غنـــــاء الســـــامِر *

أ. محمد أحمد شاكر مصلح**

*تاريخ التسليم: 2015/12/15م، تاريخ القبول: 2016/2/21م.

** محاضر/ جامعة الملك سعود/ المملكة العربية السعودية.

ملخّص:

هدف 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 "السَّامِر"، الذي يندرج تحت الغناء الجمعي للرجال، وذلك من حيث أصلهِ ومناطق انتشاره، وبنائه الفنّي، وطريقة أدائه، وكذلك عناصر الأداء فيه، وخصائصه الفنّية: الشعرية والموسيقية، بالإضافة إلى وصف حلقة غناء السَّامر، ومكوّناتها، ومجرياتها، من خلال شرح طريقة الأداء ومراحل السحجة فيها، وعرض نماذج للحوار والمبارزة. تناول الباحث غناء السَّامر باعتباره غناءً قروياً أصيلاً، امتدّ في وسط وجنوب فلسطين، كما تناول الباحث مجموعة من المصطلحات الأساسية في هذا البحث مثل: البَدّاع، الحَدّا، السَّحجة، جولة السامِر، كما أرفق الباحث نماذج حيّة من جولات السامر، اعتمد فيها المقابلة والوسائل السمعية والمرئية، كذلك ضمّن المفردات العامية ومعانيها بملحق خاصّ، ثمّ أورد الباحث في نهاية بحثه مجموعة النتائج التي توصّل إليها، كما أوصى بعدد من التوصيات في ضوء ما خلُص إليه من نتائج.

الكلمات المفتاحية: الفلكلور الفلسطيني، الغناء الفولكلوري، غناء السَّامِر، البَدّاع، الحَدّا، السَّحجة.

The Singing of «Al-Samer»

Abstract:

The present study aimed to identify one of the popular rural folklore templates, which was inherited in Palestine since ancient times until recently. That is the singing of «Al-Samer», which, comes under the singing of the collective for men in terms of its origin and areas of spread, technical construction and its way of performance, as well as its elements of performance, and its poetical and musical characteristics. In addition, to the description of «Al-Samer» circle, its components and its events, by explaining its performance and the stages of "alssahija" kind of clapping. Moreover, the research present models of dialogue, confrontation, and the singing of «Al-Samer», because it considers as rural authentic singing. It spread in central and southern Palestine, and the researcher focuses on group of key terms, such as "Albaddae", "Alhadda", "Alssahja", and "Jawlat Al-samer". The author enclose samples of « Jawlat Al-Samer» which adopted the corresponding audio and visual aids, as well as the researcher includes the colloquial expressions and their meaning in the appendix. Finally, the research reported the findings of the study and recommendations in the light of the findings.

تمهيد

يحمل الغناء معنى التطريب والترنّم بالكلام الموزون وغيره، قد تصحبه الموسيقى أحياناً، وقد لا ينفكّ عنه الرقص، بل يكاد أن يلازمه دوماً، وما الفنون الشعبية الشفاهية «الفولكلور[1]» إلا نتاج الحياة بنفسها، الذي انبثق من نشاطات الناس ليعكس أعمالهم اليومية التي يقومون بها، وأعيادهم، واحتفالاتهم، وطقوسهم التي يمارسونها (العنتيل، 1986، 143)، ونرى الرقص متلوّناً بلون البيئة المنبثق منها ومتشكّلاً بها، كما أنّه يتأثّر بالأحوال الجوية من حرارة، وبرودة، ورطوبة، وجفاف، وطبيعة الأرض من سهولة ووعورة وغيرها (مرسي وآخرون، 1986، 327).

غناء السَّامر نوع من الشعر يؤدّى بطريقة جماعية بالتناوب بين فريقين وقائدين اثنين، يقوم على الاصطفاف بصفّ واحد مستقيم، بحيث يقسّم الصفّ لفريقين اثنين، يلقّن فيه كلّ قائد فريقه بيتاً من الشعر، ويردّد الفريقان خلفه. يعدّ هذا اللون فولكلور رقص وغناء جمعي، وقد كان سائداً في وسط وجنوب فلسطين، في القرى الريفية المبثوثة في أقضية: القدس، رام الله، الرملة، الخليل، يافا، غزة.

عند الحديث عن فترة اندثار هذا اللون خارج فلسطين، في مناطق تجمّعات اللجوء الفلسطيني، كما في الأردن مثلاً، فإنّها تقترب مع نهاية القرن العشرين، حيث لم ينتقل إلى الأجيال التي وُلدت بعد النكبة في سنة (1948م)، لأسباب تتعلّق بتغيّر طريقة وأسلوب الحياة، ولما جرّه الشتات من انفكاك عرى اللّحمة بين الأهل وسكان القرية الواحدة، أمّا في فلسطين فلا زال السَّامر مسموعاً في قرى الوسط والجنوب، على الرغم من ضعف توقّد جذوته عن السابق.

يبدو أنّ تسمية الغناء بـ(السامر) استمدّت من أصل الكلمة الثلاثي «سَمَرَ»، والتي تدلّ في معاجم اللغة على السهر والتجالس ليلاً، وعدم النوم باكراً، حيث يقضي المتسامرون ليلهم في الحديث والتسلية، وفي سبيل ذلك نلمس ونرى تكرار أشعار السامر مراراً من كلا الفريقين ليطول بذلك السمر، والغريب بهذا التكرار أنّ رتابته تزيد في جماله ومرونته، كما تزيد من 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 أُنشئت لتوجد اتّساقاً بين الحركة الجسمية المتكرّرة وما يصاحبها من نغم ولفظ، ثمّ إنّ الكلمة الشفاهية تحتاج إلى التكرار لتثبيتها وحفظها، فهي تنتقل محاكاة من دون تدوين.

هدف البحث

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

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 قلّما أن تجد لهذا اللون اهتماماً في الكثير من المؤلّفات التي تناولت الفولكلور الفلسطيني، بالإضافة لمسح شمل مناطق انتشار الغناء في فلسطين، ومن خلال جمع النصوص ميدانياً شفاهة من الرواة، ومن المراجع والمصادر المختلفة.

يرى الباحث بعد تتبّع الدراسات السابقة التي تناولت غناء السَّامر ضعفاً في طريقة وصف الأداء، ونقصاً شمل عنصر الحوار والمبارزة والردود التي تسمع حيّة من قبل الفريقين أثناء جولات السَّامر، حيث اعتُمد على سرد الأبيات بشكل مُجمل، ما جعل من توضيح طريقة الأداء تفصيلياً منذ بدء التجمّع إلى فضّ حلقة السَّامر، وما يتخلّلها من ردود شعرية بين قائدي الفريقين، وإدراج النماذج الغنائية الحيّة المرفقة في البحث كمرجع هامّ لفهم ما يجري واقعاً في حلقة السامر، كما يجد الباحث ضعفاً وقصوراً في وصف خصائص السَّامر، من حيث الأغنية والأداء، ما استدعى الباحث توضيح هذه الخصائص في جزء خاصّ.

وان كَانْ بِـدَّكْ تْحَارِبْ وَسِّـعِ المِيْدان[3]
وِشْ عَلَّمَكْ عَ المَرَاجِلْ يـا رَدِيِّ الحِيْلْ
وِحْنَـا كْبَـارِ البَلَـدْ وِحْنَـا كَرَاسِيْهَا
وِبْلادْنَـا المِشَرْقَه وِحْنَـا الشَّبَابْ فِيهَا

مِيعَـادْ بِيْنِـيْ وِبِينَك طَلعَـةْ المِيـزَانْ
وِشْ عَلَّمَكْ عَ المَرَاجِـلْ والمَشِيْ بِاللِّيلْ
وِحْنَـا رْمَـاح القَنَـا اتْعَكَّـزَتْ فِيْهَا
وِانْ عَجْعَـجِ الحَرِبْ بِالبَـارُوْدْ نِحْمِيَهَا

الأصل والنشأة لغناء السامر

يرى الباحث حَمام أنّ السَّامر يحمل الموروثات الأساسية لصفات التهليل الديني القديم، إذ إنّ كلمة «تهليل» تدلّ على ترداد كلمات الترحيب مثل «هلا هلا»، كما أنّ معنى التلبية هو ترداد كلمة «لبّيك»، حيث أخذ التهليل عند الشعوب الساميّة[4] معنى الفرح، لا سيّما وأنّ السامر يغنّى في أيام الأفراح وحفلات الزواج، ولعلّ اسم السامر حديث بالنسبة للتهليل، فقد اختفى ارتباطه بالصفة الدينية الوثنية القديمة، واتّخذ من وظيفته الجديدة اسماً (غوانمة، 2008، 15).

من وجهة نظر أخرى استخلص الدرباشي (1996، 70 – 71) من خلال بحثه حول نشأة وأصل السامر في فلسطين، أنّ مصدره كان من العراق وليس كما يعتقده البعض أنّه من الأندلس

هـذي جراحـي طريّـا والدمـا تنضَح
قالـوا ونأخـذْ بثـارك قلـت ذا أقبَح
طرقـت بابَ الجنـا قالت مَـن الطارق
تبسَّمـت لاح لي مـن ثغرهـا بـارق

هذا ما يقوله ابن خلدون في المقدّمة، وهذه بعض النماذج الشعرية التي أوردها من نوع دو بيت، الذي هو أحد جنسي (كان وكان)، وبذلك نستطيع أن نلاحظ أنّ السامر الفلسطيني هو المفرد من (كان وكان)، لأنّه على نفس الوزن الموسيقي، وزن وموسيقى

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

يحتلّ الغناء القروي مكانة مرموقة بين قوالب الغناء الشعبي الفلسطيني[2]، من حيث الشيوع والانتشار والقبول الشعبي، ومن حيث المساحة الزمنية التي يُؤدّى فيها، وينضوي تحته غناء "السَّامر"، حيث يصل غناء جولة السَّامر الواحدة إلى ما يقرب الساعة والنصف، بالتناوب ما بين الفريقين المنتظمين على شكل صفّ متراصّ ومتماسك كلحمة واحدة، وهم يسحّجون ويتمايلون للأمام والخلف، وقد اعتمرت قلوبهم نشوة وطرباً في تحدّيهم وغنائهم للمقطع المتكرّر، كالأبيات الشعرية الآتية:

أو مصر، وقد أورد الدرباشي أدلّته على ذلك وبيّن كالآتي:

يقول ابن خلدون[5] «وكان لعامّة بغداد أيضا من الشعر يسمّونه الموالياّ، وتحته فنون كثيرة يسمّون منها: القوما، وكان وكان، ومنه المفرد، ومنه في بيتين ويسمّونه (دو بيت)، على الاختلافات المعتبرة عندهم في كلّ واحد منها، وغالباً ما كانت مزدوجة في "أربعة أغصان"، وتبعهم في ذلك أهل مصر القاهرة، وأتو فيها بالعجائب، وتبحّروا فيها في أساليب البلاغة بمقتضى لغتهم الحضرية، فجاؤوا بالغرائب، ورأيت في ديوان الصفي الحلّي[6] من كلامه «أنّ الموالياّ من بحر البسيط، وأنّه من مخترعات أهل واسط، وأنّ (كان وكان) فهو قافية واحدة وأوزان مختلفة في أشعاره»، وكذلك أورد أنّه من مخترعات البغداديين، وأنّ فيه كلاماً غير موزون، ويستزيد ابن خلدون قائلاً: ومن أعجب ما علق بحفظي قول شاعرهم:

وقاتلـي يـا أُخيّـا في الفـلا يمـرحْ
إللـي قَتلنـي يداويني يكـون أصلح
فقلـت مفتـون لا ناهـب ولا سـارقْ
رجعت حـيران في بحـرِ ادمعي غارقْ

(دو بيت)، وهو البحر البسيط، ومن هنا يمكن القول أنّ هذا اللون فنّ من فنوننا الشعبية الفلسطينية، نشأ في العراق، ثمّ استقرّ به المطاف في سيناء والجنوب الفلسطيني على حدّ سواء، واستطاع مع مرور الزمن أن يكتسب لونه وهويته الفلسطينية الحالية.

