

## الرواية والتداول

مثلما يتفق شعراء النبط مع شعراء الجاهلية وصدر الإسلام في تشخيصهم لعملية النظم وفي تأكيدهم على أنها عملية مرهقة وبطيئة تستغرق وقتا طويلا قد يصل إلى أيام، فهم كذلك متفقون على أن الأداء والرواية والتداول عمليات تتلو عملية النظم وأنها عمليات مستقلة تعتمد على الحفظ والاستظهار وأنه ليس للراوي الحق أن يدعي لنفسه نصا ليس من نظمه وإبداعه هو شخصيا. ومما يؤكد على هذا التمايز أن لدينا في اللغة العربية مصطلحين دقيقين يدلان على ذلك، وهما مصطلح "شاعر" ومصطلح "راوي"، ولدينا مصطلح "نظم" ومصطلح "رواية" و"إنشاد". وهناك أناس لا يستطيعون قول بيت واحد من الشعر لكنهم اشتهروا بقدرتهم الخارقة على الحفظ ورواية القصائد التي قالها غيرهم من الشعراء. وقبل انتشار التقييد والكتابة اعتمد من يفتقرون لموهبة الحفظ من الشعراء على مثل هؤلاء الرواة لحفظ قصائدهم من الضياع وبثها بين الناس.

### استقلالية النظم عن الرواية

بعد أن تتم عملية النظم تبدأ مرحلة الترويج للقصيدة إما عن طريق الرواية الشفهية والحفظ أو عن طريق الكتابة، أي أن الرواية في القصيدة العربية عملية مستقلة تأتي بعد اكتمال النظم. ويتداخل الأسلوب الشفهي مع الأسلوب التحريري في نظم الشعر النبطي وكذلك في روايته وتداوله ويتعايشان جنبا إلى جنب. يوجد من بين شعراء النبط من يعرف القراءة والكتابة ويستطيع تدوين قصائده وجمعها في ديوان، ومن منهم لا يعرف الكتابة يستطيع لو أراد، خصوصا بين شعراء الحضر، الاستعانة بكاتب يدون له قصيدته بعد الانتهاء من نظمها لحفظها أو إيصالها إلى الشخص الموجهة له إذا كان يوجد في مكان آخر بعيد. يقول زيد السلامة الخوير:

بح العززا ياديب قم دن الاوراق	قرطاس شامي صافي تفل غرنوق
ادنوا دواة الحبر وادنوا لنا ساق	عود اليراع بشذرة الموس مذلوق
ياديب عدل لي حروفه بالاطراق	ما زال قفل القلب ياديب مفهوق
اكتب من الامثال ياديب ما لاق	قيل من اكنان الصناديق منسوق

كما أن أمراء المدن وشيوخ القبائل غالبا ما يكون عندهم كتبة يكتبون قصائدهم أو ما يقال فيهم من قصائد المديح. وهناك رواة متعلمون يهتمون بتدوين كل ما يقع تحت أيديهم من قصائد لأي شاعر كان وجمعها في دواوين، ومن أشهر هؤلاء المرحوم عبدالرحمن بن ابراهيم الربيعي والمرحوم محمد بن عبدالرحمن بن يحيى. الكتابة تساعد على حفظ القصيدة لكن رواية الشعر وإنشاده وتداوله في مجالس السمر، سواء كان الناظم أميا أو متعلما، يتم عادة بالحفظ والاستظهار من الذاكرة.

وقبل شيوع الكتابة في العصر الحاضر كانت الغالبية العظمى من القصائد لا تدون بل تحفظ ويتم تناقلها عن طريق الرواية الشفهية. والرواية إما رواية مباشرة تصدر عن الشاعر نفسه إلى جمهوره أو إلى الشخص الذي يوجه له القصيدة، وإما رواية غير مباشرة تتم بالتواتر والشيوخ والتفشي عبر الزمان والمكان وتناقل القصيدة على الأفواه من رواية إلى آخر في المجالس والمنديات. وكل شاعر متميز يتبعه زمرة من الرواة والمريدين الذين يحفظون شعره عن ظهر قلب ويتولون تفسيره للآخرين. يقول موزيل عن البدو "ومن النادر أن تكتب القصيدة. المتبع أن يحفظ أصدقاء الشاعر قصيدته ويحفظها الآخرون منهم" (Musil 1928: 283).

انتشار القصيدة واستمرار تداولها وبقائها في مجتمع أمي شفهي مرهون برغبة الرواة في حفظها وتردادها واستمرار طلب الناس لها وتشوقهم لسماعها. ولهذا نجد بعض الشعراء يقوم بما يشبه الحملة الدعائية لقصيدته في المطلاع الاستهلاكي المخصص عادة للحديث عن عملية النظم مدعياً بأن لأبياتها وكلماتها مذاق لذيذ على ألسنة المنشدين وشفاهم فلا يملون من تكرارها، وأن لوزنها وقافيتها وقع جميل على مسامع المتلقين ونفوسهم فلا يملون من سماعها، فأبياتها أحلى من الشهد أو الرطب وألذ من حليب النوق الأبقار التي ترعى نباتيب العشب الغضة والأزهار العطرة وأشهى من الماء البارد الزلال على كبد الصائد الظمان، وإيقاعها أجمل من رنين دنانير الذهب والفضة في يد المعسر المحتاج. يقول غيث ابن زوير البلادي:

موايق في حجا القنعا لعل السيل يزيها  
كما نوب العسل جني الزغيبه من مجانيها  
نزلنا في ديار القوم واكتفت عوانيها

أنا هيض عليه يوم انا في المرقب العالي  
ارد القاف من بالي سواة العيسل الحالي  
وانا ما هو طرب غنيت مير مهمني حالي  
ويقول هضيبان المورقي:

من خاطره يوم يبدي باللحن ما يستحير  
في شوبة القيص والجنائي فيها يستدير<sup>(١)</sup>

يقوله المورقي غنى بالالحن الطريه  
قيل كما الذوب والا التمر من فرع الوديه  
ويقول مشعان الهتمي:

قاف رجس بين الضلوع المغاليق  
الى ابهلت لعيالها بالتفاهيق  
غير الشقارا والنفل والزمايق<sup>(٢)</sup>

يقول مشعان الهتمي تفلهم  
قاف حلى من در خلع ترزم  
لى روحت من حاجر فيه خمم  
ويقول مشعان الهتمي أيضا:

يلعب بقاف ما بداه الهواوي  
كل على قيل الهتمي شفاوي

مشعان عدى بالطويل المدملج  
يلعب بقاف قايم ما تعروج

(١) يستحير: يحترق ويتردد. الوديه: النخلة القصيرة. شوبة القيص: شدة حره.

(٢) رجس: الرجس هو الإيقاع الخافت المنتظم. أبهلت: أدت الحليب لحيرانها. التفاهيق: عودتها من المرعى متجهة لبيوت أهلها. حاجر: محبس ماء السيل ومحيره حيث يستقر. الخمم والشقارا والنفل والزمايق أنواع من العشب.

در البكار اللي ولدها يدرج لي خمخمت عشب الشعيب العذاوي  
ويتطلع الشاعر إلى أن تعجب قصائده الرواة ويحرص أن يسهل عليهم حفظها  
ليرددوها وتبقى ماثلة في الأذهان وحية على الأسماع. لما سئل الحطيئة: ما بال  
قصارك أكثر من طوالك؟ قال: لأنها في الأذان أولج، وفي أفواه الرواة أعلق. وقيل  
للفرزدق: ما اختيارك في شعرك للقصار؟ فأجاب: لأنني رأيتها في الصدور أثبت وفي  
المحافل أجول" (أصفهاني ١٩٨١/٢١: ٣٨٢). ويفتخر البعض بأن الحداة والركبان  
يتغنون بأبياته ليحثوا مطاياهم على السير وليطردوا التعب عن أبدانهم والنعاس من  
جفونهم، وأن السمار إذا تعلقوا في الليل حول نيرانهم يرددونها يتلهون بها  
ويتدبرون معانيها، وأنها تنتشر في الأحياء بسرعة الريح إذا هبت أو السهم إذا  
انطلق أو الطيبي الشارد من أمام القناص، وبذلك تتحقق الشهرة للشاعر ويعرفه  
الناس وتشيع بينهم قصائده ويكتب لها البقاء والخلود. وقصائد المدح والفخر  
والهجاء خصوصا -والتي هي أشبه ما تكون بالدعاية والدعاية المضادة أو بالحرب  
الإعلامية أو النفسية بين القبائل وبين الشعراء- لا أثر لها ولا قيمة إن لم تنتشر في  
أحياء العرب ويردها الجميع. يقول حميد بن ثور:

لأعترضن بالسهل ثم لأحدون قصائد تستحلي الرواة نشيدها  
يعض عليها الشيخ إبهام كفه ويقول ذو الرمة:

قصيداً فيها للمعاذير زاجر ويلهو بها من لاعب الحي سامر  
وتخزي بها أحياءكم والمقابر تجد الليالي عارها وتزيدها  
إذا أرسلت لم يبق يوماً شرودها ويحلو بأفواه الرواة نشيدها  
ويقول المزرد أخو الشماخ بن ضرار:

زعيمٌ من قاذفته بأوابدٍ مذكّرة تلقى كثير رواتها  
تُكرُّ فلا تزداد إلا استنارة ويقول المسيب بن علس:

فأصبحت أرميكم بكل غريبة فالأهدين مع الرياح قصيدة  
قوافٍ كشام الوجه باقٍ حبارها ترد الميأه فلا تزال غريبة  
ثوافي بها الركبان في كل موسم ويقول راشد الخلاوي:

يقول الخلاوي والذي ما يكوده قصايد لا بد الروا تستفيدها  
لعل الذي يروونها يذكروني لعل الذي يروونها يذكروني  
ويقول عبدالمحسن الهزاني:

دن كتّابٍ وقرب لي دواة وانت عجل يانديبي ثم هات

لي سـجـلٌ وابـر لي راس الـيـراع      باغي من حيث ما تدري الوشاة  
 أكتب أبيات تلالا نظمها      لم تزل مني تناقلها الرواة  
 كالزمرد واللوالو بالعقود      قاربين ما بينهن الناظمات  
 ويتشوق الناس دائماً لسماع القصيدة الجديدة وفي كل مناسبة يلحون على  
 قائلها أو على من يعرفها من الرواة أن ينشدها لهم، وتظل تلهج بها الألسن لمدة  
 طويلة قبل أن يمل الناس من سماعها أو تنقضي مناسبتها وينصرفون إلى ما هو  
 أحدث منها نظماً. في هذه المرحلة من عمر القصيدة، والتي يمكن أن نسميها مرحلة  
 الرواية النشطة، تبقى أبياتها حاضرة في ذهن قائلها وفي أذهان الرواة الذين  
 يرددونها برواية قريبة جداً إن لم تكن مطابقة تماماً للأصل الذي قاله الشاعر دون  
 أي تغيير يذكر في كلماتها وأبياتها. طول القصيدة النبطية الذي لا يتعدى عشرات  
 الأبيات يجعل حفظها أمراً ميسوراً، كما أن القافية والوزن يساعدان على الحفظ.  
 وهناك عوامل كثيرة تتحكم في انتشار القصيدة وشيوعها على ألسنة الرواة ويقائها  
 لمدة أطول كعدد أبياتها وجمالها وقيمتها التاريخية وأهمية موضوعها والمناسبة التي  
 تخلدها والمكانة الاجتماعية لقائلها. وعن طريق الرواية الشفهية تنتقل القصيدة من  
 رواية إلى آخر حتى تنتشر بين أحياء العرب، خصوصاً بين أبناء البادية الذين تقوم  
 حياتهم على الحل والترحال والانتقال من مورد لآخر. يقول كوربرسهوك:

في مساحات الصحراء العربية الشاسعة قد تنشأ القصائد في قطين أو في بيت من بيوت  
 الشعر لتنتقل بعد ذلك عبر مسالك متعرجة يصعب التنبؤ بها مثلما يصعب التنبؤ بمسالك  
 السحب التي تتقاذفها الرياح في السماء. أثناء تنقل القصائد بهذه الطريقة، يمكن لأي  
 عابر سبيل أن يلتقط منها ما يروق له وينقلها معه حيثما ذهب وتتعرض جراء ذلك لمختلف  
 التحويرات قبل أن يشاء الحظ لبعضها أن يلتقطها أحد الجمعة من الكتاب فيدونها  
 ويقيدها لتتخذ نصاً ثابتاً. من هذه الناحية لا نجد فرقاً بين الشعر الدارج في نجد وبين  
 شعر ما قبل الإسلام وغيره من الأشعار الكلاسيكية القديمة (Kurpershoek 1995: 10).

ونسبة القصيدة إلى قائلها يشكل جزءاً مهماً من الرواية "إذا سمع البدوي  
 قصيدة جديدة سأل عن اسم قائلها "لمن هذي" والقصيدة التي لا يعرف قائلها يقال  
 لها "مجهوله" (Musil 1928: 284). ولا يرضى الشاعر أن يتلاعب الرواة في شعره أو  
 أن ينسبوا قصيدة قالها إلى غيره من الشعراء. وفي كثير من الأحيان يبدأ الشاعر  
 قصيدته بالتأكيد على "حقه الفكري" وعلى ملكيته لها وأنه هو الذي قالها: "يقول  
 المورقي نهار في روس الحيواد اواق"، "يقول مشعان الهتمي تفلهم". وهذا، كما يقول  
 كوربرسهوك P. Marcel Kurpershoek، أشبه بتوقيع الفنان على لوحته (Kurpershoek  
 1994: 3). يقول الحصين بن حمام:

وقافية غير إنسية      قرضت من الشعر أمثالها  
 شرود تلمع بالخافقين      إذا أنشدت قيل من قالها  
 ويدرك الشعراء كيف يمكن للرواية الشفهية على شفاه رواة غير مؤهلين أن تؤدي

إلى تحريف القصيدة وتشويهها، وهذا ما حدى بالحطيئة أن يقول كلمته المشهورة  
"ويل للشعر من رواة السوء". يقول الشاعر النبطي:

والله من بيتِ ورا الصـدر مكنون      واخاف جهـيل الملا يدمرونه  
ويقول شاعر آخر:

قال الذي عدّى بعالي قـراها      عيطا ولا عدّيتها في حياتي  
واليوم يوم انه بغى القيل جـاها      يرم العذاف وياخذ الكاملات<sup>(١)</sup>  
عدّتها لما تولّف بناها      صيـورهن عقب الخفا بينات  
كثّبتها بالصدر عند استواها      من خوف يدمرها غشيم الرواة

ويقول فهد بن فردوس (فردوس د. ت.: ١٨٥) أن الشيخ راكان ابن حثلين مر  
بأحد الرعاة وهو ينشد قصيدة للشيخ لم يحسن روايتها فمنحه الشيخ هدية وطلب  
منه أن يتعهد له بأن لا ينشد بعد اليوم قصيدة لا يتقنها. وقال راكان بالمناسبة:

أنا ليا سويّت خطو البريره      بريرة لاهل الهوى اللي يّعنّون  
تعبّجوا فيها قلال البصيره      اللي لتصريف الحكا ما يعرفون

وسواء كان المنشد هو الشاعر نفسه أو أحد الرواة، فإن الإنشاد ليس إعادة نظم  
للقصيدة، كما في الشعر الملحمي، بل هو دائما محاولة لاستظهار نص أصلي  
محفوظ في الذاكرة حفظا صما وإلقاء بدون تحريف. فالشاعر والرواية كلاهما  
يدرك تماما أن لكل قصيدة نصا أصليا صحيحا قاله شاعر بعينه، وأن أي تغيير في  
النص يعد تصرفا غير مقبول وتحريفا يحيد عن جادة الصواب. ولو غير المنشد في  
أبيات القصيدة أو حرّف كلماتها أو نسبها لغير قائلها فإن الجمهور الذي يعرف  
القصيدة سيكون له بالمرصاد. وقد تختلف رواية القصيدة من راوٍ لآخر لكن كل مرة  
يعيد فيها نفس الراوي إلقاء نفس القصيدة فإنه يلقيها بنفس الرواية دون أدنى تغيير  
أو حذف أو إضافة، وهذا ما أثبتته حديثا آلات التسجيل الصوتية. وكثيرا ما يحدث  
النقاش بين الحضور حول هذه المسائل (Kurpershoek 2002: 100). وقد يستقي الراوي  
نصه من الشاعر نفسه أو عبر سلسلة من الرواة قد تطول وقد تقصر. ويحرص  
بعض الرواة على إثبات أصالة روايته ليمنحها المصداقية اللازمة ويعمد إلى إلحاق  
السند بالمتن ويسرد أسماء الرواة الذين تلقى عنهم نص القصيدة وصلته بهم  
والكيفية التي تلقى بها القصيدة منهم (Sowayan 1992: 20).

ولكن مثلما أن هنالك حفظ هنالك النسيان. والرواة، بطبيعة الحال، ليسوا من  
صنف واحد، فمنهم من منحه الله ذاكرة قوية ومنهم من لديه الموهبة النقدية والقدرة  
على التمييز ومنهم من يتمتع بصوت جهوري أو إنشاده جميل. الاعتماد على الذاكرة  
دون التقييد سيؤدي إن عاجلا وإن اجلا إلى السهو والنسيان فتسقط بعض الأبيات  
أو تستبدل بعض الكلمات أو تتلاشى القصيدة كليا من الذاكرة بمرور الزمن، وحتى

(١) عيطا: شاهقة الارتفاع. العذاف: الرديئة، غير النقية والتي فيها ما يشينها ويعيبها.

الشاعر نفسه قد ينسى قصيدة قالها منذ أمد بعيد (Musil 1928: 283-4). وكثيرا ما يلاحظ أن المنشد يتردد أو يتوقف عن الإنشاد ليتذكر بيتا نسيه، أو يعيد القصيدة من أولها لأنه أخل بترتيب الأبيات أو لأنه استبدل كلمة أصلية بأخرى. وإذا نسي الشاعر اسم قائل القصيدة أو شيئا من أبياتها اعترف بذلك واعتذر عنه أو يعتذر بأن القصيدة طويلة وأنه لا يعرف منها إلا مطلعها أو بضعة أبيات منها. وكلما طال الزمن على القصيدة أو بعدت المسافة بين موطنها الأصلي والأمكنة التي تروى فيها تباينت رواياتها وتعددت، وهذا عائد إلى محدودية الذاكرة الإنسانية وإلى طبيعة الرواية الشفهية. وهذا ما يقوله ألويس موزيل عن دور الذاكرة في بداية الفصل الطويل الذي عقده للحديث عن الشعر عند قبيلة الرولة:

ونادرا ما تدون القصيدة. القاعدة المتبعة هي أن يقوم أصحاب الشاعر بحفظها عن ظهر قلب ويحفظها الآخرون منهم. وكل بدوي يحفظ عددا من القصائد لكنه قلما يحفظ أيا منها كاملة. فهو عادة يروي من ستة إلى عشرة أبيات ثم يقول لربما أن شخصا آخر يعرف البقية. ولذا حيث أن كل قصيدة طويلة يلزم جمعها مجزأة من عدة أشخاص، فإن ترتيب أبياتها نادرا ما يمكن تحديده بدقة. وإذا ما حدث أن بدويين يعرفان نفس الأبيات من نفس القصيدة فإنهم أبدا لا يروونها بنفس الترتيب وإنما يبدلون بعض الكلمات الأصلية، بل حتى بعض الأبيات أحيانا. منشأ هذه التغييرات يعود أحيانا إلى تحسينات لاحقة أجراها الشاعر نفسه لكن المسؤولية في ذلك تقع غالبا على عدم اكتراث أصحابه ولامبالاتهم. وغالبا ما يحتد النقاش بين البدو بخصوص صيغة الأبيات الأصلية ويعودون في أغلب الأحيان إلى الشاعر يسألونه عن ذلك، لكن حتى هو قد لا يعرف. وكثيرا ما يصر الشاعر على أن كلمات البيت هي كذا أو كذا لكن رفاقه يعارضونه الرأي. عندها لا يملك الشاعر إلا أن يعلن بأن كل الروايات جيدة وصحيحة ويلجأ إلى القول بأن العلم عند الله. بعد أن سمعت مثل هذه الإجابة من عدد من الشعراء توقفت عن البحث عن الصيغة الأصلية، إذ تبين لي أن هذا الجهد ليس فقط بالغ الصعوبة وإنما غير ذي جدوى. وفي أحيان أخرى وجدت أن الشاعر نفسه لا يكاد يعرف الأبيات الأولى من قصيدة قالها هو. أما بقية الأبيات فقد نسيها ويسعده أن رفاقه يتذكرون منها أكثر مما يتذكر. فقط تلك القصائد التي تتناول الشأن العام يكتب لها الانتشار الواسع والخلود، أما تلك التي تعالج أحداثا خاصة فيتم تداولها بين أولئك الأشخاص المعنيين ثم يطويها النسيان بعد موتهم (Musil 1928: 284).

