الإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية في ضوء المتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية

د. معتصم عديلة (فلسطين)

المقدمة:

إن طموح الإنسان بأن يكون أقرب إلى الاكتمال دفعه إلى الإتخاذ من الفن أداة ربط بين ذاته الضيقة والكيان المشترك لأفراد المجتمع، وبذلك وصل إلى فردية إجتماعية وقدرة غير محدودة للالتقاء بالآخرين، وفي الوضع الفلسطيني استطاعت المرأة الفلسطينية ومن خلال أغنياتها أن تجسد مفهوم الالتقاء بالآخرين من خلال نضوج وعيها الفكري الغاضب والرافض للظلم والقهر والاحتلال، والساعي نحو تحقيق الذات المبدعة والتحرير، وعليه عبرت المرأة الفلسطينية عن ذلك من خلال ابداعاتها الفنية، والتي جسدت معاناة الشعب الفلسطيني، وذلك من خلال تأليف أغاني المقاومة معتمدة على الكلمة واللحن الشعبي النابع من عمق الانسان الفلسطيني، وهذا يتفق وما يقوله كاجان بأن "ابداع الفنان دائماً تعبير ذاتي، لأن المجتمع لا يوجد فقط حول الفنان بل وفي داخله أيضاً، ولأن شخصيته هي مجموع كل العلاقات الاجتماعية"[١].

بالرغم من الدور الكبير الذي لعبته أغاني المرأة الفلسطينية في زرع مفاهيم رفض الهزيمة والتشتت واللجؤ، وكذلك مفاهيم النضال والصمود من أجل الحرية والعودة والتحرير في فكر ووجدان الانسان الفلسطيني عبر الأجيال المتعاقبة، وبالإضافة إلى دور هذه الأغاني المهم في الحفاظ على الهوية الثقافية الفلسطينية من الاندثار، وذلك بإتخاذها من الألحان الشعبية الفلسطينية أساساً لها في تحديد سماتها وخصائصها الموسيقية. إلا أن هذه الأدوار ومراحل نموها التاريخية لم تأخذ حقها من الدراسات التحليلية والبحثية العلمية. من هذا المنطلق، سيقوم الباحث بإجراء هذه الدراسة للتعرف على مراحل النمو التاريخية للإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية في ضوء المتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية، ودور هذا الإبداع في تعزيز ونشر ثقافة المقاومة في المجتمع الفلسطيني، بالإضافة إلى التعرف على مدى التأثير الموسيقي للأغنية الشعبية عليها، وذلك من خلال تحديد سماتها وخصائصها الموسيقية.

إن الظروف التاريخية التي مر بها الشعب الفلسطيني، والتي فرضت عليه قهراً من حروب وإستعمار وإحتلال وتشتت منذ أوائل القرن العشرين وحتى بداية القرن الحادي والعشرين، خيمت بظلالها على ثقافته وإنعكست على أغانيه كونها جزءاً من هذه الثقافة. لذلك، لا يمكن بأي حال من الأحوال دراسة الغناء النسائي الفلسطيني دون دراسة تاريخية لمراحل الحياة النضالية والسياسية في فلسطين، ذلك أن الأغنية الفلسطينية ترتبط بشكل مباشر بهذه الحياة، فالظروف التاريخية المليئة بالأحداث والمتغيرات أكسبت المجتمع الفلسطيني تقاليداً ومعرفة ومعتقدات جديدة بحيث كان لها الأثر الكبير في بلورة حياته الثقافية والاجتماعية، وكذلك فلسفته تجاه الحياة، كما وساهمت هذه الظروف في صياغة شخصية الأغنية الفلسطينية المقاومة، وتأصيلها في أعماق الشعب الفلسطيني وتداولها كثقافة عبر الأجيال. فالثقافة تتبلور كما يرى راد كليف بروان Radcliffe - Brown في عملية اكتساب

[١] فشر، أرنست (١٩٧٢). الاشتراكية والفن. بيروت: دار القلم، ص١٢

التقاليد الثقافية، "وهي العملية التي تنتقل بها اللغة والمعتقدات والأفكار والذوق الجمالي والمعرفة والمهارات والاستخدامات في مجتمع معين من شخص إلى آخر، ومن جيل إلى آخر"[٢].

وبذلك أصبحت أغاني المرأة الفلسطينية جزءاً من ثقافتها، وأداة تجسيد وتصوير لحياتها المقاومة، وكذلك المعبرة عن لسان حالها، والحاملة لهمومها وأوجاعها، فعكست آمالها وتطلعاتها الآنية والمستقبلية الرافضة للهزيمة والساعية نحو التحرير، كما ورصدت المراحل النضالية والأحداث التاريخية التي واجهت الشعب الفلسطيني داخل الأرض المحتلة وخارجها. وعليه فإن البحث الحالي يسلط الضوء على ما يلي:

١- دور الإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية في توثيق التاريخ الفلسطيني المقاوم.
٢- دور الإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية في تعميق ثقافة المقاومة - الرافضة للهزيمة والتشتت واللجوء والساعية نحو التحرير والحرية والعودة - في داخل أفراد المجتمع الفلسطيني.
٣- دور الإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية في مواساة وطمأنة الانسان الفلسطيني في ظل شبح حزن وخوف تربع في داخله جراء ويلات الاستعمار البريطاني ومجازر الاحتلال الإسرائيلي.
٤- دور الإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية في المحافظة على التراث الموسيقي الفلسطيني ونشره.

أن الفن حينما يندرج بالحياة الإجتماعية يدرج تلقائياً في وعي الشعب، محققاً بذلك القيمة الجمالية في عمق الوعي الانساني، هذا الوعي الذي يفجره الابداع بشكل جدلي، لذلك فالأغنية الفلسطينية بشكل عام والنسائية بشكل خاص ما هي إلا نتاج للواقع المخيف والصعب الذي يعيشه المجتمع الفلسطيني. لذلك التف حولها أفراد المجتمع الفلسطيني، والذين آمنوا بحتمية وضع الذات على طريق الشهادة والتحرير، وعليه أضحت هذه الأغنية في مقدمة أشكال الرفض والعصيان والمقاومة. وهذا يؤكد أن الغناء المناضل قادر على شحذ الهمم وحشد الشعوب ورفع مستوى ثقافة المقاومة لديهم، فالعلاقة بين الفن والحركات الاجتماعية علاقة وثيقة، ذلك أن الفن الحقيقي عملية ثورية وهذا ما يؤكده جان بول سارتر إذ يقول: "الثقافة الحقة هي الثورة ...، ويجب أن تتحقق الثورية من فنية العمل الفني نفسها لا من شعاريته[٣]". اما أرنست فيشر، فيؤكد على وجوب تعاطي الفن مع قضايا المجتمع الآنية وأن يكون السباق في ذلك إذ يقول: "يجب أن يسلم الفنان بأنه لا يعمل في فراغ، وأنه في أخر الأمر ملتزم بالمجتمع، فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب المغلقة"[٤]. وهذا ما فعله الإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية، حيث لعب دوراً مهماً في بث روح المقاومة في جسد المجتمع الفلسطيني معمقا بذلك من ثقافة المقاومة سعياً نحو التحرير والعودة والحرية. وعليه فإن

---

[٢] Radcliffe – Brown, A. B. (1949). White`s View of a science of Culture. A. Anthrop. Vol. 51, p. 503:12.

