Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 52, No. 3, 2025, 5654

Deanship of Scientific Research

Repetition in traditional and popular Arabic music

***Abdel Salam Marei Haddad*, *Mohammad Ali Reda Al-Mallah* ***

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

Received: 8/9/2023
Revised: 9/1/2024
Accepted: 12/3/2024
Published online: 2/2/2025

* *Corresponding author:*
mallah@yu.edu.jo

Citation: Haddad, A. S. M., & Al-Mallah, M. A. R. (2025). Repetition in traditional and popular Arabic music. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *52*(3), 5654.
https://doi.org/10.35516/hum.v52i3.5654

Abstract

Objectives: This study came to explain the concept of repetition in language and music, and its importance - specifically - in Arabic music. It aimed to clarify the reasons for repetition, explain its importance, and how to repeat phrases and musical patterns, whether melodic or rhythmic or both together.

Methods: The researchers addressed repetition as a central subject of study in the Arab musical context, from a conceptual and epistemological angle. The topic was addressed in a brief analytical manner, and some musical examples were included and analyzed to clarify the idea. The study showed the compositional and musical structure of repetition. The researchers adopted the inductive approach and the descriptive approach. And analytical to reach results.

Results: The positive purposes for use and its positive results, were represented by confirming the melody and enhancing the speed of memorization, interacting with it, confirming its message, and sensual and spiritual communication of the repeated sentences.

Conclusion: The two researchers concluded the importance of repetition and its uses in music. It affects the listener's soul and works to polarize his emotions, leading to an immediate and rapid response through movements, such as dancing, dabke, and stamping feet. Therefore, this study demonstrates this importance.

Keywords: repetition, music, folk music.

التكرار في الموسيقا العربيّة التقليدية والشعبية

*عبد السلام مرعي حداد، محمد علي رضا الملاح **

قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

ملخّص

الأهداف: جاءت هذه الدّراسة لبيان مفهوم التّكرار في اللّغة والموسيقا، وأهميته، -وتحديدًا- في الموسيقا العربيّة، وهدفت إلى إيضاح أسباب التّكرار، وبيان أهميته، وكيفية تكرار الجمل والأنماط الموسيقية سواء اللحنية أو الإيقاعية أو كلاهما معًا،

المنهجية : تناولت الدراسة التكرار كموضوع دراسي مركزي في السياق الموسيقي العربي ومن زاوية أفهوميّة وأبستيمولوجيّة. وقد تم معالجة الموضوع بطريقة تحليلية مقتضبة، وتم إدراج بعض الأمثلة الموسيقية وتحليلها لتوضيح الفكرة، وأظهرت الدراسة البنية التركيبية والموسيقية للتكرار، اعتمدت الدراسة على المنهج الاستقرائيّ، والمنهج الوصفيّ؛ والتحليلي للوصول إلى النّتائج.

النتائج: الأغراض الموجبة للاستخدام ونتائجه الإيجابية التي تمثلت في تأكيد اللحن، وتعزيزه لسرعة الحفظ، والتفاعل معه، وتأكيد رسالته، والتّواصل الحسّيّ والرّوحيّ للجمل المكرّرة.

الخلاصة: خلصت الدراسة إلى أهمية التكرار واستخداماته في الموسيقا. حيث يؤثّر في نفس السّامع، ويعمل على استقطاب انفعالاته، ممّا يؤدي للاستجابة الفوريّة والسّريعة من خلال الحركات، مثل: الرّقص، الدّبكة، ضرب الأقدام؛ لذا جاءت هذه الدراسة لبيان هذه الأهميّة.

الكلمات الدالة: تكرار، موسيقا، الموسيقا الشعبية.

© 2025 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

أهداف الدّراسة:

هدفت الدراسة إلى توضح مفهوم التكرار في اللّغة والموسيقا، وبيان أهميته، ودوره في البنية، وتراكيب الجمل الموسيقيّة، والأغراض الموجبة لاستعمال التكرارات في العبارات، والجمل الموسيقية، وفي الأحاسيس، والرّسائل التي تنبعث من الألحان، وما تحمله الأغاني الشعبية العربيّة من العبارات الهادفة المرتبطة بها؛ ممّا يسهّل على المستمعين متابعتها وفهمها.

أسئلة الدّراسة:

انطلقت الدّراسة من سؤالين، رأت أنّه ينبغي الإجابة عنهما، وتوضيح حيثياتهما، وهما على النّحو الآتي:

1- ما مفهوم التّكرار؟ وأهميّة في البنية التّركيبيّة الشّعريّة والموسيقيّة؟

2- ما أسباب التّكرار في الموسيقا العربيّة؟

الدّراسات السّابقة:

وجدت الدراسة في بعض الأماكن المتفرّقة من الكتب، عددًا من العبارات والإشارات، التي تبين استخدام التّكرار، ويعتبر هذا الموضوع موضوع دراسي مركزي في السياق الموسيقا العربي ومن زاوية أفهوميّة، وتكمن أهميته في انحصار الدراسات التي تناولت هذا الموضوع وبالأخص في الحديث عن التّكرار في الموسيقا العربية، فهناك عدد من العلماء ممن تحدثوا عن أهميته في الموسيقا، على (هاينرش شينكر، نيكولاس رويت وريتشارد ميدلتون)، الذين خلصوا إلى أن التكرار سمة نموذجية للموسيقى؛ لكونه يؤدي دورًا كبيرًا في البنية الموسيقية خاصة، وبأنه عام في الموسيقا. ومنهم من تناول دواعي وأهمية استخدامه في الموسيقا، ومثال على ذلك كتاب ماكجراث، واوليفر جولين: يعتبر كتاب ماكجراث من بين الكتب الأكثر تميزًا وإثارة للاهتمام من حيث تقاطع الموسيقا والأدب. وتساهم دراسته بعناصر جديدة في فهمنا للعمل بهذا المجال، خاصة في قدرته على إثراء تفكير الموسيقيين والملحنين. ويجعل من هذه الدراسة نقطة البداية لعدد من التأملات المثمرة حول التكرار، والتمثيل، والارتجال، والتجريب البنيوي في الفنون.

ويحتوي كتاب اوليفر على مجموعة مختارة من النصوص الأصلية من قبل مؤلفين كبار في مجال التكرار، ويلقي الضوء على واحدة من الظواهر الأساسية في الموسيقا، كما ويعيد تقييم التعقيد المرتبط بمفاهيم التكرار في مجموعة متنوعة من الأنواع الموسيقية.

نتائج الدراسة:

بيّنت الدّراسة أهميّة التّكرار في اللغة الموسيقيّة؛ من حيث البنية والتركيب، كما بيّنت أهميّته في الموسيقا، وخاصة في الموسيقا الشّعبية، وأظهرت الدّراسة النتائج الإيجابية لاستخداماته؛ الّتي تمثلت في: تأكيد اللّحن، وتعزيزه لسرعة الحفظ، والتفاعل معه، وتأكيد رسالته، والتّواصل الحسّيّ للجمل المكرّرة؛ بما يؤثّر في نفس السّامع، وتعمل على استقطاب انفعالاته، ممّا تؤدي للاستجابة الفوريّة والسّريعة من خلال الحركات، مثل: الرّقص، الدّبكة، ضرب الأقدام، أو في أقلّها تمايل الجسد، أو الرّأس، أو الأصابع، والمشاركة الجمعية.

استطاعت الدراسة الوقوف على: بيان مفهوم التّكرار، وبيان أهميته، والوقوف على بيان أسبابه في الموسيقا التقليدية والشعبية العربيّة.

المقدمة:

مفهوم التكرار

يُعدّ التكرار إحدى السّمات الأسلوبيّة الشّائعة في الشعر العربي، وتشير المعاجم اللّغوية إلى مفهوم التكرار بأنّه من كرّر الشّيء تكريرًا وتكرارًا، أي إعادته مرة بعد أخرى، (ابن منظور: 3851)، وأمّا اصطلاحًا: فهو إعادة الكلمة أو اللفظة أكثر من مرّة، ويرى العلماء أنّ التّكرار يأتي لعدة أسباب منها: التوكيد، زيادة التنبيه، التهويل أو التعظيم، التلذذ بذكر المكرّر، أو للتنبيه بشأن المذكور، (المدني: 34-35)، وقد قال عنه الجرجانيّ: بأنه الإثبات بشيء مرة بعد أخرى. (القاضي الجرجاني: 113)، ويعد الجاحظ من أوائل العلماء الذين تحدثوا عن التكرار، وأشار إلى أهميته، وبيّن محاسنه ومساوئه، (الجاحظ: 79)، إلّا أنّنا لا نجد عند أكثر القدامى أية إشارة إلى موسيقية التكرار، عدا ما جاء عند ابن رشيق؛ إذ أشار إلى فائدته الموسيقية والإيقاعية. (القيرواني:3).

وأبسط أنواع التكرار الإلحاح على نقطة تراها عامة في العبارة؛ ليسلّط الضوء على أهم نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها؛ فيكوّن بذلك دلالة نفسية وانفعالية، (الملائكة: 276)، وتومئ الكلمة المكرّرة في النّص بكل دلالاته وأبعاده، بما لها من إيماءات، وظلال تنعكس على نفسية المتلقي، (العبد الرحمن: 269) وتكشف عن الفكرة المسيطرة على الشّاعر، بالإضافة عن كشف خصائص الشّاعر الأسلوبية، (الهاشمي: 381) ووحدته العضوية، (التونجي: 881)، بالإضافة إلى أن التكرار يؤدي وظائف دلالية عميقة وإيقاعية، وامتداد الكلمة المكرّرة من بداية النص حتى آخره يعطي تماسكًا وترابطًا للنص.(الفقي: 21).

وعلاقة الشعر بالموسيقا علاقة حميمة؛ إذ لا يوجد شعر من دون موسيقا وأوزان وأنغام، (ضيف: 97) ويعتمد نجاح النص الشعري على موسيقاه الداخلية؛ لعلاقته بالتجربة الشعورية؛ لذا على الشاعر انتقاء الألفاظ، والجمل بعناية؛ ليحقق النجاح في عمله؛ فزيادة الانفعال، تعني زيادة في سرعة وتيرة الموسيقا، بغض النظر عن الغرض الشعري، (الجنابي: 126)؛ لأن علاقة الموسيقا بالانفعال، علاقة طردية، (عيد: 21)؛ فالكلمات لها صلات

عديدة، ومنها علاقتها بما سبقها، ولحقها من كلمات، حتى اكتمال النّصّ الذي توجد فيه. ومن جهة أخرى، فالموسيقا في الألفاظ تنشأ بما للكلمة من طاقة حيوية أو ضعيفة على الإيحاء، (إليوت: 29)، وكلّما كانت الكلمات متوافقة غير متنافرة، أحدثت في الأذن جرساً عذباً، وساعدت على تذوّق المعنى واستساغته، وأحدثت تفاعلًا مؤثرًا بين المؤدي والمتلقي؛ لأن الجرس الصوتي يجذب الانتباه، بالإضافة لتأثيره الجمالي، (ويلك: 213)؛ فالتكرار يعطي قيمة سمعية، تأخذ المستمع لنشوة التأثر بالإعجاب بها، أو التعجب منها، (علي السيد: 79).

