الفصل الأوّل
المرأة الفلسطينيّة في أغنية العرس الشعبيّة بين التمرّد والعبوديّة
(دراسة تحليليّة)

مدخل

لقد اخترت الأغنية الشّعبيّة النّسائيّة موضوعًا للدراسة؛ لأنّها تنبض بخلجات نفس المرأة، من مآسٍ ومسرّات.. تلك المرأة التي عبّرت عن خلجات نفسها بأروع صورة تجسدت وتخلدت بدورانها على ألسن نساء كثيرات في مناسبات عدّة، ولسنين طويلة، كاحتفالات الزّواج وغيرها...

نبعت الأغنية الشّعبيّة من "اللاوعي" النّسائي الذي اختزن طويلاً حتّى أدركه "الوعي" وطرحه اللسان لتتقاذفه معظم الألسن النّسائيّة، وليعطينا صورة عن حياة المرأة التي حرص الرّجل على بقائها مطوية في درج حياته مدّة طويلة، ينبشها ويعيد طيّها متى شاء.

اختارت المرأة الكلمة لتعلن عن وجودها، ولتظهر حياتها وحياة الرّجل أيضا، فعكست أغنيتها واقعًا إجتماعيًّا، يستطيع من خلالها أيّ "إنتروبولوج" أو أيّ إنسان آخر أن يدرك من خلال تلك الأغنية الأنماط الحياتيّة السّائدة : اجتماعيّة وزراعيّة وخاصّة وحتّى التّغلغل إلى أعماق النّفس وإدراك كنهها.

فأغنية العرس الشّعبي بجميع مراحله تعكس لنا العادات المتعلّقة بطريقة الزّواج، منذ لحظة إرسال "الجاهة" لطلب يد العروس إلى لحظة دخولها بيت العريس، وحتّى ما بعد ولادة الاطفال.

تبين لنا الأغنية أيضًا ماهيّة المجتمع، ذلك المجتمع الزّراعي الذي كان يؤجّل أفراحه لموسم الصيف، فترة الإنتاج الزّراعي، حيث يتوفّر المال اللازم.

حتّى المزروعات استوحت منها المرأة صورًا لتعرِضها في أغنيتها، فكان مضمون الأغنية غير بعيد عن عملها وعن متناول يدها. وكانت وليدة البيئة حيث ولدت من أشجار السّريس والزّيتون والعنب والقمح وغيره... وروتها نفسيّة المرأة، فنمَت وظلت شاهدًا على كلّ هذا. ووصفت المرأة البيت الذي تسكن فيه وما يحويه، والأدوات التي استعملتها منذ سكنت في "العَقد" و"البيت" وفي "الدّار" التي بنيت حديثًا، أي أنّ الأغنية كانت شاهدًا على التّطور المعماري، والتّطور الحياتي العام[1].

---

[1] التطور المعماري ظهر في العديد من الأغنيات

للعقد:

مين جاب جملنا من قفا لعقود/ جابو "فلان" بالسيف والباروده

للبيت:

من بين لبيوت "فلان" مرق خيال/ من بين لبيوت

والسرج يا قوت والمرشحه فضّه/ والسرج يا قوت

للدار الحديثه:

لمين هالدار اللي بابها لوز اخضر/ هاي "لفلان" والعروس تتمختر .

مثال وسائل المواصلات في مراسم طلعة العروس كانت في البداية على الجمل او الحصان.

هذا يثبت أنّ الأغنية هي وليدة البيئة، والتي عبّرت بإحساس مرهف عن كل ما خطر ببال الإنسان وخاصّة المرأة. لذا، فأغنية المرأة هي ذخر حضاري لحياة مجتمع هددته مخاطر كثيرة وأهمّها ضياع الهويّة. فلم تنس المرأة الحياة النّضالية وما واجهته البلاد من طمع وجشع الشعوب بأرضها، فدوّنت ذلك واعتزّت به.

إنّ تداول الأغنية شفويًّا لم يحفظ الكلمة واللّغة فقط، بل حفظ حياة بأكملها- هي من صنع المرأة- تلك المرأة التي عملت في الحقل والبيت، وحافظت على استمراريّة النّوع البشريّ، وخلّدت الرّجل أيضاً . وكانت أفضل مؤرّخ، وبشعور صادق دون إضافات أو تزييف.

لقد لاحظت أثناء جمعي للأغاني اهتمام المرأة بحفظ وتدوين كلمتها التي تعتزّ بها، مع أنّ حياتها قد تغيّرت، وما تغنّت به قد أصبح في عداد الماضي والتّراث.

وكانت نشوة الفرح تغمرهن وأحيانًا الآهات والتأوّهات، على ما آلت اليه المرأة من ابتعاد عن قيم كثيرة اعتزّت بها سابقًا .

إلى تلك النّساء التي جبلت لبنة بيتها بعرقها ودموعها لتنشئ أساسًا متينًا وشاهدًا عتيدًا على هويّة شعب عصفت به عواصف كثيرة، وتعرّض لمحاولات هدفت طمس هويته

باري هودجها يا اخوها/ واصحى العروس تميل

والله لباري هودجها/ ما دام عمري طويل (الجمل)

جبنا الفرس يا مدللّه من يمّك/ قومي اركبي وحياة ابوك وعمك (الحصان)

شدّ لها يا ابوها عَ التكسي/ وان طلبت مصاري بالخمسه (السيارة)

وتراثه، إليهن أرفع تحيّاتي وإجلالي وتقديري على ما قدمن لي من مساعدة، وتزويدي بأغانٍ ونصوص كثيرة اعتزّ بها كثيرًا.

الأغنية الشّعبيّة

"الأغنية الشّعبيّة هي قصيدة غنائيّة، يتداولها النّاس في الوسط الشّعبي، ويتوارثونها في مناسباتهم الاجتماعيّة. قد تكون مجهولة النّشأة، ظهرت بين أُناسٍ أميّين في الأزمان الماضية، ولبثتْ تجري على الألسُن لفترة من الزّمن. من الممكن أن يكون مؤلّف الأغنية معروفًا أو مغمورًا ظلّ اسمه في كنف الغموض"[1].

فالنّظرة التقليديّة للأغنية توحي بأنّها من تأليف شخص مجهول أضاف الشّعب بعده على أغنيته حتّى تحوّل النّص الأصلي الى ما يُسمّى نتاجًا جماعيًّا، ولكنّ هذه النظرة تغيّرت؛ لأنّ الشّعب برمّته غير قادر على التّأليف والإضافه كمجموع. هناك مؤلّف للنّصّ الأصلي معروف، وهناك من أضاف، وبعد ذلك تداوله الشّعب. "فمعرفة المؤلف لا تنفي صلة الشّعبيّة إذا كان النّص متداولاً شعبيًّا. وهناك أمثلة على ذلك مثل شعر نمر بن عدوان، العنيسي فاضل وحليوة البرغوثي[2].

"تنتقل الأغنية الشّعبيّة مشافهة، أي أنّ تدوينها ودورانها هو على الألسن، توقّفها عن الدّوران يعني تجميدها. وبسبب كونها شفويّة ومتوازنه شفويًّا، فإنّه من النّادر أن تكون مؤرّخة، إلّا إذا اشتمل النّص نفسه على اسم شخص معروف، أو معروف تاريخه أو اسم حادثة يعرف تاريخها"[3].

إنّ الأغاني الشّعبيّة بلغتها العاميّة هي نظير الشّعر باللغه الفصحى، "وتعتبر رديفًا له مع أنّها تختلف عن الفصحى في إسقاطها للإعراب، ولكنّها تؤدّي وظيفتها كوساطة للتّعبير الفعّال"[4].

فالأغاني الشّعبية تكمل رسالة الشّعر الفصيح، وتوصلها إلى جميع الفئات الشّعبيّة بحكم شعبيّتها". فالشّعر الشّعبي يتناول كلّ الموضوعات التي يتناولها شعر الفصحى بل وأوسع دائرة وأسرع تفاعلاً ومواكبة للحدث. فهو يسجّل كلّ شيء وكلّ حدث من سياسيّ وإجتماعيّ وخاصّ. فالأغنية هي مرآة الواقع التي تعكس كلّ ما فيه "وتكتسب مصداقيتها العالية من عفويتها وارتجاليتها، وليس من التأمليّة والمصنعيّة"[5].

فهي تجيز بأسلوبها وعفويّتها ما تتطلبه الحياة، وتعطي فكرة واضحة عن مزاج أهلها وطريقة معالجتهم وتعاملهم مع مختلف القضايا التي تعترضهم في حياتهم العادية.

مواضيع الأغنية الشّعبيّة

"تدور الأغاني الشّعبية في جميع البلدان حول مواضيع مشتركة:

- الأعياد والاحتفالات الدّينيّة.
- الحبّ والأفراح والأعراس والختان والميلاد.
- الحرب والحماسة والحثّ على القتال.
- العمل والتّجارة.
- الشّرب والسّياسة والهزل.

- الرّقص.
- المآتم والتّعازي.
- الرّوايات والأقاصيص"[6].

القوالب اللّحنيّة

إن الأغنية الشّعبية ذات قالب لحني خاص بها. فالقالب اللحني هو: "تلك الصيغة من الوزن الموسيقي الذي بلورَ الشّعب شكله النّهائي ضمن عملية توارث طويلة. وعندما استقر ذلك الشكل الموسيقي مع مرور الزمن، أخذ الشّعب يصب في ذلك القالب كلمات جديدة تخدم اغراضًا حياتية مختلفة، بحيث تؤدّي الكلمات الجديدة عند غنائها نفس اللحن الأصلي أو لحنا مشتقا منه"[7].

امتازت الأغنية الشّعبية الفلسطينيّة بقوالب لحنيّة عديدة. من أهم هذه القوالب:

التّهاليل[2]: يظهر هذا القالب في أغاني هدهدة الأطفال. حيث يتطلّب هذا النوع من الأغاني الإيقاع الهادىء، وخفض نبرة الصّوت، وتنحية اللازمة الغنائية قدر الإمكان؛ لأنّ هذا القالب يؤدّى بشكل فردي[8].

تتألّف التّهاليل من عدّة أبيات لا تلتزم بقافية معيّنة ويقسم كلّ بيت إلى شطرين. التّهاليل ذات إيقاع حزين، وتقترن بالوداع الذي يجرّ وراءه أفكارًا مؤلمة وحزينة.

---

[2] التّهاليل: مفردها تهليلة- وهي قول لا إله إلا الله- سميت هكذا لكثرة ذكر اسم الله فيها . (أغنية نسائية).

يا عين يا عين حاجِه بِكا يا عين بتطُقّي/ أكثر بِكاي عَ اللي ضيّعوا حقّي
وحياة مين صام وصلّى وراح يزور مكّه/ والدّهر دولاب بِعلّي وبِوَطّي

التّرويدة: مجموعة قوالب لحنيّة تشترك في صفة واحدة طابعها اللحن الحزين. تقال في توديع العروس. وتلقب العروس "بالرّويدة" وهي الشابة الحسنة الشباب". والتّرويدة في الأصل لِلجمال. يقول (دالمان): إنّ البدو يرودون للحلال (المواشي) وخاصّة عند الحَلب"[9].

