تحليل الخطاب الموسيقي لمحمد عبد الوهّاب من خلال أغنية «أنت عمري»

حنان الغربي*

مقدّمة

يتنزل بحثنا هذا في إطار معالجة لأسلوبية محمد عبد الوهّاب الموسيقية، وذلك بالتحديد من خلال تسليط الضوء على إشكالية الأصالة والتجديد فيها.

و قد اخترنا أن يكون ذلك عبر أعماله الموسيقية الغنائية التي لحّنها لغيره من الفنانين، في شخص أم كلثوم، و بالتحديد من خلال أغنية «أنت عمري».

لذا، سنتقصى نموذج «أنت عمري»، حتى نقيم البرهان على إضافات محمد عبد الوهّاب وعلى مدى وصله للقديم بالجديد فيها، وذلك من خلال النص الموسيقي المدون والمثال السمعي.

وفي هذا الإطار، نذكر بأن عبد الوهّاب يعد ظاهرة موسيقية قائمة الذات ومتنوعة المعالم، مما أتاح لنا ولمن سبقنا من الباحثين إمكانية تناول أعماله من جوانب متعددة ومختلفة.

لذلك، فإن مضمار بحثنا هو **الأسلوبية الموسيقية لمحمد عبد الوهّاب**. والأسلوبية[1] كمنهج نقدي يصنفها جون دوبوا Jean Dubois على أنها: «فرع من فروع علم اللسان»[2]. وهذا ما يؤكده ميشال أريفي Michel Arrivé بقوله: «الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات»[3]. وهو إثبات لدور اللسانيات في بلورة مفهوم الأسلوبية، الأمر الذي دفع بـ: رومان ياكبسون Roman Jacobson (1896-1982) في إحدى محاضراته الشهيرة إلى أن نادى «بتوثيق العلاقة بين اللسانيات والأدب عموما»[4].

> «وإنه لمن الوجاهة علميا البحث في "الخطاب اللساني" باعتباره حمّالا لتأويلات كثيرة ومدى ارتباطه بـ"الخطاب الموسيقي" وما يمكن أن يضيفه المجال "اللحني" من صور ذهنية وتأثيرات آنية تفضي إلى البحث في إشكالية "التقارب" أو "التباعد" أو أحيانا "التكامل" بين الصورة الشعرية أو الكلامية والفكرة الموسيقية».[5]

وقد اعتمدنا في ذلك على مجموعة من المصادر نذكر منها ما كتبه محمود عوض[6]، وهو عبارة عن متعلقات الحياة الشخصية والفنية لمحمد عبد الوهّاب؛ والياس سحاب[7]، والذي يتناول فيه مواضيع متنوعة متعلقة بالموسيقى العربية؛ وفيكتور سحاب[8]، وهو عبارة عن رسالة ماجستير يطرح فيها توثيقا تاريخيا لحياة كل من: أم كلثوم، محمد عبد الوهّاب، زكرياء أحمد، محمد القصبجي، ورياض السنباطي؛ وما كتبه حازم صاغية[9]، وفيه ذكر لمتعلقات الحياة الشخصية والفنية لأم كلثوم؛ وسعد الدين وهبة[10]، وهو عبارة عن مجموعة من الحلقات التلفزية التي أجراها هذا الأخير مع محمد عبد الوهّاب وقام بتوثيقها كتابة؛ وما كتبه فرج العنتري[11]، والذي تناولنا منه بالتحديد الباب الخامس بعنوان «شخصيات غنائية»؛ وعناوينه التالية:

- أم كلثوم: التأهيل، التطوير، التقييم
- محمد عبد الوهّاب: النشأة، التأهيل، تأثير الدور

وما كتبه إدوارد حليم ميخائيل[12]، وفيه ذكر لمراحل حياة محمد عبد الوهّاب الفنية (المسرحية، السينمائية، الغنائية...)، وتأريخ لأعماله الفنية بجميع أنواعها حسب الترتيبين الهجائي والزمني.

---

* أستاذ مساعد بالمعهد العالي للموسيقى بصفاقس (تونس). متحصلة على شهادة الدكتوراه سنة 2017.

[1] [يوسف, 2009].

[2] [Dubois et al., 1973, p. 458].

[3] [المسدي, 1982, p. 48].

[4] في عام 1960 احتضنت جامعة أنديانا الأمريكية ندوة دولية كبرى حول «الأسلوب»، شارك فيها صفوة من اللسانيين والنقاد وعلماء الاجتماع والنفس المعروفين عالميا، وفيها ألقى رومان جاكبسون محاضرة عنوانها "اللسانيات والشعرية"، نادى فيها بتوثيق العلاقة بين اللسانيات والأدب عموما، وتمتين الروابط بينهما.

[5] المؤتمر الدولي مقاربات في تحليل الخطاب الموسيقي - شبكة ضياء للمؤتمرات والدراسات والأبحاث، تاريخها 4-5-و 6 نيسان 2017:
[Anon. "2017 ,"المؤتمر الدولي مقاربات في تحليل الخطاب الموسيقي].

[6] [عوض, 1971, p. 210].

[7] [سحاب, 1985, p. 222].

[8] [سحاب, 1987, p. 349].

[9] [صاغية, 1991, p. 126].

[10] [وهبة, 1992, p. 301] .

[11] [العنتري, 2000, p. 2000].

[12] [حليم ميخائيل, 2002, p. 237].

عكس ما يردّد دائما من أنّه لا يمكن الحديث في موسيقى عبد الوهّاب إلّا عن التّجديد.

وأخيرا، نتمنّى أن يفتح هذا البحث آفاقا جديدة يمكن لها مقاربة الأثر الفني لعبد الوهّاب مقاربة تحليلية من شأنها المساعدة على فهم موسيقاه بصنفيها : الآلية والغنائية، كإحدى تعابير الموسيقى العربية المختلفة والمتنوعة المدارس.

دو افع عبد الوهّاب في تعامله مع أم كلثوم

حسب التصنيف أو التقسيم الذي وضعته رتيبة الحفني للأعمال الفنية لعبد الوهّاب[15]، فإن مرحلة أغاني أم كلثوم[16] والتي أطلق عليها النقاد "مرحلة الشوامخ" تمثل المرحلة الثامنة[17]، وهي مرحلة متأخرة نوعا ما وربما كان السبب في ذلك أن العلاقة بين أم كلثوم وعبد الوهّاب كانت في معظمها «علاقة منافسة بين قطبين سيطرا على الموسيقى والغناء في الوطن العربي كله ما يقرب عن قرن كامل»[18].

ويمكن الإشارة أيضا إلى أن كلّا منهما كان يتنافس لكي يحتلّ مركز الصدارة في عالم الغناء، وأن كلّا منهما رشح نفسه لرئاسة نقابة المهن الفنية في الأربعينيات وأوائل الخمسينيات. فكان من الطبيعي أن يحدث صراع بين الاثنين... ويعتقد كثيرون من المتصلين بالطرفين أن الرئيس جمال عبد الناصر (ومبعوثه إلى الطرفين) كان دافعا قويا إلى التعجيل بالتعاون بين الطرفين فقد كان معجبا بفن كل منهما، ومنح الاثنين وسام الاستحقاق عام 1960[19].

وإذا ما أقمنا مقارنة بين «السّيرتين الذاتيّتين» إن صحّ التعبير لكل من عبد الوهّاب وأم كلثوم، للاحظنا أن هناك تشابها كبيرا بين كلتيهما، فكل منهما ينتمي إلى نفس الجيل... وكل منهما نشأ في بيئة متواضعة محافظة... وكل منهما بدأ حياته التّعليمية في الكتّاب حيث تعلم القرآن. وكان نصيب كل منهما أن يلتقي في مستهل حياته بشاعر معروف يتعهده بالرعاية وبإتقان اللغة العربية: عبد الوهّاب قابل أحمد شوقي، وأم كلثوم قابلت أحمد رامي... كذلك كان كل منهما يحب القصيدة وغنى قصائد لأحمد شوقي وأحمد رامي...

وهذا ما استطعنا الحصول عليه من مراجع ومصادر، والأكيد أنه غابت عنا أخرى سواء كان ذلك من المراجع الصحيحة أو من غيرها. وسواء كانت عربية أو أجنبية.

سنحاول إذا:

- تحديد العوامل الدافعة بعبد الوهّاب إلى التعامل مع صوت أم كلثوم
- إقامة البرهان على مدى ثراء وتنوع الفكر الوهابي في التلحين الموسيقي (في محاولة لإبراز مظاهر الأصالة ومظاهر التجديد في آن).

ولقد اعتمدنا في بحثنا هذا على منهجيات:

تحليلية: وذلك من خلال مقاربة أسلوبية للخطاب الموسيقي لمحمد عبد الوهّاب عبر تحليل موسيقي نظامي ومقامي[13] و بالاعتماد على النص المدون لأغنية «أنت عمري»، والذي حاولنا أن يكون وفيا قدر الإمكان للتسجيل. بالنسبة للمثال السمعي، فلقد نزلناه من موقع يوتيوب[14].

اعتمدنا على عنوان المثال المرئي «أم كلثوم انت عمري الأغنية الكاملة» ومدّته الزمنية (58 دقيقة و30 ثانية)،أي أنّ اختيار المثال كان على أساس أنها أغنية كاملة حسب تسميتها، بمعنى أنّه من المفترض أنّه لم يحذف منها أيّ مقطع آليّا كان أم غنائيّا. وهذا ما شجّعني على اختيارها بحكم إدراجي لعناصر تهتمّ بالنماء والتنويع والزخرف وتقنيات الأداء، والتي لا تتجلّى إلّا عبر رصدها من خلال الإعادات المختلفة في الجمل الموسيقية الآلية والغنائية.

ويمكن القول بأنّ اهتمامنا اللّامتناهي بالموسيقى العربيّة عامّة، بمختلف مجالاتها: من الموسيقى الغنائيّة إلى الأخرى الآليّة، وبملحّنها و فنّانها – وخاصّة منهم عبد الوهّاب – هو الدّافع الرّئيسي لبحثنا هذا.

وما الأسلوبيّة الموسيقيّة لمحمّد عبد الوهّاب إلّا مجال بحث سنحاول من خلاله تحرّي أهمّ الإضافات التي أمدّ بها عبد الوهّاب الموسيقى العربيّة منذ أوائل القرن العشرين، لكن من زاوية نأمل من خلالها إبراز التّناغم الفعلي في أعماله بين الأصالة والتّجديد على

[15] [الحفني, 1991].

[16] لا يختلف أحد حول تاريخ وفاة أم كلثوم في 3 شباط 1975، ولكن هناك خلاف حول تاريخ ميلادها. غير أن الناقد والمؤرخ الموسيقي الراحل كمال النجمي استطاع أن يثبت أنها ولدت في 30ديسمبر عام 1898 بناءا على تحقيق علمي دقيق: [فريد, 1999, p. 107].

[17] [الحفني, 1991, p. 50].

[18] [سحاب, 1999, p. 13].

[19] [حليم ميخائيل, 2002, p. 155; 157].

[13] تاريخيا، يمكن تقسيم مجالات البحث الموسيقي إلى أربع مراحل: تهتم المرحلة الثالثة منها بتاريخ الموسيقى وذلك بالاعتماد على مناهج عديدة أساسها المقارنة والتحليل وذلك بتفحص العناصر والمكونات الموسيقية من خلال معالجة السلالم والنسب بين الأصوات الموسيقية والأجناس والأساليب، وهو ما سمي بالـ«موسيقولوجيا النظامية» وهو اختصاص قديم في تصوراته وحديث في مناهجه ومقارباته ووسائله:

[Becha, 2015].

[14] https://youtu.be/aztHL4kn9qE. (ref: [Studio Al5rbe, 2011], last accessed 2021/11/04.)

قصيدة «هذه ليلتي» وكذلك الشاعر السوداني الهادي آدم الذي غنّت له هذه المطربة قصيدته المعروفة «أغدا ألقاك».

ولكن بالرغم من ذلك لم يدم «عصر عبد الوهّاب الكلثومي» سوى تسع سنوات استمعنا فيها إلى عشر أغنيات هي:

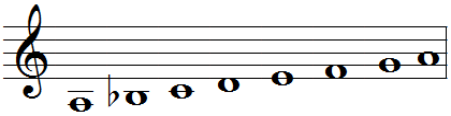
- «انت عمري» و«على باب مصر» سنة 1964
- «أنت الحب» و«أمل حياتي» 1965
- «فكروني» 1966
- «هذه ليلتي» 1968
- «أصبح عندي الآن بندقية» 1969
- «دارت الأيام» 1970
- «أغدا ألقاك» 1971
- و«ليلة حب» 1973[24]

أمّا التقسيم الذي وضعه فرج العنتري فهو الآتي:

- «انت عمري» سنة 1964
- «أمل حياتي» دون تاريخ
- «على باب مصر»، «أنت الحب» و«فكروني» سنة 1966
- «هذه ليلتي» 1968
- «أصبح عندي الآن بندقية» 1969
- «دارت الأيام» 1970
- «أغدا ألقاك» 1971
- و«ليلة حب» 1972[25]

تحليل المثال

أغنية «أنت عمري»: (1964) من كلمات أحمد شفيق كامل[26] وألحان محمد عبد الوهّاب من مقام الكردي على درجة قرار الحصار («لا» مخفوضة). ولعلّ المقصود كان مقام الكردي على درجة العشيران[27]، لكنّ تسوية الآلات منقوصة بنصف بعد (مصوّر 1):



مصوّر 1 مقام الكردي على درجة العشيران

يضاف إلى هذا أن كلا منهما كان في قرارة نفسه يخشى الآخر: أم كلثوم تخشى أن تطغى موسيقى عبد الوهّاب على دورها الرئيسي على خشبة المسرح بحيث تجعل أدائها ضعيفا، وعبد الوهّاب كان يخشى أن تتدخل أم كلثوم في اللحن كما كانت تفعل مع بعض الملحنين[20].

> («لهذا يمكن القول بأن أم كلثوم مثلت بالنسبة لعبد الوهّاب تحدّ... بحكم أن الجمهور التقليدي لأم كلثوم هو جمهور صوت وليس جمهور موسيقى... الموسيقى بالنسبة لهذا الجمهور... مجرد إطار. ولكن الصورة أهم من الإطار»).[21]

و إنّ ما ذكرناه لا يمنع إعجاب عبد الوهّاب من ناحية أخرى بصوت أم كلثوم. وعن ذلك يقول:

> «أنا باقول عليها عاصمة الأصوات ليه لأن كل ما في الأصوات موجود فيها القوة موجود فيها الإحساس موجود فيها النبرات موجود فيها الأفلات الحراقة موجود فيها اللفظ الحلو الواضح والرشيق والعرب موجود فيها يعني خدت من جميع الفضائل اللي المفروض إن أي فضيلة منها تعمل مغنية وحطتها في هذا الصوت فانا بسميها عاصمة الأصوات».[22]

ويقول أيضا:

> «أحس كلما سمعتها أن صوتها منحدر من سلالة صوتية أصيلة، وأن في حنجرتها خلاصة لنبرات حلوة متعددة. وهي تمثل العظمة وأحلى بوابة انفتحت لألحاني»[23].

وقد حظي عدد كبير من قصائد الشعر العربي باهتمام الملحنين و الفنّانين. وبعد أن كانت هذه النصوص مكتوبة وموضوعة في رفوف المكتبات ومغمورة تحولت إلى أغنيات قريبة من الناس وذائعة الصّيت ومسموعة من الجماهير الكبيرة. وسرّ شهرة هذه الأغاني لغتها السهلة والبسيطة والقريبة من المتقبل العربي ومواضيعها التي يغلب عليها البعد العاطفي والوجداني والغزلي. كما أنها ذات قيمة فنية عالية على مستوى تأليف الألحان وابتكارها وجماليتها ومن حيث الأداء الغنائي وتميّزه.

ويعدّ نزار قباني الشاعر الأبرز في العقود الماضية الذي نقل قصائده إلى عالم التلحين والغناء. كما أن الفنانة أم كلثوم اشتهرت بغناء قصائد وأشعار باللهجة العامية لشعراء من مختلف الأقطار العربية مثل مرسي جميل عزيز وأحمد رامي من مصر وبيرم التونسي وعبد الله الفيصل السعودي وجورج جرداق اللبناني الذي غنّت له

[26] من أشهر شعراء الأغنية العرب في القرن العشرين (1929-2008).

[27] وربّما يعود ذلك إلى أنّ التسوية الآلاتية كانت غير دقيقة، أو أن المؤدّية هي التي طلبت ذلك. هذا موضوع آخر لا يمكن الجزم فيه – لكنّنا أوردناه على درجة العشيران لتسهيل القراءة.

[20] [حليم ميخائيل, 2002, p. 156].

[21] [عوض, 1971, p. 187].

[22] [وهبة, 1992, p. 2].

[23] [الحفني, 1991, p. 43–44].

[24] [سحاب, 1987, p. 234–235].

[25] [العنتري, 2000, p. 216].

قراءة تداولية [32] للنص

اليوم وقد هدأت ثورة التَّلقّي الأوّل وخبت حرارة الانفعال لتحلَّ محلَّه رصانة العقل ودقَّة التَّحليل والتَّأويل، نتبيَّن أنَّ كلمات «أنت عمري» لا يمكن أن تُقرأ خارج السّياق التَّاريخيّ الذي كتبت فيه هذه الأغنية. وهو ما يجعل المقاربة التَّداوليَّة ضروريَّة بل حتميَّة. فقد خلق جوُّ التَّنافس بيْن فنَّاني تلك الفترة حواريَّة لذيذة وظَّفت كلَّ عناصر العمل الفنّيّ كلماتٍ ولحنًا وأداءً وتوزيعا واستخدام آلاتٍ موسيقيَّة. ولعلَّ أغنية «يا سيدي أمرك» التي غنَّاها عبد الحليم (1929-1977) في فلم «ليالي الحبّ» سنة 1955 من أوضح الأمثلة على الجدل الذي تحكَّم في العلاقات بين الفنَّانين وفي عرض المواقف وتبنّي المذاهب الفنيَّة بطريقة غير مباشرة.

وإن المتأمل في كلمات أغنية «أنت عمري» يتفاجأ بذلك التَّجانس العجيب بين سياق الحال وسياق المقال في هذه الأغنية.

سياق الحال

تُجمع المصادر على أنَّ محمَّد عبد الوهّاب كان قد لحَّن أغنية «أنت عمري» ليغنيها بنفسه[33]. لكنَّها مكثت في درج مكتبه خمس سنوات كاملة لم تر النُّور، ثمَّ آثر بها أمَّ كلثوم عن نفسه وقد أمْكَنَ بيْنهما اللّقاء. فهل كان ذلك من قبيل الصُّدفة؟ أم أنَّ عبد الوهّاب فكَّر وقدَّر فوجد أنَّ أمَّ كلثوم بها أجدر وأنَّه بذلك على توضيح رسائله أقْدَر؟ ألا يمكن أن نجد في كلمات الأغنية ضربا من الرَّسائل الخفيَّة يتوجَّه بها عبد الوهّاب إلى أمّ كلثوم وإلى من يدور في فلكها من كوكبة الموسيقيين وخاصَّة منهم رياض السُّنباطي (1906-1981)؟ ألا يكون عبد الوهّاب قد أنطق أمَّ كلثوم عن طريق هذه الكلمات بالألم والحسرة على ما مضى من حياتها قبل أن تتعامل معه؟ ألم يجعلها تعترف في لازمة الأغنية المتكرّرة «إنت عمري اللّي ابتدى بنورك صباحه» أنَّ حياتها الفنيَّة الحقيقيَّة ابتدأت فعلا حين بدأت التَّعامل معه؟

تقديم المثال

«أنت عمري» أغنية ملأت الدُّنيا وشغلت النَّاس حتَّى قبل أن تكون موجودة فعليّا. فقد كانت الملايين من الجماهير العربيَّة تنتظر ظهورها. وقد تدخَّل جمال عبد النَّاصر شخصيًّا ليستحثَّ كلاًّ من عبد الوهّاب وأمَّ كلثوم على الاجتماع في عمل فنّيٍّ مشترك[28]. كان عبد الوهّاب وأمّ كلثوم قد تربَّعا آنذاك على عرش الأغنية العربيَّة، فوراء كلّ واحد منهما زخم من الأعمال الفنيَّة الرَّائعة. و كان بينهما من التَّنافس ما يكون عادة بيْن أهل الفنّ، ممَّا أخَّر تعاونهما. ولكنَّهما اِلْتقيا أخيرا بعد أن توفَّرت ظروف هذا اللّقاء. فقد اعتزل محمَّد عبد الوهّاب الغناء في الحفلات العامَّة ولم يعد منافسا مباشرا لأمّ كلثوم. وفي يوم 6 شباط 1964 ظهرت ثمرةُ تعاونهما الفنّيّ الأوّل إلى الجماهير. وكان حدثًا موسيقيًّا عظيما نُسِجتْ حوله القصص والأساطير. فقد أقفرت ليلتها شوارع المدن العربيَّة من المحيط إلى الخليج وألغت بعض الإذاعات برامجها ونشراتها الإخباريَّة لتتمكَّن من بثّ الأغنية[29].

لم تحظَ أغنية، في ذلك الوقت، بمثل ما حظيَتْ به أغنية «أنت عمري» من الاهتمام الإعلاميّ والجماهيريّ. فقد أكثَرَ النُّقَّادُ وكبارُ الصِّحفيين الحديثَ عنها حتَّى أنَّ النَّاقد المصريَّ الكبير جليل البنداري أطلق عليها اسم «لقاء السِّحاب» فصار عَلَمًا عليها، وكتب الشَّاعر صالح جودت معلّقا:

> «إنَّها أوّل مؤتمر قمَّة غنائيّ: دولة الصَّوت فيه لأمُّ كلثوم، بينما دولة الفنّ لعبد الوهّاب. أمَّا الشَّاعر أحمد شفيق كامل فمجرد وزير في هذه القمَّة».[30]

لقد أغضب تعليقُ صالح جودت الشَّاعر أحمد شفيق كامل صاحب الكلمات فشكاه لأمّ كلثوم ولأحمد رامي فاكتفت أمُّ كلثوم بالضَّحك وطيَّب أحمد رامي خاطره حين حمل هذا الكلام على محمل الغيْرة[31]. ولكنَّ الحقيقة التَّاريخيَّة تثبت أنَّ لقاء العملاقيْن قد غطَّى حتَّى على الكلمات وصاحبها.

المعنى السياقي» وهي تدرس«كيفية إدراك قدر كبير مما لم يتم قوله على أنه جزء مما يتم إيصاله».

[33] انظر على سبيل المثال:

[الضمراني, 2010] و [أبو المجد, 2010, p. 257]

والحوارات الصّحفيَّة الكثيرة التي أدلى بها الشَّاعر أحمد شفيق كامل لعديد الصُّحف في مراحل مختلفة من حياته مثل المقال الصَّادر في جريدة «المصري اليوم»:

[حسن, 2008].

[28] [أبو المجد, 2010, p. 255].

[29] [أبو المجد, 2010, p. 257].

[30] [الضمراني, 2010, p. 74].

[31] [حسن, 2008].