[٣] فشر، أرنست (١٩٧٢). الاشتراكية والفن. مرجع سابق، ص ٣٢

[٤] المرجع السابق، ص ٣٣- ٣٤

أهمية هذه الدراسة تكمن في المحافظة على هذا الجزء المهم جداً من ثقافة الانسان الفلسطيني، وبالتالي تعزيز صموده وثباته على أرضه التاريخية.

تم تقسيم الدراسة إلى ثلاثة محاور وهي على النحو الآتي:

المحور الأول	- مراحل نمو وتطور الإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية منذ أوائل القرن العشرين وحتى بداية القرن الحادي والعشرين
المحور الثاني	- دور الإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية في تعزيز ونشر ثقافة المقاومة (رفض الهزيمة والتشتت واللجوء والسعي نحو التحرير والعودة)
المحور الثالث	- الخصائص الموسيقية للإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية، ومدى تأثير الأغنية التراثية الشعبية عليه

المحور الأول: مراحل نمو وتطور الإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية منذ أوائل القرن العشرين وحتى بداية القرن الحادي والعشرين

للتعرف على مراحل نمو وتطور الإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية، ومدى ارتباطه بالحياة النضالية والسياسية في فلسطين، سيقوم الباحث بإجراء دراسة تاريخية لهذا الإبداع منذ أوائل القرن العشرين، وحتى بداية القرن الحادي والعشرين، وذلك بعد تقسيمه إلى أربعة مراحل على النحو الآتي:

- المرحلة الأولى	(منذ أوائل القرن العشرين وحتى نهاية الأربعينيات)
- المرحلة الثانية	(ما بعد عام ١٩٤٨- النكبة)
- المرحلة الثالثة	(ما بعد عام ١٩٦٧-النكسة)
- المرحلة الرابعة	(ما بعد ١٩٩٤- قيام السلطة الوطنية الفلسطينية)

المرحلة الأولى: منذ أوائل القرن العشرين وحتى نهاية الأربعينيات

لقد وظفت المرأة الفلسطينية أغنياتها الشعبية في كافة نشاطاتها الحياتية ومناسباتها الإجتماعية، (كالأعياد والإحتفالات والميلاد والأعراس والعمل والحروب وكذلك المآتم والتعازي.....الخ)[٥]، مثلها في ذلك مثل باقي نساء الشعوب. فهناك الكثير من الأغنيات الشعبية التي لازمت هذه النشاطات والمناسبات[٦]، فعبرت عن وجدان هذه المرأة وعن وجدان شعبها وفكره، وكذلك عن رؤيتها للحياة مُشكلة بذلك مرآة عكست ثقافة أفراد مجتمعها، إلى أن وقعت فلسطين تحت الإستعمار البريطاني، فمنذ عام ١٩١٧ عام صدور وعد بلفور - الذى جعل فلسطين وطنا قومياً لليهود ونظر للعرب على أنهم جماعات غير يهودية مقيمة في فلسطين- وقفت أغاني المرأة الفلسطينية موقف التحدي والرفض، مسجلة مواقف

[٥] عرنيطة, يسرى جوهرية (١٩٩٧). الفنون الشعبية في فلسطين. الطبعة الثالثة, أبو ظبي, الإمارات العربية المتحدة: منشورات المجمع الثقافي، ص٢٨-٢٩

[٦] سرحان, نمر (١٩٨٩). موسوعة الفولكلور الفلسطيني. الجزء الأول, الطبعة الثانية, عمان, الأردن. ص٦٣-٧٩

الفلسطينيين في حقهم بالدفاع عن وطنهم والحفاظ عليه والعيش فيه بحرية وكرامة وإستقلال، فالشعب الفلسطيني كان يشعر بسيادته على أرضه ويسعى جاهداً لأنهاء الوجود والانتداب البريطاني[٧]. وهكذا بدأت تظهر ملامح أغنيات جديدة عرفت فيما بعد بأغنيات المقاومة تحمل نفس سمات ألحان الأغاني الشعبية النسائية ولكن بنصوص جديدة عبرت عن شعور المرأة الفلسطينية تجاه هذه المرحلة، وكانت تغنى في مختلف المناسبات.

- وهذا مطلع أغنية نسائية مصاغة على قالب المهاهاة يتناول قضية سيادة الشعب الفلسطيني على أرضه واستعداده لحمايتها:

واحنا كبار البلد واحنا كراسيها
واحنا رماح القنا اتعكزت فيها
وبلادنا المشرفة واحنا الشباب فيها
وان عجعج الحرب بالبارود نحميها

كما وبدأت أغاني المرأة الفلسطينية تأخذ منحنى جديد يواكب الظروف المعيشية للفلسطينيين الواقعين تحت الإستعمار البريطاني، هذه الظروف التي فرضت واقعاً حياتياً جديداً أدى إلى تحول ثقافة المجتمع الفلسطيني إلى ثقافة مقاومة. فالثقافة دائمة التغير بما تضيفه إليها الأجيال الجديدة من خبرات وأدوات وقيم وأنماط سلوكية، أو بالعكس بما تستبعده وتحذفه من بعض الأساليب أو الأفكار أو الأدوات القديمة التي لم تعد تتفق مع ظروف حياتها الجديدة[٨]. فقد تجسد نضال الفلسطينيين منذ عام ١٩١٧، ضد الإنجليز واليهود، بالتظاهرات والاحتجاجات والإضرابات، والاعتصامات، ثم بالصدامات اليدوية، والهراوات، والحجارة، والرصاصة، وصولاً إلى الكلمة والأغنية الاحتجاجية التحريضية، الداعية إلى التصدي لقوى الظلم والعدوان المتجسدة بشخصي الإنجليز واليهود.

