

بسم الله الرحمن الرحيم

المضامين العائلية في الأغنية النسائية الفلسطينية

الباحث: عمر عبد الرحمن نمر

رئيس قسم العلاقات العامة- التربية والتعليم/ قباطية.

المضامين العائلية للأغنية النسائية الفلسطينية

يتناول هذا البحث البعد العائلي في الأغنية النسائية الشعبية حيث تتجسد هذه الأغنية في رسالة تحمل مضامين متنوعة.. ففيها كل أبعاد التراث المادي منها أو غير المادي.. ففيها المثل والعادة، والتقليد والمهنة، والقيم الاجتماعية المختلفة.. إن الأغنية بهذا المعنى تكون حاملة ومحمولة.. فهي تنتقل في سيرورتها من جيل لآخر، وفي كنهها محفوظ رائع تحفظه في قوالبها اللحنية.. وبطابع شعبيتها فإن لها دوراً أساسياً في التغيير والتطوير والتعديل والتحويل لمفهوم الرسالة، والتي تتلاءم مع أجواء المتلقي.

واللافت للنظر في أداء الأغنية الشعبية النسائية الفلسطينية، أن المجتمع الذكوري الفلسطيني لا يعبأ بها.. وإذا مر جمع رجال بنساء يغنين، فإنه ينظر إليهن نظره إلى أطفال يعبتون، وربما رمى أحدهم بكلمة هنا أو هناك تهكمت على المنظر، كأن يقول "كل عرس إهن فيه قرص".. أو "الفرح إهن، والزعل إهن".. يحدث هذا لأن طبيعة المجتمع تفرض الفصل الإجمالي بين الجنسين.. ولو أنه فصل مصطنع إذ كانت وما زالت الأعراس الفلسطينية ميدان تسوق النساء والرجال في اختيار الزوج أو الزوجة.. ففي العرس الفلسطيني تظهر الذات عارية صافية، تتصرف بمنتهى التلقائية والفطرية.. وهذا ما نراه في بعض الرجال والنساء الذين يبديون مترمطين وقورين في الحياة العامة، ولكنهم في الأعراس يتخلصون من وقارهم ولو لقضاء سويغات الفرح، ويشاركون الناس في ما يفرضه الفرح من خروج عن الطور أحياناً..

ومهما كان من هذا التجاهل المصطنع للأغنية التراثية النسائية إلا أنها بقيت حية، تتفاعل في جنباتها كافة المقومات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية، كون طبيعة الدور المناط بالمرأة الفلسطينية، فهي حملت التراث كما حملت جرتها المملوءة ماءً من العين فوق رأسها، وحافظت عليها كما حافظت على جنينها في بطنها.. إلى أن استقر إنساناً يستطيع مقارعة الحياة.

فالأغنية التراثية النسائية عكست الحياة الفلسطينية، بفرحها، وترحها.. وصورت كافة حركاتها وسكناتها.. صورت الحل والترحال.. النكبة والهجرة واللجوء.. كما صورت البوتقة الاقتصادية التي رافقت هذه الأحياء الفلسطينية، إضافة إلى تصويرها الإفراسات القيمية والمسلكية لهذه الأحياء.. ومن هنا وجدنا الباحث أ. عبد العزيز أبو هدبا، يوظف الأغنية الشعبية النسائية أداة في الكشف، وأداة للتفسير، وأداة للتأريخ.. فهو عندما يذكر حادثة تاريخية ما فإنه يضع لها السياق اللحني النسائي المعنى.. "البداعة من أفراد الشعب المبدعين لما تقوم به من دور هام في مجال تطوير الأغنية الشعبية في لفظها ولحنها ورعايتها والمحافظة عليها بنقلها من جيل إلى جيل... وتعتمد البداعة إلى تغيير ألفاظ المعاني القديمة لتناسب العصر الذي تعيش فيه مع الحفاظ على قالب الموسيقى المؤدى" ١.

والمسألة الثانية اللافتة للنظر في الأغنية النسائية الفلسطينية هي مركزية الرجل فيها، حيث يظهر الرجل بكافة أشكاله ومسمياته وارتباطاته بالمرأة، يظهر عموداً أساسياً من أعمدة المكونات الثقافية للأغنية سواء أكان ذلك على مستوى المضمون أم مستوى الشكل والبناء.. "فالرجل هو الأب،

والأخ والولد، هو الزعيم والشيخ، هو الفارس والبطل وهو حامي الحمى، تفيض الأغاني النسائية بالتعبير التي تظهر جميع ممارساته بافتخار واعتزاز كبيرين، وهي في مجملها أقرب إلى المبالغات منها إلى الواقعية.. بينما لا تشكل المرأة في أغاني الرجال إلا موضوعاً للغزل.. ٢

ويمكننا وببساطة أن نشق من المسألة الثانية فارقاً عجبياً وخطيراً بين الأغنية الرجالية والنسائية، إذا أخذنا بالحسبان البعد الاقتصادي والتكسب الذي يظهر في أداء الأغنية الرجالية، حيث يصل بالأغنية الشعبية أن تكون مدفوعة الأجر، وهذا يقودها أحياناً إلى تذبذب المضامين في ثبات القوالب، بينما نجد أن البداعة الفلسطينية وما يتبعها من جوقة غنائية "تقوم بالعمل وهي ليست محترفة له، وليست متفرغة له أيضاً.. فتجد الأغنية الشعبية في فكر البداعة وبين شفيتها الحاضنة التي تنمو وترعرع تحت أجنحتها لتفرخ وتنمو وهي تتطوع لتقول، وهي مجهولة تماماً ٣

وهذا يقودنا إلى القول إن الأغنية النسائية الفلسطينية، بحكم منشئها، وبقيود أدائها، وبحرية المؤدي وتلقائيتها في إبداعه في استبدال كلمات أو معان، أقرب إلى تجسيد تجربة الشعب الثقافية من الأغنية الرجالية.. وهذا يقودنا إلى القول أيضاً أن المرأة الفلسطينية استطاعت بما أوتيت من قوى تراثية تخلقت فيها، وتجسدت في روحها، أن تصنع أنظمة غنائية تتوازي وكافة الأنظمة الحياتية.. وهذا ما شكل من هذه الأغاني أنظمة بتعددية العناصر التي تعمل في نسق واحد من أجل تصوير الذات المندغمة مع المجموع، والمتألفة مع الأنساق الاجتماعية المتفاعلة معها بشكل جدلي.. قابل للانزياح أحياناً، وقادر على توظيف هذا الانزياح في سياقات اجتماعية جديدة.. وقوة المرأة التراثية هي التي أهلت أغنيتها، وجعلت الرجل يتكى على قالبها في أحايين كثيرة، بل نجده أيضاً وقد استعار ألفاظها أو معانيها.. مثل أغاني الحلاقة، والروزانا، وسجل يا قاضي سجل.

