كلية الآداب – دائرة الفلسفة والدراسات الثقافية

برنامج الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة

رسالة ماجستير بعنوان:

الأغنية السياسية الفلسطينية: الملحمة الغنائية والرواية (1905–2015)

The Palestinian Political Songs: The Narrative and the Epic (1905- 2015)

مُقدمة من:

قَسَم ذيب قاسم الحاجّ محمّد

بإشراف: د. عبد الرحيم الشيخ

2016

كلية الآداب – دائرة الفلسفة و الدراسات الثقافية

برنامج الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة

عنوان الرسالة:

الأغنية السياسية الفلسطينية: الملحمة الغنائيَّة والرواية (2015-1905)

The Palestinian Political Songs: The Narrative and the Epic (1905 -2015)

رسالة ماجستير مُقدمة من:

قَسَم ذيب قاسم الحاجّ محمد

لجنة المناقشة:

د. عبد الرحيم الشيخ

د. رنا بركات

د. موسى خوري

قُدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات درجة الماجستير في برنامج الدراسات العربية المعاصرة من كلية الآداب في جامعة بيرزيت– فلسطين

2016

جامعة بيرزيت
BIRZEIT UNIVERSITY

الأغنية السياسية الفلسطينية: الملحمة الغنائية والرواية 1905-2015

The Palestinian Political Songs: The Narrative and the Epic 1905-2015

رسالة ماجستير مقدمة من الطالبة:

قَسَم ذيب قاسم الحاجّ محمّد

تاريخ المناقشة 6 حزيران 2016

لجنة المناقشة:

د. عبد الرحيم الشيخ (مشرفًا) .....

د. رنا بركات (عضوةً) .....

د. موسى خوري (عضوًا) .....

قدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة في جامعة بيرزيت - فلسطين

2016

المحتويات

شُكر وعرفان.....ز

ملخص (باللغتين العربية والإنجليزية).....1

1. الفصل الأول: هيكلية عامة.....5

1.1 المقدمة 5

1.2 الإشكالية.....5

1.3 مراجعة الأدبيات.....6

1.4 الفرضية 15

1.5 المداخلة 15

1.6 حدّ المصطلحات.....18

1.7 أهمية الدراسة 22

1.8 منهجية الدراسة.....22

1.9 صعوبات الدراسة 24

1.10 بنية الدراسة 24

2. الفصل الثاني: الهوية الفلسطينية الحديثة: تجاذبات الثقافة والسياسية بين النهايتين: العثمانية والبريطانية 1905–1948

2.1 بدْءْ 28

2.2 الحالة الثقافية والسنوات التأسيسية الأولى للهوية الفلسطينية: 1900–1918.....29

2.2.1 الرأس مال المحكي وصناعة القوميات.....31

2.2.2 الحداثة الغنائية العربية_ العثمانية: قلبها في مصر ونبضها في يافا والقدس.....32

2.2.3 الموسيقار واصف جوهرية: مرآة فلسطينية_ عربية على الحائط العثماني.....34

2.2.4 واصف جوهرية ومطاردة المجاعة بالأغنية.....35

2.3 جدل الثقافة والاستعمار في"الحقبة العتبية" في فلسطين: 1917– 1948.....36

2.3.1 الأغنية الفلسطينية والثورة على الانتداب 1936–1948.....42

2.3.2 الأغنية الشعبية في ثورة العام 1936.....42

2.3.2.1 أغاني نوح إبراهيم: بريد الحرب السريع.....43

2.3.2.2 نوح إبراهيم مودّعًا الشهيد عز الدين القسّام.....44

2.3.2.3 إضراب بحرية يافا الكبير 1936.....46

2.3.2.4 رسالة عاجلة: من نوح إبراهيم إلى المستر دِلّ 48
2.4 رأسمال الإعلامي: إذاعة صوت القدس– أول محطة إذاعية فلسطينية 1936– 1948.....49
2.5 استدراك.....51

3. الفصل الثالث: فلسطين في الحاضنة العربية: أغاني ما بعد النكبة 1948–1967

3.1 بدء.....53
3.2 أغاني ما بعد النكبة: حمولة أغاني البؤس والصدمة.....53
3.2.1 ارتحال الأغنية: من الغناء للحبيب إلى الغناء للوطن.....54
3.2.2 وصف الحالة الفلسطينية بعد النكبة.....56
3.3 الأغنية الفلسطينية بعد النكبة: الأمل الفلسطيني بالحريّة والمدّ القومي العربي.....58
3.3.1 الأغاني الثائرة: دعوة للثورة على العدو الصهيوني بعد العام 1952 60
3.3.2 صناعة ثقافة تحرير فلسطين في الأغاني المصرية.....62
3.4 استدراك 67

4. الفصل الرابع: أغاني العاصفة والعاشقين: في الصوت.. معسكر 1967_1982

4.1 بدْء.....69
4.2 إذاعة صوت العاصفة: ظروف النشأة وتداعياتها 70
4.3 الإذاعة والحكومات العربية: الإذاعة المهاجرة..... 74
4.3.1 في القاهرة: مشروع روجرز وإغلاق إذاعة صوت العاصفة.....75
4.3.2 من عمان: إذاعة زمزم 105 وأيلول الاسود.....77
4.3.3 إلى بيروت: إذاعة صوت فلسطين: صوت الثورة الفلسطينية.....78
4.4 عسكرة الأغنية: من الإذاعة إلى ميدان القتال.....80
4.5 فرقة أغاني العاشقين: البداية من المخيم.....85
4.5.1 مغنّاة سرحان والماسورة 88
4.5.2 الأغاني الرائية في ألبوم بأم عيني.....89
4.6 استدراك 91

الفصل الخامس: المشروع الوطني الفلسطيني في حاضنة منظمة التحرير: جماعيا وفرديا 1982_1993

5.1 بدء.....93
5.2 ألبوم الكلام المباح للعاشقين: "..والأغاني سلاح".....93

5.2.1 حصار بيروت: "اشهد يا عالم علينا وع بيروت".....94
5.2.2 شاتيلا وصبرا: صورة للمجزرة 96
5.2.3 اللباس العسكري: الثورة في رداء.....99
5.2.4 إنفصال فرقة العاشقين عن منظمة التحرير.....99
5.3 فرقة ناجي العلي: سجل غنائي للثورة الفلسطينية.....100
5.4 من داخل فلسطين: فرقة صابرين وألبوم دخان البراكين.....101
5.5 المشروع الثقافي الفردي: المثقف أو السلطة.....104
5.5.1 عبد الله حداد: مغني النقد السياسي اللاذع.....104
5.5.2 أغنية يويا: رواية أخرى للنكبة الفلسطينية.....108
5.6 أغاني الحجارة في انتفاضة العام 1987.....109
5.7 استدراك.....114

الفصل السادس: فترة ما بعد أوسلو: وتحولات الهوية 1993_ 2015
6.1 بدءْ.....117
6.2 أبو عرب والرد على الحل السياسي السلمي.....118
6.3 ألبوم جاي الحمام: بعد أوسلو: حالة بين الامل والترقب، والإحباط ثالثهما 121
6.4 انتفاضة العام 2000 والأغنية المسلحة.....124
6.4.1 سجل الشهداء الغنائي: الأغنية كوثيقة تاريخية.....126
6.4.2 **الردَّ على إسقاط السلطة الفلسطينية لسلاح المقاومة**.....136
6.5 أغاني حركات المقاومة الإسلامية بعد عام 2006 138
6.6 أغاني الأسر والحرية.....143
6.7 عودة فرقة العاشقين بعد غياب.....145
6.8 إعلان الدولة الفلسطينية في الأغنية.....146
6.9 ثورة السكاكين: 2014_2015 والأغنية الموازية.....149
6.9.1 حرب على الجبهة الباردة: أغاني المقاومة بالعبرية.....154
6.10 استدراك.....158
استدراك أخير.....160
قائمة المصادر والمراجع.....164
ملحق روابط الأغاني.....170

إهداء

إلى رقم البلاد المجهول في مكان ما.. للغائب الذي لم يعد وما ملّه الانتظار،

الى "القاسم" جدّي الشهيد.

شُكر وَامتِنان

لا بدّ من شُكرٍ وامتنان أقدمّه بدايةً، وإنْ كان ذلك صخبًا للكلام الصامت.. وحيلته المنقوصة دومًا!

لجدّتي، ووالديّ وعائلتي العظيمة.. ولكل الحب والاحتواء والاحتمال اللاينقطع الـــذي منحـــوني إيـــاه ولا يزالون.. رسالتي كلّها.

لِ د. عبد الرحيم الشيخ، حرًّا ورفيقًا في طريق هذه الرسالة، والرسالة الأمّ- فلسطين، التي لا تطول الا لتتسع لنا. له وهو يكمل رسم "خرائط العبور" نحو البلاد وحولنا بنفاذ بصيرته الثاقبة وفارغ صبره المتين وثقل معرفته النبيلة.. ل ذَهَب روحه الشجاعة وجلال ثباته في الزمن المرّ..
له، من قبل ومن بعد.. كلُ الدَيْن والوفاء والكلام الذي كتب و لم يُكتب.

لِ د. رنا بركات، التي تفضّلت بنقاش هذه الرسالة، والتي تقدّم بتحدّي روحها وتفانيها من المعرفة ما لا يُعدّ.. لها وهي تُغني كل نقاشاتنا بمزيد من الأسئلة والتحدي المعرفي .. عظيم الامتنان.

لِ د. موسى خوري، العميق الثمين الذي تفضل بقبول النقاش، كل العرفان.

للصديقات العزيزات، الكتف التي أتكئ عليها كلما تعبت: لوز وغصن وقمر .. المودّة والقرب.

للصديق والزميل الموسيقي أشرف دبّاح والموسيقي ضرار كلش، اللذيْن لم يوفّرا نصائحهما وإرشـــاداتهما في تبصيري بتاريخ الموسيقى العربية و توجيهي إلى المصادر الموسيقية التي تخدم دراستي.. وافر الشكر.

الأغنية السياسية الفلسطينية: الملحمة الغنائية والأسطورة
2015–1905

ملخصّ الدراسة بالعربية

ساهمت هذه الدراسة في البحث حول دور الأغنية السياسية الفلسطينية في تثبيت حكاية الفلسطينيين الجماعية وروايتها بطريقة مغايرة لمناهج التاريخ الرسمي، انطلاقًا من كونها جزءًا من المشروع الثقافي الفلسطيني. وتقوم إشكاليتها على البحث في الكيفية التي تشارك بها الأغنية السياسية الفلسطينية منذ العام 1905 وحتى العام 2015 في كتابة تاريخ الفلسطينيين والحفاظ على هويتهم الثقافية والسياسية أولاً، وفي أسطرتها لفعل المقاومة الفلسطيني وجعله لاهوتًا وطنيًا، ثانيًا.

وتفترض مقولتها العامّة أنّ الأغنية السياسية ينتجها سياق تاريخي معيّن يؤثر بها وتتأثر به، مما مكّنها من أرشفة التاريخ الفلسطيني وتسجيله على اختلاف مراحله الزمنية عن طريق الرأسمال المحكي الذي تتميز به شفاهية الأغنية.

وتعتمد الدراسة في منهجيتها على تحليل مضمون الأغنية وربطه بسياقها التاريخي في محاولة لتتبع الخط السياسي التاريخي في الأغنية. ولأجل ذلك رصدت وجمّعت الدراسة مجموعة من الأغاني عن كل مرحلة تاريخية مبحوثة فيها، منذ نهايات حكم الإمبراطورية العثمانية وحتى الاستعمار الصهيوني في العام 2015. وقد قسمّت الدراسة هذه الفترة التاريخية الطويلة إلى خمس حقب زمنية، تمتد الأولى منذ نهايات الحكم العثماني وبدايات نشوء هوية فلسطينية في عام 1905 حتى النكبة الفلسطينية عام 1948، وتمتد الثانية في الفترة الأولى للاستعمار الصهيوني منذ العام 1948 حتى العام 1967. بينما الثالثة تغطي المساحة الزمنية من العام 1967 حتى العام 1982. فيما الحقبة الرابعة تقع بين العام 1982 وحتى العام 1993. والحقبة الأخيرة تتسع لتشمل الفترة الزمينة منذ توقيع اتفاقية أوسلو في العام 1993 وحتى العام 2015. وجمّعت الدراسة بعض الأغاني المسجّلة في موقع اليوتيوب وعلى الأغاني التي دونّت في كتب الفنون القولية– الشعبية الفلسطينية وكتب المذكرات الموسيقية. بالإضافة إلى حصولها على مجموعة كبيرة من الأغاني من مشروع إحياء التراث الفلسطيني الفلكلوري المكتوب والمسموع والمرئي.

وتكمن أهميتها في دورها الكاشف عن مصادر وأرشيفات ثقافية جديدة أرّخت للحكاية الفلسطينية بشكل تفصيلي منذ بدايات تشكل الهوية الفلسطينية وحتى تحوّلاتها التي ألحقها بها مشروع الاستعمار الصهيوني.

أمّا محتوياتها فتشتمل على خمسة فصول إضافة إلى الفصل النظري والخاتمة. إذ بحث الفصل الثاني حول كيفية تفاعل الأغنية بتغير فواعل السلطة السياسية التي تعاقبت على حكم فلسطين، من الحكم العثماني و حتى الانتداب البريطاني وبدايات تحقق المشروع الصهيوني.

أمّا الفصل الثالث فبحث حول دور مشروع الاستعمار الصهيوني في إنضاب معين الغناء الفلسطيني الفرِح، حتى ظهور ثورة الضباط الأحرار ومشروع القومية العربية الذي عمل على إغنائه من جديد. في حين أن الفصل الرابع ركز على دور إذاعة صوت العاصفة وفرقة العاشقين التابعتين لمنظمة التحرير في استكمال مشروع التحرير السياسي بمشروع ثقافي موازٍ له، وخاصّة بعد الهزيمة العربية الكبرى عام 1968 وانطلاق الثورة الفلسطينية في الفترة نفسها. وبحث الفصل الخامس في علاقة المشاريع الغنائية الفلسطينية الجماعية والفردية بمنظمة التحرير الفلسطينية في فترة الثمانينات ومكاملتها لبعضها البعض في رواية حكاية انتفاضة الحجارة. وفي الفصل الأخير فحصت الدراسة أثر مشاريع التسوية السلمية ومشاريع المقاومة في مضامين الأغنية السياسية وكيفية تبادلها التأثير مع هذه المشاريع.

Abstract

This study researches the role of the Palestinian political song as a part of the Palestinian cultural project, to investigate the tale of Palestinian collective narrative in a manner that diverges from official history. This thesis interrogates the manner in which the Palestinian political song contributed to the narrative of modern Palestinian history from 1905 to 2015, focusing on the means of popular preservation of cultural and political identity and the construction of the legend of Palestinian resistance.

It is assumed that the political song produced by a particular historical context affects and affected by historical context, enabling it to archive Palestinian history and record it in different eras through oral material.

The study is based on an historic analytic methodology that studies the content of the song and links it materially and contextually to its contemporary period in an attempt to trace the historical political line in the song. For this purpose, the study gathered a group of songs from every historical period researched, since the end of the rule of the Ottoman Empire through the zionist colonialist era to 2015. The study of this long historical period is divided into five time periods: the first extending from the end of the Ottoman rule and the beginnings of the emergence of a specific Palestinian identity in 1905 including the Palestinian Nakba in 1948; the second covering the first period of the Zionist colonization since 1948 until the year 1967; the third covering the era from 1967 until the year 1982; fourth covering the years between 1982 to 1993; and fifth and most recent era covers the time period from the signing of the Oslo agreement in 1993 until the year 2015. The study collected some of the recorded songs archived on the YouTube website as well as songs covered in the literature of Palestinian popular oral arts and Palestinian heritage folklore that is both written and audio-visual.

The importance of this study lies in exploring and analyzing the resurgent role of these new sources and archives of cultural Palestinian production to chronicle the popular historical narrative in detail since the early form of Palestinian identity through the transformations caused by the Zionist colonial project.

The contents include five chapters in addition to an introductory chapter and conclusion. Chapter 2 discusses the role the song played interact in a period of profound political change in Palestine from the end of the Ottoman state into the British mandate era where the settler colonial project of Zionism was formally put into place.

The third chapter explores the role of the Zionist colonial project in the changes in once joyful songs, until the advent of the Free Officer's revolution and the project of Arab nationalism that spoke to a new kind of Arab unity. The fourth chapter focuses on the role of the Voice Of the Storm radio channel and *al 'Ashiquin* (lovers) musical band, both a part of the Palestine Liberation Organization (PLO) as part of the cultural arm in the political liberation project of the PLO, important especially after the great Arab defeat in 1967 and the start of the Palestinian revolution in the same period. The fifth chapter focuses on the relationship between Palestinian musical projects and the PLO in the eighties and the integration of each other in the first Palestinian *Intifada*. The fifth chapter studies the impact (and paradox) of the supposed peace process (Oslo), revealing the modes of resistance in the content of the political song and the long lasting impact of a the Palestinian culture of resistance.

الفصل الأول:

هيكلية عامّة

الفصل الأول: هيكلية عامة.....6

1.1 المقدمة 6

1.2 الإشكالية.....6

1.3 مراجعة الأدبيات.....7

1.4 الفرضية 15

1.5 المداخلة 16

1.6 حدّ المصطلحات.....19

1.7 أهمية الدراسة 23

1.8 منهجية الدراسة.....23

1.9 صعوبات الدراسة 25

1.10 بنية الدراسة 25

الفصل الأول
هيكلية عامّة

- **المقدّمة**

تبحث هذه الدراسة في سياسات الأغنية الوطنية الفلسطينية، وعلاقتها بالسياسة كحدث وإيديولوجيا. ولذلك تتبع تاريخيا مسار الأغنية السياسية العربية في فلسطين (جنوب الساحل السوري) منذ العام 1908 حتى الوقت الحاضر. هذه المدة التاريخية وإن كانت واسعة إلا أنها تهدف إلى أخذ نماذج غنائية عن كل مرحلة تاريخية لدراسة هذه المرحلة وإحداثياتها السياسية وترصد الدراسة التحولات التي أصابت مضمون الأغنية السياسية العربية- الفلسطينية خلال هذه المراحل المختلفة. وباستعادة لقول ادوارد سعيد حول الذاكرة الفلسطينية غير المنكفئة فقط على الرسمية السياسية، "إنّ الذاكرة أداة جمعية بالغة القوة لحفظ الهوية، وهي شيء يمكن حمله ليس فقط عبر الروايات الرسمية والكتب، ولكن أيضًا من خلال الذاكرة غير الرسمية. إنها واحدة من الحصون الرئيسية ضد الانمحاء التاريخي. إنها أداة للمقاومة"[1]، فإنّ الدراسة ستبحث أيضًا في أقطاب الثقافة الفلسطينية التي تستبطنها الأغنية السياسية، وتبحث في مدى وجود ثقافة رسمية أو ثقافة شعبية معزولتين واحدهما عن الأخرى كما تبحث في هذا العزل وسياساته.

ومن الضرورة بمكان الإشارة إلى أنّ هذه الدراسة لا تتغيّا تجميع كل الأغاني السياسية الفلسطينية ولا دراستها موسيقيًا، لأنّ ذلك موضوع آخر، إلّا بالقدر الذي ينطلق من اعتبار الأغنية وثيقة تاريخية تساهم في تبيان دور الأغنية السياسية التاريخي والثقافي في رواية الحكاية الفلسطينية.

- **إشكالية الدراسة**

تعالج الدراسة مجموعة من الأسئلة المتعلقة بالتراث الوطني الغنائي الفلسطيني باعتباره بيانًا ثقافية وسياسيًا تاريخيًا ، ويتمحور السؤال المركزي للدراسة على ما يلي:

- إلى أي مدى تشكّل الأغنية السياسية الفلسطينية ومجالها الثقافي انعكاسًا تبادليًا للحدث التاريخي على الساحة الفلسطينية؟

ويندرج ضمن هذا السؤال أسئلة فرعية ضرورية لتمام الفكرة التي تبحثها الدراسة، وهي :

- إلى أي حدّ يمكن الفصل بين السياسي والثقافي، وعلى وجه التحديد في المجال الفلسطيني المستعمَر ؟
- كيف أثر مشروع القومية العربية على المجال الثقافي الفلسطيني وتحديدا في المجال الغنائي الموسيقي؟
- كيف ترواح الأغنية الفلسطينية بين كتابة تاريخ مغاير وأسطرة الفعل التاريخي؟

[1] إدوارد سعيد، الثقافة والمقاومة، ترجمة علاء أبو زينة (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة،2007): 161.

- **مراجعة الأدبيات:**

تقسم الدراسة محاور الأدبيات إلى أربعة محاور، تعالج فيها أربع قضايا تدور في فلك موضوع الدراسة الرئيسي، حول الاغنية السياسية الفلسطينية كبيان ملحمي ثقافي وغنائي وهوياتي فلسطيني. وهذه المحاور تناقش على التوالي موضوع الثقافة الشفاهية والكتابية بالعودة الى مصدر الثقافة والمعرفة الأولي نظرا لكون الاغنية موضوع شفاهي؛ وموضوع الاشتباك الثقافي الرسمي والشعبي، ويعالج الجدل الذي المشتعل في الحقول الثقافية في تقسيم الثقافة الى قطبين كبيرين: رسمي وشعبي؛ وماهيّة التراث الشعبي بين الأصالة والاختراع؛ وموضوع المشروع الثقافي الفلسطيني ومآلاته.

- **المحور الأول: الثقافة بين الشفاهية والكتابية**

وضع والتر أونغ[2] نظرية للشفاهية باعتماده على ملحميّ هوميوروس: الإلياذة والأوديّسة، وذهب إلى القول إن الفكرة الهومرية إنما هي بالأساس مؤلفة شفاهيًّا وبشكل تقليديّ. ورغم كونها انتقلت شفاهيًّا على ألسنة الناس قرونًا طويلة من الزمن قبل تدوينها كتابيا الا انها حافظت على وجودها، وهذا يحاجج بقوة حول امكانية صمود الرواية الشفهية والمُغنّاة تحديدًا دون تدوين، مع الأخذ بعين الاعتبار التعديلات التي تطرأ عليها باستمرار، فالرواية الشفهية تصبح مائعة أكثر من كونها ثابتة، إذ ان الثبات في الروايات قد خلقته الكتابة. و يسترعي أونغ الانتباه إلى جوهرانية الشفاهية باعتبارها التسميةَ فعلَ خلقٍ وامتلاك؛ لأن بالإمكان استدعاء الشيء الى الذهن متى استدعت الحاجة اليه دون استخدام أي مصدر مكتوب وبذلك فالشفاهية تتملك صورة الشيء الذهنية في أول تصوّر لها في حين ان الكتابة تربطه بصورة واحدة فقط "كبطاقة" معينة تُبصر بالعين، وعندئذ فهي غير قادرة على تملكه كما تفعل الشفاهية[3].

في حين أنّ عبد السلام بنعبد العالي[4] يجادل في ثقافتيْ؛ السمع المرتبطة بالأذن والبصر المرتبطة بالعين، ويميل ميزانه ناحية ثقافة العين على اعتبار حاجتها الضرورية للابتعاد عن الشيء كيْ تتضح صورته وما يوحيه ذلك من تعدّد وتنوّع في الرؤى النقدية باختلاف زاوية النظر، أما ثقافة الأذن عنده فهي ثقافة وثوقية لأنّها تستدعي القرب من موضوعها ولا تنفصل عنه وذلك ينطوي على ثقافة راضخة مستسلمة لقوى سلطوية أعلى و ذات بعد أحادي ومحصور في التفكير. ولكن بتبيئة مقولة بنعبد العالي في موضوع الدراسة فإن استنتاجه يصبح معكوسًا و يكشف عن أنّ ثقافة العين مرتبطة بالكتابية بوصفها فعل إبصار في المقام الأول حيث الكتابة المادّة الخام الأولية في حين أنّ ثقافة السمع مرتبطة بالشفاهية والأذن والوسط الأثيري بوصفها ثقافة

[2] والتر أونغ، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1978).

[3] For more, see: John Miles Foley, The Theory of Oral Composituon, History and Methodology, (Bloomington, Indiana University Press, 1998).

[4] عبدالسلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1994).

أذن في المقام الأوّل أيضًا بحيث يمكننا سماعه لا لمس المادّة فيه. وبناءً على ذلك فإنّ فعل التأريخ كما وظفّه فالتر بنيامين ولأنه فعل كتابة أولًا فهو خاضع لسلطة المنتصر يشكله كيفما شاء في حين أن رواية المغلوب رواية شفاهية غير مكتوبة ومرتبطة بالسمع.

تتبنى دراسة عبد المطلب السنيد[5] ما مفاده ارتكاز الملاحم والأساطير من أولها وبشكل أساسي على الصراع، سواء أكان صراعا بين عموم الخير والشر أو بين الأبطال والآلهة ذات القوى الخارقة للمألوف والقدرة على المواجهة. فمثلا يتجسد الصراع في ملحمة هوميروس، بجزأيها: الإلياذة والأوديسة، وملحمة جلجامش بصراع الإنسان مع الآلهة التي تمتاز عنه فقط بكونها خالدة، وفي هذا الصراع المحموم بين القوى الخالدة والقوى المتبددة وان اختلفت مواضيع الصراع، تنطلق الأعمال الأدبية والدرامية التي تتمرآى فيها هذه الملاحم التي بدورها ابتدأت شفاهية ثم مرت بمرحلة الكتابية. ويفرق السنيد في دراسته ما بين الأسطورة والملحمة فيخص الأولى بأنها معتقدات شائعة تناقلتها ذاكرة الناس من أحداث تاريخية وقصص وظواهر خارقة.. وفي أكثر الأحيان لم تدون كتابة، بينما الملحمة تعتمد على الشعر المطول ذي الأسلوب الراقي الذي يتحدث عن السيرة التاريخية لشعب او حضارة او بطل، وهي عمل فني لا يقف عند حدود حدث واحد بل احداث متعددة بالسرد الشعري.

- **المحور الثاني: بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية**

انشغلت الكثير من الدراسات والأبحاث في مداولة هذه الثيمة والتركيز على الفصل ما بين الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية، على اعتبار ان الرسمية هي ثقافة المؤسسة والسلطة، والشعبية هي ثقافة الأفراد والبيئة الاجتماعية، ولكن هناك طرفا ثالثا لهذه الثنائية هو الثقافة الشعبية الرسمية دونما عطف أو فصل بينهما، وهي الثقافة التي تتداخل فيها عوالم المؤسسة والسلطة مع عوالم الأفراد وثقافاتهم المجتمعية المختلفة حتى على صعيد المجتمع الواحد. إذ لا يوجد ثقافة رسمية نقية ما دامت شرعيتها مستقاة من المجتمع ذاته، بذات المقدار الذي لا يوجد فيه ثقافة شعبية نقيّة معزولة تمامًا عن أي سلطة رسمية، وإنْ حدث فهي ثقافة شعبية واحدة ضمن ثقافات شعبية متعددة.

تعد دراسة رايموند ويليامز[6] من أهمّ الدراسات التي عالجت مفهوم الثقافة والجدل الذي نشأ حولها في الأوساط الفكرية، وهو من أهم المفكرين الذين تحدثوا عن النظرية الثقافية الماركسية. وهو يقرن الثقافة الحضارة التي تتعدى معنى المدنية الضد للمفهوم البربري أو الهمجي وإنّما تعني أيضًا تحقق حالة العقلانية التاريخية، بعيدًا عن الغيبيات الوثوقية التي تسود الشعور الديني الروحاني. وهو بنقده لثقافة البرجوزاية فإنّه يشير بوضوح إلى أنّ الثقافة هي انعكاس للطبقة الاقتصادية والسياسية اذ لا وجود لثقافة نقية واحدة وإنّما يوجد ثقافات متعددة،

[5] عبد المطلب السنيد، ملاحم كلكامش والإلياذة والأوديسة: في الإبداع والتشابه والدراما" (دمشق: دار الفكر، 2005).
[6] Raymond Williams, Marxism and Litreture (New york: Oxford University Press, 1977).

كما وتشير نظرية ويليامز الثقافية إلى بنى الشعور التي تمأسس لوعي جماعي ثقافي في كل مرحلة تاريخية، تتنوع هذه البنى باختلاف المرحلة، وهذا ما يشكل ببساطة مفهوم "الثقافة".

تدور دراسة لتيري إيجلتون[7] حول مدار الثقافة الكلي بشكل عام ويناقش الالتباسات التي تعتريها كمفهوم وايديولوجيا، على امتداد كل النقاشات التي طالت الثقافة، معناها ومؤداها على اختلاف اللغات والثقافات المتعددة من اقصى الشرق الى اقصى الغرب. والتي ربطتها حينًا بالعمل الريفي، وحينًا آخر بمفهوم الحضارة وما في ذلك من تشاذبات واضطرابات بين مفهومي الثقافة والحضارة وارتباطهما بالنخبة وعامة الشعب. والثقافة هي بالبساطة والتعقيد، معًا، والذي يطرحه ايجلتون: ليس ما يشكلنا ونعيش فيه بل ما نعيش من أجله. كما ويؤسس ايجلتون في دراسته لأربعة مرتكزات أساسية لها فاعليتها في إحداثيات ومفهمة الثقافة، ومنها: الثقافة بديل للمجتمع المتحلل؛ معنى الثقافة يكمن في الواقع السياسي والاجتماعي وقابليته للحركة؛ الثقافة فاعل مهم وشرط للتحرر السياسي؛ الثقافة هي قدرة وإمكانية الشعب المستعمَر في إجبار المستعمِر على الخضوع لشروطها الثقافية. وهذه العناصر يشبكها ايجلتون بالنزعة الوطنية والاستعمارية وبتكامل الانثروبولوجيا في خدمة الإمبريالية. والثقافة عنده على تنوعها تبقى ناقصة ما لم تكتمل بالدولة. وعليه، تكون الثقافة العليا عالمية تحمل في باطنها صفات كونية تكرس لمفهوم العقل الكلي، وتكون الثقافة الفرعية مهتمة بالجزئيات العرضية. "تبرز الثقافة وتكون لها السيادة الفكرية عندما تصبح قوة مدعومة سياسيًا".

وفي دراسة لعبد الإله بلقزيز[8] يفرق فيها بين نوعين من الثقافة، هما الثقافة العالمة (cultural savante) والثقافة الوحشية أو المتوحشة (Cultural sauvage)/ أو الثقافة العليا (المكتوبة) والثقافة الشعبية (الشفوية)، وتتسع الأولى لتشمل كل الرموز المكتوبة التي تعبر نظريا عن الفكر والتي "تتراوح بين الأدب وبين المعرفة النظرية المفهومية ذات الصياغة العقلانية او العلمية الصارمة" في حين ان الثانية تترجم الوجدان بلغة متنوعة تتراوح بين المستوى الفطري والمستوى المصوغ صياغة جمالية تركيبية على مسافة شاسعة، كالمواويل والأهازيج والباليه والفن التشكيلي والعمارة..الخ . ويتبنى ما قوله ان كلا الثقافتين تعكس نمطا ثقافيا مختلفا فحين تتميز الثقافة المكتوبة بنوع من القداسة (وخاصة في المجتمع العربي_ الإسلامي) بسبب تراكمها المعرفي والذي يعمل على تمثيل هذه الثقافة بشكل رمزي كتابي، تشكل الثقافة الشفوية الشعبية "فداحة" من نمط خاص يتركز إثمها في عجزها عن تمثيل نفسها بشكل نظري، يعجز بدوره عن تحقيق وعي رمزي تراكمي.

وعطفًا على ذلك، يستنتج عبد الغني عماد[9] أنَّ الثقافة تأتي من مصادر متعددة. فالعلاقة بين الثقافة والمجتمع علاقة إنتاج متبادلة؛ فبقدر ما تنتج الشعوب ثقافتها فإن الثقافة بدورها تنتج مجتمعاتها بكيفية خاصّة وبمقدار تفاعل الأفراد واستجابتهم للمتغيرات الحاصلة في المجتمع. ويقسم عماد الثقافة إلى نوعين: ثقافة مكتوبة أو ثقافة

---

[7] تيري إيجلتون، فكرة الثقافة، ترجمة شوقي جلال (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012).

[8] عبد الإله بلقزيز، في البدء كانت الثقافة: نحو وعي عربي متجدد بالمسألة الثقافية (بيروت: أفريقيا الشرق، 1998).

[9] سوسيولوجيا الثقافة العربية، مصدر سابق، 133-165.

عالمة والتي هي "لحظة بسيطة من لحظات التعبير الثقافي"، وثقافة شفهيّة أو ثقافة شعبية، والتي تتمثل في أشكال عدة في الغناء والنحت والرقص وطقوس العبادة ومراسيم الاحتفلات..الخ. وبدون فهم هذا الجزء الشعبي من الثقافة فإنّ تاريخ الثقافة المكتوبة يبقى ناقصًا.

وفي مجموعة من الدراسات حول التراث الشعبي الغنائي والتي نشرت في مجلة التراث والمجتمع الصادرة عن جمعية إنعاش الأسرة في الفترة بين تأسيسها في العام 1972 حتى العام 2005[10]، قدم مجموعة من الباحثين في التراث مساهمات نظرية حول التراث الشعبي، ومنهم: عبد العزيز ابو هدبا، شريف كناعنة، عبداللطيف البرغوثي، نبيل علقم. وهي دراسات غنية بالتحليل النظري للتراث الشفاهي الشعبي. ينطلق عبد العزيز أبو هدبا من قوله إنّ الأغنية الشعبية تعد سجلًا تاريخيًا صادقًا للأحداث المختلفة وإنّها تأثرت بالأحداث السياسية على الساحة العربية والفلسطينية لذلك كانت موضوعاتها متعددة، ولأنّها ضمير الشعب وصوته فهي الأصدق في تأريخ حكايته بالصوت قبالة الرواية الرسمية مثل الأصوات الشعبية التي صدحت بها مثل الشاعر الشعبي نوح إبراهيم الصوت الاعلامي لثورة 1936. أما شريف كناعنة فهو يتبنى ما مفاده أنّ للتراث الشعبي أهميَّة في تعزيز الهوية الجماعية، لأنّ الهوية عنده نتاج مركب من الثقافة الرسمية صنيعة النخبة والثقافة الشعبية صنيعة الشعب ويقسمها الى ثقافة رمزية وثقافة ماديّة. هذا الطرح يستدعي سؤالًا آخر يبحث في مدى أصالة التراث الشعبي، فالثقافة الرسمية إنْ كانت صنيعة النخبة فإنّ التراث الشعبي أيضًا قد يكون في جزء منه صنيعة أفراد أو سياسة وقد يكون مختلقًا. وهو ما يتبناّه مرة أخرى كناعنة بقوله إنَّه حين تسعى امة من الامم للحفاظ على هويتها وتكون رموز هذه الهوية الجمعية غير واضحة او شحيحة فلا ضير في أن يتم اختراع رموز شعبية تعمل على الحفاظ على الهوية وتعزيز وجودها وخاصة اذا ما كانت هذه الهوية مهددة من اخرين كما في حالة البلدان المستعمرة [11].

يسلك عبد الكبير الخطيبي في كتابه[12] مسلكًا آخر في إعادة النظر إلى الثقافة الشعبية العربية على وجه العموم والمغاربية على وجه الخصوص. فيعيد قراءة الثقافة الشعبية التي تتموسق ما بين الرموز المختلفة، أكانت صوتية كالأمثال والملاحم الشعبية الحكائية او الموسيقية، أو خطيّة كالوشم والكتابة، بعد فتق بطانة اللاهوت والرمسنة التي تلفها حيث تمتاز بقداسة تراكمية خاصّة، تتكدس في الإدراك الجمعي. والخطيبي وإنْ ركز دراسته على إعادة قراءة الموروث الشعبي للجسم العربي موضحًا الفرق بين الجسم الحقيقي والجسم المفهومي، الذي تصنعه سلطة النص، وسلطة المجتمع بكل ما تكتنزه هذه السلطات من حرمات وموانع وقداسة، فنقده إياّه ينعطف على الثقافة الشعبية ككلّ، الأمر الذي يحيل إلى ضرورة النقد المزدوج بتعبير الخطيبي، حيث "كل

[10] مجموعة من الدراسات لعدد من الباحثين صدرت عن مجلة التراث والمجتمع، وقد درست الباحثة كل دراسة على حدة ونسجتهمًا معًا.

[11] شريف كناعنة، "دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية"، مصدر سابق.

[12] عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح (بيروت: منشورات الجمل، 2009).

اطمئنان يجد نفسه محاكمًا". ولأن الثقافة الشعبية في أولها هي ثقافة شفوية، تطور جزء منها إلى أن أصبح كتابيًا، فإنّ الأصوات وما يتخللها من نغم موسيقي، برأي الخطيبي، لغة لها فنّها وتركيبتها الخاصة وتختلف عن تلك الخاصَّة بالنظام الخطي/ الكتابي.

وفي تحليل إيان بيوكانن[13] على موقف المفكر الفرنسي جيل دولوز من الأغنية الشعبية فإنه يتوصل الى ثلاثة عناصر مهمة في الغناء الذي يحتمل في ذاته طواعية التكرار، وهي التي سماها "اللازمة"[14]، وهي؛ الطريق للبيت؛ خلق البيت؛ البيت في القلب. وبذلك فإنّ الأغنية ذات مضمون الحنين / النوستاليجيا والذي يؤججه التكرار تستند الى العنصر الثالث وهو "خلق البيت" وهو ما يمكنّه أن يكون معادلا موضوعيا يتوازى مع أمنيات العودة الى الوطن ويحققها مجازا. وكأن الأغنية تحمل الوطن وحكاية سكانه وتثبّتها في كل عملية تكرار للأغنية ما يخلق حالة من الحنين الجواني المستمر، الذي لا يقتصر فقط/ وليس محصورًا بالذاكرة. يقول بيوكانن:

" إن بنية الموسيقى الشعبيّة نفسها، وبكلمة أخرى تكرارها المتأصّل فيها، تجعل منها بالأخص عاملاً فعّالاً لنوستالجيا –إغراء. إن تضميني للأمر هو أن النوستالجيا لا تتّصل فقط بالماضي البعيد، وليست هي بالفعل مسألة ذاكرة) وأحيانًا لا تدخل الذاكرة أبدًا في حيّزها، بل إنها بيان في الحاضر باعتبارها تكرارًا، ووظائفها ليس ببساطة تذكّرية.mnemic ".

- **المحور الثالث: التراث بين الأصالة والإيديولوجيا**

يدرس شريف كناعنة مفهوم التراث بشكل موسع[15]، ويربط في دراسته بين تاريخ تطور الحركة الوطنية الفلسطينية والحركة الفولكلورية، ويحقبها في ست حقب تاريخية؛ ابتداءً بالحقبة التي يسميها حقبة الاستشراق_ الاستعمارية، والمؤرخة منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى عام 1920 ، والتي امتازت بكثافة عالية في درس التراث الشعبي لأغراض استشراقية استعمارية، مرورًا بحقبة الاستعمار الأوروبي والوطنية الإقليمية في الشرق العربي، وهي الحقبة الممتدة بين عام 1914 حتى العام النكبوي 1948 والتي تطورت فيها الهوية الوطنية الفلسطينية وحافظت فيها الحركة الفولكلورية على ترددها الموروث من المرحلة السابقة. تلي هاتين الحقبتين الحقبة الممتدة بين العام النكبوي والعام النكسوي، 1948_1967 والموصوفة بحقبة عودة إيديولوجيا القومية العربية في العالم العربي، ومرحلة غياب حركة المقاومة الوطنية. وبدأت الحركة الفولكلورية في هذه

---

[13] إيان بيوكانن، "دولوز والثقافة الشعبية". ترجمة وليم العوطة، http://cutt.us/VZiLd. (استرجع بتاريخ 28 يونيو، 2016).

[14] وهي النغمة التي بسلاسة تتردد في النفس دون النطق بها وتحريك الشفاه .

[15] شريف كناعنة، "الحركة الفولكلورية والحركة الوطنية الفلسطينية"، في دراسات في الثقافة والتراث والهوية (رام الله: مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديموقراطية، 2011): 141-151.

المرحلة تأخذ مكان حركة المقاومة الغائبة والحاضنة للمشروع القومي العربي وذلك بإرشاد من المؤسسة الرسمية، وخاصة جامعة الدول العربية التي عقدت ثلاثة مؤتمرات تُعنى بحركة الفولكلور ودوره في القيام بحماية مشروع الوحدة العربية. تتبعها حقبة تطور الحركة الوطنية الفلسطينية مع نهاية حرب عام 1967 حتى تأسيس السلطة الفلسطينية عام 1994، والتي تزامنت مع تطور الاهتمام بالتراث الفلسطيني وازدياد حقول البحث فيه والمؤسسات التي تعنى به. وفي حقبة ما بعد تأسيس السلطة الفلسطينية، تمتد الحقبة السادسة، والأخيرة بتصنيفه التي تمت فيها مأسسة الحركة الفلكلورية باحتواء الرسمية السياسية لها وتمتد هذه الحقبة حتى انتفاضة الأقصى. والتي أدّت، كحدث سياسي إلى تقهقر مؤسسات السلطة وتراجع دورها الوظيفي الذي عمل على انهيار المؤسسات التي تعنى بالتراث الشعبي.

ويفصل كناعنة كغيره من الباحثين المنشغلين بحقل التراث ومتعلقاته، من أمثال عبد الإله بلقزيز وعبد الغني عماد وعبد اللطيف البرغوثي، بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية؛ ويخصّ الأولى بثقافة السلطة والمؤسسة وما يرد على موردها من طبقة نخبوية وجماعات المصالح، ويخصّ الثانية بالطبقة المهمشة من الشعب. ثم يعود فيطرح ما مؤداه ان السلطة الرسمية يقع على عاتقها مهمة حفظ هذه الثقافة، التي من المفترض انها ثقافة ضدّ للثقافة السلطوية. وما يقوده ذلك إلى اختلاط مفهوم الرسمي بالشعبي، بترداد سؤال فالتر بنيامين القلق، حول من يكتب التاريخ وتحويره الى من يكتب الثقافة؟

في حين أنّ هوبسباوم يشكك بأصالة التراث ويلصقه بالإيديولوجيا[16] حيث ينطق بمقولة تتركز في أنه لا يوجد تقاليد أصلية وانما يوجد تقاليد صنيعة المؤسسة العائلية او السياسية او السلطة ايا كان نوعها. وهي تقسم الى تقاليد قديمة كانت مبتدعة في وقتها وتقاليد مبتَدعة حالية، أخترعت او استحدثت لضرورات العصر او لحاجات تتبناها المؤسسة. ويرى أنّ الأمم العظمى تسعى إلى خلق رموز أو تقاليد مبتدعة ثابتة مثل العلم الوطني والنشيد الوطني وهي رموز وممارسات "يعلن فيها شعب مستقل عن شخصيته و سيادته، وهي صورة تفرض على الشعب الاحترام والولاء.

في زاوية التراث ذاته، يدافع جورج طرابيشي[17] عن وحدة التراث العربي دون تجزئته وإقحامه في مصاف الإيديولوجيا، فهو يرى ان التعامل مع التراث من ناحية تاريخية معرفية افضل من تجزئته ايدلوجيا، ويسوق عديد الأمثلة على موقفه هذا من التراث النظري الماركسي والعلماني والفلسفي. ويعزو سبب انشغال الثقافة العربية بالتراث الى ما أسماه "الجرح النرجسي" ونشوئه يعود الى نكسة عام 1967، حينما أثبتت

[16] إريك هوبسباوم وتيرنس رينجر، اختراع التراث: دراسات عن التقاليد بين الأصالة والنقل والاختراع، ترجمة شيرين أبو النجا وآخرون (القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية_ جامعة القاهرة، 2004).

[17] جوج طرابيشي، مذبحة التراث في الثقافة العربية المعاصرة (بيروت: دار الساقي، 1993).

الإيديولوجيات الثورية فشلها فوجدت الثقافة العربية نفسها أمام مذبح التراث والأصالة لتستمسك بما يحول دون قلق الهوية الذي ألمّ بها بشكل عامّ، الأمر الذي أدّى إلى تحويل التراث نفسه الى ايديولوجيا[18].

- **المحور الرابع: المشروع الثقافي الفلسطيني**

تنصّ رؤية القطاع الثقافي في الخطّة الاستراتيجية لقطاع الثقافة والتراث 2015_2014: الثقافة حياة وممارسة[19]، على ما يلي:

"ثقافة وطنية عربية إنسانية ديمقراطية مبدعة، ومتجددة تحترم وتصون التعددية الفكرية والسياسية والدينية والجمالية، ومنفتحة على الثقافات الأُخرى، وتقف في وجه التسلط والقمع والاستغلال والمحسوبية والفساد، وتعزز النسيج الاجتماعي، وتصون التراث والحكاية التاريخية للشعب الفلسطيني، وتنمي المواطنة القائمة على احتضان قيم المساواة والحرية والعدالة الاجتماعية والكرامة الإنسانية. .. كما أن للثقافة دورًا حاسمًا في إنتاج وإعادة إنتاج الهوية الفلسطينية بمفهومها التعددي القومي والإنساني التقدمي". وتشير الخطة الى عدد كبير من المؤسسات الرسمية والأهلية والخاصّة التي تُعنى بالموروث الثقافي وتعمل على حفظه وصيانته، وكما يرد في الخطة فقد شهدت فترة نهاية السبعينيات ازدياد الاهتمام بالتراث الثقافي الشفوي والفنون الأدائية والفنون الجميلة والأدب..الخ. هذا بالإضافة الى المؤسسات الأجنبية العاملة في الحقل الثقافي والممولين الأجانب والمؤسسات الدولية الرسمية وشبه الرسمية.

إنّ مأسسة العملية الثقافية وتحول المشروع الثقافي الفلسطيني الى مشروع ممأسس يؤدي إلى تحوله لمشروع إيديولوجي أولًا، وهذا ليس استلابًا لأهمية المشروع، ولكن مأسسة الثقافة الفلسطينية في حاضنة تمويلية أجنبية يجعل الحقل الثقافي_ الاجتماعي الفلسطيني مرتعا لأبحاث الاستشراق والاستعمار، وهكذا يتحور المشروع الثقافي الفلسطيني من هدف للحفاظ على هذا المشروع وتطويره، إلى هدف للقضاء على هذا المشروع والتحوير في أهدافه.

وذلك يتضح صراحة في **الخطة الوطنية للثقافة الفلسطينية**[20]، والمنشورة عام 2006، حيث توضح:
"أصبحت فلسطين، منذ منتصف القرن التاسع عشر، محط اهتمام الجمعيات والرحالة الأوروبيين، وترافق ذلك مع بدايات الأطماع الاستعمارية، وبدايات الأطماع الصهيونية لاستيطان أرض فلسطين... ولم يكن الهدف

---

[18] جورج طرابيشي، المثقفون العرب والتراث: التحليل النفسي لعصاب جماعي (لندن: منشورات رياض الريس، 1991)؛ توفيق سلوم، نحو رؤية ماركسية للتراث العربي (بيروت: منشورات دار الفكر الجديد، 1988).

[19] "الخطة الاستراتيجية لقطاع الثقافة والتراث 2015_2014: الثقافة حياة وممارسة". (البيرة: وزارة الثقافة، 2013): 12.

[20] الخطة الوطنية للثقافة الفلسطينية، (السلطة الوطنية الفلسطينية : المجلس الأعلى للتربية والثقافة_ وزارة الثقافة، 2006): 34-33.

الحقيقي لهذه الجمعيات والصناديق العناية بتاريخ الأراضي المقدسة أو البحث العلمي عن آثارها ومقتنياتها، وكنوزها الثقافية، بقدر ما كان الدافع الاستعماري الذي يتغطى بالاهتمامات التوراتية".

ومن جهة أخرى، ينظر فيصل دراج[21] إلى الثقافة الفلسطينية على أنها ثقافات عدّة ومتعددة وليست واحدة فحسب تتشكل كل ثقافة منها على حدة حسب المحددات السياسية للحقبة للفترة التاريخية التي تشملت فيها، فالثقافة الفلسطينية تحتضن روحي الخالدي وإداورد سعيد، كأعلام ثقافية، وما بينهما من قرن من الزمان وما فيه من تحولات واضطرابات سياسية وثقافية ووطنية. ويضيء لافتة مهمة من لافتات الهوية التحررية الفلسطينية التي يحدد عناصرها الأهمّ بإرادة التحرر أولًا، وهي عنصر ثابت ومتلازم بالهوية الفلسطينية التحررية والتي تعمل على جعل الحاضر غير المحتمل، محتملًا. بالإضافة إلى عنصر الذاكرة الوطنية بمعناها الوطني أولًا والوارد على مورد تجربة الاقتلاع، والتي تشكل بذاتها شرطًا للذاكرة اليقظة وأساسها فكرة إخلاص الأحياء للأموات والتي تقضي ب "تنسيق وتكامل بين التاريخ الشفهي و التاريخ المكتوب والشهادات الأدبية والوثائق الفنية و السينمائية، ويفرض أيضا عملًا مؤسساتيًا من أجل تحقيق ذلك".. والتي، علاوة ، تولّد قوة معنوية مقاتلة وتعمل على تحويلها الى قوة مادية.

وبدوره يعزو عزمي بشارة[22] أزمة حركة التحرر الوطني الفلسطيني إلى غياب رؤية وطنية واضحة لموضوع أسرلة العرب في دولة الاستعمار الاستيطاني، إسرائيل. ويعقب على ان هزيمة عام 1967 أدّت على تثبيت نتائج النكبة على الساحة الفلسطينية وخاصة في أراضي عام 1948. والتي زامنت انهيار المشرع القومي العربي وبروز قيادة فلسطينية بنشوء منظمة التحرير مستقلة عن المركز العربي، ذي النواة المصرية. وهذا ما قاد إلى حدوث رضة في المشروع الوطني برمتّه سياسيًا وثقافيًا واقتصاديًا.

وفي عدد من الدراسات السابقة التي تناولت موضوع الأغنية الوطنية الفلسطينية بالدرس والتحليل، توزعت مواضيع البحث فيها على مختلف الفترات التاريخية منذ العام 1900 حتى العام 2010. وتناولت الموضوع من زوايا متعددة، ففي مجموعة من الدراسات الخاصة بمجموعة من الباحثين حررها مصلح كناعنة[23]، عالجت موضوع الأغنية الوطنية الفلسطينية على أكثر من صعيد، من تأثير النكبة على الموسيقى والهوية الفلسطينية الى ثقافة البوب الغنائية التي انتشرت على الساحة الغنائية العربية عموما بتأثر من اغاني السود في أوروبا التي غنوها وارتجلوها في صراعهم مع الحضارة البيضاء المستعمرة.

---

[21] الهوية، الثقافة، السياسة: قراءة في الحالة الفلسطينية، مصدر سابق.

[22] عزمي، بشارة. "الأقلية الفلسطينية في إسرائيل: مشروع رؤية جديدة"، **مجلة كنعان**، عدد 20-21 (1993): 10-23.

[23] Kanaaneh, Moslih and others. Palestinian Music and Song: Expression and resistance since 1900. (Bloomington and Indianapolis: Indiana Univeversity Press, 2013).

في حين أن دراسة أخرى لديفيد ماكدونالد[24] تصنف أنماط الأغنية المقاومة الفلسطينية بشكل عام إلى ستة تصنيفات: الأغنية الشعبية، مثل الدلعونا والعتابا والميجانا والزجل؛ والأغنية الوطنية القومية بمركزية مصرية ناصرية وخاصة بعد نكبة العام 1948 إلى العام 1970؛ والأغنية الثورية؛ وأخيرا أغنية الراب. تعتمد منهجية ماكدونالد في دراسته على المنهج الاثنوغرافي، وهو فيها يقسم فلسطين التاريخية الى الضفة الغربية وقطاع غزة و"إسرائيل كما قسمها الاستعمار الإسرائيلي. ويعرف فرقة دام على انها فرقة فلسطينية_ اسرائيلية تعيش في "جيتوهات" اسرائيلية، وهو بذلك يتبنى ايضا المنطق الاستعماري في مصادرة الحيز من السكان الاصليين ومحاصصتهم اياه من منطق صاحب القوة.

هاتان الدراستان لا تخلوان من انحياز استشراقي، فبينما يعتبر ماكدونالد أنَّ الفلسطينيين يقاتلون من أجل حصولهم على الحكم الذاتي، وينظر إلى الفلسطينيين في المنطقة المستعمرة العام 1948 على انهم أقليات في جيتوهات فلسطينية، يحاول في دراسته لأغنية المقاومة أن يقف على الحياد في تناوله للصراع الوجودي بين المستعمِر الصهيوني والمستعمَر الفلسطيني، فيصفه على أنّه صراع سياسي حربي بين طرفين متوازني القوة والحق في الأرض الفلسطينية، لذلك مرة يصف العمليات الاستشهادية الفلسطينية على أنَّها عمليات انتحارية ومرة يقول إنَّ سبب الانتفاضة الفلسطينية الأولى هي مقتل اسرائيليين على شاطئ نهاريا.

وفي دراسة أخرى لنجمة علي حول الأغنية الفلسطينية[25] تعرض علي فيها رسالية الاغنية الوطنية الفلسطينية في الانتفاضة الفلسطينية الأولى وتعقد المقارنة بينها اختلافًا ومشابهة مع الانتفاضة الثانية. وقد تقصت علي في اطروحتها هذه خطاب الأحزاب السياسية الفلسطينية المختلفة من خلال أغانيها، فالاغنية السياسية الفلسطينية في هذه الفترة تدل على لون الفصيل السياسي الذي يتبنى خطابها فمثلا الاغاني التي تنتجها حركة المقاومة الاسلامية حماس تختلف عن الاغاني الأخرى التي تنتجها منظمة التحرير او احزاب اليسار. وهي إذ تسمي الاغاني الوطنية الفلسطينية "أغاني احتجاج" على اعتبار ان القضية الفلسطينية الوجودية هي حركة احتجاج فقط وليست قضية جدلية وجودية الجوهر ..استعمارية الطابع، فانها تتبنى منطقا شبيها لمنطق ديفيد ماكدونالد في دراسته، التي تعتبر فلسطين منطقة حكم ذاتي على ما تبقى من اراضي الضفة الغربية وقطاع غزة.

[24] David A. MCDONALD. "My Voice is my weapon: music, nationalism, and the poetics of Palestinian resistance". (Dissertation: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2006): 11.

[25] Nijmeh Ali, "The role of music in a liberation process: reflecting and constructing the struggle: The Palestinian first intifada- as a study case" (The Hebrew university of Jerusalem, Theses for M.A degree, 2009).

- **فرضية الدراسة**

تفترض الدراسة أنّ الأغنية السياسية الفلسطينية منذ السنوات التأسيسية الأولى للهوية الفلسطينية وتحديدًا منذ العام 1905 وحتى العام 2015، تساهم في كتابة التاريخ الفلسطيني وحفظه من جهة، وتساهم في أسطرته من جهة أخرى. فعلى الصعيد الأول يمكن من خلال مضمونها وخاصّة إذا ما ربطت بسياقها التاريخي استشاف ملامح الهوية السياسية الفلسطينية التي تتحدث عنها، وهو ما يجعلها تساهم في كتابه التاريخ الفلسطيني بطريقة مختلفة عن مرجعيات التاريخ الرسمي. وعلى الصعيد الآخر فإنها قد تتجاوز العملية التأريخية إلى مساحة أخرى تقود إلى أسطرة ورمسنة الفعل التاريخي والمبالغة في وصفه على نحو يمكنها من صنع لاهوت فلسطيني على الصعيدين الثقافي والسياسي.

- **المداخلة**

تعبر الجماعات البشرية عن نفسها بوسائل مختلفة أكانت شفوية او كتابية أو غير ذلك. ويمكن القول حتّى إن الثقافة المكتوبة ذات أساس أول شفوي، أي كانت (حدثًا كلاميًا) عند الانتاج الذهني الأول للأفكار ثم تحولت الى كتابية بالأحرف المدوّنة. وقد شكل الغناء، باعتباره ثقافة شفهية، وسيلة من وسائل تعبير الجماعات عن نفسها ومشاركة افكارها وإنتاجها. ويمكن عن طريقه التوصل الى معرفة العوالم الاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية المؤثرة في ثقافة مجتمع ما.

إنَّ التحليل البنيوي للغة يقوم على افتراض منظريه أنَّ اللغة هي شكل من أشكال الرأسمال الرمزي الهادف الى بناء موضوع معرفي وتواصلي معين، وهذا لا يتم الا بتبَّني الواقع ومن ثم البناء عليه وإعادة إنتاجه إيديولوجيًا. وحسب تحليل بورديو فإنَّ الاشكال الرمزية تتضمن معنى السيطرة، وذلك على صعيدين: السلطة الرمزية التي تشمل مستوى الأفكار والنظام المعرفي؛ والسلطة الإيديولوجية التي تسعى الى توظيف المعرفة لتعميم سلطتها على طبقة اجتماعية (بنية) واحدة. وهذه الطبقة بدورها منوطة بمهام انتاج الافكار والايديولوجيا الخاصة بها، والترويج لها، وبذا فإنَّ كل خطاب تتبناه هو خطاب ايديولوجي له سلطته ونظامه الذي يروَّج له على أنَّه نظام "طبيعي" للأشياء ويمنحه عادية واعتيادية من خلال استخدام البنى الفكرية والاجتماعية للجماعة ذاتها حتى يكسب قبولهم، وما ينطوي حول ذلك من توافر الرباط بين من يمارس السلطة ومن يخضع لها في السعي نحو تأكيد الاعتقاد وإعادة انتاجه[26] .

وحسب تنظيرات ستيوارت هول حول دور اللغة الهامّ والجوهري حول ما أسماه بالقدرة التمثيلية للمعنى والتعبير عنه فإنّه كان من أوائل المفكرين الذين نظروا حول الحقل الثقافي وتطرقوا لقدرة اللغة على ان تكون

[26] بيير بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2007): 56.

صورة عن الأشياء لا الأشياء ذاتها، وهو ما أسماه هول بقدرة اللغة على التعبير عن "الخارطة المفاهيمية" للأفراد وللجماعات على حد سواء. والتي تمكن من تعريف الاشياء في العالم عن طريقها، انطلاقا من أنه يوجد لكل فرد تصور ذهني فريد للعالم والأشياء يختلف عن غيره من التصورات، والذي يمكّن في نفس الوقت من خلق تصور مشترك بين الخرائط المفاهيمية المختلفة للأفراد وخلق مجموعة من التطابقات والإشارات بينها وهو ما يقود إلى تفعيل العملية التراكمية المؤدية بدورها إلى خلق مفهوم "الثقافة الجمعية"، الأمر الذي يسهل عملية انتاج وتبادل الافكار ضمن الثقافة الواحدة[27]. وحسب هول فإن الخرائط المفاهيمية المشتركة لا تكفي وحدها في خلق ثقافة مشتركة حيث إنها تحتاج بالضرورة الى لغة مشتركة يعبر من خلالها عن المعاني والأفكار المختلفة التي قد يتسع مفهوم التعبير عنها فلا يقتصر على اللغة المنطوقة فحسب بل ويشمل اللغة المصورة والأشكال التعبيرية المختلفة. ولكن اللغة المنطوقة هي حاجة فطرية للكائنات البشرية ومن هنا تنبع الحاجة الى التعبير عن هذه المفاهيم بلغة مشتركة، أكانت شفوية كالمادة الخام الأولى للغة او صورية كما الكتابة المدونة لاعتبارها نصا بصريا معبرّا[28]. وتبعًا له أيضًا فإنّ " كل نظام تمثيلي هو نظام يتشكل بالقوة"، وذلك اقتراناً بفكرة فوكو عن الثنائية اللصيقة بين القوة والمعرفة. ولكن هذا النوع من المعرفة الذي يقصده هول هو المعرفة التي لا يمكن تحديد مركزها ولا مقاومتها حيث تفرض هيمنتها على الفرد عن طريق "الامتثال الداخلي السائد" وليس عن طريق فرضها عليه من خارجه بالقوة والعنف[29]، وهكذا فإنّ لكل خطاب موقع معرفي وسلطوي معين[30]. وسلطة الخطاب اللغوي تأخذ هذا المنحى في فرض السيطرة على جمهور المستعمين والتأثير عليهم عن طريق سلطتها الرمزية والتي يقول فيها بورديو إنَّها "من حيث هي قدرة على تكوين المعطي عن طريق العبارات اللفظية، ومن حيث هي قدرة على الإبانة والإقناع، وإقرار رؤية عن العالم أو تحويلها، ومن ثمة قدرة على تحويل التأثير في العالم، وبالتالي تحويل العالم ذاته، قدرة شبه سحرية تمكن من بلوغ ما يعادل ما تمكن منه القوة (الطبيعية أو الاقتصادية) بفضل قدرتها على التعبئة"[31].

وعلى صعيد متخصص أكثر فإن الأغنية ولكونها خطاب منطوق وله دلالاته ورأسماله الرمزي فان ايضا لها فاعلية تتمثل في كونها تشكل خطابا سلطويا، متأثرا ب الجهات الناتج عنها هذا الخطاب، ومؤثرا بالجهات المتلقية له أكان ذلك على صعيد الإيجاب أو السلب. ففي حالة أغاني فرقة العاشقين وهي ذات خطاب تعبوي وثوري في داخل الإطار السياسي لمنظمة التحرير الفلسطينية شكلت اغانيها حالة معادلة للتيار السياسي داخل المنظمة ولكن المختلف فيها انها شكّلت حالة ثقافية سياسية تستند الى الخطاب الثقافي أولا، المحمل بحمولة ايديولوجية. وهنا يلعب الخطاب اللغوي لفرقة العاشقين دورا هاما في تبني الخطاب الإيديولوجي لمنظمة

[27] Stuart Hall," The work of Representation". In Representations: Cultural Representations and Signifying Practices (London: The Open University, 1997).
[28] the work of Representation, Ibid, 186.
[29] Ibid, 78.
[30] Ibid, 76.
[31] اللغة والسلطة، مصدر سابق، 56.

التحرير والمساهمة في خلق حالة من القبول لهذا الخطاب السياسي من قبل الجمهور العربي عامة والفلسطيني خاصّة. ولا يأتي هذا القبول اعتباطا أو مصادفة بل انه يفرض سلطته الممكنة والخفية على الجمهور بشكل غير مباشر بحيث لا يظهر انه خطاب أمر ونهي سلطوي وانما خطاب تعبيري ولكنه يؤثر الى حد كبير في الجمهور وخاصة انه يستند الى حالة تعبيرية حساسة ومؤثرة عن الوضع الاستعماري الفلسطيني، وما فيها من تجربة صمود وصراع على البقاء بينه وبين المستعمر الصهيوني.

وانطلاقًا من كون اللغة في المقام الأول هي ثقافة شفوية تعتمد على الاستماع والأذن، فهي أيضا حاسة الزمان والتلقي كما يصفها عبد السلام بن عبد العالي[32] ما يكسبها ملامحها المميزة لها عن غيرها من أشكال التعبير الثقافي، الأمر الذي مكن فرقة العاشقين من ان توظف صوتها في خدمة التاريخ السياسي لمنظمة التحرير وخاصة تاريخ المقاومة والصمود مما يعكس صورة مضيئة لحركة التحرير الفلسطيني وأساسها الاول الصراع مع العدو، ويمنح خطابها سلطة خفية[33] قادرة على التأثير على تلقي جمهور المستمعين وإقناعهم وكسب إصغائهم.

تبعًا لذلك فقد ساهمت الأغنية السياسية، وانطلاقا من كونها رأسمالا محكيًا، إسهامًا كبيرًا في اعطاء انعكاس واضح حول التحولات التي مرت بها الهوية الفلسطينية. فقد ساهمت أغاني واصف جوهرية في الفترة المتأخرة من الحكم العثماني في توضيح ملامح هذه الفترة التاريخية التي كانت متأثرة بالحداثة الغنائية المصرية والمتأثرة بدورها بالحضارة الغربية. بالإضافة إلى عكسها لدرجة ما إلى الأحداث التي واجهت الدولة العثمانية في بلاد الشام في آخر فتراتها. أمّا في فترة لاحقة وبعد الانتداب البريطاني فقد كانت أغاني نوح ابراهيم أهم بيان تعقيبي إعلامي وتثويري يمكن للمستمع الاستماع اليه، وقد ساهم إذاعة هنا القدس في توسيع نطاق الاستماع الى الأغاني والى البيانات السياسية والتي صنعت الى درجة كبيرة ثقافة المقاومة في تلك المرحلة .

ولاحقًا وبعد النكبة أصبحت فلسطين تعرف نفسها بامتداها العربي وهنا كانت الأغاني العربية هي الأغاني الناطقة بحكاية النكبة الفلسطينية بما فيها من أمل بالعودة والتحرير. وبعد نكسة العام 1967 وسيطرة العدو الصهيوني على ما تبقى من فلسطين انطلقت الثورة الفلسطينية وأطلقت معها مشروعه السياسي التحرري ومشروعها الثقافي الموازي له، وقد تمثل ذلك في أغاني فرقة العاصفة والعاشقين. واستمرت تعكس التحولات التي طرأت على الهوية الفلسطينية التي أصبح الكفاح المسلح الفلسطيني ركيزتها الأساسية. وامتدادًا لذلك وفي فترة الحكم العسكري الصهيوني للضفة الغربية وقطاع غزة والممتدة من العام 1982 حتى توقيع أوسلو العام 1993 استكملت فرقة العاشقين دورها في صناعة ثقافة المقاومة الفلسطينية برعاية منظمة التحرير الفلسطينية. وعلى صعيد المشاريع الفردية فقد أوصل عبد الله حداد بأغانيه الناقدة صورة أخرى للمشروع

[32] ثقافة الأذن وثقافة العين، مصدر سابق،7.

[33] يقصد بالسلطة الخفية هنا ان الخطاب اللغوي في الأغنية يمارس سلطته على الأفراد المتلقين بشكل غير مباشر، حيث إنَّه لا يفرض عليهم عنوة وبالقوة وإنّما عن طريق التأثير والإقناع.

الفردي الفلسطيني الذي لا زال يؤمن بالثورة الفلسطينية ولكنه في نفس الوقت قد سئم وعود منظمة التحرير وهفواتها التي أضرّت مشروع التحرير الفلسطيني إلى حد كبير. أما في المرحلة الأخيرة والممتدة منذ انتفاضة العام 2000 وحتى ثورة السكاكين في العام 2014_2015، فقد عكست الأغاني السياسية اضطرابًا في مضمونها وهو ما يعكس لحالة الفلسطينية المتشذرة ما بين إرث مقاومة وكفاح مسلح وما بين حاضر بائس تقوده اتفاقيات السلام.

- **حدّ المصطلحات:**

- **الأغنية السياسية:** تعرّفها الدراسة بأنّها كلّ أغنية (عامية أو فصحى) عكس مضمونها الظرف السياسي الفلسطيني في المرحلة التي قيلت فيها، أو تمّ استعادتها في مراحل لاحقة وساهمت في إعادة ترسيم الظرف التاريخي الذي تتحدث عنه، ويركز مضمونها على أحدى القضايا ذات العلاقة بفلسطين المستعمَرة. ويمكن استخدامها كدليل تاريخي- تسجيلي لهذه المرحلة.