لكن باحثا آخر هو مارسيل كوربرسهوك Marcel Kurpershoek يؤكد على أن بعض الشعراء لديهم ذاكرة قوية، مثل الشاعر الدوسري عبدالله ابن محمد ابن حزيم الملقب بالددان. يقول كوربرسهوك في حديثه عن الدندان:

رغم أنه لا يستطيع تدوين إنتاجه الشعري كتابة فإنه يحفظ كل قصيدة من قصائده حينما تأخذ شكلها النهائي بعد استكمال النظم وتبقى منقوشة في ذاكرته كما لو أنها طبعت طباعة. القصائد التي سجلت منه أكثر من مرة لم ألاحظ عليها أي تغيير وقد أكد لي الدندان أنه لا يساوره أدنى شك بخصوص دقة اللفظ وثبات النص في ذاكرته. وقد تختلف رواية القصيدة المحفوظة عند بعض الشعراء الشفهيين مع مرور الوقت، لكن مع ذلك فإن المتمرسين في الرواية وكذلك عامة الجمهور يدركون أن لكل قصيدة تنظم شفها نص أصلي هو نصها الحقيقي. وخلال الفترة التي قضيتها في الميدان لم أقابل أي

شخص كانت لديه أية شكوك حول أن ملكية القصيدة ومسؤولية نظمها تعزى إلى فرد بعينه لا غير -حتى مع كون عمليات النظم والحفظ والأداء والتداول تتم بطريقة شفوية بحثة (Kurpershoek 1994: 72-3).

### الاركاب

غالباً ما يكون موضوع القصيدة إما التهديد والوعيد أو التحذير أو الهجاء أو المدح وتكون موجهة إلى شخص يقيم في مكان بعيد تفصل بينه وبين الشاعر مسافات شاسعة. وهنا يخبرنا الشاعر عادة في مطلع قصيدته عن الكيفية التي سيبلغها بها إلى الشخص المعني إما بنفسه أو بواسطة من ينتدبه لهذه المهمة. في هذه الجزئية من القصيدة والتي تسمى عندهم الاركاب يستطرد الشاعر في وصف راحلته الصلبة وفي قصائد المدح يبالغ في تضخيم أهوال الطريق التي تعرض لها ومشاق السفر التي واجهها في سبيل الوصول إلى ممدوحه لأن الجزاء، بطبيعة الحال، يكون على قدر المخاطرة والتعب. وقد يبحث الشاعر عن كاتب يكتب له قصيدته ليبعث بها إلى الشخص الموجهة إليه. ولكن في كثير من الحالات يبحث الشاعر عن نديب ليلقنه القصيدة ويحفظها إياه ليذهب إلى الشخص المعني ويلقيها بين يديه. وغالباً ما يصف الشاعر هذا النديب بالذكاء والفطنة والفصاحة والجرأة، كما يصف راحلته والطريق الشاق المليء بالأهوال والأعداء ويشيد بمعرفته لطرق الصحراء الموحشة وفصاحته وقوة حفظه وصبره على التعب والنصب والسهر. ويظل المندوب متيقظاً طوال الطريق يحث مطيته بالحداء متغنياً بأبيات القصيدة التي يظل يرددتها حتى لا ينسى منها شيئاً. يقول شافي ابن شبعان الهاجري:

ياراكب حمرا بلونه سحامة  
فوقه صببي ما تغير كلامه  
ويقول نمر ابن عدوان:

مأمون قصاب العصا يوم ناض  
والى مشى يشدى خبيب العياضي  
بهلولي ما هو خطاة العكاظي<sup>(١)</sup>  
من نمر ابن عدوان لجديع فاض

ياراكب من عندنا فوق نض  
حر كتوم ولا بحسسه يجض  
فوقه غلام لي هرج لك يفضي  
يوصل كلام من ضميري يفض  
ويقول محمد ابن مهلهل:

ياهييه يامترحلين على حيل  
مرباعها بين الحجر والهداليل  
يرعن من عشب الخطايط تنافيل

يشدن جفيل مذيّرات الجوازي  
حتى زمي عشب الحجر ثم فاز  
حتى خذن من كل عود جهاز<sup>(٢)</sup>

(١) سحامة: سواد. بالاولام: على عجل.

(٢) نض: ينهض من مبركه بخفة ونشاط. قصاب العصا: يكسر العصا لفرط نشاطه. العياضي: الذئب. بهلولي: مرح وبشوش. العكاظي: النزر سيء الخلق والعشيرة.

(٣) الهداليل: الشعاب والأودية الصغيرة. الخطايط: بقع الأرض المستطيلة التي وقع عليها السيل ونبت فيها العشب

ريضوا وخوزوا ما تهيّا من القيل  
ويقول جبر ابن سيار:

من فوقها مثل العقاب مهذب  
بواج كل تنوفة مجهوله  
يشفي بها نعم الدليل الى سرى

بعد الانتهاء من وصف المندوب وراحته والطريق الذي سلكه يدلف الشاعر إلى وصف وصول المندوب إلى بيت الشخص الذي وجهت له القصيدة وكيفية استقبال المندوب وما يصاحب ذلك من طقوس الضيافة ومظاهر الحفاوة والتكريم. بعد رحلة شاقة مضية يكون المندوب وراحته في حاجة ماسة للراحة وللماء والغذاء. لذلك فإنه حالما يصل إلى بيت مضيفه وينيخ راحته تسرع أحد النساء إلى الراحلة لتحط عندها رحلها وتسقيها وتطعمها بينما يذهب هو إلى داخل البيت الذي يستقبله صاحبه مهللاً مستبشراً ويسارع بإيقاد النار لعمل القهوة، ثم تنحر الذبائح للضيف وتُعد على شرفه وليمة دسمة فاخرة يدعى لها أهل الحي. وبعد أن يشرب ويطعم وتزول عنه وعشاء السفر يبدأ الحضور الذين يتعطشون دائماً لسماح الأخبار يسألون المندوب عن رحلته وعن الطريق التي اجتازها والأحياء التي مر بها والجماعة الذين قدم من عندهم وما إذا صادف مراعي جيدة في الطريق أو إذا سقطت أمطار في الجهات التي أتى منها. ويستغل المندوب هذا الانتباه وهذا الاحتشاد ليقدّم للقصيدة ويلج إلى موضوعها بمهارة وأسلوب لبق ثم يبدأ بإنشادها على مسامع الحضور. وحين يلقي الشاعر قصيدته إما أن يتغنى بها، وهذه الطريقة تسمى ديونه وقد يلقيها بطريقة خطابية وهذه الطريقة تسمى هذ. ويعتني الشاعر بإلقاء القصيدة ويتوخى الطريقة التي تجذب إليه المستمعين وتشد انتباههم. وإذا كان المجلس يضم عددا قليلا من الناس ألقى الراوي أو الشاعر قصيدته جالسا، أما إذا كان المجلس في بيت شيخ القبيلة ويضم جمعا غفيرا من الناس فإن الشاعر عادة يقف ويمسك بعمود البيت الأوسط ليلقي القصيدة. وقد تستغرق إقامة المندوب لعدة أيام تتكرر فيها المناسبات التي تتاح له فيها الفرصة لإعادة إنشاد القصيدة مرات ومرات حتى يحفظها الجميع ولا يعود إلا وقد أُعد لها الرد المناسب من قبل الشخص الموجهة له إن كان الرد مطلوباً. تقول مويضي البرازية:

ياراكب ملحاً تبوج اشهب اللال  
ما فوقها الا الخرج ودويرع مال  
اقطع لها من ليين السدر معدال  
أول نهارك بس مشي وزرفال  
أيضا ولا فوقه رديف مَحَنها  
وقريبة تو المسوي عَدَنها  
واستدنها بالنايفه من شَعْنها  
وتالي نهارك نَقْض الربخ عنها  
والى لفيت فحط عنها رسنها  
ملفك بيت نايف كنه الجال



تبشر على قبل التناشيد فنجال  
ويقول غانم اللميع الدهمشي في اعتذاره من محروت ابن هذال:

ياراكب اللي من رُكاب الشرارات  
بنات حرٍّ من قديم عتيقات  
ضراب الضراب مُحَفَّطاتٍ بشملات  
اكواعها عن نوش زوره بعيادات  
تجفل من اوهاات العصا بالاوهاات  
لى رُوحت مع سهلة عقب الافخات  
تلفي على بيت الندى والمروآت  
تقلط على فرش الشيوخ النظيفات  
ويجيك قايم باليدين السريعات  
ولى جا العشا يقول ياخليف قم هات  
ما تنقل لولا حلاقه قوويات  
عقب العشا يرهم على الضيف نشدات  
هل القرايض للميعي غريبات  
طرايف والا القصيد كثيرات  
سلم على المنعور شيخ العمارات  
ويختلف لون الراحلة التي يمتطيها النديب تبعا لموضوع الرسالة الشعرية.

فقصائد المدح تبعث على راحلة لونها فاتح بينما تبعث قصائد الهجاء والتقريع والتبكيث على ناقة سوداء، رمزا للشؤم وسوء الطالع. أما إذا كان قائل القصيدة شيخ قبيلة يخاطب شيخا آخر فإنه عادة يبعث رسالته الشعرية مع وفد من أعيان قبيلته مجهزين بركائب لونها متميز ومتشابهة تماما ومن نفس السلالة. يقول موزيل "إذا ما أرسل شيخ وفدا إلى شيخ آخر فإنه يحرص أن يمتطون ركائب من نفس اللون" (Musil 1928: 319). يقول الشيخ سعدون العواجي في قصيدة وجهها إلى مسلط التمياط:

ياراكب اللي ما لهجها الجنينا  
فج النحور محجبات اليدينا  
ما هي وحدها ثامنة له ثمانا  
من ساس عيرات وابوهن عمانا  
وقد تكون القصيدة موجهة لا إلى شخص بعينه وإنما إلى مجموعة من الناس، مثل قصيدة الخلوج للشاعر محمد العبدالله العوني التي وجهها إلى تجار عقيل من

(١) محنها: من المحنة والابتلاء أو الامتحان، أي سبب لها العناء والتعب والضجر. دويرع: من أدوات الرجل يتخذ للزينة ولراحة الراكب. عدننها: دبغها وخرزها. معدال: محج نَساق به الراحلة ويُعدّل سيرها. النايقة من شغنها: طرف المحجن القريب من عذار الناقة. الريخ: الشحم والسمنة. حاييل: شاة لم تحمل ولم تلد فهو أكثر لشحمها ولحمها. يندى صحنها: لكثرة شحمها ودهنها.

(٢) هميله: ما لا يعرف أصله ونسبه. كلش على اليد: نسبها محفوظ وأصلها معروف ومعروف أبوها الذي ضرب أمها. شليله: طرف ثوبه. الافخات: طول مدة الغياب والغربة. مقحمين الدبيله: من يكبدون عدوهم هزائم نكراء. يرهم: يلائم ويناسب. يسيله: يسأله عن غرضه والمهمة التي وفد من أجلها.

أهل القصيم في بلاد الشام يحثهم على العودة إلى بلادهم وتحريها من نير ابن رشيد. في هذه الحالة يتم اختيار مندوب لديه القدرة على الإقناع، شخص مسموع الكلمة من الوجهاء وذوي الشأن، ويجهز تجهيزاً خاصاً يليق بمكانته ويجذب الأنظار إليه. وحينما يصل إلى من توجه لهم القصيدة يقيم بينهم لبعض الوقت منتقلاً من مجلس من مجالسهم إلى مجلس آخر ويعيد إلقاء القصيدة في كل مجلس، ويحث الجلوس بكل ما أوتي من فصاحة وبيان على الوفاء بما تطلبه منهم القصيدة. يقول العوني في قصيدة الخلوج:

يأطارش من فوق سرّاقة الوطا  
حایل ثمان سنين ما مسّ خَلْفَهَا  
الى بدى لي لازم قلت شــــدّها  
ولا تعتني بالخرج ما ذيب حرّته  
فالى شلت خذ لي بالرسن قدر ساعه  
والى ختمته بالسلام فحثّها  
اوصيك يامرسال بالسير والسرى  
الى سرتها عشر مع اربع مغرب  
والى جيت سوق العصر ياتيك غلمه  
يقولون لك يا صاح عطنا علومك  
قل كل بلدان القصيم وغيورها  
حذى داركم من عقبكم تندب الثرى  
لعبوا بها الاجناب لا رحم حيكم  
وشيابكم تضرب على غير موجب  
اولاد علي اليوم ذا يوم نفعكم  
اولاد علي ان الليالي قصيره  
اولاد على اليوم ما هوب باكر

ولأهمية الإبل في بث الأشعار وفي توصيل القصائد من قائلها إلى الأشخاص المعنيين نجدهم كثيراً ما يكونون عن القصيدة بقولهم أن فلانا أركب لفلان قعود أو أن فلان وصله من فلان قعود، أي قصيدة. فالرواة مثلاً يقولون وهو لك يركب هكالقعود عتيق المذن ويزعجه لاهل جبهه بشاره، سنع قصيده يعني، أي أن الشاعر عتيق المذن من شعراء الرمال بعث قصيدة إلى أبناء عمه في جبهه يبشرهم بانتصار الرمال في أحد المعارك. كذلك حينما يتحدث الرواة عن القصيدة التي بعث بها سعدون العواجي لابنيه عقاب وحجاب يحثهما على القدوم إليه من الشمال يقولون: عاد جاهم قعود ابوهم، أي قصيدة أبيهما. وفي الملاحاة الشعرية بين سعدون العواجي ومبيريك التيناوي المتعلقة بما حدث بينهم من مناخات وأكوان يقول الرواة الذين جمعت منهم

(١) منها منالها: لا تنال شيئاً من الغذاء حتى تصل الميدان. نخثع: تطلّ نعالهم على أسفل ثيابهم وأردانهم لطلوها، إشارة إلى ما هم فيه من عز ونعيم.

### هذه السوالف والأشعار:

وقم لك سعدون العواجي واركب هكالفعود لعنزه ودلى يستنهض عنزه على شمر، يوم هو يقول:  
 راكب من عندنا فوق نساس يشدى ظليم جافل من خمائل  
 جت شمر القصيدة، قالوا: يا قوم! وش يلحق قعود العواجي؟ هذا ما يلحقه شين. قال مبيريك الله  
 يرحمه: ان فعلتوا وراز لي فعلكم يلحقه قعودي انا وانا ابو فريح، وان كان انتم ما فعلتوا، ان  
 كان الفعل لعنزه ما لاحق قعود العواجي شين ولا احد يلحقه. يوم فُعلوا شمر وراز له فعلهم  
 وتزين لمبيريك ويقول هالقصيدة يوم تسنى له الامر يرد على قعود سعدون اللي هو اركب اول، رد  
 عليه مبيريك:  
 ياراكب من عندنا فوق لساس ما هو ليالي غذوة النضو عايل

### مجالس الشعر

تقوم القهوة والإبل بدور لا يستهان به في نظم القصيدة وكذلك في نشرها وبثها. ولذا يشكل وصف الإبل موضوعا من أهم المواضيع التي يتطرق لها الشعراء. ولا يقل أهمية عن ذلك وصف القهوة. منذ أن دخلت القهوة جزيرة العرب وجد فيها شعراء البادية وفرسانها موضوعا شعريا ورمزا ثقافيا لا يقل أهمية عن الإبل والأطال والمواضيع التقليدية الأخرى. جاءت القهوة لتحل محل ابنة الكرم في الشعر الجاهلي كرمز للفتوة والفروسية. كما وجد فيها الشعراء النبطيون موضوعا شعريا ربطوه بنظم القصيدة وروايتها. مثلما ارتبطت الناقة في مقدمة القصيدة كأداة التوصيل التي ستنتقل عليها القصيدة وتنتشر في أحياء العرب، كذلك ارتبطت القهوة بنظم القصيدة وانتشارها. إذا ما أحس الشاعر بجذوة الإبداع تتوهج في داخله فإنه إما أن يشد على راحلته ويمتطيها ليجوب الفيافي والقفار وحيدا أو أن يوقد النار ويعد لنفسه فنجالا من القهوة ليمنحه صفاء ذهنيا يساعده على نظم القصيدة. ومجالس القهوة هي المنتديات التي تروى فيها السوالف والأشعار.

لا توجد أوقات معينة أو أماكن مخصصة لرواية الشعر والسوالف واستذكارها. بل إنه من الصعب أحيانا التمييز بين الحديث العادي ورواية الشعر والسوالف، خصوصا وأن كلمة يسولف و سواليف تشير إلى الحديث العادي وإلى سرد الحكايات والسواليف. وأحيانا أثناء الحديث العادي قد يقم المتحدث عرضا في ثنايا الحديث سألقة أو أبياتا من الشعر يستشهد بها لتوضيح كلامه أو للتأكيد على قضية معينة أو للتدليل على موقف محدد. كما أنه لا يوجد رواة شعر وسوالف متخصصون بالمعنى الاحترافي للكلمة، علما بأن الناس يتفاوتون في ملكاتهم اللغوية وفي قدراتهم على الحفظ وعلى الأداء، ومن لديه هذه المواهب هو عادة من يتصدر المجالس، خصوصا إذا عُرف عنه صدق الرواية وعدم التحيز. وكلما ضم مجلس من المجالس شاعرا أو راوية معروفا فإن الحضور سوف يطلبون منه أن يتحفهم بما لديه. وأنسب وقت لسرد السوالف وإنشاد الأشعار هو المساء بعد أن ينهي الرجال أعمالهم

ويتحلقون حول نيرانهم، خصوصا في مجالس الشيوخ والأعيان. في مثل هذه المناسبة يجلس صاحب البيت خلف موقد النار ليبقيها مشتعلة ولينشغل بإعداد القهوة لضيوفه. وإلى يساره يجلس عادة أحد أبنائه أو أحد معاونيه الذي يناوله الحطب وأنية القهوة ومستلزمات إعدادها ويساعده في حمس البن وسحنه بالهاون، ثم سحن الهيل مع شيء من الزباد والزعفران والقرنفل الذي يضاف للقهوة بكميات قليلة لا تتعدى القبضة الصغيرة بين الإبهام والشاهد. ويجلس الضيوف مرتين حسب مقاماتهم، بحيث يجلس الضيوف المهمين في الصدر عند موقد النار بالقرب من صاحب البيت، وهؤلاء هم الذين يبدأ بهم الساقى. أما الضيوف الأقل شأنًا فيجلسون في طرف المجلس، قرب المدخل حيثما يخلع الضيوف أحذيتهم، ولذلك قالوا عن الرجل الخامل الذي لا قيمة له أنه يقعد عند النعال. ويتركز الحديث دائما في صدر المجلس ونادرا ما يشارك فيه أولئك الذين يجلسون في الطرف. وفي بداية الجلسة يبدأ الحضور حديثهم بشكل متقطع مقتصرين على السلام والسؤال عن الأحوال وما شابه ذلك من المجاملات والملاطفات بينما يستمر الضيوف في التوافد. ويتخلل ذلك فترات من الصمت تقطعها فجأة أصوات الحضور التي تعلق أحيانا دفعة واحدة. وكلما قدم ضيف جديد نهض الحضور ليفسحوا له مكانا يتناسب مع مقامه ورتبته. وبعد أن تدار القهوة على الجميع ويستكمل الحضور يعقب ذلك برهة من الصمت يبدأ بعدها الحديث بداية جديدة ينحو فيها منحى جديا ويأخذ شكلا متماسكا ومركزا وتتسلم النخبة من المتحدثين البارعين زمام النقاش وإدارة دفته. وعادة ما تكون البداية بطرح سؤال من قبل المضيف أو أحد ضيوفه عن بيت من الشعر من قاله أو سألته من السوالف ما هي ومن جرت عليه "من فيكم ياجماعه يُعرف . . .؟" وهذا ما يحدو بأحد الرواة إلى إنشاد القصيدة المطلوبة بعد سرد السالفة المتعلقة بها. وربما أعقب ذلك نقاش حول الميزة الفنية للقصيدة ومصداقيتها التاريخية أو إنشاد قصائد أخرى لنفس الشاعر أو قصائد تتعلق بنفس الموضوع أو إذا كانت هناك قصائد قيلت لمعارضة القصيدة الأصلية أو الرد عليها. وربما احتد النقاش بين الحاضرين حول من الشعراء هو الأجود أو من القبائل هي المتميزة بشعرائها أو فرسانها أو أجوادها وكرمائها، وهكذا حتى الهزيع الآخر من الليل. وقد ينحى الحديث منحى أدبيا فنيا أو منحى تاريخيا أو أخلاقيا أو يتركز حول دور الشعر وأثره في الحث على الفضائل والأعمال النبيلة. وإذا وجد شاعر بين الحضور فإنه غالبا ما يستأثر بالحديث والإنشاد من شعره أو من الأشعار التي يحفظها. وكلما تأخر الليل تمحور الحديث بين اثنين أو ثلاثة من الحضور يتناوبون السرد والإنشاد، يذكر أحدهما الآخر ويستحث موهبته، ومن أمثالهم: السوالف تجيب السوالف.