[32] التداولية مذهب حديث في تحليل النصوص يقوم أساسا على تحليل مقاصد المتكلمين في سياق معين وكيفية تأثير ذلك السياق في ما يقال. ولمزيد التعمق يمكن العودة على سبيل المثال إلى كتاب «التداولية» تأليف جورج يول الذي ترجمه إلى العربية د. قصي العتابي، [Paul, 2010]؛ والذي يقول فيه: «التداولية هي دراسة

ابتديت دلوقت بس أحب عمري -*-*-* ابتديت دلوقت اخاف لا العمر يجري

كل فرحه اشتاقها من قبلك خيالي -*-*-* التقاها في نور عنيك قلبي وفكري

يا حياة قلبي يا أغلى من حياتي -*-*-* ليه ما قابلتش هواك يا حبيبي بدري

لازمة
اللي شفته قبل ما تشوفك عنيه -*-*-* عمر ضايع يحسبوه إزاي عليّ
انت عمري اللي ابتدى بنورك صباحه

الليالي الحلوه والشُّوق والمحبة -*-*-* من زمان والقلب شايلهم عشانك

ذوق معايا الحب ذوق حبه بحبه -*-*-* من حنان قلبي اللي طال شوقه لحنانك

هات عنيك تسرح في دنيتهم عنيه -*-*-* هات ايديك ترتاح للمستهم ايديه

يا حبيبي تعالى وكفاية اللي فاتنا -*-*-* هو اللي فاتنا يا حبيب الروح شويه

لازمة
اللي شفته قبل ما تشوفك عنيه -*-*-* عمر ضايع يحسبوه إزاي عليّ
انت عمري اللي ابتدى بنورك صباحه

يا أغلى من أيامي -*-*-*-*-*-* يا أحلى من أحلامي

خدني لحنانك خدني-*-*-*-*-*-* عن الوجود وابعدني

بعيد بعيد أنا وانت -*-*-*-*-*-* بعيد بعيد وحدينا

ع الحب تصحى أيامنا -*-*-*-*-*-* ع الشُّوق تنام ليالينا

صالحت بيك ايامي -*-*-*-*-*-* سامحت بيك الزمن

نستني بيك آلامي -*-*-*-*-*-* ونسيت معاك الشَّجن

إعادة المطلع
رجعوني عنيك للأيامي اللي راحوا -*-*-* علموني أندم على الماضي وجراحه
اللي شفته قبل ما تشوفك عنيه -*-*-* عمر ضايع يحسبوه إزاي علي

لا نعلم على سبيل اليقين ما إذا كان عبد الوهّاب قد فكَّر في ذلك فعلا، إذ لم يشر إلى هذا الموضوع أحدٌ في حدود علمنا. ولكنَّنا نلاحظ تعالقا واضحا بيْن معاني الكلمات داخل القصيدة وبيْن السّياق التَّاريخي الخارجيّ الذي أُنْتِجتْ فيه. فنحن ننظر إلى الأغنية على أنَّها «خطاب فنّيٌّ»، وقد أصبح اليوم من المُسلَّمات أنَّ الخطاب الفنّيَّ يختلف عن الخطاب العاديّ فإذا كان أقصى ما يرنو إليه الخطاب العاديُّ هو تحقيق التَّواصل فإنَّ في الخطاب الفنّيّ الجماليّ من الغموض ومن الالتفاف على نفسه ما لا ينجلي إلاَّ بكدّ الذّهن والمجاهدة لفكّ رموزه وتأويله. وسواء فكَّر عبد الوهّاب في ذلك تفكيرا واعيا أم لم يفعل فنحن نؤمن أنَّ الأثر الأدبيَّ هو أثر مفتوح يستدعي التَّأويلات ويتقبَّلها فيزداد بها ثراءً على ثرائه، وحسبنا أن نجد مُسَوِّغات التَّأويل ومُستندات التَّحليل.

سياق المقال

من أهمّ فضائل المقاربة التَّداولية للنُّصوص الأدبيَّة أنَّها قطعت مع المذاهب البنيويَّة الشّكلانيَّة التي تقصر الاهتمام على عالم النَّصّ الدَّاخليّ تتفحَّص مكوّناته تفحُّصا دقيقا وتستجلي ما يربط بينها من نسيج علائقيّ ضاربة عرض الحائط بالسّياق الخارجيّ. وهو ما تلافيناه في حديثنا عن سياق الحال إذ تبيَّنَّا أنَّ لكلمات الأغنية علاقة وطيدة بالسّياق الفنّيّ عامَّة وبأجواء التَّنافس بيْن فنَّاني ذلك الزَّمان وأنَّ عبد الوهّاب قد وجد في كلمات هذه الأغنية فرصة ليوجِّه مجموعة من الرَّسائل إلى عدد كبير من الأطراف الفاعلة على السَّاحة الموسيقيَّة آنذاك. كما تبيَّنَّا أنَّ للكلمات علاقة بالسّياق الدَّاخليّ للأغنية وما فيها من بحث عن ظواهر التَّجديد.

فماذا عن الكلمات في ذاتها؟

النص الشعري للمثال

مطلع
رجعوني عنيك لأيامي اللي راحو -*-*-* علموني أندم على الماضي وجراحه
اللي شفته قبل ما تشوفك عنيه -*-*-* عمر ضايع يحسبوه إزاي عليّ

انت عمري اللي ابتدى بنورك صباحه

قد ايه من عمري قبلك راح وعدّى -*-*-* يا حبيبي قد ايه من عمري راح

ولا شاف القلب قبلك فرحة واحدة -*-*-* ولا ذاق في الدنيا غير طعم الجراح

عند النُّطق به من أعلى سقف الفم أيضا بعد أن يضغطه اللّسان ويحبسه برهة من الزَّمان والحاء تتردَّد في الأثناء (فرحة / وحدة / جراح) وحوحةً على ما مضى من العمر وراح وألمًا من وقع الجراح.

لم يكن هذا المتكلّم في حياته الماضية يبالي بتقدُّم العمر ومضيّ الأيَّام واللَّيالي. حياته بلا حبٍّ مجرَّد عبث. فالحبُّ وحده يعطيها المعنى، وقد وجده فجأة يوم اِلْتقتْ عيناه بعينيْ حبيبه فأربكتا هدوءه القديم ورضاءه بالحزن ونشأت مرحلة جديدة من حياته أكسبتها قيمة وأضفت عليها المعنى فأصبح يحبُّ عمره ويخاف من زواله:

«ابتديت دلوقت بس أحب عمري -*-*- ابتديت دلوقت اخاف لا العمر يجري»

نفس القاف ونفس الدَّال يتكرَّران في «ابتديت دلوقت» بما فيها من شدَّة لكنَّهما سرعان ما يتواريان ليتركا المجال للحروف اللَّيّنة ذات المدى الصَّوتيّ الممتدّ سيما في «بس» تتنفَّسُ من خلالها الرُّوح المكلومة الصُّعداء ثمَّ راءً ذات كسرة طويلة تعلن في القافية تحرُّرها ومضيَّها في انسيابيَّة رقيقة (عمري / يجري).

«الآن وهنا» هذا هو الشّعار الذي أعلنته الذَّات المتكلّمة وقد تغيَّرت علاقتها بالوجود فصارت تحبُّ عمرها وتخاف من مضيّه وجريانه بغير فائدة وأعلنت القطع مع قناعاتها الماضية «وكفاية اللّي فاتنا». كان لقاء العيون فاتحة عهد جديد وسلوك مختلف أصبح المتكلّم بموجبه يعيش أفضل لحظات السَّعادة ويرغب في دوامها والاستمتاع بها في كثير من التَّأنّي فهو يريد أن يتلذَّذ الحبَّ «حبَّة بحبَّة» ويستطعم الفرحة.

تتعدَّد المتع المطلوبة حينيًّا أو مستقبليًّا ولكنَّها في الغالب العامّ متعٌ عاطفيَّة وليست ملذَّات حسيَّة. حسبه من الدُّنيا أن يستطعم مذاق الحبِّ وأن يستمتع بحنان حبيبه وغاية مراده أن ينعم بالرَّاحة النَّفسيَّة تسري من جسم حبيبه لتغمره عبر يديْه، أمَّا حلم حياته فرحلة في كون مختلف هو عينا الحبيب «هات عينيك تسرح في دنيتهم عنيَّه». والحبُّ يمتدُّ ليشمل كلَّ الزَّمان بليله ونهاره:

«ع الحبّ تصحى أيَّامنا *-* ع الشُّوق تنام ليالينا».

أمَّا الماضي وقد انقضى ولم يعد هناك سبيل لإصلاحه فليس له إلاَّ النّسيان دواءً:

«صالحت بيك أيَّامي *-* سامحت بيك الزَّمن

نستني بيك آلامي *-* ونسيت معاك الشَّجن»

هذه الكلمات للشَّاعر أحمد شفيق كامل الذي وُلِد في القاهرة يوم 9 حزيران 1929 وتوفي يوم 31 آب 2008. من أشهر شعراء الأغنية العربيَّة في القرن العشرين. ألّف أشهر الأغاني لأم كلثوم مثل «أنت عمري»، «أمل حياتي»، «الحب كله» و«ليلة حب». لقّب بشاعر الهرمين لأنه كتب أغاني لأم كلثوم التي لحنها محمد عبد الوهّاب[34].

تندرج هذه الأغنية من حيث الموضوع ضمن الأغاني العاطفيَّة ومن حيث الشَّكل النَّصّيّ في الأغنية إذ يسيطر على كامل النَّصّ صوت واحد هو صوت المُتكلِّم يناجي حبيبه ويعرض علينا مشاعره وأحاسيسه وهو يتحوَّل من عيثيَّة الحياة وضياع المعنى قبل ظهور الحبيب في حياته إلى انطلاق العمر وبداية الحياة يوم اللقاء حين التقت عينه بعين حبيبه، مؤكّدا في كلّ مراحل النَّصّ على الولادة الجديدة. فكيف عبَّرت العناصر المكوّنةُ لبنية النَّصّ الشِّعريّ عن ذلك؟

البرنامج السَّرديّ

رغم أنَّ هذا النَّصَّ من الشّعر التَّعبيريّ الذَّاتيّ فإنَّنا لا نعدم فيه بعض المؤشِّرات السَّرديَّة التي نلج من خلالها إلى عالم الحكاية.

وقد آثر المتكلّم أن يستغنيَ عن وضع البداية بما فيه من تمهيد وإعداد يسهّلان تلقي القصَّة ليدخل مباشرة وقد اضطربت الأوضاع وارتجَّت. ينفتح النَّصُّ على الحدث المُزَلْزِل الذي تختلُّ فيه توازنات حياة المتكلّم وينقطع السُّكون الذي كان قد سيطر عليها سابقا. هكذا ينطلق النَّصُّ وعينُ المُتكلّم تصطدم فجأة بعيْن الحبيبِ لينشأ إنسانا جديدا مختلفا، كان قد اطمأنَّ لتعاسته الماضية وتعوَّدها فسكنت روحه عن الحركة واستقرَّت في اللاَّمعنى، فكلُّ ما مرَّ من حياته كان «عمر ضايع» لا يتحدَّث عنه بصيغة الإثبات ليحكي ما كان له فيه من إنجازات وإنَّما يهيمن عليه النَّفي:

«ولا شاف القلب قبلك فرحة واحدة -*-*- ولا ذاق في الدُّنيا غير طعم الجراح»

لم ير القلبُ في حياته الماضية يوم سعادة واحد ولا تذوّق من الدُّنيا إلاَّ طعم الجراح والأصوات في كلّ ذلك توحي بالغصَّة فقد تكرَّر حرف القاف في «القلب» و«قبلك» وفي «ذاق» وهو حرف حلقيٌّ ينفجر الهواء عند النُّطق به من أعماق الحلق ليصطدم بعد ذلك بأعلى سقف الفم فله انفجار فارتداد ويعضد حرف الدَّال هذا المعنى (وحدة / داق / الدُّنيا) وهو صوت شديد مجهور ينفجر الهواء

[34] https://ar.m.wikipedia.org/wiki/أحمد_شفيق_كامل (Ref. [Wikipedia Contributors, 2020] , last accessed 2021/11/06).

كلثوم. إنَّ شخصيَّة المغنّي هي وحدها التي تُعيّن جنس المُتكلِّم والمخاطب.

وعلى هذا النَّحو تكثر الشُّخوص وتتعدَّدُ الفواعل. و قد أثبتت مناهج تحليل النُّصوص أنَّ الشَّخصيَّة هي كلُّ شيء يتدخَّل في نموِّ الأحداث ويساهم في تغيير مساراتها.

وللعيْن في هذا النَّصّ شأن عظيم يجعلها شخصيَّة رئيسيَّة. فهي التي صنعت كلَّ ما فيه من أحداث ومن علاقات وهي التي غيرت مسارات الشَّخصيَّات. ويتَّضح ذلك في ما أُسنِد لها من الأفعال: «رجَّعوني عنيك... علّموني...»، أو ما أُضيف إليها من كلمات «نور عنيك» «دنيتهم». العين هي بوَّابة الرُّوح ومفتاح الزَّمان، من خلالها يسترجع المتكلّم شريط حياته الماضية بآلامه ومآسيه:

«رجَّعوني عنيك لأيَّامي اللّي راحو*-* علّموني أندم على الماضي وجراحه»

وعبرها يغوص إلى أعماق الذَّات فتتولَّد فواعل داخليَّة كالخيال والفكر والقلب التي أضحت شخصيَّات تُسْندُ إليها الأفعال فالقلب يختزن علامات السَّعادة ويحافظ عليها متحدّيًا جبروت الزَّمان وحقده:

«اللَّيالي الحلوه والشُّوق والمحبَّة *-* من زمان والقلب شايلهم عشانك»

والخيال يشتاق في أيام البؤس إلى الاستمتاع بالفرح ليحتفل القلب والفكر وقد ظفرا بما كانا يحلمان به يوم التقت عينا المتكلّم العاشق بعينيْ الحبيب اللَّتين غمرتاه بنورهما.

«كل فرحه اشتاقها من قبلك خيالي *-* التقاها في نور عنيك قلبي وفكري»

خلاصة القول أنَّ نَصَّ أغنية «أنت عمري» يصوّر لنا الشَّخصيات الإنسانيَّة ذواتا بغير صفات، حَسْبُنا منها ضمير المُتكلِّم وضمير المخاطَب. لكنَّه يركّز على عالم الإنسان الباطن فالقلب يرى ويتذوَّق ويحنُّ ويشتاق و يدَّخر[35]. أفعال ترد بصيغة النَّفي حينا وبصيغة الإثبات حينا آخر. والمهمُّ أنَّها تتقلَّب بتقلُّب المشاعر الإنسانيَّة في الزَّمان. والعين هي همزة الوصل بيْن عالم الخارج وعالم الباطن وهي مركبة الرِّحلة وعبرها تتحدَّد لحظة بداية التَّأريخ:

- فرؤيتها للحبيب هي الولادة الفعليَّة للمتكلّم الذي اختار هذا الحدث ليكون بداية التَّأريخ لحياته فأصبح هناك ما قبله وما بعده، تماما كما اختارت الأمم الأحداث

الشُّخوص

لا تزيد الشُّخوص في الظَّاهر عن ثلاثة هي:

- المتكلِّم والمُخَاطبُ والنَّاس

ولا شيء يدلُّ عليها غير الضَّمائر:

- ياء المتكلّم تأتي في آخر الفعل (رجَّعوني / علّموني)
- أو في آخر الاسم (أيَّامي / عمري / خيالي / حياتي ...)
- وكاف الخِطاب تضاف إلى آخر الفعل (تشوفك) أو إلى آخر الاسم (نورك / عنيك / عشانك / حنانك ...) وضمير الغائب الجمع في (يحسبوه).

يلعب النَّاس دور المُعرقِل في العلاقات الغراميَّة وهو دور مألوف في الغزل، إذ يسعون إلى إفساد العلاقة ويجشّمون المُحبَّيْن ما لا يطيقان ويحْمِلانهما على ما يكرهان. يريد المُتكلّم في هذا النَّصّ التَّحلُّلَ من قواعد الفيزياء مُنكرا أن تكون حياته قد بدأت يوم ولادته البيولوجيَّة ليستبدله بيوم لقائه لمحبوبه. فحياته قبل أن يلتقي حبيبه لم تكن حياة بل هي مجرَّد عمر ضائع لا معنى له ولا فائدة منه، لكنَّ النَّاس يرفضون هذا التَّأريخ الدَّاخليَّ ويجبرونه على احتساب ما مضى من العمر قبل اللِّقاء:

«اللّي شفته قبل ما تشوفك عنيه *-* عمر ضايع يحسبوه إزاي عليّ»

عجيب أمر هؤلاء النَّاس ما أقساهم وما أشدَّهم على المحبّين. ثمَّ ما الذي يبيحُ لهم التَّدخُّل في حياته ويعطيهم الحقَّ في أن يجبروه على الخضوع إلى مقاييس الزَّمان الموضوعيّ إذا كان هو يريد إلغاءه واستبداله بزمانه الدَّاخليّ العاطفيّ؟ والحقُّ أنَّه لم يعرهم كثير اهتمام فبعد أن استنكر بالاستفهام تدخُّلهم أكَّد بالجملة الاسميَّة المثبتة تصوُّره الخاصَّ، أنا وأنت وعُمر كان يسوده الظَّلام فأشرق فيه نور الحبيب ليحوّله صباحا.

وليس في هذين الضَّميريْن ما يدلُّ على أنَّ المقصود ذكر أو أنثى فمن خواصّ اللَّهجة العاميَّة أن تجعل ضمير المخاطب ساكنا سواءً كان رجلا أو امرأة. وقد اعتدنا في الغناء العربيّ المكتوب بهذه اللَّهجة أن تُستعمَلَ عبارة «يا حبيبي» للجنسيْن إذ تنادي بها المرأة حبيبها بالضَّبط كما ينادي بها الرَّجل حبيبته. وممَّا يؤكّد صحَّة ذلك هو إنَّ عبد الوهّاب كان يعتزم أداء الأغنية بنفسه قبل أن يمنحها لأمّ

[35] يظهر معنى الرؤية والتَّذوُّق في قوله «ولا شاف القلب قبلك ... ولا ذاق...» أمَّا معنى الحنان والاشتياق ففي قوله «من حنان قلبي اللّي طال شوقه...» ويظهر معنى الادِّخار أخيرا في قوله «من زمان والقلب شايلهم عشانك».

مقابل هذا الفضاء الخارجيّ المكروه والمرفوض يظهر الفضاء الدَّاخليّ باعتباره مجالا للرَّاحة والمتعة. لسبب ما خيَّر المُتكلّم أن يتحرَّك في عوالم الباطن الإنسانيّ، فجعل من عينيْ حبيبه «دنيا» تعوّضه عن مآسيه في «دنيا» النَّاس:

«هات عينيك تسرح في دنيتهم عنيَّه»

وهكذا تتمتَّع الذَّات في دنيا العين ببهجة الحركة «فتسرحُ» حرَّة طليقة لا يُقيِّدها قيْد ولا يَحُدُّها منطق. وفيها تجد الفرح المنشود الذي طال انتظاره:

«كلّ فرحة اشتاقها من قبلك خيالي *-* التقاها في نور عينيك قلبي وفكري».

وبنفس المنطق خلق المُتكلِّم فضاءً مضادًّا للوجود الإنسانيّ. ومن سحر اللُّغة وجمال الشّعر، حتَّى وإن كان باللَّهجة العاميَّة، أن يصبح الحنان مكانا يحتمي به العاشق من الوجود الفعليّ الذي أفسده النَّاس، فأكَّد على استبعادهم من عالمه الجديد وأصرَّ على الانعزال عنهم:

«خدني لحنانك خدني *-* عن الوجود وابعدني

بعيد بعيد أنا وانت *-* بعيد بعيد وحدينا»

بين دنيا النَّاس ودنيا الإحساس تتوزَّع الأمكنة في هذا النَّصّ الشّعريّ. فعالم الوقائع والوجود الفعليّ هو عالم مرفوض مكروه، إذ لم يعرف الفرح طريقا إلى قلب المُتكلِّم. قبل أن تلتقي عيناه بعينيْ حبيبه كان عالمه الخارجيُّ مفعما بالآلام والأحزان والجراح:

«ولا شاف القلب قبلك فرحة واحدة *-* ولا ذاق في الدُّنيا غير طعم الجراح»

لكنَّه عندما انكفأ على العالم الدَّاخليّ انفتحت أبواب الأمل، فصار يرجو عالما أركانه روعة الحبّ ولذَّة الشَّوق وسكينة المصالحة وراحة التَّسامح:

«ع الحبّ تصحى أيَّامنا *-* ع الشُّوق تنام ليالينا

صالحت بيك أيَّامي *-* سامحت بيك الزَّمن»

إنَّ حركة المتكلّم في المكان وهو يغادر عالم النَّاس ويحتمي بعالم الإحساس توازيها حركته في الزَّمان.

المفصليَّة منطلقا لتاريخها. فمولد المسيح وهجرة الرَّسول حدثان اعتبِرا تدشينا لمولد حضارة. أمَّا رؤية المتكلّم لحبيبه فقد كانت تدشينا لمولد الذَّات، وخروجها إلى الوجود بعد العدم:

«اللّي شفته قبل ما تشوفك عنيه *-* عمر ضايع يحسبوه إزاي عليّ

انت عمري اللي ابتدي بنورك صباحه»

لا يتوقَّف دور العيْن في هذا النَّصّ على كونه شخصيَّة فاعلة فيه محدّدة لأطواره ومراحله، بل إنَّ لها فيه أدوارا أخرى مختلفة.

المكان أو عوالم الحركة في ثنائيَّة الحياة والعدم

إنَّ أوَّل ما نلاحظه في هذا النَّصّ هو قِلَّةُ المعينات الإشاريَّة[36] التي تُحيل على المكان. ويعود ذلك إلى نُدرة الأفعال الحسيَّة والحركيَّة في مقابل تركيز المتكلّم على المشاعر والأحاسيس تركيزا ينبّهنا إلى كونه:

- يُخضِع الأمكنة إلى ثنائيَّة الدَّاخل والخارج
- فعواطف المُتكلِّم هي التي تتحكَّم في هندسة المكان.

أقام المتكلّم الأمكنة في هذا النَّصّ على ثنائيَّة ضديَّة :الخارج مقابل الدَّاخل.

أمَّا الفضاء الخارجيُّ فهو عالم معادٍ ترفضه الذَّات وتستبعده لأنَّه يرتبط بالألم. وقد تجسَّم في النَّصّ مرتين:

- مرَّة عن طريق كلمة «الدُّنيا» في «... ولا ذاق في الدُّنيا غير طعم الجراح».
- ثمَّ مرَّة أخرى عن طريق كلمة «الوجود» في «خدني لحنانك خدني عن الوجود وابعدني».

وأهمّ ما يُميّز هذين المكانين هو الطَّابع السَّلبيُّ:

- فالدُّنيا فضاء حصريٌّ لعذاب الذَّات وآلامها[37].
- أمَّا الوجود فهو الفضاء المرفوض الذي تكرهه الذَّات وتسعى إلى مغادرته، بل تستميتُ في التَّعبير عن رغبتها في القطع معه وقد جاء التّكرار للتَّأكيد على هذا المعنى:

«خدني لحنانك خدني *-* عن الوجود وابعدني

بعيد بعيد أنا وانت *-* بعيد بعيد وحدينا»

[36] يُعتبر النَّظر في «المعينات الإشاريَّة» أو في «الإشاريَّات» من أهمّ مسارات التَّحليل التَّداوليّ للنُّصوص. وهي أسماء الإشارة، وأسماء الموصول، والضَّمائر، وظروف الزَّمان والمكان. وكلُّها من العلامات اللُّغوية التي لا يتحدَّد مرجعها إلاَّ في سياق الخطاب. انظر على سبيل المثال:

[41 .p ,أرمينكو, 1986] و [24 .p ,الشهري, 2004].

