غِنـــاءُ السَّـــامِر

محمد غوانمة، قسم الموسيقى، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ تسلم البحث: 13 /8/ 2008 **تاريخ قبول البحث**: 23 /11/ 2008

ملخص

هدف هذا البحث إلى التعرف إلى قالب غنائي أصيل من قوالب الغناء البدوي المتوارثة في الأردن منذ القدم هو غناء السَّامَر، وذلك من حيث الأصول التاريخية لهذا الغناء وبنائه الفني وطرق أدائه وأشكاله بالإضافة إلى عناصر الأداء فيه، وخصائصه الفنية الشعرية والموسيقية. وقد تناول الباحث غناء السامر باعتباره غناءً بدوياً أصيلاً أُخذت تسميته من ذات الاسم (السَّمر) أو التسامر في ليالي الأفراح، كما تناول مجموعة من المفردات الأساسية في هذا البحث ومنها: القاصُود، والحَاشَي، ورَابَط الحَاشَي، والمُحُوشاة، والرَّدِّيدة، والدِّحيِّة، والرّاقصون، بالإضافة إلى وصف حلقة السامر ومجرياتها من خلال شرح طريقة أداء السامر ومراحلها، وتطرق إلى أشهر أنواع السامر مثل: السّامر المْرَبَّع، والسّامر المْثُولَث، والسَّامَر المْثَنَّى، ويا حَلالي يا مَالي. كما تناول الباحث في هذا البحث إلى بعض التجارب الحديثة لغناء السامر لدى عدد من المطربين الأردنيين الشباب أمثال: نهاوند، عماد الخوالدة، عمر العبدلات، عيد بندان، باعتبار أن تجاربهم تنويعات معاصرة في الغناء الاردني. وقد أورد الباحث في نهاية بحثه مجموعة النتائج التي توصل إليها، كما أوصى بعدد من التوصيات في ضوء ما توصل إليه من نتائج.

Al-Samer Form

Mohammed Ghawanmeh, *Department of Music, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

The research aims to identify an original singing form as a part of traditional Bedouin musical forms of Jordan since ancient times which is known as Al- Samer, in terms of historical roots, musical forming, performing methods, and type, in addition to its' performing elements, and poetical and musical characteristics. The researcher address Al- Samer as an original Bedouin form of singing which derived its' name from the word "Samar" (meaning to pass the night awake) or celebrating in wedding nights, as well as the set of basic vocabulary in this research, including: Al-qassod and Al-hashi and Rabet Al-hashi and Al-mhoucha and Al-radida and Ad-dahia, and dancers, as well a description of the proceedings related to Al-Samer by explaining the performing way and phases of Al- Samer, and the most famous Al- Samer types such as: Al- Samer Al-muraba', Al- Samer Al-mathlooth, Al- Samer Muthanna Ya Hlali Ya Mali. At the research the Researcher discussed also some recent experience of Al- Samer singing performed by a number of young Jordanian singers such as: Nahawand, Imad Khawaldah, Omar Al-abdallat, Eid Bandan, as their experiences are considered contemporary variations in singing forms of Jordan. The researcher reported at the end of his research a grope of results and a number of recommendations in the sphere of his findings.

تمهيد

السَّامَر غناء بدوي جميل جاءت تسميته من ذات الاسم، أي أنها أُخذت من الأصل (سَمَرَ) أي السمر أو التَّسامُر في ليالي الأفراح التي تسبق يوم العرس بسبعة أيام عادة، أو عند العودة من الغزو بالنصر والغنائم، من خلال غناء قصيدة شعرية بدوية ذات نمط محدد يقوم بغنائها مغن محترف يلقب بـ(القَاصُود)، ويشاركه جماعة من الرجال يقفون على شكل هلال وهم يصفقون (يَسْحَجُون) بأكفهم بانتظام إيقاعي بديع. والسَّامَر غناء خاص بالرجال وإن كانت تشارك فيه امرأة بدور الراقص الرئيس في حلقة السَّامَر تلقب بـ (الحَاشَي) أو (المْحوشَيَّة)، حيث تحمل بيمناها سيفاً ترقص به وسط حلقة المشاركين في الغناء بشكل يرسم صورة فنية رائعة، وبخاصة حين يراقصها رجل من الحاضرين في حوار إيقاعي حركي بديع يبرز من خلاله قوته ورجولته بينما تبرز هي شجاعة وجرأة المرأة العربية في أثناء دفاعها عن نفسها بالسيف من خلال الرقصة التي يطلقون عليها اسم (المْحوشَاة).

يحتل السَّامَر كشكل غنائي بدوي مكانة مرموقة بين قوالب الغناء الشعبي الأردني، من حيث الشيوع والانتشار والقبول الشعبي، ومن حيث المساحة الزمنية التي يُؤدى فيها، فقد يصل غناء قصيدة السَّامَر إلى ما يقرب من ساعتين أحياناً، بالتناوب ما بين الشاعر القَاصُود ومجموعة الحضور (الرَّدِّيدَة) الذين يشاركون بالغناء، حيث ينتظمون على شكل قوس دائري متراص، وتتلازم أجسادهم كتفاً إلى كتف، وهم يتمايلون يميناً وشمالاً وقد اعتمرت قلوبهم نشوة وطرباً في أثناء غنائهم للمقطع المتكرر المشهور في غناء السَّامَر باسم (ردّة السَّامَر):

هَلاَ وْهَلاَ بَـــكْ يا هَـــلاَ لا يَـــا حَلِيفِـي يـــا وَلَـــدْ

هدف البحث

يهدف هذا البحث إلى التعرف إلى قالب غنائي أصيل من قوالب الغناء البدوي المتوارثة في الأردن منذ القدم هو غناء السامر، وذلك من حيث الأصول التاريخية لهذا الغناء، وبنائه الفني وطرق أدائه وأشكاله، وعناصر الأداء فيه، وخصائصه الفنية الشعرية والموسيقية.

أهمية البحث

يكتسب البحث أهميته من أهمية الغناء البدوي الذي يعتبر أصل الغناء العربي، فالمساحة الزمنية الطويلة التي يتطلبها أداء حفل السامر بما يشتمل عليه من أشعار شعبية وألحان موسيقية جميلة هي مادة فنية غنية تستوجب البحث والدراسة، بالإضافة إلى أن معرفة المميزات الشعرية والموسيقية لهذا الغناء قد تساعد في الاستفادة من تلك المميزات في بناء أعمال موسيقية (غنائية وعزفية) جديدة توائم بين عنصري الأصالة والمعاصرة، وكذلك يمكن الاستفادة منها في تدريبات وبرامج الفرق الغنائية الجماعية وبخاصة الفرق التراثية والمدرسية والجامعية.

البناء الفني لغناء السَّامِر

يأخذ غناء السامر في الأردن عدة تسميات، ففي مادبا يسمى (الرَّقْصَة) أو (السَّحْجَة)، وفي السلط يسمى (الصَّحْجَة) وفي شمال الأردن يسمى (الدِّحِّيَّة). والأصل في غناء السَّامَر أنه شعر بدوي جميل على وزن مخصوص، وهو لون غنائي عذب وشيِّق، قصير المقاطع، خفيف اللحن، سهل الحفظ والالتقاط لدى سامعيه، فالبدو الأردنيون يغنون السَّامَر في شغف كبير على وزن البحر المتدارك المُشَعّث التفاعيل لتصبح في معظمها (فَعْلُنْ)، والذي أسماه العرب قديماً بحر الخبب الذي يعني نوعاً من العَدْو، وهم يُغنونه بطرق شَتّى، معتمدين في غنائه على لازمات غنائية محددة، تُغنَّى بشكل جماعي (أبو الرب، 1980، 125).

يذكر الباحث الدكتور هاني العمد أن لغناء السَّامَر تقاليد فنية متوارثة، وربما ترتبط جذوره بالتهليل والتلبية القديمين الذين سادا في العصر الجاهلي، (العمد، 1969، 126) وهنالك قصائد بدوية كثيرة في شكل غناء السَّامَر، وهي ذات مضامين شعرية جميلة، وأفكار فنية مختلفة يبدأها القَاصُود عادة بمطلع ديني مشهور في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم فيقول:

أوَّلْ ما نِبْـــدِي ونْقُـــولِ صَلُّـوا عَ طَهَ الرَّسُـــــولِ

ألِـــفْ مَـــرَّةٍ قَبُـــــولِ مِـنَ احْـــرَارَتْ تَحِيَّـــاتِ

أو:

أوّلْ مَـا نِبْـدِي ونْقُـولِ بْذِكْـرِ مْحَمَّـدِ الرَّسُـــولِ

مدونة موسيقية رقم (1): مطلع غناء السامر (أَوَّلْ مَا نِبْدِي)

فترد عليه مجموعة الحضور بردّة السَّامَر المشهورة:

هَلاَ وْهَلاَ بَـكْ يا هَـــلاَ لا يَـا حَلِيفِـي يا وَلَـــدْ

مدونة موسيقية رقم (2): ردّة غناء السَّامِر (هَلا وْهَلا)

بعدها ينتقل القَاصُود إلى طلب الراقصة المسمّاة بـ(الحَاشَي)، وهي المرأة التي تُضفي على حلقة السَّامَر روعتها ورونقها حيث يقول على ذات اللحن:

لا يـا مْعَـزِّبْنَـا تِخَيَّـــرْ السِّـتِـرْ وَلاَّ الفِضِيحَـــهْ

وِاطْلِـــعْ لَرْبُوعِنَـا حَاشِـــي ومْـــنَ البَنَـــاتَ الْمِلِيحَـــهْ

يقول الشاعر نايف أبو عبيد: « السَّامَر غناء بدوي ترافقه رقصة خاصة تسمى هي الأخرى باسمه أي رقصة السَّامَر، حيث يقوم الرجال بالغناء مع الشاعر القَاصُود، ولمزيد من الإثارة لمشاعر الراقصين، يطلب راوي الأشعار - أي الشاعر القَاصُود - مشاركة «الحَاشَي» وهي امرأة محتشمة من نساء العشيرة، تدخل ميدان الرقص وسط حلقة الرجال المشاركين بغناء السَّامَر ملثمة حاملة سيفاً بيمينها، تحَاشَي أي (تدافع) به عن نفسها كي لا يلمسها أحد من الرجال، فيدب الحماس في نفوس الراقصين والمشاهدين، وتزداد الإثارة لديهم بوجود الحَاشَي، ولقد كان من المشروع أن تدافع الحَاشَي عن نفسها بالسيف بكل أنفة وكبرياء، لأنه إذا صدف ولمسها أحد الراقصين المشاركين في حلقة السَّامَر فإنها ستوصف بعد ذلك بالملموسة، وفي ذلك انتقاص من شأنها، وقد يعني أنه لن يتزوجها أحد بعد ذلك، وإن كانت متزوجة فإن أبناءها سيحملون وصمَة (عْيَالَ الْمَلْمُوسَه) (أبو عبيد، 2002، 5).