الانتشار والموقع الجغرافي لغناء السَّامر

تتّصف أرض فلسطين بالبساطة أوّلاً، والانفتاح الواضح على البحر المتوسّط ثانياً، كما تتميّز بسهولة تقسيمها من الناحية الطبوغرافية والتضريسية إلى ثلاثة أقاليم أو أشرطة طولانية رئيسة: هي: السهل الساحلي، والجبال، والهضاب، والغور الانهدامي. انتشر على جزء كبير من هذه التضاريس الثلاثة في وسط وجنوب فلسطين فولكلور السامر القروي، ليشمل جزءاً من السهل الساحلي الفلسطيني، كما في قرى أقضية يافا، والرملة، وغزة، وفي الجبال والهضاب شمل قرى أقضية رام الله، والقدس، والخليل، أمّا في الغور الانهدامي الشامل لقضائي القدس ونابلس، فقد انتشر به لون السامر البدوي (لازمة: هلا بيك يا ولد)، حيث وضّح الحسيني (2006، 162) أنّ هذا اللون موجود في غور الفارعة، الذي هو جزء من أراضي الجفتلك (هي المنطقة الممتدّة من عين الفارعة الواقعة شمال شرقي نابلس، إلى عوجة الكعيبني القريبة من أريحا جنوباً)، حيث تتّخذ قبائل الكعابنة والمساعيد وأبو نصير هذه الأراضي موطناً لها، وبالاعتماد على الكيّالي (1973، 412)، وبالعودة إلى التقسيم الصادر عن حكومة فلسطين عام (1945م)، فإنّنا نجد مناطق انتشار السامر تشكّل نسبة تقارب (25 %) من مساحة فلسطين.

تشارك المسلمون والمسيحيون فولكلور السامر، وهو في القرى المسيحية متشابهاً تماماً لما وجد في القرى المسلمة، من حيث الأداء، واللحن، والنصوص، إلا أنّ افتتاحية السامر مختلفة لاختلاف الدين، فنجدها تمدح النبي محمداً صلّى الله عليه وسلّم، أو تصف زيارة قبره عند المسلمين. أمّا عند المسيحيين فقد أوردت نفل (2010، 68) أنّها تحتوي على مديح النبي عيسى صلّى الله عليه وسلّم، أو مريم العذراء عليها السلام، وعند العودة إلى سرحان (1985) نرى في قرية الطيبة–رام الله، وكذلك عند اعبيد (2000) في قرية بيت ساحور–القدس، أمثلة حيّة على السَّامر في قرى مسيحية.

ابتداءً من شمال رام الله[7] حتّى أقصى جنوب فلسطين، راج في ليالي الأعراس غناء عُرف بسحجة «السَّامر»، وشمل قرى أقضية: رام الله، الرملة، يافا (الجنوب الشرقي)، القدس، الخليل وغزة، مع لفت الانتباه أنّ السَّامر الذي يتناوله هذا البحث ذو طابع قروي فلّاحي صرف، فلن نجد هذا اللون في تجمّعات البدو[8]، ولن نجده في المدن الرئيسة في أقضية انتشاره.

مفهوم وطقس غناء السامر

لغة: سَمَرَ فلانٌ، يَسْمُرُ سَمْراً وسُمُوْراً لم يَنَمْ وتَحَدَّثَ ليْلاً. وسامَرَهُ مُسَامَرَةً حَدَّثَهُ ليْلاً. والسَّامِرُ اسم فاعل من معنى الحديث ومجلس السُّمَّار. يقال أمسيت البارحة في سامر الحيّ أي في مجلس مُسَامَرَتِهم. والسَّامِرُ أيضاً اسم جمع بمعنى المُتَسَامِرِيْن (البستاني، جذر السين). سَمَرَ سَمْراً وسُمُوْراً أي لم يَنَم، أو تحدَّث مع أصحابه ليلاً، سامَرَ الرجل صاحبه أي جالسه وحدّثه ليلاً، السَّامِرُ هو اسم فاعل، السَّمْرُ هو الليل والحديث في الليل، السَّامِرَةُ هم القوم المُتَسامِرُوْن (المعتمد، جذر السين). السَّمَر: تحدث الجماعة بالليل، كما في قوله تعالى: ﴿مُسْتَكْبِرِينَ بِهِ سَامِرًا تَهْجُرُونَ﴾[9].

اصطلاحاً: نوع من الشعر يؤدَّى بطريقة جماعية بالتناوب بين فريقين، يصاحبه رقص بسيط وسحجة، ويقوده بدّاع أو اثنين[10].

يقوم السَّامر على مجموعة من الإجراءات المرتّبة والمتقنة التي يؤدّيها بعض الأشخاص، والتي تُقام أساساً لقيمتها الرمزية، التي يحدّدها تراث الجماعة المشتركة، وهي بذلك تشكّل طقساً هو جزء من الحفلة الشعبية الساهرة التي تقام في مناسبة العرس الشعبي، والسامر "نوع من شعر المواليّا الذي يؤدّى بطريقة جماعية، وبالتناوب بين فريقين، يقول أحدهما ويردّد الآخر، أو يهجو، أو يفتخر، ويردّ الآخرون بهجاء مضادّ أو تفاخر" (سرحان، 1977، 96). ينتمي هذا النمط من الغناء الذي يصاحبه شكلاً بسيطاً من الرقص إلى وسط وجنوب فلسطين، ومن أنواع الفنون التي قد تصاحب السامر: «رايحين انقول ارّيداه»، و«السرَّاية».

تؤدّى الأغاني في السَّامر بصورة جماعية بوجود (القاصُود)، ويسمّى أيضا: (البَدّاع)، أو (البَدّيع)، أو (القوّال)، أو (الحدّا)، أو (معمِّر السَّامر)، الذي يوجّه الصفّ للانتقال من بيت إلى آخر، وقد امتاز البدّاع بدوره المحوري الأساسي في الحفل[11]، وقيادته لفريقه ومشاركته لهم، كما اتّصف بصفات عديدة، منها: حفظه الواسع، وسرعة الردّ على الخصم، والخلوّ من العيوب؛ حتّى لا يصبح هدفاً سهلاً للخصم، ذو هندام جميل وأنيق، وحضور مسرحي لافت، فنراه يتمايل بجسده طرباً وسروراً ذات اليمين وذات الشمال، وكذلك فإنّ على القاصُود أن يتميّز بسرعة البديهة التي قد تفرض عليه إبداع بعض الأبيات الشعرية الغنائية بشكل فوري، من خلال ما يمليه عليه الموقف الدرامي للحدث، كما تميّز بمكانتة الاجتماعية الرفيعة في أغلب الأحيان، كأن يكون وجهاً لأحد العشائر أو الأفخاذ، والعشائرية صفة الجنوب الفلسطيني.

بعد انتهاء فترة الخطوبة، والتي كانت قبل سنة (1948م) تطول وتمتدّ، لتصل أحياناً إلى ثلاث سنوات تبعاً لموسم الحصاد، يتحدّد يوم العرس والمسمّى بيوم (الدُّخْلِه)، وتبدأ قبله بأيام ليالي السامر، والتي تسمّى غالباً بـ(التَّعْليله)، التي كانت قبل سنة (1948م) تحدّد بسبع أو ثلاث ليال، ويعلّق المزيّن (2012)، أمّا السبعة فقد أخذت من تقديس الآلهة الكنعانية السبعة الرئيسة[12]، وأمّا الثلاثة فهذه عادة مأخوذة من الثالوث الكنعاني المقدّس (أيل، أيلة، عليان بعل)، كما نرى أيضاً هذه المدّة بشكل واضح وجليّ في مدّة المآتم، وقد حدّث الباحث بعض الرجال عن استمرار ليالي السّامر من سبع ليال إلى خمس عشرة ليلة[13].

مع بدء ليلة العرس[14] التي كانت تبدأ دوماً في أول يوم من الأيام البيض، وهي ليالي (13، 14، 15) من كلّ شهر عربي، وبعد حلول المساء وتجمّع الحضور وتبادلهم للحديث وتناولهم للشاي، يصدح صوت أحدهم داعياً الرجال للوقوف بصفّ السامر، وحينها يبدأ الرجال بالاصطفاف على شكل صفّ مستوٍ، ويقدِّم البدّاعان الاثنان اللذان سيقودان السامر من قبل السامرين، ولا شكّ هنا أنّ أبرز بدّاعَين سيقدّمان بشكل عفوي لعلم الجميع بمهارتهما وقدرتهما على القيادة، ولم يرَوْ من وجود اختلاف في من يقدَّم للقيادة، ثمّ يقف الرجال بحيث يتّفق على قسمة الصفّ بشكل عفوي إلى قسمين اثنين دون التركيز على التساوي في العدد، حيث يتراوح عدد الصفّ بأكمله لما يقارب الأربعين رجلاً وشاباً، ولكلّ قسم قائد في أغلب الأحيان، وقد يكون للصفّ بأكمله قائد واحد. يقف القائدان بمنتصف الساحة أمام كلّ الصفّ، ولا يقتصران على الوقوف بل

يتحرّكان ذهاباً وإياباً كلّ بدّاع أمام فريقه، ثمّ يبدأ السامر معتمداً على السحجة، وتلاحم الأجساد كتفاً إلى كتف، ولا يصاحب السامر أيّ نوع من الآلات الموسيقية، على خلاف الأعراس في شمال ووسط فلسطين، حيث يبرز فيها: اليرغول، والمزمار، والطبل، والدف.

البناء الأدائي لغناء السَّامر

في نماذج السَّامر قد يحتوي الصفّ على بدّاع واحد فقط، أو بدّاعيْن اثنيْن، وللبدّاع في كلا الحالين دور منوط به، فنراه يتجوّل أمام صفّ السَّامر جيئة وذهاباً، ملقّناً الطرفين أبيات الشعر، أو ملقّناً فريقه في حال وجود البدّاعين، ولا يبتعد البدّاع عن الصفّ سوى مسافة تقلّ عن مترين اثنيْن.

بعد جهوزية الصفّ يبتدأ البدّاع القول وبنبرة قوية سريعة شطر البيت الأول، راسماً بسبّابته اليمنى من اليمين إلى اليسار خطّاً بالهواء من أوّل الصفّ إلى آخره إشارة للمقطع الجديد من الشعر، أمّا نبرة الصوت هذه فتتمّ دون أي لحن، أو مطمطة، أو تغنّ، وهي بذلك تلعب دور إعلام السامرين بشطر البيت بشكل واضح لا لبس فيه، فوظيفة البدّاع هي تلقين الشعر للسامرين، وزيادة الحماسة والمضيّ بأبيات الشعر.