[37] انظر استعمال أسلوب الحصر (لا... غير...) في «ولا ذاق في الدُّنيا غير طعم الجراح» الذي يؤكّد المتكلّم عن طريقه أنَّ حياته في دنيا النَّاس قد اقتصرت على الأوجاع والعذاب.

شـفته قبل ما تشـوفك عنيه». لقاء يجعل النص مليئا بالتضـاد بين ماض منقض ومستقبل مرتقب.

يتلبَّس الماضـي صـراحة بالجراح والآلام «الماضـي وجراحه»، ويكون رديفا للضَّـياع وغياب المعنى «عمر ضـايع». كما أنَّه يرتبط إيحائيًّا بالظَّلام بما أنَّ المتكلّم يعتبر لحظة اللّقاء صـباحا جديدا ينبلج في حياته بنور حبيبه «إنت عمري اللّي ابتدى بنورك صباحه».

بينما يبدو المسـتقبل مفعما بالمعاني الإيجابيَّة ففيه تنطلق العين حرَّة في عالم فردوسـيّ «تسـرح في دنيتهم عنيَّه» ويغيب عنها الأعداء والمعرقلون «بعيد بعيد وحدينا» فتدرك الذَّات بين يدي الحبيب الرَّاحة «ترتاح للمسـتهم إيديَّه» وتتمّ المصـالحة النّهائيَّة مع الزَّمن وتحصل الطُّمأنينة والسَّلام

«صالحت بيك أيَّامي -*-*-*-*-*-* سامحت بيك الزَّمن».

لا يشـتغل مبدأ التَّضـادّ على مسـتوى الماضي والمسـتقبل فقط. فهو يتحكَّم في أحاسيس المتكلّم ماضيًا وحاضرا بحيث يتجاذبه نحو كلّ واحـد منهما شـعوران مختلفـان. فللمـاضـي في ذهن المُتكلّم صورتان:

- ماضـي العذاب والألم: تكاثفت جراح الذَّات في الماضـي وشقيت بما عانته من الفَقْد. وقد تجسَّد ذلك في أسلوب النَّفي «ولا شـاف... / ولا داق...». عاشـت الذَّات الحرمان في الماضـي واكتنفها ظلامه فتألَّمت لأنَّها لم تكن تعرف لوجودها معنى. ولقـد عبَّرت الأصـوات عن هـذا الألم بشـكل رائع، فإذا صـوت الوحوحة يتردَّد في لفظ «الآح» فتحة طويلة يعقبها حرف الحاء إلى جانب صوت التَّأوُّه في الإيه:

رجَّعوني عنيك لأيَّامي اللّي رَاحِو -*-*-* علّموني أنْدمْ على الماضي وجرَاحِه

اللّي شفْته قبْل ما تشوفك عنيه -*-*-* عمْر ضايعْ يحسبوهْ إزايْ عليّ

إنْت عمْري اللّي ابْتدي بنورك صباحه

قدْ ايه منْ عمْري قبْلكْ رَاح وعدّى -*-*-* يا حبيبي قدْ ايه منْ عمْري رَاح

ولا شافْ القلْب قبْلكْ فرْحة وحْدة -*-*-* ولا ذاقْ في الدُّنيا غيرْ طعْم الجرَاح

الزَّمان أو الحب الخلاق

خلافا لما لاحظناه من ندرة المعينات الإشـارية الخاصـة بالمكان، يعج النص الشعري بالمعينات الإشارية الزمنية. وذلك لأهمية المعطى الزمني في هذه الأغنية. ويمكن أن ندرك ذلك بوضـوح انطلاقا من العنوان نفسـه، «أنت عمري». ولا يخفى على أحد أن العمر زمان، فهو الزمن الذي تسـتغرقه حياة الكائن الحي. وهو ما يفسـر حضـور كلمة «العمر» بكثافة كبيرة:

- عمِر ضـايع (تتكرر هذه العبارة أربع مرات بتكرر اللازمة وربما يكون في التكرار اللحني تـأكيـد على التحسـر اللامتناهي)
- إنِت عمري (تتكرر هذه العبارة أربع مرات بتكرر اللازمة مع الإطالة في كلمة عمِري باحتساب الدورة الإيقاعية
- قد إيه من عمِري... (تتكرر هذه العبارة مرتين)
- أحب عمِري
- لا العمِر يجري

كما تتكرر عبارات من نفس الحقل الدلالي مثل:

- حياتي / أيامي

ويحضـر الزَّمن في النص بمحطَّاتـه الثلاث مـاضٍ وحـاضـر ومستقبل:

- أمَّا ما يشـير منها إلى الماضـي فواضـح يدلُّ عليه المعجم (راحو / الماضـي / قبل[38] / راح / عدَّى / بدري / فات...)، كما تدل عليه صيغة الماضي في الأفعال (شفته / لا شاف / لا داق / اشـتقها / طال) أو بعض العبارات مثل (من زمان)
- وأمَّا الحاضـر فيتَّضح في (ابتدى / ابتديت / دلوقت) وفي صيغة المضارع (أندم / أحب / أخاف / تسرح / ترتاح)
- ويظهر المسـتقبل في صـيغة الأمر (خذني / ابعدني) لأنه مجرد مطلـب يرجو المتكلم أن يكون لكنـه غير متحقق على أرض الواقع.

حركة الزمن في النص مرتبطة بفعل العين. ورغم أن في الأغنية عينين، عين رائية هي عين المتكلم وعين مرئية هي عين الحبيب فإن فعلهما في الزمن واحد. كل شـيء في هذا النص يتحدد ابتداء من لحظة التقـاء العينين «رجعوني عينيـك... / علموني أنـدم... / اللي

[38] يتكرر ظرف الزمان «قبل» أربع مرات بغض النظر عن عودته في اللازمة أربع مرات أخرى مما يؤكد على أهميته.

التَّشكيل الإيقاعي

إنَّما الشّعر كلام متلبّس بالموسيقى. فالإيقاع شيء من جوهره ومن صميمه. فإذا كان قد كُتب خصِّيصا ليُغنَّى كان حضور الموسيقى فيه أوكد. وهذا الكلام يصحُّ على القصيد كما يصحُّ على الشّعر باللَّهجة العاميَّة، وإن كان لكلّ منهما قوانينه وضوابطه. فالشّعر العاميُّ ميَّال في العموم إلى المقاطع الطَّويلة[39] ويمكن أن نستدلَّ على ذلك باستعراض بعض الأغاني باللَّهجة العاميَّة لندرك أنَّ تتالي المقاطع القصيرة[40] فيها قليل جدًّا مقارنة بغلبة المقاطع الطَّويلة.

عندما نتحدَّث عن الإيقاع في الشّعر العاميّ لا نتحدَّث بالضَّرورة عن الوزن وعن البحور الخليليَّة المعروفة. كما أنَّنا لا نتحدَّث عن نظام البيت الشّعري صدرا وعجزا، ولا عن الالتزام بقافية موحَّدة تمتدُّ على طول القصيدة.

ومع ذلك فإنَّ القوانين الإيقاعيَّة الكلّيَّة هي نفسها في كلّ النُّصوص الشّعريَّة سواء كانت فصيحة أو عاميَّة. فالإيقاع هو اجتماع أزمنة صوتيَّة تحترم نظاما معيَّنا وتخضع إلى نوع من التَّناسب.

ويمكن أن نجمل ظواهر الإيقاع في نصّ أغنية «أنت عمري» في الوزن والقافية والتَّجانس والتّكرار تَّضادّ.

الوزن

قد يستغرب البعض الحديث عن الوزن في الأغنية المكتوبة باللَّهجة العاميَّة. وذلك لأنَّ الشُّعراء الذين يكتبون هذا النَّوع من الأغاني لا يلتزمون عادة بالأوزان الخليليَّة. ولكنَّنا عندما اشتغلنا على أغنية «أنت عمري» لاحظنا أنَّ أحمد شفيق كامل اعتمد على بحرين خليليَّين هما بحر الرَّمل ومجزوء الرَّجَز.

يقوم بحر الرَّمل على تكرار تفعيلة «فَاعِلاَتُنْ» ثلاث مرَّات في كلّ شطر وقد اعتمده الشَّاعر في المطلع وفي المقطعين الأوَّل والثَّاني. ولكي نوضّح ذلك سنعمد في ما يلي إلى الكتابة العروضيَّة[41]:

رَجْجَعُونِعْنِكْ لِأَيْيَامِلْلِ رَاحُو عَلْلِمُونَنْدَمْ عَلَلْ مَا ضِوْ جِرَاحُو

أمَّا ذلك اللَّعب الجميل على التَّضادّ بيْن دلالة الحركات في ثنائيَّة السُّكون والحركات الطَّويلة وما يتيحه من بكائيَّة لحنيَّة شجيَّة ينغلق الهواء في السُّكون ثمَّ ينطلق ممتدًّا في الحركات الطَّويلة ليحاكي صوت المُجهش بالبكاء تأخذه الغصَّة بعد الغصَّة فينقطع نفسه ثمَّ يَعْوِلُ فيمتدُّ نفسه. وهو ما اشتغل عليه عبد الوهّاب فجعلنا نغوص في ينبوع الذّكريات ونستحضر أوجاعها وأم كلثوم تردّد علينا «رجَّعوني عنيك...».

- ماضي الشّوق والانتظار: رغم المعاناة والألم لم تَرْمِ الذَّات المنديل وظلَّت تقاوم الألم بالأمل. فكانت تُحْلِمُ النَّفسَ بالفرح القادم «كلّ فرحة اشتاقها من قبلك خيالي...» وتدَّخر هذه السَّعادة المأمولة عميقا في قلبها لتحتفل بها حين يتحقَّق الحلم :

«اللَّيالي الحلوه والشُّوق والمحبة -*-*-* من زمان والقلب شايلهم عشانك».

أمَّا الحاضر فيتجاذبه شعوران:

- فرحة الحبّ الوليد الذي أعطى للوجود طعما مختلفا وغيَّر موقف الذَّات «ابتديت دلوقت بس أحب عمري».
- الرَّغبة في تجميد الزَّمان فالذَّات المشتاقة للفرحة لا تريد لعقارب السَّاعة ان تتحرَّك لأنَّها ظفرت بالسَّعادة «ابتديت دلوقت أخاف لا العمر يجري».

ومهما اختلفت مواقف الذَّات من الزَّمن فإنَّ لها منه موقفا يختلف عن موقف عموم النَّاس. فالعمر عندهم هو الوقت يُحسَب بمضيّ اللَّيل والنَّهار. أمَّا هي فلا ترى للعمر مقياسا غير مقياس الحبّ. فالإنسان يولد وتبدأ حياته يوم يعرف الحبَّ. لذلك تعتبر أنَّ ما مضى من تواجدها في عالم النَّاس «عمر ضايع» وتحتجُّ عن طريق الإستفهام الاستنكاريّ «يحسبوه إزَّاي عليَّ؟».

ولذلك كلّه كرهت حياتها في غياب الحبّ وعاشت على أمل الوصول إليه، ثمَّ سعدت حين عشقت ووجدت في عيْنَيْ حبيبها ظالَّتها وتمنَّت أن يتوقَّف الزَّمان فلا يكون من توالي ليله ونهاره إلاَّ حبٌّ سرمديٌّ دائم لا ينقطع:

«ع الحبّ تصحى أيَّامنا -*-*-*-*-* ع الشُّوق تنام ليالينا».

[39] المقطع الطَّويل في العربية نوعان:

- حرف متحرّك يتلوه حرف ساكن مثل «لَمْ» و«قَدْ».
- حرف متحرك بحركة طويلة مثل «ا» و «ي» و «حُو».

[40] المقطع القصير في العربيَّة هو الذي يتكوَّن من حرف متحرّك حركة قصيرة فكلمة «حَبِيبِي» مثلا تتكوَّن من ثلاثة مقاطع الأوَّل قصير وهو «حَ» والثَّاني والثَّالث طويلان وهما على التَّوالي: «بِي» «بي».

[41] تقوم الكتابة العروضيَّة على تدوين المسموع ولا تهتمُّ بالصُّورة الخطيَّة للكلام لذلك نضيف الحروف المسموعة التي لا أثر لها في الكتابة في لكن وهذا وذلك على سبيل المثال فنكتبها عروضيًّا لاكنْ وهاذا وذالِك. كما أنَّنا نحذف ما لا نسمعه مع أنَّ الخطَّ يثبته كسقوط ألف ولام التَّعريف في الوصل وفكّ الإدغام مثلا فعبارة «لأيَّامي اللّي راحوا» تُكتَب عروضيًّا «لأَيْيَامِلْلِ رَاحُو».

وذلك بأن ابتدأت أم كلثوم بغنائها في النصف الثاني من الوقت الأول وليس في بداية الدورة الإيقاعية .

القافية

تعتبر القافية مقوّما أساسيًّا من مقوّمات الإيقاع فهي جزء من التَّشكيل الموسيقيّ الذي يحقّق لها التَّناسق النَّغميَّ. وقد تحرَّر الشَّاعر كلّيًّا من سلطان القافية التَّقليديَّة فقد نوَّع في الحروف التي اتَّخذها رويًّا لأشطر الأغنية وعدَّد من صور انتظامها، ومن أبرز صور هذا الانتظام:

القافية المتتابعة

يتوالى الرَّويُّ في هذا النَّوع من القوافي في شطرين أو أكثر ومن أمثلة ذلك:

«رجعوني عنيك لأيامي اللي راحو -*-*-* علموني أندم على الماضي وجراحه»[42]

أو:

«هات عنيك تسرح في دنيتهم عنيه -*-*-* هات ايديك ترتاح للمستهم ايديه»

القافية المتناوبة

يظهر الرَّويُّ في هذا النَّوع من القوافي في شكل أ . ب . أ . ب... مثل:

قد ايه من عمري قبلك راح وعدّى

يا حبيبي قد ايه من عمري راح

ولا شاف القلب قبلك فرحة واحدة

ولا ذاق في الدنيا غير طعم الجراح

أو:

صالحت بيك ايامي

سامحت بيك الزمن

نستني بيك آلامي

ونسيت معاك الشَّجن

- V -- - V --- V - - - - V -- - V - - - V - - V

فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ فَا عِلا تُنْ فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ فَا عِلاَتُنْ

أمَّا الرَّجز فيقوم على تكرار تفعيلة مُسْتَفْعِلُنْ ثلاث مرَّات في الشَّطر الواحد وقد استعمله الشَّاعر مجزوءًا أي بتكرار مُسْتَفْعِلُنْ مرَّتين فقط في الشَّطر. وقد لجأ إليه الشَّاعر في المقطع الثَّالث إيذانا بتغيُّر موضوع الكلام. فقد خلُص هذا المقطع الأخير من الأغنية للحديث عن السَّعادة المستقبليَّة المرتقبة مع الحبيب:

يَا أَغْلَ مِنْ أَيْيَامِي يَا أَحْلَ مِنْ أَحْلامِي

- - V - - - - - - V - - - -

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ

رغم أنَّ الأغنية باللَّهجة العاميَّة فقد اعتمد الشَّاعر بالأساس على الأوزان الخليليَّة وإن بدا أشدَّ تساهلا فسمح لنفسه باستعمال بعض الجوازات التي لا يقبلها العروض التَّقليديُّ مثل استعماله «فَاعِلُنْ» في جوازات الرَّجز:

سَامِحْتِ بِيكِزْزَمَنْ

-- V - -V-

مُسْتَفْعِلُنْ فا عِلُنْ

وهذا «التخفيف» إن صح التعبير على المستوى الشعري، رافقه كذلك تخفيف على المستوى الموسيقي. إذ ورد المقطع الأخير من «أنت عمري» على إيقاع الدويك ذا الأربع وحدات الزمنية والذي يتميز بحركيته الإيقاعية وبقصر دورته الإيقاعية مقارنة بغيره من الموازين الطويلة أو ذوات الوحدات الزمنية الطويلة وبالتالي الدورة الإيقاعية الطويلة.

وقد أضاف التوزيع الآلي لمحمد عبد الوهّاب في لازمة الأبيات قبل هذا المقطع، الفرحة والبهجة اللتين أراد الشاعر أن يمررهما من خلال كلماته وذلك عبر:

- الحوار الآلي بين مجموعة الكمنجات وآلة الناي
- عزف الكمنجات في حد ذاته لدرجتي النوا والأوج مرة في القرار ومرة في الجواب ساهم في مزيد تدعيم فكرة البهجة و الفرح بالمستقبل المنتظر من قبل الشاعر.

هذا بالإضافة إلى أنه قصر من ياء المناداة في:

- يا أغلى من أيامي
- يا أحلى من أحلامي

على هذا الضَّمير بل يضيف ضمَّة طويلة فسيَّارته مثلا تنطق في اللَّهجة الدَّارجة سيَّارتو وكتابه يصبح كتابو.

[42] لا نعتمد هنا على الصُّورة الخطيَّة للمكتوب وإنَّما الاعتماد كلّه على المنطوق فرويُّ الشَّطرين هو الحاء المضمومة ضمَّة طويلة «حُو» رغم أنَّ الصُّورة الخطيَّة تثبت ضمير المذكَّر الغائب في «جراحه» لكنَّ النُّطق لا يستعمل حرف الهاء للدلالة

أو (صالحت / سامحت) في:

«صالحت بيك ايامي -*-*-*-*-* سامحت بيك الزمن»

أو (القلب / قبلك) في

«ولا شاف القلب قبلك فرحة واحدة -*-*-* ولا ذاق في الدنيا غير طعم الجراح»

- الاشتقاق من نفس الجذر يقوّي الإيقاع ويدعم التَّشاكل الصَّوتي الذي يقرّب الأغنية من الأسماع ويجعلها أسهل تقبُّلا وذلك مثل (شفته / تشوفك) أو (المحبَّه / الحب) أو (اشتاقها / الشّوق) أو (نسّتني / نسيت) وكذلك (ذاق / ذوق).

التِّكرار

يمكن اعتبار التّكرار ظاهرة إيقاعيَّة في هذا النَّصّ حيث يسعى أحمد شفيق كامل إلى التَّركيز على بعض الكلمات للفت الانتباه إليها والتَّأكيد على أهمّيتها. كما أنَّه يكرّر بعض التَّراكيب فيغني المعنى ويُثري النَّغميَّة.

تكرار الكلمات

هناك مجموعة من الكلمات المحاور التي تعتبر أعمدة المعنى في النَّصّ كما ظهر لنا في التَّحليل أعلاه فكلمة العين تكرَّرت ثماني مرَّات كما تكرَّرت كلمة العمر عشر مرَّات وذلك لأنَّ المتكلّم يعتبر أنَّ بداية العمر الحقيقي انطلقت يوم رأت عينه عين حبيبه. وإضافة إلى هذه الأسس الدَّلاليَّة تتكرَّر بعض الكلمات لإثراء الإيقاع في النَّصّ ففي قوله مثلا «ذوق معايا الحب ذوق حبه بحبه» تتكرَّر عبارتان هما فعل الأمر «ذوق» ولفظة «حبَّه» وفي هذا التكّرار تأكيد على المعنى وتلذُّذ به في نفس الوقت.

تكرار التَّراكيب

تعترضنا على امتداد النَّصّ جمل تراكيب تتكرَّر إمَّا حرفيًّا أو بإدخال تعديل بسيط عليها مثل:

«قد ايه من عمري قبلك راح وعدّى -*-*-* يا حبيبي قد ايه من عمري راح»

أو:

«ايتديت دلوقت بس أحب عمري -*-*-* ايتديت دلوقت اخاف لا العمر يجري»

القافية المهملة

وهي قافية ليس لها ما يتجاوب معها من قوافي المقطع. ويظهر ذلك في عدَّة مواقع من النَّصّ أهمّها:

1 - يا أغلى من أيامي

2 - يا أحلى من أحلامي

3 - خدني لحنانك خدني

4 - عن الوجود وابعدني

5 - بعيد بعيد أنا وانت

6 - بعيد بعيد وحدينا

7 - ع الحب تصحى أيامنا

8 - ع الشُّوق تنام ليالينا

في هذا المقطع يقوم نظام التَّقفية على التَّتابع فالسَّطران 1 و2 ينتهيان بحرف الميم مع كسرة طويلة أمَّا السَّطران 3 و4 فينتهيان بحرف النُّون المكسور كسرة طويلة أيضا وتشترك الأسطر 6 و7 و8 حرف النُّون الممدود في حين يبدو السَّطر 5 منعزلا لا شريك له.

وللإهمال أهميَّة بالغة من النَّاحية الإيقاعيَّة، ولا سيما على مستوى خلق التَّوقُّع وكسره. وذلك أنَّ اتباع نظام معيَّن من التَّقفية يخلق لدى المستمع نوعا من التَّوقُّع، يجعله ينتظر ظهور القافية في موقع محدَّد. لكنَّ مجيء هذه القوافي المهملة يشكّلُ فاصلا إيقاعيًّا مختلفا يكسر رتابة القافية المتناوبة.

يعتبر اللَّعب على نظام التَّقفية إغناءً لإيقاع النَّصّ الشّعريّ وإثراء لطاقته الإبداعيَّة.

التَّجانس

إنَّ النَّاظر في هذا المثال الغنائي، يلاحظ تركيز الشَّاعر على استعمال الأصوات المتقاربة أو المتماثلة وذلك إمَّا باستعمال الجناس أو باللُّجوء إلى نفس الأوزان الصَّرفيَّة:

- الجناس وهو ظاهرة بلاغية معروفة يستعمل فيها المتكلّم كلمتين أو أكثر تشتركان في كلّ الأصوات أو في أغلبها وتختلفان في الدّلالة ومن مظاهر ذلك في هذا النَّصّ (راحو / جراحه) في:

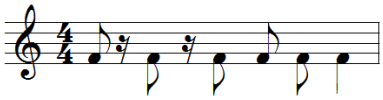
«رجعوني عنيك لأيامي اللي راحو -*-*-* علموني أندم على الماضي وجراحه»

التحليل الموسيقي للمثال[43]

البنية الإيقاعية

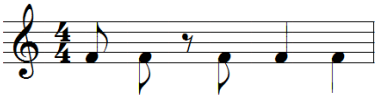
من خلال المثال المدوّن لأغنية «انت عمري»، يمكننا أن نلاحظ بأنّ عبد الوهّاب قد أدرج تنويعا إيقاعيا ضمن وحدات زمنية متقاربة، وذلك من خلال إيقاعا:

- الوحدة الشرقية:



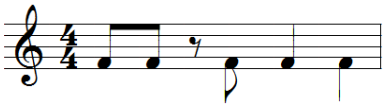
مصوّر 2 إيقاع الوحدة الشرقية

- الدويك:



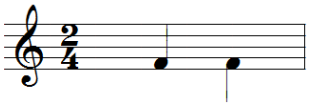
مصوّر 3 إيقاع الدويك

- المصمودي صغير:



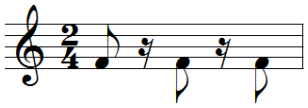
مصوّر 4 إيقاع المصمودي صغير

- الخطوة:



مصوّر 5 إيقاع الخطوة

- الوحدة المقسومة:



مصوّر 6 إيقاع الوحدة المقسومة

وكلّها إيقاعات بسيطة ذات وحدة زمنيّة تساوي 4/4 (باستثناء الوحدة المقسومة والخطوة)، وتركيبة إيقاعية سهلة تسمح للمؤدّي بالغناء مرتاحا من ناحية، وتترك هامشا من الحرية في التصرف لدى الأداء من ناحية أخرى، وهو ما دأبت أم كلثوم على تنفيذه في أغلب ما غنته تقريبا.

