المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 13، عدد 3، 2020، 281-298

البناء الدرامي في الأغنية الشعبية الأردنية وفق نظرية المحاكاة عند أرسطو، دراسة تحليلية نقدية لعينات مختارة

مخلد نصير الزيود، قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

وائل حنا حداد، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

تاريخ الاستلام: 2019/7/16 تاريخ القبول: 2019/10/29

Dramatic construction in the popular Jordanian song according to the simulation theory by Aristotle,Critical analytical study of selected samples

Mekhled Nusair al-Z youd, Department of Drama, Faculty of Fine Arts, University of yarmook, Irbid, Jordan

Wail Hanna Hadad, Department of Music, Faculty of Fine Arts, University of Yarmook, Irbid, Jordan

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على الأغنية الشعبية الأردنية بوصفها نصا يتم تداوله عبر الأجيال، مُحمّلا بالمضامين الدرامية المُعبّرة عن هموم الإنسان. وذلك من أجل الكشف عن أهم العناصر الدرامية في هذه الأغاني على صعيد الشكل والمضمون وفق نظرية المحاكاة كما نظر لها أرسطو طاليس، الذي ربط الفن الدرامي بالموسيقا والأغنية الشعبية بوصفه نقطة الانطلاق للفن المسرحي الذي عرفته الثقافة الإغريقية دون غيرها من الثقافات. يتم ذلك من خلال تحليل نماذج من هذا الغناء المتداول بين الناس من حيث اللون والغرض، بغض النظر عن هوية المؤلف معروفا أو مجهولا، وتحليل مضامينها وصولا إلى نتائج البحث المتوقعة.

الكلمات المفتاحية: المحاكاة، الأغنية الشعبية الأردنية

Abstract

The aim of this study is to highlight the popular Jordanian song as a text that is transmitted through generations, and is loaded with dramatic content expressing human concerns. In order to discover the most dramatic elements in these songs in terms of form and content according to the theory of simulation as seen by Aristotle, who linked the dramatic art of music and popular song as the starting point for the theatrical art known to Greek culture without other cultures It is being done by analyzing models of this song circulating among people in terms of genre and purpose and regardless of the identity of the author known or unknown and the analysis of their contents to reach the expected results of the search.

Keywords: Simulation, Jordanian Folk Song

المقدمة

لعب موقع الأردن الجغرافي ضمن ما يُعرف بالعالم القديم دورا مميّزا وهاما في مجال الفنون على اختلاف أشكالها ومضامينها من خلال ما أبدعه الإنسان ابن تلك الحضارات التي تعاقبت على الأرض الأردنية ومن أهمها الحضارة الإغريقية التي تميّزت عن غيرها من الحضارات بالفن المسرحي الذي انبثق من طقوس عبادة الإله (دينيسويس)، إذ دأب أتباعه على الاحتفال بالذكرى السنوية لرحيله وإعادة إنتاج وسرد سيرته من خلال الرقص والغناء الشعبي الموقّع على ألحان الناي (الشبابة) على يد الفنان الشعبي (آريون الكورنثي). وتطور هذا الشكل الاحتفالي الفطري مع مرور الزمن إلى شكل فني جديد عُرف بالفن المسرحي الذي نظّر له الناقد الإغريقي أرسطو طاليس وحدد عناصر الفن الجديد الذي انطلق بالأساس من الأغنية الشعبية.

إن نموذج (آريون الكورنثي) وجد له علماء الآثار والنقوش معادلا موضوعيا على الأرض الأردنية، في منطقة "الصَفاوي حيث عُثر على نموذج متقدم من خلال إضافة شبّابة ثانية لشبّابة آريون الكورنثي "وفي الرسم يُرى "كاسط، راقص" يرقص والمرأة تعزف على آلة موسيقية من مزمارين أحدهما أطول من الآخر" (Al-Talafhah,2017:53). تصنف هذه الآلة الموسيقية وآلة الناي (الشبّابة) التي وظفها (آريون الكورنثي) ضمن آلات النفخ التي تستخدمها الفرق الشعبية الموسيقية في الأردن وتسمى (اليرغول) بحسب الباحث عبد الحميد حمام "اليرغول، وهو آلة شبيهة بالمجوز، إلا أن أحد الأنبوبين أطول من الآخر بصورة ملحوظة" (Hammam,2009:91). أما على صعيد المضمون والشكل فقد رصد الباحث إشارات واضحة في الأغنية الشعبية، فالجوقة أو (الكورال) عنصر أساسي في غالبية ألوان الغناء الشعبي وتوظيف الآلات الموسيقية والرقص وكذلك التمثيل (الممثل-المؤدي) الذي يتبادل الحوار مع الجوقة أو مؤدٍ آخر أو مجموعة مؤدين. ويؤكد (الغوانمة) ذلك من خلال تحليله لغناء السامر وخصائصه الأدائية، إذ حدد ثلاث مراحل "المرحلة الأولى (التمهيد)، والمرحلة الثانية (الاستعراض)، والمرحلة الثالثة (الخاتمة)" (Ghawanmeh,2008:18). إن ما ذهب إليه غوانمه يتفق مع أرسطو في ما يخص الحدث الدرامي الذي يجب أن يتضمن بداية ووسطا ونهاية.

لذلك، يرى الباحثان، أن الأرض الأردنية التي ورثت الحضارة الإغريقية بفنونها ومسارحها، وما تلاها من حضارات، لا زالت أرضا بكرا وغنيّة بالنماذج الإبداعية، وتحتاج إلى الكشف عنها وعن مضامينها وأشكالها وإعادة إنتاجها وربطها بجذرها التاريخي. وإن من أهم هذه الفنون هي الأغنية الشعبية التي صاغها الوجدان الجمعي وتناقلها جيلا بعد جيل، معبّرة بذلك عن سعادة وشقاء إنسان هذا المكان وصراعه من أجل الاستمرارية والبقاء بوصف الصراع عمود الدراما ونقطة ارتكازها. "ومن إهاب الابتهالات والأناشيد وإيقاعات الرقص اطل الإنسان الأخر، الإنسان المتجهم القسمات، الدامي، الموثوق بأنشوطة مصيره، اللاعب لعبة السعادة والتعاسة، بل لعبة الحياة والموت" (Al-Hawi,1980:37).

مشكلة الدراسة

تتحدد مشكلة الدراسة في الإجابة على سؤال: هل تحتوي الأغنية الشعبية الأردنية –خلال مراحل تطورها- على العناصر الدرامية الأساسية التي نظّر لها أرسطو طاليس وفق مفهوم (المحاكاة) كما وردت في كتابه (فن الشعر). وبالتالي حملت الأغنية الشعبية الأردنية سواء مجهولة أو معروفة المؤلف مضامين درامية عبّرت عن حزن وفرح الإنسان؟

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في:

1. تسليط الضوء على الأغنية الشعبية الأردنية بوصفها نصا مكتوبا، مُحمّلا بالمضامين الدرامية الفطرية المُعبّرة عن هموم الإنسان.
2. محاولة الكشف عن عناصر الدراما في الأغنية الشعبية الأردنية من خلال تحليل شكل ومضمون الأغنية الشعبية الأردنية لنظرية المحاكاة الأرسطية.
3. مساهمة الأغنية الشعبية الأردنية في تعزيز التراث الشعبي الأردني والعربي.

هدف الدراسة

تهدف الدراسة إلى الكشف عن أهم عناصر البناء الدرامي في الأغنية الشعبية الأردنية وتحديدها من خلال تحليل نماذج مختارة. وإلى تحقيق الفائدة للعاملين في مجالي الموسيقا والمسرح، وكذلك المؤسسات الأكاديمية.

حدود الدراسة

1. الحدود الزمانية: يتناول البحث عددا من نصوص الأغاني الشعبية الأردنية التي تم تناقلها وترديها عبر الأجيال، منذ منتصف القرن العشرين وحتى نهايته.
2. الحدود المكانية: يتناول البحث عددا من نصوص الأغاني الشعبية المتداولة في الأردن.
3. الحد الموضوعي: يتناول البحث العناصر الدرامية في الأغنية الشعبية الأردنية من خلال اختيارهما القصدي لعدد من النصوص (كلمات الأغاني).

منهج الدراسة

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي -أسلوب تحليل المضمون، إذ يرى الباحثان أنه أقرب أساليب المنهج الوصفي الذي يعتمد على وصف الظاهرة وتحليلها لعيّنات البحث التي اختارها لإثبات فرضيته من خلال الإجابة على أسئلة البحث، باعتبار أن مثل هذه النصوص تحمل في طياتها دلالات ومعاني متعددة.

التعريفات الاجرائية

المحاكاة:

المحاكاة ليست نقلاً حرفياً عن الواقع، وإنما هي تحقيق عمل يشبه النموذج الذي تتم محاكاته أو تقليده. وإعادة خلق نموذج إبداعي خلاق جديد يهدف إلى تحريك مشاعر المشاهد والمُتلقّي، ليتفاعل مع مضامين وشكل المُنتج الجديد مما يدفعه لاتخاذ مواقف يُعبّر من خلالها عن وجوده وخبرته بالوجود.

الأغنية الشعبية الأردنية:

هي الأغنية التي رددها ويرددها الأفراد والجماعات في المجتمع الأردني من خلال تقديمها في مناسباتهم الاجتماعية الخاصة أو العامة المختلفة. وانتقلت من جيل إلى جيل من خلال ترديدها ضمن صيغتها الجاهزة الموروثة أو من خلال إعادة صياغتها ومحاكاة نماذج منها وذلك لإرساء عدد من القيم الفكرية والجمالية لتواكب المتغيرات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي يمر بها المجتمع الأردني مما يُسَهم في تعزيز القيم الوطنية والقومية و الإنسانية.