وهكذا أصبحت الأغنية بالنسبة للمرأة الفلسطينية الأداة التي تعبر من خلالها عن حزنها بالموازاة مع مراحل كفاحها، فهذه الأغنية والتي نظمت في ثورة عام ١٩٣٦ تظهر مدى إصرار الفلسطينيين على النضال والمقاومة:

وسجل يا قرن العشرين ع اللي جرى بفلسطين
ثلث سنين بالليالي ما نمنا بالعلالي
وإحنا بروس الجبال للحرب مستعدين[٩]

وفي أحداث ثورة عام ١٩٣٧، وفي أعقاب الإضراب الشعبي العام -والذي يُعد أطول إضراب زمني في التاريخ- شاركت أغاني المرأة الثوار كفاحهم ونضالهم بالكلمة الحرة المناضلة، ومن أغنيات تلك الفترة المطلع التالي:

فلسطين المنكوبة أشرف بقعة محبوبة

---

[٧] المزين، عبد الرحمن (١٩٨٤). موسوعة التراث الفلسطيني. الجزء الأول، بيروت: منشورات فلسطين الثورة. ص١٢٥

[٨] الساعاتي، سامية حسن (١٩٨٣). الثقافة الشخصية. الطبعة الثانية، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص٢٨

[٩] سرحان, نمر (١٩٨٩). موسوعة الفولكلور الفلسطيني. الجزء الثالث، مرجع سابق، ص٧٨٢

في جهاد الاستعمار رفعت راس العروبة
أم الدنيا القديمة بلادي الرُسل بنتها
إلها في العالم قيمة كُتب السّما بتثبتها

المرحلة الثانية: ما بعد عام ١٩٤٨- النكبة

لم تستطع الأحداث العنيفة التي جرت في نهايات الأربعينيات من القرن العشرين – والتي أدت الى تقسيم فلسطين وقيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨ - أن تقضي على ثقافة المجتمع الفلسطيني، وخاصة الجانب الموسيقي منها، بمعنى أن هذه الأحداث لم تستطع تجريد المجتمع الفلسطيني من هويته، فلا اسرائيل ولا غير اسرائيل قادر على إنهاء ثقافة مجتمع ما، فكما يقول كروبير Kroeber "لا مجتمع إنساني دون ثقافة ولا ثقافة دون مجتمع إنساني فهما ظاهرتين متماسكتين أشد التماسك ..... ويشبههما بأنهما كسطحي الورقة في تلاصقهما...فإذا محونا من أي مجتمع انساني ثقافته فإننا بذلك نكون قد سلخنا عنه بشريته"[١٠]. فآلاف الفلسطينيين الذين شردوا الى مخيمات اللاجئين في الضفة الغربية وقطاع غزة والأقطار العربية المجاورة، أخذوا معهم كافة أشكال ثقافتهم وخاصة موسيقاهم وأغنياتهم الشعبية، وحافظوا عليها على إعتبارها جزءاً من هويتهم الفلسطينية، فالوجدان الفلسطيني ظل متشبث بهويته الفلسطينية رافضاً لفكرة الهزيمة واللجوء، مصراً على التحدي والمقاومة والعودة، بالرغم من كافة الأحزان والأوجاع التي أصابته.

- وهذا مطلع من أغنية تناجي فيها المرأة الفلسطينية دارها المهجورة – المهدومة، فتقول فيها:

يا دار وين أحبابنا طلّوا يا دار عنا احبابنا تخلّوا
ضاعوا بهالدنيا وسابوا وبضياعهم ضاع العُمُر كلّو
يا دار وين الأهل والجيران يا دار وين الصّحب والخلاّن
يا دار هالأحباب سابوا وضاع الوطن والعزّ والسلطان

ونتيجة لحرب عام ١٩٤٨ غابت فلسطين عن خارطة الشرق الأوسط وانقسم هذا القطر الى ثلاثة أجزاء احداها سمي إسرائيل وضم أراضي النقب والجليل والسهل الساحلي الفلسطيني، والثاني الضفة الغربية من الأردن، حيث أصبح الفلسطينيون يحملون الجنسية الأردنية، والثالث قطاع غزة والذي ألحق بالإدارة المصرية. وعبر سنوات الهدنة الطويلة من عام ١٩٤٩ الى عام ١٩٦٧ زاد الإسرائيليون من حقدهم وجورهم معمقين من حالة الخوف والرعب في الوجدان الفلسطيني وذلك بإرتكاب المزيد من الأعمال العدوانية والبربرية كمجزرة قبية عام ١٩٥٣، والهجوم على نحالين عام ١٩٥٤، وعلى غزة عام ١٩٥٥، وعلى قلقيلية منتصف عام ١٩٥٦[١١].

- وهذا المطلع يظهر مدى تأثير الأعمال العدوانية البربرية على ذاكرة الإنسان الفلسطيني:

---

[١٠] السيد، فؤاد البهى (١٩٥٨). علم النفس الاجتماعي. القاهرة: دار الفكر العربي، ص٣٩

[١١] أبو سرية، رجب (١٩٨٩). الأغنية السياسية الجديدة. دمشق: دار الأهالي للنشر والتوزيع. ص٧٢

والله ما أنساكم طول السنين
ذبحتو شعبي في دير ياسين
وقبية والسموع مع نحالين
يا صهيوني يا أبن الملعونا

وقد كان رد الفعل الشعبي الفلسطيني إزاء الضربات المتكررة يتفاوت من الخوف والرعب وإجترار الأحزان، إلى الذهول والرفض والتحدي ثم طرح مبدأ المقاومة. وعبر الأعوام العشرين التي تلت عام ١٩٤٨ ظل الوجدان الشعبي الفلسطيني يرفض الوصاية والإحتلال والتقسيم وإذابة شخصيته والرضوخ لشبح الخوف، فالشعب الفلسطيني لم يساوم قط ولم يتخلى عن مطالبه بالحرية والإستقلال والعودة، رافضاً بذلك أي شكل من أشكال الإستسلام. وقد عبرت المرأة الفلسطينية عن رفضها لكل تحرك في طريق الإستسلام، بل على العكس فقد غنت للثورة والثوار وأصبحت الأهازيج التي تمتدح الثائرين أغاني يومية تقال في المناسبات الاجتماعية، ومن أمثلة ذلك هذه الأغنية والتي كانت تغنى في مناسبات الأعراس (عند الزفة):

هز الرمح بعود الزين
وإنتوا يا نشامى منين
وإحنا شباب فلسطين
والنعم والنعمتين

ويصبح يوم التحرير حلماً جماهيرياً تهفو اليه قلوب الجماهير وتنتظره، فهو اليوم الذي يغسل العار ويزيل الهزيمة والمذلة ويمحو الخوف من الذاكرة. لقد تصور الشعب الفلسطيني فرصة التحرير محصورة في الزعيم المحرر، فغنى للزعماء واهتز طرباً لتصريحاتهم وتحركاتهم وافتخر بهم. والوجدان الشعبي يبدو تارة حزيناً ينادي الزعيم المحرر المنتظر، وتارة فخوراً مترقباً.