من خلال تتبّع السَّامر من أوّله إلى منتهاه[15]، فإنّنا نلاحظ الاضطراب في عدد السَّحجات، وحركات القدميْن، وميْلان الجسد؛ تبعاً لشدّة الحماسة للبدّاع وفريقه في كلا الطرفيْن الخصميْن، وبذلك فإنّنا نستطيع تقسيم السَّحجات التي يؤدّيها أفراد الصفّ بشكل رئيس والبدّاع بصفته الثانوية إلى ثلاثة أقسام، ومن خلالها تتوضّح طريقة الأداء وفترات الفتور أو الحماسة. **تؤدّى هذه السحجات الآتية متسلسلة من غير فاصل بينها، وتشكّل مجتمعة طريقة أداء هذه السَّحجة:**

- **أولاً: مرحلة عدم السحجة**[16]. تتزامن مرحلة عدم السَّحجة

اكْسَبْ صَـــلاة النَّبيْ فَ أوَّل فْتُوحَ البَابْ
يـــا زَايْريـــن النَّبـــيْ يَلَّـــه عَليْـــه يَلّه
يـــا زَايريْنِ النَّبيْ إيْشْـــ وَصفْة احْجَارُو
يا حْبَـــابْ يُومِنْ عْلِمْنـــا فْرَاحْكُو جِينا

ثانيهما: تلازم فترات الفتور والاستراحة أثناء السَّامر، حيث يُقدم البدّاع القائد على تهدئة فريقه وإراحته لبعض الوقت قبل الانطلاق مرّة أخرى بحماسة وتحد جديدين، ويشترط هنا عدم التوقّف عن الغناء، وبالمثل فإنّ الفريق الآخر يتبع الفريق الأول، وتؤدّى السَّحجات كالسابق، لكنّ هذه السحجات جميعاً لا تدوم في أي حال أكثر من ثلاث دقائق على الأغلب.

أمّا كيفيّة أداء السَّحجة في هذه المرحلة، فإنّها تحتوي على التصفيق مرّتين فقط، وتؤدّى بوجهيْن اثنيْن:

1. سحجتيْن اثنتيْن وإرسال كلا اليديْن للأسفل، ثمّ سحجتيْن بنفس الكيفية.
2. سحجتيْن اثنتيْن، وإرسال اليد اليمنى فقط للأسفل مع بقاء اليد اليسرى بموضعها، ثمّ سحجتيْن بنفس الكيفية.

مع فترات الهدوء والفتور، وهي واضحة بفترتيْن اثنتيْن: أولاهما: في افتتاحية السَّامر، وفيها يبدأ الرجال بالاصطفاف، والتراصّ، والانتظام، والتلاحم، كتفاً إلى كتف حتى يكتمل العدد، ثمّ يلتزم الجميع بالغناء دون السحجة على الأغلب[17]، وترسل اليدين إلى الأسفل أو تطبق الكفّين مبسوطة الأصابع مع فركهما ببطء استعداداً للسحجة، وهذه هي الصفة الغالبة، ومع تراص الأجساد والأكتاف يتمايل الصفّ بأكمله كسنابل القمح يميناً وشمالاً، ويستمرّ الغناء. وثانيهما: في ختام السامر، حيث كان من المعتاد ختام سَمَر العرس بلون «رايحين نقول ارّيداه»، كما في قرى غرب الخليل وشرق غزّة، وهنا بعد الانتهاء من لون السامر فإنّ الانتقال إلى لون «رايحين نقول ارّيداه» لا يتمّ مباشرة، بل لا بدّ من تهيئة الصفّ ذهنياً ونفسياً للانتقال للّون الجديد، ومع انتهاء آخر شطر للسامر يعود الجميع لعدم السّحجة، وترسل اليدان إلى الأسفل أو يطبّق الكفّان، ويتمايل الصفّ، وبعد فترة قصيرة لا تتجاوز الدقيقة –لأنّ الصفّ مكتمل مسبقاً– تبدأ سحجة اللون الجديد، والتي تمتاز بقوّتها وسرعتها، وفي هذه الأثناء يتّسم الجميع بحالة صمت وترقّب لانطلاق وسماع صوت البدّاع بقوله: «رايحين نقول ارّيداه»، معلناً بدء اللون الجديد.

- **ثانياً: مرحلة السحجتين.** فيها تزداد الحماسة، ويتحفّز الجميع، ولهذه السَّحجة موضعان اثنان: أولاهما: تلي مرحلة عدم السَّحجة، وفيها ينتظم الجميع بالسَّحجة مرّتين، بواقع أربع جولات لشطر (صدر أو عجز) بيت الشعر الواحد، كالآتي:
  - سحجتين ثمّ إرسال اليدين للأسفل، أو اليد اليمنى فقط.
  - سحجتين ثمّ إرسال اليدين للأسفل، أو اليد اليمنى فقط.
  - سحجتين ثمّ إرسال اليدين للأسفل، أو اليد اليمنى فقط.
  - سحجتين ثمّ إرسال اليدين للأسفل، أو اليد اليمنى فقط.

  وتلازم هذه السَّحجات أبيات الافتتاح على نحو:

لُولا النَّبيْ مـــا انْبَنَى جامعْ ولا محْرابْ
وَاكْـــثَر سَلامـــيْ عَلى حجَّـــاجْ بِيْتَ الله
يـــا سعدْ مـــنْ رَاح لْبيت النَّبـــيْ وزارُو
مِنْ خُوفْ هَرْج العَتَبْ والـــدَّرَبْ تِرْمِيَنا

- **ثالثاً: مرحلة السَّحجات الأربعة.** بعد انحسار فترة الهدوء المتشكّلة من المرحلتيْن السابقتيْن، تبدأ الحماسة تدبّ في عروق السامرين، ويقود كلّ بدّاع فريقه للنصر والفخر، فيزداد إيقاع السَّحجة بزيادة عدد السَّحجات، ويعزّز هذا التحوّل حركات البدّاع الحماسية التي تلهب فريقه المتحفّز، ليشعل هذا الحماسة بالفريق الآخر وبدّاعه، وهنا ينتقل السامرون من سحجتيْن إلى أربعة، ويهيج الجميع بالتصفيق والانحناء، وتحريك القدم اليسرى أحياناً، ولا يكتفي السامرون بإرسال اليد اليمنى كالسابق، بل ترسل كلتا اليدين للأسفل قبل ضمّهما إلى الصدر، ثمّ تعود السَّحجة من جديد، ليستمرّ الوقع بذلك إلى أن تعود مرحلة السَّحجتين السابقة، **وتؤدّى السَّحجات هنا بواقع جولتيْن اثنتيْن لكل شطر بيت كالآتي:**
  - أربع سحجات ثمّ إرسال اليدين للأسفل.
  - أربع سحجات ثمّ إرسال اليدين للأسفل.

مع هذه السَّحجات الأربعة قد يرفع المحترفون القدم اليسرى ممدودة أو مثنيّة أحياناً خلال التصفيق، إلّا أنّ ثبات القدمين هو الأغلب، ويتزامن مع الإرسال انحناءة قليلة للأمام، ثمّ يتلوها ضمّ اليدين على الصدر، ومع الضمّ ميلان الجسم للخلف، أمّا صفة ضمّ اليدين على الصدر فتقع بثلاث صور، أولهما: توضع راحة الكفّ اليمنى فوق معصم اليسرى، تحت الثديين بما يشبه موضعها أثناء قراءة الفاتحة في الصلاة، أمّا ثانيهما: توضع راحة الكفّ اليمنى فوق الكفّ اليسرى، أسفل النحر، وثالثهما: تجمع اليدين بالقرب من بعضهما البعض على الصدر، مقبوضة الأصابع.

عناصر أداء غناء السَّامر

بعد تتبّعنا لحركة السامرين، فإنّنا نستطيع أن نميّز وبوضوح دوريْن اثنيْن يشكّلان معاً حلقة السامر:

♦ **أولهما**: (القاصُود)، أو (البَدّاع)، أو (القوّال)، أو (الحَدّا)، أو (معمِّر السامر)، وكلّها تسميات شعبية مختلفة للقائد في ساحة السَّامر، وهو الأكثر حفظاً ودراية وبداهة، يقود السّامر مع فريقه الموالي له، إذا كان السّامر ذو شقّيْن اثنيْن، أو يقوده بأكمله إنْ كان ذو شقّ واحد فقط، نراه ملهماً لحركات السّامر جميعها، يزهو جيئة وذهاباً أمام صفّ فريقه، دابّاً في قلوبهم الحماسة والنشوة في الأداء.

♦ **ثانيهما**: (الرَّدِّيدة) وهم من يقفون بصفّ السّامر من كلا الفريقين، وتظهر هنا فئتان اثنتان من الرّدّيدة، أوّلهما: الرجال الكبار في السنّ الذين شهدوا الكثير من الأعراس، ومارسوا فيها الغناء لمرّات عديدة، فتراهم يحفظون كلّ الأبيات أو معظمها، وبمجرّد سماع هؤلاء أوّل الكلمات فإنّ البقيّة من النصّ الشعري سيغنّى من قبلهم بيسر وسهولة، ونراهم يمتازون أيضاً عن الصنف الثاني من الردّيدة بأنّهم يؤدّون الإيقاع الغنائي بمهارة عالية، دون كسر في الميزان الموسيقي مهما كانت الكلمات، وبتناسق كبير مع بقية المجموعة الواقفة في الصفّ، ويؤدّون رقصة السَّامر مع ما يصاحبها من تصفيق وحركات بكلّ مهارة وجمال، ثانيهما: الجيل الشابّ الذي لم يعهد المشاركة في الأعراس، أو ربّما شارك ببضع منها، وعادة يقف هؤلاء في آخر صفّ السامر من ناحية اليسار، وهم أقلّ دراية وحفظاً، وأقلّ مهارة في أداء الحركات والرقص من الصنف الثاني.

أمّا (الحاشي) وهو دور لفتاة تخرج وترقص أمام السامرين، فقد أخذ ينحسر شيئاً فشيئاً، وأصبح ظهور الحاشي في السّامر أمراً نادراً، ومردّ ذلك أنّ اختلاط أكثر من عشيرة لم يعد يسمح بظهور المرأة الحاشي أمام الرجال، فقد كانت ترقص في سامر مخصّص بفرح عشيرتها فحسب (الموسوعة الفلسطينية، 1990، مج4، 718)، فكيف هذا في الشتات الفلسطيني بعد (1948 – 1967م)، والكلام هنا عن الفتاة الحاشي في سامر البدو، أمّا القرى الواقعة في أقضية: الخليل، وغزة، والقدس، ورام الله، والرملة، ويافا، وهي القرى الريفية، فلم يعهد فيها لدور الحاشي للمرأة، بل كان يقوم به في بعض المناطق رجل أحياناً[18]، بعد تنكره بعباءة سوداء تغطّيه، ليرقص أمام السامرين مقلّداً الحاشي الفتاة، ولم يصل الباحث خبراً يؤكّد وجود الفتاة الحاشي بإحدى هذه القرى.