- **الثقافة الرسمية:** يسميها عبد الاله بلقزيز الثقافة العليا او الثقافة العالمة التي هي "تعبير ثقافي يترجم الفكر والصياغة المكتوبة للرموز، ويتراوح بين الأدب وبين المعرفة النظرية المفهومية ذات الصياغة العقلانية او العلمية الصارمة[34]. ويعرَّفها شريف كناعنة بأنها الثقافة العليا او الحضارة الرسمية وهي رموز تظهر من خلال المؤسسات الرسمية مثل تعاليم الدين الرسمي، والقوانين الرسمية والأدب والفن العالي او الرسمي، وغير ذلك من الرموز التي ترعاها وتحافظ عليها وتضمن استمرارها المؤسسات الرسمية في الدولة او المجتمع[35].

- **التراث:** ينطلق هوبسباوم من مقولة تتركز في أنه لا يوجد تقاليد أصلية وانما هي صنيعة المؤسسة العائلية او السياسية او السلطة ايا كان نوعها. و تقسم الى تقاليد قديمة كانت مبتدعة في وقتها وتقاليد مبتَدعة حالية، أخترعت او استحدثت لضرورات العصر او لحاجات تتبناها المؤسسة[36]. ويفترض ان التقاليد هي جزء من مجال أوسع يدعى العرف او العادة. ويربط الحاجة إلى الحفاظ على التراث والتقاليد بضرورة وجود تهديد أو نأي اجتماعي عن هذه التقاليد القديمة.

---

[34] عبد الإله بلقزيز، في البدء كانت الثقافة: نحو وعي عربي متجدد بالمسألة الثقافية (بيروت: أفريقيا الشرق،1998):46.

[35] شريف كناعنة، "دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية"، **مجلة التراث والمجتمع**، عدد 22 (؟):7- 21.

[36] اختراع التراث، مصدر سابق، 13- 34.

- **التراث الشعبي**: أو الثقافة الشعبية، وهي مفهوم يشمل كل من "الفولكلور والموروث الثقافي والمعتقدات الشائعة من خرافات وأساطير. ويعني لفظ التراث بشكل عام العناصر الثقافية التي يتلقاها جيل عن جيل. ويشمل أيضًا السير الشعرية والنثرية والحكاية والموال والأغاني"[37].

- **الفولوكلور**: يتألف مصطلح فولوكلور من مقطعين، هما فولك وتعني الناس ولور تعني معرفة أو حكمة، وهي بذلك تعني حكمة الشعب او معارف الناس. وقد ظهر هذا المفهوم بداية في اللغة الانجليزية عند بوليم تومز جونز وفي جمعية الفولوكلور الانجليزية العام 1840. "ويستخدم هذا اللفظ للدلالة على العادات والمعتقدات والآثار الشعبية القديمة المأثورة. وقد حدد المختصون في هذا الحقل ميدان الفولوكلور بالفنون التي تمتاز بعراقتها وانتقالها عن طريق التقاليد والمحاكاة او النقل الشفهي والتي غالبا ما تكون مجهولة المؤلف، وتمتاز بكونها تصوّر لسلوك الشعب النفسي والاجتماعي ونزوعه الى التعبير عن روحه وتقاليده ومعتقداته"[38].

- **الثقافة الشعبية**: يعرف بلقزيز الثقافة الشعبية التي يصفها على انها ثقافة متوحشة، وما في ذلك من نظرية دونية لهذا النوع من الثقافات الذي هو محصلة تراكم معرفي شعبي، على أنها : تعبير ثقافي يترجم الوجدان بلغة متنوعة تتراوح بين المستوى الفطري والمستوى المصوغ صياغة جمالية تركيبية على مسافة شاسعة [39]. وهي "أحد مستويات الثقافة الوطنية والقومية لشعب ما، وهذا المستوى يتعلق بالتكوين الروحي العاطفي عبر تحولات التاريخ الشعبي الذي يتجلى في أدبه اللهجي، الذي يكتبه فرد معلوم أو مجهول، ليصبح جزءا أساسيا في الوعي الجمعي"[40].

- **الهويّة الفلسطينية**: تعرفها الدراسة إجرائيًا، بأنها تلك الهوية التي تتكون من ثلاثة عناصر أساسية كبرى غير منفصلة بعضها عن الآخر، وهي الأرض والناس والحكاية الجامعة بينهم. وفي الحالة الفلسطينية قاد الظرف الاستعماري الصهيوني إلى بتر هذه الهوية فسلب الأرض وهجّر السكان وحاول مصادرة حكايتهم. وبسببه ظهرت عدّة عناصر أخرى في من أهمها المنفى والكفاح المسلّح.

---

[37] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة العربية: المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2006): 158- 161.

[38] سوسيولوجيا الثقافة العربيّة، مصدر سابق، 159.

[39] في البدء كانت الثقافة، مصدر سابق.

[40] عز الدين المناصرة، جفرا الشهيدة، وجفرا التراث ودراسات أخرى (عمان: الصايل للنشر والتوزيع، 2013): 7.

- **الأدب الفلسطيني:** يفرّق عبد الله الجعيدي بين الأدب الفلسطيني وبين الموضوع الفلسطيني في الأدب فيعتبر أنّ النوع الأول هو كل ما كتبه الفلسطينيون أينما حلّوا، ومهما اختلفت وثائق السفر الخاصّة بهم. بينما النوع الثاني هو كل ما كتب حول الموضوع الفلسطيني مهما اختلف جنسية كاتبه[41]. وتعتمد هذه الدراسة التعريفين معًا باعتبارهما أدبًا فلسطينيًا، مع تركيزها بشكل أخصّ على الأدب الغنائي الذي أنتجه الفلسطينيون في الأراضي المحتلة وفي الشتات.

- **الأغنية الفلسطينية:** تعرّفها الدراسة تعريفًا إجرائيًا غير معزول عن تعريفها للأدب الفلسطيني، حيث إنَّها كل أغنية تناولت الموضوع الفلسطيني، السياسي والثقافي والاجتماعي والاقتصادي، سواءً أرُويت على لسان فلسطيني أو عربي. وهذه الدراسة تحديدًا تربط كل هذه المواضيع بالظرف السياسي الاستعماري الفلسطيني، الذي يشكل الاستعمار جزءًا هامًّا وضروريًا في تشكيله والحديث عنه.

- **الأغنية الشعبية الفلسطينية** : عرفها حسين سليم العطاري بأنها: مقطوعات شعرية شعبية مُغنّاة، مجهولة الأصل وشائعة في (المجتمع) الفلسطيني والتي يشترك في نظمها وأدائها عدد كبير من أبناء الشعب وتتناقلها الأجيال "الخلف عن السلف" عن طريق الرواية الشفوية [42]. ولكن عطاري يخصّ الاغنية الشعبية بأنها مجهولة المؤلف، فيما تتبنى الدراسة تعريفًا إجرائيًا للأغنية الشعبية الفلسطينية، إذ تعرفها على انها الأغنية التي صدحت بها حناجر الناس معبرة عن الواقع السياسي و الاجتماعي الفلسطيني. وقد تكون معروفة المؤلف أو مجهولته، فردية أو جماعية.

- **العتابا:** الأغنية الشعبية المفضلة في فلسطين ولا سيما في ريفها وهي أغنية ذاتيّة تُعرف أيضًا باسم ال "أوف" أو "الميجنا"، وهي مكونة من بيتين منظومين على البحر الوافر[43]. ويتكون قالبها اللحني من أربع شطرات، تتحد الثلاث الأولى منها في قافية، بينما تنتهي الرابعة بألف وباء[44].

- **الميجنا:** هي لازمة العتابا وهي نوعين: بسيط، والنوع اللآخر يسمى مقدمة العتابا والتي تعرف باسم مسكة. والمقدمة تتكون من بيت شعر واحد ، شطره الاول عبارة عن كلمتي يا ميجنا مكررة ثلاثا.

---

[41] عبد الله الجعيدي، مصادر الأدب الفلسطيني الحديث (القدس: مطابع الفجر، 1987): 11

[42] حسين سليم العطاري، الأغنية الشعبية الفلسطينية (رام الله: بيت الشعر، 2008).

[43] عبد اللطيف البرغوثي، الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن (جامعة بيرزيت: مركز الوثائق والأبحاث، 1979): 15-17.

[44] جفرا الشهيدة، وجفرا التراث ودراسات أخرى، مصدر سابق، 158.

اما النوع الثاني (المسكة) فيتكون من بيتين من الشعر تنتهي شطراهما الثاتث الاولى بنفس القافيـــة بينما يشترط في الرابعة ان تنتهي بحرف الألف[45].

- **الجفرا:** وهو كما يعرفه عز الدين المناصرة نمط غنائي شعبي ذو طابع فلسطيني خالص، أي لم ينتشر في بلاد الشام، ويبدأ عادة بمقطع "جفرا ويا هالربع". وانتشر في فلسطين في ثلاثينيات القرن المنصرم وتحديدًا في العام 1939[46]، وقد ذاع بشكل أكبر بعد عام النكبة في 1948 بدليل أنّ المصادر التي تحدثت عن الفولوكلور والادب الشعبي قبل العام 1948 لم تأتِ على ذكر الجفرا[47]. ويعـــود في جذوره إلى قصة حب محمومة وقاسية بين شابين من قرية الكويكات قضاء عكا لم تكلل بالوصـــال فطفق العاشق، بطل القصة ويُدعى "أحمد عزيز علي حسن"، بالغناء لمحبوبته "رفيقة نـــايف حمـــادة الحسن" الملقبّة بال "جفرا". ومن هنا انتشر هذا القالب الغنائي بين الناس وبدأوا ينظمـــون علـــى طريقته[48]. والبيت الواحد يتكون من أربعة أبيات شعرية، والأبيات الثلاثة الأولى تنتـــهي بقافيـــة واحدة، بينما المقطع الرابع ينتهي ب "يا "[49].

- **الحداء:** يعرَّفه نجيب صبري يعاقبة بأنَّه "شكل من أشكال النظم التعبيري له إيقاعاته وموسيقاه وألوانه وأغراضه المتعددة، ويُبنى على التفعيلة وليس على بحر من أبحر الشعر الفصيح"[50]. وهو فن مشهور في بلاد الشام وله قوّاليه ومرتجليه ممن يبدعون فيه.

- **الموّال:** نوع من أنواع الغناء، و"قد يُطلق عليه كلمة عتابا وحدها، أو كلمة "ميجنا" وحـــدها، أو الكلمتان معًا، أو كلمة أوف وحدها". واشتهرت في أنحاء الريف على ألسنة الرعاة، والمـــزارعين، والعمال، وتُقال في السهرات ومناسبات الأفراح وغيرها من دواعي القول[51].

- **الزجل:** هو شعر لهجي، أي شعر اللهجات العربية الشعبية وهو مواز للموشح الاندلسي، وله اضرب عديدة ومنها ما أربعة تنتشر في شمال لبنان، وهي: المطلع، البدالي، الموشح، القصيد. وفيـــه خمســـة

---

[45] المصدر السابق، 85- 86.

[46] المصدر السابق، 27-29.

[47] جفرا الشهيدة، وجفرا التراث ودراسات أخرى، مصدر سابق، 44.

[48] المصدر سابق، 27-29.

[49] الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن، مصدر سابق، 85.

[50] نجيب صبري يعاقبة، فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، (رام الله: بيت الشعر، 2007): 15.

[51] عبد اللطيف البرغوثي، ديوان العتابا الفلسطيني، ط2 (رام الله: وزارة الثقافة، 2013): 94.

فنون،هي: المهمل، و المنقط والمرصود والمجزم والألفيات[52]. وله طابع فردي يتميز بأنه ينظم على شكل القصئد الفصحى مع الالتزام بقافية واحدة في الأغنية جميعها[53].

- **الأغاني المسجّلة**: إجرائيًا؛ هي الأغاني التي سجلت وحفظت على اسطوانات أو أشرطة أو سيديهات أو غير ذلك من وسائل حفظ المحكي. وتأتي أهميتها في هذه الدراسة بأنها تساهم في حفظ الحكاية التاريخي الفلسطينية الذي تسردها الأغاني، وتعمل على تناقلها بين الناس وذيوعها مما يعمل على تثبيت جزء من الحكاية الفلسطينية في الذاكرة وحمايتها من النسيان.

- **أهمية الدراسة**

ما تسعى هذه الدراسة إلى إضافته، رغم ما كتب باللغة العربية من ناحية تجميع الأغاني الوطنية الفلسطينية وما كتب ونشر باللغة الانجليزية إلا أنَّها تسعى إلى الاستفادة من الطرح المعلوماتي الذي تطرحه الدراسات السابقة سعيها إلى بناء تراكم معرفي عليها، وإنْ اختلف الاتجاه الفكري_ السياسي التحليلي. ستغطي الدراسة فترة زمنية واسعة تمتد منذ نهايات الحكم العثماني وإصدار الدستور الثاني في العام 1905 إلى الفترة الحالية المعروفة بفترة ما بعد أوسلو، آخذةً نماذج غنائية عن كل مرحلة لفحص الكيفية التي تعكس فيها الاغنية التطورات في الحدث السياسي والاجتماعي، مركزة على تحولات مرحلة ما بعد أوسلو وانعكاسها على خطاب الأغنية السياسية الفلسطينية.

- **منهجية الدراسة**

تسعى الدراسة الى تحقيق أهدافها من خلال وقوفها على عدّة عتبات منهجية تفحص من خلالها الحركة التاريخية داخل الأغنية السياسية الفلسطينية، وذلك بالعودة إلى الأغاني التي سُجلت صوتيًا أكانت موجودة إلكترونيًا أو على سيديهات أو حتى وثقت كتابيًا. واعتمدت الباحثة على الأغاني المدونة في الأعمال المكتوبة في مذكرات الموسيقي واصف جوهرية أو الأعمال التي وثّقت وجمعت الأغاني الشعبية الفلسطينية وتحدثت حولها، كما في كتابات الباحثين المشتغلين بالتراث والفولوكلور، مثل، على سبيل المثال لا الحصر: عبد اللطيف البرغوثي و حسين العطاري وعز الدين المناصرة ويسرى جوهرية وغيرهم. وكذلك اعتمدت على الأغاني التي حصلت عليها الباحثة من الأرشيف الوطني و مشروع إحياء التراث الفلسطيني الفولوكلوري: المكتوب والمسموع والمرئي، والذي ترعاه اللجنة الوطنية الفلسطينية للتربية والثقافة والعلوم بدعم من المنظمة

[52] جفرا الشهيدة، وجفرا التراث ودراسات أخرى، مصدر سابق، 155.

[53] يسرى عرنيطة، الفنون الشعبية في فلسطين (بيروت: منظمة التحرير الفلسطينية_ مركز الأبحاث، 1968): 88.

العربية للتربية والثقافة والعلوم –الألكسو–، ومديره التنفيذي الموسيقار الفلسطيني حسين نازك. وكذلك استخدمت الباحثة الأغاني الهائلة المسجّلة الموجودة على الشبكة العنكبوتية والتي تخدم موضوع الدراسة حول رواية المرويات االتاريخية الفلسطينية في الأغنية السياسية.

ولأمر منهجي ينبغي لفت الانتباه إلى أن هناك فرق بيّن، لا يناقض فكرة الدراسة بقدر ما يثبتها، بين، أولًا، الأغاني التي قيلت في ظرفها السياسي والثقافي الذي استدعى قولها، وبين إعادة إنتاجها على يد مغنين وفرق أخرى بعد فترة من الزمن، كما أعادت فرقة العاشقين في الثمانينات من القرن الماضي إنتاج أغنية (دبَّرها يا مستر دلّ)، والتي ألَّفها وغناها نوح إبراهيم في الثلاثينات من القرن نفسه، والأغنية الشعبية (يا عود اللوز الأخضر). وثانيًا، الأغاني التي أعادت كتابة الحدث التاريخي بعد مُضيّ فترة على انقضائه كما هو الحال في أغنية أبو عرب (بمّه سرينا بصبح).

وبما أن الدراسة اعتمدت بالدرجة الأولى على فحص الأغاني وتحليلها ضمن ظرفها السياسي والثقافي والاجتماعي الذي أدى الى إنتاجها إلّا إنَّ إعادة الإنتاج لهذه الأغاني يصبُّ في فكرة الدراسة حول أهمية مرونة الأغنية السياسية الفلسطينية في التناقل و دورها التوثيقي والأرشيفي الهامّ للتاريخ الفلسطيني والحكاية الفلسطينية وعبورها للأجيال المختلفة مما يحميها من النسيان والإلغاء.

- **حدود الدراسة**

اختارات الدراسة عيّنة من الأغاني عن كل مرحلة تاريخية مبحوثة، فركزت على أغاني واصف جوهرية ونوح إبراهيم في الفصل الثاني، والأغاني الفلسطينية التي أُنتجت في حاضنتها العربية في الفصل الثالث، وفي الفصل الرابع ركزّت على أغاني إذاعة صوت العاصفة وفرقة العاشقين في بداياتها، واستكملت في الفصل الخامس تناول ألبوم الكلام المبارح للفرقة نفسها لفحص كيفية رواية الأغنية لحرب بيروت وأسطرة فعل الصمود الفلسطيني، بالإضافة الى تناولها لألبوم فرقة صابرين دخان البراكين وفرقة ناجي العلي، وأغاني عبد الله حداد وفرقة الفنون وثائر البرغوثي ووليد عبد السلام ومارسيل خليفة وأحمد دحبور وفرقة بلدنا. وفي الفصل الخامس استكملت التطرق لأغاني ابو عرب وأغاني انتفاضة العام 2000 و أغاني المقاومة الإسلامية لحزب الله وحماس وأغاني العدوان على قطاع غزة وثورة السكاكين، بالإضافة إلى عدد آخر من الأغاني التي وثقت للتجربة الفلسطينية في هذه المرحلة، كأغاني محمد عساف وباسل زايد و ميس شلش وسلام أبو آمنة وفرقة دام في الداخل الفلسطيني وأحمد دحبور وسميح شقير وعمار حسن ومارسيل خليفة وجوليا بطرس، وغيرهم بحيث وصل عدد الأغاني المختارة ل 102 أغنية في متن الرسالة التي استخدمت عيّنات من هذه الأغاني لتثبيت فكرتها حيثما لزم، إضافة إلى عدد هائل من الأغاني التي أشارت اليها الدراسة في الهوامش.

- **موقع الباحثة**

أنجزت الباحثة أطروحتها هذه لنيل درجة الماجستير في الدراسات الثقافية والعربية المعاصرة للعام 2016 من جامعة بيرزيت، وقد حصلت على درجة البكالوريوس من نفس الجامعة في تخصص الأدب العربي في العام 2013. تهتم الباحثة بالشأن الثقافي والسياسي والعالمي والعربي والفلسطيني بشكل أكثر تحديدًا، وعلاقة الاستعمار به.

- **صعوبات الدراسة**

تنبع صعوبة هذه الدراسة من مادتّها أولًا، حيث إنّ الدراسة تعالج بالاساس مادة محكية/ شفوية وتسعى إلى تحليلها ومعالجتها كتابيًا. وذلك ينطوي على صعوبة دقيقة تتعلق بكيفية الوصول إلى الأغاني التي قيلت في الفترات التاريخية الأولى التي عالجتها الدراسة أي قبل العام 1948، ومن ثم التأكد من هذه صحة وجود هذه الأغاني وإثباتها والبحث عن أكثر من مصدر قام بتوثيقها في حال لم تكن مسجّلة، وإقصاء الأغاني التي لم ترد إلّا في مصدر مكتوب واحد ولم يورد كيفية الحصول عليها. وبعد ذلك كلّه ظهرت صعوبة إثبات ترابط الأغنية وموضوعها مع الظرف السياسي التاريخي الذي تتحدث عنه.

- **بنية الدراسة**

- **الفصل الأول: هيكلية عامّة**

يحتوي على هيكلية الرسالة العامّة، من ملخص للرسالة باللغتين العربية والإنجليزية، ومقدمة وإشكالية وفرضية ومداخلة وحد للمصطلحات وبنية الدراسة ومنهجيتها وأدبياتها وأهميتها. تفترض الدراسة في مقولتها العامّة ان الأغنية السياسية الفلسطينية هي شكل من أشكال التعبير الثقافي الفلسطيني عن الهوية السياسية الفلسطينية وتحوّلاتها المختلفة، وبالإمكان التعامل معها كأرشيف فلسطيني ثقافي_ تاريخي.

- **الفصل الثاني: الهوية الفلسطينية الحديثة: تجاذبات الثقافة والسياسية بين النهايتين العثمانية والبريطانية 1905–1948**

بعد تفكك الامبراطورية العثمانية وبداية الاستعمار البريطاني على فلسطين حتى عام النكبة 1948، كانت الأغنية الفلسطينية في جزء منها تشكل حالة ثقافية ثورية وتحريضية على الاستعمار البريطاني، فمن خلال أغاني نوح ابراهيم يمكن تتبع الخط السياسي التاريخي لتلك المرحلة، وانعكاساته على الهوية الثقافية.
ثم وفي مرحلة لاحقة بعد النكبة، وحتى العام 1967.

- **الفصل الثالث: فلسطين في الحاضنة العربية: أغاني ما بعد النكبة 1948–1967**

يفحص الهوية الفلسطينية_ العربية السياسية والثقافية في الماعون الغنائي العربي، وتتبع انحرافاته عن المراحل السابقة. ففي فترة ما بعد النكبة اصبح المنفى جزءًا أساسيًا من مكونات الهوية الفلسطينية. وبالتقارب الزمني بين النكبة و ثورة يوليو 1952 وما ترتب عليها من صعود لفكرة الناصرية كانت القضية الفلسطينية جزءًا مهمًا من القضية العربية ولا تعرّف بالانفصال عنها. وفي هذه الفترة كانت الأغنية السياسية الفلسطينية هي الأغنية العربية وخاصة الأغاني المصرية التي أشادت بالزعيم المصري الراحل جمال عبد الناصر وبمشروعه القومي التحرري. وبسبب ذلك فإن الإرث الموسيقي الغنائي الفلسطيني والمنتج في الأرض الفلسطينية في تلك الفترة يقترب من أن يكون معدومًا تقريبًا، إلّا من بعض الاغاني الشعبية كالدلعونا وظريف الطول والعتابا، وغيرها مما امتلئ بالمرارة فاجعة الرحيل و الغربة والمعبِّرة عن حالة من الضياع الفلسطيني وانعدام الافق، حتى العام الذي اندلعت فيه الثورة الناصرية عام 1952. وبعد العام 1952 وحتى النكبة فحصل هناك تحول في مضمون الأغنية الفلسطينية، حيث أصبحت تكتسب صفة قومية عربية بسبب الحالة الثورية السائدة في مصر والتي كانت تعد بمدّ قومي ووحدة عربية لجميع الدول العربية، مما أفسح المجال للأمل الفلسطيني بالاتساع نحو العودة الى البلاد. وأصبحت غالبية أغاني القضية الفلسطينية التي تعد بالتحرير والعودة توجه من الخارج نحو الداخل، أي من الدول العربية كمصر تحديدا الى فلسطين، كأغاني أم كلثوم "أصبح عندي الآن بندقية" من مصر، وأغنية فيروز "إلى بيسان" وغيرها.

- **الفصل الرابع: أغاني العاصفة والعاشقين: في الصوت معسكر 1967– 1982**

يركز الفصل على أنّه في مرحلة الحكم العسكري الصهيوني للأرضي المحتلة بعد عام 1967 وحتى عام 1993 كان للأغنية السياسية عدة تحولات تأثرت بتحولات السياسة على المستوى الفلسطيني وخاصة بعد تأسيس منظمة التحرير الفلسطينية وانطلاق الثورة الفلسطينية عام 1968. ويقسم الفصل هذا الى قسمين: عالج القسم الأول دور فرقة اغاني صوت العاصفة وعالج الثاني أغاني فرقة العاشقين ودورهما في صوغ هوية فلسطينية مقاتلة انطلاقًا من كون هاتان الفرقتان الغنائيتان تابعتين لمنظمة التحرير ويشكلان انعكاسًا ثقافيًا للمشروع السياسي الفلسطيني حيث إنهما جزء من مشروع فلسطيني سياسي عام، لا يكتمل الا بتعريف نقيضه وهو المشروع الصهيوني.

- **الفصل الخامس: المشروع الوطني الفلسطيني في حاضنة منظمة التحرير: جماعيًا وفرديًا 1982– 1993**

ويركز على المشاريع الجماعية والمشاريع الفردية في فترة الثمانينات في حاضنة منظمة التحرير مثل المشاريع الجماعية في فرقة العاشقين وصابرين وفرقة ناجي العلي، وغيرها من المشاريع الفردية عند عبد الله حداد ومحمّد هلال– أبو نسرين. ويركز في جزئه الأخير على انتفاضة الحجارة في العام 1987 والطريقة التي روت بها الأغنية هذا الحدث التاريخي أكانت ناتجة عن جماعة او أفراد.

- **الفصل السادس: فترة ما بعد أوسلو وتحولات الهوية 1993– 2015**

يدرس هذا الفصل الكيفية التي انعكست فيها تحولات الهوية الفلسطينية بعد أوسلو على الأغنية السياسية، وخاصة في ظل فترات تاريخية مصيرية من أوسلو وحتى انتفاضة العام 2000 ومن ثم سيطرة الحركة الاسلامية– حماس على السلطة الفسطينية والانقسام الدامي بين قطاع غزة والضفة عام 2007، وسلسلة العدوان على قطاع غزة وأخيرًا ثورة السكاكين عام 2015. ويستنتج الفصل من خلال الأغاني أنَّه كان هناك معارضة شعبية واسعة لاتفاقية أوسلو تجلت في أغاني أبو عرب، كما وكان هناك حالة من الانتظار بين الأمل والتخوف من نتائج العملية السلمية، واتضح ذلك في أغاني ألبوم جاي الحمام لفرقة صابرين. ويواصل الفصل استنتاجاته حول الكيفية التي أسطرت فيها الأغنية فعل المقاومة الفلسطيني في انتفاضة العام 2000. وأخيرًا يستنتج الفصل أن انتشار اغاني المقاومة الإسلامية وازديادها بعد حرب تموز في العام 2006 لهو مؤشر إلى وصول الحركة الإسلامية وتحديدًا حماس الى السلطة. وهذا كلّه عكس تحولات هامّة على صعيد الهوية الفلسطينية.

- **استدراك أخير:** فيه خاتمة الرسالة وأهم الأفكار الواردة فيها، والتي تؤكد على الكيفية التي تروي فيها الأغنية السياسية الفلسطينية الحكاية التاريخية للفلسطينيين وتؤسطر فعلهم المقاوم.

الفصل الثاني

الهوية الفلسطينية الحديثة:

تجاذبات الثقافة والسياسية بين النهايتين: العثمانية والبريطانية

1905–1948

2.1 بدْءْ 28

2.2 الحالة الثقافية والسنوات التأسيسية الأولى للهوية الفلسطينية: 1900–1918.....29

2.2.1 الرأس مال المحكي وصناعة القوميات.....31

2.2.2 الحداثة الغنائية العربية_ العثمانية: قلبها في مصر ونبضها في يافا والقدس.....32

2.2.3 الموسيقار واصف جوهرية: مرآة فلسطينية_ عربية على الحائط العثماني.....34

2.2.4 واصف جوهرية ومطاردة المجاعة بالأغنية.....35

2.3 جدل الثقافة والاستعمار في"الحقبة العتبية" في فلسطين: 1917– 1948.....36

2.3.1 الأغنية الفلسطينية والثورة على الانتداب 1936–1948.....42

2.3.2 الأغنية الشعبية في ثورة العام 1936.....42

2.3.2.1 أغاني نوح إبراهيم: بريد الحرب السريع.....43

2.3.2.2 نوح إبراهيم مودّعًا الشهيد عز الدين القسّام.....44

2.3.2.3 إضراب بحرية يافا الكبير 1936.....46

2.3.2.4 رسالة عاجلة: من نوح إبراهيم إلى المستر دِلّ 48

2.4 رأسمال الإعلامي: إذاعة صوت القدس– أول محطة إذاعية فلسطينية 1936– 1948.....49

2.5 استدراك.....50

الفصل الثاني

الهوية الفلسطينية الحديثة:

تجاذبات الثقافة والسياسية بين النهايتين: العثمانية والبريطانية

1905_1948

2.1 بِدْءْ

إنّ التأريخ لبداية تاريخ فلسطين الحديث لا يمكن عزله وجود الكيان الاستعماري الأوروبي، وتغلغله في المنطقة العربية عامّة منذ هيمنة الحكم الامبراطوري العثماني عليها. فقد توسّعت الهيمنة الكولونيالية الاستعمارية على الوطن العربي خلال نهايات فترة الحكم الامبراطوري العثماني، وخاصّة من بدايات ظهور الوهن عليها وضعفها منذ نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين. وقد بدأت إرهاصات المشروع الصهيوني بالتشكل في هذه الفترة وخاصة منذ أوائل الثمانينات من القرن العشرين حيث نشطت حركة "الصهيونية العملية" التي شرعت بتنفيذ المخطط الصهيوني بإقامة وطن قومي ليهود العالم من خلال الاستيطان العملي وخاصة في فلسطين، والذي ابتدأ التفكير فيه والعمل عليه بفترة أبكر بكثير من العام الذي أنشئت فيه المنظمة الصهيونية العالمية وأقيم فيه مؤتمر بازل الأول، العام 1897[54]. وهذان الحدثان؛ "..النشاط الاستيطاني لهواة صهيون (1881_1904) من جهة، وإقامة المنظمة الصهيونية العالمية بزعامة هيرتسل سنة 1897 من جهة أخرى، شكّلا حجر الأساس للمشروع الصهيوني"[55].

ومن زاوية أخرى، فقد أدّى انخراط الدولة العثمانية في الصراعات الطاحنة بين الدول الأوروبية في الحرب العالمية الأولى في العام 1914، ووقوفها إلى جانب ألمانيا، المهزومة في الحرب، إلى زيادة التغلغل الاستعماري الأوروبي في البلاد العربية. حيث ورَّتْها مشاركتها بالحرب عداءَ الدول الاستعمارية الكبرى كبريطانيا وفرنسا، واعتبارها غنيمة حرب للدول المنتصرة، مما أدّى في نهاية المطاف إلى القضاء على الإمبراطورية الضعيفة بتقاسم الدول الاستعمارية لممتلكاتها بقرار التقسيم سايكس بيكو في العام 1916. وكل هذه العوامل التي ربطت نهاية الحكم الامبراطوري العثماني بالاستعمار الكولونيالي الأوروبي أدّت إلى التأثير في الهويات الثقافية والسياسية لشعوب المناطق التي سيطرت عليها الامبراطورية العثمانية أولًا، والاستعمار الكولونيالي الأوروبي ثانيًا.

---

[54] عامل مناع، تاريخ فلسطين في أواخر العهد الثماني: 1700_1918 "قراءة جديدة" (بيروت: مركز الدراسات الفلسطينية، ط2، 2003): 232.

[55] المصدر السابق، 237.

2.2 الحالة الثقافية والسنوات التأسيسية الأولى للهوية الفلسطينية: 1900_1918

في العام 1901، وبعد مؤتمر بازل الصهيوني الخامس الذي نص على إقامة الصندوق القومي اليهودي استشرت عمليات شراء الاراضي في فلسطين والاستيطان فيها من خلال هذا الصندوق[56]، ولكن لم تبدأ المنظمة الصهيونية بالاستيطان النشط والملحوظ في فلسطين إلّا بعد وفاة ثيودور هرتسل، المؤسس الأول للصهيونية المعاصرة، حيث ابتدأت ومنذ العام 1905 ليس فقط بتأمين شراء الأراضي عن طريق الصندوق القومي وإنما أيضًا بدأت بمباشرة الاستيطان الفعلي في فلسطين[57]. وهذا كله كان نذيرًا بتشكيل وعي فلسطيني محلي جديد زمن الدولة العثمانية تجاه النشاط الاستعماري القائم على الأرض.

وقد أدّت تراكمات التغييرات الجذرية الاقتصادية والثقافية والاجتماعية بالترافق مع بدايات اليقظة القومية العربية في فترة التنظيمات العثمانية الثانية (1856-1878) إلى حصاد يقظة أدبية وثقافية مقابِلة، وخاصّة في مجال الصحافة والنشر والتدريس الحديث. فقد انتعشت الحياة الثقافية في فلسطين وازدهرت في نهاية فترة الحكم العثماني وخاصة بعد إقرار التنظيمات العثمانية، وانتشرت المراكز الثقافية المتعددة في أماكن مختلفة في القدس ويافا وحيفا ونابلس وغيرها من المدن. واستمر هذا الانتعاش والازدهار حتى انتهاء الحرب العالمية الأولى في العام 1918. بينما بقيت اليقظة السياسية خديجة حتى إقرار الدستور العثماني الثاني في العام 1908، وهذا ما قاد إلى انتشار حركة سياسية شعبية واسعة معارضة للمشروع الصهيوني، الأمر الذي شكل نواة للحركة الوطنية الفلسطينية التي اتسعت بعد الحرب العالمية الأولى، حيث ساهمت في بلورة الهوية الفلسطينية الجديدة بعد انتهاء الحكم الامبراطوري العثماني[58]. وخلال السنوات اللاحقة بدأت تتبلور حركات القومية العربية وتنشط على المستوى الثقافي مما كان لها الدور الهامّ في محاولات الكشف عن المسعى الاستعماري للحركة الصهيونية بهجراتها المستمرة إلى فلسطين، كنشاط المقدسيين يوسف ضياء وروحي الخالدي في فترة الحكم العثماني.

وهذا الوعي الذي ابتدأت ملامحه منذ تلك الفترة، عملت على بلورته الصحافة المكتوبة المتمثلة بالصحف والمجلات الناطقة باللغة العربية والتي أسماها عادل مناع بالصحافة الحديثة، التي انتشرت بشكل غير مسبوق بعد إعادة العمل بالدستور العثماني للعام 1908، وهو ما أدّى إلى تراكم معرفي وتوعوي بالمخططات الصهيونية

---

[56] تاريخ فلسطين في أواخر العهد الثماني، مصدر سابق، 233.

[57] المصدر السابق، 237.

ملحوظة هامة: لقد وصل عدد المستعمرات الصهيونية في فلسطين في العام 1905 إلى 25 مستعمرة.

[58] المصدر سابق، 246.

عند الجمهور العربي عامة والفلسطيني بشكل أخص[59]. ذلك أن الصحف كانت تورد التفاصيل اليومية والمتتالية لتقدم النشاط الكولونيالي في سنجق القدس المستقل وسنجق جنوب بيروت، وازداد تركيزها بعد العام 1908 على النشاط الاستعماري الصهيوني في فلسطين وأثره على السكان الأصلانيين[60]. ففي مدينة حيفا أسَّسَ نجيب نصار مجلته الكرمل العام 1909، ثم أسس الأخوان عيسى صحيفة فلسطين في يافا في العام 1911، وكذلك فعل عبد الغني العرّيسي وفؤاد حنتس في بيروت حين أسسا صحيفة المفيد اليومية في العام 1909، و محمد وأحمد علي الكرد حين أسّسا المقتبس، الصحيفة الدمشقية. بالإضافة إلى الصحيفتين المصريتين المقطّم والأهرام، حيث أشرف على تأسيس الأولى وامتلاكها كل من يعقوب صرّوف و فارس نمر و بشارة تقلا، فيما أشرف على الثانية داوود بركات[61]، والعديد غيرها من الصحف العربية التي انتشرت في المراكز الثقافية العربية الكبرى؛ مصر وبيروت ودمشق الكبرى والتي انبرى عدد منها للكشف عن المخططات الصهوينية الاستعمارية في فلسطين وخاصة صحيفتي الكرمل وفلسطين.

أدّى التهديد الصهيوني الاستعماري لفلسطين إلى تبلور هيكلية للهوية الفلسطينية والتي يصفها فيصل دراج بانّها مشروع نقيض للمشروع الصهيوني، ونابعة من تهديده لها ولولا هذا الصراع الوجودي بينهما لما كان هناك حاجة أو ضرورة لإعلان الهوية الفلسطينية او البحث عنها[62] . والأمر ذاته ينطبق على الحركة الوطنية الفلسطينية التي تطور أدواتها الدفاعية ضد الخطر المهدد للوجود الفلسطيني، وتحدد شكلها بناء على الشكل الذي يتخذه هذا العدو النقيض. فقد كانت الحركة الوطنية العربية- الفلسطينية في زمن نهاية الامبراطورية العثمانية وبدايات الحرب العالمية الأولى حركة خديجة إلى حدّ ما، لم يكن لديها ما تدافع عنه ضد الهوية المهددة لوجودها سوى المجال الفكري والثقافي و لم تعرف أي شكل سياسي آخر في تلك الفترة.[63] وحول ذلك يعتقد رشيد الخالدي أنَ هيمنة القوة السياسية على صناعة القوميات الحديثة قد تسبب بعض الإشكالات في قراءة بناء الهوية الوطنية الفلسطينية، ذلك أنَّ السياق السياسي الفلسطيني لم يشهد في تلك الفترة كيانية سياسية فلسطينية محددة يمكنها بناء الهوية الفلسطينية الحديثة[64].

---

[59] المصدر السابق، 250.

[60] Rashid Khalidi, Palestinian Identity: The construct of modern national consciousness. (New York: Columbia University Press, 1997): 121.

[61] للمزيد عن الوضع الثقافي العربي في نهايات الحكم العثماني انظر: تاريخ فلسطين في أواخر العهد الثماني، مصدر سابق، 123.

[62] الهوية، الثقافة، السياسة: قراءة في الحالة الفلسطينية، مصدر سابق.

[63] للمزيد انظر: الهوية، الثقافة، السياسة: قراءة في الحالة الفلسطينية، مصدر سابق.

[64] Palestinian Identity, Ibid, 1-8.

2.2.1 رأس المال المحكي وصناعة القوميات

ترتبط القومية بشكل عام في نشوئها بظهور رأس المال الطباعي في أوروبا في سياق مجموعة من التحولات التي طرأت على أوروبا الإقطاعية، ومنها اختراع الطباعة الحديثة في العام 1447. وقد أدّى اختراع الطباعة حينها وترافقها مع الثورة الفرنسية التي ترتب عليها هي الأخرى ثورة صناعية، إلى محاولة تثبيت وتقعيد اللغات المحكية الى لغة واحدة موحدّة وتثبيت الرموز والأساطير الخاصة بالجماعات المختلفة والتي تشكل مشتركا معها[65]. وقادت هذه العملية إلى خلق شعور جماعي مشترك بين الجماعات التي تستخدم ذات اللغة وذات الرموز التي ثبتتها الطباعة. وهذا هو عين ما استغله كمال أتاتورك في نزوعه إلى تتريك اللغة وتعميمها على جميع أنحاء الامبراطورية العثمانية الناطقة بلغات متعددة غالبها العربية، إلا أنّ الحركات الوطنية في الامبراطورية العثمانية ثارت عليه وواجهته بالرفض؛ لعلمها بخطورة اللغة التركية على الشعور القومي العربي المشترك بين الجماعات الناطقة بالعربية داخل حدود الامبراطورية[66].

ولكن لا يتوقف خلق القوميات على ما أسماه أندرسون برأس المال الطباعي فقط وإنَّما هو عامل واحد من العوامل التي تساهم في إرساء مشترك جماعي بين الجماعات المختلفة. ولكن التساؤل حول موقع الشفاهية في صناعة القوميات يبقى مفتوحًا. فالموسيقى والأغاني مثلًا لا يمكن أنْ تدخل ضمن رأس المال الطباعي، لأنَّها بالأساس خاصّة بثقافة السمع لا بثقافة العين الرائية بحسب عبد السلام بن عبد العالي[67]، وكيان وجودها مرتكز على كونها ثقافة شفهية. وهي في نفس الوقت تعمل على خلق شعور جماعي مشترك بالقضية التي تعالجها وتطرحها،حتّى أنّه يمكن لرأس المال المحكي تأدية نفس الدور الذي يؤديه رأس المال الطباعي على اختلاف هذين الرأسماليْن.

وفي هذا السياق فهناك طرح مزدوج يجادل فيه الموسيقي زياد فهمي[68] أطروحة أندرسون بلفت الانتباه إلى دور رأس المال المحكي/ المسموع في تشكيل الهويات الجمعية. ويدور طرحه حول دور رأس المال الإعلامي المحكي في خلق هوية وطنية مصرية بُعيْد العام 1908 في الفترة التي تُعتبر الأخيرة في حياة الإمبراطورية العثمانية. وفهمي إذ يوسَّع مفهوم بندكت أندرسون للجماعات المتخيلة المساهمة في خلق الهويات القومية، لا يوقف هذا المساهمة على رأس المال الطباعي فقط، وإنَّما يعدّيها لصناعة رأس المال المحكي أيضًا"[69].

---

[65] عزمي بشارة في الجماعات المتخيلة، مصدر سابق، 15.

[66] بندكت أندرسون. الجماعات المتخيلة، مصدر سابق، 77 – 80.

[67] للمزيد انظر: ثقافة العين ثقافة الأذن، مصدر سابق.

[69] Fahmy, Ziad. "MEDIA-CAPITALISM: COLLOQUIAL MASS CULTURE AND NATIONALISM IN EGYPT,1908–18". Int. J. Middle East Stud. 42 (2010), 83–103.

ويذهب فهمي إلى النظر من جديد لما أسماه "التاريخ الأخرس/الصامت"، وهو وصف لصيق بالتأريخ العربي المعاصر، والذي برأيه يعاني من صمته لعدم إيلائه الأهمية الكافية للصوت في عملية التأريخ، ويعدها عملية منقوصة إذا ما أهملت عنصر الصوت في فهم التجربة الماضية المبحوثة[70]. وينقد أيضًا أطروحة أندرسون بقوله إنّ اللغة العربية لغة مزدوجة بين فصحى وعامية، وهذا امتياز لها على اللغات الأخرى. وهي ملاحظة لا تدلّ ضمن ما نظّر له أندرسون حول مساهمة رأس المال الطباعي، واللغة الفصحى المكتوبة في خلق الهويات والجماعات[71] بل تتعداها للتنظير إلى ثقافة محلية صنوْ وازدواج للغة الفصحى في اللغة العربية، وهذه الثقافة المحكية أيضًا برأي فهمي تعمل على تحفيز إنتاج هوية جماعية مشتركة بين الناطق والمستمع ببساطة بالبعد عن الثقافة الرسمية/ المدوّنة ورأس مالها الطباعي.

وهذا مدخل مهم لإعادة قراءة فاعلية الموسيقى ودورها في التأثير على صناعة الهويات لكوْنها قناة سمعية بأصلها وهذا يدخلها في مصاف الحديث عن ازدواج الثقافة الشفاهية والكتابية ويعيد النظر إلى دور الشفاهية في التأصيل التاريخي. ولكن لتحقق هذا الدور فإنه يتطلب الانتشار والتعميم حتى يقود إلى خلق هوية قومية وطنية مزدوجة على اختلاف الجغرافيات، مع ضرورة الانتباه إلى أن رأس المال المحكي لا يتمتع بالصلابة اللغوية التي يمنحها رأس المال الطباعي.

2.2.2 الحداثة الغنائية العربية– العثمانية: قلبها في مصر ونبضها في يافا والقدس

تنامت الحداثة الغنائية المصرية منذ أول القرن الماضي في المشرق العربي عامّة ومصر بشكل خاص حيث زاد شيوع الآلة الموسيقية الفونوغراف، اختراع الأمريكي توماس أديسون في أواخر القرن التاسع عشر وتحديدًا في العام 1877. ويعد الفونوغراف الآلة الموسيقية الأشهر في القرن الماضي إذ انتشرت بشكل سريع في مصر خاصّة في البيوت والمقاهي ودور الغناء، لا سيّما أن تكلفتها كانت تمكّن عديدًا من الناس من اقتنائها أكانوا في الأرياف او المدن وخاصة أولئك الذين لا يستطيعون حضور الحفلات بشكل مباشر. وكانت شركات الانتاج الموسيقي الرأسمالية تعي مدى حاجة الناس إلى مثل هذه الآلات فكان عرضها يواكب الطلب ويتفوق عليه في كثير من الاحيان، فكان سعر الغرامافون في العام 1904 يساوي 3 باوند، وقد وصل سعره بعد سنتين إلى 2 باوند يشمل معه وجود 5 إسطوانات إضافية مع ضمان لخمس سنوات. يضاف إلى ذلك تطويرها لغرامافون متنقل يقدم الأغاني المختلفة حسب طلب المستمع مقابل رسم مالي معين، إلى جانب تعدد شركات الإنتاج الموسيقي مثل البيدافون والبوليبون والأوديون والتي سارعت كل منها إلى التعاقد وبشكل حصري وبمبالغ عالية مع الفنانين المصريين من شعراء ومغنين وملحنين من أمثال سلام حجازي وأحمد عاشور وداوود حسني؛

[70] Fahmy, Ziad. ‘‘Coming to our Senses: Historicizing Sound and Noise in the Middle East’’, History Compass 11/4 (2013): 305–315.
[71] Egyptian Media, Ibd, 84.

لمواكبة حالة الشغف الموسيقي المتزايدة في الأجواء الفنية المصرية[72]. وتعتبر كل من منيرة المهدية وأسما الكمسارية ونعيمة المصرية من أهم المطربات المصريات اللواتي ذاع صيتهن آنذاك، في فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى. وهن من المغنيات اللواتي أثرن على نمط الغناء الكلاسيكي العثماني الصعب والرتيب، فاحترف بعضهن غناء الطقاقيق والغناء المسرحي والاستعراضي كما الحال عند بديعة مصابني[73].
وخلال الفترة الزمنية بين 1900-1910 وحسب إحصائيات تقريبية فقد ورد إلى مصر ما يقارب حوالي 1192 آلة تسجيلية موسيقية من نوع غرامافون[74]. وهو ما أدَّى إلى ثورة غنائية وموسيقية كبيرة في مصر والمناطق العربية الأخرى وخاصّة في بلاد الشام؛ في القدس وبيروت ويافا.

وفي العام 1914، وإبّان الحرب العالمية الأولى كانت أغاني المصري سيّد درويش بمثابة بيان ثوري حادّ ينقد الحالة السياسية والاقصادية في مصر إبّان الحرب العالمية الأولى، فشكلت أغنيته **استعجبوا يا أفندية..اللتر الكاز بروبية**[75] هزّة نقدية عنيفة في الساحة المصرية بشكل عام، خاصَّة أنها جاءت معبّرة عن همّ الشعب المصري بكافة طبقاته واختلافاته في ظل غلاء الأسعار، و خاصَّة سعر المحروقات بشكل عام حينما كانت بريطانيا، المهيمنة على مصر آنذاك، على أبواب الحرب. وقد اعتمد درويش في أغانيه وألحانه الثورية بشكل عام وهذه الأغنية بشكل خاص أسلوب السخرية والاستهزاء، وكأنه يحاكي حالة الشعب ويداريها بأسلوبه النقدي اللاذع فلا يكتفي بالتعبير عن الواقع ونقده، بل يعمل على تشريحه بالاستخفاف والسخرية من الحالة الرأسمالية.

في هذه الحاضنة الغنائية العارمة والمزدحمة بثنائيات الحداثة نمت وتطورت الحداثة الغنائية والتي بلغت أوجها في مصر في الربع الثاني من القرن العشرين وتلتها البلدان العربية الأخرى[76]. ولقد تعزَّزت الموجة الغنائية العربية وانتشارها الواسع بالتواصل الموسيقي بين المغنيين الموسيقيين في أقطاب الشرق الأوسط وانتشار آلات الفونوغراف الموسيقية بشكل خاص، حيث كانت القدس ويافا، أكبر المراكز الحضرية في فلسطين في القرن الماضي، ساحة لتبادل هذه التأثيرات الطربية.

---

[72], Ibd, 88.

[74] Egyptian Media, 87.

[75] " استعجبوا يا أفندية"، http://cutt.us/poiEc. (استرجع بتاريخ 2 تموز، 2015). إذ تقول:
ده تمن اللتر بحقّ صَفيحة/ واللي بيبيعه بِفضيحة؛ مأمور القسم بقى نصيحة/ ماشية قدامه الدوريّة؛ استعجبوا يا أفندية/ اللتر الجاز بروبيّة

[76] أحمد الواصل، الرماد والموسيقى: حفريات في ذاكرة غنائية عربية (بيروت: دار الفارابي، 2009): 22.

2.2.3 الموسيقار واصف جوهرية: مرآة فلسطينية_ عربية على الحائط العثماني

ويعد الموسيقار "واصف جوهرية" (1897-1973) واحد من أهمّ الموسيقيين الذي مثّلوا روح الفترة العثمانية وعاصروا الحقب التاريخية الحساسة اللاحقة التي ساهمت في بلورة تاريخ فلسطين الحديث. وقد أرّخ في مذكراته لفترتين من أدّق هذه الحقب التاريخية: فترة نهاية الحكم العثماني وفترة الحكم الانتدابي البريطاني. وقد أرَّخ جوهرية في المذكرات لمدينة القدس بشكل عام وسجّل بالتفصيل أحيائها وأسماء القرى المحيطة بها ومشهدها العامّ. ويسرد فيها كيفية تعلمه على العزف على الطنبورة في صغره بإشراف عازف تونسي، والربابة بمساعدة -أبو صندوقة- المزارع من عين كارم ، وتشجيع والده له على العزف والغناء امام الآخرين، وما ذاك إلّا نابع من بيئة ثقافية -برجوازية منفتحة على التراث الموسيقي ومتأثرة بحداثة الدولة العثمانية التي بدورها كانت منفتحة على أوروبا. وتشير إلى حسّ موسيقي نهم يدلل على فترة غنية موسيقيًا، فالأغاني عنده كانت متأثرة في الفترة العثمانية بالطابع الغنائي العثماني والمصري ثم جرى تحول فيها يوافق التحول السياسي الحاصل بعد انتهاء الحكم الامبراطوري العثماني وبداية الحكم الانتدبي البريطاني. ويذهب أحمد الواصل في تحليله لمذكرات جوهرية إلى أن أغانيه قد واجهت ازدواجين، أو تأثيرين متعارضين بين تراث غنائي عثماني (اعتبره أصيلا) و غناء حداثي غربي بريطاني، هو قبس من الغزو الغربي للمشرق العربي.

وتأثرت ثقافة جوهرية الموسيقية بالعديد من المؤثرات التي شذبتها ومنها انتشار الموشحات الأندلسية بالإضافة إلى الغناء والترنيم الكنسي والقوالب الشعبية الريفية الغنائية. فضلًا عن تأثره بالغناء المصري وانتشار المسارح الغنائية والتمثيلية التي تأثرت أيضًا بمسرح أرسطو، بالإضافة إلى استفادته من التواصل مع الموسيقيين العرب من أمثال: سلامة حجازي و عمر البطش وروحي خماش ومحمد غازي و الموسيقيين الإسبان و الأرمن ممن عاشوا في القدس، مثل آرتين سانتورجي؛ عازف السنطور وخوسيه ماجيكا؛ عازف العود، ما أدى الى تنمية خبرته بالغناء[77].

ومن الجدير ذكره أن الدراسة الموسيقية أو الغنائية لفترة مبكرة من التاريخ العثماني في بلاد الشام عامّة لتواجه إِشْكالًا متمثلا في شحّ التسجيلات الصوتية أو المرئية لتلك الحقبة الزمنية البعيدة واقتصارها على الإسطوانات الغنائية التي يمكن من خلالها استجلاء روح تلك المرحلة موسيقيًا وغنائيًا.

[77] الرماد والموسيقى، مصدر سابق، 22-23.

2.2.4 واصف جوهرية ومطاردة المجاعة بالأغنية

شهدت الفترة بين عامي 1915_1916 حالة من القحط الشديد مسّ المناطق التي تقع على الساحل السوري. فقد أدّت الحرب وبالتزامن مع ظروف الطبيعة القاسية والحرب الطاحنة إلى تضافر عدّة عوامل قادت لحدوث المجاعة الكبرى بين هذين العامين. ففي العام 1915 هاجم الأسطول البريطاني الساحل الفلسطيني ما أدى الى تهجير عدد كبير من سكان المدن الداخلية، كالقدس ويافا وحيفا[78]، وكذلك ساهم هبوب رياح الحرب ومشاركة الدولة العثمانية فيها و ابتعاثها للشباب الفلسطيني للمحاربة على الجبهة الأمامية في موت عدد كبير منهم، وهذا ما ترتَّب عليه خلل في مصادر الدخل العام على المستوى الفلسطيني، ما قاد بدوره إلى حدوث مجاعة واسعة وقاسية لدى السكان. وقد عمّق جمال باشا هذه الأزمة الغذائية عن طريقة إيعازه للجيش الرابع بمصادرة محاصيل القمح والحنطة لإرسالها للجيش المحارِب في العام 1916[79]. و لم يتوقف الأمر عند هذا الحدّ فجاء هجوم الجراد في نفس العام على المحاصيل الزراعية فقضى عليها وانتشرت الأمراض التي قادت أيضًا إلى وفاة عدد كبير من الناس. وتوثق المذكرات الجوهرية هذا الحدث، وتعبر عنه من خلال أغنية جوهرية **أنشودة المجاعة**، وهي ناطقة بلسان حال الناس ومستمدة من حديثهم الدائم حول الأكل والمشهيّات وخاصة في ظل شحّها الشديد، مما يزيد من التفكير فيها والحديث عنها في محاولة للتعويض النفسي عن غيابها الفعلي. تقول الأغنية[80]:

كَرْشاتْ كَرْشات ْكَرْشاتْ مَحْشيَّةْ — بيضاتْ بيضاتْ بيضاتْ مَشْوِيَّةْ
يا سَمَكْ يا سَمْكْ يا سَمَكْ مَقْلِي — واسْكُبْ واشْرَبْ وغَنِّي وَاطْرَبْ
بادِرْ بادِرْ بادِرْ واَشْرَبْ.. — ما عَلى الإِنْسانْ مِنْ مَهْرَبْ
فالسُكْرُ أَنْفَعْ — مِنْهُ لا تَفْزَعْ

وقد غنّى جوهرية هذه الأغنية وللمرة الأولى أمام نخبة من الضباط الأتراك خلال أحداث المجاعة، وهذا مهم حيث إنّ الأغنية في سياقها الزمني ن يمكن اعتبارها بمثابة الإعلان والإشهار عن موقف المغني والجمهور من الحدث الذي تعبر عنه الأغنية. فغناء جوهرية لهذه الأغنية تحديدًا أمام نخبة من الضباط الأتراك فيها نقد لسياسة الدولة العثمانية غير الموفقة في الحرب العالمية الاولى والتي أدت إلى حدوث هذه المجاعة الواسعة ، وخاصة حين

---

[78] المصدر السابق، 211.

[79] الرماد والموسيقى، مصدر سابق.

[80] عصام نصار وسليم تماري (تحرير)، القدس الانتدابية في المذكرات الجوهرية (القدس: مؤسسة الدراسات المقدسية، 2005): 7.

ملاحظة: الأغنية من تلحين الموسيقار الحلبي عمر البطش، معلم الموسيقى في الجوقة الموسيقية التابعة للجيش العثماني.

دفعت الدولة العثمانية عددًا كبيرًا من الشباب إلى أتون الحرب الطاحنة والقضاء عليهم فيها[81]. وقد احتلت هذه الأغنية في حينها مكانة واسعة في منطوق الناس وحديثهم لفترة غير قليلة من الزمن، لدرجة انها أصبحت بمكانة "النشيد الوطني"[82]. إنّ أسلوب النقد المطعم بالفكاهة والسخرية هو أسلوب جوهرية في الغناء، وهذا ما يمكنه من تضمين أغنيته بمضامين نقدية على الصعيدين السياسي والاجتماعي دون أن يحصد أيّ عداوة من طبقة السلطة القريبة من الحكم.

2.3 جدل الثقافة والاستعمار في"الحقبة العتبية" في فلسطين: 1917_1948

يسَّمّي سليم تماري الفترة الممتدة بين الأعوام 1917_1921 بالحقبة العتبية أو العتبية الثقافية، وهي حقبة الانتقال من حكم الإمبراطورية العثمانية إلى سيطرة الانتداب البريطاني بعد وعد بلفور في فلسطين، والتي ساد فيها حالة من الغموض حول المستقبل القادم لفلسطين، حيث غابت القوانين والمحاكم بانهيار الحكم العثماني، ونمت ثقافة شعبية جديدة تجاه رفض الحكم العثماني المنهار والتأمل الحالم الساذج بالحداثة التي سيجلبها الاستعمار البريطاني[83]. ولكن لم تكن معالم هذا الانتقال واضحة في البداية إذ استغرقت عملية التحول حوالي 4 سنوات، فعلى الرغم من أن النظام العثماني كان قد انهار عسكريًا وسياسيًا إلّا أنّ مؤسسات الانتداب البريطاني لم تكن قد اكتملت بعد، عدا كَوْن فلسطين لّما تزل في تلك الفترة ذات حدود مفتوحة مع بلاد الشام وتشكل جزءاً أساسيًا منها بوصفها سوريا الجنوبية[84]، حتّى بدأ الاستعمار عن طريق الجمارك والشرطة الفرنسية والشرطة البريطانية بتطبيق قوانينه الصارمة بخصوص أمن الحدود لملاحقة مهرّبي البضائع وثوار الثلاثينات [85].

وفي السنوات الأولى التي تلت الحرب العالمية 1914-1918 شهدت البلاد حالة انتقالية من حكم امبراطوري طويل وظالم إلى حكم دولة انتدابية هي الأخرى امتداد لإمبراطورية استعمارية في أوروبا. كانت الآمال في البداية معلقة على الحكومة الانتدابية البريطانية في تحسين اقتصاد الناس وتسهيل حياتهم، وقد عملت الحكومة الانتدابية مشاريع عديدة لكسب ودّ الناس واهتمامهم، فقام رونالد ستورز، الحاكم العسكري البريطاني الأول في القدس، بإنشاء جمعية "محبي القدس" في العام 1918؛ "للحفاظ على مباني القدس التاريخية

[81] دراسات في التاريخ الاجتماعي، مصدر سابق، 212.

[82] المصدر السابق، 213.

[83] دراسات في التاريخ الاجتماعي، مصدر سابق، 220.

[84] القدس الانتدابية في المذكرات الجوهرية. مصدر سابق، 9-10.

[85] المصدر السابق.

وإعادة إحياء المدينة اقتصاديا"، و قام بتوظيف نخب القدس للعمل فيها كأساس لضمّ السكان المحليين وخاصة النخب وزعماء الطوائف في بنيان الدولة البيروقراطية التي كانت حكومة الانتداب تسعى الى تشكيلها[86].

وأدّى افتتاح العديد من المقاهي والبارات الجديدة في مدينة القدس احتفالًا بنهاية عهد الطغيان العثماني، إلى مساعدة الناس على التجمع والاستماع الى الموسيقى سوية من آله الغرامافون، وخاصة في مقاهي القدس، حيث يسرد جوهرية مذكراته. وقد كان أشهر مقهيين في مدينة القدس آنذاك هما: "مقهى العرب" في عين كارم، ومقهى وبار الجوهرية وكان مخصَّصًا لاستقبال الفنانين والمغنين والمغنيات من القاهرة والاسكندرية وبيروت[87]. و رأس المال المحكي هذا ساهم بشكل كبير في بلورة الشعور الجماعي القومي العربي الجديد المتحرر من الحكم العثماني.

ولقد عملت حكومة الانتداب ومنذ العام 1920 على تعداد السكان الأول وفيه صنَّفت السكان إلى ثلاث فئات حسب طوائفهم، ففصلت فيه المسلمين عن المسيحين وعن اليهود. و لم يكن هدف ذلك معّمى عن أنظار الحركة الوطنية في القدس والتي أدركت منذ البداية هدف هذا التعداد الرامي إلى الشروع بتنفيذ الوطن القومي اليهودي في فلسطين. و لم تتوقف حكومة الانتداب عند ذلك إذ عملت على إلغاء ضريبتي الأراضي العثمانيتيْن: العشر والويركو؛ و"هما ضريبتان عثمانيتان متعلقتان بالأراضي كان الهدف منهما تحصيل دخل للدولة المركزية من أصحاب الأطيان دون اعتبار لنوعية الأرض أو انتاجيتها"[88]، وذلك مقابل إنشاء ضريبة بديلة تأخذ بعين الاعتبار موقع الأرض ونوع التربة. وما ذلك إلّا مقدمة لعملية مسح الأراضي وتسهيل عملية نقل ملكيتها ي لليهود لاحقًا[89].

وخلال عمل جوهرية في حسابات ملكية الأراضي وضرائبها نظم قصيدة بعنوان **طقطوقة الكرسنَّة والفول**[90]، يهزأ بها من النظام الضريبي، ويقول فيها:

واللّي أَدْهى مِنْ كُلّ دَه/ تَرتيب القواعِدْ
والله تْجَنَّنْ نِفْضَلْ نِحْسِبْ ونْقُول/ كِرْسَنَّة وحِنْطة وفُولْ
أَعْشار وِ ويركو على طولْ/ وِتْحَصَّل وتِنْزَلْ وِتْدُور/ لِغايةْ شَهَر أيْلولْ

[86] المصدر السابق، 4.
[87] المصدر السابق، 9.
[88] دراسات في التاريخ الاجتماعي لبلاد الشام، مصدر سابق، 219.
[89] المصدر السابق.
[90] القدس الانتدابية في المذكرات الجوهرية، مصدر سابق، 12.

وِ ادخل بالاستاد وآتي باليوميَّة/ مِنْ حِسابات عامْ ومُفَردات شَخْصيَّة
و وارداتْ وِ صادرات/ من سابقةْ وحاليَّةْ
وتَحْويلِ العُملَةْ المصريَّةْ/ للداهيَةْ الفَلسطينيَّةْ
في الشَطبِ والدَكْماتْ/ وتِعْدادِ الحَيواناتْ
من حيث ولّيت/ واِحْنا صابرينْ

وعلى هذه الحال يعقب سليم تماري بقوله:

"استطاع هذا النوع من الأغاني والطقاطيق أن يلقي ضوءاً ساخراً على بيروقراطية الدولة وجهاز موظفيها، وأن يرسم صورة مشعة لبروز شخصية وهوية فلسطينية في هذه الحقبة العتيبة[91]". وينبع جوهر هذه الهوية الجديدة من كونها قد تخلصت من الحكم العثماني البائد، وبدأت تتبلور فيها ثقافة جديدة تحتفل بسقوط نظام الإمبراطوري وتواجه نظامًا استعماريًا أوسع[92].

والوعي بالحركة الاستعمارية وتهديدها، هو ما قاد إلى تشكيل هوية وطنية فلسطينية أدركت خطر الحركة الاستعمارية التي كانت في طوْر تشكلها وخاصَّة بعد العام 1917. وهو ما أدى كذلك إلى التأسف في بعض الأغاني على الحكم العثماني البائد، والبكاء عليه بعد أن تغنى الناس بالخلاص منه. مثل أغنية **الفؤاد مخلوق لحبك**[93]، وهي أغنية للشاعر إبراهيم القباني كان قد نظمها في مديح الملك فؤاد الأول، وقد قام الموسيقي زكي مراد بتلحينها وتأديتها لأول مرة العام 1921 في مدينة القدس وانتشرت في عموم فلسطين بعدها. وهي مقابلة غريبة ومثيرة للتساؤل حول الجديد الحاصل الذي أدّى الى تحوير وتناقض في الحمولة السياسية للقالب الغنائي، في فترتين زمنيتين غير بعيدتين بين الاحتفاء بنهاية الحكم العثماني وبين الحنين اليه وتمني عودته. تقول الأغنية:

الفُؤادْ مخلوقْ لِحُبّكْ والعُيون علَشانْ تَراكْ
والمُلوكْ تِطلَبْ رِضاكْ والنفوسْ تِحْيا بقُربَكْ
راعي رَبَّكْ.. رِقّ قلبَكْ اشفِ صبَّكْ مِنْ لَماكْ

[91] المصدر السابق، 12- 13.

[92] المصدر السابق.

[93] القدس الانتدابية في المذكرات الجوهرية، مصدر سابق، 15.

ويعزو سليم تماري هذا التحوير الغنائي إلى صعوبة المرحلة التي كانت بانتظار الوطن العربي وغموض المستقبل بعد انهيار الامبراطورية، الأمر الذي أدى الى تنامي "الحس الطاغي بالانتماء المحلي؛ الانتماء إلى الهوية المقدسية في فترة كانت القدس تشكل مركز البلد ذي الحدود المتغيرة. ومرساة الأمان ضدّ المشاريع الاستعمارية الهادفة إلى تجزئة الوطن، وهي مشاريع دفعت بالفلسطينيين إلى الحنين إلى الحقبة العثمانية قبل أن تجفّ دماء حقدهم على العهد البائد"[94]. وقد لعب هذا النوع من الأغاني دور المؤشر للتدليل على وجود هوية فلسطينية – محلية تشكل القدس قلبها بحداثتها الغنائية في مرحلة انتقالية أثّرت لاحقًا على هوية فلسطين بأكملها ومن جميع النواحي. كما ويشير الانتماء المقدسي الواضح إلى مدينة القدس في المذكرات إلى مكانتها في صدّ المشاريع الاستعمارية التي كانت تهدف لتقسيم فلسطين[95].

في إجمال القول حول ذلك يمكن اعتبار أغاني الموسيقار واصف جوهرية حالة شاهدة على فترتين تاريخيتيْن أثّرتا بشكل مهم على تكوين الهوية الفلسطينية الحديثة. وهذه الأغاني في الفترة الأخيرة من الحكم العثماني عكست حالة من الضعف العثماني، حيث قادت الحرب العالمية الأولى إلى الاستتراف الأخير للدولة العثمانية في الوقت الذي كان هناك بدايات مبشرة لحداثة غنائية في مصر قبل الحرب، نتيجة تواصلها وتأثرها بنمط الموسيقى الغربية وبالثورة الصناعية والرأسمالية. أما في فترة بدايات الحكم الانتدابي فقد تحولت الأغاني للتعبير عن المرحلة الجديدة والغامضة في آن، وهي الفترة التي أضافت عنصرًا جديدًا للهويّة الفلسطينيّة الحديثة وهو التهديد الاستعماري لها، والذي بقي موجودًا على امتداد فترات التاريخ الفلسطيني اللاحقة.

كما كان في فلسطين إرهاصات لحداثة غنائية مبشرة قبل النكبة بتأثير واسع من مصر، وخاصَّة في مدن يافا وحيفا والقدس مما جعل فلسطين حلقة الوصل الغنائية المهمة بين مصر وبلاد الشام. وقد احترف الموسيقى الآلية عدد من المطربين الفلسطينيين، كمحمد غازي وروحي خماش إضافة إلى واصف جوهرية ورياض البندك وحليم الرومي ويحيى اللبابيدي[96]. ولكن وقوع النكبة عام 1948 أطاح بهذه الحداثة حيث تشتت المطربون الفلسطينون حالهم حال بقية الشعب الى الشتاتين؛ العربي والعالمي وربما هذا ما يفسر زيادة اهتمام الباحثين بالأدب الشعبي والفولوكلور بعد النكبة، حيث تهدمّت الحداثة الغنائية في فلسطين وسببت النكبة زيادة في الاهتمام بالأدب الشعبي.

---

[94] دراسات في التاريخ الاجتماعي لبلاد الشام، مصدر سابق، 12-13.

[95] المصدر السابق، 13.

[96] للمزيد انظر: نادر جلال، "أصواتنا المفقودة". ورقة غير منشورة، ندوة في جامعة بيرزيت، 2015.

