An-Najah University Journal for Research – B
Humanities
مجلة جامعة النجاح للأبحاث – ب
العلوم الإنسانية

# Western and Arabic Vocal Techniques Used in Mohammed Abdel Wahhab's Performance of the Introductory Line of the Structured Mawwal "Ya Leil Ya Ein"

**Nasser N Asmar**[1*]

Type: Full Article. Received: 21st Apr. 2025, Accepted: 21st Jun. 2025, Published: 1st Jul. 2026.
DOI: https://doi.org/10.35552/0247.40.7.2589

**Abstract: Objective:** This study aims to analyze the Arabic and Western vocal techniques employed by the renowned musician Mohammed Abdel Wahab in his performance of the structured *Mawwal* introduction "Ya Leil Ya Ein." It also seeks to develop exercises that assist students of Arabic singing in overcoming technical challenges. This type of performance marked a significant shift in the presentation of the Arabic *Mawwal*. The importance of this research lies in its attempt to bridge a knowledge gap in vocal music studies by addressing Western techniques that have not been sufficiently explored within the context of Arabic vocal performance. **Methodology:** To achieve the study's objectives, the researcher adopted a descriptive analytical approach, focusing on content analysis of two selected *Mawwal* introductions by Abdel Wahab in the *Hijaz Kar Kurd* scale: 1. "Elly Enketab 'Aal Gebeen". 2. "Ashki Lemeen El-Hawa". The study utilized a set of tools including audio recordings, analysis of musical scores, and the design of proposed vocal exercises derived from practical performance. **Study Conclusions:** The study found that integrating Arabic and Western vocal techniques has a significant impact on developing the skills of students of Arabic singing, especially those interested in performing *Mawwal*. The proposed exercises derived from the study sample received a 96.5% approval rating from expert reviewers, indicating their high effectiveness. These findings contribute to enhancing the artistic capabilities and performance horizons of students. **Recommendations:** The study concludes with several recommendations, most notably: emphasizing the importance of Arabic and Western vocal techniques in performing the structured *Mawwal* introduction; transcribing the *Mawwal* into musical notation; dividing it into vocal phrases; and creating exercises to facilitate performance. The study also recommends organizing workshops and seminars to highlight the significance and effectiveness of the structured *Mawwal* in improving the performance level of vocal students.

**Keywords:** Al-Mawwal, Arabic Vocal Forms, Mohammed Abdel Wahab, Musical Analysis, Arabic and Western Vocal Techniques, Structured Mawwal, Ya Leil Ya Ein.

# التّقنياتُ الغنائيّةُ الغربيّةُ والعربيّةُ المُستخدمةُ في أداءِ محمّد عبد الوهاب لمَطْلَعِ الموالِ المُقنَّن "يا ليل يا عين"

**ناصر أسمر**[1*]

تاريخ التسليم: (2025/4/21)، تاريخ القبول: (2025/6/21)، تاريخ النشر: (2026/7/1)

**مُلخّص: الهدف:** تهدفُ هذه الدّراسة إلى تحليلِ التّقنياتِ الغِنائيّةِ الغربيّةِ والعربيّةِ التي استخدمها الموسيقارُ محمّد عبد الوهاب في أداءِ مَطْلَعِ المَوالِ المُقنَّن "يا ليل يا عين"، واستنباطِ تدريباتٍ تُساعِدُ دارسي الغناءِ العربيّ على تَذليلِ الصُّعوباتِ التّقنيّة، وقد شَكّل هذا الأداءُ نَقلةً نوعيّةً في أسلوبِ تقديمِ المَوالِ العربيّ. وتَبرُزُ أهمّيّةُ البحثِ في كونه يُسَدُّ فجوةً معرفيّةً في الدّراساتِ الغِنائيّةِ العربيّة، حيث لم تُتَناوَلْ التّقنياتُ الغربيّةُ التي تمّ توظيفُها في الموّال المقنّن ودمجها بالتقنيات العربيّة بشكلٍ كافٍ. **المنهج:** لتحقيقِ أهدافِ الدّراسة، استَخدمَ الباحثُ المنهجَ الوصفيَّ التّحليليّ، واستندَ إلى تحليلِ محتوى عيّنتين من مَطالِعِ مواويلِ عبد الوهاب في مقامِ حِجاز كار كُرد، وهُما: "اللّي انكتب عَ الجبين" و"أشكي لمين الهوى". كما استُخدِمَت أدواتٌ بحثيّةٌ شملت التّسجيلاتِ الصّوتيّة، وتحليلَ المدَوَّناتِ الموسيقيّة، وتصميمَ تدريباتٍ غنائيّةٍ مُقترحةٍ مستنبطةٍ من الأداءِ العَمليّ. **النتائج:** أظهرتِ الدّراسةُ أنَّ الدَّمجَ بينَ التّقنياتِ الغِنائيّةِ الغربيّةِ والعربيّةِ له تأثيرٌ كبيرٌ في تطويرِ وتنميةِ مَهاراتِ دارسي الغناءِ العربيّ، لا سيّما مُحبّي المواويل المُقنّنة التي برع محمد عبد الوهاب في أدائها وكان أهم روادها. كما بيّنت أنَّ التّدريباتِ المُستنبطةَ من عيّنةِ الدّراسة قد حازت على نِسبةِ (96.5%) من القَبولِ بعدَ استطلاعِ رأيِ الخبراءِ، وهي نسبةٌ مرتفعةٌ جدًّا، ممّا يدلُّ على فاعليّتِها في إثراءِ خبراتِ الطُّلابِ وتوسيعِ آفاقِهِم الفنّيّة. **التوصيات:** ذُيِّلَتِ الدّراسةُ بجملةٍ من التّوصيات، من أهمّها: الاهتمامُ بالتّقنياتِ الغِنائيّةِ العربيّةِ والغربيّةِ في مَطْلَعِ المَوالِ المُقنَّنِ موضوعِ الدّراسة، وكتابةُ النّوتةِ الموسيقيّةِ لمطلعِ المواويل، وتقسيمُها إلى جُمَلٍ غِنائيّةٍ، ووضعُ تدريباتٍ لتيسيرِ أدائِها. كما أوصت بإقامةِ ورشاتِ عملٍ وندواتٍ تُسلِّطُ الضّوءَ على أهميّةِ الموالِ المُقنَّن وفاعليّتِه في رفعِ مستوى دارسي الغناء.

**الكلمات المفتاحية:** الموال، القوالب الغنائيّة العربيّة، محمد عبد الوهاب، التّحليل الموسيقيّ، التّقنيات الغنائية الغربية والعربية، الموّال المُقنّن، يا ليل يا عين، الارتجال الغنائي.

1 Department of Music, Faculty of Fine Arts, An-Najah National University, Nablus, Palestine.
* Corresponding author: n.asmar@najah.edu

1 قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة النجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين.
* الباحث المراسل: n.asmar@najah.edu

**مُقدّمة الدّراسة**

تتميّز الموسيقى العربية بطابعٍ خاص، تشكّل عبر العصور بفعل التأثّر والتأثير، حيث استمدّت عناصرها من معايشاتٍ مختلفة: دينية، واجتماعية، وسياسية. كما تأثّرت بمعتقداتٍ وعاداتٍ لحضاراتٍ سابقة، مما أكسبها ثراءً فنيًّا وتراثيًّا. وقد مرّت القوالب الموسيقية الغنائية والآلية العربية بمراحل تطورية عديدة، أرسَت دعائمها وبيّنت معالمها شكلًا ومضمونًا، حتى برز فيها روّاد كُثُر، مثل: **سيد درويش، ورياض السنباطي، ومحمد القصبجي، ومحمد عبد الوهاب،** الذين قدّموا أعذب الألحان وصاغوها في قوالب ما زلنا نستمتع بها حتى اليوم.

سار **محمد عبد الوهاب** على خُطى **سيد درويش** في دعوته إلى **تجديد** الموسيقى العربية، وقد بدأ ذلك واضحًا منذ بداياته، حيث خرج عن المألوف في تلحين القصيدة، والطقْطوقة، والموال، وأدخل أساليبَ غربيةً جديدة في الغناء، والتلحين، والتوزيع، إضافةً إلى تطويره لتكوين الفرقة الموسيقية. ويعكس ذلك ثقافته الواسعة، وعلمه الذي ناله منذ شبابه، بعد أن تلقّى رعايةً فنيةً وثقافيةً خاصة من **أمير الشعراء**، الذي آمن بموهبته ودعمه. وفي ثلاثينيات القرن الماضي، ظهر "الموال المُقنَّن" على يد **محمد عبد الوهاب**، وهو شكلٌ غنائيٌّ جديد يخلو من الإيقاع، ويُشبه الأغنية المُرسَلة، يجمع بين التقنيات الغنائية **العربية** و**الغربية** .وقد أتاح هذا الشكل فرصةً لمن لا يُجيدون الارتجال أن يؤدّوا الموال بنمطٍ لحنيٍّ منظَّم، بدلًا من التلحين الفوريّ، الذي يتطلّب قدراتٍ صوتية عالية.

ولذلك، فإن أداء الموال المُقنَّن يتطلّب معرفةً عميقةً بأصول الغناء، إلى جانب مهاراتٍ صوتيةٍ متقدمة، مثل**:** قوّة الصوت، وسِعَة المساحة الصوتية، والقدرة على التنقّل بين المقامات، بالإضافة إلى الاطّلاع على التقنيات الغنائية الغربية، **كـ**التنفّس، والرنين، والتعبير المناسب لكل جملة في الموال. ومن الجدير بالذكر أن الموال المُقنّن الذي ابتكره عبد الوهاب يبدأ بمطلعٍ غنائيٍّ شهير: **"يا ليل يا عين"**، يُظهِر فيه مجموعةً من التقنيات العربية والغربية، مما يُفيد الدارسين والباحثين، ويُساعدهم في تنمية مهاراتهم.

وبناءً على ذلك، يرى الباحث أن **كتابة هذه المطالع وتحليلها،** واستنباط تدريباتٍ غنائية منها، يُسهم في توضيح التقنيات الغربيّة والعربيّة المُستخدمة، وتطوير مهارات المتدرّبين في الأداء الغنائي.

**مُشكلةُ الدّراسة ومُبرّراتها**

يُعَدُّ محمد عبد الوهاب من أوائلِ الموسيقيين العرب الذين قاموا بدمج بعضِ الأساليبِ والتقنياتِ الغنائيةِ الغَربيّة في الغناءِ العربي، ويظهرُ ذلك واضحًا في الارتجالاتِ الغنائيةِ للمُوَّال، ومطلع يا ليلُ يا عين، الذي بَرَعَ في أدائه وصياغته، حيثُ قام بابتكارٍ لهُ شكلٍ واضحِ المعالِم، دمجَ فيه بعضَ التقنياتِ الغنائيةِ الغربيةِ بـالعربية، ليُضيءَ للباحثين والدارسين والمُهتمّين شُعلةَ المعرفةِ والعِلم، عَسَاها تُساعِدُهم في تَذليلِ الصعوباتِ التي تُواجههم في ارتجالِ مطلعِ المُوَّال، وتُنَمّي مهاراتِهم، وتعمل على توسيعِ آفاقِهم في ذلك الجزءِ المُهمّ من أشكالِ الموسيقى العربية. وبالرغمِ من ذلك، لم تَقُم دراسةٌ علميّةٌ مُتخصّصةٌ ترصدِ وتحللِ وتوضيحِ تلك التقنياتِ الغنائيةِ الغربية، وكيفيّةِ الاستفادةِ منها.

**أهميّة الدِّراسة**

تظهر أهميّة الدِّراسة من الاهتمام بمطلع الموّال المقنن "يا ليل يا عين" عند محمد عبد الوهّاب وكيفيّة دمج التقنيات الغربيّة بالعربيّة وهنا سوف نبحث في مطالع المواويل المقنّنة "عينة الدّراسة" التي تم دمج وادخال التقنيات الغنائية الغربيّة على العربيّة فيها، واستنباط تدريبات لتذليل الصعوبات على الدارسين والمهتمين في مثل هذا النوع من الغناء، والقاء الضوء على قالب الموّال المقنّن ومحمد عبد الوهاب الذي ساهم في تطوير الموّال المقنّن الذي يُعَدُّ إضافةً للمكتبة الموسيقية العربيّة حيث تظهر أهداف الدِّراسة.

**أهداف الدّراسة**

سعت الدّراسة إلى الإجابة عن السؤال الآتي: كيف يتمُّ الاستفادةُ من التقنياتِ الغنائيةِ الغربيةِ والعربيّة في تذليلِ الصعوباتِ التقنيّةِ لدارسي المُوَّالِ المُقنّن في تطويرِ مهاراتِهم؟ وإلى تحقيق الأهداف الآتية:

1. رصد التقنيات الغنائية الغربية التي ادخلها محمد عبد الوهاب على الموال ومطلعه (يا ليل يا عين).
2. التعرف على الموال من حيث الشكل والمضمون والاداء.
3. وضع بعض التدريبات المقترحة من عينة البحث لرفع مستوى اداء دارسي الارتجالات والمواويل.

**إجراءات الدّراسة**

تضمنت إجراءات هذه الدّراسة ما يأتي:

1. الاطّلاع على كلّ ما يختصُّ بموضوع هذه الدّراسة، وذلك من خلال مسحٍ شامل للمكتبات الجامعيَّة، وشبكة الإنترنت.
2. الاطِّلاع على ما تتضمَّنه المصادر، والمراجع العلميَّة، والمجلّات العلميَّة المُحَكّمة، من معلومات تتعلّق بالموّال المُقنّن ومن قام بابتكاره وغنائه من الرّواد العرب.
3. استخدم الباحث أدوات جمع المعلومات، والبيانات في المنهج الوصفيّ التَّحليليّ.
4. جمع البيانات وتبويبها، وعمل تحليلٍ شامل لكلّ ما يتعلَّق بهذه الدّراسة.
5. عمل استمارة استطلاع رأي الخبراء في التدريبات المستنبطة من عينّة البحث.

**حدود الدّراسة**

تكمن في مطلع المواويل المقنّنة (يا ليل يا عين) التي ادّاها محمد عبد الوهاب في جُمهوريّة مصر العربيّة في النصف الاول من القرن العشرين.

**مَنهجُ الدّراسة**

استخدم الباحث المنهج الوصفي "تحليل محتوى"، نظراً لمُلاءَمَته لأغراض الدّراسة، حيث قام الباحث بتناول ذلك المنهج لتحليل مطلع الموّال المُقنّن إلى عناصره الأوليّة لرصد التقنيات الغربيّة والعربيّة وتحديد الصعوبات التقنيّة وتذليلها من خلال استنباط تدريبات، كما ويساعد المنهج الوصفي من خلال مكوناته في بلوغ استنتاجات منطقية، وفقاً لما تم طرحه من أسئلة.