مفهوم المحاكاة:

المحاكاة والتقليد لفظان قد يؤديان معنى واحدا، فالذي يحاكي أو الذي يقلد يسعى نحو تحقيق عمل يشبه النموذج الذي يحاكيه أو يقلده. حدد أرسطو ذلك بقوله "ليست مجرد نسخ وتقليد حرفي، وإنما هي رؤية إبداعية من مادة الحياة والواقع وبهذا تكون دلالة المحاكاة، ليست إلا (إعادة خلق)"

(Aristotle,1990:29). وبالتالي فإن على الشاعر الدرامي بحسب أرسطو، أن يتخيل الأحداث بتفاصيلها كأنها ماثلة أمام ناظريه، بمعنى أن الفن هو إعادة إبداع؛ بمعنى إكمال ما لم تكمله الطبيعة مضافا إليه إحساس المؤلف المبدع ونظرته الفكرية وتصوره الشخصي. لأنها "تعبر عن ذلك التوتر الحاصل بين الفن والحياة، حين يسعى الإنسان إلى أن يعبر بالفن عن وجوده، وعن تجربته، وينقلها ويكشفها في شكل صور رمزية تختزن رؤيته وثقافته، وتصور موقفه وإحساسه وتصوغ خبرته بالوجود" (Benlhassan,2012:177).

أنواع المحاكاة:

يرى أرسطو أن الفنون الجميلة -كالشعر والموسيقا مثلا- تختلف عن بعضها من حيث المادة المستخدمة، والموضوع الذي يحاكى، ثم الطريقة المختارة لعملية المحاكاة. ولهذه المادة نوعان: أولهما مرئي، ويتمثل في اللون، كما في التصوير، أو في الشكل كما في النحت والعمارة، وثانيهما سمعي، وله ثلاث أبعاد: الوزن ، والإيقاع ، واللغة، وهي تجتمع أو تفترق لتكون مادة على النحو التالي: مادة الشعر وهي اللغة، والوزن، والإيقاع، ومادة الرقص وهي الوزن وحده. ومادة العزف على الآلات الموسيقية وهي الوزن والإيقاع. ومادة الشعر الملحمي والرثائي وهي اللغة والوزن. ومادة الشعر الغنائي وهي اللغة والوزن والإيقاع. ومادة الشعر التراجيدي والكوميدي وهي اللغة والوزن والإيقاع الموسيقي، وذلك كالشعر الغنائي. ففي حوار الممثلين تستخدم اللغة والوزن فقط أما في الأناشيد الجماعية فتستخدم اللغة والوزن والإيقاع الموسيقي. ومادة النثر، هي اللغة فقط (Aristotle,1990:71-72).

مفهوم الدراما وعناصرها:

عرّف أرسطو الدراما بأنها "محاكاة لفعل إنسان" تأتي على شكل حكاية تصاغ في شكل حدثي لا سردي وفى كلام له خصائص معينة ويؤديها مؤدون أمام جمهور. هذا التسلسل ينتج عنه نص (موضوع) له بداية ووسط ونهاية بغض النظر عن جنسه أو مدرسته أو نوعية لغته يؤديه المؤدون بالحركة والحوار المنطوق وحتى يكتمل ذلك لا بد من مكان وجمهور يشاهد الحكاية ويتفاعل معها وتنتهي نهاية سعيدة أو مفجعة (Hamada,1981:113). لذلك، قسم أرسطو عناصر الدراما إلى ستة عناصر وهي: الحبكة، والشخصية، واللغة، والفكر، والمرئيات (المنظر)، والموسيقا. وطالب الشاعر الدرامي أن يضع كل جزء من العناصر الستة موضع الاعتبار والتجويد.

تعريف الأغنية الشعبية:

يعد (ألكسندر هجرتي كراب) أحد الباحثين الذين كرسوا جهودهم لدراسة الأدب الشعبي بشكل عام والأغنية الشعبية بشكل خاص، وقد ذهب إلى أن الأغنية الشعبية هي: "قصيدة شعرية ملحنة مجهولة المؤلف، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وما تزال حية في الاستعمال" (Krabbe,1967:19). وذهب (العنتيل) إلى أن الأغنية الشعبية هي: "قصيدة ملحنة مجهولة، بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية، وبقيت متداولة أزمانا طويلة" (Al-Anteel,1998:40)، في حين يرى (مرسي) أن الأغنية الشعبية هي: "الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها شفاها وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي" (Morsi,1968:17). وذهب (نطور) إلى أن الأغنية الشعبية هي تلك الأغنية "التي تتواتر شفاها بين أفراد الجماعة مكتسبة صفة الاستمرار لأزمنة طويلة، وليست بالضرورة مجهولة المؤلف، كما أنها في رحلتها الطويلة عبر الأجيال قد يتناولها التعديل والتغيير بالزيادة والنقصان، أي أنها إبداع جمعي وفني مأثور وتتوسل بالكلمة واللحن والإيقاع" (Natour,2009:20).

أشكال الأغنية الشعبية:

تتنوع الأغاني الشعبية في مضامينها ومناسباتها وأغراضها، وكذلك في أشكالها الفنية، وأبرزها ينحصر في ستة أشكال، هي: الموال بقِسْمَيه: العتابا والميجانا، والقصائد الشعبية أو الشروقيات، وأغاني الدَّبكة، والحِداء، وأغاني الزفة ومنها ما هو خاص بالرجال، وما هو خاص بالنساء، والزَّجل بأنواعه.

1. الموال: وينقسم من حيث أشكاله إلى قسمين، هما العتابا والميجنا:

أ. العتابا:

كلمة مشتقة من العتاب، ويشكل بيت العتابا وحدة معنوية كاملة، ويعتمد على فن بديعي جميل هو الجناس، وهو أخف لغة وتراكيب من الميجانا، ويقال: إنه نشأ زمن العباسيين في القرن الثامن الميلادي في عهد الخليفة هارون الرشيد، حيث أطلق على بعض الأشعار التي غنتها جارية البرامكة عندما نكل بأبناء شعبها هارون الرشيد، بينما يُرْجع البعض هذا الاسم إلى أن العتاب كان في يوم ما أبرز موضوعات هذه الأغنية.

ويتركب بيت العتابا من بيتين أو من أربعة أبيات، الأبيات الأول والثاني والثالث قائمة على جناس واحد وتلاعب لفظي، بينما البيت الرابع له قافية أخرى مغايرة. الشاعر الذي يغني العتابا يبدأ بكلمة (أوف)، ويتفنن المغني في تمديد وتمويج صوته حسب قدراته الفنية. والأبيات التالية تشكل أنموذجا للعتابا:

طلبتي القلب وكنت منـــــــاح
واكتر من عيوني ع غيابك من ناح
ويا حامل رسالة وجاي من نـاح
الحبايب رد دمعـاتي الجـــواب

ب. الميجانا:

وهي الشكل الثاني من أشكال الموال وهو لازمة (للعتابا) ويُغني في اجتماع أو سهرة من خلاله يتم تشجيع مغنٍّ خجول ومساعدته في التغلب على خجله فيندفع بعد ذلك للعتابا، وينتشر هذا اللون من الأغاني الشعبية في المناطق القروية، حيث نجد أن الرجال والفتيان يحسنون تأدية هذا اللون، وقد يتنافس اثنان أو أكثر في الهجاء أو المدح، ويكون دور الجمهور في التصفيق وإظهار الاستحسان للجيد منهما، ويتألف الميجانا من بيت شعر واحد، شطره الأول "يا ميجانا" مكررة ثلاث مرات، بينما يكون شطره الثاني من أية كلمات بشرط أن تتفق مع الشطر الأول في الوزن والقافية.

يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا الله معاهم وين ما راحوا حبابنا

2. القصائد الشعبية (الشروقي)

الشروقي أو القصيد البدوي نوع من القصائد الشعبية الطويلة يلتزم وزنًا شعريًا واحدًا من أول القصيدة حتى آخرها، وتحتوي قصيدة الشروقي على أبيات كثيرة تصل إلى المئة، ولها موضوع واحد يمهِّد له المغني بلفت انتباه السامعين بالصلاة على النبي (صلى الله عليه وسلم) أو غير ذلك من المقدمات:

أول الهاشمي ولد سيد عدنان كلامي في مديح محمـــدا
نهار الاثنين وكنت أنا فرحـــان ليلة الثاني من ربيع الأمجدا

3. الحِداء

والحداء أو الحدو يعني سَوْق الإبل وزجرها للمشي، فمن عادة أهل البادية في رحلاتهم حدو الإبل بالغناء ويغني في مناسبات مختلفة وخاصة الأعراس، ويقترب من الزجل والموشح وترافقه (سَحْجَة).

4. أغاني الدَّبْكة

وينافس هذا اللون من الغناء الأنواع السابقة من حيث شعبيته وشيوعه على أَلْسنة الناس وخاصة الدلعونا. والدلعونا عبارة عن لفظة صارت تدل على هذا اللون من الغناء، وربما اشتقت الكلمة من الدلع الذي يلازمها، وترافقها الدبكة.