ومن الأغاني الشعبية والتراثية التي انتشرت بشكل واسع في الضفتين الشرقية والغربية أثناء الانتداب البريطاني عليهما، كانت أغنية **حيّد عن الجيشي يا غبيشي**[97]، وهي أغنية تروي حالة من حالات المطاردين المطلوبين للاستعمار البريطاني في تلك الفترة. وعلى ما يبدو من مضمون الأغنية فقد كان غبيشي من المطاردين المطلوبين للجيش البريطاني أثناء قيادة الضابط البريطاني السير جون باغوت غلوب/ غلوب باشا للجيش الأردني في الفترة الممتدة بين الأعوام 1939-1956. وتسرد الأغنية حوارًا بين شخوص الحكاية التي تتكون من غبيشي وحبيبته حسناء، إذ تحذّر حسنا غبيشي من مغبّة الوقوع في قبضة حشد من فرق الجيش البريطاني بقيادة أبو حنيك[98]، والذين جاؤوا للبحث عنه واعتقاله بينما كان يختبئ عنهم في الجبال. ومن الأغنية، إذ تقول مبتدئة بنداء حسنا لغبيشي وردّه عليها:

حسناء: حيِّدْ عنِ الجيشي يا غبيشي قبل الحناطيرِ ما يطلّوا.. ما يطّلوا
غبيشي: مَا حَيدْ عنِ الجيشي لَويشي؟ واللي يعادي غبيشي يا ذلّه يا ذلّه

حسناء: عيّن واضرب زين شيّل شدّي.. واقطع عرض الصِّين ولا تهدِّي
تراهُم جايينْ فندي وفندي.. معَاهُمْ مرتينْ وبرابيلّه.. برابيلّه
غبيشي: ميخِذْ متراسي وقاعِدْ حاضرْ.. فرودي حُرَّاسي والخناجرْ
بساحة ْبرجاسي ومين يخَاطرْ.. ومِنْ عنِّة رِصاصي يولّوا.. يولّوا
حسناء: هَدَّر الماتورْ، نزلوا العسكَرْ.. ثمنتعشَرْ طابُورْ والاَّ أكثرْ
بالسيف المشهُورْ وفردِ المَوزر.. وعددهُم موفورْ الله يقلّو.. الله يقلّو
غبيشي: ما يْهِمْني العسكر ولا الدولة.. وبقدَّم ْكرّار والها صولة
عند شبوب النار تبقي تقولي: أبو حنيك الغدار الله يذلّه.. الله يذلّه

غبيشي: وِينكْ يا حسنا وقت العَركِهْ ودموم سايلِهْ مثل البِركِهْ
حسناء: يا ويلي عليكْ ويلي حينَكْ مالكْ قبيلهْ حتى تعِينَكْ
وإن صابكْ إشي وحياة عينَكْ لقُصِّ الجديلهْ وشعري بحِلّه.. وبحلّه

والقصة التي تروي حالة معينة هي حالة اختباء غبيشي من الجيش البريطاني ومطاردتهم له في الجبال، وربما أيضًا تروي قصة حب بين حسنا وغبيشي تداولتها الروايات الشعبية الشفهية، إلّا أنها تلقي اضاءة واسعة على حالة

---

[97] "حيّد عن الجيشي يا غبيشي"، http://cutt.us/loosx. (استرجع بتاريخ 3 تموز، 2015).

[98] أبو حنيك: هو لقب كان ينعت به الضابط غلوب باشا.

المطاريد المطلوبين للجيش البريطاني في الضفتين الشرقية والغربية، وهي حالة لا تنفكّ تنفصل عن حالة الحرب والمقامة بين الاستعمار البريطاني والسكان الممستعمَرين المحليين.

وهناك عدد كبير من الأغاني التي وثقت أسماء الثوار الفلسطينيين الذين ثاروا على الانتداب البريطاني، ومنهم الثائران أبو جلدة والعرميط، وهما على الترتيب: أحمد المحمود من قرية طمون شمال شرق مدينة نابلس، وصالح أحمد المصطفى من قرية بيتا قضاء المدينة نفسها. وهذا الثائران شكّلا ولمدة طويلة إرباكًا شديدًا لحكومة الانتداب التي طاردتهما مطوّلًا إذ أسّسا عصابة لمقاومة الانتداب البريطاني تتكون في غالبها من الفلاحين وتمركزت في الجبال، وذلك إثر ثورة العام 1930 وقد ألقت حكومة الانتداب القبض عليهما بعد مطاردة مريرة وأعدمتهما في العام 1932[99].

قال أبو جـــلـــدة وأنا الطموني كـــل الأعادي ما بهموني
قال أبو جلدة وأنتا العرميطي وأنا إن متت بكفيني صيتي
قال أبو جلدة يا خويا صالح اضرب لا تخطي والعمر رايح
قال أبو جلدة وأنا العرميطي والله من حكم الدولة لفظي
وأبو جلدة ماشي لحاله والعرميط راس ماله
وأبو جلده والعرميط ياما كـــسروا برانيط

وأيضًا هذه الأبيات التي تصف شجاعتهما[100]:

طـــــلـــع أبو جـــلـــدة مـــع الـــثـــلاثـــةْ حـــاكى الكومندار بالتلـــغـــرافِ
من هذي الدولة ما صرنا نخـــــافِ من هذي الدولة وبني صهيونا

[99] نجاتي صدقي، مذكرات نجاتي صدقي، ترجمة حنا أبو حنا (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2001): 103.
وانظر أيضًا: هارون هاشم رشيد، أبو جلدة والعرميط ياما كسّرا برانيط (عمان: دار مجدلاوي، 2007).
وكذلك الرواية الأدبية التي تناولت قصّة الثائران وهي مأخوذة عن قصة كتبت عنهما ونشرت في مجلة اللطائف العصرية، والمنشورة في 6 أيار من العام 1934: حنان بكير، قصّة الثائر أبو جلدة (بيروت: دار نلسن للنشر، 2014).

[100] بيان صلاح الدين، "البعد الوطني في الأغنية الشعبية الفلسطينية خلال الفترة ما بين 1917_1948"، **شؤون فلسطينية**، عدد 258 (2012): 296-319: 305.

2.3.1 الأغنية الفلسطينية والثورة على الانتداب 1936–1948

تعد الأغنية الشعبية، على اختلاف تعريفها وتعدده أحد أهم أشكال تعبير الجماعة عن ذاتها وعمّا حولها كما أنّها ليست الشكل الوحيد الذي انتشر في فلسطين، فهي نوع واحد من عدة أنواع وأضرب غنائية. وتعد من أهمّ أشكال التعبير المتحررة إلى حدّ ما من قيود الثقافة الرسمية أو ثقافة النخبة ذلك أنّ انتاجها عفوي وسريعة الانتقال وفي الغالب قائلها غير معروف أو يتم نسيانه بتكرار الأغنية وشيوعها في أكثر من جغرافيا وذلك يمنحها حالة من الحرية الفكرية والتعبيرية. وقد عكست الأغنية الشعبية إلى حدّ غير قليل ملامح المراحل التاريخية والسياسية التي مرّت بها فلسطين على أكثر من مستوى.

2.3.2 الأغنية الشعبية في ثورة العام 1936

شكّلت الأغنية الشعبية وسيلة من وسائل الاعلام المعاصر والتي كان يرتجلها القوالون الجوالون ويغنّونها في أماكن تنقلهم، وهذا ما ساهم في انتشار الأغاني الوطنية والتي هي أيضًا خطاب ثوري حماسي مرتبط بهموم الفلسطينيين وأوضاعهم ارتباطًا تناسقَ مع الحالة الوطنية العامة والصراع مع الإمبريالية البريطانية والاستعمار الصهيوني[101]. وقد شكّل الشاعر وديع البستاني وغيره من الشعراء من أمثال عبد الرحيم محمود ومطلق عبد الخالق وإبراهيم طوقان في حقبة العشرينات والثلاثينات، ثورة ثقافية قادت إلى إذكاء جذوة الكفاح المسلح وجعله "جزءًا من التراث الثقافي للجماهير"[102]. وبوجود القوّالين الجوّالين انتشرت هذه الثورة الثقافية على ألسن الناس بشكل كبير حتّى تحوّلت إلى أغانٍ وطنية وسياسية[103].

ومن الأمثلة على المقاطع الشعرية التي انتشرت على مدى واسع في الأوساط الشعبية والرسمية، رد الشاعر وديع البستاني على قصيدة نظمها الشاعر العراقي معروف الرصافي في مديح المندوب السامي البريطاني "هربرت صموئيل" وخطيب يهودي آخر اسمه "يهودا"[104]:

خطاب يهودا؟ أم عجائب من السحر وقول الرصافي؟ أم كذاب من الشعرْ
قريضك من در الكلام فرائد وأنت ببحر الشعر أعلم بالدرّْ

[101] غسان كنفاني، ثورة 36–39 في فلسطين: خلفيات وتفاصيل وتحليل. (غير معلوم لا مكان ولا سنة النشر): 32.
[102] ثورة 36–39 في فلسطين، مصدر سابق، 36.
[103] على الرغم من صحة كلام كنفاني فإن فيه المسحة التقليدية تجاه الفلاحين وصورتهم المتمثلة في كونهم "أميين" غير دقيقة ، وتدخل في مصاف الأدلجة الطبقية تجاه تقسيم ثقافة مدنية برجوزاية– مثقفة وثقافة فلاحية فقيرة– جاهلة.
[104] ثورة 36–39 في فلسطين، مصدر سابق، 36– 37.

ولكن هذا البحر بحر سياسة إذا مد فيه الحق آذن بالجزرْ
أجل! عابر الأردن كان ابن عمنا ولكننا نرتاب في عابر البحرْ

و وبإعادة النظر في سياق الثقافتين الشعبية والرسمية، التي يتبنَّاها على الترتيب الفلاحون والبرجوازيون في الغالب[105] فإنَّه يمكن الاستنتاج أنَّ هناك رومانسية مبالغ فيها تجاه الثقافة الشعبية. وعلى ميزان غسان كنفاني فإنَّ هناك طرفيْ صراع، يتبادلان الدور في الغلبة هما الثقافة الشعبية وحاضنتها الفلاحون "الأميون"، والثقافة المدنية أو ثقافة الكومبرادور/ البرجوازية المتواطئة مع الاستعمار البريطاني التي كانت تحاول الحفاظ على سياسة القمع الحاضر للحفاظ على مصالحها.

يضاف إلى ذلك سلسلة من الأغاني ذات القالب الشعبي والتي غيرت من مضمونها لتناسب الوضع السياسي القائم فيما حافظت على القالب الموسيقي ذاته حيث كانت الثورة بأحداثها وتفاصيلها تترى على ألسنة الناس، أكان ذلك بالشعر الشعبي أم بقصائد الفصحى. ومن هذه الأشكال القالب الشعبي للعرس الذي تغير جزء من مضمونه ليناسب الحالة السياسية العامة[106]:

والعَريسْ هو مِنَّا .. يا ويلِ اللي نِحارْبو... بالسيف نقطع شاربوا
في بَلعا وْ وداي التفاح... صارتْ هَجْمِة وضربِ سْلاحْ
يا بيضٍ يا مِلاحْ.. بَالله تزغرتنا

2.3.2.1 أغاني نوح إبراهيم: بريد الحرب السريع

يُعدُّ نوح إبراهيم من أهم شعراء ثورة الفلاحين للعام 1936، وهو الشاعر الشعبي الحيفاوي المولود في وادي النسناس في العام 1911[107]. وقد استشهد العام 1938 في المعركة ضدَّ الانتداب الاستعماري البريطاني في إحدى المناطق قرب القرية الجليلية "طمرة". وقد جمع إبراهيم وهو الملقب أيضًا بصوت الثورة في حياته وعمله في إحدى المطابع في حيفا بين الكلمة الشفوية بأغانيه الشعبية وبين الكلمة المطبوعة، في ازدواج لا يزال يشغل ساحة البحث الفكري، بين الشفاهية والكتابية، (الرأسمال المحكي والرأسمال الطباعي). وساهمت روحه الحماسية في جعله خطيبًا وطنيًا لعديد المناسبات في مختلف الأوضاع السياسية وخاصّة في ظلّ الصراع ضِدّ

[105] ملاحظة: إنَّ غالبية ما صدر عنها بخصوص الثقافية الشعبية والرسمية والمنازعة بينهما، تتبنى هذا الطرح.
[106] ثورة 36-39 في فلسطين، مصدر سابق، 36- 44.
[107] لقد اختلفت المصادر التي تناولت حياة نوح ابراهيم حول هذا التاريخ، فمنهم من رجح العام 1913 تاريخًا لولادة ابراهيم وليس العام 1911.

الانتداب الاستعماري البريطاني[108]. وفي شبابه وفي مدينة حيفا، أسس ابراهيم مع مجموعة من رفاقه المناضلين مجموعة لتدريب الأطفال على العمل العسكري وتثقيفهم بالمعرفة السياسية بجانب تحفيظهم للأغاني/ الأناشيد الوطنية. وقد أُطلق على هذه المجموعة اسم "عصبة فتيان محمد"[109].

وبجانب عمله هذا، عمل في مجال العمل الصحافي والإذاعي وكان لذلك الأثر الأكبر في توصيل رسالة ابراهيم الوطنية شعريا وإذاعيا، وشهرته على مستوى واسع في فلسطين. وقد سجَّل معظم أغانيه على إسطوانات غنائية وخاصة في فترة الثلاثينات، وهذا ما ساهم بجانب الإذاعة في نشر أغاني إبراهيم وإيصالها لأكبر عدد من الناس، والاحتفاظ بها إلى زمن غير قليل، حيث تميزت الاسطوانة عن الإذاعة في ذلك الوقت بأنَّه يمكن سهولة استرجاع الأغاني عليها بينما تبثّ الإذاعة بشكل فوري، حيث لم يكن يوجد حينها وسائل لتسجيل ما يبث مباشرة على الإذاعة[110].

وهكذا كان نوح ابراهيم بمثابة صوت الثورة والبوق الإعلامي والحماسي للثوار والجماهير بشكل عام، وشكّل عدد كبير من أغانيه تعقيبًا على الحدث السياسي المرتبط بثورة العام 1936. كما أنّ شعره انتشر بين الناس انتشارًا هائلًا وكان بيانًا تثويريًا وحماسيًا للثوّار، خاصَّة أنَّه اعتمد الأسلوب الزجلي السلس وذا الايقاع القريب للنفس مما جعل شعره روحًا للثورة وشعله فيها[111].

2.3.2.2 نوح إبراهيم مودّعًا الشهيد عز الدين القسّام

تؤرخ أغاني نوح إبراهيم للحكاية الوطنية الفلسطينية في فترة الانتداب البريطاني والأحداث الوطنية التي واكبته، فمن قصيدته التي نظمها إثر استشهاد الشيخ عز الدين القسام في العام 1935 (يا خسارتك يا عز الدين)، وقصيدة (دبّرها يا مستر دلّ)، وقصيدة أخرى له حول إضراب بحرية يافا الكبير في العام 1936، والذي ابتدأته عن وعي بحارة يافا ثم انتقل إلى جميع أنحاء البلاد، وغيرها.

---

[108] خالد عوض، نوح إبراهيم: الشاعر الشعبي لثورة 1936-1939 (رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية، 2001): 26.
انظر أيضًا: نمر حجاب، الشاعر الشعبي الشهيد نوح إبراهيم (عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2006).

[109] نوح إبراهيم: الشاعر الشعبي، 22-23.

[110] المصدر السابق، 63.

[111] عبد العزيز أبو هدبا، "الشاعر الشعبي الشهيد نوح ابراهيم في الذكرى السادسة والخمسين لاستشهاده" في: نوح ابراهيم الشاعر الشعبي. مصدر سابق، 12.
ملاحظة: لم يكن ابراهيم وحده في هذا الطريق، فقد شاركه فيه شهيد معركة الشجرة "عبد الرحيم محمود"، والذي كان في شعره أيضًا خطيبًا سياسيًا وطنيًا ينقد حكومة الانتداب ويحذر من الحركة الصهيونية وينقد التخاذل العربي وحالة التطامن تجاه العدو.

ومن الضروري لفت النظر إلى أنّ أغنية من (سجن عكا وطلعت جنازة) حول استشهاد الشباب الثلاثة: محمد جمجموم وفؤاد حجازي ومحمد الزير في العام 1930، لم يرد أنها من تأليف نوح إبراهيم في أيّ من المصادر التي وثّقتْ أغاني نوح إبراهيم سوى كتاب نمر حجاب[112]، ولا حتى في الموسوعة الفلسطينية. و بحسب إدّعاء باحثة هذه الدراسة، فإنّ سبب اللبس الشائع الذي يعتقد أن هذه الأغنية من أشهر أغاني نوح إبراهيم يأتي بعد أكثر من أربعين عامًا على استشهاده وبالتحديد في العام 1980، حين أنتجت دائرة الإعلام والثقافة التابعة لمنظمة التحرير في سوريا مسلسلًا عن الشهيد عز الدين القسام، ومثّل فيه الفنان حسين منذر دور نوح ابراهيم، وقد غنّى في المسلسل هذه الأغنية في تعليق غنائي فنّي على شنق الانتداب لشهداء الثلاثاء الحمراء. وبعد ذلك انتشرت الأغنية بشكل واسع على اعتبار أنّها من نظم وغناء الشاعر والشهيد نوح ابراهيم. وحول ذلك نقاش واسع[113].

بعيْد استشهاد عز الدين القسام وهو معلم نوح ابراهيم وقائده في المعركة، رثاه إبراهيم بأغنية على النمط الزجلي المربع، حيث تقول الأغنية[114]:

أَسستْ عُصْبَةْ جِهاد حتى تْحَرَّرِ البِلادْ
غايِتْها نَصِر أو اسْتِشْهادْ وجَمَّعِتْ رجال غَيّورينْ

الجِسِمْ ماتْ.. المبدأْ حيّ والدَّما ما بِتْصير ميَ
مِنعاهدْ الله يا خَيّ نْموت مُوتِة عزَّ الدينْ

هذه الأغنية وإنْ كُتبت في رثاء الشهيد القسام إلّا أنَّها أيضًا تعطي انطباعًا عامًا عن مبدأ القسام في الثورة ومنهجه فيها حيث آمن بأن الثورة ليست حدثًا سريعًا وانَّما هي عملية تراكمية ومتأنية، لا بدّ من تنميتها عن طريق التعبئة والحماس الموجه للجماهير[115]. وهكذا فابراهيم سلك في أغانيه المسلك الثوري ذاته الذي سلكه الشهيد عز الدين القسام، وقد كان شعاره بعد استشهاد القسام " يا رفاقي موتوا شهداء". وبسبب هذا النفس الثوري والمستمر عنده فإن أشعاره، وقد طبعت خارج البلاد، مُنعت من الوصول إلى فلسطين بأمر من مراقب المطبوعات الانجليزي في فلسطين[116].

---

[112] الشاعر الشعبي الشهيد نوح إبراهيم، مصدر سابق، 155-162.

[113] للمزيد حول ذلك: انظر الفصل الخامس في الجزء الخاصّ بأغاني فرقة العاشقين.

[114] نوح إبراهيم: الشاعر الشعبي، مصدر سابق، 76- 78.

[115] الشاعر الشعبي الشهيد نوح ابراهيم، مصدر سابق، 71.

[116] نوح إبراهيم: الشاعر الشعبي، مصدر سابق، 27.

2.3.2.3 إضراب بحرية يافا الكبير 1936

كان سبب هذا الاضراب استشهاد فلسطينيين على يد يهوديّين مسلحين، إذ هاجما قرية ملبس وقتلا فلسطينيّن كانا في تخشيبة تنك قرب بيارة موز، والشهيدان هما: حسن أبو راس من قرية صبارين قضاء حيفا، وضيفه سليم المصري[117]. وكان ذلك رد اليهوديّين على وقوع حادثة إطلاق نار على طريق قرية بلعا تجاه مجموعة من اليهود من قبل مجموعة من المناضلين من رجال فرحان السعدي. وقد نجحت هذه العملية في قتل اثنين من اليهود وجرح آخر ثالث[118]. تقول هذه الأغنية الزجلية بعنوان **تحيا رجال البحرية**[119]:

تَحْيا رِجالِ البَحْرِيِّةْ مِنْ إِسْلامْ وَمَسيحيَّةْ
و"بَحْرِيِّةْ يافا البَواسِلْ أَصْحاب الهَمِّةْ العَلِّيَّةْ"
وعَطِّلُوا كُلّ الأَعْمالْ وأَعْطُوا مَثَلْ لَحيفا
رَفَعُوا راسِ الأُمِّةْ يَخالْ وْمِشْيو بِأَوَّلْ صْفُوفُهْ

لقد دشّنت بحرية يافا بداية الإضراب وانتشر بعدها إلى عموم فلسطين ومدنها بشكل خاصّ، واستمر لمدة تقرب من الستة أشهر، وهي بالتحديد تساوي خمسة أشهر و واحد وعشرين يوما[120]. في أغنية نوح ابراهيم حول الإضراب تتجلى الروح الثائرة عند رجال البحرية، وقد استطاع ابراهيم أنْ يمثّلها بأغنيته بطريقة موفقة مؤكدًا على أنّ الصراع مع حكومة الانتداب لم يكن فقط صراعًا سياسيًا بل اقتصاديًا وطبقيًا أيضًا. ونتيجة للاضراب فقد تضرر اقتصاد البلاد الذي كانت تسيطر عليه حكومة الانتداب وخاصة أنّه امتدَّ أيضًا إلى قطاع النقليات وكل عموم البلاد. وبذلك فقد خططت بحرية يافا بشكل عفوي أولًا ومنظّم لاحقًا لضربة عميقة موجهة إلى حكومة الانتداب دون أن تخوض معها حربًا مباشرة. وإثر ذلك، وخلال الأيام الأولى للإضراب تشكلت لجنة باسم اللجنة العربية العليا للإشراف على الإضراب ودعت الى الاستمرار فيه، وكان من أهم مطالبها لوقفه: منع الهجرة اليهودية منعًا باتًّا ومنع انتقال الأراضي لليهود[121]. وقد غنّى نوح إبراهيم لهذه اللجنة مادحًا لها ومشيدًا بقراراتها، بأغنية بعنوان "تعيش اللجنة العربية"[122].

---

[117] المصدر السابق، 79.

[118] المصدر السابق.

[119] المصدر السابق، 81-82.

[120] نوح إبراهيم: الشاعر الشعبي، مصدر سابق، 13.

[121] المصدر السابق، 85.

[122] المصدر السابق، 88.

لقد قامت ثورة العام 1936 على أساس اقتصادي سياسي، إذ ونتيجة للهجرات اليهودية المستمرة الى فلسطين ودعم حكومة الانتداب البريطاني لها وإمدادها بما تحتاجه من أراضٍ ومعونات وأسلحة، وجد الفلسطينيون أنفسهم محاصرين بقلة الموارد التي يملكونها، خاصّة بعد أنْ نشط صندوق استكشاف فلسطين- الاستعماري ومعاونو اليهود المحليين في عمليات شراء الأراضي.

ويؤسَّس غسان كنفاني لحدثين مهمين قادا إلى تشكيل خصوصية للكفاح الفلسطيني في فترة الانتداب البريطاني، هما: فاعلية الحركة الصهيونية وزيادة نشاطها الاستعماري بدعم ورعاية من الانتداب البريطاني؛ ووجود تناقض بين القيادات العائلية الإقطاعية العربية وبين الإمبريالية البريطانية، والتي ظهرت في أكثر موقف تجاه الكولونيالية الصهيونية والإمبريالية البريطانية، فمنها ما شجَّع الكفاح المسلح أو كان على استعداد للخوض فيه، ومنها ما هادن الإمبريالية البريطانية أملًا في الحفاظ على مكاسب شخصية وخاصة من الإقطاعيين والبرجوازيين المدنيين، وهذا ما ثوّر السكان المحليين وحثّهم على الثورة ضد الانتداب وخاصة في ثورة العام 36-39[123]. لذلك فقد كان إضراب بحرية يافا وما ترتب عليه من أعمال ثورية واحتجاجية بالمدن خاصّة، المقدمة والإرهاص لاشتعال الثورة، فنقل قادة الثورة حيز المعركة إلى القرى والجبال بدلًا من المدن والسواحل التي تعرفها حكومة الانتداب بشكل جيّد[124].

وقد استطاع نوح إبراهيم أن يعكس روح هذه الفترة بأغانيه الناطقة باسم الثورة وأحداثها، وانعكاس كل ذلك على تعريف الفلسطيني لنفسه ولجماعته، خاصّة أن الهوية الفلسطينية في تلك الفترة كانت مجبرة على أنْ يكون الصراع مع الانتداب والثورة عليه وعلى المشروع الاستيطاني الصهيوني، أساسًا هامًّا من تعريفها لذاتها المضطّر إلى تعريف الآخر المستعمر ليعيد بدوره تعريف نفسه والدفاع عنها.

---

[123] ثورة 36-39 في فلسطين: خلفيات وتفاصيل وتحليل. مصدر سابق: 5.

[124] ملاحظة: غنّى نوح إبراهيم عددًا كبيرًا من الأغاني التي كانت تعقيبًا على أحداث الثلاثينات القائمة على الصراع مع الانتداب البريطاني ومشروع الاستعمار الصهيوني. وهكذا يصحّ الإدعاء بأن نوح إبراهيم بأغانيه وانخراطه بالثورة كان وسيلة اعلامية سريعة الانتشار وواضحة المقصود المرتكز على هدف الثورة والدفاع عنها. ومن مثل هذه الأغاني: (يا فخامة المندوب، السير كرنفل وكهوب، و يا ملوك المسلمين، وعاش الغازي والعراق، و في سبيل فلسطين)، وهي تعقيب على إنهاء الإضراب الكبير. وأيضًا أغانٍ مثل: (فلاح يا ابن بلادي، و يا ناس، ومشروع تقسيم فلسطين)، وغيرها الكثير.

2.3.2.4 رسالة عاجلة: من نوح إبراهيم إلى المستر دِلّ

ومن الأبيات الزجلية التي وجهها ابراهيم للمستر دل، والتي تعتبر من أكثر الأغاني شهرة وشيوعًا له، وفيها تتجاوز الأغنية الحبكة الغنائية من التاثر والرد على الحدث الى أنْ تصبح جزءًا منه ومن صنعه، ومن روايته مرة أخرى.

تقول أغنية **يا حضرة القائد دِلّ** [125]:

دَبِّرْها يا مِسْتِرْ دِلْ يِمْكِنْ على إِيْدك بِتْحِلّ
إنْ كُنْت عاوِزْ يا جِنِرالْ بالقُوَّةْ تْغَيَّرْ هالحالْ
لازمْ تعتقدْ أكيدْ طَلبكْ صَعب مْنِ المحالْ
لكِنْ خذها بالحِكْمة وأعطينا الثمن يا خالْ
ونفَّذْ شُروطِ الأُمَّةْ من حُرِّيَّةْ واستقلالْ
دَبِّرها يا مِسْتر دِلْ يمكنْ على إِيْدك بتحلْ
جيت فَلَسْطِين الحُرّةْ حتى تِقْمَع الثَوْرةْ
ولما درست الحالةْ لقيت المسألةْ خِطِرةْ
بِدْنا نفَهَّم بِريطانيا حتى تِكفينا شَرّها
وتْصافي الأُمَّةْ العربيَّةْ بِمْنِع البيعْ والهِجْرةْ

وهي أغنية غنّاها ابراهيم ووجهها للمستر البريطاني دِل؛ مدير العمليات والاستخبارات العسكرية في وزارة الحرب البريطانية. ومناسبتها تدور حول أنّ القوات البريطانية وعلى خلفية الإضراب الكبير في العام 1936، قامت برئاسة دل باستدعاء قوات مساندة يقترب عددها من العشرين ألف جندي إضافة إلى قوات البوليس البريطاني والفلسطيني الأساسية الموجودة من قبل. وكل ذلك للرد على الأحداث التي رافقت الإضراب من مظاهرات، ووضع للحواجز على الطرق ومهاجمة مراكز البوليس البريطاني وغيرها من الأعمال الاحتجاجية المرافقة. وقد غنّاها إبراهيم ووجَّهها كرسالة له، وهي ليست للاستعطاف أو التوسّل أو حتّى التقرّب، بل إنها خطاب جماهيري احتجاجي موسّع مكتوب باسم المجموع الفلسطيني لا يخلو من روح التحدّي والمواجهة والاستخفاف بقوات الردع التي استدعتها حكومة الانتداب لقمع الثورة.

---

[125] نوح إبراهيم: الشاعر الشعبي، مصدر سابق، 94.

للمزيد انظر الأغنية ذاتها والتي أعادت انتاجها لاحقا فرقة العاشقين:

"دبَّرها يا مستر دل"، http://cutt.us/aHldf. (استرجع بتاريخ 2 أيلول، 2015)..

بهذه الطريقة تتموضع هذه الأغنية في موضع الاحتجاج وتعتبر امتدادًا للإضراب الكبير وعلامة من علاماته، وفيها دعوة للاستمرار بالثورة ذلك لأنَّها تنقل فعل الاحتجاج إلى الكلمة والخطاب أيضًا، وخاصة أنّ نوح إبراهيم حرص على ترجمة إسطوانة الأغنية إلى اللغة الانجليزية وأهداها للبريطاني دِل لضمان وصولها إليه. ويكمن فيها استدراج تكتيكي لفعل الاحتجاج الموجود بالقوة، إلى فعل الاحتجاج الموجود بفعل الخطاب الذي يعمل على جبهتين: جبهة مخاطبة العدو باللغة التي ينطق بها، وتسخيف وجوده؛ وجبهة مخاطبة السكان المحليين وتثويرهم.

أما عن شكل الحركة الوطنية التي أثارت ثورة العام 1936 والثورات قبلها، مثل ثورة البراق 1927، فإنَّها لم تكن مكتملة على الشكل التنظيمي والحزبي المعروف حاليًا، فبحسب غسان كنفاني كانت هذه الحركات الوطنية خديجة وهي ما تبقى من الحركات الوطنية التي خاضت نضالها الوطني على زمن الإمبراطورية العثمانية وعليه فإنَّها لم تكن ذات مبادئ وأطر محددة وواضحة أكثر من كونها امتدادًا للولاءات الإقطاعية والدينية والوجاهاتية السابقة وهذا ما يعيق الحركة الوطنية ويرهنها بحسابات ومصالح تشكل حجر عثرة بدلًا من حجر أساس. ولقد أدّى شكل الثورة العفوي وانبثاقها من جموع الشعب لا من قيادة وطنية ولا عن جهد مخطط الى إجهاض هذه الثورة بعد نجاح استمر 3 سنوات[126].

2.4 رأس المال الإعلامي: إذاعة صوت القدس– أول محطة إذاعية فلسطينية 1936– 1948

منذ العام 1930 أقرَّت حكومة الانتداب افتتاح خدمة البث الإذاعي الخاص بفلسطين تحت إدارة حكومة الانتداب الاستعمارية واتفق في أول الأمر على الّا تبث هذه الإذاعة أي محتوى سياسي بحيث يقتصر محتواها على الأمور الثقافية والتسلية[127]. وكان هدف حكومة الانتداب برئاسة المندوب السامي آرثر واكهوب حينئذٍ هو نشر "التحديث" في فلسطين الإنتدابية والبدء بذلك عن طريق الموسيقى والإذاعة وحيث خططت ليكون جمهورها الأساسي مكوّنًا من المزارعين والموسيقيين[128]. وفي العام 1932، أصدرت حكومة الانتداب رخصة لبثّ موجة متوسطة لأبراموفيتش وكانت موالية كثيرًا لحكومة الانتداب، إلّا أنَّه نظرًا لعدة أسباب منها تداخل خطوط بثّ الإذاعات والتشويش عليها وانحصارها إلى موجة واحدة، درست حكومة الانتداب تأسيس إذاعة محلية فلسطينية بجانب إلغاء موجة بثّ ابراموفيتش. وبجانب ذلك وافقت حكومة الانتداب على اصدار حوالي 5900 رخصة امتلاك مذياع في فلسطين، تمهيدًا لتوسيع جمهور الإذاعة من المستمعين[129].

---

[126] نوح إبراهيم: الشاعر الشعبي، مصدر سابق، 56.

[127] أندريه ستانتون، "هنا القدس: ولادة الإذاعة الفلسطينية"، **حوليات القدس**، عدد 14 (2012): 22-32.

[128] المصدر السابق.

[129] المصدر السابق.

وبعدها في العام 1936 أُعلن عن افتتاح الإذاعة الفلسطينية تحت إشراف حكومة الانتداب، وأُطلق عليها اسم "إذاعة فلسطين: هنا القدس"[130]. وقد تزامن تأسيسها مع الأحداث الثورية والاضطرابات والإضرابات التي قام بها الفلسطينيون تجاه الجماعات الصهيونية وحكومة الانتداب مما حدا بحكومة الانتداب إلى تأسيس إذاعة القدس في شارع مأمن الله في مدينة القدس. و قُسّمت فترات الإذاعة على ثلاث فترات: فترة عربية تمتد لأربع ساعات ونصف، وأخرى عبرية لثلاث ساعات ونصف وثالثة انجليزية لساعتين ونصف. وكان قصد حكومة الانتداب اذا منحت أكثرية الوقت للفترة العربية العمل على تشتيت انتباه الفلسطينيين عن أحداث الثورة وإلهائهم عن مطالبها، والتي كانت تتلخص في أهم ثلاثة مطالب: وقف الهجرة اليهودية ووقف بيع الأراضي والحفاظ على عروبة فلسطين[131]. ولكن إذ ينقلب السحر على الساحر كانت الإذاعة في الفترة العربية ثكنة وطنية تثويرية وتوعوية، تعمل على تبصير الجماهير بالخطر المتربص بالبلاد إثر الهجرات اليهودية لفلسطين وسياسات حكومة الانتداب المؤسسة للاستيطان الصهيوني والمهادنة معه، بالإضافة الى التأكيد على أهمية اللغة العربية الفصحى ومقاومة محاولات حكومة الانتداب إبدال اللغة الفصحى باللغة الدارجة. وقد تتالى إبراهيم طوقان وعجاج نويهض وعزمي النشاشيبي على إدارة القسم العربي وحرص الثلاثة على الاهتمام بالجانب الموسيقي الغنائي للإذاعة إضافة لاهتمامهم بالأدب والأخبار وتحليلها حيث تأسست مع تأسيس الإذاعة فرقة الجوزي للمسرحيات الإذاعية. وقد أغلقت الإذاعة بعد قصفها على إثر الصدامات بين العرب واليهود قبيل النكبة في العام 1948[132].

2.5 استدراك

لقد تمحور هذا الفصل في إطاره العام على دراسة تأثير رأس المال المحكي والإعلامي على صناعة الأمم وخلق هوياتها الجماعية، وخاصَّة دوره في صناعة الهوية الفلسطينية الحديثة بين نهايتيْ حكم الامبراطورية العثمانية على فلسطين وبلاد الشام، والحكم الاستعماري الانتدابي البريطاني على فلسطين. وقد درس الفصل تأثير هذين العاملين في رواية الحكاية التاريخية الفلسطينية من خلال رأس المال المحكي والإعلامي متمثلًا بالأغاني السياسية التي انتشرت وسادت في هذين الفترتين التاريخيتين، وشكلت بدورها وثائق تاريخية محكية لرواية الحكاية الفلسطينية. ومن أجل ذلك فقد درس الفصل بعض الأغاني التي سادت في سوريا الجنوبية في نهاية الحكم الامبراطوري العثماني، والتي روت جزءاً من الحالة العامة الاجتماعية والسياسية شديدة التوتر والسائدة آنذاك حين كان العالم يشهد الحرب العالمية الأولى الطاحنة. كما وألقى نظرة على الحالة الثقافية في تلك الفترة والتي كانت غير منفصلة عن الحالة الثقافية العارمة في مصر وبلاد الشام والتي تأثرت بالحداثة التي جلبها الاستعمار معه خاصّة في مصر. وهنا، تمثل الفصل أغاني واصف جوهرية مثالًا على ذلك.

---

[130] المصدر السابق.

[131] ثورة عام 1936، مصدر سابق، 6.

[132] للمزيد انظر: نصري الجوزي، تاريخ الإذاعة الفلسطينية "هنا القدس" 1936-1948. (غير معروف مكان النشر وسنته).

ومن ثمّ عمد الفصل إلى دراسة تأثير توزيع تركة الامبراطورية العثمانية على الدول الاستعمارية، وقدوم الاستعمار البريطاني وانتدابه على فلسطين والأردن على شكل الهوية الفلسطينية الحديثة خديجة التشكّل. وفي هذا السياق عالج الفصل رأس المال المحكي في بعض الأغاني التي روت الحكاية الفلسطينية حول مقاومة الاستعمار البريطاني ورفضه والثورات الفلسطينية المتتالية عليه. وتشير الأغاني في هذه الفترة إلى موضعة الاستعمار الغربي البريطاني كمهدّد وجودي للهوية الفلسطينية، ما أخذ حيّزًا كبيرًا وواضحًا في رواية حكايتها التاريخية. واعتمد الفصل هنا على بعض أغاني نوح إبراهيم والأغاني الشعبية الأخرى وحتى القصائد المدوّنة التي عكست روح المرحلة التاريخية والتي تناولها الرواة وأصبحت جارية ومنتشرة على ألسن الناس.

وقد طاف الفصل برمته حول علاقة السياسية بالثقافة وتأثيرهما على بعضهما البعض في صناعة الهوية الفلسطينية الحديثة ومركزة الاستعمار الكولونيالي الغربي فيها. وهو ما سيستمر في الفصل الثالث ولكن في فترة تاريخية مختلفة تبتدئ من نهاية الانتداب الاستعماري البريطاني وبداية الاستعمار الصهيوني والشرخ العميق الذي أحدثه بالهوية الفلسطينية الحديثة.

الفصل الثالث:

فلسطين في الحاضنة العربية: أغاني ما بعد النكبة في

حقبة الحكم العسكري الإسرائيلي؛ الحكم الأردني؛ الحكم المصري 1948_1967

3.1 بدء.....53

3.2 أغاني ما بعد النكبة: حمولة أغاني البؤس والصدمة.....53

3.2.1 ارتحال الأغنية: من الغناء للحبيب إلى الغناء للوطن.....54

3.2.2 وصف الحالة الفلسطينية بعد النكبة.....56

3.3 الأغنية الفلسطينية بعد النكبة: الأمل الفلسطيني بالحريّة والمدّ القومي العربي.....58

3.3.1 الأغاني الثائرة: دعوة للثورة على العدو الصهيوني بعد العام 1952 60

3.3.2 صناعة ثقافة تحرير فلسطين في الأغاني المصرية.....62

3.4 استدراك 67

الفصل الثالث
تحولات الأغنية الفلسطينية بعد النكبة: 1948_1967
في حقبة الحكم العسكري الصهيوني؛ الحكم الأردني؛ الحكم المصري

3.1 بِدْء

مع حلول النكبة الفلسطينية في العام 1948، حدث انقلاب جذري وعميق على صعيد الهوية الوطنية الفلسطينية وكان هذا الانقلاب له انعكاساته على الأغنية التي انتجت في تلك الفترة عربيا، بشكل اوسع وفلسطينيا بشكل أخصّ. وقد كان لتطور وانتشار الأدب الشعبي واعتباره جزءاً من الأدب العربي وزيادة الاهتمام به بحثًيا علاقة بثورة الضباط الأحرار في مصر العام 1952 والتي جاءت بواقع سياسي جديد ومختلف عن واقع الحكم المصري الملكي ما قبل الثورة. و"هو اهتمام تمثل في الإقبال على دراسة الحياة الشعبية من خلال الفنون القولية والمعتقدات والعادات الشعبية والإنتاج الشعبي المادي"[133].

ولكن الثورة من خلال الأغنية قد بدأت في الواقع قبل ذلك منذ أغاني سيد درويش الثورية والنقدية في مقتبل العشرينات من القرن الماضي. وهي التي يمكن الإدّعاء أنها أسَّست بداية لوضع تحريضي وتعبوي على البنى السلطوية الملكية الديكتاتورية السائدة. ومن ثم فقد انتقل هذا النمط الغنائي الجديد إلى الأقطار العربية الأخرى. ولكن قد تتمظهر نتيجة ذلك الفعلية على صعيد السياسة وليس الثقافة فحسب في ثورة الضباط الأحرار التي انتزعت ملك مصر من الحكم الملكي وأوصلته الى الحكم الجمهوري[134].

3.2 أغاني ما بعد النكبة: أغاني البؤس والصدمة

في خضم النكبة والصدمة التي لم يكن الفلسطينيون ولا العرب قد استوعبوا أثرها ولا امتداداتها التاريخية المحتملة راودت حناجرهم الأغاني الحزينة المليئة بمعاني الفقد والحزن في محاولة لمداراة النكبة التي ألَّمت بالفلسطينيين بشكل خاصّ والتعبير عنها للتخفيف من ثقلها في النفس. ومن خلال الأغاني ومضمونها يمكن الاستدلال أنَّ الفلسطينيين والعرب بشكل عام لم يكن لديهم أي تصور مستقبلي لما يمكن أن تكون عليه الأيام القادمة. وخاصَّة أنَّ ميزان الهوية الفلسطينية أصابه بعض العطب بعد النكبة باختلال أهم مكونين من مكونات الهوية، وهما السكان والأرض التي يعيشون عليها، خاصة بعد تهجير ونزوح عدد كبير من الفلسطينيين من أراضيهم الى الشتاتين العربي والعالمي ومصادرتها من قبل الاستعمار الاستيطاني الصهيوني.

---

[133] عبد اللطيف البرغوثي، ديوان العتابا الفلسطيني. (عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2012): 13.

[134] المصدر السابق.

وفي هذا السياق فإنّ الهوية الفلسطينية أصبحت ترى وتعرّف نفسها بامتدادها العربي، وخاصّة بعد ثورة الضباط الأحرار والمشروع القومي المبشَّر حينها، فقد "ارتاح الفلسطينيون، وانطلاقًا من رؤى وعلم نفس المضطهدين، إلى الخطاب التبشيري العربي، الذي يدفن الصهيونية المشخَّصة في الرمال، ويبني فوق أنقاضها المتوهّمة وحدة عربية متخيلة، مستقبلها الأكيد هو عودة "اللاجئين الفلسطينيين إلى ديارهم". وبذلك فقد أصبح الفلسطينيون نشيطين في الحكومات والأنظمة العربية ومشاريعها السياسية والثقافية، ومن جهة أخرى أصبحت القضية الفلسطينية ومشروع تحريرها ذات أهمية كبيرة في السياق العربي السياسي والثقافي[135].

3.2.1 ارتحال الأغنية: من الغناء للحبيب إلى الغناء للوطن

ومما يثير الاهتمام أن أغاني الأعراس والأفراح التي كان يغنّيها الناس قد حُوّلت الى أغانٍ ذات مضمون حزين ومفجِع، يليق ويتناسب مع النكبة الفلسطينية. فالأغاني التراثية/ الشعبية تمثل جزءًا من التاريخ الشعبي الفلسطيني، الذي اكتسب صفته "التراثية" بفعل النكبة أولًا وبفعل التقادم في الزمن ثانيًا. ومن هذه الأغاني، أغنية **عبد القادر ناصب شادر**[136]:

عَبْد القادِرْ ناصِبْ شادِرْ فوق الشادِرْ طيَّاراتْ
يا ثَوْرِتْنا يا حَبيبِتْنا يللّي رجالِكْ شَهاماتْ
يَلّلي رْجالِكْ شَهاماتْ

وهي بالأصل أغنية تقال بالأعراس وقد حافظت على قالبها اللحني الشعبي ولكن مضمونها اختلف إذ تحول من البكاء فرحًا الى البكاء حزنًا على الغياب الذي خلّفته النكبة، تقول الأغنية بمضمونها الـــأول[137]:

عَبْد القادِرْ ناصِبْ شادِرْ جَنْب الشادِرْ بَيّاراتْ
جَنْب الشادِرْ بَيّاراتْ
يا مَريوما في الكْروما سَبْع هُدومْ مُفَصَّلاتْ
سَبْع هُدومْ مُفَصَّلاتْ

---

[135] ذاكرة المغلوبين، مصدر سابق، 22.

[136] للمزيد انظر: الفنون الشعبية في فلسطين، مصدر سابق، 87.
انظر أيضًا كيف تحولت الأغنية مفسها لتشمل مضمونًا حزبيًا سياسيًا في مرحلة لاحقة، حيث تم تحويلها للغناء للجبهة الشعبية، "عبد القادر_ الجبهة الشعبية"، http://cutt.us/p4PqT. (استرجع بتاريخ 1 آب، 2015).

[137] المصدر السابق.

فَصَّلتيهنْ.. زَوَّقتيهنْ وَزَّعتيهنْ عَلْبَناتْ
وَزَّعتيهنْ عَلْبَنات

من ذلك يمكن ملاحظة الأغنية نفسها في مرحلتين تاريخيتين، الأولى مرحلة ما قبل النكبة وفيها يرتكز مضمون الأغنية على الغزل وقد تحول مضمونها في مرحلة ما بعد النكبة اللاحقة الى مضمون سياسي ثوري، متأثرا بطبيعة المرحلة الجديدة. وهذا الانتقال في مضمون الأغنية مع احتفاظها بقالبها الشعبي إنّما يؤكّدْ على كَوْن الأغنية متأثرة بسياقها الذي ينتجها.

إنَّ مضمون الأغنية يكون غالبًا على علاقة بالطقس النفسي المغناة فيه، أما حين تتغير الطقوس المرافقة لغناء الاغنية فإنها تأخذ مضمونًا جديدًا. وإذا حملت بمضامين ثورية او غنت في المظاهرات فإنها تصبح ذات مضمون سياسي ثوري اضافة الى كونها ذات قالب لحني تقليدي[138].

وكذلك أغنية **يا قويعدن على الرجم**[139]، التي كانت تستخدم للتعبير عن الحب والوله ثم استخدمت قالبها الغنائي فرقة العاشقين وغيرت قليلا بمضمونها حيث حملته بمضامين سياسية[140]. إذ تقول الأغنية:

يا قْويعِدِنْ عَلى الرَجِمْ تَحْتَكْ نَهرْ يِجْري
وِانْتَ سَبَبْ عِلَّتي والناسِ ما تَدْري
الله يجازيكْ يا قَلْب ي وبْشَبْرِيَّةْ
يا اللّي عَلَّقْتِ المحَبَّةْ مَعِ الغُرْبِيَّةْ

فحين تُستعمل الأغنية الشعبية فإنَّ مضمونها يكون على علاقة بالطقس النفسي المغنَّاة فيه، أمَّا حين تتغير الطقوس المرافقة لغناء الاغنية فإنها تأخذ مضمونا جديدا. وإذا حملت بمضامين ثورية او غنت في المظاهرات فإنها تصبح ذات مضمون سياسي ثوري اضافة الى كونها ذات قالب لحني تقليدي.

[138] David Macdonald, " Performative Politics: Folklore and Popular Resistance during the first Palestinian Intifada" In :Palestinian Music And Song: Expression And Resistance Since 1900. (Indiana: Indiana University Press, 2013): 123_140.

[139] الفنون الشعبية في فلسطين، مصدر سابق، 87.

[140] انظر أغنية "يا ديرتي حملوا"، http://cutt.us/rP8jf. (استرجع بتاريخ 8 كانون ثاني، 2016).

3.2.2 وصف الحالة الفلسطينية بعد النكبة

ركزَّت أغاني ما بعد النكبة وخضوعًا للحالة العامة الطارئة على كل فلسطين على التعبير عن الحزن النفسي والعميق الذي ألَّم بالفلسطينيين ممَّن بقي في الأرض و لم يهجّر ومن أجبر على الهجرة الى الشتات العربي. فتراوحت الأغاني بين أغاني الحسرة على ضياع الأرض وأغاني الحنين ورثاء الحال. فبعد النكبة تأتي هذه الاغنية وهي تصف حال التهجير والوضع السيئ للاجئين في الشتات[141]:

قدّرْ علينا الخَلّاقْ جِينا ودَشَّرْنا الأَرْزاقْ
شِرِبْنا عَلْقَمْ ما بِنْذاقْ في الخان بْنِشْحَدْ طِحينْ
وصِرْنا نِنْشد بَعَضْنا تَأَجانا سَمْنة وْسَرْدينْ
وْضَيّعنا الاسم العَتيقْ وصارْ اسْمْنا لاجِئينْ

وهي أغنية تصف الوضع الفلسطيني الكائن في المخيمات وفي الشتات ومضمونها توصيفي بحت وذو شجن ورفض مرّ للوضع الحاصل للفلسطينيين بعد النكبة. ولا بدّ أن هذه الفترة كانت فترة صعبة على الفلسطينيين وفيها شكوك وضباب في الرؤية للمستقبل القادم وانعكس ذلك على الأغاني التي عبرت عن الوضع الفلسطيني وخاصة في تلك الفترة.

ولا بدّ أيضًا أنْ تناولت الأغاني مضمون الفراق والهجرة والبعد عن البلاد وحتى الفناء فيها أو دونها، حيث يكون الغناء ليس بسبب من سعادة ولكنَّه يترافق مع البكاء في متلازمة تتراوح بين غناء الحزن وغناء الفرح[142]:

أَنَا لابْكِي وَبَكّي الْحَجَرْ لِسْوَدْ يَ يوُمِ رْحِيلْنَا يَا يُومْ إِسْوَدْ
وَانَا إِنْ غَنَّيتْ قَالُوا النَّاسْ مِسْعَدْ وَانَا إِنْ بَكِيتْ عَافْرَاقِ لِوْطَانْ

ومثال ذلك أيضًا[143]:

والله يا دارْ لَوْ عُدْنا كما كُنّا لأطليكِ يا دار بعْدِ الشيدْ بالحِنّا

[141] ديوان العتابا الفلسطيني، مصدر سابق، 412.
[142] ديوان العتابا الفلسطيني، مصدر سابق، 351.
[143] المصدر السابق.

وفي هذا السياق الفلسطيني من المرارة واللجوء لم تتوقف الحناجر المعذبة بالتهجير عن ترداد أمانيها وتراويدها بشأن العودة للضائع من الوطن، وهي تراويد وتناويح حزينة تعكس الشعور النفسي الجواني للفلسطيني المقتلع من أرضه. وقد نظم الشاعر الشعبي حافظ موسى أبو لبدة أبياتًا زجلية في قالب العتابا تعبيرًا عن حالة التهجير والرحيل عن البلاد وطغيان حالة اليأس المعذَب فيها[144]:

فلسطينِ الحبيبهْ زادْ (هَمّي) بْزَمَنْ فيه العَرَبْ مِنْ دونْ (هِمَّهْ)
رِجالِكْ يا بِلادي وينْ (هُمّي) حَيارى في السُّجون وفي الْعَذابْ

وكأنَّ طريق البيت التي ترسمه الأغنية، لم يعد طريقًا للوصول إذ البيت ذاته أصبح ميتًا برحيل أصحابه، فتصبح الأغنية مناجاة للبيت وساكنيه، وعودتهم المأمولة. وهذه الحالة ليست محصورة بمقطع غنائي واحد بل هي كجزء من كلٍّ معبِّر عن الحالة الفلسطينية العامّة. ومثل هذا المقطع، المليء بالحسرة والألم، يأتي آخر يصف الوضع الفلسطيني وحالات انتظاره. يقول المقطع[145]:

أنَا لاَ رَافْقِ آلْبُومِي فِي آلِوْعَارْ أُصَبِرْي عَا حُكُمْ رَبِّي مَا هُو عَارْ
وَإِمْتَا بِنْجَلِي عَنْ دَارْنَا آلْعَارْ أُنِسْتَرْجِعْ شَرَفْنَا اللي آنْسَلَبْ

وأيضًا[146]:

لَا تْقُولي بَغَنّي مِنْ فَظَا بالي بَسَلّي هْمُومي الْغَيَّرتْ حالي
حَبيبي وَالله قاعِدِ قْبَالي قاعْدينْ بِنْفَكِّر في فَلَسْطينا

إنَّ هوية الفلسطينيين تحددها عدة عوامل مع أنّها لا تثبّت شكلها النهائي، ومن أهم هذه العوامل هي تجربة الفلسطينيين في المنفى والشتات، حيث يتمركز معنيان لفلسطين؛ إحداهما بالمعنى المجازي والمتمثل بالمعيش الفعلي للفلسطينيين منذ النكبة وحتى الآن؛ وثانيهما بالمعنى الحقيقي التي يتمثل بتجربة المرارة والانتظار التي عاشها الفلسطيني ولا يزال[147]. وحالة الانتظار هذه تخلق نوعًا من الأمل، وهذا ما تنطوي عليه الأغاني الفلسطينية في فترة ما بعد النكبة بجانب عامل توصيف الحالة، وخاصة الأغاني الشعبية المرتجلة مثلما حصل في فترات لاحقة، وكأنها تعبر عن حالة الفوضى التي عاشها الفلسطينيون في تلك الفترة تحديدًا. وكما يتضح من

[144] فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، مصدر سابق، 99.
[145] ديوان العتابا الفلسطيني ، مصدر سابق، 333.
[146] عبد اللطيف البرغوثي، ديوان الدلعونا الفلسطيني. (عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2013): 45.
[147] "الهوية والذاكرة" في قضايا فلسطينية: السياسة والثقافة والهوية، مصدر السابق.

الأمثله أعلاه فقد حُمِّلَت الأغاني الشعبية في هذه الفترة مفهومين أساسيين مرتبطان بالوضع الفلسطيني وهما: الخروج والعودة وهما اللذان يسيران وعي الفلسطيني الذاتي بتجربة الاقتلاع[148].

وتجربة الاقتلاع هذه مما لا بد أنَّ الأغنية الشعبية السياسية تنطوي عليها في فترة ما بعد النكبة، وهي من أحد أسباب انتشار الأغاني الأكثر شهرة مثل (يا ظريف الطول) و(اغزيِّل) التي تناجي من بقي في البلاد أّن يبقى فيها ولا يغادرها. وتأتي الاغنية على لسان من رحلوا من البلاد غصبًا و لم يستطيعوا العودة لها. مثل[149]:

يا ظَريفَ الطُولْ وقّفْ تا أَقولّكْ رايِحْ عَلْ غُربِةْ وبْلادَكْ أَحْسَنْ لَكْ
خايِفْ يا خيّي تروحْ وتِتْمَلّكْ وتِعاشِرْ الأَغْرابْ وتِنْساني أَنا

وهناك أغانٍ أخرى وثّقت لمعركة القسطل في نيسان من العام 1948، أي قبل وقوع التهجير الفلسطيني الكبير في أيار من نفس العام. وهي المعركة التي قادها الشهيد عبد القادر الحسيني، قائد قوات الجهاد المقدّس، في قرية القسطل القريبة من القدس ضدّ العصابات الصهيونية[150]. مثل أغنية العتابا[151]:

مَشينا بْليل ظلمة ما بطلنا ولا كلّت عَزيمِتْنا وبطلنا
عَ راسِ القَسْطَلْ افقدنا بطلنا يَ يومِ إِسْوَدْ على كُل العَرَبْ

3.3 الأغنية الفلسطينية بعد النكبة: الأمل الفلسطيني بالحرية والمدّ القومي العربي

إنَّ فكرة فلسطين فكرة عربية مركزية وليست فقط فلسطينية، ومما عزز من ذلك هو الشعور القومي العربي منذ بداية الخمسينيات إلى ما بعد هزيمة حزيران بقليل. حيث إنه"دوراً واسعاً في التعريف القومي بالقضية الفلسطينية، مثلما لعبت هذه الأخيرة، وبشكل مواز، دورها في الإعلان عن "قومية المعركة" ويمكن القول اتكاء على ما سبق: إن أفق التحرر الفلسطيني، في احتمالاته المختلفة، لا ينفصل عن أفق القومية العربية، فهو يضيق بتراجع النزوع القومي ويتسع بتقدمه"[152].

---

[148] المصدر السابق.

[149] البعد الوطني في الأغنية الشعبية الفلسطينية، مصدر سابق، 314.

[150] للمزيد انظر: "وثائق: معركة القسطل واستشهاد عبد القادر الحسيني"، مجلة الدراسات الفلسطينية، العدد 34 (1998): 36-56.

[151] ديوان العتابا الفلسطيني، مصدر سابق، 337.

[152] ذاكرة المغلوبين، مصدر سابق، 22.

وبشكل حسي فإنَّ هذا الشعور القومي يتجلّى في الثقافة العربية غير الرسمية بشكل خاص، وفي الأغاني السياسية والوطنية بشكل أخص والتي عملت على إعلان موقفها التضامني والمشترك مع القضية الفلسطينية، في مختلف الأقطار العربية، من مصر إلى لبنان إلى سوريا والأردن، وغيرها من الدول العربية.

هذا إضافة إلى أنَّ عددًا من الشعراء الشعبيين والزجالين كانوا متأثرين بطبيعة الغناء المصري بأنواعه وخاصة فيما يخص الشعر الشعبي، حيث يتميز الغناء الشعبي المصري بانه عنتري الطابع والأسلوب بينما يقابله الاسلوب الهادئ والعاطفة الحزينة في الشعر الشعبي الفلسطيني[153]، ومن هؤلاء الشعراء كان محمد زقوت، ومن أغانيه الزجلية في وصف حالة الاستكانة العربية بين الهزائم مع العدو الصهيوني، والدعوة الى النفير والثورة ضد الاحتلال[154]:

خَصْمَكْ يا عَرَبي شاطِرْ وبْفَنَّ الحيَلْ ماهِرْ
عَمَّ يْجدْ ويقامِرْ أَيْ لَطَرْدَكْ مِ العِلِّيَّهْ
إِصْحَ تْخونِ الأمانهْ وْتِهْرُبْ مِن المَيْدان
قُلْ لي ايشْ قيمِهْ الانْسانِ بَلا مَسْكَنْ أَوْ هَوِيَّهْ

لقد بقي مضمون الأغنية الفلسطينية حزينًا ومعبرًّا عن حالة الفقد التي عاشها الفلسطينيون بعد النكبة، إلى أن حصل التحول في مضمونها بعد ثورة الضباط الاحرار في مصر، وحينئذ قد عاد بعض الشعراء والزجالة الذين توقفوا عن نظم الأغاني بعد النكبة إلى الغناء والنظم في الفترة الناصرية وقد حمّلت اغانيهم بمضامين تخاطب مصر وتعقد عليها الأمل بالتحرير والانتصار على الاستعمار. وهنا قد تحول مضمون الاغنية من توصيف الحالة وندب البلاد والتهجير والفراق الى مضمون تثويري فيه أمل بالعودة وأمل بالثورة التي ستعيد اهل البلاد الى البلاد. وكان محمد مرعي أبو فرحة من هؤلاء الشعراء، إذ نظم قصيدة من نوع الشروقيات[155] في العام 1956، يقول فيها:

أتيتَ تحملْ لَ ذِكرى الشؤْمِ يا أيارْ وِحنا حيارى و لَمْ نخلَعْ ثياب العارْ
ما لَمْ نُوَحِّدْ قُوانا في سبيلِ الثارِ فلنْ نَعودَ ولنْ نبلُغ أمانينا

[153] فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، المصدر السابق، 120.

[154] المصدر السابق.

[155] القصيدة الشروقية هي قصيدة شديدة الشبه بالفصيدة العمودية و يتضمن أسلوبها حوارا أو قصة أو إسهابا في الوصف، أو أيًّا من المواضيع التي تلائم موضوعها والمناسبة التي قيلت فيها، وقليلًا ما تكون مرتجلة، حيث إنَّها تحتاج إلى نظم وترتيب مسبقين. للمزيد انظر:
الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن، مصدر سابق، 29.

يا مصر إنّا عليكِ نعقِد الآمال و الأمَل تأييدِكِ الأقوال بالأفعالْ
جِدّي معانا تَرينا في الوغى أبطال لا نرهبَ الموتَ كي ننقِذْ فَلسطينا[156]

ولقد مثلت الثورة الناصرية للفلسطينيين أملًا بالثورة واستعادة الأرض، فكانت الأغاني ترددًا لهذا الأمل وخاصة من الحناجر المصرية التي غنت للقضية الفلسطينية التي اعتبرت حينذاك القضية العربية الأولى، فغنى المغنون العرب، وخاصة في مصر ولبنان وسوريا بالعامية والفصحى لفلسطين ولتحريرها وكانت حمولتها مليئة بالغضب والحنق على المشروع الاستعماري الصهيوني مع الأمل بالنصر[157].

أما أم كلثوم فقد غنت النشيد الوطني المصري في العام 1956 بعد وصول الرئيس جمال عبد الناصر إلى الحكم، وهو بعنوان **والله زمان يا سلاحي**[158]، من تأليف صلاح جاهين وتلحين كمال الطويل. ولكنه أُقرَّ نشيدًا وطنيًا للمصريين من العام 1961 وحتى العام 1971. وهو يحتفل بنجاح ثورة الضباط الأحرار وصراع مصر مع الاستعمار ووقوع العدوان الثلاثي عليها في العام 1956.

3.3.1 الأغاني الثائرة: دعوة للثورة على العدو الصهيوني بعد العام 1952

سجّلت بعض الأغاني الشعبية أحداثًا سياسية ثورية حصلت فعلًا، وقد سجلتها دونما ذكر للتفاصيل الدقيقة للحدث وإنما بالاكتفاء بذكره أو بمجرد الإشارة إليه، ومن ذلك ما أسماه عبد اللطيف البرغوثي بدلعونا الكفاح الثوري، والتي انتشرت تاريخيًا قبل نكسة العام 1967. وهذه الأغاني الثورية تعمل بازدواج على خلق حالة ثورية جماعية توحِّدْ هدف الجماعة في الثورة و التحريض عليها، وعلى التأريخ للحدث السياسي.
وهذا يصدُقْ على الأغنية الشعبية في سوريا الكبرى، حيث تمتاز بنوع من الثبات لأنَّها تعتبر ذات قالب تقليدي موروث. ومن دلعونا كفاح التحدّي الثوري، ما يلي[159]:

وَالله ما انسَاكُمْ طوُلِ السِّنين ذْبَحتو شَعْبي في دِيْر ياسين
وْقِبيَه وِالسَّموعْ مَعْ نَحّالين يا مْناحِمْ بيغِنْ يا ابْنِ الْمَلْعُونا

[156] فرسان الزجل والحداء، مصدر سابق، 135.
[157] أحمد بوبس، فلسطين في الأغنية العربية (دمشق: وزارة الثقافة، 2011): 5.
[158] "والله زمان يا سلاحي"، http://cutt.us/GexcW. (استرجع بتاريخ 3 أيلول، 2015).
[159] ديوان الدلعونا الفلسطيني، مصدر سابق، 31.

هنا لم تذكر الأغنية تاريخ هذه المجازر ولا عدد الشهداء ولا تفاصيل أخرى ذات علاقة وانما اكتفت فقط باسم المجزرة واسم رئيس الوزراء الصهيوني في فترة ما قبل النكبة "مناحيم بيغن"، ليناسب ذلك خفة الأغنية الموسيقية ولسهولة ترددها وتناقلها على الألسن.

ولا تتوقف مهمة الأغنية فقط عند تعبيرها عن حالة خاصة او عامة او وصفها، كما لا تكتفي بمضمونها التثويري والحماسي وإنَّما تتعدى ذلك لتكون أيقونة نقدية للواقع السياسي أيضًا لنقده ولتصحيح مساره أو تعديله أو حتى التراجع عنه إنْ احتاج الأمر. ومن ذلك القصيدة المغناة ليوسف حسون بعنوان **مرسال فلسطين**[160] التي يتجه فيها الى نقد الوضع العربي السياسي المستسلم لهزيمة النكبة، وذلك في العام 1950، يقول فيها:

يا قادَةَ العُرْبِ يا ساداتْ يا أَعْيانْ — هذي فلسطينْ بِدْها جيوشْ تِحْميها
ودولِةْ بريطانيا أَمْكَرْ مِنْ الثُّعبانْ — والموتْ في نابْها ساعِةْ تِلويّها
اللومْ كُلو عليكُمْ يا ذوي التّيجانْ — هذا اعتْقادي ونَفْسي لا أُبريّها
نحنّا طَلَبْنا وْصَيَّحْنا بِفَرْدِ لْسانْ — حَتّى نْسَلِّح فلسطين ونِقَويَّها
قُلْتُم لَنا اطمئِنَوا أيُّها السُّكّانْ — نحْنا فلسطين عِنّا جيوشْ تِكْفيها
وْفي بالنْا مْلوكْ سَبْعَةْ عندَنا يا فلانْ — إن كان ثارَتْ بني صهيونْ تغنيها
ما جالْ بأفكارْنا (شَرْتوكْ) أو (ويزمانْ) — يرْبَحْ على ملوكَنا السَّبْعَةْ وْيرْديها
وِانكانْ ضَغْط السِّياسِةْ حِجِّةِ الغَلْبانْ — ظَلّي دُموعِكْ أيا فْلسطيْن صُبّيها

والأغنية هذه لا تكتفي بأن تقرّع الجانب السياسي العربي الذي تغاضى عن الخطر المحدق بفلسطين من المشروع الصهيوني الأوروبي، بل تتجه الى تحميل الخطيئة الاستعمارية الأولى حكومة الاستعمار البريطاني التي مهدت وسهلت تحقق الوجود الصهيوني في فلسطين.

فضلًا عن غيرها من الأغاني التي نقدت بمرارة الوضع القائم بعد النكبة ونقدت اقتصار خدمات الأمم المتحدة للاجئين الفلسطينيين على الغذاء، بدلًا من تقديمها حلًّا للمأساة الفلسطينية، لأنّ هذه المساعدات لا تمنح الفلسطيني عودة إلى أرضه التي طرد منها. مثل[161]:

---

[160] ديوان الدلعونا الفلسطيني، مصدر سابق، 277.

[161] البعد الوطني في الأغنية الشعبية، مصدر سابق، 312.

ومثل أيضًا:

الصليب الأحمر كبّوا طحيناته — ضيع الوطن يفضح خواته

الصليب الأحمر كبّوا سردينه — ضيّع الوطن الله يحرق دينه. المصدر السابق، 311.

ما بِدْنا خِيامْ وبَطاطينْ وَلا كيكُوز وَسَرْدينْ
ولا سَمْنِةْ وَلا طْحينْ بِدْنا نِرْجَعْ لَهالدارْ

3.3.2 صناعة ثقافة تحرير فلسطين في الأغاني العربية

شهدت الحياة الموسيقية الغنائية في مصر على يدّ سيّد درويش (1892- 1923م) ثورة جذرية في صناعة الموسيقى العربية الحديثة. ولأنّ الفضاء الأثيري للأغنية لا يُحدّ، فإنّ هناك تبادلًا غنائيًا كبيرًا بين الأقطار العربية المختلفة، فمثلًا أغنيته **يا عزيز عيني**[162] والتي اشتهرت إبّان الحرب العالمية الأولى قد شاعت في فلسطين أيضًا[163]. تقول الأغنية والتي تناسب موضوع التهجير الفلسطيني والغياب عن البلاد:

يا عَزيزْ عيني وأنْا عايزْ أَرَوَّح بَلَدي
والحربْ ما كان على بالِيْ وَأنْا عايِزْ أَرَوَّحْ بَلَدي
يا مَصْري ثورْ وقُومْ كِفايَةْ يا نَاسْ أنا مَظْلُومْ
الَحرْبِ واللهِ مالوش لِزومْ وَأَنْا عايِزْ أَرَوَّحْ بَلَدي

وبعد الثورة المصرية في العام 1952 ازدادت الأغاني التي غنّت لفلسطين وللعودة الى البلاد وتحريرها، وكلها حملت مضمون وشعار القومية العربية التي كانت ترى القضية الفلسطينية جزءًا منها، وهذه الأغاني العديدة غناها المغنون العرب من مختلف جنسياتهم من مصر والأردن ولبنان وسوريا، فمن أغاني أم كلثوم و محمد عبد الوهاب وأحمد فؤاد نجم والشيخ إمام من مصر، إلى أغاني فيروز من لبنان وسلامة الأغواني من سوريا وغيرهم الكثير.

