المجلة الأردنية للفنون، مجلد 16، عدد3. 2023. 389- 405

دراسة لتطور الأغنية النسائية في دولة الكويت - المهنا والخراز أنموذجًا

بدرية حجي عبدلي، قسم التربية الموسيقية، كلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، الكويت

تاريخ الاستلام: 27/ 7/ 2022 تاريخ القبول: 1/ 2 / 2023

A study of the development of women's song in the State of Kuwait - Al-Mehanna and Al-Kharraz as example

Bedriya Heggy Abdily. Department of Music Education, College of Basic Education, Public Authority for Applied Education and Training, Kuwait

الملخص

يهتم البحث بدراسة الأغنية النسائية في دولة الكويت ويهدف إلى رصد العوامل التي ساهمت في تطوّر أسلوب أدائها خلال القرن العشرين، وتدوين عناصرها الموسيقية للحفاظ على هويّتها وإحيائها كموروث ثقافي للمجتمع الكويتي وحفظها للأجيال القادمة. يتبع البحث المنهج الوصفي- تحليل المحتوى، يشمل الإطار النظري للبحث دراسة تطوّر الأغنية النسائية في دولة الكويت، وتضمنت إجراءات البحث الطريقة المنهجية، العينة، والأدوات، واشتمل الإطار التطبيقي على الدراسة التحليلية لأغنية (توب يا بحر) عند كلٍّ من عودة المهنّا، وسناء الخراز، واستخلاص خصائصها الفنية وعناصرها الموسيقية المميّزة. أسفرت النتائج عن استخدام المعالجة الفنية اللحن الأصلي من خلال إضافة الحليات، وإتاحة فرصة غناء الأصوات النسائية الأكاديمية في الطبقات الصوتية الحادّة واستخدام طريقة الغناء التتابعي بين المغنيّة والكورال، والاهتمام بدور الآلات الأوركسترالية إلى جانب الآلات الإيقاعية الشعبية في أداء فقرات استهلالية قبل الغناء. وأوصت الدراسة بضرورة تنظيم الحفلات بمشاركة الأصوات النسائية، ودعم تدوين الأغاني القديمة وإدراجها ضمن الدراسات الأكاديمية بدولة الكويت.

كلمات مفتاحية: الأغنية النسائية الكويتية، الأغنية الشعبية، أغاني البحر الكويتية

Abstract

The research is concerned with the study of women's song in the State of Kuwait and aims to document the factors that contributed to the development of its performance style during the twentieth century. It also aims to record its musical elements to preserve its identity and revive it as a cultural heritage of Kuwaiti society and preserve it for future generations. The research follows a descriptive-content analysis methodology, encompassing a theoretical framework that examines the develoment of women's songs in Kuwait. The research procedures include the methodological approach, sample selection, and tools. The applied framework involves the analytical study of the song "Tobb Ya Bhar" performed by Oudeh Al-Muhanna and Sanaa Al-Kharraz, extracting its artistic characteristics and distinctive musical elements. The results indicate in the use of technical processing of the original melody through the addition of ornaments, allowing opportunities for academic female voices in the high vocal ranges, using the sequential singing method between the singer and the choir, while maintaining the melodic and rhythmic characteristics between the two models, and attention to the part of orchestral instruments as well as popular percussion instruments in performing introductory paragraphs before singing. The study recommends organizing concerts with the participation of female voices, supporting the documentation of old songs, and including them in academic studies in Kuwait.

Keywords: Kuwaiti women's songs, folk song, Kuwaiti Al- Bahr songs.

.

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.3.5

مقدمة:

نشأت الأغنية الكويتية منذ عام 1613 من خلال إحتكاك أهل الكويت بأهل بلاد فارس والعراق والهند واليمن وشرق افريقيا، فجمعت بين أصالة الموروث الكويتي والتأثّر بالمدرسة الشرقية القديمة، وتعددت بنيتها تبعاً لطبيعة ثقافة المجتمع المنبثقة منه (Elbloushy, 2012, p 3)، وفي أوائل القرن العشرين، انتشرت الفنون المقتصرة على الفرق الموسيقية ذات الصفة الشعبية من الرجال فقط، التي تتغنّى بنصوص شعرية عامية محددة بقوالب نمطية تعبّر عن الأحداث والوقائع الحياتية في أجواء حماسية، ولكنها غير قادرة على التكيّف أو التعبير عن أجواء الفرح في المناسبات التي اقتصرت على المؤديات النساء ممّن لديهن القدرة على الأداء الصوتي والإيقاعي (Khalifa, 2013, p 115)، وقد أشار (Assaf, 2021) إلى إلتحاق النساء الكويتيات بركب الغناء منذ بداية القرن العشرين، ونظراً للعادات والتقاليد التي وضعت في ذلك الوقت الحواجز بين الرجل والمرأة، اقتصر حضورهنّ على الفرق النسائية الغنائية التي تقدّم وصلاتها في الأعراس والمناسبات الدينية والاجتماعية، كما أشارت بعض المصادر إلى دور المرأة الريادي في ممارسة الفنون والرقص والغناء (خاصة في الأفراح) ومساهمتها في تطوير الأغنية الكويتية، سواء من خلال الفرق الشعبية أو الغناء الفردي (Al- Shemmary, 2005)، بالإضافة إلى تقديم بصمة واضحة في الحفاظ على التراث الموسيقي الكويتي (Khalifa, 2013, p 117).

ومن خلال نتائج دراسة (Khalifa, 2013) التي اقتصرت على تحديد أهم العوامل التي أدّت إلى تجاهل وتهميش الفرق الشعبية النسائية في دولة البحرين، ترى الباحثة أن دراسة الأغنية النسائية الكويتية ومواصلة البحث في القيم الموروثة لها، سيكون حافزا للاحتفاظ بعناصرها الموسيقية، وأن تقديم الدراسات التاريخية عن تطوّرها وتدوينها، قد يسهم في إحيائها ويرفع من شأنها كموروث ثقافي صادر عن فكر وإبداع تلقائي للمجتمع الكويتي.

مشكلة البحث:

أشارت بعض المصادر والدراسات العلمية إلى فقدان الكثير من الأعمال الغنائية النسائية الكويتية وتجاهل دورهنّ في تطوير الأغنية الكويتية، وذلك بسبب أن الحفاظ على الهوية الغنائية والموروث الشعبي الكويتي قد انحصر على شفاهية انتقاله بين النساء خلال المناسبات (الاجتماعية والدينية والوطنية)، مما يتطلب ضرورة تقديم الدراسات التاريخية لإحياء الأغنية النسائية في دولة الكويت كموروث ثقافي، وتدوين عناصرها الموسيقية وحفظها للأجيال القادمة.

أهداف البحث:

1. التعرف على تطور الأغنية النسائية في دولة الكويت.
2. رصد العوامل التي ساهمت في تطور أسلوب أداء أغنية (توب يا بحر) عيّنة البحث.
3. الدراسة التحليلية لاستخلاص الخصائص الفنية والعناصر الموسيقية المميّزة عند كل من عودة المهنا – سناء الخراز.