**مصطَلحات الدّراسة**

**الموال:** الموال وجمعه موالات ومواويل، أسلوب غنائي عربي الأصل، ينظم من اللغة العامية ومبتكروه أهل العراق، ويعتمد اعتمادا كبيرا على الغناء الارتجالي الفردي، بما يظهر من براعة في الإبداع والابتكار وهناك نوعان الموال مرتجل والموال المقنّن "الملحن" الذي له مسار لحني واضح.

**التقنيات الغنائية الغربية:** هناك ثلاث تقنيات اساسية يتعلمها دارسوا الغناء عند الغرب وتعمل على تطوير قدراتهم الغنائية وهي:

1. تقنية استخدام التنفس The Breathing (كيفية المحافظة على ثبات النغم، واخذ النفس المناسب والصحيح للجملة الغنائية)
2. تقنية استخدام الجيوب الرنانة (أماكن الرنين) Resonance: (رنين الراس، رنين الصدر) والتنقل بينهما بسلاسة وسهولة ومعرفة المساحة الصوتية والدرجات الصوتية الخاصة بكل منطقة.
3. استخدام تقنية التعبير: (Expression) حركات وتعبيرات الوجه وتلعب دور كبير في التلوين الصوتي باستخدام المخرج المناسب.

**التقنيات الغنائية العربية:** هناك مجموعة من التقنيات المتفق عليها وهي اداء الحليات والزخارف، والتنقل بين المقامات العربية، والعُرب الصوتية، اداء التسلسلات الصاعدة والهابطة بسرعات مختلفة وباشكال ايقاعية.

**الصعوبات التقنية:** تتمثل في أداء التحويلات المقامية غير المعهودة واستخدام المساحة الصوتية في الغليظ والحاد والطبقة الصوتية، والحليات والزخارف، والانتقال بين رنين الرأس ورنين الصدر عن طريق التسلسلات والقفزات غير المستخدمة بكثرة، ومخارج الألفاظ، واستخدام تقنية التعبير ...الخ.

**تدريبات ال Vocalize:** هي مجموعة من التدريبات الصوتية المتعارف عليها عند الغرب لتطوير الصوت وجعله أكثر ليونة ومرونة وسلاسة. وهي تدريبات الاحماء والانماء التي تعمل للتغلب على الصعوبات الغنائية.

**الدراسات السابقة**

**الاستفادة من أسلوب محمد عبد الوهاب في أداء موال "اللي انكتب عالجبين" لتعليم بعض حليات الغناء العربي:** هدفت هذه الدراسة إلى التعرف إلى الحليات التي استخدمها محمد عبد الوهاب في موَّال "اللي انكتب عالجبين"، من خلال كتابتها على المدونة الموسيقية للموَّال، كما سعت الدراسة إلى ابتكار مجموعة من التمارين التقنية للتغلب على صعوبة أداء تلك الحليات والاستفادة منها في الغناء العربي،وتختلف عن الدّراسة الحاليّة في انها تقوم على رصد التقنيات الغنائية الغربية التي قام بادخالها محمد عبد الوهاب على مطلع الموال يا ليل يا عين في موال اللي انكتب ع الجبين ومطلع موال اشكي لمين الهوى (الطشلي محمد و حنا وائل وعبيدات نضال، 2019)

**الاستفادة من اسلوب اداء وديع الصافي للموال في تنمية مهارات دارسي الغناء العربي:** هدفت الدراسة الى التعرف على الموال باشكاله وانواعه عند وديع الصافي ورصد التقنيات الغنائية الغربية التي ادخلها على الموال المقنن الملحن والموال المرتجل ويتشابة البحث مع البحث الحالي في التقنيات الغربية التي استخدمها عبد الوهاب في غناء الموال المقنن وتختلف في الشخصية المحورية للبحث الحالي ومطلع الموال المقنن الملحن فقط (أسمر ناصر، 2010).

**الفصل الأوّل (الإطارُ النَّظريّ)**

**نبذةٌ عن الموّال المُقنّن عند محمد عبد الوهاب**

**تمهيد**

الجميع يعرف تمامًا أنَّ المُوَّال عملية ارتجالية ليس كالقصيدة والدور والموشّح الذي يتكوّن من بناءٍ لحنيّ وشعريّ Asmar, N. N. (2025) فهو عملية غنائية قد تطول وقد تقصر، فالمغني الموهوب في بداياته لا يُحسن غالبًا التصرف بشكل جيد في هذه العملية، فقد يقوم بالارتجال الغنائي ويدخل في عالم المقامات والتقنيات الصوتية ولا يؤدي بشكل جيد ويعكس صورة سلبية عن مهاراته وقدراته لأنه لم يُحسن بعد الاستعداد والتحضير المبني على القواعد العلمية لعملية الارتجال، فقد جاء محمد عبد الوهاب ولعب دورًا كبيرًا في وضع شكل جديد للموال، هدفه أولًا تقنين الموال بحيث يصبح له مطلع وبداية ونهاية محددة، وثانيًا استخدام التقنيات الغنائية الغربية والعربية وظهور المهارة العالية في التنقل بين الدرجات الصوتية الحادة والغليظة وثبات الصوت واستخدام التحويلات المقامية غير المطروقة، وثالثًا لمساعدة المطربين الصاعدين ودارسي الغناء على غناء الموال واكتشاف أسراره وتقنياته (أسمر ناصر ورويس عبلة، 2015/2014)

وقبل البدء بالحديث عن الموال المُقَنَّن والتقنيات الغربية والعربية، لابد من لمحة مختصرة عن مجدد ومطور الموسيقى العربية في القرن العشرين ومبتكر الموال المقنن محمد عبد الوهاب.

**نبذة مختصرة عن محمد عبد الوهاب**

يُعتبر محمد عبد الوهاب "مطرب المائة عام" وذلك لقدرته على التطوير ومواكبة العصر، فكان في البداية يحب مدرسة الشيخ سلامة حجازي؛ ويقلده فينجح في تقليده. إذ كان صوت عبد الوهاب الصغير جميلاً جداً، شديد المرونة والمقدرة، وكانت موهبته في الأداء باهرة. ومن يستمع الآن إلى الأسطوانات القليلة الأولى لعبد الوهاب والتي سجلها سنة 1921 يظن لأول وهلة أنه يستمع إلى الشيخ سلامة حجازي بصوته الحاد كثير الذبذبات والارتعاش، وبعد وفاة الشيخ سلامة وانطواء صفحة فنه، وانقضاء تأثيره في الناس، أصبح عبد الوهاب بلا مثل أعلى ينسج على منواله، ووجد نفسه وجهاً لوجه أمام مشاهير المطربين في ذلك الوقت، أمثال عبد اللطيف البنا، وصالح عبد الحي، وبقية المطربين من عصر عبده الحامولي، ومحمد عثمان (سحاب سليم، 2021).

لم يجد محمد عبد الوهاب فيما يقدمه المطربان المشهوران شيئاً يثير حماسه ورغبته في انتهاج طريقهما، فكان الذي أبهره وأدهشه وأحدث ثورة في عالم الأغنية المصرية وطورها هو المغني والملحن الجديد سيد درويش .كما كان يحب عبد الوهاب مدرسة سلامة حجازي ويقلده ويتتبع خطواته؛ أحب أيضًا سيد درويش وتتبع خطواته حتى انقلب عبد الوهاب وتحول من مطرب قديم إلى مطرب جديد. وفي منتصف العشرينيات، أصبح صوت عبد الوهاب مكتمل النبرات، حيث قدم نفسه للمستمعين مطربًا جديدًا في صوته وفي فنه وفكره الموسيقي، يستظل براية سيد درويش، بعد أن كان يتفيأ ظلال سلامة حجازي والجيل الأول من المطربين. وفي الحقيقة أن النشأة الفنية لعبد الوهاب أتاحت له أن يحيط بالقديم إحاطة شاملة؛ ولكن لم يُخفِ ملكته في التجديد والابتكار، بل استوعبه وتذوقه وأحبه ثم ثار عليه ثورةً تدعو للتجديد والتطوير.

إن عبد الوهاب يمتلك موهبة جبارة في تذوق الألحان، واختراع الجديد منها ومزجها، فهو الذي اقتبس من الموسيقى الأوروبية والأمريكية وهو نفسه الذي أصغى جيدًا إلى الألحان العربية، غناءً وتجويدًا من أمثال محمد رفعت، وعلي محمود وغيرهم، وتعايشت الألحان العربية في وجدانه مع الألحان المتعددة الجنسية وكانت لديه المقدرة دائمًا على التوفيق بينها بطرق فنية لم يتنبّه لها معاصروه القدامى.

وهكذا بقي عبد الوهاب طوال حياته في منزلته الفنية كأكبر مطرب عربي؛ ولم يعد المطربون ينافسونه، بل صاروا يقلدونه أو يحاولون محاكاته من قريب أو من بعيد، فلقد أثر في كثير من المطربين وفي تكوين شخصياتهم الفنية، أمثال وديع الصافي الذي قال إنه أحب مدرسة عبد الوهاب ونهل منها وتثقف، وتابع أفلامه مع ليلى مراد وكان يحاول تقليده لأنه "أنقَّ" الغناء. فعندما ذهب إلى مصر التقى به وأسمعه صوته، وقال عنه عبد الوهاب إنه "مطرب المطربين." (النجمي كمال، ....).

**أصل الموال وانواعه**

**تعريفه:** الموال وجمعه موالات أومواويل، وهو أسلوب غنائي عربي الأصل، ينظم من اللغة العامية والشعر "الكلام المبني على الاستعارة والأوصاف المفصّل بأجزاء متفقة بالوزن والروّي" Jad Allah, K. (2024) ومبتكرو الموال هم غالبا أهل العراق، ويعتمد اعتمادا كبيرا على الغناء الارتجالي الفردي، بما يظهر من براعة في الإبداع والابتكار.

**اشتقاقه لغويا:** يرجع اشتقاق كلمة "موال" إلى كلمة "مواليا" وهي كلمة فارسية الأصل تعني (يا ساده) وعندما انتقل إلى مصر شاع استعماله عند العامة بكلمة (موال).

**أنواع الموال:** لقد برع شعراء العامة في نظم الموال، وأوجدوا منه تراكيبا وأشكالا جديدة مختلفة. فبعد انتقاله من موطنه الأصلي (العراق) إلى مصر وبلاد الشام حدث تغيّر في شكل الموال ومضمونه، والأمور التي يتحدث عنها. مما أدى إلى ظهور أنواع جديدة من المواويل في أشكال شتى وسمات عديدة وفيما يلي استعراض مختصر ومبسط لبعض تلك الأنواع.

**من حيث الشكل**

وينقسم إلى قسمين

1. من حيث عدد شطراته (يسمى ويصنّف).
2. من حيث الصنعة الأدبية (يسمى ويصنّف).

**من حيث المضمون**

هناك مجموعة من المواويل سميّت وصنِّفت من حيث الموضوعات التي تتحدث عنها، وتهتم بالمعنى الواضح في أبياتها ولا ترتبط بمناسبة بعينها وإنما تأخذ صفة التعبير.

**من حيث الأداء**

وينقسم إلى قسمين هما:

1. موال مرتجل: وهو الموال التقليدي الشعبي الذي ليس له لحن ثابت، ويقوم على الارتجال الحر.
2. موال مقنن "ملحن": له لحن ثابت يخلو من الإيقاع يشبه الأغنية المرسلة، يظهر فيه الإبداع والابتكار في الأداء، وقد **ظهر على يد محمد عبد الوهاب** في مصر الذي أعطى فرصة للذين لا يمتلكون موهبة الارتجال في الغناء بأن يقوموا بغناء الموال بشكله المقنن، وتبعه في لبنان **وديع الصافي** الذي أبدع في **الموال الملحن** وترك لنا نماذج تستحق الدراسة والبحث، فقد قال في احدى المقابلات انه

قد تأثر كثيرا باسلوب محمد عبد الوهاب في التلحين والغناء (أسمر ناصر، 2010).

ويرى الباحث ان الموال الجديد الذي أوجده وديع هو امتداد واضح للموال المقنن عند عبد الوهاب وقد أطلق عليه الباحثون **(الأغنية الموال)** أي الأغنية المرسله التي تخلو من الإيقاع، ولها لحن ثابت يظهر فيه الإبداع والابتكار في الأداء، وغالبا ما تتكون من خليط من المواويل بكافة أنواعها وأشكالها (طنوس يوسف، 2008). كما انها تحتوي على نفس خصائص الموال الملحن الذي ابتكره محمد عبد الوهاب.

