

الملاّاه "غناء نسويّ قرويّ فلسطينيّ"

محمد أحمد مصلح*

ملخص

هدف هذا البحث إلى التعرّف إلى أسلوب غنائي أصيل من قوالب الغناء الفولكلوري النسوي القروي، الذي كان متوارثاً في فلسطين منذ القدم إلى وقت قريب، وهو "املاّاه" الذي استمدّ اسمه من زيادة حرف اللام لبعض كلماته. يقع "املاّاه" بضريرين اثنين: الفردي والجمعي، وقد بيّن الباحث هذا اللون من حيث مناطق انتشاره وبنائه الفنّي وطريقة أدائه وألوانه كما: "يلو يرويداتلي"، و"لال عاليه"، بالإضافة إلى عناصر الأداء فيه، وخصائصه الفنّية: الشعرية والموسيقية، وقد تناول الباحث لون "املاّاه" باعتباره غناء قروياً أصيلاً، امتدّ في وسط وجنوب فلسطين، كما تناول مجموعة من المصطلحات الأساسية في هذا البحث مثل إمولوجيا والدحارج واللازمة الشعرية والرويليلو، وكذلك ضمنّ المفردات العامية ومعانيها بملحق خاص، بالإضافة إلى وصف حلقة غناء "املاّاه" الجمعي ومجرياتهما، من خلال مكوناتها وشرح طريقة الأداء ومرآتها، حيث استعان الباحث بالمقابلة لتبيان لذلك.

الكلمات الدالة: فولكلور، قالب غنائي، طقوس، رقص فولكلوري، لازمة شعرية، املاّاه، رويلو، التراويد، مقام موسيقي، الدحارج، غناء جمعي، غناء فردي، غناء تبادلي.

المقدمة

وجنوب فلسطين، في القرى الريفية المنتشرة في أفضية: القدس ورام الله والرملة والخليل وغزّة، أما فترة اندثار هذا اللون فنقترب من سنة (2000)، حيث لم ينتقل إلى الأجيال التي ولدت بعد نكبة سنة (1948) لأسباب تتعلّق بتبدّل طريقة وأسلوب الحياة، ولما جرّه الشتات من انفكاك عرى اللحمة بين الأهل وسكان القرية الواحدة.

رافق "املاّاه" الأعراس عند النساء، كما رافق السامر أعراس الرجال، وظهر لبعض ألوانه لازمة شعرية⁽¹⁾ تتكرّر مراراً بنهاية كلّ شطرة، والغريب بهذا التكرار أنّ رتابته تزيد في جماله ومرونته، كما تزيد جذب اهتمام السامع إليه، وتعزو عرنيطه (1968) هذا الأسلوب الفنّي المعتمد على التكرار إلى أنّ معظم فنون الأدب الشعبي ترتكز قواعدها على أغاني العمل، والتي أنشئت لتوجد اتّساقاً بين الحركة الجسمية المتكرّرة وما يصاحبها من نغم ولفظ، ثمّ إنّ الكلمة الشفاهية تحتاج إلى التكرار لتثبيتها وحفظها، فهي تنقل محاكاة دون تدوين.

خلا غناء "املاّاه" من السحجة⁽²⁾ بتاتا واستبدلت السحجات بلازمة شعرية، وبشبكة الأبيادي من وراء الأكتاف وبخطوات رشيقة متتابعة وسريعة للأمام وللخلف، من ناحية أخرى يعدّ لون "املاّاه" مكملاً للألوان الغنائية العديدة التي ترافق أعراس النساء، كالتراويد والزغريد والمهااة والرقص وأغاني الحنّاء وغيرها.

الغناء: التطريب والترّم بالكلام الموزون وغيره، قد تصحبه الموسيقى، وقد لا ينفكّ عنه الرقص، بل يكاد أن يلازمه دوماً، وكما الأغنية الفولكلورية فإنّ الرقص الفولكلوري هو نتاج الحياة بنفسها الذي انبثق من نشاطات الناس ليعكس أعمالهم اليومية التي يقومون بها، وأعيادهم واحتفالاتهم وطقوسهم التي يمارسونها (العنتيل، 1986)، ونرى الرقص مثلون بلون البيئة المنبثق منها ومتشكلاً بها، كما أنّه يتأثر بالأحوال الجوية من حرارة وبرودة ورطوبة وجفاف، وطبيعة الأرض من سهولة ووعورة وغيرها (مرسي وآخرون، 1986).

غناء "املاّاه" يقع على ضريرين اثنين: الجمعي، وهو نوع من الشعر يؤدّى بطريقة جماعية بالتناوب بين فريقين، يقوم على الاصطفاف بصفيّين متقابلين، يتحرّك فيه الصّفان برشاقة وخفة فيقتربان من بعضهما البعض ويبتعدان بخطوات قصيرة سريعة متتالية، والثاني منه الفردي، الذي يغنى في الكروم وفي ليالي الحنّاء والأعراس وغيرها من جلسات النساء، ويدرج تحت غناء "التراويد"، وكلا الضريرين كان سائداً في قرى وسط

* كلية العلوم التربوية، جامعة الملك سعود، السعودية. تاريخ استلام البحث 2015/10/8، وتاريخ قبوله 2016/1/3.

الفلسطيني، ومن خلال تسليط الضوء على قالب غنائي فريد قليل الانتشار جغرافياً ظنّ الباحثون اندثاره مع مطلع القرن العشرين، ما جعل من الحصول على نصوص منه أمر غاية الصعوبة، استطاع الباحث بدوره الحصول على نصوص حيّة منه غاية في الأهمية والندرة، فبيّن هذا القالب وسبب فرادته عن غيره؛ وتمثّلت بزيادة حرف اللام لبعض كلماته -اصطلاح عليها "املاّاه"-، وقد أصل هذه الزيادة ووضّحها، كما ألحق به النوتة الموسيقية والمقام الغنائي، بالإضافة للنصوص كاملة. إنّ المساحة الزمنية الطويلة التي يتطلّبها أداء طقس الزواج

بما يشتمل عليه من أشعار شعبية وألحان موسيقية جميلة هي مادة فنيّة غنية تستوجب البحث والدراسة، بالإضافة إلى أنّ معرفة المميزات الشعرية والموسيقية لهذا الغناء قد تساعد في الاستفادة من تلك المميزات في بناء أعمال موسيقية جديدة توائم بين عنصرَي الأصالة والمعاصرة، وكذلك يمكن الاستفادة منها في تدريبات وعروض الفرق الغنائية الجماعية وبخاصّة الفرق التراثية والمدريسة والجامعية، انطلاقاً من الحفاظ على الهوية الفلسطينية باعتبارها أداة للمقاومة والبقاء والكيونة.