وحيثما يبدأ شاعر بالإنشاد ينصت له الجميع ويحاولون استيعاب ما تتضمنه أبياته من معاني وصور وإيحاءات. ويتوقف المنشد عند بعض الأبيات أو يكررها ليمنح الحضور الفرصة ليتلقونها جيداً ويتدبروا معانيها ويحفظوها. وإذا مر المنشد على بيت شارد أو معنى مبتكر أو صورة جميلة هتف الحضور معبرين عن استحسانهم: هو صادق، أي أن الشاعر صادق فيما يقول (Kurpershoek 1994: 154). وبما أن أبيات القصيدة تنتهي بنفس المقطع الذي هو القافية، فإن المستمعين عادة يرددون هذا المقطع مع الشاعر تعبيراً عن استحسانهم وتجاوبهم. يقول ويلفريد ثيسيجر Wilfred Thesiger في كتابه الرمال العربية *Arabian Sands* الذي سجل فيه معاشيته للبدو في رمال الربع الخالي "وهم لا يطبقون أن يظلوا صامتين. ولكن في تلك الليلة حينما بدأ أحدهم ينشد شعراً ران الصمت على الجميع عدا إيقاعات ضربهم على أوراق الساف التي جمعوها من الوادي والتي يدقونها ويفتلون منها حبلاً. وجاءوا واحداً تلو الآخر وتحلقوا صامتين لا يقطع سكوتهم إلا ترديدهم للكلمة الأخيرة من كل بيت" (Thesiger 1959: 72). ومثله قول تشارلز داوتي Charles Montagn Doughty في كتابه الترحال في الصحارى العربية *Travels in Arabia Deserta* وينشد الشاعر قصيدته ويعبر الحضور عن إعجابهم بترداد المقطع الأخير من كل بيت" (Doughty 1921/I: 306). ومن أدب المجالس أن لا أحد يقاطع المنشد وهو يلقي قصيدته. ويقال إن الشاعر المعروف محمد العوني يطلب من الجميع أن يصمتوا تماماً وينصتوا له وحتى سباحهم يمنعهم من التسييح بها وهو ينشد شعره وإذا ما لاحظ أية حركة أو عدم انتباه لما يقول قطع الإنشاد وصمت، وربما ترك المجلس (خميس ١٩٥٨: ١٣؛ Kurpershoek 1995: 40-41). وإذا صدف أن قدم ضيف والمنشد يلقي قصيدة في المجلس فإن القادم يقف على المدخل لا يجلس ولا يسلم على الحضور حتى الانتهاء من إلقاء القصيدة. والرواية الجيدة عادة لا يبدأ بالحديث إلا إذا طلب منه الحضور ورجوه بإلحاح أن يتحدث بما عنده لأنه بهذه الطريقة يضمن أنهم سينصتوا له ولن يعترضوا على روايته أو يشكوا في مصداقيته، ويقولون في أمثالهم أن ثمن القصيدة أو السالفة هو أن يطلبها الجمهور "ثمن السالفة طئبئها". والرواية يعتبر نفسه حلقة في سلسلة متصلة من الرواة الذين يتوارثون ويتناقلون هذا الموروث الأدبي. ولكي يعزز موقفه ويدعم روايته ويثبت أمانته في النقل فإنه عادة يورد أسماء الرواة الذين استقى منهم مادته، أو يؤكد للمستمعين أنه ينقل لهم ما رآه بعينه "شوفي بعيني" أو ما سمعه بأذنه "سمعي بانني". هذا النوع من الرواة يستتكف من نشر درره هدره على جمهور بليد لا يفقه مغازي هذه الأشعار والسوالف ودلالاتها العميقة، ومن أمثالهم: السوالف ما تعرض على غير اهله. يقول محمد ابن مسعر القحطاني يصف أدبيات هذه المجالس الشعرية:

والله ما استانس وينساح بالي إلا إلى ما قام يزجر فحلها

واشوف حيران النياق الغوالي      تدرج ونار الربيع يوضي شَعَلَهَا  
 في مجلسٍ والربيع ربع رُجَال      والسالفه لى جات ما احد شَقَلَهَا  
 ترى السوالف ياذهان الرجال      تسمح الى عَرَضَتْ على غير اهلها<sup>(١)</sup>

وفي بيوت الشعر لا يفصل مجلس الرجال والمسمى رُبْعَة البيت عن القسم المخصص للنساء والمسمى رَفَه إلا قاطع خفيف تستطيع النساء من خلاله أن يسمعن ما يدور في مجلس الرجال من أحاديث. ولا تستنكف زوجة الشيخ أو ابنته أو أمه أن تشارك الرجال في الحديث من مكانها أو تلقي لهم برأيها فيما لو دعت الحاجة لذلك. فهناك مثلا الكثير من السوالف التي تتحدث عن وفود أحد الشعراء إلى شيخ القبيلة ليمدحه بقصيدة يشيد فيها بأفعاله ويتطرق في أبياته أيضا إلى زوجة الشيخ وأهلها الأماجد ونسبها النبيل. وإذا انتهى الشاعر من قصيدته وأعلن الشيخ عن الجائزة التي سيمنحها له صوتت زوجته من وراء القاطع لتصر على مضاعفة الجائزة مكافأة له على مدحه أهلها. وهذا ما حدث مثلا للشاعر محمد ابن هذيل حينما مدح نقا الشطير، أحد شيوخ حرب فقال له الشيخ نقا: دونك نود العقر، شف لك ناقة من اطيّب البلب خذها (نود العقر هي إبل الشيخ نقا)، فنادت زوجة الشيخ من وراء القاطع، وكان الشاعر قد مدح أهلها: هيه، وابوك الناقة لو تجي خيل بني صخر ما فَرَقْتَهَا من ولايفها، مير خله يقرن له ثنتين وعساوه يقدر عليهن. ومثل ذلك حدث حينما وفد خلف ابو زويد على شيخ الرولة سظام ابن شعلان ومدحه بقصيدته المشهورة التي منها قوله يمدح زوجته تركية بنت ابن مهيد:

ياشوق من عَيّت على كل خطيب      قبلك على كل المشايخ عُصي به  
 بنت الذي لى سولفوا بالمعازيب      ابوه مصوّت بالعشا بالجذيبه  
 معشّي خشوم الفوس من شِمَخَ النيب      اللي يعيشون العرب من حليببه

يشكل إعداد القهوة وتقديمها جزءا مهما من طقوس الضيافة في الصحراء ومراسيم الاحتفاء بالضيوف ومؤانستهم. إذا رأى الرجل ضيوفا خف إليهم ليحييهم ويدعوهم إلى بيته. وحالما تبرك رحائلهم يَحْرَثُ الوجار وَيَطِيعُ النار ويبدأ يَحْمَسُ وَيِدِقُ، ليعد لضيوفه فنجالا من البن طيب المذاق يشبه في جمال لونه الأشقر الخضاب على معصم فتاة جميلة، فنجال يَقْعُدُ الراس وَيَطْرُدُ النعاس. ومن مكملات الرجولة حذق صنع القهوة وتقديمها. يتطلب الحمس تركيزا وحذرا حتى لا تحترق حبات البن، ودقات الهاون ينبغي لها أن تكون موقعة وعالية ليسمعها الضيوف من مسافات بعيدة. وتجد أمام بيت الرجل الكريم أكداسا من الرماد لكثرة ما يوقد النار وأكداسا من تول القهوة لكثرة ما يقدمها لضيوفه. وتقديم القهوة لا يقل خطرا عن إعدادها. إذا زُهَبَتْ الدله يمسكها الساقى بيده الشمال ويرفعها إلى أعلى ليسكب منها القهوة في فناجيل الصين الصغيرة التي يمسكها بيده اليمنى (حذاري من تقديم الفنجال أو

(١) شَقَلَهَا: صدّها وحرفها عن اتجاهها الصحيح. تسمح: تصبح شيئا تافها مبتذلا.

تناوله باليد اليسرى!). وتنسكب القهوة من الدلة في الفنجال على شكل خيط حريري رفيع يشبه في رفته ودقته خيط العنكبوت، وإذا اندلق من ثعبه الدلة ووقع في قاعة الفنجال يصدر خريره صوتا عذبا ينهيه الساقى بنقرة خفيفة على الفنجال من رأس ثعبه الدلة. وما ينسكب من القهوة ينبغي ألا يزيد عن قطرات قليلة لا تكاد تغطي قاعة الفنجال. ومن العيب أن تقدم للرجل فنجال البن مملوء لأن في ذلك، كما يقول تشارلز داوتي، إهانة له وتحقيرا وكأنك تقول له خذ هذا يا هذا اشربه وانصرف سريعا من هنا (Doughty 1921/I: 287)، أو كما تقول العامة: تَقْدَرْف.

ومن إسهامات شعراء النبط استخلاصهم لما في إعداد القهوة من شعائر طقوسية ودلالات رمزية وإدماج ذلك في مقدمة القصيدة كجزء من أهم أجزائها. الحيز الذي تحتله القهوة في القصيدة النبطية لا يقل عن الحيز الذي تحتله الناقاة في موضوع الرحلة، فوصفوا طريقة إعدادها من إضرام النار مرورا بحمس البن ودقه حتى سكب القهوة وتذوقها. ويسمّون القهوة كيف لما لها من تأثير على المزاج وشحذ الذهن. ويسمونها أيضا مؤسسه لأنها تجلب الأنس والبهجة وتساعد على كسر الحواجز بين المعزّب والضيوف الذين يبتهجون لرؤية النار تضيء ظلمة الليل، وسماع قرقعة الفناجيل وإيقاعات الهاون التي تطرد وحشة الصحراء، وشم رائحة دخان الغضا الزكية، وشم رائحة البن وهو يحترق، ورائحة البهار وهو يسحق في الهاون، ورائحة الدلة وهي تفوح. كل هذه أحاسيس تبعث على النشوة والأنس والكيف والتبسط وانطلاق اللسان بالكلام والسوالف والشعر الجميل.

من الشعراء المتميزين الذين برعوا في تناولهم لموضوع النظم وموضوع الرواية في مقدمة قصائدهم ودمج ذلك مع موضوع القهوة وموضوع الرحلة الشاعر المطيري حنيف ابن سعيدان. في القصيدة التالية التي يمدح بها عبدالمحسن الفرهم نجده يصرح بأنه اعتلى مرقبة لينظم قصيدة تليق بممدوحه. وبعد الانتهاء من نظم القصيدة نزل من المرقبة ليبحث عن من يبعث معه القصيدة. هذا يؤكد على أن النظم عملية سابقة لعملية الإلقاء والرواية ومستقلة عنها:

عديت بالمرقاب من ضيق جولي	وعدت في عالي الحجا ما طرى لي
في مرقب ما فيه زول يزول	وفيت انا في راس رجم لحالي
حولت ما ادري وين تنصى نلولي	قمت اذكروين تعزا الرجال
اللي عليهم جايئات نلولي	حمالة الكايد بعسر الليالي
ياهل الركايب ريضوا واقهروا لي	مقدار ساعه والركايب عدال
ردوا لي ارقاب النضا واربعوا لي	اخذوا جواب من ضميري زلال
اخذوا جوابي وافهموا زين قولي	كلمه وسيروهن عساكم عجال

وفي القصيدة التالية التي يمدح فيها أمير الصعران نايف ابن هذال ابن بصيص يتفنن حنيف في وصف مجالس القهوة التي تشكل أشبه ما يكون بالمنتديات الشعرية

التي يتبادل فيها الحضور رواية الأشعار:

أنا ليا غنيت من ضيقة الجول  
مثل الصلاة وفرضها باغ أقول  
ياهل النضا خونوا من القيل ما أقول  
ليا وردتوا كوكب ماه شهلول  
خبرا ومزيها من الوسم هملول  
لى صرت لا سايل ولا نيب مسيول  
إن قال هات بهار ما قيل مشيول  
البن صافي للمعاميل مزلول  
فنجالها بالوصف ما هوب مجهول

ومثل ذلك هذه الأبيات التي قالها حنيف يمدح نايف ابن هذال ابن بصيص:

ياهييه ياهل هايفات المثاني  
القفل زاويهن على أول وثاني  
متيها من زمان لزمان  
عصي اهلن لين الخيزران  
خضع الرقاب معشبات سمان  
اسبق من الشيهان والهيقتان  
حرير والابنات العممان  
ردوا كلام حنيف ياهل الثمان  
ان كان فيكم بالدلائل ذهان  
عد الجبيل وتا تشوف المباني  
ملفاك بدو طرشهم غيتران  
وبيت الى شيد كبير المباني  
ونار تشادي للفر بالبيان  
نجر لهشال الخلا مرحبان  
حب اليمن والهيل والزعفران  
شيخ ضلوعه للخساير متان

(١) تفرق نهجها: تشتت أفكارها. الصدوف: سوء الطالع، الصدف السيئة والمعوقات. بعالي برجها: في البروج العالية التي تحفظكم من أي سوء. الاتوام: من أسماء الأشهر عندهم. بقشة: كيس صغير من القماش المزركش. عرجها: النقوش التي على شكل خطوط وزوايا وأشكال هندسية. طهجهما: أضاف لها الكثير من الماء لدرجة أن القهوة فقدت طعمها. مايقه: من الموق وهو التيه والدلال.

(٢) القفل: الضمور من شدة المسير. زاويهن: أضمهرن. الدوانيق: جمع دانوق وهي المركب الشراعي. الخنانيق: الأعنة التي تكبح بها. المعاليق: حبال الرحل وما يعلق على الدابة. المساويق: العصي التي تساق بها. ملاحسات المساويق: تنظر خلسة نحو العصي التي تساق بها خوفا من أن تقع عليها بالضرب. الهيقتان: القطا. مذلق الاطراف: أطراف ريش الجناح ويعني به الصقر، وهو أسرع ما يكون عند فكة الريق أي الصباح الباكر حيث ينطلق بحثا عن الغذاء. ما عيق: لا شيء يعيقه عما يريد. ما فيه تبريق: لا يجد فيه النقاد ما يعيبه. طرشهم غيتران: إبلهم التي تنتشر في المرعى مغاتير، وضحاء. وسميه وشباريق: مواضع في الصمان. لغاه: صوته، من اللغو. بيض: الدلال النظيفة.



### وظيفة الشعر

لا بد أن نعي أهمية الدور السياسي والاجتماعي للشعر في مجتمعات الجزيرة العربية لنعرف مدى حرص الناس على حفظ الأشعار وتداولها. حفظ القصائد التي تسجل تاريخ القبيلة وتخلد بطولاتها وتحفظ أنسابها وتورث هذه القصائد من جيل إلى جيل مسؤولية جماعية يحرص عليها الجميع، لأن القبيلة التي لا يوجد فيها شعراء ولا رواة حفظة يضيع تاريخها وتنسى. ومن المعروف أن الشعر في الجزيرة العربية في غالبية شعر واقعي يستقي مادته من حوادث التاريخ المحلي وقيم المجتمع القبلي وممارسات الناس اليومية، ولذلك فهو يشكل مصدرا هاما لا يمكن التغاضي عنه لمن يزعم القيام بدراسة جديّة لجغرافية الجزيرة العربية وتاريخ سكانها من حاضرة وبادية ودراسة أحوالهم المعيشية. وإذا برز أي خلاف في مسائل التاريخ والأنساب وغيرها يلجأ الناس عادة إلى الشعر بحثا عن الحقيقة. ومنذ العصر الجاهلي حتى عهد قريب كانت للشعر مكانته السياسية والاجتماعية وكان يقوم بدور فعال في التأثير على جماهير الناس وشغل فراغهم وفي تحريك الأحداث وكذلك في أرشفتها وتوثيقها وتداولها وحفظها وتوريثها عبر الأجيال. ولكي نعي الدور الذي لعبه الشعر في الجزيرة العربية ما علينا إلا أن نطالع كتبنا مثل النقائص أو المفضليات أو الأصمعيات بالنسبة لشعر الجاهلية وصدر الإسلام. أما فيما يتعلق بالشعر النبوي فهناك كتاب أبطال من الصحراء للمرحوم محمد الأحمد السديري وكتاب أهازيج الحرب أو شعر العرضة للشيخ عبدالله بن خميس وسلسلة من أدبنا الشعبية للشيخ منديل الفهيد.

يكاد يكون الشعر في مجتمعات الجزيرة العربية الوسيلة الوحيدة لتزجية الوقت وملاً الفراغ والترفيه عن النفوس، لكن الأهم من ذلك والأخطر أنه سجل القيم والمثل والمعارف والأحداث والبطولات التي يحرص الجميع على تخليدها وإبقائها حية في الذاكرة. كما أن للشعر تأثير قوي في توجيه سلوك الأفراد وتلوين تفكيرهم وحثهم على التقيد بقيم المجتمع، وكانوا يسمون الشاعر المهيج "مثور" لأنه يحرك الناس بشعره ويدفعهم إلى النهوض والوقوف دون حقوقهم. وبالإضافة إلى المسميات المعتادة مثل شعر، قصيد، قاف، قيل يسمونه أيضا أمثال لأنه بالنسبة لهم يقدم المثل والقودة. ويقولون: الأمثال للرجال الذهننا خيار الدلائل، ويقولون أيضا: القصيد مشاعيب الرجال، أي أنه يسوق الرجال ويحثهم على الفضيلة والأعمال البطولية مثلما تساق الإبل بالعصي "المشاعيب". وهم يستشهدون به في كل مناسبة ويحتكمون إليه في كل قضية. وحيث أن المجتمع القبلي مجتمع أمي لا مؤرخين عندهم ولا كتاب فإن مهمة تسجيل أي حدث ذي بال تقع على عاتق الشعراء وحدهم. هذا الشعر الذي نتحدث عنه له مساس مباشر وتأثير ملموس على أناس حقيقيين، إما مدحا أو قدحا أو توجيهيا أو حضا على عمل أو تخليد مآثر أو توثيق أنساب. لذا لا نتصور أن أولئك

الناس الذين هم من ينظمه ويرويه سوف ينظرون إليه ويتعاملون معه على نفس المستوى مع الشعر الملحمي الذي لا يعدو أن يكون مجرد وسيلة من وسائل تزجية الوقت والترويح عن النفس، بل إنهم سوف يتعاملون معه بحرص شديد ويحافظون عليه مثلما تتعامل أي دولة حديثة مع أرشيفها الوطني وتحافظ عليه. ما يناط بالشعر من أدوار خطيرة وما يحظى به من أهمية بالغة وما يترتب عليه من تبعات بالنسبة لقائله وبالنسبة لمن يقال فيه، كل ذلك يضع قيوداً لا تسمح للراوي بالابتعاد عن النص الأصلي للقصيدة، لأن في ذلك تزييفاً للحقيقة وللتاريخ وتجاوزاً لا يسمح به لا قائل القصيدة ولا من قيلت فيه. أي أن هناك نوعاً من الرقابة الاجتماعية التي تشدد على حفظ الشعر وتحد من أي تلاعب مقصود في روايته لأن مضامينه تمس الجميع وتتعلق بالمصلحة العامة وإحساس الجميع بأنه بمثابة السجل الذي يوثق الأحداث ويخلد الأفعال.

وللتدليل على خطورة الدور السياسي والاجتماعي للشعر النبطي نورد المثال التالي من أمثلة عديدة لا تحصى يمكن إيرادها. حصل خلاف بين الحسينة وآل عمود، وينتمي الطرفان لقبيلة الخُرصة من شمر، بسبب مياه السيول التي تنحدر على نخيلهم وبساتينهم من جبل العصام غرب حائل وكانت الغلبة لآل عمود وكان شيخهم في ذلك الوقت شلاش ابن فنيديل. ومن رجالات آل عمود أيضاً الافيدع من الافادعة وفلاج من آل غضا. أما الحسينة فمذهب الشاعر دبجان ابن درويش الحسيني من الفرايسة. ويعتد الفرايسة بأنهم أقرب فصائل الخُرصة للجربان. وقال دبجان هذه القصيدة ينخا الجربان على آل عمود. وحدثت هذه الأحداث بعد وفاة بُنيّة الجربا بمدة طويلة لكن دبجان وجه القصيدة إلى بُنيّة ويقصد من وراء نخوة الأموات تبكيت الأحياء واستثارة غضبهم ونعرتهم.

