المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 3، 2013، 317- 330

دلالات المكان في الأغنية الشعبية الأردنيّة

رامي نجيب حداد

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن

نبيل صالح الدراس

قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن

تاريخ الاستلام: 2012/6/5 **تاريخ القبول:**2013/2/13

Indicatives of Place in Jordanian Folk Song

Rami Najib Haddad,Faculty of Arts and Design, The University of Jordan, Amman , Jordan.
Nabil S. Darras, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

ملخص

يسعى الباحثان من خلال عرضهما لهذه الورقة إلى تقديم نظرية مفادها أن للمكان دوراً هاماً في الموسيقا عامة وقد تجلّى هذا الدور في الموسيقا والأغنية الأردنية الأمر الذي استدعاهما لتقديم دلالات تبين مدى قوّة العلاقة بين المكان والأغنية الشعبية الأردنية، وقد عرض الباحثان هذه العلاقة من منظورين؛ الأول يقدّم شواهد على إرتباط مكان العيش بالبنية اللحنية والإيقاعية والآلات الموسيقية المستخدمة في الموسيقا والأغنية والثاني؛ يقدم شواهد على ورود نص المكان في الأغنية الأردنية، وقد اتخّذ الباحثان من الموسيقا والغناء البدوي والريفي مرجعيتها لتقديم تلك الشواهد.

الكلمات المفتاحية:
موسيقا عربية، أغنية أردنية، أغنية شعبية

Abstract

This paper aims to propose a theory assuming that Place plays an important role in music in general and has been demonstrates that Jordanian folk song is no exception in this regards. Referring to Bedouin's and rural songs, The researchers provide evidence showing the strong relationship between the place and Jordanian folk songs from two perspectives: first, by providing evidence to link between place of living and melodic structure, rhythmic patterns, and musical instruments used and, secondly, by providing evidence from the text content of the songs.

مقدمة

المكان (والزمان) - جزء لا يتجزأ من أي فن، بما في ذلك العمل الموسيقي. ولعله من الحق أن يحتل المكان إحدى القضايا المركزية في المعرفة العلمية الحديثة. فتعدد وتنوع مظاهر المكان وتفسيراته في العلوم قد يعقد فهمه في الفن. إن الدراسة النظرية للمكان في الموسيقا في مؤلفات ونظم نظرية الموسيقا في القرن العشرين (بوليز وفيبيرن، وكيج.، وكزيناكيس، وميسيان، وشنيتكه، وشتوكهاوزن... وغيرهم) يدل على ان المكان في هذه الموسيقا أو تلك يتمتع بخصائص مختلفة وبعيدة عن الوضوح. وإن عدم وجود منهجية موحدة، ووفرة الملاحظات الفردية لبعض المؤلفين والدراسات النظرية ذات الطابع العام يجعل من الضروري إجراء مزيد من الدراسة للمكان في الموسيقا عموماً، وفي الأعمال الغنائية على وجه الخصوص (Махов، 2005: 2).

تستند هذه الدراسة على فكرة الاتصال الحميمية بين المكان والزمان، علماً بأنه يتم تخصيص مساحة لمفهوم المكان لمعرفة المزيد، لا سيما وأن العلم الموسيقي المعاصر يفتقد إلى مفهوم واضح للمكان. وستستخدم الدراسة مفهوم " المكان الموسيقي" في إطار الاشارة إلى البيئة الفنية الصوتية التي تتشكل من خلال الخصائص المكانية للمادة الموسيقية (الصوت الموسيقي، والأداء، ووسائل التعبير الموسيقي، وغيرها).

كما ويستخدم مصطلح "المكان" في إطار القدرة على استحضار المادة الموسيقية مع المكان (الحيز) المادي "spatiality"، حيث يشير ذلك إلى مفهوم المكان الموسيقي كمعبّر عن إحدى خصائص نظامه. ونظرا لأن مفهوم المكان يكشف عن العلاقة الفنية التصويرية بالأغنية الشعبية، ففي الدراسة يتم توضيح تلك العلاقة من خلال الصَور التي تظهر عند ولادة تلك الأغنية.

مشكلة الدراسة

تتمثل مشكلة الدراسة الحالية في إبراز خصوصية المكان **كظاهرة تصويرية- فنية موسيقية في الأغنية الشعبية الأردنية**.

هدف الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز المكان كأحد مضامين **الأغنية الشعبية الأردنية**، ورصد الصوَر الموسيقية التي جاء فيها المكان في تلك الأغنية.

منهجية البحث

قدّم الباحثان وصفاً لبنية الأغنية الشعبية الأردنية وبيّنا أثر المكان في بنائها من ناحية موسيقية وقدّما شواهد على وروده في نصها، ويعتبر هذا البحث من البحوث الأساسية التي تُعنى بالكشف عن المبادئ أو الخروج بنظرية أو تطوير نظرية قائمة، فالبحث يسعى للكشف عن مبدأ توظيف المكان في الأغنية الشعبية الأردنية (عدس، 1992 : 10).