يحتلّ الغناء الجمعي بصفة شمولية كشكل غنائي قرويّ مكانة مرموقة في الغناء الشعبي الفلسطيني، ولغناء الدحاريج ومن ضمنه "املاّاه" أهميته من حيث الشبوع والانتشار والقبول الشعبي والمساحة الزمنية التي يؤدّي فيها، فقد يصل غناء "الدُحريجة"⁽³⁾ إلى ما يقرب ثلثي الساعة، بالتناوب ما بين الفريقين، حيث ينظمن على شكل صفّين متقابلين متراصّين، وتتماسك أجسادهن كحمة واحدة، وهنّ يتحرّكن للأمام وللخلف وقد اعتمرت قلوبهنّ نشوة وطرباً في غنائهن للمقطع المتكرّر واللازمة الشعرية الخاصّة بكلّ لون على حدة، كالبيت الآتي ولازمته:

يا بُني العُلوم لا تُوحليدُ غريبه يُلوّ يزويداتلي
فراقبرئلو ولا فمجلي الصليبي يُلوّ يزويداتلي

البناء الفنّي لغناء "املاّاه":

"املاّاه" قالب قروي أصيل امتازت به مناطق وسط وجنوب فلسطين، وهي مناطق متلازمة مع مناطق انتشار فولكلور "السامر" القروي الأصيل، ينضوي الجمعي منه تحت غناء "الدحاريج" حيث عدّ هذا اللون بمثابة سامر النساء، وهو شعر قروي شعبي جميل على وزن مخصوص، يغنّى بمقامي: البيات والسيكاه، وهما مقامان غنائيان أصيلان عذبان وشيقان، الأول منهما قصير المقاطع، خفيف اللحن، سهل الحفظ والالتقاط لدى سامعيه وهو الأكثر شهرة بالدحاريج، والآخر يمتاز بالبطء والترسل، فيه شيء من الندب والشجون، يتناسب مع ليالي

كثبت أشعار "املاّاه" بكلماته كما تُلَفظ بالعامية لا كما هي بالفصحى، لذلك وجب مراعاة تغيّر شكل بعض الحروف لتتناسب مع الصوت الجديد. أورد هنا دليلاً يوضّح شكل الحرف الجديد، لينطق بصوته الصحيح:

- ج: يلفظ كمقطع (ch) بالإنجليزية، كما في كلمة: channel، على نحو: وَجَمْ، وَلِفَجْ.
- ف: يلفظ كحرف (g) بالإنجليزية، كما في كلمة: great، على نحو: فَرافِرْنَا، فَمَحْ، فُرْفُةً.

مشكلة البحث

توضّحت المشكلة للباحث من خلال النقص الكبير الذي اعترى الكتب والموسوعات وقلة الأبحاث إن لم تكن ندرتها حول الشكل الغنائي الذي عرف عند المهتمّين بالفولكلور بـ "املاّاه"، الذي يعد من الغناء الفلسطيني القروي النسوي، حيث لم يجمع منه سوى النزر القليل من النصوص، مع تشوّهها أحياناً، ومن ضبابية التفتّ حول هذا الغناء من حيث مفهومه وطريقة أدائه وفهم نصوصه، ومكان وزمن طقسه، وعلّة زيادة حرف اللام فيه، وهو سبب تسميته بـ "املاّاه"، وضوابط هذه الزيادة في بعض كلمات النصّ، وكذلك لقدّم آخر نصّ سمع شفاهة من قائله حيث أصل أولها من قبل المستشرق الألماني "غوستاف" حوالي (1900)، وثانيها من قبل عالمة الإنسان الفنلندية "غرانكفست" حوالي (1930)، حيث ظنّ الكثير من الباحثين أنّهما النصّان اليّتمان لغناء "املاّاه"، فكانت العقبة عند الباحث في إيجاد نصّ حيّ مغنّى، تمتلكه سيّدة ترويه شفاهة، من أجل توضيح جوانب هذا الأسلوب الغنائي المختلفة من حيث النصوص والأداء والطقس المتعلّق به، ومن هنا كان لا بدّ من توضيح مرامي هذا اللون في بحث مستقل.

هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرف إلى قالب يندرج تحت ضربين من الغناء الفولكلوري القروي النسوي الأصيل، المتوارث في فلسطين منذ القدم وهما: الدحاريج والترويد، ولتوضيحه سلك الباحث المنهج الوصفي التحليلي، فحدّد نصوصه وبنائه الفنّي وطرق أدائه وألوانه، وعناصر الأداء فيه، وخصائصه الفنّيّة: الشعرية والموسيقية.