ثم ينتقل بعد ذلك إلى مدح المحتفل بهم، أي أصحاب المناسبة الاحتفالية فيقول:

يا هيـــلَ البيـــتَ الجِدِيـــدِ ريتُـــهْ مَبْـرُوكُ وْسِـعِيـــدِ

يا ريـــتِ زْغَيِّرْكُـــو يِكْبَـــرْ وِيْجِيـــبِ النَّفْـــعِ مْـــنِ بْعِيـــدِ

أو يقول:

يـــا هَيْلَ البيـــتِ الْلِـي مَبْنِـي يـــا لْلِـي طَـرَ بْكُـــمْ جِذَبْنِـي

يلي ذلك غزل رقيق في وصف الحَاشَي مثل:

يـــا لْحاشـــي خَلَّـــكْ قِرِيـــبِ وِاحْرَصْ عَـنْ عينِـــي تِغِيـبِ

عَسَـــى انَّكْ حَظِّـــي وْنَصِيبِـــي تِلْفِـــي مِـــنْ هيـــلَـــكْ عَطِيَّـــهْ

***

حَاشِـــينـــا وِدَّك الْمَـــــرْحِ يـــا طُـــولَـــكْ نَصِّـــةَ الرُّمْـــحِ

لَـنْ شِـــفْتَكْ مِسَـــا مَعْ صُبْـــحِ يِـــزُولِ الهَـــمّ الْ عَلَيَّـــــهْ

***

حاشِـــينـــا حِرْصَـــكْ تِرْتَـــاعِ خَلّـــكْ مِـــنْ يَمِّـــي زَعَّـــاعِ

شَـــبَّهْتَـكْ مُهْـــرَهْ رَضَّـــاعِ خَيَّالـــكْ ذِيـــبَ السَّـــرِيَّـــهْ

قد يعتبر القاصود أن تغنّيه بالحاشي ووصفه له هو البداية الفعلية لغناء السَّامَر، لما في ذلك من تحريك لمشاعره وهواجسه ولواعج الحب لديه، كقوله:

أبْـــدِي بِقَافَـــاً امْطَلَّـــــعْ شَـــبَّا مِـــنْ قَلْـــبٍ مْوَلَّـــعْ

وَانـــا ذَبَحْنِـــي المْدَلَّـــعْ رَاعِـــي لِهْـــرُوجِ الزَّكِيَّـــهْ

***

رَاعِي لِهْرُوجِ الْلِـــي تْسَلِّـــي وْحُبُّـــهْ بَالْقَلْـــبْ ظَلِّـــي

وِانْ صِـفِي لَيَّـــهْ لَصَلِّـــي وَاضَحِّـي بْعِيـــدَ الضَّحِيَّـــهْ

***

يِرْزِقَـكْ لا اقْتَصَـــدْ رَبَّـــكْ يِرْزِقَـــكْ وِانْـــتَ بْمَطَبَّـــكْ

ياخِـذْ مِـنْ حُبَّـــه لَحُبَـــكْ وانا اشْـــهَـدْ هَـذِي الهَنِيُّـــهْ

***

وانا اشْـــهَـدْ هَـذِي السَّعَـــادَهْ وَالجِيـــزَهْ عَلَـــى المَـــرَادَهْ

يـا لْسَـــانِي عِـــدَّ الِوْكَـــادَهْ لا تْعِـدَّ الْكِلْمَـاتَ الْمَنْسِـيَّـهْ

ثم يكون ختام الغناء بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم كقوله:

أخْتُـــمْ كَلامِـــي بَالزِّيـــــن بِمْحَمَّـــدْ يـــا نُـــورَ العيـــنِ

عَسَـــى اللهِ انُّـــهْ يِهْدِيـــنِي وازُورُهْ قَبْـــلَ المِنِيَّـــــهْ

وفي النهاية تزداد سرعة الحركات الإيقاعية المصاحَبَة بالتصفيق رويداً رويداً، حتى تبلغ ذروتها فيما يسمى بـ(الدِّحِّيِّه)، والدِّحِّيِّه إلقاء إنشادي لكلمة (دِّحِّيِّه) أو (دحِّيُّوه) مكررة مرات ومرات على وزن إيقاعي محدد، للتعبير عن ذروة التفاعل بين الغناء والحدث.

ويرى أبو عبيد أنه في أوج هذا الحماس تتحول رقصة السَّامَر إلى رقصة هائجة، يتقدم بها الرجال مصفقين صوب الأنثى (الحَاشَي) إلى مسافة محدودة وهم يكررون كلمة (دَحِّيّوه) أو كلمة (دِّحِّيِّه)، ويتبادلون معها الكر والفر إلى أن يصيح أحدهم صيحة غير مفهومة قبل أن تتسلل الحَاشَي من بينهم إلى خارج الحلقة، فتتناثر الأصوات والصيحات والضحكات والزّغردة معلنةً انتهاء القصيد والرقص والدِّحِّيِّه، أي فَضّ السَّامَر كما يقولون. (أبو عبيد، 2002، 5).

دِّحِّيِّـــهِ الدِّحِّيِّـــــهْ دِّحِّيِّـــهِ الدِّحِّيِّـــــهْ

دِّحِّيِّـــهِ الدِّحِّيِّـــــهْ دِّحِّيِّـــهِ الدِّحِّيِّـــــهْ

مدونة موسيقية رقم (3): (الدِّحِّيِّه)

ويذكر العزيزي أن أهل الكرك كانوا يردّدون بعد كل بيت من أبيات السَّامَر لازمة خاصة معروفة هي (رَاحَتْ تَقُولَ الرّداح) أو (رَاحَتْ تَقُولَ نْرَيدَهْ)، ويورد العزيزي مثالاً لذلك قصيدة قديمة من قصائد السَّامَر مشهورة لدى أهل الكرك باسم (قصيدة غافل) (العزيزي،1983، 189-183)، ومطلعها:

عِنِـــدْ طَلْعِـــةَ النِّجْمَـــــهْ وْعِنِـــدْ حَلْـــبَ الغَوَاوِيـــــرْ

رَاحَتْ تِقُولِ نْرِيدَهْ

وِانِّـــــي بَالصَّابِـــحْ بِصِيـــــحْ إبْجَالَ الصِّيَـرَهْ مِـــنْ يِمِيـــنْ

رَاحَتْ تِقُولِ نْرِيدَهْ

وِشْ عْلُومَـــكْ يـــا صَابِـــــحْ قَـــالَ النَّصَـــارى مَـاخُوذَيـــنْ

رَاحَتْ تِقُولِ نْرِيدَهْ

مدونة موسيقية رقم (4): ردّة غِناء السَّامِر (رَاحَتْ تِقُولِ نْرِيدَهْ)

عناصر أداء السَّامِر

يقوم أداء حفل السَّامَر على عاتق خمسة عناصر أساسية تتشارك جميعها في إخراج حلقة السَّامَر على نسقها الجميل الذي لا تكتمل بهجته إلاّ باكتمال هذه العناصر وهي:

1. **القَاصُود:** شاعر وراوٍ ممتاز، له رصيد كبير من محفوظات غناء السَّامَر، ويُعتبر مرجعاً هاماً لهذا اللون من الغناء لما يتمتع به من ذاكرة قوية وصفات فنية مميزة تؤهله للدور القيادي في غناء السَّامَر، ومن تلك الصفات: الصوت القوي الرخيم القادر على إمتاع السامعين، والحضور المسرحي أثناء الأداء، فنراه يتمايل بجسده طرباً وسروراً ذات اليمين وذات الشمال، وكذلك فإن على القَاصُود أن يتميز بسرعة البديهة التي قد تفرض عليه إبدّاع بعض الأبيات الشعرية الغنائية بشكل فوري من خلال ما يمليه عليه الموقف الدرامي للحدث، ولذلك فإن البدو يُسمّونه (البدّاع) وذلك للتأكيد على وظيفته الفنية الإبدّاعية، كما قد يطلقون عليه اسم (الرَّوَّاد) تأكيداً على دوره الريادي، ويظهر صوت القَاصُود بوضوح بين أصوات الحاضرين الذين يصاحبونه بترديد المقطع المتكرر الخاص بهم، مع تصفيق إيقاعي جماعي منتظم عادة ما يكون على الوحدة الإيقاعية الملازمة للغناء (غوانمة، 1997، 27)، هذا إلى جانب ترديدهم ما يسمى بمقطع الردّة أو مطلع قصيدة السَّامَر المتوارث منذ القدم والمتمثل بالبيت التالي:

هَلاَ وْهَــلاَ بَــكْ يــا هَــلاَ لا يَــا حَلِيفِــي يــا وَلَــدْ

وقد يقوم مجموعة من الرجال بدور القاصود أحياناً، من خلال ترديدهم أشعار قصيدة يحفظونها، فيرد عليهم الحضور بردة السامر.

2. **الحَاشِي:** هي الراقصة الأساسية في حلقة السَّامَر، وهي سيدة من أبدع السيدات جمالاً، وأرشقهن حركة، تحمل بيدها سيفاً مصلتاً تدافع به عن نفسها من خلال رقص جميل يسمى الَمْحوشَاة، وتبدو مهارة (الحَاشَي) مثار إعجاب الحضور إذا استطاعت أن تنجو من أيدي اللامسين. فالسيف تذب به المحيطين بها عن الدنو منها، فمن المعتاد أن يحاول كل رجل مشترك في الرقص أن يلمسها إن استطاع، والمألوف أن تجرح عدداً غير قليل من الراقصين الذين سولت لهم نفوسهم أن يمدُّوا أيديهم نحوها.

3. **رَابِطُ الحَاشِي:** هو الشخص الذي يُحضَر المرأة الراقصة (الحَاشَي) إلى حلقة السَّامَر بناء على طلب القَاصُود، حيث يطلب إليها الرابط أن تجثو وسط حلقة السَّامَر وهذا ما يسمى لدى البدو (رَبْط) أو (وَسْق) الحَاشَي، حيث تمتنع بموجبه الحَاشَي عن الرقص تماماً حتى يأذن لها الرّابط الذي يقف إلى جانبها طيلة مدة الرّبط.

ويتمنّع الرّابط ويتشدد في رفض السماح للحَاشَي بالرقص، متحدياً الشاعر القَاصُود أن يفك ربطها بالشعر الذي يتضمن مدح الرابط والتقرب إليه بكل الأساليب وربما التحايل عليه في ذلك، من خلال الكثير من عناصر الإغراء التي يقدمها القَاصُود الذي يدرك تماماً أن عليه التخلص من هذا الموقف الحرج الذي تحدّاه فيه الرّابط، ولا يكون ذلك إلا بالقصيد، فشَعر القصيد هو السبيل الأوحد أمامه لفك ربط الحَاشَي.

4. **الرَّدّيدّة:** هم مجموعة الرجال المشاركين بغناء السَّامَر، يصطفون على جانبي القَاصُود بشكل قوسي، ويتناوبون معه الغناء والتصفيق والتمايل بأجسادهم ذات اليمين وذات الشمال، ويلتزمون طيلة الحفل بترديد المقطع الشائع المتوارث منذ القدم والمتمثل بـ(ردّة السَّامَر):

هَلاَ وْهَــلاَ بَــكْ يا هَــلاَ لا يَــا حَلِيفِــي يــا وَلَــدْ

5. **الراقصون:** قد يتحول بعض الردّيدة - وخاصة كبار السن منهم - من الغناء إلى الرقص وسط حلقة السَّامَر، وبخاصة عندما تدخل الحاشي حلقة السَّامَر فيدب الحماس في نفوس هؤلاء المشاركين، حيث يتبادلون الرقص مع الحَاشَي واحداً تلو الآخر، ويعود الراقص بعد أن تنهك قواه أمام الحَاشَي إلى موقعه في حلقة الغناء، ليتابع الغناء مجدداً كمردِّد لمقطع الردّة التي لا يَملّ منها الرديدة طيلة حفل السَّامَر.