نبذة عن الأغنية الأردنية

يشير الباحث صبحي أنور رشيد إلى أن الموسيقا العربية هي في الأصل موسيقا البدو في الصحراء والتي عرفت الحُداء كأول نوع من الغناء والفن الموسيقي العربي (رشيد، 2000 : 187 – 188)، وقد عرف الأردنيون الحُداء في باديتهم كما عرفوا أشكالاً أخرى من الغناء البدوي كالسامر والهجيني وغناء الفاردة، أما سكان الريف فقد عرفوا قوالب غنائية أخرى مثل الدلعونا وزريف الطول وغيرها، ورافقت الدبكات الشعبية كلا النوعين من الغناء مع اختلافات في الحركة والقفزات بالإضافة إلى اختلاف الآلات الموسيقية المرفقة تبعاً لطبيعة الألحان والإيقاعات؛ أما في جنوب الأردن وتحديداً في خليج العقبة، فقد عُرف الغناء البحري الذي رافقته إيقاعات مميزة استُمدت من تموّج البحر مع استخدام آلة السمسمية وهي شبيهة بالكنارة عند المصريين.

وبناء على ما تقدّم نجد أن الأغنية الأردنية قد تحلّت بميّزات عدّة جاءت نتيجة لاختلاف الظروف الاجتماعية والتاريخية وتنوع التضاريس الجغرافية، إذ أدت هذه المتغيرات إلى تباين أشكال الغناء في الأردن من حيث طريقة الأداء وتنوّع الإيقاعات وتعدد مواضيع الأغنية الأردنية، ولقد ارتَخت الأغنية - بشكل عام- أحداث التاريخ، وروح العصر وأحداثه بالكلمة واللحن والإيقاع. فلكل عصر ميزاتُه الفنيّة؛ وينطبق المبدأ نفسُه على الإنتاج الموسيقي في الأردن فبعد أن اتجهت الأغاني الأردنية في مرحلة الخمسينات من القرن العشرين للاستعانة بالغناء الشعبي تنهلُ منه دون تعديل يُذكر – إذ لم يتجاوز التعديل الكلمة والإخراج الفني – بدأت فترة السبعينات من القرن الماضي تخرج عن النطاق الشعبي متأثرة بالأقطار العربية المجاورة وتراثها الموسيقي التقليدي الفني؛ فغدا الموشح والغناء المعتمد على المقامات والإيقاعات الفنّية يأخذ حيّزاً – ولو ضئيلاً - إلى جانب النمط الشعبي؛ كما بدأ بعض الموسيقيين المتعلمين يرفدون الحركة الموسيقية. وبعد أن قاد الحركة الموسيقيّة الأردنية موهوبون موسيقيون من أمثال جميل العاص وتوفيق النمري وعبده موسى، مع بعض الفوارق بينهم حتى في العلم، فقد دفع الطموح توفيق النمري لأنْ ينمّي عمله في النظريات والعزف على آلة العود على يد جليل الرُّكب وفؤاد محفوظ؛ كما أن إلياس فزع ويوسف خاشو كانا من القلائل الذين درسوا وتتلمذوا على يد أوغسطين لاما في القدس. بعد هذه الفئة عاد بعض خريجي المعاهد المصرية ليدخلوا معترك الغناء في الأردن بأنماط تمثل مرحلة صبغها الطموح للتجديد، فأتى التجديد مُقلّداً لأساليب عربية مجاورة – من ناحية فنيّة على الأقل - ولم تظهر أغانٍ من هذا النوع لترسَخَ في ذاكرة النّاس إلا ما ندر؛ ولكن نجد أن هناك كثافةً في عدد الأعمال الغنائية وازدياد في عدد العازفين، والمغنيين، والملحنين. وفي هذه الفترة تظهر بعض مؤلفات يوسف خاشو للأوركسترا السيمفونية الأوربية كما ظهرت بوادر هذا الاتجاه في مؤلفات اوغسطين لاما وتلاميذه ونجد في أعمال المؤلف الموسيقي عبد الحميد حمام ظهور روح الموسيقا الشعبيّة المستمدّة من التراث الأردني. ولكنّ ما ميّز الأردن بشكل واضح هو الغناء المتأثر بالأنماط الشعبيّة التي ما تزال حاضرة حتى اليوم، ولقد نجح في هذا الأسلوب عدد من المغنين الذين استقوا أغانيهم وألحانهم من الإرث الشعبي، وفي هذا دلالة على أن الذوق العام في الأردن ما يزال يستجيب لهذا النمط من الموسيقا والغناء.