أهمية البحث

يكتسب البحث أهميته من أهميّة الغناء الشعبي القروي، الذي يعتبر من أصول الغناء العربي والعالمي، ومن توضيح رقصة لم تستوف حقّها كما تستحقّ من الباحثين المعنّيين بالفولكلور

كان الرقص وما يزال يؤدي غرضاً ضرورياً للترويح عن النفس والتآلف الاجتماعي، وقضاء أوقات الفراغ بنشاط ممتع، ولا شك أن الحركة في الرقص الفولكلوري تحمل بين طياتها معانٍ كبيرة وهامة، وللمتأمل بطريقة تحرك النسوة أثناء "الدحارج" يجدها مليئة بالرمزية، فسرعة وطريقة التحرك دلالة إلى تدفق الحياة والاحتفاء بها والفرح من جديد بما يتماهى مع الطيور والعصافير والزهور التي طرزت على ثيابهن وكأتهن يطلقن العنان لأرواحهن نحو الأمل والتفاؤل ورفض الموت، أما اصطدام أجسام بعض النسوة بلطف وحميمية أثناء التلاقي بمنتهى الطيق فرمزية للنكاح والزواج والنقاء العروسين الوشيك، لا سيما وأن هذه الرقصة لا تؤدي إلا بمناسبة الزواج. مع بدء ليلة العرس والتي كانت تبدأ دوماً في أول يوم من الأيام البيض، وهي ليالي (13، 14، 15) من كل شهر عربي، وبعد حلول المساء وتجمع النسوة وتبادلهن للحديث وتناولهن للشاي، يصدح صوت أحدهن داعية النسوة للوقوف بصفي الدحرجة، قائلة: "يلاً اندحرج يانسوان"، أو "يلاً اندحرج يا بنات"، وحينها تبدأ النسوة بالاصطفاف على شكل صفين مستويين متقابلين، وتقدم التي ستقود الدحرجة من قبل النسوة والفتيات، ولا شك هنا أن أبرز المغنيات تقدم بشكل عفوي لعلم الجميع بمهارتها وقدرتها على القيادة، ولم يرو من وجود اختلاف في من تقدم للقيادة، ثم تقف النسوة بحيث يتفق على قسمة المشاركات بشكل عفوي إلى صفين اثنين دون التركيز على التساوي بالعدد غالباً، ثم تبدأ رقصة وغناء الدحارج التي قد تمتد لساعات من الفرح والابتهاج.

كيفية أداء رقصة "املالاه":

الرقص: الخبب، والاضطراب، والارتفاع والانخفاض⁽¹⁰⁾، وقد امتازت به المرأة عن الرجل لما يتناسب مع طبيعتها، فمن خلال الرقص تدلل المرأة على أنوثتها وجمالها، وإن كان الرقص الجماعي ينحى منحى آخر بعيداً عن الإغراء الجنسي المتمثل غالباً بالرقص الفردي (كراب، 1967)، إلا أنه لا يخلو من عرض المفاتن والمهارة وجمال الجسد وخفة الروح عند الفتيات.

تؤدي الخطوات التالية متسلسلة من غير فاصل بينها، وتشكل مجتمعة طريقة أداء "الدحرجة"، والذي يقع ضمنها نوع "املالاه" الجمعي، حيث تبدأ الدحرجة معتمدة على التراص وتلاحم الأجساد والخطوات السريعة، ولا يصاحب الدحرجة أي تصفيق أو نوع من الآلات الموسيقية، على خلاف الأعراس في الشمال الفلسطيني حيث يبرز فيها الطبل والدف، وإليك إياها:

الحناء وتوديع العروس، ويقع اللون الفردي تحت غناء "التراويد"، حيث يغنى بعضه على مقام بياتي الحسيني. أما مسألة الخلط بين العامي والفصيح والاختلاف في التفعيلة الشعرية في النص الواحد، فقد أدى إلى استحالة انتظام الوزن الشعري العامي (الشعبي) على بحر من بحور الفراهيدي⁽⁴⁾.

المفهوم والطقس

لغة: ليس له جذر فصيح، وقد اشتق لفظ "املالاه" من زيادة حرف اللام، لبعض الكلمات فيه.

اصطلاحاً: غناء شعبي نسوي يقع بصريين اثنين، الجمعي: نوع من الشعر يؤدي بطريقة جماعية بالتناوب بين فريقين، يقوم على الاصطفاف بصفين متقابلين، يتحرك فيه الصفان برشاقة وخفة فيقتربان من بعضهما البعض ويبتعدان بخطوات قصيرة سريعة متتالية⁽⁵⁾، والفردي: ضرب من الغناء تؤديه النسوة للتسلية والتسرية عن النفس في أوقات العمل أو الفراغ، وفي مناسبات الأفراح على رأسها الزواج، يقوم على مطمطة الصوت⁽⁶⁾.

تتذبذب تسمية هذا اللون الغنائي عند باحثي الفولكلور بمصطلحات عديدة، فنجدها عند سرحان⁽⁷⁾ (1977): "املالاه"، "يا ارويولو"، أما عند نفل (2010): "المولولاه"، "مولولاه"، "الرويولو". ينتمي هذا النمط من الغناء الذي يصاحبه شكل بسيط من الرقص - إن صح التعبير - إلى وسط وجنوب فلسطين، وقد يسمّى شعبياً في المناطق الأخرى: الترويد أو التراويد.

تقوم رقصة وغناء (املالاه) الجمعي على مجموعة من الإجراءات المرتبة والمتقنة التي تؤديها بعض النسوة، والتي تُقام أساساً لقيمتها الرمزية، التي يحددها تراث الجماعة المشتركة، وهي بذلك تشكل طقساً هو جزء من الحفلة الشعبية الساهرة التي تقام في مناسبة العرس الشعبي، كما يؤدي الفردي منه بالتزامن مع هذه الطقوس أو في الكروم والبيوت والسهول للتسلية والترويح عن النفس.

بعد انتهاء فترة الخطوبة، والتي كانت قبل سنة (1948) تطول وتمتد لتصل أحياناً لثلاث سنوات تبعاً لموسم الحصاد؛ فإن كانت الغلال والمحاصيل وفيرة وتحدد موعد العرس بعد جنبه مباشرة وإن كان كاسداً تأجل للعام الذي يليه. بعد تحديد يوم العرس المسمى بـ "يوم الدخلة" تبدأ قبله بأيام ليالي الاحتفال، والتي تسمى غالباً بـ "التغليله"، حيث كانت قبل سنة (1948) تحدد بسبع أو ثلاث ليال، لأثر كنعاني قديم⁽⁸⁾ (المزين، 2012)، وقد حدثت بعض الرجال عن استمرار ليالي العرس من سبعة ليال إلى خمسة عشر ليلة⁽⁹⁾.

