المجلة الأردنية للفنون، مجلد 9، عدد 1، 2016، 35 - 58

غناء الدحاريج، غناء نِسْوي قروي جمعي فلسطيني

محمد أحمد شاكر مصلح، جامعة الملك سعود-الرياض،المملكة العربية السعودية

تاريخ الاستلام: 26 / 8 /2015 تاريخ القبول: 18 / 1 /2016

Aldahareej Form of Villager Feminine Collective Palestinian Singing

Mohammad Ahmad Shaker Mosleh, King Saud University, Riyadah, KSA

الملخص

يهدف هذا البحث إلى التعرّف إلى قالب غنائي أصيل من قوالب الغناء الفولكلوري الشعبي القروي، التي كانت متوارثة في فلسطين منذ القدم إلى وقت قريب وهو غناء "الدّحاريج"، الذي يندرج تحت الغناء الجمعي النِسْوي، وذلك من حيث مناطق انتشاره وبنائه الفنّي وطريقة أدائه وألوانه بالإضافة إلى عناصر الأداء فيه، وخصائصه الفنّية: الشعرية والموسيقية، وقد تناول الباحث غناء "الدحاريج" باعتباره غناء قرويا أصيلا، امتدّ في وسط وجنوب فلسطين، كما تناول مجموعة من المصطلحات الأساسية في هذا البحث مثل: فولكلور، لازمة شعرية، مقام موسيقي، الدحاريج، غناء جمعي، غناء تبادلي. كذلك ضمّن المفردات العامّية ومعانيها بملحق خاصّ، بالإضافة إلى وصف حلقة "الدحاريج" ومجرياتها من خلال شرح طريقة الأداء ومراحلها، حيث استعان الباحث بالمقابلة لتبيان ذلك، وتطرّق إلى أشهر ألوان "الدحاريج" المبنية على اللازمات الشعرية، مثل: "يلو يرويداتلي"، "يالا ويا للّي"، "أه يا ليله وليله يا للّي"، وقد أورد الباحث في نهاية بحثه مجموعة النتائج التي توصّل إليها، كما أوصى بعدد من التوصيات في ضوء ما خلص إليه من نتائج.

Abstract

This research aims at identifying an original lyrical form of the villager Popular lyrical folk forms inherited in Palestine from the past generations this from is called "Aldahareej singing", is categorized under the collective feminine singing in terms of kind, the areas it spreads in, it's artistic structure and the way of it's performance, in addition to it's performance elements and it's artistic features: poetic and musical. The researcher deals with "Aldahareej" singing as an original from villager of singing that spread in the middle and south of Palestine. he also investigates the key terms of this research: Folklore, capillary, music shrine (maqam), aldahareej,collective singing, and alternative singing. the terms and the colloquial wordsare listed in a special appendix, and the circle of "Aldahareej" and it's proceedings are described to explain the way of performance and it's stages, the researcher used the interview. He also dealt with the most famous forms of "Aldahareej" that is built on the poetic refrains, such as: "yulu yarweidateli", "yala way lalli", " ah yaleilah wleileh yalelli", The study coucludes with the research findings and some recommendations.

تمهيد

يحمل الغناء معنى التطريب والترنّم بالكلام الموزون وغيره، قد تصحبه الموسيقى أحيانا، وقد لا ينفكّ عنه الرقص، بل يكاد أن يلازمه دوما، وكما الأغنية الفولكلورية فإنّ الرقص الفولكلوري هو نتاج الحياة نفسها الذي انبثق من نشاطات الناس ليعكس أعمالهم اليومية التي يقومون بها، وأعيادهم واحتفالاتهم وطقوسهم التي يمارسونها (العنتيل، 1986، 143)، ونرى الرقص متلوّنا بلون البيئة المنبثق منها ومتشكّلا بها، كما أنّه يتأثّر بالأحوال الجوية من حرارة وبرودة ورطوبة وجفاف، وطبيعة الأرض من سهولة ووعورة وغيرها (مرسي وآخرون، 1986، 327).

غناء الدحاريج نوع من الشعر يؤدّى بطريقة جماعية بالتناوب بين فريقين، يقوم على الاصطفاف بصفّين متقابلين، يتحرّك فيه الصفّان برشاقة وخفّة فيقتربان من بعضهما البعض ويبتعدان بخطوات قصيرة سريعة متتالية. يعدّ هذا اللون فولكلور رقص وغناء جماعي نسويّ، وقد كان سائدا في وسط وجنوب فلسطين، في القرى الريفية المنتشرة في أقضية: القدس ورام الله والرملة والخليل وغزة، أمّا فترة اندثار هذا اللون فتقترب من سنة (2000 م)، حيث لم ينتقل إلى الأجيال التي ولدت بعد النكبة في سنة (1948 م) لأسباب تتعلّق بتغيّر طريقة وأسلوب الحياة، ولما جرّه الشتات من انفكاك عرى اللحمة بين الأهل وسكّان القرية الواحدة.

يبدو أنّ تسميته بـ(الدحاريج) أطلقت عليه لعلّة تحرّك النسوة فيه، فهي تشبه الدّحرجة[1]. وقد رافق الأعراس عند النساء كما رافق السامر أعراس الرجال، إلا أنّه تلوّن بألوان غنائية جميلة وعديدة جعلت منه طاردا للملل والرتابة، بما يتوافق مع أجواء العرس عند النساء، كما ازدانت ألوان الدحاريج بلازمة شعرية[2] تتكرّر مرارا بنهاية كلّ شطرة، والغريب بهذا التكرار أنّ رتابته تزيد في جماله ومرونته، كما تزيد جذب اهتمام السامع إليه، وتعزو عرنيطة (1968، 40) هذا الأسلوب الفنّي المعتمد على التكرار إلى أنّ معظم فنون الأدب الشعبي ترتكز قواعدها على أغاني العمل، والتي أنشئت لتوجد اتّساقا بين الحركة الجسمية المتكرّرة وما يصاحبها من نغم ولفظ، ثمّ إنّ الكلمة الشفاهية تحتاج إلى التكرار لتثبيتها وحفظها، فهي تنقل محاكاة دون تدوين.

خلت الدحاريج من السحجة[3] بتاتا واستبدلت السحجات بلازمة شعرية، وبشبك الأيادي من وراء الأكتاف وبخطوات رشيقة متتابعة وسريعة للأمام وللخلف، من ناحية أخرى تعدّ الدحاريج مكمّلا للألوان الغنائية العديدة التي ترافق أعراس النساء، كالتراويد والزغاريد والمهاهاة والرقص الفردي وأغاني الحنّاء وغيرها.

1 الدّحرجة صفة تحرّك صفّ النسوة، وهي أيضا صفة لجري طائر يسمّى الدحروج وهو طائر يمتاز بطول ساقيه وسرعة جريه، وبالكاد تلحظ وجود ساقيه لشدّة سرعته، كأنه يتدحرج دحرجة، وهو يشبه طائر الدراج (الدرّج) كثيرا، وربما تسمية الدحاريج أخذت من اسم هذا الطائر.

2 مثل: يُلُو يَرْويداتِلِي، يا لا ويا لَلِّي، آه يا ليلَه وليلَه ياللِّي، عيني يا لالا وروحي يا لِلّي.

3 سحج الشيء بالشيء سحجا: حاكّه فقشره (ابن منظور، باب الجيم)، أمّا اصطلاحا السَّحْجَة: التصفيق بانتظام على نمط خاصّ، وهي مرتبطة بالأفراح، والسحجة هي الجانب الايقاعي في الغناء (غوانمة، 2008). أبقى الباحث على لفظ (سحج) بدلا من (صفق) لكونها الدالّة على المفهوم في الثقافة الشعبية.

مشكلة البحث

توضّحت المشكلة للباحث من خلال النقص الكبير الذي اعترى الكتب والموسوعات، وقلّة الأبحاث إن لم تكن ندرتها حول الشكل الغنائي الذي عرف عند المهتمّين بالفولكور بـ"الدّحاريج"، الذي يعدّ من الغناء الفلسطيني القروي النسوي، حيث لم يجمع منه سوى النزر القليل من النصوص، وما رافق ذلك من ضبابية التفّت حول هذا الغناء من حيث مفهومه وطريقة أدائه وفهم نصوصه، ومكان وزمن طقسه، ومن غرابة لون فريد منه هو لون "يلو يروياتلي" كانت علّة زيادة حرف اللام في بعض كلماته، سبب تسميته بـ"املالاه" عند بعض الباحثين، وقد تعرّض "املالاه" لتشوّه في نصوصه وعدم معرفة ضوابط زيادة حرف اللام في بعض كلماته، كما أنّ قدم آخر نصّ سمع شفاهة من قائلته زاد الغموض فيه، فقد أُصّل أوّلها من قبل المستشرق الألماني "غوستاف" حوالي (1900)، وثانيها من قبل عالمة الإنسان الفنلندية "غرانكفست" حوالي (1930)، ممّا جعل الكثير من الباحثين يظّن أنّهما النصّان اليتيمان لغناء "املالاه"، فكانت العقبة عند الباحث في إيجاد نصّ حيّ مغنّى، تمتلكه سيّدة ترويه شفاهة، من أجل توضيح جوانب هذا الأسلوب الغنائي المختلفة من حيث النصوص وزيادة اللام والأداء والطقس المتعلّق به، وكذلك لعدم وضوح وقصور المعرفة حول جوانب غناء الدحاريج المختلفة عامّة بجميع ألوانه، لاندثار غنائه في المناسبات ولصعوبة جمعه من خلال الملاحظة أو المقابلة الشخصية مع النسوة العجائز اللاتي يحتفظن به. من هنا كان لا بدّ من توضيح مرامي هذا الأسلوب الغنائي في بحث مستقلّ.

هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرّف إلى قالب غنائي فولكلوري أصيل من قوالب الغناء الشعبي الفلاحي النسوي الجمعي، المتوارث في فلسطين منذ القدم وهو غناء الدحاريج، ولتوضيحه سلك الباحث المنهج الوصفي التحليلي المسحي، فحدّد نصوصه وبناءه الفنّي وطرق أدائه وألوانه، وعناصر الأداء فيه، وخصائصه الفنّية: الشعرية والموسيقية.