يا لّمي يا لّمي طوّي لي مخداتي/ وطلعت من الدار وما ودعت أنا خيّاتي
يا لّمي يا لّمي حَشّي لي قَراميلي/ وطلعت من الدار وما ودعت أنا جيلي

وامبارحَه يا رويدِه كنت أنا وانتِ/ والفِلفِك بِحضيني وانتَحِب وابكي
وامبارحَه يا رويدِه كُنّا بالحاره/ واسمع عَنينك مع العصفور طيّاره

الجَلوة[3]: رقصة العروس في السهرة (سهرة الحنّاء)، وعند وصولها إلى بيت العريس. تتمايل يَمنة ويَسرة برفقة مجلّيتين تمسكان ذراعيها وتتمايلان معها، وفق إيقاع منتظم هادئ على الطّبل أو الدّف. أغاني هذا القالب غير ملتزمة بقافية معيّنة.

(3) الجلوة: أغنية نسائية.

تخدّري[4] اسم الله يا زينَه/ يا وردَه جُوّه الجِنينَه

زهر القرنفل يا عروسه/ والفل خيَم علينا

والجلوة هي انكشاف العروس على العريس. "وفي الجلوة تنتصب العروس كشجرة مقدّسة عزيزة الثمرة بين الطائفات حولها مبتهلات يمجدن طلعتها ومزينة .وفكرة الأشجار المقدّسة التي ثمارها من الجواهر والأحجار متوارثة عبر عصور كثيرة ففي ملحمة "جلجامش": وأبصر أمَامه أشجارًا تحمل الأشجار الكريمة"[10].

الدّلعونا[5]: يرتبط هذا القالب بالدّبكة. ويؤدّى في أربعة أشطر، تتّحد الثّلاثة الأولى منها في قافية واحدة، بينما يلتزم الأخير فيها قافية الألف الممدودة. (النّون والألف غالبًا).

"تتفاعل في الدّلعونا أربعة أقطاب: المنشد، اللّويح، عازف الشّبّابة أو اليرغول والراقصون"[11].

عَ دلعونا عَ دلعونا/ نسّم يا هوا الغربي حنونا

والله ما افوتك يامزيونة/ لو قطعوني لحم بصحونا

---

(4) تخدّري: سيري ببطء- تسمع في أماكن معينة لفظة تغندري بدل تخدّري بمعنى سيري بدلال. واحيانًا تمختري- سيري بخيلاء وتكبّر).

(5) الدلعونا: البنت المدلعة- أو الذين دلّعونا (البرغوثي).

الميجنا[6] (الميجانا): نوع من أنواع العتابا. تتألف من مطلع ومن دور. أمّا المطلع فهو بيت من الشّعر يردّد بعد كلّ بيت من الميجنا[7]، يكون مؤلّفا من شطرين الأوّل "يا ميجنا يا ميجنا يا ميجنا، والثّاني على وزن الأوّل، وينتهي بـ (نا). والدّور مؤلّف من أربعة أشطر ثلاثة تكون بقافية متجانسة أو بقافية دون جناس، والشّطر الرّابع ينتهي بلفظة "نا"[12].

قَالت لَعنّا َضْيف شرِّفنا وحِل/ صِرْت بي هالمشكله فكّر وحِل

قلتلها بكانون طرقاتك وَحِل/ وبآب غَبْرا وهالمشاكل مِش لِنا

يا ميجنا ويا ميجنا ويا ميجنا/ ضحكت حجار الدار لِفيو حبابنا

العتابا: لعلَّ التسمية مأخوذة من العتاب، خاصة أنّه يمثّل مكانة كبيرة في "العتابا". تعتمد العتابا على نظام ثابت بالنّسبة لكلمات القافية التي تنتهي بها الأشطر الأربعة، وفي نظام يتمثل في صورة متقنة، بحيث تختم الأشطر الثلاثة الأولى بكلمات متجانسة جناسًا كاملاً مع اختلاف في المعنى، ثم يُختتم الشّطر الرّابع بكلمة يكون رَويّها متبوعا بألف مدّ فقط، أَو ألف مدّ متبوعة بباء ساكنة.

حبابي قوطَروا واضحيت وحدي/ أُعلّل في الليالي البيض واحدي

وانا مِن مُتِت حطوني بلحدي/ وديرو قِبلتى درب لحبابْ

---

[6] الميجنا: يا من جنى. "خطاباً للحبيبه التي رمت قلب حبيبها فأصابته وجنت عليه لأنها لم تجد له بالوصال بل تركته معلقًا في عذاب الوجد والهيام". (أغنيه مشتركة للرجال والنساء). د. عبد اللطيف البرغوثي: ديوان العتابا، ص 60.

[7] د. البرغوثي في كتاب (الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن) يقول: إن يا ميجنا هي اللازمة التقليدية للأغنية وبحرها هو الرجز وتكون قبل كل بيت وليس بعده .

تتناول العتابا كلّ الموضوعات التي تقع تحت إحساس المغنّين. ففيها الغناء للوطن والمدح والرثاء والفخر والتهديد، وتمجيد الدّين والوصف وغيره...[13].

الجَفرة[8] (الجفرا): قالب لحني يبدأ بالقول جفره ويا هالرّبع- وتكون الأشطر الثلاثة الاولى ذات قافية واحدةن والرابع يلتزم بالقافية الجفراوية (يه). من أغاني الدّبكة المصحوبة بآلات موسيقية قصبيّة[14].

جفرة ويا هالرّبع وتقول يا عمامي/ ما بوخذ بَنيكُم لو تطحنوا عظامي

وان كان الجيزه غَصِب بشرع الاسلام/ لرمي حالي في البحر للسمك في الميّه

زريف(ظريف) الطّول[9]: قالب لحني يؤدّى في الدّبكة وفق نظام مقطعي، حيث يبدأ كلّ مقطع بالقول "يا زريف الطّول". يتألّف المقطع من أربعة أشطر، الثلاثة الأولى بقافية موحدة، والرّابع ملتزم القافية الزّريفية[15].

يا زريف الطول الحمّص بلَّتُه/ والشّعَر لشقَرعَ السّالِف دَلَّتُه

ريت المتجوِّز يعدم مَرَتُه/ يصير العزّابي والمتجَوِّز سوا

---

[8] الجفرة: العنزة صغيرة السن- (أغنيه مشتركة).

[9] زريف الطّول- من الزرافة (أغنيه مشتركه بين النّساء والرّجال).

الغزَيّل[10]: هذا القالب يتّخذ شكلاً مقطعيًّا. يتألف هذا المقطع من أربعة أشطر، تتّفق الثلاثة الأولى بقافية موحّدة والرّابع يلتزم القافية (با). كلّ مقطع يبدأ بِـ"يا غزيّل" محوره هو الغزل ولا يكاد يخرج عنه (تصغير غزال)[16].

يا غزيّل قُلّه قُلُّه/ نرحل ولاّ نظَلّلُه

قضينا العمر كلّه/ ما قلنا له مرحبا

المتّطوّع[11]: أغاني هذا القالب مكوّنة بشكل مقطعي، حيث يتألّف كلّ مقطع من ثلاثة أشطر، يكون الثّالث تكرارًا حرفيًّا للأوّل ويتّصل بهذا المقطع مقطع آخر يتخذ الصبغة ذاتها، ويلتزم بقافية الشّطر الثّالث للمقطع السابق[17]:

طوِّعني معك يا رايح متطوّع/ طوّعني معك

ما ني مودَّعَك ما لي قلب يودّعك/ ماني مودّعك

الحِداء[12]: يرتبط هذا القالب بوجود الجماعة التي تردد اللازمة عقب صوت الحادي. تُبنى أغاني هذا القالب على نمط مقطعي غير مطوّل. يتألف عادة كلّ مقطع من بيتين ،

---

(10) الغزيّل: أغنية مشتركة بين النّساء والرّجال.

(11) المتطوع: الاسم من المناسبة التي قيلت فيها الأغنية، حيث نجح الحلفاء بضم المتطوعين إلى صفوفهم في الحرب العالمية الثانية . وقبيل ال 48 التطوع للجيش الفلسطيني . (أغنية نسائية).

(12) الحداء : الأصل في الحداء – الغناء للأبل كي تسير في نهج يتبع الحادي فلا تبتعد عنه . (غناء خاص بالرّجال) .

تختلف قافية الشّطر الأوّل منهما، في حين تتّفق قافية الشّطر الثّاني، وتبدّل قافية المقاطع الأخرى تبعا لرغبة وبراعة الحادي[18].

أوّل زماني بظهر أبوي إمّي بنت مع البنات/ يا حلالي يا مالي

كتب النّصيب اجّوّزوا حسب التّعويد والعادات/ يا حلالي يا مالي[19].

المهاهاة والزّغاريد: (الزّغاريت، الزّغاليط)

فنّ زجليّ خاصّ بالنّساء، ويصدر من امرأة متخصّصة. تتكوّن المهاهاة من ثلاثة أجزاء.

المهاهاة : صرخه تتصدر بداية كلّ شطر من الأشطر الأربعة، فتقال (هاها) في حلب[20]. مثلاً. في شمال فلسطين (آآه) أو (آويها)، في جنوبها (آهيها)[21]، ويقول سعود الأسدي إنّها تبدأ بمقاطع للتّنبيه مثل (هي، آآه، يي، ها)[22].

وأصل الكلمة "هاهت"من "آهت" بمعنى توجّعت وشَكَت. والتّأوّه يكون بإخراج كميّة من هواء الرّئتين. ويحدث الأمر ذاته عند المهاهاة .

الجزء الثّاني نظام البيت. يتوزع النّص على أربعة أشطر. يتكوّن كلّ بيت من صدر وعجز.

آآه هذا "حسين" شو بتقولو فيه؟

آآه ذهب يوسفي[13] أثر الزّغَل[14] ما فيه

---

[13] الذهب اليوسفي: نسبة إلى سيدنا يوسف تمثلاً بجودته وكثرته.

[14] الزّغل: الغشّ.

آآه ريت اللي راح للحكّام وتشكَى[15] فيه

آآه يِسبي[16] حَريمُه وثاني يوم نروح نعزّي فيه

مضمون المهاهاة كان متنوعا، حيث يشمل الدّعوة إلى الفرح (تعديد محاسن العروس وفضائل العريس مدح وغيره .....)

تنتهي المهاهاة بالزّغرودة أو الزّغروته (وهي الجزء الثالث) بِ: لو لو لو لو ليش

والزّغرودة في اللغة هي "هدير الإبل يردّده في جوفه"[23] وأصبحت مرادفة للصّوت الذي تطلقه المرأة معبّرة عن فرحها بعد المهاهاة . " وتكون بإطلاق كميّة من الهواء عبر الشّفتين بحيث يتقطع اندفاعه بطرف اللّسان بذبذبات سريعة ويحرّك اللسان إمّا بتوقيع منتظم بطرفه بحركة عموديّة على حافة الشفة العليا مع بقاء الفم مفتوحا، وإمّا بتوقيع منتظم بطرف اللّسان بحركات أفقيّة وذبذبات بين ملتقى الشفتين"[24].

(وهناك قوالب لحنية أخرى لم أذكرها).

واقع المرأة في المجتمع العربيّ الفلسطينيّ

لقد نظر المجتمع العربي الى المرأة مدّة طويلة، نظرة شريعة حمورابي لها. يتولّى الأب أمرها قبل الزّواج والزّوج بعد الزّواج . وكانت تخضع لنظام العائلة البطريركية[25]. حيث فقدت المرأة أهميّتها في هذا النّظام وأصبحت خادمة رئيسيّة.

---

(15) نشكي فيه- نذمّه.

(16) يسبي حريمه- يُؤخذن سبايا.