في معرض وصف جولات أشعار السَّامر فإنّها غالباً ما تبدأ بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم ومدحه، ثمّ الترحيب بالضيوف وأهل العريس والعروس والحضور، ثمّ ترديد أبيات حول الكرم والجود، وما تأصّل من عادات يفتخر بها، بعدها تبدأ جولات الكرّ والفرّ بين البدّاعَين، فيبدأ كلّ بدّاع بمدح النفس، ثمّ ينتقل إلى هجاء الخصم، ليردّ الطرف الآخر عليه بنفس الطريقة والحدّية، وهكذا يستمرّ السِّجال إلى أن يصل إلى الذروة، لتعود المياه في آخر السامر لصفائها من جديد، ثمّ يختتم أحد البدّاعين حفلة السّامر بأشعار تمنّي الخير والبركة بقدوم العروس، وشكر وتهنئة للمضيف على حفاوته، وللضيوف على حضورهم ومشاركتهم في العرس.

مضمون غناء السَّامر

كما الشعر العربي الفصيح اتّسعت أشعار السامر الشعبية، حتى شملت مضامين الشعر من العصر الجاهلي إلى الحديث، فتناولت موضوعات: الغزل، والمدح، والذمّ، والمعتقد الديني، كما سجّلت حكمة الأجداد، ودوّنت المواقف العامّة والخاصّة، إلا أنّها خلت من الأسطورة[19] والخرافة، **وإليك أهمّ مضامين أشعار السّامر، ملحقاً بها نماذج شعرية.**

الغزل:

بالْعـيْن وانْـكْ طَويْله وطُوْلْكـيْ نَايفْ — مثْل عُود الخيزَرَانـه[20] طُولْكـيْ نايفْ
لا يَكْحَل العـيْن شَعَـرَكْ ويْـنْ رَبِّيْتُو — فَ وَسْطْ بِسْتَـانْ لَا اطْعَمْتُو وَلا اسْقِيْتُو

المدح والثناء:

بيْت لمْفَرِّحْ سَرَايـا ومقْعَد البَاشَاتْ[21] — فيه الخَـدَمْ واقْفه يا عَبـدْ وَدِّيْ وهَاتْ
يـا بَيِّ "مْحَمَّـدْ" مْوَقَّفْ لَلْغَنَـمْ ذَبَّاحْ — مِيِّه وَاربْعِينْ خُوْصَـه ومَا لَقِينَا سْلاحْ

الذم والهجاء:

السِّيـفْ بَطَّـالْ ولّيْ نَابْلُـوْ بَطَّـالْ — وشْ عَلَّمَـكْ عَ المَرَاجِلْ يـا رَدِيِّ الخَالْ
مَسِّيْـكْ بِالخَـيْرْ يَلِّـيْ مُوْنْتَـكْ قُطِّيْنْ — لابِسْ فْرَنْجِـيْ ومِدَّاينْ قَمِيصَـكْ دِيْنْ

المعتقد الديني:

كان المعتقد الديني الإسلامي واضحاً في أشعار افتتاحية السَّامر، فظهرت جليّاً بالحثّ على الصلاة على النبي محمد صلى الله عليه وسلم، كونها عبادة مفروضة على المسلمين عملاً بقوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيماً﴾[22]، وهي أيضاً تشريف للنبي محمد صلى الله عليه وسلم، وأيضاً كان لزيارة قبر النبي مكانة عظيمة في النفوس، وما زيارة قبر النبي في أشعار السَّامر إلا رمزاً لفريضتي الحجّ والعمرة، ومن أشعار افتتاحية السامر:

صَلُّوا بْنَا عَ النَّبِـــيْ فَ اَوَّل فْتُوحَ البَابْ
يـــا زَايْرِينْ النَّبِيْ وشْـــ وَصفْة احْجَارُوْ
أَوَّلْ كَلامِـــيْ بْنِطْلَـــعْ بْذِكْـــرِ النَّبِـــيْ

لُومَا النَّبِيْ ما انْتَصَبْ جَامِعْ ولا محْرَابْ
يا سعـــدْ مـــنْ راحْ لْبِيت النَّبِـــيْ وْزارُ
وبْشِفاعْـــةِ مْحَمَّـــدْ وبْجِـــيْرةْ عَلِي[23]

كما تؤكّد الباحثة نفل (2010، 68) أنّ هذا المعتقد الديني كان واضحاً أيضاً في افتتاحية السَّامر في بعض القرى المسيحية[24]، فمجّدوا ومدحوا نبي الله عيسى وأمّه مريم العذراء عليهما السلام، إلا أنّه لم يقع بين يدي الباحث افتتاحية من هذا النوع للقرى المسيحية في وسط وجنوب فلسطين، على الرغم من وجود كمّ لا بأس به من نصوص قرى مسيحية كنصوص قريتي: الطيّبة وبيت ساحور.

الحسرة والندامة ولوم النفس:

وَالله يَـا عِـــيْن لَحْرِقْ رِمشْكِـــيْ بِالنَّـارْ
يـا عِـــيْن يـــا رَايْقَـــه والدِّمـــعْ وَدَّرْتِيه

يَلِّيْ هَوِيتِيْ الـــرَّدِيْ والطَّيبـــين كْثَـــارْ
يـــا مـــا بَكِيتِيْ عَلـــى الطَّيِّبْ ولَا نُلْتِيه

الحكمة:

عِـــزّ الرَّفَـــقْ وَاحَـــدْ وبالكَثِـــيْر اثْنِـــيْن
والبَكْـــرَج الّيْ انْتَصَـــبْ رَنِّـــتْ فَنَاجِينُو

أوْعَـــى تْرافِـــقْ ثَلاثة يا كَحِيـــل العِينْ
رَجْـــلٍ بَـــلا عِزْوتُـــو بَطْلـــتْ مَرَاجِيْلُـــو

الفخر والمبارزة:

وانْ كان بِدّكْ تْحـــارِبْ وَسِّع المِيْدانْ[25]
وِشْ عَلَّمَـــكْ عَ المَرَاجِلْ يـــا رَدِيّ الحِيْلْ
وِحْنـــا كْبـــار البَلَـــدْ وحْنـــا كَرَاسِيْها
وبْلادْنـــا المِشَرْقِه وِحْنـــا الشَّبابْ فِيها

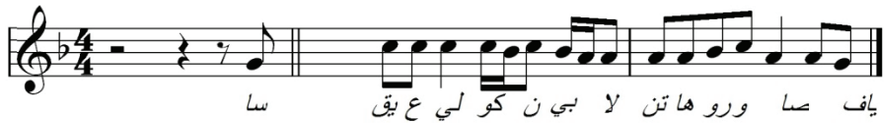
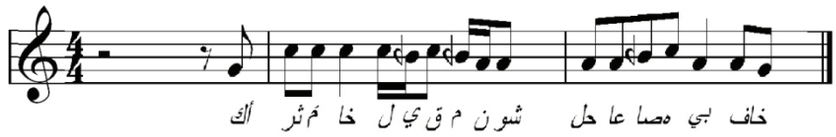
ميعـــادْ بِينِـــيْ وبِينَكْ طَلْعـــة المِيزَانْ
وِشْ عَلَّمَكْ عَ المَرَاجِـــلْ والمَشِيْ باللِّيلْ
وِحْنـــا رْمـــاح القَنَـــا اتْعَكَّـــزْتْ فِيها
وانْ عَجْعَـــجِ الحَرِبْ بِالبَـــارُودْ نِحْمِيها

خصائص غناء السَّامر

يمتاز السَّامر عن غيره من ألوان الفولكلور بخصائص عديدة نستطيع أن نجملها ونختزلها بقسميْن اثنيْن، من حيث كلمات أشعار السَّامر (الأغنية)، وطريقة أداء هذه الأشعار وما يصاحبها من طقوس.

♦ **أولاً: خصائص الأغنية**

- **الفولكلورية الشعرية:** تغلب هذه الخاصية على أشعار السَّامر، كما في الافتتاحيات التي تبدأ بالصلاة على النبي محمد صلى الله عليه وسلم، والترحاب، والكرم، والجود وغيرها، كما في الشجاعة، والحكمة، والحبّ، أمّا ما يقع من شعر الحوادث فهو طارئ على غير العادة، ولا يلقى انتشاراً واسعاً، بل قد يقتصر على المناسبة التي قيل فيها، أو على أهل القرية التي نظمت بها أشعاره.

- **رتابة اللحن الإيقاع:** نجد أنّ إيقاع أداء الأبيات الشعرية ذو طابع واحد منذ البدء إلى الختام، ويؤدّى بفترات زمنية متساوية، وبمقام موسيقي لا يتغيّر، يغنّى هذا اللون وفقاً للآتي:
المقام الموسيقي: بياتي – لا، والضرب الإيقاعي: لف.

سَايِقْ عَلِيْكُوا النَّبِـــيْ لا تِنْهَرُو الصَّيَّافْ أَكْـــثَرْ مَخَالِيْقْ مِنْ شُـــوْحِ العَصَا بِخَافْ

مدّونة موسيقية: السامر[26]

إنّ مؤرّخي الأدب العربي لا يعرفون حقّاً من أين جاءت بحور الشعر العربي الفصيح، أو من أين نبعت أصولها، فقد عرفها الشعراء بالسليقة، ولم يعرفوها بنوع تفعيلاتها، حتى قام الخليل بن أحمد الفراهيدي[27] بدراسة بحور الشعر المختلفة، وأعطاها أسماءها الحالية، وصنّفها وفقاً لعدد من التفاعيل. كان لشعر السَّامر كغيره من الأشعار نصيبه من التفاعيل، ولا بدّ من توضيح بعض الملابسات التي قد تصادف القارئ أو المهتمّ بهذا اللون، فقد أوضح البرغوثي (1979م) مسألة الخلط بين العامي والفصيح، والاختلاف في التفعيلة الشعرية في النصّ الواحد، فالعرب قبيل البدء بغناء الأغنية الشعبية العامية لا بدّ وأن يكونوا قد استمروا لوقت ما في غناء القصائد الفصيحة بصورة مختلّة التفعيلة الشعرية قليلاً أو كثيراً، وقد كان هذا اللون من القصائد رائجاً، كقصائد: الزير سالم، وعنترة، وأبي زيد الهلالي وغيرها، ومع مضيّ الوقت صاروا يؤلّفون أغانيَ شعبية 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. وبالعودة لتوضيح الملابسات التي قد تصاحب التناقض بتفعيلة البحور لنفس النصوص، فقد علّل البرغوثي ذلك بأنّ الميل العام لدى المغنّيين الشعبيين هو أن يمدّوا أصواتهم بالغناء، وهذا ما يؤثّر على المقاطع القصيرة في الأغنية، ويحوّلها إلى مقاطع طويلة، لتصبح الكسرة معادلة للياء، والفتحة معادلة للألف، والضمّة معادلة للواو، وإليك توضيح ذلك بالمثال الآتي:

(أَوَّل كَلامِي بَصَلِّي عَ النَّبِي الهَادي)، إذا قطّعنا هذا الشطر كما يقرأ خارج الأداء الغنائي فإنّه يظهر كالآتي:

أَوَّل كَلا	مِي بَصَلْ	لي عَ النَّبي ال	هَادي
– – ب –	– ب –	– – ب –	– –
مُسْتَفعِلُنْ	فَاعِلُنْ	مُسْتَفعِلُنْ	فاعِلْ

لكننا نرى تغيّراً يطرأ على هذا الشطر عندما يبدأ المغنّون سامرهم، فهم يغنّون السَّامر بلحن مسترخ ممدود، **وبذلك سيصبح على هذه الصورة:**

أَوَّل كاَلا	مِي بَاصَلْ	لي عَا النَّابي ال	هَادي
– – – –	– – –	– – – –	– –
مُسْتَفعِيلُنْ	فَاعِيلُنْ	مُسْتَفعِيلُنْ	فاعِلْ

لذلك عندما يعزو سرحان (1968، 208) البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل) لأشعار السَّامر فإنّه يعزوها كما تلفظ خارج النص الأدائي:

أَوَّل كلا	مِي بَصَلْي	عَ النَّبـــي	الهَادي
– – ب –	– ب –	– – ب –	– –
لا تطلعن	ع الســـلا	لم والهـــوا	غر بي
– – ب –	– ب –	– – ب –	– –
لا تطلعن	ع الســـلا	لم تجرحـــن	قلبـــي
– – ب –	– ب –	– – ب –	– –

وأخيراً يجدر بنا أن نذكّر بأنّ القاعدة التي يسير عليها المغنّون الشعبيون، هي أن يفصلوا كلمات الأغنية لتطابق الإيقاع الموروث، ولذلك فإنهم يطوّلون لفظهم أو يقصّرونه أو يختصرونه، وذلك لجعل الكلمة التي تغنّى منسجمة مع الإيقاع– وهم لا يعرفون أنّ بحر أغنية السَّامر هو البحر البسيط–، لكنّهم عندما يغنّون السَّامر لن يتمكّنوا من الحفاظ على التفعيلة للبحر البسيط، بل سينسجمون مع اللحن والإيقاع الموروث عنوة عنهم، لذلك فإنّ المغنّي الشعبي سيكيّف النصّ لجعله منسجماً مع إيقاع الأغنية، بغض النظر عن طول الكلمة أو قصرها، فنرى مثلاً أنّهم استعملوا اسم (بُو علي) المكوّن من ثلاثة مقاطع (– ب–) في النصّ الشعبي، ولأنّ الدارج بالأغاني الفولكلورية هو تبديل الاسم (النص) دون تغيير اللحن ليتوافق مع الحدث، فإنّ المغنّي يقوم باختصار الاسم الطويل إلى ثلاثة مقاطع ليغنّى بنفس الوزن السابق، كالآتي: (أبُو ابراهيم: بُبراهِم) ليصبح ثلاثة مقاطع (–––)، وأيضاً (يا إسماعيل: يسْماعِل)، وبذلك ينسجم النصّ مع اللحن والإيقاع (البرغوثي، 1979)، أو يقوم المغنّي بإطالته كما في (يا يزن: يا يا زنْ)، ليصبح أيضاً ثلاثة مقاطع، ويكثر هذا في أشعار «الريداه».

– **تغيّر مخارج الحروف.** مع بدء السّامر تنطق بعض الحروف بطريقة غريبة غير مألوفة للهجة العامية في مناطق انتشار السّامر، فنجد تغيّراً في طريقة نطق الحروف الممدودة، وما يصاحبها أيضاً من إصدار أصوات غير مألوفة، فنرى مثلاً تغيّر حرف الألف الممدودة إلى واو[28]، ونراهم أيضا يفخّمون حرف الألف من غير قاعدة تحكم ذلك سوى المحاكاة والتكرار الفولكلوري. يوضّح الباحث حمام ذلك "يدهشنا أن نرى المغنّيين يغيّرون طبيعة أصواتهم حال ابتدائهم بالغناء، وتتحوّل لهجتهم إلى لهجة أخرى غير معهودة في كلامهم العادي بشيء من امتلاء الفمّ بالكلمة، كما تتغيّر الأبيات إلى لهجة غير مفهومة، وكأنّهم ينتقلون إلى عالم آخر سحيق، إلى عالم السّامر والتهليل الغابر، حيث كانت الكلمة تتّحد مع الفكرة الدينية المتمثّلة بالتهليل الديني، ويتحرّكون برقص ينقلهم إلى حالة التعبّد للإله، فينسون أنفسهم وما حولهم، كما تتلاشى شخصية المتصوّف الراقص في الذات الإلهية، وتظهر بدائية الرقص التي فيها دعوة إلى الخصب والسعة والبسط، كما يدلّ على ذلك معنى كلمة "دحّية" في قواميس اللغة العربية" (غوانمة، 2008، 15).

– **الاقتباس من اللهجة البدوية.** عاش القرويّون الفلسطينيون جنباً إلى جنب مع البدو، إذ إنّ مضارب البدو والقرى المتحوّلة عن مضارب البدو مبثوثة في كلّ مكان من فلسطين، لذلك تشارك هذا المجتمع القروي الزراعي مع البدو بعض العادات والتقاليد وأسلوب الحياة، فهناك المضافات، وتداول الأشعار، وحياة الفراغ بعد مواسم الحصاد في الشتاء، والبعد عن السياسة، والانعزال عن حياة المدينة، والتغنّي بالكرم، والجود، والعفّة، والشرف، والرجولة، والفروسية، وغيرها، ولهذه الأسباب نجد بعض الألفاظ البدوية التي لا تستعمل في اللهجة القروية في الحياة اليومية، فهي موجودة فقط في أشعار السّامر. لا شكّ أنّ للشعر البدوي النبطي المتناقل بين القرى أثراً فاعلاً بذلك، فحفظ هذه الأشعار العديدة من الفلاحين وترديدها في الحقول والدواوين ترك بصمة واضحة بأشعار السّامر، من حيث اقتباس بعض هذه الكلمات، على نحو: يُوْمِن، عَيّا، امْشُوْم، هَرْج، زمِل، شناف، لَنّي، هِجِن، مِتْعَنّي، زادَك...، وغيرها من الألفاظ البدوية المستساغة عند بعض القرويين في أشعارهم.

– **اجتزاء النصوص الشعرية وضعف بنية القصيدة.** السَّامر ليس قصيدة لها بداية ونهاية، وليس منظومة شعرية تحفظ أبياتها مرتّبة، بل أشعاره مجموعة ردود مجتزأة ومقتبسة من عشرات الردود والمناسبات السابقة، تصدر عن بدّاعيْن اثنيْن، يبدأ أحدهما ببيْت شعر، ويردّ عليه البدّاع الآخر بما يناسبه دون أي التزام وبارتجال عفوي، لذلك فإنّك إن استمعت لأشعار في عرس ما، فإنّك لن تستمع لقصيدة أو منظومة، بل ستستمع لمواجهة بين اثنيْن يتفاخران، أو يتغازلان، أو يذمّان بعضهما البعض على سبيل النكتة والمزاح.

♦ **ثانيهما: خصائص الأداء**

– **السحجة.** يلازم أداء السَّامر السّحجة أثناء التغنّي بالأشعار– كما وضّح سابقاً– لإضفاء الحماسة والتشويق، وللمحافظة على الرّتابة والإيقاع في الغناء، مع ما يصاحبه من الانحناء والحركة، والتنبيه على الاضطراب في عدد السّحجات، حيث تبدأ من غير سحجة ثم بسحجتيْن، وبعدها تصبح أربع سحجات.

– **الاضطراب في مرّات تكرار الأشعار.** إنّ عدد المرّات المكرّرة للصدر أو العجز في بيت الشعر الواحد غير ثابت، فقد يكرّر الجزء الأول مرّتيْن أو ثلاثة أو أربعة قبل الانتقال للجزء الثاني، وقد يكتفي البدّاع بتكرار الجزء الثاني لمرّة واحدة فقط، أو يكمل مرّتيْن أو ثلاثة أو أربعة قبل الانتقال لبيت شعر جديد، وهنا فإنّ البدّاع وحده فقط من يحدّد مرّات التكرار.

– **الحماسة.** إنّ احتواء السّامر على بدّاعيْن اثنيْن متنافسيْن جعل أداء السامر من أوّله إلى منتهاه يمتاز بالتحدي، والحماسة، وعدم الرتابة الشعرية، على خلاف الألوان الأخرى من الحفلات التي تحتوي على بدّاع واحد فقط، حيث يكون فيها البدّاع راوياً للحدث، وليس صانعاً له كما في السامر.

نماذج للحوار والمبارزة

اختار الباحث من منطقة غرب الخليل– شرق غزة، نماذج للحوار بين طرفي السّامر لإيضاح البدء والختام، علّها تساعد على الفهم وتصوّر الموقف والمبارزة بشكل جليّ، ومن هذه النماذج نماذج حيّة من أعراس بمنتصف السبعينيات وآخر القرن العشرين. إن التكرار الذي تجده في نصوص النماذج الغنائية التالية هو تكرار فولكلوري حيّ، تسمعه وتعيشه في أثناء جولة السامر، لذلك لا يمكن اختصاره فهو بمثابة (كتالوج) حيّ ونابض للحدث الذي يجري بين الفريقيْن، فمن غير الممكن فهم طريقة الغناء والتبادل دون نقل ما يجري واقعاً على ألسنة السامرين، فضرورة التكرار هنا هي ضرورة لخلق وعي بكيفية الأداء في جولة السّامر، وورودها في هذا البحث هو تصويب للمسار الذي انتهج في الدراسات السابقة، والذي جعل من النصوص المجملة للسّامر نماذج تمثّله، وهذا ما يوقع القارئ في ضبابية تصوّر وفهم النصوص المغنّاة أثناء حفل السمَر.

يحتوي صفّ السّامر على بدّاعيْن اثنيْن في أغلب مناطق انتشار السامر في فلسطين، حيث يقود كلّ بدّاع فريقه لمواجهة البدّاع والفريق الآخر، يبدأ البدّاع الحفل بالصلاة على النبي، صلى الله عليه وسلم، ثمّ يرحّب بالضيوف، ثمّ يبدأ التناظر بين الطرفيْن المتقابليْن، وهنا «يرتفع الصوت بشدّة، ويهيج المتناظرون، وينحنون إلى الأرض وهم يصفّقون بعنف وكأنّهم يتبارزون في مشهد يذكر بالمبارزات القبليّة وحروب الصفوف المتراصّة» (الموسوعة الفلسطينية، ق2،ج4، 1990، 730).

