

دور الفرق الموسيقية الأردنية في الحفاظ على التراث الغنائي الأردني والعربي

نضال محمود نصيرات، قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن

تاريخ القبول: 2018/11/29

تاريخ الاستلام: 2018/7/15

The Aesthetics of Performance in Arabic Music between Modernity and Heritage

Nedal Mahmoud Nsairat, Department of Music Arts, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Abstract

This study aims at uncovering the aesthetics of performance in Arabic music and its transformations between heritage and modernity. This is tackled by identifying the most important views related to the attitude of heritage and modernity in Arabic music. The author will also discuss the aesthetics of performance in Arabic music. The aim of this study is to observe the aesthetics of performance in Arabic music through different musical styles. The importance of the study is in its modernity and originality. It draws its importance from the important role played by the Arab musical ensembles to assist in the process of transferring the heritage and aesthetics of musical performance, and their impact on the sectors and institutions that train the young generations, including musical institutions. This is even more important as the vision of universities as well as musical cultural institutions is based on the adoption of Arab music - its original heritage as well as modern practices - in order to draw a clear artistic future. This should promote the musical culture of all individuals, and provide the stakeholders in music education institutions with mechanisms to engage in the use of heritage to show the aesthetics of artistic performance in Arabic music.

Keywords: Arab music, music heritage, originality and modernity.

الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن دور الفرق الموسيقية الأردنية في الحفاظ على التراث الغنائي العربي والأردني، وذلك من خلال التعرف إلى أهم الآراء المرتبطة بالموقف من التراث والحداثة في الموسيقى العربية، وسوف يتناول الباحث جماليات الأداء في الموسيقى العربية سواء العزفية منها أم الغنائية من خلال تجارب بعض الفرق الموسيقية الأردنية. ليكون الهدف من هذه الدراسة رصد جماليات الأداء في الموسيقى العربية من خلال القوالب الغنائية المختلفة، وتكمن أهمية الدراسة في حداثتها وأصالتها، وتستقي أهميتها من الدور المهم الذي تقوم به الفرق الموسيقية العربية للمساعدة في عملية نقل التراث ونقل جماليات الأداء الموسيقي، وتأثيره بشكل مباشر في القطاعات والمؤسسات التي تقوم بإعداد الشباب والأجيال الصاعدة ومنها المؤسسات الموسيقية مثل الجامعات والمعاهد والمؤسسات الثقافية الموسيقية، إذ تقوم على اعتماد الموسيقى العربية بصيغتها التراثية الأصلية، وما طرأ عليها من تجديد ومعاصرة، وذلك لرسم مستقبل فني واضح يؤسس لرفع كفاية الثقافة الموسيقية لدى جميع الأفراد، وتزويد أصحاب العلاقة في المؤسسات التعليمية التي تدرس الموسيقى على توظيف التراث لإظهار جماليات الأداء الفني في الموسيقى العربية.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى العربية، التراث، الحداثة.

مشكلة الدراسة

إن التوجه إلى إحياء التراث الشعبي الموسيقي هدفه البحث عن كل ما هو جديد، والذي اتخذ أشكالاً شتى، من بينها إحياء الألحان الشعبية واتخاذها أساساً لاتجاه كامل من اتجاهات الفن الموسيقي الحديث، فالبحث عن الجديد اتخذ طابع الرجوع إلى القديم مع إضفاء صورة جديدة عليه، وقد شهد القرن العشرون توجهها نحو الاعتراف بالموسيقا الشعبية بوصفها مصدراً أساسياً للفن الموسيقي، ووسيلة عظيمة القيمة لبعث روح جديدة في هذا الفن (زكريا، د ت)، وقد بدت حالة التطور في المشروع الموسيقي العربي من خلال عمل الفرق الموسيقية العربية، التي نقلت التراث الموسيقي العربي بجمالياته المختلفة بطرق عصرية جديدة، محافظة بذلك على أصالتها وهذا ما سوف يقودنا للتعرف إلى هذه الفرق وما أضافته من جماليات للتراث العربي عبر القوالب الموسيقية الغنائية المختلفة، وفي ضوء ذلك جاءت هذه الدراسة لتتحدد مشكلتها في محاولتها التعرف على الفرق الموسيقية الأردنية ودورها في الحفاظ على التراث الغنائي العربي والأردني من خلال الاختيار القصدي لعدد من الفرق الموسيقية العربية الأردنية كنماذج تطبيقية.

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى التعرف على الفرق الموسيقية الأردنية ودورها في الحفاظ على التراث الغنائي العربي والأردني وكيفية أداء هذا التراث من خلال هذه الفرق، بغية نقله إلى الأجيال القادمة والحفاظ على جماليات هذا التراث الذي سيساهم في الحفاظ على هذا الإرث الموسيقي العربي، ولتحقيق هذا الهدف ستجيب هذه الدراسة عن السؤالين التاليين:

1. ما دور الفرق الموسيقية الأردنية في الحفاظ على التراث الغنائي العربي والأردني؟
2. من هم أبرز مؤسسي الفرق الموسيقية الأردنية؟

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في حداثة وأصالتها، وتستقي أهميتها من الدور المهم الذي تقوم به الفرق الموسيقية الأردنية للمساعدة في عملية نقل التراث العربي الموسيقي وإشكاليته، كما وتنبع أهمية هذه الدراسة من الدور الذي تقوم به الفرق الموسيقية في نقل جماليات الأداء الموسيقي العربي وتأثيره بشكل مباشر في القطاعات والمؤسسات التي تقوم بإعداد الشباب والأجيال الصاعدة ومنها المؤسسات الموسيقية، وتزداد هذه الأهمية عندما نعلم أن الجامعات والمعاهد والمؤسسات الثقافية الموسيقية تتبنى رؤية مفادها أن تكون الموسيقا العربية ذات صبغة أصيلة متمسكة بتراثها وما طرأ عليها من تجديد ومعاصرة. ومن هنا يمكن إجمال أهمية هذه الدراسة في الجوانب الآتية:

1. المساعدة لمعرفة ماهية الأداء الحالي للفرق الموسيقية، وتحديد الأداء المرغوب به في هذا العصر.
2. المساعدة في رسم مستقبل فني واضح لرفع كفاية الثقافة الموسيقية لدى جميع الأفراد.
3. مساعدة أصحاب العلاقة في الجامعات والمعاهد التي تدرس الموسيقا عند تشكيل الفرق الموسيقية على الأخذ بعين الاعتبار إظهار جماليات الأداء الفني في الموسيقا العربية عند تقديم التراث الفني.

حدود الدراسة

1. الحدود الموضوعية: تقتصر الحدود الموضوعية للدراسة الحالية على التعرف على الفرق الموسيقية الأردنية ودورها في الحفاظ على التراث الغنائي العربي والأردني.
2. الحدود المكانية: اقتصرت هذه الدراسة على الفرق الموسيقية الأردنية التي قدمت ألوان الغناء العربي.
3. الحدود الزمانية: الربع الأخير من القرن العشرين وحتى الآن.

منهج الدراسة

اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسته كونه يتوافق مع أهدافها، بالإضافة إلى المنهج التاريخي وهو البحث الذي يصف ويسجل ما مضى من وقائع وأحداث الماضي ويدرسها ويفسرها بقصد التوصل إلى حقائق وتعميمات تساعدنا في فهم الحاضر على ضوء الماضي والتنبؤ بالمستقبل.

تحديد المصطلحات

1. التراث

من يتأمل كلمة (التراث) في اللغة، سيجدها بطبيعة الحال مشتقة من فعل ورث، ومرتبطة دلاليا بالإرث والميراث والتركة والحسب، وما يتركه الرجل الميت ويخلفه لأولاده. ابن منظور، 1993م، ص728 . 729). أما اصطلاحاً فإن مفهوم (التراث) يعني: "كل ما هو متوارث، بما يحوي من الموروث القولي، أو الممارس أو المكتوب، إضافة إلى العادات والتقاليد والطقوس، والممارسات المختلفة التي أبدعها الضمير العربي، أو العطاء الجمعي للإنسان العربي قبل الإسلام وبعده" (خورشيد، 1992م، ص22-23). وهو أيضاً: "تراكم خلال الأزمنة لتقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم لدى شعب من الشعوب، وهي جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي" (البري، د، 5).

ويعني أيضاً: "مجموع الكشوف الفنية التي نجح الأسلاف في تسجيلها بأثارهم. فيقوم الفنان المعاصر باستحضار تلك الفنون، بروح جديدة، تلائم المستوى الحضاري، وتواكب وعي العصر، وتحاور الجيل بلغته المتطورة" (الصراف، 1979م، 290).

يتفق الباحث مع ما جاء في التعريفات السابقة كتعريف اجرائي لبحثه.

2. الحداثة

ذهب (ابن منظور) إلى أن الحداثة لغة من "الحديث: نقيض القديم. والحدوث: نقيض القدمة. حدث الشيء يحدث حدوثاً وحدائثاً، وأحدثه، فهو محدثٌ وحديث، وكذلك استحدثه" (ابن منظور، 1993م، 131/2).

أما اصطلاحاً فإن الحداثة توصف بأنها: "حركة إلى الأمام، تبحث عن شرعية المستقبل، في محاولة لاجتياز التكسر الثقافي، الذي ترتب على فقدان الماضي لشرعية التاريخ" (حمودة، 1998م).

وذهب (الغدامي) إلى تحديد مفهوم الحداثة انطلاقاً من الإبداع ومن ثنائية (الثابت، والمتغير) اعتماداً على موروثنا، فالحداثة "معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير، أي بين الزماني والوقتي، فهي تسعى دوماً إلى صقل الموروث، لتفرز الجوهري منه فترفعه إلى الزماني، بعد أن تزيح كل ما هو وقتي، لأنه متغير ومرحلي، وهو ضرورة ظرفية تزول بزوال ظرفها، وتصبح طورا يساهم في نمو الموروث لكنه لا يكبل الموروث أو يقيده" (الغدامي، 2006م، ص13).

