إشكاليات جمع وتوثيق وإعادة تقديم تراث المسرح الغنائي

(تجربة الموسيقار الراحل عامر ماضي)

د. نضال نصيرات[1] (الأردن)

الملخص

هدفت هذه الدراسة الى الكشف عن إشكاليات جمع وتوثيق وإعادة تقديم تراث المسرح الغنائي، وذلك من خلال التعرف على أهم الموسيقيين الأردنيين الموسيقار الراحل عامر ماضي، وما قدموا من تجارب مختلفة وظفت الموروث الموسيقي العربي والأردني بالإستناد الى المسرح الغنائي وذلك بهدف ابراز جماليات الموسيقى العربية في عملية الأداء الفني وتأثرها في الموسيقى الغربية سواء العزفية منها أم الغنائية، ليكون الهدف من هذه الدراسة هو التركيز على ما بذله الموسيقيون من تأليفات أدائية فنية لهذا النوع من الموسيقى، وما اضافوه للمكتبة الموسيقية الأردنية في تقديم التراث الموسيقي ، هذا الإرث الهام عبر عشرات السنوات السابقة بملامح فنية اصيلة، ليستطيع الإستفادة منه الجيل القادم لمعرفة الألوان الغنائية العربية، بالإضافة الى ما توصل اليه المؤلفون في تقديمهم الى الألوان والقوالب الموسيقية المختلفة.

الكلمات الدالة: التراث ، التراث الموسيقي، المسرح الغنائي، الأصالة، المعاصرة.

المقدمة

تنطوى تجارب الشعوب بأختلاف أجناسها في الحفاظ على موروثها الثقافي والموسيقي بشكل خاص على مدى وعي هذه الشعوب بأهمية هذا الأرث ومدى خطورة اندثار البعض من ثقافات الشعوب بسبب الجهل بمدى أهمية هذا الجانب وطرق التوثيق, وكطريقة لتوثيق العلوم والفنون على شتى أنواعها , ظهرت لدى شعوب العالم بالعموم ما يسمى بالفرق والتجمعات الثقافية والموسيقية التي تعنى بإحياء الموروث الثقافي والموسيقي لديها بمحاولات جادة على مستوى الإطار الحكومي والمحاولات الفردية, ولما للموسيقا العربية من أهمية تاريخية تبدأ جذورها من العصور الإسلامية التى بدورها عنيت بالثقافة والفنون وتمخضت بتوثيق كل ما يتعلق بالموسيقا والغناء في تلك العصور, بمحاولة لتسليط الضوء على أهمية الحياة الموسيقية كونها المنارة فكانت الجانب الأكثر إشراقاً فهي بدورها تطلعنا على رقي وتحضر تلك الأزمنه الغابرة, وبما أن الموسيقا لغة مثل سائر اللغات التي تخضع لقواعد فالموسيقا بصيغتها اللغوية هذة خاضعة ضمناً للتطور شأنها في ذلك شأن مختلف اللغات لأنها تعكس التطور الحاصل في ذهن الفرد والمجتمع (١).

---

[1] أستاذ مشارك / التربية الموسيقية. نائب العميد لشؤون الدراسات العليا ورئيس قسم الفنون الموسيقية. له العديد من الأبحاث المحكمة في المجلات العلمية العربية والعالمية، وكتاب بعنوان وقفات في الفنون الدرامية والموسيقية. بالإضافة الى أعمال فنية محكمة مثل أوبريت ليلة فرح، وأوبريت عمان، و نشيد جامعة الطفيلة التقنية، ونشيد جامعة العقبة للتكنولوجيا وغيرها من الأعمال .شاركت في العديد من المؤتمرات العلمية المحلية والعربية والدولية.

ولابد من الإشارة أن رصيد أي ثقافة موسيقية تقع على عاتق الشخصية سواء كانت الفردية أم الجماعية التي تعيش في مجتمع معين ويعد تأثير هذه الشخصية على المجتمع تأثيرا شخصيا واضحا، لأن هذا الشخص يعد صانع للثقافة في احد جوانبها الفنية.

مشكلة الدراسة:

في ظل الإنفجار المعرفي والتكنولوجي في الوقت الحاضر، والتغير في الإتجاهات والمعتقدات لدى الأفراد حول الموسيقى بشكل عام وما فقدته من أصالة في ضوء هذه التغيرات السريعة جاءت هذه الدراسة لتحدد مشكلتها في محاولتها التعرف على بعض من إشكاليات جمع وتوثيق وإعادة تقديم تراث المسرح الغنائي من خلال بعض الموسيقيين الأردنيين وبالأخص الموسيقار الراحل عامر ماضي الذين كانت له تجربة بهذا النوع من الفنون الموسيقية حيث يعتبر هو أول من خاض تجربة المسرح الغنائي في الأردن . وذلك من خلال التعرف على أول عمل من أعماله وفريق العمل الخاص به وتوثيق تلك الأعمال الأردنية في هذا الزمن بما يتواكب مع المستجدات التي حصلت في التطور التكنولوجي والانفجار المعرفي، بالإضافة الى توضيح آليات التأليف المتبعة الى هذه الأعمال ، وبيان الكيفية التي تم فيها توظيف التأليف الموسيقي في التعبير بشكل فاعل.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة الى التعرف على إشكاليات جمع وتوثيق وإعادة تقديم تراث المسرح الغنائي وما تحتويه من عناصر بغية في معرفة كيفية الأداء لهذا النوع من الفنون الموسيقية من خلال رواد الموسيقيين الأردنيين وتجاربهم في تأليف المسرح الغنائي ، وذلك لمعرفة الأجيال القادمة بتجاربهم في المسرح الغنائي العربي وما تنطوي عليه لتحسين هذا الإرث الموسيقي العربي، ولتحقيق هذا الهدف ستجيب هذه الدراسة عن الأسئلة التالية:

- ما إشكاليات جمع وتوثيق وإعادة تقديم تراث المسرح الغنائي الأردني ؟
- كيف قدم الموسيقار الراحل عامر ماضي المسرح الغنائي والذي يعتبر من رواد هذا الفن الموسيقي؟

أهمية الدراسة

حسب علم الباحث تعتبر هذه الدراسة من الدراسات القليلة التي تناولت **إشكاليات جمع وتوثيق وإعادة تقديم تراث المسرح الغنائي في التجارب الأردنية** ، كما تعتبر هذه الدراسة من الدراسات القليلة من نوعها التي تناولت أهم المؤلفين الموسيقيين الاردنيين في هذا المجال. وتكمن أهمية الدراسة في حداثتها وأصالتها، وتستقي أهميتها من الدور المهم الذي يقوم به الموسيقيين الأردنيين في عملية نشر ونقل التراث العربي الموسيقي وإشكاليته متمثلة في بعض التجارب التي أشتغل عليها في المسرح الغنائي ، كما وتنبع أهمية هذه الدراسة من الدور التوثيقي لهؤلاء الموسيقيين في نقل جماليات هذا النوع من أنواع الفنون الموسيقية.
وتكتسب الدراسة أهمية خاصة للاعتبارات التالية:

- للمؤلفين الموسيقيين: لما تشتمل عليه من بيان لأهم القطع الموسيقية التي تم استخدامها في المسرح الغنائي والذي يؤكد اهمية هذه الدراسة كمرجع يعتمد عليه لمتابعة قيام المؤلفين الموسيقيين بهذا الدور تبعا عما سلف.
- **منهج الدراسة:**

- إتبع الباحث فى هذا البحث الوصفي التحليلي القائم على المقابلة الشخصية كأساس لجميع المعلومات، وذلك بدلا من الأدوات المسحية القائمة على التقرير الذاتي التي يتوقع أن يلعب التحيز الشخصي دورا كبيرا في التأثير على دقة المعلومات التي يتم الحصول عليها من خلالها، إضافة إلى الصعوبة في الحصول على المعلومات أحيانا.

- كما سيقوم الباحث باعتماد منهج تحليل المحتوى كأداة دراسة لملاءمته أغراض الدراسة، وتعتبر هذه الدراسة من الدراسات المرتبطة بكل ما يمكنه الحصول عليه من معلومات تتصل بمشكلة البحث بل وحتى الميادين المرتبطة به بالإضافة إلى استشارة ذوي الخبرة والمهتمين بالموضوع للتعرف على آرائهم وأفكارهم التي قد لا تتوفر في المادة المطبوعة.
- اذ سيقوم الباحث بعرض أحد التجارب الأردنية في المسرح الغنائي للموسيقار الراحل عامر ماضي لمعرفة وابراز دور المؤلفين الموسيقيين الأردنيين في هذا المجال .

حدود الدراسة:

- الحدود الموضوعية: تقتصر الحدود الموضوعية للدراسة الحالية على التعرف الى الموسيقار عامر ماضي والذي عمل في المسرح الغنائي الأردني من خلال مسرحية (دم دم تك).
- الحدود المكانية: اقتصرت هذه الدراسة على المسرح الغنائي في المملكة الأردنية الهاشمية.

أدوات الدراسية:

سيقوم الباحث خلال هذه الدراسة باستخدام الأدوات التالية :

- المدونات والتسجيلات الصوتية الخاصة بالمسرح الغنائي الأردني عينة الدراسة.
- كتب ومراجع علمية.
- ابحاث ودراسات علمية منشورة وغير منشورة لها علاقة بموضوع الدراسة.

عينة الدراسة:

عينة مختارة من المؤلفات الموسيقية بالمسرح الغنائي الأردني للموسيقار الراحل عامر ماضي بمسرحية (دم دم تك).

الإطار النظري:

- تحديد المصطلحات:

١- التراث:

من يتأمل كلمة (التراث) في اللغة، سيجدها بطبيعة الحال مشتقة من فعل ورث، ومرتبطة دلاليا بالإرث والميراث والتركة والحسب(٢).

أما اصطلاحا فإن مفهوم (التراث) يعني: (تجارب السلف المنعكسة في الآثار التي تركوها في المتاحف أو المقابر، أو المنشآت أو المخطوطات، وما زال لها تأثير حتى عصرنا الحاضر)(٣).
وهو أيضا: (تراكم خلال الأزمنة لتقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهي جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي)(٤).

ويعني أيضاً: (مجموع الكشوف الفنية التي نجح الأسلاف في تسجيلها بآثارهم. فيقوم الفنان المعاصر باستحضار تلك الفنون، بروحية جديدة، تلائم المستوى الحضاري، وتواكب وعي العصر، وتحاور الجيل بلغته المتطورة)(٥)

- أولاً: التراث بين الأصالة والمعاصرة:

تشكل عملية توظيف التراث في الفن عملية حيوية، وهي تتطلب منا الانفتاح على الآخر بوعي ونضج، ومحاولة الإفادة من كل منجزاته الإيجابية لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والقيم السامية، من هنا تبرز ضرورة قراءة الموروث قراءة نقدية هادفة تسهم في تأسيس رؤيتنا لمشكلات الواقع الملحة، وبما أن التراث العربي هو نتاج الثقافة المدونة والمنقولة والشفاهية وهو يشكل مجموع التكوينات المميزة للشعب العربي، فإن استلهامه لابد أن يؤدي إلى إثراء أي عمل فني ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية.

وحينما برزت قضية الموقف من التراث تم الاهتمام بهذه الموضوعة في ضوء الحاضر ومتطلباته.

وتشكل حالة الوعي بالتراث 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 وللأيديولوجية البرجوازية، وهذا التوظيف الخاص بالتراث يؤدي إلى (الخروج من قضية التراث من كونها قضية الماضي لذاته، أو كونها إسقاطا للماضي على الحاضر، إلى كونها قضية الحاضر نفسه. وذلك من خلال رؤية الحاضر في حركة صيرورة تتفاعل في داخلها منجزات الماضي وممكنات المستقبل تفاعلا ديناميا تطوريا صاعدا, رغم القطع الحادث في مجرى حركة الصيرورة هذه, سواء كان القطع داخلا في طبيعة الوحدة الدياليكتيكية لهذا المجرى أم كان في التقطع القسري الطارئ من جانب القوى المعادية لمحتوى الحركة الثورية العربية الحاضرة)(٦).

ثانيا: الموسيقي العربية وعلاقتها بالتراث:

ارتبط الفن بالتراث ارتباطا وثيقا، إلا أن اشكالية تقديمه ارتبطت أيضا باشكالية التعامل مع التراث من قبل الإنسان المعاصر، من هنا فإن جماليات الأداء الخاصة بالموسيقى العربية لا تنفصل أيضا عن اشكالية تقديم التراث، وتقنية اختيار الرمز أو التجربة السابقة وإسقاط ملامحها على التجربة المعاصرة، دون أن يطغى جانب على آخر، حيث يتداخل فيها صوت الحاضر في الماضي، والماضي في الحاضر للتعبير عن تجربة معاصرة.

إلا أننا حينما نوظف التراث فإننا نستخدم معطياته استخداماً فنياً إيحائياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الإبداعية، وهذا يتطلب:

١. الوعي التام بقدرة الرمز التراثي أو التجربة التراثية المناسبة على حمل أبعاد التجربة الفنية المعاصرة.