أهمية البحث:

إضافة علمية قد تسهم في المحافظة على تراث وفنون الدوله والذي يعد جزءاً مهماً من الموروث الكويتي وهوية المجتمع، ومحاولة الباحثة لتدوينها حتى تتمكّن من إضافتها إلى المكتبة الموسيقية العامة في دولة الكويت، للاستفادة منها والتعرّف على أسلوب وطبيعة الأداء وحفظها للأجيال القادمة.

تساؤلات البحث:

1. ما التطورات التي طرأت على أسلوب أداء الأغنية النسائية في دولة الكويت في القرن العشرين؟
2. ما الخصائص الفنية والعناصر الموسيقية المميّزة لأغنية (توب يا بحر) عيّنة البحث.

3. كيف تفيد الدراسة التحليلية لأغنية (توب يا بحر) في رصد العوامل التي ساهمت في تطوّر أداء الأغنية النسائية عند كل من عودة المهنا، وسناء الخراز؟

إجراءات البحث:

منهج البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفى التحليلي، كمحاولة لجمع بيانات حقيقية عن الأغنية النسائية الكويتية في الماضي، والوصول إلى رصد العوامل المؤثّرة على تطورها في الحاضر، لتوجيه المستقبل (Maleeg, 2022, 38).

حدود البحث:

الأغنية النسائية- دولة الكويت- القرن العشرين.

أدوات البحث:

استخدمت الباحثة لتدوين عيّنة البحث وتحليلها الأدوات التالية: برنامج التدوين الموسيقي (Muse Scor)، واستمارة التحليل الموسيقي، والتسجيلات والفيديوهات المصوّرة، والمقابلات الشخصية لمصادر متخصصة في مجال الموسيقى الشعبية الكويتية.

عينه البحث:

أغنية (توب يا بحر) من التراث القديم (فنون البحر) لكل من (عودة المهنا) و(سناء الخراز)، كنموذج للربط بين القديم والحديث. استعانت الباحثة بالتسجيلات المرئية والمسموعه من أرشيف التليفزيون الكويتي، ومن ثمّ، قامت بتدوين الخطوط اللحنية الأساسية لكل من المغنيّة والكورال والآلات الإيقاعية المستخدمة (إن وجدت)، ثمّ تناولتها بالدراسة والتحليل العزفي للوصول إلى أهم الخصائص الفنية والعناصر الموسيقية المميّزة وأسلوب الأداء بين الفرقتين.

مصطلحات البحث:

الشعر العمودي، (Vertical Poem): هو أساس الشعر العربي التقليدي القديم، وأصله وجذوره وكل أنواع الشعر الأخرى التي تنبثق عنه النطق والوزن والمعنى والقافية.

أغاني البحر، (Sea songs): غناء يواكب سير العمل في السفينة، يحتوي على أنواع من الأغاني الشعبية الخفيفة كالترانيم والاستهلالات والنحب والهمهمة والنهمة بمصاحبة التصفيق، دون استخدام الآلات الموسيقية (Al-Adwany, 1995,p 169).

فن الدزة، (Dazza art): من الفنون والقوالب الموسيقية السريعه، يبدأ مع بداية مراسم الزفاف وينتهي بها، ووظيفته الفنية هي في عملية إشهار الزواج، وتنظيم جموع المشاركين في طقوس الزواج مع ضبط الخطوات لموكب العريس المتجه لبيت العروس، يتسم باحتوائه على زخارف إيقاعية ينفرد بها عازف الطار، وعادة ما يؤدى هذا الفن وقوفا بمصاحبة عدد من الطارات وطبلين يضرب عليهما بالعصى أو بجريد النخيل.

فن العاشوري، (Ashuri art): من الفنون الإيقاعية العنائية المشهورة وذو حظوة كبير ومكانة عالية بين الفنون الاحتفالية وهو من الإيقاعات المركّبة.

فن الخماري، (Khemmary art): مشتق من الخمار الذي تستر به المرأة وجهها حين رقصها، يتسم بالإيقاع المركّب البطئ السرعة، يعتمد على الضرب باليد داخل الطار يتميز في ختامه بموال تؤديه إحدى المغنيات المتخصصات في هذا اللون وترد عليها مجموعة الكورال (هيا الله)، عبارة عن غناء مرسل أو مرتجل حر، لا يلتزم بتفعيلة إيقاعية محددة ولكنه يؤدّى على خلفية إيقاعية ثابته.

فن الردحة، (Radha art): نوع من الغناء في قالب الأهزوجة، تؤدّيها النساء وهن واقفات يُصَفِّقْن أثناء تأديتها، ويضْرِبْن بأرجلِهِنّ في الأرض، ويُؤَدّى هذا النوع من الغناء أثناء استراحة الفرقة الشعبية، وعادة ما تكون قبل بزوغ الفجر.

فن الصوت، (Soat art): من الفنون المقتصرة على الرجال، إلا أن الفرق النسائية قامت باقتباسه وكنّ يؤدينه بواسطة الطِيران والطبول. (Khalifa,2013,p 121)

فن السامري (Al- Samry art): كلمة مشتقة من السمر، وهو فن من الفلكلور الخليجي يختصّ بغناء قصائد نبطية بمصاحبة الضروب الإيقاعية على عدد من الدفوف.

فنّ السبتة (Al- Sabtah): من الأغاني ذات الإيقاعات البسيطة والألحان الخفيفة التي تبعث على الأنس والسرور، وذات طابع راقص تؤدّى بعد مراسم زفاف المعرس أمام الباب.

إيقاع القادري الرفاعي، (Kadri and Rafiee rhythm): ايقاع رباعي يتكون من الطبل البحري الذي يضرب 4 ضربات متتالية في زمن النوار، مع مصاحبة الطبل والطار، بحيث تتزامن (تك) الطار الاولى والثالثة و(دم) الطبل البحري الثانية والرابعة. (Al-Hamad, 2016)

إيقاع الدزّة: (Dazza rhythm) فن مقصور على البحر والبحارة في سواحل الخليج العربي، يتميّز بميزان ثنائي مركّب، كما هو موضح بالنموذج رقم(1)، يتمازج فيه الأداء بين الطارات والطبل البحري بمصاحبة التصفيق المزخرف من آن إلى آخر، بالإضافة إلى إدخال الطويسات لتضيف للإيقاع مزيدا من الحيوية والجمال والتألق، ويجمع الناتج السمعي poly Rhythmبين $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ كما يوضحه النموذج التالي:

النموذج رقم (1) يوضح إيقاع الدزّة (Abd El-Kareem, Salman,2021)

يشتمل البحث على جانب نظري يتضمن الدراسات السابقة، والأغنية النسائية في دولة الكويت، ونبذة عن أغنية (توب يا بحر)، والدراسة الذاتية للأصوات النسائية الكويتية عينة البحث. كما يشتمل على جانب تطبيقي يتضمن دراسة تحليلية لأغنية (توب يا بحر) كنموذج للأغنية النسائية ورصد مظاهر التطور والربط بين القديم والحديث.