مطالب القَاصُود

يؤكد العبادي على أن للقَاصُود دوراً مهماً في إدارة الرقصة إدارة سليمة، فهو لا يعيش بمعزل عمن حوله من رجال، وحاش، وحضور، ومعازيب، واعتماداً على دوره الرئيس فإن له الحق في المطالبة ببعض المطالب التي لا يشترط أن تكون من المعازيب فقط، ولكن إذا طلبها فيجب تلبيتها، ومن هذه المطالب (العبادي، 1989، 331):

1 - **طلب الحَاشِي:** إذا بدأ القَاصُود بالغناء ولم تأت الحَاشَي بعد، فيحق له أن يطلبها من المعزّب، وهو يطلب الحاشي بصفات معينة وطيبة ويستبعد بالمقابل ذات الصفات السيئة فيقول:

يا مَـــنْ عَيَّـنْ لِـــي مْعَزِّبْنَـــا وْيَـــا مَـــنْ إذْكَـــرَهْ لَيَّـــهْ

ميـــرْ ودِّيْ لَرْبُوعِـي حَاشِـــي وِمْـــنَ البَنَـــاتَ النِّقيّـــهْ

وْمَا هِـي حَـيَّ اللهْ سَـمَـــارَهْ ثَـــارِي بَعِضْهِـنْ دَهِيـــهْ

فيقول المعزب: إبشر يالبدَّاع ... عيناك (أي من أجل عينيك)، جَتْك (أي جاءتك)، وفي هذه اللحظات يكون الجميع بانتظار الحَاشَي على أحرٍّ من الجمر، وعندما تحضر الحَاشَي لا تكون وحيدة بل يكون إلى جانبها رجل يُطْلَق عليه البدو اسم (الرَّابَط) أي رابط الحَاشَي، فهو يقدم الحَاشَي إلى وسط حلقة السَّامَر ويطلب منها الجثو، ولا يسمح لها بالرقص إلا بعد أن يفكها الشاعر القَاصُود بالشعر الجميل، حيث يأخذ هذا المشهد وقتاً ليس بالقصير، يُسَخِّر فيه القَاصُود جهده، وتتجلى فيه عبقريته الشعرية لفك الحَاشَي من بين يدي الرَّابط.

فك ربط الحَاشِي: تصف الأبيات الشعرية في غناء السَّامَر محاولة القَاصُود فك ربط الحَاشَي، التي تشبه وضع الأسير في المعركة، حيث يبدأ القَاصُود بالتساؤل التالي (العبادي، 19898، 333):

لا يَـا رَبَّـــاطِ حْوِيْشِـينَـــا يـــا خَيِّـــيْ وِشْ لَـــكْ عَلِينَـــا

مـــا بِيـــكِ الحَـــقِّ تْمَاشِـينَا عِنْـــدَ العَـــوَارِفْ يِجْدُونَـــا

ثم يحاول القَاصُود إغراء رابط الحَاشَي بما تشتهيه نفسه ويسأله عمّا يريد فيقول:

إنْ كَانِ انَّـــك كَيفِـــي جَهْـــوَهْ خُـــذْ لَكْ حِمْليـــنِ مْـنَ الْقَهْـــوَهْ

نَقِيَّـــهْ بِيـــدِي نَقُوَهَـــا ســيلانِـي مَـــا هِـــي غِرْقِيَّـــهْ

ثم يسأله إن كان فقيراً ليعطيه مالاً فيقول:

وِانْ كَـــانِ وِانَّـــك فَقِيـــرِ أُفْـــرُشْ عَبَاتَـــكْ لَلْخيـــرِ

عَـالـــدَّرُبْ حِنَّـــا نِسِيـــرِ وْعَلَـــى اللهْ يَـــا التَّدَابِيـــرِ

***

ان كَانَّـــكْ لَلذَّهَـــبْ كَيالِـــي قُمْ هَـــاتِ عْدُولَـــكْ وِاكْتَالِـــي

خُـــذْ مِنـــي كَـــلَامِ رْجَالِـــي وِالصَّـــاعِ الْجَايِـــرْ عَلَيَّـــهْ

ويقول أيضاً:

وَاجِيـــبْ لَـكْ مَـــالَ العُصْمَلِّي أَلْلِـــي لَعْدُولَـــكِ يْمَلِّـــي

ثم يسأله إن كان يريد ماشية وحلالا فيقول:

أَجِيـــبْ لَـــكْ حَـــلاَلَ البَلَقْـــا لَـــك مْـــنَ الزَّرْقَـــا لَلزَّرْقَـــا

بيضَـــا وَالسَّـــمْـــرَا وَالبَرْقَـــا وْهَـــذُولِ دُونَـــكْ مَـــا يْبَاتِـــنْ

***

وَاجِيـــبْ لَـــكْ مُهْـــرَةً سَـــابِـــقْ بْرِجْلَـــهْ مَانَاشَـــهْ الطَّـــارِقْ

مَعْطِيهَـــا خيـــرِ الْلِـــي تْرَافِـقْ سَـــبُـــوقِ وْتَسْـــبُـقَ الطَّيـــــرِ

ثم يخاطب الفتاة (الحَاشَي) ليطمئنها على مصيرها وأنه سيفكها وينهي أسرها هذا، ويقوي بذلك من معنوياتها:

يـا بِنِـتْ كَـانِ اتْطِيعِينِي وِانْخِينِي وِاخْزَعِي لَيَّهْ

كذلك فإن القَاصُود يؤكد للرهينة (الحَاشَي) بأن النصر والحرية آتيان، ولو احتاج ذلك إلى زمن ووقت حيث يقول:

لا يْطُـبِّ قْلِيْبَـكْ هوجَـــاسِ لافُكَّكْ يا اشْعَلَ الرَّاسِ

ويقول أيضاً:

عَشِيـرِكْ وَايَّـا وَدِيعِـــكْ مـا ظَنِّـي انُّـهْ يِبِيعِكْ

ويخاطب الشخص الرابط للحَاشَي بعد ذلك مباشرة حينما لا يترك الحَاشَي فيقول:

بَيِّنِـتْ وِانَّـكْ طَمَّـــاعِ لَلْحَاشِي مَا انِتْ بَيَّـاعِ

كذلك فإنه على استعداد لأن يفتدي الحَاشَي بروحه رغم أنه وحيد أمه فيقول:

إن كانَّـكْ لَرُوحِـي أَخَّـاذِي مـانِـي عَـلـيـهَـا مَنَّاعِ

يا شَارِي انَا اوَّل مَـنْ بَاعِ بْرَاي أمِّي مَاليهَا غيـرِي

ويرى العبادي أن (الرَّابَط) قد يستمر برفضه إطلاق سراح الحَاشَي، وأنه قد يضيف بعداً دراماياً للمشهد مثل أن يُدخِّن على غَلْيونه أو سيجارته بهدوء أعصاب غريب، لأنه مطمئن تماماً إلى أنه لا يجوز لأحد أن يفكها بالقوة، وإنما بالشعر والغناء، لذا فإن أي محاولة لفكّها يجب أن تقتصر فقط على القصيد، وتتحول الرصاصة إلى كلمة، والعنف إلى لطف، والإجرام إلى كلام، وعليه فإن الرابط مطمئن وبكل ثقة إلى أنه لن يأتي أي مسلح ليستعمل سلاحه في السيطرة عليه وفك الحَاشَي. ومع ذلك فإن القَاصُود يلجأ إلى تجريب هذا الأسلوب، حيث يُنبِّه الرّابط إلى سوء تصرفه هذا ويحذره من مغبة عصيانه، فينهج معه أسلوب التهديد والوعيد لعله يجدي نفعاً فيهدّده قائلاً (العبادي، 1989، 334):

لَنَّـكْ ما اطْلَقْـتِ حْويشِـيـنَـــا لاهْجُـمْ عَليـكِ بْشِـبْرِيَّهْ

كما يتوعّده بقوله:

حِنّا نِشْـرِيهَـا بَـامَّ المِشْـطِ الْلِي لَنْ ثَـارَتْ لَهَا قِشْـطِ

وِنْكِتَّـكْ مَـعَ السَّـرَايَا وبْسُـوقٍ لـونَ المَرَايَـا

تحْبِسْ لَـوْ مَالَـكْ جِنِيّـهْ

وبعد هذا الأسلوب العنيف، وهذا التهديد الذي لا يأبه له رابط الحَاشَي، يتحول القَاصُود إلى أسلوب آخر، وهو اللجوء إلى الله ورسوله، حيث لا يستطيع أي بدوي أن يرد جاه الله ورسوله، بينما القَاصُود يبين حرصه على رابط الحَاشَي وتقديره له، وأنه لا يهون عليه أن يسئ إلى الرَّابَط فيقول:

يا رُوحِـي ما اقْـدَرْ آسِـبَّـكْ أدَنِّـقْ عَليـك وَاحِبِّـكْ

وَاجُوهَـكْ بِـاللهِ بْرَبَّـكْ تِطْلِـقْ حَاشِـينَا النَّشْـمِيـهْ

كما يقول في موقع آخر:

جِهْتَـكْ وبْسَـيِّـدَ النَّـاسِ ووْجُـوهِ رْبُـوعٍ جُـلاَّسِ

تِطْلِـقْ لِـي عـينَ الجِرْنَـاسِ

وأمام هذه الجاهة العظيمة: الله، ورسوله، ووجوه الرَّبع، والعُصبة الجالسين، لا يجد الرابط (رابط الحَاشَي) بداً من أن يلبي الطلب، فيطلق سراح الحَاشَي وينسحب. وبذلك نرى أن للناحية الدينية مكانة عظيمة في نفس البدوي، فليس (وراء الله للمرء مذهب)، وكما يقولون: ما فيه بعد الله يمين للمسلمين، ومضافاً لكل هذا نجد جاه رسول الله (سيد الناس، سيد الخلق)، وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك جاه الجُلوس، أي الحضور المشاركين في حلقة السَّامَر، ولنفرض أن (رابط الحَاشَي) قد تمرد، ولم يحترم جاه الله ورسوله، حينها يقوم عليه (الربع الجُلاس) أي القوم الحضور ويأخذون منه الحَاشَي بالقوة، لأنه أصبح (في نظرهم) عدواً لله وللرسول وللربع. ويرى العبادي أن مشهد ربط الحَاشَي عملية تمثيلية لطيفة للتسلية تساعد على استمرار الرقصة لفترة أطول كما تساعد على معرفة قدرات الرجال (العبادي، 1989، 336).