ولكنَّ هذا ليس هو المظهر الوحيد من مظاهر التّكرار التَّركيبيّ ففي بعض الجمل تعود نفس البنية النَّحويَّة دون أن تتكرَّر الكلمات نفسها مثل:

«يا أغلى من أيامي

يا أحلى من أحلامي»

حيث يمثل الشَّطران جملة نداء «الياء» هي حرف النّداء أمَّا المُنادَى فهو مركَّب يقوم على التَّفضيل (أغلى / أحلى) صيغة التَّفضيل (من أيَّامي / من أحلامي) مُفضَّل عليه.

ونفس الأمر يتحقَّق في:

«ع الحب تصحى أيامنا

ع الشُّوق تنام ليالينا»

والجملتان تتكوَّنان من مفعول به مقدَّم (ع الحب / ع الشُّوق) ثمَّ فعل (تصحى / تنام) وأخيرا فاعل مركب إضافي (أيَّامنا / ليالينا).

ويمكن أن يلاحظ القارئ والمستمع أنَّ هذه الظَّاهرة الإيقاعيَّة تكاثفت في المقطع الثَّالث وذلك لأنَّ المُتكلّم يريد أن يؤكّد على الألفة والتَّجانس بين الحبيبيْن بهذا التَّماثل النَّحويّ والتَّركيبيّ.

التَّضادُّ

لئن كانت الظَّواهر الإيقاعيَّة التي تحدَّثنا عنها سالفا شكليَّة سماعيَّة فإنَّ التَّضادَّ من ظواهر الإيقاع المعنويّ اذ تتفاعل المكوّنات بشكل متصادم يفجّر الجدل بين السَّلب والإيجاب، ممَّا يولّد توليفا متناغما بيْن عناصر الأغنية فرغم الطّباق الظَّاهر بين «تصحى» و«تنام» من جهة وبيْن «أيَّامنا» و«ليالينا» من جهة أخرى، فإنَّهما يصبَّان في مصبّ الأفة والتَّناغم بيْن الحبيبيْن:

«ع الحب تصحى أيامنا -*-*-*-*-*-* ع الشُّوق تنام ليالينا»

اللاَّزمة

يمكن اعتبار اللاَّزمة شكلا من أشكال التّكرار يلجأ إليها الشَّاعر لتحقيق نوع من التَّماسك الدَّاخليّ، كما انَّها تعلن عن الانتقال بين المقاطع. ويبدو أنَّها سمة قديمة جدًّا للشّعر الموجَّه للغناء، لأنَّها تساعد على إنشاده وعلى تذكُّره. وقد كان لها دور كبير في إثراء السّمة الجماليَّة لهذه الأغنية، خاصة وأن عبد الوهّاب قد اعتمدها مثلما وظفت شعريا أي أنه أبقى على اللازمة الإيقاعية الشعرية كلازمة غنائية لمثاله الغنائي.

[43] انظر الملحق ص. 76 لقراءة النص الموسيقي.

يا حبيبي تعالى وكفاية اللي فاتنا -*-*-* هو اللي فاتنا يا حبيب الروح شويه

⇨Refrain

من خلال النص الموسيقي

(من مصوّر 17 ص. 67 إلىمصوّر 23 ص. 70)

وكما عوّدنا عبد الوهّاب، فإنّ الموسيقى الآلية تتخذ دوما حظا هاما ووافرا من العمل الموسيقي _ وذلك يعدّ من العناصر المجدّدة التي رسّخها عبد الوهّاب كمؤلّف موسيقي _ ويظهر ذلك من خلال توظيف اللوازم الموسيقية بكثرة، منها تلك التي تتخلل الغناء في مثالنا، أو التي تفصله (أي اللوازم التي بين الأبيات والتي سندرجها في الآتي). هذا خلافا عن المقدّمة الموسيقية التي بلغ عدد مقاييسها 103 مقياسا. (من مصوّر 24 ص. 70 إلى مصوّر 29 ص. 72)

البنية المقامية

سنقوم في هذا العنصر أولا بتبيان المقامات التي اعتمدها محمد عبد الوهّاب في هذا المثال من خلال جدول، ثم محاولة فهم عملية اعتمادها في حد ذاتها أو في علاقتها ببعضها البعض.

من المقياس 1 إلى المقياس 151	من المقياس 152 إلى المقياس 169	من المقياس 170إلى المقياس 180
مقام الكردي:	مقام الحجاز على درجة العشيران	مقام النهاوند على درجة الدوكاه
من المقياس 180إلى المقياس 184	من المقياس 185إلى المقياس 202	من المقياس 203 إلى المقياس 228
مقام الراست على درجة الدوكاه	عودة لمقام الكردي	مقام البياتي على درجة العشيران مع تلوين شهناز 221←219
من المقياس 229إلى المقياس 284	من المقياس 285 إلى المقياس 301	من المقياس 302إلى المقياس 346
مقام الراست على درجة الدوكاه	مقام النهاوند على درجة الدوكاه: نهاوند مرصع باستعمال اللّا مخفوضة+ نهاوند أصل	مقام راحة الأرواح على درجة نيم حجاز
من المقياس347إلى المقياس 355	من المقياس 356 إلى النهاية	
مقام النهاوند على درجة الدوكاه	كردي	

مصوّر 7 البنية المقامية

بالإضافة إلى ذلك يمكننا أن نلاحظ عدم التقيد بإيقاع ما، أو اعتماد اللاموزون سواء كان ذلك على المستوى الآلي؛ أو خاصة الغنائي – (والذي يمكن القول بأنه أكثر نوعية كتابة موسيقية مهيئة للارتجالات والتصرفات سواء كان ذلك على مستوى الصوت البشري أو الآلة الموسيقية). ويظهر ذلك من خلال مقتطفات من النصين الموسيقي والشعري[44]. وهذه السّمة إن صحّ التّعبير، تميّزت بها الموسيقى المشرقية في فترة نشأة عبد الوهّاب. أفلا يمكن اعتبار ذلك يصبّ نوعا ما في خانة الأصالة؟

من خلال النص الشعري

رجعوني عنيك لأيامي اللي راحو -*-*-* علموني أندم على الماضي وجراحه

اللي شفته قبل ما تشوفك عنيه -*-*-* عمر ضايع يحسبوه إزاي عليّ

انت عمري اللي ابتدي بنورك صباحه

قد ايه من عمري قبلك راح وعدّى -*-*-* يا حبيبي قد ايه من عمري راح

ولا شاف القلب قبلك فرحة واحدة -*-*-* ولا ذاق في الدنيا غير طعم الجراح

ابتديت دلوقت بس أحب عمري -*-*-* ابتديت دلوقت اخاف لا العمر يجري

كل فرحه اشتاقها من قبلك خيالي -*-*-* التقاها في نور عنيك قلبي وفكري

يا حياة قلبي يا أغلى من حياتي -*-*-* ليه ما قابلتش هواك يا حبيبي بدري

⇨Refrain

اللي شفته قبل ما تشوفك عنيه -*-*-* عمر ضايع يحسبوه إزاي عليّ

انت عمري اللي ابتدي بنورك صباحه

الليالي الحلوه والشُّوق والمحبة -*-*-* من زمان والقلب شايلهم عشانك

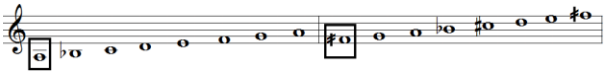
ذوق معايا الحب ذوق حبه بحبه -*-*-* من حنان قلبي اللي طال شوقه لحنانك

هات عنيك تسرح في دنيتهم عنيه -*-*-* هات ايديك ترتاح للمستهم ايديه

[44] وهي التي سنشير إليها بلون مغاير في النص الشعري.

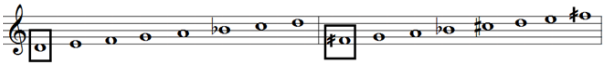
ويمكن أن نلاحظ بأنّ هذه المقامات قد صوّرت على درجة أخرى، هذه الدرجة هي درجة الدوكاه التي تمثل غمّاز المقام الأم؛ وربّما كان اختيار الملحن لغماز المقام الأم (الذي سينفذ من خلاله الانتقال إلى مقامات أخرى)، كي تكون عملية الرجوع إلى مقام الكردي سهلة وفي متناول الفنان – المؤدي كما الفنان – العازف.

أما الانتقال إلى مقام راحة الأرواح فهو يعد انتقالا من الدرجة الثانية لأنه قد تمّ بين النهاوند (الذي هو مقام مجاور في هذه الحالة للمقام الأم) وراحة الأرواح (الذي هو يعد أيضا مقاما مجاورا للمقام الأم). وربما كان ذلك لصعوبة التنقل المقامي المباشر بين مقامي الكردي على درجة العشيران، وراحة الأرواح على درجة النيم حصار:



مصوّر 13 صعوبة التنقل المباشر بين مقامي الكردي على درجة العشيران وراحة الأرواح على درجة النيم حصار

فيكون ذلك أسهل وأقرب عندما يكون من درجة الدوكاه إلى درجة النيم حصار:



مصوّر 14 سهولة التنقل بدرجة الدوكاه (عن طريق مقام النهاوند دوكاه) إلى درجة النيم حصار

والذي يرجح كلامنا عودة الملحن إلى مقام النهاوند على درجة الدوكاه بعد أن كان في مقام راحة الأرواح، قبل أن يعود نهائيا إلى مقام الكردي.

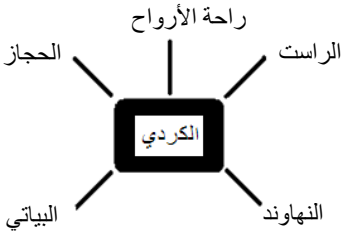
إذا، فإن التركيبة المقامية ككلّ لا تجديد فيها يذكر. حتّى أنّ تناول مقامي الراست والنهاوند تمّ على درجة غير درجة ارتكازهما الفعلية(الراست) – ألا وهي درجة الدوكاه التي تمثّل غماز المقام الأمّ. أي أنّه لا حبكة تلفت الانتباه في التسلسل المقامي الوارد بالمثال.

القفلة الموسيقية

لقد وردت القفلة الموسيقية لهذا المثال على درجة ارتكاز المقام الأم أي الملحّن منه المثال وفي إطاره، أي أنها كانت من نفس مقام الانطلاق؛ بمعنى أنها القفلة المقامية المعتادة للموسيقى العربية الأصيلة أو التقليدية أو القديمة... وكلها مصطلحات تحوم حول نفس الفكرة الوصفية وتصلح للتعبير على نفس المقصد والذي يصبّ رأسا وبالأساس في مظاهر الأصالة.

كيفية التنقل بين المقامات أو التلوين المقامي

سنحاول توضيح ذلك من خلال رسم بياني:



مصوّر 8 كيفية التنقل بين المقامات

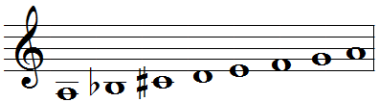
هذا الرسم يعدّ ستة مقامات، منها الكردي كمقام أمّ في علاقة بالخمسة الأخر كانتقالات أو تحولات مقامية.

و بالنظر في العلاقة الداخلية للمقام الأم ببقية المقامات الأخرى، يمكننا أن نلاحظ نوعين من العلاقات:

1. الانتقال إلى مقامات أخرى من نفس درجة ارتكاز المقام الأم

وذلك من خلال الانتقال إلى:

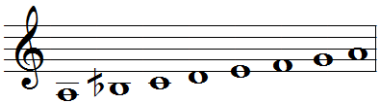
- مقام الحجاز على درجة العشيران



مصوّر 9 مقام الحجاز على درجة العشيران

وكذلك:

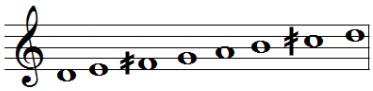
- مقام البياتي على درجة العشيران



مصوّر 10 مقام البياتي على درجة العشيران

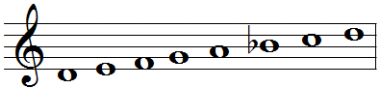
2. الانتقال إلى مقامات أخرى ترتكز على درجة مغايرة لدرجة ارتكاز المقام الأم

وذلك في علاقة الكردي بالراست على درجة الدوكاه:



مصوّر 11 مقام الراست على درجة الدوكاه

وكذلك بمقام النهاوند على درجة الدوكاه:



مصوّر 12 مقام النهاوند على درجة الدوكاه

توظيف بعض أساليب الكتابة الموسيقية

التوزيع الآلي

لقد كان التوزيع الآلي في هذا المثال مقتصرا على ثنائية المجموعة الآلية وآلة أو آلات أخرى:

- المجموعة الآلية (Tutti) + آلة القانون
- المجموعة الآلية (Tutti) + آلة القيتار الكهربائي
- المجموعة الآلية (Tutti) + مجموعة الكمنجات

النماء

(من مصوّر 33 ص. 74 إلى مصوّر 35 ص. 75)

كانت المقاييس 143 ← 146 بمثابت نماء للنموذج التأليفي الوارد في المقاييس 137 ← 142، أي أن الفكرة الموسيقية بقيت نفسها تقريبا خاصة باتباع نفس التسلسل اللحني بين الدرجات الموسيقية.

التنويع

(مصوّر 36 ص. 75)

كان ذلك بين المقاييس 33 و37 / والمقاييس 34 و38 و ذلك من خلال محاورة المجموعة الآلية لآلة الجيتار في شكل درجات إضافية لما عزفته الجيتار كجملة بسيطة .

← إنّ توظيف عبد الوهّاب للتوزيع الآلي دليل على فكره المجدّد في التلحين الموسيقي كما التوزيع. وذلك ظهر تقريبا منذ أن بدأ بتوسيع التركيبة الآلية للتخت التقليدي وتدعيمها بالمزيد من الآلات الغربية حتى اتخذت شكل فرقة موسيقية موسّعة كما هو الحال في هذا المثال مثلا؛ أو شكل أوركسترا كاملة في أمثلة أخرى سابقة ولاحقة ل«أنت عمري».

الأداء التعبيري لأم كلثوم

لقد ترددت كثيرا في عنونة هذا العنصر، إلا أنني لم أجد أدلّ من هذه التسمية على ما سأتبعه من تحليل لما أدّته أم كلثوم في هذا المثال .

وقد ارتأيت أن أقوم في هذا المثال :«أنت عمري» برصد ما قامت به المؤدية بحساب الدقائق والثواني. لأنه علاوة على تقنيات الأداء المعهودة، كان لما تتلفظ به أم كلثوم وما تحدثه بصوتها وما لوقع نبرات صوتها عند التلفظ بالكلمة – بل بالحرف؛ أهمية كبرى في تبليغ معاني الكلمات.

تركيز القفلة المقامية كتهيئة للمؤدية

(مصوّر 6 ص. 73)

وهذه عادة موسيقية – إن صح التعبير، قد دأبت عليها المجموعة الآلية منذ تواجد التخت التقليدي حتى حضور الأوركسترا. لكن أيضا وخاصة، قد دأبت عليها أم كلثوم في أعمالها الغنائية سواء تلك التي غنتها لعبد الوهّاب أو لغيره من الملحنين.

التركيز على القفلة المقامية في الجواب

(من مصوّر 29 ص. 72 إلى مصوّر 31 ص. 73)

ويمكن القول بأنها أصبحت تعد من الخاصيات الأسلوبية التي اتبعها عبد الوهّاب في ألحانه لأم كلثوم (كما في أعماله الآلية أيضا) وفي ذلك تجديد طبعا .

آليات التأليف الموسيقي المتبعة

توظيف الآلات الموسيقية

(مصوّر 32 ص. 74)

من خلال هذا المقتطف الموسيقي الآلي، نلاحظ أن الجملة الموسيقية التي أدتها آلة الجيتار كانت تكرر على درجات موسيقية مختلفة، في شكل لحني تنازلي ومعتمدة نفس التركيبة الإيقاعية تقريبا. وبالنظر إلى إمكانيات هذه الآلة اللحنية وخصائصها التوافقية، يمكن القول بأن الجملة التي أسندها إليها الملحن:

- كانت بسيطة جدا (سواء كان ذلك على مستوى التركيبة اللحنية أو الإيقاعية)
- ومن الناحية التقنية أي كيفما نفذت عزفا، فبالإمكان أن تكون في المتناول وإن كان العازف مبتدئا مثلا (وهو رأي شخصي لا يلزم سواي).
- ولكن من ناحية أخرى، فإن هذه الجملة قد وردت في مقام الكردي الذي لا يحتوي على أرباع الأبعاد مراعاة لإمكانيات الآلة على مستوى الجانب المقامي (علما وأنّ الكردي مقام عربي وأنه بالإمكان إضافة frettes لعزف مقامات بـ4/3 الأبعاد وهذا ما تمّ لاحقا).

علمُوني أنْدم	المدّ اللفظي لحرف الميم بالواو قابله VIBRATO بصوت أم كلثوم، بالإضافة إلى أنها تعمّدت الشّد على حرف النون الساكن وكأنها تطبق حرفيا حركة حرف النون الساكن، كشخص يئن في سكون 45	من 09 دق و12 ث إلى 09 دق و17 ث /
علّكْ ماضِوْ جراحُو	إنَّ طريقة شدّ أم كلثوم على الحرف الساكن تزيد من تأكيد الفكرة السابق ذكرها، فكل حرف متحرك متبوع بآخر ساكن يكون هذا الأخير فيها موضع شدٍّ في الغناء	من 09 دق و17 ث إلى 09 دق و25 ث
انت عمري	المدّ اللفظي لحرف الرّاء بالياء قابله VIBRATO بصوت أم كلثوم على امتداد أربع ثواني	من 10 دق و 58 ث إلى 11 دق و 02 ث
ڤدّايه من عمري ڤبلك راح	DECRESCENDO على مستوى المدّ اللفظي لحرف الرّاء بالألف صاحبه تحول إيقاعي من إيقاع الدويك إلى إيقاع الوحدة الشرقية أي تخفيض على مستوى الصوت البشري مصاحب بتخفيض على مستوى السرعة الإيقاعية	في الدقيقة 17 و46 ث / / / /
ڤدّايه من عمري ڤبلك راح	مدّ بسيط لألف المدّ (تقريبا ¾ الوقت)	في الدقيقة 18 و06 ث
ڤدّايه من عمري ڤبلك راااح	مدّ مطوّل لألف المدّ (على امتداد 3 أوقات من الدورة الإيقاعية)	في الدقيقة 18 و25 ث

رَنْ ومنها الرنين
زَنْ و طَنْ ومنها الطنين
وعَنْ ومنها الغناء والنغم

التقنيات المعتمدة في الأداء

الملفوظ الشعري	التقنيات المعتمدة في الأداء	المساحة الزمنية
قبل ما تشُوفك	قاضمة على (MORDANT) (SUPÉRIEUR	من 08 دق و36 ث
عنَاي	الزغردة (TRILLE)	إلى 08 دق و43 ث
رجعوني عنِيك	GLISSANDO (الزحلقة)	من 09 دق و01 ث
الْلِ شفتُو	الزغردة (TRILLE)	من 10 دق و16 ث إلى 10 دق و19 ث
راح رااااح	قاضمة على (MORDANT) (SUPÉRIEUR	في الدقيقة 18 و27 ث
التقاها في نور عنيك قلبي و فكري	APPOGIATURE (الداعمة) (بمسافة رباعية سفلية تامة) مع شدّ على مستوى نطق «الْ»	في الدقيقة 21 و19 ث
اللّيالي الحلْوَهْ اللّيالي الحلْوَا	GLISSANDO (الزحلقة)	في الدقيقة 30 و49 ث

مصوّر 15 التقنيات المعتمدة في الأداء

طرق التلفظ

الملفوظ الشعري	طرق التلفظ	المساحة الزمنية
عمري ضَايع	هناك مدّ صوتي للحرفين الملونين أي أن المدّ على المستوى الشعري قابله مدّ غنائي	من 08 دق و 46 ث إلى 08 دق و50ث
لأيَامي اللي راحو	المدّ اللفظي لحرف الياء بالألف قابله VIBRATO بصوت أم كلثوم	إلى 09دق و09 ث

[45] وذلك استنادا إلى انقسام الأصوات الخاصة بحرف النون إلى:
أنَّ ومنها الأنين
دَنْ ومنها الدندنة

يا حبيبي تعالَا	مدٌّ طفيف للّام أي ما يعادل إلغاء النصف نفس وبالتالي تصبح سوداء وتتّخذ وقتا كاملا أي أن اللهجة ما زالت تحوي الأمر	في الدقيقة 36
يا حبيبي تعالَا	نفس ما ذكر وبنفس طريقة الأداء بمعنى الإلحاح مع نفاذ الصبر، ففي إعادة الأمر تأكيد لمعنى عدم قدرة الحبيب على الصبر أكثر	في الدقيقة 36 و11 ث
هُوَّ فاتنَا	معنى التحسّر صاحبه على مستوى أداء أم كلثوم GLISSANDO + DÉCRESCENDO واللذين وردا في تنفيذ نصف بعد لحني	في الدقيقة 41 و10 ث
يا حبيبي	إعادة للعبارة بطرق مختلفة على مستوى النبرات الصوتية أو ما يمكن أن نعبر عنه بـ «Nuance» وذلك على مستوى ياء النداء	في الدقيقة 41 و46 ث
يا أغلى من أيامي يا أحلى من أحلامي	إعادة المقطع الغنائي 3 مرات تقريبا بنفس الطريقة	من الدقيقة 46 و16ث إلى الدقيقة 46 و40 ث
صالحت بيك أيامي سامحت بيك الزمن نسيتني بيك آلامي ونسيت معاك الشجن	إعادة المقطع الغنائي 4 مرات مع تغيير في التلفظ تقريبا في كل مرة على مستوى المقطع الحرفي «يا» من كلمة أيامي	من الدقيقة 54 و05 ث إلى الدقيقة 55 و32 ث

مصوّر 16 طرق التلفظ

ابتديت دلوڤت أخاف لا العمر يجري	التلفظ بحرف الرّاء الممدود حرفيا دون مدّ صوتي تأكيدا على معنى الخوف من جريان العمر وعدم استمراريّته	في الدقيقة 20 و38 ث
يا حياة قلبي	عوّضت أم كلثوم شكل المشالة المنقوطة وذات الشيلتين بثمانية من ذات الثلاث شيلات ، تعبيرا عن اختلاج قلبها بحبّ الحبيب	في الدقيقة 22 و14ث
دُڤْ معايا الحبّ دُووڤْ دُووڤْ دُووووووڤْ	1. المرّة الأولى ألغي المدّ الحرفي تأكيدا على معنى الأمر يقابلها إيقاعيّا الوقت المتقوّي من الـSYNCOPE 2. نطق إيقاعي للكلمة (دُووڤْ) أي يقابلها مشالتان ربّما في نطاق اللهجة الآمرة 3. تمديد للدّال المضمومة المشبعة بالواو على حساب حرف القاف (دُووڤْ) ما يقابلها إيقاعيا مشالة منقوطة و ذات الشيلتين أي أن اللّهجة تحولت من الأمر إلى النّداء 4. زخرفة لواو المدّ بـ GRUPPETTO INFÉRIEUR – زخرفة معبّرة عن التّلذّذ المصحوب بالفرحة	من 31دق و28 ث إلى 31 دق و36 ث
حَبَّهْ بِحَاااابْبَاااااا	كيفية التلفظ بحرفي الحاء و الباء المشبعين بمدّ الألف والذين يقابلهما MORDANT INFÉRIEUR؛ تدلّ على الانتشاء بالحبّ	في الدقيقة 31 و37 ث
يا حبيبي تعالَ	تلفظت بحرف اللّام كشكله الحرفي بالضبط أي ما يقابل إيقاعيا مشالة متبوعة بنصف نفس	في الدقيقة 35 و50 ث

2. **التنويع المقامي:** بالنظر إلى الانتقالات المقامية التي أوردها عبد الوهّاب، يمكن القول بأنها نمطية إن صح التعبير أو معتادة أو معقولة أو متوقعة طبعا بالاعتماد على النظرية الموسيقية العربية وعلاقات المقامات ببعضها البعض.