أهمّية البحث

يكتسب البحث أهمّيته من أهمّية الغناء الشعبي الذي يعتبر من أصول الغناء العربي والعالمي، ومن توضيح رقصة لم تستوف حقّها كما تستحقّ من الباحثين المعنيّين بالفولكور الفلسطيني، ولنقص اعتراه في التدوين والبحث، إذ لم أجد هذا اللون في أيّ مؤلّف تناول الفولكلور الفلسطيني، ومن خلال تسليط الضوء على قالب غنائي فريد من قوالب الدحاريج ظنّ الباحثون اندثاره مع مطلع القرن العشرين، استطعت الحصول على نصوص حيّة منه، فبيّنت هذا اللون وسبب فرادته عن غيره وتمثّلت بزيادة حرف اللام – اصطُلح عليها "املالاه"- لبعض كلماته، وقد أصّلت هذه الزيادة ووضّحتها، كما ألحقت به النوتة الموسيقية والمقام الغنائي والضرب الإيقاعي والتفعيلة الشعرية، بالإضافة لجميع نصوصه.

إنّ المساحة الزمنية الطويلة التي يتطلّبها أداء طقوس الزواج بما يشتمل عليه من أشعار شعبية وألحان موسيقية جميلة هي مادّة فنّية غنية تستوجب البحث والدراسة، بالإضافة إلى أنّ معرفة المميّزات الشعرية والموسيقية لهذا الغناء قد تساعد في الاستفادة من تلك المميزات في بناء أعمال موسيقية جديدة توائم بين عنصريّ الأصالة والمعاصرة، وكذلك يمكن الاستفادة منها في تدريبات وعروض الفرق الغنائية الجماعية وبخاصّة الفرق التراثية والمدرسية والجامعية، انطلاقا من الحفاظ على الهوية الفلسطينية باعتبارها أداة للمقاومة والبقاء والكينونة.

يحتلّ الغناء القروي مكانة مرموقة بين قوالب الغناء الشعبي الفلسطيني[4]، من حيث الشيوع والانتشار والقبول الشعبي، ومن حيث المساحة الزمنية التي يُؤدّى فيها، وينضوي تحته غناء "الدحاريج"، فقد يصل غناء "الدُحريجة" الواحدة إلى ما يقرب ثلثي الساعة، بالتناوب ما بين الفريقين، حيث ينتظمن على شكل صفّين متقابلين متراصّين، وتتماسك أجسادهنّ كلحمة واحدة، وهنّ يتحرّكن للأمام والخلف وقد اعتمرت قلوبهنّ نشوة وطربا في غنائهنّ للمقطع المتكرّر واللازمة الشعرية الخاصّة بكلّ لون على حدة، كالبيت الآتي ولازمته:

يا قُصِرْ يَلَّيْ شَبَابِيكَكْ عَلَى الغَرْبِيْ أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

فِيْكِ المَلِيْحَه وْفِيكِ الَّيْ سَبَتْ قَلبِيْ أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

البناء الفنّي لغناء الدحاريج

الدحاريج قالب شعبي أصيل امتازت به مناطق وسط وجنوب فلسطين، وهي مناطق متلازمة مع مناطق انتشار فولكلور "السامر" القروي الأصيل[5]، حيث عدّ هذا اللون بمثابة سامر النساء، وهو شعر شعبي قرويّ جميل على وزن مخصوص، يغنّى بمقامات عديدة منها الراست الذي يمتاز بالأبّهة والفخامة والاستقامة ويحمل الوقار والصلابة، لذلك سمّي بملك المقامات أو بأبي المقامات لكثرة الانتشار، ويأتي في سعته بعد مقام البيات، ومقام العجم وهو مقام يدلّ على التعظيم والقوّة والرفع من الشيء، ويستخدم للتنشيط والتحفيز، وكذلك مقام النهاوند الذي يوصف بأنّه وردة المقامات، فهو يبعث عند استماعه بالفرح والعاطفة والرقّة والحنان.

قد تقع أجزاء من أشعار الدحاريج عروضياعلى أوزان بحور: الخبب والرمل والمضارع، وإن شابها تشويه لعلّة أوضحها البرغوثي (1979، 53-54) وهي مسألة الخلط بين العاميّ والفصيح والاختلاف في التفعيلة الشعرية في النصّ الواحد، فالعرب قبيل البدء بغناء الأغنية الشعبية العامية لا بدّ وأن يكونوا قد استمرّوا لوقت ما في غناء القصائد الفصيحة بصورة مختلّة التفعيلة الشعرية قليلا أو كثيرا، وقد كان هذا اللون من القصائد رائجا كقصائد: الزير سالم وعنترة وأبي زيد الهلالي وغيرها، وبمضيّ الوقت صاروا يؤلّفون أغاني عامية مبنية على الألحان الموروثة عن الفصحى، فجاءت بالضرورة مبنية على بحور الشعر الفصيح وقد ورثت بهذه الطريقة بصورة غير مباشرة ودون وعي من جانب مؤلّفيها، كما أنّ المغنّين الشعبيين يفصلون كلمات الأغنية لكي تُطابق الألحان الموروثة، ولذلك فإنّهم يطوّلون لفظهم أو يقصّرونه أو يختصرونه لجعل الكلمة التي تغنّى منسجمة مع اللحن[6]-مع جهلهم التامّ ببحور الشعر- الموروث عنوة عنهم، لذلك فإنّ المغنّي الشعبي سيكيّف النصّ لجعله منسجما مع وزن الأغنية بغضّ النظر عن طول الكلمة أو

4 تراوحت نسبة السكان العرب في المناطق الريفية بنسبة 74% من سكان فلسطين، بين عامي (1922- 1942 م)، موزعين في المناطق الشمالية والوسطى والجنوبية (الموسوعة الفلسطينية، ق2، مج1، 413). فلك أن تتخيل مدى تمثيل هذا اللون الفولكلوري الشعبي الفلاحي في فلسطين.

5 هو عند البدو يحمل نفس الاسم "السامر"، وأشهره يؤدّى بلازمة "هلا هلا بيك يا هلا-لا يا حليفي يا ولد"، لكنه يؤدّى بصبغة مختلفة تماما، للاستزادة والتوضيح ينصح بالعودة إلى: غوانمة، محمد (2008).غناء السامر. المجلة الأردنية للفنون.(1).(1).

6 وتظهر هذه الصفة أثناء تغيير الأسماء الموجودة في النصوص لتناسب الحدث، فنرى مثلا أنهم استعملوا اسم (بُو علي) المكون من ثلاثة مقاطع (- ب-) في النص الشعبي، ولأن الدارج بالأغاني الفولكلورية هو تبديل الاسم دون تغيير النص، يقوم المغني باختصار الاسم الطويل الى ثلاثة مقاطع، ليغنى بنفس الوزن السابق، كما يلي: (أبُو ابراهيم: بُبراهِم) أي أصبح ثلاثة مقاطع (---)، وأيضا (يا إسماعيل: يسْماعِل)، وبذلك فقط سينسجم مع لحن الأغنية، أو يقوم المغني بإطالته كما في (يا يزن: يا يا زنْ)، وكذلك (على أمّ: عمّ)، و(في وسط: فوسط) وغيرها.

قصرها، ما أدّى إلى استحالة انتظام الوزن الشعري العامي (الشعبي) على بحر من بحور الفراهيدي[7]، كما تمتاز ألوان الدحاريج العديدة بلازمات شعرية محدّدة جميلة، سهلة الأداء، تضيف جمالا صوتيا بتكرارها في كلّ شطرة شعرية.

المفهوم والطقس

لغة: دَحرَجَ الشيءَ دَحْرَجةً ودِحراجاً فَتَدحرَجَ أي تتابَعَ في حدورٍ. الدُّحروج: ما يُدَحرجه الجُعَل من البنادق، وجمع الدُّحروجة دحاريج (ابن منظور، الجذر: دحرج).

اصطلاحا: نوع من الشعر يؤدّى بطريقة جماعية بالتناوب بين فريقين، يقوم على الاصطفاف بصفّين متقابلين، يتحرّك فيه الصفّان برشاقة وخفّة فيقتربان من بعضهما البعض ويبتعدان بخطوات قصيرة سريعة متتالية[8].

الدَّحرجة صفة تحرّك صفّ النسوة ذهابا وإيابا أثناء جولات الطقس، وتظهر هذه الصفة جليّا للناظر، على عكس صفة التحرّك الجمعي للرجال بنفس جغرافية انتشار الدحاريج، إذ يمتاز التحرّك الجمعي للرجال بالثبات النسبي حيث يسحجون ويتمايلون بدل التحرّك[9]، وبالعودة لصفة تحرّك النسوة في صفّ الدحاريج نرى العكس تماما حيث استعاضت النسوة السحجة والتمايل بتلك الخطوات السريعة الرشيقة وكأنّهنّ يتدحرجن دحرجة، ويبدو أنّ هذه العلّة ميّزت هذا الطقس الجمعي عن غيره فجعلت منها أصلا في تسميته بـ"الدحاريج".

تتذبذب تسمية هذا القالب الغنائي الشعبي بين كلمتين اثنتين: الدُّحْرِيْجَة والدَّحاريج، وينتمي هذا النمط من الغناء الذي يصاحبه شكل بسيط من الرقص- إن صحّ التعبير- إلى وسط وجنوب فلسطين، وقد يسمّى في المناطق الأخرى: التِرويد أو التراويد.

كان الرقص وما يزال يؤدّي غرضا ضروريا للترويح عن النفس والتآلف الاجتماعي، وقضاء أوقات الفراغ بنشاط ممتع، ولا شكّ أنّ الحركة في الرقص الفولكلوري تحمل بين طيّاتها معاني كبيرة وهامّة، وللمتأمّل بطريقة تحرّك النسوة أثناء "الدحاريج" يجدها مليئة بالرمزية، فسرعة وطريقة التحرّك دلالة على تدفق الحياة والاحتفاء بها، والفرح من جديد، وهذه المعاني تحاكي الطيور والعصافير والزهور التي نراها قد طرّزت على ثيابهن وكأنّهن يطلقن العنان لأرواحهنّ نحو الأمل والتفاؤل ورفض الموت، أمّا اصطدام أجسام بعض النسوة بلطف وحميمية أثناء التلاقي بمنتصف الطريق فرمزية للنكاح والزواج والتقاء العروسين الوشيك، لا سيّما وأنّ هذه الرقصة لا تؤدّى إلا بمناسبة الزواج.

