

الفنون الشعبيّة

العصاليه

إعداد
إدارة البحوث والدراسات

الطبعة الأولى
2023



مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث
HAMDAN BIN MOHAMMED HERITAGE CENTER

© جميع الحقوق محفوظة لدى :

الناشر : مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث

ص.ب. 333500، دبي، الإمارات العربية المتحدة

هاتف: 373 7000 (+971 4)

البريد الإلكتروني: info@hhc.gov.ae

الموقع الشبكي: www.hhc.gov.ae

الطبعة الأولى: 2023

جميع حقوق هذا الإصدار محفوظة لدى مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث، ولا يجوز إعادة طباعة أي جزء من هذا الكتاب بأي شكل كان (بما في ذلك النسخ المصورة أو استخدام الوسائل الإلكترونية) من دون الموافقة المكتوبة من أصحاب حقوق النشر. وينبغي توجيه الطلبات الخاصة بالحصول على الموافقة المكتوبة لإعادة طباعة أي جزء من هذا الكتاب إلى الناشرين طبقاً لقانون حقوق النشر الدولي لعام 1956 والقانون الاتحادي رقم (7) لعام 2002 الخاص بحقوق النشر للمنشئ الأصلي والمنشئ الثانويين. وكل من يتصرف بما يخالف حقوق النشر المذكورة سيكون عرضة للمسألة القانونية والمطالبة بالأضرار الناجمة عن ذلك.

ISBN 978-9948-774-07-5

رقم طلب إذن الطباعة:

MC-03-01-3124030

طُبِعَ فِي دُبَي - إِمَارَاتِ الْعَرَبِيَّةِ الْمُتَّحِدَةِ.

الفنون الشعبيّة

العصاليه

إعداد
إدارة البحوث والدراسات

الطبعة الأولى
2023



مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث
HAMDAN BIN MOHAMMED HERITAGE CENTER

الفهرس

10	مقدمة المركز
13	المقدمة
21	الفصل الأول: الإطار العام للدراسة
25	المبحث الأول: نظرة عامة.
37	المبحث الثاني: فحوى ورسالة فن العيالة.
41	المبحث الثالث: أسباب اختيار البحث.
43	المبحث الرابع: أهميَّة الدراسة في تقديم نتائج ذات أهميَّة للجهات المختلفة.
45	الفصل الثاني: مكونات فريق العيالة
47	المبحث الأول: قائد الفرقة.
51	المبحث الثاني: المؤدُّون.
57	المبحث الثالث: الفرقة الموسيقيَّة.
61	المبحث الرابع: النُّعَاشات.
65	الفصل الثالث: الانتشار الجغرافي لفن العيالة
67	المبحث الأول: العيالة السَّاحليَّة.
71	المبحث الثاني: عيالة العين.
75	المبحث الثالث: عيالة المناطق القريبة من الجبال.

79	الفصل الرابع: موسيقى العيالة
81	المبحث الأول: مقامات العيالة.
89	المبحث الثاني: نماذج (نوتة العيالة).
107	المبحث الثالث: الأهازيج.
111	الفصل الخامس: الأدوات المستخدمة في العيالة وصناعتها
113	المبحث الأول: الأدوات الإيقاعيّة.
121	المبحث الثاني: صناعة الطبول.
129	المبحث الثالث: العصي.
133	المبحث الرابع: الأسلحة المستخدمة.
135	الفصل السادس: أشعار العيالة
137	المبحث الأول: البحور الشعريّة.
151	المبحث الثاني: الأوزان والقوافي.
155	المبحث الثالث: الأشعار قديماً.
159	المبحث الرابع: أشعار العيالة المعاصرة.
163	المبحث الخامس: الأغراض الشعريّة.
177	الفصل السابع: واقع ومستقبل العيالة في الإمارات
179	المبحث الأول: واقع وتطور العيالة.
183	المبحث الثاني: الدعم المؤسسي للعيالة.
189	المبحث الثالث: انتشار العيالة بين الأجيال الحديثة.
191	المبحث الرابع: كيفية المحافظة على فن العيالة.

197	الفصل الثامن: العيالة في العصر الحديث
199	المبحث الأول: الإيقاعات الحديثة للعيالة.
201	المبحث الثاني: النصوص الشعرية الحديثة في العيالة.
205	المبحث الثالث: النصوص الشعرية الحديثة (نماذج).
209	المبحث الرابع: إدخال فن العيالة في الأغاني الحديثة.
211	المبحث الخامس: الأغاني الحديثة الملحنة على ألحان فن العيالة (نماذج).
218	الخاتمة
219	النتائج
221	التوصيات
223	المراجع

مقدمة المركز

يُؤلي مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث في دبي متمثلاً في إدارة البحوث والدراسات اهتماماً بالغاً بنشر المعرفة عبر إصدار الكتب والمؤلفات الرصينة ونشرها في مختلف أوجه التراث والتاريخ الإماراتي بشكل خاص، والعربي والإسلامي بشكل عام، ويأتي هذا الاهتمام انطلاقاً من رؤية سمو الشيخ حمدان بن محمد بن راشد بن سعيد آل مكتوم -ولي عهد دبي- التي تؤكد على أن التراث مصدر قوة للأمم، وهو يمثلُ شاهداً على تاريخها، ويُبرزُ عراققة ماضيها وأصالة تاريخها. وتحقيقاً لهذه الرؤية الحكيمة، فإن مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث يسعى جاهداً إلى طلب المعرفة والمعلومة وتقصيها، والوصول إليها عبر إجراء البحوث التي تستند إلى مناهج علمية معترف بها في مجال تدوين التاريخ وجمع التراث وتوثيقه؛ إذ أن تراث دولة الإمارات العربية المتحدة الأصيل، الضارب بجذوره في عمق التاريخ والحضارة يزخر بالكثير، سواء على صعيد التراث المادي، أم التراث الثقافي غير المادي، الذي تُعدُّ الفنون الشعبية إحدى صوره المتأصلة. وحرصاً منا على تعزيز تلك الأصالة والعمق الحضاري لهذا التراث، فإنه يسرنا أن نقدم للقارئ الكريم كتاب «الفنون الشعبية - العيالة»، الذي يرصد ويوثق جوانب عديدة مهمة من هذا الفن الشعبي الأصيل لدولة الإمارات العربية المتحدة، ويعكس هويته وتاريخه بكل ما يحمله من معاني القوة والشجاعة والبطولة، وقد أصبح اليوم تعبيراً عن الفرح والفخر، لا سيما في الاحتفالات الوطنية والمناسبات الاجتماعية، هذا الفن الذي كان وما زال يحظى بمكانة متميزة لدى كافة شرائح المجتمع، عكستها نجاحات الدولة بالتعاون مع سلطنة عمان الشقيقة في تسجيله ضمن القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية في منظمة اليونسكو عام 2014م.

يقدم الكتاب الذي بين أيدينا صورة شاملة لهذا الفن الشعبي الأصيل، بدءاً من مكنونه ورسالته وجذوره التاريخيّة، ومروراً بمكوناته وانتشاره الجغرافي، وإيقاعاته وأناشيده القديمة والحديثة، فضلاً عن الآلات الإيقاعيّة المستخدمة فيه وطريقة صناعتها، كما يسلّط الكتاب الضوء على واقع العيّالة والتطور الذي شهدته والمستقبل الذي ينتظرها.

يُعدُّ كتاب **«الفنون الشعبيّة-العيّالة»** صوّاً لتراث الوطن الأصيل، وإثراءً للمكتبة التراثيّة الإماراتيّة.

مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث

إدارة البحوث والدراسات

المقدمة

بتعابير الفخر، وبرموز التضحيات والحماس، نُبحر ونغوص في تفاصيل الأداء الشعبي الإماراتي، ذلك الأداء الذي يُجسّد مشاعر الفخر والاعتزاز تارةً، ويترجم المعنى الحقيقي للوطن والحب والحياة تارةً أخرى، لا سيما وأنه يَصِفُ بالأداء واللحن والكلمة المفاهيم الأصيلة لمعاني التضحية والوحدة والشجاعة والتلاحم، ذلك الوصف الذي يعكس هويّة الإنسان الإماراتي منذ القدم، فهو يُعبّر عن الشجاعة والنصر وتخطّي المستحيل، وفي أحيانٍ كثيرة يُعبّر عن الشهامة والفضيلة.

وبما أن الفنون الشعبية تُشكّل منجمًا حقيقيًا للفن والإبداع الإماراتي، ذلك الإبداع الذي يروي قصص وحكايات البطولة والانتصارات، ويحمل في طياته معاني الفخر والحماس، فإن العيّالة الإماراتيّة هي الفن الشعبيّ الأصيل المُعبّر عن حقيقة فنون أهل الإمارات، لا سيما وأن رجالات البلد ومشهورها يرزفون فيها دون أدنى حرجٍ، وإنما بشيء كبير من الحماس والفخر والاندماج بصفتها فنًا حرييًا حماسيًا.

أهمية الدراسة

تأتي أهمية الدراسة في بحثها عن ملامح وجذور وتفاصيل فن العيالة الإماراتية، في محاولة لإظهار ما يتضمنه هذا الفن العريق في أصالته من معاني الفخر والاعتزاز بالتراث الوطني؛ فهي دراسة تتصل بحقيقة وواقع العيالة الإماراتية وكافة مظاهرها الأدائية والإنشادية والإيقاعية، وبشكل خاص التطور المعاصر وأبرز المتغيرات التي شهدتها.

وتكمن أهميتها كذلك في تسليط الضوء على المؤسسات، وجمعيات الفنون الشعبية، والجهات الداعمة لفنون الأداء الشعبي في دولة الإمارات العربية المتحدة، فضلاً عن التّحديات التي تواجهها وإقبال الشباب عليها، والإشادة بالجيد منها، وبيان ما يعتري الفن الشعبي من نقص؛ سعياً لإيجاد الحلول المناسبة للحفاظ عليها.

الهدف من الدراسة

إن الغاية من هذا البحث هو تقديم دراسة وافية وشاملة تُقدم المعلومة الصحيحة لحفظ وتدوين هذا الفن العريق في دلالاته ومفهومه ومحتوياته بأدواته المتنوعة وإيمآت المؤدين، لا سيما وأن المكتبات الخليجية عامّة والإماراتية خاصّة شحيحة بالكُتب والدراسات والمراجع الخاصة بالعيالة الإماراتية، ولا نريد أن نقول: إن هذه الدراسة ستكون هي الأولى بوصفها مرجعاً للعيالة الإماراتية، إنما هي الأشمل والأعم.

عناصر الدراسة

هذه الدراسة ستجيب عن التساؤلات الآتية:

- 1- ما أصل العيّالة الإماراتيّة ونشأتها، وما أوجه الاختلاف من ناحية الأداء والحركة والألحان والآلات الإيقاعيّة على حسب اختلاف المناطق الجغرافيّة؟
- 2- من هم الرعيل الأول لفن العيّالة من مؤدين وشعراء؟
- 3- ما أشهر الأناشيد التي كُتبت ودوّنت لفرق العيّالة؟
- 4- ما سرّ تمسك أهل العيّالة بمصطلح "النشيد" في تسمية الأشعار التي تؤدّى في العيّالة؟
- 5- ما الأدوار التي تؤديها فرقة العيّالة، وأشهر الحركات والمصطلحات المستخدمة في العيّالة؟
- 6- ما البحور الشعريّة المستخدمة مقارنةً بأوزان الشعر النبطيّ الإماراتيّ والعربيّ؟
- 7- ما رموز ومظاهر التطور وأبرز التغيرات التي طرأت على العيّالة المعاصرة، سواء من ناحية الأناشيد أم الأداء أم الإيقاع؟
- 8- ما مدى اهتمام الجمعيات والمؤسسات الداعمة للفنون الشعبيّة؟
- 9- ما مدى انتشار العيّالة بين الأجيال الحديثة؟
- 10- هل أداء ألحان العيّالة في الأغاني الحديثة باستخدام الآلات الموسيقية أثر في طريقة أدائها والاحتفاظ بهويتها الوطنيّة؟
- 11- ما أبرز التحديات التي تواجه العيّالة؟ وما كيفية المحافظة على الفن الشعبيّ بوصفه واجباً قومياً ووطنياً؟

منهج الدراسة

من أجل الوصول إلى أفضل النتائج، وتقديم دراسة مفيدة مستوفية لَدَقِّ تفاصيلها، لا بد من اتباع منهج علمي دقيق ومعتمد على طبيعة البحث والغاية منه، ومن هذا المنطلق سيُعتمد المنهج الوصفي القائم على دراسة (الفنون الشعبية - العيالة) كما هي على أرض الواقع، استناداً إلى الأدلة والمعلومات والبيانات وتحليلها بعمق من أجل الخروج بمعلومات موثقة وصحيحة عن طريق المراجع الحقيقية الممارسة لهذا الفن من أساسه، فضلاً عن التحليل والتشخيص الوصفي للشواهد والأدلة والمعلومات التي تُقدّم الاقتراحات والحلول الأكثر ملاءمةً في الوصول إلى الحل المنشود الخاص بمشكلة البحث.

وكذلك جرى الاعتماد على وصف وتفسير مشكلة الدراسة في الوضع الحالي، جاء ذلك من خلال الوقوف على واقع العيالة المعاصرة ووصفها بشكل دقيق، وفقاً لآراء وشواهد المختصين والعارفين بالشأن التراثي والفنون الشعبية على وجه الخصوص.

خطة الدراسة

ستعالج الدراسة موضوع البحث من خلال ثمانية فصول رئيسية، تعقبها خاتمة البحث التي ستحتوي على النتائج والتوصيات، وذلك على النحو التالي

الفصل الأول: الإطار العام للدراسة

المبحث الأول: نظرة عامة.

المبحث الثاني: فحوى ورسالة العيالة.

المبحث الثالث: أسباب اختيار البحث.

المبحث الرابع: أهميَّة الدراسة في تقديم نتائج ذات أهميَّة للجهات المختلفة.

الفصل الثاني: مكونات فريق العيالة

المبحث الأول: قائد الفرقة (أبو العدة).

المبحث الثاني: المؤدون (الرَّزِيْفَة).

المبحث الثالث: الفرقة الموسيقيَّة.

المبحث الرابع: النَّعَاشَات.

الفصل الثالث: الانتشار الجغرافي لفن العيالة

المبحث الأول: العيالة الساحليَّة (البحريَّة).

المبحث الثاني: عيالة العين.

المبحث الثالث: عيالة المناطق القريبة من الجبال.

الفصل الرابع: موسيقى العيالة

المبحث الأول: مقامات العيالة.

المبحث الثاني: نماذج (نوتة العيالة).

المبحث الثالث: الأهازيج.

الفصل الخامس: الأدوات المستخدمة في العيالة وصناعتها

المبحث الأول: الأدوات الإيقاعيّة (الطبول والدفوف).

المبحث الثاني: صناعة الطبول.

المبحث الثالث: الخيزران.

المبحث الرابع: الأسلحة المستخدمة (البنادق والسيوف).

الفصل السادس: أشعار العيالة

المبحث الأول: البحور الشعريّة.

المبحث الثاني: الأوزان والقوافي.

المبحث الثالث: الأشعار قديماً.

المبحث الرابع: أشعار العيالة المعاصرة.

المبحث الخامس: الأغراض الشعريّة.

الفصل السابع: واقع ومستقبل العيالة في الإمارات

المبحث الأول: واقع وتطور العيالة.

المبحث الثاني: الدعم المؤسسي للعيالة.

المبحث الثالث: انتشار العيالة بين الأجيال الحديثة.

المبحث الرابع: كيفية المحافظة على فن العيالة.

الفصل الثامن: العيالة في العصر الحديث

المبحث الأول: الإيقاعات الحديثة للعيالة.

المبحث الثاني: النصوص الشعرية الحديثة في العيالة.

المبحث الثالث: النصوص الشعرية المؤداة بلحن العيالة.

المبحث الرابع: إدخال فن العيالة في الأغاني الحديثة.

المبحث الخامس: الأغاني الحديثة الملحنة على ألحان فن العيالة (نماذج).

توصيات ونتائج الدراسة مع الخاتمة

أولاً: الخاتمة

ثانياً: التوصيات

ثالثاً: نتائج الدراسة

المراجع

الفصل الأول

الإطار العام للدراسة

التمهيد

حَظِيَتْ فنون الأداء الشعبيّ في دولة الإمارات العربيّة المتحدة على مكانة خاصة في حياة الآباء والأجداد الذين حافظوا على تكويناتها وتفصيلها؛ سعيًا منهم نحو نقلها إلى الأجيال القادمة؛ إذ عملوا جاهدين على صون التراث الشعبيّ الإماراتيّ وحمايته، بوصفه أحد أهم رموز التاريخ والتراث العريق الذي يعكس طبيعة البيئة الإماراتيّة والحياة الاجتماعيّة والانتصارات التي حققها الآباء والأجداد والمعاناة، وكذلك يعكس صفات الشجاعة ومكارم الأخلاق والكرم وغيرها من الصفات العربيّة الإماراتيّة الأصيلة، ويُعدُّ فن (العيّالة) من أكثر فنون الأداء الشعبيّة انتشارًا في دولة الإمارات العربيّة المتحدة، وتُعدُّ العيّالة الفنّ الرسمي للدولة، ويشارك في هذا الفن الشيوخ وأعيان البلاد وباقي فئات المجتمع، ولاقى هذا الفن استحسان واهتمام المؤسسات التراثيّة، سواء الرسميّة منها أم الأهليّة، ونتيجة لهذا الدعم والاهتمام نجحت دولة الإمارات العربيّة المتحدة في تسجيل (العيّالة) ضمن القائمة التمثيليّة للتراث الثقائيّ غير الماديّ للبشريّة في اليونسكو في نوفمبر عام 2014م، وذلك بالتعاون مع سلطنة عُمان، كما سبق لها أن أدرجت عناصر أخرى في اليونسكو، مثل: الصيد بالصقور، والسدو، والتغريدة.

ومن شأن هذا التسجيل أن يعزز الهوية الوطنيّة لدى أبناء الإمارات، ويعمّق الشعور بالفخر والاعتزاز بالتراث الوطنيّ بوصفه جزءًا من تراث الإنسانيّة جمعاء، ويساعد على نقل المعارف والمهارات والقيم المرتبطة بالعيّالة من جيلٍ إلى آخر، ويُسهّم في خلق الاحترام والتفاهم والسلام بين الشعوب.

وبناءً على ما تقدم ينقسم الفصل الأول من البحث إلى أربعة مباحث:

المبحث الأول: نظرة عامة.

المبحث الثاني: فحوى ورسالة العيالة.

المبحث الثالث: أسباب اختيار البحث.

المبحث الرابع: أهميّة الدراسة في تقديم نتائج ذات أهميّة للجهات المختلفة.

المبحث الأول

نظرة عامة

تعريف العيالة

يحتل فن العيالة مكان الصدارة بين مجمل فنون الخليج في سائر أرجاء الجزيرة العربية المنبثق منها، و(العيالة) هو فن عربي أصيل عريق في أصوله، و(العيالة الإمارات الساحلية سيناريو جميل في أداء الرزفة؛ لأنها تمثل معركة قائدها الطبل الكبير (الطبل العود)، الذي يحارب من كل الاتجاهات، وبالعصي التي تمثل النبال في الدفاع عن النفس، ويُعدُّ أحد الفنون الجماعية التي تتضمن رزفاً وإنشاداً جماعياً، وتؤدي في جميع المناسبات الاجتماعية والوطنية، وتعرف (العيالة) على أنها هي رزفة وفرحة انتصار في الحرب العربية، أو بتعبير أصح نشوة الانتصار بعد الحرب، أي: انتصار الشعب ودحره لعدوه وإخضاعه واستسلامه؛ لذلك فإن هذا الأداء يُجسّد قيم الشجاعة والفروسيّة والبطولات والقوة العربية، ويُسمّى أيضاً بـ «رزيق الانتصار»، أي: لا يُؤدّيها إلا العرب الخُصّ الشرفاء⁽¹⁾. ويُعدُّ فن (العيالة) أحد أهم فنون الأداء الشعبي غير الشفاهي في دولة الإمارات العربية المتحدة، ويتضمن العديد من العناصر الثقافية التي تُعبّر أصدق تعبير عن كلّ ما يتعلق بالجماعة ونشاطها وتفاعلها وتأثير بيئتها⁽²⁾ و(العيالة) هي الفن الوطني الأول والرسمي، الذي يحتل المرتبة الأولى بين فنون دولة الإمارات العربية المتحدة، وارتبطت العيالة تاريخياً بثقافة وشهامة أهل المدينة والسواحل والواحات ومناطق الحيور؛ لأن تضاريس الإمارات ترتبط بالأحبال الصوتية إن كانت عالية أو منخفضة وكذلك المناخ، ونعني ذلك: أن أهل الجبال طبقة الصوت لديهم عالية، وأهل الهضاب متوسطة، وأهل السواحل منخفضة، إلا صوت النهام في البحر يكون نوعاً من التحدي لكي يصل صوته إلى سفن الغوص القريبة منهم، وكذلك يقوم

(1) جمعية النخيل للفنون الشعبية: لمحات عن تراث وفلكلور مجتمع الإمارات، رأس الخيمة: جمعية النخيل للفنون الشعبية، الطبعة الأولى 1996م، ص: 28.

(2) بدر، مصطفى: حقائق مذهلة عن الإمارات، القاهرة: مركز الذاكرة للتشريع والإعلام، الطبعة الأولى 2010م، ص: 156.



النهامون في السفن الأخرى بنفس الأداء والتحدي، وتعد تقليدًا تراثيًا وثقافيًا، يرمز إلى الماضي والهوية والتاريخ، وقد أصبح موروثًا اليوم، وهي وسيلة تعبيرية عن مشاعر الفرح والفخر والانتصار، لا سيّما في الاحتفالات الوطنية والأعراس وغيرها من المناسبات الاجتماعية⁽¹⁾. ويتضمن فن (العيّالة) أداءً ونشيدًا جماعيًا، وتُؤدّى في جميع المناسبات الاجتماعية والوطنية والثقافية، ويحرص المسؤولون في دولة الإمارات على إبرازها وتقديمها أمام رؤساء الدول وكبار الزوار الذين يزورون الإمارات بوصفها الفن المحلي الأكثر تجسيدًا لتاريخ وخصائص الدولة؛ إذ تعد من الفنون الشعبية الأكثر ارتباطًا بالبحر والساحل؛ لذا فإنها من الفنون التي تجسّد فن الحرب والقتال أو الفروسية، ويقال عنها: إنها رزفة جماعية حركية، تُؤدّيها مجموعتان متقابلتان من الرجال، وأحيانًا ثلاثة أو أربعة صفوف، وكأنها تحكي قصة معركة يمثل أدوارها الرجال بالعصي والضرب على الطبول والطار والطّوس النحاسية⁽²⁾. إن هذا القول يرجع بنا مرّةً أخرى بشكل أو بآخر إلى طبيعة ذلك النهج العسكري الذي انحدرت منه العيّالة، ويؤكد لنا صحة القول القائل: إنّ العيّالة رمزٌ من الرموز العسكرية، وهذا القول يُردّده أهل العيّالة أنفسهم، ويقولون: (العيّالة فن حربي، أو فن الحرب والعسكر)، علمًا بأن هذا القول ليس قولاً لمجرد القول، وإنما هو قول يستند إلى حقيقة واضحة المعالم لا تقبل الجدل أو الشك فيها، تُوصّلها وتدعمها كل المعطيات التي تفرزها وتبرزها العيّالة من خلال مواقفها ومعطيات أحداثها؛ إذ لا بد من الحشود التي تمثّل وتُشكّل القوة العسكرية المطلوبة بشكل أو بآخر، وعلى أثر ذلك كان لا بد من التوقف عند هذا المصطلح الذي يُردّده أهل العيّالة بطرق وأساليب مختلفة ومتنوعة؛ لسبر أغواره ومعرفة حقيقته وقياس مدى فاعليته وقوته، والجيش كما هو معلوم قوامها الكثرة، أي: كثرة الرجال ووفرة العتاد⁽³⁾، وكذلك العيّالة قوامها كثرة

(1) هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة: دليل الأنشطة - العيّالة فن أداء تقليدي في دولة الإمارات العربية المتحدة، د.ت.

(2) السكري، جيهان أحمد ماهر: تراث دولة الإمارات العربية المتحدة، دبي: دار الأجيال للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2017م، ص: 207.

(3) الحداد، سعيد مبارك: الكثرة والحجّة في العيّالة الإماراتية، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام 2005م، ص: 33، 34، 35.

الرجال -أيضاً- التي تشكّل مكانتها، وجرى التعبير عنها عند أهلها بكلمة أو مصطلح الكثرة، وكلا الطرفين بحاجة إلى الكثرة التي تعكس هيبتهن من خلال ضخامة عددهن، ولو لم تكن الجيوش بكثرتها لما ظهرت هيبتهن التي عرفت بها، وهذا ما ينعكس اليوم على العيّالة، إذا قلّ عددها تضاءلت هيبتهن وضعُفت مكانتهن، وإذا زاد عددها وكبر برزت هيبتهن وقوتها ومكانتهن. فالعيّالة فن من الفنون التي لا تطيب ولا تقوم لها قائمة بالمعنى والمفهوم الواسع إلاّ بكثرة الرجال، هذا ما يتضح من أهل العيّالة في دولة الإمارات، والأداء، وكذلك الحقائق الواقعية التي ظهرت وتأسّست عليها العيّالة المتضمنة في سياق تلك الأعداد الكبيرة الهائلة التي يجري التعبير عنها ووصفها عند أهل العيّالة وغيرهم بالكثرة، سواء من أهل الفنون أو أهل المواقف الأخرى، في سياق القول والنوع المتداولة باللهجة الإماراتيّة بوجه خاص، والخليجيّة بوجه عام، في وصف الصُفوف المتراصّة الممتدة المؤلفة من جموع كبيرة من الرجال، توصف هذه الصُفوف أو تتعت حين تمتد بصورة لافتة للنظر، ويقال عنها: إنها صُفوف متناظرة أيضاً، وفي أداء الصُفوف هناك رمزية في حركة العصي كل حركة تعني هدفاً معيّنًا، ولكنها على رتم العيّالة لا تخرج عن الرتم، وبعد الانتصار تنتشي الرؤوس وتتحرك يمينًا وشمالاً فرحة وبهجة بالانتصار⁽¹⁾. ومن هذه التعريفات نستطيع أن نوجز مفهوم (العيّالة) على أنها: عرضٌ شعبيٌّ ثقافيٌّ معبرٌ، تمارسه المجتمعات الريفيّة والحضريّة، ويشتمل على إنشاد شعري، وحركات أدائيّة، ضروب الطبول، وصقال الطيران، وصوت الطوَس النحاسيّة، وهناك (يولة) يشارك فيها شيوخ وأعيان البلاد بالسيوف والبنادق والعصي، يجولون حول الطبول من الداخل على شكل دائري، ويؤدّون هذه اليولة على رتم العيّالة بأشكالها، سواء كانت عيّالة عادية أو الونة.

(1) الحميري، ناصر علي والبو سعدي، سعيد بن سلطان: العيّالة فن أداء تقليدي في دولة الإمارات العربيّة المتحدة وسلطنة عمان- ملف دولي مشترك اليونسكو، نوفمبر 2014م، ص: 21.

تاريخ ونشأة العيالة

تُعد (العيالة) ثاني أقدم فنون الأداء الشعبي في المنطقة بعد رزفة البدو والطارج والونّة والتغريدة والسّيع، التي تُعدُّ فنونًا صادقة تُعبّر عن معاناتهم في الصحراء وطقوسهم اليومية، وهي فنٌّ مهم لجميع المناسبات الرسمية والشعبية والاجتماعية، مُقرّر في كلّ الأعراس والمناسبات؛ لذلك تحظى بمكانة اجتماعية ووطنية وتاريخية مهمّة، ويقول جمعة موسى البقيشي الزعابي، الملحن ورئيس مجلس إدارة جمعية رأس الخيمة للفنون والتراث الشعبي: إن نشأة العيالة تعود إلى أكثر من 300 سنة مضت، وأصلها يعود إلى مدينة الشارقة ورأس الخيمة ودبي وأبوظبي (لقبيسات وزعاب) وعجمان وأم القيوين. وفي رواية أخرى، قيل: إن (العيالة) تُعد من أوائل الفنون في الإمارات وأقدمها إطلاقًا، وأكثرها ارتباطًا بالبحر والسّاحل؛ لذا فإنها من الفنون التي تجسّد فن الحرب والقتال أو الفروسية⁽¹⁾، ويُشير بعض الرواة والمؤرخين إلى أن العيالة التي يدعوها بعض الفئات بـ "الحريّة" حتى الآن، قد نشأت أساسًا من أفعال الاستعداد للحروب، لكنها وببطلان فعل الحرب انتقلت لرمز جديد هو بث روح الحب والحماس، ونقل مشاعر الألفة، والاتحاد والقوة؛ لذلك لا يقتصر فعل تقديم أداء العيالة على المناسبات الوطنية فقط، وإنما تقدم في الاحتفالات الاجتماعية ومنها الأعراس⁽²⁾. ويؤكد الدكتور سعيد الحداد: أن للعيالة نشأة وزمنًا محددين، ويقول: عندما ننظر إلى العيالة نرى أن فيها فن المحاكاة، فتُجسّد العيالة حقبة استخدام السلاح القديم، وتحديدًا العصي التي تمثل النبال والحرا⁽³⁾ بصورة رمزية، واستخدمها المؤدّون في فن العيالة التي تجسّد فرقة العيالة في أدائها من ميمنة وميسرة وقلب وإطباق.

(1) السكري، المرجع السابق، ص: 207.

(2) أوهان، فاروق: من الاحتفال الشعبي إلى المسرح -عرضة العيالة أنموذجًا- دبي: ندوة الثقافة والعلوم، الطبعة الأولى 1999م، ص: 136.

(3) الحراب: مفردتها: حربة. وهي قطعة من حديد محدّدة الرأس كانت تستعمل في الحروب قديمًا. المصدر: معجم المعاني الجامع.



ويردّف الدكتور الحداد، قائلاً: "من جَسَد العِيَّالة هو إنسان عسكري ولكنه فنان، وقد يكون شخصاً أو جماعة، ولكنه عمل على تجسيد هذا الفن بجمالية عسكرية كبيرة؛ حيث عمل على استخدام العصا بدلاً من الحراب؛ لأن العصا ترمز إلى أغلبية الأسلحة، ومن الناحية الجمالية الحراب كبيرة الحجم ومن الصعب تحريكها بانسيابية؛ لذلك اسْتَخْدَم العصا ليقدم الناحية الجمالية الحركية التي تتميز بها العِيَّالة، وما يُؤكّد هذه الرؤية أن في العِيَّالة دائماً ما يقال بالكلام عند الأداء: "احرب" و"اطعن"، كما لم تُجسّدْها العِيَّالة بالقول فقط، وإنما بالفعل بطعن العصا في الأرض؛ فالجندي عندما يطعن بالسلاح الأبيض يتربقّب المنطقة وينظر لليمين واليسار حتى يتقدم لِلتَّأَكُّد من أن المنطقة آمنة، وهذه الحركة مستوحاة من طائر الصقر، وتُجسّدْها رزفة العِيَّالة". ومن المعروف أن نشأة (العِيَّالة) في دولة الإمارات تعود إلى الواحات⁽¹⁾، وكانت العِيَّالة واحدة من مظاهر الاحتفال ببطولات الحرب والإباء، تُجسّدْ شعراً وأداءً وبلا تعقيد؛ لأن البدوي يتناول إنشاده بطريقة تجعل شعوره مستمرّاً ومتموجاً حيثما أراد وفي مسافة محدّدة من الأصوات لا تزيد على أربع أو خمس درجات صوتية، تخضع كل منها لنبرات معينة يحدو بها عند ذهابه إلى المعركة، فتقوم الجماعة من حوله بالإنشاد، مُرَدِّدين اللحن نفسه وتكرار متصل أوصلهم لابتكار رموز صوتية للتعامل أثناء المعارك بتنوع الأداء على الآلات الموسيقية، كضربهم على الطبل الكبير عدّة دقائق بقصد تجميع الجيوش أو تفرّقها، أو استعمالها كدليل لها أثناء التقدم ليلاً أو الحثّ على الإسراع أو الإبطاء في الحركة⁽²⁾.

