شكّل البحر على مرّ التّاريخ البشريّ وفي حاضره بمساحته العظيمة مادّة خصبة لنشوء الحكايات والأساطير، ليكون مركبا مركزيّا في قصص الأمم والشّعوب. كذلك، كانت المساحة البحريّة حلبة لصراعات ولنزاعات بين تلك الأمم وشعوبها، وشكّل مصدراً للعيش والرّزق، ورافداً للتّواصل. لم يكن البحر يوما حياديّا في السّياق التّاريخيّ والسّياسيّ والقومي. لم يقف عند صورته وتصوّراته الرّومانسيّة، فقد كان وسيلة لإخضاع الكثير من الشّعوب للمشاريع الكولنيالية ونشوء وقائع استعماريّة ضخمة، سخّرت المياه لخلق تغييرات وتحولات جذريّة في مسارات شعوب وتركيباتها البشريّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة. في كل عملية هيمنة كولنياليّة على البحر كان هناك الفقدان وتغييب الشّعوب الأصلانيّة عن بحرها، وبالتّالي كان لعمليات الهيمنة والإقصاء أيضا تأثير على شكل وجوهر الفنون المتعلّقة بالبحر. توفّرت بالبحر كلّ الظّروف لإطلاق الخيال الإنسانيّ وتبلور المواد الفنّيّة التي تعكس عوالمه. غذّى البحر مضامين وصورا لكمّ هائل من الانتاجات الثّقافيّة، فتأثير عملية التّشتيت هو أكثر اتّساعاً وعمقاً فيطال المشهد العمرانيّ والثّقافيّ، وتبرز محاولات للتّمسّك بمكانة وصورة البحر ما قبل الفقدان. تحاول هذه المقالة تناول تجربة الأغاني في تعاملها مع المشهد البحريّ الفلسطينيّ، تسليط الضّوء على دور الأغنية في استعادة البحر المُصادر، وهي محاولة للمساهمة في خلق مساحة نقديّة للحراك الفنّيّ الفلسطينيّ وعلاقاته الرّومانسيّة والجدليّة مع الحراكات الوطنيّة.

"هذا البحر لي"

تشكّل مقولة "هذا البحر لي" للشّاعر محمود درويش تعبيرا مركزيّا في المساهمة الإبداعيّة الفلسطينيّة للحفاظ على الهويّة الوطنيّة للبحر. وهي تلخّص أيضا محاولة بعض هذه المساهمات بتكثيف مجهودات التّشبّث بالمكان والانتماء من خلال توثيق البحر في القصيدة، الرّواية، الفنّ التّشكيليّ والفوتوغرافيّ والموسيقى. كانت الأغنية المحاولة الأبرز والأوسع انتشارا من بين هذه التّجارب، وقد يكمن السّبب في سهولة رواجها وانتشارها وترديدها. لكن باعتقادي، إنّ التّغني بالبحر هو حالة شعبيّة قاعديّة متجذّرة، هو حيّز لالتقاء الناس بأوقات التّرفيه ومدعاة لإطلاق الأهازيج في هذا الحيّز. والأهم أنّه دائما كان هناك مكان لأغاني البحر الأصليّة، وأقصد أغاني الصّيّادين والبحّارة، فتلك الأغاني هي الأغاني الأولى للتّواصل مع البحر. غالبا ما يعتبرها النّاس أغان للتّسلية، إلّا أنّها من فئة أغاني العمّال، الأغاني التي تحمل الهموم اليوميّة للعامل، أغان بظاهرها "للتّسلية" أمام سطوة صاحب العمل وحالة القهر اليوميّة للعمال. فالصّيّاد، كباقي قطاعات العمل التي قد تملك أغان خاصة بها، يطلق الأغاني للتّعاطف مع حالته ولرفع معنويّاته أمام

مخاطر وغموض يومه مقابل عائلة تنتظر عودته سالما غانما. لذلك، نجد أنّ أغاني الصّيّادين بمعظمها تحمل ذكرا واستدعاء وتوسّلا وتوكّلا على الله وطلب وفرة الرّزق اليومي. هنا نحن بصدد الحديث عن أغان طبقيّة ليست بالبساطة المتخيّلة لنا.