تقوم رقصة وغناء الدحاريج على مجموعة من الإجراءات المرتّبة والمتقنة التي تؤدّيها بعض النسوة، والتي تُقام أساسا لقيمتها الرمزية، التي يحدّدها تراث الجماعة المشتركة، وهي بذلك تشكّل طقسا هو جزء من الحفلة الشعبية الساهرة التي تقام في مناسبة العرس الشعبي، وهو شعر يؤدّى بطريقة جماعية بالتناوب بين فريقين، يقول أحدهما ويردّد الآخر خلفه.

7 ولد الخليل ونشأ بالبصرة-العراق (100-174هـ)، وقد عرف بذكائه حتى لقب بأذكى العرب. اكتشف رحمه الله (15) بحرا من بحور الشعر الفصيح، وهو مؤسس علم العروض.

8 لم يعثر المؤلف على تعريف في أي مرجع سابق، فاصطلح هذا التعريف.

9 يعتبر فولكلور "السامر" و"الدحية" هو الرئيس للرجال في مناطق انتشار الدحاريج.

ليست هنالك إشارة تدلّ على أنّ السكّان المحلّيين الكنعانيين قد طردوا من بلدهم فلسطين منذ استقرارهم فيها، بل إنّهم قد ظلّوا عبر فترات الحكم اليوناني والروماني ملتصقين بأرضهم يحرثونها ويزرعونها، وممّا يدلّل على هذا بقاء الأسماء الكنعانية للمدن والقرى والخرائب والتلال والأنهار والمواقع المتنوّعة على حالها متجاوزة كلّ الظروف التاريخية والسياسية منتقلة شفاهة من الآباء للأبناء، ومما يعزّز هذا أنّ بعض القرى قد هُجرت ولم يتبق منها سوى الجدران أو الخرائب وبالرغم من هذا حافظت على اسمها الكنعاني، وهذا يؤكّد أنّ هؤلاء الفلسطينيين الحاليين هم أحفاد الكنعانيين حفظوا تلك الأسماء عبر الزمان (سرحان، 1985، 25-29)، ونتيجة لذلك فقد تأثّر الفولكلور الفلسطيني المعاصر -ومنه الرقص- بالحضارة الكنعانية وظهر جليًا بارتباطه بالفكر الأسطوري والعبادة الوثنية الكنعانية، التي اندثرت وثنيّتها القديمة لكنّها استمرّت حيّة في العادات والممارسات الشعبية، ومنها العرس الفلسطيني - قبل سنة (1948)- ، فنرى مدّة العرس مثلا تحدّد بسبعة أيام بلياليها أو ثلاثة أيام بلياليها، أمّا السبعة فقد أخذت من تقديس الآلهة الكنعانية السبعة الرئيسة[10]، وأمّا الثلاثة فهذه عادة مأخوذة من الثالوث الكنعاني المقدّس (أيل، أيلة، عليان بعل). كما نرى أيضا هذه المدّة بشكل واضح وجليّ في مدّة المآتم.

عبْر هذا التفاعل الطويل مع الإرث الأسطوري الكنعاني على أرض فلسطين تشكّلت الأغاني المعاصرة، والتي قد يصاحبها الرقص كما في: دلعونا، جفرا[11]، عتابا[12]، ميجانا، السحجة والدحيّة (المزين، 2012، 25-26)، وكذلك رقصة الدحاريج. وإليك أشهر الرقصات الجماعية الفولكلورية في فلسطين، وردت في الموسوعة الفلسطينية (ق2، ج4، 1990، 716-71)، باستثناء لون الدحاريج:

- الدبكة، ويتفرّع منها الأنواع الآتية: الشمالية، الطيّارة، العرجاء، الفتوحية، القرّادية (الكرادية)، السبعاوية، المثلوثة، الغزالة، الخليلية، الشعراوية، بدّر.

- السامر، ويتفرّع منه الأنواع الآتية: السامر(الفلّاحي)، والدحيّة بشقيها: "رايحينِ انقول ارّيداه" و"هلا بيك يا ولد"، الجوفيّة، السرّاية، الرّزعة.

- سحجة "يا حلالي يا مالي"، المنتشرة بشمال فلسطين.

- الدحاريج: رقص نسوي، منتشر ببعض مناطق السامر في الوسط والجنوب، في السهل الساحلي والجبل.

بعد انتهاء فترة الخطوبة، والتي كانت قبل سنة (1948 م) تطول وتمتدّ، لتصل أحيانا لثلاث سنوات تبعا لموسم الحصاد؛ فإن كانت الغلال والمحاصيل وفيرة تَحدّد موعد العرس بعد جنيه مباشرة وإن كان كاسدا تأجّل للعام الذي يليه، بعد تحديد يوم العرس المسمّى بـ "يوم الدُخله" تبدأ قبله بأيام ليالي الاحتفال، والتي تسمّى غالبا بـ "التَّعْلِيْلِه"، حيث كانت قبل سنة (1948 م) تحدّد بسبع أو ثلاث ليال-لأثر كنعاني قديم-، وقد حدّثني بعض الرجال عن استمرار ليالي العرس من سبعة ليال إلى خمسة عشر ليلة[13]. مع بدء ليلة العرس والتي كانت تبدأ دوما في أوّل يوم من الأيام البيض وهي ليالي (13،14،15) من كلّ

10 الآلهة الكنعانية السبعة الرئيسة هي: أيل، أيلة أو إيلات، عنات أو عناتا، بعل، مت، داجون أو دجن، سالم أو شالم. أما الثانوية فهي: رشف، حورون، داروم، فينيق، صقر.

11 جفرا: هي ابنة الإلهة أيلة.

12 عتابا: استمد هذا اللفظ من الإله الكنعاني "عناتا".

13 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.

شهر عربي، وبعد حلول المساء وتجمّع النسوة وتبادلهنّ للحديث وتناولهنّ للشاي، يصدح صوت أحداهنّ داعية النسوة للوقوف بصفّي الدحريجة، قائلة: "يَلّا انْدَحْرِجْ يانِسْوانْ"، أو "يلّا انْدَحْرِجْ يا بَناتْ"، وحينها تبدأ النسوة بالاصطفاف على شكل صفّين مستويين متقابلين، وتقدَّم البدّاعة-إن جاز ذلك- التي ستقود الدُحريجة من قبل النسوة والفتيات، ولا شكّ هنا أنّ أبرز البدّاعات تقدَّم بشكل عفوي لعلم الجميع بمهارتها وقدرتها على القيادة، ولم يرو من وجود اختلاف في من تقدَّم للقيادة، ثمّ تقف النسوة بحيث يتّفق على قسمة الصفّين بشكل عفوي إلى صفّين اثنين دون التركيز على التساوي بالعدد غالبا، يرجى العودة للشكل رقم (1)، ثمّ تبدأ رقصة وغناء الدحاريج التي قد تمتدّ لساعات من الفرح والابتهاج.

كيفية أداء رقصة الدحاريج

الرَّقْص: الخَبَب، والاضطراب، والارتفاع والانخفاض، وقد امتازت به المرأة عن الرجل لما يتناسب مع طبيعتها، فمن خلال الرقص تدلّل المرأة على أنوثتها وجمالها، وإن كان الرقص الجماعي ينحى منحى آخرا بعيدا عن الإغراء الجنسي المتمثّل غالبا بالرقص الفردي (كراب،1967، 457)، إلا أنّه لا يخلو من عرض المفاتن والمهارة وجمال الجسد وخفّة الروح عند الفتيات. تؤدّى الخطوات التالية متسلسلة من غير فاصل بينها، وتشكّل مجتمعة طريقة أداء الدَّحْرجة، حيث تبدأ الدُحريجة معتمدة على التراصّ وتلاحم الأجساد والخطوات السريعة، ولا يصاحب الدُحريجة أي نوع من الآلات الموسيقية، على خلاف الأعراس في الشمال حيث يبرز فيها الطبل والدف، وإليك إياها:

- تجتمع النسوة في بيت العروس عادة، بعيدا عن نظر الرجال بمكان ساتر ومانع. وبعد فترة من الحديث وشرب الشاي، تشجّع الحضور امرأة بقولها: "يلاّ انْدَحْرِج يا نِسوان". فتقف النسوة في صفّين متقابلين يفصلهما مسافة تتراوح بين (3-4 أمتار)، ويحوي كلّ صفّ بين (7-10 نساء)، وتشبّك الأيادي من وراء الأكتاف مطوّقة الخصر ليصبح الصفّ لحمة وكتلة واحدة، وكما السامر فقد برزت نسوة بقيادة الدحاريج، حيث توفّرت بهنّ سمات القيادة من حفظ واسع للشعر وجمال أداء الصوت، ناهيك عن غلبة الفرح على طبائعهن جبلّة.
- يغنّي الصفّ الأول الشطر الأوّل مع لازمته الشعرية، على نحو:

يا طالْعِيْنْ عَ الجَبَلْ يا مُوْقُّدِينِ النَّارْ عِينِيْ يا لالا وْرُوْحِيْ يا لِلِّيْ

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

- يعيد الصفّ المقابل ما قيل من الشعر واللازمة الشعرية للشطر الأول.
- يكمل الصفّ الأول الشطر الثاني المكمّل لبيت الشعر، وهو هنا:

وِحْنا شَوِينا عَلَىْ دُخَّانْكُوْ شِنَّارْ عِينِيْ يا لالا وْرُوْحِيْ يا لِلِّيْ

وبذلك يقود الدحريجة من أوّلها لمنتهاها امرأة واحدة لا غير، لأنّ دور الصفّ الآخر هو الإعادة فقط، على خلاف السامر ذي البدّاعين المتنافسين.