بعد إطلاق سراح الحَاشَي يتنفس القَاصُود الصعداء، وتأخذه النشوة بانتصاره على رابط الحَاشَي، فيخاطبه بشيء من الازدراء والشماته ويتنصل من كل الوعود التي وعده بها قائلاً:

يامَـا عَطينَـا وْمَنَّينـا وَاللهْ مَـا تْشُـوفَ المَصْرِيَّـهْ

ويقول أيضاً:

جِبْنَـا حَاشِـينَـا وِبْحيـلِ وَاللهِ مَـا تْشُـوفَ المِـلِّ

ب- **طلب بعض الأشياء من الحَاشِي:** قد يلجأ القَاصُود أحياناً إلى أن يطلب من الحَاشَي أو (المْحوشَيّة) كما يسميها بعض البدو العديد من الأشياء، ولكن تلبيتها تكون من المعازيب وليس من الحَاشَي نفسها، فيطلب منها الخَاتَم، والمُزْوَيَّة، والعَباءَة، والثّوب ... وغيرها، وكلما طلب شيئاً من تلك الأشياء اضطر المعازيب لتلبيته نيابة عن الحَاشَي، حيث يعتبر تقصيراً منهم أن قامت الحَاشَي بتلبية طلب القَاصُود. كما تعتبر تلبيتهم لطلبات القَاصُود تعبيراً عن المدد المستمر حتى تبقى الحَاشَي صامدة أمام القَاصُود الذي قد يطلب العباءة مثلاً بقوله:

وَاعْطَتْنِـي يـومَ اللهْ اعْطانِـي زَيْـنَ العَبَـاةِ شْـيُوخِيَّـهْ

بِنْــتَ الاجْــوَادِ الْ تَعْطِينِــي وْبِنْـتَ الانْــذَال الْلِــي مْعَيَّــهْ

فالعطاء من (بنت الأجواد) الكريمة، ذات الشهامة، وأما البخيلة إبنة البخيل فهي لا تفعل ذلك أبدا، وما ذلك إلا أسلوب مناورة واستدراج، حتى يضعها أمام الأمر الواقع، ويأخذ منها ما يريد بأسلوب لطيف، فيعطيه المعازيب هذه العباءة، أو يفعل ذلك أحد الحضور، ثم يطلب (المَزْوَيّة) إذا كانت ترتديها وهي سترة مطرزة جميلة تشبه المعطف تلبسها البدويات فيقول:

يــا بْنَيَّــهْ يــا امِّ الثَّنَايَــا وَاهْــدِي لِكْ أَلِــفْ مَسِــيَّــهْ

لَدْيَــارِكْ شِــدِّي المَطَايَــا حَتَــى نِجِيــبَ الْمَزْوِيَّــهْ

بِنْــت الاجْــوَادِ الْ تَعْطِينِــي وْبِنْــتَ الانْــذَالِ الْلِــي مْعَيَّــهْ

وبذلك يمتدحها ثانية، وأنه شد مطاياه قاصداً ديرة أهلها، ليأخذ المزويَّة الجميلة ذات الأهمية الكبيرة، فقد أصابه البرد، وهو يطلب الدفء في هذه المزويَّة التي ستهديها له الحَاشَي حيث يقول:

يالحَاشَــي هــي يــا لَبْنَيَّــهْ وَانَــا صَابَتْنَــي بَرْدَيَّــهْ

قَالُــو لَــيِّ دْفَــايَ عَنْــدَكْ حيــثٍ انْ تَهْدَينَــي المَزْوَيَّــهْ

ويرى العبادي أن طلب القَاصُود من الحَاشَي يكون بأدب وبصيغتين متقاربتين هما: (الْعَطَيَّة، والهَدَيَّة)، ويمكن أن تتوالى طلبات القَاصُود من الحَاشَي لإحداث مزيد من الإثارة على جوانب حلقة السَّامَر فيقول (العبادي، 1989، ص337):

طَلَبْتَــكْ يــا حْويشِــي رَبْعِــي تِرْمِــي (عَصَاتَــكْ) عَلَيَّــهْ

يا خَيْتِــي اعْطِينِــي (مَنْدِيــلِكْ) وَانــا الْلِــي اقُــولَ الحَذِيَّــهْ

يا خَيْتِــي وَاعْطِينِــي (الخَاتَــمْ) مْــنِ ايْــدِكْ لايَــدِّي هَدِيَّــهْ

طَلَبْتَــكْ يــا حْويشِــي رَبْعِــي بَــاللهْ تِرْمِيلِــي (النَّصِيَّــهْ)

طَلَبْتَــكْ تِرْمِيلِــي (ثوبَــكْ) وِاوْعَــى لا تِزْعَــلْ عَلَيَّــهْ

طَلَبْتَــكْ يــا حْويشِــي رَبْعِــي بَــاللهْ تَعْطِينِــي (المَزْوِيَّــهْ)

وبعد أن ينتهي القَاصُود من الطلبات والقصيد، يعيد كل شيء إلى أصحابه سالماً غانماً. ولا شك أنها عملية تسلية جميلة، بل أنها مثيرة، خاصة لشخص يراها أول مرة في مجتمع تؤدي فيه أقل غلطة أو مزحة إلى عواقب وخيمة.

ج- طلب الماء: إذا عطش القَاصُود طلب الماء ليشرب حيث يقول:

هَنِيَّــهْ مَــا مِــنْ هَنِيَّــهْ يــا مْعَــزِّبْ وِاسْــقِينِــي مَيَّــهْ

فيقول المعزب: أبْشَرْ جَتْك، وينادي القوم بعضهم بعضاً: مَيِّه للبدّاع ... مَيِّه للبدّاع، ونراهم يقولون له (البدّاع) هنا إكراماً له، لأن (البدّاع) الذي يبتدع شعره من عنده أعلى مرتبة وأهم من القَاصُود الذي يردد شعر غيره.

د- **طلب إطلاق الرصاص:** قد يطلب القَاصُود من بعض الحضور ويسميه باسمه أن يسمعه صوت بندقيته أو مسدسه أو خرطوشة فيقول:

لا يَـــا مَحْبُـوبِـــي يـــا (وَلَـــدْ) سَـــمِّعْنِـــي حِـــسَّ الرِّدْنِيَّـــهْ

فيضطر الشخص المطلوب أن يطلق عياراً نارياً وهو يقول : أبْشَرْ لَعينَاكْ، وتنطلق الزغاريد مع سماع اسم الشخص الذي طُلب إليه إطلاق العيارات النارية، كنوع من الحماس والتحميس.

هـ- **طلب النجدة بقول القصيد:** قد يعجز القَاصُود أو البدّاع عن الاستمرار في قول القصيد لأي سبب، كنضوب ما يحفظه من أشعار، أو شعوره بالعجز أمام خصمه، أو التعب والإجهاد، وما إلى ذلك، ولكن البدو دائماً يعزون العجز إلى صوت القَاصُود الذي أصابه التعب والإجهاد، أي لأسباب خارجة عن إرادته، وليس إلى شيء آخر لأن العجز بحد ذاته عيب، وهذا تحايل مهذب، مؤدب لطيف، حيث يقول: (يا حَسِّي بايَقٍ بَيَّهْ)، أي أن صوته قد باق به، بمعنى أنه خانه وخدعه، وبالتالي لا يسمعه أحد إذا استمر في قصيدة، والصوت الجيد المتناسق هو من الشروط الأساسية الواجب توافرها لدى القَصَّاد، فالبدو يحبون الصوت الموسيقي الرنّان الجميل.

فإذا سمع الشخص المقصود بتلبية النجدة نداء القَاصُود، لبّاه فوراً، وجاء بجانب القَاصُود ليحل محله فيقول:

وِاقْعِـــدْ تِرَيَّـحْ يـــا البدّاع دِيـرِ المَحَامِـلْ عَلَيَّـــهْ

ويقوم القَاصُود الجديد بالمهمة التي القيت على عاتقه، بينما ينسحب الأول، وله الحق في البقاء داخل الرقصة، أو الخروج منها، والأفضل أن يخرج لأن مكانه أصبح مشغولاً بمن يسد مسده (العبادي، 1989، 341).

أشكال غناء السَّامِر

ينتشر غناء السَّامَر على مساحة الوطن بأشكال مختلفة، ويكاد يتميّز السَّامَر في كل منطقة من مناطق الأردن بميزات خاصة تختلف في بعض جوانبها الفنية عما هي عليه لدى المناطق الأخرى، ويمكننا القول أن غناء السامر في الأردن قد أخذ شكلين رئيسين، انتشر أحداهما في البادية الأردنية، وهو ما يعرف بـ (الهَلاَ بَكْ) ومطلعه:

هَـــلاَ وْهَـلاَ بَـكْ يـا هَـــلاَ لا يَـــا حَلِيفِـــي يـــا وَلَـــدْ

وقد أخذ هذا الشكل من غناء السامر أشكالاً فرعية منها: السامر المربع، والسامر المثولث، والسامر المثنى في حين اشتهر شكل الرئيس الآخر في الأردن باسم (يا حلالي يا مالي):

1. **السَّامِر المُرَبَّعْ:** يذكر الباحث الشاعر فراس المجالي أن غناء السَّامَر مشهور في مدينة الكرك بخاصة وفي الأردن بعامة بأكثر من شكل، لكن أشهرها لدى أهل الكرك السَّامَر المربع، ويرى حَدَّاد أن السامر المربع هو الذي تتكون قصيدته الشعرية من مقاطع متعددة، وكل مقطع فيها يتكون من أربع شطرات شعرية يغنيها الشاعر البدّاع، ثم يرد عليه المشاركون بردّة السَّامَر المعروفة (حداد، 2004، ص76)، كما في المثال التالي:

الردّة:

هَلاَ وْهَـــلاَ بَـكْ يا هَـــلاَ لا يَـــا حَلِيفِـي يـــا وَلَـــدْ

المقطع:

لا يـــا مْعَـزِّبْنَـــا تِخَيَّـــرْ السِّـــتِـــرْ وَلاَّ الفِضِيحَـــهْ

وِاطْلِـعْ لَرْبُوعِنَـــا حَاشِـــي وِمْـنَ البَنَـــاتَ الْمِلِيحَـــهْ

مدونة موسيقية رقم (5): السَّامِر المُرَبَّع

2. **السَّامِر المُثولَثْ:** وهو الذي يتكون المقطع الواحد فيه من ثلاث شطرات شعرية، تلتزم الشطرتان الأُوليان بقافية محددة في حين تأتي الشطرة الثالثة على قافية أخرى، وتتوالى المقاطع الثلاثية مع الأخذ بعين الاعتبار أن قافية الشطرة الثالثة في كافة المقاطع واحدة. ويورد العزيزي مثالاً لذلك قصيدة طويلة تعد في عداد الملاحم بعنوان (الطّور) لشاعر بني صخر المعروف بـ(اعْزَيزْ) (العزيزي، 1983، 184) ومنها:

أوَّلْ مـا نِبْـــدِي ونْقُـــولِ ذِكْـرِ مْحَمَّـدِ الرَّسُـــــولِ

دِيمَـهْ حِنَّـا نْتِطَــرَّاهْ

شَـدِّيـت ثْمانـاً مـع ثِنْتيـــنِ عَشْـرةٍ يِدْهَجْـنَ الليـــلِ

لَصَـارَ المَاشِـي صِمِيلَـهْ

مِنهِـنْ خَمْـــسٍ لَـ(بِنْ جَازِي) زبِنْهِـنْ يــومَ المَغَـــازِي

شَيَّـالِ حْمُـولاً ثِقِيلَـهْ

مِنهِــنْ خَمْـــسٍ لـ(بُوتَايِهْ) يا عَـوْدِهْ حَمِّـاي الرَّايِـــهْ

رَاعِيَ الوَضْحَا المِحْيِلَــهْ

مدونة موسيقية رقم (6): السَّامِر (المُثولَثْ)

