أغاني ترقيص الأطفال ودلالتها لدى المرأة الصعيدية(*)

إيمان كمال محمد عبد الحليم
كلية الآداب - جامعة سوهاج

الملخص

يتحدث هذا البحث عن أغاني ترقيص الأطفال ودلالتها لدى المرأة الصعيدية، ودورها في التعبير عن آمال المرأة وآلامها وطموحاتها، وتخوفاتها قبل الإنجاب وبعده، باعتبار الأغنية وسيلة من وسائل المرأة المهمشة في المجتمع يكمن خلف كلماتها – لمن يُمعن النظر– ما يؤرق ذهن المرأة من هموم ومشاكل لا يمكنها التعبير عنها واقعيا. وما تحلم بتحققه في المستقبل من اهتمام ورعاية من قبل الأولاد الذين أفنت عمرها في تربيتهم وتحملت كثيرا وكثيرًا في عملية تربيتهم. والأغاني الشعبية عامة بفنونها المختلفة خاصة أغاني الترقيص هي ديوان المرأة الأمية في مجتمعنا، فإذا أردت أن تعرف ما يدور بذهن امرأة عن واقعها النفسي والاجتماعي فاستمع إلى أغاني الترقيص التي تغنيها لطفلها وذلك في إطار عَلاقة الإبداع الجمعي في المجتمعات البشرية بالنوع الاجتماعي وقضاياه.

وقد تناول البحث أغاني ترقيص الذكور وأغاني ترقيص الإناث ووضح الفرق بينهما في الموضوعات وجماليات اللغة المستخدمة لتوضيح الدلالات والمعاني الكامنة فيها.

الكلمات المفتاحية: دلالات، الأغنية الشعبية، أغاني الترقيص، المرأة الصعيدية.

Abstract

This research discusses the significance of children's folk dance songs among Upper Egyptian women, and their role in expressing women's hopes, pains, aspirations, pre-pregnancy and post-pregnancy fears; considering the song as a means of expression for marginalized women in society, behind its words - for those who delve deeper - lies the woman's worries and problems that she cannot realistically express. In addition to bing an expression of her dreams of future care and attention from the children she has devoted her life to raising and endured so much in the process of upbringing. In general, folk songs, especially dance songs, serve as the anthology of illiterate women in our society. If you want to understand what is going on in a woman's mind about her psychological and social reality, listen to the dance

(*) أغاني ترقيص الأطفال ودلالتها لدى المرأة الصعيدية، المجلد الثالث عشر، العدد الثانى، أبريل ٢٠٢٤، ص ص٤٣-٨١.

songs she sings to her child within the context of collective creative relationships in human societies concerning gender and social issues .

The research also addressed male and female dance songs, clarifying the differences between them in terms of themes and the aesthetics of language used to illustrate the meanings and implications embedded in them.

Keywords: folk songs, children's dance songs, Upper Egyptian women

إن المرأة حافظة التراث الشعبي بشقيه الروحي والمادي على حد سواء، ولها حضورها القوي في فنون الأدب الشعبي عامة، بل إن هناك بعض الفنون لا نجد لها راويا إلا المرأة، كما ذكر أحمد مرسي في *مقدمة علم الفولكلور* كالعدِّيد، وأغاني عالم الطفولة، كالترقيص والتهنين، وأغاني الأفراح، "وغيرها من المأثورات الأدبية الشعبية التي عهد إلى النساء أداؤها تبعا لعاداتهن الحرفية وأدوارهن العائلية" *(زومتر، ١٩٩٩م، ص٨٦، ٨٧)* فضلا عن دور هذه الفنون في التعبير عن القضايا الاجتماعية والنفسية التي نراها كامنة خلف كلمات تلك الفنون.

إن معاناة النساء لا سيما المهمشات في العالم هي جزء من معاناة المجتمعات التي تنتمي إليها كاملة، وهي بدورها جزء من معاناة الرجل، واستكشاف أسباب هذه المعاناة ومحاولة إيجاد حلول لها يعد أول المفاتيح لحل معاناة المجتمع ككل.

الغناء ظاهرة إنسانية، وإذا أردت أن تعرف شعبا ما فاستمع إلى أغانيه وموسيقاه؛ ذلك لأن الأغنية نص ثقافي يحمل بين ثناياه ثقافات الشعوب فهي "تعبير فني عن وجدان الناس، كما أنها تقدم تصويرا دقيقا إلى حد بعيد لحياتهم وعاداتهم وقيمهم الأخلاقية، فإذا نظم هذا الجانب تنظيما صحيحا أمكننا أن نخرج بصورة شاملة لأسلوب حياة أصحاب الأغاني وأن نمسك بأيدينا مفاتيح أساسية يمكن أن نفهم منها بعضًا من حياة الماضي، والعادات التي هجرت كما يمكننا أن نفهم الحاضر وعلاقاته أيضا" *.(مرسي، ١٩٨٣م، ص١٨٨)*

والأغاني الشعبية بفنونها المختلفة خاصة أغاني الترقيص هي أكثر الفنون تعبيرا عن المرأة، "فالتعبير الشعبي مهما بدا عفوي التعبير أو فطري المضمون؛ فإنه عند الدراسة المتأنية ليس كذلك دائما، وإن بدا كذلك لبعض الدارسين (أي: بدا فطري المضمون

عفوي التعبير)...وإلا فقد أهم عناصر خلوده وشيوعه وتجاوزه حدود الزمان والمكان" *(انظر: النجار، ١٩٧٦ م، المرأة في الملاحم الشعبية العربية، ص٦٨)*، وأغاني الترقيص ليس الغرض منها ملاعبة الأطفال فحسب، بل تسجيل جوانب خفية في حياة المرأة، فإذا أردت أن تعرف ما يدور بذهن امرأة عن واقعها النفسى والاجتماعي فاستمع إلى أغاني الترقيص التي تغنيها لطفلها وذلك في إطار عَلاقة الإبداع الجمعي في المجتمعات البشرية بالنوع الاجتماعي وقضاياه.

وإذا كانت" سيرة الأميرة ذات الهمة، هي سيرة المرأة العربية الفارسة، مثلما هي سيرة المرأة العربية"*(النجار، مرجع سابق، ص٧٦)* فإن أغاني ترقيص الأطفال هي ديوان المرأة العربية المهمشة التي تسجل لنا وتوثق موضوعات اجتماعية ونفسية تعيشها المرأة المهمشة ولا تجد لها متنفسا إلا من خلال هذه الأغاني.

لذا جاء البحث محاولة لاستبطان ذلك الحس النسوي العميق في الإبداع الشعري الشعبي، "بعدما سيطر الحس الذكوري طويلا على مقاليد فنية ليست ذكورية على نحو مطلق" ***(عبد الحافظ، ٢٠٠٦م، ص٢٦)***، ويحاول البحث معرفة الدلالات الكامنة خلف أغاني ترقيص الأطفال لدي المرأة الصعيدية خاصة التي تقطن في محافظة سوهاج؛ لما لهذه المحافظة من أهمية بين محافظات الصعيد، وبوصفها عينة للدراسة، حيث جمعت المادة العلمية من بعض القرى بمراكز المحافظة، تلك الدلالات التي تتضح بالقراءة النقدية والتحليلية التي تنطلق من سياق هذه الأغاني؛ للإجابة عن التساؤلات الآتية:

- **ما الدلالات الكامنة في أغاني ترقيص الأطفال التي تغنيها المرأة لطفلها؟**
- **هل اختلفت موضوعات أغاني ترقيص الذكور عن موضوعات أغاني ترقيص الإناث؟**
- **وما الجماليات اللغوية في أغاني الترقيص؟**

المنهج المستخدم

يعتمد البحث على مجموعة من الإجراءات المنهجية وهي كالآتي :

١-الجمع الميداني لأغاني ترقيص الأطفال من بعض قرى محافظة سوهاج، وهي على

النحو الآتي: قرية العسيرات، وقرية الرويهب بمركز المنشاة، قرية الحرافشة، وقرية الطليحات مركز جهينة، نجع الغوانم مركز سوهاج، قرية بني هلال مركز المراغة، مركز جرجا. مركز المراغة.

٢- الاعتماد على بعض المصادر المدونة التي تناولت أغاني ترقيص الأطفال في تراثنا العربي، نحو: بلاغات النساء لابن طيفور، العقد الفريد لابن عبد ربه، المعارف لابن قتيبة).

٣-وصف هذه المادة وتحليلها.

فجاء البحث متضمنا مقدمة، وتمهيدًا، ومبحثين، وخاتمة.

أما المقدمة: اشتملت على خطَّة الدراسة.

ثم تمهيد اشتمل على تعريف الأغاني لغة واصطلاحا.

المبحث الأول: أغاني ترقيص الذكور.

المبحث الثاني: أغاني ترقيص الإناث.

وخاتمة بها النتائج التي توصل إليها البحث.

تمهيد

الأغاني لغة

تدور معاني مادة "غَنِيَ" في المعاجم حول الصوت والكفاية كما ذكر ابن فارس" الْغَيْنُ وَالنُّونُ وَالْحَرْفُ الْمُعْتَلُّ أَصْلَانِ صَحِيحَانِ، أَحَدُهُمَا يَدُلُّ عَلَى الْكِفَايَةِ، وَالْآخَرُ صَوْتٌ". *(القزويني، ١٩٧٩ م، مادة غني)* وفي اللسان: كل من رفع صوته ووالاه فصوته عند العرب غناء*(ابن منظور، د.ت، مادة غني)*.

الأغنية اصطلاحا

ومعنى فعل الغناء عامة عند القدماء المصريين "إننا نعطى الصوت البشرى النغمات الصوتية الأكثر ملاءمة للمعنى الذى تأخذه كل كلمة". *(علماء الحملة الفرنسية ، د.ت، ص٤١)*

وقيمة الصوت نفسه تتمثل في كونه "رنة الصوت التي تثير أكثر الانفعالات حدة، فالصرخة والهمسة لصيقتان بالديناميات الأولية، صرخة الميلاد، صراخ الأطفال في ألعابهم أو الصرخة التي تنتزعها خسارة لا تعوض، أو فرحة لا يعبر عنها بالكلام، ذلك فضلا عما يظهره الصوت من امتلاك المرء لزمام أمره، فهو يكفى لتهدئة حيوان جزع أو طفل صغير ما زال بعد خارج دائرة اللغة" *(زومتر، مرجع سابق، ص١١، ص١٤)* .

أما الأغنية الشعبية فيعرفها كراب: قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة، ظهرت بين أناس أميين، في الأزمان الماضية، ولبثت تجرى في الاستعمال لفترة ملحوظة من الزمن، هي فترة قرون متوالية في العادة." *(كراب، ١٩٦٧م، ص٢٥٣)*

وتعريف كراب يركز على سمات فنون الأدب الشعبي عامة من مجهولية المؤلف، والتداول الشفوي، والانتقال من جيل إلى أخر ثم ذكر سمة تميز الأغنية عن غيرها وهي كونها قصيدة غنائية ملحنة.