إن البعد العائلي الذي تتناوله هذه الدراسة، ما هو إلا أحد دوائر الجانب الاجتماعي حيث يتوازي الجانب الاجتماعي مع جوانب أخرى.. وستتصور الدراسة دائرة البعد العائلي بدائرة مائة تزداد اتساعاً وبشكل متتابع مطرد عند إلقاء حجر في بركتها.. حيث الدائرة الأولى التي يمكنها الانبثاق هي الأسرة، ومن ثم الحمولة، فالقبيلة، فالمجتمع بأسره.. فالأسرة وما اشتق عنها، هي اللبنة الأساسية في البناء الاجتماعي.. والأغنية النسائية تلعب دوراً هاماً لتدعيم هذه الدائرة، بحيث تصبح إحدى أدبياته.. ولغاية دراسية بحثية سوف يتم فصل أفراد الأسرة عن بعضهم بعضاً في الأغنية، والتركيز على كل شخصية على حدة ودراسة بنيتها من خلال الأغنية.. لذا سيتم التأمل والدرس في النصوص التي تناولت: الأب، والأم، والإخوة، والعمومة والخوولة.

الأب:

يعد الأب في الأغنية النسائية عمود البيت الأول، ويبرز دوره التربوي والاجتماعي انعكاساً لدوره الاقتصادي في حياة الأسرة.. فعند الأب تلتقي المعاني الاجتماعية، ومن محطته تنطلق السلوكات، وتفرز عادات الرجولة والكرم والشهامة.. والنخوة.. ومن بيته يتم تجذير كل التقاليد الأصيلة.. وحتى الجمل الكلامية المعبرة عن عناوين الأدب، والخلق.. فالأب ينظر إليه في واقعين متداخلين مترابطين.. واقع يمثل متطلبات الحياة المادية؛ فهو الذي يسير أمور الأسرة الحياتية بما

يرفدها به من مصادر الدعم المادي، كما يمثل أيضاً مركز المتطلب المعنوي الروحي الخلقى، فهو الذي يصدر الأوامر والنواهي، ويقدم النصائح والتوجيهات.. وهذه المنزلة التي يتسناها الأب تأتت من الموروثين الرسمي والشعبي في المجتمع الفلسطيني..

أول صورة للأب تظهر في الأغنية النسائية هي صورة الأب الفارس.. بكل ما تحمله اللفظة من معاني القوة المادية والروحية، فهو حامي الحمى، والمدافع عن الأسرة، وشيخ الحمولة، وهو مصدر كل السلطات الروحية ومبعثها..
"بيك أبو محمود حامي ظعنا
عقيد الشورى كار أبوه وجده.. " ٤

وحمي الظعن صفة عربية متوارثة، يتصف بها من امتلك مقوماتها الشيخة، والقوة المادية.. وهي صفة متناغمة مع المجتمع القبلي الذي عاشه العرب في جزيرتهم..

وهو صاحب العقد، وحامل الراية، وصاحب الكلمة الأولى والأخيرة في إسداء النصح والمشورة وقد قدمت الأغنية هذه الصفة على أنها متوارثة أباً عن جد..
وهو صباب القهوة، وفناجينه دايرة على الصفين، والقهوة بهذا المعنى كناية عن المشيخة وتدعيم لها:

الله يجير أبو العبد جملنا يا نواره
الله يجير أبو العبد جملنا يا نور العين
يللي قهوته بتصب وفناجينه دواره
يللي قهوته بتصب وفناجينه ع الصفين. ٥

وعندما يصل الأب هذه المنزلة العالية (سواء أكانت واقعية أم مثالية) فإن الوعي النسوي يقترح التضحيات اللانقة للوصول للأب.. وتتمثل هذه التضحيات في أشكال من مستلزمات القيم كالرم والشهامة..

واحنا ذبحنا ع الطرق ذبيحة
واحنا ذبحنا ع الطريق ذبايح
واحنا ذبحنا ع الطريق كبشين
لما وصلنا صيت أبوك يا مليحة
لما وصلنا صيت أبوك الفالح
لما وصلنا صيت أبوك الزين.

تذبح هذه الذبائح، ويدعى إلى لحمها الناس.. فاتورة الوصول إلى الأب، أو بالأحرى لصيت الأب العالي.. الذي بالضرورة سيترك أثراً إيجابية في علاقته بالآخرين.. ويلعب دوراً إيجابياً في رفع مكانتهم، وعلو شأوهم، وسمو صيتهم..

وعندما يصلون بيت الأب الشامخ.. بعد كل هذا الجهد فإنهم يطالبونه بصيغة النداء يتلوها فعل الأمر.. لتنفيذ واجب استقبالهم، واحترامهم، وتقديم القرى لهم.. وصيغة النداء المتبوعة بالأمر تشي بعلو الهمة، والقامة السامقة.. وتدعم المشيخة والجاه..
بي محمد فز حيلك
وظيوف لك ما احنا لغيرك

وكان أبا محمد يرد عليهم هاشأً هاشأً مستقبلاً:
والله لأطلع واحيي
أذبح ذبايح تعيي..

وفي ذلك طمأنينة لهم، ولطلبهم، وتدعيماً لمركزه، وجاهه، وصيته..