وقد كانت أولى الاغنيات العربية التي ردَّتْ على الواقع السياسي في فلسطين مبكرًّا هي أغاني المونولوجيست السوري سلامة الاغواني، والملقب برائد المونولوج الناقد، حيث كتب مونولوجين إحداهما هاجم الدول الغربية المتواطئة مع الصهيونية والآخر هاجم فيه مجلس الأمن باسم (استهتار مجلس الأمن)، وقد قدمه الأغواني بصوته عبر إذاعة دمشق في العام 1948 في شهر أيار تحديدًا[164]. وكان قبلها قد نظم مونولوجا آخر لفلسطين بعنوان (رب تساعد رب تعين.. هالمظلومة فلسطين) في منتصف الثلاثينيات[165].

---

[162] "يا عزيز عيني"، http://cutt.us/RCRt1. (استرجع بتاريخ 7 تموز، 2015).

[163] الفنون الشعبية في فلسطين، مصدر سابق، 90.

[164] الياس سحاب، دفاعًا عن الأغنية العربية (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980): 98.

[165] المصدر السابق.

انظر أيضًا طقطوقة لسلامة الأغواني بعنوان: "الأرض لأبونا وجايين ينهبونا"، وقد غنَّاها في حلب في منتصف الثلاثينات،

و كذلك أغنية محمد عبد الوهاب والمأساة الفلسطينية، والمسمّاة باسم **فلسطين**، وهي من نظم علي محمود طه في العام 1948[166]. تقول الأغنية:

أَخِي، أَيُّهَـــــــا العَرَبِيُّ الأَبِيُّ — أَرَى اليَوْمَ مَوْعِدَنَا لاَ الغَـــدَا
أَخِي، أَقْبَلَ الشَّرْقُ فِي أُمَّـــــةٍ — تَرُدُّ الضَّلالَ وَتُحْيِي الهُـــدَى
أخِي، إنَّ فِي القُدْسِ أُخْتًا لَنَـــا — أَعَدَّ لَهَا النَّابِحُونَ المُـــــدَى
صَبَرْنَا عَلَى غَدْرِهِمْ قَادِرِيـــنَ — وَكُنَّا لَهُمْ قَدَرًا مُرْصَـــــدَا

بالإضافة إلى الأغنية التي ظهرت في فيلم فتاة من فلسطين العام 1948[167]:

أَعْصابِكْ يا صَبِيَّةْ — وينْ رايْحَةْ ومْنينْ جايِّةْ
فَلِسطين فارِقْناكِ — نِبْكي عَليكِ ومَعاكِ
يِلّلي حَيّيتْ في هَواكِ — وفيكِ فتَّحْتِ عِنَيَّا
فارِقْنا الأَرْضِ الخَضْرا — تِشْعِل فيها نار حَمْرا
حَسْرَة عَليها حَسْرَةْ — ويا ويل الصُهْيونيَّةْ

وشهدت الخمسينات، وتحديدًا العام 1955 بداية تعاون المغنّين اللبنانيّين منصور ووعاصي الرحباني مع مواطنتهما المطربة نهاد حداد والمشهورة باسم فيروز، في عملهما الغنائي حول التهجير الفلسطيني والعودة للبلاد، وذلك من خلال عملين سجلوهما لإذاعة صوت العرب خلال أول زيارة لهم لمصر بدعوة من أحمد سعيد، مديرالإذاعة آنذاك. وهذين العملين هما: مغنّاة الغرباء في العام 1955، ومغنّاة راجعون في العام 1956 و غنتها فيروز مع المصري كارم محمود[168].

---

http://cutt.us/3u5U4. (استرجع بتاريخ 2 آب، 2015).

[166] "أنشودة فلسطين"، http://cutt.us/Vsn3I. (استرجع بتاريخ 2 آب، 2015).

[167] "فيلم فتاة من فلسطين 1948"، http://cutt.us/9tXqr. (استرجع بتاريخ 7 أيار، 2016).

[168] فلسطين في الأغنية العربية، مصدر سابق، 51.

تقول أغنية **راجعون**[169]:

هَلْ نَنامْ؟ وشراعُ الخيْرِ حُطامْ!
هَلْ نَنامْ؟ ودُروبُ الحقّ ظَلامْ!
وبيتُنا الحَبيبْ.. يَسْكُنُه غَريبْ
ونَحنُ لاجئونَ في الخِيامْ
يا بلادي.. زمانًا طويلًا أذَلَّكِ الغاصِبونْ
يا بِلادي.. أطِلّي قَليلًا فإنّنا راجِعونْ

وفي بداية الستينات وفي العام 1960 لحن الفنان المصري محمد عبد الوهاب اوبريتًا غنائيًا ينشد للقومية العربية ويحتفل بوضع حجر الأساس لبناء السد العالي في مصر. والأوبريت بعنوان **الوطن الأكبر**[170]، وهو من تأليف أحمد شفيق كامل وقد غنّى فيه عددًا كبيرًا من المغنين العرب، مثل عبد الحليم حافظ وشادية وصباح ونجاة الصغيرة ووردة الجزائرية وفايدة كامل. وفي الكوبليه الأخير منه يغني عبد الحلم حافظ لفلسطين وحريتها، إذ يقول:

وطني يا زاحِفْ لانْتِصاراتَكْ
يالّلي حَياةِ المَجْدِ حَياتَكْ
في فَلَسْطين وجَنوبْنا الثائِرْ
حَنْكَمَّلّكْ حُرَّياتَكْ
إحْنا وَطَنْ يحيى ولا يْهَدَّدْ
إحْنا وَطَنْ بِيْصُونْ ما يْبَدَّدْ
وَطَنِ المجد يا وَطَني العَرَبي

[169] أغنية "راجعون"، http://cutt.us/4jCuX. (استرجع بتاريخ 5 أيلول، 2015).
وقد غنت فيروز عددًا كبيرًا من الأغاني للقضية الفلسطينية وانطبعت في غالبها بنغمة حزينة حول رموز التهجير والبيت المتروك والعودة، ومن هذه الأغاني: (إسكتش جسر العودة في العام 1968سنرجع يومًا إلى حيّنا وزهرة المدائن في العام 1967 والقدس العتيقة و يا ربوع بلادي وسيف فليشهر في العام 1966 و الغرباء و داري وبيارتنا زرعناها و بلادي أغنية العصافير ولا تنسني والقرى وخذوني إلي بيسان وأذكر يزما كنت بيافا.. و غيرها الكثير).
للمزيد انظر: فلسطين في الأغنية العربية، مصدر سابق، 51_66.
[170] "أغنية الوطن الأكبر"، http://cutt.us/9zvqR. (استرجع بتاريخ 1 أيلول، 2015).

وفي العام 1961 غنّى الفنان المصري محمد عبد الوهاب **ناصر كلنا بنحبك**[171] في العام 1961 والتي أشادت بالزعيم المصري جمال عبد الناصر آنذاك، وقد بشّرت فلسطين بثورة تحرير اشتراكية وعربية قومية شاملة بقيادة جمال عبد الناصر.

تقول الأغنية:

شَعْبِكْ شَعْبِكْ يا فَلَسْطين مِشْ مُمْكِنْ هايْسيبْ تارُهْ
جيش التَحْرير عَلْبابْ مِسْتَنّي يْعود لِدْيارُهْ
شَمْسِكْ يا فَلَسْطينْ هاتِطْلِعْ
وِحْقوقِ اللاجْئينْ هَتِرْجَعْ
كُلّ الشَعْبِ العَرَبي سْلاحِكْ وِسْلاحُه: وِحْدَةْ و قَوْمِيَّةْ
ناصِر رايْتَكْ عَرَبِيَّةْ
ناصِرْ و الخُطْوَةْ الجايَّةْ
ناصِرْ عَلْ صُهْيونِيَّةْ
ناصِرْ يا حَبيبِ الكُلّ يا ناصِرْ

وفي غير ما ذكر من الأغاني فقد غنى عبد الحليم حافظ أغنية **ذكريات**[172] والتي علق فيها بمرارة على صفقة الأسلحة الفاسدة من مخلفات الحرب العالمية الثانية والتي اشترتها لجنة عُرفت باسم "لجنة احتياجات الجيش" لتأمين الأسلحة للجيش المصري في مأساة العام 1948. وقد أدّى هذا السلاح الفاسد إلى قتل عدد من مستخدميه من الجنود المصريين وكان أحد أسباب هزيمة الجيش المصري في الحرب. تقول الأغنية مؤرخة لهذا الحدث:

إزّايْ فى اللدّ و في الرملة ْ كانَت العَملةْ
مآساه كاملةْ ...
استشهد أخويا في أراضيها بينْ روابيها
وحبيبته خَطيبته منْساشْ لوعتها ... وكلامها لصورتُه:
إزّايْ يا حبيبي ..إزّايْ غَشّوكْ ...إزّايْ بِسْلاحِكْ بإيديكْ قَتَلوكْ.. قَتَلوكْ!
إزّايْ إزّايْ إزّايْ إزّايْ؟
أَسْلِحةْ فَسْدانةْ و خَسْرانَةْ غَشِّنا حُكّامْنا و دَسّوهْ

---

[171] "ناصر كلّنا بنحبك"، http://cutt.us/BAAx1. (استرجع بتاريخ 1 أيلول، 2015).

[172] "ذكريات: أغنية وطنية مصوّرة"، http://cutt.us/e9pum. (استرجع بتاريخ 1 أيلول، 2015).
انظر أيضًا أغنية "صوت الجماهير" في العام 1963، http://cutt.us/WjWAD. (استرجع بتاريخ 1 أيلول، 2015).

ليه تاجروا فيها... وقَتَلونا بيها ليه؟

وذلك بالإضافة إلى أغاني الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم الثورية والتي كانت باستمرار على علاقة متنافرة مع السلطة والنخبة المصرية وبينما كانت أغانيهما (كتابة أحمد فؤاد نجم وغناء الشيخ إمام) موردًا لطلاب الجامعات والطبقات الكادحة وحتى البرجوازيين الوطنيين، شكلت بيانًا غنائيًا نقديًّا رديفًا للحدث على الساحة السياسية. مثل أغاني: (شرفت يا نيكسون بابا؛ حطة يا بطة يا دقن القطة؛ شقع بقع يا ديل الفار؛ وشيد قصورك على المزارع). وقد غنّى الشيخ إمام لفلسطين أيضًا عددًا من الأغاني الثورية التي عملت على تعبئة الروح الثورية ولدعوة لمقاومة الاستعمار الصهيوني مقاومة مسلّحة والاستمرار فيها وتوسيعها والاستفادة من تجربة الشعوب الأخرى في التحرر من الاستعمار، مثل أغنية **يا فلسطينية والبندقاني رماكو**[173]، حيث تقول:

والثَوْرَة هيَّ الأَكيدَةْ
بالبُنْدُقيَّةْ نفْرِضْ حَياتْنا الجِديدَةْ
والسَّكَّةْ مَهْما طالِتْ وِبانِتْ بَعيدَةْ
مَدَّ الخَطاوي؛
هُوَّا اللّي يسْعِفْ مَعاكُو
يا فَلَسْطينيَّةْ؛
فيْتنامْ عليكُو البشارَةْ
بالنُصْرَةْ طالْعَةْ
مِنْ تَحْتِ مية أَلْفِ غارَةْ
والشَمْعَة والْعَةْ
والأَمريكانْ بالخُسارَةْ
راجْعينْ حَيارى
عُقْبالْ ما يِحْصَلْ مَعاكُو

وقد غنَّتْ أم كلثوم في العام 1969 أغنية **أصبح عندي الآن بندقية**[174] احتفالا بانطلاق الكفاح الفلسطيني المسلح بشكل رسمي. والأغنية من كلمات الشاعر السوري نزار قباني وألحان محمد عبد الوهاب، وهي توثق لانطلاق العمل الفدائي الذي قادته منظمة التحرير الفلسطينية في العام 1968. تقول الأغنية:

أَصْبَح عَندي الآنَ بُنْدقيَّةْ

[173] "يا فلسطينية والبندقاني رماكو"، http://cutt.us/X12pa. (استرجع بتاريخ 7 أيار، 2016).
[174] "أصبح عندي الآن بندقية"، http://cutt.us/NeZdV. (استرجع بتاريخ 6 أيلول، 2015).

إلى فلسطينَ خُذوني مَعَكُمْ
إلى ربىً حزينةٍ كوجْهِ المجدليَّةْ
إلى القِبابِ الخُضْرْ والحِجارةِ النَبيِّةْ
عِشرينِ عامًا وأنا أبْحثُ عَنْ أرْضٍ وعن هَويَّةْ
أبحثُ عن بَيْتي الذي هُناكْ
عَنْ وَطَني المحاطِ بالأَسْلاك

3.4 استدراك

سعى هذا الفصل إلى فحص الهوية الفلسطينية_ العربية السياسية والثقافية في الماعون الغنائي العربي، وتتبع انحرافاته عن المراحل السابقة، وتوصل الى خلاصة تفيد بأنه بعد النكبة قد أصبح المنفى جزءًا أساسيًا من مكونات الهوية الفلسطينية. وبالتقارب الزمني بين النكبة و ثورة يوليو 1952 وما ترتب عليها من صعود لفكرة الناصرية كانت القضية الفلسطينية جزءًا مهمًا من القضية العربية ولا تعرّف بالانفصال عنها. وفي هذه الفترة كانت الأغنية السياسية الفلسطينية هي الأغنية العربية وخاصة الأغاني المصرية التي أشادت بالزعيم المصري الراحل جمال عبد الناصر وبمشروعه القومي التحرري. وبسبب ذلك فإن الإرث الموسيقي الغنائي الفلسطيني والمنتج في الأرض الفلسطينية في تلك الفترة اقتصر على الأغاني الشعبية كالدلعونا وظريف الطول والعتابا، وغيرها مما امتلئ بفاجعة التهجير و الغربة والمعبِّرة عن حالة من الضياع الفلسطيني وانعدام الأفق، حتى العام الذي اندلعت فيه الثورة الناصرية عام 1952. وبعد العام 1952 وحتى النكسة حصل هناك تحول في مضمون الأغنية الفلسطينية، حيث أصبحت تكتسب صفة قومية عربية بسبب الحالة الثورية السائدة في مصر والتي كانت تعد بمدّ قومي ووحدة عربية لجميع الدول العربية، مما أفسح المجال للأمل الفلسطيني بالاتساع نحو العودة الى البلاد المحتلة في العام 1948. وأصبحت غالبية أغاني القضية الفلسطينية التي تعد بالتحرير والعودة توجه من الخارج نحو الداخل، أي من الدول العربية كمصر تحديدًا الى فلسطين.

الفصل الرابع

أغاني العاصفة والعاشقين: في الصوت.. معسكر

1982_1967

4.1 بدْء.....69

4.2 إذاعة صوت العاصفة: ظروف النشأة وتداعياتها 70

4.3 الإذاعة والحكومات العربية: الإذاعة المهاجرة..... 74

4.3.1 في القاهرة: مشروع روجرز وإغلاق إذاعة صوت العاصفة.....75

4.3.2 من عمان: إذاعة زمزم 105 وأيلول الاسود.....77

4.3.3 إلى بيروت: إذاعة صوت فلسطين: صوت الثورة الفلسطينية.....78

4.4 عسكرة الأغنية: من الإذاعة إلى ميدان القتال.....80

4.5 فرقة أغاني العاشقين: البداية من المخيم.....85

4.5.1 مغنّاة سرحان والماسورة 88

4.5.2 الأغاني الرائية في ألبوم بأم عيني.....89

4.6 استدراك 91

الفصل الرابع:
أغاني صوت العاصفة والعاشقين: في الصوت.. معسكر
1982_1967

4.1 بِدْء

شكلت فترة الحكم العسكري الصهيوني في الفترة الممتدة من العام 1967 حتى العام 1982[175] مرحلة مهمة وفاصلة في القضية الفلسطينية_ العربية، حيث كانت هذه الفترة إيذانًا بإعادة تشكل القضية الفلسطينية في حاضنتها العربية، ببلوغها الذروة ثم هبوطها. فحصلت هزيمة حزيران في العام 1967، ثم أيلول الأسود بين الفدائيين الفلسطينيين والجيش الأردني في العام 1970 ثم خروج منظمة التحرير الفلسطينية إلى لبنان ومن ثمَّ إلى تونس بعد الاجتياح الصهيوني للبنان في العام 1982 ومعركة الصمود الكبرى في بيروت، آخر معاقل الفلسطينيين قبل عودتهم إلى البلاد المحتلة عام 1994. وهكذا فقد شهدت الساحة الفلسطينية أحداثًا مهولة على جميع الأصعدة في مرحلة شكلت هزيمة عربية كبرى وانعدامًا للأمل في أيّ حلّ عربي جماعي للقضية الفلسطينية وخاصّة بعد هزيمة حزيران العام 1967، إلى أنْ ولدت معركة الكرامة الأمل من جديد في العام 1968 بظهور الفدائيين الفلسطينيين بشكل رسمي. وكان لذلك انعكاس كبير الأثر على الحالة الثقافية الفلسطينية ومضمون الأغاني السياسي المتنّوع.

ويمكن تتبع أثر هذه المرحلة التاريخية على صعيد الثقافة الفلسطينية في محيطها العربي القومي آنذاك، ذات المركزية في مصر والقاعدة في فلسطين ، من خلال تتبع مسار الأغنية السياسية الفلسطينية في فترة الستينات ثم انقلاب مضمونها فيما بعد وخاصة في فترة السبعينيات التي شهدت ولادة ظاهرة عسكرية استثنائية قبل أنْ تكون ثقافية، وهي إذاعة صوت الثورة الفلسطينية. وحيث "الكلمات مسدسات محشوة" حسب تعبير جان بول سارتر، فإنَّ للكلمة أيضًا أنْ توجِّه وأَنْ تقود الأنا و تسيطر على الآخر. والأمر المميِّز لكلمات الأغنية ينبع من كوْنها شفوية في منبتها، ولا تأخذ خاصيّتها إلّا من خلال عملية النطق، وهذا ما يتجاوز الرأسمال الطباعي إلى ما يسمى بالرأسمال المحكي.

وفي هذه المرحلة شكّلت إذاعة صوت العاصفة التابعة للفدائيين الفلسطينيين في حركة فتح أهمّ محدَّدات هذه المرحلة السياسية والثقافية، فلم يكن هناك أيّ إذاعة توازيها في متابعة الشأن الفلسطيني ورفع الروح المعنوية للفدائيين ولجمهور المستمعين. فكانت من أهم وسائل نقل الأخبار ومتابعتها في حين لم تكن وسائل الإعلام

[175] هذه الحقبة من الاستعمار الصهيوني ليست الأولى بل سبقها مرحلة استعمارية امتدت من العام 1948 حتى العام 1966. ولكن هذا الفصل يبتدئ بالحديث عن هذه الحقبة باعتبارها فترة حكم عسكري بعد الهزيمة العربية الكبرى عام 1967 واحتلال الضفة الغربية وقطاع غزّة.

الأخرى منتشرة بذات الشكل الذي انتشرت فيه الإذاعة. ولذلك فإنّ هذا الفصل سيركز على أغاني الفرقة المركزية التابعة للإذاعة والتي كانت تبّث عليها لأنّها تعكس روح المرحلة بشكل واضح ومستفيض وبدايات فرقة العاشقين التي تأسست عام 1977. وهذا لا يعني أنّ هاتين الفرقتين هنا الوحيدتان اللتين ساهمتا في صنع ثقافة وروح تلك الفترة من خلال الأغاني فهناك بدايات عديدة ومبشرة في نهاية السبعينيات لعدد من المغنين المنفردين والمشاريع الغنائية الجماعية الأخرى، مثل أبو عرب وعبد الله حدّاد ومصطفى الكرد الذي كان يغنّي من المنفى وفرقة ترشيحا التي أسّسها أبو نسرين. ولكن هذه المحاولات كانت في نهاية السبعينيات في بداياتها وانتشرت بشكل أوسع في فترة الثمانينات وخاصة مع انتفاضة العام 1987.

4.2 إذاعة صوت العاصفة: ظروف النشأة وتداعياتها

من القاهرة، ومن البناية رقم 4 في شارع الشريفين الشهير في مصر.. شرعت إذاعة العاصفة: صوت الثورة الفلسطينية بالقيام بعملها المتواضع كبير التأثير. فقد انطلقت بتاريخ 11 أيار من العام 1968 تزامنًا مع انتهاء معركة الكرامة[176] وقد دعم تأسيسها الزعيم القومي العربي آنذاك، الراحل جمال عبد الناصر، والذي لبّى طلبًا لحركة فتح الراغبة بتأسيس إذاعة للفدائيين، وذلك بعد إذ فشلت إذاعة منظمة التحرير بمضمونها التقليدي في استقطاب الجماهير الفلسطينية والعربية [177].

وقد كان من بين طاقم الإذاعة في مصر مديرها ورئيسها فؤاد ياسين، العامل في إذاعة منظمة التحرير الفلسطينية، ومجموعة من الطلاب الفلسطينيين الشباب في مصر، مثل: خالد مسمار، والطيب عبد الرحيم وعبد الشكور التوتنجي و يحيى العمرى وزياد عبد الفتاح وأحمد عبد الرحمن وعارف سليم، ولاحقًا وفي عام 1971 انضمّ لهم نبيل عمرو، وآخرون[178]. و كان كادر الإذاعة فتيًا إلى حدٍّ كبير ولكنه تكاتف بعزم في بناء هيكل الإذاعة الداخلي وتنظيم برامجها وأخبارها التي كانت تحرص بشدة على أنْ تكون دقيقة. بالإضافة لدورها الريادي في إنتاج أغانٍ ثورية نضالية تعبوية، كانت تؤديها فرقة غنائية تابعة للفدائيين الفلسطينيين واسمها الفرقة المركزية، والتي قامت بتأدية دور كبير وملفِت في تعبئة الفدائيين وبثّ روح الحماس الثوري والقتال والطمأنينة في نفوس المستمعين بشكل عام. وكان مهدي سردانة[179]، الفلسطيني خريج جامعة القاهرة، والملحن المصري عبد العظيم محمد أهم ملحنيْن لأغاني/ أناشيد إذاعة صوت العاصفة. وقد بذلا مع غيرهما من

---

[176] " معركة الكرامة: يوما من أيام العرب الخالدة"، http://cutt.us/Mxixa. (استرجع بتاريخ 1 شباط، 2016).

[177] خالد مسمار وآخرون، الكلمة البندقية: صوت الثورة الفلسطينية.. صوت العاصفة.. صوت فتح (رام الله: وزارة الإعلام واتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2014): 25.

[178] الكلمة البندقية، مصدر سابق، 77.

[179] "لقاء خاص مع مهدي سردانة: ملحن أغاني الثورة"، http://cutt.us/GBC2M. (استرجع بتاريخ 1 فبراير، 2016).

الملحنين جهودًا جبَّارة لمناسبة اللحن للأغنية المكتوبة لجعلها سلسلة للغناء والترداد والتناقل فيما بعد بين الجمهور بخفّة. أما صلاح الحسيني (ابو الصادق) ومريد البرغوثي فهما من الكتّاب الملتزمين بكتابة الأغاني، التي كان بعضها وليد ليلة واحدة، كتابةً وتلحينًا. وحول ذلك يسرد فؤاد ياسين إحدى المواقف التي واجهها ابو الصادق حين أجبره الأوّل إجبارا محببًا على أنْ يكتب بعض الأغنيات في ليلة واحدة حتى تكون جاهزة للبثّ في اليوم الذي يليها، فنتجت أغنية أنا ابن فتح في تلك الليلة من شهر أيار عام 1968 وهي مثال على الأغاني ذات الإيقاع المسترسل والحادّ والتي يمكن غناؤها دون الحاجة إلى فرقة موسيقية مساندة لها[180].

وافتتاحية الإذاعة كانت ناطقة بما يوحي بمضمون إنتاجها الإذاعي على النحو التالي:

(باسم الله الرحمن الرحيم: "إنا فتحنا لك فتحًا مبينًا"/ صوت العاصفة/ صوت فتح، صوت الثورة الفلسطينية).

وهي بذلك تعلن انتماءها الحزبي لحركة فتح ومواقفها السياسية وخاصة أنَّ قادة الحركة أشرفوا عليها إشرافًا مباشرًا، مثل الشهداء: خليل الوزير (أبو جهاد)، وصلاح خلف (أبو إياد) وكمال عدوان، بالإضافة إلى القائد الأعلى للقوات المسلحة الشهيد ياسر عرفات (أبو عمار)، والذي اقترح افتتاحية موسيقية تلحينية تكون بصمة خاصة بالإذاعة فكان اقتراحه عبارة عن مقطوعة ملحنة مستمدة من موسيقى البولونيز[181]، وهي من تلحين وتأليف الموسيقي شوبان كرمز للمقاومة ضد النازية، لما فيها من تضحيات بطولية كبرى، وقد كانت لحنًا فريدًا للبرنامج[182].

أمّا الأغاني التي بثّتها الإذاعة فكانت عبارة عن بيان ثوري أو تعليق سياسي على بعض الأحداث يلقي بعين الانتباه إلى "ملاصقة الحدث العام ومتابعة الحدث الخاص"[183] مع ضرورة مراعاة قصر مدة الأغاني والحرص على جديَّتها وسلاسة نغمها وفكرتها دونما تعقيد أو إثقال في حمولتها الفكرية والسياسية. بالإضافة إلى اعتبار هامّ وهو أن تغنيها الفرقة بصوت جماعي والابتعاد عن الأغاني الفردية. ومن الضرورة الإشارة إلى أنه ما كان يتم الإعلان عن أسماء المغنيين حفظًا لخصوصية صوت العاصفة وحائلًا دون أي رغبة في شهرة أسماء المغنين،

---

[180] الكلمة البندقية، مصدر سابق، 82_83.

[181] لم تجد الباحثة هذه الافتتاحية الموسيقية، وأغلب الظن أنها فقدت مع أرشيف إذاعة صوت العاصفة المضمن في أرشيف منظمة التحرير والذي دمره العدو الصهيوني في اجتياح بيروت، عام 1982. وللمزيد حول موسيقى البولونيز التي يعد شوبان أشهر عازفيها والذي ركز في معزوفاته حول الروح البطولية للحروب البولندية عام 1830، انظر الى الروابط أدناه:
"Chopin - Heroic Polonaise Op. 53", **http://cutt.us/aET9** .(accessed in 2 jan, 2016).
"Chopin - Polonaise in A, Op.40 No.1, ' Military" ,**http://cutt.us/11FRS**. (accessed in 2 jan, 2016).

[182] الكلمة البندقية، مصدر سابق، 85_86.

[183] المصدر السابق، 100.

بسبب أنَّ المشروع الجماعي الذي كانت تحتضنه الإذاعة أعلى وأسمى من أي مشاريع فردية أخرى قد تنشا على الهامش[184].

وحرصت أغاني العاصفة على مخاطبة كافَّة الشعب الفلسطيني في أماكنه المختلفة وركزت على إبراز مفاهيم الثورة والمقاومة بطريقة تمكّن الأغنية من أن تكون تعليقًا سياسيًا مرافقا للحدث و ابتعدت عن إنتاج أغاني الشوق والحنين[185]. وتعتبر أغنية **مش منّا**[186] مثالًا على ذلك حيث أنَّها بمثابة تعليق سياسي وكأنها تُجمل موقف حركة فتح حينذاك تجاه كل التيارات السياسية المعارضة لها على المستوى العربي. وقد شهدت منظمة التحرير الفلسطينية برئاسة ياسر عرفات عددًا من المواجهات مع الأنظمة العربية وخاصة التي كانت تستضيف المنظمة، مثل مصر وسوريا والأردن ولبنان على وجه التحديد. وتأتي هذه الأغنية معقّبة على هذه الأحداث وناطقة بموقف حركة فتح وصوت العاصفة من كل الأنظمة والسياسات التي تعادي الثورة الفلسطينية أو تقف عقبة في طريقها.

تقول الأغنية:

مِشْ مِنّا أَبَدًا مِشْ مِنَّا
اللّي يساوِمْ عَلى مَوْطِنّا
اللّي يفاوِضْ واللّي يصالِحْ
واللّي يطعَنْ ظَهْر مكافِحْ
مِشْ مِنّا

وكذلك أغنية **لنقسط المؤامرة**[187] التي ألمحت إلى المؤامرات التي كانت تحيكها بعض الدول العربية تجاه منظمة التحرير الفلسطينية وقيادة الثورة، وخاصّة حكومة الأردن التي كانت ترى في نفوذ الفدائيين الفلسطينيين في الأردن تهديدًا لأمنها ومدى سلطتها.

---

[184] المصدر السابق.

[185] نبيل عمرو، صوت العاصفة: سيرة إذاعات الثورة الفلسطينية في المنفى. (رام الله: مواطن_ المؤسسة الفلسطينية لدرسة الديموقراطية، 2013): 30_31.

[186] الكلمة البندقية، مصدر سابق، 102.

انظر أيضًا: "مش منا"، http://cutt.us/DcYpb. (استرجع بتاريخ 2 كانون ثاني، 2016).

[187] "لنقسط المؤامرة"، http://cutt.us/Yg8oK. (استرجع بتاريخ 1 شباط، 2016).

لِنُسْقِطَ المؤامَرَةْ
وَلْنَقْطَعَ اليَدَ المُتاجِرَةْ
بِلَحْمِ شَعْبِنا
بِجُرْحِ أَرْضِنا
لِنُسْقِطَ المُؤامَرَةْ

بهذه الطريقة كانت الأغنية الثورية خطابًا واضحًا وجليًا، يُجمل موقف الحركة الوطنية الفلسطينية، والفدائية تحديدًا، وما يمنح هذا الخطاب مزيته أنّه قد تجاوز الخطاب السياسي التقليدي إلى خطاب جماهيري أوسع، مع إيقاع قوي ومتماسك يجعل من السهولة بمكان تأثيره على المستمع و تناقله بين الجمهور.

وجاءت أغنية **طوّق يا عدوّ طوّق**[188]، ردًّا غنائيًا على الإذاعة بسبب تطويق بلدة دورا ــ الخليل لعدّة أشهر بحثًا عن فدائيّيْن هما (باجس أبو عطوان– أبو شنار وعلي أبو مليحة) وقد أرهقا العدو في البحث عنهما وهما مطاردَيْن حتى استشهادهما[189].

طَوِّقْ يا عَدُّو طَوّقْ .. مَدينتْنا وقَريتْنا وشارِعْنا وحارتْنا ..
واسجِنْ أَهلْنا وشتَّتْ .. يمينَ الله، يمين الله
عَنِ الثَوْرَةْ ما نِتْخَلّى .. وَلا بِنْحيدْ.. يَمينَ الله

وهكذا كانت أغاني العاصفة ردَّ موقف حركة فتح السريع والمختصر على الصعيد الوطني والسياسي. ولأنَّ الإذاعة تحت إشراف تنظيم فدائي فلا غرابة في أن تكون بمنطوقها ومواقفها تابعة لهذا التنظيم ولخطابه السياسي. فجمهور الإذاعة لم يكن يستمع إلى إذاعة فحسب بل كان يستمع إلى ثورة[190]. وذلك يحتاج مجهودًا كبيرًا في محاولة إيصال الكلمة المنطوقة إلى مصاف الفعل الفدائي أو الحركي على أرض الواقع، بالاعتماد على ما توفِّرُه خاصية الإذاعة والكلمة المنطوقة من رأس المال المحكي.

---

[188] "طوّق يا عدوّ طوّق"، http://cutt.us/AY8o. (استرجع بتاريخ 1شباط، 2016).

[189] تقرير الجزيرة عن الفدائي المفقود علي ابو مليحة، http://cutt.us/TQmbd. (استرجع بتاريخ 1شباط، 2016).
انظر أيضًا: معين بسيسو، مات البطل عاش البطل. (بيروت: دار الفارابي، 2014، ط2).

[190] سيرة إذاعات صوت الثورة، مصدر سابق، 29.

ومن هذه الأغاني كانت أغنية **أنا ابن فتح ما هتفت لغيرها** [191]، إذ تقول:

أنا قَدْ كَسَرتُ القَيْدَ.. قَيْدَ مَذَلَّتي
وَسَحَقْتُ جَلّادي وَصانِعَ نَكْبَتي
وَنَسَفْتُ سِجْني وانْطَلَقْتُ عَواصِفًا
لَهَبًا يُدَمْدِمُ تَحْتَ رايةِ ثورَتي

ولشدَّة ما كانت الإذاعة ناطقة بحماس متقّد بحال الفدائيين الفلسطينيين وقريبة من الأرض المحتلة حتى غلب الاعتقاد أنّها تبث من داخل فلسطين ومن أحد الخنادق و لم يتوقع الكثيرون أن تكون الاذاعة تبثّ من أشْهَر شارع في القاهرة؛ شارع الشريفين القريب من الشارع الذي يحتوي البناية المسرح الذي كانت تغني فيها أم كلثوم أغانيها وأشجانها[192].

4.3 الإذاعة والحكومات العربية: الإذاعة المهاجرة

إلى حدّ ما، كانت إذاعة صوت العاصفة مستقلّة بقراراها وموادها الإذاعية بعيدًا عن تدخل الدول العربية المستضيفة لها، ولكن ذلك استمر حتى أغلق الرئيس المصري الراحل "جمال عبد الناصر" الإذاعة من القاهرة عام 1970. وكان هذا الإغلاق بداية لتشتت كوادر الثورة الفلسطينية في بقاع العالم العربي والعالم، فما إنْ يستقر الفدائيون في مكان حتى يرتحلوا قسرًا إلى مكان آخر بسبب اختلاف في الرؤية السياسية بينهم وبين الحكومات العربية الديكتاتورية والمستضيفة لهم. تفرق كادر الإذاعة بعد الخروج من القاهرة إلى عدَّة دول عربية منها الأردن وسوريا و بيروت، التي كانت المحطَّة الأطول والأقسى فيها وفي تاريخ الثورة الفلسطينية ، والتي وصفها محمود درويش ذات مرّة بأنّها بوصلة المحارب[193].

وقد وُصفت الإذاعة الفلسطينية حينذاك بأنها –الإذاعة المهاجرة–، إذ كان الفلسطيني أيضًا مهاجرًا ومرتحلًا بكل معنى، فقد خرجت القيادة الفلسطينية من عمان إلى درعا وبيروت بعد أحداث أيلول الأسود في العام

---

[191] انظر أغنية "أنا ابن فتح ما هتفت لغيرها"، http://cutt.us/UWNFT. (استرجع بتاريخ 5 فبراير، 2016). والتي تعد من أهم أغاني حركة فتح التي أنتجتها الفرقة المركزية.
انظر أيضًا: "أنا عاصفة"، http://cutt.us/w6WGS. (استرجع بتاريخ 5 فبراير، 2016).
ومن مقاطع الاغنية التي تبيّن بشكل واضح انحياز فرقة العاصفة في بدايتها لحركة فتح، الأمّ المؤسسة للفرقة: "أنا إن سقطت فلست أول من يموت/ ولست آخر من يموت/ يا إخوتي .. بدمي أخط وصيتي/ أن تحفظوا لي ثورتي بدمائكم .. بجموع شعبي الزاحفة/ فتح أنا .. أنا ثورة .. أنا عاصفة".

[192] الكلمة البندقية، مصدر سابق، 97.

[193] المصدر السابق، 149.

1970 ونقلت إذاعتها من حي الأشرفية وموقع زمزم 105، إلى درعا (عاصمة حوران). إلى أن قامت القوات السوريَّة وبإيعاز من الرئيس السوري حينها حافظ الأسد بتدمير الإذاعة في درعا في العام 1973. ورغم أنّ الإذاعة كانت متنقلة ووجودها في الأراضي العربية المستضيفة مرهون برضى الحكومات إلّا أن طاقم الإذاعة عمل جاهدًا على أن يكون عمله مستقلًا عن أيِّ تدخل و"بإرادة فلسطينية حرَّة خالصة في إطار برامج الثورة ومبادئها وأدبياتها ومنطلقاتها الأساسية التي نبعت من أعماق الحس الجماهيري وانطلقت من جوف التراب الوطني"[194]. و كان لصوت العاصفة امتدادها في البلاد العربية والعالم مثل الجزائر، التي كان إرسالها قويًا يغطي مساحة واسعة من أوروبا والأمريكيتين وغرب أفريقيا علاوة على إذاعة العاصفة التي كانت تبثّ من صنعاء وعدن وبغداد[195]. وفي الواقع لم تكن هذه الإذاعات ذات استقلال تامّ، بل كانت الإذاعات الرئيسية في كل من هذه الدول تمنح إذاعة العاصفة مدَّة معينة من الوقت كل يوم لبثّ موادّها من خلالها، وكانت تبث أغاني الإذاعة المسجلة وبعض البرامج التي كانت تنتجها الإذاعة في الدول المضيفة[196].

4.3.1 مشروع روجرز وإغلاق إذاعة صوت العاصفة

قبل افتتاح إذاعة صوت العاصفة، كان لمنظمة التحرير إذاعة عرفت باسمها وكانت تبث من القاهرة وقد تأسست بقرار سياسي في العام 1964 مع قيام منظمة التحرير الفلسطينية، وذلك عندما عقدت القمة العربية في ذات العام وتداولت قيام منظمة التحرير الفلسطينية وتدعيم وجودها وأركانها بإنشاء مؤسسات لها، منها: مركز الأبحاث الفلسطيني؛ وقيام جيش التحرير الفلسطيني؛ وإذاعة صوت فلسطين. وقد تأسست هذه الإذاعة باستئجار وقت لمدة ثلاث ساعات من إذاعة الشرق الأوسط، الإذاعة الرئيسية في القاهرة[197]. وقد ساعد في إثرائها عدد من الإذاعيين الفلسطينيين العاملين في إذاعة الشرق الأدني مثل راجي صهيون وصبحي أبو لغد وكامل قسطندي والذين كان لهم خبرة في العمل الإذاعي مع إذاعة الشرق الأدنى[198]. ولكن انتشار هذه الإذاعة لم يصل إلى درجة ذيوع إذاعة صوت العاصفة حيث لم تكن إذاعة منظمة التحرير: إذاعة فلسطين، ذات مضمون مشجع للناس لمتابعتها، بسبب أن أغانيها كانت تقليدية وذات مضمون مكرَّر.

---

[194] الكلمة البندقية، مصدر سابق، 107.

[195] المصدر السابق، 112.

[196] المصدر السابق.

[197] المصدر السابق، 128.

[198] المصدر السابق.

ولكن وبإيعاز من الرئيس المصري جمال عبد الناصر تم إغلاق إذاعة العاصفة من القاهرة ومنع بثها، وذلك إثر معارضة الفلسطينيين لمشروع روجرز الثاني[199] في العام 1970 والذي قبله عبد الناصر، حيث ردَّ الفلسطينيون على ذلك بأنْ شنّوا هجومًا في الإذاعة على عبد الناصر لقبوله بهذا المشروع، الهادف الى إيجاد سلام دائم بين العرب ودولة الاستعمار الاستيطاني الصهيوني (إسرائيل) والذي يعتمد على قرار مجلس الأمن 242. ومن أهمّ بنوده؛ "أن توافق كل من إسرائيل والجمهورية العربية المتحدة على العودة إلى وقف إطلاق النار ولفترة محددة (90) يومًا". وحينها طلب الشهيد كمال عدوان، مفوَّض الإعلام في حركة فتح آنذاك، أن تفتح الإذاعة النار على مشروع روجرز ومن وقّع عليه. وربما هذا لم يكن سببًا كافيًا لإغلاق الإذاعة التي افتتحت بالأساس بدعم من الرئيس المصري نفسه، ولكن قيام مجموعة فلسطينية من الجبهة الديموقراطية بتسيير حمار في شوارع عمان وعليه صورة عبد الناصر، أدّى الى استيائه وردّه على ما اعتبره إهانة، بإغلاق إذاعة صوت العاصفة في القاهرة[200]. وأورد محمد حسنين هيكل أنَّه (عبد الناصر) قال عن هذه الحادثة " لو كنت فلسطينيًا لرفضت مشروع روجرز ولكن ليس بهذه الطريقة"[201]. بعدها ظهرت الحاجة عند كادر الإذاعة للبحث عن مكان آخر للبث منه، وكان أمامهم عدة خيارات منها عمان وبيروت وسوريا والبلاد العربية الأخرى.

ومن الأغاني ذات الطابع الهجومي التي انتشرت في ذلك الوقت تعقيبًا على مشروع روجرز وموقف عبد الناصر منه[202]:

هذا الموقف مِشْ تكتيكي هذا المَوْقِفْ صَنْع أَمريكي

وتعبر هذه الأغنية بإيجاز عن موقف الفلسطينيين من توقيع الاتفاق والموافقة عليه بما فيها من نقد واتهام لتخاذل عبد الناصر في توقيع القرار، وخاصّة أنه يوقف إطلاق النار لمدة 90 يومًا، وهذا لم يكن في صالح الفدائيين الفلسطينيين الذين لم يكن قد مرَّ على انطلاق ثورتهم بشكل رسمي الا ما يقارب سنتين. واعتبرت القيادة الفلسطينية في تلك الفترة أنّ هذا القرار يحدّ من قدرتهم على اتخاذ قرارهم بأنفسهم دون تدخل من الحكومات

---

[199] مشروع روجرز الثاني هو مشروع أقرّه وزير الخارجية الأميركي ويليام روجرز عام 1970 وتقدّم فيه بمقترات سلام جديدة للأطراف المتنازعة في الوطن العربي، ويقوم اقتراحه على مبدأ وقف إطلاق النار والبدء في الحوار بين الأطراف المتصارعة وتنفيذ قرار مجلس الأمن 242 بكل أجزائه، وذلك تحت إشراف "يارنغ": مبعوث السكرتير العام للأمم المتحدّة.
"وثائق فلسطين: مائتان وثمانون وثيقة مختارة، 1839_1987". (تونس: منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الثقافة، 1987): 191_193.

[200] الكلمة البندقية، مصدر سابق، 30_31.

[201] سيرة إذاعات، مصدر سابق، 48.

[202] نمر سرحان، "المقاومة في الفولوكلور الفلسطيني"، http://cutt.us/Ulse4. (استرجع بتاريخ 5 شباط، 2016).

العربية وخاصّة أنّ قيادة الفدائيين الفلسطينيين كانت تتصرف في الدول العربية وكأنها تملك السلطة المنفرد والمستقلة عن الدول المضيفة.

بعد وفاة عبد الناصر لاحقًا في العام 1970 واستلام أنور السادات للحكم، أقرَّ الأخير عودة البث الإذاعي لصوت العاصفة من القاهرة في العام 1971. وساعتها تمّ إقرار قيام جهاز الإعلام الموحد الذي وحَّدَ الإذاعتين الفلسطينيتين في القاهرة: صوت العاصفة: صوت فتح: صوت الثورة الفلسطينية؛ وإذاعة صوت فلسطين: صوت منظمة التحرير، وأصبح اسم الإذاعة الجديدة (صوت فلسطين: صوت الثورة الفلسطينية) التي عادت فيما بعد فتوقفت عن البثّ من القاهرة نتيجة لخلافات مع القيادة المصرية[203].

4.3.2 من عمان: إذاعة زمزم 105 وأيلول الأسود

تم إنشاء فرع لإذاعة صوت العاصفة في عمان بعد إغلاق إذاعة صوت العاصفة وقبل إعادة افتتاحها باسم "صوت فلسطين". وقد سُميت الإذاعة من عمان باسم زمزم 105 نسبة إلى اسم موقع اللاسلكي التابع للقائد الفلسطيني الراحل خليل الوزير وتموقعت في حي الأشرفية في عمان[204]. ولتقوية بثّها ساهمت الحكومة العراقية في افتتاح فرع لإذاعة العاصفة في بغداد وأرسل هناك مجموعة من العاملين في الإذاعة لمتابعة عملها[205]. وتزامنت هذه الأحداث مع تعمق التوترات والخلافات بين الفدائيين الفلسطينيين في الأردن والحكومة الأردنية عام 1970[206]. وقد كانت الإذاعة الفلسطينية في حينها واحدة من جبهات القتال وكان لها دورها الكبير في تشجيع المقاتلين وتناقل أخبار جبهات القتال ساعة بساعة، لدرجة أنّ فترات التهدئة حين كانت تحصل بين الطرفين كان يتم فيها تهدئة الإذاعة وتخفيف خطابها[207].

ولأزمة أيلول نصيب من أغاني فرقة العاصفة، مثل أغنية **فلسطين.. ضيّعوك البياعين**[208] وقد عكست هذه الأغنية عمق الأزمة بين الطرفين الفلسطيني والأردني والمواجهات الدامية بينهما لدرجة اتهام النظام الأردني بالتواطؤ مع الحكومة الأمريكية.

---

[203] الكلمة البندقية، مصدر سابق، 130.

[204] المصدر السابق، 33.

[205] سيرة إذاعات، مصدر سابق، 46

[206] "حكاية ثورة: أيلول الأسود"، http://cutt.us/8fRs8. (استرجع بتاريخ 5 شباط، 2016).

[207] سيرة إذاعات، مصدر سابق، 45.

[208] "فلسطين. ضيّعوك البياعين"، http://cutt.us/QBlHy. (استرجع بتاريخ 5 شباط، 2016).

فلسطينْ.. فلسطينْ ضيّعوكِ البيّاعينْ
وِوْثِقْنـــا فيهـــم يا دار فيهم طلعوا جزّارينْ
اسألوا عنهم عمّـــانْ ..
تركوا النَهر لِعِدانـــا نَهْرْ دِمانـــا عليهمْ هـــانْ
يِشهدْ الله جِراحْنـــا مِنْ جِراحِكْ يا عمّـــانْ

تتوضح الحمولة الايديولوجية في هذه الأغنية من خلال معرفة سياقها، وهو ما توضحه الأغنية خلال إعطائها إلماحات سريعة عن سياق الظرف الزمني والحدثي الذي تصفه الأغنية. وبما أنَّها كتبت وأنشدت وأذيعت تحت تغطية وحماية من حركة فتح فإنها تروي وجهة نظر الفلسطينيين وحركة فتح خاصّة، وليس وجهة نظر الحكومة الأردنية وهنا يتجلى مضمون هذه الأغنية الإيديولوجي ودورها السياسي في استكمال المواجهة مع الحكومة الأردنية.

4.3.3 إلى بيروت: إذاعة صوت فلسطين: صوت الثورة الفلسطينية

ذهب الفلسطينيون إلى بيروت بعد إخراجهم من الأردن في العام 1971، وقد ضمنت اتفاقية القاهرة الموقعة في العام 1969 للفدائيين مكانًا في بيروت حيث عملت على إعادة تنظيم وجود الفدائيين فيها وسمحت بوجود نقاط للكفاح الفلسطيني المسلّح في المخيمات بشرط تعاونها مع اللجان المحلية[209]. وقد تطور هذا الوجود الفلسطيني فيما بعد إلى وجود فلسطيني مسلّح في الجنوب اللبناني فيما عرف باسم "فتح لاند". ولعبت إذاعة صوت فلسطين دورًا ملحوظًا في مواكبة أحداث القضية الفلسطينية، حيث طوَّرت من عملها الإذاعي بعمل لقاءات ميدانية تُبَّث على الإذاعة ذاتها مع الفدائيين الفلسطينيين في أماكن قتالهم، الأمر الذي جعلها متحدثة من قلب الحدث وليست تعقيبًا عليه فقط، وكان يوسف القزاز هو رائد هذا العمل ومنفذه[210].

وشهدت تلك الفترة ولادة عدد كبير من الأغاني الفدائية والثورية والتي تهدف إلى تعبئة الجماهير، وتعكس الوضع السياسي السائد بين كل فترة وأخرى. وما ميّز أغاني هذه الفترة أنَّ بعضها كان يُسجَّل ويُغنَّى من قلب القواعد الفدائية وتحت القصف وأصوات القنابل. وكانت صاحبه هذه الفكرة هي المذيعة الجنوب لبنانية –نِعم فارس–، التي أخذت على عاتقها اصطحاب الفنانين المصريين عدلي فخري وزين العابدين فؤاد إلى مواقع

[209] "الوثائق الفلسطينية العربية لعام 1969". اعداد جورج خوري نصر الله (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، الجامعة اللبنانية 1971): 456_ 457.

[210] سيرة إذاعات، مصدر سابق، 53_54.

الفدائيين لتسجيل هذه الأغاني، ومنها: من صبرا للمنارة و لسّا السلاح يما معي و على بوابات بيروت[211].
تقول أغنية **لسّا السلاح يمّا معي**[212]:

لسَّا السلاح يمّا معي وليشْ أَخافْ مِن الحِصارْ
هيَّ قَلْبي طَلْقَة بمَدْفَعي وَعَظْمي حَرْبَةْ ودَمَّي نارْ
رِفْقاتي سَبْعَةْ بالكَمينْ صَرْخَتهُمْ تْزَلْزِلْ جَبَلْ
ولَوْ صِحِتْ يَمّا الغَزُو وين يلبّي صوتِكْ ميةْ بَطَلْ

ولقربها من ميدان القتال، عاشت إذاعة صوت فلسطين: صوت الثورة الفلسطينية ظروف الحرب في لبنان ساعة بساعة، وكانت هدفًا لطائرات الجو الصهيونية التي دمَّرت موقعها أكثر من مرة في حيّ الفاكهاني وتحديدًا في الموقع المسمى (ال 95). وفي مثل هذه الظروف ظهرت أغنية **طلّ سلاحي من جراحي**[213] كنتيجة من نتائج الحصار والقصف المدفعي. فقد كُتبت ولُحنت في ظروف كان البقاء فيها على قيد الحياة، صدفة. وربما تشتمل مقولة محمود درويش على أغاني إذاعة صوت الثورة الفلسطينية في حرب بيروت عام 1982، إذ يقول: "ماذا أفعل لو لم أجد أحدًا أتحدث اليه؟ لمن أنقل كلامي ومن يشاطرني صمتي؟ سأصفر لحنًا.. مطلع أغنية من أغاني بيروت المتفجرة من هذه الحرب"[214].

إنَّ غالبية أغاني الإذاعة كانت ابنة للظرف السياسي والحدثي الآني، وهي تعبّر عن السمة العامة للمرحلة السياسية الفلسطينية والعربية في وقت محدّد، مثل أغاني: (فلسطين ضيعوك البياعين وكلاشينكوف وجرّ المدفع فدائي و أنا يا أخي ودقيت الكعب) وغيرها. يستحضر الفضاء الصوتي لمثل هذه الأغاني ذات الايقاع الجماعي العسكري والسريع التجربةَ الجماعية الفلسطينية في الشتات العربي، وهي تجربة حرب وصدام دموي، لا يخفيه الايقاع الموسيقي في الأغاني. ويخترق هذه الفضاء الصوتي فضاء آخر، هو الفضاء المكاني، الذي يجري فيه الحدث، أكان في خندق القتال من قواعد الفدائيين أو في استوديو الإذاعة أو في إحدى المخابئ. و إنْ كان هذا

---

[211] سيرة إذاعات، مصدر سابق، 89.

[212] المصدر السابق، 90.

ملاحظة: لم تجد الباحثة تسجيلًا صوتيًا لأغنية "لسا السلاح يما معي"، وأغلب الظنّ أنّها من الأرشيف الذي فقدته إذاعة صوت الثورة الفلسطينية. وقد ورد توثيقها في كتاب نبيل عمرو عن سيرة إذاعات صوت الثورة الفلسطينية.

[213] "طل سلاحي من جراحي"، http://cutt.us/7d7z. (استرجع بتاريخ 5 شباط، 2016).

[214] محمود درويش، ذاكرة للنسيان (رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية، دار الناشر، 1997): 48.

لا يتجلى في الأغنية بشكل مباشر ولا يمكن تحديده كفيزياء، لكن يمكن تخيله كمكان ذهني بمعرفة السياق التاريخي الذي تشير اليه الأغاني[215].

تقول أغنية **دقّيت الكعب**[216]:

دقّيتِ الكَعْبْ
دَقّيتِ الكَعْبْ وشقّيتِ الطَريقِ
ما عِنْدي صَعْبْ والِسلاحْ رَفيقي
عَ طولِ الدَرْب يِتْصاعَدْ كِفاحي
والموتْ إنْ هَلّ
صاحي أنا صاحي

تتجلّى هالة الأغنية ومقصدها بما تستثيره من نوازع ذاتية واندفاعية من قبل المستمع إلى استحضار التجربة الفدائية الموصوفة في الأغنية، وهنا يتمثل الفضاء الفكري بما ينطوي عليه من مشاعر وأفكار تخصُّ هذه التجربة التي تمثلها الأغنية بالذات. ورغم أنّ أغاني إذاعة صوت الثورة موجهة للفدائيين بالدرجة الأولى، إلّا أنها أيضًا تحوّلت لأداة يتلقاها ويردُّدها الجمهور بشكل عام ويتخيّل فيها دور الفدائي لقدرة الصوت المهولة على إعادة تمثيل التجربة أو استحضارها للمستمع.

4.4 عسكرة الأغنية: من الإذاعة إلى ميدان القتال

" لقد أردنا في –النشيد– من إذاعة العاصفة، صوت فلسطين أن يقوم بوظيفة حسيّة عميقة تتوازى في قيمتها وأثرها وتأثيرها مع وظيفته السياسية والنضالية التعبوية، وهو فيما نعتقد الواجب الأوجب في مهمة إذاعة الثورة، مثل صوت فلسطين، تحمل على عاتقها قدرًا من الفعل الثوري لدى الجماهير يقع بين تنظيمها وتسليحها وهو واجب "تعبئتها"[217]، يقول فؤاد ياسين. وبذا تتضح مهمة الأغاني التي كانت تصدرها فرقة العاصفة وتبثها إذاعتها حيث التعبئة الجماهيرية والحماسية هي وظيفتها الأولى، مثل أغاني:

[215] Eckehard Pistreck and cyril Isnart. *Landscapes, Soundscapes, mindscapes: Introduction*. Etnografica, vol 13, n.7 (2013): 503_512,(505).

[216] "دقيت الكعب"، http://cutt.us/GGfW . (استرجع بتاريخ 5 شباط، 2016).

[217] فؤاد ياسين، الكلمة البندقية، مصدر سابق، 99.

باسم الله .. باسم الفتح[218]؛ طل سلاحي من جراحي؛ يا جماهير الأرض المحتلة[219]؛ أنا يا أخي[220]؛ شدوا الطوق[221]؛ نشيد يا فدائي[222] وغيرها الكثير[223]. وهذه الأغاني كانت تتخذ من الوتد الوطني والثوري خيمة لها، فكانت مهمتها نقل المشاعر التي تسبق الذهاب الى أرض المعركة، من ميدان المقاتل إلى الميدان الأوسع: الأثير العام.

تنطلق الأغنية الثورية من صوت فلسطين: صوت الثورة الفلسطينية بخطابها السياسي المباشر وهو خطاب منظمة التحرير الفلسطينية وميثاقها الوطني للعام 1968[224]، والذي يتبنى الكفاح المسلح مباشرة وبوضوح وخاصة في المادتين التاسعة والعاشرة، حيث تنصان بالترتيب على:

1. كوْن "الكفاح المسلح هو الطريق الوحيد لتحرير فلسطين، وهو بذلك استراتيجية وليس تكتيكًا، ويؤكد الشعب العربي الفلسطيني تصميمه المطلق وعزمه الثابت على متابعة الكفاح المسلح والسير قدمًا نحو الثورة الشعبية المسلحة، لتحرير وطنه والعودة إليه، وعن حقه في الحياة الطبيعية فيه، وممارسة حق تقرير مصيره فيه والسيادة عليه".

2. أنّ "العمل الفدائي يشكل نواة حرب التحرير الشعبية الفلسطينية، وهذا يقتضي تصعيده وشموله وحمايته، وتعبئة كافة الطاقات الجماهيرية والعلمية الفلسطينية وتنظيمها واشتراكها في الثورة الفلسطينية المسلحة، وتحقيق التلاحم النضالي الوطني بين مختلف فئات الشعب الفلسطيني، وبينها وبين الجماهير العربية ضمانًا لاستمرار

---

[218] "أناشيد الثورة الفلسطينية_ باسم الله باسم الفتح"، http://cutt.us/dDA7j . (استرجع بتاريخ 1 شباط، 2016).

[219] "أناشيد الثورة الفلسطينية_ يا جماهير الأرض المحتلة"، http://cutt.us/mPNfW . (استرجع بتاريخ 1شباط، 2016).

[220] "الفرقة المركزية_ العاصفة_ أنا يا أخي"، http://cutt.us/MAdqU . (استرجع بتاريخ 1 شباط، 2016).

[221] "الفرقة المركزية_ العاصفة_ شدّوا الطوق"، http://cutt.us/ltwL0 . (استرجع بتاريخ 1 شباط، 2016).

[222] " الفرقة المركزية_ العاصفة_ يا فدائي"، http://cutt.us/EvqAY . (استرجع بتاريخ 1 شباط، 2016).

[223] "مشروع احياء التراث الفولوكلوري الفلسطيني"، http://cutt.us/KzVHa. (استرجع بتاريخ 1 شباط، 2016).

ملاحظة: من الضرورة الإشارة إلى أنّ أرشيف أغاني صوت فلسطين: صوت الثورة الفلسطينية قد فقد جزء كبير منه بسبب ظروف الإذاعة الحربية و وتنقلها الدائم، وفقد جزء هائل منه نتيجة تدمير أرشيف منظمة التحرير في حرب بيروت عام 1982. وهناك مبادرة قائمة حاليًا اسمها "مشروع إحياء التراث الفلسطيني الفولوكلوري" المكتوب والمسموع والمرئي"_ الأرشيف الوطني"؛ لتدوين وتسجيل الإرث الفلسطيني الفولكلوري وحفظه من الضياع. ترعاه اللجنة الوطنية الفلسطينية للتربية والثقافة والعلوم، وتشرف عليه المنظمة العربية للتربية والثقافة و العلوم (الألكسو) بإشراف رئيس اللجنة الوطنية المذكورة، واتحاد الكتاب الفلسطينيين: مراد السوداني، ومدير المبادرة التنفيذي حسين نازك. وقد حصلت الباحثة على هذه المعلومات من خلال مقابلة شخصية مع السيد رائد عصبة من كادر اللجنة الوطنية الفلسطينية للتربية والثقافة والعلوم، في مقرّ اللجنة نفسها.(يوم الخميس، بتاريخ 3 آذار، 2016).

انظر أيضًا الموقع الرسمي للمشروع على موقع يوتيوب: http://cutt.us/eQXgg. (استرجع بتاريخ 5 شباط، 2016).

[224] "الميثاق الوطني الفلسطيني 10_7_1968"، http://cutt.us/T6jJ0. (استرجع بتاريخ 1 شباط، 2016).

الثورة وتصاعدها وانتصارها". إنّ هاتان المادتان من الميثاق الوطني الفلسطيني لعام 1968 تتجليان بوضوح في أغاني الفرقة المركزية_ العاصفة حيث الفدائي الفلسطيني يصرّح بهدفه الأسمى ويؤكد على استقلالية قراره بمعزل عن تدخلات الدول العربية. حيث تعكس أغنية **فضّوا المجالس**[225] هذين المادتيْن، إذ تقول:

وِاحْنا انطلَقْنا عالعَدُو تَ نْحَرِّرِكْ يا بلادِنا.. يا بلادِنا
مَ/حْمِيّة يا ثورةِ بِجَماهير شَعْبِنا
مُ/ستمرّة بِ دَمِّنا وِرْصاصِنا
الشعب قالها وهيَّ كلمة واحِدَةْ:
ثَوْ/رِتْنا ما تِقْبَلْ وِصايَةْ مِنْ حَدَهْ"

ثم في أغنية أخرى باسم **بإيدي رشاشي**[226]، يعلن الفدائي وسيلته لتحقيق هدف الفداء والتحرير، فيقول:

بإيدي رشاشي.. بدّي أَضَلّي ماشي
وأَرْضِنا المحتلةْ ما بْتِرْجَعْ بَلاشي
وبدّي أضلّي ماشي، وطول ما حْنا سوِيّةْ
عُمُرنا ما نخافي

و أغاني العاصفة في هذا السياق توقن أنّ القضية الفلسطينية هي قضية العرب الأولى، على الأقل في ذلك الوقت وفي ظل مشروع قومي عربي كان يلفظ أنفاسه في أواخر الستينات والسبعينات، إلا أنها لم تتخلَ عن المشروع القومي العربي لتحرير فلسطين، تقول أغنية **حنّا ثوارك يا بلادي**[227]:

حِنّا ثوارِكْ يا بلادي، والإيدْ عَلى الزِنادي
العَرَبي أخويا ومُعيني وِرْصاصِنا ضِدِّ الصُهيوني
ولا قُوَّةْ تِفَرِّقْ لُبناني عن أَردُني وفَلَسْطيني.. وحِنّا ثوار

[225] "فضوا المجالس"، http://cutt.us/SKoK . (استرجع بتاريخ 13 كانون ثاني، 2016)
[226] "بإيدي رشاشي"، http://cutt.us/EIoMh. (استرجع بتاريخ 13 كانون ثاني، 2016).
[227] "حنا ثوارك يا بلادي"، http://cutt.us/H8zVL. (استرجع بتاريخ 13 كانون ثاني، 2016).

وهي بهذا تتوافق مع المادة 11 من الميثاق الوطني الفلسطيني، والتي تنص على أن يكون للفلسطينيين ثلاثة شعارات: الوحدة الوطنية، والتعبئة القومية، والتحرير[228]. وهو بهذا المعنى لا يكتمل إلّا بمشاركة الشعب الفلسطيني في كافة أماكن تواجده، وخاصة في المخيمات الفلسطينية حيث كان الاعتقاد السائد في تلك الفترة أن تحرير الأرض المحتلة سينطلق من قواعد الفدائيين في الشتات العربي ومن المخيمات بشكل خاص[229].

ولأنّ أغاني الفرقة المركزية ناطقة أيضًا من الميدان وباسمه وخاصة في مرحلة بيروت، فإنّ حمولتها الفكرية والمعنوية تطوف حول عدّة مفاهيم ذات علاقة بالحرب، مثل: ساحة القتال والميدان والدم والانتصار والسلاح، الذي تنوع بين الأسلحة الثقيلة والخفيفة، مثل: الديكتيريوف و الكلاشينكوف والمدفع والرشاش والهاون والبارودة ثم الرصاص والقنبلة والبندقية والباوزكا. وتكشف مفردات الأغاني عن بنية سياسية عميقة يمكن الاستدلال بها للتوصل إلى خط حكائي يكشف عن بعض الجوانب ذات العلاقة بالقضية الفلسطينية ومسارها العربي والعالمي، إذ يمكن من استخدام اسم الأسلحة الروسية، مثل: (الكلاشينكوف) في أغنية كلاشينكوف و (الديكتيريوف و الآر بي جي) في أغنية (لوّحنا على القواعد)[230] ، وهي أسلحة روسية كان يستخدمها المقاتلون في ثورتهم ضد العدو الصهيوني. هذه الإشارة السريعة في الأغنية استبطنت خلفها تاريخًا طويلًا من علاقة الاتحاد السوفييتي ودعمه، لمصالحه الخاصة، لحركات التحرر العالمية، ومنها حركة التحرر الفلسطينية دون أن تذكر الأغنية تفاصيل ومعلومات.

و لم يتوقف دور الأغنية التحريضية الثورية في أغاني العاصفة على التعبئة والقتال، إذ أمكن استخدامها لاحقًا في تنظيم العمليات العسكرية وضبط إيقاع العملية وميقاتها على موعد بثّ الأغنية من الإذاعة. وفي توضيح أكثر ففي فيديو يعرض تخطيط الشهيد خليل الوزير لاقتحام وزارة الحرب الصهيونية في العام 1985، فكان يتحدث مع المجموعة المفترض بها تنفيذ العملية التي لم تنجح وتكتمل، واتفق معهم على الانطلاق عند سماع أغنية (يا مشاوير الكرامة)[231] من إذاعة صوت الثورة الفلسطينية الذي كان تبث حينها من بغداد في ساعة محددة ومعروفة من كل يوم.

وإنْ أمكن عمل مقارنة بسيطة بين دور أغاني صوت فلسطين، والأغاني الوطنية عند حركات التحرر في مختلف البلدان، كالمغرب والجزائر مثلًا، لسهل التوصل إلى أنّ الاغنية الوطنية عند مختلف البلدان التي تعرضت

---

[228] الميثاق الوطني الفلسطيني لعام 1968، مصدر سابق.

[229] "كلاشينكوف"، http://cutt.us/owGpN. (استرجع بتاريخ 13 كانون ثاني، 2016).

[230] "لوحنا عالقواعد"، http://cutt.us/jpBuW. (استرجع بتاريخ 13 كانون ثاني ، 2016).

[231] للمزيد انظر: فيديو التخطيط للعملية كاملا، http://cutt.us/KdQAs . (استرجع بتاريخ 2 شباط، 2016).
وللمزيد انظر أغنية: باسم الله باسم الفتح، مصدر سابق.

للاستعمار مارست دوراً شبيهًا، وهو ملاصقة الحدث ومزامنته حيث امتازت بعض الأغاني بالطبيعة التسجيلية التي ساهمت في تحويل الأغنية إلى ما يقرب من الوثيقة التاريخية[232]. ففي المغرب ظهرت الأغاني الوطنية مع ظهور الحركة الاستعمارية كمظهر من مظاهر الاحتجاج عليه، ثم استمرت هذه الأغاني لتعبر عن ثورات الشعب ومواقفه النضالية من الاستعمار، مثل مواكبة الأغاني التعبيرية والتعبوية لثورة الريف في المغرب والتي قادها عبد الكريم الخطابي[233].

وهنا يمكن طرح التساؤل حول ما الذي يسبق أولًا، الأغنية ام الحدث؟ ولمحاولة الإجابة عن ذلك ولموضعتها في سياق أغاني الإذاعة، فإنَّه يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أدوار؛ أولاها دور الأغنية في التعقيب على الحدث، وهنا يمكن لمس عملية تسجيل تاريخي في الأغنية مثل أغنية أيلول الأسود، السابق ذكرها؛ وثانيها: دورها في إعلان موقف رسمي لمنظمة التحرير وحركة فتح تحديدًا، مثل أغنية **هذا هوَّ الردّ ثورتنا.. هذا هوَّ الردّ**[234]، تقول الأغنية:

هذا هوَّ الردْ.. يا ثورتْنا هذا هُوَّ الردْ
قنبلة تتفجَّرْ.. هذا هُوَّ الردْ
وعَصايِهْ وخنْجَرْ.. هذا هُوَّ الردْ
وعبوة تنسف.. ورصاص يدوّي، والثورة..
الثورة طريقنا لْكُلّ الأرض.. لْكُلّ الأَرْضْ

وثالثها: دورها في تعميم الثورة الشعبية والعمل على التعبئة والتحريض بالاعتماد على استذكار فعل العدو ضد الذات، وواجب الذات بدورها الرد على هذا الفعل والدفاع عن نفسها، مثل أغنية **جرّ المدفع فدائي**[235]، حيث تقول:

جُرَّ المِدْفَعْ فِدائي.. لا تِسْتَنّى سّيارَهْ
جرّت علينا صهيون أكثر من ميت طيّارة
جُرَّ الدوشكا يا رْفيقي بِدَمّي بَحْفُر طَريقي

---

[232] عبد العزيز بن عبد الجليل، الأناشيد الوطنية المغربية ودورها في حركة التحرير (الرباط: أكاديمية المملكة المغربية: سلسلة التراث، 2005): 20.