والتكرار سمة طبيعية في حياتنا اليومية؛ لذا فإن الأشياء التي تتكرر لا نوليها أي اهتمام، وتشمل الممارسات اليومية من الأحداث والعادات، وممارسات الأديان والمعتقدات وغيرها، (Nurmesjarvi: 1)ومن ناحية موسيقية، فقد اعترف العديد من العلماء بأهميته في الموسيقا، على راسهم (هاينرش شينكر، نيكولاس رويت وريتشارد ميدلتون)، الذين خلصوا إلى أن التكرار سمة نموذجية للموسيقا؛ لكونه يؤدي دورًا كبيرًا في البنية الموسيقية خاصة، وبأنه عام في الموسيقا (Ruwet :16, Middleton :268, Schenker:19)، بل اعتبره بعض الدارسين خاصية طبيعية للفنون، تحوي غرضين محددين للبشر، أوّلهما: نفعيّ؛ للحصول على أهداف أو منافع مختلفة، وثانيهما: إرضاء للحسّ الفني للبشر، وتوفير التوازن والتناسب والتناسق، (Harris: 302-328)، مع وجود اختلافات في كمية التكرار ودرجته بين الموسيقا والوسائط الفنية والتواصلية الأخرى، فإنّ الموسيقا على عكس الفنون الأخرى، تسمح بالتكرار الحرفي كونها تستخدمه على نطاق واسع، بل وتتطلبه (Lidov: 3)؛ لأنّ أساس التعبير الموسيقي هو التكرار، إذ يوجد في اللحن، وفي كلّ عبارة أو عنصر، (De Selincourt :286-293)، ولا تكتفي الموسيقا بالتكرار مرة أو مرتين، بل عشرات المرات؛ فبالكاد ينتهي القسم قبل أن تُعاد القصة بأكملها بسعادة مرة أخرى (Zuckerkandl:213). وأكّد موسيقيون بأنّ التكرار كان العامل الحاسم في إعطاء شكل للموسيقا، بل أنه من الأدوات المختلفة المستخدمة لدمج الشكل، حتى وصل بعضهم إلى أنّ الوضوح في الموسيقا مستحيل من دون التكرار،(Schoenberg:20, Stravinsky: 69-70) أو على الأقل يجب عليها توفير بعض عناصر التكرار،(63، Sessions) (وإنّ تنظيم الموسيقا يعتمد على التكرار؛ لإنشاء علاقات معينة بين النوتات أو الألحان أو الإيقاعات، بالإضافة إلى التباين والتنوع والتجانس،(Jiang: 27) ؛ إذ إنّ الطريقة التي تعمل بها الموسيقا، بأخذ نغمات سمعت للتو؛ لترتبط بنغمات يتم تشغيلها فيما بعد بشكل مختلف عادة، أو بتبديل موسيقي يثير نظام الذاكرة لدينا في الوقت نفسه الذي ينشط فيه مراكزنا العاطفية، خصوصًا إذا قدّم بمهارة بما يرضي عقولنا عاطفياً، ويجعل تجربة الاستماع ممتعة قدر الإمكان.(Levitin: 167)

شكل 1

يلاحظ من خلال المدونة الموسيقية لأحدى أشكال لحن دبكة الدلعونا - وهو تراث شعبي اشتهر في بلاد الشام، له عدة الحان أغلبها على مقام البياتي، يرافق بإيقاعي البلدي والملفوف، ويؤدى منفردا أو بمرافقة الآلات الموسيقية الشعبية التقليدية – والذي يُمكن توظيف في عملية إظهار شكل العبارة الموسيقية الأولى والتي تتكون من ثلاث حقول متممة البناء، ولكنها متابعة ولاحقة لها، بحث يظهر اللحن في المرّة الأولى في حُلّة معلّقة النهاية وفي المرّة الثانية في حلّة مقفلة النهاية، والتركيب البنائي للعبارة تعتمد على ستة حقول موسيقية يعاد تكرارها اعتم ادًا على الكلمات التي تضاف الى النص الشعري. وهذا يدل على انشاء علاقة بين اللحن والايقاع وكذلك الكلمة.

أسباب التكرار في الموسيقا الشعبية العربيّة

البنية Structure: يلعب التكرار دوراً حيوياً في ترتيب الأحداث، من خلال تزويدها بعلاقات مع بعضها البعض، ويتم فيها خلق أفكار، ومعاني موسيقية تكرر؛ ليتم تكوين هياكل الأجزاء الموسيقية، التي تعتمد على تكرار مباشر لجزء ما، أو عودة إلى جزء سابق،(Eder: 4) ؛ مما يساعد على إنشاء بنية واضحة ومحددة داخل العمل، ويسهل على المستمعين متابعتها وفهمها، ويمكن للمستمع التعرف إليها، وإمكانية توقع العودة، ويكون تكرار هذا الشكل بمثابة الأساس لبقية العمل الموسيقي، مع وضع الاختلافات والتطور التي تولّد وعيًا بالحركة والتقدم، يساعد المستمعين على المتابعة، وسهولة توقع ما سيأتي بعد ذلك، ومن جهة أخرى، يسمح للمستمع بالتواصل مع الموسيقا على مستوى أعمق، ويمكن أن تكون الأجزاء الهيكلية النموذجية للمقطوعات الموسيقية -على سبيل المثال- بيتً شعريًا، أو لازمة لمقطع، أو مجرد أجزاء مشروحة مثل: "أ" و"ب" و"ج"، وتشير إلى أقسام مميزة لمقطوعات موسيقية معينة، (Jiang: 91).

شكل 2

وفي شكل ثان من أشكال الحان الدلعونة نلاحظ أنّ تركيب الجملة الموسيقية البسيطة تعتمد على ثلاثة حقول فقط، لتحمل ست وحدات موسيقية، وحيث إن الدلعونا معروفة في اشتمالها على اثنتي عشرة وحدة زمنية، يتمّ تكرار الفكرة الموسيقية ذاتها مع ملاحظة تغيّر في النّص الشعريّ، ولهذا تؤدى الفكرة من جديد حتى يستوفي اللحن حقه في عدد الوحدات، وتلبي رغبة وإحساس المستمع والموسيقي من جهة أخرى.

ويلاحظ أنّ التكرار في الموسيقا يشكّل إحدى الطرائق الأساسية لإنشاء البنية في القطعة الموسيقية؛ ذلك لأنه يوفر إطارًا عامًا يمكن للمستمعين الاعتماد عليه، إذ أن تكرار عبارة لحنية، أو إيقاعية معينة، يعمل كمذيع موسيقي؛ ممّا يساعد المستمعين على تحديد أقسام مختلفة من الأغنية مثل: الأبيات، والجوقات، ونقاط الجسور للهيكل، كما أنّ هناك ارتباطًا بين التراكيب (الهياكل) المتكررة، ووظائف التكرار، ففي هذا الارتباط يتفاعل كلّ من شكل الموسيقا ومعناها (Lidov: 1). وفي بعض الحالات، يمكن استخدام التكرار في الموسيقا الشعبية لسرد قصة، أو نقل رسالة أو عاطفة معينة، وهذا يعني أنّ استخدامنا للعبارة المتكررة هو للتأكيد على فكرة، أو شعور معين؛ فغالبا ما تقدّم الأبيات القصة أو الموضوع، وتقدم الجوقات الرسالة الرئيسية، وبهذه الطريقة، يمكن أن يساعد التكرار في تعزيز كلمات الأغنية ورسالتها، وهذا يجعلها أكثر تأثيرًا على المستمع، ويزيد من التفاعل مع العمل.

في المثال السابق تعمل كلمتا على دلعونة على إذاعة بداية المقطع الشعري الجديد الذي يبدأ في سرد موضوع جديد وقد يختلف كليا عن المقطع الشعري السابق/ ومن جهة أخرى قد تكون إذاعة لمبدأ التناوب بين جوقات أو مغن رئيس وجوقة ويأتي على شكله كذلك قوالب غنائية مثل يا زريف الطول، والجفرا الشهيرتان في بلاد الشام.

تتألف موسيقا ولحن أغنية يا غزيّل من أربعة حقول مكررة ومبنية على أساس المقياس الثنائي 4/2. كما في الشكل:

شكل 3

يا غزيل: تراث شعبي اشتهر في بلاد الشام يُبنى من مقام السيكاه على درجة البوسليك وميزانه ثنائي وإيقاعه البمب أو المقسوم يؤدى منفردا أو بمرافقة الآلات الموسيقية الشعبية والتقليدية

ويغنى هذا اللحن من مقام السيكاه كما هو واضح في التدوين الموسيقي. إلا انه جرى تعديل كامل وجوهري في استخدام المقام حيث أصبح يغنى بمقام فا الكبير (Fa M) وذلك حتى يتمشى مع تطور الآلات الموسيقية الغربية التي لا تستطيع عزف نغمة ¾ الدرجة الشرقية.

التماسك والوحدة Cohesion and Unity: يعتمد البناء الموسيقي -سواء أكان إيقاعيًا أو لحنيًا- -إلى حد كبير- على التفاعل بين التكرار والتنوع أو الاختلاف، (Eder: 24)؛ فعندما تتكرر إيقاعات معينة، أو ألحان، أو كلمات، أو حتى آلات موسيقية، تعمل هيكلًا موسيقيًا متماسكًا، يربط الأغنية معا، ويجعلها تبدو كاملة، بالإضافة لتقنيات أخرى مثل: الاختلاف والتطوير والتباين، التي تسهم -أيضا- في التماسك العام لقطعة موسيقية معينة، ويتضمن التباين تطوير عنصر موسيقي بطريقة ما، مثل: تغيير الإيقاع أو اللحن، مع الاحتفاظ بالموضوع أو الفكرة الأصلية، ويمكن أن توفر هذه الفكرة

الموسيقية المتكررة الألفة والاستمرارية التي تربط الأجزاء المختلفة من الموسيقا معا؛ فينطوي التطوير على توسيع فكرة موسيقية، أو البناء عليها -غالبا- من خلال تقنيات مثل الارتجال، أو تغيير ديناميكيات الموسيقا- لجعل اختلافات موسيقية بين الأقسام المختلفة من العمل، مع صياغة حسّ بالتطور والتقدم داخل الموسيقا، والتناسق الهيكلي في الموسيقا؛ لخلق تجربة للحس الزمني عندما تتكرر، فعلى سبيل المثال: نفس الوحدة أو القسم، فمن المتوقع أن يتكرر بذات الطول لملء "المقدار من الوقت - والوقت مطلق إذا تم قياسه بالثواني والدقائق، ولكنه نسبي عندما يختبره المستمع -. (Nurmesjarvi: 44).

في اللحن الثاني السابق لمثال الدلعونة نلاحظ تكرار نفس المقطع بنفس الأشكال الإيقاعية ونفس الطول وحتى نفس الأصوات الموسيقية، ولكن تتغير فيها الكلمات كسمة أساسية في التكرار للأغاني الشعبية، أو الآلات الموسيقية أو صيغة التبادل بين الأداء ليُجعل هذا الاختلاف والتطوير والتباين تطويرًا للأغنية مع التماسك للبناء الهيكلي المتوقع لدى المستمع، أما في صيغة الموال فيبنى التطوير على كلمة معينة بحد ذاتها أو جزء من شطر أو الشطر الشعري.

التأكيد (التركيز) Emphasis: يتحدّد مفهوم التكرار بأن يؤتى بلفظ ثم يعاد بعينه، سواء متفق المعنى أو مختلف، أو أن يؤتى بمعنى ثم يعاد، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة أصبحت تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، (عبيد: 15)، وأمّا موسيقيًّا؛ فيأتي التكرار للتأكيد على العناصر الموسيقية، أو كلمات الأغاني المهمة، فمن خلال تكرار عبارة أو لحن، فإنّ الانتباه يلتفت إليها، ومن خلال تكرارها عدة مرات، يمكن أن تلفت الانتباه (أو التركيز) إلى أهميتها في سياق العمل، وجذب انتباه المستمع إليها، وتصبح أكثر بروزًا في العمل الموسيقي. كما يمكن أن يولّد هذا التركيز أو الانتباه، التأكيد على موضوعات أو عواطف معينة، يريد المؤدي نقلها من خلال كلمات الأغاني، أو الحالة المزاجية العامة للموسيقى، ومن ناحية أخرى، يجعل تكرار هذا العنصر الموسيقي ألفة بالحدة والإلحاح؛ مما يلفت انتباه المستمع إلى الجوهر العاطفي للعمل، وكل هذه العوامل يمكن أن تسهم في التركيز العام، وتأثير الموسيقا.