الجانب النظري

أولا: الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

دراسات مرتبطة بالأغنية النسائية.

دراسة بعنوان: فنون الفِرَقْ النِّسائيَّة الشعبية في البحرين[1]: هدفت الدراسة إلى بحث تاريخ انتشار الفنون الشعبية في دول الخليج العربي، ورصد عوامل ظهور الفنون القبلية في المجتمع البحريني عامة، والفرق النسائية الشعبية خاصة، وتحديد مناطق التمركز الجغرافي وأهمّ فنونها التي تضمّنت: فنّ المرداه (almurda)، الدزّة، الصوت، العاشوري، النجدي، العربي، اللعبوني، الجلوة، والردحة. توصّلت النتائج إلى أن تطوّر وغزو وسائل الإعلام المسموع والمرئي ذي المنطلقات الغربية، انتشار وسائل الاتصالات التكنولوجية الحديثة، التأثر بفنون الغناء والموسيقى العربية، والبعثات الدراسية للدول العربية والغربية من أهم العوامل التي ساهمت في ظهور فرق النسائية الشعبية في البحرين، وأوصت بضرورة تبنّي الدولة بدراسة مشروع إحياء وتدوين وحفظ هذا التراث للأجيال القادمة. اتبعت الدراسة المنهج الوصفي. وتتفق هذه الدراسة مع

الدراسة الراهنة في تناول تاريخ نشأة الفرق النسائية الشعبية وعوامل ظهورها ومنهج الدراسة (المنهج الوصفي)، وتختلف من حيث أن البحث الراهن يتناول تطور الأغنية النسائية في دولة الكويت خلال النصف الأول من القرن العشرين.

دراسة بعنوان: دراسة تحليلية لدور المرأة الكويتية في مجال الأغنية الشعبية[2]: هدفت تلك الدراسة إلى تحليل الأغاني الشعبية في دولة الكويت، حيث جمع الباحث عيّنة من مجتمع الأصل وتناولها بالدراسة والتحليل لاستخلاص الخصائص الفنية العامة لنماذج متنوعة من أغاني المهد والزواج والنذور والسمر والأغاني الدينية التي تختص بالمرأة الكويتية، وتوصّلت الدراسة إلى تدوين وتصنيف الأغاني. اتبعت الدراسة المنهج الوصفي- تحليل المحتوى. وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في تناول دور المرأة الكويتية في الحفاظ على الموروث الثقافي وهوية المجتمع الكويتي، بالإضافة إلى الهدف من الدراسة التحليلية لاستخلاص الخصائص الفنية لعيّنة من الأغاني الشعبية النسائية ومنهج الدراسة (المنهج الوصفي، وتحليل محتوى)، وتختلف من حيث أن البحث الراهن يتناول تطور الأغنية النسائية في دولة الكويت خلال القرن العشرين.

المحور الثاني: دراسات مرتبطة بالأغنية الكويتية

دراسة بعنوان: دراسة تحليلية للأغنية الشعبية في دولة الكويت (العرضة البرية /الهجين)[3]: هدفت تلك الدراسة إلى إحياء أنواع من الغناء المنتمي إلى البادية، لحفظ الموروث الشعبي الكويتي والتوعية بأهميته وضرورة المحافظة عليه، كما اهتمت بوضع الأغنية الشعبية الكويتية (العرضة البرية، الهجيني) كوسيلة للربط بين الموسيقى التقليدية والمستحدثة.وأسفرت النتائج عن تميّزها بلحن بسيط سهل الترديد، يتكون من جملة واحدة تؤدى بها جميع أبيات القصيدة بمصاحبة الآلات الإيقاعية (الطار والطبل النصيفي اللاعوب والطبل الخماري) والتصفيق، تعتمد على الشعر النبطي وأوصت الدراسة بضرورة جمع وحفظ الأعمال الغنائية الخاصة بالبادية ونشرها في الوسائل الإعلامية المسموعة والمرئية والعمل على إدراج بعضها ضمن الدراسات الأكاديمية بالمعاهد المتخصصة بدولة الكويت. واتبعت المنهج الوصفى (تحليل محتوى). وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في إحياء أنواع الغناء الشعبي وحفظ الموروث الثقافي للمجتمع الكويتي، وعن تحديد أهم السمات اللحنية للأغنية الشعبية في دولة الكويت ومنهج الدراسة (المنهج الوصفي – تحليل محتوى)، وتختلف من حيث أن البحث الراهن يتناول تطور الأغنية النسائية في دولة الكويت خلال القرن العشرين.

دراسة بعنوان: السمات اللحنية لبعض أغاني الموروث الشعبي الكويتي[4]: هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على الخصائص اللحنية للأغنية الشعبية الكويتية، واهتمت بإلقاء الضوء على دراسة بعض نماذج الأغاني الشعبية ذات خصائص موسيقية متنوّعة، وأسفرت النتائج عن أن أغلب الألحان تدور حول الأجناس (خاصة جنس النهاوند المصور)، وتعتمد على عدد محدود من النغمات يتراوح بين اربع إلى ست نغمات، وأغلب الأغاني تتكوّن من فكرة لحنية بسيطة ومتكررة بين المغنّي والمجموعه بصيغة أحادية، وأوصت بإجراء المزيد من الدراسات المتخصصة في هذا المجال، استخدمت المنهج الوصفي تحليل المحتوى. وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في كيفية التعرّف على الخصائص اللحنية للأغنية الشعبية الكويتية ومنهج الدراسة (المنهج الوصفي – تحليل محتوى)، وتختلف من حيث أن البحث الراهن يتناول تطور الأغنية النسائية في دولة الكويت خلال القرن العشرين.

ثانيا: الأغنية النسائية في دولة الكويت:

تميّز المجتمع الكويتي بالعلاقات الانسانية والاهتمام بالمناسبات والاحتفالات والاعتياد على أداء الأغاني والرقصات، ولم تقف الظروف الاجتماعية حائلاً دون ظهور أصوات نسائية في المراحل الأولى لنشأة الاغنية في الكويت، وذلك لضرورات فنية تقبّلها المجتمع بوعي، ومنها إجادة المرأة لمختلف الفنون الغنائية الشهيرة

الي تؤديها الفرق الرجالية كفنون البحر والسامري والبستات وغيرها من الفنون التي تحتاجها المناسبات (Al- Shemmary, 2005). وقد أشار (Assaf, Ziad) إلى إلتحاق النساء الكويتيات بركب الغناء منذ بداية القرن العشرين، واقتصر حضورهنّ على الفرق النسائية الغنائية التي تقدّم وصلاتها في الأعراس والمناسبات الدينية والاجتماعية، بينما اقتصر دور الرجل في هذه الفرق على حمل الطبول ثقيلة الوزن، أو أداء دور (الصاقول) "وهو القائد المحترف لفن (الصقل) على الطار وتقديم زركشات إيقاعية خلال الأداء العام للفرقة" (Khalifa,2013,p 117) . وبعد أن كانت الأغاني الشعبية الكويتية محلية وخليجية انطلقت إلى رحاب الساحة العربية، وحينئذٍ، أدرك الفنانون الكويتيون الأهمية البالغة لدراستها وتذوقها على أسس من العلم والمعرفة والخبرة والفهم، والربط بين التراث الكويتى العريق وما تصبو إليه النهضة الحالية من تطور منتظر، مع الاحتفاظ بالطابع الإيقاعي والغنائي المرتبط بالظروف الفنية والبيئة الاجتماعية غير قابلة للتطور منذ بداية مراحله الأولى (Al-Doukhy, 1984, p191).