تتطرّق هذه المقالة، من خلال بعض النّماذج الغنائيّة، لطابع الأغاني التي ارتبطت بالبحر لفنّانين ولمجموعات موسيقيّة (فلسطينيّة وعربيّة) ما بعد النكبة. لا تتطرّق هذه المقالة لأغاني الصّيّادين، إلّا أنّها تأخذ بالحسبان السّياق الضّروريّ لتلك الأغاني، أي سياق غيابها واندثارها القسريّين في سياقنا الفلسطينيّ، باستثناء حالة صيّادي غزّة. هذا السّياق يحتّم علينا ذكر محدوديّة الدّراسات والأبحاث الفلسطينيّة حول فولكلور البحر، بما في ذلك أغاني الصّيّادين، ما قبل النّكبة تحديدا وعدمها ما بعد النّكبة، فغياب دراسات التّراث البحريّ هو قصور نوعي في توثيق الحالة الفلسطينيّة في كافة مستوياتها. بهذا الصّدد، لا بدّ أن أذكر كتابات لخالد جمعة وزكي العيلة حاولت التّنبه لهذا القصور وأدركت الوزن النّوعيّ لمكانة البحر السسيولوجيّة والسّياسيّة أمام ما شهده عالم البحر الفلسطينيّ من ضياع وتهديد متواصل. بعض التّجارب التّوثيقيّة لأغاني التّراث البحريّ يمكن رصدها في الخليج العربيّ وخصوصا في الكويت والبحرين، وهي أغان متطوّرة بالإيقاعات الموسيقيّة والسّرد الملحميّ مستعينة بمساهمات صوتيّة وأداء جماعيّ يستحق الالتفات إليه والاستفادة منه.

الهيمنة على الفضاء

غالبا ما يتم التّطرّق لعمليّة السّيطرة في سياق التّفتّت السّكّانيّ، الإقصاء والتّشريد وتغييب أهل البحر عن موارده المتعدّدة. لكن، إلى جانب ذلك تعمل المنظومة الاستعماريّة على تفتيت وشرذمة أكثر اتّساعا، فهي تطال المشهد العمراني والثّقافيّ للبحر. فتشمل عملية الإقصاء تبديلا ممنهجا للصّورة البحريّة لدى أهل البلاد. عموما، البيئة الاجتماعيّة التي تنشأ على ساحل البحر جراء تفاعل الدّيموغرافيا بمركّباتها الطّبقيّة مع الجّغرافيا تنتج ثقافات وأشكال حياة ستجد انعكاسا لها في مواد فنيّة وليدة هذا المناخ. هو مناخ العمّال، الطّبقات الكادحة، المقاهي الحاضنة لشرائح ناس مختلفة في المدينة، ورشات الحرفيّين وكلّ مناخ آخر مرتبط بالبحر الذي ينتج الموسيقى والغناء الخاصّ بسمات المكان. هذا هو الحال في العديد من الإنتاجات الموسيقيّة التي ولدت من رحم بيئاتها.

