الصهيـونـيّة والاستعمار الاستيطانيّ: مقاربات فلسطينيّة

ندين روحانا عرين هوّاري
محرّران

مدى الكرمل
المـركـز العـربـي للـدراسـات الاجتماعية التطبيقية

الصهيونيّة والاستعمار الاستيطانيّ: مقارَبات فلسطينيّة
تحرير: نديم روحانا وعرين هوّاري

Zionism and Settler Colonialism: Palestinian Approaches
Edited by: Nadim N. Rouhana and Areen Hawari

التدقيق اللغويّ: حنّا نور الحاجّ
التصميم: أمل شوفاني
مسؤولة النشر والإنتاج: إيناس خطيب

لوحة الغلاف: "استيطان" للفنان الفلسطينيّ نبيل العناني.
نبيل العناني: فنان تشكيليّ، وُلد في قرية اللطرون (فلسطين) عام 1943.

ISBN: 978-965-7308-28-8
© كل الحقوق محفوظة 2023
مدى الكرمل- المركز العربيّ للدراسات الاجتماعيّة التطبيقيّة
شارع هميچينيم (الملك جورج) 90، حيفا
هاتف: 048552035، فاكس: 048525973
www.mada-research.org
mada@mada-research.org

المحتويات

5 **المقدّمة**
ندیم روحانا وعرین هوّاري

19 **الباب الأوّل: الاستعمار الاستيطانيّ: مقارَبات نظريّة**

21 المقاومة الفلسطينيّة ومعضلة الشرعيّة لدى الاستعمار الاستيطانيّ في فلسطين: الصهيونيّة تردّ بالسرديّات الدينيّة
ندیم روحانا

57 جدليّة الاستيطانيّ والاستغلاليّ في بنْية الاستعمار الإسرائيليّ: الأراضي المستعمَرة عام 1967 نموذجًا
أحمد عزّ الدين أسعد

83 قراءة مقارِنة بين الحالتين الاستعماريّتين في فلسطين والجزائر
أباهر السقّا

119 الكولونياليّة الاستيطانيّة في السياق الإسرائيليّ _ الفلسطينيّ، تفكيك الاستعمار، وعلم اجتماع إنتاج المعرفة في إسرائيل
أريج صبّاغ خوري

173 بنيامين نتنياهو وإعادة إنتاج المشروع الصهيونيّ ضمن منظومة صراع الحضارات
مهنّد مصطفى

193 **الباب الثاني: السياسات الاستعماريّة الاستيطانيّة للمشروع الصهيونيّ**

195 الاقتصاد السياسيّ تحت النظام الكولونياليّ ونشوب ثورة 1936
محمود يزبك

221 البحث عن الجولان التوراتيّة: مُخيّلات يهوديّة وتأسيس الجغرافيا الاستيطانيّة في القرن التاسع عشر
عامر إبراهيم

249 سياسات نزع الطفولة ("اللا_طفلنة"): تعقُّب آثار الكولونياليّة الإسرائيليّة
نادرة شلهوب كيفوركيان

285 السياسة الحيويّة للمحو الطبقيّ الفلسطينيّ في سوق العمل الاستعماريّ
سراب أبو ربيعة قويدر

305 **الباب الثالث: في فاعليّة المستعمَر**

307 السيّدة كيرن كَييمت: تَشكُّل هُويّات رجوليّة فلسطينيّة
في ظلّ الحكم العسكريّ
عرين هوّاري

341 مفهوم التطبيع ضمن بنْية الاستعمار الاستيطانيّ في فلسطين
ما بين ثنائيّة الرفض والقبول
مَي البزور

387 الاستعمار الاستيطانيّ ومهجَّرو المدن الفلسطينيّة:
ما بين المدن المهجَّرة ومدن المهجَّرين
هبة يزبك

419 الذاكرة كموقع مقاومة: تحرير التاريخ من أَسْر حاضر مستعمَر
أميرة سِلْمي

447 المشروع الاستيطانيّ الصهيونيّ في الأغنية الشعبيّة السياسيّة:
قراءة في الشفاهيّة الفلسطينيّة الثوريّة 1917-1952
قَسَم الحاجّ

483 المساهِمون

المشروع الاستيطانيّ الصهيونيّ في الأغنية الشعبيّة السياسيّة: قراءة في الشفاهيّة الفلسطينيّة الثوريّة 1917-1952

قَسَم الحاجّ

يسعى هذا الفصل إلى قراءة الكيفيّة التي عبّرت فيها المخيّلة الشعبيّة الفلسطينيّة عن فهمها لطبيعة المشروع الاستعماريّ الاستيطانيّ الصهيونيّ منذ بداياته المبكّرة، والكيفيّة التي عبّر بها الفلسطينيّون عن مقاومتهم لهذا المشروع عن طريق أغانيهم الشعبيّة السياسيّة. يتناول هذا الفصل الفترةَ الزمنيّة الواقعة بين العام 1917، أي بدايات الاستعمار البريطانيّ، والعام 1952، العام الذي نجحت فيه ثورة الضبّاط الأحرار وابتدأت الإرهاصات الأولى للمشروع القوميّ العربيّ. ويجادل الفصل طارحًا أنّ الأغنية الشعبيّة السياسيّة، بوصفها نوعًا من "الرأسمال المحكيّ /الشفاهيّ" الذي سنعرّفه خلال الفصل، تُعَدّ وثيقة تاريخيّة غير رسميّة تسجّل الحدث التاريخيّ وتتفاعل معه، فتكون تارة تعقيبًا على الحدث وراوية له، وتكون تارة أخرى عاملًا مهمًّا يسهم في صناعته، حيث عملت الأغنية السياسيّة الشعبيّة على تعبئة الجماهير وتحريضهم على الثورة ضدّ الانتداب البريطانيّ والاستعمار الاستيطانيّ الصهيونيّ.

يتكوّن هذا الفصل من مقدّمة وخاتمة وثلاثة أقسام تغطّي كرونولوجيًّا الفترة التاريخيّة المبحوثة للفصل: 1. جدليّة الثقافة الشعبيّة والاستعمار في "الحقبة العتبيّة" في فلسطين (1917-1921)؛ 2. الشِّعر الثوريّ الغنائيّ ورفض الاستعمار البريطانيّ - الصهيونيّ (1922-1948)؛ 3. المحو السكّانيّ والطرد من المكان: أغاني البؤس الفلسطينيّ بعد النكبة (1948-1952).[1]

يجادل الفصل طارحًا أنّ الوعي السياسيّ الكافي لدى الفلاحين، وقراءتهم العفويّة لواقعهم السياسيّ والاجتماعيّ، قد قرّباهم من الأرض، وأنّ تَعَلُّقهم الجنينيّ بها مكّنهم، على نحوٍ مبكّر، من قراءة ملامح المشروع الاستعماريّ الاستيطانيّ الصهيونيّ القائم بصورة أساسيّة على سرقة الأرض وطرد سكّانها ومحو الآثار الدالّة عليهم وإحلال المستعمرين مكانهم

1. بعد ثورة الضبّاط الأحرار 1952 وبداية تدشين المشروع الناصريّ القوميّ في الخمسينيّات، كان لمصر تحديدًا، وللدول العربيّة عامّة، أهمّيّة مركزيّة في الغناء لفلسطين. وفي هذه الفترة، كانت الأغنية السياسيّة الفلسطينيّة هي الأغنية العربيّة، ولا سيمّا الأغاني المصريّة التي أشادت بالزعيم المصريّ الراحل جمال عبد الناصر وبمشروعه القوميّ التحرُّريّ.

(وولف، 2012/2006)، ومكّنهم كذلك عن طريق الأغنية الشعبيّة السياسيّة من التعبير عن رفضهم للمشروع الاستعماريّ وعن مخاوفهم منه، والتعبير عن حالة الفقد العميق والتشتُّت الهُويّاتيّ الذي عاشوه بعد نكبة العام 1948. وبالتالي، فالأغنية الشعبيّة السياسيّة هي انعكاس مرآويّ يعبّر عمّا شعر به الناس أنفسهم تجاه مخاطر فقدهم لأرضهم ووطنهم، وتجاه الخطابات السياسيّة والرسميّة، التي انتقدها الناس بغنائهم أيضًا وعبّروا عن استيائهم منها.

وما أقصده بالأغنية السياسيّة الشعبيّة هنا كلّ أغنية قيلت في الغالب باللهجة العامّيّة، أو بالفصحى، وعكس مضمونها الظرف السياسيّ الفلسطينيّ في المرحلة التي قيلت فيها، أو استُعيدت في مراحل لاحقة وأسهمت في إعادة ترسيم الظرف التاريخيّ الذي تتحدّث عنه، ويركّز مضمونها على إحدى القضايا ذات العلاقة بفلسطين المستعمَرة. ويمكن استخدامها كدليل تاريخيّ _ تسجيليّ لهذه المرحلة. هذا التعريف يعتمد على تعريف عزّ الدين المناصرة للثقافة الشعبيّة (المناصرة، 2013، ص7) التي هي "أحد مستويات الثقافة الوطنيّة والقوميّة لشعبٍ ما، وهذا المستوى يتعلّق بالتكوين الروحيّ العاطفيّ عبْر تحوُّلات التاريخ الشعبيّ الذي يتجلّى في أدبه اللهجويّ، الذي يكتبه فرد معلوم أو مجهول، ليصبح جزءًا أساسيًّا في الوعي الجمعيّ".

أدرس هنا كيف فهمَت الأغنيةُ الشعبيّة السياسيّة والمخيّلة الشعبيّة الفلسطينيّة المشروعَ الاستيطاني الصهيونيّ وعبّرت عنه، وأعتمد على المقولة النظريّة لدى زياد فهمي حول الإعلام الرأسماليّ (Media Capitalism)، والتي يجادل من خلالها بأنّ مصطلح "الإعلام الرأسماليّ" أكثر ملاءَمةً لفحص العمليّات الثقافيّة في الدول الحديثة من استخدام الرأسمال الطباعيّ، كما رسّخ له بندكت أندرسن؛ وذلك أنّها تشتمل على كلّ أشكال الإعلام الجماهيريّ من وسائل طباعيّة أو تسجيلات صوتيّة أو البرودكاست أو وسائط البثّ، وغيرها (Fahmy, 2010, p. 48). وهذا بالنسبة لفهمي أكثر شموليّة ودقّة في تحليل عمليّات صناعة الهُويّات الجماعيّة والقوميّة، وذلك لسهولة وصول الصوت والأغاني لعدد كبير من الناس، ولذا فإنّ الإعلام الرأسماليّ يؤدّي دَوْرًا تكميليًّا لا يُستهان به، بجانب الرأسمال الطباعيّ، في صناعة الهُويّة الوطنيّة المصريّة (Ibid, p. 91). ويذهب فهمي إلى ما أسماه "التاريخ الأخرس/ الصامت"، وهو وصف لصيق بالتأريخ العربيّ المعاصر، الذي برأيه يعاني من صمته لعدم إيلائه الأهمّيّة الكافية للصوت في عمليّة التأريخ، ويَعُدّها عمليّة منقوصة إذا أهملت عنصر الصوت في فهم التجربة الماضية المبحوثة (Fahmy, 2013, p. 305).

الإعلام الرأسماليّ، بوصفه مدخلًا نظريًّا، مهمّ لرصد صوت الناس، وبخاصّة في ظلّ ازدهار صناعة التسجيلات والأسطوانات الغنائيّة والچرامافون في العالم الحديث، وانعكاسها

انعكاسًا كبيرًا في السوق المصريّ، حتّى أُغرِق السوق المصريّ بها وأصبحت ذات سعر أرخص ومتناولة في يد عدد كبير من المصريّين (Fahmy, 2010, p. 87). اختصّ فهمي في دراسته في تحليل الثقافة الشعبيّة المصريّة كنموذج لمقاومة السلطة، آخذًا بعين الاعتبار أنّ نسبة الأمّيّة في المجتمع المصريّ عالية، في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وبالتالي فإنّ الرأسمال الطباعيّ لن يكون ذا قوّة في فهم المجتمع المبحوث. وبالنسبة له، في غياب عمليّة القراءة والكتابة، يصبح الصوت ذاته ذا أهمّيّة مركزيّة في تحليل الثقافة الشعبيّة المصريّة ومقاومة السلطة الاستعماريّة وطبقة النخبة (Ibid, p. 83).[2]

عطفًا على ما سبق، بودّي التوضيح أنّي سأعتمد في تحليلي لوعي الأغنية الشعبيّة السياسيّة في فلسطين على المقولة النظريّة للإعلام الرأسماليّ كما وردت لدى زياد فهمي، وسأَقْرنها على نحوٍ أوسع بالرأسمال الشفاهيّ نظرًا لارتباط انتشار الأغنية الشعبيّة في فلسطين بالزجّالين والقوّالين،[3] إذ أسهَمَ هؤلاء إسهامًا أساسيًّا في توسيع انتشار الأغاني الشعبيّة بين الناس. وهكذا يشكّل الشعر الشعبيّ السياسيّ وسيلة إعلاميّة كما يعبّر عنه غسّان كنفاني (كنفاني، 1972، ص 16). وعلى الرغم من وجود آلات التسجيل والچرامافونات في فلسطين، وأكثرها كان في المقاهي الشعبيّة، ليس لدينا إحصاءات دقيقة بشأن عدد آلات التسجيل والأسطوانات الغنائيّة التي وُجِدت في الريف الفلسطينيّ. ولكن نعلم بوجود إذاعة تابعة لبريطانيا في فلسطين في فترة الثلاثينيّات، وهي "إذاعة فلسطين: هنا القدس" التي كانت تحت رقابة بريطانيّة (ستانتون، 2012، ص 22-32).[4]

2. من أمثلة ذلك ما نجده في أغنية "استعجبوا يا أفنديّة/ اللتر الچاز بروبيّة"، التي ينتقد فيها الصعوبات الاقتصاديّة التي عاشها المصريّون في عشرينيّات القرن العشرين، وغلاء أسعار الكاز والكيروسين في مصر. ومن المهمّ الإشارة إلى أنّ أغاني سيّد درويش شكّلت نقلة نوعيّة من نمط الأغاني الكلاسيكيّة العثمانيّة التي انتشرت في مصر إلى الأغاني الحديثة ذات الجمل القصيرة واللحن الجذّاب لتلائم احتياجات التسجيل (Fahmy, 2010, p. 84).

3. الزجّالون والقوّالون: وصف لصنف من الشعراء الشعبيّين أو رواة الشعر الشعبيّ. ميزتهم أنّهم دائمو التنقّل من مكان إلى آخر، ولذا فقد أسهموا إسهامًا مركزيًّا في انتشار وتعميم الأغاني الشعبيّة بين الناس في الريف. بهذا الوصف هم يشبهون شعراء التروبادور في جنوب فرنسا (عباسة، 2014، ص 7-25).

4. منذ العام 1930، أقرَّت حكومة الانتداب افتتاح خدمة البثّ الإذاعيّ الخاصّ بفلسطين تحت إدارة حكومة الانتداب الاستعماريّة، واتُّفِق في بداية الأمر على ألّا تَبثّ هذه الإذاعة أيّ محتوى سياسيّ، وأن يقتصر محتواها على الشؤون الثقافيّة والتسلية. وكان هدف حكومة الانتداب -برئاسة المندوب السامي آرثر واكهوب آنذاك- هو نشر "التحديث" في فلسطين الانتدابيّة، والشروع في ذلك عن طريق الموسيقى والإذاعة. وفي العام 1932، أصدرت حكومة الانتداب رخصة لبثّ موجة متوسّطة لإذاعة مندل أبراموڤيتش، وكانت موالية كثيرًا لحكومة الانتداب، إلّا أنّه في وقت لاحق (لعدّة أسباب، من بينها تداخل خطوط بثّ الإذاعات والتشويش عليها وانحصارها إلى موجة واحدة) درست حكومة الانتداب تأسيس إذاعة محلّيّة فلسطينيّة بجانب إلغاء موجة بثّ أبراموڤيتش. إلى جانب ذلك، وافقت حكومة الانتداب على إصدار نحو 5,900 رخصة امتلاك مذياع في فلسطين، تمهيدًا لتوسيع جمهور الإذاعة من المستمعين. وفي العام 1936، أُعلِن عن افتتاح الإذاعة الفلسطينيّة تحت إشراف حكومة الانتداب، وأُطلِق عليها اسم "إذاعة فلسطين: هنا القدس".

وهذا مدخل مهمّ لإعادة قراءة فاعليّة الموسيقى والأغاني ودَوْرها في التأثير على صناعة الهُويّات، لكوْنها قناة سمعيّة في أصلها، وهذا يدخلها في مصافّ الحديث عن ازدواج الثقافة الشفاهيّة والكتابيّة ويعيد النظر إلى دور الشفاهيّة في التأصيل التاريخيّ. ولكن ليتحقّق هذا الدور، فإنّه يتطلّب الانتشار والتعميم حتّى يُفْضي إلى تعزيز وجود هُويّة قوميّة وطنيّة شفاهيّة وكتابيّة على اختلاف الجغرافيّات.