تناقل المهتمون بالأغنية الشعبية (شفهيًا) بعض المعلومات عن طبيعة أداء الفرق النسائية الشعبية الكويتية، وقد أكّدت هذه المعلومات دعوة الكولونيل "ديكسون" (المعتمد البريطاني الاسبق في دولة الكويت) إحدى هذه الفرق والاستماع إلى أغانيهنّ في المناسبات الرمضانية (Rezk Allah, 2022). ونقلاً عن حوار خاص مع الفنّانة عودة المهنا (Aouda Al- Mehanna) التي أكّدت أسماء بعض الفرق النسائية الشعبية التي سبقت ظهورها، ومنهم أم عنتر الجيماز (Om Anter) ووريدة الثاجب (Warida Al-Thageb) وجوهرة المهنا (Gawhara Al-Mehanna) وخديجة الجيماز (Khadija Al- Gemas)، ثمّ جدّتها خديجة المهنا (Khadija Al- Mehanna)، في حين ذكرت بعض المصادر بأنّ قطوه الجيماز (Katoa El-Jemaz) تعتبر أول مغنيّة كويتية بفرقة راشد الجيماز[5] (Rashid El-Jemaz)، ثم تبعتها هديّة المهنّا (Hedia El- mahanna) التي تخصّصت في إحياء الأفراح والأعراس حتى وفاتها، وتولّت قيادة الفرقة سعادة البريكي(Saada Al- Bereky) ، وتتلمذت على يديها عوده المهنا (Aoda El- mahanna, 1907- 1984) التي حافظت على الموروث الكويتي خلال فترة الستينات وأحرزت تقدّمًا ونجاحا، وأثبتت مكانتها في جميع المناسبات (Kuwait National Network, 2009)، ثمّ اشتهرت عائشة المرطة (Aisha Almorta, 1943-1979) وأصبحت مطربة الكويت الأولى (Bo-BaShar, 2006)، وفي هذه الفترة، اهتمت وزارة الشؤون بإنشاء جمعية (الفنانين الكويتيين) للتواصل مع المواهب وحفظة تراث الفنون الشعبية البحرية والبرية، وجَمْع كل ما يتعلّق بالموروث الغنائي لرفع المستوى الثقافي والفني للمجتمع الكويتي، كما شهدت ساحة الغناء الكويتي طفرة وتطوراً كبيراً من الاهتمام والرعاية في فترة السبعينات خلال تولي الشيخ جابر العلي وزارة الإعلام. وفي عام 2012، اقترحت ماجدة الدوخي (Magda El- Doukhy) إنشاء فرقة نسائية تعيد إحياء التراث الكويتي من الطالبات الأكاديميات، وتم تشكيل لجنة مصغرة لاختيار الأصوات النسائية والعازفات بمشاركة الاستاذ فتحي الصقر (Fathy Al- Sakr) الذي كان تولّى تدريب عازفات الايقاع، والفنان محمد الدوخي (Mohammed El- Dokhy) الذي أشرف على الأصوات النسائية واختيار الأصوات الكويتية المميزة، والتي تعطي المستمع إيحاء عبق الماضي، وتمّ اختبار الفتيات لاختيار الأصوات الجميلة، ثمّ انضمت إلى الفرقة ثلاث عازفات إيقاع مثل: الطار (Tar) والكمان (Violin) بالإضافة إلى الآلات الشرقية مثل القانون (Kanoon) والناي (Nay)، والآلات الأوركسترالية مثال الكونترباص (Double Bus)، الفيولونسيل (Violoncello)، وآلات النفخ النحاسية (Brass instrument)، كما ذكر (Al- Shemmary, Abd-El Mohsen, 2005) أنّ (نورة الكويتية) تُعَدُّ من أشهر الفنانات الشعبيات في الغناء العربي الحديث كذلك غناء التراث الكويتي والتراث العربي (الموشحات والأدوار)، وأنّها تقوم بكتابة وتلحين الأغاني وتجيد العزف على العود، وكشف عن علاقتها الوثيقة بأمها (صنعة) التي تعلمت منها الكثير ولازمتها منذ بداية مسيرتها الفنية، كما أشار إلى (عالية حسين) خريجة المعهد العالي للفنون الموسيقية،

نجمة الغناء الأوبرالي في الكويت والخليج العربي، ظهرت بجمال صوتها وحسن أدائها عندما قدمت أجمل وأعذب الأعمال مع المعهد العالي للفنون الموسيقية في مدارس الأحمدي.

ثالثا: الدراسة الذاتية للأصوات النسائية الكويتية عينة البحث:

أ. عوده المهنا (1910م – 1984م):

تعد أحد أعلام الفن الشعبي في الكويت والخليج العربي لمساهمتها في تأسيس أول فرقة شعبية نسائية في البلاد في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، انحصر نشاطها الفني من عام (1916 – 1984)، اسمها الحقيقي (جوهرة)، وكانوا يطلقون عليها اسم (عودة) تيمنا بجدتها التي كان يطلق عليها لقب العودة وظل هذا الاسم ملاصقا لها إلى ان توفيت، بدأت مشوارها الفني وهي بعمر 15 سنه حين مرضت خالتها (أم معيوف) وطلبت منها أن تنوب عنها، وأبدعت في أغاني المناسبات الاجتماعية والدينيّة، فنالت الثقة وأصبحت عنصراً مهماً في الفرقة، لما تمتلك من صوت جهوري وحنجرة قوية تمكّنها من أداء جميع ألوان الغناء الشعبي (Kona, 2019)، تعلمت الغناء على يد (سعادة البريكي)، وبعد وفاتها، انطلقت عودة المهنا في مرحلة جديدة بمصاحبة أول فرقة شعبية نسائية وأفضل كورال قدّم أنواعاً من مأثورات الفنون الكويتية، وحقق نجاحًا فنّيًا كبيراً، تميزت فرقتها عن الفرق التي سبقتها، كما شهدت منافسة من فرقة (أم زايد) إلا أن فرقتها كانت أكثر تميزا في الكثير من الفنون، كما اشتهرت بتقديم فنّ (العايدوه[6]) لما تمتلِكَهُ من صوتٍ رخيم قوي، وأداء مُمَيّز، ومعرفة واسعة بالموروث الغنائي الكويتي. تم تكريمها بإطلاق اسمها على مبنى في منطقة حولي بالإضافة إلى نبذة تعريفية عنها عند بهو المبنى (Basha, 2008)، ومن أهم الأغنيات التي قدّمتها فرقة عودة المهنا: توب توب يا بحر، ياعديل الروح يا عيني، إني فداك ياحسين ومسرحية على أمة النذر 1955.