العلاقة بين اللحن والنص اللغوي في الأغنية

تعّرف الأغنية في منظومة القوالب الموسيقية على أنها "عمل موسيقي- شعري" (Беляев، 1971: 12). بمعنى آخر هي نوع من الفنون التركيبية (اللفظية- الموسيقية)، وبالتالي يمكن النظر إلى الأغنية إما كناحية شعرية (فن الكلام)، وإما كناحية موسيقية (فن الأصوات). وتشكل الموسيقا (اللحن) والكلمة مجال جذب متبادل فيما بينهما (Лушникова، 2008 : 20).

وكما هو معروف، فإن الخطاب الموسيقي يعبر عن فكرة ما بطريقة أكثر تعقيدا من التفكير المجرد من خلال الكلمة، بل وأكثر كمالا على وجه التحديد. وعليه، فإن الموسيقا بمضمونها عبارة عن كم هائل من الكلام، ذلك لأن وجود اللغة الشفهية جاء من صنع الناس، أما ظهور الموسيقا فيعود كتقليد لأصوات الطبيعة. ولذلك فإن المعرفة بالموسيقا مماثلة للدراسة التي لا نهاية لها لعالم الطبيعة من خلال اختراع نظام إشاري لدى الانسان.

تعبر لغة الموسيقا عن عالم غني من العواطف البشرية من خلال نظام معقد من الاشارات التي أخذت بالتطور في ظل ظروف معينة لتصبح رموزا، ومن ثم إلى لغة تسمى لغة الموسيقا التي يعرفها الجميع في الوقت الحاضر. وهذا النظام الإشاري الخاص، يحمل في طياته النماذج الانفعالية والدلالية للمعلومات. وهي تتسم بتعدد المعنى، ذلك لأن الاستيعاب الموسيقي يتم من خلال تمرير تلك الموسيقا عبر روح المستمع وخبرته الحياتية ويتم تحويلها إلى عالمه الداخلي. فالموسيقا كنسيج من الإشارات عبارة عن نظام خاص من الرموز(Лазутина، 2001 : 76). الموسيقا، مثلها كأي شكل من أشكال الفن الأخرى، تثير الرمزية. ويمكن لأي صوت موسيقي أن يكون ذا دلالة، ولكن بشرط أن يحمل في طياته أهمية اجتماعية، وبالتالي فإن الموسيقا تشتمل على مجموعة متنوعة من النظم الدلالية، ومن ضمنها الاشارات والنظم والرموز التي تعتبر الأكثر تعقيداً بين المنظومة الاشارية (Лазутина، مرجع سابق : 6).

ليست العلاقة بين الموسيقا والكلام في العمل الغنائي دائما كما كان ينظر إليها كإتحاد مثالي ودي بين اثنين من الفنون قائم على قدم المساواة، فقد تضمن علم الجمال الموسيقي وجهة نظر، ترى أن "وحدة الكلمة والموسيقا تعني تدميرا حقيقيا للنص اللغوي(Махов، مرجع سابق : 181). علما بأنه لم يكن بإمكان الكلمة أن تتخطى تلك المنطقة المحايدة والوصول إلى الموسيقا كمفهوم مطلق، أو إلى جوهرها القائم بذاته، إذ إنه إذا ما انصهرت الكلمة مع الموسيقا فقدت شكلها الأساسي كعمل شعري، فلا يمكن أن يكون تحول الكلمة إلى موسيقا، أو الموسيقا إلى كلمة أمرا حقيقيا، بل في الخيال فقط، في منطقة محايدة، ذلك لأن مصير الموسيقا اللفظية دائما ما كان يحمل بين طياته معنى من المعاني.

وعند مراجعة المكان في الأغنية الشعبية الأردنية، نجد العديد من نصوص الأغاني تصف المكان بصور متعددة[1]، بل ويأخذ المكان فيها حيزاً هاماً بدءاً من المكان الصغير الذي يشير إلى منطقةٍ محددة كالبيت أو حتى جزاءاً منه، مروراً بالحي ثم القرية أو المدينة، وصولاً إلى الأردن بلداً. هذا إضافة إلى ما نجده فيها من أماكن مجازية كالقلب أو الروح أو الشمس أو الشرق أو الغرب...إلخ:

1. انظر العمد، هاني (1969) أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية من الأردن – منشورات دائرة الثقافة والفنون – وزارة الثقافة والإعلام – عمان – الأردن، وكذلك انظر القسوس، نجيب (1994) ملامح التراث الشعبي في محافظة الكرك – جامعة مؤته – الكرك - الأردن

دق المهبـــــــــاش يـــــا سويلـــــــم واشـــــــعل نيـــــــران مشـــــــبوبة

ودلال العـــــــز مـــــــا تـــــــعدم عَ جنـــــــاب النـــــــار منصـــــــوبة

يتحدد المكان في هذه الأغنية "بجانب النار"- الموقد- الذي تنصب عليها "دلّة القهوة" عند العرب، ويدل اشتعال النار الدائم في بيوت الشَعر العربية على أنها بيوت عز وكرم، وتقدّم فيها القهوة العربية رمزاً للترحيب بالضيف.

