جامعة قطر

كليّة الآداب والعلوم

القبيلة والمرأة في الشعر النبطي في قطر، شعر عمير بن راشد العفيشة نموذجا

أعدّت بواسطة

نورة حمد الهاجري

قدّمت هذه الرسالة كأحد متطلّبات

كليّة الآداب والعلوم

للحصول على درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

يونيو 2018

2018 ©. نورة حمد الهاجري. جميع الحقوق محفوظة.

لجنة المناقشة

استُعرضت الرسالة المقدّمة من الطالبة نورة حمد الهاجري بتاريخ 13مايو 2018، و وُوفق عليها كما هو آتٍ:
نحن أعضاء اللجنة المذكورة أدناه، وافقنا على قبول رسالة الطالب المذكور اسمه أعلاه .وحسب معلومات اللجنة فإن هذه الرسالة تتوافق مع متطلبات جامعة قطر، ونحن نوافق على أن تكون جزء من امتحان الطالب.

_____

أ.د أحمد يوسف علي يوسف
المشرف على الرسالة

_____

أ.د مرسل فالح العجمي
مناقش

_____

د.حبيب بوهرور
مناقش

_____

د. صيتة العذبة
مناقش

تمّت الموافقة:

_____

الدكتور راشد أحمد الكواري، عميد كليّة الآداب والعلوم

المُلخَّص

نورة حمد الهاجري، ماجستير في اللغة العربية وآدابها:
يونيو 2018.
العنوان: القبيلة والمرأة في الشعر النبطي في قطر، شعر عمير بن راشد العفيشة نموذجا
المشرف على الرسالة: أ.د أحمد يوسف علي يوسف

يمثل الشعر النبطي خطابا ثقافيا مهما عند أهل الخليج العربي، والجزيرة العربية، فقد شكّل في مراحل سابقة الإعلام الأول فيها، ضمن ما تناوله من أحداث وتاريخ ومضامين متعددة، وشيوع هذا النوع الشعري يجعل من الأهمية بمكان دراسته والبحث فيه.

من هنا عملت الدراسة على تناول موضوعين من الموضوعات الهامة في الشعر النبطي وهما القبيلة والمرأة، وبيان حضورهما في الشعر النبطي القطري، من خلال دراسة مدونة عمير بن راشد العفيشة، في محاولة للإجابة عن التساؤلات التالية: هل مثّل الشعر النبطي مضامين المجتمع في قطر؟، وكيف كان حضور القبيلة والمرأة في شعر عمير بن راشد بعدّه نموذجا؟ وما مضمرات حضورهما عند الشاعر عمير بن راشد العفيشة؟

وقد استند البحث على إجراءات منهجية عند العرض أهمها التحليل والوصف، وآليات النقد الثقافي مثل الثنائيات الضدية، ومفهومي الأنا والآخر، والأنساق المضمرة.

انتهى البحث إلى أن الشعر النبطي في قطر جاء مرتبطا بالبيئة والإنسان، فكانت أغراض الشعر النبطي هي الأغراض الشعرية في القصيدة العربية القديمة، وزاد عليها الشعر النبطي أن تناول موضوعات حياتية.

جاء حضور القبيلة في الشعر النبطي على شكل انتماء، وقيم، وقوة للقبيلة، أمّا مضمرات حضور القبيلة عند ابن عفيشة فجاءت توضح أن خطاب الحرب تضمن خطابا للسلم عبر ما يخفيه من مضمرات. وانتهى البحث إلى أن حضور الآخر جاء ليكشف عن الأنا القبيلة ورؤيتها لذاتها من خلال التعالي بالذات مرة، ونفي الآخر من خلال الاعتداد الثقافي بقيم القبيلة، والدفاع عن مصالح القبيلة أمام الآخر/ السلطة مرة أخرى. في حين كشف حضور المرأة في الشعر أنها جاءت امرأة واقعية، ومشبها به، والمرأة المحبوبة، التي أخذت الحيز الأكبر من اهتمام الشعراء، وعند تقصي مضمرات هذا الحضور، تكشف عن أنساق مضمرة للمرأة، وأن حضورها المركزي والفعّال في القصائد كان يُشكِّل غيابا مضمرا، وأن مضمرات حضورها في الشعر كشفت عن سلطة ذكورية جعلت الشاعر لا يخرج عن النسق في المجتمع، رغم ما تظهره الأشعار من احتفاء بالمرأة.

شكر وتقدير

شكر خاص لمشرف الرسالة الأستاذ الدكتور أحمد يوسف علي، شكر لكل من كان له أثر إيجابي في هذه الرسالة أساتذتي، وزميلاتي، وعائلتي، وجزيل التقدير لزوجي وبناتي.

الإهداء

إلى علي الفياض و علي المناعي؛ تقديرا لجهودهما البحثية في الشعر النبطي في قطر.

المحتويات

شكر وتقدير ..... ه
الإهداء ..... و
المقدمة: 1
الـتمـهـيـد: الشعر النَّبَطي "أصل النوع والعلاقات" 11
أ-أصل التسمية: 11
ب-أصل النشأة: 18
ج-العلاقة بين الشعر النبطي والشعر الجاهلي: 28
الفصل الأول: الشعر النبطي في قطر 41
المبحث الأول-الشعر النبطي في قطر مصادره وملامحه: 43
أولا: مصادر الشعر النبطي. 43
ثانيا: ملامح القصيدة النبطية في قطر: 56
المبحث الثاني: الشاعر عمير بن راشد العفيشة سيرة شعرية. 104
الفصل الثاني: القبيلة والمرأة عند عمير بن راشد العفيشة 132
مدخل عام للمجتمع القطري: 132
المبحث الأول: حضور القبيلة في شعر عمير بن راشد 137
أ-الانتماء القبلي: 140
ب-قيم القبيلة: 151
ج-قوة القبيلة: 158
المبحث الثاني: حضور المرأة في شعر عمير بن راشد 173
أ-المرأة في الواقع: 176
ب-المرأة مشبها به: 185
ج-المرأة المحبوبة: 188
الفصل الثالث: مضمرات حضور القبيلة والمرأة عند ابن عفيشة 195
المبحث الأول: الثنائيات الضدية في صورة القبيلة عند عمير ابن عفيشة. 195
أ-ثنائية الحرب والسلم: 198
ب-ثنائية الأنا والآخر: 210
المبحث الثاني: الأنساق المضمرة لحضور المرأة عند عمير ابن عفيشة 233
أ-نسق تغييب حضور المرأة 236

ب-نسق البطولة المزيفة:..... 248
ج- نسق تنميط صورة المرأة:..... 253
د-نسق السلطة الذكورية:..... 257
هـ نسق الخوف من تعطيل الذكورة: 263
و-نسق امرأة الذات:..... 268
الخاتمة..... 272
مصادر ومراجع الدراسة..... 276

المقدمة:

يعد الشعر النبطي نوعا من أنواع الأدب الشعبي في الخليج العربي ومنطقة الجزيرة العربية، فهو يمثل ملمحا ثقافيا لهذه المنطقة قبل تشكل دولها المركزية، واستمرّ هذا الوضع حتى نهاية السبعينيات من القرن العشرين، كان الشعر النبطي تسجيلا لوقائع المنطقة وأحداثها، فكان الناقل الأول للحياة آنذاك، مبرزا صور الحياة عبر موضوعاته المختلفة التي ضمّت الرؤى والأفكار حول المجريات التي أحاطت بأهل المنطقة.

من أهم الموضوعات التي لا يخلو منها ديوان شاعر نبطي تقليدي، موضوعا القبيلة، والمرأة. فالقبيلة شكّلت المؤسسة الأولى لإنسان تلك المنطقة قرون طويلة، وحتى بعد قيام الدول، فالقبيلة مؤسسة اجتماعية وثقافية مُنظِمة لتشكل وجود أفرادها بما تحمله من قيم وأعراف وقوانين وغيرها، أما المرأة فهي أكثر العناصر حضورا في القصيدة النبطية إلى جانب القبيلة، حيث كان لها غرض شعري تقليدي هو الغزل، ومع ذلك كان حضورها في الأشعار النبطية لا يقف عند الغزل بل تعداه لمواضيع أخرى، حمل معه مدلولات حول هذا الحضور لها داخل القصيدة النبطية.

كان موضوعا القبيلة والمرأة من أكثر المواضيع التي مرّت بهما الباحثة عند قراءتها للشعر النبطي متذوقة عادية، ولما تمكَّن لها فرصة البحث العلمي وجدت الأمر جديرًا بالاهتمام الأكاديمي.

أما الدوافع التي قادتني إلى هذا البحث، فيمكن إجمالها في رغبة شخصية في رفع كفاءتها العلمية والنقدية حول الأدب الشعبي ومنه الشعر النبطي، بالإضافة إلى قلة الدراسات الأدبية النقدية

حول الشعر النبطي في قطر، ولا سيما أن هناك دراسات اعتمدت أسلوب الجمع والتحقيق، وهي الأغلب في موضوع الشعر النبطي في قطر، وقد آثرّ فيّ قلة المشتغلين المهتمين والمختصين في دراسة الشعر النبطي في قطر، فالمشتغلون قلة قليلة ومن كبار السنِّ – أطال الله أعمارهم–، مما يجعل الاشتغال في هذا الجانب واجبا بدرجة ما، على دارسي الأدب من أبناء هذا الوطن ومن تتصل تخصصاتهم بهذا الأدب الشعبي مثل التخصصات التاريخية والاجتماعية، وغيرها... بهذه الدوافع زاد اهتمامي وإصراري على خوض التجربة البحثية في موضوعات الشعر النبطي في قطر.

عند البحث عن دراسات حول الشعر النبطي، وجدت مجموعة مهمة ومتنوعة درست بدايات الشعر النبطي وماهيته وعلاقاته، وتناولت أغراضه ومواضيعه بشكل عام، وفي المقابل كانت هناك دراسات أكثر تخصصا استفدت منها وانطلقت على أثرها في موضوع البحث المتعلق بحضور القبيلة والمرأة في الشعر النبطي في قطر. وفي رحلة البحث عن الدراسات الأدبية والنقدية الأكاديمية حول القبيلة والمرأة، وجدت دراستين هما:

–دراسة "الشعر النبطي في الخليج العربي ومنطقة الجزيرة العربية" لغسان الحسن، وهي في الأصل رسالة دكتوراة. وقد تناول موضوع القبيلة والمرأة من خلال حديثه عن أغراض الشعر النبطي ومضامينه، فكانت إشاراته وصفية حول الأغراض الشعرية وما يتعلق بها مثل غرضي الفخر والمدح وما يتصل به من الإشارة إلى أصل ونسب الممدوح وأخلاقه الحميدة وشجاعته وكرمه، وفي موضوع المرأة ركز على صورتها في غرض الغزل، كما عرض لبعض النظرات حول المرأة جاءت في الأشعار منها: تذكير المحبوبة، وصف المرأة بالكيد والمخادعة، وعدم الاستماع لرأيها، وذم العجوز في أغلب الشعر عند الشعراء العشاق. وقد اعتمد الباحث على منهج البحث الميداني والاستقراء والاستقصاء كما يشير.