ويعرفها أحمد مرسى بقوله: هي شكل من أشكال التعبير الشعبي، يتميز عن غيره من الأشكال بأنها تتكون من عنصرين أساسيين يندمج كل منهما في الأخر ليشكلا وحدة واحدة هي الأغنية الشعبية، وهذان العنصران هما النص الشعرى ، واللحن الموسيقي.[1] (مرسى،١٩٧٠م، ص١٨)

وتتنوع الأغنية الشعبية فتشمل أغاني الأفراح، أغاني الموت (البكائيات أو العديد)، وأغاني العمل، وأغاني المديح، **وأغاني الأطفال التي تشمل بدورها أربع مجموعات**

المجموعة الأولى: تلك الأغاني التي تتردد في أثناء التعامل بين الطفل والكبار المحيطين به، خاصة الأم وتضم هذه المجموعة:

١-أغاني المهد

٢- وأغاني ملاعبة وترقيص الأطفال.

٣-الأغاني ذات المضمون التربوي بصفة عامة.

المجموعة الثانية :وتشمل الأغاني التي تتردد من خلال تعامل الطفل مع البيئة، وخاصة البيئة الطبيعية المحيطة به، فهو يغني للشمس أو القمر وغيرهما.

المجموعة الثالثة: وهي التي تنشأ نتيجة العلاقة الوثيقة بين الإيقاع واللعب، فتنشأ أغاني الرقص، أغاني اللعب، الأغاني التنافسية.

المجموعة الرابعة: وهي التي تنشأ نتيجة التفاعل بين الطفل والمجتمع المحيط به في مناسبات العادات الشعبية المختلفة في مراحل دورة الحياة (كأغاني السبوع و الختان وغيره). (الجوهري، ٢٠١٢م، ص٧٣)

و هناك من ينظر إلى أغاني الترقيص على أن الغرض الأساسي منها ترقيص الطفل وملاعبته فقط، ومع ذلك فإن نظرة متأنية وتحليلا دقيقا لهذا النوع من الأغاني الشعبية يكشف عن جانب أخر، ألا وهو حقيقة أن أغاني الترقيص تعد ديوان المرأة، وتكمن خصوصية هذا النوع من الأغاني في أنها بالإضافة إلى ترقيص الطفل وملاعبته تسجل جانبا من حياة المرأة المقهورة، فهي تشكو لطفلها من الأذى في حياتها، وتطلب منه أن يهتم بها في المستقبل، ولا يهملها، وتتفاعل مع الطفل كأنه المخلص لها من تلك الالآم النفسية والاجتماعية، وتجعل الطفل يتجاوب معها من خلال السمة الحوارية التي تتسم بها بعض أغاني الترقيص.

ولا عجب في ذلك فالإنتاج الشعبي عامة يتسم بالمصداقية لأنه" إنتاج تتحكم فيه الألية النفسية، وهذه الألية تشبه الذاكرة التي تظهر في الأحلام والتي ليس للمنطق سيطرة عليها ، ومع ذلك فالأدب وهو أصدق تصويرا للشعب من الأدب الفني".*(إبراهيم، (د.ت)، ص٩)*

و أغاني الترقيص هي أغان تغنيها الأم لطفها مستيقظا بهدف ملاعبته، وإضحاكه والتنفيس عن نفسها. وتختلف عن أغاني المهد التي تهدف إلى "حث الطفل على النوم، وتختلف مسمياتها من مكان لأخر، فقد تسمى "الدَّب" نظرا لأن يد الأم تدب أي: تربت على صدر الطفل أو ظهره لينام وتسمى أيضا التهنين؛ نظرا لنطق الأم كلمة " ننه ...هو" بعد كل مقطع (الأسيوطي، ٢٠٠٢م، ص٢١، ٢٢).وأغاني ترقيص الطفل وملاعبته هي موضوع البحث الذي تدور عليه الدراسة.

أغاني الأطفال في كتب التراث [٢]

تتميز الثقافة الشعبية باتساعها وتغطيتها لشتى جوانب الحياة المختلفة،

والتداولية والانتشار عبر طبقات المجتمع، وكذلك تتسم بالعراقة والأصالة بشقيها "المادي المتمثل في مختلف الأدوات والمخترعات التي تستخدمها الجماعة التي تستخدمها الجماعة في حياتها العملية، والذهني المتمثل في العادات والتقاليد والآداب واللغة" (العرباوي،٢٠١٣م، الثقافة الشعبية وآدابها، قراءة في فنون الحلقة في المغرب، ص١٢١) فما من ظاهرة في تلك الثقافة إلا لها جذورها عند السلف، وتعد أغاني الأطفال أقدم أنواع الأغاني الشعبية على الإطلاق، ولها جذورها الضاربة في القدم، لارتباطها بالمجتمع، فهي تعبير حي واضح عنه، وهي ما يمكن أن يسمى تراث شعبي بالمعنى الصحيح. (الجوهري، مرجع سابق، ص٧٣). و كتب التراث حافلة بهذا النوع من أغاني الترقيص، فهذه أم الفضل بنت الحارث قالت مرقصة ابنها عبد الله بن عباس:

ثكلت نفسي وثكلت بكري... إن لم يَسُد فهر أو غير فهر

بالحسب الوافي وبذل الوفر (ابن طيفور، بلاغات النساء،١٩٠٨م، ص١٨٤)

ترقص ابنها وتمني نفسها أن يصبح سيدا لقبيلته، كريما ذا حسب وكرم، ويبذل الغالي والنفيس لإكرام الأضياف.

فالأم هنا ترقص ابنها وتخبره بما تريده أن يحققه عندما يكبر ويصبح راشدا، وهذا حال الأم في كل زمان ومكان، وتخبره أيضا بحبها له كما في قول المرقصة لطفلها:

أحبك والرّحمن ... حبّ قريش عثمان (ابن قتيبة، ١٩٩٢ م، ص١٩٢)

إذا دعا بالميزان

فضلا عن ذلك فهناك بعض النماذج لا يعلم مدى صحتها ولكنها وردت في كتب الأقدمين، كالتي تنسب إلى فاطمة بنت الرسول، كالنموذج الآتي: "كانت فاطمة بنت رسول الله صلّى الله عليه وسلم ترقّص الحسين بن علي رضي الله عنهما وتقول إنه لا يشبه علي بن أبي طالب لكن يشبه جده النبي صلّى الله عليه وسلم :

إن بُنَيْ شبهُ النّبي ... ليس شبيها بعلي (ابن عبد ربه، ١٤٠٤هـ، ص٢٧٥،٢٧٤)

وكذلك ما ينسب إلى الشيماء أخت النبي في الرضاعة أنها تغني له وهو طفل:

يا ربنا ابقِ لَنَا مُحَمَّدًا

حَتَّى أَرَاهُ يَافِعًا وَأَمْرَدَا

ثُمَّ أَرَاهُ سَيِّدًا مُسْوَدًّا

وأكْبتْ أعادِيه مَعا والحُسَّدا

وأعْطــِه عزا يَدومُ أبـد (أبو سعد، مرجع سابق، ص٦٦، نقلا عن العسقلاني تمييز الصحابة)

ومما دون في كتب التراث ترقيص الأباء للأبناء، وهذا غير موجود حاليا، فأغاني الترقيص تقتصر على الأنثى الأم أو الجدة)

فهذا الزبير يرقص عروة ويقول:

أبيض من آل أبي عتيقِ... مُباركُ من وَلَد الصّدِّيقِ

ألذّه كما ألذّ رِيقي

وذاك أعرابيّ يقول مرقصا ولده:

أحبّه حبّ الشّحيح مَالَهْ ... قد كان ذاق الفقر ثم نالَهْ

إذا يريد بذله بدا له

وقال آخر وهو يرقّص ولده:

أعرف منه قلّة النّعاس ... وخفّة من رأسه في راسي

وكان رجل من طيء يقطع الطريق، فمات وترك بنيّا رضيعا، فجعلت أمّه ترقّصه وتقول:

يا ليته قد قطع الطريقا ... ولم يرد في أمره رفيقا

وقد أخاف الفجّ والمضيقا ... فقلّ أن كان به شفيقا

مما سبق يتضح أن أغاني الترقيص لها جذورها الضاربة في التراث العربي، وكانت منذ الأزل وسيلة يعبر من خلالها المرقص عن مشاعره تجاه الطفل، ومتنفسا لما تتعرض له

الأم في حياتها اليومية. ومع تغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية تنوعت الموضوعات التي تتناولها أغاني الترقيص، وأصبحت تعبر عن أمور مكنونة في النفس الأنثوية، إلا أنها اقتصرت في أيامنا هذه على النساء- فلا توجد أمثلة لأغاني الترقيص منسوبة للرجال.

المبحث الأول: أغاني ترقيص الذكور

تنوعت أغاني ترقيص الذكور وتنوعت بها الدلالات، فكانت بمكانة مرآة تنعكس عليها ما يشغل ذهن المرأة الصعيدية، وتعد خصوبة المرأة وقدرتها على الإنجاب أهم ما يشغل ذهن المرأة، والإنجاب عامة له فرحة كبيرة؛ لأن" العقم بالنسبة للرجل أو المرأة – مهما تفاوتت طبقات المجتمع التي ينتميان إليها-وصمة عار وخزي شائن" (وليم لين،١٩٩٩م،ص٦٦) خاصة إنجاب الذكور فهو يؤرق ذهن المرأة بعد الزواج، لاعتقاد كثير من أبناء المجتمع أن المرأة هي المسئولة عن إنجاب الذكور، فإن لم تنجب– عامة أو لم تنجب الولد- تزوج زوجها بأخرى. والمرأة التي لا تنجب تنادى تيمنا بالإنجاب- فضلا عن التغاضي عن نداء المرأة باسمها في مجتمع الصعيد- بـ**"أم الجاي"**.

١- إنجاب الذكر

إنجاب الولد له فرحة كبيرة، عكس إنجاب الفتاة، وفي أغنية الترقيص الآتية توضح نظرة المجتمع المتدنية للمرأة عند إنجاب البنت –خاصة نظرة الزوج- وتناقض تلك النظرة عند إنجاب الولد:

لَّـــا قالوا دي بِتْ
كانتْ ليلة زيِّ الزِّفتْ
اللِّي اتعشَّى نَفَد بِعَشَاه
وأبوها اتكلْفتْ في البِشتْ (أي: البطانية)
والتعبير**(وأبوها اتكلْفتْ في البِشتْ):** كناية عن الحزن.