**ظهور الموال المقنن "الملحن"**

بقيَ الموالُ ارتجاليًّا في مصرَ سنواتٍ عديدة، إلى أن ظهَرتِ الأسطوانةُ، فسهَّلَت تحوُّله من عملٍ ارتجاليٍّ، يسجِّلُه المطربُ مرتجلاً ضمنَ شروطِ المدةِ المسموحِ بها للتسجيلِ لصالحِ الأسطواناتِ، إلى لحنٍ ثابتٍ يردده المطربون في حفلاتهم لينتشرَ ويحفظَ كما وردَ في الأسطوانةِ. وقدْ أتَتْ نقطةُ التحولِ النهائيةِ مع ولادةِ السينما، وتقديمِ المواويلِ في سياقِ الأفلامِ، خاصةً في أفلامِ محمد عبد الوهابِ الأولى، إذْ أنَّ عبد الوهاب كان يلجأُ لتسجيلِ الموالِ لصالحِ الفيلمِ، ضمنَ المدةِ المحددةِ والمتاحةِ له في سياقِ الفيلمِ، ثمَّ يُعيدُ تسجيلَه على أسطوانةٍ لصالحِ شركةِ الأسطواناتِ باللحنِ ذاتِهِ الذي وردَ في الفيلمِ مع مطلعٍ واستهلالٍ، ما جعلَ الموالَ يتحوَّلُ إلى عملٍ مقنَّنٍ ملحنٍ من البدايةِ، وإن كنتُ أرى أنَّ مواويلَ عبد الوهابِ كانتْ ملحنةً، حتى في زمنِ الأسطوانةِ لكننا لا نملكُ دليلاً على ذلكَ وإن كان ذلكَ واضحًا من الآلاتِ المصاحبةِ للموالِ التي كان يظهرُ في أدائها التفاهمُ والتناغمُ والانسجامُ الواضحُ بينها وبينَ النقلاتِ والتحويلاتِ المقاميةِ التي يؤديها عبد الوهاب. ولكن مع وجودِ نسختينِ مسجلتينِ للموالِ متطابقتينِ تقريبًا مع اختلافِ المدةِ الزمنيةِ تقريبًا أحدهما للأسطوانةِ والأخرى للفيلمِ، عزَّزَ القناعةَ لدى أغلبِ الباحثينَ والدراسينَ أنَّ الموالَ أصبحَ ملحنًا على يدِ محمد عبد الوهاب، وبأنَّ الآخرينَ سرعانَ ما ساروا على نهجه وقد ظهر ذلك في لبنان على يد وديع الصافي https://www.agha-alkalaa.net/archives/16791

**تطوير الموال المقنن "الملحن"**

كانَ الموالُ وسيلةً تستهلُّ بها الوصلةُ الغنائيةُ تمهيدًا لأداءِ القوالبِ الغنائيةِ الأخرى، إلا أنَّ ما فعله محمد عبد الوهاب كانَ مختلفًا عن ذلك، فقد غيَّرَ شكلَ الموالِ وجعلَ له شكلًا ثابتًا مستقلا بذاته، وفصله عن تلكَ المهمةِ التي كانت سائدةً قبله في تنظيمِ سيرِ الوصلاتِ الغنائيةِ .لذلكَ فإنَّ أولَ ما يمكنُ قولهُ بخصوصِ تطويرِ الموالِ على يدِ محمد عبد الوهاب هو أنه غيَّرَ من وظيفتِه وجعلَها فنًّا مستقلاً له دراساتُه وتأليفهُ الموسيقيُّ المستقلُّ، بيدَ أنَّ ذلكَ زادَ من صعوبةِ الأمر، فبعدَ أن كانَ الفنانُ يسبحُ في بحورِ النغمِ مستلهمًا النغماتِ باعتبارِ الموالِ فنًّا ارتجاليًّا أصبحَ ملتزمًا بنغمةٍ محددةٍ كُتبتْ بعنايةٍ للسيرِ عليها سواءٌ من المطربِ أو من الموسيقيين المصاحبين للأداءِ. كما جعلَ الموالَ أغنيةً قائمةً بذاتها تبدأُ بكلماتِ "يا ليلُ يا عينُ" التي يتطورُ اللحنُ المرسلُ بعدها منسوجًا على كلامِ الموالِ الذي كُتبَ زجلاً، ومن ثمَّ يتسارعِ اللحنِ بعدَ ذلكَ ارتفاعًا إلى ذروتهِ اللحنيةِ صعودًا ومنها يصلُ إلى نهايةٍ أو ختامِ الموالِ إمَّا بالليالي أو بكلامِ الموالِ ذاتهِ هبوطًا إلى نغمةِ الختامِ "ركوز المقامِ."

بدأَ محمد عبد الوهاب يُعدِّلُ في البنيةِ الداخليةِ للموالِ وأطلقَ العنانَ لمخيلتهِ الموسيقيةِ إلى أن وصلَ به الأمرُ لكتابةِ الموالِ كتابةً موسيقيةً دقيقةً، وهو ما ترتب عليه أن ظهرَ الموالُ بشكلٍ أكثرَ جمالًا وباتَ له رونقٌ خاصٌ، وربما وجودُ فكرةِ تنظيمِ غناءٍ وأداءِ مقدمةِ الموالِ "يا ليلُ يا عينُ" والاجتهادِ في إبداعها قبلَ أداءِ الموالِ أنتجَ جملًا غنائيةً أكثرَ صعوبةً تحتوي على العديدِ من التقنياتِ الغنائيةِ ما كانَ ليصلَ إليها المطربُ ارتجالًا إذا ما وضعنا في الاعتبارِ فكرةَ الأداءِ على المسرحِ أمامَ الجمهورِ وما يترتبُ عليهِ من قلقٍ وتوترٍ وبالتالي لم يعدْ الموالُ متروكًا لفكرةِ الحظِ، بمعنىً أنه إذا راقَ خيالُ وذهنُ المطربِ وانسجمَ أسمعنا جميلَ النغماتِ وإذا لم يرقْ فإنه قد لا يستطيعُ الأداءَ بالشكلِ المثالي. https://elmeezan.com/

**انتشار الموال المقنن "الملحن"**

في الخمسينياتِ من القرنِ الماضي ظهرتْ حركةٌ فنيةٌ كبيرةٌ في الشرقِ، وتحديدًا في لبنانِ، على يدِ مجموعةٍ من الموسيقيينَ العظماءِ الذين برعوا في إظهارِ التراثِ الغنائيِّ الشاميِّ بأنواعهِ وأشكالهِ المختلفةِ، لعلَّ من أبرزهم الأخوينِ رحباني وفيروز، وفيلمون وهبة، وزكي ناصيف وغيرهم كثيرٌ. إلا أنَّ وديع الصافي الذي قدَّمَ الموالَ الغنائيَّ بطريقةٍ جديدةٍ لم تكن موجودةً قبله في لبنانِ تفوَّقَ عليهم. فالموالُ الجديدُ الذي أوجده وديع هو (الأغنيةُ الموالُ) أي الأغنيةُ المرسلةُ التي تخلو من الإيقاعِ، ولها لحنٌ ثابتٌ يظهرُ فيهِ الإبداعُ والابتكارُ في الأداءِ، والواضحُ أنَّ وديعًا بموالهِ الجديدِ قد تأثَّرَ بالموالِ المقننِ الملحنِ عندَ عبد الوهابِ الذي قالَ إنه أحبَّ مدرسةَ عبد الوهابِ ونهلَ منها وتثقفَ، وتابعَ أفلامَه مع ليلى مراد وكان يحاولُ تقليدَه لأنه أنقَ الغناءَ وجعلَ له قيمةً فنيةً عاليةً (سحاب فيكتور، 1996).

ويرى الباحثُ أنَّ الموالَ المقنَّنَ انتشرَ في الوطنِ العربيِّ وأثرَ في كبارِ المطربينِ أمثالِ وديع الصافي الذي أبدعَ في تلحينِه وغنائِه، وأصبحَ مدرستهُ لها أسلوبُها الخاصُّ، وقد قامَ الباحثُ بعملِ أبحاثهِ الخاصةِ بمرحلةِ الماجستيرِ عن كيفيةِ الاستفادةِ من أسلوبِ أداءِ وديع الصافي للموالِ، واستعرضَ الموالَ وأنواعهُ وكيفَ دمجَ وديع الصافي تقنياتِ الغناءِ العالميِّ بالغناءِ العربيِّ خصوصًا في الموالِ المقنَّنِ الملحَّنِ.

## التقنياتُ الغنائيّةُ الغَربيّةُ والعربيّةُ

### تمهيد

للتعرفِ على التقنياتِ الغنائيةِ الغربيةِ والعربيةِ واستخدامِها في أداءِ الموالِ المقنِ عندَ عبد الوهابِ لابدَّ من التعرفِ على الصوتِ البشريّ أولاً وعلى أجزائهِ وتركيبهِ والعواملِ التي تساعدُ في إخراجهِ بالشكلِ المطلوبِ لإنتاجِ العمليةِ الغنائيةِ والمحافظةِ عليها وتطويرِ قدراتها الأدائيةِ. فمن خلالِ معرفةِ الأجهزةِ التي تتعاونُ في أداءِ وظائفِها كالجهازِ العصبيّ والجهازِ التنفسيّ وأعضاءِ النطقِ، بالإضافةِ إلى تركيبِ وتكوينِ الجمجمةِ التي تحتوي على حجراتِ الرنينِ الثابتةِ والمتحركةِ، وجهازِ الحنجرةِ وتكوينِها، يسهلُ تصنيفُ الصوتِ واستخدامُ التقنياتِ الغنائيةِ والتعرفُ عليها وتنميتها، ووصفُ التدريباتِ والتمريناتِ التي تساعدُ على تحديدِ نوعِ الصوتِ، وشدتهِ، ومساحتهِ، وطريقةِ نطقِ الحروفِ المستخدمةِ في التعبيرِ عنه، وأماكنِ الجمالِ والانسيابيةِ في الأداءِ

### التقنيات الغنائيّة الغربيّة

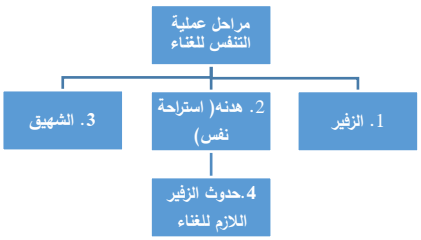
قبل البدء بشرح وتوضيح هذه التقنيات لابد على الطالب أو الدارس أن يتحلى بالصبر والمثابرة، وأن يستعين بالتخيّل والأمثلة والتدريبات لفهم وإتقان هذه التقنيات التي تصبح فيما بعد أمراً بديهياً سهلا.

### تقنية استخدام النفس The Breathing

### أهميته في عملية الغناء

- تعد المصدر الذي يمد الصوت الغنائي بالطاقة اللازمة لحدوثه.
- تساعد على ثبات الصوت وعدم اهتزازه، بحيث لا يصاحب الصوت (رعشه) تتسبب في إضعافه.
- تساعد على تغيير النغمات عن طريق التحكم بكمية الهواء اللازمة لحدوث كل نغمة وذلك بمساعدة الشفاه الصوتية وحركة الحنجرة. فعندما تكون النغمة حادة تحتاج لكمية هواء أكبر وقوة دافعة من أسفل ليحدث رد فعل.

### كيفية عمل التقنية




**الزفير:** هو طرد كل النفس من خلال فتحة الفم بقوة حتى يشعر المتدرب أنه أخرج كل النفس الذي يملكه، في هذه الحالة تدخل المعدة والبطن إلى الداخل ويصبح أرفع قليلا في هذه المناطق، كما يمكن ملاحظة هذه العملية عن طريق وضع اليدين على البطن والسرة والأجناب.

**هدنه (استراحة نفس):** هدنة النفس أو أخذ استراحة قصيرة من التنفس حتى يحدث تعطش واحتياج شديد إلى شهيق.

**الشهيق:** يستسلم المتدرب بعد هدنة النفس وفي هذه اللحظة يجعل الهواء يتدفق إليه عبر فتحة الأنف، عن طريق تخيله أنه يشم رائحة وردة فواحة، فيندهش برائحتها العطرة، وتبدو ملامح السعادة والدهشة على الوجه بحيث ترتفع الحواجب إلى أعلى، وفي هذه الحالة نرى البطن والأجناب والجزء السفلي من الظهر ينتفخ إلى الخارج. أما في حالة حدوث عكس ذلك ودخول السرة والبطن إلى الداخل وخروج القفص الصدري للخارج، هنا يكون التمرين قد آل بالفشل ويكون التنفس خاطئ.

**حدوث الزفير اللازم لعملية الغناء:** عندما يصل المتدرب إلى هذه المرحلة وهي إصدار الصوت يأتي هنا دور حجرات الرنين وكيفية استخدامها بالشكل الأفضل.

**التدريبات والتمارين:** التمرين الأول: ينام المرء مستلقيا على ظهره، ويضع بعض الوزن على بطنه أي فوق السرة؛ وليكن كتاب مثلاً، وبعدها يبدأ بطرد النفس فيرى الكتاب يغطس إلى أسفل، ومن ثم يكتم النفس حتى يأتي الجوع الشديد للنفس (الشهيق)، فيرى الكتاب يرتفع إلى أعلى نتيجة للنفس ويجب ألا يكون مفتعلا وضغط البطن من دون نفس فهذا لا يفيد في عملية التنفس.

ومن المهم بعد ذلك تنفيذ ذلك في وضع الوقوف، ولكي يتم ذلك بنجاح يجب أن يظل الصدر والأكتاف في وضع استرخاء.

### تقنية استخدام الجيوب الرنانة (أماكن الرنين) Resonance

### أهميتها في عملية الغناء

- تكبير الصوت وتضخيمه
- تعطي الصوت لونه وطابعه وتلعب دوراً هاماً في تشكيل صفاته الذاتية.
- تعمل على تحديد خروج الصوت من المناطق الصوتية المختلفة، كمنطقة الرأس ومنطقة الصدر.

### كيفية عمل التقنية

- بعد أخذ النفس الجيد _ التقنية السابقة_ وذلك عن طريق فتحة الأنف يجب أن تكون عضلات الوجه مرنه والمغني في حالة سعادة ودهشة، لان ذلك يساعد على وجود الوضع المثالي لاستخدام حجرات الرنين وخروج الصوت مع الزفير اللازم لعملية الغناء (الجندي حنان، 2014)
- يجب على المغني المتدرب أن يتخيل نفسه يلتهم قطعة كبيرة من اللحم أو أنه في حالة نُعاس شديد ويتثاءب عند إصدار النغمة وخاصة العالية فهي تحتاج إلى كمية هواء أكثر وفتحة فم أكبر، وهنا يكون الرنين رأسي بحيث يشعر أن الصوت يخرج من الوجه والرأس.

**التدريبات والتمارين**

تمارين أل Vocalize: تعمل هذه التمارين على إنماء الصوت والمحافظة على أبعاده الصوتية، كما تساعد على تشغيل حجرات الرنين المختلفة باستخدام الحروف الآتية ( A, I, U, O, E) للمحافظة على المناطق الصوتية المختلفة بشكل عام والمنطقة الصوتية المتوسطة بشكل خاص التي تخرج من تجويف الفم والحنجرة.

**تمارين أل Humming:** يفيد استعمال هذا النوع من التمارين في تشغيل حجرات الرنين الثابتة وهي جيوب الجبهة لان الصوت فيها يتركز رنينه في الجيوب الرنانة المحيطة بالأنف وجيوب الجبهة وهما المنطقتان المثاليتان للأصوات الحادة.

**استخدام تقنية التعبير:** (Expression)

**أهمية التعبير في الغناء**

- القدرة على إظهار المعنى في الكلمات وعكس الحالة التي يمر بها المغني والموقف الذي يعبر عنه.
- التحكم في ظلال التلوين (Dynamics) وإيجاد التلوين الصوتي المناسب الذي يتم من خلال الاستخدام الصحيح لأماكن الرنين واستخدام النفس الصحيح **والتحكم فيه** كأن يكون الصوت قوياً، ضعيفاً، قاتماً حزيناً، فاتحاً مرحاً.

ومن خلال إتقان تقنية التعبير نصل إلى الجانب التعبيري المطلوب في الأغنية

**مثال لتوضيح ما سبق:** لو كان هناك لحن يعبر عن الفرح والسرور في مناسبة سعيدة، ووجدت المطرب الذي يعبر عن اللحن حزيناً ويظهر على وجهه ملامح التعاسة والحزن، في هذه الحالة يكون المطرب فشل في أداء التعبير المطلوب.