ونلاحظ، أن الردّة التي أوردها العزيزي لهذه القصيدة هي:

يَا هَلاَ بُـــــهْ يا هَـــلاَ يَـا حَنيفِـي يـا وَلَـــدْ

3. **السَّامِر المُثنَّى:** أي الذي يتكون كل مقطع فيه من شطرين من الشعر تتبعهما ردّة السَّامَر الآنفة الذكر، أي أن تكون للقصيدة قافية خاصة تتشابه في كافة أبياتها، كما في المثال التالي الذي أورده يوسف شويحات من منطقة مادبا (شويحات، د.ت، 152):

هَــلاَ وْهَلاَ بَــكْ يــا هَــلاَ — لا يَــا حَلِيفِـي يــا وَلَــدْ

يــا وَلَــدْ دَنِّ الذِّلُــــولِ — يَشْــدَاكَ الرِّيـم لَنُّــهْ فَــزِّ

هَــلاَ وْهَــلاَ بَــكْ يا هَـلاَ — لا يَــا حَلِيفِـي يــا وَلَــدْ

وِاشدِدْ عَلِيهَــا شْـدَادَاً زيـنِ — رِيشَ النَّعَامِ عْليهَـا جْــرَزِّ

هَــلاَ وْهَــلاَ بَــكْ يا هَـلاَ — لا يَــا حَلِيفِـي يــا وَلَــدْ

وِجْلِـسْ عَليهَــا يالنَّشْــمِـي — عْليهَا جُوخِ خْيَـارَ القَــزِّ

هَــلاَ وْهَلاَ بَــكْ يــا هَــلاَ — لا يَــا حَلِيفِـي يــا وَلَــدْ

وِارْكابَهْ مْـنِ اعْيَـالِ مْلُــوكِ — يْكَثِّرْ مِــنْ زَهَابَــــهْ رِزِّ

هَــلاَ وْهَلاَ بَــكْ يــا هَــلاَ — لا يَــا حَلِيفِـي يــا وَلَــدْ

مدونة موسيقية رقم (7): السَّامِر (المُثنَّى)

4. **يا حلالي يا مَالِي:** وهو الشكل الريفي من غناء السَّامر، حيث ذاع غناؤه في الريف الأردني وبخاصة في شمال الأردن، وفي مناطق مختلفة من فلسطين ومنها بئر السبع ورام الله والبيرة وبيت لحم وبيت جالا (العزيزي، 1983، ص183)، ونموذجه:

يــا حَلاَلِــــي يــا مَالِــــي — يا رَبْعِــــي رُدُّوا عَلَيَّــهْ

رُدُّوا رَدِّهْ قَوِيِّــــــهْ — تا يِحْمَـى وَجْهِـي وَادَيِّــهْ

أوَّلْ مــا نِبْــدِي ونْقُــولِ — انْصَلِّـي عَ طَـهَ الرَّسُــولِ

عَ الأَلِــفْ أَلَّفْـتِ اقْصَــادِي — يا زَيْنَــهْ مَـالكْ اوْصــافِ

عَ الْبَــا وِابْتَلِيــتِ ابْحُبِّــكْ — يا حِلْـوَهْ يَـمَّ الاشْــنَــافِ

وِانْ جِيتَ اوَصِّـفْ غَزَالِــي — بِــدِّي أيَّــامُ وْلَيَالِــي

وِانْ جِيـتَ اوَصِّفْـلَكْ سِـنُّــهْ يا سِـنُّــه لُولُـو وْمُرْجَــانِ
وِانْ جِيـــتَ اوَصِّفْـلَكْ ثُمُّــهْ ثُمُّـــهْ خَاتِــمِ سْـلَيْمـــانِ
وِانْ جِيـــتَ اوَصِّفْـلَكْ خَــدُّهْ يا خَـــدُّهْ تُفَّــاحِ الشَّـــامِ
وِانْ جِيـــتَ اوَصِّفْـلَكْ عينُــهْ يا عينُــهْ وِسْـعَ الفُنْجَــانِ
وِانْ جِيـتَ اوَصِّفْـلَكْ خِصْـرُهْ يا خِصْـرُهْ عُـودَ الرِّيَحــانِ

الرَّدَّة:

يـــا حَلالِـــي يـــا مَالِـــي يـــا رَبْعِـــي رُدُّو عَلَيَّـــهْ

مدونة موسيقية رقم (8): ردّة غناء السَّامِر (يا حَلالِي يا مَالِي)

المطلع:

يـــا حَلالِـــي يـــا مَالِـــي يـــا رَبْعِـــي رُدُّو عَلَيَّـــهْ
رُدُّو رَدَّهْ قَوِيَّـــــــه تَايِـحْمَـــى وَجْهِـــي وَدَيَّـــهْ

مدونة موسيقية رقم (9): مطلع غناء السَّامِر (يا حَلالِي يا مَالِي)

وكلا الشكلين من غناء السَّامَر: الهلا بك، وياحَلالَي يامَالَي يؤديان في حفل بهيج يختتم بالقفلة الفنية المثيرة (الدِّحِّيِّه).

أصول غناء السَّامِر

يرى الباحث الدكتور عبدالحميد حمام أن السَّامَر يحمل المورثات الأساسية لصفات التهليْل الديني القديم، إذ أن كلمة "تهليل" تدل على ترداد كلمات الترحيب مثل "هلا هلا"، كما أن معنى التلبية هو ترداد كلمة "لبيك" حيث أخذ التهليل عند الشعوب السامية معنى الفرح، فتطور بعد ذلك إلى "الَهلْيُولُوليا الكنسية، أي غناء الفرح، ومن هذه الزاوية يكون له صلة بالتهليل القديم "الهَلْهَلاتُو"، لا سيما وأن السَّامَر يغنى في أيام الأفراح وحفلات الزواج، ولعل اسم السَّامَر حديث بالنسبة للتهليل، فقد اختفى ارتباطه بالصفة الدينية الوثنية القديمة، وانحصر غناؤه في حفلات السّمر والرقص في الأعراس، وغاب اسمه القديم مع غياب وظيفته الدينية القديمة، واتخذ من وظيفته الجديدة اسماً. ويرى حمام كذلك أن ثمة دليلاً آخر على علاقة السَّامَر بالتهليل وبالغناء الديني الجاهلي وهو قولهم "وأنت حنيفي يا ولد"، حيث يميل حمام إلى الاعتقاد بأن كلمة "حنيفي" هي الأصل، لدلالتها على الأحناف الذين يدينون بعقيدة سيدنا ابراهيم عليه السلام، والتي كانت سائدة في الجاهلية (حمام، 1988)، وإن كان نمر سرحان ينفي أن تكون كلمة "حنيفي"، في الجملة صحيحة، ويعتبرها تحريفاً لكلمة "حليفي" بيد أن يوسف شويحات يوردها في كتابه مرة "يا حليفي"، ومرة أخرى "ياحنيفي" (شويحات، 251).

ويضيف حمام: أنه من ملاحظة غناء السَّامَر والجو المحيط به، يدهشنا أن نرى المغنين يغيّرون طبيعة أصواتهم حال ابتدائهم بالغناء، وتتحول لهجتهم إلى لهجة أخرى غير معهودة في كلامهم العادي، فبدلاً من قولهم (هَلاَ) بالفتح فإنهم يلفظونها (هولا) بالواو، وكذا يلفظون كلمتي (إنْتَ) و(ياولا) فتصبحان (إنتُو) و(يُووُلُو) وبشيء من امتلاء الفم بالكلمة، كما تتغير الأبيات إلى لهجة غير مفهومة، وكأنهم ينتقلون إلى عالم آخر سحيق، إلى عالم السَّامَر والتهليل الغابر، حيث كانت الكلمة تتحد مع الفكرة الدينية المتمثلة بالتهليل الديني، ويتحركون برقص ينقلهم إلى حالة التعبد للإله، فينسون أنفسهم وما حولهم، كما تتلاشى شخصية المتصوِّف الراقص في الذات الإلهية، وتظهر بدائية الرقص في "الدِّحِّيِّه، التي فيها دعوة إلى الخصب والسّعة والبسط كما يدل معنى كلمة "دحا" في قواميس اللغة العربية، وتعني أيضاً "عُشَّ النَّعام" و"دس الشيء في الارض"، ولعل للدِّحِّيِّه علاقة بضرب الأرض بالأقدام لدفعها إلى العطاء في أعياد الخصب والطقوس القديمة (حمام، 1988، 29).

الخصائص الفنية لغناء السَّامِر

يتميز غناء السَّامَر بعدد من الخصائص الفنية التي تميزة عن غيره من قوالب الغناء البدوي، والتي تعود إلى العناصر الأساسية المكوّنة لهذا الغناء وهي:

1. **الخصائص اللحنية:** يُلاحظ في الغناء البدوي الرتابة والهدوء، فكل النغمات تأخذ مدة زمنية واحدة، أي أن المقاطع اللفظية في الأغنية تأخذ مدداً زمنية متساوية، إلا ما ندر، وقد نجد في بعضها حركة لحنية زخرفية داخلية أحياناً، لكنها تبقى محافظة على رصانتها، وكأن الزمن قد جبلها على تلك الرصانة. وبالرغم من التشابه أو التقارب بين معظم ألحان غناء السامر فقد تعددت تلك الألحان التي جاء معظمها في مقامي الراست والبياتي وفي صور عدة.
2. **الخصائص الإيقاعية:** يرى حمام، أن ألحان وإيقاعات غناء السَّامَر تتشابه كثيراً مع غيرها من أغاني البدو، من نواحي: المجال الصوتي، والتزيينات اللحنية، وعلاقة الشعر بالغناء والإيقاع، والشكل البنائي العام للقصيدة، ولكن ربما يمتاز غناء السَّامَر عن غيره بإيقاعه الراقص، وعدد الوحدات الزمنية الثمانية لكل عبارة من عباراته الموسيقية (حمام، 1988، 30). ولعل قالب السامر هو أكثر القوالب الغنائية البدوية حيوية ونشاطاً وعلى وجه الخصوص خاتمته التي تؤدى بأسلوب الغناء الإلقائي المُوَقَّع (Recetative)، ويطلق عليها اسم (الدِّحِّيِّه).

السَّحجة: السَّحجة تعني التصفيق بانتظام على نمط خاص، وهي مرتبطة بالأفراح وبخاصة في حفل السَّامَر، ويستعمل البدو كلمة (إسْحَجْ) كفعل أمر بمعنى (صَفِّقْ بانتظام). والسَّحجة ضرورة أساسية من ضرورات أداء السَّامَر، ولا سيما خلال الخاتمة (الدِّحِّيِّه)، وتمثل السَّحجة البعد الإيقاعي لغناء السَّامَر بكل وضوح ولا سيما إذا ما علمنا بأن غناء السَّامَر لا يصاحب بأي آلة موسيقية لدى البدو، فتكون السَّحجة هي البيان المباشر للجانب الإيقاعي في غناء السَّامَر.