هل يمكن للفلّاح أن يتكلّم ويغنّي؟

لا تزال دراسة المفكّرة الهنديّة التفكيكيّة سپيڤاك "هل يمكن للتابع أن يتكلّم؟" (1988) تتصدّر التحليلات الأكاديميّة والجدل الفكريّ في حقل دراسات ما بعد الاستعمار ودراسات التابع (Subaltern Studies). وعلى الرغم من التعقيدات المحيطة بدراستها وانفتاحها على التأويلات المختلفة، فإنّ مجرّد استخلاص إجابتها للدراسة بِـ "لا"، لأنّ هناك من ينوبون عنه بالكلام، يعيدنا إلى الكتابات التأسيسيّة الأولى لمدرسة التابع الهنديّة، كما عند مؤسّسها راناجيت غوها في دراستِهِ حول حركات التمرُّد في الريف الهنديّ، الموسومةِ بِـ "نثر مكافحة التمرّد" والتي كتبها في العام 1982 (غوها، 2017). يسعى غوها من خلال دراسته، معتمدًا بعض الشيء على القراءة الماركسيّة الچرامشيانيّة لكتابة التاريخ من الأسفل، ومعاكسًا لها في الوقت نفسه (تشاكرابارتي، 2016، ص 12)، إلى إثبات أنّ تمرّد الفلاحين في الريف الهنديّ هو نتاج وعيهم الخاصّ وإرادتهم بالمقاومة، وليس نتيجة حركات عفويّة كما حلّلها التأريخ المعاصر لحركات التمرّد الفلّاحيّة في الهند (غوها، 2017، ص 147). وبذلك يعيد غوها الاعتبار إلى صوت التابع /المستعمَر وإلى وعيه وأدوات مقاومته للبنى السلطويّة المفروضة عليه والتي تهمّشه.

وعلى هذا، في السياق الاستعماريّ الفلسطينيّ في زمن الاستعمار البريطانيّ، قد وجد الفلّاحون أنفسَهم في خطر، وأنّ عليهم التصرّف أمام التوسّع الاستعماريّ الاستيطانيّ، فعبّروا عن ذلك من خلال شعرهم الشعبيّ الذي انتقل آنذاك نقلة نوعيّة من الثقافة الشعبيّة التقليديّة المتديّنة -التي كانت تبرّر حالة الخضوع والاستسلام للقيادات الإقطاعيّة بسبب ثقل الضغط والقهر القوميّ والطبقيّ (كنفاني، 1972، ص 16)- إلى الثقافة الواعية التي تحرّض على الثورة وتلهب مشاعر المقاومة والكفاح المسلّح لدى الفلّاحين. ونشأت خلال ذلك علاقة جدليّة عميقة، كما يصفها كنفاني، بين الشعر الشعبيّ في الريف والشعر الفصيح في المدن (المصدر السابق). فقد أدّت الثقافة الشعبيّة -وتحديدًا الشعر الشعبيّ السياسيّ المغنّى- إلى خلق حالة من التعبئة والثورة على الاستعمار البريطانيّ والحركة

الصهيونيّة[5] كانت انعكاسًا "لطراز من الوعي" الذي أصبح ينمو في الريف، والذي يعاني من التحدّي اليوميّ المباشر، الأمر الذي يدفعه ليبقى دائم التحفُّز والتيقُّظ (المصدر السابق، ص 14).

وعْي الفلّاحين لضرورة الثورة والإقدام عليها أفضى إلى استخدامهم لمختلف أساليب المقاومة. وكان الصوتُ والغناء السياسيّ الثوريّ الذي يتحدّى السلطة الاستعماريّة ويكشف مثالبها وخطورتها أحدَ أساليب وأشكال مقاومة الناس. فمن مميّزات الاعتماد على الأغنية المسموعة كوسيلة لنشر الوعي السياسيّ عدمُ إمكانيّة السيطرة على مادّتها الأساس بسهولة، أي السيطرة على الصوت وعلى حناجر الناس ومخيّلتهم الشعبيّة. فهي مختلفة عن المنتوج الثقافيّ المطبوع الذي يمْكن منعه بسهولة، خلافًا لشفاهة أصوات الناس وما تجود به حناجرهم التي يمكن أن تشكّل أقوى ما يمكن أن يقاوَم به، ولا تمكن السيطرة عليه. بذا تجري خلخلة عميقة لعلاقات السلطة والسيطرة التقليديّة. وهذه الخلخلة تأتي من الشعب نفسه، وعلى نحوٍ سلسٍ لكنْ واعٍ سياسيًّا وقادرٍ على تشخيص الواقع السياسيّ الاستعماريّ بدقّة عالية.

1. جدليّة الثقافة الشعبيّة والاستعمار في"الحقبة العتبيّة" في فلسطين (1917-1921)

يسمّي سليم تماري الفترة الممتدّة بين العامين 1917-1921 بالحقبة العَتَبيّة، وهي حقبة الانتقال من حكْم الإمبراطوريّة العثمانيّة إلى سيطرة الانتداب البريطانيّ بعد وعد بلفور في فلسطين (تماري، 2004، ص 1)، حيث سادت في تلك الفترة حالةٌ من الغموض بشأن المستقبل القادم لفلسطين بين الاحتفاء الشعبيّ بنهاية حكم الإمبراطوريّة العثمانيّة القاسي، والترقّب الحَذِر لدَوْر الانتداب البريطانيّ، قبل أن تتّضح وظيفته الاستعماريّة التي كانت تمهّد لمساعدة الحركة الصهيونيّة في استعمار فلسطين (المصدر السابق). وتبعًا لتماري، ينضاف ذلك إلى أنّ الانتداب البريطانيّ كان قد بدأ وقتَذاك في وضع الأساسات لبناء الدولة الحديثة (حداثة الانتداب والكولونياليّة) (المصدر السابق، ص 10)، وافتتاح عدد من المشاريع التي سعى من خلالها لكسب ودّ الناس واهتمامهم وتحسين أوضاعهم الاقتصاديّة (المصدر السابق، ص 3-4). فعلى سبيل المثال لا الحصر، قام رونالد ستورز، الحاكم العسكريّ البريطانيّ الأوّل في القدس، بإنشاء دار الإذاعة الفلسطينيّة في العام 1931، وافتتاح العديد من المقاهي والبارات الجديدة، حيث كان أشهَر مقهيَيْن في مدينة القدس آنذاك: "مقهى العرب" في عين كارم، وَ "مقهى وبار الجوهريّة" الذي كان مخصَّصًا لاستقبال

5. للاستزادة بشأن ثورة العام 1936 انظروا: (زعيتر، 1992؛ كنفاني، 1972، ص 45-77؛ موسى، 2004؛ ياسين، 1967؛ Swedenburg, 2003).

الفنّانين والمغنّين والمغنّيات من القاهرة والإسكندريّة وبيروت (تماري ونصّار، 2005، ص 9). أمّا على صعيد القوانين، فقد عملت حكومة الانتداب على فرض قوانين جديدة واستحداث الأنظمة القانونيّة والضرائبيّة، نحو: إلغاء نظام الضرائب وأنظمة حيازة الأراضي، التي عُمِل بها إبّان فترة الحكم العثمانيّ (تماري، 2004، ص 108).[6]

فكيف إذن عبّرت المخيّلة الشعبيّة الفلسطينيّة بالأغاني السياسيّة الشعبيّة، وتحديدًا أغاني الموسيقيّ واصف جوهريّة، عن هذه الفترة المضطربة من تاريخ فلسطين؟ وكيف عكست هذه الأغاني الفهم الشعبيّ للمشروع الاستعماريّ الاستيطانيّ في حاضنة الانتداب البريطانيّ؟

يُعَدّ واصف جوهريّة (1897-1973) ملحنًا وعازف عود ومؤرّخًا مقدسيًّا، وهو واحد من أهمّ الموسيقيّين الذين أرّخت أغانيهم ومذكّراتهم لملامح حسّاسة ودقيقة من الفترتَيْن: العثمانيّة والبريطانيّة الاستعماريّة التي أسهمت في التأثير على تشكُّل تاريخ فلسطين الحديث (الواصل، 2009، ص 22-23). وقد عكست أغانيه بعض الظروف السياسيّة والاجتماعيّة التي واجهت المجتمع الفلسطينيّ آنذاك، حيث تُعبِّر أغانيه الشعبيّة السياسيّة عن مواقف الفلسطينيّين والحركة الوطنيّة الفلسطينيّة تجاه الانتداب البريطانيّ وأهدافه الاستعماريّة في فلسطين.

وبأسلوبه الهزليّ والجادّ في آنٍ معًا، هزئ جوهريّة بأغنيته "طقطوقة الكرسنّة والفول" (تماري ونصّار، 2005، ص 12) من النظام الضريبيّ لحكومة الانتداب، وكذلك هزئ -وهنا المفارقة- من عمله نفسه في دائرة الأراضي في حسابات ملْكيّة الأراضي وضرائبها، إذ شمل عمله "إدخال حسابات تسجيل الأراضي وضرائبها في عهد كيث-روش" (المصدر السابق، ص 18-19).

تقول الأغنية:

واللّي أَدْهى مِـــنْ كُـــــلّ دَه ... تَرتيـــــبِ القواعِـــــــــــدْ
واللّه تْجَنّنْ نِفْضَلْ نِحْسِبْ وِنْقُـولْ ... كِرْسَنّة وحِنْـــــطة وِفُـــــولْ
أَعْشـــار وِويركو على طـــــولْ ... وِتْحَصَّـــــل وتِنْـــزَلْ وِتْدُور
لِغايِةْ شَهَر أيْـــلولْ
وادخل بالاســـتاد وآتي باليومـيَّة ... مِنْ حِسابات عامْ ومُفَردات شَخْصيَّة
ووارداتْ وِصـــــــادرات ... مـــن ســـابقةْ وحـــاليَّةْ
وتَحْويلِ العُمـلَةْ المصـــريَّةْ ... للـــداهيَةْ الفلســـطينيّةْ
في الشَّـــطبِ والدَّكْمـــاتْ ... وتِعْـــدادِ الحَيـــواناتْ
مـــن حيـــث ولّيـــت ... واِحْنـــا صـــابرينْ

6. للاستزادة بشأن استعمال سلطات الانتداب البريطانيّ للضرائب الجديدة بغية تسهيل نقل الأراضي لليهود ودعم المشروع الاستيطاني الصهيونيّ، انظروا فصل محمود يزبك في هذا الكتاب.

يعقّب سليم تماري وعصام نصّار على هذه الطقطوقة قائلين: "استطاع هذا النوع من الأغاني والطقاطيق أن يلقي ضوءًا ساخرًا على بيروقراطيّة الدولة وجهاز موظّفيها، وأن يرسم صورة مشعّة لبروز شخصيّة وهُويّة فلسطينيّة في هذه الحقبة العتَبيّة" (المصدر السابق، ص 12-13).

وفي أغنية أخرى لجوهريّة غنّاها إثر "الثورة الأولى" التي حدثت في القدس في العام 1920 كما يسرد في مذكّراته (المصدر السابق، ص 352)،[7] يستبصر جوهريّة الدَّوْر الاستعماريّ لحكومة الانتداب منذ تعيين اليهوديّ الصهيونيّ هربرت صموئيل في موقع المندوب السامي البريطانيّ على فلسطين. ويظهر في هذه الأغنية، التي التقط جوهريّة مفتاحَها من بيت شعر شعبيّ كان منشورًا في جريدة الكرمل الحيفاويّة (المصدر السابق)، نقْدُ جوهريّة الضمنيّ للاستعمار الاستيطانيّ، دون الذكر المباشر لمصطلح الاستعمار الاستيطانيّ. تقول الأغنية (المصدر السابق، ص352-353):

طلعْ يا ما أصعَبْ نَصّه تِلغرافْ سان ريمو واللي يقول لَك ما بيخصّهْ ربّنا لا يعـينهْ

دور

ما قريتشِ يا خويا أخيرًا في جريدةِ الكــرملْ مصيبتنا السودا بتعيين المستر صموئيلْ
ومـــــن في الدنيا ما سمعشي دلّال بيدلّلْ واللي ما يعجبوشِ من الصبحْ يحـــــمّلْ

دور

لا تقول مسيحي ومسلم ما دام باعـــونا كيف بدنا بكره نسلّم للّي اشتـــــــرونا
كلمة (شالوم) يا خونا راح يجبـــــــــرونا وكمان (ما شْلُومْخا) يا ربّي تفرجها عليــنا

دور

بدال عن اسم أنور وجمال حَكمـــــــــونا شبتايْ وشلوم وحايم اللي يكرهـــــــونا
يا خسارة عليك يا وطنّا راحَت رجـــــالنا وبيظهَر (غزلانّا) تقلّبت بقرود حَوالـــــينا

تُلقي هذه الأغنية بأسلوبها البسيط الضوء على عدد من القضايا ذات العلاقة بالسياسة الاستعماريّة للانتداب البريطانيّ وتحالفاته مع الحركة الصهيونيّة، وأثرها الخطير على الفلسطينيّين وهُويّتهم الجماعيّة. فهي منذ السنوات الأولى للحكم الانتدابيّ على فلسطين قدّمت صورة تنبُّئيّة عن الواقع الاستعماريّ الذي ينتظر الفلسطينيّين في سنوات لاحقة

7. اندلعت الثورة الأولى في آذار عام 1920، إذ في يوم عيد العمّال "تظاهر عمّال من تل أبيب وهتفوا ضدّ العرب، واتّجهوا إلى يافا بحماية قوّات الحكومة [...] فاصطدموا مع العرب، فامتدّ لهيب الثورة إلى جميع أنحاء فلسطين مدّة خمسة عشر يومًا، وقُتِل من اليهود والقوّات المسلّحة 146 نفرًا، ومن العرب 147 وجُرح 700 فتدخّل رؤساء الدين وزعماء العرب فوقفت الثورة" (تماري ونصّار، 2005، ص 352).

وطويلة، ومن ملامح هذا الواقع: سيادة لغة المستعمِر على لغة المستعمَر، وهو ما يتجلّى في الاستعمار الاستيطانيّ الصهيونيّ اليوم (الشيخ، 2010، ص 78)؛ وطرد سكّان الأرض الأصليّين وإحلال المستعمِرين مكانهم، ويتّضح ذلك في جملة "يا خسارة عليك يا وطنّا راحت رجالنا/ وبيظهر غزلانّا تقلّبت بقرود حوالينا". وهذا ما يشكّل الأسس المركزيّة للاستعمار الاستيطانيّ تبعًا للتنظيرات اللاحقة حول الاستعمار الاستيطانيّ لفايز صايغ (1965) وپاتريك وولف (2012/2006). كذلك تقدّم الأغنية نصائح للسكّان ليتحدَّوْا جميعهم حكومة الانتداب ومشروعها الاستعماريّ الصهيونيّ، إذ تدعو إلى اتّحاد السكّان معًا بغضّ النظر عن دياناتهم. فضلًا عن هذا، تعطي الأغنية إلماحة عن حالة التوتّر التي أصابت السكّان الفلسطينيّين في السنوات الأولى للحقبة العَتبيّة؛ إذ بعد احتفالهم وتهليلهم بانتهاء الحكم العثمانيّ الظالم على فلسطين وجدوا أنّ الانتداب البريطانيّ يخطّط لِما هو أشدّ خطورة من الحكم العثمانيّ، فعادوا للتغنّي ببعض الشخصيّات العثمانيّة، مثل أنور باشا وجمال باشا؛ قائد الفيلق الرابع في الجيش العثمانيّ والذي استبدّ بالسكّان أيّما استبداد، وتحديدًا في فترة الحرب العالميّة الأولى، وكان سببًا مباشرًا في تعميق الأزمة الاقتصاديّة والغذائية للفلسطينيّين والمجاعة التي لحقت بالسكّان في العام 1915-1916.