وهذا حسب ما لاحظنا عنصر يمثل أهمية كبرى في العملية التلحينية لعبد الوهّاب، فهو يحاول أحيانا أن يكون وفيا للموسيقى العربية القديمة ولأسسها وقوانينها.

3. **التوظيف الآلي:** من خلال المداخلة التي قامت بها آلة الجيتار الكهربائي في «أنت عمري»، يمكننا اعتبار توظيفها من قبيل تطعيم المجموعة الآلية بآلة موسيقية إضافية أخرى لا أكثر، لأنها:

- كانت جملة لحنية بسيطة تتركب من مقطع يتكرر في كل مرة على درجة موسيقية مختلفة في اتجاه تنازلي ولا تبين أبدا الإمكانيات التقنية لهذه الآلة. لكنّ الجديد في الأمر هو استعمال آلة الجيتار في حدّ ذاته في عمل ستغنّيه أمّ كلثوم التي كانت معارضة ذلك التوظيف بشدّة ولم تقتنع بسهولة. وقد كان التدخّل في اللحن أمرا معروفا عنها.

لكن لم لا نعكس الأمر ونقول بأن عبد الوهّاب يحترم أيضا خصوصية المقامات العربية، لذلك هو لم يمنح لهذه الآلة مساحة أوسع للارتجال؛ عوض القول فقط بمراعاة خصوصية طابعها، ولم لا الإمكانيتين معا في علاقة جدلية ؟

4. **التشابه في النصوص الشعرية التي اختارها عبد الوهّاب:** حين نتأمّل شخصيَّات النَّصّ الشّعريّ لـ«إنت عمري»، نجد أنَّها تشبه إلى حدّ كبير، من حيث الملامحُ والعلاقاتُ، الشَّخصيَّات الموجودة في قصيدة «هذه ليلتي» التي كتبها جورج جرداق. فهي شخصيَّات بغير ملامح، لا طولٌ ولا قدٌّ ولا جيدٌ ولا خدٌّ، مجرَّد كائنات بشريَّة يكون بينها من لهيب العاطفة ورقَّة الإحساس ما يجذّرها في الحياة الإنسانيَّة. ففي النَّصَّيْن نجد متكلّما يشكو غدر الزَّمان وعنفه ويُعْلن فرحته اللاَّمتناهية بحدث اللّقاء ويدعو حبيبه إلى الاستمتاع بنعيم الحبّ الحاضر ويطلب منه أن يشاركه المتعة فتتوالى صيغُ الأمر ونجدُ بيْن الأغنيتيْن من التَّناصّ ورجع الصَّدى ما يحتاج إلى التَّوقُّف:

- فعبارة «يا حبيبي تعالى» الموجودة في أغنية «أنت عمري» تتكرَّر باستعمال نفس المعجم تقريبا في « تعال أحبُّك» في قصيدة «هذه ليلتي»

الاستنتاجات

إذا بعد استقرائنا لأغنية «انت عمري»، تطرح أمامنا مجموعة من الخطوط التي يمكن أن ننعتها بالعريضة والمميزة للأسلوبية الموسيقية لمحمد عبد الوهّاب، المقلد – المجدد في آن:

1. **العزف الحر والغناء الحر** الذين أدرجهما عبد الوهّاب هل يمكن أن نعدّهما من قبيل الوفاء لخصوصية الموسيقى العربية الباقية على الدوام وعلى مر الأزمان ألا وهي الارتجال، بحكم الإمكانية الشاسعة التي يتيحها بالزخرفة والتصرف. وهو في كل الأحوال عنصر ميّز أعمال عبد الوهّاب الغنائية حتى آخر عمل منها ألا وهو «من غير ليه»، وهو ما يدفعنا للقول بأن توظيفه له أصبح يعد بصمة خاصة و سمة مميزة للأسلوبية الموسيقية لعبد الوهّاب؛ وليس مجرد تبني لخصوصية موسيقية وكفى.

ومما يرجح اعتقادنا هذا، هو أن معاصري عبد الوهّاب _ وأتخذ كمثال بعض الملحنين الذين لحنوا لعبد الحليم حافظ_ قد بدؤوا منذ ذلك الحين بإعطاء شكل جديد للأغنية محدد بقصر المدة الزمنية (بين 3 و4 دقائق في معظمها) وبلحن لكل بيت ولحن للمذهب أو بلحن متكرر للأبيات وآخر للمذهب، بالإضافة إلى التخلي عن إيلاء الارتجال ذات الأهمية التي كان عليها.

لكن عبد الوهّاب أبقى عليها حتى عندما لحن في قالب الطقطوقة أو الأغنية القصيرة مثلما فعل في «كل دا كان ليه» مثلا أو في «عقبالك يوم ميلادك» التي لحنها لعبد الحليم حافظ.

من ناحية أخرى، نجد أنفسنا قبالة أم كلثوم، تلك المؤدية التي دأبت على الإعادات الغنائية وعلى التكرار المفرط في بعض الأحيان؛ تلك الإعادات التي لم تكن أبدا متشابهة والتي كانت تحاول من خلالها القول بأنه هذه أنا أم كلثوم التي تستطيع التنويع والزخرفة وأداء نفس الجملة بطرق عدّة وبزخارف متنوعة تبرز مدى قدرتها على التنويع والتلوين إن صح التعبير، وأيضا على تبليغ المعنى الشعري إلى أبعد الحدود .

فإذا، إن الارتجال والتصرف يمثل لدى أم كلثوم ضرورة موسيقية ومرآة عاكسة لشخصيتها الفنية لأنه لا وجود لأم كلثوم الفنانة دون ارتجال وتصرف.

لذلك، لم لا نقول بأن الارتجال يمثل عقدا ضمنيا أمضاه كل من عبد الوهّاب وأم كلثوم دون سابق اتفاق أو دون أن يقول أحدهما للآخر بضرورة حضوره في العمل نظرا لقيمته الكبيرة لدى كليهما.

لذلك يمكن القول بأنها كانت صاحبة رؤية وليس مجرد فنانة تغني لمجرد الغناء. لأن:

«أم كلثوم لم تكن بتلك التي تعوزها المادة الغنائية كي ترضى بأن تؤدي أي شيء، ولا بالتي تعوزها قوة الذوق كي لا تجيد اختيار الأغاني التي تلزمها لغنائها – وهي الحريصة على شهرتها في ميدان الغناء والغيورة على مركزها في سماء الفن. وهذا ربما ما ساهم أكثر في نجاح هذه الأعمال واكتسابها جماهيرية موسعة».[46]

إذا ربما لفتت انتباهنا هذه المستويات لدى تناولنا للخطاب الموسيقي لمحمد عبد الوهّاب من خلال مثال «أنت عمري»، ذلك أن تناول الخطاب الموسيقي بالدرس مسألة تثير نوعا ما بعض التعقيد من خلال علاقة الكلمة باللحن لأنّ الفكرة أو الأفكار الموسيقية المصاحبة لمعاني كلمات النص الشعري وأغراضه ودلالاته، من المفترض أنها تعبر عنها وتترجمها لتنقلها إلى المتقبل.

لكن من ناحية أخرى، نجد المؤلف الموسيقي الذي يطلق العنان لمحاورة مخياله واستنطاق مخزونه الموسيقي الموروث في قراءة تجديدية متجاوزا بذلك سلطة الكلمة لإثبات ذاته المتحررة[47].

فهل يمكننا القول بأن عبد الوهّاب قد تمكن من تحقيق هذه المعادلة بين مقتضيات الخطاب الموسيقي من ناحية، ومخياله اللامحدود من ناحية أخرى؟

***

- كما أنَّ «خذني لحنانك» هنا، تستدعي إلى أذهاننا «وخذ إليك حناني» هناك.

ويمكن أن نتوقَّف برهة عند هذا التَّشابه من حيث طبيعة الشَّخصيّات وضبابيَّة صورها الخارجيَّة لنتساءل عن سرّ اختيار عبد الوهّاب لهذا التَّوجُّه الشّعريّ الذي يُعْرِضُ عن ملامح الشَّخصيَّة ليُركّز على مواقفها ورؤيتها للوجود، وعلى انتصارها على الزَّمن بالحبّ خاصَّة.

ألا يكون البطل الحقيقيُّ في اختيارات عبد الوهّاب في تلك الحقبة من تاريخ البلاد العربيَّة هو شعور الحبّ ذاته؟

يبدو الحبُّ في هذين النَّصَّيْن طاقة خلاَّقة باعثة للحياة، إذا حضر انبثقت كلُّ عناصر الوجود حيَّة وإذا غاب خيَّم على الكون سكون الموت وجموده.

ألا يمكن أن نلمس في اختيار عبد الوهّاب للنُّصُوص أنَّه كان صاحب رسالة يسعى إلى نشر قيمة الحبّ بيْن النَّاس، ذلك الشُّعور الإنسانيّ النبيل الذي يُفْتَرَضُ أن يُخرج النَّاس من الظُّلمات إلى النُّور:

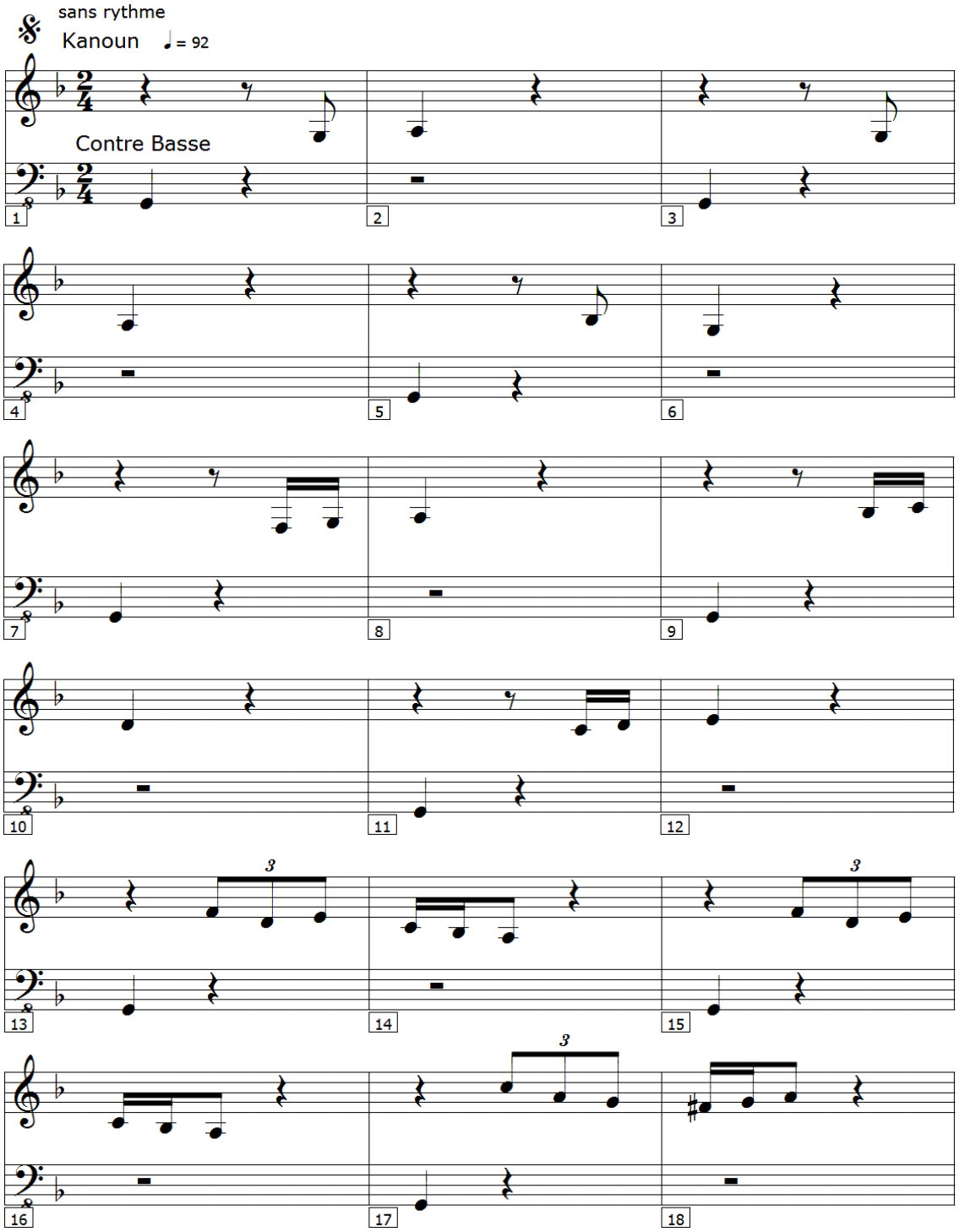
«إنت عمري اللّي ابتدى ينورك صباحه».

وكذلك هو الشأن بالنسبة لأم كلثوم، فقد تبنت باختياراتها الشعرية موقفا واضحا ألا وهو نصرة قضية المرأة والنهوض بمكانتها في المجتمعات العربية ومحاولة تقديم مساحة من الحرية كانت حتى ذلك الزمن غير متاحة نظرا للعقلية المجتمعية الرجعية إن صح التعبير والتي مفادها استنقاص المرأة وتقزيمها والحد حتى من حرية تعبيرها وكان ذلك خاصة من خلال اختيارها لنص الهادي آدم «أغدا ألقاك» الذي تبلورت فيه كذلك كل القناعات والمسلمات التي كانت تريد أم كلثوم زرعها في قلب عقل الأمة العربية للتحسين من نظرة المجتمعات هذه للمرأة العربية ككيان قائم الذات وذا أهمية لا يمكن الحياد عنها أو تجاهلها لأي سبب كان .

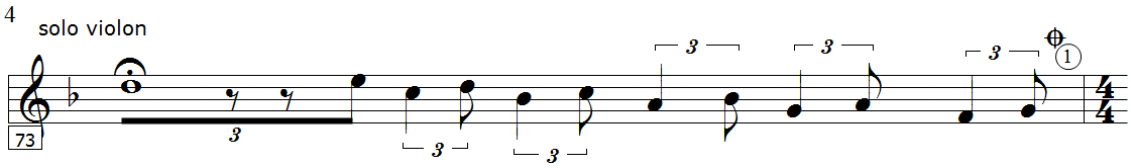
[46] [العياشي, 1987, p. 3].

[47] [بنصير, 2004, p. 16].

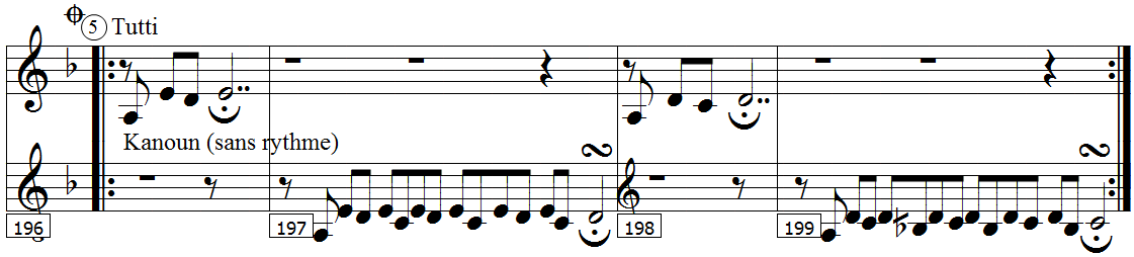
ملحق 1: أمثلة موسيقية



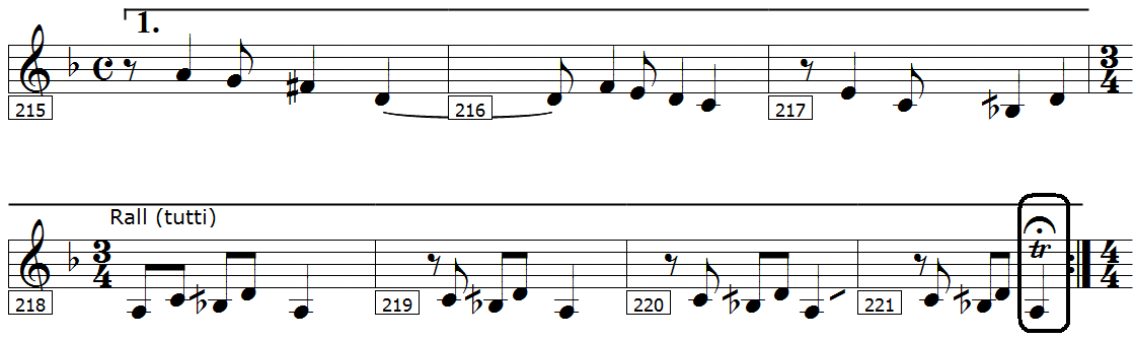
مصوّر 17 اللاموزون على المستوى الآلي نموذج 1



مصوّر 18 اللاموزون على المستوى الآلي نموذج 2

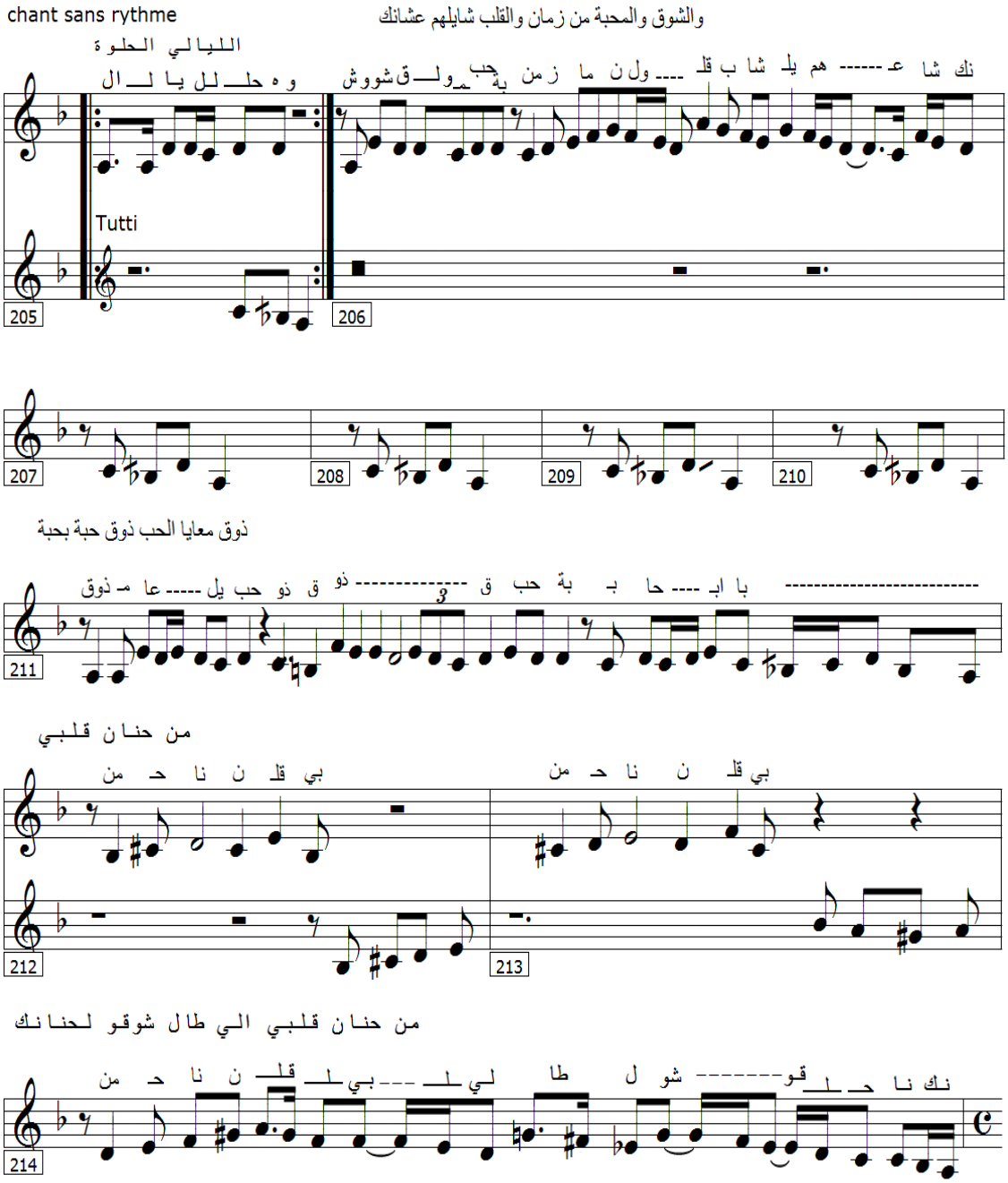


مصوّر 19 اللاموزون على المستوى الآلي نموذج 3

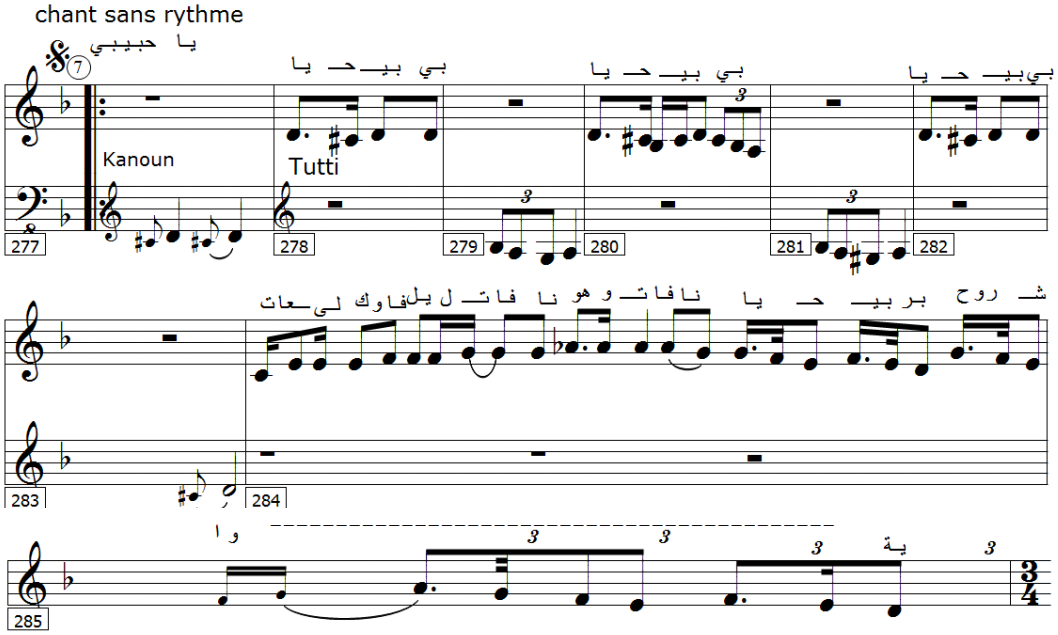


مصوّر 20 اللاموزون على المستوى الآلي نموذج 4

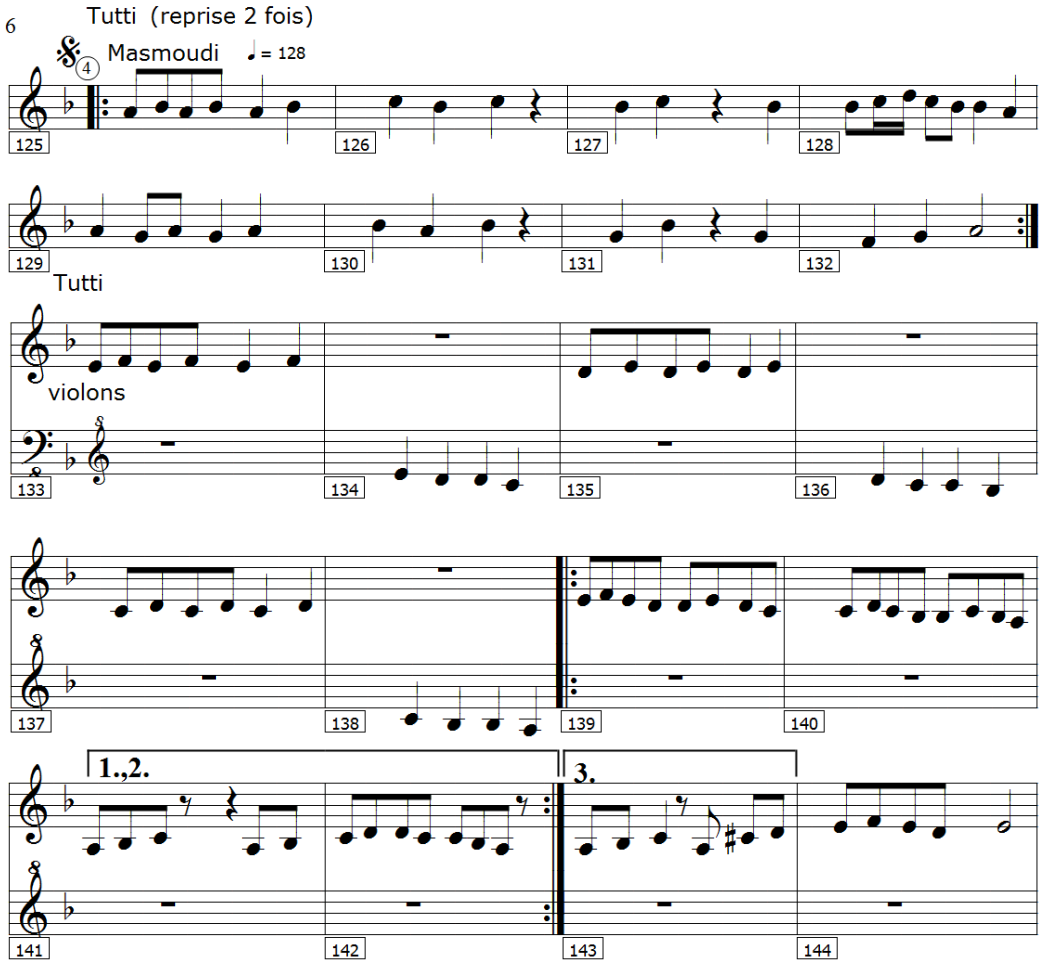
مصوّر 21 اللاموزون على المستوى الغنائي نموذج 1