اعتبر المجتمع العربي المرأة تابعًا وملحقًا بالرجل باعتبارها الضّلع القاصر، والكائن الضعيف المحتاج لحماية الرّجل. "وكما في سائر المجتمعات القائمة على سيطرة الرجل، في المجتمع العربي ميل عفويّ إلى الإفراط في تضخيم دور الرّجل والتّقليل من أثر المرأة[26]. والشّعب الفلسطيني، ذلك الشّعب الزّراعي القروي بغالبيته، امتاز عن غيره من المجتمعات القطريّة العربيّة بالتّدرّج الهادئ القريب بين المدينة والقرية، كما منحه طابع المحافظة والاستقرار، وتميّزت فيه المرأة التي كانت تعمل جنبًا إلى جنب مع الرّجل في الحقل. إضافة إلى دور الأمّ الذي اعتبر الدّور الرئيس لها[27]. حيث جمعت المرأة الفلسطينية بين المرأة العاملة المنتجة اقتصاديًّا، والمنتجة لقوّة العمل البشريّة نفسها (الأولاد) وعبّرت عن ذلك في أغنيتها.

والله لكتب جريده عَ بريق الزيت/ يا شاطره في الخَلا يا معدَّلِه في البيت

والله لكتب جريده ع بلاط رخام/ يا شاطره في الخلا يا معدّله في الدّار

والشّاطرة في الخلا هي التي تجيد أعمال الحقل الزّراعية الشّاقّة (إحضار الماء من العيون، والحصاد وقطف الثّمار وغيره ...)، وفي البيت تجيد غسل الملابس، والطّبخ، والتّنظيف، والاهتمام بالأولاد والزوج. وفي المدن اقتصر دور المرأة على الأعمال المنزلية ودور الأم، وعمل قسم من النّساء في الخياطة وصنع "البلوفرات" داخل المنزل[28].

ونالت المرأة في المدينة حظًّا أوفر في التعليم، بينما خلا المجتمع القروي من المدارس إلّا ما قلَّ من "الكتاتيب" التي انضم اليها الذكور وقلّة قليلة من الإناث، فكانت غالبيّة النّساء

أميّات لا يُجدنَ القراءة والكتابة، فقد لعب الانتداب البريطاني في فلسطين دورًا كبيرًا في الإبقاء على التّقليديّة والتّخلّف للمجتمع العربيّ الفلسطيني. فسياسة الانتداب التّعليميّة لم تكن تساعد على انتشار التّعليم إلّا بالدّرجة التي يحتاج بها النّظام الاستعماري إلى موظّفين يعرفون القراءة والكتابة. لذا فإنّ حكومة الانتداب كانت تقرّ ميزانية ضئيلة جدًّا للتعليم، ولا تساعد على فتح مدارس جديدة أو التّوسع في التّعليم"[29]. مع احتلال فلسطين عام 1948، تأثّر وضع المرأة الفلسطينيّة بما طرأ من تغيرات على بنية المجتمع العربي الفلسطيني إثر الاستيلاء على الجزء الأكبر من الأرض وتشريد ما يزيد عن 900 ألف من السّكان عن أراضيهم[30]- والقسم الذي بقي داخل فلسطين هو المتناول في هذه الدّراسة- حيث فهمت المرأة الواقع الجديد، وسُمع صوتها معبّرًا عن رفضها لهذا الواقع ورفض التّهجير:

جيش الغوازي يابا ليلى/ جيش الغوازي

عسكر "هجانا" ع بلادي غازي عسكر "هجانا"

شُفت البدويّة يابا ليلى/ شّفت البدوية

قطعت هوية يابا ليلى/ قطعت هوية

من المسكوبية يابا ليلى/ من المسكوبيّة

هويّة حمرا ما اقبَلها لي/ هويّه حمرا (المتطوّع)

ترفض المرأة التّرحيل برفضها للهويّة الحمراء التي تعني الطّرد من البلاد.

بعد ذلك، ضُمّ العرب كمواطنين للدّولة الجديدة وحملوا هوية الدولة الزّرقاء، وأدّى هذا التّطوّر إلى تفتيت بُنية المجتمع الزّراعي الفلسطيني، وتغيّر نمط حياة الشّريحة النّسائيّة،

حيث بدأت الإناث بالتّوجه إلى المدارس، وبدأ المجتمع الزّراعي يتّجه اتجاهات أخرى- لأسباب عديدة. فقسم كبير من الشباب عمل في المصانع اليهوديّة وشركات البناء وغيرها.

قلّت أهميّة المرأة في العمل الزّراعي، وبدأت تظهر حركات نسائية تنادي بتحرّر المرأة من قيود الرّجل (الأب والزّوج) فأعلنت البنات رفضها زواج ابن العم الذي يقرّره الأب، وطالبت بالتّعليم والسّماح لها بالعمل خارج مكان السّكن وأمور كثيره أخرى. واستطاعت المرأة أن تحصل على كثير من طلباتها،كما نرى في أيّامنا، فالحياة والواقع الجديدان أدّيا إلى انقلاب فكريّ وعمليّ في حياة المرأة، وأحيانًا إلى التّخبّط ما بين الموجود والمنشود، فأدّت بعض السّلوكيّات إلى التّصادم مع قيم التّربية الدينيّة والإجتماعيّة التي تلقّتها المرأة في البيت، ودخلت المرأة في مرحلة من الصّراع النّفسي والمعارك الفكريّة لمعرفه وتحديد الدور الذي تريده في حياتها..

المرأة في أغنيتها الشّعبيّة

تناولت أغنية العرس النّسائيّة مواضيع عديدة، عكست الواقع الذي تعيشه المرأة الفلسطينيّة في البلاد من جميع النّواحي الحياتيّة، وقد عبّرت المرأة بصدق عن مشاعرها في أغنيتها في جميع مراحل العرس الشّعبي. فالتّعاليل التي كانت تشكّل القسم الأكبر من الاحتفال- كانت سبع ليالٍ قبل يوم العرس- هذه التّعاليل برزت فيها مواضيع عديدة. فغنّت المرأة لأهل البيت، للشّهامة والكرم والأصالة، للدّار وما تعنيه... عبرت عن عواطفها المكبوتة والمصرّح بها في أغاني الغزل والدّبكات. في أغاني الحنّاء بيّنت أهمية الحناء

وكيفيّة صنعه. أغاني الصباح تحدثت عن الذّبائح والطّعام، وغسل العريس والعروس والزّفّة- حيث توصف البدلة والعطور والخيل المبرشمة التي يزف عليها العريس وأمور أخرى...

ومن أهمّ ما ميّز الأغنية النّسائيّة، الأمور التي تهمّ المرأة نفسها وخاصّة الزّواج. فالمرأة ذكرت طريقة زواجها والمسؤول عنها. تحدّثت عن المهر وزواج الأقارب وزواج البَدَل. عبّرت عن شعورها لرفضها الزّواج من ابن عمّها والزّواج من غيره. غنّت للجّمال والحبّ ولرغبتها في إنجاب الذّكور دون الإناث بعد الزّواج. تمرّدت على النّظام العائلي الذي تمثّل بالمعاداة للحّماة. كذلك عبّرت عن شعورها الوطنيّ فكانت أغنيتها مرآة لحياتها ولنفسيتها، ولكلّ ما تعانيه وتشتهيه.

"وما دام الإنسان هو ابن بيئته الطّبيعية والاجتماعيّة، فإنّ غناءه لا بدّ أن يأتي تعبيرًا عن ذاته، وعن حياته وبيئته الطّبيعيّة والإجتماعيّة. وعلى ضوء ذلك، فإنّ الأغاني عامّة، والشّعبيّة منها بخاصة لا بدّ وأن تحمل في ألحانها وكلماتها وجملها وعباراتها وموسيقاها ونغماتها، قدرًا كثيرًا أو قليلاً من حصيلة كلّ تلك المؤثّرات الدّاخليّة والخارجيّة... وبهذا المعنى فإنّ الغناء لابدّ أن يتطوّر مع تطوّر حياة منتجيه؛ لأنّه تعبير أصيل صادق عن تلك الحياة، ولذلك فلغته تتطور بتطور ثقافتهم أو تقهقرها... ومضامينه تتطور بتطور حضارتهم"[31].

المرأة والزّواج

الزّواج هو علاقة مقدّسة تربط بين الرّجل والمرأة. ويشترط بعقد يشهر أمام النّاس، ويبارك من قِبل رجال الدّين في جميع الدّيانات السّماويّة. وما احتفالات الزّواج سوى دليل على قدسيته وقدسيّة العذريّة. "فالعذريّة ارتبطت بالقداسة منذ القِدم. فكانت صفة ملازمة لربّة الخصب السومريّة "أنانا"، ولازمت هذه الصّفة ربّة الحبّ والحرب الكنعانية "عناة" التي تختلف عن "عشتار" خليفة "أنانا" في العهد الإكادي، برفضها العلاقات العابرة وتمجيدها الزّواج الرّسمي بعقد القران. وصرحت بذلك بعض نصوص "أوغاريت":

"ليس بين الآلهة من يعرف إبرام عقد الخطوبة وفق طريقة العذراء "عناة"[32].

وطقوس الزّواج المختلفة تمتدّ جذورها إلى "طقوس أسطوريّة" مورست في الزمن السّحيق، ولكلّ طقس معناه الخاصّ به. مثلاً: غسل العريس والعروس الذي يرمز للتّطهر وغيره... وما يهمنا هو الكلمات التي تقال في هذه الطّقوس، وخاصّة تلك المتعلقة بالمرأة والتي قالتها المرأة نفسها، وتتعلّق بزواجها.

لقد أبرزت الأغنية الشّعبيّة النّسائيّة في احتفال العرس أمورًا كثيرة تتعلّق بزواج المرأة. فأعلمتنا أنّ زواج الفتاة هو بيد الأب:

على دَلعونا سَبع دلاعين/ أبوي ما انطاني لواحد مسكين

انطاني لواحد شكّال المَرتين/ يقابل أعداءه بين الزّتونا (دلعونا)

"أبوي انطاني" أي الأب هو صاحب القرار واختيار العريس. ويمكن أن تحسّ الفتاة أنّها مظلومة باختيار الأب للعريس الذي لا تريده.

يا غزيّل غزلتوني/ ويا أهلي ظلمتوني

جوّزتوني للرّاعي/ والرّاعي ما بَريدو

من طلوع الشّمس/ عصاة الغضب بإيدو

وكذلك إذا تزّوجت غريبة (في بلدة أخرى)، فذلك حسب رغبة الأب أيضًا. فتقول النّساء على لسان العروس عند توديعها، قبل ذهابها لبيت العريس:

قولوا لابوي الله يكثّر مالُه/ استعجَل عليّ واطلَعني مِن عيالُه[17]

قولوا لابوي الله يكثّر خيرُه/ استعجل علّي واطلَعني مِن دارُه

قولوا لابوي الله يخلّي اولادُه/ استعجل عليّ واطلَعني مِن بلادُه

توضّح الأغنية أنّ العروس شديدة الارتباط بأهلها، وأنّ أباها انتزعها من بينهم بتزويجها من غريب. ولكنّها تتمنّى له كثرة المال، وحفظ العيال مع أنّها غير راضية عمّا فعله. يعكس هذا الأفكار والقيّم التي تغرس أثناء تربيّة الإناث، وهي الاهتمام بالآخرين مقابل إلغاء الذّات!