3. **الخصائص الشعرية:** وأما الشعر الذي يقوله البدو أثناء رقصة السَّامَر فيسمونه (القَصَيد) أو (البَدْع)، وإن اختلفت الألحان التي يرددونها لذلك الشعر، ويأتي إيقاع القصيد ضمن رقصة هادئة ذات حركات بطيئة تتيح للراقصين التمايل في رقصهم يمنة ويسرة.

وتشمل مواضيع القصيد أغراض الشعر المختلفة مثل: الوصف، والغزل، والاعتزاز بالآباء والأجداد، والألغاز وحلِّها، والملاحم الشعرية، ووصف النِّيّاق (جمع نَاقَة) والحلال (الأنعام)، والدار والديار، والحنين ... وغير ذلك من الموضوعات التي تخص البدو، حيث يقول القَاصُود مثلاً في ذكر الشَّد على الذلول:

شِـــدُّوا لِـــي حُـــرَّ القِعْـــدَانِ أَشْـــعَـــلْ مَدْمُـــوجَ الذِّرْعَـــانِ

مِـــنْ سَـــلايِـــلِ وْضيحَـــــانِ لَـــنْ زَوّعْ يِشْـــدَاكَ الطِّيـــــر

ويقول أيضاً:

يـــا وَلَـــدْ شِـــدَّ الثِّنْتيـــــنِ لَـــنْ زَوّعْ يِشْـــدَاكَ الطِّيـــر

يِطْرِبْهِـــنْ حِـــسَّ الِهْجينِـــــي لَنْ مَـــدَّنْ وَالسَّـــطِـرْ جَاهِـــنْ

***

وِبْعِينِـــي يَومَـــنْ تِقَافِـــــنْ غـــزلانِ وْلَلْبِعِيـــدْ شَـــافِـــنْ

وَالهِجِـــن يُوْلَـــدْنَ الهِجِـــــنْ والسَّـــبَـقْ جِنَّـــك يَنْشِـــــدِنْ

وقد يحاول الشاعر إظهار قدرته الفنية من خلال نظم غناء السَّامَر على شكل مقاطع متتالية يبدأ كل منها بأحد الحروف الهجائية على التوالي:

أليـــفِ المَبْـــدَأ بَالبَـــــادِي وَالِـــي جَمِيـــعَ الِعْبَـــــادِي

يـــااللهْ عَليـــكِ اعْتِمَـــــادِي كَلُ غَايَـهْ عَنَّـــكْ تصْحِيحَـــهْ

***

أَلْبَـــا بِرَبِّـــي مـــــدَّرِّجْ مِـــنْ عُقْبَـهْ بَالقَـــافَ أهَـــرِّجْ

أبْـــدِعْ نَصايِـــحْ وَافَـــرِّجْ لَلِّـــي يِبْغُـــونَ النِّصِيحَـــــهْ

***

أَلتَّـــا تِبَيِّـــنْ تَسْـطِيـــرِي يِبْـــدِعْ مَعَانِـــي ضِمِيـــرِي

أَلْيِرْبَـــحْ فَعَّـــالَ الخيـــــرِ وَالْيِخْسَـــر رَاعِي الجِبِيحَـــهْ

***

أَلثَّـــا ثَلاَثَـــهْ بِالْـــــزَامِ عَلَـــى جَمِيـعَ الاسْـلامِـــي

صَـــلاهُ وْحِجـَّـــهْ وِصْيَـــــامِ لاهْـــلَ الِعْقُـــولَ الرِّجِيحَـــهْ

وقد يتمنَّى القَاصُود على الله أن يأتي له بفتاة جميلة ترقص أمامه في حلقة السَّامَر (يقصد الحَاشَي)، وربما تحققت الأمنية بفتاة تحير العقل لجمالها، ترتدي عباءة، وصدرها يتلامع بالذهب ، فاشتهاها قلبه، وطلب إليها أن ترقص أمامه ثم تخبره عن بيت أهلها ليذهب ويخطبها.

يـــا مْدِيرَ الرِّيـــحْ جِيـــــبَ الْمَلِيـحِ أَلْلِي شـــوفَـهْ سَـبَّبْ لِـي حِيـرَهْ

قَلْبِـــي يِشْـــهَـاهْ رَاعِـــي العَبَـــاةِ الْلِـــي تِلاَمَـــعْ عَلَـــى صْديـــرَهْ

لاَ يَـــا لْغَطْرُوفِ اعْمَـــلْ مَعْـــرُوفِ وِافْرِحْنِـــي بْخَطْـــوَهْ قِصِيـــــرَهْ

***

حِلْـــوٍ ثِمَانَـــكْ يِلْعَجْـــــنِ لَمُـــوعَ بْـــرُوقٍ يِبْرِقْـــــنِ

غِتِّـــي لِـــي يَـــمِّ بْويـــتَ اهْـــلِكْ يـــا زِينَـــهْ قُولِـــي هَالْـــــوَزْنِ

وعلى الرغم من أن خيال الشاعر القاصود قد يحلق في آفاق الغزل والمديح إلا أن فطنته تبقيه في حيز حلقة السَّامَر، فيجول بعينيه الثاقبتين على المشاركين في تلك الحلقة كمصور فنان ويرسل لهم رسائل خاصة بكل منهم عبر مقاطع القصيد كقوله:

سَـلِّمْلِي عَلَـى بُـو عَلِـــي عِنْـــدَهْ غَـــزَالٍ شْـعَلِـــي

وَاتِمَنَّيتـــه مِـــنْ هَلِـــــي يـــا وَلَـــدْ رَاعِـــي الثَّنِيَّـــهْ

***

وْسَـلِّمْلِي عَلَـى بُـو العَبِـدْ حُبَّـــه يِقَطِّـــعَ الكَبِـــْد

يا خُويَـهْ لا تْبُـــوقَ العَهِـــدْ وِاشْـــرِيلِي مْنَ القَمْـحِ شْوَيَّـــهْ

***

سَـــلِّمْلِي عَلَـــى بُو رْشِيـــدِي رَاعِـــي الِعْلُـــومَ البِعِيـــدِي

يـــا ريـتِ عْميـــرُهْ يِزِيـــدِي يِفْـــدَاه كُـــلْ رَجْـــلٍ هَفِيَّـــهْ

لا يشترط في أشعار القصيدة أن تكون على قافية واحدة، بل يمكن أن تكون هناك قافية رباعية، أي تكون المقاطع الثلاثة الأولى بقافية واحدة، بينما تلتزم الشطرة الرابعة في نهاية جميع المقاطع قافية محددة في القصيدة، ومن ذلك قول الشاعر:

وَالْلـــوزِي سَـــوَّى الْمِثَايِـــلْ شِـــدُّو لِي مْنَ الهِجـنْ حَايِـــلْ

حُـرًّا مَـــا تْدَانِـــي الزَّوايِـــلْ شَـــقْحَـا وَابُوهَـــا وْضيحَـــانِ

***

يـــا خَيِّـــي لا يـابو بْشَـــيِّـــرْ وَانَـــا بَالحِلِـــمْ مِتْحَيِّـــــرْ

لِـــمِّ الرِّفَاقَـــا خَ نْسَـيِّـــرْ وِاذْبَـــحْ لِـــي شَـــاةٍ تِفْدَانِـــي

4. **الخصائص الأدائية:** يتميز أداء غناء السَّامَر بأسلوب فني فريد يعتمد على مجموعة عناصر فنية مهمة هي: القَاصُود، والحَاشَي، والرِّابط، والرَّدِّيدة، والرَّاقصون، وهو غناء لا ترافقه أية آلة موسيقية إلا إذا تغنى به الشاعر في غير ليالي السمر كأن يغنيه في بيته أو في المجالس بمرافقة آلة الربابة. ومن الجدير بالذكر أن تقاليد ومجريات غناء السّامر الدرامية تجعله غير ممل على الرغم من تكرار اللازمة الغنائية الشعرية (ردَّة السَّامر) التي يرددها المرددون طيلة حلقة السامر. ويمكننا تقسيم مجريات أداء حفل السَّامَر إلى ثلاث مراحل فنية أساسية تسير حسب الترتيب التالي (الشويحات، د.ت، 210):

المرحلة الأولى (التمهيد): يصطف الرجال على شكل هلال كتفا إلى كتف وهم في حالة استرخاء، يصفقون بأيديهم على أنغام (القَاصُود)، ويتمايلون تمايلا خفيفاً ذات اليمين وذات الشمال مع كل تصفيقة على نمط إيقاعي محدد وأذهانهم متجهة إلى ما يقوله القَاصُود، ويكون الإيقاع واللحن والغناء في هذه الحالة ناعماً وهادئاً وبطيئاً، وتعتبر هذه المرحلة بمثابة مرحلة تمهيدية لحفل السَّامَر.

المرحلة الثانية (الاستعراض): في هذه المرحلة يزداد الإيقاع واللحن والغناء مرحاً، فيرتفع التصفيق (السَّحجة) وترتفع الأكف قليلاً، والسبب في ذلك أن دخول راقصة جّذابة (الحَاشَي) ومراقصتها للرجال يعني الشيء الكثير في مجتمع بدوي لا يوجد فيه اختلاط بين الجنسين، فوجود امرأة بين الرجال تراقصهم بسيف في يمينها ومنديل في يسارها يزيد في حيويتهم ونشاطهم وفرحهم، ولذلك فهم يعبرون عن ذلك من خلال اهتمامهم بها من حيث نظرتهم إليها، أو تصفيقهم لها، أو حركة رؤوسهم وتَلَفُّتَهم إلى بعضهم البعض، أو حتى في إصلاح هندامهم أمامها. وتعتبر هذه المرحلة هي المرحلة الرئيسة في حفل السَّامَر حيث تستمر لفترة طويلة يتخللها استعراض كل من الشاعر القَاصُود والحَاشَي والراقصين والمرددين لقدراتهم الفنية كل في مجاله.

المرحلة الثالثة (الخاتمة): هذه المرحلة تشبه معركة بين ذئاب جائعة تهجم على شاة تريد نهشها وافتراسها وهي تدافع عن نفسها بكل قوة، إنها معركة بين رجال وقعت بينهم امرأة تُراقصهم وكأنها تتحداهم، وكل واحد منهم يحاول بكل شراسة أن يلمسها وهي تذود عن نفسها بحد السيف، كذلك فإن الإيقاع واللحن والغناء في هذه المرحلة مطابق للواقع الذي يتسم بالحيوية والقوة والكر والفر بين الرجال والمرأة الراقصة (الحَاشَي). وتبدأ هذه المرحلة بغناء الرجال لكلمة (دِّحِّيِّه) على نمط إيقاعي ونغمي بطيء، لا يلبث أن يبدأ بالتسارع، وتكون أصوات الرجال وهم يرددون هذه النغمة من الحنجرة كزئير الأسد، إن لفظة (دِّحِّيِّه) بحد ذاتها زئير، ويمكن تقسيم هذه المرحلة إلى ثلاث حركات هي:

الحركة الأولى: وتتمثل في محاولة الرجال الإحاطة بالحَاشَي من كل جانب، وهي تراقصهم بالسيف وتجبرهم على الارتداد إلى الخلف، أي أن على الحَاشَي أن تلاحظ كل واحد من الراقصين حتى لا يتمكن من الدنو منها أو لمسها.