(1) الحميري، المرجع السابق، ص: 18.

(2) دوخي، يوسف فرحان: الأغاني الكويتية، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربيّة، الطبعة الأولى 1984م، ص: 228.

وَيُعَبِّرُ شعب الخليج عن تقديره للعيّالة فيصنفها بأنها: "الرزفة الشريفة"، أيّ: لا يُؤدّيها إلّا العرب الخُلّص الشرفاء، وإذا أُدّيَت رزفة (العيّالة) في مناسبةٍ ما، كمناسبة العرس مثلاً، ساد جو العرس البهجة والفرح، والشعور بالعزّة والكرامة العربيّة، واستنشق الكل عبق العروبة، ولا غَرَو فالعيّالة هي المُعبّر الصادق عن أصالة الشعب وتراثه العريق، واستعداده لخوض غمار المعارك، كما تُمثّل عرضاً ممتعاً لمهارة المحاربين في توثيق عُرى الروابط الاجتماعية بين أبناء الشعب الواحد⁽¹⁾.

(1) دويب، رفعت محمد خليفة: أغاني الأعراس في دولة الإمارات العربيّة المتحدة، أبوظبي، وزارة الإعلام والثقافة 1982م، ص: 50.

أسباب تسميتها؟

يُجَسَّد فن (العيالة) في مضمونه الدرامي سيناريو دفاعياً لخطّة حربيّة، ومصطلح العيّالة يعني: الذين يدافعون عن مكانهم وأرضهم، فيعملون وهم الذين يردّون المعتدي، ويجسدها فن العيّالة عبر إحياءات من صف الإيقاع، وإحياءات حركيّة من صف المؤدّين الذين يقومون بالرد وبحماية قبيلتهم والدفاع عنها أمام المجموعة المقابلة، وفي أثناء تقدم الصف إلى المجموعة الأولى نلاحظ التحاماً كبيراً وتلاصقاً أمام العدو، وكأنّها تروي ملحمة بطوليّة، ولفظ (العيالة) فصيح، ففي الصحاح: عال الرجل يعيل عيلاً إذا تبختر في مشيته وتمايل⁽¹⁾. وجاء في روايةٍ أخرى أن أصل كلمة (عيالة) في المصطلحات العربيّة المتداولة "الغزاة"، فنقول: عال فلان على رجل من الناس، أيّ: اعتدى، ومن هذا التعريف يمكن أن نفهم أن العيّالة تعني: مرحلة من مراحل التدريب والاستعدادات العسكريّة، يقوم بها الرجال لردع كل معتدٍ (عايل)، ويبدو أن فن العيّالة يختص بأسلحة محدّدة من الأسلحة القديمة، فنقول: إن العصي تمثل النبال التي يدافعون بها للذود عن قبيلتهم، وطبل الراس يمثل الكتيبة التي تهاجم بجيشها المكون من طبول عند المقاتلين في تلك الأزمنة، والدليل على ذلك الكثير من المصطلحات التي وردت في فن (العيالة) حاملةً دلالات واضحة تستخدم أثناء أداء العيّالة في وقت دون الوقت الآخر. وبناءً على ذلك يمكن استنتاج: أن العيّالة صورة معبرة مستخلصة من واقع سلاح الحربة دون غيرها من أنواع الأسلحة التقليديّة الأخرى، ومن جانب آخر أتى أصل انطلاقة الأناشيد والأشعار الخاصّة بالعيالة⁽²⁾، ومن ثَمَّ نخلص إلى أن مصطلح (العيالة) يكون أقرب إلى معنى "المعتدي"، لا سيما وأن كلمة "غزاة" لم تكن تستخدم في تاريخ دولة

(1) حنظل، فالح: مختصر معجم الأنفاظ العامية في دولة الإمارات العربيّة المتحدّة، أبوظبي، وزارة الإعلام والثقافة، الطبعة الثانية 1998م، ص: 480.

(2) الخواجة، هيثم يحيى: ملامح الدراما في التراث الشعبي الإماراتي، رأس الخيمة: مركز الدراسات والوثائق، الطبعة الأولى 2009م، ص: 83.

الإمارات، فقد كان أهالي دولة الإمارات القدماء يعيلون على من غزاهم ويدافعون عن أرضهم ولا يفزون أحداً، فـ "المعتدي" هو المعنى الأدق والأنسب لتعريف العيالة. فنقول: الغزاة بالمصطلح الإماراتي للفرد (عيال)، وللمجموعة (عيالة)، لذلك يقال: "فلان عال على فلان" في الماضي، أو "فلان يعيل على فلان" في المضارع.

وفي تفسير آخر، جاءت كلمة "عيالة" من العجالة، أي: التعجيل بملاقاة العدو، ويُسمَّى هذا الفن في بقية الخليج العربي بـ «العرضة»⁽¹⁾.

ويرى الدكتور سعيد الحداد: أن العيالة هي فن استعراضي ويشبهها بالمدرسة العسكرية، ويقول أصل كلمة (العيالة) اشتُقَّت من معنى الميعيل، وأصلها (عال)، ويقول: "لو رجعنا إلى أصل كلمة (عال) سنجد الكثير من المعاني، ولكن علينا أن نستخلص المغزى من الاسم، فالكلمة مشتقة من (العيلة)، وهو الشخص الميعيل، أي: المعتدى عليه وليس المعتدي، فهذا يعيل الجيش لكي يدافع عن بلده، وتاريخياً المنطقة عرفت على أنها منطقة للدفاع وليس للاعتداء، ومن هنا يتضح أن العيالة تعني: (الميعيل). واستدلَّ على ذلك ببيتين من الشعر في أناشيد العيالة، وهي

نطلب المعبود عالم السراير تنصر العايل على كل متعدي له

المعنى: أي: تنصر هذا العايل على كل معتدٍ عليه.

وفي نشيدة أخرى، يقول الشاعر:

يالبننت صدي وانظري العيالات حنا على رؤوس النشايب

يقول الدكتور الحداد: إن الشاعر استخدم (النشايب)⁽²⁾ كشَّيبه، وكأنه رأس السهم الذي يخترق رأس العدو.

(1) السكري، المرجع السابق، ص: 207.

(2) النشايب: وهي من الفصيحة، النشاب بمعنى: السهم التي يرمي بها الناشب، أي: الرامي، وفي العامية شُبَّهت الآلة التي تُرمى بها الحجارة الصغيرة برامية السهام. المصدر: حنظل، معجم الألفاظ العامية في دولة الإمارات، ص: 785.

واستخدام الشاعر لفظ (البنت)، ربما لمخاطبة الأرض وليس البنت، أو للتفاخر بابنته، فيقول لها: انظري هذا جيشنا.

ويقول ناصر حسن الكاس -رئيس جمعية ابن ماجد للفنون الشعبية والتجديف-: إن أصل (العيّالة) يعكس الحياة الاجتماعية الأصيلة وطبيعة الأب الذي يلتف حوله أبنائه؛ لذلك أُطلق عليها اسم (العيّالة)؛ كونها تتكون مع قائد الفرقة ويُسمّى (الأبو)، وحوله الفرقة والمؤدون ويمثلهم بالأبناء (عيال)، الذين يأخذون التعليمات من الأبو.

البحث الثاني

فحوى رسالة فن العمالة



كانت (العيّالة) في الماضي بمنزلة النفير العام للحرب، أيّ: استعدادًا طارئًا للحرب، ومع مرور الأيام أصبحت نفيرًا للمناسبات والأفراح، وتُجسّد هذه الرزفة إحدى الصفات العربيّة الأصيلة، مثل: حب الخيل والفروسيّة، ومجابهة الأعداء⁽¹⁾، ويهدف فن (العيّالة) إلى تأجيح مشاعر المحارب، ويسهم في رفع الروح المعنوية لديه حتى يغدو مُهيأً نفسيًا لدخول ساحة الوغى، ويلبي في الميدان ما هو مأمول منه، وهو أيضًا فن يستخدم للتعبير عن فرحة الانتصار في الحرب وتحقيق البطولات، وتبرز فنون الأداء من خلال مهارات فرديّة وجماعيّة للارتقاء بالحماس والنهوض بالنفس الإنسانيّة نحو فضاءات الشجاعة والتفوق، فإن ما يشيعه هذا الفن محمّسًا للروح الطموحة الوثابة، وما يرسّخه هو الاتجاهات القوميّة والوطنية⁽²⁾. وفي العيّالة كذلك فنون حركيّة وإيمائيّة وعزف ورزفة ونشيد جماعيّ، وفيها صورة الحرب من خلال التلوّح بالسيوف وإطلاق الأعيرة النارية التي تعكس مواقف العزة والانتصارات، وكذلك مواقف الذلة والانكسار، وفيها أيضًا مشاهد تعبيرية للقوة والرجولة والشجاعة وحياة الحضر والبادية.

كما ارتبطت العيّالة تاريخيًا بثقافة شهامة (الحضر والبادية)، وتعد واحدة من الطقوس الاجتماعيّة المهمة التي تُسهم في تغذية روح الكرامة والشرف، وأصبحت العيّالة جزءًا من الحياة الثقافيّة للجماعات الساحليّة والداخليّة المستقرة، أيّ: لكافة سكان الإمارات، وأصبحت جزءًا من احتفائهم بالهويّة والتاريخ، وأصبحت العيّالة مؤخرًا تقليدًا تراثيًا وعرضًا ثقافيًا رسميًا، يشارك فيه المجتمع الإماراتي كافة، من شيوخ وأعيان وباقي المجتمع، ويرمز إلى الماضي وإلى الهويّة الوطنيّة، ويجري ممارستها بشكل منتظم في جميع أوقات العام في الاحتفالات الوطنيّة، وتُقام عروض العيّالة لرؤساء الدول الذين يأتون في زيارات إلى الدولة، وتُعدّ عرضًا مألوفًا في الكثير من المؤتمرات والاحتفالات التراثيّة.

(1) بدر، المرجع السابق، ص: 157.

(2) الخواجة، المرجع السابق، ص: 84.

وتجسّد العيالة تراث المجتمع الإماراتي، لا سيما وهي تضم جميع الفئات العمرية من الذكور والنعاشات من صغار السن، لا يتجاوزن أعمار 12 سنة، من جميع الطبقات الاجتماعية، ويظهر العديد من القادة على المستويين الوطني والمحلي في كثير من عروض العيالة التي تُعرض على شاشات التلفزيون، وقد أصبحت العيالة احتفالاً وطنياً شعبياً، يُمثّل التراث الإماراتي، وقد اهتم الأفراد والجماعات والمؤسسات في العقدين الماضيين بهذا التراث الشعبي الأصيل. ونظراً لشعبية العيالة فإنها تجذب العديد من السياح، ومن ثمّ تسهم في إبراز التراث الإماراتي الأصيل الذي يترجم بيئته الإماراتية بعاداتها وتقاليدها، ويسهم في الأداء كل من مارس هذا الفن بإتقان؛ لأنه من أصعب الفنون الشعبية في الإمارات، وله سيناريو مخصّص له وعفوي، ويمارسه أبناء الوطن في الإمارات، ويكونون على معرفة تامة بإيماءته، وبالضروب الإيقاعية التي تُمارس فيه.

البيئ الثالث

أسباب اختيار البيئ

انطلاقاً من كون (العيّالة) من أهم الفنون الشعبية العربيّة الأصيلة العريقة في دولة الإمارات العربيّة المتحدة، ارتأى مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث، واستناداً إلى دوره المهم في حماية وصون التراث الإماراتيّ الأصيل، تخصيص بحث يتناول جميع الجوانب المتعلقة بالعيّالة، مستنداً في ذلك البحث إلى الحقائق والمعلومات المستقاة من المعنيين والمختصين المخضرمين في هذا المجال؛ من أجل تقديم دراسة وافية وشاملة تقدم مفردات ومعلومات صحيحة لحفظ وتدوين هذا الفن العريق في دلالاته ومفهومه ومحتوياته.

ونظراً إلى قلة الدراسات والأبحاث العلميّة التي تناولت فن (العيّالة)، وشجّ المكتبات الخليجيّة عامةً والإماراتيّة على وجه الخصوص بالكُتب والأبحاث والدراسات المتخصّصة في هذا النوع من الفنون؛ قدّم هذا البحث الذي يتناول فن العيّالة، وهو الفن الخالد الأصيل الذي يَحْتَلُّ مكانةً خاصّةً في نفوس أبناء الإمارات وشعوب منطقة الخليج العربيّة.

ولتقديم هذا البحث دوافع وطنيّة تمثّلت في: الحاجة إلى حفظ التراث وتعليم هذا الفن للأجيال الجديدة، وتذكير الأجيال الحالية والقادمة بأجداد الآباء والأجداد وبطولاتهم وانتصاراتهم ومعاناتهم التي تروىها العيّالة إنشاداً وأداءً، والتعرّف على رِوَاد ومُؤدّي هذا الفن ودورهم في حفظه وصونه للأجيال القادمة، فضلاً عن إبراز التراث الإماراتيّ بنسجته الموحد وعمقه التاريخي. وفي هذا البحث دعوة مهمة قد تتبعها خطوات أخرى إلى عودة دور الجامعات وتأسيس أقسام للتراث الشعبي لتدريس الفنون الشعبيّة الإماراتيّة والعيّالة على وجه الخصوص، مع مشاركة المراكز المتخصصة ليكون بحث "العيّالة" أحد مصادر المعلومات الموثقة والمحدثة في مجال الفنون الشعبيّة.

ومن الدوافع أيضاً، الوقوف على أبرز التغيّرات والتطوّرات التي طرأت على هذا الفن الشعبي (العيّالة)، وآلية توظيفه في الفنون المعاصرة، ومعرفة ما سيكون عليه الفن في المستقبل لا سيما في ظلّ التطوّر الحضاريّ الذي تشهده دولة الإمارات.

البحث الرابع

أهمية الدراسة في تقديم نتائج
ذات أهمية للجهاز المختلفة

تتجلى أهمية الدراسة في كونها تُسلط الضوء على آلية وكيفية توظيف فن (العيّالة) ودوره في إحياء التراث الإماراتي، وتفعيل الفن في نفوس الأبناء والجيل الحاضر والقادم؛ حيث تتناول الدراسة المكونات الفنية والفكرية والاجتماعية والسياسية والدينية للعيّالة، وما ستتوصل إليه الدراسة من نتائج وتوصيات ستوضع أمام أصحاب القرار في الشأن التراثي والثقافي؛ لأخذها بعين الاعتبار من أجل الوقوف على التحديات التي تشهدها (العيّالة)، وكذلك الوقوف على مكامن القوة والضعف التي تشهدها (العيّالة)، وأبرز التغيرات التي طرأت عليها، والتي ستساعد بدورها في خلق مرجع يتضمن مراحل تطور (العيّالة)، ووسائلها التعبيرية الجديدة، ورسائلها وفحواها، وبحورها الشعرية وأهازيجها الشعبية، فضلاً عن تسليط الضوء على رؤاها، والوقوف على الأدوار المطلوبة من جميع المؤسسات المعنية والجهات المختلفة. تدعو الدراسة إلى ضخ دماء جديدة في فن العيّالة حتى لا ينقرض هذا الفن الراقى، وتكون تحت إشراف خبراء في تحفيظ نشيد العيّالة وكيفية أداء رزيف المؤدين للحركة، وتعليم الأفراد الضروب الإيقاعية، وطريقة توظيفها في فن العيّالة، بحيث يكون الذين يؤدون الحركة على علم بمفهوم الإيماءات ومنهجيتها أثناء الرزيف، وتعريف العيّالة للطالب بطقوسها وتاريخها وأسماء الأوائل الذين مارسوها من قدامى الرزيفة، ويجب أن يُنوّت هذا الفن تنويهاً دقيقاً، ويُعرف مقام كل لون من هذه الألوان، وكذلك أوزانه الإيقاعية، وطريقة إيماءات الرزيفة، وطريقة استخدام العصي، ودور الطبل الكبير (الراس)، ووظيفته في هذا الفن، على أن يكون منهجاً دراسياً يحتوي كل ما ذكرناه لكي يتعلمه النشء حتى الصفوف العليا، وهناك طرق أخرى لتعليم أبناء الإمارات فن العيّالة، وذلك عن طريق جمعيات الفنون الشعبية، بحيث تُقرّر الوزارة المعنية بالفنون ميزانية توزع على جمعيات الفنون الشعبية في الإمارات، وتُخصّص ميزانية مقطوعة للفنون الشعبية؛ لمكافحة رمزية تقدم إلى الشباب الذين لديهم رغبة في تعلّم فن العيّالة.

الفصل الثاني

مكونات فريق العيالة

العيّالة فن من فنون الأداء الجماعي الذي يتضمن إنشاداً وأداءً وإيقاعاً جماعياً؛ لتجسيد صورة بطوليّة بديعة ترمز للقوة والرجولة والفروسيّة، ويتشكل فريق العيّالة من مجموعة من المحترفين والهواة، من الرجال المخضرمين والشباب، ويتداخل في أداء رزفة العيّالة اليافعون أيضاً، وتشاركهم في بعض الأحيان الفتيات الصغار اللاتي يطلق عليهنّ اسم "نعاشات"، وهن الجانب المكمل للأداء. وفي هذا الفصل سنتناول بالتفصيل أربعة مباحث، وهي:

المبحث الأول: قائد الفرقة (أبو العِدّة).

المبحث الثاني: المؤدون (الرّزّيفة).

المبحث الثالث: الفرقة الموسيقيّة.

المبحث الرابع: النّعاشات.

البحث الأول

قائد الفرقة

يُطَلَّق على قائد الفرقة اسم "الأبو"، أو "الراس"، أو "الشاعر"⁽¹⁾، وهو منصب متوارث داخل أسر معينة، وفي بعض الأحيان يُنصب "الأبو" بالترشيح من أعضاء الفرقة؛ لِفَوْقِهِ من بين أقرانه ومهارته الكبيرة، ويختاره أعضاء الفرقة عادةً؛ لأنه أعلمهم وأكثرهم مهارة، ويكون "الأبو" مسؤولاً عن تدريب فريق العيالة، ومسؤولاً كذلك عن الشؤون الإدارية والمالية عند دعوة الفرقة لأداء أحد عروضها، ويقوم "الأبو" خلال العروض بإلقاء القصائد أو "النشيد"⁽²⁾، ويجري اختياره حسب مهاراته وإبداعاته الشعرية، وهو المسؤول عن تلقين الرزيفة أثناء الأداء، وتغيير البيت إلى آخر لتبدأ عندها الرزفة أو الأداء الحركي حين يعطي قائد الفرقة إشارة البدء⁽³⁾. ويقول جمعة موسى البقيشي الزعابي، الملحن، رئيس مجلس إدارة جمعية رأس الخيمة للفنون والتراث الشعبي: إن "الأبو" هو القائد الذي لديه القدرة على حفظ القصيد، وهو قائد الفرقة الذي يُقَدِّم الأوامر للانتقال من "نشيدة" إلى أخرى، ويعطي الأمر بالبدء والختام كذلك، وهو عصب فرقة (العيالة).

أما الملحن إبراهيم جمعة، فيقول: إن "الأبو" كان يشرف على الرزفة في صورة "مُبلِّغ"، ويُشبه دوره دور المايسترو الذي يشرف على تغيير الإيقاعات والمقامات، ويشرف ويبلغ على تغيير النشيد أثناء الأداء، وطبل الراس هو الدينمو والمايسترو الذي يحرك إيماءات الرزيف، ويعتبر اتجاه الطيران والتخامير والطرّوس من الصف الأول إلى الصف الثاني حتى لو كان أربعة صفوف ستكون بنفس الحركة.

ويؤدي قائد الفرقة في أثناء عرضة العيالة عدّة أدوار تتمثّل في التنقل من صفٍّ إلى آخر؛ ففي المرة الأولى يكون الصف منتصباً، وفي المرة الثانية يكون مستسلماً مغلوباً، ويستمر الأداء على هذه الصورة بينما يقود رئيس الفرقة الصّفين ويضبط الإيقاعات والحركات، وكأنه البطل الذي يجسد تفاصيل وأحداث المشهد المسرحي⁽⁴⁾.

(1) هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، المرجع السابق.

(2) النشيد: هو الشعر المتناشد بين القوم، والصوت رفعه مع تلحينه، وهو كذلك قطعة من الشعر أو الزجل في موضوع حماسي، أو وطني تشدّد جماعة، ونشاند اسم، وجمعها "نشيدة"، للمزيد انظر: معجم المعاني الجامع. المصدر: حنظل، معجم الألفاظ العامية في دولة الإمارات، ص: 686.

(3) الحميري، المرجع السابق، ص: 22، 29.

(4) الخواجة، المرجع السابق، ص: 54.

وتتمثل أشهر الحركات التي يؤديها قائد الفرقة في تعليق طبلية أسطوانية الشكل ذات وجهين تُسمّى «كاسر»⁽¹⁾، ويدقُّ عليها بقوة كي يخرج منها إيقاعاً عالياً حماسياً يناسب المقام المؤدَّى، ويستخدم الكاسر في العين فقط، ويضرب بقوة؛ لأنه هو صاحب التشكيل في فن عيالة العين. أما عيالة الإمارات الرسميّة من أبوظبي إلى الفجيرة فلا يوجد فيها إيقاع الكاسر، إنما يوجد إيقاع الراس، وهو المحرك الذي يشكل الضربات بحريّة⁽²⁾. ويشير ناصر حسن الكاس، رئيس جمعيّة ابن ماجد للفنون الشعبيّة والتجديف، إلى أنه بجانب "الأبو" كان هناك نائب للقائد الذي يتولى المهمة بدلاً عن "الأبو" في حال تغيبه لسبب ما، وأحياناً لمساعدته في أثناء الأداء.

(1) طبل الكاسر: عرف لدى عيالة أهل العين، وهي العيّالة الأقرب للعرضة النجدية، ويستخدمون الكاسر بدلاً من طبل الراس.

(2) جمعيّة التخيّل للفنون الشعبيّة، المرجع السابق، ص: 29.

البحث الثاني

المؤردون

رزيف العيالة الشعبي أو الأداء الشعبي الذي يتمسك بتسميته أهل العيالة، يُعدُّ جزءاً من التراث الذي يعتز به ويتقنه الكبار والصغار في دولة الإمارات العربية المتحدة، فهم يطربون لما تتطوي عليه الرزفات الشعبية من دلالات وأبعاد، وما تجسده في وجدانهم من صفات أصيلة كعادة حب الفروسيّة، ومواجهة العدو، والدفاع عن الأرض، ومن هنا فإن أداء (العيالة) يُعبّر عن سلسلة من الأحاسيس التي صاغها شعب المنطقة بقالب خاص، وترجمها في هذا النوع من التعبير الحركي الإيقاعي والإشارات التي لكل واحدة منها أكثر من معنى، تعبيراً عن الفرح والانتصار⁽¹⁾.

وتوضح رزفة العيالة احتفالية الانتصار وفرحته بالمعارك قديماً، حيث يتواجه صفان من الرجال يحملون عصياً رفيعة من الخيزران، ترمز إلى السهام أو السيوف أو النبال، ويتبادلون الحركات المنتظمة كرمز للنصر أو الهزيمة، وهم ينشدون شعراً حماسياً محركين رؤوسهم وعصيهم بحركات متناغمة مع قرع الطبول حينما تنتصر القبيلة على العايل (الغازي) يضع المؤدي العصا على الأرض، ويمسك الطرف الثاني بيده ويحرك رأسه يميناً وشمالاً بهدوء وسعادة، فرحاً بالانتصار، على وزن إيقاع التخمير؛ لأنها الرتم الأساس، فطبل الراس حر في تشكيلته، ويكون هناك حوار بين طبل الراس والطيران، الراس يشكل، والطيران تصقل.

ويُشكّل المؤدّون لِرزفة (العيالة)، وهم من داخل الصفوف صفوفاً محكمة، ويحملون في أيديهم عصياً رفيعة من الخيزران، وفي هذه الأثناء ينشد الجميع شعراً حماسياً، ويقومون بتحريك رؤوسهم وعصيهم بشكل متناغم مع قرع الطبل، وخطوات اليويلة على حسب وزن الرتم في العيالة العادية (رزيّف)، أو عيالة "الونّة"، ولكل منها خطوة تتميز عن الأخرى على حسب الضروب الإيقاعيّة المختلفة، وتحكم هذا العرض مجموعة من القواعد، حيث يقود الجميع قائد الفرقة، ويكون مسؤولاً عن تحديد إيقاع الأداء وسرعته، كما ذكرنا سابقاً، وعندما يعطي إشارة البدء يأخذ حَمَلَة الطبول بالضرب بشدّة على طبولهم، ويبدأ الصفان بالحركة المستمرة لوقت طويل،

(1) بدر، المرجع السابق، ص: 156.

وفي أثناء الرزفة يتحرك حَمَلَة الطبول في اتجاه الصف المواجه، بينما لا تتحرك الصفوف، بل تظلُّ مكانها، والذين يتحركون هم أصحاب طبل الراس، وكتيبة الطيران، والتخامير، وأصحاب الطوَس لا يتحركون، ويكون حَمَلَة العصي في الاتجاه المعاكس، ويبدوون وكأنهم يبارزون الأعداء، حيث يبدأ أحد الصفيين بإنشاد الشطر الأول "الصدر" من أبيات النشيد أو القصيد، وعندئذٍ تتحني مجموعة الصف الثاني عند سماعها لهذا الشطر رمزًا للخضوع والتسليم.

وحين ينتهي الصف الأول من إلقاء الشطر الأول تعتدل مجموعة الصف المقابل "الثاني"، ويتكرر إنشاد الشطر نفسه، فتؤدي مجموعة الصف الأول نفس الانحناء، وهي حركة "الخضوع والتسليم"، وهكذا يؤدي كل شطر من أبيات القصيد، بينما ينتقل رئيس الفرقة إلى كل صف أثناء إلقائه بيت القصيد ليبلفهم بالتغير بالانتقال من بيت النشيد، وبهذه الطريقة يتبادل الصَّفَّان إلقاء القصيد، كما يتبادلان الخضوع والتسليم الجماعي حتى لا يكون أحد الصفيين غالبًا أو مغلوبًا، ويستمر الأداء وإلقاء القصيد والانحناء والرزفة على إيقاع الطبول المنغم حتى ينتهي أداء نص النشيد⁽¹⁾.

ويقول الرزيف أحمد محمد أحمد سعيد آل علي: إن استخدام العصا يجب أن يكون على يمين الرزيف وفي الصف المقابل يكون على اليسار، وعندما يتجه للصف المقابل (يَحْرِبْ له)، أي: يسلم عليه، ويغير موضع العصا من اليسار إلى اليمين والعكس، وذلك في كل الصفوف إن كانوا صفيين أو ثلاثة أو أربعة صفوف، العصا لا تتغير من اليد اليمنى إلى اليد اليسرى، وتظلُّ العصا في اليد اليمنى وتتحرك على الرتم، واليد اليسرى ملتفة على خصر زميله المؤدِّي الذي على يساره.

(1) جمعية النخيل للفنون الشعبية، المرجع السابق، ص: 29، 30.

وأبرز ما يميز فريق العيّالة من المؤدين وقوفهم بشكل ملتحم من الخلف، فكل رجل يضع يده حول خصر زميله حتى يبدو الصف الواحد متلاحماً كبنيان مرصوص، دلالة على التماسك والتآزر القبلي⁽¹⁾، ويقول عبدالله جاسم العلي مدير جمعية رأس الخيمة للفنون والتراث: إن فريق (العيّالة) اعتمد على الاصطفاف بشكل متدرج، بحيث يكون طويل القامة في المنتصف والقصير على كلا الطرفين على شكل هرم، وكان طويل القامة في بعض الأحيان يدفن قدميه تحت الرمال حتى يعادل طوله مع زملائه، وكان الكبير يعلم الصغير وهكذا. وجرت العادة على أن يضم صف مؤدّي العيّالة 20 مؤدياً كحدّ أدنى، و50 مؤدياً كحدّ أقصى، وينقسم هذا العدد بين حملة الدفوف والطبول والرّزّيفة.

(1) الحميري، المرجع السابق، ص: 21.

الجيل القديم من المؤدين

قدّم العديد من مؤدّي الرزفة (العيّالة) في دولة الإمارات على مرّ التاريخ إسهامات كبيرة في مجال ترسيخ فن العيّالة الشعبي، وعلى الرغم من جهودهم الجليّة، سواءً أكانت في تأسيس هذا الفن أو أدائه فإنه لا يوجد مصدر موثق يسرد أسماء وسيّر المؤسّسين والمؤدّين لهذه الرزفة، ومن هنا نورد أسماء أبرز المؤدين من الجيل القديم من المجتمعات الساحليّة والداخليّة، الذين توصلنا إلى أسمائهم استناداً إلى المعلومات التي قدّمها إبراهيم جمعة، وناصر حسن الكاس، وعلي خميس العشر، وحسن لاغر، وهم: ربيع بن محمد البدور، ومن أبوة العيّالة "أمبوس"، وثاني بن ربيع، و"ولد حروه"، وإسماعيل ربيع، وعيد بن فرحان، ويُعد حفظة أناشيد العيّالة: علي العطار، وجوهر سعيد، وعيسى الورعاني، وربيّع بلال، وكان أبو العدة (الأدوات الإيقاعيّة). ومن جمعيّة عيال ناصر؛ يأتي: راشد مسعود، وسبيل عباس، وجوهر سعيد، وهم من إمارة دبي، وفي إمارة أم القيوين، سجلت أسماء عديدة من المؤدين، ونذكر منهم: عبيدان بن كوس، وحسن مبارك مغانغا، وسليمان بن أحمد، وسالم حسن جمعة مبارك مغانغا، وصالح بن كوس، وسالم جمعيّة، المعروف باسم "بو سعيد".

ومن إمارة عجمان، لمع اسم: علي بن شمروخ، وجوهر فرج، وسعيد بن ياقوت، أما رأس الخيمة، فيعد سالم موسى البقيشي من أوائل من احترف فن العيّالة، فضلاً عن راشد بن إسماعيل، وفي إمارة الشارقة، يأتي: سالم الشاعر، وسعيد الملح، وخميس العشر، وجمعة بو سماح، وراشد بو عتوق، وسعيد مبارك، وجمعة بوالشوارب، وفي إمارة الفجيرة نذكر المؤدّي المعروف باسم "فارس"، وغيرهم من الأسماء.

البحث الثالث

الفرقة الموسيقية

يشترك في أداء (العيّالة) الفرقة المحترفة من الذين لديهم خبرة بفن العيّالة حركة وإيقاعاً، غالباً ما تكون فرقة (العيّالة) الإيقاعيّة مقتصرة على عازفي الإيقاع على الطبول والدفوف (الطيران)، أو السماع والطويسات "الآلات النحاسيّة"، ويتوسط أعضاء الفرقة الإيقاعيون المؤدون الذين يضربون على الطبول المختلفة الأشكال والدفوف والطوّس "الآلات النحاسيّة"، والإيقاع الحماسي المناسب للنص المؤدّي، ويقودهم كما ذكرنا سابقاً قائد الفرقة "الأبو"، وتتكون العيّالة مما يأتي: الرزيفة الذين يؤدون الحركة وإيماءاتها، إضافة إلى طبل الراس، وهو قائد الإيقاعات الذي يحركهم أمام الصفوف الموجودة في العيّالة، ويتبعه ثلاث طبول تُسمّى «التخامير»، وما بين خمسة إلى سبعة طيران، والآلات النحاسيّة، ولا توجد أيّ آلة وترية، أو أيّ صولو؛ سواءً جربة، أو ناي، أو كرديون.