وما أن تدخل النسوة البيت، حتى تنطلق الهاهات والزغاريد، وكان فتحاً أو كشفاً قد تحقق،
ويتحقق أيضاً انصهار العلاقات الاجتماعية ويصبح المضيف، قريب من الدرجة الأولى للمضيفات، لهن
عنه كل واجب الضيافة، والحماية.. وعند الدخول تتوسع العلاقة وتطرد:

وسع لي دارك يا ابو محمد تا أتفرج
وسع لي دارك يا ابو محمد ويا غالي
داري وسيعة وبيتي ع الكرم حرّج
داري وسيعة وبيتي ع الكرم ظاري.

ودار الوالد الواسعة، تستقبل الضيفات، ميدان الكرم والجود.

وسع لي دارك يا أبو فلان تا أتفرج
داري وسيعة وبيتي ع الكرم حرّج..٦

وهو صاحب الديوان، وهي مرفوعة الرأس فخورة بهذه المكانة..

روحي لأبوك ع الديوان قوليلو
ارفعي راسك يا مرفوعة الراس
واحنا خواتم ذهب والناس لبّاس
لا فيك حوفة ولا مقالة الناس..

وهو الأمير صاحب الإمارة يستقبل الناس في دار الإمارة.

وين دار الإمارة وين دار الأمير
وين دار الإمارة وين دار العرب
يا ظيوف يا سايرين على دار مين لافيين
وين دار أبو فلان تا نلبس حرير
وين دار أبو فلان تا نلبس ذهب
على دار أبو محمد احنا لافيين..

وعندما يتحرر الأب من قيوده البدوية، وقيمه الصحراوية التي تشع كرمًا وجوداً وجاهاً فإنه
يتحول إلى حياة الاستقرار، ويترك بيوت الخيش ويسكن بيوت الحجر.. يصبح شيخ البلدة، يأمر
وينهى، يقول ويسمع له، ويشار له بالبنان..

احنا خطبنا بنت شيخ البلد
يا بيها يسوى خزاين ذهب. ٧

وتكبر المشيخة ويصبح شيخ المشايخ، وفي ذلك تضخيم للمسؤولية وللتبعات،

يا شيخنا يا شيخنا
يا شيخنا يا أبو فلان
شيخ المشايخ شيخنا
اطلع وحيي ظيوفنا

تصدو عنو رجالنا
بالسيف نقطع شاربه..٨

واللي يحارب شيخنا
واللي يحاربنا نحاربه

لقد مزجت هذه اللوحة الغنائية كل المفردات والعناصر التي يمكن أن تكون مكونة لنظام المشيخة، وما يتفرع عن هذا النظام من سلوكيات أو أحداث يوجد لها النظام متوازية معه أو متحدة به، أو مضادة له..

فقد ارتبط نظام المشيخة باستقبال الضيوف والكرم.. كما ارتبط في الوقت نفسه بالفروسية القبلية، ومعاني التضحية التي يمكن أن تؤسس للنظام برمته، وهنا تظهر أدوات السلاح المستخدمة في الحروب، صورة متوازية مع النظام مضادة لمصالح أهله..

ولا يغيب عن بالنا أن كل هذه العناصر بكافة تعدديتها وأنساق تفاعلاتها في أنظمتها، ما هي إلا وسائل في حد ذاتها، تخدم غاية واحدة.. تخدم بنت الأب، أو بنت الأسرة أو الحمولة، والتي أصبحت عروساً، وستنتقل من كنف إلى كنف آخر، سواء أكان قريباً أم غريباً..

إن هذا التحول يحتاج بالضرورة إلى اتكاء على أشكال القبيلة، ومعانيها، وما يشتق منها من قيم نبيلة يمكن أن يفتخر بها، وتهدى إلى سلوكيات تتناغم والنسيج الاجتماعي المحيط، تلك هي العروس إذن تتضخم مكانتها وتسمو، وتكبر في عين الختن (الزوج)، وأهله، ومجمعه.. وهذه الصورة المتضخمة تشرع علاقتها بالزوج.. لتناديه كأنه مزارع أو حرّاث يخدم أرض والدها.. يقول الزوج:

ماني حرّاث أبوكي ماني حرّاث أبوكي..*
تاعمرّ أرظ أبوكي تاعمرّ أرظ أبوكي..٩

بتناديني يا حرّاث.. بتناديني يا حرّاث
قاعد ببذر بالزرعات قاعد ببذر بالزرعات

وتتوسع دوائر المعاني وتطرد، حتى تخرج من الحقيقة إلى المجاز.. والمجاز فضاء مطلق الاتساع بمقدوره احتواء كل أوان المبالغة، والخيال.. وفي المجاز تتماهى نساء القبيلة مع الشمس والقمر، إنه تشكيل عائلي من نوع طريف، يقوم بالوظيفة العائلية كالحماية، والكرم، و...، علاوة على وظيفته الجمالية التي يكتسبها النظام الجديد من الشمس والقمر.. تغني النساء:

والقمر أبونا والهلل ابن عمنا

ولا حي نص الليل دق ابوابنا. ١٠

احنا بنات الشمس والشمس احنا

لا حد عيينا ولا حد عابنا

إنها العروس إذن، شجرة فارعة، ترتوي جذورها من النظام الأبوي العائلي، وتحمل دفتر العائلة المضمخ قبلية، وتمشي متبخرة من بيتها الأول (بيت العائلة) إلى بيتها الثاني (بيت الزوج)،

* الحرّاث: هو الأجير الذي يستخدمه الفلاح لخدمة الأرض.. وفي البيت الثاني يبرئ الزوج نفسه من هذه التهمة، ويصف نفسه بأنه مزارع، فلاح مثل والد زوجته وهو يقوم بمهمة جليّة، هدفها تعمير الأرض..