ب. سناء الخراز:

ولدت عام (1960)، امتدّ نشاطها الفني منذ عام 1977 حتى الآن، تعد أحد أهم الاصوات النسائية المعاصرة التي حافظت على تألقها ونجوميتها، اتفق المؤرخون على كونها نموذج يتحدّى الزمن والصعاب للغناء بدولة الكويت، وامتلاكها الموهبة الذهبية والصوت الرائع، وقد أسفرت نتائج استبيان جريدة (الأنباء) الكويتية التي أجرته على عيّنة من قرّائها بجميع المحافظات عام (2009)، بأن أغاني سناء الخراز هي الاختيار الأول في الاحتفالات الوطنية بنسبة 86%، وأن لها الأثر الأكبر في تحريك الحماسة الوطنية بنسبة 82%، واعتبر 86% أيضا من العينة انها أغاني خالدة في ذاكرة الكويت ولا تتأثر بمرور السنين بل تزداد تألقا وجمالا، كما أُلْقِيَ اللوم على وسائل الإعلام الكويتية التي حصرت بث أغاني سناء الخراز في الأعياد والمناسبات الوطنية ودعوا إلى بثّها في كل الأيام لتعريف الأجيال المتعاقبة بأهميتها كمطربة رائدة ومميزة.

برزت سناء الخراز في لوحات فنية مع مجموعة من الطالبات في حفلات وزارة التربية، ثم انقطعت عن المشاركة في الاعمال الوطنية حتى عام 2001، حيث أثبتت معدنها الخاص وأداءها المتميز في اوبريت (حكاية وطن) خلال احتفالات الكويت بالعيد الوطني وعيد التحرير، وفيها تفاعل الحضور معها بالهتاف للامير وولي العهد، ومن اهم الاعمال التي قدّمتها: يا جارتي، وانتي بنت الكويت، وإحنا الخطاوي، ومغازل الخير، وجابر أبونا من عمر، واعزف يا شاعر، كما تألقت في العديد من الاوبريتات الوطنية المتميزة مع الفنان شادي الخليج وبرعاية الملحن غنام الديكان[7] (Ghanem Al- Decan)، ومن أهمها: أوبريت صدى التاريخ 1986، والكويت صمود وتحدي (1992)، وانتوا لها 2020، وصدى التاريخ 1986، بالإضافة إلى اوبريت (مذكرات بحار) والملحمة الشعرية (توب يا بحر) من شعر محمد الفايز[8] (Mohammed El- Fayez) ولحن الديكان (Al- shemary, 2005).

رابعا: نبذة عن أغنية توب توب يا بحر:

نموذج من فن القادري (Obaid, 2009)، اشتهر بين النساء مناجاة البحر والتعبير عن لهفتهم وهم ينتظرون عودة الأهل من رحلات الصيد، فيجتمِعون قبل موعد القفال بحوالي ثلاثة أو أربعة أسابيع على هيئة دائرة متحركه، وينشدون الأهازيج والصيحات بقيادة إحدى النساء ممّن لديها الحنجرة القوية للغناء المنفرد والبراعة في التحكّم بالصوت، والقدرْة على توظيف الارتجال وابتكار الحليات وفق عملية جمالية منسجمة ومتجانسة تتناسب مع التقطيع العروضي للنصّ المتغيّر، بينما تنشغل الباقيات بجمع الحطب وسعف النخل وأشعال النيران. تألّقت فرقة عوده المهنا في غناء (توب يا بحر) على مسرح التليفزيون الكويتي عام 1960، ثمّ قامت فرقة سناء الخراز بغنائها في لوحة (مذكّرات بحّار) وتجسيد القُفّال بكامل تفاصيله في مشاهد رمزية، مثال كَيّ البحر بالسعفة أو تغريق القطة، وذلك بمشاركة المواهب من الطالبات الأكاديميات خلال حفلات وزارة التربية. كما توصّلت الباحثة إلى أنّ هذه الأغنية تعتبر من الأغاني الفلكلورية التي جاءت بالفطرة بين دول الخليج العربي، ويختلف أداؤها من دولة إلى أخرى ولكن مع الاحتفاظ بالخصائص الفنية والعناصر الموسيقية، من حيث تكرار نموذج بسيط يتكوّن من نغمات متدرّجة صعودا وهبوطا حول قرار النغمة المركزية للمقام، وتعتمد على هارمونية الأصوات ما بين المغنية والمجموعة والتصفيق بالإيدي (Mohammed, 2011, p130)، ثمّ تطوّرت بمرور الوقت بعد الإضافات والتجديدات التي طرأت عليها.

وبناء على ما سبق، تناولت الباحثة خلال الجانب التطبيقي التحليل الموسيقي لأغنية (توب يا بحر) عيّنة البحث، لتحديد القيم الجمالية وأسلوب الأداء الإبداعي بين كلٍّ من عوده المهنا وسناء الخراز، لرصد العوامل المؤثّرة على تطورها بعد الإضافات التي طرأت عليها.

الجانب التطبيقي:

التحليل الموسيقي للنموذج الأول[9]: (عودة المهنّا):

تم تسجيل أغنية (توب يا بحر) بتلفزيون الكويت عام 1966 من خلال فرقة (عودة المهنّا)، حيث ظهرت على المسرح تجلس بين فرقتها الغنائية التي تتكوّن من اثنتي عشر عضوة من الكورال بالإضافة إلى رجال يؤدّي دور (صاقول) ويتجمّعْنَ جول دائرة الحوار "الريستاتيف" حول القصص المأثورة.

أ. البيانات: اسم الشاعر: تراث قديم اسم الملحن: تراث قديم

اسم الفرقة: فرقة عوده المهنا الصيغة: فنون البحر

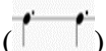
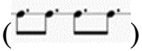
المقطع الأول:	يا خُويْ محلا الخَشَب لو لزّة السيْف	كلهَا صِبْيان تْجرّ المَجاديفْ
	يا نوخِذهُمْ لا تْصَلّبْ عَليهُمْ	ترى حبّال الغوص قصّص ايْديهُمْ
المقطع الثاني:	يا ليتني دهينه وادهن ايديهم	وياليتني خيمه واخيّم عَليهُمْ
	توبْ توبْ.. يابَحَرْ	توبْ توبْ.. يابَحَرْ
	أربَعَه والْخامِسْ دخل	أربعه والخامس شهر
	جيبهُمْ.. **** جيبهم	جيبهم.. **** جيبهم
	توبْ توبْ.. يابَحَرْ	توبْ توبْ.. يابَحَرْ
	ماتْخَافِ مِنَ الله يابَحَرْ	ماتْخَافِ مِنَ الله يابَحَرْ

ب. التحليل العام:

المقام: بياتي على درجة الجهاركاه

ت. التحليل التفصيلي:

- المقطع الأول:
  - الصيغة: أحادية فن الدزّة
  - الميزان: ثنائي مركب $\frac{6}{8}$