الحدث الكولنياليّ في حالة المدن الفلسطينية السّاحلية كان ديناميكيا ويحمل رؤية للهيمنة على تفاصيل المكان انعكست في مخطّطات سلخت سوسيولوجيا البحر الفلسطينيّ وثقافته عن أهل البحر. تمت عمليات السلخ بشكل ممنهج بالسّيطرة على فضاءات من تمّ تهجيرهم، وبواسطة عسكرة البحر وتحويله لمؤسّسة أمنية تنتشر على مساحات شاسعة من السّاحل يمنع الدخول إليها. هكذا فإنّ ما تبقى من علاقة فعليّة، جسدية وبصرية مع البحر هو مسارات وشواطئ للتّرفيه من إنتاج المدن الجديدة المخطّطة والمرسومة بالعبريّة. هذا يشمل الإبقاء على ما تبقّى من ميناء عكا ويافا كفولكلور سياحيّ محدود خاضع للدّولة بسياساتها البحريّة، الأمنيّة والتّخطيطيّة. أدّت عملية الفصل والإقصاء للقضاء على الفضاء الموسيقيّ المفترض أن ينمو ويغازل بحره وعالم مدينته البحريّ، بحالته الطّبيعيّة، كباقي المدن البحرية في العالم. هذا لا يعني عدم نشوء موسيقى "أخرى" داخل هذه المدن، وإنّما نقصد هنا تعطّل العلاقات الطّبيعية الجدليّة مع البحر والحوارات الإبداعيّة داخل هذه العلاقة. فعمليّات محو التّفاصيل والذّاكرة البحريّة بما تحمله من صور حسيّة وبصريّة تشكّل حالة فقدان للمادة الفنيّة عامة والموسيقيّة تحديدا في سياق المقالة.

أغاني المخيال الجمعيّ والانتماء

على الرّغم من الاستقواء الكولنياليّ على الحيّز وربما أيضا بسببه، كانت هناك محاولات مضادّة مقاومة لاستحضار البحر الفلسطينيّ من خلال الأغنية. محاولات دخلت ضمن سياقات جغرافيّة مختلفة للإبقاء على الذّاكرة وحالة الاشتباك الحسّيّة مع السّاحل. تثبت القراءة لهذه التّجارب الموسيقيّة في محاكاة البحر والسّاحل الفلسطينيّ أهمّيّة الأغنية والموسيقى عموما في لعب دور توثيقيّ، في بلورة الهويّة المشتّتة أو المهدّدة وهي مساهمة في مشروع فنيّ للإبقاء أو لاسترجاع هوية المكان. يمكن الحديث عن إمكانيات الأغنية في إحداث اختراق رمزيّ نوعيّ أمام عسكرة السّاحل، إمكانيات تكون فاعلة في إسناد الرّواية التّاريخيّة للمكان. يكتسب دور الأغنية وباقي الفنون أهمّيّة خصوصا وأنّ الهيمنة على المكان لا تتم فقط بتجييشه المتواصل وإنما بإنتاج ثقافيّ موسيقيّ وشعريّ وروائيّ عبريّ مكثّف مقابل إنتاج عربيّ محدود. قد تكون عمليّة الابتعاد والإبعاد القسريين عن البحر عاملا أساسيّا في حديثنا عن كمّ محدود من موسيقى البحر الفلسطينيّة، إلّا أن هذا العمليّة من المفترض أن تواصل بحثها في ذاكرة وحاضر البحر الفلسطينيّ وتفاصيله كجزء من التّصدي لماكنة القوّة وإثراء سرديّة النّكبة بالمنتوج الثّقافي.

قد يبدو الخطاب النّقديّ تجاه حالة الشّحّ الموسيقيّ حول البحر والسّاحل في الإنتاج الموسيقيّ كتوجيه سياسيّ أو عقائديّ حول ماهيّة الأغنية وماهيّة إنتاجها وكأنّ هناك تصنيفات وقوالب لما يجب أن تكون عليه. إلّا أنّنا في الحقيقة نحاول تسليط الضوء حول ما هو مفقود أو ما هو قليل أمام غزارة في الإنتاج الكولنياليّ، وأيضا مقابل إنتاج فلسطينيّ أكثر كثافة في التّغني بالأرض، وبالتّراب وبالقرى والمدن عامّة، وفي تقديم طروحات حول دور الموسيقى في تحفيز المخيال الوطنيّ وتعزيز الانتماء للبحر وفتح نوافذ أمام خطابات موسيقيّة جديدة. في حديثنا عن الخطابات والمؤلّفات الموسيقيّة البحريّة، هناك ضرورة لتحرير الأغنية من التزامها لقوالب معينة وجمل موسيقيّة مألوفة، فيمكن التّحرر من التّراث والصّور التّقليديّة وخلق لغة تخاطب شرائح مختلفة من الجمهور. وقد تستعين الأغنية المعاصرة بتفاصيل من التّراث البحريّ أو إعادة إنتاج أغاني الصّيّادين بقوالب جديدة. أي أنّ تحرير الأغنية من الأنماط الكلاسيكيّة شعرا أو تلحينا قد يفتح منافذ لجمهور أوسع للّتواصل والانتماء رغم من جدران الإقصاء.