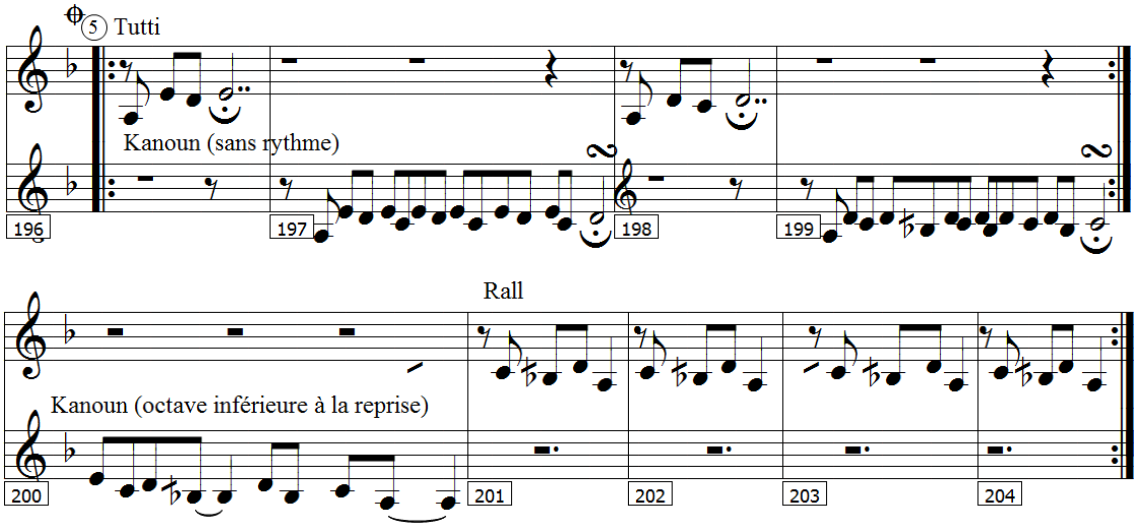
مصوّر 22 اللاموزون على المستوى الغنائي نموذج 2



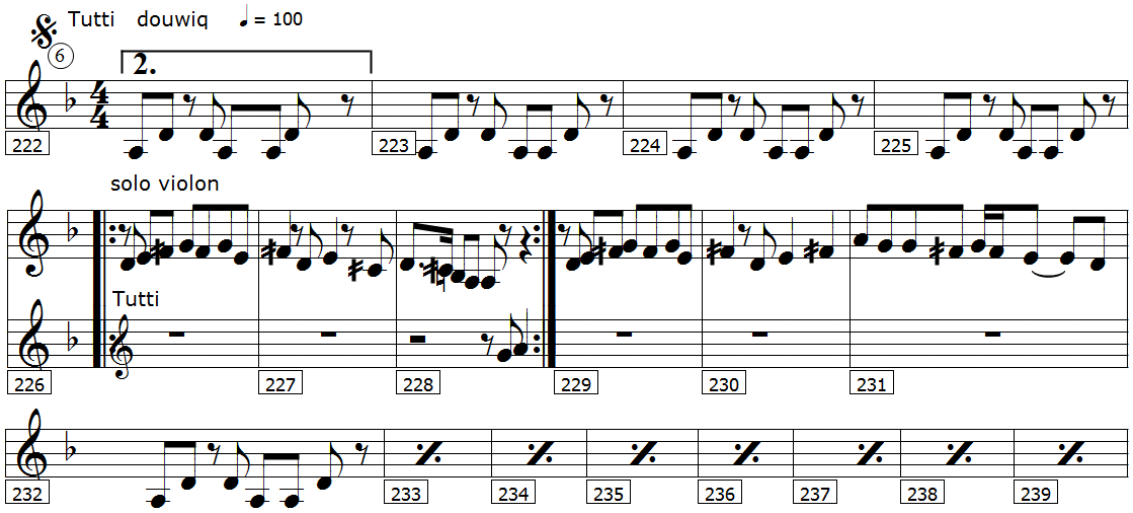
مصوّر 23 اللاموزون على المستوى الغنائي نموذج 3



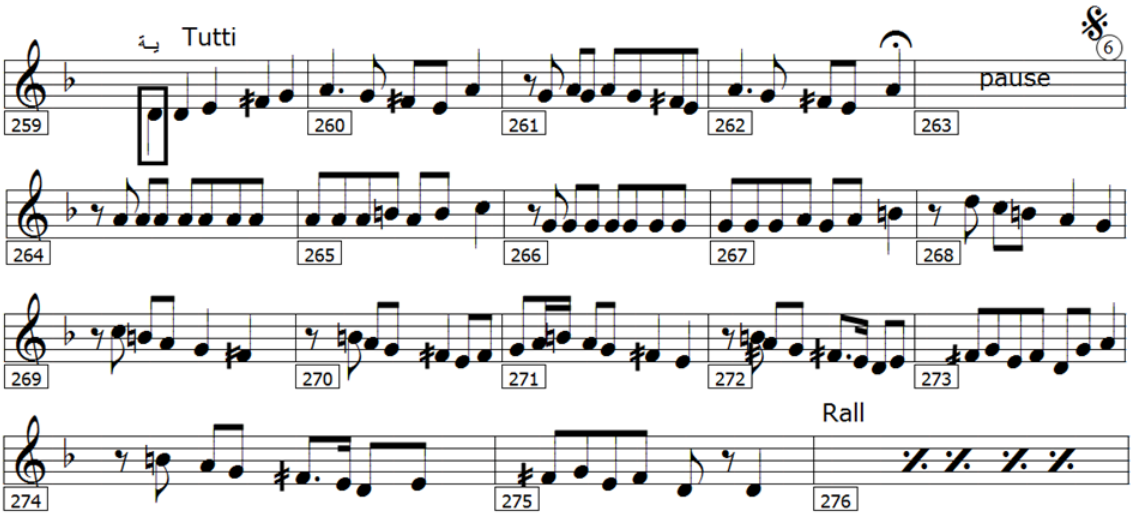
مصوّر 24 لازمة موسيقية عدد 1



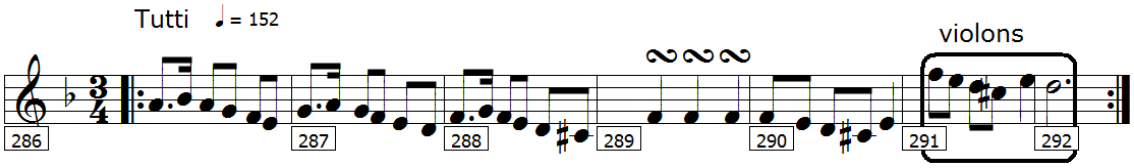
مصوّر 25 لازمة موسيقية عدد 2



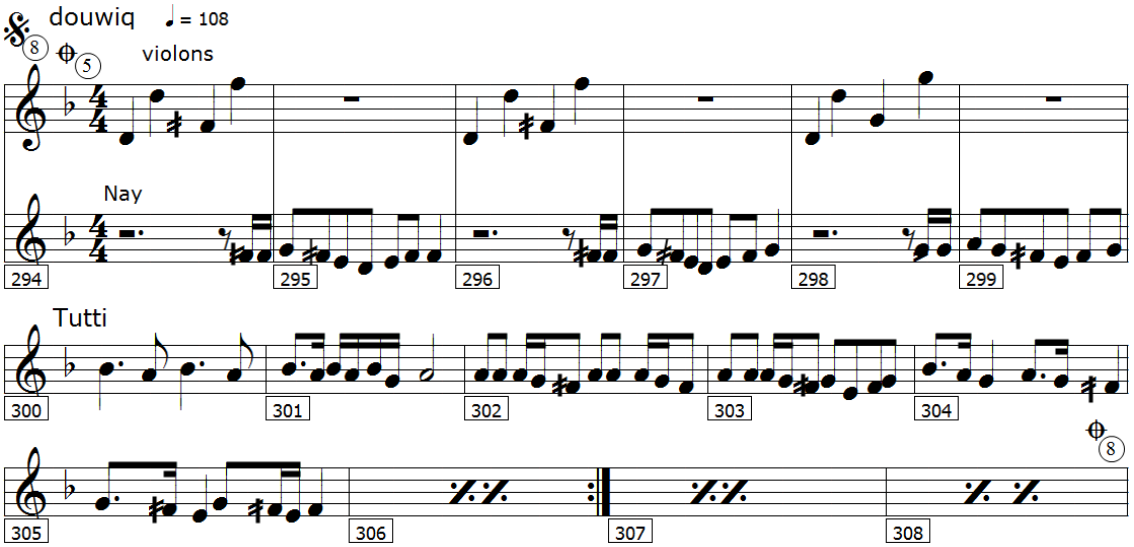
مصوّر 26 لازمة موسيقية عدد 3



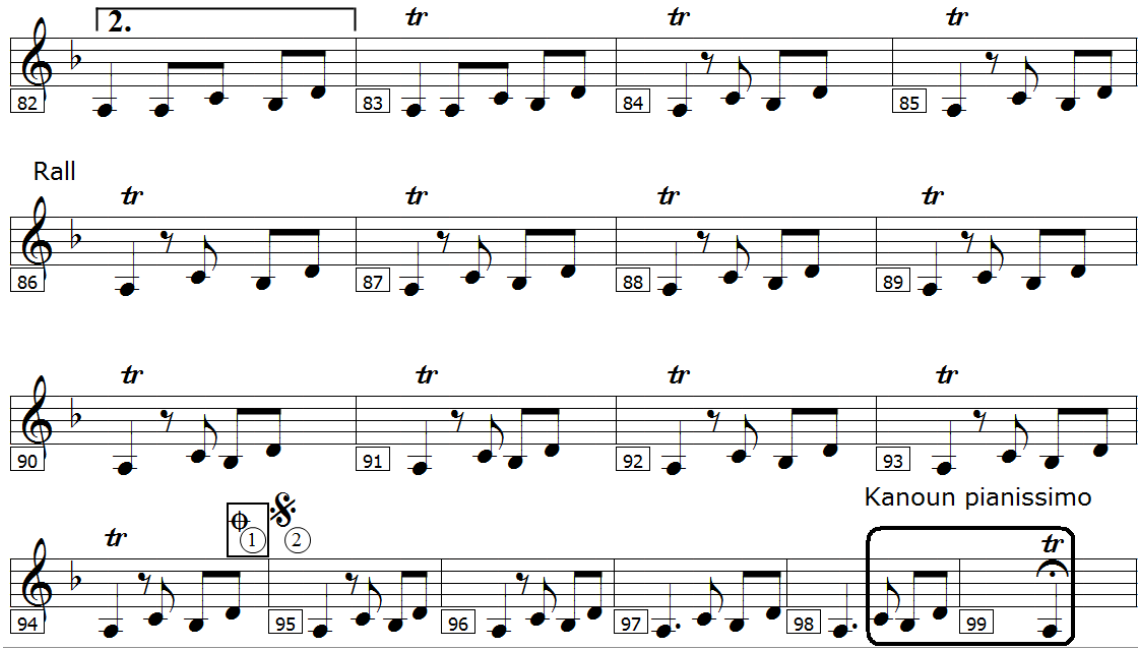
مصوّر 27 لازمة موسيقية عدد 4



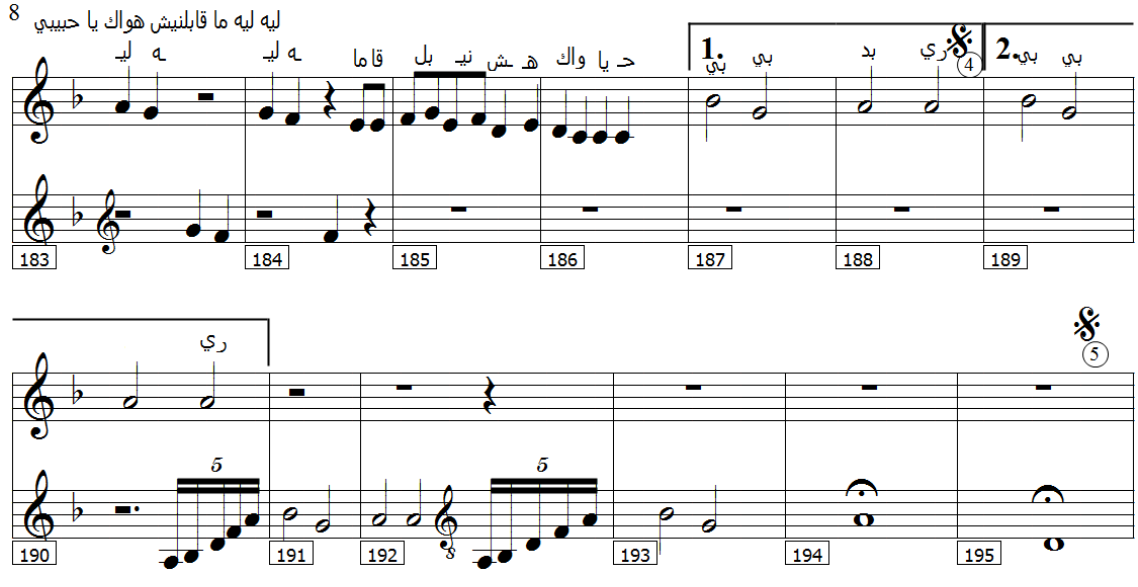
مصوّر 28 لازمة موسيقية عدد 5



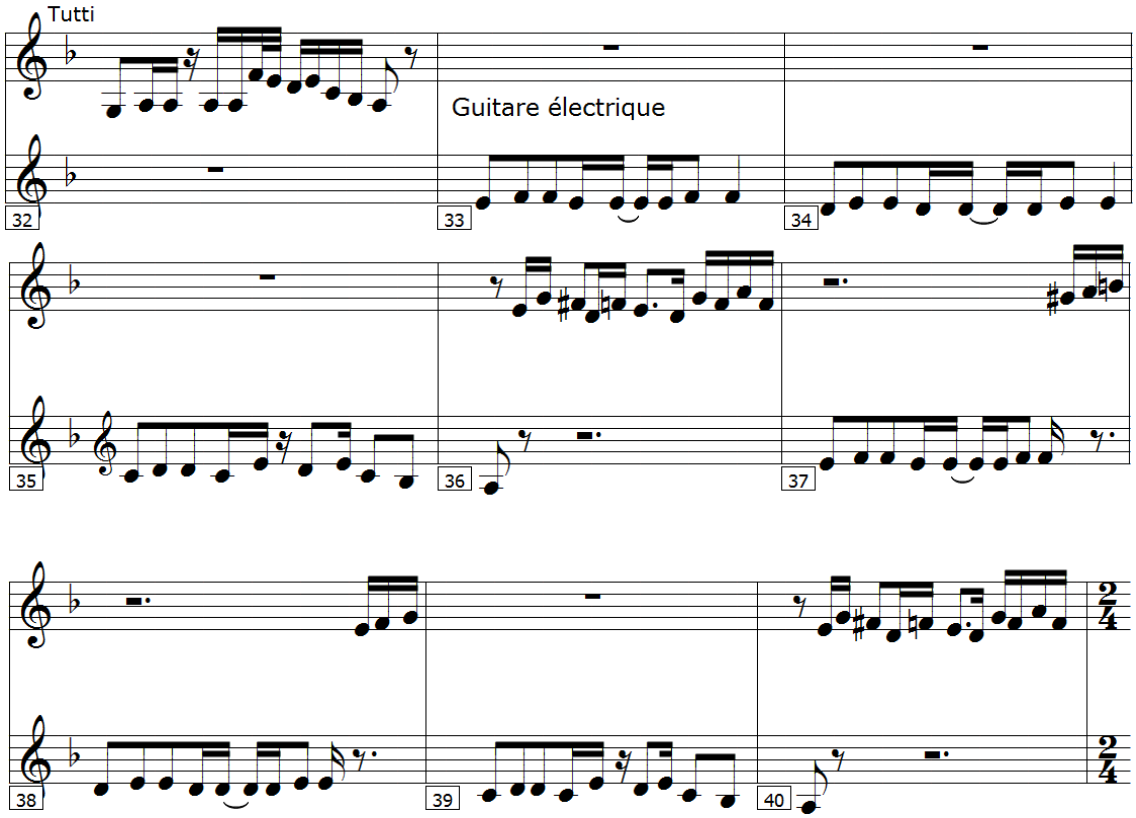
مصوّر 29 لازمة موسيقية عدد 6



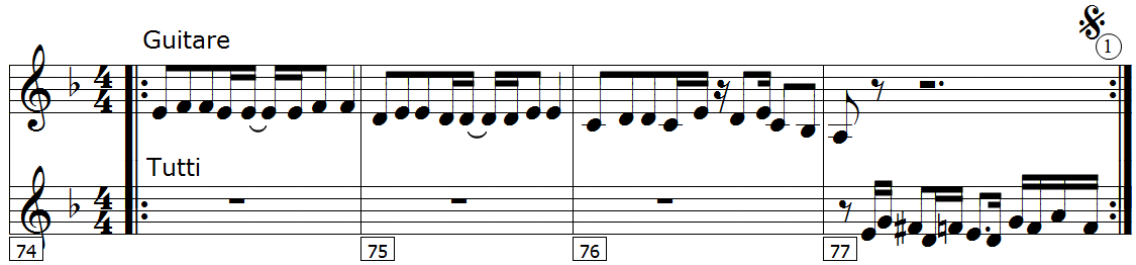
مصوّر 30 القفلة المقامية كتهيئة للمؤدية



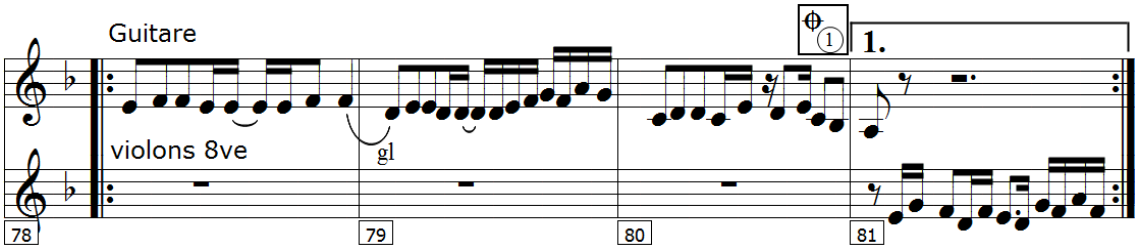
مصوّر 31 التركيز على القفلة المقامية في الجواب