و"بئر الماء" أو "عين الماء" شواهد آخرى على المكان المحدد في النص. إذ عرفت عادةً على أنها مكان التقاء العشاق، حيث تذهب الفتيات لورود الماء ويذهب العاشق بحجة شرب الماء، فيلتقي فتاة أحلامه:

عَلَـــــى بيْـــــر الطَّـــــي لاقانـــــــــي وْلاقيتْـــــــــهُ عَلَـــــى بيْـــــر الطَّـــــي

وَاحْسَـــــنْ مِـــــن الْخَـــــي وأعْلَـــــى مِـــــن عْيونـــــي وَاحْسَـــــنْ مِـــــن الْخَـــــي

ويعتبر المرج الأخضر والوادي من الأمكنة الممتعة للتنزّه، حيث يتغنى الأردنيون بمروجهم الخضراء وأوديتهم الخصبة، ويحبون ربيع بلادهم وصيفها، فهما أطول فصول السنة في الأردن وخصوصاً الصيف:

طلَّـــــــتْ عَالْمَـــــــرْج الأخْضَـــــــرْ تِسْقِـــــــــي جْنِينِتْهَـــــــــا

سُبْحـــــــان الخَـــــــلاَّقْ صَـــــــوَّر زِينِـــــــــة صُورتْهـــــــــا

كُـــــــلِّ الـــــــرّوض زْهُـــــــورْ والنَّسْمَـــــــاتِ عْبُـــــــورْ

تِمْلَـــــــى الدّنيـــــــا عْطُـــــــورْ بَهْجِـــــــــة طلْعِتْهـــــــــا

ويتّسع وصف المكان في الأغنية الشعبية الأردنية ليصل القرية والمدينة، فانتماء الأردني لقريته ولمدينته ولبلده منقطع النظير، ونجد لكل مدينة وقرية عند الأردنيين تسمية ووصفاً، فإربد عروس الشمال، وعمان درّة القلب ودار المحبة والوفاء، والعقبة ثغر الأردن الباسل وهكذا:

طوَّعْنَاهَـــا مِـــنْ عَمَّـــان لْلجـــوفْ وْمْـــن ألْكَـــرَكْ لحْـــدُودِ الطَفِيـــلَة

ويلْـــكْ يَـــالِلي حَواليْنَـــا بتْحُـــوفْ رَوِّحْ لاهْلَـــكْ دَوِّرْ لَـــكْ نْفِيلَـــة

ويورد العمد في كتابه "أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية من الأردن" العديد من الأمثلة والنصوص الشعرية التي يرد فيها المكان كنص شعري في الأغنية الشعبية الأردنية ومن الأمثلة عليها (العمد، 1969، ص 331):

بـــــين الحصـــــن والصـــــريح طـــــالع كمـــــا يـــــا طيبـــــه

طـــــلع المـــــأمور ينّبـــــه كلمـــــن يوخـــــذ حبيبـــــه

لقد جاءت بعض النصوص في الوصف المجازي للمكان متّخذةً من الشمس أو القمر مكاناً ومن الأمثلة عليها أغنية بكتب أسمك يا بلادي.

بكتـــــب اســـــمك يـــــبلادي عالشـــــمس إلمـــــا بتغيـــــب

لا مـــــالي ولا اولادي علـــــى حبـــــك مـــــا فـــــي حبيـــــب

أما ارتباط المكان باللحن، فإن "الاستيعاب الموسيقي الحقيقي لا يحبذ أي برامجية او وصف حياتي"[2]. إذ من السهل أن نربط بين السيمفونية البطولية و نابليون، وبين سوناتا « فانتازيا» مع ليلة مقمرة، وبين شهرزاد ريمسكي كورساكوف و البحر وغير ذلك. وغالباً ما لا يكون ذلك سيئا من الناحية التربوية. ومع ذلك، ينبغي لنا أن نتذكر دائما بأن الموسيقا لا تصور الأشياء، ولكنها تصور جوهرها، حيث تكون تلك الأشياء مدمجة. الناحية الموسيقية البحتة بطبيعة الحال غير قادرة على تمثيل الأشياء المكانية المادية، ولكنها وحدها تكون قادرة على تصوير ذلك الجوهر الذي صنعت منه تلك الأشياء[3]. وينبغي أن يكون من الواضح في كثير من الأحيان حقيقة تشخيص "المضمون" في الموسيقا من خلال الصورة الرمزية التي تشير إلى بعض الغموض الذي لا يوصف، والذي يقع تحت تلك الصورة.