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

• بعد عدّة مرّات من تكرار الشطرات -لا يوجد عدد معين أو ضابط لمرّات التكرار- يتحرّك الصفّ قبل انتهائه من الغناء للأمام بخطوات قصيرة متتابعة سريعة، ولمعرفة وقت التحرّك الذي لا يسبقه دلائل فإنّ واحدة من النسوة تُقدم على التحرّك للأمام ساحبة معها الصفّ بأكمله وبهذا يتحرّك الجميع بمجرّد الإحساس بذلك، وينبّه هنا أنّ صفة التحرّك هذه قد تحصل بعد الانتهاء لما يقارب عشر شطرات كاملة مع تكراراتها، وبذلك قد تتحرّك النسوة في كل عشر دقائق مرّة واحدة فقط، أمّا الصفّ الآخر فيقف ثابتا ومستمعا، إلى أن يصل الصفّ الأول إليه مع آخر كلمة في الغناء، وهنا تتلاشى المسافة بين الصفّين فتوشك الأجساد بالتماسّ أو تتماس، وأحيانا يقدم الصفّان للتحرّك بنفس اللحظة ويتقابلان بمنتصف المسافة وعندها تصطدم الأجسام بلطف بين كلّ نسوة الصفّين، فترتسم على شفاههنّ الابتسامات دون الضحك.

• يعود الصفّ إلى الخلف بنفس الخطوات السابقة وبالتزامن مع ذلك يبدأ الصفّ الآخر الغناء بنفس الطريقة لبيت شعر جديد، ثمّ بنفس الطريقة يتحرّك الصفّ الآخر، إلى أن تنقضي الدحريجة والتي قد تمتدّ لما يقترب من ثلثي الساعة في الجولة الواحدة.

الزيّ التقليدي الفلسطيني للمرأة في جغرافية انتشار الدحاريج[14] هو الثوب المطرّز بالقطبة الفلاحية المصلّبة، أمّا غطاء الرأس فهو الغدفة. ومن طرائف الدحاريج، أنّ بعض الفتيات الصغيرات يُقدمن على عقد أغطية الرؤوس (الغدفة[15]) مع بعضها البعض للنساء الواقفات بصفّ الدحريجة، ويسهل عليهنّ ذلك لانشغال النسوة بالغناء ولشبكهن للأيادي من وراء الأكتاف، وحين الانتهاء من الدحريجة ومع انصراف النسوة تقع المكيدة في أن تنحسر رؤوس النسوة فتكشف شعورهن، ويرافق ذلك تعالي ضحكات الصغيرات والعجائز الدواهي اللاتي كنّ يرقبن الحدث من أوّله لمنتهاه، ومنها أيضا ما تقدم عليه بعض النسوة أثناء الحركة السريعة للأمام حيث تتعمّد الاصطدام بقوّة بالمرأة المقابلة لها بشرط أن تربطهما علاقة صداقة حميمية، من باب الدعابة والتسلية.

ألوان الدحاريج

اختلفت الدحاريج وتنوّعت تبعا للازماتها الشعرية، فاقترنت بلازمات عديدة صبغت كلّ لون بخصوصية غنائية معيّنة، وعلى إثر هذه اللازمات تمّ تصنيف ألوان الدحاريج.

اللون الأول: لازمة: يُلُو يَرْويداتِلِي

يمتاز هذا اللون بفولكلورية أصيلة، وهو طبقة قديمة جدا، بادت كما غيرها مؤخّرا، وقلّما تجده إلا في ذاكرة البعض من النسوة اللاتي حفظنه مع منتصف القرن العشرين، ويمتاز اللحن بندرته وصعوبة أدائه وقلّة انتشاره جغرافيا، ماجعل العثور على نصوص منه غاية في الصعوبة، وذلك بسبب زيادة حرف اللام لبعض الكلمات فيه، مما أضفى عليه طابع الندرة والغرابة. وقد أورد المستشرق الألماني "غوستاف دالمان[16]"، بكتابه الديوان الفلسطيني[17]، لونا تحت مسمّى "املاله" لزيادة حرف اللام ببعض كلماته، وقد سجّل النصّ

14 هي أيضا جغرافية السامر والتي تمتد عبر ستة أقضية هي: القدس والخليل وغزة ورام الله والرملة ويافا.

15 تسمّى الغدفة في الخليل والشاشة أيضا، وهي قطعة قماش قطني بيضاء اللون رقيقة، تشفّ عما تحتها قليلا. وهي غطاء رأس المرأة، تلبس على الرأس مباشرة أو فوق "الوقاة"، وتنتشر على الأغلب بالوسط والجنوب ويتراوح عرضها بين (120 سم) عرضا و(180 سم) طولا، أما في مناطق بئر السبع والنقب فقد تتخذ من لون أسود.

16 Gustaf Hermann Dalman (1855-1941).

17 طبع كتاب "الديوان الفلسطيني" في عام (1901)، وقد صدر باللغة الألمانية.

في نواحي القدس، وقد اشتركت نصوصه مع هذ اللون بزيادة حرف اللام، لكنّها لم تشترك معها باللازمة، بل وردت بصيغ أخرى: "باليمن يمّا عَ الهوى يا عين"، و"باليمن يمّا عَ الهنا يا روح"، وقد جَعلت نفل (2010، 47) من نصوص غوستاف، دليلا على انقراض هذا اللون قبل مطلع القرن العشرين أو مع مطلعه على الأكثر، وقد أوردته نفل تحت مسمّيات: المولولاه"، "إمولولاه"، "الرويللو". لكن تبيّن أنّ نظرية انقراضه في هذه الفترة تتعارض مع وجود نصوص "هيلما غرانكفست[18]" التي أوردها سرحان، وقد دوّنتها هيلما حوالي عام (1930 م)، ونصوص القريتين: يالو- قضاء الرملة، وبيتونيا- قضاء رام الله[19]، الواردين بمؤلّفين يعود الأول منهما لعام (1988 م) والآخر لعام (1994 م)، وكذلك مع ما وجدته في عام (2014 م)، حيث عثرت على نصوص من هذا اللون في قرية برقوسيا- قضاء الخليل، أي بعد تأليف غوستاف لكتابه بنحو (113 عاما)، واندرج تحت مسمّى"الدحاريج"، حيث دحرجت (غنّت) لي الحاجتان: هنيّة مصلح، مواليد (1938 م)، وفاطمة رضوان، مواليد (1932 م) نصوصا حيّة، وقد أوردتها جميعا بهذا الملحق، وكذا فإنّ سرحان لم يورد نصوصا لهذا اللون سوى ما نقله عن غوستاف[20]، تحت اسمي: "املالاه" و"الرويللو[21]"، واعتبرها من أغاني الكروم، وعن عالمة الإنسان الفنلندية هيلما غرانكفست[22]. يورد الباحث هنا بعض هذه النصوص كما وردت.

- ما أورده سرحان (1985، 67) من مؤلّف "غوستاف دالمان"، النصّ قبل الزيادة:

يا احْسِيْرتي شَرَّش[23] البطيخ في لِبُه

باليمن يمّا

ابن القِحيبه يُبغُظْني وانا احِبُه

عالهنا ياروح

18 Hilma Granqvist (1890- 1972).

19 تجد النصين كاملين في مؤلفي: (عليّان، 1988، 78)، و(عابدة وهديب، 1994، 42). 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 قد أورداهما مجردين منها دون الإشارة إلى ذلك، وأيضا من غير أي لازمة شعرية، وقد جعلتهما من هذا اللون (يلو يرويداتلي) لتطابقهما مع نصي برقوسيا اللذين حصلت عليهما شفاهة أثناء جمعي لـ"الدحاريج".

20 نقلها الباحث نمر سرحان بمؤلفي: (1985، 67)، و(1977، 28).

21 يعود لون "الرويللو"، كما وجدته في بحثي إلى الغناء الجماعي، لكن غوستاف اعتبره من أغاني الكروم والتي تعد من لون الغناء الفردي؟!

22 نقلها نمر سرحان في موسوعة الفولكلور الفلسطيني (1977، 65-66).

23 ش ر ش: أصلها آرامي بمعنى جذر (الذييب، 2006، 310).

النصّ بعد الزيادة، كما أورده سرحان (1977، 28):

يا احسيرلِيلي تي- شارليلي رشّ- البطّيخ- في- ليلي لِبُّه

بليلي ليلي اليمن- يمّا

ابن القاليلي حيبه- يا ليلي بغظني- وانا ليلي- احِبُّه

ع- ليلي ليلي الهنا- ياروح

- ما أوردته نفل (2010، 48) من مؤلّف "غوستاف دالمان"، النصّ قبل الزيادة:

مَرَق وعينه ما رفعها يا رويدي

وبيده شَنْشَل الغُرَّه ورفعها يا رويدي

وحق الّي بنى الصخره ورفعها يا رويدي

يا قلبي ما هو* غيرك حدا يا رويدي

النصّ بعد الزيادة:

مرق وعيليليلينووووو ما رافيليلاعها يا رويليلووو

وبيليليدووووو شنشليليلا الغرّه ورافيليلاعها يا رويليلووووو

وحيليلق الّي بنيليلي الصخره ورافيليلاعها يا رويليلووووو

يا قليليبي ما هو غيرك حليليدا يا رويليلووووو

وللباحث في جميع النصوص التي تندرج تحت "املاله" فإنّه يلحظ أنّها على ضربين اثنين: أوّلهما ما يقع تحت لون الغناء الجمعي كلازمة "يلو يرويداتلي" و"الرويللو"، وثانيهما تحت الغناء الفردي الذي

* (ما هو) هكذا وردت بالنص السابق، إلا أنني أظنها "ما أهوى"، والهوى: الحب، كذلك لم ترد بزيادة اللازمة "ياروديدي"، لعلّها سقطت سهوا من المؤلف.

يصطلح عليه البعض بأغاني الكروم ومنها لازمة "لال عاليه[24]". أمّا تسمية "املالاه" باسم "الرويللو" في الكثير من المؤلّفات، فإنّه من باب الدلالة عليه فقط، فالرويللو لون من ألوان "املالاه"، أي أنّ زيادة حرف اللام غير مقتصرة فقط على لون الرويللو بل تتعدّاه لتشمل ألوانا أخرى من الغناء الجمعي تارة والفردي تارة أخرى.