يقرر الأب التّزويج، بينما نرى الأمّ تبدي اعتراضها، وتتأسّف وتتحسّر عند زواج ابنتها فتقول في توديعها:

لا تِطلعي من بويتي[18] يا معدّلتي[19]

---

[17] عيالُه: من يعولهم، عائلته.

[18] بويتي: بيتي.

[19] معدّلتي: التي تدبّر لي أموري.

يا مرَفْعه ذيال بيتي[20] مع مِصْطبتي[21]

لا تطلعي من بويتي والهوا غربي

لا تطلعي عَ السّلالم تِجرَحي قلبي

لا تطلعي من بويتي والهوا شمالي

يا طلعتك من بوبتي غيّرت لي حالي (ترويدة)

تتأسّف الأمّ لأنّ البنت هي اليد المساعدة لها وطلعتها أي زواجها سيغيّر حالها. وتوضّح الأغنية أنّ الأمّ لا قرارَ لها في زواج ابنتها، وهذا يعكس السّلطة الأبوية في العائلة العربيّة التّقليديّة.

كان الشائع في اختيار العريس هو اختيار ابن العمّ او ابن الخال. فهذا الأمر من المسّلمات. "فبنت العم تصبر على الحفا والجفا". "وما بحِنّ عَ العود الا قشوره". وكانت الفتاة ذات قناعة كاملة أنّ ابن العمّ هو المناسب، وهو الأفضل وكأن هذه الفكرة مصقولة في" اللاوعي" حتى يحين أوان خروجها إلى "الوعي" لتصبح واقعًا. فتقول الفتاة لابن عمها:

يا ابن العم يا شعري عَ ظهري

وان أجاك الموت لَرُدُّه على صدري

---

[20] ذيال بيتي: أطراف بيتي.

[21] مصطبتي – أرضيّة البيت.

يا ابن العم يا ثوبي عليّ
وان أجاك الموت لردّه بإيديّ

أي أنّ ابن العم هو زينة الحياة، مثلما يزيّنها شعرها. وكذلك هو السّتر والحماية (ثوبي عليّ). ومن لا يتزوج بابنة عمه يموت حزينًا:

مكتوب عَ ورق الزّيتون صلبان/ واللي ما بوخُذ بنت عمُه يموت زعلان

وتناشد الفتاة ابن العمّ في حالة تقدّم غريب للزّواج منها:

شُفت الزّين هيك وهيك رايِح
بإيدو مِحرَمه تنقّط روايِح
يا ابن العمّ استعجِل بالذّبايِح
بنات العم أخذوهن غرابا

تطالب ابن عمّها بالتّضحية والفداء لأنّ الغريب يريدها، وترجوه ألّا يتزوّج من غريبة:

يا ابن العمّ لا توخُذ غريبِه
ردايِدنا[22] ولا القمح الصّليبي[23]

[22] ردايدنا: ما يسقط من القمح تحت الغربال- أي الحبّ الضّعيف الذي يستعمل علفًا- الوصف مأخوذ من البيئة الزراعية.

[23] الصّليبي: القمح الجيد- سمي كذلك لأن الصّليبيين أخذوا القمح الجيد كجزية من السّكان.

وأحيانًا يرغب ابن العمّ بالزّواج من ابنة العمّ، ولكنّه لا يستطيع:

يا بنت العمّ شو بإيدي عليكِ

سبع بواب مقفولِه عليكِ

ولا أنا حيّة تَسْقُط عليكِ

ولا أنا طير أرفرف عَ لِبوابا

توضّح الأغنية وجود عوائق ومشاكل معيّنة تمنع زواج ابن العم من قريبته، حيث يستحيل الوصول اليها.

وإن تزوّجت الفتاة غريبة، فإنّها تعاقب ابن عمّها، وتتمنّى له الموت:

يا ابن العمّ يا كومِة للتّرابِب

بنات العمّ اخذوهن الغرايب

يا ابن العم يا ريتَك للضبوعَه

بنات العم أخذوهن السّبوعَه (ترويدة)

وتشعرها النّساء بفداحة الموقف، وعظم الفاجعة بزواجها من الغريب فيرددن لها:

كانِّكْ غريبه وهِلّي من الدّمع جَرَّه

من العيد للعيد تيطُلّوا عليكِ مَرَّه

كانِّك غريبه وهِلّي من الدّمع حَفْنِه

من العيد للعيد تيطُلّوا عليك نَقْلِه (ترويدة)

وتعاقب العروس أهلها بسبب تزويجها من غريب وترك الأقارب والجيران:

يا اهل الغريبِه ما يِبري لِكُم ذِمّه

وشو عماكوا عن ابن الخال والعَمِّه

يا أهل الغريبه ما يبري لكم باري

وشو عماكوا عن ابن العم والجارِ

يا اهل الغريبه وما يجبر لكم خاطرْ

وشو عماكوا عن ابن العم هالشّاطر(ترويدة)

ولا تكتفي العروس بالعتاب على غربتها، بل تتوجه للقاضي وتطلب منه أن يسجّل في ملفاته أنّها أكرهت على زواج الغربة. وكذلك أمّها وأختها غير راضيتين عن هذا الوضع!

سَجِّل يا قاضي سجل واطلعوني غريبِه واطلعوني غريبه

إمّي بالبيت تعيّط/ وأختي تقول حبيبِه/ واختي تقول حبيبه

سجّل يا قاضي سجّل/ واطلعوني من الحارَه/ واطلعوني من الحاره

إمّي بالبيت تعيّط/ وأختي تقول يا خسارَه/ وأختي تقول ياخساره

سجّل يا قاضي سجل/ واطلعوني من العيلِه/ واطلعوني من العيلِه

إمّي بالبيت تعيّط/ وأختي تقول يا ويلي/ وأختي تقول يا ويلي

سجل يا قاضي سجل/ واطلعوني من البلد/ واطلعوني من البلد
إمّي بالبيت تعيط/ وأختي تقول للأبَد/ وأختي تقول للأبَد

إنّ الشّكوى هنا ضدّ الوالد الذي تولّى أمرها وزوجّها غريبة، وهي لا تريد ذلك. وحزن العروس وأمّها وأختها على زواجها من الغريب يذكر "بحزن الأدوميين عند خروج فتاة وزواجها من شاب من مدينة ثانية؛ لأنّ هذه العروس العذراء ستنقل بركة عذريتها إلى مكان آخر غير مكانها الأصلي؛ ليستفيد منها رجل غريب، الذي سيناله الخير ولو بعد مدّة من الزواج"[33]. ورغبة الفتاة العربيّة الفلسطينيّة بالزّواج من ابن العمّ تعكس الشّعور بالنقص الذي كانت تشعر به المرأة مقابل الرّجل الذي يكون ذا مرتبة أعلى. لذلك، فلكي تحمي نفسها وتشعر بالقوّة، عليها أن تتزوج ممن يساندها، وليس أفضل من ابن العم الذي لا يستطيع تطليقها بسهولة مثلما يفعل الغريب إذا لم يوفّق الزّواج. فابن العم يوفّر الأمان النّفسي والاجتماعي والاقتصادي.

وشهدت الأغنية الشعبيّة أيضًا ثورة وتمردًا على زواج ابن العم، كان فيها نوع من التّحدي لما هو سائد وشائع/ فها هي النّساء تغنّي في التّعاليل:

قَبلَك يا لِفريخ[24] لطلع عَ ظهر الحيط/ قبلك يا لِفريخ
لاخذ ابن شيخ جقارة[25] بابن العم/ لاخذ ابن شيخ

---

(24) لفريخ: الفرخ الصّغير.

(25) جقارة: كيدًا.

قبلك يا حيَّة لطلع ظهر الحيط/ قبلِك يا حيّة

لظل بنَيِّة[26] جقارة بابن العمّ/ لظل بنيِّة

تتحدّى الفتاة ابن عمّها وتقرّر أن تتزوّج بسرعة تفوق سرعة نموّ الفرخ . أي وهي صغيرة – ولا تريد أن تتزوّج ابن العم، وربّما تفضّل البقاء عزباء وترفضه .

كذلك استطاعت الفتاة أن تعلن رفضها حسب مقاييسها ومعاييرها الخاصّة بالزّواج، فترفض الزّواج من الرّجل كبير السنّ – الشّايب .

بِدّيش[27] الشّايب بدّيش/ يِبعِد عنّي ما يِجيش[28]

بِدّي أبو كبّوت/ عَّ البيت قلّي فوتي

تسلم لي دقن أبوكِ/ انطاني ايّاك بقشيش[29]

حتّى إنّها تمنّت الموت للمأذون الذي يعقد قران صبيّة على "شايب":

آآه ريت عَقّاد لعقودِ يموت/ آآه اعطى الصّبيّة للشّايب الهَربود

آآه ريت عقّاد لعقود يبلى بناري/ آآه اعطى الصّبيّة للشّايب الهَرمانِة

---

[26] بنيّة: عزباء.

[27] بدّيش: لا أريد.

[28] مايجيش: لا يجيء.

[29] بقشيش: برطيل.

واختارت الفتاة العريس حسب مهنته:

قالوا لي خذي الرّاعي/ قلت ما بدّي الرّاعي

نُص اللّيل يدقّ الباب/ بالرِّبعي[30] ملَغْمِط[31] حالُه

قالوا لي خذي القصّار/ قلت ما بدّي القصّار

نُص الليل يدقّ الباب/ بالشّيد ملغمط حالُه

قالوا لي خذي الشّوفير[32]/ قلت ما بدّي الشّوفير

نص الليل يدق الباب/ بالتاكسي شايف حاله

قالوا لي خذي معلم/ قلت ما بدي معلم

نص الليل يدق الباب/ بالقلم شايف حاله

قالوا لي خذي الدّكتور/ قلت شو بدّي فيه

كل لِبسُه من الجوخ/ وانجَق معاشُه يكفّيه

ما ميخذه العامل/ يا مسعدِه[33] نيّالِك

بِجبِلك المصاري/ وانتِ قاعدة لحالِك (تعليلة)

---

(30) بالرّبعي: الأوساخ.

(31) ملغمط: يطلي جسده.

(32) الشوفير: السائق.

(33) مسعده: سعيدة.

تبيّن الأغنية أنّ قرار الزّواج والاختيار انتقل للفتاة نفسها، وأنّ دور السّلطة الأبويّة لا شأن له حتّى إنّ الفتاة استطاعت التّصريح بحبها:

يا أبو القميص والقَبّة خضرا/ أنا بحبّك وحياة العذرا

تفاح الشّام بسوق الخضره/ نيالُه اللي اشترى منّه للمونا (دلعونا)

أجا لعنّا وقعَد عَ القُصّه[34]/ قشر لِخيارَه واطلعلي حُصّه[35]

شباب البلد كلها مصطَفّه/ فيهن حبيبي أسمر اللونا (دلعونا)

يا ريتني عسل صافي ع سفرة[36] حبيبي/ يوكل منّي تيشبع ويا ريته[37] من نصيبي

وتصل درجه الحبّ إلى التّفريط بالشّرف، وبكلّ ما هو متعارف عليه:

جفرا ويا هالربع عَ البير نشّالِة[38]/ مزنّرَه[39] بالكمِر فوق الشّالِ

متى تغيب الشّمس تسلّمك حالي/ تكون ليلة عتم والسّرُج[40] مطفيّة

---

(34) القصه: ساحة صغيرة أمام البيت.

(35) حصّه: قسم- نصيب.

(36) سفره: طاوله الطعام.

(37) يا ريته: ليته.

(38) نشّاله:تخرج الماء من البئر.

(39) مزنره: تضع الزنار.