وفي هذا الإطار يمكن النظر إلى تلك السمات الموسيقية التي تتمتع بها الأغنية الشعبيةالأردنية انطلاقاً من خصوصيتها المكانية التي تفرض نوعا من الهوية المميزة لها، وخاصة من خلال قوالبها، إذ يستخدم الأردنيون في غنائهم أسلوبين من الغناء، يشتمل كل منهما على مجموعة من القوالب المختلفة، سواء من حيث الشكل (اللغوي أو الموسيقي)، أو ظروف الأداء، أو التسمية وما إلى ذلك: الغناء "المقيد"[4]

2 . http://astrologos.su/astrologos_library/Losev/Losev1_1_2_2_1.htm

3 . http://astrologos.su/astrologos_library/Losev/Losev1_1_2_2_1.htm

4 . ويقصد به تلك الأغاني التي تعتمد على جملة (جمل) موسيقية ثابتة اللحن ضمن إطار زمني ما، يشكل إيقاعاً لها. ويغلب عليها الأداء الجماعي وإن سمعت أحياناً بشكل فردي، ولذلك كثيراً ما تكون مرافقة حركياً بواسطة المسير، أو الرقص، أو العمل، أو اللعب ..... ألخ. كما وأنه نتيجة لذلك، تفتقد في الكثير من الأحيان إلى الآلات الموسيقية المرافقة، بأستثناء الأشكال التي تطورت عنها في أسلوب الأداء المعاصر من خلال الفرق الغنائية الآلية.

(الحداء، الهجيني، الدحية...إلخ) والغناء "المرسل"[5] (الشروقي، العتابا، الموال...إلخ). ومن الواضح هنا أن تبرز دلالية المكان في الأغنية الشعبية الأردنية من خلال ارتباط "تصنيف" القوالب الغنائية الشعبية الأردنية لدى الباحثين طبقا للبيئة الجغرافية التي يعيش فيها المجتمع الأردني. فهناك القوالب الغنائية المميزة للبادية/ الصحراء (الغناء البدوي)، وقوالب الريف/ السهل والجبل (الغناء الريفي)، وقوالب الصيادين/البحر(الغناء البحري).

فقد رصد القسوس في كتابه " ملامح التراث الشعبي في محافظة الكرك " الكثير من ابيات الشعر البدوي التي يرد فيها المكان كصورة شعرية منها (القسوس،1994: 139):

هـــذا مكـــان صـــويحبي واحلالـــي وهـــذا مكـــان اللـــي عســـاهم يريعـــون

وهـــذا مطـــب بيـــوتهم والحبـــال وهـــذا مكـــان ارحـــيهم يـــوم يرحـــون

وبالطبع، فإن لكل صنف من هذه القوالب ما يجعله موسيقيا مميزا، طبقا لارتباط سماته أو بعضها مع تلك البيئة التي يعيش فيها. ولنأخذ على سبيل المثال لا الحصر نموذجا من قالب "الحداء" كنوع من الغناء الذي يقال على ظهر الإبل. بل وأخذ تسميته من " الإبل "ـ الهجين كإصطلاح مرادف:

يـــا يُمَّـــهْ عـــذّي مْهيرتِـــي تِكْبَـــرْ وَانـــا خَيَّالهَـــا

وَاشْـــري لهَـــا سَـــرْج جِدِيـــدْ ريـــشَ النَّعَـــام جْلالهَـــا

لعل في **الإيقاع اللحني** لهذا النموذج تعبيرا واضحا عن الصحراء وما تتطلبه من إيقاع بطيء ممتد يتناسب مع المسافات الطويلة التي سيقطعها المسافر على راحلته دون استعجال، بل ويتناسب إيقاعها مع

5 . وقد سمي بالغناء " الحر " أو " الإرتجالي " نظراً لعدم أعتماد المؤدي على الجملة (الجمل) الموسيقية ثابتة اللحن. فيتم إرتجال فكرة موسيقية ما وليدة اللحظة، ودون الإلتزام نسبياً بقواعد البناء والتنظيم الإيقاعي . وبالتالي فأن هذا اللحن يؤدى (Adlibitum) من الناحية الزمنية والإيقاعية. أما من الناحية النغمية، فقد تتمتع الفكرة الموسيقية بالثبات النسبي، حين تكون نواة قابلة للتطور النغمي أثناء مسارها في الأداء. أما الأمر بالنسبة للنص اللغوي في هذا الغناء، فقد يتخذ النص أشكالاً مختلفة: كأن يكون محفوظاً أو معروفاً لدى المؤدي، ويختاره كاملاً أو جزئياً، وقد يكون النص مرتجلاً. ولكن في كافة الظروف تبدو ضرورة الإلتزام بقواعد البناء الشعرية الصارمة: كالوزن، والقافية. أن اسلوب الأداء الإرتجالي المميز لهذا النوع من الغناء يجعل من الصعب أداءه بشكل جماعي، ولذلك تبقى الفردية (solo) في الأداء إحدى خصوصياته الملازمة له. كما وأن هذه الخصوصية تنعكس في صنع ظرف آخر، إذ لا بد من وجود " مستمع " لهذا اللون. وأخيراً فإن فردية الاداء والارتجال تجعل من المؤدي أحياناً أن يكون الشاعر، والمؤلف الموسيقي، والعازف، والمغني في آن واحد.