وفي الأغنية الآتية تتضح المقارنة بين معاملة المجتمع للزوجة عند إنجاب البنت وإنجاب الولد، فضلا عن حالة الزوجة نفسها عند الإنجاب:

لما قَالوا دا ولد

إتشدَّ ضهْري واتسندْ

وعملو لي بدل الفورة مرق

وقالو كلي يا أم الولد

لما قالو دي بنيّة

اتهدَّتْ الحيطة عليَّ

وعملو لي الفورة بميّة

وقالو كُلي يا أُم البنيِّة

تُكرمُ أم الولد-في نفاسها- فتعد لها وجبة طعام خاصة وهي الفورة (الفورة: أكلة شعبية عبارة عن قطع من الخبز الشمسي تقطع ويتم تحميرها في السمن البلدي، ثم تزود بالماء المحلَّى) لتغذية المرأة التي وضعتْ. وأكلت واضعة الولد طبق مرق (والمرق: هو عبارة عن أكلة شعبية تتكون من صلصة وفطير أبيض وتقتضي وجود لحم.)

أما أم البنت فلا تعطى طعام، فقط الخبز الممزوج بالماء الحلو. وإذا كان الرجل يحب إنجاب الذكور فحب المرأة إنجاب الولد أضعاف حب الرجل، لأن الولد هو سندها وحمايتها وأمانها من غدر الزوج أو عائلته، خاصة إذا علمنا أن المرأة إذا لم تنجب أو أنجبت البنات فلا مكان لها في بيت الزوج –إن مات- وإن بلغت من العمر عتيا؛ وذلك لأن "المرأة في صورتها الذهنية الراسخة كائن اندماجي وليست كائنا مستقلا، إنها وَسْط الآخرين وفيهم ومنهم وبهم، فهي بنت فلان وزوج فلان وأم فلان" (*الغذامي،٢٠٠٦م، ص١٣١*)، وأيضا "في المجتمع العربي لا يعترف للمرأة بحقها في المساواة مع الرجل، ويعدها عنصرا ثانويا تابعا أقل درجة في الأهمية والإمكانات من الرجل" (*النجار، مرجع سابق، ص٧٧*). وعلى هذا فأم البنات بعد زواجهن ووفاة زوجها تعود إلى بيت أبيها – في مجتمع الصعيد-، ويغلق البيت، وذلك في حالة عدم إنجاب ذكر تظل في كنفه وحمايته. مما جعل الأخت تغني لأخيها وابنه وتصفهما بعمار البيت، فمن أغاني الأفراح تقول المغنية على لسان الأخت تغني لأخيها:

وفرحت لك يا أخَويا يا عَمار بيَت أبويا

فضلا عن حب العمّة لأبناء أخيها أكثر من أبناء أختها، فأبناء الأخ هم امتداد نسل الأب والأخ وعمار البيت، فالبيت طالما به أبناء ذكور أو حفدة فهذا يعني استمرارية البيت. وفي أغنية الترقيص الآتية يتضح المعنى:

أنا رحت للعَمِّـــــة

عَملتْ لي قُرْص بهِمّة

وقالت لي كُل يا ولد أخويا

يا عمار بيت أبويا

أنا رُحتْ للخالة

عملت قرص بنخالة(أي:ردّة)

وقالت: ما تمرشِ في ولد الرجالة[٣] (الراوية أم ليلى، موعد التسجيل الخميس ٣/ ١/ ٢٠١٨م، الساعة الواحدة والنصف مساء.)

يوجد في الجملة "**وقالت ما تمرشِ في ولد الرجالة** "إيجاز عن طريق الحذف اعتمد على فهم المستمع للكلام المحذوف، الذي يتضح من خلال السياق وهو كالآتي "كل يا ولد أختي".

أما إذا انجبت الولد فلا تخرج من بيت الزوج بعد وفاته، بل تعيش في كنف ولدها. وعليه تقول المرقصة لابنها، شاكرة ربها على تلك الهبة والعطية، فتقول:

عَطـــــــــاني عَطـــــــاني

ربي الكريم ما نَساني

عَطاني يا مين عَطِيت

يبقى لي راجل في البيت

و كذلك النموذج الآتي:

يا جبّة يا غزيل أيدي

الجُبّة تِبْرَى وتـــــدُوب

وتبقى لي أنتَ سَنيدي

توضح هذه النماذج العَلاقة المُضطربة بين الرجل والمرأة، فالمرأة في قرارة نفسها -غالبا- تعلم أنه لا يوجد بينها والرجل (الزوج) رابطة دم، وإنما هو عقد شفوي، وأن الرجل يستطيع أن يفسخ هذا العقد في أي وقت شاء؛ لذا فهي بحاجة إلى رابطة دم ترعاها وتملكها، وتعينها في الحياة، ويؤكد ذلك نسبة كلمة "سنيد" إلى ياء الملكية. تلك الرابطة التي يشرحها المثل الشعبي القائل **"البطن ما تجبش عدو"**.

وجاءت صيغة الفعل الماضي في النموذج الأول لتوحي بواقعية حدوث الفعل، وتكرار الفعل "عطى" أربع مرات في النص الأول يدل على فرحة الأم بالإنجاب بعد حرمانها منه سنوات؛ لأن الأم لو أنها لم تتجرع مرارة المنع والحرمان من الأطفال ما كانت لتتذوق فرحة العطاء، فتكررها في النص.

ثم بدأ النموذج الثاني بالأسلوب الإنشائي (النداء) غرضه الإغراء وهو "الحث على لزوم الشيء" *(بابو، ٢٠١٩م، ص٣١١)* فالأم تحث الولد هنا أن يصبح سندا لها وملازما لها كثوبها. وقد ذكرت "الجبَّة" وهي نوع من أنواع ملابس الرجل الصعيدي المصنوعة من القماش المتين، يرتديها الرجال في الشتاء، وهي لا تبلى إلا إذا استعملت كثيراً، وإذا كانت هذه الملابس قد تبلى بعد عمر طويل، فالأم تطلب من طفلها أن يصبح كهذه الجُبّة يسترها ولا يجعلها تحتاج لأحد طيلة حياتها لا يمل ولا يكل.

وتظهر الأغاني قوة الوازع الديني لدي المرأة الصعيدية فهي تدعو الله في الضراء، وتحمده في السرّاء. ففي هذا النموذج تحمد ربها على إنعامه عليها بطفل.

٢- تأخر الإنجاب

إنجاب المرأة الطفل هو بمكانة تثبيت لجذورها واستقرار لها في بيت زوجها وعائلته، وتقديم الاحترام من المجتمع عامة؛ "فالأمومة هي مثالية أخلاقية، فالمرأة الحامل تكون تحت حماية القانون والعرف، ويجب أن ينظر إليها كشيء مقدس، في الوقت الذي يجب أن تشعر فيه بالفخر والسعادة لظروفها"*(دوتش:٢٠٠٨م، ص١٩،١٨)* ومع

ذلك عندما يتأخر الانجاب تقابل المرأة للإذلال والسخرية والانتقاد من قبل أهل الزوج وعلى رأسهم الكنَّات أو السلائف(السلايف كما يطلق عليهم). وأغنية الترقيص الآتية توضح ذلك:

كنتِ فين يا ننِّة [٤] (الراوية: أم محمد، موعد التسجيل: الاثنين ١٣/ ٦/ ٢٠١٦م، الساعة الثانية مساء)

ننَّا ننَّا كنتِ فين يا ننِّة كنت في كُنّ[٥] الوزة

بطيتي لـــيـــه يا نـنِّة ما عايرتني السلفِة

ننَّا ننَّا كنتِ فين يا ننِّة كنت في كُنّ الفارة

بطيتي لـــــيه يا ننِّـة لما عايرتني الجارة

فالأم هنا تشكو للطفل من خلال تقنية الاسترجاع()**Flashback**ما نالها من سخرية من الجيران والكنات(السلايف)، وتوبخه على تأخره الذي سبب لها كل ذلك، ولا تكتفي بالشكوى والعتاب بل تجعل طفلها يستجيب لها من خلال السمة الحوارية.

كما تشرح الأم من خلال سمة الاسترجاع حالة الخوف التي كانت تعيشها، والتي تظهر في مشتقات لفظ الخوف (خايف، خِفِّة) في الأغنية الآتية:

نَهار الحبل كان القَلب خَايف[٦] **(**الراوية: توحيدة، مركز جهينة، قرية الحرافشة، موعد التسجيل الاثنين ٣٠/ ١/ ٢٠١٨م، من الساعة الرابعة حتى السادسة مساء**)**

وأحمـــــدك يـــــــــارب

اللي عَطيتني وسَاويت السَّلايف

نِهار الحَبل كان القلب خِفِّة

وأحمـــدك يـــــــــارب

اللي عطيتني وساويت السلِّفِة

والأولاد في العائلات الصعيدية لا ترفض طلباتهم أبدا، وهناك تقاليد سائدة في بيوت هذه العائلات، مثل: عدم السماح بشراء أشياء خاصة للكنِّة حتى لا تغار منها

الأخريات، والغيرة بين الكنات تسبب مشاكل كثيرة في بيوت العائلات معروفة في الصعيد، حتى خرج لنا المثل الشعبي القائل **"مركب الضرايـر سارت ومركب السلايف احتارت"**. فالطفل في هذه الحالة يصبح ذريعة للمرأة في طلب ما تريده، فالأم إذا اشتهت نوعا ما من أنواع الطعام تقول إن الطفل يريده، وهذا ما يوضحه النص الآتي:

يا صغير يا بَختْ أُمك

إن جاعت تتحجج بيك

[٧](الراوية: مدام جمالات، موعد التسجيل: الأحد ٢٩/ ٧/ ٢٠١٨م، من الساعة ١٢حتى ٢مساء)

كما يوجد الشامتون والحاقدون الذين لا يحبون الخير للزوجة، الذين تطلق عليهم المرقصة لفظ "الأعادي" في الأغاني، وقد ورد لفظ الأعادي والعدوَّة أكثر من مرة في النصوص، كما في هذا النص: **يا فلفل حور يا فلفل حور**

يا مخضِّر كل البحور

قالت العدوَّة ما خضّرشِ

دا بإذن الله يخضر ويتور[٨]

يا فلفل حار يا فلفل حار

يا مخضِّر كل البحار

قالت العدوّة ما خضَّرشِ

دا بإذن الله يخضر وبتار[٩]

ورد التكرار بصورة كبيرة في الأغاني عامة" وتتنوع الأغراض التي يأتي من أجلها التكرار في النصوص ما بين "التأكيد، والاستلذاذ بالكلام، وتعظيم الأمر وتهويله، وزيادة التنبيه وطول الكلام الذي قد يسبب نسيانه، وتعدد *المتعلق (نزار:"الإحالة التكرارية ودورها في التماسك النصي بين القدامى والمحدثين" ص٤)* وتكرار لفظ "الأعادي" هنا غرضه التنبيه على من لا يريدون الخير لها ولطفلها وتكرار لفظ "الفلفل" المكني به عن الطفل هنا للاستلذاذ، وقد ناسبت المرقصة بين كلمات (الأعادي– فلفل)، حيث إنها لم تذكر اسم

الطفل صراحة في الأغنية-لأن العدوة هنا تتمنى له الشر وتدعو عليه ألا يعمر طويلا- وهذا يتوافق مع كلمات الأم في الحياة اليومية، حينما يكون شخص ما يدعو على أحد، وتريد الأم التصريح باسم طفلها فهي تقول قبل اسمه "إد العدو"، أي: لتذهب الدعوة إلى العدو.