(40) السرج: جمع سراج .قنديل يضاء بالزيت.

تنتظر الليل الذي يمثل "السّتر" على ما ستفعله لأنّها تعرف أنّ هذا ممنوع ومحرّم. وأحيانًا كان يؤدي حبّ واختيار العروس لمن تريد، المشاكل مع ابن العم الذي يرغب بالانتقام من غريمه. فالفتاة تعلن عن حبها، فيأتي ويردّ عليها:

يا ابن عمّي يا ابن عمّي من/ حال البادي مش اعمى عنّي

صرت مخطوبِه وصرت متهنّي/ وعشرَة مثلك ما يفكّونا

فتثور ثائرة ابن العمّ:

والله لفكّك والعَن هالبادي/ واقلّل فرحتك بعد السّعادِه

من لحم طليبِك لعمل زِوّاده/ وافطِر واتعشّى هذاك اليوما (دلعونا)

نرى أنّ الأغنية النّسائيّة عبّرت عمّا يجيش في قلب المرأة من خواطر وعواطف، وعكست صورة المرأة التّقليدية التي يزوّجها أبوها، والرّاغبة بالزّواج من ابن عمّها.

وكذلك المرأة المتمردة التي تنشد كسر الأغلال والقيود، ترفض الزّواج من ابن العم وتتزوج غيره، وتغيظه، ومستعدة للتّمرد والخطيئة ولقاء من تريد "والسّرُج مطفيّة".

المرأة والمهر

لقد ذكرت المرأة في النّصوص الأوغاريتيّة في قصيدة يعتقد أنّها من أقدم القصائد التي تحدّثت عن المهر. حيث تتحدّث عن إله القمر الكنعاني "يرخ" الذي أراد الزّواج بآلهة القمر السّومريّة "نكال". فيعتذر أبوها ويتساءل لماذا لا يصاهر "بعل". "تزوج بنت بعل وأنا

سأقربك من أبيها" وهذا يعكس علو شأن "يرخ" حتى على ابنته، فيعرض "يرخ" مهرًا وهدايا قائلاً:

"أنا سأدفع إلى أبيها مهرًا من الفضّة

وألفًا من الذّهب مهرًا لها

سأرسل أحجارًا ثمينة

سأعطيه حقلاً

وكرومًا، حقل ماندراغور، وبساتين كورنوكو"

وبعد المعارضة يوافق والد العروس على تزويج ابنته "نكال" من "يرخ"

ويدفع "يرخ" المهر لأهلها ويقدّم الهدايا الثّمينة

"ودفع المهر الكبير والهدايا للعروس وأهلها يتكرّر في نصوص عديدة وفي لوحات، على الأختام مثل هدايا "دموزي" لِـ "أنانا" المصوّرة على مزهرّية من المرمر الأبيض من مدينة "أوروغ" حاملاً غلال الزّرع والضّرع وواضعًا إيّاه بين يديها"[34].

يعتبر المهر تقليدًا متوارثًا منذ جدودنا الكنعانيين، وجاء الدّين الإسلامي وواصل الفكرة. أي أنّ زواج الفتاة مرتبط بدفع مبلغ من المال. وقد جاء ذكر ذلك في عرض شعيب- عليه السلام- على موسى- عليه السلام- أن يزوّجه إحدى ابنتيه كأجر على رعيه لغنمه ثماني سنوات. قال: "إنّي أريد أن أنكحك إحدى ابنتيّ هاتين على أن تأجرني ثماني حجج"[35]. وعرّف الإسلام المهر بأنّه "ذلك المبلغ من المال الذي يدفعه الرّجل للمرأة عند الزواج تأكيدًا لجدّيّة العقد المبرم بينهما. وهو حقّ شرعيّ منحه الدّين للمرأة، ومن حقها

الاحتفاظ به والتصرف به كما تشاء. يمكن أن يكون من الأموال المنقولة أو غير المنقولة، وغير محدود القيمة. وهو قسمان: معجّل: ما يدفع عند الزواج. ومؤجّل: ما يدفع إذا حصل الطّلاق. ونهى الدّين عن المغالاة في المهور وحثّت الشريعة على يسره وخفّته[36].

"خير النساء أحسنهن وجوهًا وأرخصهن مهورًا" . "أقلكنّ مهرًا أكثركنّ بركة"[37].

ولكن العادات والتقاليد جاءت مخالفة. وتبيّن لنا الأغنية الشّعبيّة النّسائيّة أنّه ليس بمقدور كلّ شخص دفع المهر:

آآه يا صاحب الكِفل[41] ما شي/ آآه فلانه ماهي إبّلاش[42]

آآه واللي معاه ييجي يوخُذ/ آآه واللي معُشّ[43] بلاش (مهاهاة للعروس)

آآه ما أخذك إلّا اللي جلس/ آآه حط المال في خُرج الفرَس

آآه يا الحزين المقشّلي[44] / آآه يقشّر في مطبخك البصل (مهاهاة)

ومن لم يستطع دفع المهر أوجد طريقة أخرى للزّواج، هي زواج البدل أو "الشّغار" وهو محرّم إسلاميًّا:

بَداري في محبّتكم بداري/ وسبع سنين وانا أخدم وأداري

---

(41) صاحب الكفل: عقد من الفضة.

(42) ابّلاش: بدون مقابل.

(43) مَعُش: لا يوجد معه.

(44) المقشّلي: المفشل المرفوض.

وانا لحطّ اختك لخوي بدالي/ وهذا الراي عندي والجوابا (دلعونا)

وارتبط غلاء المهور بالأصل والحسب والنسب:

عروستنا ملّا عروس/ بنت الأكابر والنّاموس[45]

واللي يناسب الرّجال/ ما يهمّه عدّ الفلوس

عروستنا لمزيّنة/ مزيّنة برجالها

واللي يناسب الرّجال/ تمشي وترفع راسها

عروستنا لِمدللة/ ومدللة بخوالها

واللي يطلبها خالها/ يا مسعده نِيّالها (أغنية خطبة)

فمن الضروري أن تكون العروس ابنة رجال ذوي حسب ونسب.

آآه مية مسا منّي إليك/ آآه مية مسا إلك وللّي حواليك

آآه مية مسا لَعمامك واخوالِك/ آآه مية مسا لأهل الحاره كرمالك (مهاهاة)

والعائلةالكبيرة- الحمولة- لها أهميتها :

آآه ارفعي رأسك وراكِ سَنَد/ وراك حمولة بتعمّر بلد

آآه وراك "أبو علي" وصُرُبتُه[46]/ ما احلى دَيّاتُه لعدّ الذّهب (مهاهاة)

---

(45) الناموس: السلطان والعز.

(46) وصربته: وجماعته.

والعروس ابنة الحسب والنّسب بحاجة إلى جاهة كثيرة العدد.

يا لَفَت خيلهن عَ دار أبوكِ

ميتين جاهَة يومِن عطوكِ

يا لفت خيلهن عَ دار أخوكِ

متين جاهَة يومِن خطبوكِ

وكان الشّاب مستعدًّا أن يفعل كلّ شيء كي يرضي والد العروس ويفوز بالعروس لأنه يعتبر نفسه الفائز والمكتسب:

والله لازرع لك قمحه ترمَح رَمحَه[47]

واعطي أبوك هالفَلحه[48] وانا الرّبحان

والله لازرع لك تينِه تكونها زينِه

واعطي أبوكِ الخزينِه وانا الرّبحان

والله لازرع لك داليِه تكونها تلالي[49]

واهدي أبوك الخيّاله وانا الرّبحان

والله لازرع لك بستان الوان الوان

---

[47] ترمح رمحه: تكون كالرمح.

[48] هالفلحة: الغلة.

[49] تلالي: تتلألأ.

واهدي أبوك هالكردان[50] وانا الربحان

والله لابني قصر جنب الخِضِر

واعطي أبوك هالمهر وانا الرّبحان

هذه الأغنية تتطابق وتذكّر بأسطورة "يرخ" و"نكال: "سأدفع ألفًا من الفضّة... وبساتين كورنوكو" (ذكرت سابقًا).

فليس عجبًا أن يكون الفكر الشّعبي متوارثًا من العهود الغابرة ومرتبطًا بها. فالقمح يرمز في الأساطير إلى الخصب والخير والعطاء". وزرعَه الكنعانيون في العصر الحجري المتوسط منذ 1200 سنه ق. م"[38].

والتّين من الأشجار المباركة التي وضع تحتها إله الخصب، وقدست في القرآن: "والتّين والزّيتون وطور سينين"[39]، وكذلك أشجار العنب التي اهتمّ الكنعانيون بزراعتها منذ حوالي 4500 سنه ق. م. ووجدت في أحد كهوف "الكرمل" بقايا نيران فيها من أخشاب الكرمة. لقد شُبّه دفع المهر بأنّه عمليّة شراء للعروس: (هذا يذكّر بقصّة شعيب وموسى).

آآه يا الغزال غزالي/ آآه وانا شريتُه بمالي

آآه شو غرَض الناس منّه/ آآه يا كنُّه رخيص ولّا غالي

وأحيانًا شُبه بعمليّة شراء وبيع:

---

(50) الكردان: قطعة ذهبية توضع حول الرّقبة (عقد) مزركشة.

"فلانة" سوارة ذهب/ صيّاغ ما صاغوها

كسبان يا المشتري/ يعوّض عَ أبوها

"فلانه" سوارة ذهب/ ما صاغها الصّايغ

كسبان يا المشتري/ خسران يا البايع (أغنية خطبة)

واعتبر من استطاع دفع المهر بالفائز والمنتصر:

آآه يا عروس ما أخذك إلّا اللي غِدِر

آآه رشّ مصاريه رشّ المطر

آآه واللي ما غِدِرعَ مهرك يا عروس

آآه ظلم عُزّالُه ورحل (مهاهاة)

وتباهت النّساء بدفع المهر قهرًا للأعداء معتبرة أنّ من يدفع يعتبر من كبار البلد، ومن أصحاب الجاهات والوجاهات:

لا تحسّبونا يا عِدا من دفع المال ذلّينا

واحنا كبار البلد واحنا اللي تعلّينا

لا تحسبونا يا عِدا إنّنا مُتنا

لا موت متنا ولا قَلّت سعادتنا (ترويدة)

والدّفع لا يسبّب الدّيون لأن "المشتري" غنيّ:

آآه جبنا الهودج للعروس/ آآه للّي كلها ناموس

آآه متحسبوناش اندَنّا بالمال/ آآه جيوبنا مليانه فلوس

وارتبط دفع المهر "بالخَلعَة" وهي مبلغ من المال يدفعه أهل العريس عند طلعة العروس، حيث كانت تقسّم بين الأب والخال.

قومي اركبي يا "فلانه" والخيل تنقِّط عرَق

خلعة بيِّك جبناها ذهَب ما هي ورق

قومي اركبي يا "فلانة" والخيل توكُل عدس

خلعة خالك جبناها محمولِة عَ الفرس (أغنية طلعة- ترويدة)

هنا يبدو أنّ العروس غريبة. فالخيل مبلّله بالعرق "والخلعة" مبلغ كبير جدًّا.. وعادة كان يحدد مبلغ الخلعة عند الطلعة، فتطالب النّساء والد العروس بأن يكون طمّاعًا عندما يتأخر بإخراج العروس من البيت:

بَيّ العروس لا تكون طماعي/ والمال بِفنَى والنّسَب نفّاعي

بيّ العروس لا تكون عبوسي/ شَكّل ردانَك واطلِع العروسِ

بيّ العروس جيرة الله وجيرتك/ واحنا الأمارَه نازلين بديرتك

والمال يفنى والرجال تجيبُه/ جابوا أبو "فلان" للطّلب ما يهابه (ترويدة)

المال غير مهم بالنّسبة لأهمية النّسب والمصاهرة. فهو زائل. والرجال هم الأفضل لأنّهم القادرون على إحضاره. (نوع من التّعزية للتّخفيف من قيمة المال ورفع شأن العروس).