نماذج مركزيّة

من أهم التجارب التي قدّمت مساهمة موسيقيّة نوعية، وانتشرت على المستوى العربيّ عموما، هي تجربة الرّحابنة والغناء ليافا ولميناء يافا. وربما تكون هذه التّجربة الأولى والأبرز والأكثر تأثيرا. استطاعت الأغنية اللّبنانيّة التّسلّل إلى يافا، والصيد ببحرها. أغنية حواريّة بين المؤدّي المركزيّ جوزيف عازر والكورس مستخدمة لحنا يتّسم بالفخامة والإتقان قريبا من المارش تؤديه أوركسترا متماسكة وكاريزما عازر الصّوتيّة. لم تنل هذه الأغنية ما تستحقه من دراسة في أسبقيتها لطرح الميناء والسّاحل الفلسطينيّ بهذه القوة واستحضار مكانة الصّيّاد ابن مدينة يافا من خلال "ملحمة صيد" موسيقيّة قصيرة ثاقبة، ولا تطرح الحنين الرّومانسيّ فحسب، بل تقدّم نموذجا موسيقيّا سياسيّا خطابيّا ينادي بالعودة ويردّد حتميّتها.

لبنانيّا أيضا، وفلسطينيّا، قدّما مارسيل خليفة وخالد الهبر، كلّ على حدة، ملحمة محمود درويش الشّعريّة "أحمد الزّعتر". حيفا وبحرها يشكّلان الملاذ الآمن لأحمد من المذبحة. في "أحمد الزّعتر" لمارسيل خليفة تلعب الموسيقى دورا في استحضار المشهد البحري. في مقطع "نازلا من نحلة الجرح القديم" وباستخدام تسجيل لصوت البحر وبمرافقة صوت أميمة الخليل يقترب أحمد من تفاصيل البلاد. في غنائيّة أحمد العربي يقدّم درويش شعريّا ومارسيل

خليفة موسيقيّا بحر حيفا كهويّة أحمد المشرّدة بين الرّصاص في المخيّم. في هذا الإنتاج، وهو برأيي العمل الأضخم موسيقيّا، تُقدّم حيفا أيضا ك"عاصمة" أحمد العربيّ، وبحرها هو جداره الاستناديّ وصورته. القصيدة والموسيقى معا يقدّمان مخيالا للبحر، للمدينة وللكرمل. تحوّل الملحمة الغنائية حيفا بوصلة أحمد. نموذج عربيّ إضافي قدّمه الفنان السّوري سميح شقير في إصداره الموسيقيّ "زهر الرّمان" حيث تضمنت عملا موسيقيّا حسّيّا مرهفا مليئا بالحلم والحنين في أغنية " بحرك يافا"، ويسأل شقير في أغنيته "وين غنانينا البحريّة نغنّيها صبح ومسويّة..." تساؤلا مرتبطا بموضوع هذه المقالة.

كان للأغنية الوطنيّة الفلسطينيّة في الشّتات مساهمات في تقديم الأغنية الملحميّة التي شكّل فيها البحر رمزا مركزيا من رموز البلاد. من أبرز هذه المساهمات أغاني فرقة العاشقين كأغنية "مشينا الدرب" وأغاني الفنّان الرّاحل أبو عرب كأغنية "هدّي يا بحر هدّي". في هذه الأغاني يظهر جليّا التّمييز بين بحر الشّتات والتّشرد وبين بحر الوطن، بين ميناء المنفى وميناء الوطن. قدّمت الأغاني حنين العودة من البحر إلى البحر. قُدّم البحر في معظم هذه الأغاني كبوّابة العودة لبرّ البلاد. إلّا أن هذه الأغاني، بخلاف الأغاني العربيّة التي ذكرت سابقا، لم تتوسّع في تفاصيل البحر، المدينة أو الميناء وركّزت على رمزيّة البحر ضمن الفعل المقاوم.

