ الوقت. وهو عنصر له وزنه وإن كان لا وزن له إذ يتخلّل العناصر لتعديل النّسبة بين الثقل والخفّة كما يمدّ به الممدود ليتميّز عن المقصور.

2) الكمّيّات الجملية من الوزن :

هي ما يحدثه الإيقاع بجملة عناصره من انطباع الثّقل أو الخفّة. ويختلف هذا الإنطباع باختلاف العناصر الإيقاعية من حيث وزنها وتركيبها.

كمّيّات الوقت في الحركة الإيقاعية :

هي القيم الزّمنية التي تستغرقها العناصر الإيقاعية متى اعتبرناها جملة واحدة أو كلّ عنصر على حدة.

1) الكمّيّات الجزئية من الوقت :

هي قيم زمنيّة تخصّ العناصر الإيقاعية. وهي المدد التي تستغرقها العناصر مستقلّة عن بعضها متساوية فيها أو متفاوتة حسب نسب يدركها الحسّ و يقرّها الذّوق.

ـ الزّمن الأوّل ـ

هو المدّة الزمنيّة الأصليّة التي بالنظر إليها تكون نسب العناصر جميعا. ذلك أن العناصر الإيقاعية ليست متساوية مع بعضها في الوقت بالضرورة. ولكنّها تتفاوت بينها بنسبة النّصف أو الرّبع أو غير ذلك حسب الخفّة والسّرعة. فتكون قيمة العنصر الإيقاعي مساوية لقيمة الزمن الأوّل أو بنسبة التضعيف أو بنسبة الثّلث أو الرّبع أو غير ذلك. والزمن الأوّل عند الشرقيين هو ما يقابل ذات الشيلة عند الغربيين

2) الكمّيّات الجمليّة من الوقت :

هي جملة المدد التي تستغرقها العناصر المشتمل عليها الإيقاع. وهي قيمة ثابتة لا تحتمل الزّيادة ولا النقص. فهي تتعارض تماما مثلا مع مبدإ العلّة عند العروضيين حين يقولون بعلّة الزّيادة وعلّة النقص. وهو خطأ فاحش لا يدرك خطورته إلا من مارس الإيقاع في الموسيقى. و يرمز الى الكمّيّة الإيقاعية الجمليّة بكسر يدلّ بسطه على عدد عناصر الإيقاع و يدلّ مقامه على قيمة الزّمن الأوّل وتقابلها دائما عندنا قيمة ذات الشيلة. فإذا كان الإيقاع ذا أربعة عناصر أو سبعة أو أربعة عشر تكون الكسور الدالة عليه $\frac{4}{8}$ أو $\frac{7}{8}$ أو $\frac{14}{8}$

تلك الكمّيّات الإيقاعية. وأما كيفيّاته فأبرزها النّظام الذي هو ثابت لازم إلا ما أتاه من قبل التسهيل والتّلوين.

الحركة اللّفظية :

للحركة اللفظية كما للحركة الإيقاعية كمّيّات من الوزن والوقت. ومن هنا أتت العلاقة التي تقوم بينهما والتي خوّلت لهما أن تجتمعا على خدمة الفنّ الشّعري.

www.alkottob.com

الكمّيات اللفظية من الوزن :

اللغة حركة تخفّ أو تثقل حسب المقاطع اللفظية المكوّنة لها والتي لا تخلو من انطباع تحدثه في النفس ووزن توحي به يتراوح بين الثّقل والخفّة. والمقاطع اللفظية صنفان :

1) المقطع الخفيف :

هو ما تكوّن من متحرّك واحد لا يليه ساكن أي من مقطع مقصور. و يتعيّن لتصو ير الخفّة. وهو مبدأ لا يزال ثابتا في الفصحى. وأما في لغة الأغاني المصر يّة فإنّ الأمر قد تغيّر وأصبح من الممكن مخالفته إذا اقتضت حركة الإيقاع. وإذن فإنّ المقطع المقصور يكون غالبا خفيفا و يلعب دورا هامّا جدّا في الدّورة الإيقاعية لندرته فيها. ولأنه هو الذي يحدّد بندرته للسّمع حدود الإيقاع وكيفيّاته ولونه المميّز إذ حسب مواقعه تتبلور الدّورة الإيقاعية في خضمّ المقاطع الممدودة التي يزخر بها البيت. فتشير الى نفسها بشخصيتها المتميّزة عن بقيّة الإيقاعات. وذلك كالذي في هذا البيت من التوخت الرّمل.

الأمل لو | لاه عليه | كنت في حبّك ضحيّه

ذلك عندما يكون المقطع المقصور خفيفا. ولكننا لا نعدم حالات يكون فيها المقصور ثقيلا تماشيا مع حركة الإيقاع. وذلك عندما يقع على العنصر الإيقاعيّ الثقيل كما في قول بيرم التونسي في أغنية (أنا في انتظارك)

على كده أصبحت وأمسيت وشافوني وقالوا تجنّيت

وقد ثقّل الشاعر المقطع المقصور (ع) في (على) والمقطع المقصور (وَ) في (وشافوني) لوقوعهما على العنصر الثقيل الأوّل من إيقاع المصمودي الصّغير

2) المقطع الثقيل :

وهو ما تألّف من متحرّك يليه ساكن أو ساكنان أي من مقطع لفظيّ ممدود بساكن أو ساكنين و يتعيّن لتصو ير الثّقل. وهو مبدأ لا يزال ثابتا في إيقاع الشّعر الفصيح مع اختلاف يتمثّل في أمر ين :

أوّلها : أن الممدود بساكنين لا يظهر في الشّعر الفصيح إلا في آخر الختم بينما يظهر في شعر الغناء المصري في ختم البيت وحتّى في حشوه كما في المقطع (لاه) في (لولاه) في أغنية (الأمل) لبيرم التونسي.

الأمل لو | لاه عليه | كنت في حبّك ضحيّة

والثاني أن المقطع الممدود لا يقع في الشعر الفصيح إلا على العنصر الإيقاعي الثّقيل الممدود ؛ بينما يجوز وقوعه في الغناء المصري حتّى على العنصر الإيقاعي الخفيف المقصور كما في (نيـ) في (زارني) و(لي) في (د الّي راح) من أغنية أحمد رامي (زارني طيفك)

زارني طيفك | في منامي | جدّد العهد الّي راح

الكمّيات اللفظيّة من الوقت :

تنقسم المقاطع اللفظية في شعر الغناء المصري نظر يّا الى صنفين : مقاطع مقصورة ومقاطع ممدودة وهو مبدأ إن لم يكن ثابتا راسخا كما في إيقاع الشّعر الفصيح فهو على الأقلّ لا يزال غالبا رغم انتقاضه في كثير من الحالات. وإذن فقولي «نظر يّا» هو من قبيل الإحتراس لأنّ الواقع العملي كثيرا ما يخالف ذلك المبدأ إمّا تسامحا وإمّا اضطرارا.

1) المقطع المقصور:

وهو المقطع الذي يستغرق وقتا زمنيّا واحدا أي قيمة زمنيّة مساو ية لقيمة الزّمن الأول. و يتألّف نظر يّا من متحرّك لا يليه ساكن كما في (ظ) و(لـ) من (ظلموني) في قول بيرم التونسي :

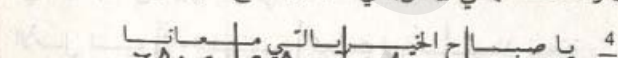
4/8 ظلموني والحق معايا

فللمقصور ين (ظلـ) وقتان ؛ وللممدود (مو) وقتان والجملة أربعة أوقات. وهي القيمة الزّمنيّة لكامل دورة الخبب. وقلت «نظر يّا» لأن هذا هو الأصل والغالب في الإستعمال غير أنّنا كثيرا ما نقع على ما يخالف ذلك :

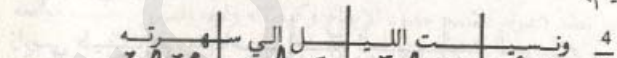
أ ـ فيساوي المقصور نصف وقت وذلك عند التسهيل من الإهتضام والتوليد.

www.alkottob.com

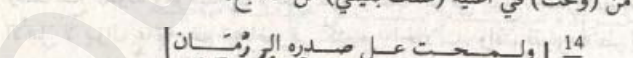
ـ فأمّا عند الإهتضام الذي يلحق منطقة الخفّة فإنّ تلك القيمة تحصل حين يمتدّ أوّل المقصورين (الهاضم) على حساب الآخر المهضوم. فيستأثر بوقت ونصف و يبقى للثاني نصف وقت فقط كما في (ياص) في أغنية (ياصباح الخير يا اللّي معانا)



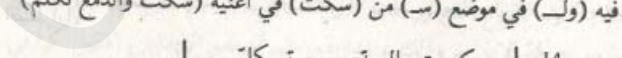
ـ وأمّا عند التوليد الذي يلحق منطقة الثّقل فإن تلك القيمة تحصل حين يقتطع من العنصر الممدود عنصر مولّد فتسند إليه قيمة نصف وقت و يبقى للمولّد منه وقت ونصف عملا بمبدإ التوليد. وذلك كما في المقطع (سـ) في (ل اللّي سـ) في أغنية (ودارت الأيّام)



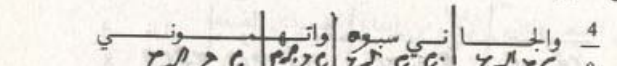
وجدير بالملاحظة أن التوليد قد يتسلّط حتّى على العنصر الإيقاعي الفرد حين يقسم نصفين قيمة الواحد منها قيمة العنصر المولّد نصف وقت ويحتلّها مقطعان مقصوران كما في (ولـ) من (ولمحت) في أغنية (شفت بعيني) من السّابع.



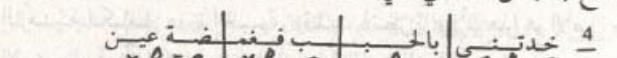
وقد وقعت فيه (ولـ) في موضع (سـ) من (سكت) في أغنيّة (سكت والدّمع تكلّم)



ب ـ و يساوي المقصور وقتا ونصفا عند التوليد إذا وقع في منقطة الثقل على عنصر مولّد منه. وهو أمر ممكن كما في المقطع (ت) من (واتهموني) في أغنية (ظلموني النّاس) من الخبب.



وكما في المقطع (ت) من (خدتني) في أغنية (ألف ليلة وليلة)



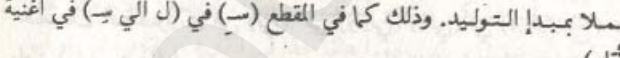
وإذن فإنّ المقطع المقصور يستغرق في الأصل وقتا إيقاعيّا واحدا. ولكنّه يستطيع

أن يتوسّع في وقت ونصف و يتقلّص في نصف وقت عند التسهيل من الإهتضام والتوليد.

2) المقطع الممدود :

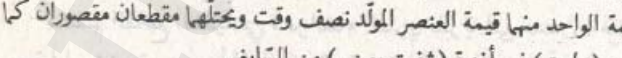
وهو الذي يستغرق وقتين. وهي قيمة نظريّة بحتة لأنّ الواقع العملي يفيدنا أن الشعراء قد تسامحوا في قيمة الممدود تسامحا كبيرا :

أ ـ فيستغرق وقتين (غالبا) كما في (كان قلبك فين) في أغنية (أنساك) من الخبب.



ب ـ و يستغرق نصف وقت في تسهيل الإهتضام والتوليد.

ـ عندما يكون مهضوما كما في (لي) في (اللّي تشعل) في أغنية (إيه أسمّي الحبّ) من المديد



ـ وعندما يكون مولّدا كما في (لى) في (على) في أغنية (حيّرت قلبي معاك) من الخبب.

ج ـ و يستغرق وقتا واحدا إذا وقع في موضع المقصور الثاني من نواة الخفّة (ب ب) أو (ح ح) كما في (لا) في (ولا حنوا) في أغنية (ظلموني النّاس) من الخبب

د ـ و يستغرق وقتا ونصفا في تسهيل الإهتضام والتوليد

ـ عندما يكون هاضما كما في (ني) في (ني حلاو) في أغنية (ألف ليلة وليلة) من الخبب

www.alkottob.com

4/8 خدتني بالحبّ في غمضة عين | ورّيتني حلاوة الأيام فين

ـ وعندما يكون مولّدا منه كما في (لي) من (إليّ سـ) في أغنية (ودارت الأيّام) من الخبب.

4/8 ونسيت الليل الّي سهرته

هـ ـ و يستغرق ثلاثة أوقات كما في (ناه) في (بتمنّاه) في أغنية (أروح لمين) من المرمّل :

11/8 وكان وصالك هنا | وكنت بتمنّاه

و ـ و يستغرق أربعة أوقات. وغالبا ما يكون ذلك في الختم وهو ممدود بساكنين كما في ختم هذا البيت من أغنية (عيني فيها الدّموع)

13/8 طاير يرفرف جناحه | عدّم في عشّه المنا إمْ
لا حدّ واسي جراحه | ولا سقاه الأمانْ

من المترادف. وكما في هذا البيت من دور (هو ده يخلّص من الله) من التوخت الرّمل :

7/8 هوّده يخلّص من الله | القوي يذلّل الضّعيف

وحتّى في حشو البيت كما في (إيه) (شعر إيه) في أغنية (الحبّ كلّه) من التوخت الرّمل :

7/8 شعر إيه ده الكلام اللّي فعينيك

ز ـ و يستغرق أخيرا ـ و بصفة استثنائية ـ خمسة أوقات كما في (يام) في (الأيّام) من قول أحمد رامي في أغنية (ياالّي انت جنبي وأنت بعيد)

13/8 وتفوت عليّ اللّيالي | وتروح الأيّام
وحالي في الحبّ حالي | حيران شريد المنام

وذلك لأنّ (يا) تساوي 3 أوقات ـ كما رأينا في الفقرة هـ ـ وتساوي(إم) وقتين، فتكون :

(يااِم) = (منااِم) = (ليالي) = (بحالي) = 5 أوقات.

وإذن فإنّنا نستنتج أنّ المقطع الممدود يستغرق في الأغلب وقتين غير أنّه يستطيع أن يتقلّص في نصف وقت وفي وقت واحد وفي وقت ونصف كما يستطيع أن يتوسّع في ثلاثة أوقات وحتّى في أربعة وخمسة.

وإذاك لا نستعجب أن يتعادل المقصور والممدود في القيمة الزّمنيّة فيستغرق كلّ واحد منهما وقتا واحدا كما في (وسا) في (وساحت عذاب) في أغنية (ودارت الأيّام) من الخبب

4/8 وساحت عذاب قلبي و حيرته

وحتّى أن يكون المقصور أطول من الممدود كما في (عـ) و(لى) في (على) في أغنية (حيّرت قلبي معاك) من الخبب :

4/8 واقول آب عد يصعب على روحي

والآن، وبعد أن اطّلعنا على خصائص المقطع المقصور والمقطع الممدود، وكيف تتفاوت القيمة الزّمنيّة بين المقاطع المقصورة وبين المقاطع الممدودة حتّى ليصل التفاوت بين الممدود والممدود مثلا الى نسبة الرّبع ؛ وهو أمر يدعو الى الحيرة والتساؤل، الآن يليق بنا أن نطرح السؤال الآتي :

ترى هل إنّ المقاطع الممدودة (أو المقصورة) تنقسم الى أصناف منها ما يستغرق وقتا وحتّى نصف وقت ومنها ما يستغرق وقتا ونصفا ومنها ما يستغرق وقتين ومنها ما يستغرق ثلاثة ومنها ما يستغرق أربعة فيستعمل كلّ واحد من هذه الأصناف في الموضع الملائم له ؟ أم أنّ المقطع نفسه هو الذي تتفاوت المدّة التي يستغرقها بحسب الموقع الذي يكون فيه فيتقلّص أو يتضخّم حسب المقام ؟.

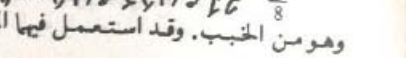
ذلك هو السؤال. ولا يتسنّى الجواب عليه إلا إذا وقعنا على مقاطع لفظية مخصوصة تظهر في مواضع مختلفة بقيم زمنيّة مختلفة. وإذا نحن رجعنا الى الشعر وتدبّرنا بعض المقاطع بعينها في مواطن مختلفة نجد أن المقطع بنفسه هو الذي يملك خاصّيّة التوسّع والتقلّص بحسب ما تقتضيه حركة الإيقاع. و يكفي لإثبات ذلك أن نقوم بملاحظة

www.alkottob.com

المقاطع الآتية على سبيل المثال : (خا) و(يـا) و(ناس) و(عـ) و(لى) في (على) في مواطن مختلفة :

ـ مثلا في هذا البيت من أغنية (حيّرت قلبي معاك) من الخبب

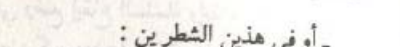
4/8 خاصمتك بيني وبين | روحي وصالحتك وخصمتك | تاني



الذي ظهر فيه المقطع (خا) نفسه متداولا في موضعين مختلفين : أوّلهما في الدّورة الاولى حيث يحتلّ عنصرا إيقاعيّا ممدودا بتسهيل الجمع. وإذن فإنّه يعمّر منطقة الخفّة كلّها و يستغرق وقتين . والثاني في الدّورة السادسة حيث يحتلّ عنصرا إيقاعيّا مولّدا وإذن فإنّه يعمّر الرّبع الأخير من منطقة الثّقل و يستغرق نصف وقت فقط.