**كيفية عمل تقنية التعبير**

يتم عمل تلك التقنية من خلال تحريك عضلات الوجه وفتح الفم بشكل (بيضاوي)؛ الأمر الذي يؤدي إلى تغير لون الصوت وخلق دلالة وجدانية خاصة بالمضمون الجمالي الذي يريده الملحن في الأغنية كالسعادة والفرح والحزن والتعب والألم والشوق ...الخ، وتستخدم هذه التقنية في الغناء الغربي وخاصة الغناء المسرحي (الناصر أميرة، 2008). كما تساعد هذه التقنية في نقل الإحساس المطلوب من المغني للمستمع وذلك من خلال الأغنية، وقدرته على التحكم التام في جميع انفعالاته المختلفة، لكي يستطيع اختيار اللون الصوتي المناسب لإظهار التوافق والتطابق بين المعنى الموسيقي والمعنى الأدبي، وتأتي نتيجة لإتقان التقنيتين السابقتين.

**التدريبات والتمارين**

تمارين أل Hamming وتمارين أل Vocalize، ويجب على المغني أن يفهم معنى الكلام في الأغنية لكي يستطيع التعبير عنها (الجندي حنان، 2014).

**التقنياتُ الغنائيّة العربيّة**

إن اتساع الحصيلة الغنائية للمغني العربي وحفظ الكم من الموشحات والأدوار والقصائد (وقراءة القرآن وتجويده) هي الطريقة المتبعة لدراسة الغناء العربي، وهو ما يكسبه القدرة على أداء المقامات العربية والانتقالات بينها وإلى إحكام أداء ثلاثة أرباع البعد وأداء القفلات العربية مع أداء الزخارف والحليات وسلامة الأداء اللغوي الذي يتطلب العناية بمخارج الحروف وصفاتها، وهذا ما يميزه أيضا عن غيره (عبد السميع ماجدة، 2000).

كما لم يذكر لنا التاريخُ مدارسَ غنائيةٍ تدرسُ تقنياتِ الغناءِ العربيّ سوى مدرسةٍ واحدةٍ ظهرتْ في الأندلسِ في القرنِ الثامنِ الميلاديّ على يدِ زرياب، الذي وضعَ أسسَ وقواعدَ وتقنياتٍ لاختبارِ الأصواتِ وتدريبِها وتنميتِها، والتي لم يتخذها من جاء بعده من العربِ وتلقفها الغربُ الذين بنوا عليها مدارسَهم الغنائيةَ.

**وتتميزُ مدرسةُ زرياب بتدريسِ الغناءِ العربيّ بالخطواتِ الآتيةِ**

كان يطلبُ من المتدربِ أن يصيحَ بكلمةِ "آه" على درجاتِ السلمِ، وبعد أن يتأكدَ من سلامةِ صوتهِ يبدأُ بـ:

1. تعليمهِ الإيقاعَ في قراءةِ الشعرِ بأن ينقرَ التلميذُ على الدفِّ ليظهرَ زمنَ الإيقاعِ ويضبطَ الحركاتِ.
2. دراسةِ اللحنِ في شكلهِ البسيطِ أي بدونِ حلياتٍ وزخارفٍ.
3. ترديدِ نفسِ اللحنِ مدعماً بما وضعَ فيهِ من حلياتٍ مع إبرازِ العواطفِ وإتقانِ الأداءِ.

مما سبقَ يرى الباحثُ أنَّ التقنياتِ الغنائيةَ العربيةَ هي أساسُ التقنياتِ الغربيةِ مع بعضِ الاختلافاتِ الخاصةِ بمخارجِ الحروفِ الخاصةِ باللغةِ وتركيبِ الجملِ الغنائيةِ وطريقةِ إخراجِ الصوتِ. كما نستطيعُ الحكمَ على الصوتِ الغنائيِّ العربيِّ من خلالِ بسطِ سيطرتهِ على مجموعةٍ من التقنياتِ أهمها:

1. أداءُ السلاسلِ الصوتيةِ الصاعدةِ والهابطةِ بسرعاتٍ مختلفةٍ وأشكالٍ إيقاعيةٍ مقسمةٍ ينتجُ منها الحلياتُ والزخارفُ والعربُ الصوتيةُ (مجموعةٌ من النغماتِ في أشكالٍ وأزمانٍ سريعةٍ جدًا).
2. أداءُ القفزاتِ الصوتيةِ الغيرِ مطروقةِ في المقاماتِ المختلفةِ.
3. التحكمُ باستخدامِ النفسِ الكافي لأداءِ الجملِ الغنائيةِ.
4. القدرةُ على اختيارِ الطبقةِ الصوتيةِ المناسبةِ لأداءِ الجملِ الغنائيةِ.
5. استخدامُ المساحةِ الصوتيةِ كاملةً والغناءُ في المناطقِ الغليظةِ والحادةِ والمتوسطةِ (استخدامُ الرنينِ المناسبِ).

**الفصل الثّاني (الإطار التحليليّ)**

- تحليل عيّنة الدّراسة، وبيان أسلوب التحليل المتّبع.
- التدريبات المستنبطة من عيّنة الدّراسة.

**تمهيد**

**بعد أن قام الباحث بالحديث عن التقنيات الغنائية الغربية والعربية للمُوَّالِ المُقَنَّنِ**، الذي ابتكره وأبدعه محمد عبد الوهاب من الناحية النظرية، يقوم الباحث في هذا المبحث بتحليل **عَيِّنَةِ الدّراسة** المختارة، وهي مقدمة موال "اللّي انْكَتَب عَ الجَبِين" ومقدمة موال "أَشْكِي لِمِين الهَوَى"، **لِرَصْدِ التِّقْنِيَاتِ الغِنَائِيَّةِ الغَرْبِيَّةِ** التي استخدمها محمد عبد الوهاب وقام بإدخالها على **التِّقْنِيَاتِ العَرَبِيَّةِ**.

وقد قام الباحث بكتابة **النوتة الموسيقية** للمطلع **(يا لَيْل يا عَيْن)** في كل من العينات المختارة، **لرصد التقنيات** الغربية والعربية واستنباط **تدريبات** تساعد دارسي الغناء في مرحلة البكالوريوس على معرفة هذه التقنيات وأهميتها في تطوير **قُدُراتِهِم الأَدَائِيَّةِ**.

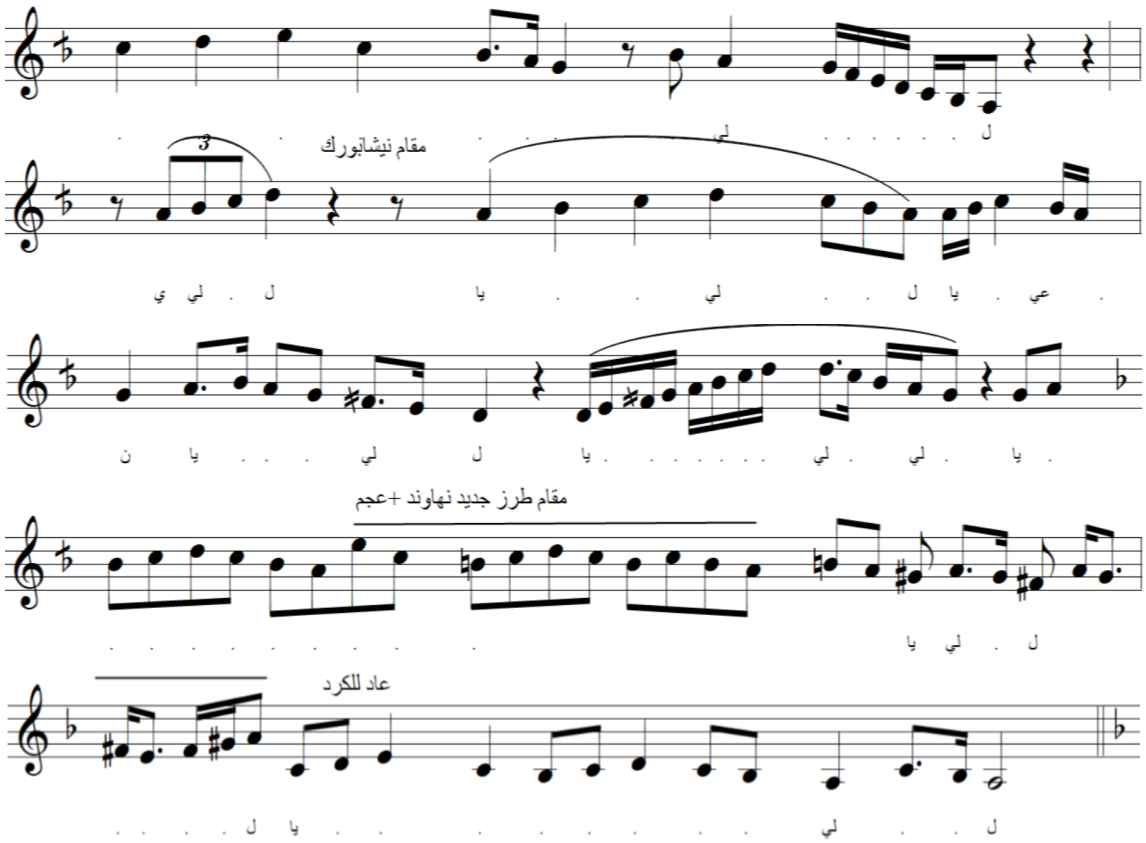
**أسلوب التحليل المتبع**

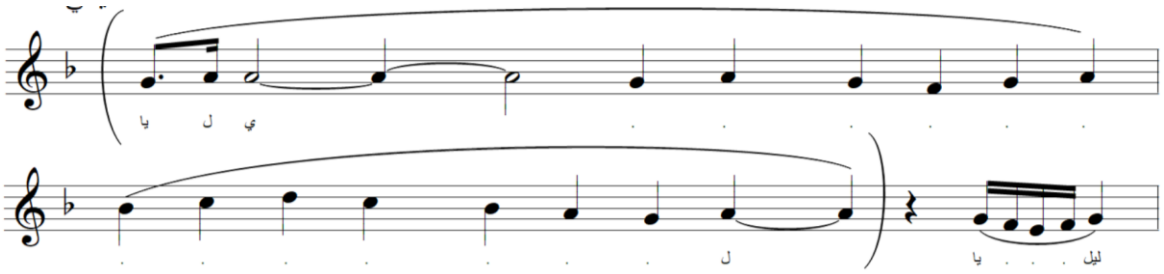
قام الباحث بتقسيم مطلع الموال **"يا ليل يا عين"** إلى **جمل غنائية** حسب **تقسيم الأنفاس** غالبًا، كما قام أيضًا بالتحليل التفصيلي:

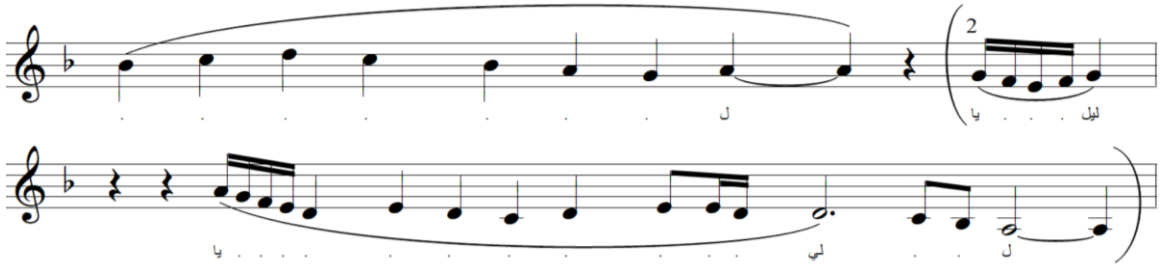
1. للمقامات المستخدمة في الجمل
2. للتقنيات الغنائية الغربية والعربية

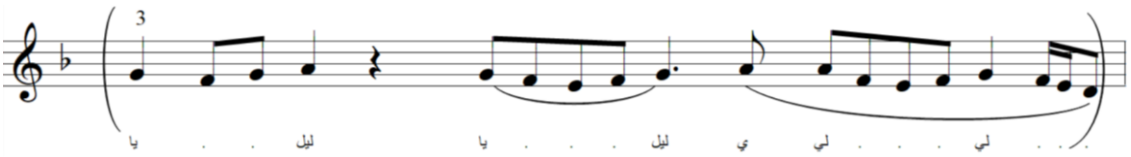
**العينة الأولى مطلع موال اللي انكتب**

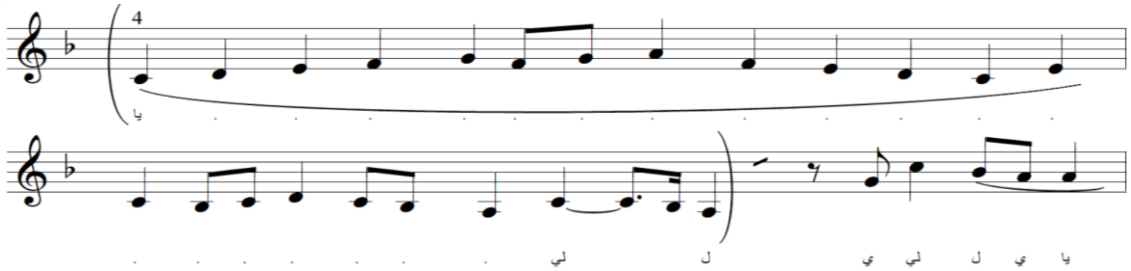
| – | | |
|---|---|---|
| – | اسم العمل | اللي انكتب ع الجبين |
| – | اسم الشاعر | ابراهيم عبد الله |
| – | اسم الملحن | محمد عبد الوهاب |
| – | المقام الموسيقي | (مقام حجاز كار كرد) |
| – | عدد الموازير | لا يوجد، والغناء مقنن |
| – | نوع الموال | ملحن، رباعي |
| – | نوع الفرقة المصاحبة | تخت شرقي |
| – | مكان تقديم العمل | **"مصر"** على اسطوانة تسجيل |
| – | تاريخ تقديم العمل | قُدِّم هذا العمل سنة1927م |
| – | مصدر التسجيل الصوتي | https://www.youtube.com/watch?v=pLdU07v8Cls شركة مزيكا( قناة محمد عبد الوهاب) الزمن 6:20 |
| – | المساحة الصوتية للموال | من نغمة العشيران (لا) إلى نغمة بوسليك (مي[1]) وفي الاصل يغنى من **درجة دو** اصل مقام حجاز كار كرد |
| – | نوع الصوت | رجالي متوسط ( باريتون) يميل الى القوة والحدة في بداية مشواره الفني |