ومن الأغاني التي انتشرت في فلسطين في الحقبة العَتَبيّة أغنية الفؤاد مخلوق لحبّك التي وثّقها واصف جوهريّة في مذكّراته (تماري ونصّار، 2005، ص 15)، إذ انتشرت انتشارًا واسعًا في عشرينيّات القرن الماضي، ونُسِبت شفاهيًّا بين الناس إلى كمال أتاتورك ودَوْره في هزيمة الحلفاء في الأناضول في الحرب العالميّة الأولى، على الرغم من أنّها -في الأصل- أغنية للشاعر إبراهيم القبّاني كان قد نَظَمها بالأصل في مديح الملك فؤاد الأوّل، وقد قام الموسيقيّ زكي مراد بتلحينها وتأديتها لأوّل مرّة عام 1921 في مدينة القدس (تماري 2004، ص 23). يقول سليم تماري:"لاقت أسطوانة "الفؤاد مخلوق لحبّك" رواجًا واسع الانتشار في العشرينيّات إذ كان الطلب عليها كثيرًا، في محلّات أبو شنب للموسيقى، المستورِد الرئيسيّ للأسطوانات المصريّة والعربيّة، وذلك عندما بدأ الفلسطينيّون يشعرون بأنّهم خُدِعوا بأهداف الحكم البريطانيّ" (المصدر السابق). لذا لجأ الناس للتغنّي بالرموز العثمانيّة المعادية لبريطانيا.

تقول الأغنية:

الفُؤادْ مخلــوقْ لِحُبّكْ	والعُيـون علَشانْ تَراكْ
والمُلوكْ تِطلُب رِضاكْ	والنفـوسْ تِحْيا بِقُربَكْ
راعــي رَبَّكْ.. رِقّ قلبَكْ	اشفِ صبَّكْ مِنْ لَماكْ

وهنا تقع المفارقة اللاذعة بين الموقف الشعبيّ الفلسطينيّ تجاه سياسات الإمبراطوريّة العثمانيّة، في بلاد الشام عامّة، وفلسطين خاصّة، قبل الانتداب البريطانيّ، وبَعده، على فلسطين، كما ورد سابقًا في أغاني واصف جوهريّة، وغيرها. فالتغنّي ببعض الرموز العثمانيّة ومدحهم ليس تراجعًا عن الموقف الفلسطينيّ الشعبيّ الناقد للإمبراطوريّة العثمانيّة، وإنّما يمكن تفسيره على أنّه كان رغبة في استعادة العدوّ القديم أمام جبروت العدوّ البريطانيّ الجديد، حيث إنّ الرموز العثمانيّة التي جرى التغنّي بها سبق لها أن سجّلت مواقف معادية تجاه الحكومة البريطانيّة.

وعليه، فقد كانت أغاني واصف جوهريّة، التي سجّلها بصوته على أسطوانات غنائيّة موجودة حتّى اليوم، محاكاةً تعبيريّة غنائيّة عن مرحلة حسّاسة في التاريخ الفلسطينيّ، وهي مرحلة الانتقال من الحكم الإمبراطوريّ العثمانيّ حتّى الحكم الكولونياليّ الحديث في عهد بريطانيا. وتدلّنا أغاني جوهريّة في هذه الحقبة على الملامح المبكّرة للاستعمار الاستيطانيّ وتحالف الاستعمار البريطانيّ معه، إذ هكذا قرأها الشعب وهكذا تنبّأ بها.

2. الشعر الغنائيّ الثوريّ ورفض الاستعمار البريطانيّ - الصهيونيّ (1922-1948)

تُعَدّ فترة الاستعمار البريطانيّ لفلسطين (1917-1948) فترة مضطربة ومعقّدة هيّأت فيها بريطانيا السبُل لإقامة الوطن القوميّ اليهوديّ والاستيطانيّ في فلسطين. ويَعتبر غسّان كنفاني (1972)، في تحليله ذي البعد الماركسيّ الچرامشيانيّ العميق لأسباب ثورة العام 1936، أنّ الاستعمار البريطانيّ بعد أن ألحق بسياساته الضرر بالفلاحين والعمّال، قد ألحق ضربة عميقة وقاصمة بالقوى المشكِّلة للبنْية الاقتصاديّة الفلسطينيّة والاجتماعيّة آنذاك، وهما الإقطاع الفلسطينيّ الإكليريكيّ والبرجوازيّة العربيّة المدينيّة الصغيرة والمتوسّطة، التي أَلْفَتْ نفسها مهدَّدة أمام صعود اقتصاد رأسماليّ يهوديّ متحالف مع الاستعمار البريطانيّ، على الرغم من محاولة بعضها التعاون والاستفادة من هذه الطبقة الاقتصاديّة الاستعماريّة الجديدة (المصدر السابق، ص 12). قاد المثقّفون، الريفيّون والمدنيّون على حدّ سواء، حملات تحريض ثوريّ ضدّ الاستعمار البريطانيّ والاستيطانيّ الصهيونيّ، وكلّ ما يرتبط به من علاقات اقتصاديّة واجتماعيّة محلّيّة (المصدر السابق، ص 20). وقد انعكس هذا التحريض على نحوٍ قويّ بالأغاني الشعبيّة السياسيّة بمختلف أنواعها وبالشعر الفصيح كذلك، بحيث نشأت "علاقة جدليّة" عميقة بين هذين النوعين من التعبيرات الثقافيّة (المصدر السابق، ص 15). وهذا ما ميّز فترة النضال ضدّ الاستعمار البريطانيّ؛ إذ إنّ أغاني وأهازيج الناس -العامّيّة وتلك الفصيحة- انتشرت إذّاك انتشارًا منقطع النظير، وصارت بمثابة منبر إعلاميّ وثوريّ تحريضيّ يخبر عن حال الثورة ضدّ الانتداب، وعن حال الوضع

السياسيّ عامّة. واتّضح ذلك أكثر خلال فترة الثلاثينيّات حيث استضاء شِعر المثقّفين المدنيّين الفصيح بواقع القهر الفلاحيّ وبواقع الجماهير، حتّى أصبح صورة مرآويّة لا للواقع السياسيّ فحسب، بل كذلك صوتًا تحذيريًّا مستبصرًا بالخطر الاستعماريّ القادم. وبذلك يصبح من المتعذَّر، في هذه الفترة تحديدًا، أن نفصل بين الشعر الشعبيّ العامّيّ والشعر الفصيح، بالنظر إلى "الانعكاسات التحريضيّة" (المصدر السابق، ص 14) التي عكستها الحركة الأدبيّة الشعريّة (بنوعيها شعرًا ونثرًا) آنذاك، والتي كانت ترصد السياسيّ اليوميّ المَعيش وانعكاساته على الشعب. وقد ساعد أيضًا القوّالون والجوّالون في نشر هذه الثورة الثقافيّة الشعريّة الغنائيّة على ألْسنة الناس كثيرًا، وهو ما ساعد على تعزيز التحريض الثوريّ للناس ضدّ الاستعمار. شكّلت مثل هذه القصائد الفصيحة والأشعار الشعبيّة أدوات وعي ثوريّ، إذ أبصرت الواقع كما هو، وحذّرت منه ونقدته وتنبّأت بمآلاته الخطيرة التي أدّت لاحقًا إلى النكبة الفلسطينيّة في العام 1948. فقد رأت بالخطر الذي يحيط بفلسطين ثلاث ركائز كبرى، هي: الخطر الخارجيّ الإمپرياليّ المتمثّل ببريطانيا، حليفة الحركة الصهيونيّة وأداتها العمليّة لتحقيق المشروع القوميّ الصهيونيّ؛ الخطر العربيّ المتمثّل بتواطؤ القيادات العربيّة مع المشروع البريطانيّ الصهيونيّ؛ القيادات الإقطاعيّة المحلّيّة والبرجوازيّة المدنيّة التي حاولت تحقيق مصالحها من خلال تقديم الدعم والعون للحكومة البريطانيّة (المصدر السابق، ص 20).

نَظَمَ الشاعر إسكندر الخوري البيتجالي قصيدة ناقدة مخاطِبًا فيها آرثر بلفور، وزير الخارجيّة البريطانيّ آنذاك، بعدما حضر إلى فلسطين في العام 1925 ليشارك في حفل افتتاح الجامعة العبريّة مع عدد من الشخصيّات الاعتباريّة، ومن بينهم أحمد لطفي السيّد مندوبًا عن الحكومة المصريّة. وقد انتقد فيها البيتجالي التواطؤَ البريطانيّ مع الحركة الصهيونيّة الواضح مُذّاك وتهاوُنَ "المملكة المصريّة"، المستقلّة حديثًا، مع المشروع الاستعماريّ الإمپرياليّ العالميّ (المصدر السابق، ص 17):

تقول القصيدة:

مـن لندنٍ هـرولتَ تُضْرِمُ نارَ هَدْيِ الواقـعةْ
يا لوردُ ما لَوْمي عليكَ فأنتَ أصلُ الفاجعةْ
لَـوْمي عـلى مِـصر تــمدُّ لنا أَكُفًّا صافِـعةْ

في ما يلي، سأقدّم نماذج من القصائد الفصيحة والأشعار الشعبيّة الثوريّة التي أسهمت في تشكيل جذور المدّ والتعبئة الثوريّة والحراك الجماهيريّ منذ بداية الثلاثينيّات.

2.1. القصيدة الفصحى: اللغة في مواجهة الاستعمار البريطانيّ

في حقبة الثلاثينيّات، شكّل الشعراء عبد الرحيم محمود وإبراهيم طوقان وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) وغيرهم أعلامَ ثورة ثقافيّة قادت إلى إذكاء جذوة الكفاح المسلّح وجعْله "جزءًا من التراث الثقافيّ للجماهير" (المصدر السابق، ص 36، ص 58).

ففي قصيدة للشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود، ينتقد فيها موقفَ السعوديّة من الانتداب البريطانيّ، وتحالُفَها معه وضعْفَ موقفها في مناصرة الشعب الفلسطينيّ، يقول مخاطبًا الأميرَ السعوديّ الذي حضر في العام 1935 لزيارة المسجد الأقصى:

المسجدُ الأقصى، أجئتَ تزورُهُ أمْ جئتَ مِنْ قَبْلِ الضياعِ تودِّعُهْ؟!

وكذلك الأمر مع قصيدة عبد الكريم الكرمي "انشر على لهب القصيد"، القصيدة اللاذعة والناقدة للحكومات العربيّة التي لم تدعم ثورةَ الفلّاحين على الاستعمار البريطانيّ وإضرابَهم الطويل في العام 1936، وسعت إلى التوسُّط لإيقافها (المصدر السابق). فيها يقول:

انشرْ على لهبِ القـصيدِ شكوى العبيدِ إلى العبيدِ
إنّي لَأُرسلها مجـــــلجِلةً إلى الملك الســـــعودي
أسْتارُ مكّةَ كيف تُسْدُلها على الخصـــــــمِ اللدودِ؟

وعبّر إبراهيم طوقان عن تخاذُلِ طبقة كبار مُلّاك الأراضي، وبيعِهم الأراضي لليهود والحركة الصهيونيّة، بقوله:

باعوا البلادَ إلى أعدائِـهِمْ طمـــعًا بالمالِ، لكنّما أوطانَهم باعُـــوا
قد يُعْذَرونَ لَوَ انّ الجوعَ أرغمـــهمْ واللّهِ ما عطِشوا يومًا ولا جاعُوا

ليس ذاك فحسب، بل لقد جسّد إبراهيم طوقان، في قصيدته الشهيرة "الفدائيّ"، صورة للثائر والفدائيّ الرافض لواقع الخضوع والاستسلام الذي حاولت بريطانيا والقوى المحلّيّة والعربيّة والعالميّة المتحالفة معها أن ترسّخه. نَظَمَها طوقان في التاسع من حزيران عام 1930 لمناسبة إقدام أحد الثوّار على محاولة اغتيال النائب العامّ في القدس أمام مقرّ دار الحكومة في القدس، فأصابه بجروح. وكان النائب العامّ يهوديًّا بريطانيّ الجنسيّة، نكّل بالفلسطينيّين عبْر القوانين الظالمة التي فرضها عليهم (طوقان، 2013، ص 127).

يقول أحد مقاطع القصيدة:

لا تلوموه، قـد رأى مـــنهج الحقِّ مظلِما
وبلادًا أحبّهـــــــا ركـــــــــنُها قدْ تَرَدَّما
وخـصومًا بِبَغْيِهِمْ ضجّت الأرضُ والسَّما

مَـرّ حـيـنٌ، فـكـادَ يـقـتـلُـهُ اليأسُ، إنّما

هــوَ بالبابِ واقفُ والردى مـــنْه خائفُ
فاهدئي يا عواصفُ خَجَلًا مـــــن جراءتِه

تمثّل هذه القصيدة انعكاسًا لمرحلة ثوريّة جديدة في النضال ضدّ الاستعمار البريطانيّ والصهيونيّ، وهي تبيّن تخوُّف الناس من الاستعمار البريطانيّ وما سيجلبه لهم، وثورتهم عليه، حتّى شكّلت ثورة الشيخ عزّ الدين القسّام (1935) وثورة الفلّاحين في العام 1936 مساحة للناس لتفريغ غضبهم الثائر، ولرفضهم للحركة الاستعماريّة البريطانيّة-الصهيونيّة ومقاومة كلّ من يَدين بالولاء لها. عبّرت هذه القصيدة، وقصائد أخرى مثيلة، عن الصور المتعدّدة للشهيد، أو من سيكون بمقامه، ومنها: "الفدائيّ"؛ "الثائر"؛ "المقاتل". وقصيدة "الثلاثاء الحمراء" (لإبراهيم طوقان أيضًا) روت حكاية استشهاد الشهداء الثلاثة عطا الزير ومحمّد جمجوم وفؤاد حجازي، الذين أعدمهم الانتداب البريطانيّ في العام 1930، وكذلك قصيدة "سأحمل روح على راحتي" (للشاعر الشهيد في معركة الشجرة عبد الرحيم محمود). تلك قصائد لا زالت معروفة ومشهورة إلى اليوم.

فضلًا عن ذلك، تُمثّل هذه الأشعار، ذات الإيقاع اللحنيّ السلس السهل الغناء، الوجهَ الآخَر للشعر الشعبيّ؛ فهي - وإنْ كانت باللغة الفصحى، التي ترتبط غالبًا بطبقة النخبة والمثقّفين- كانت هنا أداةً لمقاومة الاستعمار البريطانيّ الذي كان يسعى لتجهيل الفلّاحين، ومنع استخدام اللغة الفصحى في الإذاعة البريطانيّة في الفترة العربيّة، إذ كانت تقسم فترات بثّ الإذاعة إلى فترات ثلاث: العربيّة والعبريّة والإنجليزيّة (ستانتون، 2012، ص 31). ولكن مع ذلك، كانت هذه الأشعار تُتناقل بسهولة وسرعة على ألْسنة الناس ويغنّونها، حتّى غدت من القصائد المعروفة والشهيرة إلى يومنا هذا. واعتمادًا على تحليل غسّان كنفاني (1972، ص 14)، الشعر الفصيح والشعر العاميّ، معًا، قد رافَقَا ثورة الناس في الثلاثينيّات، وكانا وسيلة للتعبئة الثوريّة والتحريض ونشر الوعي السياسيّ بين الناس، وهذا ما ساعد بصورة عامّة في تأجيج ثورة العام 1936، وعبّر خلالها الناس عن مخاوفهم وموقفهم من الحركة الصهيونيّة ومقاومتهم لها (المصدر السابق، ص 18).