–دراسة" حضارة الشعر في بادية الإمارات" لغسان الحسن أيضا، وجاء فيها الفصل الخامس بعنوان المرأة كقيمة في حضارة الشعر النبطي في الإمارات، وعرض الباحث فيه تحول تداول صورة المرأة من صورة حسية عند الشعراء التقليدين إلى مشاركتها الأحاسيس والمشاعر مع انفتاح المجتمع وتحضره، ثم حضورها كرمز لمعانٍ عديدة يبقيها الشاعر مبهمة في قصيدته، وقد وظّف فيها الوصف والتحليل منهجا.

وهناك دراسات أخرى خارج نطاق الدراسات الأدبية النقدية، ولكنها لا تقلّ أهمية منها ما هو تاريخي اجتماعي، ومنها ما هو أنثربولوجي، وهي على النحو التالي:

–دراسة" المرأة في نجد وضعها ودورها 1789م–1932م"، لدلال الحربي، وعمدت الباحثة إلى عرض تاريخي اجتماعي لوضع المرأة في البادية والحضر في نجد خلال المدة الزمنية المحددة، وحللّت أدوار المرأة وأوضاعها، وكشفت عن حرية أكبر للمرأة البدوية بحكم البيئة وأقل عند المرأة الحضرية، ولكنهما تشتركان في المسؤوليات نفسها والأدوار في نطاق الأسرة، كما عرضت لأدوار أخرى للمرأة تمثلت في الطب الشعبي وتدريس القرآن للفتيات.

– دراسة " الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبر العصور، قراءة أنثربولوجية"، للباحث سعد الصويان، وهي دراسة أنثربولوجية، تطرّق فيها إلى مواضيع عدة ولكنها متداخلة، واهتمّ في الشعر الشفاهي عند البدو، فهو يرى أن هناك علاقة بين أشعار المتأخرين من البدو وبين الشعر الجاهلي، ونظر إلى الشعر النبطي على أنه عمل ثقافي متكامل، وليس عملا لغويا فحسب، واعتمد المنهجين التزامني والتاريخي التتابعي، وحاول خلال دراسته توضيح الثقافة البدوية لإزالة بعض التحيزات لثقافة الحضر. وعرض ضمن ثقافة البداوة، القبيلة والمرأة، وذهنية التفكير عند القبلي، ووضح دور المرأة

وحضورها في الشعر محاولا تعليل هذا التواجد في أماكن من دراسته، والدراسة باختصار هي رصد وتحليل للتاريخ الشفهي في الجزيرة بأبعاده اللغوية والأدبية والاجتماعية، والثقافية. وقد أضاءت هذه الدراسة بالتحديد جوانب كثيرة في موضوعها ولا سيما في ما يخص ثقافة القبيلة.

وهناك مقالان، وكلاهما اختصّ بصورة المرأة، وهما على النحو التالي:

–مقال" المرأة في المجتمع البدوي كما يصوّرها الأدب الشعبي"، الموقع الإلكتروني سعد الصويان: وتناول فيه أن المرأة كان لها حضور كبير في الأدب الشعبي عامة، والشعر النبطي خاصة، وأنها لم تقتصر في حضورها على شعر الغزل، بل جاءت في موضوعات أخرى وأدّت أدوارا حسب ما يُستنتَج من الشعر النبطي، فهي المحرّضة للرجل على الاستبسال في المعركة والدفاع عن الأعراض، كما أنها تكون مشاركة فعالة في الحرب من خلال هودجها الحاضر في المعركة، وهي مدافعة عن القيم القبلية كحماية اللاجئ مثلها مثل الرجل، وأن لها أشعارا عاطفية، وأنها تركز على قيم الكرم والشجاعة عند وصفها للرجل.

–مقال " المرأة في الشعر النبطي المعاصر" موقع وسوم لعبد الله السالم، أشار فيه أن صورة المرأة في الشعر النبطي المعاصر أكثر حيوية وفعالية لأن الشاعر يشاركها مشاعره وهموم قضاياه، مبتعدا عن حسية المرأة عند الشاعر النبطي التقليدي الذي استخدمها لترويج شعره. وهي مقالة مقتضبة جدا وعامة.

أما الشعر النبطي في قطر، فأغلب الدراسات كانت جمعا وتحقيقا للدواوين، والدراسات الأخرى كانت حول الغوص والبحر مثل دراسة علي المناعي " الغوص على اللؤلؤ في الشعر الشعبي القطري" ودراسة كلثم الغانم " دور الشعر في حفظ أحداث الغوص" وهي دراسة تناولت نماذج من الخليج لا

قطر فحسب، ودراسة علي الفياض" أثر البحر في الأدب الشعبي في قطر"، في حين لم أجد إلا مقالات صحفية تناولت شعر عمير بن راشد العفيشة، اعتمدت في مادتها بشكل تام على مقدمة ديوان الشاعر مثل مقال الأستاذ محمد المناعي بعنوان: شاعر من قطر في جريدة العرب بتاريخ 7 يناير 2012م، ومقال ينقد قصيدة للشاعر عمير في مجلة الريان عدد99، سنة 2006م، للأستاذ محمد يعقوب اليوسف، وكان ينقد القصيدة بيتا تلو الآخر، معتمدا شرح معناه أكثر من بيان جمالياته. ومقال آخر للكاتب نفسه، وبالطريقة عينها في مقاله في مجلة الريان عدد 68، سنة 2013.وكان هناك مقابلة أجريت مع ابن الشاعر عمير السيد فهد بن عمير، ضمن مجلة بروق، ولكن لم تفلح محاولاتي بالحصول عليها.

من خلال هذه الدراسات السابقة المهمة أجدها لم تعرّج على الشعر النبطي في قطر من جهة، ولم تركز –حسب مقتضيات توجهاتها البحثية–، على ما وراء هذا الحضور سواء عند القبيلة والمرأة من جهة أخرى، إلا أن البعض كانت له إشارات مضيئة، حسب منهجه التحليلي استطاع الوقوف عليها كما في دراسة الصويان الصحراء العربية، ومع هذا أجد أن الموضوع لا يزال بحاجة إلى تداول أكبر وعلى عينة أخرى، باستخدام قراءة منهجية مساعدة للكشف في هذا الحضور للقبيلة والمرأة في الشعر النبطي، من هنا جاء عنوان البحث موسما بـ:

القبيلة والمرأة في الشعر النبطي في قطر، شعر عمير بن راشد العفيشة نموذجًا.

وقد جاءت الرسالة لتجيب عن الأسئلة التالية:

1. هل مثّل الشعر النبطي في قطر مضامين مجتمعه بصورة صادقة؟

2. كيف كان حضور القبيلة والمرأة في شعر عمير بن راشد العفيشة؟

3. ما مضمرات حضور القبيلة والمرأة في شعر عمير بن راشد العفيشة؟

كان مصدر الدراسة الرئيس هو ديوان الشاعر عمير بن راشد آلعفيشة، وقد اقتصر البحث في حدوده الزمنية للبحث على زمن الشاعر أي من بداية القرن العشرين حتى بداية الثمانينيات من القرن العشرين الميلادي.

بناء على الأسئلة البحثية للموضوع، جاءت أهداف البحث تسعى إلى:

1. الوقوف على مضامين الشعر النبطي في قطر وموضوعاته.

2. توضيح حضور كل من القبيلة والمرأة عند الشاعر عمير بن راشد.

3. الكشف عن الأنساق المضمرة عند الشاعر عمير بن راشد العفيشة.

تكمن أهمية البحث – في تقديري – أنه سيساهم في:

أ- دراسة الشعر النبطي في قطر دراسة أكاديمية.

ب- زيادة من حجم الدراسات حول الشعر النبطي في قطر

ت- توظيف آليات نقدية في دراسة الشعر النبطي بعيدا عن أسلوب الجمع والتحقيق.

ث- تقديم دراسة جادة حول الشاعر عمير بن راشد العفيشة.

اعتمدتُ في الدراسة على توظيف آليات منهجية متنوعة حسب ما تستدعي أجزاء البحث، فعمدت في تمهيد الدراسة إلى المنهج الوصفي عند تناول نشأة الشعر النبطي وأوليته، وشكل العلاقة بينه وبين الشعر الجاهلي، أما في الجزء الخاص بالشعر النبطي القطري فقد اعتمدت على آليات

الوصف والتحليل، والمنهج التاريخي عند عرض مصادر الشعر في قطر، وتتبع ملامح القصيدة النبطية وتطورها، والأمر نفسه عند التعريف بالشاعر عمير بن راشد وشعره، أما في الجزء الخاص بالجانب التطبيقي في شعر عمير بن راشد العفيشة، حول حضور القبيلة والمرأة ومضمراتهما فاستخدمت آليات الوصف والتحليل عند عرض صور الحضور ، في حين اختلفت الآلية المنهجية عند دراسة مضمرات حضور القبيلة والمرأة عند عمير بن راشد فقد تناولت مفاهيم النقد الثقافي مثل الثنائيات الضدية، والآخر، والأنساق الثقافية.

جاءت الدراسة عند تقسيمها إلى تمهيد، وثلاثة فصول، فأما التمهيد فقد تم تخصيصه لعرض أصل تسمية الشعر النبطي وأولية نشأته، وطرح ما يتعلق به من علاقات بينه وبين الشعر الجاهلي وثقافته.

أما الفصل الأول: كان بعنوان الشعر النبطي في قطر، وقد عرضت فيه مبحثين : المبحث الأول :وهو الشعر النبطي في قطر مصادره وملامحه: وتطرقت لمصادر الشعر النبطي في قطر سواء المصادر الأولية أو الإعلامية، كما تناولت ملامح القصيدة النبطية في بنائها وموضوعاتها، وما دخل عليها من تغيرات بفعل التحضر، وعرضت هذا في شكل تتابعي، وقد تناولت في المبحث الثاني عرضا عن الشاعر عمير بن راشد العفيشة بعده نموذجا مناسبا، ووقفت على نشأته وحياته، وتجربته الشعرية وعرضت لأهم ملامح القصيدة لديه، وروافده الفكرية، وسجلت بعض الملاحظات حول ديوانه الذي أُصدِر بعد وفاته.