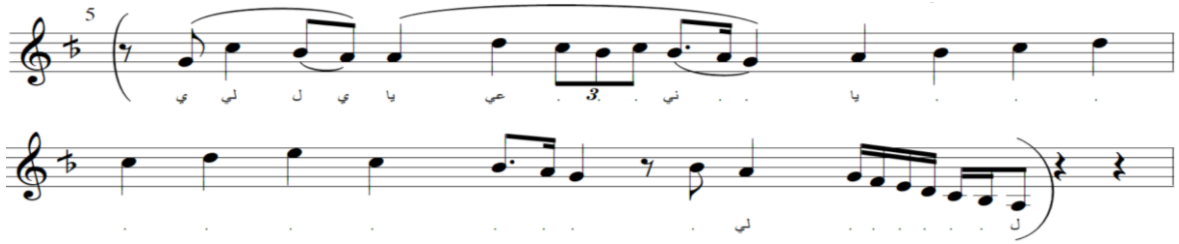
**النوتة الموسيقية**

**التحليل التفصيلي**

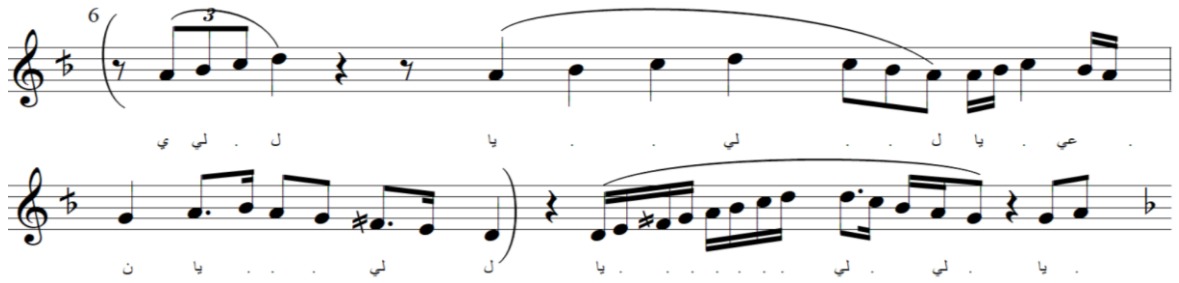
**المسار اللحني للجملة الأولى:** جاءت في بداية السلم الثاني أي جواب مقام الحجاز كار كرد مصور على درجة العشيران وهو مقام يجمع بين البياتي والكرد وله طابع خاص يميزه عن غيره والجملة جاءت متسلسله صعودا وهبوطا.

**التقنيات الغنائية المستخدمة:** استخدم المؤدي **تقنية النفس** بحيث قام باداء الجملة على نفس واحد وبمحافظة على المسار اللحني دون نشوز صوتي، كما استخدم **تقنية الرنين** وبدأ من رنين الصدر وتدرج بالصعود والهبوط في رنين الرأس بسلاسة ومرونة وانسيابية في أداء النغمات، وأنهى الجملة على أساس المقام.

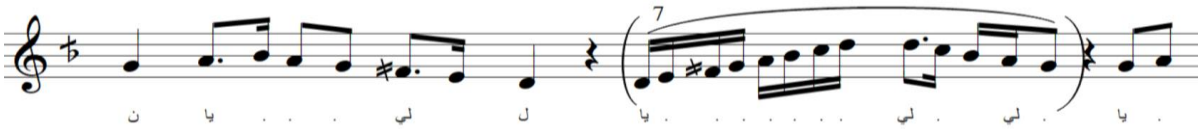
**المسار اللحني للجملة الثانية:** جاءت في السلم الاول من مقام الحجاز كار كرد مصور، والركوز على أساس المقام (لا عشيران)

**التقنيات الغنائية المستخدمة:** استخدم المؤدي في بداية الجملة الثانية النغمات باشكال ايقاعية سريعة وهي بحاجة لتحكم ومهارة عالية خاصة في مقطع يا ليل الثاني حيث تدرج المؤدي من رنين الراس الى رنين الصدر بسرعة، كما يحدث في تدريبات الانماء والاحماء Vocalize، واستقر بعدها على أساس المقام ببراعة. وهذا ما يسمى بالقفلات العربية الصعبة التي تعد من التقنيات الغنائية العربية.

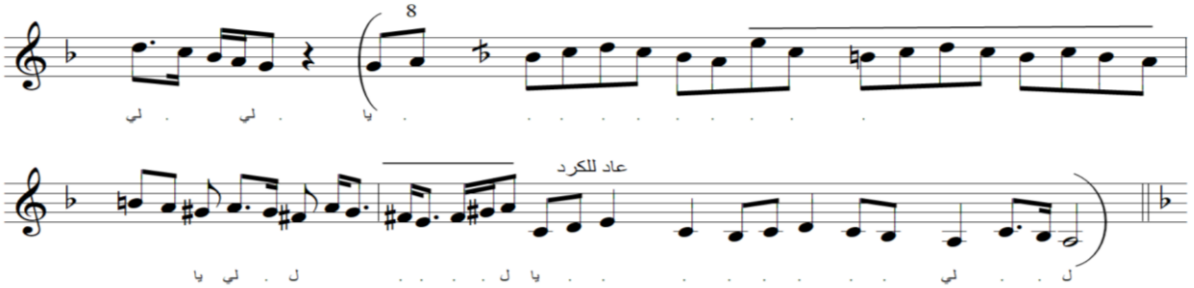
**المسار اللحني للجملة الثالثة:** جاءت في الجنس الثاني لمقام الحجاز كار كرد مصور على درجة لا وهو النهاوند على درجة رى.

**التقنيات الغنائية المستخدمة:** استخدم المؤدي رنين الصدر وحافظ على القفلة العربية الموجوده في نهاية الجملة، مع توزيع النفس بطريقة مريحة تناسب الجملة.

**المسار اللحني للجملة الرابعة:** جاءت في مقام حجاز كار كرد الذي له طابعه الخاص، فالمستمع الجيد لا يستطيع التأكد من القفلة هل هي في مقام البياتي ام في مقام الكرد؟

**التقنيات الغنائية المستخدمة:** استخدم المؤدي تقنية النفس لاداء الجملة الغنائية بسلاسة ومرونة التي جاءت في رنين الصدر محافظا على القفلة العربية التي تظهر طابع المقام. ومحافظا على المسار اللحني بدون نشوز صوتي وخروج عن الطبقة بسبب عدم التحكم بالنفس.

**المسار اللحني للجملة الخامسة:** جاءت الجملة في السلم الثاني من مقام راست صول وقفل في مقام الحجاز كار كرد الذي قلنا عنه سابقا انه له طابعه الخاص بين الكرد والبياتي.

**التقنيات الغنائية المستخدمة:** بدأ الجملة بقفزة الرابعة التامة من رنين الصدر إلى رنين الرأس والركوز على أساس راست الصول ومن ثم تسلسل صعودا من نغمة لا حتى نغمة مي وهبوطا حتى قام باداء قفلة عربية من سبع درجات بسرعة تحتاج الى تدريب ومهارة عالية.

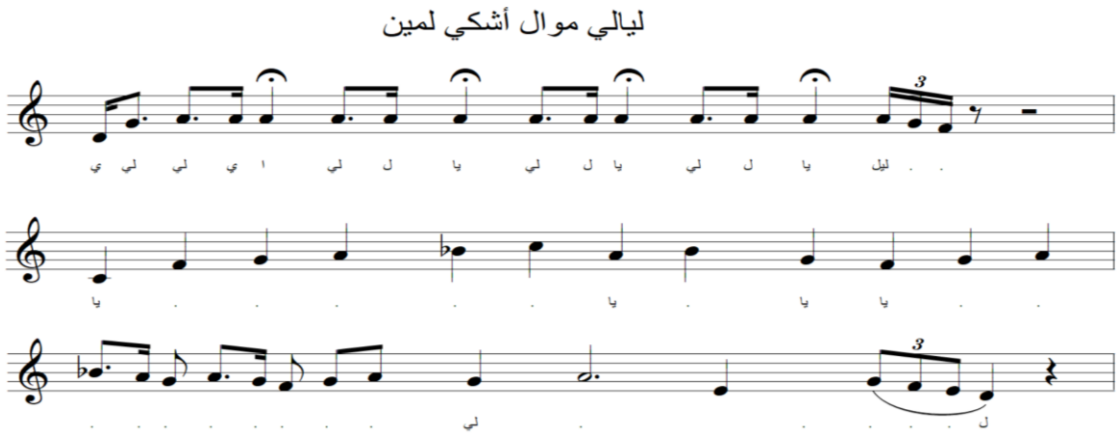
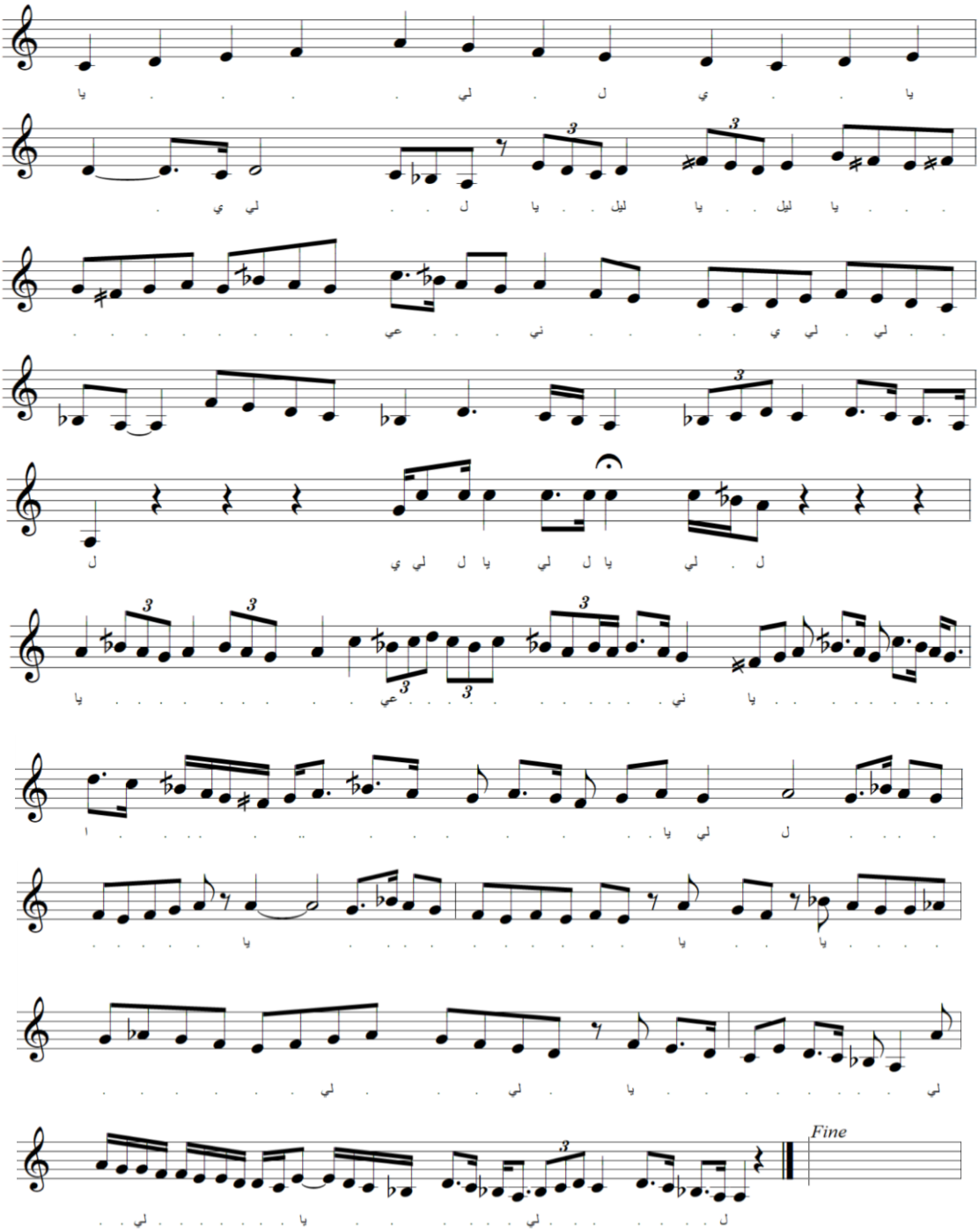
**المسار اللحني للجملة السادسة:** جاءت الجملة في مقام نيرز مصور على درجة رى (وهو يجمع بين جنس الراست على درجة رى وبياتي على درجة لا وله مسمى آخر مقام نيشابورك.

**التقنيات الغنائية المستخدمة:** بدأ الجملة ب يا ليل في رنين الرأس وهي جملة غنائية عربية معروفة لدى المطربين القدامى. ثم تسلسل صعودا وهبوطا واستخدم تقنية النفس للمحافظة على سلامة النغم والركوز على اساس المقام.

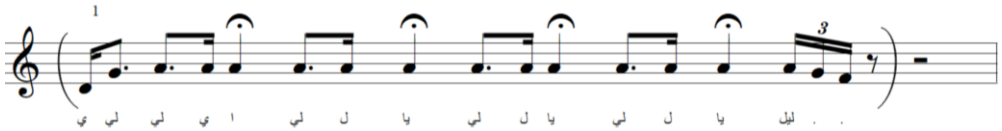
**المسار اللحني للجملة السابعة:** جاءت الجملة في مقام نيرز مصور على درجة رى والركوز على درجة الصول ليكون جنس الراست واضح.

**التقنيات الغنائية المستخدمة:** لمن يريد غناء مقام النيرز غناء هذه الجملة وفيها التسلسل الصاعد من رنين الصدر الى رنين الراس بسرعة وتحتاج الى تدريب ومهاراة لادائها.

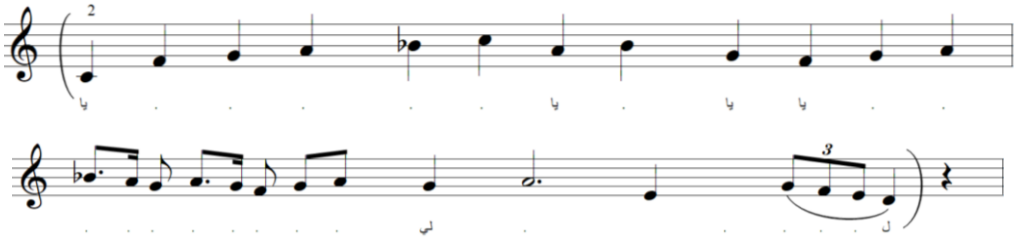
**المسار اللحني للجملة الثامنة والاخيرة:** بدأت الجملة في جنس بياتي على درجة لا ومن ثم الانتقال الى مقام النهاوند ومن فصائلة مقام الطرز الجديد في انتقال غير متوقع ومن ثم العودة للركوز على المقامك الاساسي حجاز كار كرد على درجة لا.