لم تشهد الأغنية النّسائية تمردًا على المهور كما على زواج ابن العم. فالنّصّ الأخير تحدّث عن "الخلعَه" والتّقليل من قيمتها لأنها للأب وليست لها.

وبقيت الفتاة تحت سلطة الأب، حيث يتولى مسؤوليّة تحديد المهر. فهو المحاسب وهو الذي يقبض الثمن! لقد خفّت هذه الأيام ظاهرة غلاء المهور، ولكن لا نجد لها صدى في الأغنية النّسائية.

والاحتجاج جاء على لسان الرّجال:

ع دلعونا يا مدلعنين/ صاروا يطلبوا بالبنت مِتين

صار العزّابي يلطُم عَ الخدّين/ صار المتجوّز يلعب دلعونا (دلعونا- دبكة)

وفي مقطع آخر طلب صريح بالتّرخيص:

عَ دلعونا يا مدلعنيّه/ رخص شويّه مهر لبنيّه

من يوم لبس الهنديّة[51]/ الهامل[52] والكامل يلبس لهدوما

---

[51] الهندية: نوع من الملابس يشبه القمباز.

[52] الهامل: سيء الأخلاق.

وأحيانًا كان يسبّب عدم المقدرة على دفع المهر الشعور بالحسرة والألم بسبب خسارته العروس، بينما يفوز بها من يدفع وربما كان نذلًا لا يستحقّها:

عَ حرف الألف لاكتب والِف/ وخسارة الحلوة من البدَل تخلِف

ومهر الحلوه علينا يكلِّف/ اتنعشر ليرة ذهب وشلونا (دلعونا)

المرأة والجَمال

إن جمال المرأة الذي وصف هو جمال الشكل الخارجي. حيث شبّه الطول بطول النّخلة، والوجه كالبدر. وكذلك المنافسة بين البيضاء والسّمراء جاءت لتثبت الاهتمام بلون البشرة أيضًا.

لقد لعب الشّكل الخارجي دورًا عند اختيار العروس ما أدّى إلى المباهاة عند وصفها ووصف جمالها. فتقول النّساء للعروس ليلة الحناء:

آآه الله خلق النّخلة بهذا الطول/ آآه البلح متدَلّي وطيّب المأكول

آآه خلّي اللي يقول يقول/ آآه ما هَم كلام النّاس لو انّو القلم مشغول (مهاهاة)

وشبّهت العروس بالقمر في أغنية الجلوة:

بالله عليكو بدها تتجلّى تفاحة الليوان

بيضا وحمرا جبناها من بلاد الشّام

لأزيّن ثُقلك ذهب ولأزيّن ثقلك مال

بطلعلَك يا قمر تضوّي عَ البُلدان

وبعد دخول العروس إلى بيت العريس تستقبل بأغنية:

قمر هالعروس قمر والله قمر

تضوي البيت لمعتّم إلو شهر

"شبّهت العروس بالقمر باعتبار القمر من المحاور الرئيسية للفكر الأسطوري الذي رفع إلى مقام الألوهية والتّقديس. فوصف به وجه العروس ليعطيها مقامًا عاليًا. ووصفت العروس بالقمر لأنّ للعذرية صلة بالقمر. كلّما فقدَ اكتماله في نهاية الشهر عاد وبدّل ما فقده في دورة تستمر ثمانية وعشرين (28) يوماً وهي المدة التي تجدّد فيها المرأة عذريّتها. وهذه صفة ربّة الحب والحرب الكنعانية "عناة"[40].

هناك عادات وتقاليد ومراسيم كانت خاصة بالقمر عند ظهوره وعند اكتماله وعند خسوفه، مارستها جميع الشّعوب واختلفت باختلافها. وفي الأساطير احتفال بالقمر كإله. في الأساطير المصرية يدعى "تحون" وهو كاتب الآلهة والمشرف على حساب الموتى، وأحد الذين خلقوا الكون ونظّموه، وإله الحكمة والسّحر والتعليم وراعي الفنون، ومخترع الكتابة والأرقام والحساب والفلك.

في الأساطير البابليّة والآشوريّة كان إله القمر "سن" بارزا واكتسب لقب إله الحكمة لارتباطه بالتّقويم ومقرّه مدينة "أور".

في الأساطير اليونانيّة كانت الآلهة "سليني" آلهة القمر التي اشتهرت بأنّها تمنح القوّة على الإخصاب والنّمو في عالمي النبات والحيوان، ويدعوها الناس عند ظهور الهلال وعند (25) اكتماله ليصبح بدراً"[41] وآلهة القمر اليونانيّة هي "ديانا" وهي آلهة الخصب والحبّ. وامتازت بعلاقتها بالتّقويم وأصبحت آلهة الزّراعة والحصاد.

هذا يؤكّد أنّ الفكر الشّعبي متوارث ومرتبط بالفكر الأسطوريّ القديم الذي ربط بين القمر والعروس كمصدر للخصب والحياة. فشبّهت العروس بالقمر.

وذكر القمر لأنّه ارتبط بالخصب والتّكاثر. وقد ورد ذلك في القرآن الكريم حيث جاءت معظم الآيات التي تتحدث عن الزواج والعلاقة الجنسية مرتبطة بالرقم سبعة وعشرين (27) ومضاعفاته. والرقم (27) هو دورة القمر حول نفسه وحول الأرض (27.3 يومًا)[42]. فليس عبثا أن تشبّه العروس بالقمر!

وشبّهت العروس ببعض الأشجار مثل النّخيل والزّيتون.هذه الأشجار ذكرت نظرًا لتقديسها، حيث قدّسها الكنعانيون وأقاموا تحتها طقوس العبادة، ووضع رمز حجري لكلّ من إله الخصب وإله القبيلة. والمذبح وُضع أيضًا تحت هذه الاشجار. وبقي التقديس حتى مع ظهور الدّيانات. فالإسلام قدّس النخلة لأنها "عمة الإنسان" ولأنّها صنعت من بقاياه. وقدسّت لولادة المسيح عليه السّلام تحتها "وهزّي إليك بجذع النّخلة" (سوره مريم، آية 25)، وكذلك شجرة الزيتون "والتّين والزّيتون وطور سينين" (سورة التّين، آية1). وشجرة الزّيتون عرفت في فلسطين منذ150000 سنة ق.م. حيث ورد ذكرها في نقوش رأس شمرا- أوجريت وذكرت في جميع الكتب المقدسة[43].

فشبّهت العروس بهذه الأشجار لتكتسب نوعًا من القدسيّة والخصوبة. فهذه الأشجار ترمز للخصب والدّيمومة مثل الزّيتون والرّمان والدّوالي (العنب) وغيرها:

آآه وخدودك الحمر شِبْهِ اللوز لَو لَوّز

آآه وخدودك الحمر مثل الرمان لو كَوَّز

آآه يا خياط الجوخ لا قصّر ولا تعوَّز

آآه مبروك فرحَك يا اللي ناوي تتجوَز

وذكرت الأغنية جمال السّمراء والبيضاء من خلال مناظرة بينهما:

السّمرا:

يا قاضي يا قاضينا اشرع لينا/ ونَقّي الحِلوِه من بينينا

القاضي:

بيضا هاتي برطيلك/ تَنّي اقضيلِك

وارفعك عن السّمرا/ رمحين بطولِك

البيضا:

إن كان بدّك برطيلي تفضلِ/ بملّي لك منديلي مع محرمتي

القاضي:

بيضا زولي من قبالي الأسمر غالي/ انا بَرهِنش حالي لأجل قرشين

يبدو أنّ القاضي طلب البرطيل لأنّه مقتنع أنّ السّمراء هي الأجمل، ويحتاج جهدًا كي يثبت للبيضاء أنّها الأجمل. ولكن عدم رهن نفسه من أجل المال يشجع السّمراء لتبدأ بالتّباهي قائلة:

وتقول السّمرا أنا بسكوت/ بكفل الجاهل من الموت

روحي يا بيضه يا ورق التوت/ يلّي تكُتّي بشهر تشرينا

وتردّ البيضا:

وتقول البيضا إحنا لِلَبّس/ منهوى العزّابي يومِن يتزركش

روحي يا سمرا يا وجه مخفّش/ كل يوم والثاني قَتلِه عَ لعيونا

وتقول السّمرا واحنا الهريسِه/ واحنا المحارم بيد العريسِ

روحي يا بيضه يا لَبنة كيسِ/ يلّي عليك الذبّان يحوما

وتقول البيضا واحنا النّيشان/ قوالب سكّر بهاالدّكان

روحي يا سمرا يا بيتنجان/ الرّطل بتِعريفِه عَم يبيعونا

وتقول السّمرا واحنا من الحنّا/ يا جوخ مفَصَّل غالي ثمنّا

روحي يا بيضا شنينِة لَبَنّا/ يلّي عليك الذبّان يعوما

يحكم القاضي أنّ السمراء هي الأفضل.

وتستمرّ المساجلة "بالمهاهاة" بين النّساء حيث تمثّل إحداهنّ "البيض" وأخرى "السّمر".

آآه واحنا السمر واحنا علبة لِعطار/ آآه كل شاب تعلق في هوانا طار

آآه جيبوا العسل والجبن تنكشف الأسعار/ آآه نقطه من العسل تساوي من الجبن قنطار

وترد ممثلة البيض:

آآه واحنا البيض غيّتنا جلالينا/ آآه نوكل ونشرب ونطلع عَ علالينا

آآه يا حسرتك يا عزب يومن تلاقينا/ آآه يصفرّ لونك ما تغدر تحاكينا

ممثلة السمرا:

آآه يا بيض يا بيض منتتوش أحسن منّا/ آآه إحنا قنابيز الجوخ وانتو بطابِنا

آآه احنا جرار العسل بالبيت مخبيّات/ آآه وانتو دسوت اللّبن بالسّوق مكفّيات

آآه واحنا السمر جمال ومال/ آآه مثل الزّتون دلّى غصونه ومال

آآه يا بايع الزّيت صرّف لي ذهب بريال/ آآه يا بايع الجبن الجبن دوَّد ما بَقى له حال (مهاهاة)

وتفوز السّمراء ثانية وتستعمل ألفاظا "نابية" كي تثبت أنها الأفضل والأجمل، فهي العسل غالي الثّمن، بينما البيضاء اللّون التي تشبه الجبن لا تساوي شيئًا. حتّى إنّ هذا الجبن يصبح طعامًا للدّيدان بعد مدّة قصيرة، بينما العسل يخزن كثيرًا. وتشبّه السّمراء نفسها بقماش الجوخ غالي الثمن، بينما البيضاء ما تبقى من اللّبن الذي يتراكض الذباب عليه.

ومنعاً للغضب والخلاف تحلّ إحداهن المشكلة بحلّ مقبول على الطّرفين:

آآه ان كَنّك سمرا ياعسل بجرارنا/ آآه وان كنّك بيضا شمس واشرقت عَ دارنا .