٢. توفر مساحة كافية من التقاطع المشترك بين التجربة التراثية أو الرمز التراثي والتجربة المعاصرة.

٣. القدرة الفنية على إعادة صياغة التجربة التراثية والقدرات الرمزية عبر الوعي بالإمكانات الإيحائية التي يمتلكها الرمز التراثي)(٧).

وبذلك فإن التراث لا ينفصل عن المنجز الموسيقي، (فمن خلاله يتكون الخطاب الموسيقي على أساس مرجعية الألحان والإيقاعات، كما تُستمد 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 وكلامية والتي تستخرج منها كذلك مختلف عناصر اللهجة الموسيقية وهنا إشارة إلى تولد لهجات ولغات موسيقية جديدة حتى إذا كانت من منطلقات تراثية مع دمجها بعناصر خارجية، كما تُوّلد 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 أخر ومن جيل إلى أخر عبر عملية التقليد الذي يتيح هذا الأخير نتاج جديد على أساس قوالب موروثة في غالب الأحيان)(٨).

ثالثا: الموسيقى العربية وإشكالية تقديم التراث

إنّ ما تحمله الموسيقى العربية التقليدية في طياتها من تراث موسيقي، قد قدم لنا أعمالا لعدّة محدثين في تاريخ الموسيقى العربية أمثال عبده الحامولي والشيخ سلامة حجازي وسيد درويش وغيرهم.، لذلك فإنّ الحداثة هنا تشكل مشروعا لتراث المستقبل الذي يمكن له أن يراعي مسألة الهوية الموسيقية العربية، 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 لعدّة حلقات من الاتصال الثقافي الفارسي والتركي والأندلسي وأوّل ما يلاحظ هو التمازج الفكري والحضاري بين الثقافات المجاورة دون المساس والإخلال بالطابع الأصلي المميّز لتقاليد الممارسة الموسيقية العربية.

وتكمن الإشكالية هنا في غياب التخطيط المنهجي في عملية الإبداع الموسيقي، حيث يتعمد العديد إلى اقتباس عناصر خارجية دون التعمّق في الجوانب التقنية وخصوصية اللهجة الموسيقية العربية، والتي تختلف خصوصياتها من قطر لأخر، وفي هذا السياق نؤكد على ضرورة المحافظة على التراث الموسيقي من التشويه والتغيير المناف للخصوصيات التقنية الخاصة بالموروث لاسيما في ظل المحاولات الجارية لهيمنة الثقافة الواحدة على المجتمعات المعاصرة.

إنّ النشاط الموسيقي بتركيبة المجتمع وطبيعة بنيته الثقافية، وبما أن المجتمع المعاصر قد بات يعيش صراعا وانقساما بين العصري والتقليدي، فإن ذلك قد انعكس أيضا على الموسيقى انطلاقا من الوسائل التعبيرية الموظفة والتي تساهم في تناقل الآثار الفكرية والفنية حسب الواقع الإجتماعي، وعند النظر في طبيعة المنجز الموسيقي العربي فلا يمكن اغفال الأطر والمرجعيات الحضارية الخاصة بالمجتمعات العربية، إلا (أنّ التفكير في الموسيقى العربية من زاوية التشبّث بالمرجعية مع تجاهل كل التحولات المعاصرة هو الذي يجعل من الخطاب الموسيقي العربي في أزمة ومما يجعله أيضا في اصطدام حضاري مفاجئ لا يتطابق مع الخصوصيات والأنماط والمعطيات العامة للمجتمع المعاصر الذي يمثل نقطة التقاء والمرجع بالنسبة إلى التراث الفني (٩).

يجب مراجعة التراث واستلهامه بما يتوافق مع الواقع بكل مستوياته الاجتماعية والثقافية والسياسية، فالتراث ليس ملكية فكرية لا يجب انتهاكها بل هو يمثل القاعدة والمادّة الأولية التي تصلح لخلق تعبيرات ذات قيم جديدة معاصرة ومتأصلة تسهم 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 وتذوّقه والاستلهام منه وجعله مسايرا للعصر، وشديد الاتصال بالتحولات الجمالية الناجمة عن التغيرات الثقافية والاجتماعية عموما والتي تحدث عملية التطور فيها تغيرات عدة في المقاييس الجمالية والفنية والتي تشكل أساسا لقياس ما وصلت إليه الحضارات من تقدم وتجديد.

رابعا: المسرح الغنائي تعريفه ونشأته وتطوره وأنواعه

يمكن القول في الواقع أن معظم الدراما عبر تاريخ المسرح كانت في الواقع موسيقية، وأن المسرح الموسيقي هو بالفعل المهيمن - وليس مجرد نمط بديل - للفن الدرامي. تم غناء ورقصة المأساة اليونانية الكلاسيكية؛ كانت ترافقها

الأوليس aulis (الفلوت Flute) وآلات أخرى، واسخيليوس الذي أخرج مسرحياته، تمت الانتباه إلى تصميمه للرقص في المدخل الكورالي The Eumenides.

تضمنت معظم مسرحيات عصر النهضة وكوميديا ديلارتي الأغاني والموسيقى الآلية، وتحتوي ٢٥ مسرحية من أصل ٣٨ مسرحية لشكسبير على بعض الغناء على الأقل (تحتوي مسرحية العاصفة The Tempest على تسع أغانٍ مكتوبة). علاوة على ذلك، يبدو أن أعمال شكسبير الكوميدية، وكذلك الأعمال المسرحية لمعاصريه، قد انتهت برقصة لفريق العمل كاملا. في القرن السابع عشر، كتب الكاتب المسرحي الإنجليزي بن جونسون أقنعة موسيقية (مسرحيات راقصة) لبلاط الملك جيمس الأول، وفي فرنسا، كتب موليير باليه كوميدية للملك لويس الرابع عشر مثلThe Bourgeois Gentleman والتي تنتهي فصولها الخمسة بأوبرا مصغرة منسقة ومصممة بشكل كامل. وبالطبع، تتضمن جميع الأشكال الدرامية الآسيوية الرئيسية الغناء والرقص والموسيقى الآلية - أحيانًا بشكل مستمر طوال العرض.

على الرغم من أن النص المنطوق يسود في الدراما الغربية الحديثة، إلا أن الغناء والرقص يظهران بشكل متكرر، وبالتأكيد في المسرح اللاواقعي. تتضمن معظم المسرحيات التغريبية لبيرتولت بريخت أغانٍ مثل (Threepenny Opera، و Happy End، و The Rise and Fall of the City of Mahagonny هي بالفعل أعمال موسيقية منسقة بالكامل) كما تم تضمين الأغاني القصيرة في بعض نصوص صموئيل بيكيت مثل المسرحيات العبثية: في انتظار جودو والأيام السعيدة كذلك Marat/ Sade لبيتر فايس.