**التقنيات الغنائية المستخدمة:** الجملة جاءت كلها على نفس واحد وفي رنين الراس حيث استخدم المؤدي تقنية النفس مع تقنية التعبير التي ظهرت عند التحول المقامي المفاجئ الذي حصل في قفزة الخامسة التامة من درجة لا إلى درجة مي وهنا تظهر مهاراة عبد الوهاب في التلحين والاداء ومن ثم عاد لرنين الصدر بهدوء وتمكن.

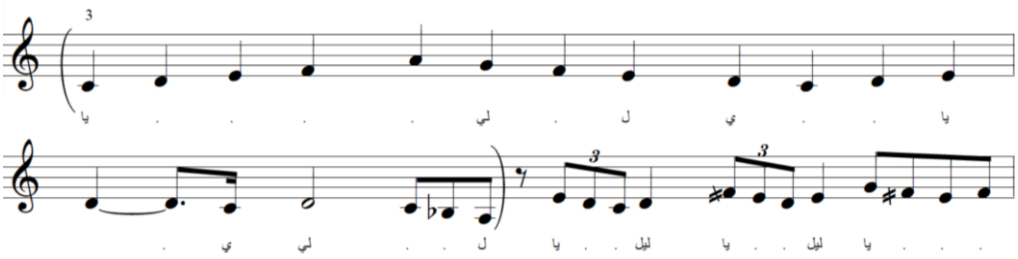
**العينة الثانية مطلع موال أشكي لمين الهوى**

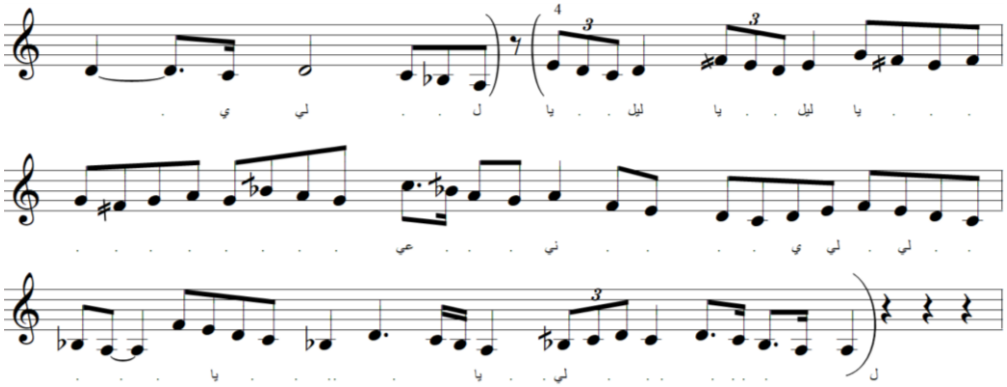
| | | |
|---|---|---|
| – | اسم العمل | أشكي لمين الهوى |
| – | اسم الشاعر | حسين النحاس |
| – | اسم الملحن | محمد عبد الوهاب |
| – | المقام الموسيقي | (مقام حجاز كار كرد) |
| – | عدد الموازير | لا يوجد، والغناء مقنن |
| – | نوع الموال | ملحن، رباعي |
| – | نوع الفرقة المصاحبة | تخت شرقي |
| – | مكان تقديم العمل | **"مصر"** على اسطوانة تسجيل |
| – | تاريخ تقديم العمل | قُدِّم هذا العمل سنة1931م |
| – | مصدر التسجيل الصوتي | شركة بيضافون لانتاج الاسطوانات الزمن:6:17 https://www.youtube.com/watch?v=nd3N4Ge_6GA |
| – | المساحة الصوتية للموال | من نغمة العشيران (لا) إلى نغمة المحير (رى[1]) وفي الاصل يغنى من **درجة دو** اصل مقام حجاز كار كرد |
| – | نوع الصوت | رجالي متوسط (باريتون) يميل الى القوة والحدة في بداية مشواره الفني |

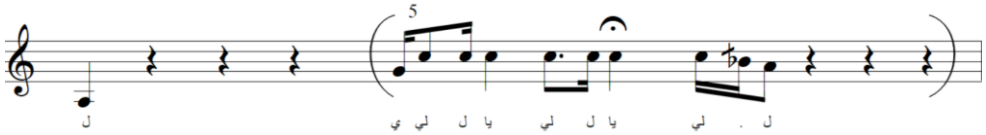
**النوتة الموسيقية**

**التحليل التفصيلي**

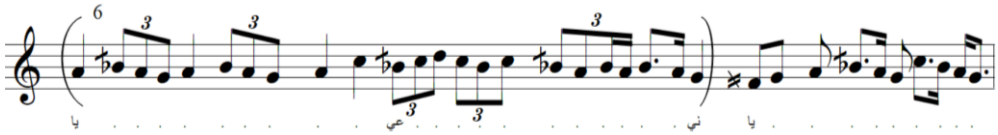
**المسار اللحني للجملة الأولى**: بدأ الموال بقفزة رابعة تامة في مقام الحجاز كار كرد مصور على درجة لا بكلمة يا ليل بشكل متكرر والركوز على درجة فا والاحساس بجنس العجم.

**التقنيات الغنائية المستخدمة:** استخدم المؤدي تقنية النفس للمحافظة على المسار اللحني وبدأ بقفزة، كما استخدم القفلة العربية بالتسلسل الهابط بسهولة ومرونة.

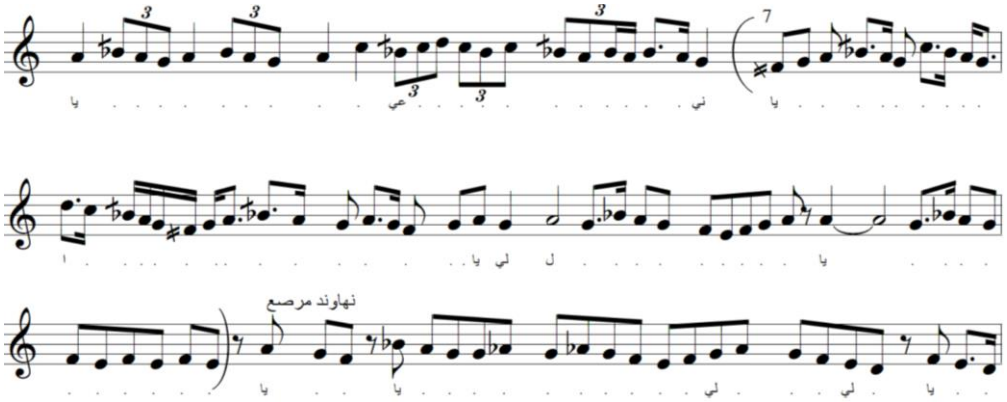
**المسار اللحني للجملة الثانية**: بدأت الجملة الثانية بقفزة رابعة تامة ومن ثم تسلسل صوتي صاعد وهابط والركوز على درجة رى ليظهر جنس النهاوند بشكل واضح

**التقنيات الغنائية المستخدمة**: استخدم المؤدي تقنية النفس حيث قام باداء الجملة الثانية كاملة على نفس واحد على الرغم من وجود قفزات صوتية وتسلسلات انتقل فيها المؤدي من رنين الراس الى رنين الصدر وقام باداء قفلة عربية بشكل تريولية.

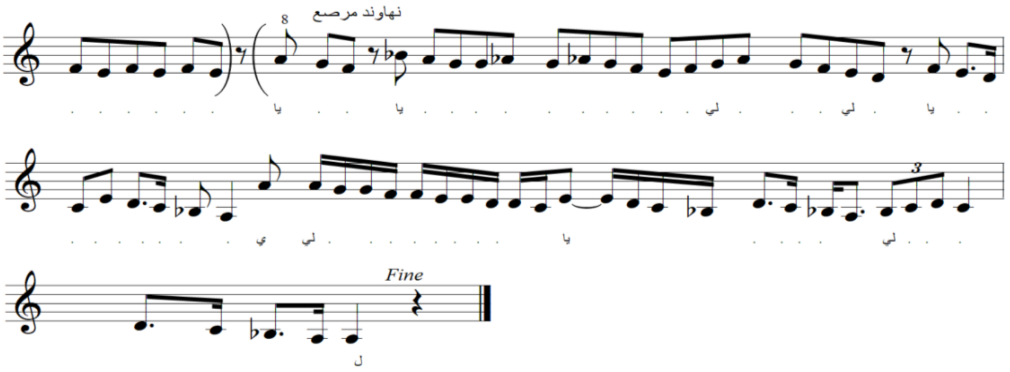
**المسار اللحني للجملة الثالثة**: بدأت الجملة الثالثة من الدرجة الثالثة لمقام الكرد والركوز على أساس المقام.

**التقنيات الغنائية المستخدمة:** قام المؤدي بالتسلسل في رنين الصدر بليونة ومرونة وعلى نفس واحد محافظا على المسار اللحني.

**المسار اللحني للجملة الرابعة**: جاءت الجملة في مقام الحسيني حيث بدأ الغناء من الجنس الثاني وهو راست على درجة رى وانتهى بجنس بياتي على درجة لا، وكما قلنا سابقا ان مقام الحجاز كار كرد له طابعه الخاص.

**التقنيات الغنائية المستخدمة:** استخدم المؤدي تقنية النفس للتغلب على الصعوبة، حيث تعتبر من الجمل الطويلة التي تنقل فيها المؤدي ببراعه من رنين الصدر الى رنين الرأس الى رنين الصدر بأشكال ايقاعية(تريوليه) وقام باداء القفلة العربية باتقان واحكام.

**المسار اللحني للجملة الخامسة**: بدأت الجملة بقفزة الرابعة التامة وفي جنس بياتي على درجة لا.

**التقنيات الغنائية المستخدمة:** بدأ المودي الجملة الخامسة في رنين الرأس واداء القفلة العربية التي تحتاج الى تدريب وتكرار لادائها بمرونة وليونة.

**المسار اللحني للجملة السادسة**: جاءت الجملة (يا عين) في جنس راست على درجة الصول.

**التقنيات الغنائية المستخدمة:** بدأ الغناء باستخدام "شكل تريوليه" بكلمة يا عين في رنين الرأس الذي يحتاج لتحكم بالصوت واظهار الحليات والزخارف، مع أداء القفلة العربية.

**المسار اللحني للجملة السابعة**: بدأ الجملة من درجة فا نصف دييز في مقام راست من درجة رى ثم قام بتحويل مقامي بجعل نغمة سي بيمول بدلا من سي نصف بيمول وتظهر هيئة مقام الكرد على درجة لا.

**التقنيات الغنائية المستخدمة:** استخدم المؤدي تقنية النفس وانتقل من رنين الرأس الى رنين الصدر بأشكال ايقاعية سريعة متسلسلة صاعدة وهابطة، والاستعداد لاداء الجملة التي تليها والتي تحتوي على تحويلة مقامية في غاية الروعه والجمال.

**المسار اللحني للجملة الثامنة**: جاءت الجملة في هيئة مقام النهاوند المرصع ومن ثم عاد ليقفل الموال في اساس المقام وهو حجاز كار كرد مصور على درجة لا.

**التقنيات الغنائية المستخدمة**

استخدم المؤدي **تِقْنِيَةَ النَّفَسِ**، فقد قام بأداء الجملة كاملة **بِنَفَسٍ** واحد على الرغم من وجود عدة **تَحْوِيلَاتٍ مَقَامِيَّةٍ** صعبة، كما قام بأداء **تَسَلْسُلٍ صَوْتِيٍّ هَابِطٍ** بأشكال **إِيقَاعِيَّةٍ** صعبة قبل أن يقوم بأداء **زَخَارِفَ وَحِلْيَاتٍ** قبل غناء **القِفْلَةِ العَرَبِيَّةِ** في آخر **المُوَّالِ**.

**تعليق الباحث**

يتبين مما سبق أن محمد عبد الوهاب استخدم العديد من تقنيات الغناء الغربي ممزوجة بتقنيات الغناء العربي في بوتقة واحدة، كما ظهر أسلوبه الفريد في تلحين **المُوَّالِ** بـ **الِانْتِقَالَاتِ المَقَامِيَّةِ** المدروسة التي قام بها، والتي تدل على أن **المُوَّالَ مُلَحَّنٌ مُقَنَّنٌ** له بداية وتفاعل ونهاية، وليس ارتجالًا كما يعتقد البعض.

ويرى الباحث أن صوت محمد عبد الوهاب **ذُو مِسَاحَةٍ صَوْتِيَّةٍ** واسعة وتقنيات غنائية عالية تدل على ثقافته الواسعة وتأثره بالعديد من الثقافات الغربية والشرقية، أدت إلى **نُبُوغِهِ الفَنِّيِّ** خصوصًا في **قَالِبِ المُوَّالِ المُلَحَّنِ المُقَنَّنِ** الذي لم يسبقه أحد في تلحينه وأدائه.

**التدريبات المُستنبَطة من عيّنة الدِّراسة**

**تمهيد**

بعد أن قام الباحث بتحليل **عَيِّنَةِ البَحْثِ** المكونة من **مطلع مُوَّالِ "اللِّي انْكَتَبْ عَ الجَبِينْ "ومطلع مُوَّالِ "أَشْكِي لِمِين الهَوَى"**، مع تسليط الضوء على بعض **التِّقْنِيَّاتِ الغِنَائِيَّةِ الغَرْبِيَّةِ وَالعَرَبِيَّةِ** والتحويلات المقامية من خلال التحليل التفصيلي للجمل الغنائية، يأتي دور تقديم **التَّدْرِيبَاتِ** التي سيتم استنباطها من **عَيِّنَةِ البَحْثِ**.

تهدف هذه **التَّدْرِيبَاتِ** إلى مساعدة **دارسِي الغِنَاءِ العَرَبِيِّ** في مرحلة **البَكَالُورِيُوسِ** على التعرف على **تِقْنِيَّاتِ الغِنَاءِ الغَرْبِيِّ وَالعَرَبِيِّ** واستخدامها للتغلب على الصعوبات التقنية والغنائية.

**الأهداف العامة للتدريبات الغنائية المستنبطة**

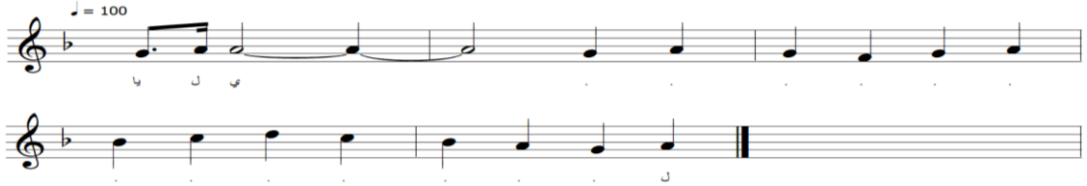
1. تَطْوِيرِ قُدُرَاتِ الطَّلَبَةِ الغِنَائِيَّةِ، وتمكينهم من استخدام تقنيات مختلفة لتعزيز مهاراتهم.