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

(هي زوجة السيد إبراهيم عبد الفتاح العبد مصلح، رحمه الله، وهو من مواليد برقوسيا، سكنت برفقته في مدينة الرمثا، اتقنت فنّ الدحاريج وحفظت الكثير من التراويد والمهاهاة، قادت وشاركت في أعراس أهالي برقوسيا بمدينتي الرمثا وإربد)

كان الزواج من خارج القرية قبل سنة (1948 م) محدودا وقليلا، حيث لم يفضّل أن تتزوّج الفتاة أو الشاب من خارج القرية، وقد أطلقت ألفاظا شعبية دلالة على هذه الحالة مثل: "فلان أخذ غريبه" و"فلانه أخذت غريب" و"فلان جوز الغريبه" و"فلانه مَرْت الغريب"، ولندرة هذه الزيجة فقد خصّت بأبيات شعرية كانت بمثابة هجاء وتقريع للعريس الذي يتزوّج من خارج القرية، ومنها هذا النصّ:

---

24 **قرية برقوسيا- الخليل**، من مقابلة شخصية: هنيّة محمد إرشيد مصلح، مواليد برقوسيا في عام (1938). جرت المقابلة في 2014/4/3، إربد- الرمثا. ذاكرة الراوية قوية وحفظها متقن. تماما كما لون يلو يرويداتلي يمتاز هذا اللون بزيادة حرف اللام على بعض كلماته، وإليك النص قبل الزيادة، بدون لازمته الشعرية:

يَا مِحْرَمِه هَرّ السِّمْسِمْ والْهَوىْ غَرْبِيْ

يا ناسْ فُرْقِةْ حَبِيبِيْ شَلَّعَتْ قَلْبِيْ

يا مِحْرَمِه هَرّ السِّمْسِمْ والْهَوَىْ دايرْ

ياناسْ فُرْقِةْ حَبِيْبِيْ تِقْلِقِ النَّايِمْ

إليك جميع الكلمات الواردة بالنص بعد تغيّرها نتيجة زيادة حرف اللام لبعض كلماته: مِحرَمِه: مِلِحْرَمِه، هَرّ: هُلُرّ، والهوى: وِلِلْهوى، نَاس: نُلُس، فُرْقِةْ: فُرْقِلِةْ، شَلَّعَت: شُلُلْعت، تِقْلِقْ: تِلِقْلِقْ.

النص بعد زيادة حرف اللام، مع لازمته الشعرية:

يَا مِلِحْرَمِه هُلُوْرّ السِّمْسِمْ وِلِلْهوَىْ غَرْبِيْ لالْ عَلِيْه

يا نُلُوْسّ فُرْقِلِةْ حَبِيْبِيْ شُلُلْعَتْ قَلْبِيْ لالْ عَلِيْه

يَا مِلِحْرَمِه هُلُوْرّ السِّمْسِمْ وِلِلْهوِىْ دايرْ لالْ عَلِيْه

يا نُلُوْسّ فُوْرْقِلِةْ حَبِيْبِيْ تِلِقْلِقِ النَّايِمْ لالْ عَلِيْه

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

يَا مِلِحْرَمِيِيِيه هُوْلُوْرّ السِّيْمْسِيِمْ وِلِلْهوِى غَارْبِيْ لالْ عَالِيِيْه

يا نُولُوْسّ فُوْوورْقِلِيةْ حَبِيْبِيْ شُلُولْعَاتْ قَالْبِيْ لالْ عَالِيِيْه

يَا مِلِحْرَمِيِيِيه هُولُوْرّ السِّيْمْسِيِمْ وِلِلْهوَى دَايرْ لالْ عَالِيِيْه

يا نُولُوْسّ فُوْوورْقِلِيْةْ حَبِيْبِيْ تِلِيقْلِقِيْ النَّايِمْ لالْ عَالِيِيْه

النصّ قبل زيادة حرف اللام، بدون لازمته الشعرية:

يا ابْنِ الْعَمِّ لا تُوْخِذْ غَرِيْبِه	قَرَاقِرْنا ولَا قَمْحِ الصَّلِيبِه
يا ابْنِ الْعَمِّ لا تُوْخِذْ غَرِيبِه	تَرَىْ قَمْحِ الصَّلِيْبِه يِسَوِّسْ
يا ابْنِ الْعَمِّ لا تُوْخِذْ غَرايِبْ	قَراقِرْنا ولا حَبِّ الصَّلايِبْ
يا ابْنِ الْعَمِّ لَشِمِّكْ وَلِمِّكْ	يا ظُمِّةْ حَرِيْرْ عَلَى الْخُصْرَ ازِمِّكْ
يا ابْنِ الْعَمِّ يا سَلِّ الكَنَايِسْ	بَنَاتْ عَمِّكْ وَخَذُوهِنْ عرايِسْ
يا ابْنِ الْعَمِّ يا سَلِّ النِّجارَهْ	بَناتْ عَمِّكْ وَخَذُوهِنْ تُجارَهْ

نجد بين ثنايا اللغة العربية زيادات كثيرة، وكان لحرف اللام نصيب منها، فقد تزاد اللام على الكلمة مبنية معها غير مفارقة لها، وليس لهذه الزيادة أي معنى يضاف للكلمة، والزيادة هنا قد تكون في آخر الكلمة كما في:عبدل، فحجل، زيدل، عنسل...، أو في وسطها وهي قليلة كما في: فَيْشَلَة، فَلَندَع، ازلَعَب (ابن جنّي،2001، 77-79). 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:

- أوّلا: إذا كان الحرف الذي يسبق اللام- الزائدة- مكسورا، يحافظ الحرف على علامته ويضاف إليه لام مكسورة، على نحو: حَبِّ: حَبِّلِ، ظُمِّةْ: ظُمِّلِةْ.
- ثانيا: إذا كان الحرف الذي يسبق اللام – الزائدة- مفتوحا، تتغيّر حركة الحرف لتصبح ضمّة ويضاف بعده لام مضمومة، على نحو: لَشِمِّكْ: لَشِمُّلُكْ، الخَصْرَ: الخُلُصْرَ.

وإليك جميع الكلمات الواردة بالنصّ بعد تغيّرها نتيجة زيادة حرف اللام:

العَمِّ: العُلُمِّ، تُوْخِذْ: تُوخِلِذْ، قَرَاقِرْنَا: قَرَاقِرْنُلُ، قَمْحِ: قَمْحِلِ، يِسَوِّسْ: يُلُ يِسَوِّسْ، لَشِمِّكْ: لَشِمُّلُكْ، ظُمِّةْ: ظُمِّلِةْ، الخَصْرَ: الخُلُصْرَ، سَلِّ: سَلِّلِ، اخَذُوهِنْ: اخَذُوْهِلِنْ، عَمِّكْ:عَمُّلُكْ، يَا رويِداتِ: يُلُ يَرْوِيداتِلِ

أمّا لازمة "يلو يروِيداتلي"، فأصلها: يا رويدات، والترويد هو الغناء الممطمط الصوت الذي يعتمد على إطالة النفس، ومنه اشتقّت كلمة رويدات أي النساء اللاتي (يُرَوِّدْن) أي يردّدن الغناء بإطالة المدود.

كتبت أشعار الدحاريج بكلماته كما تلفظ بالعامية، لا كما هي بالفصيحة، لذلك وجب مراعاة تغيّر شكل بعض الحروف لتتناسب مع الصوت الجديد. أورد هنا دليلا يوضّح شكل الحرف الجديد، لينطق بصوته الصحيح:

- چ: يلفظ كمقطع (ch) بالإنجليزية، كما في كلمة: channel، على نحو: وَچِمْ، وَليفِچ.
- ڤ: يلفظ كحرف (g) بالإنجليزية، كما في كلمة: great، على نحو: ڤراقِرْنَا، قَمحْ، فُرْڤَةْ.

النصّ مغنّى، بعد زيادة حرف اللام، مع لازمته الشعرية:

يا بْنِيْ الْعُلُوْمْ لا تُوخِلِيذْ غَرِيبِهِ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ قَّراقِيرْنُلُوْ وَلا قَّمْحِلِيْ الصَّلِيبِيْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ

يا بْنِيْ الْعُلُوْمْ لا تُوخِلِيذْ غَرِيبِهِ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ تَرَى قَّمْحِلِيْ الصَّلِيبِيْ يُلُو بِسَاوِيسْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِي

يا بْنِيْ الْعُلُوْمْ لا تُوخِلِيذْ غرايبْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ قَّراقِيرْنُلُو ولا قَّمْحِلِيْ الصَّلايِبْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ

يا بْنِيْ الْعُلُوْمْ لَشِمْلُوكْ وَلِيمَّكْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ يا ظُمَّلِةْ حَرِيرْ عَالْ خُلُصْرَ ازِيمَّكْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ

يا بْنِيْ الْعُلُوْمْ يا سَلِّلِيْ الْكَنايِسْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ بَناتْ عَمُّلُوكْ وَخاذُوهِلِنْ عَرايِسْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ

يا بْنِيْ الْعُلُوْمْ يا سَلِّلِيْ النِّجارَهْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ بَناتْ عَمُّلُوكْ وَخاذُوهِلِنْ تُجارَهْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ

يغنّى هذا اللون[25] على المقام الموسيقي: نهاوند -دوكاه، والضرب الإيقاعي: لف.

يا ظُمَّلِةْ حَرِيرْ عَالْ خُلُصْرَ ازِيمَّكْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ

مدوّنة موسيقية[26] رقم (1) لازمة: يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ

- قرية بيتونيا- رام الله (عابدة وهديب، 1994، 42).

يابْنِ الْعَمِّ يا سَلِّ الكنايِسْ بَنَاتْ عَمَّكْ اخَذُوهِنْ عَرَايِسْ

يابْنِ الْعَمِّ يا سَلِّ التَّرايِبْ بناتْ عَمَّكْ اخَذُوهِنْ غَرايِبْ

- قرية يالو- الرملة (عليّان، 1988، 78).