تزهو بترديد هذه الأهازيج التي تحمل في طياتها رسائل، ومفاهيم، وترسم مستقبلاً.. وهذا يتناغم مع الأغنية:

مشوها ع السجاجيد يا لالا
غالية وبنت أجاويد يا لالا. ١١

مشوها ع السجاجيد يا فلانة
غالية وبنت أجاويد يا فلانة

وبالإجمال لا يكاد يخلو لحن غنائي، أو شكل لحن، أو موقف مهاةة أو زغرودة، إلا ذكر فيه الأب فالأب هو العنوان، وهو المقدمة لكل الأحداث الجديدة والمستجدة؛ فهو صاحب الكلمة الأولى في العرس (الموافقة على تزويج ابنته)، وهو المجهز لها، وناقلاً إلى بيت الزوجية، إذن فهو صاحب دور مركزي تتفرع منه باقي الأدوار الأسرية الأخرى.

الأم:

تمثل الأم في الأغنية النسائية الفلسطينية، القسيم العائلي بما تحمله من مكونات أنثوية تنضوي تحتها كل الأدوار الأنثوية للبنات، والأخت، والخالة، والعمة... ولعل هذه الأدوار مشتقة من دور الأم.. فالأم لها الدور المركزي في العائلة الدور/قسيم الأب.. وهي أيضاً المعادل الفني لقيم الحنان والجمال في الأغنية النسائية؛ لما تتضمنه هذه المكونات الأنثوية من سمات، وسلوكات.. بالرغم من ظهورها في موقفين متباينين:

الأول: هي أم العروس، التي ربتها، وكفلتها، وتقف الآن على عتبة بيتها لوداعها إلى الحياة الزوجية. وهنا تستشعر الأم الأحاسيس السلبية (إن دق التعبير)، ويجعلها تبكي على الفراق.. وتذرف الدموع..

ولعل في مشهد عقد القران ما يدل على ذلك، فها هو القاضي يوثق عقد الزواج، زواج البنت للمفارقة لعائلتها الأولى، زواج يسبب في حد ذاته غربة هذه الفتاة، وها هي الأم والأخت ترقبان الموقف وتذرفان الدموع:

سجل يا قاضي سجل امي بالبيت تعيط	واطلعوني غريبة واختي تقول الحبيبة	واطلعوني غريبة واختي تقول الحبيبة..
سجل يا قاضي سجل امي بالبيت تعيط	واطلعوني من العيلة واختي تقول يا ويلي	واطلعوني من العيلة واختي تقول يا ويلي.. ١٢

وليس اعتباراً ظهور الأم والأخت في مشهد دون سواهما.. فهما الأقرب معنوياً وشعورياً للعروس.. وهما الأقرب مادياً للتجربة.. تجربة الغربة.. فالأم خاضت التجربة بشكل أو بآخر، وكذلك الأخت تنتظر دورها لخوض التجربة..

ومهما ظهر المشهد في غاية البؤس إلا أنه يحمل في طياته، قمة الفرح أيضاً فالأم تشعر أنها أدت رسالة بنجاح، وها هي استطاعت أن تزوج ابنتها، لتكوين أسرة جديدة، وبناء جديد.. لذلك ليس غريباً عليها أن تلبس المخامل والمقاصب* في هذه المناسبة، وتأخذ أقصى زينتها في هذا الموقف.

عادتنا نلبس مخامل	عادتنا نشلح مخامل
عادتنا نناسب أكابر	وأهل البلاد بعرفونا..
عادتنا نلبس مقاصب	عادتنا نشلح مقاصب
عادتنا نناسب مناصب	وأهل البلاد بعرفونا ١٣

الموقف الثاني: هي والدة العريس، كفلته، وربته، وانتظرته زمناً طويلاً كي تراه عريساً، وها هي الآن تقف على عتبة منزلها، لاستقبال زوجة ابنها (كنتها)، وهنا تستشعر الأم مشاعر الفرح، وقد تذرف دموعها أيضاً ولكنها دموع الفرح.. وتبدو الأم في هذا الموقف، فرحة بذاتها، جالبة السرور والفرح للآخرين، وذلك لامتلاكها أدوات الفرح ومصادره..

قولوا لأمه تفرح وتتهنا	ترش الوسائد بالعطر والحناء
يا دار هلنا وابنيها يا بتي	والفرح إلنا والعرسال تتهنى. ١٤

فهي ترش الوسائد عطراً مادياً، وترشها قدسية الحناء معنوياً.. وهي تعزز بالعمار والبناء المادي والمعنوي أيضاً.. فهي تطلب من (البنّا) أن يستمر في عمله، كي يعلو البناء ويشمخ ويتسع، ويكون بإمكانه أن يحتوي الفرح الكبير.. والهناءة.. وهي بهذا المعنى تحمل الدور الأبوي، والذي يطلع بعملية البناء والتعمير وما يرشح من ذلك من قيم ومسلكيات..

إن الدور العائلي- المنزلي الذي تقوم به الأم، يبرر بروزها في المقاطع الغنائية النسائية، فلا يكاد يظهر عنصر من عناصر العائلة كالأب أو الأخ أو.. إلا وكانت الأم.. الأم المضحية من أجل سعادة أسرتها، العاملة المنتجة في سبيل تسيير الحياة الأسرية، المتفانية في حب جميع أفراد أسرتها.. فهي تقف متأملة حلاق العريس، يقص شعر ابنها العريس، ويزين شعره.. ولا يتم العمل إلا بوجودها..

احلق يا حلاق بالموس الذهبية	اتمهل يا حلاق تا ييجوا الأهلية
احلق يا حلاق ومسحله بكمه	اتمهل يا حلاق تا يجيبوا له أمه. ١٥

ولعل فرصتها اكتملت باللقاء.. لقاء الابن بعد غربة، وإكمال زواجه، وإكمال الأماني التي تحققت في هذا الزواج.. فالأم هي الأكثر لهفة للقاء كل ما يتعلق بابنها:

* المخامل والمقاصب: مفرد مخمل، ومقصب، وهي أثواب فاخرة كانت تلبسها المرأة الفلسطينية في المناسبات الرسمية. وفي الأغنية: ومخمل يا فلانة قسته ع طولي جابه أبو فلان يا ريته يدوما
ومخمل يا فلانة منو جابه جابه أبو فلان يا ريته يدوما.