2. أَدَاءِ المُوَّالِ المُلَحَّنِ وَالمُقَنَّنِ وتوظيف التِّقْنِيَّاتِ الغِنَائِيَّةِ الغَرْبِيَّةِ، خاصةً تِقْنِيَّةِ النَّفَسِ، التي تمثل جزءًا أساسيًا من أداء الموال.
3. أَدَاءِ القَفْلَاتِ الغِنَائِيَّةِ العَرَبِيَّةِ الصَّعْبَةِ، بالإضافة إلى التَّسَلْسُلَاتِ الصَّاعِدَةِ وَالْهَابِطَةِ في التحويلات المقامية المعقدة.
4. التَّدَرُّبِ عَلَى أَدَاءِ الحِلْيَاتِ وَالزَّخَارِفِ بشكل متقن ومؤثر.

**لتحقيق الأهداف السابقة والاستفادة القصوى من التدريبات، يجب على المتدرب أن يتحلى بالصفات التالية**

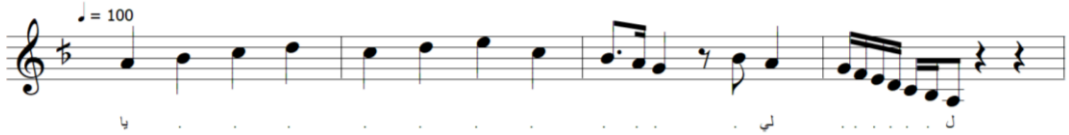
1. الصَّبْرِ وَالمُثَابَرَةِ، مع الاستعداد لتكرار المحاولة باستمرار للوصول إلى الأداء الأمثل.
2. الاستعانة بالنُّوتَةِ المُوسِيقِيَّةِ كأداة أساسية لضمان دقة الأداء وتقنيات الغناء.
3. استخدام آلة العود كأداة مكملة للأداء الغنائي، حيث يعتبر العود زادَ المُغَنِّيِ العَرَبِيِّ في تدريب وتقوية الصوت.
4. يجب على المتدرب أن يبدأ أَدَاءَ التَّدْرِيبَاتِ بشكل بطيء، ثم زيادة السرعة تدريجيًا حتى يتمكن من أداء الجمل الغنائية بالشكل المطلوب وبالتمكن الفني.
5. المعرفة الجيدة بالتِّقْنِيَّاتِ الغَرْبِيَّةِ، وخاصة فيما يتعلق بـ تِقْنِيَّاتِ النَّفَسِ، أَمَاكِنِ الرَّنِينِ، وتِقْنِيَّاتِ التَّعْبِيرِ، بالإضافة إلى اختيار الطَّبَقَةِ الصَّوْتِيَّةِ الأنسب للمتدرب.

**التدريب الأول**

الهدف منه استخدام **تِقْنِيَّةِ النَّفَسِ**، وهي من **التِّقْنِيَّاتِ الغِنَائِيَّةِ الغَرْبِيَّةِ** المهمة لطلبة **الغِنَاءِ العَرَبِيِّ** .**مستنبط من (الجملة الأولى لمطلع موال اللي انكتب)**

يُؤَدَّى التَّدْرِيبُ بالسرعة المكتوبة وبمُصَاحَبَةِ **آلةِ العودِ** وبكلمة "يا ليل"، ويمكن أن يُصَوَّرَ على باقي الدرجات. ويجب استخدام **تِقْنِيَّةِ التَّنَفُّسِ** وحساب الكمية اللازمة من الهواء لأداء الجملة بدون مشاكل.

**التدريب الثاني**

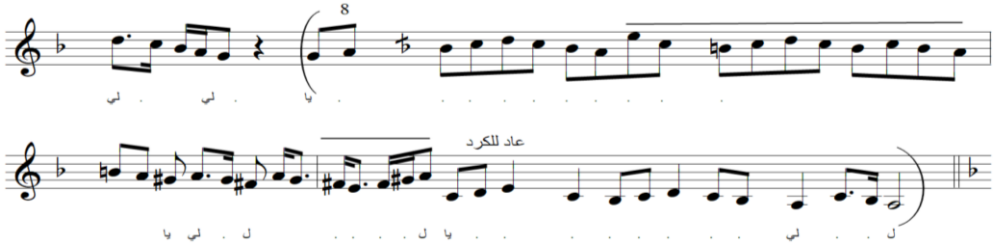
الهدف منه استخدام **تِقْنِيَّةِ النَّفَسِ** مع أداء **القَفْلَةِ العَرَبِيَّةِ** بتسلسل هابط، وأداء **مَقَامِ حِجَازِ كَارْ كُرْدِ** الذي له طابع خاص (قريب من البياتي والكرد، وهو مزيج إن جاز التعبير).

مستنبط من **الجملة الخامسة لمطلع مُوَّالِ "اللّي انْكَتَبْ."**

**تعليق الباحث**

يُؤَدَّى التَّدْرِيبُ باستخدام **آلةِ العودِ** وبالسرعة المطلوبة مع إمكانية إظهار **طَابِعِ مَقَامِ الحِجَازِ كَارْ كُرْدِ** .وهذا التدريب يجمع بين **التِّقْنِيَّاتِ الغَرْبِيَّةِ** بما يخص **استخدام النَّفَسِ** و**التِّقْنِيَّاتِ العَرَبِيَّةِ** الخاصة بالمقام والقفلة.

**التدريب الثالث**

الهدف منه أداء **الانتقال المقامي** إلى **مقام طَرَزٍ جَدِيدٍ** والعودة إلى **مقامِ الحِجَازِ كَارْ كُرْدٍ** للتعرف على **الانتقالات المقامية** باستخدام **تِقْنِيَّةِ النَّفَسِ** بأخذ الهواء الكافي لأداء التدريب. والانتقال من **رَنِينِ الرَّأْسِ** إلى **رَنِينِ الصَّدْرِ** بسلاسة وسهولة.

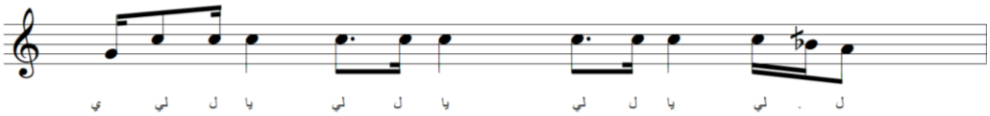
مستنبط من **الجملة الثامنة والأخيرة لمطلع مُوَّالِ "اللّي انْكَتَبْ."**

**تعليق الباحث**

هذا التدريب من أهم الشواهد على أن **محمد عبد الوهاب** قام فعلاً بتلحين **الموال** وتقنينه، كما قام بدمج **التِّقْنِيَّاتِ الغِنَائِيَّةِ الغَرْبِيَّةِ** بالعربية، خصوصًا بما يتعلق باستخدام **تِقْنِيَّةِ النَّفَسِ** و**أَمَاكِنِ الرَّنِينِ** التي ظهرت واضحة في **الانتقال المفاجئ بين الجواب والقرار**.

**التدريب الرابع**

الهدف منه أداء **القَفْلَةِ العَرَبِيَّةِ**، ولكن هذه المرة في **جَوَابِ المَقَامِ** وباستخدام **رَنِينِ الرَّأْسِ**.

مستنبط من **الجملة الخامسة من مطلع مُوَّالِ "أَشْكِي لِمِين الهَوَى."**

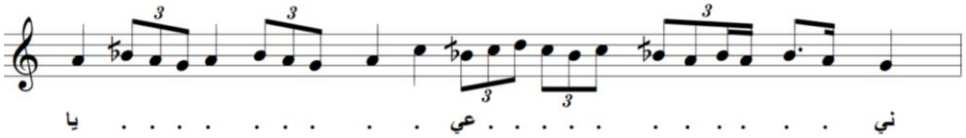


**تعليق الباحث**

يرى الباحث أن هذا التدريب يساعد على استخدام **رَنِينِ الرَّأْسِ** وأداء **القَفْلَةِ العَرَبِيَّةِ** بتمكن، ويمكن أن يستهل به الطالب **الارتجال** في أي **مُوَّالٍ** أو **أُغْنِيَّةٍ** يريد أن يؤديها.

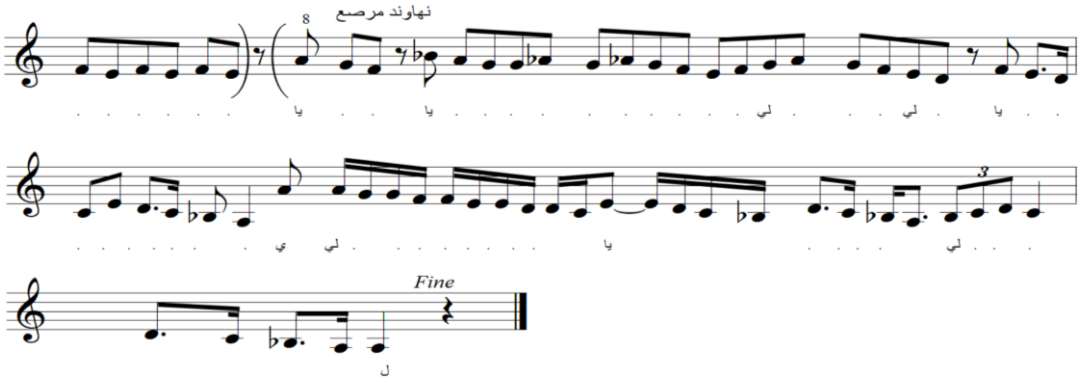
**التدريب الخامس**

الهدف منه أداء **الحِلْيَاتِ وَالزَّخَارِفِ** على شكل **تريوليه** وباستخدام **رَنِينِ الرَّأْسِ** و**تِقْنِيَّةِ النَّفَسِ**، والركوز على **مَقَامِ الرَّاسْتِ** بقفلة عربية صعبة.

مستنبط من **الجملة السادسة من مطلع مُوَّالِ "أَشْكِي لِمِين الهَوَى."**

**تعليق الباحث**

كثيرًا ما نسمع هذه الجملة في أداء **المُوَّالِ** بشكل عام، ويمكن للمتدرب استخدامها في **استهلاله** و**ارتجاله** على **مَقَامِ الرَّاسْتِ**. كما أن **المدرسة الغنائية العربية** تتميز بمثل هذه الجمل في أداء **المواويل**. ويرى الباحث أن يصاحب المتدرب **نَفْسَهُ** مع آلة موسيقية، ويُحَبَّذ أن تكون **آلةَ العودِ**، وأن يستعد بأخذ **النَّفَسِ الجَيِّدِ** و**الطَّبَقَةِ الصَّوْتِيَّةِ** و**الرَّنِينِ المُنَاسِبِ**.

**التدريب السادس**

الهدف منه أداء **الانتقال المقامي** الذي يظهر فيه **مَقَامُ النَّهَاوِنْدِ المُرَصَّعِ** على **نَفْسٍ وَاحِدٍ** بدون توقف. مستنبط من **الجملة الثامنة والأخيرة من مطلع مُوَّالِ "أَشْكِي لِمِين الهَوَى."**

**تعليق الباحث**

يرى الباحث أن هذا التدريب ما هو إلا **خيرُ دَلِيلٍ** على دمج **التِّقْنِيَّاتِ الغِنَائِيَّةِ الغَرْبِيَّةِ** بالتِّقْنِيَّاتِ **العَرَبِيَّةِ**، وأن **المُوَّالِ المُلَحَّنِ** استطاع أن يضيف للمتدرب العديد من **المزايا**، خصوصًا في كيفية **تطويعِ الصوتِ** لمثل تلك الجمل الغنائية.

**نتائج الدّراسة وتحليلها**

**أظهرت نتائج الدّراسة أنَّ هُناك** تِّقْنِيَّاتِ غِنَائِيَّةِ غَرْبِيَّةِ وعَرَبِيَّةِ استخدمها محمد عبد الوهاب **في مطلع** المُوَّالِ المُلَحَّنِ المُقَنَّنِ، كما دمج بين تِّقْنِيَّاتِ الغِنَاءِ العَرَبِيِّ وَالغَرْبِيِّ في بوتقة واحدة، واستطاع الباحث استنباط **تَدْرِيبَاتٍ** تساعد الدارسين والمهتمين في التعرف على **التِّقْنِيَّةِ الغِنَائِيَّةِ الغَرْبِيَّةِ وَالعَرَبِيَّةِ** أولاً، وكيفية أدائها باستخدام **آلةٍ مُوسِيقِيَّةٍ**، ويُحَبَّذُ أن تكون **آلةَ العودِ** ثانيًا.

ويتحقَّق ذلك من خِلال ما توصّلت إليه نتائج الدّراسة:

**النتائج التي تتعلَّق بالهدف الأوَّل** وهو: (رصد التِّقْنِيَّاتِ الغِنَائِيَّةِ الغَرْبِيَّةِ التي أدخلها ودمجها محمد عبد الوهاب مع التِّقْنِيَّاتِ الغِنَائِيَّةِ العَرَبِيَّةِ في مطلع الموال المُقنّن).

**أظهَرت الدِّراسة** ان محمد عبد الوهاب استخدم (تِقْنِيَّةَ التَّنَفُّسِ العَمِيق) في بداية أغلب الجمل الغنائية في مطْلَعِ المُوَّالِ المُلَحَّنِ " مطلع موال اللي انكتب ع الجبين وأشكي لمين الهوى" عَيِّنَةِ الدِّراسة، كما استخدم (تِقْنِيَّةَ الرَّنِينِ الصَّدْرِيِّ وَالرَّنِينِ الرَّأْسِيِّ مرورا بالمنطقة الوسطى) والتنقل بينهما بِسَلاَسَةٍ وَسُهُولَةٍ،كما دمج محمد عبد الوهاب بين تِّقْنِيَّاتِ الغِنَاءِ العَرَبِيِّ وَالغَرْبِيِّ في بوتقة واحدة كغناء القفلة الغنائية العربيّة مع وجود التسلسل الصوتي الهابط في نهاية أغلب الجمل، والتَّحْوِيلَاتِ المَقَامِيَّةِ التي لم تُطْرَقْ بكثرة، وأداء الحِلْيَاتِ وَالزَّخَارِفِ والتَّسَلْسُلَاتِ الصَّوْتِيَّةِ الصَّاعِدَةِ وَالْهَابِطَةِ.