- الإيقاع: الدزة
- عدد المازورات: 16 مازورة بدون المرجعات.
- السرعة: بطيئة
- المساحة الصوتية المستخدمة: السادسة الحنية من نغمة (ري- سي بيمول) .
- اللحن: الحقل (1–16)، مبني على تكرار نموذج لحني بسيط أو خلايا لحنية (melodic sells)، يبدأ بالأهازيج بين صوت المغنيّة الرخيم (mezzo soprano) والمجموعة، يبدأ بالأهازيج ومصاحبة التصفيق المنتظم () أو التصفيق المزخرف () ويتّسم باستخدام التنويع أو تكرار خلايا لحنية بما يتناسب مع التقطيع العروضي للمقاطع الشعرية كما يلي:

- العبارة الأولى: الحقل (1–4)، يبدأ على النبر الضعيف من درجة (العجم)، ويتّجه هبوطا إلى نغمة (الجهاركاه) في كلمة (السيف)، ثمّ تردد المغنيّات كلمة (صادْجِي) بصورة منتظمة كما في (الحقل2 [2])، ثم يتكرر مع التنويع باستخدام النبر القوي كما في الحقل رقم (3)، ويتّسم بتأخير النبر (syncopation) في حدود النوار المنقوط بما يتناسب مع التقطيع العروضي للنصّ الشعري، كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (1) يوضح العبارة الأولى

- التنويع الأول: الحقل (5–6)، تؤدي المغنية وحدة النوار المنقوط بصورة منتظمة، مع استخدام طفيف لتأخير النبر بما يتناسب مع المقطع الشعري، كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (2) يوضح التنويع الأول

- التنويع الثاني: الحقل (7–10)، أولت المغنية اهتماماً لاستخدام مواضع النَفَسْ بما يتناسب وكلمة (يا نُواخِذَهُمْ)، مما أدى إلى امتداد زمن تأخير النبر كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (3) يوضح التنويع الثاني

- التنويع الثالث: الحقل (11–14)، تكرار خلية لحنية مبنية على استخدام تقسيم النوار المنقوط إلى وحدات أصغر بما يتناسب مع الشطر الثاني، كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (4) يوضح التنويع الثالث

- الحقل (15–16): وصلة لحنية في صورة أهازيج وامتدادات صوتية تمهيدا للانتقال إلى المقطع الثاني، مبنية على أداء المغنية لخليّة لحنيّة من ثلاث نغمات (الحسيني، النوا، الجهاركاه)، بينما تردّ عليها المجموعة بكلمة (صادْجِي) عبر إضافة الزخارف والحليات والتصفيق المزخرف، مع المحافظة على روح المقام، كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (5) يوضح الوصلة اللحنية

- المقطع الثاني:
  - الصيغة: أحادية، فن القادري (Obaid, 2009).
  - الميزان: ثنائي بسيط $\frac{4}{4}$
  - الإيقاع: الشبيسي
  - السرعة: سريعة إلى حدّ ما (Allegretto)
  - المساحة الصوتية: خامسة صاعدة من نغمة (ري – لا نصف بيمول)
- اللحن: الحقل (17–21)، يتمحور في تكرار نموذج لحني يتكوّن من حقل صوب ثلاث نغمات (النوا-الحسيني- الدوكاه)، تتناوله المغنيّة بصوت منخفض (Contra Alto) مع المجموعة بمصاحبة التصفيق المنتظم أو المزخرف، وينقسم الى:

- الحقل (17)، تبدأ المغنيّة من درجة النوا ثم الصعود إلى الحسيني لتستقر على (الدوكاه) ثمّ تردّ عليها المغنيات بترديد كلمة (يابَحَرْ)، تتسم باستخدام وحدة النوار بما يتناسب مع التقطيع العروضي للنصّ كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (6) يوضح النموذج الأول من المقطع الثاني

- الحقل (18) تبدأ المغنية من النبر الضعيف للوحدة الأولى على درجة (النوا)، وتتسم باستخدام تقسيم النوار إلى وحدات أصغر، كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (7) يوضح الصيحة الثانية من المقطع الثاني

- الحقل (19) يتسم بتغيير الميزان والتنويع في استخدام التصفيق المزخرف كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (8) يوضح النموذج الثالث من المقطع الثاني

- التذييل أو الكودا: الحقل (20–21) منتظمة، تتسم بالعودة إلى الميزان الأساسي واستخدام التصفيق المزخرف كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (9) يوضح الكودا

التحليل الموسيقي للنموذج الثاني[10]: سناء الخراز:

ظهرت بين فرقة من طالبات وزارة التربية خلال احتفالات العيد الوطني الثامن عشر 1979، في مشهد يجمع بين الغناء والرقص التوقيعي لأوبريت (مذكرات بحار)، عدد أعضاء المشاركات يتجاوز الأربعين عضوة من الكورال النسائي.

أ. البيانات:

كلمات: محمد الفايز — الحان: غنام الديكان

الفرقة: سناء الخراز — الصيغة: فنون البحر

الكلمات:

المقطع الأول:	سامعين صوت، صلّوا على النبيَ	آل محمد، وابن عمه علي
المقطع الثاني:	توبْ توبْ.. يابَحَرْ	توبْ توبْ.. يابَحَرْ
	أرْبَعه والْخامِسْ دخل	أربعه والخامس شهر
	جِيبهُمْ.. **** جيبهم	جيبهم.. **** جيبهم
	ماتْخَافِ مِنْ الله يابَحَرْ	ماتْخَافِ مِنْ الله يابَحَرْ

ب. التحليل العام:

- المقام: بياتي
- الفروع: نهاوند على النوا وكرد على الحسيني

ت. التحليل التفصيلي:

➢ المقطع الأول:

- الصيغة: أحادية، فن الدزّة
- الميزان: ثنائي مركب $\frac{6}{8}$
- عدد المازورات: 52 مازورة.

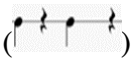
- الإيقاع: الشبيسي
- السرعة: معتدلة ( )
- المساحة الصوتية المستخدمة: رابعة صاعدة من نغمة (صول- دو)

▪ اللحن: مبني على استخدام نموذج لحني يتمحور صوب أربع نغمات (الأوج، الحسيني، النوا، -الجهاركاه- سيكاه) يتسم بالتنويع واستخدام الزخارف اللحنية ولمس نغمة (السيكاه)، يبدأ باستهلال إيقاعي من الحقل (1 – 6) لمجموعة الطبول، يليه حوار لحني بين الآلات الأوركسترالية (الآلات الوترية - آلات النفخ) من الحقل (7 – 19)، ثمّ تبدأ المغنيّة (Soprano) بأداء مقطع (سامعين صوت، صلّوا على نبيّنا محمد، وعلى ابنِ عليّ) من الحقل (20 – 26)، وترده المجموعه من الحقل (27–33) ويتكرر ذلك حتى الحقل (32)، مثال النموذج بالشكل التالي:

الشكل رقم (10) يوضح لحن المغنيّة

▪ من الحقل (33-54) تكرار لنفس العبارة السابقة عدة مرّات مع التنويع من خلال اختلاف البدايات، لتكون من نغمة (كردان) مرّة ونغمة (السيكاه) مرة ثانية، مع مصاحبة تجمع بين المصاحبة الإيقاعية وآلات الكمان.