مع ذلك، أصبح المسرح الموسيقي نوعا قائما بحد ذاته على مدار الـ ١٥٠ عامًا الماضية من الدراما الغربية، وليس رد فعل على (أو ضد) المسار المسرحي السائد وإنما كوسيلة دقيقة للترفيه عن الجمهور (بداية). إن احتوائه للأوبرا الخفيفة والباليه، وبشكل كبير عناصر من الترفيه الشعبي في القرن التاسع عشر مثل قاعة الموسيقى الإنجليزية والعروض الموسيقية الأمريكية المختلفة فإن المسرح الموسيقي الحديث يضيف - وبشكل مثبت - إلى المخزون الدرامي المسرحي شكل من أشكال الترفيه ذو قبول عالمي تجاري(١٠).

أما أنواع المسرح الموسيقي: لفهم المسرح الموسيقي الحديث، من الضروري تحديد مصطلحات معينة الأوبرا (Opera)، والأوبريت (Operetta)، والكوميديا الموسيقية (Musical Comedy)، والغنائي (Musical)، والريفيو (Revue).

الأوبرا عبارة عن دراما تدور أحداثها بالكامل حول الموسيقى. يتم غناء كل جزء من أجزاء العرض، بما في ذلك ليس فقط الألحان ولكن أيضًا الأقسام الانتقالية والمعروفة باسم التلاوات (recitatives). نتيجة لذلك، تعتبر الأوبرا عادة فرعًا من الموسيقى. يمكن القول بسهولة أن الأوبرا هي مزيج من الدراما والموسيقى ويجب اعتبارها على حد سواء؛ ولكن لأغراضنا، سنتعامل معها بالطريقة التقليدية ونعتبرها جزءًا من الموسيقى.

على عكس الأوبرا، لم يتم ضبط الأوبريت بالكامل على الموسيقى؛ يتم التحدث بأجزاء معينة من قبل المؤدين، كما هو الحال في الدراما العادية. الأوبريت بشكل عام يحكي قصة رومانسية تدور أحداثها في مكان بعيد. إن جو من الخيال والتخيل يجعل معظم عروض الأوبريت بعيدة عن الحياة اليومية. لكن افضلها تحتوي على ألحان جميلة ومرتفعة وحبكة تحكي قصة كاملة مهما كانت خيالية. تتميز الأوبريتا بالعزوف المنفردة والثنائيات والثلاثي بالإضافة إلى بعض أجزاء الكورال.

الكوميديا الموسيقية هي شكل من أشكال الترفيه الموسيقي الذي ظهر في الولايات المتحدة في عشرينيات القرن الماضي والذي يتميز بقصة كوميدية خفيفة تتخللها موسيقى شعبية. في الأصل، كانت القصة غالبًا سخيفة بعيدة المنال، لكنها تتعلق بالأشخاص والأحداث المعاصرة، مما جعل الكوميديا الموسيقية أقرب إلى الحياة اليومية من الأوبريتا.

تطورت المسرحية الموسيقية، المسماة أيضًا بالمسرح الغنائي، من الأوبريت والكوميديا الموسيقية. أمثلة على هذا النموذج– Showboat ، Porgy and Bess، Oklahoma!، My Fair Lady– والتي ستتم مناقشتها في الصفحات التالية.

لاستكمال نطاق الترفيه الموسيقي، يجب أن نلاحظ الريفيو ، حيث يتم عرض الرسومات والنقوش القصيرة بالمقطوعات الموسيقية. الشيء المهم الذي يجب تذكره حول الريفيو هو أنه لا توجد قصة واحدة تنتقل من البداية إلى النهاية؛ المشاهد والأغاني قائمة بذاتها وقد يكون لها علاقة قليلة جدًا ببعضها البعض، على الرغم من أنه في بعض الأحيان قد يكون لها موضوع مشترك (١١).

من هذا المنطلق يعد المسرح الغنائي شكل من أشكال الفنون المسرحية، يجمع بين عناصر الموسيقى والأغنية والاستعراضات الراقصة والحوارات المنطوقة.

نشأة المسرح الغنائي عربيا:*

وفي مقابلة أجراها الباحث مع الدكتور عبد الحميد حمام حول وصول المسرح الغنائي عربيا "فقد أفاد بأنه في أوروبا كان المسرح الغنائي يسمى singspiel وهذه بدايات الغناء الأوبرالي في أوروبا، وفي عصر النهضة بإيطاليا كانت أول مسرحية غنائية لمونتيفيردي تحت مسمى الأوبرا وهي مسرحية "أورفييو" وهي مسرحية يونانية قديمة، ولذلك كانت من هذه الأوبرا الجادة، وبعد ذلك ظهرت في عصر الروكوكو وهو عصر يأتي بين عصر الباروك والكلاسيك الذي كان يطغى فيه الهزل والمواضيع الحقيقية وموسيقى موتسارت الأولى كانت بأسلوب الروكوكو (الخفيف نسبيا) (هزل ، تزيينات لحنية) .
أما كلمة أوبريت فهي تصغير للأوبرا وقد تم تعريفها سابقا
وفي القرن الثامن عشر والتاسع عشر (العصر العثماني) اصبح هناك تأثير فرنسي على الموسيقى العثمانية وأنشأوا أول كونسرفتوار في اسطنبول وحتى الفرق الفرنسية كانت تذهب الى اسطنبول وتقيم حفلات هناك حتى بات تأثير على الموسيقى العثمانية في ذلك ،وأن آلة التمباني والصنوج دخلت الى الموسيقى الأوروبية وهذا من تأثير الموسيقى العثمانية على أوروبا وأصل آلة التمباني هي الالات القصاع العربية (التي لايوجد بها ثقب وشكلها مثل القصعة وهي مغلفة من الأسفل)

وفي العصر العباسي كان يوجد فرق خاصة للطبول على هذا القبيل، حتى أصبح هناك مسرح غنائي في العاصمة العثمانية من هنا بدأ تأثير هذا النوع من الموسيقى على الغناء العربي والموسيقى العربية وكان أول رواد هذا النوع في البلاد العربية هو أحمد أبو خليل القباني وهذا الشخص الذي انتقل إلى مصر بسبب تزمت أهل دمشق ليصار إلى انتشار هذا النوع من الموسيقى في مصر.

من هذا المنطلق نستطيع القول أن اقتران نشأة المسرح العربي كانت بفن الأوبريت، فقد بدأ المسرح العربي غنائياً مع الشيخ أبو خليل القباني في سوريا ومارون النقاش في لبنان، ثم تطور في مصر مع الشيخ سلامة حجازي والسيد درويش والشيخ زكريا أحمد ثم أحياه الأخوان رحباني، ويتفق النقاد والجمهور في أن ألحان سيد درويش المسرحية هي من أفضل ما قدم في تاريخ المسرح الغنائي.