الفريق الأول: بــدَّي اَعرْفَكْ يَلِّي بتْقُــول وتْغَنِّي إنْتَ قَليلْ مِعرْفه ولاَّ غَشيمْ عَنِّــيْ

الفريق الثاني: بدَّيْ اَعرْفــكْ يَلِّيْ ف الكَلامْ شَاطرْ يَلِّي قَعدْتَكْ بالحَمُوله تـجسرْ الخَاطرْ

ومع أنّ هذه المناظرات قد تحتدم لتصل إلى تبادل الشتائم المقذعة أحياناً، فإنّ المتناظرين يعودان أخيراً إلى الوئام، وفي مقابلة أخرى من مقابلات التحدي:

الفريق الأول: وان كَانْ بدَّكْ تْحَاربْ وَسِّع الميْدانْ ميعــادْ بيْنِيْ وبينَك طَلعةْ الميـزانْ

الفريق الثاني: وشْ عَلَّمَكْ عَ المرَاجِلْ يا رَدِيّ الحيْلْ وشْ عَلَّمَكْ عَ المرَاجِلْ والمَشيْ باللِّيلْ

الفريق الأول: وحْنَا كْبَــار البلَدْ وحْنَا كَرَاسيْها وحْنــا رْمَــاح القَنَا اتْعَكَّزْتْ فيْها

الفريق الثاني: وبْلادْنَا المشرْقه وحْنَا الشَّبابْ فيها وانْ عَجْعَجِ الحَربْ بالبَارُوْدْ نحْميَها

ويتذكّران أنّهما يسلّيان جمهوراً في مناسبة عرس (الموسوعة الفلسطينية، ق2،ج4، 1990). ولبيان كيفية سير الأحداث، إليك التوضيح بأكثر من حادثة.

أنموذج رقم(1)[29]

الفريق الأول: يا طيْرْ يَلِّيْ عَلَىْ كبْد السَّمَا وبتْحُوْمْ

الفريق الثاني: يا طيْرْ يَلِّيْ عَلَىْ كبْد السَّمَا وبتْحُوْمْ

الفريق الأول: يا طيْرْ يَلِّيْ عَلَىْ كبْد السَّمَا وبتْحُوْمْ

الفريق الثاني: يا طيْرْ يَلِّيْ عَلَىْ كبْد السَّمَا وبتْحُوْمْ

الفريق الأول: يا طيْرْ يَلِّيْ عَلَىْ كبْد السَّمَا وبتْحُوْمْ

الفريق الثاني: يا طيْرْ يَلِّيْ عَلَىْ كبْد السَّمَا وبتْحُوْمْ

الفريق الأول: ما جبتْ يا طيْرْ منْ عندْ لمْليح عْلُومْ

الفريق الثاني: يا طيْرْ يَلِّيْ عَلَىْ كبْد السَّمَا وبتْحُوْمْ

الفريق الأول: ما جبتْ يا طير منْ عندْ لمْليحْ عْلُومْ

الفريق الثاني: وَالله يا طــيرْ لَكَسَّــرْ جَنَاحينَكْ

الفريق الأول: والله يا طــيرْ لَكَسَّــرْ جَنَاحينَكْ

الفريق الثاني: والله يا طــيرْ لَكَسَّــرْ جَنَاحينَكْ

الفريق الأول: والله يا طــيرْ لَكَسَّــرْ جَنَاحينَكْ

الفريق الثاني: يَلِّيْ لَمَحْت الْمَليحْ ف طَرفْ عينَكْ

الفريق الأول: والله يا طــيرْ لَكَسَّــرْ جَناحينكْ

الفريق الثاني: يَلِّي لَمَحْت الْمَليحْ ف طَرَفْ عينَكْ

الفريق الأول: يَمّ لزْغَــيّرْ مْبَــارَكْ مــا عملْتيلُو

الفريق الثاني: يَمّ لزْغَــيّرْ مْبــارَكْ مــا عملْتيلُو

الفريق الأول: يَمّ لزْغَــيّرْ مْبَــارَكْ مــا عملْتيلُو

الفريق الثاني: يَمّ لزْغَــيّرْ مْبَــارَكْ مــا عملْتيلُو

الفريق الأول: جُوخَه جَديده وبنتْ كْرامْ جبْتيلُو

الفريق الثاني: سايقْ عَليْكُو النَّبيْ لا تطلْعُو الشِّيْنه

الفريق الأول: سايقْ عَليْكُو النَّبيْ لا تطلْعُو الشِّيْنه

الفريق الثاني: سايقْ عَليْكُو النَّبيْ لا تطلْعُو الشِّيْنه

الفريق الأول: سايقْ عَليْكُو النَّبيْ لا تطلْعُو الشِّيْنه

الفريق الثاني: لا تطلْعُو الاَّ البَهيْ وارْقيبْتُو الزِّيْنه

الفريق الأول: سايقْ عَليْكُو النَّبيْ لا تطلْعُو الشِّيْنه

الفريق الثاني: لا تطلْعُو الاَّ البَهيْ وارْقيبْتُو الزِّيْنه

الفريق الأول: سَايقْ عَليْكُو النَّبيْ لا تنْهَرُو الصَّيَّافْ

الفريق الثاني: فْايَّصْلا وُرُهَنْدِلا يْ بنَّلا وكُيْلِعَقْ ياسَد

الفريق الأول: سَايقْ عَليْكُو النَّبيْ لا تنْهَرُو الصَّيَّافْ

الفريق الثاني: سَايقْ عَليْكُو النَّبيْ لا تنْهَرُو الصَّيَّافْ

الفريق الأول: سَايقْ عَليْكُو النَّبيْ لا تنْهَرُو الصَّيَّافْ

الفريق الثاني: سَايقْ عَليْكُو النَّبيْ لا تنْهَرُو الصَّيَّافْ

الفريق الأول: أَكْثَر مَخاليقْ منْ شُوح العَصا بخافْ

الفريق الثاني: سَايقْ عَليْكُو النَّبيْ لا تنْهَرُو الصَّيَّافْ

الفريق الأول: سَايقْ عَليْكُو النَّبيْ لا تنْهَرُو الصَّيَّافْ

الفريق الثاني: سَايقْ عَليْكُو النَّبيْ لا تنْهَرُو الصَّيَّافْ

لو تتبّعنا عدد أبيات الشعر كاملة لوجدناها خمسة أبيات فقط، ولكنّ تكرارها يطيل بعمرها أثناء حفل السامر، مما يقلّل من كمّية الشعر المتناقلة عبر الزمن، وممّا يقدّس فولكلورية هذا اللون الغنائي.

أنموذج رقم (2)[30]

الفريق الأول: بــدَّيْ اعرْفَــكْ يَلِّــيْ بتْقُــولْ وتْغَنِّيْ

الفريق الثاني: بــدَّيْ اعرْفَــكْ يَلِّــيْ بتْقُــولْ وتْغَنِّيْ

الفريق الأول: بــدَّيْ اعرْفَــكْ يَلِّــيْ بتْقُــولْ وتْغَنِّيْ

الفريق الثاني: بــدَّيْ اعرْفَــكْ يَلِّــيْ بتْقُــولْ وتْغَنِّيْ

الفريق الأول: وانْــت قَليْلْ معرْفــه ولاَ غَشيمْ عَنِّــيْ

الفريق الثاني: بــدَّيْ اعرْفَــكْ يَلِّــيْ بتْقُــولْ وتْغَنِّيْ

الفريق الأول: وانْــت قَليْلْ معرْفــه ولاَ غَشيمْ عَنِّــيْ

الفريق الثاني: بــدَّيْ اعرْفَكْ يَلِّــيْ ف الــكَلامْ شَاطرْ

الفريق الأول: بــدَّيْ اعرْفَكْ يَلِّــيْ ف الــكَلامْ شَاطرْ

الفريق الثاني: بــدَّيْ اعرْفَكْ يَلِّــيْ ف الــكَلامْ شَاطرْ

الفريق الأول: بــدَّيْ اعرْفَكْ يَلِّــيْ ف الــكَلامْ شَاطرْ

الفريق الثاني: يَلِّيْ قْعدْتَكْ ف الحمُوله تُجبر الخَاطر

الفريق الأول: بـــدّي اعرْفَكْ يَلّـــي ف الـــكَلامْ شَاطِرْ
الفريق الثاني: يَلّي قْعدتَكْ ف الحمُوله تُجبر الخَاطِر
الفريق الأول: والبَكْـرَه هَ الّي ثَلاثْة ارْبَـــاعْ خَطْمتْها
الفريق الثاني: والبَكْـرَه هَ الّي ثَلاثْة ارْبَـــاعْ خَطْمتْها
الفريق الأول: والبَكْـرَه هَ الّي ثَلاثْة ارْبَـــاعْ خَطْمتْها
الفريق الثاني: والبَكْـرَه هَ الّي ثَلاثْة ارْبَـــاعْ خَطْمتْها
الفريق الأول: مَكّـــنْ غَبيْطَكْ علـــى مـقْدَمْ سَنامتْهـــا
الفريق الثاني: مَكّـــنْ غَبيْطَكْ عَلى حُـــرّ خَبَطُّو وْطَارْ
الفريق الأول: مَكّـــنْ غَبيْطَكْ عَلى حُـــرّ خَبَطُّو وْطَارْ
الفريق الثاني: مَكّـــنْ غَبيْطَكْ عَلى حُـــرّ خَبَطُّو وْطَارْ
الفريق الأول: مَكّـــنْ غَبيْطَكْ عَلى حُـــرّ خَبَطُّو وْطَارْ
الفريق الثاني: مَكّـــنْ غَبيْطَكْ عَلى حُـــرّ خَبَطُّو وْطَارْ
الفريق الأول: مَكّـــنْ غَبيْطَكْ عَلى حُـــرّ خَبَطُّو وْطَارْ
الفريق الثاني: وَاسْـرَعْ من الكُحلْ لَو طَبُّو شَرار النَّارْ
الفريق الأول: مَكّـــنْ غَبيْطَكْ عَلى حُـــرّ خَبَطُّو وْطَارْ
الفريق الثاني: مَكّـــنْ غَبيْطَكْ عَلى حُـــرّ خَبَطُّو وْطَارْ
الفريق الأول: مَكّـــنْ غَبيْطَكْ عَلى حُـــرّ خَبَطُّو وْطَارْ
الفريق الثاني: مَكّـــنْ غَبيْطَكْ عَلى حُـــرّ خَبَطُّو وْطَارْ
الفريق الأول: وانْ كانْ بـــدَّكْ رَفقنـــا وَسّـــع الميْدانْ
الفريق الثاني: وانْ كانْ بـــدَّكْ رَفقنـــا وَسّـــع الميْدانْ
الفريق الأول: وانْ كانْ بـــدَّكْ رَفقنـــا وَسّـــع الميْدانْ
الفريق الثاني: وانْ كانْ بـــدَّكْ رَفقنـــا وَسّـــع الميْدانْ
الفريق الأول: وانْ كانْ بـــدَّكْ رَفقنـــا وَسّـــع الميْدانْ
الفريق الثاني: وانْ كانْ بـــدَّكْ رَفقنـــا وَسّـــع الميْدانْ
الفريق الأول: ما عادْ بينيْ وبينَكْ بيتَ اَبو حميدان
الفريق الثاني: وانْ كانْ بـــدَّكْ رَفقنـــا وَسّـــع الميْدانْ
الفريق الأول: ما عادْ بينيْ وبينَكْ بيتَ اَبُو حميدان
الفريق الثاني: وانْ كانْ بـــدَّكْ رَفقنـــا وَسّـــع الميْدانْ
الفريق الأول: ما عادْ بينيْ وبينَكْ بيتَ اَبُو حميدان
الفريق الثاني: إحْمَـــــرْ حَجَرْ دَارْكُـــوْ من كُثُرْ عَثْراتيْ
الفريق الأول: إحْمَـــــرْ حَجَرْ دَارْكُـــوْ من كُثُرْ عَثْراتيْ
الفريق الثاني: إحْمَـــــرْ حَجَرْ دَارْكُـــوْ من كُثُرْ عَثْراتيْ
الفريق الأول: إحْمَـــــرْ حَجَرْ دَارْكُـــوْ من كُثُرْ عَثْراتيْ
الفريق الثاني: مـــنْكُثُرْمَـــاجِيْ وآرُوحْ وَارْجَعْ بْحَسْراتيْ
الفريق الأول: مـــا قُلتْ لَكْ يا وَلد مـــن جارنا فارِقْ
الفريق الثاني: مـــا قُلتْ لَكْ يا وَلد مـــن جارنا فارِقْ
الفريق الأول: مـــا قُلتْ لَكْ يا وَلد مـــن جارنا فارِقْ
الفريق الثاني: مـــا قُلتْ لَكْ يا وَلد مـــن جارنا فارِقْ
الفريق الأول: لا ينْـجِسر مَركبَكْ وتروحْ ف الغارِقْ
الفريق الثاني: والله مـــنْ جَالْكو[31] ما بَطّل اللُّوجاتْ