أما الفصل الثاني: فقد قسمته إلى مدخل ومبحثين هما: أولا المبحث الأول: حضور القبيلة في شعر عمير بن راشد العفيشة، حيث عرضت شكل حضور القبيلة عبر ثلاثة عناصر تشكلت هي:

الانتماء للقبيلة، قيم القبيلة، وقوة القبيلة، وعرضت أثر التحول إلى التحضر على موضوع القبيلة في الشعر النبطي، ثانيا: حضور المرأة، هو المبحث الثاني، وتناولت فيه أشكال حضور المرأة والتي جاءت في ثلاثة صور أيضا هي: المرأة الواقعية، والمرأة مشبها به، والمرأة المحبوبة.

أما الفصل الثالث: فقد اقتصر على دراسة مضمرات الحضور للقبيلة والمرأة، وهو بعنوان مضمرات حضور القبيلة والمرأة عند ابن عفيشة، وقد قسمته إلى مبحثين هما: المبحث الأول: وكان بعنوان الثنائيات الضدية في صورة القبيلة عند عمير ابن عفيشة، وتناولت فيه موضوع الثنائيات الضدية، ودرست فيها ثنائية الحرب والسلم، ووضحت أن صورة الحرب قد أضمرت معها صورا للسلم بشكل خفي عند الشاعر ابن عفيشة، وتناولت على جانب آخر حضور الآخر، وقد برز الآخر في شعر ابن عفيشة في صور ثلاثة هي: الآخر الكفء، والآخر الدون، والآخر السلطة وبينت أثرها في اكتشاف الأنا القبلية عند الشاعر عمير.

في حين كان المبحث الثاني من هذا الفصل بعنوان: الأنساق المضمرة لحضور المرأة عند ابن عفيشة، وركزت على توضيح أن حضور المرأة في القصيدة يخفي وراءه غيابا لها، وأن المرأة إن بدت ذاتا فاعلة في القصيدة فإنها تضمر ذاتا مفعولا بها، عبر مجموعة من الأنساق المضمرة التي تمّ كشفها، والتي تمثلت في الأنساق التالية: نسق تغييب حضور المرأة، ونسق البطولة المزيفة، ونسق تنميط صورة المرأة، ونسق السلطة الذكورية، ونسق الخوف من تعطيل الذكورة، ونسق امرأة الذات.

وانتهى البحث بخاتمة ضمت أهم ما توصل إليه البحث من ملاحظات، وقائمة مراجع

وقد اعتمدت على مدونة متنوعة، تمثلت في معظم دواوين الشعر النبطي في قطر، ومؤلفاته،

بالإضافة إلى المراجع الأكاديمية والكتب النقدية المتعلقة بالشعر العربي، والشعر النبطي، وكذلك إلى دراسات اجتماعية مهمة حول البيئة القطرية، وغيرها مما أشرت له سابقا أو جاء في قائمة المراجع.

ومما تجدر الإشارة إليه، أنني وضّحت بعض المفردات الواردة في الأشعار بالاستعانة بشروحاتها في دواوينها، ومفردات أخرى قد تكفّلتُ بشرحها في هوامش الرسالة، بما تمكّن لي من فهم ومعرفة.

وفي البحث العلمي، تواجه الباحث تحديات وصعوبات، وقد واجهت بعض الصعوبات منها ما يتمثل في اختيار النماذج الشعرية المناسبة الخالية من الأخطاء والكسر في الوزن، فقد جاهدت في إيجاد المناسب، ولجأت لطلب مساعدة الشاعر محمد بن عيسى الكبيسي للتأكد من أوزان الأبيات، ولم يتأخر في المساعدة، فله جزيل الشكر والتقدير، ولكن من خلال مداومة النظر في الدواوين وجدت أن كثيرا من الأشعار لا تخلو من الأخطاء، ولهذا قد يجد القارئ بعضا مما انفلت مني عند المراجعة، وقد شكّلت رهبة البحث العلمي توترا لديّ، ولا سيما أنّ الموضوع المدروس يحتاج الكثير من الدربة والكفاءة.

لا يسعني في الأخير سوى أن أتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساعدني من قريب أو بعيد في رسالتي، وخصوصا أسرة برنامج الماجستير في قسم اللغة العربية، الزملاء أجمعين، وأخص الباحثة عفيفة الكعبي لدورها في دعمي ومساندتي.

وأخيرا، أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى الأستاذ الدكتور المشرف أحمد يوسف علي يوسف، لما منحني إياه من رعاية بحثية وإشراف منهجي فلم يبخل بتوجيهات، ومناقشة جادة حول أجزاء الرسالة، كما أعتذر له عن تأخري في الرسالة، وما مررت به من تعثرات أثناء إنجازها، فله عظيم التقدير والاحترام، وأتقدم بالشكر للجنة المناقِشة التي قرأت هذا البحث، وتكلّفت عناء مناقَشته، لتُهدي

إليّ آراءها لتنير البحث، وتقوّم جهد صاحبته. فللجميع جزيل الشكر، ووافر الامتنان.

نورة حمد الهاجري

الدوحة، قطر

إبريل 2018

الـتمـهـيـد: الشعر النَّبَطي "أصل النوع والعلاقات"

يعرف الشعر العامي*[1] في الجزيرة العربية، ومنطقة الخليج العربي باسم الشعر النَّبَطيّ، وهو شعر متداول منذ القدم، برز مع انحسار الفصحى وتفشي العامية، وعلى الرغم من شيوعه، ومدة تداوله الممتدة إلى قرون، احتاج هذا النوع الشعري تقصيا، وتناولا بحثيا للتعرف ماهيته، لذلك تعتري الشعر النبطي ثلاث مسائل مهمة، هي: أصل التسمية، وأولية النشأة، والعلاقة مع الشعر العربي الفصيح. هذه القضايا الثلاث ظلّت مدار تساؤل لدى الكثير من الأكاديميين والمهتمين بهذا الشعر النبطي.

على الرغم من خصوصية كل قضية، إلا أنها بلا شك، ترتبط مع بعضها بعضا، بحيث تكشف عن ماهية هذا الشعر النبطي، وتكوّنه، وصورته. ويكمن عرضها بالشكل التالي:

أ-أصل التسمية:

من المسائل الأُول التي يقف عند الباحث في هذا الشعر هي تسميته بالنبطي. فما المقصود بالنبطي؟ وكيف جاءت هذه التسمية؟ ومن أطلق عليه هذا المسمى؟ وما الشعر الذي يطلق عليه الشعر النبطي؟ وهل هناك تسميات أخرى له؟

تشير مادة "ن. ب. ط "في المعاجم إلى معانٍ مختلفة منها "نبط الماء، والاستنباط الاستخراج"[2]، كما تشير في معنى آخر إلى النبيط وهم "قوم ينزلون بالبطائح بين العراقيين"[3]، فيقال رجل نَبَطيّ،

* أستعمل مفهوم العامي بمعنى غير فصيح، وليس بمعنى الأمي غير المثقف، وليس بمعنى عامة الناس.

[2] الرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، دار المعارف، مصر، د.ط. د.ت، ص 643

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ونباطي. كما تشير إلى معنى البياض في إبط الفرس، فيقال "فرس أَنْبط"[1]

هذا التعدد اللغوي لمعاني "نبط"، أثّر في توجيه الباحثين، والمهتمين بتأويل تسمية الشعر بالنبطي، وتعددت معه تأويلاتهم للمسمّى، ولاسيما مع غياب أدلة حول متى أُطلِق هذا الاسم، وكيف، حيث إننا لا نعرف "من أطلقه ولا نعرف قصده، ولا المعنى الذي يرمي إليه"[2]، وكذلك التحديد الاصطلاحي الذي "يحدد به أي معنى من المعاني المتحكمة للكلمة، يريد أن يشير إليه، ويدلّ عليه هذا الاسم"[3]، الأمر الذي جعل أي تعليل للمسمى أمرا غير قاطع وفاصل.

ومع هذا، فإن أهم التعليلات لهذه التسمية "النبطي"، تدور حول:

1-النبط، قوم سكنوا العراق.

2-المعنى اللغوي: الاستخراج.

3-مواضع وأمكنة

عند مناقشة هذه الآراء، يتضح أن النبط، هم قوم سكنوا بطائح العراق، وعرفوا بالزراعة، كما عُرف عنهم عجمة اللغة، لذلك اتخذ من لفظة نبطي دلالة على فساد ولحن مستعملي اللغة العربية،

وفي ذلك يقول أبو العلاء المعري[4]:

---

[1] ابن منظور: لسان العرب. دار إحياء التراث. بيروت. لبنان. ج14.ط1. 1995. ص 21،22

[2] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب، وسلطة النص. الانساق للنشر والتوزيع. الرياض. السعودية. ط2. 2008م، ص73

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[4] المرجع نفسه، ص 108

ونسبة الشعر هنا إلى النبط، لا يعني أن الشعر النبطي هو شعر وافد إلى بيئة البادية العربية،

أيـن امـرؤ الـقـيـس والـعـذارى إذ مـال مـن تـحـتـه الـغـبـيـط

اسـتنبط العرب في الـــمـــــوامي بـعـدك واسـتـعـرب الـــنبيـط

بل إن تعليل هذه التسمية "أن كلمة النبطي هنا، تساوي كلمة الأعجمي ، والتي كان العرب، ولازالوا يستخدمونها بمعنى غير الفصيح ، ولا يقصدون قوما معينا"[1]، أي ان التسمية جاءت للتفريق بين الشعر الفصيح، والشعر النبطي في لغته.

أما تعليل المسمى بمعنى الاستخراج والاستنباط، فلأنه "استنبط بمعنى استحدث من مصدر موجود"[2] هو الشعر الفصيح.

في حين أنّ التعليل الثالث،هو نسبة إلى بعض المواضع تحمل الاسم، ومنها "النبطاء هضبة بني نمير بنجد؛ لأن الشعر النبطي، كما هو معروف قد بدأه شعراء بني هلال، ومعاصروهم، وبنو هلال كانوا يقطنون نجدا"[3]. وردّه إلى مكان مقبول، إذا توفر دليل، "لوجود أمكنة كثيرة تحمل إشارات

---

[1] الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج العربي، والجزيرة العربية.ج1. وزارة الإعلام والثقافة. أبوظبي. الإمارات. ط2. 2003م،ص 136

[2] السعيد، طلال: الشعر النبطي أصوله–وفنونه–وتطوره. منشورات ذات السلاسل. الكويت. الكويت. د.ط. 1981م، ص 18

[3] الفرحان، حمد: دراسة في الشعر النبطي تطوره، وأنواعه وألحانه، وأوزانه، وأغراضه. المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الدوحة.قطر.ط1. 2007م.ص 14

لغوية لمادة نبط"[1]، غير أن هذا ليس مؤكّدا بعد.