خطوات راحلته، حيث يرى العديد من الباحثين الموسيقيين أن العرب قد أخذت إيقاع الهجيني و الحُداء القديم من سير الإبل (تيسير، 2009، ص 505). هذا النموذج الغنائي الشعبي الذي تتكرر من خلاله صيغة دورين في خانة واحدة لإيقاع الرجز الشعري، والذي يمكن رسمه كزمن ذات السن التي تتلوها سوداء في ميزان ثلاثي بسيط يؤكد الصورة المكانية للبيئة الصحراوية.

على العكس من هذا الإيقاع اللحني، نراه سريعا أو معتدلا في نموذج حركة " الفاردة" للمجتمع الريفي، حيث تتقارب المسافات" فإيقاعات الغناء الريفي تأتي نشطة ومحفزة للدبكات والرقصات الشعبية التي تتجلّى في كافة المناسبات ومنها إيقاعات الملفوف، والمقسوم (الدويك)، والمصمودي الصغير (البلدي)، (غوانمة،1997 : 62)، في حين أن إيقاع الغناء البحري شبيه بموج البحر وهو المكان الذي استلهم منه البحارة وسكان المناطق الساحلية أيقاعاتم وألحانهم أثناء قيامهم برحلات الإبحار والصيد.

لا بل ونجد أن هناك مجالاً واسعاً لعدم انتظام الايقاع اللحني في خصوصية بعض الألوان الغنائية التي يرتبط أداءها طبقا لبعد المسافة النسبي المعبر عنه في المضمون اللغوي، كما هو الحال في " المهاهاة" (أنظر الدراس. 2004. ص. 885- 896):

هي وي يا بي محمد يا برجنا العالي سكنت حذاك
هي وي وكل ما هب الهوا يفتح نداك
هي وي ونا تمنيت من ربي يقل عداك
هي وي ويصبر عليك زمانك تاتنول مناك

يلفت الانتباه في النماذج السابقة " **السعة اللحنية**" التي ترتبط أيضا مكانيا طبقا لنظرية الفيلسوف وعالم الاجتماع الانجليزي هيربيرت سبنسر(Spencer, Herbert 1903 - 1820) في أنماط الغناء، والتي تفيد بأن الخبرات الموسيقية لدى الإنسان قد تشكّلت تبعاً لمكان المعيشة الذي عاش فيه ونمّى فيه خبراته الصوتية، فقد تعلم الإنسان الموسيقا من الطبيعة ومن خلال تقليده للأصوات التي يسمعها، لذلك فإن قاطن الصحراء القاحلة لا يكاد يسمع سوى صفير الرياح وأصوات الحيوانات البرية الصحراوية، ولذلك فقد كانت خبراته الموسيقية محدودة ولا تتعدّى نغمتين أو ثلاثاً (الصنفاوي، 1985، ص16). إلا أن الطبقة التي تحل بها تلك النغم قد تتفاوت بين المرتفعة والمنخفضة، وفي ذلك استجابة تعبيرية عن ضرورة التصرف الأدائي للطبقة ذات العلاقة، فهي في " المهاهاة مرتفعة، خاصة وأن **المرأة** فقط هي الشاعر والملحن والمؤدي لهذا القالب، لا بل لم تسمع المهاهاة مطلقا على لسان الرجال، ومع ذلك يبقى الرجل الموضوع الرئيس لها على الأغلب. فالمعاني التي تحملها المهاهاة عبارة عن نداء واستصراخ وتحريض موجه للرجل كرمز، ولهذا يتمتع لحن المهاهاة بالطبقة المرتفعة في عملية الأداء، مما يعني أيضا أن تكون الأماكن المفتوحة كظرف مكاني للأداء.

يبين النموذج رقم (1)، وهو مدونة موسيقية لغناء الحُداء، تركيبة الجملة اللحنية في الغناء البدوي، ويتّضح تسلسل النغمات الموسيقية وقلّة وجود قفزات لحنية غنائية بالإضافة إلى عدم استخدام الزخارف والحليات اللحنية مع ورود شكلين من أشكال النغمات الموسيقية وهي السوداء والبيضاء فقط. في حين يبين النموذج رقم (2) وهو مدونة موسيقية لأغنية ريفية، وجود قفزات موسيقية في اللحن بالإضافة إلى استخدام الزخارف والحليات اللحنية مع ورود ثلاثة من أشكال النغمات الموسيقية وهي السوداء وذات السن وذات السنين.