وتماشيا مع أهداف دراستيهما فقد تبني الباحث تعريف (الغدامي) كتعريف اجرائي.

الإطار النظري

أولاً: التراث بين الأصالة والمعاصرة

تنطوي تجارب الشعوب باختلاف أجناسها في الحفاظ على موروثها الثقافي بشكل عام، والموسيقي بشكل خاص، وهذا يعزز مدى وعي هذه الشعوب بأهمية هذا الإرث ومدى خطورة اندثار البعض من ثقافات الشعوب بسبب الجهل بمدى أهمية هذا الجانب وطرق توثيقه، ومن أجل توثيق العلوم والفنون على شتى أنواعها، فقد ظهر لدى شعوب العالم ما يسمى بالفرق والتجمعات الثقافية والموسيقية التي تعنى بإحياء

الموروث الثقافي والموسيقي لديها، فشكلت محاولات جادة على مستوى الإطار الحكومي والفردى، ولما للموسيقا العربية من أهمية تاريخية تبدأ جذورها من العصور الإسلامية التى عنيت بدورها بالثقافة والفنون، وبتوثيق كل ما يتعلق بالموسيقا والغناء فى تلك العصور من خلال تسليط الضوء على أهمية الحياة الموسيقية كونها المنارة الأكثر إشراقاً والتي تطلعنا على رقى وتحضر تلك الأزمنة الغابرة (تيسير، 2014م، 2).

تشكل عملية توظيف التراث فى الفن عملية حيوية، وهي تتطلب منا الانفتاح على الآخر بوعى ونضح، ومحاولة الإفادة من كل منجزاته الإيجابية لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنسانى يقوم على الأخلاق والقيم السامية، وإذا كان بعضهم قد رأى أن التراث يمتد ليشمل الإنسانية دون تحديده بحدود قومية، فإن آخرين قد ذهبوا إلى إعطاء التراث هوية عربية خاصة معتبرين أنه "مجموع ما ورثناه أو أورتنا إياه أمتنا العربية من الخبرات والإنجازات الأدبية والفنية والعلمية ابتداء من أعرق عصورها إيفالاً فى التاريخ حتى أعلى ذروة بلغت فى التقدم الحضارى" (الكيسى، 1978م، 6). من هنا تبرز ضرورة قراءة الموروث قراءة نقدية هادفة تسهم فى تأسيس رؤيتنا لمشكلات الواقع الملحة.

وبما أن التراث العربى هو نتاج الثقافة المدونة والمنقولة والشفاهية وهو يشكل مجموع التكوينات المميزة للشعب العربى، فإن استلهامه لا بد أن يؤدي إلى إثراء أى عمل فنى ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية، لا سيما أن التراث لا يخرج عن كونه "عملاً إنسانياً خالصاً، أو هو حالة للإنسان بطبعه - كما يحلو لابن خلدون أن يعبر- أو أنها حالة من حيث هو للإنسان من حيث هو إنسان عالم صانع فاعل: عالم بما يكشف عنه من معرفة وعلم وحقائق ونظم معرفية، وصانع لما هو أداة مؤثرة فى الأشياء والطبيعة أى لما هو مفيد ذو جدوى، وفاعل لأفاعيل ومسالك توصف بالخير أو بالشر، وبالحسن أو بالقبح، أو لمصنوعات ممتعة أو جميلة استطيقياً -وهو علم مختص بالفنون الجميلة السبعة-" (جدعان، 1985م، 17). ولم ينكر (الجابري) أن الاهتمام بالتراث قد ارتبط بالهزائم المستمرة التي مر بها العرب منذ حملة نابليون على مصر، ولعل القمع الذي فرضه الحكم العثماني إلى جانب الاستعمار، ومن ثم نكبة فلسطين عام 1948م وهزيمة حزيران عام 1967م كانت أعنف الصدمات التي زلزلت كيان الإنسان العربى المعاصر، إن "عملية الرجوع إلى الأصول وإحياء التراث التي تتم فى إطار نقدي ومن أجل التجاوز فى حال النهضة قد تشابكت واندمجت مع عملية الرجوع إلى الماضى والتمسك بالتراث للاحتماء بهما أمام التحديات الخارجية، فأصبح الماضى هنا مطلوباً ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل، بل أيضاً وبالدرجة الأولى، من أجل تدعيم الحاضر، ومن أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات" (الجابري، 2000م، 26)، فتحقيق النهضة لا يمكن أن يكون بمعزل عن الرجوع إلى الأصول للانطلاق منها نحو المستقبل، وهذا يؤسس لإشكالية الارتباط بين الأصالة والمعاصرة ضمن حالات من التوتر والقلق والالتباس فى العلاقة بين الماضى والمستقبل، بين التراث والفكر المعاصر، بين الأنا والآخر، مما يحيل إلى أن تبقى العلاقة قائمة على التنافر والتدافع لا على الاتصال أو الانفصال.

وحيثما برزت قضية الموقف من التراث تم الاهتمام بهذه الموضوعة فى ضوء الحاضر ومتطلباته، حيث برز فى هذا الإطار عدد من المواقف لخصها (جدعان، 24، 29) فى ثلاثة مواقف رئيسة:

1. إحياء التراث

وهو فى الحقيقة صورة من صور تجسيد الفهم السلفى للتراث، وهو يعنى أن معرفتنا بوجودنا التاريخى الثقافى هي معرفة غير مكتملة، وأن بعث وجوه التراث المختلفة، من مخطوطات ووثائق ونصوص وابداعات فنية أو صناعية أو أثرية أو أدبية أو علمية، من شأنه أن يوضح ويجلي صورتنا التاريخية وأن يساعدنا على تجسيدها فى حياتنا الراهنة.

وعملية الإحياء الحقيقية لا تتحقق إلا بتحويل التراث إلى جوهر ثقافتنا وبنيتها الصحيحة، وهكذا يصبح معيار إحياء التراث الرئيس هو استكمال العلم بالتراث، وأنه لا يبعث إلا ما كان يضيف إلى علمنا بالتراث علما جديدا ويحقق في الوقت نفسه الفائدة والجدوى.

2. استلهام التراث

يقوم استلهام التراث على الجمع بين التراث والمعاصرة، وهذا يعني أن نستلهم من التراث مواقفاً أو أفكاراً أو قيماً ندمجها في أحوالنا الراهنة التي أسهم العالم الحديث في تشكيلها إسهاماً حاسماً، وذلك يكون بأن ننتقي من التراث جملة المواقف والمفاهيم التي تصلح لأن تسهم في تدبير حياتنا وأمورنا ونجعلها نمطاً سلوكياً أو ذهنياً لنا في تفكيرنا وفي فعلنا.

3. إعادة قراءة التراث

كي نجعل التراث حياً راهناً ويستجيب لحاجات ذات طابع عقلي أو عملي ملح، نقوم باختيار منهج لقراءة التراث وذلك لفهمه وتفسيره وتوجيهه، فكل قراءة توجه التراث توجيهها قبلها ووضحا وتوظفه لقضايا العصر وهمومه وأغراضه، هي ليست مجرد قراءة للفهم فحسب، وإنما للفعل والتأثير أيضاً، بل أن بعضها ينشد التغيير والتثوير معاً.

إن التراث ليس وليد فترة زمنية محددة أو جهداً فردياً، وإنما حصيلة تجارب حية وتفاعلات واعية، وهو "ليس مرحلة تاريخية بعينها، إنه سابق على التكوين القومي للأمة، وتال له في نفس الوقت، فهو جامع التاريخ المادي والمعنوي للأمة من أقدم العصور إلى الآن؛ لذلك فهو أبعد ما يكون عن التجانس" (شكري، 1973م، 18)، ورغم ذلك يجب أن يكون الموقف منه ليس موقفاً من الماضي، وإنما هو موقف من الحاضر، وبين الماضي والحاضر هناك زمن مغاير، ولكل زمن حاجاته وضروراته الخاصة التي تقتضيها أبعاد فكرية واجتماعية معينة، وهذا ما يفسر لنا تعدد المنتج القرائي للتراث.

إن التعامل مع التراث من خلال الوجدان أمر يسقط الإنسان في الطروحات السلفية المتقدمة للتراث، وحالة الوعي بالتراث تعد إشكالية قائمة في جدل الأنا مع ماضيها وحاضرها ومستقبلها وجدلها مع الآخر، وهي تؤدي إلى استيعاب التراث بشكل جديد وتوظيفه بما يسهم في تحرير الفكر العربي المعاصر من التبعية للفكر الاستعماري وللأيدولوجية البرجوازية، وهذا التوظيف الخاص بالتراث يؤدي إلى "الخروج من قضية التراث من كونها قضية الماضي لذاته، أو كونها إسقاطاً للماضي على الحاضر، إلى كونها قضية الحاضر نفسه. وذلك من خلال رؤية الحاضر في حركة صيرورة تتفاعل في داخلها منجزات الماضي وممكنات المستقبل تفاعلاً دينامياً تطورياً صاعداً، رغم القطع الحادث في مجرى حركة الصيرورة هذه، سواء أكان القطع داخلياً في طبيعة الوحدة الديالكتيكية لهذا المجرى أم كان في التقطع القسري الطارئ من جانب القوى المعادية لمحتوى الحركة الثورية العربية الحاضرة" (رمضاني، 1987، 81).

وتتوزع مصادر التراث بين الأساطير، والأديان، والأحلام، والسحر والكهانة والجنون، والفنون القولية غير المكتوبة من شعر ونثر وحكايات وقصص وملحمة وسير شعبية، والفنون الأدائية المكتوبة التي تعتمد التشخيص كحكايات كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، والمقامات.

ويتخذ التراث صوراً وتعبيرات متعددة تقسم إلى:

"أ. تراث ثابت ومدون: وهو التراث المحفوظ في الآثار والكتب والمخطوطات، وهو ثابت باقٍ لا يغيره الزمن إلا بقدر ما تؤثر فيه عوامل البيئة الطبيعية.