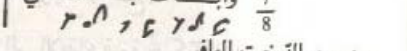
ـ أو في هذه الأشطر الثلاثة :

8/8 وانت يا غايب | عن الحبايب



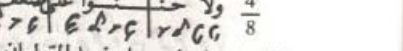
وهو من الثقيل

يا صباح الخير | يالي ملعانا



وهو من الخبب

4/8 أنا يا ما صبرات زمان



وهو من الخبب. وقد استعمل المقطع الممدود (يـا) في الأشطر الثلاثة في كلّ مرّة بقيمة زمنيّة مختلفة :

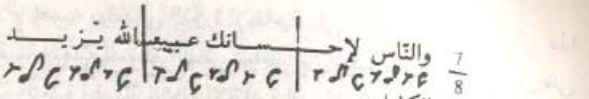
فأمّا الشطر الأوّل فقد وقعت فيه (يا) فوق العنصر المقصور فاستغرقت وقتا واحدا.

وأما الشطر الثاني فقد وقعت فيه (يا) فوق العنصر الهاضم فاستغرقت وقتا ونصفا.

وأما الشطر الثالث فقد وقعت فيه (يا) فوق العنصر الثقيل الممدود فاستغرقت منطقة الثّقل كلّها وقتين كاملين.

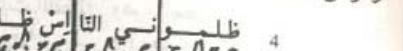
ـ أو في هذين الشّطرين :

7/8 والنّاس لاحسانك عبيد | الله يزيد



وهو من النوخت الكامل

4/8 ظلموني النّاس ظلموني



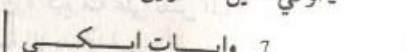
وهو من الخبب. وقد استعمل فيها المقطع (نـاس) في كلّ مرّة بقيمة زمنيّة مختلفة.

فأمّا الشطر الأوّل فقد وقع فيه ذلك المقطع على عنصر ممدود فاستغرق وقتين.

وأما الشطر الثاني فقد وقع فيه ذلك المقطع على منطقة الثّقل من الدّورة الثانية واستمرّ حتّى استغرق منطقة الخفّة من الدّورة الثالثة فيكون قد استغرق أربعة أوقات كاملة.

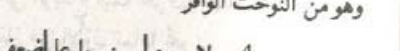
ـ أو في هذين الشطرين :

7/8 وابات ابكي | على حالي



وهو من النّوخت الوافر

4/8 ولا حنّوا على ضعف ضنايا



وهو من الخبب. وقد استعمل فيها المقطعان (عـ) (ولى) من (على) في كلّ مرّة بقيمة زمنيّة مختلفة :

فأمّا الشطر الأوّل فقد استعمل فيه المقطعان استعمالا طبيعيّا : للمقصور (عـ) وقت واحد ؛ وللممدود (لـى) وقتان وذلك لوقوع الأوّل على عنصر إيقاعي مقصور ووقوع الثاني على عنصر ممدود.

وأما الشطر الثاني فقد استعمل فيه المقطعان استعمالا متضاربا مع طبيعتهما في اللّغة إذ خوّل للمقصور (عـ) وقت ونصف لوقوعه على عنصر مولّد منه ولم يخوّل للممدود (لى) إلا نصف وقت لوقوعه على عنصر مولّد.

وإذن فليس للمقطع اللّفظي قيمة ثابتة في شعر الغناء المصري. ولكن يسوّغ له

www.alkottob.com

الإيقاع مدّه الملائم بحسب موقعه في الدّورة الإيقاعية على غير ما يكون له في النثر. هذا وما اختلاف القيمة الزّمنيّة للمقطع اللّفظي الواحد بين الموضع والموضع إلا حرص على سلامة الكمّيّة الزّمنية الجمليّة للدّورة الإيقاعية التي لا بدّ من المحافظة عليها في هذا الشعر ولو كان على حساب الكمّيّات اللفظيّة. وهو ما يفضي بنا الى هذه النتيجة الهامّة : وهي أنّ الإيقاع الشعري في الغناء المصري هو إيقاع كمّي بالدّرجة الأولى كما أثبتناه في موضع سابق.

وبعد أن تعرّفنا على طبيعة المقاطع اللفظية في شعر الغناء المصري، يليق بنا أن نتعرّف على الطريقة التي توخّيت في وضع إيقاعاته. هذا وإنّ المبدأ الذي قادهم الحدس الى اعتماده في ذلك هو مبدأ القيمة المزيدة ومبدأ الجمع. وهو المبدأ الذي عليه اعتمد القدماء في تأليف إيقاعاتهم منذ أقدم عصور الجاهليّة. وعليه اعتمد الهنود القدماء منذ آلاف السّنين في تحقيق نفس الغرض. وقد رأينا أنّ بعض الشعراء الإسلاميين أيضا اعتمدوا ذلك المبدأ في وضع إيقاع السلسلة وإيقاع القاعدة. وحتّى الإيقاع الشعري للغناء المصري يقوم في جزء كبير منه على نفس المبدإ فيطبّق فيه ـ كما في الشعر الفصيح ـ على طريقتين : القيمة المزيدة والجمع.

ـ فأمّا القيمة المزيدة فهي أن تضمّ الى الإيقاع قيمة حركيّة إضافية. فيتألّف من الإيقاع ومن القيمة المزيدة إيقاع آخر مستقلّ عن الأوّل تماما نحو :

( ) + ( ) = ( )

الثقيل القيمة المرفّل

المزيدة

ـ وأمّا الجمع فهو أن يضمّ الى الإيقاع إيقاع آخر فيتألّف من مجموعهما إيقاع ثالث ناتج عن اجتماعهما. نحو :

( ) + ( ) =

السابغ الثقيل

$\frac{22}{8}$

الموشّى

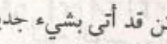
هذا وفي الختام أريد أن انبّه الى أنّي لم أتعرّض الى أغاني أم كلثوم التي هي في الشعر الفصيح ؛ وذلك أنّ إيقاعها ينطبق تماما على إيقاع الشعر الكلاسيكي وهو ما بسطته بإسهاب في كتابي «نظريّة إيقاع الشعر العربي» فلا حاجة الى مراجعته.

www.alkottob.com

الإيقاعات ذات الأربعة أوقات
وهي الخبب والرّجز

الخبب

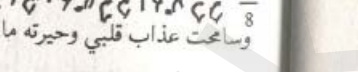
وهو صنفان : الخبب والخبب المقلوب

1) الخبب $\frac{4}{8}$  تك تك دم

هو أحد الإيقاعات التي استقاها شعر الغناء المصري من الشّعر العربي الفصيح الكلاسيكي إلاّ أنّه يتميّز عنه بشيئين : أوّلهما كثرة الإستعمال والثّاني سهولة الإستعمال. و يبدو واضحا أن الميزة الأولى أتت بمفعول الثانية وهو أمر مفهوم. وفعلا فإنّ القدماء لم يكونوا يأتون فيه إلاّ نوعا واحدا من التسهيل : إمّا تسهيل الجمع جوازا

وإمّا تسهيل الإهتضام وجوبا

ذلك على حين يوتى فيه في الغناء المصري كلّ التّسهيلات الممكنة مجتمعة في القصيد الواحد بلا تمييز : الجمع والإهتضام والإسكات والتّوليد.



ومن هنا أتت السّهولة وكثرة الإستعمال. هذا وممّا تجدر الإشارة إليه أن تسهيل الإسكات غالبا ما يقع في الدّورة الأخيرة دورة الختم بيد أنه لا يستحيل أن يقع في العروض وحتّى في الحشو، كما في نموذج (للصّبر حدود).

وإذا أنا تدبّرت كل هذه الصّور التي تطرأ على الخبب في شعر الغناء المصري وقارنت بينها و بين الصّور التي تطرأ على الخبب في الشعر العربي الفصيح الحديث الذي ظهر موخّرا مع أدونيس وأضرابه استنتجت أن الشّعر الفصيح الحديث قد استفاد عناصر تطوّره من شعر الغناء المعاصر. ولئن أجزمت بأنّ الشعر الفصيح هو المتأثّر

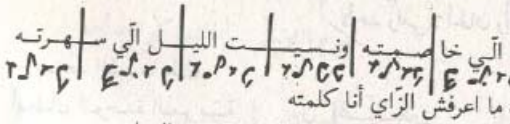
والمستفيد من شعر الغناء حتّى ظهر فيه ما يشبه ظاهرة الميزان فلحداثته بالنسبة الى شعر الغناء.

وإذا ثبت ذلك - وإنّه لثابت - فإنّنا نكون قد اعترفنا بصحّة نظريّة البشير بن سلامة حول التطعيم الإيقاعي في الفصحى والتي صدرت في العدد الأوّل أكتوبر لسنة 1980 من مجلّة الفكر ؛ والتي يلخّصها في قوله : «إنّ كلّ عبقريّ أضفى على الجملة العربيّة نمطا جديدا غيّر به إيقاع صياغته ونظامها فإنّه قدر في الحقيقة على إقحام إيقاعات لهجته العاميّة المحلّيّة في الفصحى وتطعيم صوغه بهذه الإيقاعات من كلامه».

وإذن فإنّ أدونيس لم يكن قد أتى بشيء جديد في الخبب الفصيح سوى أنّه نقل إليه ما كان متداولا في الشعر العامّي المصنوع للغناء. وهو ما ينسخ الحكم الذي أصدرته في مقالي «مولد الميزان في الشعر العربي الحديث» الذي صدر في مجلّة الفكر عددي أكتوبر 1978 وفيفري 1979 والذي أصدرته قبل أن ألتقي بشعر الغناء المصري على صعيد البحث.

نماذج الخبب

- ودارت الأيّام

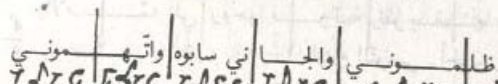


$\frac{4}{8}$ وقابلته نسيت اللي خاصمته ونسيت الليل اللي سهرته

وسامحت عذاب قلبي وحيرته ما اعرفش الزّاي أنا كلمته

لمأمون الشناوي - الحان محمّد عبدالوهاب

- ظلموني النّاس



$\frac{4}{8}$ ظلموني النّاس ظلموني والجاني سابوه واتّهموني

ظلموني والحقّ معايا وسقوني من مرّ أساهم

ولا حنّوا على ضعف ضنايا والدّنيا عليّ مساعداهم

وأنا قلبي كسير ولا ليّ نصير ولا أملك غير دمع عيوني

لبيرم التونسي - ألحان رياض السّنباطي

www.alkottob.com

- يا جمال يا مثال الوطنية

يا جمال يا مثال الوطنيّة — أجل أعيادنا المصريّة
بجهادك لنجاة أوطانك — خلّينا في القلب مكانك

4/8 خلّصت النيل | من كلّ دخيل | إس وكان لختار | ولا كان | له دليل

لبيرم التونسي - ألحان رياض السنباطي

- اكتب لي كثير

4/8 أنا جاني جوابك وقريته | وجالك في سطوره | ريته

لبيرم التونسي - ألحان زكريّاء أحمد

- منصوره يا ثورة أحرار

4/8 لاستعمارك | ألف خيانه | دبّرها والمولى حمانا

لعبد الفتاح مصطفى - ألحان رياض السنباطي

- سهران لوحدي

4/8 كان عهد جميل | حاسد | وعزول | والبال | مشغول

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- بعد الصبر ما طال

أبطال الوحدة العربيّة — بين المحيطين
هزّتهم هزّة وطنيّة — باديك لاثنين
والأمّه الّي | روحها قويّة | تفريقها محال

4/8

لبيرم التونسي - ألحان رياض السنباطي

- الحبّ كِده

4/8 الحب كده | إس وصال | ودلال | ورضا | وخصام

آه من ده وده الحبّ كده موش عايزه كلام

لبيرم التونسي - ألحان رياض السنباطي

- حيّرت قلبي معاك

4/8 خاصمتك بيني وبين روحي | وصالحتك وخاصمتك | ثاني

وأقول ابعد يصعب على روحي تطاوعني لا يزيد حرماني

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- يا صباح الخير

4/8 يا صباح الخير | يا الّي معانا | الكرم | وان غنّى وصحّانا

لبيرم التونسي - ألحان محمّد القصبجي

- الشّك يحيي الغرام

4/8 يشغل | قلبي | بعدانا | عنّك

و يزيد حبّي حرماني منّك

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- هو صحيح

4/8 إزّاي | ياترى | اه ده اللي جرى | اعوفش أنا

لبيرم التونسي - ألحان زكريّاء أحمد

- أنساك !

4/8 كان قلبك فين | وحنانك فين | كان فين | قلبك

أنا أنسى جفاك وعذابي معاك ما انساش حبّك

لمأمون الشّناوي - ألحان بليغ حمدي

- سيرة الحبّ

4/8 الله | يا حبيبي على حبّك | وهنا | يا معاه

4/8 لا دمعة عين | جرحت | قلبي | ولا قوالة آه

لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ حمدي

www.alkottob.com

- فات المعاد

وكفا | يه بقى | تعذيب | وشقا

لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ حمدي

- ألف ليلة وليلة

خدتني | بالحب | فغمضة عين | ورّيتني حلاوة الأيام فين

لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ حمدي

- للصبّر حدود

أكثر | من مر | ره عاتبتك آس | واديتلك وقت تفكر آس

كان قلبي كبير يسامحك | إنما كان غدرك أكبر

لعبدالوهاب محمّد - ألحان محمّد الموجي

2) الخبب المقلوب

دم تك تك

هو الخبب حين يبدأ من منطقة الثقل بدلا من منطقة الخفّة. وهي صيغة من الخبب كانت معروفة في الشعر الكلاسيكي ولكنّها لم تستعمل إلا في مواضع معدودة. ولا شكّ أن ذلك يرجع الى تضاربها مع طبيعة الجملة الفصيحة وحركتها. ولئن بدأت تفرض نفسها في الشعر المعاصر فلأنّ تطوّرا كبيرا حصل في تركيب الجملة العربية أتى نتيجة تأثّرها باللّغات الغربية التي لا تعرف الجملة الفعليّة. وفي اعتقادي أن هذا التطوّر أتى عن طريق الصحافة والترجمة السريعة للآثار الغربيّة على اختلاف أنواعها وأما الدّارجة المصريّة فإنّ لها من الطبيعة ما يجعل هذه الصيغة تجد نفسها فيها في ظروف ملائمة.

وأما من ناحية الإستعمال فإنّ الخبب المقلوب تتسلّط عليه كلّ التحوّلات التي تعتري الخبب الأصلي من جمع واهتضام وتوليد وإسكات قصد التسهيل والتلوين.

نماذج الخبب المقلوب

- على بلد المحبوب

يا حبيبي أنا | قلبي معاك إس | طول الليل سهران و ياك إس

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- حيّرت قلبي معاك

بدّي اشكيلك | من نار حبّي | بدّي احكي لك علّي | قلبي

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- القطن

إجمعوا | خيره | مالناش | غيره

لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- قل لي ولا تخبّيش يا زين

قول لي ولا تخبيش يا | زين إس | آش تقول العين للعين إس

لبيرم التونسي - الحان زكريا أحمد

- إسأل روحك

إسأل | روحك | إسأل | قلبك | قبل ما | تسأل | إيه غيرني

أنا غيّرني عذابي فحبّك | بعد ما كان أملي مصبّرني

لعبدالوهاب محمد - ألحان محمّد الموجي

- والله زمان يا سلاحي

والله ز | مان يا | سلاحي | اشتقتلك في | كفاحي

همّوا وضمّوا الصّفوف | شيلوا الحياه علكفوف

لصلاح جاهين - ألحان كمال الطّويل

www.alkottob.com

الرّجز:

وهو صنفان : الرّجز والسّريع

1) الرّجز $\frac{4}{8}$ تك تك تك دم

هو إيقاع متميّز بطبيعته عن جميع الإيقاعات الأخرى بخفّة حركته وسرعتها. الأمر الذي يجعل الإحساس بالفارق بين المقصور والممدود فيه صعبا، لضآلته، فتسند لها نفس القيمة الزّمنيّة. وإذن فإنّه يتألّف من أربعة عناصر متساوية في الوقت فلا يميّز بينها إلا الوزن الذي ينفرد فيه العنصر الرّابع بالثقل. فيكون المقطع الذي يعمّره ممدودا وجوبا ويكون الذي قبله غالبا مقصورا. وهو ما يتعيّن لتحديد الدّورات الإيقاعية للآذان وإلا أصبح الرّجز حركة عادية لا يميّزها شيء عن النّثر.