يقول الرزيف أحمد محمد أحمد سعيد آل علي: عادةً فرقة العيّالة تتكون من 30 شخصاً، وكلما زاد عدد الأشخاص زاد عدد الصفوف، وتتكون من صفين متقابلين، والقائمون على عدّة العيّالة عددهم 10 أشخاص تقريباً، منهم "الأبو"، قائد الفرقة، ليس لديه علاقة بالإيقاع، إنما هو المشرف العام للبداية والنهاية، ومُبلّغ أبيات النشيد أثناء الأداء، والمسؤول عن تغيير الأبيات عن طريق البلاغ من صف لآخر، واثنان يضربان على "التخامير"، واثنان أيضاً من أصحاب الطوّس كل واحد منهم على جهة مقابلين بعضهما بعضاً، أما السّماع أو الطار وجمعه "طيران" فتتكون من أربعة أشخاص، وعندما يتحرك طبل الراس أيّ: صف من صفوف فهو المحرك، والطيران دائماً خلفه تتبعه التخامير وأين ما يكون الراس هم أمامه.

ويقول جمعة موسى البقيشي الزعابي: بداية الرزيف تكون مع ضارب طبل الراس بدون إشراك التخامير والطيران والطوّس قبل أن يقف المؤدون صفين متقابلين إلى أن ينتهي ضارب طبل الراس بالنشيد مرتين مع دقات بطيئة بقرب الراس، ثم يبدأ الصفان بالوقوف كل في مكانه، وتبدأ العيّالة كاملة بعناصرها.



البحث الرابع

التَّعَامُلات

النعاشات هن الجانب المكمل لأداء فرقة العيالة، و"نعاشات" مفردها (نعاشة)، وهن الفتيات الصغيرات دون سن البلوغ، اللاتي يشاركن فرقة (العيالة) أداء رزفتهم؛ حيث تشارك في الوسط الفتيات الصغيرات بالتمايل يمينًا ويسارًا، وقد نَشَرْنَ شعورهن الجميلة، ويزِيدْنَ الأثواب المزركشة، وَيَقْمَنَ بتطويح شعورهنَّ السوداء اللون والطويلة، يمنة ويسرة، على إيقاع العيالة والأهازيج وأبيات الشعر الشعبي، وتتلخص قصتهنَّ في أن حركة الشعر كناية عن خوف المرأة من عدوِّ ما، واستجاءها بالرجال، وقد اشتهر أهل البادية بوجود النعاشات⁽¹⁾.

وتُعد النعاشات واحدة من أبرز العناصر المكملة في أداء هذا الفن، وأدوارهن سهلة نوعًا ما، ويجري تلقينهن من طرف الأمهات والفتيات الأكبر سنًا للفتيات الصغيرات⁽²⁾، وثمة مواصفات يستوجب توافرها في الفتيات اللينعات "النعاشات" ضمن فرقة (العيالة)، منها: أن يتراوح عمر "النعاشات" بين 8 و10 سنوات، وتحتاج الفتيات إلى القوة في أداء حركاتهن التراثية الجميلة؛ كونها تتطلب قوة تحمل في الوقوف طوال مدة الأداء، إذ تؤدي الفتيات الحركات انسجامًا مع إيقاع الموسيقى التقليدية الصادرة عن (العيالة)، وتقف مجموعة من الفتيات "النعاشات" على مسافة قريبة لتحريك رؤوسهن؛ لرسم لوحة تراثية في غاية الجمال، وتحرص كل فتاة "نعاشة" على ارتداء الثوب المحلي ذي الألوان المزركشة، وأشكال أخرى من الذهب التقليدي، وتتميز "النعاشات" بطول الشعر بوصفه عنصرًا مهمًا في أداء هذا الفن؛ إذ تغطي الفتيات وجوههن أحيانًا بالشعر الطويل أثناء تمايل رؤوسهن.

وأبرز ما ترتديه الفتاة أثناء أداء هذه اللوحة التراثية الاستعراضية، الثوب القديم الذي يطلق عليه "المخوّر"، وكذلك "الميزع"، الذي يتميز ببريق التطريز الساطع، بما يثير انتباه الحاضرين، وهو يعكس اللون الذهبي الذي يُرى من مسافة بعيدة، أما أكثر أنواع الذهب أو الحلي المستخدمة في أداء هذا الفن، فهي: المرتعشة، والمرية، والكواشي، والستمي، وخلافها من حلي الذهب، إلى جانب استخدام الكحل لزيادة جمال العين، ووضع الزعفران أسفل الأذن⁽³⁾.

(1) السكري، المرجع السابق، ص: 207.

(2) الحميري، المرجع السابق، ص: 23.

(3) "النعاشات.. لوحة تراثية نسائية"، جريدة البيان، 7 فبراير 2015م.



ويشير الدكتور سعيد مبارك الحداد: إلى أن النعاشة تؤدي أدوارها في الصفوف الحربيّة الخلفيّة، وهي الإسناد المشجّع والمحمّس والدّافع، ويوضح الأسباب قائلاً: "لوجود النعاشات في الصفوف الخلفية عدّة أسباب، منها: أن الجنود في السابق عندما كانوا ينفرون من جحيم المعارك، كانت النساء في خط الحرب المتأخر تقابلهم بالشعر وتلّفح به، وهي رسالة تقول فيها: (ارجع أيها الجندي ومُتّ عزيزاً كريماً، ولا تُمُتّ وعرضك ينتهك)، فجاءت بهذا الجانب لكي تثير حماسه وغيرته عليها وعلى الوطن".

ويشير الدكتور الحداد: إلى أن المرأة في الحرب تتخذ ثلاث وضعيات، جسدها النعاشة في العيّالة، وهي: "واقفة" وتدلّ على أن رماح العدو لا تستطيع أن تطولها، و"منخفضة" وتكون عندها على مرمى قريب من العدو، فتتعش منخفضة حتى لا تطالها سهام العدو، و"جالسة" عندما تكون رماح العدو قريبة منها تتعش جالسة.

أما عن وجود النعاشات في فرق العيّالة، فيقول الدكتور الحداد: "في السابق لم تكن الفتيات المشاركات بهذا الحجم، بل كانت النعاشة الظاهرة أمام الجمهور لا يتجاوز عمرها الـ 9 سنوات، أما الفتيات من سن 14 وأكثر وهن النعاشات "المختفيات" كن ينعشن في أعراس النساء؛ حيث كانت فرقة العيّالة تؤدي عروضها في الخارج وترافقها النعاشات الصغار، أما الفتيات الأكبر سنّاً كن ينعشن وسط النساء".

الفصل الثالث

الانتشار الجغرافي لفض العيالة

تتنوع الفنون الشعبيّة في دولة الإمارات حسب البيئات والأنماط السكانيّة، فلكل نمط أو جماعة فنونها الخاصة التي تدل على تنوع مصادر التراث في الدولة، وتنقسم العيّالة الإماراتيّة إلى ثلاثة أنواع، وهي: العيّالة البحريّة "الساحليّة"، وعيّالة العين" بسبب انتشارها في مدينة العين، والعيّالة الجبليّة، التي يقصد بها عيالة أهل الواحات القريبة من الجبال كواحات الفجيرة ويختلف كل نوع من هذه الأنواع عن غيره من حيث الأداء والحركة والألحان والآلات الإيقاعيّة، وتتشابه جميعها في الشكل الخارجي الذي يقوم على وجود صفين متقابلين يؤدون حركاتها بتناسق في الأداء والألحان.

ويذكر الأستاذ الملحن عيد الفرج في مقال بعنوان: (الأغنية الإماراتيّة ومراحل تطوُّرها)، المنشور في مجلة الرافد العدد (91)، لسنة 2005م، أن مُسمّيات العيّالة تكوّنت بعد انتهاء الحروب واستقرار الناس وانخراط كل واحد منهم في عمله، فمنهم من يعمل في البحر وهم الغالبيّة، ومنهم سُكان الجبال، ومنهم من يعمل في المدينة، ومنهم البدو، ومنهم المزارعون، وهكذا. وفي هذا الفصل سنتناول بالتفصيل، ثلاثة مباحث رئيسيّة، وهي:

المبحث الأول: العيّالة الساحليّة (البحرية).

المبحث الثاني: عيّالة العين.

المبحث الثالث: عيّالة المناطق القريبة من الجبال.

البحث الأول

العِثَالَة السَّاحِلِيَّة

تُعدّ (العيّالة) البحريّة أو الساحليّة من الفنون البحريّة الأصليّة، التي انتشرت عند الجماعات الحصريّة، وظهرت في البداية كممارسات اجتماعيّة تُؤدّي للتعبير عن السعادة والفرحة أو التفتيس عن صعوبات الحياة، وتُؤدّي في المناسبات المختلفة، كالأعراس والأعياد وغيرها من المواسم الاجتماعيّة والدينيّة، التي اقتصرت فيما بعد على حفلات الأعراس والمناسبات الوطنيّة فقط⁽¹⁾.

وتُسمى (العيّالة) عند أهل الساحل بـ (العيّالة البحريّة)، ويُؤدّيها أهل السّاحل، أيّ: الحضر، امتداداً من مدينة أبوظبي إلى الفجيرة، بألحان رباعية الإيقاع، ولها آلات إيقاعيّة مرافقة للإنشاد، كالكاسر، والرحماني، والدفوف، والطّوس⁽²⁾.

يقول الشاعر سيف بن سليمان: إن أهل الساحل اعتمدوا على (العيّالة) في إحياء الأعراس وفي الأعياد الرسميّة، وفي وقت المناسبات والاحتفالات، لا سيما الاحتفالات الرسميّة؛ حيث كان فريق العيّالة "يرزف" عند قصر الحاكم في المناسبات، وعند زيارة الوفود للبلاد، وفي الأعياد والمناسبات الرسميّة مدة ثلاثة أيام في وقت ما بعد صلاة العصر، ويضيف سيف بن سليمان إن فريق العيّالة في السابق كان يؤدي دوره في الأعراس والمناسبات دون مقابل مادي، فقد كان الرّزيفيّة يكتفون بتناول وجبة العشاء، وكان الكبير يعلم الصغير منهم.

ويؤكّد عيد الفرج أن العيّالة البحريّة هي العيّالة ذات الشهرة والانتشار الأوسع في دولة الإمارات العربيّة المتّحدة، وتعدّ الرسميّة، وتتميز بالطابع الإماراتي الفريد الذي لا يماثله أيّ فنّ من فنون منطقة الخليج في الإيقاع والإنشاد والأداء الحركي "الرّزيف"، بالرغم من استعمالها بعض نصوص العرضة القديمة، فإنها تُؤدّي بألحان إماراتيّة، وهي من أكثر العيالات انتشاراً في الإمارات؛ نظراً لكونها تُؤدّي في معظم الإمارات بنفس الشكل، إلا من فروق بسيطة، لكنها مهمة وملحوظة، تميّز منطقة عن منطقة، أو إمارة عن إمارة.

(1) السكري، المرجع السابق، ص: 197، 209.

(2) هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، المرجع السابق.

أما تسميتها بالبحريّة، فذلك يعود إلى مؤدوها ممن يعملون في البحر، بالرغم من أنها تُؤدّى مساءً في المدن وأحياناً صباحاً في (المكسار)⁽¹⁾، وبالأخص لون "الونّة" الذي يؤدي في آخر الأدوار وبعد الانتهاء من العمل اليومي الدوري، ذلك أن هناك سمّاكة يعملون في صيد السمك يومياً قرب الساحل، يعمل غالبيتهم في الأوقات الصباحيّة من طلوع الفجر حتى قبيل الظهر، وبعضهم يعمل في الأوقات المسائيّة، وعندما يعلمون أن في هذا اليوم رزيفاً أو عيّالة، تجدهم يتركون عملهم ليتواجدوا مع رفقاتهم (بالعدّة)، بالرغم من أنهم غالباً لا يكسبون منها مادياً، وإنما هي حالة طرب لديهم وهوسّ، وتغنّ بالأمجاد، ورغبة في الترويح عن النفس⁽²⁾.

ويوضح الدكتور سعيد مبارك الحداد، أسباب انتشار العيّالة عند أهالي الساحل، فيقول: "ثمة أسباب تاريخيّة لوجود العيّالة في المناطق الساحليّة، وبما أن العيّالة تمثل في فصولها معركة حربيّة متكاملة تسجل الحروب التي مرت بها المنطقة، نرى أن الثقل السكاني كان موجوداً في المناطق الساحليّة رمزاً للانتصارات في الحروب، كما أن الغزو الذي أقدم على دولة الإمارات كان عن طريق الساحل، فلم يكن هناك غزو جويّ أو بريّ؛ لأنه لم يكن هناك منافذ بريّة، سوى السّاحل".

(1) هو مناسبة أو حدث لعرض مجوهرات وملابس العروس ولوازمها ويكون ذلك في ظل قطعة كبيرة مصنوعة من المادة التي يصنع منها شراع السفينة يغطى بها جزء من بيت أهل العروس .

(2) عيد الفرج، "الأغنية الإماراتيّة ومراحل تطوُّرها"، مجلة الرافد، العدد: (91)، مارس 2005م، ص: 114.

البحث الثاني

عِثَالَةُ الْعَيْنِ

يقول مبارك العتيبة، المدير الفني والإداري لفرقة أبوظبي للفنون الاستعراضية التابعة لإدارة الثقافة بهيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، وعضو جمعية أبوظبي للفنون الشعبية: "في العيالة (الريفية) وقصد بها عيالة العين يقف الرجال في صفين متقابلين، وهم يحملون العصي مردين للنشيد أو "الشلة"، ويبدأ الرزيف بمجرد انطلاق إشارة من حامل الطبل الأساسي "الكاسر"، فيأخذون في التمايل بحركات تجسّد روح الفارس الأصيل المنتصر، ويشترك في الأداء الفرقة المحترفة والهواة أيضًا من المدعوين والحضور الذين لهم دراية بهذا الفن، وغالبًا ما تكون الفرقة مقصورة على ضاربي الطبول والطيران، أو السماع والطويسات "الآلات النحاسية"، والمنشدين، والرزيفة الذين يشاركونهم في الأداء، وبعض الحضور الذين يحبون ويعشقون هذا الفن.

وهناك فرق كبير بين الأداء الحركي للرزيفة بين عيالة العين والعيالة البحرية، عيالة العين حركة الرزيفة لديهم واحدة من البداية إلى النهاية، أما العيالة البحرية فلها عدّة حركات أثناء الرزيف وتغيرات مع الإيماءات في حركة الأيدي والجسد والرؤوس، وكيفية استخدام العصا في كلّ حركة لها مدلولها.

ويُعرف حسن علي لاغر عيالة العين بأنها جزء من العيالة الجبلية، وهي جزء من العروض السائدة في منطقة الظواهر، مثل: العين، والبريمي المحاذية لسلطنة عُمان، ويستخدم فيها ثلاثة طبول، رحماني "رحاميم"، والطيران، والصاجات، ويستخدم مؤدوها العصي بدون السيوف، بينما العرضة في دول الخليج تستخدم السيوف.

في حين يقول علي خميس العشر: إن عيالة أهل العين هي أقرب للعيالة النجدية، وتختلف عنها من ناحية الأداء والألحان والإيقاعات، وتختلف عن العيالة الساحلية من ناحية الأدوات الإيقاعية المستخدمة؛ فالعيالة الساحلية تعتمد على طبل الراس وثلاثة طبول تخامير وسماع أو "طيران"، إضافة إلى الصاجة، ولكن عند عيالة أهل العين يستبدلون التخامير بطبول "الرحماني" وطبل

الراس بـ "الكاسر".



ويقول الأستاذ الملحن إبراهيم جمعة: إن للعيّالة ثلاثة أنواع من حيث لحن الأداء الانشادي، وهي: عيّالة الونّة، والرزيف العادي، وعيّالة العين، وتختلف عيّالة الونّة والرزيف بالإيقاع والأوزان وكذلك القصيد، أما عيّالة العين تشبه إيقاعات العرضة النجدية.

البحر الثالث

عِثَالَةُ المَنَاطِقِ القَرْيَةِ مِنَ الجِبَالِ

تتميز (العيّالة) في المناطق القريبة من الجبال كالفجيرة مثلاً بقوة حنجرة المنشدين، وهي الطبيعة التي يتميز بها أهل الجبال، فيقال عنهم: "صاحب صوت جبلي"، أي حنجرة قويّة، ويضاف إلى العيّالة في المناطق الجبلية استخدام بعض الأدوات القتالية الاستعراضية، ومنها: البنادق والسيوف والترس، بحسب ما أكّد راشد سعيد العبدولي، منسق فرقة العيّالة في إمارة الفجيرة، وقال: "في المناطق الجبلية يضاف إلى فرقة (العيّالة) استخدام البنادق التي يلقونها في الهواء ويلتقطونها بحركات استعراضية تعكس الحياة العربية الأصيلة بكل ما تحمله من ماضٍ مشرف وفروسية وبطولات.

ولا يقتصر استخدام الأسلحة على المناطق الجبلية، ولكن يشترك فيها بعض القبائل البدوية أيضاً، فيقول ناصر حسن الكاس، رئيس جمعية ابن ماجد للفنون الشعبية والتجديف: إن أهل البر والجبال عُرف عنهم استخدامهم للأسلحة، وتعتمد (العيّالة) على طبل كبير الحجم يُسمّى (الراس) والتخامير المساندة، إضافة إلى الطار الذي يعطي نغمة تضاف إلى العصي.

وهناك تجاوب وانسجام ما بين ضارب الطار يتابع دائماً تشكيلة الراس في الضروب، ويكون حواراً مشتركاً ما بين الراس والطيران، فيعطي نغمة حتى ينتشي مؤدو الرزفة.

أما الشاعر سيف بن سليمان، فيقول: إن (العيّالة) عند أهل الجبال تتميز باستخدام الأسلحة، مثل: السيوف والبنادق، في حين أن عيّالة أهل البحر تختلف من ناحية استخدام الأناشيد وكذلك اللحن.

مما سبق وجب القول: بأن (العيّالة) سواء أكانت عند الحضر أم عند أهل العين أم أهل الواحات القريبة من الجبل هي على حدّ سواء مع اختلاف في طريقة الأداء، فعند الحضر يقوم بأدائها ثلاث مجموعات من الرجال في وقتٍ واحدٍ، وهي المجموعة المحترفة التي تقوم بالضرب على الطبول المختلفة الأشكال "الطيران والطوس"، فتقدم اللحن والإيقاع الحماسي المناسب للنص المؤدّي، ويرأس هذه الفرقة رجل يعلق طبلًا إسطوانيًا الشكل ذات وجهين وتُسمّى «كاسر»، ويدقُّ عليه بشدة كي يُخرج منه إيقاعاً عاليًا حماسيًا يناسب المقام، وتعتمد عليه العيّالة اعتماداً رئيسياً.

أما المجموعة الثانية، فهي من الشعب نفسه "الحضور"، ودورها الرزيف بين المجموعتين: مجموعة العزف، ومجموعة الإنشاد والأداء، فيطوف أفرادها بين الفرقتين بخيلاء وحماس، ويمرون حول فرقة العزف وأمام فرقة الإنشاد والأداء الجماعي، ويلوحون بالسيوف. والمجموعة الثالثة هي فرقة الأداء والإنشاد الجماعي، التي تقف حول فرقتي العزف وحاملتي السيوف والبنادق، وتتكون من أربعة صفوف على شكل مربع، أو من صفين متقابلين من الرجال الذين يحملون العصي يلوحون بها وهم متشابكو الأيدي من الخلف، فكل رجل يشبك يده حول خصر زميله حتى يبدو الصف واحدًا متلاحمًا كله كالبنيان المرصوص يَشُدُّ بعضه بعضًا، دلالة على التماسك والتآزر القبلي.

الفصل الرابع

موسيقى العيالة

تمثل الموسيقى الشعبية جزءاً من التراث الشعبي لدولة الامارات الذي يحمل دلالات ترتكز على أصالة ابن الإمارات فكل وصلة أو أهزوجة وشلة تمثل قصة ابن الإمارات واعتزازه المستمر بنفسه وبيئته، وتوضح ارتباطه الوثيق بتاريخه وعروبه، وتُعد (العيّالة) واحدة من أهم أنواع الفنون الشعبيّة التي تعتمد في أدائها على موسيقى تستخدم أدوات إيقاعيّة خاصة، ومنها: طبل الراس، وطبول التخامير، والطار أو "السّماع"، والطوّس. إضافة الى طبل الكاسر والرحماني التي يقتصر استخدامها في عيالة أهل العين.

وفي فصل موسيقى العيّالة" سنتناول المباحث الثلاثة التالية:

المبحث الأول: مقامات العيّالة.

المبحث الثاني: نماذج (نوتة العيّالة).

المبحث الثالث: الأهازيج.

البحث الأول

مقامات العِثالة

للعيّالة مقامات (وهي في الحقيقة أسماء لألحان العيالة وليست مقامات بالمعنى الحر في للمقامات العربية المتعارف عليها) ولها مُسمّيات مختلفة، تُؤدّى حسب الأوقات اليومية، فالمقام الأميري يُسمّى بالعاميّة «العميري»، يبدأ بعد صلاة العصر، أما المقام الثاني فيعرف بـ "البداوي"، وهو مقام يتصف بالأداء الملحن، له صفة السجع، ويكون في ذروة الحماس، ويستمر أدائه قبل غروب الشمس، والمقام الثالث يُسمّى «التّعوشير»، ويُعدُّ من أجمل مقامات العيالة، ويمثّل خاتمة عرضة العيالة وهنا نورد نماذج من أناشيد العيالة وما يقابلها من مقامات العيالة، نقلاً عن كتاب «شعر عرضة العيالة والآه لله» للأستاذ سعيد بن خلفان أبو ميان، ومقابلة القائمين على فن العيالة في دولة الإمارات العربية المتحدة.

1- المقام الأميري

سُمِّي بهذا الاسم لأن أدائه يتسم بالحماس والحيوية، فالحقبة الزمنية التي تشدو فيها الفرقة الشعبية المقام الأميري غالباً ما يحضرها شيوخ القبائل وأمرأؤهم، وذلك الموقف يدفع أفراد الفرقة إلى تأدية المقام الأميري بشيء من القوة والصرامة، ويسمَّى بالعامية «العميري»، ويبدأ من بعد صلاة العصر مباشرة، وتُتَشَدُّ به نشيدة أو نشيدتان ثم يبدأ بعد ذلك المقام، بالمقام الثاني وهو البدّاي.

ومن نماذج المقام الأميري، جاء في مقطع (يا نسيم هب جدواكم):

يا عَجِيدَ رَيومِ نِدرَاكم يَعلُ رب العرش يَحْمِيكم
كل ما حاولت أنساكم عادت الذكرى تَنَاجِيكم

(قابلتني دار)

قابلتني دار ذربين الافعالي هاض مابي يوم شِفْنَا مَبَانِيها
حي شيخ يبذل الجود والمالي وان مشى ضو الحرايب يَطْفِيها
بو علي في الضيغ حَمَال الاثقال شيخ نفسه للرفاقه يُوطِيها

2- المقام البّداوي

هو مقام يتصف بالأداء المُلَحَّن الذي يتسم بصفة السَّيِّع، ويستمر أدائه حتى قبل غروب الشمس بربع ساعة تقريباً، أو قبل صلاة المغرب، ومن أمثلة المقام البدّاي، ما يلي:

دارنا بالفخر

دارنا بالفخر فاقت مبانيتها نحمد الله الذي بالعز علاها
بو خليفه يراجي في معاليها هو ملكها ورب الكون يحميها
دارنا ما نطاوع بالسوء فيها نرخص المال بالأرواح نفديها
الله من جفن

الله من جفن جفاه النوم والقلب من ليئه ضميري حام
أشوف براق سري بغيوم غطى الزيره مصرها والشام
صرف الدهر يجري وفيه علوم ما يندري عن مجبلة الأيام

3- مقام التعوشير

يختلف مقام التعوشير عن المقامين السابقين؛ حيث يُعدُّ من أجمل مقامات العيالة؛ فالأداء في هذا المقام يمثل خاتمة عرضة العيالة قبل صلاة المغرب، وقبل انتقال أفراد الفرقة إلى المقام الرابع وهو المقام الليلي، ويقال: إن مقام التعوشير يُسمَّى أيضاً «العاشوري»، ولكن الدكتور سعيد الحداد، يختلف مع هذا الرأي؛ لأنه يرى أن العاشوري هو فن بحريّ حضري يقتصر على أهل الكويت والبحرين، ويعتمد على الإيقاع العشري.

ومن أهم أناشيد هذا المقام، تأتي نشيدة (الله يا ليلي في السماء):

الله يا ليلي في السما يا هادي يا مبعث له مسكن في الجنة
يا أبيض وبجنة حشرت نقادي نوحن عليه بصوت لا تخفنه
نوحن على عجلان نسل الأجوادي وترحمن له مول لا تنسنه
كم واحد بات بوزا ما باتي من هيبه الشاجع يالي متلنه
فزيت من نومي حرمت رقادي ونسيت الفرض ما كملت السنه

حي بنسيم

حي بنسيم الشرق المُرِيف	لي نفحته نرجس ومشموم
رحبت به وأصبحت في كيف	مَنِّي وزالت كل الهُموم
بنشدك لي مريت يا ريف	داره عسى تكفى من اللوم
هات الخبر من دون تكليف	يا المطلعي بالخبر ملزوم
عن صاحبي عذب المراهيف	شره يداري رمسة اللوم
يُزين لي فيه التوضيف	ريم رعى منبوت الحُزوم
عين الوضيحي في مكاليف	لولا لباس الدل وختوم
له من حسن يوسف تواصيف	وأن صد زاد مُحِبّه هموم
شروات من مروا مناكيف	ربعه وصار بحوزة القوم
وأن عاد له في رضاه تشريف	فرحة مُعيد من عقب صوم
المُحب لي له قلب هزيف	وصاب الغضي مدقوق ألوشوم
ويشوجه لعاية الصيف	ورقا تعلت راس مزوموم
وحمائم في فنّ ينيف	توقظ العشاق م النوم
وأن زارني له في الكرى طيف	أسعد ولو في لحظة حلوم
عسن برق بات رفيف	مزنه كسا المغيب برُدوم
وسمي يسوقه بارد الريف	به مرعد دنان وغيوم

(العيالة) وما يقابلها من مقامات الموسيقى العربية:

إن كلمة مقام دخلت في الإصطلاح الموسيقي العربي للدلالة على تركيز الجمل الموسيقية على مختلف درجات السلم الموسيقي حتى تحدث تأثيراً معيناً على مؤديها ثم على سامعيها ولعلها قيست في ذلك على معناها الأصلي في اللغة العربية الذي هو موضع الأقدام أو المنزلة وقد اشتهرت الكلمة الأخيرة في المغرب العربي للدلالة على الدرجة الصوتية ثم تحولت كلمة مقام في أغلب البلاد العربية والإسلامية فصارت تستعمل للدلالة على مجموعة السلالم الموسيقية التي وُضعت لكل منها أبعاد مخصوصة بين مختلف درجاتها لتحدث التأثير المطلوب وتجمع على مقامات، وفي مصر كان الفنانون يطلقون على هذا المعنى كلمة نغمة التي حوّلها بعضهم فصيرها لتدل على الدرجة الصوتية، أما في الجزيرة العربية بما فيها إمارات الخليج واليمن فالكلمة المعروفة في هذا المعنى هي صوت وهذا هو التعبير الوارد في كتبنا التراثية⁽¹⁾.

وهنا نورد نماذج من مقامات الموسيقى العربية المصاحبة لبعض أناشيد العيالة بحسب تنويع المايسترو والموزع الموسيقي إيهاب عزمي، والتي تُرجمت إلى اللغة الإنجليزية؛ بهدف الاستفادة من البحث مستقبلاً إذا تُرجم إلى اللغات الأجنبية.

1- نشيدة (يا نديبي): على مقام (عجم فا)، ويقصد بها مقام عجم على نغمة فا، ويقابلها بالإنجليزية F Magar .

2- نشيدة (يا الله تهدي العابدين): على مقام (عجم سي)، ويقصد بها مقام عجم على نغمة سي، وبالإنجليزية B Magar .

3- نشيدة (سلام يا من شيد الصيوان): نشيدة (سلام يا من شيد الصيوان): على مقام (نهاوند صول)، ويقصد بها مقام نهاوند على مقام صول، وبالإنجليزية G Minor .

(1) المهدي، صالح: مقامات الموسيقى العربية، دار الغرب الإسلامي، 1993.

4- **نشيدة (أنا البارحة):** نشيدة (أنا البارحة): على مقام (عجم ري)، ويقصد بها مقام عجم على نغمة ري، وبالإنجليزية D Magar.

5- **نشيدة (الوئة):** على مقام (عجم دو)، ويقصد بها مقام عجم على نغمة دو، وبالإنجليزية C Magar.

6- **نشيدة (على خليفة السلام):** على مقام (سيكا دو ديبز)، ويقصد بها مقام سيكا على نغمة دو ديبز، وبالإنجليزية D# Seka.

7- **نشيدة (يا راكب):** على مقام (نهاوند دو ديبز)، ويقصد بها مقام نهاوند على نغمة دو ديبز، وبالإنجليزية C# Seka.

البيت الثاني

نماذج (نوتة العيالة)

يقول الأستاذ الملحن إبراهيم جمعة: إن رتم (العيّالة) يعتمد على ثلاث تخامير⁽¹⁾، وهي: طبل الراس، وتكون مع عازف الراس الذي يقود الفريق، والطيران وتُسمّى في الإمارات «سمّاع»، إضافة إلى الطوّس، ويشير إبراهيم جمعة إلى أن التخامير هي الإيقاع الأساسي للرزفة وتشبه بـ "الميلودي"، وهي أصوات اللحن المنسجمة مع النص أو موضوع الأغنية. وللتوضيح أكثر، فإن الإيقاعات المصاحبة لفن العيّالة كالتالي:

أولاً: إيقاع الراس:

وهو المحرك والميسترو الذي يُغيّر في طريقة أداء الحركة للرزيفة وكيفية تغير العصا التي تترجم حماية القبيلة من هجوم الغزاة بقيادة ضارب طبل الراس.

ثانياً: الطيران:

وهي تشبه طلقات البنادق أثناء ضربات الصقل، أي أثناء ضرب أطراف الطار بقوة اليد، حيث يخرج صوت حاد مثل طلقات البنادق، وهذا هو معنى «صقّال الطار» بالمصطلح الإماراتي، والطيران تتبع الراس في تشكيلة وتنويع ضرباته؛ لأن طبل الراس له ألوان بحريّة متعددة، مطلعته متى يبدأ ومتى ينتهي من الصف الذي أمامه إلى الصف الذي خلفه في الهجوم، وهناك حوار جميل بين صاقل الطار وضارب الراس في التشكيلة بينهم، وهذا ما يعطي تركيبة جميلة يستمتع بها السامع والمشاهد.

ثالثاً: الطوّس:

وهي تشكل في صوتها رنين جميل ببراعة مستخدمي الطوّس في تشكيلتهم (بالمخولف)، وتضيف في تشكيلتها طعماً آخر من الانسجام للرزيفة.

(1) التخامير من "تخمير"، هو الإيقاع الأساسي للعرز في الفنون الشعبية عامة، وعند أهل الإمارات فإن (التخامير) هي الطبول الثلاثة الصغيرة التي يقرع عليها في العيّالة، المصدر: حنظل، معجم القوافي والألحان في الخليج العربي، ص: 27.

