الآن ناشرون وموزعون

الموسيقى والغناء في الأردن

الموسيقى والغناء في الأردن

د.علي الشرمان

الطبعة الأولى 2021.

© حقوق الطبع محفوظة 2021.

الآن ناشرون وموزعون

المدير العام: د. باسم الزعبي

الأردن، عمّان، شارع الملكة رانيا، عمارة البيجاوي (69)، ط3. هاتف: 65620722،797162720 (962+)

alaan. publish@gmail.com

alaanpublishers.com

المراجعة اللغوية: م. سامر المجالي

تصميم الغلاف: محمد خضير

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

طُبع بدعم من وزارة الثقافة

2019

الآراء الواردة في الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة

ISBN: 978-9923-13-247-0

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠١٩/٤/١٧٣٠)

٧٨٠,٩٥٦٥
الشرمان، علي سالم
الموسيقى والغناء في الاردن / علي سالم الشرمان .- اربد: المؤلف، ٢٠١٩
( ) ص .
ر. إ. : ٢٠١٩/٤/١٧٣٠.
الواصفات : /الموسيقى//الغناء//الاردن/
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

د. علي الشرمان

الموسيقى والغناء في الأردن

الآن ناشرون وموزعون

الآن ناشرون وموزعون

تقدمة تاريخية

جاء هذا الكتاب بعنوان «الموسيقى والغناء في الأردن»، ليلقي الضوء على الموسيقى في الأردن من جوانبها المختلفة: كالجانب التاريخي والجانب الغنائي والموسيقي، وليكون مبحثاً تربوياً يصلح لمادة الموسيقى والغناء في الأردن بلغة مبسطة؛ ولإظهار وتوصيل المادة الموسيقية للمتلقي بعيدا عن التعقيد والاستعراض اللغوي. وكذلك هو مرجع مختصر للمثقف الأردني والعربي الراغب في الاستزادة من هذا الجانب الإثني (Ethnomusicology) من العلوم الموسيقية (Musicology). وتأتي أهمية هذا الكتاب من عدم وجود مؤلفات تغطي هذا الجانب المهم من الثقافة والفن الموسيقي الأردني، وبخاصة التوثيق الصادق والمدون بطريقة علمية متقنة في الجانب الوصفي لبعض فصوله، والجانب العلمي التحليلي لفصول أخرى، والجانب الخاص بعلم الآلات الموسيقية الشعبية في نهايته.

إن درايتي التامة بالموسيقى والغناء في الأردن، والخبرة العلمية والعملية التي عشتها واكتسبتها منذ نعومة أظفاري بموسيقى الريف الأردني، ومن ثم التحصيل العلمي الذي نهلته من أرقى وأقدر جامعات العالم غير العربية، هذه الأمور خولتني الخوض في تأريخ وبحث وتوثيق عدد من جوانب العلوم الإثنية الموسيقية في الأردن.

هـذه الخـبرة والدراسـة الأكاديميـة هـي نفسـها التـي أمـدتني بـالقوة والعزيمـة والإصـرار علـى اخـتراق الجـدار الموسـيقي الأكـاديمي المحتكر. أما نـدرة المراجـع في هـذا العلـم فترجـع، ربمـا، إلـى عـدم مقدرة الباحثين الأكاديميين علـى الخـوض في هـذا المضـمار بسـبب عدم المعرفة في هذا الفن؛ إذ إن الفن الشعبي الموسيقي بحاجة إلى أن يعيشه الباحث ويشرب من ينابيعه حتى يستطيع البحث فيه، بخـلاف فروع العلوم الموسيقية الأخرى، كالعلوم التربوية الموسيقية والعلوم الموسيقية العالمية التي هي واحدة في جميع دول العالم. وهناك سبب آخر ربما يكون عائدا لعوامل أيديولوجية ومناطقية.

لقد مارست التعليم في جميع مؤسسات التعليم العالي الأكاديمية التي تقوم على تعليم الموسيقى في الأردن، مثل جامعة اليرموك، رغم عدم تفرغي فيها، والأكاديمية الأردنيـة للموسـيقى (جامعـة خاصـة) حيث قمت بالمشاركة في تأسيسها الأكاديمي في العـام **1989** برفقـة المؤلف الموسيقي الأردني المرحوم يوسف خاشو. وفي الوقت نفسه تفرغت للعمل في المعهد الوطني للموسيقى/ مؤسسـة نـور الحسـين آنذاك (مؤسسة الحسين حاليا).

أما في العام **2002** وبعد حصولي على درجة الدكتوراه الأولى في العلوم الموسيقية (حصلت على الدكتوراه الثانية في العمارة والتصميم الداخلي)، فعملت عضو هيئة تـدريس في كليـة الفنـون والتصـميم في

الجامعة الأردنية، حيث أسست قسم الفنون الموسيقية بكامل تفاصيله الأكاديمية والإدارية وخططه الدراسية، ثم قمت باستقطاب خيرة من مدرِسي الموسيقى في الأردن، للتدريس في هذا القسم مثل: الأستاذ الدكتور عبدالحميد حمام، والأستاذ الدكتور محمد غوانمة، ومدرسة البيانو الجورجية آغنس بشير، والدكتورة الروسية آنا معالي، والمغنية الشعبية الروسية وقائدة الكورال سفيتلانا ربابعة، وعازف الكمان البارع الدكتور جورج أسعد، وعازف العود الأردني سمير زكي، وذلك ليعملوا محاضرين في قسم الفنون الموسيقية. كما ترأست القسم لدورتين، وشاركت في تأسيس باقي الأقسام في الكلية برفقة سمو الأميرة الدكتورة والفنانة التشكيلية وجدان علي عميدة الكلية آنذاك.

ويعدُّ تأسيس قسم الفنون الموسيقية في الجامعة الأردنية في العام 2002 بداية تنمية موسيقية حقيقية للفنون الموسيقية الأكاديمية في مدينة عمان، آخذين بعين الاعتبار التركيز على المواطن الأردني البسيط في الوسط الأردني، ومن مختلف محافظات المملكة الأردنية الهاشمية، الشيء الذي كان قد تغافل عنه المعهد الوطني للموسيقى/ مؤسسة نور الحسين (آنذاك)، الذي أداره لمدة (30) عاماً ونيف اللبناني المخضرم الأستاذ كفاح فاخوي في استراتيجيته التنموية لدعم ونشر الثقافة والتعليم الموسيقي؛ فقد ركزت إدارة المعهد، التي كانت

تلقى رعاية مباشرة من جلالة الملكة نور الحسين، ومن ثم من السيد طلال أبو غزالة ومعالي إنعام المفتي (مديرة مؤسسة نور الحسين آنذاك)، على نشر الثقافة الموسيقية فقط في مناطق عمان الغربية التي يقطنها ميسورو الحال، ولا شكّ أن السبب المادي كان هو العامل الموجه لهذه التنمية، ذلك أن أبناء البوادي والأرياف لا يستطيعون دفع المقابل للسلعة الموسيقية.

شكلّت الموسيقى الأردنية مفرقاً هاماً بين الموسيقات العربية، لموقع الأردن الجغرافي وخصوصية التركيبة الفسيفسائية البشرية للمجتمع، والظروف السياسية والاجتماعية والهجرات المعيشية والقسرية، التي أثّرت بشكل كبير في هذا النمط الغنائي، إذ يُعدُّ الشكل الغنائي أساساً للموسيقى الأردنية، ويشكل الغناء الريفي والبدوي جل التكوين للغناء في الأردن، فيشغل التراث الموسيقي، وبخاصة الأغنية الشعبية، الجزء الأكبر من هذا التراث. وهي تصوّر حياة الإنسان من محياه في حضن أمه إلى مماته وما بعد مماته؛ كغناء المعيد والرثائيات، ناقلة لنا لوحات جميلة من صميم الإنسان والمجتمع وتعكس الأرض وخيراتها، والإنسان وطيب صفاته، من الكرم والشجاعة والإقدام وحب الخير والذود عن حمى الوطن. وقد تمثّل هذا الجانب الغنائي في:

الغناء البدوي (Bedwin Singing).

الغناء الريفي (Rural Singing)

أما إذا نظرنا إلى الموسيقى الآلية في الأردن، فإننا نجدها تتشكل من:

أولاً: الموسيقى الآلية العربية التقليدية.

ثانياً: الشكل الكلاسيكي العالمي.

ثالثاً: موسيقى آلية معاصرة أخذت شكلاً حداثياً يعكس المرحلة المعاشة.

جاء هذا الكتاب في أربعة فصول، يتقدمها فهرس وتقدمة، وفي نهايته تأتي الملاحق.. وكما يلي:

الفصل الأول: أتكلم فيه عن الإطار الجغرافي والاجتماعي والثقافي للدولة الأردنية، وأثر الهجرات القسرية والطوعية في الموسيقى والغناء الأردني. أما الفصل الثاني فأتحدث فيه عن عدد من أعلام الحياة الموسيقية. ويأتي الفصل الثالث عن الغناء الريفي، وأخيرا الفصل الرابع الذي أتحدث فيه عن أهم آلة موسيقية شعبية في الأردن وأكثرها انتشارا في ستينيات وسبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، وهي آلة الشبابة. وتأتي الملحقات في نهاية الكتاب.

الآن ناشرون وموزعون

الفصل الأول

تأثير الإطار الجغرافي والاجتماعي والثقافي في تشكيل الموسيقى الأردنية

الآن ناشرون وموزعون

الآن ناشرون وموزعون

تمهيد

الإطار الجغرافي والاجتماعي والثقافي

شكلت المملكة الأردنية الهاشمية، منذ تأسيسها، نقطة التقاء وتفاعل لثقافات وتيارات حضارية متنوعة، مما أضفى عليها طابعاً وشخصية مميزين. ويعود هذا التنوع إلى أسباب عدة أهمها:

1. قدوم العديد من الموسيقيين العرب إلى الأردن من فلسطين ومصر وسوريا والعراق.
2. هجرة أعداد كبيرة من الفلسطينيين إلى المملكة الأردنية الهاشمية. فقد امتزج الغناء الشعبي الأردني بالغناء الشعبي الفلسطيني إلى درجة كبيرة، إذ يكاد الفارق يختفي، إلا في غناء المقاومة غير الموجود أصلا في الموسيقى والغناء الأردني.
3. وجود الأردن وسط بلدان عربية مجاورة عدة، نمى وطور قواسم مشتركة ثقافية وحضارية واجتماعية مع هذه البلدان. على سبيل المثال نرى شمال الأردن -الرمثا مثلا- يشترك مع جنوب سوريا -منطقة حوران- بخصائص موسيقية متقاربة.
4. تنوع الطبيعة الجغرافية الأردنية، من صحارٍ (ثلاثة أرباع مساحة الأردن) وجبال وأغوار.

لقد أضفى هذا التنوع السكاني والجغرافي للأردن غنى ثقافيا وحضاريا، وانعكس موسيقياً على تنوع القوالب الموسيقية الشعبية فيه، فلكل منطقة جغرافية غناؤها الخاص، مما أعطى التراث الموسيقي الأردني سمة خاصة تميزه عن موسيقى الدول المجاورة. كما أن تبدلات الحياة الاقتصادية أيضا ساهمت إلى حد كبير في تفعيل هذا المزج الثقافي الاجتماعي، إما بفعل النزوح السكاني نحو المدن طلبا للعيش، أو بسبب الهجرات الكثيرة المتتالية إليه من الدول العربية المجاورة والبعيدة. هذا الواقع أثّر أحيانا على أصالة بعض قوالبه الموسيقية التقليدية؛ فتداخل اللهجات المختلفة نتيجة هذا التجمع السكاني الذي اتخذ من المدن الرئيسية مركزا له، سبَّبَ تغييرات في ملامح الألحان الشعبية، وذلك عن طريق زيادة أو نقصان في اللحن حين أدائه، أو تلاعب عُرَبيّ في الصوت، أو إضافة في المساحة الصوتية للحن معين بسبب طرق الأداء المتعددة لهذا اللحن أو ذاك، وكذلك طريقة نطق الكلمة التي تؤدي إلى تغيير في الأشكال الإيقاعية من مد أو قصر، كل ذلك أثر في شكل الغناء الأردني، وبخاصة المعاصر منه.

الشكل الغنائي
أساساً للموسيقى الأردنية

يُعدُّ الشكل الغنائي أساسـاً للموسيقى الأردنية؛ إذ يشكل الغناء الريفـي والبـدوي الجـزء الأكـبر مـن الغنـاء الأردني؛ الشـعبي منـه والتقليدي، فيشغل التراث الموسيقي وبخاصة الأغنية الشعبية معظم هذا التراث، فهي تصور حياة الإنسان منذ خلقه من عَلَق في رحم أمه حتى مماته وما بعد مماته (غناء المعيد والرثائيات)، ناقلة لنا لوحات جميلة من عمق حياة الإنسان والمجتمع، وتعكس جمال الأرض وخيرها، فقد وصفت الأغنية الشعبية في ثناياها:

- سلوكيات الإنسان.
- العادات والتقاليد.
- طبيعة الروابط الاجتماعية الحميدة.
- الأرض والزرع.
- الحصاد والعمل.
- خصوصيات المرأة وفرحها وهمومها.
- الرجل وإقدامه وعشقه.
- الطفل وهدهدته.

كـل هـذه الصـفات رسـمتها الأغنيـة الشـعبية بألحانهـا الموسـيقية المتواضعة في عدد موازيرها الموسيقية؛ هذه الأغنية العميقة في معانيها وأهدافها الموجهة. ولأن الموسيقى الأردنية جزء مهم مـن الموسـيقى العربية عمومـاً، فسوف أجنح إلـى هـذه الموسـيقى بوصـفها أنموذجـا للموسيقات العربية الشعبية، ذلك أن الموسيقى الشعبية في دول العالم تتشابه فيما بينها في الشكل والمضمون وقرب المواضيع.

وشكلّت الموسيقى الأردنية مفرقـًا هامـًا بين الموسـيقات العربيـة، لموقعهـا الجغـرافي وخصوصـية المجتمـع والظـروف السياسـية والاجتماعية والهجرات المعيشية والقسرية التي أثّرت بشكل كبير في هذا النمط الغنائي. ومما لا شك فيـه أن هـذه الموسـيقى حـوت تنوعـا موسيقيا أكسبها جمالية خاصة عكست من خلاله صوراً رائعة لوصف مكنونات الإنسان الأردني بصفاته وعاداته وطقوسه، ووصفت الأرض وخيراتها وجمالياتها المميزة. وتشترك الأغـاني الشـعبية في أغلـب دول العالم بصفات أذكر منها ما يلي:

1. سعة الانتشار وسرعتها.
2. سهولة اللحن من الناحية الإبداعية والأدائية.
3. قابلية التعديل اللحني والتحريف الكلامي.
4. تلازم علاقة اللحن مع الكلمة.
5. إبداع اللحن بصورة فردية لينتقل إلى صورته الجماعية.

6. التكرار اللحني والكلامي

7. وحدة المضمون

فالموسيقى في أي حضارة كانت، تعتمد في موضوعاتها على الحياة الاجتماعية والتاريخ السياسي والأحوال الجغرافية، فضلاً عن اعتمادها على لغة البلد ولهجته في الصياغة اللحنية والإيقاعية. وتستند الموسيقى إلى أساس علمي يتضمن الطبيعة والرياضيات. وانطلاقاً من هذه الأسس قمت بجمع المادة من أفواه مبدعيها في القرى والأرياف، ومن ثم قمت بالتصنيف والتحليل الموسيقي، والوصف اللغوي واستنباط الدلالات، للوقوف على شعبية الغناء الريفي ومدى تماشيه مع علوم الموسيقى العالمية، والنظر إليه نظرة فاحصة تسهم في الولوج إلى عمق المقصود الكامن في دقائق هذا الغناء وكلماته؛ فقمت بإرجاع الغناء الريفي إلى صلته الحقيقية بالعالم الطبيعي والروحي للإنسان، وتحليل أمثلته الغنائية ومدلولاتها وخصائصها الجوهرية واللفظية، مرتكزاً في التحليل على اللهجة المحكية في المناطق الجغرافية القادم منها، ومعتمداً التحليل الشرقي للمقام، والتحليل الغربي للشكل والمضمون الموسيقي، وما تعنيه هذه الموسيقى في سيمفونية الطبيعة الريفية، وما يعنيه الغناء الريفي في المجال الحضاري الإنساني.

قد يتصور المستمع عند سماعه الموسيقى الشعبية لدى الشعوب غير المتحضرة وغير المتطورة تكنولوجيـًا، أنها موسيقى بدائية غير خاضعة لنظام موسيقي خاص أو أسلوب علمي، ولكن عند النظر في مثل هذه الألحان بعين المتخصص الموسيقي، نجد أنها تخضع رغم بساطتها وعفويتها لأنظمة معينة تعطي فكرة ولونـًا خاصـًا لكل شعب من الشعوب التي تنتمي إليها. فهناك ألحان مثلاً يكون مركز الثقل فيها هو على البعد الموسيقي (Interval) الثالث، وهناك البعد الموسيقي الرابع والخامس، ويكون بعضها غير موزون، بينما يمتاز إيقاع دول أخرى بوضوح أكثر؛ كدول أوروبا الوسطى مثلاً، فقد قام الباحث الموسيقي (A. H. Fox Strangways) بوصف شامل لأغنيات الشعوب. وتتدرج الأغنية الشعبية في نظره على النحو الآتي:

1. الصرخة المتوحشة.
2. إعادة فقرة اللحن للتعبير عن إحساس أو شكل.
3. التوازن بين الفقرات.
4. تكييف الألحان من تكرار الفقرات مع فقرات أخرى مرادفة أو معاكسة، ثم إعادة الفقرة الأساسية لتكوّن من ذلك شكلاً هندسيـًا وتوازنـًا، ثم تصل إلى الذروة أو القمة، وهذه هي العناصر الثلاثة المطلوب وجودها في أي عمل فني.

وهناك صفات مميزة في اللحن الشعبي، أكسبته لونـاً خاصـاً معـبراً عـن نفسـيته. وفيمـا يلـي عـرض لأهـم المميـزات الموسـيقية للحـن الشعبي:

أولاً: قِصر الجمل الموسيقية

الجمل الموسيقية في أغلب الأغاني، قصيرة جدا، لا تتجاوز ثمانية موازير (حقول). وتتكرر هذه الجمل مراراً. والغريب أن هـذا التكـرار مع رتابته، يزيد في حلاوة اللحن ومرونته، كمـا يزيـد في جـذب السـامع إليه. ويرجع التكرار في الأسـلوب الفني إلـى أن فنـون الأدب الشـعبي جميعـاً ترتكـز قواعـدها علـى الكلمـة، وأُنشـئت لتوجـد اتسـاقاً بـين الحركة المتكررة وما يصاحبها من نغم ولفظ. ثم إن الكلمـة الشـفاهية تحتـاج إلـى التكـرار لتثبيتهـا، علـى خـلاف المطبوعـة والمكتوبـة التـي يرسخها التدوين في ذاكرة المتلقي، علمـا بـأن هـذه الميـزة موجـودة في أغلب الألحان الشعبية الأصيلة في العالم، وأعني بذلك تلـك الألحـان البسيطة التي صمدت عبر الأجيـال، وفرضـت نفسـها علـى بقيـة أنـواع الموسيقى في مراحل تطورها.

وعلينا التفريق بين أصالة اللحن وقدمـه؛ فـاللحن الشـعبي الأصـيل الموثوق والمعتـد بـه مـن الوجهـة الاجتماعيـة، لا يسـتحق أن يكسـب رضا المؤرخ أو الباحث الاجتماعي، فأصالة اللحن ترتكز علـى مـدى ما للطبقة الشعبية من فضل في تكوينه وأدائه، ومدى تجاوبها وتفاعلهـا

مع ذلك اللحن. ويحق لهذا اللحن أن يكون منتمياً إلى الفن التقليدي؛ أي الأدب الشفهي مجهول المؤلف والمتوارث؛ أي أدب القرويين وموطنه القرية، أو إلى الفن المستحدث؛ أدب أهل المدينة والطبقة الوسطى وموطنه المدينة، الذي لوسائل النشر والإعلام الحديثة، كالراديو والمطابع والمسرح والسينما والتلفزيون، فضل في نشره والإكثار من ترداده.

ونلاحظ أن اللغة عامية في النوع الأول، ويسجل فيها القروي موقفه من مشكلات الحياة والطبيعة، ويدوّن انطباعاته الفكرية والعاطفية ويشاركه في ذلك أهل المدينة؛ فهم بأغانيهم، سواء كانت هذه الألحان شفهية أو مكتوبة، أو كان مؤلفها مجهولاً أو معروفاً، أو كانت بالفصحى أو العامية، متوارثة عن السلف أو أبدعها ملحنون معاصرون، فإنهم (أهل المدينة هؤلاء) لا يحيدون عن السمات والخصائص المشتركة مع القرويين.

ومن هنا جاء تركيزنا على الفن الشعبي القروي منه والمدني على السواء؛ فالاختلاف في موضوعات الأغاني واللهجات وطريقة الأداء وسير اللحن والإيقاع، جميعها توضح الانعكاسات وما يدور في خلجات الإنسان القروي.

ثانياً: الأبعاد الموسيقية للحن (Intervals)

البعد هو المسافة الموسيقية ما بين صوتين مختلفين في عدد الذبذبات الصوتية وفي التسمية، أو مختلفين في التسمية لكنهما متشابهان في عدد الذبذبات الصوتية (Inharmonic). وأحد الصوتين يكون الحد الأعلى للمسافة الموسيقية، والصوت الآخر يكون الحد الأدنى لها. وتُقاس المسافات أو الأبعاد الموسيقية بما تحويه من درجات، وتكون تسميتها تبعاً لهذا المقياس. فالمسافات الموسيقية في الألحان الشعبية بسيطة ومتقاربة؛ أي أنها تنحصر في دائرة مسافة الأوكتاف (Octave- الديوان) الواحد. ومسافاتها الموسيقية تتراوح -في الغالب- بين مسافة ربع الدرجة والدرجة الخامسة.

ثالثاً: الطابع المقامي (Tonality)

تنبني أغانينا الشعبية الأردنية على المقامات العربية. وقد تبيَّنَ لي من خلال تحليلي لما جمعته من ألحان شعبية أن معظمها أُبدع على مقام البيات. كما لاحظت كثرة استعمال مقامي الراست والسيكاه.

رابعا: الجاذبية اللحنية Tune Direction (اتجاه سير اللحن)

جاذبية اللحن في أغانينا الشعبية غالبا ما تكون في اتجاه منخفض، يبدأ من النغمة الأولى وأحيانا من الدرجة الثالثة وأخرى من الدرجة الخامسة في المقام الموسيقي، ويبدأ اتجاه سير اللحن بالنزول

التـدريجي. وفي نمـاذج لحنيـة أخـرى يتسـاوى سـير اللحـن صـعوداً وهبوطـاً.

خامسـاً: الزخرفة اللحنية (Ornaments)

لعـل مـا يضـفي علـى اللحـن الشـعبي صـفته العربيـة، هـو تلـك الزوائـد والحليات التي يستعملها، بل يرتجلها المغني أو العـازف الشـعبي أثنـاء الاداء. وقد أصبحت هـذه الزخرفـة اللحنيـة مـن مسـتلزمات الموسـيقى العربية، حتى الكلاسيكية منها، إلى يومنا هذا. والمراد من الزخرفة لدى المغني هو؛ إما لفـت الأنظـار إليـه واسـترعاء الاهتمـام لمقدرتـه الغنائيـة الخلاقة، وإما لإعطـاء مزيـد مـن الجمـال إلـى اللحـن الـذي يغنيـه، فهـو متأكد من أنه بعمله هذا سيرضي نفسه ويحظى بإعجاب مستمعيه. وقـد اتفق الباحثون والموسيقيون وعلماء الاجتماع على أن الأغنيـة الشـعبية مجهولة العمر، فلا هي بالقديمة ولا بالمستحدثة، وقد شـبهوها بشـجرة كبيرة جذورها القديمة متأصلة في الماضـي البعيـد، في حـين أنّ أغصـانها وفروعها وثمارها في نمو مستمر. إن إيقاع أغلب أغانينا بسـيط، لكنـه ذو حيويـة ومرونـة. «للزخرفـة والحلـي الموسـيقية تـأثير كبيـر في تجميـل الإيقاع كتأثيرها في اللحن، لكنها لا تخلو مـن تعقيـدات وغمـوض، ممـا يصعّب علـى المسـتمع الأجنبي فهمهـا، ومـن ثـم ضـبطها» (مـن كتـاب الفنون الشعبية في فلسـطين) للكاتبـة يسـرى جوهريـة عرنيطـة- مؤسسـة القدس للموسيقى والتراث، http://alqudslana. com.

وإذا ما نظرنا إلى الموسيقى الأردنية، فإننا نجدها تتشكل من الموسيقى الآلية والموسيقى الغنائية:

أولاً: الموسيقى الآلية (Instrumemtal Music)

1. الشكل الكلاسيكي العالمي (Classical form)

ويندرج تحت هذا الشكل موسيقى المؤلفات التي أبدعها المؤلف الأردني يوسف خاشو، والمؤلف الموسيقي الأردني الدكتور هيثم سكرية، والمؤلف الموسيقي المهاجر سائد حداد.

2. موسيقى معاصرة

أخذت شكلاً حداثيًا يعكس المرحلة المعاشة. ومن الموسيقيين الذين أبدعوا ألحانًا بفكر حداثي هم المؤلف الموسيقي طارق الناصر، المؤلف الموسيقي زيد ديراني، الموزع الموسيقي وليد الهشيم، الملحن الموسيقي ماهر الحلو، والمؤلف الموسيقي وسام قطاونة، والملحن الموسيقي عمر الفقير.

3. الموسيقى الكلاسيكية العربية.

4. الموسيقى الشعبية: وهي الموسيقى التي غالبًا ما ترافق الأغاني الشعبية مكررة اللحن نفسه.

ولا بد أن أذكر في هذا المقام عدداً من أهم العازفين الأردنيين:

العزف الغربي: العازف البارع الدكتور جورج أسعد (كمان).

الغناء الغربي (الأوبرالي): إيمان بيشة، ديمة بواب، زينة برهوم.

العزف الشرقي: مؤيد عبده موسى (كمان)، أنطون شمعون (كمان)، الدكتور أسعد جورج (كمان)، جورج أسعد (كمان)، سعد البلة (كمان)، كرامة حداد (كمان)، عبد دخان (كمان)، محمد فضل (كمان)، مصطفى شعشاعة (كمان)، أحمد الخطيب (عود)، طارق الجندي (عود)، علاء شاهين (عود)، إيليا خوري (عود)، الدكتور وائل حداد (عود)، ديما سويدان (عود)، نور أبو حلتم (ناي)، رامز الزاغة (عود)، سامي خوري (عود)، أنطون حجار (عود)، رضوان المغربي (عود)، صخر حتر (عود)، علي أبو خضرة (عود)، حسن الفقير (ناي)، أيمن تيسير (قانون)، والفنان المبدع عبدالحليم أبو حلتم (قانون)، وغيرهم.

المؤلف الموسيقي يوسف خاشو

المؤلف الموسيقي هيثم سكرية

المؤلف الموسيقي طارق الناصر

المؤلف الموسيقي زيد ديراني

مغنية السوبرانو ديمه بواب

مغنية السوبرانو إيمان بيشه

مغنية السوبرانو زينة برهوم

عازف الكمان أنطون شمعون

عازف العود طارق الجندي

ثانياً: الموسيقى الغنائية (Vocal Music)

1. الغناء الشعبي وينقسم إلى:

أ. الغناء البدوي: (الهجيني، القصيد، الحداء، أغاني السامر)

ب. الغناء الريفي:

وهو الغناء الشعبي الذي نشأ وانتشر وورثه الناس في القرى والأرياف، ويشتمل على جميع ألوان الغناء الشعبي المنتشرة في هذه المناطق الجغرافية مثل: أغاني العمل، المعيد، طقوس الزواج، المراثي، الحصاد، هدهدة الأطفال، الأغاني الوطنية التي أخذت شكلاً شعبياً، والختان.

2. الغناء الشعبي الوطني:

وهو الغناء الذي يتغنى بالوطن والقائد والشخصيات التي تركت أثرا إيجابيا واضحا في حياة الإنسان الأردني. وقد لاقى هذا اللون من الغناء الوطني رواجا واسعا في المجتمع الأردني حتى أصبح ظاهرة قل مثيلها في العالم. إن الغناء الوطني أخذ طابعا شعبيا، وأصبح جزءا لا يتجزأ منه في طبيعة الجمل اللحنية والكلمة والطابع الموسيقي بشكل عام. إذ نرى الأغنية الوطنية تغنى في المناسبات الشعبية والاجتماعية والوطنية والحفلات المدرسية، وتغنى في طقوس الزواج في الأرياف والمدن والفنادق، وفي المهرجانات الرياضية والمهرجانات الشعبية، وحتى في السهرات الخاصة في البيوت والفلل والقصور، وفي

مهرجانات الساحات العامة وافتتاح المحلات التجارية. ووصل الامر بالغناء الوطني إلى أن يغنيه الأطفال في ألعابهم ومرحهم ولهوهم البريء، وتغنيه الأمهات في البيوت في وقت التدبير المنزلي، والمباهاة به من قبل الشباب والصبايا أثناء قيادة المركبات متغنين بالوطن والقائد ومحافظات الأردن والأردنية المزيونة. ومن غير الممكن أن يكون هناك مغنٍ أردني لم يغنِ هذا اللون الوطني الشعبي من الغناء الأردني، هذه الظاهرة التي كادت أن تنتشر عربيا. وفي هذا المقام لا بد أن نذكر أشهر المغنين الذين جنحوا إلى هذا النمط من الغناء الوطني الشعبي، وغنوا ألحانا كثيرة تُسجَّل لهم، ومنهم: صوت الأردن وفارس الأغنية الوطنية الفنان عمر العبداللات، بشار السرحان، المرحوم فارس عوض، المرحوم محمد خير، متعب الصقار، فراس عبندة، سهام الصفدي، نهاوند، سميرة العسلي، أمل شبلي، سعد أبو تايه، وسام وحسام اللوزي.

المطربة سهام الصفدي

المطربة سميرة العسلي

فرقة اللوزيين

رموز عون

3. الغناء العربي المعاصر (الأغنية المعاصرة):

وهو غناء الزمن المعاش متعدد المواضيع، مع ارتكازه بشكل كبير على الحب والهيام والجمال والجسد. وكانت بداياته في ثمانينيات القرن العشرين، فكان وما زال هو المسيطر على الساحة الغنائية العربية بشكل عام. ويحتوي هذا الشكل على أغانٍ فنية مصقولة لحنا وشعرا، ومساحتها الصوتية واسعة تتعدى الديوان، كما تتنوع ألحانها وتتنوع مقاماتها وتحويلاتها المقامية (Modulation) وتركيباتها الإيقاعية. ومن الملحنين المعروفين في هذا النمط الغنائي: الملحن روحي شاهين، الملحن جميل العاص، الملحن الدكتور إميل حداد، الفنان والملحن عمر العبدللات، والملحن الفنان وائل الشرقاوي. ومن الجدير ذكره أن هؤلاء الملحنين أثروا المكتبة الغنائية الأردنية أيضا بألحان وطنية تبرز من خلالها التنوع الموسيقي. أما عن المغنين من جيل الرواد، الذين غنوا هذا اللون من الغناء، فأذكر: صبري محمود، فؤاد حجازي، محمد وهيب، إسماعيل خضر، إبراهيم خليفة، محمد أبو غريب، فيصل حلمي، محمد رمضان، لطفي عياش.

إن الأغنية الأردنية المعاصرة ذابت في بوتقة الغناء العربي والعالمي المعاصر من حيث الألحان والتوزيع، وابتعد كثير من الفنانين عن استخدام ربع النغمة في ألحانهم تماشيا مع اللحن العالمي والعربي السائد، ولإعطاء اللحن مظهرا وحسا غربيا عن طريق إدخال

الهارموني في التوزيع الآلي والأوركسترالي أحيانا، وإدخال آلات غربية أوركسترالية لإعطاء زخم تعبيري وتقارب وصفي. إن من اهم الفنانين المعاصرين الذين اشتهروا في الحقبة المعاصرة المتأخرة من تاريخ الأردن الحديث: عمر العبداللات، ديانا كرزون، زين عوض، بشارة الربضي، أيمن تيسير، قمر بدوان، نداء شرارة، هاني متواسي، مكادي نحاس، عايدة الأمريكاني، غادة عباسي، مصطفى شعشاعة، يوسف كيوان، يحيى صويص، سليمان عبود، طوني قطان، عزيز مرقة، عيسى الصقار، ولجين الربضي.

سوف أقوم ببحث الغناء البدوي والغناء الريفي بأسلوب وصفي تحليلي للوقوف على ماهية هذه الأشكال الغنائية ودورها في الحياة الموسيقية الأردنية، وكيفية توظيفها لخدمة الجانب الروحي والثقافي للإنسان الأردني، كون هذين النمطين الغنائيين يشكلان لوحة فنية رائعة، وتصورا علميا شاملا ورصينا للموسيقى والغناء في الأردن.

المغني فؤاد حجازي

المغني إسماعيل خضر

الفنان بشارة الربضي

المطربة ديانا كرزون

المطربة مكادي نحاس

المطربة نداء شرارة

المطربة الشعبية غادة عباسي

الفنان طوني قطان

المطربة زين عوض

الفنان بشار السرحان

الغناء البدوي (Bedwin Singing):

يوجد هذا الشكل الغنائي في جميع الدول العربية؛ فالتضاريس الصحراوية منحته هذه السمات الرحبة. وينتشر هذا الغناء في جنوب الأردن، ويتبلور بشكل واضح في مدن وقرى كل من محافظة الكرك والطفيلة ومادبا والبادية الجنوبية والبادية الوسطى والبادية الشمالية في محافظة المفرق. ويتميز الغناء البدوي بالأصوات الموسيقية القليلة، العالية الطبقة الغنائية والحادة (High Pitch) وبامتداد نغمي طويل بأبعاد موسيقية صغيرة (Small Intervals) وبسيطة ومتسلسلة ومتقاربة لا تتعدى الأجناس(Tetrachord) . يتقارب هذا الغناء في العديد من نواحيه مع ما نجده في صحراء البلدان العربية المجاورة وبلاد الشام وحتى إفريقيا.

ومن أهم قوالب الغناء البدوي (Bedwin Singing Forms):

1. الهجيني
2. القصيد

نجد هذه القوالب خاصة في جنوب الأردن حيث يغلب الطابع المعيشي البدوي. وغالبا ما كانت تغنى هذه القوالب في بيوت شيوخ القبائل خلال السهرات والمناسبات متعددة الأشكال، وفي المناسبات الاجتماعية وطقوس الزواج، والمناسبات الوطنية. وسوف نقوم بعرض عدد من نماذج هذا النوع من الغناء الشعبي.

قالب الهجيني

الشكل الأول

نموذج (1)

الشكل الثاني

نموذج (2)

الهجيني هو شكل من أشكال الغناء البدوي، يردده المسافرون وهم مرتحلون بإبلهم وهجنهم، يحثون الإبل على السير من خلال ترديد هذا النوع من الغناء الذين يخففون به عن أنفسهم عناء السفر الطويل، مستمدين شاعرية هذا الغناء واتساع لحنه من اتساع المدى وجمال وصفاء اللوحات الفنية الطبيعية في الصحراء. وجاءت تسمية هذا النوع من الغناء «الهجيني» من الهجين وجمعه هجن؛ وهو الجمل الرشيق سريع المشي، ويقوم على غناء الهجيني شخصان. أما إذا كانت

المناسبة طقسية اجتماعية فتقوم على غنائه مجموعتان، ويغنى هذا الشكل الغنائي بالتناوب والتقليد (Imitation) والتكرار(Repetition).

ومن أشهر أغاني الهجيني:

يا شوقي يالله أنا وإياك	عالغور نزرع بساتينِ
لازرع لولفي ثلاث وردات	واسقيهن من ميّة العين
يا علي عليتَني واقفيت	خذني معك لا تخلّيني
حبك بقلبي بنا له بيت	فتح شبابيكه عَ الغربي
يا بنت ما انتي على الأوَل	ما انتي على ما وعدتيني
حبك رحل والبغض حوّل	ما صالحك لو عزمتيني

القصيد:

نوع من أنواع الغناء البدوي، وله أشكال عدة:

1. القصيد «الشروقي»: وسمي بالشروقي لأنه نشأ في الصحراء الشرقية عند قبيلة شمر؛ ولذلك يسمى هذا اللون «الشمري»، إذ يترنم به القاصود (هو نفسه عازف الربابة والشاعر) في مجالس الشيوخ؛ حتى ينال من كرمهم وعطاياهم.. ولم يكن الهدف استعراض إمكانياته الفنية والمعرفية أمام القوم بقدر أن يُسمعهم ما يطيب لهم من عرض للمفاخر وسرد القصص وغزوات

الأسلاف والغزل أيضاً. ومن الجدير ذكره أن هذا القالب الغنائي هو غناء خاص بالرجال فقط.

ومن أغانيه:

كثر التمني والبكا حرّق الجاش
يا قلب يا اللّي كنّك الغصن مجدود
واللّي سرى بالليل مع الحزم لافاتش
عيني تساهرني عن النوم وأنود.

2. قصيد «الفراقيات»: ويتغنى هذا النوع من القصيد بالفراق والرثاء والحزن، إذ كان هذا الشكل مقتصراً على النساء إلى أن جاء الشاعر نمر العدوان فارتبط باسمه. ويقول أحمد عويدي العبادي إن الاسم الحقيقي لنمر العدوان هو (عبدالعزيز قبلان العدوان) ونسبه عمه بعد وفاة والده وزواج أمه من عمه إلى اسمه.

ومن الأمثلة على هذا النوع من الغناء:

سار القلم بغبّة الحبر سرد كن ساح ميم ودال فوق الكتاب
ناديت بالك يا قلم لا تغرّبي أكتب لنا لجديع شي جرا بي

3. قصيد «الحُداء»: عُرف هذا النوع من الغناء في الجاهلية، وهو تنغيم بسيط لأشعار البدو. وسمي بهذا الاسم نسبة إلى حداء

الإبل، «والحداء باللغة هو السّوق، وحدا الإبل ساقها وحثها على السير بالحُداء»[1].

والحُداء يرتجل ارتجالاً أثناء الذهاب إلى المعارك والعودة منها.. ويكون عادة على بحر الرّجز.