رَزَّاقٌ بِالْأَسْبَابِ عَمِي الدَّوَارِجِ  
بَلْطَفِكَ لِيَا مَا بَهَّجَ الصَّبْحَ تَبْهِيحِ  
مِثْحَيْرِ ضَاقَتْ عَلَيْهِ الْمَنَاهِيحِ  
سَهَّاجِ نَهَّاجِ بَعِيدِ الْمَنَاهِيحِ  
لَوْ يَطْلُبْنَهُ سَبَقَ الْخَيْلَ مَا عِيحِ  
يَا أَقْفَى يَشَادِي مَمْرَسَاتِ الدَّرَارِجِ  
وَأَتْلَى النَّهَارَ يُوَهِّجُ النَّضْوُ تَوْهِيحِ  
الْأَجْرِبِ الْعَاصِي كَثِيرِ الْمَخَارِجِ  
ضَمِيمِ الرِّجَالِ يُرْعَعِ الْقَلْبَ تَرَعِيحِ  
مَرُوبِينَ عِلْطَ مُذَلِّقَاتِ الْمَزَارِجِ  
مَا تَسْتَوِي لَلِّي بَرَأَسَهُ لَجَالِجِ  
وَأَنَا عَلَى مِرِّ الْحَرِيْشَا دَحَارِجِ  
مِنْ دِيرَةِ الْجَرْبَانِ يَأْخُذُ دِمَالِجِ

يَاللَّهُ يَا فَرَّاجَ يَا وَالِي الْاَفْرَاجِ  
يَا عَايِدَ الْاَرْضِ الْمَحْيِلِ بُوْدَاجِ  
تَفَرِّجْ لِمَنْ كُنْهُ بَحِقُّ مِنَ الْعَاجِ  
يَارَاكِبِ مِنْ عِنْدَنَا فَوْقَ سَهْوَاغِ  
حَسْرٌ اِلَى مَنَّهُ نَهَجٌ يَدْلُجُ اِدْلَاغِ  
مِرَافِقَهُ عَنِ حِرْوَةِ الزُّورِ تَنْعَاغِ  
اَوَّلَ نَهَارِهِ بِسِ مَشَشِيٍّ وَدِقْلَاغِ  
اِنْخُو بُنْيِيَّهَ يَأْغْدِي الْقَبْرِ يَنْبَاغِ  
عَاَلُوا عَلَي رِبْعِي وَاَنَا صَرْتُ بِهَبَاغِ  
جَتْنَا مِنَ الْاَدْنَيْنِ مَخْلَيْنِ الْاَسْرَاغِ  
يَادَارُ يَادَارُ الْاَفْرِييْدَعِ وَفَلَاغِ  
شَلَاشٌ يَعْْمَلُ لَهُ رَغِيْفٌ عَلَي صَاغِ  
كَيْفَ الْعَمُوْدِي عِنْدَنَا يَأْخُذُ الْبَاغِ

وانخى عشاشيق البني العماهيم  
بُخيل تُفَجِّجَ عامر النزل تفجيج  
دِهْمٍ يَمَجِّجُنْ اشهب الملح تمجيج  
ينعاج للحق المعاج ليا عيج  
بقع النسور اللي ترمي الروابيح<sup>(١)</sup>

ثم حدث اقتتال بين الحسينة وفرع آخر من فروع الخرصة هم البريك، وأرغمهم زامل ابن سبهان، نائب الأمير سعود ابن عبدالعزيز المتعب الرشيد آنذاك على الصلح وحكم عليهم أن يتلادون الارقاب أي أن كل قتيل من هذا الفريق يقابله قتيل من الفريق الآخر. وأحس الشاعر عيادة ابن منيس، وهو من الحسينة، أن زامل السبهان انحاز إلى جانب البريك ضد الحسينة واضطهدهم فأشار على شيخ الحسينة، عبيكة ابن فرز، أن يطلبوا اللجوء عند أحد القبائل في الشمال ويستعينوا بهم ليتمكنوا من شن غارة مباغطة على البريك والتقاضي منهم. وقال عيادة هذه الأبيات يحرض جماعته على الأخذ بالثأر.

يا مدّ من موقّق بُعادٍ معاشيه  
ياملُحِقْ مع اول الليل تاليه  
وانك لُحَظِّي عَقْبُ الاوجاع تبريه  
تسعة حوالٍ يابو بسام غاشيه  
والحَمَلِ يامِنَّهُ فُضِحْ وش يَغْطِيه  
والشمس ما تَلْقَى حَذَى الميت تشويه  
شيخٍ ظهَر ما ينطي الحق راعيه  
يا نيش حَدْرِيَه مشى من عواليه  
والى اعتدل شيله مشت لين ترميه  
رجل عديم تالي الدين يقضيه  
وثَقَلَطُ المشكل يقوده وتلبيه  
والعار ما يفنى ليا عام صخيه  
القيـل دُوَارِ القضا ما يقاضيه  
قِرْطُوعِ عطشانٍ ظمّا القريض حاديه  
والا احتذر عن سَلَّةِ السيف تطريه<sup>(٢)</sup>

الله على من شافهم حول فرتاج  
ودّي عليهم طلعة الشمس لجلاج  
ودّي عليهم بالبلش دهم وارواج  
السيف لولا العوج ما عاد ينعاج  
ما يَمْضِي العوجا ياكود ابقع الراج

ياراكب حَرُّ يَبُوجِ اشهب اللال  
يالله ياللي لاوّل الصبج عَزَّال  
انك تُعَدِّلْ حَظَّنَا عَقْبُ ما مال  
متى يبي همّ عن القلب ينجال  
عَبْنُ على عَبْنٍ وغلبٍ وغربال  
انا بِشُمْسٍ والمخاليق بظلال  
يالربع كيف مُعَدِّلْ الحق ما ضال  
القِعْرِ ياشاف الجوق مُقَدِّمِه سال  
والزمل ما تصبر على الشيل يا مال  
اخسوا خسيتوا ما بكم فرز رجال  
ولا من رُجَالٍ تَقُطِعْ الليل واللال  
وتَفَنِّي الرجال ويذهب العمر والمال  
اخيه وامصخيه من بدع الامثال  
يقاضيه من دم المعادي ليا سال  
اما اقطع القيد المكرسح بالافعال

(١) عمي الدواريح: الحشرات لا عيون لها. الارض المحيله: المحلة. بهج الصبح: ظهر نوره. المناهيج: السبل. نهج: انطلق. ما عيج: لا تستطيع الخيل للحاق به وصده عن طريقه. ينجال: ينشق. كثير المخاريج: من لا تعوزه الحيلة لإيجاد مخرج من أي مشكلة. هياج: المنخفض من الأرض. علط: طويلة. المزاريج: الرماح. الحريشا: الحنظل. الباج: الأتاوة. فرتاج: مورد في جبل سلمى. تفجيج: تخترقه جيئةً وذهاباً. دهم: البواريد. العوج: مخالفة طريق الحق المستقيم. العوجا: الخطأ والإهانة. الروابيح: ما يرميه الطير من فضلات الطعام من فمه.

(٢) شيخٍ ظهر: يقصد زامل. القعر: كتيب الرمل. الجوق: الحيف. المشكل: الرجل المتميز الذي تتوفر فيه صفات القيادة. قرطوع: ما يعبه الظمان من شربة الماء. المكرسح: الموثق.

وأغضبت القصيدة زامل ابن سبهان الذي رأى فيها إثارة للفتنة فأقسم على قطع رأس عيادة ابن منيس وأمر بالقبض عليه وإيداعه الحبس لينفذ فيه حكم الإعدام. يقول الراوي مثقال ابن محسن ابن عواد الذي سجلت منه هذه القصائد والأخبار في قرية الصهوه من قرى حائل:

يقول رُحمة جد لي يامير مربوطين سبعة، سبعة اللي مربوطين بالحبس سابعهم جدي. يقول يامير يوم جونا العبيد تال الليل. ياهداتا عملهم بالذبيح أول، اللي معه بالحبس يتحدون هدومه، يتقاسمون. قالوا العبيد: عيادة ابن منيس معكم اطلعوه. يوم اطلعوه يامير العبيد قفوه، اثنين عبيد. وزامل السبهان بالروشن عنده ابن فهد الجربا هكاليلة مسير عليه وجايب له الحيثية، فرس اصيل تسوى جهامة البل، جايبه يبي يهديه على زامل، وعنده خلف الاذن، ابن شعلان، جالسين معه بالمختصر. ويجونك العبيد يقودون ابن منيس يفوضونه مع الدرج، جابوه يتلونه يم البطحا بيون يذبحونه. يوم جا من تحت الروشن وهو لك يصيح طول حسه: وoooooooooooo. ثلاث انواب يقول يسمعه الجن والانس: لي واحلالة ياعمري، أر أخو فلحا، لي واحلولة ياعمري، مير لا هشت ولا انحشت. قال الجربا: وشو هاللي يصيح يازامل، هم فوق بالروشن مع زامل عند المسحب. وتوافق بعد جية رغيان ابن رمال. قال للعبيد: وشو هالرجال اللي يقاد؟ قالوا هذا خريصي هاللون وهاللون وحالف زامل كود يذبحه. قال: اصبروا شوين. الضعيف هقوتي هكالحين هو سيف ابن رشيد. وهو يرقى رغيان، قال: يازامل وش هالذبيحة اللي تبي تذبح لنا! قال زامل: انا حالف كود امشي بين قطع، مطلق الحريم إلا كود يقطع راسه وامشي بين قطع. قال رغيان: اقطع من جلده، اقطع من ثوبه، والا جز من شعر راسه عن حلفك بس لا تذبحه. ترى طالقات حريمي الثنتين مني انا يارغيان ان ذبحت ابن منيس الليلة يازامل، انه ما يشب به النار الغفيلي ولد الغفيلية، اننا ما نشب به النار، اننا ما غير نرحل عنك ونخليك - قال كذا فرزة منه لابن منيس - قال: لا تذبح هالشمري يازامل والله اني ما افل طوى بيتي الا بالجزيره، بالعراق، أنا أردى شمر والله ما يبقى عندك الواحد منا، باكر تستدنيا واحد واحد وتذبحننا، وش تذبح الشمري عليه؟ هذا يبي حقه وانت تبي تقصره عن حقه. قال عاد خلف الاذن - ياخي شف كلام الطيب - قال: والله يامحفوظ كان هو على ما قال هالشمري صدق ياللي متلك يقعد على المسند والله انه ما ترفع حظه هذي، والله انه ما ترفع حظه. يقول قال عاد الجربا: انا راع الحرشا، أر أخو فلانه، مير ذبيحتك لي خريصي يوم اني جيتك مسير عليك ومهدي عليك الكحيلية من الخابور من الجزيرة اتلاته تقلط لي ابن عمي ذبيحة لي يازامل! قال زامل: امكنوه، امكنوه، هاتوه نقطع لسانه. ويقطعون لسانه طال عمرك. واللي يسلمك. ما هوب ميزيه جزه الراس، قرض راس اللسان، قص لسانه. يامار الناس متطانبه، تخبر علم الشر، ليا البطحا. ابن منيس يوم جابوه للبطحا قال: خلون من فضلكم ابصلي لي ركعتين. قالوا: صل. وهم واقفين قفوه العبيد. يوم صلى قالوا: ابشر بعمرك، ابشر بعمرك. والله انه يحكي علي هو، ابن منيس، انا سامعه من لسانه وهو قاعد عندي مرتكي. قال ياولدي أول هالدنيا مثل طحن الرحي عندي، مثل موج البحر، ولا ادري وش انا به، يوم بشرون هاللون يا مير يوم جتن لي حقه قمت ارتعد. يقول الناس ركبوا الجدران ما يدرون هو على عار قطعة هاللسان او وشو عليه، وانا ابكي وامج الدم واقصد. والله انه بقهوة مسعد المرمش يحكيه وانت يالله تفهم حكيه. يقول امج الدم من امفي واقصد. اللي يوم هو عاد يقول:

عبي عبيكه لحيتي ما استشاره  
ما طاع شورى نرتفع يم الاجناب  
والله فلا من خلقه الدين صاره  
قطعة لساني فوقها سبعة ارقاب

والساني اللي طار مثل الشراره  
والساني اللي ما نصى بنت جاره  
رديت ردّ جلابة يوم باره  
عدي خروف من عريض الفقاره  
صكوا على السيقان مثل الجباره  
هنيت لو اني هكاليوم فاره  
أو بقعة من بين الاصباح طاره  
بديوان شمر خالطه شمط الاجناب  
ولا هو غثيث دابل كبد الاقرب  
كبش سمين وجايبينه لقصاب  
ضحية ومعتتعت بين الاطناب  
قلت آه واويلاه من ضميم الاصحاب  
او طنفس مع هالطنافيس وذباب  
واروغ عنهم لايد مع فضا الباب

كان الناس في الجاهلية وكذلك في العصور المتأخرة يحرصون على رواية الشعر وتداوله نظرا لقيمته التاريخية. فأيام العرب ووقائعهم في الجاهلية وأمجادهم وأنسابهم ومآثرهم وأخبارهم مسجلة في شعرهم الذي لولاه لضاعت من ذاكرة التاريخ. وقلما تمر حادثة ذات شأن في حياتهم، سواء شخصية أو اجتماعية، دون أن يسجلها الشعراء ويوثقوها في قصائدهم. ونظرا لحالة الفوضى السياسية التي كانت تعيشها قبائل الجزيرة العربية وبلدانها قبل عصرها الحديث فإن معظم أشعارهم كانت تدور حول الحروب والغزوات التي كانوا يشنونها على بعضهم البعض. كانت المعارك عادة ما يسبقها فترة من التعبئة التي يتبادل فيها شيوخ القبائل أو أمراء البلدان القصائد التي يسعى بها المناديب فيما بينهم إما لطلب المساعدة من الحلفاء أو لطلب الصلح أو لطلب الهدنة أو لتأجيل موعد الحرب أو للتحذير من مغبة الحرب أو للتهديد والوعيد والتحدي. وفي الطريق إلى المعركة ينظم الشعراء قصائد يشجعون فيها المحاربين ويبثون فيهم روح الحماس ويذكرونهم بانتصاراتهم السابقة ويوغرون صدورهم ضد عدوهم. وبعد المعركة ينظمون قصائد يذكرون فيها تفاصيل المعركة بما في ذلك المكان الذي وقعت فيه وما كسبه فيها وما خسروه ويرثون القتلى ويشيدون بالأعمال البطولية والمبارزات ومطاردة الفرسان ويفتخرون بخيلهم وركائبهم وعدة حربهم. وتشكل هذه الحرب الكلامية عنصرا هاما لا يقل في خطورته عن الحرب الفعلية، ومثلما يجرّد الفارس حسامه للذب عن القبيلة يسخر شاعر القبيلة موهبته الشعرية لتخليد أمجادها ومآثرها وانتصاراتها الحربية. ومعظم من ينظمون هذه الأشعار هم من الشيوخ والفرسان الذين يقودون هذه المعارك والذين يعلمون أنهم لا بد وأن يكونوا صادقين فيما يقولون لأن مكانتهم لا تسمح لهم أن يوصموا بالكذب، ولأن الشعراء في الجانب الآخر لهم بالمرصاد لو حادوا عن الحقيقة، فلا بد أن تكون الأقوال على قدر الأفعال لأن سمعة القائل ومصداقيته على المحك.

وسوف يتضح لنا في الفصول القادمة كيف أن الشعر النبطي، مثله مثل الشعر الجاهلي، قد لعب دورا بارزا في القضايا السياسية والاجتماعية وفي دفع الأحداث وتحريك الناس حينما كانت المنطقة مقسمة إلى قبائل وإمارات متناحرة في العصور التي سبقت توحيد البلاد على يد المغفور له جلالة الملك عبد العزيز. وكان لكل قبيلة

ولكل أمانة أو بلدة شعراء يذودون عنها ويسجلون مفاخرها، وكان لا بد للأمير أو شيخ القبيلة نفسه من أن يكون شاعراً مؤثراً، لأنه لم يكن هناك قوة فعلية تحكم الناس آنذاك عدا قوة الإقناع وفصاحة القول وذراية اللسان. وحتى عهد قريب كان فرسان الجزيرة وشعراؤها يتغنون بكرمهم وشجاعتهم وشهامتهم، ويسجلون مفاخر قبائلهم بقصائد يتداولها الرواة ويتلقفها الركبان، وتخترنها الذاكرة الشعبية لسنين طويلة. ومن شيوخ القبائل المتأخرين الذين اشتهر شعرهم بين الناس الشيخ تركي ابن صنهاة ابن حميد من شيوخ عتيبة والشيخ محمد ابن هادي ابن قرملة من شيوخ قحطان والشيخ ركان ابن حثلين من شيوخ العجمان، ومن أمراء الحاضرة اشتهر عبدالله ابن رشيد وأخوه عبيد بقوة شعرهما وجزالته وكذلك رميزان ابن غشام وزامل السليم وغيرهم كثير. أما حميدان الشويعر ومحمد العبدالله العوني فقد طبقت شهرتهما الآفاق لما في شعرهما من قيمة تاريخية وسياسية. هؤلاء الشعراء هم صوت الجماعة وضميرها يتكلمون باسمها وينطقون بصوتها ويعبرون بلسانها، يقولون الشعر وهم واعون لثقل المسؤولية الملقاة على عواتقهم ومدركون لخطورة الدور الذي يقومون به، وما منهم من يحترف الإنشاد، ويكفي أن نعرف أن الثقافة العربية على وجه العموم تنظر نظرة ازدراء إلى أي شاعر يتكسب بشعره.

ولا يقل أهمية عن القيمة التاريخية للقصيدة لغتها وجودتها الفنية وقدرتها على تلبية الحاجات النفسية والعقلية والمعرفية. إذا ما تطلعتنا إلى القصيدة العربية التقليدية وجدنا أن بنيتها الداخلية ووحدتها الموضوعية ومقوماتها الفنية تستند إلى مقدرة الشاعر ومهارته في استكشاف ما يحيط به من ظروف طبيعية واجتماعية ليعرضها أمام مستمعيه. إنها سعي دائم لفهم الواقع الاجتماعي من جميع زواياه لاستخلاص أسرارها وتأليف أجزاءه وإيجاد علاقات ذهنية وعاطفية بين هذه الأجزاء عن طريق التشبيه والاستعارة والمجاز والكنيات وسائر الصور الشعرية، لذا فإن النظرة الثاقبة والتشبيه البارع ودقة الملاحظة من أهم خصائص القصيدة العربية. وقل أن تخلص أبيات القصيدة من نفحات فلسفية عن طبيعة الحياة وتقلباتها ضمنها الشاعر قصيدته كعزاء لهؤلاء الذين يبذلون قصارى جهدهم وتحول الظروف القاهرة دون تحقيق طموحاتهم.

يكمن سر جمال القصيدة العربية وجاذبيتها في أنها تستمد صورها ومعانيها من الواقع الطبيعي والإنساني، إلا أن الواقع الذي تصوره هو في حد ذاته عالم شعري خصب فيه من المواقف البطولية والمشاهد الدرامية بقدر ما فيه من المأسى والتراجيديا يتشبث أهله بقيم الفروسية ومثاليات الصحراء ويمارسونها في حياتهم اليومية متحدين بذلك ظروفهم الصعبة ومعاناتهم اليومية. وما على الشاعر إلا أن ينتقي أحداثاً من هذا الواقع وينظمها في قالب شعري مصقول عماده الموسيقي

اللفظية والأبعاد الإيحائية والمجازية للكلمات. الشعر النبطي، مثله مثل الشعر الجاهلي، ما هو إلا صورة للواقع ورصد للأحداث وسجل للقيم والمثل والمفاهيم التي تعطي لحياة الصحراء معنى يعين على تحملها ويجعل منها، بالرغم من شظفها وتقلباتها، حياة تليق بالإنسان. فالشاعرين، النبطي والجاهلي، يلتقيان على صعيد واحد من الرؤية الحضارية والحس الفني وشعرهما ليس إلا صدى لنفس الظروف الطبيعية والاجتماعية القاسية. القصيدة ما هي إلا سلسلة من الشرائح الفنية المنتقاة من حياة الحاضرة والبادية صفت بمهارة فائقة لتكون وحدة شعرية متكاملة. وهذه الشرائح وإن كانت عادة تعكس لنا الحياة بطريقة انتقائية وتركز على أنماط السلوك البطولي والمثالي إلا أن كل ما تصوره هو في حدود الواقع والإمكان. إنها بحث عن ما هو أمثل وليس عن ما هو مثالي.

القصيدة أداة تحويلية تحول عالم الحقيقة العارية المبعثر إلى عالم شعري خصب مترابط. إنها كاميرا تنقل لنا لقطات من مشاهد لا يوجد بينها أي شبه أو علاقة عدا ما توجده أبيات القصيدة التي تجمع بين هذه المشاهد مثلما نجتمع الصور في الألبوم أو الورود في المزهريّة. ففي القصيدة التالية مثلاً تقدم لنا مرصفاً العطاوية أربع صور تستغرق كل منها بيتين من أبيات القصيدة. الصورة الأولى لصقر أطلقه صاحبه على الحباري وسيور الجلد التي يربط بها على وكره "سبوقه" تتدلى في الهواء مثلما يتدلى طرف الخمار الذي تعلق به المرأة مفاتيحها فتنتقله لذلك فهو دائماً يتدلى. الصورة الثانية تصور خفقان قلبها وتشبه روغانه بروغان الطباء التي شمت رائحة البارود حينما أشعل الرماة فتائل بنادقهم فخافت وأطلقت ساقها للريح طلباً للنجاة. والصورة الثالثة تصور الشاعرة نفسها قائلة بأنها تزج صوتها لتخفف من عنائها بالغناء وقول الشعر، ولولا قول الشعر الذي تروح به عن نفسها لاحتترقت مثلما يحترق البن على نار يتحلق حولها رجال تصفهم بأنهم مفاليج تحف مجلسهم الدعابة وأحاديث السمر. وفي الصورة الرابعة تصف شدة انجذاب قلبها نحو من تحب وتقارنه بقوة انجذاب الغرب المملوء بالماء من بئر جمها غزير بحيث أن الغرب يمتلئ بمجرد هزه من أعلى دون الحاجة إلى من ينزل إلى قاع البئر ليموح الماء، أي يغرفه بإناء ثم يصب في الغرب حتى يمتلئ، كما هي الحال إذا كان الماء قليلاً. استطاعت الشاعرة أن تجمع هذه المشاهد المتناثرة في قصيدة كما نجتمع الزهور في المزهريّة وتربطها في البيت الأخير مثلما نربط "بوكيه" الزهور بخيط الحرير الملون. البيت الأخير يوظف هذه المشاهد المشتتة ويجمع بينها في كونها تعبيراً عن الأعراض النفسية وحالات الشعور التي تسببها تجربة الحب.