الفريق الأول: والله مـــنْ جَالْكو[31] ما بَطّل اللُّوجاتْ
الفريق الثاني: والله مـــنْ جَالْكو[31] ما بَطّل اللُّوجاتْ
الفريق الأول: والله مـــنْ جَالْكو[31] ما بَطّل اللُّوجاتْ
الفريق الثاني: لَـــوْ قَبلّـــونيْ عَ الـقْبْله وقالُو مَاتْ
الفريق الأول: والله مـــنْ جَالْكو ما بَطّـــل اللُّوجاتْ
الفريق الثاني: لَـــوْ قَبلّـــونيْ عَ الـقْبْله وقالُو مَاتْ
الفريق الأول: وبْخاطْـــريْ دارْ وَابْنيْها قْريْـــب الْكُـــوْ
الفريق الثاني: وبْخاطْـــريْ دارْ وَابْنيْها قْريْـــب الْكُـــوْ
الفريق الأول: وبْخاطْـــريْ دارْ وَابْنيْها قْريْـــب الْكُـــوْ
الفريق الثاني: وبْخاطْـــريْ دارْ وَابْنيْها قْريْـــب الْكُـــوْ
الفريق الأول: وبْخاطْـــريْ دارْ وَابْنيْها قْريْـــب الْكُـــوْ
الفريق الثاني: وَاشْوفْ بالعينْ وَامْلي مُهْجتيْ منكُـــو
الفريق الأول: وبْخاطْـــريْ دارْ وَابْنيْها قْريْـــب الْكُـــوْ
الفريق الثاني: وَاشْوفْ بالعينْ وَامْلي مُهْجتيْ منكُـــو
الفريق الأول: وبخاطْر القَلبْ ف الدّنْيا ثَلاثْ حاجاتْ
الفريق الثاني: وبخاطْر القَلبْ ف الدّنْيا ثَلاثْ حاجاتْ
الفريق الأول: وبخاطْر القَلبْ ف الدّنْيا ثَلاثْ حاجاتْ
الفريق الثاني: وبخاطْر القَلبْ ف الدّنْيا ثَلاثْ حاجاتْ
الفريق الأول: والْجُوْهَر المُغْرَبيْ والهجنْ والزّينـــاتْ
الفريق الثاني: يـــا دارْ يَلّـــي تْلَمْلـــمْ شمْلنـــا فيـــك
الفريق الأول: يـــا دارْ يَلّـــي تْلَمْلـــمْ شمْلنـــا فيـــك
الفريق الثاني: يـــا دارْ يَلّـــي تْلَمْلـــمْ شمْلنـــا فيـــك
الفريق الأول: يـــا دارْ يَلّـــي تْلَمْلـــمْ شمْلنـــا فيـــك
الفريق الثاني: يـــا دارْ يَلّـــي تْلَمْلـــمْ شمْلنـــا فيـــك
الفريق الأول: يـــا دارْ يَلّـــي تْلَمْلـــمْ شمْلنـــا فيـــك
الفريق الثاني: وان عشـــتْ يـــا دار حنَّـــه لحَنَّيـــكْ
الفريق الأول: يـــا دارْ يَلّـــي تْلَمْلـــمْ شمْلنـــا فيـــك
الفريق الثاني: وان عشـــتْ يـــا دار حنَّـــه لحَنَّيـــكْ

نتائج البحث

من خلال هذه الدراسة الوصفية، خلص الباحث إلى مجموعة النتائج الآتية:

1. السامر قالب غنائي شعبي قروي أصيل، انتشر في وسط وجنوب فلسطين، حُمل مع أبناء الشتات حيث تجمّعات اللاجئين، كما في الأردن، وبقي حيّاً متداولاً داخل فلسطين.
2. اشتقّ اسم «السَّامر» من السَّمَر، والتي تدلّ في معاجم اللغة على السهر والتجالس ليلاً، وعدم النوم باكراً.
3. يقع السَّامر غالباً على وزن البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل).
4. يغنّى السَّامر بمقام: البيات– لا، والضرب الإيقاعي: لف.

5. يتمّ الغناء في السَّامر بطريقة الغناء التبادلي بين فريقيْن اثنيْن، يقود فيه كلّ فريق قائد.

6. يتميّز غناء السَّامر بميزات فنّية، من حيث اللحن والشعرية.

7. يعتمد أداء السَّامر على تكرار شطرات الشعر عدّة مرّات، قبل الانتقال لبيت شعر جديد، ممّا يطيل بعمر بيت الشعر الواحد أثناء تأديته في الغناء.

8. سحجات السَّامر مضطربة، ولا تؤدّى بإيقاع ثابت، فهي تبدأ من غير سحجة، ثم تنتقل لسحجتيْن، ثم إلى أربع سحجات.

9. يخلو لون السَّامر من أيّ لازمة شعرية، كالتي نجدها في لونيْ: «هلا بك ياولد»، و«رايحين نقول اريّداه».

10. يحافظ صفّ السَّامر على ثباته دون انتقال، ويقتصر السامرون على السَّحجة، والميلان، والحركة بنفس المكان.

11. يعتمد صفّ السَّامر بشقّيه على البدّاعيْن الذيْن يقودان الحفل من أوّله لمنتهاه.

12. تختتم حفلات السَّامر في بعض المناطق بلون «رايحين نقول اريّداه»، كما في القرى المبثوثة في غرب الخليل–شرق غزّة.

توصيات

1. توظيف ألحان ونصوص السَّامر في إحياء الفولكلور، ضمن فرق غنائية متخصصة بإحياء التراث الغنائي، والاستفادة من هذا اللون في أعمال جديدة تمزج بين الأصالة والحداثة.

2. توثيق قالب السَّامر بأشعاره، ومضامينه، وإيقاعاته، ومناسباته.

3. الاهتمام بإجراء دراسات مستقبلية متخصّصة بهذا اللون الغنائي، بصورة معمّقة تتناول مختلف جوانبه في مناطق انتشاره في فلسطين.

ملحق الكلمات العامّية ومعانيها باللغة العربية الفصيحة

بدَّك	تُريد	وِشْ	ماذا
رَدِيّ	رديء	يَلَّه	هيّا
فراحْكُو	أفراحكم	إيْش	ماذا
وَدّي	ابعث	هَرْج	كلام
لِمْفَرّح	صاحب العرس	خُوْصَه	سكّين
نابْلُو	تصدّى له	مُوْنْتك	مؤونتك
مِدَاين	مَدين	الرَّدِي	الرديء
ودَرتيه	ذرفتيه	أوْعَى	انتبه
الشَّيْنه	القبيحة	بَكْرَج	دلّة
غَشِيم	جاهل	المِجْرَبِه	الجراب
لِزْغير	الصغير	يَلّي	يا أيها الذي
غَبيطَك	حبيبك	خَبَطُو	ضربته
طَبُو	أصابه	ماجي	آتي
الْكُو	لكم	تلَمْلَم	تجمّع

الهوامش:

1. مصطلح «المأثورات الشعبية»، وضعه المجمع العربي للغة، واتفق عليه المتخصّصون في هذا المجال، كترجمة عربية دقيقة للمصطلح العالمي (Folklore) "فولكلور"، بعد أن تعدّدت التعريفات والتفسيرات التي خرجت أحيانا عن المعنى أو المرادف الصحيح لهذه الكلمة، كمصطلح فنّي وكعلم له أهمّيته في الدراسات الإنسانية المعاصرة (الصفناوي،2001، 31). يتألّف اصطلاح (Folklore) من مقطعين: أوّلهما (folk) وتعنى عامّة الناس و (lore) بمعنى معرفة، وهنالك من يرجعها إلى المصطلح الألماني (volkshunde) أي: أساطير شعبية، وقد وجد هذا المصطلح في القاموس الألماني منذ عام (1806م) (سرحان، إحياء التراث الفلسطيني، 18).

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

3. الميدان: لفظ فارسي الأصل، بمعنى الفضاء (الجواليقي، باب الميم).

4. أطلقت هذه التسمية على الشعوب التي زعم أنها انحدرت من صلب سام بن نوح عليه الصلاة والسلام، والتي أخذت تتوالى على بلاد الشام بشكل جماعي ابتداء من عام (3000 ق.م)، قادمة من شبه الجزيرة العربية، وشملت: الأكّدية، البابلية، الآشورية، العمورية، الآرامية، الكنعانية، الفينيقية، المآبية، العبرانية، المعينية، السبئية، الإثيوبية، العربية، الأمهرية.

5. عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي (1332– 1406م)، مؤرخ عربي، تونسي المولد أندلسي الأصل، عاش وتجوّل في أقطار شمال أفريقيا والأندلس، كما توجّه إلى مصر، حيث أكرمه سلطانها الظاهر برقوق. توفي عن عمر بلغ (76 عاما)، ودفن في القاهرة تاركا تراثا ما زال تأثيره ممتدّا حتى اليوم، كما يعدّ ابن خلدون مؤسّس علم الاجتماع الحديث.

6. صفيّ الدين الحِلّي هو عبد العزيز بن سرايا بن علي بن أبي القاسم السنبسي الطائي (1276–1349م)، ولد ونشأ في الحلّة بين الكوفة وبغداد–وتوفي ببغداد.

7. أورد نمر سرحان أن السامر يبدأ من جنوبي نابلس إلى مشارف النقب، لكن لم يجد الباحث هذا اللون الفولكلوري في أي قرية في جنوبي قضاء نابلس، بل ابتدأ من قريتي سنجل وجلجيليا بقضاء رام الله شمالا إلى أن انتهي إلى مشارف بئر السبع جنوبا.

8. هو عند البدو يحمل نفس الاسم «السامر»، وأشهره يؤدّى بلازمة «هلا هلا بيك يا هلا–لا يا حليفي يا ولد"، لكنّه يؤدّى بصبغة مختلفة تماما، فهو

يصاغ على وزن البحر المتدارك المُشَعّث التفاعيل لتصبح في معظمها) فَعْلُنْ(، وقد أسماه العرب قديما بحر الخبب الذي يعني نوعا من العَدْو، وهم يُغنّونه بطرق شَتّى، معتمدين في غنائه على لازمات غنائية محدّدة، تُغنّى بشكل جماعي (غوانمة، 2008، 2).