مثال ذلك أغنية هبت النار:

هبت النار والبارود غنّى أطلب شباب يا وطن واتمنّى

4. قصيد «الهدّ»: الهدّ مأخوذ من التهديد والوعيد، ويستلهم عادة شباب العشيرة بعزيمة وقوة، ويُغنى غالبا في مجالس الشيوخ والأمسيات.

مثال: مبلي برشق الرصاص كثرت بالدنيا الهوجاس

5. قصيد «السامر»: وهو مشتق من السمر؛ أي السهر في الليل. ويغنى في سهرات طقوس الزواج، يسمونه في الأردن بتسميات عدة مثل الرقصة، السحجة، الدحيّة. ومثال ذلك:

هلا وهلا بك يا ولد لا يا حنيفي يا ولد

أول ما نبدى ونقول نصلي ع طه الرسول

(1) المعجم الوسيط، إبراهيم أنيس وآخرون، ط2، بدون تاريخ، باب حدا.

فعازف الربابة هو الشاعر والمغني والموسيقي، وبعد أن ينظم هذا الشاعر قصيدته، التي غالبا ما تكون عن الحب والهيام، يقوم بتلحينها ملتزما بالقافية الشعرية وبصوت جهور صادح.

«فالقصيدة في تعريفها الكلاسيكي هي موضوع شعري مكون من أبيات شعرية سواء قلت أو كثرت، وتتغير خصائصها الشكلية مع تغير العصور؛ فتأخذ شكل المربعات والسداسيات، لكنها لا تتغير تغيرات كبيرة. وأقدم نصوصها معروفة منذ ما يقارب ألفي عام، إذ يُلتزَم فيها بعنصرين أساسيين هما: الوزن والقافية. أما خصائصها الموضوعية فقد تغيرت تبعا للعصور المتتالية التي عاشها الشاعر العربي، بدءا من العصر الجاهلي فالإسلامي فالأموي فالعباسي. أما في العصر الجاهلي فكانت القصيدة أعظم الفنون السائدة وأهمها على الإطلاق، وكان لصاحب القصائد –الشاعر– مكانة لا تضاهيها مكانة. وقد عُرفَت في ذاك الوقت بأنها شعر غنائي يدور حول موضوعات عاطفية، من مديح لشيخ قبيلة أو مضيف كريم، وفخر بعز قبيلة وأخلاقها، ورثاء لأحباء التهمتهم نيران الحروب، وغزل عفيف بالحبيبة وبكاء على الأطلال، أو وصف لمحيطهم من بوادٍ وخيل وإبل وسماء وصحراء.

عازف ربابة

رقصة السامر

الآن ناشرون وموزعون

الفصل الثاني

من أبرز أعلام الحياة الموسيقية في الأردن

الآن ناشرون وموزعون

الآن ناشرون وموزعون

اخترت لهذا الفصل عددا من أهم الوجوه التي كان لها تأثير كبير على الحياة الموسيقية الأردنية من خلال مقابلاتي الشخصية التي قمت بإجرائها معهم في منازلهم أو أماكن عملهم. تلك الوجوه ساهمت، ومنها ما تزال تساهم، في تطوير الحياة الموسيقية الأردنية. وقد أجريت العديد من المقابلات الميدانية لجمع معلومات عن عدد من هؤلاء الموسيقيين الذين وضعوا، بعد جهود كبيرة وصعوبة ومعاناة بحثية واجتماعية، حجر الأساس للموسيقى في الأردن.

إن رعيل الموسيقيين الأردنيين في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات والسبعينيات من مطربين وموسيقيين من القرن العشرين، معظمهم أتى من البلدان العربية المجاورة وبالأخص فلسطين، مع التأكيد على وجود موسيقيين أردنيين في الأرياف والبوادي الأردنية. وابتداء من الستينيات والسبعينيات برز فنانون حديثون مثل الفنان توفيق النمري، عبده موسى، جميل العاص، ألفرد برهم سماوي، فتحي الطشلة. أما فلسطين فقدم منها فنانون مثل رامز الزاغة (عازف عود)، والمطرب فهد نجار، وجليل ركب (عازف كمان)، ويوسف نصرة (عازف كونترباص)، وميلاد فرح (مؤدي موشحات)، وسليم الزاغة (خبير في ضروب الإيقاعات الثقيلة ومرجع كبير فيها، استفاد منه الكثيرون في هذا المجال). أما غالبية هؤلاء فقد مارسوا الموسيقى والعزف على آلاتهم دون أي دراسة موسيقية؛ إذ تعلموها من تلقاء ذاتهم، كما علَّموها أيضا بالتلقين، وعاش جلُّهم وعمل في مدينة

عمان. لقد اخترت الحديث عن عدد من أوائل الموسيقيين والمغنين والملحنين الأردنيين الذين قمت بإجراء مقابلات مسجلة مع عدد منهم. ومنهم: توفيق النمري، ألفرد برهم سماوي، عبدالكريم عوض، عبدالله القصص، فتحي الطشلة، زبن الجراح، صبري محمود، شكري عياد، فؤاد حجازي، إسماعيل خضر، فارس عوض، ميسون الصناع، محمد وهيب، محمد أبو غريب، إبراهيم خليفة، فيصل حلمي، فهد نجار، نهاوند، سميرة العسلي، بشار السرحان، أسامة جبور، متعب السقار، حسين السلمان، جهاد سركيس، طوني قطان.

كما لعبت الفنانة اللبنانية سميرة توفيق دورا مفصليا في تحديد نمط خاص للأغنية الأردنية في سبعينيات القرن العشرين، إذ لاقت دعما استثنائيا من الساسة الذين لعبوا دورا خاصا في توجيه بوصلة الإعلام والفن في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين. وسوف أتكلم عن جميل العاص، وهو ملحن مرموق طاف مع معاصريه من الفنانين قرى وأرياف الأردن ليجمع الألحان الشعبية. وقد قام بوضع لمساته في ألحانها، كما لحّن كمًا كبيراً من الأغاني الأردنية التي استمد ألحانها من الألحان الشعبية. ومن أغانيه: بين الدوالي، ديرتنا الأردنية، بالله تصبّوا هالقهوة، وين ع رام الله. وأغاني هذه الفترة أقرب إلى روح الشعب على اختلاف فئاته. وعن حقبة السبعينيات سأتكلم عن الملحن روحي شاهين، الذي قدّم كمًا كبيرا من الألحان الأردنية الوطنية منها والشعبية، وحاكى في أغانيه صميم ما ينبض به قلب

الشعب الأردني، كما فعل من قبله توفيق النمري. ومن أغانيه: أردنية أنا، عمان، ع الميدان ع الميدان، لا يا ابن الأردن، خِلّي يا خِلّي. وفي جانب الموسيقى الكلاسيكية العالمية سيأتي اسم يوسف خاشو، وأما فيما يخص الأغنية الأردنية المعاصرة فلا بد أن أتكلم عن نجم الأردن الفنان عمر العبداللات.

الآن ناشرون وموزعون

المطرب فارس عوض

المغني المرحوم محمد خير

الفنان متعب الصقار

الفنان فهد نجار

المغنية اللبنانية سميرة توفيق

عازف الربابة عبده موسى

وسأبدأ بالفنان توفيق النمري لما له من شان كبير في إيجاد لون مميز، وفضل كبير في إرساء شكل ولون ومضمون للأغنية الأردنية؛ الريفية منها بشكل خاص:

1. الفنان توفيق النمري

وُلد توفيق النمري في بلدة الحصن التابعة لمحافظة إربد عام 1922 حيث كان جدّه عازفا على آلة الربابة. تعلّم العزف على آلة العود على يد عازف العود ألفرد سماوي، ثم تعلم الكتابة الموسيقية على يد عمه ظاهر النمري الذي تعلم الكتابة الموسيقية أثناء الخدمة العسكرية. وبعد أن تمكن توفيق النمري من عزف عدد من الأغاني على آلة العود، وجّه اهتمامه إلى إتقان الأغاني الشعبية، والأغنية الشعبية الأردنية على وجه الخصوص، ورسم لها شكلاً موسيقيًا متميزاً وواضحًا، يمكن للمستمع العربي التعرف إليه ببساطة من بين جميع الموسيقات الشعبية العربية. وأسَّسَ لها طابعا

خاصا، إذ ألّف وغنّى عددا كبيرا من الألحان التي امتازت جميعها بالروح الأردنية. وفي أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، لعب الفنان توفيق النمري دورا كبيرا في إنتاج ألحان جديدة خاصة به استمدها من روح الأغنية الشعبية الأردنية، وأخذت طابع الشعبية لأنها انتشرت بشكل كبير في جميع مناطق الجغرافيا والريف الأردني. ومن هذه الأغاني: أم رموش الطويلة، ريفية وحاملة الجرة، طيارة يمه بتدور، دخلك يا زيزفونة، بين الدوالي، والله لاتبع محبوبي.. وما زالت هذه الأغاني تتردد إلى يومنا هذا. وتفاعل توفيق النمري بفنه مع مختلف الأوساط والفئات الشعبية الأردنية، ولُقّب بسيد الحفلات الشعبية والسهرات العائلية.

وكان النمري ملحنا ومطربا وموسيقيا. تعاقد مع قسم الموسيقى في الإذاعة الأردنية عندما نُقلت من رام الله إلى عمان عام 1959، ومع معهد فلسطين لتدريس الموسيقى. وفي عمان كان يقوم بتدريس القراءة الموسيقية وتعليم العزف على آلة العود، كما كان يدرس الموسيقى النظرية والعملية في «معهد الموسيقى الأردني» التابع لوزارة الثقافة والإعلام آنذاك. ولكن عمله في الإذاعة وتفرغه للتلحين ونظم الشعر والزجل لم يوفر له الوقت الكافي لاستمرار تعاقده مع المعهد المذكور.

أثرى الفنان توفيق النمري الحياة الموسيقية الأردنية بأهازيجه الجميلة، وأغانيه التراثية التي ما زالت تعيش في ضمير الناس ووجدانهم، يرددونها في مواسم أفراحهم. كما لعبت أغانيه دورا كبيرا في حركة تعليم الموسيقى، فقد كانت ممرا لا بد منه لكل متعلم على مختلف الآلات الموسيقية في تلك الأثناء.

السمات الموسيقية للفنان توفيق النمري:

أغانيه ريفية الحس والطابع.

ملحن ومؤدٍ ومغنٍ على آلة العود.

المساحة الصوتية لأغانيه لا تتعدى الأوكتاف (الديوان).

المساحة الموسيقية لصوته لا تتعدى الأوكتاف.

ألحانه سلسة منسابة خالية من القفزات اللحنية الواسعة.

ركّز في أغانيه على مواضيع الحب والغزل والتغني بطبيعة الريف الأردني.

تميزت مجموعة من أغانيه بالطابع الوطني.

2. مدرّس آلة العود عبدالكريم عوض

أجريت مقابلة شخصية مع الموسيقي عبدالكريم عوض المولود في مدينة يافا عام 1930، في بيته بجبل اللويبدة في العاصمة عمان في منتصف تسعينيات القرن الماضي. ولا شك أن كبر سنه وبعده عن

العزف والتعليم، كان قد ظهر من خلال تلك الأنامل الكسولة. والذي كان يهمني في تلك اللحظات هو حصولي على المعلومة المدفونة بين أوتار عوده اليتيم.

أبلغني أنه تعلم العزف على آلة العود في مركز للموسيقى في مدينة يافا على يد الموسيقي ميشال عوض وكان عمره آنذاك 11 عاما. ومن ميزات أدائه أنه تعلم العزف على آلة العود بطريقة الريشة المقلوبة؛ أي باستخدام نظام «الصد والرد» أو ما يسمى «الريشة التركية»، كما تعلم قراءة وكتابة النوتة الموسيقية.

بعد عام 1948 قدم إلى الأردن واستقر في مدينة عمان حيث عمل مدرسا للعزف على آلة العود، وللنظريات الموسيقية في «المركز الوطني لفن التجارة واللغات»، بعد أن قام عبدالكريم عوض بعرض فكرة تدريس الموسيقى على صاحب المركز الذي أبدى موافقته. ولأول مرة في عمان، بدأ تدريس الموسيقى والعزف على آلة العود في مركز متخصص ومن خلال الكتابة الموسيقية. وكان ذلك عام 1956. كان هذا النوع من التعليم مقصوداً، وتبرز فيه علاقة المدرس والتلميذ، وتكون هناك حصة تعليمية لها زمنها المحدد وأهدافها مرجوة التحقيق.

قام عبدالكريم عوض فيما بعد بتعليم العزف على آلة العود والنظريات الموسيقية لكثير من أشقائنا أبناء الدول العربية المجاورة،

الـذين التحقـوا بالدارسـة في الجامعـة الأردنيـة، وكـانوا يدرسـون الموسيقى في المركز في الفترة المسائية. وكانت لـه طريقته الخاصة في تعليم الموسيقى، إذ كان يقوم بكتابة المعزوفة الموسيقية على اللوح بالطباشير، وبعدها بتحفيظ الطالب المعزوفة قراءة، وبالتكرار مرات عدة، حتى يحفظ الطالب النوتة الموسيقية غيبا، ثم يقوم الطالب بعد ذلك بتطبيقها على آلة العود عزفا.

أما بخصوص المنهاج التعليمي فكان عبدالكريم عوض يستعمل منهجه الخاص الذي سار عليه. فكان يستعمل كتابا للتعليم على آلة العود من إعداد الموسيقي العربي توفيق الصباغ، إضافة إلى ما يراه مناسبًا للمتعلم من أغاني التراث الشعبي الأردني، والموشحات والأدوار، ومن أغاني التراث للدول العربية المجاورة. ولم يستمر الهواة في التعلم فترة طويلة، إذ بحسب ما حدثني به، أثناء تسجيلي لمقابلته، كانت أطول فترة التزم بها المتعلم هي سنة ونصف السنة فقط، وهذا ما لم يساعد على وجود عازفين أو موسيقيين مميزين في ذلك الوقت. واستمر عبدالكريم عوض في تعليم الموسيقى حتى بعد انتهائه من التعليم في هذا المركز، وأصبح يعطي دروسًا خصوصية في قراءة وكتابة النوتة الموسيقية وتعليم العزف على آلة العود، واستمر بالتدريس والعطاء لغاية عام 1980.

3. مدرس آلة العود عبداللّه القصص

من مواليد مدينة عمان عام 1924. بدأ بتنمية موهبته في سن السادسة عشرة مع حمزة المنتوف عازف العود السعودي. واستطاع أن يتعلم العزف على آلة العود بطريقة السمع، وبتوجيه من معلمه فتعلم المقامات الشرقية، إضافة إلى عدد من الأغاني العربية الدارجة حين ذاك مثل أغنية (نعم سيدي) وأغنية (يابنات المكلا) هذا إضافة إلى عدد من البشارف والأدوار.

قام عبدالله القصص بتطوير عزفه على آلة العود بالتمرين والممارسة، عن طريق السمع إلى أن تمكن من إحياء الحفلات مغنيا وعازفا على آلة العود في مختلف الأحياء في مدينة عمان، وخاصة في نادي هواة الفن، مغنيا الموشحات والليالي والأغاني الشعبية الأردنية والعربية.

4. عازف آلة الناي زهدي الطشلة

وُلد زهدي الطشلة في مدينة إربد عام 1935، حيث بدأت هوايته الموسيقية عام 1953 وذلك بتاثير من الموسيقي السوري عبدالسلام سفر، إذ كان هذا الأخير يعزف على آلة الناي ويتردد كثيرا على الأردن، فقام بتعليم فتحي الطشلة العزف على هذه الآلة بطريقة السمع، عن طريق تعليمه عددا من المقامات الموسيقية الشرقية وعددا من الأغاني الدارجة حينئذ.

سافر الطشلة إلى مصر ثم إلى لبنان محاولا الاستزادة من معرفة الموسيقى، وتطوير نفسه في العزف على آلة الناي، ثم عاد إلى الأردن ليقوم بالمشاركة في إحياء حفلات الأعراس عازفاً عددا من الأغاني الشعبية الأردنية، والأغاني العربية. ويجتمع هو ومجموعة من أصحابه في صالون أخيه فتحي الطشلة في لقاءات موسيقية من عزف وغناء وتعليم على آلة الناي.

5. عازف الربابة زبن الجراح

ولد زبن الجراح في بلدة المزار الشمالي في شمال الأردن عام 1923 حيث كان عازفا على آلة الربابة، وقد تعلم العزف على هذه الآلة من تلقاء نفسه. عمل زبن الجراح موظفا في الإذاعة الأردنية منذ تأسيسها ولغاية عام 1966. ومن الأعمال الموسيقية التي شارك بها العزف على آلة الربابة في البرنامج الشعبي «مضافة أبو محمود» وبرنامج «أدب البادية»، أما في عام 1967 فقد عمل في إذاعة القدس في القسم الموسيقي.

في عام 1970 وإضافة إلى عمله في الفن، عمل رقيبا جمركيا في دائرة الجمارك الأردنية لمدة أربع سنوات. أما في عام 1976 فقد قام بدور المطرب وعازف الربابة في المسلسل العربي المشهور «وضحة وابن عجلان»، كما قام بالدور نفسه في مسلسل «رأس غليص» في عام 1978.

تميز عازف الربابة والشاعر زبن الجراح أيضا بنظم الشعر البدوي، وبتلحين أغانٍ بدوية وريفية، وكان من أهم مواهبه أيضا النحت على الخشب وصناعة المهابيج. وشارك زبن الجراح في نشر الأغاني البدوية بصوته وربابته في منطقة شمال الأردن في السهرات والليالي التي كانت تُقام في منزله بحضور أصحابه وآخرين من محبي اللون البدوي والريفي. وقد حضرت عدداً من هذه السهرات في العقد الأول من عمري.

توفي زبن الجراح عام 1979 تاركا عددا من القصائد الشعرية التي كان قد قام بتلحينها وترديدها. وقد غنى هذه القصائد من بعده عدد من الذين أحبوا هذه الآلة، وتعلّموا العزف عليها عن طريق حضورهم للسهرات التي كان يقيمها في منزله.

6. عازف العود ألفرد برهم سماوي

وُلد ألفرد سماوي عام 1913 في بلدة الفحيص واستقر فيما بعد في مدينة إربد. بدأ تعلم الموسيقى وعمره 16 عاما فقام بتعليم نفسه بنفسه، وأصبح

عازف العود الوحيد في مدينة إربد.

تعلم العزف على آلة العود بالطريقة الشفهية، لعدم معرفته بالنوتة الموسيقية، فهو يعزف ويعلّم العزف على آلة العود باسلوب يمكن تسميته (الريشة النازلة). ومن طلابه الموسيقي الأردني توفيق النمري والموسيقي السوري فؤاد محفوظ. وهو من محبي الفن من أجل الفن، يعشق ليالي العزف بين أصحابه وأهله، وفي إحياء الحفلات في مختلف مناطق المملكة.

7. الفنان روحي شاهين

الموسيقي والملحن الأردني روحي شاهين هو من مواليد عام 1937، كان والده يعمل بالزراعة، ومنذ صغره شعر بأن لديه ميولاً موسيقية. في عام 1957 عمل عاملا مدنيا بالجيش العربي الأردني لمدة سنتين، وتعلم مبادئ الموسيقى في موسيقات القوات المسلحة الأردنية، وتتلمذ على يد الموسيقي محمد عياش.

في عام 1959 التحق مردداً في فرقة الإذاعة الأردنية، واكتسب خبرة في الموسيقى الشرقية. سافر إلى مصر لدراسة الموسيقى والتحق بمعهد موسيقي خاص هو معهد «ليوناردو دافينشي» حيث اجتاز دورة في العزف على آلة التشيللو، وتتلمذ على يد عازف تشيللو مصري اسمه شفيق يسه، فتعلم مبادئ العزف على آلة التشيللو (Cello) ومبادئ الموسيقى الشرقية. بعد عامين من الدراسة، وفي عام 1966 عاد إلى الأردن وقام على تأسيس فرقه موسيقية أسماها «فرقة الشموع»، وكانت هذه الفرقة تقوم بعزف الألحان الشرقية.

لعب روحي شاهين دورا كبيرا في تجميل عدد من الأغاني الشعبية وإعادة توزيعها، إضافة إلى كتابة ألحان جديدة مستوحاة من روح الأغنية الشعبية الأردنية. ومن أول وأهم ألحانه أغنية «أهديك ما أهديك» للفنانة هيام يونس، التي تُعد انطلاقة روحي شاهين بوصفه ملحناً. وعُرف في تلك الفترة ملحنا على مستوى الوطن العربي، واعتُمد في الإذاعات العربية، وفي جمعية المؤلفين والملحنين في باريس بأنه ملحن درجة أولى *(كما روى لي بالمقابلة المسجلة)*، وبعد ذلك قام بكتابة ألحان عدة لمغنين أردنيين وعرب.

من أعماله المعروفة أيضا المتتالية الغنائية «الكوفية الحمراء» التي لحنها عام 1969، ومغناة «نهر الانبياء»، إذ وُزعت هذه الأعمال

بمختلف أصناف الآلات الموسيقية من وتريات وآلات نفخ، كما لحن للمطربة سماهر وسميرة توفيق وللمطرب صبري محمود.

وفي عام 1977 أصبح رئيسا للقسم الموسيقي في الإذاعة الأردنية، فقام بتغييرات إيجابية وساهم في الرفع من سوية المغنين والموسيقيين الأردنيين في الإذاعة الأردنية. قام شاهين باستقطاب عازفين جدد لفرقة الإذاعة الأردنية، مما ساهم في تحسين المستوى الموسيقي للإذاعة. واستمر رئيسا للقسم الموسيقي لغاية عام 1989. بعد ذلك عمل مراقبا عاما للموسيقى والغناء في الإنتاج التلفزيوني الغنائي لدى القطاع الخاص، ورئيسا للجنة الموسيقى والغناء في مهرجان جرش منذ عام 1983-1985.

وما زال روحي شاهين يقوم بتلحين الأعمال الموسيقية والأغاني إلى يومنا هذا، وقد بلغ مجموع أعماله الموسيقية ما يقارب 400 عمل موسيقي.

السمات الموسيقية للموسيقي روحي شاهين:

- ملحن وعازف تشيللو.
- لحن العديد من الأغاني الوطنية.
- مستوى أدائه على آلة التشيللو متواضع.
- امتازت ألحانه بالتجديد.

- استخدم عددا من القوالب الموسيقية العالمية البسيطة في ألحانه.
- استخدم في ألحانه المسافات الموسيقية الكبيرة والقفزات اللحنية المفاجئة.
- عدد من ألحانه أشبه بالدراما الموسيقية.

8. الفنان جميل العاص

جميل العاص

ولد جميل العاص عام 1929 في القدس، ودرس في الكتاتيب، وبعدها درس في المدرسة الإبراهيمية، ثم في المدرسة الرشيدية في القدس. عمل بعد تخرجه من الكتاتيب في مكتب محامٍ. أما عمله الموسيقي فقد بدأ عام 1946 حين التحق بإذاعة القدس مردداً في الجوقة، وتطورت خبرته الموسيقية؛ إذ تعلّم العزف على آلة العود من تلقاء نفسه، وبعدها تعلّم العزف على آلة البزق.

قَدِمَ جميل العاص إلى الأردن عام 1948، والتحق بالعمل منتجاً في الإذاعة الأردنية حين كانت في مدينة رام الله، وانتقل معها إلى الأردن عام 1959 حيث كان رئيساً للقسم الموسيقي، وبقي في هذا

المنصب حتى عام 1978، وكان له الفضل في تشكيل فرقة الإذاعة الأردنية منذ البداية.

قدم جميل العاص الكثير من الألحان الأردنية التي تزخر بها المكتبة الموسيقية الأردنية، والتي استُمدت من روح الشعب الأردني وطبيعة أرضه وسهوله وجباله، منها البدوي ومنها الريفي.

وجاب كثيرا من المناطق الأردنية لجمع الأغاني الفولكلورية في البادية والريف؛ في سبيل المحافظة على التراث الغنائي الأردني، الأمر الذي استفاد منه الباحثون الأردنيون في أبحاثهم في ما بعد، وبخاصة في مشروع مسح التراث حين اختيرت عمان عاصمة للثقافة العربية في العام 2002.

وقد صاغ الفنان جميل العاص فيما بعد الكثير من الأغاني والألحان مجدِّدا ومحافظا على روح الأغنية الشعبية.

من الجدير ذكره أن الفنان جميل العاص كتب ألحانا عديدة لزوجته الفنانة سلوى، وهي أول مغنية أردنية حملت الأغنية الأردنية في أداء جميل منذ الستينيات.

كما كتب ألحانا كثيرة لابنته الفنانة الأردنية رويدة العاص، التي لعبت دورا مميزا في أداء الأغنية الأردنية. ومن أشهر أغانيها التي قامت بأدائها، أغنية «أردنية أنا».

المطربة سلوى

حصل جميل العاص على وسام الاستقلال من الدرجة الثالثة لإنجازاته في مجال الموسيقى، كما عمل مستشارا للموسيقى والغناء في التلفزيون الأردني.

الخصائص الموسيقية للفنان جميل العاص:

- موسيقي وعازف بزق.
- غلب على مواضيع أغانيه الحب والغزل.
- جمع بأغانيه بين اللون الغنائي الشعبي العمّاني والمعاصر.
- المساحة الصوتية لأغانيه معظمها في إطار الأوكتاف الواحد.
- ألحان أغانيه أقرب إلى الألحان البسيطة السلسة بدون قفزات مفاجئة أو تحويلات لحنية درامية.

- استخدم في ألحانه المسافات الموسيقية الصغيرة والكبيرة بدون قفزات لحنية واسعة.

9. المؤلف الموسيقي يوسف خاشو

ولد يوسف خاشو في القدس عام 1927، وأنهى فيها دراسة الثانوية العامة في كلية تراسنطة، حيث تتلمذ على يد الموسيقي الفلسطيني أوغسطين لاما.

أظهر المؤلف الموسيقي يوسف خاشو موهبة في التأليف الموسيقي منذ حداثة سنه، فعمل منشدا في كورال كنيسة القيامة حين كان عمره 11 عاما، ثم أصبح فيما بعد عازفا على آلة الأورغ في الكنيسة نفسها، ومساعداً لمدرسه في قيادة الكورال.

قدِمَ يوسف خاشو إلى الأردن عام 1948، ولم تكن هناك حينها مؤسسات تعليمية موسيقية، فعمل في العزف على آلة البيانو في نادي عمان في مدينة عمان. ومن ثم غادر إلى سوريا وعمل مدرسا للموسيقى في مدرسة تراسنطة في حلب. سافر بعدها إلى لبنان حيث

عمل على تشكيل فرقة موسيقية تعزف مختلف الأشكال الموسيقية؛ الشرقية منها والغربية، في أماكن التنزه والمصايف اللبنانية.

في عام 1955 سافر يوسف خاشو إلى أستراليا ومن ثم إلى إيطاليا حيث نهل منها ما نهل من علوم الموسيقى، كما قام على تدريس الموسيقى في مؤسساتها التعليمية، ولم يمكث طويلا حتى عاد إلى الأردن ليعمل مدرسا في معهد الموسيقى الأردني ومن ثم مديراً للمعهد نفسه.

أما عن أعماله الموسيقية فقد ألّف الكثير من السمفونيات والأعمال الموسيقية الكلاسيكية، وكان من أشهرها سمفونية القدس عام 1967، الثورة العربية الكبرى، الحسين بن طلال 1972، الحسين بن علي 1993، قداسة البابا بولس السادس 1976، وآخرها سمفونية «الهاشميون» 1993، وألحان من الأردن. وكان أهم ما يميز هذه الأعمال الموسيقية استخدامه القوالب الغنائية والأغاني الشعبية الأردنية على شكل ألحان دالّة في تأليف هذه الأعمال الكلاسيكية.

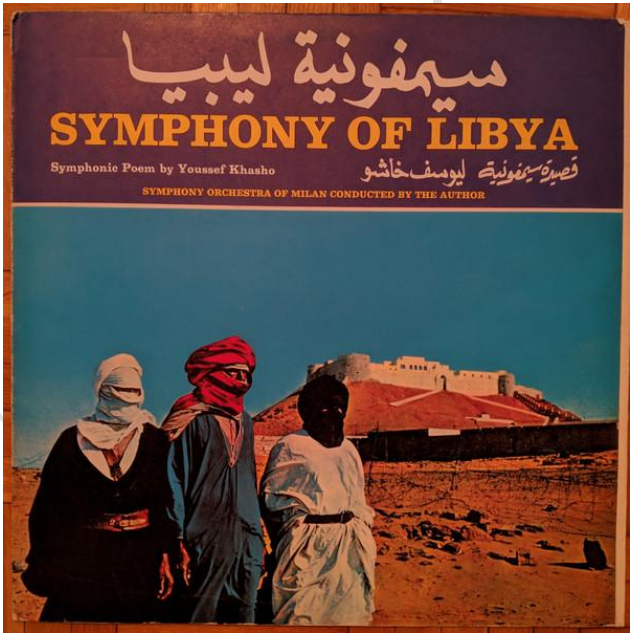
عمل مؤلف هذا الكتاب (الدكتور علي الشرمان)، مع هذا المؤلف الموسيقي الفذّ (الفنان يوسف خاشو) على تأسيس الجانب الأكاديمي والتعليمي لجامعة الأكاديمية الأردنية للموسيقى (جامعة موسيقية خاصة بتخصص واحد)، وذلك في العام 1989، وهي الحدث الموسيقي الثاني المهم بعد جامعة اليرموك، على طريق دعم

حركة التعليم الموسيقي في الأردن، فعمل يوسف خاشو على تدريس مختلف مواد العلوم الموسيقية في هذه الجامعة. وسبق وأن عمل خاشو مشرفًا للنشاط الموسيقي في جامعة آل البيت، وقام على تشكيل فرقة كورال خاصة في الجامعة، إضافة إلى الكثير من النشاطات الموسيقية الأخرى. ولا ننسى دوره في تأليف موسيقى لمسرحيات عدة للأطفال، منها مسرحية «الطريق الخضراء» ومسرحية «زهرة السوسنة»، القصيد السيمفوني المسمى «ليبيا». وتوفي هذا المؤلف المبدع عام 1997.

الخصائص الموسيقية للمؤلف الموسيقي يوسف خاشو:

- مؤلف موسيقي كلاسيكي.
- ألّف موسيقى ملحمية درامية.
- ألّف موسيقى في قالب السيمفونية وموسيقى ذات البرنامج.
- ألّف موسيقى مسرحية.
- ألّف موسيقى في قالب لحن وتنويعات.

القسم الموسيقي جامعة اليرموك



10. الفنان عمر العبداللات

ولد الفنان عمر العبداللات في 15/ 10/ 1972 في ماركا الشمالية في العاصمة الأردنية عمّان، من عائلة أردنية متواضعة، نمط معيشتها خليط بين البدوي والريفي. وقد مكنته هذه الميزة فيما بعد من القدرة الفنية على أداء نمط غنائي مزج بين اللونين الغنائيين البدوي والريفي. بدأ الفنان عمر مسيرة إبداعه في بداية الثمانينيات من القرن الماضي، حين ظهر شغفه بالتعلم على آلة العود، فتعلم العزف من تلقاء نفسه، الشيء الذي قاده بعد ذلك إلى اكتشاف القدرة الإبداعية لصوته الذي ما كان ليصدح لولا عشقه الصادق للوطن والملك؛ فقد ظهر هذا العشق من خلال تنهدات أغنياته وكلماتها الصادقة وأدائها المخلص.

امتطى الفنان العبداللات طبقة صوته الجهور بأنفة الفارس، ليصبح بكل جدارة نجم الأغنية الأردنية، فقد لُقّب «صوت الأردن». وطوّع، هذا الفنان الأذكى، سحر البيان في الأغنية الشعبية الأردنية التي تشكل حالة فريدة من نوعها على مستوى الغناء الشعبي العالمي، إذ يمتزج فيها الغناء الشعبي بالغناء الوطني. فالتقط المطرب عمر العبداللات هذه الميزة الفريدة واستلَّ من هذه الجمل الغنائية الأردنية الشعبية، أغاني وطنية قريبة إلى القلب، وجعل منها فرحا وطنيا، تشحذ الهمم وتعدل مسار الحب الوطني إذا فكّر يوما أن يكبو.

إن كل أغنية من أغاني هذا الفنان المبدع، هي قصة نجاح للفن الغنائي الأردني الذي خلق حالة من الولاء والحب والانتماء، وزاد من توهج حالة العشق القائمة بين الإنسان الأردني وقيادته من جهة، وبين المواطن والوطن من جهة أخرى، هذا الشيء الذي يُعد من أهم أهداف الغناء الوطني في جميع دول العالم. لقد أضافت كلمات الشاعر الأردني المبدع، الراحل حبيب الزيودي، إلى أغاني الفنان عمر العبدللات، قيمة فنيّة ونفحة خاصة امتزجت بمعاناة الشاعر الحر، وألبست هذه الأغاني ثوبًا مطرزاً بالكلمة واللحن الشعبي صعب التقليد.

أما الجانب الموسيقي لأغاني الفنان عمر العبداللات الشعبية، فقد امتاز بجمل لحنية قصيرة في نطاق الديوان الواحد في مقامات الراست والبيات والصبا، بإيقاع متكرر في ميزان 4/ 4 وبطبقة صوتية عالية، كما تشابهت جمله في العديد من الأغاني. أما الفنان ذاته، فقد تميّز بصوت رخيم صادح، متسع المساحة الصوتية، غالبًا ما يستخدم الطبقة الصوتيّة العُليا منه بشكل متمكن قليل العُرَب، تفرضه طبيعة الغناء الوطني ذي الطابع الشعبي، وبأداء حماسي متزن.

وهنا لا بد لنا من أن نذكر أن النسبة الأكبر من أغانيه هي من ألحانه. إذ أبدع ما يقارب من (600) عمل غنائي، تتغنى أغلبها بالملك وبالمملكة الأردنية الهاشمية. كما أصدر ألبوما احتوى على أغاني

طقوس الزواج الخاصة بالعرس الأردني، وكان من أنجح أعماله. أما محافظات الأردن فقد خصص لها الفنان عمر العبداللات ألبوما خاصا، وخصص ألبوما آخر لمحافظات فلسطين التي تغنى بها بأجمل الألحان.

وكتب العبدللات ولحن الكثير في الحب والغزل، فلقي شهرة واسعة في الوطن العربي. كما لحن عددا من الأوبيريتات الغنائية. أما الأغنية التي اشتهر من خلالها الفنان عمر العبداللات فهي أغنية «هاشمي هاشمي» وأغنية «يا سعد» التي أنتجها في بداية مشواره الفني، والتي تعد بوابة الدخول الأولى للوطن العربي، وكان قد كتب كلماتها الشاعر الكويتي طلال السعيد. ولا ننسى فلسطين التي ما انفكت عالقة في ضميره ووجدانه مدافعا عنها بالكلمة والنغم، إذ قام بإصدار ألبوم خاص بفلسطين، يتغنى بمحافظاتها وسهولها وجبالها وصفات أهلها الأحرار. ومن أشهر أغانيه التي تغنت بفلسطين أغنية «إحنا فلسطينية إحنا مش ارهابية»، وأغنية «يا جبل ما يهزك ريح».

وأخيرا، فإن من الجدير ذكره أن الفنان المطرب عمر العبداللات حظي برعاية ملكية سامية من جلالة الملك الراحل الحسين بن طلال، وما زال يحظى بهذه الرعاية الملكية من جلالة الملك عبدالله الثاني بن الحسين، وكذلك من مؤسسات الدولة الأردنية الأهلية منها

والرسمية. وحصل على وسام الحسين للعطاء من جلالة الملك عبدالله الثاني لدوره المميز في الفن والثقافة.

الخصائص الفنية للفنان عمر العبداللات:

- مطرب وملحن موسيقي.
- لحن وغنّى في الألوان الغنائية: الشعبي، الوطني، الحب والغزل، الأوبريت، الطربي، القصيدة.
- كتب وغنى ألحانا بطولية للأردن ولدول عربية أخرى من اشهرها «تحيا مصر».
- يتميز الفنان عمر العبداللات بصوت رخيم جهور واسع الطبقة الصوتية.
- لديه تكرار لعدد من الجمل الموسيقية التي استخدمها في ألحانه وأغانيه الوطنية بشكل خاص.
- أهم وأكثر من لحن وغنى للملك والمملكة الأردنية الهاشمية.
- لحن وغنى متتاليات لحنية لمحافظات الأردن تعكس الطابع الغنائي لكل محافظة.

مدينة إربد ودورها
في تطور الحياة الموسيقية في الأردن

تقع مدينة إربد في شمال الأردن، وتبعد بضعة كيلومترات عن الحدود السورية، ولعبت دورا كبيرا في دعم وإثراء الحركة الموسيقية في الأردن منذ البدايات. ففي عام 1945 فُتح نادي التمثيل والموسيقى، الذي سُمّي النادي العربي فيما بعد، في مدينة إربد بمبادرة من ألفرد سماوي وفؤاد عكاوي وإخوانه كفرقة واحدة.

ولا نستطيع أن ننكر الدور الذي لعبه فيما بعد صالون الحلاق فتحي الطشلة في مدينة إربد، فقد كان المتنفس الوحيد الذي يجتمع فيه هواة الموسيقى لإشغال أوقات فراغهم وتنمية مواهبهم الموسيقية

الفطرية، عن طريق العزف والتعلم والنقاش والمجادلة حول الموسيقى وجمالها وإمكانية نشرها.

بدأ أوائل الموسيقيين مسيرتهم الفنية من هذه المدينة، أمثال الفنان زهدي وفتحي الطشلة، الفنان ألفرد سماوي، الفنان توفيق النمري، الدكتور محمد الغوانمة، الفنان الدكتور علي الشرمان، الفنان الدكتور إميل حداد، الفنان الدكتور صبحي شرقاوي، الفنان الدكتور وائل حداد، الفنان الدكتور أيمن تيسير، الدكتور محمد الملاح، الدكتور علاء ناصر، الدكتور نضال نصيرات، الفنان الدكتور هيثم سكرية، الفنان نبيل شرقاوي، الفنان حسين دغيمات، الفنان عبد دخان، وغيرهم من الموسيقيين الأردنيين الذين أثروا الحياة الموسيقية الأردنية بفنهم وعلمهم.