رابعاً: التخامير:

وهي الرتم الأساسي في فنّ العيّالة الذي يضبط الوزن من البداية إلى النهاية، وعددها ثلاثة طبول، تشبه طبل الراس، ولكن حجمها أصغر من طبل الراس، وهي "الميلودي" والأساسي. يشير إبراهيم جمعة إلى أن موسيقى ونّة العيّالة تختلف عن ونّة البدو؛ حيث تكون ونّة العيّالة موسيقاها أكثر طرباً، بسبب إيقاعات مختلفة ومتناغمة مع بعضها، يستمتع بها المشاهد والمستمع؛ فهي فن إيقاعي، أما ونّة البدو فلها عدّة أنواع وألوان منها: "التغرودة"، و"الطّارج"، و"السّيع"، وهذه شلات لا يستخدم فيها إيقاع، إنّما طوّرت الآن وسُمّيت بـ «الحريّة»، وأضيفت آلة الأورج والإيقاع لمواكبة العصر، فأصبح لها رتم إيقاعي، وسابقاً كانت تُسمّى بـ «الرّزفة»، وكانت مجرد صفين متقابلين يتناوبون الشلات، وفي الوسط يويلة بالعصي والبنادق. وتُؤدّى -رزفة- ونّة العيّالة في الأعراس، وخاصة في اليوم الثالث، أي: يوم نهاية أفراح العرس، ويُردّد الرزيفة أحياناً من الشعر يستهلونها بقولهم: وأير أنا الونة.. والبارحة ساهر⁽¹⁾. أما من ناحية التوزيع اللحني لإيقاع (العيّالة) عامة، فيكون ثنائياً بسيطاً، أو رباعياً، وعلى ميزان (اثان على أربعة 2 / 4)، أو (أربعة على أربعة 4 / 4)، في حين يكون إيقاع العرضة البحريّة بميزان (سته على أربعة 6/4)⁽²⁾.

ويقول علي خميس العشر: إن أناشيد العيّالة تعتمد في مجملها على الإيقاعات القديمة المتوارثة، وغالباً ما تكون على ميزان (4/4).

(1) حنظل، معجم القوافي والألحان في الخليج العربي، ص: 105.

(2) أوهان، المرجع السابق، ص: 160.

نوتات العيالة

نموذج نوّة العيّالة

نشيدة أنا البارحة⁽¹⁾ ويقول فيها الشاعر:

أنا البارحة

أنا البارحة ما ذقت أنا النوم وعيني على ريعي سهيرة
يانا الخبر بالخط بعلوم لفانا⁽²⁾ الخبر غرب الجزيرة
لظا⁽³⁾ بارج⁽⁴⁾ في الغرب شعال لظا وألتظي⁽⁵⁾ واسقى⁽⁶⁾ المخايل
تُحدّر من الوديان ساير⁽⁷⁾ على الخيل وظهور الدلايل

(1) البارحة: أمس.

(2) لفانا: جاعنا.

(3) لظا: هو شعاع البرق.

(4) بارج: البرق.

(5) ولتظي: اشتعل.

(6) اسقى: سقا الأرض من المطر.

(7) تحدر من الوديان ساير: يقصد بها الشاعر المطر الذي يتحدر بين الوديان.

أنا الباردة

1 2 3 4 5
أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة

6 7 8 9 10
أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة

11 12 13 14 15
أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة

16 17 18 19 20
أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة

21 22 23 24 25
أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة

26 27 28 29 30
أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة

31 32 33 34 35
أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة

36 37 38 39 40
أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة

41 42 43 44 45
أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة

46 47 48 49 50
أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة

51 52 53 54 55
أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة أنا الباردة



كتابة : شاكِر حسن

إيقاع العياله : ميجور على درجة سيمبول

نَشِيدَةُ الْوَتَّةِ (1)

البارحة ساهرٍ وآير أنا الوتّة	وانحي كما الورق وألعي كن أهادي به
ياذيب يأللي كلام البدو تهذي به	ريح وبأنشدك عن حلو التعاذيبه
ريحة ثياب لها سوت لها بنه	من عنبر الزرق تيّري مَرازيبه
ياهيّه وياهيّه ويا بوقذيلة هله	لا تاخذين الردي يغويج بأمواله
ما همّني شيخهم راحو يقودونه	قادوا حصان لهم مارد له شأنه

(1) الوتّة: الحنين والأنين.

الونّة

♩ = 148

10 واجر ، ساهرن ، والبارحه الونه انا واجر

19 ساهرن ، والبارحه الونه انا واجر الونه انا

28 والبارحه الونه انا واجر الونه انا واجر

37 الونه انا واجر الونه انا واجر ، ساهرن

46 والعي أهاذيبه كمن والعي الورق كما والعي

55 والعي الورق كما والعي أهاذيبه

64 بالسلايل ركبنا ان الونه انا واجر أهاذيبه

73 حذب على بالسلايل ركبنا ان بالسلايل ركبنا ان

الظهر حذب على الظهر

تنويت المايسترو/ ايهاب عزمي



نَشِيدَةُ يَانْدِي

يَا نَدِيْبِي وَنَقَّشُ الْخَرِي وَشَدَادِهِ وَأَرْتَحِلْ مِنْ فَوْق حَيْدٍ يَشُوْقُنْ لَهُ
ضَمْرُ مَا حَاشَهُنْ كُلُّ رَكَّابِهِ يَانْدِيْبِي بِالْعَجَلِ لِبُوعَبْدِاللهِ

قَابِلْتَنِي دَارْ ذَرِيْبِيْنَ الْاِ فَعَالِي هَاضْ مَاْبِيْ يَوْمَ شَفْنَا مَبَانِيْهَا
حِي شَيْخٍ يَفْعَلُ الْجُودَ وَالْمَالِي وَأَنْ مِشَى ضَوْ الْحَرَايِبِ يَطْفِيْهَا
بُوعَلِي فِي الضُّيُجِ حَمَّالِ الْاِ ثَقَالِي شَيْخُ نَفْسِهِ لِلرَّفَاقَةِ يُوْطِّيْهَا

يانديبي

♩ = 98

من فوق حيد ارتحل ، واشداده الخري انقش يا نديبي
 ارتحل ، واشداده الخري انقش يا نديبي وشومله
 يا نديني الركابه كل حاشاهن ما وشومله من فوق حيد
 الخري انقش يا نديبي ، يا بوعبدالله ، بالعجل
 في مرحلوا ، وترحيبي سلامي مني يلغن ، واشداده
 هاظ الافعال نربين ، دار قابلتني الشيخ عبدالله مجلس
 والمال اليود يفعل شيخن دار مبانها شوفنا اليوم بي
 يوطيها ، للرفاقه نفسه شيخن



تنويت المايسترو/ ايهاب عزمي

نَشِيدُ سَلامٍ يَـا مَنْ شَيْدَ

سَلامٍ يَـا مَنْ شَيْدَ الصَّيْوانِ	يَـا مَـمَرٍ بِالْحَقِّ وَالْمَعْرُوفِ
سَتين لَيْلَةٍ مِنْ بَلَدنا نَمشي	كُلُّهُ لَعِينِهِ طَـاعَةِ الرَّحْمَنِ
لَازِمٌ عَلَى الْكَافِرِ يَصلي الْخَمْسَةَ	وَلَا لَعِينِنا دِيرَةَ الْمِيدانِ
يَـا شَيْخَ دِيرَتِنا مَغيبَ الشَّمْسِ	الْحَمْدُ لِلَّهِ تُرَدُّنا لِعَـمَّانِ

♩ = 98

سلام يا من شيد

سلام والمعروف بالحق يامامرن الصيوان يا من شيد سلام

نمشي بلدنا من ليلة ستين والمعروف بالحق يامامرن الصيوان يا من شيد

الخمسه يصلي الكافر على لاذن الرحمن طاعة لعينه كله

والمعروف بالحق يامامرن الصيوان يا من شيد سلام الميدان ديرته ولا لعينا

الرحمن طاعة لعينه كله نمشي من ليلة ستين

سلام لعمان تردنا الحمد لله الشمس مغيب ويرتنا يا شيخ

من ليلة ستين سلام والمعروف بالحق يامامرن الصيوان يا من شيد

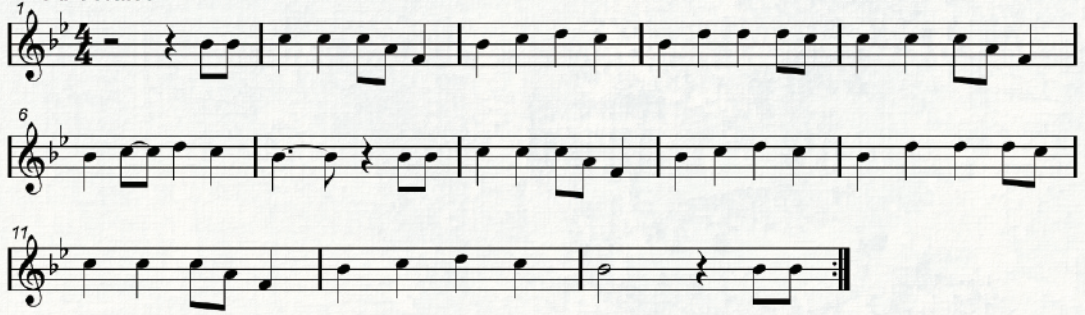
الرحمن طاعة لعينه كله نمشي بلدنا



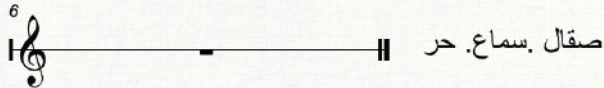
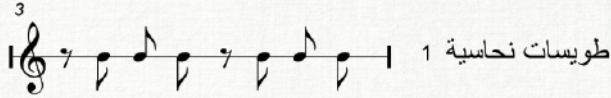
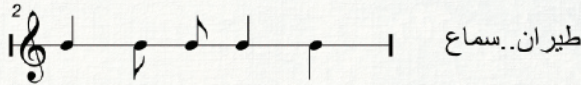
تنويت المايسترو/ ايهاب عزمي

مقام عجم
سي بيمول
G # TUNING

انه البارحه عياله بحرية



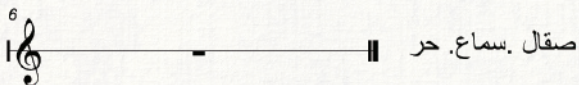
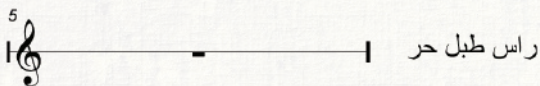
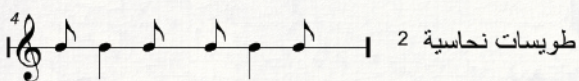
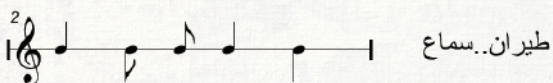
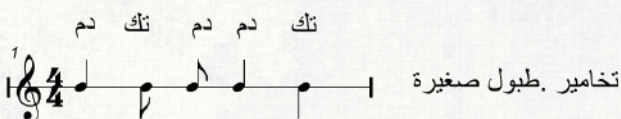
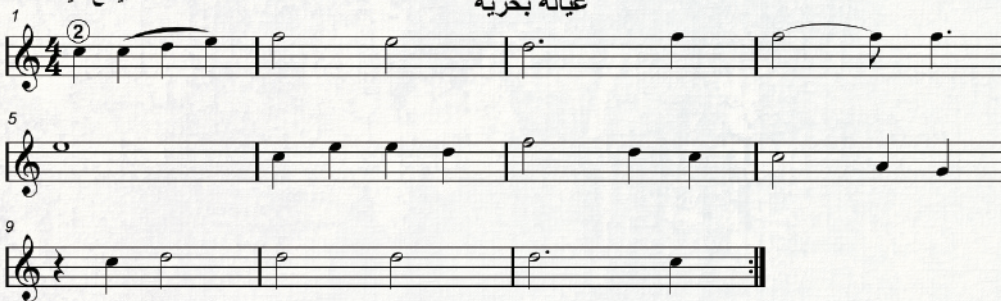
تاك دم دم تاك دم



تنويت المايسترو/ شاكر حسن.

تغنى احيانا بمقام الرست و احيانا عجم
ابقاع عياله

و جر انه اللونه
عياله بحرية



تنويت المايسترو/ شاكر حسن.

مقام نهاوند
صول

يا نديبي

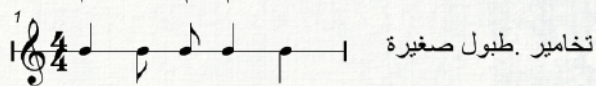
عياله بحرية

G # TUNING

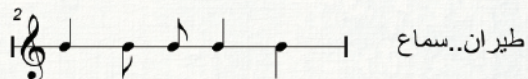


ايقاع عياله بحرية

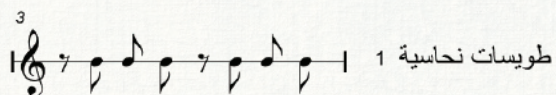
تک دم دم تک دم



تخامير. طبول صغيرة



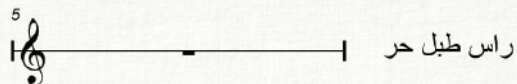
طيران.. سماع



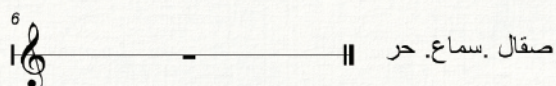
طويسات نحاسية 1



طويسات نحاسية 2



راس طبل حر



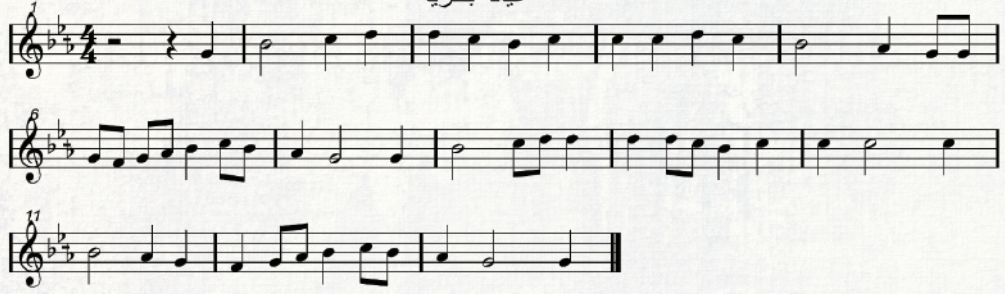
صقال. سماع. حر

تنويت المايسترو/ شاکر حسن.

مقام بيّات
صول

سلام يا من

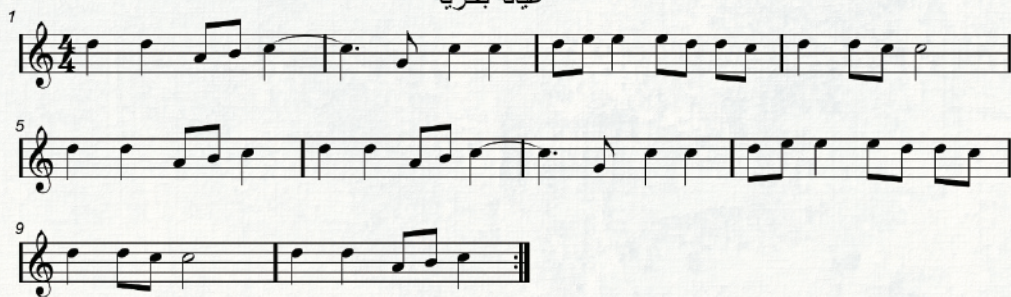
عياله بحرية



تنويت المايسترو/ شاكِر حسن.

مقام عجم
نو

على يومين عياله بحرية



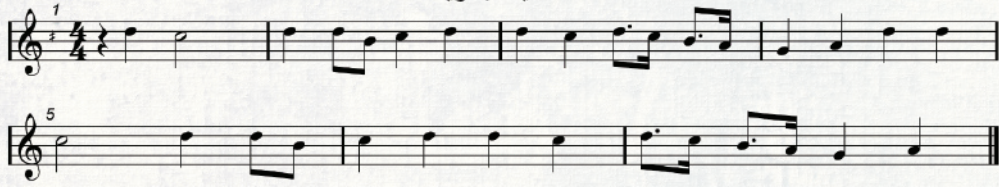
تنوييت المايسترو/ شاكر حسن.

مقام راست

لا

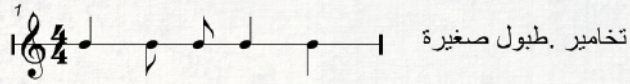
يا الله

عياله بحرية

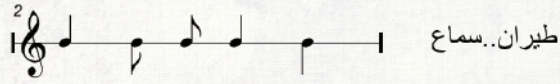


ايقاع عياله بحرية

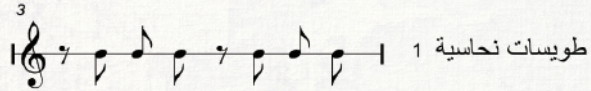
تاك دم دم تك دم



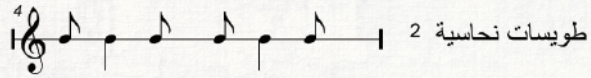
تخامير. طبول صغيرة



طيران.. سماع



طويسات نحاسية 1



طويسات نحاسية 2



راس طبل حر



صقال. سماع. حر

تنويت المايسترو/ شاكِر حسن.

البيت الثالث

الأهـانـج

الأهازيج ومفردتها "أهزوجة"، وهي: ما يهزج به من الأغاني، أي: يترنم⁽¹⁾، وأَهْزَجَ الشَّاعِرُ أَيَّ: "تَظْمَ فِي بَحْرِ الْهَزَجِ". والَهَزَجُ نَوْعٌ مِنْ بَحُورِ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ، سُمِّيَ بِذَلِكَ لِتَقَارُبِ أَجْزَائِهِ، وَهِيَ مَفَاعِيلُنَّ سِتُّ مَرَاتٍ، مَجْزُوءٌ وَجُوبًا، وَالْجَمْعُ: "أَهْزَاجٌ"⁽²⁾.

ويقول الشاعر سيف بن سليمان: إن أهازيج (العِيَّالة) هي عبارة عن قصائد شعبية مرتجلة؛ حيث كان الآباء والأجداد في الماضي يحفظون الشعر، ومنهم من لديه سجية قول الشعر بشكل تلقائي، ويشير إلى أن (العِيَّالة) تعتمد على بيتين من القصيد، يجري تركيبها على الإيقاع، ويقول ابن سليمان: إن الشاعر يعمل القصيد وهو واقف، مشيرًا إلى أن أناشيد العِيَّالة في الإمارات تعتمد على الأبيات القصيرة والمحليَّة، ولا يستخدم فيها البحور الشعرية الطويلة.

من هنا يتضح أن أهازيج العِيَّالة تعتمد على سَجِيَّة الشاعر وقدرته على الارتجال، فيقول راشد سعيد العبدولي، منسق فرقة العِيَّالة في إمارة الفجيرة: إن أهازيج العِيَّالة هي عبارة عن أشعار نبطيَّة مرتجلة، يُقدِّمها الشاعر ضمن أحداث عايشها أو في إطار مناسبات وطنيَّة؛ ولتمجيد مواقف البطولة والشجاعة والفروسيَّة، وتعتمد على قوة الحنجرة واللحن الصوتي.

ويشير حسن علي لاغر، رئيس فرقة جمعيَّة دبي للفنون الشعبيَّة: إن أهازيج العِيَّالة في دولة الإمارات تتشابه مع الأناشيد الموجودة في دول الخليج، وخاصة الأناشيد النجدية، ولكل دولة ومنطقة أداؤها الخاص في "شَلِّ" النشيد، ويقول: إن أهالي دولة الإمارات قدموا لفن (العِيَّالة) الكثير من الأناشيد، ولكن للأسف لم يجرِ توثيق أسماء الشعراء، ومن أبرز الشعراء القدامى في الدولة يأتي الشاعر حميد بن بشر.

ويؤكد جمعة إبراهيم السويدي، رئيس النادي البحري للفنون في الشارقة: أن جميع الأهازيج التي تقال في فن (العِيَّالة) هي عبارة عن كتابات قديمة جاءت معظمها من الجزيرة العربيَّة، وتحديدًا من مدينة نجد السعودية، ويقول: إن دولة الإمارات في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، شهدت وجود شعراء ولكن لم تدوَّن أسماءهم، وكان لدى الشاعر كاتب يدون له القصيد من أجل الحفظ.

(1) المعجم الرائد.

(2) المعجم الوسيط.

ويقول الملحن إبراهيم جمعة: جُدد فنُّ العيَّالة بكلمات حديثة نبطية من كلمات المغفور له الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، وصاحب السمو الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، وقام الملحن الشاب الموهوب خالد ناصر بتلحين هذه الكلمات، ولاقت استحسان المشاهد والمستمع، وأدخل عليها اللزم والموسيقى بأوكسترا، وأضاف شيئاً جديداً وألحاناً جديدة للعيَّالة، وأيضاً قام الأستاذ عيد الفرج بمساهمة في هذا التطوير، والفنان إبراهيم جمعة، والفنان موسى محمد، وجميع هؤلاء الملحنين أسهموا في تجديد ألحان العيَّالة البحرِيَّة وعيالة العين والحريَّة.

الفصل الخامس

الأدوات المستخدمة في العمّالة وصناعتها

تعتمد (العيّالة) على عدد من الآلات الإيقاعيّة التي تستخدم في تقديم اللحن والإيقاع الحماسي في عروضها، ومنها: طبل الراس، وهو عبارة عن طبل كبير ذي صوت مرتفع، والتخامير وهي الطبول الأصغر، وكذلك الدفوف، وهي دفوف يُدقُّ عليها يدويّاً، إضافة إلى بعض الآلات المساعدة، مثل: الطوسيات "الآلات النحاسيّة"، والعصي "الخيزران"، فضلاً عن طبول "الرحماني" و"الكاسر"، وبعض الأسلحة التي تستخدم عند عيّالة أهل العين.

وفي هذا الفصل سنتناول بالتفصيل المباحث الأربعة التالية:

المبحث الأول: الأدوات الإيقاعيّة (الطبول والدفوف).

المبحث الثاني: صناعة الطبول.

المبحث الثالث: الخيزران.

المبحث الرابع: الأسلحة المستخدمة (البنادق والسيوف).

البحث الأول

الرُّدُوات الإِيقاعِيَّة

تعتمد فرقة العيالة على استخدام الطبول كأداة إيقاعية أساسية، ويعرف الطبل على أنه آلة إيقاعية قديمة، يصنع عادة من جلد الماعز بأشكال وأحجام مختلفة، ويستخدم لإخراج أصوات مختلفة وأداء وظائف متنوعة، ويجري الضرب عليه باليد حسب ما هو شائع، أو بواسطة عصا مصنوعة من جريد النخيل⁽¹⁾. وعادةً يعتمد أداء العيالة على استخدام نوعين من الطبول، هما: طبل الراس، والتخامير.

أما بالنسبة إلى عيالة العين فأسماء الطبول وأنواعها مختلفة لديهم عن طبول عيالة البحرية، فطبول عيالة العين هي الطبل الكبير والذي يُسمى "الرحماني" والطبل الصغير "الكاسر" أما الطيران والطوس فمشاركة. و"الراس": هو طبل كبير الحجم، يستخدمه مقدم العيالة (الآمر)؛ حيث يتوسط ضارب الطبل هذا جموع العازفين والرزيقة، ويحرك الطبل يمينًا ويسارًا، وإلى الأعلى وإلى الأسفل، ويضرب عليه بقطعة من جريد النخيل، وبحركته واتجاهاته تتحرك الجموع، وهو المايسترو وقائد الإيقاعات الذي يبدأ الهجوم من صف إلى صف؛ لأن الصفوف بمنزلة (القبيلة).

أما الطبول التي تشبه الراس ولكنها متوسطة الحجم تسمى "التخامير"، ومفردها (تخميرة)، وهي الطبول الأقل حجمًا من طبل الراس، وتتكون من ثلاث تخامير (طبول)، مهمتها المحافظة على الوزن الإيقاعي طوال مدة الدور⁽²⁾.

الطيران أو الدفوف: الطيران مفردها (طار) بالتذكير، أو (طارة) بالتأنيث، ويقولون طار وطيران، وطارة وطارات: تأنيث الجمع من الطيران، والدفوف مفردها (دف)، وتعرف أو يطلق عليها كذلك عند أهل العيالة والفنون الأخرى مسمى السماعات، والسماعات مفردها (سماع)، وهي تتألف من مجموعة لا تقل عن ستة طيران أو سماعات، أو دفوف، تشكل خطًا مستقيمًا يسير

(1) هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، المرجع السابق.

(2) الحداد، الكثرة والحجلة في العيالة الإماراتية، ص: 319.



الطار



خلف الراس (طبل الراس)، مهمتها إحداث نغمات إضافية جميلة متسايرة ومتماشية مع روح الإيقاع الرئيسي والأوزان المتبعة في العيالة، وكذلك زخرفة (تشكيل) الإيقاع إلى جانب الراس، سواء من خلال الإيقاعية الأساسية والثابتة، أو من خلال تلك الصقلات التي يجري تشكيلها وصقلها من خلال الضاربين، أي: العازفين على تلك الطيران، تلك الصقلات التي تعرف أيضاً أو يشار إليها بالرنع، كما ورد هذا القول في أحد أناشيد العيالة؛ حيث أشار ذلك الشاعر إلى ذلك الصقل بإشارة الرنع وقال: (إرنع الطار يابو هويّة.. خل قلب المشقي يريف)⁽¹⁾.

ويكون هناك حوار دائر ما بين الطيران وطبل الراس، والصاقول هو الذي يصقل الطار، بمعنى: يضربه بكفه، ويعرف "الطار": على أنه أداة إيقاعية ذات شكل دائري، يُضْرَب باليد، ويعرف باسم آخر وهو "الدف"، وهو عبارة عن حزام من الخشب يُشَدُّ عليه من وجه واحد جلد حيوان مدبوغ، وقد توضع خلاخيل نحاسية من داخل سماعات الإمارات في جميع فنونها المستخدمة في الطيران إلا في فنون دول الخليج في السامريات والبستات، والدف نوعان، أحدهما مربع، والآخر مستدير وهو الغالب، ويمكن اعتبار الدف أشهر آلة موسيقية في المنطقة، وجذوره تضرب في التاريخ القديم، إذ كان يُعرف أيام الجاهلية بالصنج -أي: الطبل- وقد سمي النابغة الذبياني "صناجة العرب"؛ لأنه كان يقرأ شعره على قرع الدفوف⁽²⁾.

أما الطّوس فهي من مكملات الأداء الإيقاعي للفرقة، وتُعرَّف الطّوس: جمع "طاسة" على أنها أداة إيقاع تتألف من قطعتين من النحاس، الواحدة منها على شكل قرص مستديرة، تمسك بالأسابع، فإذا طرقت الواحدة بالأخرى صدرت منها نغمات إيقاعية، ويوجد للطّوس مسميات أخرى، مثل: (الرنّة)؛ لأنها تحدث عند طرقها رنينا، وتُسمّى (طويسات) أيضاً⁽³⁾.

(1) الرنع: هي الضربة القوية باليد.

(2) بدر، المرجع السابق، ص: 152.

(3) دائرة الثقافة والإعلام: الآلات الموسيقية التقليدية في الإمارات (قاموس مصور)، الشارقة: إدارة التراث في دائرة الثقافة والإعلام، الطبعة الأولى 2000م، ص: 20.

وكما أشرنا سالفًا في الفصل الثالث فإن عيَّالة أهل العين يستبدلون التخامير بطبول "الرحماني"، وطبل الراس بـ "الكاسر"، ويعرف طبل "الكاسر" على أنه طبل صغير الحجم يستخدم في كسر حدّة الاستمرارية في النغمات والأصوات الإيقاعيَّة للرّزفة؛ حيث يلتزم الضارب بإيقاع ثابت متكرر ومخالف لإيقاع الآلات الأخرى، وهناك أحجام مختلفة منه صغير وكبير⁽¹⁾. أما اللفظ الفصيح من الكاسر هو (الكوس)، أيّ: الطبل، وقيل: إنه معرب أيضًا، ويُسمَّى «الفرسخ» كوسًا؛ لأنه غالبًا ما يسمع فيه دقّ الكوس، فيقال عند أهل الإمارات: "فلان يكوسر الوّنات"، أيّ: يغني أغاني "الوّنّة"⁽²⁾. أما "الرحماني" فهو طبل كبير، يضرب باليد، ويقال له: "الدمام"، وأصله من الهند، ويصنع من جلود الحيوانات التي تشد على تجويفين من الخشب⁽³⁾.

(1) المرجع نفسه، ص: 14.

(2) حنظل، معجم القوافي والألحان في الخليج، ص: 120.

(3) بدر، المرجع السابق، ص: 152.



الطوس

البحث الثاني

صناعة الطبول

تُعَدُّ صناعة الطبول من الصناعات الوطنية التي ما زالت مستمرة إلى وقتنا الحاضر، وهي أحد أهم أساسيات الفنون الشعبية في الإمارات، ويمثل كل إيقاع منها قصة فخر الإماراتي بهويته الخالدة. يشرح حسن الأشكري، عضو مجلس الإدارة في جمعية دبي للفنون الشعبية، طريقة صناعة طبل الراس الذي يعتمد على جلد وطوق والإبرة و"المسحل"⁽¹⁾، إضافة إلى سكين التقطيع، ويقول: طبل الراس مكون من "حطبة" أو قطعة خشب تأتي بها من الهند وأفضلها خشب "الساي"⁽²⁾، وتعتمد على قياسات معينة وعلى حسب وسع طوق الطبل، إضافة إلى مادة "الودك"⁽³⁾، وهي عبارة عن دهن يستخلص من حيوان "الدقس"، وتُدهن به الحطبة حتى لا تتشقق، وطبل الراس والتخامير من جلد البقر، أما الطيران فإنها من جلود الماعز، وتختلف على حسب أنواعها، فهناك السميك والرفيع والهندي والاسترالي وهكذا، ويشير عبد الله جاسم آل علي، مدير جمعية رأس الخيمة للفنون الشعبية والتجديف، إلى أن جلد البقر وتحديدًا جلد الظهر هو الأفضل في صناعة طبل الراس، كونه يتصف بالسَّماكة.

ويشير حسن الأشكري إلى أن الجلد المستخدم في الطبل يختلف سُمكه بين راس الطبل وقاعها، فالراس يعتمد على "الجلد السميك"، والأخف يكون في القاع، ويؤكد الملحن إبراهيم جمعة ما جاء في السابق، ويقول: "تصنع طبول الراس من جلود البقر؛ لأنها أسمك، وتضرب بعضاً من غصن النخيل، وتمسك باليد اليمنى وتضرب، والحبال (تدوّن) لتشد الطبول.

وتبدأ عملية صناعة الطبول بعد إعداد الجلد، الذي يجري تنظيفه من شعر الخروف، وينقع بالملح مدة معينة للتخلص من الرائحة وحتى يكون الجلد أكثر سماكة وقوة، وبعدها يجري وضع الجلد في ماء فاتر مدة يوم واحد، ومن ثم يجري تقطيعه، ويشرح الأشكري: "في مرحلة التقطيع تأتي بـ "رماد الحطب" الذي يساعد على التخلص من رائحة الحيوان، وبعدها يجري تقطيع

(1) المسحل: يستخدم لتعيم الخشب من الخارج.

(2) خشب الساي أو الساج: كان يستخدم في صناعة طبل الراس، وذلك لما تتميز به هذه الأخشاب من قوة وصلابة، إضافة إلى طول مدة صلاحية استخدامها فيها.

(3) الودك: هي مادة شمعية، مستخرجة من الدهون الحيوانية، ولها استخدامات متعددة، ويعتمد عليها في طلاء أسفل السفينة الخشبية حتى لا تتشقق.



طبل التخمير



طبل الراس

الجلد على حسب القياسات المطلوبة، ويوضع على طبل الراس طوقين من أعلى وطوقين من أسفل، ويستخدم في طبل الراس، أربعة أطواق، 2 عند الراس، و2 في الأسفل".