الحركة الثانية: وتتمثل في جُثُوِّ الرجال على "ركبة ونصف"، وعلى الحَاشَي أن تناظرهم في ذلك وتراقصهم وهي على هذا الحال، هم يزحفون نحوها وهي ترتد قليلاً إلى الخلف حتى تدعهم ينظمون صفهم، ثم تثبت مكانها حتى إذا دنوا منها تهجم عليهم بالسيف فيرتدون عنها.

الحركة الثالثة: وهي محاولة أخيرة من الرجال للدنو من الحَاشَي بعد أن فشلت المحاولات السابقة، وفي هذه المرحلة يتراص الرجال وهم وقوف وأجسادهم محنية إلى الأمام وعيونهم مركزة نحو الحَاشَي وهم يصفقون ويزمجرون، يقدمون رَجْلا ويؤخّرون أُخرى وفي كل مرة يتقدَّمون أكثر فأكثر في حركة جميلة يسمونها (الْخَزَع) (حداد، 2004، 76)، تدنو الحَاشَي منهم فيبتعدون ويدنون منها فتبتعد، ثم تلزم مكانها فيزداد الصخب والضجة، حتى يصرخ أحدهم بصوت قوي وصرخة غير مفهومة مثل (حَاسْ) وتكون الحَاشَي قد سدّدت سيفها في وجه الذي قال (حَاسْ) لأنه مد يده

نحوها وحاول لمسها، وتعني بذلك أنه لم يتمكن من لمسها لأن السيف مصلت نحوه. بعد ذلك تخرج الحَاشَي منتصرة من هذه المعركة بكل خفّة ورشاقة كما دخلت، وتُشَيَّع بنظرات الرجال وضحكاتهم المعبرة عن إعجابهم وسرورهم.

ومن الجدير بالذكر أن اللحن والإيقاع الموسيقي للدحية يكون خفيفاً في الحركة الأولى، وأكثر حماساً في الحركة الثانية، وعلى أشدِّه في الحركة الثالثة الأخيرة.

تنويعات على غناء السَّامِر

السَّامَر شكل غنائي متفرد يُغنّى وحده عادةً، ولم يسبق أن تم تناوله لدى البدو بالربط مع أي شكل غنائي آخر، وهذه سمة هامة في الغناء البدوي الأردني بشكل عام وغناء السَّامَر بشكل خاص، ولكن بالرغم من ذلك وعلى غير العادة فإن الفنانة الأردنية نهاوند كسرت هذا الطوق، وافتتحت لأغنيتها الهجينية المعروفة باسم (يا شوقي) بمفتاح غناء السَّامَر، حيث يقوم الكورال بدور الرديدة من خلال غناء المقطع المعروف في غناء السَّامَر (هَلا وْهَلا بَكْ يا هَلاَ)، بينما تقوم الفنانة نهاوند بغناء مقطع من غناء الهجيني في أداء متبادل مع الكورال لا يخلو من الإنسجام والتجديد، ويؤكد في ذات الوقت على العلاقة المباشرة بين عنصري الأصالة والمعاصرة في هذا الغناء كما في النموذج التالي:

غناء (مطلع السّامر + الدِّحِّيّة):

هَلاَ وْهَلاَ بَـكْ يا هَـلاَ — لا يَـا حَلِيفِـي يا وَلَـدْ

دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ — دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ

دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ — دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ

غناء (هجيني):

يا شـوقِـي يـا اللهْ أنَـا ويَّـاكْ — عَالْغـورَ أنَـا وانْـتَ الاثْنينِ

لازْرَعْ لَكْ بِيـدِي ثَـلاثْ وَرْدَاتْ — وَاسْـقِيهِنْ مِـنْ مَيِّـةَ العـينِ

هَـلاَ وْهَـلاَ بَـكْ يـا هَـلاَ — لا يَـا حَلِيفِـي يـا وَلَـدْ

دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ — دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ

***

بِحْلالِي شـوفَكْ عَلَـى الغِـدْرَانْ — وَالْكِـلِّ مِنَّـا مَـلاَ جُـودَهْ

وِنْعِيـدِ عَهْـدَ الهَـوَى خِـلاَّنْ — نِحْيِـي المَوَاعِيـدِ بِعْهُـودَهْ

هَـلاَ وْهَـلاَ بَـكْ يـا هَـلاَ — لا يَـا حَلِيفِـي يـا وَلَـدْ

دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ — دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ

***

يـا رِيحَـةَ النَّـدِّ وَالرِّيحَـانْ — تِنْثِـرْ عَلَـى حُمْـرِةَ خْـدُودَهْ

يا شـوقِـي أنا بْحُبِّكُـمْ وَلْهَـانْ — شوقِـي عَلَـى شـوْفِكُـمْ زودَهْ

هَـلاَ وْهَـلاَ بَـكْ يـا هَـلاَ — لا يَـا حَلِيفِـي يـا وَلَـدْ

دِّحَيِّـــهِ الدِّحَيِّـــــهْ دِّحَيِّـــهِ الدِّحَيِّـــــهْ

***

وَالْبَارِحَـــهْ فِـــي مَنَـــامَ الْلَيـلْ جَـانِـــي وَلِيفِـي وَانَـــا جِيتَـهْ

أللهْ يِخُونَـــكْ يـــا حِلْـــمَ الْلَيـلْ لا جَانِـــي وَاللهْ وَلاَ جِيتَـــهْ

هَـــلاَ وْهَـــلاَ بَـــكْ يـــا هَـــلاَ لا يَـــا خَلِيفِـــي يـــا وَلَـــدْ

دِّحَيِّـــهِ الدِّحَيِّـــــهْ دِّحَيِّـــهِ الدِّحَيِّـــــهْ

***

أللهْ يِسَـــلِّـطْ عَلَـــى النِّسْـــوَانْ حِتَّـــى العَجَايِـــزْ تِجَازِيهِـنْ

مـــا جَرَّبِـــنْ لُوعِـــةَ الهَوْيَـانْ نِسْـيَنْ عْميـرَنْ مَضَـى بِيهِـنْ

هَـــلاَ وْهَـــلاَ بَـــكْ يـــا هَـــلاَ لا يَـــا خَلِيفِـــي يـــا وَلَـــدْ

دِّحَيِّـــهِ الدِّحَيِّـــــهْ دِّحَيِّـــهِ الدِّحَيِّـــــهْ

مدونة موسيقية رقم (10): أغنية يا شوقي للفنانة نهاوند

كذلك فقد استهوى غناء السَّامَر قلوب المطربين الشباب، لما فيه من حركة إيقاعية راقصة وجاذبية فنيه ساحرة، فنقله بعضهم من دائرة المحدودية في البادية إلى آفاق المدينة الرَّحبة، وتغنوا بألحانه وأشعاره الجميلة عبر المحطات الفضائية من خلال تسجيلات فنية دقيقة ومَصَاحبة موسيقية تناسب روح العصر، كما هو الحال لدى الفنان البدوي الأردني عماد الخوالدة في أغنيته المشهورة بذات الأسم (السَّامَر) التي استمد لحنها وكلماتها من فيافي البادية الأردنية، وأجاد في أدائها بذات الروح البدوية الأصيلة:

هَـــلا وْهَـلا بَـــكْ يا هَـلا لَـــيْ يا خَوِيِّـي يـــا وَلَـــدْ

***

هاتُـونَ الحَاشِـي هاتُونَـهْ هاتُونَـهْ يَـــالْ تِعِرْفُونَـــهْ

يَا لْلِـي خَذيـتِ حْويشِـينَـا يا وَلَـــدْ وِشْ لَـكْ عَلينَـا

***

لاجِيبْـلِكْ مَـالَ النَّشْـمِيَّـهْ وَالمِجْنَـدْ مَـعَ الشِّـبْرِيَّـهْ

لاجِيبْـلِكْ عَصْبَـه وْرِدْنِيَّـهْ ومِرْيـاعُ وْمِعُـــهْ ثِنِيَّـــهْ

***

يا بِنِتْ يَالْلِـــي انْـتِ بْنَيَّـهْ لَوْ فِيكِ مْنَ الطُّـولِ شْوَيَّـهْ

لَحُطِّـــكْ فِي خَـرْجَ الذِّلُـولْ وَاشَـــرِّقْ بِيـكِ بْدِوِيَّـــهْ

***

يا مْزَغْـرِدَاتَ الزِّغَارِيـــدْ دُقَّـــنْ ثَلاثَـــهْ سِـوِيَّـــهْ

لا يَا خِوِيِّـــيْ يالنَّشْـمِـــي سَمِّعْنِـي صَـوْتَ الرِّدْنِيَّـــهْ

مدونة موسيقية رقم (11): أغنية السَّامِر للفنان عماد الخوالدة

كما أن للفنان الأردني عمر العبدلات أكثر من تجربة في غناء السَّامَر، فقد تغنّى بهذا القالب البدوي الجميل بأكثر من مضمون، وربما يكون اللون الوطني هو الأبرز فيما قدمه الفنان العبدلات من غناء السَّامَر، كما في أغنيته الوطنية المشهورة التي تغني من خلالها المدن الأردنية كافة، الأغنية وتحمل اسم مطلع غناء السَّامَر (هَلاَ وْهَلاَ):

هَـــلا وْهَلاَ بَـكْ يـا هَـــلاً يا الأرْدُنْ تِبْقَـــــى الاوَّلا

هَدَّبْنَـا الِشْـمَـاغَ الاحْمَـــرْ نُومَاسُ وْعِـزُّ وْمَرْجَلَـــه

***

عَمَّـــانِ جْبَـالِـكْ لَمَّتْنَـــا وِبْإِرْبِـــدْ نِبْنِـي خَيْمَتْنَـــا

وْمِنْ عَـزْمِ الِزَّرْقَـا هِمَّتْنَـــا وِالعَقَبَـــهْ حِلْـوه مَـدَلَّلَه

***

بِالَبْلقَـــا مَيِّـــلِ عْقَـــالَـــكْ وانْصُـبِ بْمَادَبَـــا دْلاَلَكْ

وَالكَـرَكْ يَا نِعْـــمَ رْجَـــالَكْ وْعَجْلـونِ تْبَاهِـي بَالْحَـــلاَ

***

وْجَـرَشْ فَزْعَـــهْ لَلْقَبِيلَـــهْ وِمْعَـانِ النَّخْـوَه الأصِيلَـــهْ

وَالخيـرِ بْوَجْـــهَ الطِّفِيلّـــهْ وَالْمَفْـرَقْ مُهْرَه مْحَجَّلَـــهْ

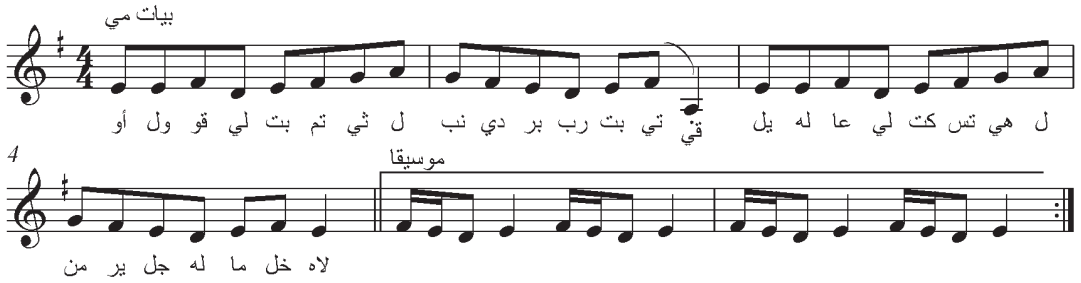
***

أرْدُنْ أُمَّنَـــا الْ جَابَتْنَـــــا وْعَـدْرُوبِ النَّخْـوَه رَبَّتْنَـــا
حَبَّيناهـــا وْهِـــــي حَبَّتْنَـــا هَـذَا العِشْـــقْ وَالاَّ فَـــلاَ