[233] المصدر السابق، 56.

[234] "هذا هو الرد"، http://cutt.us/tnZkL. (استرجع بتاريخ 2 شباط، 2016).

[235] "جرّ المدفع فدائي، http://cutt.us/jcSLc. (استرجع بتاريخ 2 شباط، 2016).

دَمِّ الشُهَدا يا بْلادي والله ما يْروحِ خِسارَةْ

بعد خروج الفدائيين الفلسطينيين من لبنان عام 1982، توقفت إذاعة صوت فلسطين: صوت الثورة الفلسطينية عن البث من بيروت، وقبل أن تتوزع الإذاعة على الشتات العربي دون مركز لها، ظهرت فرقة غنائية وطنية أخرى وازت فرقة العاصفة في مضمون أغانيها وهدفها، وهي فرقة أغاني العاشقين، وانطلقت من قلب مخيم اليرموك في سوريا[236]، المكان نفسه الذي توقف صوت فلسطين عن الغناء والبث فيه لاعتبارات سياسية محضة من قبل الحكومة السورية تجاه منظمة التحرير وخاصة أنَّ سوريا كانت تعمل على مصالحة مع النظام الأردني بعد أحداث أيلول الأسود[237].

4.5 فرقة أغاني العاشقين: البداية من المخيم

ظهرت فرقة أغاني العاشقين في المشهد الثقافي الفلسطيني_ العربي في العام 1977 وقد انطلقت من مخيم اليرموك في سوريا من خلال دائرة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية بعد عرض مسرحية المؤسسة الوطنية للجنون لسميح القاسم بتنظيم من الدائرة نفسها وبإخراج الفنان فواز الساجر. وقد تضمَّنت أغانٍ ذات علاقة بمضمون النص من تأليف أحمد دحبور، ومنها أغنية والله لازرعك بالدار يا عود اللوز الأخضر[238]، التي كانت المقدمة الغنائية للعمل المسرحي ذاته. وقد حققت هذه الأغنية ذيوعًا واسعًا، مما جعل عبد الله الحوراني، المدير العام للدائرة، يفكر جديًا بتأسيس فرقة غنائية بالتعاون مع الملحن حسين نازك والكاتب أحمد دحبور. وقد تمَّ ذلك بتجميع عدد من المغنين الموهوبين، ومنهم حسين منذر، الذي سبق له التعاون مع حسين نازك في الغناء في بعض المسلسلات السورية، و الإخوة الهباش؛ محمد (الراوي الطفل في أغاني الفرقة، وسُمِّي حينها باسم (الطفل المعجزة)؛ لقدرته البديعة وصوته الصادح في الإلقاء وخليل (العازف على الطبل والدف) وخالد (العازف على القانون والشبابة) وآمنة وفاطمة. بالإضافة إلى مها وميساء أبو الشامات ومها دغمان وأحمد الناجي ومحمد الرفاعي وهناء منصور.. وآخرين[239].

ثم تطورت فكرة الفرقة لتصبح فرقة تقدم الغناء بجانب الرقص التعبيري فحذف تعبير أغاني من اسم الفرقة فأصبح اسمها **فرقة العاشقين** وهذا ما ميَّزها عن إذاعة صوت العاصفة السابقة لها، حيث إنَّ الأخيرة اعتمدت فقط على السماع بينما فرقة العاشقين أُعدَّت لتكون فرقة غنائية تقدم العرض البصري والرقص التعبيري.

---

[236] انظر المحور الثاني من هذا الفصل.

[237] سيرة إذاعات، مصدر سابق، 46.

[238] "والله لأزرعك بالدار يا عود اللوز الأخضر": http://cutt.us/vpDbj. (استرجع بتاريخ 3 آذار، 2016).

[239] أحمد دحبور "فرقة العاشقين: القصة كاملة" في نبيل عمرو، سيرة اذاعات الثورة، مصدر سابق. صوت العاصفة. (رام الله: مواطن: المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديموقراطية، 2013).

واختير السوري ميزر ماردیني لتصميم الرقصات وعاونته بذلك بثينة منصور، وحرصت الفرقة في غالب عروضها على الظهور بالزي "الكاكي"، شبيه الزيّ العسكري للفدائيين الفلسطينيين.

وفي نفس العام ابتدأت فرقة العاشقين الغناء حين قررت دائرة الإعلام والثقافة التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية في دمشق أن تنتج مسلسلًا عن الأسرى الفلسطينيين بعنوان بأمّ عيني[240] اعتمادًا على كتاب المحامية فيليتسيا لانغر والذي يحمل ذات الاسم[241]. وقد تضمن هذا العمل الدرامي عددًا من الأغاني الوطنية التي تلائم مضمون العمل، ولذلك فقد استعين بفرقة العاشقين لغناءها، وفي وقت لاحق جمّعت هذه الأغاني في ألبوم واحد، هو الألبوم الأول لفرقة العاشقين. ويضم: (يا عود اللوز الأخضر؛ عن إنسان؛ قتلي محض باطل؛ استجواب؛ أحبك أكثر؛ هنا باقون؛ سمر في السجن؛ يا ظلام السجن خيّم؛ فلتسمع كل الدنيا؛ العرس الفلسطيني؛ يا أحبابي العشرة آلاف؛ نشيد الرجال). وكانت كلمات هذا الألبوم من تأليف مجموعة متنوعة من شعراء الأرض المحتلة: محمود درويش، سميح القاسم وتوفيق زيّاد، عدا مؤلفيْ أغاني فرقة العاشقين: صلاح الدين الحسيني وأحمد دحبور. أما ألحان هذا الألبوم فجميعها من تأليف حسين نازك[242].

أمّا الألبوم الثاني لفرقة العاشقين فهو ألبوم **ظريف الطول** وهو مستمد من الحنين للوطن وإرثه الثقافي واشتمل في مضمونه على الرموز المستمدة من ثقافة الأرض والفلاحة والحياة الشعبية. وفي حين رَمَز ظريف الطول للفلسطيني الحبيب اللاجئ عنوةً أو عملًا، رمزت دلعونا إلى الحبيبة المنتظرة/ الأرض الأم التي لا تمل من انتظار العودة.

وفي العام 1980 قامت دائرة الاعلام والثقافة التي ترعى الفرقة بعمل مسلسل تلفزيوني عن الشيخ عز الدين القسام، الذي استشهد العام 1935. وقد تضمن هذا العمل التلفزيوني أغانٍ عديدة ذات علاقة بالدعوة للثورة والقتال وعدم الارتكان لحكم الانتداب البريطاني الاستعماري، وتمجيد الشهادة والدفاع عن القدس[243]. وفيه أدّى الفنان حسين منذر لأول مرة أغنية من سجن عكا وطلعت جنازة[244] التي تتحدث عن إعدام شهداء ثورة البراق الثلاثة (محمد جمجوم، وعطا الزير وفؤاد حجازي) في 17 حزيران من العام 1930. وتضمَّن المسلسل

---

[240] شارة البداية لمسلسل بأم عيني، http://cutt.us/gETh. (استرجع بتاريخ 7 آذار، 2016). وهي قصيدة مغناة لنجيب الريس بعنوان "يا ظلام السجن خيّم"، أما شارة النهاية، فهي أغنية لفرقة العاشقين بعنوان "فلتسمع كل الدنيا": http://cutt.us/lQhA. (استرجع بتاريخ 7 آذار، 2016).

[241] فيليتسا لانغر، بأمّ عيني (القدس، منشورات صلاح الدين: 1976).

[242] "فرقة العاشقين.. والله لازرعك بالدار"، http://cutt.us/hZyYs. (استرجع بتاريخ 10 آذار، 2016).

[243] لمشاهدة حلقات المسلسل انظر الرابط التالي:
مسلسل عز الدين القسام، الحلقة الأولى، http://cutt.us/G6GG. (استرجع بتاريخ 10 آذار، 2016).

[244] لمشاهدة الأغنية في ظهورها الاول، انظر الرابط التالي:
مشاهد من مسلسل القسام 1980، http://cutt.us/ypks. (استرجع بتاريخ 10 آذار، 2016).

أغانٍ أخرى غيرها تتنوع بين مواويل وعتابا ودلعونا تمركزت حول المواضيع الوطنية، مثل: (كنا نغني في الأعراس جفرا .. عتابا .. ودحّيه؛ جفرا وهي يالربع؛ نادى القسام؛ بلادي محلاها؛ يا بحرية ويا عمّال؛ يا فدائي اسمع اسمع؛ السجن ما يعيبني والقيد لي خلخال؛ يا بلاد العزّ). وقد جمعت دائرة الإعلام والثقافة هذه الأغاني بألبوم صوتي واحد، هو الألبوم الثالث لفرقة العاشقين و سمي باسم ألبوم عز الدين القسام، وهو من تأليف صلاح الدين الحسيني (أبو الصادق) وألحان الموسيقار حسين نازك[245].

وربما كان اختيار التلفزيون لأداء العمل الغنائي في كلا المسلسلين اختيارًا موفقًا، وذلك حسب مفهوم بورديو لفاعلية التلفزيون في تمرير ما أسماه ب (الإيديولوجيا الناعمة)[246] والرسائل الخفية التي تؤثر على مختلف النتاجات الثقافية. فظهور الأغاني في مسلسل عز الدين القسام كان مكثفًا بحيث تخلّلت كل عدة مشاهد مجتمعة أغنية تعبر عن ثيمة هذه المشاهد. وهذه الأغاني تحمل رسائل موجّهة في باطنها وظاهرها تدور حول موضوع الثورة، فمثلًا هذا المقطع:

كنّا نغنّي في الأعراس جفرا، عتابا، ودحّيّة..
واليوم نغني برصاص، عَ الجهاديّة الجهاديّـــة

يعبّر عن مرحلة تاريخية واحدة ومتعددة، تبتدئ من لحظة ما وتنتشر بعدها لتوافق كل المراحل التاريخية التي تعقبها. ويشير لفظ "الجهادية" إلى مخزون إسلامي ديني وربما هذا مقصود للإشارة لثورة عز الدين القسام في العام 1935 التي اتخذت طابعًا دينيًا.

وفي هذا السياق، من المهم الالتفات إلى أنّ استخدام التلفاز لإعادة تمثيل وإنتاج الحدث التاريخي ومرافقته بالأغاني المعادلة له لأول مرة وخاصة بعد مرور فترة زمنية على الحدث التاريخي "ثورة عز الدين القسام" قاد الى حدثين متعاكسين معا؛ أولاهما: جلب الزمن الماضي إلى الحاضر وإعادة تجسيده متخيلًا الثورتين الفلسطينيتين اللتين مرّتا بين الأعوام 1929- 1935. وثانيهما: انعكاس خلفي للزمن وذلك بظهور أغنية من **سجن عكا وطلعت جنازة**[247]، والتي انتشرت بعد هذا العمل انتشارًا واسعًا، حيث لم تكن معروفة سابقًا وإن أُشيع أنّها من تأليف "نوح إبراهيم" الشاعر الشعبي لثورة عام 1936[248]. تقول الأغنية:

---

[245] أحمد دحبور، سيرة إذاعات، مصدر سابق.

[246] بيير بورديو، التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول، ترجمة درويش الحلوجي. (دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، 2004): 42.

[247] "من سجن عكا"، http://cutt.us/FVVo1. (استرجع بتاريخ 8 آذار، 2016).

[248] انظر الفصل الثاني.

ومِنْ سِجِنْ عكّا وْطِلْعِتْ جَنازةْ محمد جمجوم وفُؤاد حْجازي
جازي عليهُمْ يا رَبْعي جازي المندوبِ السامي وْرْبْعُه عُموما

ويجدر التوقف عند هذه النقطة، حيث إنّ الأغنية قد جاءت في المسلسل على لسان الشاعر نوح إبراهيم، الذي جسّد دوره المغني الرئيسي في فرقة العاشقين (حسين منذر) ونُسبت كتابتها وغناؤها لأول مرة إلى نوح إبراهيم، الملقب بشاعر ثورة عام 1936 بينما لم تذكر دواوين نوح ابراهيم أي إشارة لهذه القصيدة. وهذه نقطة مهمة في تأثير العالم الافتراضي على الواقع المعيش، إذ انعكست صورة التلفزيون على الواقع وتم التعامل مع الافتراض والتمثيل على أنّه حقيقة عيانية وذلك بإسناد القصيدة التي جاءت على لسان نوح ابراهيم (الافتراضي في المسلسل التمثيلي) إلى نوح إبراهيم (الواقعي)، وتم التعامل مع ذلك على أنه حقيقة تامّة.

4.5.1 مغناة سرحان والماسورة

بعد الألبوم الأول أنجزت العاشقين مغناة طويلة في العام 1979بعنوان سرحان والماسورة[249] عن الفدائي سرحان العلي، مفجّر أنابيب النفط في العام 1936. وقد كتب كلماتها توفيق زيّاد وضمّنها في ديوانه. وتوثق هذه المغنّاة حادثة تفجير أنبوب البترول في زمن الانتداب البريطاني على يد سرحان العلي، الفتى من عرب الصقر. وتقوم هذه المغناة على إعادة تخيّل ظروف تفجير سرحان لماسورة البترول وما تداعى في نفسه من مشاعر وأفكار قبل التنفيذ وقبيله. وهي تنبئ بتفاصيلها المكثفة بحدوث تحول في شخصية سرحان بين حدين: قبل وبعد. تبتدئ المغناة بالحدث من منتصفه بتوصيف حالة سرحان اثناء ذهابه لتفجير ماسورة البترول: "شُجاعًا مثل مَوْجِ البَحْرِ كان/ ومخيفًا مثلما النمر مخيفْ" والجو المحيط به أيضًا معتم وبارد: "وإنّما سرحان كالقط، يرى الإبرة في الليل الكثيف/ إنّه يعرف هذه الأرض كالكفّ..".

يُعيْد هذا التوصيف والتقديم لحالة سرحان أثناء إقدامه على هدفه البطولي، تخبر المغناة عن مكان الهدف وهي ماسورة البترول في تل الحارثية حيث " كان يمشي نحو تلّ الحارثية/ وبجيبه ديناميت، ونار وفتيل/ وعلى كتفه كانت.. بندقية". ثم تشارك المغناة المستمع في الحدث وتدخله ضمنًا فيه، فتضبط أعصابه وانتباهه في حثّ سرحان على الإقدام والإسراع: "إيه يا سرحانُ.. أسرع!".

تقرأ هذه الملحمة الغنائية الطويلة حدّيْن مفترضيْن في شخصية سرحان؛ بعد التحول وقبله. فبعد توصيف سرحان وإقدامه على تفجير الماسورة والمونولوج الداخلي الذي افترضت أنّه تداعى في نفسه، تفتت الأغنية الزمن وتعيده إلى الخلف قليلًا عندما كان سرحان على قدر كبير من اللامبالاة: "عندما قالوا له: سرحان.. يا سرحان../ هل تقدر أن تفعل شيئاً للوطن/ هزَّ كتفيه: أنا..؟؟ يا ناس خلّوني بعيدًا/ عن حكايات الوطن".

[249] "مغنّاة سرحان والماسورة 1979"، http://cutt.us/X2sce. (استرجع بتاريخ 7 آذار، 2016).

والمغناة بهذا الاسترجاع للزمن تظهر التحول الذي اعترى شخصية سرحان، من شخص لا مبالٍ إلى فدائي، وتشير إلى أنَّ هذا التحول لم يكن مفاجئًا بل جاء نتيجة الكَبد والأسى الذي وقد وقع عليه من المستعمر البريطاني: "إنما لما رأت يوماً، نجومَ الظهر عيناهُ.. فهِمَ/ مرةً في الطوق مشُّوه على ألواح الصبار، برجل حافية/ وهوى العسكر بالسوط على ظهره.. نارًا حامية".

وسرحان وإنْ كان يظهر شخصًا منفردًا بعينه إلا أنَّه أيضًا رمز للمستعمَر، الذي يخلق منه مستعمِره شخصًا آخر، ويدفعه إلى مقاومته حيث إنَّ وجود المستعمِر هو شرط لوجود مقاومة، وبدون الشرط الأول لا يتحقق الثاني. وهذا ما أشار له فرانز فانون عن العلاقة الجدلية بين المستعمِر والمستعمَر، حيث "المستعمر والمستعمر يعرف أحدهما الآخر من زمان طويل. والمستعمِر حين يقول انه "يعرفهم"، هو على حق فيما يقول. فالمستعمِر هو الذي صنع المستعمَر وما يزال يصنعه، إن المستعمِر يستمد حقيقته، أي خيراته، من النظام الاستعماري"[250]. وهذا لا يعني نكران وجود المستعمِر ما قبل فعل استعماره إلا أنَّ طريقة تفاعله مع الظرف الاستعماري واضطراره إلى مقاومته هو ما يمنحه صفاته الجديدة، فيتحول من الهو الساكن الى الهو المفعول به في الشرط الاستعماري ومن ثم إلى فاعل مقاوم له حينما يشعر أنَّ هويته ووجوده مهدَّدين بالاستلاب والهيمنة عليهما من قبل المستعمِر.

4.5.2 الأغاني الرائية في ألبوم بأم عيني

غنَّت فرقة العاشقين أيضًا أغاني مسلسل بأم عيني، المأخوذ عن كتاب المحامية اليهودية فيليتسيا لانغر. ويعكس الكتاب تجربتها المديدة في التعامل مع قضايا الأسر والأسرى وغرف السجون والتحقيق وقصص الأسرى والأسيرات فيها، ما يمثل أرشيفًا وثائقيًا لعدة محاكمات عسكرية تمّت في الأراضي المحتلة[251]. ويضمُّ هذا الألبوم الذي سُمي بنفس عنوان كتاب لانغر، أغانٍ من مثل: (يا شعبي يا عود الند؛ فلتسمع كل الدنيا؛ يا أحبابي العشرة آلاف) وغيرها.

فأغنية **يا شعبي يا عوده الند**[252] تقول:

لم نرضَ عذابَ الزنزانة
وقيود الظلم وقضبانه
ونقاسِ الجوعَ وحرمانه
الا لنفكَّ وِثاق القمر المصلوبْ

[250] فرانز فانون، معذبو الارض. ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي (بيروت: دار الطليعة، 1963): 18.

[251] فيليتسيا لانغر، مصدر سابق، 4.

[252] "يا شعبي يا عود الندّ"، http://cutt.us/yGAla. (استرجع بتاريخ 7 آذار، 2016).

ونعيدُ إليك الحقَ.. الحقَ المسلوبْ

ويأتي فيها على لسان الأسير إقرارًا فرديًا على لسان الجماعة ينصّ بأنّ الحرية هي الهدف التي وجد السجن لأجلها فلولا الحرية لما كان هناك أيّ حاجة للسجن ولولا المستعمر، مانع الحريات والمسيطر عليها. ثم يأتي في أغنية أخرى الوعد للأرض وللثورة برفض الاستسلام والهزيمة، إذ تقول أغنية **فلتسمع كل الدنيا**[253]:

قِطَعًا نتقطّعْ
وَنَسُفُ تُرابَكِ
يا أرضًا.. تتوجَّعْ
وَنَموتُ وَلكنْ .. لَنْ نَرْكَعْ

وحيث تجربة السجن من أهمّ أُسس التجربة الجماعية الفلسطينية يضاف لها المنفى والاحتلال بجانب العناصر الأساسية المشكلة للهوية الفلسطينية: فلسطين، والفلسطينيين وحكايتهم الجامعة بينهم، فإن حضوره (السجن) في الممارسات السياسية_ الثقافية واضح، ومتكرر. فهذه الأغنيات، المذكورة، تنقل الهوية بحسب تعبير فيصل دراج من حيّز "الوجود بالقوة" الى حيّز الوجود بالفعل[254]، وهو الفعل الثقافي المعبّر عن الحالة الفلسطينية في ثنائية هيمنة المستعمِر على المستعمَر . وما يكرس هذا الافتراض أنّ الأغنية فاعل هام هدفه لا يتوقف فحسب على التعبير عن العاطفة والوجدان والفواعل الداخلية للذات المنفردة والجماعية والمفاعيل الخارجية حولها بل يتجاوزه إلى محاولة تكريس الهوية السياسية الفلسطينية في الخطاب الثقافي الفلسطيني والدفاع عنها أمام التهديد الاستعماري لها. وعلى صعيد آخر تحاول مثل هذه الأغاني تحدي المستعمر وواقعه الاستعماري معلنة أنّ المقاومة والصمود هما الطريق والهدف، حيث طورت مفهوم **سجن السجن**[255] في أغنية **استجواب**[256]:

وقد فتّشوا سجنَه
فلم يجدوا غير أنفسهم في القيود.

---

[253] "فلتسمع كل الدنيا"، http://cutt.us/aJqZ. (استرجع بتاريخ 7 آذار، 2016).

[254] ذاكرة المغلوبين، مصدر سابق، 230.

[255] للمزيد حول مفهوم سجن السجن، انظر رواية: عصمت منصور، السلك (رام الله: دار الرصيف، 2013).

[256] "استجواب"، http://cutt.us/0BJ1N. (استرجع بتاريخ 8 آذار، 2016).

ثم في مقطع آخر من أغنية **عن إنسان**[257] يتحدى الراوي السجّان إذ:

لا غرفة التوقيف باقية ولا زرد السلاسل.

وبذا يكون استيقاظ هوية الفلسطيني في هذا السياق تحديدًا، ليس أثرًا لهزيمة الفلسطيني فحسب وإنَّما يتعداه الى أثر الهزيمة التي تولد المقاومة كما تولّد المقاتل. وكما تقول أغنية **قتلي محض باطل**[258]:

طمئنوا كل مطاول: إنَّ قتلي محض باطل
فأنا باقٍ إلى ما شئت..أحيا وأقاتل!

4.6 استدراك

إنَّ إذاعة صوت فلسطين: صوت الثورة الفلسطينية وفرقة العاشقين هما جزء من مشروع فلسطيني سياسي وثقافي، لا يكتمل إلّا بتعريف نقيضه وهو المشروع الصهيوني. ويكمن دور الأغنية الفدائية التي كانت تبثُّها وتنتجها إذاعة صوت فلسطين في كونها وسيلة لإعادة تصور فلسطين والقضية الفلسطينية وقضية الفدائيين تحديدًا في صراعهم مع الحكومات العربية من جهة والعدو الصهيوني من جهة أخرى. وقد أبرزت الأغاني التي أنتجتها الإذاعة ملمحًا هامًّا من ملامح الهوية الفلسطينية التي أصبح الكفاح المسلح بعد النكبة إحدى ركائز تعريفها لذاتها وتعريف الآخر لها، فعكست حالة التعافي الجزئي الذي ألحقته انطلاقة الثورة الفلسطينية ومجموعة الفدائيين بالحالة الفلسطينية بعيد الهزيمة العربية الكبرى في العام 1967، كما عكست حالة الصراع الداخلي بين منظمة التحرير والحكومات العربية. هاتان الظاهرتان الثقافيتان أبرزتا، غنائيًا، شكل هذه المرحلة السياسية التي أثبتت أنَّ هيمنة السياسي على الثقافي أو مجاراته له لا يمكن الفصل بينهما في سياق توحيد مشروع التحرير الوطني قبالة مقاومة مشروع الاستعمار الصهيوني.

وفي المرحلة التالي وهي مرحلة الثمانينات وحتى توقيع أوسلو ظهرت عدّة تغييرات سياسية وعدّة ومشاريع ثقافية غنائية– جماعية وفردية كان لها دورها الهامّ في تشكيل روح المرحلة التاريخية والمساهمة في صنعها، وخاصّة أنّه قد ظهر خلالها مشاريع غنائية فردية ناقدة لسلوكيات منظمة التحرير.

---

[257] "عن إنسان"، http://cutt.us/YYs6 . (استرجع بتاريخ 8 آذار، 2016).

[258] "قتلي محض باطل"، http://cutt.us/RtuoN. (استرجع بتاريخ 8 آذار، 2016).

الفصل الخامس:

المشروع الوطني الفلسطيني في حاضنة منظمة التحرير: جماعيا وفرديا

1993_1982

5.1 بدء.....93

5.2 ألبوم الكلام المباح للعاشقين: "..والأغاني سلاح".....93

5.2.1 حصار بيروت: "اشهد يا عالم علينا وع بيروت".....94

5.2.2 شاتيلا وصبرا: صورة للمجزرة 96

5.2.3 اللباس العسكري: الثورة في رداء.....99

5.2.4 إنفصال فرقة العاشقين عن منظمة التحرير.....99

5.3 فرقة ناجي العلي: سجل غنائي للثورة الفلسطينية.....100

5.4 من داخل فلسطين: فرقة صابرين وألبوم دخان البراكين.....101

5.5 المشروع الثقافي الفردي: المثقف أو السلطة.....104

5.5.1 عبد الله حداد: مغني النقد السياسي اللاذع.....104

5.5.2 أغنية يويا: رواية أخرى للنكبة الفلسطينية.....108

5.6 أغاني الحجارة في انتفاضة العام 1987.....109

5.7 استدراك.....114

الفصل الخامس:
المشروع الوطني الفلسطيني في حاضنة منظمة التحرير: جماعيًا وفرديًا
1993_1982

5.1 بِدْء

شهدت فترة الحكم العسكري الصهيوني الممتدة من العام 1982 حتى العام 1993 أهم الأحداث التي ساهمت في التأثير على الهوية الفلسطينية في حاضنتها العربية. فشهد العام 1982 حصار بيروت وإخراج الفدائيين الفلسطينيين منها و مجزرتيْ صبرا وشاتيلا، وتبعه انشقاق حركة فتح في سوريا في العام 1983 وحرب المخيمات في العام 1985، بالإضافة إلى انتفاضة الحجارة في العام 1987. خلال هذه الأحداث السياسية كان نتاج الخط الثقافي في السياق الفلسطيني تحديدًا مواكبًا للحالة السياسية والتي انعكست في نتاج الأغنية السياسية، فتألقت خلال هذه الفترة أهم الفرق التي مرَّت على الساحة الفلسطينية، ومنها: فرقة العاشقين بعد حفلة عدن في العام 1983 وفرقة صابرين في القدس في العام 1980 وفرقة ناجي العلي في العام 1987 وفرقة العودة في العام 1987 وفرقة الجذور الفلسطينية في العام 1986.

كما وظهر الغناء السياسي الناقد في أغاني عبد الله حداد للحكومات والأنظمة العربية بالإضافة إلى أغاني مارسيل خليفة وأميمة خليل ومصطفى الكرد ومحمد هلال– أبو نسرين وفرقته ترشيحا و ويليام نصّار، وأغاني انتفاضة الحجارة في أغاني فرقة الفنون وفرقة بلدنا وثائر البرغوثي و وليد عبد السلام وجوليا بطرس وسناء موسى وأحمد قعبور وخالد الهبر، وغيرهم.

5.2. ألبوم الكلام المباح للعاشقين: ".. والأغاني سلاح"

غنَّت فرقة العاشقين ألبوم "الكلام المباح" في حفلة عدن الشهيرة عام 1983 بحضور القادة الفلسطينيين عن حركة فتح وعلى رأسهم ياسر عرفات، حيث كانت مناسبة الغناء والاحتفال المهيب إحياءً للذكرى الثامنة عشرة لانطلاقة حركة فتح. وقد شكَّل هذا الاحتفال نقلة كبيرة ونوعية في أغاني الفرقة وفي شهرتها وذيوعها على مستوى العالم عامة، والعالم العربي خاصة، حيث شهد هذا الحدث ذروة فرقة العاشقين وحمل داخله أيضًا إنطفاءة شعلتها. ولا شكَّ أنَّ الدور السياسي لمنظمة التحرير، الراعي الرسمي لهذه الفرقة كان كبيرًا في إكساب الفرقة هذا الدور الهام الذي أسند اليها في التعبير عن القضية السياسية غنائيًا، و خاصّة أنَّ حفلتها كانت بعد حرب بيروت في العام 1982 بعدة أشهر فقط حين عزمت الفرقة أمرها على غناء البوم خاص بحرب بيروت مطلع عام 1983 تسرد فيه روايتها حول الملحمة الحاصلة هناك[259].

[259] "ثنائية من العاشقين لفلسطين تغني"، http://cutt.us/x2zkK. (استرجع بتاريخ 1 آذار، 2016).

وفي هذا الألبوم ظهرت أغنية لغة العاشقين[260] التي اعتبرت في وقت لاحق نشيدًا رسميًا للفرقة، إذ تعلن الأغنية عن موقف الفرقة من الغناء ومن السياسة بعد أنْ نضجت واكتملت محاولاتها في التجريب، بالإضافة إلى غيرها من الأغاني، مثل: (معسكر أنصار و هبَّت النار والبارود غنّى وصبرا وشاتيلا و قامت القيامة بصور وشوارع المخيّم و وردة لجريح الثورة ويمشي على الجمر شبل) وغيرها.

5.2.1 حصار بيروت: "اشهد يا عالم علينا وع بيروت"

تعدّ أغنية **اشهد يا عالم علينا وع بيروت**[261] الأطول في ألبوم الكلام المباح، وربما في مجمل إنتاج فرقة العاشقين باستثناء المسرحيات الغنائية المطوّلَة /المغنّاة. وربما سبب استدعاء هذا الحشد من الأفكار وطولها نسبيًا هو تضمين الأغنية بالمشاهد المكثفة من حصار بيروت في العام 1982؛ إذ تبتدئ الأغنية/ الملحمة الغنائية بتمهيد لأجواء وظروف هذه الحرب التي اتَّخذت سمة الشعبية. تقول الأغنية:

اشْهَدْ يا عالَم علينا وعَ بَيْروتْ.. اشْهَدْ عَلْ حَرْبِ الشَعبيّةْ
والّلي ما شافْ من الغُربالْ يا بَيْروتْ.. أَعْمى بِعْيُونْ أَمْريكيّةْ

لم توفر حرب بيروت أي نقطة للوجود الفلسطيني وأصابتها بالغارات والحصار وخاصة في أكبر مخيمات لبنان مثل: الرشيدية؛ البرج الشمالي؛ النبطية؛ عين الحلوة؛ تل الزعتر؛ برج البراجنة؛ صبرا وشاتيلا؛ البدّاوي.[262] وحيث كانت المناطق الساحلية هي الأماكن الأكثر ملائمة للإنزال البحري أكان ذلك من الجانب الفلسطيني اللبناني_ أو من جانب العدو الصهيوني ومعاونيه من الكتائب اللبنانية، فإنَّها كانت الأماكن الأكثر عرضة للغارات والمواجهات المسلحة، مثل: قلعة شقيف؛ ومنطقة الزهراني والدامور وخلدة وشاطئ مخيم الرشيدية. ثم جاء حصار بيروت وما تبعه من غارات على برج الشمالي والمطار وحيَّ السلم وصحراء الشويفات والمطار وبرج البراجنة. وقد سجلت هذه المعركة تاريخًا لحرب مجنونة فاقت التصورات برعبها ودمويتها ومدتها الزمنية الطويلة[263].

وتروي الأغنية هذه الأحداث بما تستطيعه من معلومات يحتملها القالب الغنائي_ اللحني الذي لا يتيح ذكر الكثير من التفاصيل، ولكنها تقول معلوماتٍ عامة وهامة تعطي بدورها موجزًا عن حرب بيروت وصدام

---

[260] "لغة العاشقين"، http://cutt.us/WFJgu. (استرجع بتاريخ 10 آذار، 2016).

[261] "اشهد يا عالم علينا وع بيروت"، http://cutt.us/BYbR. (استرجع بتاريخ 10 آذار، 2016).

[262] محمود الناطور (ابو الطيب)، القاطع الثالث من زلزال بيروت (رام الله: دار الشيماء للنشر والتوزيع، 2007، ط 6) : 13.

[263] المصدر السابق، 246.

القوات الفلسطينية_ اللبنانية المشتركة الدامي مع العدو الصهيوني ومعاونيه. وهذا الصدام كما تخبر الأغنية، كان على جميع الجبهات البحرية والبرية والجوية، وخاصة المخيمات الفلسطينية بهدف القضاء عليها مثل مخيم الرشيدية وعين الحلوة والنبطية وشاتيلا وبرج البراجنة. بالإضافة إلى أماكن أخرى مثل: صور وقلعة شقيف والمتحف والجيّة والدامور وخلدة.. وغيرها.

وقد كانت قلعة شقيف من أوائل الأماكن التي تعرضت لقصف مدفعي صهيوني للتمكن من الفدائيين الذين تمركزوا فيها وذلك في بداية الحرب في 4 حزيران[264].

وبالطيّاراتْ أوّل غارَةْ يا بيْروتْ.. غارَة بَرِيّة وبَحْرِيّةْ
برج الشمالي والبَحْرِ يا بَيْروتْ.. صورِ الحرَّةْ والرَشيدِيّةْ
قَلْعِةْ شقيف اللي بْتِشْهَد يا بَيْروتْ عاللّي داسوا راسِ الجيّةْ
جَمَلِ المَحامِلْ شَعِبْنا يا بَيْروتْ.. بْعينِ الحِلوةْ والنَبَطِيّةْ
واحْنا ردّينا الآليّة يا بيْروتْ بِحْجارِة صيدا والجِيّةْ
تراب الدامور اللي بيشهد يا بيروت عالخساره الصهيونية
وبخلدة خلدنا الوحدة يا بيروت.. لبنانية فلسطينية
شاتيلا وبرج البراجنة يا بيروت وبالمتحف شافوا المنيّة

هنا، يختلط التاريخ بالجغرافيا، ويتّحدان معًا في ترابط أحدهما بالآخر. فالأغنية تمتلئ بحمولة المكان وهذا ليس عابرًا ولا عشوائيًا، حيث إنّ الأماكن تتجاوز الجغرافيا المجرَّدة الى التاريخ المتعلق بها. وفي هذه الأغنية تحديدًا فإنّ علاقة الأماكن المذكورة بالخط التاريخي يقول إنّ كل مكان فيها هو مكان لتواجد الفدائيين الفلسطينيين واللبنانيين وقواعدهم العسكرية التي شهدت صدامات دموية في ذلك الحين. فقد تمركزت قوات ال 17، القوات الخاصة بالقائد العام للثورة الفلسطينية للدفاع عن غالبية هذه المناطق المذكورة في الأغنية، بحيث توزعت السرية الثانية في الكتيبة الأولى من قوات ال 17 في المنطقة الجنوبية في خلدة والدامور[265]. في حين أنّ الكتيبة الثانية تمركزت في صيدا وامتدت مساحة المنطقة التي تغطيها من الجيّة وجيّة حتى مخيم المية ومية[266]، أمّا كتيبة المدفعية الثقيلة فقد استقرت في مخيم برج البراجنة[267]. بينما كان الخط الساحلي، مثل خلدة والناعمة والدامور والجيّة، محصنًا ومعززًا بالحراسة.[268] وهذه الأماكن كلها تحضر في الأغنية سريعًا، دونما التفات إلى

---

[264] معين الطاهر. "معركة قلعة شقيف.. روايتان"، **مجلة الدراسات الفلسطينية** (2015): 146_155.

[265] المصدر السابق، 56.

[266] المصدر السابق، 57.

[267] المصدر السابق، 62.

[268] المصدر السابق، 66.

سبب هذه الحضور، وإنَّما بالإشارة إلى أنَّها كلها أماكن شهدت صدامات ومعارك مع الفدائيين الفلسطيين واللبنانيين وأعدائهم.

وقد استمرت حصار بيروت لمدة 80 يومًا، امتدَّت منذ الرابع من شهر حزيران، حتى الثلاثين من شهر آب، وقد تخلَّلها حصار مدينة بيروت الشهير الذي ابتدأ في الرابع من تموز من نفس العام حتى الاتفاق على وقف إطلاق النار في 20 آب وبدء خروج القيادة الفلسطينية من بيروت وتفرقها في الدول العربية الأخرى في 22 آب. وفي خضَّم هذه الحرب الدامية والصمت العربي المستكين لم يكن هنالك من دعم ومؤازرة للفدائيين سوى أنفسهم ودعم الشعب اللبناني لهم. أما الدول العربية الأخرى فقد استكفت كما العادة، بالتعليق على الحدث لا المشاركة في صنعه.

تقول الأغنية:

ثَمانينْ يومْ ماسْمِعْناشْ يا بَيْروتْ.. غيرِ الهِمّةْ الإذاعيّةْ
بالصُوتْ كانوا مَعانا يا بيْروت.. والصُورةْ ذابَتْ في الميّةْ

5.2.2 شاتيلا وصبرا: صورة للمجزرة

لقد ارتكبت الفظائع المهولة في مجزرة مخيم شاتيلا ومحيط منطقة صبرا في لبنان على مدي يومين متتاليين بتاريخ 16 و 17 و 18 أيلول من العام 1982 وذلك بعد إخراج منظمة التحرير من لبنان بعد حصار بيروت الطويل والمضني[269]. تؤرخ أغنية **صبرا وشاتيلا**[270] لهذا الحدث وتعطي الانطباع للمستمع بأسطورية الصمود ومأساة المجزرة. يبتدئ محمد هباش دوره بالتقديم للأغنية ولموضوعها، وهي مقدمة تتساوى مع متن الاغنية الجماعية، فيقول:

لَها الدّار إرجَعُوا.. هَالْدّار بِتْنادي
وْرِيحِ الليلْ عَمْ تِصْفُرْ عَلَى الوَادي
مَنِ الإجْرِينْ والإيدينْ..
مِنِ الدَمّ اللّي غَطّى البابْ والشَّارِعْ
مِنِ المُوتْ اللي هدّ الأَرضْ في يُومينْ
مِنِ جْرُوحِي لَكُلِ النَاسْ مْنْ الإحْساسْ
ما في حِجّةْ لِلأَطْرَشْ ولا السَامِعْ

[269] بيان نويهض حوت، صبرا وشاتيلا: أيلول 1982 (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2003).

[270] "صبرا وشاتيلا"، http://cutt.us/Qkdzf . (استرجع بتاريخ 10 آذار، 2016).

ما في حِجّةْ للّي ما طِلِعْلُوا صُوتْ
لأنُّه المَجْزَرَه بِتْهزّ حَتّى المُوتْ
وشاتيلا وصَبرا فتّحوا في عَصِرنا جُرحِينْ

هذا التقديم يعطي ملخصًّا موحيًا بالمجزرة الدموية الحاصلة في صبرا وشاتيلا في ثلاثة أيام فقط، وخاصَّة حين كانت مداهمة الجيش الصهيوني وميليشيا الكتائب اللبنانية للمنطقتين في ليل الخميس في السادس عشر من أيلول لعام 1982 واليومين التاليين له بعد أن استعدت قوات الكتائب والعدو الصهيوني لغزو المنطقتيْن، وأخذتا احتياطاتهما باستكشاف المنطقتين في صباح الخميس وسؤال المارة والسكان عن مكان الملاجئ، والذي كان استعدادًا تحضيريًا لتنفيذ المجزرة الدامية والمرعبة[271].

وفي جملة "من الإجرين والإيدين.. من الدم اللي غطّى الباب والشارع" استرداد لصورة المجزرة حيث التفظيع والتنكيل بجثث الفلسطينيين واللبنانيين وتقطيع أصابع بعضها والتفظيع بالبعض الآخر دونما تفريق بين كبير وصغير[272]. وتواصل الاغنية رسالتها المصورة وكأنها ترسم صورة للمجزرة بعناية، حيث أنَّه لم يتبق من المجزرة سوى صورها التي استطاع الإعلام الغربي الحصول عليها بعد الدخول إلى المخيم بعد المجزرة مباشرة. تقول:

أَنْقاضُ شاتيلا، مرّت بِنَا فَجْرا
والرِيحُ في صَبرْا، تُطْفِي القَنادِيلا
يا طارقينَ البابْ، لَنْ نَفْتَحَ الآنا
قَدْ سَافَرَ الأحْبابْ وكانَ مَا كانا
ليلٌ وَسَفّاحُونْ والكَوكَبُ اهتزّا

وإنْ كانت الصورة مهما بلغت دقتها لا تلتقط رائحة الدم ولا الجثث[273] ولا يمكنها أن تشعر المستمع ولا الرائي بألم الضحية، فإنَّ الأغنية بكلماتها ولحنها لا تفعل ذلك أيضًا، ولكنها كما الصورة يمكنها أنْ تقرَّب ما حصل وتعطي سردًا سريعاً لرواية الراحلين الذين لم يتح لهم ليرووا روايتهم. فهي تخبر عن المجزرة وعن ترحيل الفدائيين الفلسطينيين من لبنان واستغلال ميليشيا الكتائب والعدو الصهيوني لذلك، وخاصة في ساعات الليل بقولها: قد سافر الأحباب وكان ما كانا.

---

[271] بيان نويهض حوت، مصدر سابق، 82.

[272] جان جينيه، "أربع ساعات في شاتيلا"، ترجمة محمد برادة. **الكرمل**، العدد السابع (1983): 146- 172.

[273] المصدر السابق، 148.

وفي شهادة إيلان هاليفي عن المجزرة يشير إلى أنّها تمّت بعد أن نزع كل سلاح من بيروت الغربية، وبعد إذ طمأن العدو الصهيوني الفدائيين الفلسطينيين ومنظمة التحرير، المغادرين بيروت على متن سفينة إغريقية بأنّه لن يتم أي غزو لبيروت بعد خروجهم منها، وبأن العائلات الفلسطينية واللبنانية ستكون بأمان.

وبطبيعة الحالة فإنّ هذا الاطمئنان كان وهمًا وكانت المجزرة تنتظر على عتبات المخيم، وكان ذلك استعدادًا وتجهيزًا للقضاء على ما تبقى من الوجود الفلسطيني في لبنان، وحصلت حينها مجزرة مخيم شاتيلا وحيّ صبرا، مثلها مثل المجازر والمذابح التي حلّت من قبل بالوجود الفلسطيني في لبنان، مثل: مجزرة النبطية وتل الزعتر وحي الكرنتينا وغيرها. ونتيجة لذلك فقد غنت العاشقين في هذا الألبوم أغنية **شوارع المخيم**[274] وفيها توصيف غير مباشر للمجازر التي شهدها المخيمات الفلسطينية، وذلك بالتركيز على القيمة الاعلى المتناتجة عن هذه المجازر وهي الشهادة، والشهيد[275]. وقد رمزت الأغنية إلى كل المخيمات الفلسطينية التي شهدت مواجهات دامية ومجازر من قبل العدو الصهيوني وأعوانه من الكتائب اللبنانية. وفي تقديم محمد هباش للأغنية في دور الراوي، قبيل بدء الغناء، يعلن بوضوح وكأنه يثبّت قرارًا وموقفًا للفدائي الفلسطيني تجاه وجوب استمرار الثورة الفلسطينية، إذ تقول المقدمة:

قَراري سِمْعَتُهْ الدِنْيا طوال سنين
عَلى دَرْبِ الفِدائيّين مَشينا العامْ بَعْدِ العامْ
مَشينا وَالدَربْ أَلْغامْ
مَشينا عَلْ حَفا.. عَلْ شوكْ والسِكّينْ
وْما مِنْكِرِشْ إنُّهْ الشُوكْ أَذَانا..
والسِكّينْ دَمّانا..
وْما مْنْكِرِشْ.. إنّه بْنِبْكي عَلْ شُهَدا
وْما تْرُدِّشْ عَلى البُعَدا.. هَدُولْ اللّي بْيِدَّعُوا وْبِيْزايْدوا عَلْ دَمْ والإيّامْ

وهذا الإعلان في الأغنية يختزل الموقف الفدائي الفلسطيني من الثورة واستمرارها، وفيها تظهر صورة الفدائي بالكيفية المتخيلة التي ترسمها المخيلة الحالمة بأنه بطل لا يقبل بالهزيمة[276]. والأغنية كذلك تثبت موقفًا صارمًا لصورة الفدائي المتخيلة وفي نفس الوقت تزيل الأسطورة عنها، إذ: **وْما مْنْكِرِشْ إنّه بْنِبْكي عَلْ شُهَدا**. وهنا

---

[274] "شوارع المخيم"، http://cutt.us/enksO. (استرجع بتاريخ 10 آذار، 2016).

[275] إيلان هاليفي، إسرائيل من الإرهاب إلى مجازر الدولة، ترجمة منى عبد الله (بيروت: مؤسسة الابحاث العربية، 1985).

[276] عبد الرحيم الشيخ، "تحولات البطولة في الخطاب الثقافي الفلسطيني، ج 2"، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، عدد 97 (2014): 100_118.

فيها أنسنة للبطل فهو يبكي ويتعب ورغم ذلك يواصل طريقه. وتحديد مفهوم "الشهيد" مقصود ففيه إشارة إلى قيمة الموت المقدّس حيث يمنح الموت فيه قدسية عالية، ليس من أجل ذاته حيث إنّ: **الموت مش غيّة،** ولكن قيمته عالية.

5.2.3 اللباس العسكري: الثورة في رداء

ظهرت فرقة العاشقين منذ ألبوم الكلام المباح باللباس العسكري واستمرت بالظهور فيه في غالبية عروضها وتقديمها. وهذا اللباس الكاكي، شبيه اللباس الذي اعتاد لبسه الرئيس الفلسطيني الشهيد ياسر عرفات منذ شبابه وانخراطه في الثورة الفلسطينية وحتى وفاته. وهذا اللباس يعدُّ رمزًا للفدائي وللثورة الفلسطينية. وكأن الزيّ بذاته بمجرد لبسه يحيل إلى فاعلية دوره، ويشغل الخيال بمقاربات خاصة تتعلق به.

يمثل اللباس بشكل عام رمزًا لشيء ما وتمثيلًا له، وهذا الرمز في حالة الرداء العسكري يمثل رمزًا إيديولوجيا و رأسمالًا رمزيًا يظهر علاقات سيطرة ما وإحساسًا داخليًا بالقوة التي يمثلها وبالسلطة المعنوية التي يمنحها للفرد الذي يرتديه. ورداء فرقة العاشقين لهذا الزيّ تحديدًا وانطلاقًا من حفلة عدن لم يأت مصادفة وإنَّما تشبّهًا برداء الفدائي الفلسطيني في ميدان المواجهة مع العدو. فلم تكن الفرقة منذ تأسيسها وحتى حفلة عدن تظهر بالزيّ العسكري بل كانت تظهر بالزيّ المدني (البدلة الرسمية الرمادية للرجال، والثوب المطرّز للفتيات). ولكن بعد ظهور الفرقة في حفلة عدن بالزيَّ العسكري فرض على الفرقة جميعها (مغنين وراقصين) ترتيبًا خاصًّا وهي اقتران لباسها بلباس الفدائيين العسكري، كما لو كانت الفرقة الغنائية إحدى فروع قوّات الثورة.

5.2.4 إنفصال فرقة العاشقين عن منظمة التحرير

بعد العام 1983 أعلنت الفرقة عن انفصالها عن دائرة الإعلام والثقافة التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية في دمشق، نتيجة لبعض المضايقات الإدارية وغير الإدارية من قبل الدائرة. وحسب حسين نازك فإنّ سبب الانفصال لم يكن بسبب سياسي بل كان بسبب بعض المنتفعين والأمور الإدارية التي ضايقت عمل الفرقة[277].

لا يمكن الجزم بالدقة بنهاية لفرقة العاشقين، ولا تحديد أسباب ضعفها بعد نجاحها الباهر وذيوع أغانيها السريع، لكنما مجموعة من العوامل تجتمع معًا في خلق هذه الفجوة في مسيرة الفرقة، ومنها: انشقاق أبو موسى عن يمين حركة فتح؛ انفصال فرقة العاشقين، رسمياً ونهائيًا عن دائرة الإعلام والثقافة في المنظمة؛ مناصرة سوريا لانشقاق أبو موسى ومغادرة أنصار أبو عمار سوريا، ورحيل ملحن الفرقة الموسيقار حسين نازك. هذا على

[277] ثنائية من العاشقين لفلسطين تغني، مصدر سابق.

المستوى الداخلي. أما على المستوى الخارجي وربما كان المسبب الرئيسي، هو اندلاع انتفاضة العام 1987 وانتقال ثقل الحركة النضالية والانتباه السياسي إلى داخل الأراضي المحتلة لا الشتات والمنفى العربي رغم أنَّ الفرقة استمرت بتأدية عروض ناجحة وشهيرة لها، مثل حفلة الكويت في العام 1984 وحفلة عمّان في العام 1989 وحفلات أخرى.

5.3 فرقة ناجي العلي: سجل غنائي للثورة الفلسطينية

يعتبر ابراهيم صالح (أبو عرب) أحد أهم المغنين الفلسطينيين الذين لهم باع طويل في الغناء للثورة الفلسطينية والتغني بها، وتعتبر أغانيه سجلًا ثقافيًا وإرثًا غنائيًا هامًّا تركز كله حول الايقونات والمفاهيم المتعلقة بالوطن والعودة والتمسك بالأرض وتحريرها وشهدائها والعمليات الفدائية التي نفذت ضد المحتل. ولقد نذر أبو عرب حياته ومشاريعه الغنائية للغناء للوطن فوصل عدد الأغاني التي غنّاها إلى ما يزيد عن 334 أغنية من تأليفه وتلحينه وغنائه[278]. ينحدر أبو عرب من قرية الشجرة في الشمال الفلسطيني المحتل، وقد رحل بعد النكبة إلى حمص وانخرط في شبابه ومنذ العام 1977 بالغناء للثورة في إذاعة صوت فلسطين التي كانت تذيع بشكل أساسي من بيروت ومن موقع القيادة الفلسطينية في حي الفاكهاني تحديدًا [279]. ومن ثمَّ فقد أنشأ فرقة غنائية اسمها (فلسطين للتراث الشعبي) تحوَّل اسمها لاحقًا وبعد استشهاد ناجي العلي في العام 1987 إلى (فرقة ناجي العلي)، وقد سجلت أغنيات هائلة ومتنوعة بين الغناء للوطن المفقود والغناء الحماسي والتعبوي الثوري والتغني للأرض والعودة لها. بعد ذلك ولقلّة الإمكانيات الماديّة تحوَّل أبو عرب للغناء المنفرد ولكنَّه حافظ على نفس الوتيرة والطابع الغنائي الثوري[280]. ومن هذه الأغاني: (شعب الأرض المحتلة و يا طير الطاير و درب الثوار و صاح البارود و ما بتوقف زحف الثوار و للطفل يقاتل بالحجر و درب الثار).

وقد حرص أبو عرب على الغناء لفلسطين التاريخية جميعها وشكلت أغانيه مرجعًا جغرافيًا غنيًا لكامل ترابها المستعمر. ففي أغنية **يا طير الطاير** يغني لكامل التراب الفلسطيني ويذكر فيها أسماء عدد كبير من المدن والقرى الفلسطينية المحتلة داخل أراضي العام 1948 في "هندسة فلسطينية مضادة"[281] للقرى والمدن الفلسطينية التي يسعى الاستعمار الى الاستحواذ عليها وعلى هويتها وإلغاء أي ملمح فلسطيني عربي فيها.

---

[278] "مقابلة أبو عرب مع تلفزيون الفجر الجديد"، http://cutt.us/Yaqf . (استرجع بتاريخ 25 آذار، 2016).

[279] للمزيد انظر الفصل الرابع، المحور الأول الذي تحدث عن إذاعة صوت العاصفة.

[281] هذه الفكرة مستمدة من عبد الرحيم الشيخ في بحثه قريب النشر والمعنون باسم "الهندسة اللغوية الفلسطينية المضادَّة لأسماء الأمكنة في المخيال الثقافي الفلسطيني"، وهو جزء من كتابه (متلازمة كولومبوس) الذي سيصدر قريبًا عن مؤسسة الدراسات الفلسطينية.

تقول الأغنية[282]:

يا طير الطاير رفّ الجنحانِ	سلّم عَ بلادي وعَلى أوطاني
سلِّم عا عكّا وصفد كنعاني	سلّم ترشيحا و عين الزيتونا
سلِّم عا لوبية و عا طبرية	سلِّم ع الشجرة و ع العبيديّة
يا كفر كنّة النسمة القوية	مَ حْلا نَسماتك بين الزيتونا

لم يتأثر مشروع أبو عرب الغنائي بمشروع التسوية السلمية الرسمي والذي تبنَّته منظمة التحرير منذ منتصف الثمانينات، وتجلّيه في أوضح صوره وأقساها في اتفاقية أوسلو عام 1993. وقد تميز أسلوبه الغنائي بأنّه ينطلق من التراث الشعبي الغنائي الفلسطيني كأرضية لحنية لغالب أغانيه، فهو يغني مواويل العتابا والدلعونا والميجانا وغيرها وينوّع من مضامينها.

5.4 من داخل فلسطين: فرقة صابرين وألبوم دخان البراكين

تعدّ فرقة صابرين من أشهر الفرق الفلسطينية التي ابتدأت الغناء منذ عام 1980 من القدس وذاعت شهرتها في الثمانينات وخاصة بعد عرضها ألبومها الشهير دخان البراكين. وكاميليا جبران، ابنة صانع وعازف العود إلياس جبران من قرية الرامة في الجليل المحتل، هي المغنية الرئيسية فيها منذ العام 1982، بينما اختصَّ سعيد مراد بتلحين أغاني الفرقة وإدارة شؤونها، بالإضافة إلى مجموعة من العازفين المتنوعين، مثل عودة ترجمان وعيسى فرّاج وجمال مغربي[283].

ولا يمكن إغفال أنَّ فرقة صابرين في فترة الثمانينات ابتدأت تجربتها من داخل الأرض المحتلة ومنها انطلقت منها إلى العالم العربي والعالم بشكل أوسع. وهذا ما يمنحها التمييز عن غيرها من الفرق الشهيرة التي اشتهرت بالفن الثوري في فترة الثمانينات مثل فرقة العاشقين وفرقة ترشيحا وفرقة جذور العاشقين، وغيرهن. وهذا ما قادها بالضرورة وإلى حد ما إلى التعبير عن ملامح هذه المرحلة التاريخية انطلاقًا من تجربة أهل الأرض المحتلة ولذلك كان طابع المقاومة الصمود والتمسك بالأرض طاغيًا إلى حدٍّ كبير عملها. وهذا ما يمكّن من قراءة التاريخ وتتبع مراحله من خلال الأغنية، كما ويمكّن من إدراك وفهم الأغنية من خلال ربطها بسياقها التاريخي على اعتبار أن الأغنية إحدى أنماط التعبير الثقافي[284].

---

[282] نجيب صبري يعاقبة، حُداء وأغاني الثوار: شاعر الثورة الفلسطينية: إبراهيم صالح- أبو عرب (رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية،2013): 175.

[283] "حوار مع كاميليا جبران، الجزء 2"، http://cutt.us/fawh. (استرجع بتاريخ 4 أبريل، 2016).

[284] Muslih Kananeh. "Introduction: Do Palestinian Musicians Play Music Or Politics?". In Palestinian Music And Song: Expression And Resistance Since 1900. Edits Moslih Kanaaneh. (Indiana: Indiana University Press, Blooming and Indianapolis, 2013): 2.

وتتلخص حصيلة أغاني الفرقة في عدة ألبومات، هي: دخان البراكين في العام 1984، وموت النبي في العام 1987، و جاي الحمام في العام 1994 و على فين في العام 2000 وغيرها. و قد لحّنت وغنّت الفرقة وخاصة في ألبومها الأول قصائد المقاومة التي كتبها ما اصطلح على تسميتهم حينها ب "شعراء المقاومة" الفلسطينيين، من أمثال محمود درويش وسميح القاسم وفدوى طوقان وتوفيق زياد وغيرهم.

ويضم ألبوم دخان البراكين الصادر في العام 1984 حوالي عشر أغانٍ عبَّرت في مجملها العام عن الحالة الفلسطينية تحت الاحتلال، وهي: (اشربو (موسيقى)؛ جبينة؛ الفاتحة؛ تمليلة أم؛ حب على الطريقة الفلسطينية[285]؛ دخان البراكين؛ عن الأمنيات[286]؛ عن إنسان[287]). وهذه التجربة الغنائية شكلت حالة وطنية نضالية عامة لا تقتصر على حزب أو فئة معينة، فكان الفلسطينيون على اختلاف مشاربهم الفكرية وتوجهاتهم يخضعون لذات الحكم العسكري الصهيوني والذي ضيق الخناق العيشي والإداري على الفلسطينيين في الاراضي المحتلة في العام 1967، في الوقت الذي كانت فيه إدارة شؤون الفلسطينيين الداخلية تدار من قبل روابط القرى وعملائهم والتي أسستها السلطات الصهيونية في العام 1978، وهذا ما جعل سنوات الثمانينات بعد إخراج منظمة التحرير من لبنان و قبل انتفاضة العام 1987 بشكل خاصّ، سنوات عجاف على كل المستويات الفلسطينية الداخلية[288].

وفي مثل هذه الحالة العامة من الضغط المولّد للانفجار في الأراضي المحتلة فإنّ الأغنية اصبحت بموضع بمثابة متنفس يعبر فيها المقهور عن وضعه وظرفة المعيش، وفي أحيان أخرى يكون الغناء من الطرف المقهور بمثابة طريقة تمكنّه من تجاوز حالة القهر التي يعيشها، وعن ذلك تقول أغنية **اشربوا**[289] :

بعضُ الأغاني صرخةٌ لا تطرِبُ
فإذا استفزّتكم أغانيّ أغضبوا
يا منشئينَ على خرائبَ مَنْزِلي
تحت الخرائب نقمة تتقلّبُ

---

[285] "حب على الطريقة الفلسطينية"، http://cutt.us/nq2Nu. (استرجع بتاريخ 3 نيسان، 2016). كلمات عبد اللطيف عقل.

[286] "عن الأمنيات"، http://cutt.us/oYdWM . (استرجع بتاريخ 3 نيسان، 2016). كلمات محمود درويش.

[287] "عن إنسان"، http://cutt.us/TiLlH. (استرجع بتاريخ 3 نيسان، 2016). كلمات محمود درويش، وغناء كاميليا جبران.

[288] عدنان عمرو، "الواقع الإداري والمالي للمجالس القروية والقرى تحت الاحتلال الإسرائيلي"، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، عدد 11 (1992): 43.

[289] "اشربوا"، http://cutt.us/XUZ1R. (استرجع بتاريخ 1 ابريل، 2016). كلمات سميح القاسم.

***

أمشي وأعطي الدرب ما يتطلّبُ
هذا أنا أسْرجتُ كلَّ متاعبي
ودمي على كفّي يغنّي فاشربوا

والأغنية كما تصفها مغنية الفرقة الرئيسية سابقًا، كاميليا جبران، بأنَّها " عمل نضالي يومي تحت الاحتلال والأوضاع الاقتصادية الصعبة"[290]، وعلى ذلك فهي تخلق حالة جمعية موحدة للفلسطينيين المستعمرين والجماعات الأخرى التي تعيش نفس التجربة أو تجربة شبيهة في البلاد المستعمرة الأخرى.

وقد مثّل ألبوم دخان البراكين حالة صمود بحالها، وتحدٍّ للعدو الصهيوني، وخاصة أنَّه أُنتجَ من داخل الأرض المحتلة نفسها. وشمل أيضًا أغنية (الفاتحة)[291]، من كلمات الشاعر عبد العزيز المقالح، والتي تعبَّر عن حالة الفلسطيني وانتظاره الدائم للعودة وتحرير الأرض أكان ذلك في المنفى أو في الأرض المحتلة التي تنتظر تحريرها. هذا إضافة إلى أغنية **دخان البراكين**[292]، التي تلخصّ المشهد المتفجّر للأرض المحتلة في الثمانينات إلى الحالة المتفجرة التي عاشها الفلسطينيون في فترة الثمانينيات. تحكي الأغنية كما تبدأ مقالتها، بالإعلان عن الحكاية الجمعية الفلسطينية وحالة الفقد والانتظار التي أصيبت بهما منذ عام النكبة، ملخصة بذلك حكاية اللاجئ وحكاية الارض المحتلة والبيوت المعشوشبة التي لا تزال تنتظر عودة أصحابها.

إِحْكي للعالم.. احْكيلَهْ
عن بيتٍ كسروا قنديلَهْ
عن فأسٍ قتلتْ زنبقَةً
وحريقٍ أوْدى بِجَديلَهْ
إِحْكي عن شاةٍ لم تُحلَبْ
عن عَجْنةِ أُمَّ ما خُبِزَتْ
عن سطحٍ طينيٍّ أَعْشَبْ
إِحْكي للعالَمِ إِحْكيلَهْ

[290] "عشر محطات في قافلة كاميليا جبران"، http://cutt.us/zGPE. (استرجع بتاريخ 1 نيسان، 2016).
[291]"الفاتحة"، http://cutt.us/C46EO . (استرجع بتاريخ 3 نيسان، 2016).
[292] "دخان البراكين"، http://cutt.us/N9URy. (استرجع بتاريخ 3 نيسان، 2016).

5.5 المشروع الثقافي الفردي: المثقف أو السلطة

ظهرت في مرحلة الثمانينات وما قبل أوسلو مجموعة كبيرة من المشاريع الغنائية الفردية التي عبَّرت بأغانيها عن طبيعة الظرف التاريخي الذي تمر به القضية الفلسطينية. ولكوْن المشاريع الفردية ذات حرية أكبر في اتخاذ القرارات ورسم السياسات الخاصة بها بمعزل عن قيود الدعم والتمويل التي تواجه المشاريع الفردية، فإنّها كسبت حرية أكبر في التعبير ونقد السياسات الرسمية والسلطوية. ومن هذه النماذج الفردية ظهر عبد الله حدّاد بأغانيه العديدة، ومحمد هلال- أبو نسرين، وغيرهما.

5.5.1 عبد الله حدّاد: مغني النقد السياسي اللاذع

يُعدّ المغني الفلسطيني عبد الله حداد، من أهم مغنّي النقد السياسي الذي اعتبر الأغنية مساحته للتعبير عن رفضه للممارسات السلطوية السياسية في الوطن العربي عامة والوضع الفلسطيني على نحو أكثر تحديدًا. كانت حفلة عدن من أشهر الحفلات التي قدمت عبد الله حداد وشكلت مرحلة هامّة على صعيد غنائه وشهرته، رغم أنّه بقي مهمَّشًا. وما يميز أغانيه هو الحسّ النقدي الاحتجاجي الطاغي للسياسات الرسمية السلطوية، وخاصَّة أغنيته المسمَّاة التكتيك العربي[293] والتي يسخر فيها من السلطات العربية ومنظمة التحرير الفلسطينية التي أخضعتها السياسة الدبلوماسية للتنازل عن أهم البنود التي تشكّل قلب وجوهر الصراع الفلسطيني_ الصهيوني في الميثاق الوطني الفلسطيني؛ وهي عودة اللاجئين والكفاح المسلح كطريق لتحرير فلسطين.

ويقرن حدّاد نقده الحادّ بالفكاهة الجادّة كما في أغاني مواطنه نوح إبراهيم في فترة الانتداب البريطاني[294] وهو ينطلق بذلك من واقع القهر المعيش مستخدمًا أسلوب التهكم في التعبير عنه. ومن أغانيه: (التكتيك العربي؛ الفيزا؛ أنا ابن الأرض؛ اللهم اللهم ابعث للأعادي حمّة؛ ياسر شفته ببيروت[295]؛ لبنيلك ع كتف القمر بيت؛ تزحلقت في البانيو؛ يا مرايتي؛ يا مهرتي؛ أميركا مش أميركا[296]؛ يا حسرة عل قهوة؛ صرخت عبلة؛ خربت الميزانية؛ لعبة السياسة؛ البيان؛ عندي حمار؛ تذكري يا وضحة؛ إيه والله.. أحباب الله؛ يا نَبينا). وكلُّها على اختلاف موضوعاتها تشترك في كونها ذات خط راديكالي ونقيض لما هو سائد في تردَّيات الساحة السياسية والاجتماعية وخاصة في المجتمعات العربية الاستعمارية وما بعد الاستعمارية، وفيها أيضًا نقد اجتماعي وثقافي لا يفارقه التندر للوضع الراكد في الوطن العربي ومحاولة بيان مواضع الضعف والتوتر فيه.

---

[293] "التكتيك العربي"، http://cutt.us/E4aPE. (استرجع بتاريخ 1آذار، 2016).

[294] للمزيد انظر: الفصل الثاني.

[295] "ياسر شفته ببيروت"، http://cutt.us/RUw3G . (استرجع بتاريخ 1آذار، 2016).

[296] "أميركا مش أميركا.. أميركا إسرائيل"، http://cutt.us/kVag. (استرجع بتاريخ 20 آذار، 2016).

وقد ابتدأ حداد مشواره الفني عن طريق الغناء المرافق لعزف العود في الإذاعات السورية، ومن ثمّ شارك مع فرقة من المسرحيين في عمل إسكتشات مسرحية وراقصة وأسماها: فرقة حداد للفنون الشعبية. وقد مثّل حدّاد في عدة مسلسلات درامية وكرتونية، ودرَّب في عدد من المراكز التعليمية للأيتام في مركز إسعاد الطفولة، ومركز الصمود في بيروت وغيرها من الأماكن، وأسس معهم فرقة أسماها زهرة المدائن، كان هو ملحن أغانيها وكاتبها[297]، لكن وبعد العام 1982 بدأ الغناء بشكل منفرد مع العزف على العود.

وشغل نقد السياسات العربية فكريًا واجتماعيًا وسياسيًا حيزًا كبيرًا في أغاني عبد الله حداد، وخاصَّة ما يتعلق بموقفها تجاه القضية الفلسطينية. و أغنية **فيزا**[298] من هذه الأغاني التي اتخذت طابعًا حادًا في النقد كانت وقد علّقت على قوانين الدول العربية الصارمة أمام دخول المسافرين الفلسطينيين إليها، ورفض دخولهم غالبًا، وقبوله في أحسن الأحوال بتأشيرات دخول خاصّة. وتستخدم الأغنية نمط الحوار بين الفرد وبين الحكومات، على النحو التالي:

_دَخّلْني عَ بَلَدي
_هاتْ فيزا..
_مَهو بَلَدَكْ بَلَدي..
_هاتْ فيزا
_دَخِلّني عَ أَرْضي ..
_هاتْ فيزا
_دَخَّلْني عَ أَرْضي.. مَهو أَرْضَكْ أَرْضي
لُغَتَكْ لُغَتي دِينَكْ دِيني
كُلُّهْ لَأنّي فَلَسْطيني
اللهْ لا يِجْبُر خاطْرَكْ!

فالمسافر الفلسطيني إذا ما أراد السفر إلى أي دولة عربية فهو يحتاج إلى جواز سفر وتأشيرات وترتيبات قانونية محددة، وخاصّة أمام المسافر الفلسطيني اللاجئ الذي منع من دخول الدول العربية إلا بجواز سفر /فيزا فلم تكن وثيقة السفر التي كانت تمنح للاجئ الفلسطيني تمكّنه من الدخول إلى الدول العربية المجاورة غير الدولة المضيفة، وإنْ غادر فلا يسمح له بالعودة. وهذا في الوقت الذي كان الفلسطيني من الضفة الغربية يحمل جواز سفر

[297] للمزيد انظر المقابلة الصحفية مع ابنة الفنان عبد الله حداد على التلفزيون الدنماركي، "الحلقة الحادية والعشرون من برنامج Palestine Club الدنمارك، عبد الله حداد"، http://cutt.us/WDs . (استرجع بتاريخ 5 آذار، 2016).

[298] "الفيزا"، http://cutt.us/Nwg0Y . (استرجع بتاريخ 5 آذار، 2016).