يا طير ياللي في مسيرك رواج	ليا طالعوا زول الحباري مدابيح
يتليه مسباق سواة العنّاج	يشدي عنّاج مَعَلّقات المطاويح
يا قلب ياللي بين الاضلاع مّاج	كما يموجن القوايد عن الريح

ريحة فتيل مولعين الايلاج  
 لولاى اوسع خاطري بالزعاج  
 ليا قلطوه وجا لظوه سراج  
 ياتل قلبي تل غرب هجاج  
 على قليب ووسطها الجم ماج  
 على عشير فوق عد العجاج

لى جا لهن غليم بالمصايب  
 لاغدي سواة البن بين المفايح  
 وصكوا عليه وجا هروج وتمازيح  
 على ثلاث يزعجه مشاويح<sup>(١)</sup>  
 من يوم حقرت غربها هر ما ميح  
 قل لا سقاء الله سحاب مراويح

الشعر العربي ليس في حقيقته إلا استعراض دائم وتقويم مستمر للواقع والحياة. وحينما يلقي الشاعر قصيدته على المستمعين فإنهم يجدون في كل بيت من أبياتها وفي كل صورة من صورها ترجيعات وأصداء تحضر إلى أذهانهم كامل موروثهم الشعري الذي يعكس واقعهم الطبيعي والإنساني. لذا فإن إنشاد الشعر في المجتمعات الشفهية يمنح المتلقين القدرة على تفهم واقعهم ويمدهم بالطاقة اللازمة لتجديد العلاقة مع هذا الواقع ومع بعضهم البعض. بل إن إنشاد الشعر هو في حقيقته ممارسة شعائرية جماعية يجد فيها المشاركون تزكية للمثل الحضارية والقيم الاجتماعية التي تلون تفكيرهم وتوجه سلوكهم ويستمدون منها قوة الأمل والعزاء. ولا نغالي إذا قلنا أن الشعر في المجتمعات الأمية يجسد وعي الأمة ويعكس وجدان الجماعة فهو سجل الأحداث ومستودع القيم وحصيلة التجارب التي يقتدي بها الناس في سلوكهم ويحتكمون إليها في معظم شؤونهم.

الفنون التقليدية عموماً جماعية في أدائها وفي سياقاتها ومناسباتها، تعبر عن تكاتف الجماعة وتعكس وحدة المصير وترتبط بدورة الحياة، يتلاشى فيها الفرق بين المؤدين والجمهور. بقاء الشعر والسوالف والقصص قيد التداول في مجتمع شفهي لا يحتاج فقط إلى رواة وحفظة ومؤدين موهوبين، بل أيضاً إلى جمهور ذواقة متعطش للسمع يميز الغث من السمين. والشعوب الأمية والجماعات التقليدية لا تعرف مفهوم الفن للفن أو ما يسمى الفن الخالص حيث أن الفن عندها لا ينفصل عن شؤون الحياة الأخرى، له وظيفة ملموسة ودور بارز في المجتمع. هدف الشعر والأدب في هذه المجتمعات هو إعطاء الجمهور تصوراً كاملاً ورؤية واضحة لما يحيط بهم من معطيات وقضايا إنسانية وطبيعية. الشعر هو دائرة معارف المجتمعات الأمية ومرجعها ومستودع تجاربها لذا قال قدامؤنا: الشعر ديوان العرب. وترديد الشعر والسوالف في المنتديات والمحافل ومجالس السمر ليس مجرد وسيلة للتسلية والترفيه، بل هو أيضاً وسيلة لاسترجاع واستعراض وتعلم الموروث المعرفي في سياق جماعي احتفالي بهيج خال من التوترات والإجهاد المصاحب عادة للتعليم المدرسي. وعلى خلاف السباحين التي يتلهي بها النساء والصبيان، يقولون عن سرد

(١) رواج: روجان. العجاج: خيط تشده المرأة في طرف خمارها تربط به مفاتيحها ويشده ثقل المفاتيح إلى الأسفل. القوايد: الطباء التي في مقدمة القطيع تقوده وحالما تشم رائحة ملح البارود تموج وتحرف اتجاهها وتفر شاردة بأقصى سرعة لها. مشاويح: مسرعات لذا فهي تجذب غرب الماء بهمة ونشاط.



السوالف وإنشاد القصائد أنه كلام الرجال لأنه في الغالب موجه لهم ويختص بتخليد أفعالهم، وصفة الرجل لا تطلق عادة إلا على الشخص النابه صاحب الشأن والهمة (لكن هذا بطبيعة الحال لا ينفي وجود شاعرات متميزات ولا أن للشعر تأثيره على سلوك النساء والصبيان). ويعد حفظ السوالف والقصائد وروايتها، أو على الأقل فهمها وتذوقها والرغبة في سماعها، سمة أساسية تميز الرجل النابه كامل الرجولة والإنسان الشهم مكتمل الإنسانية عن الشخص الخامل ذو الإحساس المتبلد، أو كما يسمونه الدحش أو الثور. في العصور الأمية تحل السوالف والشعر، أو ما يسمونه علوم الرجال، محل المدارس والتعليم النظامي، ومن لا حظ له من علوم الرجال انذاك كمن لا حظ له من التعليم النظامي والتأهيل الأكاديمي في وقتنا الحاضر. وهناك مناسبات عديدة لتداول القصائد وترويجها حيث أن الناس في العصور الماضية كلهم يروون الشعر ويستشهدون به في جميع المناسبات، وكانوا يتخذونه قدوة لهم في سلوكهم وجميع شؤون حياتهم. لذا لا يستغرب أن نجد رواية الشعر وتداوله وتلقيه وتدبره والكلف به ظاهرة شائعة ذائعة ومسؤولية جماعية يضطلع بها الخاصة والعامة وتتفشى بين كافة أفراد المجتمع وفئاته وليست حكرا على دائرة ضيقة من الرواة المتخصصين المحترفين الذين يتوهم مرجوليوت في مقالته عن انتحال الشعر الجاهلي أن عدم وجود إشارات في المصادر القديمة إلى وجودهم في الجاهلية وصدر الإسلام، إضافة إلى عدم شيوع الكتابة، يعني عدم إمكانية عبور أي نصوص شعرية من العصر الجاهلي إلى القرن الثاني للهجرة (مرجوليوت ١٩٨٦: ٩٦).

#### سألقة القصيدة

الشعر النبطي، مثله مثل الشعر الجاهلي، ليس شعرا ملحميا ولا قصصيا. لذلك فإن الشاعر النبطي حينما يتطرق إلى حدث معين أو يصف موقفا أو حالة فإنه لا يتخذ موقف المؤرخ الذي يهمله توثيق الأحداث وسرد كل تفاصيلها وإنما موقف الفنان الذي يهمله أن يستخلص منها مادة فنية وقيمة أخلاقية وروية كونية شاملة وعميقة تتفق مع تقاليد مجتمعه وقيمه الثقافية وأنساقه الاجتماعية، وأن يقدم لمستمعيه عملاً وجدانياً وذهنياً يواكب تطوراتهم الفكرية واحتياجاتهم العاطفية وتصوراتهم لهذا الكون من حولهم والعالم الذي يعيشون فيه. فأبياته هي النبراس المشع الذي يذير سبيلهم والتعبير الصادق لما يختلج في نفوسهم من مشاعر وأحاسيس. لذا فإن القصيدة التي تقال لتخليد ذكرى معينة أو مناسبة أو حدث لا تحدث عادة بالتفصيل عن ذلك الحدث وإنما تشير له إشارة سريعة مقتضبة. ولذلك غالبا ما ترتبط مع القصيدة سألقة تحكي للحضور شيئا عن حياة الشاعر وعن خلفية القصيدة والمناسبة التي قيلت فيها والأسباب الباعثة لنظمها وتفصل القول في شرح إشارات القصيدة وتضعها في سياقها الصحيح الذي يعين على فهمها ومعرفتها

الأحداث التي تخلدها والأسماء والمواقع التي ترد فيها. وفي كثير من الأحيان تشكل السالفة جزءاً عضويًا من القصيدة من الناحيتين الفنية والتاريخية وعدم إيراد السالفة في تلك الحالة يترتب عليه خلل جوهري يعيق عملية الفهم والتذوق. ومثلما أن السالفة تلقي الضوء على القصيدة وتفسر أبياتها فإن القصيدة في نظر البعض تعتبر الدليل المادي الذي يشهد على مصداقية السالفة ويؤكد على حقيقة ما تتضمنه من وقائع وأحداث، ويقولون إن القصيدة تحفظ السالفة من النسيان أو من نسبتها إلى من ليست هي له مثلما تحفظ الوسوم الإبل من الضياع أو السرقة أو الاختلاط بغيرها من الأذواد. كذلك السالفة تضيء القصيدة وتضيف لها بعداً درامياً يشوق الحضور لسماعها. ويصف جهويل ابن سالم المري السالفة بأنها مثل الأرز أو العيش الذي تقدم عليه الذبيحة وأن القصيدة بدون سالفة كالذبيحة بدون عيش:

القصيدة اللي ما لها سالفه مثل الكرامة اللي ما لها فراش، راعيها يحط الذبيحة على الصحن بدون ما يحط تحتها عيش. الى قال سمّوا قبعت الكرامة بالصحن، ما تحتها فراش، العيش يفرش الذبيحة، النعجة أو الحوار. أيضا القصيدة للسالفه مثل الشهود عند الشرع.

ونظراً لما بين القصيدة والسالفة من علاقة عضوية، فإن أي تغيير في القصيدة بسبب اختلاف الرواية سوف يترتب عليه بالضرورة تغيير في السالفة يتناسب معه. ولو تخلخل ترتيب أبيات القصيدة أو سقطت منها بعض الأبيات فإن ذلك سيكون له أثره على فحوى السالفة.

حينما يلقي الشاعر قصيدته لأول مرة بعد نظمها مباشرة قد لا تكون السالفة ضرورية لأن الأحداث التي تسجلها القصيدة ما زالت حاضرة في أذهان المستمعين الذين قد يكون البعض منهم من المشاركين الفعليين في تلك الأحداث، وقد تكون القصيدة موجهة أساساً لهم أو لأحدهم. فمثلاً حينما يلقي زهير بن أبي سلمى قصيدته أمام هرم بن سنان فإن هرم والحضور يعرفون ما تتحدث عنه القصيدة وهم أبطال الوقائع التي تخلدها، لذلك فإن زهير لا يحتاج قبل إلقاء القصيدة إلى مقدمة تشرح مناسبتها وتوضح أسماء الأشخاص والمواقع التي وردت فيها. ولكن كلما بعدت الشقة الزمانية والمكانية عن الظروف الباعثة للنظم كلما كانت الضرورة أكثر إلحاحاً لإلحاق سالفة بالقصيدة تضيء معانيها للمستمعين وتعطي الخلفية اللازمة لفهمها.

ويختلف نص السالفة عن النصوص الشعرية حيث أنه بخلاف القصيدة التي تنظم وتحفظ قبل الأداء، ويكون أداؤها عملية استظهار لنص محفوظ، نجد أن تأليف السالفة عمل ارتجالي، فهو لا يأتي دفعة واحدة في لحظة الإلهام وتجلي ليأخذ شكلاً ثابتاً مكتملاً في تلك اللحظة، وإنما يتم التأليف دائماً أثناء الأداء وليس قبله. أي أن من يؤدي السالفة، وإن كان يعرف فحواها وخطوطها العريضة، لا يستظهر نصاً محفوظاً. وبعبارة أخرى فإن الصياغة اللغوية وترتيب أحداث السالفة حسب

تسلسلها المنطقي والزمني لا تسبقان الرواية، كما هي الحال بالنسبة للقصيدة، بل تصاحبانها.

وحيثما يبدأ الراوي بسرد السالفة أو القصيدة فإنه لا يتردد في الاستعانة بالحضور لتأكيد روايته والشهادة على صحتها أو لتذكيره بما ند عن خاطره من تفاصيل وأسماء وأحداث أو أبيات شعرية. ولا يبخل الحضور بمد يد العون له من أجل ترميم البناء القصصي ورتق النسيج السردى. وإذا ما أثبت الراوي عجزه عن الأداء بصورة مرضية فلربما حل محله من هو أكفأ منه من بين الحضور. ومن لا يعرف القصيدة ويخل في روايتها يقولون عنه إنه يُفلق السالفة أو يُفلق القصيدة تشبيهاً له بمن يرمي شخصاً آخر بالحجارة على رأسه ويشجبه ويسبب له عاهة أو تشويه. وليس من النادر أن يتشارك أكثر من راوية كل منهم يورد الحدث الذي عايشه أو عنده منه خبر يقين أو لديه زيادة في التفاصيل لا تتوفر عند غيره من الرواة. ويساهم الجمهور في تشكيل السالفة وتوجيهها وجهة معينة عن طريق المداخلات والتصحيحات وعبارات الاستحسان أو الاستهجان وتوجيه الأسئلة للراوي، وهكذا. ولذا تختلف رواية السالفة من راوٍ لآخر، بل من مناسبة لأخرى عند الراوي نفسه والذي أمامه العديد من الاتجاهات التي يمكن أن يأخذها في حديثه.

وتختلف السالفة عن الحكاية أو القصة المحبوكة في أن بنائها مرنة ونسجها مطاوع لأنها تخضع لأسلوب التراكم والتدكيك الذي تتعقد فيه الأحداث والمواضيع بشكل يسهل فيه التقديم والتأخير والحذف والإضافة والاختصار والاستطراد وإعادة التركيب والتأليف وفق ما يقتضيه سياق الأداء دون التقيد بتسلسل صارم أو تتابع محدد. السالفة في الواقع ليست إلا تركيباً عنقودية من سؤالات صغيرة وأحداث ينظمها الراوي حسب مهارته. والحدث الواحد يمكن أن يختزل في إشارة عابرة ضمن سالفة ويمكن أن يطور إلى سالفة مستقلة. حتى التسلسل الزمني نفسه يمكن التغاضي عنه، وقد يتوقف الراوي ويعود أدراجه في السرد لأنه تذكر حادثة كان يفترض أنه ذكرها في السابق، وهذا ما يعنونه بقولهم: السؤال بالتفطن، أي أن إيراد الأحداث وتتابعها محكوم بالتذكر. حينما يبدأ الراوي بالحديث تنشط ذاكرته وذاكرة الحضور وتبدأ تتوارد على أذهانهم سؤالات وقصائد أخرى مثل توارد الإبل على الحوض، أو كما يقولون: السؤالات ترد، ويقولون: السؤالات تجيب السؤالات. وقد عبر الرواية جهويل ابن سالم المري هذه القضية على النحو التالي:

يقولون بامثال البادية السؤالات تجيب السؤالات. لى صار ما عندك سالفه وجاب واحد بالمجلس سالفه يطري عليك سؤالات كثير. السؤالات تجيب السؤالات. لكن لى من جاك واحد فجأه وتقول له يارفيقي حنا اليوم ضايقين جب لنا سالفة توسع صدورنا، بلكى انه يحصل له سالفه وحده وبلكى جميع السؤالات اللي عنده كلها تذهب عنه ذاك الوقت. لكن لما انه يسؤلف واحد تقوم السؤالات تداحم بصدر الآخر، كل وحده تطق الاخرى تبي هي تجي الاوله، يقول بس متى يسكت

خوبي اسولف انا، تطري على رفيك سالفه من سالفتك.

حينما يبدأ الراوي في الحديث تبدأ أحداث السالفة المتداخلة ومواضيعها المتشابكة تتزاحم في ذاكرته " تداحم بصدْرُه " وتتسابق إلى لسانه، ولذلك فإن فرزها وسردها بالتسلسل وترتيبها لفظيا بشكل منتظم ومتناسك عمل إبداعي في غاية الصعوبة ويحتاج إلى موهبة ومهارة، مثلما أن توريد الإبل المتزاحمة على حوض الماء وسقيها يحتاج إلى أن يكون الساقى ماهرا متمرسا لكي يحول هذه الفوضى إلى نظام متتابع. والكثير من أسماء الأشخاص والمواقع والأحداث والمصطلحات كلما خطرت على لسان الراوي أثناء السرد تقدح في ذاكرته كل ما يتعلق بها من سؤالف أخرى وقصائد. وأحيانا قد يجد الراوي نفسه مضطرا للتوقف وتعليق سالفته مؤقتا لإيراد سالفة أخرى تشكل الخلفية أو السابقة التي لا بد من إيرادها لتسهيل عملية الفهم والمتابعة لما سيأتي، وهذا ما يعنيه قولهم: حالت سالفه دون سالفه .

ونظرا للطبيعة العنقودية للسؤالف فإن الرواية الجيد ذو الذاكرة القوية والأداء الدرامي قد يمضي الليل كله يشرق ويغرب في السؤالف بشكل يصعب معه تحديد متى تنتهي سالفة وتبدأ أخرى أو ما إذا كان الحديث كله على طوله يشكل سالفة واحدة مؤلفة من عدد من السؤالف المتداخلة، ولذلك قالوا: السؤالف طويلة عريضة. ولا تختلف السؤالف عن المؤلفات التاريخية، فهي يمكن أن تقتصر فقط على مجرد حدث عابر في حياة شخص واحد أو على قضية محددة أو فترة وجيزة، ولكن بالمقابل يمكن للسالفة أن تتطرق بإسهاب إلى حياة شخص بطولها وعرضها وما فيها من أحداث جسام ويمكن أن تطول لتشمل تاريخ قبيلة أو منطقة بأكملها بكل ما فيها من وقائع مهمة وشخصيات بارزة وما قيل فيها من الأشعار، كأن تتحول حرب البسوس إلى ملحمة مطولة هي ملحمة الزير سالم أو تتحول حرب داحس والغبراء إلى ملحمة عنتره. والسؤالف تشبه التاريخ وهي مثل الحياة نفسها مستمرة ولا تتوقف، بمعنى أنه سيكون هناك دائما أحداث جديدة تضاف إلى ما سبق، وهكذا تتراكم أحداث السالفة ومواضيعها مع تعاقب الأجيال وتراكم أحداث الحياة ومواضيعها.

وكما سبق ذكره فإن السالفة تتألف من أحداث عديدة مختلفة ومتداخلة حدثت لعدة أشخاص عبر فترة ممتدة من الزمن، لكنها كلها في الأساس أحداث واقعية حدثت بالفعل وشخصها أشخاص حقيقيون قام كل منهم بدوره المناط به كما تقول السالفة. والرواة عادة هم هؤلاء الأشخاص الذين قاموا بهذه الأدوار وشاركوا في هذه الأحداث أو أشخاص قريبون منهم سمعواهم يتحدثون بها. ولذا فليس من المستغرب أن يسهب الراوي في سرد التفاصيل المتعلقة بدوره أو بالأحداث التي شارك فيها هو مشاركة فعلية ومباشرة لأقربائه وأصدقائه ومن هم وثيقي الصلة به، بينما يوجز في سرد الأحداث الأخرى التي لم يشارك هو فيها ولا يعرف تفاصيلها وكيفية حدوثها، ثم يقوم أقرباؤه وأصدقاؤه بدورهم بتناقل وتوارث الرواية كما

سمعوها منه والتي سوف تختلف بطبيعة الحال عن رواية تم تلقيها من شخص آخر قام بأدوار أخرى وشارك في أحداث أخرى. وقد تحدثت عن هذه المسألة بشيء من التفصيل في كتابي *The Arabian Oral Historical Narrative: An Ethnographic and Linguistic Analysis*، والكتاب عبارة عن دراسة وتوثيق لسالفة طويلة تتحدث عن ذبحة عقاب العواجي لهذلول الشويهري ثم ذبحة عقاب وأخيه حجاب على يد هائس القعيط ثأراً لمقتل هذلول. لقد استقيت هذه السالفة التي دارت أحداثها في النصف الأول من القرن التاسع عشر من إحدى عشر رواية من رواة قبيلة شمر كل منهم أورد في روايته وفصل القول في أحداث نددت عن الرواة الآخرين ولم يذكرها أو ذكروها باقتضاب. وقد لاحظت من خلال جمعي وتتبعي لهذه السالفة أن الرواة الذين تربطهم صلة قرابية بأي من الأشخاص الذين شاركوا في أحداث السالفة لديهم تفاصيل أكثر من الرواة الذين لا تربطهم أي علاقة بشخصيات السالفة، لكن التفاصيل الأوفى دائماً تتعلق بالدور الذي لعبه قريب الراوي في أحداث السالفة (Sowayan 1992: 11-8).