2.2. الثائر المطارَد في الأغنية الشعبيّة

جسّدت بعض الأغاني الشعبيّة شخصية المطارَد أو المطلوب الفلسطينيّ من قِبل الاستعمار. فقد تغنّت بعضها بحكايات الثوّار الفلسطينيّين المطارَدين الذين ثاروا على الانتداب البريطانيّ، ومن بينهم الثائران اللذان عُرِفا بِـ "أبو جلدة" وَ "العرميط"، وهما على الترتيب: أحمد المحمود (من قرية طمّون شمال شرق مدينة نابلس)، وصديقه صالح أحمد المصطفى (من قرية بيتا، من قضاء المدينة نفسها). هذان الثائران شكّلا لمدّة طويلة إرباكًا شديدًا لحكومة الانتداب التي طاردتهما مطوّلًا، إذ أسّسا مجموعة لمقاومة الانتداب البريطانيّ تكوّنت بغالبها من الفلّاحين وتمركزت في الجبال، وذلك إثر ثورة العام 1929. ألقت حكومة الانتداب القبض عليهما بعد مطاردة مريرة وأعدمتهما في العام 1934 (صدقي، 2001، ص 103؛ رشيد، 2007). وقد أرّخت المخيّلة الشعبيّة لبطولتهما بالأغاني والروايات الشعبيّة، وهذا بعض ما ورد فيها (صدقي، 2001، ص 103):

قال أبو جلدة وأنا الطمّــوني ... كلّ الأعادي ما بهمّـــــــوني
قال أبو جلدة وأنا العرميطي ... وأنا إنْ متتْ بكفّيني صـــيتي
قال أبو جلدةْ يا خـويا صالِحْ ... اضرب لا تخطي والعمــر رايحْ
وأبو جلدة مـــــاشي لحالُهْ ... والعرمـــــــــيط راس مالُهْ
وأبو جلدة والعرمـــــــــيطْ ... يا ما كسروا برانـــــــــيطْ

شكّل هذان المطارَدان صورة للبطل الشعبيّ الثائر في المخيّلة الشعبيّة التي ذهبت -في بعض الأحيان- إلى أَسْطَرَتهما، وشكّلت قصّةُ نضالهما موضوعًا خصبًا تَداولَهُ الإعلام في العامَيْن 1933-1934؛ فقد ذكر خالد عايد (2015، ص 174-175) أنّ مجلّة "اللطائف العصريّة" الشهيرة آنذاك، والتي كانت تَصْدر في بيروت (لصاحبها أديب يوسف)، كانت قد نشرت قصّة عن "أبو جلدة" في عددها الصادر في أيّار عام 1934، وعَنْوَنت القصّة بِـ "الرواية التامّة: الثائر أبو جلدة". ولم تَخْلُ القصّة هذه من مبالغات وأحداث غير واقعيّة ابتغاءَ الإثارة والتشويق واستقطاب الجمهور. وفي فترة لاحقة بعيدة، أصدرت حنان بكير روايتها في العام (2014) عن الثائر "أبو جلدة"، وفيها اعتمدت في كتابتها اعتمادًا كاملًا على ما سبق أن نشرته مجلّة "اللطائف العصريّة". وهي رواية غير دقيقة، وفيها الكثير من اللغط وعدم الدقّة؛ فقد أقحمت الروايةُ شخصيّةَ حسناءَ يهوديّةٍ، مرسَلة من قِبل البوليس للإيقاع بِـ "أبو جلدة". وحسب روايتها، وقع كلّ من "أبو جلدة" والعرميط في غرامها، فدبّر العرميط خطّةً لتسليم صديقه "أبو جلدة" للبوليس. وهي رواية تجافي الصواب، وفيها تجنٍّ على الشخصيّات الحقيقيّة واتّهامٌ باطل لهما، وبخاصّة العرميط، الصديق المقرّب من "أبو

جلدة" والذي أُعدِم معه. وفي خضمّ تضارب الروايات التي كُتِبت عن الثائرَيْن "أبو جلدة" والعرميط، تُعَدّ الأغنية الشعبيّة، في هذه الحالة تحديدًا، إحدى الموادّ الخام في الأدب الشعبيّ (عايد، 2015، ص 178)، والتي أضاءت أحد جوانب قصّة الثائرَيْن اللذَيْن هُمِّشا من التاريخ الرسميّ، وفي أحيان أخرى جرت شَيْطنتهما حين ادّعى بعض أفراد النُّخَب أنّهما لصّان ومن قُطّاع الطرق، وبالتالي كانت هناك محاولة لاغتيالهما معنويًّا من التاريخ الرسميّ والنخبويّ، إلى حدّ تشويه قصّتهما، بعمدٍ أو دونما عمد (المصدر السابق، ص 179).

لقد قاوم "أبو جلدة" ورفيقه العرميط البدايات الأولى للمشروع الاستيطاني الصهيونيّ؛ فقد ترافقت حركتهما الثوريّة مع بعض وقائع مقاومة الشعب للمحاولات الاستعماريّة الصهيونيّة لسرقة الأراضي لصالح المشروع الصهيونيّ، على نحوِ ما نجد في مقاومةِ عرب وادي الحوارث لتسريب أراضيهم للحركة الصهيونيّة؛ وانتفاضةِ تشرين الأوّل في العام 1933؛ وتصاعُدِ التحذير من تزايد الهجرة اليهوديّة إلى فلسطين عقب صعود الحركة النازيّة في أوروبا، وفي ألمانيا تحديدًا (المصدر السابق، ص 175). وهذه الأغنية الشعبيّة تخبر عن رفضهما للحركة الاستعماريّة البريطانيّة - الصهيونيّة (صلاح الدين 2012، ص 305):

طِلِع أبو جلدة مع الثلاثِـــــةْ حاكى الكومِندار بالتلِـــــغرافِ
مِن هذي الدولة ما صِرنا نخافِ من هذي الدولة وبَنـي صهيونا

ومن الأغاني الشعبيّة والتراثية التي انتشرت على نحوٍ واسع في فلسطين والأردن، أثناء الانتداب البريطانيّ عليهما، كانت أغنية حيّد عن الجيشي يا غبيشي (بن-غازل، 2011، 31 تشرين الأوّل، ڤيديو)، وهي أغنية تروي قصّة من قصص المطارَدين المطلوبين للاستعمار البريطانيّ في تلك الفترة. وعلى ما يبدو من مضمون الأغنية، كان غبيشي من المطارَدين المطلوبين للجيش البريطانيّ أثناء قيادة الضابط البريطانيّ السير جون باجوت چلوب (چلوب باشا، الملقَّب "أبو حنيك") للجيش الأردنيّ في فترة الأعوام 1939-1956. وتسرد الأغنية حِوارًا بين شخوص الحكاية التي تتكوّن من "غبيشي" وحبيبته "حَسْنا"؛ إذ تُحذِّر حَسْنا غبيشي من خطر الوقوع في قبضة حشد من فِرق الجيش البريطانيّ بقيادة "أبو حنيك" التي جاءت للبحث عنه واعتقاله بينما كان يتخفّى في الجبال. الأغنية تَرِد على شكل حِوار بين غبيشي ومحبوبته حَسْنا، وهذه مقاطع منها:

حَسْنا

حيِّدْ عنِ الجـــيشي ... يا غبيـــــــشي
قبل الحناطـــــــير ... ما يطلُّوا.. ما يطّلوا

غبيشي

مَا حَيِّدْ عن الجـيشي ... لَويـــــــشي؟
واللي يعادي غـبيشي ... يـــا ذلُّه يـــا ذلُّه

حَسْنا

عيّن واضرب زيـــــن ... شيّل شـــــدّي..
واقطع عـرض الصّين ... ولا تْهَـــــــدِّي
تراهُم جـــــــاييْن ... فندي وفنـــــدي..
معَاهُمْ مَرْتِـــــــيْن ... وبرابِلُّه.. برابِـــلُّه

غبيشي

ميخِذْ متراســـي ... وقاعِدْ حاضـــــرْ..
فرودي حُرَّاســـي ... والخناجـــــــرْ
بساحةْ برجاســـي ... ومـــــين يخاطرْ..
ومِنْ عنَّة رصاصـي ... يـــولُّوا.. يـــولُّوا

حَسْنا

هَدَّر المـــــــاتورْ ... نزلوا العســـكَرْ..
ثمنتعشَرْ طابُـــورْ ... والَّا أكثـــــــرْ
بالسيف المشهُـــورْ ... وفـــــردِ المَوْزرْ..
وعددهُم موفـــــورْ ... اللّه يقلُّه.. اللّه يقلُّه

غبيشي

ما يْهِمْني العســكر ... ولا الدولـــــــــة..
وبقدَّمْ كـــــــرّار ... وإلها صـــــــولةْ
عند شبوبِ النـــــار ... تبقي تقـــــــولي
بو حنيك الغـــــدّار ... اللّه يـذلُّه.. اللّه يـذلُّه

غبيشي

وِينِكْ يا حَسْنا وقت العَركِهْ ... ودْمومِة سايلِهْ زيّ البِركِهْ

حَسْنا

يا ويـلي عليكْ ويـلي حينَكْ ... مالكْ قبيلهْ حتّى تعِـينَكْ
وإن صابكْ مثلي وحياة عينَكْ ... بقُصّ الجديلهْ وشعري بحِلُّه.. وبحلُّهْ

إنّ غبيشي وَ "أبو جلدة" والعرميط قاوموا الاستعمار البريطانيّ، ولكنّهم لوحقوا وطوردوا برسم القانون البريطانيّ بسبب مقاومتهم له؛ فقد عملت دولة الاستعمار البريطانيّ على قَوْنَنة تجريم المقاومة الفلسطينيّة عقب هبّة البُراق في العام 1929، واستخدمت القانون أداةً للسيطرة الاستعماريّة على السكّان المحلّيّين بحجّة تحقيق "العدالة" الاستعماريّة (بركات، 2013، ص 55)، حيث فرض جون تشانسلور، المفوّض السامي البريطانيّ في فلسطين، قانونَ إيقاع عقوبة الإعدام بالضالعين بأحداث المظاهرات والاشتباكات مع البريطانيّين (المصدر السابق، ص 61)، التي أُعدِم في أعقابها شهداء الثلاثاء الحمراء (محمّد جمجوم وفؤاد حجازي وعطا الزير)، بينما في ذات الوقت لم تَنَلْ عقوبةُ الإعدام من اليهود الذين أسهموا في إشعال هذه الاحتجاجات.

وقد نالت هذه الإعدامات، في الفترة الممتدّة بين خريف عام 1929 وشتاء عام 1930، من الثوّار العرب الذين كانوا في منطقة جبال الخليل وصفد (المصدر السابق، ص 63)، إلّا أنّ بريطانيا، على الرغم من فشلها في تقويض المقاومة الفلسطينيّة، قد استمرّت في السنين التي تلت في تنفيذ هذا القانون الجنائيّ الساعي إلى تجريم فعل المقاومة واجتثاثه؛ إذ لُوحِقَ وأُعدِم ثوّار آخرون كما تخبرنا الأغنية الشعبيّة في قصّة الثائرَيْن "أبو جلدة" والعرميط في العام 1934، وقصّة المطارَد غبيشي، الهارب من جيش چلوب باشا. إنّ ورود اسم چلوب باشا (بلقبه المعروف شعبيًّا "أبو حنيك") في الأغنية يدلّ على الفترة التاريخيّة التقريبيّة التي تتناولها الأغنية بين العامين 1939-1956، وهي الفترة ذاتها التي قاد فيها چلوب باشا الجيشَ العربيّ الأردنيّ. وليس هنالك من دلائل في الأغنية بشأن التفاصيل الدقيقة لقصّة غبيشي أو مكانها بالتحديد، أو الإفصاح عن السبب الأساسيّ لهروب غبيشي من جيش "أبو حنيك"، وبشأن ما إذا كان سببًا اجتماعيًّا، كما هو شائع في الثقافة الشعبيّة عن زواجه من حَسْنا دون موافقة عشيرتها وهروبهما معًا، أم سببًا سياسيًّا (محارمة، 2016)! بَيْدَ أنّ ما تركّز عليه الأغنية ويظهر فيها بوضوح هو بطولةُ غبيشي وتحدّيه البطوليُّ للعدد الكبير من الجنود الذين يلاحقونه، ومحاولة رفيقته حَسْنا حمايته وتحذيره منهم للتواري عن أعينهم.

حطّي إيدِكْ بِيدي	لَنْـوَلّـــــــــــــي
مطرحْ ما تْريــدي	وما ينْدَلّـــــــــــــي
وانْ عيشــت رَدِي	ولا انذلّـــــــــــــي[8]
ولا نقولُّه ســيدي	ولا نِخضَـعْلُه نِخْضَعْلُه

8. رَدي بمعنى رديء، وفي سياق الأغنية تعني تمنّي العيشة الرديئة على العيشة الذليلة.

وهنا، أُغلّبُ الاعتقاد، ومن خلال مضمون الأغنية نفسه، أنّ غبيشي هو أحد المطارَدين من قِبل الجيش البريطانيّ، ويرتكز هذا الاعتقاد على بنْية العسكرة والتسليح التي تَرِد في كلمات الأغنية من قَبيل: مارتين؛ برابيلو؛ فرد؛ خنجر؛ رصاص؛ سيف؛ فرد الموزر. ومثل هذه المصطلحات تحيل المعنى إلى سياق الحرب أو المواجهة المسلّحة، وغبيشي المطارَد لا بدّ أن يكون ثائرًا على الاستعمار البريطانيّ ومنظومته السياسيّة حتّى تستلزم مطاردتُه هذه المواجهةَ العسكريّة التي ترويها الأغنية، أكثر من كونه ثائرًا على المنظومة الاجتماعيّة التقليديّة للمجتمع، أو قد يكون ثائرًا على كلتا الجهتين.

إذن، أسهمت مثل هذه الأغاني الشعبيّة السياسيّة في إبراز صورة للمقاوم الفلسطينيّ، هُمّشت من التاريخ، وهي صورة المطارَد أو الثائر، وهي أحد جوانب شخصيّة الفلسطينيّ المستعمَر وهُويّته. وقد ساعدت هذه الأغاني في إبرازِ هذه الشخصيّة الثائرة /المتمرّدة على الاستعمار، وأَسْطَرتها، والتهويلِ بشأنها. وبذا تتحوّل هذه الشخصيّة إلى رمز بطوليّ يُحتذى به، وهذا مهمّ جدًّا في خلق ثقافة وطنيّة بطوليّة مشتركة لدى الجمهور.

واعتمادًا على تحليل غوها لحركات التمرّد الهنديّة، وجد أنّ الهنود الفلّاحين المتمرّدين في الهند الكولونياليّة قد قرأوا واقعهم المعاصر قراءة صحيحة (شاكرابارتي، 2016، ص 13). وقد تحدَّوا السلطة الاستعماريّة المسيطرة عليهم باختراعهم لشيفرات خاصّة في الكلام واللبس والتعبير عن آرائهم، وهي شيفرات لا يفهمها الأسياد المسيطرون ولا يستطيعون السيطرة عليها، فقلْبُ رموز السلطة هو الفعل الحتميّ الأوّل لتمرّد الفلاحين (المصدر السابق). نجد ذلك، على نحوٍ مدهش، في الأغنية الشعبيّة الشهيرة "يا طالعين الجبل"[9]، وهي نوع من الغناء المسمّى "الملولاله"، والتي اشتُهِرت زمن الاستعمار البريطانيّ حيث "[...] تسرد وقائع أغنية "يا طالعين الجبل" كيف أنّ النسوة كنّ يغنّين للأسرى حول سجون الاستعمار في محاولة تمرير رسالة مُفادُها أنّ الفدائيّين سيحرّرونهم من الأَسْر. تعتمد تقنيّات "الملولاله" على إضافة حرف اللام إلى الكلمات لتمويه السجّان والمخبرين" (الحزقي، 2017). وقلْب الرموز هذا، تبعًا لشاكرابارتي، يدمّر رمز قوّة عدوّه آملًا بذلك إزالة علائم تبعيّته وتدمير إمكانيّة فرض السيطرة عليه (شاكرابارتي، 2016، ص 14).

ومن تتابع الثورات والهبّات الشعبيّة الجمعيّة أو الفرديّة التي كانت رديفة لها والتي قاوم فيها الفلسطينيّون الخطر الاستعماريّ المزدوج، نشأ أكثر حدثين مؤسِّسَيْن بالوعي الثوريّ وبالتاريخ الفلسطينيّ، وبمقاومة الاستعمار الاستيطانيّ الصهيونيّ الممركَز أوروبيًّا خلال فترة الثلاثينيّات من القرن الماضي، هما ثورة الشيخ عزّ الدين القسّام وثورة الفلّاحين وما ترتّب

9. غنّت ريم بنّا وأعادت توزيع العديد من الأغاني الشعبيّة الفلسطينيّة، إسهامًا منها في إحيائها وتخليدها. من تلك، على سبيل المثال، "يا طالعين الجبل" (نسمة تي في، 2012، فيديو).

عليها. وقد عبّرت الكثير من الأغاني السياسيّة الشعبيّة عن هذين الحدثين، ولعلّ أكثرها شهرة هي أغاني الشاعر الشهيد نوح إبراهيم (1911-1938).

2.3. أغاني نوح إبراهيم: بريد الحرب السريع

يُعَدُّ نوح إبراهيم من أهمّ شعراء ثورة الفلّاحين عام 1936، وهو الشاعر الشعبيّ الحيفاويّ المولود في وادي النسناس في العام 1911.[10] وقد استُشهِد عام 1938 في معركة ضدّ الانتداب الاستعماريّ البريطانيّ قرب القرية الجليليّة "طمرة". وأسهمت شخصيّته الحماسيّة الوطنيّة في جعله خطيبًا وطنيًّا وثوريًّا لعديد من المناسبات في مختلف الأوضاع السياسيّة، وخاصّة في ظلّ الصراع ضدّ الانتداب الاستعماريّ البريطانيّ ودَوْره في تشجيع ودعم الهجرة اليهوديّة الصهيونيّة إلى فلسطين (عوض، 2001، ص 26)، وما تبعه من ممارسات عنصريّة وإقصائيّة للفلسطينيّين، كتقييد حرّيّة الصحافة والمطبوعات، وفرض أنظمة الطوارئ، وتقييد إمكانيّة عمل الفلسطينيّين في الوظائف الحكوميّة -على سبيل المثال (حجاب، 2006، ص 53).