وجدير بالملاحظة أن هذا الإيقاع كثيرا ما يشتبه بالنوخت الكامل. فلا يميّز بينهما إلا إحساس بنفس خاص يتميّز به الرّجز يحدث في نفسك انطباع الخفّة فإذا أدّيته أدّيته بسرعة. على خلاف النوخت الكامل الذي يحدث في نفسك انطباعا أشبه بالثقل. فتؤديه بشيء من الثقل. وتمرّ أوقاته السّبعة المديدة المتفاوتة بشيء من البطء على حين تمرّ أوقات الرّجز الأربعة القصيرة المتساوية بسرعة.

نماذج الرّجز

- إفرح يا قلبي

$\frac{4}{8}$ إفرح يا قلبي لك نصيب | تبلغ مناك | و يا الحبيب

لأحمد رامي - ألحان ر ياض السّنباطي

- صوت السّلام

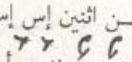
صوت السلام هو الّي ساد والّي حكم

$\frac{4}{8}$ على الدّخيل الّي اندحر | والّي انهزم

لبيرم التونسي - ألحان ر ياض السّنباطي

- ثوار

من أرضنا هلّ الإيمان والدّين

$\frac{4}{8}$ عيسى ومحمد ثورتين | اثنين إس إس 

لعبد الفتّاح مصطفى - ألحان ر ياض السّنباطي

- أغنية العيد

$\frac{4}{8}$ يا بهجة العيد السّعيد

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا نجم

$\frac{4}{8}$ بين الآمالي والضّنا | ن الفجر لاح

والّي رحمني م الشجون نور الصّباح

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- تبيعيني ليه

$\frac{4}{8}$ يعني حلال | والاحترام | الهجر منك والخصام

لحسين حلمي - ألحان محمّد القصبجي

- صدق وحبّك مين يقول

$\frac{4}{8}$ يكون على لساني الكلام | وتسبقيني إس إس

وأحبّ أشوفك في المنام تجي تزور يني

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- محتار يا ناس

$\frac{4}{8}$ محتار يا ناس | في ده الغرام | بين الرّضا و | بين الخصام

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- أكتب لي كثير

$\frac{4}{8}$ اكتب لي كثير | من غير تأخير

لبيرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

www.alkottob.com

- أهل الهوى

يطوّلوك يا ليل من اللي بهم إس | وانت يا ليل بس اللي عالم بهم إس

4/8

لبيرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- ما كانش ظني

قلبي أسير | لكن كثير | على الضمير

4/8

ليحيى محمّد - ألحان زكريا أحمد

- آه يا سلام

آه يا سلام زاد وجدي آه والصبر طال من غير أمل

كوى الهيام | قلبي وضناه | واللي كواه | عنّه انشغل

4/8

لحسن صبحي - ألحان زكريا أحمد

- مين اللي قال إنّ القمر

مين اللي قال | إنّ القمر | يشبه محبوب الفؤاد

4/8

حسن القمر يوم والحبيب حسنه دواما في ازدياد

لعبد الرّحمان فيّاض - ألحان زكريّا أحمد

- إمت الهوى

إمت الهوى | يجي سوا | وارتاح ولو | في العمر يوم

4/8

يا ناس أنا قلبي انكوى | وعيني ما بيهواها نوم

في شرع مين يا منصفين | العمر كلّه لوم في لوم

ليحيى عمر - ألحان زكريّا أحمد

- عادت ليالي الهنا

لمّا الحبيب | جاد بالوصال | وعيني ذا | قت طعم النوم

4/8

كلّ اللي راح اصبح خيال | ولا فيش حبيب متهنّي اليوم

بالوصل اللا انت وانا

لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- والله ما حدّش جنى

والله ما | حدّش جنى | غير قلبي ده | عليّ أنا

4/8

خلاني في لحظه أهدّ اليّ بنيته من سنه

د. أحمد صبري

- فات المعاد

الليل ودقّة السّاعات تصحّي الليل

والليل وحرقة الآهات | في عزّ الليل

4/8

لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ حمدي

- شرف حبيب القلب

صفح وكان الصّفح منه جميل وكان كريم

ومال ياما احلى الغصن لما يميل و يا النسيم إس إس

4/8

لأحمد رامي - ألحان داود حسني

- البعد علّمني السّهر

البعد علّمني السّهر | واللّيل يطول | عل اللي انشغل

4/8

الهجر طال | والدمع سال

لأحمد رامي - ألحان داود حسني

- روحي وروحك في امتزاج

روحي وروحك في امتزاج | في الحبّ من | قبل الوجود

4/8

كاس الفراق مالوش علاج والعشق من طبعه الوعود

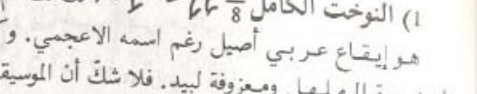
لحسن والي - ألحان داود حسني

www.alkottob.com

السّريع

هو رجز متميّز بسكوت العنصر الأوّل من دورته في الختم. وأمّا ما عدا ذلك فيجري مجرى الرّجز الأصلي

نموذج : يا قلبي كان مالك



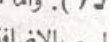
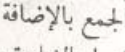
ليحيا محمد ـ ألحان زكر ياء أحمد

إيقاع التوخت

هو ثلاثة أصناف : كامل ووافر ومشابه

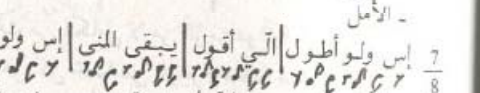
1) النوخت الكامل $\frac{7}{8}$ تك تك دم تك دم

هو إيقاع عربي أصيل رغم اسمه الاعجمي. وكيف لا وكان هو أنشودة عنتره واهزوجة المهلهل ومعزوفة لبيد. فلا شكّ أن الموسيقى العربيّة الإسلامية القديمة قد استفادته من الشعر العربي بعد طول احتكاكها به على مرّ العصور.

فأمّا من حيث التكوين فإنّه يتألّف من حركة الخبب () بإضافة القيمة المزيدة (). وأمّا من حيث الإستعمال فإنّ شعراء الفصيح لا يدخلون عليه إلا تسهيل الجمع بالإضافة الى ما يدخل على ختمه من صنوف التلوين على حين يدخل عليه شعراء الغناء تسهيل التوليد والإسكات زيادة على تسهيل الجمع. (أنظر النماذج)

النّماذج

ـ الأمل

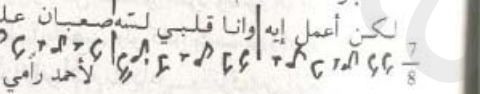


والحجّة على أنه كامل وليس برجز هو جر يانه مجرى هذين البيتين

أنا لو أروح عمري أنوح ده محتمل
وأنا لو يذوب قلبي ما اتوب عن ده الهوى

لبيرم التونسي ـ ألحان زكر ياء أحمد

ـ هجرتك



www.alkottob.com

- لا حبيبي

7/8 الحبّ هو | والودّ والـ | ـحنيّة إس | عمره ما كان | غيره وظنون | وأسيّة إس

لعبد الفتّاح مصطفى - ألحان ر ياض السّنباطي

- يأس وأمل

7/8 متّيت شبا | بي بالنّعيم | و يا الحبيب | إلي فؤاده | يعطف عليّة

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- نورك يا ستّ الكلّ

7/8 في البعد كا | ن القلب داي | ما عندكم | وفكلّ طلـ | ـعة شمس أسأل عنكم

لبيرم التونسي - ألحان محمّد القصبجي

- في نور محيّاك

في نور محيّاك الهني يسرّني أشدي لك الألحان

والنّاس لإحسانك عبيد الله يزيد قلبك علينا حنان

7/8 و ينوّلك | ما تشتهي و | لا ينتهي | حسنك ولا للإحسان إس آس

والحجّة على أن هذه الأبيات من الكامل لا من الرّجز هو أنّها تجري مجرى البيت الآتي الذي هو من الوافر ويخلو من كل خصائص الرّجز وخاصّة خفة العنصر الثالث. والوافر كامل ملوّن

نصيبك في الغرام فوق المرام دايما بلا حرمان

والأمر لك والنّهي لك والّي ملك لثنين يعيش سلطان

لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

2) النّوخت الوافر $\frac{7}{8}$ تك دم تك تك دم

هو نوخت كامل ملوّن مبدوء من المقصور الفرد ومعلوم أنّ الوافر يشتبه على العروضيّين مع الهزج عند ملاحظتها بالبصر. ولو كانوا يتحسّسون الإيقاعات بالسّمع لأدركوا أن الهزج أشبه بالرّمل وأنّ الوافر أشبه بالكامل. والفرق بين الرّمل والكامل أو بين الهزج والوافر كالفرق بين السّتة والسّبعة. ذلك في الشعر الفصيح. وأمّا الميدان

الذي نحن فيه ميدان شعر الغناء فإنّه لا أثر فيه للرمل أو الهزج كما يعرفان في الشعر الفصيح.

نماذج الوافر

- دليلي احتار

7/8 ما بين بعدك | وشوقي إليك | و بين قربك | وخوفي عليك

دليلي احتار

لأحمد رامي - ألحان ر ياض السنباطي

- يالّي كان يشجيك أنيني

7/8 عطف حالي | على قلبي | وعزّاني | فتلو يعي

لأحمد رامي - ألحان ر ياض السنباطي

- يا طول عذابي

7/8 جيت اتكلّم | قلبي تألم

لأحمد رامي - ألحان ر ياض السّنباطي

- أروح لمين

7/8 يطول بعدك | وأعيش بعدك | على شوقي | وأشجاني

لعبد المنعم السّباعي - ألحان ر ياض السّنباطي

- هجرتك

7/8 هجرتك يم | كن أنسى هواك | وأودع قل | بك القاسي

لأحمد رامي - ألحان ر ياض السنباطي

- الحبّ كده

7/8 حبيبي لما | يوعدني | تبات الدّنيا ضحكى لي

لبيرم التونسي - ألحان ر ياض السّنباطي

www.alkottob.com

- أقول لك إيه عن الشوق

7/8 أقول لك إيه | عن الشوق يا | حبيبي آس
أقول لك إيه | ومين غيرك | داري بي آس

لعبد الفتاح مصطفى - ألحان رياض السنباطي

- يا ظالمني

7/8 يا ظالمني | يا هاجرني | وقلبي من | رضاك محروم

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- يا ليلة العيد

7/8 ياليلة العيد | أنستينا | وجددت الأمل فينا

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- مناجاة الطائر

7/8 يا ريت الوقت يصفا لك | وساعة القرب تهنا لك

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- خيالك في المنام

7/8 خيالك في المنام حلمي | وشخصك أنسى وأنا صاحي

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- أحبّك وأنت موش داري

7/8 أغير واصبر | ومين يصبر | على الغيره
وأقول وانكر | وأهل العشق في حيره

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- جمال الدنيا يحلالي

جمال الدنيا يحلالي وانا واياك وساعة القرب تهنالي ما دمت معاك

7/8 يا ما احلى الفسحه في الميه | وموج البحر حولينا

لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- حلم

حبيب قلبي وافاني في معاده ونوّل بعد ما طوّل بعاده

7/8 قابلني وهو | ومتبسّم | وطمّني | على وصله

لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

- جالك ربّنا يزيده

جالك ربّنا يزيده ده ملك منظّم وسيده

لحسن صبحي - ألحان زكريا أحمد

- غني لي شويّه شويّه

7/8 إس خلّيني | أقول ألحان | إس تتمايل | لها السّمعين

وترفرف لها الأغصان — النّرجس مع الياسمين
وتسافر بها الرّكبان — طاو بين البوادي طيّ

إس غنّي لي غني وخذ عينيّ

لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

- لغة الزّهور

النّرجس مال يمين وشمال على الأغصان بتيه ودلال

7/8 عيونه تقول | معانا عزول | تعال بعيد | عن العزّال

لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

- بعيد عنّك

7/8 نسيت النّوم | وأحلامه | نسيت لياليه | وأيامه

لمأمون الشناوي - ألحان بليغ حمدي

www.alkottob.com

- أنا وانت ظلمنا الحبّ

أنا وانت ظلمنا الحبّ بإدينا وجبنا للظنون سيره

7/8 وكان الحب | بينا كبير | صغر لمّا ابـ | ـتدينا نغير

لعبد الوهّاب محمّد - ألحان بليغ حمدي

- حيّرت قلبي معاك

7/8 واصوّر لـك | ضنا روحي | وعـزّة نفـ | ـسي ما نعاني

يا قاسي بصّ فعنيّة وشوف إيه انكتب فيها

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

النوخت المشابه 7/8 دم تك دم تاك

هو نوخت ملوّن مبدوء من الدّم الأوّل وجدير بالملاحظة أنّه يشتبه مع الرّمل المستعمل في الفصيح عندما نلقي عليه نظرة سطحيّة سريعة وهي نظرة خاطئة لأن الرّمل ستّة أوقات ( ) أو ( ). وأما هذا الذي نجده في غناء أم كلثوم فإنّ كلّ المؤشرات تدلّ عند تحسّسه أنّه نوخت. ولئن سمّيته المشابه فلهذا الشبه الكبير الموجود بينه و بين الرّمل.

نماذج النّوخت المشابه

- أنت عمري

7/8 رجّعوني عـ | ـنيك لأيّـا | مي الّي راحوا | علّموني انـ | ـدم على الما | ضي وجراحه

الّي شفتـه | قبل ما تشوفـك عنيّـه | عمر ضايع | يحسبوه الزّ | ـاي عليـه

لأحمد شفيق كامل - ألحان محمّد عبدالوهّاب

- فكروني

7/8 كلّمـوني | تاني عتك | فكّروني | فكّروني

صحّوا نار الشّوق فقلبي | وفعيوني

لعبد الوهّاب محمّد - ألحان محمّد عبدالوهّاب

- إنت الحبّ

7/8 واللّيالي تـ | ـمرّ بيّه | بين أماني و | بين ظنون

لأحمد رامي - ألحان محمّد عبدالوهّاب

- ليلة حبّ

7/8 يا ألّي عمرك | ما خالفت ميعاد في عمرك

الليلة دي غبت ليه حيّرني أمرك

لأحمد شفيق كامل - ألحان محمّد عبدالوهّاب

- حسيبك للزّمن

7/8 تشكي موشحسأل عليك | تبكي موش حار | حم عينيك

يالّي ما رحتش عينيّة لمّا كان قلبي فإديك

لعبدالوهّاب محمّد - ألحان رياض السّنباطي

- يا ألّي كان يشجيك أنيني

7/8 يالّي كان يشجيك أنيني | كلّ ما اشكي | لك أسايا

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- هجرتك

7/8 لو خطر حبك فبالي | والاّ زار طيفك خيالي

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- لسّه فاكر

7/8 لسّه فاكر | قلبي يدّي | لك أمان | والاّ فاكر | كلمه حتعيد ألّي كان

لعبدالفتّاح مصطفى - ألحان رياض السّنباطي

- طوف وشوف

طوف بجنّة ربّنا في بلادنا وتفرّج وشواف

www.alkottob.com

ضفّتين بيقولو أهلا والتخيل شامخ صفواف
لعبد الفتّاح مصطفى ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ أغنية العيد

يا نديم الرّوح صفا وقت الخيال والنّسيم ساري عليل
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ زارني طيفك

زارني طيفك في منامي جدّد العهد الّي راح
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ الأمل

الأمل لولاه عليّه كنت في حبّك ضحيّه
لبيرم التونسي ـ ألحان زكريّا أحمد

ـ يا بشير الأنس

7/8 مين فحبّه | شاف عذاب | واغتراب | وريني انا إس
وارتضى طول العذاب عن حبيبه وانضنى
لأحمد رامي ـ ألحان زكريّا أحمد

ـ هو ده يخلّص من الله

هو ده يخلّص من الله القوي يذلّ الضعيف
لأحمد رامي ـ ألحان زكريّا أحمد

ـ ابتسام الزّهر

ابتسام الزّهر يشبه للحبيب يوم رضاه والقلب يتمنّى رضاه
يا جمال الورد فوق غصنه الرّطيب يا دلاله يا جماله يوم صفاه
لعمر عارف القاضي ـ الحان زكريّا أحمد

ـ يا الّي تشكي م الهوى

يا الّي تشكي م الهوى هوّن عليك واشترى قلب الحبيب بدموع عينيك
لأحمد رامي ـ ألحان زكريا أحمد