_ وهذا المطلع الغنائي النسائي يوضح مدى الحب الفلسطيني للرئيس جمال عبد الناصر كزعيم قادر على إحراز النصر ومؤهل لخوض معركة لتحرير فلسطين:

مكتوب على جبينا
عبد الناصر حبيبنا
مكتوب على قلوبنا
عبد الناصر محبوبنا

وبدراسة نصوص غناء المرأة الفلسطينية في الفترة التي تلت هزيمة عام ١٩٤٨ وحتى حرب حزيران عام ١٩٦٧، يلاحظ مدى خيبة الأمل التي شعر بها الشعب الفلسطيني إثر الهزائم المتتالية التي عصفت به، فقد خُيّل للإنسان الفلسطيني بأن يوم التحرير قد أصبح يوماً سرابياً. وبذلك كانت الأعوام التسعة عشر التي أعقبت هزيمة عام ١٩٤٨ اعواماً من التشتت والفقر واللجوء، معمقة بذلك جذور الرعب في أعماق المرأة الفلسطينية.

المرحلة الثالثة: ما بعد عام ١٩٦٧-النكسة

إنتهت حرب حزيران وأفاق الإنسان الفلسطيني على حقيقة مرة يصعب على وجدانه أن يستوعبها، فقد أصبحت فلسطين بكاملها وراء أسوار الإحتلال بما في ذلك المسجد الأقصى والصخرة المشرفة. فقد جاءت هذه المرحلة من تاريخ فلسطين لتزيد من حالة الشتات واللجوء التي يعيشها الفلسطينيون، إلا أنها لم تقضي أيضاً على ثقافتهم، فقد لعبت أغاني المرأة الفلسطينية في هذه المرحلة دوراً كبيراً في تصوير حياة الجماهير وآمالهم وتطلعاتهم للمستقبل، كما رصدت بعفوية صادقة طابع مرحلة ما بعد عام ١٩٦٧ والتي تميزت بظهور الكثير من الأحداث والمتغيرات، وأهم تلك الأحداث الإجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٠ وما لحقه من تبعاتٍ كمذبحة صبرا وشاتيلا، ثم إندلاع الإنتفاضة الأولى عام ١٩٨٧، وقد كان لهذه الأحداث تأثيراً كبيراً على الوجدان النسائي الفلسطيني عبر عنها بالعديد من الأغنيات[١٢].

وبالرغم من الشتات واللجوء والغربة، والقهر والعذاب، فإن المرأة الفلسطينية لم تنس وطنها الحبيب الغالي (فلسطين)، فصبرت وصابرت، وعملت بكل ما أوتيت من قوّة سواء فكرية أو حركية لخدمة قضية بلدها العادلة والمشروعة. وفي أعقاب معركة الكرامة عام ١٩٦٨ والتي أعادت للفلسطينيين جزءاً من كرامتهم وثقتهم بأنفسهم، ظهرت أغنيات تدعو إلى المقاومة والعمل الفدائي ومن أمثلة ذلك:

يا فدائي خذني لا حارب
علمني وخذني لا حارب
يا بلادنا علينا واجب
نفديك كبار وصغار

وفي مطلع هذه الأغنية، يظهر تطلع المرأة الفلسطينية لدحر الاحتلال وكذلك شوقها للحرية، فتقول:

مطالبنا الشعبيّة دحرك يا صهيونية
كلمتنا أعلنّاها عا منبر الجمعيّة
طُلّي يا جيوشنا طلّي ملّينا عيشة الذّل
أهل الأرض المحتلّة بتتلهف عالحرية

ان ثقافة المقاومة في هذه المرحلة باتت تشكل للمرأة الفلسطينية ثقافة المستقبل والطموح والاماني لها ولأطفالها، وذلك بتحوّل الثقافة إلى سلوك متوارث يشكل منهاج للحياة، حيث لا حياة الا مع الحرية والعودة، ولا حرية ولا عودة الا مع الكفاح ضد العدوان والغزو والظلم، وهكذا التقت ثقافة المقاومة عند المرأة الفلسطينية بالمفهوم الوصفي للثقافة عند بارسونز Parsons والذي يعرفها على أنها: "تتكون من تلك النماذج المتصلة بالسلوك وبمنتجات الفعل الانساني التي يمكن أن تورث بمعنى أن تنتقل من جيل إلى جيل..."[١٣].

---

[١٢] سرحان, نمر, (١٩٨٩). موسوعة الفولكلور الفلسطيني. الجزء الثالث, مرجع سابق ص٧٩٥-٧٩٧

[١٣] Parsons, T. (1949). Essays in Sociological Theory. Glencoe, Illinois, p. 8

المرحلة الرابعة: ما بعد عام ١٩٩٤- قيام السلطة الوطنية الفلسطينية

في عام ١٩٩٣ تم توقيع وثيقة إعلان المبادئ بين إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية في البيت الأبيض، والتي على ضوئها تأسست السلطة الوطنية الفلسطينية عام ١٩٩٤ في قطاع غزة وبعض أجزاء من الضفة الغربية برئاسة الرئيس ياسر عرفات. وكنتيجة حتمية لهدوء الإنتفاضة والإضطرابات والأحداث العنيفة وبداية إستقرار الأوضاع، أصبح المناخ العام مهيئاً لعودة الحياة الثقافية والفنية والموسيقية لممارسة نشاطاتها بشكل أكثر إستقراراً[١٤]، فهذه الظروف الجديدة كان لها الأثر الكبير على النشاطات الموسيقية بشكل عام، وعلى مسيرة الغناء النسائي الفلسطيني بشكل خاص. كما وتميزت هذه المرحلة أيضاً بظهور بعض الألحان والأغنيات ذات الطابع المصري واللبناني بعيدة عن شخصية الأغنية الفلسطينية من حيث اللحن والمضمون، وبدأ هذا النوع من الأغنيات يبتعد عن خطاب المقاومة، حيث أخذ يستخدم مفردات جديدة تتحدث عن الأمور العاطفية والإجتماعية، والتي لم تعهدها الأغنية النسائية الفلسطينية في مرحلة المقاومة.

إلا أن هذه الفترة لم تدم طويلاً, ففي ٢٨ سبتمبر عام ٢٠٠٠ إندلعت الإنتفاضة الثانية حيث أفاق الشعب الفلسطيني من حلم الإستقلال والسلام، والذي عاشه منذ انشاء السلطة الفلسطينية عام ١٩٩٤، على واقع مر وأليم يؤكد حقد الإحتلال الإسرائيلي وجبروته وتعنته أمام كافة مبادرات السلام الدولية. وبعد ذلك وفي بدايات عام ٢٠٠٢ قام الإحتلال الإسرائيلي بإجتياح كامل لكافة مناطق السلطة الفلسطينية. وخلال هذه الفترة عززت إسرائيل من اجراءاتها الوحشية، فدمرت معظم البنية التحتية للمدن والقرى الفلسطينية، مما إنعكس على الحياة الثقافية الموسيقية في فلسطين فجمدها وأوقف تطورها. وعادت أغنيات المقاومة تطفو على السطح كسابق عهدها، وعادت المرأة الفلسطينية تعبر عن معاناتها اليومية، وعن المجازر الصهيونية المجرمة بإغنيات بدا واضحاً فيها الطابع الفلسطيني المقاوم. وهكذا أخذت ثقافة المقاومة تعود كأسلوب حياة ومنهج إجتماعي تتبعه وتؤمن به المرأة الفلسطينية.