تميز المسرح الغنائي بمسرح سيد درويش الذي أحيا المسرح المصري بعروضه الغنائية والمونولوجات، كذلك مسرح الاخوين الرحباني في لبنان وسوريا حيث كانت فيروز تغني عددا كبيراً من الأغاني في عرض مسرحي حتى يطغى الغناء على الجو المسرحي العام، كون أن الغناء والرقص يلاقيان إعجاباً شعبياً واسعاً لما يحققاه من متعة وتسلية وترفيه، فالغناء يؤثر في المشاعر والأحاسيس خاصة إذا كان صادر عن مطرب محبوب يملك صوتاً وشخصية آسرين.

خامسا: التجربة الأردنية في المسرح الغنائي

لقد شمل الاهتمام بالموسيقا جميع النواحي الحياتية الترفيهيةً والأجتماعية والمهنية والتربويةً، وأشار الشرقاوي (٢٠٠٣) إلى أنه قد استقبل الأردنيون التجديد والتطور بتفهم وحماس، وبذلك نبت بينهم موقف جديد تجاه الموسيقا، وبها ازدهرت الحياة الموسيقية بالرغم من الصعوبات والعقبات التي تعثرت بها وأعاقت خطاها، ولهذا تحظى الموسيقا في المجتمع الأردني بإعجاب الناس وحبهم لها. ومن بين هؤلاء الموسيقيين والذي يعتبر من رواد الحركة الموسيقية في الأردن الراحل عامر ماضي.

عامر ماضي*❖

ولد عامر ماضي عام ١٩٥٣ في العاصمة الأردنية، عمان، نشأ وترعرع في بيت يقدر القيم الفنية حيث الأب عبد العزيز ماضي يعزف على آلة العود والأم تعزف على آلة الأوكورديون وتتقن الغناء الشركسي الذي تعود إليه أصولها العرقية. إلتحق عامر مع أخيه مالك ماضي الذي يكبره بالعمر خمسة سنوات بالمعهد الموسيقي الأردني ومن ثم التحق بالمعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون المصرية وكانت آلة الراحل عامر الموسيقية هي التشيلو وآلة مالك الموسيقية هي الكونترباص. تابع الأخوين دراستهما وبعدها عادا إلى أرض الوطن ليؤسسا رابطة الموسيقيين الأردنيين ، وقد ترأس الراحل عامر الرابطة في عام ١٩٨٠ ولدورات عديدة، قدم عامر أعمالا متنوعة بين التلحين والموسيقى المسرحية على مستوى الدراما التلفزيونية، كان أول عمل له هو شارة مسلسل هو "فيروز والعقد" بعنوان (عذب الجمال قلبي عندما اختار الرحيل) ، بالإضافة إلى فيروز والعقد (جبل الصوان، المعتمد بن عباد، أوراق الدالية، الخيار الثاني، حكاية حارتنا، بيت من ورق، تقادير الزمن، راعي الخير، رجل وادي القمر، خطوات الليل، الأيدي الخفية، صحابة الرسول).

كما كان للراحل عامر ماضي دوراً ريادياً في الموسيقى التصويرية والتترات (أي الموسيقى المقدمة والنهاية) بالنسبة للأعمال التلفزيونية، كما أنه كان منتجا لقسم منها.

وكان له دوراً بارزاً في موسيقى عدداً من المسلسلات الإذاعية ومنها (قوت القلوب، سراج الرحمة، درب الخير، ساسروك)

أما في عالم الدوبلاج والكرتون يعتبر الكثيرون أن عامر ماضي كان أحد فرسان حركة الدوبلاج الكرتوني والذي كان ملاذ الفنانين الأردنيين إبان الحصار عليهم بعد حرب الخليج الأولى حيث وضع موسيقى تصويرية وسهرات وأغاني للكثير من هذه المسلسلات ومن هذه الأعمال (الفارس الشجاع، زيكو العجيب، أمور عائلية، عودة سنبل، القط الكبير، الديك الفصيح، كأس العالم، مدينة الأطفال، رحلة الشجعان، فريق الإطفاء، ماروكو، وفريق العباقرة).

عشق عامر المسرح ودرس الآلات الصعبة التي يستعان بها في إعداد الموسيقى الخاصة للمسرحيات والاحداث الدرامية فكان أحد مؤسسي مسرح الفوانيس كما أنه ساهم في وضع موسيقى عشرات المسرحيات العربية.

ومن أعماله المسرحية الفرافير، علي بابا والأربعين حرامي، دم دم تك، سنابل حلم الطوق طاق طيق، ، فرقة حرحش، طيبة تصعد إلى السماء، أبو الفوانيس في قاع الزكزاك،، عاش القرقاش عاش وهناك عمل لم يكتب له أن يقدم في حياته بعنوان مدينة الكروم وقد كان مقررا في نهاية العام ٢٠٠٨ وأدى العدوان على غزة إلى إلغاء عرض هذا العمل.

وبذلك نستطيع أن نقول أن الراحل ماضي هو أحد رواد الحركة الفنية وقدم ما يقارب ٢٠٠ عملا فنياً، وتعتبر فرقة نغم العربي والتي شكلها الراحل ماضي هي الأولى في الأردن وذلك في بداية عام ١٩٨٢ وكان هدفها مزج المعاصرة بالحداثة.

أسس عامر ماضي ومجموعة من زملائه فرقة "أوتار عمان الموسيقية"، وبعدها أسسوا رابطة الموسيقيين الأردنيين عام ١٩٨٠، التي أفرزت فرقة النغم العربي، وخماسي الرابطة، وأوركسترا الصغار.

والجدير بالذكرهو من قام بإعداد المجلة الموسيقية ل(٣٣) حلقة على التوالي على اذاعة المملكة الأردنية الهاشمية.

مسرح الفوانيس:

أخذت مؤسسة أضواء الفن على عاتقها أن يكون لها دور الريادة في الحركة المسرحية الأردنية، وكان يديرها صالح السقاف ومحمود أبو حوسة، وهما من زملاء عامر ماضي في المدرسة، وقد حققت مؤسسة أضواء الفن هذا الدور الريادي في المسرح الأردني، بصرف النظر عن محتوى ما كانت تقدمه أو قيمته الفنية.

وحيث برز عامر ماضي في التلحين الغنائي والدرامي وأثبت جدارة غير عادية في رئاسة رابطة الموسيقيين الأردنيين، لم يكن بعيدا عن أعين مؤسسة أضواء الفن، فاستقطبته ليحل محل محمود أبو حوسة، وأسس فيها فرعا تربويا هو (مركز دار الفن). وبعد ذلك أطلق على الخط المسرحي في هذه المؤسسة اسم (مسرح الفوانيس).