ـ الّي حبّك يا هناه

7/8 إلّي حبّك | يا هناه | في نعيمه | أو شقاه
لأحمد رامي ـ ألحان زكريّا أحمد

ـ ليه عز يز قلبي تذلّه

ليه عزيز قلبي تذلّه كلّ ساعه بين إديك
بعد صبر العمر كلّه وانشغال قلبي عليك
لحسن صبحي ـ ألحان زكريا أحمد

ـ الخلاعة والدلاعه

زارني ليله والقمر باهي السّنا إس قال لي مين أحلى القمر ولاّ أنا إس
دكتور أحمد صبري

ـ حبّ إيه

حبّ إيه الّي انت جاي بتقول عليه وانت عارف قبله معنى الحبّ إيه
لعبدالوهّاب محمّد ـ ألحان بليغ حمدي

ـ أنساك

ذكريات حبّي وحبّك ما انساهاش هيّ أيّامي الّي قلبي فيها عاش
لمأمون الشّناوي ـ ألحان بليغ حمدي

ـ بعيد عنّك

افتكرني فلحظه حلوه عشنا فيها للهوى
لمأمون الشناوي ـ ألحان بليغ حمدي

ـ كلّ ليله وكلّ يوم

كلّ ليله وكلّ يوم اسهر لبكره في انتظارك يا حبيبي
لمأمون الشناوي ـ ألحان بليغ حمدي

ـ فات المعاد

يا ما كنت اتمنّى أقابلك بابتسامه
لمرسي جميل عزيز ـ ألحان بليغ حمدي

www.alkottob.com

- ألف ليله وليله
يا قمر ليلي يا ظلّ نهاري يا حبّي يا أيّامي الهنيّة
عندي لك أجمل هديّه
كلمة الحبّ الّي بها تملك الدّنيا وما فيها
والّي تفتح لك كنوز الدّنيا ديّه
قولها ليّه
لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ حمدي

- الحبّ كلّه
شعر إيه ده الكلام اللي فعينيك
7/8 عطر إيه ده العبير الّي فإديك
م الرّبيع الي فشفيفك للّيالي الّي فعينيك
للّهيب الّي فخدودك للحنان اليّ فإديك
لأحمد شفيق كامل - ألحان بليغ حمدي

- كنت خالي
كنت خالي لا حبيب يهجر ولا في الحب لايم
إيه جرى لي م الغرام قلبي صبح م العشق هايم
لكامل الخلعي - ألحان داود حسني

- يا فؤادي إيه ينوبك
يا حبيب القلب فين أيّام زمان
فين ليالي الوصل فين عهد الأمان
لأحمد رامي - ألحان داود حسني

- حسن طبع الّي فتنّي
حسن طبع الّي فتنّي
والجمال الّي أسرني
علّم القلب الغرام
لو تشوفه يا سلام
لكامل الخلعي - ألحان داود حسني

- العزول فايق ورايق
العزول فايق ورايق
قلبه ما بيرحمش عاشق
عمره ما ذاق الغرام
بسّ شاطر في الملام
لحسن صبحي - ألحان زكريّا أحمد

www.alkottob.com

الإيقاعات ذات 8 أوقات
الثقيل والمصمودي الصغير

الثقيل :

وهو أربعة أصناف : صنف أوّل وهو الأصل والأصناف الأخرى أتت من قبل التلوين.

1) **الثقيل :** $\frac{8}{8}$ تك دم تك دم تاك

قلنا هو الصّنف الأول وهو الأصل. ويحتلّ منزلة فائقة في إيقاع الشعر المصري المصنوع للغناء. لا باعتباره إيقاعا مستقلا بذاته فقط ولكن أيضا باعتباره عنصرا مكوّنا لعدد كبير من الإيقاعات الأخرى تتكوّن ابتداء منه كما سنرى ذلك في الإبّان.

نماذج الثقيل

- أمل حياتي

$\frac{8}{8}$ أمل حياتي | يا حبّ غالي | ما ينتهيش
يا أحلى غنوه سمعها قلبي ولا تتنسيش
خذ عمري كلّه بسّ النّهر ده خلين اعيش
لأحمد شفيق كامل ـ ألحان محمّد عبدالوهّاب

- انت الحبّ

$\frac{8}{8}$ تجري دموعي | وانت هاجرني
ولا ناسيني | ولا فاكرني
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد عبدالوهاب

- قضّيت حياتي

$\frac{8}{8}$ إحتار في عيني | طيف السّهاد إد | وزاد أسايا | نار البعاإد
$\frac{8}{8}$ قضّيت حياتي | حيرى عليك | وكان فؤادي | مشتاق إليك
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

- حا قابله بكرة

$\frac{8}{8}$ يا عيني طيبي | لقيت حبيبي | وكان نصيبي | أقابله بكره
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

- غلبت اصالح

$\frac{8}{8}$ صبحت أشكي | منّك لروحي | وفضلت اخبّي | عنّك جروحي
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

- هلّت ليالي القمر

$\frac{8}{8}$ وانعم بقربك | والبدر هايم
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

- هجرتك

حرمت روحي من كلّ نسمة كانت بتسري بينك وبيني
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

- حيّرت قلبي معاك

يا ما ليالي أنا وخيالي أفضل أصبّر نفسي بكلمة يوم قلتهالي
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

- النّوم يداعب

يشكي له حالي ملّي جرى لي طول الليالي
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

- التّضحية

يا دمعة بوحي يا نسمه روحي
قولوا لحبيبي أفديك بروحي
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

- هايم في بحر الحياه

www.alkottob.com

حرّك شجوني وزاد حنيـــني
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ بعدت عنّك بخاطري
أشتاق أكون لك ساعة وداعنا
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ سكتّ والدّمع تكلّم
ما تصدّقيني بعد الـــي كاإن
وترحميني من الزمـــاإن
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ إن كنت اسامح
تـقـولّي إنـــى واشـفـق عـلـيّ وآجـي انـــى يـصـعـب عـلـيّ
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ أروح لمين
أروح لمـيـــين | واقول يا مين | ينصفني منّك
8/8
لعبد المنعم السّباعي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ يا نجم
عـطـف عـلـيّـه وبـان وداده وبـعـد هـجـره وطـول بـعـاده
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ رق الحبيب
من كثر شوقي سبقت عمري وشفت بكره والوقت بدري
ولـمّـا قـرّب مـعـاد حـبـيـبـي ورحـت اقـابـلـه
هـنّـيـت فـؤادي عـلـى نـصـيـبـي من قرب وصله
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ عطف حبيبي

شرح غـرامـه وبـاح بـوجـده وبـعـد قلبي ما كان لوحده
عطف حبيبـــي
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ يصعب عليّه
وبهـون ودادي و يـطـول سـهـادي يـغـضـب فـؤادي
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ حبّيت ولا بانش عليك
أصـل الـتـجـنّـي والـبـعـد عـنّـي ده كـلّـه مـنّـي
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ ما دام تحبّ بتنكر ليه
واعـرف هـواك سـاعـة لـقـاك مـن طـول جـفـاك
وتـشـوف عـنـيّـه راضـيـه الأسـيّـة تـعـطـف عـلـيـه
وانـا بين إديـك أشـكـي إلـيـك واشـوف عـنـيـك
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ شجاني نوحي
لا يـوم وافـاني وشفـت نوره
لأحمد رامي ـ ألحان زكريّاء أحمد

ـ قالوا لي امت قلبك يطيب
أوّل مـاشـفـتـه لـقـيـت خـيـاله قـبـل مـا اشـوفـه أنـسـى خـيـالـي
لأحمد رامي ـ ألحان زكريّا أحمد

ـ ناسيه ودادي وجافياني
حـنّـيـت له تـاني والـوجـد جـانـي نـطـق لـسـانـي ورجـعـت أقـلّـه :
لأحمد رامي ـ ألحان زكريّا أحمد

ـ مالك يا قلبي

www.alkottob.com

مالك يا قلبي مالك يا عيني
احترت والله بيكم و بيني
لأحمد رامي ـ ألحان زكريا أحمد

ـ أنســاك
كان لك معايا أجل حكايه في العمر كلّه
سنين ومـرّت زيّ الشّـواني في حبّك إنت
وإن كنت اعشق واحبّ ثاني أحبّك انت
لمأمون الشّناوي ـ ألحان بليغ حمدي

ـ الحبّ كلّه
اسقيني واملا واسقيني ثاني م الحبّ منّك من نور زماني
اسقيني يالّي من يوم ما شفتك حسّيت كأني تخلقت ثاني
لأحمد شفيق كامل ـ ألحان بليغ حمدي

ـ وقفت اودّع حبيبي
بصيت ورايـا أبـكي هـوايـا
لقيت خيـاله من بيـن دمـوعي عمّـال يغيب
والكون مـرايـا | فيـها أسـايـا
8/8 لأحمد رامي ـ ألحان فريد غصن

ـ ياطول عذابي
بـذي أقـول لـه عـلّـي ضـنـانـي والـعين تـدلّـه عـن طـول هـواني
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ يا عشرة الماضي
أخلـص في حبّـي واعطف عليـك
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

الصّنف الثاني

وهو تلوين للصّنف الأوّل فهو ثقيل مبدوء من العنصر الثاني

8/8 دم تك دم تاك تك

نماذجه

ـ ليه تلاوعيني

8/8 ليـه تـلاوعيني | وانت نور عينـي

إيه جرى بينـك في الهـوى و بينـي

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ إنت فكراني

إنـت فاكـرانـي والاّ نـاسـيـانـي يـالّـي ظـالمانـي يـاالّـي هـاجـرانـي

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

الصنف الثالث

وهو تلوين للصّنف الأوّل. فهو ثقيل مبدوء من العنصر الرّابع

8/8 تك دم تاك تك دم

نموذج

ـ سلام الله

8/8 لـقـينـا الغنم | تحبّ الطّرب | ولـو تنشم | ولو تنضرب

لبيرم التونسي ـ ألحان زكريا أحمد

الصنف الرّابع

وهو تلوين للصّنف الأوّل. فهو ثقيل مبدوء من العنصر الخامس

8/8 دم تاك تك دم تك

www.alkottob.com

نموذج

- يا ما ناديت

يا هل ترى يـــردّ الحبيب | والاّ المنادى | هو المجيب

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

المصمودي الصّغير

دم دم تك دم تاك

هو إيقاع موسيقى مشهور استفاده الشّعر من طول احتكاكه بالموسيقى عند العزف والغناء. وإنّما دلّني على أنه إيقاع موسيقيّ طبيعة تأليفه التي هي أقرب الى طبيعة الإيقاع الموسيقى منها الى طبيعة الإيقاع الشعري.

نماذج المصمودي الصغير

- أنا في انتظارك

اتقلّب على جمر النـــار | واتشرّد و يا الأفكار

النسمه أحسبها خطاك | والهمسه أحسبها لفاك

على كده أصبحت وأمسيت | وشافوني وقالوا اتجنّيت

لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

- اكتب لي كثير

إكتب لي عن وقت لقاك | اكتب لي صبحك ومساك

لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

- على عيني الهجر

في غرامك ياما شفت الويل | سهران بك وندمي سهيل

أتألّم وتنام اللّيل | على عيني الهجر ده منّي

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا فايتني وانا روحي معاك

يا فايتني وانا روحي معاك ما تقول لي كان إيه بكّاك

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- على بلد المحبوب

على بلد المحبوب ودّيني | زاد وجدي والبعد كاويني

يا حبيبي أنا قلبي معاك | طول اللّيل سهران ويّاك

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- قل لي ولا تخبّيش يازين

قل لي ولا تخبّيش يا زيـــن | آش تقول العين للعيـــن

لمّا العين تشوف حبيب | تقول له ولا تخشاش رقيب

لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

www.alkottob.com

المذيّل

$\frac{10}{8}$ تك دم تك دم تاك تاك

هو إيقاع يتألّف ابتداء من إيقاع الثقيل بإضافة قيمة مزيدة تساوي خفيفا **ممدودا** (تاك) ذيّل به ولذلك سمّيته المذيّل.

نماذج المذيّل

- ودارت الأيام

$\frac{10}{8}$ ودارت الأيّـام | ومـرّت الأيّام | ما بين بعاد وخصام

لمأمون الشنّاوي - ألحان محمّد عبدالوهاب

- عوّدت عيني على رؤ ياك
أشوف هنا عنيّة في نـظرتك ليّة

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- القلب يعشق كلّ جميل
دعاني لبّيته لحدّ باب بيته

لبيرم التونسي - ألحان رياض السّنباطي

- ياالّي انت جنبي وانت بعيد
بعدك شغل بالي تعال شوف حالي

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- رقّ الحبيب
سهرت استنّاه واسمع كلامي معاه

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- كلّ الأحبّة
يا قلبي ده حظّك خلّيك فر بد وحدك

لبيرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- يا فرحة الأحباب
يا فرحة الأحباب بالأنس لمّا طاب

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

www.alkottob.com

المرقّل

$\frac{11}{8}$ تك دم تك دم تاك تك دم

هو إيقاع يتألّف ابتداء من إيقاع الثقيل بإضافة قيمة مزيدة تساوي مقصورا وممدودا (تك دم) وجدير بالملاحظة أنّ المقطع الأخير (فَالْ) سواء كان ذلك في الصّدر أو في العجز كثيرا ما يساوي (تك دم)

نماذج المرقّل

- إنت الحبّ

$\frac{11}{8}$ ألاقي قلبي أنا حبّه ما جه علبال
لا عن هواك له غنى ولا يوم لغيرك مال

لأحمد رامي - ألحان محمّد عبد الوهّاب

- هلّت ليالي القمر

هلّت ليالي القمر تعال نسهر سوا

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- ياالّي كان يشجيك أنيتي

عزّة جمالك فين من غير دليل بهواك
يا الّي بكاي شجاك وسمعت لحن الغزل

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- جدّدت حبّك ليه

جدّدت حبّك ليه بعد الفؤاد ما ارتاح
حرام عليك خلّيه غافل عن الّي راح
إنت النّعيم والهنا وانت العذاب والضّنا

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- أروح لمين

وبين ليالي المنى خدني الهوى و ياه
وكان وصالك هنا وكنت باتمنّاه

لعبدالمنعم السّباعي - ألحان رياض السّنباطي

- عوّدت عيني على رؤياك

أبات على نجواك واصبح على ذكراك

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- التّضحية

يالّي صنعت الجميل وكنت أوفي خليل

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا عشرة الماضي

الحبّ عهده يدوم عند الّي يبقي عليه

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا الّي جفاك المنام

يا الّي جفاك المنام عليل أليف السّهاد

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- أنشودة النّبع

يا جنّة العطشان الّي ضناه السّفر

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- رقّ الحبيب

صعب عليّه أنام أحسن أشوف في المنام

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- ياورد ياالّي النّدى

يا ورد ياالّي الندى صبّح عليك في السّحر

www.alkottob.com

ومال عليك النسيم لا عبك في ظلّ الشّجر
لأحمد رامي ـ ألحان زكريّا أحمد

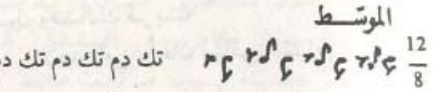
ـ الشرفة
يا ليل نجومك شهود عـن لوعتي بالليل
يا ريت ليالي الهنا تـرجـع لـنـا يا ليل
لأحمد رامي ـ ألحان زكريا أحمد

ـ غلبت اصالح في روحي
خلاّني أرضى الهوان واسـلّـم الرّوح إليـه
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ يا الّي انحرمت الحنان
يا الّي انحرمت الحنانمن قلب رائف رحيم
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ يالّي رعيت العهود
ياالي رعيت العهود علّمت قلبي الوداد
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

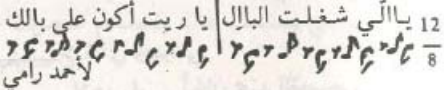
الموسّـط

$\frac{12}{8}$  تك دم تك دم تك دم تاك

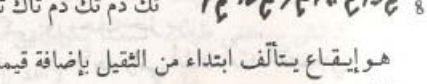
هو إيقاع يتألّف ابتداء من إيقاع الثّقيل بإضافة قيمة مزيدة تساوي (دم تاك).