المقطع الثاني: يبدأ بأسلوب الحوار (recitative) الذي يجمع بين المغنيّة والمجموعه، ويسبقه موسيقى تصويرية توحي بالفزع والقلق، ثمّ مقدمة من الآلات الأوركسترالية قبل الغناء.

- الصيغة: فن القادري (Obeed, 2009).
- الميزان: ثنائي بسيط $\frac{4}{4}$
- الإيقاع: القادري الرفاعي ()
- السرعة: سريعة (Allegro)
- المساحة الصوتية المستخدمة: من نغمة (ري) إلى (دو)
- اللحن: يبدأ من الحقل (55 – 64)، ويتمحور في تكرار نموذج لحني يتكوّن من حقل واحد صوب ثلاث نغمات (النوا- الحسيني- الدوكاه)، تتناوله المغنيّة (soprano) وتردّ عليها المجموعة بمصاحبة التصفيق المنتظم أو المزخرف بالأيدي كما يلي:

▪ من الحقل (56 – 57) تبدأ المغنيّة بكلمات " توب توب" من درجة النوا صعودا إلى الحسيني، ثمّ تردّ المجموعة بكلمة (يابَحَرْ)، وتتكرر مع تغيير البداية من نغمة (الكردان)، كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (11) يوضح الخليّة اللحنية الأساسية في المقطع الثاني

- يتكرر نفس الأسلوب السابق من الناحية الأدائية والنمط اللحني والإيقاعي مع الأبيات الشعرية التي تليه، مما يتطلّب التنويع في النماذج الإيقاعية واستخدام تقسيم النوار إلى وحدات أصغر بما يتناسب مع إضافة الحليات.

نتائج البحث وتفسيرها:

جاءت نتائج الدراسة للإجابة على تساؤلات البحث كما يلي:

التساؤل الأول: (ما التطورات التي طرأت على أسلوب أداء الأغنية النسائية في دولة الكويت خلال القرن العشرين؟). وللإجابة على هذا السؤال، تتبّعت الباحثة تاريخ نشأة الأغنية النسائية في دولة الكويت خلال القرن العشرين، وتم عرْضه من خلال الإطار النظري للبحث.

التساؤل الثاني: (ما الخصائص الفنية والعناصر الموسيقية المميّزة لأغنية (توب يا بحر) عيّنة البحث). وللإجابة على التساؤل الثاني، قامت الباحثة بإجراء الدراسة التحليلية لأغنية (توب يا بحر) عينة البحث، وتوصّلت إلى النتائج التي اتفقت مع كل من (البلوشي، 2012) و (التركي، 2021).

التساؤل الثالث: كيف تفيد الدراسة التحليلية لأغنية "توب توب يابحر" في رصد العوامل التي ساهمت في تطوّر أداء الأغنية النسائية عند كل من عودة المهنا – سناء الخراز؟). وللإجابة على التساؤل الثالث، بعد اطلاع الباحثة على الدراسات السابقة التي هدفت إلى تحديد السمات المميّزة للأغنية الشعبية الكويتية، بالإضافة إلى نتائج الدراسة التحليلية لأغنية "توب توب يابحر"، توصّلت الباحثة إلى العوامل التي ساهمت في تطوّر أسلوب أداء (سناء الخراز) التالية:

1. الظروف الفنية والبيئية للمجتمع الكويتي وإتاحة الفرصة لمشاركة المواهب الغنائية والعازفات من خريجي المؤسسات الأكاديمية المتخصصة بدولة الكويت في الفرق الشعبية النسائية.
2. توظيف الأصوات الأكاديمية في أداء الزخارف والحليات في طبقات صوتية حادة.
3. استخدام الآلات الأوركسترالية إلى جانب الآلات الإيقاعية الشعبية والآلات الشرقية، وثراء المسارات اللحنية.
4. اعتمد المقطع الأول على فن القادري البحري، واتخذ مطلعه مقدمة إيقاعية من الآلات الأوركسترالية المستخدمة، كما أعيد تنسيق الشعر وإضافة شعر جديد.
5. اعتمد المقطع الثاني على معالجة لحن قديم من خلال دمج جملة لحنية مستجدة عليه، فرفع من صعوبة أداء الجملة بطريقة الغناء التتابعي بين المغنيّة والكورال، إلى جانب التنويع في استخدام الزخارف والحليات.
6. التميّز والإتقان لأداء المغنيّة المباشر على مسرح التليفزيون الكويتي بمصاحبة الأوركسترا.

التوصيات:

1. دعم تنظيم الحفلات الخاصة بالأغنية النسائية في دولة الكويت.
2. العمل على إثراء حصيلة أعمالهنّ وتطوير أسلوب الأداء.
3. جمع الأغاني الشعبية القديمة والعمل على ترميمها أو إعادة تدوينها بما يتلاءم مع إدراجها ضمن الدراسات الأكاديمية المتخصصة بدولة الكويت.

مرفق رقم1

عودة المهنا
Lento
mizzo soprano
Women
Hand Cap
W.
Hd. Cp.
Allegretto
contra alto

الهوامش:

[1] خليفة، خالد عبد الله (2013): فنون الفرق النسائية الشعبية في البحرين، أرشيف الثقافة الشعبية للدرايات والبحوث والنشر، مج6، ع21.

[2] يعقوب يوسف الخبيزي: دراسة تحليلية لدور المرأة الكويتية في مجال الأغنية الشعبية، رسالة ماجستير (بحث غير منشور) المعهد العالي للموسيقى العربية أكاديمية الفنون، القاهرة: 1993م.

[3] التركي، احمد مبارك تركي: بحوث عربية في مجالات التربية النوعية، رابطة التربويين العرب، مج24، 2021.

[4] البلوشي، سلمان حسن: استاذ مشارك بكلية التربية الأساسية بدولة الكويت، المجلّة الأردنية للفنون، مج5، ع1، 2012.

[5] راشد بن صالح الجيماز: نهام كويتي، وأحد رواد الغناء في البحر. سجل الكثير من الأغاني الشعبية المتعددة، يعتبر من الجيل الذي عاصر القديم والجديد، يجيد فن الايقاع على المرواس وترك ثروة تراثية. وظلت تلك المهنة حتى وفاته عن عمر يناهز 78 عام.

[6] فنّ العايدوه: مجموعة من أغاني التراث الكويتي التي تميّزت بها الفرق النسائية الشعبية، حيث تقوم أفراد الفرقة بالدوران حول البيوت الكبيرة في المناسبات الرمضانية أثناء تجهيز الطعام ودقّ حبول الهريس، يتغنّون بمصاحبة التصفيق بالكفوف (ومن النادر أن يُسْتَخْدم فيها الآلات الإيقاعية) ثمّ يعودون في نهاية الشهر لتلقي الهدايا والحلوى. https://alziadiq8.com/435787.html

[7] غنام سليمان الديكان: ملحن كويتي ولد عام 1943.