ب. تراث شفاهي يتغير ويتحد، ويتمثل في الكلمة والنغمة والحركة وتشكيل المادة، أي الفنون الأدبية والتشكيلية والتعبيرية، وهذا الجانب من التراث يتم تناقله شفاهة أو بالتقليد، ويرتبط بعادات ومناسبات اجتماعية يتواصل بها الإنسان مع مجتمعه، ويتحقق وجوده، والتراث الشفاهي معرض للتغيير والإضافة

والحذف أثناء تناقله لأنه أشبه بالسجل الأمين لحياة ذلك المجتمع، إذ يعبر عن قيم الشعب وفلسفته ومزاجه الفني بصور متعددة من خلال الحكايات والملاحم والسير والأمثال والرسوم وأغاني دورة الحياة وفنون الرقص والحركة وغيرها... " (الخولي، 1996م، 118).

ثانياً: الموسيقى العربية وعلاقتها بالتراث

جاء التراث ليشكل تراكماً معرفياً وإبداعياً حمل في طياته عمليات تفاعل أثرت المعرفة، وأرست خطاباً ثقافياً إبداعياً تجاوز أزمة التقليد والمحاكاة الغربية، وتخطى الانغلاق على الذات ورفض الآخر، وقد انعكس ذلك على الفنون بشكل عام وعلى الموسيقى بشكل خاص، وحينما نوظف التراث في الفنون فإننا نستخدم معطياته استخداماً فنياً إيحائياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الإبداعية، وهذا يتطلب:

1. الوعي التام بقدرة الرمز التراثي أو التجربة التراثية المناسبة على حمل أبعاد التجربة الفنية المعاصرة.
2. توفر مساحة كافية من التقاطع المشترك بين التجربة التراثية أو الرمز التراثي والتجربة المعاصرة.
3. القدرة الفنية على إعادة صياغة التجربة التراثية والقدرات الرمزية عبر الوعي بالإمكانات الإيحائية التي يمتلكها الرمز التراثي" (رحاحلة، 2008م، 55-56).

لقد ارتبط الفن بالتراث ارتباطاً وثيقاً، وبقيت إشكالية تقديمه محكومة لطريقة التعامل مع التراث مع الإنسان المعاصر، من هنا فإن جماليات الأداء الخاصة بالموسيقى العربية لا تنفصل أيضاً عن إشكالية تقديم التراث، وقد "سأهم تنوع البيئة العربية وتعدد لهجاتها، بإغناء الألوان الفنية التراثية وتنوع أوزانها الشعرية وقوالبها الموسيقية التي عرفت حسب المناطق وطبيعتها. ففي بلاد الشام اشتهرت الميجانا والدلعونا والمعنى والعتابا والموال، وأبو الزلف وغيرها، كما انفردت حلب بما يسمى بالقدود الحلبية، وعرف العراق بمقاماته العراقية والمقامات البغدادية، واشتهرت مصر بتراث الصعيد قبل أن تشتهر بالأغاني المتقنة مع النهضة وما بعدها، وتميزت اليمن بتعدد ألوانها الغنائية من صنعاني وحضرمي ولحجي وياضي وعدني، وعرف الخليج بالصوت واللون البدوي وبأغاني البحر، واشتهرت المغرب العربي بالموسيقى الأمازيغية (البربرية) التي أعطت الراي والشعبي، وتفرد السودان بأغانيه على السلم الخماسي... إلخ" (الشمالي، 2016م، ص2)، وهذا ما يؤكد على علاقة الموسيقى بالتراث كمرجعية أساسية ينطلق منها المبدع بصفة عفوية في عملية التجديد، ليحقق ذلك تراكماً معرفياً وإبداعياً يحمل في طياته خلاصة لتجارب وتصورات فكرية تداولتها الأجيال المتعاقبة ضمن رؤية فكرية وجمالية تتوافق مع الواقع.

لقد ارتكزت الموسيقى العربية على رؤى أصيلة رسختها عدد من النظريات والآراء التي عبرت عنها كتابات ابن النديم والفارابي والكندي وابن المنجم وغيرهم... وتشكلت للموسيقى العربية خصائصها وجمالياتها التي تعكس هويتها، والتي تتمثل بـ:

1. المقامات والبعد المقامي: فالموسيقى العربية مقامية الطابع، وقد طورت الجمل اللحنية في خط أفقي يتخطى السلالم الموسيقية وصولاً إلى المقامات.
2. الإيقاعات: وهي من أهم مميزات الموسيقى العربية لكونها اعتمدت خطاً لحنياً واحداً وطورته، وتميزت بمقاماتها وإيقاعاتها التي تنوعت حسب تنوع المناطق العربية.
3. الغناء: فالموسيقى العربية غنائية بالدرجة الأولى، ولم تقم الآلات الموسيقية فيها سوى بدور مساعد من خلال التقاسيم، قبل اعتماد الأشكال الموسيقية التركية.
4. الارتجال: نظراً لتعدد المقامات فقد تكون للموسيقى العربية ثراؤها اللحني، وبوضع الإمكانات اللحنية والإيقاعية أمام المؤلف، وبالسماح للمؤدي بالارتجال والتقسيم فقد عزز ذلك من امكانية التصرف بالأداء حسب موهبة وقدرة المؤدي، وهذا ما يجعل المؤدي مؤلفاً مع المؤلف الحقيقي، مما يشجع النزعة الفردية في الأداء.

5 الطرب: وهو التفاعل مع الغناء ومع المغني أو العازف، والاندماج في الحالة الحسية التي يعيشانها، وفن السماع متلازم مع حالة الطرب وهما من سمات الموسيقى التقليدية العربية.

6. اعتماد السلم غير المعدل (طنوس، 2016م، 2 - 4).

إنّ توظيف التراث في الموسيقى وربطه بالأصالة والحداثة والمعاصرة، ينبغي له أن يكرس الجانب الإيجابي للحوار بين الحضارات، وذلك لإرساء خطاب ثقافي إبداعي يتجاوز أزمة التقليد والمحاكاة الغربية، ويتخطى حالة الانغلاق على الذات ورفض الآخر، وبذلك لا يمكن أن تكون الأعمال الفنية الجديدة مبتكرة انطلاقاً من أفكار تأليفية حديثة، بل أنها ستكون عملية ابتكار نسبية تتخذ من معطيات التراث أرضية خصبة لتشكيلها وتكوينها، حيث "يتكون الخطاب الموسيقي على أساس مرجعية الألحان والإيقاعات، كما تستمد اللغة الموسيقية من الأمثلة الموسيقية النموذجية المختزنة والتي بالاعتماد عليها تنشأ اللغة الموسيقية المحلية، بالإضافة إلى أن هذه اللغة الموسيقية لها علاقة مباشرة مع البنى المرجعية والأمثلة النموذجية التي ترتبط بالبنى اللغوية والكلامية التي تستخرج منها مختلف عناصر اللهجة الموسيقية، وهنا إشارة إلى تولد لهجات ولغات موسيقية جديدة حتى إذا كانت من منطلقات تراثية مع دمجها بعناصر خارجية، كما تولد الجمل الموسيقية أحوالاً نفسية تُترجم العلاقات القائمة بين العناصر الموسيقية والبنى المرجعية في اللحن والإيقاع، وتأكيد على هذا فإنّ ملكات اللغة الموسيقية تنتقل من فرد إلى آخر ومن جيل إلى آخر عبر عملية التقليد الذي يتيح هذا الأخير نتاجاً جديداً على أساس قوالب موروثه في غالب الأحيان (أبو مراد، 2003م، 2).

إن قضية الأصالة والموروث الثقافي تبقى محل نقاش وجدال، وهذه الثنائية يمكن لها أن تحقق وحدة باطنية عضوية تعبر عن الرؤية المعاصرة للتراث التي تفرض علينا أن نتعامل معه كمواقف وحركة مستمرة من شأنها أن تساهم في تطوير التاريخ وتغييره نحو القيم الإنسانية المثلى، لا أن تقتصر نظرنا للتراث على أنه مادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، ويبقى الرهان الأهم في تحديد ماهية الأعمال الفنية المعاصرة من خلال ربطها بإطارها الثقافي والاجتماعي وفقاً للبعد الأنتروبولوجي، "وهذا ما يؤكد على أنّ العملية الإبداعية لا يمكنها أن تنفصل عن الموروث الاجتماعي والثقافي والعقائدي وبالتالي فإنّ للأصالة بعد رمزياً متصلاً بالبعد الأنتروبولوجي، كما أنّ مصطلح الأصالة في الممارسة الموسيقية يتمثل في الخصوصية التقنية المتصلة بالتراث وبذلك فإنّ الخطاب الموسيقي المتأصل يندرج ضمن قواعد متعارف عليها ترتبط بالهوية الثقافية المتواجدة في المقامات والطبوع والقوالب الغنائية أو الآلية، وفي الآلات الموسيقية الموظفة والتي تجعل العمل الموسيقي متصلاً بالمادة التراثية والأصل الثقافي وبالتالي تكريس لمفهوم الهوية" (أنظر، بشة، 2003م، 22 - 23).

إن نصوص التراث لا يمكن أن تكون حقائق مطلقة ونهائية بحيث تشكل معياراً يوجه السلوك الإنساني، وبالتالي فإنّ الاتصال الثقافي في العملية الإبداعية ينبغي ألا يكون مجرد نقل لعناصر تراثية أخرى، ولكن هو عملية تفاعل وتواصل بين مختلف الثقافات، ومن هنا فإنّ "الأصالة الموسيقية لا تتمثل في تقليد القدامى بقصد الاعتراف بهم، بل في الاستفادة من أفكارهم وتجاربهم التي بإمكاننا وعن طريقها، بناء مستقبل آتٍ" (بشة، 2012م، 115 - 116)، فهناك اشتباك وحضور متبادل للتراث والآخر في وعي الذات العربية القارئة، لتصبح كل قراءة للتراث قراءة للآخر، وكل قراءة للآخر قراءة للتراث، وغياب الجدل الفاعل مع التراث والآخر أو فقدان الذات العربية لفاعليتها، هو ما يجعل الإنسان العربي يلجأ إلى الاحتفاء بالتراث، أو التقليد والتبعية للمنتج المعرفي الغربي الذي قد يأتي أحياناً مشوباً بالمخاطر، لاسيما في ظل المحاولات المتواصلة للتخلص من التبعية الثقافية للغرب.