مع ذلك يبدأ الصفّ الآخر الغناء بنفس الطريقة لبيت شعر جديد، ثمّ بنفس الطريقة يتحرّك الصفّ، إلى أن تنقضي الدحرجة.

الزّي التقليدي الفلسطيني للمرأة في جغرافية انتشار الدحارج (11) هو الثوب المطرّز بالقطبة الفلاحية المصلّية، أمّا غطاء الرأس فهو الغدفة (12). ومن طرائف الدحارج ومنها "املاّاه"، أنّ بعض الفتيات الصغيرات يُقدمن على عقد أغطية الرؤوس مع بعضها البعض للنساء الواقفات بصفّ الدحرجة، ويسهل عليهنّ ذلك لانشغال النسوة بالغناء ولشبهكهنّ للأيدي من وراء الأكتاف، وحين الانتهاء من الدحرجة ومع انصراف النسوة، تقع المكيدة في أن تتحسر رؤوس النسوة فتكشف شعورهن، ويرافق ذلك تعالي ضحكات الصغيرات والعجائز الدواهي اللاتي كنّ يرقبن الحدث من أوله لمنتهاه، ومنها أيضا ما تقدم عليه بعض النسوة أثناء الحركة السريعة للأمام حيث تتعمّد الاصطدام بقوة بالمرأة المقابلة لها من باب الدعابة والتسلية، بشرط أن تربطهما علاقة صداقة حميمة.

جولة بين جامعي غناء "املاّاه":

يمتاز هذا اللون بفولكلورية أصيلة، وهو طبقة قديمة جدا، بادت كما غيرها مؤخرًا، وقلّما تجده إلا في ذاكرة البعض من النسوة اللاتي حفظنه مع منتصف القرن العشرين (13)، ويمتاز اللحن بندرته وصعوبة أداءه وقلّة انتشاره جغرافيا، ماجعل من العثور على نصوص له غاية في الصعوبة، وذلك بسبب زيادة حرف اللام لبعض الكلمات فيه، مما أضفى عليه طابع الندرة والغرابة. وقد أورد المستشرق الألماني "غوستاف دالمان" (14)، بكتابه الديوان الفلسطيني (15)، لونا تحت اسم "املاّاه" لزيادة حرف اللام ببعض كلماته وقد سجّل النصّ في نواحي القدس، بلازمات وردت بصيغ: "باليمين يما ع الهوى يا عين"، و"باليمين يما ع الهنا يا روح"، وقد جعلت نفل (2010) من نصوص غوستاف، دليلا على انقراض هذا اللون قبل مطلع القرن العشرين أو مع مطلعها على الأكثر، لكن تبين أنّ نظرية انقراضه في هذه الفترة تتعارض مع وجود نصوص "هيلما غرانكفست" التي أوردتها سرحان، وقد دونتها هيلما حوالي عام (1930)، ونصوص القريتين: يالو- قضاء الرملة، وبيتونيا- قضاء رام الله (16)، الواردين بمؤلفين يعود الأول منهما لعام (1988) والآخر لعام (1994)، وكذلك ما وجده الباحث في عام (2014)، حيث عثر على نصوص من هذا اللون في قرية برقوسيا- قضاء الخليل، أي بعد تأليف غوستاف لكتابه بنحو (113 عاما)، واندرج تحت مسمّى "الدحارج"، حيث دحرجت (غنت) الحاجتين: هنيّة مصلح، مواليد (1938)، وفاطمة

- تجتمع النسوة في بيت العروس عادة، بعيدا عن مرآى الرجال بمكان ساتر ومانع. وبعد فترة من الحديث وشرب الشاي تشجّع الحضور امرأة بقولها: "يلاّ اندّحرج يا نسوان". فتقف النسوة في صفّين متقابلين يفصلهما مسافة تتراوح بين (3-4 أمتار)، ويحوي كلّ صفّ بين (6-10 نساء)، وتشبك الأيدي من وراء الأكتاف ليصبح الصفّ لحمة وكتلة واحدة، وكما السامر فقد برزت نسوة بقيادة الدحارج، حيث توفّرت بهنّ سمات القيادة من حفظ واسع للشعر وجمال أداء الصوت، ناهيك عن غلبة الفرح على طبائعهنّ جبلة.

- يغني الصفّ الأول الشطر الأول مع لازمته الشعرية، على نحو:

يا بنيّ العُلومَ لَشِمْلوكُ وَلِيَمَكُ يُلُو يَزويداتلي

ويقود الصفّ أبرز النسوة حفظا- تماما كما البدّاع في السامر-، حيث تبدأ بغناء أول المقطع ويكمل الجميع معها؛ لحفظهنّ للتكملة، لخبرة سماعها وتكرارها بما سبق من الأعراس.

- يعيد الصفّ المقابل ما قيل من الشعر واللازمة الشعرية، للشطر الأول.

- يكمل الصفّ الأول الشطر الثاني المكمل لبيت الشعر، وهو هنا:

يا ظمّلة حريز عالّ خُلصِر ازيَمَكُ يُلُو يَزويداتلي

وبذلك يقود الدحرجة من أولها لمنتهاها امرأة واحدة لا غير، لأنّ دور الصفّ الآخر هو الإعادة فقط، على خلاف السامر ذو البدّاعين المتنافسين.

- يعيد الصفّ المقابل ما قيل من الشعر واللازمة الشعرية، للشطر الثاني.