ومن السوالف الأخرى التي جمعتها من رواة شمر والتي دارت أحداثها في بداية القرن العشرين سالفة مشهورة عند رواة شمر وهي سالفة نقلة الشلقان لخويم مجيدع الربوض. جمعت هذه السالفة من ثمانية رواة هم: رضا ابن طارف الشمري الذي التقيته بالرياض في ١٤٠٢/١٢/٤، وخفيج ابن عبدالله ابن بدهان الرمالي الذي التقيته في النسيم بالرياض في ١٤٠٣/٣/٢١، وراضي ابن غريب ابن معيقل الشلاقي الذي التقيته أيضاً في شعيب شوط في ١٤٠٣/١١/١٣، وفرحان ابن غريب الشلاقي الذي التقيته في شعيب شوط قرب حائل في ١٤٠٣/١١/٢٢، ومريف ابن غازي النماصي الذي التقيته في هجرة الاضارح قرب سكاكا في ١٤٠٤/٦/٣، وعابد ابن فهد ابن دغيم الربوض الذي التقيته في الجابريه قرب حائل في ١٤٠٤/١٠/١٤، وخضير ابن حامد ابن ناصر الربوض الذي التقيته في سكاكا في ١٤٠٤/١٠/٢١، والكاسب ابن عبكلي الفالح الشلاقي الذي التقيته في هجرة الفيضه قرب خط التابلاين في ١٤٠٥/١٠/٢٧. أبطال هذه السالفة هم: عبكلي ابن فالح الشلاقي، وغريب ابن معيقل الشلاقي، وثنيان ابن معيقل الشلاقي، ومشاري ابن مظهير ابن معيقل الشلاقي، وحسن ابن مظهير ابن معيقل الشلاقي، وجفران ابن هدهود ابن مخيمر الشلاقي، وشحاذ ابن مخيمر الشلاقي، ومشوط ابن مخيمر الشلاقي، ومجيدع الربوض. لاحظ أن الكاسب العبكلي هو ابن عبكلي ابن فالح، وأن فرحان وراضي هم أبناء غريب ابن معيقل ويجتمعان مع ثنيان ومشاري وحسن في انتمائهما إلى المعقل، وأن خضير الربوض وعابد الربوض من أقرباء مجيدع الربوض. أما مريف ابن غازي فهو من النمسان الذي يجتمعون مع الشلقان في

قبيلة الزميل، وخفيج ابن بدهان الرمالي من الغفيلة الذين يجتمعون مع الزميل في سنجارة، أما رضا ابن طارف فهو أبعد الرواة عن أشخاص القصة لأنه من عبده. ثم إن الكاسب العبكي عايش أبطال القصة ويعرفهم وجالسهم وروى القصة عنهم مباشرة. كذلك فرحان ابن غريب عاصر أبيه غريب وغزى معه ثلاث غزوات. أما أخوه راضي فهو كان صغيرا حينما توفي أبوه. أول ما نلاحظه أن الأشخاص اللصيقين بأبطال القصة يعرفونهم جيدا وتتفق روايتهم في عدد الأشخاص وأسمائهم، على خلاف الرواة البعيدين الذين لا يعرفون إلا بعض الأسماء. وتختلف الأدوار الرئيسية باختلاف الرواة حيث أن كل راوية من الرواة اللصيقين بأبطال القصة يعطي دورا أكبر لقريبه. ونلاحظ أيضا أن الرواة البعيدين يختصرون القصة وينصب تركيزهم على القصيدة، بخلاف الرواة القريبين الذين يولون القصة أهمية لا تقل عن تلك التي يولونها القصيدة. وكل ما ابتعدت صلة الراوي بأشخاص القصة كلما ابتعدت روايته عن الواقعية وأخذت منحى قصصيا أدبيا. وقد لاحظت أن الكاسب العبكي وفرحان ابن غريب، بحكم قربهم ومعايشتهم للعصر الذي حدثت فيه القصة وفهمهم لذلك المحيط الثقافي والاجتماعي لا يغرقون في إيراد المعلومات التوضيحية ظنا منهم أن ما يعرفونهم هم عن تلك الفترة يعرفه غيرهم وما لا يخفى عنهم لا يخفى عن الآخرين. كان لا بد لي من طرح أسئلة كثيرة عليهم أثناء سردهم للقصة لأفهم خلفياتها وأحصل على التصور اللازم لفهمها. أما راضي ابن غريب فيبدو لي أنه بحكم صغر سنه مر بنفس التجربة التي مررت بها وحاول أن يسأل ويناقش الرواة الذين سمع منهم القصة وبنى لنفسه رواية متماسكة مكتملة بكل التفاصيل والمعلومات والشروحات اللازمة التي وجدت طريقها لتتظافر مع روايته لتصبح جزءا من نسيجها الكلي. كذلك عايد الربوض فإن سنه أصغر من أن يكون لديه تصورا واضحا عن تلك الفترة لكنه لم يجتهد مثلما اجتهد راضي (الذي ربما اجتهد لأن والده كان من شخوص القصة) للحصول على رواية متكاملة ومتماسكة وموثوقة، لذا لاحظت أنه أحيانا يحاول سد الفجوات السردية أو تفسير الغموض حيثما اتفق.

تتلخص السالفة في أن الأشخاص التسعة المذكورين انطلقوا غازين من منطقة حائل وشنوا غارة على إبل الحويطات بالقرب من معان في الأردن وهربوا بها. إلا أن الحويطات أدركوهم قبل أن يذهبوا بعيدا واستنقذوا منهم الإبل المنهوبة وأصيب مجيدع الربوض بطلقة كسرت ساقه. ولم يكن أمام الشلقان بعد ما كُسرت ساق رفيقهم إلا الاستسلام للحويطات الذين سلبوا منهم ركائبهم وبواريدهم وملابسهم ولم يبقوا معهم شيئا. واضطر الغزاة إلى حمل رفيقهم الكسير على أكتافهم من الحدود الأردنية حتى مدينة الجوف. وتحدثت السالفة عن المشاق التي تحملوها

والصعاب التي واجهوها في الطريق خلال رحلتهم الصحراوية الطويلة التي استغرقت أكثر من أسبوعين وعانوا فيها من التعب والجوع والعطش. والمغزى البطولي والأخلاقي في القصة يتمثل فيما ينبغي أن يتحملة الإنسان وما يتعرض له من المخاطر في سبيل عدم التخلي عن الرفيق، وهذا ما تخلده قصيدة مجيدع في تلك المناسبة. ولذلك فإن الباعث لرواية السالفة في المقام الأول هو التعبير عن الإعجاب بهذا التصرف البطولي والتأكيد على المغزى الأخلاقي للقصة، وليس التوثيق الدقيق لها كما حدثت فعلا. وشيئا فشيئا تنمو العناصر البطولية والاعتبارات الأخلاقية في رواية الحادثة على حساب الوقائع التاريخية لتتحول من حكاية واقعية إلى قصة درامية تزداد فيها المخاطر وتتراكم المشاق وتتضخم الصعاب وتحلق البطولات إلى الذروة وتطغى متطلبات السرد القصصي وضرورات الحبكة الدرامية على المصدقية التاريخية. وأصبحت القصة بالنسبة للشلقان رصيذا بطوليا ودعائيا الكل يحرص على بقاءه حيا في الذاكرة الجماعية.

الرواية الجيد يحتاج إلى ملكة لغوية وذاكرة قوية وصوت جهوري وحضور جماهيري وموهبة في الأداء المسرحي وتمثيل الأدوار. لا بد له من حفظ أسماء الأماكن والأشخاص والأنساب والأشعار والأمثال والعبارات المصقولة، وغير ذلك من المعلومات التاريخية والأدوات الفنية التي تعزز مصداقيته وتضفي على روايته رونقا وبهاء. هذه هي الخيوط والزخارف التي ينسج منها روايته ويزركش بها حديثه. والبعض يتفنن في إضفاء الواقعية والحيوية على روايته عن طريق افتعال حوارات بين شخصيات السالفة أو عبارات يضعها على ألسنتهم لإبراز دوافعهم وخلجات نفوسهم ومن أجل تحريك الأحداث ودفع مسيرة السرد وحركة الأحداث إلى الأمام بطريقة درامية ومثيرة، وهذه الكلمات التي يضعها الراوي على لسان شخصياته غالبا ما تكون مفتعلة يعبر من خلالها بشكل غير مباشر عن مشاعره ومواقفه تجاه مختلف الأحداث والشخصيات ويحدث بذلك الأثر النفسي المطلوب على مشاعر المتلقين. إلا أن هناك حالات تكون الكلمات صدرت فعلا من الشخصية نفسها، خصوصا إذا كانت تتكرر باستمرار بنفس الصيغة وفي نفس الخانة السردية في مختلف الروايات ومن مختلف الرواة وحفظها الرواة وتوارثوها حرفيا نظرا لأهميتها التاريخية أو قيمتها الأدبية، كتلك الأقوال المعبرة التي تذهب مذهب الأمثال.

وحيث أن أداء السالفة يتم وجها لوجه بين المؤدي والمستمعين على مرأى ومسمع منهم تلعب اللغة الجسدية وتعابير الوجه وحركات اليدين وتغيرات الصوت دورا أساسيا أثناء الأداء. رواية السالفة على لسان الراوي الجيد أشبه ما تكون بالتمثيل الدرامي أو الأداء المسرحي، وغالبا ما يقوم الراوي بتمثيل أدوار الشخصيات المختلفة. يرفع الراوي صوته ويخفضه ويغير في طبقته ونغماته تبعا لاختلاف

الشخصيات والمواقف والمشاعر. إذا تطلب الموقف مثلاً أن يبدو شخصية من شخصيات السالفة فإن الراوي يرفع عقيرته بالحداء، وإن أسرَّ أحد الشخصيات بكلام إلى شخص آخر فإن الراوي يهمس همساً، وإن ناداه من بعيد رفع صوته بالنداء. بل إن الراوي قد يغير في طريقة كلامه ليقلد صوت أحد الشخصيات الذي قد يعاني من عاهة كلامية كأن يكون أبحاً أو ألثغاً أو في صوته خنّة أو غنّة. ويستثمر المؤدي المتمكن إمكاناته الصوتية ليصور مختلف الحالات النفسية والشعورية عند مختلف شخصيات السالفة مثل حالات الترجي والاستعطاف أو حالات الحزن والأسى أو الغضب أو الرضا. وهناك العديد من الإشارات والحركات الجسدية ذات الدلالات المحددة كتلك التي تعبر عن الهرب أو الجري السريع للدابة أو عن الضرب بالسيف أو قذف الرمح أو إطلاق النار أو التطلع إلى مكان بعيد، وهكذا (Ingham 1993: 26-8). ومن الإشارات المنمطة والمتعارف عليها على سبيل التمثيل لا الحصر:

\* فرقة اللسان وإخراج طرفه وهز الرأس قليلاً إلى أعلى للتعبير عن تفاهة الأمر أو عدم الاكتراث.

\* طأطأة الرأس وهزه هذا خفيفاً يمناً ويسرة للتعبير عن الأسف والأسى.

\* فرقة الوسطى مع الإبهام والتلويح باليد اليمنى إلى أعلى من اليمين إلى اليسار أو اليسرى من اليسار إلى اليمين للتعبير عن حدث فات وانقضى منذ زمن بعيد.

\* فتح اليد ومد الأصابع وتقليب الكف للتعبير عن الشك وعدم التأكد، أو أن الأمر يحتمل أكثر من وجه.

\* مد السبابة وهزها مع قبض بقية الأصابع للتهديد والتنديد.

\* تمرير السبابة على الحلق للتعبير عن الذبح أو للتهديد والوعيد.

\* نفخ اليد نفصاً قوياً بحيث ترتطم السبابة بالإبهام وتحدث صوتاً للتعبير عن التهديد والوعيد.

\* الربت بالسبابة على أرنبة الأنف أو الوجنتين للتعبير عن القبول والاستعداد لتنفيذ الطلب (= على هالخشم، على عيني).

\* تمرير السبابة المعقوفة على الجبهة للتعبير عن التعب، إشارة إلى مسح العرق.

\* تمرير السبابة المعقوفة على أرنبة الأنف للتعبير على الجبر والإرغام وكأن المرء

يقاد للأمر قسراً كما تقاد الدابة بالخطام.

\* وضع جنب الكف المفتوحة الموالي للإبهام على الجبهة بحيث تكون الراحة إلى

أسفل للتعبير عن تفحص شيء بعيد أو التحقق من هوية شخص قادم.

\* القبض بالكف الأيسر على معصم اليد اليمنى وسحب اليد المقبوضة للتعبير



عن سلب طرف كل ما لدى الطرف الآخر من مال وحلال. إضافة إلى ذلك نجد أن نص السالفة مليء بأسماء الإشارة والكلمات المصحوبة بالإشارات مثل: كذا، هاللون، هالشكل، من هنا، من هناك، مع هذا، من هنا لهنالك، هالطول، هالكبر، كبر هالوليد هذا هذا طوله، هذا كبره، وهكذا. يتم ذلك لأن الراوي على وعي تام بحضور الجمهور ولا يمكنه أن يتصور الأداء بدونهم. ولا أدل على ذلك من العبارات التي تتخلل الرواية مثل: والله يالربع انه شوفي بعيني، والله ياجماعه انه سمعي باذني، فلان رجال طيب ولا اتفضل على من عندي، شروي هالوجيه الطيبه، هذا بالإضافة إلى عبارات الملاحظة والتأدب مثل طال عمرك، سلمك الله، بارك الله بايامك وغيرك المعلم. هذه العبارات يستخدمها الراوي لاستمالة المستمع وتوثيق العلاقة معه. وحينما ترد في كلام الراوي كلمات نابية نجده يتأدب مع الحضور بإضافة عبارات تخفف من حدة وقع هذه الكلمات مثل كرمك الله؛ الله لا يورك باس؛ الله يكافينا وياكم شر الشرور وعظايم الامور؛ فلان كريم عين؛ عور ولا اعيره؛ فلان العرج، خلق الله حسن؛ تراب، بوجه العدو. هذه عبارات ليست من صميم السالفة ولكن من صميم الطبيعة الشفهية للرواية وطبيعة العلاقة التي تربط المؤدي الشفهي بالجمهور. وتستخدم كاف المخاطبة كثيرا في السوالف وبطريقة لا تحمل معنى معيناً عدا ملاحظة المستمع ودمجه في الأداء، هذا ما أسميه كاف الملاحظة. كقولهم: وهو يجيك وهو يمشع السيف ويقطع لك راسه، وهو لك يلكد فرسه، وهو لك يصيح طول حسه جاك يركض يبي الذلول. الكاف هنا ليس لها نفس الوظيفة التي لكاف المخاطبة. وبصرف النظر عن عدد الحضور فإن المؤدي عادة يستخدم صيغة المفرد في النداء والخطاب وعبارات الملاحظة كما لو أنه يتوجه بخطابه إلى شخص واحد فقط، وهو ما أسميه المستمع النموذجي، أو المستمع المفترض، بمعنى أنه لكي تتم عملية الأداء السردي فإنه لا بد من توفر الثنائي الذي يتألف من المؤدي نفسه ومستمع واحد على الأقل يؤدي له، وهذا ما يمثل الحد الأدنى الكافي لإتمام الأداء. أي أن كاف المخاطبة التي يكثر استخدامها في الأسلوب الشفهي لا تشير حقيقة إلى أي شخص بعينه من الأشخاص الموجودين أمام المؤدي وإنما تشير إلى المستمع النموذجي/المفترض الذي هو مجرد حقيقة سيكولوجية وصورة ذهنية مترسخة في عقلية المؤدي، مثله مثل العذول والنديب والمرسول وغيرهم من الموتيفات الأدبية التي تجمدت واتخذت شكلا لغويا محددًا.

ومن السمات المميزة للسالفة تداخل السرد الحكائي مع معلومات تفصيلية وملاحظات تفسيرية تتظافر معها لتوفر الخلفية اللازمة لمتابعة أحداثها والتعرف على شخصياتها ومواقع حدوثها. لذلك نجد المؤدي كثيراً ما يضطر أثناء سرده للسالفة إلى قطع التسلسل السردى لكي يورد مثل هذه التفاصيل والتوضيحات والتنبيهات الضرورية التي توفر للمستمع الخلفية الكافية لفهم السالفة. ومما تشمله هذه

المدخلات شرح المفردات المهجورة والممارسات المنقرضة والعادات والتقاليد البائدة وأسماء الأماكن وبعدها عن بعضها البعض والأشخاص وأنسابهم وعلاقتهم ببعضهم البعض. لاحظ في المثال التالي الذي أخذته من كتابي عن ذبحة هذلول الشويهري كيف يبدأ الراوي بتفصيل نسب هذلول ثم كيف يقدم في نهاية الفقرة تفسيراً لعادة الخاوه عند البدو:

هذا، طال عمرك، هذلول الشويهري، من القرشي من القلابا من السويد. خواله الهرايده. ما هو من بيت اماره لكن انه طلع هو بذراع. ولد طيب. حايص صاطي. رجال هب له سعد بايامه. ياطا النحوس، الله يرحمه، عقيد بركين ويعير وياصل العدو. وتتليه الرجال يوم الدنيا ناهب ومنهوب. هذا، بارك الله بايامك، هكالزمان الاول هناك، امير السويد فالح ابن قدور؛ هو امير العرب، امير قبيلة السويد. ياخذ الشراريه خاوه، ياخذ الشراريه يعني يدية من سنجاره خصوص. الشراريه ناقة الشراري. يا خذوه سنجاره، يرده ابن قدور بخاوه، يعني سنع خاوه. مسنعطي سنجارة عليّه (Sowayan 1992: 240).

وهذا مثال آخر على تحديد المواقع:

ويكين هذلول على الشرارات على الشعيرة، الشعيره ببطن الطويل، مان ببطن الطويل، بالجوبه، غرب الجوف (Sowayan 1992: 239).

أو:

ويكين على الشرارات براف، ضلع يسمونه راف، يخبرونه هالجماعه، هو هذا عند المروت، دون الجوبه شوي، حد الطويل (Sowayan 1992: 239).

تدكيك هذه المدخلات التوضيحية في ثنايا السالفة يصبح أمراً ضرورياً كلما ابتعدنا عن موطنها الأصلي وسياقها التاريخي. الراوي المتمكن يدرك مدى بعد المتلقين عن محيط السالفة لغويا وثقافيا ومدى حاجتهم لمثل هذه التوضيحات ويوفرها لهم بالقدر الكافي الذي يمكنهم من المتابعة دون إغراق السالفة بهذه التفاصيل التي لو زادت عن الحد اللازم لأفقدت السالفة تماسكها السردية. ويتعطش المتلقون لمثل هذه التفاصيل ويطلبون لسماعها مثلما يطلبون لسماع أحداث السالفة. وبالنسبة للباحث توفر هذه التفاصيل معلومات قيمة تعكس أسلوب المعيشة وحياتة الناس الثقافية والاجتماعية في العصور الماضية. فليست السوالف والقصائد مجرد وثائق تاريخية بالمعنى الضيق للكلمة، بل هي أيضاً وثائق سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية نستطيع أن نستشف منها القيم والممارسات السائدة في العصور الفائتة. وهذا ما يتمشى مع وظيفة الشعر والسوالف كنماذج يقتدي بها الناس في سلوكهم وترسخ قناعتهم بقيمهم الاجتماعية.

ومثل هذه المعلومات التفصيلية التي يقحمها الراوي في سالفته تشبه إلى حد ما الاستطرادات التي يقحمها الشاعر في قصيدته، والتي بدورها عادة ما تحتوي على معلومات إثنوغرافية قيمة. الاستطراد الوصفي في القصيدة لا يوثق حدثاً بعينه بقدر ما هو خلاصة عامة يجردها الشاعر من حوادث الحياة اليومية. ومن أشهر من

عرفوا بهذه الاستطرادات في الشعر النبطي هم عبدالله ابن سبيل وسويلم العلي والذين سوف نتطرق لهما في الفصل الخاص بثقافة الصحراء. وقد سبق الحديث عن الاستطراد ومواضيعه وتقنياته في الفصل الخاص بالرواية والتداول. انظر مثلا إلى هذا الاستطراد القصير الذي يصف ركبا نهد زاهم وماؤهم في حر الصيف وتأهوا يسيرون حفاة بلا هدى في مفازة لا ماء فيها:

ياوجـودي وجـد ركبـي بـداويـه      من لهيب القـيظ حـاديهم اللال  
روحووا واقفوا مع الحزم رجليه      لا صـمـيل ولا زهاب ولا نعال  
وردوا عـديبـونه عـشاويـه      وافختوه وجيشهم كلها هزال<sup>(١)</sup>

ويكثر في السالفة -بحكم أسلوبها الشفهي- الترداد، والتكرار والتوقف، والالتفات. يستخدم التكرار في الأسلوب الشفهي لتأكيد المعنى وتوضيحه وإزالة الغموض. مثال ذلك تكرار إسم الإشارة: هالبيت هذا، هالرجايل هذولا، هكالزمان الاول هناك، أو إضافة ضمير منفصل أو إسم من يشير إليه الضمير المتصل: وهو يلقي عليه، على عمه؛ وهو يضربه، يضرب ولده؛ ما والله نبحته انا؛ معه رمح هو. ويأخذ التكرار صيغا أخرى كأن يتم التعبير عن نفس الفكرة بطريقتين متتاليتين: وياخذون اربعين نود، اربعين نود اللي اخذوا؛ هم صبحوه، صبحو المارد، جوه مع الصبح؛ امير العرب فالج، هو امير العرب، امير قبيلة السويد.