ومع أن مسمّى النبطي ينتشر فقط في الجزيرة العربية، ومنطقة الخليج العربي، مما يجعل البعض يطمئن إلى نسبتها إلى نبط العراق، وبمعنى فساد اللغة[2]؛ لقربهم الجغرافي عنده، إلا أن غالبية الشعراء البدو في المنطقة نفسها –عدا من لهم حظ في التعليم بينهم– لم تعرف هذا الاسم، بل كانوا يطلقون عليه شعرا، أو قصيدا، ويسمّون الواحد منهم شاعرا، وقصّادا إن كان أقلّ مرتبة.[3]

كما تجدر الإشارة إلى أن ابن خلدون في مقدمته وصف الشعر غير الفصيح بالشعر البدوي في المشرق، وشعر الأصمعيات في المغرب، والسؤال هنا ما دامت كلمة نبطي قديمة ومتأصلة بوجود هؤلاء النبيط واستخدام كلمة نبطي للدلالة على فساد اللغة كان منذ عصر تفشي العاميات، لماذا وجدت تسميات عند ابن خلدون مثل الشعر البدوي، وشعر الأصمعيات؟ هل يعني أن ابن خلدون لم يسمع بمسمّى نبطي ليدونه؟، هل يعني أنه موجود ولكن لم يعرفه ابن خلدون؟، أو أن المسمى لم يكن متداولا بشكل كبير، أو أنه تسمية لاحقة. ولماذا شاع في منطقة الجزيرة العربية ولم يشع في المغرب العربي؟، مادام يشير إلى اللحن في اللغة والبعد عن العلامات الإعرابية.

في مقابل ذلك كلّه، يأتي أقدم دليل يثبت استخدام كلمة نبطي في معرض الإشارة إلى هذا الشعر، بيت من قصيدة وُجِدت "مخطوطة لأبي حمزة العامري الذي تشير القرائن التاريخية أنه عاش

---

[1] الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج، والجزيرة العربية.ج1. وزارة الإعلام والثقافة. أبو ظبي. الإمارات. ط2. 2003م ص 119، 120

[2] الحسن، غسان: حضارة الشعر في بادية الإمارات. أكاديمية الشعر.أبوظبي. الإمارات. ط2. 2009م، ص 17

[3] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص، ص 67

في نهاية القرن السابع الهجري، وبداية القرن الثامن [...]، حيث يقول:

الله من بيت وقصيدة شاعر عند الأمور المعضلات حميدا

كالدر إلا أنها نبطية تحلى على التكرار والترديدا"[1]

ومن هنا يبدو لي أن لفظة نبطي، كانت متداولة بمعنى غير الفصيح أو اللحن في اللغة، وأنها أطلقت لاحقا على هذا الشعر النبطي بين صفوف المتعلمين من الشعراء، والمطلعين عليه، إلى جانب مسمى الشعر البدوي الذي يرد عن ابن خلدون كما ذكرنا، غير أن سبب انتشار مسمى نبطي – في تقديري– يعود إلى المطبوعات من دواوين الشعر النبطي وبعض المؤلفات التي تناولت أخبار الجزيرة العربية، وأشارت إلى قصائد من هذا الشعر، حيث كان ديوان الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني، هو أول ديوان مطبوع عام 1910م، ويحمل عنوان ديوان الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني، وقصائد نبطية أخرى. كما ظهر ديوان من جمع خالد الفرج يحمل اسم ديوان النبط: مجموعة من الشعر العامي في نجد عام 1952م. وفي العام نفسه ظهر ديوان: "خيار ما يلتقط من شعر النبط لعبد الله الحاتم"، وغيرها، كما جاءت بعض الإخباريات عن مؤلفات تحدثت عن الجزيرة العربية وأحوالها أشارت إلى قصائد نبطية منها،ما كتب الرحالة ويليام بلجريف الذي جاب أرجاء الجزيرة العربية عام 1862م. وهناك أيضا ما ذكره المؤرخ عثمان بن بشر الذي يقول في مؤلَّف له: وقد مُدِح الإمام فيصل بقصائد عديدة، ومناظم

[1] المرجع نفسه،68، 69

فريدة على لفظ العرب، ولفظ النبط.[1]

وهذا يجعلني أطمئن إلى أن مسمى النبطي جاء في دلالته العامة بمعنى غير الفصيح في الكلام عامة –وهذا توظيف قديم شاع مع تفشي المخالفات الإعرابية–، وأنه أُطلِق صفة على الشعر العامي في جزيرة العرب ومنطقة الخليج لاحقا دون غيرها، وقد بدأ بالمتعلمين ثم أخذ في الانتشار بين العوام، مما يعني أن مسمى نبطي قد"سُكّ ونُحِت داخل الجزيرة العربية من قبل علمائها ونسّاخها، وكان استخدامه شائعا بينهم، وكأنهم تواضعوا عليه"[2]، حتى بات الذهن لا ينصرف عند قول الشعر النبطي إلا للشعر العامي في منطقة الخليج العربي والجزيرة العربية دون سواه.

ولما كانت مسألة تعليل التسمية شائكة، حاول البعض التخلص من هذا المسمى وما اعتراه من تأويلات في تحديد معناه، طرح مسميات أخرى مثل البدوي[3] تأكيدا على وصف ابن خلدون له، وآخرون وصفوه بالعامي ودافعوا عن هذا الوصف[4]، والبعض وصفه بالشعبي[5]، وقام أحدهم بالنحت بين الكلمتين

---

[1] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص ص 84–70

[2] المرجع نفسه، ص 68

[3] يفضل هذه التسمية احمد الضبيب في مقاله: إنه شعر بدوي لا نبطي ولا شعبي، نقلا عن الصويان: الشعر النبطي، ص 78.

[4] حتى ابن عقيل الظاهري نفسه يرى: أن لفظة عامي غير كافية لذلك أتبعها بقوله بلهجة أهل نجد. للاستزادة ينظر: الظاهري، أبو عبدالرحمن: ديوان الشعر العامي بلهجة أهل نجد.ج1.القسم الأول المدخل. ص 21–59، وردّ على معارضيه، وأفاض حينا أخرى في دفاعه عن لفظة العامي في مقدمات الأجزاء الأخرى

[5] يفضل هذه التسمية عبدالله بن خميس، وهو من أشهر المهتمين وله مؤلفات كثيرة. للاستزادة ينظر كتابه: الأدب الشعبي في جزيرة العرب.

السابقتين فخرج بكلمة الشعمي[1] أي أنها مزاوجة بين الكلمتين الشعبي والعامي، في حين ظهر مفهوم الشعر الموازي للإشارة إلى أنه شعر موازٍ للشعر الفصيح[2]، إلا أنّ وصفه بالنبطي بقي الأكثر انتشارا وقبولا واستخداما عند منتجيه ومستقبليه.

باختصار، حول هذه التسميات المقترحة، يمكن القول: إن مسمى الشعبي له خصوصيته في الدرس الفلوكلوري، ومن أهمها: مجهولية المؤلف–في أحد تعارفيه–، والشعر النبطي لا يتفق مع هذا المصطلح؛ حيث أنه شعر معروف المؤلف في معظمه.

أما مصطلح العامي، ففيه إشارة ثقافية "على اعتبار أنه قيل باللهجة التي يتكلمها عامة الناس، وليس باللغة العربية الفصحى، التي تكتب بها الشريحة المثقفة"[3]. وهذان المصطلحان لا يغنيان عن الحاجة إلى تحديد مكاني لشعريهما، وكذلك الحال عند من اقترح نحت كلمة (الشعمي).

في حين أن مسمى الشعر الموازي، تأتي كلمة وازى بمعنى قابله وواجهه، وتوازى الشيئان أي تقابلا، وتواجها، وسارا متقابلين بحيث لا يلتقيان إذا امتدّا، وهذا المعنى اللغوي، لا يتفق في تقديري مع خصائص الشعر النبطي التي تتفق مع الشعر العربي القديم، على نحو ما سنرى لاحقا، إذ إن الاختلاف الجوهري بين الشعرين الفصيح والنبطي يكمن في مستوى اللغة لا غير، بمعنى أن الموازاة غير المتقاطعة لا تتحقق بشكل كامل.

---

[1] للاستزادة ينظر: السويداء، عبدالرحمن: درر الشعر الشعمي أو الشعبي.ج1.دار السويداء للنشر.الرياض.السعودية.ط1. 1999م ص13–18

[2] الودعاني، مبارك: "الشعر الموازي وثيقة ".**جريدة اليوم السعودية**. ع 15597.السبت 18 جمادى الأول 1437هـ، الموافق 27 فبراير 2016م

[3] السويداء، عبدالرحمن: درر الشعر الشعمي أو الشعبي..ص 17

الصحيح أنّ هذه المسميات ممكن أن تُستخْدَم وتفعّل إذا استخدمت في موضعها الصحيح، ودلالتها المحدِّدة، غير أنني أذهب مذهب مَن يطالب بالمحافظة على مسمى النبطي، فهو مسمّى من توظيف مستخدميه، وشاع تداوله بين الناس، ولا سيما في الفنون "جرت العادة على أن يكون العرف والتداول والجريان على الألسن هي المتطلبات اللازم توفرها لمناسبة الاسم"[1]. فمسمى نبطي كذلك لا يمنع صفة الشعبية والعامية عن هذا الشعر. لهذا المسمى النبطي خصوصية كما قلنا سابقا بحيث لا ينصرف الذهن إلى غيره من الشعر، وهذا ما يجعل من الأهمية بمكان المحافظة عليه.

ب-أصل النشأة:

عند محاولة معرفة أصل نشأة الشعر النبطي، نجد أنفسنا أمام أمرين اثنين: عامية اللغة حيث إن لغة الشعر النبطي اللهجة العامية، والنماذج الأولى لهذا الشعر. فبالمسألتين معا يمكن الوقوف على المرحلة الزمنية التي بدأ فيها هذا الشعر، ثم بروزه، وانتشاره.

1-ب: عامية الشعر النبطي:

عُرفِت الجزيرة العربية في جاهليتها بشعرها، كما عُرِفت بتعدد لهجات القبائل التي كان يُطلق عليها لغات العرب. ومع هذا التعدد اللهجي، فإنّ الشعر الجاهلي عكس لنا لغة واحدة هي اللغة المعربة.