يا زريف الطول غايب عن الوطن

وارجع لإمك وارجع للحنان.. ١٦

فاللوحه هنا تطلب زريف الطول الغائب المرتحل.. وتطالبه بالعودة لحنن الأم الدافئ، للحنن الحنون..

وإذا كان الابن هو أعلى ما تملكه الأم.. فقد حرصت الأغنية النسوية على تقديم النصائح للعريس كي يقوم بواجب أمه، من احترام، وخدمة، وغير ذلك. وتظهر قيمة هذه النصائح بعد زواج الابن، على افتراض التغيرات التي يمكن أن تحدث بعد الزواج.. ففي لوحه (الحناء) الغنائية تكون هذه النصائح الأكثر فاعلية وذلك لقرب العريس من عتبة حياته الجديدة، ومفارقة حياة العزوبية، وتشكل هذه اللوحه دستوراً تكونت مواده من الحض والحث على ضرورة اهتمام العريس بقربياته:

مد ايديك حنيها يا عريس	مد ايديك حنيها يا لالا..
وامك لا تجافيه يا عريس	وامك لا تجافيه يا لالا..
مد ايديك حنيها يا عريس	مد ايديك حنيها يا لالا..
واختك لا تجافيه يا عريس	واختك لا تجافيه يا لالا.. ١٧

وتمتد الأغنية لتشمل العمات، والخالات، والسلفات، لتصل إلى الجدات.

الإخوة:-

لبروز الإخوة والأخوات في الأغنية النسائية مبررات.. أولى هذه المبررات درجة القرابة الأساسية من العريس أو العروس، فهم في بيت واحد، نهلوا من منبع واحد، وترعرعوا وشبوا بطريقة واحدة، حتى امتلكوا منهجية حياتية وسلوكات تكاد تكون متقاربة إلى حد ما.. والمبرر الثاني أن النظام العائلي يلقي على الإخوة والأخوات كثيراً من المسؤوليات تجاه الأخ أو الأخت، وتتنوع هذه المسؤوليات تبعاً للمواقف.. حيث يمكن أن تكون تعزيزية معنوية، أو تعزيزية مادية. ولعل في الصرخة الفلسطينية (يا خيي يا بيبي) أصدق دلالة على مركزية الأخ ودوره ومسؤوليته عندما يصاب الفلسطيني، فهو يقدم الأخ على الأب.. ناهيك عن الدور التشاوري الذي يطبع به الإخوة والأخوات وهم يدلون بأرائهم ونصائحهم في عريس تقدم لخطبة أخت لهم، أو في عروس يريدون خطبتها لأخ لهم.. وكم اعتزت المرأة الفلسطينية وشعرت بقوة وهي تستقبل إخوتها في يوم عيد، أو وهي تراهم مجتمعين في مناسبة ما..

جيت لدار أبو محمد أجليهم اخوتك خمسة يا رب خليهم (١٨)

والكثرة هنا تلائم حال الجنسين الذكر (العريس) والأنثى (العروس).

ونجد البداعة تحاول تثوير الفتيات المغنيات، وذلك بتقوية السحجة، وبيان الجمال في الموقف الغنائي، وعندما تطلب من الفتيات هذا الطلب، تطلب (العقبى)، الهناءة والسعادة للإخوة..

حمو سقفتكو يا بنات	حمو سقفتكو يا لالا.
لعقبال لخوتكو يا بنات	لعقبال لخوتكو يا لالا.

(١٩)

وهذه التمنيات كفيّلة بأن تفجر طاقات الإبداع لدى المشاركات في الحفل.. "وفي بيت أهل العروس تغني قريباتها مناشدة الأهل والرجال (الأب والإخوة) أن يتمسكوا بابنتهم وأن يخرجوها بعزة، وذلك بتقديم الهدايا لها (النقود) وإكرامها بالأموال..

واربع خواتم في ايديها
وتتابع القريبات على لسان العروس..

يا رب أبوي يحلف علي ابات وأنا العزيزة أنام وسط خواتي " ٢٠
ويقبلون على بيت أختهم سالمين غانمين، محملين رجولة، وهدايا. وتطل عليهم الأخت من نافذتها في بيت الزوجية.. ترى مدداً داعماً لها، ومقوياً لمكانتها في بيت الزوجية.. فتصور قوتهم وعزتهم، ومكانتهم، وعلو جاههم..

فلان وقلان الله يخليهم بلعبو بالسيف في علائهم*
طلت فلانة من الشباك تناغيهم وتقول هذول اخواتي يا رب خليهم.. ٢١

وفي أدوار أخرى، جعلت من الأخت هي البطلة الفاعلة، والمحركة لمجمل الصورة الغنائية، هذه الأدوار دلت على قوة المرأة الفلسطينية، وعلو منزلتها في المجتمع (بعكس ما يُشار إليه أحياناً)، فتعلن بصراحة..

والدار داري والبيوت بيوت واحنا خطبنا يا عدوي موتي.
يا بيّ مريم لا تكن عبوسي واسمح بوجهك واعطي هالعروسي.
يا بيّ مريم لا تكن طماع والمال يفنى والنسب نفاع. ٢٢

في هذه اللوحة الجريئة، التي تمثل البطولة فيها الأم والأخوات تظهر رسالتان.. الأولى: تؤسس لضمير المتكلم (نحن) في مستويات الامتلاك والضم..

فالدار داري.. والبيوت بيوتي.. ومن هذا المستوى القوي يتم تنفيذ الفعل (فعل الخطوبة). فلا غرابة إذن أن يكون أحد نواتجه غيظ العدو وقهره، ومن ثم موته..

والرسالة الثانية: موجهة بكل قوة فعل الأمر لوالد العروس.. فهي تنصحه أن يكون سمحاً، وكرهماً، وأن يتوخى النسب الرفيع.. والمتأمل في النص يلحظ حضوراً قوياً لوالد العروس، ويشاهد منزلته العالية، وجاهه العريض، وهذا تأتي من أهليته لاستقبال الرسالة القوية أولاً.. ومن علاقته التي استحدثت مع أناس أقوياء، يشعون عزة، ومنعة..