وكان الطّول مقياسًا مهمًّا من مقاييس الجمال، وشبّه بالنّخلة كما ذكر سابقًا. وكلما كانت العروس فارعة الطّول كان ذلك أفضل، حتّى إنّ زوج الطّويلة يصفها بالرّمح "المرتكي" على الحيطان وتصرّفاتها جيّدة بسبب طولها.

شوفو جوز الطّويلة شو حكى عنها وشو قال
مين شاف رمح مرشوش مرتكي على الحيطان
دق ع الباب وقلها افتحي لي بدي انام
فرشت له فرشِه طويلِه والوساید ریش نعام

وبالمقابل فالقصيرة هي المسكينة:

لا تشوفو جوز القصيرِه شو حكى عنها وشو قال
مين شاف لي القصيره تِرتَع بين البلّان
دَق عَ الباب وقلّها افتحي لي وافرشي لي بدّي انام
فرشت خَلْقَة حصيرِه والوسايِد شوك بِلّان

والعيون السود من مقومّات الجمال:

آآه وعيونِك السّود سبوني وانا أغنّي/ آآه وخدودِك الحُمُر نسّوني أبوي وامّي
آآه كنت نايم نُص اللّيل ومتهنّي/ آآه أجا خيالك عَ بالي وجنّني (مهاهاة)

والشّعر الطويل مقياس من مقاييس الجمال:

ياشعرعَ العروس يا حبال جمال

شعرك سَبسَب ما جدّلوا جَمّال

يا جبين عَ العروس يا هلال شعبان

يا عيون عَ العروس يا عيون غزلان

علّمت الشّباب عَ صيد الغزلان (أغنية جَلوة)

والقوام النّحيل اعتبر من مواصفات الجمال:

آآه يا طولك طول القَنا والعنق مايِل ميل

آآه والخَصِر من رقّته هدّ القُوى والحِيل

آآه يا صايمات الضّحى يا مفطرات اللّيل

آآه ردوا عليّ غزالي ما بقى لي حيل (مهاهاة)

لم تعترض المرأة على كون الجمال مقياسًا لاختيارها كزوجة؛ لأنّها تعتبر الجمال من الصّفات التي تعتزّ بها ومهمّة بالنّسبة لها.

المرأة والعائلة

"إنّ الشّكل السّائد في بنية العائلة هو العائلة الممتدّة. والصّفة المميزّة لهذه العائلة هي استمرار الأنماط الرّئيسية والأساسيّة للرّوابط العشائريّة في تنظيمها[44].

وتؤكّد ذلك الأغنية الشعبيّة عند وصول العروس لبيت العريس:

صارت لينا صارت من عيالنا/ صار الحمام يُدرُج عَ بوابنا

صارت لينا صارت من اهل الدّيرِه/ صار الحمام يدرج عَ الحصيرِه

واعتبر وجود العروس في البيت كوجود الحمام الذي يعشّش فيه، ويكون مصدرًا للخير والأمان.

ودخول العروس البيت مبارك على العائلة:

طير اخضرع قميصك طير/ مبروكِه عَ عريسِك فَشَر الغير

طير اخضرع عَباتك طير/ مبروكه عَ حماتك فشر الغير

طير اخضرع كتافك طير/ مبروكه عَ سلافك فَشَر الغير

الطّير الأخضر ملازم لها أي الخير والخصب. فاللون الأخضر يشير إلى الخصوبة والحياة والاستمرارية. وهي مباركة على أفراد العائلة، وليخسأ الخاسئون غيرة وحسدًا! هذا يوضّح الرّوابط العائليّة التي تعلن للعروس منذ اللحظات الأولى. أي لا انفراديّة في حياتها، فهي عضو جديد ينضمّ للعائلة". وممّا يسهّل مهمّة العائلة أنّ المجتمع في تركيبه القائم يضطهد الفرد ويلفظه اذا ما استقلّ عن العائلة أو العقيدة.[45] وهي هنا المرأة. "زواج الأقارب هو أحد مظاهر الرّوابط العشائريّة. والعروس يجري تدريبها وإعدادها لتصبح امرأة مكرّسة للواجب، وواجبها الأوّل هو إنجاب الأولاد الذّكور بالذّات[46].

يا ريتك مباركِه علينا علينا/ وتبكّري بالصّبي يلعب حوالينا

يا ريتك مباركه عَ السّلف والسلفِه/ وتبكري بالصّبي وتكثّري الخِلفِه

يا ريتك مباركه عَ العريس لحاله/ وتبكري بالصبي وتكثري عياله

يا ريتك مباركه عَ عيالك/ وتبكري بالصبي وتكثري مالك

وهناك نصّ آخر للأغنية:

يا ريتك مباركه ع كلّ الحمولِه/ وتبكّري بالصّبي يا حلوه يا مزيونه

يا ريتك مباركه عَ كلّ القرايب/ وتبكّري بالصّبي ويفرحن الحبايب

يا ريتك مباركه عَ الجار والجاره/ وتبكري بالصّبي وتعمّري الحاره

يا ريتك ع الضرّه والسِلفه/ وتبكّري بالصّبي وتكثّري الخلفه

يا ريتك مباركه عَ أهالي لبلاد/ وتبكري بالصّبي وتكثّري لِولاد

فأهميّة المرأة منذ لحظة دخولها إلى بيت العريس- عدا الانضمام للعائلة والتبعيّة لها- هي في استمرارية العائلة وديمومتها عن طريق إنجاب الذكور.

وهنا نلاحظ أنّ فكرة "وأد البنات" لا تغيب عن البال. فالبنت موءودة فكريًّا ولا تخطر على البال، وملغية ومرفوضة قبل مجئيها حتى في فكر المرأة نفسها. أي أنّ المرأة ترفض ذاتها وترفض استمراريتها، متناسية أنّها أصل الاستمراريّة والتّواصل البشريّ.

إنّ النظرة تجاه المرأة كتابعة للأسرة وآلة إنجاب، هي نظرة قديمة جدًّا. ففي شريعة "حمورابي" إذا كانت المرأة عاقرًا، فإنّ عدم هجرها والبقاء عليها يعتبر جريمة في حق الآلهة.

وفي قوانين الرّومان: "المرأة الحرة تخضع للسّلطة الأبويّة إذا لم تكن متزوّجة، وتخضع لسيادة الزّوج إذا كانت متزوّجة"[47]. وهذا تطابق مع واقع المرأة العربية الفلسطينيّة الذي عبّرت عنه طويلاً في أغنينه. فأبوها تولّى أمر تزويجها، والزّوج امتلكها بعد ذلك.

لقد ألزم النظام العائلي العروس أو "الكنّة" أن تسكن في بيت العائلة أو في مكان قريب منه . فأدّى هذا الوضع إلى تدخّل الحماة في حياة الكنّة، وإلى السيطرة عليها. فبعد أن استقبلت الكنّة من قبل الحماة بالتّبريكات وبالدعاء لها بإنجاب الاولاد الذّكور، والعلاقات الحسنة مع العائلة، تشكو الكنّة فيما بعد حماتها:

تَعوا اسمعوا هالفنّة ما بين الحماة والكنّة

حماتي هالمجنونة ضربتني بإيد الطّاحونة

ضربتني على ثمّ راحت تكسر لي سِنّي

والله لا كسر لك سنّك وما همّي من همّك (ثاني يوم- بعد وصول العروس)

تتّهم الحماة بالجنون والعدوانية وبالمقابل الكنة ستنتقم.

وتذمّ الكنّة الحماة عن طريق مدح نفسها مقارنة مع حماتها:

نزلت عَ الحاكورة تحوِّش بندورة/ والله الكنّه مليحه بَس الحماه غيّورة

نزلت عَ الحاكورة تحوّش ملوخيّه/ والله الكنّه مليحه بس الحماه مَبْلِيّة

نزلت عَ الحاكورة تحوّش الرمانة/ والله الكنّة مليحة بس الحماة جهلانة

نزلت ع الحاكورة تحوّش بامِية/ والله الكنّة مليحة بس الحماة كاوِية

ولا تقتصر العلاقة العدائيّة على الذمّ، بل تتمنّى الكنّة الموت لحماتها:

يا علاني سمّ الموت/ على سُفره حماتي

توكُل منها لقمتين/ واكفنّها بديّاتي

يا قُفِّه فَقّوس/ ع الجمَل بتدوس

حيّه بسبع روس/ تقرُص لي إمُّه

يا قفه لخيار/ ع الجمل تِندار

حيّه بقاع الدّار/ تقرص لي إمّه

إمّه يا إمّه/ ما بريد إمّه

يا ربّي القهّار/ تقهر لي إمّه

ويصل الأمر إلى حدّ التّهديد "وارتكاب الجريمة":

ولا يوم بقعد عند امّك ولا يوم

لحُط إمّك ع الطبليّه وافرمها فرم الملوخية

لحط امّك بالسّحارة وافرمها فرم لخيارة

ولا يوم بقعد عند امّك ولا يوم

لحط امّك تحت العريشة وافرمها فرم الهَريسِة

ولا يوم بقعد عند امك ولا يوم

مثل هذه الكلمات هي بمثابة ثورة وتمرد تعلنها المرأة على الانظمة والقوانين العائلية السائدة التي تلزمها بالتبعيّة، وتقتضي امتلاك الأسرة لها وبقاءها ضمن الأطر العائلية. والثّورة هنا هي ضد طرف واحد في العائلة ومن نفس الجنس- أنثى- الأنثى تتمرد على الأنثى لأنّها تعتبرها ضعيفة مثلها. ولكنها تمثّل وترمز لكلّ ما يهدد حريتها وكيانها.

تعلن المرأة رفضها للنّظام العائليّ الترابطي والتّبعي. فرفض الكنّة للحماة هو الشّرارة التي ستشعل فتيل حرب الرّفض لكلّ شيء فيه اكراه للمرأة وكسر لشوكتها، فالحماة تمثل المجتمع الذي هدفه اخضاع المرأة. والمرأة التي ترفض فكرة وجودها من قبل ذات الجنس وتمثل في "اللاوعي" أفكار الرجل، تعلن الثّورة على هذه الأفكار مطلقة سهامها على الحماة التي تمثل الفكر السّلطوي.

المرأة والنّضال الوطني

إنّ التّقاليد الإجتماعية السّائدة التي حرمت المرأة حقوقًا كثيرة، والتي سلبتها أيّ شعور، ولو بسيط بكيانها، استطاعت اختراقها بواسطه الكلمة التي عكست فيما بعد واقعًا حقيقيًّا تشارك فيه الرّجل لنّضال الوطني. فالأغنية الشّعبية النّسائيّة اهتمت بالوطن منذ الانتداب الإليزي على فلسطين، فغنت المرأة في ليالي أفراحها للوطن ولم تنسَهُ:

عَ البال ع البال/ يا ربي تهَدّي البال

واحنا بنينا جامع/ القوم بنى جامع

وسيوفنا بتلامع/ عَ رقاب العدوان

واحنا بنينا قوضَه/ والقوم بنى قوضه

وسيوفنا ممدوده/ ع رقاب العدوان

واحنا بنينا سِدّه/ والقوم بنى سِدّه

وسيوفنا مشتدِّه/ ع رقاب العدوان[53] (تعليلة)

"ورددت النساء "مهاهاة" والدة الشّهيد محمد جمجوم الذي شنق في عكا في 18/ 6/ 1930 مع عطا الله الزير وفؤاد حجازي :

آآه ويا المشنقة تاجك/ آآه والقيد لك خلخال

آآه وموتك عن بلادك عِز/ آآه ويا زينة كلّ الرجال"[54]

وفي حرب فلسطين سنة 1948 ناشدت النّساء الملك عبدالله بحماية فلسطين:

مَلِك عبد الله اركب دبّابة/ ولاهل فلسطين ابعث عصابة

احمِ الصبايا واحمِ الشباب/ واحم الأهالي اللي بفلسطينا

ملك عبد الله وَلّف جيوشك/ جيش الهجانا أحسن يدوسك

احم وطنك واحم ناموسك/ واحم الاهالي اللّي بفلسطينا (دلعونا)

---

(53) روت لي إحدى المعمّرات أن هذه الأغنية كانت تغنى زمن الانتداب البريطاني على فلسطين تدعو إلى المنافسة بين العرب أنفسهم والثورة على العدوان.