تميّزت البنية اللغوية الجاهلية بمستويين من اللغة، مستوى اللغات/ اللهجات القبلية، ومستوى اللغة الأدبية النموذجية. تباينت اللغات/ اللهجات حسب مستوى القرب الجغرافي أو البعد، وحسب

[1] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص، ص 69

عوامل الحضارة أو البداوة، والقرب من الأمم الأخرى، إلا أن جميعها كان لها نظامها من الحركات، والإعراب،[1] كما كان "داخل النسق اللغوي الواحد يوجد تفاوت في مستويات الخطاب، يختلف باختلاف الغرض الفني، والوظيفة الاجتماعية"[2]، التي تتحكم في مستوى اللغة، لتكون مناسبة للحال. فالأحاديث اليومية لها مستواها، وأغاني العمل لها مستوى لغوي، ومثلها أغاني الحث على الحرب، وكذلك الشعر بما يحفظه من مآثر، ومناقب، وفخر، وغيره ليقال أمام جمع خاص، له مستواه اللغوي.

في حين كان نطاق استعمال اللغة الأدبية مجالَ التلاقي بين القبائل، فاللغة الأدبية للشعر "نشأت تدريجيا بمناسبات واحتفالات بين القبائل المختلفة مثل هجرة القبائل في طلب المرعى، وحجهم السنوي إلى أماكنهم المقدسة"[3] وأسواقهم وغيرها من التجمعات. ولا يمكن بأي حال من الأحوال نكران مكانة مكة السياسية والحضارية، والاقتصادية عند عرب الجزيرة في إحداث تقارب لغوي وألفة في السماع، ثم دور نزول القرآن باللغة العربية، الأمر الذي ميّز هذه اللغة الأدبية، حيث بنى عليها اللغويون علمهم فتتبعوا مصادرها عند القبائل، بجوار القرآن، ليؤسسوا بعد ذلك للغة العربية لغتها المعيارية بنحوها، وصرفها.

مع التوسع الإسلامي بالفتوحات، وانتقال المؤسسة السياسية من الجزيرة العربية إلى العراق، ثم دمشق، ودخول أجناس غير عربية في الإسلام، أثّر التواصل الجديد مع الجماعات المتنوعة، فأحدث

---

[1] الحسن، غسان: الشعر النبطي والشعر الفصيح تراث واحد، دراسة في علاقات الشعر النبطي بشعر الفصحى. هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث. أكاديمية الشعر. أبو ظبي. دولة الإمارات. ط1. 2010م.ص 68

[2] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص، ص 88

[3] نصار، حسين: الشعر شعبي العربي. منشورات اقرأ. بيروت. لبنان. ط2. 1982م. ص 34

تغيرات في اللغة، فدخل اللحن، وكَثُر الخطأ في اللسان العربي، ولاسيما عند من سكن الحواضر، أو تردد على الأمصار، وسكنها زمنا، نتيجة الاختلاط والتأثر بالبيئات الجديدة وأهلها، حيث إن " العربية قد أخذت في الأقاليم المختلفة صورا مختلفة، وأنها كانت في المناطق الآرامية ذات جرس يختلف عنها في فارس، وفي مصر، وغيرها"[1]، وهناك في الحواضر ظهرت العاميات، أما الشعر فقد تطورت أغراضه وأساليبه.

أما بادية الجزيرة العربية، فظلت على أحوالها السابقة حيث "بقيت بعيدة عن هذا التداخل العرقي واللغوي"[2]، والثقافي بشكل عام مدة أطول، لذلك كان اللغويون في القرن الثاني "حين أقبلوا على القبائل النجدية يجمعون منها مادتهم، إنما كانوا يتحرون الينابيع التي لاتزال نقية صافية"[3]. فأطلق علماء اللغة على أشعار القبائل آنذاك مسميات مثل: شعر الأعراب، شعر البدو، شعر القبائل، شعر أهل البادية.

كما إن الشعر لايزال فيها يطرق ما طرق الشعر الجاهلي من مواضيع، واستمرّ الشعراء فيه ينهجون بناء القصيدة الجاهلية، فالشعر القبلي يلتزم "صورته الموروثة من الجاهلية، محافظا على بنيته الفنية، ونمطه الشكلي والموضوعي، كما حافظ على لغته الفصيحة بصفاتها اللهجية المتنوعة، وحركاتها الإعرابية السليمة، مما جعله متميزا عن شعر الحواضر، وعن شعر الفصحى النموذجية".[4] هذا يعني

---

[1] فك، يوهان: العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب. المركز القومي للترجمة. تر: عبد الحليم النجار. القاهرة. مصر. د.ط.2014م ص 105

[2] العجمي، مرسل: النخلة والجمل، علاقات الشعر النبطي بالشعر الفصيح. مكتبة آفاق.الكويت.الكويت.ط1. 2012م، ص 115

[3] ضيف، شوقي: العصر الجاهلي. دار المعرف. القاهرة. مصر. ط19. 1996م، ص 136

[4] الحسن، غسان: الشعر النبطي وشعر الفصيح، ص 79

أن القبائل في الجزيرة ظلّت محتفظة بلغتها، ولم يعترها ما اعترى الحواضر والأطراف من اللحن.

استمرّ الأمر كذلك حتى منتصف القرن الرابع الهجري، بيد أنّ الكلام "عملية عضوية لا تؤدى دائما بشكل واحد، فلا تلبث الأجيال المتعاقبة أن تتوارث صورا مختلفة منه، ثم تتراكم بتلك الاختلافات حتى تصبح صفة خاصة "[1]، وهذا يعني أن التغير لا يكون خارجيا فحسب نتيجة التثاقف والاحتكاك مع الآخر، بل إن الحقيقة المهمة هي " أن اللغة نفسها تدفعها قوة ذاتية، ويسيّرها آليات داخلية في حركة تطوّر مستمر، وتغيّر لا يتوقف مادامت اللغة حيّة نابضة"[2]فتغيّرت لهجات القبائل في بادية الجزيرة العربية فاعتراها اللحن والفساد هي الأخرى، أما الشعر فإنه ظلّ شعرا قبليا فالتحول في شعر البوادي "كان على مستوى اللغة من الفصيح إلى العامي، أما على مستوى الموضوع فظلّ شعرا عربيا مطابقا لشعر الفصحى النموذجية، والسبب في احتفاظ هذا الشعر بالخصائص الفنية العربية الأصلية، مردّه إلى أن البيئة البدوية ظلّت بمنأى عن التأثر بثقافات الأمم الأخرى وأنماطها"[3]، واعتماده على موروثه القبلي الملائم لبيئته. هذا يعني أن اللغة العربية كان لها آنذاك أكثر من عامية، عامية الحواضر في المدن والأمصار، وعامية البوادي.

جاءت نهاية القرن الرابع الهجري لتشكل مرحلة مهمة في انتقال الشعر البدوي عند القبائل من الفصيح إلى العامية، حيث يقول ابن جني في كتابه الخصائص "في وقتنا الحالي هذا لا نكاد نرى بدويا فصيحا، وإن آنسنا منه فصاحة في كلامه لم نكد نعدم ما يفسد ذلك، ويقدح فيه، وينال، ويقتص

---

[1] أنيس، إبراهيم: في اللهجات العربية. مكتبة الانجلو المصرية. القاهرة. مصر. ط9.1995م، ص 38

[2] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص، ص 101

[3] الحسن، غسان: الشعر النبطي وشعر الفصيح، ص 80

منه"[1]، وهنا لم تعد العربية لغة سليقة حتى عند بواديها، وإنما تحتاج إلى التعلّم والدرس. ولعلّ أبا العلاء المعري الذي عمّر حتى منتصف القرن الخامس الهجري ت 449هـ، في البيت الذي أوردناه سابقا أكبر دليل على تحول اللغة.

تكمن أهمية هذه المرحلة الزمنية نهاية القرن الرابع الهجري، وبداية القرن الخامس الهجري، في أنها مرحلة التحول اللغوي من الفصحى إلى العامية خاصة عند قبائل الجزيرة من جهة، كما أنها تمثل مرحلة مهمة بالنسبة للشعر النبطي من جهة أخرى، فالعامية هي الحاضن اللغوي للشعر النبطي، وأيضا في هذه المرحلة نفسها حدثت الهجرة الهلالية من شبه الجزيرة إلى شمال أفريقيا، وكما هو معلوم فإن الأشعار الهلالية اتسمت بالعامية. فهل يمكن بهذا عدّ الشعر البدوي القبلي الجد الأعلى للشعر النبطي؟ وهل هناك صلات بين الشعر النبطي، والشعر الهلالي؟

2-ب النماذج الأولى للشعر النبطي:

نستخلص مما سبق، أن التحوّل الحاصل في الشعر القبلي في الجزيرة العربية، هو تغيّر في مستوى اللغة، حيث تحوّلت اللغة من مستواها الفصيح إلى المستوى العامي بحلول منتصف القرن الرابع الهجري، حين لم يعد بالإمكان الوثوق بلغة الأعراب على نحو ما ذكر ابن جني.

تغيب النماذج الشعرية العامية في هذه المرحلة المهمة من التحول اللغوي وما بعدها، ولا تظهر إلا مع أقدم مصدر دوّن نماذج لها، وهو مقدمة ابن خلدون في القرن الثامن الهجري، وهو مصدر اتفق جميع الدارسين، والباحثين عليه بأنه أقدم المصادر تناولا للشعر البدوي. ونستفيد من هذا، أن

[1] عيد، محمد: الرواية والاستشهاد باللغة، ص 42، 153، نقلا عن الصويان، سعد: الشعر النبطي، ص 106

عهد ابن خلدون وهو القرن الثامن الهجري كان الشعر الملحون، قد انتشر وذاع بين الناس، وإلا فلماذا يكتب عنه ابن خلدون ويسجل له؟ لكن ما النماذج التي قدّمها ابن خلدون؟ وإلى أي مرحلة زمنية تنتمي ؟، وإلى أي بيئة مكانية تنتسب؟ وكيف تلقاها؟ وما درجة القرب بين هذه النماذج والشعر النبطي؟.

دوّن ابن خلدون ثلاثة نماذج للقصائد الملحونة، وهي تختلف في قيمتها التاريخية عند رصد بدايات الشعر النبطي، أما هذه النماذج فهي:

1_النموذج الأول: نص المرأة الحوارنية، والذي سجله ببعض الأخطاء*التي صُحِحت في كتاب الشعر النبطي فكانت كالتالي:

تـقـول فـتـاة الـحـيّ أم ســـــلامــةٍ بـعـيـنٍ أراع الله مـن لا رثـى لـهـا
تبيـت طوال الليـل مـا تـالف الكرى موجّعـةٍ كن الســـفـا في مجـالـهـا
على مـا جرى في دارهـا لابو عيـالـهـا بلحظــةٍ عين البين غيّر حـــالـهـا
فقـدنـا شـــهـاب الـدين يـا قيس كلكم ونمتوا عن أخـذ الثـار مـا ذا مقـالـهـا
أنـا قلـت إذا ورد الكتـاب يســـرني ويـبـرد من نـيـران قـلـبـي ذبـالـهـا
أيـا حيف تســـريح الـذوايـب واللحى وبيض العـذارى مـا حميتوا جمـالـهـا

وتظهر قوة هذا النص بالنسبة للشعر النبطي أنه الوحيد الذي يعبر عن شعر أهل المشرق موطن الشعر النبطي، والذي سمّاه ابن خلدون بالبدوي، والقيسي في قوله "وأهل المشرق من العرب يسمّون

هذا النوع من الشعر بالبدوي، والحوراني والقيسي"[1].