ومن الجدير ذكره أن جميع هؤلاء الموسيقيين انتقلوا بفنهم إلى العاصمة عمان ليقتنص كلٌ منهم فرصته من الشهرة والحياة الكريمة. ولا أنسى فضل الفنان صخر حتر وفرقة الفحيص، والفنان محمد فضل ودوره في تعليم العزف على آلة الكمان كأول مدرس في المعهد الوطني للموسيقى، وكنت أنا ثاني مدرس في هذا المعهد؛ مدرساً للعزف على آلة الجيتار الكلاسيكي، وكان ذلك في العام 1988.

وفي مجال الحديث عن مدينة إربد ودورها في رفد الحياة الموسيقية في الأردن، كان لا بد من الحديث عن دورها الأكاديمي؛

كونها احتضنت أول تخصص موسيقي أكاديمي، عُدَّ بادرة انفراج لبناء تصور لمفهوم موسيقي حديث في الأردن. فقد أُنشئ فيها أول تخصص موسيقي أكاديمي في الأردن تابع لدائرة الفنون الجميلة في كلية الآداب في جامعة اليرموك في العام 1981، الذي أصبح بعد ذلك قسما للفنون الجميلة في كلية التربية، ومن ثم قسم الموسيقى في كلية الفنون الجميلة في الجامعة نفسها.

قام على إدارة هذا التخصص الدكتور عبدالحميد حمام المولود في مدينة اللد بفلسطين، الذي كان قد أنهى دراسته المدرسية في مخيم اليرموك في سوريا، وقدم إلى الأردن ليُبتَعث لدراسة الموسيقى في الخارج على نفقة الدولة الأردنية، حيث حصل على شهادة المدرسة الموسيقية والدبلوم المتوسط في الموسيقى، ومن ثم حصل على درجة المتريز ليتابع بعدها الدراسة للحصول على درجة الدكتوراة في العلوم الموسيقية في العام 1981.

تبوأ عبدالحميد حمام مفاصل التعليم الموسيقي الأكاديمي في الأردن، وكان ذلك في جامعة اليرموك منذ العام 1981؛ كونها الجامعة الوحيدة التي تمنح درجة البكالوريس في الموسيقى.

واستمر حمام بإدارة تخصص الموسيقى في الأردن لفترة لا تقل عن خمسة عشر عاما عمل من خلالها لنفسه، وكتب العديد من الأبحاث المهمة، وأصدر كتابه «معارضة العروض» بمساعدة الدكتور

سوري الجنسية كمال أبو ديب أستاذ اللغة العربية في كلية الآداب في جامعة اليرموك آنذاك.

وطوال فترة عمله كان الدكتور حمام يشغل مناصب إدارية لها الدور الأول في التخطيط والتطوير الموسيقي، ومن خلال إدارته لقسم الفنون الجميلة وشعبة الموسيقى وتوليه فيما بعد رئاسة قسم الموسيقى وعمادة كلية الفنون الجميلة لدورات عدة، لعب الدكتور حمام دورا تكتيكيا في تأخير سير عجلة التعليم الأكاديمي في الأردن من خلال عدم ابتعاث أي طالب أردني لدراسة الموسيقى، ولفترة ثلاثة عشر عاما على التوالي، وذلك من سنة 1981 حتى 1992 لحين حصل على ترقياته الأكاديمية. ومنذ سبعينيات القرن الماضي، وعلى مدى سنوات عمله الأكاديمي، لم يُشاهَد عبدالحميد حمام يعزف على أي آلة موسيقية.

وأخيرا، وفي العام 1992، وبخطوة خارجة عن إطار قدرته ابتُعث الطالب النشط حين ذاك، محمد الغوانمة، للحصول على درجة الدكتوراه في الموسيقى العربية من جامعة حلوان في جمهورية مصر العربية، ناهيك عن أن هذا التخصص في الموسيقى العربية لم يكن ليؤثر على المسيرة الأكاديمية للدكتور حمام وتوليه المناصب الإدارية، ليبقى مسيطرا على مفاصل الترقيات الأكاديمية لأعضاء الهيئة التدريسية في الجامعات الأردنية والابتعاث الموسيقي في

الأردن. ثم فرط بعدها عقد التعليم الموسيقي الأكاديمي وابتُعث العديد من الموسيقيين الأردنيين الذين رفدوا التعليم الموسيقي بفنهم وعلمهم، وبدأت الموسيقى بالانتشار في الأرياف والقرى الأردنية.

وفي مدينة إربد أيضا، كانت أول كلية مجتمع (معهد متوسط) تقوم على تدريس الموسيقى، وتمنح شهادة علمية متوسطة في تخصص التربية الفنية والموسيقية؛ وهي كلية حوارة.

الآن ناشرون وموزعون

الفنان أيمن تيسير

فرقة الفحيص

الآن ناشرون وموزعون

الفصل الثالث

الغناء الريفي

الآن ناشرون وموزعون

الآن ناشرون وموزعون

الغناء الريفي المقصود في هذا الكتاب، هو شكل من الأشكال الغنائية المنتشرة في مناطق الريف الأردني في مناطق جغرافية محددة. له خصوصيته وموضوعاته وتعدد أساليبه. وينفرد الغناء الريفي باتساع رقعة انتشاره، وتعدد قوالبه الغنائية؛ إذ يشكل من نفسه منظومة موسيقية تعطي صورة واسعة عن ماهية الغناء في الأردن.

إن من أبرز ما وصفه الغناء الريفي في الحياة المعاشة هو الحب. والحب الطاهر العذري هو السمة الأجمل في هذا الموضوع، فلغة التخاطب بين العاشقين تكون إما بالعيون، في حال تسنى للعاشقين رؤية بعضهما بعضاً، أو بالتخاطب عن بعد، أو عن طريق كتابة الرسائل الواصفة لحال الهيام وتوق كل من العاشقين للآخر، وانتظار اليوم الموعود للزواج بحسب الأصول التي رسمتها العادات والتقاليد، وتنفيذاً لأحكام الشرع.

ومن أهم صفات الإنسان العربي الكرم وطيب الخلق. فظهرت هذه الصفات في سياق الكلام العفوي في الغناء الريفي، الذي بدوره أعطى صورة واضحة للأرض وما عليها، فوصف السهول وصوّر اخضرارها المنبسط ونباتات بيئتها الجملية، وأشجارها وألوان وردها، كما وصف الجبال وتعانق قممها. أما مصادر المياه فأتت جلية في وصف «النبعة» و«بير الميّ» و«سطل الميّ».

أما النوع الآخر من الحب الذي جسده الغناء الريفي فهو حب الأرض، فقد ظهر في مفردات الأغاني الشعبية، وغير ذلك من الصور التي سنجدها في سياق الكلام.

كما نجد أغاني العمل في كثير من الأغاني الريفية جماعية المغنى، إذ يجتمع جميع أفراد العائلة للعمل الجماعي في الحقل، إضافة لعدد من الأقارب والأصدقاء الذين يقومون بدورهم في مساعدة بعضهم بعضًا. وهو ما يُطلَق عليه باللهجة الأردنية العامية «العونة»، ويبدأ الغناء الجماعي الذي يريح البال ويعدل الحال ويرفع الهمة.

وصَفَ الغناء الريفي، وبخاصه أغاني العمل، الظروف الاقتصادية للمجتمع، فبيّن أنه مجتمع زراعي يعتمد على الزراعة وعلى ما تنتجه الأرض من حبوب ومزروعات وثروات حيوانية، ووسائل نقل الحيوانات، ووصف الأدوات الزراعية المستخدمة في حراثة الأرض، وأدواتها، وزرع البذور، والحصاد، والبيدر، ومستلزمات الحصاد مثل: المنجل، المذراة، الغربال، الشرعة، العبوة، البلعة، الكابوسة، الناطح، النير، المنساس، الفردة، الزُغُت، الجل، السفر، البطان وغيرها. ولم يُذكر أن الغناء الريفي قد تطرق في كلماته إلى وصف موضوعات تجارية أو صناعية؛ مما يثبت أن هذا النوع من الغناء ينتشر فقط في مناطق زراعية.

وينفرد الغناء الريفي باتساع رقعة انتشاره، وتعدد قوالبه الغنائية، إذ يشكّل منظومة من قوالب وأشكال غنائية متنوعة ومتعددة، وغالبا ما تكون المناطق الريفية مناطق زراعية، تتميز بالاتساع الافقي، وقلة عدد السكان بالنسبة للمساحة، وتعتمد على الزراعة وإنتاج المواد الغذائية والمواد الخام.

وتمتاز المناطق الريفية ببساطة التركيبة الاجتماعية، وقوة الروابط الأسرية، حيث علاقات القربى والصداقة هي الرابط المشترك للأعمال والمناسبات الجماعية.

ويشيع في المناطق الريفية نظام «الأسرة الممتدة»، التي تشترك وتترابط بعلاقات متجذرة تتمثل بشجرة الحمولة أو العشيرة وأصولها وفروعها. ويُعَدّ العمل الجماعي من أهم سمات المناطق الريفية. وعليه؛ فقد اتسمت هذه المناطق بالغناء الجماعي، الذي يعدّ من أبرز ميزات الغناء الريفي. ولاعتماد هذه المناطق على الزراعة دون غيرها من وسائل الإنتاج، فقد اتسمت بقلة الضجيج، وقلة التلوث البيئي، وبساطة المعيشة الاجتماعية وعفوية السلوك، والكثافة السكانية المتواضعة. وقد انعكست هذه الصفات في مجملها على طبيعة هذا الغناء ومضمونه الذي يعبر بوضوح عن إيقاع الحياه القروية ونبضها.

وينتشر الغناء الريفي في جميع الدول العربية، حيث تتشكل التضاريس التي منحته هذه التسمية، ولكن التسمية الجغرافية تختلف

من دولة إلى أخرى. أما في الأردن فينتشر هذا الغناء في مناطق عدة على اختلاف جغرافيتها، في معظم مناطق الأردن، ويتبلور بشكل واضح في شمال الأردن ووسطه وفي الشمال الغربي منه، فنجده جليا في مدن وقرى كل من محافظة إربد والرمثا شمالا إلى العقبة جنوبا، والزرقاء، وعجلون، وجرش، والسلط، ومادبا وعمّان والبادية الأردنية شرقا، مثلما نجده في مناطق جنوب الأردن بثوب وقالب مختلف. وقد تسرب الغناء الريفي من القرى والأرياف إلى المدن بسبب الهجرات متعددة الأوجه والأسباب، وخاصة الاقتصادية والاجتماعية منها. إن هذا الشكل الغنائي كثير الانتشار في الموسيقى التقليدية الأردنية، إذ يعكس الغناء الريفي المعيشة القروية، ويتصل على نحو وثيق بفصول السنة، والدورة الحياتية للإنسان، والعمل، والحصاد، والطقوس الاحتفالية، وطقوس الزواج، والمراثي. وبشكل مختصر يشكل الغناء الريفي خارطة مكتملة لكينونة الحياة الريفية.

وأما طريقة تشكّل ألحان هذا الغناء فهي كبقية أشكال الغناء الشعبي، إذ تتشكل بطريقة عفوية نابعة من فطرة الإنسان الريفي، ولا تأخذ بالحسبان قواعد الشعر والنحو، فهي حرّة، ولا تنتمي لأيّ شخص بعينه. لكنّ تحديد هوية الأغنية غالبا ما يحتكم إلى اللهجة التي تؤدى بها هذه الأغنية أو تلك. يقول سيمون جارجي عن الغناء الشعبي: «تولد هذه الألحان بطريقة يكتنفها الغموض، بعيدا عن

جميع قواعد الشعر والنحو، لكونها لا تُجمع ولا تُنشر، مغفلةً اسم مؤلفها، متحررة من كل قيد، وتصبح ملكا للجميع، وتكتفي بالبقاء أمينة لمركز نشأتها الصغير فلا تتركه قط إلا إذا تجاوزت الحدود المحلية، متنقلة من قرية إلى قرية، ومن مدينة إلى أخرى، فتُكيَّف وتُبتر أحيانا، وغالبا ما يُضاف إليها مقطع أو لازمة يتناقلها الناس جيلا بعد جيل». إن موضوع الإضافة هذه هو من ميزات التجديد في الموسيقى بعامة؛ فالموسيقى فن مؤقت، وهذا ما يدل على أن الموسيقى تموت وتحيا في اللحظة نفسها، إذ يمكن لجملة موسيقية أن تكون بحال لا تكون عليه في المرة الأخرى من حيث الأداء، معتمدة على المؤدي وحالته في أثناء الأداء، وهذا ما نجده في الحالة الأدائية للغناء والموسيقى الشعبية بأنواعها المختلفة.

الميزات الموسيقية للغناء الريفي

يمارس الأطفال والشيوخ والنساء الغناء الريفي، والشباب هم النسبة الاكبر ممن يمارسونه.

ويتميز الغناء الريفي بخفة اللحن ورشاقته، وينساب بتسلسل نغمي قليل القفزات اللحنية الواسعة، وكثير التمويج، ويتحلّى ببعض الزخارف اللحنية في مواقع متفرقة. ومنه متوسط السرعة، أما اللحن البطيء فقليل الانتشار، ونجده في بعض ترتيبات طقوس الزواج والمَعيد. وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أن الأغنية الشعبية تكتسب تسميتها اللغوية من خلال:

1. بعض المقاطع الشعرية، وغالبا ما يكون هذا المقطع هو المقطع الأول في الأغنية.
2. الكلمات الدالة التي تشغل حيزا لافتا للانتباه. فالكلمة التي تجلب انتباه المستمع هي الكلمة التي تكتسب صفة التطرف، أو التمييز، أو حتّى الشاذة عن النص، التي ترد خلال المقاطع الكلامية.
3. المعنى الإجمالي للأغنية، الذي يمكن أن يستنتجه المتلقي. ويصبح هذا المفهوم بقوته البلاغية صفة للأغنية.

لقد تعددت الموضوعات التي ترددت في الأغنية الريفية؛ فقد أدت الكلمة الدور الأكبر واتسمت بالواقعية، فهي نابعة من لب الحياة الاجتماعية. والكلمة المستخدمة في الغناء الريفي هي الكلمة الشعبية مجهولة المؤلف. أما النصوص الكلامية للحن الريفي فهي اللهجة العامية والشعر الشعبي، حيث جاءت واصفة على نحو رئيسي المناسبات الاجتماعية، والحياة المعيشية والإنسان والمجتمع، وجسدت العادات والتقاليد الحميدة. فالأغنية المنبثقة من أي مجتمع هي بمثابة مرآة له؛ إذ تتأثر الأغنية بكل ما يوجد في المجتمع من تغييرات اجتماعيّة، وفكريّة، وحضاريّة. وتختلف الصياغة الكلامية في الغناء الريفي نسبيا من منطقة إلى أخرى، لكنها تبقى مفهومة لسكان المناطق الأخرى في الأردن. وأما من حيث الشكل والمضمون، فتأخذ الأغنية الريفية شكل الجملة البسيطة أو (الكوبليه).

لقد عرف الإنسان كيف يستخدم صوته في أداء جمل وعبارات موسيقية مرتبة ومنظمة في أبسط صورها، وترنم ورتل في صياغة موسيقية بسيطة مقاطع لفظية شكّل منها جملا جاءت كافية للتعبير عن كافة احتياجاته الحياتية بمختلف أغراضها ووظائفها الاجتماعية، وعبّر بها عن عواطفه تجاه أقرانه ومن هم حوله من البشر والمخلوقات الأخرى. ومن أبرز الأسباب التي جعلت من هذا الشكل الغنائي شكلاً غير منتهٍ؛ أي يمكن له أن يكون متجددا في كل

مرة يغنى فيها، ما ذكره الباحث الأذري عمراني: «إن واحدةً من الميزات العامة لفن الشرق الأوسط هي الشكل غير المنتهي وشفاهية التراث الموسيقي. والميزة الأخرى هي وحدة الأحداث الفنية والأدائية، وانصهارهما كليهما في بوتقة واحدة». كما أن قصر الجمل اللحنية، مجهولة المؤلف، في صورتها البدائية في الغناء الريفي تجعله متشابها مع أي غناء شعبي آخر.

يؤدى الغناء الريفي منفرداً أو في مجموعات، ومنه غناء خاص بالرجال وآخر خاص بالنساء. ومنه ما يؤدى بمصاحبة الدبكات الشعبية وآخر من دونها، ومنه ما يؤدى بمصاحبة الآلات الموسيقية الشعبية، ومنه ما لا يجد لذلك سبيلاً. ويتميز الغناء الريفي بخفة ورشاقة اللحن، وينساب بتسلسل نغمي قليل القفزات اللحنية الواسعة، كثير الزخارف اللحنية، وفي مواقع مقصودة ناتجة عن حالة التفاعل الحسي عند المتلقي. اما الألحان متوسطة السرعة والبطيئة فقليلة الانتشار، ونجدها في عدد من أغاني مناسبات الزواج.

لقد تشكلت الأغاني الريفية عن طريق الإبداع الفردي أحياناً، والجماعي أحياناً أخرى. يقول الباحث عبدالحميد زكي: «الموسيقى الشعبية هي حصيلة تراث من الألحان التي تطورت خلال عملية النقل السماعي».

والعوامل التي تشكل التراث الموسيقي الشعبي هي[2]:

1. صفة الدوام التي تربط الحاضر بالماضي.
2. الرغبة في التغيير التي تنبثق من الحافز الخلاق للفرد أو الجماعة.
3. الانتخاب بواسطة الجماعة للحن معين، وهذا الانتخاب هو الذي يحدد الشكل الذي يبقى عليه اللحن.

وأما عن كيفية تناقلها، فمن اليقين أن الأغاني الشعبية تُنقَل بالتواتر، ينقلها الخلف للسلف، وتتم عملية التناقل شفاهيًا أو كتابيًا، مع أن عملية النقل الكتابي تفتقر إلى المصداقية الموجودة في روح الغناء الشعبي، وهي بعيدة عن الحس والدقة في النقل والوصف؛ فهي لا تستطيع الوصول إلى كل التفاصيل الدقيقة، ولكنها تبقى وسيلة إيجابية لنقل هذا الموروث، مع أن «سيسيل شارب» يرى أن الأغنية الشعبية في حالتها الطبيعية تتحقق لها صفة الدوام لا بالتدوين بل عن طريق السماع. ولكي تظل الأغنية الشعبية محفورة في ذاكرة الناس وتحظى لديهم بالقبول، يجب أن تتسم بالمرونة، وتُعرَّض للتغيير على يد الأفراد، وأن يكون هناك صراع دائم من أجل التكيف الجماعي

2. أصدر هذا التعريف المجلس الدولي للموسيقى- المؤلف.

والفردي، بين الحفاظ على التراث كما هو من جهة، والإبداع من جهة مقابلة.

أما التنوع الإيقاعي فهو من السمات الجلية لهذا النوع من الأغنيات، فموازينها مركبة وبسيطة (2/4، 3/4، 4/4) مع استثناء حالات قليلة مختلفة. فنجد في محافظة إربد في الأردن، على سبيل المثال، زيادة في مد أحرف العلة أكثر من غيرها، كما أن السكوت المفاجئ على بعض المقاطع الكلامية وكذلك على الحرف الأخير من الكلمة لعدد من الأغاني أصبح تمييزاً. إن مفهوم التراث لا يكمن في الجمع والمحافظة فقط، بل لا بد من الإقرار بأن حصيلة فنية ما متعلقة جوهرياً بأسلوب الأداء ولا يمكن فصلها عنه. وقد استخلصتُ الميزات التي سبق ذكرها من خلال التحليل الموسيقي لعدد من نماذج هذا الشكل الغنائي، التي تبين أن التنوع الإيقاعي هو من السمات الجلية لهذا النوع من الغناء. أما أجناس هذا الشكل الغنائي فهي من مكونات المقامات الرئيسية في الموسيقى العربية مثل البيات، والراست، والسيكاه.

إن شكل الأغاني الريفية البنائي هو جملة موسيقية واحدة (كوبليه) أو جملة متكررة، وفي عدد منها جملتان، كما أن شكلها البنائي هو جملة موسيقية واحدة (A) أو جملة موسيقية تتكرر مع تغيير بسيط في نهاية التكرار (A,A+)، أو من جملتين موسيقيتين مختلفتين (A+B).

ومن الجدير ذكره أن هذه الصفات تتباين من الناحيتين الموسيقية واللغوية من منطقة جغرافية إلى أخرى، ويتضح ذلك لمتذوق الغناء الريفي والباحث الموسيقي المتخصص.

عند تحليلي لبعض النصوص الشعرية واستقرائها، خلصت إلى أن موضوعات الغناء الريفي ركزت على الحب والغزل بالدرجة الأولى، ثم يأتي حب الأرض والوطن والأحوال الاقتصادية والحصاد والعمل والبيئة والطبيعة والصفات الحميدة للإنسان، وغيرها من الموضوعات التي تهم الإنسان الريفي البسيط.

فمن الناحية اللغوية نجد في محافظة إربد، على سبيل المثال، زيادة في مد أحرف العلة أكثر من غيرها، وكذلك أصبح السكوت المفاجئ على نهاية المقاطع الكلامية، وعلى الحرف الأخير من الكلمة لبعض الأغاني تمييزاً. وعن الناحية الموسيقية يقول الباحث الموسيقي العراقي باسم يعقوب: «تتميز ألحان الأغاني التراثية الأصيلة في الأردن بتراكيب إيقاعية بسيطة وسهلة متوافقة مع بساطة التركيب النغمي، مع احتوائها على الزخارف والتنويعات الإيقاعية وتحويلاتها الخارجية في عدد من نماذجها»، وكذلك في عدد من ألحان غناء الإلقاء الإنشادي الذي يتميز بطابعه الخاص وبقيم إيقاعية واضحة أكثر من القيم اللحنية، فهي تعتمد على الإيقاع العروضي للنص النغمي، وهذا ما يكثر في أغاني العمل الجماعية، فيكون إيقاعها المنتظم هو حركة

العمل نفسها. مثل أغاني الحصاد والاستسقاء وبعض أغاني الأفراح. وأحيانا يرافق هذا الغناء التصفيق بالأيدي أو بضربات الأرجل على الأرض من خلال أداء إيقاعي يحرك الأجسام والجوارح. ويعدّ الغناء الحر الخالي من الوزن كالموال، والغناء البدوي مثل الشروقي واللون الغنائي الشعبي المعروف بالمهاهاة، من ميزات الغناء في الأردن.

ويؤدى الغناء الريفي في شكل فني تركيبي توافقي (Syncretic) غاية في روعة الصور الجمالية، فالتطابق الإبداعي للبنائين الموسيقي والحركي (الرقص-الدبكة) هو حيوية نادرة في تدفق الحدث الدرامي بكثافته الشعرية والجمالية معًا. وهناك لون غنائي آخر بدون مصاحبة هذه الدبكات، ومنه ما يؤدى بمصاحبة الآلات الموسيقية الشعبية (الشَبابة، المجوز، الطبلة، العود، القربة) ومنه ما لا يجد لذلك سبيلا.

ونجد أن الغناء الشعبي أكثر التصاقًا واتصالاً بالرقص من الموسيقى التقليدية، ومن هنا نجد تنوع الآلات التابعة في الموسيقى الشعبية، وكذلك تنوع الأشكال الإيقاعية. وهنا وجد الباحث أن من الأهمية بمكان أن يشير إلى أهمية المحافظة على هذا الإرث بعد موجة الاستنساخ المشوهة التي تعصف بالأغاني الشعبية، وأذكر هنا ما قاله كولا نجيب في مؤتمر الموسيقى العربية الذي عُقد في الرابع عشر من مارس عام 1932: «وفي عرفنا أن الترقية والتجديد لا يستلزمان حتمًا هدم القديم، بل نحن نَعُدّ كل مساس بهيكل الموسيقى العربية

القديم جرماً. ونريد هذا الفن الجميل الذي ازدهرت به عصور الخلفاء الأقدمين، وتناقله الخلف عن السلف بعناية حتى وصل إلينا، نريد أن يحتفظ بصيغته التقليدية وأن يبقى فناً عربياً حقاً. وإذا كان لا بد من الاقتباس أو ما يسمى بالتطوير فلا بد أن يلتزم بروح النص الأدبي والموسيقي». ويقول الباحث العراقي حسين الأعظمي في كتابه «المقام العراقي إلى أين؟»: «إن النصر الحقيقي في تطوير الفنون هو عندما يتدخل العقل والفكر، ويمتزج بالفطرة ليبلورها ويطورها إلى أساليب جديدة مهذبة تلائم روح العصر، للمحافظة على شخصية الأمة، ومن ثم استنباط الأفكار الجديدة للخروج بأعمال جديدة مبتكرة.. إن ثقافة الذاكرة العفوية (أي ما يُنقَل عن الآباء والأجداد شفاهاً كالتقاليد التراثية) ظلت ترافقنا قروناً عديدةً. وعليه، يتوجب علينا الاهتمام بالجانب الفكري وتعميق الفهم ليصبح طريقاً تطورياً مستنيراً امينا».

موضوعات الغناء الريفي وقوالبه

تتنوع قوالب الغناء الريفي بتنوع المناسبات الخاصة بالمجتمع، فمنها ما يخص العمل والحصاد، ومنها الوطني والبطولي. ونجد أغاني المدح وأخرى فيها الشكوى، وبعضها يتغنى بالطبيعة وجمالها، كما أن بعضها يحكي قصة أو يصف مشهداً، أما بعضها الآخر ففيه الدعابة على شكل أغانٍ أشبه ما تكون بالساخرة، وكثيرٌ من قوالب الغناء الريفي لا تخلو ثنايا كلماتها من ذكر الخالق عز وجل، وقوالب أخرى كثيرة أعطت للغناء الريفي الانتشار والمصداقية.

والكثير من قوالب الغناء الريفي تتغنى بأوصاف الحبيب، وتصف حالات العشق والهيام، وتذكر وصف المحبوب والصفات المحببة والإيجابية فيه بالتلميح تارة وبالتصريح تارة أخرى. ومن هذه القوالب ما يعطي خبراً على شكل جملة بسيطة خالية من الوصف المُمل والمطوَّل، بل تقرب بعض هذه الجمل في مضمونها إلى المثل الشعبي، حين تصف بعبارة صغيرة حالة، وتعطيك حلاً مناسباً لها. ومن القوالب الغنائية الريفية الأقل انتشاراً في البادية الأردنية، وتشترك الأقطار العربية المجاورة في غنائها: قالب الدلعونا، الجفرة، زريف الطول، والعتابا والميجنا.

من أهم موضوعات الغناء الريفي، هو الحب. وأخذ الحب في الغناء الريفي أشكالاً متعددة هي:

- حب الوطن
- حب القائد
- حب الأرض
- حب المرأة (الأم، الأخت، الابنة، المحبوبة)، أما حب المرأة بالمفهوم العاطفي فقد أخذ الأشكال التالية: الحب العذري، الحب المتحفّظ، والصريح.

فقد سلّط الغناء الريفي الضوء على عدد من الموضوعات المهمة في حياة المجتمع العربي والأردني، التي يعيش في كنفها الإنسان بشكل متلازم مع دورة معيشته اليومية والفصلية والسنوية؛ فتراه يعيش الحب والغزل فيصف المحبوبة ويصف الأرض ويصف معيشته اليومية في غنائه وانبساطه وراحته، وفي ألمه وحزنه، فالمثل الشعبي يؤكد: «إذا كثرت همومك غنيلها».

كما يعكس الغناء الريفي اللوحات الطبيعية في مضامين كلامه كما في موسم الحصاد الصيفي، وتشييد المنازل اليدوي، والتظاهر والإحساس برغد العيش عندما يلبس ثوبًا جديداً، ناهيك عن اللوحة الأجمل وهي الحب الأبدي، الذي لا يفارق الإنسان العربي في حله وترحاله، وهو حب الوطن.

موسم الحصاد

رموز عون

سـأقوم ببحـث هـذه المحطـات مـن حيـث الكلمـة والموسـيقى والمؤدي، وتحليل عـدد مـن القوالـب الموسـيقية التـي تشـكل نمـاذج كلامية متنوعة لكنها متشابهة الشكل إلى حد كبير من حيث التحليل الموسـيقي؛ فالغنـاء الشـعبي تتقـارب صـفاته الموسـيقية لـدى جميـع شعوب العالم.

شغل حب القائد وحب الوطن حيزاً مهمـًا جداً في الغنـاء الريفـي، والتفاني من أجلهما يتسابق إليه كل مـواطن عربـي. وهنـا تظهـر صـورة الشجاعة والإقدام والتفاني في الـذود عـن حمـى الـوطن وحـب القائـد؛ هـذا الحـب الـذي لا يطاولـه حـب. وقـد ظهـرت هـذه الصـورة جليـة وواضـحة في معظـم المناسـبات، وطنيـة كانـت أم اجتماعيـة، وأصـبح التغني بالقائد والوطن لا يتجزأ من الغناء الريفي الذي يظهر عفويـًا في شـتى المناسـبات، حتـى إن لـم تكـن هـذه المناسـبة وطنيـة، كمـا في المناسـبات العائليـة والجلسـات التـي تتسـم بطـابع احتفـالي، وفي السهرات الغنائية، وفي طقوس الزواج.

أعطـى الغنـاء الريفـي صـورة للملبوسـات الشـعبية واصـفـًا إياهـا وذاكراً تسمياتها المختلفة في مختلف المناطق السكنية، حضرية كانـت أم مدنية، وواصفـًا ألوانها المتعددة. وغالبـًا ما تكون هـذه الملبوسـات فاقعة اللون، ويظهر ذلك في تطريز الثياب الشعبية بخيـوط ورسـومات متعـددة الألـوان. ووردت في هـذه الأغـاني الريفيـة تسـميات متعـددة

للملبوسات الشعبية مثل «الكوفية الحمراء» و«الدامر» و«الكبر» و«الشماغ المهدب»، إلى غير ذلك من المسميات المختلفة التي يعتز ويفتخر بها الإنسان العربي، بوصفها جزءاً من حقيقة الماضي ومن تراثه الجميل وإرث أجداده.

وتجسد الغناء الريفي في أغاني العمل الجماعية التي ترددت عند بناء البيوت القديمة وتشييدها، عندما لم تكن المعدات وأدوات البناء الحديثة مستخدمة في عملية العمران، بل يجري خلط المواد الطينية منها أو الإسمنتية في البناء باستخدام أدوات بنائية بدائية معتمدة على العمل الجماعي الذي يتخلله الغناء، الذي يخفف به العامل عن نفسه، متناسياً عناء التعب والإرهاق الناتج عن العمل الشاق.

ومن الموضوعات التي جسدها الغناء الريفي ما يلي:

1. الحب والغزل.
2. الطبيعة والبيئة.
3. ملامح الظروف الاقتصادية.
4. الملبوسات الشعبية.
5. حب الوطن والقائد.

سأقوم بالحديث عن هذه الصفات كلاً على حدة من حيث طبيعة الموضوع وتحليله الموسيقي. وساتطرق إلى عدد من هذه الأغاني من ناحية المضمون الكلامي والبناء الموسيقي.

الحب والغزل

يُترجم هذا الجانب من الغناء الريفي بعدد من القوالب الغنائية التي لا يتغير لحنها الموسيقي، ولكن العامل المتغير هو الكلمة المكونة للبيت الشعري؛ فالبيت يحتكم إلى تفعيلة عروضية ثابتة شكلت بمجملها قالباً ثابتاً من المجال الموسيقي، ومتغيراً من جهة النص الكلامي. وسوف أقوم بالاستدلال على ذلك ببيان جانب الحب والغزل في هذه القوالب الموسيقية المنتشرة أيضاً في مناطق بلاد الشام، وهي قالب الدلعونا، وقالب الجفرة، وقالب زريف الطول والميجانا والعتابا. وسأقوم بالاستطراد بتبيانها لاحقاً في هذا الكتاب.

الحب والحزن هما محور الغناء الشعبي العربي، ويحتل الغزل الجزء الخالد فيه؛ فالحب في جميع أشكاله أهم منابع إلهام الشاعر، والحب هو أهم ما وصفه الغناء الريفي في الحياة المعاشة. أما الحب الطاهر العذري فهو السمة الأجمل في هذا الموضوع؛ فلغة التخاطب بين العاشقين تكون إما بالعيون، إذا تسنى للعاشقين رؤية بعضهما بعضا، وإن حدث ذلك يكون بالتخاطب عن بعد، أو عن طريق كتابة الرسائل الواصفة لحال الهيام وتوق كل منهما للآخر، وانتظار اليوم الموعود للزواج بحسب الأصول التي رسمتها العادات والتقاليد، وتنفيذاً لأحكام الشريعة.

ومن أهم القوالب الموسيقية الريفية التي جسدت الحب والغزل:

1. الدلعونا

2. زريف الطول

3. الجفرة

فلا شك أن مجموعة الألحان الشعبية في قوالب الدلعونا وزريف الطول والجفراويات هي في مناسباتها تعد طرزا طقسية ووظيفية؛ فهذه الألحان لا تزال تمثل جانبًا كبيراً من الألحان الريفية، ولا تعد من القوالب الغنائية البدوية، ولا تتفق مع الغناء البدوي لا في الطابع ولا في البنية النغمية والإيقاعية، ولكنها تتفق معها في الموضوعات، مع كثير من التحفظ في الطرح وديموقراطية الكلمة، وكذلك في الوظيفة وطقوس الفن الشعبي عموما. فالطقس كان من أهم الضروريات للإنسان، ووجوده وسيلة تجيب عن المتطلبات الجمالية لديه، في السرد ووصف محاسن المرأة ومفاتنها كمتطلبات جمالية في نفس الإنسان، كل ذلك انعكس في أهم قالب غنائي شعبي في الغناء الريفي، وهو قالب «الدلعونا».

وسأقوم فيما يلي بتحليل بعض القوالب الغنائية الشعبية مستخدما طريقة خاصة تدمج بين التحليل الموسيقي الكلاسيكي العالمي والتحليل المقطعي اللغوي، منوها إلى أن الموسيقي الأكاديمي والدارس للموسيقى الغربية أو الشرقية والمتلقي لهذا التحليل، يمكن أن يجد بعض الصعوبة أو الالتباس في تذوق هذا النمط التحليلي للنماذج الموسيقية. ويعود السبب إلى أن هذا النمط من التحليل يعتمد بصورة كبيرة جدا على الحس والتذوق، والتطبيق العملي

والخبرة في حفظ هذه الأغاني الشعبية وتطبيقها على أرض الواقع؛ إذ يعتمد التحليل على الكلمة أكثر من اللحن، وذلك بالإحساس بمواقع التشديد في البيت الشعري الواحد، ومكان انتهاء الصدر والعجز والتكرار، ولا أريد أن أقول التقطيع العروضي.

قالب الدلعونا، الشكل الأول:

نموذج (3)

الشكل الثاني:(*)

نموذج (4)

عالزَنزَ لَختي وعالزَنزَ لَختي ريتك يا حْليوة[3] من حَظي وْبَخْتي

قِدام[4] الخَلِق بَقُلّك[5] ياخْتي وما بيني وبينك غَمْزَ لِعْيونَا

قلت إلها[6] يالله وقالت لي يالله لَعِند القاضي بفْرجها الله

بالله يا قاضي تُحكم شرع الله وتِعقد عَقِدْنا عمَّ لعيونا[7]

قلت إلها الاسم قالت أمينة الاسم من السَّما نِزِلِ بْسفينة

والله ما طيحك[8] يا نور العين ياللي انتِ قَمرة والناسِ نجومَ

على الطُفْطافِ[9] وعلى الطُفطَافِ قلت إلها انْزِلي قالت بَخافِ

لَرْكي لِك سِلَّمْ ظهري وِكْتَافي وظلوعي دَرَج لَمَّا لِعْيونا

يُمَّه يا يُمَّه ما بَدّي الشايِبْ قَلبي من جور الليالي ذايب

حَفّار القَبُرْ علّى النَصايبْ وْرُشّواعَ الكَفَن مِيِّة لِيمونَ

---

(3) حليوة: حلوة، وتستخدم هذه الكلمة للتحبب.

(4) قِدام: أمام.

(5) بَقُلّك: أقول لكِ.

(6) إلها: لها.

(7) لعيونا: أم العيون.

(8) طيحك: لا أحتمل أن يمسك سوء.

(9) الطُفْطاف: حافة سقف المنزل.

قلت إلها الاسم قالت لي عِفِّة شْعْرِك بالوَرَق والله لا لُفُه

لن تْجوز[10] حبيبك والله لَزُفُّه واعمل عَمايِل[11] واقيم الهولَ

عَ دَرُبْ حيفا انْكسَرْ قَنديلي يا دمع عيني بَلْبَل مَنديلي

يا رب تُسْتُر من هذا الجيل والبنت بتُهجم عَ الشب هجوما

مِنْ هونا رايح مِنْ هونا رايح دَرْبَك يا جْعيدي[14] تنبُت رَوايحْ[15]

يا ما سَوينا[12] معكم مَلايِحْ[13] واجب عليكم تِتْذَكرونا

من غرب الجامع لَشرق الجامع صارْ ينادِيني وأني[16] مُش سامع

روحي وتعالي ما حدا مّانِع واللي بِتْعارض ترى مفهومَ

هيه ياللي ماشي وهيه ياللي ماشي كانّك نَعْسانِ وْمَيِّلْ لَفراشي

كانَّك[17] عزابي يا عِز حبابي وكانك متجوز ارْحَلْ من هونا

---

(10) لن تجوز: لو تزوج.

(11) عمايل: أشياء كثيرة.

(12) سَوينا: فعلنا.

(13) ملايح: أفعال خير.

(14) جعيدي: اسم منطقة في بلدة المزار الشمالي في الأردن.

(15) روايح: روائح

(16) أني: أنا باللهجة العامية لأهل مدينة إربد وقراها في الأردن.

(17) كانّك: إذا كنت.

قُلت إلها الاسم قالت رسمية شعرك دوالي وْخَيَّمْ عَلَيَّه
حُطي ايدي بيدك عَ المديرية نْأجِلْ دعوتنا لثنَعْشَر[18] يوما
قلت إلها الاسم قالت تهاني وْتُطْلُب بالحُبَّة[19] ليرة فرنساويْ
ليرة ما معي كيف بَدي ساوي لا كتب لِكْ سَنَد يا ام العيونا
قلت إلها الاسم قالت أصايل بَدْها محرمة تْحَيِّر الجاهل
سْنين الغَلا وِسْنين الْمَحِلْ[20] هاي المحرمة إلك عربونا

قالب الدلعونا من أهم القوالب الغنائية وأكثرها انتشاراً من بين القوالب المستخدمة في الغناء الريفي. وتتشكل منظومته الكلامية من عشرات المقاطع متغيرة السياق، ويتكون كل مقطع من أربع شطرات كلامية من الشعر الشعبي المنظوم، وتشترك الشطرات الثلاث الأولى في قافية شعرية واحدة، في حين تختلف قافية الشطرة الرابعة. وهناك نموذج آخر تشترك فيه الشطرة الأولى والثانية والرابعة بقافية شعرية واحدة بينما تختلف قافية الشطرة الثالثة. ولكل مقطع من مقاطعه الشعرية نص منفصل عن غيره في السياق الكلامي.