نموذج من الموسّط

ـ يالّي شغلت البال

$\frac{12}{8}$ 
يالّي شغلت البالِ | يا ريت أكون علي بالك
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

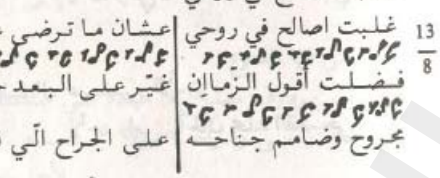
المترادف

$\frac{13}{8}$  تك دم تك دم تاك تك دم تاك

هو إيقاع يتألّف ابتداء من الثقيل بإضافة قيمة مزيدة تساوي خمسة عناصر (تك دم تاك)

نماذج المترادف

ـ غلبت اصالح في روحي

$\frac{13}{8}$ 
غلبت اصالح في روحي | عشان ما ترضى عليبك
فضلت أقول الزّمان | غيّر على البعد حالك
مجروح وضامم جناحه | على الجراح الّي فيبه

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ غنّى الرّبيع بلسان الطير
الميّه في الأرض جفّت والزّهر علّ غصن نادي
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ هلّت ليالي القمر

www.alkottob.com

أفضل اعد الليالي وأقول وصالك قريب
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السنباطي

ـ هجرتك
صعبان عليّ جفاك بعد الّي شفته في حبّك
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السنباطي

ـ الشّوق
ليه يا زمان كان هوايا سبب شقاي وهواني
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ مناجاة الطائر
تبات تغني وقلبك باكي وروحك حزين
لأحمد رامي ألحان محمّد القصبجي

ـ النّافورة
يا الّي صفالك ودادي أبات اناجي خيالك
لأحمد رامي ـ الحان محمّد القصبجي

ـ التضحية
جنت عليّ اللّيالي وطال عليّ الأنين
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ يأس وأمل
أشوف خيال الهنا إس واسبح في جوّ الأماني
لأحمد رامي ـ الحان محمّد القصبجي

ـ يا مجد ياما اشتهيتك
يا مجد ياما اشتهيتك وسهرت فيك اللّيالي
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ بعدت عنك بخاطري

بعدت عنك بخاطري عشان يزيد اشتياقي
لقيت خيالك فخاطري في البعد زيّ التّلاقي
بعدك عليّه يهون ما دمت عايش فقلبي
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ خلّي الدّموع دي لعنيّة
خلّي الدّموع دي لعنيّه وخلّي سهدي لجفوني
يا روحي يصعب عليّه تصبح شجونك شجوني
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ الشّك يحيي الغرام
لو كنت دايما أشوفك لو كنت أملك فؤادك
ما كانش يسعدني طيفك لمّا يزورني فبعادك
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ سكتّ والدّمع تكلّم
ردّي عليّ دموعي دموعي صعبت عليّ
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ عينيّ فيها الدّموع
طاير يرفرف جناحه عدم في عشّه المنام
لاحد واسى جراحه ولا سقاه الأمان
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ يا عشرة الماضي
خايف تطول الليالي وانسى الّي فات من زماني
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ ياالّي انت جنبي وانت بعيد
وتفوت عليّ اللّيالي وتروّح الأيّام
وحالي في الحبّ حالي حيران شريد المنام
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

www.alkottob.com

- يا ريتني كنت النسيم
يا ريتني كنت النسيم اللي يداعب شعورك
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- ياما ناديت
ياما نديت من أسايا في وحدتي يا حبيبي
ما ردّ إلاّ صدايا يقول معاي حبيبي
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- قلبك غدر بي
قلبك غدر بي ورماني وفرّج الناس عليّة
ولمّا طال بي هواني الدمع فاض من عينيّه
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يالّي شغلت البال
إن فتح الياسمين وردّ روحي نسيمه
فكّرت في الغايبين والقلب يبكي نعيمه
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- الأوّلة في الغرام
من يوم ما سافر حبيبي وانا بداوي جروحي
لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

- يا ما امرّ الفراق
تطول عليّه اللّيالي سهران أعدّ النّجوم
لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- شجاني نوحي بكيت
شجاني نوحي بكيت يا ريت بكاي شفاني
لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

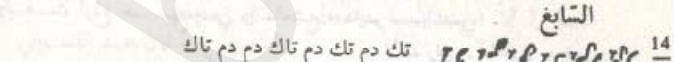
- الحبّ كان من سنين
الحبّ كان من سنين والقلب يعرف أليفه
واللّي انكتب على الجبين لا بدّ م العين تشوفه
لأحمد رامي - ألحان د. أحمد صبري

- وقفت أودّع حبيبي
وقفت أودّع حبيبي والدمع حاير فعيني
لأحمد رامي - ألحان فريد غصن

www.alkottob.com

الإيقاعات ذات الأربعة عشر وقتا
السّابغ والمديد-

السّابغ

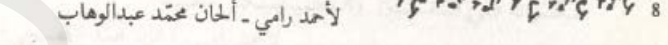


هو أكثر الإيقاعات استعمالا. و يتألف ابتداء من الثقيل بإضافة قيمة مزيدة قدرها ستّة أوقات (دم دم تاك)

نماذج السّابغ

- انت الحبّ

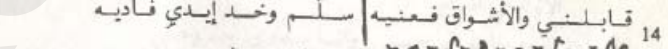
يا ما قلوب هايمه حواليك | تتمنّى تسعد يوم بلقاك
وانا الّي قلبي ملك إديك | تنعم وتحرم زيّ هواك



لأحمد رامي - ألحان محمّد عبدالوهاب

- ودارت الأيّام

قابلني والأشواق فعنيه | سلّم وخد إيدي فأديه



لمأمون الشّناوي - ألحان محمّد عبدالوهاب

- غلبت أصالح في روحي

صعبان عليّ الّي قاسيته | في الحبّ من طول الهجران
يخد الزّما منّي و يدّي | وقلبك انت عليّ ضنين

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- غنّى الرّبيع بلسان الطّير

غنّى الرّبيع بلسان الطير ردّ النّسيم بين الأغصان

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- هلّت ليالي القمر

يصعب عليّ تفوت لياليه من غير ما اشوف حسنك جنبي

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- يالّي كان يشجيك أنيني

فضلت اعيش في قلوب النّاس وكلّ عاشق قلبي معاه
شربوا الهوى وفاتوا لي الكاس من غير نديم أشرب و يّاه
حرمتني من نار حبّك وانا حرمتك من دمعي

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- سهران لوحدي

كلّ الّي شفته خطر عل البال وعشت فيه هايم ولهان

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

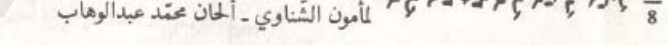
- يا طول عذابي

ياما غالبت النّوم وشكيت من طول غيابك عن عيني
أقول لقلبي الوجد ده ليه ما دام حيعطف ويجيني
سكتّ عن شكوى من الهجران وحيرة القلب الولهان

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- هجرتك

غصبت روحي على الهجران | وانت هواك يجري فدمّي



لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- القلب يعشق كلّ جميل

القلب يعشق كلّ جميل ويا ما شفت جمال يا عين

لبيرم التونسي - ألحان رياض السّنباطي

- النّوم يداعب

من كثر ما تمنّيت رؤياه لو كان يزورني في الأحلام

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

www.alkottob.com

- فاكر لمّا كنت جنبي

جه النّسيم قرّب منها وكلّ موجه فأحضانها

لأحمد رامي - ألحان ر ياض السّنباطي

- بطل السّلام عاد بسلامه

بطل السّلام عاد بسلامه وهمّه عاليه وكرامه

لبيرم التونسي - ألحان ر ياض السّنباطي

- غنّى الرّبيع

والطّير سكت بعدما غنّى وادى صداه رايح غادي

لأحمد رامي - ألحان ر ياض السّنباطي

- لمّا انت ناو يه تهاجر يني

بكيت على الفكر الحيران قضى الزّمان كلّه أوهام

لأحمد رامي - ألحان ر ياض السّنباطي

- يا روحي بلا كثر أسيّه

ياما العواذل فتنو لك | وكذبوا في الّي نقولك

صافيني وانسى الّي قالولك | ما تفرّ حيش النّاس فيّه

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

14/8

- الشّوق

سقاه من الودّ الصّافي والّي فحبّه يكون وافي

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- النّافورة

في همسة الغصن الميّال وفرنّة النّهر السّيّال

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يأس وأمل

ما شفت غير طيف الأحزان ما سمعت غير لحن الأشجان

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- هايم في بحر الحياه

صافحتها بالرّوح والعين من قبل عيني ما تسلّم

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا مجدي ما اشتهيتك

قضّيت ليالي أستنّاه بعد الغياب يرجع ليّه

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا الّي انحرمت الحنان

أقول لروحي وذنبك إيه تقاسي يشمّك من بدري

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا الّي انت جنبي وانت بعيد

و يوم ما تيجي العين في العين و يسلّم القلب المشتاق

أقول لروحي حبيبك فين فين الحنين فين الأشواق

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا الّي رعيت العهود

وكلّ ما القى حبيب وحبيب يفرح لهم قلبي الهاني

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- ياما ناديت

طال النّدا ولا ردّ حبيب ولا الخيال عن عيني يغيب

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا قلبي بكره السّفر

لكن صبرت وعزّاني في بحر وجدي وأشجاني

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا نجم

يا نجم مالك حيران بين الغمام واللّيل داجي

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

www.alkottob.com

- أنشودة النبع

ظـلّـك رعـانـي وهـنّـانـي وهـوّن الـوجـد عـلـيّـة

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- رقّ الحبيب

رقّ الحبيب وواعدني يوم وكان له مدّه غايب عنّي

وفضلت افكّر في معاده واحسب لقربه ألف حساب

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- تبيعيني ليه

تبيعيني ليه كان ذنبي إيه مين للفؤاد يبقى يواسيه

لحسين حلمي - ألحان محمّد القصبجي

- قال إيه حلف

وارجع لودّك من ثاني هو أنت تقدر تنساني

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- عطف حبيبي

عطف حبيبي وهنّاني يا فرحتي لمّا صافاني

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- البعد طال

البعد طال والله عليّه يا هل ترى فكرها فيّه

أنا نسمه تسري نواحيك إيه المناظر حواليك

أشوف جمالها بعنيك وتبصّ فيها بعنية

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- تراعي غيري وتتبسم

حيرانه مين فيها الصّافي ومين محبّ ومين جافي

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- تشوف أموري وتتحقّق

وشافتني بين النّاس وحدي وبرضه موش عايزه تصدّق

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- صحيح خصامك

صحيح خصامك ولاّ هزار قول لي دانا قلبي على نار

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- ما تروّق دمّك

الدّنيا آهي باسمه لك وخفّة الرّوح راس مالك

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يصعب عليّ

أحبّ أقول اللّي فبالي يصعب عليّ ضنا حالي

مرّت عليّ سنين وأيّام وكلّ يوم يزداد وجدي

والحبّ في الأوّل أحلام تخد من العمر وتدّي

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- الزّهر في الرّوض تبسم

مين زيّي في الدّنيا تهنّى وقلبه نال اللّي تمنّى

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يالّي جفيت إرحم حالي

يالّي جفيت إرحم حالي حرام عليك تشغل بالي

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- حرّمت أقول بتحبّيني

حرّمت أقول بتحبّيني أحسن يا روحي تجافيني

أشوف بعينك كلّ حنان واسمع كلام صدّ وهجران

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

www.alkottob.com

- ما دام تحبّ بتنكر ليه

ما دام تحبّ بتنكر ليه ده اللي يحبّ يبان فعنيه
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- بكره السّفر

واسقى هواك من كاس حبّي واسمعك ألحان قلبي
وأشوف حبيب الرّوح جنبي والقلب متهنّي وفرحان
لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- أنا كنت أحبّ الشكوى إليك

هويت وبان في العين وجدي ساعة ما راح القلب معاك
وفضلت في الدّنيا لوحدي أسال عليك والرّوح وياك
لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- كلّ الأحبّة

كلّ الأحبّة اثنين اثنين وانت يا قلبي حبيبك فين
لبيرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- القطن

القطن فتّح هتى البال والرّزق جه وصفا لنا الحال
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- يا فرحة الأحباب

حبيت أقدّم للأحباب أجمل هديّة فيوم العيد
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- الآهات

آه من لقاك في أوّل يوم ونظرتك ليّه بعنيك
خاصم عيوني ليلتها النّوم وبتّ أسأل روحي عليك
لبيرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- هو صحيح

يا ريت أنا أقدر اختار ولا كنت اعيش بين جنّه ونار
لبيرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- ياما أمرّ الفراق

أصوّر الماضي فبالي وأعيش على العهد الخاني
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- شجاني نوحي

أفضل أعلّل نفسي أقول يمكن يصادف يوم وتنول
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- غصبا عنّي

ليه يا غرامي بتألمني وتهرّب النّوم من عيني
عملت إيه بتعذّبني وتسيبني للنّار تكويني
لحسين حلمي - ألحان زكريا أحمد

- مالك يا قلبي

مالك يا قلبي حزين اليوم مالك يا قلبي جفاك النّوم
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- شفت بعيني

التقل ليه يا مالك قلبي قصدي تملّي تكون جنبي
ولمحت عل صدره الرّمان شفت بعيني ما حدش قلّي
لأحمد رامي - ألحان د. أحمد صبري

- أنا على كيفك

طلبت متّي يا نور عيني روحي وديني اديتهالك
بينك يا روح قلبي وبيني دايما رضاي بأفعالك
د. أحمد صبري

www.alkottob.com

- يا كروان والتبي سلّم

يـا كـروان غـنّـي وطـوّل وعـن الـقـمـر لا تـتـحـوّل
طـول عـمـري عـذالـي تهـوّل وقـلـبـي بـرضـه لـك مـيّـال

د. أحمد صبري

- فات المعاد

فـات المـعـاد و بـقـينـا بعـاد والـنـار بـقـت دخّـان ورمـاد
لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ أحمدي

- جنّة نعيمي

جـنّـة نـعـيـمـي فـي هـواك مـا أحـبّ فـي الـدّنـيـا سـواك
داود حسني

- يا مسهّرني

أسأل عن الّي يقضّي الليل بين الأمـل و بين الـذكـرى
لأحمد رامي - ألحان السّيد مكّاوي

المديد

هو صنفان : مديد ومديد مقلوب

1) المديد

$\frac{14}{8}$ | فاعلاتن فاعلن فاعلاتن | تك تك دم دم تك تك دم دم تاك

هو المديد المعروف في الشعر الفصيح مع شيء من التصرّف في الإستعمال عند التسهيل.

نماذجه

- إيه أسمّى الحب

إيـه أقـول عـل الحبّ آه يـانـي | إلّـي تـشـعـل نـاره فـي تـوانـي
لبيرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- الحبّ كلّه

يـا حـبـيـبـي يا عبير الشوق يـا نـصـيـبـي فـي لـيـالـي الـشّـوق
لأحمد شفيق كامل - ألحان بليغ حمدي

2) المديد المقلوب

$\frac{14}{8}$ فاعلاتن فاعلن فاعلاتن | تك تك دم تاك دم تك تك دم دم

هو مديد ملوّن مبدوء من التّك الثالثة

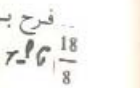
نموذج

أنا وانت

كـلّ مـن يـعـشـق يـا مـراره | مـن أسـاه وجـواه وجـروحـه
$\frac{14}{8}$ فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
لبيرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

www.alkottob.com

الموقّر

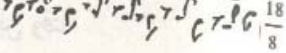


تك دم تك تاك دم دم تاك دم تاك

هو إيقاع قليل الإستعمال - و يتألف من إيقاع المذيّل باضافة قيمة مزيده تساوي ثمانية أوقات (دم تاك دم تاك)

نموذج الموقّر

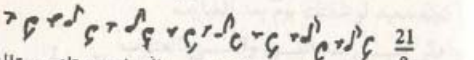
- غنّى الرّبيع



فرح بروحه الكون نادى وغنّى | وكلّ لحن بلون معنى ومغنى

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

الميزان

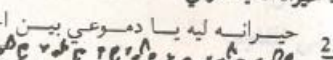


تك دم تك دم تاك تك دم تاك تك دم تك دم تاك

هو إيقاع قليل الإستعمال و يتألف من دورتين من الثقيل تتوسّطها قيمة مزيدة تساوي خمسة أوقات. ولذلك سميته الميزان.

نموذج الميزان

- حيرانه له يا دموعي



حيرانه ليه يا دموعي بين الجفوان | وانت ياساكن ضلوعي ليه الأنين

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

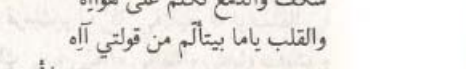
www.alkottob.com

ذوات الإثنين وعشرين وقتا
هي ثلاثة : الموشى والمسجّع والمبسّط

المُوَشّى

هو صنفان موشّى وموشّى مقلوب

1) الموشّى

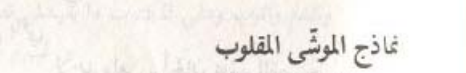


تك دم تك دم تاك دم دم تاك تك دم تك دم تاك

هو إيقاع مركّب يتألّف من إيقاعين مجموعين الى بعضهما وهما : السّابغ والثقيل.