هذا فضلا عن رمزية اللون فـ"اللون الأخضر هو لون الخصب والرزق في اللغة العربية" (عمر،١٩٨٢م/ ١٩٩٧م، ص٧٩) وأيضا "في المسيحية كان الأخضر لون الصليب لأنه رمز التجدد البشري"(سيرينج،١٩٩٢م، ص٢٢٣)، فالأخضر في كلمة "خضر" تقصد به المرقصة أنه نما وكبر وأزهر وأنتج ذرية كثيرة اعتبارا لما سيكون.

وتستخدم المرقصة ألفاظ الحقل الدلالي للبيئة الزراعية؛ نظرا لارتباط أهالي الصعيد عامة في مصر بالزراعة، وفي الأغنية الآتية تشبه المرأة ولدها الذي عاش بـ"البورة الصحيحة"، والبورة غير الصحيحة تقصد بها أطفالها الذين ماتوا؛ لأن الراوية لهذه الأغنية قد مات لها أطفال كثر، والبورة لفظ يطلق على الحفرة التي تُعمِر فيها الحبوب وتبدأ بالإنبات، ولا يقصد بها هنا بور الأرض أي: تركها دون زراعة. فتقول :

على شط البحر نصبنا هويّة[١٠](الراوية أم محمد، موعد التسجيل: الأربعاء ١٠/ ٧/ ٢٠١٩م/ في العاشرة مساء)

بورة صحتْ أبرك من مِيّة (أي: مائة)

٣- العنف ضد المرأة

ترقص الأم طفلها بوصفه السند والأمان والحماية لها، ومع هذا قد يتصف سلوكه بالعنف معها من خلال بعض النماذج، حيث توجد بعض الألفاظ التي تعبر عن العنف الموجه للمرأة كونها أما، فكيف بكونها زوجة وأختا، فإذا كان الولد يضرب أمه فهذا يعنى إن المرأة تُضرب من الزوج وتُضرب من الأب ومن الأخ، لأن الطفل يقلد ما يراه أمامه وفي بيئته، وقد استطاعت الراوية الشعبية تمرير هذا النموذج في أغاني الترقيص إشارة إلى ما تتعرض له في واقعها.

ويؤكد هذا الكلام النموذج الآتي:

ولدها يا ولدها [١١](الراوية : أم سماح، السبت ٣٠/ ١١/ ٢٠١٩م من الساعة ١٢حتى ٢مساء)

مسك العصاية ولدلدها (أي: ضربها)

ما تفرحوش يا حريم

دي أمي وأطيبها

وكذلك في النموذج الآخر :

يضرب في أمَّه[١٢](الراوية: أم ليلى، الخميس ٣/ ١/ ٢٠١٨م، الساعة الواحدة والنصف مساء.

والناس تِـــــخُمَّهَ (أي: تنتقده/ أو تلومه)

يقول: يا ناسَ أنا مش عَايِب

قُلتْ لها هاتِي السَّمْنَة

جابتْ لِي الرايب [١٣]

يلاحظ في هذين النموذجين أن الحوار قائم بين الابن وأبناء المجتمع، وعليه فالسياق المقامي هو حال ضرب الولد أمه في الشارع أو في البيت فيجتمع الناس على هذا الحدث، وحياء من الحدث يغيب صوت المرأة (الأم) عن المشهد هنا، وغيابها يعني موافقتها على إيلام الناس لابنها، ويرد الابن في النموذج الأول على هذا اللوم عن طريق الاعتذار لأمه، الذي جاء في صيغة أطيبها على وزن" أفعل" جاءت بمعنى" أستفعل" أي: أطلب رضاها وطيب خاطرها.

أما النموذج الثاني فهو لا يذكر الاعتذار، لكن يبرر سبب ضربه أمه، وهذا إن فعله الابن فلعله رأى من يقوم بفعل الضرب من قبل.

كما جاءت أفعال- في تلك النماذج- تدل دلال صريحة على العنف، نحو:(مسك، لدلدها، يضرب).

ومثل هذه الأغاني التي تشتمل على ضرب الأم مرفوضة في الأدب الشعبي، وذلك لأن "المؤدي الشعبي يؤكد وحدانية الأسرة وحاجتها" إلى القيم الأخلاقية الحسنة، وإذا وجدنا فنونا تخرج على العرف العام فتلك نماذج شاذة" (صالح،٢٠٠٢م، ص٢٥٢).

٤- الخوف من الجهل

وتتلخص أهم المشكلات التي تعانيها المرأة عامة في الخوف، فهي بطبيعتها تخشى أشد ما تخشى الفقد، وتتحدث عن هذا الخوف بصورة أكبر في أغاني العديد، أما في أغاني الترقيص فهي تبث لطفلها وتحدثه عن خوفها من الفقر، خوفها من المرض، خوفها من الجهل، خوفها من الاعتداء.

فكلامها عن التعليم يكمن فيه خوفها من الجهل، وكلامها عن خير ابنها وأمواله يظهر خوفها من الفقر، وكلامها عن الضعف يعكس خوفها من المرض، وكلامها السلبي عن البنت وعدم خروجها من المنزل فيه خوف الاعتداء.

وتدرك المرأة قيمة التعليم، ودوره في بناء المجتمعات ورقيها، وقد يعود هذا إلى حرمان الفتيات من التعليم قديما في المجتمع السوهاجي، فهذه راوية تحكي عن نفسها قائلة ***"كان نفسي أتعلم لكن أمي ما رضيتش تودیني المدرسة، عشان أرعى النعجات بتوعنا، وكنت أعيط على لما أشوف العيال رايحة المدرسة، وعلمت عيالي عشان ما احرمهم من التعليم، دا التعليم حلو"*** [١٤](الراوية أم محمد، الجمعة ٢٠اكتوبر ٢٠٢٣م. الساعة الرابعة مساء.)

ومن الضروري معرفة الوضع الاجتماعي للمرأة؛ لأن "دراسة الوضع الاجتماعي للمرأة لابد منه لدراسة التقاليد الشفوية في مجتمع ما"(سلامة،١٩٩٨م، ص١٨) فضلا عن حرمان بعض الفتيات من حقها في التعليم، فتجد الأم تتغنى بالكلام عن التعليم وتستخدم ألفاظ الحقل الدلالي الخاص به، نحو:(المدرسة، لوح القراية، الكُتَّاب).كما يتضح من النماذج الآتية:

حبيبي وأنا ريته قُدِّام عالي بيته

معلق لوح[١٥] القراية وزغرتي يا خالته

حبيبي وأنا ريته قُدِّام عالي بيت أخته

معلق لوح القراية وزغرتي يا خالته[١٦](الراوية: أم كمال، السبت ٢٠١٨/٩/٢٩م، من الساعة الثانية حتى الرابعة والنصف مساء).

في هذا المثال، تتحدث المرقصة عن أدوات الكتابة التي يستخدمها الولد في عملية التعليم، "لوح القراية"، وفرحتها به، وتطلب من خالته الأم الثانية للطفل إظهار فرحتها به عن طريق إعلاء أصوات الزغاريد. وهذا يسلط الضوء على دور أغاني الأطفال التي تعد من "أغنى المصادر التي تحفظ لنا بقايا معتقدات وممارسات درست ولم يعد لها وجود في عالمنا الحاضر" (الجوهري، ٢٠١٢م، ٧٣)

وتجدر الإشارة إلى أن نصوص أغاني الترقيص والأغاني الشعبية جميعها بل وفنون الأدب الشعبي عامة صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي؛ فجاءت إما في أنماط ثقيلة الإيقاع / متوازنة، أو في جمل متكررة متعارضة أو في كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة تساعد على حفظها وتذكرها بسهولة، وكل هذا يعمل على إحداث إيقاع -حتى عندما لا يكون النص في شكل شعري-، والإيقاع نفسه يساعد على التذكر، فهناك علاقة وطيدة بين الأنماط الشفاهية الإيقاعية، وعملية التنفس والإشارة بالجسم من ناحية. (أونج، ١٩٩٤م، ص٧٧)

في النموذج الآتي:

كنت فين يا محمد وأنا أدور عليك

كنت في المدرسة الله ينور عليك

كنت فين يا محمد وأنا أدور وأنادي

كنت في المدرسة يارب تطلع قاضي[١٧]

إنها تريد أن يتعلم ليصبح قاضيا، واستخدام كلمة "القاضي" هنا لم يأت اعتباطا، بل تريده الأم بهذه المهنة حتى يحقق العدل في مجتمع ساده الظلم، وأن يعيد الحقوق إلى أهلها، وإنصاف المظلومين، ولا سيما تلك المرأة المرقصة له. وتتحدث المرقصة عن تعليم الولد ولا تذكر تعليم البنت، وقد يرجع هذا إلى نظرة الأدب الشعبي إلى المرأة التي فحواها" اعتبار المرأة أدنى مكانة من الرجل فيجعل الأمر له دونها، والرأي الصائب لا يتأتى منها".(صالح، ٢٠٠٢م، ص٢٣١).

وفي النموذج الآتي :

أنا ريته طالع بدري [١٨](الراوية أم ليلى .سبق تعريفها)

والكلاب تنبَح عليه

حاطِط الخِتْمِة[١٩] **تحت باطه**

يارب تسلِّمهُ ويجي حواليه

أنا ريته طالع بدري

والكلاب تنبَح عليه

حاطِط الختْمِة تحت باطه

يارب تفتح عليه.

تتحدث الراوية عن قيمة التعليم، فمن خلال التعليم يمكن للأطفال تغيير أوضاعهم الاجتماعية، ورفع مكانتهم ومكانة أسرهم.

٥- الخوف من الفقر

اعتماد المرأة غير العاملة على الرجل، وإعالته لها يجعلها تخضع له، وقد تقبل منه أشياء لم كانت لتقبلها لو أنها وجدت عائلا غيره، وفكرة وجود العائل البديل مخافة غدر الزوج في وقت ما تشغل ذهن المرأة، والعائل البديل يقصد به الولد، فضلا عن دوره في المساعدة في مصروفات المنزل، خاصة وأن أبناء المجتمع الشعبي يعمل معظمهم في مهن ليس لها راتب منتظم، فمنهم الفلاحين، ومنهم عمال التراحيل، والسباكين وغيرهم ممن يجد قوت يوم بيوم، والذين يعبر عنهم بالمقولة **"الفلاح ذي الفرخة لو ما نبشِّ ما يلقاش ياكل"** .من الأسباب الرئيسة التي تجعل النساء يفرحن عندما يلدن صبيا، أنهن يعتبرنه أثمن من الذهب؛ لأنه سيحضر لهن الذهب وأشياء أخرى عند كبره.