[8] محمد الفايز: شاعر كويتي، ولد عام 1938م.

[9] مرفق (1) اجتهدت الباحثة في تدوين اللحن والايقاع لعدم توافرها لدي المؤسسات الثقافية بدولة الكويت.

[10] المدونات الموسيقية والتوزيع الموسيقي متوافرة لدي أرشيف التليفزيون الكويتي.

المصادر والمراجع Sources and references

1. Abd El-Kareem, Salman, (2021), *El- Dazza Rhythm*, Ministry of Education Channel, Kuwait. Link: bing.com/videos

عبد الكريم، سلمان، (2021)، *إيقاع الدزة*، رابط القناة التربوية، المرحلة المتوسطة، وزارة التربية، دولة الكويت.

2. Al- Shemmary, Abd-El Mohsen, (2005), *Women's Voices in Kuwaiti Song*, https://alqabas.com/article/55167

الشمري، عبد المحسن، (2005)، *الأصوات النسائية في الأغنية الكويتية*، جريدة القبس الكويتية.

3. Al-Saeidan, Hamad: *Kuwaiti brief encyclopedia*, Modern Book publisher, Kuwait, (1981). (In Arabic)

السعيدان، حمد، (1981)، *الموسوعة الكويتية المختصرة*، دار الكتاب الحديث، الكويت.

4. Al-Doukhy, Magda, (2015), T*he Kuwaiti women's band sing the most beautiful melodies of the past, my family magazine*, Kuwait. Link: https://www.osratimagazine.com

الدوخي، ماجدة، (2015)، *الفرقة النسائية الكويتية تشدو بأجمل ألحان الماضي*، مجلة أسرتي، الكويت.

5. Al-Doukhy, Yousef, (1984), *Kuwaiti song*, National Press, Cater. (In Arabic)

الدوخي، يوسف، (1984)، *الأغاني الكويتية*، المطبعة الأهلية، قطر.

6. Al- Hamad, Fahad, (2016), *Sufism in the Kuwaiti song*, Musical Appreciation, Kuwat. Link: https://mappreciation.blogspot.com

الحمد، فهد، (2016)، *التذوق الموسيقي*، الكويت.

7. Al-Robian, Yahya, (2006), "*Ben Laabon" his life and poetry*, Al -Rabian for publication and distribution, Kuwait. (In Arabic)

الربيعان، يحي، (2006)، *ابن لعبون حياته وشعره*، الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت.

8. Al -Shammari, Abdul Mohsen, (2005), *Women's Voices in the Kuwaiti Song: Sana Al -Kharraz*. The National Opera Star, Al -Qabas newspaper, Kuwait., Link: https://alqabas.com/article/55224

الشمري، عبد المحسن، (2005)، *الاصوات النسائية في الأغنية الكويتية: سناء الخراز: نجمة الاوبريتات الوطنية*، جريدة القبس، الكويت.

9. Al Turkey, Ahmed Mubarak, (2021), *An analytical study of the popular song in the State of Kuwait, Arab research in the fields of specific education*, Arab Educational Association, Volume 24, 2021. (In Arabic)

التركي، احمد مبارك تركي، (2021)، *دراسة تحليلية للأغنية الشعبية في دولة الكويت (العرضة البرية /الهجين)*، بحوث في مجالات التربية النوعية، التربويين العرب، مج24.

10. Assaf, Ziad, (2021), *Kuwaiti song* - a qualitative addition to Arabic singing, https://alrai.com/article

عساف، زايد، (2021)، الأغنية الكويتية - إضافة نوعيّة للغناء العربي، جريدة الراي الكويتية.

11. Basha, Saadoon, (2008), *Auda Al -Muhanna Mother of folk arts*, Kuwaiti History, Kuwait, Link: http://kuwait-history.net/vb/showthread.php?t=4602

12. Bou Bashar, (2006), Kuwaiti Song Bands, Audi Forum for the authentic Arab music, Kuwait. Link: https://www.sama3y.net/forum/showthread.php?t=101958

بو بشار، (2006)، الفرق الغنائية الكويتية، سماعي للطرب العربي الأصيل، الكويت.

13. El-Blousy, Salman Hasan, (2012), An analytical study of the popular song in the State of Kuwait (wilderness/ hybrid), *the Jordanian Magazine of the Arts*, Volume 5, No1. (In Arabic)

البلوشي، سلمان حسن، (2012)، السمات اللحنية لبعض أغاني الموروث الشعبي الكويتي، المجلة الأردنية للفنون، مج5، ع1.

14. El-Blousy, Salman Hasan, (2009), *Developing lyrical exercises from some "Kuwaiti sea songs" for students of the Faculty of Basic Education in Kuwait*, College of Specific Education, Cairo University, Egypt. (In Arabic)

البلوشي، سلمان حسن، (2009)، *إستنباط تدريبات غنائية من بعض أغاني البحر الكويتية لطلاب كلية التربية الأساسية بالكويت*، كلية التربية النوعية، جامعه القاهرة، مصر.

15. Khalifa, Khaled Abd-Allah (2013): Arts of Folk Women's Troupes in Bahrain, *Popular Culture for Knowledge,* Research and Publishing, Vol.6, n.21

خليفة، خالد عبد الله (2013): فنون الفرق النسائية الشعبية في البحرين، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، مج6, ع21.

16. Malig, Yunes (2022), *The descriptive analytical approach in the field of scientific research*, Al -Menara magazine for legal and administrative studies, Radwan Alenaby Publishing, Almandumah, v29.

مليج، يونس (2022)، المنهج الوصفي التحليلي في مجال البحث العلمي، مجلّة المنارة للدراسات القانونية والإدارية، ع29، رضوان العتيبي، المنظومة.

17. Mohammed, Ahmed Ebrahim, (2011), The melodic and rhythmic characteristics in the songs of the Gulf Sea, Center for Basra Studies and the Arabian Gulf, Vo. 39- No 1-2 Basra University. (In Arabic)

محمد، أحمد إبراهيم، (2011)، الخصائص اللحنية والإيقاعية في أغاني البحر الخليجية، مركز دراسات البصرة والخليج العربي، مج39- ع1-2، جامعة البصرة.

18. Obaid, Bandar, (2009), *Beautiful Qadri Art*, Kuwait National Network, Kuwait. Link: https://www.nationalkuwait.com/forum/index.php?threads/68392

عبيد، بندر، (2009)، الفن القادري الجميل، الشبكة الوطنية الكويتية، الكويت.

19. Rezk Allah, Trees, (2022), *An article entitled 'Aude Al -Muhanna is a milestone in Kuwaiti singing,* Kuwait Al -Fan newspaper, Volume 94. Link: https://www.elfann.com/news/show/1299624

رزق الله، تريز، (2022)، "عودة" المهنا علامة فارقة في الغناء الكويتي، جريدة عالم الفن الكويتية، ع94.