على دلعـــونا وعلى دلعـــونا احنا اتخربشنا وهُمْ خربشونا

صارت طلاسِـم ما حَدَا فاهِـم إحكي من أول تايفهـمـــونا

5. أغاني الزَّفَّة

وهذه الألوان قديمة العهد، وهي أهازيج جماعية بعضها تؤديه النساء، وبعضها الآخر يؤديه الرجال، ويمتاز بالإثارة وتحريك المشاعر.

عريسنا زين الشباب زين الشباب عريسنا

6. الزَّجل

وللزجل أنواع عديدة منها المعنَّى والقرّادي والموشح، وهذه الأنواع غزيرة ومتنوعة في لبنان ويصل انتشارها إلى شمال فلسطين، والزجل ليس معقدًا فكل قول فيه يتكون من أربعة أشطر يتجانس الشطر الأول والثاني والرابع في كلماته الأخيرة، بينما تختلف الأخيرة في الشطر الثالث.

ألوان الغناء الشعبي الأردني وأغراضه

هنالك شبه إجماع لدى جمهور الباحثين والدارسين في مجال الأغنية الشعبية الأردنية من حيث ألوانها وميزاتها ووظائفها فقد جاءت عند العمد ضمن التسلسل الآتي: "الأغاني الشعبية –ألوانها– ميزاتها، الأغاني الشعبية–أغراضها وموضوعاتها، الأغاني الشعبية–خصائصها– موسيقاها" (Al-Amad,1969:205-65)، وعند حمام "مواضيع الأغاني الشعبية، أنواع الأغاني الشعبية وبنية الأغاني الشعبية" (Hammam,2008:31)، وعند الغوانمه حددها بثلاثة ألوان رئيسة "تحتوي أغاني التراث الشعبي الأردني على ألوان أساسية مختلفة من الغناء أهمها: الغناء البدوي، والغناء الريفي، والغناء البحري" (Ghawanmeh,2008:26). أما الزعبي فقد حددها تحت عنوان واحد (الأغاني الشعبية الأردنية) وتناولها من حيث أغراض الغناء الشعبي وألوان هذا الغناء" (Al-Zoubi,2010:15-17).

الأغنية الشعبية الأردنية

يعد التراث الغنائي الشعبي الأردني انعكاسا لمختلف الصور والانفعالات والتطلعات التي عايشها الشعب الأردني، ولذلك فقد تأثر هذا التراث بمختلف العوامل النفسية والفكرية المكونة للأفراد والجماعات، فالشعب الأردني ذواق لأغنيته التي تواكبه من فجر صباه حتى مماته، وهو ممارس لها في مختلف المناسبات الاجتماعية والدينية والقومية. وعندما تدعو الحاجة النفسية لأن يعبر بها عن ذاته وكيانه، منفرداً أو في جماعة، وبشكل تلقائي وفي أي زمان وأي مكان، مرفهاً بها عن نفسه وعن الآخرين، يردد منها ما يعينه على مقتضيات حياته (Ghawanmeh,1989:129).

والأغنية الشعبية الأردنية بالمفهوم التقليدي للشعر هي عبارة عن نص كلامي شعري منتقى نظم باللهجة العامية على أوزان موسيقية شعرية معينة، ويلجأ ناظم الأغنية عادة لما يلجأ إليه ناظم الشعر الفصيح لضبط صحة الوزن واستقامته (Yacoub,1987:11). والأردن يتكون من عدة أقاليم، تميز كل إقليم بلهجة لغوية غنائية خاصة به، وهذا ما يفسر تعدد ألوان الغناء الشعبي الأردني، ومن أهمها: الغناء البدوي (الحداء، الهجيني...الخ)، والريفي (دلعونا، زريف الطول...الخ)، والبحري (عاليادي اليادي). تميزت الأغنية الشعبية الأردنية بقصر جملها الموسيقية، ففي أغلب الأحيان يكون اللحن بسيطا ورشيقاً يسهل ترداده من قبل عامة

الشعب، إذ لا يتجاوز حدود الثمانية نغمات (أوكتاف)، وتتكرر هذه الجمل مراراً وتكراراً دون ملل ومن الأمثلة على ذلك أغنية (ريداها).

ريدها ريدها كيف ما ريدها
طفلة يا هلي والعسل ريقها

والغريب إن هذا التكرار يعطي رغم رتابته حلاوة في اللحن ومرونة كما يزيد من جذب المستمع إليها، ويرجع التكرار في الأسلوب الفني إلى أن جميع فنون الأدب الشعبي ترتكز قواعدها على أغاني العمل التي أُنشئت لتوجد اتساقا بين الحركة الجسمية المتكررة وما يصاحبها من نغم ولفظ. ثم إن الكلمة الشفهية تحتاج إلى التكرار لتثبيتها، على خلاف المطبوعة والمكتوبة التي يرسيها التدوين"(Al-Mahdi,1997:241).

والغناء الشعبي يبنى على أوزان إيقاعية منتظمة عديدة لها علاقة أساسية باللحن الخاص بها، فالإيقاع يشكل عنصراً رئيسا من العناصر الفنية التي تقوم عليها الأغنية، سواء كان في شكل إيقاعها الداخلي المتمثل في العلاقة الزمنية بين مختلف نغماتها داخل اللحن الواحد، أو في إيقاعها الخارجي والمتمثل في الضرب الإيقاعي المصاحب الذي يؤكد انتماءها وصلتها الوثيقة بالموسيقا العربية كـ(ضرب الملفوف والبمب والدويك...الخ)، ومع ذلك هناك بعض ألوان الغناء التي تميزت بعدم تقيدها بالإيقاع الخارجي كالشروقي في الغناء البدوي، ومن الأمثلة عليه:

كثر التمني والبكـا حـرق الجـــاش يا قلب ياللي كنك الغصن ممدود
واللي سرى بالليل مع الحزم لافاش عيني تساهرني عن النوم وأنـود

مراحل تطور الغناء الشعبي الأردني

يمكن تلخيص مراحل تطور الغناء الشعبي الأردني في ثلاث مراحل ارتبطت بالبث الإذاعي والتلفزيوني مما ساهم في نشر الأغنية الشعبية وتطويرها، على النحو التالي:

المرحلة الأولى، (التهذيب والنشر):

ارتبطت هذه المرحلة بتأسيس الإذاعة الأردنية وانطلاق بثها من مدينة رام الله عام 1950 إذ بادرت الإذاعة الأردنية منذ التأسيس إلى تشكيل فريق بحثي ضم نخبة من الغيورين على هذا الإرث الثمين منهم رشيد زيد الكيلاني، وتوفيق النمري، وجميل العاص وغيرهم، وذلك بهدف جمع التراث الغنائي في كافة مناطق المملكة وأذاعوا كل ما وجدوه مناسباً (Ghawanmeh,2009:104) وكان يتم إذاعة هذه الأغاني دون تبديل أو تحريف إلا ما يتعارض منها مع المزاج العام والأخلاق الاجتماعية، حيث أن البعض قام بإجراء تبديلات بسيطة في السياق العام ومن الأمثلة على ذلك أغنية (الورد فتح) حيث كانت تتداول على النحو التالي (Al-Amad,2009:270):

الورد فتح يا زارعين الورد الورد فتح يـا مخاليـــق الله

وبعد إجراء التبديلات البسيطة أصبحت:

الورد فتح يا زارعين الورد الورد فتح فتح وما شاء الله

المرحلة الثانية، (1956- 1959):

انطلاق بث الإذاعة من جبل الحسين في عمان (كلام حديث ولحن قديم). تشكل هذه المرحلة الجزء الأكبر من موروثاتنا التي تحفظها ذاكرتنا، فامتازت الكلمات المستحدثة بالبساطة والسلاسة في التركيب وذلك تماشياً مع خصائص البنية الشعرية للأغنية الشعبية الأردنية، ولكنها أصبحت أكثر قرباً وأصدق تعبيراً عن فئات المجتمع الأردني، ومن أشهر الأمثلة على هذا النوع من الغناء في هذه المرحلة هو ما كتبة وغناه توفيق النمري أغنية (قلبي يهواها البنت الريفية)، فلحن هذه الأغنية كان متداولاً وقديما ولكن بالكلمات التالية:

ورقة الخمسة حطوا لا شوقي ورقة الخمسة

أما النمري فقد كتب كلمات جديدة وأذاعها ثم غناها المطرب اللبناني وديع الصافي وكانت على نفس الوزن الشعري واللحن القديم ولكن بالكلمات التالية:

قلبي يهواها البنت الريفية قلبي يهواها

المرحلة الثالثة، (1959- 1968):

بدأ البث التلفزيوني بالإضافة للبث الإذاعي (كلام حديث ولحن حديث). تميزت هذه المرحلة بتشكيل فني جديد أوسع وأشمل من المرحلتين السابقتين، وذلك لتلبية متطلبات العصر وتحدياته، فمن حيث الكلمة استخدمت مصطلحات شعرية تواكب روح العصر، وتبرز في مساحتها مفاهيم عصرية حديثة لم تتطرق إليها من قبل، وفي مجال اللحن اتسعت المساحة الصوتية وأصبحت في بعض الحالات تحتوي ألوانا مبسطة من التحويل النغمي، وفي هذه المرحلة أصبح يرافق الغناء الشعبي الفرق الموسيقية الكبيرة المتنوعة والآلات الموسيقية المتعددة، ومن الأعمال الغنائية التي تعبر عن هذه المرحلة ما كتبه ولحنة جميل العاص في أغنية (حيا الله بليالي الكيف (Ghawanmeh,2009:133).