مع هذا، يبدو السؤال التالي حاضرا: لماذا كان النص هنا نص امرأة، وليس نصا لشاعر رجل؟ أليس شعر الرجال هو الغالب في الشعر العربي الفصيح والعامي؟ هذا من جهة، ومن جهة أخرى، ابن خلدون أيضا لم يحدد درجة تلقيه لهذا النموذج، أكان في عصره أم سابقا عليه؟

2-النموذج الثاني: قصائد قيلت في عهد قريب من عهد ابن خلدون، وقد تلقاها بنفسه، وسجل تعريفا عن قائليها على نحو قوله: " ومن شعر علي بن عمر بن إبراهيم، من رؤساء بني عامر، لهذا العهد..."[2]، وقوله أيضا" ومن شعر سلطان بن مظفر بن يحيى، من الدواودة، أحد بطون رياح، وأهل الرياسة فيهم..."[3]، ونماذج هذا النوع ترجع إلى موطنها المغرب، كما أن زمنها متأخر، فهذه النماذج قريبة عهد بعصر ابن خلدون فإما إنها تكون في القرن الثامن الهجري، أو قبله بقليل نهاية القرن السابع الهجري.

3-النموذج الثالث: قصائد أوردها ابن خلدون عند حديثه عن تاريخ الرحلة الهلالية من المشرق إلى شمال المغرب، وهي أشعار تتناول رحلة بني هلال، وأحداث جرت لهم، وهم لايزالون في المشرق،

---

* يشير سعد الصويان في كتابه الشعر النبطي ذائقة الشعب إلى أخطاء في نسخ الأبيات، والمقطوعات في مقدمة ابن خلدون، للاستزادة حول الموضوع ينظر ص 238-252. ويعدّ كتاب سعد الحافي: الديوان الأول للشعر الشعبي محاولة لتصحيح جميع الأبيات التي أوردها ابن خلدون.

[1] خلدون، عبدالرحمن بن: مقدمة ابن خلدون ج1 من ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر. دار الفكر. بيروت.لبنان د.ط . 2001م

[2] العجمي، مرسل: النخلة والجمل، ص 121

[3] الحافي، سعد: الديوان الأول للشعر الشعبي، الشعر البدوي منذ ألف عام سنة، تحقيق وتصحيح قصائد بني هلال المدونة في تاريخ ابن خلدون، العكبيان للطباعة.الرياض. السعودية.ط1. 2003م، ص 85

أي في القرن الخامس، وليس في عهد ابن خلدون، لذلك يخبر ابن خلدون عنها بقوله: " فمن أشعارهم على لسان الشريف ابن هاشم يبكي الجازية بنت سرحان، ويذكر ضعنها مع قومها إلى المغرب..."، [1]ويقول ابن خلدون أيضا عن هذه الأشعار" وفي هذه الأشعار كثير دخلته الصنعة، وفقدت صحة الرواية، فلذلك لا يوثق به"[2]، وهذا النوع من شعر السيرة، يمكن القطع معه بانتماء سيرة بني هلال إلى القرن الخامس، ولكن لا يمكن القطع معه بأن "نصوص السيرة الحالية المدونة هي بعينها التي رويت من ذلك الحين"[3]، فطول العهد به، وتناقله شفاهية، يجعله عرضة للتبديل والتحريف. فلا يمكن الاعتماد على هذا النموذج الثالث لتعقب الشعر النبطي.

من خلال العرض السابق، يبقى النموذجان الأول والثاني، أي نص المرأة الحورانية، ونصوص بني هلال في عهد ابن خلدون أقرب النماذج للشعر النبطي، وأقدمها. ونستنتج من هذين النموذجين المتبقيين ما يلي:

ا–شيوع الشعر الملحون في عهد ابن خلدون، أي في القرن الثامن الهجري في بلاد العرب المشرق والمغرب على حد السواء.

ب–المسميات التي يوردها ابن خلدون، ليس هو من وضعها، بل هي معروفة، وهو ناقل لها، وهي مسميات عربية، حيث أورد ثلاثة مسميات للمشرق وهي: البدوي، والحوراني، والقيسي. أما الشعر الملحون في المغرب فاتخذ مسمى شعر الأصمعيات.

---

[1] المرجع نفسه، ص 21

[2] الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج.ج1، ص 95

[3] المرجع نفسه، ص 108

ج–الشعر الهلالي المنسوب لبني هلال، أخذ منحيين في المقدمة، شعر ذاتي يُعرف صاحبه، وشعر قصصي يمثله شعر السيرة الهلالية، وكلاهما كانا من المغرب العربي.

د–شعر المرأة الحورانية، هو النموذج الوحيد على الشعر العامي الملحون من المشرق العربي، ولم يحدد ابن خلدون زمنه، أو عمَّن رواه له. وهذا النموذج هو الأشد قربا للشعر النبطي بحكم لغته أولا، وبيئته المكانية ثانيا، وثالثا: إشارته إلى قبيلة قيس في البيت الرابع، وقيس من قبائل شرق الجزيرة العربية[1].

على الجانب الآخر من البحث، يعدّ كتاب الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص، المحاولة الأولى لرصد تاريخي للشعر النبطي في الجزيرة العربية تحديدا. تتبّع صاحب الكتاب من خلال ما توفّر له من مخطوطات مسيرة الشعر النبطي تاريخيا، حيث عثر على مجموعة قصائد للشاعر أبي حمزة العامري، والذي يعود إلى النصف الثاني من القرن السابع الهجري،[2] ويغلب على هذه القصائد، وما سبقها من النماذج الخلدونية – نسبة إلى ابن خلدون–طغيان البحري الهلالي أي ما يقابل البحر الطويل في الشعر الفصيح، وطغيان قصيدة المدح كما في قصائد أبي حمزة العامري، وأبي طاهر، وابن زيد، والسمين والكليف، وغيرهم. [3]

وفي القرن الثالث عشر الهجري، اشتهر محسن الهزاني الذي عاش في القرن الثاني عشر

---

[1] للاستزادة: ينظر مناقشة الصويان في كتابه الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص، وكتاب غسان الحسن: الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية.ج1. حيث ناقشا مناقشة مستفيضة هذه النماذج.

[2] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص، ص 256

[3] العجمي،مرسل: النخلة والجمل، ص 124

الهجري، وتوفي في القرن الثالث عشر حيث توفي 1220هـ، فمعه "تأتي النقلة النوعية في مزاج الشعر النبطي، وفي أشكاله، ومضامينه، نقلته من العصر الكلاسيكي إلى العصر الحديث".[1] كما جدد كذلك محمد بن لعبون ت 1247 هـ.

يُكمِل العمل تحقيبا للمراحل بحقبتين سماهما: حقبة الرياض، وحقبة حائل، وهاتان الحقبتان الأوفر في التدوين لتداول الكتابة بشكل أكبر عما كان عليه سابقا

لا شكّ، أن ما جمعته المخطوطات، وحفظته الصدور من الشعر النبطي القديم، لا يضمّ كل الأشعار من بوادي الجزيرة وحواضرها وسواحلها، فالحفظ يتصل غالبا بمَن تملّك المعرفة بالقراءة والكتابة، وتوفرت له أدوات الكتابة. ولا شكّ أن أكثر المحفوظات من القصائد هو ما يتصل بالأمراء والحكام، ويسجل وقائعهم وأيامهم.[2] ولاشكّ أيضا أن حظوظ أشعار البادية وأشعار النساء أقل حفظا، لقلة التعليم بين صفوف البدو بل ندرتها، والحال ينعدم عند النساء، لذلك فإن قبل الحقب المتأخرة "لم تحفظ لنا المخطوطات، ولا الذاكرة الشعبية عينات تذكر من الشعر البدوي، ولا من أشعار النساء"[3].أما الذاكرة الشفهية فقد حفظت الكثير من الشعر في حقبتي الرياض وحائل- حسب تحقيب الكتاب-، حيث لم تتحلل تلك الذاكرة الشفهية بعد بالتقادم والنسيان، كما ساهم التدوين بشكل أكبر في حفظها.

وبعد هذه الحقب، تدخل الجزيرة العربية إلى بدايات القرن العشرين الميلادي، حيث تشكلت الإمارات والدول، وصار التحديد المكاني أكثر للشعراء؛ فصاروا ينتسبون لأوطانهم السياسية، وصار

---

[1] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص ، ص 527

[2] للتوسع: ينظر الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة النص وسلطة الشعب، ص ص 187-206

[3] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة النص وسلطة الشعب 213

الحفظ شفهيا، وكتابيا أكبر وأعم، ودخلت الطباعة لعالم الشعر من خلال الدواوين الكثيرة، وتطور وسائل الإعلام من الإذاعة وآلة التسجيل، والتلفاز والصحافة الشعبية، كل ذلك أثر في حفظ الموروث الشعري الكبير.

وبعد هذا العرض، إذا كنا لا نعدم التأكد من أنّ نهاية القرن الرابع الهجري هي المرحلة الزمنية لانتشار العامية، والعامية الحاضن اللغوي للشعر النبطي، إلا أننا نعدم النماذج الشعرية المؤَرِّخة له في بداياته، إذ جاءت بدايات الشعر النبطي مجهولة، ومبتورة أحيانا، فأقدم نموذج عامي بدوي غير معروف زمنه هو شعر المرأة الحورانية عند ابن خلدون، أما أقدم نموذج مؤَرَّخ له فهو شعر أبي حمزة العامري الذي يرجع إلى القرن السابع الهجري. وبالتأكيد لن يكون أبو حمزة هو الوحيد فهناك قبله الكثير، ممن عاش على هامش التأريخ لا لشيء، إلا لأن المؤسسة آنذاك تحتفي بالشعر الفصيح من جهة، ومن جهة أخرى أن الجزيرة العربية وباديها كانت في شبه عزلة عن مجريات الحراك الحضاري الذي كان في الأمصار والحواضر الجديدة، وقيام الدويلات بعد الضعف العباسي، وصعوبة طرقات الصحراء العربية وأساليب العيش فيها، وحالات النزاع والاقتتال التي كانت بين القبائل في سعيها لتكوين قوة لها، وانتهاء أي مبررات للنهل من لغتها عما كان عليه القرن الثاني الهجري.