وفي مرحلة الشباب، في مدينة حيفا، انخرط إبراهيم مع جماعة "الجهاديّة" التي أسّسها عزّ الدين القسّام، لمقاومة الانتداب والاستعمار الصهيونيّ، وكان يؤمن بأنّ حركة المقاومة تكون متينة وقويّة عن طريق تعبئةِ الجماهير والتفافهم حولها، وجعْلِ النضال السياسيّ وثيق العلاقة والصلة بالنضال العسكريّ (المصدر السابق، ص 55). ومن خلال خبرة عمله في الصحافة والمطابع في حيفا، ومن ثَمّ في صحيفة في بغداد وفي مطبعة في البحرين وفي العودة إلى حيفا لاحقًا، بعد أن سمع عن ثورة عزّ الدين القسّام في العام 1935، استطاع إبراهيم بوعيه الثوريّ أن يستخدم صوته، الذي اشتهر بجماله، في نشر أشعاره الثوريّة الشعبيّة على الناس لتعبئتهم ثوريًّا، وقد استخدم في ذلك تكتيكًا كان حديث العهد في الثلاثينيّات، وهو تسجيل أغانيه الشعبيّة الثوريّة على أسطوانات وتوزيعها على المقاهي، وذلك لإدراكه تسلُّطَ القوانين البريطانيّة على الكلمة المكتوبة والمطبوعة ومحاكمتها ومنع نشر ما تراه لا يتّفق مع مصلحتها (المصدر السابق، ص 56). ولذا فإنّ مَزِيّة الصوت تكمن في أنّ الأثير موطنه وليس شيئًا ماديًّا يمكن السيطرة عليه، وإنْ كان في مستطاع الاستعمار البريطانيّ أن يسيطر أو يصادر الوسيط الذي ينتشر فيه الصوت، فإنّه عاجز عن الاستحواذ على الصوت ذاته، وتحديدًا تناقُله شفاهيًّا بين الناس. وعلى ذلك، كان تعويل نوح إبراهيم في إصراره على إصدار الأسطوانات الغنائيّة بصوته. وعلى الرغم من أنّ الأسطوانات آنذاك لم تكن بذات الانتشار الكبير في فلسطين في كلّ بيت، فإنّها كانت في المقاهي وبعض البيوت الميسورة الحال، والتي كانت تجمع حولها كلّ مساء عددًا غفيرًا

10. اختلفت المصادر التي تناولت حياة نوح إبراهيم بشأن هذا التاريخ. فمنهم من رجّح العام 1913 تاريخًا لولادة إبراهيم لا العام 1911.

من الناس. على سبيل المثال، على نحوِ ما أشرتُ سابقًا، كان أشهر مَقْهَيين في مدينة القدس: مقهى العرب في عين كارم، لصاحبه "أبو العبد عرب"، ومقهى وبار الجوهريّة، الذي كان يزوره الفنّانون والمغنّون والمغنّيات من القاهرة وبيروت والإسكندريّة (تماري ونصّار، 2005، ص 9).

تؤرّخ أغاني نوح إبراهيم للحكاية الوطنيّة الفلسطينيّة في فترة الانتداب البريطانيّ والأحداث الوطنيّة التي واكبته، وتحذّر من الخطر الصهيونيّ الاستيطانيّ القادم. فمن قصيدته التي نَظَمها على أثر استشهاد الشيخ عزّ الدين القسّام في العام 1935 "يا خسارتك يا عزّ الدين"، وقصيدة "دبّرها يا مستر دِلّ"،[11] وقصيدة أخرى له بعنوان "تحيا رجال البحريّة" حول إضراب بَحْريّة يافا الكبير في العام 1936، والذي ابتدأه عن وعي بحّارةُ يافا ثمّ انتقل إلى جميع أنحاء البلاد، ومن غيرها من القصائد، يمكن استجلاء الكيفيّة التي بها تلّقى الوعيُ الشعبيّ الخطرَ الاستيطانيّ الصهيونيّ، والكيفيّة التي بها عبّر الناس عن رفضهم ومقاومتهم له بأصواتهم عن طريق الأغاني الشعبيّة.[12]

ومن الأدبيّات الزجليّة أغنية "دبّرها يا مستر دِلّ"[13] (عوض، 2001، ص 94)، التي وجّهها إبراهيم إلى القائد البريطانيّ دِلّ (حجاب، 2006، ص 227)، والتي تُعَدُّ من أكثر الأغاني شهرة وشيوعًا له، وفيها تتجاوز الحبكة الغنائيّة موضوع رواية الحدث كما هو إلى أن تكون ردًّا على الحدث وفاعلة فيه وفي كيفيّة تفاعل الشعب معه فتصبح جزءًا منه ومن صنعه، ومن روايته مرّة أخرى، إذ تقرن الرواية الشعبيّة أو الشفاهيّة ردّ نوح إبراهيم على المستر دِلّ بعمليّة ذكْر الحدث ذاته.

تدور الأغنية حول أنّ القوّات البريطانيّة، على خلفيّة الإضراب الكبير في العام 1936، قامت -برئاسة دِلّ- باستدعاء قوّات مساندة يقترب عدد جنودها من عشرين ألف جنديّ إضافة إلى قوّات البوليس البريطانيّ والفلسطينيّ الأساسيّة الموجودة من قَبل. وكلّ ذلك للردّ على الأحداث التي رافقت الإضراب من مظاهرات، ووضع للحواجز على الطرق، ومهاجمة مراكز

11. دِلّ هو قائد الجيش البريطانيّ والاستخبارات في فلسطين، عيّنته حكومة الانتداب إثر ثورة العام 1936 لإخماد الثورة. وسَجَن نوح إبراهيم في سجن المزرعة في عكّا على أثر الانتشار الواسع لهذه الأغنية بين الناس (حجاب، 2006، ص 227).

12. من الضروريّ لفت الانتباه إلى أنّ أغنية "من سجن عكّا طلعت جنازة" حول استشهاد الشبّان الثلاثة: محمّد جمجوم وفؤاد حجازي ومحمّد الزير، في العام 1930، يُشاع أنّ نوح إبراهيم كاتبها، ولكنّها لم تَرِدْ في أيّ من المصادر التي وثّقتْ أغاني نوح إبراهيم، سوى كتاب نمر حجاب، ولا حتّى في الموسوعة الفلسطينيّة. وفي اعتقادي، سبب اللبس يأتي بعد أكثر من أربعين عامًا على استشهاده وبالتحديد في العام 1980، حين أنتجت دائرة الإعلام والثقافة التابعة لمنظّمة التحرير الفلسطينيّة في سوريا مسلسلًا عن الشهيد عزّ الدين القسّام، ومثّل فيه الفنّان حسين منذر، المغنّي الرئيسيّ في فرقة العاشقين، دَوْرَ نوح إبراهيم، ومثّل الممثّلُ السوريّ أسعد فضّة دَوْرَ الشيخ عزّ الدين القسّام، وقد غنّى في المسلسل هذه الأغنية في تعليق غنائيّ فنّيّ على شنق الانتداب لشهداء الثلاثاء الحمراء. وبعد ذلك انتشرت الأغنية انتشارًا واسعًا على اعتبار أنّها من نَظْم وغناء الشاعر الشهيد نوح إبراهيم (فتحي، 2013، 10 كانون الأوّل، فيديو). وحول ذاك نقاش واسع.

13. للاستزادة، انظروا الأغنية ذاتها التي أعادت إنتاجها لاحقًا فرقة العاشقين: (صوت فلسطين، 2020، 3 تشرين الأوّل، فيديو).

البوليس البريطانيّ، وغيرها من الأعمال الاحتجاجية المرافِقة. وقد غنّاها إبراهيم ووجَّهها كرسالة له، تحمل خطابًا جماهيريًّا احتجاجيًّا موسّعًا باسْم المجموع الفلسطينيّ لا يخلو من روح التحدّي والمواجهة والاستخفاف بقوّات الردع التي استدعتها حكومة الانتداب لقمع الثورة.

تقول الأغنية (عوض، 2001، ص 94):

يا حضرة القائد دِلّْ — لا تظنّ الأمّـــــة بتملّْ
لكن انت ســـايِرْها — بلكـــــي عَ يدّك بتحلّْ
دَبِّرْها يا مِسْتِرْ دِلّْ
إنْ كُنْت عاوِزْ يا جِنِرالْ — بالقُوَّةْ تْغَيّرْ هالحـــــالْ
لازمْ تعتقدْ أكـــــيدْ — طَلبكْ صَعبِ مْنِ المحالْ
دَبِّرْها يا مِسْتِرْ دِلّْ
لكِنْ خــذها بالحِكْمة — وأعــطينا الثمن يا خالْ
ونقّذْ شُـــروطِ الأُمّةْ — من حُريّة واستقـــلالْ
دَبِّرْها يا مِسْتِرْ دِلّْ
جيت فَلَسْطِين الحُرّةْ — حتّى تِقْمَع الثـــــورةْ
ولمّا درست الحـــالةْ — لقـــيت المسألةْ خِطرةْ
دَبِّرْها يا مِسْتِرْ دِلّْ
بِدْنا نفَهِّم بِريطـــانيا — حتّى تِكفـــــــينا شَرّا
وتْصافي الأمّة العربيّةْ — بمنْعِ البـــــيعْ والهِجْرَةْ

بهذه الطريقة تتموضع هذه الأغنية في موضع الاحتجاج، وتُعتبَر امتدادًا للإضراب الكبير وعلامة من علاماته، وفيها دعوة للاستمرار في الثورة؛ وذلك لأنّها تنقل فعل الاحتجاج من الميدان ومن الحدث ذاته المنفعل بتاريخ وزمان وظرف محدّد، إلى التعبير عنه، وإعادة استيلاده وإنتاجه مرارًا وتكرارًا عن طريق الأغنية. وهي نوع من أنواع الخطاب بطبيعة الحال، ولا سيّما أنّ نوح إبراهيم حرص على ترجمة أسطوانة الأغنية إلى اللغة الإنجليزيّة وأهداها للبريطانيّ دِلّ لضمان وصولها إليه. كذلك تُعَدّ من الأغاني المؤرِّخة لوعي الفلسطينيّين للخطر القادم الذي يكنّه المشروع الصهيونيّ كمشروع استعمار استيطانيّ في فلسطين؛ إذ يحذّر فيها إبراهيم من مخاطر الهجرة اليهوديّة وبيع الأراضي لهم. وهي تعبّر عن المخاوف المبكّرة للناس والحركة الوطنيّة والجهاديّة التي كان ينتمي لها نوح إبراهيم، من خطر المشروع الاستيطانيّ الصهيونيّ الذي يَعُدّ الأرض هدفَه الأساسيّ، بحسب تنظيرات پاتريك

وولف، تلك التنظيرات التي يذهب من خلالها إلى اعتبار أنّ المشـروع الاستيطانيّ هو بنْية مستـمرّة (وليس حدثًا عابرًا أو ماضويًّا) تقوم على أساس محو /إلغاء سكّان الأرض الأصليّين ومصادرة أراضيهم وإحلال المستعمِرين مكانهم (وولف، 2012/2006، ص 230).[14]

وبُعَيْد استشهاد عزّ الدين القسّام -وهو معلّم نوح إبراهيم وقائده في المعركة- رثاه إبراهيم بأغنية على النمط الزجليّ المربّع، حيث تقول الأغنية (عوض، 2001، ص 76-78):

أَسّسِتْ عُصْبِةْ جِـــــهادْ حتّى تْحَرِّر البـــــــــلادْ
غايِتْها نَصِــر أو اسْتِشْهادْ وجَمَّعِتْ رجـال غَيّورينْ

الجِسِمْ ماتْ.. المبدأْ حيّ والدّما ما بِتْصيـــــر مَيّ
مِنعاهدْ اللّه يـــــــا خَيّ نْمـــوت مُوتِة عزّ الدينْ

هذه الأغنية، وإنْ كانت قد كُتبت في رثاء الشهيد القسّام، تعطي كذلك انطباعًا عامًّا عن مبدأ القسّام في الثورة ومنهجه فيها، حيث آمن بأنّ الثورة ليست حدثًا سريعًا، بل هي عمليّة تراكميّة ومتأنّية، لا بدّ من تنميتها عن طريق التعبئة والحماسة الموجّهة للجماهير (المصدر السابق، ص 71). وهكذا فقد سلك إبراهيم في أغانيه المسلك الثوريّ ذاته الذي سلكه الشهيد عزّ الدين القسّام، وكان شعاره بعد استشهاد القسّام "يا رفاقي موتوا شهداء". وبسبب هذا النفَس الثوريّ والمستمرّ عنده، فإنّ أشعاره (وكانت تُطبع خارج البلاد) مُنِعت من الوصول إلى فلسطين بأمر من مراقب المطبوعات الإنچليزيّ في فلسطين (المصدر السابق، ص 27).

لقد دشّنت بحريّة يافا[15] بداية الإضراب الكبير عام 1936، وانتشر بعدها إلى عموم فلسطين ومدنها على نحوٍ خاصّ، واستمرّ لمدّة تقرب من ستّة أشهر -وهي بالتحديد تساوي خمسة أشهر وواحدًا وعشرين يومًا (المصدر السابق، ص 13).

14. ليس من المشترَط أن يكون المحو عن طريق الإبادة الجماعيّة؛ إذ إنّ المحو في سياق الاستعمار الاستيطانيّ في مكانٍ ما يختلف عن شكله في مكان آخر. على سبيل المثال، في أستراليا وجود محو السكّان الأصلانيّين والحفاظ على جزء يسير منهم، كأصلانيّين، يسهم في تشكيل بنْية المجتمع الاستيطانيّ، وكذلك الأمر في جنوب أفريقيا في سياق الفصل العنصريّ حيث لا يمكن للمستعمِر أن يستغني عن المستعمَر وخدماته، ولكن شكل الاستعمار الاستيطانيّ الصهيونيّ مختلف، بفعل التعقيدات التي تلفّ البنْية القوميّة اليهوديّة للمجتمع الاستعماريّ الاستيطانيّ (وولف، 2012/2006، ص 244)؛ فشكله في الأراضي المحتلّة في العام 1948 يختلف عن شكله في الضفّة الغربيّة وقِطاع غزّة. وبرأي وولف، "المماهاة" أو "المحاكاة" تُعَدّ إحدى الأدوات الحديثة والهامّة للمجتمع الاستعماريّ الاستيطانيّ التي تقود إلى محو السكّان الأصلانيّين دون القيام بالإبادة الجماعيّة الكاملة (المصدر السابق، ص 243). إنّ ما تقوم به دولة الاستعمار الاستيطانيّ الصهيونيّة على درجة أكبر من التعقيد ممّا يطرحه وولف من قَبيل إقصاء السكّان العرب عن طريق الدولة القوميّة اليهوديّة، والدعوات الفكريّة الصهيونيّة التي تدعو إلى إقصاء السكّان العرب عن الانخراط في مؤسّسات الدولة والعمل معهم (Rouhana & Sabbagh-Khoury, 2015).

15. كان سبب هذا الإضراب اكتشاف عمّال في ميناء يافا 73 برميلًا مملوءًا بالأسلحة لليهود. كانت هذه الأسلحة قد وُضعت في براميل للإسمنت لإخفائها. وعليه فقد رفعت الأحزاب الوطنيّة مذكّرة إلى المندوب السامي تطالب فيها بجمع السلاح من اليهود خلال فترة معيّنة، وبمنع تهريب السلاح عبْر الحدود، محذّرة أنّه إن لم تستجب الحكومة البريطانيّة لذلك فستكون ثمّة دعوة إلى العرب للتسلُّح دفاعًا عن أنفسهم. ونتيجة لإهمال المندوب السامي للمذكّرة، توالت الإضرابات (حجاب، 2006).

في أغنية نوح إبراهيم حول الإضراب، تتجلّى الروح الثائرة لدى رجال البحريّة، وقد استطاع إبراهيم أن يمثّلها بأغنيته بطريقة موفَّقة مؤكّدًا أنّ الصراع مع حكومة الانتداب لم يكن صراعًا سياسيًّا فحسْب، بل كان اقتصاديًّا وطبقيًّا كذلك.[16] ونتيجة للإضراب، تضرّر اقتصاد البلاد الذي كانت حكومة الانتداب تسيطر عليه، وخاصّة أنّه امتدّ أيضًا إلى قِطاع النقليّات وكلّ عموم البلاد. وبِذا فقد شرعت بَحْريّة يافا بصورة عفويّة أوّلًا، ومنظَّم لاحقًا، بتوجيه ضربة عميقة إلى حكومة الانتداب دون أن تخوض معها حربًا مباشرة. وعلى أثر ذلك، شُكّلت خلال الأيّام الأولى من فترة الإضراب لجنة حملت الاسم "اللجنة العربيّة العليا" للإشراف على الإضراب، ودعت إلى الاستمرار فيه، وكان من أهمّ مطالبها لوقفه: منع الهجرة اليهوديّة منعًا باتًّا، ومنع انتقال الأراضي إلى اليهود (المصدر السابق، ص 85).