التّجربة الفلسطينيّة الأبرز في التعامل مع البحر ومدن الساحل هي تجربة فرقة "ولّعت" العكيّة. فرقة "ولعت" التي تأسّست في مدينة عكّا من موسيقيّين أبناء المدينة قدّمت نموذجا متقدّما في الخطاب الموسيقيّ البحريّ، خطابا يتوغّل في حياة أبناء المدينة، يلامس الحياة الاجتماعيّة، حياة البؤس والفقر تحت واقع سياسيّ واضطهاد قومي. مستخدما اللهجة العكيّة المرتبطة لدى الفلسطينيين بلهجة أهل البحر (بالإضافة الى لهجة أهل يافا) يدمج هذا النموذج بين معاني الصّمود، العيش والبقاء، وتقدّم المدينة كحارسة البحر. هذه اللهجة الأصيلة والتّعابير في مبنى الأغاني توحي تلقائيّا بانتماء الموسيقيّين للميناء وللبحر ولأغاني الصّيّادين. في أغاني "كيف"، " شوه القصّة"، "عكّا على راسي" و "لو شربوا البحر" نجد وصفا صوريّا يرمز للتحولات التي فرضت على المدينة وقلبت مجرى حياتهم إلى خطاب الصّمود والمرابطة في المدينة. أغاني فرقة ولّعت بكلماتها وموسيقاها بالإضافة لرمزيّة عكّا ومكانتها حوّلت أغاني الفرقة لأغان "وطنيّة" يردّدها الكثير من الفلسطينيّين.

مما تقدم، يمكن للقارئ وللمستمع أن يلمس دور الأغنية في الحفاظ على الذّاكرة الجمعيّة من جهة وعلى بلورة الهويّة الجمعيّة من جهة أخرى. في حمايتها للذّاكرة فهي تتحوّل لمادة توثيقية، أمّا في دورها في تشكيل وبلورة هويّة حول البحر فهي تتحوّل لأغنية سياسيّة فاعلة في الحراكات الوطنيّة المعاصرة. لكن وجود بعض الأغاني وتميز بعض التجارب (كفرقة ولعت تحديدا)، لا يعني، باعتقادي، أن الحالة الفلسطينية نجحت بإنتاج مشهدا موسيقيا بحريا وباحتضان حكاية الساحل الفلسطيني موسيقيا، فهناك شبه غياب نوعي لسواحل غزة وعسقلان وأسدود مثلا (وبهذا السياق فهناك قصورا بالكتابة عن بحيرة طبريا)، بل هناك إخفاق في كثافة الإنتاج وتنوعه مدارسه. تداعيات الكارثة الديموغرافية، الاجتماعية والثقافية التي حلت بمدن الساحل بعد النكبة، تداعيات ما زالت مستمرة، تلعب دورا مركبا وحاسما في عرقلة هذا الإنتاج. من هنا تصبح هناك ضرورة لتكثيف البحث الأكاديمي الجاد حول النكبة التي حلت بالمشهد الثقافي الفلسطيني عام 1948 كمساهمة نوعية في بناء مشروع ثقافي جمعي.

ننشر المادّة ضمن ملفّ «الساحل الفلسطيني»، المشترك بين جمعيّة الثقافة العربيّة وفُسْحَة – ثقافيّة فلسطينيّة ورمّان الثقافيّة، في إطار «مهرجان المدينة للثقافة» والفنون الذي تنظّمه الجمعيّة خلال هذا شهر.

للاستماع إلى المزيد من المقالات، يمكنكم الاشتراك في خدمة «صفحات صوت» إما من

خلال الموقع أو تطبيق آبل بودكاست.

الكاتب: فايد بدارنة