حيا الله بليالي الكيـف والسهرة بالعليـــة

والدار ترحب بالضيف والمشاعل مضوية

الجذور الدرامية في الأغنية الشعبية الأردنية

يؤكد علماء النقوش أن أبناء البادية الأردنية وظّفوا الغناء والموسيقا للتعبير عن واقعهم المُعاش إذ "أظهرت بعض الرسومات المرافقة لبعض النقوش اهتمام أبناء القبائل العربية (الصفائية) بالغناء كظاهرة اجتماعية، فقد عثر على نقش يصاحبه رسم لامرأة وبيدها آلة موسيقية وأخرى تمتطي حصانا وبيدها آلة موسيقية" (Al-Talafhah,2017:56). وفي شمال الأردن، في منطقة أم قيس يشير خزعل الماجدي "وقد عُثر في كدارا (أم قيس) على تمثال لأريادني تمثل أسطورة (ديونيزيوس) معها، وانتشرت عبادته في كل أصقاع الأردن" (Al-Majdi,1979:241)؛ لذلك، يرى الباحثان أن هنالك ارتباطا وثيقا بين ما أنجزته الثقافة الإغريقية عبر امتدادها الزماني والمكاني وما أنجزته الذاكرة الجمعية للأغنية الشعبية الأردنية وتراكماتها عبر الزمن مما يؤهلها لتصبح نموذجا يمتلك أسباب الاستمرارية والتطور. يرى كل من الدرّاس وحداد أن ما يُميّز الأغنية الأردنية أنها "جاءت نتيجة لاختلاف الظروف الاجتماعية والتاريخية وتنوع التضاريس الجغرافية، إذ أدت هذه المتغيرات إلى تباين أشكال الغناء في الأردن من حيث طريقة الأداء وتنوع الإيقاعات وتعدد مواضيع الأغنية الأردنية، ولقد أرّخت الأغنية -بشكل عام- أحداث التاريخ، وروح العصر وأحداثه بالكلمة واللحن والإيقاع" (Al-Darris,2013:319). يرى الباحثان أن التنوّع والتباين يؤدي بالضرورة إلى تراكم التجارب لتفرز المؤهل منها للاستمرارية والتجديد "لما كان أصل المسرح الإغريقي هو الأناشيد الدينية والرقصات الديونوسية الصاخبة، فإن مثل هذا الأصل الاحتفالي (كخامة) نجدها عند كل التجمعات المدنية في العالم. وكل التجمعات البشرية دون استثناء تملك أناشيدها وتراتيلها، لكنها ليست جميعا كاليونان تمكنت من أن تدفع بممارساتها الطقسية إلى الأمام، وتخلق منها المسرح" (Benlhassan,2012:23). هذه الرقصات الصاخبة نسبة إلى الإله دينسيويس التي كانت تقام سنويا تخليدا لذكرى هذا الإله، يُعبّر الراقصون من خلالها عن الألم والمعاناة التي تنتابهم نتيجة موت مُلهمهم الأول. يرى الباحث العراقي علي عبدالله قي دراسته التي تؤسس للمسرح الموسيقي في العراق أن الموسيقا "أدت دورا مهما في الطقوس والأعياد والاحتفالات الدينية والدنيوية في عصر الإغريق القدماء بوصفها جزءا لا يتجزأ من الدراما" (Abdullah,1995:5). يرى الباحثان أن الأغنية الشعبية الأردنية بتنوّع مضامينها وموسيقاها وطرائق عرضها كان الأداء الجماعي سمة من سماتها بوصفها مُعبّرة عن روح الجماعة فإنها تحاكي بذلك نموذج الجوقة الإغريقية. "مثّلت الجوقة في الدراما الإغريقية منذ نشأتها الأولى ومن خلال توظيفها العنصر الغنائي الوجداني الضمير الجمعي للشعب لتُعبر وبالنيابة عنه، عن همومه وأحزانه وأفراحه وقلق الوجود والمصير

وإحساسه العميق بالفردية والهموم الذاتية، ولا يمكن التعبير عنها إلا "من خلال النوع الفني الذي يستجيب لها ويتطبع بطباعها، وإذ كانت هذه النفسية نازعة إلى الانفعال والخيال، فإن النوع الفني الذي يوافق طباعها كان الغناء أو الغنائية (Al-Hawi,1980:266)، أشار هاني العمد إلى ذلك بقوله "والرقص الشعبي -دون غيره من المأثورات- اختص بالمحاكاة، فقد كان الإنسان البدائي، يحاكي حركات الطبيعة والحيوان ثم الإنسان نفسه. بيد أنه مع مرور الزمن، أصبح يحاكي الأفعال والحوادث" (Al-AMAD,2009:270). ويستشهد حمام بنقش عُثر عليه في منطقة (النقب) جنوب الأردن يُمثّل متتالية بصرية لشكل من أشكال الغناء والرقص الشعبي توارثها الأردنيون ولا زالوا يمارسونها إلى يومنا هذا وهي (الدّبكة) "كما يشهد على ذلك رسمان في النّقب يعودان إلى ما يقارب ألفين قبل الميلاد يصوّران عازفين على الكنّارة يرافقان رقصا للدّبكة أو ما يشبهها، حتى أن فيهما رسما "للوّاح" يحمل منديلا يحركه بيده أثناء الرقص" (Hammam,2008:12). ويؤكد خزعل الماجدي مؤلف كتاب ميثولوجيا الأردن القديم "وكان لأبولو الكثير من المعابد وتنحت صوره وتماثيله على المسارح والملاهي وقد وجد في المسرح الجنوبي لجرش مجموعة منحوتات جداريه لأبولو مع آلاته الموسيقية" (Al-Maajdi,1997:243). ويشير الغوانمه نقلا عن المحيسن "ولا تزال بعض الصور التي تمثل بعض الفرق الموسيقية الصغيرة موجودة في آثار وقصور الأمويين في الأردن منها صورة في قصر عمره لعازفات على العود والدف والمزمار" (Ghawanmeh,2009:19). من هنا جاء اهتمام الباحثان بالأغنية الشعبية التي صاغها وأنتجها الوجدان الجمعي الأردني سواء كانت مجهولة المؤلف أو معلومة، لرصد أهم العناصر الدرامية في هذه الأغاني على صعيد الشكل والمضمون كما نظّر لها أرسطو طاليس، الذي ربط الفن الدرامي بالموسيقا والأغنية الشعبية بوصفه نقطة الانطلاق للفن المسرحي الذي عرفته الثقافة الإغريقية دون غيرها من الثقافات.

تحليل نماذج مختارة

اختار الباحثان، لغايات التحليل نماذج من الأغنية الشعبية الأردنية المتداولة بين الناس من حيث اللون والغرض، بغض النظر عن معرفة هوية المؤلف أو جهلها، وتحليل مضامينها وفق تحديد مهمة الشاعر الدرامي بحسب أرسطو "أن يتخيل الأحداث بتفاصيلها كأنها ماثلة أمام ناظريه كما ينبغي وقبل كل شيء أن يضع تخطيطه للقصة التي ينوي مسرحتها" (Aristotle,1990:41). ولا تنتهي مهمة الشاعر عند حد تخيّله للأحداث وإنما "ينبغي أن يكون لها بداية، ووسطا ونهاية. والاتصال بين حادثة وأخرى ينبغي أن يبنى على المعقولية والاحتمالية؛ ولهذا تعتبر الحبكة روح العملية الدرامية" (Hamada,1981:93).

نموذج (1): ***قصيدة الثأر (ربع الكفاف الحمر) كلمات رشيد الكيلاني (Ghawanmeh,2009:135)***

عُرفت لدى الأردنيين بأغنية (ربع الكفاف الحمر) والمقصود بذلك الجيش الأردني الذي حمل اسم الجيش العربي، واعتمر الكوفية الحمراء كرمز للتضحية والفداء. وتعتبر من أهم الأغاني الشعبية التي رددها الناس معبّرة بذلك عن اعتزازها بالجيش بوصفه ضامن أمن الوطن ومقدراته. نجد لذلك نموذجا في نصوص الكاتب الإغريقي في مسرحية الفُرس على سبيل المثال لا الحصر "عالج ايسخيليوس في مسرحه مشكلة الحرب والسلم، الحرب كرمز للعتو والاعتداد بالقوة. إن القوة لها سبلها المشروعة حين تستنير بالعدل والحق" (Sophocles,1980:95). وشكّلت الجوقة في مسرحية الفرس عنصر أساسي "تألفت الجوقة من أعضاء مجلس الشيوخ في بلاد الفرس كتعبير عن ضمير الشعب والجماعة. وهم يصفون في المطلع قوة الجيش الذي زحف فيه اكسركوس بالذهب وجرد فيه آسيا من جميع أبنائها المحاربين ويعدون أسماء الأبطال وينسبونهم إلى نسبهم في البطولة والعراقة. بعضهم على متون الجياد وبعضهم على ظهور السفن وبعضهم سيرا على الأقدام" (Al-Hawi,1980:109).

الوحدات الثلاث:

وحدة الموضوع: تناولت موضوعا واحدا ومحددا وفق الشرط الأرسطي وهو التغني بأمجاد وبطولات الجيش العربي واستنهاض الروح المعنوية عند الشعب.

وحدة الزمان: الزمن محدد وواضح لم يتجاوز دورة شمسية واحده (24) ساعة. إذ يبدأ وقت الضحى شروق الشمس وارتفاعها (أقبل علينا الضحى يا زينة إقباله) وينتهي قبل شروق شمس اليوم التالي (أسود صباح العدى يومٍ عليهم شين) لأن الشاعر توعّد بأخذ الثأر من العدو فكان صباح اليوم التالي موعدا لذلك.