والطوق عبارة عن حلقة مصنعة من الحديد أو "السِّيم"، وهي المادة المصنوعة من النحاس أو الحديد، ويجري تركيبها على الراس، يقول الأشكري: "تُعَدُّ مرحلة تركيب الطوق على الراس من المراحل الأكثر صعوبة، ويؤدي هذه المهمة من 6 إلى 8 رجال يعملون على دقّ الطوق باستخدام المطرقة إلى أن يصل الطوق إلى مسافة ربع الحطبة، وتتمثل هذه المرحلة من صناعة الطبل من خلال وقوف شخص فوق الطبل ويبدأ الرجال بدقّ الطوق بأيديهم وبعدها يأتون بالمطرقة مع حطبة كبيرة، حتى يشدّ الطوق، وكانت هذه المهمة تحتاج إلى قوة بدنية كبيرة، وبعد تركيب أول طوق تأتي مرحلة تركيب الجلد، حيث يجري ثنيه ومن ثم نأتي بالطوق الثاني ويجري إنزاله لمسافة أقل من الطوق الأول وبنفس الطريقة.

أما مرحلة خياطة الطبل فتعتمد على "الدفرة"⁽¹⁾، وهي الإبرة التي تستخدم لخياطة أو حياكة الجلد على الطبل، إضافة إلى إبرة أخرى تستخدم لخرم الطبل، إضافة إلى سكين التقطيع، يقول الأشكري: "تستخدم في صناعة الطبول خيوط النايلون التي تأتي بها من الهند وتتصف بالقوة والمتانة، ويجري من خلالها شدّ الجلد بالطبل بحيث لا يتحرك جلد الطبل، ويستخدم في البداية حبل متوسط السمك، وبعد 15 يومًا يجري تغيير نوع الخيط إلى سميك، وتكون الخيوط على شكل مثلث".

ويشير الأشكري إلى أن عملية خياطة أو سحب الخيوط تعتمد على العمل الجماعي؛ حيث كان يشارك فيها من 10 إلى 15 رجلًا في سحب الخيط، في المقابل يجلس حوالي 4 أشخاص على الطبل حتى لا يتحرك عن مستواه، ومن بعدها يجري تعليق الطبل في الشمس حتى يجف لمدة تصل إلى شهر، وبعدها تُرَصُّ الحبال من جديد.

(1) الدفرة: هي إبرة الخياطة الكبيرة، مستخدمة من سعف النخيل أو من المعدن.

ويشير الأشكري إلى أن صناعة طبل الراس تحتاج من 4 إلى 5 أشهر، ويجري خلالها تمرين الطبل بحيث تأخذ الفرقة طبل الراس الجديد مع القديم في احتفالاتهم للتأكد من أن الطبل الجديد صالح للاستخدام.

ومن أشهر صانعي الطبول الذين اشتهروا بحسب الأشكري: ثاني ربّيع وبو خماس من الإمارات، وناصر محمد من سلطنة عمان.

أما طبول التخامير، فتُعدُّ من الطبول البسيطة التي يستطيع شخص وفي الأغلب شخصان صناعتهما خلال 3 ساعات، يقول الأشكري: "تستخدم طبول التخامير نفس أنواع الجلد في طبل الراس وهو من جلد البقر، بحيث يكون الجلد على يمين الطبلية أقوى من جهة اليسار، حتى يكون هناك مجيب لكل إيقاع، فلكل واحد منهم إيقاع معين".

أما الطَّار أو "الدف" فيصنع من جلد الغنم، ويقول الأشكري: "يحتاج صناعة الطار إلى شخص واحد يتصف بالدقة والمهارة، كون الطار يتكون من 50 إلى 60 حفرة، يجري فيها إدخال الإبرة مع الخيط"، ويستخدم الطار جلد الماعز، ويحمى على النار قبل استخدامه حتى يمتد الجلد؛ لأنه يرخي بالحرارة. ويقول: إن هذه المهمة يعمل عليها شخص يُسمَّى بـ «حَمَّاي طيران»، وفي الأغلب كل صاحب طار مسؤول عن تسخين طاره، وهي من المهن القليلة التي عُرفت من خلال فرق الفنون الشعبية؛ حيث يقوم أحد أعضائها بمهمة تسخين الطبول والدفوف، وعادة ما يكون لصاحبها إكرامية، وفي بعض الحالات يقوم بهذه العملية أكثر من شخص.

ويشترك في صناعة الطبول عدد من المهن والحرف اليدوية، منها: حرفة "جمع الجلود"، التي تُعدُّ من الحرف النادرة لبعض الناس المختصين في جمع هذه الجلود من خلال الأعراس والمناسبات، وإعادة العمل على تشكيلها بعدة أشكال أخرى كالطبول والدفوف، وتشترك معها مهنة "المرقّم"، وهي حرفة ومهنة؛ حيث يقوم صاحبها بالاستفادة من جلود الماعز والماشية الأخرى، خاصة في



طبل الرحماني والكاسر

حفلات الزواج أو المناسبات المختلفة، فغالبًا ما يُمرُّ على أماكن سلخ هذه الذبائح، ويبحث عن هذه الجلود ثم يُظهِرُ حِرْفِيَّةً في هذه الصناعة؛ حيث يَضَعُ كميات من الملح عليها ثم ينشرها في الشمس لأيام محددة، ينزع بعدها الصوف عن هذه الجلود أو كل ما لصق بها، ويعيد وضعها في الماء مدَّةً محددة كي تصبح لينة وسهلة التعامل، ثم يحولها في النهاية إلى جلد قابل لوضعه على الطيران (الدفوف) أو الطبول أو الآلات الإيقاعيَّة المختلفة الذي قام بتجهيز هياكلها، ومع وضع الجلد تبدأ عملية صنع هذه الإيقاعات التي تمرُّ بمراحل، ويستعين في صناعتها بالحبال والأخشاب الدائرية والأسطوانية والمخروطية على شكل هياكل فارغة تغلف بهذه الجلود، حتى يصبح الإيقاع جاهزًا عندما يبيعها بمبلغ ليس بالقليل، أما "رقَّام الطبول" فهي مهنة الشخص الذي يصنع الطبول والدفوف من جلود الماعز⁽¹⁾.

(1) صالح، عبد الله: الحرف والمهن في دولة الإمارات، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، الطبعة الأولى 2008م، ص: 109.

البيت الثالث

العِصِي

عصي الخيزران الرفيعة: هي إحدى أهم الأدوات المستخدمة في أداء فرقة العيالة التي تعتمد على اصطاف المؤدين في صفين متقابلين؛ حيث يضم كل صف 20 رجلاً أو أكثر في عرض يحاكي مشهد المعركة، حاملين عصي الخيزران الرفيعة التي ترمز إلى الرماح والسيوف، حيث يقف أفراد كل صف متلاصقين جنباً إلى جنب، ويضع كل منهم يده اليسرى خلف ظهر الآخر، ويتحرك أفراد كل صف بحركات متناوبة من خلال تحريك رؤوسهم وأيديهم وعصي الخيزران؛ لإعلان النصر أو الهزيمة مع إيقاع الطبول.

تُشكّل العصي بمختلف أنواعها وأصنافها جانباً رمزياً يحمل في طيّه المضمون والمفهوم الرمزي المفعم بالغموض، وتمتاز العصي بأشكال وأحجام ونوعيات عديدة ومختلفة، ويوجد منها أكثر من ثلاثة أنواع، منها ما يمتاز بالجودة العالية، ومنها ما هو أقل جودة، أما جودة العصا فلا ترتبط بالطلاء والزخرفة، وإنما جودتها ترجع إلى شجرتها؛ لأن من أنواع العصي نوعاً يُسمّى «الأشخري»، وهذا النوع قليل الجودة وغير صالح، إلا أنه يُباع ويستخدم ويتداول، ويقدم على شرائه واستخدامه من ليس لديه معرفة ودراية بأصناف العصي وأشكالها.

ومن أشكال العصي ما يُقال عنها إن بعضها ذكر وبعضها أنثى، وبعضها ذو وزن، وبعضها خفيف الوزن؛ حيث يقول الكبار عن العصا الخفيفة الوزن: إن هذه العصا ليس بها وزن، ومعنى وزن: ذات سُمْك ووزن وثقل، ويفضلون تلك العصي المستحضرة من شجرة الخيزران الجيدة الجودة التي يكون لها وزن، أي: وزن؛ حيث يقولون عن هذه العصا ذات الخيزران الجيد إن هذه العصا من الخيزران الأصيل، ومن كل ما ذكر يجري اختيار الأنسب والأفضل والأصح⁽¹⁾.

وفي أداء العيالة تستخدم عصي الخيزران ذات الجودة العالية، وتمتاز بخفة الوزن؛ لتسهيل على المؤدين القيام بالحركات بانسيابية وسلاسة، ويذكر حسن علي لاغر: أن العصي التي تستخدمها فرقة العيالة يجري استيرادها من شرقي قارة آسيا.

(1) الحداد، الكثرة والحجلة في العيالة الإماراتية، ص: 268.



العصي

وفي أداء العيالة تستخدم عصي الخيزران ذات الجودة العالية، وتمتاز بخفة الوزن؛ لتسهيل على المؤدين القيام بالحركات بانسيابية وسلاسة، ويذكر حسن علي لاغر: أن العصي التي تستخدمها فرقة العيالة يجري استيرادها من شرقي قارة آسيا.

البيت الرابع

الأمانة المستخرمة

تُعَدُّ السيوف والخناجر والعِصِي من الأدوات المُكَمَّلة لأداء فرقة العيَّالة، بحسب ما أكَّد علي خميس العشر، مشيرًا إلى أن البنادق والسيوف تستخدم لدى يُوَيْلة الإمارات بشكل أساسي في جميع مناطق الدولة، ولها طريقة في الأداء وفي الرَّمي، ويقول: إن العيَّالة الإماراتيَّة أقرب إلى استخدام العصي والسلاح، وهو البندقية، وتُسَمَّى «الصَّمعا»، وجمعها "صَمَاع"، أما السيوف فغالبًا ما تستخدم لدى العيَّالة النجدية وعند أهل السعودية والبحرين والكويت، ويُشير حسن علي لاغر إلى أن البنادق والسيوف تُسَمَّى عند أهل العيَّالة بـ «الكتارة»، واشتهرت بها قبائل الشحوح.

في حين نلاحظ أن فرقة العيَّالة في المناطق الجبليَّة هي التي تستخدم البنادق، بينما تُسْتَخَدَم السيوف في العروض الرسميَّة، حيث مشاركة الشيوخ وكبار الشخصيات باستعراضات العيَّالة. وتنقسم السيوف من حيث الشكل والحجم إلى عدة أشكال وأحجام، منها ما هو عالي الجودة مثلًا ومنها ما هو أقل جودة، ومنها الأصيل، ومنها مقلد الصنع، ومنها ما هو مطلي بالذهب، ومطلّى بالفضة، ومنها الكبير، ومنها الصغير، والمستقيم الشكل، والذي يميل إلى الاعوجاج. أما البنادق فتدخل في الأخرى في هذه الاستعراضات بمختلف أنواعها وأصنافها، سواء الجماعي أو الثنائي أو الفردي، وهي ليست غريبة على هذه الاستعراضات، وقد أصبح استخدامها واستعمالها شائعًا ويعرفه الجميع، وأصنافها وأشكالها ليست بخافية على الكثير من الناس، وهي النوعية التي لا يمكن لها مفارقة الأذهان؛ لأنها لا تزال في إطار الاستعمال والاستخدام، وأينما نذهب نراها⁽¹⁾، وعرفت دولة الإمارات منذ القدم بمهنة "الشَّاجي"، وهي مهنة مصلح البنادق أو من يعمل في صيانتها، وهو يتقاضى مبلغًا قليلًا من المال⁽²⁾.

(1) الحداد، الكترة والحجلة في العيَّالة الإماراتيَّة، ص: 266، 267، 269.

(2) صالح، المرجع السابق، ص: 125.

الفصل السادس

أشعار العيالة

أشعار العيالة هي جزء من الشعر العربي باللهجة العامية، والذي يُطلق عليه الشعر الشعبي أو الشعر النبطي، الذي شكّل رصيلاً كبيراً من الأدب الشعبي الذي كان وما زال سائداً في الميدان؛ لأنه من أهم الموروثات التي تحتضن وجدان الشعوب وشخصيتها، وتعكس قيمها الثقافية وحياتها الاجتماعية، فهو يُقال بلهجة بسيطة بعيدة عن التكلف والتعقيد، شأنه في ذلك شأن كافة اللهجات المحلية في كل أرجاء الوطن العربي.

ولما كان الشعر الشعبي هو الفن الأكثر رواجاً وتداولاً في مجتمع الإمارات القديم والحديث، كان جمعه وشرحه وتوثيق مادته ثم نشره بين الناس واجباً قومياً ووطنياً؛ لأنه أنموذج حي يمثل مركز الشعور الذي يحدد رؤية الناس وأفكارهم، لا سيما وأن لغة الشعر في حدّ ذاتها تمثل لنا تراثاً يحفظ خصوصية اللهجة الإماراتية وتطورها عبر الشعر.

وفي هذا الفصل سنتناول بالتفصيل أشعار العيالة القديمة، من خلال المباحث التالية:

المبحث الأول: البحور الشعرية.

المبحث الثاني: الأوزان والقوافي.

المبحث الثالث: الأشعار قديماً.

المبحث الرابع: أشعار العيالة المعاصرة.

المبحث الخامس: الأغراض الشعرية.

المبحث الأول
البحر الشعريّ

تُعَدُّ العيَّالة من أكثر فنون الأداء الشعبيَّة اعتماداً على الشعر الشعبي النبطي الذي يأخذ طابع الشعر الحماسي، ويعتمد على البحور الشعريَّة البسيطة، ولها قصائد تستعرض أبرز البطولات والفخر والانتماء وحب الوطن، وتعزز القيم الأخلاقيَّة والسلوكيَّة في نفوس أفراد المجتمع، ويُعرف عالم التراث الشعبي الروسي (الكزاندر كراب) الأغنية الشعبيَّة على أنها: "قصيدة مُلحَّنة، مجهولة النشأة، ظهرت بين أناس أميين في الأزمان الماضية، ولبثت تجري في الاستعمال لفترة ملحوظة من الزمن، هي قرون متوالية في العادة"⁽¹⁾.

أما الشعر النبطي فهو شعر تقليدي مقول باللهجة العاميَّة الدارجة، وهو من حيث أسسه الفنيَّة أشبه بشعر الفصحى التقليدي، ويعتمد على اللهجات البدوية عامة والنجدية خاصة، هذه اللهجات التي لم تبتعد عن أصلها الفصيح بمقدار ابتعاد اللهجات الأخرى الحضرية، رغم أنها مثلها تحللت من قواعد الإعراب وحركاته، وطرق التصريف والاشتقاق وقوالبها⁽²⁾. ومن هنا يتضح أن أشعار العيَّالة تتميز بسهولةها ورقة موسيقاها، وهذا ما يساعد على حفظها وتداولها على الألسن وتوارثها عبر الأجيال، لا سيما وأن النشيدة التي يطلقها "الأبو" أو القائد هي عبارة عن مقطوعة شعريَّة محدَّدة الأبيات، وتُسمَّى «شَلَّة»، والجمع "شَلَّات"، وإذا طالت فلا تتعدى عشرة أبيات من الشعر، وقد تكون هذه الشلات مرتجلة لتُغنى في رزفات العرضة والعيَّالة، ويعتقد البعض أن التسمية من "شال"، أي: رَفَعَ، حيث إن المنشدين يرفعون صوتهم بأبيات الشعر أثناء تأدية "الرَّزيف".

أما الشعر الحماسي للقصائد التي يجري إنشادها فيُمثِّل جزءاً لا يتجزأ من العرض، وتنتمي تلك الأشعار إلى فئة الشعر النبطي، وهناك أنواع مختلفة من الشعر المستخدم وفقاً لمناسبة العرض⁽³⁾.

(1) الطابور، المرجع السابق، ص: 256.

(2) الحسن، غسان: الموسوعة العلميَّة للشعر النبطي، أبوظبي: لجنة إدارة المهرجانات والبرامج الثقافية والتراثية - أكاديمية الشعر، الجزء الأول، الطبعة الأولى 2018م، ص: 135.

(3) الحميري، المرجع السابق، ص: 21.

ومن ناحية خصائص القصيدة النبطية التي يجوز تسميتها بالقصيدة التقليدية، فهي تلتزم بشكل القصيدة العربية القديمة، من حيث التزامها وزناً واحداً وقافية واحدة، ومن حيث إن وحدتها هي البيت المكون من شطرين متساويين متكررين في مقدارهما الموسيقي إلى نهاية القصيد، وأيضاً القصيدة النبطية تتبع في عرض موضوعاتها نظاماً وبناءً يشبه إلى حد كبير نظام القصيدة العربية التقليدية؛ إذ كثيراً ما يقسم الشاعر النبطي قصيدته إلى بداية تمهيدية وموضوع رئيسي، وخاتمة تقليدية⁽¹⁾.

يشير الشاعر سيف بن سليمان إلى أن أناشيد (العيالة) عبارة عن قصائد شعبية مرتجلة؛ حيث كان الآباء والأجداد في الماضي يحفظون الشعر، ومنهم من لديه سجية كتابة الشعر تلقائياً، وأيضاً يشير إلى أن (العيالة) تعتمد على بيتين من القصيد يجري تركيبهما على الإيقاع، ويقول ابن سليمان: إن الشاعر يعمل القصيد وهو واقف، مشيراً إلى أن أناشيد العيالة في الإمارات تعتمد على الأبيات القصيرة والمحلية، ولا يستخدم فيها البحور الشعرية الطويلة. يؤكد الدكتور سعيد مبارك الحداد أن نشائد العيالة تعود إلى أرض النشأة، ويقول: "كان أهل الخليج والإمارات على وجه الخصوص في رحلات الغوص والأسفار يلتقون بشعراء من دول الخليج، ويجري تبادل الأشعار فيما بينهم، ويجري استحسان الأشعار والأخذ منها، وفي بعض الحالات ينقلها من يعمل في مناطق أخرى، وهذا الأمر يشمل أيضاً البحارة والتجار الذين كانت سفنهم ترسو في دول الخليج؛ فكانوا في المناسبات يتجمعون ويرزفون، وكانوا يأخذون الكلمات واللحن، ففي السابق كانت لديهم ملكة الحفظ وليس التدوين؛ لذلك نجد بعض الأشعار في دول الخليج متداخلة ومتشابهة، وبعض الكلمات فيها مخلة؛ لأنها لم تُدَوَّن".

وارتبط الشعر النبطي بالعرُوض الخليلي؛ حيث يمكن استخراج أوزانه بطريقة التقطيع التي تُستخدم في الشعر الفصيح اعتماداً على المقطع القصير، والمقطع الطويل، وأشعار العيالة أقرب للمقطع القصير، فيقول الشاعر سيف بن سليمان: اعتمدت أشعار العيالة في أوزانها على ست تفعيلات، وهي: (فاعلاتن، مُستَفْعِلن، مَفَاعِلُن، مَفْعُولَات، فاعِلُن، فَعُولُن).

(1) الحسن، المرجع السابق، ص: 136.

أما أداء الأناشيد في فرقة العيالة فتعتمد على التدرج والتهيؤ النفسي والميداني، كما في العسكرية التي تتطلب الاستعداد النفسي والميداني، ويتضح ذلك من خلال مؤديها، وبالأخص العارفين المدركين بكل فنون وصنوف العيالة؛ حيث أنهم لا يبتدرون بكبار "النشائد" ولا أصعبها، ولا يُسرَّعون الإيقاع، ويقصرون الأدوار إلى أن يمر بعض الوقت على ذلك (دور أو دورين)، ثم يأتي فيما بعد حمل "النشائد" الكبيرة والصعبة، ثم يتسارع الإيقاع. وتشير إلى ذلك العبارة المألوفة لديهم التي تقول: "هات الأخف"، أي: بمعنى: ابدأ بالخفيف، ولو بدأ الناشد بنشيد ثقيل يتسبب ذلك في التذمر والاستياء وعدم الرضى بين المؤدين؛ وذلك لأن التهيؤ النفسي والميداني في صفوفهم لم يكتمل بعد، ونجد الشيء نفسه في الحياة العسكرية المألوفة لدى الجميع⁽¹⁾.

(1) مركز بحوث التاريخ والتراث الشعبي: ندوة التراث الشعبي في دولة الإمارات العربية المتحدة - سلسلة الدراسات التاريخية والبحوث، العين: مركز بحوث التاريخ والتراث الشعبي - جامعة الإمارات العربية المتحدة - مايو 1992م، ص: 24.

تفاعلات البحور الشعرية

نورد في مبحث البحور الشعرية بعضاً من النماذج التي تظهر فيها البحور الشعرية المستخدمة في أشعار العيالة، وتفاعلات هذه البحور، بالاستناد إلى خبرة المستشار الثقافي للدراسات والأدب الشعبي في مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث الأستاذ سالم الزمر، الذي يقول: إن النماذج الواردة في هذا البحث من أشعار العيالة يبدو أنها نقلت من أبحاث سابقة عن الموضوع ذاته، ويبدو أنها دُوِّنت أصلاً في تلك الكتب والأبحاث بشيء من عدم الدقة؛ لأن ناقلها ليسوا عارفين بالشعر الشعبي النبطي عمومًا، والإماراتي خصوصًا، ولا باللهجة الإماراتية، فنقلها يشوبه كثير من الأخطاء والخلل في الوزن.

وبمطالعتها ومحاولة تقطيعها وُجِدَ أنها جاءت على بعض أَلحان أو ما يُسمَّى تجاوزًا أوزان الشعر النبطي الإماراتي والخليجي عمومًا، وقد جاءت تلك الأبيات على أوزان: الرّجّ، والونّة، والتغردة الإماراتية، وعلى أوزان الشعر النبطي عمومًا في الخليج، مثل وزن: السامري، والصخري، والهجين.

ولا يخفى على العارفين بأوزان وبحور الشعر العربي أنّ أوزان الشعر النبطي ما هي إلا من ذات الأصل والمنبع الفصيح، وإنها تقارب كثيرًا أوزان البحور العربية، مثل: الوافر، والبسيط، والرجز، والرمّل، والمجثّ وغيرها، وعملنا على المقاربات بين أوزان الشعرين العربي الفصيح والنبطي تطبيقًا على النماذج المتاحة لنا هنا من أشعار العيالة على النحو التالي

1

شيخنا مكتوم والي عهدنا مرحبا الجمهور من طيب حُسنه
 وادَّعوا يا لابتِي له بالهنا عرسه المشهور في غاية مناه
 كل أيام العرس عيد لنا ونرفع الاعلام والبندق معاه
 على وزن لحن السامري وتفعيلاته، (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن أو فاعلن)، وهو يقارب وزن بحر
 الرمل الفصيح، الذي هو على وزن:
 فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

2

قابلتني دار ذربين الافعال هاظ ما بي يوم شِفنا مِبانِها
 دار شيخ يبذل اليود والمال شيخ نفسه للرفاقه يوطيها
 على وزن يقترب من لحن السامري وتفعيلاته (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن)، وهو يقارب وزن بحر
 الرمل الفصيح، الذي هو على وزن:
 فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

3

نطلب المعبود علّام السراير تنصر العايل على اللّي المعتدين
 شيخنا حرّ شاهر في الجو طائر ناجلين الصّمع في مَخلا يمينه
 على وزن لحن السامري، وتفعيلاته (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن)، وهو يقارب وزن بحر الرمل
 الفصيح، الذي هو على وزن:
 فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

سلام يا شيخ حمى الدار في حدّ سنين

والجاسمي سلطان بالسيف يحمي رجالها

يبشر حريب الدار قطاع الوتير

وحنا حماة الدار على عيالها

ومطلعها على وزن:

(مستفعِلن، مستفعِلن، مستفعِلن، مستفعِلن)

قريب من لحن التغرودة، على وزن: (مستفعِلن، مستفعِلن، مستفعِلن، مستفعِلن)، وأصله الرجز:

(مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ).

5

يا صانع البندُقِ عطيت العافية وشى الذي حَدُّك علينا يا علي
قم قرب المصيوب والمصيوب حر مصيوب ريال ونا بايت بخير
يا بندقي يا حلو يا صوت رفيع ما وقعت في السوق مع دلالها

هذه الأبيات غير منضبطة في أكثر أشطرها، لكنها في الغالب على وزن قريب من لحن التغرودة،
على وزن: (مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن)، وأصله الرجز: (مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ،
مُسْتَفْعِلُنْ).

6

دارنا يا اللي سعت في الجو ما جاها طير عجلان شاقطني مظاريبه
عقب ما هي عيوز تجدد صباها زينها يا عرب قامت تماري به
وهو تقريباً على وزن لحن السامري، وتفعيلاته (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن)، وهو
يقارب وزن بحر الرمل الفصيح، الذي هو على وزن:
فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن.

7

الله يا لي في السما يا هادي يامبُعْ، له مسكن في الجنة
يالبيض وبجنة حشرت نقادي نوحن عليه بصوت لا تخفنه
نوحن على عجلان نسل لجوادي وترحماه مول لا تنسنه
كم واحد بات بوزا ما باتي من هيبة الشاجع يالي متلنه
فزيت من نومي حرمت رقادي ونسيت فرضي ما كملت السنه

على وزن: (مستفعلن، مستفعلن، مستفعل)، قريب من لحن التغرودة، وأصله الرجز: (مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ).

8

يارب ضاقت بنا الأفجاج واسعها
دنياك دكت علينا بضيق واسعها
نيرانهم أحرقت قلبي لواسعها
من برد عفوك إله العرش تطفيها
إنت الذي عالم باسرار ما فيها
تفك نفسي من البلوى وتنجيها
مالي سوى رحمتك مولاي واسعها

على البحر الهجيني: ومن تفاعيله (مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعل) لكل شطر، وهو يذكر بشعر الزهريات: (مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعل)، وهو قريب من بحر البسيط (مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ).

9

يا من يودّي سلام المرسلي فوقها كنها ريش النعام
زورها قود هميم ما جاكم من الوالي سلام
الله باليوم يا غفار زلة يا بديع السما منشي الغمام

في الشطر الأول من البيت الأول على وزن (مستفعلن فاعلاتن، فاعلن)، أما في الباقي فهناك اضطرابات في الوزن بسبب الرواية كما يبدو.

البارحة ساهرٍ واجرٍ وآيرٍ أنا الوئمةً وانحي كما الورق وألعي كُن أهذي به
ياذيب يأللي كلام البدو تهذي به ريح وبأنشدك عن حلو التعاذيبه
ريحة ثياب لها سَوْت لها بَنه من عنبر الزُّرْق تَيري مَرازيبه
ياهيهِ وياهيه ويا بوقذيلة هله لا تاخذين الردي يَغويجُ بأمواله
ما همني شيخهم راحو يقودونه قادوا حُصانٍ لهم ماردٌ له شأنه

وهو في بعض أشطره قريب من وزن: (مستفعلن، فاعلن ، مستفعلن، فاعل) كقوله:

ما همني شيخهم راحو يقودونه قادوا حُصانٍ لهم ماردٌ له شأنه

وكأنه على وزن البسيط وأصله مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

سلام يا من شيد الصُيوان يامامرٍ بالحق والمعروف
ستين ليلة من بلدنا نمشي كلّه لعينه طاعة الرحمن
لازم على الكافر يصلي الخمسه ولا لعينا ديرته الميدان
يا شيخ ديرتنا مغيب الشمس الحمد لله تردنا لعمان

هو قريب من لحن التغرودة، وأصله الرجز: (مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مفعول).

أسميك يا أبنا دمِ غرور دنياك وتغير هواها
 عقب الشراغة الأولى عقوق في غيبة هواها
 يا ناقش الحنا بالأربع ياما سقاني عذب ريجه
 رصاصنا خمس وأربع ونقبض العايل طريجه
 يا ناقة الدنيا غديتي من عقب لذات وشراغة
 لؤل على اليايز مشيتي واليوم في المراغة

البيت الأول في الشطر الاول هنا على وزن: (مستفعِلن، مستفعِلن، مستفعِلن) وهو قريب من لحن التغرودة، وأصله الرجز (مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ).

يا نديبي ونقش الخري وأشداده وأرتحل من فوق حيد يشوق له
 ضمّر ما حاشهن كل ركابه يا نديبي بالعجل لبوعبدالله
 قابلتني دار ذربين الا فعالي هاض مابي يوم شفنا مبانيتها
 حي شيخ يفعل الجود والمالي وأن مشى ضو الحرايب يطفيها
 بوعلي في الضيغ حمال الا ثقالي شيخ نفسه للرفاقه يوطيها

على وزن لحن السامري وتفعيلاته (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن)، وهو يقارب وزن بحر الرمل
 الفصيح، الذي هو على وزن:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

دارنا بالفخر فاقت مبانيتها نحمد الله الذي بالعز علاها

بو خليفه راجي في معاليها هو ملكها ورب الكون يحميها

دارنا ما نطاوع بالسؤ فيها نرخص المال بالارواح نفديها

وهو تقريباً على وزن لحن السامري وتفعيلاته (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات)، وهو يقارب وزن بحر

الرمل الفصيح، الذي هو على وزن:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن



البحث الثاني

الأوزان والقوافي

القصيدة النبطية هي قصيدة تقليدية، تلتزم بشكل القصيدة العربية القديمة، من حيث التزامها وزناً واحداً وقافية واحدة⁽¹⁾، ومن حيث إن وحدتها هي البيت المكون من شطرين متساويين متكررين في مقدارهما الموسيقي إلى نهاية القصيدة، والقصيدة النبطية تتبع في عرض موضوعاتها نظاماً وبناءً يشبه إلى حد كبير نظام القصيدة العربية التقليدية؛ إذ كثيراً ما يقسم الشاعر النبطي قصيدته إلى بداية تمهيدية، وموضوع رئيسي، وخاتمة تقليدية. وما يؤكد هذا الرأي هو ارتباط مفهوم الشعر عند القدماء بمفهوم الوزن، فهم يعرفونه بقولهم: "الكلام الموزون المقفى"، أما أوزان الشعر فتعتمد على علم العروض، الذي يركز على تعريف الوحدات المكونة للوزن، وتحديد قوانين تركيبها، ووضع القواعد التي تخضع لها القصيدة العربية والشعبية على وجه التحديد، التي تدخل كل هذه المهام في إطار عام هو وصف الشعر العربي، وبالنسبة إلى وزن البيت فهو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات، وهي: الشطران، والتفاعيل، والأسباب، والأوتاد⁽²⁾.

من خلال التعريف السابق لوزن القصيد وقافيته، نستطيع القول: إن القصيدة الشعبية لا تعتمد فقط على المكون الوزني، ولكن هناك شروطاً متعددة، مثل: قوة التعبير، وجمالية الكلمة، وعمق المعنى، فضلاً عن تناسق الأصوات التي تُشكّل جمعها لوحة أداء شعبي حماسي متناسق.

وبما أن قصيدة (العيالة) تعتمد على الشعر النبطي، فإنها بذلك تكون على وزن واحد، ويستمر هذا الوزن من بداية القصيدة حتى نهايتها على البحر الذي تنتمي إليه القصيدة، ولا يجوز أبداً إدخال الوزن في أحد الأبيات أو إدخال وزن جديد بالقصيدة غير الوزن الذي بني عليه مطلعها "البيت الأول"، ويستخلص الوزن من "هيجنة" "شل" القصيدة، أي: غنائها على بحرها الذي يجب أن يستمر حتى النهاية على أساس المطلع⁽³⁾.

(1) الحسن، المرجع السابق، ص: 136.

(2) حركات، مصطفى: أوزان الشعر، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى 1998م، ص: 6.

(3) حركات، المرجع نفسه، ص: 7.