(18) لثنَعْشَر: اثنا عشر.

(19) الحُبّة: القبلة.

(20) المَحِلْ: القحط.

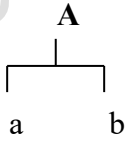
وينتشر غناء الدلعونا على نحو واسع في المجتمع الريفي، ذلك أن جُلّ صياغته الكلامية تتحدث عن الحب والعلاقة بين الحبيبين. ويحتوي قالب الدلعونا على نماذج لحنية عدة تشترك فيما بينها بنوع المقام والبنية الفنية والتركيبية، ولكنها تختلف قليلاً في التصرف باللحن من قبل المؤدي بإضافة زخارف تتقيد بالزمن.

هذان النموذجان المقترحان هما من نماذج عدة للدلعونا المستخدمة في الغناء الريفي الأردني؛ إذ تتجلى الدلعونا وبخاصة في الرقصات الشعبية ومناسبات الزواج والاحتفالات الوطنية والشعبية[21].

يتكون كل من النموذجين من جملة موسيقية من جنس البيات. تميز النموذج الأول بقفزة لمسافة خامسة تامة في بداية عبارته اللحنية الأولى، التي جاءت على شكل سؤال ليأتي الجواب في العبارة الثانية على شكل تلوين إيقاعي، وظهور بعض الزخرفات اللحنية، والتذكير

(21) قمت بجولات ميدانية في مختلف المناطق الريفية الأردنية، وجمعت عدداً من الأغاني الشعبية، منها ما هو موجود في هذا المؤلَّف. ومن ثم قمت بتدوينها بالطبقة الصوتية نفسها التي سُجلت من أفواه مغنيها، فكانت علامات التحويل المقامية في غاية التنوع والتعقيد، الأمر الذي جعلني أقوم على تصوير هذه المقامات على درجات أكثر واقعية بما يتناسب مع المقامات الغالبة في الموسيقى والغناء الأردني.

بالسؤال عن طريق وجود قفزة لحنية لمسافة رابعة في المازورة الخامسة، لينتهي اليقين بالإجابة التي جاءت مبتدئة بمسافة ثالثة، ومنتهية بسكون على نقطة الارتكاز، وهي الدرجة الأولى للجنس. وجاء اللحن في نطاق المسافة الخامسة، في ميزان2/4. أما النموذج الثاني فقد جاء على نحو رتيب متدرج ومنساب بمسافات موسيقية ضيقة لا تتعدى المسافة الثانية، مرتبة تباعاً ودون قفزات لحنية في كلتا العبارتين القصيرتين المكونتين للّحن الدلعوني؛ إذ جاء اللحن في جنس البيات وفي نطاق مسافة موسيقية رابعة في الميزان 2/4 ومن أشكاله البنائية:



قالب الجفرة:

الشكل الأول:

نموذج (5)

الشكل الثاني:

نموذج (6)

جفرة وهيه يا الرَبُع وتصيح ما جابت — جابت اثني عشر صبي وِالشمس ما غابت

راحت تتزْورِ النبي وحجّت وْما تابَتْ — تِكْشِف عَنْ صْديرِها وتْقول أنا بنيّة

جفرة وهيه يا الرَبُع وتصيح ما جابت — جابت اثني عشر صبي وِالشمس ما غابت

راحت تتزْورِ النبي وحجت وْما تابَتْ — تِكْشِف عَنْ صْديرِها وتْقول أنا بنيّة

جفرة وهيه يا الرَبُع وتصيح طَلقني — يا مُوْج خُذْني مَعك ويا بحر غَرِّقني

اميت يْموت النِذِلْ واميْت يطلقني — وُوخُذْ[22] عَشير الصبا يا نور عينيه

جفرة وهيه يا الرَبُع وتصيح دِلوني — غَشِيمِة بنوم الحُضِن يا ناس دلوني

وإن كان عليه ذنب بالبير دَلوني — وِاقْطَعُوا بيّه[23] الحبل ما هو جزا لَيِّه

الجفرة من القوالب الغنائية الريفية واسعة الرواج، ولا تقل أهميتها بتاتًا عن أهمية الدلعونا، وهي من القوالب المحببة للشباب الريفي،

(22) ووخذ: وآخذ.

(23) بيه: بي.

وتنتشر ليس فقط في المناطق الريفية من الأردن، بل في دول عربية مجاورة أخرى.

ومن الجدير ذكره أن الجفرة هي أنثى الماعز، وبوصف المجتمع الريفي مجتمعا زراعيا، فقد احتلّ قطيع الماعز والرعي مكانة في حياته، وعكس الجانب الاقتصادي منها، فتأتي المحبوبة في المكان لإظهار مكانتها الغالية عند المحب، فيصفها بالجفرة السمينة بداعي التحبب والغزل.

وللحبّ والغزل صور في قالب الجفرة، الذي يُعد من أبرز قوالب الغناء الريفي شجى ومصداقية:

جفرة[24] وهيه[25] يا الرَبع[26] وِنْقشّ[27] وِتْلُمّ ذِرْعَان مِثْلِ الوَرق[28] وِمْكَفْكَفة الكُمّ

والله لِنْ جاز البدل[29] لّبَدِلِكْ بُمّي[30] وادْفَعْ خَوَاتي أربعة وِللّي حَواليّه[31]

---

(24) جفرة: أنثى الماعز.

(25) هيه: للمناداة.

(26) الرَبع: العزوة والعشيرة.

(27) نْقشّ: تكنس.

(28) ذرعان مثل الورق: أي أن أذرعها جميلة وبيضاء كبياض الورق.

(29) لن جاز البدل: لو كان البدل جائزاً، فقد كان الزواج بالبدل مألوفاً في المجتمعات الريفية، فيتزوج الشخص من زوجته ويزوج أخته لأخي زوجته.

(30) بُمّي: بأمي.

(31) للّي حواليّه: اللواتي من حولي من قريباتي.

جفره وهيه يا لَرُبع تِخْبِز على الصَّاجِ مَرسومِ عَ صْديرِها خرفان وانعاجِ

لا تِزْعَلن يالسُمُر والبيض غنَّاجِة[32] والبيض لا دَلّعِن غزلان ع الميّه

يتكوّن قالب الجفرة من أربع شطرات من الشعر الشعبي، تشترك الثلاث الأولى منها في قافية واحدة، وتلتزم الرابعة بالقافية الجفروايـة «يِّـهْ»، ويُغنى القالب بنماذج عدة تلتزم جميعها باللون والقالب الجفراوي، ولكنها تختلف في بعض التقسيمات الإيقاعية الداخلية. ويحكم هذه السمة اختلاف المنطقة السكانية التي يغُنى بها هذا القالب، وحالة الارتجال التي تنتاب المؤدي أو المؤدين. تغُني الجفرةَ النساءُ والرجالُ في الدبكات التي تُقام في مناسبات الزواج في «التعاليل» والمناسبات العامة وبعض السهرات العائلية.

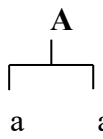
والنموذجان السابقان هما من نماذج متعددة لقالب الجفرة، ويتكون النموذج الأول من جملة موسيقية تبدأ بمسافة موسقية خامسة وبإيقاع منكسر، في بداية العبارة الأولى يتطور اللحن على شكل زخرفات لحنية في داخله، ليصل ذروته الزخرفية في نهاية المازورة الأولى من العبارة الثانية.

(32) غنّاجة: زائدة الدلع.

وتظهر عدم الرغبة في إنهاء اللحن ممثلة في الكروش المنقوط في المازورة الأخيرة. وجاء النموذج في جنس بيات، ميزان 4/4، وفي نطاق مسافة موسيقية خامسة.

والنموذج الثاني أيضاً يبدأ بإيقاع منكسر، ولكن بمسافة ثانية في الجملة الموسيقية، التي انقسمت إلى عبارتين متكررتين على نحو متطابق طباقاً تاماً، يتميز بقفزة مفاجئة في اللحن لمسافة رابعة في المازورة الثانية. وتكررت هذه القفزة، لينتهي اللحن على نقطة ارتكاز جنس البيات، ميزانه 4/4 في نطاق مسافة رابعة.

في بداية العبارة الأولى وفي المازورة الأولى منها، يتطور اللحن بمسافات موسيقية متقاربة في صورة زخرفات لحنية في داخله، ليصل ذروته الزخرفية في نهاية المازورة الأولى من العبارة الثانية، ويظهر عدم الرغبة في إنهاء اللحن ممثلا في الشكل الإيقاعي (ذات السن المنقوطة) في المازورة (الحقل) الأخيرة. جاء النموذج في جنس بيات، ميزان 4/4 وفي نطاق مسافة موسيقية خامسة، وشكله البنائي:



هناك تقارب كبير جداً بين لحن النموذج الثاني ولحن أغنية «ع اليادي»، والفرق يكمن في إيقاع القالبين، وخاصة في بداية الجملة؛ إذ إن أغنية «عاليادي» بدايتها مجموعة نغمات من السن نفسه، في حين أنّ هذا النموذج من الجفرة يبدأ بتناوب ذات السن السوداء.

النموذج من الجفرة جمعه شخصٌ من بلدة المزار الشمالي في محافظة إربد يلقب بـ«الأعكب»، وهو عازف ومغنٍ شعبي كان يجيد العزف على آلة الشبابة بطريقة متمكنة وحرفية عالية ندر مثيلها. وقد قمت بتدوين هذا النموذج كما جاء من مصدره. والجدير ذكره أن عملية التداخل النصي أو النغمي غالباً ما تحدث في الغناء الشعبي.

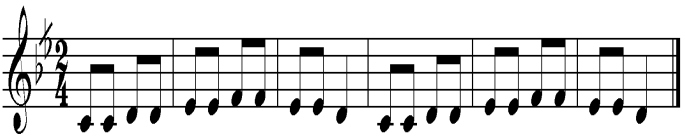
أما القالب الثالث، الذي برزت فيه صور هذا الحب جلية، فهو قالب «زريف الطول».

قالب زريف الطول:

الشكل الأول:

نموذج (7)

الشكل الثاني:



نموذج (8)

يا زريف الطول يا بو مِحْرَمة ... يا عِشرة غيرك عليِّه تِحْرَمَ

كون العصفور يِفْهَم بِالْوَما ... لشكي هَمّي للطيور الطايرة

يا زريف الطول يا ابنْ خَالتي ... وِانْعَقد عَقْدِي وانْكَتْبَتْ وَرْقَتِي

لَرُوحْ عَ القاضي واشكيلُه عِلِّتي ... ما حدا انْظَلَم بجيالة غير أنا

يا زريف الطول من هون مرَّق[33] ... مثل عْويد الزان ملفلف بالورق

لا تفوني عَ الفُرِن جَدِّكْ عَرَقْ ... ينزَعْ خدودِك عَجَاج المِسْكَنَ

يا زريف الطول تْهدْهد للصبي ... شَكَّت القُذْلان تحت المعْصَبِ

بالله يا حاضرين صلوا عَ النبي ... بنت أربع تعش[34] بْحُضْني نايِمَة

(33) مرق: مرَّ.

(34) أربع تعش: أربعة عشر.

يا زريف الطول وين رايِح تِروح جرحِتْ قلبي وغَمقْتَ لِجْرُوح

وِاللي مولِع بِالهوا لَسْ بُدْ يْسوح وْلَوْ انْ عَقلُه بِلِحْبالِ موَزَّنة

يا زريف الطول يا بو مِحْرَمتين خَدَّك يا ضَوْ القَمَر وِالنجمتين

إنْ ساعَدْ الله لَضُمّك بِلِحْضين[35] وادعَس عَ رَقبة بَيَّكْ بالكُنْدَرة

يا زريف الطول وَقِّفْ تَقول لك رايِح عَ الغُرْبة وِبْلادَك أحسنْ لك

خايف يا روحي تروح وْتِتْمَلَّك وِتْطول الغربة وْتِنْسَاني أنا

يا زريف الطول مَرُ وْما عليه غَيّر الحَطّة وْالدّامِر ما عليه

لِنْ قَتلني وِإنْ ضَربني مَا عَلَيْه وإن كسر سِنّي لقول وْقِعْت أنا

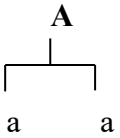
من القوالب الغنائية الريفية التي يمتد غناؤها إلى البادية أحيانـًا، قالب «زريف الطول» الذي يتشكل من بيتين من الشعر الشعبي، بأربع شطرات، تشترك الشطرات الثلاث الأولى بقافية واحدة، في حين تختلف قافية الشطرة الرابعة. وليس من الضرورة أن تنتهي الشطرة الرابعة بالقافية الزريفية (حرف النون والألف الممدودة «نا»). ويأتي القالب بنماذج لحنية عدة تشترك فيما بينها في التركيب البنائي، وتختلف بزيادة أو نقصان في الزخارف اللحنية الداخلية للّحن، وذلك

(35) بِلِحْضين: بالأحضان.

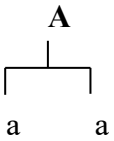
بحسب المنطقة السكنية التي يُغنى بها. ونجد هذا الاختلاف بين القرية والمدينة أو حتى في غناء قرية وأخرى، ويمكن أن نجد فرقًا في شكل أدائه لدى الرجال أو النساء، بينما حس هذا القالب ثابت لا تشوبه شائبة.

يُغنى قالب زريف الطول في السهرات العائلية والليالي، وهو رفيق «الدبكة». ويرافقه أيضًا آلة الشبابة أو المجوز أو الطبلة في مختلف المناسبات العامة والاحتفالات الشعبية، وخاصة في احتفالات الزواج في «التعاليل»؛ إذ يغنيه كلا الجنسين. ويتغنى هذا القالب بالمحبوبة حتى يصل الوصف في بعض مقاطع زريف الطول إلى مرحلة التطرف، والمبالغة في وصف الحالة.

نورد نموذجين من نماذج متعددة لقالب زريف الطول. النموذج الأول: يتألف من جملة موسيقية واحدة تنقسم داخليًا إلى عبارتين، تغلب عليهما المسافة الثالثة في تغير بسيط، إذ يُستبدل زمن «نوار» في المازورة الثانية إلى اثنتين من «ذات السن» في المازورة الخامسة. ويتكون اللحن من جنس راست في نطاق مسافة موسيقية خامسة في ميزان 2/4، والشكل البنائي:



أما النموذج الثاني فيتكون من جملة واحدة انقسمت إلى عبارتين، كُررت أولاهما الأخرى على نحو دقيق، دون أي تغيير في اللحن أو الزخرفة. أما كسر الرتابة في هذه الحالة فيتم عن طريق الأداء المنوّع للّحن الواحد. وحافظ هذا النموذج موسيقياً على رتابته من البداية إلى النهاية بمسافات ثانية متدرجة على نحو ثابت في جنس بيات، وفي نطاق مسافة رابعة. أما الميزان فهو 2/4، والشكل البنائي:



قالب العتابا والميجانا

نموذج (9)

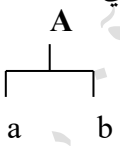
ويعدُّ قالب العتابا والميجنا من القوالب الغنائية الريفية الأردنية واسعة الانتشار، ويأخذ شكل الكلام الغنائي الحر في صياغته اللحنية، ولا يتقيد بإيقاع ثابت. يبدأ القالب بموال يتجلى أوله بعبارة (أوف اووو...وف) ويعتمد على الارتجال الحر في إبراز قدرات المؤدي الصوتية لهذا النوع من الغناء. كما يتخلله نوع من التحويلات المقامية لإظهار هذه القدرات. ويُفهم من قالب العتابا أن موضوعاته تأتي في صورة نوع من العتاب المشحون بالحب ووصفه، وكذلك في بعضه نوع من الموعظة والإرشاد في الأمور الحياتية المعاشة.

يتكون كل مقطع غنائي في قالب العتابا من بيتين من الشعر الشعبي في أربع شطرات، تشترك شطراتها الثلاث الأولى بقافية واحدة، في حين تنتهي الرابعة غالبًا بحرف علّة. وفي بعض الحالات يكون حرف العلة الحرف قبل الأخير، فيما تنتهي العتابا بألفاظ الولولة والتحسر.

والعتابا توأمة الميجانا؛ إذ ينتهي قالب العتابا في جملة كلامية، تصوغها المجموعة بعد انتهاء العتابا مباشرة في صورة قالب غنائي موقّع (الميجانا). وغالبًا ما تتكرر الميجانا مرتين متتاليتين وتنتهي الجملة بحرف «ألف ممدودة» قابلة للتبديل في حالات أخرى لتبدأ العتابا من جديد، وهكذا بالتناوب. تحلو العتابا والميجنا في السهرات الموسيقية وليالي التعاليل، وهي السهرات التي تسبق ليلة الزواج، في طقسية الزواج.

جاء هذا النموذج من قالب الميجنا في جملة واحدة من عبارتين، انكسرت الرتابة بينهما بزيادة مازورة واحدة للعبارة الثانية، التي جاءت أكثر تنوعاً في الزخرفات اللحنية والإيقاعية، كما جاء اللحن في نطاق مسافة موسيقية خامسة في جنس البيات.

الشكل البنائي:



العتابا:

أوف أو...وف

بَعايِد[36] يا بعد عيوني بَعايِد مضى شهرين عن عيني بعايِدْ

واقبل عيدنا وعليمَن[37] نِعايد يحرم عيدنا وانتو بِعاد

يحرم عيدنا وانتو بِعاد

أوف أووو...وف

طلعت نجمة العيوش[38] من فوق وتاضي على جبال حوران من فوق

بالله يا خوي لا تبوس الخد من فوق تهبط عَ البَراطِم واللِّحى

---

(36) بعايِد: بعيدون.

(37) عليمَن: على من.

(38) العيوش: يسمي العاشق النجمة على اسم معشوقته تحببا باسمها (عائشة).

الميجانا:

زحلق حبيبي عَ البلاط وقعت أنا

يا بحر هدّي الموج جوك حبابِنا

لم يقتصر الغناء الريفي على القوالب الموسيقية، بل هناك الكثير من الأغاني الحرة التي تعكس مشاعر الإنسان الريفي وأحاسيسه، وتعكس فكره في موقف معين أو حدث أو سلوك، أو حتى فكرة إبداعية تجلت على شكل أغنية أصبحت راسخة في التراث الموسيقي الشعبي. وعند التحرر من القوالب الموسيقية متشددة البناء الموسيقي نرى أن محور الغناء الريفي وهو الحب، قد تجلى في حب الطبيعة والتغني بها، ووصفها بأجمل الأوصاف وترجمة مفرداتها عن طريق أغنية بسيطة ملأتها الشجون.

الطبيعة والبيئة

شكّل الغناء الريفي بدوره صورة واضحة للأرض وما عليها، فيصف السهول واخضرارها المنبسط، ونباتات بيئتها وأشجارها وألوان وردها، كما يصف الجبال وتعانق قممها. أما مصادر المياه فأتت جلية في طريقة السقاية ووسائل نقل المياه، ووصف البنت النشمية التي تحمل سطل الماء على رأسها، وهو ما يدلل على بساطة

المعيشة وافتقادها لوسائل نقل المياه الحديثة. وهذه الدلالات الواردة في النص هي «النبعة» و«البير» و«سطل الماء».

ومن هذه الأغاني الريفيّة نذكر:

أغنية ظليت ارْقب سَطُلْها:

نموذج (10)

ظَليت ارقُب سَطُلْهَا	ظَليت ارقُب سَطُلْها
حتى عَبَّت[39] الميِّة	حتى عَبَّت الميِّة
وِش[40] وَلّعَك يا قَلْبي	وِش وَلّعَك يا قَلْبي
بهَلْ[41] بِنْت النِشمِيَّة	بَهَلْ بِنْت النِشمِيَّة
ظَليت ارقُب سَطْلهَا	ظَليت ارقُب سَطْلهَا
لَمَّا قَزَا[42] بالحارة	لَمَّا قَزَا بالحارة
ريتُه يَقعْ يتطبَّق	ريتُه يَقعْ يتطبَّق

(39) عبَّت: ملأت.

(40) وِش: ماذا.

(41) بهَلْ: بهذه.

(42) قَزَا: غاب عن الأنظار.

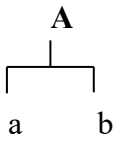
واني عَلَيِّه خسارة	واني عَلَيِّه خسارة
ظَليت ارقُب سَطْلهَا	ظَليت ارقُب سَطْلهَا
لَمَّا قزا بالدّبة	لَمَّا قزا بالدّبة
وِشْ وَلَّعك يا قلبي	وِشْ وَلَّعك يا قلبي
عِشْرِة بَلا مَحَبّة	عِشْرِة بَلا مَحَبّة

يتكون النص الشعري لهذه الأغنية من بيت من الشعر الشعبي، ينقسم إلى شطرتين متماثلتين. وتؤدى هذه الأغنية بمرافقة الرقصة الشعبية والدبكة في مناسبات الزواج والتعاليل، مع مرافقة الآلات الموسيقية الشعبية مثل الطبلة والشبابة.

يتألف اللحن من جملة موسيقية تنقسم إلى عبارتين في نطاق مساحة صوتية خامسة، الأولى تبدأ بنغمة تحضيرية، ثم يتدرج اللحن بمسافات ثانية متسلسلة ومتعرجة. وتتكون العبارة الأولى من أربع مازورات، المازورة الأولى والثانية تُكرران المازورة الثالثة والرابعة، وتفصلهما مسافة خامسة.

أما بناء العبارة الثانية فهو مماثل لبناء العبارة الأولى، ويتكون من أربع موازير، الثالثة والرابعة، تكرر الأولى والثانية في نطاق مسافة صوتية رابعة، ولكن جاءت هذه العبارة أكثر بساطة من ناحية الصياغة اللحنية، وبمسافات ثانية متكررة، مع ملاحظة التأكيد على جنس الراست بتكرار درجة ركوزة أربع مرات متكررة.

واللحن مصاغ في نطاق مسافة موسيقية خامسة في جنس راست، وفي ميزان 2/4، أما الشكل البنائي فهو:



ومن الأغاني الأخرى ما وصف البيئة والطبيعة وجمالها، ووردها وأماكن زراعتها البدائية كالقنينة[43] والإبريق، وهذه طرق لزراعة الورد كانت موجودة لتتوافق مع بساطة تصميم المنازل وصغر حجم مساحتها، إذ تُمكّن طرق الزراعة هذه من الاحتفاظ بهذا الورد في داخل المنازل، أو على أطراف النوافذ.

وتغنت بشوق النشمية والمعاناة من فراق الحبيب، ووصفت كذلك المعاناة من فراق الوليف، والكوفية الحمراء وهدبها، وكل هذا وذاك نجده في الأغنية التالية:

(43) القنينة: الزجاجة.

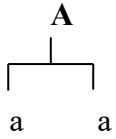
أغنية الورد فَتَّح:

نموذج (11)

يرافق هذه الأغنية الرقصة الشعبية؛ الدبكة الخاصة بالنساء. وتتكون الصياغة الكلامية من بيتين من الشعر الشعبي، ينقسم كل بيت منهما إلى شطرتين، تشترك الشطرة الثانية والرابعة منهما بقافية واحدة، أما الصياغة اللحنية فتتكون من جملة موسيقية واحدة، تنقسم إلى عبارتين موسيقيتين.

تبدأ العبارة الأولى بسكتة ثم من النغمة «دو»، وبتسلسل نغمي صاعد بمسافات ثانية، مع الركوز على الدرجة الثالثة «فا» مؤكدة على الدرجة الثالثة في جنس «بيات»، وتنتهي العبارة الأولى ملامسة درجة ركوز الجنس، لتبدأ العبارة الثانية وتُكرر تماماً ما جاء في العبارة الأولى.

اللحن في جنس «بيات» وميزانه 2/4. والمساحة الكلية لهذه الأغنية، مسافة خامسة والشكل البنائي:



الوَرِدْ فَتَّحْ يا زارعات الوَرْدِ	الوَرْدِ فتَّحْ فَتَّحْ وما شاء الله
والوِلِفْ رَوَّح والدَمِع فوق الخَدْ	الوِلفِ رَوَّح يا هلا وحَيّا الله
صافَحني بيدُه وسَلَّم عَلَيِّ الزين	صافحني بيده حبيتُه أني والله
قلبي يِريدُه الأسمر كحيل العين	قلبي يريدُه يِشْهَدْ عَليَّ الله
أبو الكوفِيَّة الحمراء وَهَدَبْها يلوح	أبو الكوفِيَّة حبيتُه أني والله
شوق النشمية لَفْديه أنِي بالروح	شوق النشمية يشهد عليَّ الله
بالقوّارة يا زارعات الورِد	بالقوّارة فَتّح وما شاء الله
بالطيارة سافر حبيب الروح	بالطيارة الله معه الله
بالبريق يا زارعات الوَرِد	بالبريقِ فَتّحْ وما شاء الله
نِشِف ريقي عَ فراقك وَليفي	نِشِف ريقَي ما ميمتي يَمَّهْ
بالقَنينِهة يا زارْعات الورد	بالقَنينِة فتّح وما شاء الله
عَ المدينة سافر حبيب الروح	عَ المدينة الله معُه الله

وأما النوع الآخر من الحُب الذي جسده الغناء الريفي فهو حب الأرض وحب المساعدة، فقد ظهر حب الأرض في كثير من الأغاني الريفية جماعية الغناء؛ إذ يجتمع جميع أفراد العائلة للعمل الجماعي في الحقل، إضافة لعدد من الأقارب والأصدقاء والجيران الحصّادين الذين يقومون بدورهم بمساعدة بعضهم، وهو ما يُطلق عليه باللهجة الأردنية العامية«العونة». ويبدأ الغناء الجماعي الذي يريح البال

ويعدل الحال ويرفع الهمة. ويرى علماء الفولكلور أن الفلاحين قادرون على إبداع أغنيات جديدة، ولولا ذلك لما وصلنا هذا الكم الهائل من الشعر الشعبي رغم ضياع عدد كبير منه. ويظهر هذا المعنى ضمنا في الأغنية التالية:

أغنية يا عذاب الدّرّاسين:

نموذج (12)

يا ياسين يا ياسين — يا عذاب الدرّاسين
يا عذابي أني معهم — مالي قوم تطالعْهُم[44]
إنطالِعهم اتباريُهمْ — واتشلِّعْ طواقيهُمْ
واشلَعْ طاقيتي مَعْهم — من طَرَفْ السَرْديّة
السَرْدِية بنت السُلطان — حاجبْها يُفْرط رُمَان
يُفرُط مُدْ وْرُبْعِيِّة[45] — بالصّاع الخليلية

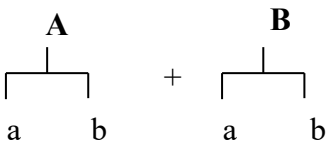
(44) تطالعْهُم: تطاولهم.

(45) رُبْعيِّة: وحدات قياس توزن بها الحبوب.

وأغنية «يا عذاب الدّراسين» من الأغاني الريفية، ومن أغاني العمل والحصاد بخاصة. فعندما يكون الحصاد في مراحله المتقدمة، وبعد الانتهاء من عملية حصاد المحصول الزراعي تأتي عملية هَرْس هذا المحصول بالطرق البدائية الشاقة، فيغني الشخص المنوط به هذا العمل بشكل فردي دون مرافقة آلة، ليخفف عن نفسه العناء. ويأتي النص الكلامي لهذا القالب ثابتاً بلا تغيير.

ويتكون اللحن من جملتين موسيقيتين؛ كل جملة منها تتكون من عبارتين؛ العبارة الأولى في الجملة الأولى تبدأ بقفزة لمسافة ثالثة، ويستمر اللحن بالصعود إلى الدرجة الخامسة. وتبدأ العبارة الثانية بمسافة ثانية صعوداً ثم مسافة ثالثة نزولاً، وتتكرر هذه الحركة لتستقر بعدها على نقطة ركوز جنس الراست. والرتابة والتدرج اللحني الخالي من القفزات اللحنية هي الصفة العامة للجملة الثانية، إذ تبدأ الجملة بمسافة ثالثة لتناظر الجملة الأولى في هذه الصفة، ثم يأخذ المسار اللحني بعد ذلك بالتدرج صعوداً بمسافات متتابعة دون قفزات لحنية، ليصل إلى البعد الخامس من نقطة ركوز الجنس، ليعاود النزول درجة تلوَ الأخرى، مستقراً على نغمة «دو»، وهي نغمة ارتكاز جنس الراست.

أغنية «يا عذاب الدراسين» موجودة في جنس راست، ومساحتها الصوتية مسافة خامسة، وميزانها 2/4 والشكل البنائي:



ملامح الظروف الاقتصادية

ويصف الغناء الريفي طبيعة الظروف الاقتصادية للمجتمع، ويبيِّن من خلال هذه الأغاني أنه مجتمع زراعي؛ أي يعتمد على الزراعة وعلى ما تنتجه الأرض من حبوب ومزروعات وثروات حيوانية، واتخاذ الحيوانات وسيلة للتنقل، ويصف الغناء أيضًا الأدوات الزراعية المستخدمة في عملية الحصاد مثل المنجل وغيرها. ويذكر الباحث محمد غوانمة: «فيتحدث الغناء الريفي عن الزراعة باعتبارها مصدر الرزق الأول في القرية». ولم يُذكر أن الغناء الريفي قد تطرَّق في كلماته إلى وصف موضوعات تجارية أو صناعية، مما يثبت أن المجتمع كان زراعيًا بحتًا.

تجسّد الغناء الريفي في أغاني العمل الجماعية التي برزت في بناء البيوت القديمة وتشييدها؛ إذ لم تكن المعدات وأدوات البناء الحديثة مستخدمة في عملية العمران، بل تتم عملية، خلط المواد الطينية منها والإسمنتية في البناء، مستخدمة أدوات بنائية بدائية، معتمدة على

العمل الجماعي الذي يتخلله الغناء، ليخفف به العامل عن نفسه عناء التعب والإرهاق الناتجين عن العمل الشاق. وهذه ملامح تتبين منها الظروف الاقتصادية السائدة في المجتمع الريفي.

أغنية وَلَّع البيطون[46] ولّعْ:

نموذج (13)

وَلّع البيطون وَلّع	اشتَغِلْ ولا تِقَلَّعْ
يا مْعَلِّمْ مبروكَة الدار	والسَتايْر جولد ستار
يا مْعَلِّمْ هاتُهْ هاتُهْ	ابريق الشَاي وكاساتُهْ
يا مْعَلِّمْ هات وْحَلينا	لا نقِيقِبْ كُلِّينا
وان قيقَبْتو[47] كُلْكو	العَصاة بِتْلُمْكو

تؤدى هذه الأغنية الريفية في أماكن العمل الجماعي، خاصة في أثناء بناء المنازل في الأرياف والقرى، التي لا يُستعمل في بنائها المعدات

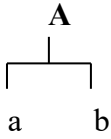
(46) البيطون: الباطون (الخرسانة).

(47) قيقَبْتو: تستعمل هذه الكلمة لوصف البقر وقت الرعيّ في الحرارة الشديدة، عندما تبدأ الحشرات بوخز قطيع البقر، مما يضطره إلى الركض السريع إلى مكان منامه في حظيرته.

والآليات الحديثة، فقد كان البناء يعتمد على الوسائل البدائية البسيطة وكذلك على اليد العاملة، وعلى ما كان يسمى اصطلاحاً «العونة»، وهي اجتماع الأهل والأقارب والجيران في عملية تناوبية في الحصاد لأحدهم. ويؤدي الغناء الجماعي في هده الحالة دوراً نفسياً وجسدياً في التخفيف من عناء العمل الشاق. ويتكون البيت الشعري من شطرتين من الكلام الإنشادي الموقَّع، وتتفق الشطرتان بقافية واحدة، وتختلف هذه الألفاظ من بيت شعري إلى بيت آخر.

تؤدى الأغنية من دون مرافقة آلية، وهذه صفة مميزة للقوالب الغنائية الريفية. يتألف لحن الأغنية من جملة واحدة انقسمت إلى عبارتين صغيرتين، تشابهت المازورة الأولى في كلٍ منهما. وتتكون العبارة الأولى من مازورتين، بدأت المازورة الأولى بذات السن منقوطة، ثم مسافة ثانية صغيرة. وتكررت هذه المازورة نفسها في المازورة الأولى للعبارة الثانية، في حين ظهر هناك نمط من التنويع في الإيقاع في المازورة الثانية، والأخيرة للعبارة الثانية.

المساحة الكلية لهذه الأغنية هي مسافة ثانية صغيرة تتكوّن من نغمتين فقط، ميزانها 2/4، وشكلها البنائي:



يتحلّى العمل الجماعي في الحصاد الذي كانت تمارسه النسبة العظمى في المجتمع الريفي، ومن الأغاني التي تغنى في هذه الأثناء:

أغنية منجلي يا من جلاه:

نموذج (14)

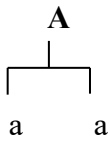
مِنْجَلي يا مَنْ جَلاه[48] راح للسايغ جَلاه
ما جلاه الا بعلبة[49] ريت هَلْ عُلْبَة عَزاه
مِنْجَلي يا بُو الخراخش مِنْجَلي بالقش طافش
غمَّرْنا لُه لمعمر جابِلْنا جَاج مْحمّر
مِنْجَلي يا بو رَزِّة وِشْ جَابَكْ بَلَدْ غَزَّة
جابَني حُب البَنات وِالعْيون النّاعساتْ
منْجَلي يا بو رَزِّة وِشْ جَابَكْ بَلَدْ غَزِّة
جابَني لِعيْون السود والحْواجِبْ مِقِرْنات

(48) جَلاه: جعله حادا.

(49) بعلبة: أي أن أجرة الحداد لجعل المنجل حادا هي علبة كاملة من الحبوب.

أغنيـة يأخـذ غناؤهـا الشـكل الإنشـادي (recetativo)، مـن دون مرافقـة آليـة. وهـو مكـون مـن أربـع شـطرات تشـترك جميعهـا بقافيـة واحـدة، وأحيانـًا تشـترك الشـطرتان الأولـى والثانيـة بقافيـة واحـدة، والثالثـة والرابعـة بقافيـة أخـرى. ويتكـوّن اللحـن مـن جملـة موسـيقية واحدة تنقسم إلى عبارتين متماثلتين.

ونغمـة ذات السـن المنقوطـة (الكـروش المنقـوط)، تكـررت علـى طول الجملة الموسيقية، وهـذه دلالـة إيمائيـة علـى حركـة المنجـل في عملية الحصاد، ومسافة ثانية صغيرة في المازورة الأولى من العبـارتين إضـافة إلـى السـكتة في نهايـة المـازورة الثانيـة مـن كلتـا العبـارتين، هـذا أعطى وصفـًا قريبـًا لإيقـاع هـذا العمـل الشـاق، وقـد انعكـس ذلـك في تكـرار النغمـة ذات السـن المنقوطـة، وإيقـاع العمـل الـذي لا يجعـل للنغمة الطويلة مكانـًا في هذا القالب الغنائي. وينحصر اللحن في مسافة ثانية صـغيرة، ويتـألف مـن نغمتين همـا (صـول ولابيمـول)، في ميـزان 2/4، وشكله البنائي هو الشكل نفسه الذي جاء في أغنية: «ولّع البيطون ولّع».



حب الوطن والقائد

شغل حب القائد وحب الوطن حيزاً مهماً في الغناء الريفي، والتفاني من أجلهما يتسابق إليه كل أردني. وهنا تظهر صورة الشجاعة والإقدام والتفاني في الذود عن حمى الوطن وحب القائد؛ هذا الحب الذي لا يطاوله حب.

وقد ظهرت هذه الصورة جلية وواضحة في معظم المناسبات، وطنية كانت أم اجتماعية، وأصبح التغني بالقائد والوطن جزءاً لا يتجزأ من الغناء الريفي، ويظهر بشكل عفوي في أي مناسبة، حتى إن لم تكن هذه المناسبة وطنية.

ويظهر هذا التغني حتى في المناسبات العائلية والجلسات التي تتسم بطابع احتفالي، وفي السهرات الغنائية وطقوس الزواج. ولكن هذه الظاهرة بدأت بالخروج عن الأعراف الأدائية من جراء الحب لتلك الأغاني والعواطف الجياشة التي تنطوي على موضوعها.

وهذه الظاهرة منتشرة في مجتمعات شعبية أخرى، وليست خاصة بالمجتمع الأردني. تقول الباحثة الروسية سكولوفا: الزخرفة والبهرجة الاحتفالية هما من خصائص احتفالية طقوس الزواج (تتحدث الباحثة هنا عن طقوس الزواج في قرى روسيا) وتستحضر الأغاني الشعبية القديمة.

وبفضل الأحاسيس والقيمة الفنية التي تحتويها هذه الأغاني، فإنّها تُغنى في غير مناسباتها، وتؤديها المجموعات في الجلسات الخاصة،

وتـؤدى كـذلك في مناسـبات الـزواج في القـرى مختلطـةً مـع الأغـاني العاطفية والحديثة.

أغنية يا حيا الله بالجيش

نموذج (15)

يا حيا الله بالجيش والقايد[50] الأعلى يا حيا الله بالجيش والقايد الأعلى
بوجودك يا بو حسين كُل العالم يِحْلى بوجودك يا بو حسين كل العالم يِحْلى
يا حيا الله بالجيش واللي يِقودونُه يا حيا الله بالجيش واللي يقودونُه
غنو على أبو حسين يا للي تِحِبونُه غنو على أبو حسين يا للي تحبونُه

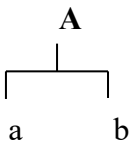
تقوم بغناء هذه الأغنية مجموعة من النساء، يغنين بصـورة جماعيـة بالتناوب، في مناسبات الزواج وفي ليـالي التعاليـل بخاصـة. ويمكـن أن تؤدى هذه الأغنية بمرافقة آلية مثل آلة الطبلة، ويمكن أن ترافق الدبكة الخاصة بالنساء.

(50) القايد: القائد.

وتتكون من بيت شعري من الشعر الشعبي بشطرتين، ولا يلتزم بقافية معينة.