المحور الثاني: دور الإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية في تعزيز ونشر ثقافة المقاومة

لقد جسد الإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية في أوائل القرن العشرين حتى بداية القرن الحادي والعشرين المراحل النضالية التي عاشها الشعب الفلسطيني، كما وعكست طرق تفكيره ورؤيته للحياة والمستقبل، مُشكلة عاملاً مهماً في نشر وتعزيز ثقافة المقاومة الرافضة للهزيمة واللجوء، والساعية إلى التحرير والعودة، مُقتربة بذلك من المفهوم المعياري للثقافة والذي يعرفه بوجاردس Bogardus بأنه: "المجموع الكلي لأساليب الفعل والتفكير الماضية والحاضرة لجماعة اجتماعية، وهي تمثل مجموعة التقاليد والمعتقدات والأعراف والاجراءات المتوارثة"[١٥].

- وبعد دراسة وتحليل النصوص الغنائيه النسائية التي جمعها الباحث توصل إلى عدة أبعاد ومفاهيم تضمنها هذا الغناء وسعى إلى نشرها وتعزيزها، وهي على النحو الآتي:

- البعد الأول: رفض الهزيمة واللجوء والايمان بالنصر والعودة

---

١٤ Adileh, M. (1999). World Music, "Palestinian Music" . Rough Guide Ltd, London. p. 386

١٥ Bogardus, E. S. (1930). Tool in Sociology. Sociology and Soc. Research. Vol. 14, p. 332

منذ بداية القرن العشرين، أي منذ الاستعمار البريطاني، رفعت أغاني المرأة الفلسطينية المقاومة شعار لا للهزيمة واللجوء ومزيداً من التمسك بالبندقية والنضال والكفاح من أجل طرد الغاصبين والعودة، فقد دفع إصرار المرأة على رفض الهزيمة واللجوء الخروج عن التقاليد في الوسط الشعبي المحافظ، والتصريح بحبها لرجال المقاومة (الفدائيين). وهذه الأغنية النسائية توضح ذلك:

هالفدائي يا ما أحلا دخلك يما أعطيني أياه
في إيدي بارودة وفي إيده بارودي
وع الحدود أنا واياه
في إيدي مدقة وفي إيده مدقة
وع الحدود أنا واياه

البعد الثاني: إحترام كافة التنظيمات الفدائية والفدائيين

عكست أغاني المرأة المقاومة مكانة وإحترام وتمجيد الفدائيين والمنظمات الفدائيه، وأفكارها السياسية وأيديولوجياتها، مرسخة ذلك في الوجدان والفكر الفلسطيني. وهذه الأغنية توضح ذلك:

أنا بنت الجبهة
عندي إرادة قوية
وبهجم ع نص الجنزير
ومدفع هالخمسمية

البعد الثالث: الترحيب بالنضال والكفاح من أجل التحرير والعودة

لقد عززت أغاني المرأة الفلسطينية المقاومة تعاطف الجماهير تجاه الثورات الفلسطينية والكفاح المسلح من أجل التحرير، وذلك على المستوى الفلسطيني والعربي على السواء، فقد أشادت هذه الأغاني بالنضال الوطني ضد الإنتداب البريطاني والإحتلال الإسرائيلي، وبذلك عكست الترحاب الشعبي بالثورات الفدائية وإستمرارها من أجل رفع الظلم وإعادة الحق لأصحابه. وهذه الأغنية النسائية توضح مدى التعاطف مع الثورات وتأييدها وحب الإنضمام إليها من أجل التحرير والعودة:

إيدي وإيدك نطوع فدائيين
ع العودة قلبي ملوع لفلسطين
إيدي بإيدك نصبح ثوار
ونخوض بحور الميه ونوصل للدار

البعد الرابع: النزعة العاطفية تجاه زعيم المرحلة

تظهر أغنية المرأة الفلسطينية في بعض الأحيان حالة ميل نحو المزج بين الغناء العاطفي والثوري، أي ميل نحو الهدوء والأمل والتفائل لقناعة البعض بالتحرير على يد القيادات، سواء المحلية أو العربية.
- وهذا مقطع غنائي يذكر أحد قادة فلسطين في تلك الفترة:

سيف الدين الحاج أمين
الله ينصر فلسطين

- وهذا مثال آخر يظهر أمل المرأة الفلسطينية وتفائلها بالتحرير على يد القادة العرب:

حطوا إيدينا في إيديكم
يا ملوك المسلمين
شمروا عن سواعدكم
تنا نحرر فلسطين

وهكذا تغنت المرأة الفلسطينية بأبطال وزعماء الثورات الفلسطينية المتلاحقة والمتعاقبة عاقدة الآمال عليهم في تحرير الأرض الفلسطينية، فقد حملت أغنية المرأة الفلسطينية أسماء الكثيرين من هؤلاء الزعماء والأبطال مفتخرة ببطولاتهم. ولم يقتصر ذلك على الفلسطينيين بل حملت أغنية المرأة الفلسطينية أسماء الشرفاء والزعماء العرب. فقد كانت صورة جمال عبد الناصر مشرقة في وجدان الشعب الفلسطيني وفي أغانيه، على إعتبار أنه نصير الشعب الفلسطيني ومعلمه الثورة، لذلك فقد شكلت وفاة عبد الناصر الفاجعة الكبرى للشعب الفلسطيني الذي إعتبره زعيم الأمة. وهذه الأغنية النسائية تربط بين الفجيعة بوفاة الزعيم عبد الناصر والآمال التي كانت معقودة عليه في تحرير الأرض المحتلة:

كل المدافع ع القناه خللاها يهود قدامه غنم طحاها
كل المدافع ع القناة مرمية يهود قدامه غنم مطحيه
رئيسنا يللي عليك المعتمد خليتنا بين اليهود بلا سند
رئيسنا يللي عليك اللوم خليتنا بين اليهود والقوم[١٦]

وبعد وفاة عبد الناصر، أخذت تظهر أغنيات للمرأة الفلسطينية تتحدث عن زعيم جديد يتوجه الوجدان الشعبي نحوه بالتحية والإكبار وهو ياسر عرفات، زعيم فتح ثم رئيس اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية. وهذا المقطع الغنائي يبين مدى الإفتخار والإعتزاز بالقائد ياسر عرفات:

يا بو عمّار يسلم رشّاشك
أظنّك حالف ما تشوف فراشك
تشبه للأسد في حين هواشك
كله عاشانك يا فلسطينا