مثال من أغاني النساء المشهورة في بلاد الشام أيضا ما تغنيه النساء في مسيرة جلب العروس من بيت أهلها واللواتي يؤكدن فيها المشي من منطقة إلى منطقة وهو تراث شعبي أردني / من أغاني النساء-اثناء الفاردة، ويُبنى من مقام البيات وإيقاع الايوبي بطيء ولا يرافق بالآلات الموسيقية- نختار من كلماتها ما يلي:

واحْنا مَشينا من الصُبحْ للعصرِ	واحْنا خَذِينَا طيْباتِ الأصـــلِ
واحْنا مَشــينا واتْكلنــا ع اللهْ	يا ربِّ احمانا من لغي خَلق اللهْ
واحْنا مَشينا ليلتيـن بِليلَــهْ	واحْنا خَذِينَا بِنتْ أكبرْ عيلــه
واحْنا مَشيـنا ليلتيـن بيــومِ	واحْنا خَذِينـاَ بِنتْ كْبـارِ القومِ (العمد:108)

شكل 4

كما يمكننا اعتبار غناء السامر -غناء أردني يرافق الدبكة الاردنية اشتُهر عند البدو يبنى من مقام البيات، والايقاع البلدي البطيء، ولا يرافق بالآلات الموسيقية-، نقطة في إلفات انتباه السامع فبعد أن ينتهي الشاعر من ذكر ابياته الشعرية تكون الجموع المشاركة على أهبة الاستعداد لغناء الجملة الرئيسة فيها والتي تكون كلماتها على النحو التالي:

هلا وهلا بك يا هلا	لا يا حليفي يا ولد
أوَّلْ مَا نِبْدِيْ بِالألفْ	مِيْرِ إدرجْ كَنَّكْ مِنْ حِلْفِيْ
وِبْعَقلِيْ مَانِيْ مِخْتِلِفْ	كَتَبْتِ كْتَابِيْ ابِادَيَّــهْ
البَاءِ بْوابِيْ مَفْتُوحَهْ	يَا قَلْبِيْ فَتَّحِ جْرُوحَهْ
إرْزِمِ ارْزُومَ المَسُوْحَهْ	بُوْقَانِ يْبُوقِ بَخَويَّهْ

شكل 5

وعلى نفس الهيئة يعمل كل من الزجل والمعنّى.

التباين "التنوع" Variation: عادةً ما تشترك الابيات الشعرية المتكررة لأغنية شعبية في ذات اللحن، ولكنها تختلف من حيث الكلمات الأساسية، (Jiang: 27)؛ فيمكن غناء أبيات شعرية متكررة، بكلمات مختلفة في كل مرة تتكرر فيها، مع التركيز على الاختلافات في سرد الأغنية بفنيات الشعر من: الطباق والجناس وغيرهما، ويتحقق التنوع موسيقيا، من خلال تكرار عنصر موسيقي مع تغييره قليلاً في كل مرة، بحيث يُنشئ تعاظمًا بالتطور والاهتمام، ويجذب انتباه المستمع إلى الاختلاف، والذي بدوره يُحدث الاهتمام والإثارة، برغم بساطة تحقيق ذلك من خلال تغييرات طفيفة في الإيقاع أو اللحن أو الكلمات أو الآلات، وعلى سبيل المثال: فقد يكرر الموسيقي عبارة لحنية، ثم يغير نغمة واحدة في التكرار التالي، أو قد يكرر نمطًا إيقاعيًا، ثم يضيف إيقاعًا في التكرار التالي، أو يطرحه؛ فتعمل هذه التقنية على التوقع، والمفاجأة للمستمع، مع الحفاظ على بنية متماسكة، بحيث تزيد الوعي بالعمق والتعقيد للموسيقى، كل ذلك من أجل الحفاظ على مشاركة المستمع واهتمامه، وقد يستخدم الموسيقيون الشعبيون أنواعًا مختلفة من التكرار، مثل: التكرار المتزايد؛ إذ يعتمد كل تكرار على السابق، مع إضافة مادة جديدة، أو التكرار المتسلسل؛ إذ يتم تكرار النمط اللحني، أو الإيقاعي، ولكن يتم نقله إلى طبقة مختلفة، أو مستوى إيقاعي آخر؛ بقصد أو دون قصد؛ لتساعد هذه الاختلافات في استنباط التطور، والتقدم داخل الأقسام المتكررة للموسيقى.

ويدخل ضمن هذا السياق كل من الميجنا -تراث شعبي معروف في بلاد الشام يبنى من مقام البيات وايقاع بلدي بطيء في غناء اللازمة أما الشعر يؤدى مرتجلا / منفردا أو بمرافقة الآلات الموسيقية الشعبية والتقليدية- والعتابا والموال وبعض أنواع الزجل ويعتمد دائما فيها التشويق للمعنى المختلف، الذي ينهي كل شطرة:

قالوا الشعب قد على مجدُه علا ومن بعدِ هذا اليُوم بزوّد عُلا

ولولا بعزّ عليّ وعَ هلفِرْقة وعلى هالنّاس ما غنّيت شطرة ميجنا

وأحيانا يختلف نهاية الشطرة الثالثة اختلافا طفيفا كما في العتابا التالية:

وثورة شعبنا ركبت حُصُنْها وبسواعِدِ الفدا تقوّى حصنْها

وبقلبي وفِكري بحفظْها وبصُونها وبفديها بدمّات لِعصـــابْ

شكل 6

الأهمية الثقافية والتقليد Cultural significance and Tradition: التكرار ضرورة لبقاء أي ثقافة، ومن المستحيل أن ذخيرة الثقافة تنتهي من الاختراعات والتطورات الجديدة، وبدلًا من ذلك فهي مبنية على التكرار، (Snead: 60)، وغالبًا ما يستخدم التكرار في الثقافة الشعبية؛ لتعزيز القيم

والتقاليد الثقافية المهمة ونقلها، بتكرار بعض العناصر الموسيقية المألوفة بيئيًّا، من أجل أن تعزّز القيم التي تعتبر مهمة لثقافة معينة. كما أنّ التكرار يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالأحداث الاجتماعية والاحتفالات والتقاليد وعادات المجتمع ومعتقداته وتاريخه، واستحضار تاريخ المجتمع ونضالاته؛ مما يعزز الهوية الثقافية، والقيم المشتركة للمشاركين.

في بعض ثقافات الشرق الأوسط، يتم أداء رقصة الدبكة، بمصاحبة الموسيقا الشعبية المتكررة، وتعدّ الأنماط والإيقاعات المتكررة للموسيقى فيها، جزءًا لا يتجزأ من الرّقص، وبالتالي وحدة حركات الراقصين، وتعزيز الممارسات والقيم والمعتقدات الثقافية، والمشاركة بالوحدة والخبرة المشتركة بين الراقصين والجمهور.

ولضرب مثلا على التباين بين الثقافات حتى في نفس الوطن نرى على هذا الرابط دبكة من جنوب المملكة الأردنية الهاشمية ويشتهر بها أهل مدينة معان وتسمى التسعاوية لبلوغها الذروة بعد وصولها ما مجموعه 9 ضربات بالأرض تتبادلها القدمين بالتناوب. انظر الرابط وجدول رقم (1) : https://www.youtube.com/watch?v=78jR7xhEM4o

أما على الجهة الشمالية من الأردن فيشتهر أهل الشمال بدبكة تختلف كليا في حركاتها وتنوعاتها عن مثيلتها في الجنوب ولكن ما يجمعهما هو وجود العناصر الموسيقية المألوفة للراقصين والتي توحد حركات الراقصين تبعا لإشارة قائدهم ومعززة القيم والمعتقدات الثقافية لكل منطقة https://www.youtube.com/watch?v=LLpr6Fs9MDA انظر جدول رقم 2

ويظهر ايضًا في الجدول رقم 3، الفروق بين الدبكتين.

ويمكننا القياس على بقية الدول الأخرى مثل الجمهورية السورية والتي تشتهر بالعديد من الدبكات مثل الكرجة، والمثلثة الطرطوسية، والحرّانية والرقاوية وغيرها، وفي الجمهورية اللبنانية المشتهرة بالدلعونا والهوارة والروزانا، وغيرها الكثير الموجود في شمال دولة فلسطين مما يعني أن الحدود الجغرافية لا قيمة لها هنا.

وعندما تغني مجموعة من الناس، أو تعزف اللحن نفسه، أو الإيقاع المتكرر معًا، يولّد الحسّ بالوحدة والهدف المشترك، وإبراز أهمية العناصر والقيم التقليدية في العديد من الثقافات، وغالبًا ما ينقل رسائل الحب والاحترام، وأهمية الأسرة والمجتمع، وقد يؤدي تكرار بعض الألحان أو الإيقاعات أو كلمات الأغاني إلى استحضار ذكريات ثقافية، واختلاق عاطفة بالاستمرارية مع الماضي؛ إذ يعمل الموسيقيون على المحافظة على تراثهم الثقافي، ويعززون أهمية الحفاظ عليه، ونقله إلى الأجيال القادمة؛ مما يساعد على ضمان بقاء الموسيقا وفية لجذورها، علاوة على ذلك، فالتكرار وسيلة للمقاومة الثقافية والتمكين، باستخدام الكلمات والألحان للتعبير عن التعليقات الاجتماعية والسياسية، أو تحدي السلطة، أو حتى الاحتفال بالهوية الثقافية من خلال تكرار الرسائل المتعلقة بذلك؛ مما يمنح الفرصة للموسيقيين الشعبيين لتضخيم تأثيرهم وصياغة صوت جماعي لمجتمعهم.

أن أهم ما يميز الذكريات لدى المهجرين من دولة فلسطين هو أشجار الزيتون التي كانت على الدوام مركزا لتجمع العائلة، يجتمعون في قطافها أو على موائد زيتها وعلى ذلك فذكر الزيت والزيتون هي فكرة لتذكر تجمع العائلة، بل وصارت رمزا للجذور الفلسطينية، وفي قالب الميجنا يُتغنّى بالزيتون الذي تشتهر به بلادنا، وهو رمز لتجذّرها عبر الزمن، ودلالة على أصالة هذا الشعب وقوته المنحدرة إليه من تمسكه بأرضه شجراً وأرضاً.

غرّد يا بلبل عـــا زيتون بلادنا — أمك أصيلة وخلفت سبع الفلا
ها الأرض إلنـا والبلاد بلادنـا — الله يخونـــك يا زمان ال خنتنا

وعليها ما ذكر في إحدى نماذج الدلعونة:

على دلعونـا وعلى دلعونـا — زيتون بلادي أحلى ما يكونـا
زيتون بلادي واللوز الأخضر — والميـرامية ولا تنسـى الزعـتر
وقراص العجة لما تتحمّـــر — ما أطيب طعمها بزيت الزيتونا

لحن آخر للدلعونة:

شكل 7

ومن خلال تكرار عناصر من الأغاني أو الأنماط القديمة في مؤلفات جديدة، يمكن للموسيقيين تكريم الماضي مع إنشاء شيء جديد وملائم للحاضر، فهذا يُنشئ جسرًا بين الماضي والحاضر، ويحافظ على التراث، مع السماح له بالتطور والبقاء على صلة بالجماهير المعاصرة، بالإضافة إلى الحنوّ

بالاستمرارية والتقاليد داخل ثقافة أو مجتمع، وأن تكون الموسيقا الشعبية بمثابة رابط للماضي، وطريقة لتكريم التراث المشترك والاحتفاء به. بالإضافة إلى تعزيز الإدراك بالهوية الثقافية والتضامن بين أفراد المجتمع، وتعزيز الهوية الثقافية، خصوصًا مع استخدام ألحان وإيقاعات وكلمات محددة مرتبطة بمنطقة أو مجموعة عرقية معينة في تحديد تلك الهوية والاحتفال بها، كما يمكن أن يكون هذا مهمًا بشكل خاص للحفاظ على التراث الثقافي في مواجهة الاستيعاب الثقافي والعولمة.