تشكل مسرح الفوانيس من مجموعة من الشبيبة الواعدة التي تكاتفت جهودها لتكون أسرة واحدة، وشعارهم (الفانوس) أو المصباح أو كل ما يضيء، وينطلق هذا الشعار من الحكمة القائلة: "أن تضيء فانوسا خيرا من أن تلعن الظلام أبد الدهر"، وهكذا حملت هذه الأسرة فوانيسها بحثا عن الحقيقة والخير والإنسان ماضيا وحاضرا علها تهتدي أو تهدي إلى المستقبل.

وكان مسرح الفوانيس يلبّي طموحات عامر ماضي في الارتقاء بالوعي والثقافة الموسيقية، إذ تعتبر الموسيقى والغناء عنصرين أساسيين من عناصر العمل المسرحي في مسرح الفوانيس، وهو يعدها محطة هامة في مسيرته الفنية، إذ قال "إنها تجربة مميزة تحقق ذاتي الفنية على أكمل وجه".

اتخذت أسرة مسرح الفوانيس منذ بداية مسيرتها نهجاً خاصاً بها، اعتمد على مفهوم خاص للعمل الجماعي مبني على النقاش والحوار بين الأعضاء للوصول إلى رأي جماعي يتبناه الموسيقي أو المخرج أو مصمم الديكور، فعروضهم

المتعددة تغلب عليها روح المشاركة الجماعية، وينطلق الجميع من حلم واحد عام لا شخصي ذاتي، هو حلم بناء وتأسيس حركة فنية في الأردن جديرة بهذا الاسم، أي اسم الفن، الذي يهذب الروح ويثري الوجدان ويرتقي بالوعي.

وقد كانت أحلامهم كبيرة وطموحاتهم عالية، وأرادوا فيما أرادوا أن يعيدوا المجد الغابر للمسرح، المجد الذي انحدر إلى الفكاهة والتندر فقط دون أي مضمون فكري، أو رسالة إنسانية فكرية تهز الوعي المتأسن بالاستهلاك، لهذا، فإن أكثر ما يميز مسرح الفوانيس هو عنصر التكامل بحيث يعيدنا إلى حقيقة أن المسرح هو أبو الفنون، وذلك بأن جمع الموسيقى، والشعر، والفنون التشكيلية والرقص والغناء والأزياء، واستخدام الوسائل السمعية والبصرية الحديثة، فيكون بذلك قد استخدم جميع وسائل التعبير بطريقة فنية جمالية[١١].

أما رؤية المسرح وفلسفته فتلتقي مع رؤية عامر ماضي للتحديث، تلك التي لمسناها في تأسيسه لفرقة (النغم العربي) وقيادتها، والتي مزجت بين التراث والمعاصرة، وكذا مسرح الفوانيس الذي زاوج بين التراثين العربي والغربي مضيفا لمسة حداثية محلية النكهة.

قدم مسرح الفوانيس عدة مسرحيات كانت الموسيقى والغناء أساسية في نسيجها، ولذا كان دور عمر ماضي أساسياً في هذه المسرحيات حيث أعد موسيقاها ولحن أغانيها، وأن جزءا غير يسير من نجاح هذه المسرحيات أو فشلها لا بد وأن يلقى على عاتقه، ولذلك سنلقي فيما سيأتي الضوء على هذه المسرحيات، ونرى فيما إذا كان الجمهور قد تفاعل معها أم لا، وذلك بعرض بعض ردود الأفعال حولها، والآراء التي قيلت فيها، سواء كانت إيجابية أم سلبية، من منطلق توخي الموضوعية في البحث(١٢).

لعبة دم دم تك :

أما افتتاحية مسرحية " دم دم تك" فتبدأ بأغنية "اسمينا لعبتنا دم تك"، ونصها:

أسمينا لعبتنا دم تك	دم تك دم تك
قريتنا قرية أفراح	نغضب نطرب نبكي نضحك
أسمينا لعبتنا دم تك	دم دم دم تك دم تك دم تك
قريتنا قرية أفراح	تنتظر الآتي يأتيها
كي يجلب زيتاً مع مصباح	ويشح العتمة يطفيها

قد لا يكون من الصعب اكتشاف رمزية هذه الأغنية، فعنوانها يوحي برموزها، فالكلمة الأولى "أسمينا" تعني بأن هناك مجموعة من الناس قاموا بفعل التسمية، وكلمة "لعبتنا" بالمعنى المباشر هنا هو مسرحيتنا، وبالمعنى الأعمق قليلاً تدل على حرفية هؤلاء الناس في هذا المجال، أما كلمة "دُم" بضم حرف الدال، فهي مصطلح موسيقي إيقاعي، يدل على النبرة الإيقاعية القوية، وهي ترمز هنا للشخص القوي، وكلمة "تك" هي المصطلح الموسيقي الإيقاعي الذي يدل على النبرة الضعيفة في الإيقاع، فترمز في العمل إلى الإنسان الضعيف، من هنا فإن المسرحية تتحدث عن الشخص القوي والشخص الضعيف، والمقصود السلطة والعامة.

كانت (لعبة دم دم تك) الانطلاقة الأولى لمسرح الفوانيس وهي من تأليف نادر عمران، وإخراج: خالد الطريفي، وموسيقي وألحان: عامر ماضي، وضمت المسرحية ٣٠ فناناً ما بين ممثل وموسيقي ومطرب وعرضت في الفترة (١٣-

١٩٨٣/٥/٢٥)، واستغرقت مدة العرض "أربع ساعات"، وأعد النص عن مسرحية بريخيت: بعنوان (السيد بونتيلا وتابعة ماتي)، والتي ألفها عام ١٩٤٠ في فنلندا حيث كان فارا من الطغيان النازي.