9. تفسير الجلالين، [المؤمنون: 67].

10. اصطلح الباحث هذا التعريف.

11. ذكر سرحان (1968، 62) ما نصّه "يقف أمام كلّ صفّ من الصفين حدّاء وبيده عصا، والحدّاء هنا شيء للمظهر فحسب؛ فالحوار يتمّ بين الصفين، وما دور الحدّاء إلا المنسق" ؟! انتهى كلامه. أمّا الحدّاء في قريتي: برقوسيا والفالوجة، وما حولهما في قضائي: الخليل وغزة، فإنه لا يمسك عصا ولن يستطيع إمساكها فهو دائم السحجة والتمايل مع الأداء، أمّا دوره فأساسي ورئيسي فهو الملقّن لفريقه الأشعار، وهو من يذبّ عنهم وعليه اتّكال فريقه من أول السمر لمنتهاه، وهو من يدبّ بعروقهم الحماسة بحركاته الرشيقة والمتقنة.

12. 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.

13. كان منهم الحاج: محمد مطلق نصار رضوان "أبو يوسف"، والحاج: محمود حسن اسماعيل مصلح "أبو نعيم" رحمه الله تعالى، وكليهما من قرية برقوسيا– قضاء الخليل.

14. العرس هو الموعد الرئيس والمناسبة العظمى للسامر، ولكن للحصّاد والحرّاث وغيرهما الفسحة الكبيرة التي يردّد بها أبيات السامر، وللمتعلم أيضا السهول والحقول الواسعة ليسمع ويحفظ ويردّد كل ما حفظ، ليتسلّى ويستمتع.

15. إنّ طريقة أداء السحجة التالية تمثّل لون السحجة في منطقة غرب الخليل– شرق غزة، وقد جعله الباحث أنموذجا لسحجة السامر، وبالتأكيد فإنّ هذا الأنموذج وطريقة السحج في هذه المنطقة لا تمثّل جميع مناطق السامر في فلسطين، فطريقة سحجة السامر في مناطق شمال انتشاره كالقرى المبثوثة في شمال رام الله (سنجل، المزرعة الشرقية، جلجيليا،...) مختلفة بشكل ملحوظ عن سحجة قرى انتشاره في الجنوب (برقوسيا، جسير، الفالوجة، صمّيل،...).

16. 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)، وقد أبقى الباحث على لفظ (سحج) بدلا من (صفق) لكونها الدالّة على المفهوم في الثقافة الشعبية بمناطق انتشار السامر، وهذا ما يتناسب مع البحث.

17. قد يلجأ البعض من المتحمّسين جدا إلى أن يسحج مرّة واحدة فقط بين كلّ فينة وأخرى، إلى حين بدء المرحلة الثانية.

18. نجد ذلك في قرية برقوسيا– قضاء الخليل.

19. في معنى كلمة أسطورة، نجد أن مادتها في العربية هي: سطر، ومنها صيغت أسطورة، على وزن أفعولة، والجذر الثلاثي (سطر) يفيد معنى: الكتابة الموجودة على الألواح الحجرية المنتشرة في كل البلاد التي دخلت إليها الحضارة. ومن هنا ندرك معنى الآية الكريمة ﴿**وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلا**﴾، فإن الكفار اتهموا محمدا عليه الصلاة والسلام بإعادة كتابة تلك الأساطير (الأكتوبات). من ناحية الأصل فإن الأساطير القديمة التي تعود لسومر وبابل وأكّاد، لم تكن أبدا أوهاما للشعوب القديمة التي سبقتنا ولا أباطيل ولا قصص من الخيال كما يظن كثيرون، بل هي قصص من صميم الحياة اليومية لهؤلاء الأقوام، ثم تبدّلت فيما بعد لتصبغ بصبغة الخيال والوهم والأباطيل والخرافة واللامعقول من الشخوص والأحداث (ذوق، 2004).

20. خيزران: لفظ فارسي الأصل (بوبو، 1998).

21. باشات: لفظ مغولي الأصل، جمع باشا، وهو لوح صغير من ذهب مرسوم على أحد وجهيه رأس سبع، كالوسام في عصرنا، وكان يمنح لكبار رجال الدولة المغولية (بوبو، 1998).

22. [الأحزاب: 56].

23. علي: علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

24. أوردت نفل (2010، ص: 68) هذين البيتين مدلّلة على المعتقد الديني المسيحي في أشعار السامر:

أوّل كلامي بالدستور — من خوف يغلط لساني
لَمدح العذرا أمّ النُّور — من يـــوم ربي نشاني

إلا أنّ هذين البيتين لا يندرجان تحت لون «السامر»، بل يندرجان تحت لون «الشوباش»، وقد جعلتهما نفل تحت لون واحد على اختلافهما. ومن ناحية أخرى نجد أيضا أشعارا نبطية ذات مدلول ديني مسيحي، تمدح مريم البتول عليها السلام، كما في (سرحان، 1985، ص:13).

صلاة الله على البكر البتول — ويوم الحشر تشفع من لظاها

25. الميدان: الفضاء. لفظ فارسي الأصل (الجواليقي، باب الميم).

26. المدوّنة الموسيقية، والمقام الموسيقي، والضرب الإيقاعي للأستاذ: نشأت الدرابسة.

27. ولد الخليل في عُمان، وأقام بالبصرة–العراق (174–100هـ)، وقد عرف بذكائه حتى لقب بأذكى العرب. وقد اكتشف (15) بحرا من بحور الشعر الفصيح.

28. يعود هذا إلى أثر كنعاني قديم، إذ أن من مميزات اللغة الكنعانية تحويل الألف الممدودة إلى واو نحو (فاعل: فوعل، راش: روش)، ولو عدنا إلى شطر البيت التالي من السامر «يـا مـا بكيتي عَلى الطيّب ولَا نُلتيه».

فإننا نسمع من السامرين تحوير الألف في «ولا» إلى واو مدّية فتصبح «وَلُوْ»، وكذلك يظهر هذا جليّا في تروايد النساء، كما في هذا النص من قرية برقوسيا– قضاء الخليل، بلسان الحاجة: هنية محمد ارشيد مصلح القواسمي»أم عمار»، مقابلة شخصية، في 3/4/2014، إربد– الرمثا، ذاكرة الرواية قوية وحفظها متقن:

لخّين يا لخّـــين محلُو لاقاهم — شاكر ومحمد بيظ اللُوه ثناهم
من بيت شاكر نطلع الرز والقرُو — من بيت محمد نطلع الجوخ والفرُو

فتبدّلت الكلمات كالآتي: محلا= محلو، الله= اللوه، القرا= القرو، الفرا= الفرو، بينّا= بينّو.

29. جزء من «سامر» عرس السيد: إبراهيم محمد علي قاسم الرومي، الذي جرى في مخيم إربد للاجئين الفلسطينيين، في عام (1976م)، وقد تمّ التوثيق نقلا عن شريط كاسيت مسجّل. ينحدر السيد إبراهيم من قرية الفالوجة– قضاء غزة، قاد السامر فيه السادة: محمد عبد العزيز اشتيوي كتكت (أبو زهدي)، ومحمد عبد الله الكرنز (أبو سميح)، رحمهما الله تعالى.

30. جزء من «سامر» عرس السيد: ناصر عبد القادر طلب جبرين صالح مصلح القواسمي، الذي جرى في مدينة إربد عام (1991م)، وقد تم توثيق النصّ الشعري من شريط فيديو سُجّل للعرس. ينحدر السيد ناصر من قرية برقوسيا– قضاء الخليل، وقد شارك بهذا السامر أهالي برقوسيا من مدينتي: الرمثا وإربد، وقاد السامر فيه السادة: محمد عثمان عبد الهادي خشّان (أبو حلمي)، ومحمود حسن إسماعيل مصلح (أبو نعيم)، ويوسف محمد إرشيد مصلح (أبو رشدي)، رحمهم الله تعالى.

31. وردت أيضا بنفس العرس بدلا من كلمة جالكو: داركو.

المصادر والمراجع:

1. اعبيد، وائل عبد الرحيم (2000). بيت ساحور صمود وتحديات في وجه الاحتلال.(ط1).عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.
2. البرغوثي، عبد اللطيف (1979). الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن.(ط1). القدس: مطبعة الشرق العربية.
3. البستاني، المعلم بطرس (1987). محيط المحيط قاموس مطوّل للغة العربية. بيروت: مكتبة لبنان.
4. ابن منظور، محمد (د.ت). لسان العرب.(ط1). بيروت: دار صادر.
5. بوبو، مسعود (1998). ما أخذه العرب من اللغات الأخرى. مجلة التراث العربي.(71).71–64.
6. الجواليقي، أبو منصور (1969). المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم.(ط2).
7. الحسيني، عيسى خليل محسن (2006). دراسات في الفولكلور الشعبي الفلسطيني التراث الغنائي.(ط1). عمّان: دار جرير للنشر والتوزيع.
8. الدرباشي، عبد المعطي عبد الرحمن (1996). فن السامر في جنوب فلسطين.عمان: دار الينابيع للنشر والتوزيع.
9. دار صادر (2000). المعتمد قاموس عربي–عربي. بيروت: دار صادر.
10. ذوق، محمد رشيد (2004). الأساطير واللغة العربية. مجلة ديوان العرب. (حزيران).
11. مطبعة دار الكتب.
12. سرحان، نمر (1968). أغانينا الشعبية في الضفة الغربية من الأردن. (ط1). عمّان: وزارة الثقافة والإعلام.
13. سرحان، نمر (1977). موسوعة الفولكلور الفلسطيني. عمّان: مكتبة التوفيق.
14. سرحان، نمر (1985). أرشيف الفولكلور الفلسطيني،(ج4)، فولكلور من الطيبة، رام الله. (ط1).عمان: دائرة الإعلام والثقافة منظمة التحرير الفلسطينية.
15. سرحان، نمر (غير معلوم). إحياء التراث الفلسطيني. عمّان: دار فيلادلفيا للنشر.
16. الصفناوي، فتحي (2001). مدخل إلى دراسة المأثورات الشعبية الغنائية (الفولكلور الغنائي). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
17. عرنيطة، يسرى جوهرية (1968). الفنون الشعبية في فلسطين.(ط1)، بيروت: منظمة التحرير الفلسطينية/ مركز الأبحاث الفلسطيني.
18. العنتيل، فوزي (1986). الفولكلور ما هو؟ (ط2). القاهرة: دار المسيرة.
19. غوانمة، محمد (2008).غناء السامر. المجلة الأردنية للفنون.(1).(1). 26–1.
20. الكيّالي، عبد الوهاب (1973). تاريخ فلسطين الحديث. (ط2). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والأبحاث.
21. مرسي، أحمد وآخرون (1986). أبحاث في التراث الشعبي. العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.
22. المزيّن، عبد الرحمن (2012). الفكر الأسطوري الكنعاني وأثره في التراث الفلسطيني المعاصر.(ط1). عمّان: دار فضاءات للنشر والتوزيع.
23. نفل، نهى قسيس (2010). فرحة الأغاني الشعبية الفلسطينية.(ط1). عمّان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع.
24. هيئة الموسوعة الفلسطينية (1990). الموسوعة الفلسطينية. (ط1)،(ق2). (ج4) بيروت.