تقول هذه الأغنية الزجليّة التي تحمل العنوان تحيا رجال البحريّة (المصدر السابق، ص 81-82):

تَحْيا رجـــــالِ البَحْرِيِّةْ	مِــنْ إِسْلامْ وَمَسيحيِّةْ
و"بَحْــرِيِّةْ يـافا البَواسِلْ	أَصْحابِ الهِمِّةْ العَلِيّةْ"
وعَطّلُوا كُلّ الأعـــــمالْ	وأَعْطُوا مَثَلْ لَحيـــــفا
رَفَعُوا راسِ الأُمّةْ يَ خالْ	وْمِشْيو بِأَوّلْ صْفُــوفَهْ

وقد استطاع نوح إبراهيم أن يعكس روح وملامح هذه الفترة بأغانيه الناطقة باسم الثورة وأحداثها، وانعكاس كلّ ذلك على تعريف الفلسطينيّ لنفسه ولجماعته، ولا سيّما أنّ الهُويّة الفلسطينيّة في تلك الفترة كانت مجبَرة على أنْ يكون صراعها مع الانتداب والثورة عليه، وعلى المشروع الاستيطاني الصهيونيّ، أساسًا مهمًّا من تعريفها لذاتها المضطرّ إلى تعريف الآخر المستعمِر ليعيد هو بدَوْره تعريف نفسه والدفاع عنها. فالهُويّة -على نحوِ ما يرى فيصل درّاج (2017، ص 378)- مرتبطة بالسياق الذي ينتجها، وهي

> علاقة الهُويّة بالسياق تبني علاقة أخرى بين الهُويّة والوعي الذاتيّ. فالكائن لا يتلمّس هُويّته إلّا إذا واجه كائنًا آخَرَ له هُويّة مختلفة، وهذا كلّه، يوزّع الهُويّة على إمكانيّة مجرّدة وإمكانيّة فعليّة، أو كائنًا آخَر له هُويّة مختلفة [...] غير أنّ هذا لا يعني قط أنّ الهُوية مُعطاة سلفًا وجاهزة التكوين، بل يعني أنّ بعض عناصر الهُوية منتشر، وأنها تحتاج إلى سياق، سِمَتُه التهديد والاضطراب، كي تتوحّد في كل فاعل، دون أن يفضي سياق الاضطراب إلى إنجاز الهُوية وإكمالها، ذلك أن إنجاز الهُوية يعني موتها لا أكثر.

16. انظروا فصل محمود يزبك في هذا الكتاب.

وهكذا شكّل عدد كبير من أغاني نوح إبراهيم أحد ملامح الهُويّة الفلسطينيّة المقاوِمة في فترة الثلاثينيّات من القرن الماضي، إذ عكس فيها موقفَ الشعب من العدوّ البريطانيّ ومخاوفه من المشروع الاستيطانيّ الصهيونيّ الذي دعمته بريطانيا ومهّدت الطريق له. وقد انتشرت أغانيه بين الناس انتشارًا هائلًا، وكانت في مرحلتها بيانًا تثويريًّا وحماسيًّا للثوّار، خاصّة أنّه اعتمد الأسلوب الزجليّ السلس وذا الإيقاع القريب للنفس، ممّا جعل شِعره روحًا للثورة وشعلة فيها (عوض، 2001، ص 12). وبِذا تُعَدّ أغانيه نوعًا من الرأسمال الشفاهيّ الذي أسهَمَ في خلق هُويّة وطنيّة قوميّة محلّيّة مناهِضة للاستعمار ومقاوِمة له.

3. المحو السكّانيّ والطرد من المكان: أغاني البؤس الفلسطينيّ بعد النكبة (1948-1952)

في خضمّ النكبة والصدمة التي لم يكن الفلسطينيّون ولا العرب قد استوعبوا أثرها ولا امتداداتها التاريخيّة المحتمَلة، راودت حناجرَهم الأغاني الحزينةُ المليئةُ بمعاني الفقدان والحزن في محاولة لمداراة النكبة التي ألمّت بالفلسطينيّين والتعبير عنها للتخفيف من ثقلها في النفوس. ومن خلال الأغاني ومضمونها، يمكن الاستدلال أنّ الفلسطينيّين، داخل الأراضي المحتلّة في العام 1948 أو خارجها، عاشوا فترة من الحزن العميق والصدمة الكارثيّة والإحساس بالخطورة العظيمة لِما حَلَّ بهم في النكبة من اقتلاع وطرد وتشريد وفقدان للأرض والبيت والهُويّة. وهذا كلّه يقع في قلب المشروع الاستيطانيّ الاستعماريّ. فميزان الهُويّة الفلسطينيّة أصابه بعض العطب بعد النكبة باختلال أهمّ مكوِّنَيْن من مكوِّنات الهُويّة، وهما السكّان والأرض التي يعيشون عليها، وبخاصّة بعد تهجيرِ ونُزوحِ عدد كبير من الفلسطينيّين من أراضيهم إلى الشتاتَيْن العربيّ والعالميّ، ومصادرتها من قِبل الاستعمار الاستيطانيّ الصهيونيّ. وكنتيجة لذلك، عبّرت المخيّلة الشعبيّة بالأغاني عن الكيفيّة التي تعامل بها الفلسطينيّون مع نكبتهم؛ إذ على الرغم من الصدمة العميقة التي أصابتهم فقد زاوجوا بين الحزن والإيمان بضرورة العمل والكفاح ضدّ دولة الاستعمار الصهيونيّة، وكذلك كانت الأغنية وسيلة الفلسطينيّين الذين خضعوا للحكم العسكريّ الصهيونيّ داخل الأراضي المحتلّة في العام 1948 لممارسة "المقاومة بالحيلة" بحسب تعبير جيمس سكوت (1995)؛ إذ عبّروا خلالها عن رفضهم ومقاومتهم للاستعمار الاستيطانيّ دون أن يُضطرّوا إلى المواجهة المباشرة معه (درويش وريغبي، 2018، ص 54).[17]

وفي العام الأوّل بعد عام النكبة، نجد أنّ بعض الأدبيّات التي سردت النكبة تحدّثت عن حالة من الخرس الفلسطينيّ الحزين في الأغاني الشعبيّة من هول الصدمة الكارثيّة. في هذا

17. للاستزادة بشأن فترة الحكم العسكريّ في الأراضي المحتلّة في العام 1948، انظروا: (Nassasra, 2020).

الصدد، يشير عادل منّاع إلى أنّ أهالي عيلبون –على سبيل المثال- امتنعوا في ذاك العام عن عَقْد مناسبات الفرح تمامًا (منّاع، 2016، ص 258). ثمّ لجأ الفلسطينيّون إلى الأغنية الشعبيّة السياسيّة للتعبير عن معاناتهم وأمانيهم بشأن العودة للضائع من الوطن، وغناء التراويد[18] الحزينة التي تعكس الشعور النفسيّ الجوّانيّ للفلسطينيّ المقتلَع من أرضه. ونجد أنّ الكثير من هذه الأغاني تحدّثت عن الطرد والاقتلاع والخروج من الوطن، والأمل في العودة إليه. فعلى سبيل المثال، بعد النكبة تأتي هذه الأغنية وهي تصف حال التهجير والوضع المزري للّاجئين داخل الأراضي المحتلّة وفي الشتات (البرغوثي، 1990، ص 412):

قدّرْ عليـــــنا الخَلّاقْ ... جِـــــينا ودَشَّرْنا الأَرْزاقْ
شْرِبْنا عَلْـقَمْ ما بِنْذاقْ ... في الخان بْنِشْحَد طحينْ
وصِـــــرْنا نِنْشد بَعَضْنا ... تَأْجــانا سَمْنة وْسَرْدينْ
وْضَيّعنا الاسم العَتيقْ ... وصارْ اسمْنا لاجِئـــــينْ

وهي أغنية تصف الوضع الفلسطينيّ الكائن في المخيّمات وفي الشتات، ومضمونها توصيفيّ ذو شجن ورفض مُرّ للواقع الفلسطينيّ المستعمَر بعد النكبة. وتبيّن الأغنية حالة الضياع الفلسطينيّ والانخساف الذي لحق بالهُويّة الفلسطينيّة عامّة واللاجئين خاصّة، الذين لم يخسروا الأرض فحسب، بل خسروا كذلك هُويّتهم وأَمْسَوْا بين ليلة وضحاها فاقدين لاسمهم الفلسطينيّ وأُلحِقت به اللازمة المُرّة: "اللاجئ". وفي هذا الصدد، يشير إلياس خوري (2012، ص 44)، في معرض تحليله للنكبة الفلسطينيّة المستمرّة، إلى أنّ الفلسطينيّ فقَدَ خلالها أربعة عناصر أساسيّة مرتبطة بوجوده وهي: الأرض؛ المدينة (حيث فقد الفلسطينيّون المدن الساحليّة الثلاث: حيفا ويافا وعكّا، وبالتالي خسروا نهضتها الثقافيّة آنذاك حتّى العام 1967)؛ الاسم الفلسطينيّ (إذ تفكّكت الهُويّة الفلسطينيّة بتفكُّك الجغرافيا الفلسطينيّة، فأصبح الفلسطينيّون داخل الأراضي المحتلّة عام 1948 يسمَّوْن "عرب إسرائيل"، وكذلك الفلسطينيّيون في الضفّة الغربيّة سُمُّوا بالأردنيّين، وفي قِطاع غزّة سُمُّوا بالمصريّين، نظرًا لإلحاق كلّ من الضفّة الغربيّة بالأردن وقِطاع غزّة بمصر حتّى العام 1967، ومَن هُجِّروا من بيوتهم أصبح اسمهم لاجئين، وبذا فُقِد الاسم الفلسطينيّ حينها إلى أن استُعيدَ في الستّينيّات مع انطلاقة منظّمة التحرير الفلسطينيّة في العام 1964 وبالنهضة الثقافيّة التي رافقتها)؛ وخسروا -رابعًا- حكايتهم.

18. "التراويد" عرّفها نبيل علقم بأنّها أغنية تغلب عليها العاطفة، تؤدّيها المرأة للغناء للأطفال، أو للتعبير عن الحزن أو لشكوى الهموم أو في وداع العروس. يغلب على لحنها التكرار، ومن هنا جاءت كلمة "ترويدة" من "ردّد"، ويَغلب عليها كذلك مدُّ الأحرف في أواخر المَقاطع (علقم، 1977).

وبالتالي، فإنّ هذه الأغنية تشير إلى الوضع الفلسطينيّ الناشئ آنذاك، والمرتبط بفقدان الهُويّة الفلسطينيّة على أثر النكبة ودخول عناصر جديدة على الهُويّة يحدّدها السياق الاستعماريّ الجديد، والمنفى واللجوءُ من أهمّ أُسُسها (درّاج 2017، ص 381). وكي تكون لاجئًا، عليك أن تفقد هُويّتك، حيث إنّ اللا-هُويّة هي الضرورة اللازمة للّاجئ كي يحصل على "كَرْت المؤن" من وكالة الأمم المتّحدة لإغاثة وتشغيل اللاجئين ("الأونروا") التي تزوّد اللاجئين ببعض ممّا يحتاجونه من مؤونة، نحو: "الأرزّ والبرغل والسمن وعلب السردين والبسكويت السميك، إضافة طبعًا إلى حبّات زيت السمك"... (طلّوزي، 2018، 30 أيلول).

وثمّة أغانٍ شعبيّة أشارت إلى موقف اللاجئين من وضع اللجوء الذي ابتُلُوا به، حيث تُفصح الأغنية عن الشعور بالمرارة والهَوان الذي اكتسح مشاعر اللاجئين من جرّاء تحوُّلهم من أصحاب أرض أعزّاء إلى "عبء" وَ "فضلة" تُقدِّم لهم "الأونروا" المساعَدةَ مِنّةً وعطفًا. أضف إلى هذا أنّ الرفض الشعبيّ لخدمات "الأونروا" يحيلنا إلى دَوْر هذه الوكالة وإسهامها منذ العام 1951 في دعم مشاريع التوطين الأمريكيّة والبريطانيّة للّاجئين وتسهيل اندماجهم الاقتصاديّ في أماكن لجوئهم، بدلًا من أن تسهم في استعادة حقّهم بالعودة (سلام، 1994، ص 14). تقول الأغنية (صلاح الدين، 2012، ص 312):

ما بِدْنا خْيامْ وبَطاطينْ	وَلا كيكُوز[19] وَسَـرْدين
ولا سَمْنِةْ وَلا طْحـــينْ	بِدْنا نِرْجَعْ لَهـــــالدارْ

وانبرت أغانٍ أخرى مشابهةٌ لنقد دَوْر اللجنة الدوليّة للصليب الأحمر في تعميق مشكلة اللاجئين وبقائها، لا في الإسهام في حلّها؛ وذلك أنّ هذه المساعَدات لا تمنح الفلسطينيّ عودةً إلى أرضه التي طُرِد منها، بل تُحسّن من وضعه الذي وُجد فيه، واللاجئ ليس بحاجة إلى من يُحسّن مأساته ويجمّلها، بل هو بحاجة إلى من يضع حدًّا لها. تقول الأغنية (المصدر السابق، ص 311):

الصليب الأحمر كِبّوا طحيناتُهْ	ضيّع الوطــن.. يفضح خَواتُهْ
الصليـب الأحمر كِبّوا سردينُهْ	ضيّع الوطن.. اللّه يحرق دينهْ

وقد نلمس في هذه الأغنية بعض الإشارات إلى الدَّوْر غير الإيجابيّ أيضًا الذي تقوم به منظّمة الصليب الأحمر التي لم تمنع المذابح التي قامت بها العصابات الصهيونيّة، إبّان النكبة الفلسطينيّة؛ إذ يشير سلمان أبو ستّة إلى أنّ اللجنة الدوليّة للصليب الأحمر كانت موجودة في فلسطين قبل قرار التقسيم في العام 1947، وشهد بعض ضبّاطها مذبحة دير ياسين وكانت سجلّات الصليب الأحمر (التي كُشِفت واتيح الاطلاع عليها في العام 1996) قد سجلّت

19. قد يكون المقصود بها Cookies.

بعض أحداث النكبة، وقد كُتِبت بلغة جافّة وحياديّة (أبو ستّة، 2006، ص 11). وعلى الرغم من أنّ الأدبيّات التي أرّخت للنكبة الفلسطينيّة لم تذْكر بوضوحٍ دَوْرَ الصليب الأحمر آنذاك، تُظهِر هذه الأغنية استياء الشعب من دَوْر الصليب الأحمر وغضبه عليه واتّهامه بالإسهام في ضياع فلسطين، ولربّما "حياديّةُ" هذه اللجنة الدوليّة وخوفُها من اتّهامها بالعداء للساميّة من قِبل الحركة الصهيونيّة، وتعاميها عن المأساة الفلسطينيّة، واقتصارُ دَوْرها على تقديم بعض الخدمات لضحايا الحروب والكوارث، قد جعلت الشعب الفلسطينيّ يُظهِر من خلال الأغنية رفضه لها.