وبلغ أن وصل اسم الدلعونا إلى شكل تظاهرة ثقافية جديدة في مونتريال حيث أطلق مجموعة من الشعراء والمثقفين هذا الاسم على تجمعهم، ليرمز إلى التراث والفولكلور وكل الإرث الثقافي والفني والحضاري لأبناء الجاليات العربية لكي تحافظ على ارثها وتنشره في أوساط المجتمع الكندي.

شكل 8

https://www.rcinet.ca/ar/2019/02/04/%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%84%D8%B9%D9%88%D9%86%D8%A7-%D9%84%D8%A5%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%88%D9%84%D9%83%D9%84%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86%D9%8A/

القدرة على التذكر Memorability: التكرار الموسيقي هو فكرة مركزية لاسترجاع المعلومات الموسيقية القائمة على المحتوى؛ فالموسيقا عبارة عن معلومات مبنية على الخصائص التي تدركها الأذن البشرية، اعتمادًا على الخبرة الموسيقية، (Ong. 10) ويسهم التكرار في المتعة الموسيقية بطرائق مختلفة، تتجاوز نظرية التوقع (Meyer.26, Chapter I) والوصول للتجسيد من خلال تسهيل قدرة المستمع على توقع المستقبل، بتنشيط الدوائر الحركية في الدماغ، وزيادة الإحساس بالمشاركة الموسيقية، (Margulis:2014)؛ إذ يعمل التكرار على جعل الأغنية باقيةً، لا تنسى؛ بأن يسهل على المستمعين تذكر اللحن أو الكلمات أو حتى الهيكل العام للعمل؛ فعندما تتكرر جمل أو كلمات أو إيقاعات لحنية معينة خلال الأغنية، فإنها تصبح أكثر دراية للمستمع، ويسهل تذكرها، ويمكن أن يؤدي ذلك إلى تكوين ديدان او دودة الأذن earworm (نغمة تتكرر في الأذن) (صورة موسيقية لا إرادية)، وهي عبارات موسيقية جذابة تعلق في رأسك وتُعرف طبيّا بمتلازمة الأغنية العالقة، https://www.syr-res.com/article/6367.html، وعلى سبيل المثال، تم تناقل العديد من الأغاني الشعبية التقليدية على مدى أجيال، ولا يزال تذكرها وأداؤها حتى اليوم، ويرجع ذلك إلى استخدامها للتكرار، عندما يتم صنع نمطٍ يسهل على المستمعين التعرف عليه وتذكره، أو قد يجعلها أكثر قابلية للتذكر وذات مغزى، كما يمكن للموسيقيين إضافة زخارفهم أو أشكالهم الخاصة إلى اللحن أو الإيقاع المتكرر، مما يُوجد شيئًا جديدًا وفريدًا، مع الحفاظ على ألفة الأصل وتذكره، فضلاً عن قدرتها على التواصل مع المستمعين وتذكرهم.

عندما نسمع أغنية شعبية مثل منجلي يا من جلاه - من التراث الشعبي الذي اشتهر في شمال الأردن وجنوب سوريا وتعتبر من أشهر أغاني الحصاد- وتعتمد على إيقاع الملفوف السريع الذي يناسب عمل الحصاد، ولها جملة لحنية واحدة متكررة طوال الأغنية يشبه طنينا ثابتا، تجعل اللحن والكلام متوقعا، وزيادة في المشاركة الموسيقية للعاملين أثناء العمل، علاوة على تذكرها سنويا في كل موسم حصاد.

شكل 9

القدرة على الرقص Dance ability: استخدام التكرار للإيقاع، والأخدود في الأغنية، يجعلها أكثر قابلية للرقص، من خلال تكرار إيقاع معين، أو أخدود معين للقيادة، يسهل على المستمعين التحرك والرقص عليه، وكذلك تشجيع المستمعين على التحرك والرقص على الموسيقا، خاصة من خلال تكرار بعض الإيقاعات والألحان لها القدرة على التنبؤ بالنسبة للمستمعين. وفي العديد من الرقصات الشعبية العربيّة، مثل الدبكة في بلاد الشام، أو

الصعيدي في مصر، تعتمد الموسيقا على نمط إيقاعي بسيط يتكرر؛ ليوفر أساسًا ثابتًا للرقص؛ مما يسمح للراقصين بمزامنة حركاتهم مع الموسيقا. ويمكن استخدام التكرار التوتر والإفراج في الموسيقا، من خلال تكرار جملة موسيقية عدة مرات، ثم الابتعاد عنها بتغيير مفاجئ في الإيقاع أو اللحن، وإحداث بالترقب والإثارة قد ينعكس في حركات الرقص، مما قد يزيد من الإثارة والطاقة للرقص، ويصل في النهاية إلى الذروة التي تلهم الراقصين للتحرك بشكل أسرع وأكثر قوة، إلا أنه في كثير من الحالات، يكون التكرار نوعًا من الإشارات الموسيقية للراقصين، كوقت أداء خطوات، أو حركات محددة، ويتجلى هذا - بشكل خاص- في الأشكال التقليدية للرقص المرتبطة ارتباطا وثيقا بالموسيقا الشعبية، مثل الدبكة أو الصعيدي.

يمكن الاطلاع على دبكة أهل الشمال في الرابط السابق، للتعرف على نوع الإشارات للراقصين سواء موسيقيا، أو من قائد الراقصين، كما يمكن الاطلاع على الرابط التالي للتعرف إلى رقصة الصعيدي، والجمل الموسيقية المكررة من جهة، والإيقاع المرافق للرقص من جهة أخرى. انظر الرابط https://www.youtube.com/watch?v=5w4kiH0luiY والجدول رقم4

الشدة Intensity: استخدام التكرار لعمل القوة أو الذروة في الأغنية، يمكن أن يؤدي إلى توتر وترقب، والإحساس بالذروة أو الشدة، أو أن يبني الطاقة والقيادة والزخم الذي يجذب المستمع، ويشركه في الموسيقا، وقد يكون هذا فعالًا -بشكل خاص- في موسيقى الرقص؛ لأن الإيقاع القوي، يشجع الناس على الحركة والرقص، وازدياد التأثير العاطفي للقطعة، ففي الموسيقا الشعبية العربيّة، يمكن عزف آلات الإيقاع مثل: الطبلة والطبل والدومبك، بنمط متكرر، بينما تعزف آلات أخرى لحنًا متكررًا في الأعلى، بضغوط متباينة؛ لتحدث طبقات العناصر المتكررة إيقاعًا قويًا وشديدًا، وأما في قضية سرد القصص من خلال الموسيقا، فيمكن أن تثير الشدة المتكررة مشاعر محددة، وتساعد على نقل الرسالة العامة، أو موضوع الأغنية، علاوة على ذلك، يمكن تكرار النغمة أو الجوقة عدة مرات، مع زيادة شدتها تدريجيًا، أو مع انضمام المزيد من الأصوات أو الآلات، للوحي بانطباع قويّ بالوحدة أو الترقب لشيء مهم أو الاقتراب من النهاية يمكن الاطلاع على الرابط السابق (رقصة الصعيدي). انظر الجدول رقم 5.

الاتصال ومشاركة الجمهور Audience participation Connection and: استخدام التكرار لابتكار لغة للاتصال بين فناني الأداء والجمهور، من خلال تكرار بعض العناصر الموسيقية، بأن يشجع المؤدي الجمهور على المشاركة في الموسيقا، إما من خلال الغناء، أو التصفيق أو الرقص، لعمل وصل بالارتباط بين المؤدين والمستمعين، حيث يشارك الجميع في الموسيقا معا، لتعزيز الانتماء للمجتمع والتواصل والتشاركية، بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن يعمل على إنشاء اتصال بين قطع موسيقية مختلفة ضمن تقليد ثقافي، كاستخدام الزخارف اللحنية أو الإيقاعية الشائعة في الأغاني المختلفة؛ لربط تلك الأغاني ببعضها البعض ضمن السياق الثقافي الأكبر الذي تُؤدى فيه، وبهذا نحقق هدفين في الوقت بنفسه، وهما: الاتصال، وتعزيز الأهمية الثقافية للموسيقى.

وأما في السياقات التقليدية والثقافية، حيث ترتبط الموسيقا بطقوس أو أحداث أو احتفالات محددة، فيمكن أن يؤدي التكرار فيها إلى إنشاء اتصال بين فناني الأداء والجمهور، فعندما يسمع الجمهور أنماطًا وألحانا مألوفة تتكرر خلال الأداء، وتشكّل الخبرة المشتركة بينهما. علاوة على ذلك، فإن انتقال الموسيقا الشعبية التقليدية عبر الأجيال من خلال الاستمرار في أدائها وتكرارها، يمكن للأجيال الشابة التواصل مع تراثهم والحفاظ على الموسيقا حية للأجيال القادمة، ليتشكل جسر بين الماضي والحاضر والمستقبل، والاستمرارية والاتصال عبر الزمن. كما يمكن استخدام التكرار لإنشاء نمط الرد والاستجابة في الموسيقا، كأن يغني المطرب الرئيسي سطرا أو عبارة، ثم يستجيب الجمهور أو المؤدون الآخرون بتكرار السطر نفسه، ليعطي هذا النمط المشاركة، والملكية المشتركة للموسيقى، وتبادل للأفكار الموسيقية ذهابًا وإيابًا، إدراكًا بالمحادثة أو الحوار داخل الموسيقا، وقد يتطور إلى بناء الترقب والتوتر، حينما ينتظر المستمع الاستجابة التالية، ويمكن أن يمتد هذا -أيضًا- إلى فناني الأداء أنفسهم، الذين قد يستخدمون التكرار كطريقة لإنشاء أرضية مشتركة، وبناء علاقة مع بعضهم البعض.

وفي بعض الحالات، يتم دعوة الجمهور للغناء أو العزف جنبًا إلى جنب مع فناني الأداء، لتكوين إحساسٍ بالإثارة والمشاركة، حيث ينتظر الجمهور دورهم -خصوصًا- مع عودة الأجزاء المفضلة لديهم من الأغنية مرة أخرى، ولعل ما يمكننا تقديمه هي الرقصات الجماعية المختلفة في الوطن العربي، ولنورد مثالا من احدى الدبكات والتي تسمى الجوفية- إحدى أشهر الرقصات الشعبية في شمال الأردن-، وأحد ألحانها يا بو رشيدة -الأكثر انتشارا من أغاني دبكة الجوفية، وتغنى بمقام البيات وعلى إيقاع البلدي البطيء، ولا بد فيها من تكرار الجملة مرتين حتى يستقيم الوزن، ولا تستخدم فيها أي نوع من الآلات الموسيقية- حيث تشتهر هذه الدبكة بنمط الرد والاستجابة، وترقب الفريق الثاني لما سيغنيه الفريق الأول ليكرره بنفس اللحن ونفس الكلام، وبالتأكيد مع حركة موحدة في الرقص، ولعل اختيارنا لهذه الرقصة هو جمعها للتراث حيث أن أشعارها عادة تكون سرد لحوادث تاريخية وفي نفس الوقت تؤدى في مناسبات الزواج أو احتفالات النصر في المعارك، ولا زالت حاضرة لليوم في مناسبات الزواج في الأردن مثلا.

يا بو رَشيدهْ قلبنا اليومِ مَجْروحْ	جُرحٍ غَميقٍ وبالحِشا مِستَظليْ
جَابُو الطبِيْبِ وْمَدَّادُونِيْ عَلىْ اللُّوحْ	قِلْتِ ابْرَخَاوَهْ مَا عَاشِ الِّيْ يصَلّيْ

شكل 10

كما أن الزجل الشعبي يعمل أحيانا على الترقب والتوتر، ويصل بالمستمعين إلى إطلاق الصيحات إعجابا بنقد أو بقدرة وجمالية ردّ الزجّال، والمشاركة بتكرار المقطع تأكيداً بشدة الإعجاب.