(54) ورد في "الدلعونا": محمد جمجوم يوصيع ابنه/ خواته نزلواع القبر قبله

بالله بحياتك يا بحاش قبره/ ترشواع اللحد زهر الليمونا

وأرادت المرأة التّطوع في حرب 48 والاشتراك في القتال مع الرجل:

طوّعني معك يا رايح متطوّع/ طوّعني معك

جيت أودّعك ما لي قلب أودّعك/ جيت أودّعك

طوّعني بالجيش يا رايح متطوع/ طوّعني بالجيش

ما يطيب العيش من بعدك فلسطينا/ ما يطيب العيش (المتطوع)

وشجعت المرأة الرجل على عدم النّزوح، وترك البلاد والانتقام:

آآه جابوا المدافع وحطّوها باب الدّار/ آآه لا موت متنا ولا هدّولنا بنيان

آآه إن قدر الله وطال العمر يا صبيان/ آآه كاس شربناه نسقيه سمّ للعدوان

ونادت المغتربين والنازحين بالعودة الى بلادهم وشبهتهم بذياب بن عدوان:

آآه ارجع لبلادك يا مشمش بعيثران/ آآه يا حاكم البلد يا ذياب ابن عدوان (مهاهاه)

آآه يا بي "فلان"بلادك لا تخليها/ آآه طار الحمام وعشّش في طواقيها

آآه وحياة راس أبوي ما بخليها/ آآه لَقْتُل كبير العدا واسكن أراضيها

وخافت المرأة كثيرًا من البقاء في الغربة:

يا زريف الطول وقف تقولك/ رايح عَ الغربه وبلادك أحسن لك

خايف يا روحي تروح وتتملك/ وتوخذك الغربِه وتنسى بلادنا (زريف الطول)

وتخترق الأغنية الشّعبية حدود فلسطين لتشارك الأمّة العربيّة حياتها الوطنية والسّياسيّة.
فقد غنّت النّساء لـ"جمال عبد الناصر" رغبة منهن أن يصل نفوذه إلى فلسطين ليحرّرها!

هاتوا الجريدِه وهاتوا قلمها/ تنشوف فلسطين مين استلمها
إن كنّو "ابو خالد" يمّا استلمها/ نبني ونتوطّن في فلسطينا

وتتباهى النّساء بفتح قناة السويس:

لنصُب عَ العينِ خيمِه وانظُر المَيّه
فتح القناه يا أبو خالد إلو هَيِّه
لنصب عَ العينِ خيمِه وانظُر الوادي
فتح القناه يا أبو خالد يحرّر بلادي
لا نصب ع العين خيمه واركَب دبابه
فتح القناه يا ابو خالد يكيد الأعادي

فبعد حرب 67 نادت النّساء بتحرير الاقصى:

من حجار باب الأقصى من حجار
ما بفتح باب الأقصى إلّا الثوار
من ذهب باب الأقصى من ذهب
ما بفتح باب الأقصى إلّا العرب

وتواكب المرأة اهتمامها بوطنها لتشارك فعليا في أحداث يوم الأرض سنه 76 ولتغنّي ذلك في احتفالات الأعراس (خاصّة عرّابه وسخنين وديرحنا).

ع الدار لمن فاتوا ع الدّار

ما منخاف لو منقاوم بحجار

علينا لمن فاتوا علينا

ما منخاف لو منقاوم بيدينا

وحزنت النّساء في الأغنية وبكت:

سكابا يا دموع العين سكابا/ أخذوا الارض ظلما واغتصابا

نزِلِت عَ المَلّ[55] من طريق البركه/ فُتِت عَ الأرض وعيوني عم تبكي

ولك يا رابين ما إلك عنّا شِركه/ الأرض إلنا بكواشين[56] وطابو

نزلت ع المَلّ أعزّل لحجارَه/ أجا البوليس اطلعني عَ السّياره

الساعه سته ودّوني عَ النظاره/ اكفلني يا "حنا نقاره" يكفينا عذابا (سكابا)

لقد أثبتت المرأة الفلسطينة أنّها قادرة على الرفض، وبالذّات رفض الظلم والعدوان على جميع الصّعد. وكانت تلك قفزة إجتماعية وتكسير لكلّ القيود التي كبلتها في أمور كثيرة.

---

(55) الملّ: منطقه رقم 9 تابعه لأراضي سخنين وعرابه، صودرت وكانت السبب لأحداث يوم الأرض.

(56) كواشين: سندات إثبات ملكيه الأرض.

فأصبحت المرأة ذات دور فعّال في النّضال الجماهيري، ورفعت الشّعارات الثورية. وغنت شعاراتها في أعراسها واستشهدت في أحداث احتجاجية مختلفة.

الخاتمة

إنّ الأغنية الشّعبيّة تعطي صورة جليّة، ومرآة عاكسة لحياة المرأة العربية الفلسطينيّة بكل مراحل حياتها... من طفولتها حتّى زواجها، حيث يتولّى أبوها أمر تزويجها "ويحدّد شروطه " إذا كان زواجها خارج العائلة، في حين كان إطار الزّواج المفضّل لها هو ابن العمّ أو أحد الأقارب غيره. وتوسّعت أغنية العرس الشّعبيّة في ذكر المواصفات الجماليّة المطلوبة للعروس، وتباهت بدفع المهور الغالية لمن تستحق !

وكانت هذه الأغنية هي الشّاهد على رفض المرأة القيود العبوديّة التي كبّلها بها الرّجل- الأب والزّوج- فصاحت المرأة أنّها لا تريد ابن عمّها زوجا لها، وصرّحت بحبّها لغيره، ثم رفضت الحياة مع العائلة وتحت كنفها في ثورة ضد الحماة .

وعبّرت الأغنية عن الواقع السّياسي الذي شهدته البلاد في حقب مختلفة ومتلاحقة، فتباهت بالوطن وبالدّفاع عنه وشجّعت الرّجل وحرّضته، ولم يكن دورها تحريضيًّا فقط،بل وشاركت في الأحداث...

ويمكن القول إنّ الأغنية الشّعبيّة النّسائية جمعت "بين الوجدان الفردي الذي يحفز إلى تحقيق الذّات المفردة والتّعبير عنها وبين "الوجدان الجمعي" الذي يجمع كلّ ما تتألّف منه الجماعة من وحدات، ولبنات كالأفراد والاسر في إطار شعوري واحد، بالتّالي في موقف

نفسي واحد"[49]. فالمرأة عبّرت عن تطوّرها الخاصّ وعن تطور المجتمع العام سياسيّا واجتماعيّا وحضاريّا. لهذا حريّ بنا أن نحافظ على هذا التّراث؛ لأنّنا بذلك نخلّد من قاله ونحافظ على استمراريته.

المصادر والمراجع والهوامش

1: نمر سرحان، موسوعة الفولكلور الفلسطيني، ج 1، عمان ، 1989، ص52

2: نفس المصدر، ص53

3: د. عبد اللطيف البرغوثي، الأدب الشعبي في ظلّ الانتفاضة، مركز إحياء التّراث، الطّيبة، ص173

4: نفس المصدر، ص172

5: نفس المصدر، ص173

6: يسرى جوهرية عرنيطة، الفنون الشّعبية في فلسطين ، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1997، ص28 ط3

7: نمر سرحان، مصدر سابق، ص61

8: د. إبراهيم أحمد ملحم، الأغنية الشّعبية في شمال فلسطين قبل عام 1948، دار الكتاني للنشر، إربد، 2000

9: نمر سرحان، مصدر سابق، ص63

10: محمود البكر، العرس الشعبي، بيروت، بيسان 1995، ص163-164

11: د. ابراهيم ملحم ، مصدر سابق، ص116

12: أنطون عكاري، الأشعار الشّعبية اللبنانية، لبنان، طرابلس، ص114

13: د. عبد اللطيف البرغوثي، ديوان العتابا الفلسطيني، مركز الوثائق والأبحاث، 1986 ص61-62

14: د. ابراهيم ملحم، مصدر سابق، ص20

15: نفس المصدر، ص18

16: نفس المصدر، ص23-24

17: نمر سرحان، مصدر سابق، ص76

18: ابراهيم ملحم، مصدر سابق، ص15

19: نمر سرحان، مصدر سابق، ص65

20: مؤسّسة الرّسالة ،حلب القديمة أسماؤها وحكامها وأحداثها وأبوابها وأسواقها وأحياؤها، بيروت 1989، ص340

21: الموسوعة الفلسطينية ، المجلد الأول، عكا : الأسوار 1986، ص271

22: سعود الأسدي، أغاني من الجليل ، الناصرة 1976، ص49

23: الفيروز أبادي، القاموس المحيط، فصل الزاي

24: نظير شمالي، المهاهاة والزغاريد أديوان الغناء في مملكة النساء، الأسوار، العدد16 1997، ص218

25: حسني نصار، حقوق المرأة في التّشريع الاسلامي والدولي المقارن، دار نشر الثقافة، الإسكندرية، ط2، ص50

26: هشام شرابي، مقدّمات لدراسة المجتمع العربي، عكا، الأسوار، 1987

27: عابد عبيد الزريعي، المرأة في الأدب الشّعبي الفلسطيني، الأسوار، عكا، ط3 1989 ص168-169

28: نفس المصدر، ص186-187

29: غازي الخليلي، المرأة الفلسطينية والثورة، الأسوار :عكا ط2 1981 ص71-72

30: نفس المصدر، ص80

31: د.عبد اللطيف البرغوثي، بين الموشّحات والطّلعة الزّجلية الفلسطينيّة المعاصرة، الأسوار،عدد12 1992، ص135-136

32: محمود البكر، مصدر سابق ص147

33: محمود البكر، نفس المصدر، ص148

34: محمود البكر، نفس المصدر، ص150

35: خالد أبو راس، الجنس بين القمر والدّين، 1988، ص21

36: تيسير فخيدة، المهر وتكليف الزواج في مجتمعنا الريفي، مجلة التراث والمجتمع، عدد12 1979، ص65

37: حديثان نبويان شريفان.

38: عبد الرحمن المزين، موسوعة التراث الفلسطيني، منشورات فلسطين المحتلة وصامد، 1981، ص80

39: القرآن الكريم، سورة التين، آية 1

40: عبد الرحمن المزين، مصدر سابق، ص78

41: محمود البكر، مصدر سابق، ص203-204

42: خالد أبو راس، مصدر سابق، ص20+ 24

43: عبد الرحمن المزين، مصدر سابق، ص80

44: هشام شرابي، مصدر سابق، ص34-35

45 : نفس المصدر، ص57

46: نفس المصدر

47: الزريعي، مصدر سابق، ص24+25

48: الزريعي، نفس المصدر، ص194

49: عبد الحميد يونس، دفاعًا عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973 ص107