- بعد عدّة مرّات من تكرار الشطرات - لا يوجد عدد معيّن أو ضابط لمزّات التكرار- يتحرّك الصفّ قبل انتهائه من الغناء للأمام بخطوات قصيرة متتابعة سريعة، ولمعرفة وقت التحرك- الذي لا يسبقه دليل - فإنّ واحدة من النسوة تُقدّم على التحرك للأمام ساحبة معها الصفّ بأكمله وبهذا يتحرّك الجميع بمجرد الإحساس بذلك، في هذه الأثناء يقف الصفّ الآخر ثابتا ومستمعا، إلى أن يصل الصفّ الأول إليه مع آخر كلمة في الغناء، وهنا تتلاشى المسافة بين الصّفّين فتوشك الأجساد بالتماس أو تتماس، وأحيانا يقدم الصّفّان للتحرك بنفس اللحظة ويتقابلان في منتصف المسافة وعندها تصطدم الأجسام بلطف بين كلّ نسوة الصّفّين، فترتسم على شفاههنّ الابتسامات دون الضحك.

- يعود الصفّ إلى الخلف بنفس الخطوات السابقة وبالتزامن

رضوان، مواليد (1932) نصوصاً حيّة، وقد أوردها الباحث جميعاً بهذا الملحق. وكذا فإنّ سرحان لم يورد نصوصاً لهذا اللون سوى ما نقله عن غوستاف، تحت اسمي "املالاه" أو "الرويللو"، واعتبرها من أغاني الكروم، وعن عالمة الإنسان الفنلندية "هيلما غرانكفست⁽¹⁷⁾"، سيرفق الباحث لاحقاً بعض هذه النصوص كما وردت.

ألوان غناء "املالاه":

ظهر لهذا القلب ألواناً عديدة، واختلفت زيادات حرف اللام فيه وتنوّعت، كما ظهر له لازمات شعرية أضفت عليه الجمال، ومن جهة أخرى فقد وقع بضربين اثنين: الجمعي، كما في "يلو يرويداتي" و"باليمن يما ع الهنا ياروح"، والفردية، كما في "لال عاليه" و"يا رويلولوو".

عند استعراض وتتبع النصوص في المؤلفات يتوضّح لنا علّة تشوّه ونقص وضعف ترتيب النصوص لأسباب عديدة أبرزها عدم السماع المباشر، والاستناد لمراجع مترجمة، وهذه تقودنا لسبب آخر وهو ورود النصوص الأصلية بلغة غير عربية كما عند غوستاف وجرانكفست، ممّا يجعل الترجمة والنقل سبب في علّة التشوّه. استطاع الباحث جمع الألوان التالية على ندرتها، سواء من مصادرها في الكتب أو شفاهة من قائلها.

اللون الأول: لازمة (يلو يرويداتي).

قرية برقوسيا - الخليل، من مقابلة شخصية: هنية محمد إرشيد مصلح، مواليد برقوسيا في عام (1938). جرت المقابلة في 2014/4/3، إريد- الرمثا. ذاكرة الرواية قوية وحفظها متقن.

كان الزواج من خارج القرية قبل سنة (1948) محدوداً وقليلًا، حيث لم يفضّل أن تتزوّج الفتاة أو الشاب من خارج القرية، وقد أطلقت ألفاظاً شعبية دلالة على هذه الحالة مثل: "فلان أخذ غريبه" و"فلانه أخذت غريب" و"فلان جوز الغريبه" و"فلانه مرّت الغريب⁽¹⁸⁾"، ولندرة هذه الزيجة فقد خصّصت بأبيات شعرية كانت بمثابة هجاء وتقريعا للعريس الذي يتزوّج من خارج قريته، ومنها هذا النصّ:

النص قبل زيادة حرف اللام، بدون لازمته الشعرية:

يا ابنِ العَمِّ لا تُؤخِّدْ غَرِيبِه

فَرَأْفَرْنَا وَلَا فَمَحِ الصَّلِيْبِه

يا ابنِ العَمِّ لا تُؤخِّدْ غَرِيبِه

تَرَى فَمَحِ الصَّلِيْبِه يَسْوَسْ

يا ابنِ العَمِّ لا تُؤخِّدْ غَرِيبِ

فَرَأْفَرْنَا وَلَا حَبَّ الصَّلَايِبِ

يا ابنِ العَمِّ لَشِمِّكَ وَلَمِّكَ

يا ظُمَّةَ حَرِيْرُ عَلَيِ الخُصْرِ اِزْمَكْ

يا ابنِ العَمِّ يا سَلَّ الكَنَائِسِ

بَنَاتِ عَمِّكَ وَخَدُوْهِنِ عَرَائِسِ

يا ابنِ العَمِّ يا سَلَّ النَّجَارَهْ

بَنَاتِ عَمِّكَ وَخَدُوْهِنِ نُجَارَهْ

نجد بين ثنايا اللغة العربية زيادات كثيرة، وكان لحرف اللام نصيب منها، قد تزايد اللام على الكلمة مبنية معها غير مفارقة لها، وليس لهذه الزيادة أي معنى يضاف للكلمة، والزيادة هنا قد تكون في آخر الكلمة كما في: عدل، فحجل، زيدل، عنسل...، أو في وسطها وهي قليلة كما في: فَيْشَلَهْ، فَلَنْدَعْ، اِزْلَعْبِ (ابن جنّي، 2001). يتمّ بهذا اللون زيادة حرف اللام المضمومة أو المكسورة بوسط الكلمة، لكلمتين اثنتين فقط في كلّ شطرة، بالإضافة إلى الزيادة في لازمته الشعرية، على النحو الآتي:

- أولاً: إذا كان الحرف الذي يسبق اللام - الزائدة- مكسوراً، يحافظ الحرف على علامته ويضاف إليه لاما مكسورة، على نحو: حَبَّ: حَبْلٌ، ظُمَّةٌ: ظُمَّلَةٌ.

- ثانياً: إذا كان الحرف الذي يسبق اللام - الزائدة- مفتوحاً، تتغيّر حركة الحرف لتصبح ضمّة ويضاف بعده لاما مضمومة، على نحو: لَشِمِّكَ: لَشِمْلُكَ، الخُصْرُ: الخُصْرُ.