وتصف أغنية أخرى الوضع الفلسطينيّ المأسويّ بعد التهجير والطرد من الوطن، على نحوِ ما نجد في هذا المقطع من العتابا (البرغوثي، 2012، ص 412):

أَنَا لَابْكِي وَبَكّـــــــي الْحَجَرْ لِسْوَدْ — يَ يوُمِ رْحِيلْـــنا يا يُومْ إِسْوَدْ
وَانا آنْ غَنّيتْ قالُوا الناسْ مِسْــعَدْ — وَانا آنْ بَكِيتْ عَ فْرَاقِ لِوْطانْ

تشير هذه الأغنية، وغيرها من الأغاني الكثيرة التي عبّرت عن المشاعر العميقة من الحزن تجاه الوضع الاستعماريّ الفلسطينيّ وفقدان الوطن والهُويّة، إلى أنّ زوال الحزن والهمّ الذي أَلَمَّ بالكلّ بالفلسطينيّ يقتضي زوال المأساة ذاتها، وبالتالي فإنّ التخلّص من الاستعمار الصهيونيّ شرط أساسيّ لتحقُّق العودة الفلسطينيّة. تقول هذه الأغنية من مقطع الدلعونا (البرغوثي، 1990، ص 30):

يا ربّي أعطِ يا ربّي جـودي — خلّصْنا ربّي مـــن هَاليهودِ
خلّي هَالوَطنْ لَأَهْـلو يْعودِ — وِنْصيرْ نزَغْرِتْ على دَلْعونا

وهو ما نجده كذلك في أغنية "يا ظريف الطول"[20] (صلاح الدين، 2012، ص 314):

يا ظَريفَ الطولْ وقِّفْ تـا آقُلَّكْ — رايِـــحْ عَالْغربِهْ وِبْلادَكْ أَحْسَنْ لَكْ
خـــايِفْ يا خيّي تْروح وْتِتْمَلَّكْ — وِتْعـــــاشِرْ اَلِاغْرابْ[21] وْتِنْساني أَنا

20. لا يمكن إعطاء هذا القالب الشعبيّ، كمثل غيره من القوالب الشعبيّة /الفولوكلوريّة الشهيرة، هُويّة فلسطينيّة محدَّدة حصريّة؛ فقد انتشرت هذه الأغاني وغيرها في سوريا الكبرى ما قبل التقسيم الاستعماريّ، وأصبحت جزءًا من الهُويّة الشعبيّة والوطنيّة لشعوب سوريا الكبرى ما بعد التقسيم الاستعماريّ في سوريا ولبنان والأردن وفلسطين. ولذا نجد الكثير من القواسم المشتركة بين بعض القوالب الشعبيّة المنتشرة في كلّ من هذه الدول. ما أورده هنا كمثال هو استخدام القوالب الشعبيّة التقليديّة للتعبير عن قضيّة أو هَمّ وطنيّ أو اجتماعيّ، وقد تتعدّد هذه القضايا وتتنوّع بين فِراق محبوب مهاجر أو مهجَّر. ولذا نجد الكثير من نُسخ أغاني ظريف الطول في سوريا وفي لبنان والأردن وفلسطين (انظروا أغنية "ظريف الطول" بصوت الفنّان اللبنانيّ نصري شمس الدين (1927-1983) (فريد، 2019، 7 أيّار، فيديو)).

21. وهي بمعنى الأغراب. وردت في المصدر "الأغراب"، ولكن لأنّ الوزن الموسيقيّ غير دقيق آثرتُ كتابتها بالعامّيّة كما تُلفظ.

في هذا الصدد، يمكن القول إنّ تجربة الطرد الاستعماريّ للفلسطينيّ تُعتبَر أحد أسباب انتشار الأغاني الشعبيّة الأكثر شهرة مثل (يا ظريف الطول) والتي تغنّى في كثير من المناسبات. ولا يمكن إغفال ما تبوح به هذه الأغنية بشأن مشاعر الناس من خوفهم من التهجير وإجبارهم على ترك الأوطان والتوطين في أمكنة أخرى، فتناجي الأغنية الناس ألّا يرحلوا عن بلادهم وألّا يتوطّنوا غيرها. إنّ مخاوف الناس من الطرد والتملّك في أماكن أخرى خارج الوطن، تعبّر -في ما تعبّر- عن واقع سياسيّ استعماريّ للطرد المستمرّ للفلسطينيّ. فعلى سبيل المثال، حتّى بعد النكبة استمرّ طرد أهالي قرى في الجليل، على نحوِ ما نجد في طرد أهالي قريتَيْ مجد الكروم والبعنة وغيرهما في العام 1949 (منّاع، 2016، ص 206-207)، وفي محاولة تفريغ قرى الجليل الواقعة بالقرب من الحدود اللبنانيّة من أهلها، كترشيحا التي طُرد منها نحوُ 4,000 شخص، إلّا أنّهم استطاعوا العودة في تشرين الثاني - 1948 (المصدر السابق، ص 226). كما أنّ جملة "تروح وتتملّك" في هذا السياق، لا يمكن إلا أنّ تُذكِّر بمشاريع التوطين العديدة التي سعت الدول الإمپرياليّة الغربيّة إلى عرضها على اللاجئين الفلسطينيّين كحلّ "لمشكلتهم" بدلًا من تحقيق حقّهم بالعودة، كمشروع دالاس 1955، ومشروع جونسون في العام 1962، وغيرها الكثير (محيسن، 2011، ص 5). وكنتيجة لهذه المشاريع، جاء قرار الكنيست في العام 1961 القائل بأنّه "لا يمكن إعادة اللاجئين العرب إلى الأراضي الإسرائيليّة، وأنّ الحلّ الوحيد لهذه المشكلة هو بتوطينهم في البلاد العربيّة" (Flapan, 1961, p. 8) وبالتالي التخلّص النهائيّ منهم. وعليه فإنّ خوف أبناء الشعب الفلسطينيّ من خطورة هذه المشاريع جعلتهم يعبّرون عن هذه المخاوف بالأغاني ويتحسّرون فيها على الكارثة الفلسطينيّة وعلى قلّة حيلتهم. وتُغنّى هذه الأغنية كذلك في السياقات الرومانسيّة التي تحكي عن غياب الأحبّة ولوعة الفِراق والهجر.

وممّا يثير الاهتمام أنّ أغاني الأعراس والأفراح التي كان يغنّيها الفلسطينيّون قد حُوّلت، في مختلف أماكن تواجد الفلسطينيّين، إلى أغانٍ تجمع ما بين مضمونٍ حزين ومفجِع، يليق ويتناسب مع النكبة الفلسطينيّة، وتجارِبِ الحبّ والخوف من الفِراق والفقدان كما في "حيّد عن الجيش" وَ "يا ظريف الطول". وثمّة أغانٍ أخرى حافظت على قالبها اللحنيّ ولكن غيّرت مضمونها ليتناسب مع الحالة السياسيّة والاجتماعيّة الشاملة التي أصابت حياة الفلسطينيّين كلّها بعد النكبة، على نحوِ ما نرى في أغنية "عبد القادر ناصب شادر" –على سبيل المثال[22] (عرنيطة، 1968، ص 87):

22. أعتقدُ أنّه قد يكون المقصود بهذه الأغنية الإشارة إلى الشهيد عبد القادر الحسيني (1908-1948). وقد تحوّلت الأغنية نفسها لتشمل مضمونًا حزبيًّا سياسيًّا في مرحلة لاحقة، إذ صارت تُستخدَم للغناء للجبهة الشعبيّة في مرحلة من المراحل (أبو بكر، 2018، 14 تموز، ڤيديو).

عَبْـــد القادِرْ	ناصِبْ شـــادِرْ
فوق الشادِرْ	طيَّـــــــاراتْ
يـــــا ثَوْرِتْـنا[23]	يا حَبـــــــيبِتْنا
يللّي رجـالِكْ	شَهامـــــــاتْ
يَلّلي رْجـالِكْ	شَهامـــــــاتْ

وهي بالأصل أغنية تقال في الأعراس، وقد حافظت على قالبها اللحنيّ الشعبيّ ولكن مضمونها اختلف إذ تحوَّلَ من البكاء فرَحًا إلى البكاء حزنًا على الغياب الذي خلّفته النكبة. تقول الأغنية بمضمونها الأوّل (المصدر السابق، ص 87):

عَبْد القـــادِرْ	ناصِبْ شـــادِرْ
جَنْب الشادِرْ	بَيّـــــــاراتْ
جَنْب الشادِرْ	بَيّـــــــاراتْ
يا مَريـــوما	في الكْرومـــــا
سَـبْع هْدوما	مُفَصَّـــــلاتْ
سَـبْع هْدوما	مُفَصَّـــــلاتْ
فَصَّـــلتيهنْ	زَوَّقتـــــيهِنْ
وَزَّعتـــيهِنْ	عَ الْبَنـــــاتْ
وَزَّعتـــيهِنْ	عَ الْبَنـــــاتْ

من ذلك في الإمكان ملاحظة الأغنية نفسها في مرحلتين تاريخيّتين، الأولى مرحلة ما قبل النكبة، وفيها يرتكز مضمون الأغنية على الفرح والتغنّي بالعروسين، وتَحوَّلَ مضمونها في مرحلة ما بعد النكبة اللاحقة إلى مضمون سياسيّ ثوريّ، متأثّرًا بطبيعة المرحلة الجديدة. وبذلك يمكن القول إنّ مضمون الأغنية غالبًا ما يكون على علاقة بالظرف والسياق السياسيّ أو الاجتماعيّ أو الاقتصاديّ المحيط به والذي أنتجه، فإذا استُخدِمت الأغنية الشعبيّة في المظاهرات، على سبيل المثال، فإنّها تثقل بحمولة سياسيّة ثوريّة مع حفاظها على قالبها الشعبيّ التقليديّ ذاته (McDonald, 2006, p. 123).

أبرزت الأغنية الشعبيّة السياسيّة في هذه المرحلة أَجِنْدة الشعب وتصوُّر أبنائه لطريقة تحقيق عودتهم وإزالة مأساتهم، وهي بطرد الصهيونيّة والقضاء عليها حتّى استعادة

23. أعتقد أنّ كلمة "ثورة"، الواردة في الأغنية، تدلّ على كثير من الأحداث السياسيّة، ومنها الثورة الفلسطينيّة الكبرى في العام 1936، ولا سيّما بالالتفات إلى اسم عبد القادر، أبرز قيادات ثورة عام 1936 في القدس. والمصطلح "ثورة" ليس حصرًا على مصطلح الثورة الذي أُعيدت بَلْوَرَتُه بعد إنشاء منظّمة التحرير الفلسطينيّة في العام 1964 وانطلاق حركة "فتح" كحركة ثوريّة فلسطينيّة في العام 1965 (الكاتبة).

البلاد. وبذا فإنّ مشروع التحرير الذي عبّر عنه الناس بعد النكبة هو مشروع التحرير الكامل. ولا تتوقّف مَهَمّة الأغنية فقط عند تعبيرها عن حالة خاصّة أو عامّة أو وصفها، كما لا تكتفي بمضمونها التثويريّ والحماسيّ وإنّما تتعدّى ذلك لتكون أيقونة ثوريّة نقديّة للواقع السياسيّ العربيّ أيضًا، ولتصحيح مساره أو تعديله أو حتّى التراجع عنه إنِ استدعى الأمر ذلك. ومن ذلك قصيدةُ يوسف حسّون المغنّاة التي تحمل العنوان مرسال فلسطين (البرغوثي، 2013، ص 277) التي يتّجه فيها إلى نقد الوضع العربيّ السياسيّ الرسميّ المستسلم إبّان النكبة، وذلك في العام 1950. يقول فيها:

يا قادَةَ العُرْبِ يا ســـــــاداتْ يا أَعْيانْ ... هذي فلسطينْ بِدْها جيــوشْ تِحْميها
ودولِةْ بريطـــانيا أَمْكَرْ مِـــنْ الثُّعبـــانْ ... والموتْ في نابْها ســـــــــاعِةْ تِلويّها
اللـــومْ كُلّو عليكُمْ يا ذوي التيـــــجانْ ... هذا اعتْقـــــــادي ونَفْسي لا أُبريّها
نحنا طَلَبْنـــا وْصَيَّحْنا بِفَرْدِ لْســـــــانْ ... حَتّى نْسَلِّح فلســـــــطين وِنقَويَّها
قُلْتُم لَنـــا اطمئِنّوا أَيُّها السُّـــــــكّانْ ... نِحْنا فلســـطين عِنّا جيوشْ تِكْفيها
وْفي بالنْا مْلوكْ سَبْعَةْ عندَنا يا فـــــلانْ ... إن كان ثارَتْ بني صـــــهيونْ تغنيها
ما جالْ بأفكارْنا (شَرتْوكْ) [24] أو (ويزمانْ) [25] ... يِرْبَحْ على ملـــــوكنا السَّبْعَةْ وْيِرْديها

والأغنية هذه لا تكتفي بأن تقرّع الجانب السياسيّ العربيّ الذي تهاون مع الخطر المحْدِق بفلسطين من قِبَل المشروع الصهيونيّ الأوروبيّ، بل تتّجه إلى تحميل الخطيئة الاستعماريّة الأولى لحكومة الاستعمار البريطانيّ التي مهّدت وسهّلت تحقُّق المشروع الاستيطانيّ الاستعماريّ في فلسطين، ومن ثَمّ تُحمِّل إرث الهزيمة للجيوش العربيّة التي تهادنت مع المستعمِر وأصدر قادتها أوامر للجنود بالانسحاب، والمعركة ما كانت قد انتهت بعد.

الخاتمة

إنّ النكبة كما يصفها إلياس خوري هي "مأساة مستمرّة" وَ "كارثة بلا حدود في المكان والزمان"(خوري، 2012،ص 46)، وهـي عمـليّة بنـيويّة مسـتمرّة باستمـرار الاسـتعمار الاستيطاني الصهيونيّ البنيويّ، ولذلك واجهت مقاومة بنيويّة مستمرّة ومتجدّدة بكلّ الوسائل والطرق المتاحة، وكانت الأغاني الشعبيّة العامّيّة والفصحى جزءًا من هذه المَهَمّة في مواجهة الاستعمار، وذلك لاعتمادها الأساسيّ على التناقل الشفاهيّ. وقد عكست الأغنية السياسيّة الشعبيّة الفلسطينيّة أشكالًا ومستويات عدّة من الفهم الشعبيّ الشفاهيّ لطبيعة المشروع الاستيطاني الصهيونيّ، وللشخصيّة الفلسطينيّة التي تطوّرت

24. هو أوّل وزير خارجيّة لدولة إسرائيل، وكان رئيس المجلس التنفيذيّ للمنظّمة الصهيونيّة العالميّة.

25. هو رئيس المنظّمة الصهيونيّة العالميّة وأوّل رئيس لدولة إسرئيل.

في المراحل التاريخيّة المختلفة منذ العام 1917 حتّى الأعوام القليلة التي تلت نكبة عام 1948. فقد أشارت الأغاني الشعبيّة، كما عرضنا في هذا الفصل، إلى المخاوف الفلسطينيّة الشعبيّة من الخطر الاستعماريّ المبيّت، المدعوم من الاستعمار البريطانيّ. تارة أخذت شكل التحذير من خطر الهجرات اليهوديّة إلى فلسطين وعمليّات شراء الأراضي الفلسطينيّة لليهود، وأبعادها السياسيّة الكارثيّة على الفلسطينيّين وأرضهم، كما في أغاني واصف جوهريّة. وتارة أخرى، اتّخذت من الحثّ على معاداة الصهيونيّة والاستعمار وطرده وسيلة ضروريّة للعودة الفلسطينيّة للأرض. وبِذا فهي تنمّ عن فهم شعبيّ عميق لطبيعة المشروع الصهيونيّ، وتدعو إلى انتفاء وإلغاء جوهره الاستعماريّ الاستيطانيّ القائم على طرد السكّان الأصلانيّين وعلى المحو التدريجيّ لمن تبقّى منهم. كذلك كانت هذه الأغاني من جهة رواية شعبيّة للحدث السياسيّ، ومن وجهة نظر الشعب المستعمَر كما في أغنيات إبراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود، والأغاني التي مجدّت الثائرَيْن المطاردَيْن "أبو جلدة" والعرميط، وأَسْطَرتهما كبطلَيْن (لا كمخرّبَيْن، على نحوِ ما روّجت الرواية الاستعماريّة البريطانيّة)، في حين صمت التأريخ الرسميّ الفلسطينيّ عنهم أو استدخَلَ الروايةَ الاستعماريّة بشأنهما. ومن جهة أخرى، كانت بعض الأغاني شريكة ومساهِمة في صناعة الحدث ذاته، وذلك عن طريق تعبئة الجمهور ودعوته للكفاح والمقاومة ولرفض الاستسلام، كما في أغنيات نوح إبراهيم -على سبيل المثال لا الحصر.

وعليه، فقد كان للثقافة الشفاهيّة الغنائيّة في فلسطين، وتداوُلها بين الناس بسلاسة من خلال الشفاهة، أو عن طريق وسائل الإعلام كالمذياع والچرامافون والأسطوانات الغنائيّة التي كانت منتشرة في المقاهي وفي بعض البيوت، دَورٌ مركزيّ ومهمّ في تحليل ورؤية طبيعة المشروع الاستيطانيّ الصهيونيّ على نحوٍ مبكّر، ومقاومته بالدعوة للثورة عليه بالتحريض الشعبيّ. وهي قراءة لصيقة بالواقع؛ إذ إنّ الهجوم الاستيطانيّ من البداية كان على الأرض، والأرض هي بيت الفلّاح ومَصْدر رزقه، ولذا فالتحذيرات الأولى من المشروع الاستعماريّ كانت من الفلّاح ومرويّاته الغنائيّة، ومن وجعه ذاته، وبالتالي، حقًّا يمكن للفلّاح وللتابع أن يتكلّم ويثور ويصنع تاريخه بنفسه، ويعبّر عنه بصوته، ولكن بأساليبه الخاصّة وطُرُقه. ومن هنا تأتي أهمّيّة دراسة الأغنية الشعبيّة باعتبارها مَصدرًا تاريخيًّا، إذ تشير إلى تاريخ لا تمكن قراءته وكتابته من الأسفل فحسب، بل في الإمكان روايته وسماعه من كلّ الجهات -وهذا هو عمق الرأسمال المحكيّ والإعلاميّ للأغنية الشعبيّة السياسيّة.