كذلك هو الأمر بالنسبة إلى قافية القصيدة وجمعها "قيفان"⁽¹⁾؛ حيث يَتَقَيَّد الشاعر النبطي بقافية معينة يلتزم بها وتستمر معه من بداية القصيدة حتى نهايتها، والمعروف أن الشعر النبطي أغلبه يكتب على قافيتين لكل شطر قافية وحرف روي متكرر في كل الأبيات.

(1) حنظل، معجم القوافي والألحان في الخليج العربي، ص: 116.

البيت الثالث

الأشعار قديماً

يمتاز الشعر النبطي بفضل نغمته الغنائية، بقدرته على ربط مستمعي اليوم بماضيهم، ويُمثِّلُ عنصرًا حيويًا من عناصر التراث الأدبي الإماراتي؛ نظرًا لقدرته على سرد القصص، وتناول القضايا المعاصرة، وظهر هذا النوع من الشعر بين القبائل البدوية في شبه الجزيرة العربية، ويرجع تاريخه إلى القرن الرابع عشر الميلادي؛ حيث أشار إليه المؤرخ الإسلامي ابن خلدون في كتابه المعروف "المُقدِّمة"، ويتميَّز هذا النوع من الشعر باستخدامه اللغة العربية العامية بدل الفصحى التي تُستخدم في أغلب الكتابات الرسمية، والشعر العربي القديم، فضلاً عن لغته البسيطة والواضحة⁽¹⁾.

وكذلك هو الأمر لأشعار العيالة التي تعتمد على الشعر النبطي، ولكن تستخدم مصطلح "نشيد" أو "نشيدة"⁽²⁾ بدلاً من قصائد أو أشعار، ومن الملاحظ أن "أنشد" هو المصطلح المفضل عند أهل العيالة الإماراتية على سائر نظرائه من المصطلحات في هذا المجال، كـ شِل، وجِل، وإزقر، وون، ولكن لماذا لم تُعطَ القصائد التي تردد بالعيالة تسمية الأغاني؟.

الجواب: لو لم تكن العيالة فن من الفنون العسكرية لما تعارف المؤدون على تسمية قصائدها بالنشيد، وما كان أطلق عليها ذلك في البداية، كما أن مجسد العيالة هنا لم يجد صعوبة في التسمية التي أطلقها على قصائد هذا الفن بالنشائد، وما قوبل بالاستحسان والرضى، وما كانت نالت إعجاب الجميع وموافقة له في الرأي، وقد ظلَّت هذه التسمية أمراً متعارفاً ومتفقاً عليه إلى يومنا هذا؛ لأن ما يردَّد ويُقال هو نشيد ينشد؛ إذ نراه مثلما استوحى كذلك المضمون واستوفاه حتى من خلال التسمية، لكي تكون منسجمة ومتفقة مع روح الحياة العسكرية التي جسدها في صورة فن.

(1) أبوظبي للثقافة <https://abudhabiculture.ae/ar/discover/traditions/nabati-poetry>

(2) تستخدم فرقة (العيالة) نشيد: لفظ فصيح، يعني: القصيدة أو المنظومة، والشعر المتناشد بين القوم. المصدر: حنظل، معجم القوافي والألحان في الخليج العربي، ص: 171.

وهو بهذا لم يخالف قواعد هذا الفن حتى يكون مقبولاً لدى العسكريين، طالما أنه يعتمد على تجسيد واقعهم ويحرص على ألا يتناقض معه⁽¹⁾، وأما مصطلح (الغناء) فمرفوض لديهم جملة وتفصيلاً، ولا وجود له في قاموسهم، ومن يأت على ذكره في وسطهم فكأنه وجه إليهم إساءة، فهم يُحْتَمُونَ على من يتعامل معهم في هذا المجال أن يتعامل بمصطلح (النشيد) بدل الغناء، و(النشائد) بدل القصائد، و(المقصب أو المزمّل) بدل البيت من الشعر أو الشطر من البيت. وإنّ رفض أهل العيّالة لمصطلح الغناء له ما يبرره عندهم؛ لأنهم يمثلون بالعيّالة الجيش أو (العسكر)، كما يرون ذلك ويُردّدونه بوضوح وصراحة، ويسمون به بكل فخر واعتزاز، ويرون تمثيلهم للجيش أو العسكر يجعلهم في مقام لا يناسبه أن يُنْعَتُوا فيه بما يُنْعَتُ به المغنون أو الشعراء، ويميزوا أنفسهم بأنهم ينشدون ويتناشدون النشيد.

من جهة أخرى، يُشار إلى أن انطلاقة الأناشيد (الأشعار) الخاصة بالعيّالة كانت من نجد بالمملكة العربية السعودية فيما يعرف بالأناشيد النجدية، لكن ذلك لا ينفي أن تكون عرضة العيّالة أو عرضة الرزيف -كما كانت تُسمّى أيضاً قديماً في الإمارات بـ «الرزيف»- موجودة في الإمارات، وتتسم بتركيب وتكوين خاص، وكلمة "الرزيف" وردت أيضاً في المصطلحات العربية، فمثلاً نقول: "نرزف إليه"، بمعنى: نتقدم إليه، أو "أرزف القوم"، أي: اعجلوا في هزيمته ونحوها⁽²⁾. في حين يرجع حسن علي لاغر، أصل أناشيد العيّالة إلى منطقة نجد السعودية، ويقول: إن دولة الإمارات شهدت وجود شعراء قدامى، ولكن لم تُوثّق أشعارهم، وهناك تشابه في أناشيد العيّالة والعرضة بين دول الخليج، ولكن كل واحد منهم "يشل" القصيد على طريقته، ويؤكد كلامه الرزيف أحمد محمد أحمد سعيد آل علي، ويقول: إن معظم القصائد القديمة التي تؤدي في العيّالة تأتي من نجد.

(1) مركز بحوث التاريخ والتراث الشعبي، المرجع السابق، ص: 30.

(2) أبو ميان، سعيد بن خلفان: شعر عرضة العيّالة وآله، دولة الإمارات العربية المتحدة: وزارة الإعلام والثقافة 1993م، ص: 24.

أما جمعة إبراهيم السويدي، رئيس النادي البحري للفنون في الشارقة، يقول: إن جميع الأهازيج التي تُقال في فن العيالة هي عبارة عن كتابات قديمة جاءت معظمها من الجزيرة العربية وتحديداً من إقليم نجد بالمملكة العربية السعودية، ويقول: إن دولة الإمارات في فترة الخمسينيات والستينيات شهدت وجود شعراء، ولكن لم تُدَوَّن أسماؤهم، وكان لدى الشاعر كاتب يدون له النشيد من أجل الحفظ.

من هنا يتضح أن للعيالة الإماراتية شعراءها المواطنين القدامى الذين حفظوا القصيد، ولكن كان ينقصهم التدوين والحفظ، لا سيما وأن أشعار العيالة تروي ملحمة النصر والحروب التي شهدتها دولة الإمارات منذ القدم، وهو ما يؤكد أن فحوى شعر العيالة معظمه جاء على لسان شعراء إماراتيين، لا سيما وأن أشعار العيالة عرفت على أنها عودة وصدى للشعر العربي في عصوره الأولى؛ فالعيالة بنصوصها ليست إلا نسخة متكررة للشعر العربي الكلاسيكي العريق⁽¹⁾. وتَسْتَمِدُّ الأشعار الشعبية كلماتها من الذاكرة الشعبية مباشرة؛ حيث يستلهم كل فن أصيل لشعب من الشعوب قيمته وجذوره التاريخية والفنية من الحياة الاجتماعية التي يحيها هذا الشعب⁽²⁾، والأغنية الشعبية عموماً لا يعرف من وضع كلماتها ولحنها، وإنما تناقلتها الأجيال وحدث عليها تعديل مع مرور الوقت؛ لتأخذ الطابع الفولكلوري أو التراثي مع الأيام، وتصبح بعد ذلك أغاني شعبية؛ لأنها سارت مع الزمان في صيغتها ولونها الذي أخذ الطابع الجمعي⁽³⁾.

ومن أشهر شعراء العيالة قديماً بحسب جمعة موسى البقيشي الزعابي، وحسن علي لاغر هو الشاعر أحمد بن هاشل، من إمارة رأس الخيمة، الذي كان باحثاً وناشطاً في الثقافة الشعبية الخاصة في الإمارات، ومهتماً بالثقافة الأدبية، وتوثيق الشعر الشعبي وتحقيقه، وتوثيق الحكاية الشعبية، إضافة إلى عبد الله بن عسكر، وحמיד بن بشر، وخلفان المري، والشاعر علي محمد القوم، من منطقة كلباء.

(1) دويب، المرجع السابق، ص: 55.

(2) الطابور، المرجع السابق، ص: 207.

(3) المرجع نفسه، ص: 207.

البيت الرابع

أشعار العيالة المعاصرة

يتضح أن معظم الشعراء المعاصرين الذي كتبوا أشعاراً للعيّالة، جرى تلحين أشعارهم إلى قصائد مُغَنّاة، ونذكر منهم الشاعر جمعة بن مانع الغويصّ السويدي، ومن أشهر قصائده في العيّالة "على خليفة سلام"⁽¹⁾، التي نالت شهرة كبيرة في المجتمع الإماراتي. وتقول القصيدة المغناة:

على خليفة سلام	لدار ستر وعمد
يورد وغيره حيام	لي ثار خشم الزند
ولي من تعلا وحام	كم حر حام ولبد
أبشر وشعبك حزام	والسيف والي العهد
نفذا الزعيم الإمام	م المهد لين اللحد
في ديرة ما تضام	وأخوان شماً سند

(1) مقابلة الشاعر جمعة بن مانع الغويصّ، ميدل إيست أون لاين 2010/9/20م.

ويذكر الشاعر سعيد بن كراز، كلمات قصيدة "يا بنت فلي من الشعر طيات"، التي نالت شهرة واسعة، ويقول فيها:

يا بنت فلي م الشعر طيات	وحنا على روس الروايب
شوفي عرب زايد هل الشيمات	عاداتهم فك النشايب
يزدون لي من كبرت الأصوات	عصبه بني عم وقرايب
تلقى ولدهم ظفر في الشدات	وثشب من عينه لهايب
شوابهم للملتقى سادات	بالرمح ورهاف الصرايب
يا ما دعوا شمل العداه أشتات	ع الخيل وظهور الركائب
يا شيخ أمر والعمر مافات	لبئيك لي حقت نوايب
للدار حق وللزمن دورات	ولا بد من لحق الطلايب
والله ما يفرح بنا شمات	وخشومنا ثشم الهبايب

البيت الخامس

الأغراض الشعرية

يتضح لنا بعد البحث في أشعار العيّالة وشح الذاكرة الشعبية بأسماء شعرائها القدامى أن نقول: إن أشعار العيّالة الإماراتية هي تاريخ غير مكتوب، ولكنه سجل حافل بكل ما يتعلق بالجماعة، بكل نشاطها وتفاعلها مع البيئات المجاورة، وتفاعل أفرادها وتأثرهم ببيئتهم، وثمة أغراض شعرية متعددة تتناول قصائد العيّالة، ففي كل نشيدة من تلك الأناشيد مواقفها الخاصة بها، حيث تدور الأبيات وتُبنى وتقال من واقع تلك المواقف، ويستخدم المنشد لغة البيئة أو لهجتها ليتواصل مع الجمهور ويؤثر فيهم تأثيراً مباشراً وسرياً، ومن أغراض نشائد العيّالة، التالي

أ - الحماسة والإشادة بالنصر وتسجيل المعارك والغزوات:

من الأغراض التي ترد في نصوص العيّالة الحماسة والفخر بتسجيل معارك قوم الشاعر وجماعته، وإحرازهم النصر في كل حرب خاضوها، فيقول شاعر العيّالة

يا صانع البندقِ عَطيْتَ العافية وشِ الذي حدَّك علينا يا علي
قَمِّ قَرَبِ المصوبِ والمصوبِ حِرْ مصيوبِ رِيَالٍ ونا بايت بُخير
يا بِنْدِقي يا حِلْوة الصوتِ الرفيع ما وَقَّعتْ في السوقِ مع دَلالِها

وفي هذه الأبيات يقدم الشاعر ثناءً لصانع الأسلحة، ويدعوه بمزيدٍ من القوة والعافية (عَطيْتَ العافية)؛ لأنه صنع السلاح الذي حاربوا به وحققوا به النصر على عدوهم، ومن بعدها يخاطب العدو، ويسأله عن السبب الذي دعاه إلى الحرب؟ (وَشِ الذي حدك علينا)، ثم يتجه الشاعر إلى صديقه بعد إصابته، ويدعوه إلى استكمال القتال، وعدم الاهتمام بأمره، كما يدعوه للاطمئنان عليه لأنه بخير.

ومن ذلك الإشادة الواقعة مشهورة حدثت في الجزيرة العربيّة (إقليم الحجاز بالتحديد)، عندما هجم الملك عبد العزيز آل سعود ومعه قومه على الرياض وذبحوا (عجلان) الذي اغتصبها منهم وضمّها لملكه، يُصوّرُ الشاعر السعادة التي رُفرت على جو الرياض بعد تلك الواقعة⁽¹⁾، بنشيدة (دارنا ياللي سعد في الجو ما جاها) ويقول فيها الشاعر

دارنا⁽²⁾ ياللي سعد في الجو ما جاها طير عجلان شاقطني مظاريبه

عقب ما هي عيوز⁽³⁾ تجدّد صباها زينها يا عرب قامت تماري به

وفي واقعه أخرى، يخاطب الشاعر في نشيدته الشيخ (والشيخ هنا الأمير أو السيد)، ويؤكد أن الجميع هبّوا لتلبية النداء، فالجميع على استعداد كامل للوقوف ضد من يريد أن يجابه رغبتهم، ولهذا تراهم رجالاً وصغاراً يفرعون فزعة واحدة لملاقاة الأعداء وتحقيق الحق. وفي قصيدة (الله اليوم)⁽⁴⁾ يقول الشاعر:

هيه يا راكب حمرا ظهيره	تزّعج الكور نابية السنام
سر وملفاك للعوجا مسيره	ديرة الشيخ بلغه السلام
يا هل الحزم يا نعم الذخيرة	إن لفاكم من الباشه علام
إدعوا الله ولا تدعون غيره	واعرفوا ما من الميته سلام
عند سوره نُحَلِّي كالمطيرة	لي تحالي الردي حلو المنام
في يدينا السيوف اللي شطيره	تنزع الروس وتقص العظام
والفرنجي سريعات الذخيره	تلفظه مثل سيقان النعام

(1) دويب، المرجع السابق، ص: 61.

(2) دارن: دار (بالتونين حسب نطقها في النص).

(3) عيوز: عجوز (بقلب الجيم ياء، كما تنطق في اللهجة الشعبيّة).

(4) الخواجة، المرجع السابق، ص: 87.

وجاء في مقطع نشيدة (يا راجب للبعيد):

حرايب للضرايب جيش بن ثاني	يا راكب للبعيد الدرب يطوئه
سيروا عليهم ضحى هاتوا على ثاني	تكفون يا لآبتي سيروا على الهين
من دار الافلاس يا عبّاد الاصنامي	يا الله يا عالم سراير النية
حجّوا ولجّوا أدعّوا له عمر ثاني	يا والي الشام نطلب منك عينيّه

يصف الشاعر في أبيات القصيد الرجال الذين يسيرون باتجاه البعيد، يطوون الأرض طياً من أجل القتال، وكل منهم يأمل بالنصر وهو ينتظر اللقاء الموعد من أجل نية صادقة في تحقيق هدف منشود لا من أجل القتل ذاته، ونلاحظ في هذا المقطع الشعري دراما نفسيّة تبدأ من الأمل في النصر وعذابات الطريق وشقاوات الحرب وانتهاءً بتحقيق بعد النصر. نلاحظ في المقاطع التي وردت أن الشاعر نأى عن الغموض، وسعى إلى شعر درامي غايته التواصل من خلال الأبعاد اللغوية للشعر العامي، متكئاً في ذلك على الإيقاع الشعري والحالات الشعورية التي تتلبس الإنسان في مواقف أقل ما يمكن وصفها بأنها صعبة وقاسية.

ب - المدح:

لا يغيب عن ذهن شاعر العيّالة أن يمدح البطولة والقائد وكل من يجمع الجمهور على تقديره وحبّه، ويتوقف شاعر العيّالة عند موضع الفخر الذي يحمس الرجال ويربطهم ببطولات الآباء والأجداد، كما تمسك شاعر "العيّالة" بالإيمان بالله إيماناً حقيقياً خالصاً.

ففي جانب المدح يكون منه ما يتصل بمدح الحاكم والأمير ومن في مستواه، كشيخ القبيلة أو قائد المعركة، والنص التالي مثال على ذلك

شيخنا مكتوم والي عهدنا مرحبا الجمهور من طيب أحسنه
 وأدعوا يا لابتي له بالهنا عرسه المشهور في غاية مناه
 كل أيام العرس عيد لنا ونرفع الاعلام والبندق معاه

في مطلع القصيد يمدح الشاعر، المغفور له الشيخ مكتوم بن راشد بن سعيد آل مكتوم، وذلك بمناسبة الاحتفال بعرس سموه، فيشيد الشاعر بشيمه الطيبة وأخلاقه الحسنة، ومنها ترحيبه بالجمهور (مرحبا الجمهور)، ثم يطلب الشاعر من رفاقه وجماعته (يا لابتي) أن يتوجهوا له بالدعاء، بالحياة الزوجية الهنيئة، وكل أيام عرس سموه عيد للشعب كله، فقد رفعنا الاعلام واحتفلنا بعرسه المبارك أروع احتفال، ورزقنا ملوحن ببنادقنا وأسلحتنا ابتهاجاً وإظهاراً لحبنا واعتزازنا به⁽¹⁾.

وفي هذه النشيدة نجد أن شاعر العيالة يمتدح سمو رئيس الدولة والإنجازات التي تحققت على يده في البلاد وخارج البلاد، وتقول كلمات هذه النشيدة⁽²⁾.

تاج العلا والعز في أبوظبي يدعى عصا راياتها بمقدمات
 الشيخ زايد للشعوب ويترجى راع الجميلة وأدى كل الواجبات
 يا وارع وتوّلع بأسم الزكي الراعي فوق الحمائم ساعدات
 غنت له الوزق وفاح العنبر خرّن تراهن حق زايد ساجدات

وفي نص آخر نجد الشاعر يتحدث عن سعي رسوله (مبعوثه) وذهابه لمقابلة الشيخ أو الحاكم، وقد أعدّ للأمر وتهياً للرحيل واطمأن على الذلول⁽³⁾ التي ستقله برحله المزين الجميل⁽⁴⁾،

فيقول

(1) دويب، المرجع السابق، ص: 56.

(2) قايد، حسن: بادية الإمارات تقاليد وعادات، أبوظبي: مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع، ص: 149.

(3) هي نوع من الإبل، خاصة لسباقات الهجن والسفر لمسافات طويلة.

(4) دويب، المرجع السابق، ص: 57، 58.

يا نديبي⁽¹⁾ انقش⁽²⁾ الخري⁽³⁾ وشداده⁽⁴⁾

ثم يصف مشهد خروجه من الحي ورؤية النسوة له وهنَّ واقفات فوق أسطح منازلهن:

ارتحل⁽⁵⁾ من فوق حَيْدٍ⁽⁶⁾ وشوم له⁽⁷⁾

ثم يستعجل صديقه (أبو عبد الله) كي يصل إلى الأمير بسرعة، ثم يعود لوصف ناقته التي يركبها، فهي نحيلة ضامرة، لذلك فهي سريعة، فكلما اشتدَّ نحول الناقة ازدادت سرعتها، فتصبح من غير الممكن لأي شخص أن يمتطيها إلا صاحبها.

ما حاشاهن كل ركَّابَه

ويظهر الشاعر في البيت التالي استعجاله للرسول، ويطلب منه أن يبلغ الشيخ سلامه وتحيته، ويقول

يا نديني بالعجل يا بو عبد الله بلَّغَه مني سلامي وترحيبي

ويصل الرسول أخيراً إلى مجلس الشيخ، وينزل ضيفاً عليه:

مَرَّحُوا في مجلس الشيخ عبد الله

ويظهر في بيت القصيد أن الشيخ عبد الله هو اسم الشيخ المقصود بالزيارة، وسبق أن لاحظنا أن اسم نديب الشاعر (أبو عبد الله)، ثم يسجل إعجابه بمن يقابلهم النديب من أهل بلد الشيخ، ويشيد بأفعالهم المجيدة، فيقول

قابلتني دار ذربين الأفعال

ويبتهج ويسعد بعد مشاهدته تطور البلد وروعة مبانيها:

(1) يا نديبي: يا رسولي.

(2) انقش: أي: زين وزخرف خرج الناقة.

(3) الخري: الخرج- خرج الناقة (ينطق الجيم ياءً، حسب إحدى الظواهر اللغوية الموجودة بالمنطقة).

(4) اشداده: الفراش الذي يوضع على الناقة.

(5) ارتحل: أي: ركب ناقته مسافراً.

(6) ارتحل: أي: ركب ناقته مسافراً.

(7) وشوم له: له وشوم أو علامات.

هاظ⁽¹⁾ ما بي اليوم شُفنا مبانها

ثم ينهي شاعر العيالة نصه بمدح الشيخ صاحب الكرم والجود، ونفسه السمحة الكريمة البسيطة، وتواضعه للقوم، فيقول:

شيخ نفسه للرفاقَة يُوطيها

دار شيخ⁽²⁾ يبذل اليود⁽³⁾ والمال

وفي مدح الحاكم كذلك⁽⁴⁾، يقول الشاعر:

تنصر العايل على اللي معتيدي

نطلب المعبود علّام السراير⁽⁵⁾

ناجلين للصّمع في مَخلا يمينه

شيخنا حرّ شاهر في الجو طائر

وفي هذا البيت من القصيد يطلب الشاعر من الله العالم بالأسرار أن ينصر العايل على المعتدي، فشيوخنا حر مثل الصقر يطير في الأعالي رافعاً السلاح بيمينه.

وفي مدح البطولة والقائد، وكل من يجمع الجمهور على تقديره وحبه⁽⁶⁾ :

والجاسمي سلطان بالسيف يحمي رجالها

سلام يا شيخ حمى الدار في حدّ سنين

وحنّا حماة الدار على عيالها

بيشر حريب الدار قطاع التوتين

ج - الغزل:

من أهم الأغراض في شعر "العيالة" الغزل؛ حيث يتطرق شاعر العيالة إلى تجربته الذاتية وقصته مع محبوبته وذكر محاسنها، وغالباً ما تكون مقدمة القصيدة غزلية كمحاكاة للشاعر العربي القديم من الشعر الجاهلي الذي ابتدع هذا الأسلوب، وتطرق شاعر العيالة إلى تجربته الذاتية وقصته مع الحبيبة، وذكر الغزل محاسنها، وغالباً ما تكون مقدمة القصيدة غزلية

(1) هاظ، ما بي: آثار شجوني وحرك وجداني وعواطفني.

(2) شيخن: شيخ.

(3) اليود: الجود.

(4) أوهان، المرجع السابق، ص: 156.

(5) السراير: الأسرار والغيب.

(6) الخواجة، المرجع السابق، ص: 57.

كمحاكاة للشاعر العربي القديم منذ الشعر الجاهلي الذي ابتدع هذا الأسلوب، وأكثر قصائد العيالة يكون في مديح الحاكم أو شيخ القبيلة.

ويشتكي الشاعر علي الكندي المرر حاله من عذاب العشق إلى صديقه هادي بن صالح المنصوري، حيث يُهديه هذه القصيدة فيقول

أنا البارحة جفني معيف الكرى ما أمسيت	سرى الليل والعبرة على الخد ودأنه
وسرت بي هواجيس الضماير ولا أفضيت	وعرثك من مثلي برث حاله أحزانه
على صاحب ما جوز دونه ولا قضيت	يومي يا بو صالح عن أوصول عربانه
وأنا يا بو صالح لا تلومني يالي ونيت	ترى البعد ياهادي دعا الروح ولهانه
مود على عرش الضماير بني له بيت	وعلى صادق النية رفع صرح بنيانه
حبّي وجبه في خفوقي متسع له صيت	محب عسفت الروح لجله ومن شانه
خياله مرافقني على البال ولوسجيت	يعيش بخيالي مالك القلب تحنانه
جميل المحيا طلعتته مثل نور الليت	كساه الجمال مكوّن الكون سبحانه

ويصور نص آخر من نصوص العيالة المعاناة والمكابدة التي يقاسي منها الشاعر في سبيل الوصول إلى حبيبته⁽¹⁾:

البارحة ساهر واير أنا الوئة	وانحي كما الورق وألعي كن أهادي به
ياذيب يا اللي كلام البدو تهذي به	ريخ وبا نشدك عن حلو التعاذيبه
ريحة ثياب لها سوت لها بنه	من عبّر الرزق تييري مرازيبه
ياهيه وياهيه ويا بوقذيلة هله	لا تاخذين الردي يغويك بامواله
ما همّني شيخهم راحو يقودونه	قادوا حصان لهم مارذله شاناه

(1) دويب، المرجع السابق، ص: 67.

د - النزعة الدينية:

وللنزعة الدينية شعرها في عرضة العيالة، مثل قول الشاعر:

يا رب ضاقت بنا الافجاج واسعها

دنياك دكّت علينا بضيق واسعها

نيرانهم أحرقت قلبي لواسعها

من برد عفوك إله العرش تطفيها

أنت الذي عالم بأسرار ما فيها

تفك نفسي من البلوى وتنجيها

مالي سوى رحمتك مولاي واسعها

وهنا يناجي الشاعر ربه بعد أن ضاقت عليهم الدروب الواسعة، واشتدّت بهم وضاق الخناق،

لسعات نيرانهم أحرقت قلبي، من برد عفوك يا إله العرش، أنت العالم بالأسرار وما فيها،

تتجي نفسي من البلوى وتفكها، ليس لي سوى واسع رحمتك⁽¹⁾.

وفي أحيان كثيرة يختتم الشاعر بعض النصوص بخاتمة دينية، وتلك سمة عامّة في الأدب

الشعبيّ عمومًا⁽²⁾، ومن الأمثلة النص التالي

فوقها كُنْها ريش النُّعام

يا من يودّي سلام المرسلي

ما جاكم من الوالي سلام

زُؤْرها قُودِ هميم

يا بديع السما منشي الغمام

الله باليوم يا غفّار زلّة

(1) أوهان، المرجع السابق، ص: 158.

(2) دويب، المرجع السابق، ص: 65.

وتقول نشيدة (سلام يا من شيّد):

سلام يا من شيّد الصّيوان	يامامر بالحق والمعروف
تسعين ليلة من بلدنا نمشي	كلّهُ لعينه طاعة الرحمن
لازم على الكافر يصلي الخمسة	ولا لعينا ديرة الميدان
يا شيخ ديرتنا مغيب الشمس	الحمد لله تردنا لعمان

يبدأ الشاعر هنا بالصلاة والسلام على رسول الله، ثم السلام على من شيّد الصيوان، والصيوان معروف بأنه الخيمة الكبيرة، وربما توجّه الشاعر مع جماعته للشيخ الذي شيّد الصيوان، والمعروف عنه بأنه يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر ويقيم العدل.

ثم يصفُ الشاعر المدى الذي قطعه مع جماعته للوصول إلى الديار المقدسة في مكة المكرمة؛ ليؤدّي فريضة الحج، ويشتكي من تارك الصلاة، ويطالب صاحب الصيوان بأنه لا بد أن يجبر الكافر أن يصلي الخمسة وإلاّ أقمنا عليه الحرب في بلده، كما يقول الشطر الثاني من البيت الثالث: "والأ لعينا ديرته الميدان"، ثم يحدد الشاعر بلده ومكانتها، فيقول في البيت الأخير: "يا شيخ ديرتنا مغيب الشمس"، أي: من جهة المغيب من مكة المكرمة، ويطلب من الله العليّ القدير أن يرجعه سالمًا مع رفاقه بعد أن أدّوا شعائر الحج، فيقول: "الحمد لله تردنا لعمان".

هـ - الرثاء:

قدمت هذه النشيدة رثاءً للمرحوم الشيخ حشر بن سعيد آل مكتوم، ورثاء لفارس بن عجلان⁽¹⁾، وتقول النشيدة

اللَّهُ يَا لِي فِي السَّمَاءِ يَا هَادِي	يَا مُبْعِثْ لَهُ مَسْكَنَ فِي الْجَنَّةِ
يَا بَيْضَ وَبُجْنَةَ حَشْرِ تَنْقَادِي	نُوحِنَ عَلَيْهِ بِصَوْتٍ لَا تَحْفَنُهُ
نُوحِنَ عَلَى عَجْلَانِ نَسْلِ الْأَجَوَادِي	وَتَرْحَمَاهُ مَوْلٍ لَا تَنْسَنُهُ
كَمْ وَاحِدٍ بَاتَ بُوزًا مَا بَاتِي	مِنْ هَيْبَةِ الشَّاجِعِ يَا لِي مِتْلَنُهُ
فَزَيْتَ مِنْ نَوْمِي حِرْمْتُ رِقَادِي	وَنَسِيتُ فَرَضِي مَا كَمَلْتَ السَّنَةَ

و - متعددة الأغراض:

إنَّ الأناشيد أو القصائد الشعرية في رزفة العيالة الإماراتية متعددة الأغراض، وكل نشيدة من تلك الأناشيد لها مواقفها الخاصة بها، حيث تدور الأبيات وتبنى وتُقال من واقع تلك المواقف، مثال على ذلك (نشيدة رشيد) التي تحتوي أبياتها على موقف من تلك المواقف، وإذا لاحظنا أبيات هذه النشيدة وخاصةً البيتين الثالث والرابع منها لأدركنا كل ما أراد الشاعر ذكره عن تلك الموقعة، حيث يصف في البيت الثالث ما الذي آل إليه ذلك الطابور القتالي الذي كان يقوده راشد، ونراه يصف الخيول التي ذكرت في البيت الثالث وهي تولي هاربة دون رجعة.

(1) أبو ميان، المرجع السابق، ص: 87.

أما في البيت الرابع فيصف تلك الموقعة التي وقعت بين الطرفين عند هاتين القلعتين، وهما قلعة الشرك وقلعة لمشيرك؛ إذ دارت الموقعة بينهما، وكانت شديدة حسبما ورد خلال كلمة الشدة، أما الشطر الثاني من البيت الرابع فيشير فيه إلى صدى صوت البنادق الذي كان مسموعاً من خلف حصن الجالي (الجاهلي)، أو قلعة المجالي الواقعة على المعركة بمسافة بعيدة عن القلعتين اللتين دارت بينهما المعركة، ويذكر أن القلاع الثلاث التي ذكرها الشاعر في نشيدته كانت موجودة في قطر حسب رواية رجل مُسنّ، ولا يدري ذلك الرجل إذا كانت القلاع موجودة في قطر حتى الآن أم غير موجودة⁽¹⁾.

وتقول القصيدة:

رُشيد لبيته حضر عَصْرِيَّةً انهْلَهْ	بتشوف فعل جرى في عسكر الوالي
يوم احتمى السوق واحموه الفداويّه	كل منهم شرا له بندق غالي
طابور راشد شَرَدَ ماعاد له يَكِيّه	والحصن راحت مع الدخان يفّالي
بين الشرك والمشيرك عندنا شدّه	حسّ المخابيط تَصْفَج من ورا الجالي
يانا المصيِّح ويانا في الصدرِ علّه	الوالي الله ولا نبغى لنا والي

(1) أبو ميان، المرجع السابق، ص: 63.