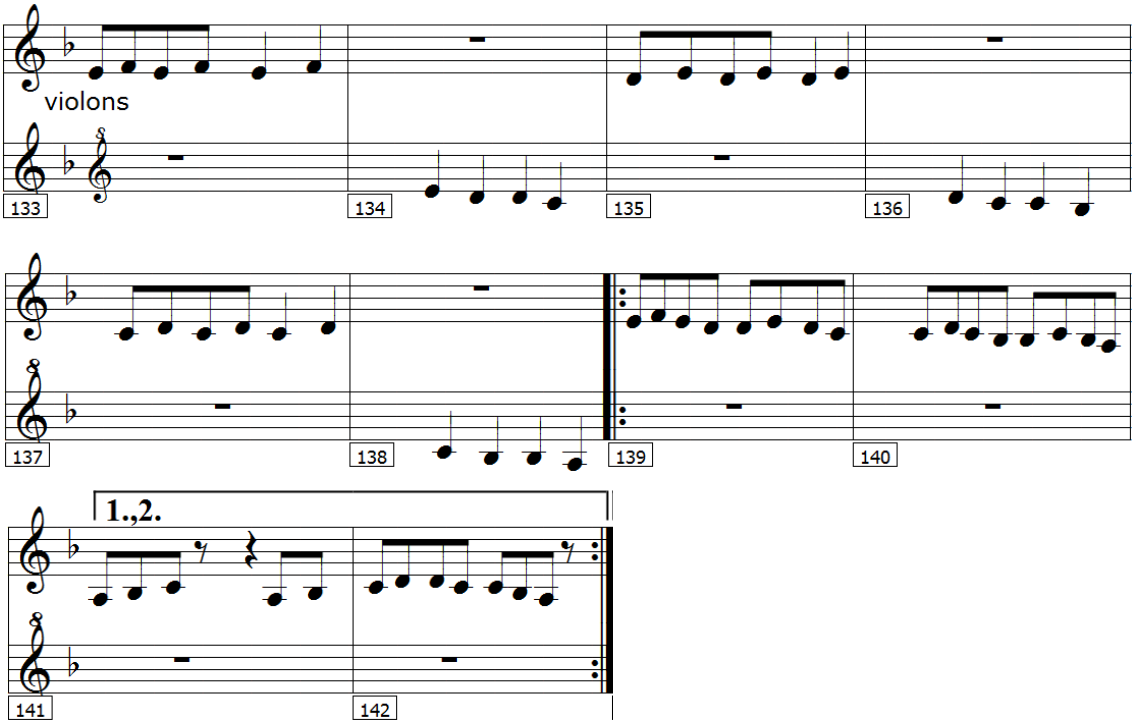
مصوّر 32 توظيف الآلات الموسيقية



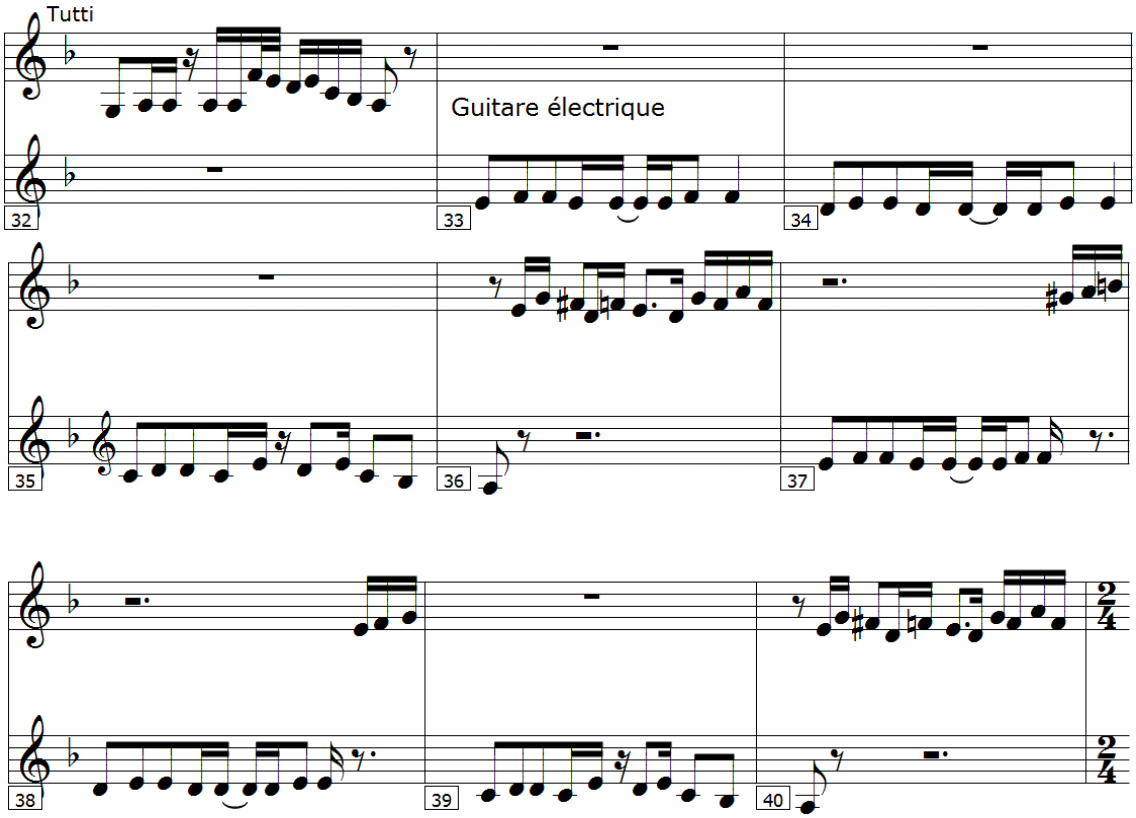
مصوّر 33 نموذج نماء 1



مصوّر 34 نموذج نماء 2 (النماء يكمن في المقياسين 78 و79 إذا ما قارنناهما بنظيرهما رقم 74 و75)

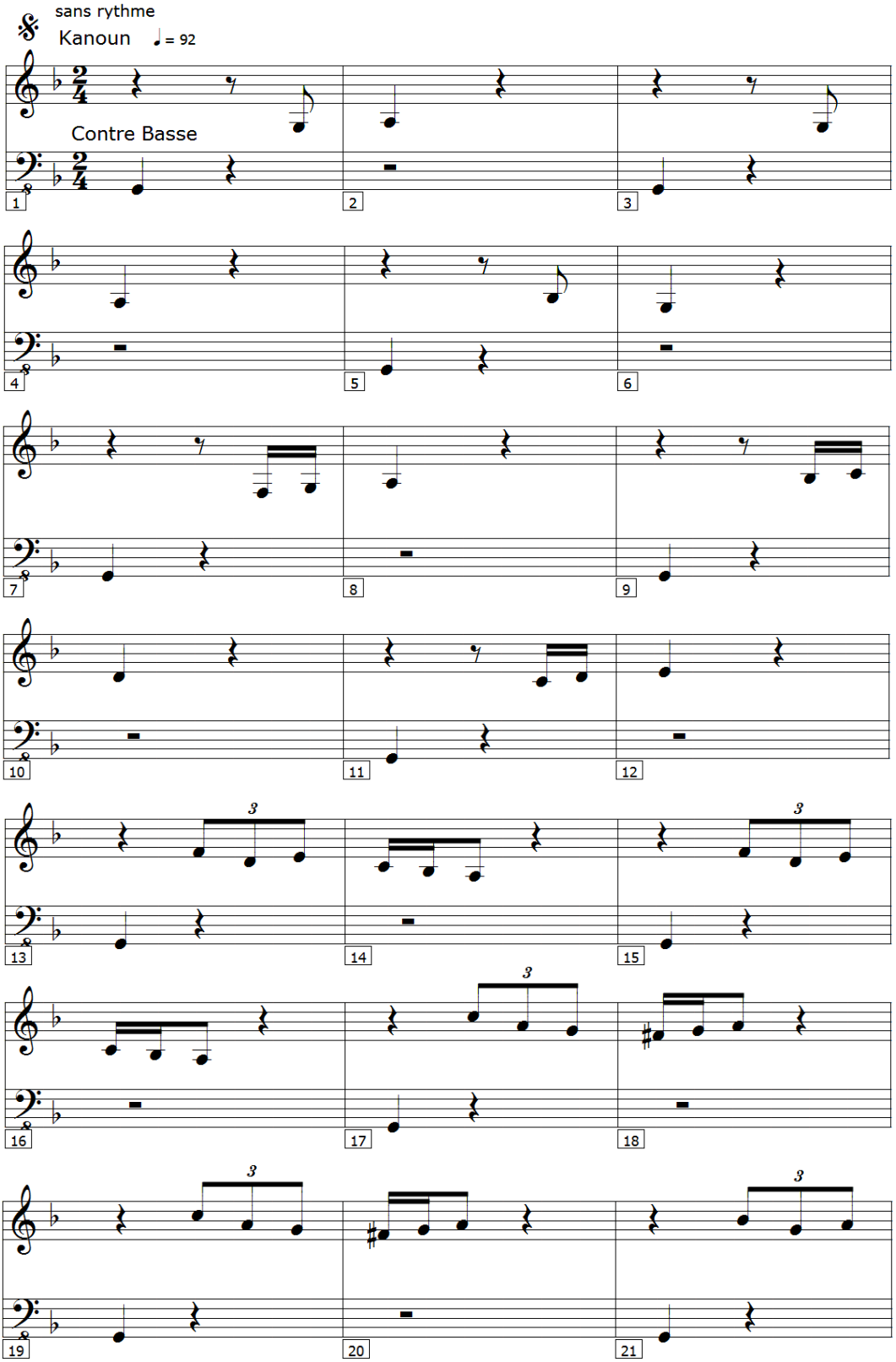


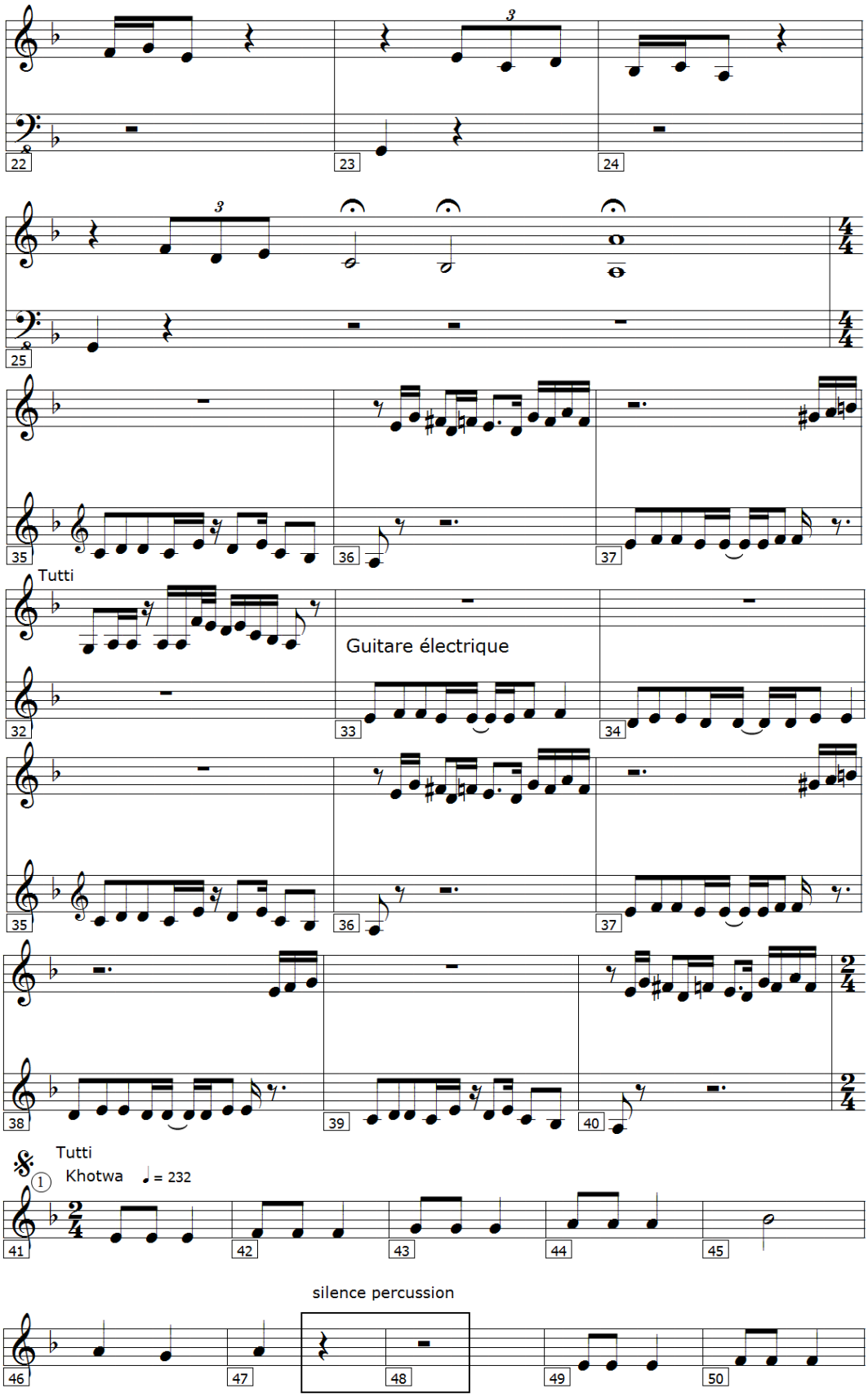
مصوّر 35 نموذج نماء 3

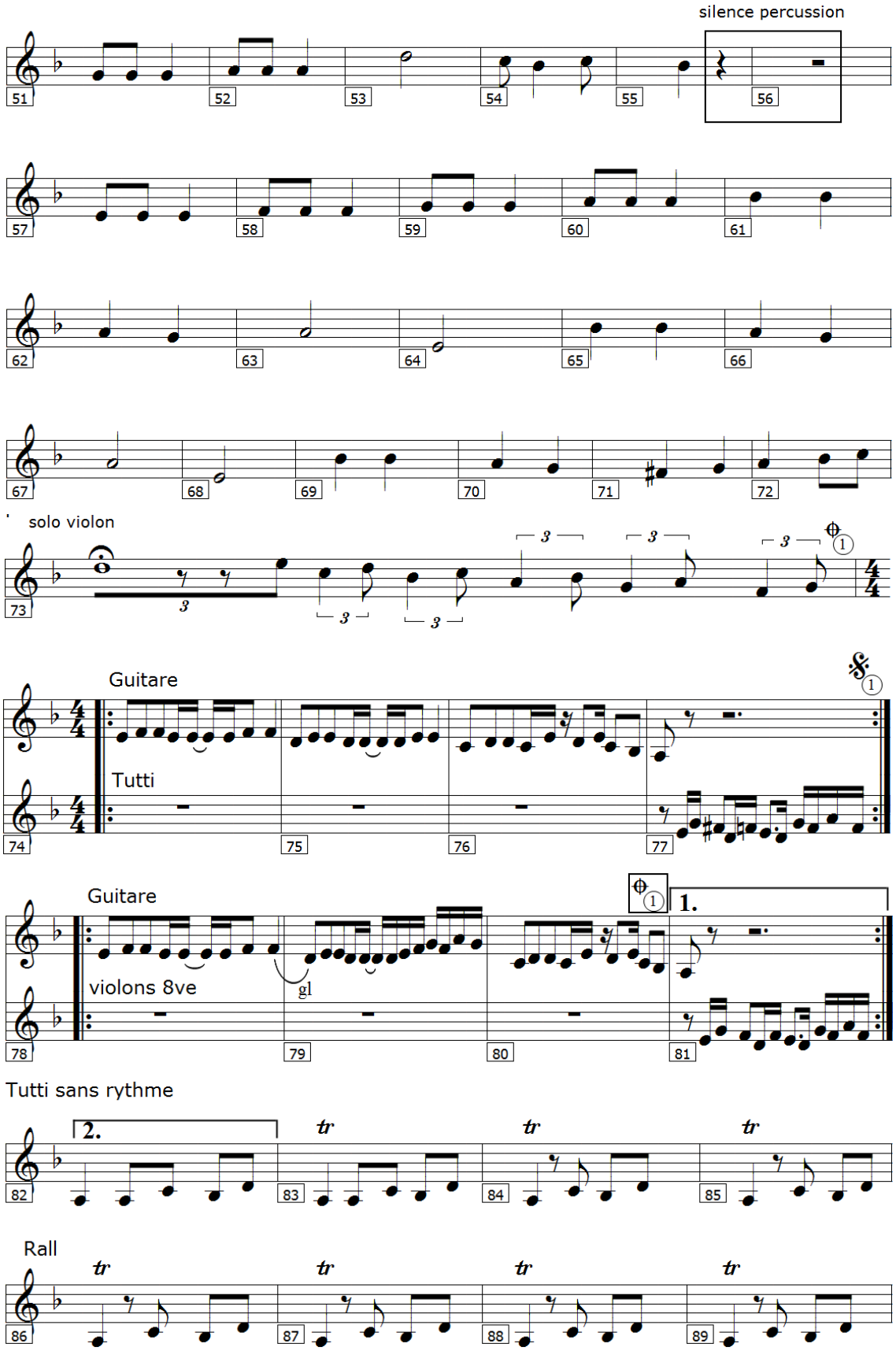


مصوّر 36 تنويع

ملحق 2: التدوين الكامل للأغنية




22
23
24
25
35
36
37
Tutti
Guitare électrique
32
33
34
35
36
37
38
39
40
Tutti
Khotwa
= 232
41
42
43
44
45
silence percussion
46
47
48
49
50


silence percussion
solo violon
Guitare
Tutti
Guitare
violons 8ve
gl
1.
Tutti sans rythme
2.
Rall

Kanoun pianissimo

chant libre

رجعوني عنيك لأيامي الي راحوا

Tutti

ماضي وجراحو

الي شفتو قبل متشوفك عنيا

5

عمري ضايع يحسبوه ازاي علي

الي شفتو

Tutti

wehda charqiyya (reprise 2 fois)

♩ = 84

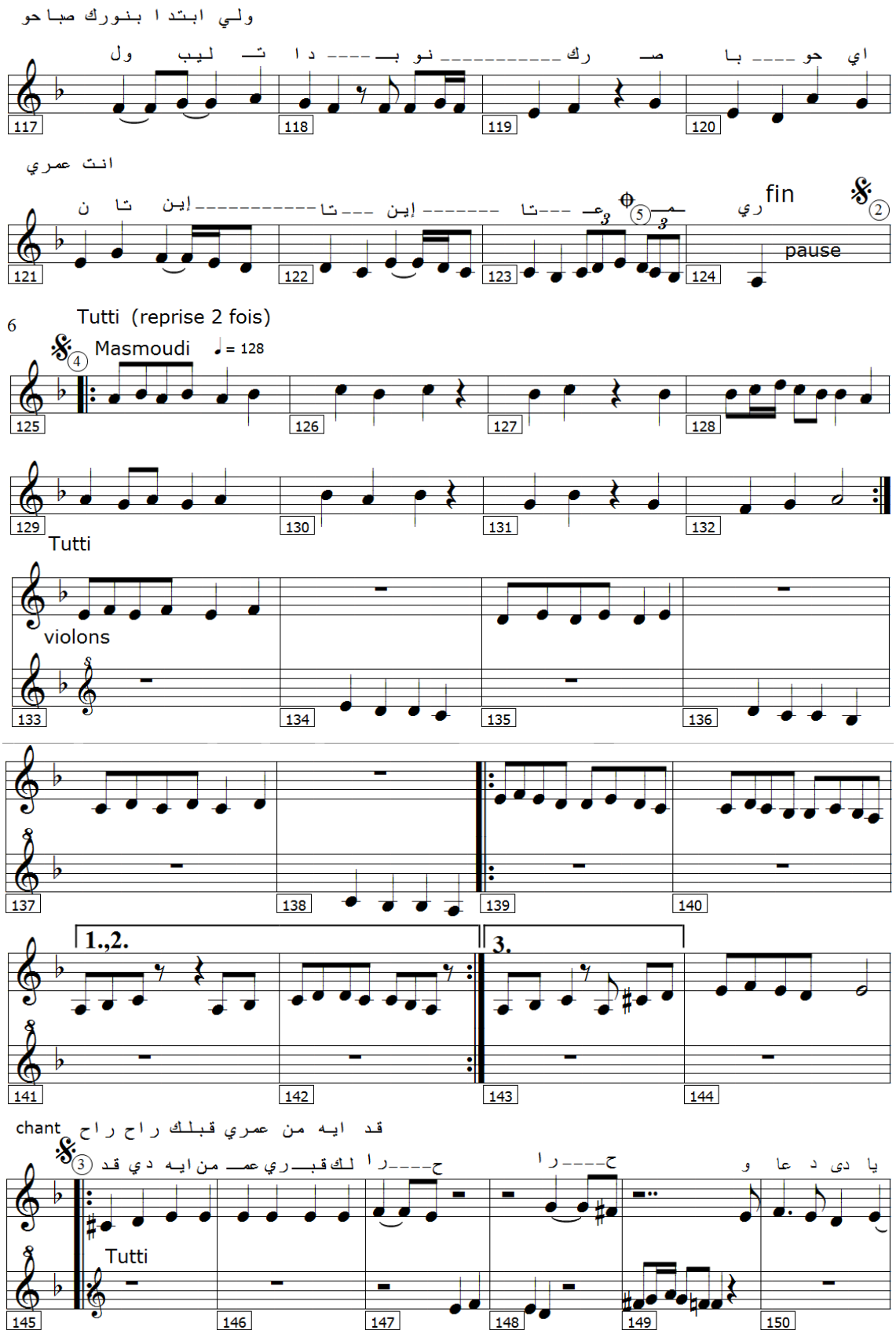
قبل ما تشوفك عنيا عمري ضايع يحسبوه

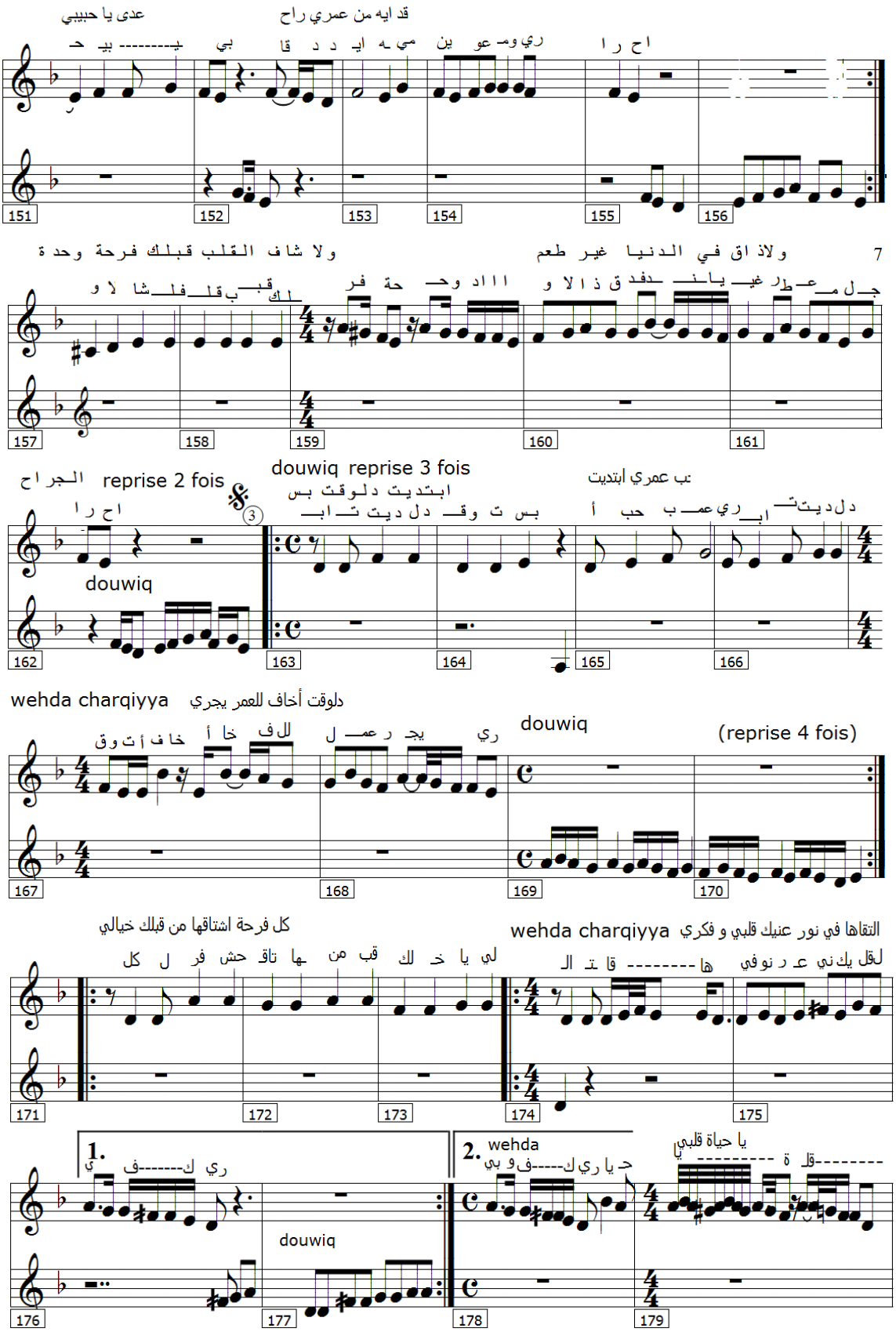
ازاي علي الي شفتو انت عمري

1.,2.

3.