العمومة والخوولة:-

تعد دائرة العمومة والخوولة من الدوائر المتسعة في المجتمع الفلسطيني، والثرية بإمكاناتها التراثية في الوقت نفسه.. وقد تأتت أهمية هذه الدائرة من طبيعة المجتمع القبلي العربي القديم، والذي

* العلالى: مفرداها علية، وهي غرفة مبنية فوق غرفة أخرى.. اعترز ببنائها الفلسطيني، واستمتع باستقبال ضيوفه فيها، حتى غدت عنواناً من عناوين العز والجاه والسؤدد.

احنا غيتنا بأهالينا.... نلبس الجوخ ونطلع ع علاينا.

يعد مجتمعنا المعاصر امتدادا لها.. لذا نجد كثيرا من مواد الموروث الشعبي، تدعم هذه الدائرة، وقد تنوعت هذه المواد الداعم وتشكلت في المثل الشعبي، والقول المأثور، والأغنية الشعبية، والحكاية، الخ...

وعند النظر إلى جزئي الدائرة (العمومة والخوولة) نستطيع أن نتصور خطين متوازيين يصوغان الأسرة بكاملها.. أحد هذين الخطين (العمومة) يمثل الأب ويجسد علاقات القربى وما رشح منها من عادات وتقاليد وقيم وسلوكات، وثاني هذين الخطين (الخوولة) يمثل الأم ويجسد علاقات النسب والمصاهرة، والنافذة التي تطل منها الأسرة على علائق اجتماعية جديدة..

وفي تمحيص مركزية هذين الخطين في الأغنية النسائية الفلسطينية نجدها في علاقة تبادلية تعويضية، بمعنى أن الواحد منهما يمكن أن يحل محل الآخر.. على اعتبار أن الأغنية النسائية قالب لحني ثابت، يستوعب الألفاظ والمعاني، حينها يمكن توظيف العم في هذا القالب أو الخال تبعا للموقف.. كما يمكننا تصور هذه التكاملية للعم والخال، وقد أخذ كل منهما بيد العروس، وقادها من دار الأهل إلى دار الزوجية..

"ويقف الرجال والنساء باب بيت العروس، وهنا يدخل عليها عمها وخالها ووالدها وإخوتها، ومما يجدر ذكره أن العروس لا تخرج إلا بحضور عمها وخالها، حيث يُقدم لها هدم العم والخال... ويخرجونها من البيت وقبل أن تغادر العروس البيت تغني جوقة النساء:-

قومي اطلعي قومي اركبي مش همك واحنا حطينا حقوق* أبوك وعمك
قومي اطلعي قومي اركبي منحالك* واحنا حطينا حقوق ابوك وخالك. ٢٣

ويتكثف المعنى بجمع العم والخال في مقطوعة واحدة تنتج قوة، وعزة، وكرما، ونخوة، وكأنها أرادت أن تكون مرتبط الفضائل، وذلك بالالتقاء على مادة تراثية يوظفها الفلسطيني وهي فنجان القهوة، بما يمتلك من دلالات المشيخة، والكرم، والعز..

الله يجير أبو فلان جار الرضا يا خالي..
الله يجير أبو فلان وفناجينه بتلالي..
الله يجير أبو فلان جار الرضا يا عمي..
الله يجير أبو فلان وفناجينه ملتمي.. ٢٤

وعندما يتهاى موكب زفة العريس للانطلاق، وقد اصطف الرجال صفين متقابلين، والعريس فوق صهوة جواه بين صفي الرجال وتجمع النساء، في هذا الموقف يُصور اللحن النسائي بعد الحدث وبعد دائرة العمومة والخوولة، وفي ذلك ربط بين عناصر المشهد والذي ينطبع في ذاكرة العريس وفي وعيه:-

* حقوق: هدم الخال والعم، وهو هدية نقدية أو عينية تقدم لهما.
* منحالك: وحدك.

لوين أزفك يا فلان لوين ع دار اعمامك والا وين.
شباب اعمامك ع الصفين..
لوين أزفك يا فلان لوين ع دار اخوالك والا وين.
شباب اخوالك ع الصفين... ٢٥

ولا تقتصر دائرة العمومة والخوولة على الذكور من أقارب العريس أو العروس، بل تمتد لتشمل العمّات والخالات، فهما الموازي الأنتوي للأب، والأم على الترتيب.. فهن من يحضرن حلقة العريس..

احلق يا حلاق مسح له بشاشاته تمهل يا حلاق تا تيجي عماته..
احلق يا حلاق مسح له بعباته تمهل يا حلاق تا تيجي خالاته.. ٢٦

وهن من يعقدن للعريس الغرز.. ويعقدنها توسما بطول عمر سعيد، وهن أيضا من يساعدن في تجهيز الفتاة قبل خروجها من بيت الأهل لبيت الزوجية.. لذا نلاحظ نصيحة للعريس مبنوثة في ثنايا الأزوجة النسائية وهي تطلب منه أن يهتم بعمّاته، وخالاته في إطار صلة الرحم، ويقدم لهن ما يطلبنه منه، ففي أغنية الحناء..

مد ايدك حنيها يا عريس مد ايدك حنيها يا لالا
لا تجافي عماتك يا عريس لا تجافي عماتك يا لالا
مد ايدك حنيها يا عريس مد ايدك حنيها يا لالا
لا تجافي خالاتك يا عريس لا تجافي خالاتك يا لالا.. ٢٧

وعند التدقيق في النص، نلاحظ العلاقة التبادلية التعويضية، وعلاقة الموازاة التي بينها في الظهور، واضحة للعيان.. ولا غرابة في ذلك إذ إن أي اختلال في هاتين العلاقتين، كأن يطغي خط على آخر، أو تقوى حلقة على أخرى من شأنه أن يجعل النظام مضطربا مختلا، وتصور مثلا أن يذكر العم دون الخال، أو الخالة دون العمّة في السياق الغنائي النسائي.. إن من شأن ذلك أن يحدث خللا، ويخلق حقدا، وضغينة، وسوء فهم يمكن أن يفسد الفرح..