واليك جميع الكلمات الواردة بالنص بعد تغييرها نتيجة زيادة حرف اللام:

العَمِّ	العَمِّ
تُؤخِّدْ	تُؤخِّدْ
فَرَأْفَرْنَا	فَرَأْفَرْنَا
فَمَحِ	فَمَحِ
يُسْوَسْ	يُسْوَسْ
لَشِمْمُكَ	لَشِمْمُكَ
ظُمَّلَةٌ	ظُمَّلَةٌ
الخُصْرُ	الخُصْرُ
سَلَّ	سَلَّ
اخْدُوْهِنِ	اخْدُوْهِنِ
عَمِّكَ	عَمِّكَ

يا رويداتِ يا رويداتِ

أما لازمة "يلو يرويداتي" فأصلها: يا رويدات، والترديد هو الغناء الممطمط الصوت الذي يعتمد على إطالة النفس، ومنه اشتقت كلمة رويدات أي النساء اللاتي (يُرُوْدُن) أي يرددن

الغناء بإطالة المدود.

يا بُني العُلومَ لَسْمُلوُكُ وَلِيمَكُ يُلوُ يَروِداَتِلي
يا ظَمَلَةَ حَرِيرِ عَالِ خُلُصَرِ اَازِيمَكُ يُلوُ يَروِداَتِلي
يا بُني العُلومَ يا سَلَّيَ الكَنائِيسِ يُلوُ يَروِداَتِلي
بَناتِ عَمَلُوكُ وَخادُوهِلِ عَرايِيسِ يُلوُ يَروِداَتِلي
يا بُني العُلومَ يا سَلَّيَ النَجارَةَ يُلوُ يَروِداَتِلي
بَناتِ عَمَلُوكُ وَخادُوهِلِ ثُجارَةَ يُلوُ يَروِداَتِلي
يغنى هذا اللون على المقام الموسيقي: سيكاه العراق، أو
بياتي الحسيني.

النص مغنى، بعد زيادة حرف اللام، مع لازمته الشعرية:

يا بُني العُلومَ لا تُوخَلِذُ عَربِيه يُلوُ يَروِداَتِلي
قَرايِيزُلوُ ولا فَمَحِلي الصَلَّيبِ يُلوُ يَروِداَتِلي
يا بُني العُلومَ لا تُوخَلِذُ عَربِيه يُلوُ يَروِداَتِلي
تَري فَمَحِلي الصَلَّيبِ يُلوُ يَساوِيسِ يُلوُ يَروِداَتِلي
يا بُني العُلومَ لا تُوخَلِذُ عَرايِيبِ يُلوُ يَروِداَتِلي
قَرايِيزُلوُ ولا فَمَحِلي الصَلَّايِبِ يُلوُ يَروِداَتِلي

تلي يرويدا يلو غريبه لا توخليذ العلوم يا بني



يا ابنِ العَمِّ يا رِبْتَكَ لِلظُّبُوعَه

بَناتِ العَمِّ اَخدُوهِنِ السُّبُوعَه
تماما كما النصوص في قريتي يالو وبيتونيا، ورد هذا
النص أيضا بدون زيادة حرف اللام، وبدون لازمته الشعرية.
وقد جعلتها من هذا اللون (يلو يرويداتلي) لتطابقها لحد كبير
مع النصوص التي حصلت عليها شفاهة أثناء جمعي
لـ"الدحاريج"، وهما نصي قرية برقوسيا، وقد يحتمل أنها تغنى
بدون لازمة.

يا بُني العُلومَ لا تُوخَلِذُ عَربِيه يُلوُ يَروِداَتِلي
مدونة موسيقية⁽¹⁹⁾ رقم (1) لازمة: يُلوُ يَروِداَتِلي

قرية بيتونيا / رام الله (عابدة وهديب، 1994).

يابنِ العَمِّ يا سَلَّ الكَنائِيسِ

بَناتِ عَمَّكَ اَخدُوهِنِ عَرايِيسِ

يابنِ العَمِّ يا سَلَّ التَّرايِيبِ

بَناتِ عَمَّكَ اَخدُوهِنِ عَرايِيبِ

قرية يالو/ الرملة (عليان، 1988).

يا ابنِ العَمِّ لا تُوخَذُ عَربِيه

رَوايِدنا ولا فَمَحِ الصَلَّيبِ

يا ابنِ العَمِّ لا تُوخَذُ عَرايِيبِ

رَوايِدنا ولا فَمَحِ الصَلَّايِبِ

يا ابنِ العَمِّ لَسْمُكُ وَلِمَكُ

حَلِيبِ سَازِنتُكَ مِنْ فُوقِ نَمَّكَ

يا ابنِ العَمِّ يا سَلَّ الكَنائِيسِ

بَناتِ عَمَّكَ اَخدُوهِنِ عَرايِيسِ

النص بعد الزيادة، كما أورده سرحان (1977):

يا احسيري لي تي - شارليبي رش - البطيخ - في - ليلي لي

بليبي ليلي اليمن - يما

ابن القايلي حيبه - يا ليلي بغظني - وانا ليلي - اجبه

ع - ليلي ليلي الهنا - ياروح

ما أورده سرحان (1977) نقلا عن كتاب المستشرق

"هيلما" Hilma Granqvist.

يا ابنِ العَمِّ يا كُومَةُ كَنائِيسِ

بَناتِ العَمِّ اَخدُوهِنِ عَرايِيسِ

يا ابنِ العَمِّ يا كُومَةُ تَرايِيبِ

بَناتِ العَمِّ اَخدُوهِنِ عَرايِيبِ

اللون الثالث: لازمة: لال عاليه

قرية برقوسيا - الخليل، من مقابلة شخصية: هنية محمد

توصيات

- توظيف ألحان ونصوص "املااه" في بعث الفولكلور ضمن فرق غنائية مختصة بإحياء التراث الغنائي، والاستفادة من هذا اللون في أعمال جديدة تمزج بين الأصالة والحداثة.
- توثيق قوالب غناء "املااه" بأشعارها وموسيقاها ومضامينها وإيقاعاتها ومناسباتها.
- الاهتمام بإجراء دراسات مستقبلية متخصصة بهذا اللون الغنائي، بصورة معمقة تتناول مختلف جوانبه في مناطق انتشاره في فلسطين.