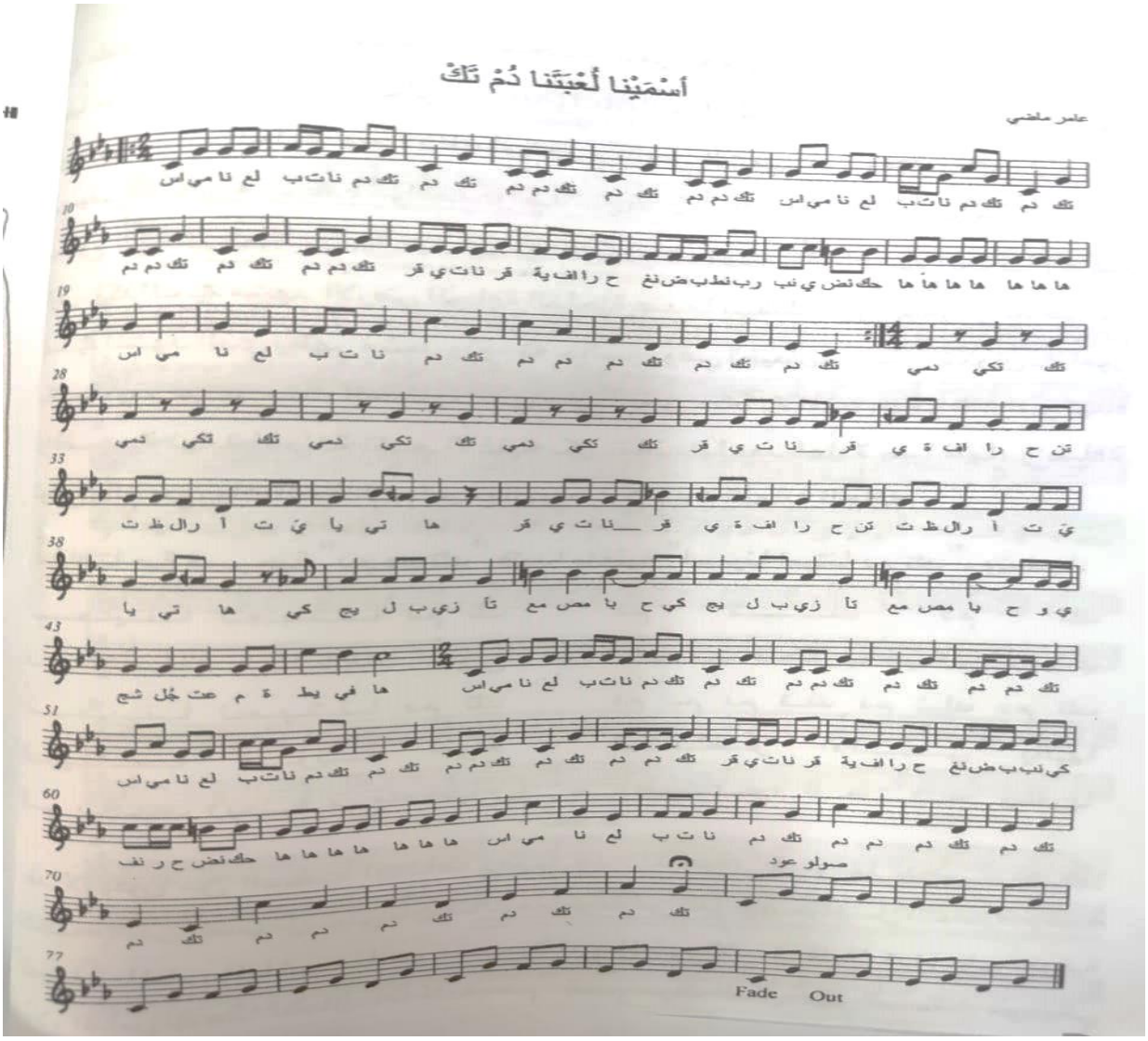
وتدور هذه المسرحية حول السيد بونتيلا الإقطاعي الشرس، الذي يتحول إلى إنسان سوي حين يسكر، وفي حالة الصحو يعود غلى عهده في الشراسة، والبطل الثاين تابعة ماتي الإنسان السوي البعيد عن الكذب والخداع، ومن خلال الشخصين واختلافهما يتولد الصراع الطبقي، ولعل أهم عامل من عوامل نجاح المسرحية هو بلورة هذه القصة بحيث تكون قريبة من طبيعتنا.

وقد لاقت المسرحية استحساناً كبيراً من الجمهور على الرغم من طول مدة العرض. ولم توجه لها انتقادات جارحة، كما هو حال المسرحية الثانية، فهذا سهيل إلياس يؤكد أنه للمرة الثالثة في حياته يشاهد عملاً مسرحياً طويلاً ولا يمل، بل يؤكد أن عرض (لعبة دم دم تك) كان الأمتع في هذه المرات الثلاث في حياته، لكنه يأخذ على المسرحية أنها لم تحول العمل جميعه بما يلائم الجو المحلي، فليس المهم نقل الأسماء في النص الأصلي إلى الأسماء العربية وإنما يجب أن لا ينتزع المتفرج من خضم اللعبة لوجود كلمة أجنبية أو تلميح لا يمت إلى جو العمل بصلة، وعلى العموم فهو يرى أن هذه اللعبة من أنجح تجارب المسرح الغنائي، ذلك أن الموسيقى والغناء تنبعان من العمل نفسه، وتخدمان معانيه [١٣].

أما عبد الجبار أو غريبة فيجدها قفزة في المسرح الأردني، من حيث أنها "تدخل في إطار المسرح الجاد والنظيف"، ومن حيث تكامل عناصر العمل المسرحي فيها : " الغناء والموسيقى والتمثيل والديكور والرقص المسرحي، مما خلق تواصلاً إنسانياً بين هذه العناصر وخشبة المسرح والجمهور"، وفيما يتصل بالأغاني فقد كان نادر عمران" موفقاً في اختيار كلماتها التعبيرية الملأى بالروح والحياة والتي كانت تعبر بوضوح عما يريد إيصاله للناس" أما الموسيقى وألحان الأغاني فقد أثبت فيها عامر ماضي" بأنه قادر على تقديم أوبريت" متطور وليس مسرحية، في حيث أنني أطلقت على هذه المسرحية لقب (مهرجان) لأنها كانت كذلك، فالألحان التي قدمها عامر ماضي استطاعت أن تشد جمهور المشاهدين وتبقيهم في أماكنهم في المسرح مدة أربع ساعات متواصلة لمتابعة أحداث هذه اللعبة" [١٤].

فالموسيقى وألحان الأغاني قد " أثرت العمل والإيقاع المسرحي ودفعت بالمواقف المسرحية بعيداً عن جو الواقعية الكلاسيكية ومنحت البعد المسرحي ثقلاً عقلياً وصلته بالحالة العقلية للمتفرج، وأخرجته من حالة التعاطف مع اللحظات الواقعية في المسرحية" [١٥].

أغنية " أسمينا لعبتنا دُم تك "/ مسرحية دم دم تك



التحليل الموسيقي لمسرحية لعبة دم دم تك (أسمينا لعبتنا دُم تك)

يلاحظ أن الأغنية حيوية راقصة، تعتمد فكرة القوة والضعف من خلال استخدام الميزان الثنائي، وإيقاع "الفوكس".