نماذج الموشّى

- سهران لوحدي



مابين نعيمي وأنس الرّوح **ساعة رضاك** | **و بين عذابي وطول النّوح أيّام جفاك**

لأحمد رامي ـ ألحان ر ياض السنباطي

- يا قلبي بكره السفر

إن النسيم الّي بشمّه فايت عليه
أقابله عل بعدوا ضمّه واشكي إليه

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- تراعي غيري وتتبسّم

حرّمت اغير بقى واتألّم والغيره ليه
ده القلب جرّب وتعلّم صعبان عليه

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- صحيح خصامك

يا ما أحسن الودّ الصّافي إن كان يطوول
ومجلسك واللّيل صافي ولا فيش عزوول

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- أكون سعيد

أكون سعيد لو شفتك يوم بعد الغياب
واهتي قلبي بعد اللوم وانسى العتاب

لحسن صبحي ـ ألحان زكريّاء أحمد

- سكتّ والدّمع تكلّم

سكتّ والدّمع تكلّم على هواه
والقلب ياما بيتألّم من قولتي آه

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

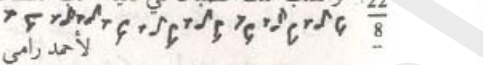
الموشّى المقلوب

وهو ما كان فيه الثقيل متقدّما على السّابغ في التّرتيب عند استعمال الإيقاع (الثقيل) + (السابغ)

نماذج الموشّى المقلوب

- غلبت اصالح في روحي

و بعدت عنّك والفكر كان ديما و يّاك
والقلب منك غضبان في دنيا الحبّ معاك



لأحمد رامي ـ ألحان ر ياض السّنباطي

- الورد فتّح والياسمين

نسيت زماني مع العذاب الّي قسيته
ونسيت مكاني ساعة ماجاني وضمّيته

لأحمد رامي ـ ألحان زكريا أحمد

www.alkottob.com

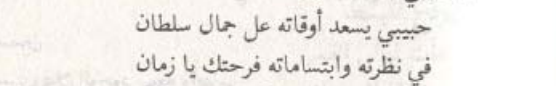
المسجّع

وهو صنفان : المسجّع والمسجّع المقلوب

المسجّع

تك دم تك دم تاك دم دم تاك تاك دم تاك

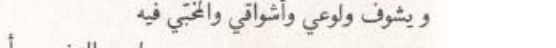
و يتألّف ابتداء من السّابغ بإضافة قيمة مزيدة تساوي ثمانية أوقات



نماذجه

- هجرتك

صعبان عليه انّه تمنّى جنّة قربك



ونال مراده وتهنّى بنعيم حبّك

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- يالّي جفيت ارحم حالي

هرجتني والهجر حرام وانا كان مالي

وكلّ ما تفوت الأيّام تشغل بالي

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- ينوبك إيه

نيوبك ايه من تعذيبي ودمع عنيّه

حرام عليك ليه يا حبيبي حتّى عليّه

لعلي شكري - ألحان محمّد القصبجي

- يا ورد يالّي التّدى

تفضل تميل على أغصانك بين الأزهار

وكلّ من شاف ألوانك في بهاك احتار

لأحمد رامي - ألحان زكر يا أحمد

- الآهات

آدي النّعيم الّي وجدناه والّي دخلناه

والطّير يغنّي لي والموج يقول و يّاه

لبيرم التّونسي - ألحان زكر يا أحمد

- حبيبي يسعد أوقاته

حبيبي يسعد أوقاته عل جمال سلطان

في نظرته وابتساماته فرحتك يا زمان

جعلت في القلب مكانه بسّ لو يكفيه

يسمع ضرو به وألحانه والمحبّي فيه

في القلب يا ما حيلاقي كلّ ما يرضيه

و يشوف ولوعي وأشواقي والمحبّي فيه

لبيرم التونسي - ألحان زكر يا أحمد

- هو صحيح

يا قلبي آه الحبّ وراه أشجان وألم

واندم واتوب وعلى المكتوب ما يفيدش ندم

لبيرم التونسي - ألحان زكر يا أحمد

- وقفت اودّع حبيبي

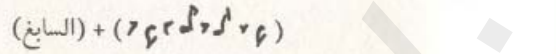
يشوف دموعي بتشكيله نار الأشواق

يسمع لساني بيحكي له وجد المشتاق

لأحمد رامي - ألحان فريد غصن

المسجّع المقلوب

وهو ما كانت فيه القيمة المزيدة متقدّمة على السّابغ في التّرتيب عند استعمال الإيقاع.



www.alkottob.com

نماذج المسجّع المقلوب

ـ غلبت أصالح في روحي
واسأل عنّك والقلب كان غضبان منّك

$\frac{22}{8}$ واحمل همّك وانا الّي طول بعدي ما همّك

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ الورد فتّح والياسمين
كان روح يسري يملا الوجود بهجه وإيناس
وخيال يجري زيّ الحبيب على وشّ الكاس
لأحمد رامي ـ ألحان زكريا أحمد

المبسّط

$\frac{22}{8}$

تك دم تك دم تاك تك دم تاك دم تك دم تاك دم

هو إيقاع يتألّف من اجتماع إيقاعين : الثقيل في دورة واحدة والوافر في دورتين

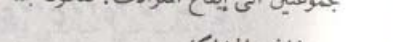
نموذج المبسّط

ـ هلّت ليالي القمر
ولمّا اشـوفك يروح مني الكـلام وانـاه
من فرحة القلب ساعـة ما يلاقيـك و يتـاه

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

www.alkottob.com

المقارب

$\frac{27}{8}$ 

تك دم تك دم تاك دم دم تاك تك دم تك دم تاك تك دم تاك

هو إيقاع قليل الإستعمال و يقوم في تأليفه على مبدإ الجمع بين إيقاعين : التّابع والمترادف

نماذج المقارب

ـ هلت ليالي القمر

ماأجلى القمر على شطّ النّيل والجوّ رايق وهادي

تعال نسهر طول الليل وافرح واهنّي فؤادي

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

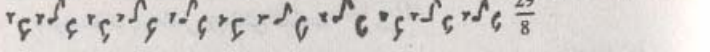
ـ فاكر لمّا كنت جنبي

والفرحة تمّت للأحباب الموج شبع من حبيبه

وانا الّي قلبي فحبّك ذاب من غير ما يبلغ نصيبه

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

المشاكل

$\frac{29}{8}$ 

هو إيقاع مركّب يقوم في تأليفه على مبدإ الجمع بين إيقاع الثقيل في دورتين مجموعتين الى إيقاع المترادف. فتكون جملة الأوقات (8 + 8 + 13) = 29

نماذج المشاكل

ـ النّوم يداعب

النوم يداعب عيون حبيبي والسّهد شاغل جفوني

يا ريته يغفل و يكون نصيبي تفضل تشاهده عيوني

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ أغنية العيد

يوم التهاني بين الأحبّة يوم الفرح والأماني

تحلى في قربه كاس المحبّة على رنين الأغاني

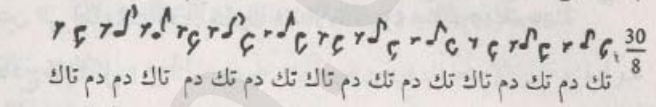
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

www.alkottob.com

المجانس

وهو صنفان : مجانس ومجانس مقلوب

1) المجانس

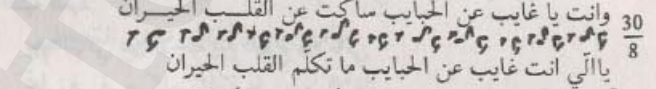


تك دم تك دم تاك تك دم تك دم تاك تك دم تك دم تاك دم دم تاك

هو إيقاع مركّب يقوم على مبدإ الجمع فيتألّف من الثقيل في دورتين مضمو الى إيقاع السّابع. وجملة عناصره (8+8+14) = 30

نماذجه

- غنّى الرّبيع

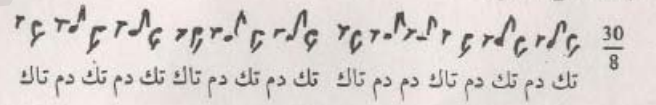


وانت يا غايب عن الحبايب ساكت عن القلب الحيران
ياالّي انت غايب عن الحبايب ما تكلّم القلب الحيران
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السنباطي

- حيّرت قلبي معاك

حفضل أحبّك من غير ما أقول لك إيه الّي حيّر أفكاري
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

2) المجانس المقلوب



تك دم تك دم تاك دم دم تاك تك دم تك دم تاك تك دم تك دم تاك

هو مجانس ملوّن مبدوء بالسابغ قبل دورتي الثقيل

نماذج المجانس المقلوب

- فين العيون

فين العيون الّي سبتني وشفت فيها نور الأمانـــي
غايت وغاب عنّي خيالـــي وفضلت وحدي طول الليـــالي
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

www.alkottob.com

إستنتاجات

بعد مسح هذا العدد الكبير من النماذج التي هي من أجود ما ألف المصريون من الشعر المنظوم للتلحين والغناء، و بعد أن اطّلعنا على مختلف النماذج الإيقاعية التي انتخبت من بين الحركة كلّها لتكون هي الأنساق المميّزة لتأليف هذه الأغاني، يجدر بنا أن نخرج من هذه الدراسة بالنتائج والملاحظات الآتية :

1) مصادر الإيقاع الشّعري في الغناء المصري

إذا نحن دقّقنا النظر في الإيقاع الشعري للأغنية المصرية يتضح لنا جليًا أنه يرجع بأصله في تأليفه واستعماله الى أربعة مصادر : إيقاع الشعر الجاهلي وإيقاع الموسيقى العربية التي ترجع الى القرون الأولى من ظهور الإسلام وما بعدها وإيقاع الموشّحات الأندلسية وحركة اللّغة الدّارجة المصريّة.

1 ـ فأمّا رجوعه الى إيقاع الشعر العربي الكلاسيكي الجاهلي فيدلّ عليه حضور الخبب والرّجز والنّوخت الكامل والنّوخت الوافر والمديد. وهي شواهد ناطقة بأصالة هذا الإيقاع وترسّخ جذوره في الفنّ العربي.

2 ـ وأمّا رجوعه الى إيقاع الموسيقى الشرقية العربية التي ترجع الى القرون الأولى من ظهور الإسلام وما بعدها فيدلّ عليه حضور إيقاعين موسيقيين فيه ممعنين في القدم وهما الثقيل والمصمدوي الصّغير

أ ـ فأما الثقيل فقد عرفته منذ عشر سنوات ولم أكن وجدت فيه إلا نموذجا واحدا في الشعر العربي الفصيح. وهو الذي استشهدت به آنذاك في كتابي : «نظريّة إيقاع الشّعر العربي» في الفصل (باب الإستنباط مفتوح) وهو :

أحنّ شوقا الى ديار رأيت فيها جمال سلمى

وقد كنت قلت في شأنه آنذاك (وقد يكون وقع استنباطه في القرون الأخيرة) وهو خطأ استدركه اليوم لأني وقعت مؤخّرا على التّرجمة الفرنسية لكتاب الأدوار لصفيّ الدّين البغدادي في كتاب «الموسيقى العربية» للبارون درلانجي (باب الإيقاع).

فلقد فوجئت بأنّ ذلك الذي اكتشفته منذ عشر سنوات وسميته الثقيل وقدّرت أنّه إيقاع شعري يرجع استنباطه الى القرون الأخيرة اعتمادا على حضوره في شعر الموشّحات الشرقية الغنائية، قلت فوجئت بأنه هو الذي كان مشاهير المغنّين يستعملونه في الغناء منذ القرون الأولى لظهور الإسلام استعملوه في تلحين أغانيهم تحت اسم الثقيل الثاني. وهو معدود ضمن الأسماء التي كان يطلقها أبو الفرج في كتابه الأغاني على الإيقاعات التي كان المغنّون يستعملونها في غنائهم آنذاك. وهو من الإيقاعات المشهورة التي حرص صفيّ الدّين على تدوينها في كتابه «الأدوار» مجسّما كالآتي :

تنن تنن تن تنن تنن تن

في دروتين ذواتي ستّة عشر وقتا ؛ وللدّورة الواحدة ثمانية أوقات

تنن تنن تن

2 2 1 2 1
ـ ـ ˘ ـ ˘
8

أو (تك دم تك دم تاك) كما وصفته في كتابي الآنف الذّكر. وقد أبى صفيّ الدّين إلا أن يجسّم الدّورتين في دائرة واحدة على النّمط الخليلي :

مشيرا بالدّوائر الى الصّوت (ت) و بالنّقط المفخّمة الى النّون المتحرّكة و بالنّقط المصغّرة الى النّون السّاكنة من (تنن تنن تن). وهو تجسيم يراعي الأوقات مفصولة عن بعضها كصنيع الخليل عندما اعتبر الحروف دون المقاطع اللفظية.

www.alkottob.com

ذلك إيقاع الثّقيل (كما سمّيته) أو الثقيل الثاني (كما سمّاه المغنّون القدامى). وهو الإيقاع الذي يحتلّ في شعر الغناء المصري منزلة ممتازة دون جميع الإيقاعات الأخرى. وذلك لأنّه بالإضافة الى ارتفاع نسبة استعماله، وهو مستقلّ بنفسه، يشكّل نقطة الإنطلاق لمعظم الإيقاعات الأخرى : (المذيّل والمرفّل والموسّط والمترادف والسّابغ والموفّر والميزان والموشّى والمسجّع والمبسّط والمقارب والمشاكل والمجانس) وإذا كان الأمر كذلك فإنّه يكون أكثر الحركة الإيقاعية تداولا على الإطلاق في شعر أغاني أمّ كلثوم إذ يكون حضوره فيها بنسبة 74،6%.

هذا وجدير بالملاحظة أنّ الصّدفة شاءت أن أتّفق مع القدماء حين سمّيته (الثقيل) وقد سمّوه (الثقيل الثاني). وهو حجّة على صحّة نظرتي عندما أثبت في النّظرية أنّ الإيقاع هو كمّيات وزن يثقل أو يخفّ قبل أن يكون كميّات وقت يقصر أو يطول. وإلا لما اتّفق الإحساس بالثقل بيني و بينهم رغم ما يفصل بيني و بينهم من الدّهور والأحقاب. ولو ذهبنا الى البحث عن علّة اتّفاق هذا الإحساس بالثّقل في إيقاع الثقيل لوجدنا أنّها تكمن في خلوّ هذا الإيقاع من نواة الخفّة (ـ ـ) أو ( ) أي (تك تك). وهو حجّة أخرى على انحراف مذهب الخليل في تسمية الطّويل والمديد وما أشبه ذلك.

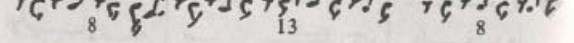
ب ـ وأمّا المصمودي الصّغير فقد عرفته إيقاعا موسيقيّا كثير الإستعمال يحتلّ منزلة مرموقة في الغناء الشّرقي عموما. وقد يكون وقع استنباطه منذ قرون عديدة. حتّى إذا كثر استعماله في الموسيقى والغناء ترسّب شيئا فشيئا في طباع الشّعراء عن طريق الأغاني والموشّحات والأدوار حتّى امتلكوا ناصيته واستعملوه في شعر الغناء.

3 ـ وأمّا رجوعه الى إيقاع الموشّحات الأندلسية فيدلّ عليه حضور المترادف الذي هو إيقاع شعريّ أندلسيّ، واعتماد مبادئ التطعيم والجمع والتلوين والتنميق التي هي من أهمّ الأسس التي يقوم عليها فنّ الموشّحات من الناحية الإيقاعية.

أ ـ فأمّا المترادف فنجده في أكثر من موشّح مثلا في (هل تستعاد) وفي (ما للمولّه) وفي غيرهما. فوجوده في الموشّحات الأندلسية حقيقة ثابتة

(هل تستعاد) (أيّامنا بالخليج) (وليالينا)

(أم يستفاد) (من النّسيم الأريج) (مسك دارينا)



الثقيل — المترادف — الخبب

29

وهو الواقع في القسم الأوسط من البيت. و يقابله قول بيرم التونسي (فضلت أقول الزّمان) في أغنية (غلبت اصالح في روحي) وقوله (صعبان عليّ جفاك) في أغنية (هجرتك). وإذن فإنّ المترادف إيقاع أندلسيّ قديم لم يستفده الغناء المصريّ إلا من الموشّحات الأندلسية.

ب ـ وأمّا التطعيم فهو كالذي أدخل على الثقيل لإحداث المترادف باعتماد مبدإ القيمة المزيدة

(من النّسيم الـــ)ـ(أريـــج)

الثقيل — القيمة المزيدة

المترادف

و يقابله في شعر الغناء المصري :

(فضلت أقول الز) (زمان)

التثقيل — القيمة المزيدة

المترادف

وما صحّ على المترادف يصحّ على المذيّل والمرفّل والسّابغ وما شابه ذلك

ج ـ وأمّا الجمع فهو استنباط الإيقاعات اعتمادا على مبدإ الجمع. و يتمثّل في ضمّ إيقاع الى آخر. وذلك كالذي نلاحظه في الموشّى والمبسّط والمقارب وما أشبه ذلك وهو مذهب كان شائعا عند أهل الأندلس كما في الموشّح (هل تستعاد).