التعبير Expressiveness: يعتمد الارتباط بين التكرار الموسيقي، والعاطفة على الانتباه؛ فالانتباه ضروري لتوليد التوقعات الموسيقية الضرورية للتأثير العاطفي، مما يساهم في فهمنا للمشاعر الموسيقية بعد دراسة التكرار، (Taher: 317) الذي يمكن اعتباره عنصرًا عاطفيًا في الموسيقا، اعتمادًا على طرائق استخدامه التي تعطي تأثيرات ومعاني مختلفة، (Lidov: 1-7) ونقل المشاعر أو الحالة المزاجية، والوصول بالحدة أو الحميمية التي يمكن استخدامها لنقل مجموعة واسعة من المشاعر، من الفرح إلى الحزن، والحب إلى الغضب، وتعزيز التعبير عن الموسيقا؛ فالفنانون ينقلون مجموعة من المشاعر، والحالات المزاجية، من خلال الاختلافات في الديناميكيات، والصياغة والتعبير، وإضفاء تفسيراتهم الشخصية، وعلى سبيل المثال، عزف عبارة متكررة بهدوء، ورقة في أحد أجزاء العمل، ثم تشغيلها بكثافة وطاقة أكبر في جزء آخر للتعبير عن الإثارة أو الإلحاح، وأيضا التوقع أو التحرر، خاصةً عندما يتبع المقطع المتكرر تغيير أو تطوير، ويتعدى ذلك إلى تأثيرٍ دراميٍ، يزيد من التأثير العاطفي للموسيقى.

كما يتم استخدام تكرار بعض العناصر الموسيقية كوسيلة للتأكيد على بعض المشاعر أو الموضوعات داخل الموسيقا؛ إذ يساعد تكرار عنصر لحني أو إيقاعي معين خلال مقطع عاطفي من أغنية معينة في التأكيد على شدة تلك اللحظة، علاوة على ذلك استخدام التكرار كأداة للارتجال والتعبير عن الذات، يمكن للموسيقيين إضافة لمسة شخصية خاصة إلى الموسيقا والسماح بتعبير فردي أكبر، لينشئ العفوية والارتجال في الموسيقا، ويضيفه إلى تعبيرها العام.

تشمل الكثير من أغاني الدلعونا تعبير الحزن والحب المختلطة، ونورد مثالا من أغنية للدلعونا وهي:

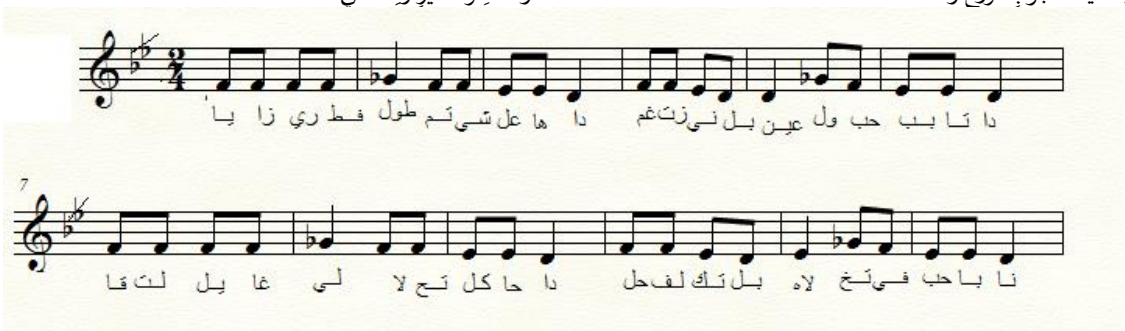
ويليْ عَليهمْ ويليْ عَليهمْ طالتِ الفُرقَهْ واشْتِقنا ليْهمْ

باللهِ يا قَمرْ تاظيْ عَليهمْ هَذولَ احْبابيْ كانوا يسَلّونا

أو في قالب يا زريف الطول المعروف بألحانه المتعددة في بلاد الشام - من التراث الشعبي الذي اشتهر فيها وأغلب ألحانه من مقام البيات ويرافق بإيقاعي البلدي والملفوف ويؤدى منفردا أو بمرافقة الآلات الموسيقية الشعبية والتقليدية-، حيث تقول الكلمات:

يا زَريفَ الطُّولْ وقِّفْ تـاقولَّكْ رايحْ عالغُربهْ وبْلادكْ احْسَنْ لكْ

خايفْ يا مَحبوبِ تروحُ وتتملَّكْ وتْعاشِرَ الغيْرِ وتِنسَانيْ أنـــا



شكل 11

الارتجال Improvisation: يستخدم التكرار كأساس للارتجال في الموسيقا الشعبية، من خلال إنشاء أساس متكرر للحن أو لأخدود، يوفر إطارا لفناني الأداء لارتجال الألحان أو المعزوفات المنفردة فوقها، بتكرار أنماط أو أقسام موسيقية معينة، يمكّن للموسيقيين إنشاء نصٍ موسيقي مشترك، وهيكل يسمح بالارتجال ضمن تلك المعايير المحددة، ففي العديد من الأغاني الشعبية العربيّة، هناك قسم موسيقي متكرر يحمل ارتجال التقاسيم، فيه جملة لحنية موقَّعة متكررة (Ostinato)، تعمل كمساحة للارتجال، تمكّن الموسيقي من ارتجال الجمل الموسيقية، مضيفًا تعبيره الشخصي، مع البقاء ضمن الهيكل العام للأغنية أو اللحن، مع إعطاء العفوية والارتجال، ومع إدراك الترقب عندما يأتي القسم المرتجل؛ مما يضيف الإثارة والاهتمام بالأداء، كما يشير إلى المؤدين لوقت التبديل بينهم، ليكون بمثابة إشارة للموسيقيين ليتناوبوا في الارتجال أو عزف أشكال مختلفة من الموضوع الرئيس.

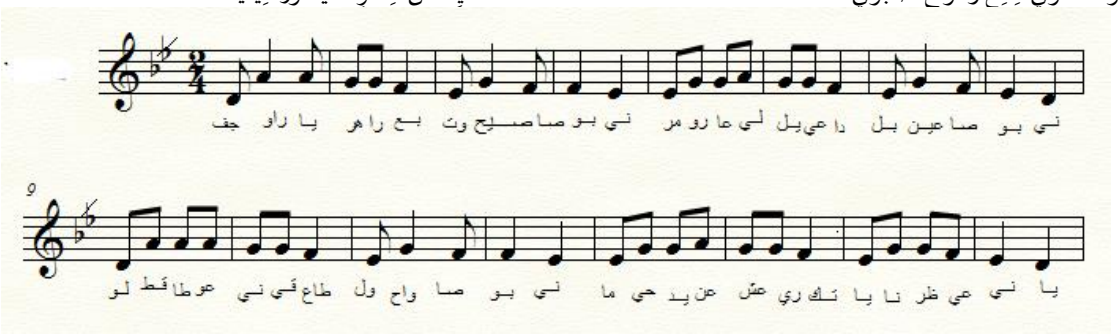
وفي تقاسيم كمان لسامي الشوّا على جنس النهاوند من نغمة البوسيلك (مي) توفر الفرقة للآلة المرتجلة ايقاعا متكررا على ضرب البمب كبساط، تسمح فيه للعازف على الآلة إضفاء تعبيره من خلال آلته وضمن معايير الايقاع. انظر الرابط 1 https://www.youtube.com/watch?v=4GIW5vt_8K8 والجدول رقم 6.

كما قد يستخدم قالب التحميلة للانطلاق في التقاسيم المرتجلة كما في تحميلة راست سوزناك لسامي الشّوا أيضا، ونرفق معها مدونة تعليمية لها في الملحق رقم 1. انظر الرابط https://www.youtube.com/watch?v=tLECaZCIKIQ 2 والجدول رقم 7

الديمومة Lastingness: يؤدي التكرار في الموسيقا الشعبية إلى جعلها خالدة؛ فعندما يسمع المستمعون لحنا أو إيقاعا متكررا في أغنية شعبية، فإنّ ذلك يثير الذكريات أو المشاعر المرتبطة بتلك الموسيقا، بحيث تصبح الموسيقا متشابكة مع التجارب الشخصية والتقاليد الثقافية، من خلال تكرار بعض العناصر الموسيقية، كما يمكن للموسيقى أن تتجاوز الزمان والمكان، وتربط الناس عبر الأجيال والثقافات من خلال الاستمرارية والألفة، فمع حقيقة أن الموسيقا الشعبية -غالبا- يتم تناقلها شفهيًّا من جيل إلى آخر، يسمح لها ذلك بالتطور والتكيف مع مرور الوقت مع الاحتفاظ بعناصرها الأساسية، حتى مع تغيرها وتنامها.

تتصدر القوالب الغنائية الشعبية مثل الدلعونا، الجفرا (يمّا موال الهوى)، زريف الطول، ع الآوف مشعل، الأفراح في مناسباتها المختلفة، فلا زالت الأجيال تتناقلها برغم المؤثرات الموسيقية الخارجية عليهم. بل وتناولها المطربون العرب عبر أجيال مختلفة كغناء الجفرا أو ع العين موليتين التي غنتها المطربة سميرة توفيق ونجوى كرم ودنيا بطمه، والمطرب مجد القاسم وماجد والمهندس وفي مهرجان جرش 2022 كان غناء المطرب يحيى صويص، وفي المثال المدونة الموسيقية جفرا. - من التراث الشعبي الذي اشتهر في بلاد الشام وله عدة الحان، وأكثر ما يرافق بإيقاع البلدي في الطرب، والملفوف في الرقصات، ويؤدى منفردا أو بمرافقة الآلات الموسيقية الشعبية والتقليدية-.

جَفْرَا يَا هَالرَّبْعْ وتْصِيْحْ صَابُونِيْ لجّـــوا عَلَيَّ العِدَا بالعينْ صَابَوْنِيْ
لَوْ قَطّعونِيْ قِطِعْ والَواحْ صَابُونِيْ مَا حَيِّدْ عَنْ عِشْرتَكْ يَا نُورْ عِيْنَيَّهْ



شكل 12

الطقوس Ritual: يتمثل التكرار التركيبي في الموسيقا الشعبية في الطقوس خصوصًا، من خلال إيقاعها والتنظيم الإيقاعي لها، فهو موجود في المرافقة ليخلق التدفق الحركي لها، إلى أن يصبح ما يسمى "التكرار المنوم"، وعند دراسته يجب أن نأخذ بعين الاعتبار الجوانب الجسدية والنفسية، (Nurmesjarvi: 61)، فاستخدام التكرار في سياقات طقسية أو احتفالية، تتيح جواً بالطقوس أو الاحتفال؛ إذ يعدّ عنصرًا مهمًا في الجوانب الطقسية للعديد من تقاليد الموسيقا الشعبية، في أي احتفال ديني أو اجتماعي، ويعمل على الألفة والارتباط العاطفي بالحدث، وفي بعض الحالات، يمكن أن يؤدي تكرار الموسيقا في إحدى الطقوس إلى إحداث حالة تشبه الغيبوبة أو وعي متغير بين المشاركين؛ ففي تقاليد الموسيقا الصوفية، يتم استخدام الترديد المتكرر للعبارات والألحان الدينية؛ للوصول إلى حالة من النشوة الروحية، شأنها شأن العديد من تقاليد الموسيقا الأفريقية والأفريقية الكاريبية، كقرع طبول اليوروبا في نيجيريا أو موسيقى الفودو الهايتية، فالموسيقا الصوفية - وهي شكل من أشكال الموسيقا التعبدية الإسلامية – يلعب فيها التكرار دورًا حاسمًا في إضفاء تصوّر بالاتصال بالألوهية، بتكرار جمل قصيرة وبسيطة، تتكرر لفترات طويلة، من أجل إحداث حالة النشوة الروحية، إذ يعمل التكرار فيها على إنشاء نوع من التأمل الموسيقي، مما يسمح للمستمع بالتركيز على العالم الروحي بدلا من العالم المادي، كما أنّ التكرار قد يكون شكلًا من أشكال الصلاة، أو الدعاء، حيث تعمل العبارات أو الإيقاعات المتكررة كنوع من المانترا، وغالبا ما يتم أداء الموسيقا في أماكن وبمشاركة جماعية، في طقوس متزامنة.