ويتضح هذا من النماذج الآتية:

الولـــــــد الولـــــــد

كل بوسة في الولد

أحسن من لبس الحَلَقْ

الغلام الغلام

كل بوسة في الغلام

أحسن من لبس الكِردَانْ

يتضح من فنون الأدب الشعبي،- ذلك الأدب الذي يعد وسيلة الشعوب للتعبير في مرحلة طفولتها- أنه "يتسم الفكر والتعبير الشفاهيين بالإطناب"(أونج، ١٩٩٤م، ص٨٣) ويعد التكرار صورة من صور الإطناب، وجاء تكرار لفظ" الولد" في الأغنية ثلاث مرات ليوحي بمدى استمتاع المرقصة بالكلمة، والرغبة في تأكيدها للمستمع، وجاء الإطناب بالترادف في تكرار كلمة الغلام و الولد.

وجاء أيضا في النموذج الآتي:

يا سويرة بين العنادي

السويرة تدهب

والواد يقعد سنادي

وأيضا من الملاحظ في النماذج تكرار ألفاظ الحقل الدلالي للذهب، مثل : الأسورة(السويرة)، الحلق، الكردان، العنادي.

ولعل هذا يرجع إلى قيمة الذهب عند الإنسان الأولي وما يعرف عنه في الثقافة الشعبية، فالذهب هو شيء يجب تخزينه لوقت الحاجة إليه، فمن يملك الأموال يدخرها في شراء الذهب وتخزينه؛ لأن "الذهب معدن غير معرض للفساد" (سيرينج، ١٩٩٢م،ص٤٢٧). وقد ذكر حلي المرأة التي تتزين بها من الذهب عدا الخاتم الذهب، ربما يرجع ذلك لاستخدام الخاتم في الأعمال السحرية حيث يكون "حجابا ضد العفاريت والسحرة والأشباح" (فريزر،٢٠١٤، ص٣٣٢). ومما يؤكد على خوف الأم من العوز والفقر واعتمادها على الولد للتخلص من الفقر والحاجة ما جاء في هذا النموذج من الأغاني الذي جاء بعضه على لسان أم الولد وبعضه الآخر على لسان أم البنت:

ما تفرحيش يا أم الولد [٢٠](الراوية: آمال طه، الاثنين ٢٩/ ١/ ٢٠١٨م، من الساعة الواحدة حتى الثالثة مساء).

دا البتِ كبرتْ تاخدُه

يبني لها بيت بحري البلد

وتحرِّمِك حاجتُه.

وعلى لسان أم الولد جاء:

كله كدب وهيت

ولدي ياخد بتك

وأنا أبقى ست البيت

فأم البنت سعيدة لأن الولد سيتزوج ابنتها وينتمي إلى زوجه وأهلها، وعليها ترد أم الولد فتقول إن هذا الزعم خاطئ؛ لأن الولد سيتزوج البنت ويحضرها إلى بيت أهله وتخدمه وأمه وأهله جميعا. والحقيقة أن الصورة الأكثر انتشاراً في مجتمع الصعيد هي الصورة الثانية، لأن اعتقاد الأغلبية السائد في الصعيد يرى أنه من العار أن ينتمي الرجل إلى عائلة زوجته.

و في النموذج الآتي:

مين ضَربه ومين هَانه

مِين قَال الأسمر خَاله

دا الأسمر عَبد أبوه[٢١]

عيسايسله[٢٢]**في حصانه**

مين ضربه ومين درّاه

دا عيال العَمْ الكل وراه

شي عريان وشي مَكْسِي

وشي يقول اكسيني يا اباه

مين هانه ومين شافه

شال الحرير على أكتافه

ماسك عصاية الجَّمال

يضرب بيها السيافة

نرى وصف الأم لحال طفلها- اعتبارا لما سيكون من وجهة نظر أمانيها له في المستقبل - فهو الأمير الثري الذي يمتلك العبيد، والخيول، ويرتدي الملابس الفاخرة "شال الحرير" وغيرها من مظاهر الثراء.

وتبدأ الأغنية بأسلوب إنشائي نوعه استفهام غرضه الإنكار والتعجب، تكرر ثلاث مرات "مين ضربه ؟ومين هانه؟" مين قال الأسمر خاله؟.

فتتعجب الراوية من هذا القول وتنكره؛ لأنه إذا كان الأسمر (الأسود) خال الطفل فهذا يعني دنو منزلة الولد، وأنه سيصير عبدا، لأنه كما هو معروف عند العرب "ثلثي الولد لخاله"، فضلا عن أن اللون الأسود يرمز للموت أو القذارة في مقابل الأبيض الذي يرمز للحياة والطهارة". (سيرينج، ١٩٩٢م، ص٤٢٩)

ثم تجيب الراوية أن الأسود هنا هو عبد للولد يروض له حصانه ويهتم به، والحصان هنا يرمز به للخير الوفير، فالخيل معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة، والخيل في الثقافة الهندية "كان شعارا للملكية".(سيرينج، ١٩٩٢م، ص٥٧).

٦- الخوف من الإهمال

تخشى النساء في سن الشيخوخة أن يتخلى عنها المجتمع بشكل عام وأولادهن بشكل خاص ويهملهن، فهن يربين أطفالهن ويعلمن علم اليقين أنهم سيصبحون رجالا ويتزوجون يوما ما. والمثل القائل **"ربي يا خايبة للغايبة"** يقصد به ربي يا أم الولد (خايبة) للزوجة (الغايبة). وطبيعة الحياة في العالم أن الابن عندما يتزوج ينشغل بزوجته وأولاده للدرجة أن حقوق أمه مهملة إلى حد ما.

وترقص الأم ابنها ولدها وتعبر عن خوفها من أن يبعد عنها فتقول:

ربِّيتُهم يا ما دوّبوا تُوبِي[٢٣](الراوية: أم عمر قاسم، الجمعة ٢٠١٩/٩/١٣م، من الساعة ٨حتى ١٠مساء)

ربِّيتُهم للحَرِيم يا دُوَبي

ربِّيتُهم يا ما دوّبوا حجري

ربِّيتُهم للحَرِيم يا عقلي

و"التوب" هنا قد يقصد به ثياب المرأة الصعيدية الأسود الذي ترتديه عند خروجها من المنزل، فترتديه عند ذهابها بالطفل إلى الطبيب مثلا، الفعل دوَّب (من الفعل ذبَّ لونه أي: شحب) على وزن "فعّل" التي تعني: "التكثير في الفعل.....أو الفاعل"(الحملاوي،١٩٩٩م، ص٢٤)، فالتكثير هنا في الفعل أي: كثرة ذوبان الثياب حتى أصبحت بالية نتيجة كثرة الخروج بالأولاد لقضاء مصالحهم، ورعايتهم، ونظرا للتغيرات الأخيرة التي بدأت تغزو القري، واتجاه معظم رجالها إلى الهجرة لكسب الرزق، فغالبا ما تقوم النساء بتربية الأطفال ورعايتهن بمفردهن حتى عودة الرجال.

ربِّيتُهم يا ما دوّبوا حجري

"ياما" من التعبيرات شيوعا في الأدب الشعبي والحياة اليومية، وتأتي بمعنى "كثير"، وبمعنى حرف "حتى" التي تفيد الغائية، وهي هنا مستعملة بالمعنى الغائي "حتي". ولفظ "حجري" مجاز مرسل علاقته كلية؛ حيث أطلق الجزء وأراد الكل، فالطفل حتى يكبر فقد أتعب أمه وأرهقها. وجمالية المجاز أنه يضفى على الكلمات دلالات جديدة ويفتح المجال واسعا للخيال ليصنع الصور التي يستسيغها ذوقه. هذا فضلا عن الإيجاز.

وتشكو الأم المرقصة من إهمال الولد لها واهتمامه بزوجته، فالراوية هنا هي أمٌّ في التسعين من عمرها لها سبعة أولاد ذكور وفتاة، وكل منهم شغول بحياته وعمله، وعندما مرضت تناوب أولادها رعايتها في بيوتهم، وهذا الوضع كان مزعجا ومؤلما لها خاصة إذا علمنا أنها في بداية حياتها كانت امرأة شديدة، قاسية بصورة جعلتها أحيانا –تضرب زوجات أولادها– أولئك النسوة اللائي تناوبن رعايتها في كبرها، وقد ذكرت أكثر من أغنية تدور حول هذا المعنى– أي: اهتمام الذكور ، وفي الأغنية الآتية تقول:

ربِّتُيته وخلِّيته مَدير[٢٤] **(الراوية:** بهرجان**،** الجمعة ٢٠١٩/٩/١٣م، من الساعة ٨حتى ١٠مساء.**)**

يلبِّس مرته حرير في حرير

وأنا يلبِّسني قُماش المَحَلَّة

وتتكرر لفظة "الحرير" في أغاني الترقيص حتى تصبح مفردة من المفردات الدالة على الثراء، وتشكو الأم هنا من اهتمام الولد بزوجته وإحضار أفخر الثياب لها(حرير)، وعلى النقيض من ذلك تجاه أمه، فهو يحضر لها أرخص الثياب(قماش المحلة).

في النموذج الآتي:

ولدي اللي ولدته[٢٥](الراوية: أم عمر قاسم، الجمعة ١٣/ ٩/ ٢٠١٩م، من الساعة ٨حتى ١٠مساء)

ورضعته لبن ال....زّة

راح السوق سوَّق مرته

وقال يا أما سوقك لسِّه

استخدمت المرقصة الفعل الماضي (راح، سوق، قال) للتعبير عما سيحدث في المستقبل؛ لأن" الماضي أقرب إلى القطع من المستقبل في الجملة"(السكاكي،١٩٨٣م ،/ ١٩٨٧م، ص٢٤١)، ومن المضارع أيضا؛ لأن المضارع مشكوك فهي لو قالت "يروح، يسوق، يقول" فهذا قد يحدث وقد لت يحدث، ولكن صيغة الماضي قطعت بوقوع هذه الأفعال.