وحدة المكان: دارت الأحداث في مكان ثابت، حيث تم استقبال (الركب) ودار حديث مطوّل بين الشاعر والركب وانتهى في نفس المكان حيث غادروا المكان إلى أرض العدو وتزامن ذلك مع نهاية الحدث الدرامي.

الحدث الدرامي:

تضمنت كلمات الأغنية حدثا دراميا له بداية ووسطا ونهاية كما حدده أرسطو.

بداية الحدث: شكلت الأبيات الخمسة الأولى بداية الحدث وهذا الحدث غير مسبوق بشيء، تنتهي بالبيت السادس لنستدل بذلك على أن المقصود بذلك ربع الكفاف الحمر (الجيش).

مشهد رقم1 (يقترح الباحث تقسيم الحوار بين شخصية الشاعر بوصفه قائد الجوقة، وأفراد الجوقة الذين يصفون الأحداث)

1. الشاعر (قائد الجوقة): يا مرحبا يا هلا منين الركب من وين / أقبل علينا الضحى يا زينة إقباله
2. الجوقة: حنا ذعار العدى طلاّبه للدين / والجور ما يقبله إلا الردي خاله
3. خوض المعارك لنا من يومنا صلفين / والهاشمي ظللنا و الروح فدوى له
4. و الثار كارٍ لنا يا ثأرنا بثارين / يا غاصبٍ حقنا لا بد ما نناله
5. نزحف على اللي بغى وخان العهد والدين / وندوس ع اللي طغى ونجزيه بأفعاله
6. حيهم نشامى الوطن حيهم جنود حسين / ربع الكفاف الحمر والعقل مياله

وسط الحدث: يبدأ الحدث بالوضوح من حيث التبرير- تبرير بداية الحدث – السبب والنتيجة. يتبيّن لنا من خلال بروز شخصية نسائية (مقنّعه بالنيّا – رمز للوطن) يتم مخاطبتها من قبل الشاعر طالبا منها أن تمسح دموعها وتنهي حالة الحزن نتيجة لحضور (النشاما) الجيش مبشرين لها بأنهم سيأخذون بثأرها – ثأر الوطن. من نهاية البيت رقم (2) وحتى نهاية البيت رقم (7) يصل الحدث الدرامي ذروته من خلال وصف الشاعر للنشاما بالطيور الكاسرة، وحجم الاستعدادات والتجهيزات التي تضمن لهم النصر (بنادق رشاشها بصفين، مدرعات تقذف شهب من مسافات بعيده، مدافع ذات نظام يطلق النار باتجاهين في زمن واحد، قنابل يشبه أداؤها ظاهرة البرق والرعد، وطيارين يشبهون النسر في تربصه بالفريسة يملكون مهارة التّخفي وسط الغيم ليباغتون العدو (بمخالب) سلاحهم، ولن ينجوا من ضرباتهم أحد).

1. قائد الجوقة: يا مقنعه بالنّيا كفي دموع العين / كفي دموع الأسى عالخد سياله
2. الجوقة: جوك النشاما لفو و تبشري يا زين / عقبان فوق الهجن وأسود خياله
3. شدّوا البنادق زرق رشاشها بصفين / ومدرعاتن شهب نيران قتاله
4. ومدافع مولفه ترمي على الجالين / صلي القنابل رَعد و بروق شعآله
5. حيهم نشامى الوطن حيهم جنود حسين/ ربع الكفاف الحمر والعقل مياله
6. و نسور جوا السِما متلفعه بالغين / تخوي على المعتدي للموت شياله
7. تخوي على المعتدي مخلابها بحدين / ما ذاق طعم السلامه من نصت جاله

مثل هذا النموذج نجده في نصوص ايسخيليوس "ولقد كان العمل المسرحي في تلك الحقبة مشبعا بالروح الأخلاقية والالتزامية. ولذلك فان الكاتب يحشد حشود الأحداث والأوصاف كي يمثل عظم الخطب" (Al-Hawi,1980:266).

نهاية الحدث: يشارف الحدث الدرامي على نهايته كنتيجة منطقية ومبرر حدوثها بناء على سلسلة الأحداث السابقة –نال العدو منا–حزن ويأس وإحباط–ثقة بربع الكفاف الحمر– لا بد من الأخذ بالثأر- يتطلب ذلك استعدادا للمواجهة –تحديد موعد لذلك– مباغتة العدو. جاءت الأبيات من (1- 3) لتصف النتيجة النهائية المتوقعة لتسلسل الأحدث من خلال متتالية بصرية بدأت صبيحة اليوم التالي تصوّر المشهد الأخير للمعركة –الرؤيا شبه معدومة بين الأرض والسماء لاختلاط دخان المدافع على الأرض والطائرات في الجو مع غبار الأرض الكثيف، ويشبّه هدير الدبابات عندما تتقدم مسرعة للهجوم بهدير البحر في يوم عاصف. ويستعير صورة الفهد والنمر وهما في حالة تربص بالفرائس ليسقطها على فرق "القنّاصة" في أرض المعركة. تنتهي الأحداث بالثناء على الجيش – درع الوطن وقائده الأعلى.

1. الجوقة: أسّود صباح العدى يومٍ عليهم شين / وغبار يعمي ضعيف القلب عن حاله
2. من كل دبابةٍ أمات جنزيرين / تهدر هدير البحر عالقوم صياله
3. و فهود بين الحفر تهجم على الرجلين / قناصةً للعدى ونمور جواله
4. حيهم نشامى الوطن حيهم جنود حسين / ربع الكفاف الحمر والعقل ميالة

نموذج (2): ***أغاني الزفاف، مؤلف مجهول.***

ينتمي هذا اللون لأغاني الأفراح ويعد نموذجا من نماذج أغاني الزفاف يشتمل على ثلاث مواضيع مرتبطة ومتسلسلة: ليلة الحناء للعروس، ووصول أهل العريس وواستقبالهم.

الوحدات الثلاث:

وحدة الموضوع: الموضوع واضح ومحدد يتناول زفاف العروس إلى عريسها – الانتقال إلى بيت الزوجية الجديد.

وحدة الزمان: الزمن محدد ضمن دورة شمسية واحدة لم يتجاوز حدود (24) ساعة، يبدأ بعد المغرب حيث تجتمع النساء من أهل وأقارب وصديقات العروس في ليلة الحناء. في اليوم التالي وقبل غروب الشمس يحضر أهل العريس لأخذ عروسهم ويغادرون من حيث أتوا لينتهي زمن الحدث لحظة مغادرتهم المكان –منزل أهل العروس.

وحدة المكان: المكان ثابت – منزل أهل العروس

الحدث الدرامي:

تتضمن الأغنية حدث درامي متسلسل له بداية ووسط ونهاية. يدور الحوار بين ثلاث شخصيات: جوقة النساء، والعروس، وأم العروس، وتُسمى في الدراما (الشخصية الغائبة).

بداية الحدث: شكّلت الأبيات الثلاثة الأولى بداية حدث غير مسبوق بشي ليؤسس لحدث قادم، إذ تبدأ (جوقة النساء) بإعلان طقس الحناء لتمد العروس يديها لصبغها وتزيينها بالحناء وتصف النساء حالة العروس في هذه اللحظة عندما سبّلت عيونها دلالة على الخجل وتشبهها بالغزال صغير السن وتتساءل جوقة النساء مستنكرة موافقة الأهل على زواجها بهذا السن. ترد العروس بحوار يتضمن طلب و عتاب موجه لأمها (الشخصية الغائبة) من الواضح أنه حدث في الزمن الماضي، مرحلة تجهيز أثاث العروس حسب التقاليد السائدة بقولها: (شدّي لي مخداتي).

مشهد 1: ليلة حنا العروس. الشخصيات: جوقة النساء، العروس

1. جوقة النساء: سبل عيونه ومد أيده يحنّونه/ غزال صغير وكيف أهله سمحوا له
2. العروس: يا الأمي يا الأمي شديّ لي مخداتي/ واطلعت من البيت وما ودعت خياتي
3. العروس: يا الأمي يا الأمي شدّي لي قراميلي/ واطلعت من البيت وما ودعت أنا جيلي

وسط الحدث: شكّلت الأبيات الستة التالية وسط الحدث إذ يبدأ الحدث بالوضوح من حيث التبرير- تبرير بداية الحدث – ليؤسس لحدث قادم متبوع بنهاية. يتجلّى الحوار الدرامي بين شخصية جوقة النساء عندما علمن بقدوم أهل العريس ويطلبن من العروس أن تقف وترحب بعريسها وأهله بوصفهم ضيوفا على والدها.وتُعبّر العروس من خلال حوار الترحيب عن اعتزازها بوالدها وكرمه وقدراته المادية التي تؤهله للقيام بواجب الضيافة مهما بلغ عدد الضيوف (أهل العريس) (لو كانوا ألفين وميه).بالإضافة إلى ذلك، شكّل حوار العروس ومن خلال طلب الجوقة المتكرر لها حالة عبّرت عن تطور واضح في الشخصية الرئيسة (العروس) كما بدأت في المشهد السابق – بداية الحدث – صغيرة السن وتبدو غير مؤهلة لتحمل مسؤولية الزواج وما يترتب علية من فتح بيت جديد. في هذا المشهد تتحدث وتتصرف بوصفها فتاة ناضجة، تعرف وتقدر العادات والتقاليد وتحافظ على هيبة وسمعة والدها.