يا ابْنِ الْعَمِّ لا تُوْخِذْ غَرِيْبِهِ زَوَايِدْنا وَلا قَمْحِ الصَّلِيْبِهِ

يا ابْنِ الْعَمِّ لا تُوْخِذْ غَرايِبْ زَوَايِدْنا وَلا قَمْحِ الصَّلايِبْ

يا ابْنِ الْعَمِّ لَشِمَّكْ وَلِمَّكْ حَلِيْلِيْ شَارْبَكْ مِنْ فُوقْ ثُمَّكْ

يا ابْنِ العَمِّ يا سَلِّ الْكَنَايِسْ بَنَاتْ عَمَّكْ اخَذُوهِنْ عَرَايِسْ

25 المقصود هنا لون "يلو يروِيداتلي" فقط، وهو نصّ السيدة هنية مصلح، ولا يشمل نصوص "املالاه" الواردين لدى سرحان ونفل وغيرهما.

26 جميع المدوّنات الموسيقية بعناصرها: المقام الموسيقي، الضرب الإيقاعي، النوتة الوسيقية، للأستاذ الموسيقي: موفق الذيابات.

▪ ما أورده سرحان (1977، 65-66)، نقلا عن كتاب المستشرقة "هيلما" Granqvist Hilma

يا ابْنِ الْعَمّ يَا كُوْمِةْ كَنَايِسْ	بَناتْ الْعَمّ اخَذُوْهِنْ عَرايِسْ
يا ابْنِ الْعَمّ يَا كُوْمِةْ تَرايِبْ	بَناتِ الْعَمّ اخَذُوْهِنْ غَرايِبْ
يا ابْنِ الْعَمّ يَا رِيْتَكْ لَلظْبُوْعَه	بَناتِ الْعَمّ اخَذُوْهِنِ السّْبُوْعَه

تماما كما النصوص في قريتي: يالو وبيتونيا، ورد هذا النصّ أيضا بدون زيادة حرف اللام، وبدون لازمته الشعرية. وقد جعلتها من هذا اللون (يلو يرويداتلي) لتطابقها لحدّ كبير مع النصوص التي حصلت عليها شفاهة أثناء جمعي لـ"الدحاريج"، وهما نصّا قرية برقوسيا، وقد يحتمل أنّها تغنّى بدون لازمة.

اللون الثاني: لازمة: يا لا ويا لَلِّيْ

▪ قرية برقوسيا- الخليل، من مقابلة شخصية: فاطمة مطلق نصّار رضوان، مواليد برقوسيا في عام (1932 م). جرت المقابلة في 2014/5/28، إربد- ش. فلسطين.

(هي زوجة السيد عبد القادر ناصر جبرين صالح مصلح، رحمه الله، وهو من مواليد برقوسيا، سكنت برفقته في مدينة إربد، وشاركت في أعراس أهالي برقوسيا بمدينتي إربد والرمثا)

فِ البَحْرِ طَبَقّه مِرْكَبْ حَبيبيْ	فِ البَحْرِ طَبَقّه يا لا ويْا لَلِّيْ
عَلَى امِّيْ المَلَقّه يا حَرّ قَلْبيْ	عَلَى امِّيْ المَلَقّه يا لا ويْا لَلِّيْ
فِ البَحْرِ غيْنِه مِرْكَبْ حَبيبيْ	فِ البَحرِ غيْنِه يا لا ويْا لَلِّيْ
عَ امِّيْ الْبِغِيْمِه يا حَرّ قَلْبيْ	عَ امِّيْ الْبِغِيْمِه يا لا ويْا لَلِّيْ
فِ البَحْرِ لُوحِيْ مِرْكَبْ حَبِيْبِيْ	فِ البَحْرِ لُوحِيْ يا لا ويْا لَلِّيْ
عَ امِّيْ الفُتُوْحِ يا حَرّ قَلْبيْ	عَ امِّيْ الفُتُوْحِ يا لا ويْا لَلِّيْ
فِ البَحْرِ قَزْدَرْ مِرْكَبْ حَبيبي	فِ البَحْرِ قَزْدَرْ يا لا ويْا للِّيْ
عَلَى امِّيْ المَسْتَرْ يا حَرّ قَلْبِيْ	عَلَى امِّيْ المَسْتَرْ يا لا ويْا لَلِّيْ

يغنّى هذا اللون على المقام الموسيقي: راست، والضرب الإيقاعي: مقسوم.

عَ امِّيْ الْبِغِيْمِه يا حَرّ قَلْبيْ عَ امِّيْ الْبِغِيْمِه يا لا ويْا لَلِّيْ
مدوّنة موسيقية رقم (2) لازمة: يا لا ويْا لَلِّيْ

اللون الثالث: لازمة: أهْ يا ليلَه وليلَه يا لِلّي

- قرية برقوسيا- الخليل، من مقابلة شخصية: هنيّة محمد عثمان خشّان، مواليد برقوسيا في عام (1938م). جرت المقابلة في 2014/6/1، إربد- حي النصر.

(هي زوجة السيد موسى محمد عبد الله مصلح، وهو من مواليد برقوسيا، سكنت برفقته في مدينة إربد، وشاركت في أعراس أهالي برقوسيا بمدينتي إربد والرمثا)

عْلُوفِ عْلُوفْ رُشُوْ لِلحَمَامِ عْلُوفْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

ولِّي بلُومِ الْمَحَبَّه يبْتليْ ويْشُوفْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

والحَبِّ الحَبْ رُشُو لِلحَمامِ الحَبْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

ولِّي بلُومِ الْمَحَبَّه يبْتَليْ يا رَبْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا ميْخِذِ الزِّيْنْ خَرْخِشْ فِ الذَّهبْ خَرخِشْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا مْيخِذِ الزِّيْن خَرْخِشْ فِ الذَّهبْ خَرخِشْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا طالْعِينْ عَ الجَبلْ يا مُوقْدِينِ النَّارْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

وحنا شَوينا على دُخَّانكو شِنّار — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّي

أُصبُرْ عَلَىْ البيْظْ تَنُّو ينوِّرِ المشْمِشْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا مِيخْذِ السُمُرْ الله يُوخْذَكْ عِلِّهْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا مْدَشِّرْ قْرْصِ الجِّبِنْ يا تابْعِ الجِّلّه — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

عَ الْيُوْمْ يَلِّيْ بَحِبَّكْ اخْتلِيْ بِيكْ يُومْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

فِ وَسِطْ بِسْتان[27] والمَيْ عَلينَا عُوْمْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا ريتْ طِحِتْ سُوفْ غزِّه ونْظَرَبْتِ سَلاحْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

وَلا قْالُولَيْ حَبيبَكْ عِنِدْ غيرَكْ راحْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا ريتْ طِحِتْ سُوفْ غَزَّهْ ونْظَربتِ بسيفْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

ولا قْالُوْلِيْ حَبِيْبَكْ عِنِدْ غيرَكْ ظِيفْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا جالْبِ الزِّيْنْ دَوِّرْ قْرارِ الْوادْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

27 بستان: كلمة فارسية الأصل (الجواليقي، باب الباء).

سايلْ عَنِ عْمامْها حتَّى لِخْوالِ جْيادْ أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

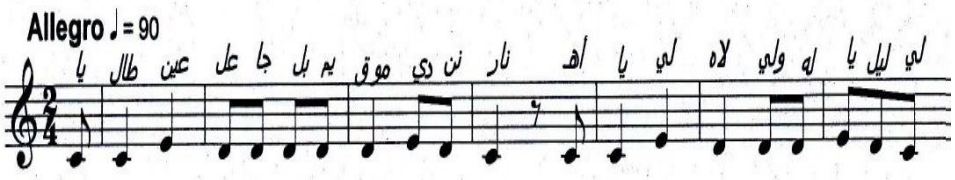
بَنيتْلَكْ قْصِرْ كُلِّيتُو مَجيدِيَّاتْ[28] أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

رُوْسِ السَّلالِمْ ذَهَبْ والدَّرَجْ خِيريَّاتْ أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

حَطِّيتْ رِجْلِيْ عَلَى العَتبِهْ طَرَدْتُونِيْ أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

بَقِّيْتْ قْنْدِيلْ[29] عِنِدْ اَهْلِيْ طَفِيْتُونِيْ أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يغنّى هذا اللون على المقام الموسيقي: عجم، والضرب الإيقاعي: لف.



يا طالْعِينْ عَ الجَّبلْ يا مُوقْدِينِ النَّارْ أَه يا ليلَه وليلَه يا لِلِّيْ

مدوّنة موسيقية رقم (3) لازمة: أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

اللون الرابع: لازمة: عيني يا لالا وروحي يا لِلّي

يبدأ هذا اللون من الدحاريج بترديد الطرفين جملة "يا بابا ويا زْوَيِّدْ يا بابا"، لعدّة مرّات، ويكون هذا فقط في البدء، ويعدّ هذا تنبيها وتحفيزا للطرفين، ثمّ ينتقل إلى الأشعار واللازمة الشعرية "عيني يا لالا وروحي يا لِلّي"، بنفس لحن وطريقة أداء لون "أه ياليله وليله يا للي"، وأنوّه هنا أنّ باستطاعتنا أن نستبدل اللازمة الشعرية بالسابقة وهي "أه يا ليلَه وليلَه ياللِّي"، دون أن يطرأ أيّ اختلاف في هذا اللون.

- قرية الدوايمة- الخليل، من مقابلة شخصية: آمنة محمد محمد بصابيص[30]، مواليد الدوايمة في عام (1938م)، جرت المقابلة في 2014/4/6، إربد- الرمثا. ذاكرة الراوية قوية وحفظها متقن.