إن حيز التبئير في دائرة العمومة تتمركز في بعد أولاد العمومة، والصورة المؤثرة التي يخلقها هذا البعد في واقع العلاقات الأسرية، وذلك تبعاً لموقع هذا البعد أولاً، وما يرشح من هذا البعد من قيم تترجم مسلكيات ثانياً..

فابن العم هو المعادل الموضوعي للأخ.. فهو الموازي قرابة، الحامل لكثير من التبعات العائلية والمسؤولية الاجتماعية، وفي الوقت نفسه يمكن أن يكون طموح الفتاة، وأمنية الأهل في تزويج ابنتهم منه، وقد دعم هذه الطروحات البديهية، تفاعل الإنسان الاجتماعي الثقافي في الأرض وما خلفه على المستويات الحياتية من فكر تراثي يلصق به، ويسيطر على وعيه ومداركه..

فابن العم ينزل العروس عن الفرس، والعم صنو الأب، وابن العم صنو الأخ، وقد ساقنا لنا حكاياتنا التراثية تاريخاً من قصص حب نشأت في ظل الأسرة، وامتدت شعراً ونثراً حتى أصبحت حكايات تقص في المجالس، ويضرب بها المثل في التفاني والتضحية.. وشاهدنا أحداث هذه القصص الممتدة، وأبطالها الأساسيين الابن وابنة عمه، والأبوين..

الصورة الأساس التي تظهرها الأغنية النسائية لأبناء العم، هي صورة مركبة لفرسان يركبون خيولاً مطهمة، يحملون السيوف والرماح.. تتمازج مع صورة أخرى تشع نخوة وشهامة..

شيعولو ولاد عمو بيجولوا
عددوا المهرة وشدوا عليها
ع الخيول وبالسيوف يلاقولوا..
تا ييجي محمد يخيل عليها.. ٢٨

في اللحظة التي علم أولاد العم حاجة ابن عمهم لهم، طالباً المساعدة، أو المؤازرة، أو إكمال موقف ما، بمجرد السماع.. رأيتهم على ظهور خيولهم، مستعدين لكل طارئ.. ولتوسيع مدى صورة الفروسية وجدنا العريس (محمداً) قد اعتلى صهوة مهرته المجهزة، ولحق بركب أبناء العم.. وهذا ظهور علني لأبناء العائلة الواحدة، مدججين بالسلاح، محملين بالفضائل والقيم.. ولم تكن تتأني هذه الصورة إلا بإعطاء الدور البطولي المركزي لأبناء العمومة..

من هنا فإن العريس أبعد ما يكون عن الهم والنكد، لأن أبناء عمه من حوله، ولا يخاف مفاجأة، حيث يقوم أبناء عمه بكافة الواجبات، ويواجهون كل التحديات، فالعرس عرسهم، والفرح فرحهم، وهم ضمن الحلقة التي يمكن أن تصاب إما بقدح أو مدح من المدعوين بعد انتهاء حفلة العرس. لذا نسمعهم في جوقة الحناء يرددون:

مد ايدك ولا تهتم يا عريس
حوالك اولااد العم يا عريس
مد ايدك ولا تهتم يا لالا
حوالك وولااد العم يا لالا.. ٢٩

وفي سياق آخر تتعلق ابنة العم بابن عمها، وتتمناه حليلاً لها، بل تحته ضمن العرف التراثي للتقدم لخطبتها، وربما ساقنا قرائن لإثبات صحة وجهة نظرها، وتنادي عليه، وتوصيه بالابتعاد عن الاقتران بالغريبات:

هي يا ابن العم لا توخذ غريبي
قراقنا ولا قمح الصليبي.. ٣٠

وفي صورة أخرى يظهر ابن العم جزءاً من ابنة عمه، ومكوناً أساسياً من مكونات وعيها وإدراكها، تنظر أمامها فلا تجد إلا كينونة واحدة يمثلها ابن العم:

يا ابن العم يا شعري ع ظهري
إن أجاك الموت لأرده ع عمري ٣١

فهو شعرها الذي تتزين، وتتغوى به، وينساب أملس على ظهرها.. وهي التي تضحي لأجله، وبرزت حدية التضحية هنا في تحدي سير الموت، وحرف خطاه، كي تموت بدلاً من الزوج ابن العم..

إن اقتران البنت بابن عمها، يتناغم مع نسق النظام العائلي، فابن العم وابنة العم (ستر وغطا) وهما يقومان على حمل شرف العائلة، بينما تعتبر الغربية في السياق التراثي بعيدة عن العائلة، واحتمال عدم مسؤوليتها عن قيم العائلة كبير، لذا فإنه من السهل أن يلجأ إلى قص هذا الفرع الغريب، وإرجاعه إلى الأهل (أصله).

وتتوسل الفتاة من يقوم بإعلام والدها، وإقناعها للارتباط بابن العم:
يا الله يا بو الحطيطة البيضا*
يا الله عليها خفة دمي.. ويلي يمّا
يا الله يعطيني لابن عمي.. ويلي يمّا. ٣٢

إن لهذا التوسل، وهذه الرسالة التي كتبتها الفتاة، وهي تبحث عن حامل لها لإيصالها للمرجعية العائلية الأولى الأب.. إن لهذه المكونات ارتباط تاريخي تراثي عميق في حياة العرب، هكذا كانت تبدأ قصص العشق العربية، وهذه هي أجزاء من الرسائل التي كانت تكتب في ثنايا أحداثها..