المشهد 2: استقبال أهل العريس

1. جوقة النساء: رحبي بضيوف ابوكي يام الاسوارة
2. العروس: يا هلا بضيوف أبوي لو كانوا ملات الحارة
3. جو قة النساء: رحبي بضيوف ابوكي يا عروس يام المنديل
4. العروس: يا هلا بضيوف ابوي لو كانوا ع ظهور الخيل
5. جوقة النساء: رحبي بضيوف ابوكي يا عروس يانشمية
6. العروس: يا هلا بضيوف ابوي لو كانوا الفين ومية

نهاية الحدث: يشارف الحدث الدرامي على نهايته كنتيجة منطقية ومبرر حدوثها بناء على سلسلة الأحداث السابقة. وصل أهل العريس إلى وجهتهم المحددة الآن، بعد مسير ثلاث ليالي، (حدث في الزمن الماضي). أهل العريس هنا يتحدثون بصيغة الماضي وبأسلوب (الجوقة) في المسرح الإغريقي، يتبادلون الحوار فيما بينهم، منذ أن بدأت رحلة البحث عن عروس لابنهم (من بلد لبلد حنا مشينا من بلد لبلد، ومن حارة لحارة) كان هدف هذه الرحلة البحث عن عروس ذات حسب ونسب – كبار العيله، كبار القوم، شيخ البلد. وعندما وجدوا مطلبهم جمعوا المال كمهر يليق بالعروس وأهلها. من الواضح أن قيمة المهر كانت مرتفعة جدا حيث اضطر أهل العريس لعدّه مرتين (عدينا المال بفي الليمونة ع نبع الميه).

المشهد 3: وصول أهل العريس. الشخصيات جوقة الرجال وجوقة النساء

الحوار في هذا المشهد بالتناوب بين مجموعتين، يقترح الباحث جوقة رجال وجوقة نساء.

1. جوقة رجال: عدينا المال بفي الليمونة/ ناسبنا رجال واخدنا المزيونة
2. جوقة نساء: عدينا المال ع نبع المية/ ناسبنا رجال واخدنا النشمية
3. جوقة رجال: ليلتين وليله حنا ماشينا ليلتين وليله/ من كبار العيلة حنا خطبنا من كبار العيلة
4. جوقة نساء: ليلتين وليله حنا ماشينا ليلتين ويوم/ من كبار القوم حنا خطبنا من كبار القوم
5. جوقة رجال: من بلد لبلد حنا مشينا من بلد لبلد/وبنت شيخ البلد حنا خطبنا. بنت شيخ البلد
6. جوقة نساء: من حارة لحارة حنا مشينا من حارة لحارة/ جواد وأمارة حنا ناسبنا جواد وأمارة

نموذج (3): قصيدة المرسال، *لونا الشروقي*

من قصائد الشروقي المُغنّاة واكتسبت شهرة واسعة ورددها الناس في مجالسهم كونها ارتبطت ببر الوالدين بشكل عام، وبر الولد بوالدته. يصنّفه الغوانمه أنه أحد "ألوان الغناء البدوي ويسمى الشروقي،

يعتمد في أدائة الارتجال وهو بذلك أقرب إلى الموال الشعبي أو العتابا، من ميزات هذا اللون وجود قصة لكل قصيدة (Ghawanmeh,2009:29). قصيدة المرسال تحكي قصة شاب وحيد يعيش مع أمه ويرعاها، أحب فتاة وأراد أن يتزوجها وشاور أمه وفرحت لذلك وطلبت منه أن يرسل (مرسالا) للفتاة يتأكد من رغبتها بالزواج من ابنها، ذهب المرسال وقابل الفتاة التي أخبرته بالموافقة على الزواج بشرط أن لا تعيش مع أمه في منزل واحد حتى تختبر مدى حبه لأمه. كان رد الشاب من خلال قصيدة (شروقي) أرسلها ردا على شرط الفتاة (Al-Z0ubi,2010:52).

الوحدات الثلاث:

وحدة الموضوع: الموضوع واضح ومحدد يتناول رد الشاب على شرط الفتاة للموافقة على الزواج منه

وحدة الزمان: الزمن لا يتجاوز (24) ساعة، إذ أنجز (الشاب) الرد على طلب الفتاة وأرسله مع (المرسال). القصيدة كحدث تأتي بين مقطعين زمنيين المقطع الأول ماضٍ وغير معلوم بالنسبة لنا، والمقطع الثاني الحدث –الحاضر- الآن، والمقطع الثالث – مستقبل وغير معنيين بمعرفة.

وحدة المكان: جرت أحداث القصة في مكان محدد وهو منزل الشاب. على اعتبار أن الرد جاء على طلب حصل في الزمن الماضي – خارج حدود المكان.

الحدث الدرامي:

بداية الحدث: شكّل البيتين (1-2) بداية الحدث الدرامي نعلم من خلالهما على لسان الشاب أن (حبيبته – مسلوبة الحشا كناية عن رشاقة جسمها) أرسلت له الرد بناء على حدث حصل في الزمن الماضي، هذا الرد يؤسس لحالة انفصال بينهما كونه يشترط انفصالا عن أهله (يبعد منزلي عن هلن لي) ليطرح سؤال استنكاري ستتم الإجابة عليه لاحقا – من يوافقني على ترك أمي من أجل حبيبتي ؟!

مشهد رقم 1

1. الشاب: اليوم مسلوب الحشا مرسلن لي / مرســـل كلام اتسبب بفرقـــاه
2. قصده يبعد منزلي عن هلن لي / فراق الحنونه يا خلق كيف أنا أرضاه

وسط الحدث: جاءت الأبيات من 3 -5 وسط الحدث لتحمل مبررات منطقية تتصاعد دراميا لتؤسس لنهاية تبدو متوقعة، فهو، بمثابة الظل لأمة عن حرارة الشمس كونه وحيدها مقارنة بغيره، والأهم من ذلك أنها أرضعته سنتين وكانت تلاعبه وتحمله على ظهرها وكلما غاب عنها وعاد عندما تراه قادما من بعيد وقبل أن يظهر عليها تحس بقدومه وتهلّي به – تفرح له لدرجة أن أمهات أقرانه – لخفة ظله وحنانه على أمه يتمنيّن لو كان ابنا لهن.

3. الشاب: أمي مالها عن شمسي وظلـي / وإلا الغضي لا دور الظــل يلقـــاه
4. سنتين وهو ديدها سقمتن لي / واركب على المتنين وأقول يمـــاه
5. أمي إن شافت زولي تهلـــي / والا الغضي لا شاف زولي تحـــلاه

نهاية الحدث: بعد كل هذه المبررات يقترب الحدث من نهايته في البيت 6 الأخير مخاطبا الفتاة مباشرة بقوله (يالحبّيب – تصغير) إن لم أكن غاليا عليك، ابتعد عني – لا تحول بيني وبين أمي وحتى المرسال نفسه - يبتعد معك - بمعنى حتى تنتهي علاقتهما للأبد.

6. الشاب: وان كان ما عندك يالحبيب تغلي / أتقلع يالمرســـال أنت ويـــاه.

أهم عناصر البناء الدرامي في نماذج التحليل

سيقوم الباحث بتحليل عنصرين من عناصر البناء الدرامي وهما الشخصيات واللغة.

الشخصيات:

يرى الباحث، أن نماذج البحث احتوت على شخصيات درامية واضحة المعالم وفاعلة من خلال إعادة إنتاج الحكاية – محاكاة – أفعال الإنسان. تنوّعت هذه الشخصيات وتنوّع رد فعلها وصراعها ونهاياتها حسب تنوع موقعها من الأحداث. بحسب أرسطو،الشخصية أو مجموع الشخصيات هي العنصر (الفاعل) أي أنه من يقوم بالأفعال وهو أيضا العنصر (القائل) والحامل لفكر العمل ومقولته. "المحاكاة ليست محاكاة لأشخاص بحد ذاتهم، وإنما محاكاة لأفعال هؤلاء الأشخاص الذين يصبحون سعداء أو أشقياء بأفعالهم، وبالتالي فإن أفعال الشخصية أهم من الشخصية ذاتها ولهذا فإن على الشاعر أن يهتدي أوز لا يهتدي إلى أفعاله الدرامية، ثم حبكته وشخصياته تقوم بتنفيذ ذلك" (Aristotle,1990:122). في نماذج البحث الشخصية الدرامية حاضرة بأفعالها وقدرة هذه الأفعال على التأثير في محيط الشخصيات والشخصيات ذاتها في تدرّج الحدث الدرامي وتطوره وصولا إلى سعادة البطل –الشخصية– النهاية السعيدة أو شقائها وصولا إلى نهاية مأساوية. في نموذج (ربع الكفاف الحمر) جاءت شخصية (المُقنّعة بالنّيا) تمثل الوطن الحزين وما حلّ به وجاءت شخصية (ربع الكفاف الحمر- الجيش) شخصية البطل الذي تُعبّر أفعاله عن ماضيه وحاضره والمستقبل الذي يُشكّل تحدٍ لهذا البطل حتى يُنجز مهمته في حين عبّرت شخصية (الجوقة) عن ضمير الشعب والجماعة وهي تصف الجيش وبطولاته وقدراته التدريبية والعسكرية. في نموذج (أغاني الزفاف) كانت الجوقة -رجالا ونساء- هي الشخصية الرئيسية التي عبّرت عما يختلج نفوس الجماعة من فرح واعتزاز ومفاخرة وهي تعدد وتصف مناقب أهل العروس والعريس بعدما نجحت جوقة النساء من نقل البطل (العروس) من حالة السلبية -صراعه- مع مجتمعه الذي تمثله الأم إلى إيجابية البطل الذي تصدر المشهد وهو يرحب بضيوف أهله وعشيرته.