**النتائج التي تتعلَّق بالهدف الثاني وهو:** (التعرف على الموال من حيث الشكل والمضمون والاداء).

**أظهرت الدِّراسة** أن الموّال تم تصنيفه من حيث (الشكل والمضمون والأداء)

- **من حيث الشكل** ينقسم إلى قسمين:

1. من حيث عدد شطراته. (يسمى ويصنّف). 2. من حيث الصنعة الأدبية. (يسمى ويصنّف)

- من **حيث المضمون:** هناك مجموعة من المواويل سميّت وصنِّفت من حيث الموضوعات التي تتحدث عنها، وتهتم بالمعنى الواضح في أبياتها ولا ترتبط بمناسبة بعينها وإنما تأخذ صفة التعبير.
- **من حيث الأداء:** وينقسم إلى قسمين هما:

**موال مرتجل:** وهو الموال التقليدي الشعبي الذي ليس له لحن ثابت، ويقوم على الارتجال الحر.

**موال مقنن "ملحن":** له لحن ثابت يخلو من الإيقاع يشبه الأغنية المرسلة، يظهر فيه الإبداع والابتكار في الأداء، وقد **ظهر على يد محمد عبد الوهاب** في مصر الذي أعطى فرصة للذين لا يمتلكون موهبة الارتجال في الغناء بأن يقوموا بغناء الموال بشكله المقنن، وتبعه في لبنان **وديع الصافي** الذي أبدع في **الموال الملحن** وترك لنا نماذج تستحق الدراسة والبحث.

**النتائج التي تتعلَّق بالهدف الثالث وهو:** (وضع بعض التدريبات المقترحة من عينة البحث لرفع مستوى اداء دارسي الارتجالات والمواويل).

**أظهرت الدِّراسة** أن التدريبات المستنبطة والمقترحة من عيّنة الدِّراسة تفيد وتعمل على رفعِ مستوى أداءِ الدارِسِينَ لغناء الارتجالاتِ وَالمُواوِيلِ بعد أن حصلت على ثقة الاساتذة المستطلعة آراؤهم بنسبة 96.5 % وهي نِسْبَةٌ مرتفعةٌ جِدًّا.

حيث قام الباحث بتصميم عشرة أسئلة في **الاستمارة** وذلك للحصول على الإجابة عليها بـ **نَعَمْ أولا** أو **إلى حد ما**، وقد تم احتساب الإجابة في كل من **نَعَمْ ولا** بمقدار **درجةٍ واحدةٍ** من الدرجات الكلية، أما الإجابة **إلى حد ما** فقد تم احتسابها بمقدار **نصف الدرجة**، وتضاف إلى درجات الإجابة **بنعم**، وذلك وفقًا لقوانين **الإحصاء**.

والأسئلة هي:

1. هل التدريبات تساعد الطلبة في التعرف على التقنيات الغنائية الغربية والعربية؟
2. هل التدريبات تنمي مهارات طلبة الغناء العربي في مرحلة البكالوريوس؟
3. هل التدريبات تساعد في التعرف على الانتقالات المقامية غير المطروقة؟
4. هل التدريب الأول يساعد الطلبة في التعرف على كيفية تنظيم تقنية التنفس؟
5. هل التدريب الثاني يدمج بين التقنيات الغربية "تقنية التنفس" والعربية "أداء القفلات العربية"؟
6. هل التدريب الثالث يساعد الطلبة في الانتقال التدريجي من رنين الصدر لرنين الرأس؟
7. هل التدريب الرابع يساعد الطلبة في أداء الليالي العربية في منطقة رنين الرأس؟
8. هل التدريب الخامس يساعد الطلبة في أداء الحليات والزخارف على شكل تريوليه؟
9. هل التدريب السادس يساعد الطلبة في أداء تقنية التنفس وتنظيمها؟
10. هل التدريبات مناسبة لمرحلة البكالوريوس؟

وجاء عدد **الخُبَرَاءِ** خمسة، وهم **أساتذة** من **كليات ومعاهد موسيقية** مختلفة من جمهورية مصر العربيّة، وهم كالتالي:

1. أ.د / حنان حمدي الجندي.
2. أ.د / عمرو مصطفى ناجي.
3. أ.د/ أحمد سعد .
4. أ.د / محمد عبد القادر سيّد.
5. أ.د / محمد عبد الستار.

كما أبدى بعض الخبراء منهم **ملاحظاتٍ شفهيةً** والبعض الآخر على **الاستمارة**، ورحب الباحث بها واستفاد منها، كما شكر الباحث **الخبراء** على حسن تعاونهم، وقام بتوضيح **النتائج** على **جدولٍ** يحدد **النسب المئوية لأجوبة الخبراء**.

**جدول (1):** نتيجة استطلاع رأي الخبراء في التدريبات المستنبطة لكل سؤال.

| السؤال | عدد الخبراء | الإجابة ب نعم | الإجابة ب لا | الإجابة ب إلى حد ما | مقدار نصف إلى حد ما | نعم + نصف إلى حد ما | النسب المئوية بالإيجاب |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الأول | 5 | 10 | - | - | - | 10 | %100 |
| الثاني | 5 | 8 | - | 2 | 1 | 9 | %90 |
| الثالث | 5 | 10 | - | - | - | 10 | %100 |
| الرابع | 5 | 8 | - | 2 | 1 | 9 | %90 |
| الخامس | 5 | 10 | - | - | - | 10 | %100 |
| السادس | 5 | 10 | - | - | - | 10 | %100 |
| السابع | 5 | 7 | - | 3 | 1.5 | 8.5 | %85 |
| الثامن | 5 | 10 | - | - | - | 10 | %100 |
| التاسع | 5 | 10 | - | - | - | 10 | %100 |
| العاشر | 5 | 10 | - | - | - | 10 | %100 |
| مجموع النسب المئوية لجميع الأسئلة | | | | | | | |
| متوسط النسب المئوية لجميع الأسئلة | | | | | | | 96.5 |

يتضح من الجدول السابق ارتفاع نسبة الموافقة على التدريبات المستنبطة **(عينة الدّراسة)** للتغلب على الصعوبات التقنيّة ورفع مستوى أداء دارسي الغناء العربي بمقارنة (متوسط الرفض) أو (إلى حد ما)، **مما يحقق أهداف الدِّراسة ويُجيب على سؤالها.**

**التوصيات**

من خلال استعراض نتائج الدّراسة ومُناقَشَتها **تبيَّن أنَّ هناك** تِّقْنِيَّاتِ غِنَائِيَّةٍ غَرْبِيَّةٍ استخدمها ودمجها محمد عبد الوهاب مع التِّقْنِيَّاتِ الغِنَائيّة العَرَبِيّة **في مطلع** المُوَّالِ المُقَنَّنِ وهو نوع من أنواع المواويل **التي صُنّفت حسب الأداء كما جاء**، واستطاع الباحث استنباط **تَدْرِيبَاتٍ** تساعد الدارسين والمهتمين في تطوير مهاراتهم الغنائيّة وفي ضوء أهداف الدّراسة ونتائجها، يُوصي الباحث بالتَّوصيات الآتية:

1. الاهتمام بقالب الموّال بشكل عام والموّال المُقَنّن بشكل خاص الذي ما زال البعض مختلف على وجوده، ودعم الموسيقيين رواد هذا القالب، وتسليط الضوء على أعمالهم ومواويلهم المُقنّنة.
2. ضرورة وجود مناهِجِ أكاديميَّةٍ لتدريس المُواويلِ المُلَحَّنَةِ المُقَنَّنَةِ ودمج التِّقْنِيَّاتِ الغِنَائِيَّةِ الغَرْبِيَّةِ بالعربية والتعريف بأهميتها لدارس الغناء العربي المهتم بأداء الموّال.
3. كتابةُ النُّوتَةِ الموسيقيةِ لمطلع المُواويلِ وتقسيمها إلى جُمَلٍ غِنَائِيَّةٍ حتى يسهل أداؤُها.
4. إقامةُ ورَشَاتِ عَمَلٍ ونَدَوَاتٍ تتحدث عن المُوَّالِ المُقَنَّنِ ودوره في صَقْلِ مَهَارَاتِ الطَّلَبَةِ المتعلقة بالارتجالات وأداء الانتقالاتِ المقامِيَّةِ غير المطروقةِ.
5. الاستماعُ إلى مُوَّاويلِ المُوسِيقَارِ مُحَمَّدِ عَبْدِ الوَهَّابِ المُقنّنة لمن يريد تطويرَ مَهَارَاتِهِ في الانتقالاتِ المقامِيَّةِ والتعرف على المقَامَاتِ بشكل عام.

**بيانات الافصاح**

- **الموافقة الأخلاقيّة والموافقة على المشاركة**: نعم أوافق على المشاركة.
- **مساهمة المؤلف**: مساهمة كاملة.
- **تضارب المصالح**: لا يوجد.
- **التمويل**: من المؤلف فقط.
- **شكر وتقدير**: يتقدم الباحث بجزيل الشكر والتقدير إلى عمادة البحث العلمي في جامعة النجاح الوطنية، وإلى هيئة تحرير مجلة جامعة النجاح الوطنية. كما يشكر الأساتذة الخبراء المحكّمين على مساهمتهم القيّمة في تحكيم هذه الدراسة وإثرائها.

**Open Access**

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons licence, and indicate if changes were made. The images or other third party material in this article are included in the article's Creative Commons licence, unless indicated otherwise in a credit line to the material. If material is not included in the article's Creative Commons licence and your intended use is not permitted by statutory regulation or exceeds the permitted use, you will need to obtain permission directly from the copyright holder.

To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

## References


- Abd Al-Samee', M. (n.d.). *A proposed program for Arabic vocal training for students of the Vocal Department at the Higher Institute of Arabic Music*. (Unpublished doctoral dissertation). Cairo, Egypt.
- Al-Agha Al-Qala'a, S. (n.d.). *The second book of songs – "Mawwal fi al-Baḥr Lamma Fattakum" by Mohamed Abdel Wahab: When the mawāl moved from improvisation to composition.* Retrieved from https://www.agha-alkalaa.net/archives/16791
- Al-Jundi, H. (2014). Fundamentals and techniques of vocal performance. *Fikr wa Ibdāʿ Journal,* (88).
- Al-Najmi, K. (n.d.). *Mohamed Abdel Wahab: The singer of the century.* Cairo: Awrak for Publishing and Media.
- Al-Nasser, B. (2008). *Asmahan's vocal performance style in Arabic singing* (Unpublished master's thesis). Higher Institute of Arabic Music, Cairo, Egypt.
- Al-Tashli, M., Hanna, W., & Obeidat, N. (2019). Benefiting from Mohamed Abdel Wahab's style in performing the mawāl "Elly Enketab ʿal-Gabin" to teach ornaments in Arabic singing. *Mu'tah Journal for Research and Studies – Social Sciences Series, 34*(2).
- Asmar, N. (2010). *Utilizing Wadih Al-Safi's vocal style in performing the mawāl to enhance Arabic singing skills* (Master's thesis). Higher Institute of Arabic Music, Egypt.
- Asmar, N., & Rouis, A. (2014–2015). *Kalam wa Naghm* [Radio program series on great figures in Arabic music]. Episode 8: "Critics' views and Mohamed Abdel Wahab's creativity in the mawāl." Sawt Al-Najah Radio, Nablus, Palestine.


## المراجع


- أسمر، ناصر.(2010). *الاستفادة من أسلوب أداء وديع الصافي للموال في تنمية مهارات دارسي الغناء العربي.* (رسالة ماجستير). المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة.
- أسمر، ناصر. و رويس، عبلة.(2015–2014) . *البرنامج الإذاعي: كلام ونغم* [سلسلة إذاعية]. إذاعة صوت النجاح، نابلس، فلسطين.
- الطشلي، محمد. و حنا، وائل. و عبيدات، نضال. (2019). الاستفادة من أسلوب محمد عبد الوهاب في أداء موال "اللي انكتب عالجبين" لتعليم بعض حليات الغناء العربي. *مجلة مؤتة للبحوث والدراسات: سلسلة العلوم الاجتماعية، 34*(2).
- القلعة، سعد الله الآغا. (د.ت.). كتاب الأغاني الثاني: موال "في البحر لم فتكم" لمحمد عبد الوهاب عندما تحول الموال من الارتجال إلى التلحين. *الأغا القلعة.* https://www.agha-alkalaa.net/archives/16791
- النجمي، كمال. (د.ت.). *محمد عبد الوهاب: مطرب المائة عام.* أوراق للنشر والإعلام.
- الناصر، أميرة. (2008). *أسلوب أداء أسمهان في الغناء العربي* (رسالة ماجستير غير منشورة). المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة.
- الجندي، حنان. (2014). قواعد وأسس تقنيات الصوت عند المغني. *مجلة فكر وإبداع،* (88).
- سحاب، فيكتور. (1996). *مقابلة أجراها مع وديع الصافي في القاهرة ونشرها في كتاب.* دار كلمات للنشر.
- عبد السميع، ماجدة. (د.ت.). *برنامج مقترح للتدريبات الصوتية العربية لطلاب قسم الغناء بالمعهد العالي للموسيقى العربية.* (رسالة دكتوراه غير منشورة). المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة.
- طنوس، يوسف. (2008). الموال ارتجال وتراث: وديع الصافي نموذجاً. *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السابع عشر.* دار الأوبرا المصرية، القاهرة.
- كريم، أحمد. (د.ت.). محمد عبد الوهاب والموال "تطوير القوالب مرحلة منسية." *المِيزان .* https://elmeezan.com/

forgotten stage." *Al-Meezan.* Retrieved from https://elmeezan.com/

- Sahhab, S. (2021). *Mohamed Abdel Wahab: A musical biography.* Beirut: Risha Publishing and Distribution.
- Sahhab, V. (1996). *Wadih Al-Safi* [An interview conducted with Wadih Al-Safi in Cairo and published in the author's book]. Beirut: Kalimat Publishing House.
- Tannous, Y. (2008). *Mawāl as improvisation and heritage: Wadih Al-Safi as a model*. The 17th Arab Music Festival and Conference. Cairo Opera House.
- Asmar, N. N. (2025). The Palestinian Muwashshah and the Typical Traditional Muwashshah (Comparative Analysis). *An-Najah University Journal for Research - B (Humanities), 39*(6), 415–428. https://doi.org/10.35552/0247.39.6.2368
- Jadallah, K. M. (2024). The Reciprocal effect between the Musical and Poetic Compositions in the Palestinian Arabic Songs: Fadwatuqan as A Case Study. *An-Najah University Journal for Research - B (Humanities), 38*(3), 525–548. https://doi.org/10.35552/0247.38.3.2177
- Kareem, A. (n.d.). Mohamed Abdel Wahab and the mawāl: "Form development as a