أردنيّ قبل إنشاء السلطة الفلسطينية، وكان الفلسطيني من قطاع غزة يحمل وثيقة سفر مصرية، لا تمكّنه حتى من السفر إلى أيّ مكان غير السودان إلا بتأشيرة دخول.

ولم يتوقف حدّاد عند نقد الذات العربية على صعيدها الداخل في علاقتها مع القضية الفلسطينية وموقف الحكومات العربية تجاهها، بل نقد أيضًا الاستيهامات التي يتخيلها العربي الشرقي حول نظيره الغربي في المجتمعات الأوروبية المختلفة الغرب والإعجابات التي يكنها له. فقد تعمقت عقدة النقص لدى العربي المفتون بالغرب ونمط عيشته ومأكله ولباسه وأبسط ما يدور حوله، وما ذلك الا تكريس "للوعي الشقي" كما وصفه هيغل، حين يحاول المستعمَر المهزوم جاهدًا أن يتشبَّه بمستعمِره وأنْ يكون نسخة منه. وحول ذلك يقول حدّاد ناقدًا في أغنية **تذكري يا وضحة**[299]:

كِيفْ يا وَضْحَةْ صارْ إِسْمِكْ جُورْجْيا؟

وكذلك الحال في أغنية **الدلعونا**[300]، حيث يقول:

ضاعَتْ إمّنا بِواشِنْطُنْ وِبموسْكو تاهْ أَبونا

وعلى صعيد آخر فإنَّ حدّاد وإنْ كان ينقد الوضع العربي فإنَّه يركز نقده على الجانب الفلسطيني ومآلات الثورة المترديّة من ثورة تحريرية إلى ثروة حريرية، نتيجة تلدخل الدول الـــأجنبية في منظمة التحرير وأحزابها المختلفة. يقول حداد ساخرًا في أغنية **خربت الميزانية**[301] من التحولات البيروقراطية التي ألَّمتْ بمنظمة التحرير وخاصة في فترة السبعينات والثمانينات، والتي أدَّت إلى فتق في نسيج الثورة التحرير الفلسطينية التي تحولت بسبب الدعم الأجنبي عن همَّ التحرير والنضال الوطني إلى همّ من نوع آخر هو جباية الأموال وتكديس الثروات. يقول مطلع الأغنية:

تَذاكِرْ، مَهَمّاتْ، فنادِق، سَيّاراتْ
تِلِفوناتْ، نَثْرياتْ
مَصْروفاتْ: رَسْميّة وخُصوصِيِّةْ
واِتْقَشَّفُوا يا غَلابا خِرِبَتْ الميزانِيِّةْ

[299] للمزيد انظر مجموعة من أغاني عبد الله حداد، http://cutt.us/BzuyH . (استرجع بتاريخ 16 آذار، 2016).
[300] "الدلعونا"، http://cutt.us/ennps. (استرجع بتاريخ 20 آذار، 2016).
[301] "خربت الميزانية"، http://cutt.us/bCyt. (استرجع بتاريخ 20 آذار، 2016).

***

سارِقْ الخَبز اقطَعُوا إيدُهْ!
مستاهِلْ ... بَهْدَلْ الحَراميِّهْ!
واتْقَشَّفوا يا غَلابا خِرْبَتْ الميزانِيِّهْ

تسترسل الأغنية بنقد دائرة الإعلام والتوجيه والتعبئة في منظمة التحرير والتي بدأ الضعف والترهل يسري فيها بعد الخروج من بيروت وتعمّق الانقسامات الداخلية في حركة فتح والأحزاب السياسية المختلفة، وخاصّة بعد الصراع مع سوريا. وقد نتج عن ذلك زيادة البرقرطة في مؤسسات منظمة التحرير أكان ذلك على مستوى منظمة التحرير وكوادرها القيادية في الشتات أو على مستوى القيادة الفلسطينية في داخل الأرض المحتلة التي كانت تستعد لإقامة الحكم الذاتي[302]. وتكمل الأغنية خطابها حول التراجع الذي أصاب دائرة الإعلام والتوجيه التابعة لمنظمة التحرير، وخاصّة أنَّه كان من نتائج الكفاح المسلح الفلسطيني أنْ سعت منظمة التحرير إلى بناء دولة فلسطينية. ولذلك فقد زاد عدد المكاتب التابعة لمنظمة التحرير وخدماتها شبه الحكومية والاجتماعية للجماهير وتمويلها وكل ذلك في سبيل تحقيق كيان الدولة المتخيلة وإنْ كانت لا زالت في مرحلة ما قبل أوسلو في الشتات العربي[303]. وهذا ما يبرر السعي الحثيث لمنظمة التحرير لأنْ تعترف بها الدول العربية كممثل شرعي ووحيد للشعب الفلسطيني[304]، وخاصَّة أنَّ حركة فتح عزلت محفظتها المالية عن محفظة منظمة التحرير[305].

وفي الوقت الذي نقد حداد الممارسات البيروقراطية لمنظمة التحرير الفلسطينية والتراجع الذي أصاب المشروع الوطني التحرري إلا أنَّه لم ينقد رموز الثورة الفلسطينية ولا رئيس منظمة التحرير الفلسطينية، ولم ينقد أفرادًا بعينهم وإنّما نقد الأنظمة الديكتاتورية العربية والنظام البيروقراطي الفلسطيني الناتج أوْ الحالّ محل الثورة الفلسطينية التحررية. فقد غنّى لياسر عرفات أغنية **ياسر شفته بيروت**[306]، ويقول فيها مؤسطرًا شخصية القائد الفلسطيني:

ياسر شفتُهْ ببيروتْ
والموتْ يشدّ، وهو يشدّ

---

[302] يزيد صايغ، الكفاح المسلح والبحث عن الدولة. ترجمة باسم سرحان (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2002).

[303] المصدر السابق.

[304] يزيد صايغ، "الكفاح المسلح وتكوين الدولة الفلسطينية"، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، العدد 32 (1997): 5_6.

[305] الكفاح المسلح ، مصدر سابق، 842.

[306] "ياسر شفته ببيروت"، http://cutt.us/rmuc. (استرجع بتاريخ 20 آذار، 2016).

– مين مات؟

– مات الموتْ!

–

5.5.2 أغنية يويا: رواية أخرى للنكبة الفلسطينية

أسَّس المغني الشعبي محمد أبو هلال– أبو نسرين فرقة ترشيحا في الكويت في نهاية السبعينات وغنّى فترتها أغنيته الشهيرة يويا، التي بلغت أوج شهرتها في الثمانينات وخاصَّة بعد اندلاع انتفاضة الحجارة في العام 1987[307]. وتعدُّ أغنية **يويا**[308] مثالًا على المشروع الفردي الثقافي– الغنائي الناقد سياسيًا والتي تروي حكاية النكبة الفلسطينية بطريقة مغايرة للرواية الرسمية ومن زاوية نظر شعبية ومقاومة، منذ التهجير الفلسطيني وظهور مشكلة اللاجئين وحتى القمع والاضطهاد العربي والسلطوي لهم. ونقدت الأغنية التبعية العربية للغرب الاستعماري والتخاذل العربي حول مشروع المقاومة. وفيها:

يوم سَبْت سبات ..يويا
أَجو الخَواجاتْ ..يويا
أَخَذوا حارتْنا..ظيويا
كَسَرُوا لِعْبتْنا..يويا
دَواليب الدَمْ..يويا
تعمّ وتْطُمّ ..يويا
رَفَضْنا نْهاجِر ..يويا
قالوا الأَوامِر ..يويا
قال اللّي بِيقولْ ..يويا
شدِّة وبِتْزولْ..يويا
ولا شدَّة زالَتْ ..يويا
ولا دِنْيا دارَتْ..يويا
صِرْنا لاجْئين ..يويا
بِكَرْتِ التَمْوين..يويا

[307] "مقابلة مع أبو نسرين"، http://cutt.us/kMyWC. (استرجع بتاريخ 10 أيار، 2016).

[308] "يا ولاد حارتنا.. يويا"، http://cutt.us/TFuNJ. (استرجع بتاريخ 10 أيار، 2016).

و تردّ كذلك على الموقف المهادِن الذي يستسلم لأمر الاستعمار ولا يحاول مقاومته بشتّى الوسائل، وتحثّ الفلسطيني على مقاومة الاضطهاد الذي يقع عليه من أيّ جهّة كانت وخاصّة تلك التي تسلبه حريته في التعبير الحرّ عن نفسه وعن شعبه. وهي بهذا تشجع على تشكيل حالة ثورية فلسطينية تسعى لتحقيق التحرر الذاتي الداخلي والخارجي.

مَمْنوع تِشْكي ..يويا
ومَمْنوع تِحْكي..يويا
طَبْ نسْكُتْ ليش.. يويا
لُقْمَةَ العيشْ.. يويا
يلعَنْ أَبُوها .. يويا
علّلي جابوها.. يويا
ليش السكُوتْ .. يويا
ما كُلُّه موت.. يويا
ما بِدْنا طحينْ.. يويا
ولا سردينْ.. يويا
بدنا قنابِلْ.. يويا
حُكّامْ تَنابِلْ.. يويا

ورغم أنّ هذه الأغنية أنتجت في مرحلة تاريخية معيّنة إلّا أنّها كانت ولا زالت معبّرة عن الظرف الفلسطيني السياسي وتشجع على التمرّد على ظرف الاستعمار من جهة، والقمع الداخلي من جهة أخرى.

5.6 أغاني الحجارة: انتفاضة العام 1987

اندلعت انتفاضة العام 1987 في 8 من كانون الأول، وكان سببها المباشر استشهاد أربعة عمال فلسطينيين من جباليا في قطاع غزة جرّاء حادث تصادم بين جرار زراعي إسرائيلي وبين سيارتين فلسطينيتين تقّلان عمالًا إلى أماكن عملهم. وسبق هذا العامل المباشر عدّة أسباب قادت إلى تفجُّر شعلة الانتفاضة ومنها استشهاد أربعة عناصر تابعين لحركة الجهاد الإسلامي في 7 تشرين أول، تبعها في 25 تشرين الثاني تنفيذ الشهيد خالد أكر لعملية الطائرة الشراعية التي تمكّن فيها من النفاذ إلى داخل الأراضي المحتلة في العام 1948 وتنفيذ عمليته النوعية هو ورفيقه التونسي ميلود بن لومة، حيث نزل أكر في معسكر تابع للجيش الصهيوني قرب مستعمرة (كريات شمونة) قرب قرية ترشيحا وقتل 6 جنود وجرح 7 آخرين قبل استشهاده. ونتيجة لتراكم هذه العوامل التي فجّرها حادث التصادم مع الجرار الزراعي اندلعت تظاهرات فلسطينية ضد العدو الصهيوني في

مختلف الأماكن في غزة والضفة الغربية واتخذت طابعًا قويًّا ومسلّحًا في جزء منه أدّى إلى تعميم هذه الانتفاضة في الضفة الغربية وقطاع غزّة [309].

وفي هذه الأوضاع ظهر عدد كبير من الأغاني الجماعية التي غنّتها فرق مختلفة أو أغاني منفردة تحدثت عن موضوع المقاومة والثورة وانتفاضة الحجارة وأسبابها وعملية الطائرة الشراعية وغيرها من المواضيع التي تمسّ انتفاضة الحجارة وحالة الغليان الثوري في الأرض المحتلة. وقد أبدعت فرقة الفنون في تصوير مشهد الأرض المحتلة من خلال ألبومها الذي أصدرته خلال الانتفاضة، والذي يضمُّ أغانٍ من مثل:

(حجر بلادي مقدّس[310]، و صوت الانتفاضة أعلى من صوت الاحتلال[311]، و مرحى مرحى للشهدا والجرحى[312]، وطار اليعسوب[313]، و إيد بتخلع جواسيس وإيد بتزرع حريّة[314] و عل يادي اليادي ثورتنا شعبيّة[315] و سمعنا الصوت وصاح الدم[316] و سجّان أبوك يا سجن[317] و في الثامن من شهر 12 من عام 87[318]) وغيرها. بالإضافة إلى أغاني أبو عرب وعبد الله حدّاد و ثائر البرغوثي وألبومه دولة الذي أنتجه في العام 1988 حول انتفاضة الحجارة وانتشر بشكل واسع خلالها، ومن أغانيه: (نزلوا صبايا وشبّان[319]، و شدّي انتفاضة شدّي[320]، و يا ضفّتنا ثوري ثوري ويا غزتنا شدّي الحيل[321]، و يا أولاد حارتنا.. دولة[322]).

---

[309] الكفاح المسلح، مصدر سابق، 849.

[310] "حجر بلادي مقدس، حجر بلادي اسطورة"، http://cutt.us/CN1u. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

[311] "صوت الانتفاضة أعلى من صوت الاحتلال"، المصدر السابق.

[312] "مرحى مرحى للشهدا والجرحى"، http://cutt.us/cNYI. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

[313] "طار اليعسوب"، http://cutt.us/pwEc. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

[314] "إيد بتخلع جواسيس"، http://cutt.us/P3lWJ. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

[315] "عاليادي اليادي ثورتنا شعبية"، http://cutt.us/fcP5C. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

[316] "سمعنا الصوت وصاح الدم"، http://cutt.us/W1nxr. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

[317] "سجان أبوك يا سجن"، http://cutt.us/mdDsH. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

[318] "في الثامن من شهر 12 من عام 87"، http://cutt.us/10To . (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

[319] " نزلوا صبايا وشبان"، http://cutt.us/8sMl. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

[320] "شدّي انتفاضة شدّي"، http://cutt.us/xA4bi. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

[321] المصدر السابق.

[322] "يا أولاد حارتنا"، http://cutt.us/Ohyf. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

وكانت أغاني وليد عبد السلام مما أذكى روح الانتفاضة، مثل: (نزلنا على الشوارع[323] و شدّلي هالنقّيفة[324] و هات هات جيب الدبشة وجيب حجار[325] و غزّة ما خانت بلدها[326]) وغيرها.

وفي ذات السياق فقد ذاعت في الانتفاضة أيضًا أغنية مصطفى الكرد (المنفيّون)[327] على الرغم من أنه غنّاها في السبعينات، ولكنها ولمناسبة موضوعها موضوع الانتفاضة والثورة ونتائجها في نفي العدو الصهيوني للفلسطينيين كانت ملائمة لسياق الانتفاضة. وكذلك غنّت فرقة الجذور الفلسطينية التي تأسست عام 1986 عددًا كبيرًا من أغاني الانتفاضة مثل: (هلّي علينا يا بشايرنا هللي[328]، و سبّل عيونه[329] وحجر حجر بيدي حجر[330])، وهي من كلمات الشاعر الفلسطيني خالد أبو خالد.

وبجانب ذلك كلّه فقد غنّت فرقة بلدنا الفلسطينية من الأردن ألبومها (نشيد الانتفاضة) الذي أصدرته في العام 1989 ومن أغانيها: (نشيد الانتفاضة[331]، و يا راية شعبي المرفوعة[332] و في ناس زيّ الشجر[333] و تلوّى يا شعر الحيّة[334]). وكذلك فإنّ هناك عدد كبير من أغاني الانتفاضة التي غنّاها مغنون عرب من أمثال مارسيل خليفة، مثل: (انهض للثورة و الثار[335] ونشيد الانتفاضة[336]) وجوليا بطرس في: (وين الملايين[337] ونرفض نحنا نموت[338]).

---

323 "نزلنا على الشوارع"، http://cutt.us/h2HcS. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

324 "شدّلي النقيفة"، http://cutt.us/ITgbp. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

325 "هات هات"، http://cutt.us/3i1Ms. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

326 "غزة ما خانت بلدها"، http://cutt.us/5wglK . (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

327 "المنفيون"، http://cutt.us/OBrE7. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

328 "هلّي علينا يا بشايرنا هللي"، http://cutt.us/VMfqJ. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

329" سبّل عيونه"، http://cutt.us/a7P0W. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

330 "حجر حجر.. بيدي حجر"، http://cutt.us/sZhIX. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

331 "نشيد الانتفاضة"، http://cutt.us/KJuu. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

332 "يا راية شعبي"، http://cutt.us/j5ItV. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

333 "في ناس زيّ الشجر"، http://cutt.us/BPErQ. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

334 "تلوّى يا شعر الحيّة"، http://cutt.us/WspEm. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

335 "انهض للثورة والثار"، http://cutt.us/FudN. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

336 "نشيد الانتفاضة"، http://cutt.us/vWvZG. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

337 "وين الملايين"، http://cutt.us/EH988. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016). ومن الجدير بالذكر أن هذه الأغنية قد غنتها جوليا مع أمل عرفة وسوسن حمامي.

338 "نرفض نحنا نموت"، http://cutt.us/LmhJ4. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

وأغاني أحمد قعبور مثل: (إرحل[339] ويا نبض الضفة[340]).

ومن الممكن اعتبار أغنية **صوت الانتفاضة أعلى من صوت الاحتلال**[341] لفرقة الفنون من أكثر الأغاني التي تلخصّ مسيرة انتفاضة الحجّارة من انتفاض الشعب ومقاومته ضدّ المحتّل، إلى صراعه ضدّ الجواسيس الذين أبرزتهم روابط القرى في الثمانينات بشكل خاصّ، إلى المقاومة الشعبية التي أبرزتها القرى من خلال عمل اللجان الشعبية التي تسهر على حماية أطراف ومداخل القرى من اقتحام العدو الصهيوني. إضافة إلى تطوير أسلوب استخدام سماعات الجوامع لبثّ بيانات الثورة والدعوة للمقاومة وحثّ الناس على المشاركة فيها. وعليه فقد رسمت هذه الأغنية صورة متكاملة وثائرة لمشهد من مشاهد الانتفاضة المشتعلة. وفيها:

مِنْ حَياتي شَرَفي أَغْلى ومِنْ دَمّي ٱللي سالْ
صوت الانتفاضة أَعْلى مِنِ الاحتلال
صوت الانتفاضَة عالي وما بيخرَّسْ هالصوت
لولا لأَجْلِ الحقّ الغالي مين بيهوى الموت
مِشْ هَدَفْ موت الإِنْسان الغايْة حُبّ الأَوْطانْ
شَعبي يناضِلْ من زَمانْ، بِدُّه الاستقلال
بالصدر نصدّ الرَصاص صمَّمْنا عَلى الخَلاصْ
لازِمْ يِنُول القَصاصْ المْجرِمْ والمُحتَّلْ

وفي أغنية أخرى من الألبوم ذاته أكملت أغنية **طار اليعسوب**[342] رسم مشهد فدائي لعملية نوعية سبقت اندلاع الانتفاضة وساهمت في رفع الروح المعنوية للشعب، وهي تذكرها بالتفصيل من حيث: ذكر مكان العملية وعبور المنفّذَيْن للحدود اللبنانية الفلسطينية والوصول إلى معسكر للعدو الصهيوني في ترشيحا باستخدام الطائرة الشراعية، واستخدام المسدس أو البندقية مع كاتم الصوت في التنفيذ. حيث تقول الأغنية:

طارِ اليَعْسوب يا يُمَّة ووَضَع اللَّفاحْ
ركِب الشَّراعيَّةْ وحمَل السِلاحْ
قالوا تبقى الخلية رغم الجراحْ
والنتيجة حتمية بالانتصارْ

---

[339] "إرحل"، http://cutt.us/pK2X. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

[340] "يا نبض الضفة"، http://cutt.us/cQWs0. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

[341] "صوت الانتفاضة"، مصدر سابق.

[342] "طار اليعسوب"، مصدر سابق.

وتكمل أغنية ثائر البرغوثي **شدّي انتفاضة شدّي**[343] وصف مشهد داخلي للانتفاضة الشعبية التي كان الحجر أحد وسائلها في المقاومة، حيث تقول:

شدّي انتفاضَةْ شدّي على الاحتلالْ
يا نار الثَوْرَةْ لا تَهْدي حتَّى الاستقلالْ/
شدّي انتفاضة وخلّي الصهيوني يولّي،
ع كل بيت وحارة علّي رايات النضالْ/
يختي ويا إمّي لا تنهمّي إنْ شفتي دمّي
أوْ كَسرولي إيدي وعظمي عند الاعتقالْ

وتبدو أغنية مارسيل خليفة **انهض للثورة والثأر**[344] كما لو كانت منشورًا ثوريًا محفِّزا على المقاومة وحاثًّا عليها، وفيها حسّ عالي بالحماس والقوة، تقول الأغنية:

انهَض لِلثّوْرَة وَالثّأْر....انْهَض كَهُبُوب الْإِعْصَار
وَارْجُم أَعْدَاءَك بِالْنّار...وَاهْتِف بَالَصوّْت الْهَدّار
الثّوْرَة..الثّوْرَة..الثّوْرَة... نَهْج الْأَحْرَار

وقد غنّى عبد الله حدّاد في أغنية **عل مقليعة**[345] لهذه الانتفاضة عاكسًا في الأغنية طبيعة مواجهتها، إذ يقول:

عَلْ مُقْليعَةْ المُقْليعَةْ وينْصُر دينِ المُقْليعَةْ
ويلّلي خبيتوا السِلاحْ.. خِسْرتْ مَعْكُمْ البيعَةْ
مُعّيطَةْ وْخَشَبَةْ وِحْجارْ
وِشْوِيةٍّ صِبْيانْ صْغارْ
خَلّوا الليلْ يِصيرِ نْهار
إيه..إيه والله

---

[343] "شدّي انتفاضة شدّي"، مصدر سابق.

[344] "انهض للثورة والثار"، مصدر سابق.

[345] "عل مقليعة"، http://cutt.us/MaMj: (الدقيقة 35:33). (استرجع بتاريخ 20 آذار، 2016).
انظر أيضًا أغنية "إيه والله.. أحباب الله" في نفس الرابط.

كما ويوجّة نقده إلى الأحزاب السياسية تحت مظلّة منظمة التحرير التي حاولَتْ أن تخمد جذوة هذه الانتفاضة في بدايتها، في اتجاه منهم نحو رفض العمل المقاوم بكل أشكاله والدعوة إلى حل التسوية السلمية المهادِنة مع العدو الصهيوني.

5.7 استدراك

ظهرتْ في الساحة الثقافية الغنائية في المرحلة الممتدة من الثمانينات وحتى العام 1993 العديد من مشاريع الغناء الجماعية والفردية التي غنّت من قلب الأرض المحتلة ومن خارجها. وبالنسبة لمشاريع الغناء الجماعية- الثقافية فقد تناولت الدراسة المشروع الجماعي لفرقة العاشقين التي غنَّت من قلب مخيم اليرموك، وفرقة ناجي العلي التي أسسها أبو عرب في لبنان وفرقة صابرين في القدس. هذه المشاريع الجماعية على اختلاف تنظيمها والمؤسسات التي تموّلها، الّا أنها استطاعت معًا أنْ تحيي المشروع الثقافي الفلسطيني السياسي، وخاصّة أنها ركزّت في مضامينها على الوضع السياسي في الأرض المحتلة كما فعلت فرقة صابرين وناجي العلي، وعلى الظروف السياسية التي مرّت بها منظمة التحرير في المنافي العربية وأثرها على القضية الفلسطينية العامّ كما فعلت فرقة العاشقين. بجانب تركيزها جميعًا على الثوابت الوطنية الفلسطينية في عودة اللاجئين وتحرير الأرض واستعادتها والتخلص من الاستعمار الصهيوني.

وفي نفس الوقت ظهرت العديد من مشاريع الغناء الفردية الناقدة للممارسات السياسية لمنظمة التحرير والحكومات العربية، كما في أغاني عبد الله حدّاد وأغنية يا ولاد حارتنا- يويا لمحمد هلال (أبو نسرين). وقد استنتجت الدراسة أنّ هذه المشاريع الفردية لديها متسع النقد السياسي أكبر من الفرق الجماعية التي تحكمها شروط المؤسسة الداعمة لها. وبذلك يمكن الإدّعاء أنّ المشاريع الغنائية الجماعية والفردية انطلاقًا من كونها مشاريع ثقافية ومؤثرة ومتأثرة بالظرف السياسي فإنّه ينطبق عليها ما ينطبق على المشاريع السياسية الأخرى إذ إنّه لا مناص من سيطرة السلطة الرسمية أو أي سلطة أخرى على أي مشروع جماعي لسهولة إخضاع الجماعة.

بينما تبقى المشاريع الفردية حرَّة أكثر وحريَّة التعبير فيها لديها متسع أكبر. ويمكن الاستدلال من ذلك على أمر أكبر له علاقة بمنظمة التحرير إذ إنَّها منذ انطلاقتها وحتى إخراجها من لبنان كانت ترعى العديد من المشاريع الثقافية ذات الخطّ السياسي المتوافق مع خطّ منظمة التحرير وممارساتها. أما بعد استشراء الضعف فيها فقد انتشرت المشاريع الفردية بشكل أكبر من قبل.

كما واهتمَّ هذا الفصل بدور هذه المشاريع الجماعية والفردية في انتفاضة الحجارة التي عكست معًا صورة واضحة وتفصيلية لها. فالمستمع لهذه الأغاني المختلفة التي انطلقت من داخل الأراضي المحتلة أو من الشتات العربي أو من الدول العربية العديدة وخاصّة من لبنان يجد أنها كرست روح انتفاضة الحجارة فيها بما يؤهلها لأن تصبح مرجع تاريخي وثقافي لهذه المرحلة وما بعدها وخاصّة بعد اتفاقية أوسلو في العام 1993.

الفصل السادس:

فترة ما بعد أوسلو: وتحولات الهوية

1993_2015

6.1 بدءْ.....117

6.2 أبو عرب والرد على الحل السياسي السلمي.....118

6.3 ألبوم جاي الحمام: بعد أوسلو: حالة بين الامل والترقب، والإحباط ثالثهما 121

6.4 انتفاضة العام 2000 والأغنية المسلحة.....124

6.4.1 سجل الشهداء الغنائي: الأغنية كوثيقة تاريخية.....126

6.4.2 **الردَّ على إسقاط السلطة الفلسطينية لسلاح المقاومة**.....136

6.5 أغاني حركات المقاومة الإسلامية بعد عام 2006 138

6.6 أغاني الأسر والحرية.....143

6.7 عودة فرقة العاشقين بعد غياب.....145

6.8 إعلان الدولة الفلسطينية في الأغنية.....146

6.9 ثورة السكاكين: 2014_2015 والأغنية الموازية.....149

6.9.1 حرب على الجبهة الباردة: أغاني المقاومة بالعبرية.....152

6.10 استدراك.....158

الفصل السادس
فترة ما بعد أوسلو: وتحولات الهوية
1993_2015

6.1 بدء

إنّ بعض الأغاني التي نتجت في هذه الفترة تأثر مضمونها بالاتجاه السياسي السلمي الجديد من جهة، ومن جهة أخرى أبرز بعضها الآخر احتجاجه على العملية السلمية بعد أوسلو، وخيبة الأمل الوطنية والجمعية الناتجة عنها. في هذه المرحلة التاريخية الطويلة من حياة الشعب الفلسطيني والتي تصل إلى أكثر من عشرين عامًا حصلت أحداث سياسية عديدة أحدثت بدورها تحولات هامة على مستوى الهوية الفلسطينية ورؤية الفلسطينين لمشروعهم السياسي التحرري، من مثل اتفاقية أوسلو إلى انتفاضة العام 2000 إلى صعود حركة حماس ولأول مرة إلى السلطة والانقسام الفلسطيني الحادّ عام 2007 و العدوان الصهيوني على جنوب لبنان وغزّة وإعلان الدولة الفلسطينية وثورة السكاكين مؤخرًا، وغيرها من الأحداث السياسية والاجتماعية الحاشدة. وكل ذلك انعكس إلى حدّ كبير على مضمون الأغنية السياسية التي تأثر مضمونها وشدّة تصعيده السياسي حسب متطلبات المرحلة التاريخية، من أغنية (أمي تغني عتابا لا أوسلو ولا طابا)[346] إلى أغاني ابراهيم الصالح (أبو عرب)[347]، وغيرها من الأغاني والمغنّين. بينما وعلى الطرف الآخر دخل بعض المغنين في حالة انتظار لما ستنتجه هذه العملية السلمية يتنازعهم الأمل والترقب كفرقة صابرين في ألبومها **جاي الحمام**.

وما هذه التوتر إلّا انعكاس للمرحلة السياسية المتوترة بدورها في الساحة الفلسطينية والمتأرجحة بين رفض اتفاقية السلام وبين الرغبة بتجريب خيارات أخرى غير الكفاح المسلّح كما روّجت لذلك السلطة الرسمية. وبعدها أطاحت انتفاضة العام 2000 بمشاريع التسوية السلمية، وعادت الأغنية السياسية كنتيجة لذلك ومن خلال خطابها الموجّه إلى الشعب والقيادة معًا إلى تكريس مفهوم المقاومة المسلحة والنضال وازدراء حلول التسوية السلمية.

---

[346] "أمي تغني عتابا"، http://cutt.us/Opx41. (استرجع بتاريخ 10 آذار، 2016).

[347] مقابلة مع أبو عرب: "إبراهيم صالح.. المقاومة بالكلمة والشعر"، http://cutt.us/1uXgm . (استرجع بتاريخ 10 آذار، 2016). ويجدر بالذكر أنه قد دفع ثمن انحيازه للمقاومة حين امتنعت القنوات الرسمية مثل تلفزيون فلسطين ولمدة طويلة عن بثّ أيٍّ من أغانيه نتيجة لموقفها السياسي والوطني الممانع للعملية السلمية.

6.2 أبو عرب والردّ على الحل السياسي السلمي

سجَّل أبو عرب في أكثر من أغنية البطولات الفدائية التي أقدم عليها الفدائيون الفلسطينيون، مجموعات وفرادى، سواء أكانوا منظَّمين داخل إطار سياسي حزبي موجّه أو غير منظَّمين. و لم يكن التوجه الثوري عند أبو عرب مرهونًا بفترة سياسية واحدة كان فيها خيار الكفاح المسلح واردًا على مشاريع منظمة التحرير السياسية، ولكنه ومنذ انطلاقته في السبعينات وحتى وفاته عام 2014 بقي ثابتًا على قناعة راسخة عنده بضرورة استمرار مشروع التحرير الوطني الفلسطيني .

و قد أوْلى في أغانيه اهتمامًا كبيرًا بأيقونات الشهداء التي تمثل سجلًا توثيقيًا هامًّا للمقاومة الفلسطينية والعربية والعمليات الفدائية التي نُفِّذَت ضدَّ العدو الصهيوني، مثل عملية كمال عدوان في العام 1978، والتي سُمِّيَتْ أيضًا باسم عملية دلال المغربي، وذلك في أغنية (ما تعلمتوا من دلال)[348]، و عملية الزوارق/ نهاريا في العام 1979 في أغنية (يمّا سرينا بصبح)[349] التي نفَّذها وأشرف عليها مجموعة من الفدائيين اللبنانيين وعلى رأسهم الشهيد والأسير المحرَّر سمير القنطار[350]، وعملية السافوي في العام 1975 التي وثّق تفاصيلها في أغنية (أبطال عملية السافوي)[351]، وغيرها الكثير. وكذلك الأمر بالنسبة للمجازر الصهيونية كما في أغنية (صبرا وشاتيلا)[352] و (نَمْ يا حبيبي)[353] و (غابت نجوم السما) و (يا بيروت العربية)[354].

كما ويضُّم أرشيف أبو عرب أغانٍ عديدة رثى فيها شهداء الثورة الفلسطينية على اختلاف توجهاتهم الفكرية و السياسية، كرثاء الشهداء: ياسر عرفات وناجي العلي وماجد أبو شرار وجهاد جبريل وأحمد ياسين والشقاقي، على سبيل المثال لا الحصر. وهو ما يفخر أبو عرب شخصيًا به وخاصّة أنه امتنع عن الغناء لأيِّ قائد عربي حيّ خشيةً من تفسير ذلك كمحاولة منه لخلق تواصل مع السلطة الرسمية. ويتضح للمتتبِّع لأغاني أبو عرب أنَّ غالبية كبيرة من أغانيه لا بدَّ وأن تؤرخ لفلسطين التاريخية بأسماء مدنها وقراها المهجرة وغير المهجَّرة، مثل أغاني: (درب الثوار و راجع ع بلادي و ليا وليا يا ابنية و يا طير خذني عالوطن ومجروح يا يما)، وغيرها. وفي ذلك إصرار وتأكيد على أنَّ فلسطين التاريخية هي فلسطين التي يجب العودة لها والانطلاق منها وإليها في أي عملية وطنية فلسطينية تهدف إلى تحرير الأرض. ففي أغنية له معنونة بـ **باسم الأقصى**

[348] حداء وأغاني الثوار، مصدر سابق، 132.
[349] المصدر السابق، 103.
[350] المصدر السابق، 93.
[351] المصدر السابق، 183.
[352] المصدر السابق، 86.
[353] المصدر السابق، 88.
[354] المصدر السابق، 52.

والمرتين[355] يؤكد فيها أبو عرب على موقفه السابق والداعم للثورة التي لا تحقق ذاتها إلا بقوّتها وصدامها المباشر مع العدو. تقول الأغنية:

لا بِالرَّجا وْلا بِ وْعودْ لا بْتَبْويسِ الأَيادي
يِرْجَعْ لِي حَقّي الْمَشْهودْ وْيِرْجَعْ حَقّي بِ بْلادي
عُمْرو حَقّي ما بيعودْ إِلّا وْإِيدي عَ زْنادي
وَتْخَطّى سْلاكِ الْحْدودْ بْعَزْمُ وْقُوَّه وْإِرادي

وفيها إعلان صريح لموقف أبو عرب والمجموع الفلسطيني الذي ينطق باسمه من العملية السلمية التي شرعت بها السلطة الفلسطينية في أحدّ انحرافاتها بعد أوسلو. وفي ذلك يتّضح الانقسام بين الموقف الرسمي المؤيد لعملية السلام والموقف الآخر الذي يتبنّاه أبو عرب مُعلنًا في أغانيه انحيازه لعملية المقاومة المسلّحة ورفضه للانجرار خلف القرارات السيادية المهزومة للسلطة الفلسطينية. وفي (بارودتي عم تشتكي من شوقها للمعركة)[356] يحمِّل القيادة الفلسطينية النتائج المترتبة على التنازلات والهزائم التي منيت بها القضية الفلسطينية وخاصَّة بعد تجلّيها صراحة ورسميًا في أوسلو، وتأثير ذلك على مستقبل العملية التحررية. من خلال مضمون الأغنية يمكن التنبؤ بالتحوُّل الحاصل على مستوى مشروع التحرير الفلسطيني الذي تقصده الأغنية، بين كونه مشروع مقاومة مسلحة في أوّله إلى تحوّله لمشروع تنازل ومساومة على الأرض من قبل أصحابها الأصليين.

ولتتبع الدقة فإنَّ الكفاح المسلح الفلسطيني شهد ذروته فقط منذ العام 1968 حتى العام 1971 وبعدها بدأ الضعف يتسلل له باختلاف مشاريع منظمة التحرير وخاصَّة بعد أحداث الأردن وصدامها مع منظمة التحرير العام 1970_1971. وليس خافيًا أيضًا أنَّ بعض القيادات الفلسطينية في منظمة التحرير استغلّت الكفاح المسلح كحالة تعبوية لا لتحرير الارض وإنَّما لاكتساب شرعية لها، تكسب فيها الجماهير بينما كان الكفاح المسلح كمشروع تحرير يتخبط نتيجة لانعدام الاستراتيجيا العسكرية له وسيطرة البيروقراطية على منظمة التحرير[357].

يصرخ أبو عرب صرخته انطلاقًا من كونه واحدًا من الشعب الذي يكتوي بنار الاستهتار بالمشروع الوطني والقضية الفلسطينية ومن ثمَّ يعمِّم صرخته إلى الفدائي الفلسطيني في أغنيته **يا فدائي يا خيّي**[358]:

---

[355] حداء وأغاني الثوار، مصدر السابق، 72.

[356] المصدر السابق، 62.

[357] الكفاح المسلح وتكوين الدولة الفلسطينية، مصدر سابق.

[358] "يا فدائي يا خيي"، http://cutt.us/KV6Ex . (استرجع بتاريخ 1 ابريل، 2016).

لا تِقْبَلْ يا خَيّي حْلُول
غير حَلّ البُنْدُقيَّة، غير حَلّ البُنْدُقيَّة
لَوْ بِدْهُمْ حَقَّكْ يِعْطوكْ
مِنْ أَرْضَكْ ما شَرَّدوكْ
بالَك يا خويي يِغْروكْ
بِلِوْعودِ الغربيّة، بِلِوْعودِ الغربيّة

يمكن قراءة هذا الخطاب في كونه موجهًا على صعيدين: أحدهما إلى الفدائي الفلسطيني الذي تحول من كونه مقاتلًا إلى أنْ أصبح سياسيًا مهادنًا نظرًا لانضوائه تحت المظلة التنظيمية لمنظمة التحرير الفلسطينية؛ وثانيهما إلى الفدائي الفلسطيني الذي لا يزال يعتقد اعتقادًا فاعلًا بالكفاح المسلح طريقًا لتحرير الأرض وخاصّة ذلك الفدائي الموجود في الأرض المحتلة وليس في الشتات. فبدلًا من أنْ يصل الكفاح المسلح الفلسطيني إلى النقطة التي لا رجوع بعدها، حسب مفهوم فانون، ولا سيّما أنّ شروط تحققه اكتملت على المستوى الفلسطيني من أعمال قهر وحصار لكل التجمعات الفلسطينية في الأرض المحتلة، سبَّب أوسلو بالمقابل تفكيكًا رسميًا لقواعد الفدائيين في الشتات واشترط على قيام الدولة الفلسطينية في الأرض المحتلة أنْ تقوم على أساس التسوية السلمية والتفاوضية لا على أساس المقاومة. وقد حذّر أبو عرب مطولًا في أغنيته الفدائي الفلسطيني من تصديق الوعود الغربية الكاذبة ذلك أنّ المركز الاستعماري لم يكن ليناصر المستعمَرين وأصحاب الأرض طالما أنّ هدفه هو أنْ يجعل كل أحلام المستعمَر مستحيلة. يقول فانون حول ذلك " إنّ العمَل الذي يقوم به المستعمِر هو أن يجعل حتى أحلام المستعمَر في الحرية مستحيلة. والعمل الذي يقوم به المستعمَر هو أن يتصور جميع الوسائل الممكنة لإبادة المستعمِر. إن الانقسام الثنائي الذي أوجده المستعمِر قد ولّد على مستوى التفكير انقسامًا ثنائيًا في ذهن المستعمِر"[359]. وعلى ذلك فلا غرابة أن يوجِد أوسلو هذين النوعين من الانقسامات في ذهن الفدائي في نفس الفترة الزمنية، أحدهما انتحى الجانب السلمي، والآخر لجأ الى المقاومة.

وأبو عرب يتغنى بالشهادة والشهداء ويغني لهم، ليس حبًا بالموت وإنما مفخرة بالهدف الذي لأجله تحقق كمال الفدائي المقاتل. إنّ التغني بالموت بالسياق الفلسطيني ينطلق أولًا من رغبة مكتومة في نفس المستعمَر بأن يتعالى على الوجع والقهر الذي سببه له المستعمِر، وربّما هذا جزء من تعليل السبب الذي يقود بعض الأمهات للزغردة في جنازة أبنائهن. يروي أبو عرب في أغنيته **أنا ماشي يا أختي ودعيني** [360] حالة الفدائي الفلسطيني ووصيته لأهله قبيل ذهابه الى أرض الميدان، تقول الأغنية:

[359] فانون، فرانز، معذبو الأرض. مصدر سابق.

[360] حداء وأغاني الثوار، مصدر سابق: "انا ماشي يا أختي"، http://cutt.us/LUeT. (استرجع بتاريخ 5 ابريل، 2016).

أَنا ماشي يا أُخْتي وَدِّعيني إِمْسَحي باروذْتي و يللّا هاتيها
نِداءِ الوَطَنْ حَلّفْني يميني بِ روحي أَرْض قُدْسي أَفْتَديها
أَنا الأَكْواخْ ما كانَتْ عَريني بَطْنِ الأَرْض نَفْسي تِشْتَهيها

تظهر الأغنية سجلًا ثقافيًا وأدبيًا غنيًا في أدب المراسلات والوصايا. ورغم أنَّ الأغنية لا يحدد أي اسم لأي فدائي يقصد فهو ربما يقصد فيها ابنه الشهيد مَعْن، كما ويقصد عدد كبير من الفدائيين والفدائيات الفلسطينيين الذين أنجزوا عمليات استشهادية ضدَّ العدو الصهيوني من أمثال الشهيد سعيد الحوتري، منفذ عملية الدولفين في انتفاضة العام 2000 وغيره.

"فالشهيد غير مبني على الخروج المطلق القسري، بل يختار أن يكون ثمنًا لتأسيس مسلك العودة النافي للنظام الاستعماري. ذلك أن إرادة الخيار الجماعية التي تقف في أساس منظومة الشهيد بحدَّ ذاتها تنفي رمزيًا سلطة النظام الاستعماري على إدارة شؤون الموت الجماعي الفلسطيني، وبهذا فشكل الموت الشهيدي يحدد حياة جماعية تمثيلية، وطنية في هذه الحالة "[361]. والموت الحيّ أو الموت الحرّ معناه أنَّ الموت يكون حرًّا إذا ما اختاره طواعية الشخص صاحب الجسد الراغب بالتضحية فداءً لفكرة في ذهنه، أي يكون استشهاديًا لا شهيدًا فحسب. وهكذا يتحقق الانتصار للفدائي وجسده بأن ينجو به من هيمنة العدو عليه، وفي ذلك تتجلى حياة من نوع آخر، حياة بالموت.

ولا يمكن دراسة هذا على حالات منفردة ومعزولة عن بعضها البعض، بل إن موت المستعمَر يكون تراكميًا، أي بتراكم الأرواح المضحيّة في سبيل فكرتها وتحريرها، مع لزوم حفظ الأحياء على هذا الإرث المقدس والدفاع عن فكرة الشهيد.

إنّ أرشيف أبو عرب الغنائي متنوع وشمولي ويتمركز حول الثورة الفلسطينية والمقاومة وقيمة الشهادة والعودة الى الأرض والتخلص من الاستعمار. وتقوم أغانيه بأيقنة هذه المفاهيم وإدخالها ضمن المسموع والمنطوق اليومي للجمهور الفلسطيني خاصة والعربي عامة، ممّا يؤدي إلى خلق حالة ثقافية مقاومة مضادَّة لكل عمليات صناعة الثقافة ما بعد الأوسلوية التي تطيح بمشروع المقاومة كمشروع تحريري وتستبدله بمشاريع سلام أخرى تنتج بدورها ثقافة موازية وطيِّعة لها.

6.3 فرقة صابرين وألبوم جاي الحمام: حالة بين الامل والترقب

غنّت فرقة صابرين ألبوم جاي الحمام في العام 1994 وهو من كلمات الشاعر والفيلسوف الفلسطيني حسين البرغوثي. وانطوت أغاني هذا الألبوم على حالة جديدة بالنسبة للسياق الفلسطيني، تختلف عن العمل الأسبق له

[361] إسماعيل الناشف، صور موت الفلسطيني. (الدوحة: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2015): 68.

دخان البراكين، وذلك بسبب أن الألبومين هما نتيجتان لمرحلتين تاريخيتين مختلفتين على المستوى السياسي والاجتماعي الفلسطيني. و مردّ ذلك يذهب الى اتفاقية أوسلو ووعودها بالسلام وبإنشاء سلطة فلسطينية تتولى مهمة إدارة شؤون الفلسطينيين بدلًا من إدارة الحكم العسكري الصهيوني، وهذا ما سبب حالة من الأمل.

من المدخل إلى ألبوم (جاي الحمام)[362]، يوحي سيمياء العنوان بحالة من الأمن أو الرغبة فيه، وفي ذلك مغايرة واختلاف عن سيمياء عنوان الألبوم الأسبق للفرقة (دخان البراكين) الموحي للمستمع بحالة من الحرب والانفجار. و من ناحية المضمون فهو مختلف عن مضمون سابقه، إذ تختفي المعاني المباشرة للمقاومة والصمود وان كانت رمزية في الألبوم الأول لتصبح أكثر رمزية في الألبوم الثاني حيث يعبَّر عنها بلغة جديدة تعتمد المواربة والتلميح لا التصريح.

يتكون ألبوم جاي الحمام من حوالي عشر أغانٍ هي: (جاي الحمام؛ النوري؛ ثلاثين نجمة؛ القرصان؛ أبو حبلة؛ الخضر؛ رام الله؛ يماي؛ رسالة مبعد). وفي **ثلاثين نجمة**[363]، حضور واضح للأمل وهذا على الأغلب نتيجة الحالة السياسية المرتقبة والتي وعدت الفلسطينيين بحال أفضل ولكنه حال يقوم على التنازل عن الوطن والتخلي عن المبادئ والثوابت الوطنية التي ترتكز عليها القضية التحررية. وبين الأمل والخوف فجوة هائلة وعميقة ولكنهما في الحالة الفلسطينية القائمة على الانتظار حالة معيشة ومتكررة بشكل شبه دائم. تقول الأغنية:

ثَلاثينْ نِجْمِةْ
تضَوّي على وادي السَرُو
ثلاثينْ نِجْمِةْ
تِهْوي على وادي السَرُو
قَلْبي كَهِفْ مَفْتوحْ لَوْ تِفْهَم الحِلْوِةْ
إِنُّه القَمَرْ مَجْروحْ بَسّ الأَمَلْ قُوِّةْ
نُصَّ العُمُر يهوي وتْغَيَّرت الأَيَّامْ
وتْبَدَّلَتْ الأَحْلامْ
وتْكَسَّرَتْ سِروِةْ

تنوس الحالة الفلسطينية في الأغنية بين الحلم والأمل بالقادم الفلسطيني الذي أنجزته بالسلطة الفلسطينية وحلولها السياسية، وبين الإدراك المبكر والواعي للبعض الفلسطيني حول أنّ اتفاقية أوسلو ليست سوى شكل آخر من

[362] "ألبوم جاي الحمام"، http://cutt.us/3aOF. (استرجع بتاريخ 3 ابريل، 2016).
[363] "ثلاثين نجمة"، http://cutt.us/PA4z. (استرجع بتاريخ 3 ابريل، 2016).

شرعنة الاستعمار الصهيوني والتنازل عن الأرض الفلسطينية. ويلاحظ ذلك في التعبيرات التي استخدمتها الأغنية عن القمر المجروح وتبدُّل الأحلام وانكسار السروة.

وفي أغنية أخرى بعنوان **النوري**[364] توجد رمزية عالية للإشارة للإنسان الفلسطيني المقموع والمقهور، وهذا القهر يتمثل به على مستويين أحداهما داخلي والآخر خارجي. وتبدو فيها الإشارة الى "النوري" المرتحل من مكان الى آخر وحالة عدم الثبات والاستقرار التي يعيشها كما لو أنَّها حالة الفلسطيني المتشظي والتائه، إذ تقول:

عايِشْ عَلى الإشْيا القَديمِةْ
عَبيع الخيلْ والعُمْلِةْ القَديمِةْ
خَلاخِلْ فَضَّة وخُرّيفاتْ
ياما وقَفِتْ عَباب سْجونْ
رَقَصِتْ وخِفِتْ وقُلْتْ تِهونْ

وفي أغنية أخرى من الألبوم ذاته، وهو من تأليف الشاعر والفيلسوف الفلسطيني الراحل حسين البرغوثي، تأتي **جاي الحمام**[365]، وفيها تتجلّى الحالة الفلسطينية المتردية على أعلى مستوياتها وإحباطاتها. وفيها تعلو حالة النقد الفلسطيني الواعي ظروف المرحلة السياسية السلمية، فلا سلم يقوم أساسه على حالة استعمارية ولا صفح يكنّه المستعمِر للمستعمَر ولا العكس كذلك. تقول الأغنية في مقطع مختلف:

أَكْلَكْ جَرادةْ مغَمَّسةْ بِنُقْطِةْ عَسَلْ
لِبْسَكْ خيش ووَبَر جمالْ
دَرْبَكْ شُوك.. زهور بلاد
يا قَمَر عَ حدود
يا نَبي مَطْرود
صوتُه بِينْدَه في البراري:
وسَّعوا الطُرقاتْ
لَغُزلانِ المحَبَّة والسَلامْ
جاي الحمام مِنِ الجَبَل

[364] "أصلي نوري"، http://cutt.us/Egn8. (استرجع بتاريخ 3 ابريل، 2016).
[365] "جاي الحمام"، http://cutt.us/crrZt. (استرجع بتاريخ 3 ابريل، 2016).

في الأغنية تتمثل حالة عالية من السخرية على الحالة الفلسطينية الموعودة، وحالة الإحباط والهزيمة الداخلية والخارجية التي لا تزال تتناتج في السياق الفلسطيني. فالنبي المطرود في الأغنية هو الفلسطيني الذي طاردته كل الجغرافيات ومع ذلك جاء يبشر بالسلام وبالأمان في زمن القذائف والحروب، وبذا تستكمل الأغنية سخريتها المريرة من هذا الوضع الفلسطيني بعد الأوسلوي. و يمثل هذا الألبوم إذا ما قورن بين ألبوم دخان البراكين، حالة مغايرة لحالة المقاومة الموصوفة في الألبوم الأول، ولا بدّ أن ذلك أحد الأسباب الناتجة عن الحالة العامة الفلسطينية على كل المستويات التي تنوس بين الأمل وبين فقدانه والخوف من الانتظار القادم وخاصة بعد اتفاقية أوسلو وعودة السلطة الفلسطينية الى الأرض المحتلة.

6.4 انتفاضة العام 2000 والأغنية المسلحة

جاءت الانتفاضة بعد قمة كامب ديفيد في نفس العام وأثناء الاتفاق على التسوية النهائية بين السلطة الفلسطينية ممثلة بالرئيس الراحل ياسر عرفات والعدو الصهيوني ممثّلًا برئيس حكومته إيهود باراك برعاية أميركية[366]. وهو ما قاد مرة أخرى إلى صراع بين هذه القوى وبين المنظمة ما أدّى إلى تعميق أزمة أوسلو على المستوى الفلسطيني الجمعي تراوحت بين محاولة "السيطرة على سلطة منظمة التحرير" وبين محاولة تجاوز تلك السلطة[367]. ومن جهتها، فقد قادت محاولات تجاوز تاريخ وإرث منظمة التحرير إلى محاولة سلطة الحكم الذاتي تصفية إرث هذه المنظمة والأهداف التي نشأت من أجلها، والخضوع أيضًا تحت شروط اتفاقيات السلام[368]. وبذا تحولت سلطة الحكم الذاتي إلى جهة ناطقة و رسمية باسم الفلسطينيين ومتحكمة بشؤونهم.

وعلى مدى السنوات التالية لأوسلو إلى أنْ اندلعت الانتفاضة الفلسطينية لعام 2000، استهلك الفلسطينيون كل الوعود التي وعدتهم بها السلطة، كما واستهلكوا كل الاتفاقيات الدولية والوعود الخارجية التي جاءت تتعهدهم بحالة أكثر سلمية بطريقة ملتوية تدفعهم للتنازل عن حقوقهم للعدو الصهيوني. ونتيجة لذلك تفجرت الانتفاضة وعمَّت المظاهرات والغضب حينها كل الأماكن التي تخضع وللمفارقة تحت سيادة سلطة الحكم الذاتي الفلسطيني، وخاصة في مناطق شمال الضفة الغربية مثل نابلس وجنين فيما سمي بالاجتياح، وفي منطقة رام الله فيما سميَ بحصار المقاطعة. ومع ذلك لم تكن انتفاضة العام 2000 انتفاضة شعبية بمعزل عن قوى السلطة الرسمية فلا يمكن إنكار أنْ الانتفاضة المسلحة كان ذخيرتها من رجال الأمن الفلسطينيين والقطاعات الرسمية.

---

[366] للمزيد انظر: ممدوح نوفل، "عملية السلام بعد قمة كامب ديفيد الثانية"، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، العدد 43 (2000): 85-100.

[367] عبد الإله بلقزيز وآخرون، منظمة التحرير الفلسطينية والانتفاضة: الحصيلة والمستقبل (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2004): 13.

[368] المصدر السابق، 14.

كما وحاولت السلطة احتواء هذه الانتفاضة في بدايتها بأن دعمتها وبإشراف الرئيس الفلسطيني الراحل ياسر عرفات ما أعاد الثقة بمنظمة التحرير وعزَّزت تمثيلها كممثل شرعي ووحيد للشعب الفلسطيني.

وقد ميزت العمليات الاستشهادية بشكل أوسع هذه الانتفاضة عن سابقتها **انتفاضة الحجارة**. ومن خلال الأغاني التي ظهرت كرد فعل على هذه الأحداث يمكن استجلاء الموقف الشعبي المغاير للتوجُّه السياسي السلمي، فكل أغنية تحدَّثت عن الانتفاضة يمكن أنْ تنعكس فيها حكاية من حكايات الانتفاضة وأحداثها. وتتبع هذا الخط الحكائي بشكل متكامل يؤدي إلى استنتاج عملية تأريخ ثقافي للمرحلة. وقد أخذت كل مجموعة حزبية سياسية على عاتقها إنتاج مجموعة من الأغاني التي تعبر عن توجه حزبها ونشاطه خلال فترة الانتفاضة، كما لو كانت الأغنية بيانًا إعلاميًا وترويجيًا لكل حزب وشهادة بإنجازاته.

وفي هذه المرحلة ظهرت مجموعة من الأغاني التي تغني لحركة فتح وتاريخها الثوري الذي تستخدمه كشرعية لوجودها وهيمنتها على الساحة السياسية في الحاضر[369]. يضاف على ذلك مجموعة من الأغاني التي ركزت على نشاط اليسار الفلسطيني في الانتفاضة، وخاصة الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين في توثيق أغنية (في 17 أكتوبر)[370] لعملية فندق ريجنسي في القدس التي أُغتيل فيها وزير السياحة الصهيوني رحبعام زئيفي. ومجموعة أخرى ثالثة تغنّت بإنجازات الحركات الإسلامية.

وفي أغنية **يمّا سرينا بصبح**[371] يكوّن أبو عرب بالأغنية وصوته مشهدًا سمعيًا وبصريًا لأحداث وتفاصيل دقيقة في العملية الفدائية، ابتداءً من العامل النفسي لدى الفدائيين وهدفهم إلى توقيت العملية وأداتهم المستخدمة فيها إلى تفاصيل أخرى هامّة تساهم في إعادة تمثيل المشهد مرة أخرى في ذهن المستمع، حتى يمكن اعتبارها أهمّ مرجع تاريخي يوثّق لهذه العملية الفدائية. ورغم أنَّ أبو عرب م يكن حاضرًا أثناء تنفيذ العملية، ولكنه استطاع تفتيت العامل الزمني وإعادة استحضارها إلى الذاكرة الفلسطينية وإحيائها فيها، عن طريق قدرته العالية والدقيقة في الوصف وشدّة تماهيه المعنوي والشخصي مع شخوص الحدث بدليل استخدامه لضمير المتكلم الحاضر **نا** بدلًا **من هم**. وهذا ما يساعد في جعْل هذه الأغنية وسواها ممّا سلك ذات النهج من أهم الوسائل

---

[369] للمزيد انظر للأغاني التي غنت للعسكرة الأمنية الفلسطينية في هذه المرحلة وبعدها، وخاصة لجهاز الامن الوقائي والامن الوطني وقوات ال 17 الخاصّة، التي لها الدور الهام في الكفاح المسلح في الانتفاضة الثانية. ويمكن الالتفات الى التحول الهام بعد انتهاء الانتفاضة في التوجه الرسمي السياسي نحو هذه الاجهزة الامنية وتجريدها من فاعليتها، وتجاه النضال والكفاح المسلح وتفكيك الاجنحة العسكرية للاحزاب السياسية:

- "احنا الأمن الوطني"، http://cutt.us/Ig8mk . (استرجع بتاريخ 5 ابريل، 2016).
- "قوات ال 17"، http://cutt.us/WbS5. (استرجع بتاريخ 5 ابريل، 2016).

[370] "في 17 أكتوبر"، http://cutt.us/Iv1T4. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).

[371] "يمه سرينا بصبح"، http://cutt.us/LJTM6. (استرجع بتاريخ 5 ابريل، 2016).

التي تساهم في الحفاظ على الذاكرة الفلسطينية حيّة ويمكّن من ترسيخ إرث الثورة في الثقافة الفلسطينية وتثبيتها فيها ضدّ سياسات التزوير والنسيان التي يسعى إليها العدو الصهيوني[372].

و يسرد أبو عرب تفاصيل عملية الزوارق التي نفذتها جبهة التحرير الفلسطينية انطلاقًا من كونها جزء من عمليات المقاومة النوعية في الثورة الفلسطينية التي أهملها التاريخ الرسمي. تقول الأغنية:

يِّما سَرينا بْصُبِحْ مِشْيَتْ مَراكِبْنا والبَحْرِ موجُهْ هِدي كِرْمالْ واجِبْنا
يَمّا ما خِفْنا العِدا، خِفْنا قَرايِبْنا ظَنِّ العَدُو بْغاراتُهْ إِنُّهْ يِرْهِبْنا
ياما ضَرَبْنا بْحِمَمْ تَنْذوبْ ما ذُبْنا بِالْعَكْس كُثْرِ الأَلَمْ عالْموت دَرَّبْنا
والموتْ مِنَّا ارتَعَبْ بَوَّسْ شَوارِبْنا وْمِنْ كُثُر ما شافْنا أَبْطالْ ما بِنْهابْ
أَقْسَمْ بِدَمِّ الشَهيدْ إِلّا بِصاحِبْنا

وكذلك الحال مع عملية دلال المغربي **ما تعلمتوا من دلال**[373]، إذ يقول فيها:

صُهيوني شوف أُسودي إِرْجَعْ عَنْ أَرْض جْدودي
مَ تعلَّمتوا من دَلالْ مِنْ ضَرْبِتْها المشهودي
ما بين حيفا وزمارين لبّينا نِدا جنين
جينا.. جينا يا فَلَسْطين روحي لأَجْلك موجودِةْ

هذا الاستدعاء الذاكراتي للعملية الفدائية من قبل أبو عرب يعيد إدخال هذه العمليات التاريخية ضمن الذاكرة الثقافية والسياسية الفلسطينية المتداولة على نحو مغاير لما تسعى اليه السلطة السياسية.

6.4.1 سجل الشهداء الغنائي: الأغنية كوثيقة تاريخية

يوجد سجل غنائي هامّ لعدد هائل من الشهداء الذين استشهدوا نتيجة اغتيال مخطط له أو على أرض المعركة والمواجهة مع العدو من كل الأحزاب السياسية فيما يمثل أرشيفًا تاريخيًا ثقافيًا للمقاومة والشهداء، يأخذ طابعًا تأريخيًا مغايرًا للمنهج التأريخي المـــألوف في أدبيات التأريخ. وهكذا تصبح الأغنية سجلًا للنتائج التي أنتجتها

[372] للمزيد حول الهندسة الفلسطينية المضادة، انظر دراسة عبد الرحيم الشيخ قيد النشر: "الهندسة اللغوية الفلسطينية المضادّة لأسماء الأمكنة في المخيال الثقافي الفلسطيني"، 2016.

[373] "ما تعلمتوا من دلال"، مصدر سابق.

عمليات المقاومة والتي يهملها عن قصد التاريخ الرسمي، فمثلًا لا ترد تفاصيل عمليات المقاومة التي أنجزتها حركات المقاومة الفلسطينية في سجل التاريخ الرسمي وإنَّما ترد في الأغنية وغيرها من أشكال الموروث الشفاهي.

ركزت مجموعة من الأغاني فيها على نشاط المجموعات التابعة لكتائب شهداء الأقصى، الجناح العسكري لحركة فتح، والذي عملت السلطة الرسمية بانتهاء الانتفاضة على تجريده من فاعليته. كما واهتمت بتسجيل أسماء الشهداء الذين انتظموا ضمن الإطار الحركي لفتح مثل مجموعة فرسان الليل التي تركز نشاطها في نابلس تحديدًا، فيما ركزت أغانٍ أخرى على شهداء حركة فتح والذين قضوا اغتيالًا، مثل الشهيدين: حسين وعاطف عبيّات والشهيد ثابت ثابت والشهيد رائد الكرمي، والملقب أيضًا بصاحب الرد السريع. فيما ركزت أغانٍ أخرى على شهداء حركات المقاومة الإسلامية، مثل فرقة الوعد اللبنانية في ألبوماها **أطياف الاستشهاد 1**، وغيرها.

أغتيل الشهيد حسين عبيات في التاسع من تشرين الثاني من العام 2000، وهو بذلك يعتبر أول شهيد فلسطيني يقضي اغتيالا في انتفاضة العام 2000، وقد اغتال العدو الصهيوني بعده بأيام قليلة يوسف عواد، وذلك في 16 تشرين الثاني من نفس العام. وكانت عمليات الاغتيال هذه نذيرًا باندلاع الانتفاضة التي اتخذت أشكالًا عديدة من المقاومة المدنية الى المقاومة المسلحة بأعلى مستوياتها. وعلى المستوى الثقافي– السياسي قد أنتج لعبيات أغنية بعنوان **يا رجال ما تهاب الموت**[374] وفيها حسّ تاريخي يشير لموقع عبيّات التنظيمي في حركة فتح، مع العلم أنّ كتائب شهداء الاقصى انطلقت بعد اغتاليه. تقول الأغنية:

يا رجال ما تْهاب المُوت ولا تِرْضى عَلْ ذُلّ سكوت
عإيديكم ذلّ الجبروت وبعزم حسين عبيّات
حيّوا شَهيد شُهَداء الأَقْصى اللّي انْكتَبْ بِدَمُّه تاريخ
عَزْمُه كان عَلْ عادي الأَقْسى مِنْ طَيَرانْهُم والصواريخْ

وقد استشهد العبيات بثلاث قذائف صاروخية وجهها العدو الصهيوني تجاه سيارته في بيت ساحور، بالقرب من مدينة بيت لحم[375]. توثّق الأغنية عملية الاغتيال بترميزات خاصة عملية اغتياله نتيجة للقصف الصاروخي، وما ترتب داخليًا على عملية الاغتيال حيث انطلقت شرارة مجموعات كتائب شهداء الأقصى على مستوى

[374] أغنية الشهيد حسين عبيات: "الشهيد حسين عبيات"، http://cutt.us/0e1rN. (استرجع بتاريخ 5 أبريل، 2016).
[375] للمزيد حول استشهاد عبيات انظر: "فيديو نادر للشهيد القائد حسين عبيات"، http://cutt.us/VkTcZ . (استرجع بتاريخ 5 أبريل، 2016).

الضفة الغربية، وهي مجموعات غير منظمة بشكل معروف إلّا بانتمائها لحركة فتح ولكن لا رأس لهذه المجموعات ولا هيكل واضح التحديد، إذ خرجت في كل منطقة في الضفة الغربية تحديدًا مجموعة بهذا الاسم، وغالبًا دون تنسيق واضح أو معروف بين هذه المجموعات. وانبثق عنها في بيت لحم مجموعة سميت باسم (مجموعات الشهيد حسين عبيّات) والتي أنجزت عددًا من العمليات الفدائية ضد العدو الصهيوني، ومنهم الشهيد عاطف عبيات وجمال نواورة، اللذيْن استشهدا مع رفيقهم الثالث نتيجة انفجار السيارة التي كانوا يستقلونها بقنبلة وضعها داخل السيارة أحد جواسيس العدو[376].

وفي العام 2002، اغتال العدو الصهيوني في مدينة طولكرم الشهيد رائد الكرمي، أحد قادة كتائب شهداء الأقصى، وقد سبب اغتياله حالة من الغضب الواسع على المستوى الفلسطيني، ويمكن القول إنّ اغتياله كان النقطة الفاصلة والحاسمة في مساعي التهدئة خلال الانتفاضة، والتي أوقفها اغتيال الكرمي[377]، ذلك أنّه بعد الاغتيال اندلعت المواجهات مرة أخرى في الضفة الغربية وقطاع غزة وأخذت طابعًا عسكريًا أكثر من قبل حيث سادت العمليات الاستشهادية في الداخل المحتل وفي نقاط تجمُّع الجنود في الضفة الغربية وفي المستعمرات الصهيونية. وشاركت في ذلك كل الأحزاب السياسية الفلسطينية دون استثناء، فبعد أيام قليلة من الاغتيال نفذت الشهيدة وفاء إدريس عملية فدائية في القدس المحتلة بتاريخ 28 يناير من العام 2002، وتبنّت حركة فتح هذه العملية التي أسقطت جنديًا واحدًا والعديد من الجرحى. وكذلك الشهيد فؤاد الحوراني الذي نفّذ عملية مقهى مومنت في 9 آذار من العام 2002، و التي كانت نتيجتها مقتل 15 جنديًا ومستوطنًا، وجرح أكثر من 90[378].

---

[376] انظر الأغنية التي أنتجتها مجموعة الشهيد حسين عبيات عن المجموعة نفسها: "كتائب شهداء الأقصى_ مجموعات الشهيد حسين عبيات_الإعلام الحربي"، http://cutt.us/cHpw . (استرجع بتاريخ 5 أبريل، 2016).

و لمزيد من التفاصيل حول عملية الاغتيال، انظر: موقع فلسطين في الذاكرة ولقاء مع عائلات شهداء العبيات: "عرب التعامرة: بيت لحم"، http://cutt.us/Fi50v. (استرجع بتاريخ 5 أبريل، 2016).

وانظر أيضًا "كيف اغتالت اسرائيل رائد الكرمي"، http://cutt.us/dpqgd. (استرجع بتاريخ 5 أبريل، 2016).

[377] ماجد كيالي. "الانتفاضة والمقاومة والعمليات الاستشهادية: التأثيرات والإشكاليات. مجلة الدراسات الفلسطينية. عدد 52 (2002): 43_54.

[378] للمزيد انظر الموقع الرسمي لكتائب الشهيد عز الدين القسام؛ " عملية مقهى مومنت الاستشهادية"، http://cutt.us/wWds9 . (استرجع بتاريخ 5 أبريل، 2016).

وعقب استشهاد الكرمي صدرت عدة أغانٍ له أشادت بمواقفه البطولية في عملية المقاومة الفلسطينية ومنها أغنية **صقر الكتائب**[379] و (أنا رائد الكرمي من طلّة بتعرفيني و يا عين لا تعزّي دمعك). وفي هذا العدد من الأغاني الخاصة به إشارة إلى أهمية دوره في الانتفاضة الفلسطينية الثانية التي نشط فيها، وهو الضابط في المخابرات العامة، منذ بدايتها وخاصة بعد اغتيال الشهيد ثابت ثابت. تقول الأغنية:

صَقْرِ الكَتائِبْ خَيّي يا رائدْ–نا
صَقْرِ الكَتائِبْ إنتا يا ابْنِ الكَرْ–مي
ورصاصَكْ صايبْ ومرعِبْ عَدُوْ–نا
ورصاصَكْ صايبْ.. يا ثورةْ ما تنْهِزْ–مي

وقد جاء اغتيال الكرمي عن طريق زرع "عبوة ناسفة" في سور المقبرة الذي كان يمرُّ بمحاذاته عند ذهابه إلى بيته وهو مطارد؛ للانتقام منه نتيجة العمليات النوعية التي نفذها الكرمي ضد العدو. ونتيجة لاغتياله وتفجر الوضع بالأراضي المحتلة وتطور نوعية المقاومة العسكرية الفلسطينية اجتاح رئيس الحكومة الصهيونية، وقتها، أرائيل شارون الضفة الغربية وحاصر الرئيس الفلسطيني ياسر عرفات في مقرَّه بالمقاطعة في العملية التي سميت باسم عملية (السور الواقي).