أو بشكل فردي.

- يتميّز غناء "املااه" بميزات فنيّة من حيث اللحن والشعرية، وغرابة زيادة حرف اللام لبعض كلماته.
- امتازت ألوان "املااه" بميلها إلى الحزن والندب والشجون، فتناسب غناؤها في ليالي الحنّاء وتوديع العروس.
- ينتشر غناء "املااه" الجمعيّ والفرديّ بألوان عدّة، ويعتمد أغلبها على لازمة شعرية مثل: يُلُو يَزُويداتلي، لال عليه، يا رويلولو، باليمن يما ع الهوى يا عين، باليمن يما ع الهنا يا روح.

الهوامش

- شالم، وأما الثلاثة فهذه عادة مأخوذة من الثالث الكنعاني المقدس: أيل، أيلة، عليان يعل. كما نرى أيضا هذه المدة بشكل واضح وجلي في مدة المآتم.
- (9) كان منهم الحاج محمد مطلق نصار رضوان "أبو يوسف" والحاج محمود حسن اسماعيل مصلح "أبو نعيم" رحمه الله تعالى، وكلاهما من قرية برقوسيا- قضاء الخليل.
- (10) ابن منظور (الجزر: رقص).
- (11) وهي أيضا جغرافية السامر والتي تمتد عبر ستة أفضية هي: القدس، الخليل، غزة، رام الله، الرملة، يافا.
- (12) تسمى الغدفة في الخليل وتسمى أيضا الشاشة في غزة، وهي قطعة قماش قطني بيضاء اللون رقيقة، تشفّ عما تحتها قليلا. هي غطاء رأس المرأة وتلبس على الرأس مباشرة أو فوق "الوقاة"، وتنتشر على الأغلب بالوسط والجنوب ويتراوح عرضها (120 سم) و(180 سم) طولاً. أما في مناطق بئر السبع والنقب فقد تتخذ من لون أسود.
- (13) يرى الباحث حصرهن في من ولدن قبل عام (1935).
- (14) Gustaf Hermann Dalman (1855-1941).
- (15) طبع كتاب "الديوان الفلسطيني" في عام (1901)، وقد صدر باللغة الألمانية.
- (16) أوردت النصين كاملين في هذا الملحق. علما أن المؤلفين أورداهما تحت أغاني "الزواج"، وليس تحت أغاني الكروم كما ذكر ذلك غوستاف وسرحان، وهذا ما وجدته أيضا خلال جمعي، لكن المؤلفين- عابدة وعليان- لم يورداهما كما في الصفة الفولكلورية المميّزة بزيادة حرف اللام، بل أورداهما مجردين منها دون الإشارة إلى ذلك، وأيضا من غير أي لازمة شعرية. وقد جعلتهما من هذا اللون (بلو يرويداتلي) لتطابقهما مع نصي برقوسيا، اللذان حصلت عليهما شفاهة أثناء جمعي لالدحاريج".
- (17) Hilma Granqvist (1890 - 1972).
- (18) يوضع بدل فلان أو فلانة اسم الشخص كما: "سعاد أخذت غريب"، و"خليل جوز الغريبة".
- (19) المدونة الموسيقية بشقيها: المقام الموسيقي والنوطة، للأستاذ الموسيقي السوري: فاروق درويشة.

- (1) كما: يلو يرويداتلي، لال عليه، باليمن يما ع الهنا يا روح، وهناك الكثير الكثير منها كلازمات الدحاريج: يا لا ويا لّي، آه يا ليّله وليّله يالّي، عيني يا لالا وروحي يا لّي، ولازمات الدحية عند الرجال مثل: "هلا هلا بك يا هلا-لا يا حليفي يا ولد"، و"رايحين انقول اريده".
- (2) سحج الشيء بالشيء سحجا: حاكّه فقشره (ابن منظور، باب الجيم)، أما اصطلاحا السحجة: التصفيق بانتظام على نمط خاص، وهي مرتبطة بالأفراح، والسحجة هي الجانب الإيقاعي في الغناء (غوانمة، 2008). أبقى الباحث على لفظ (سحج) بدلا من (صفق) لكونها الدارجة في الثقافة الشعبية بما يتناسب مع البحث.
- (3) يطلق لفظ "دحريجة"، في غرب الخليل-شرق غزة على أي لون غناء جمعي نسوي، ومنها "املااه".
- (4) ولد الخليل ونشأ بالبصرة (100-174هـ)، وقد عرف بذكائه حتى لقب بأذكي العرب، اكتشف رحمه الله (15) بحرا من بحور الشعر الفصيح، وهو مؤسس علم العروض.
- (5) لم يعثر الباحث على تعريف في أي مرجع سابق، فاصطلح هذا التعريف.
- (6) اصطلاح الباحث هذا التعريف، لعله ضعف وتشوه تعريف هذا اللون ببعض المصادر، ولعدم العثور على تعريف مناسب له.
- (7) من خلال تعريف سرحان (1977) "ضرب من الغناء تؤديه الفتيات والنساء اللواتي يقمن بمهمة حراسة كروم العنب والتين في الصيف وينتهي أداء كل شطرة من شطرات هذا الغناء بكلمة: يا ارويللو" انتهى كلامه. يرى الباحث أنه لا يلزم "املااه" حراسة الكروم: العنب والتين، فقد يغنى على المصاطب أمام البيوت، أو في المنزل، وكذلك لا يلزمه "يا ارويللو"، لوروده بلازمات عديدة غيرها: "يلو يرويداتلي" و"لال عليه" و"باليمن يما ع الهنا ياروح".
- (8) سبعة للالهة الكنعانية السبعة الرئيسية، وهي: أيل، أيلة أو إيلا، عنات أو عناتا، بعل، مت، داجون أو دجن، سالم أو

- (20) ش ر ش: لفظ آرامي الأصل، بمعنى جذر (الذبيب)، (22) (ما هو) هكذا وردت بالنص السابق، إلا أنني أظنها "ما أهوى"، وأهوى: الحب، كذلك لم ترد بزيادة اللازمة "يارويدي"، لعلها سقطت سهواً من المؤلف.
- (21) المدونة الموسيقية بشقيها: المقام الموسيقي والنوطة، للأستاذ الموسيقي السوري: فاروق درويشة.