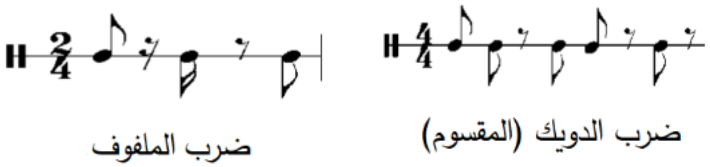
نرى في المثال التالي كيفية صنع الأرضية من خلال إطلاق أصوات بإيقاع ثابت تسمح لبقية المؤدين الانطلاق للوصول لنشوة المصلين. انظر الرابط : https://www.youtube.com/watch?v=EwdZ9k2tczw والجدول رقم 8

التعلم والإرسال Learning and transmission: يرتبط التكرار بالعديد من العمليات الإدراكية والعقلية، وأهمها عملية التعلم والذاكرة، (Eder:

(4، وباستخدام التكرار أداة للتعلم، يساعد المتعلمين على استيعاب الموسيقا وهيكلها، مما يسهل تذكرها ونقلها إلى الأجيال القادمة، وتصبح الموسيقا مألوفة؛ مما يسمح بتمريرها من شخص إلى آخر، وغالبا ما يتم تعلم الموسيقا شفهيًّا، مع التركيز بتكرار النمط حتى يتم تعلمه والتزامه بالذاكرة، ليضمن بقاء الموسيقا دون تغيير وصدق أصولها، وبقائها مميزة، بالإضافة إلى ذلك، تصبح الموسيقا راسخة بعمق في ثقافة المجتمع. وعندما يصبح الموسيقيون أكثر دراية بلحن أو إيقاع معين، فقد يبدأون في تجربة الاختلافات والزينة والارتجال، مما ينتج عنه دمج هذه العناصر الجديدة في الموسيقا، وإنشاء إصدارات جديدة.

الارتباط والهوية Association and identity: يمكن استخدام التكرار لإنشاء جمعيات وهويات داخل مجتمع أو ثقافة معينة، إذ يرتبط الاستخدام المتكرر لعناصر أو هياكل موسيقية معينة، ارتباطًا وثيقًا بمجموعة ثقافية أو منطقة أو فترة تاريخية معينة، يمكن أن تصبح هذه الجمعيات راسخةً بعمق، لدرجة أنها تأتي لتمثيل هوية ثقافية معينة وتعزيزها، واستخدام مقاييس أو أنماط معينة، وأنماط إيقاعية، وآلات موسيقية، كما هو الحال في الموسيقا الشعبية العربيّة؛ إذ ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالثقافات والمناطق التي تُستخدم فيها بشكل شائع، ولها ألحانها وإيقاعاتها المميزة المرتبطة بتلك المناطق وهوياتها والتقاليد الثقافية التي يحتفلون بها، كما يتم نقلها من جيل إلى آخر، مما يضمن عدم ضياع الهوية والتقاليد الثقافية بمرور الوقت.

كما أوضحنا سابقا تميز رقصة الدبكة من منطقة لأخرى، فإن تميز مناطق محددة بآلات موسيقية ترتبط بالمكان ارتباطاً جذرياً، حيث تتميز المناطق البحرية عادة بآلة السمسمية، كتميّز البادية الصحراوية بآلة الربابة، وكما يتميز الصعيد المصري بالجوزة، يتميز العراق وبعض مناطق الخليج بالدنبك أو الكاسور الإيراني، وبعض الأقطار بالسنطور وبعضها بالبزق، وبالمقابل فإن الأقطار العربية تتوحد على العود والطبلة وغيرها لتميّز هويتها العربية عن الهويات العالمية الأخرى، شأنها في ذلك في الإيقاعات العربية أيضا.



شكل13 شكل 14

التفاعل والتواصل Interaction and communication: استخدام التكرار كوسيلة للتواصل والتفاعل بين الموسيقيين يمكن أن ينشئ لغة ومفردات مشتركة، تسمح للموسيقيين بالتواصل والتعاون بشكل فعال، وحتى بين الموسيقيين والجمهور، ويمكن للموسيقيين إقامة حوار موسيقي، وتبادل الأفكار، والرد على البيانات الموسيقية لبعضهم البعض، والتوصل للمحادثة الموسيقية، للتواصل والتفاعل مع بعضهم البعض من خلال العزف.

السرد وروا ية القصص Narrative and storytelling: في الأبيات التي تكون بأسلوب سلس يشبه الإلقاء، وحتى تتكشف القصة تخضع الموسيقا للكلمات، (Hennion: 165)إذ يستخدم التكرار لإضفاء فهم بالسرد، ورواية القصص من خلال تكرار بعض العناصر أو العبارات الموسيقية، لإعطاء الاستمرارية والتقدم الذي يساعد في سرد قصة، أو نقل رسالة، ويمكن أن يستخدمه المؤدي للتأكيد على أجزاء معينة من القصة أو التأكيد على كلمات معينة، وعلى سبيل المثال، قد يتم استخدام لحن متكرر لتمثيل شخصية أو حدث معين أو فكرة تظهر خلال القصة، أو قد يشير تغير التعبير إلى تغير في الحالة المزاجية أو الحبكة، مما يمكن أن يعزز التأثير العاطفي للقصة التي يتم سردها في الموسيقا؛ فالأغاني الشعبية -غالبا- تحتوي على كلمات تحكي قصصًا، وتكرار بعض الأسطر أو حتى الألحان، يزيد الترقب أو يزيد من التوتر لدى المستمع، مما يدفعه إلى المزيد في الوعي بالقصة التي يتم سردها، ففي بعض الحالات، يؤدي تكرار عنصر موسيقي محدّد يساعد المستمع على تذكر القصة وموضوعاتها الرئيسية بعد فترة طويلة من سماعها، وقد يعدّ هذا مهمًا -بشكل خاص- في التقاليد الشفوية، مما يضمن للموسيقيين الشعبيين المساعدة في استمرار نقل تقاليدهم وقصصهم الثقافية.

الخاتمة

خلصت الدراسة إلى أهمية التكرار في اللغة والموسيقا، وكذلك في الموسيقا العربية ودوره في البنية، وتراكيب الجمل الموسيقيّة بينت الدراسة مفهوم التكرار لغويا وأسباب تطبيقاته في الموسيقا العربية التقليدية والشعبية من عدة أوجه سواء لغوية، موسيقية (لحنيا وإيقاعيا)، الرقص، اجتماعيا، عاطفيا أو ثقافيا، ومن أجل ذلك قدمنا أمثلة عدة من بعض أشهر القوالب والايقاعات الموسيقية مرفقة بالتدوين الموسيقي ونماذج شعرية، أو تقديم نماذج من بعض الرقصات أو الاحتفالات الدينية، والتي كانت في معظمها رسمية أو شبه رسمية.

وبينت الدراسة أسباب التكرار في الموسيقا من حيث البنية وبناء الأجزاء الهيكلية للقطعة الموسيقية بتكرار مباشر ليسهل متابعتها وفهمها وحفظها

وتعزيزها، أو تماسكها من خلال التطوير والتباين، والتأكيد على أجزاء معينة سواء موسيقية أو كلمات معينة، مما يلفت الانتباه لها لأهميتها في سياق العمل وتأكيد الرسالة أو المغزى منها، وتم التأكيد على التباين لدوره في الاهتمام والإثارة، كما وتم التأكيد على دور التكرار في الثقافة والتقاليد وعادات المجتمع ومعتقداته وتاريخه، وتعزيز القيم والمشاركة بالوحدة والخبرة بين المؤدين والجمهور، والاحساس بالوحدة والهدف المشترك وتعزيز الهوية الثقافية، وإبراز أهمية القيم المجتمعية، كالتضامن والارتباط بالأرض والهوية والعواطف كمشاعر الحب والحزن.

كما بينت دور التكرار في القدرة على التذكر مما يسمح للأجيال المتعاقبة ترددها، وخصوصا لو كان لها لحنا جذابا، ومرتبطة بمناسبة معينة، وأما بالنسبة للرقص؛ فتكرار إيقاع معين يسمح للراقصين بتذكر الحركة المطلوبة وبالتالي مساهمة الجمهور العريض بالمشاركة سواء بالأداء أو التشجيع، كما أن ارتباط لحن معين بحدث يجعل من السهل على الجمهور ترقب الإثارة أو التفاعل معها، وقد يشتد الأمر عن زيادة الزخم بالطاقة للمشاركين، أو عند اشتداد ضربات الآلات الإيقاعية، مما يسمح للجمهور المشاركة من خلال وسائله المتاحة بالغناء، التصفيق، الصفير أو الرقص خصوصا في احتفالات الطقوس والانتصارات، وحيث إن العديد من الرقصات الشعبية العربية تستخدم نداء الرد والاستجابة، فإنها تسمح لقطاع واسع من الجمهور بالمشاركة، وخاصة التي تعتمد الترقب والإثارة بالحدث.

الجمهور العربي مليء بالعواطف وقد أسهم التكرار في فهم المشاعر المختلفة، وعزّز التعبير عن الموسيقا من خلال المؤدين عبر اتباع ديناميكية التكرار من بين الهدوء والطاقة والتأكيد على شدة اللحظة، كما وسمح لهم من خلال الارتجالات للجمل الموسيقية وإضفاء الطابع الشخصي، -ولو كان ضمن هيكل عام متبع- والتبادل فيما بينهم لخلق مزيد من الإثارة والترقب والاهتمام بالأداء.

وبالرغم من الثقافات إلا أن بعض القوالب الموسيقية مان قادرة على الديمومة من خلال تطوير المؤدين لها، ولتتكيف مع الأجيال اللاحقة ويكتب لها الألفة والاستمرارية، واستخدامها تكرارا في الطقوس والاحتفاليات المختلفة، لتبقى مألوفة وراسخة بعمق في ثقافة المجتمع يتعلمها جيل من جيل، ومرتبطة بجيل أو هوية ثقافية لمجتمع ما، ووسيلة لنقل رسائل المجتمع ضمن التقاليد الشفوية والتي تضمن نقل الثقافات عبر القصص والتقاليد.

وقد تحققت اهداف الدراسة من خلال الإجابة على أسئلة الدراسة وبيان مفهوم التّكرار وأهميته في البنية التّركيبيّة الشّعريّة والموسيقيّة، وأسباب التّكرار في الموسيقا العربيّة؟.