ومن خصائص الأسلوب الشفهي في السرد كثرة استخدام صيغة الأمر بمعنى الماضي، كقولهم: وقم لك وانزل على لينة بدلا من قام ونزل على لينة، وانكس واقعد بمكانه بدلا من نكس (= عاد) وقعد في مكانه. كما يكثر إلحاق ياء المنادى بالفاعل، كما في قولهم: وايتك يا هذلول واذبح هكالنعجه وضيّف القوم واحيانا تُسبق ياء النداء بضمير المخاطب علما بأن المشار إليه غائب كما في قولهم: ويقوم، أنت يا هذلول، ويلحقهم، وارسل هكالمرسال، انت يابن شعلان، ويمكن استخدام هذه الصيغة مع الماضي فاتوا، أنتم ياجماعة ابن هندي. وقد تستبدل ياء النداء وضمير المخاطب بأداة الوصل وضمير الغائب، كما في قولهم: ويقوم، اللي هو هذلول، ويلحقهم والغرض من هذه الصياغة هو إزالة اللبس وتحديد هوية الفاعل، كأن نقول بالفصحى فقام، أقصد بذلك هذلول، ولحقهم. وتتخذ هذه الصياغات أشكالا متعددة لا حصر لها على اختلاف الفعل بين صيغ الأمر والمضارع والماضي واختلاف الفاعل بين المفرد والجمع، كما في قولهم: اندبوا لي أنا ياعقاب أجيكم أو تمام الاربعين بنا حنا ياهالسبعة، هذولاك ذبحوا، اللي هم غزو سليم.

ولكي يكون الكلام أكثر تحديدا في توضيح الفروق الأسلوبية بين الكتابة والشفاهة نتحدث عن النصوص الشفهية التي تعود إلى العصر الجاهلي والتي جمعها علماءنا الأوائل، ولناخذ مثلا حرب داحس والغبراء كما دونها أبو عبيدة. هذا النص دونه أبو عبيدة من أحد الرواة الذين تيسر له مقابلتهم والتحدث إليهم وسرد

(١) اللال: الأمل، أي السراب، ويقصد به وقت اشتداد الحر. عشاويه: مع حلول العشاء عند مغيب الشمس.

هذا الراوية نصه كما يسرد أحد أبناء البادية في أيامنا هذه سألقة من سؤالف البدو ومغازيهم. هذه الرواية التي سجلها أبو عبيدة ليست إلا واحدة من عدة روايات تختلف كل منها باختلاف المحيط والظروف التي قيلت فيها وباختلاف الانتماء القبلي للراوية وإلى أي جماعة من الجماعات المتصارعة ينتمي هو. ولا أظن أن الراوية سيحكي القصة في مضارب قبيلة بني عبس بنفس الطريقة التي يرويها بها في مضارب بني ذبيان أو في مجلس معاوية بن أبي سفيان أو بلاط هارون الرشيد. ولو نظرنا إلى النص كوثيقة لغوية فلنا أن نتساءل: هل لغة النص تعكس كلام قيس بن زهير العبسي وحذيفة بن بدر وغيرهما من شخوص القصة الذين عاشوا قبل الإسلام أم كلام الراوي الذي أخذ منه أبو عبيدة؟ ثم ما تأثير العقيدة الإسلامية على الجانب الأخلاقي والقيمي في القصة، وكذلك ما أحدثه انتشار الإسلام والفتوحات من إعادة ترتيب لأوضاع القبائل العربية وتحالفاتها. وهل المحاورات التي تدور بين أفراد القصة محاورات حقيقية أم أنها ضرورات فنية يلجأ إليها القاص لإحكام الحبكة القصصية وإضفاء الطابع الدرامي على القصة وتحريك أحداثها نحو النهاية؟ النص الذي بين أيدينا عن حرب داحس والغبراء لا يمكن أن يكون هو ذات الكلام الذي تلفظ به الراوي بحذافيره لأن أبا عبيدة لا يستطيع أن يكتب بنفس السرعة التي يتكلم بها الراوي، والراوي لا يستطيع أن يخفف من سرعته مما يمكن أبا عبيدة من الكتابة، لأنه لو غير من السرعة التي اعتاد على التحدث بها لارتبك وأفلت منه حبكة القصة. لقد أثبتت لي التجربة أن الراوية الشفهية لا يستطيع أن يملي. الذي حدث أن أبا عبيدة سمع السالفة من الراوي، ربما عدة مرات، وربما من عدة روات، ودون بعض الملاحظات الهامة والقصيرة بينما كان الراوي يتحدث، وبعد ذلك استحضر أبو عبيدة السالفة في ذهنه وكتبها بأسلوبه وصياغته الخاصة.

حينما دون أبو عبيدة أيام العرب فإنه حولها من الأسلوب الشفهي الوحشي إلى أسلوب تحريري مروض. وتدوين النص المرتجل كتابة أمر ليس بالهين، بل مستحيل. فالمتكلم قد يبدأ بجملة أو عبارة ثم يغير رأيه في المنتصف ويتحول عنها إلى أخرى، وقد يكمل المعنى عن طريق الإشارات والإيماءات والتغيير في نغمة الصوت وغير ذلك من الوسائل التي لا يمكن إظهارها مكتوبة على الورق. الخصائص الأدائية التي تميز الأدب الشفهي عن الأدب المكتوب، تجعل كتابته ثم قراءته وفهمه بعد ذلك شأنًا غير يسير، لاسيما أن الكتابة لا تظهر حركات اليد وتعابير الوجه وتغيرات الصوت، وغير ذلك من الإيماءات والإشارات المرئية والمسموعة التي تقوم مقام الكلمات وتضيف بعدا دراميا إلى الأداء وتعين المستمع أو المشاهد على فهم النص الشفهي (Sowayan 1992: 19-57). حينما تُحوّل السالفة من نص شفهي إلى نص مكتوب فإنها غالبا ما تنسق وتهذب ويحذف منها التكرار وعبارات الملائمة وغير ذلك من السمات التي

يتميز بها الأداء الشفهي. هذه الجمل المكتملة المترصفة التي نراها على الصفحة المكتوبة ببداياتها ونهاياتها المحددة وما يتخللها من نقط وفواصل ليس لها وجود في النصوص المرتجلة.

### تدوين الشعر الجاهلي والشعر النبطي

تشابه الشعر النبطي مع الشعر العربي القديم لا يتوقف عند حد الاتفاق الملفت للنظر بينهما في المضامين والأشكال الفنية، ولا في تشابه الظروف الاجتماعية والسياسية والخلفية الثقافية لكل منهما، ولا في سياقات الإبداع والنظم الرواية والأداء، بل يتعدى ذلك إلى الاتفاق في التطورات السياسية والاجتماعية والظروف الانتقالية التي أدت إلى نشاط حركة التدوين لكليهما؛ وهذا يفتح نافذة أخرى للدراسات المقارنة بين هذين الموروثين والاستفادة من النتائج العلمية التي نتوصل لها من دراسة أحدهما وتوظيفها لفهم الآخر، خصوصا فيما يتعلق بنظرية الصياغة الشفهية وقضايا الشك والانتحال. الآثار السياسية والاجتماعية المترتبة على قيام الدولة السعودية الحديثة تتشابه في كثير من جوانبها مع تلك التي أعقبت ظهور الدعوة المحمدية وقيام الدولة الإسلامية. يكفيك أن البدو كانوا يسمون العصر الذي سبق قيام الدولة السعودية الحديثة "أيام الجهل" أو "أيام الجاهلية"، تماما مثل ما كان العصر الذي سبق قيام الدعوة المحمدية يسمى العصر الجاهلي. ظهور سلطة مركزية تدعمها عقيدة دينية عمل في كلتا الحالتين على ترسيخ الاستقرار السياسي في الجزيرة العربية وتعزيز وحدة المجتمع بكل طوائفه وقبائله وصهره في بوتقة الدولة الواحدة التي تتجاوز مستوى التنظيم القبلي وتنبذ العصبية القبلية وتعمل على تكريس الأخوة والألفة بين مختلف فئات المجتمع. كما أدى ذلك بالتدريج إلى انتشار التعليم وتفشي الكتابة والتعويل عليها في التوثيق والتدوين بدلا من الرواية الشفهية. وفي كلتا الحالتين نجد أنه لما ترسخت سلطة الدولة واستتب الأمن طفت كافة القبائل والمناطق تراجع أنسابها وتستذكر تاريخها وتجمع أشعارها وتدونها. وحظي الشعر بعناية خاصة لأنه يكاد يكون الوثيقة الوحيدة والمصدر الأشمل الذي يمكن التعويل عليه لمراجعة التاريخ القبلي والأنساب. وهذا هو شأن الأمم فإنها خلال انتقالها من مراحل الثقافة الشفهية إلى مراحل الثقافة الكتابية تحرص على تدوين كل ما يمكنها تدوينه من موروثات العصور الشفهية. وغالبا ما تبدأ حركة التدوين والتوثيق بداية متواضعة تقتصر على تدوين النصوص العارية ثم تنمو وتترعرع مع تقدم الزمن، وكلما ارتخت الروابط بين ثقافة الماضي وثقافة الحاضر كلما زادت الحاجة لإضافة التعليقات والشروحات والمعلومات الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والثقافية واللغوية التي تفسر النصوص وتقربها إلى ذهنية المتلقي.

لو دققنا النظر في ظروف وملابسات تدوين الشعر الجاهلي والتي بدأت في

القرن الثاني الهجري وظروف تدوين الشعر النبطي والتي نشطت نشاطا ملحوظا في القرن الماضي لوجدنا أنه بالرغم من التشابه الكبير بين الحالتين فإن الأمر لا يخلو من بعض الاختلافات التي ينبغي التنبيه لها. من المعلوم أن الكتابة العربية لم تتطور بدرجة تساعد على انتشارها وتجعل من استخدامها أمرا ميسورا إلا بعد ظهور الإسلام الذي شجع على تعلم القراءة والكتابة لأنهما من ضرورات التفقه في أمور الدين وقراءة القرآن. ولذلك قلما تخلو بلدة من بلدان وسط الجزيرة العربية منذ ظهر الإسلام من بعض المشائخ والقضاة وأشخاص آخرين ممن لهم ولو بعض الإلمام بمبادئ القراءة والكتابة. وكان من بين شعراء النبط الأوائل من سكان الحاضرة من كانت له معرفة بالكتابة أو من كان باستطاعته إن كان أميا أن يستعين بكاتب يكتب له شعره. أما مجتمع البادية فقد ظل في مجمله مجتمعاً أمياً يعيش الحالة الشفهية. ومع ذلك لا بد من الإقرار بأن صلة البادية بالحاضرة جعلت البدو على علم، وإن لم تكن معرفة تامة، بما لدى الحضر من أسباب الحضارة التي لا تتوفر في البادية مثل الكتابة. بل إن بعض مشائخ القبائل كان لديه كاتب تشمل مهامه إمامة الشيخ وجماعته في الصلاة وربما قراءة بعض كتب التراث في مجلس الشيخ، إضافة إلى قراءة ما يرد للشيخ من رسائل خطية أو وثائق وتحريير الرد عليها. وقد تشمل مهام الكاتب كتابة ما يقوله الشيخ من قصائد وما يقوله فيه الآخرون من مدائح. كان البدو على وعي بشيء اسمه الكتابة وربما لجأ البعض منهم إليها في الحالات النادرة والضرورية. لكن البدو أنفسهم لا يقرأون ولا يستخدمون الكتابة في شؤونهم اليومية. ويلجأ الحضر عموماً إلى استخدام الكتابة بشكل أكثر بكثير من استخدامها في البادية، وذلك لضرورات دينية وشرعية وقضائية وإرث ووصايا وصكوك تملك وما شابه ذلك. وينتشر التعليم في بعض الحواضر والقرى بنسب متفاوتة وإن كانت نسباً ضئيلة مقارنة بالوضع الراهن. ويكفي أن نعلم بأن الحاضرة يحكمون في خلافاتهم القضاء الشرعي المستمد من القرآن والسنة المكتوبة والذي لا تنفذ قراراته عادة إلا بعد تحريرها وختمها. هذا بينما يلجأ البدو إلى العوارف الذين تستند أحكامهم إلى السوابق والأعراف القبلية المتوارثة شفاهياً. هذا يعني أن الكتابة قامت إلى حد ما بدور في حفظ الشعر النبطي منذ نشأته الأولى وخلال مراحلها المتتالية، وهو دور لم يتح لها أن تقوم به بالنسبة للشعر الجاهلي الذي لم يبدأ تدوينه إلا مع نهاية العصر الأموي. هذه المخطوطات القديمة هي الأساس الذي استمد منه النساخ المتأخرون مثل عبدالرحمن الربيعي ومحمد بن يحيى مادتهم واستمدت منها دواوين الشعر النبطي المطبوعة لاحقاً مادتها. إلا أن حفظ القصائد النبطية القديمة عن طريق التدوين يفرض درجة عالية من الانتقائية. في مثل هذه الأوضاع والظروف التي يندر فيها المتعلمون ولا يتوفر فيها الكتبة إلا لدى عليا القوم من الأمراء والشيخوخ والوجهاء

والموسرين فإنه في الغالب الأعم لن يحظ بالتدوين إلا القصائد التي قالها هؤلاء أو قيلت فيهم أو التي يقولها شعراء الحاضرة المتعلمون. أما قصائد الشعراء الأميمين في القرى النائية وأعماق البادية، حيث لا كتبة ولا نسخ، فإنها سرعان ما يطويها النسيان وتنمحي من الذاكرة الجماعية (صويان ٢٠٠٠: ١٨٧ وما بعدها؛ ٢٠٠١: ٦ وما بعدها).

ما وصلنا مكتوباً من الشعر النبطي القديم لا يمثل إلا نسبة ضئيلة جداً من مجمل هذا الموروث الشعري إلا أن هذا الكم، رغم قلته وانتقائيته، يعطينا صورة لا بأس بها عن واقعه الأدبي واللغوي وما مر به من تطورات في مختلف مراحلها المتتالية، وهذه خاصية يتميز بها الشعر النبطي عن الشعر الجاهلي. كما يتميز الشعر النبطي عن الشعر الجاهلي في أن نصوصاً منه وصلتنا مسجلة بأصوات الفحول من الشعراء المتأخرين والرواة الأميمين من البادية والحاضرة الذين يسردون الأشعار من الذاكرة والذين يمثلون هذا الموروث الشعري على صورته الحقيقية وينتهجون نفس الطرق التقليدية المتبعة منذ القدم في استظهار النصوص الشعرية من الذاكرة وفي رواية الشعر وإلقائه وتلقيه، والتي نرى أنها استمرارا لما كانت عليه منذ العصر الجاهلي. كما أن هذه التسجيلات الصوتية سمحت لنا أن نستمتع إلى الشاعر أو الراوي يسرد بصوته المناسبة الباعثة على نظم القصيدة والأحداث التي تخلدها، إضافة إلى الشروح والتعليقات التي تضيء عباراتها الغامضة ومفرداتها الغريبة وما تتضمنه من أسماء لمواقع غير معروفة وأشخاص مجهولين. ثم إن تسجيل الشاعر أو الراوي لنفس النص الشعري في ظروف مختلفة ومناسبات متباعدة يمكننا من معرفة ما إذا طرأت أي تغيرات على النص من رواية لأخرى.

تلك هي الميزات التي يختص بها الشعر النبطي دون الجاهلي، لكن الشعر الجاهلي هو أيضاً يختص بميزات لا تقل عن تلك في خطورة الآثار المترتبة عليها أهمها الدوافع الباعثة إلى جمعه ودراسته والاحتفاء به. الاهتمام بالشعر الجاهلي نابع أساساً من الاهتمام باللغة العربية الفصحى التي تحتضن العلوم الشرعية ومسائل العقيدة وشعائر الدين وتعاليمه التي يحتاج كل مسلم إلى التفقه فيها. ومعلوم أن الدراسات الأدبية واللغوية عند العرب كان مبعثها حفظ الألسن وصونها من الزلل حين تلاوة الذكر الحكيم بالإضافة إلى ضرورة الوعي اللغوي ومعرفة أسرار العربية الفصحى من أجل تدبر الآيات القرآنية وتفسير معانيها وتلمس أوجه الإعجاز فيها. هذا أعطى للشعر الجاهلي، بحكم أنه المنبع الذي يستقي منه علماء العربية قواعد الفصحى وأسس البلاغة ومفردات اللغة والمعاجم، مكانة خاصة في أفئدة كل العرب والمسلمين وأصبح منذ بداية عصر التدوين حتى الآن يشكل مادة أساسية في أي منهج مدرسي وفي كافة المستويات التربوية، وجندت لجمعه ودراسته

وشرحه خيرة العقول ونال من التمهيص والتحقيق والعناية ما لم ينل الشعر النبطي منه ولو نسبة ضئيلة. وبحكم ارتباط العربية الفصحى بالدين أصبحت لغة العلم والتعليم والأدب والفكر وكافة التعاملات والتخاطبات الرسمية، وتحولت بذلك إلى رمز يوحد مختلف شعوب الأمة العربية والإسلامية. وبينما يحظى الشعر الجاهلي باحترام يصل إلى حد التقديس يُنظر إلى الشعر النبطي وكافة الأشعار العامية التي تنظم باللهجات المحلية بازدياد واستهجان ويُعامل الدارسون لها بقدر غير قليل من الريبة والتوجس تصل إلى حد التشكك في نواياهم وأهدافهم والظن في انتمائهم وولائهم. يرى الكثيرون أن الشعر النبطي يمثل وجهًا من أوجه التخلف الثقافي وعنصرًا من عناصر الفرقة الاجتماعية والتشردم السياسي وعاملاً من عوامل إيقاظ الضغائن وإحياء العصبية وأن الاهتمام به ودراسته عبث لا طائل من ورائه، بل إنه يعمل على إثارة القلاقل والفتن والاضطرابات القبلية والإقليمية، لذا فمن الأفضل دفنه ونسيانه وعدم الاكتراث به (صويان ٢٠٠٠: ٧ وما بعدها). هذا مع العلم بأن علماء العرب الأوائل، وهم قدوتنا، لم يجدوا غضاظة في جمع الشعر الجاهلي وحفظه على ما فيه من مشاحنات قبلية، بل وأحياناً مخالفة لتعاليم الدين الحنيف، لأنهم رأوا فيه خدمة لعلوم اللغة ولفائدته أيضاً في تحقيق المواقع الجغرافية وفي ترصد التاريخ القبلي والأنساب وغيرها.

انصرف الأكاديميون عن جمع الشعر النبطي ودراسته وتركوا هذه المهمة لأشباه الأميين وأنصاف المتعلمين الذين تعوزهم الخبرة في مجال النشر والتأليف ويفتقرون إلى المنهجية العلمية والنظرة الموضوعية. من يتفحص ما تروجه دور النشر الآن من مجاميع الشعر النبطي، وهو كثير، يجد أن الغالبية منها لم تراعى فيه أصول التحقيق والتدقيق ولم يبذل فيه عناية يذكر لجلاء غوامضه وتفسير معانيه وشرح مفرداته، والكثير منها يتسم بعدم المبالاة، ويغلب عليه سوء الإخراج وعدم تحري الدقة، ناهيك عن الأخطاء الإملائية والطباعية الفاحشة. كما أن جامعي هذه الدواوين لم يكفوا أنفسهم عناية البحث عن حياة الشاعر وتحقيق اسمه ونسبه، والمناسبات التي قال فيها قصائده، أو ما تلمح إليه القصائد من أخبار ووقائع أو تحديد الأماكن التي قد ترد في بعض القصائد. ونادراً ما يذكر الجماع المصادر التي استقوا منها مادتهم، وما إذا كانت خطية أم شفوية. ويقتصر جهد البعض منهم على مجرد النقل المباشر من مصادر سبق نشرها دون الإشارة إلى هذه المصادر. كل ذلك يحد من قيمة هذه الدواوين كمصادر موثوقة يمكن الاعتماد عليها في التعرف على الشعر النبطي ويساهم في تكريس الأفكار الخاطئة عنه وعن قيمته الفنية وأهميته العلمية.