الي ابتدا بنورك صباحو


ولي ابتدا بنورك صباحو
اي حو ـــ با صـ رك ـــــــــــ نو بـ ـــ دا تـ ليب ول
117
118
119
120
انت عمري
ري fin
ـمـ ـتا ـــ عـ ـــ إين ـــ تا ـــ إين ـــ تا ن
121
122
123
124
pause
6
Tutti (reprise 2 fois)
Masmoudi ♩ = 128
125
126
127
128
129
130
131
132
Tutti
violons
133
134
135
136
137
138
139
140
1.,2.
3.
141
142
143
144
chant قد ايه من عمري قبلك راح راح
قد دي ايه من عمـ ري قبـ لك ـــ را ـــ ح ـــ را ـــ ح
يا دى د عا و
Tutti
145
146
147
148
149
150


عدى يا حبيبي
قد ايه من عمري راح
ولا شاف القلب قبلك فرحة وحدة
ولاذ اق في الدنيا غير طعم
reprise 2 fois
douwiq reprise 3 fois
douwiq
wehda charqiyya
دلوقت أخاف للعمر يجري
douwiq
(reprise 4 fois)
كل فرحة اشتاقها من قبلك خيالي
wehda charqiyya
التقاها في نور عنيك قلبي و فكري
1.
douwiq
2. wehda
يا حياة قلبي

يا أغلى من حياتي ليه ليه

ما قابلنيش هواك يا حبيبي

Tutti

Kanoun (sans rythme)

Rall

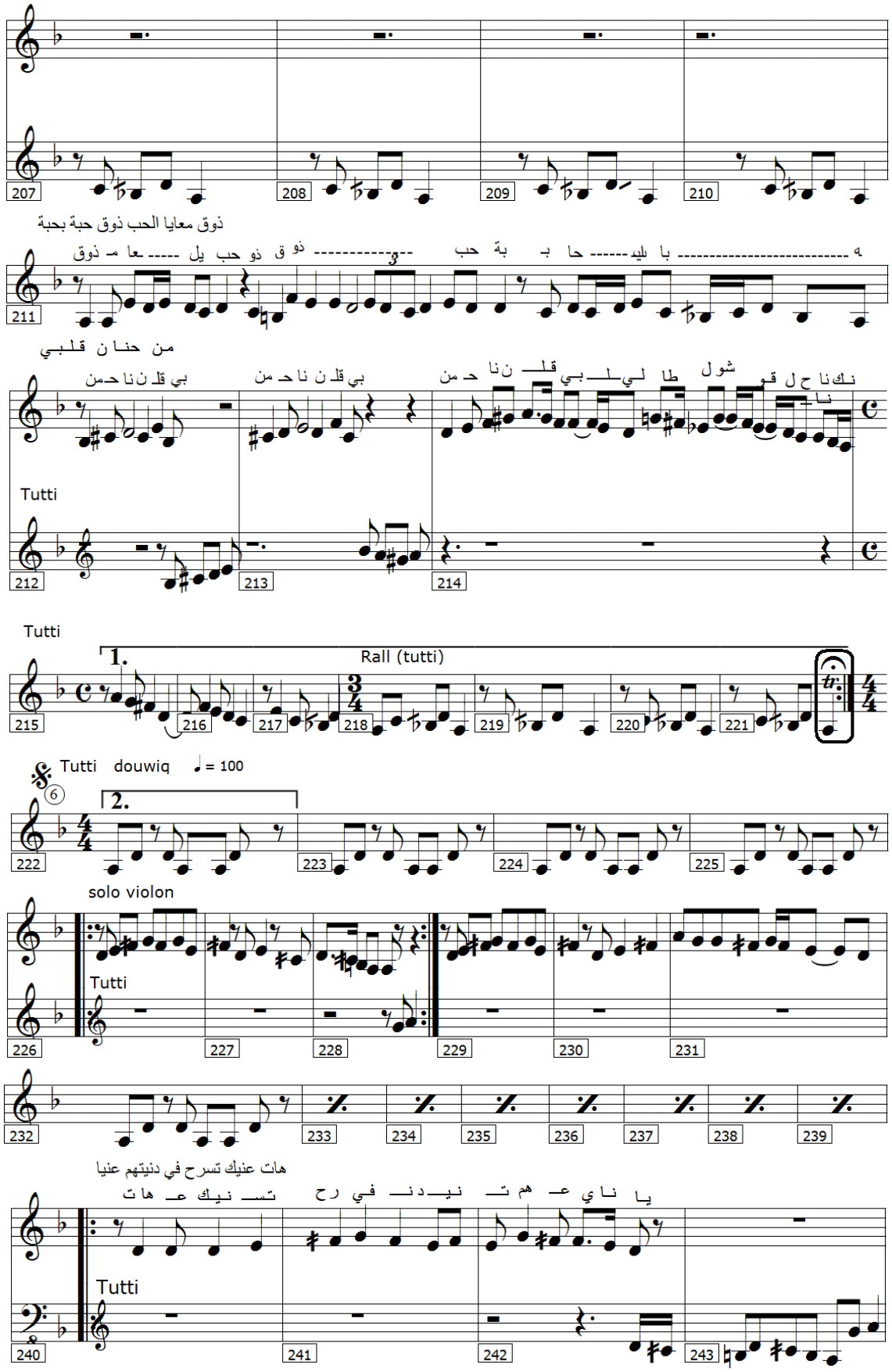
Kanoun (octave inférieure à la reprise)

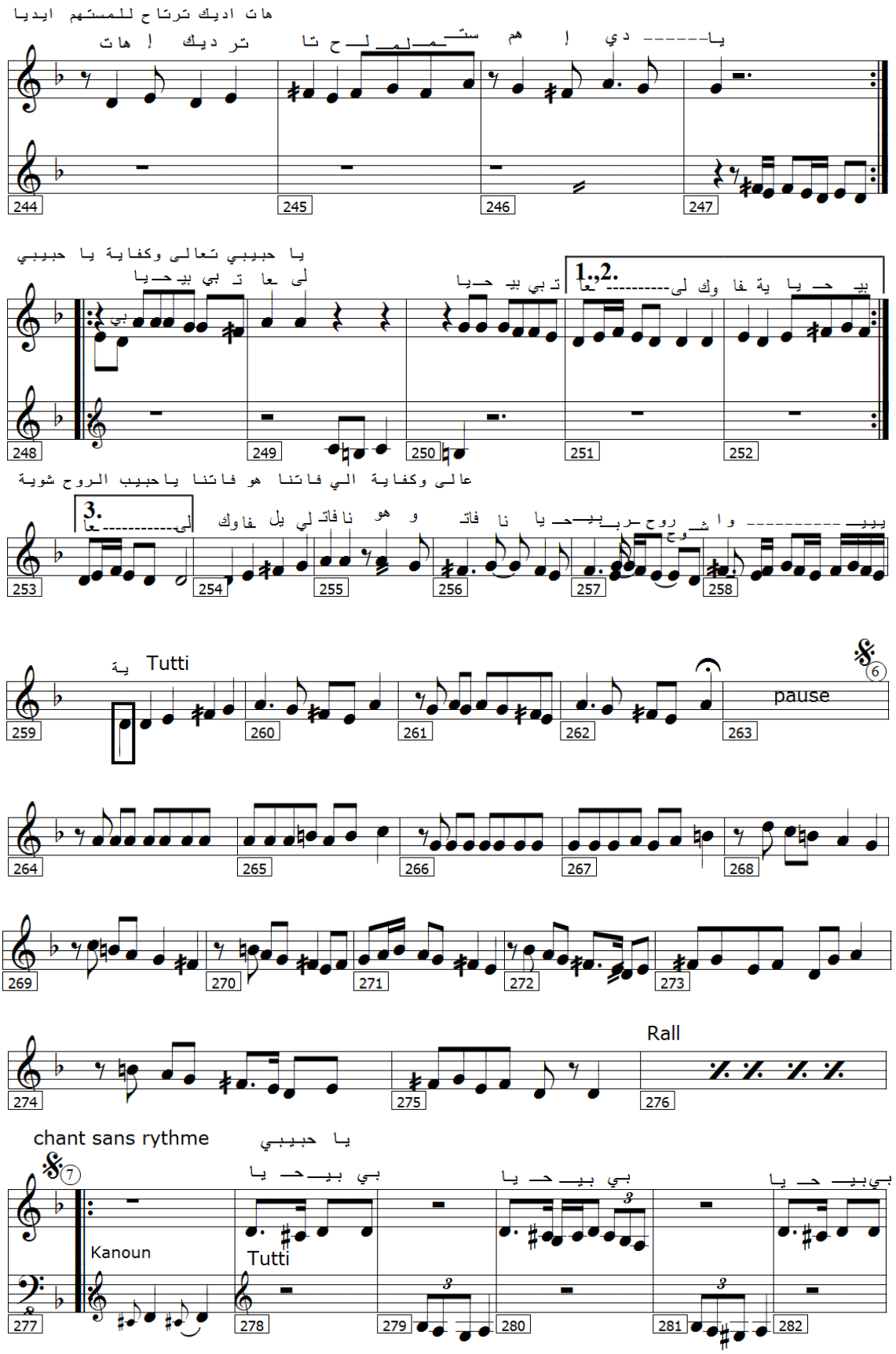
chant sans rythme

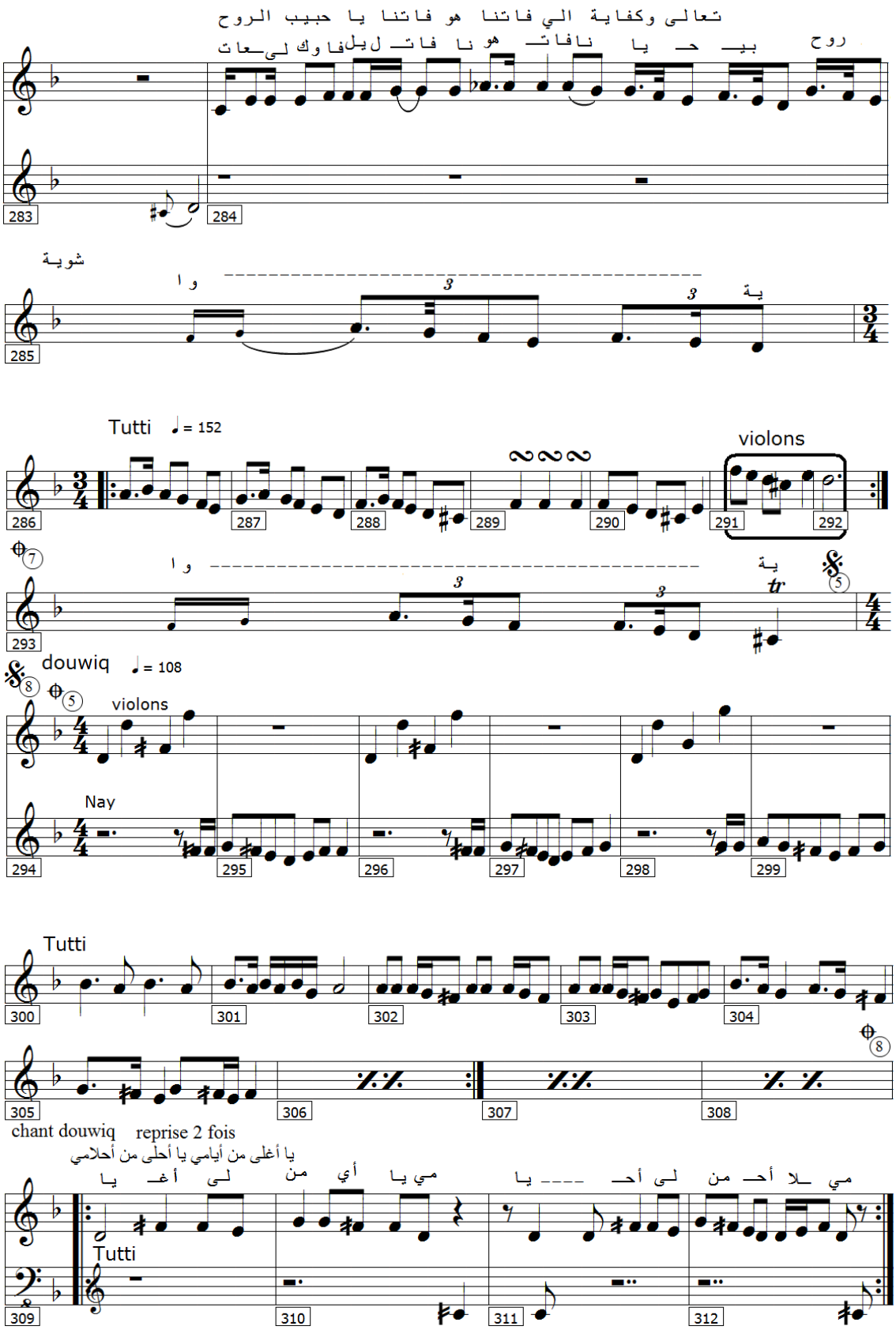
الليالي الحلوة

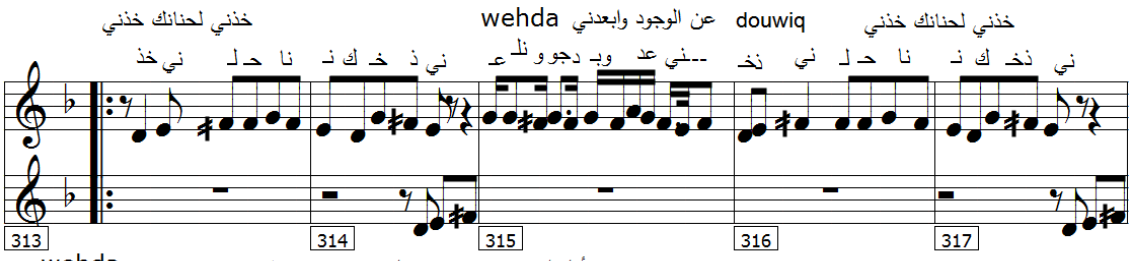
والشوق والمحبة من زمان والقلب شايلهم عشانك

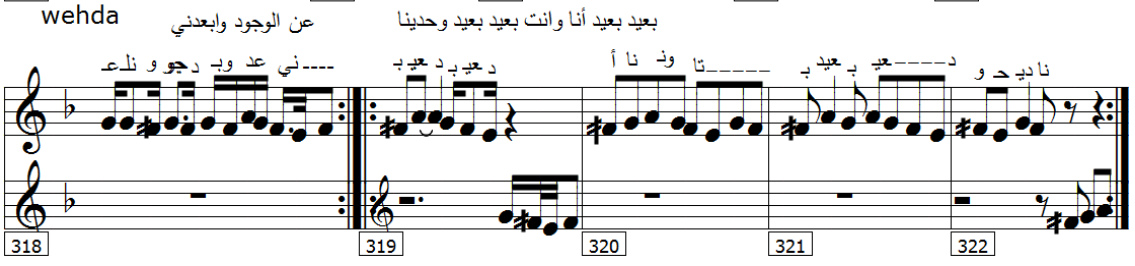
Tutti

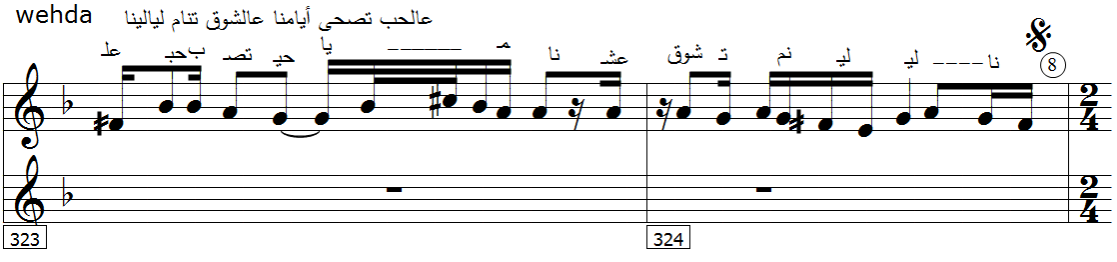

ذوق معايا الحب ذوق حبة بحبة
من حنا ن قلبي
Tutti
Rall (tutti)
Tutti douwiq ♩ = 100
solo violon
هات عنيك تسرح في دنيتهم عنيا

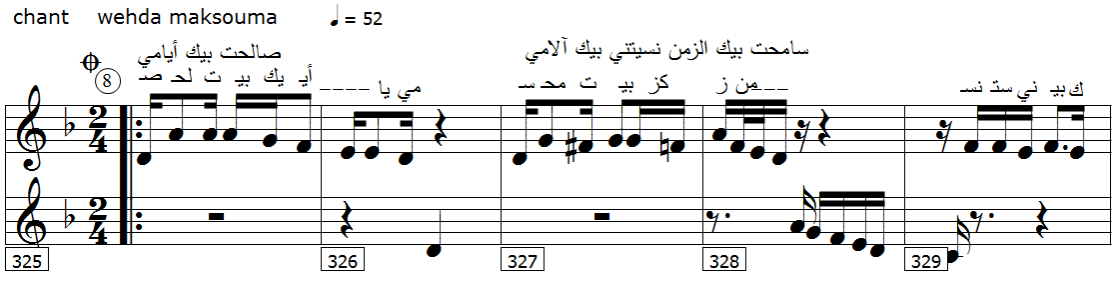

1.,2.
3.
Tutti
pause
Rall
chant sans rythme
Kanoun
Tutti

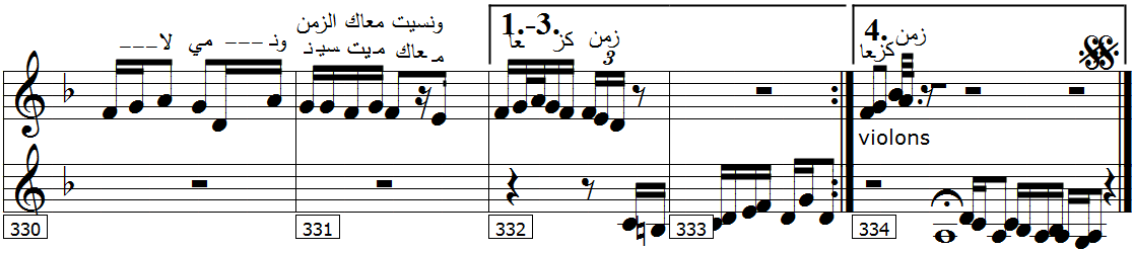

تعالى وكفاية الي فاتنا هو فاتنا يا حبيب الروح
روح بيـ حـ يا نافاتـ هو نا فاتـ ل يل فاوك لى ـعات
283
284
شوية
وا
ية
285
Tutti ♩= 152
violons
286
287
288
289
290
291
292
وا
ية
tr
293
douwiq ♩= 108
violons
Nay
294
295
296
297
298
299
Tutti
300
301
302
303
304
305
306
307
308
chant douwiq reprise 2 fois
يا أغلى من أيامي يا أحلى من أحلامي
يا أغـ لى من أي مي يا يا ـــ أحـ لى من أحـ لا مي
Tutti
309
310
311
312


خذني لحنانك خذني
wehda
عن الوجود وابعدني
douwiq
خذني لحنانك خذني
313
314
315
316
317


wehda
عن الوجود وابعدني
بعيد بعيد أنا وانت بعيد بعيد وحدينا
318
319
320
321
322


wehda
عالحب تصحى أيامنا عالشوق تنام لياليا
323
324


chant
wehda maksouma
♩ = 52
صالحت بيك أيامي
سامحت بيك الزمن نسيتني بيك آلامي
325
326
327
328
329


ونسيت معاك الزمن
1.-3.
4.
violons
330
331
332
333
334

المصادر والمراجع

13. العياشي, محمد : *الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم*, المطبعة المصرية |تونس, 1987.|

14. المسدي, عبد السلام : *الأسلوبية والأسلوب*, الطبعة الثانية, الدار العربية للكتاب |تونس, 1982.|

15. بنصير, حلمي : *الخطاب الموسيقي و سؤال الهوية:أعمال المؤتمر الدولي الثاني*, دار نهى للطباعة, المعهد العالي للموسيقى |صفاقس-تونس, 2-3-2004.|

16. حسن, ماهر : "الشاعر المبير: أحمد شفيق كامل في حوار ما قبل الرحيل |مصر, 2008.|

17. حليم ميخائيل, إدوارد : *محمد عبد الوهّاب سبعون عاما من الإبداع في التأليف الموسيقي والتلحين والغناء*, مكتبة مدبولي |القاهرة, 2002.|

18. سحاب, الياس : *المغنون العرب دفاعا عن الأغنية العربية*, المؤسسة العربية للدراسات والنشر |بيروت, 1985.|

19. سحاب, الياس : "أم كلثوم رحلة في عصرها و شخصيتها", *مجلة الكتب وجهات نظر السنة1 العدد 5* |1999.|

20. سحاب, فيكتور : *السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة*, دار العلم للملايين |بيروت-لبنان, 1987.|

21. صاغية, حازم : *الهوى دون أهله*, دار الجديد |بيروت-لبنان, 1991.|

22. عوض, محمود : *محمد عبد الوهّاب*, دار المعارف |مصر, 1971.|

23. فريد, سمير : "أم كلثوم؟", *مجلة الهلال* |1999.|

24. وهبة, سعد الدين : *النهر الخالد:محمد عبد الوهّاب في حوار مع سعد الدين وهبة*, دار سعاد الصباح |الكويت-القاهرة, 1992.|

25. يوسف, قليل : "مدخل إلى الأسلوبية", *مجلة دفاتر الاختلاف الالكترونية* |29-11-2009| [url: https://anfasse.org/e-de/dbqu11661307/3393.html].

1. Anon. " المؤتمر الدولي مقاربات في تحليل الخطاب الموسيقي", *شبكة ضياء للمؤتمرات والدراسات والأبحاث* |2017-04| [url: https://diae.net/45052/].

2. Becha, Samir : "what- is- musicology", *tunisian center of musicological publication (ctupm.com)* |2015| [url: https://ctupm.com/?p=371&lang=ar].

3. Dubois, Jean, Mathée Giacomo, Louis Guespin, and Al : *Dictionnaire de linguistique*, ed. Librairie Larousse, Larousse |Paris, 1973|.

4. Paul, Georges : *التداولية*, translator قصي العنابي, ed. الدار العربية للعلوم ناشرون ودار الأمان *الطبعة الأولى* |2010|.

5. Studio Al5rbe : *ام كلثوم انت عمري اغنيه الكاملة* |15-7-2011| [url: https://www.youtube.com/watch?v=aztHL4kn9qE].

6. Wikipedia Contributors : "*ويكيبيديا*" , أحمد شفيق كامل ||1-6-2020| [url: https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=أحمد_شفيق_كامل&oldid=47901637].

7. أبو المجد, صبري : *السنباطي بعد رحيل أم كلثوم*, الطبعة الأولى, الهيئة العامة السورية للكتاب |بلا مكان, 2010.|

8. أرمينكو, فرنسواز : *المقاربة التداولية*, *ترجمة د.سعيد علوش*, مركز الإنماء القومي |الرباط, 1986-5-5.|

9. الحفني, رتيبة : *محمد عبد الوهّاب حياته وفنه*, دار الشروق |القاهرة, 1991-1-1.|

10. الشهري, عبد الهادي : *استراتيجيات الخطاب:مقاربة لغوية تداولية*, ط1, دار الكتاب الجديد |بيروت, 2004.|

11. الضمراني, مصطفى : *حكايات وراء الأغاني*, الطبعة الأولى, مركز الأهرام للترجمة والنشر |بلا مكان, 2010.|

12. العنتري, فرج : *في النقد والتذوق الموسيقي*, دار الكلمة LOGOS |القاهرة-مصر, 2000.|