ج-العلاقة بين الشعر النبطي والشعر الجاهلي:

يُصرّ الكثير ممن تناولوا الشعر النبطي، أو البدوي على أنه ذو علاقة مع الشعر الجاهلي، بدءا من ابن خلدون في مقدمته، وانتهاء بالمؤلفات التي اهتمت بالشعر النبطي. إذا كان الربط بين الشعر

العامي في عمومه، والشعر العربي الفصيح في عمومه مقبولا؛ لأنهما ينتميان للغة نفسها، فلماذا يُصِرُّ الباحثون في الشعر النبطي على ربطه بالشعر الجاهلي على وجه الخصوص؟ ما الذي يوجد في التابع /الشعر النبطي، ليكون امتدادا للمتبوع/ الشعر الجاهلي؟، بمعنى آخر ما المبررات التي تجعل الربط بين الشعرين قابلا للطرح، والتصديق، مع الفارق الزمني بينهما؟ وما نوع العلاقة التي تؤكد مثل هذا؟ وما مدى قوة مثل هذا القول؟

يُخبر ابن خلدون في مقدمته عن الشعر البدوي فيقول: "أما العرب أهل هذا الجيل المستعجمين عن لغة سلفهم من مضر، فيقرضون الشعر لهذا العهد في سائر الأعاريض، على ما كان عليه سلفهم المستعربون، ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه من النسيب والمدح، والرثاء، والهجاء، ويستطردون في الخروج من فن إلى فن في الكلام، وربما هجموا على المقصود لأول كلامهم، وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر، ثم بعد ذلك ينسبون".[1]

يركز ابن خلدون هنا، على العلاقة الأدبية من خلال مقارنة بين الشعرين، الشعر الملحون، وشعر السلف فيقول: لغة سلفهم من مضر، ويقول أيضا: يقرضون الشعر على ما كان عليه سلفهم المستعربون. فهو يؤكد على العلاقة بين الشعرين الفصيح والبدوي، وأنهما يتشابهان في جملة من الأمور هي:

1-المواضيع الشعرية ذاتها من نسيب، ومدح، ورثاء، وهجاء. أي تشابه في المضمون.

2-الاستطراد في الخروج من فن إلى فن في الكلام. أي تشابه في الأسلوب

[1] خلدون، عبد الرحمن بن: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب، ج 1 ص 805

في حين يزيد الشعر البدوي الملحون بهذه الأمور:

ا- الدخول في المقصود أول الكلام في القصائد أحيانا.

ب-ابتداء هذه القصائد الملحونة باسم الشاعر في أكثرها.

ج-غناء الشعر بألحان.

نتيجة لهذه العلاقة بين الشعرين، يؤكد البعض أن "لا بدّ لمن يدرس الأدب العربي، وتاريخه، وتطوراته، أن يبدأ بدراسة الأدب العامي في نجد في الوقت الحاضر، لأنه صورة صادقة على ما كان عليه أدب اللغة العربية في العصر الجاهلي".[1] وذلك لأنّ"الشعراء على الغالب أميون، والبدو منهم لم يتغيروا عما كان عليه أجدادهم الأولين. فأساليب المعيشة، والقتال، ودواعي الفخر والنسيب، وغير ذلك باقية لم تتغير عما كانت عليه في الزمن الأول".[2] وهذا ما يستلزم نظرا وتحليلا لتحديد نوع العلاقة في أبعادها الأدبية والثقافية، وقد كانت لبعض الباحثين في الشعر النبطي محاولات جادة للوقوف على تلك العلاقة[3].

تنبع العلاقة بين الشعرين من أمرين اثنين: علاقة أدبية بين شكل الشعر ومضامينه. وعلاقة حياتية مصدرها استمرار الحياة، وأسلوب المعيشة نفسه، ولا سيما عند شعراء البادية الأميين.

إذن، تنقسم العلاقة التي تربط بين الشعرين في الحقيقة إلى نوعين: علاقة تاريخية، وعلاقة

---

[1] الفرج، خالد: ديوان عبد الله الفرج. ذات السلاسل. الكويت. الكويت.1953م، ص7

[2] المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها

[3] للاستزادة: ينظر الكمالي، شفيق: الشعر عند البدو. خميس، عبد الله: الادب الشعبي في جزيرة العرب، الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب، العجمي، مرسل: النخلة والجمل، وبشكل عام لا تخلو مقدمات الدواوين الشعرية من إشارات وتأكيدات عامة إلى هذا القول

أدبية[1]. يمكن ملاحظة ذلك على النحو التالي:

العلاقة التاريخية: هي ما اتّصل اتصالا عضويا طبيعيا بين الشعرين نتيجة ما تحتمه الظروف الطبيعية والحياتية غير المصطنعة. على نحو ما نجده يتشكل من عدة أنساق هي:

أ–النسق المكاني: انطلق كلا الشعرين من البيئة نفسها، وهي الجزيرة العربية، وامتدّ إلى أطراف من الجزيرة الفراتية، وبادية الشام.[2]

ب –النسق الحياتي: حين انتقل مركز الخلافة الإسلامية من مكة في جزيرة العرب، إلى العراق، ظلّت جزيرة العرب وبواديها في معزل عن التقدم الحضاري الذي شهدته الامصار، واستمرّت هذه العزلة لقرون طويلة. "ولاشكّ أن الإسلام غير البدو، من حيث العقيدة، وأحالهم من الوثنية إلى التوحيد أما النواحي الأخرى، فلم يمسهم الإسلام إلا مسّا خفيفا، لم يدم أثره، إذ لم يطل بهم الأمد بعد عصر الراشدين، وانتقال السلطة المركزية إلى خارج الجزيرة، حتى نكصوا إلى جاهليتهم، وإلى ديدنهم في السلب والنهب".[3]وهذا يعني استمرار الحياة نفسها على النظام القبلي "بوصفها المكون الاجتماعي، وعلى القوة بوصفها المكون الاقتصادي"[4]من خلال الحروب والغزوات، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال مضامين الشعر في كليهما، على نحو ما سنرى في العلاقة الأدبية.

ج–النسق اللساني: كلا الشعرين شعر عربي، فالشعر الجاهلي فصيح يحتكم إلى قواعد الإعراب

---

[1] الصويان، سعد: الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبر العصور قراءة أنثربولوجية. الشبكة العربية للأبحاث والنشر. بيروت. لبنان. ط1. 2010م. ص79

[2] العجمي، مرسل: النخلة والجمل، ص 27

[3] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب، ص 94

[4] العجمي، مرسل: النخلة والجمل، ص 28

وهو السابق، أما الشعر النبطي، فهو شعر متحرر من هذه القواعد، وهو اللاحق، فإذا ما أصاب اللحنُ اللغةَ بفعل التطور اللغوي، فإنه معنيٌّ بنحو وصرف الكلمة، لا بدلالتها الذاتية. ففي الشعر النبطي

العذر يا العضــبا ترى البعد خوّان ســـــترش بعيدٍ غايـبٍ من محلّـه.[3]

الكثير من الكلمات الفصيحة القُحَّة "وخاصة قلب الجزيرة العربية، مرتكز أكثر القصائد، بل تكاد الكثير من الكلمات المستعملة أن تضرب في أعماق القدم قبل زمن الشاعر امرئ القيس..."[1]، إضافة إلى أن نسقيهما اللغوي، شهدا تعدد اللهجات، كما استمرت بعض الخصائص اللهجية مثل الكسكسة، والكشكشة، والشنشنة،

وهناك الوقف على نون الوقاية عند بعض اللهجات، وهناك حذف ألف الغائبة، وحذف ياء المتكلم عند بعض اللهجات أيضا، وسوف أكتفي بإيراد مثالين:

ظاهرة حذف ياء المتكم، مثاله قول شخير بن بصري الشمري:

قالوا تســيْر قلت ما ني مْســيْر يلفوا بــالمســـــيــار فِتْخــان الأيــدي

وإن كان ولد الشيخ يبغينْ أسير يعطينْ اللي مثــل عنق الفريــدِي[2]

ظاهرة الشنشنة، وهي قلب كاف الخطاب شينا، في بيت لراكان بن حثلين، حين يقول:

---

[1] السويداء، عبدالرحمن: درر الشعر الشعبي أو الشعمي.ج1، ص 13

[2] العجمي، مرسل: الخلة والجمل، ص32

[3] المرجع السابق نفسه، ص 31

تعد العلاقة التاريخية مهمة في الشعرين ، حيث النسق المكاني يستمد منه الشعر صوره، وتشبيهاته، بما يتضمنه من تضاريس، وحيوان، وسماء، وبشر. والنسق الحياتي الذي تدور حوله الأغراض والموضوعات، والنسق اللساني الذي احتفظ بالمفردات ذاتها، ومسمياتها للأشياء عبر الزمن، في التأكيد على الذهنية نفسها عند الشعراء، شعراء العصر الجاهلي، وشعراء النبط، الأمر الذي جعل ابن خلدون يؤكد في مقدمته "أنه إذا ما أخذنا في الاعتبار ما يحتمه مرور الزمن من حدوث تغيرات على لغة البادية، فإن شعر البدو في عصره، على خلاف الزجل والموشحات، وغيرها من أشعار أهل الأمصار، يمثل الامتداد الطبيعي لشعر الجاهلية، وصدر الإسلام، من حيث الشكل، والوظيفة، والأغراض، وحتى الأوزان والعروض"[1]، ولكن ربما يلتبس الأمر على البعض فيرى أن شيئا من هذه العلاقة التاريخية، علاقة أدبية، فيقول العبارة المشهورة وقع الحافر على الحافر!

2-العلاقة الأدبية*: يتفق الشعر النبطي في مضامينه، وأبنيته الفنية مع الشعر الجاهلي. فالشعر "العامي النجدي توجد فيه جميع العناصر والمميزات التي كانت موجودة في الشعر الجاهلي من بلاغة، وإيجاز، وسرعة خاطر، ودقة وصف، واتحاد موضوع"[2]، كما أن شعراء النبط الأوائل كانوا "ينظمون الشعر النبطي على أوزان الشعر الفصيح، وتفاعيله، وبحوره".[3] وقد تواصلت فئة غير قليلة من شعراء النبط مع الشعر الفصيح بحكم ما تيسّر لها من القراءة والكتابة، ومن هنا تكون العلاقة الأدبية تنقسم

---

[1] الصويان، سعد: الصحراء العربية، ص 112

*سماها مرسل العجمي، في كتابه النخلة والجمل العلاقة الشعرية، وقسمها إلى ثلاث مستويات: مستوى تداولي، ومستوى موضوعاتي، ومستوى بنيوي. ينظر ص 29، وما بعدها

[2] الفرج، خالد: ديوان عبد الله الفرج، ص 8

[3] المرجع نفسه، ص 10

في ذاتها إلى قسمين، علاقة أدبية موضوعاتية، وعلاقة أدبية مُحاكية، نتيجة التعلم والاطلاع.