يرى الباحث، أن هذا الدور في المجتمعات التقليدية والمحافظة منوط بالأب أو الأخ الأكبر، ولأن الدراما تحاكي أناسا فضلاء، ولا تحاكي ما هو كائن، وإنما تحاكي ما ينبغي أن يكون؛ فإن هذا النموذج حقق الشرط الأرسطي من خلال التحوّل الذي طرأ على شخصية البطل (العروس- المرأة) في مجتمع نادرا ما يعطي للمرأة مثل هذا الدور.

في نموذج (المرسال) تنوّعت وتعددت الشخصيات (الفتاه، والشاب، والمرسال، والأم الحنونة، والغضي والخلق أي الناس). أهمية هذا النص على قصره تكمن في أنه اختزل كل هذه الشخصيات في شخصية البطل (الشاب) في مواجهة شخصية البطل الغائب (الخطيبة). هذا النوع من العروض يُسمى بفن (المونودراما) الذي يعتمد ممثلا واحدا على خشبة المسرح، "ارتبط هذا الفن بإرهاصات المسرح الأولى عند اليونانيين، مع أول ممثل في التاريخ واسمه ثيسبيس (Thespis) الذي انتقل بالمسرح اليوناني القديم من مرحلة السرد إلى مرحلة التمثيل" (Hamada,1981:200)، والذي أسس لنموذج آريون الكورنثي في مراحله الأولى عندما كان يقدم نماذج من أغاني (الديثرامب) بمصاحبة (الشبّابة). نجد تطابقا واضحا بين نموذج كل من ثيسبيس وآريون الكورنثي الغنائي وهذا اللون من ألوان الغناء الشعبي الذي يّقدمه الشاعر منفردا بدون مشاركة الكورال أو الراقصين وبمصاحبة آلة (الربابة).

اعتمد نموذج المرسال تكثيف الأحداث، لتصنع شخصية البطل أفعالها وتواجه مصيرها من خلال صراع الواجب الإنساني الفطري المرتبط بالأم بوصفها مانح الحياة وبين الحب وأهواء النفس البشرية مع شخصية البطل الغائب (الخطيبة) وحجم الأثر الذي تركته الشخصية الغائبة - صانعة الحدث – على أفعال شخصية البطل الحاضر ليتأرجح هذا البطل في صراعه بين مصيرين يحددان نهايته. وحتى تخرج شخصية البطل من أزمتها يحيل الأمر إلى الجوقة (الخلق – الناس المجتمع) التي تمثل الضمير الجمعي. ليتخذ قراره المصيري برفضه شرط البطل الغائب الذي أوقعه في هذا المأزق لتأتي نهاية البطل نهاية تتأرجح بين النهاية السعيدة -انحيازه لأمه ونهاية حزينة- تخلّيه عن حبيبته.

اللغة:

اعتبر أرسطو أن "الوظيفة العليا للكلام أن تجعل الشيء (يُرى) ولذلك اشترط في عملية إنشاء الخطاب الشعري والبلاغي شرطين أساسيين: هما الوضوح والشفافية الذين أصبحا الأساس التنظيري الأول لعملية التّلفّظ. وهي عملية ستركز أساسا على مبدأ (الرؤية) والقدرة على أن تجعل الشيء يُرى بداهة" (Al-Shaweash,2010:17). الصورة علامة بصرية ندرك من خلالها نوعا من محاكاة الواقع وليس الواقع ذاته، ما دمنا لا ندرك سوى ما نعرفه عن العالم. وبالتالي، هي جزء لا يتجزأ من خيال الشاعر أو الرسام أي أن الخيال له القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء أو أحداث قد غابت عن متناول الحس إذ عندما تتعدد المعاني للصورة الواحدة يأتي دور الروح المترجمة للشكل من خلال أحاسيسها. بناء على ذلك، يرى الباحث، أن وظيفة الكلام (اللغة المنطوقة) تحققت في النماذج الثلاث وبنسب متقاربة. في نموذج (ربع الكفاف الحمر) نحن أمام متتالية بصرية (نص بصري) يتابعها المشاهد –المتلقي- بأدق التفاصيل، من خلال الوصف الدقيق للجيش وأفعاله في الميادين وأنواع أسلحته المستخدمة والاستعارات والتشبيهات وكذلك وصف حالة العدو في المعركة. "لا تقدم الصورة نفسها بكونها استحضارا لواقع معين بل وضعها خيالا تعيشه الذات فالصورة لها قدرة على تمثيل المكان والحركة الزمان غير أنها ليست انعكاسا بسيطا للواقع بل تعيد إنتاج الفضاء المادي والواقعي بطريقة واقعية" (Belkhir,n.d:4)، ومن أجمل الصور، الصورة التي شبه بها حال الوطن بسيدة منكوبة (يا مقنّعه بالنيّا كفي دموع الأسى على الخد سيّاله) في هذا البيت ينفذ الشاعر إلى حالة القهر والحزن داخل روح الجماعة لنشاهد الدمع يسيل على خد المرأة. هذه الصورة الدقيقة في تقنيات اللقطة السينمائية تسمى (big, big close) لقطه ضيّقة جدا لتنقل مشاعر الشخصية بدقة متناهية كون اللغة المنطوقة تبقى عاجزة عن نقل هذه المشاعر. بالإضافة إلى ذلك، تتكرر جملة ربع الكفاف الحمر والعقل ميّاله على سبيل المثال، بوصفها صورة بصرية (أيقونة) راسخة في ذاكرة الأردنيين ومرتبطة ارتباطا مباشرا بالجيش العربي من خلال ارتداء العسكري الشماغ الأحمر ويُميّل العقال المُزيّن بالتاج الذهبي - شعار الجيش - هذه الصورة أيضا، حددت عنصرا هاما من عناصر العمل الدرامي وهو (الزيّ والإكسسوارات المكملة له) وبوصف الزيّ جزء من الهوية الوطنية لأي شعب. في الخطاب البصري نحن أمام الكتلة والفراغ واللون والظلال والانطباعات والتداعيات، وخلف كل ذلك يوجد تداخل الأفكار والرؤى الإنسانية، ويمكن لكل متلق للخطاب البصري أن يرى هذا الخطاب بحرية تامة، وأن يتفاعل معه بطريقته الخاصة" (Mero,2012: 4:6).

في نموذج الزفاف، أيضا نحن أمام متتالية بصرية، تبدأ بمشهد ليلي طقسي خاص بالعروس وأسرتها وصديقاتها يبدأ بصورة دقيقة لعيون العروس التي تُسبّلها وكأنها نائمة إلا أن هذه الصورة تجسيد لمشاعر الحياء والخجل التي لا يمكن للغة المنطوقة أن تعبّر عنها، كما هي الحال في شخصية (المقنّعه بالنيّا)، ثم نشاهد يدي العروس وهي تمتد ببطء باتجاه صديقات العروس للبدء بوضع الحنَاء عليها. تتوالى الصور البصرية بعد الانتهاء من وضع الحنّاء مرورا بطلب العروس من الأم (شَدّي لي مخداتي، قراميلي..الخ) لتنتهي ليلة الحنّاء بوصفه صورة بصرية – ذهنية تختزل تقاليد متوارثة وتُشكّل الجزء الأول من طقوس الزفاف، لننتقل في اليوم التالي لاستكمال الجزء الثاني وهو احتفال الأهل والأصدقاء بزفاف العروس ضمن وصف بصري دقيق لسيرة وأفعال أهل العروس التي دفعت أهل العريس القيام برحلة بحث طويلة ضمن شروط خاصة وضعوها مسبقا لأهل العروس حتى تمكنوا من نيل طلبهم. يأتي الجزء الأخير من خلال وصول أهل العريس إلى وجهتهم ضمن جو احتفالي مُحمّل بالصور الناطقة من خلال التّغني بأهل العروس.

جاء نموذج (المرسال) مختلفا إلى حد ما، من خلال اعتماد المؤدي المنفرد – الممثل الواحد وبالتالي تقع على عاتقة تحويل الكلام المنطوق إلى صور بصرية تتناوب كلام بقية الشخصيات (الغائبة) نلاحظ ذلك في

مطلع القصيدة (أشوف مسلوب الحشا – حبيبة الشاعر). مسلوب الحشا صورة توصف بها الفتاة رشيقة القوام، هذا الوصف يعطي صور متعددة للفتاة يتخيّلها المشاهد – المتلقي في ذهنه. ثم ينتقل الشاعر لإنتاج سلسلة من الصور تحكي سيرته منذ أن كان طفلا رضيعا إلى أن أصبح في عمر سنتين يلعب على أكتاف أمه إلى أن أصبح شابا يافعا، فعندما تشاهده قادما من بعيد يركض نحوها وتحمله وتضمه إلى صدرها. أصبح رجلا وأصبحت أمه عجوزا تحتاج لرعايته، فكان يوظف جسده مظلة تحميها من الشمس في هذا النموذج نحن أمام تحوّل في الصورة مرتبط بعامل الزمن بالنسبة للبطل – الشاب، مرحلة الطفولة – الشباب – الرجولة. بالنسبة للأم مرحلة الشباب – الكهولة. "في الخطاب البصري السينمائي تصبح الصورة تكثيفاً لمجمل العلاقات الإنسانية، وهي تكشف مواقع الأفراد من القضايا التي تحيط بهم، ونظرة كل منهم إلى معاناته الشخصية، ومعاناة الآخرين، وهنا يكمن إبداع تشكيل الخطاب البصري الذي يقترب تارة من مفهوم الشعرية، وتارة أخرى من التحليل النفسي" (Mero,2012: 4:6). في مثل هذا النوع من الدراما الذي يتطلب انتقال في المراحل العمرية تؤدي الصورة دورا هاما من حيث قدرتها على إقناع المشاهد – المتلقي من حيث البعد المادي للشخصية، المظهر الخارجي.