نموذج رقم (1) – مدونة موسيقية من غناء الحُداء البدوي

نموذج رقم (2) – مدونة موسيقية لأغنية "عبله" وهي من الغناء الريفي

ولابد من التطرق إلى الآلات الموسيقية الشعبية التي قد ترافق الأغنية في الكثير من الأحيان. وهي تمثل ظاهرة للثقافة المادية لهذا الشعب أو ذاك. وفي بنائها ومادة صناعتها وتقنية الأداء عليها وامكانياتها التعبيرية مايعكس خصوصية التفكير الفني الموسيقي، وسمات الثقافة المادية للمجتمع ومستوى المعرفة العلمية والعملية له، وتقاليده التاريخية، ووعيه الفني، ونموذج رؤيته الجمالية. أن الفهم الحقيقي لجوهر الآلة الموسيقية كما يقول ماتسييفسكي " غير ممكن دونما الأخذ بعين الاعتبار كامل المضمون الثقافي التاريخي" (Мациевский، 1980 : 143). ويؤكد حمام على أن ما يحتاجه المغني أو القاصود في البيئة البدوية لمرافقة غنائة المحدد بمجال صوتي بسيط لا يتجاوز المرافقة بآلة "الربابة" ذات الوتر الواحد، أما الأغاني الريفية، ذات الايقاع السريع، والقفزات اللحنية الواضحة، والتي ترافقها الدبكة الشعبية التي تتناسب مع الإيقاع الحيوي وقوّة قدمي الفلاح الذي اعتاد على التنقل بين الحقول، الأمر الذي يعكس طبيعة الحياة الريفية النشطة والمرتبطة بالزراعة، فآلاتها

"الشبابة" و"المجوز"، وهي آلات تمتاز بالصوت الحاد، بالإضافة إلى "الطبلة" التي تساعد في تنشيط الألحان وزيادة الحماس(حمام، 1988 : 17). كما ترتبط آلة السمسمية في الثقافة الموسيقية لأهل العقبة بشكل رئيس بتلك الأغاني التي تعكس الواقع الجغرافي للمدينة وتأثيره على نمطية النشاط السكاني. ونظراً لأن العقبة مدينة بحرية، فإن التقاليد المتأصلة لا تدع مجالا للشك في أن يكون بعض من هذه التقاليد مرتبطاً بأغاني العمل في البحر. ولذلك نراها كثيرا ما ترافق أغاني العمل ذات الوظائف المختلفة عند الصيادين العقباويين كالتغلب على التعب ، و المساعدة في إنجاز عمل جماعي يحتاج لتنظيم الأدوار أو توحيد الحركة. من ناحية أخرى، يشمل الغناء في العقبة أغاني للبحر ، المواويل[6]، الغناء المصاحب لرقصتي الرفيحي والعرضة، السحجة العقباوية، والغناء الديني. هذا بالإضافة إلى القوالب الغنائية الشعبية الأردنية من أغاني الدبكات، الهجيني، الحداء والتراويد ، السامر والسحجة والدحية ، الشروقي ، أغاني الختان، التحانين ، النواح ، وأغاني الأطفال.

ففي أغاني العمل البحري نجد البحارة يغنون للقطيرة [7] عندما يقومون بأعمال الصيانة لها، إذ يرددون نوعاً من الغناء، لإثارة الحماس والهمة عند الرجال ولتوحيد حركتهم وقوتهم لدفعها و إخراجها من الماء لصيانتها وإزالة ما علق بها من طحالب:

يـــــا جـــــربا لا تجربّـــــي يســـــلط عليـــــك ربّـــــي

يـــــا جربـــــا يـــــا جربونـــــه لاطليكـــــي بالصـــــابونه

وكذلك كانوا يرددون أغنية أخرى لصيانة المراكب:

العنـــــزة الجربـــــا أكلهـــــا الـــــذيب العنـــــزة الجربـــــا أكلهـــــا الـــــذيب

والموسيقا الشعبية الأردنية كغيرها من موسيقا الشعوب العربية تنتمي إلى الموسيقا الغنائية ، التي تلعب فيها الآلة الموسيقية دوراً ثانوياً، وبالتالي فإنها تستخدم تلك الآلات الموسيقية ذات النظام الصوتي الإنساني(الطبقة الصوتية البشرية)، وفي نفس الوقت، ونظراً لعدم تعدد الأصوات في النظام الموسيقي العربي بشكل عام، فإن الموسيقا الشعبية الأردنية تعتمد بشكل رئيسي على الآلات الموسيقية اللحنية: الرباب (الربابة) والشبابه (القصبة) والسمسمية، وتعتبر الآت المجوز (المزدوج) واليرغول بالرغم من وجود الصوت الثاني الصادر عنها أثناء العزف لحنية، لأن هذا الصوت غير متغير الطبقة على مدى اللحن (OSTINATO). أما الآت الإيقاع فلا تشكل عنصراً هاماً في الموسيقا الشعبية الأردنية، ويستعاض عنها عادة (وإن تم إستخدامها متأخراً) بالتصفيق بالأيدي (السّحجة) أو ضرب الأرض بالأرجل (الدبكه). وفي بعض الحالات يستخدم أناء طحن القهوة العربية (المهباش) المصنوع من الخشب كآلة إيقاعية لدى المجتمع البدوي.