ثالثاً: الموسيقى العربية بين التراث والحداثة

ارتكزت الموسيقى العربية التقليدية على المرجعيات التراثية، وظهر تأثير ذلك في أعمال عدد من المحدثين كان من بينهم: عبده الحامولي والشيخ سلامة حجازي وسيد درويش وغيرهم... وقد شكلت الحداثة مشروعاً لتراث المستقبل الذي يمكن له أن يراعي مسألة الهوية الموسيقية العربية، ويرى إسكندر "أننا بأمس الحاجة إلى لغة موسيقية جديدة تعبر عن تصوراتنا وطموحنا نحو حياة فضلى، لذلك فإن الحداثة المطلوبة في موسيقانا ليست كحداثة الغربيين، وبالتالي فمن الضروري إطلاق العنان لخيال الفنان وأحاسيسه بعيداً عن محاكاة الأشكال اللحنية السابقة، مع إعادة بناء صياغة جديدة من روحية المقام نفسها تناسب إيقاع المرحلة الجديدة القادمة، وتكمن حاجتنا الماسة إلى خلق فكر موسيقي جديد مبني على التأمل العقلي للعلاقات بين الجمل الموسيقية ونموها، والعودة إلى التراث الموسيقي في المنطقة واستنباط واستلهام كل ما يفيدنا في التجديد بشكل متواصل" (اسكندر، 2001م).

وعند دراسة التراث الموسيقي العربي فإننا نجد أن أصول النغمات وتقنيات التلحين والتأليف والمصطلحات المعتمدة في الممارسة الموسيقية، بل والمخزون الموسيقي العربي، قد جاءت نتيجة لعدة حلقات من الاتصال الثقافي الفارسي والتركي والأندلسي وأول ما يلاحظ هو التمازج الفكري والحضاري بين الثقافات المجاورة دون المساس والإخلال بالطابع الأصلي المميز لتقاليد الممارسة الموسيقية العربية. وكان الموقف من الموسيقى الشعبية العربية قد راح بين اتجاهين: أحدهما يهدف إلى تطويرها ولكنه يحد ذلك من خلال هذا التطوير إلى حد يستحيل معه التعرف عليها، وآخر يكتفي بتسجيلها كما هي ويعرضها علينا كما لو كان فيها هي وحدها الكفاية، ويعتقد بأن الإنقاذ والإحياء الحقيقي للتراث الموسيقي الشعبي يكمن في موقع ما بين هذين الطرفين، وأن النجاح في هذا المجال لن يتم إلا حين ندرك عن وعي أن تدوين الموسيقى الشعبية والاحتفاظ بها شيء، وإعطائها دوراً فعلياً في حياتنا الفنية الراهنة شيء آخر، وأن هذا الدور لن يتاح لها إلا إذا ظهر من يستطيع تطويرها على النحو الذي يجعل لها دلالة عالمية من جهة، ويحتفظ لها بمعالمها الأصيلة من جهة أخرى (أنظر. زكريا، د ت).

لقد اتجه المبدعون في الموسيقى العربية نحو التراث بحثاً عما يخدم حركة الإبداع الموسيقي العربي والسير به نحو مرحلة متقدمة تمتلك القدرة على أن تشكل خطاباً متمازجاً مع النموذج الغربي، ومن هنا تبرز أهمية "التوفيق بين التراث والتجديد وربما الأهم هو محاولة المبدع الموسيقي العربي في الأخذ من القديم ما يتفق مع العصر الحديث، وإرجاع الجديد لمقاييس القديم، فهو موقف شرعي، ويمكن للتراث أن يواجه تجديداً من الخارج وذلك عن طريق انتقاء مذهب أوروبي حديث ومعاصر ومن ثم قياس التراث عليه أو يمكن كذلك للتراث أن يواجه تجديداً من الداخل وذلك عن طريق إبراز أهم الجوانب التقديمية في تراثنا القديم وإبرازها تلبيةً لحاجات العصر من تقدم وتغير اجتماعي، وهذه المحاولات لا تعطي صورة عامة للتراث كله وإعادة بنائه طبقاً لحاجات العصر في حين أن المطلوب هو تطوير صورة التراث وتوسيعها حتى تكون هي روح العصر، وإعطاء نظرة متكاملة للتراث" (حنفي، 1987م، 31 - 33).

إن الحاجة إلى التجديد الموسيقي طبيعة ثقافية هدفها تجاوز حدود السائد، وخلق أشكال جديدة نتيجة للإحساس بعدم كفاية الأشكال القديمة، ونظراً لأن الموسيقى الشعبية تمتلك إمكانية البقاء بين الشعوب، فإن ذلك يعود لكونها تولد نتيجة لظروف مادية معينة، وهي تشكل حاجة أصيلة في الثقافة الإنسانية لأنها تعبر عن مشاعرها، وبتراكم هذه الفنون ضمن إطارها الشعبي تنمو وتصبح وجوداً مجرداً ذا تأثير مادي، وغير ذي علاقة بالحاجات والظروف التي خلقتها. "لقد نشر الاستعمار والتيارات الفكرية غير الوطنية في بلادنا على تراثنا الفني الشعبي ضباب الغموض والشك، وما زال إحياء الأغاني الشعبية غير ممثل إلا لقسم ضئيل منها، ذلك لأن الإحياء يتخذ طابعاً شكلياً، ولم يدرك الفنانون بعد أن الإحياء ليس عملية محصورة في إيقاظ الألحان الشعبية بل هي أيضاً بدورها عملية خلق وإبداع لأشكال جديدة تتناسب مع

المحتويات الجديدة لأحاسيس الجماهير، وأن الشرط الرئيسي للنجاح في هذه العملية هو الارتباط المباشر بأمانى الشعب ومشاعره وليس الابتعاد عنه. وإن لعملية إحياء الأغنية الشعبية محتوى وطنياً مرتبطاً بدلالات الأغنية الشعبية نفسها التي يمكن أن يقال عنها أنها الوجه الحقيقي الصادق الوطني لمجموع تراثنا ومستقبلنا الموسيقي" (مروة، 1998م).

وتكمن إشكالية استلهام التراث في الموسيقى العربية هنا في غياب التخطيط المنهجي في عملية الإبداع الموسيقي، حيث يتعمد العديد إلى اقتباس عناصر خارجية دون التعمق في الجوانب التقنية وخصوصية اللهجة الموسيقية العربية، والتي تختلف خصوصياتها من قطر لآخر، وهكذا فإن "تأليف الموسيقى العربية المستحدثة والمستمدة من الخصوصيات التراثية في صيغة جديدة ومعاصرة، تكون وسيلة للمحافظة على الخصوصيات الموسيقية العامة التي تتمثل أساساً في عنصر الهوية واللهجة الموسيقية، وبذلك تكون عملية التجديد قد وقفت بين مختلف المواقف المحافظة والمجددة وفقاً لقواعد التجديد السليم والمتزن والمدروس، إذ ليس المقصود أن نخلق أثراً فنياً عالمياً، بل أن نخلق أثراً فنياً مقبولاً من الناس" (جادو، 2016م، 7)، مع التأكيد على ضرورة المحافظة على التراث الموسيقي من التشويه والتغيير المنافي للخصوصيات التقنية الخاصة بالموروث لاسيما في ظل المحاولات الجارية لهيمنة الثقافة الواحدة على المجتمعات المعاصرة.

إن الدعوة للتراث ليست دعوة لتمجيده بكل سلبياته، وإنما هي دعوة لفهمه واستلهام ما فيه من أصالة بهدف إعادة الاعتبار إليه، وهذا ما يسهم في رصد ومعرفة الجوانب السلبية والإيجابية لما هو موجود لدينا من موسيقى، وبما أن الموسيقى نشاط اجتماعي وثقافي، فإنها تضع الإنسان في مواجهة هذه الممارسة، وتؤثر مباشرة في حياته، "وهنا يمكن أن تكون هذه العوامل منقسمة إلى عوامل ذاتية وهي تنطلق مباشرة من الشعور والرغبة البشرية بمختلف الحالات النفسية وتفاعلها مع الواقع الاجتماعي مع كل ما يساهم في دفع التفكير لإيجاد صبغة معاصرة ومشهد يتلاءم مع المقاييس الجمالية الحديثة، ومن جهة أخرى نجد العوامل المحيطة بالإنسان المبدع وهي مرتبطة كذلك بالعوامل الذاتية التي تجعل الإنسان مهياً لاستقبال ما هو دخیل انطلاقاً من وقائع فكرية ومادية طرأت عليها عدة ملامح وأنماط مستحدثة يمكن لها أن تحدد مسار الخطاب الموسيقي العربي المعاصر" (القرفي، 1996م، 71).