مدونة موسيقية رقم (12) : أغنية هَلاَ وْهَلاَ للفنان عمر العبدلات

وبالإضافة إلى ذلك فقد قدم الشاعر البدوي عيد بندان للإذاعة الأردنية قصيدة طويلة من غناء السامر بمصاحبة آلة الربابة في مدح المرحوم الملك الحسين بن طلال طيب الله ثراه، نورد منها النموذج التالي:

أَوَّلْ قَوْلِـــي بَالتِّمْثِيـــلْ نَبْـــدِي بَالـــرَّبَ التِّقِـــي
يـــا اللهْ عَليـكَ التَّسْـــهِيـلْ مِـــنْ يَرْجَـى اللهْ ما خَـلاَّهْ
* * *
وَاسْـمَعُـــوا يـــا عَالِمِـــينْ صَلُّـــوا عالنَّبْـيَ اجْمَعِـينْ
يـــا اللهْ عَليـــكَ الْمَعِيـــنْ أَوَّلْ قَوْلِـــي مُبْتَـــدَاهْ
* * *
صَاحْـــبَ الْجَلاِلِـــه يْعِيـــشْ سْلاَلِـةْ هَاشِمْ بَنْـيَ قْرِيْـشْ
رَقَّـــى شَـــعْبَيْـنِ وَالجَيـــشْ وَالْلِـي ضِـــدُّهْ حِنَّـا عْـدَاهْ
* * *
وَالْحِســـينِ بِـــنْ طَـــلالْ حُـرِّ المَاضِـــي بَالأَفْعَـالْ
مْعَـــرَّبَ الأَصْـــلْ وَالْخَـــالْ نَجْـمٍ سَـــطَعْ مِـنْ سِمَـــاهْ
* * *



مدونة موسيقية رقم (13): قصيدة أوّل قَوْلِي للشاعر عيد بندان

نتائج البحث

من خلال هذه الدراسة الوصفية التحليلية لغناء السَّامَر فقد خلص الباحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إيجازها بما يلي:

- السَّامَر قالب غنائي بدوي أصيل انتشر في الأردن وبعض الأقطار العربية، اشتق اسمه من السّمر أو التسامر ليلاً بغناء قصيدة شعرية طويلة ذات نمط محدد تقدم بشكل غنائي درامي في ليالي الأفراح التي تستبق العرس لدى أهل البادية.
- يتشكل غناء السَّامَر ضمن بناء فني خاص، ويعتمد على مجموعة من العناصر الأدائية الرئيسة تتشارك جميعها في أداء هذا القالب الغنائي وهي: القاصود، والحاشي، وربط الحاشي، والرَّدِّيدة، والراقصون.
- صيغ لحن غناء السَّامَر في مقام موسيقي واحد غالباً هو مقام البياتي وإن اختلفت ألحانه من منطقة إلى أخرى، كما أن ضرب الإيقاع الأساسي هو ضرب الوحدة السائرة.
- يتم الأداء الغنائي لقالب السَّامَر بطريقة الغناء التبادلي بين القاصود من جهة والرَّدِّيدة من جهة أخرى، ويكون ذلك على ثلاث مراحل هي: التمهيد والاستعراض والخاتمة.
- اهتم بعض المطربين الأردنيين بغناء قالب السَّامَر وقدموه عبر وسائل الإعلام بأساليب فنية متطورة ربطت بين عنصري الأصالة والمعاصرة.
- يتميز غناء السَّامَر بمجموعة من الخصائص الفنية في المجالات اللحنية والإيقاعية والشعرية والأدائية.
- ينتشر قالب السَّامَر بأشكال فنية تختلف من منطقة إلى أخرى ومنها: السَّامَر المْرَبَّع، السَّامَر الَمْثُولَثْ، السَّامَر الَمْثَنَّى. تنتظم جميعها في لونين أساسين هما: الهَلاَ بَكْ، ويا حَلاَلَي يا مَالَي.
- يرتبط غناء السَّامَر بأصول التهليل الديني القديم ويحمل المورثات الأساسية لهذا الغناء الذي أخذ معنى الفرح والعطاء والخصب منذ القدم.

توصيات

في ضوء النتائج التي تم التوصل إليها فإن الباحث يوصي بما يلي:

- توظيف ألحان غناء السامر في أعمال موسيقية متطورة توائم بين عنصري الأصالة والمعاصرة.
- الاهتمام بإجراء دراسات موسيقية متخصصة ومتعمقة تتناول مختلف قوالب الغناء البدوي في الأردن والوطن العربي.
- توثيق قوالب الغناء البدوي بأشعارها وألحانها وإيقاعاتها ومضامينها ومناسباتها.

معاني الكلمات الواردة في البحث:

إبْجَالْ: بَجَانب
اَدَنِّقْ: أَنْحَنَي
اشْعَلَ الرَّاسَ: صاحَبُ الرأس المُختلط بياض شَعرَة بَسَوَادَه
اقْتَصَدْ: أرَادَ
اَلبَرْقَا: المُنَقَّطة
بَامَّ المَشْطَ: بَالبُنْدُقَيَّة
بْمَطَبَّكْ: بَمَكَانَك
تَذُبّ: تُدَافِعْ
الجَبَيحهْ: القَبَيحَة
جَهْوَهْ: تَمَيل لَجَهَتي
حَايَلْ: النَّاقَة الحَايَل (الّتي لا تَلَد)
الحَذَيَّهْ: البَشَارَة
الخوَاوَيرْ: النِّياق
الرِّدْنيَّهْ: البُنْدُقَيَّة
رَزِّ: الأرُز
زبَنْهَنْ: حاميهن
الزَّوايَلْ: جَمعُ زول (شخص)
زَعَّاعَ: مُتَمايَل
زَهَابَهْ: زُوَّادَه
زَوّعْ: اسرع
سَلايَلْ: سُلالَة
شَقْحَا: النَّاقة البَيضاء المائلة إلى الصفار ، يقال (شَقحَا) وليس (بَيضَاء) لأنه يعتبر إهانة فالبياض للبغال والحمير، أما الفرس أو الناقة البيضاء فيقال لها صفراء
الصِّيرَهْ: حَضَيَرة الحيوانات
صَمَيلَهْ: الرَّجُل الشديد
عْدُولَكْ: شوَالاتَك أو أوعَيَتَك
عينَ الجَرْنَاسَ: عَينُ الصَّقْر
غَتِّي: أُرْقُصَي
غَرْقَيَّهْ: منقاة حبة فحبة
فَزِّ: انتَفَضَ
قَشْطْ: صَوتُ حَكَة الرَّصَاص دَاخَل جَوفَ البَندَقَيَّة
القَعْدَّان: جَمعُ قَعُود (الجَمل الصَّغير)
مَا نَاشَهْ: ما نَالَ مَنه
المُزْوَيَّة: العَباءَة
مُصْلَتْ: مُشْهَرْ
المَطَايَا: الرَّكُوبَة
مْعَيَّهْ: رَافَضَة
ميرْ: لَكَنْ
نتطَرَّاه: نَذْكُرَهُ
نْكُتَّكْ: نَرْدَيك
النَّصَيَّهْ: الدِّامر أو الجُبَّة
هَفَيَّهْ: الرَّجُل السَّاقَط (الهافي)
يالْغَطْروفَ: المَزيُون
يَدْهَجْنَ: يَمْشَين
يَشْدَا: يُشْبَه
يَلْعَجْن: يَلْمَعْن

المصادر والمراجع

أبو الرب، توفيق، 1980، دراسات في الفلكلور الأردني، وزارة الثقافة والشباب، عمان، الأردن.

أبو عبيد، نايف، 2001، الغناء البدوي (حلقة تلفزيونية/ برنامج مع الموسيقا)، التلفزيون الأردني، عمان، الأردن.

أبو عبيد، نايف، 2002، الآلات الموسيقية الشعبية في الأردن، بحث، مهرجان الآلات الموسيقية الشعبية العربية، نقابة الفنانيين الأردنيين، عمان الأردن.

حداد، عبد السلام، 2004، الغناء البدوي الأردني، رسالة دبلوم الدراسات المعمقة في العلوم الموسيقية (غير منشوره)، جامعة الروح القدس/ الكسليك، لبنان.

حمارنة، عبله عيسى، 2001، أغانينا الأردنية مثل نبع المية، أزمنه للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

حمام، عبدالحميد، 1983، الموسيقا والمجتمع في الأردن، بحث منشور، مجلة افكار العدد 62، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن.

حمام، عبدالحميد، 1988، أصالة القوالب الغنائية البدوية، بحث منشور، مجلة التراث الشعبي، العدد3، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق.

حمام، عبدالحميد، 2002، مقتطفات من غناء البادية والرعي، المعهد الوطني للموسيقا، عمان، الأردن.

شويحات، يوسف سليم، د.ت، العرب وتراثهم، مطبعة القوات المسلحة الأردنية، عمان الأردن.

العبادي، احمد عويدي، 1989، المناسبات عند العشائر الأردنية، ط2، دار البشير، عمان، الأردن.

العزيزي، ركس بن زائد، 1956، فريسة أبي ماضي، مطبعة الاتحاد، عمّان، الأردن.

العزيزي، روكس بن زائد، 1983، معلمة للتراث الأردني، ج3، وزارة السياحة والآثار، عمان، الأردن.

علقم، نبيل، 1982، مدخل لدراسة الفلكلور، ط2، جمعية انعاش الأسرة، البيره، فلسطين.

العمد، هاني صبحي، 1969، أغانينا في الضفة الشرقية من الأردن، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن.

غوانمة، محمد، 1997، الأهزوجة الأردنية، مطبعة الروزنا، إربد، الأردن.

غوانمة، محمد، 2002، عبده موسى رائداً ومبدعاً، دار الكندي، إربد، الأردن.

غوانمة، محمد، 2004، الربابة العربية، بحث منشور، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد العشرون، العدد3ب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

المنزلاوي، عبدالله كرم، 1993، التراث الشعبي في العقبة، جمعية عمان المطابع التعاونية، عمان، الأردن.

النمري، توفيق ورفاقه، 1972، ثقافتنا في خمسين عاماً، فصل الموسيقا والغناء، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن.

مجموعة تسجيلات صوتية محفوظة لدى المكتبة الموسيقية للإذاعة الأردنية.