المَراجع

أبو ستّة، سلمان. (2006). مصادر التاريخ الشفويّ. **جريدة حقّ العودة**، 20. ص 10.

البرغوثي، عبد اللطيف. (1990). **ديوان الدلعونا الفلسطينيّ** (الطبعة الأولى). البيرة: جمعيّة إنعاش الأسرة.

البرغوثي، عبد اللطيف. (2012). **ديوان العتابا الفلسطينيّ** (الطبعة الثانية). عمّان: دار الشروق للنشر والتوزيع.

البرغوثي، عبد اللطيف. (2013). **ديوان الدلعونا الفلسطينيّ** (الطبعة الثانية). عمّان: دار الشروق للنشر والتوزيع.

أبو بكر، فادي (Fadi Abu Baker). (2018، 14 تمّوز). **أغنية عبد القادر ناصب شادر** (فيديو). يوتيوب. مستقاة بتاريخ (2020/7/1). https://2u.pw/TXGut

بركات، رنا. (2013). مجرمون أَم شهداء؟ فلندع المحكمة تقرّر. **عُمران**، 6. الدوحة: المركز العربيّ للأبحاث ودراسة السياسات. ص 55-72.

بكير، حنان. (2014). **قصّة الثائر أبو جلدة**. بيروت: دار نلسن للنشر.

بن-غازل، (binghazil). (2011، 31 تشرين الأوّل). **حيّد عن الجيشي.. يا غبيشي** (فيديو). يوتيوب. مستقاة بتاريخ (2020/8/2). https://www.youtube.com/watch?v=fdkQ34eRPK0

بوبس، أحمد. (2011). **فلسطين في الأغنيّة العربيّة**. دمشق: وزارة الثقافة.

تماري، سليم. (2004). ما بين الأعيان والأوباش: الرؤية الجوهريّة في المذكّرات الانتدابيّة. **مجلّة الدراسات الفلسطينيّة**، 60-61. بيروت: مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة. ص 108-139.

تماري، سليم. (2007). **دراسات في التاريخ الاجتماعيّ لبلاد الشام: قراءات في السيَر والسيَر الذاتيّة**. بيروت: مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة.

تماري، سليم؛ ونصّار، عصام (محرّران). (2005). **القدس الانتدابيّة في المذكّرات الجوهريّة: الكتاب الثاني من مذكّرات الموسيقيّ واصف جوهريّة، 1918-1948**. القدس: مؤسّسة الدراسات المقدسيّة.

الجوزي، نصري. (1991). **تاريخ الإذاعة الفلسطينيّة "هنا القدس" 1936-1948**. نيقوسيا: شرق برس.

حجاب، نمر. (2006). **الشاعر الشعبيّ الشهيد نوح إبراهيم**. عمّان: دار اليازوري العلميّة للنشر والتوزيع.

الحزقي، هيكل. (2017، آذار). بالحبر السرّيّ - عن التشفير كلغة وحيلة في الموسيقى العربيّة. **معازف**. مستقاة بتاريخ (2020/8/1). https://ma3azef.com

خوري، إلياس. (2012). النكبة المستمرّة. **مجلّة الدراسات الفلسطينيّة**، 89. بيروت: مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة. ص 37-50.

درّاج، فيصل. (1996). **بؤس الثقافة في المؤسّسة الفلسطينيّة**. بيروت: دار الآداب.

درّاج، فيصل. (2008). **ذاكرة المغلوبين: الهزيمة والصهيونيّة في الخطاب الثقافيّ الفلسطينيّ** (الطبعة الأولى). المغرب: الدار البيضاء.

درّاج، فيصل. (2010). **الهويّة، الثقافة، السياسة: قراءة في الحالة الفلسطينيّة**. عمّان: دار أزمنة.

درّاج، فيصل. (2017). **ذاكرة المغلوبين: الهزيمة والصهيونيّة في الخطاب الثقافيّ الفلسطينيّ** (الطبعة الثانية). رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينيّة.

درويش، مروان؛ وريغبي، أندرو. (2018). **الاحتجاج الشعبيّ في فلسطين: المستقبل المجهول للمقاومة غير المسلحة**. بيروت: مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة.

رشيد، هارون هاشم. (2007). **أبو جلدة والعرميط ياما كسّرا برانيط**. عمّان: دار مجدلاوي.

زعيتر، أكرم. (1992). **يوميّات أكرم زعيتر: الحركة الوطنيّة الفلسطينيّة، 1935-1939**. بيروت: مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة.

ستانتون، أندريه. (2012). هنا القدس: ولادة الإذاعة الفلسطينيّة. **حوليّات القدس**، 14. بيروت: مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة. ص 22- 32.

سحاب، إلياس. (1980). **دفاعًا عن الأغنية العربيّة**. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

سكوت، جيمس. (1995). **المقاومة بالحيلة: كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم** (ترجمة إبراهيم العريس، ومخايل خوري). بيروت: دار رياض الريّس.

سلام، نوّاف. (1994). بين العودة والتوطين: أيّ حلّ لمستقبل الوجود الفلسطينيّ في لبنان؟ **مجلّة الدراسات الفلسطينيّة**، 19. بيروت: مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة. ص 29-50.

شاكرابارتي، ديبيش. (2016). دراسات التابع والتأريخ ما بعد الكولونياليّ (ترجمة ثائر ديب). **أسطور**، 3. الدوحة: المركز العربيّ للأبحاث ودراسة السياسات. ص 7–23.

الشيخ، عبد الرحيم. (2010). متلازمة كولومبوس وتنقيب فلسطين: جينيالوجيا سياسات التسمية الإسرائيليّة للمشهد الفلسطينيّ. **مجلّة الدراسات الفلسطينيّة**، 83. بيروت: مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة. ص 78-111.

صدقي، نجاتي. (2001). **مذكّرات نجاتي صدقي** (ترجمة حنّا أبو حنّا). بيروت: مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة.

صلاح الدين، بيان. (2012). البعد الوطنيّ في الأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة خلال الفترة ما بين 1917-1948. **شؤون فلسطينيّة**، عدد 258. القدس: مركز الأبحاث - منظّمة التحرير الفلسطينيّة. ص 296-319. https://2u.pw/rNrrr

صوت فلسطين، (Palestine Voice). (2020، 3 تشرين الأوّل). **دبّرها يا مستر دِلّ - فرقة العاشقين**. (فيديو). يوتيوب. مستقاة بتاريخ (2020/11/20).

طلّوزي، باسل. (2018، 30 أيلول). "أونروا" وزيت السمك. **العربيّ الجديد**. مستقاة بتاريخ (2020/7/20). https://www.alaraby.co.uk

طوقان، إبراهيم. (2013). **الأعمال الشعريّة الكاملة**. القاهرة: كلمات.

عايد، خالد. (2015). قصّة الثائر أبو جلدة: بطل التاريخ الشعبيّ بين شطط الروائيّ وخلل الكتابة التاريخيّة. **مجلّة الدراسات الفلسطينيّة**، 104. بيروت: مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة. ص 174-180.

عباسة، محمد. (2014). مصادر شعر التروبادور الغنائيّ. **مجلّة حوليّات التراث**، العدد 14. الجزائر: جامعة مستغنام. ص 7- 25.

عرنيطة، يسري. (1968). **الفنون الشعبيّة في فلسطين**. القدس: مركز الأبحاث - منظّمة التحرير الفلسطينيّة.

علقم، نبيل. (1977). **مدخل لدراسة الفولكلور**. البيرة: منشورات جمعيّة إنعاش الأسرة.

عوض، خالد. (2001). **نوح إبراهيم: الشاعر الشعبيّ لثورة 1936-1939**. رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينيّة.

غوها، راناجيت. (2017). نثر مكافحة التمرّد (ترجمة ثائر ديب). **أسطور**، 6. الدوحة: المركز العربيّ للأبحاث ودراسة السياسات. ص 121-148.

فتحي، سامي (Sami Fathi). (2013، 10 كانون الأوّل). **شهداء البُراق -محمّد جمجوم - فؤاد حجازي - عطا الزير** (من سجن عكّا) (فيديو). يوتيوب.
https://www.youtube.com/watch?v=ge20XaK5s

فريد، هاني. (2019، 7 أيّار). **يا ظريف الطول (معرض دمشق 1976). نصري شمس الدين** (فيديو). يوتيوب. مستقاة بتاريخ (2020/11/20).
https://www.youtube.com/watch?v=QXCbP8Pe5Gk

كنفاني، غسّان. (1972). ثورة 36-39 في فلسطين: خلفيّات وتفاصيل وتحليل. **شؤون فلسطينيّة**، 6. القدس: مركز الأبحاث -منظّمة التحرير الفلسطينيّة. ص 45-77.

لفلسطين نغنّي (Music Palestine heritage). (2018، 27 أيلول). **هدّى البلبل عالرمّان من مسلسل عزّ الدين القسّام 1981م** (فيديو). يوتيوب. مستقاة بتاريخ (2020/11/20)
https://www.youtube.com/watch?v=aRIjCWrlmFA

محارمة، إيهاب. (2016). صور الحبّ في التراث الفلسطينيّ. **مجلّة زاجل**، العدد السادس. الدوحة: معهد الدوحة للدراسات العليا. ص 12-13.

محيسن، تيسير. (2011). قراءة في مشاريع توطين اللاجئين الفلسطينيّين. **جريدة حقّ العودة**، العدد 43. ص 5.

المناصرة، عزّ الدين. (2013). **جفرا الشهيدة، وجفرا التراث ودراسات أخرى**. عمّان: الصايل للنشر والتوزيع.

منّاع، عادل. (2016). **نكبة وبقاء: حكاية فلسطينيّين ظلّوا في حيفا والجليل (1948-1956)**. بيروت: مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة.

موسى، شحادة. (2004). **ثورة عام 1936 في فلسطين - دراسة سوسيولوجيّة**. بيروت: مركز باحث للدراسات.

الموسيقى العربيّة. (2009، 19 تمّوز). قوالب الغناء العربيّ. **الموسيقى العربيّة**. مستقاة بتاريخ (2020/7/30). https://arabianmusic.wordpress.com

نِسْمَة تي في، (NessmaTV). (2012). **الفنّانة الفلسطينيّة ريم البنّا - يا طالعين** (فيديو). يوتيوب. مستقاة بتاريخ (2020/10/20). https://www.youtube.com/watch?v=MdZPvXlR1Tw

الواصل، أحمد. (2009). **الرماد والموسيقى: حفريّات في ذاكرة غنائيّة عربيّة**. بيروت: دار الفارابي.

وثائق مختارة. (1998). الوثيقة (2): معركة القسطل واستشهاد عبد القادر الحسيني. **مجلّة الدراسات الفلسطينيّة**، 34. بيروت: مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة. ص 36-56.

وولف، پاتريك. (2012/2006). الكولونياليّة الاستيطانيّة واستئصال /محو السكّان الأصليّين (ترجمة داليا طه). **دراسات الاستعمار الاستيطانيّ**، 2(1). ص 226-252.

ياسين، صبحي. (1967). **الثورة العربيّة الكبرى في فلسطين، 1936-1939**. القاهرة: دار الكاتب العربيّ.

يعاقبة، نجيب صبري. (2007). **فرسان الزجل والحداء الفلسطينيّ**. رام الله: بيت الشعر.

Fahmy, Ziad. (2010). Media-capitalism: colloquial mass culture and nationalism in Egypt, 1908–18. **International Journal of Middle East Studies**, 42(1). Pp. 83-103.

Fahmy, Ziad. (2013). Coming to our senses: Historicizing sound and noise in the Middle East. **History Compass**, 11(4). Pp. 305-315.

Flapan, Simha. (1961). The Knesset votes on the refugee Problem. **New Outlook**, 4(9). P. 8.

Hall, Stuart. (1997). The work of Representation. In Hall, Stuart (Ed.). **Representations: Cultural representations and signifying practices** (pp. 13-74). London: Sage Publications and the open university.

McDonald, David A. (2006). **My voice is my weapon: music, nationalism, and the poetics of Palestinian resistance**. [Doctoral dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign].

Nassasra, Mansour. (2020). Two decades of Bedouin resistance and survival under Israeli military rule, 1948–1967. **Middle Eastern Studies**, 56(1). Pp. 64-83.

Rouhana, Nadim, & Sabbagh -Khoury, Areej. (2015). Settler-colonial citizenship: conceptualizing the relationship between Israel and its Palestinian citizens. **Settler Colonial Studies**, 5(3). Pp. 205-225.

Spivak, Gayatri Chakravorty. (1988). Can the Subaltern Speak?. In Nelson, Cary, & Grossberg, Lawrence (Eds.). **Marxism and the interpretation of culture** (pp. 267-310). Macmillan.

Swedenburg, Ted. (2003). **Memories of revolt: The 1936–1939 rebellion and the Palestinian national past**. Fayetteville: University of Arkansas Press.

Williams, Raymond, & Williams, Raymond Henry. (1977). **Marxism and literature**. Vol. 392. Oxford Paperbacks.

يأتي هذا الكتاب حصيلةً للمشروع الذي بادر إليه مدى الكرمل، والذي جمع من خلاله كوكبةً من الأكاديميّين والمحاضرين وطلبة دراسات عليا فلسطينيّين يدرسون في جميع أنحاء فلسطين ضمن ثلاث ورشات دراسيّة امتدّت كلّ منها على مدار سنة. جمَعَ هؤلاء الباحثين الانشغالُ السياسيُّ والأكاديميُّ في فهم الصهيونيّة بوصفها مشروع استعمار استيطانيّ، وفي بحث آليّات هذا المشروع وفرضيّاته وأُسُسه الفكريّة والدينيّة والسياسيّة. كذلك ناقشت الورشات التحوّلات التي مرّ ويمرّ فيها المشروع الصهيونيّ جرّاء فشله، منذ بداياته الأولى، في إخضاع المقاومة الفلسطينيّة المستمرّة على جميع أشكالها.

يأتي كُتّاب وكاتبات المقالات من حقول معرفيّة مختلفة، ويعيشون سياقات جغرافيّة وسياسيّة وقانونيّة وأكاديميّة مختلفة. قارَبَ بعض الكتّاب الصهيونيّةَ ومشروعَها الاستعماريَّ مقارَبةً تاريخيّة، بينما قرأها آخَرون من زاوية ممارساتها على من يعيش في ظلّ منظومتها إمّا داخل أرضه، وإمّا مهجَّرًا داخل بلده، أو خارجها. بعض المقالات بحثت في مقاومة المشروع، أو في الوعي المقاوِم لهذا المشروع. وقد عُنِيَ بعضها الآخَر بتحليل المنظومة نفسها، واشتباك بُعدها الاستعماريّ الاستيطانيّ مع البعدَيْن الدينيّ والقوميّ أو الإنتاج المعرفيّ حولها من قِبل مؤسَّستها الأكاديميّة أو مقاوميها. وقد قرأتْ بعضُ المقالات هذا المشروعَ قراءةً مقارِنةً مع سياقات عربيّة أو عالميّة أخرى.

يُسهم الكتاب في النقاش الدائر حول مكان دراسات الاستعمار الاستيطانيّ في فهم طبيعة الدولة الإسرائيليّة، وفي تطوير إستراتيجيّات فلسطينيّة للتحرُّر على ضوء هذا الفهم.

مدى الكرمل – المركز العربي للدراسات الاجتماعية التطبيقية، هو مؤسسة بحثية مستقلة غير ربحية تأسست عام 2000 في مدينة حيفا. يهتم مدى الكرمل بالتنمية البشرية والقومية في المجتمع، ويهدف إلى تشجيع البحث التطبيقي والنظري حول الفلسطينيين في إسرائيل. ويركز مدى الكرمل على سياسة الحكومة والاحتياجات الاجتماعية والتربوية والاقتصادية للمواطنين الفلسطينيين في إسرائيل وعلى الهوية القومية والمواطنة الديمقراطية. ويسعى المركز إلى توفير قاعدة مؤسساتية ومناخ فكري لدراسة احتياجات الفلسطينيين في إسرائيل ومستقبلهم الجماعي وعلاقتهم بإسرائيل وبباقي أجزاء الشعب الفلسطيني والعالم العربي. كما يسعى إلى تدريب جيل جديد من علماء الاجتماع والسياسة الفلسطينيين على توجهات نقدية في الدراسات الفلسطينية والإسرائيلية.

Zionism and Settler Colonialism: Palestinian Approaches
Edited by: Nadim N. Rouhana and Areen Hawari
ISBN: 978-965-7308-28-8