الفصل السابع

واقع ومستقبل العمّالة
في الإمارات

بما أن (العائلة) تُشكّل جزءاً من الفنون الشعبية التي تعكس تراث دولة الإمارات، ذلك التراث الشعبي الذي لا يقف عند حدٍّ معين، وإنما يكون دائماً في حالة تطوُّر طبيعية ناتجة عن نمط الحياة المتسارع الذي نعيشه، الأمر الذي بدوره صعب المهمة بشكل كبير على المهتمين بحفظ تراثهم وتوريثه للأجيال اللاحقة؛ لذا كان علينا الوقوف على واقع العائلة وانتشارها وما طرأ عليها من تغييرات، من خلال التعرف على الدعم الحكومي والأهلي للجمعيات والمؤسسات الداعمة للفنون الشعبية، والتعرف على التحديات التي تواجه هذا الفن وسبل المحافظة عليه. لذا سنتناول في الفصل السابع الذي جاء تحت عنوان "واقع ومستقبل العائلة في الإمارات" المباحث الأربعة التالية، وهي

المبحث الأول: واقع وتطور العائلة.

المبحث الثاني: الدعم المؤسسي للعائلة.

المبحث الثالث: انتشار العائلة بين الأجيال الحديثة.

المبحث الرابع: كيفية المحافظة على فن العائلة بأصوله.

البحث الأول

واقع وتطور العمالة

نستطيع القول: إن (العيالة) الإماراتية ما زالت تحظى بمكانة كبيرة في المجتمع الإماراتي، الأمر الذي يُعزّز مكانتها بوصفها الفن المحلي الأكثر تجسيدا لرمزية التراث الوطني، لا سيما وأن ممارسي العيالة هم من مختلف أفراد المجتمع من هواة ومحترفين، وما يعطيها أهمية كبيرة مشاركة الحكام والمسؤولين وأعيان البلاد والعامّة في أداء عروضها خاصة في المناسبات الوطنية⁽¹⁾.

وما يؤكد هذا الانتشار هو الارتقاء الذي شهدته العيالة الإماراتية خلال السنوات الأخيرة، لا سيما بعد إدراجها على القائمة التمثيلية لليونسكو، الأمر الذي من شأنه أن يزيد من انتشار هذا العنصر والارتقاء به كعنصر تراثي حي وفريد في دولة الإمارات العربية المتحدة، كما سيُسهم في تسليط الضوء على احترام التنوع الثقافي على الصعيد الدولي، ويُعزّز قيمة فنون الأداء. وسيُمنّي الوعي والاعتراف بأن كل تقليد هو مثال فريد وقيم من التراث الثقافي غير المادي، وسيُشجّع على احترام الإبداع المحلي والتفاهم المتبادل بين العمليات التنموية داخل المجتمعات التي ساعدت على التنوع في الأداء. ويمثل إدراج العيالة في القائمة التمثيلية، اعترافاً بقيمة هذا العنصر في المجتمع، وسيُساعد في تنقّل فرق الأداء التراثية عبر الحدود من دول الخليج؛ للمشاركة في الفعاليات الثقافية والمناسبات الاجتماعية، ويضعف إدراج العيالة فرص هذا التبادل، ويُعزّز الاحترام والتسامح للتنوع الثقافي والاحتفالات والإبداع في منطقة الخليج⁽²⁾.

وعن واقع (العيالة) يقول الملحن إبراهيم جمعة: "على الرغم من أن العيالة الإماراتية ما زالت تُقدّم في الأفراح والمناسبات الوطنية بطريقة أداء العيالة الأصلية نفسها، إلا إن العيالة تُوشك على الاحتضار إذا لم تهتم بها المؤسسات والجمعيات المعنية بالفنون الشعبية، لا سيما وأنها تفتقد إلى أصول العيالة، من ناحية طريقة الأداء والإنشاد، ففي السابق كان يجري تقطيع

(1) هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، المرجع السابق.

(2) الحميري، المرجع السابق، ص: 26.

الصوت، أما ضاربو الطار فكانوا يتفاعلون مع الفرقة وينتشون بميلان وبالأخص مع ضارب طبل الراس؛ حيث ينتشي عندما يصقل الطار ويتجاوب معه في تشكيلة الإيقاع، أما ضارب الطار اليوم فيقف دون أي رتم أو ميلان؛ لذلك لا بد من العمل على حفظ هويّة العيّالة، والتجديد لا بد أن يكون تحت إشراف الجيل القديم من المتمرسين بهذا الفن، والعمل على دعم الشباب وتدريبهم عليها باحترافية".

ويشاركه الرأي الدكتور سعيد مبارك الحداد، مدير معهد الشارقة للتراث في كلباء، الذي يرى أن العيّالة الإماراتيّة لم تتطور، ويشير إلى أنها في طريق التراجع، ويقول: "العيّالة الإماراتيّة تحتضر ومن قبلها فن "الآه هلّه" الذي أصبح في طي النسيان للأسف، فكل ما تشهده العيّالة اليوم من تغيير هو تراجع في أداء الفرقة بالمجمل بما فيها المؤدون والعازفون، ففي السابق كانت الفرقة محافظة على الوزن والإيقاع، فعندما تحيد الفرقة أو تخرج عن الوزن يجري التوقف على الفور، ولكن اليوم نرى أن الخروج على الوزن مباح ولا يخل بدور عازف الراس".

أما حسن علي لاغر، رئيس فرقة جمعيّة دبي للفنون الشعبيّة، فيؤكد أن العيّالة الإماراتيّة لن تتدثر، ويقول: "نحن نعمل على حفظ وصون هذا الفن العريق المرتبط بأمجاد الآباء الأولين، ولكن ثمة تغيّرات وتطوّرات تسير بها فرق العيّالة نحو الاتجاه غير الصحيح، منها التدخلات والفرق العشوائيّة التي شوّهت الفنون الشعبيّة؛ لذلك نطلب من المسؤولين -ووزارة الثقافة على وجه التحديد- العمل على تطوير العيّالة ضمن عاداتها وطقوسها المتوارثة، ولدينا مشروع "فرقة العيّالة الوطنيّة" بالشراكة مع وزارة الثقافة، المكونة من لجنة تضم الأستاذ عيد الفرج وإبراهيم جمعة، والتي ستري النور قريباً".

وعن تطوُّر فن العيَّالة الإماراتيَّة، يشير "لاغر" إلى أن الإيقاع لم يتغير عن السابق، ولكن حنجرة المؤدِّين اختلفت، ففي السابق الحنجرة كانت قوية وتعتمد على الكلام الموزون واللحن القويِّ، كما لم تشهد العيَّالة المعاصرة إدخال نصوص شعريَّة جديدة بأوزان الأولين.

ما قاله حسن لاغر في أداء نشيد العيَّالة في السابق إنهم كانوا يؤدُّون النشيد من الصدور، والسبب في ذلك أنهم لا ينشدون بغرض ماديٍّ، بل كان النشيد ترويحاً عن النفس وبهوس وسعادة، ويخفف عليهم، وينسيهم أعباء الحياة ومشقتها، ويُعَدُّ هذا الفن بوابة السعادة والبهجة والسرور؛ لهذا تظهر المصادقية والتعبير الصحيح من حناجر المؤدِّين.

ويقول: إن الوزير السابق أحمد بن حامد، كتب أناشيد خاصَّة بالعيَّالة، وعمل على زيارة معظم الجمعيات، ولكن للأسف لم تَتَلَّ هذه الأناشيد الحفظ والاهتمام.

أما الشاعر سيف بن سليمان فيؤكد تراجع (العيَّالة)، ويقول: "عرفت عن فرق العيَّالة الكثرة في عدد المؤدِّين والمنشدين الذي لا يقل عن أربع صفوف، بحيث كل صف من عشرين إلى خمسة عشر رجلاً، أما اليوم فلا يتجاوز العشرين شخصاً، ما أدَّى إلى ضعف الأداء".

البيت الثاني

الرحم المؤسي للعائلة

تحظى الفنون الشعبية في دولة الإمارات العربية المتحدة باهتمام بالغ من قبل المؤسسات الرسمية والأهلية، على اعتبار أن الفنون والرغزفات الشعبية هي واحدة من أكثر جوانب التراث الفلكلوري حيوية في دولة الإمارات العربية المتحدة، كما أنها تُشكّل وسيلة ناجحة لنقل صورة صادقة عن تاريخ شعب الإمارات وحياته ونماذج من عاداته وتقاليده، وكل مناخ وتضاريس له نوعه ولونه في الفنون، وهذا يمثل تكوين دولة الإمارات بأصالتها في موروثها، ونتيجة للاهتمام بالفنون والرغزفات الشعبية أُسِّست جمعيات الفنون الشعبية التي تأخذ على عاتقها إحياء التراث الفلكلوري لمجتمع الإمارات، وتدريب المواهب الناشئة على أداء رغزفاته ويولاته وطقوسه، وجمع التراث الشعبي الغنائي وتوثيقه⁽¹⁾.

والجدير بالذكر أن هذه الجمعيات تُعرّف كجمعيات أهلية، وتتلقى دعماً مالياً ولوجستياً من الحكومة الاتحادية ومن السلطات المحلية التابعة لتلك الجمعيات، فلقد أصدرت دولة الإمارات العربية المتحدة مرسوماً في عام 2009م لحفظ التراث الثقافي وحمايته وصونه، بما في ذلك العيالة؛ إذ ترفع وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع فرقة الفلكلور الوطنية، وتدعم الحكومة الاتحادية 27 فرقة عيالة بمساعدات سنوية تبلغ 32 ألف دولار، كما توفر مرافق للتدريب. ونفّذت هيئة أبوظبي للثقافة والتراث عملاً ميدانياً عن العيالة في عام 2007 و2010م، وضعت أرشيفاً للتسجيلات السمعية والفيديو، وذلك لصون الفن الشعبي، وأصدرت أكاديمية الشعر التابعة لهيئة أبوظبي للثقافة والتراث مجموعة شعرية عن العيالة، وجرى إنشاء فرقة الأداء الخاصة بهيئة أبوظبي للثقافة والتراث في عام 2010م بميزانية قدرها 5.1 ملايين درهم، ويعمل بها 4 موظفين و40 مؤدياً، ويُدفع لكل مؤدٍ راتب شهري قدره 2000 دولار⁽²⁾.

وتتضطلع جمعيات الفنون الشعبية المنتشرة في أنحاء الدولة بمهام وأنشطة عديدة منها:

(1) الحميري، المرجع السابق، ص: 22.

(2) الحميري، المرجع السابق، ص: 31.

المشاركة في الاحتفالات والمناسبات الوطنية وجميع الأعياد، والمشاركة في فعاليات سباقات الهجن العربية الأصيلة، وفي فعاليات السباقات البحرية بمختلف أنواعها، وفي أسابيع الترويج السياحي، والأسابيع الثقافية، والمهرجانات الفنية داخل الدولة وخارجها، وكذلك المعارض التجارية والصناعية التي تنظمها مختلف الجهات الرسمية بالدولة.

إضافة إلى إحياء أعراس المواطنين، وإقامة بعض المتاحف الفنية التراثية داخل الجمعيات، وتدوين التراث، وإصدار النشرات والمحلات والمؤلفات التي تتناول التراث الشعبي بالرصد والتحليل والمتابعة، فضلاً عن تنظيم الدورات التدريبية والندوات والمحاضرات ودعوة كبار المهتمين بالتراث الشعبي.

وقد وضعت مجمل جمعيات الفنون الشعبية في دولة الإمارات مجموعة من الأهداف والخطط التي تسعى إلى تحقيقها، منها: العمل على إحياء التراث الشعبي بالدولة، والمحافظة عليه وتدوينه وتسجيله بالوسائل السمعية والبصرية، والإسهام في تجميع الصناعات اليدوية والشعبية والمواد الأولية كالصدف والسعف وغيرها، والعمل على تطوير الفنون الشعبية بما يتفق وروح البلاد، مع مراعاة العادات والتقاليد السائدة، وخلق المناخ الملائم لإظهار المواهب الفنية وتمييزها، والإفادة من الكفاءات الفنية الموجودة بالدولة، وتهيئة أفضل الظروف لها، وتدريب الكوادر الفنية، مع العمل على نشر الفنون الشعبية داخل البلاد وخارجها، وذلك عن طريق عقد الندوات وإقامة المهرجانات والحفلات والأمسيات الشعرية، وإصدار المؤلفات للتعريف بالتراث الفني الشعبي بكافة الوسائل الإعلامية، والإسهام في المناسبات الوطنية والقومية والدينية، والعمل على نشر الوعي الفني والثقافي بين الشباب، فضلاً عن تشجيع المؤلفين المواطنين والباحثين العرب والأجانب على نشر التراث الفني الشعبي وتزويدهم بالمعلومات في هذا المجال. وقد نجحت جمعيات الفنون الشعبية في خلق روح التآلف والتعارف والتقارب بين

الأعضاء وباقي المواطنين والمقيمين في الدولة من خلال مشاركتهم في الاحتفالات والمناسبات، أما على صعيد نشر الفنون الشعبية المحلية والتعريف بها في الدول الشقيقة الصديقة، فقد حرصت المؤسسات الرسمية في الدولة وخاصة وزارة الإعلام والثقافة على المشاركة في المهرجانات العربية والدولية في المجالات الثقافية المختلفة؛ لتقديم العروض الجميلة التي تعكس روعة تراثنا الشعبي وأصالته. فبعد صدور القرار الوزاري الخاص بتشكيل الفرقة القومية للفنون الشعبية عام 1985م، شاركت الإمارات في مهرجان الفنون الشعبية لدول الخليج العربية الذي أقيم في بغداد، ثم في الأسبوع الثقافي الخليجي في باريس، ومهرجان قرطاج السينمائي في تونس، والأسبوع الثقافي في الجزائر، وكذلك في مهرجان جرش للثقافة والفنون في دورته التي أقيمت في عام 1984م في الأردن. غير أن أول المشاركات الخارجية للإمارات كانت في مهرجان الفنون للدول المطلة على المحيط الهندي الذي أُقيم في أستراليا عام 1984م، وشاركت في العديد من المعارض التجارية العالمية، منها: معرض إكسبو الدولي في إشبيلية بإسبانيا عام 1992م، ومعرض القاهرة الدولي عام 2008م⁽¹⁾. وقدمت فرقة هيئة أبوظبي للثقافة والسياحة والتراث عروض العيالة في بكين عام 2012م ضمن حفل إعادة افتتاح مركز الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان لدراسة اللغة العربية والدراسات الإسلامية⁽²⁾. وشاركت الفرقة الوطنية للفنون الشعبية على مسرح "فول هارمونيكا" بالعاصمة البيلاروسية مينسك في تقديم عروض العيالة ضمن فعاليات الأيام الثقافية الإماراتية عام 2017م⁽³⁾، ونجحت فرقة مبارك العتيبة للفنون الشعبية والتراثية أن تكون أول فرقة إماراتية للفنون الشعبية تقدم عروضها في متحف اللوفر في باريس، تزامناً مع اليوم الوطني الإماراتي الـ 46⁽⁴⁾. وقد قدمت فرقة أبوظبي للفنون الشعبية عروضاً فنية وسط تفاعل كبير من عشرات الآلاف من جمهور مهرجان الألعاب البدوية، الذي أقيم

(1) جمعية النخيل للفنون الشعبية، المرجع نفسه، ص: 85، 86، 87.

(2) ولي عهد أبوظبي يؤكد أهمية مركز زايد للغة العربية في بكين كجسر حضاري يعمق القيم الإنسانية النبيلة جريدة الاتحاد، 29 مارس 2012م.

(3) "ضمن الأيام الثقافية الإماراتية ببيلاروسيا" جريدة الفجر، 28 أكتوبر 2017م.

(4) "مبارك أول فرقة إماراتية تشدو بتراسا في اللوفر باريس وأبو ظبي" جريدة الإمارات اليوم 29 نوفمبر 2017م.

في قيرغيزستان عام 2018م⁽¹⁾، وشاركت فرقة الفنون الإماراتية مؤخراً على مسرح فعاليات المهرجان الدولي لزيتون الجوف في نسخته الثانية عشرة، الذي تنظمه أمانة منطقة الجوف في مركز الأمير عبد الإله الحضاري بسكاكا تحت شعار "زيتونا ثروة"، من خلال تقديمها عروض العيالة⁽²⁾. واتخذت الجمعيات المعنية العديد من المبادرات لصون (العيالة) فعملت على إنتاج العديد من مقاطع الفيديو والأفلام الوثائقية والبرامج التلفزيونية وغير ذلك من الكتيبات الإعلامية عن العيالة، فعلى سبيل المثال: نظم نادي تراث الإمارات معسكرات تراثية صيفية لطلاب المدارس، بما في ذلك التدريب على العيالة في جزيرة السمالية في أبوظبي لـ 1800 طالب من طلاب المدارس، وقام النادي بنشر ثلاثة كُتب عن عروض العيالة، وقامت الجماعات ببناء القرى التراثية والمسارح المفتوحة لعروض العيالة، وشاركت تلك الجماعات في مجموعة من العروض في المهرجانات التراثية مثل: مهرجانات الإبل والرطب في أبوظبي.

وقد رفعت الفعاليات العامة مستوى الوعي، فعلى سبيل المثال: نظم نادي تراث الإمارات 4 مؤتمرات عن التراث والتاريخ، ونظمت جمعية الحبوس للفنون والتراث الشعبي مهرجاناً ثقافياً في فبراير 2008م⁽³⁾.

وحضرت الفرقة القومية للفنون الشعبية المعرض الذي أقيم في مدينة "بولون" بإيطاليا، وذلك بمناسبة مشاركة منتخب الإمارات الوطني في مونديال 1990م في كأس العالم، وقدمت عروضاً شعبية منظمة يرأسها الأستاذ عيد الفرج بمصاحبة الأستاذ إبراهيم جمعة، وكان العرض يبدأ من الساعة الرابعة عصراً إلى الساعة التاسعة ليلاً، ويكتظ المعرض بالزائرين لمشاهدة فنون دولة الإمارات العربية المتحدة، وأدارت المعرض آنذاك الأستاذة حصة العسيلي.

(1) "الإمارات تتغنى بالتراث الأصيل في مهرجان الألعاب البدوية بقيرغيزستان" ميدل إيست أون لاين، 06 / 09 / 2018م.

(2) "فنون الإمارات تشارك بزيتون الجوف بسكاكا بالسعودية" الوفد الإلكتروني، 30 يناير 2019م.

(3) الحميري، المرجع السابق، ص: 29، 31.

البحر الثالث

انتشار العيالة بين الأجيال الحديثة

لعلَّ من بين أبرز التحدّيات التي تواجه العيّالة هو افتقارها للعناصر الشبابيّة المواطنة، فيشير سعيد بن خلفان أبو ميان في كتابه «شعر عرضة العيّالة والآهله» إلى افتقار العيّالة إلى وجود وحضور العناصر الشبابيّة التي تعكس الطابع الحقيقي لرزيف العيّالة؛ حيث أصبحت العيّالة تقتصر في وقتنا الحاضر على كبار السنّ، وبما أن العيّالة هي صورة عسكريّة معبرة، فإن البنية الجسمانيّة لكبار السنّ تضاءلت، ومن ثمّ لا يستطيعون تحقيق وإظهار البُعد الحقيقيّ لأداء العيّالة⁽¹⁾.

أدركت معظم جمعيّات الفنون الشعبيّة والمراكز والأندية التراثيّة في دولة الإمارات تلك المعضلة، وعملت بعضها على نقل المعارف والمهارات الخاصة بالعيّالة للأجيال الحاليّة والقادمة، وذلك من خلال تشجيع الجمهور من جميع الأعمار على المشاركة التطوعيّة والتلقائيّة في عروض العيّالة، وغالبًا ما يقوم الفتيان بتعلّم المهارات الأساسيّة لهذا الفن على أيدي مُؤدّين وممارسين ماهرين، فيبدأ هؤلاء مباشرةً باكتساب التقاليد التراثيّة عن قُرب، كما أن وسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي تلعب دورًا مهمًّا في نشر الوعي بأهمية هذا الفن والترويج له، أضف إلى ذلك أن من مزايا العيّالة أنها تُعزّز قيم المشاركة الجماعيّة؛ إذ إنها تسمح للجمهور بالمشاركة فيها إلى جانب الفرقة الأساسيّة⁽²⁾.

(1) أبو ميان، المرجع السابق، ص: 26.
(2) هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، المرجع السابق.

البيت الرابع

كيفية المحافظة على فن العمالة

المحافظة على العيالة وصونها واجبٌ وطنيٌّ وقوميٌّ يفرض نفسه على أبناء الإمارات، بأن يكون الهدف الأول الذي يسعون إليه؛ لأن التراث والمأثور الشعبيّ يمثلان العقل الجمعيّ للأمة، ويمثلان أيضاً هويّتها الشخصيّة وكيونيتها الذاتيّة التي تحفظ وحدتها ونفسيّتها ومشاعرها التي تنتقل من جيلٍ إلى آخر.

والعمل على المحافظة على العيالة يتحقق من خلال حثّ الشباب الإماراتي الجدد الذين يتمتعون بروح الشباب على الانخراط في العيالة، من جانب آخر تُعدّ العيالة فن الكثرة، بمعنى: أنه لا يطيب فن العيالة إلا بكثرة الرجال وحماسهم حين يصطفّون في صفوف متوازية ومتقابلة، فيزداد رونق العدالة وبهاؤها، في حين أن العكس صحيح إذا كانت صفوف المؤدين ضئيلة العدد فإن العيالة تفقد رونقها وبهاءها⁽¹⁾.

ويرى الدكتور سعيد الحداد أن المحافظة على العيالة تبدأ من الفرد نفسه؛ لذلك يجب أن تكون هناك رغبة بين الأجيال في تعلّم هذا الفن والإقبال عليه، كما يجب على القائمين على هذا الفن والمهتمين به توريثه وتوثيقه حتى لا يندثر.

ويطالب حسن لاغر وزارة الثقافة بتشجيع الشباب على تعلّم هذا الفن، ومشاركة الفرق احتفالاتهم؛ لكي يشاهد المقيمون والوافدون تاريخ الإمارات وحضارتها وتقاليدها من خلال فنونها الأصيلة، وكذلك هو الأمر فيما يتعلق بجمعيات الفنون الشعبيّة المنتشرة على مستوى الإمارات التي يتعين عليها تشجيع الشباب المواطن؛ حيث إنه من النادر في كل جمعيّة أن تجد المواطنين سوى أعداد قليلة.

ويدعو ناصر حسن الكاس، رئيس جمعيّة ابن ماجد للفنون الشعبيّة والتجديف، الشباب إلى الانضمام إلى الجمعيات المنتشرة في جميع إمارات الدولة، وأن يقبلوا على تعلم فنونه، ويقول: "قابلت المغفور له بإذن الله، الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان "طيب الله ثراه" أربع مرات، وكان

(1) أبو ميان، المرجع السابق، ص: 30.

يسألني دومًا عن التراث، وكان يقول: "أوصيكم بالتراث"؛ لذلك من الواجب علينا المحافظة على هذا التراث العريق لأنها وصية زايد".

ويطالب ناصر الكاس وسائل الإعلام المحلية بتعزيز دورها ودعم التراث الإماراتي؛ من خلال تخصيص البرامج والتغطيات التلفزيونية والصحفية للفعاليات والمهرجانات الشعبية، الأمر الذي سيعزز من فن العيالة ويزيد من انتشاره بين الأجيال، ويقول الكاس: "إن جمعية ابن ماجد الشعبية مستعدة لتقديم الدروس التعليمية للشباب بالمجان".

ويقترح علي خميس العشر، عضو جمعية الفنون الشعبية في الشارقة، على وزارة التربية والتعليم إدراج فن العيالة في المناهج الدراسية، وذلك ضمن مادة علمية دقيقة قائمة على البحوث والدراسات وأقوال الرواة والأساتذة المختصين في الشأن التراثي والتاريخي؛ لضمان صون العيالة وتوريثها للأجيال القادمة.

واقترح من كتاب دراسات في تراث دولة الإمارات عراقة وأصاله، للكاتبة مريم جمعة الكيالي، تقول فيه: "إن العيالة هو فن رقيق متجانس مع مظاهر خشونة الحياة اليومية"، وإزاء هذا اللون الفني من القول فإننا نستطيع القول: إنه بالإمكان ترقية هذا النشاط الثقافي التراثي إلى مستوى النشاط الثقافي الشعبي من خلال ترجمة أحداثه إلى صور رمزية مستوحاة منها، تتناسب مع ذوق وجمالية العصر، مع مصاحبتها بألحان موسيقية تعكس الإيقاعات الصحراوية وليست الصالونية الحديثة؛ لكي يكون هذا اللون الفني مُعَبِّقًا بالعبق الصحراوي الإماراتي الخليجي.

ولصون العيالة لا بد من تكاتف الجمعيات المعنية من أجل الحفاظ على التراث غير المادي، كأن تقيم أندية التراث فرقًا مثل فرقة الفلكلور الشعبي، وبرامج تدريبية لتعليم (العيالة) للشباب ذكورًا وإناثًا، ومشاركة الجمعيات التراثية بشكل مكثف ونشط في البحوث والتوثيق المتعلق بعنصر العيالة، إضافة إلى تدريب الشباب.

يتضح مما سبق، أن العيالة هي جزء من التراث الإماراتي الذي يعكس صورة الماضي بكل تفاصيله ليروي بطولات المعارك والنصر والحماس، فهو جزء من التاريخ الذي يرسم لنا خارطة طريق ومنهاج عمل يضيء لنا طريق مستقبلنا، ومؤشر يقول لنا: "من نحن، وما الذي سنكون عليه مستقبلاً"، والمحافظة عليه وتوريثه هو واجب وطني ومسؤولية مجتمعية يتعين على كل مواطن ومحب لهذه الأرض العمل على صونه وحمايته، وللمحافظة على هذا الفن الشعبي الراقي نُورد بعض المقترحات التي جرى استخلاصها من قراءات الكتب ومقابلات المختصين وأصحاب المعارف، وهي كالتالي

أولاً: عقد المؤتمرات والندوات، وإقامة ورش العمل من أجل إثراء الحوار، وفتح آفاق التعريف بفن العيالة من خلال وجود المختصين الذي لديهم المعرفة التاريخية الصحيحة والتي تُسهم في ترسيخ أهم الموروثات التراثية لدى دولة الإمارات العربية المتحدة، وتزيد ارتباطهم بها، وتحثهم على الحفاظ عليها.

ثانياً: إجراء البحوث والدراسات التراثية والتاريخية حول نشأة العيالة، ومفهومها الصحيح، وكافة مكوناتها ومفاهيمها الصحيحة.

ثالثاً: تكثيف مشاركات فرق العيالة في الاحتفالات والمناسبات الوطنية والاجتماعية.

رابعاً: تعريف النشء الجديد بهذا الفن في المدارس ومنذ الصغر؛ حيث يكون ذلك من خلال الطرق المناسبة التي تتناسب مع جميع المراحل العمرية، وعبر نشر الوعي الكافي في المدارس بأهم المدلولات التراثية لفن العيالة، وبيان أهميته للطلاب وامتداد جذوره التاريخية.

خامساً: تطوير طرق عرض فن العيالة وتضمينه في المناهج المختلفة بالشكل الذي يتناسب مع مستويات الطلبة وقدراتهم الإدراكية، فعرض التراث بالطرق الجامدة لن يخدمه أبداً، بل على العكس فإن ذلك سيتسبب في نفور الناس منه؛ ممّا يؤدي إلى إهداره وضياعه لصالح الثقافات الأخرى.

سادسًا: أولياء الأمور أيضًا شركاء في حفظ هذا الفن الأصيل وصونه، وعليهم مسؤولية توريث هذا الفن لأبنائهم، وتشجيعهم على ممارسته؛ من خلال إشراكهم في الجمعيات القائمة على إحياء هذا الفن.

سابعًا: تأثير الإعلام لا يمكن إغفاله في إحياء التراث، ويتمثل في تخصيص برامج تراثية، وإنتاج أفلام وثائقية وتاريخية متعلقة بالفنون الشعبية.

ثامنًا: على أصحاب الخبرات من المثقفين وكبار السن أن يتواصلوا مع المؤسسات المعنية بالأمر ويعرضوا خبراتهم؛ حتى تتمكن هذه المؤسسات من الاستفادة منها قدر الإمكان وتوثيقها.

تاسعًا: على كل مواطن أن يعي جيدًا الدور الذي تؤديه الفنون الشعبية في نقل التراث الثقافي، وتأكيد الروابط الاجتماعية والقيم الروحية، والتواصل بين أفراد المجتمع الواحد؛ لذلك كانت حماية الفن الشعبي والمحافظة عليه مسؤولية كل فرد يتمتع بالمواطنة، وحس المسؤولية، والمحافظة على تراث الوطن وفنونه.

عاشرًا: أما القائمون على هذا الفن والممارسون له، فلا بد لهم من التأهيل الجيد، والعمل الجاد المخلص، والدراسة والبحث، وتدريب الجيل الناشئ على ممارسة الفنون الشعبية.

الفصل الثامن

العِيَالَة فِي الْعَصْر الْحَدِيث

مع كل حقبة أو زمن ثمة تغيُّرات وتطوُّرات تطرأ على الفنون الشعبيَّة باختلاف أنواعها، تلك التغيُّرات التي تشمل كلمات القصائد والأشعار، أو حذف الآلات الموسيقيَّة، أو إضافة الإيقاع وتغييره، وأحياناً الاختلاف في بعض المسارات اللحنيَّة أو حذف التصفيق أثناء الأداء أو الأداء الحركيِّ، أو باختلاف المناسبات، وبالنظر إلى الفن الشعبيِّ (العيَّالة) نستطيع القول: إنه ما زال باقياً ولا يزال يسعى إلى الوقوف أمام المد الاقتصادي والتطوُّر الحضاريِّ، وأصبح هناك استخدام لمقامات العيَّالة بواسطة شعراء معاصرين وملحنين من الشباب الذين أضافوا إلى ألحان العيَّالة في أغانيهم الآلات الحديثة بفرقة أوركسترا، وجرى التسجيل في أستديوهات الأغاني وتصوير مرثيات (فيديو كليب) للتلفزيونات بألحان مختلفة جديدة وكلمات مختلفة، ولكن لم تخرج عن رتمها الأصلي؛ لأن الرتم هو الذي يُميز من فن إلى فن، وفي هذا الفصل بحثنا بالتفصيل عن التغيُّرات التي طرأت على "العيَّالة المعاصرة" من خلال المباحث التالية

المبحث الأول: الإيقاعات الحديثة للعيَّالة.

المبحث الثاني: النصوص الشعريَّة الحديثة في العيَّالة.

المبحث الثالث: النصوص الشعريَّة المؤداة بلحن العيَّالة.

المبحث الرابع: إدخال فن العيَّالة في الأغاني الحديثة.

المبحث الخامس: الأغاني الحديثة الملحَّنة على ألحان فن العيَّالة (نماذج).

المبحث الأول

الإيقاعات الحرة للعبالة

التغيير الذي طرأ في مفاهيم الحياة في عصرنا الحاضر كان له بعض التأثير في العيالة، تلك التغييرات التي لا تكاد تتعدى إدخال الموسيقى في أناشيد العيالة، وبعض التغييرات في الإيقاع. يقول الدكتور سعيد الحداد: "عُرف عن إيقاع العيالة منذ نشأتها الثبات في جميع أنواعها، وأن النشيدة هي التي تتحكم في سرعة أو إبطاء الإيقاع الذي يضاف إليه إيقاع الدفوف، وفيما يتعلق بالعيالة الحديثة لم تشهد أي إيقاع حديث دخل عليها سوى إدخال الموسيقى في بعض النشيد".

أما الملحن إبراهيم جمعة، فيقول: "إن فرق العيالة المعاصرة قدمت الفن بفرقة أوركسترا حديثة مع المحافظة على رتم العيالة الذي جاء على نفس الإيقاع القديم الذي عرفت به العيالة". ويقول إبراهيم جمعة: "على الرغم من محافظة العيالة على الإيقاع القديم، فإن العيالة المعاصرة تفتقد إلى أصولها، لا سيما من ناحية طريقة الأداء والإنشاد، ففي السابق كان يجري تقطيع الصوت، أما ضاربو الطار، فكانوا يتفاعلون مع الفرقة وينتشون بميلان، أما ضارب الطار اليوم يقف دون أي رتم أو ميلان. يقف صامتاً".