الجداول

الجدول رقم 1: فرقة معان للفلكلور الشعبي، بقيادة عبد الرحمن الخطيب أبو خالد، احتفالات وزارة الشباب بذكرى الثورة العربية الكبرى، مسرح مركز الحسين الثقافي، تحت رعاية سمو الأمير الحسن بن طلال حزيران 1989 الآلات المرافقة: الشبابة آلة نفخ، الطبلة آلة ايقاعية يحمل القائد بيده العصا وهي للتوجيه

الرابط https://www.youtube.com/watch?v=78jR7xhEM4o

الرقم	المسار الزمني	الاحداث	ملاحظات اخرى
1	0:7	الوصول في الحركة إلى سبع ضربات (7) أ	البداية
2	0:14	يعطي القائد اشارته للاستعداد لتنفيذ (الضربات التسعة) (9)ب	استعداد
3	0:47	تكرار الأداء لحركة الضربات السبعة (7) أ	تكرار أ
4	0:56	يعطي القائد اشارته للاستعداد لتنفيذ (خمسة عشر ضربة)(15)ج	حركة جديدة
5	1:09	تكرار الأداء لحركة الضربات الخمسة عشر ضربة(15) ج	تكرار ج
6	1:44	تنفيذ التسعاوية (9) ب	تكرار ب
7	1:54	تكرار التساوية (9) ب	تكرار ب
8	2:02	تكرار السبعاوية (7) أ	تكرار أ
9	2:12	تكرار السبعاوية (7) أ	تكرار أ
10	3:11	تتحول الفرقة إلى الدبكة الشمالية بصورة مصغرة	البداية
11	3:53	أمر القائد بحركة ثنائية الضرب بالقدم اليسرى تسمى بالعامية (إردف) وبعدها مباشرة حركة واحدة تسمى (إقطع)	حركات تنظيمية
12	3:39	حركة تسمى شعبيا (ثنتين وربع) توالي ضربتين بالرجل اليمنى وواحدة باليسرى وهي تسمى ثنتين ثم ضربتين يمنى وضربة يسرى وضربة يمنى وأخرى يسرى وهي ما تسمى ربع.	حركات تنظيمية
13	4:66	حركة أخرى من الدبكة الشمالية تسمى (تكسي) وهي تشبه حركة أربع السابقة فقط. ويظهر ذلك	حركة جديدة

الجدول رقم 2: فرقة الرمثا للفلكلور الشعبي بقيادة بلال الزحراوي من مهرجان جرش للثقافة والفنون، عام 1990
الآلات المر افقة: الشبابة آلة نفخ، الطبلة آلة ايقاعية يحمل القائد بيده السيف وهو للتوجيه

الر ابط https://www.youtube.com/watch?v=LLpr6Fs9MDA

الرقم	المسار الزمني	الاحداث	ملاحظات اخرى
1	0:00 -0:27	دخول الفرقة والتجهز للبدء	البداية
2	0:44	تبدأ بحركة تشيلة الوحده ونص (أ) وهي أصلا نفس التشيلة القائمة عليها الدبكة الغورية ولكن هنا أبقت الفرقة اياديها على الأكتاف رغم أن العامة تهبط بأيديها إلى الأسفل متشابكة، لكن الفرقة لها الحق ضمن تدريباتها.	التشيلة أ
3	01:43	تبدأ الفرقة بأمر من القائد بحركة (تكسي) ب .	حركة التكسي ب
4	2:14	تنتهي الحركة تكسي بأمر (اقطع) لتبدأ الفرقة بالدوران على الوحده ونص (ج)	نهاية حركة التكسي ج
5	2:22	أمر من القائد بحركة تنظيم وهي ضربة واحدة بالرجل اليسرى لتنظيم حركة الر اقصين.	حركة تنظيم
6	2:37	غناء بمر افقة الفرقة التي تستمر مع تكرار الفرقة حركة وحده ونص (ج)	تكرار ج
7	2:58	تكرار تشيلة الوحده ونص (أ)	تكرار أ
8	3:06	تبديل القائد للفرقة	حركة تنظيمية
9	4:39	حركة عشرو اية (د) بأمر القائد الجديد	حركة العشراوية
10	4:58	أمر من القائد وحركة (إردف)	حركة اردف
11	5:02	انسحاب القائد الجديد ورجوع القائد الأصلي وتستمر الفرقة في تكرار التشيلة (أ)	حركة تنظيمية تكرار أ
12	5:31	حركات تدريبية خاصة بالفرقة وقائمة على التشيلة (أ)	تكرار أ
13	6:01	انهاء التشيلة بحركة (إقطع) وبدء دوران على الوحده ونص	بتكرار أ
14	8:10	أمر من القائد بحركة (إردف) وهي ضربتين بالرجل اليسرى ثم (إقطع) بضربة واحدة	حركة تنظيمية
15	8:24	حركات تدريبية من الفرقة قائمة على حركة تسمى ثنتين وربع	حركة ثنتين وربع
16	9:03	(اردف) ثم تكرار حركات قائمة على التشيلة (أ)	تكرار أ
17	9:20	تصفيق بالأيدي قائم على حركة تكسي ب	تكرار ب
18	10:03	تكرار أمر اردف لتنهي الفرقة بتكرار حركات خروج قائمة على الوحده ونص	تكرار أ

الجدول رقم 3: يظهر الفرق بين الفرقتين

المعانية (الجنوب)	الرمثاوية (الشمالية)
أيدي الر اقصين ثابتة إلى الأسفل	أيدي الر اقصين لها الحرية إما الثبات بأيد إلى الأسفل أو ترفع على الأكتاف
لا يوجد غناء مر افق	يوجد غناء مر افق (في الواحده ونص فقط)
حركات تتروح بالتبادل بين الرجلين تكاد تكون محدودة	حركات فيها تنوع كبير في الحركات

الجدول رقم 4: افراح الصعيد/ منطقة سوهاج، بهاليل، حفل آل المراغي، 2012، الر اقص الرئيس حمام لطفي، وتسمى الرقصة تحطيب، ويحمل الر اقص بيده عصا مصنوعة من الخيزران الآلات المر افقة المزمار البلدي والطبل البلدي والدف

https://www.youtube.com/watch?v=5w4kiH0luiY

الرقم	المسار الزمني	الاحداث	ملاحظات اخرى
1	0:05	يبدأ برقص اثنين يضربون بعضهم بالعصي بضربات ليس المقصود بها الأذى بل هي متوارثة الحركات عبر الأجيال وهي ضرب عصا ر اقص بعصا ر اقص آخر مستعد لتلقي الضربة بعصاه وفي حركة دائرية ويبدأ الر اقصان بمسك العصا بيد واحدة.	البداية
2	0:09	تشتد المنافسة بين الر اقصين ويتحولا لمسك العصا بكلتا اليدين وتتغير الموسيقا لتعلن بدء المنافسة والضربات للعصي بناء على أمر المزمار.	بدء المنافسة المواجهة
3	0:30	اعلان من المزمار بالتحول للهدوء	تحول
4	0:40	ينهي أحد الر اقصين بخروجه من الرقصة وادخال ر اقص جديد.	دخول ر اقص جديد
5	0:49	يتر اقص الفائز فرحًا بالفوز ويزداد تسارع الموسيقا في هذه الاحتفالية	فوز الر اقص

الرقم	المسار الزمني	الاحداث	ملاحظات اخرى
6	1:11	هدوء في الموسيقا لجولة جديدة في الرقص، ويدور الر اقصان على الموسيقا دون التحام بينهم وبنفس هدوء الإيقاع في الثانية الخامسة وتكرار مسك العصا بيد واحدة.	جولة جديدة
7	1:26	تبدأ المواجهة بين الر اقصين بوتيرة أسرع مما سبق في الثانية التاسعة وتكرار مسك العصا بكلتا اليدين.	مواجهة جديدة
8	2:14	دخول ر اقص مختلف مع تشجيع من الفرقة الموسيقية بتكرار انتشاء الفائز (أ) السابق	تكرار أ
9	2:30	هدوء الموسيقا لبداية الجولة الجديدة ولكن بإيقاع ابطئ من المواجهة السابقة التي كان فيها الر اقص مندفعا	مرحلة جديدة
10	2:52	إعلان بدء المواجهة بمسك العصا بيد واحدة وبعدها تشتد (ب)	مواجهة جديدة ب
11	3:35	اشتداد المواجهة كالتي جاءت في الدقيقة 1:26	تكرار
12	3:41	دخول منافس جديد وتكرار هدوء الاستقبال السابق 1:11	تكرار
13	3:50	بدء المواجهة الجديدة وتكرار المواجهة 2:52	تكرار ب
14	4:05	استقبال المواجهة بلحن جديد أقرب إلى التقاسيم	حركة جديدة
15	4:30	يطلب أحد الر اقصين الجديد لحن نشوة الانتصار.	الانتصار
16	4:40	يبدأ الإعلان عن الالتحام وتكرار إيقاع جولة شباب 1:11	تكرار أ

الجدول رقم 5:

الر ابط الإيقاع

الرقم	المسار الزمني	الاحداث	ملاحظات اخرى
1	1:26	على بدء المواجهة واستخدام طول المدة الزمنية لبدء المواجهة	البداية
2	2:30	لنرى كيف أن الإيقاع كان فيه ترقب نتيجة توقع خبرة الر اقص الجديد ولبيان الطاقة الناجمة عن التعادل بين الشباب في الكفاءة والاندفاع أو كيف أن الموسيقا تبدأ أو تنهي الجولات من جهة وتشجيع الجميع في دخول جولات رقص من جهة أخرى.	استعداد

الجدول رقم 6 : الر ابط 1 https://www.youtube.com/watch?v=4GIW5vt_8K8

الرقم	المسار الزمني	الاحداث	ملاحظات اخرى
1	00:08	تبدأ التقاسيم بشكل موزون لآلات الكمان والناي والقانون بجملة مكونة من 5 موازير تعاد مرة ثانية	
2	00:28	جملة جديدة مكونة من 4 موازير تتوقف في النهاية ليبدأ الإيقاع بآلة القانون	
3	00:50	انفراد بتقاسيم للكمان جملة اولى	
4	1:08	جملة ثانية تبدأ بالنغمة السابعة من النهاوند وبقفلة على الخامسة	
5	1:21	جملة جديدة على الجنس الثاني لمقام النهاوند	
6	1:32	عودة للجنس الأول من مقام النهاوند ثم الانتقال للجنس الثاني من النهاوند	
7	1:52	الدخول في جنس الصبا	
8	2:03	العودة لمقام النهاوند	
9	2:12	الانتقال لمقام الحجاز	
10	2:23	الانتقال لمقام البياتي على نغمة لا	
11	2:54	العودة لمقام النهاوند	
12	3:37	الركوز على الدرجة الاولى من جنس المقام مي	

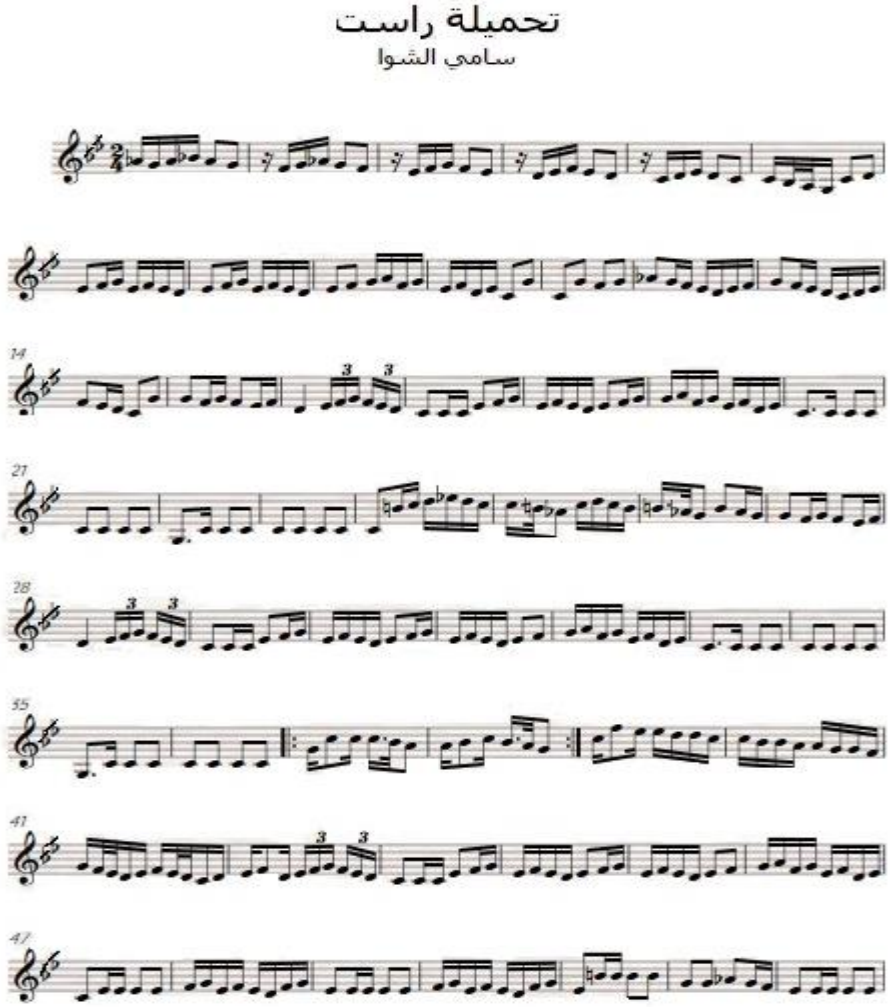
الجدول رقم 7: الرابط 2 https://www.youtube.com/watch?v=tLECaZCIKIQتحميلة سوزناك لسامي الشوا