الكلمات العامية ومرادفها بالعربية الفصيحة

زوجة	مَرَّتْ
تشير إلى الرجل	فُلَانٌ
تشير إلى الأنثى	فُلَانِيَّة
تتزوج	تُؤَخِّدُ
يا	يُلُو
مرددات الغناء	يَرُوِيْدَاتُ
سنابل القمح القصيرة	قَرَاقِرْنَا
كوم حبوب القمح	الصِّلِيْبِيَّة
غرائب	عَرَايِبُ
أشمك	لَشْمَكُ
واجمعك	وَلَمَّكَ
ضمّة	ظُمَّة
أحملك	أَزْمَكُ
أوساخ	سَلَّ
جمع كناسة، وهي أوساخ الطريق	الْكَنَائِسُ
وأخذوهنّ، والمقصود تزوجوهنّ	وَخَذُوهُنَّ
عرائس	عَرَائِسُ
التراب	التَّرَايِبُ
غرباء	غَرَايِبُ
ما يزيد عن حاجتنا	زَوَائِدْنَا
فمك	نَمُّكَ
زوجي	حَلِيْلِي
ليتك	رِيْتِكَ
ضباع	ظُبُوعَه
سباع	سَبُوعَه
حسرتي	اِحْسِرْتِي
جذر	شَرَشْ
المومس	الْقَحِيْبِيَّة
يبغضني	يَبْغُضْنِي
تسرّب	هَرَّ
مرقت	شَلَّعَتْ
يدور ويتحرك	دَايِرُ
النائم	التَّالِيْمُ
مرّ	مَرَقُ
تدلي	شَنْشَلُ
مسجد قبة الصخرة	الصَّخْرَه
قماش قطني خفيف	شَاشِيَه
لاين	لَيْنُ
الأندال	لِنْدَالُ
يا الله	يَلَاهُ

المصادر والمراجع

منظمة التحرير الفلسطينية: مركز الأبحاث الفلسطيني، ص40.
 عليان، ر. (1988) يالو الأرض والإنسان والمأساة، عمّان: (غير
معروفة)، ص78.
 غوانمة، م. (2008) غناء السامر، المجلة الأردنية للفنون، 1، 1.
 ص 16.
 العنتيل، ف. (1986) الفولكلور ما هو؟، ط2 القاهرة: دار المسيرة،
 ص143.
 كراب، ا. (1967) علم الفولكلور، (رشدي صالح، مترجم)، القاهرة:
 وزارة الثقافة، 457.
 مرسي، أ. (1986) أبحاث في التراث الشعبي، العراق: دار الشؤون
الثقافية العامة، 327.
 المزين، ع. (2012) الفكر الأسطوري الكنعاني وأثره في التراث
الفلسطيني المعاصر، ط1. عمّان: دار فضاءات للنشر والتوزيع.
 ص26.
 نقل، ن. (2010) فرحة الأغاني الشعبية الفلسطينية، ط1 عمّان:
 دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع. ص47-48.

ابن جنّي، أ. (2001) التصريف الملوكي، ط1 القاهرة: الشركة
 المصرية العالمية للنشر-ناشرون. ص77-79.
 ابن منظور، م. (د.ت) لسان العرب، ط1 بيروت: دار صادر. باب
 الرءاء.
 الذبيب، س. (2006) معجم المفردات الأرامية القديمة، الرياض:
 مكتبة الملك فهد الوطنية. ص310.
 سرحان، ن. (1977) موسوعة الفولكلور الفلسطيني، عمّان: مكتبة
التوفيق. ص27-28 و65-66.
 سرحان، ن. (1985) أرشيف الفولكلور الفلسطيني، ج4، فولكلور
من الطيبة: رام الله، ط1 عمان: دائرة الإعلام والثقافة منظمة
التحرير الفلسطينية. ص67.
 عابدة، خ.، وهديب، إ. (1994) بيتونيا الأرض والإنسان، ط1
الشرق للطباعة والنشر. ص42.
 عرنيطة، ي. (1968) الفنون الشعبية في فلسطين، ط1 بيروت:

Al-Mlalah

"Vocals Womanly Palestinian Villager"

*Mohammad Ahmad Shaker Mosleh**

ABSTRACT

The objective of this study is to identify the lyric template authentic from the folklore singing of the village women's templates, which were inherited in Palestine since ancient times until sooner, it is a "Imlalah" which derived its name from the increase letter "L" for some of his words template. "Imlalah" is Located in two types: the individual and the collective. The researcher shows this theme in terms of spread and its building and the technical areas and the way it functions and colors as: "yulu yarweidateli", and "Lal aaleeh", in addition to the elements of performance in it, the technical characteristics: poetic and musical, has color the researcher deal with "Imlalah" as a singing villagers integral, spread in central and southern Palestine, also deal it with a set of basic terminology in this study such as "Imololah" and "Aldahareej" and necessary poetic and "roelello", as well as within the vernacular vocabulary and their meanings special extension, in addition to the description the singing cycle "Imlalah" collective and its factors it, through components and explain performance and stage method, where the researcher used an interviewer to show how it is , then the researcher deal with to multi-capillary to tragic situations, such as: " Lal aaleeh " and " yulu yarweidateli " and "ya roelello", and increases the letter "L" in some of his words, has been reported.

Keywords: Folklore, Lyric Template, Ritual, Folklore Dance, Capillary, Imlalah, Roelello, Extention Voice (Pro Long), Music Shrine (Maqam), Aldahareej, Collective Singing, Individual Singing, Alternative Singing.

* Faculty of Education, King Saud University. Received on 8/10/2015 and Accepted for Publication on 3/1/2016.