ويشاركه الرأي، علي خميس العشر، الذي يرى أن إيقاعات العيالة لم تشهد أي تغيير سوى أن الإيقاعات في السابق كانت تعتمد على الرتم البطيء والإيقاع الراكد، أما اليوم فتتجه بعض فرق العيالة إلى تسريع الإيقاع، وهو الأمر الذي يُفقد العيالة أصولها.

المبحث الثاني

النصوص الشعرية الحديثة في العيّالة

رغم المكانة التي يحظى بها الشعر الشعبي، وفي ظل وجود قامة أدبيّة من شعراء الوطن، فإنّ النصوص الشعريّة الحديثة في العيّالة تكاد تكون معدومة؛ حيث يؤكّد الدكتور سعيد الحداد أن العيّالة المعاصرة لم تشهد إدخال أي نصوص شعريّة حديثة، فكل ما ينشد في فرق العيّالة يعود لنشائد قديمة، أما الملحن إبراهيم جمعة، فيشير إلى أن العيّالة الإماراتيّة الحديثة شهدت إدخال بعض الأغاني الجديدة بواسطة بعض الشعراء، منهم: وعلى رأسهم الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان -رحمه الله- له عدّة أشعار وقصيد في العيّالة لحنها الملحن الموهوب خالد ناصر.

ولقد لحن الملحن الأستاذ إبراهيم جمعة، على رتم العيالة مثل عيّالة العين مع فرقة موسيقية من كلمات شعراء الجيل المعاصر، منهم: عارف الخاجة في أوبريت المعجزة، وكذلك الشعراء: جمعة الغويس وعلي الخوار وغيرهم.

ويقول في ذلك الأستاذ إبراهيم جمعة أنني طورت العيالة بأن عملت على تأديتها بكلماتها القديمة ولحنها وإيقاعاتها القديمة بأداء جماعي بمصاحبة أوركسترا موسيقية بإضافة مقدمة موسيقية وجمل موسيقية تحمل ذات هوية العيالة القديمة ونابعة من موسيقى مقاماتها تربط بين مقاطع العيالة حال أداءها الجماعي.



ويقول علي خميس العشر: "للأسف لم يتطرق أهل العيالة للكتابة لها، فكل ما يُغنى هو من أناشيد قديمة، ويوجد بعض الأناشيد التي حاولنا تركيبها على لحن العيالة ولكننا لم ننجح، وشخصياً عملت على تلحين أغنية الله يا دار زايد.. التي حولتها على إيقاع العيالة".

ويشاركه الرأي حسن علي لاغر، الذي يقول: "لا توجد أناشيد جديدة للعيالة، جميعها من حقبة خمسينيات وستينيات القرن الماضي، وعلى الرغم من ذلك يوجد بعض الأغاني الحديثة للعيالة، كتبها الشاعر والكاتب جمعة الغويص، منها أغنية: "على خليفة السلام"، و"يا بنت فلي من الشعر طيات" التي تشتهر بها عيالة العين".



البحث الثالث

النصوص الشعرية الحديثة (نماذج)

كُتِبَ بعض شعراء الوطن قصائد جرى تلحينها على إيقاع العيالة، جمعت في فحواها رسائل الشاء للحاكم وبعض الرسائل الوطنية والاجتماعية، إضافة إلى الغزل، وبحسب الشاعر سعيد بن كراز، يذكر لنا أشهر النصوص الشعرية الحديثة التي كتبت للعيالة المعاصرة، ومنها: نشيدة "يا خليفة" للشاعر العصري ابن كراز المهيري، ويقول فيها

يا خليفة لك ولانا ولا عنه نحيد	يا زعيم قادنا والثقال شالها
والولا للمجلس العود واليمنى العزيد	رمزنا كل المعاني بكفه طالها
عهدنا من ماضي العصر والعصر الجديد	والأسود تخلف أفعالها لأجيالها

وقصيدة (عشب بينونه) للمغفور له - بإذن الله - الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان :

يعل نوبانت مزونه	يسجي الظفره ويرويها
لين يزخر عشب بينونه	والغزر تسجي سواجيها
والرمل يعشب أويرعونه	والبدو تزهي مبانيها
ويستجي م الغيث في السونه	شرق والوديان ييريها
واليبل تدفق ركونه	ويملي الجيعان ياريها
والغضي تنقل اظعونه	لي هموم القلب يشفيها
وأن عرض يمشي على هونه	بيس بالدنيا وما فيها
هو دعاها النفس ممحونه	والطبيب اللي يشافيها
محترم والناس يحضونه	لي وصوفه ناقل فيها
نطقته وأن ييات موزونه	من سخاوة نفس يفضيها
والملاحه فيه مكنونه	من لبوب الوشي يكسيها

وفي الشعر الحماسي تأتي قصيدة (يا بنت فلي من الشعر طيات) المشهورة للشاعر جمعة

الغويص

يا بُنْتُ فَلْيَ مِ الشَّعْرِ طَيَّاتٍ	وَحِنَّا عَلَى رُوسِ الرُّوَايِبِ
شَوْفِي عَرَبَ زَايِدٍ هَلِ الشَّيْمَاتِ	عَادَاتِهِمْ فَكُنْ النُّشَايِبِ
يَزْدُون لِي مِنْ كَبَّرَتِ الْأَصْوَاتِ	عَضْبِهِ بَنِي عَمِّ وَقَرَايِبِ
تَلْقَى وَلَدَهُمْ ظَفْرِي الشُّدَاتِ	وَتَشِبُّ مِنْ عَيْنِهِ لَهَايِبِ
شِوَابِهِمْ لِلْمَلْتَقَى سَادَاتِ	بِالرَّمْحِ وَرَهَافِ الضَّرَايِبِ
يَا مَا دَعَا شَمْلُ الْعِدَاءِ أَشْتَاتِ	عِ الْخَيْلِ وَظُهُورِ الرِّكَايِبِ
يَا شَيْخَ أَمْرٍ وَالْعِمْرَ مَا فَاتِ	لَبَيْكَ لِي حَقَّتْ نَوَايِبِ
لِلدَّارِ حَقٌّ وَلِلزَّمَنِ دَوْرَاتِ	وَلَا بَدَّ مِنْ لُحُقِ الطَّلَايِبِ
وَاللَّهِ مَا يَفْرَحُ بِنَا شِمَاتِ	وَخَشُونَنَا تَشْمُ الْهَبَايِبِ

البحث الرابع
إدخال فن العتالة
في الأغاني الحديثة

حاول بعض الشعراء والفنانين والملحنين إدخال العيّالة في أعمالهم الفنيّة، التي جرى توظيفها في الأعمال المقدمة في المناسبات الوطنيّة والاجتماعيّة، ومن بين الأغاني الحديثة التي أدخلت فيها إيقاع العيّالة يأتي العمل الفني الذي جاء بعنوان "جيش الوطن"، من تلحين الفنان الإماراتي فايز السعيد، ومن كلمات الشاعر علي الخوار، وقام بأدائها الفنان حسين الجسمي، ووزعها موسيقياً زيد عادل.

وجاء هذا العمل بمنزلة رسالة شكر وامتنان للجيش الإماراتي تقديراً لجهوده الجبارة في حماية الوطن والمحافظة على أمنه واستقراره، وقد اختار السعيد لحناً حماسياً بطابع إماراتي من مقام الكرد وإيقاع العيّالة، فيما قام بإنتاج هذه الأغنية وزارة الثقافة وتنمية المجتمع بإشراف علي الخوار وحكم الهاشمي⁽¹⁾.

أما "أوبريت النور" من تأليف الشاعر الإماراتي عارف الخاجة، وتلحين الفنان إبراهيم جمعة، وإخراج عبد الله السركال، والتوزيع الموسيقي للفنان شاكر حسن، فقد جاء ليروي رحلة التعليم في الماضي من خلال تجسيد المطاوعة في التمثيل والغناء والأداء التعبيري، ويُعد من الأعمال المتكاملة من ناحية الديكور والكلمات والموسيقى والاستعراضات، فضلاً عن العناصر المشاركة وما صاحب ذلك من مؤثرات بصرية وسمعية⁽²⁾.

(1) "أغنيات وحفلات تنطلق في سماء الإمارات بأصوات النجوم وأصداء الانتماء" جريدة البيان، 1 ديسمبر 2013م.

(2) "محمد بن راشد يشهد حفل أوبريت النور" جريدة الاتحاد، 18 مايو 2010م.

البحث الخامس

الأغاني الحديثة الملائمة
على ألحان فن العتالة
(نماذج)

تأتي قصيدة "حبكم وسط الحشا" التي كتبها المغفور له بإذن الله تعالى، الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان "طيب الله ثراه" واشتهرت عربياً وخليجياً؛ حيث ترافق فيها اللحن الشجي مع صوت الفنان السعودي راشد الماجد الذي قدمها بصيغ لحنية مختلفة كان من بينها العود، ومن قبله بألحان تمددت على نغمات النهاوند، والكرد، في مهمة تولاهها الملحن خالد ناصر الذي أبدع في وضع لمساته على القصيدة⁽¹⁾.

حبكم وسط الحشا سادي	لو يبل مِثْمَلَه كَلَه
ويل منهو مثله افوايدي	كان طول الوقت قد حلّه
بيت مثل الشمس متبادي	يا شفا روعي من العلّه
يا عجيد ريوم البلادي	يا سقر هذا الوطن كَلَه
الجدم لي نش متهادي	مثل بزغ الحبيب في حلّه
آه يا من بدّه اسهادي	مر ليله ما غضى كَلَه
يا حمد عوقي أنا زادي	نشف ريجي ما شي يبلّه
ثيبيني يا نسل لايوادي	لا يفوت العمر بي كَلَه

وتُعد قصائد الشاعر جمعة بن مانع الغويص السويدي، من أبرز القصائد المغنّاه على لحن العيالة، والتي جرى تلحينها وغناها أيضاً أشهر مطربي الإمارات والسعودية، ومن أشهر هذه القصائد تأتي قصيدة "ساحة الميدان" التي غناها عيضة المنهالي، و"زعيمنا" وغناها الفنان ميحد حمد، وألحان محمد الأحمد، فضلاً عن قصيدة (داري) التي غناها ميحد حمد وجرى تقديمها في أوبريت «خليفة والوطن» الذي عرض على كورنيش أبوظبي احتفالاً باليوم الوطني التاسع والثلاثين، وجاء فيها

(1) "حبكم وسط الحشا فرادة الفكرة وقوة المعاني" جريدة البيان، 18 مايو 2018م.

دَارِي عِلْمُهَا كُلَّ مَا شَاشَ وَرَقِلَ	يُرْفَلُ بَعِزَّةٌ قَائِدٍ مِمَّا ضَامَهَا
خَلِيفُهُ إِنْ لَفَّ الزَّمَنُ يَالَهُ فَتِلَ	لَوْ مَا يَدْنُقُ لِلثَّقِيلِ رَامَهَا
لِي بِهِ دَمَا زَايِدٌ تَشَبَّ وَتَشْتَعِلَ	لَا بَوَابَ غَيْرِهِ لَا تَشَدُّ لِيَامَهَا
مَحَدٌ سَهْلٌ فِي دَارِنَا قَوْلٌ وَفِعْلٌ	وَأَنْ كَبُرَتْ الْقَالَهُ طَوِينَا حُزَامَهَا
نَسْكُنُ فِي دَوْلَةٍ تَحْتَهَا الْكَائِدُ نَزَلُ	وَنَصْغُرُ الْمَاهِمَاتِ تَحْتَ أَقْدَامَهَا
وَنَكْبُرُ الْمَاهِمَاتِ وَنُفِرَ الْعَقْلُ	تَمُوتُ لَكِنْ مَا يَطِيحُ لَثَامَهَا
نَحْنَا سَلَائِلُ قَوْمٍ أَصْغَرَهُمْ شَبَلُ	نَاسٍ دَمَا الْعُوجَاتِ رِيٍّ حُسَامَهَا
نُجْدِي الْعَايِلَ عَلَى الدَّرْبِ الْعَدْلُ	وَأَنْ مَيَّلَتْ عَنْهُ نَبِيدَ عِظَامَهَا

وأغنية "وجد قلبي" من كلمات الشيخ نهيان بن زايد آل نهيان، وغناء الفنان حسين الجسمي

وَجَدَ قَلْبِي يَوْمَ قَفَّوْا	شَلُّوْا الْمَهْجَةَ وَرَاحُوا
وَارْحَلُوا عَنَّا وَاحِنَا	كُنَّا نَتَمَنَّى لِقَاهُمْ
سَامِحَ اللَّهُ لِي جَرَحَنِي	يَوْمَ جَرَحِي اسْتَبَاحُوا
مَا رُحِمُوا كُلُّ الْمَشَاعِرِ	مَا دَرَوْا قَلْبِي يَبَاهِمِ
لِي أَنَا مَحْبُوبٌ غَالِي	لَيْشَ صَدَّ وَلَيْشَ شَاحُوا
وَلَا هَقِينَا الْبَعْدَ مِنْهُمْ	وَلَا يَعْوُضُنَا سَوَاهِمِ

ومن أشهر قصائده المغناة التي أدتها فرقة العيالة تأتي قصيدة "على خليفة سلام" التي كتبها الشاعر جمعة بن مانع الغويص بمناسبة عودة الشيخ خليفة بن زايد آل نهيان، رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة من رحلة علاج كُلَّتْ بالنجاح، وكانت من إخراج جمعة السهيلى، وهي من إنتاج هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، وقدمتها فرقة أبوظبي للفنون الاستعراضية⁽¹⁾.

(1) "جمعة الغويص: داري والبيرق وتجلت ثلاثية في حب الإمارات" جريدة الاتحاد، 30 نوفمبر 2010م.

وتقول القصيدة المغناة وهي من لون عيالة العين:

على خليفة سلام	لدار سثروعمد
يؤرد وغيره حيام	لي ثار خشم الرند
ولي من تعلا وحام	كم حر هاب ولبد
أبشر وشعبك حزام	والسيف والي العهد
نفدا الزعيم الإمام	م المهدي لين اللحد
في ديرة ما تضام	وأخوان شمًا سند ⁽¹⁾

(1) "مقابلة الشاعر جمعة بن مانع الغويص" ميدل إيست أون لاين 2010/9/20 م.

توصيات ونتائج الدراسة مع الخاتمة

الخاتمة

للتراث أهمية كبيرة في شتى المشاهد الاجتماعية، فهو الصندوق المعرفي المليء بالخبرات والتجارب والقوانين والمُسلّمات والمعارف، وهو أصدق دلالة على أصل الشعب الذي مارس هذا التراث، وخير دليل على الهوية الوطنية وما يتمتع به المجتمع من استقلالية وعادات وتقاليده خالصة، ومنها كانت العيّالة بوصفها فناً شعبياً وأحد أبرز الدلالات والمعارف التي تعكس أصل مجتمع دولة الإمارات وسماته وخصائصه، وعمقه التاريخي، ونسججه الموحد منذ القدم. ونؤكد بعد رحلة البحث والتقصّي المتعمّقة عن الفن الشعبيّ لدولة الإمارات (العيّالة) على أهمية هذا الفن الشعبيّ الأصيل، بوصفه أحد أهم عناصر التراث الشفاهيّ في دولة الإمارات، وبالنظر إلى أدق التفاصيل التي تحاكيها وتؤديها وترويها العيّالة الإماراتيّة، نرى أن هناك حكاية وحكمة وأحداثاً عظيمة تروي تاريخ المنطقة وأمجاد أهلها الأشراف. وسيجد القارئ في هذه الدراسة تفاصيل كثيرة عن العيّالة التي تعكس تاريخ دولة الإمارات، وتقدم رؤية كاملة عن ظروف ومظاهر الحياة في الماضي البعيد جداً بتقاليدها وعاداتها التي هي أغلى ما تكون على أنفسنا؛ لأنها جزء منا ومن حياتنا، وتُشكّل جزءاً مُهمّاً من الذاكرة الشعبيّة التي نعتز بها، وتعطي القارئ فكرة عن تلك الحياة الماضية في بعض مجالاتها التي ستتيح له مجالاً للمقارنة بين حياتين تغيرت فيهما الأشياء وتبدّلت، إلا أن العيّالة الإماراتيّة ما زالت محافظة على هويّتها الشعبيّة الأصيلّة؛ حيث لم تشهد أي تدخل أو تغيير رغم الحداثة الاجتماعية والاقتصاديّة التي تشهدها البلاد. وختاماً، نرجو أن تكون هذه الدراسة بكل ما تحتويها من معلومات وأدلة قد نالت قبولكم ورضاكم، وقدمت بصمة تُضاف إلى حصيلة المخزون الثقائيّ والتراثيّ الذي تحتفظ به دولة الإمارات، وأن تكون

هذه الدراسة مرجعاً للمختصين والمهتمين بالشأن التراثي وفنونها الشعبية على وجه الخصوص. وخلصت الدراسة إلى النتائج والتوصيات التالية:

أولاً: النتائج:

1- تعددت تسميات العيالة لدى سكان دولة الإمارات، فتسمى "رزفة الحرب العربيّة"، و"رزفة الانتصار بعد الحرب"، و"الرزفة الشريفة"، أي: لا يؤديها إلا العرب الخُلص الشرفاء، وتسمية الرزفة تدل على الأصالة والرجولة.

2- تُعد العيالة من الفنون الشعبية الأكثر ارتباطاً بثقافة أهل الصحراء وشهامتهم، وتُعد تقليداً تراثياً وثقافياً يرمز إلى الماضي والهوية والتاريخ، واليوم تُؤدّى كوسيلة تعبيرية عن مشاعر الفرح والفخر لا سيما في الاحتفالات الوطنية والأعراس، وما يزيد من قيمتها ومكانتها هو مشاركة المسؤولين في دولة الإمارات في تقديمها أمام رؤساء الدول وكبار الزوار الذين يزورون الإمارات بوصفها الفن المحلي الأكثر تجسيدا لتاريخ الدولة وخصائصها.

3- العيالة هي فن حربي ومدرسة عسكرية بامتياز، ويتضح ذلك من خلال اعتمادها على "الكرة" التي تعتمد عليها الجيوش، وفي طريقة أدائها التي ترمز إلى الحركات العسكرية، فضلاً عن مشاركات النعاشات، وهي كناية عن دور المرأة العربيّة والإماراتيّة على وجه الخصوص الذي تؤديه في الحرب، أما أداء الأناشيد فيعتمد على التدرّج والتهيؤ النفسي والميداني، كما في العسكرية التي تتطلب الاستعداد النفسي والميداني.

4- أحسن مؤسسو العيالة صنعا عندما أطلقوا عليها هذا الاسم الذي اشتق من (عال) أو (العيلة)، وهو الشخص المُعال عليه، أي: المعتدى عليه الذي يدافع عن بلده وليس المعتدي، لا سيما وأن المنطقة عُرِفَت منذ القدم بأنها منطقة للدفاع وليس للاعتداء، ومن هنا يتضح أن العيالة تعني المدافعين عن العيلة وبالمصطلح الشعبي "العيال"، الذي هو يعيل على الآخر، وجمع العيالة تعني:

(الغزاة).

5- يُحاكي أداء العيّالة رزفة المعارك قديماً؛ حيث يتواجه صفان من الرجال يحملون عصياً رفيعة من الخيزران ترمز إلى السهام أو السيوف، ويتبادلون الحركات المنتظمة كرمز للنصر أو الهزيمة وهم ينشدون شعراً حماسياً، محركين رؤوسهم وعصيئهم بحركات متناغمة مع الطيران، وبالمصطلح الإماراتي يُسمّى السماع مع ضربات الطبول.

6- ثمة مصطلحات يرفض أهل العيّالة التراجع عنها أو التهاون فيها، ومنها استخدام مصطلح "نشيد" بدلاً من "قصيد"، ومصطلح "رزفة" بدلاً من "أداء"، وهي -إن صح التعبير- تدل على المدرسة العسكرية التي تحاكيها العيّالة.

7- للعيّالة أربعة مقامات "شعبية"، ومسميات مختلفة تُؤدّى حسب الأوقات اليومية، ويقابلها في مقامات الموسيقى العربية ألحان موسيقى عربية شرقية وأخرى أعجمية.

8- الآلات الإيقاعية التي يستخدمها أهل العيّالة منذ القدم لم يطرأ عليها أي تغيير، وهي: "طبل الراس" و"التخامير" إضافة إلى الدفوف، وبعض الآلات المساعدة كالطوس "الآلات النحاسية"، والعصي "الخيزران"، أما طبول "الرحماني" و"الكاسر" وبعض الأسلحة فتستخدم عند عيّالة أهل العين فقط.

9- معظم أناشيد التي تُؤدّى في العيّالة هي أناشيد مجهولة النشأة، لم تُدوّن ولا توجد وثائق أو مخطوطات تاريخية تثبت صحتها، كونها اعتمدت على الارتجال والحفظ بعيداً عن التدوين، وتُقال باللهجة العامية الدارجة، وفي أسسها الفنية هي أشبه بالشعر الفصيح التقليدي.

- 10- لم تشهد العيالة المعاصرة أي قصائد شعرية حديثة؛ حيث لم يتطرق الشعراء الشعبيون المعاصرون للكتابة لها، وكل ما جرى تلحينه وأداؤه للعيالة المعاصرة هو عبارة عن أشعار جرى تركيبها على إيقاع العيالة. (والعيالة القديمة شعرؤها مجهولو الأسماء).
- 11- تحديات كثيرة تواجه العيالة، منها التراجع في أداء الفرق بالمجمل بما فيها المؤدون والعازفون؛ ففي السابق كانت الفرقة محافظة على الوزن والإيقاع، كما تميّزت بالكثرة وبمشاركة الشباب، ولكن نستطيع القول: إن العيالة تحظى بمكانة في المجتمع الإماراتي، وما يُعزّز من هذا الحضور هو إدراجها في القائمة التمثيلية لليونسكو سنة 2014م.
- 12- للعيالة الإماراتية حضور محلي ودولي، ويظهر ذلك من خلال مشاركة فرق العيالة في الاحتفالات والمناسبات والمهرجانات داخل الدولة وخارجها.

ثانياً: التوصيات

- 1- ندعو جمعيات الفنون الشعبية على مستوى إمارات الدولة إلى تشجيع شعراء الوطن لكتابة نصوص شعرية للعيالة.
- 2- ندعو إلى تنظيم مسابقات تراثية للعيالة، مثل تلك التي يقيمها مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث لفن اليولة.
- 3- ندعو إلى تخصيص ورش عمل ودورات تدريبية لفن العيالة تتولاها وزارة الثقافة وتنمية المعرفة بالتعاون مع وزارة التربية والتعليم، على أن تكون مخصصة لطلبة المدارس.
- 4- ندعو إلى استحداث لجنة تسويقية لفن العيالة ضمن وزارة الثقافة وتنمية المعرفة تتولّى مهمّة متابعة جدول فعاليات واحتفالات فرق العيالة على مستوى الدولة، وتعمل على تعزيز وتكثيف مشاركتهم في الاحتفالات والمناسبات الوطنية والاجتماعية والمهرجانات السياحية والثقافية داخل الدولة وخارجها، وتكون إدارة اختصاصية في هذا المجال، أعضاؤها ذوو إلمام بالفنون؛ حتى يجري الإشراف الصحيح على الفن.

5- ندعو إلى جمع أناشيد العيالة وتوثيقها وترجمتها للغات أجنبية؛ وهذا ما يُسهم في انتشارها العالمي بشكل أوسع.

6- ندعو إلى تدريب فرق العيالة على مستوى الدولة على الأداء والإيقاع الصحيحين للعيالة.

7- ندعو الملحنين والموزعين الموسيقيين إلى عمل نوتات خاصة بأشعار العيالة وتوثيقها لتكون مرجعاً للأجيال القادمة.

8- ندعو إلى تضمين فن العيالة في الأنشطة الدراسية الفنية بالشكل الذي يتناسب مع مستويات الطلبة وقدراتهم الإدراكية، ونشر الوعي الكافي في المدارس بأهم المدلولات التراثية لفن العيالة، وبيان أهميتها للطلبة، وامتداد جذورها التاريخية.

9- ندعو جميع المؤسسات الثقافية التي تشرف على الفنون والثقافة في دولة الإمارات إلى الاهتمام بجمعيات الفنون الشعبية في الدولة، واعتماد ميزانية لهذه الجمعيات لكي تتبنى شباباً ممن لهم ميول لهذا الفن وتدريبهم تدريباً دقيقاً، سواء في الأداء أو النشيد، أو إجادة الإيقاعات، وتدفع لهم حوافز شهرية رمزية حتى يكون هناك دماء جديدة للفنون كلها، وبالأخص فن العيالة، هكذا تستمر الفنون الشعبية على مدى الزمان، وجيل يرث ويتعلم من الجيل الذي سبقه.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المراجع

- أبو ميان، سعيد بن خلفان: «شعر عرضة العيالة والآه هله»، دولة الإمارات العربية المتحدة: وزارة الإعلام والثقافة 1993م.
- أوهان، فاروق: من الاحتفال الشعبي إلى المسرح -عرضة العيالة أنموذجاً- دبي: ندوة الثقافة والعلوم، الطبعة الأولى 1999م.
- بدر، مصطفى: حقائق مذهلة عن الإمارات، القاهرة: مركز الـراية للنشر والإعلام، الطبعة الأولى 2010م.
- جمعـيـة النخيل للفنون الشعبيـة: لمحات عن تراث وفلكلور مجتمـع الإمارات، رأس الخيمة: جمعـيـة النخيل للفنون الشعبيـة، الطبعة الأولى 1996م.
- الحداد، سعيد مبارك: الكثرة والحجلة في العيالة الإماراتية، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام 2005م.
- المصطلحات في العيالة الإماراتية، العين: مركز زايد للتراث والتاريخ، الطبعة الأولى 2005م.
- حركات، مصطفى: أوزان الشعر، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى 1998م.
- الحسن، غسان: الموسوعة العلمية للشعر النبطي، أبوظبي: لجنة إدارة المهرجانات والبرامج الثقافية والتراثية - "أكاديمية الشعر"، الجزء الأول، الطبعة الأولى 2018م.
- الحميري، ناصر علي والـبو سعيدي، سعيد بن سلطان: العيالة فن أداء تقليدي في دولة الإمارات العربية المتحدة وسلطنة عمان - ملف دولي مشترك اليونسكو، نوفمبر 2014م.
- حنظل، فالح: معجم القوافي والألحان في الخليج العربي، دولة الإمارات العربية المتحدة: اتحاد كُتّاب وأدباء الإمارات، الطبعة الأولى 1987م.

- مختصر معجم الألفاظ العامية في دولة الإمارات العربية المتحدة، أبوظبي، وزارة الإعلام والثقافة، الطبعة الثانية 1998م.
- الخواجة، هيثم يحيى: ملامح الدراما في التراث الشعبي الإماراتي، رأس الخيمة: مركز الدراسات والوثائق، الطبعة الأولى 2009م.
- دائرة الثقافة والإعلام: الآلات الموسيقية التقليدية في الإمارات (قاموس مصور)، الشارقة: إدارة التراث في دائرة الثقافة والإعلام، الطبعة الأولى 2000م.
- دوخي، يوسف فرحان: الأغاني الكويتية، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الطبعة الأولى 1984م.
- دويب، رفعت محمد خليفة: أغاني الأعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة، أبو ظبي، وزارة الإعلام والثقافة 1982م.
- السكري، جيهان أحمد ماهر: تراث دولة الإمارات العربية المتحدة، دبي: دار الأجواد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2017م.
- صالح، عبد الله: الحرف والمهن في دولة الإمارات، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، الطبعة الأولى 2008م.
- الطابور، عبد الله علي وآخرون: مدخل للتراث الشعبي في الإمارات، العين: مركز زايد للتراث والتاريخ، الطبعة الأولى 2002م.
- قايد، حسن: بادية الإمارات تقاليد وعادات، أبوظبي: مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع، د.ت.
- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة 2004م، ص: 984.
- مركز بحوث التاريخ والتراث الشعبي: ندوة التراث الشعبي في دولة الإمارات العربية المتحدة-

سلسلة الدراسات التاريخية والبحوث، العين: مركز بحوث التاريخ والتراث الشعبي- جامعة الإمارات العربية المتحدة- مايو 1992م.

- مسعود، جبران: معجم الرائد، بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، 1992م، ص: 150.
- المهدي، صالح: مقامات الموسيقى العربية، دار الغرب الإسلامي، 1993.
- هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة: دليل الأنشطة -العيالة فن أداء تقليدي في دولة الإمارات العربية المتحدة، د.ت.

ثانياً: الصحف والمجلات والمواقع الإلكترونية:

- عيد الفرج "الأغنية الإماراتية ومراحل تطورها"، مجلة الرافد: العدد: (91)، مارس 2005.
- جمعة بن مانع الغويص، " ميدل إيست أون لاين 2010/9/20م.
- "محمد بن راشد يشهد حفل أوبريت النور"، جريدة الاتحاد، 18 مايو 2010م.
- "جمعة الغويص: داري والبيرق وتجلت ثلاثية في حبّ الإمارات"، جريدة الاتحاد، 30 نوفمبر 2010م.
- "ولي عهد أبوظبي يؤكد أهميّة مركز زايد للغة العربية في بكن كجسر حضاريّ يعمّق القيم الإنسانية النبيلة"، جريدة الاتحاد، 29 مارس 2012م.
- "أغنيات وحفلات تنطلق في سماء الإمارات بأصوات النجوم وأصداء الانتماء"، جريدة البيان، 1 ديسمبر 2013م.
- النعاشات.. لوحة تراثية نسائية"، جريدة البيان، 7 فبراير 2015م.
- "العيالة.. تراث حاضر في المحافل والمهرجانات"، جريدة البيان، 13 يوليو 2017م.
- "ضمن الأيام الثقافية الإماراتية ببيلاروسيا"، جريدة الفجر، 28 أكتوبر 2017م.
- "مبارك أول فرقة إماراتية تشدو بتراشا في اللوفر باريس وأبوظبي"، جريدة الإمارات، اليوم 29 نوفمبر 2017م.

- "الإمارات تتغنّى بالتراث الأصيل في مهرجان الألعاب البدويّة بـ "قيرغيزستان"، ميدل إيست أون لاين، 06 / 09 / 2018م.

- "حكم وسط الحشا فزادة الفكرة وقوة المعاني"، جريدة البيان، 18 مايو 2018م.

- "فنون الإمارات تشارك بزيّتون الجوف بسكاكا بالسعودية"، الوفد الإلكترونيّة، 30 يناير 2019م.

ثالثاً: المقابلات الشخصية

1. الملحن إبراهيم جمعة.
2. الشاعر سيف بن سليمان.
3. الدكتور سعيد مبارك الحداد، مدير معهد الشارقة للتراث، فرع كلباء.
4. الشاعر والباحث سالم الزمر، المستشار الثقافي في مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث.
5. ناصر حسن الكاس، رئيس جمعية ابن ماجد للفنون الشعبيّة والتجديف، رأس الخيمة.
6. حسن علي لاغر، رئيس فرقة جمعيّة دبي للفنون الشعبيّة.
7. الرزيف أحمد محمد أحمد سعيد آل علي.
8. الملحن جمعة موسى البقيشي.
9. عبد الله جاسم آل علي، مدير جمعية رأس الخيمة للفنون الشعبيّة والتجديف.
10. الباحث التراثي علي خميس العشر، عضو جمعيّة الفنون الشعبيّة في الشارقة.
11. حسن الأشكري عيد محمد، عضو مجلس الإدارة في جمعيّة دبي للفنون الشعبيّة.

رابعاً: تنويع الأنشطة

1. المايسترو إيهاب عزمي.
2. المايسترو شاعر حسن.