وإذا لم (يقسم النصيب)، وتزوج الابن فتاة من خارج دائرة العمومة فإن دوره وبشكل تلقائي يتغير، ويتحول من شخص كان مرشحاً لبنت من بنات العمومة إلى شخص آخر أقرب إلى دائرة الإخوة لبنات عمه، يصبح أخاً.. وتتعزز القرابة بهذا الاتجاه، ولذا ليس غريباً أن يدعو العريس (المقترن بالغريبة)* بنات عمه لحضور حفلة زفافه، وليس غريباً أيضاً – بل من الواجب- أن ترقص بنات عمه في حفله، وتغني له:

فلان عريس عازم* بنات عمامو يوم الزفة يرقصن له قدامو. ٣٣

هذا ما أحطنا به، وما لم نحط به أكبر وأجل وأعظم، ويستحق أن يكتب فيه أبحاث وأبحاث. ذلك أن الأغنية النسائية الفلسطينية قالب لحني تراثي، يحمل لفظاً يتصل به معنى، وقد حرصت الأغنية أن ترشح معاني ألفاظها قيماً وفضائل، وأن تشكل رسائل تحفز الأفراد على التعامل والتفاعل الإيجابي في المحيط.

لذا فقد اقتضت الضرورة أن يكون أفراد العائلة أبطالاً رئيسيين في الأغنية النسائية، لأنهم أبطال المشهد الاجتماعي برمته.. ومن الملائم أيضاً – وتبعاً للسياق العائلي العربي- أن يظهر هؤلاء الأبطال وقد امتلأوا شرفاً ونخوة، وشهامة..

بقي أن نقول:

أن أفراداً آخرين يظهرون في الأغنية النسائية بنسب متفاوتة، فيظهر ابن الخال، وابن الخالة مثلاً، كما يمكن أن يظهر ابن العم، وابن الأصهار.. وبالإجمال فإن كافة أبناء العائلة يمكنهم الظهور تبعاً لشخصية كل منهم وتأثيره في المستويات الاجتماعية.

* الحطيطة البيضا: الحطة البيضاء.
بويي: أبي.

* المقصود بالغريبة هنا هي أي فتاة غير بنات العم.
* عازم: موجه دعوة.

وبالتالي " فإن الأغنية الشعبية تعد إحدى الوسائل الهامة التي يحافظ بها المجتمع على ثقافته واستقرارها بما تغرسه في نفس الفرد من قيم ومثاليات، وما تتيحه له من متعة، وما تكافئه عليه من مديح إذا اتسق سلوكه مع السلوك الذي ينشده المجتمع، وما تدم به الانحراف عن المثال.. لذا فإن هذه الأغاني تؤدي دور المحافظة على البناء الثقافي، شكلاً ومضموناً، وفي تقديم هذا البناء للأجيال القادمة، وفي إقناع الفرد بالتلاؤم مع هذا البناء وقبوله". ٣٤

المراجع

- ١ أبو هدبا، عبد العزيز، مجلة التراث والمجتمع، العدد (٥) المجلد (٢) كانون ثاني ١٩٧٦ منشورات جمعية إنعاش الأسرة، البيرة، ص ٣٣.
- ٢ لبس، نانلة، الأغاني الفولكلورية النسائية لمناسبة الخطبة والزواج، إشراف د. منعم حداد، وزارة المعارف، دائرة الثقافة العربية، الناصرة، ط١، سنة ١٩٨١، ص ٢٥.
- ٣ أبو هدبا، عبد العزيز، التراث والمجتمع، مصدر سابق، ص ٤٠.
- ٤ يونس، فدوى، من الأغاني النسائية الشعبية، وزارة المعارف، دائرة الثقافة العربية، الناصرة، ط١، سنة ٢٠٠١، ص ١٥.
- ٥ ما سمعه الباحث من البيئة المحلية، (البيئة المحلية: قرية العطارة، شمال جنين).
- ٦ أبو هدبا، عبد العزيز، وآخرون، دراسات في المجتمع والتراث الشعبي الفلسطيني، (قرية ترمسعيا)، لجنة الأبحاث الاجتماعية والتراث الشعبي الفلسطيني، منشورات جمعية إنعاش الأسرة، البيرة، ط١ سنة ١٩٨٧، ص ٢٣٩.
- ٧ أبو فردة، عايد، الأغنية الشعبية في العرس الفلسطيني، دار حمورابي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الجزء الأول، ط١، سنة ٢٠٠٨، ص ١٢.
- ٨ يونس، فدوى، من الأغاني النسائية الشعبية، مصدر سابق، ص ٦٣.
- ٩ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.
- ١٠ لبس، نانلة، الأغاني الفولكلورية، مصدر سابق، ص ٢٦.
- ١١ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.
- ١٢ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.
- ١٣ أبو هدبا، عبد العزيز، دراسات في المجتمع، مصدر سابق، ص ٢٤٦.
- ١٤ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.
- ١٥ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.

- ١٦ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.
- ١٧ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.
- ١٨ يونس، فدوى، من الأغاني النسائية، مصدر سابق، ص ١٥.
- ١٩ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.
- ٢٠ أبو فردة، عايد، الأغنية الشعبية في العرس الفلسطيني، مصدر سابق، ص ٧٦.
- ٢١ لبّس، نائلة، الأغاني الفولكلورية، مصدر سابق، ص ٢١.
- ٢٢ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.
- ٢٣ أبو هدبا، التراث والمجتمع، مصدر سابق، ص ٤٠.
- ٢٤ لبّس، نائلة، الأغاني الفولكلورية، مصدر سابق، ص ٨٥.
- ٢٥ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.
- ٢٦ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.
- ٢٧ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.
- ٢٨ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.
- ٢٩ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.
- ٣٠ أبو فردة، عايد، الأغنية الشعبية في العرس الفلسطيني، مصدر سابق، ص ٨.
- ٣١ أبو فردة، عايد، الأغنية الشعبية في العرس الفلسطيني، مصدر سابق، ص ٩.
- ٣٢ ما سمعه الباحث من المجتمع المحلي.
- ٣٣ لبّس، نائلة، الأغاني الفولكلورية، مصدر سابق، ص ٧٦.

٣٤ مرسى، أحمد، الألفية الشعبية – مدخل إلى دراستها- دار المعارف، القاهرة، طبعة دون تاريخ، ص ٢١٠.