إن النشاط الموسيقي بتركيبته الاجتماعية وطبيعة بنيته الثقافية، يعبر عن الوعي الجمعي للأفراد وبما أن المجتمع المعاصر قد بات يعيش صراعاً وانقساماً بين العصري والتقليدي، فإن ذلك قد انعكس أيضاً على الموسيقى انطلاقاً من الوسائل التعبيرية الموظفة والتي تساهم في تناقل الآثار الفكرية والفنية حسب الواقع الاجتماعي، "على أن الموسيقى العربية لا تستطيع أن تقف جامدة فالمدينة العصرية مع تياراتها الجارفة التي لا تعوقها العقبات تدفع الموسيقى العربية إلى التقدم للأمام، وعلينا وإننا ما ظهرت بوادر هذا التقدم أن نحرص على أن نسلك طريقاً يحفظ روحها الوطنية وطابعها لأن فقدانها ذلك الميراث يُعد كارثة عظيمة" (الهباء، 1990، 64 - 65)

وعند النظر في طبيعة المنجز الموسيقي العربي فلا يمكن إغفال الأثر والمرجعيات الحضارية الخاصة بالمجتمعات العربية، إلا "أن التفكير في الموسيقى العربية من زاوية التشبث بالمرجعية مع تجاهل كل التحولات المعاصرة هو الذي يجعل من الخطاب الموسيقي العربي في أزمة ومما يجعله أيضاً في اصطدام حضاري مفاجئ لا يتطابق مع الخصوصيات والأنماط والمعطيات العامة للمجتمع المعاصر الذي يمثل نقطة الالتقاء والمرجع بالنسبة إلى التراث الفني. وفي قراءة أخرى فإن اعتماد التراث بصفة كلية دون التوغل في مفاهيمه من حيث إعادة النظر على أرض الواقع هو ما يُشعر بالأريحية التي توفرها التكرارية وعمليات إعادة إنتاج نفس المعاني، وفقد الحاضر شعوره بنفسه، وانحصر فيما هو إحداثيات خارجية لم يلعب العقل

الإسلامي دوراً سيّداً في تحديدها، بل يظن أحياناً أنّ تجنّب طريق الحداثة هو إعادة اعتبار لسيادته المسلوبة، في حين أنه لا يعني سوى تأييد القديم والتحرك في حلقة مفرغة وتأكيد لضياع السيادة" (الأخضر، 2001م، 72-73).

إن موقفنا من التراث ومن الحاضر هو الذي يقدم الحل لمشكلة العلاقة بين الحاضر والتراث، ولا بد من امتلاك وضوح علمي دقيق عن حقيقة مضمون التراث، لاسيما وأنّ "النظرة إلى التراث تحمل بمحتواها دائماً نظرة مشتقة من اعتبارات الحاضر - أياً كان زمن الحاضر - نحو الماضي، فاستيعاب التراث يقتضي النظر إليه ضمن بنيته التاريخية، ثم إخضاعه لأدواتنا العلمية المعاصرة، ولموقفنا الأيديولوجي، لأن ذلك كفيلاً يكشف جوهر العلاقات بين التراث في موقعه التاريخي، وبين الحاضر بكل تناقضاته، وبالتالي، كفيلاً بتحقيق عملية الأصالة والمعاصرة في نوع من التفاعل والتوافق، فالتراث مجموعة من المواقف وليس مجموعة من المعارف، لأنه لا يقدم المعرفة ما دامت المعرفة ملكاً للإنسانية، ولا تخص مجتمعاً دون آخر، وهي نفسها تملك مشروعيتها الحيوية من الداخل، أي من خلال موقف أيديولوجي تكسبه عبر التوضع الاجتماعي" (رمضاني، 1987م، ص81)، وبالتالي يجب مراجعة التراث واستلهاه بما يتوافق مع الواقع بكل مستوياته الاجتماعية والثقافية والسياسية، فالتراث ليس ملكية فكرية لا يجب انتهاكها بل هو يمثل القاعدة والمادة الأولية التي تصلح لخلق تعبيرات ذات قيم جديدة معاصرة ومتأصلة تساهم في تطوير الذائقة الفنية.

إنّ العناصر المتحوّلة تعكس روح الحاضر وفكر المبدع الذي يساهم في الارتقاء بالموسيقى العربية إلى مستوى العالمية من خلال اندماجها ضمن مقومات الخطاب الموسيقي العالمي لضمان بقائها لأنّ البقاء الحقيقي لا يرتكز فيه دور الموسيقي على التوثيق بل يتجاوزه إلى محاولة توسيع رقعة هذا التراث والمساهمة في خلق مقاربات جديدة تساهم في المزيد من فهمه وتدوّقه والاستلهاه منه وجعله مساهماً للعصر، وشديد الاتصال بالتحولات الجمالية الناجمة عن التغيرات الثقافية والاجتماعية عموماً (الصقلي، 2008م، 60)، والتي تحدث عملية التطور فيها تغيرات عدة في المقاييس الجمالية والفنية والتي تشكل أساساً لقياس ما وصلت إليه الحضارات من تقدم وتجديد.

وفي العقود الأخيرة برزت الرغبة في التحديث عند المثقف والفنان العربي نتيجة لاتصاله بالعالم المتقدم، وكان طبيعياً أن يكون للفنان الموسيقي موقفه من الحداثة، لكن ذلك أخذ جانباً من التباين والمخالفة في الرأي مع التيار المحافظ المرتكز على مقومات الأصالة والتراث لأن ذلك من شأنه أن يؤدي إلى فقدان الطابع الصوتي والأدائي الخاص بتقاليد الممارسة الموسيقية العربية، وإذا كانت الحداثة قد اتجهت نحو استعادة شيء من التراث عن طريق مساءلته، فإن مفهوم القطيعة مع التراث هو قطيعة مع آليات التعامل معه بحيث تمكن الآليات الحديثة التي تتعامل بها من استعادة وعينا بالتراث على نحو يمكننا من ربط الحاضر بالماضي وردم الفجوة التي تقع بيننا وبين المستقبل، "لقد ذهب التيار المناهض للحداثة إلى أن الموسيقى العربية تسير نحو الأعقاب، وهذا الانغلاق يؤدي بها إلى الجمود والتحنيط وعدم مواكبة خصوصيات الجانب التقني للممارسة الموسيقية المعاصرة من حيث الشكل والمضمون، كما أن المحافظة على التراث بصفة مبالغ فيها يؤدي كذلك إلى عدم مواكبة الذائقة الموسيقية العربية للواقع الفني المعاصر، ويبقى الأهم في المحاولة للتوفيق بين التيار الحدائني وعلاقته بالتراث من خلال الأخذ بما يمكن له أن يخدم مصلحة الإبداع الموسيقي العربي والسير به نحو عملية توازن بين خطاب عربي متمازج مع النموذج الغربي" (عياد، 2018م)، وبذلك فإن الحداثة في جوهرها تستنبط إعادة قراءة التراث، وهي تضع الوعي على عتبة جديدة في فهم التراث.

رابعاً: تجربة الفرق الموسيقية الأردنية في تقديم التراث

مدخل تاريخي

يعد عام 1932 عاماً مهماً في تاريخ الموسيقى العربية حيث انعقد مؤتمر الموسيقى العربية الأول في القاهرة والذي كان له الأثر الأكبر في دفع الموسيقى المعاصرة على سلم التطور والتقدم والازدهار، إذ سعى

المؤتمر إلى تنظيم الموسيقى العربية على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه الأقطار العربية، وتمخض عن هذا المؤتمر جملة من القرارات كاعتبار الموسيقى مادة مقررة في جدول الدروس المدرسية ابتداءً من مرحلة رياض الأطفال وحتى نهاية المرحلة الثانوية، وإيفاد البعثات العلمية لأوروبا لدراسة التربية الموسيقية، وتأسيس معهد موسيقي متخصص لتخريج المعلمين والمعلمات (مؤتمر الموسيقى العربية، 1932م).

وقد عقد العديد من المؤتمرات اللاحقة للموسيقى العربية والتي كانت من أبرزها المؤتمر الدولي للموسيقى العربية الذي عقد في بغداد عام 1964، كما عقد مؤتمراً آخر في بغداد عام 1975، حيث تم التباحث عن واقع الموسيقى العربية وتوحيد صفوفها على مختلف الميادين، ثم تلاها مجموعة من المؤتمرات العربية منها مؤتمر عام 1992 الذي انعقد في القاهرة، ومؤتمر عام 1993 في لبنان، ومؤتمرات عام 1994، 1998، 2000 في القاهرة التي قدمت فيها بحثاً موسيقياً وورشات عمل موسيقية. ورغم تقديم هذه البحوث والورش العملية القيمة إلا أن عدم إلزامية تنفيذ التوصيات العملية من قبل السلطات المعنية في الدول العربية، جعل من تلك البحوث مشاريع على الورق فقط، وبالتالي لا قيمة لتلك المؤتمرات دون نتائج ملموسة على واقع الموسيقى العربية (عثمان، 2001م، ص 46، 50).

أما عن الموسيقى في الأردن الذي يمثل وضعاً مميزاً بين البلاد العربية، ويمكن أن يعتبر نموذجاً لكثير منها في تكوينه الجغرافي والمناخي والاجتماعي، والذي يتوسط عدة بلدان عربية، فإن موقعه أضفى على فنه الموسيقي تنوعاً وغنى. وتطور الموسيقى الجديدة أتى في اتجاهات متنوعة يلاحظ فيها تأثير للموسيقى المتوارثة (تقليدية أو شعبية) والتأثيرات الأجنبية وخصوصاً التأثيرات الغربية.

وأشار حمام أن شرقي الأردن لم يعرف عن الموسيقى التقليدية كثيراً إلا بعد التحرر من العثمانيين في عام (1917). لكن بعد أن أصبح الأردن دولة مستقلة، ارتحلت بعض العائلات السورية واللبنانية إلى الأردن هرباً من الاستعمار الفرنسي، حيث وجدت فيه الأمن والطمأنينة، وقد أحضرت هذه العائلات معها تقاليداً التي أثرت في المجتمع في شرق الأردن، ولعلها أدخلت معها الموسيقى التقليدية السورية كالموشحات والأغاني الفنية. بدأت النهضة الموسيقية في الأردن بعد عام 1952 أي بداية عهد جلالة الملك "الحسين بن طلال"، وقد وجدت الموسيقى عناصرها الضرورية للنهضة التي ما تزال مستمرة وبنفس جديد في عهد جلالة الملك "عبدالله الثاني ابن الحسين"، الذي اهتم بالفنون بشكل عام والموسيقى بشكل خاص (حمام، 2008م، ص 72).