وبالطبع فإن الموسيقا الأردنية لا تقتصر أثناء عملية الأداء على الآلات الموسيقية الشعبية، بل وتستخدم الآلات العربية التقليدية: كالعود، والقانون من العائلة الوترية النقرية، والناي من الآلات الهوائية النفخية، أضافة

6. لكون طبيعة بعض الأعمال في العقبة تتعلق بالصيد والبحر وتختلف عن باقي مناطق المملكة .

7. القطيرة : هي المركب كبير الحجم الذي كان يستخدم لرحلات الصيد الطويلة .

إلى الآت الإيقاع المختلفة: الطبل، والطبله، والرق، والدف. كما وتستخدم الموسيقا الأردنية في الوقت الحاضر نتاج الثقافة الموسيقية العالمي في مجال الآلات الموسيقية المختلفة، والتي لم تعد حكراً على منطقة أو ثقافة معينة كعائلة الفيولين من الآلات الوتريه القوسية، ومختلف أنواع الآت الأوركسترا النفخية: الخشبية منها والمعدنية. هذا أضافة إلى الآت المفاتيح : الأكوستيكية والإلكترونية.

الخاتمة

تعبّر الأغنية الشعبية الأردنية عامة عن وجدان وأحاسيس الإنسان الأردني وظروفه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فكلماتها مستوحاة من تفاصيل الحياة اليومية للمجتمع الأردني، وبالتالي كان للمكان الذي يعيش فيه الأردني تأثير كبير على اللحن. فلقد تحلّت الأغنية الشعبية الأردنية بميزات عدّة، جاءت نتيجة لاختلاف الظروف الاجتماعية والتاريخية وتنوع التضاريس الجغرافية، وبلا شك فقد أدت هذه المتغيرات إلى تباين أشكال الغناء في الأردن من حيث: القوالب ومواضيعها، والالات الموسيقية المستخدمة، و طريقة الأداء.

لقد برز دور المكان في الأغنية الشعبية الأردنية في ناحيتين هامتين، الأولى كنص شعري حمل في طياته معاني للمكان الذي غدى موضوع تلك الأغنية أو محورها، وعليه فقد حدد صورتها الفنية، والثانية في أثر المكان على تشكيل اللحن الموسيقي للأغنية وبالتالي فقد حدد الخطوط اللحنية وطبيعة الأصوات والطبقات والإيقاعات التي تم توظيفها لبناء الأغنية.

قائمة المصادر والمراجع:

العربية

تيسير، أيمن، (2009) الهجيني أحد قوالب الغناء الشعبي في الأردن، مجلة دراسات - سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 36 العدد 3، عمادة البحث العلمي – الجامعة الأردنية، عمان – الأردن.

حمام، عبدالحميد، (1988) أصالة القوالب الغنائية البدوية، مجلة التراث الشعبي، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد الفصلي الثالث، بغداد - العراق.

الدراس، نبيل، (2004) المهاهاة في الغناء الشعبي. أبحاث اليرموك". سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية". المجلد 20، العدد 2، إربد - الأردن

رشيد، صبحي أنور، (2000) موجز تاريخ الموسيقا والغناء العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق.

الصنفاوي، فتحي (1985) الموسيقا البدائية وموسيقا الحضارات القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – جمهورية مصر العربية.

عدس، عبدالرحمن (1992) أساسيات البحث التربوي، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان – الأردن

العمد، هاني (1969) أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية من الأردن – منشورات دائرة الثقافة والفنون – وزارة الثقافة والإعلام – عمان / الأردن

غوانمة، محمد، (1997) الأهزوجة الأردنية، مطبعة الروزنا، عمان - الأردن.

القسوس، نجيب (1994) ملامح التراث الشعبي في محافظة الكرك – جامعة مؤته – الكرك / الأردن

الأجنبية

Беляев В. М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Сов. композитор, 1971

Лазутина, Т. В. Процесс символизации в музыке тема диссертации и автореферата по ВАК 09.00.01, кандидат философских наук Тюмень. 2001.

Лушникова А. П. Славянские и общекультурные символы в песенном тексте (на материале текстов песен группы "Калинов мост"). Тюменский Государственный Университет. Тюмень 2008

Махов А. Е. Música Literatura. Идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов. Москва: Intrada, 2005.

Мациевский И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. JL, 1980.