وامتدادًا لذلك فقد ظهرت أثناء اجتياح مدينة نابلس مجموعات أطلقت على نفسها اسم مجموعات فرسان الليل، وانطلقت من قلب البلدة القديمة في نابلس وهي مجموعة تابعة لكتائب شهداء الأقصى. ففي أغنية بعنوان **زلزليهم.. احرقيهم يا فرسان الليل**[380] من كلمات الأسير عمر بدوي، وغناء بلال صباح، يمكن معرفة أن البلدة القديمة في نابلس هي مكان انطلاق مجموعات فارس الليل، والتي تتأطر تنظيميًا كإحدى فروع كتائب شهداء الأقصى. والأغنية في ذات الوقت توثق استشهاد علاء الغليظ، أحد أفراد مجموعات فارس الليل والذي استشهد في العام 2007، في المراحل الأخيرة لتصفية جنود العدو الصهيوني للمقاومين الفلسطينيين الذين شاركوا بالأخص في انتفاضة الأقصى[381]. تقول الأغنية:

---

[379] انظر أغنية: "رائد الكرمي_ صقر الكتائب"، http://cutt.us/hHQb . (استرجع بتاريخ 5 أبريل، 2016).
وأغنية " أنا رائد الكرمي"، http://cutt.us/Hh6x . (استرجع بتاريخ 5 أبريل، 2016). و أغنية رائد الكرمي: "يا عين لا تعزي دمعك"، http://cutt.us/eszS4. (استرجع بتاريخ 5 أبريل، 2016). و"يا رائد الكرمي.. صقر الكتائب ما تلين"، غناء علاء الجلاد، http://cutt.us/GUl8v. (استرجع بتاريخ 5 أبريل، 2016).

[380] "زلزليهم واحرقيهم يا فرسان الليل"، http://cutt.us/4HQxp. (استرجع بتاريخ 6 ابريل، 2016).

[381] انظر خبر استشهاد علاء الغليظ وصديقه مهند مريش، "استشهاد فلسطينيين من كتائب الأقصى خلال التصدي لقوات الاحتلال في نابلس"، http://cutt.us/yDqF. (استرجع بتاريخ 6 ابريل، 2016).

زَلْزِليهُمْ إِحْرِقيهُمْ يا فُرسانَ اللّيل
خلّيهم يذوقوا مُرّ عَلْقَم و ويل
بالله تشيعوه يا أَهْلِ البَلْدِةْ عَلى ظُهورَ الخيلْ
ثارَ الغَليظ واجب أَخْذُه قَبْل غُروبِ الليل
هيلا هيلا.. هيلا هيلا.. هيلا هيلا.. هيه

وقد استشهد الغليظ أثناء محاولته إنقاذ صديقه في المجموعة "مهند مريش" بعد أن أصابه أحد قناصة العدو برصاصة في راسه، ومنع أي وصول إليهما حتى الاستشهاد. ولا تتوقف الاغنية عند الإلماح الى حادثة الاستشهاد والى تأسيس مجموعات فارس الليل وإنما أيضا فيها إلْماحة الى الدور العسكري المقاوم لكتائب شهداء الاقصى والعمليات الاستشهادية التي نفذتها ضد العدو، باستخدام الأغنية للتعبيرين (الحزام وشدّي)[382].

وفي أغنية أخرى للشهيد نايف أبو شرخ، مؤسس مجموعات فارس الليل في نابلس، بعنوان "وحدة الشهيد نايف أبو شرخ"[383] والذي أغتيل في البلدة القديمة في نابلس بتاريخ 26 حزيران من العام 2004، تبين فيها دور الأجهزة الأمنية الفلسطينية الواسع والهام في الانتفاضة الثانية. وقد كانت السلطة الرسمية ممثلة برئيس السلطة الفلسطينية ورئيس حركة فتح "الراحل ياسر عرفات "من الداعمين لكتائب شهداء الأقصى وأذرعتها ومجموعات حركة فتح المختلفة؛ كالفهد الأسود، وشهداء الأقصى وفرسان الليل وغيرهم. ولكن اتفاقية أوسلو تحديدًا وما تبعها من اتفاقيات سلام كانت سببًا رئيسيًا في حالة الارتباك بموقف السلطة من إعلان مسؤوليتها عن العمليات الاستشهادية والمقاومة باسم حركة فتح والتي كانت تنفذها الحركة. تقول الأغنية:

وِحْدِة الشَهيد نايفْ أبو شرخ إِحْنا
زلامِ الكتائِبْ بالبَلْدِةْ القَديمِةْ خْلِقْنا
وعَلْ قُدسِ الشَرقيَّة نِرْفَعْ رايْتنا
ودَمَّك غالي يا أبو عمّار يا قائِدْنا

[382] انظر أيْضًا اغنية مهند مريش، http://cutt.us/ZrrlF. (استرجع بتاريخ 6 ابريل، 2016).
وانظر أغنية الشهيد مجدي مرعي الحجوب: "فرسان الليل_ مجدي مرعي"، http://cutt.us/4NztR. (استرجع بتاريخ 6 ابريل، 2016). كما وانظر أغنية الشهيدين من فرسان الليل: باسم ابو سرية (القذافي) وعبد الرحمن الشناوي: "هز الأرض بطول وعرض_ شناوي والقذافي"، http://cutt.us/sAy2. (استرجع بتاريخ 6 ابريل، 2016).

[383] "القائد العام لكتائب شهداء الأقصى في فلسطين_ نايف ابو شرخ"، http://cutt.us/YO7SN. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

ومنها يمكن الاستدلال على صحة هذا الطرح، حيث كانت وحدات حركة فتح كلها وبالأخص كتائب شهداء الأقصى تتحرك بعملياتها العسكرية وخاصة في العام الثاني للانتفاضة، بتوجيه من الرئيس ياسر عرفات. وفي تحديد الأغنية للقدس الشرقية كعاصمة لفلسطين فيها إمعان آخر بتبعية هذه المجموعات، على مستوى الهيكل التنظيمي لا مستوى الأفراد، للسلطة الرسمية التي تعلن، ونتيجة لاتفاقيات السلام مع العدو، أن حدودها هي الرابع من حزيران للعام 1967.

وعلى ذلك لا غرابة في كوْن الأغنية تحدد القدس الشرقية كعاصمة للدولة الفلسطينية، فالأسير المحرر والشهيد نايف أبو شرخ كان أحد رجال الأمن الفلسطينيين حيث عمل في جهاز المخابرات العامة ومن ثم في الارتباط العسكري قبل استقالته وعمله على تأسيس مجموعة نادي الأسير الفلسطيني مع عدد من الأسرى المحررين[384]. ولكن بعد انتهاء الانتفاضة وانسحاب القوات الصهيونية من مدن الضفة الغربية وخاصة بعد عام 2004 والتوصل الى اتفاق تهدئة سلمية بين السلطة الفلسطينية والعدو، جرى رسميًا إيقاف الأحزاب السياسية لكافة وسائل المقاومة المسلحة. وإنْ كان هذا القرار صادرًا من السلطة الرسمية نتيجة اتفاق سياسي فإن عددًا كبيرًا من الفلسطينيين المقاومين رفضوا إلقاء سلاحهم جانبًا كما ورفضوا تسليم أنفسهم إلى أن اغتالهم العدو الصهيوني. وهكذا كان الحال مع الشهيد فادي قيشة والشهيد أحمد سناقرة وغيرهم.

بعد العام 2007، وهو آخر عام تمت فيه تصفية الناشطين والمقاومين الفلسطينيين في الانتفاضة الثانية جرى التحول السياسي الهائل بعدها تجاه تفكيك كل أشكال المقاومة العسكرية وخاصة كتائب شهداء الأقصى التابعة لحركة فتح وإيقاف كافة أشكال العمل العسكري المنظم، على المستوى الرسمي. وهذا لا يمنع من وجود عمليات وحركات مقاومة مسلحة فردية بعد ذلك لنشطاء من أحزاب مختلفة.

وفي العام 2011 وبعد استشهاد فادي قفيشة، أحد أبرز قادة مجموعات فرسان الليل بقيادة وإشراف الشهيد نايف أبو شرخ، أنتج المكتب الإعلامي لفرسان الليل أغنية بعنوان (بطولات بطولات)[385] والتي تبين الخط النضالي للشهيد وإقدامه وهو الذي قد فقد ذراعه نتيجة إحدى المواجهات المسلحة مع العدو. وقد أغتيل قفيشة في كمين داخل البلدة القديمة في 31 آب من العام 2006، تبتدئ الأغنية بمقدمة للمغني عدنان بلاونة صاحب الصوت الأثيري والقوي. وربما قد أضيفت هذه المقدمة لاحقًا على الأغنية، وموضع الشاهد في هذه المقدمة أنّها تنتهي بعبارة موجزة ومكثفة عن واقع حركة المقاومة الفلسطينية بعد انتهاء الانتفاضة الثانية

---

[384] للمزيد انظر الفيلم الوثائقي عن الشهيد نايف أبو شرخ: "أسطورة البلدة القديمة في نابلس: نايف أبو شرخ"، http://cutt.us/44bAc. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

[385] انظر أغنية فادي قفيشة، انتجت عام 2011 عن المكتب الاعلامي لمجموعات فارس الليل:
"بطولات بطولات_فرسان الليل– فادي قفيشة"، http://cutt.us/D5ev. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

وتفكيك الأجهزة العسكرية من قبل السلطة الفلسطينة، والتي تقول: وصلنا بعدك قاع الوادي وكنّا نسكن بروس جبال.

تقول المقدمة الشعرية الغنائية:

فادي قْفيشِةْ راعي الهِمِّةْ ومِنْ إِسْمُه تِهْتَزْ جبال
بالفادي اللّي ضحَّى بِدَّمُه.. بِقْفيشِة ودَمُّه اللّي سالْ
بِذْراعِ النَخْوِة اللي نخيتَهْ تْتِلْقى عِزْوِة وتِلْقى رِجالْ
من أبو مَهْدي واصل فادي يسمعها بشعر وموال[386]
وصِلْنا بَعْدَكْ قاعِ الوادي وكُنَّا نِسْكُن بِروس جبال

أما من ناحية الاغاني التي صدرت عن حركات المقاومة الإسلامية فهي تعكس منطلقها الإيديولوجي وتوجهها الفكري. وقد ظهرت بعد انتفاضة العام 2000 أغنيتين تخصَّصتا بالإشهار والإعلان عن العمليات الاستشهادية التي خاضها المقاومون الفلسطينيون في داخل الأراضي المحتلة في العام 1948، استشهاديون واستشهاديات من كافة الفصائل ولكنها ركزت على عمليات المقاومين المنتمين للحركة الإسلامية سواء لحركة حماس أو للجهاد الإسلامي. فأغنية **قولوا وهي يالربع**[387] لفرقة الوعد الإسلامية اللبنانية، تحمل عددا من أسماء الاستشهاديين الفلسطينيين مع ذكر العملية الاستشهادية التي قاموا بها، وهكذا فهي تعد سجلًا هامًا لأيّ باحث عن هذه العمليات ومنفذيها.

تقول الأغنية:

قولوا هي يالْرَبِعْ والخاينْ ما نْريدُهْ
مِنْريدِ الشاب يِجاهِدْ وِحْزامُهْ بِإيدُهْ
سَعيد يا حُوتَري يا خيلَ النَّزالِ
زَغْرِدْ بِحْزامِ النارْ فِي مَلْهى الأَنْذالِ
يا مَصْري يا عِزَّ الدين طَعْميهُمْ أَكْفانِ
خَلّي المطعم نيارين يا شِبْلَ الإِيمانِ
عَبْد الباسِطْ يا مِغْوارْ أَميرِ السياحَةْ
فَجَّر خَلّي الفُنْدُقْ نارْ بِدِماكِ الفَوَّاحَةْ

[386] أبو مهدي هو لقب الشاعر عدنان بلاونة، على اعتبار أن المقدمة هي رسالة من بلاونة الى الشهيد للشكوى عن حال الوطن وتحولاته بعدهم.

[387] للمزيد انظر أغنية "أطياف الاستشهاد_قولوا هي يالربع"، http://cutt.us/ww4j. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

يا أَبو الهيجا يا قَنَّاصْ يا صَيَّادِ الحورِ
فَجَّرْها بِرُّكابِ الباصْ وازْرَعْهُمْ بِقْبورِ
يا بَطَلْ يا ابنْ جنين وانتَ يا طوباسي
كُنتْ لِلمُستَوطِنين هَديَّة ْحَماسِ
يا بَطَل يا ابنْ جنين وانْتَ يا عِمادِ
كُنتْ لِلْمُسْتَوطِنينْ هديَّة جهادِ
وانْتَ يا محمَّد فَرحاتْ اسْمَعْ قولِةْ إِمَّكْ
لا تفَرَّطْ بالرَصاصاتْ واسْقي الأَقْصى دَمَّكْ

ومن هؤلاء الاستشهاديين الذين ذكرتهم الأغنية: سعيد الحوتري وعز الدين المصري وعبد الباسط عودة وأشرف أبو الهيجا وشادي زكريا طوباسي المنتميين لكتائب عز الدين القسام مغوار عبد الباسط وأبو الهيجا والطوباسي وعماد الزبيدي ومحمد فرحات، وكلهم من المنتمين لكتائب الشهيد عز الدين القسام– الذراع العسكري لحركة حماس. وقد نفذ سعيد الحوتري عمليته الاستشهادية في الأول من حزيران من العام 2001، حيث نفَّذها في ملهى الدولفين في تل أبيب[388]. بينما نفَّذ الشهيد عز الدين المصري عمليته الاستشهادية في 9 آب من نفس العام. وكان هدف العملية، كما تشير الأغنية، مطعم سبارو في شارع يافا في مدينة القدس والتي كان حصيلته أكثر من 20 قتيلًا وأكثر من 120 جريحًا[389]. وكانت مدينة أم خالد والمسماة باللغة العبرية (ناتانيا) هي هدف عملية الشهيد عبد الباسط عودة وذلك في 28 من آذار، في العام 2002، حيث نفذ عملية فندق بارك والتي سقط نتيجتها أكثر من 20 قتيلًا وجرح أكثر من 145 آخرًا[390]. في حين نفذ الشهيد شادي الطوباسي عمليته الاستشهادية في حيفا بتاريخ 31 آذار من العام 2002 وكان هدفه مطعم ماتسة[391]. أما الشهيد أشرف أبو الهيجا فاستشهد في 8 نيسان من العام 2002 أثناء إقدامه على مهاجمة أحد التجمعات الصهيونية وعرف عنه أنه كان قناصًا ماهرًا[392]. أما الشهيدان الأخيران اللذين تذكرهم الأغنية فهما الاستشهادي عماد الزبيدي الذي فجَّر نفسه في كفار سابا بتاريخ 23 نيسان من العام 2001[393]،

---

[388] للمزيد عن العملية انظر: موقع كتائب الشهيد عز الدين القسام، http://cutt.us/n6vE. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

[389] للمزيد عن العملية انظر: موقع كتائب الشهيد عز الدين القسام، http://cutt.us/SzDbu. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

[390] للمزيد عن العملية انظر: موقع كتائب الشهيد عز الدين القسام، http://cutt.us/tmeYK. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

[391] المصدر السابق، http://cutt.us/AXvk. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

[392] المصدر السابق، http://cutt.us/psa43. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

[393] المصدر السابق، http://cutt.us/dklbT. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

والاستشهادي محمد فرحات الذي نفذ عمليته في مستعمرة عتصمونا في جنوب قطاع غزة بتاريخ 8 آذار من العام 2002، وقد اشتهر الشهيد بأن والدته هي من دفعته وشجعته على تنفيذ عمليته الاستشهادية وودعته قبل خروجه إليها[394].

بذا، يمكن القول إن هذه الأغنية تشكل أرشيفًا لبعض استشهاديي كتائب عز الدين القسام، فهي لم تكتف بذكر اسم الشهيد بل وألمحت إلى هدف العملية الاستشهادية أكانت موجهة إلى مطعم أو ملهى أو مستعمرة أو باص، أو غير ذلك. في الوقت الذي تجد من الصعوبة أن تجد أدبيات وثّقت مثل هذه الأحداث بسلاسة وسهولة واختصار دونما كبير عبء وثقل معرفي.

وفي نفس الألبوم الغنائي الذي أنتجته فرقة الوعد اللبنانية بعنوان **أطياف الاستشهاد** والذي يحتوي على الأغنية السابقة، يوجد أغنية مشابهة بعنوان **الاستشهاديات**[395] خاصة بالاستشهاديات الفلسطينيات من الأحزاب المختلفة، كحماس وسرايا القدس وفتح وتشير الأغنية إلى الحزب الذي تنتمي له كل واحدة منهن. وهن اللائي تزنّرن بالأحزمة الناسفة واستهدفن مواقع للعدو الصهيوني. مثل: ريم رياشي؛ هنادي جرادات؛ آيات الأخرس؛ دارين ابو عيشة؛ وفاء إدريس. ومن الأغنية:

عَلّوا الرايات عَلّوا، طلّوا النَجْمات طَلّوا
هَلّوا من الأقصى هلّوا، وأجوا مزنّرات
***
وانتي يا ريمْ رَياشي يا عُبْوِةْ نارْ
أطفالِكْ والرَشاشِ كانوا الشِعارْ
بنْتِ القَسَّامْ.. هاتي الأَلْغامْ
إِبْدي الأوهامْ.. علّي الرايات
بنْتِ السَّرايا يا هنادي زينِ الأَبْطالْ
بالعِزّ نقاضي الأَعادي والدَمِ سالْ
بِنْتِ الجِهادْ.. شَدّي الزِنادْ
صُدّي الجَلّاد يا جَرادات
وانتي آيات انْزَّفيتي والحِنّا الدَّمْ
يا ام الكوفِيَّةْ وفيّتي والعُرس التَّمْ

[394] المصدر السابق، http://cutt.us/Inds. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).
[395] "الاستشهاديات_ علوا الرايات"، http://cutt.us/7F85z. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

بِنْتِ الُفرسانْ..ذاقُوا الهَوانْ
أمَّ القُرآنْ ..كُنْتِ الآياتْ

تنتمي كل استشهادية ذكرتها الأغنية الى فصيل سياسي معين، فتنتمي ريم رياشي الى حركة حماس وذراعها العسكري المتمثل بكتائب الشهيد عز الدين القسام، والشهيدة آيات هنادي جرادات تنتمي الى سرايا القدس/ الذراع العسكري لحركة الجهاد الإسلامي. أما الاستشهادية آيات الأخرس فتنتمي الى كتائب شهداء الأقصى/ الذراع العسكري لحركة فتح.

وقد نفذت الشهيدة ريم الرياشي، من قطاع غزة عمليتها الاستشهادية بالاشتراك مع كتائب شهداء الأقصى عن طريق تفجير الحزام الناسف الذي تزنرت به[396] ، وكان ذلك بتاريخ 14 كانون الثاني من العام 2004 وكان هدف العملية حاجز ايريز ونتج عنها قتل 4 جنود وجرح عشره آخرين. وتعد الرياشي أول استشهادية تنتمي لحركة حماس ولديها طفيلين، وهما اللّذان تشير لهما الأغنية في الجزئية الخاصة بالرياشي، بالقول " أطفالك والرشاشِ كانوا الشعار"[397]. أما الشهيدة الثانية التي تذكرها الأغنية هي هنادي جرادات، المنتمية إلى سرايا القدس والتي نفذت عمليتها الاستشهادية في مدينة حيفا بتاريخ 4 تشرين أول عام 2003، وقد نتج عن هذه العملية مقتل حوالي 19 صهيونيًا وإصابة أكثر من 50 آخرين، لتصبح سادس استشهادية خلال انتفاضة العام 2000[398]. ثم تنسل الأغنية للتطرق للاستشهادية (العروس) آيات الأخرس، من مدينة الرملة المحتلة والناشئة في مخيم الدهيشة بيت لحم. وقد نفّذت الأخرس عمليتها الاستشهادية بإشراف كتائب شهداء الأقصى في 29 آذار من العام 2002، وكان مكان العملية المستهدف هو متجر في القدس المحتلة مما نجم عن مقتل 3 مستوطنين وإصابة عدد آخر[399]. وتشير الأغنية إليها بأنها "عروس" وذلك ليس عابرا وإنّما لأنّ الشهيدة فعلً ا كانت تحضر لزفافها قبل أن تأخذ قرارها بأنْ تزف بطريقة أخرى.. للبلاد.

مثل هذه الأغاني تشكل سجلًا أرشيفيًا غير رسمي للشهداء والقادة وعملياتهم الاستشهادية وغيرها، في الوقت الذي قد تتأخر أو تهمل السلطة الرسمية توثيق عملياتهم وأسمائهم. فما يهمله السلطة الرسمية تأتي الأغنية أكانت حزبية أو غير ذلك لتأخذ دورها في عملية التذكير والأرشفة للتاريخ المطرود من الأرشيف الرسمي. وكما

[396] للمزيد انظر: "وصية الاستشهادية ريم الرياشي"، http://cutt.us/uVA6. (استرجع بتاريخ 9 ابريل، 2016),

[397] للمزيد انظر الموقع الرسمي لكتائب الشهيد عز الدين القسام: http://cutt.us/tTJYw. (استرجع بتاريخ 9 ابريل، 2016).

[398] للمزيد انظر موقع سرايا القدس_ الذراع العسكري للجهاد الاسلامي، http://cutt.us/ur5S. (استرجع بتاريخ 9 ابريل، 2016).

[399] لرؤية المزيد حول حياة الشهيدة آيات الأخرس، انظر الفيلم الوثائقي القصير عنها: "الشهيدة آيات الأخرس"، http://cutt.us/WAmDE. (استرجع بتاريخ 9 ابريل، 2016).

ويمكن التعامل معها كذاكرة سمعية وتأريخية من نوع خاص، وهي ذاكرة خارج السلطة وداخله في آن واحد؛ خارجه بأن تسجل للحدث المهمل او المطرود من الأرشيفات الرسمية، وداخله بأن الاغنية الحزبية تعكس رؤية لحزب ما، في انطلاقها نحو الوطن وهي بهذه الطريقة ليست خارج اطار السلطة الرسمية تمامًا.

إنّ ازدياد الأغاني التابعة لحركات المقاومة الإسلامية بعد انتفاضة العام 2000 نتيجة لكوْن اتجّاه المقاومة لدى الحركات الإسلامية المتمثلة بحركتي حماس والجهاد الإسلامي تميَّز بتركيزه على العمليات الاستشهادية التي استهدفت الصهاينة جنودًا ومستوطنين في الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1948. فقد تركز عملها المقاوم على هذا الجانب أكثر من أي شكل مقاومة آخر في أراضي فلسطين المحتلة. ففي الضفة الغربية وقطاع غزة بقي دورها محصورا حيث فيها سادت حركة فتح بعملياتها ومجموعاتها العسكرية بالإضافة إلى نشاط لبعض حركات اليسار كالجبهة الشعبية والديموقراطية.

6.4.2 الردَّ على إسقاط السلطة الفلسطينية لسلاح المقاومة

لم تسقط كتائب المقاومة الفلسطينية سلاحها في أول الأمر ولم تخضع لقرار السلطة بإيقاف العمليات العسكرية، ولكنها أجبرت على ذلك لاحقًا بعد العام 2007 حيث بدأت عمليات السلطة الفلسطينية وأجهزتها الأمنية بحصاد سلاح المقاومة من الفلسطينيين ومصادرته. ولا بدَّ أنَّ حالة من الارتباك والتوتُّر سادت في الساحة الفلسطينية حول موقع الأجهزة الأمنية بين كونها تابعة للسلطة الفلسطينية، وهو السائد، وبين كونها تعتبر نفسها أحد أجهزة المقاومة الفلسطينية. فمثلًا في معركة مخيم جنين عام 2002، وإنْ كان هناك عدد لا بأس به من قادة المعركة المخيم يعملون في أحد الأجهزة الأمنية التابعة للسلطة ويكنّون احترامًا للقيادة السياسية ممثلة برمز الشهيد ياسر عرفات، فإنه كان هناك خلاف بين الأجهزة الأمنية بصفتها كمؤسسة سلطوية، وبين المقاومين بصفتهم مقاومين يرفضون إلقاء سلاحهم جانبًا والاستسلام. وهذا التوتر الحادّ قد دفع بعض قادة المقاومة إلى مخالفة أوامر القيادية السياسية والاستمرار في القتال، مثل أبو الشهيد يوسف قبها "أبو جندل"[400].

وقد ظهرت عدّة أغانٍ توثق معركة مخيم جنين ومن أهمّها: (جنّ جنونه يا جنين)[401] لميس شلش، و(ألبوم ملحمة جنين)[402] لفرقة جذور والتي يرأسها الفنان محمد الهبّاش، وفيه: (عشق الشقايق يا رفايق، ويا أرضي

---

[400] للمزيد انظر: جمال حويل، معركة جنين: الصورة والأسطورة. (بيرزيت: جامعة بيرزيت، 2012). (رسالة ماجستير غير منشورة).

انظر أيضًا: زكريا محمد، "تجربة المقاومة في مخيم جنين". مجلة الدراسات الفلسطينية، عدد 57 (2004): 27.

[401] "جنّ جنونه يا جنين"، http://cutt.us/CT89. (استرجع بتاريخ 9 ابريل، 2016).

[402] "ألبوم ملحمة جنين"، http://cutt.us/rqm3. (استرجع بتاريخ 8 أيار، 2016).

جودي بالغوالي، ويا صرخة من فوق المخيّم زلزلي و سنجمع العظام من تحت الركام). وألبوم حكاية وطن- زين الملاحم[403] للفرقة نفسها وفيه: (أبطال السرايا، وباسم المخيم، ويشهد الله علينا)، وغيرها.

وبعد معركة مخيم جنين وردًّا على سعي السلطة الرسمية تجاه سحب سلاح المقاومة الفلسطينية ظهرت أغنية **لا ما بتخلى عن سلاحي**[404]، والتي تعلن موقف المقاومة وخاصة قادة مخيم جنين من إلقاء السلاح. تقول الأغنية:

لا ما بتخلّى عنِ سلاحيْ و لا عنْ وطنِيْ برضى بديلْ
مهما مَّدْ الليلْ أنا صاحيْ بعدُو طريق الثورة طويلْ
يا عيونِ الشهيدِ إرتاحي..بُكْرا الغاصِبْ عنَّا يشيلْ
وأنا عَلى دَرْبَكْ صدَّام وعلى عَهْدَكْ يا مجُاهِدْ قِنْديلْ

***

يا كايد شوفِ المخَيَّمْ واسْمَعْ صَلْياتِ البارودْ
من أَحْمَدْ نُغْنيغَةْ يِتْعَلَّمْ وادري عن السَعْدي مَحْمودْ
بلا عودِةْ محمد ما سَلَّمْ وفرحات بتاريخُه شهود
لَعْيونِ الطوباسي أُسامَةْ خلّى الدَم شلّال يسود
يا كَتائِبْ قيدوها نار.. الأَقْصى دِيارُه ما بِتْهونْ
ما بِنْسى فِداء أبو عمَّار والفتحاوي أخونا حنّون
هِبّوا بوجْهِ الاستِعْمار والعَنوا بيّ بيّ اللّي يْخونْ

تتغنى هذه الأغنية التي تم إنتاجها في نهايات العام 2006 أو بعدها، بالموقف الشعبي المقاوم المغاير لموقف السلطة المهادن برفضها القاء السلاح والاستسلام. ويتوضّح من خلالها الردّ على الموقف السياسي الرسمي لا بالشعارات فقط، ولا بالأسلوب الثقافي بمعزل عن ممارسته العملية ولكن عن طريق الممارسة العملية التي تنتج حالة ثقافية- سياسية ترتبطان معًا في تشكيل تمثيل ثقافي-سياسي للحظة التاريخية، وخاصة بوضع الأغنية بسياقها الزماني المنتجة فيها. وتوثّق الأغنية استشهاد عدد من شهداء مخيم جنين كالشهيد أحمد نغنغية الذي استشهد في 6 تموز من العام 2006، و أسامة الطوباسي والذي استشهد بتاريخ 16 آب من نفس العام.

---

[403] "ألبوم زين الملاحم"، http://cutt.us/N3xeA. (استرجع بتاريخ 8 أيار، 2016).

[404] "لا ما بتخلى عن سلاحي"، http://cutt.us/LqjTn. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

وانظر أيضا أغنية "ارمي عليّ من السما"، http://cutt.us/55Yw. غناء جمال النجار. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016). وقد انتشرت هذه الأغنية في انتفاضة العام 2000 كنوع من التحدي لجيش الاحتلال الذي كان يهدد بقصف المدن الفلسطينية ومواقع المقاومين.

6.5 أغاني حركات المقاومة الإسلامية بعد العام 2006

ترتكز أغاني المقاومة الإسلامية مثل حزب الله وحركة حماس على العقيدة الدينية بشكل كبير، ولذلك علاقة بالإيديولوجية التي يروّج لها الحزب دينيًا وسياسيًا. وتكمن العلاقة في اختيار أغاني حزب الله وأغاني حماس للنقاش خلال الدراسة حول دورهما في عملية المقاومة والتأريخ الفلسطيني، انطلاقًا من اعتبارين؛ أولاهما أنّ نهج الحزبين الفكري والتنظيمي يقوم على أسس عقائدية دينية، وثانيهما أنّ لهما تجربة شبيهة بالعدوان والمواجهة مع العدو الصهيوني بعد عام 2006، كحرب تموز في هذا العام على حزب الله والعدوان المتتالي على غزة؛ 2008_2008، 2012_2013، 2014. وهي المواجهة التي أثبتت أنّه كلّما زادت المقاومة من تكلفة الاحتلال على المحتل نفسه، كلّما وجد نفسه مضطرًا للانسحاب والانصياع للشروط التي تفرضها المقاومة.

تحتمل أغاني حزب الله بشكل عام مضمونًا عسكريًا أكان ذلك باللحن أو بالكلمات والأداء، وذلك مرجعه إلى تاريخ الحزب الديني أولًا وارتباطه مشيميًا بذكرى حادثة كربلاء التاريخية، وإلى تجربته السياسية في الثورة منذ نجاح الثورة الخمينية و تأسيسه في الثمانينيات، ثانيًا. وإذ كانت تقوم غالبية أغاني الحزب في البدايات على اللطميات الشيعية والنشيد المنغّم الذي لا يخلو من مدلولاته التاريخية نحو معركة كربلاء والثورة الخمينية، استمرت هذه الدلالات في الأغاني التي أنتجتها الفرق التابعة للحزب وإنْ كان ذلك بصيغة غير رسمية خلال حرب تحرير الجنوب في العام 2000 وحرب تموز في العام 2006. فقد أصدرت فرقة الولاية التابعة لحزب الله ألبوم الوعد الصادق، وهو يعطي موجزًا عن قيم المقاومة والصمود والشهادة في حرب تموز، وقد قلّص إلى حدّ كبير من مدلولات الثورة الخمينية التي كانت تتكاثف في أغاني حزب الله وموضَع بدلًا منها مدلولات ترتبط بلبنان الوطن والمضمون الحماسي القريب من لغة الناس المحكية.

ومن أغاني هذا الألبوم[405]: (هيهات يا محتل؛ على خط النار؛ الوعد الصادق؛ أميركا مصاصّة دم؛ مهما تدمر) وغيرها.

فتقول أغنية **هيهات يا محتل**:

هيهات يا محتَّل، هَيْهات منَّا الذِّلْ
هَيْهاتْ الأرْض اللّي ربِّتْنا نِنْساها ونِهْدُم قَلْعِتْنا..
بالدَّمْ بْنِكْتُب عزّتنا؛ بِنْموت وما بْنِنْذِلْ

[405] انظر "ألبوم الوعد الصادق"، من إنتاج فرقة الولاية، http://cutt.us/xvQES. (استرجع بتاريخ 3 أيار، 2016).

وأغنية **الوعد الصادق**:

الوَعْد الصادِق آتٍ/
الرَعْد الحارق آتٍ/
يا جُنْد الحمقى
لبنان سَيَبْقى

وغيرها من الأغاني حيث توجّه خطاب الوعد بالهزيمة للعدو الصهيوني بعد تحقق المواجهة معه في حرب تموز وتحقق عملية الوعد الصادق الذي وعد به حزب الله بتحرير أسرى لبنانيين وفلسطينيين من بينهم الشهيد سمير القنطار. وللفرقة ذاتها ألبوم آخر عن حرب تموز هو (نصرك هَزّ الدني)[406] وأغنية مشهورة أخرى عن مقاومة حزب الله تحديدًا، اسمها (اضرب بسيفك يا مقاوم)[407]. بالإضافة الى فرق عديدة تغني للمقاومة وتبيع الأغاني لقناة المنار التابعة لحزب الله، مثل فرقة الرضوان الإنشادية وفرقة الإسراء وفرقة وعد. ولا تنفي هذه الفرق وجود مغنين منفردين ممن أغنَوا سجل المقاومة الغنائي، مثل جوليا بطرس التي غنت (أحبائي)[408]، وعلي العطار مغنّي (البأس الأعظم)[409] و(أهل الثغور)[410].

وهذه الـــأغاني وإنْ كانت موجهة للإشادة بمقاومة حزب الله اللبناني إلا أنَّ الخطاب المضادّ في الأغنية موجَّه إلى العدو الصهيوني أيضًا وهو ما يمكِّن من منحها لمحة فلسطينية لأن موضوعها واحد ويتمحور حول مقاومة العدو الصهيوني، ولذلك فقد كانت أغاني المقاومة هذه وغيرها مما انتشر وتعمّم مرة أخرى على القنوات الإعلامية كقناة المنار التلفزيونية في العدوان المتتالي على غزة خلال الفترة الممتدة من العام 2008 حتى العام 2014. ومن هذه الأغاني أغنية **ستهزمون**[411] من كلمات يوسف سليمان وتأدية علي العطار بعد حرب تموز:

على الِجبال خَلْف التِلال وفي الوِدْيان ستُهزَمون.. سَتُهْزَمون
بَرًّا جِئْتُم بَحْرًا جِئْتُم جَوًّا جِئْتُمْ سَتُسْحَقون..ستُسْحَقون
أَدْرُعُكُم إِنْ مُدَّتْ تُقْطَعْ.. أَعْيُنُكُم إِنْ نَظَرَتْ تُقْلَع

---

[406] ألبوم "نصرك هزّ الدني"، http://cutt.us/xQYgh. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).
[407] "اضرب بسيفك يا مقاوم"، http://cutt.us/TIwbd. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).
[408] "أحبائي"، http://cutt.us/K5Dkv. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).
[409] "البأس الأعظم، http://cutt.us/ccKl. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).
[410] "أهل الثغور"، http://cutt.us/0Cw2w. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).
[411] "ستهزمون"، http://cutt.us/rajij. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

والجَيْشُ المَهْزوم بِعَيْتا إِنْ عاد الكَرَّة لَنْ يَرجِع
رُعْبًا نَحْن لَكُم قد جِئْنا.. ثُمَّ الوَيْل لَكُم إِنْ عُدْنا
أَرْضًا جِئتوها أحياءًا سَتَنتَهون بها أشلاءً

وأعادت فرقة الإسراء اللبنانية ذات الميول نحو حزب الله، غناء هذه الأغنية كما أعاد مونتاجها المكتب الإعلامي لكتائب الشهيد عز الدين القسام في العدوان الصهيوني على غزة في العام 2014 مع الاحتفاظ بصوت العطار ولحن وكلمات الأغنية، ولكن ما تم تغييره هو الفيديو المرئي المرافق للأغنية حيث تم استبدال المشاهد من حرب تموز بمشاهد حربية خاصّة بقوات تابعة لكتائب الشهيد عز الدين القسام في بعض تدريباتها العسكرية[412]. وكذلك حصل مع أغنية **رسالة الثوار**[413] التي أنتجتها قناة المنار حول عملية تحرير الاسرى في عملية الوعد الصادق/ حرب تموز، واستعارتها حركة حماس في إعلامها الحربي عام 2014. وقد استبدلت مقاطع من خطاب الأمين العام لحزب الله السيد حسن نصر الله في بداية الأغنية الأصلية بمقاطع لخطاب مدير المكتب السياسي لحركة حماس خالد مشعل، ومقاطع صوتية ومرئية للشهيد أحمد ياسين. هذه الاستعارة الغنائية تأتي من باب المشاركة بتجربة مشابهة بين حركتيْ المقاومة الإسلامية وهي تجربة العدوان الصهيوني عليهما من جهة وتجربة النجاح بتنفيذ صفقات تبادل وتحرير لأسرى المقاومة مع العدو من جهة أخرى. كما ويمكن اعتبار هذه الأغنيات شواهد على إحداث المقاومة للتغيير في تراتبية العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر وإعادة ترسيمها من جديد بطريقة تحدّ من تفوق المستعمِر الحربي و تقطع حالة الهزيمة المتكررة لدى المستعمَر[414].

وقد اتسّع تأثير أغاني حزب الله على أغاني المقاومة الإسلامية في فلسطين ليشمل أيضًا استعارات وتأثرات من الفولوكلور اللبناني الغنائي، فقد أعادت فرقة الاعتصام[415] وبصوت المغني كفاح زريقي إنتاج أغنية **تجندوا**[416] اللبنانية العام 2009 وهي الأغنية التي غنّاها ولحّنها المغني اللبناني الشعبي علي حليحل. واحتفظ كفاح زريقي

---

[412] أغنية "ستهزمون" بمونتاج جديد خاص بكتائب الشهيد عز الدين القسام، http://cutt.us/NCM6. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).

[413] أغنية "الوعد الصادق"، http://cutt.us/r0OmK. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).

[414] انظر أيضًا مونتاج حماس الجديد للأغنية نفسها، http://cutt.us/v1rFE. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).

[415] تأسست هذه الفرقة في كفر كنّا في العام 2000. للمزيد انظر: ضرار أبو شعيرة، دليل الأغنية الفلسطينية المقاومة، (دمشق: دار الشجرة، 2004): 100.

[416] "تجندوا"، http://cutt.us/ur3I. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).
انظر النسخة الأصلية من الأغنية للمغني اللبناني علي حليحل: http://cutt.us/Jheoo. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).

من جهته بنفس الكلمات واللحن مع تغيير في الفيديو المرئي المرافق للأغنية ليشمل مشاهد عسكرية خاصة بحركة حماس وقادتها وشهدائها. تقول الأغنية:

تجَنَّدُوا شَدُّوا العَصايبْ واعْتَلُوا
ووَدَّعُوا عيون النَشامى وهَلَّلوا
والبَيارِقْ رَفْرَفَتْ قَبْلِ الغْروبْ
يا هَلا طَلُّوا الحَبايبْ عَلْ دِرُوبْ
لَفرُش على الدربين زَهْر الياسمينْ
بطلّتك يا زين مرفوع الجِبينْ
يخطُر المَنْديلْ بِدْموعِ الحَنينْ
بِقُدوم الُفرسانْ يا اهْلي هلّلوا

وهذا التماسّ بين أغاني الحزبين وتشابههما قد يضاف إليه تفسير آخر غير منفصل عما سبق ومرجعه يعود إلى كوْن فرقة وعد الإنشادية وهي من أشهر الفرق التي تغني لحماس فرقةً لبنانية الجنسية وتغني للمقاومة الاسلامية وحركة حماس بشكل خاصّ. ولا بدَّ أن كلمات الأغاني والنغم متأثران بأسلوب أغاني حزب الله ذات الطابع العسكري الحربي والتأثيرات الإسلامية المستمدة من إرث وإيديولوجيا الحزبين. فخلال العدوان الصهيوني المتكرر على قطاع غزة في الأعوام: 2008-2009؛ 2012-2013؛ 2014 أنتج عدد من الفرق الإسلامية التابعة لحركة حماس أغاني عن مقاومتها في قطاع غزة وتصدّيها للعدوان، والتفنن بالمقاومة بين تنفيذ عمليات قصف أو عمليات هجوم بحرية أو برية أو من تحت الأرض. فقد غنّت فرقة الوعد اللبنانية للإنشاد أربعة ألبومات حول حركة حماس كحركة مقاومة وذات شرعية سلطوية وأسمتها بأطياف الاستشهاد، وهي على التوالي: (أطياف الاستشهاد 1؛ أطياف الاستشهاد 2؛ أطياف الاستشهاد 3؛ أطياف الاستشهاد 4)، ومن ضمنها أغنية (زلزل أمن اسرائيل)[417] في عدوان العام 2012 وأغنية (سدِّد يا ابن القسام)[418] في عدوان العام 2014. كما وغنّى الأسير المحرر رمزي العكّ من فريق الوفاء الفنّي للأسرى المحررين أغنية **هنا أعددنا لكم**[419] عن المقاومة في قطاع غزة في العام 2013 وكذلك غنّى فريق غرباء للفن الإسلامي أغنية (عشاق البحر)[420] عن عملية زيكيم التي نفذتها كتائب الشهيد عز الدين القسام عام 2014، وهي من إنتاج وحدة الضفادع البشرية في الكتائب نفسها.

---

[417] "زلزل أمن إسرائيل"، http://cutt.us/QytP. (استرجع بتاريخ 5 أيار 2016).
[418] "سدّد يا ابن القسام"، http://cutt.us/RimDd. (استرجع بتاريخ 5 أيار 2016).
[419] "هنا أعددنا لكم"، http://cutt.us/jFcRG. (استرجع بتاريخ 5 أيار 2016).
[420] "عشاق البحر"، http://cutt.us/mXSF4. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).

تقول أغنية هنا أعددنا لكم:

هُنا أَعْدَدْنا لَكُمُ، هُنا هُنا عُدْنا نَنْتقمُ
هُنا رِجالٌ على الحُدود مُقاوِمون،
هُنا رِجالٌ في الأَنْفاقِ مُرابِطُون
تَقَدَّمْ و انْتَظِرِ القَبرَ، تقدّم و إلتحِم القَهْرَ

ويمكن تفسير سبب تزايد الأغاني الخاصّة بحركة حماس بعد وصولها الى السلطة في العام 2006 وسيطرتها على قطاع غزّة العام 2007 بالعلاقة المترابطة ما بين مؤسسة السلطة والثقافة التي تصنعها على اعتبار أنّ حماس أصبحت حزب سلطة. كما أنّه كان من نتيجة العدوان الصهيوني على قطاع غزة ومقاومة حركة حماس له بشكل أساسي أنْ منحت حركة حماس شرعية وقبول واسعين من الجمهورين الفلسطيني والعربي غطّت إلى حدّ ما على خياراتها الخاطئة والانقسام الدموي الذي تسبب به انقلابها على السلطة في غزة، وخاصّة بعد أن حققت المقاومة هدفًا هامًا تمثّل بإجبار الجيش الصهيوني على الإنسحاب من قطاع غزة وتفريغ المستعمرات من سكانها.

و لم تقتصر الأغاني حول العدوان الصهيوني على غزة على الفرق الإسلامية، فمن رام الله غنت فرقة تراب التي يقودها الفنان الفلسطيني باسل زايد للمقاومة في غزة بعد عدوان العام 2008-2009 في أغنية بعنوان (انتصر جيش الدفاع)[421] من ضمن ألبوم آدم. وغنّت جوليا بطرس من لبنان أغنيتين عن غزة إحداهما: (مقاوم)[422] عام 2012 وهي أيضًا موجهة للمقاومة في حزب الله، وثانيهما (ألحق سلاحي وأقاوم)[423] في عدوان عام 2014. كما وأنتجت مجموعة من المغنين والكتاب الفلسطينيين من رام الله **أوبريت غزة**[424] في العام 2014، من كلمات الشاعر محمد عيّاد. وفي نفس العام غنّى محمد عساف أغنية (ارفع راسك هذا سلاحك)[425] وقد غنّت دلال أبو آمنة لأطفال غزة الشهداء والأحياء أغنية (نامي)[426].

[421] "انتصر جيش الدفاع" من ألبوم آدم، http://cutt.us/6tVGM. (استرجع بتاريخ 6 أيار، 2016).
[422] "مقاوم"، http://cutt.us/gTxLs. (استرجع بتاريخ 6 أيار، 2016).
[423] "الحق سلاحي وأقاوم"، http://cutt.us/nrHj. (استرجع بتاريخ 6 أيار، 2016).
[424] "أوبريت غزّة"، http://cutt.us/wz4WO. (استرجع بتاريخ 6 أيار، 2016).
[425] "ارفع راسك هذا سلاحك"، http://cutt.us/bmOiC. (استرجع بتاريخ 6 أيار، 2016).
[426] "نامي"، http://cutt.us/XU1U8. (استرجع بتاريخ 6 أيار، 2016).

وغنّى محمد هبّاش مع فرقته جذور أغنية (برزت لهم غزّة)[427] وكذلك غنّى الأردني عمر العبد اللات أغنية (يا غزة يا الجنة)[428].

ومن أوبريت غزّة:

غَزَّةْ بْتِنْعى العَدْل الْ ماتْ بِكُلِّ العالَمْ ما تِتْعَزَّى
غَزَّةْ رجال القامُوا قْيامِة الجيشِ ال سَقَط بأوَّل هَزّة
غَزَّة ْكَعْبك فوق العَسْكَر وجْبينكْ بالعالي مْسَطَّر
الاسْم العالي فَلَسْطين أمّا الاسْم الحَرَكي غَزَّة

وهذا ما يكرّس أنّ الأغنية السياسية ليست فقط ترفيهًا ولا كمالية تضاف للكلام وأنواع الفن، بل هي أيضًا سلاح ينتج حالة مقاومة ويقودها بدرجة كبيرة. ورغم أنّ الاستعمار الصهيوني من جهة والانقسام الوطني الفلسطيني من جهة أخرى قد كرَّسا انقسامًا جغرافيًا وسياسيًا، تأتي الأغنية لتثبت عكس ذلك وبأنّ قضية المقاومة الثقافية والفكرية واحدة لا تتجزأ لا في لبنان: شمالًا وجنوبًا ولا في فلسطين ولا عمّان ولا في أي مكان آخر على اختلاف التفاصيل الزمنية والتأريخية.

6.6 أغاني الأسر والحرية

شهد العام 2011 عملية تحرير لمجموعة من الأسرى بين الفلسطينيين وبين العدو الصهيوني من خلال ثلاث صفقات، نفذت الأولى والثانية حركة حماس وأفرجت عن 19 أسيرة فلسطينية في صفقة أسمتها حماس (صفقة الشريط المصور)، ثم تلتها (صفقة وفاء الأحرار)، وتم فيها تنفيذ التبادل بين عدد من الأسرى التابعين تنظيميًا لحركة حماس والذين يصل عددهم الى 1027 وبين الجندي الصهيوني جلعاد شاليط والذي أسرته حركة حماس في قطاع غزة في العام 2005. أمّا الثالثة فنفذتها السلطة الفلسطينية بإشراف محمود عبّاس، وهي الدفعة الثالثة من أسرى ما قبل أوسلو البالغ عددهم الكلّي 104 أسيرًا. ونتيجة لذلك ظهرت مجموعة من الأغاني الجديدة التي تناولت موضوع الأسرى الفلسطينيين وسجنهم وتحريرهم، والتي تنطلق من اعتبار قضية الأسرى من أهم قضايا عملية التحرر الفلسطيني. ومن هذه الأغاني؛

[427] "برزت لهم غزّة"، http://cutt.us/EucL. (استرجع بتاريخ 6 أيار، 2016).
[428] "يا غزّة يا الجنّة"، http://cutt.us/aaex8. (استرجع بتاريخ 6 أيار، 2016).

(مكتوب ع جبينك بطل)[429] لميس شلش، و(أنا للأبد باقي وشموع الأمل) اللتان غنَّتهما فرقة العاشقين وهي من كلمات أحمد دحبور وألحان حسين نازك، و (11 ألف محل فاضي)[430] لشادي زقطان وعماد صيرفي و (تزيّني يا دارنا
بالثوب الغالي)[431] لمراد زغاري و(روحك ما يهمها اعتقال)[432] لفرقة الوعد اللبنانية و(من تحت تراب المقابر)[433] لمحمد المدلل و (لّما الحكي خاف وبرد)[434] لسلام أبو آمنة وغيرها. كما ويمكن اعتبار أغنية (رجع الخيّ)[435] لسميح شقير، أغنية عن عودة شهداء البلاد المحتجزين عند العدو في مقابر الأرقام.

تتحدّى أغنية **أنا للأبد باقي**[436] السجان الصهيوني وتخلق معه صراعا نفسيًا، فهي تراهنه على الأبدية المطلقة في الأرض الفلسطينية التي يحتازها الفلسطيني بكاملها لأنَّها ملكه في أرضه وحده، ولذا لا يمكن للمحتل الذي لا يملك شيئًا أن يعتبرها زمنًا يملكه ويسيطر عليه حتى يحكم الأسير به، ذاك أنَّ المقاومة المستمرة لن تمنح السجان أيَّ راحة في الأبد الفلسطيني. تقول الأغنية:

تِمْنَعْ عَنّي الجَريدِةْ بَتْرَيَّحْ مِنْ هَالأَخْبارْ
تِرْميني بِأَرْض بَعيدِةْ عَنْ أَرْضي وِ بـــدَّمي الدارْ
مِثــْلَكْ ما بـــلْوي إِيْدي وَ لا يِمْنَعــْني عَنْ بُكــْرَهْ
زيد المــُؤَبــَدْ تَأبـــيـــدْ ليش ضامِنْ إِنـــَّكْ باقي
أَبـــَدْكـــُمْ ماهو بـــالإِيدْ وَ أَنا لِلْأَبـــــَدْ باقي
أَوَّلْتي حُرَّيـــّة و عِيدْ و آخِرْتَكْ تِطْلـــَعْ بـــَرَّهْ

وقد شملت الأغاني عن الأسرى أيضًا الإضرابات عن الطعام التي خاضها الأسرى بشكل منفرد أو جماعي رفضًا للاعتقال الإداري أو احتجاجًا لتحقيق بعض مطالبهم، مثل أغنية (أعلنها حالة إضراب)[437] لعبد الفتاح

---

[429] "مكتوب ع جبينك بطل"، http://cutt.us/hVfQH . (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).
[430] "11 ألف محل فاضي"، http://cutt.us/xMzFR. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).
[431] "تزيني يا دارنا بالثوب الغالي"، http://cutt.us/dEw2. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).
[432] "روحك ما يهمها اعتقال"، http://cutt.us/UMhcL. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).
[433] "من تحت تراب المقابر"، http://cutt.us/xexA0. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).
[434] "لما الحكي خاف وبرد"، http://cutt.us/DFrV. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).
[435] "رجع الخيّ"، http://cutt.us/YtK8. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).
[436] "أنا للأبد باقي"، http://cutt.us/JatLs. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).
[437] "أعلنها حالة إضراب"، http://cutt.us/e1Nr. (استرجع بتاريخ 6 أيار، 2016).

عوينات، وأغنية (الشيخ خضر عدنان)[438] التي غنّاها محمد عسّاف بعد إضراب عدنان عن الطعام في السجون الصهيونية لمدة استمرت 66 يومًا عام 2012، ، وأغنية (ميّ وملح)[439] لفرقة الغرباء للفن الإسلامي، وغيرها.

6.7 عودة فرقة العاشقين بعد غياب

بعد العام 1993 توقفت فرقة العاشقين تمامًا عن الظهور، وكان قد ذهب بعض أعضائها لتأسيس فرق خاصة بهم منذ نهاية الثمانينات، مثل فرقة جذور التي أسسها محمد هباش، وغيرها. واستمر هذا الغياب مطولًا حتى العام 2010 إذ عادت فرقة العاشقين وحاولت استرداد مكانتها الغائبة وجمعت بعض أعضائها واستعاضت بمن غاب منهم بآخرين.

كانت العودة رغم احتفاء الجماهير بها، غير مكتملة فلم تكن الفرقة كما رسمتها المخيلة في ألبوم "الكلام المباح" وحفلة عدن، وليس ذلك بسبب نقص مهارة المغنّين ولا بسبب تقصيرهم وانخفاض كفاءتهم وقدراتهم بل إنّ الزمن الذي جاؤوا يغنون له كان برُّمته مختلفًا عن زمن حرب بيروت ووجود منظمة التحرير في المنافي العربية في فترة السبعينات والثمانينات.

ويظهر هذا التوتر في عودة الفرقة على مستويين أحدهما: أنّها عادت للغناء في فلسطين وفي مدينة رام الله تحديدًا تحت رعاية السلطة السياسية الرسمية ممثلة بالرئيس الفلسطيني الحالي محمود عباس، وغنَّت وتبنَّت موقفها من قيام الدولة الفلسطينية، ومن انحسار فلسطين الكبرى والتاريخية إلى جزئية مبتورة تتعلق بالضفة الغربية وقطاع غزة، فغنَّت لقيام الدولة الفلسطينية رقم 194، وغنَّت لفلسطين_ أوسلو المحصورة جغرافيًا وتاريخيًا بالضفة الغربية وقطاع غزة. أمّا ثانيهما فهو محاولتها الحفاظ على تاريخها الغنائي الثوري بالغناء للثورة ورجالها، وربما ذلك يحتمل عنصر التنبيه أو التذكير بما مضى من حال الثورة الفلسطينية ليس فقط على المستوى الفردي بل وعلى المستوى الجمعي أيضًا، المساهم في تكوين الهوية الفلسطينية التاريخية.

[438] "الشيخ خضر عدنان"، http://cutt.us/KGIE. (استرجع بتاريخ 6 أيار، 2016).
[439] "مي وملح"، http://cutt.us/eNexc. (استرجع بتاريخ 6 أيار، 2016).

6.8 إعلان الدولة الفلسطينية في الأغنية

غنّت فرقة العاشقين أغنية **إعلان الدولة**[440] عام 2011 حينما كان الرئيس الفلسطيني محمود عباس يهمّ بالذهاب للأمم المتحدة للتصويت على حصول فلسطين على دولة مراقب غير عضو في الأمم المتحدة رغم أن هذا الإعلان يقود إلى تنازل الرسمية السياسية الفلسطينية عن أراضي فلسطين التاريخية على حدود عام 1948[441].

إنّ غناء فرقة العاشقين لمثل هذا المشروع والمسعى السياسي إنَّما يشكل ضربة عميقة في قلب الفرقة ومشروعها الغنائي والوطني، كما ويشكل انحرافًا عن طريقها الغنائي الثوري الذي سلكته في الثمانينات، يظهر في تراجع مضمون الأغاني من مثل: (دوس ما انتا دايس عل زناد و هبت النار والبارودِ غنّى، و مشينا الدرب، و العودة أكيدة، وغيرها إلى أغنية إعلان الدولة[442]).

تقول أغنية إعلان الدولة:

إِعْلِنْها يا شَعْبي اعْلِنْها.. دَوْلِةْ فَلَسْطينْ إعْلِنْها
وِبْعَلَمَكْ زَيّنْها . . زَيّنْها واِعْلِنْها
.....
يا أبو عمّار الِحلْم تْجَلّى.. شَعْبَكْ عَمّرْ دَوْلِةْ وْعَلّى
لاجْلِ الغُرْبِةْ الْ ضِعْنا فيها.. دَوْلِتْنا بِدْنا نِبْني وِنْعَلّيها

يقود هذا التحول في أغاني فرقة العاشقين إلى افتراض هيمنة السياسي على المشروع الثقافي الجماعي لدى فرقة العاشقين. هذه الهيمنة السياسية ذاتها التي أدَّت فيما مضى إلى انتشار الفرقة وسببت لها نجاحًا كبيرًا ثم أدَّت إلى إضعافها بسبب محاولة الفرقة الانفصال عن منظمة التحرير في العام 1983 والاستقلال عنها.

فالسلطة الرسمية تسعى دائما إلى احتياز مجموعة من المثقفين حولها في محاولتها وسعيها الى تدعيم وجودها وشرعنته، وإن كان كل ظهور لأي جماعة ثقافية يتطلب أنْ تظهر او تخلق نظيرتها من الجماعة المثقفة، فإنّ

---

[440] "اعلنها يا شعبي"، http://cutt.us/vjWDe. (استرجع بتاريخ 5 آذار، 2016).

[441] لرؤية الخطاب كاملًا، انظر: "كلمة الرئيس الفلسطيني أما الجمعية العامة، http://cutt.us/xdN6. (استرجع بتاريخ 5 آذار، 2016).

[442] في حينها وضعت شركة الاتصالات الفلسطينية "جوال" هذه الأغنية بمجرد صدورها، كنغمة انتظار يسمعها كل المشاركين في شبكة جوال عند الاتصال بأحد آخر، يستمعونها بينما ينتظرون ردّه، وقد كان ذلك بشكل مجاني وإجباري لكل المشتركين.

أيضًا كل طبقة سياسية تُظهر بالضرورة أثناء تكوينها طبقة مثقفة مقابلة لها. يضاف إلى ذلك أن المؤسسة الرسمية تحاول قدر إمكانها الهيمنة على الثقافة وتجنيدها فكريًا لصالحها وهكذا تساهم في التأثير على أذواق المجموع والهيمنة عليها، مع الانتباه الى أنَّها لا تهيمن عليها كلها، إلا أن الأذواق الفردية يبقى لديها حرية الاختيار والمعارضة بشكل أكبر.

وقد رأت منظمة التحرير الفلسطينية في فرقة العاشقين وسيلة للتعبير عن مشروعها السياسي ورأت فيها مشروعًا ثقافيًا يداني مشروعها ويغطّي على ما مسَّه من ضَرَر على امتداد سنوات كفاح منظمة التحرير الفلسطينية، فقد غنّت الفرقة للكفاح المسلح وللثورة والفدائيين، وشكّلت هذه الأغاني سلاحًا بحدَّ ذاتها وخاصة إذا ما قُرئت في سياقها الذي أُنْتِجَتْ فيه. بينما رأت فرقة العاشقين أنَّ هدفها أنْ تُغَنّي لفلسطين كلها وحسب.[443] ولكن بعد عودتها للغناء كان الزمن السياسي الرسمي مختلفًا عن الزمن الذي أنشئت فيه، وهنا ظهر التراجع في أغاني الفرقة، هل هي تغني للثورة و الوطن، اللذين لا تحدد شكلهما النهائي الرسمية السياسية مهما أوغلت في تشويههما؟ أم تغني لمن رعى قدومها للغناء في رام الله، وهي السلطة الرسمية نفسها؟

وربما أمكن قراءة خيار الفرقة من خلال أغنية **فلسطين لو نادت علينا**[444]، التي تختصر فلسطين التاريخية إلى الضفة الغربية وقطاع غزة، وذلك ليس وليد الصدفة وإنّما لأنّ المشروع السياسي الرسمي وبعد اتفاقية أوسلو أصبح يعرف فلسطين على جزء من الأراضي الفلسطينية وهي حدود الأراضي المحتلة العام 1967 ويطالب بأن تقام الدولة الفلسطينية عليها. وبما أنَّ فرقة العاشقين هي فرقة منظمة التحرير، وعلى الرغم من أنَّها انفصلت في العام 1983 عن دائرة الإعلام والثقافة التابعة للمنظمة، فهي خاضعة إلى حدٍّ كبير للنتائج السياسية التي تصنعها السلطة الرسمية، في الساحة الفلسطينية. تقول الأغنية:

عَلْ أوُفْ وأوُفْ ومُولايّا.. بْعُرْسِ بْلادِكْ يا صَبيَّة
غَنّي مَوّالِكْ مِنْ غَزّةْ .. وبِالضَفّةْ قُولي الغُنيَّة

ففي هذه الأغنية تتشوّه فلسطين الكبرى إلى فلسطين الضفة الغربية وقطاع غزة فحسب، وما يستتبع ذلك من تشوهات كبرى على المستوى الرسمي للقضية الفلسطينية. وهذا ما يخالف تعريف أغاني فرقة العاشقين لفلسطين التي تمتد من البحر إلى البحر فتطوي الشمال الفلسطيني مع جنوبه.

---

[443] ثنائية من العاشقين، مصدر سابق.

[444] "فلسطين لو نادت علينا"، http://cutt.us/wUhpm. (استرجع بتاريخ 9 آذار، 2016).

ومن المهم الإشارة أيضًا إلى أن الفرقة غنَّت في ذات الألبوم أغنية **ع رجالها**[445]، وهي أغنية تمجد الثورة والفداء والمقاومة وكأنها تعيد إلى الأذهان زمنًا مضى ولا زال موجودًا بخيارات الأفراد ولكن ليس على أجندة السلطات الرسمية ومؤسساتها ومشاريعها. إذ تقول:

عَ رْجالْها عَ رْجالْها.. الثَورَةْ بْتِنْدَهْ عَ رْجالْها
خَيّالْ بْيِنْدَهْ خيلُه.. خيلِ بْتِنْدَهْ خيّالْها

وهذا التخبط والتناقض في أغاني الفرقة يراوح ما بين انحرافات المشروع الوطني الفلسطيني على مستوى الرسمية السياسية ومؤسساتها ومؤسسات المجتمع المدني وتمويلها الأجنبي والمشروط، والذي انقاد الى مبادئ شريعة "أوسلو"، وبين أهداف الثورة الفلسطينية والميثاق الوطني الفلسطيني للعام 1968 والذي بدوره عدل لاحقًا وحذف منه أهم بند فيه وهو البند التاسع الذي ينص على شرعية ولزوم الكفاح المسلح كأداة وطريق للتحرير. فأغنية ع رجالها تنادي بضرورة الكفاح والمقاومة الجمعية في سبيل تحرير البلاد أكان ذلك بالكفاح المسلح أو بالمقاومة الثقافية، وغيرها، اذ تقول:

بِسْيوفْكُمْ وِحْروفْكُمْ.. رُصّوا يا رْجالِ صْفُوفْكُمْ
شِدّوا عَلْ جرَحْ كْفُوفكمُ.. لاجْلِ الحُرِّيّةْ ثْنالْها

بينما وفي المقابل فقد أصدرت فرقة تراب، وهي فرقة من القدس أغنية عن إعلان الدولة واسمها **بكره إعلان الدولة**[446]، ويمكن من خلال مضمونها التوصل على أن هذه الفرقة غير تابعة لمنظمة التحرير. فهي تعترض وتتهكَّم على سعي السلطة نحو هذا القرار الذي تعتقد أنَّه لن يحقق أي تقدم ملموس في القضية الفلسطينية. وهي ذات الأغنية التي مَنعت أجهزة السلطة الفلسطينية الفرقة من غنائها في احتفال رأس السنة للعام 2012 بسبب كلماتها.

تقول الأغنية:

بُكره إعْلانِ الدُولِة، شو هَالدُولِةْ شو هالدُولِةْ!
نِيَّال الّلي ضلّ ملزِّقْ بَلْكي لَحَّقْ هالدُولِةْ
راحَتْ علّلي ما اْستَنّى راحَتْ وما لَحّقْ هالدُولِةْ
لا فيها سلاحْ ولا جْنود ما بِيلزمْنا!

---

[445] "أغنية ع رجالها"، http://cutt.us/ENvX. (استرجع بتاريخ 12 آذار، 2016).

[446] "بكره إعلان الدولة"، http://cutt.us/VXhlC. (استرجع بتاريخ 6 أيار، 2016).

أصْلًا ما في إلْها حدود ما بيلْزَمْنا!
وليشِ الشُرْطة وليش الجيش ما بيلْزَمْنا
حتّى اللّي بيسألْنا ليش ما بيلزِمْنا

***

دَوْلْتنا دَوْلِةْ حُرِّيّة وأَمِنْ وراحَةْ واسِتْقرارْ
مافيها سْجونْ وحَراميّه وبَنّامْ ومَفْتوحَةْ الدارْ
ما في حَده بيمرَضْ عنّا إلّا ومُسْتَشْفى على حِسابه
وما في إنْسانْ بدَوْلْتنا إلّا وحامل بإيده كتابه

إنّ هاتين الأغنيتين اللتين تناولتا إعلان الدولة الفلسطينية تنطلقان من وجهتي نظر مختلفتين؛ الأولى تقودها السلطة الرسمية التي تسعى للحصول على قبول واستحسان من الشعب لقراراتها واستمالتهم ويظهر ذلك في خيار فرقة العاشقين في الغناء لتأييد مسعى السلطة الفلسطينية للحصول على دولة رقم 194، أما الثانية فهي تمثّل وجهة النظر الشعبية الضدّ لقرار السلطة الفلسطينية في مسعاها نفسه. وقد أيّد جزء من الشعب الفلسطيني الخيار الأول وهو جمهور أغنية أعلنها يا شعبي، فيما رفضه الجزء الثاني، وهو جمهور أغنية شو هالدولة!

6.9 ثورة السكاكين: 2014_2015 والأغنية الموازية

لم تكن بداية انتفاضة القدس، أو ما تسمى بثورة السكاكين أو الانتفاضة الثالثة في شهر أكتوبر من العام 2015، بل بدأت إرهاصاتها منذ صيف العام 2014، بعد إقدام مجموعة من المستوطنين على خطف وحرق الطفل المقدسي محمد خضير. ابتدأت بعدها سلسلة من عمليات الطعن الفلسطيني المنفذة تجاه جنود الاحتلال والمستوطنين في القدس والأراضي المحتلة في العام 1948 وعلى الحواجز الاحتلالية في مناطق الضفة الغربية. لتبدأ بعدها سلسلة من العمليات البطولية الفلسطينية تجاه جنود الاحتلال والمستوطنين ومنها: عملية الدهس التي نفّذها الشهيد عبد الرحمن الشلودي في 22 أكتوبر من العام 2014 بالقرب من القطار الخفيف في حي الشيخ جرّاح في القدس الغربية، وعملية الشهيد معتز حجازي الذي حاول قتل الحاخام اليهودي/ الصهيوني يهودا غليك في 30 أكتوبر من نفس العام. وكذلك عملية الطعن التي نفذها الشهيدين عدي وغسان الجمل اللذيْن استهدفا الكنيس اليهودي المقام على أراضي قرية دير ياسين المهجرّة في مدينة القدس في 18 تشرين ثاني من العام ذاته[447]. وإثر اغتيال الشهيد الطفل محمد أبو خضير ثارت سلسلة من المواجهات في القدس المحتلة

[447] "إسرائيل تغتال أسيرًا محررا بالقدس وتغلق الأقصى"، http://cutt.us/Sorm. (استرجع بتاريخ 18 نيسان، 2016).

ضدّ شرطة الاحتلال احتجاجا على جريمة الاغتيال وظهرت بعد يومين من الحادثة أي في 5 تموز أغنية خاصة به باسم "ودّعناك بزفّة وعرس"[448].

توالت بعدها سلسلة من عمليات الطعن والدهس على مدار العام 2015/2014 حتى شهر تموز من العام 2015 حين تزايدت سلسلة التشديدات على المصلين الذاهبين للصلاة في المسجد الأقصى، وتزايدت اقتحامات المستوطنين له مما حدى بجمع من النساء الفلسطينيات إلى ما أسمينه ب "الرباط" في المسجد الأقصى ليلًا ونهارًا للاحتجاج على اقتحامات المستوطنين للمكان. وقد واجهتهن شرطة الاحتلال الصهيوني بالاعتداء عليهن بالضرب والشتائم الاعتداءات بالضرب والشتائم. وتراكمًا على هذا كلّه اندلعت سلسلة من المواجهات في الضفة الغربية والقدس المحتلة ضد جنود الاحتلال. وفي هذا السياق، فقد نشرت حركة حماس وبعد شهر واحد من الاعتصام أغنية بعنوان (يا حرّة بأرض الأقصى) تمجد صمودهن وتشجع عليه[449].