عندما تلد المرأة صبيا تقر عينها به وتشعر بالأمان؛ لأنها ستجد من يرعاها في الشيخوخة ومن يعتني بها، ومن يحمل نعشها ومن يشيعها بعد الموت، وهناك العديد من أمثلة البكائيات التي توضح هذا، فهذه المعدِدَة تصف وتوضح لنا حال نعش امرأة ليس لها أولاد، فمع عدم وجود أولاد لحمل النعش، يميل النعش وكأن لا أحد يهتم به؛ وأن المعزِّيين تفرقوا دون تأدية واجب العزاء، لئلا يعزّوا النساء، فتقول:

مالها الوليّة نعشها مايل ...ما لهاش ولد وسط الرجال شايل

مالها الوليّة نعشها يميل ...مالهاش ولد وسط الرجال يشيل

عزّي المعزِّي وترجَّع لورا.. مالهاش ولد رايحين نعزِّي مرة

عزّي المعزِّي وترجَّع يميل.. مالهاش ولد رايحين نعزِّي حريم

حاسب عليها يا مدليها...مالهاش ولد أوعك تــعريها

حاسب عليها يا منزلها...مالهاش ولد أوعك تبهدلها. (صالح، ٢٠٠٢م.ص٢٨٥)

٧- قضية الثأر

يشتهر المجتمع الصعيدي بعادات كثيرة، أشهرها الأخذ بالثأر من ابن القاتل وإن كان طفلا صغيرا، لذلك تخشى الأمهات قتل أولادهن نتيجة هذا الثأر، وفي حوار بين الأم و طفلها في أغاني الترقيص تبثه مخاوفها، كما تقول في الأغنية الآتية:

يا غالي يا أحمـــــــد

أمك تِدْعِيلك ليل نهار

أبوك يِدْعِيلك ليل نهار

ويخافوا عليك من ضرب النار

يا غالي يا أحـــــمد(٢٦)(الراوية أم رمضان، الاثنين ٢٤ / ٦/ ١٩ ٢٠م الساعة الثالثة مساء)

والتعبير (ليل نهار) أي تدعو لك طيلة الليل و النهار. والتعبير "ضرب النار "كناية عن الثأر.

المبحث الثاني: أغاني ترقيص البنات

١- دور البنت في حياة أمها قبل الزواج

ترقص الأمهات البنات بالطريقة نفسها التي يرقصن بها الأطفال الذكور، وهناك من تفرح بميلاد الطفلة وتعبر عن هذا من خلال أغاني الترقيص، ومن النماذج التي توضح فرحة الأمهات بميلاد الطفلة، ما يأتي:

لما قالو دي بنيِّة

قُلت دي ليلة هَنيِّة

تغسل لي وتُطبخ لي

وتملى لي البيت ميَّة[٢٧][٢٨](الراوية: أم حسام، الاثنين ٢٩/ ١/ ٢٠١٨م، من الساعة ٣حتى ٤مساء)

فالبنت تساعد أمها في الأعمال المنزلية؛ لذا تفرح بها، لكن المجتمع لا يفرح بها. ولفظ **"قلت"** هنا توضح أن هناك كلاما محذوفا يفهم من السياق، وكأنه قيل :إن البنت لا فائدة منها، فردت الأم عليهم لتوضح دور البنت عن طريق تعديد الأفعال المضارعة "تطبخ، تكنس، تملى" التي تدل على الاستمرارية. فتوضح دورها مع الأم في المنزل.

ومع هذا الفرحة بالفتاة، التي تعرف مكانتها في المجتمع، وتعرف أنها غدا ستكون أما تلد الذكور والإناث، تعود المرقصة ثانية وتتمنى لو أنجبت بدل البنت ولدا، فتقول:

يا بنيِّة يا بنيِّة [٢٩] **(**الراوية: أم عمر قاسم**،** الجمعة ١٣/ ٩/ ٢٠١٩م، من الساعة ٨حتى ١٠مساء)

يا أم الولد والخيِّة

لو ربنا جابك ولد

كنتي فرحتي القلب شويَّة

فالأم هنا ترقص طفلتها وتغني لها لكنها لم تنس رغبتها في إنجاب الولد، فجاء الأسلوب الإنشائي نوعه تمني باستخدام" **لو**" في التعبير **"لو** كنتي جيتي ولد"، التي "تدل على شيء محال الوقوع في زمن قد مضى" (بابو، ٢٠١٩م، ص٢٢٦) ومعروف أن " إنجاب البنت في المجتمعات العربية –والريفية خاصة- عادة ما يكون مصحوبا بسخط وعدم رضا من جانب الأسرة، خاصة إذا كانت المولود الأول". (أبو الليل،٢٠٠٨م، ص٦٤)

وهذا التفضيل للأولاد دفع المرقصة إلى تدليلهم أكثر من البنت، فعند التنويم تغني له:

نام نام وأدبـــــــح

لك جوز الـــحمام

نام يا فلان دا أنت غالي عليَّ

نام وادبح لك اللي في البنيِّة

في حين تغني للفتاة عند تنويمها :

يا دم[٣٠] يا دمَّام خدها قبل ما تنام[٣١](الراوية: أم إسلام، الجمعة٤/ ١١/ ٢٠١٦م،من الساعة ٥حتى ٧مساء)

خدها وناديها قبل ما تلبس عناديها

خدها ونادلها قبل ما تلبس خواتمها

دلدل[٣٢] حبـــالك وأنا أبعتـهالك

تعكس هذه الأغاني ما يدور في حياة المرأة الصعيدية اليومية، فهي قد تتلفظ بالدعاء على الفتاة بالموت، أما الولد فلا. في هذه الأغنية تحاور المرقصة الموت وتطلب منه أن يأخذ الطفلة قبل نومها، ثم قبل أن تكبر وتنضج وتتزين بالأساور(خواتمها وعناديها)؛ ليكفيها العناء والمشقة. وفي هذا استعارة مكنية حيث شُبه الموت بشخص يحضر ويتكلم ويأخذ. فضلا عن السجع بين الكلمات (دمام- تنام) (ناديها –عناديها) (حبالك- ابعتها لك) الذي يضفي على الأغنية إيقاعا موسيقيا يساعد على عملية التذكر والحفظ.

٢- صفات زوج البنت

تتحدث الأمهات عن زواج الفتاة منذ نعومة أظفارها فهي ترى أنها "عورة ينبغي سترها، ويكون سترها بالزواج "(صالح،٢٠٠٢م،ص٢٣٢) أو الموت، كما تتحدث عن صفات الرجل الذي سيتزوجها في المستقبل، لذلك تتضمن أغاني ترقيص البنات حديثا عن الرجال ففي هذا النموذج مثلا:

السِّتْ البتْ العَجْبَانِة

تستاهل الحِجِل أبو رّمَّانة

تستاهل جدع ما فيهوش وجع

وسعيد وداياه مليانة

السِّتْ البتْ العجميِّة

تستاهل الحِجِل أبو ميِّة أي: مائة جنيه

تستاهل جدع ما فيهوش وجع

وسعيد وديارة مليّة

فالمرقصة تتحدث هنا عن جمال الفتاة في الكبر

"العجْبَانَة" =ال+ عجبانة أي: المُعْجَبَة بنفسها.

أي: المعجبة بجمالها المتكبرة التي لا تقبل بأي شخص زوجا لها، ثم تحدثت عن جمال الفتاة في قولها "العجميّة" ويقصد بالعجمية هنا الأجنبية، من التعبيرات المستخدمة في مجتمع الصعيد لتوضيح شدة جمال فتاة يقال" **كأنها أجنبية"**. وهذه الفتاة الجميلة لا يتزوجها إلا من يقدَّرها ويحضر لها مهرا غاليا، ويتضح هذا في كلمة "الحِجِل أبو رمانة" و" الحِجْل أبو ميّة" والحجل: هذا عبارة عن إسورة من الفضة كان جزءا من شبكة العروس قديما، وكانت ترتديه في قدميها، ولا ينزع إلا عند وفاتها.

في الثقافة الشعبية **العين ما تعلاش على الحاجب"** و"المية ما تطلعش في العالي، فلا يحق لمن لا يملكون المال أن يرتبطوا بالجميلات "كما في الأغنية الشعبية، القائلة:

تخطب الحلوين ليه يا قليل الدراهم

تخطب الحلوين ليه يا قليل الدراهم

فالجميلات حق الذي يستطيع أن يقدر حقهن وجمالهن" (مرسي، ٢٠٠٨م، ص٤٥)

يجب أن يكون العريس المستقبلي سليما وغنيا وميسورا، عامرة دياره بالخير الوفير، و يمتلك أرضا حتى "يستطيع الزوج النهوض بواجباته الخاصة والعامة (يونس،١٩٩٨م، ص٧٩) فضلا عن التناسب بين الشريكين الذي تؤيده الثقافة الشعبية.

٣- جمال البنت وعزّ أبيها

تغني المرقصة للفتاة في نموذج آخر واصفة إياها بالبشر والفرح، وأن السرور ولون البشرة الأبيض هما سمتا بنات العز والغنى، وكأنها تريد أن تقول لها تعلمين يا طفلتي أن كل ما تطمح إليه نفسك سيحقق لك فحق لك الفرح والسعادة والضحك. أما البكاء والتقطيب والسواد من سمات بنات الفقر بنات الفلاحين لسوء الأحوال المعيشية فحَق لهم البكاء. لذا قالت **"سود وعيشتهم نكده"** تقول فيه:

هِشَّ كده وهِشِّ كده[٣٣](الراوية: أم عمر قاسم، الجمعة ١٣/ ٩/ ٢٠١٩م، من الساعة ٨حتى ١٠مساء)

هم بنات العِزّ كِدهْ

أما بنات الفلاحين

سود وعيشتهم نِكْدَه

عندما تتحدث عن جمال البنت، فإنها تطلب منها الحفاظ على جمالها لزوجها في المستقبل، وهذا ما يوضحه النموذج الآتي:

ما تزعليش ما تزعليش

خلي بياضك للعريس[٣٤] (الراوية: أم عماد، السبت١١/ ٨/ ٢٠١٨م، من الساعة الواحدة حتى الثالثة مساء)

تغني الأم للطفلة هذه الأغنية عندما تقطب وجهها وتبكي، فترقصها وتغني لها لتهدأ وتكف عن البكاء. كما تتحدث عن ثراء البنت وثراء أسرتها، وأنها ترتدي أفخم الملابس وأغلاها ثمنا. فتقول المرقصة في النموذج الآتي:

جبت لك بدلة والبدلة حرير[٣٥](الرواية: بهرجان، الجمعة ١٣/ ٩/ ٢٠١٩م، من الساعة ٨حتى ١٠مساء)

لبس الكبار يابت الأمير

وكذلك في النموذج الآتي على لسان الراوية نفسها:

بوابة أبو الزينة بيضة وعالية

نعاندوش فيها هي الغالية

والبوابة: هي باب خشبي كبير كان يستخدم قديما في البيوت المبنية من الطوب اللبن، لكن استبدل به الآن باب من الحديد. ووصفتها (أي: البوابة) الراوية بأجمل الصفات "**بيضة** "للدلالة على الطهر والحياة، و"**عالية**" للدلالة على أنها عالية المنزلة من أعمال أصحابها.

٤- الخوف على العرض

فالمرأة هي موضع شرف الرجل، وقد كان عرب الجاهلية يعدون المرأة عورة و يقومون بوأد البنات. ومن هنا ترقص الأم الفتاة مظهرة خوفها على العرض والشرف، الذي يتجسد في الخوف على الفتاة من الأغراب، وهذا الخوف يلاحق المرأة منذ نعومة أظفارها، فهي بداية فتاة تخشى على نفسها الاعتداء، ثم هي أمٌّ لفتاة تخشى عليها أيضا الاعتداء.