(هي زوجة السيد أحمد جبرين العدارية، وهو من مواليد الدوايمة، رحمه الله تعالى، سكنت برفقته في مدينة الرمثا. شاركت في أعراس أهالي برقوسيا والجسير بمدينة الرمثا، وأعراس الدوايمة في عمّان)

ياريتْنِيْ طِحِتْ غَزَّه ونِظْرَبْتِ بْسِيفْ عِينِيْ يا لالا ورُوحِيْ يا لِلِّيْ

ولا قْالُولِيْ عَشيرِكْ عِنِدْ غِيرِكْ ظِيفْ عِينِيْ يا لالا ورُوحِيْ يا لِلِّيْ

28 مجيديات: جمع مجيدية. عملة كانت متداولة قديما، تنسب إلى السلطان العثماني عبد المجيد، وتسك من الفضة أو النحاس.

29 قنديل: كلمة أصلها لاتيني (بوبو، 1998). لم يكن العرب القدماء يفرقون بين اليونانية واللاتينية لغويا، بل كان ما ينسب إلى هاتين اللغتين يدرج تحت اسم الرومية (بوبو، 1998، 71).

30 جرت العادة في بعض قرى الخليل، إذا سمي الولد باسم أبيه كما في هذا الاسم وهو: محمد محمد، أن تتغير صفة تشكيل أحد الاسمين لتمييزه عن الآخر وهو هنا للاسم الثاني الذي أصبح مكسور الحاء، لينطق: **محِمَّد**، بدلا من **محَمَّد**.

يارِيتْنِيْ طِحِتْ غَزّه وِنْظرَبْتِ سْلاح عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

ولا ڤالُوْلِيْ عَشِيْرِك عِنِدْ غيرِك راح عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

يا طالْعَه عَالجَبَلْ مَلِّيْ الڤَدَحْ مَلِّيه عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

والعِشْرِه لَبْنِ البَلدْ وَامَّا الغَرِيبْ خَلِّيْه عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

يا طالْعَه عَالجَّبلْ مَلِّيْ الڤَدَحْ تِفّاحْ[31] عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

والعِشْرِه لَبْنِ البَلدْ وَامَّا الغَرِيبْ سَوّاحْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

المَيِّ[32] الْمَايْ رُشُّو لِلحَمامِ الْمايْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

وِلِّيْ ما ذاڤِ المَحَبِّه يِبْتِلِيْ يا خايْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

عْلُوفِ عْلُوفْ رُشُّو لِلحَمامِ عْلُوفْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

وِلِّيْ ما ذاڤِ المَحَبِّه يِبتَلِيْ وِيشُوفْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

مَرِّيتْ عَنْ دَارْهُمْ ريحِةْ سَمَكْ مَڤْلِيْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

فيها لِمْلِيْحَه وفِيها الِّي سَبَتْ عَڤْلِيْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

مَرِّيتْ عَنْ دَارهُمْ رِيْحِةْ مْلُوخِيِّه[33] عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

وِالصَّحِنْ بَنُّورْ مَوكُولِ الافَنْدِيِّه[34] عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

يا طالْعِينْ عَ الجَّبَلْ يا مُوڤْدِينِ النَّارْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

وِحْنا شَوِيْنا عَلى دُخَّانْكُو شِنَّارْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّي

لا تِطلَعِيْ عَ الجَّبَلْ يارجِلْ حِمْرِيِّه عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

وَچِمْ بِيْظَه مَعَ لِنْذالْ مَهجُورَه عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

يغنّى هذا اللون على المقام الموسيقي: عجم، والضرب الإيقاعي: فالس أو السماعي.

31 تفاح: كلمة فارسية الأصل (الجواليقي: باب التاء).

32 م ي: ماء، لفظ أصله آرامي (الذييب، 2006، 164).

33 ملوخية: كلمة أصلها يوناني (بوبو، 1998).

34 أفندي: كلمة ذات أصل يوناني انتقلت إلى اللغة التركية، وهي مشتقة من كلمة Afentis اليونانية، ومعناها السيد المطلق أو القائد المطلق.

ولا قْالُوْلِيْ عَشِيْرِك عِنِدْ غيرك راح عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ
مدوّنة موسيقية رقم (4) لازمة: عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

اللون الخامس: لازمة: آه يا ليلَه ليلَه يا ليلَه

- قرية السافرية- يافا (عوض، 1994، 295-297)، في هذه القرية تقف النسوة بصفّين متقابلين، إلا أنّهن يسحجن بسحجة متناسقة مع الخطوات، تماما كما يفعل الرجال في سامرهم. يردّد الصفّ الأول الشطر الأول، ويردّ عليه الصفّ الثاني باللازمة: آه يا ليله ليله يا ليله.

يا حُبَيْ خُذْنِيْ بَفْطُرْ عَلى دُقَّه — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

بَصْبُرْ عَلَى الجُوْعْ ومَا بَصْبُرْ عَلى الْفُرْقَه — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

يا وارْدِ الْبِيْرْ دُوْنَكْ دَلِوْنَا دُوْنَكْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

قَلْبِيْ يرِيْدَكْ وْهَلِيْ مَا يرِيْدُوْنَكْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

اِطْلِعَتْ عَ بِسْتانًا[35] اتْفَرَّجْ عَلَى مَدُوْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

لَقِيْتْ "مْحَمَّدْ" نَايِمُ وْمَنْدِيْلُوْ عَلَى خَدُوْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

مِيْنْ قَامِ الْمَنْدِيْلُ وْمَا سَمَّىْ عَلَى خَدُوْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

بِيْلَاه بْدُوْلِةْ عَسْاكِرُ[36] تِقْطَعْ لُه يَدُوْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

اطْلِعْتْ عَ بِسْتَانًا اتْفَرَّجْ عَلَى انْجَاصَه[37] — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

لَقِيْتِ "احْمَدْ" نَايِمُ وْمَنْدِيْلُوْ عَلَى رَاسَهْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

ومِيْنْ قَامِ الْمَنْدِيْلِ وْمَا سَمَّىْ عَلَى رَاسَهْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

بِيْلَاه بْدُوْلِةْ عَسَاكِرْ تِقْطَع لَهْ رَاسْهْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

يَا بَيْ "وَائِلْ[38]" يَا شَاشِهْ عَلىْ رَاسِيْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

35 بستان: كلمة فارسية الأصل (الجواليقي، باب الباء).
36 عسكر: أصلها لشكر، وهي كلمة فارسية الأصل (الجواليقي، باب العين).
37 انجاص: إجاص، نوع من الفاكهة.
38 يستبدل اسم "وائل" بما يتناسب مع اسم والد العريس، أو خاله أو عمه...

مَا بَبِيْعَكْ بالذَّهَبْ ولَا بَهْدِيْكْ للنَّاسِيْ آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

نتائج البحث

من خلال هذه الدراسة الوصفية التحليلية المسحية لغناء الدحاريج فقد خلص الباحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إيجازها بما يأتي:

- الدحاريج قالب غنائي شعبي قروي أصيل، انتشر في وسط وجنوب فلسطين، حُمل مع أبناء الشتات حيث تجمّعات اللاجئين، كما في الأردن.
- اشتق اسمه "الدحاريج" من وصف حركة النسوة وهي الدّحرجة، وهي حركة ذات نمط محدّد تقدّم بشكل غنائي يمتاز بالحيوية وبمساحة تحرّك ضيّقة.
- صيغ لحن الدحاريج ضمن مقامات: راست، عجم، نهاوند، وقد تختلف قليلا من منطقة لأخرى.
- يتمّ الغناء في الدحاريج بطريقة الغناء التبادلي بين الفريقين.
- يتميّز غناء الدحاريج بميزات فنّية من حيث اللحن والشعرية.
- "املالاه" قالب غنائي شعبي قروي أصيل، يقع بضربين اثنين: الجمعي والفردي، انتشر في وسط وجنوب فلسطين.
- اشتق اسم "املالاه" من زيادة حرف اللام لبعض كلماته.
- تسمّى قالب "املالاه" بتسميات عدّة منها: املالاه، إمولولاه، رويللو، ترويد، تراويد، دحاريج.
- امتاز لون "يلو يرويداتلي" عن الألوان الأخرى بميله إلى الحزن والندب والشجون، فتناسب غناؤه في ليالي الحنّاء وتوديع العروس.
- امتازت الألوان الآتية: يا لا ويا لَلِّي، أه يا ليلَه وليلَه ياللِّي، عيني يا لالا وروحي يا لِلّي، آه يا ليله ليله يا ليله، فقد امتازت بميلها للفرح والبهجة فغلبت بأدائها على ساحات الدحاريج.
- امتاز لون "يلو يرويداتلي" عن الألوان الأخرى بصعوبة أدائه لزيادة اللام فيه "املالاه"، أمّا بقية الألوان: يا لا ويا لَلِّي، أه يا ليلَه وليلَه ياللِّي، عيني يا لالا وروحي يا لِلّي، آه يا ليله ليله يا ليله، فقد امتازت بسهولة الأداء وخفّته ممّا هيأها لنيل الحظ الأكبر بمساحات زمنية غنائية طويلة.
- يشترك لونا: "عيني يا لالا وروحي يا لِلّي" و"أه ياليله وليله يا للي"، بنفس المقام الموسيقي والإيقاع الغنائي، لذلك نستطيع أن نستبدل لازمتيهما مع النصوص لكل منهما دون أن يتغيّر الأداء.
- امتاز لون "آه يا ليله ليله يا ليله"، عن بقية الألوان بأن اللازمة الشعرية فيه تغنّى من قبل الصفّ الثاني، ووظيفة الصفّ الأول تكمن في غناء الشطر الأول من بيت الشعر دون اللازمة.
- ينتشر غناء الدحاريج بألوان عدّة تعتمد على لازماتها الشعرية مثل: يُلُو يَرْوِيداتِلِي، يا لا ويا لَلِّي، أه يا ليلَه وليلَه ياللِّي، عيني يا لالا وروحي يا لِلّي، آه يا ليله ليله يا ليله.

الجدول الآتي يوضّح الألوان الغنائية الواردة في البحث والمندرجة تحت الشكل الغنائي "الدحاريج".