واستمرت سلسلة المواجهات مع جنود الاحتلال في الضفة الغربية وكان من نتيجتها ارتقاء عدد من الشهداء الفلسطينيين ومنهم الشهيدة هديل الهشلمون التي اغتالها أحد الجنود الصهاينة على الحاجز المقام في مدخل شارع الشهداء في مدينة الخليل وذلك في صباح الثاني والعشرين من أيلول من العام 2015. وفي نفس اليوم ونتيجة لذلك اندلعت سلسلة من المواجهات في مدينة الخليل وفي أماكن متفرقة ومنها المواجهات التي اندلعت قرب بلدة خرسا والتي نجم عنها ارتقاء الشهيد ضياء تلاحمة، الطالب في جامعة القدس_ أبو ديس والمنتمي لحركة الجهاد الإسلامي. وبعدها بحوالي أسبوع نفذ رفيقه الشهيد مهند الحلبي عملية طعن في مدينة القدس المحتلة بتاريخ 3 تشرين أول وكانت هذه العملية النوعية والمزدوجة التي استخدم فيها الشهيد مسدسًا وسكينًا، هي مفجرة (انتفاضة السكاكين) التي انتشرت بعدها بشكل واسع وهائل من شهر تشرين أول لعام 2015 وتكاثفت خلال الثلاثة أشهر التالية، و لم تنتهِ إلى الآن (نيسان، 2016).

خلال هذه الفترة ظهرت مجموعة كبيرة ومتنوعة من الأغاني التي عكست ظروف المرحلة التاريخية ذات العلاقة بثورة السكاكين بأحداثها وتفاصيلها وشهدائها، وغير ذلك. ومن هذه الأغاني العديدة ظهرت **أخت المرجلة**[450] و(إحنا رجال الضفة)[451] لفريق الوفاء الفني الإسلامي.

---

[448] "ودّعناك بزفّة وعرس"، http://cutt.us/iYpoj. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

[449] "يا حرّة بأرض الأقصى"، http://cutt.us/3IsVq. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

[450] "أخت المرجلة"، http://cutt.us/Bq3rN. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016). (يجدر بالذكر أن فريق الوفاء الفني يتألف من الأسرى المحررين في صفقة وفاء الأحرار والتابعين لحماس، و هم: علي عصافرة، ومصعب الهشلمون، وحمودة صلاح، ورمزي العك.

[451] "إحنا رجال الضفّة"، http://cutt.us/aLgF. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).

و(عشاق الطعن)[452] لفرقة الغرباء للفن الإسلامي، وكذلك أغنية (بهمش)[453] للمغني قاسم نجار و (أرعبنا إسرائيل)[454] للمغني شادي البوريني، وأغنية (زغردي يا أم الجدايل)[455] للمغني محمد هباش، وأغنية (عبّي هالقنينة نار)[456] للمغنية ميس شلش. بالإضافة إلى أغنية (يا يمّا هادي رجالك)[457] لمحمد عساف، و (إنت فلسطيني)[458] لهيثم خلايلة، وغيرها الكثير من الأغاني.

انتشرت أغنية أخت المرجلة[459] بشكل واسع جدًا في شهر أيلول ويمكن القول إنّها أكثر أغنية جرى تبادلها على مواقع التواصل الاجتماعي ولاقت رواجًا عليها. وفيها حمولة ايديولوجية ودينية وتقترب من إيديولوجيا الحركات الاسلامية وخاصَّة حماس. ولا بدّ أنَّ لأسلوب المغني الرئيسي وأسلوبه الحازم والحاسم في الغناء والإلقاء أهمية كبيرة في هذا الانتشار. إضافة إلى معانيها المعبرة عن الوضع الفلسطيني وخاصّة أنَّ ظهورها في العام 2015 كان بعد عام واحد تقريبًا من الحرب على غزة في العام 2014.

تقول الأغنية مخاطبة جمع الشباب الفلسطيني ومستثيرة فيهم الحمية والغيرة على ما أسمته "العرض" والمتعلق بالاعتداء على النساء المرابطات في المسجد الأقصى، حيث تبتدئ مقدمتها على النحو التالي:

هيِّ إمك يبرُق النَصْرِ بِغَضَبْها
هيِّ أخْتَكْ ما بَرَدْ يومِنْ عَتَبْها
هيِّ بِنْتَكْ تِسْكُنِ الغيرَةْ بِقَلِبْها
هيِّ دَمَّكْ هِيَّ لَحْمَكْ هِيَّ عَرْضَكْ
إِكْسِر اليَدَّ الّلي تِمادَتْ عَ ضْفايِرها وشَعِرْها

اتَّخذت ثورة السكاكين طابعًا دينيًا واسعًا، ذلك أنّها جاءت كردَّ فعل على اقتحامات المسجد الأقصى باعتباره أحد الأمكنة الدينية المقدسة في فلسطين. والطابع الديني قد طغى على مختلف الأغاني التي أصدرتها الفرق التابعة للحركات السياسية الإسلامية كالجهاد الإسلامي وحركة حماس. ومن المثير للاهتمام أن هذه

[452] "عشاق الطعن"، http://cutt.us/71xjB. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).
[453] "بهمّش"، http://cutt.us/byGwM. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).
[454] "أرعبنا إسرائيل"، http://cutt.us/WYc08. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).
[455] "زغردي يا أم الجدايل"، http://cutt.us/1yNo. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).
[456] "عبي هالقنينة نار"، http://cutt.us/nU93u. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).
[457] "يا يمّا هادي رجالك"، http://cutt.us/z6Tc. (استرجع بتاريخ 9 ابريل، 2016).
[458] "إنتَ فلسطيني"، http://cutt.us/vum8f. (استرجع بتاريخ 9 ابريل، 2016).
[459] "أخت المرجلة"، مصدر سابق.

الأغنية تقسم الجغرافيا الفلسطينية، فتخاطب –ابن الضفة الغربية– كما لو كان كيانًا منفصلًا ومستقلًا عن –ابن القدس– و–ابن غزة–.
كما وفيها دلالات واضحة الإشارة إلى مركزية قطاع غزة في الأغنية وهذا عائد إلى تبعية الفرقة لحركة حماس، المسيطرة على قطاع غزة[460].

ومن الأغنية ما يُذَكِّر بإنجازات حركة حماس في قطاع غزة ونجاحها بشقّ الأنفاق فيها في حرب عام 2014:

جِينا بِنَفَقْ شَقّ الأَرْض.. جَوّ وبَحَرْ لاقينا، بَرّ وبَحَرْ لاقينا
من غَزَّةْ مِنْ أَرْضِ الخَليلْ..
نابْلِسْ، طولْكَرِمْ، أَرْضِ الجَليلْ
مالَك عُذُرْ يا ابْنِ الضَّفِةْ بِسُكوتَكْ
هَزَّ الأَرِضْ يا ابْنِ الحُرَّةْ مِنْ صوتَكْ

ثم تنتهي الأغنية بالتذكير والإشارة إلى مصطلحات دينية تتعلق "بالعفة" و"الغيرة" الدينية والعودة إلى تاريخ الضفة الغربية، في الانتفاضتين السابقتين وخاصة انتفاضة العام 2000، وكأنَّها تستدعي هذا التاريخ والماضي لإعادة تمثله وتجسده في الحاضر المعيش.

إِحْنا المجِدْ فينا الغيرَةْ والعفَّةْ وأَعْظَمْ مَلاحِمْ سَطَّرَتْها الضَّفَةْ
بِنْتِ الجَبَلْ ما تِنْحَني، بِنْتِ البَطَلْ
لا يا قُدِس ما نْسينا.. ما نْسينا

وفي أغنية أخرى من إنتاج فريق الغرباء للفن الإسلامي، باسم (عشاق الطعن)[461]، التابع لحركة الجهاد الإسلامي، وهي أغنية متخصصة بشهداء عمليات الطعن أو بعمليات مزدوجة بين طعن وإطلاق نار. وقد ذكرت الأغنية أسماء بعضهم وهم: أمجد الجندي وهديل الهشلمون وفادي علون وبهاء عليان والأسير بلال غانم والشهيد علاء الجمل والجعبري و مهند الحلبي واسحاق بدران. وعند التمعُّن بأسماء الشهداء الذين اختارهم

[460] من المهم الاشارة إلى أن فرقة الوفاء للفن الاسلامي بعد نجاح أغنية أخت المرجلة والتي أصدرتها في أيلول من العام 2015، وبعد أن اتسعت ثورة السكاكين وشملت كل الأماكن تقريبًا في الضفة الغربية والقدس عادت فأصدرت أغنية جديدة في تشرين الثاني من نفس العام بعنوان: إحنا رجال الضفة. للمزيد حول الاغنية انظر الرابط التالي:
"إحنا رجال الضفة"، http://cutt.us/Z0k2v. (استرجع بتاريخ 15 ابريل، 2016)

[461] "عشاق الطعن–جديد فرقة الغرباء– 2015"، http://cutt.us/0Tays. (استرجع بتاريخ 11 ابريل، 2016).

الفرقة لعرضها في الأغنية تجد أنّ جميعهم منتمون هم أو عائلاتهم إلى حركة حماس أو الجهاد الإسلامي، وهو ما يعني طغيان الجانب الحزبي على الأغنية. وخاصّة أنّ فرقة الوفاء التي أنتجت أشهر الأغاني في ثورة السكاكين تبثّ من قطاع غزّة.

وفي أغنية ذات طابع آخر ومختلف للمغني شادي البوريني بعنوان **أرعبنا إسرائيل**[462] يصف فيها تفاصيل متعددة لمشاهدة مستمدَّة من مواجهات ثورة السكاكين في المظاهرات الطلابية والشبابية التي كانت تحصل في أماكن التماس مع جنود الاحتلال في الضفة الغربية وخاصة تلك التي كانت تتوجه إلى حاجز "بيت إيل" في شمال مدينة البيرة وغيرها من الأماكن. تأخذ هذه الأغنية مكانة أقرب إلى كاميرا الفيديو بوصفها للأحداث والتفاصيل الخاصة بعدة مواجهات في الأماكن المختلفة حيث يتكامل الفيديو كليب للأغنية مع صوت المغني وكلماته، فتصف مثلًا حادثة الشاب الملثم في إحدى المظاهرات القريبة من حاجز بيت إيل وهو يرقص "الدبكة" أثناء إطلاقه حجرًا بالمقلعة تجاه جنود الاحتلال.

تقول الأغنية:

يا زَريفَ الطُول انْشُرْلي هالخَبَر
من أَرْضِ فْلِسْطينْ لَكُلِ البَشَرْ
لا تِسْتَفزّوا الأُسودَ ال بالعَرين
حَرْبِ الشَوارِعِ انْطَلْقَتْ بِفْلِسْطينْ
مَمنوعِ التَجَوُّلْ يا مُسْتَوطِنينْ
إِحْنا من الميِّ للميِّ حدودِنا
نازل عل ميدان وبإيدي الْحْجار
مِتْحَدّي العُدوانْ وأَعْزَلْ مَهْما صارْ
وبغنّي وبَدْبك والرِصاصِ المِزْمار
ودَلْعونا وزَريفْ وجَفْرا وميجَنا

وهي إضافة إلى ذلك تعد دليلًا جغرافيًا فلسطينيًا لبعض جغرافيا الأماكن التي جرت فيها مواجهات في الانتفاضة الثالثة، فمن خلال مراكمة أسماء الأماكن المذكورة في الأغنية وربطها بالأحداث الجزئية المشار إليها والتي انتشرت بشكل واسع على مواقع التواصل الاجتماعي، يمكن استجلاء صورة معينة للانتفاضة الثالثة أو ثورة السكاكين. فتذكر مثلا حادثة نجاة أحد الشباب المتظاهرين ضد جنود الاحتلال بأعجوبة من دهس

[462] "أرعبنا إسرائيل"، http://cutt.us/stDkq. (استرجع بتاريخ 25 نيسان، 2016).

إحدى الجيبات العسكرية له قرب حاجز بيت إيل على دوار البيرة والمسمى "دوار فلسطين"[463]. وتذكر أيضًا حادثة سقوط أحد جنود الاحتلال من على تلّة صغيرة أثناء ملاحقتهم للشبان الفلسطينيين وغيرها من مشاهد الانتفاضة التي احتوتها الأغنية.

عَ دُوّارِ البيرةْ المَرْصوفِ حْجارَةْ
نِطْلَعْ مِنْ تَحْتِ الجيبْ بْشَطارَةْ
خَلْفِ الخَضوري فوق العبّارَة
دَحْدَلْنا جْنودَكْ يا ابنْ صُهْيونا

6.9.1 حرب على الجبهة الباردة: أغاني المقاومة بالعبرية

تطوَّرت نوعية الأغاني الوطنية الفلسطينية الموجَّهة للمستمِع الفلسطيني والعربي حتى وصلت باللغة العبرية للعدو الصهيوني، وذلك في إطار الحرب النفسية تجاه العدو وزعزعة أمنه على المستوى النفسي وبأقل الخسائر الممكنة من الجانب الفلسطيني. فقد اعتاد الفلسطينيون من قبل على اللعب على ميزان الرعب في الوقت الذي يخذلهم فيه ميزان القوى. لذلك أوجد الفلسطيني من ضمن وسائل دفاعه عن نفسه، آله دفاع جديدة تقيه أي خسائر بشرية ماديّة محتملة، وتمثَّل ذلك بالأغاني المقاوِمة الموجهة للعدو الصهيوني باللغة العبرية من مختلف فئاته العمرية ومختلف أماكن تواجده[464].

وقد تميزت حركات المقاومة الاسلامية بإنتاج أغاني المقاومة الموجَّهة للعدو الصهيونية باللغة العبرية، كحزب الله في لبنان الذي ابتدأ هذا الأسلوب، منذ العام 2006، فأصدر المنشد حسن زين أغنية بعنوان (انشد للعلى إسرائيل إلى زوال)[465]، في محاكاة معكوسة ومضادة للأغنية الصهيونية (إسرائيل تصعد الى السماء). ولم يتوقف الأمر عند هذا الحدّ بل تطور إلى أنْ أصبح هناك أغاني مقاومة مزدوجة اللغة بالعربية والعبري كأغنية

[463] لمشاهدة الحادثة انظر: "جيب عسكري إسرائيلي يحاول دهس شاب فلسطيني"، http://cutt.us/xa5NT. (استرجع بتاريخ 25 نيسان، 2016).

[464] من الجدير بالذكر أن هناك فرق غنائية فلسطينية ظهرت في الأراضي المحتلة العام 1948 واتخذت من غناء الراب وسيلة للتعبير عن حالة القهر والذل في ظل دولة الاستعمار الاستيطان الصهيوني، ومن هذه الفرقة فرقة دام، التي تأست في العام 1999، ويقودها مغني الراب تامر نفار. تغني هذه الفرقة الناقدة والمتمردة بالعربية وتطعَّم بعض مفرداتها بالعبرية أحيانا إن دعت الحاجة إلى ذلك كوسيلة من وسائل مقاومة الاستعمار والتمرد عليه.

[465] "انشد للعلى اسرائيل الى زوال"، http://cutt.us/1rVa. (استرجع بتاريخ 25 نيسان، 2016).

(الحرب الجاية رح تركع)[466] في العام 2015 للمغني علي بركات الداعمة لزعيم حزب الله، السيد حسن نصر الله.

وفي العام 2015 ظهرت أغنية بعنوان (لن أكون جنديًا)[467] وهي على غرار أغنية للمغني الإسرائيلي الجنسية زوهر أرغوف بعنوان (أن أكون انسانًا). وخلال ثورة السكاكين أنتجت كتائب القسام أغنية **نحن جند الله**[468] باللغة العبرية تتوعد العدو الصهيوني وتهدّده بمزيد من المقاومة والضربات. وعلى ما يبدو فإنّ العنوان مختار بقصدية واضحة إشارة إلى أنّ الصهاينة ولكونهم يستغلون الدين اليهودي في محاولة لصهينته لنشر مشروعهم الاستعماري، يعتقدون من ناحية دينية أنهم شعب الله المختار، ولذلك تأتي هذه الأغنية لترعبهم نفسيًا بلغتهم الخاصة و لتزعزع معتقدهم السياسي– الديني الخاصّ.
تقول أغنية نحن جند الله:

أساس الأمر اجتثاث الصهاينة من كل مكان
أساس الأمر اجتثاثهم الآن وفورا
أيام سوداء بل أدهى وأمَرّ
حتى يخّر قويهم إنْ كانَ مِنْهُم خاضِعًا
ستحِلُّ نَقْمَةُ الجبَّار على الصهاينة المغتصبين الآثمين
ستحِلُّ عليهم مصائب عظيمة من جند القسام ومدد السماء
هذا مصير السارق الباغي مهما طالت أيام ظلمه فهلاكه محتوم

وفي أغنية أخرى أنتجتها أيضًا حركة المقاومة الإسلامية حماس بعد العدوان الصهيوني على غزة في العام 2014، بعنوان **زلزل أمن اسرائيل– بالعبري**[469] في محاكاة لأغنية بنفس العنوان سبق وأنتجتها باللغة العربية في العام 2012 في العدوان الصهيون على غزّة[470]. تقول الأغنية:

اهجِمْ ونفِّذ عمليات، هزَّ كيانهم واجعله يضطربْ
اقتلْ كل الصهاينة، زلزلْ أمن إسرائيل

[466] "الحرب الجاية رح تركع"، http://cutt.us/nuKtN. (استرجع بتاريخ 25 نيسان، 2016).
[467] "لن اكون جنديا"، http://cutt.us/8ind. (استرجع بتاريخ 25 نيسان، 2016).
[468] " نحن جند الله"، http://cutt.us/n1Elw. (استرجع بتاريخ 25 نيسان، 2016).
[469] "زلزل أمن إسرائيل" باللغة العبرية، http://cutt.us/eIh9o . (استرجع بتاريخ 25 نيسان، 2016).
[470] "زلزل أمن إسرائيل" باللغة العربية، http://cutt.us/AUYkX. (استرجع بتاريخ 25 نيسان، 2016).

تقدَّم نحو الصهاينة، واحرقْ معسكراتهم
زلزلْ أمن إسرائيل واشعل فيه بركانا
إنَّهم وهن ووهمْ، ما لَهم في الحرب عزمْ
هُمْ كبيت العنكبوت، حينما يلقاه شهمْ
زلزلْ أمن إسرائيل اشعلْ فيه نيرانا
دمِّرها حتى الأساسات، واقضِ على عشِّ الدبابير
واطردْ كل الصهاينة
جيشهم يهوى رهانه، ولقد ولَّى زمانهْ
جندهم فئران حرب، قتلهمْ آن أوانهْ

بالإضافة إلى أغنية أنتجت بُعيْد استشهاد وحرق الطفل محمد خضير حينما انتشرت عمليات الدهس في مدينة القدس، حيث أنتجت حركة حماس أغنية (اهرب اهرب يا صهيوني)[471] وأرفقتها مع فيديو كارتوني ساخر يستخف بالمستوطنين وجبنهم. ويُذكر أن كل الأغاني التي انتجتها حماس باللغة العبرية أرفقتها مع فيديوهات ساخرة مرة ومليئة بمشاهد إرعاب الصهاينة، كإظهار صور رمزية لبعض الجنود وهم مختبئون تجنبًا لإحدى الصواريخ الموجهّة من قبل حركة حماس إلى مكان قريب من تواجدهم. وإظهار صور السكاكين والخناجر في مقدمة أغنية نحن جند الله و عرض صور لشهداء وقادة الأحزاب السياسية المختلفة، مثل الشهيد يوسف قبها "أبو جندل"، وبعض صور منفذي عمليات الطعن في ثورة السكاكين. وغيرها من الصور المختارة بعناية والموجهة لتخدم هدفًا نفسيًا يصب في هدف خلق حرب نفسية تجاه العدو الصهيوني.
و لم يتوقف الأمر عند ذلك بل حاكت بعض الأغنيات المترجمة إلى العبرية إحدى الأغاني العربية الشهيرة للمغني الإماراتي الشهير حسين الجسمي، والتي هي بعنوان **بشرة خير**[472]. تميّزت هذه الأغنية بأنها أعلت من مفهوم الصراع النفسي للعدو إلى أن وصلت لتهديد وحدات الجيش الصهيوني وتسميتها جميعها باسمها، وتوعدّها بتدمير كامل في المستقبل. تقول الاغنية[473]:

أيُّها الصهاينة سيأتي يوم تعلقون فيه على أعواد المشانقْ
لا تلوموا أحدًا، فهذا مصير اخترتموه لأنفسكم
أنتم نبت غريب في بلادنا واقتلاعه واجب علينا

[471] "اهرب اهرب يا صهيوني"، http://cutt.us/tRp9k. (استرجع بتاريخ 25 نيسان، 2016).

[472] "بشرة خير "، http://cutt.us/ACer. (استرجع بتاريخ 25 نيسان، 2016).

[473] "بشرة خير باللغة العبرية"، http://cutt.us/Heys. (استرجع بتاريخ 25 نيسان، 2016).

سنطردكم من بيننا إلى الأبدْ
قومْ نادي على الغزّاوي ليمزق "لواء جفعاتي"، "شلداغ"، "ناحل"
و"جولاني"، لا تبقي منهم جنديًا
شوّه وجه "وحدة إجوز" وكذلك "دوفدوفان" الجبناء
و"البحرية 13" و "جوالة رئاسة الأركان"
عصابات الهاجاناة و شتيرن البائدة
وعصابات الإتسل وليحي أذيقوها في قبرها بعض بأسكم
والوحدات "عوكتس" و "دوخيفات" و "شكيد" و "تسنخانيم" و "خروف"
و"ريمون" و "101" وكذلك وحدة "راكبي السماء"
و"فرقة جبل الشيخ" و "ميتار" و "حيرف" و "يهلام" و "يحلام" و "يلتام"
مر على "اليسام" و"اليمام" اقضِ عليهم كلهم

عن طريق هذه الأغنية وإلى جانب الحرب النفسية ضد العدو التي تؤجَّجها بكلماتها، يمكن الاستدلال على أسماء وحدات القتال في الجيش الصهيوني لها من باب تعميق المعرفة بالعدو وأسماء وحدات جيشه. وفي ذلك الأثر الكبير على العدو الصهيوني وخاصّة أن الثقافة الصهيونية تعطي أهمية كبيرة للموسيقي وأناشيد الجوقات العسكرية في تثبيت عقيدتها العسكرية[474]، فقد منحت المغنية ناعومي شيمر جائزة إسرائيل لمشاركتها في إنتاج أغنية (القدس من ذهب)[475]، والتي تُعدّ من أهمَّ الأغاني التي عملت على تمثيل التوجه الصهيوني الذي يرى أنَّ فلسطين بلد خالٍ من السكان. وقد ذاعت في حرب العام 1967 الى درجة اعتبارها آنذاك نشيدًا رسميًا صهيونيًا لتلك الحرب[476].

وفي هذا السياق فإنَّ مثل هذه الأغاني التي أنتجتها المقاومة الفلسطينية باللغة العبرية لها أثرها العظيم في معادلة ميزان الرعب الصهيوني لصالح الفلسطينيين. ويمكن القول أيضًا إنَّ فاعليتها ربما تساوي الى حدّ ما فاعلية السلاح لما تثيره من أثر غير مرئي في النفس الصهيونية، وهذا الأمر ذو شأن خطير لأن ما هو غير مرئي يصعب إدراكه أو حتى التمكن منه وإزالته.

---

[474] جوني منصور، "العقيدة والسياسة، الزمان والمكان في أناشيد الجوقات العسكرية الإسرائيلية"، قضايا إسرائيلية، عدد 10 (2003): 1 .127_08

[475] Jerusalem of Gold, http://cutt.us/r6Y5g .(accessed on 10 april, 2016).

[476] نور مصالحة، اسرائيل وسياسة النفي: الصهيونية واللاجئون الفلسطينيون. ترجمة عزت الغزاوي. (رام الله: مدار_ المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية، 2003): 20.

6.10 استدراك

إنّ الأغاني التي أنتجت في المرحلة التاريخية منذ توقيع أوسلو وحتى ثورة السكاكين يمكن أن تشكل حالة ثقافية مساندة للخطّ السياسي ومتأثرة به. ورغم أنّه اختفى مفهوم فلسطين كوطن خلف منظمة التحرير التي تمثلها بشكل رسمي بعد أوسلو فأصبح معنى فلسطين هو ما تقرره منظمة التحرير المقيدة باتفاقيات سلام سياسية، حاولت أن تقضي على الحلم الفلسطيني بالتحرر، فإنّ الأغنية السياسية ذهبت في جزء منها إلى مقاومة الخيار السياسي الرسمي وتمثيل هيكلية ثقافية فلسطينيه شفاهية متحررة من كل ممارسات السلطة الرسمية عليها. وهو ذاته ما يتجه نحو ما أسماه عبد الرحيم الشيخ ب"تفكيك البطل العسكري" الذي أدَّى لاحقًا إلى "تفكيك البطل الثقافي"،[477] ما استطاع الى ذلك سبيلًا وبكل الطرق، حيث إنّه ".. اقتضى تحول نمط المواجهة مع الاستعمار الصهيوني من مقاومة "عسكرية" مباشرة إلى مقاومة "شعبية سلمية غير مباشرة" ليس انسحاب البطل العسكري فحسب، بل ضرورة اغتيال البطل الثقافي الذي يذّكر البطل العسكري بأنّ مهمته لم تنته بعد، أو على الأقل لم ينته همُّه (الاستعمار الصهيوني الجاثم على صدر فلسطين والفلسطينيين)، إذا ما أراد البطل نسيان مهمته (وهي التحرير)"[478]. وهنا وفي هذه الحالة تؤدي الأغنية السياسية دورًا مضادًا لما تريده السياسات السلطوية وهو دور إحياء البطل الثقافي الذي يذّكر البطل السياسي بمهمته التي لم تنته بعد.

وتشير العيَّنة المختارة من الأغاني في هذا الفصل إلى مؤشرات هامّة على صعيد السياسة وتحولات الهوية الفلسطينية فيها، وخاصّة في مرحلة شهدت هبوطًا حادًّا في هوية الكفاح المسلح الفلسطيني بعد أوسلو وحتى انتفاضة العام 2000 ومن ثم انتهائها وعقد الانتخابات التشريعية الفلسطينية الجديدة ومن ثم سلسلة العدوان الصهيوني على غزة وليس أخيرًا ثورة السكاكين. وقد كانت الأغنية في كل مرحلة من هذه المراحل، الرفيق الذي ينطق بحيثيات وتفاصيل غائبة عن المشهد العامّ ويثبّتها بطريقة تسهل من استدعائها في أيّ وقت. فالأغاني تشير إلى التحوّل السياسي الفلسطيني الهامّ في المرحلة الجديدة و الذي يمكن ملاحظته من خلال تناقص عدد ونوعية الأغاني التي أنتجتها حركة فتح وخاصّة بعد العام 2007، مقابل ازدياد عدد الأغاني والفرق التابعة للمقاومة الإسلامية وحركة حماس بشكل أخصّ. وسبب ذلك أنّ حركة فتح ولكونها حزب السلطة الحاكم فإنَّها ملتزمة باتفاقيات السلام الموقعة باسم منظمة التحرير والتي ألزمتها بتجميد خيار المقاومة المسلحة، بينما حركة حماس ورغم أنّها حزب سلطة الا أنَّها متحللة من هذه الاتفاقيات ما يمكنّها من ممارسة خيار المقاومة بشكل حرّ أكبر، وهذا سبب أنّ له انعكاسه في الأغاني في هذه الفترة.

---

[477] للمزيد انظر: عبد الرحيم الشيخ، "تحولات البطولة في الخطاب الثقافي الفلسطيني"، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، العدد 97 (2014): 100-118

[478] المصدر السابق.

ومن جهة أخرى فإنّ الأغاني التي تشرف عليها السلطة أو التي تتماشى مع السلطة كما في أغنية (إعلان الدولة) لفرقة العاشقين تجد أنّ هناك أيضًا أغانٍ عكست وجهة النظر المعاكسة لها كما في أغنية (بكره إعلان الدولة) لفرقة تراب. وهذا دليل على أنّ هناك دائمًا تحولات في صناعة السلطة للهوية الثقافية والسياسية للأفراد ولدى الأفراد أيضًا أدواتهم التي تقاومها.

وفي ذات السياق، من الهامّ ذكر مثال على الكيفية التي يؤثر بها الشارع الفلسطيني على الأغنية السياسية وكيف يصنعها، ففي صيف العام 2015 أصدر المغني حافظ موسى حافظ أغنية بعنوان (بدون سلاح)[479]، وهي أغنية تتماشى مع مذهب المفاوضات السلمية التي تنحاز له السلطة الفلسطينية وتدعو إلى التخلي عن الكفاح المسلح والاتجاه الى ما يُسمى بال "مقاومة السليمة من خلال زراعة الأرض والعناية بها بدلًا من المقاومة المسلّحة. وقد حازت هذه الأغنية جدلًا واسعًا في الساحة الفلسطينية وعلى مواقع التواصل الاجتماعي، كما وحازت سخرية واسعة من قبل الناس في رفض معلن وصريح لما تدعو إليه الأغنية. لذلك وبعد فترة وجيزة أصدر المغني نفسه أغنية (حنّا النشامى)[480]، وهي في مضمونها الداعي إلى الكفاح المسلح تتعارض جملة وتفصيلًا مع أغنيته السابقة.

وهذا يعدُّ مثالًا على المنظومة المتناقضة التي يعيشها الشعب الفلسطيني بين إيمانه بالمقاومة المسلحة وبين السياسات الرسمية التي حوّلت ولا تزال تساهم في تحويل هذا الإيمان والواقعة إلى يوتوبيا وتاريخ ماضٍ. ويستدّل به أيضًا على أنّ ثقافة الهزيمة التي تروج لها السلطة الرسمية وإن وجدت لها طريقًا في منطوق الشعب وفكره إلّا أنّه لا زال هناك ثقافة مثاومة ينتجها الأفراد في مشاريعهم الثقافية ومنها الأغاني.

[479] "بدون سلاح"، http://cutt.us/ylefX. (استرجع بتاريخ 20 آذار، 2016).
[480] "حنا النشامى"، http://cutt.us/8ojFD. (استرجع بتاريخ 20 آذار، 2016).

- **استدراك أخير**

تؤدي شفاهية الأغنية إلى صنع رأسمال محكي تساوي فاعليته فاعلية رأس المال الطباعي في المشاركة في صناعة القوميات وتثبيت حكايتها. وبعملها هذا فإنَّها تقود إلى صناعة أساطير خاصّة بكل جماعة تتناقلها جيلًا بعد جيل حتى تصبح إرثًا من إرث هذه الجماعات وتقاليدها. وفي هذا السياق فإنّ الأغنية السياسية الفلسطينية أيضًا ولكونها رأسمالًا محكيًا للفلسطينيين فإنَّها تقوم بخلق الأساطير الوطنية حول الحبكة التاريخية الفلسطينية حيث يؤدي تناقل الأغنية وانتشارها إلى تراكم هذه الأساطير حتى تصبح إرثًا من إرث الفلسطينيين وتراثهم الجماعي، ولاهوتًا وطنيًا خاصًّا بهم وبحكايتهم. ومن هنا تبرز أهمية الأغنية السياسية الفلسطينية في دورها الموازي لحركة التاريخ بحيث يمكن اعتبارها وثيقة تاريخية لكل مرحلة زمنية، وهكذا فإنّ كل تكرار للأغنية يعمل على تكرار جزء من حكاية الفلسطينيين الجامعة وبذلك يمكّن من خلق أسطورة وطنية فلسطينية تساهم في الحفاظ على الحكاية الفلسطينية في ظرفها الاستعماري ما يمكنها من حماية نفسها ضدّ أي تشويه تمارسه الحركة الاستعمارية عليها.

والأغنية السياسية كما موضعتها هذه الدراسة لا تنطلق من نظرية الفن لأجل الفن بل تنطلق من أساس معرفي يُعرِّف الأغنية السياسية بأنَّها نوع من الوثائق التاريخية والثقافية التي تعمل على رواية الحكاية الفلسطينية مثلها مثل أي وثيقة تاريخية أخرى. وبذلك فإنّ هذا النوع من الأغاني يكشف عن تفاصيل دقيقة في التاريخ الفلسطيني قد لا توجد في مصادر التاريخ الرسمية أو شبه الرسمية، وهذا ما يمنحها فرادتها وأهميتها الكبرى في إظهار ملامح المراحل التاريخية والثقافية الفلسطينية المتعددة.

وحول هذا الطرح العامّ عالجت الدراسة فكرة مركزية تبحث في دور التاريخ السياسي الفلسطيني في صناعة الأغنية السياسية الفلسطينية ودورها هي في توثيق الحبكة التاريخية، من جهة ودورها في أسطرة الفعل التاريخي من جهة أخرى. ففي الفصل الثاني تناولت الدراسة مرحلة زمنية ممتدة منذ العام 1905 وحتى العام 1948 وقسمتها داخليًا إلى فترتين الأولى تمتد من العام 1905 وحتى العام 1936 والثانية من العام 1936 وحتى النكبة الفلسطينية في العام 1948 لكوْن هاتان المرحلتان مختلفتين عن بعضهما البعض سياسيًا. فالأولى؛ شهدتْ نهايات الحكم الإمبراطوري العثماني وبداية الانتداب البريطاني على فلسطين ولذلك فإنّ أغاني تلك الفترة التي استطاعت الدراسة الوصول إليها من خلال مذكرات الموسيقى واصف جوهرية عكست ملامح تلك المرحلة التي شهدت اضطرابات ظهرت في أغاني تلك المرحلة، مثل هزيمة الدولة العثمانية في الحرب العالمية الأولى وحدوث المجاعة في سوريا الكبرى في العام 1915. ومن ثم ظهور العديد من مظاهر الاحتفالات بانهيار الدولة العثمانية، التي مثّلتها الحفلات الموسيقية التي كانت تعقد في مقاهي مدينة القدس والتي احتفلت بنهاية الحكم العثماني. وظهرت بعدها أيضًا أغاني أوضحت حالة من الحنين إلى الحكم العثماني الزائل بعد أن بدأ

الانتداب البريطاني بتمهيد الطرق نحو تحقق المشروع الاستعماري الصهيوني في فلسطين. وفي خضّم هذا التوتر في الانتقال السياسي ظهرت أيضًا معالم جديدة في تشكيل الهوية الفلسطينية الحديثة التي بدأت تعاني ضدّ المشروع الاستعماري الصهيوني وحاضنته المتمثلة في الانتداب البريطاني، حيث اندلع عدد من الثورات ضد الانتداب في العشرينات، وأهمُّها ثورة البراق في العام 1927 واندلع معها سلسلة من القصائد المغناة الوطنية التي كتبها مجموعة من الشعراء الفلسطينيين التي تدعو إلى الثورة على الانتداب البريطاني. والثانية؛ شهدت حالة ثورية وصدامية في فلسطين مع الانتداب البريطاني وقد مثّلت أغاني نوح إبراهيم معادلًا لظروف تلك المرحلة.

ونتيجة للنكبة فقد تعرضت الأغنية الفلسطينية كما حال أصحابها للتهجير إذ إنّه وبعد التهجير الجماعي في العام 1948 وحتى العام 1952 كانت كل الأغاني التي غنَّت عن فلسطين ولها مليئة بمعاني والرحيل والموت والأسى والوداع، وبقي الحال كذلك إلى أن ظهرت ثورة الضباط الأحرار في العام 1952 التي نتج عنها تحقق المشروع القومي العربي الذي أخذ عل عاتقه إيجاد حلّ للقضية العربية. بعد هذا الحدّ ظهرت النكبة الفلسطينية كامتداد لنكبة الشعب العربي وقد ظهر ذلك من خلال الأغاني العربية العديدة التي ظهرت للغناء للقضية الفلسطينية.

وهنا تعكس الأغنية حال القضية الفلسطينية التي اتَّسعت مركزيتها في الحاضنة العربية خلال هذه الفترة. ويمكن الاستنتاج من خلال كمية الأغاني المنتجة في هذه المرحلة عن فلسطين وتحريرها أنّ مركزية القضية الفلسطينية– العربية استمرت بالاتساع ما دام مشروع القومية العربي مستمرًا، إلّا أنّ الأمل الفلسطيني بحلّ عربي لقضيتهم أصابه بعض العطب بعد الهزيمة العربية العام 1967، والضعف الذي لحق بمشروع القومية العربية بعدها. وقد أدّت هذه الفترة التاريخية التي انتهت بشكل رسمي بعد حرب حزيران الى فقدان الأمل بأسطورة التحرير التي كرسّتها الأغاني العربية– الفلسطينية حول تحرير فلسطين والعودة إليها والقوة العربية الكبرى التي ستهزم العدو الصهيوني وغيرها. وفي هذه الفترة روت الأغاني بشكل عامّ رؤية مشروع التحرير القومي العربي وعكست إلى حدّ كبير الأسطورة العربية التي كانت تبنى حول حتمية تحرير فلسطين بأيدي عربية.

استكملت الدراسة البحث حول أثر فشل مشروع التحرير العربي على المنتجات الثقافية الفلسطينية ووجدت في الفصل الرابع الذي درس الفترة الواقعة بين العام 1967 وحتى العام 1982 أنّ انطلاقة منظمة التحرير في منتصف الستينات وانطلاقة الثورة الفلسطينية في آخرها قاد إلى تأسيس إذاعة فلسطينية اسمها صوت العاصفة: صوت الصورة الفلسطينية وكانت تبث في بدايتها من مصر، حاضنة المشروع القومي الذي بدأ بعد هذه الفترة بفقدان أهليته. وقد ساهمت إذاعة العاصفة إلى حدّ كبير في سرد تاريخ الفدائيين الفلسطينيين وعملياتهم ومواجهاتهم مع المحتل ومع الأنظمة العربية التي طاردت منظمة التحرير. كما وساهمت أغاني العاصفة أيضًا في

صناعة أسطورة العمل الفدائي الفلسطيني والترويج له، ونسج هالة من التضخيم حوله، وهو أحد الإسهامات التي تعمل على مساندة التاريخ السياسي للفلسطينيين بلاهوت فدائي- وطني تابع له.

وفي نفس الفترة التاريخية المدروسة وفي نهاية السبعينات قامت منظمة التحرير بإنشاء فرقة غنائية تؤدي عروضًا عسكرية مرافقة وأكملت هذه الفرقة عمل فرقة إذاعة العاصفة رغم أنّ كل منهما اختصت بجانب، فالأولى كانت إذاعة الفدائيين الفلسطينيين التي ترافق كل تحركاتهم ومن ثم تحوّلها إلى أغانٍ تعبوية وحماسية. بينما فرقة العاشقين لم ترافق أيّ من معسكرات الفدائيين بل غنّت لأيقونات فلسطين الكبرى الخاصّة بالعودة للبيت والأرض والغناء للحرية والأسرى والشهادة والصمود.

وبعد إخراج منظمة التحرير الفلسطينية من بيروت ظهرت مرحلة جديدة مختلفة عن سابقتها وتمتد من العام 1982 وحتى توقيع اتفاقية أوسلو في العام 1993، وهو موضع بحث الفصل الخامس، حيث استكملت فرقة العاشقين في هذه المرحلة دورها في الغناء لفلسطين وخاصّة لصمود منظمة التحرير في حصار بيروت، وسرد حكاية ملحمتها، إضافة إلى المساهمة في صنع الأسطورة حول صورة الصمود الفدائي في لبنان. وخلال هذه المرحلة أيضًا ظهرت مشاريع غنائية جماعية في داخل الأرض المحتلة مثل فرقة صابرين وفرقة ناجي العلي من لبنان، بالإضافة إلى المشاريع الغنائية الفردية وعلى اختلاف تنظيم هذه الفرق أكانت تابعة لمنظمة التحرير أم خارجها الا أنّ كل منها اختصّ بكتابة حكاية من حكايات الفلسطينيين وكتابة تاريخ مغاير لهم، وخاصّة بعد اندلاع انتفاضة الحجارة في العام 1987، إذ ساهمت هذه المشاريع في مواكبة حدث الانتفاضة وغنائه. ويمكن القول إنّ الأغاني المختارة في الدراسة في هذه المرحلة شكلت سجلًّا تاريخيًا لأحداث الانتفاضة بتفاصيلها وأسبابها وأدواتها أكثر مما شكلت أسطورة حول الحبكة التاريخية الفلسطينية في هذه المرحلة.

بينما وفي الفصل السادس والأخير الذي يمتد من فترة العام 1993 أي منذ توقيع اتفاقية أوسلو وحتى العام 2015 يوجد رواية غنية وهائلة لأسطورة المقاومة الفلسطينية وأسطورة الفلسطيني المقاتل الذي لا يهزم، وخاصّة خلال الانتفاضة المسلّحة في العام 2000. فظهرت أغاني عديدة أرخت لسجَّل شهداء الانتفاضة وانتماءاتهم السياسية وعملياتهم النوعية ضد العدو الصهيوني وكذلك الحال في المقاومة خلال العدوان على قطاع غزة على اختلاف سنواته، وثورة السكاكين في العام الأخير الذي تفحصه الدراسة. وقد اشتركت غالبية الأغاني في هذه الفترة وبدرجة عالية في التأكيد على خيار المقاومة المسلّحة لكتابة التاريخ الفلسطيني ولامتلاكه أيضًا، فالأغاني هنا امتلكت التاريخ لأنها كتبته هي، ومن موقع الفاعل القوي لا الشاهد الضعيف، وكأنّها معسكر ثوري يوجّه ويقود الأفراد والجماعات. وفي نفس الوقت استطاعت أن تروي التاريخ الفلسطيني من وجهة نظر المقاوِم والمقاومة ورؤيتهم للكيفية التي ستتحرر بها فلسطين بمعزل عن قرارات السلطة السلمية.

وفي ختام الرسالة يمكن إيجاز فكرتها العامّة في أنّ الأغنية السياسية الفلسطينية يمكنها أنْ تلعب دورًا مزدوجًا ومتوافقًا في رواية الحبكة الفلسطينية بطريقة مغايرة ومن جهة أخرى فإنّها يمكنها أسطرة هذا الفعل التاريخي وأيقنته، وهذا لا يعترض مع مصداقية الرواية الفلسطينية وإنّما يكمّلها، حيث إنّها تثبت الرواية الفلسطينية التاريخية ويمكن من خلالها تكوين سجل تاريخي وثائقي هائل. ومن جهة أخرى فإنّها بأسطرتها للفعل الفلسطيني تواصل حربها النفسية على الاستعمار وتعدّ وسيلة من وسائل الرد على نفيه المستمر للوجود الفلسطيني.

والدراسة وإذ تختم مقولتها فإنّها تستشهد بأغنية انتشرت منذ السبعينات وهي للفرقة المركزية التابعة لإذاعة الفلسطين: صوت الثورة الفلسطينية، وتلخصّ إرث الثورة الفلسطينية الكامل التي لم تنتهِ ولن. تقول الأغنية وهي بعنوان (استمروا): "أوقدوا من دمائي شموع النهار.. واستموا يا صحابي استمروا!".

قائمة المصادر والمراجع:

-"**وثائق فلسطين: مائتان وثمانون وثيقة مختارة، 1839_1987**". تونس: منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الثقافة، 1987.

أبو شعيرة، ضرار. **دليل الأغنية الفلسطينية المقاومة**. دمشق: دار الشجرة، 2004.

أدورنو وهوركهايمر .**جدل التنوير**. ترجمة جورج كتورة. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، و دار فيشر_ ألمانيا، 2006.

أونغ، والتر. **الشفاهية والكتابية**. ترجمة حسن البنا عز الدين. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1978.

إيجلتون، تيري. **فكرة الثقافة**. ترجمة شوقي جلال. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012.

البرغوثي، عبد اللطيف. **ديوان الدلعونا الفلسطيني**. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2013.

_____. **ديوان العتابا الفلسطيني**. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2012.

_____. **ديوان شيخ الشعراء الشعبيين: راجح غنيم السلفيتي**. رام الله: جامعة بيرزيت، 1994.

سعيد، ادوارد. **الثقافة والمقاومة**. ترجمة علاء الدين أبو زينة. بيروت: دار الآداب، 2006.

بلقزيز، عبد الإله وآخرون، **منظمة التحرير الفلسطينية والانتفاضة: الحصيلة والمستقبل**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2004.

_____. **في البدء كانت الثقافة: نحو وعي عربي متجدد بالمسألة الثقافية**. بيروت: أفريقيا الشرق،1998.

بن عبد العالي، عبد السلام ومحمد سبيلا (ترجمة). **الطبيعة والثقافة**. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1991.

بن عبد العالي، عبد السلام. **ثقافة الأذن وثقافة العين**. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1994.

بوبس، أحمد. **فلسطين في الأغنية العربية**. دمشق: وزارة الثقافة، 2011.

بورديو، بيير. **التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول**. ترجمة درويش الحلوجي. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، 2004.

_____. **الرمز والسلطة**. ترجمة عبد السلام بن عبد العالي. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2007.

_____. **قواعد الفن**، ترجمة ابراهيم فتحي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013.

تماري، سليم . **دراسات في التاريخ الاجتماعي لبلاد الشام: قراءات في السير والسير الذاتية** . بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2007.

الجعيدي، عبد الله. **مصادر الأدب الفلسطيني الحديث**. القدس: مطابع الفجر، 1987.

الجوزي، نصري. **تاريخ الإذاعة الفلسطينية "هنا القدس" 1936–1948**. (غير معروف مكان النشر وسنته).

حويل، جمال. **معركة جنين: الصورة والأسطورة**. بيرزيت: جامعة بيرزيت، 2012. (رسالة ماجستير غير منشورة).

حجاب، نمر. **الشاعر الشعبي الشهيد نوح إبراهيم**. عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2006.

حسّونة، خليل. **الأغنية والأغنية السياسية الفلسطينية**. غزّة: مكتبة اليازجي، 2005..

الخطة الاستراتيجية لقطاع الثقافة والتراث 2015_2014: الثقافة حياة وممارسة". البيرة: وزارة الثقافة، 2013.

الخطة الوطنية للثقافة الفلسطينية للسلطة الوطنية الفلسطينية: المجلس الأعلى للتربية والثقافة_ وزارة الثقافة، 2006.

الخطيبي، عبد الكبير. **الاسم العربي الجريح**. بيروت: منشورات الجمل، 2009.

دراج، فيصل. **الهوية، الثقافة، السياسة: قراءة في الحالة الفلسطينية**. عمان: دار أزمنة، 2010.

_____. **بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية**. بيروت: دار الآداب، 1996.

_____. **ذاكرة المغلوبين: الهزيمة والصهيونية في الخطاب الثقافي الفلسطيني**. المغرب: الدار البيضاء، 2008.

درويش، محمود. **ذاكرة للنسيان**. رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية و دار الناشر، 1997.

سحاب، الياس. **دفاعًا عن الأغنية العربية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

سلوم، توفيق. **نحو رؤية ماركسية للتراث العربي**. بيروت: منشورات دار الفكر الجديد، 1988.

السيد، عبد المطلب. **ملاحم كلكامش والإلياذة والأوديسة: في الإبداع والتشابه والدراما**. دمشق: دار الفكر، 2005.

صايغ، يزيد. **الكفاح المسلح والبحث عن الدولة**. ترجمة باسم سرحان. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2002.

صدقي، نجاتي. **مذكرات نجاتي صدقي**. ترجمة حنا أبو حنا. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2001.

طرابيشي، جورج. المثقفون **العرب والتراث: التحليل النفسي لعصاب جماعي**. لندن: منشورات رياض الريس، 1991.

طرابيشي، جورج. **مذبحة التراث في الثقافة العربية المعاصرة**. بيروت: دار الساقي، 1993.

عبد الجليل، عبد العزيز. **الأناشيد الوطنية المغربية ودورها في حركة التحرير**. الرباط: أكاديمية المملكة المغربية: سلسلة التراث، 2005.

عرنيطة، يسرى. **الفنون الشعبية في فلسطين**. بيروت: منظمة التحرير الفلسطينية_ مركز الأبحاث، 1968.

العطاري، حسين سليم. **الأغنية الشعبية الفلسطينية**. رام الله: بيت الشعر، 2008 .

عماد، عبد الغني. **سوسيولوجيا الثقافة العربية. المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2006.

عمرو، نبيل. **صوت العاصفة: سيرة إذاعات الثورة الفلسطينية في المنفى**. رام الله: مواطن_ المؤسسة الفلسطينية لدرسة الديموقراطية، 2013.

العمري، أمير. **الشيخ إمام في عصر الثورة والغضب**. القاهرة: مكتبة مدبولي، 2010.

العنتيل، فوزي. **الفولكلور ما هو؟**. بيروت: دار النهضة العربية للنشر، 1977.

عوض، خالد. **نوح ابراهيم: الشاعر الشعبي لثورة 1936–1939**. رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية، 2001.

فانون، فرانز. **معذبو الأرض**. ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي. بيروت: دار الطليعة، 1963.

كناعنة، شريف. **دراسات في الثقافة والتراث والهوية**. رام الله: مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديموقراطية، 2011:.

كنفاني، غسان. **ثورة 36–39 في فلسطين: خلفيات وتفاصيل وتحليل**. (غير معلوم لا مكان ولا سنة النشر).

لانغر، فيليتسا. **بأم عيني**. القدس، منشورات صلاح الدين: 1976.

لوبون، غوستاف. **سيكولوجيا الجماهير**. ترجمة هاشم صالح. بيروت: دار الساقي، 1991.

مسمار، خالد وآخرون، **الكلمة البندقية: صوت الثورة الفلسطينية.. صوت العاصفة.. صوت فتح**. رام الله: وزارة الإعلام واتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2014.

مصالحة، نور. **إسرائيل وسياسة النفي: الصهيونية واللاجئون الفلسطينيون**. ترجمة عزت الغزاوي. رام الله: مدار_ المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية، 2003.

مناصرة، عز الدين. **جفرا الشهيدة، وجفرا التراث ودراسات أخرى**. عمان: الصايل للنشر والتوزيع، 2013.

مناع، عادل. **تاريخ فلسطين في أواخر العهد العثماني 1700–1918: قراءة جديدة**. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2003.

الناطور، محمود. **القاطع الثالث من زلزال بيروت**. رام الله: دار الشيماء للنشر والتوزيع، 2007، ط 6.

نصار، عصام وسليم تماري (تحرير). **القدس العثمانية في المذكرات الجوهرية**. القدس: مؤسسة الدراسات المقدسية، 2005.

نصار، عصام وسليم تماري (تحرير). **القدس الانتدابية في المذكرات الجوهرية**. القدس: مؤسسة الدراسات المقدسية، 2005.

نصر الله، جورج خوري. **الوثائق الفلسطينية العربية لعام 1969**. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، الجامعة اللبنانية 1971.

نويهض حوت، بيان. **صبرا وشاتيلا: أيلول 1982**. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2003.

هاليفي، إيلان. **اسرائيل من الارهاب الى مجازر الدولة**. ترجمة منى عبد الله. بيروت: مؤسسة الابحاث العربية، 1985.

هاو، الان وآخرون. **النظرية النقدية**. ترجمة ثائر ديب. القاهرة: دار العين للنشر/ المركز القومي للترجمة، 2010.

هوبسباوم ، إريك وتيرنس رينجر. **اختراع التراث: دراسات عن التقاليد بين الأصالة والنقل والاختراع**. ترجمة شيرين أبو النجا وآخرون. القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية_ جامعة القاهرة، 2004.

الواصل، أحمد. **الرماد والموسيقى: حفريات في ذاكرة غنائية عربية**. بيروت: دار الفارابي، 2009.

يعاقبة، نجيب صبري. **فرسان الزجل والحداء الفلسطيني**. رام الله: بيت الشعر، 2007.

المجلات:

منصور، جوني. "العقيدة والسياسة، الزمان والمكان في أناشيد الجوقات العسكرية الإسرائيلية"، **قضايا إسرائيلية**، عدد 10 (2003).

شريف كناعنة، "دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية"، **مجلة التراث والمجتمع**، عدد 22 (؟):7_21

مفيد عرقوب. "النزعة الوطنية في الزجل الشعبي الفلسطيني"، **مجلة التراث والمجتمع**، عدد 42(2005)، 147_136.

خضر، حسن. "المشروع الثقافي الفلسطيني: ثلاث ملاحظات بشان الهويّة"، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، عدد 56 (2003): 27- 40.

بشارة، عزمي. "الأقلية الفلسطينية في إسرائيل: مشروع رؤية جديدة"، **مجلة كنعان**، عدد 20_21 (1993): 23-10.

نادر جلال، "أصواتنا المفقودة". ورقة غير منشورة، ندوة في جامعة بيرزيت، 2015.

ستانتون، أندريه. "هنا القدس: ولادة الإذاعة الفلسطينية". **حوليات القدس**، عدد 14 (2012): 22-32.

صلاح الدين، بيان. "البعد الوطني في الأغنية الشعبية الفلسطينية خلال الفترة ما بين 1917-1948"، **شؤون فلسطينية**، عدد 258 (2012): 296-319.

الطاهر، معين. "معركة قلعة شقيف.. روايتان". **مجلة الدراسات الفلسطينية** (2015): 146-155.

جينيه، جان. أربع ساعات في شاتيلا. ترجمة محمد برادة. **الكرمل**، العدد السابع (1983): 146- 17.

الشيخ، عبد الرحيم. "تحولات البطولة في الخطاب الثقافي الفلسطيني، ج 2"، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، عدد 97 (2014): 100-118.

صايغ، يزيد. "الكفاح المسلح وتكوين الدولة الفلسطينية"، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، العدد 32 (1997): 5-6.

كيالي، ماجد. "الانتفاضة والمقاومة والعمليات الاستشهادية: التأثيرات والإشكاليات. **مجلة الدراسات الفلسطينية**. عدد 52 (2002): 43-54.

_الروابط الإلكترونية:

إيان بيوكانن، "دولوز والثقافة الشعبية". ترجمة وليم العوطة، http://cutt.us/VZiLd. (استرجع بتاريخ 28 يونيو، 2016).

_عشر محطات في قافلة كاميليا جبران"، http://cutt.us/BWJkx . (استرجع بتاريخ 1 ابريل، 2016).

_" معركة الكرامة: يوما من أيام العرب الخالدة"، http://cutt.us/o0XTY . (استرجع بتاريخ 1 شباط، 2016).

_لقاء خاص مع مهدي سردانة: ملحن أغاني الثورة"، http://cutt.us/EDMbn. (استرجع بتاريخ 1 فبراير، 2016).

_تقرير قناة الجزيرة عن الفدائي المفقود علي ابو مليحة، http://cutt.us/TQmbd. (استرجع بتاريخ 1 فبراير، 2016).

_الميثاق الوطني الفلسطيني 10_7_1968"، http://cutt.us/BhPFd. (استرجع بتاريخ 1 فبراير، 2016).

_"التقرير الوثائقي الذي عرضته الجزيرة الوثائقية عن فرقة العاشقين"، http://cutt.us/WyH75 . (استرجع في 3 آذار، 2016).

_ربيع مصطفى، "أغاني فرقة العاشقين: هكذا تموت الأحلام". جريدة السفير/ ملحق شباب 2.2.2016، ص 8.

http://cutt.us/iFTi. (استرجع في 3 آذار، 2016).

_المقابلة الصحفية مع ابنة الفنان عبد الله حداد على التلفزيون الدنماركي، "الحلقة الحادية والعشرون من برنامج Palestine Club الدنمارك، عبد الله حداد"، http://cutt.us/WDs. (استرجع بتاريخ 5 آذار، 2016).

المرجعية بالانجليزية

Books

Ali , Nijmeh. *The role of music in a liberation process: reflecting and constructing the struggle: The Palestinian first intifada- as a study case*.(The Hebrew university of Jerusalem, Theses for M.A degree, 2009).

David A. MCDONALD*. My Voice is my weapon: music, nationalism, and the poetics of Palestinian resistance*.(Dissertation: university of Illinois at Urbana-Champaign, 2006).

Eckehard Pistreck and cyril Isnart*. Landscapes, Soundscapes, mindscapes: Introduction*. Etnografica, vol 13, n.7 (2013): 503_512,(505).

Fahmy, Ziad. "MEDIA-CAPITALISM: COLLOQUIAL MASS CULTURE AND NATIONALISM IN EGYPT, 1908–18". Int. J. Middle East Stud. 42 (2010), 83–103: 84.

- . *"Coming to our Senses: Historicizing Sound and Noise in* Foley, John Miles. *The Theory of Oral Composituon, History and Methodology*. Bloomington, Indiana University Press, 1998.

Hall, Stuart. *"the work of Representation. In Representations: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: The Open University,1997.

John Miles Foley . *The Theory of Oral Composituon, History and Methodology*. Bloomington, Indiana University Press, 1998.

Kanaaneh, Moslih and others. *Palestinian Music and Song: Expression and resistance since 1900*. *Indiana: Indiana University Press, 2013.*

Kananeh, Muslih. "*Introduction: Do Palestinian Musicians Play Music Or Politics?". In Palestinian Music And Song: Expression And Resistance Since 1900*. Edits Moslih Kanaaneh. Indiana: Indiana University Press, Blooming and Indianapolis, 2013: 2.

Khalidi , Rashid. *Palestinian Identity: The construct of modern national* consciousness. New York: Columbia University Press, 1997.

Macdonald , David . *" Performative Politics: Folklore and Popular Resistance during the first Palestinian Intifada" In :Palestinian Music And Song: Expression And Resistance Since 1900*. Indiana: Indiana University Press, 2013: 123_140.

the Middle East''. History Compass 11/4 (2013): 305–315.

Williams , Raymond*. Marxism and Litreture*. New york: Oxford University Press, 1977.

websites

_"Chopin - Heroic Polonaise Op. 53", http://cutt.us/b9gDl.(accessed in 2 jan, 2016).

_Chopin - Polonaise in A, Op.40 No.1, ' Military, http://cutt.us/OMQSP. (accessed in 2 jan, 2016).

ملحق روابط الأغاني:

- **روابط أغاني الفصل الثاني:**

- "استعجبوا يا أفندية"، http://cutt.us/zEqlV. (استرجع بتاريخ 2 تموز، 2015).
- "حيّد عن الجيشي يا غبيشي"، http://cutt.us/Ioosx. (استرجع بتاريخ 3 تموز، 2015).

- **روابط أغاني الفصل الثالث:**

- "والله زمان يا سلاحي"، http://cutt.us/GexcW. (استرجع بتاريخ 3 أيلول، 2015).
- "يا عزيز عيني "، http://cutt.us/LhKmp. (استرجع بتاريخ 7 تموز، 2015).
- "أنشودة فلسطين"، http://cutt.us/Vsn3I. (استرجع بتاريخ 2 آب، 2015).
- "فيلم فتاة من فلسطين 1948"، http://cutt.us/9tXqr. (استرجع بتاريخ 7 أيار، 2016).
- "راجعون"، http://cutt.us/4jCuX. (استرجع بتاريخ 5 أيلول، 2015).
- "أغنية الوطن الأكبر"، http://cutt.us/9zvqR. (استرجع بتاريخ 1 أيلول، 2015).
- "ناصر كلّنا بنحبك"، http://cutt.us/BAAx1. (استرجع بتاريخ 1 أيلول، 2015).
- "ذكريات: أغنية وطنية مصوّرة"، http://cutt.us/e9pum. (استرجع بتاريخ 1 أيلول، 2015).
- "يا فلسطينية والبندقاني رماكو"، http://cutt.us/X12pa. (استرجع بتاريخ 7 أيار، 2016).
- " أصبح عندي الآن بندقية"، http://cutt.us/NeZdV. (استرجع بتاريخ 6 أيلول، 2015).

ـروابط أغاني الفصل الرابع:

أغاني الفرقة المركزية:

- "مش منا"، http://cutt.us/DcYpb. (استرجع بتاريخ 2 كانون ثاني، 2016).
- "لنقسط المؤامرة"، http://cutt.us/Yg8oK. (استرجع بتاريخ 1 شباط، 2016).
- "طوّق يا عدوّ طوّق"، http://cutt.us/AY8o. (استرجع بتاريخ 1شباط، 2016).
- " أنا ابن فتح ما هتفت لغيرها"، http://cutt.us/UWNFT. (استرجع بتاريخ 5 فبراير، 2016).
- "فلسطين. ضيّعوك البياعين"، http://cutt.us/QBlHy. (استرجع بتاريخ 5 شباط، 2016).
- "طل سلاحي من جراحي"، http://cutt.us/7d7z. (استرجع بتاريخ 5 شباط، 2016).
- "دقيت الكعب"، http://cutt.us/GGfW . (استرجع بتاريخ 5 شباط، 2016).

- "فضوا المجالس"، http://cutt.us/SKoK . (استرجع بتاريخ 13 كانون ثاني، 2016)
- "بإيدي رشاشي"، http://cutt.us/EIoMh. (استرجع بتاريخ 13 كانون ثاني، 2016).
- "حنا ثوارك يا بلادي"، http://cutt.us/H8zVL. (استرجع بتاريخ 13 كانون ثاني، 2016).
- "هذا هو الرد"، http://cutt.us/tnZkL. (استرجع بتاريخ 2 شباط، 2016).
- "جرّ المدفع فدائي"، http://cutt.us/jcSLc. (استرجع بتاريخ 2 شباط، 2016).

أغاني فرقة العاشقين:

- "من سجن عكا"، http://cutt.us/FVVo1. (استرجع بتاريخ 8 آذار، 2016).
- "مغنّاة سرحان والماسورة 1979"، http://cutt.us/X2sce. (استرجع بتاريخ 7 آذار، 2016).
- "يا شعبي يا عود الندّ"، http://cutt.us/yGAla. (استرجع بتاريخ 7 آذار، 2016).
- "فلتسمع كل الدنيا"، http://cutt.us/aJqZ. (استرجع بتاريخ 7 آذار، 2016).
- "استجواب"، http://cutt.us/0BJ1N. (استرجع بتاريخ 8 آذار، 2016).
- "عن إنسان"،http://cutt.us/YYs6 . (استرجع بتاريخ 8 آذار، 2016).
- "قتلي محض باطل"، http://cutt.us/RtuoN. (استرجع بتاريخ 8 آذار، 2016).

ـروابط أغاني الفصل الخامس:

أغاني فرقة العاشقين:

- "لغة العاشقين"، http://cutt.us/WFJgu. (استرجع بتاريخ 10 آذار، 2016).
- "اشهد يا عالم علينا وع بيروت"، http://cutt.us/BYbR. (استرجع بتاريخ 10 آذار، 2016).
- "صبرا وشاتيلا"، http://cutt.us/Qkdzf . (استرجع بتاريخ 10 آذار، 2016).
- "شوارع المخيم"، http://cutt.us/enksO. (استرجع بتاريخ 10 آذار، 2016).

أغاني فرقة صابرين:

- "اشربوا"، http://cutt.us/XUZ1R. (استرجع بتاريخ 1 ابريل، 2016).
- "دخان البراكين"، http://cutt.us/N9URy. (استرجع بتاريخ 3 نيسان، 2016).

أغاني عبد الله حدّاد:

- "الفيزا"، http://cutt.us/Nwg0Y. (استرجع بتاريخ 5 آذار، 2016).
- مجموعة من أغاني عبد الله حداد، http://cutt.us/BzuyH . (استرجع بتاريخ 16 آذار، 2016).
- "الدلعونا"، http://cutt.us/ennps. (استرجع بتاريخ 20 آذار، 2016).

- "خربت الميزانية"، http://cutt.us/bCyt. (استرجع بتاريخ 20 آذار، 2016).
- "ياسر شفته ببيروت"، http://cutt.us/rmuc. (استرجع بتاريخ 20 آذار، 2016).
- "عل مقليعة"، http://cutt.us/MaMj. (الدقيقة 35:33). (استرجع بتاريخ 20 آذار، 2016).

أغانٍ أخرى:

- "يا ولاد حارتنا.. يويا"،http://cutt.us/TFuNJ. (استرجع بتاريخ 10 أيار، 2016).
- "صوت الانتفاضة أعلى من صوت الاحتلال"، http://cutt.us/CN1u. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).
- "طار اليعسوب"، http://cutt.us/pwEc. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).
- "شدّي انتفاضة شدّي"، http://cutt.us/xA4bi. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).
- "انهض للثورة والثار"، http://cutt.us/FudN. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

_ أغاني الفصل السادس:

- "يا فدائي يا خيي"،http://cutt.us/KV6Ex . (استرجع بتاريخ 1 ابريل، 2016).
- "انا ماشي يا أختي"، http://cutt.us/LUeT. (استرجع بتاريخ 5 ابريل، 2016).
- "ثلاثين نجمة"، http://cutt.us/PA4z. (استرجع بتاريخ 3 ابريل، 2016).
- "أصلي نوري"، http://cutt.us/Egn8. (استرجع بتاريخ 3 ابريل، 2016).
- "جاي الحمام"، http://cutt.us/crrZt. (استرجع بتاريخ 3 ابريل، 2016).
- "الشهيد حسين عبيات"، http://cutt.us/0e1rN. (استرجع بتاريخ 5 أبريل، 2016).
- "رائد الكرمي_ صقر الكتائب"، http://cutt.us/hHQb . (استرجع بتاريخ 5 أبريل، 2016).
- "زلزليهم واحرقيهم يا فرسان الليل"، http://cutt.us/4HQxp. (استرجع بتاريخ 6 ابريل، 2016).
- "القائد العام لكتائب شهداء الأقصى في فلسطين_ نايف ابو شرخ"، http://cutt.us/YO7SN. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).
- "بطولات بطولات_فرسان الليل- فادي قفيشة"، http://cutt.us/D5ev. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).
- "أطياف الاستشهاد_قولوا هي يالربع"، http://cutt.us/ww4j. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).
- "الاستشهاديات_ علوا الرايات"، http://cutt.us/7F85z. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).
- "لا ما بتخلى عن سلاحي"، http://cutt.us/LqjTn. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).
- "ألبوم الوعد الصادق"، http://cutt.us/xvQES. (استرجع بتاريخ 3 أيار، 2016).
- "ستهزمون"، http://cutt.us/rajij. (استرجع بتاريخ 4 أيار، 2016).

- "تجندوا"، http://cutt.us/ur3I. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).
- "هنا أعددنا لكم"، http://cutt.us/jFcRG. (استرجع بتاريخ 5 أيار 2016).
- "أوبريت غزّة"، http://cutt.us/wz4WO. (استرجع بتاريخ 6 أيار، 2016).
- "أنا للأبد باقي"، http://cutt.us/JatLs. (استرجع بتاريخ 5 أيار، 2016).
- "اعلنها يا شعبي"، http://cutt.us/vjWDe. (استرجع بتاريخ 5 آذار، 2016).
- "فلسطين لو نادت علينا"، http://cutt.us/wUhpm. (استرجع بتاريخ 9 آذار، 2016).
- "أغنية ع رجالها"، http://cutt.us/ENvX. (استرجع بتاريخ 12 آذار، 2016).
- "بكره إعلان الدولة"، http://cutt.us/VXhlC. (استرجع بتاريخ 6 أيار، 2016).
- "أخت المرجلة"، http://cutt.us/Bq3rN. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).
- "أرعبنا إسرائيل"، http://cutt.us/WYc08. (استرجع بتاريخ 8 ابريل، 2016).
- " نحن جند الله"، http://cutt.us/n1Elw. (استرجع بتاريخ 25 نيسان، 2016).
- "زلزل أمن إسرائيل" باللغة العبرية، http://cutt.us/eIh9o . (استرجع بتاريخ 25 نيسان، 2016).
- "بشرة خير باللغة العبرية"، http://cutt.us/Heys. (استرجع بتاريخ 25 نيسان، 2016).
- Jerusalem of Gold, http://cutt.us/r6Y5g .(accessed on 10 april, 2016).