لقد شمل الاهتمام بالموسيقى جميع النواحي الحياتية الترفيهية والاجتماعية والمهنية والتربوية. وأشار الشرقاوي إلى أن الأردنيين قد استقبلوا التجديد والتطور بتفهم وحماس، وبذلك نبت بينهم موقف جديد تجاه الموسيقى، وبها ازدهرت الحياة الموسيقية بالرغم من الصعوبات والعقبات التي تعثرت بها وأعاقت خطاها، ولهذا تحظى الموسيقى في المجتمع الأردني بإعجاب الناس وحبهم لها، ولكن لازال البعض ينتقص من قدر العاملين بها لاعتقادهم بأن الموسيقى لعب لا فائدة منه، غير منتجة وبأن ليس لهم بها حاجة إذا قيست بغيرها من المهن، وأن الموسيقى وليدة الترف تبعد صاحبها عن الخير والصلاح (الشرقاوي، 2003م، ص 63).

الفرق الموسيقية الأردنية وتقديمها للتراث العربي

تمثل الموسيقى بشكل عام الطابع الذي يرمز للهوية والانتماء، إلا أن مقومات الهوية الموسيقية في العالم العربي بشكل عام، وفي الأردن بشكل خاص، تجعل من الحديث عن المنجز الموسيقي العربي حديثاً يركز في ثناياه على خصوصيات اللهجة والتي تحدها مختلف التعبيرات الموسيقية المحلية، لكن في خضم هذه العناصر الفنية يبقى التراث محل نقاش وإشكال، وذلك في هل أن التراث يمكن في حد ما أن يُعرقل منهج الإبداع؟ أو أن العملية الإبداعية يمكن لها أن تكون حلقة وصل بين التراث والحداثة؟.

لقد اهتم الفنان الموسيقي الأردني بالتراث الذي انعكس تأثيره على أغانيه وموسيقاه، وظهرت في هذا السياق عدد من الفرق الموسيقية التي قدمت الأغاني الشعبية التراثية مدخلة عليها بعض التطوير، ونجحت في تقديم الأغنية الشعبية بكل ألوانها وقوالبها كالأغنية الريفية التي تميزت بتنوعها وتعدد لهجاتها، مما جعل الأغاني بأشكالها الريفية والبدوية وغيرها... تبدو للسامع بحلة جديدة تواكب روح العصر، فخلق ذلك لدى السامع شروطا خاصة بالاستماع فرضتها طبيعة المقومات الوجدانية والعاطفية والثقافية لهذه الأغاني. إن أسماء الفرق الموسيقية الشعبية وأهدافها تدل على أن مهمتها تقديم تراث الموسيقى التقليدية بأداء يحفظ نقاء التراث وأصالته وموقعه من الحاضر، وهذه قضية تشغل بال كل شعوب العالم الثالث التي تشعر بوطأة التأثيرات الغربية المتغلغلة في حياتنا الحاضرة بصورة تهدد تراثنا وهويتنا، وقد تبلورت ردود الفعل في اتجاهات واضحة هي: الانغلاق على الماضي والاكتفاء الذاتي بالتراث، أو الاكتفاء الذاتي بالجديد، ويبقى الموقف الوسطي يقوم على التوفيق بين التراث والتجديد، إذ أن تجديد التعبير الموسيقي على أسس مستلهمة من التراث التقليدي قد أصبح ضرورة ملحة، تفرضها ظروف عصرنا واحتياجاته الموسيقية واحتياجات الإنسان العربي الجديد لفن يستند لإطار مرجعي أصيل ويساير حاجات العصر لحمايته من الشعور بالغربة، أو من الارتداء في التبعية للغرب والانعزال عن ثقافة أمتة (الخولي، 1997م).

وفي هذا السياق سيتناول الباحث بعض التجارب الفنية والجهود المبذولة من قبل مجموعة من الفرق الموسيقية التي من أهم أهدافها الحفاظ على الموروث الموسيقي الأردني والعربي وتوثيقه لمنعه من التحريف أو التدمير بجماليات الأداء الفني العربي الأصيل في تقديم التراث العربي من قوالب غنائية ام آلية لرفع مستوى التذوق الموسيقي لدى أفراد المجتمع الأردني على وجه الخصوص، ومنها:

1. فرقة النغم العربي

جاءت ولادة فرقة النغم العربي بعد تأسيس رابطة الموسيقيين الأردنيين عام 1981م على يد المرحوم عامر ماضي، وإذا كانت الرابطة قد بدأت نشاطاتها الموسيقية بالعودة إلى التراث عبر تقديم مجموعة من المقطوعات الغنائية والموسيقية التي تنتمي للموشحات العربية تحت قيادة الفنان (رضوان المغربي)، فإن تلك الإرهاصات قد أفضت إلى ولادة فرقة النغم العربي فقد قدمت واهتمت بقالب الموشح الذي اقتصت به الفرقة، بالإضافة إلى القوالب الآلية في الموسيقى العربية التقليدية، ذلك باطلاع الجمهور الأردني على هذا النوع من الغناء المتقن الذي كانت تفقده الساحة الأردنية آنذاك، وتعريف الموسيقيين الهواة وكذلك المغنين على هذا القالب (الموشح)، لما له من أثر في صقل مواهبهم (ملاوي، 2009م، ص111)، وقد كان للفرقة مشاركتها المحلية والعربية التي حققت من خلالها عددا من الإنجازات التي أسهمت بالتعريف بالموروث الغنائي والثقافي الأردني وقد قدمت هذه الفرقة العديد من الألوان الغنائية المختلفة كالموشح والطرب العربي.

2. فرقة الفحيص لإحياء التراث

ربما تكون تجربة فرقة الفحيص لإحياء التراث من أكثر التجارب تقدما من غيرها بين الفرق الموسيقية والغنائية الأردنية، إذ إن هذه الفرقة التي تأسست عام 1982م وأشرف على تدريبها وإدارتها الفنان (صخر حتر) قد أسست برنامجها على جزئين: "أحدهما يتعلق بإعادة أداء بعض الأعمال الغنائية والموسيقية العربية التراثية، من موشحات وقدود وأدوار وطقاطيق وقصائد وأغنيات وغيرها، في حين يهدف الجزء الثاني إلى إحياء التراث الموسيقي الشعبي الأردني، حيث حرصت الفرقة على نشر هذا الموروث محليا وعربيا وعالميا لإنقاذه من الضياع والنسيان" (ملاوي، ص112).

وقد حصلت فرقة الفحيص لإحياء التراث على عدد من الجوائز والشهادات التقديرية من قبل المؤسسات والهيئات الثقافية نتيجة لما حقته من إنجازات على الصعيدين المحلي والعربي، وكان من أهم الجوائز التي حصلت عليها الفرقة الجائزة التقديرية الأولى في مهرجان اتحاد الإذاعات العربية في تونس عام

1987م، وجائزة الدولة التشجيعية عام 1992م وذلك عن دورها المتميز في إحياء التراث وقد برز من بين أعضائها عدد من الفنانين منهم: هيثم قعوار، همام عيد، زياد سميرات، صخر حتر، وغيرهم. قدمت هذه الفرقة أغانيها وموسيقاها الأصيلة ضمن فعاليات وأمسيات غنائية محلية كان من بينها مشاركتها ضمن عدد من دورات مهرجان جرش للثقافة والفنون، ومهرجان الفحيص، وغيرهما، لكن هذه الفرقة لم يكتب لها كغيرها من الفرق الفنية الأردنية البقاء، إذ أنها توقفت لتظهر على أنقاضها فرقة الفحيص للموسيقى العربية في عام 2011م، والتي عملت تحت مظلة جمعية الفحيص لحفظ التراث، وللوقوف على نهج فرقة الفحيص للتراث الشعبي، ذهب (حتر) إلى أن الفرقة ومنذ تأسيسها قد هدفت إلى إحياء التراث الأردني في الموسيقى الشعبية، وإلى تطوير الموسيقى والأعمال الغنائية العربية، وبعد أن تطورت الفرقة وتطورت إمكانات منتسبيها، احترف عدد منهم الموسيقى والفن وأكملوا دراستهم، وأمام المسؤوليات العائلية التي تنتظرهم، ونتيجة لعدم توافر الدعم الكافي توقفت مسيرة هذه الفرقة (جبارة، 2007).

لقد جاء إنشاء فرقة الفحيص للموسيقى العربية منسجما مع نهج وعمل جمعية الفحيص في إحياء وحفظ التراث الوطني والعربي بشكل عام، حيث عمدت في البداية إلى اختيار مجموعاتها ووصلاتها الغنائية والشعبية المستمدة من التراث العربي، وقد أكد أعضاؤها بأنهم سيقومون بمتابعة المشوار الفني الذي انتهت إليه فرقة الفحيص لإحياء التراث السابقة، وقد وصل عدد أعضاء هذه الفرقة إلى 35 فناناً، ومن أهم من عمل على تدريب أعضائها وإدارتها الفنان نبيل الشراوي، الذي عمل مع زملائه على استعادة عدد من الأغاني التراثية الأردنية التي قدمت بأصوات الفنانين الرواد مثل الراحل توفيق النمري والراحل عبده موسى وسلوى وسميرة توفيق وغيرهم، وتعد فرقة الفحيص للموسيقى العربية إضافة فنية للساحة الغنائية والفنية الأردنية رغم قصر مدة ظهورها. وقد امتازت هذه الفرقة بتقديم العديد من الألوان الغنائية المختلفة خصوصاً في الغناء التراثي الأردني والعربي والموشحات.