(هل تستعاد) (أيّامنا بالخليج) (وليالينا)

(أم يستفاد) (من النّسيم الأريج) (مسك دارينا)

الثقيل — المترادف — الخبب

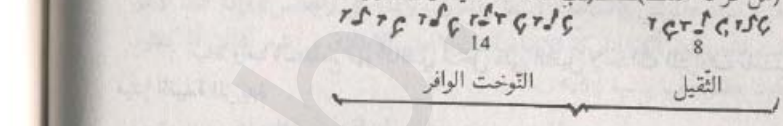
29

www.alkottob.com

وقد عمد فيه الشاعر الى وضع إيقاع ابتداء من ثلاثة إيقاعات : الثقيل في دورة والمترادف في دورة والخبب في دورتين. ومثله هذه الأغنية من المبسّط لأحمد رامي :

(ولما أشوفك) (يروح منّي الكلام وانساه)

(من فرحة القلـ)ـب (ساعة ما يلاقيك و يـا



14 8

الثقيل النّوخت الوافر

22

وقد تألّف الإيقاع ابتداء من الثقيل في دورة واحدة ومن النّوخت الوافر في دورتين.

وهنا يجدر بنا أن نلاحظ حضور الثقيل (الصّنف الثالث) في الموشّحات الأندلسية. وهو أمر شيّق لأنه يفيدنا كيف سافر هذا الإيقاع في حقيبة زرياب من بغداد الى قرطبة وهو إيقاع موسيقيّ ؛ حتّى إذا استقرّ في بلاد الأندلس وصادف فيها تلك النّهضة الفنيّة العظيمة تحوّل من إيقاع موسيقي الى إيقاع شعري يستعمل في الموشّحات التي يكون تطابق الإيقاع الشّعري والإيقاع الموسيقي فيها عاملا مساعدا على جودة التلحين. فلمّا شاع فنّ الموشّحات وانتشر رجع الثقيل في الموشّحات الى الشرق وهو إيقاع شعري.

د ـ وأمّا التّلوين فهو كالذي حصل في الجزء الأوّل من الموشّح المذكور (هل تستعاد) وهو من الثقيل وقد لوّن فبدئ من العنصر الخامس

(أحـنّ شـوفـا) شوقـا أحـنّ)

(تعـاد هل تسـ) (هل تستعـاد)

الأصـل التّلـويـن

وهي ظاهرة أصيلة وقع إقرارها في استعمال الإيقاع الشّعري منذ أقدم عصور الجاهليّة فتولّد عنها المتقارب ابتداء من الخبب والهزج ابتداء من الرّمل والوافر ابتداء من

الكامل والمقتضب والمجتث والمضارع ابتداء من المحيّر (مجزوء الخفيف) وغير ذلك. فلا جرم أن نجدها في إيقاع الموشحات الأندلسية وفي إيقاع الشّعر المصري المصنوع للغناء كما في الصّنف الثالث من الثقيل الذي يطابق صورة الثقيل المستعملة في الموشّح المذكور :

(يا هل ترى يسعدني الحبيب/والاّ المنادي / هو المجيب)

وكما في غيره من الإيقاعات عند ما تقلب للتّلوين كالخبب والنّوخت والمديد والموشّى والمسجّع والمجانس. وحصل كلّ ذلك التّصرّف على غفلة من الشّعراء وبإشارة الحدس وحده وهم لا يعلمون. واعلم أنّه ليس من اليسير على الأذن المجرّدة أن تميّز بين (أحنّ شوقا) وبين (هل تستعاد) حتّى ليخيّل إليها أنّهما شيء واحد وما هما بالشّيء الواحد. ولا يتهيّأ إدراك الفرق بين الأصل والتّلوين إلا لمن كان على حظّ عظيم من الحساسية والوعي الإيقاعي.

هـ ـ وأمّا التّنميق والتّحسين فهو ضرب من التفنين لا يمسّ الإيقاع في جوهره. ولا علاقة له إلا باللّغة وموسيقى اللّفظ. وهو ما يمكن أن نسمّيَهُ بالزّويّ الدّاخلي rime intérieure الذي يعترض في وسط الإيقاع و يتخلّل عناصره في موضع أو موضعين. وهو كالتسجيع في اصطلاح علماء البديع الذي كان القدماء يأتونه عفوا في حالات نادرة كما في بيت الخنساء.

حمّال ألوية هبّاط أودية شهّاد أندية للجيش جرّار

وأمّا أهل الأندلس فلا يأتي التّسجيع في موشّحاتهم عفوا ولكن يتعمّدونه لغرض التّنميق والتّزويق. وكذلك شعراء الغناء المصري المعاصر.

ـ فأمّا التنميق في الموشّحات الأندلسية فهو كالذي في الموشّح المذكور آنفا

A هل تستعـاد	أيامنـا بالخليـج	وليـاليـنا
أم يستفـاد	من النّسيـم الأريـج	مسـك دار ينـا

ـ وأمّا التنميق في الأغاني المصريّة فهو كالذي في هذه الأغنية لبيرم التونسي من المسجع :

www.alkottob.com

B تفضل تميل على أغصانك بين الأزهار
وكلّ من شاف ألوانك في بهاك احتار

أو في هذه الأغنية لأحمد رامي من المسجّع المقلوب

C واسأل عنّك | والقلب كان غضبان منّك
واحمل همّك | وأنا اللي طول بعدي ما همّك

أو في هذه الأغنية لبيرم التونسي من المسجّع :

D يا قلبي آه | الحبّ وراه | أشجان وألم
واندم واتوب | وعلى المكتوب | ما يفيدش ندم

وجميع الفواصل في النماذج A و B و C و D هي فواصل مفتعلة لغرض التنميق لأنها لا تأتي في نهاية الدورة الإيقاعية كما هو الشّأن في الصدور والاعجاز ولكنّها تأتي متخلّلة بين العناصر الإيقاعية. والحجّة على أنّها فواصل مفتعلة هو الفصل بين (يا قلبي آه) و بين (الحبّ وراه) في النّموذج D ولم يقع مثله في النموذجين B و C على حين أن (تفضل تميل على أغصانك) و(وأنا اللي طول بعدي ما همّك) و (يا قلبي آه الحبّ وراه) هي جميعا دورات إيقاعية متساوية كلّها من إيقاع السّابع. هذا وما افتعال الفواصل في تلك النّماذج كلها إلا كافتعالها في هذا الموشّح الأندلسي.

أمسك فؤادي بالرّفق | إذا ابتكروا
إنّي أراه من الخفق | سينفطر
مستفعلن فاعلن مستفـ | ـعلن فعلن

وكون هذا الموشّح من إيقاع كلاسيكي هو البسيط يشكّل لنا حجّة دامغة على أنّ الفواصل التي تجزّئ أبيات الأغاني المصريّة كثيرا ما تكون ذات صبغة شكليّة بحتة لاعلاقة لها بحركة الإيقاع.

4 ـ وأمّا رجوعه الى حركة اللغة الدّارجة المصريّة فيدلّ على ذلك أمور كثيرة أهمّها تقلّص العنصر المقصور دون غيابه تماما. ومرجع ذلك الى تقلّص استعمال

المقطع المقصور في الدّارجة المصريّة والذي يرجع سببه الى التحلّل من مبدإ الإعراب، وهو أمر مفهوم لأنّ الإعراب تحريك والتحلّل منه تسكين كما في قولنا (أمل حياتي) الذي إن التزمنا فيه بمبدإ الإعراب توالت فيه أربعة مقصورة وإن تحلّلنا منه تحوّل مقطعان مقصوران منه مقطعا ممدودا و بقي مقطعان مقصوران فقط. وقلت «دون غيابه تماما» إشارة الى لهجات عاميّة أخرى فقد منها المقطع المقصور تماما كالذي حصل في الدّارجة التّونسية مثلا.

تقلّص نواة الخفّة أو غيابها

لقد كان لنواة الخفّة (ـ ـ) أو (ـ ـ ـ) أي (تك تك) منزلة مرموقة في إيقاع الشّعر العربي الفصيح حتّى لقد كان حضورها فيه شيئا متأكّدا مرّة أو مرّتين أو ثلاثا حسب حجم الإيقاع. وكان ذلك لسببين :

ـ أولهما الإلتزام بمبدإ الإعراب كما أشرنا منذ قليل لأنّه يوفّر الظروف الملائمة لظهور المقاطع المقصورة فتكثر في التّأليف اللّفظي حتّى لتجتمع مثنى وثلاث.

ـ والثاني أن اللّغة القديمة كانت لغة الضّعن والترحال فتكثر فيها الحركة فيكثر فيها استعمال الأفعال لأنّها أدلّ على الحركة وتكثر فيها المقاطع المقصورة لأنّها أقدر على تجسيم الحركة التي تدور في المحيط والتي تتميّز بالسّرعة والخفّة. وذلك على نقيض العاميّة التي هي لغة الحضارة والإستقرار. فلا جرم أن تقلّ فيها الحركة وتثقل. فيرتسم الثّقل على صورة الإيقاع لأنّه يتكايف في الشعر مع حركة اللّغة المتكايفة بدورها مع الحركة التي تدور في المحيط.

وتبعا لاختلاف الظّروف النفسيّة الإجتماعية تقلّصت نواة الخفّة في إيقاع الشعر العامّي إن لم تكن فقدت تماما.

ـ فأمّا تقلّصها فيظهر في الإيقاعات المأثورة عن التّراث الفصيح كالمديد والخبب والتّوخت الكامل والنوخت الوافر والتّوخت المشابه والرّجز. ونواة الخفّة حاضرة في هذه الإيقاعات ولكن بقلّة بكثرة ما يدخل عليها من التّسهيل جمعا واهتضاما.

ـ وأمّا غيابها فيظهر في جميع الإيقاعات الأخرى : الثقيل والمصمودي الصّغير والمذيّل والمرفّل والموسّط والمترادف والسّابغ والموفّر والميزان والموشّى والمسجّع والمبسّط

www.alkottob.com

والمقارب والمشاكل والمجانس وليس من محض الصدفة أن انطلق القدماء في تأليف إيقاعاتهم من إيقاع الخبب المشتمل على نواة الخفّة (أنظر الأهرام الإيقاعية) وانطلق شعراء الغناء المصري من إيقاع الثقيل الذي يخلو من تلك النّواة. وليس لذلك من علّة إلا انتصار نزعة الثّقل على نزعة الخفّة في ذلك الإيقاع.

وهنا لا يعدم العاقل استنتاجا يستنتجه يخصّ الموسيقى العربيّة التي ترتبط ارتباطا عضويّا بالكلمة والشّعر لتأليف فنّ الغناء : إنّ الكلمة إذا كانت تتسلّط بقوانينها على الإيقاع في الشّعر حتّى يخضع في حركته الـ ـطانها فإنّها تتسلّط كذلك على الأصوات الموسيقية في الغناء حتّى تخضع في حركتها الى سلطانها أيضا. وفي ذلك ما فيه من التقييد والإرهاق للموسيقى والألحان ؛ إذ تظلّ منحصرة في حدود الحركة اللّفظية تخدمها في عبوديّة مجحفة دون أن تطعم الحرّية أو تذوق طعم الإنطلاق. فتبقى أبدا ترسف في قيودها إمّا متعثّرة في المسالك الوعرة أو متبعثرة في المسارب الموحشة محجّرا عليها السّير في الدّروب الرّحبة والفجاج الواسعة. وإذا كان الأمر كذلك فإنّ الوجه أن تستقلّ الموسيقى بنفسها عن الشّعر والغناء لتنطلق كالأنسام الحالمة في شواسع الفجاج بعدا عن هجنة الطّرب ومهانة الطّمع والإرتزاق.

3) الإيقاع الشّعري خارج تراث أم كلثوم :

هل من إيقاعات شعريّة أخرى خارج تراث أم كلثوم ؟ الحقيقة أنّي لا أستطيع أن أجيب إلاّ إجابة منقوصة لعدم توفّر المادّة لديّ. ولكنّ ما أستطيع أن أثبته هو أنّي سمعت منذ أيّام أغنية مصريّة فإذا فيها إيقاعان خارجان عن الإيقاعات التي استخرجناها من أغاني أمّ كلثوم ! وهما الأقصاف والرّمل الكلاسيكي وجدتهما في هذه الأغنية الحديثة :

على وش القمر/على صوت المطر/ على كلّ الشّجر
حا كتب لك/ يا حبيبي

والحجّة على أن هذا الرّمل من الصّنف الكلاسيكي هو أنه يجري مجرى الرّمل المدرج في الأقصاف :

(حا كتب لك) (ياحبيبي) (على وشّ الـ) (على صوت الـ) (على كلّ الشـ)

ومن هنا حسن التعقيب على الأقصاف بإيقاع الرّمل. فكأن القيمة المزيدة

( ) التي تضاف الى الرّمل لتأليف الأقصاف إنّما جاءت لتصوير الإندفاع والحماس في تجسيم الشّوق والإستعداد لمواجهته بكلّ ما أمكن من الوسائل. فتميّزت حركة الأقصاف بسبب تلك الزّيادة بمعنى التّيبس والإنقباض. حتّى إذا انتهى معنى الإندفاع والحماس وتعقّبه معنى الكتابة وما يصحبها من الحلاوة واللّذة رفعت الزّيادة وعاد الإيقاع رملا لتجسيم الإنبساط والسّعادة ولا يخفى ما بين الرّمل ورقصة الفالس من قريب النّسب. والفالس هي رقصة الإنذهال والسّعادة والوجد. ذلك نموذج واحد. ومن يدري ؟ فقد توجد نماذج إيقاعية أخرى لم تدخل في عداد ما أحصيناه من الإيقاعات الشعريّة في تراث أم كلثوم.

4) تطوّر الظاهرة الإيقاعية في شعر أغاني أمّ كلثوم

إنّه ليس من اليسير أن نحدّد المراحل التي مرّت بها الظاهرة الإيقاعية في تطوّرها عبر حياة كوكب الشّرق سواء كان ذلك في الموسيقى أو في الشعر. ومن الأكيد أن هناك تفاعلا كبيرا يحصل بين إيقاع الشّعر وإيقاع الموسيقى يقتضيه تلاحمهما في اجتماعهما على خدمة فنّ الغناء ـ ذلك أنّه إذا كان الشّعر حركة وكانت الموسيقى حركة ؛ وكان من المفروض أن تتماشى الحركتان في موكب واحد فإنّه يكون من المفروض أيضا أن تتجاذب خطاهما وتتقارب وأن تتناسق وتتطابق ما أمكن ذلك وسمحت به اللّغة وتطوّعت له طبائع الألحان.

ومعلوم أن التّقارب بين الأشياء المختلفة لا يكون إلا بتنازل الأطراف المتعاملة عن بعض خصائصها، كما أنّه ليس من الضروري أن تكون التنازلات بين تلك الأطراف بنفس المقدار وتقتضي طبيعة الأشياء أن يكون الضّعيف أكثر استعدادا للتنازل والقويّ أقلّ استعداد له. وهو أمر مفهوم ؛ وعليه تقوم قوانين الطّبيعة ونواميس الحياة.

ولقد لاحظت من خلال ممارساتي الطّويلة لإيقاع الشعر العربي حالات تنازلت فيها الموسيقى في حركتها لفائدة اللّغة فكان إيقاع الشّعر في الغناء غالبا متسلّطا على الإيقاع الموسيقي وحالات أخرى تنازلت فيها اللغة في حركتها لفائدة الموسيقى فكان إيقاع الموسيقى في الغناء غالبا متسلّطا على الإيقاع الشعري.

فأمّا الحالة الأولى التي تكون فيها حركة اللّغة غالبة متسلّطة على حركة الموسيقى فكالموسيقى العربية التي ازدهرت في القرون الأولى لظهور الإسلام. فلقد كان الغناء

www.alkottob.com

في تلك الفترة خاضعا في حركته الى حركة اللّغة يتقيّد بمبادئها تقيّدا لا تسامح فيه وذلك لأسباب أهمّها أنّ اللغة العربية كانت يومئذ في مركز القوّة إذ كانت لغة الغالب الفاتح ولغة الدّين والسياسة (القرآن والحديث والخطب السّياسية) ولغة الحكم والإدارة ولغة الأدب والعلم وهي خاصّة لغة المستهلك الذي يكافئ المغنّين ويمدّهم بالعطايا والأموال. فكانت شروطه التي يمليها عليهم مقابل ذلك :

- أوّلا : أن يغنّوا له في لغته كما عرفها. فلا يجوز لهم إخضاعها الى عناصر أجنبيّة عنها كي لا يتعذّر عليه فهم ما يسمع

- ثانيا : أن يحترموا الدّين والأخلاق الإسلامية ولو في الظّاهر كي لا يتسبّبوا له في متاعب مع الرّعية.