فتقول في الأغنية الأتية:

البِتْ تروحش الغيط[٣٦](الراوية: أم عبد الله، السبت، ١٦/ ١١/ ٢٠١٩م، من الساعة ١حتى ٤مساء)

لا الحصَّادين يعشقوها

والقمح يجيبه أخوها

وحرف "لا" هنا بمعنى ربما.

٥- دور البنت في حياة أمها بعد الزواج

خوف المرأة من الوحدة بعد زواج أبنائها الذكور والإناث، جعلها ترقص ابنتها وتبثها ذلك الخوف، وتخبرها بعدم زواجها بعيدا عنها، حتى تكون بجوار أمها وقت الحاجة، كما تتحدث عن زوج ابنتها المستقبلي، الذي يكون -أحيانا- أقرب إلى الأم من ابنها، إرضاء لزوجته، حيث يقول المثل الشعبي في سبيل إسعاد الزوجة واستقرار الأمور **"بوس إيد حماتك ولا تبوس إيد مراتك"**. وكذلك المثل الوارد على لسان الحماة القائل: **جوز البنية أغلى من عنيه"**

ففي النموذج الآتي:

يابت يا حبيبة[٣٧](الراوية: أم عبد الرؤوف، السبت ٢٩/ ٩/ ٢٠١٨م، من الساعة ٢حتى.٤ مساء)

ما نجوزكش بعيدة

نجوزك عندي في الدَّار

عشان تيجيني ليل نهار

يا بت يا حبيبة

نجوزك عند جاري

وأكلك فضلت خُطّاري أي: فضلة ضيوفي

ترغب الأمهات في أن تكون بناتهن قريبات منهن حتى يتسنى لهن رؤيتهن كل يوم في المنزل، ومساعدتهن في خدمة الضيوف.

وعن علاقة الأم بزوج ابنتها واهتمامه بها وترحيبه تقول المرقصة:

حبيبتي حبيبتي[٣٨] **(**الراوية أم سماح، السبت ٢٠١٩/١١/٣٠م من الساعة ١٢ حتى **٢** مساء.)

رحت البيت ما لقيتكي

لقيت جوزك على المصطبة[٣٩]

قال مرحبا بنسيبتي[٤٠]

هكذا تسهم أغاني الترقيص في التعبير عن مشاعرها النساء وعواطفهن ومخاوفهن ومعتقداتهن حول الإنجاب (الذكور والإناث)،

وكذلك التعبير عن الآمال والتطلعات التي يرغبن في تحققها للصبايا والفتيات في المستقبل.

خاتمة

ومما سبق في هذا البحث يتضح أنه:

١- مع تنوع دلالات أغاني الترقيص في النصوص الواردة، فقد كان واضحا أن الأغاني تمثل أقنعة نتعرف من خلالها على مواقف المرأة تجاه بعض الأمور المحيطة بها. فالأغاني ليست للترفيه فحسب، بل عرف من ثناياها الرسائل التي تبثها المرأة للمجتمع،

وللخالق عزَّ وجل، فهي تحمد الله وتتوسل إليه بالدعاء في السرّاء والضراء؛ فتكشف بذلك عن البعد الديني في حياة المرأة بشكل مباشر.

٢-اختلفت موضوعات أغاني ترقيص الذكور عن موضوعات أغاني ترقيص الإناث، فتحدثت المرأة في أغاني ترقيص الذكور عن مكانة الولد من قلبها وحياتها فهو الحبيب والسند، وتحدثت عن نظرة المجتمع لها وما تعانيه عند تأخر الإنجاب، وفرحة المجتمع وسروره عند إنجاب الولد، وتحدثت عن حبها لتعليم الولد الذي يعد ضرورة ملحة لرفع المستوى الاجتماعي، والذي يعكس خوفها من الجهل، وتحدثت عن حبها للثراء الذي يعكس خوفها من الفقر، وتحدثت عن خوفها من الوحدة والإهمال من قبل الأبناء بعد تقدم السن.

- وتحدثت في أغاني ترقيص الإناث عن دور البنت في حياة الأسرة والمجتمع بشكل عام، وتحدثت عن زيادة مهرها من قبل والدها من طالبي الزواج بسبب جمالها، كما تحدثت عن خوفها من الاعتداء على الفتاة، كما تحدثت- في الأغاني في أكثر من نموذج- عن ثراء البنت من خلال ثراء والدها.

٣-تميزت أغاني ترقيص الذكور عن أغاني ترقيص الإناث بالحديث عن تعليم الذكور دون الإناث، بينما لم تذكر أغاني ترقيص الإناث تعليم الفتاة. وكررت الراوية اسم العلم (محمد) الولد في بعض أغاني ترقيص الذكور، بينما لم تذكر للبنت اسم علم في أغاني ترقيص البنات جميعها.

٤-تنوعت جماليات لغة الأغاني، معتمدة على فنون بلاغية عملت على توضيح المعانى المستترة وتأكيدها، كالإطناب، والإيجاز، والسجع والتكرار الذي أصبح سمة أسلوبية فتكررت كلمات ما وجمل، كما تنوعت الأساليب الإنشائية كالنداء وغيرها، كما اعتمدت على تقنيات سردية كالاسترجاع، والحوارية النصية.

الهوامش

١- للمزيد انظر: أحمد مرسى: الأغنية الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠، ص١٨. لمعرفة الزيد عن صفات الأغنية، واقتصرت الدراسة على هذين التعريفين فقط، لأن التعريفات الأخرى لم تخرج عن هذين التعريفين، ولم تأت بجديد فوق هذين التعريفين.

٢- للمزيد عن هذا الموضوع، انظر: أحمد أبو سعد: أغاني ترقيص الأطفال عند العرب، منذ الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي.

٣- الراوية أم ليلى (٨٥عاما/ أمية/ أرملة)، مركز جهينة، قرية الطليحات، موعد التسجيل الخميس ٣/ ١/ ٢٠١٨م، الساعة الواحدة والنصف مساء.

٤- الراوية: أم محمد (٦٠عاما/ أمية/ متزوجة / ربة منزل) مركز جهينة، قرية الطليحات، موعد التسجيل الاثنين ١٣/ ٦/ ٢٠١٦م، الساعة الثانية مساء.

٥- كُنَّ الوزة: وفي اللغة الكِنُّ والكِنَّةُ والكِنَانُ: وِقاء كل شيءٍ وسِتْرُه والكِنُّ البيت أَيضاً، معجم لسان العرب، مادة" كنن ""كن الوزة " تعبير يوحى ببعد وصعوبة حدوث الحمل في اعتقاد المرأة قبل كرم ربها لها بالانجاب.

٦- الراوية: توحيده(٨٠عاما/ أمية / متزوجة/ داية) مركز جهينة، قرية الحرافشة، موعد التسجيل الاثنين ٣٠/ ١/ ٢٠١٨م، من الساعة الرابعة حتى السادسة مساء.

٧- الراوية مدام جمالات(٥٩عاما/ متزوجة، موظفة بشؤن العاملين بجامعة سوهاج) مركز طهطا، موعد التسجيل: الأحد ٢٩/ ٧/ ٢٠١٨م، من الساعة ١٢حتى ٢مساء.

٨- يتور: أي يقوم وينمو، وفي التعبير الشعبي، إذا أراد أحد أن يطلب من أخر ما أن يقوم أو يتحرك من مكانه ، يقول له: تور من مكانك.

٩- بتار : أي ينتشر ويملا الدنيا، وفي التعبير الدارج إذا أراد شخص من أخر أن ينثر الحبوب في الأرض كي تنمو، يقول له: ابتر الغلة.

١٠- الراوية أم محمد (٥٠عاما/ أمية/ ربة منزل/ متزوجة)، مركز سوهاج، نجع الغوانم، موعد التسجيل: الأربعاء ١٠/ ٧/ ٢٠١٩م/ في العاشرة مساء.

١١- الراوية: أم سماح (٥٧عاما/ أمية/ أرملة/ ربة منزل) مركز جرجا، موعد التسجيل: السبت ٣٠/ ١١/ ٢٠١٩م من الساعة ١٢حتى ٢مساء.

١٢- الراوية: أم ليلى (٨٥عاما/ أمية/ أرملة)، مركز جهينة، قرية الطليحات، موعد التسجيل: الخميس ٣/ ١/ ٢٠١٨م، الساعة الواحدة والنصف مساء.

١٣- الرايب: هو الزبادي كامل الدسم، قبل إخراج السمن الصافي منه.

١٤- الراوية أم محمد(٦٠عاما، أمية، ربة منزل، متزوجة) مركز جهينة، الطليحات، موعد التسجيل الجمعة ٢٠اكتوبر ٢٠٢٣م. الساعة الرابعة مساء.

١٥- واللوح : هو صفيحة عريضة من صفائح الخشب، كانت تستخدم قديما للكتابة عليها قبل اختراع الورق، القراية أي : القراءة.

١٦- الراوية: أم كمال (٥٦عاما، أمية، متزوجة، ربة منزل) مركز المنشاة، العسيرات، موعد التسجيل السبت ٢٩/ ٩/ ٢٠١٨م، من الساعة الثانية حتى الرابعة والنصف مساء.

١٧- ويطلق على المأذون (من يوثق عقود الزواج والطلاق أيضا لفظ "القاضي"، ولفظ القاضي قد لا يقصد به في المأثورات الشعبية الذي يشغل هذه الوظيفة، بل هو كل من أعمل سلطته في أي وجه وفي أي مسألة كما يذكر أحمد رشدي صالح في كتابه الأدب الشعبي، ص١٠٥.

١٨- الراوية أم ليلى .سبق تعريفها.

١٩- الختْمِة: يقصد بها المصحف، ومن التعبيرات الشائعة بين الناس في القسم **"والختمة الشريفة**.

٢٠- الراوية: آمال طه(٣٧عاما، متزوجة، حاصلة على الابتدائية، ربة منزل) مركز جهينة، قرية الحرافشة، موعد التسجيل: الاثنين ٢٩/ ١/ ٢٠١٨م، من الساعة الواحدة حتى الثالثة مساء.

٢١- : وهناك من يذكر أن الجزء الأول من الأغنية يقصد به أبو زيد الهلالي، أي أن هذا الطفل من أنساب الفارس العربي العظيم أبو زيد الهلالي. للمزيد انظر: الليثي، أحمد (٢٠١٣م)، السيرة الهلالية في صعيد مصر(هوميروس جابر أبو حسين)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. إلا أن هذا المعنى الذي تتضمنه السطور لا يشي بذلك، لكن بعكس ذلك، فالواضح أن الأم تتنكر للعبد الأسود، وتراه لا يصلح إلا لخدمة المواشى والدواب والقيام على أعمالها.

٢٢- يسايس له: يسوس الدواب إذا قام عليها وراضها.