النتائج

1. الأغنية الشعبية الأردنية بتنوّع مضامينها وموسيقاها وطرائق عرضها كان الأداء الجماعي سمة من سماتها بوصفها مُعبّرة عن روح الجماعة، وهي بشكل عام تحاكي نموذج الجوقة الإغريقية.
2. الأداء الفردي (الممثل - المؤدي) الذي يتبادل الحوار مع الجوقة أو مؤدٍ آخر أو مجموعة مؤدين وتوظيف الآلات الموسيقية والرقص. كان عنصرا أساسيا في غالبية ألوان الغناء الشعبي.
3. وجود تشابه إلى حد كبير بين الأغاني الشعبية الإغريقية (الديثرامب) التي جمعها وصاغها آريون الكورنثي وتطوّرت مع الزمن لتُشكّل البذرة الأولى للفن المسرحي والأغاني الشعبية الأردنية من حيث:

أ. الشكل، يتم عرضها وتقديمها من خلال الأداء الفردي غناء وعزفا والأداء الجماعي (الجوقة) كغناء ورقص. جاء لون (الشروقي) كغناء فردي بمصاحبة آلة الربابة موازيا لنموذج آريون الكورنثي كغناء فردي بمصاحبة آلة الشبّابة.

ب. المضمون، مع اختلاف اللغة المنطوقة إلا أن الهم الإنساني حاضر في النموذجين، نجد ذلك على لسان الجوقة في مسرحية (الفُرس) لاسخيلوس التي تدين الحرب وتعزز الحسّ الوطني وتتغنى ببطولة الجيش الفارسي وأغنية الثأر التي حملت ذات المضامين.

ت. البناء الدرامي:

ث. التزمت الأغاني الشعبية الأردنية من خلال النماذج التطبيقية، بالوحدات الثلاث: الموضوع، الزمان والمكان وفق نظرية المحاكاة عند أرسطو.

ج. احتوت الأغاني الشعبية الأردنية من خلال النماذج التطبيقية، على عناصر البناء الدرامي التي حددها أرسطو، وكان أبرزها الشخصية واللغة والفكر بالإضافة إلى الموسيقا والمرئيات البصرية

التوصيات

1. إعادة كتابة كلمات الأغنية الشعبية بوصفها نصا دراميا مُحمّلا بالصور البصرية والذهنية، لتؤكد المكان بوصفه هوية وبيئة للإحداث.
2. إنتاج هذه الأغاني بصيغة أفلام سينمائية قصيرة تؤكد الهوية الوطنية لمعاني ودلالات المكان والزمان والشخصيات التي صنعت الحدث. حيث يتم بثها في المناسبات التي ارتبطت بمضمون الأغنية.

Sources & References **المصادر والمراجع:**

1. Abdullah, Ali, (1995). *Musical Theater in Iraq*, House of General Cultural Affairs, Ministry of Culture, Baghdad, Iraq.
2. Ahmad, Musa, (1997). *The Palestinian Popular Song*, The Success Letter Magazine, An-Najah National University, Issue 56-57, Palestine
3. Al-Amad, Hani, (1969). *Our Songs in the East Bank of Jordan*, Department of Culture and Arts, Amman, Jordan.
4. Al-Amad, Hani, (2009). *Our popular songs in the East Bank of Jordan*, Ministry of Culture, Amman
5. Al-Darras, Nabil and Haddad, Rami, (2013). *The Place in the Jordanian Folk Song*, The Jordanian Journal of Arts, Volume 6, Number 3, Deanship of Scientific Research, Yarmouk University, Jordan.
6. Alexander, Hijrati Krabbe, (1967). *Folklore Science*, translation. Ahmed Rushdi Saleh, Egyptian Ministry of Culture, Authoring and Publishing Corporation, Dar Al-Kateb, Cairo.
7. Al-Hawi, Elijah, (1980). *Aeschylus and the Greek Tragedy*, The Flags of the Hellenic Theater Series 1, Lebanese Book House, Beirut.
8. Al-Madani, Muhammad, (2014). *Religious music*, *the aesthetics of musical communication and expression among peoples*. Canaan House for Studies, Publishing and Media Services, Damascus.
9. Al-Mahdi, Saleh, (1979). *Arab Music, its History and Literature.* Tunisian Publishing House, Tunisia
10. Al-Majdi, Khazal, (1997). *Mythology of Ancient Jordan, A Study of Ancient Jordanian Myths*, Publications of the Ministry of Tourism and Antiquities, Amman - Jordan.
11. Al-Talafhah, Ziyad Abdullah, (2017). *The language of the Safavid inscriptions and its relevance to the Jordanian northern Badia language*, Ministry of Culture, Jordan
12. Al-Zoubi, Ahmad Sharif, (2010). *Jordanian Folk Songs*, Greater Amman Municipality, Directorate of Culture, Dar Al-Beiruti Company for Publishing and Distribution, Amman
13. Aristotle, Thales, (1990). *Aristotle's Book on Poetry*, Edition 1, Translation and Commentary: Dr. Ibrahim Hamada, Hala for Publishing and Distribution, Giza, Egypt.
14. Belkhiri, Radwan, (PT). *Visual Discourse and Aesthetics of Place, A Study in the Valuation Dimensions of Cinematic Image*, Master Thesis, Department of Human Sciences, University of (Tebessa) Algeria
15. Fawzi Al-Anteel, (1998). *The Folk Song, Doha: Ministry of Culture, Arts and Heritage*, Doha Magazine, Issue 14, Qatar
16. Ghawanmeh, Muhammad, (1989). *The Employment of Jordanian Folk Song in Teaching to Play the Oud for Beginners*, Unpublished PhD thesis, Faculty of Music Education, Helwan University, Egypt.
17. Ghawanmeh, Muhammad, (2002). *Abdo Musa, a pioneer and creator*, Amman Publications Capital of Arab Culture, Al-Kindi Publishing and Distribution House, Amman

18. Ghawanmeh, Muhammad, (2009). *The Jordanian Wife*, Publications of the Ministry of Culture, Jordan.
19. Ghawanmeh, Muhammad, (2008). *Singing Al-Samer*, The Jordanian Journal of Arts, Volume 1, Issue 1, Deanship of Scientific Research, Yarmouk University, Jordan
20. Hamada, Ibrahim, (1981). *Dictionary of Dramatic Terms*, Dar Al Ma'arif, Cairo.
21. Hammam, Abdel-Hamid, (2008). *Musical Life in Jordan*, Ministry of Culture, Amman
22. Ibrahim, Mohamed Hamdy, (1977). *A study in the theory of Greek drama*, House of Culture for Printing and Publishing, Cairo
23. Ibrahim, Nabila, (1981). *Forms of Expression in Popular Literature*, Dar Al Maaref, Cairo
24. Mero, Hussam, (2012). *Visual Speech, Cultural Attaché*, publication date 6/6/2012, Al Khaleej Newspaper, United Arab Emirates. http://www.alkhaleej.ae/alkhaleej/page/50bcdce2-2fc5-41ee-999b-26e94336cf19
25. Morsi, Ahmed, (1968). *the popular song*, Egyptian Public Authority for Authorship and Publishing, Cairo.
26. Muhammad, Benlhassan, (2012). Al-Rafid Cultural Magazine, Issue 177, Department of Culture and Arts - Sharjah.
27. Nassif, Jamil, (1985). *Reading and Reflections on the Greek Theater*, Freedom House for Printing, Baghdad
28. Natour, Abdelkader, (2009). *The popular song in Algeria*, unpublished PhD thesis, University of Mentouri, Constantine, Algeria
29. Ou poetry, Abd al-Mu'ti, (1966). *The dramatic influence of the choir on Sophocles*, Theater and Cinema Journal, Issue 25 January, Cairo
30. Shams El Din, Magdy Mohamed, (2008). *The popular song between Eastern and Western Studies*, General Authority for Cultural Palaces, Cairo
31. Sophocles, (1981). *from representative Greek literature*, translated by Taha Hussein, House of Science for the Millions, Beirut
32. Sukkar, Ibrahim, (BT). *Greek drama*, Ministry of Culture, Public Institution for Authorship and Publishing, Arab Writer House, Cairo
33. Tayseer, Ayman and Muhammad Al-Mallah, (2014). *Al-Hejini*, Jordan Journal of Arts, Deanship of Scientific Research, Yarmouk University, Jordan
34. Theodom, Finney, (1970). *History of World Music*, T. Samiha El-Khouly, and Mohamed Gamal, Dar Al-Maarefa, Al-Ahram Commercial Printing Press, Cairo.
35. Yacoub, Emile Badie, (1987). *Lebanese Folk Songs*, Gross Press, Lebanon
36. https://sites.google.com/site/toraatharabi/home Arabic folk song