إيقاع الفوكس

إضافة إلى استخدام مقام النهاوند على درجة الراست، والنغمات القوية في المقام مثل درجة الركوز "الدرجة الأولى، نغمة Do"، وغماز المقام " الدرجة الخامسة نغمة Sol" للتعبير عن القوة المطلقة والمتسلطة لدرجة الاستقرار، والقوة المسيطرة لنغمة الغماز على اعتبار أن الضعيف يملك قوة، لكنها غير فعالة بوجود القوة المتسلطة، وهذه إشارة رمزية إلى قوة الشعب.

تم استخدام مقام النهاوند في موسيقى المذهب من مازورة رقم ١ وحتى مازورة رقم ٣٠ وأدخل الضحك البشري من خلال الغناء كإشارة للفرح في المازورتين ١٧ و ١٨، ثم في الموازير من ٣١ □ ٣٤ تم استبدال الميزان بالرباعي، وإيقاع "شفتتللي".

إيقاع شفتتللي

وكذلك غناء كلمتي "دم" و "تك" بنغمتي "دو" و "صول" للانتقال إلى " فتحة" مقام البياتي على درجة النوا، التي بدت واضحة في الموازير ٣٥-٤٢، وبعدها في الموازير ٤٣-٤٨، إذ يعود لمقام "النهاوند ذو الحساس" صعودا نحو النغمات العالية لغناء الكلمات "كي يجلب زيتاً مع مصباح ويشج العتمة يطفيها" ، مقفلا اللحن بدرجة الكردان وبما يعبر عن الأمل بالتغيير. وهذا الفعل ينسجم مع مبادئ مسرح بريخت الذي يحث على التغيير.

وفي نموذج آخر لموسيقى الافتتاحية قدم ماضي موسيقى آلية لمسرحية رحلة حرحش والتي استفاد فيها من موسيقى شهرزاد لكورساكوف (Nicolay Rimsky Korsakov) على اعتبار أنها أصبحت من الموروث السمعي الشعبي بعدما استخدمتها الإذاعة المصرية في برامجها مدة طويلة.

النتائج:

من خلال النموذج الذي تم عرضه للمؤلف عامر ماضي ، تمثل المسرح الغنائي عنده الخصائص والسمات الخاصة في ايجاد نمط جديد في الموسيقى العربية مما ساهم ذلك في ايجاد عناصر فنية مميزة عنده ومن هذه السمات وجد الباحث بأن هناك استخدامات لموسيقى طويلة وقصيرة متمثلة بألحان موسيقية آلية وغنائية متنوعة، بالإضافة الى مكونات الموسيقى التي تتألف من وحدة قوية ترتبط بعضها البعض عن طريق تكرار الجمل اللحنية و تنويع في استخدام الجمل الموسيقية من اساليب متنوعة كالتطويل والتقصير والتخفيف في سرعة اللحن، وفي بعض الأحيان تميزت الألحان بالمرونة والسهولة والبساطة ، وبشكل عام تميزالأسلوب المقدم بما يلي:.

١. إظهار الهوية العربية من خلال استخدام المقامات العربية والضروب العربية، بالإضافة لاستخدام آلات الإيقاع العربي.

٢. استخدام المقامات العربية في الكتابة الخالية من ثلاث أرباع النغم أو التي تحتوي على ثلاث أرباع النغم من خلال تطعيم بالآلات الشرقية.

٣. كتابته تظهر مهارات العزف على الآلات المختلفة والتنقلات المقامية المتنوعة المعتمدة على أساليب التحويل المقامي المختلفة..

٤. استخدام الضروب العربية في الأفكار المبتكرة الجديدة مما يعطيها طابعاً محلياً.

٥. استخدم أسلوب التغير الإيقاعي للإنتقال والتصاعد اللحني لإضفاء الهدوء احيانا والقوة احيانا أخرى.

التوصيات:

اولا: تفعيل دور الأفراد والمؤسسات الرسمية والأهلية من خلال العمل على برامج لإحياء الموروث الموسيقي العربي من خلال المهرجانات والإحتفالات التي تعنى بالشأن الثقافي بشكل عام.

ثانيا: العمل على تطوير منهاج الموسيقى العربية، من قبل القائمين على العملية التربوية بحيث تتضمن تدريس الموروث الموسيقي العربي ، مع مواكبة المستجدات التقنية والتكنولوجية بما يخدم الموسيقى العربية.

ثالثا: التركيز على الالات الموسيقية العربية ودعم تواجدها في مثل هذا النوع من الفنون الموسيقية .

الهوامش والمراجع:

١- تيسير،ايمن، سبل إعادة الموسيقى العربية الى مسارها الصحيح مع رصد الحالات الإيجابية (الأردن نموذجا)، مؤتمر ومهرجان الموسقى العربية الثالث والعشرون، دار الأوبرا المصرية القاهرة،٢١٠٤ ، ص :٢.

٢- ابن منظور: 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، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م، ص:٧٢٨-٧٢٩.

٣- البسيوني، محمود، أسرار الفن التشكيلي، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٨٠م، ص ٤١٧.
٤- الصراف، عباس، آفاق النقد التشكيلي، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م، ص ٢٩٠.
٥- ينظر. جدعان، فهمي، نظرية التراث، ص (٢٤- ٢٩).

٦- رمضاني، مصطفى، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، الكويت: وزارة الإعلام، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، ١٩٨٧م، ص ٨١.

٧- رحاحله، أحمد زهير، توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، عمان: دار البيروني للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م، ص (٥٥ □ ٥٦).

٨- أبو مراد، نداء، مركزية التقليد في عملية التجديد الموسيقي، النهضة العربية والموسيقى: خيار التجديد المتأصّل، إشراف نداء أبو مراد، عمّان، المجمع العربي للموسيقى، ٢٠٠٣، ص٢.

٩-رمضاني، مصطفى، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، ص ٨٢.

10- Edwin Wilson , (٢٠٠١), The Theatre Experience, Eighth Edition

McGraw-Hill.

11- Robert Cohen,1999, Theatre, Brief Version, Fifth Edition

McGraw-Hill.

12- أنظر ، حتر ،صخر، عامر ماضي رحلة مع النغم ، وزارة الثقافة الأردنية،٢٠٠٩.

13- الياس، سهيل، الرأي ١٩٨٣/٥/٢٢.

14- أبو غريبة، عبد الحجبار، الدستور١٩٨٣/٦/٧.

15- بدر، محمود اسماعيل، الرأي ١٩٨٣/٥/٢٠.

❖مقابلة شخصية مع الدكتور عبد الحميد حمام بتاريخ٢٠٢٢/٨/١٠

❖❖مقابلة شحصية مع مالك ماضي بتاريخ٢٠٢٢/٩/٨