٢٣- الراوية: أم عمر قاسم (٦٧عاما، أمية، ربة منزل، متزوجة)، مركز سوهاج، نجع الغوانم، موعد التسجيل :الجمعة١٣/ ٩/ ٢٠١٩م، من الساعة ٨حتى ١٠مساء.

٢٤- الراوية: بهرجان (٩٠عاما/أمية / أرملة /ربة منزل) مركز سوهاج، نجع الغوانم ، موعد التسجيل: الجمعة ١٣/ ٩/ ٢٠١٩م، من الساعة ٨حتى ١٠مساء.

٢٥- الراوية أم عمر قاسم، سبق تعريفها.

٢٦- الراوية: أم رمضان(٥٥عاما/ أمية/ أرملة/ ربة منزل)، مركز المراغة، قرية بني هلال، موعد التسجيل: الاثنين ٢٤ /٦/ ٢٠١٩م. الساعة الثالثة مساء.

٢٧- التعبير :تملى لي البيت ميه: هنا إشارة إلى عادة قديمة وعي عادة ملئ الجرار قديما بالماء من القنوات والترع، قبل دخول صنابير المياه البيوت.

٢٨- الراوية: أم حسام (٤٦عاما/ أمية/ متزوجة/ ربة منزل)مركز جهينة/ قرية الحرافشة، موعد التسجيل :الاثنين ٢٩/ ١/ ٢٠١٨م، من الساعة ٣حتى ٤مساء.

٢٩- الراوية :أم عمر قاسم ، سبق تعريف الراوية.

٣٠- دم يا دمام :يقصد به الموت، ففي مجتمع الصعيد إذا أرادت المرأة أن تدعو على ابنتها بالموت قالت "دم ياخدك"

٣١- الراوية: أم إسلام (٣٧عاما، موظفة، متزوجة)، مركز المراغة، موعد التسجيل :الجمعة٤/ ١١/ ٢٠١٦م،من الساعة ٥حتى ٧مساء.

٣٢- دلدل: انزل. ابعتها لك :أي :أرسلها لك

٣٣- الراوية أم عمر قاسم ، سبق تعريفها.

٣٤- الراوية: أم عماد (٦٥عاما، أمية، متزوجة، ربة منزل) مركز إخميم، موعد الزيارة: السبت١١/ ٨/ ٢٠١٨م.

٣٥- الراوية: بهرجان ، سبق تعريفها

٣٦- الراوية: أم عبد الله(٦٧عاما، أمية، متزوجة) مركز المنشاة، قرية الرويهب، موعد التسجيل السبت، ١٦/ ١١/ ٢٠١٩م، من الساعة ١حتى ٤مساء.

٣٧- الراوية: أم عبد الرؤوف(٨٠عاما/ أمية/ أرملة/ ربة منزل) مركز المنشاة، العسيرات، موعد التسجيل : السبت ٢٩/ ٩/ ٢٠١٨م، من الساعة ٢حتى.٤ مساء.

٣٨- الراوية :أم سماح، سبق تعريفها.

٣٩- المصطبة: هي عبارة عن مقعد طويل على شكل مستطيل يلتصق بالحائط بطول المكان ، يبنى من الطين والأسمنت، كان يبنى قديما في البيوت في الغرفة الخاصة بالضيوف(المندرة).

٤٠- النسيبة : يقصد بها هنا أم الزوجة.

المصادر و المراجع

أولا:المصادر

الرواة الشعبيون الذين تم التسجيل معهم الآتي:

الراوية: أم إسلام (٣٧عاما، موظفة، متزوجة)، مركز المراغة، المركز نفسه.

الراوية: آمال طه(٣٧عاما، متزوجة، حاصلة على الابتدائية، ربة منزل) مركز جهينة، قرية الحرافشة.

الراوية: بهرجان (٩٠عاما/ أمية / أرملة / ربة منزل)، مركز سوهاج، نجع الغوانم.

الراوية: توحيدة(٨٠عاما/ أمية / متزوجة/ داية) مركز جهينة، قرية الحرافشة.

الراوية: مدام جملات(٥٩عاما/ متزوجة، موظفة بشؤن العاملين بجامعة سوهاج) مركز طهطا.

الراوية: أم رمضان(٥٥عاما/ أمية/ أرملة/ ربة منزل)، مركز المراغة، قرية بني هلال.

الراوية: أم حسام (٤٦عاما/ أمية/ متزوجة/ ربة منزل)مركز جهينة/ قرية الحرافشة.

الراوية: أم سماح (٥٧عاما/ أمية/ أرملة/ ربة منزل) مركز جرجا.

الراوية: أم عبد الله(٦٧عاما، أمية، متزوجة) مركز المنشاة، قرية الرويهب.

الراوية: أم عبد الرؤوف(٨٠عاما/ أمية/ أرملة/ ربة منزل) مركز المنشاة، العسيرات.

الراوية: أم عمر قاسم (٦٧عاما، أمية، ربة منزل، متزوجة)، مركز سوهاج، نجع الغوانم.

الراوية: أم كمال (٥٦عاما، أمية، متزوجة، ربة منزل) مركز المنشاة، العسيرات.

الراوية: أم ليلى (٨٥عاما/ أمية/ أرملة)، مركز جهينة، قرية الطليحات.

الراوية: أم محمد (٦٠عاما/ أمية/ متزوجة/ ربة منزل) مركز جهينة، قرية الطليحات.

الراوية أم محمد (٥٠عاما/ أمية/ ربة منزل/ متزوجة)، مركز سوهاج، نجع الغوانم.

ثانيا: المراجع

إبراهيم، نبيلة،(د.ت)، *سيرة الأميرة ذات الهمة دراسة مقارنة*، الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص٩، ١٠.

ابن طيفور(أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر (المتوفى: ٢٨٠هـ)(١٩٠٨م)، بلاغات النساء، شرحه: أحمد الألفي، مطبعة مدرسة والدة عباس الأول، القاهرة، ص١٨٤.

ابن عبد ربه :(أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم المعروف بابن عبد ربه الأندلسي (المتوفى: ٣٢٨هـ)،(١٤٠٤ه). العقد الفريد، دار الكتب العلمية ج٢– بيروت ص٢٧٤، ٢٧٥.

ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦ه) (١٩٩٢م). : *المعارف*، ج١،تحقيق: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، القاهرة، ص١٩٢.

أبو الليل، عبد الحليم، خ.(٢٠٠٨م): *المرأة و الحدوتة" دراسة في الإبداع الحكائي الشعبي للمرأة*" المصرية، دار العين، الاسكندرية. ص٦٤.

أبو سعد، أحمد. (١٩٨٢م)، *أغاني ترقيص الأطفال عند العرب منذ الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي*. الناشر دار العلم للملايين، ط٢،الاسكندرية – مصر.ص٦٦ وما بعدها.

الأسيوطي، درويش(٢٠٠٢م)، *من أهازيج المهد*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٢١، ٢٢.

بابو، غياث(٢٠١٩م)، *الجملة الإنشائية بين المقال والمقام دراسة في التركيب والدلالة والسياق*، اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ص ٢٢٦، ٣١١.

الجوهري، محمد.(٢٠١٢م)، *موسوعة التراث الشعبي العربي*، المجلد الرابع (الأدب الشعبي)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، القاهرة.ص٧٣.

الحملاوي، أحمد.(١٩٩٩م): *شذا العرف في فن الصرف*، دار الفكر العربي، بيروت– لبنان. ص٢٤.

السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي(١٩٨٣م): *مفتاح العلوم*، دار الكتب العلمية، ط١،بيروت، ص٢٤١.

صالح، رشدي، أ. (٢٠٠٢م): *الأدب الشعبي*. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ص١٠٥.

عبد الحافظ، محمد حسن، .(٢٠٠٦م)، *السرد و الجنوسة في سيرة بني هلال*، معهد الشارقة للتراث، دولة الإمارات العربية، ص٢٦.

العرباوي، عزيز(٢٠١٣م)،" *الثقافة الشعبية وآدابها، قراءة في فنون الحلقة في المغرب*"، الكويت ، عالم الفكر، مج ٤٢،ع١٢، ديسمبر.ص١٢١.

علماء الحملة الفرنسية ، *وصف مصر (الموسيقى والغناء عند القدماء المصريين)* ، ترجمة : زهير الشايب ، دار الشايب ، د.ت ، ص٤١.

الغذامي، عبد الله.(٢٠٠٦م)، *المرأة واللغة*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص١٣١.

مختار، عمر، أ.(١٩٩٦م): *اللغة واللون*، عالم الكتب، القاهرة.ص٧٩.

مرسي، أحمد. (١٩٧٠م)، *الأغنية الشعبية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.ص١٨

_____ (٢٠٠٨م): *الأدب الشعبي وثقافة المجتمع*، دار مصر المحروسة، القاهرة.

_____. (١٩٨٣م)، *مدخل لدراسة الأغنية الشعبية*، دار المعارف، القاهرة.ص١٨٨.

النجار، رجب، م(١٩٧٦م)، المرأة في الملاحم الشعبية العربية، مجلة عالم الفكر، المجلد السابع،ع الأول، أبريل مايو يونيو.ص٦٨، ٧٦ـ ٧٧.

نزار، ميلود، (٢٠١٠م)، (أستاذ اللسانيات بقسم الأدب و اللغة العربية، جامعة الحاج لخض، باتنة بالجزائر)*الإحالة التكرارية ودورها في التماسك النصي بين القدامى والمحدثين)*، مجلة علوم إنسانية، السنة السابعة، ع٤٤، شتاء.، ص٤.

يونس، عبد الحميد، *مجتمعنا*، (١٩٩٨م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٧٩.

مراجع أجنبية مترجمة

أونج، والتر،(فبراير ١٩٩٤م)، *الشفاهية والكتابية*، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ص٧٧، ٨٣.

دوتش، هيلين،(٢٠٠٨م)، *علم نفس المرأة الأمومة*، ترجمة: إسكندر جرجي معصب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ج٢.ص١٨، ١٩.

زومتر، بول،(١٩٩٩م)، *مدخل إلى الشعر الشفاهي* ، ترجمة : وليد الخشاب، دار شرقيات للنشر، القاهرة. ص١١، ١٤، ٨٦، ٨٧.

فريزر، جيمس(٢٠١٤م)، *الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين*، ترجمة: نايف الخواص، دار الفرقد، سورية –دمشق، ص٣٣٢.

فيليب، سيرينج،(١٩٩٢م)، *الرموز في الفن والأديان والحياة* ، ترجمة :عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا. ص ٢٢٣،٥٧، ٤٢٧.

كراب، الكزاندر، (١٩٦٧م)، *علم الفلكلور* ، ترجمة أحمد رشدي صالح ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ص٢٥٣.

لين، وليم ، إ. (١٩٩٩م)، *عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم ما بين ١٨٣٣-١٨٣٥* ، ترجمة: سهير دسوم، مكتبة مدبولي، ط٢، القاهرة، ص٦٦.