البعد الخامس: النداء لمواصلة الثورة حتى النصر والعودة

بقيت أغاني المرأة الفلسطينية تصر على مواصلة النضال والثورة وصولاً للنصر والعودة -منذ الإستعمار البريطاني وحتى الإحتلال الإسرائيلي- حتى طرد وكنس الاحتلال عن الأرض الفلسطينية، حيث أحس الوجدان النسائي الشعبي بأن لا أمل بالتحرير والعودة سوى بمواصلة النضال

[١٦] سرحان, نمر (١٩٨٩). موسوعة الفولكلور الفلسطيني. الجزء الثالث, مرجع سابق, ص٨٠٢

والمقاومة، وتبين كلمات هذه الأغنية أن مواصلة النضال والكفاح مكلفة ولكنها خط مبدئي لا رجعة فيه. وهذا مطلع الأغنية:

يا أبو علي لعيونك والعكازه
ما راح نوقف لو في كل يوم جنازه
يا أبو عمار لعيونك والكوفيه
ما راح نوقف كلتنا فدائيه

لقد علق الوجدان النسائي الشعبي الفلسطيني على مسألة مواصلة المقاومة والقتال الأهمية العظمى في التحرير والعودة، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال ردود الفعل التي أبداها الناس إزاء معارك المواجهة التي تخوضها القوات العربية، أو إزاء معارك المواجهة التي يخوضها الفدائيون ضد الإحتلال الإسرائيلي، ومن هذه المعارك معركة الكرامة والتي إعتبرت نصراً مؤزراً وبداية للتحرير وإنهاء إقامة الغاصب. ومطلع هذه الأغنية يجسد الفرح بالنصر العظيم الذي تحقق يوم الكرامة:

بأرض الكرامة سطرنا النصر
بأرض الكرامة ما في إقامة
للجيش الغاصب ما في إقامة

المحور الثالث: الخصائص الموسيقية للإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية ومدى تأثير الأغنية التراثية الشعبية عليه

لقد اعتمدت أغنية المرأة الفلسطينية المقاومة في بنائها الموسيقي على الألحان الشعبية الفلسطينية، كما وإستوحت سمات شخصيتها من الظروف الحياتية التي عاشتها، مثلها في ذلك مثل الأغنية الشعبية، فقد إستطاعت هذه الظروف أن تحدد لها منهجاً وخطاً لحنياً نابعاً من عمق التراث الشعبي الموسيقي في فلسطين. وبذلك أصبحت أغنية المرأة الفلسطينية المقاومة بشكل أو بآخر شبه معالجة لمادة موسيقية شعبية وتطورات لحنية متأثرة بروح هذا التراث.

وفيما يلي أهم الخصائص الموسيقية لأغنية المرأة الفلسطينية المقاومة والمستقاة من الأغنية الشعبية، والتي توصل إليها الباحث أثناء هذه الدراسة:

١- المقام:

لقد تأثرت أغنية المرأة الفلسطينية بالألحان الفلسطينية الشعبية من حيث إعتمادها في البناء اللحني على المقامات العربية وخاصة مقامات البيات، الهزام، الصبا، الحجاز كار، ومن الأمثلة على ذلك:

أ_ لحن على مقام البياتي:

ب_ لحن على مقام الهزام:

ج_ لحن على مقام الصبا:

د_ لحن على مقام حجاز كار:

٢- الإيقاع:

لقد إنقسمت أغنية المرأة الفلسطينية من حيث الوزن الإيقاعي الى ثلاثة أقسام مثلها في ذلك مثل الأغنية الشعبية، وهي كالآتي:

أ_ أغاني غير موقعة (مرسلة): وهي أغاني تتميز في معظم الأحيان بطابع الإرتجال، مثال على ذلك:

ب_ أغاني موقعة: وهي أغاني تحدد بأوزان إيقاعية معينة، مثال على ذلك:

ج_ أغاني تجمع في بنائها القسمين أ و ب: أي يؤدى القسم الأول غير موقع ويتبعه القسم الثاني موقعاً، مثال على ذلك:

٣- المدى الصوتي:

إن أغنية المرأة الفلسطينية تكاد تتشابه مع الأغنية الشعبية من حيث المدى الصوتي، ذلك أنه لا يتجاوز في معظم الأحيان دائرة الأوكتاف، فأغلب الأغنيات تنحصر في خمس مجموعات تبعاً إلى مداها الصوتي. وتكون على الشكل التالي:

أ_ البعد الثالث، مثال على ذلك:

ب_ البعد الرابع، مثال على ذلك:

ج_ البعد الخامس، مثال على ذلك:

د_ البعد السادس، مثال على ذلك:

هـ_ البعد السابع، مثال على ذلك:

4- المسافات الموسيقية الغنائية:

لقد تأثرت الأغنية النسائية في الكثير من ألحانها الغنائية بالأغنية الشعبية، خاصة من حيث تقارب المسافات بين الدرجات الغنائية وخلوها في الكثير من الأحيان من القفزات الموسيقية، إلا في بدايات الجمل أو عند إعادتها أو بين مفاصل الجمل، ذلك أن البعد الكبير في بداية الجمل الغنائية يشكل إنطلاقة قوية وحماسية وحيوية للحن. أمثلة على ذلك:

أ_ بعد ثالث يشكل إنطلاقة للحن في بدايته:

ب_ بعد رابع يشكل بعداً فاصلاً بين جملتين:

ج_ بعد خامس يشكل إنطلاقة للحن في بدايته:

٥- بناء الجمل الموسيقية الغنائية إعتماداً على درجة البداية:

تعتبر بدايات الجمل الغنائية من الأمور المؤثرة جداً على عملية بناء وتفاعل اللحن بعد ذلك، ولقد كان للأغنية الشعبية أثر واضح على الأغنية النسائية الفلسطينية من حيث درجات بداية الجمل، وذلك على النحو التالي:

أولاً: أغانيات تعتمد في بداية جملها الغنائية على الدرجة الأساسية للمقام (Tonic)، وهي على شكلين:

أ- ألحان غنائية ذات تطور صاعد تدريجياً إنطلاقاً من الدرجة الأساسية، بعد ذلك تأخذ بالتفاعل إنخفاضياً إلى أن تنتهي كما بدأت على الدرجة الأساسية للمقام، مثال على ذلك:

ب- ألحان غنائية تستهل بقفزة كبيرة إنطلاقاً من الدرجة الأساسية للمقام، بعد ذلك تأخذ بالإنخفاض مباشرة إلى أن تنتهي كما بدأت على الدرجة الأساسية للمقام، مثال على ذلك:

ثانياً: أغنيات لا تعتمد في إنطلاق ألحانها الغنائية على الدرجة الأساسية للمقام (Tonic)، وهي على شكلين:

أ- ألحان غنائية تعتمد في إنطلاقتها على درجة أعلى من الدرجة الأساسية للمقام, بعد ذلك تأخذ بالتفاعل بشكل إنخفاضي إلى أن تنتهي بالدرجة الأساسية للمقام، مثال على ذلك:

ب- ألحان غنائية تعتمد في إنطلاقها على درجة أخفض من الدرجة الأساسية للمقام، وبعد ذلك تأخذ بالتفاعل حول الدرجة الأساسية للمقام حتى تنتهي أخيراً عليها، مثال على ذلك:

٦- حركة الألحان الغنائية:

إن ألحان الأغنية النسائية الفلسطينية كألحان الأغنية الشعبية، إعتمدت في إرتكازها اللحني على الدرجة الأساسية للمقام (Tonic)، لذلك فجملها قصيرة ذات حركة إنخفاضية الى الأسفل، مثال على ذلك:

وإذا كانت المحنة التي مرّ بها الشعب الفلسطيني منذ بدايات هذا القرن، وحتى هذا اليوم قد أثرت تأثيراً واضحاً في ثقافته وفي أغانيه كجزء من هذه الثقافة، إلا أن هذا لم يمنع المرأة الفلسطينية من التصريح بأغنيات تعبر عن أحوالها المختلفة، ومراحل دورة الحياة في الأفراح والأعياد وحتى أثناء العمل.

النتائـج:

بعد هذه الدراسة لنماذج من الإبداع الغنائي للمرأة الفلسطينية يورد الباحث النتائج التالية:

أولاً: نتائج خاصة بالجانب النضالي السياسي

- إستطاعت الأغنية النسائية الفلسطينية منذ أوائل القرن العشرين وحتى بداية القرن الحادي والعشرين، أن تواكب وتسجل كافة مراحل الحياة النضالية للشعب الفلسطيني بجميع جوانبها السياسية والاجتماعية والثقافية، سواء ضد الاستعمار البريطاني أو الاحتلال الإسرائيلي، فعبرت عن وجدان المرأة الفلسطينية وفكرها وفلسفتها تجاه المقاومة الرافضة للهزيمة والتشتت واللجوء والساعية نحو التحرير والحرية والعودة.
- إن دوافع تمسك المرأة الفلسطينية بعناصر التراث الموسيقي الشعبي الفلسطيني في أغنياتها يعود إلى رغبتها في تحقيق ذاتها الفلسطينية ووجودها الفلسطيني على الأرض في ظل محاولات الإحتلال الإسرائيلي المستمرة لطمس كافة معالم وجوانب الهوية الفلسطينية، ولإيمانها بأن هذه الألحان هي إحدى سمات هويتها الثقافية الفلسطينية، وهي إثبات على حقها في أرض فلسطين ودليل على عمق جذورها فيها، وكذلك حقها في العودة إليها.

- أثبتت أغنية المرأة الفلسطينية، وعلى مر السنين، بأنها ستبقى صانعة للأحداث ومشاركة فيها بقوة مهما زادت غطرسة الاحتلال وجوره، ومهما كانت العواقب والنتائج.
- لقد أصبحت أغنية المرأة الفلسطينية جزءا مهماً من أغنية الثورة فهي ترفض الواقع المخيف المتمثل بالتشتت واللجوء، وتسعى لتكوين واقع جديد يحمل الأمل والحياة والعودة، معمقة من مفهوم المقاومة في داخل الانسان الفلسطيني، ومستمرة معه، فالأغنية ليست تنظيماً يمكن تفكيكه أوتفتيته، بل هي فكر ينتقل عبر الأجيال من لسان لأخر، محافظة بذلك على دورها ومكانتها واستمراريتها، مما يصعّب من انهائها. لذلك لا يمكن أن يشكك أبداً في جدوى إبداعات الغناء النسائي في إفادته للقضية الفلسطينية.

ثانياً: نتائج خاصة بالجانب الإجتماعي والنفسي

- استطاعت الأغنية النسائية الفلسطينية أن تكون خير معبر عن معاناة وهموم وخوف المرأة الفلسطينية من حالة الشتات واللجوء التي تعيشها، وحقها في المقاومة بالموازاة مع تعبيرها عن ثوراتها وسعيها نحو العودة والحرية والنصر، مُشكلة حالة ابداعية قادرة على تصوير الواقع بلحظته المتحركة بكل صدق وعفوية.
- إن الغناء الفلسطيني النسائي المقاوم جزء لا يمكن عزله وفصله عن الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية التي يعيشها أفراد المجتمع الفلسطيني، فهو متأثر بها، ومؤثر فيها، ذلك أنه تعبير ذاتي له جذوره التاريخية.

ثالثاً: نتائج خاصة بالجانب الموسيقي للأغنية النسائية الفلسطينية

- **نتائج خاصة باللحن والإيقاع:**
- إعتمدت في بنائها اللحني على المقامات العربية، وخاصة (مقامات البيات، والهزام، والصبا، والحجاز كار).
- إنقسمت من حيث الوزن الإيقاعي إلى ثلاثة أقسام:

أ- أغاني غير موقعة (مرسلة).

ب- أغاني موقعة.

ت- أغاني تجمع بين النقطة أ والنقطة ب، (أي يؤدى القسم الأول غير موقع ويتبعه القسم الثاني موقعاً).

- لم تتجاوز في مداها الصوتي في معظم الأحيان دائرة الأكتاف.
- تقارب المسافات بين الدرجات الموسيقية الغنائية وخلوها في كثير من الأحيان من القفزات الموسيقية، إلا في بدايات الجمل أو عند اعادتها أو بين مفاصل الجمل.
- اعتمدت في بناء جملها الموسيقية الغنائية، وكذلك تطور وتفاعل خطها اللحني على درجة البداية.
- إعتمدت في ارتكازها اللحني على الدرجة الأساسية للمقام (Tonic)، لذلك فجملها الموسيقية قصيرة، وذات حركة انخفاضية إلى الأسفل.

- **نتائج خاصة بالاداء والطابع:**

أن تأثير الأغنية الشعبية الفولكلورية على الأغنية النسائية الفلسطينية بدأ يتشكل منذ الإستعمار البريطاني لفلسطين وكان تأثيراً كبيراً ومباشراً، إلى أن أصبحت كلتا الأغنيتين تصبان في وعاء

واحد، إذ أن الأغاني النسائية الفلسطينية وعلى تعاقب مراحلها حملت خصائص الأغاني الشعبية، ومن أهم هذه الخصائص ما يلي:

- تميزت بأدائها الجماعي، وخلوها من الموسيقى الآلية في بعض الأحيان، وكذلك بقصر مدتها الزمنية.
- المضمون المباشر: إن نصوص هذه الأغاني تتوجه الى هدفها دون مقدمات مثلها في ذلك مثل النصوص الشعبية الفولكلورية.
- التعبير والمضمون: لقد استمدت الأغنية النسائية الفلسطينية كلماتها من عمق الواقع الفلسطيني المقاوم، فعبرت بصدق وجرأة عن هموم وخوف الجماهير الآنية ومعاناتهم اليومية من حالة التشتت واللجوء. بالموازاة مع تعبيرها عن ثورتهم ونضالهم وسعيهم نحو الحرية والنصر والعودة مُشكلة حالة إبداعية قادرة على تصوير الواقع بلحظته المتحركة بكل صدق وعفوية. وهذا واضح في كافة نصوص الأغاني النسائية الفلسطينية.