تتكون أغنية «يا حيا الله بالجيش» من جملة موسيقية بعبارتين، كل عبارة من مازورة واحدة في ميزان 4/4، والنغمات منظومة على نحو متسلسل صعوداً، لتصل إلى النغمة الرابعة في جنس البيات، ثم ابتداء من نغمة «صول» هبوطاً لمسافة ثالثة، تستقر بعدها العبارة على النغمة الأولى لجنس البيات.

والعبارة الثانية بدأت مؤكدة ومرتكزة على الدرجة الرابعة «صول» لجنس البيات بعد أن قفز اللحن مسافة رابعة تامة، مذكراً بحس المارش مع بعض الزخارف البسيطة في الإيقاع، لتنتهي الأغنية على الدرجة الثالثة لجنس البيات، فتعطي شكوكا بأن جنسها هو «جهار كاه»، ولكن الحس العام لهذه الأغنية يؤكد أنها مصاغة في جنس بيات. جاءت الصياغة اللحنية في نطاق مسافة رابعة في جنس بيات، وشكلها البنائي:



الملبوسات الشعبية

صوّر الغناء الريفي الملبوسات الشعبية فوصفها وذكر تسمياتها المختلفة في مختلف المناطق السكنية، حضرية كانت أم مدنية، ووصف ألوانها المتعددة، وغالباً ما كانت هذه الملبوسات فاقعة اللون. ويظهر ذلك في تطريز الثياب الشعبية بخيوط ورسومات متعددة الألوان. وقد وردت تسميات متعددة للملبوسات الشعبية مثل «الدامر» و«الكبر» و«الشماغ المهدب»، إلى غير ذلك من مسميات متعددة يعتز بها الإنسان بوصفها جزءاً من حقيقة الماضي، ومن تراثه الجميل وإرث أجداده.

الأهلية ناشرون وموزعون

ملابس شعبية ريفية (كبر)

ملابس شعبية ريفية (شماغ مهدب)

ملابس شعبية ريفية (نساء)

وتحتوي بعض الأغاني الريفية في صياغتها الكلامية عبارات الشكوى والتذمر. وتأتي هذه العبارات واضحة أحياناً وضمنية أحياناً أخرى، وهذه الشكوى تأخذ مسار شكل آخر أحيانا يُقصَد منه التعبير عن الدهشة من كثرة الإعجاب، فيظهر النداء بكلمة «يا يمّه» التي تستخدم إما للتعبير عن الخوف، أو الإعجاب المفرط. ومن هذه الأغاني:

أغنية يا يُمّه:

نموذج (16)

يا مْغرِّبين مْغَرِّبْ يا يُمّه	غَرْبَه ما بو ربيعي الله الله
خوفي على بْنَيِّتكو يا يمه	بِدْروبِ الهوى تْضيعي الله الله
يا ريتَني ما عْرِفْتُه يا يمه	ولا عَرَّفْته بْحالي الله الله
يومِنْ شُفْتُه واعْرِفْته يا يمه	جِبْت البَلا لَحالي الله الله
يا بو سِلِك[51] عمَّاني يا يمه	قل لْي مْنين اشتريته الله الله
والسر البيني وبينك يا يمه	جُوّا القَلُبْ خَبيتُه الله الله
شوقي يابو قَضاضة يا يمه	وأني فَكَّرْتَك راعي الله الله
لما ضِحِك واتْبَسَّم يا يمه	دَقْ القَلُب بِاضْلاعي الله الله

هذه الأغنية من الأغاني الريفية المنتشرة على نطاق واسع في مختلف المناطق الريفية، ويغنيها الرجال والنساء في الرقصات الشعبية وخارجها، بمرافقة آلية في مناسبات الزواج (التعاليل).

وتتألف صياغتها الكلامية من بيتين من الشعر الشعبي، كل بيت منهما يتألف من شطرتين. وميزة هذه الأغنية أن جميع شطراتها

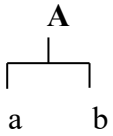
(51) سلك: حطة، شماغ.

تجمعها وحدة القافية، فالشطرات المفردة وهي الأولى والثانية، تنتهي بلفظ الجلالة (الله الله)، وهذه كناية عن الاستغراب والتعجب.

وتتألف هذه الأغنية من جملة موسيقية تحوي في داخلها عبارتين موسيقيتين؛ العبارة الموسيقية الأولى بدأت بسكتة، ثم تدرج الصوت تباعاً بمسافات ثانية، إذ لم تبدأ من نقطة الارتكاز «صول» بل بدأت العبارة من النغمة «فا»، ثم أكّدت بركوزها البسيط على النغمة «سي»، وهي ثالثة جنس بيات الصول. وقفز اللحن مسافة ثالثة نزولا ليتدرج من جديد صعودا إلى النغمة «دو»، وهي رابعة جنس بيات الصول، ليقفز بعدها اللحن مسافة رابعة تامة، نزولاً إلى درجة ركوز الجنس، لتنتهي العبارة الأولى بذلك.

أصبح التنويع في اللحن واضحاً حين فصلت بين نهاية العبارة الأولى وبداية العبارة الثانية مسافة خامسة صعوداً إلى نغمة «ري»، وهي أعلى درجة في هذه الأغنية، ليأخذ المسار اللحني بعدها بالنزول خاليا من القفزات اللحنية الكبيرة، وبشكل متموّج نزولاً وصعوداً، فيظهر نوع من الحيرة وعدم الاستقرار. وتنتهي العبارة على نغمة «صول» التي هي درجة ركوز جنس بيات صول.

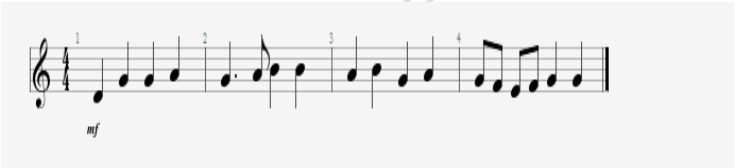
جاءت هذه الأغنية في جنس «بيات» على نغمة «صول»، بميزان 2/4. أما المساحة اللحنية لها فهي مسافة سادسة وشكلها البنائي:



أغنية يا غزيّل:

نموذج (17)

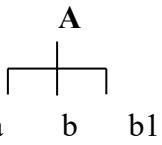
تُغنّى هذه الأغنية بشكل جماعي؛ إذ يتناوب غناء مجموعة من



الرجال مع مجموعة أخرى، أو يتناوب الشخص الغناء مع المجموعة. ويمكن سماع هذا القالب في مناسبات الزواج (التعاليل). ويتألف القالب من بيتين من الشعر الشعبي، كل بيت يتألف من شطرتين، تتكرر فيهما الشطرة الثانية ليصبح البيت الواحد يتكون من ثلاث شطرات، تشترك الشطرات الأربع الأولى بقافية واحدة، في حين تختلف الشطرة الخامسة والسادسة.

ويتألف لحن غزيّل من جملة موسيقية من ثلاث موازير، تنقسم إلى ثلاث عبارات موسيقية، تبدأ الأولى بمسافة رابعة، مع تلون إيقاعي بسيط داخل العبارة، وتأتي العبارة الثانية على صورة تنويع للعبارة الأولى، وتتسم بوجود مسافة ثالثة على الضربات الأولى والثانية في المازورة الثانية من الجملة. في حين تأتي العبارة الثالثة مشابهة للعبارة الثانية مع تغيير بسيط في آخر زمن في الجملة الموسيقية، لتستقر الجملة على نقطة الارتكاز «ري».

والمساحة الصوتية للحن الأغنية هي مسافة خامسة، في جنس بيات ميزانها 4/4، وشكلها البنائي:



يا غْزَيِّل با بِنْ عامر	صَبَّح عجينَك خامِرْ	صَبَّح عجينَك خامِرْ
ما تِلْبَس إلا الدامِر	والحَطَّة لِمْقَصَّبَة	والحَطَّة لِمْقَصَّبَة
يا غْزَيِّل يا بن ديني	يا زهر البَساتينِ	يا زهر البَساتينِ
وزَعلان وعايِف حالي	مِنْ أم عيون الذَبْلانَة	مِنْ أم عيون الذَبْلانَة
وغزَّيْل على التينِة	وِش بِعْمَل على التينِة	وِش بِعْمَل على التينِة
يا شَيَّال الماردِيني[52]	وِاتْقَنَّصْ للأرْنَبَة	وِاتْقَنَّصْ للأرْنَبَة

(52) الماردِيني: اسم سلاح.

يأخذ الغناء الريفي شكلاً من أشكال أغاني العمل، التي تتصف باعتمادها على الإيقاع، وبقصر جملها وقلة نغماتها، ورتابة وتكرار في بعض حركاتها الإيقاعية، مع وجود السن المنقوطة نفسها، لإظهار إيقاع العمل الموقّع وغير الرتيب.

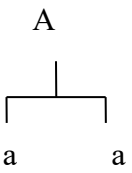
وُصِف المجتمع الريفي بالمجتمع الزراعي وارتباط إنسانه بالأرض وحبه للطبيعة، والتغني بأشجارها. وعَكَسَ الغناء الريفي ذلك في مضمون كلامه وسلاسة أنغامه، ومن هذه النماذج:

أغنية يا شجيرة الليمون:

نموذج (18)

تغنّى هذه الأغنية في مناسبات الزواج، من دون مرافقة آلية، وهي أغنية خاصة بالنساء. وتتكون من أربع شطرات، تشترك الشطرات الأولى والثانية والثالثة بقافية واحدة، في حين تختلف الرابعة. وفي نموذج آخر تتفق الشطرة الأولى والثانية والرابعة بقافية واحدة، في حين تختلف الشطرة الثالثة.

وتتألف الصياغة اللحنية من جملة موسيقية تنقسم إلى عبارتين موسيقيتين، تُكرر إحداهما الأخرى على نحو كامل. وتبدأ العبارة الأولى بسكتة وتستمر في تسلسل نغمي بمسافات تخلو من القفزات الكبيرة. ويتميز اللحن بوجود رباط زمني مع بداية كل مازورة من موازير الجملة الموسيقية كاملة، مما يمنح نوعاً من التضاد في النظام الدوري للضربات الإيقاعية الداخلية للحن من ناحية اللين والشِّدَة. وجاء مصاغاً في جنس بيات على نغمة الصول في ميزان 4/4 والشكل البنائي:



يا شجيرة الليمون وِش حَمَّلك[53] ليمون
قلب العَرَب مجنون عَمّ المناديل
يا شجيرة التفاح وِش حَمَّلك تفاح
قلب العَرَب مرتاح عَمَّ المناديل
واللي فِرِح لينا ييجي وِيهَنينا

يا شجيرة الليمون وِش حملك ليمون
قلب العَرَب مجنون عَمّ المناديل
يا شجيرة التفاح وِش حملك تفاح
قلب العَرَب مرتاح عَمَّ المناديل
واللي فِرِح لينا ييجي وِيهَنينا

(53) وش حمّلك: ما الذي حمّلكِ؟

والمِبغضين ابْعَدوا عَنّا ولا جُونا　　والمِبغضين ابْعَدوا عَنّا ولا جُونا

واللي فِرح لينا ييجي ع باب الدار　　واللي فِرح لينا ييجي ع باب الدار

تِسْلَمْ لي يالعريس متحَزِّم بْزِنار　　تِسْلَمْ لي يالعريس متحَزِّم بْزِنار[54]

ومن الغناء الريفي ما يشتمل في صياغته الكلامية على عبارات الشكوى والتذمر. وتأتي هذه العبارات واضحة أحيانًا وضمنية أحيانًا أخرى. ومن هذه الأغاني:

أغنية يا مغربين مغرب:

نموذج (19)

يا مْغرِّبين مْغَرِّبْ يا يُمه　　غَرْبَه ما بو ربيعي[56] الله الله

خوفي على بْنَيِّتكو[55] يا يمه　　بِدْروبِ الهوى تْضيعي الله الله

(54) بْزِنار: حزام.

(55) بنيّتكو: ابنتكم

(56) ما بو ربيعي: لا يوجد ربيع.

يا ريتَني ما عْرِفْتُه يا يمه ولا عَرَّفْته بْحالي الله الله

يومِنْ[57] شُفْتُه وِاعْرِفْته يا يمه جِبْت البَلا[58] لَحالي الله الله

والله لَغَرِّب غَرْبه يا يمه وَادْعي النِجِمْ سارِقني الله الله

ما يْفرِّقْ بيني وبينك يا يمه غير الرَبْ الخالقني الله الله

شوقي يابو قَضاضة[59] يا يمه واني فَكَّرْتَك راعي الله الله

لما ضِحِك واتْبَسَّم يا يمه دَقْ القَلُب بِاضْلاعي الله الله

شوقي ضَيَّع كتابه يا يمه بالديرة الشمالية الله الله

والله إنْ ما لقى كتابه يا يمه لَطلِع تكسي كَشْفِيّة الله الله

يا بو سِلِك عمَّاني يا يمه قل لْي مْنين اشتريته الله الله

والسر البينيْ وبينك يا يمه جُوّا القَلُبْ خَبيتُه الله الله

شوقي ضَيَّع الساعة يا يمه عَ مَيِّة بير الصافي الله الله

وْكانُّه راسُه بوجَعُه يا يمه ريت الوَجَع لَراسي الله الله

والله لَعُبْرْ البَحر يا يمه هاوي ولا مو هاوي الله الله

وِشْ وَلَعك يا قلبي يا يمه بِلِسمَر[60] الحِنطاوي الله الله

---

(57) يومِنْ: حين رأيته.

(58) البلا: البلاء

(59) قضاضة: غطاء الرأس للرجال.

(60) بِلِسمَر: بهذا الأسمر.

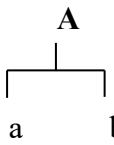
أغنية يا ظالمني:

نموذج (20)

تحتوي هذه الأغنية في صياغتها الكلامية على بيتين من الشعر الشعبي في أربع شطرات، تشترك الشطرة الثانية والرابعة بقافية واحدة، وتنتهي هاتان الشطرتان بعبارة واحدة، بحيث تؤكد هذه الشطرة موضوع الشكوى والتذمر في هذا القالب.

وتتكون الصياغة اللحنية لها من جملة موسيقية واحدة بعبارتين، تبدأ العبارة الأولى بقفزة لحنية لمسافة رابعة نزولاً، بعد ذلك يتدرج اللحن صعوداً بمسافة ثانية مع الارتكاز بنغمات عدة متتالية على ثالثة جنس «البيات». وتكررت العبارة الثانية وجاءت مطابقة تماماً للعبارة الأولى من حيث اللحن والتركيبة الإيقاعية.

وجاء هذا القالب في جنس «بيات» بميزان 4/4، وصياغته اللحنية في نطاق مسافة رابعة. وشكله البنائي:



جيت[61] أرَوِّح جيت أروح هيه هيه يا ظالِمْني

والجُمْرُك ما خلّاني هيه هيه يا ظالِمْني

كتبت نُصي المكتوب هيه هيه يا ظالِمْني

والحِبِرْ ما كفاني هيه هيه يا ظالِمْني

يا يُمَّه اعْطيني اعْطيني هيه هيه يا ظالِمْني

لابو قميص طحيني هيه هيه يا ظالِمْني

بَدري حبيبي تْجَوَّز هيه هيه يا ظالِمْني

ولا عَزَبْ يِهواني هيه هيه يا ظالِمْني

لَطْلَعْ عَ راس الجبل هيه هيه يا ظالِمْني

واشْرَبْ واعبي بريقِ هيه هيه يا ظالِمْني

والله لُوخَذْ[62] حبيبي هيه هيه يا ظالِمْني

لو نَشّفوا لي ريقي هيه هيه يا ظالِمْني

لَطْلَعْ عَ راس الجبل هيه هيه يا ظالِمْني

واشرب وَعَبي الجرَّة هيه هيه يا ظالِمْني

والله لوخذ محبوبي هيه هيه يا ظالِمْني

ما ضَرَّة[63] بتوكل ضَرَّة هيه هيه يا ظالِمْني

---

(61) جيت: نويت.

(62) لُوخذْ: لآخذنّ.

(63) ضَرّة: ضُرّة.

يا لقّاطات[64] العَكُوْب[65] هيه هيه يا ظالِمْني

وِطعَمِنّي فَطيرِة هيه هيه يا ظالِمْني

صيدي[66] ما صيدي العَكوب هيه هيه يا ظالِمْني

صيدي البنت الزَّغيرة[67] هيه هيه يا ظالِمْني

يا طير ويا للي طايِرْ هيه هيه يا ظالِمْني

يا مْهَدّي عَ الزَعْرورة هيه هيه يا ظالِمْني

واريد اشرَب مَيّتكو هيه هيه يا ظالِمْني

مَيِّة هَلي مَحْرورَة[68] هيه هيه يا ظالِمْني

وقد تعددت موضوعات الغناء الريفي، حتى شغلت الأغنية الوطنية حيزاً كبيراً منه. ومن هذه الأغاني:

(64) لقّاطات: جامعات.

(65) العكوب: نوع من النبات البري، يمكن طبخه وأكله.

(66) صيدي: هدفي.

(67) الزغيرة: الصغيرة.

(68) محرورَة: غير نقية.

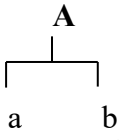
أغنية يا حيا الله بالجيش:

نموذج (21)

تقوم بغناء هذه الأغنية مجموعة من النساء، اللواتي يغنينها بشكل جماعي بالتناوب، في مناسبات الزواج وفي ليالي التعاليل بخاصة، ويمكن أن تغنى بمرافقة آلية مثل آلة الطبلة. ويمكن أن ترافق هذه الأغنية الدبكة الخاصة بالنساء. ويتكون القالب من بيت شعري من الشعر الشعبي بشطرتين، ولا يلتزم بقافية معينة.

تتكون «أغنية يا حيا الله بالجيش» من جملة موسيقية بعبارتين، كل عبارة من مازورة واحدة في ميزان 4/4، والنغمات منظومة بشكل متسلسل صعوداً، لتصل إلى النغمة الرابعة في جنس البيات، ثم ابتداء من نغمة «صول» هبوطاً لمسافة ثالثة، تستقر بعدها العبارة على النغمة الأولى لجنس البيات. والعبارة الثانية بدأت مؤكدة ومرتكزة على الدرجة الرابعة «صول» لجنس البيات، بعد أن قفز اللحن مسافة رابعة تامة، مذكراً بحس المارش، مع بعض الزخارف البسيطة في الإيقاع لتنتهي الأغنية على الدرجة الثالثة لجنس البيات، فيعطي شكوكا بأن جنس القالب هو «جهار كاه»، ولكن الحس العام للأغنية

يؤكد أنها مصاغة في جنس بيات. الصياغة اللحنية لها جاءت في نطاق مسافة رابعة في جنس بيات، وشكلها البنائي:



يا حيا الله بالجيش والقايد الأعلى	يا حيا الله بالجيش والقايد الأعلى
بوجودك يا أبو حسين كل العالم يحلى	بوجودك يا أبو حسين كل العالم يحلى
يا حيا الله بالجيش واللي يقودونه	يا حيا الله بالجيش واللي يقودونه
غنو على أبو حسين يا للي تحبونه	غنو على أبو حسين يا للي تحبونه
شِدّو على الضُمَّرْ[69] ليلتين وليلة	شِدّو على الضُمَّرْ ليلتين وليلة
وِبْدارك يا وِلْفي طابت التِعْليلِة	وِبْدارك يا وِلْفي طابت التِعْليلِة
شِدّو على الضُمَّرْ من باص لباص	شِدّو على الضُمَّرْ من باص لباصِ
وِجْيوشك يا أبو حسين يِرْفَعون الراسِ	وِجْيوشك يا أبو حسين يِرْفَعون الراسِ
شِدّو على الضُمَّرْ من الصبح للظاحِ[70]	شِدّو على الضُمَّرْ من الصبح للظاحِ
عروسك يا وليفي نِجْمِة الوَضَّاحِ	عروسك يا وليفي نِجْمِة الوَضَّاحِ

(69) الضُّمّر: الخيل الأصايل.

(70) للظاح: الضحى.

شدو على الضُمَّرْ من الصبح للعصرِ شدو على الضُمَّرْ من الصبح للعصرِ
عروسك يا وليفي من طيبات الاصلِ عروسك يا وليفي من طيبات الاصلِ

وأخيراً لا بد من التنبيه إلى التدقيق في آلية جمع هذه الأغاني الشعبية الخاصة بالعمل، وطريقة التعاطي مع هذه الأغاني في جمعها وتحليلها والالتفات إلى الحس الداخلي للأغنية وديناميكيتها، ومكان تسجيلها ووقته، حيث يؤثر فيها إيقاع العمل.

ومن أهم أساليب الجمع والتحليل الأسلوب الذي يركز على الجانب الداخلي في هذه الظاهرة، والذي يمتاز ليس فقط بدراسة التشكيلة المقامية، بل بميكانيكية تشكُّل هذا المقام وديناميكيته، حيث يحتكم قاموس أغاني العمل إلى نقطتين هما: علاقة العمل الغنائي بالكلمة، وما يندرج تحتها من طريقة الأداء ومخارج حروفها (من خلال العمل الجماعي) هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ارتباط اللحن بإيقاع العمل.

وقد رأينا في جميع الأمثلة الغنائية السابقة أن كل أغنية ريفية احتوت على موضوعات متعددة، ولاحظنا أن الحب والغزل هما الموضوعان الأوسع اللذان يدور حولهما الغناء الريفي. وثمة موضوعات أخرى متفرقة، ولكنها تدور في فلك الحب والغزل. ومستمدة في مجملها من الحياة الاجتماعية للمجتمع الريفي، ومن

الطقوس والعادات والتقاليد، وهذه التعددية من أهم الميزات التي اتسمت بها الأغنية الريفية. وهي ما تزال مرتبطة، من الناحية الوظيفية، بالحياة المادية والمعنوية للناس أكثر من ارتباطها بالحذلقة الموسيقية.

الآن ناشرون وموزعون

الآن ناشرون وموزعون

مكانة الغناء الريفي
في طقسية الزواج

يشغل موضوع طقوس الزواج مساحة واسعة جداً من الحجم العام للغناء الريفي في جميع المناطق الريفية دون استثناء؛ إذ تُعَدُّ أغاني الزواج جزءاً لا يتجزأ من الغناء الريفي في هذه المناطق. ويأخذ هذا النمط من الأغاني شكلاً ومضموناً واضحاً وجلياً على هيئة مراسم احتفالية، ومواقف مسرحية المشهد، تجسده أغانٍ متنوعة اللحن والكلمة، تعكس شكل طقوس الزواج ومضمونه في هذه المناطق.

وهناك لون آخر للغناء الريفي يمكن أن نراه في هذه الطقوس، ترافقه رقصات ودبكات شعبية عفوية، ولكنها ناضجة التركيب. ويتم ذلك بمصاحبة آلات موسيقية شعبية، وغير شعبية أحياناً أخرى. وهنا يتلون الغناء الريفي بطيف واسع الخيارات والألوان، من منطقة إلى أخرى، فيأخذ أحياناً طابعاً حزيناً وشاعرياً في منطقة، بينما يكون راقصاً ومتفائلاً في مناطق أخرى، ولكن الصفة الجماعية هي الصفة السائدة بمجموعة أخرى. وهذه المجموعات تكون نسائية أحياناً ورجالية أحيانا أخرى، أو تكون غناء منفرداً يتحاور مع المجموعة. وقليلاً ما تجد مجموعة نساء ومجموعة رجال يغنون بالتناوب.

وفي هذه المناسبة على وجه الخصوص يُبرَّر الغناء الريفي النسوي، حيث تكون المرأة أكثر حضوراً من الناحية الفنية في مناسبات الزواج، التي قلّ وجودها فيها في مناسبات أخرى، ويقع على عاتقها أهمية لا تقل عن أهمية الرجل. وهنا يظهر الغناء النسائي في جميع الخطوات المرتبة تباعاً في مراسم احتفالية طقوس الزواج وهي: الخطبة، الفاتحة، الجاهة، عقد الزواج، التعاليل، الحناء، حمام العريس، الزفة والدخلة. ولكل خطوة من الخطوات المكونة لمناسبة الزواج أغانٍ خاصة بها. أما الغناء الريفي المصحوب بالدبكات الشعبية فيظهر بشكل جلي في طقسية التعاليل؛ أي السهرات والليالي التي تتخلل احتفالية الزواج، ومن هذه الدبكات نذكر:

- الجوفية
- حبل مودع
- دبكة نسوية
- دبكات خاصة بالرجال وتنقسم لحركات عدة لكل منها شكله الإيقاعي الخاص الذي سنحلله لاحقا. وهي:
  - ثنتين وخمسة
  - رمثاوية
  - تكسي
  - واحد ونص
  - اطعج

- تسعة

حيث تبرز أغانٍ ريفية خاصة لكل نوع من أنواع هذه الدبكات، ويتجانس فيما بينه ومن خلاله الشعر والإيقاع والنغم والحركة الفنية؛ أي نكون قد حصلنا على أنواع مختلفة من أنواع الفنون التركيبية (Syncretic) الشعبية معقدة التركيب، ذات القيمة الفنية العالية.

ويمكننا تصنيف الغناء الريفي على النحو التالي:

- غناء خاص بالرجال.
- غناء خاص بالنساء.
- غناء يشترك في أدائه النساء والرجال معاً.
- غناء منفرد بتحاور مع المجموعة.
- غناء مجموعة ترد عليها مجموعة أخرى.
- غناء من دون مرافقة آلية.
- غناء مع مرافقه آلية.
- غناء تصحبه الدبكات والرقصات الشعبية.
- غناء من دون مصاحبة الدبكات والرقصات الشعبية.
- غناء خاص بطقوس معينة.

و سوف نورد فيما يلي عدداً من الأمثلة لهذه التصنيفات الغنائية:

هل ليلة وأخرى ليلة:

نموذج (22)

هذا اللحن نموذج من النماذج التي تغنى في مناسبات الزواج، وعلى وجه الخصوص في أيام «التعاليل»، وتغنيه مجموعتان من النساء بالتناوب. ويمكن أن ترافق هذه الأغنية الدبكة الخاصة بالنساء، وتتكون هذه الأغنية من جملة موسيقية واحدة، ذات نغمات قليلة بثلاث موازير، ميزانها 2/4، والجملة في تكوينها لم تتعد المسافة الثالثة في جنس سيكاه، أما الشكل البنائي للّحن فهو: A

هلْ ليلة وأخرى ليلة يا حبايب	هَلْ ليلة وأخرى ليلة يا حبايب
فتّح حشيش القَلُبْ بَقى ذايب	فَتّحْ حشيش القَلُب بقى ذايب
هل ليلة وَأخرى ليلة يا ولاد العَمْ	هل ليلة وَأخرى ليلة يا وْلاد العَمْ
فتح حشيش القلب بقى مِنْظَم	فتح حشيش القلب بقى مِنْظَم

الجيزة فيها راحة:

نموذج (23)

لا تحسبن يا بنات الجيزة[71] فيها راحــة الجيزة فيها راحة

أول جمعة يا بنات ع الفرشة مرتاحة ع الفرشة مرتاحة

ثاني جمعة يا بنات قشرة التفاحـــة قشرة التفاحة

ثالث جمعة يا بنات ع الحطب روّاحة[72] ع الحطب رواحة

رابع جمعة يا بنات بكاية ونوّاحـــة بكاية ونوّاحة

خامس جمعة يا بنات ع الأهل روّاحة ع الأهل رواحة

تعدُّ هذه الأغنية من الأغاني الشعبية التي تُغنّى في أيام التعاليل، وهي أغنية خاصة بالنساء تحتوي في مضمونها الكلامي على نصائح وإرشادات للفتيات اللواتي لم يتزوجن بعد، مبينة بعض ما تمر به الفتيات في بداية مرحلة الزواج، وخاصة الشهر الأول منه، إذ يمكن أن تحدث أمور لم تألفها البنت في بيت أبيها، مما يؤدي إلى مشكلات في بداية الحياة الزوجية.

وهذه الأغنية هي نصائح، وإظهارٌ لحقيقة الواقع الذي يمكن أن يواجه الفتيات المقبلات على الزواج، وإسداء النصيحة لهن بأن يتحلين بالصبر لتفادي الخلافات الزوجية التي ربما تحدث.

(71) الجيزة: الزواج.

(72) روّاحة: ذاهبة بشكل متكرر.

والمقصود بالجمعة في هذه الأغنية هو الأسبوع، أي من الجمعة إلى الجمعة. كما أن استخدام يوم الجمعة من بين أيام الاسبوع له دلالات نذكر منها:

1. أن يوم الجمعة هو يوم مبارك عند المسلمين وله قيمة روحية.
2. أن يوم الجمعة هو يوم عطلة ليس على نطاق رسمي فقط، بل أيضًا على نطاق اجتماعي، حيث يكون يوم راحة لا عمل فيه، فلا يذهب الرجال والنساء إلى الحقول والعمل، فهو يوم عائلي تُمارَس فيه الأعمال البيتية والعائلية.
3. غالبًا ما يكون يوم الجمعة هو اليوم الذي يلي ليلة «الدخلة»، وهو أول يوم ترتاح فيه العروس بعد عناء مراسم الزواج الطويلة على مدى أيام وليالٍ عدة.

ومن الدلالات التي تتضمنها هذه الأغنية في سياقها:

الإشارة إلى الحالة المادية المتواضعة، لا بل الفقيرة أحيانًا، حيث يشكل التفاح، هذا النوع اللذيذ من الفواكه، فرحة لا بل وسيلة تقرب الزوج وتحبّبه لزوجته، فثمنه غالٍ؛ فالغالي للغالي كما يقول المثل الشعبي، كما أن كلمة الحطب أتت للدلالة على الفقر المادي للمناطق الريفية، فالحطب هو وسيلة من وسائل التدفئة التقليدية، التي تصف حال الناس في فصل الشتاء، ويستعمل الحطب للتدفئة والطبخ.

تحتوي هذه الأغنية على كلمات مثل (بكاية، نواحة، على الأهل رواحة) وهي كلمات ذات دلالة اجتماعية مستوحاة من صميم المنغصات التي لا بد من حدوثها بين الحماة والكنة. خاصة أن كثيراً من العرسان يسكنون في بيوت آبائهم في بداية زواجهم، لعدم مقدرتهم المادية على شراء بيت منفصل، كما أن غيرة الحماة على ابنها من كنتها والعكس غيرة الكنة على زوجها من أمه تأتي بالمنغصات التي تؤدي إلى ذهاب العروس إلى بيت أبيها، وتنتهي هذه الدراما بذهاب العريس وعدد من أقاربه لإرجاع العروس إلى بيت الزوجية.

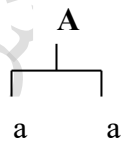
أغنية احْلُق يا حَلّاق:

نموذج (24)

إحدى أغاني طقوس الزواج الخاص بيوم الدخلة، وهو يوم دخول العريس إلى عروسته؛ إذ يُحمَّم العريس ويقص شعره وذقنه ويُجمَّل من قبل رفاقه وأقاربه الشباب. وتُغنى هذه الأغنية بشكل جماعي تناوبي من دون مرافقة آلة موسيقية.

ويتكون النموذج من جملة موسيقية بعبارتين متكررتين بشكل كامل، والجملة مكونة من سبع موازير في ميزان 2/4، لذلك جاءت

المازورة الرابعة مناصفة بين العبارتين. وتبدأ العبارة الأولى بقفزة موسيقية لمسافة رابعة تعطي حسًا قويًا لبداية اللحن، ثم نزولاً لمسافة ثالثة في المازورة نفسها بميزان 4/4، وقلّما نجد هذه الحالة في الغناء الريفي. وتنتهي العبارة الأولى على درجة ركوز جنس البيات، لتبدأ العبارة الثانية من النغمة نفسها، وتنتهي مُكَرِّرة العبارة الأولى بشكل تام. والنموذج مصاغ في جنس بيات، وميزان2/4 ، أما المساحة الصوتية فهي في نطاق مسافة رابعة. والشكل البنائي هو:



بِالموس[73] الذَهَبِ احْلُق يا حلاق	بِالموس الذَهَبِ احْلُق يا حلاق
عِنوان الأدَبِ احْلُق يا حلاق	عِنوان الأدَبِ احْلُق يا حلاق
بِالموس الـمُرْجان احْلُق يا حلاق	بِالموس الـمُرْجان احْلُق يا حلاق
يا زين العِرسانِ احْلُق يا حلاق	يا زين العِرسانِ احْلُق يا حلاق
بِموسَك الفُضَّة احْلُق يا حلاق	بِموسَك الفُضَّة احْلُق يا حلاق
تا أمَهْ ترضى[74] احْلُق يا حلاق	تا أمَهْ ترضى احْلُق يا حلاق

(73) الموس: سكين.

(74) تا أمّه ترضى: حتى ترضى أمه.

قلبين بايديه[75] ارسُم يا رسام
قلبين بايديه ارسُم يا رسام

وْمِن العِز تْزيدُه زين العِرسان
وْمِن العِز تْزيدُه زين العِرسان

بالحِنا السْعودي ارسم يا رسام
بالحِنا السْعودي ارسم يا رسام

ع ديارِكو يْعودِ الفَرَح يا رسام
ع ديارِكو يْعودِ الفَرَح يا رسام

مَسِّح لُه بِكمُّه واحلق يا حلاق
مَسِّح لُه بِكمُّه واحلق يا حلاق

تا تيجي[76] له امُّه واحلق يا حلاق
تا تيجي له امُّه واحلق يا حلاق

مَسِّح لُهْ بْعَباتُه واحلق يا حلاق
مَسِّح لُهْ بْعَباتُه واحلق يا حلاق

تا ييجن[77] خَواتُه واحلق يا حلاق
تا ييجن خَواتُه واحلق يا حلاق

مَسِّح لُهْ بْشاشاتُه واحلق يا حلاق
مَسِّح لُهْ بْشاشاتُه واحلق يا حلاق

تا ييجن عَمّاتُه واحلق يا حلاق
تا ييجن عَمّاتُه واحلق يا حلاق

مَسِّح لُهْ بْمَنْديلُهْ واحلق يا حلاق
مَسِّح لُهْ بْمَنْديلُهْ واحلق يا حلاق

تا ييجي لُهْ شْبينُه واحلق يا حلاق
تا ييجي لُهْ شْبينُه واحلق يا حلاق

---

(75) بايديه: بيديه.

(76) تا تيجي: حتى تأتي.

(77) تا ييجن: حتى يأتين.

أغنية سبل عيونه:

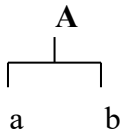
نموذج (25)

تغنّى هذه الأغنية في ليلة «الحِنّاء»، وهي واحدة من نماذج أخرى تغنى في هذه المناسبة، وتسمى في مجموعها «التراويد»، إذ تُغنّى هذه الأغنية في نهاية السهرة، وترافق طقوس حناء يد العريس ورسم الأشكال بالحِنّاء، وتأخذ هذه الأشكال في الغالب شكل القلب. ويقوم بالرسم أحد أقران العريس أو رفاقه. وتُجرى هذه الطقوس للعروس أيضاً من قبل قريناتها، ويتم حناء العريسين كلاً في بيت أهله.

إن استعمال آلة موسيقية لمصاحبة هذه الأغنية هو من ضروب اللاممكن، لأن اللحن يتميز بسرعة بطيئة، ويقوم بأدائه شخص بالتناوب مع المجموعة، وغالباً ما يكون هذا الشخص هو الذي يقوم بعملية حناء العريس، ونادراً ما تتم المرافقة الآلية لهذا النوع من الغناء التناوبي، كما أن له شكلا أدائيا آخر يتم بطريقة تناوبية لمجموعتين.

ويتكون اللحن من جملة موسيقية بعبارتين، تبدأ الأولى على نقطة ركوز الجنس، في حين تبدأ العبارة الثانية بنغمة تحضيرية للدخول في المازورة الوحيدة التي تتكون منها العبارة، وتتميز بمسافة ثالثة وحيدة

في هذا النموذج. وجاء اللحن في نطاق مسافة خامسة، وجنسه سيكاه، في ميزان 4/4، وشكله البنائي:



سبل عيونه ومَدْ ايده يِحنَونُه	وِش هل الغزال الذي راحو يِصيدونه
يا لِهِلْ[78] يا لِهِلْ لا يبْري لكم ذِمّة	وش اللي عْماكم عَنْ ابنِ الخالِ وِالعَمّة
يا لِهِلْ يا لِهِلْ لا يبري لكم باري	وِش اللي عْماكم عن ابن العَمِّ والخالِ
عَبَرتْ بُستانِ تَتْفرّج على نَدُّهْ	وانَّ الحِشِمْ مِرتكي وايِدُه على خَدَّه
يا ريتِ من رفعَ المنْديل وما ردُّه	يِبْلاه بعسكر سكارى يِقْطعوا يَدُّهْ
عبرت بستاني تتفرج على انجاصه	وِانّ الحشم مرتكي وايده على راسه
يا ريتِ مَن رفع المنديل وْما باسه	يِبْلاه بعسكر سكارى يِقْطعوا راسُه
يا لُمِّ[79] يا لمِّ لميلي قراميلي	وِطْلِعْت من الدِار وما وَدَّعِت أنا جيلي
يا لُمِّ يا لُمِّ شدّي لي على الفاطر	الليلة عندِكْ وبُكرة مْن الصُبُحْ خاطِرِ
يا لُمِّ يا لُمِّ لُمّي ما عملتي لُه	الليلة عندك وبكرة من الصبح ماشي
يا لُمِّ يا لُمِّ لا تبكي ولا دمعة	خيَّك حنيِّن يِزورك ليلة الجمعة

(78) يا لِهِلْ: يا أيها الأهل.

(79) يا لُمّ: يا أمي. والمقصود هنا أم العريس.

مَحْمَر حجر دارِكُمْ من كُثُر خطواتي من كثر ماجي وروح وراجع بِحَسْراتي
يا أم العِريس مْبارك ما عملتي لُه شَبِّ كْوَيس[80] وْبنت جواد أخذتي لُه

أغنية وسِّع الميدان:

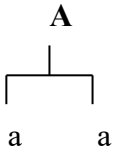
نموذج (26)

من آخر الأغاني الريفية التي تُغنى في طقوس الزواج أغنية «وسِّع الميدان»، وتغنى بشكل تناوبي في زفة العروس من قبل مجموعة من النساء، عندما يصطحبن العروس إلى بيت الزوجية بشكل مراسم احتفالية بهيجة. ولا يكون هناك مرافقة آلية لهذه الأغنية، وتؤدى بسْرعةٍ بطيئة.