الرقم	المسار الزمني	الاحداث	ملاحظات اخرى
1	00:00	تبدأ التحميلة بالجملة الموسيقية على مقام السوزناك وتنفرد آلة العود بالجمل الموسيقية المؤلفة من قبل العازف وتقوم الفرقة الموسيقية بالجواب على الجمل الموسيقية التي تؤديها آلة العود	
2	00:31	تتنوع الجمل الموسيقية ما بين مقام السوزناك، وجنس هزام، جنس الحجاز، وجنس سيكاه، وجنس بياتي	
3	1:30	العودة إلى الجملة اللحنية الأساسية التي توديها جميع الآلات الموسيقية	
4	1:58	تنفرد آلة الكمان حيث تبدأ آلة الكمان في جنس راست وثم جنس حجاز، ومقام سوزناك، وجنس سيكاه، ومقام هزام، وجنس عجم على الجهاركاه، وجنس بياتي نوى	
5	4:39	تعود الجملة اللحنية الأساسية من جميع الآلات الموسيقية	
6	5:10	تنفرد آلة القانون في أداء الجمل وتحاورها الفرقة الموسيقية حيث تبدأ آلة القانون في مقام السوزناك، وثم سيكاه، وثم جنس حجاز على النوى	
7	6:03	تعود الفرقة لتعزف اللحن الأساسي	

الجدول رقم 8: احتفال وزارة الأوقاف في الجمهورية العربية السورية بمناسبة المولد النبوي الشريف، حضرة ذكر على الطريقة الشاذلية- الدرقاوية الهاشمية/ مجالس النور المحمدي، مسجد بني أمية الكبير، دمشق، 2020. https://www.youtube.com/watch?v=EwdZ9k2tczw

الرقم	المسار الزمني	الاحداث	ملاحظات اخرى
1	1:38-0:00	تهيئة للجميع ببدء طقوس الحضرة	البداية
2	2:20	تبدأ الفرقة الرئيسة بالحضرة بالاشتراك مع الحضور بترديد جملة لفظية ولحنية و إيقاعية مكررة على أيوب بطيء..	مشاركة الجمهور
3	:464	تبدأ في جملة لفظية أخرى مع بقاء الجموع بترديد جملتهم لفظيا ولحنيا و ايقاعيا أيوب بطيء مكرّر، وتستمر الفرقة في تكرار الجمل لحنيا و ايقاعيا مع بقاء الجموع بنفس التكرار.	مشاركة جماعية وتكرار
4	6:55	تسريع الإيقاع من الجميع وبالتالي نرى تأثر الجميع من خلال هزّ الجسم على إيقاع المقسوم.	تفاعل جسدي
5	8:29	تغير جذري في اللحن مع بداية نشيد انا الفقير المعنى رقوا لحالي وذلي لابن الفارض وعلى إيقاع المقسوم.	لحن جديد
6	8:37	تكرار الإيقاع السابق الذي ورد في الدقيقة 6:55 مع تنويعات لحنية بين الفينة والأخرى من الفرقة واستمرار الجموع بنفس الجملة الايقاعية المكررة. تكرار الإيقاع السابق الذي ورد في الدقيقة 6:55 ومع تنويعات لحنية بين الفينة والأخرى من الفرقة واستمرار الجموع بتكرار الجملة الايقاعية بإيقاع المقسوم.	تكرار ايقاعي
7	8:45	تغيير جذري في لحن القلب الشجي من الفرقة مع استمرار بتكرار الايقاع وتطبيق من جمهور الحضور بحركة مكررة موحدة.	لحن جديد وتكرار ايقاعي
8	15:39	تسريع الإيقاع	إيقاع
9	15:52	تباطؤ بالايقاع	تباطؤ
10	15:59	الإيقاع الثاني على لفظة الله في الحضرة الشاذلية لتوفر الارتجالات للمغنى. وعلى إيقاع أيوب بطيء.	ارتجالات
11	18:50	تأثيرات ايقاعية بأصوات الفرقة الموسيقية.	إيقاعات
12	21:47	يستمر الجمهور في الإيقاع أيوب مع غناء الفرقة.	إيقاعات
13	24:29	انتهاء الغناء والتحول لارتجالات أخفى الهوى ومدامعي تبديه على رائعة ابن الفارض الارتجالي والإيقاع أيوب.	ارتجال
14	24:40	انتهاء الغناء والتحول لارتجالات أخفى الهوى ومدامعي تبديه على رائعة ابن الفارض الارتجالي والإيقاع أيوب.	
15	29:37	نشيد شربنا على ذكر الحبيب مدامة لإبن الفارض.	
16	34:29	ماليزما هو الله	
17	35:08	نشيد طاب لي خلع عذاري للشيخ عبد الغني النابلسي والإيقاع أيوب	إيقاع
18	38:35	نرى زيادة في انحناء الجسم كثيرا مقارنة مع بدء النشيد والإيقاع أيوب.	تكرار ايقاعي
19	38:48	نشيد صفت النظرة طابت الحضرة لأحمد العلاوي المستغانمي على لحن فلوكلوري بإيقاع مقسوم.	
20	40:32	نشيد طالما أشكو غرامي يانور الوجود كلمات الشيخ محمود ابو الشامات بإيقاع مقسوم مكرر.	تكرار
21	41:41	ان جبرتم كسر قلبي قربوني للمقام مقتسبة من قصيدة الشيخ عبد الغني النابلسي بإيقاع مقسوم مكرّر.	تكرار ايقاعي
22	42:51	تكرار ايقاعي كما ورد في الدقيقة 15:59 وارتجالات على نشيد أماطت عن محاسنها الخمارا للشاعر محمد الحراق و ايقاع أيوب.	تكرار ايقاعي
23	47:41	نشيد يا لطيف الشمائل لعمر اليافي و أيقاع أيوب مكرّر.	تكرار ايقاعي
24	48:35	نشيد جل عن حلول وعن اتحاد لعمر اليافي ومكرّر.	تكرار
25	50:30	إيقاع أيوب ولكن سريع للإنهاء.	النهاية

الملحق رقم 1 : مدونة موسيقية تحميلة راست لسامي الشوا



المصادروالمراجع

ابن منظور، ج. (2016). *لسان العرب*. القاهرة: دار المعارف.

إليوت، ت. (دت). *الشعر بين نقاد ثلاثة*. بيروت: دار الثقافة.

التونجي، م. (1999). *المعجم المفصل في الأدب*. (ط2). بيروت: دار الكتب العلمية.

الجاحظ، ع. (1998). *البيان والتبيين*. (ط1). بيروت: دار الكتب العلمية.

الجنابي، أ. (1964). *موسيقى الشعر - هل له صلة بموضوعات الشعر وأغراضه؟*. بغداد: مجلة الأقلام.

ضيف، ش. (د.ت). *في النقد الأدبي*. (ط9). القاهرة: دار المعارف.

العبد الرحمن، س. (2004). *ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل*. *مجلة المنارة للبحوث والدراسات، الأردن، جامعة آل البيت*، 10(3).

عبيد، م. (2001). *القصيدة العربيّة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية*. دمشق: اتحاد الكتب العرب.

علي السيد، ع. (1986). *التكرير بين المثير والتأثير*. (ط2). بيروت: عالم الكتب.

العمد، هـ. (1969). *أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية*. عمان: دائرة الثقافة والفنون.

عيد، ر. (1975). *الشعر والنظم: دراسة في موسيقى الشعر*. القاهرة: دار الثقافة.

الفقي، ص. (2000). *علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على السور المكية*. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر.

القاضي الجرجاني، ع. (2007). *التعريفات*.(ط1). القاهرة: شركة القدس للتصوير.

القيرواني، أ. (2006). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*. القاهرة: دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير.

المدني، ع. (1969). *أنواع الربيع في أنواع البديع*. (ط1). النجف: مطبعة النعمان.

الملائكة، ن. (1965). *قضايا الشعر المعاصر*. (ط2). بغداد: مطبعة دار التضامن.

الهاشمي، ع. (1982). *السكون المتحرك: دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً*. الإمارات العربية المتحدة، دبي: منشورات اتحاد كتاب وأدباء.

ويلك، ر.، ووارين، أ. (1992). *نظرية الأدب*. الرياض: دار المريخ للنشر

References

Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. London.

De Selincourt, B. (1920).Music and Duration. *Music and Letters*, 1(4).

Eder, M. (2018). *Music, repetition and time perception*, Master's Thesis, Austria: University of Graz.

Harris, C. (1931). *"The element of repetition in nature and the arts", in Musical Quarterly*. Oxford, UK: Oxford University Press.Hennion, A. (1983). *The production of success: an anti-musicology of the pop song.* Oxford, UK: Oxford University Press.

Stravinsky, I. (1942). *Poetics of Music, In the Form of Six Lessons*. Cambridge: Harvard.

Levitin, D. (2008). *This is your brain on music: Understanding a human obsession*. Penguin Publishing.

Lidov, D. (1978). *"Structure and function in musical repetition*." Journal of the Canadian association of university schools of music, vol. 8/1. Canada: York University & Downsview.

McGrath John (2018)Samuel Beckett, Repetition and Modern Music ، University of California ،Santa Barbara ,USA.

Margulis, E. (2014). *On repeat: How music plays the mind*. (1st ed.). Oxford, UK: Oxford University Press.

Middleton, R. (n.d). *John Studying popular music*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Nanzhu, J. (2015). *Repetition-based Structure Analysis of Music Recordings. PhD thesis*, Germany, Erlangen-Nu¨rnberg, Friedrich Alexander Universit¨.

Nurmesjarvi, T. (1997). *MUSEMATIC AND DISCURSIVE REPETITION: A Study of Repetition in Popular Music Analysis*. *Master's thesis*, Finland, University of Jyvaskyla.

Ong, B. (2007). *Structural Analysis and Segmentation of Music Signals. PhD thesis*, Spain: Universitat Pompeu Fabra.

Olivier, J. (2018). *Over and Over: Exploring Repetition in Popular Music*. Christophe Levaux. New York: Bloomsbury Academic.

Roger, S. (1950). *The Musical Experience of Composer, Performer and Listener Princeton*. US: Princeton University Press.

Ruwet, N. (1987). Methods of analysis in musicology. *Music analysis, US, Wiley*, 6(1).

Schenker, H. (1979). *Free composition (Der freie Satz*) *Vol. III of New Musical Theories and Fantasies*. New York, Longman.

Sessions, R (1950) .*The Musical Experience of Composer, Performer and Listener*. Princeton.

Snead, J. (1984). *Repetition as a figure of black culture. Black literature and literature theory*. (1st ed.). New York: Routledge.

Taher, C., Rusch, R., & McAdams, S. (2016). *Effects of Repetition on Attention in Two-Part Counterpoint*. Canada: Montreal, McGill University.

Zuckerkandl, V. (1956). *Sound and Symbol: Music and the External World*. New York: Princeton University Press.

المراجع الإلكترونية:

https://www.syr-res.com/article/6367.html

https://www.youtube.com/watch?v=78jR7xhEM4o

https://www.youtube.com/watch?v=LLpr6Fs9MDA

https://www.rcinet.ca/ar/2019/02/04/%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%84%D8%B9%D9%88%D9%86%D8%A7-%D9%84%D8%A5%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%88%D9%84%D9%83%D9%84%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86%D9%8A/

https://www.youtube.com/watch?v=5w4kiH0luiY

https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=bqs8oLYu_iQ

https://www.youtube.com/watch?v=pFoDmCS3aF0

https://www.youtube.com/watch?v=EwdZ9k2tczw

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D8%A7%D9%85%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%88%D8%A7