3. فرقة إربد للموسيقى العربية

تعد هذه الفرقة إحدى الفرق التي أخذت على عاتقها إحياء التراث المحلي والعربي، وقد تأسست الفرقة انطلاقاً من جهود الفنان الدكتور (محمد الغوانمة) عام 1994م وعدد من المواهب الأكاديمية الموسيقية المتميزة، وعدد من أصحاب المواهب وممن تمتعوا بقدرات موسيقية وغنائية متقدمة، وتهدف هذه الفرقة إلى إثراء المسيرة الموسيقية الأردنية من خلال جمع التراث الموسيقي والغنائي الأردني، وتوثيقه وتقديمه للجمهور بطرق علمية مدروسة، سواء منها الجوانب الصوتية والأدائية، إذ تقدم فرقة إربد للموسيقى العربية ألواناً من التراث الأردني والعربي بصياغات موسيقية عربية ضمن توزيعات موسيقية رصينة توائم بين عنصري الأصالة والمعاصرة في الموسيقى العربية" (ملاكوي، ص114).

وقد صاغ أعمال هذه الفرقة عدد من الفنانين المتخصصين منهم: د. عبد الحميد حمام، د. محمد الغوانمة، د. نضال عبيدات، وغيرهم، مما حقق تقدماً وتطوراً في الخيارات الفنية والموسيقية للفرقة التي حققت عدداً من الإنجازات محلياً ودولياً، فكانت لها مشاركتها الفنية المتنوعة وبرامجها الطموحة التي حققت نجاحات في المحافل الثقافية العربية والدولية في جمهورية مصر العربية ومهرجان بابل وفي دولة فلسطين والعديد من البلدان العربية والأجنبية.

لقد بات الحفاظ على الهوية الوطنية معياراً حقيقياً لعمل هذه الفرقة الموسيقية الأردنية، والتي عملت على توظيف التراث بما يحقق الخصوصية الإيجابية، مما استدعى القول أن إشكالية تقديم التراث في الموسيقى الأردنية تكمن في أن هناك عوامل تعيق ذلك مثل عدم توافر الشروط اللازمة التي تجعل الفنان يحقق الدمج العضوي الكامل بين مقومات بيئته وسمات تراثه وحياته شعبه من جانب، وبين التجربة العالمية الحديثة في أصولها ومنطلقاتها من جانب آخر، حيث تتأثر الفنون الشعبية لأي مجتمع بثقافات وفنون

مجتمعات أخرى، إلا أنها تبقى في حقيقتها مرتبطة بإدراك الشعب لحياته وعاداته وتقاليده، ونظراً لأن موسيقانا قد نبعت من واقعنا الاجتماعي وعبرت بصدق عن طموحاتنا وأحلامنا، فقد أدرك الفنانون الموسيقيون الأردنيون هذه الحقيقة مما استدعى انشاء هذه الفرقة الموسيقية التي تقدم الخلق والإبداع الموسيقي برؤية جديدة. وقد امتازت هذه الفرقة بتقديم العديد من الألوان الغنائية المختلفة خصوصاً في الغناء التراثي الأردني والبدوي والريفي والتراث الغنائي العربي.

4. فرقة الموسيقى العربية (كورال الجامعة الأردنية)

تأسست عام (2001) حيث وصل عدد أعضائها الآن إلى (80) طالباً وطالبة من منشدين ومنشيدات وعازفين على مختلف الآلات الشرقية والغربية إضافة للآلات الإيقاعية والكهربائية. وما يميز هؤلاء الطلبة أنهم من مختلف التخصصات الأكاديمية والعلمية والإنسانية والطبية، وأخذت على عاتقها منذ التأسيس على يد الدكتور محمد واصف ولغاية 2009، وتولى بعده الدكتور نضال نصيرات التدريب والإشراف عليها لغاية 2017 في تقديم الموروث العربي، والطرب العربي، بالإضافة إلى إحياء التراث الأردني المتنوع.

ولم تقتصر نشاطات الفرقة ومشاركاتها خلال الأعوام الماضية على الجانب المحلي بمناسباته المختلفة بل امتدت بجهود القائمين عليها ودعم إدارة الجامعة لتشمل بلداناً عربية وأجنبية من أهمها مهرجان جرش 2001، مهرجان كابليجا التركي 2002، الملتقى الفني في مصر عام 2003، مهرجان سوسة في تونس العام 2004، مهرجان مسقط في عُمان للعام 2004، ومهرجان المنستير التونسي في العام 2005 ثم المهرجان الموسيقي بمدينة سوسة بالجمهورية التونسية عام 2008، ومهرجان الموسيقى العربية في دار الأوبرا المصرية عام 2014، وتؤدي هذه الفرقة مختلف الألوان الغنائية الموسيقية ابتداءً من الأغاني الوطنية مروراً بالأغاني والاهازيج التراثية الأردنية ثم الموروث العربي بكافة أنواعه، ومن الملاحظ أن هذه الفرق قد استطاعت أن تخدم التراث الشعبي، وأن تهيئه للصمود أمام كل التحديات وكل غزو خارجي، كما أسهمت في استعادة ذلك التراث وتقديمه لمختلف الطبقات الاجتماعية من خلال حفظه حفظاً مطلقاً ومزاولته وتعليمه. للأجيال القادمة وقد قدمت هذه الفرقة العديد من الألوان الغنائية المختلفة كالموشح والغناء التراثي الأردني والعربي والغناء الريفي والبدوي بالإضافة إلى الغناء الوطني الأردني.

5. فرقة صالون الرواد الأردنية

وهي فكرة تبنها الفنان صخر حتر ودافع عنها وتحمس لها، حيث أطلقت أمانة عمان الكبرى مشروع تأسيس صالون غنائي موسيقي للفنانين المؤسسين للغناء والموسيقا الأردنية، وهو ما تحقق أواخر العام 2008.

ويذكر أن أعضاء الصالون هم من الفنانين الأردنيين الرواد الذين تزيد أعمارهم على خمسين عاماً، وقوامه فرقة بيت الرواد الغنائية وتحت النغم العربي وأهدافه، بحسب الفنان حتر "المحافظة على الموسيقى الأردنية والعربية الأصيلة حية من خلال ممارستها ونقلها للأجيال، وتوفير جو اجتماعي ترفيهي داعم للفن والفنانين القدامى وتشجيعهم على الاستمرار في العمل خدمة للفن الأصيل ومحبيه"، إلى جانب "حفظ الموسيقى والفنون الأردنية والعربية من خلال جمعها ودراستها وتكثيفها وتصنيفها وتبويبها وأرشفتها في مكتبة موسيقية متخصصة"، فضلاً عن "تسويق الأردن ثقافياً وسياحياً عن طريق تقديم عروض فنية شهرية لزوار بيت الرواد، بالإضافة إلى المشاركة في المهرجانات المحلية والدولية" (تيسير، 2014م، 10)، وقد تمكنت هذه الفرقة من إمتاع جمهورها بفن أصيل رفيع المستوى، كما استطاعت من خلال عروضها الفنية الراقية أن تشكل حلقة الوصل بين عراقية الشعب وارتباطه بثقافته وتراثه العربي. وقد قدمت هذه الفرقة العديد من الألوان الغنائية المختلفة كالموشح والغناء التراثي الأردني والعربي.

6. فرقة عمان للموسيقا العربية

منذ عشرة أعوام خرجت فرقة عمان للموسيقا العربية من رحم (الفرقة العربية للمعهد الوطني للموسيقا) التي كانت لها مشاركات محلية وعربية ودولية عديدة وتجارب جديدة وجادة في الموسيقا والغناء العربيين. وتعنى هذه الفرقة في تقديم الأعمال الفنية من الموروث الفني الأردني والعربي وفق أسس مدروسة وقدرات موسيقية أكاديمية مدربة، على أمل الاستمرار في إنتاج موسيقا عربية أصيلة تحمل عبق التاريخ ونسيم المستقبل.

تقوم فرقة عمان للموسيقا العربية على أعضاء من هيئة التدريس في المعهد الوطني للموسيقا ومجموعة من طلبة المعهد المبرزين بالإضافة إلى محترفين من الجسم الموسيقي الأردني وجوقة من المنشدين معظمهم من طلبة الغناء العربي في المعهد الوطني للموسيقى.

وتقدم الفرقة ضمن برامجها من مختلف القوالب الموسيقية العربية الآلية والغنائية بالإضافة إلى الأنماط المتنوعة من الفنون الموسيقية الأردنية، فهي تتدرّب على قوالب غنائية صُمّمت أصلاً للغناء الفردي والجماعي، وتنهل رصيدها الغنائي من كافة المدارس الغنائية، التقليدية منها والحديثة، المشرقية منها والمغربية.

وتتمرّس الفرقة في الأشكال الغنائية كافة؛ انطلاقاً من الطقطوقة مروراً بالموشح، فالدور، فالقصيدة، فالمونولوج، فالموآل (غناء فردي)، فالحوارات الغنائية، وصولاً إلى الأشكال الغنائية التراثية والفولكلورية الخاصة بكل بلد عربي (القدود الحلبية، المقام العراقي، التراث اللبناني والأردني والخليجي، والمألوف المغربي)، و تبرز في الفرقة أصوات منفردة واعدة لمستقبل الغناء الأردني بخاصة والعربي بعامّة. وتنشأ هذه الأصوات على الدراسة الأكاديمية الصحيحة لفنّ الغناء العربي. وكذلك تبرز بشكل لافت قدرة المنشدين والمنشدات في هذه الفرقة على الغناء العربي الجماعي المُتقن رغم صعوبته، وقد تمكنت الفرقة من جذب الجمهور الأردني المثقّف والمتعطش للفنّ الأصيل، كما نالت إعجاب النقاد عبر الأمسيات المتنوعة التي تحييها كل شهر والتي تستعيد فيها التراث الغنائي العربي (تيسير، ص11-12).

شاركت الفرقة في مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية بدار الأوبرا المصرية كما شاركت في المؤتمر العشرين للمجمع العربي للموسيقا، وقد عبرت نتاجاتها الموسيقية عن الجهود الحثيثة التي بذلت من قبل القائمين عليها للارتقاء بالمستوى الفني للفرقة، مما يؤكد هاجس التجديد والتطوير الدائمين بما يتناسب مع التوجهات لتقديم أعمال تراثية مهمة بلغة معاصرة وحديثة تسهم في تعميق العلاقة الإيجابية مع التراث، وتعريف الآخرين بالجوانب المهمة فيه مع الحفاظ على جوهر ألحانه وإيقاعاته واستبعاد الأداء المشوه.