الرقم	اللون الغنائي	المقام الموسيقي	الوزن الموسيقي	الإيقاع الغنائي
1	يُلُو يَرْويداتِلِي	نهاوند- دوكاه	ثنائي	لف
2	يا لا ويا لَلِّيْ	راست	رباعي مقسوم	مقسوم
3	أَهْ يا ليلَه وليلَه يا لِلِّي	العجم	ثنائي	لف
4	عيني يا لالا وروحي يا للي	العجم	ثلاثي عدا المازورة الثانية رباعي	فالس أو السماعي
5	آه يا ليلَه ليلَه يا ليلَه	-----		-----

توصيات البحث

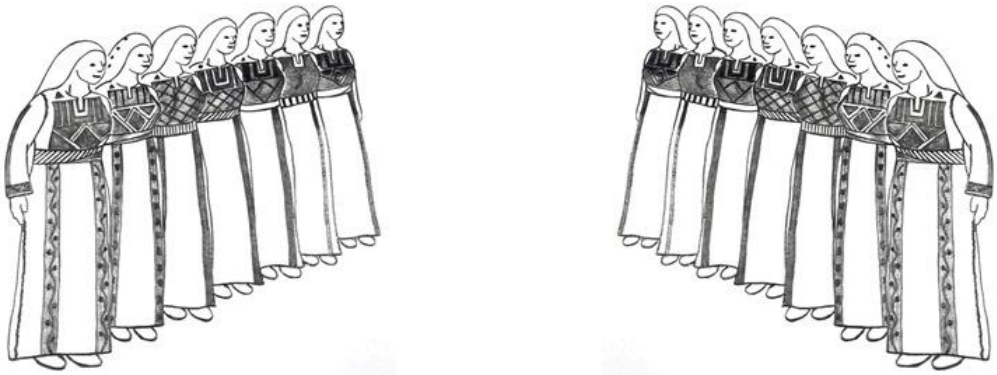
- توظيف ألحان ونصوص الدحاريج في إحياء هذا الفولكلور ضمن فرق غنائية مختصّة بإحياء التراث الغنائي، والاستفادة من هذا اللون في أعمال جديدة تمزج بين الأصالة والحداثة.
- توثيق قوالب غناء الدحاريج بأشعارها ومضامينها وإيقاعاتها ومناسباتها.
- الاهتمام بإجراء دراسات مستقبلية متخصّصة بهذا اللون الغنائي، بصورة معمّقة تتناول مختلف جوانبه في مناطق انتشاره في فلسطين.

ملحق (1): الكلمات العامية ومعانيها الفصيحة

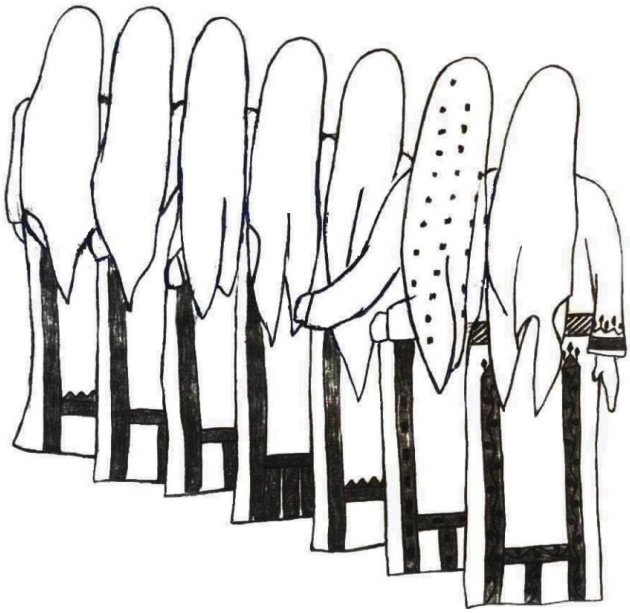
تُوْخِذْ: تأخذ، اخْظارْ: أخضر، الْبِغِيْمِه: القلادة العظيمة، التَّرايِبْ: جمع تراب، الجُلَّهْ: روث البقر والغنم، الصَّلِيْبِه: كوم حبوب القمح، الفْتُوْح: نوع ثياب فلسطيني مطرز، الكنايِسْ: كناسة الطريق، عَرايِسْ: عرائس، شَرَّشْ: جذّر، القْحِيْبِه: المومس، يُبْغُظْنِيْ: يبغضني، مَرَقْ: مَرّ، شَنْشَل: صفّف وأمال شعره، الْمَاي: الماء،

الْمَيْ: الماء، أَزِمَّكْ: أحملك، يِسَوِّسْ: يأكله السوس، فْلانْ: تشير إلى الرجل، فْلانِهْ: تشير إلى الأنثى، مَرْتْ: زوجة، انْظَرَبْتِ: طعنت، بَنُوْرْ: زجاج، بِيْظَه: بيضاء، الْهَنا: الهناء والسرور، الصَّخْرَه: مسجد قبة الصخرة، هَرّ: تسرّب، لال عاليه: تلألأ عليه، شَلَّعَتْ: مزّقت، النَّايِمْ: النائم، يا بَيْ: يا أبي، يِبْلاه: يبتليه، تْخَلِّيْ: تجعل، تَنُّو: حتّى، تُوْخِذْ: تتزوج، ثُمِّك: فمك، حُطُّو: ضعوا، حِمْرِيَّه: نوع من العصافير، خَايْ: أخي، خَرخِشْ: خشخش، خِيْرِيَّاتْ: مسكوك عثماني قديم، دايِرْ: يدور ويتحرك بقوة، دُقَّهْ: زعتر، رُوْس: رؤوس، رِوِيْدَات: مرددات الغناء، سايِلْ: سائل، سْبُوْعَه: سباع، سَلّ: أوساخ، شَاشِهْ: قماش قطني خفيف، شِقْفِه: قطعة صغيرة، شَلَّعَتْ: مزّقت، طَبَقَهْ: مركب كبير، قَزْدَرْ: تمشّى، طِحِتْ: ذهبت، هَلِيْ: أهلي، طَفِيْتُوْنِيْ: أطفأتموني، عْلُوْف: طعام الطيور، رُشُّو: انثروا، الْبِيْظ: البيض، رِيْت: ليت، دَوِّرْ: ابحث، ظْبُوْعَه: ضباع، ظُمِّه: ضمّة، غَرايِبْ: غريبات، غِيْرِجْ: غيرك، غِيْنِه: غيمة، حَرّ: حُرقة، قَرَاقِرْنا: سنابل القمح القصيرة، كُلِّيْتُو: كلّه، لَبْنِ: لابن، لِخْوال: الأخوال، لِنْذال: الأنذال، مَوْكُوْل: مأكول، مَجِيْدِيَّات: مسكوك عثماني قديم، مْدَشَّرْ: تارك، طَرَدْتُوْنِي: طردتموني، مَسْتَر: نوع من الثياب الفلسطينية المطرزة، حَطِّيْت: وضعت، بَقِيْت: كنت، اتْفَرَّج: انظر، خَدُّو: خدّه، دَوِّر: ابحث، ينَوِّر: ينير، ريْتْ: ليت، مَلَقَه: نوع من الثياب الفلسطينية المطرزة، مَلِّيْ: املأ، هَرّ: تسرّب ووقع، وَجَم: وكم، وِحْنَا: ونحن، وَخَذُوْهِنْ: تزوجوهنّ، وِنْظَرَبْت: طعنت، يَلَّاه: يا الله، يُلُوْ: يا، ينْبَلِيْ: يبتلي، يُوْكِل: يأكل.

ملحق رقم (2): الرسومات والصور



الصورة رقم (1[39]).



الصورة رقم (2).

39 الصورتين: بقلم المؤلّف.

المصادر والمراجع

ابن جنّي، أبو الفتح عثمان بن عبد الله (2001). **التصريف الملوكي**. (ط1). القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر-ناشرون.

ابن منظور، محمد (د.ت). **لسان العرب**.(ط1). بيروت: دار صادر.

البرغوثي، عبد اللطيف (1979). **الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن**.(ط1). القدس: مطبعة الشرق العربية.

بوبو، مسعود (1998). ما أخذه العرب من اللغات الأخرى. **مجلة التراث العربي**.(71).64-71.

الجواليقي، أبو منصور (1969). **المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم**.(ط2). مطبعة دار الكتب.

الذييب، سليمان بن عبد الرحمن (2006). **معجم المفردات الآرامية القديمة**. الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية.

سرحان، نمر (1977). **موسوعة الفولكلور الفلسطيني**. عمّان: مكتبة التوفيق.

سرحان، نمر (1985). **أرشيف الفولكلور الفلسطيني**،(ج4)، فولكلور من الطيبة، رام الله. (ط1).عمان: دائرة الإعلام والثقافة منظمة التحرير الفلسطينية.

عابدة، خميس محمود؛ وهديب، إياد محمد (1994).**بيتونيا الأرض والإنسان**.(ط1).الشرق للطباعة والنشر.

عرنيطة، يسرى جوهرية (1968). **الفنون الشعبية في فلسطين**.(ط1)، بيروت: منظمة التحرير الفلسطينية/ مركز الأبحاث الفلسطيني.

عليان، ربحي مصطفى (1988). **يالو الأرض والإنسان والمأساة**. عمان:(غير معروفة).

عوض، حسن محمد (1994). **من تراثنا الشعبي في السهل الساحلي الفلسطيني في السافرية**. عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية.

العنتيل، فوزي (1986). **الفولكلور ما هو؟** (ط2). القاهرة: دار المسيرة.

غوانمة، محمد (2008). غناء السامر. **المجلة الأردنية للفنون**. (1). (1). 1-26.

كراب، الكساندر هجرتي (1967). **علم الفولكلور**. (رشدي صالح، مترجم). القاهرة: وزارة الثقافة.

مرسي، أحمد وآخرون (1986). **أبحاث في التراث الشعبي**. العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.

المزيّن، عبد الرحمن (2012). **الفكر الأسطوري الكنعاني وأثره في التراث الفلسطيني المعاصر**.(ط1). عمّان: دار فضاءات للنشر والتوزيع.

نفل، نهى قسيس (2010). **فرحة الأغاني الشعبية الفلسطينية**.(ط1). عمّان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع.

هيئة الموسوعة الفلسطينية (1990). **الموسوعة الفلسطينية**. (ط1)،(ق2). بيروت.