لهذه الأسباب كان الشعر النبطي أقل حصانة من الشعر الجاهلي وأكثر عرضة لعمليات الانتحال التي تعرض لها الشعر الجاهلي وأتى على ذكرها محمد بن سلام



الجمحي في مواقع مختلفة من كتابه طبقات فحول الشعراء . يلاحظ المطلع على دواوين الشعر النبطي المطبوعة ابتداء من العقد الثامن من القرن العشرين أن معظمها تخص قبائل بعينها ألفها شعراء ورواة من هذه القبائل بهدف تخليد مفاخر قبائلهم وتسجيل تواريخها وأنسائها وأشعارها، لذا جاءت معظم هذه الدواوين بعيدة عن الموضوعية وغابت عنها أصول التحقيق العلمي وغلب عليها طابع التحيز والعصبية القبلية، بكل ما تعنيه هذه العصبية من محاولة تلميع صورة القبيلة وإطراح المثالب ونفيها عنها وإدعاء ما ليس لها من أيام ووقائع ومفاخر وأشعار. وهكذا فإن تأليف مثل هذه الدواوين القبلية لم يكن الدافع وراءه خدمة اللغة والأدب والتاريخ والعلم على وجه العموم، بل كانت تشكل حلقة من حلقات المفاخرات القبلية والنقائض الشعرية والمعارضات التي استشرت بين شعراء القبائل بعد أن تأسست الدولة السعودية وترسخت سلطتها المركزية وقويت قبضتها على القبائل وقضت عليها ككيانات سياسية مستقلة. مثلما استعر الصراع بين شعراء القبائل في أيام الدولة الأموية، من جرير إلى الفرزدق إلى الأخطل إلى البعيث إلى الراعي النميري، وهلم جرا، كذلك بعد قيام الدولة السعودية الحديثة استعر الصراع بين شعراء شمر وعنزة وشعراء الدواسر وقحطان وشعراء سبيع والدواسر وشعراء حرب وعتيبة. ولقد استثمر هؤلاء الشعراء آلة التسجيل بشكل مذهل في ترويح نقائضهم على أشرطة الكاسيت فانتشرت بين الناس انتشار النار في الهشيم وكانوا يستمعون إليها خصوصا أثناء السفر بالسيارات على الخطوط الطويلة للتسلي وقطع الطريق. ولقد تسببت هذه النقائض في إثارة الكثير من الفتن والمشاكل مما اضطر السلطات أحيانا إلى إلقاء القبض على بعض هؤلاء الشعراء وإيداعهم السجن وعدم إطلاق سراحهم إلا بعد أخذ التعهدات عليهم بعدم العودة إلى التعرض للقبائل الأخرى والناس الآخرين في أشعارهم. وهذه من ضمن الدعاوى التي تعزز مواقف المناهضين للشعر النبطي والداعين إلى نبذه وعدم الاحتفاء به. ولكن بعيدا عما تحمله هذه النقائض من مشاحنات وحزازات فإنها بالنسبة للقارئ المتعقل والباحث الرصين المدقق تشكل ذخيرة إثنوغرافية قيمة ومستودعا زاخرا بالكثير من المعلومات المفيدة عن الأعراف والعادات القبلية وعن تاريخ القبائل وأنسائها وأيامها وأسماء شيوخها وفرسانها وأجوادها، مثلها في ذلك مثل نقائض جرير والفرزدق التي كانت الأساس الذي بنى عليه أبو عبيدة مؤلفه عن أيام العرب.

وهناك وجه آخر من أوجه المفارقة بين الظروف والملابسات المحيطة بتدوين الشعر الجاهلي وتلك المحيطة بتدوين الشعر النبطي. تم تدوين الشعر الجاهلي في عصور لم تكن فيها الطباعة معروفة ولا وسائل النشر ولا الإعلام ولا الرقابة الإعلامية. كانت دواوين الشعر الجاهلي تدون بخط اليد في نسخ محدودة العدد يتم

تداولها ضمن دائرة ضيقة من خاصة العلماء والأمراء والسلاطين وعلية القوم الذين لديهم من رحابة الصدر وسعة الأفق ما يجعلهم أكثر تفهما وتسامحا مع الأشعار التي قد تثير الحساسية الدينية أو القبلية أو الاجتماعية لدى الجماهير من العامة والدهماء. إن ما تحتويه مخطوطات الشعر الجاهلي وأشعار العصور الإسلامية التالية من الهجاء الجارح والسب المقذع والبذاءات اللفظية والجنسية والغزل الصريح والغزل بالمدح والمجون والخمريات وغير ذلك من المضامين التي لا يسمح بمثلها في زمننا هذا لأمرٌ يثير الدهشة والإعجاب في آن واحد. ولكن علينا في الوقت نفسه أن نتذكر بأن وسائل الطباعة الحديثة أتاحت الإمكانية لطبع آلاف النسخ من الديوان الواحد وبيعها بأسعار زهيدة تجعلها في متناول الخاصة والعامة يقرأها العالم والجاهل والعامل وغير العامل والكبير والصغير. ومن هنا تولدت الحاجة لاستحداث أجهزة رقابية مهمتها تقنين ما تلفظ به المطابع ودور النشر، أسوة ببقية الأمور والسلوكيات التي تخضع للتشريع والتقنين في المجتمعات الحديثة، وذلك حفاظا على الاستقرار السياسي والأمن الداخلي والسلام الاجتماعي والتقيد بما يتمشى مع متطلبات الآداب العامة. ومع ذلك تظل مصادر الأدب الكلاسيكي محتفظة بمضامينها التي قلنا أنه لا يسمح بمثلها في زمننا هذا حتى بعد طبعها ونشرها لأن لغتها الكلاسيكية التي تستغل عباراتها ويتعذر فهمها على الغالبية من جماهير القراء يجعل قراءتها وتداولها حكرا على فئة قليلة من المختصين والباحثين ممن لديهم الوعي الكافي للتعامل مع هذه المادة بالقدر اللازم من الحيطة والاحتراز، علما بأن هناك أصوات بدأت تلعو مؤخرا مطالبة بتنقيح وتهذيب بعض الأعمال الكلاسيكية من أمثال ألف ليلة وليلة وغيرها. والكثيرون من شعراء الفصحى وأدبائها في عصرنا هذا يترفعون عن مجارة الشعراء الكلاسيكيين في بذائاتهم اللفظية وفي إسفافهم ومجونهم لسببين؛ أولهما تغير القيم والمفاهيم بتغير الظروف والأزمنة وتطور أساليب الحياة وأخلاق المجتمع، وثانيهما أن الشعراء الكلاسيكيين، وإن نظموا بالفصحى، كانوا في واقع الأمر شعراء شعبيين أميين وكانت الفصحى هي لغتهم اليومية آنذاك، مثلما أن العامية هي لغة شعراء النبط والشعراء الشعبيين اليومية في وقتنا هذا، وكانوا لا يختلفون عن شعراء العامية الشعبيين من حيث السلوك وطريقة التفكير رغم توافق لغتهم إلى حد ما مع لغة شعراء الفصحى المعاصرين. ومعلوم أن الفصحى اليوم لا يجيد النظم بها إلا من نال حظا وافرا من العلم والثقافة، ولا يخفى أثر العلم والثقافة في الرقي بمستوى الفكر وتقويم الخلق وتهذيب السلوك وصقل العبارات والألفاظ. أما الشعراء الشعبيون فإنهم كانوا وما زالوا لا يتورعون عن استخدام الألفاظ النابية والعبارات الفاحشة، خصوصا في قصائد الهجاء وفي شعر القلطة أو الرد، إلا أن مثل هذه الألفاظ والعبارات لا تجد

طريقها إلى الطباعة والنشر بالنسبة للشعراء المتأخرين ممن ينظمون بالعامية، ولو وجد البعض منها طريقه إلى النشر فإن الناشر إما أن يستبدل الكلمات النابية أو غير اللائقة دينياً أو خلقياً أو سياسياً أو التي تثير حزازات قبلية أو إقليمية أو أن يترك فراغات أو نقط مكانها.

علاوة على ما سلف ذكره، لا ننس أن الشعر النبطي، رغم معارضة المثقفين له وانصراف أهل العلم عن دراسته، أصبح يشكل مادة إعلامية واستهلاكية رائجة نظراً لشعبيته والاقبال المنقطع النظير عليه من قبل عامة الجماهير الذين تتشكل غالبيتهم من الأميين ممن لا يفهمون الأدب الفصيح ولا يستسيغونه. وقلما تخلو جريدة من جرائد دول الخليج العربية من صفحة مخصصة لهذا الشعر، إضافة إلى العديد من البرامج الإذاعية والتلفزيونية. وتخضع قنوات الإعلام ووسائله في هذه الدول لرقابة إعلامية صارمة تمنع تسرب كل ما يتعارض مع سياسات الدولة ومعتقداتها الدينية. كما أن ذوي السلطة والسلالات الحاكمة في هذه البلدان يمنعون منعاً باتاً إذاعة أو نشر أي شعر يتضمن قدحاً لهم أو لأسلافهم أو مدحاً لمنائين لهم نازعهم السيادة أو نافسوهم على السلطة في السابق، أو حتى ما يتضمن النزاعات الإقليمية والقبلية في العصور الفائتة. هذا يضيق مجال النشر في وسائل الإعلام والبرامج الإذاعية والتلفزيونية ليقصر على قصائد المديح أو قصائد الحكمة والنصائح والغزل العفيف وما يتعلق منه بشيم العرب ومكارم الأخلاق. وقد يضطر مقدموا البرامج أو محرروا الصفحات الشعبية إلى إدخال تعديلات تجعل من القصيدة مادة قابلة للنشر. ومن الأمثلة على التصرف الذي يقصد منه تحاشي إثارة الحزازات تغيير منديل الفهيد مثلاً كلمة "حروب" إلى "ضعوف" في بيت غالب ابن خطاب السراح من أهالي الجوف من قصيدة له يتحدى فيها عبيد ابن رشيد ويقول فيها (عقيل ١٩٨٣: ١١٢):

الجوف تلقى به خليفٍ وحطاب      ما هم فريق حروب عنكم يهجون  
ومن تصرفات منديل الفهيد التي يقصد منها إبعاد الشبهة عن شاعرة تتغزل  
بمحبوبها إضافة الأبيات التي تلي البيت الأول من هذه المقطوعة (رداس ١٩٧٦: ١٨):  
ياحلو رصّ الروح بالروح للروح      متوالفين كلهم لا بلينا  
ما لي بتفطين المحبين مصلوح      بالذكر والا عن كذا ما درينا  
قلته على نوع التماثيل ومزوح      ما لي عشير ولا لهذا مشينا  
لو كان باب العشق للناس مفتوح      نحمي شرفنا مع رجال علينا

ومع كل ما سبق أن ذكرناه تبقى هناك قواسم مشتركة بين الشعر الجاهلي والشعر النبطي فيما يتعلق بطروف التدوين وملابساته وما أفضى إليه من نتائج فيما يتعلق بالانتحال واختلاف الروايات أو التضارب في نسبة القصائد إلى شعراء مختلفين، وغير ذلك من آفات الرواية الشفهية مثل رواية القصيدة وفق لهجة الراوي

بدلاً من لهجة الشاعر الأصلية، أو التصرف ببعض الألفاظ أو النسيان أو استبدال كلمة بأخرى، أو تداخل القصائد التي على نفس الوزن والقافية. مثل ذلك تداخل ثلاث قصائد على قافية الميم أحدهما لعبد ابن هذال والأخرى لبصري الوضيحي والثالثة لصايد الزعيلي. ولمخلف ابن هديرس وهو من أهالي عوشزية الحفن من الروضة من قرأيا حائل قصيدة مطلعها:

الضَيْغَمِي من حائلٍ عض الانجاد      كز السبور وقام يجمع نواحيه  
يمدح فيها عبدالله ابن رشيد يتهدد فيها بعض أمراء البدو ويتوعددهم بأن ابن  
رشيد سوف يحاسبهم على أفعالهم. وتتداخل أبيات قصيدة ابن هديرس مع قصيدة  
قالها عبدالله ابن رشيد نفسه (ومنهم من ينسبها خطأ لأخيه عبيد) ومطلعها:

قل هيه ياللي لي من الناس ودا      ما ترحمون الحال ياعزوتي ليه  
ومن قصيدة ابن هديرس قوله:

منتوب بامه عقب النير من غاد      وسمي مطعوم النشاما يباريه  
والله لو انه ورا جسر بغداد      انه لكم مثل العمل عند راعيه<sup>(١)</sup>

والبعض ينسب البيت الأخير لعبدالله ابن رشيد من ضمن قصيدته السالفة الذكر ويرويها هكذا:

والله لو اني ورا جسر بغداد      اني لكم مثل العمل عند راعيه  
وهناك قصيدة ينسبها محمد الأحمد السديري (سديري: ١٩٦٨: ١٩٥-٧) لشالح  
ابن هذال وبعض الرواة ينسبها للفارس شليويح ابن ماعر العطاوي، خصوصاً هذه  
الأبيات:

ياطول ما نوختها تصرخ النيب      ورن البيوت اللي كبار رباعه  
واضوي عليهم كنهم لي معازيب      ليا رمى زين الوساييد قناعه  
اضوي عليهم واتخطى الاطانيب      وأخذ مهاوية الجمل باندفاعه  
كما يروي السديري أبياتا لمحدى الهداني (سديري ١٩٦٨: ٢١٨-٩) من ضمنها

بيتان ينسبهما بعض الرواة لرشيد العلي من أهل الزلفي، وهما:

نجد يعزّي عن غثاها عذاها      لو هي مقرّ ابليس في ماضي الانكار  
نركض ومن صاد الجراده شوها      وللنار من عقب من المال دينار

وقد تطرق أبو عبد الرحمن بن عقيل لهذه الظاهرة في بعض مؤلفاته (عقيل  
١٩٨٦/٢: ٤٢-٤؛ ١٩٨٦/٥: ٢٠-٥). كما أنني ناقشت في كتابي فهرست الشعر النبطي  
ما تتعرض له القصائد النبطية المحفوظة في المخطوطات من تحريف وتصحيف  
(صويان ٢٠٠٠: ٢٠٣-٦). وفي ذلك الكتاب قدمت ثبوتا بجميع الأشعار النبطية  
المنشورة في الدواوين والمصادر المطبوعة، وقد لاحظت أن هذه الدواوين والمصادر،  
إن لم تكن استقت القصيدة من نفس المخطوطة أو نقلت عن بعضها نقلاً مباشراً،

(١) منتوب بامه: أي المنسوب لأمه ويقصد به الشيخ ابن بتلا. سمي مطعوم النشاما: الشيخ الحنيني. مثل العمل عند راعيه: يريد التأكيد على حصول اللقاء، لأن من عمل عملاً لا بد أنه ملاقيه يوم القيامة.

قلما تتفق في الرواية أو في عدد الأبيات أو في ترتيبها أو في نسبة القصيدة إلى قائلها. ويظهر هذا الاختلاف بوضوح أكثر إذا كانت المصادر التي استقت منها القصيدة مصادر شفوية. وقد أحصيت في هذا الفهرس ما لا يقل عن ١٠٠ حالة اختلفت فيها المصادر في نسبة القصيدة إلى قائلها، وربما نسبت إلى أكثر من شاعرين. خذ مثلا القصيدة التي مطلعها:

نطيت رجم نايف منتبى بي مرقاب عروا مشرف هاك عنها  
 هذه القصيدة ينسبها إلى بصري الوضيحي الشمري كل من أبو عبد الرحمن بن عقيل وهي عنده ٦ أبيات (عقيل ١٩٨٣: ١٣٩)، ومنديل الفهيد وهي عنده ٦ أبيات (فهيد ١٩٨٥: ١٢٩)، ومحمد الهطلاني وهي عنده ٦ أبيات (هطلاني ١٩٩٤: ٩٣)، ورضا ابن طارف الشمري وهي عنده ١٧ بيتا (شمري ١٩٩٩: ٣٠٨). ثم يعود الهطلاني فيثبتها في مصدر آخر وينسبها للشاعر ردهان ابو عنقا ويورد منها ثلاثة أبيات (هطلاني ١٩٩٥: ١٣٥)، هذا بينما ينسبها للزرعي العمودي كل من الاسمر خلف الجويعان وهي عنده ١٥ بيتا (جويعان د. ت.: ١٩٦) وعبدالله ابن عبار العنزي وهي عنده ١٨ بيتا (عنزي ١٩٨٥: ٤٨٣). وخذ أيضا القصيدة التي مطلعها:

قال الذي يقرأ بليبا مكاتيب ياللي تُقرون العمى من عناكم  
 هذه القصيدة ينسبها إلى جحيش السرحاني كل من عبدالله اللويحان وهي عنده ٣ أبيات (لويحان ١٩٦١: ١٧٣) ومنديل الفهيد وهي عنده ٩ أبيات (فهيد ١٩٨٥: ١٣٩) وأبو عبد الرحمن بن عقيل وهي عنده ٩ أبيات (عقيل ١٩٨٦: ٢٧) وإبراهيم اليوسف وهي عنده ١١ بيتا (يوسف ١٩٩٢: ١٥١) ومحمد الهطلاني وهي عنده ٢٣ بيتا (هطلاني ١٩٩٥: ١٦٨). أما محمد العزب فينسبها إلى فريخ العنزي وهي عنده ١٦ بيتا (عزب ١٩٨٠: ٣٥١)، بينما ينسبها عبدالله ابن عبار العنزي لسويدان الحلام العنزي وهي عنده ٢٢ بيتا (عنزي ١٩٨٥: ٣٦٨) وينسبها مارسيل كوريرسهوك رواية عن خالد ابن شليويح لشليويح العطاوي ويورد منها بيتين (Kurpershoek 1995: 216).

وكثيرا ما يخلط الرواة والمصادر في نسبة القصائد خصوصا إذا كان الشعراء ينتمون لنفس القبيلة أو لنفس العصر، كأن يخلطوا بين أشعار ردهان ابن عنقا وعلي ابن سريحان وبصري الوضيحي، أو بين شعراء معاصرين يخلدون نفس الأحداث كأن يخلطوا بين أشعار مبيريك التبيناوي ورشيد ابن طوعان وعقلا الجهيلي لأنهم كلهم من قبيلة شمر ويؤرخون للوقعات التي حدثت بين شمر وعنزة. ويخلط الرواة بين شعر الرجل وأخيه أو بين شعر الرجل وأبيه، مثلما يحصل من الخلط بين أشعار شليويح العطاوي وأخيه بخيت أو بين شعر حطاب ابن سراح وابنه غالب ابن حطاب أو بين شعر عضيب ابن حشر القحطاني وابنه قاسي ابن عضيب أو بين شعر مبارك ابن محمد العبيكة وابنه عيادة ابن مبارك أو بين قصيد مهنا ابن عنقا وقريبه أحمد ابن عنقا. وقد لا يتورع الراوي عن التمسك بأوهى الأسباب ليثبت القصائد الجيدة

التي تخلد مواقف البطولة والشهامة والشجاعة والكرم لرجال من قبيلته، حرصا على حفظ أمجاد القبيلة ودعم رصيدها من الأفعال الحميدة والمآثر الطيبة. وهذا موضوع يطول شرحه، وهدفنا هنا هو التمثيل وليس الاستقصاء.

وأول من نبه إلى تأثير النشر الطباعي، مقارنة بالتداول الشفهي، على مضامين الشعر النبطي مارسيل كوربرسهوك في كتاب له عن شعر الشاعر الدوسري عبدالله ابن محمد ابن حزيّم من الرجبان، والملقب الدندان. أمضى هذا الباحث مع الشاعر الدندان، الذي كان قد جاوز السبعين من عمره، عدة أسابيع يسجل منه قصائده ومناسباتها وشروحها ورؤية الشاعر نفسه حيال هذه الأشعار. ولما قارن كوربرسهوك ما جمعه شفهيًا من الشاعر من قصائد مع تلك التي طبعها عبدالله بن حمير بن ساير الدوسري لنفس الشاعر في الجزء الثاني من مجموعته المعنون واحة الشعر الشعبي لاحظ الفرق الكبير بين الرواية الشفهية وبين المطبوع. نشر ابن حمير ٢٦ قصيدة من قصائد الدندان وحجب خمس قصائد لم ينشرها بسبب مضامينها التي تتراوح من مفاخرات قبلية إلى غزل. وتشتمل القصائد المنشورة أصلا على ما مجموعه ٥١٩ بيتا إلا أن ابن حمير حذف منها حوالي ١٠٠ بيت لأسباب سياسية واجتماعية ودينية وأخلاقية، بينما أضاف هو ٢٠ بيتا من عنده، هذا علاوة على ما لا يقل عن ١٠٠ تعديل في الألفاظ والعبارات لبعض الأبيات، كل ذلك من أجل تلطيف مضامين بعض القصائد أو لتوجيه المعنى وجهة لا تتعارض مع إجراءات الرقابة الإعلامية (Kurpershoek 1994: 71-80).

وهكذا نجد أن الشعر النبطي تعرض لمثل ما تعرض له الشعر الجاهلي من تعدد الروايات واختلافها والاختلاف في نسبة بعض القصائد والنحل والسرقة، وهو كذلك يزخر بالصور والمعاني التقليدية التي يكثر تداولها بين الشعراء، إضافة إلى العبارات والصيغ اللفظية المكررة تكرارا حرفيا. والدوافع الباعثة على السرقة والانتحال في الشعر الجاهلي هي نفس الدوافع الباعثة على السرقة والانتحال في الشعر النبطي. ثم إن الشعر النبطي مثل الشعر الجاهلي ينظم بلغة متجانسة مشتركة بين كل القبائل والمناطق رغم الاختلاف الواضح بين لهجات هذه القبائل والمناطق. إلا أننا مع ذلك كله لا يساورنا أدنى شك بوجود الشعراء النبطيين ولا بحقيقة الشعر النبطي ولا بأن النظم عملية مستقلة عن الرواية سابقة عليها ولا في أن حفظ القصائد وتداولها يتم عن طريقة الحفظ والاستظهار. وهذا ما تؤيده التسجيلات الصوتية والأبحاث الميدانية وتحليل مضامين القصائد النبطية وإفادات الشعراء والرواة الذين يعيشون بين ظهرانينا ومعايشة هذا الشعر في حياتنا اليومية. وبحكم العلاقة الوثيقة بين الشعر الجاهلي والشعر النبطي وفق ما اتضح لنا سابقا وما سيتضح لاحقا فإن ما ينطبق على هذا ينطبق على ذلك.