يتألف اللحن من جملة موسيقية تنقسم بداخلها إلى عبارتين موسيقيتين، الأولى مكونة من ثلاث موازير، تبدأ بزخارف لحنية متدرجة التنغيم، لتبدأ المازورة الثانية، بمسافة ثالثة في جنس بيات الصول بنغمة ممتدة إلى أكثر من ثلاث وحدات زمنية من الكروش.

(80) كويس: جميل.

وتنتهي العبارة الأولى، لتبدأ العبارة الثانية بنغمة تحضيرية للمازورة التي تليها، وتبدأ العبارة بقفزة لمسافة ثالثة، تليها عملية تفاعل نغمي على شكل زخارف نغمية وتنويع إيقاعي، وتسلسل نغمي متدرج. ويأخذ التفاعل شكل عبارات متطابقة على درجات نغمية مختلفة، رغم صغر المساحة الصوتية للقالب. وتشترك المازورة السادسة والأخيرة بنهاية الجملة الموسيقية كاملة. وفي الوقت نفسه تأتي بداية لإعادة جديدة للجملة المتكررة نفسها. وجاءت أغنية وسع الميدان مصاغة في جنس بيات ميزانه 2/4 وفي نطاق مسافة ثالثة حيث الشكل البنائي لها:



وَسِّعْ الميدانِ يابِي الولد وسِّع الميدانِ
والفرحة للصِّبيانِ والعِزِ لَك الفرحة للصِّبيان
لا تقول انْسيتك يابي الوَلَد لا تقول انسيتك
أولْ ما طريتك وانت لِمْبَدّا وْأول ما طريْتَكْ
عَالقَصَر يا شاط واربُط حْصانكِ عَ القصر يا شاطر

الآن ناشرون وموزعون

وعُقُب[81] كسر الخاطر يارب العودة عُقُب كَسْر الخاطِرْ

ليلتين وْيوم وِحْنا مَشينا ليلتين وْيوم وْمِنِ كبار القوم

وِحنّا خذينا من كبار القومِ

من الصبح للضاح وِحْنا مشينا من الصُبح للضاحِ عِطِرْكو

فَوّاحِ والشاشِ لِبِيْض عطركو فوّاح

كثر الله خيركو يِخْلِفْ عليكو وكثر الله خيركو

ما حلي لي غيركو يِخْلِفْ عليكو ما حِلي لي غيركو.

(81) عقب: بعد.

الدحية

الدبكة

السامر

حبل مودع

الآن ناشرون وموزعون

الرقصات الشعبية
المرافقة للغناء الريفي

أود أن أشير بداية إلى أنني تعلمت هذه الدبكات منذ طفولتي من خلال ما شاهدته ممن يكبرني سنا في الريف الأردني، وعن طريق مشاركاتي في أداء هذه الدبكات في الأعراس في فترة السبعينيات من القرن الماضي.

يحتوي التراث الشعبي في طياته عدداً من الرقصات الشعبية، التي بدورها تتبوأ مكانة خاصة في مرافقة الغناء الشعبي، والريفي منه بخاصة، وبهذه المرافقة تتشكل منظومة فنية تحتوي على الرقص والموسيقى والشعر الشعبي، مما يُكَوِّن نوعاً من الفن التركيبي الذي يتميز به الفن الشعبي بعامة.

تتنوع الرقصات الشعبية المرافِقة للغناء الريفي. وبتصنيف عفوي، تبين أن لكل نوع من هذه الرقصات أغانيَ ريفية خاصة به. ويشكل الجانب الإيقاعي في الرقصة، واندماج اللحن الريفي مع إيقاع الرقصة المقصودة، نماذج إيقاعية فريدة من نوعها. كما أن جميع الرقصات الشعبية محددة الشكل والحركة والإيقاع، ولا يطرأ عليها أي تغيير، وإن اختلفت مجموعة الراقصين؛ فهذه الرقصات جزء من تراث المنطقة الريفية، وجزء من نمط حياة وممارسة طقوس هذه المنطقة.

ومن الجدير ذكره أن جميع الرقصات الشعبية الريفية الأردنية يكون اتجاهها الحركي بعكس عقارب الساعة (من اليمين إلى اليسار)، وهذا يتعاكس مع الاتجاه الحركي للرقصات الشعبية غير العربية، ونعزو ذلك إلى نظام الكتابة العربية، أي إن اتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار.

والرقصات الشعبية المرافقة للغناء الريفي، هي:

الدبكة (خاصة بالرجال).

الجوفية (خاصة بالرجال).

الدبكة (خاصة بالنساء).

حبل مْودَّع (نساء ورجال).

الدبكة (خاصة بالرجال).

وسأقوم بدراسة هذه الدبكات (الرقصات) بشكل مفصل، وكل واحدة على حدة.

أولاً: الدبكة (خاصة بالرجال)

تتميز هذه الرقصة عن غيرها من الرقصات الريفية الأردنية في بنائها. فهي تتكون من متتالية من الرقصات، فتشكل كل رقصة قالباً مكتملاً، واضح المعالم، ومكوناً من حركات إيقاعية موقعة وثابتة الشكل والحركة والإيقاع، وله بدايته ونهايته. ومن هذه القوالب:

رمثاوية، تكسي، واحد ونص، ثنتين وخمسة، تسعة، اطعج، يوبه. ولا يُشترط الترتيب في أداء هذه القوالب.

يقوم بأداء هذه القوالب مجموعة الراقصين، يصطفون جنبًا إلى جنب على نحو نصف دائري، تتشابك أصابع أيديهم مع بعضهم بعضًا، كعنوان للقوة والمحبة، ويتقدمهم «اللوّيح» وهو قائد المجموعة الراقصة، والمتمتع بشخصية قيادية وله قدرة على الارتجال، إذ يضفي على هذه الاستعراضات الحركية، زخرفات أقرب إلى البهلوانية، وتكون مهمته قيادة الراقصين، وتنظيم خطواتهم، واختيار القالب بحسب ذوقه، ولا يشترط الترتيب. ويقوم بالإيعاز ببدء الدبكة مستخدمًا كل ما أمكن من أعضاء جسمه؛ لإظهار قدرته المتميزة في الأداء، حاملاً بيده اليمنى عصا، وأحيانًا مسبحة، أو السيف أحيانًا أخرى.

وتشترك جميع قوالب الدبكة هذه بعدد من الحركات المشتركة، مثل حركة البداية التي تسمى «ثلاث سريع»؛ أي ثلاثة ضربات إيقاعية قوية بالرجل اليمنى، تليها سكتة، ثم ضربة رابعة وبزمن منتظم، وتُعاد الحركة نفسها في نهاية كل قالب بعد تكراره مرات عدة، وذلك بحسب ما يراه اللوّيح مناسبًا. وكذلك العرج بالهواء مرتين هي صفة مشتركة أخرى. وتنتهي هذه المتتالية ليبدأ الغناء الجماعي. ومن أهم القوالب الغنائية في هذه الرقصة المتتالية: قالب الدلعونا، الجفرة، وزريف

الطـول. وبعـد الانتهـاء مـن الغنـاء يُـرقَص قالـب معـين مـن قوالـب المتتالية، ثم يأتي الغناء من جديد، وبعده يُرقص بقالب آخر، ثم يتكـرر الغناء، ويرقص من بعده قالب ثالث.. وهكذا (غناء.. رقص.. غنـاء.. رقص..) حتى يُنتهى من جميع قوالب المتتالية الراقصة، مع احتمالية تكرار القوالب. وتتكرر هذه المتتالية حتى يقوم اللوّاح بإنهاء الدبكـة، ويكـون ذلـك بعـد أن يلحـظ القائـد أن التعـب قـد لحـق بالراقصـين. وللتوضيح؛ ليتسنى لأي شخص أن يقوم بأداء هذه الرقصات، سـأقوم بوضع إشارات رمزية لتسهيل ذلك وهي كما يلي:

1. الاشارة (>) مكان التشديد بضـرب الرجـل بـالأرض مـن قبـل الراقصين.
2. الاشارة (+) تعني الضرب بالرجل اليمين.
3. الإشارة (–) تعني الضرب بالرجل اليسار، وهذا ما ينطبق على جميع الأمثلة الموجـودة في هـذا المؤلـف، وكمـا هـو مبين في النماذج التالية:

1. تكسي: الضرب 4/4

نموذج (27)

2. واحد ونص: الضرب 4/4

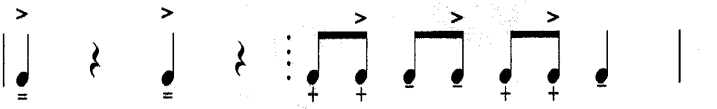
نموذج (28)

3. رمثاوية: الضرب 6/4

نموذج (29)

8/4

4. ثنتين وخمسة: الضرب

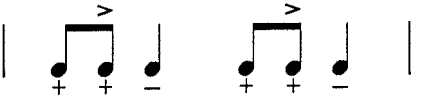


نموذج (30)

5. تسعة: الضرب 6/4

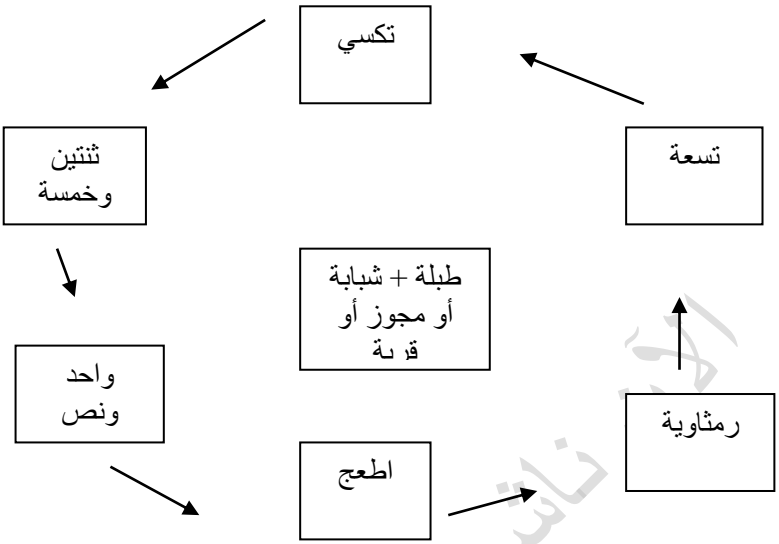
نموذج (31)

6. اطعج: الضرب 4/4



نموذج (32)

أما التمثيل البياني التالي فهو شكل توضيحي يبين أجزاء الرقصة المتتالية (الدبكة) الخاصة بالرجال، واتجاه حركاتها والآلات الشعبية المستخدمة فيها:

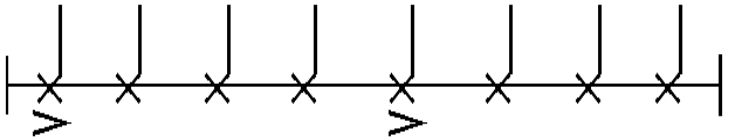


الشكل (1)

ثانيا: رقصة (دبكة) الجوفية

دبكة الجوفية نوع من أنواع الرقصات الشعبية الأردنية المرافقة للغناء الريفي. ويقوم بها من الرجال مجموعتان متقابلتان بشكل مستقيم أو منحنٍ، ويتناوبون بالغناء مرددين بالتناوب مختلف أنواع القوالب الغنائية الريفية، ومؤدين الرقصة في آن معاً. ومن الجدير ذكره أن هذه الرقصة تخلو من المرافقة الآلية، وتتميز بعض أغاني الجفرة بأن موضوعاتها هزلية تشكل قوالب غنائية ريفية خاصة، من حيث الصياغة الكلامية التي تأخذ الطابع الساخر. وتتكون الرقصة من 4

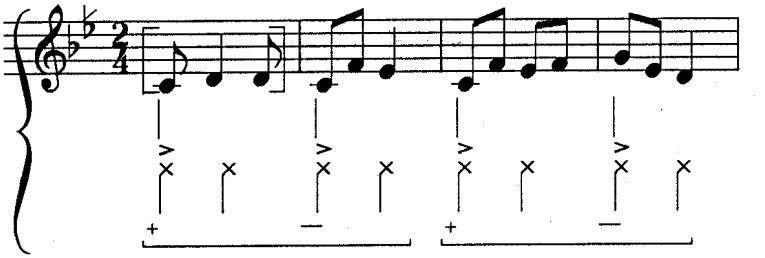
حركات، وتشكل إيقاعاً رباعياً، متكرراً دون أي تغيير. وهكذا تستمر دون تغيير حركاتها إلى نهاية الرقصة التي تنتهي بانتهاء الغناء.



(تمثيل إيقاعي لرقصة الجوفية)

نموذج (33)

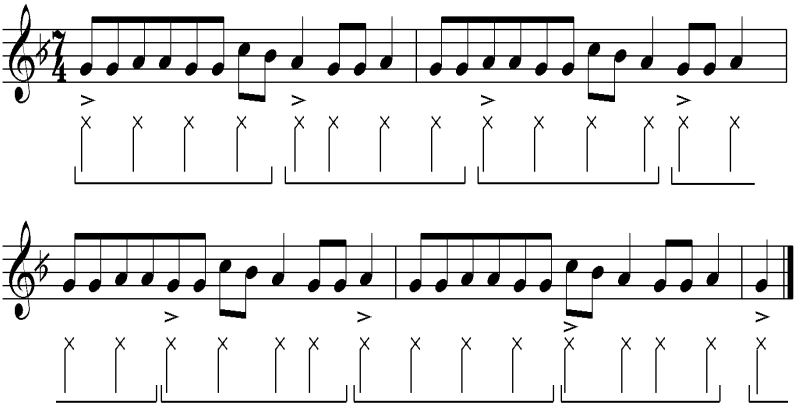
وتضرب الرجل اليمنى في الأرض ضربة واحدة، تليها ثلاث خطوات منتظمة للخلف وللأمام. ويتميز هذا النوع من الرقص بوجود قوالب غنائية خاصة به ولا تخص سواه. ومنها أغنية «يا بو رشيدة»، «أول القول ذكر الله»، «هيه يا بناتي»، «هات يا قلبي غثا»، وكذلك قالب «جفرة وهيه يالربع»، حيث الضرب الإيقاعي أدناه يمثل ضرب رقصة الجوفية مع لحن أغنية «جفرة».



نموذج (34)

(مثال توضيحي لإيقاع رقصة الجوفية مع لحن أغنية «جفرة وهيه يالربع» وهي من الأغاني الخاصة بهذه الرقصة)

أغنية يا بو رشيدة بمصاحبة إيقاع رقصة الجوفية



نموذج (35)

وفي هذاالمثال تبرز عبقرية الفن الشعبي بشكل فطري، فدبكاته شعبية مصممة بطريقة عفوية، تنبع من صميم حس شعبي بسيط. وتخلو من التأليف الأكاديمي المقصود. والأغنية الواردة هنا في ميزان 7/4 ورقصة الجوفية في الميزان 4/4، وبتزاوج هذين الميزانين نرى أن الضربة القوية في الرقصة جاءت موقّعة بشكل مُنَظَّم على الضربات التالية على التوالي: الأولى، الخامسة، الثانية، السادسة، الثالثة، السابعة، الرابعة.

ميزان قالب يا بو رشيدة هو 7/4 حيث تتكرر هذه السلسلة مرة أخرى مع بداية دورة رقص غنائية جديدة، فيحتاج تخاوي الضربة الأولى في الرقصة مع الضربة الأولى في ميزان الأغنية 7/4 إلى أربعٍ من الشطرات الشعرية، أو أربع «موازير» لتتلاقى الضربات مرة أخرى. بينما تكون دورة الرقصة قد تكررت سبع مرات لتكتمل هذه الدائرة لتعود من جديد في دورة جديدة.

ويمكن أن يختلف ترتيب الضربات الإيقاعية القوية والضعيفة بحسب نوع الأغنية المرافقة وميزانها، ولا ترافق هذه الدبكة آلة موسيقية.

لا تلتزم هذه الأغنية بقافية شعرية معينة، ولا يتطلب أداؤها مرافقة آلية. وتتكون من جملة موسيقية متكررة بشكل تام، وتتكون من تسلسل نغمي في بداية الجملة التي تليها، وعلى الضربة الرابعة قفزة نغمية مفاجئة لمسافة رابعة، مما يكسر الرتابة في التسلسل، ويوفر حسًا حماسيًا يتوافق مع الطابع المطلوب لأداء هذا القالب.

إن ما يميز هذه الأغنية هو ميزان 7/4، الذي قلما نجده في الغناء الريفي، حيث اللحن في جنس بيات، مع أن المستمع ينتابه شعور بأن اللحن سوف يركز على النغمة «دو»، ليصبح اللحن مصاغًا في جنس الراست.

ويتضح ذلك في أن المستمع يحس بالراحة والاستقرار عند وصول هذه النغمة، ولكن سرعان ما يتحرك اللحن ليستقر على نقطة ركوز جنس البيات «ري». أما الشكل البنائي للحن فهو:

A+A

يا بو رشيده قَلْبنا اليوم مجروح — جَرحِ غميق وبالْحِشا مِسْتَظِلِّ

جابوا الخطيب وْمدّدوني على اللوح — قُلْت بْرخَى[82] حتى عشيري يَصَلْني

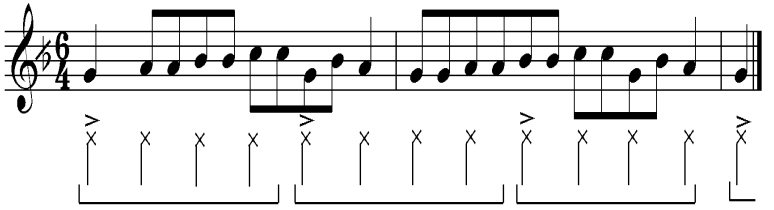
جاني عشيري وْمِقْدَم الثوب مِسْطوح — لا يا خسارة يا عشيرةِ دلالة

ظليت اصوِّت واذْرِب[83] البابِ بالسيف — عَيّو يا باب هيلكَ ما يِفْتَحنونا

يا نِجِمْ ياللي بالسَما واسْمَك سْهيل — بالله لن جاك[84] الوِلفْ دِلُّه عَلَيّه

دِلُّه على المفتاحِ وبطاقِة البيت — وإن ما لقى المفتاحِ صَوِّت عَلَيَّه

أغنية «هات يا قلبي غثا» بمصاحبة إيقاع رقصة الجوفية:



نموذج (36)

(82) بْرخَى: بهدوء.

(83) اذرِبْ: أضرب.

(84) لن جاك: لو أتاك.

وتغنى هذه الأغنية بمرافقة رقصة الجوفية، ولا يتطلب أداؤها مرافقة آلية، والدور الواحد يتكون من بيت من الشعر الشعبي بشطرتين غالبًا ما تنتهي بألف ممدودة يليها حرف ساكن. والصفة العامة للصياغة الكلامية لهذه الأغنية تحكي وصفًا لفتيات من مناطق مختلفة. ويؤدى هذا القالب دون مرافقة آلية.

ويتكون اللحن من جملتين تُكرر أولاهما الأخرى في ميزان 3/4، وكل جملة تتكون من عبارة واحدة، إذ تبدأ الجملة الأولى بنغمة دو التي توحي بأن الجنس هو جنس راست. وبتسلسل نغمي تنتهي المازورة الأولى تليها مسافة ثالثة هبوطًا، وأخرى صعوداً، لتنتهي على نغمة «ري» وهي أولى درجات جنس البيات المصاغ به اللحن بكامله. وهناك تغير بسيط ووحيد يطرأ على الجملة الثانية؛ حيث تستبدل السن في بداية الجملة الأولى بالسن نفسها في الضربة الأولى من الجملة الثانية.

والشكل البنائي للقالب:

$A + A_1$

هاتْ يا قلبي غَثَا وِهْموم هِاتْ عَ الثَلاث اللَّقِنِّي[85] هَلْ وارِدات

عَ الثلاث اللَّقنّي وْما حَيِّنْي واخذِنْ عَقْلي مِنِي هْلْ مَزْيونات

(85) اللَّقِنّي: التقين بي.

لّقنّي بْعَرضْ الشارع واني طالِعْ ما شُفْت إلهنْ[86] طَلايعْ بين البنات

فيهن واحدة من مْعانِ يا خِلاني تِسْوا هَلي وِعمامي وْكُل البنات

فيهن واحدة مْن الزرقاء ببلوزة زرقا على الصِدِّر تِتْلقى كل الصَدْمات

فيهن واحدة من القدس تِشْرَب ببسي قالت لو تعِرف لِبْسي مِن المنسوجات

فيهن واحدة مَزارِيِّة صافي النية على الجنب رِدْينّه تْرُدْ الطَعْنات

فيهن واحدة من هام مال الشام تسوى هالي وعمامي وكل البنات

قوم تْقَلَّع يا شايب قلبي ذايب قوم تْقَلّع يا شايب واجى الحبيب

هذا حبيب عيوني لا تلوموني خّدُّه حليب وْرايب سُكر نبات

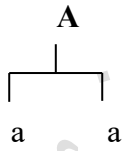
ولـم يخـلُ الغنـاء الريفـي مـن الأغـاني السـاخرة. وقـد ظهـرت هـذه الصـفات جليـة في كلمـات أغـانٍ ريفيـة أخـرى، وفي الصـياغة اللحنيـة والكلامية. ومن هذه الأغاني:

أغنية شرع الله يا بغدادي:

نموذج (37)

(86) إلهن: لهنّ.

تلتزم هذه الأغنية بالصياغة الكلامية المطلوبة لهذا النوع الساخر من الغناء، وتتكون من بيت من الشعر الشعبي بشطرتين لهما القافية نفسها. ولكن من جهة أخرى فإن اللحن لا تجد فيه التصوير الساخر، ويتكون من جملة موسيقية واحدة انقسمت إلى عبارتين، إحداهما تُكرر الأخرى بشكل تام وبتسلسل نغمي ثابت بمسافات ثانية، مع وجود ملامح إيقاعية لهذه الأغنية الساخرة، مثل ذات السن المنقوطة وذات السنين، يفصلهما ذات السن. وجاء لحن هذه الأغنية في جنس بيات، ميزانها 4/4 وشكلها البنائي:



شَرْعَ الله يا بَغدادي وِالْبلد ما هي بلادي	شَرْعَ الله يا بَغدادي وِالْبلد ما هي بلادي
يا محمد منتي[87] مني ولا ابن عمّي	إلا أوخذ[88] أمَّك مِنك واسافِرعَ بغدادِ
يا محمود منتي مني ولا ابن عمّي	إلا أوخذ بيّك منك واسافرعَ بغدادِ
يا احمد منتي مني ولا ابن عمّي	إلا أوخذ خيّك منك واسافرعَ بغدادِ
يا علي منتي مني ولا ابن عمّي	إلا أوخذ اخْتَك منك واسافرعَ بغدادِ

(87) منتي: ما أنت.

(88) أوخذ: آخذ.

يا فالِح منتي مني ولا ابن عمّي إلا أوخذ عُكازَك منك واسافرعَ بغدادِ

يا عُقْلّة منتي مني ولا ابن عمّي إلا أوخذ عَباتَكْ منك واسافرعَ بغدادِ

يا ياسين منتي مني ولا ابن عمّي إلا أوخذ خالَك منك واسافرعَ بغدادِ

يا عَبِدْ منتي مني ولا ابن عمّي إلا أوخذ عَمَّك منك واسافرعَ بغدادِ

أغنية هيه يا بناتي: (أغنية شعبية مصرية كنا نغنيها بسهرات طقوس الزواج في بداية سبعينيات القرن العشرين)

نموذج (38)

تأثر الأردن منذ سبعينيات القرن العشرين، بعدد من الهجرات الطوعية والقسرية، فقدم من دول عربية العديد من الرعايا العرب لمقاصد مختلفة. ومن هذه الهجرات، هجرات العمل في مجال التدريس في المدارس الحكومية، فتأثر الغناء الأردني ببعض هذه الهجرات، حيث دخل على الغناء الشعبي عدد من الأغاني الشعبية المصرية.

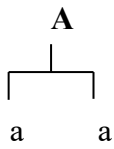
وقد حصلتُ على هذه الأغنية من بلدة المزار الشمالي في شمال الأردن، وهي أغنية كانت تغنى في سهرات الأعراس وفي الرحلات المدرسية. حيث أنني أذكر هذه الأغنية الشعبية المصرية التي كنا نغنيها بسهرات طقوس الزواج وفي الرحلات المدرسية التي كان يرافقنا بها المدرس «يسري» مدرس مادة اللغة الإنجليزية، وهو مصري الجنسية وذلك في بداية سبعينيات القرن العشرين.

ويتضح النمط الساخر في هذه الأغنية من حيث الصياغة الكلامية والتصوير اللحني، كما يتجلى ذلك في تفعيل الحركات المنتظمة وثابتة الإيقاع الداخلي لرقصة «الجوفية» المرافقة لهذا النمط من الغناء، وإفساح المجال للارتجال في بعضها، من دون مرافقة آلية.

وبمطابقة الكلام مع اللحن تتضح جملتان موسيقيتان، جُلّ تكوينها من ثلاث نغمات هي (دو، صول، ري). وظهر النمط الساخر لهذه الأغنية في البناء اللحني، حيث التكرار الإيقاعي والنظام الدوري المتكرر للمسافة الموسيقية الأولى (Prima) مع المسافة الموسيقية الرابعة التامة، واستخدام المسافة الثانية بينهما أحياناً، فقد ساعد هذا التلاعب النغمي في تجسيد هذا النمط الساخر. ويتجسد اللحن من نغمة متكررة، ويفصل هذا التكرار مسافة رابعة تامة. وتبدأ الجملة الأولى (A) التي تنقسم إلى عبارتين بصوت متكرر لثلاث مرات، تليها مسافة رابعة نزولاً، ثم المسافة نفسها صعوداً. بينما تظهر نغمة

«ري» لتشكل مع نغمة «دو» مسافة ثانية في العبارة الثانية، وكل ذلك يأتي على شكل سؤال استفساري. ومن ثم تأتي الجملة الثانية (B) المتكونة من عبارة واحدة يتخلل نغمتها المتكررة، المسافة الرابعة لإظهار التوافق بين السؤال والجواب. وتكررت الجملة الأولى (A_1) بعد ذلك بتغيير بسيط، وذلك بظهور مسافة ثانية في تنظيمها النغمي، ليليها بعد ذلك تكرار للجملة الثانية بشكل مشابه تماماً (B).

وميزان هذه الأغنية هو 4/4، مع عدم وجود نغمة السيكاه أو البوسيلك لإظهار نوع الجنس، إلا أن الحوار بين الأم وبناتها يجعلنا نستبعد السلم «دو» الكبير، وهذا النص الكلامي يوحي بأن الأغنية مبنية على جنس راست، وشكلها البنائي:



هيه يا بناتي يا مْعَدَّلاتِ بَدّي[89] أجَوِّزكو[90] الْمن[91] يا يُمَّه الْمن يا يُمَّه

للشَب الحِلو محمد بَلكي يعجِبْكو أسْمَر يا يُمَّه أسْمَر يا يُمَّه

هيه يا بناتي يا مْعَدَّلاتِ[92] بَدّي أجَوِّزكو الْمن يا يُمّه الْمن يا يُمَّه

للشَب الحِلو أْحمَدْ بَلكي يعجِبْكو أعْرَج يا يُمَّه أعْرَج يا يُمَّه

هيه يا بناتي يا مْعَدَّلاتِ بَدّي أجَوِّزكو الْمن يا يُمّه الْمن يا يُمَّه

للشَب الحِلو عَلي بَلكي يعجِبْكو أعْوَر يا يُمَّه أعوَر يا يُمَّه

هيه يا بناتي يا مْعَدَّلاتِ بَدّي أجَوِّزكو الْمن يا يُمّه الْمن يا يُمَّه

للشَب الحِلو محمود بَلكي يعجِبْكو أهْبَلْ يا يُمَّه أهْبَلْ يا يُمَّه

هيه يا بناتي يا مْعَدَّلاتِ بَدّي أجَوِّزكو الْمن يا يُمّه الْمن يا يُمَّه

للشَب الحِلو خالد بَلكي يعجِبْكو أخْرس يا يُمَّه أخْرس يا يُمَّه

هيه يا بناتي يا مْعَدَّلاتِ بَدّي أجَوِّزكو الْمن يا يُمّه الْمن يا يُمَّه

للشَب الحِلو العَبدْ بَلكي يعجِبْكو أشْقَرْ يا يُمَّه أشْقَرْ يا يُمَّه

هيه يا بناتي يا مْعَدَّلاتِ بَدّي أجَوِّزكو الْمن يا يُمّه الْمن يا يُمَّه

للشَب الحِلو حَسَن بَلكي يعجِبْكو أطْرَم يا يُمَّه أطْرَم يا يُمَّه

---

(89) بدّي: أريد.

(90) أجوّزكو: أزوجكم.

(91) الْمن: لمن؟

(92) مْعَدَّلات: ربات بيوت.

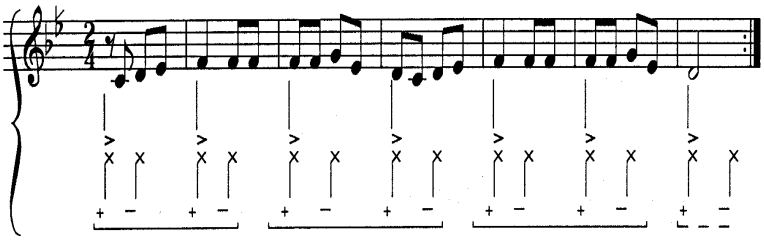
هيه يا بناتي يا مْعَدَّلاتِ بَدّي أجَوِّزكو الْمن يا يُمّه الْمن يا يُمَّه
للشَب الحِلو كامِلْ بَلكي يعجِبْكو حلو يا يُمَّه حلو يا يُمَّه

ثالثا: الرقصة (الدبكة) الخاصة بالنساء

نوع من أنواع الرقصات الشعبية الخاصة بالنساء، ترافقها مجموعة من الأغاني الريفية، حيث تقوم بأدائها مجموعة من النساء، يشبّكن أياديهن ويصطففن بشكل نصف دائري، متلازمات إحداهن مع الأخرى، وتجيء خطوات الدبكة الإيقاعية بشكل بسيط ومتكرر من بداية الرقصة حتى نهايتها، وهي ضربة إيقاعية بالرجل اليمنى تليها خطوة للخلف بالرجل نفسها، ومن ثم ضربة إيقاعية بالرجل اليسرى، وتليها خطوة للخلف بالرجل اليسرى وهكذا، حيث الدورة الواحدة رباعية الإيقاع.

إضافة إلى قوالب الدلعونا، الجفرة، وزريف الطول، هناك أغنية «الورد فتح» وأغنية «يا بو لاحة» وغيرها الكثير من الأغاني الريفية التي تنتقيها إحداهن أو غيرها من النسوة المشاركات في هذه الرقصة. وما يميزها أن الرقص يصاحب الغناء في آن معاً، فتتكون لوحة غنائية راقصة متجانسة الإيقاع. ونعطي مثالاً على ذلك بالأغنية الريفية «الورد فتح». وفي هذا المثال يتكون كل مقطع غنائي من شطرتين،

ترافقه 3 دورات إيقاعية راقصة؛ أي أن كل دورة مكونة من أربع حركات إيقاعية كما هو مبين في المثال التالي:

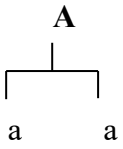


نموذج (39)

(التمثيل الإيقاعي لأغنية الورد فتح بمرافقة الرقصة الخاصة بالنساء)

ترافق هذه الأغنية الرقصة الشعبية (الدبكة) الخاصة بالنساء. وتتكون الصياغة الكلامية من بيتين من الشعر الشعبي، ينقسم كل بيت إلى شطرتين، تشترك الشطرة الثانية والرابعة بقافية واحدة. أما الصياغة اللحنية فتتكون من جملة موسيقية واحدة. وتنقسم هذه الجملة إلى عبارتين موسيقيتين. تبدأ العبارة الأولى بسكتة ثم من النغمة «دو» بتسلسل نغمي صاعد بمسافات ثانية مع الركوز على الدرجة الثالثة «فا»، مؤكدة الدرجة الثالثة في جنس «بيات»، وتنتهي العبارة الأولى ملامسة درجة ركوز الجنس، لتبدأ العبارة الثانية، وتُكرّر تمامًا ما جاء في العبارة الأولى.

واللحن في جنس «بيات» وميزانه 2/4. والمساحة الكلية لهذا القالب هي مسافة خامسة، والشكل البنائي هو:



الوَرِدْ فَتَّحْ يا زارعات الوَرْدِ	الوَرْدِ فتَّحْ فَتَّحْ وما شاء الله
والوِلِفْ رَوَّح والدَمِع فوق الخَدْ	الوِلفِ رَوَّح يا هلا وحَيّا الله
صافَحني بيدُه وسَلَّم عَلَيِّه الزين	صافحني بيده حبيبته أني والله
قلبي يِريدُه الأسمر كحيل العين	قلبي يريدُه يِشْهَدْ عَليَّ الله
أبو الكوفية الحمراء وَهَدَبْها يلوح	أبو الكوفية حبيتُه أني والله
شوق النشمية لَفْديه أنِي بالروح	شوق النشمية يشهد عليَّ الله
بالقوّارة يا زارعات الورد	بالقوّارة فَتح وما شاء الله
بالطيارة سافر حبيب الروح	بالطيارة الله معه الله
بالبريق يا زارعات الوَرْد	بالبريقِ فَتّحْ وما شاء الله
نِشِف ريقي عَ فراقك وَليفي	نِشِف ريقَي ما ميمتي يَمَّهْ
بالقَنينِة يا زارعات الورد	بالقَنينِة فتح وما شاء الله
عَ الْمدينة سافر حبيب الروح	عَ المدينة الله معه الله

أغنية عَ العين يا علا:

نموذج (40)

هذه الأغنية تؤديها النساء بخاصة، ويمكن أن يؤديها الرجال أيضـاً في الرقصات الشعبية في مناسبات الزواج (التعاليل) وبمرافقة آلية.

إن تكرار عدد من العبارات في كل المقاطع الكلامية هو مما يميز هذا القالب، حيث تتكرر عبارة «ع العين يا علا» في بداية كل بيت شعري، بينما تتكرر جملة «حرام عليّه» لتكوّن الشطرة الثالثة. ويتكون البيت الشعري الشعبي في هذه الأغنية من ثلاث شطرات، لذلك تكون الأغنية قد تكونت من بيتين من الشعر، كل بيت منها يتألف من ثلاث شطرات، وتشترك الشطرتان الثانية والخامسة من كل مقطع غنائي بقافية واحدة، والشطرة الثالثة والسادسة بقافية واحدة أيضـاً، وذلك بسبب تكرار هذه الشطرة.

وجاء اللحن مكونـاً من جملتين موسيقيتين، تتكون الجملة الأولى من عبارتين موسيقيتين. تبدأ العبارة الأولى بسكتة، ومن درجة ركوز «جنس راست»، ثم مسافة خامسة صعوداً. وتميزت هذه الجملة بكثرة

المسافات الثالثة في العبارة الواحدة، حيث تتكرر هذه الميزة في العبارة الثانية التي تتكرر بتطابق تام مع العبارة الأولى دون أي تغيير. والجملة الموسيقية الثانية صغيرة جداً، وتتكون من عبارة واحدة، تغلب عليها المسافة الثالثة أيضـاً، وتبدأ بدرجة «راست» وتنتهي بها.

عَ العين يا علا تهموْني وْتهموك عَ العين يا علا يا حبيبي برّيني
حرام عليّه

عَ العين ياعلا وإن حلفوك عَ المصحف عَ العين يا علا وِاحلف ولا ترميني
حرام عليّه

عَ العين يا علا تهموْني وْتهموك عَ العين يا علا يا حبيبي برّيني
حرام عليّه

عَ العين ياعلا وان سألت عني الشرطة عَ العين يا علا قولي الولد بحضيني
حرام عليّه

عَ العين يا علا يا مغربين مغرب عَ العين يا علا غربة ما بو ربيعِ
حرام عليّه

عَ العين يا علا خوف على بْنَيِّتكو[93] ع العين يا علا بدروب الهوى تضيعِ
حرام عليّه

عَ العين يا علا والله لروح معاهم عَ العين يا علا لن رادو وإن ما رادو
حرام عليّه

(93) بنيّتكو: ابنتكم.

عَ العين يا علا والله لالحق ضَعنهم[94] عَ العين يا علا كل من بِقضي ما رادُه حرام عليّه

عَ العين يا علا والله لاحْدُر[95] وآيِسْ[96] عَ العين يا علا ع صالون العرايس حرام عليّه

عَ العين يا علا لانزل واوخذْ حبيبي عَ العين يا علا لو وِصْلت لَلمحابس[97] حرام عليّه

عَ العين يا علا يا لقّاطات اللوزِ عَ العين يا علا خلو اللوزِ بكياسه حرام عليّه

عَ العين يا علا واللي يهوى وما يُوخُذ عَ العين يا علا حرام اللِّبِس عَ راسه حرام عليّه

عَ العين يا علا والله لهجم واخاطِر عَ العين يا علا عَ مدرسة البناتِ حرام عليّه

عَ العين يا علا وبرْطِل[98] المديرة عَ العين يا علا وقابل حبيباتي حرام عليّه

---

(94) الضعن: الأهل والعزوة.

(95) لاحْدُر: أنزل.

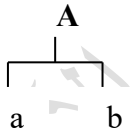
(96) آيِسْ: وأخاطر.

(97) لو وصلت للمحابس: لو أدى بي ذلك إلى السجن.

(98) برْطِل: أرشي.