رابعاً: نتائج خاصة بالجانب الفني العام

- إن الخصائص الموسيقية للأغنية النسائية الفلسطينية تتفق إلى حد كبير وتتشابه في معظم الأحيان مع الخصائص الموسيقية للأغنية الفلسطينية الشعبية الفولكلورية، وهذا يثبت مدى تأثير الغناء الفولكلوري على الغناء المقاوم. فألحان الأغنية النسائية الفلسطينية المقاومة ما هي إلا شبه معالجة، وتنوعات لحنية لمادة موسيقية شعبية فولكلورية. كما أن هناك بعض أغاني المقاومة النسائية إحتفظت بالألحان الشعبية الفولكلورية كما هي دون أية معالجة.
- إن صبغ الأغنية الفلسطينية النسائية بالصبغة الفلسطينية الشعبية الخالصة، وكذلك إستقاء كلماتها من عمق الواقع الفلسطيني، وإعتماد بنائها الموسيقي على الألحان الشعبية الفولكلورية، كان دافعاً ومحركاً رئيسياً في الالتفاف الجماهيري حولها.
- إن أغنيات المقاومة بشكل عام والنسائية بشكل خاص أصبحت البديل للشعب الفلسطيني عن سهرات الأفراح الشعبية، وصار الناس في الوسط الشعبي يرددون ويتناقلون تلك الأغاني كما كانوا يتناقلون أغاني الأفراح الشعبية.
- إستطاعت الأغنية النسائية المقاومة النزوع نحو تأسيس رؤى جماليةٍ مختلفة خارجة عن المألوف، كما وأخذت المتابعين لها إلى ضائقة أكثر رحابة وأكثر انفلاتاً من جمود القوالب المعيشية، وهشاشة النصوص المطروحة السائدة.
- لقد عاشت الأغنية النسائية الفلسطينية حالة تحول مستمرة، وكذلك حالة توحد مستمرة بين المرأة المبدعة والثورة، فعملية تجسيد الأغنية أو الثورة مختلط بتاريخ الثوار والمبدعين، ذلك أن الثائر والمبدع تقودهما التجربة الخاصة التي تنصهر مع الهم الشعبي العام متكوناً بذلك دافع الثورة للثائر ودفع الابداع للفنان.

- التوصيات:

يقترح الباحث بعد هذه الدراسة التوصيات التالية:

- إهتمام المؤلفين الموسيقيين الفلسطينيين في المحافظة على شخصية الغناء الفلسطيني النسائي، وذلك من خلال تجسيد أعمال غنائية مستنبطة من روح التراث الموسيقي الشعبي الفلسطيني. وكذلك إهتمام مؤسسات الإنتاج الفني بإنتاج أعمال غنائية مقاومة تحمل الطابع الفلسطيني.

- تعزيز الغناء النسائي الفلسطيني المقاوم بالبحث العلمي، وذلك من خلال تشجيع إجراء الأبحاث والدراسات العلمية المتعلقة بكافة جوانبه التاريخية، والسياسية، والإجتماعية، والنفسية، والموسيقية، وعقد الندوات والورش الفنية المتخصصة.
- إهتمام الجامعات والمعاهد ذات العلاقة بتدريس الموسيقى والأغنية الشعبية الفلسطينية ضمن مساقات متخصصة، وذلك من أجل الحفاظ على إستمرارية جزء مهم من تاريخ وثقافة وهوية الشعب الفلسطيني.
- التشجيع على إجراء دراسات مقارنة للأغنية النسائية العربية المقاومة بين مختلف الأقطار العربية، وذلك للحفاظ على جزء مهم جداً من الأرث الثقافي العربي.
- اهتمام المدارس والمؤسسات التعليمية الفلسطينية بتدريس الغناء المقاوم وتحديداً النسائي للأطفال ضمن النشاطات الثقافية والفنية، وذلك لتعميق الحس الوطني لديهم وتنشأتهم على حب الوطن.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع العربية:

- أبو سرية، رجب (١٩٨٩). الأغنية السياسية الجديدة. دمشق: دار الأهالي للنشر والتوزيع.
- الكيالي، عبد الوهاب (١٩٧٢). تاريخ فلسطين الحديث. الطبعة السابعة، بيروت.
- المزين، عبد الرحمن (١٩٨٤). موسوعة التراث الفلسطيني. الجزء الأول، بيروت: منشورات فلسطين الثورة.
- الساعاتي، سامية حسن (١٩٨٣). الثقافة الشخصية. الطبعة الثانية، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
- السيد، فؤاد البهى (١٩٥٨). علم النفس الاجتماعي. القاهرة: دار الفكر العربي.
- سقيرق، طلعت محمود، زجليات فلسطينية مقاومة. مجلة فلسطين الثورة، العدد ١٩١ تاريخ الاصدار ١٩٨٦/٦/١. .
- سرحان, نمر (١٩٨٩). موسوعة الفولكلور الفلسطيني. الجزء الأول, الثالث، الطبعة الثانية, عمان, الأردن.
- فشر، أرنست (١٩٧٢). الاشتراكية والفن. بيروت: دار القلم.
- عبد الحميد، شاكر (١٩٩٥). علم نفس الابداع. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- عرنيطة, يسرى جوهرية (١٩٩٧). الفنون الشعبية في فلسطين. الطبعة الثالثة, أبو ظبي, الإمارات العربية المتحدة: منشورات المجمع الثقافي.

المراجع الأجنبية:

- Adileh, M. (1999) World Music, "Palestinian Music". Rough Guide Ltd, London.
-Benedict, R. (1947), Science and Politics, (rev edn) , p. 13 □
- Bogardus, E. S. (1930). Tool in Sociology. Sociology and Soc. Research.Vol. 14.
.Eccles, J. (1958). The Physiology of Imagination. Scient. Amer - 499. 3
- Parsons, T. (1949). Essays in Sociological Theory. Glencoe, Illinois.
- Radcliffe – Brown, A. B. (1949). White`s View of a science of Culture. A. Anthrop. Vol.51
- Sapir, E. (1921). Language. 221. N. Y. □
- Tylor, E. (1913). Primitive Culture. London.
- Wallach, M. A. , and Kogan N. (1965). A New Look at the Creativity – in telligence distinction. Journal of Personality, 33. □
- Wissler, C. (1929). An Introducation to Social Anthropology. N. Y. □
□