- ثالثا : أن يلتزموا باحترام العائلة المالكة لأنّ أي تحدّ لها هو تحدّ للسّلطان ؛ والعائلة المالكة هي بنو أميّة بن عبدمناف في عهد الأمويين و بنو هاشم بن عبدمناف في عهد العبّاسيين.

فلمّا أحسّ المنتج بهذا الضّغط الذي لا متنفّس له منه التزم باحترام الشّروط التي أمليت عليه، وامتنع عن أن يتحرّك إلا في حدود القوانين اللّغوية المعترف بها. وذلك ما أردناه عندما قلنا إنّ اللغة العربيّة في ذلك العهد كانت في مركز القوّة. فتقدّر أن حركة الإيقاع الموسيقى في غناء ذلك العصر لم تكن تتخطى في وقتها ووزنها حركة الإيقاع الشّعري. فتتراوح حركة العناصر الإيقاعية في ذلك الغناء بين مقادير :

أ - المقصور : و يساوي ذات الشيلة (وقت واحد)
ب - الممدود : و يساوي السوداء (وقتان)
ج - الهاضم : و يساوي ذات الشيله المنقوطة (وقت ونصف)
د - المضهوم : و يساوي ذات الشيلتين (نصف وقت)

ذلك مع اعتبار أن الزّمن الأوّل الذي بالنسبة إليه تقاس كلّ الأزمنة هو ذات الشيلة.

هذا والحجّة على صحّة ما ذهبنا الى تقريره من أنّ حركة اللغة هي التي كانت غالبة متسلّطة في غناء ذلك العصر على حركة الموسيقى، قلت الحجّة على ذلك هي

شهادة الجاحظ الذي يقول في البيان والتبيين «والعرب يمتاز غناؤها بأنّها تقطّع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة. والعجم تمطّط الألفاظ فتقبض وتبسط حتّى تدخل في وزن اللّحن. فتصنع موزونا على غير موزون». ومعنى ذلك أنّ المغنّين كانوا يتقيّدون في حركة ألحانهم بحركة الإيقاع الشّعري لا يحيدون عنها قيد أنملة ؛ على خلاف الأعاجم الذين كانوا يحتاجون الى تمطيط الحركة اللّغوية في غنائهم أو تقليصها لتتلاءم مع حركة الإيقاع الموسيقى.

وأمّا الحالة الثّانية التي تكون فيها حركة الموسيقى غالبة متسلّطة على حركة الشّعر فكالموسيقى العربية في عصرنا وخاصّة في هذه العقود الأخيرة من السّنين. فلقد أصبح الغناء في هذه الفترة خاضعا في حركته الى حركة الموسيقى التي انحرفت عن الإيقاع وتقلّدت مبدأ الميزان. ولو ذهبنا الى أن نبحث عن علّة ذلك لوجدنا أنها ترجع الى أن اللغة أصبحت في مركز الضعف ؛ فتنازلت لفائدة الموسيقى التي أصبحت في مركز القوّة. وذلك بسبب التفسّخ الذي أصابنا والغزو الثقافي الذي جعل هدفه شعورنا القومي وتراثنا الثقافي والحضاري لعلّنا نشكّ في قيمتنا الذّاتية ونتنكّر لمقوّماتنا الشخصيّة.

ولقد كان من نتائج هذه الحملة المضلّلة المغرضة أن أصبح الإنسان المصري يشعر بعقدة النقص و يستهين بمكاسبه الثقافية والفنيّة حتّى لقد صار يعتقد أن لغته وشعره وفنّه هي ما يجسّم التخلّف وأن الموسيقى الغربية هيّ ما يجسّم الرّقي والتقدم و بالتّالي أنه لا عليه أن يستهين بتراثه فيتخلّى عن ثروته الإيقاعية في الموسيقى و يستعيض عنها بالميزان الغربي.

وكيف لا يتنكّر الجمهور مع سذاجته لتراثه الفنّي وعباقرة الأدب والفنّ مع نباهتهم يبدون تحيّزهم للموسيقى الغربية ! أو لم يكن طه حسين يبدي خشوعه أمام تلك الموسيقى وكأنّها هبطت من السّماء بقدر ما يبدي استهانته بموسيقى محمّد عبدالوهاب القديمة فيسمّيه «المغنّي الشعبي» وكيف لا يكون محمّد عبدالوهاب موضع استنقاص من قبل قومه وهو الذي استنقص نفسه بنفسه حين تنكّر لفنّه وأظهر تعصّبه للموسيقى الغربيّة إذ صرّح بكلّ سذاجة «أريد أن نتعلّم الموسيقى حسب أصولها الغربيّة». ولم يعلم أنّه لا فرق بن أن يقول مقالته تلك و بين أن يقول : «أريد أن

www.alkottob.com

نتعلّم اللّغة العربيّة حسب أصولها اللاتينية». فيقول ذلك بكلّ بساطة وهو لا يعلم أن بين يديه من وسائل التّعبير الموسيقي ما ليس بيد الغربيين وأنّه قد يكون أتى من آيات الإبداع الفنّي في أغانيه القديمة ما لم يأت به كبار الموسيقيين في بلاد الغرب لولا أنّهم يتكلّمون لغة الغالب وأنّه يتكلّم لغة المغلوب. وذلك ما أردته حين قلت إنّ الشعر في أغاني أم كلثوم كان في مركز الضّعف. فكان من الطّبيعي أن يتخلّى عن ثروته الإيقاعية تنازلا منه لفائدة الميزان الموسيقي الذي هو في مركز القوّة لا لشيء إلا أنه هو ما زكّاه الغربيون دون الحركة كلّها ليكون الميزان الذي ينبغي اعتماده في التّأليف الموسيقي الكلاسيكيّ.

من هذا المنطلق وفي هذا الإتّجاه ينبغي أن تسير الأبحاث إذا أردنا أن نتعرّف على تطوّر الظاهرة الإيقاعية في غناء أمّ كلثوم. فما هي الأرضيّة التي درج فيها ذلك الغناء وما هو الإطار الذي تألّق فيه وما هي المراحل التي تقلّب في أطوارها حتى بلغ أقصى منتهاه ؟ هذا وأرى بد أن أنبّه منذ البداية أنني لن أتحدّث عن تطوّر العنصر الموسيقي في ذلك الغناء. وذلك لسببين : أحدهما أن مثل هذا الحديث قد يخرج بنا عن موضوعنا والآخر أنّي لا آمن أن أتورّط في ميدان لا أحيط به إحاطة المختصّين. ولذلك سأقصر حديثي على عنصر الإيقاع الشعريّ في ذلك الغناء.

لقد بدأت أمّ كلثوم حياتها الفنّية في فترة كان فيها الغناء بجميع أنماطه خاضعا لسلطان التقليد. وكانت الثقافة الموسيقيّة تقوم على حفظ الموشّحات والقصائد والأدوار والسّماعيات والبشارف والأناشيد الدينية والتي كانت تمتزج فيها العناصر العربيّة والتركية والفارسيّة. فهي ثقافة عربيّة إسلامية شرقية. فلا جرم أن يحتلّ الإيقاع الشرقيّ فيها منزلة مرموقة. فإذا كانت تلك الموسيقى تنهج منهج الإيقاع، وكان شعر الأغاني (بجميع ألوانها) عربيّا إيقاعيا، فإنّه من المفروض أن يسير الإيقاع الموسيقى والإيقاع الشّعري في ذلك الغناء في خطى متقاربة متناسقة على نحو ما كان دارجا عليه منذ القرون الوسطى.

كذلك كان الغناء في مصر في مطلع هذا القرن. ولكنّ بوادر التجديد لم تلبث أن بدأت تظهر في الأفق على يد سيّد درويش ومحمّد عبدالوهاب ومن جرى مجراهما. فأصابوا تارة وأخطأوا أطوارا رغم عبقريّتهم لنقص معرفتهم بالقيم الحضاريّة الفنّية

للأمّة الإسلامية ؛ الأمر الذي جعلهم ينبهرون بأشكال الموسيقى الغربية من سنفونيا وهرمونيا وغيرها الى حدّ الذّهول عن جواهر الموسيقى العربية من سيكاه وصبا وراست وبيّاتي وحجاز وكرد. وهذه هي المقوّمات الحقيقيّة للموسيقى لأنّها هي المعادن الحرّة التي منها تصنع الأساور والعقود والأكاليل والتّيجان.

ولقد شاءت ظروف العصر أن يسير هؤلاء وأشباههم بخطى حثيثة في طريق التغرّب حتّى أقصي العود من الجوقة - يا للسّخافة وانتصبت القيتارة والأورڤ وغيرهما وحتّى بعض الآلات النّحاسيّة. ولم يكد يسطع نجم بليغ حمدي وأحمد فؤاد حسن حتّى أصبحت الأغنية المصريّة عبارة عن حلبة سباق يتنافس فيها القوم في عرض ما عندهم من البراعة الفنيّة في العزف والتّوزيع وتنويع الآلات وعرض الأزياء وغير ذلك من الأمور الشّكلية. وأمّا اللّحن نفسه فقد أصبح ينضح بالجفاف والسّطحيّة والإبتذال، بعيدا وبعيدا جدّا عن عمق الدّلالة وقوّة العبارة وكلّ ما ألفناه عند رياض السّنباطي وزكريّا أحمد وغيرهما قبل السّتينات، حتى لقد صارت الأغنية اليوم لا تستمدّ قيمتها من نفسها ولكن من اسم المغنّي الذي يغنّيها والفرقة التي تشرف على أدائها خلافا للأغنية الأصيلة التي تكون قيمتها في نفسها بصرف النظر عن ظروف الأداء.

هذا الإتّجاه الجديد للأغنية الحديثة حاد بالغناء العربي عن مساره الطّبيعي وعن روحه الأصيل. فكان من نتائج ذلك أن انحرف اللّحن عن مقامه وعن إيقاعه لينحصر في حدود الإمكانيات الصّوتيّة للآلات الغربيّة. وكما انحرف اللّحن عن إيقاعه فإنّ الشعر أيضا بدأ يتجافى عن إيقاعه وهو أمر مفهوم لشدّة الإرتباط في الغناء بين حركة اللّحن وحركة الشّعر.

وليتّضح التطوّر الحاصل في إيقاع الشّعر في أغاني أم كلثوم يحسن بنا أن نقارن بين الإيقاعات التي استعملت في شعر أغانيها قبل (حبّ إيه) والتي استعملت بعدها. ولئن اخترنا تلك الأغنية بالذّات، فلأنّها هي ما يجسّم نقطة التحوّل في غناء أم كلثوم من اتّجاه التّجديد الواعي الإيجابي الى التجديد اللاّواعي السّلبي. لقد كانت تلك الأغنية هي أوّل ما غنّته أم كلثوم لعبدالوهاب محمّد وبليغ حمدي ثم فتح الباب بعدهما لغيرهما من الشعراء والملحّنين. ذلك بعد أن أن كانت أم كلثوم قد عاشت فترة ليست بالقصيرة لا تغنّي إلا من شعر أحمد رامي وبيرم التونسي ومن تلحين رياض السّنباطي

www.alkottob.com

والشّيخ زكريّا أحمد. فكان فنّها معهم يتميّز برصانة الأسلوب وفخامة التّعبير وصفاء المقام و براعة التصرّف بما يتّفق والطّراز العربيّ الشّرقي الأصيل. فيترافق المقام والإيقاع الشّعري فيه في انسجام عجيب. حتّى إذا انقضى عهدهم وجاءت (حبّ إيه) وخفقت ألويّة بليغ حمدي ومحمّد عبدالوهاب تذبذب فنّ أم كلثوم وتيبّست شرايينه وغلبت عليه الشّكلية فإذا هو على نحو ما كان عليه غيره من الغناء «الممكيج» الذي تكدّس عليه الألوان والأصباغ لتكسوه ثوب وقار مصطنع. فكأنّ (حبّ إيه) كانت أوّل ضربة سدّدت الى آخر معقل من معاقل الفنّ الغنائي العربي الأصيل في مصر. ثمّ تلاحقت الضّربات بعدها حتّى أصبحت أغنية أم كلثوم مثل أيّة بضاعة عاديّة لولا أنّ أمّ كلثوم كانت تنفخ فيها من روحها وتضفي عليها من عبقريّتها ما يجعلها مميّزة عن غيرها.

وكان أبرز ما أساء الى أغاني أم كلثوم في هذه المرحلة الأخيرة من حياتها هو إقحام العديد من الآلات الغربيّة التي تسلّطت على المقام فأفقدته صفاءه وعلى الجملة الموسيقيّة فأفقدتها أخصّ خصائصها (الأرباسك والعمق والتصرّف) ؛ كما أجهزت على النّص الشّعري فمزّقت إيقاعه وحصرت حركته في عدد محدود من الموازين بعد أن كان يتقلّب في عشرات الإيقاعات.

فإذا نحن تدبّرنا الأغاني التي وضعت قبل (حبّ إيه) وفحصنا ما استعمل فيها من الإيقاعات الشّعرية وجدنا واحدا وعشرين إيقاعا. وإذا أحصينا ما استعمل بعدها لم نجد إلا تسعة فقط. وهو تدهور كبير أصاب الإيقاع الشعري بعد أحمد رامي و بيرم التّونسي ونقص فادح يستصعب تعويضه وتلافيه. أنظر الجدول الآتي ولاحظ ما وقع إتلافه من الإيقاعات بعد (حبّ إيه).

تطوّر استعمال الإيقاعات .

الإيقاع	قبل حبّ إيـــه		بعد حبّ إيـــه	
	الرتبة	نسبة الإستعمال	الرّتبة	نسبة الإستعمال
السابع	1	21٪	3	11،4٪
الثقيل	2	13٪	3	11،4٪
المترادف	3	9،3٪	-	0،0٪
الوافر	4	8،2٪	5	8،5٪
المرفّل	5	8٪	-	0،0٪
المشابه	6	6،7٪	1	34،2٪
الخبب	7	8،2٪	2	11،8٪
الرّجز	8	5،5٪	6	2،8٪
المسجّع	9	4،8٪	-	0،0٪
الموشّى	10	3،2٪	-	0،0٪
المذيّل	11	3،1٪	6	2،8٪
الكامل	12	2،4٪	6	2،8
المصمودي	13	2،1٪	-	0،0٪
المقارب	14	1،5٪	-	0،0٪
المشاكل	15	1،3٪	-	0،0٪
المجانس	16	1،3٪	-	0،0٪
المبسّط	17	0،8٪	-	0،0٪
المديد	18	0،3٪	6	2،8٪
الموسّط	19	0،3٪	-	0،0٪
الموفّر	20	0،3٪	-	0،0٪
الميزان	21	0،3٪	-	0،0٪
	من 240 نموذجا		من 35 نموذجا	

www.alkottob.com

وتفيدنا الملاحظة أنّ 57٪ من الإيقاعات قد وقع تضييعها بعد (حبّ إيه). وهي خسارة فادحة مني بها الفنّ الغنائي المصري المعاصر. ولو تقصّينا البحث ولاحظنا مسار التطوّر من حيث الإستعمال لوجدنا أن اثنين فقط من الإيقاعات التي كتب لها البقاء سجّلا ازدهارا مرموقا ينبىء لهما بمستقبل عظيم وهما النوخت المشابه والخبب. ولو تساءلنا عن سرّ ذلك لوجدناه كامنا في أن الخبب هو ما يوافق الميزان الغربي 4/2 وأنّ النوخت المشابه هو ما يتلاءم مع الميزان الغربي 4/4 (و يكفي لتحقيق ذلك إضافة قيمة ذات شيلة عند التلحين الى قيمة النوخت) ولم يقض بذلك إلا تسلّط مبدإ الميزان في التلحين وغلبته على مبدإ الإيقاع. وهو منعرج حاسم في تاريخ الموسيقى العربية عامّة والمصريّة خاصّة يدلّ على انتصار مبدإ الكمّيّة في الفنّ على مبدإ الكيفية.

الفهـــــرس

تقـدمـة

	الصفحة
الإهداء	1
المقدّمة	2
الأساس الكمّي في الإيقاع الشعري للأغنية المصريّة المعاصرة	7
العلاقة بين الحركة الإيقاعية والحركة اللّفظيّة في شعر الغناء المصري	14
الإيقاعات ذات الأربعة أوقات	26
الخبب	26
الرّجز	32
إيقاع النوخت	37
النوخت الكامل	37
النوخت الوافر	38
النوخت المشابه	42
الإيقاعات ذات 8 أوقات	48
الثقيل	48
المصمودي الصّغير	54
المذيّل	56
المرفّل	58
الموسّط	61

www.alkottob.com

الإيقاعات ذات الأربعة عشر وقتا 66
السّابغ 66
الموفّر 76
ذوات الإثنين وعشرين وقتا 78
الموشّى 78
المسجّع 80
المبسّط 83
المقارب 84
المشاكل 85
المجانس 86
استنتاجات 88

www.alkottob.com