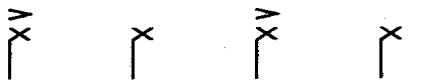
ميزان هذه الأغنية 2/4 في نطاق مسافة خامسة، وهو مصاغ في جنس «راست»، وشكلها البنائي:

+B+C



رابعاً: دبكة حبل مودّع

يشترك الرجال والنساء في أداء هذا النوع من الرقصات الشعبية الريفية التي تتميز بوجودها في منطقة لواء الرمثا، ومناطق «الكْفارات» في شمال الأردن، وتقتصر على أفراد العائلة الواحدة. تصطفُّ النساء والرجال جنباً إلى جنب، وتشتبك الأيادي بعضها ببعض بشكل دائرة غير مكتملة، بحركة متجهة عكس عقارب الساعة. والدورة الواحدة من هذه الرقصة تكون كالتالي:

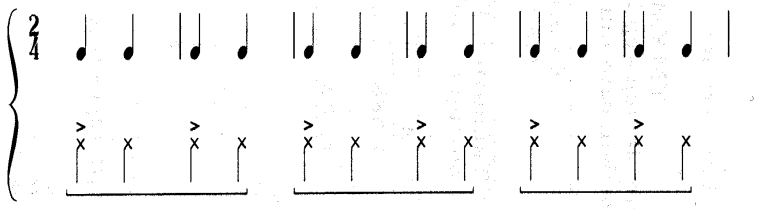


نموذج (41)

تضرب الرجل اليمنى الأرض مَرَّة واحِدة، ثم تليها خطوة للخلف بالرجل نفسها، وتليها ضربة واحدة بالرجل اليسرى ثم خطوة للخلف بالرجل نفسها وهكذا، ليصبح إيقاعها موضحاً كما يلي:

نموذج (42)

حركاتها تتشابه تماماً مع حركات الدبكة الخاصة بالنساء، كما أنها تؤدى بشكل آخر، فتختلف خطواتها الحركية بحيث تكون الدورة الواحدة بضربة واحدة بالرجل اليسرى، تليها خمس خطوات حركية (مشي إلى الامام) تباعاً بالرجل اليمنى ثم اليسرى، وهكذا تستمر دوراتها تباعاً وبمرافقة الغناء. وتتمثل بالإيقاع التالي:



نموذج (43)

يرافق هذه الدبكة أغانٍ ريفية شيِّقة خفيفة التوقيع، وهي الأغاني نفسها التي ترافق الدبكة الخاصة بالنساء، وترافقها كذلك قوالب الدلعونا، زريف الطول، والجفرة.

ومن هذه الأغاني:

أغنية وينك وينك يا نايلون

نموذج (44)

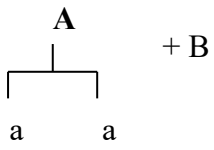
يغني الرجال هذه الأغنية في الرقصة الشعبية (الدبكة)، وكذلك تغنيها النساء في الرقصات (الدبكة الخاصة بالنساء، حبل مودع)، وغالبًا ما تؤدى في مناسبات الزواج (التعاليل). ويتكون المقطع الشعري من بيتين من الشعر الشعبي بثلاث شطرات لكل بيت؛ أي ست شطرات للبيتين. وتشترك الشطرة الثانية والرابعة بقافية واحدة،

وتتكرر الشطرة الثالثة لكل بيت. ومن هنا يأتي اشتراك جميع الشطرات الثالثة والسادسة بقافية واحدة.

ويتكون اللحن الغنائي من جملتين موسيقيتين في جنس بيات، تتكون الجملة الأولى من عبارتين، بينما تكون الجملة الثانية قصيرة ومن عبارة واحدة، وتأتي على شكل جواب لسؤال.

والعبارة الأولى من الجملة الأولى بدأت بسكتة تلاها تسلسل نغمي بمسافات ثانية، وانتهت العبارة بقفزة لمسافة رابعة هبوطاً، واستقرت على نغمة «صول» درجة ركوز جنس «بيات صول». وتكررت العبارة الثانية بشكل متطابق تماماً، وانتهت على نغمة صول؛ وهي نغمة مشتركة لنهاية الجملة الأولى وبداية المازورة الأولى من الجملة الثانية. وجاءت الجملة الثانية قصيرة من مازورتين وبجواب متسلسل دون أي قفزات لحنية، واستقرت على نغمة ركوز الجنس، مؤكدة الموافقة على ما جاء في الجملة الأولى.

والقالب من جنس بيات صول، ميزان 2/4، والمساحة اللحنية هي مسافة خامسة تامة، والشكل البنائي:



وينَكْ ويَنْكْ بين إربد والصَريحِ وينك وينك شوقي وِقِعْ جَريحَي

يِسْعِد عينك يا نايلون[99]

وينَكْ وينَكْ وإن شاء الله جروحك طابت وينك وينك ومشافى يا حبيبي

يِسْعِد عينك يا نايلون

وينَكْ وينَكْ جَتْنَا سَيارة زرقاء وينَكْ وينَكْ رَبْطَت[100] باب البريدِ

يِسْعِد عينك يا نايلون

وينَكْ وينَكْ وِانزل منها يا شوقي وينَكْ وينَكْ بهل موضة الجديدة

يِسْعِد عينك يا نايلون

وينك وينك يا بو سيارة زرقاء وينك وينك مَرَّت باب الحَلانِ[101]

يِسْعِد عينك يا نايلون

وينك وينك وانزل منها يا شوقي وينك وينك باهَل موضة الذَبلانِة

يِسْعِد عينك يا نايلون

وينك وينك يا تكسي يا محملهم وينك وينك خلي لي مِنهُمْ تالي

يِسْعِد عينك يا نايلون

وينك وينك خلي لي فيهم شوقي وينك وينك يسوي الرزق والمالِ

يِسْعِد عينك يا نايلون

---

(99) جملة للتحبب ووصف المحبوب بمادة النايلون كناية عن النعومة والليونة.

(100) ربطت: توقفت.

(101) باب الحلان: اسم شارع في قرية المزار الشمالي.

وينك وينك يا بو لِشْماغ الأحمر وينك وينك قيم الهدب عن ثُمَّك

يِسْعِد عينك يا نايلون

وينك وينك لا تفكرني بَضحَك لَك وينك وينك بضحك عَ خفة دمك

يِسْعِد عينك يا نايلون

أغنية يا بو لاحة

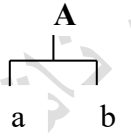
نموذج (45)

يُغني الرجال هذه الأغنية في الرقصة الشعبية (الدبكة)، وتغنيها النساء في رقصة (الدبكة، حبل مودع)، ومن الممكن أن تؤدى بمرافقة آلية. وتُغنّى على نطاق واسع وبشكل كبير في مناسبات الزواج (التعاليل). وتتكون من بيتين من الشعر الشعبي بأربع شطرات تشترك جميعها بقافية واحدة (حه)، وترتبط كل أربع شطرات فيما بينهن بالمضمون الكلامي.

ويتألف اللحن من جملة موسيقية واحدة بعبارتين في جنس بيات صول. والعبارة الموسيقية الأولى تميزها المازورة الأولى، التي بدورها تتصف بقفزات لحنية متتابعة لمسافة رابعة تامة. أما المازروة الثانية فتميزت بوجود ذات السن منقوطة على الدرجة الثالثة للجنس، تليها قفزة لمسافة ثالثة لامست درجة ركوز جنس «البيات»، ولكن اللحن سرعان ما عاود

الصعود لتبدأ العبارة الموسيقية الثانية. والجملة الموسيقية الثانية بدأت بنغمة تحضيرية، ثم تسلسل نغمي مؤكداً على ثالثة الجنس بالتكرار، لتنتهي في المازورة الثانية بمسافة رابعة أكدت الحس الحماسي الضمني لهذا القالب.

وجاءت أغنية «يا بو لاحة» في جنس بيات بدأ بنغمة «دو» وانتهى بنغمة «صول»، في ميزان 4/4 وشكله البنائي هو:



يا أبو فَرْد[102] بْزِنّادَكْ هي يا بو لاحة[103] يا شوقي لا تقوسني وبطرف عيني لاحه

بُكْرَه بَصير حَلالَك هي يا بو لاحة وعَ التَخِتْ بتبوِّسْني وِبْطرف عيني لاحه

يا لقاطات السمسم هي يا بو لاحة خلّي السُمْسُمْ بِجراسُه وِبْطرف عيني لاحه

واللي بهوى ما بوخذ هي يا بو لاحة يْهيل[104] السَكَنْع راسُه وبطرف عيني لاحه

(102) فرد: مسدس

(103) يا بو لاحة: يا صاحب الطلة البهية.

(104) يهيل: يهدم.

يا لباسات الدولين هي يا بو لاحة حِدِّن[105] والبسن صيني وبطرف عيني لاحه

حِدِّن على وليفي هي يا بو لاحة هـاجرع فَلَسْـطيني وِبْطـرِف عينـي لاحه

راحن[106] عَ المزار راحن هيه يا بو لاحة بالـدفتر سـجلوهن وبطـرف عينـي لاحه

تحزن يللي هواهِن هيه يا بو لاحة لغيـرك خَطّبـوهِنْ وِبْطـرف عينـي لاحه

ويبرز الحس الإيقاعي المطلوب، ليتمكن من أداء هذه الرقصات، وإظهار قدرته على إخراج مكنون نفسه على شكل حركات راقصة تعبر عن خلجات مشاعره، وتفعيل دوره في الابتكار والارتجال لتنفيذ إيقاع الرقصة التي لا تخلو من حركات رياضية مفيدة للنفس وللجسم، وأداء اللحن الموروث والثابت بطريقة شيقة، فيؤكد هذا النوع من الغناء الريفي الجماعي انسجام الفرد مع الجماعة، وتفعيل الروابط الاجتماعية والعمل على تقويتها، ثم التقارب بين أفراد الأسرة الواحدة والعشيرة، ومن ثَم المجتمع بشكل عام.

(105) حدِّن: التزمن الحداد.

(106) راحن: ذهبن.

الآن ناشرون وموزعون

الآلات الموسيقية المستخدمة في الغناء الريفي

شكلت عملية ممارسة الطقوس منذ الأزمنة القديمة من نفسها حدثاً تركيبياً تدخل فيه جميع أنواع الفنون. ودخلت في هذه التركيبة أيضاً المرافقة الآلية لمختلف الآلات الموسيقية، كما أن المرافقة توافقت مع طبيعة الآلة الموسيقية المستخدمة التي تلبي متطلبات الطقوس الاجتماعية والمعيشية المطلوبة. إن تعاقب الثقافات الموسيقية لغاية يومنا هذا أورث لنا آلات موسيقية بطابع بنائي مرتبط ارتباطاً حميمياً ببناء العالم الخارجي ومكانة الإنسان فيه. ومن هذا العالم الخارجي المحيط، وبواسطة الإنسان وللإنسان، تشكلت آلات موسيقية متعددة، تطورت بدورها وانقسمت بطريقة تصنيفية إلى مجموعات عدة منها: آلات قرعية، وآلات نفخ، وآلات وترية (قوسية، نقرية). وقد شكّلت أدوات الفن الموسيقي هذه من نفسها ظاهرة من ظواهر الثقافة المادية للحضارات المتعاقبة.

ولم تكن الحضارة العربية بمنأى عن هذا التطور، بل كانت أرض الحضارة العربية كنزاً ثميناً لظهور كثير من هذه الآلات وتطورها، فقد وُجد على الأراضي الأردنية كثير من الآلات الموسيقية التي رافقت مختلف أنواع الغناء، فانفرد عدد منها بمرافقة نوع معين فقط كآلة

الربابة التي انفردت بمرافقة الغناء البدوي، وكذلك آلة السمسمية التي انفردت بمرافقة غناء البحر والصيد. أما الغناء الريفي فقد تميزت المرافقة الآلية فيه، وازداد عدد الآلات وتنوعت شكلاً ومضموناً؛ فكان منها آلات وترية (العود)، وآلات النفخ (الشبابة، المجوز)، وآلات نفخ جلدية (القربة)، والآت قرع (الطبلة).

وفيما يلي وصف تحليلي لعدد من الآلات الشعبية الأردنية، التي تستخدم في مرافقة الغناء الريفي:

1. آلة العود:

آلة موسيقية وترية نقرية واسعة الانتشار، تحتل مركزاً كبيراً بين الآلات الشعبية، وتلقى رواجاً وشعبية كبيرة بين مختلف شرائح المجتمعات العربية. إن نبرة آلة العود قريبة إلى روح المستمع وإلى ثقافته الموسيقية، ومن هنا تأتي شعبية هذه الآلة، ليس فقط بين الموسيقيين الأكاديميين، بل بين الهواة أيضاً. وتُصنَع الآلة من الخشب، حيث يتكون الصندوق المصوت الإجاصي الشكل مما يقارب 20 قطعة خشبية رقيقة (بحسب حجم الآلة)، ولكل قطعة من هذه القطع شكل انسيابي مسطح. وتلتصق هذه القطع الخشبية الرقيقة بجانب بعضها بشكل متراص لا يسمح بمرور الهواء.

ويبلغ طول الصندوق المصوت 49- 50 سم (يوجد أحجام مختلفة) وبعرض في منطقة الوسط 35 سم، وبعمق 18– 20 سم. أما

طول الزند فهو 35 سم. وينتهي الزند الخالي من الدساتين برأس منحنٍ للخلف قليلاً يسمى «حاملة المفاتيح» بطول 21– 23 سم. ويحتوي العود على خمسة مفاتيح خشبية من جهة الرأس العلوية، أما السفلية فتحتوي على ستة مفاتيح. وتحتوي الواجهة الأمامية التي تتكون من صفائح خشبية متلاصقة على فتحة دائرية مصوتة كبيرة، إضافة إلى فتحتين مصوتتين صغيرتين بقطر يبلغ نصف قطر الفتحة الكبيرة. ويحتوي العود على خمسة أوتار مزدوجة، الثلاثة الأولى منها مصنوعة من النايلون، أما الرابع والخامس فمصنوعان من الحرير المغطى بالمعدن، وأسماؤها بحسب الترتيب من الحاد إلى الأقل حدة: دو، صول، ري، لا، فا. ومداها الصوتي ديوانان ونصف تقريباً، وهي آلة محولة يسمع الصوت الصادر عنها على ديوان أسفل من المكتوب.

«صائب خاثر» الذي عاش في المدينة المنورة في القرن الأول الهجري كان أول من استخدم آلة العود كآلة مرافقة للغناء، كما تغنى بآلة العود كثير من الشعراء. وخصص لها العالم الموسيقي «صفي الدين الأورموي» الباب السابع من كتابه «كتاب الأدورا» وتكلّم فيه عن العود وبنائه. وقد انتشر العود من موطنه في الحضارة العربية إلى الاندلس عن طريق الفتوحات الإسلامية، ومن إسبانيا إلى صقلية ومن ثم انتشر إلى أوروبا.

يتفق كل من أبي الفرج الاصفهاني والفارابي وابن سينا وصفي الدين الأورموي على أن العود احتوى على أربعة أوتار هي «البَمْ»، «المثلث»، «المثنى»، «الزير»، كما أنه يعتقد بأن الوتر الخامس سُّمي «الزير الثاني»، وهذه الإضافة كانت على يد العالم الموسيقي «علي بن نافع» المشهور بـ«زرياب»، الذي بدوره استخدم بدلا من ريشة العود الخشبية المستخدمة آنذاك ريشة أخرى من ريش النسر، الأمر الذي غير في نبرة الصوت المستخرج، وسهّل عملية الأداء.

ويلعب العود دوراً مميزاً في الموسيقى الشعبية الأردنية والتقليدية وخاصة الغنائية منها، وعلى وجه التحديد الغناء الريفي، إذ يُستخدَم كآلة منفردة ومصاحبة له، كما أنها تشكل ثلاثياً فنياً منسجماً يتكون من (العود، الطبلة، المطرب).

ويحلو استخدام العود في المناسبات الوطنية والسهرات والليالي وفي الخيم الرمضانية في ليالي شهر رمضان المبارك، وفي المطاعم، والسهرات العائلية واحتفالات الزواج.

ولا بد من الإشارة إلى أهم عازفي العود في الأردن، ومنهم: صخر حتر، سمير زكي، إيليا خوري، وائل حداد، علاء الجندي.

2. آلة الشبابة:

سآتي على بحث هذه الآلة بالتفصيل في الفصل الرابع من هذا الكتاب.

3. آلة المِجْوِز:

آلة نفخ موسيقية شعبية، لها مثيلاتها من الآلات الموسيقية في دول أخرى، فهي شبيهة بالآلة الموسيقية الأوزبيكية «كوشو» وبالروسية «كوشناي». ويتكون المجوز من قصبتين من القصب أسطوانيتي الشكل ومتساويتين في الطول، إحداهما مغلقة، وتلتصقان من الأسفل ببعضهما، وتنتهيان بقطعتين من القصب صغيرتي الحجم والقطر، بطول 4-5 سم، تدخلان في القصبتين الرئيسيتين، إحداهما المتحركة والأخرى ثابتة. وتنتهي كل من القصبتين الصغيرتين بريشة من المادة غير المتحركة نفسها، وقد جُرحت بطريقة خاصة لتكوّن القصبة الصغيرة والريشة قطعة واحدة. علمًا بأن إحدى هاتين القصبتين متحركة والأخرى ثابتة. ويصدر الصوت بإدخال هاتين القصبتين الصغيرتين بالفم وضم الشفتين وشدهما، وإصدار عملية النفخ في كلتا القصبتين في آن معًا، بحيث تبقى الوجنتان منفوختين بشكل يضمن استمرارية الصوت الثابت، الذي لا يتغير كأساس للّحن الأصلي بواسطة القصبة اليسرى. أما القصبة اليمنى فتقوم عن طريقة النفخ وأصابع كلتا اليدين باستخراج اللحن. ويحتوي المجوز على ستة

ثقوب مزدوجة، كل ثقب مجاور ومواز للآخر على القصبة الأخرى، ومن غير الممكن عزف نغمات كروماتيكية على هذه الآلة.

والمجوز آلة موسيقية قديمة عُرفَت باسم «المطْبَج»، وقد عرفها المصريون في النصف الأول من القرن التاسع عشر باسم «الزمارة». وفي مناطق أخرى عرف باسم «المزمار المزدوج»، ويمكن أن نرى آثار مرجعه التاريخي في سوريا وفلسطين القديمة (1320– 1200) قبل الميلاد، وهذا يثبت وجوده في الأردن أيضاً، فالأردن جزء من هذه الحضارة.

انتشر المجوز في الأردن على نطاق واسع في بداية القرن الماضي، وكثر انتشاره في النصف الثاني منه مرافقاً الدبكات الشعبية وخاصة الرقصة المتتالية «الدبكة» الخاصة بالرجال، مؤدياً مختلف قوالب الغناء الريفي؛ فصوته ذو زخم ومليء، وله طابع صوتي عريض بسبب ازدواج المخرج الصوتي. وخامته الصوتية تثير العواطف، وتذكّرك بالصوت البشري الرخيم ذي البحة الخفيفة المحببة، ويبعث على استدراج الهمة، إذ ترى نفسك مشاركاً الآخرين بكل سرور.

لم يحظ المجوز بالاهتمام الأكاديمي في الأردن من حيث كتابة نوتة موسيقية له، أو تحديد مداه الصوتي بكل دقة، ولم يُدرّس أو يُعلَّم العزف عليه في المعاهد الأكاديمية المختصة. أما هواة العزف على آلة المجوز فهم قلّة، ويتفوق عليهم عازفو الشبابة من ناحية العدد. ولم

تشارك آلة المجوز في العزف مع آلة موسيقية منظمة أخرى، وما زال العزف عليها في المناسبات فرديًا، ويقتصر على المناسبات الاجتماعية العامة والأفراح ومناسبات الزواج.

4. آلة الطبلة «دربكة»

تعدّ آلة رئيسية بين الآلات الموسيقية الشعبية الأردنية، وهي آلة قرعية (ذات الجلد). تتكون من قطعة واحدة لها فوهة تشبه بشكلها البوق، فتحتها مستديرة مغطاة بجلد الماعز أو السمك، وينساب من هذه الفوهة وبشكل متصل، شكل أسطواني نهايته مفتوحة، يخرج منها الصوت بنبرة واحدة غير منغمة، كما هو حالها الآن. أما قديمًا فقد صُنعت من الخشب المغطى بقشور من بيت السلحفاة، وقد أُطلق عليها اسم «دربكة» وهو ما يتجانس مع تسمية الريف الأردني لهذه الآلة. ويبلغ طولها 60 سم وقطر فتحتها المستديرة 20 سم.

أصبحت الطبلة تصنع من الفخار، حيث يسخن الجلد المصنوع من جلد الماعز، فيتقلص حجمه نسبيًا ويشد، ويصبح الصوت الصادر عن الطبلة أكثر وضوحًا وذا رنة صادحة، فيتجلى العازف ويصبح العزف عليها بتقنية أعلى، وارتجال أكثر تنوعًا.

حديثًا أصبحت الطبلة تصنع من المعدن (النحاس، الألمنيوم) ويُشد على فوهتها جلد سمك، يشد بمفاتيح في حالة الحاجة، ولكن

صوتها بقي إيقاعياً غير منغم. وتستعمل بشكل منقطع النظير في جميع المناسبات الاحتفالية في الأردن، كتشجيع اللاعبين في المباريات الرياضية والمناسبات الوطنية. وتُعَدّ آلة لا غنى عنها في مرافقة الدبكة والرقصات المرتجلة التي تتخلل الدبكة، كما ترافق التقطيع الإيقاعي للدبكة وللحركات الراقصة فيها.

وتقوم بمرافقة آلة الشبابة أو القربة في أداء الأغاني الريفية على وجه الخصوص، في حلقات الدبكات والسهرات العامة واحتفاليات طقوس الزواج. كما ترافق العود والمطرب في ثلاثي جميل في السهرات والليالي، وتُعدّ من الآلات التي لا غنى عنها في الفرق الموسيقية الشعبية والتقليدية.

5. آلة القربة

القربة آلة نفخ منتشرة في مختلف دول العالم، وأخذت دوراً ملحوظاً في مرافقة الغناء الريفي. يُصنع كيسها الذي يأخذ شكل البطة، من الجلد المغطى بالمخمل (نوع من أنواع القماش)، ويدخل في هذا المجسم من الأعلى ثلاثة أنابيب مصنوعة من العظم، يحتوي كل منها بداخله على قضيب أسطواني صغير بحجم إصبع اليد، يسمى «بالوص» ويحوي في مجسمه على ريشة رقيقة.

الأنبوب الكبير بطول 31 إنشاً، في حين أن الأنبوبين الآخرين متساويان في الطول والحجم، وهما أقل طولاً وأصغر حجماً من الأنبوب الكبير، فطول كل منهما 16 إنشاً.

«السبس» هو الأنبوب المصوِّت بطول 14 إنشاً، ويحتوي على 7 ثقوب في واجهته، بينما يحتوي ثقبا ثامناً صغيراً خلفه، إضافة إلى ثقبين متقابلين في نهايته يخرج منهما الصوت. وهو أنبوب أسطواني على شكل مخروط، يأخذ بالاتساع لينتهي بفتحة دائرية الشكل يخرج منها الصوت.

أما المنفاخ فهو أيضاً على شكل أنبوب تدخل نهايته في مجسم القربة، بينما طرفه الآخر يُشَدُّ عليه بين شفتي العازف، ويبلغ طوله 12 إنشاً. ويُستخرج الصوت من آلة القربة عن طريق النفخ في هذا الأنبوب حتى يمتلئ هذا الكيس الجلدي بالهواء، وبمساعدة الأنابيب الداخلة في مجسم الآلة من الأعلى، وبالنفخ يعطى الأنبوب الكبير نغمة «مي»، بينما يعطي الأنبوبان الصغيران نغمة «لا»، ومن هنا يأتي سر الصوت المتواصل غير المنقطع للقربة أثناء العزف، حتى لو توقفت عملية النفخ.

ويلاحظ انتفاخ وجنتي العازف في أثناء العزف. وعدد نغمات آلة القربة تسعة أصوات، وهي أوكتاف ومسافة ثانية كبيرة، تبدأ من نغمة «صول» الأوكتاف الوسطى. وتتميز آلة القربة بكثرة الأشكال

الزخرفية والنغمات الثانوية الملوِّنة للنغمة الأساسية، التي لا تدخل في احتساب الزمن الموسيقي.

بدأ استخدام آلة القربة في الأردن في بداية القرن الماضي، وكان ذلك في موسيقات القوات المسلحة الأردنية. أما انتشارها في المجتمع المحلي فيُعزى إلى الاشخاص الذين أنهوا الخدمة العسكرية، حيث بدأوا باستخدام القربة في مناسبات الأعراس بخاصة.

وبدأ استخدامها على نطاق أوسع في الستينيات والسبعينيات. وبعد ذلك، أصبحت آلة القربة تأخذ موقعاً مميزاً في مرافقة الغناء الريفي، وخاصة في شمال الأردن؛ في المناسبات الوطنية والشعبية العامة، وطقوس الزواج في التعاليل والليالي، ترافق الرقصة الشعبية «الدبكة» الخاصة بالرجال، وتشكل مع آلة الطبلة ثنائياً يبعث على الحماس، وشحذ الهمَم.

مما سبق نرى أن الموضوعات الرئيسية التي تضمنها الغناء الريفي هي العلاقات الاجتماعية والحب والغزل والعمل وعدد من الطقوس مختلفة الأوجه، كما ينتشر الغناء الريفي في شمال وغرب وشرق ووسط المملكة، واتخذ الغناء الريفي تسميته من جغرافية المنطقة الموجود فيها.

أما اللحن فقد يتميز بقصر جمله اللحنية وتقارب مسافاته الموسيقية. إن الأجناس الرئيسية التي بُني منها اللحن الريفي هي:

البيات والراست. وموازين الغناء الريفي في مجمله تنحصر في 4/ 2، 4/ 4، 4/ 3، ولم يعتمد الغناء الريفي الآلات الموسيقية أساساً في المصاحبة الأدائية. ويعتمد في بنيته الموسيقية على الناحية الإيقاعية بشكل أساسي.

وفي نهاية هذا الفصل من كتابي هذا لا بد لي من أن أنوه بضرورة وجود مسح ميداني شامل للأغنية الريفية، وتدوين هذا المسح وتحليله وتصنيفه، وإنشاء مركز متخصص للموسيقى الإثنوميوسيكولوجية، يعمل على رفد الموسيقى الشعبية بدراسات قيمة، وتشجيع البحوث العلمية الخاصة بالموسيقى الإثنية.

أما آلية تطوير هذه الأغنية فإن التوزيع الموسيقي عنصر مهم جداً لمعالجة إشكالية التطوير، كما أن استخدام عدد من القوالب الموسيقية العالمية مثل:

- الكاونتربوينت (counterpoint)
- والمحاكاة (imitation)

واستخدام الكوراك متعدد الأصوات، والحوار البيني في الآلات الشعبية، والتمازج المدروس بين الآلات الموسيقية الشعبية العربية والعالمية، يتطلب الدعم المادي والمعنوي من المؤسسات الخاصة لتنفيذ هذه البرامج.

إن رصد الاستعمالات الخاطئة للأغنية الشعبية، يدعونا للعمل على مأسسة عملية التطوير هذه، واستثمار الغناء الريفي في صياغة ألحان حداثية موجهة، كما أن الإفادة من الغناء الريفي في المناطق السياحية والأثرية ما هي إلا فكرة صائبة كشكل من أشكال التنمية السياحية.

الآن ناشرون وموزعون

آلة الطبلة

آلة العودِ

آلة البزق

آلة المجوز

عازف قربة

موسيقات القوات المسلحة الأردنية (القربة)

آلة الناي

راعي غنم يعزف على آلة اليرغول

شبابة قصب

الآن ناشرون وموزعون

الفصل الرابع

آلة الشبابة

(دراسة علمية)

الآن ناشرون وموزعون

الآن ناشرون وموزعون

قمت باختيار آلة الشبابة بشكل مقصود؛ كونها تشكل عنصراً مهماً في تركيبة الفن الموسيقي الذي تتحلى به طقسية الزواج، فمن غير الممكن أن تتم أمسيات الرقص والغناء في طقوس الزواج دون وجود عازف الشبابة. فكان أهل العريس يقطعون مسافات طويلة ركوباً أو مشياً لإحضار عازف شبابة من القرى المجاورة، فثمة قلة في عدد العازفين الشعبيين المتمرسين على هذه الآلة، إضافة إلى الذوق الموسيقي الشعبي الذي تشكّل في المجتمع الريفي لكثافة هذه المناسبات، وخاصة في فصلي الربيع الصيف.

لكن ما هو السر في هذه الآلة دون غيرها؟

تعدّ الآلات الموسيقية الشعبية جزءاً من الحضارة المادية لأي أمة، فتفتخر وتباهي بها، خاصة كلما أكدت أهميتها وبرزت وتميزت وشاع انتشارها. وهذه الآلات أيضاً جزء من التراث الموسيقي العالمي، وبذلك تكون آلة الشبابة جزءاً من هذا التراث. ولا شك في أن الاختلاط الحضاري والثقافي العالمي ولّد نوعاً من التلاقح بين هذه الثقافات، وتم هذا التلاقح بأساليب وطرق متعددة عن طريق الاتصال المباشر وغير المباشر. وبهذا التلاقح تنوعت أشكال هذه الآلة ومسمياتها من بلد إلى آخر، وارتبطت ارتباطاً لا انفصال فيه بالطقوس الموجودة في كل بلد، لذلك سوف نلقي الضوء على عدد من الآلات الموسيقية الشعبية الوصيفة لآلة الشبابة.

واستناداً إلى ذلك قام المؤلف بإجراء جولات ميدانية خاصة في شمال الأردن للوقوف على أماكن استخدام هذه الآلة، ومعرفة حقيقة أدب هذه الآلة في الأردن، للتعرف على أشكال آلة الشبابة وروّادها من العازفين الشعبيين، وتبيان قياساتها ومداها الصوتي وحدود طبقاتها الصوتية واستخداماتها وخصائصها الموسيقية إضافة إلى المواد التي تُصنع منها.

يتزايد الاهتمام في الوقت الراهن بتاريخ الحضارة الإنسانية، إذ تعدّ الآلات الموسيقية الشعبية جزءاً من الحضارة المادية لأي أمة تفتخر وتباهي بها، خاصة كلما أكدت أهميتها وبرزت وتميزت وشاع انتشارها. وهذه الآلات أيضاً جزء من التراث الموسيقي العالمي.

(عازف الشبابة الأردني مأمون العمري
بلدة دير يوسف، شمال الأردن)
الشكل (2)

ومن المهم تسليط الضوء على هذا التراث وبحثه بالتحليل والوصف واستخراج الدلالات والقرائن، على اعتبار أن الآلات الشعبية هي جزء من الموسيقى الشعبية، التي تتجلى في الثقافة الروحية لكل شعوب الأرض؛ إذ لا يوجد شعب بلا موسيقى شعبية وبلا حضارة مادية وروحية. ومن هنا لا بد من تأكيد أهمية البحث الموسوم بـ«آلة الشبابة» لمعرفة خصائصها وأشكالها وصفاتها وطرائق تدريسها. وهل لهذه الآلة موسيقى خاصة بها؟ ليتسنى لنا معرفة نوع الموسيقى التي تؤدى من خلالها، والتي تعكس فكر أمة ونبضها، وتؤرخ لفترة زمنية معينة من تاريخها. فلا بد في خضم هذه الممارسات من أن يكون هناك العازف الشعبي الهاوي أو المتمرس، الذي أسس شغفه بحب آلته طرائق أدائية فأصبح لها طلابها وحاملو بذورها وعشاقها.

ويؤرخ لأدبها ولشكل الموسيقى التي تعزف من خلالها وللعازفين عليها، وغير ذلك من الأمور الموسيقية الأخرى، حفاظاً عليها من الاندثار مع التقادم الزمني، آخذين بالحسبان ما قاله كورت زاكس وهورن بوستل في بحثهما بعنوان (Systematik der musikinstrument, 1941): «إن البحث في موضوع تصنيف الآلات الموسيقية هو مشروط؛ لأن أي موضوع خاضع للتصنيف يعد حياً وديناميكياً، ولا يعرف حدوداً دقيقة وأطراً ثابتة».

إن من الآلات ما هو وتري، ومنها ما يُعزف عليه بالقرع، ونوع اخر بالنقر، ورابع يُعزف عليه بالنفخ. وتنتمي آلة الشبابة إلى الصنف الرابع. ويحتوي التراث الموسيقي العالمي على العديد من الآلات الموسيقية الشعبية، ويتشابه بعضها في الشكل والطباع، ويختلف بنوع الموسيقى التي تؤدى من خلالها من شعب إلى آخر.

الآن ناشرون وموزعون

الشبابة ووصيفاتها
في مختلف بلدان العالم

لا شك في أن الاختلاط الحضاري والثقافي العالمي ولّد نوعـاً من التلاقح بين هذه الثقافات، وتم هذا التلاقح بأساليب وطرق متعددة عن طريق الاتصال المباشر وغير المباشر، إذ تنوعت أشكال هذه الآلة ومسمياتها من بلد إلى آخر، وارتبطت ارتباطاً لا انفصال فيه بالطقوس الموجودة في كل بلد.

الشَبابة: آلة موسيقية قديمة، تنتمي إلى آلات النفخ، حيث يستخرج الصوت من خلالها عن طريق النفخ. وقد سميت آلات النفخ تقليدياً بهذا الاسم لأن الذبذبات الصوتية التي تكون عمود الهواء المهتز داخل مجسم الآلة، الذي يأخذ شكلاً أنبوبياً تتم عن طريق النفخ. ومن هذه الأنابيب ما هو خشبي، ومنها ما هو معدني. ويتميز تصنيف آلة الشبابة عن آلات النفخ الأخرى بمادة صنعها، فهي تعتبر من آلات النفخ الخشبية، ومن آلات النفخ المعدنية في آن معاً، فتوجد آلة الشبابة ذات الأنبوب الخشبي ونوع آخر ذو أنبوب معدني، وأخرى ذات أنبوب بلاستيكي، ومن هنا يأتي الفارق بلون الصوت (Tone Color) للآلة نفسها.

وكذلك فهي آلة نفخ موسيقية شعبية معروفة في أرجاء الوطن العربي كافة، حيث يصف الباحث العراقي حسام يعقوب صوتها بأنه رائق لا يعرف التعقيد. فهي لسان من ألسنة الطبيعة الحقة، صادقة في تعبيرها، مخلصة في تأدية رسالتها، خالدة بتأثيرها، وأشجت حياة الإنسان العربي منذ أراد التعبير عن خلجات نفسه بأداة غير الحنجرة، فبادلته الحب والعطاء، وحنت عليه وشعرت بشعوره طالما خفق قلبه بالتشبب، فإذا بكى بكت واستعبرت. إنها سلوى الراعي والفلاح ورفيقته المخلصة وصفيته الوحيدة، اتخذها مما أمدته به الطبيعة من قصب من الأرض التي ساد فيها القصب، وذلك هو الاسم الذي أطلقه السومريون على وادي الرافدين، والذي نطقوه كالآتي:ki– كي (أرض) en– ين (سيد) gi– قي (قصب).

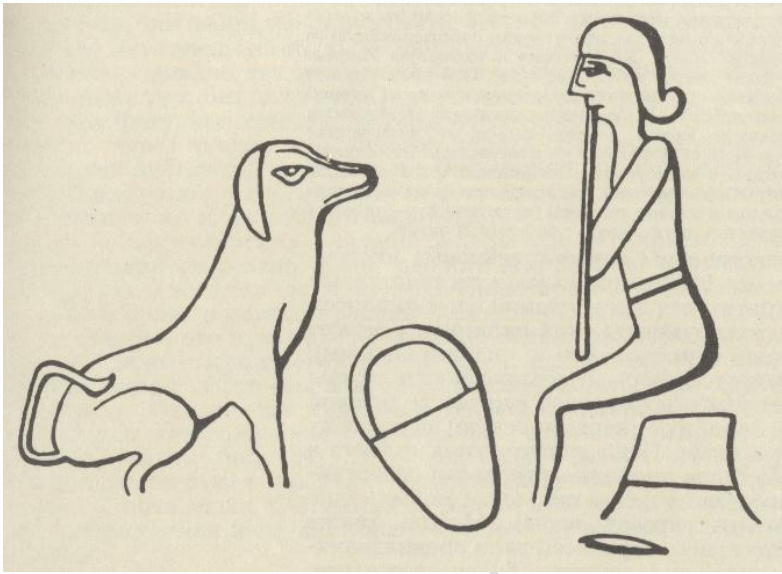
تعددت أشكال وأحجام آلة الشبابة، وعُرفت بأسماء مختلفة، فالآلة المقصودة في هذا البحث ليست من الآلات الموسيقية المتقنة، حيث تبدو الآلات شعبية الاستعمال نسبيًا، أكثر تنوعًا وغنى بالمقارنة مع الآلات الموسيقية المتقنة.

ويعود هذا التنوع في الغالب إلى استعمال أسماء مختلفة بين بلد وآخر في البقعة نفسها. فجميع الآلات الموسيقية الهوائية التي تنتمي إلى أسرة المزمار والشبابة هي بالأفضلية أقرب إلى الموسيقى الشعبية، ولم يصل أدب آلة الشبابة إلى المرحلة المتقنة لغاية الآن،

حيث لم تزل تعد من الآلات الشعبية التي يُتداول أدبها بالمشافهة، دون وجود مدونات موسيقية خاصة لها، أو تدوين موسيقي ثابت لما يمكن عزفه على هذه الآلة.

تمثلت آلات النفخ قديمًا بأشكال مختلفة ومتعددة لآلة الفلوت، وعزف عليها الجنس الذكري والجنس الأنثوي، وقد ظهر ذلك في الآثار القديمة في آسيا الوسطى، التي تمثل هذه الآلات المصنوعة من الفخار بتمثيل ليس بدقيق، الأمر الذي أوجد صعوبة بمعرفة أصول الآلات وتصنيفها، وفتح باب التخمين والدلالات.

ولكن على العكس من الآلات الوترية، لم تُعرَّض آلات النفخ إلى الكثير من التغيرات عبر تاريخ تطورها.



(راعٍ يعزف على آلة الفلوت المستطيل.. السومريون،
حوالي 3000 قبل الميلاد، متحف اللوفر، باريس)
الشكل (3)

كما أن الدراسات تؤكد أن من أقدم آلات الفلوت، القريبة إلى آلة الشبابة بفارق كبير لطول أنبوب الآلة، هي آلة الفلوت المستطيل، والمتكونة من أنبوب فارغ بطول يقارب 700 ملم. وتوضع الفتحة العلوية للآلة على شفاه العازف، وكلتا اليدين ممدودتان نحو الجزء السفلي الذي يُغلَق ويُفتح أثناء العزف بواسطة أصابع العازف.

وصناعة الآلة كانت من أسل القصب والخيزران. الأمر الذي يعطي دلالة على وجود الثقوب في المنطقة السفلى من أنبوب الآلة.