لقد استطاعت فرقة عمان للموسيقى العربية إحياء التراث الأصيل وتطويره وتقديمه في صورته النقية باستعمال أسلوب علمي لا يحتوي على التكرار ولا يسبب الملل، وكان البعد اللحني (الجملة الموسيقية) يضع السامع في الأجواء العربية لكونها تذكره منذ الوهلة الأولى بلحن شعبي قديم شائع، أما بالنسبة للكلمة ومضمونها وعباراتها فهي مستوحاة من البيئة العربية وعاداتها وتقاليدها وتعابيرها الوجدانية.

النتائج

تتمثل الفرق الموسيقية الأردنية ودورها في الحفاظ على التراث الغنائي العربي والأردني، بإحياء التراث واستلهامه وإعادة قراءته، من خلال الفرق الموسيقية الأردنية للحفاظ على الموروث الموسيقي الأردني والعربي وتوثيقه لمنعه من التحريف أو تدمير جماليات الأداء الفني العربي الأصيل في تقديم التراث العربي من قوالب غنائية كانت أم آلية، وذلك لرفع مستوى التذوق الموسيقي لدى أفراد المجتمع الأردني على وجه الخصوص وأفراد المجتمع العربي بشكل عام، مما سيساهم بتوثيق التراث الموسيقي العربي بجماليات أدائه المختلفة، بالإضافة إلى مساهمة العديد من الموسيقيين والأكاديميين الأردنيين بتشكيل هذه الفرق

الموسيقية، ومساهماتهم بنشر التراث الموسيقي العربي مثل الأستاذ الدكتور عبد الحميد حمام والأستاذ الدكتور محمد غوانمة، والدكتور نضال عبيدات، الدكتور نضال نصيرات، والدكتور محمد واصف، والسيد صخر حتر، والمرحوم عامر ماضي وغيرهم مما شكلو الفرق الموسيقية المختلفة، ويجد الباحث أن نتائج البحث لا بد أن تأخذ شكل التوصيات لأنه قد يحتدي بها الفنانون والدارسون والأساتذة الأكاديميين.

التوصيات

1. تفعيل دور الفرق الموسيقية العربية الأردنية من خلال العمل على برامج لإحياء الموروث العربي من خلال المهرجانات والاحتفالات من خلال الوزارات والمؤسسات الرسمية التي تعنى بالشأن الثقافي بشكل عام.
2. انخراط الفنانين الموسيقيين في الفرق الموسيقية لإحياء التراث الموسيقي العربي، والعمل على إنشاء مثل هذه الفرق للعمل على الحفاظ على موروثنا الفني العربي.
3. العمل على تطوير مناهج الموسيقى العربية، من قبل القائمين على العملية التربوية بحيث تتضمن تدريس الموروث الموسيقي العربي، مع مواكبة المستجدات التقنية والتكنولوجية بما يخدم الموسيقى العربية.
4. التركيز على الآلات الموسيقية العربية ودعم تواجدها في مثل هذا النوع من الفرق الموسيقية.
5. تشجيع تشكيل الفرق الموسيقية العربية ابتداء من المؤسسات التعليمية الدنيا في المدارس النظامية، على شكل أنشطة لا منهجية لتعويد الأطفال على تأصيل أهمية الموروث الموسيقي العربي.
6. تصميم وتنفيذ برامج تدعم وتنشر الثقافة الموسيقية بين أفراد المجتمع الأردني، وذلك لتوعيتهم بأهمية التراث العربي وتأثيرها على أفراد المجتمع.
7. زيادة حجم المخصصات المالية للفرق الموسيقية العربية في الأردن، لزيادة الاهتمام في تقديم الموروث العربي الموسيقي بشكل أفضل.
8. تحسين الوضع المالي للموسيقي الأردني من أجل تحفيزه على زيادة العطاء، مع ضرورة رفع مستواه من الناحية المهنية، عن طريق زيادة البرامج التدريبية والندوات والمحاضرات الموسيقية حول موضوع التراث.
9. إجراء المزيد من المؤتمرات والدراسات التي تتعلق بالموسيقا العربية بين التراث والحداثة والمحافظة عليه.

المراجع

1. ابن منظور، (1993م). لسان اللسان، تهذيب لسان العرب، هذبه بعناية: المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، تحت إشراف الأستاذ عبد أحمد علي مهنا، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
2. أبو مراد، نداء، (2003م)، مركزية التقليد في عملية التجديد الموسيقي، النهضة العربية والموسيقا: خيار التجديد المتأصل، إشراف نداء أبو مراد، المجمع العربي للموسيقى، عمان.
3. الأخضر، لطيفة، (2001م)، امرأة الإجماع، سرار للنشر، تونس.
4. إسكندر، نوري (2001) إشكاليات التأليف في الموسيقى العربية المعاصرة، مجلة الفنون، العدد 2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
5. بشة، سمير، (2003م)، الثقافة في الممارسة الموسيقية المعاصرة في تونس من خلال تجربتين: "لقاء 85" لأنور براهيم و تجليات" لمحمد زين العابدين، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة في علوم وتقنيات الفنون، المعهد العالي للفنون الجميلة، تونس.
6. بشة، سمير، (2012م)، الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، مراجعة وتقديم منير سعيداني، ط. 1، منشوات كارم الشريف، تونس.
7. البصري، عبد الجبار، (د ت)، ساعات بين التراث والمعاصرة، د. اسم مطبعة، بغداد.
8. تيسير، ايمن، (2014م)، سبل إعادة الموسيقى العربية إلى مسارها الصحيح مع رصد الحالات الإيجابية (الأردن نموذجا)، مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الثالث والعشرون، دار الأوبرا المصرية، القاهرة.
9. الجابري، محمد عابد، (2000م)، إشكالية الفكر العربي المعاصر، ط 4، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
10. جادو، جيهان، (2016م)، جماليات أداء الموسيقى العربية وإشكاليات تقديم التراث، بحث مقدم إلى مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الخامس والعشرين والمنعقد بين 31 أكتوبر - 13 نوفمبر، القاهرة.
11. جبارة، ماجد، (2007)، فرقة الفحيص سفيرة للتراث الأردني الأصيل، جريدة الرأي، مقالة منشورة، عمان.
12. جدعان، فهمي، (1985م)، نظرية التراث، ط 1، دار الشروق، بيروت.
13. حنفي، حسن، (1987م)، التراث والتجديد، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
14. حمام، عبد الحميد، (2008م)، الحياة الموسيقية في الأردن، دائرة المكتبة الوطنية، المملكة الأردنية الهاشمية.
15. حمودة، عبد العزيز، (1998م)، المرايا المحدبة - من البنيوية إلى التفكيكية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
16. خورشيد، فاروق، (1992م)، الموروث الشعبي، ط 1، دار الشروق، القاهرة.
17. الخولي، سمحة، (1996م)، التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 25، العدد الأول، الكويت.
18. الخولي، سمحة (1997) دور الموسيقى في إحياء التراث والحفاظ على المقومات الشخصية العربية لمواجهة تحديات المتغيرات المعاصرة، مجلة اتحاد الجامعات العربية.

19. رحاحله، أحمد زهير، (2008م)، توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان.
20. رمضان، مصطفى، (1987م)، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، وزارة الإعلام، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، الكويت.
21. زكريا، فؤاد (د. ت) مع الموسيقى ذكريات ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
22. شكري، غالي، (1973م)، التراث والثورة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.
23. الشرقاوي، صبحي، (2003م)، فعالية توظيف الألحان في استيعاب المادة العلمية للصفوف الإلزامية في الأردن، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان، القاهرة.
24. الشمالي، ميشال، (2016م)، التراث الموسيقي العربي وأدائه الجديدة المختلفة - لبنان أنموذجاً، بحث مقدم إلى مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الخامس والعشرين والمنعقد بين 31 أكتوبر - 13 نوفمبر، القاهرة.
25. الصراف، عباس، (1979م)، آفاق النقد التشكيلي، دار الرشيد للنشر، بغداد.
26. الصقلي، مراد، (2008)، الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد، بيت الحكمة، تونس.
27. طنوس، يوسف، (2016م)، جماليات الموسيقى العربية في الدراسات العلمية والأداء الفني، بحث مقدم إلى مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الخامس والعشرين والمنعقد بين 31 أكتوبر - 13 نوفمبر، القاهرة.
28. عتمان، هاني، (2001م)، أثر استخدام ألحان الإعلانات التلفزيونية في تذوق الطفل المصري لعناصر الموسيقى العربية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، القاهرة.
29. عياد، هاني جرجس، (2018م)، جدلية التراث والحداثة في الخطاب الموسيقي العربي، مؤسسة المثقف العربي، صحيفة المثقف، العدد 4288، بغداد.
30. الغدامي، عبد الله، (2006م)، تشريح النص: مقارنة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
31. القرني، محمد، (1996م)، التراث عقدة العجز الإبداعي - مدخل إلى التأمل في مستقبل الموسيقى العربي، مجلة الحياة الموسيقية، عدد12، وزارة الثقافة، دمشق.
32. الكبيسي، طراد، (1978م)، التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة والفنون، 1978م، بغداد.
33. مروة، نزار، (1998)، في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح الغنائي الرحباني، دار الفارابي، بيروت، لبنان.
34. مؤتمر الموسيقى العربية، (1932)، المطبعة الأمريكية، القاهرة.
35. ملكاوي، أنس سليمان، (2009)، آلة العود في الأردن - تاريخها ومراحل تطورها، وزارة الثقافة، عمان.
36. الهباد، حمد عبد الله، (1990م)، مستقبل الموسيقى العربي في القرن الواحد والعشرين، مجلة الحياة الموسيقية، عدد9، وزارة الثقافة، دمشق.