وتعدّ هذه الآلة من أقدم آلات النفخ التي انتشرت في معظم دول العالم القديم، وفي الكثير منها حافظت على بنائها الشكلي. ونلاحظ في هذا الرسم الأرشيفي العائد إلى الحقبة السومرية، صورة راعٍ يعزف على آلة الفلوت (الشبابة) مع وجود كلبه إلى جانبه، حيث نستنبط من هذا الرسم الأرشيفي بدائية الآلة وبساطة ميكانيكيتها وبنائها الشكلي، والاستخدامات الرعوية لآلة الشبابة منذ القدم. ويذكر العالم الموسيقي كورت زاكس أن هذا النوع من الفلوت «يتحلى بصوت ناعم وطري وبشكل غير عادي». وهذا ما ينطبق على آلة الشبابة من حيث نعومة وشفافية النغم الصادر عنها.

يؤكد الباحث آرنست امسهايمر في مقالته «الآلات الموسيقية الشعبية السويدية»: «إن آلة الأنبوب الخشبي يمكن أن نجدها في أوروبا في كل مكان ما زال يحتوي على بقايا أرشيف من الحضارة الرعوية».

وفي هذا السياق نجد وصيفات لآلة الشبابة رعوية الطابع في عدد من دول العالم؛ ففي جمهورية كازاخستان نجد آلة «صيبيزقي»، وفي بشكيريا نجد آلة تسمى «كوراي»، أو «تشيبيزقا»، وفي تركمانيا نجد آلة

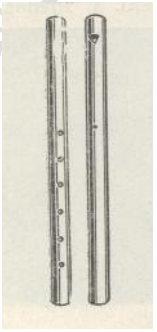
تسمى «كارقي- تيويديوك»، وفي أبخازيا نجد آلة «اتشاربن»، وفي كاباردينا بالكار نجد آلة «بجامي».

(عازف آلة من وصيفات آلة الشبابة من آسيا الوسطى)

الشكل (4)

وتختلف ما يطلق عليها أسماء أشكال الآت الفلوت القديمة هذه عن بعضها بعضاً باختلاف عدد الثقوب المصوتة، من (3-6) ثقوب، وطول الأنبوب من (450ملم- 1000ملم).

ومن الآلات الوصيفة التي تتشابه مع هيكل آلة الشبابة نجد آلة «سالامورا» وهي آلة نفخ شعبية من جورجيا، مصنوعة من القصب وتحتوي من 5–7 ثقوب، كما نجد آلة «دودكا»، وهي آلة نفخ شعبية من روسيا البيضاء، حيث يبلغ طولها من (400–500) ملم، وطُورت في عام 1950 بإضافة صمامات، وأُدخلت في تشكيلة أوركسترا الآلات الشعبية لروسيا البيضاء.



الشكل (5)

أما في الحضارة المصرية، ففي السلالة القيصرية الوسطى (2250– 1600ق. م) نجد ما يسمى الفلوت المستطيل والمفتوح من كلا الجانبين، والمصنوع من قضيب من القصب، الذي ما زال قيد الاستعمال في أوساط الرعاة.

وفي الحضارة الصينية نجد الآلة باسم «دي» وهي آلة صينية قديمة تتكون من أنبوب بطول 700- 800 ملم بثلاثة ثقوب، وفي القرن الثالث قبل الميلاد أصبح له ستة ثقوب.

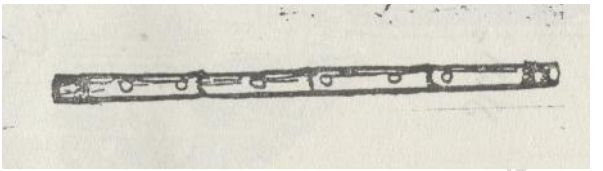
ومن الآلات القريبة لآلة الشبابة بالشكل أو بطريقة الأداء، آلة الناي المصري ذي المنقار، وتسمى صفارة أو شبابة. والصفارة مصنوعة من أنبوب أسطواني الشكل من خشب البفس أو العاج، تتخلله ثقوب سبعة موزعة بانتظام على جسم الآلة، في حين تصنع الشبابة من سلامية واحدة من غاب البوص، وتنتهي بالعقدة التي تفصلها عن السلامية التالية، ولها سبعة ثقوب من الأمام وآخر خلفي.

وهذا ما يجعلها تختلف عن آلة الشبابة المنتشرة في الأردن، حيث الثانية لا تحتوي على ثقب خلفي ولها خمسة ثقوب بدلاً من سبعة.

وكذلك آلة السلامية (الصفارة)، حيث نجدها في مصر، وتتكون من قصبة مجوفة، من الغاب من أربع عقد وطرفاها مفتوحتان، وفيها ستة ثقوب من الأمام، والسابع من الخلف. ويمسكها العازف بشكل مائل قليلاً إلى اليسار، في حين يكون مكان النفخ فيها عند حافة طرفها الأعلى.

أما صوتها فهادئ شجي وحنون، وهذا ما ينسجم مع لون صوت الشبابة الموجودة في الأردن. وكذلك نجد هذا الانسجام في المساحة الصوتية، إذ تصل المساحة الصوتية للسلامية إلى ديوان كامل. وهناك

حجمان لهذه الآلة الصغيرة وتسمى كول أو العفاطة وتعطي صوتاً غليظاً، في حين أن النوع الكبير يعطي طبقات صوتية حادة.



(السلامية الصغيرة)

الشكل (6)

عمان ناشرون وموزعون

الخصائص الموسيقية لآلة الشبابة

يرى الباحث الروماني أ. هيرتسيا أنه في التصنيف المثالي للآلات الموسيقية يجب أن نأخذ بعين الاعتبار ليس فقط تقنية الأداء على الآلة ولون ونبرة صوتها، ولكن أيضاً مجمل العملية الأدائية للآلة. ولتلبية احتياجات هذا أو ذاك الأسلوب الأدائي، يجب أن تتمتع الآلة الموسيقية بميزات معينة، ومن هذه الميزات نذكر المحطات التالية:

- صوت الآلة طبيعي وقريب جدا من صوت الطبيعة.
- اختلاف الطرق الأدائية لاستخراج الصوت من الآلة.
- لون الصوت المميز للآلة بسبب اختلاف مادة الصنع وعدم وجود ميكانيكية مصنعية لها.
- قوة الصوت مقارنة بحجمها الذي لا يحتوي على ميكانيكية مصنعية.
- ديناميكية الآلة.
- المدى الصوتي الضيق للآلة.
- إمكانية الآلة لأداء تنويعات لحنية بمدى صوتي ضيق.
- غنى الطبقة الصوتية للآلة.

لكن بالمقابل نجد على سبيل المثال، أن كورت زاكس بتشخيصه للآلة الموسيقية، قام بالتركيز على عاملين رئيسيين هما: وصف بناء

الآلـة وطريقـة اسـتخراج الصـوت منهـا. وللإحاطـة الكاملـة بالآلـة الموسـيقية مـن جميـع جوانبهـا لا بـد مـن أن نجيـب عـن التسـاؤلات المفردات الموسيقية المـذكورة أعـلاه، إضـافة إلـى جزئيـة مهمـة جـداً وهي خصوصية العازف نفسه.

يذكر الباحث العراقي الدكتور حسام يعقوب في بحثه «الشبابة آلة تربويـة».. -وهنـا لا بـد مـن التنويـه إلـى أن آلـة الشـبابة التـي يقصـدها الدكتور حسام يعقوب في بحثه ليست هي الشبابة التي يجري البحث حولهـا في مشـكلة هـذا البحـث، بـل هـي آلـة الريكـوردر Recorder- فيقول: لعل اسم الشبابة مشتق من الفعل شَبَّبَ وتَشَبَّبَ، وهي ذكر أيام الشباب والغزل؛ أي عندما يستفيق الإنسـان علـى رجولتـه أو أنوثتـه في مرحلة معينة من مراحل التكامل الإنساني، فتشـب أو تضـطرم في نفسـه انفعالات وخوالج وخيالات بحاجة إلى أن يُعبَّر عنهـا بلغة غيـر اللغـة العادية. وهنا يلامس الباحث الشـجا الموجـود في صـوت آلـة الشـبابة، الذي يكون خير وسيلة للتعبير عن هـذه الخـوالج والخيـالات. فـابتكر الشـعر في التَشَبُّب بالحبيـب، ثـم غـدا التشـبب بواسـطة الشـبابة عـادة مألوفة عند الشباب تدل على سمو المشاعر، وبهذا استحدث الشـباب اسمها من الغاية التي استُخدمت من أجلها، حيث عمت هواية العزف عليها بين الشباب. وقد ورد اسم الآلة في المخطوطات العربية القديمة بأسماء متعـددة منهـا: القصبة والقصـابة والشـبابة والنـاي، وأتـى علـى

شرحها كل من الفارابي والحسن الكاتب وابن زيلة باسم الناي، وبوصفها من أشهر آلات النفخ آنذاك.

يتلازم الشعر أو الكلام الغنائي مع صورة الشبابة. إذ قلَّما نجد آلة الشبابة تعزف عزفا منفرداً، فهي باستخداماتها آلة مرافقة تدعو إلى النهوض والحماس، واسمها شبّابة (بفتح الشين) من الفعل شبَّ، وهي آلة شبابية يستخدمها الشباب للتعبير عن حبه ولوعته وهيامه بمحبوبته، والتعبير عن ذلك إما بشكل عزف منفرد في وحدته، أو من خلال المناسبات الجمالية الاجتماعية منها والوطنية، وهي رفيقة الراعي.

ويتصف صوت الشبابة بلون وردي يانع، ونبرة صوتها قريبة في بحتها من بحة صوت الإنسان، وصوتها لامع ووضاء في طبقته العليا، وقد تُنعَتُ الشبابة بالقصبة الباكية، حيث صوتها يكون قريباً من صوت البكاء في بعض من مداها الصوتي، فهي آلة العُرّ، والفعل يَعُرُّ مستخدم في اللغة العربية ليعني البكاء، ومنه أيضاً يُعارُ الماعز أي صوت الماعز الأشبه ما يكون بالبكاء.

أما الريف فقد زخر بألحان شبابات الرعاة المتناغمة من أصوات القلادات الجرسية للأغنام والمواشي التي يرعونها. فنجد الشبابة المصنوعة من القصب تعطي دلالة على قربها من الطبيعة والأرض، ولذلك أبعاد عميقة ترتبط بالأرض التي تنبت القصب؛ فقد أطلق

العراقيون القدماء على الشبابة اسم المادة التي صنعت منها؛ أي القصبة، ويعرفون بها في كتاباتهم برسم غصن قائم من القصب عندما كانت الكتابة صورية؛ فأساطير الحضارة القديمة حملت إشارات تدل على كون وادي الرافدين هو مهد آلة الشبابة. وقد ورد ذكر عازف الشبابة العربي بصيغة المدح في تراث الإغريق الأدبي.

الآن ناشرون وموزعون

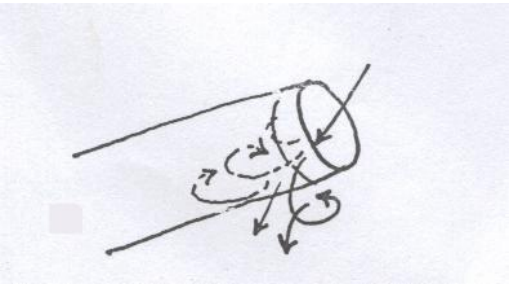
ارتباط آلة الناي بآلة الشبابة

من دلالات ارتباط آلة الناي بآلة الشبابة، أن كلمة ناي هي كلمة فارسية تقابلها بالعربية كلمة «الشبابة» أو «القصبة»، ويقع النفخ فيها في القصبة مباشرة على حافة فوهتها المواجهة لشفتي العازف. فمع الفارق الكبير من الناحية الموسيقية ونوع الموسيقى التي تؤدى على كل آلة، حيث يمكن أداء قوالب موسيقية عربية تقليدية على آلة الناي، في حين تعذر ذلك على آلة الشبابة التي اقتصر دورها على أداء الموسيقى الشعبية والمرافقة. ومع اختلاف أشكال وأحجام آلات الناي، إلا أن آلة الشبابة متقاربة جداً في أحجامها. وكذلك فإن آلة الناي تتكون من الآت عدة، فلكل ناي مقام موسيقى معين، بينما آلة الشبابة هي آلة واحدة، ولكنها تختلف فيما بينها في المادة المصنوعة منها الآلة وحجمها واتساع قطر فتحة الأنبوب، وطول الأنبوب المصوت أو قصره، إلا أن الآلتين تشتركان في طريقة النفخ، وتقارب إلى حد ما في نبرة الآلة، بشرط وجود عازف متمكن على آلة الشبابة المصنوعة من القصب.

صناعة آلة الشبابة

تصنع آلة الشبابة من القصب الجاف على شكل أنبوب مفتوح الطرفين، ويقوم بصناعتها العازف الشعبي نفسه، إذ تعود جودة هذه الآلة إلى نوع المادة المصنوعة منها، وخبرة العازف الصانع نفسه. وتوجد الشبابة مفتوحة الطرفين في ليبيا وتونس والجزائر ومراكش، ويطلق عليها اسم القصبة، وفي سوريا وفلسطين والأردن ولبنان. كما تصنع آلة الشبابة من المعدن، حيث الفارق في نبرة الصوت جراء تغير مادة صنع الآلة. فالنوع القصبي يتميز بصوت ليّن ورطب، وصوتها أقرب بلونه إلى لون صوت آلة الشبابة المصنوعة من البلاستيك. ويتميز صوت آلة الشبابة المصنوعة من الحديد بالرقة والهدوء في المجال النغمي الثقيل، وهو شديد وصادح في مجاله النغمي الحاد، أما في مجاله الأكثر حدة فصوتها أقرب إلى الصفير.

ومن بين هذه المواد المصنوعة منها آلة الشبابة نجد أن أقلها تفضيلا تلك الآلة المصنوعة من البلاستيك. ويُستخرَج الصوت عن طريق النفخ من شفاه العازف، فيَصدر تيار هوائي دقيق من فتحة ضيقة من شفتي العازف المزمومتين إلى الحافة في طرف آلة الشبابة الملامس لشفتي العازف، وينتج عن ذلك عمود الهواء المهتز والمنكسر في جوف الآلة ليتذبذب ويصدر الصوت.



(رسم تمثيلي لكيفية دخول الهواء إلى أنبوب الآلة)

الشكل (7)

أما الطريقة الثانية فهي النفخ بأنبوب الآلة، في حين يكون ناب العازف محشواً في أنبوب الآلة ويخرج الهواء مباشرة من حنجرة العازف، ليندفع في أنبوب الآلة مباشرة. وفي سياق الحديث عن طريقة العزف على آلة الشبابة نجد أنه من غرائب الأداء أن يُعزَف عليها بالأنف، فتقول الباحثة أتيوغافا: «من المعتقد أنه لم يوجد شعب قديم لم يعرف آلات الفلوت؛ ففي جزر بورنيو وتاييتي هناك آلات فلوت يُعزَف عليها بواسطة الأنف». وآلة الفلوت المقصودة في هذا المقام ليست هي آلة الفلوت المعروفة في وقتنا الراهن، بل هي من أصناف آلة الشبابة.

وقد وقفت من خلال جولاتي الميدانية على حقيقة آلة الشبابة في الأردن، وبخاصة آلة الشبابة التي يعزف عليها العازف الشعبي مأمون العمري كعينة، وقمت بدراسة هذه الآلة..

(صورة شبابة العازف الشعبي الأردني مأمون العمري)

الشكل (8)

وبعد القياس والتحليل مختبرياً جاءت النتائج كما يلي:

اسم الآلة	مادة الصنع	الطول	طول القطر	عدد الثقوب
الشبابة	المعدن	25سم	1.5 سم	خمسة ثقوب

وبعد تسجيل أدائي وحواري مطوّل مع عازف هذه الآلة، قمت بقياس مختبري لأصوات آلة الشبابة فكانت النتائج كما يلي:

1. المسافات بين الثقوب تعتمد على حجم الآلة.
2. عدد النغمات الممكن استخراجها من الآلة هي ست نغمات.

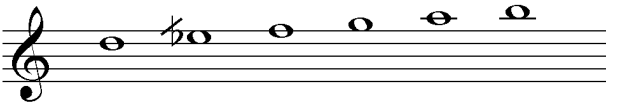
3. عدد الأصابع المستخدمة في العزف هي خمسة أصابع، سبابة ووسطى اليد اليمين، وسبابة ووسطى وبنصر اليد اليسرى.

4. المجال الصوتي للآلة:

نموذج (46)

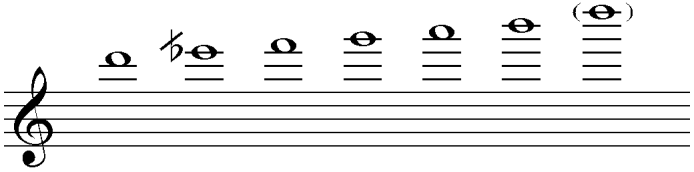
5. عدد الطبقات: طبقتان وهي السفلى، الحادة.

6. المجال الصوتي للطبقة السفلى:



نموذج (47)

7. المجال الصوتي للطبقة الحادة.



نموذج (48)

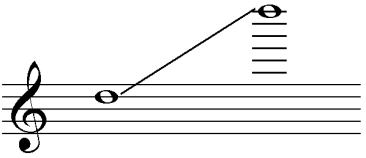
8. المسافة بين الفتحات متساوية وهي 2 سم.
9. قطر الفتحة: 1.5 سم.
10. المسافة بين آخر فتحة من الأسفل ونهاية قضيب آلة الشبابة: 5 سم.

ومن المهم ذكره أنه لا يمكن عزف سلم موسيقي أو مقام سلمي كامل على آلة الشبابة، حيث يحتوي الديوان غير المكتمل على ست نغمات فقط، يستطيع العازف تكرارها على ديوان أعلى (طبقة أعلى) من خلال زيادة شد الشفاه، وزيادة قوة النفخ في أنبوب الآلة.

الشكل (9)

ومن هنا نستنتج أنه لا يمكن عزف لحن أو أغنية من ديوان مكتمل، ولكن من الممكن عزف لحن أو أغنية لا تزيد نغماتها عن ست نغمات، وتكرار اللحن نفسه أو الأغنية على ديوان أعلى كخيار لا بديل له.

ومن خلال إجراءاتي في الحصول على المعلومة الدقيقة، طلبت من عازف الشبابة أن يقوم بعزف أخفض نغمة ممكنة على آلته، وأعلى نغمة ممكنة. ثم طلبت من عازف الشبابة أن يقوم بعزف التسلسل النغمي الممكن والمحصور بين أخفض نغمة وأعلى نغمة، فجاءت مساحتها الصوتية كما يلي:



نموذج (49)

يلاحظ أن هناك تسلسلاً نغمياً يتكون من ست نغمات تتصل فيما بينها بمسافات موسيقية متقاربة، تتشكل من درجة ونصف الدرجة و3/ 4 الدرجة، حيث لا توجد سابعة السلم. ويتكرر هذا البناء على ديوان أعلى. وعليه لاحظ الباحث أن أخفض نغمة لآلة الشبابة المختارة عينةً للبحث هي نغمة أقرب إلى الدرجه ري2 وأعلى نغمة هي اقرب إلى الدرجه ري4. هذا ومن الجدير التنويه به هو أن الطبقة

الصوتية الكلية لآلة الشبابة تعتمد على طول أنبوب الآلة وطول قطرها، أي رُفْع وغُلْظ الأنبوب المصوت، بصرف النظر عن المادة المصنوع منها هذا الأنبوب. وينطبق عدد الثقوب على جميع أشكال آلات الشبابة المستخدمة في الأردن، من حيث احتواؤها على خمسة ثقوب، أما تقنية الآلة فتعتمد بشكل مباشر على:

1. مهارة العازف الشعبي.
2. مدى تشربه للمادة الشعبية المراد أداؤها على آلة الشبابة.
3. مدى رهافة السمع الباطن للعازف.
4. مهارته في استخدام نظام الأصابع المتعارضة أو التشكيلات المتعددة لأصابع كلتا اليدين؛ أي عدم التسلسل في فتح الثقوب وسدّها.
5. مدى تحكم أصابع العازف بسعة فتحة ثقوب الشبابة، وكذلك بإغلاقها كاملة أو فتح نصفها أو فتح ربعها.

استخدامات آلة الشبابة

استخدم سكان العراق القديم الشبابة في تأبين الموتى بمرافقة مغني المناحات، المعروفين لديهم باسم Ga-La أي قال (بالقاف المضخمة-كال) الذي اشتقت منه كلمة (قوّال) العربية، التي تطلق على هذا النوع من المغنين في فلسطين مثلاً. أو كما يقال في الأردن باللهجة العامية (يالله قول)، أو لدى الطائفة اليزيدية في العراق التي ما زالت تحافظ حتى اليوم على طقوس تأبين الموتى بمرافقة العزف على الشبابة (القصبة). وهذا يؤكد ارتباط آلة الشبابة بتقليد ومرافقة الألحان الغنائية، وهناك مثل سومري يقول: «القوّال الفاشل يتحول إلى عازف شبابة».

تستخدم آلة الشبابة أيضاً رفيقاً للراعي في المناطق الريفية؛ السهلية منها والجبلية، حيث تأخذ هذه الموسيقى طابعاً ارتجالياً غير مقصود. يقوم الراعي بأدائها بطريقة فطرية عفوية، يروّح بها عن نفسه ويرشد بصوتها غنمه. وما يدل على طابع آلة الشبابة الرعوي هو ما قاله الإمام كمال الدين بن ثعلب بن جعفر بن علي الشافعي (المتوفى عام 748هـ) في كتاب «الإمتاع بأحكام السماع»: «... والرعاة يضربون بقصبه تسمى المنجارة». فهناك صفتان مشتركتان نستدل بهما على التشابه بين آلة الشبابة وآلة المنجارة المقصودة في هذا المقام، حيث الطابع الرعوي ومادة الصنع (القصيب)، واعتبار أن آلة المنجارة من

أصول آلة الشبابة، وهو ما يدلنا على تقارب استخداماتها وأماكن وجودها منذ القدم.

وتستخدم آلة الشبابة في مرافقة المناسبات الاجتماعية والاحتفالات الوطنية، وبخاصة طقوس الزواج، حيث تشكل مع آلة الطبلة ثنائياً آلياً جميلاً، لمرافقة «الردّيد» أو «الردّيدة» وهو شخص أو مجموعة يقومون بترديد اللحن بعد أن يقوم عازف الشبابة بعزفه على الآلة في حلقة الدبكة الوارد ذكرها سابقا.

وفي ما يلي جدول توضيحي يبين طريقة العزف، جنس العازف، أماكن وجود الآلة، مناسبات العزف، ووضعية العزف على آلة الشبابة.

اسم الآلة	آلة الشبابة
طريقة العزف	النفخ.
الطابع الصوتي	شجي وحنون ويحث على الشب في طبقته العليا.
جنس العازف	الذكور.
أماكن العزف	الأماكن المفتوحة مثل السهول والجبال. الأماكن المغلقة مثل المجالس الشعبية.
مناسبات العزف	المناسبة العامة. المناسبات الاجتماعية. جلسات السمر الريفية. طقوس الزواج
وضعية العازف	الجلوس. الوقوف.

يقوم العازف بالعزف في الديوان السفلي أو الديوان العلوي، وذلك بحسب الحالة النفسية للعازف ومدى تجليه، كذلك انسجامًا مع طبقة أصوات المرددين في حلقات الدبكة؛ فقد ارتبط استخدام آلة الشبابة بمرافقة الأغاني الشعبية وحلقات الدبكة في مناسبات اجتماعية ووطنية وطقوس الزواج على شكل أخص، وذلك لعزف القوالب الشعبية الغنائية مثل الدلعونا وزريف الطول، والجفرة والأغاني الشعبية بشتى أنواعها، وعدد من الأغاني الخفيفة الممكن أداؤها بما يتناسب مع النغمات الممكنة على آلة الشبابة، إضافة إلى الارتجالات المختلفة التي يقوم العازف بأدائها في أثناء «التشييلة» في الدبكات الشعبية، حيث كان لعزف آلة الشبابة الأثر الكبير في ترسيخ معاني مصطلحات اللهجة الشعبية.

وقد ذُكرت آلة الشبابة في المراجع العربية القديمة إلى جانب آلات موسيقية شعبية أخرى. مثال ذلك ما يذكره شهاب الدين في كتابه المشهور «سفينة شهاب» حيث يقول:

وعندي قد حلت الأوتارُ والدف والطنبور والمزمار
كذلك الأورغُن والربابة والنايُ والموصولُ و(الشّبابة)

الآن ناشرون وموزعون

أدب آلة الشبابة ورواده في الأردن

من بين الرواد الشعبيين في العزف على آلة الشبابة، اختار الباحث أهم أربعة عازفين كان لهم الدور المميز في نشر ثقافة موسيقى آلة الشبابة في المجتمع الريفي الأردني على مدى عقود مضت، وهم:

1. الأعكب.
2. مأمون العمري.
3. غازي ميّاس.
4. سليمان إبريق.

ومن أساليب الأداء التي يتميز بها عدد من العازفين اعتماد الشفة العلوية للعازف بإغلاق نصف فتحة الشبابة التي ينفخ فيها بشكل محكم، بحيث يغرس الناب في فتحة الشبابة. وقليلاً ما يستخدم العازفون هذه الوضعية خوفًا على أسنانهم من التلف. ومن العازفين الشعبيين الذين استخدموا هذه الطريقة سليمان بريق من مدينة عنبة في محافظة إربد في شمال الأردن.

وفيما يلي جدول يبين معلومات عن رواد العزف على آلة الشبابة في الأردن، حصلت عليها من خلال جولاتي الميدانية المسجلة.

اسم العازف	مادة الشبابة	طريقة العزف	زمن الريادة	نوع الموسيقى
1. الأعكب	البلاستيك الحديد	تثبيت فتحة الشبابة على الناب	الستينيات والسبعينيات	الشعبية زريف الطول الجفرة
2. سليمان إبريق	البلاستيك الحديد	تثبيت فتحة الشبابة على الناب	السبعينيات الثمانينيات	الشعبي والحديث
3. غازي مياس	الحديد القصيب	ضم الشفاه	-الستينيات -السبعينيات -الثمانينيات -التسعينيات	الشعبي، الحديث، عدد من الأغاني الملحنة من قبل ملحنين أردنيين
4.مأمون العمري	الحديد	ضم الشفاه	السبعينيات الثمانينيات التسعينيات	الشعبية الحديثة

الآن ناتزون وهذ عون

ومن الجدير ذكره أن هناك آلات نفخ خاصة بالجنس الأنثوي مثل آلة «الفيفا»؛ وهي شكل من أشكال آلة الفلوت الروماني، وينتشر هذا الشكل في جنوب رومانيا، حيث تعزف عليه فقط الشابات الصغيرات في السن، والنساء غير المتزوجات. ونوع الموسيقى التي تُعزف على هذه الآلة هي موسيقى الحب. وتُصنع هذه الآلة من خشب يسمى (Sambukus nigra) وتأخذ شكلاً أسطوانياً، وقليلاً ما تصنع من القصيب.

بدأت آلة الشبابة الابتعاد عن الساحة الغنائية في الأردن، حيث ارتباطها المباشر بالغناء، منذ ثمانينيات القرن العشرين، وذلك بانتشار آلة القربة بديلاً لها في الأعراس والمناسبات العامة. أما بعد ذلك، وبإدخال تقنية ربع النغم على ميكانيكية آلة الأورغ الغربي، أصبح بإمكان هذه الآلة أداء الأغاني الشعبية المطلوبة ومرافقة الرقصات والدبكات الشعبية وخاصة في طقوس الزواج، بحس ونبرة آلة الشبابة وآلة اليرغول وغيرهما من الآلات الأخرى. فسادت الفرقة الصغيرة المكونة من الأورغ الشرقي والمغني وعازف الطبلة (الدربكة) منذ منتصف التسعينيات في مختلف مدن وأرياف الأردن، لمرافقة الدبكة وإحياء الأفراح في مختلف المناسبات.

وخلاصة القول أن الآلات الموسيقية الشعبية في أغلب دول العالم متشابهة من حيث الاستخدام، ومادة الصنع، وطبيعة الألحان

الموسيقية التي تؤدى من خلال هذه الآلات وطرق استخدامها. فهناك آلات موسيقيه شبيهة بآلة الشبابة منتشره في مختلف دول العالم، منها ما يحتوي على عدد الثقوب. وآلة الشبابة احتوت على خمسة ثقوب فقط، الأمر الذي يجعل من المتعذر أداء سلم موسيقي مكتمل عليها، ويحتوي المجال الصوتي لآلة الشبابة على طبقتين صوتيتين مختلفتين بلون الصوت. ويوجد منها ثلاثة أنواع هي: النوع المعدني، الخشبي، البلاستيكي. وتختلف هذه الأشكال بالطابع الصوتي لاختلاف المادة المصنوعة منها هذه الآلة. إن عدم وجود مؤلفات موسيقية خاصة بآلة الشبابة جعل منها آلة يقتصر دورها الموسيقي على مرافقة الغناء والدبكات الشعبية.

الآن ناشرون وموزعون

المقابلات الشخصية
التي أجريتها في الأردن للتوثيق

1. مقابلة مع عازف الشبابة مأمون العمري من بلدة دير يوسف، 2002.
2. مقابلة مع عازف الشبابة سليمان بريق من بلدة عنبة، 2002.
3. مقابلة مع عازف الشبابة الأعكب من بلدة المزار الشمالي، 2003.
4. مقابلة مع عازف الشبابة غازي ميّاس من مدينة الرمثا، 2002.
5. مقابلة مع ألفرد سماوي/ مغني وعازف عود، إربد، 1994.
6. مقابلة مع الفنان توفيق النمري/ ملحن ومطرب أردني، المدير الإداري في القسم الموسيقي في إذاعة المملكة الأردنية الهاشمية، عمّان، 1995.
7. مقابلة مع حنا سماوي/ عازف ربابة، الفحيص، 1996.
8. مقابلة مع زهدي الطشلة/ عازف ناي، إربد، 1996.
9. مقابلة مع عبدالكريم عوض/ مدرس موسيقى وعازف عود، عمّان، 1994.
10. مقابلة مع عبدالله القصص/ مغنٍ وعازف عود، عمان، 1996.
11. مقابلة مع طارق زبن الجراح/ موظف في بلدية المزار الشمالي، إربد، 1992.
12. مقابلة مع الدكتور محمد غوانمة/ أستاذ، جامعة اليرموك، كلية التربية والفنون (كلية الفنون الجميلة حاليًا)، إربد، 1997.
13. مقابلة مع الفنان أسعد جورج، عمّان، 1995.

14. مقابلة مع غازي الشرقاوي/ موسيقي وملحن، عمّان، 1996.
15. مقابلة مع يوسف خاشو/ مؤلف موسيقي ومدرس، عمّان، 1996.
16. مقابلة مع هالة نسيبة/ عضو فريق إشراف على تأليف مادة الموسيقى في المدارس في وزارة التربية والتعليم، عمّان، 1996.
17. مقابلة مع الفنان مالك ماضي، عمّان، 1996.
18. مقابلة مع روحي شاهين، ملحن أردني، عمّان، 1997.
19. مقابلة مع جميل العاص، ملحن أردني، عمّان، 1997.
20. مقابلة مع الفنان إميل حداد، عمّان، 1977.
21. مقابلة مع إلياس فزع/ موسيقي، عمّان، 1996.

آفاق للنشر والتوزيع

الملاحق

ملحق رقم (1)

قائمة النماذج الموسيقية:

الرقم	النموذج	الصفحة
1	قالب الهجيني (الشكل الأول)	42
2	قالب الهجيني (الشكل الثاني)	42
3	قالب الدلعونا (الشكل الأول)	109
4	قالب الدلعونا (الشكل الثاني)	109
5	قالب الجفرة (الشكل الأول)	114
6	قالب الجفرة (الشكل الثاني)	115
7	قالب زريف الطول (الشكل الأول)	119
8	قالب زريف الطول (الشكل الثاني)	120
9	قالب العتابا والميجانا	123
10	ظليت ارقب سطلها	127
11	الورد فتح	130
12	يا عذاب الدراسين	132
13	ولع البيطون ولع	135
14	منجلي يا من جلاه	137

15	يا حيا الله بالجيش	140
16	يا يُمّه	146
17	يا غزيل	148
18	أغنية يا شجيرة الليمون	150
19	يا مغربين مغرب	152
20	يا ظالمني	154
21	يا حيا الله بالجيش	157
22	هل ليلة وأخرى ليلة	166
23	الجيزة فيها راحة	166
24	احلق يا حلاق	169
25	سبل عيونه	172
26	وسع الميدان	174
27	تكسي	185
28	واحد ونص	185
29	رمثاوية	185
30	ثنتين وخمسة	185
31	تسعة	186
32	اطعج	186

ابن خلدون للنشر والتوزيع

33	تمثيل إيقاعي لرقصة الجوفية	188
34	مثال توضيحي لإيقاع رقصة الجوفية مع لحن أغنية «جفرة وهيه يالربع»	188
35	يا بو رشيدة	189
36	هات يا قلبي غثا	191
37	شرع الله يا بغدادي	193
38	هيه يا بناتي	195
39	عَ العين يا علا	202
40	إيقاع دبكة حبل مودع	205
41	توضيح خطوات دبكة حبل مودع	206
42	توضيح إيقاعي لدورة كاملة لدبكة حبل مودع	206
43	وينك وينك يا نايلون	207
44	يا بو لاحة	210
45	المجال الصوتي لآلة الشبابة	259
46	المجال الصوتي للطبقة السفلى لآلة الشبابة	259
47	المجال الصوتي للطبقة الحادة لآلة الشبابة	260
48	المساحة الصوتية لآلة الشبابة	261

الملحق رقم (2)

قائمة الأشكال:

الرقم	الشكل	الصفحة
1	شكل تمثيلي لحلقة الدبكة	187
2	راعي يعزف على آلة الفلوت المستطيل.. السومريون. حوالي 3000 قبل الميلاد، متحف اللوفر، باريس	232
3	عازف الشبابة الأردنية مأمون العمري- بلدة دير يوسف، شمال الأردن	239
4	عازف آلة من وصيفات آلة الشبابة من آسيا الوسطى	247
5	آلة دودكا (الدودوك)	248
6	السلامية الصغيرة	250
7	رسم تمثيلي لكيفية دخول الهواء إلى أنبوب الآلة	257
8	صورة شبابة العازف الشعبي الأردني مأمون العمري	258
9	وضعية الشفاه أثناء العزف	260

د. علي الشرمان

ولد علي سالم الشرمان في المزار الشمالي بالأردن بتاريخ 1/ 6/ 1964. حصل على دبلوم الموسيقى في العزف على آلة الجيتار الكلاسيكي في معهد جنيسينيخ بموسكو في الاتحاد السوفيتي سابقا، ثم على الماجستير في العلوم الموسيقية في جامعة الروح القدس بالكسليك في لبنان سنة 1997، ثم الدكتوراة في علوم الموسيقا في أكاديمية باكو للموسيقى بأذربيجان، فالدكتوراة في التصميم الداخلي/ العمارة في أكاديمية موسكو الحكومية للفنون التطبيقية والصناعية باسم ستروغانوف في روسيا الاتحادية سنة 2019.

عمل محاضرا غير متفرغ في جامعة اليرموك وفي الأكاديمية الأردنية للموسيقى، في فترات متفرقة في الفترة (1989-1999)، ثم محاضرا متفرغا في سنوات متفرقة بين (1989-2002) في المعهد الوطني للموسيقى في الأردن، فأستاذا مساعدا في كلية الفنون والتصميم بالجامعة الأردنية (2002-2007) شغل خلالها مناصب عدة منها رئيس قسم الموسيقى، ومساعد العميد، ثم انتقل إلى جامعة القدس بـ«أبو ديس» في فلسطين وعمل فيها أستاذا مساعدا في الفترة (2007-2009)، وبعدها عمل أستاذا مساعدا في كلية العمارة والتصميم في الجامعة الأمريكية بمادبا في الأردن (2012-2015)،

ومنذ عام 2018 يعمل أستاذا في قسم هندسة الصوت في كلية لومينوس الجامعية التقنية بعمّان.

صدر له من الكتب «الموسيقى التقليدية الأردنية»، «طقوس الزواج»، 2001 و«آلات الأوركسترا السيمفوني»، 2006، عمادة البحث العلمي بالجامعة الأردنية (ترجمة). كما ونشر العديد من المقالات في صحيفة الرأي الأردنية في الفترة (2001–2009)، وهو عضو المجلس الدولي للموسيقى في فرنسا، وعضو فريق تأليف كتب الموسيقى لمادة التربية الموسيقية في وزارة التربية والتعليم، وعضو فريق تطوير مناهج التربية الموسيقية في وزارة التربية والتعليم.

شارك في العديد من المؤتمرات والمهرجانات الموسيقية في القاهرة بمصر وإسطنبول بتركيا، ولاهاي بهولندا، وبودابست بهنجاريا.

أعدّ وقدم برنامجا موسيقيا للإذاعة الأردنية من (13) حلقة، وله من الأبحاث العلمية (27) بحثاً.

فهرس المحتويات

تقدمة 5

الفصل الأول

تأثير الإطار الجغرافي والاجتماعي والثقافي في تشكيل الموسيقى الأردنية

تمهيد 13

الإطار الجغرافي والاجتماعي والثقافي 13

الشكل الغنائي أساسًا للموسيقى الأردنية 15

الفصل الثاني

عدد من أعلام الحياة الموسيقية

مدينة إربد ودورها في تطور الحياة الموسيقية في الأردن 80

الفصل الثالث

الغناء الريفي

الميزات الموسيقية للغناء الريفي 94

موضوعات الغناء الريفي وقوالبه 102

مكانة الغناء الريفي في طقسية الزواج 162
الرقصات الشعبية المرافقة للغناء الريفي..... 181
الآلات الموسيقية المستخدمةفي الغناء الريفي 215

الفصل الرابع
آلة الشبابة

الشبابة ووصيفاتها في مختلف بلدان العالم 242
الخصائص الموسيقية لآلة الشبابة 251
ارتباط آلة الناي بآلة الشبابة 255
صناعة آلة الشبابة 256
استخدامات آلة الشبابة..... 263
أدب آلة الشبابة وروادها في الأردن..... 266

المقابلات الشخصية التي أجريتها للتوثيق 271

الملاحق..... 273

د. علي الشرمان..... 277

الآن ناشرون وموزعون

الآن ناشرون وموزعون

الآن ناشرون وموزعون