أ-2:العلاقة الأدبية الموضوعاتية:

وهي التي تظهر في مستوى الموضوعات، حيث إن مضامين الشعرين واحدة، وهذا نتاج أن مستوى التجربة الإنسانية والحضارية والثقافية واحدة لكلا الشعرين، فكيف نقول عن مواضيع تتحدث عن القبيلة، وحروبها وارتحالها، ولقاء المحبوبة، والحديث عن رحلة الصيد أنها علاقة مصطنعة ؟! هذه المضامين والموضوعات التي زخر بها كلا الشعرين، إنما هي مضامين حياتية معاشة فتكرارها في الشعر النبطي تكرار طبيعي تاريخي أكثر منه تكرارا أدبيا مصنعا، أما ما يخصّ بناء القصيدة الفني من البدء بذكر الديار والنسيب، وذكر الراحلة والرحلة، والوقوف على الغرض الرئيس، فمردّه – في تقديري –الاعتماد على الشفاهية التي كانت وسيلة الرواية والحفظ. حيث استمرّ البناء نفسه في القصيدة النبطية ولم يتغير مع تغير مستواه اللغوي من الفصيح إلى العامية. فاستمرت القصيدة النبطية تستعمل الأوزان نفسها، والأساليب عينها مثل الأسلوب التراكمي، والأسلوب الاستطرادي لا نتيجة للاطلاع على الأدب العربي، بل مردّه – حسب ما أظن–إلى توارث الثقافة نفسها، ومنها الثقافة الشعرية، حيث التزم الشاعر النبطي، البدوي والحضري، الأمي والمتعلم على السواء بمضمون الشعر وفنيته لزمن طويل قبل التجديد فيه على نحو ما قلنا عند الهزاني ومن تبعه.

ب-2: العلاقة الأدبية المُحاكية:

فهي علاقة " مبنية على المحاكاة الشعورية والتقليد الواعي، ويختص بها المتعلمون من شعراء النبط، ممن لهم إطلاع على كتب الأدب، ودواوين الشعر العربي التي تأثروا بها مباشرة، حاولوا

محاكاتها والسير على نهجها".[1]بالتأكيد إن هذا الاطلاع لم يكن قاصرا على الشعر الجاهلي، بل سائر ما وقع بين أيديهم من شعر العربية، وقد كان التأثر إما على مستوى المعنى، فصحّ معه قولهم وقع الحافر على الحافر، أو على مستوى جماليات المبنى مثل الجناس، والبديع، وغيرها، حيث طغت شهرة محسن الهزاني، ومحمد بن لعبون كمجدديْن في الشعر النبطي، وهما شاعران متعلمان، حيث قام الهزاني بـ" إدخال الأوزان المسمّاة السامري، ذات القافيتين، فلكل شطر قافية إلى آخر القصيدة، وقد عمّ هذا النوع، حتى تغلّب على القصيد القديم، ونظم أيضا المروبعات، فتخذ فيها الجناس اللفظي، ولقد كانت له يد في الأدب العربي، وليتها لم تكن، لأنه قلّد ادباء عصره في استعمال البديع، وتزويق الألفاظ، ونسج الآخرون على منواله، فأفسدوا روعة الشعر البسيط، وسلامته، وانسجامه، وظهر التكلف على ما نظموه"[2] أما الشاعر النبطي المجدد الثاني فهو محمد بن لعبون الذي تبع الهزاني في التجديد " فنسج على منواله، وكان أكثر اطلاعا على الأدب الفصيح، فبالغ في استعمال الجناس، والاستعارات البديعية، حتى أنه قلّد الحريري، والصفي الحلي في نظم المهملات من النقط، والمعجمات، وأدخل ابن لعبون أوزان التوقيع الغنائي على الطار"[3] حتى عرفت باللعبونيات.

بعد توضيح هاتين العلاقتين التاريخية والأدبية، يتضح أن العلاقة تبدو أكبر من علاقة شعر بشعر، بل هي علاقة في الأساس علاقة ثقافية " ومن هنا المقارنة بين الشعرين الجاهلي، والشعر النبطي، تتحول من مجرد مقارنة أدبية إلى مقارنة ثقافة العصر الجاهلي، وثقافة العصور اللاحقة في

[1] الصويان، سعد: الصحراء العربية، ص 79

[2] الفرح، خالد: ديوان عبد الله الفرج، ص 10، 11

[3] الفرج، خالد: ديوان عبدالله الفرج، ص 11

بادية الجزيرة العربية."[1]على وجه الخصوص، لذلك فالعلاقة التاريخية هي الأساس، والأقوى وهي السبب الرئيس . في تقديري– في بقاء العلاقة الأدبية، والتي تجعل البعض منا ينظر على أنها علاقة أدبية لا علاقة تاريخية متجذرة فهي " علاقة تتخلل الشعر النبطي، وتنتشر في جميع أرجائه، وتأتي من كونه انعكاسا لنفس البيئة الطبيعية، والاجتماعية، التي يعكسها الشعر الجاهلي."[2]أي أن نسق الشعر الجاهلي لا يزال ممتدا روحا وهيكلا في الشعر النبطي، بفعل نسق ثقافته المكوّنة له، ألا وهو نسق القبيلة الثقافي. وعليه يمكن القول إن "فهم الشعر الجاهلي، وتذوقه، واستشفاف معانيه، وصوره، والانكباب على ما كُتب منه من دراسات نقدية، وأبحاث لغوية يساعد كثيرا على فهم الشعر النبطي، والبحر فيه، والعكس صحيح"[3]. أي أن مفاتيح الشعرين واحدة، كما أن العلاقات "تشير إلى أن الشعر الجاهلي هو البداية المعربة، والشعر النبطي هو النهاية الملحونة"[4]، وهذا بفعل نسق الثقافة الواحدة الممتدة العابرة للأزمان.

وأراني هنا أعود لتساءل عن معنى "النبطي"بعد هذا العرض، فأقول: مع بيان التحول اللغوي من الفصيح إلى العامية، واستعراض للعلاقة بين الشعر الجاهلي والشعر النبطي، أستطيع الاطمئنان إلى أن لفظ نبطي جاء للدلالة على لحن هذا الشعر، وقبله لغة الكلام، فهو شعر عربي ملحون اللغة، نبع من البيئة نفسها، وضمّ تقاليد البناء الشعري، ومضامينها الثقافية.

---

[1] الصويان، سعد: الصحراء العربية، ص 97

[2] المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[3] الصويان، سعد: فهرست الشعر النبطي. مطبعة مركز الملك فيصل. الرياض. السعودية. ط1. 2010م، ص 12

[4] العجمي، مرسل: النخلة والجمل، ص 38

وقبل الانتهاء، يجب القول إن الثقافة الشعبية استطاعت بمأثوراتها، ومكوناتها أن تحافظ على الكثير من الأنماط والممارسات الثقافية مثل: الفنون، والرقص، والرسم، والأساطير، والحكايات، والأغنيات، والشعر الشعبي، وغيرها من المعارف لتكون مادة علمية لعلوم مهمة مثل الأنثربولوجيا، حيث درس العلماء بشكل كبير "الدور الذي تلعبه الثقافة الشعبية في نقل الرسائل الأيديولوجية المضمنة الثقافة الشعبية، والأسلوب الذي تنشأ به الثقافة الشعبية، والتأثير النفسي لها على الأفراد وتصوير المرأة، وأفراد المجتمعات "[1]، وغيرها، إلا أنه بشكل عام كانت الثقافة الشعبية ينبذها العديد من الأكاديميين على أنها غير جديرة بالاهتمام " ولقد نظروا إلى نصوص الثقافة الشعبية على أنها شيء تافه، وأن أولئك الذي يستهلكونها ينظرون إليها أنها مضيعة للوقت"[2]، ولا شك ان هذه النظرة نابعة من أصل التفريق بين الثقافات، التي تجاوزتها الدراسات الثقافية بعد ذلك كما قلنا.

الحق أن الثقافة أية ثقافة "هي ممارسة تتخلل النشاط الإنساني، سواء أكان فردا أم جماعة، ولكن هذا النشاط يتحول إلى إنتاج أو تكوين معرفي لغوي مرمّز، يتمدد في التسنينات الثقافية، ليتحوّل إلى تشكيل فاعل، فالمنتج المعرفي يصوغ تفكيرنا، ومواقفنا، وهو ما يعبر بصورة أو بأخرى عن ذواتنا"[3]، ولما كانت معرفة الذات هي المقصدية المرجوة، لِمَ تحكم المؤسسة بعلو ثقافة ودنو أخرى، بمركزية

---

[1] الخليل، سمير: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط1. 2016م. ص 114

[2] المرجع نفسه، ص 114

[3] أبو شهاب، رامي:" في مفهوم النسق الثقافي. الممارسة والمظاهر والتشخيص النقدي" جريدة القدس العربي. http://www.alquds.co.uk/?p=561468

تاريخ الدخول: الأحد19 مارس 2017م

ثقافة، وهامشية أخرى؟

يحظى الشعر النبطي مثله مثل أي ممارسة ثقافية ينظر على أنها شعبية بمستويين من التعامل، فهناك مستوى القبول، ومستوى الرفض. أما مستوى القبول؛ فكل شرائح المجتمع الاجتماعية المختلفة تقدر الشعر النبطي، وتتناوله في أغلب أحوالها. ولا يختلف في قبوله أمير أو فقير. وليس هذا قاصرا على مراحل الشعر النبطي الأولى، بل لايزال هذا الشعور المحبب للشعر النبطي ممتدا حتى القرن الحادي والعشرين الميلادي، فهو متواجد في مناسبات الزواج، والأيام الوطنية، والمسابقات الشعرية، والمجلات الشعبية، ووسائل التواصل الحديثة الحالية.

وتجدر الإشارة أن مع تشكلات الدول في المنطقة، وبزوغ عصر النهضة والتطور فيها بعد استثمار النفط من أراضيها، ظهرت وسائل الإعلام المختلفة، فاهتمت المؤسسة الإعلامية بالاحتفاء بالشعر، فكانت لها برامجها الإذاعية، والمتلفزة، وللشعر النبطي صفحات شعبية أسبوعية في الجرائد اليومية. ولا يزال هذا الوضع قائما، بل وتعددت أشكاله مع الانفتاح الإعلامي وتطور وسائله.

كما كانت هناك مجلات تراثية اهتمت بالتراث الشعبي عامة، ومنه الشعر النبطي مثل مجلة المأثورات الشعبية التي يصدرها مركز التراث الشعبي لدول الخليج، والتي تتولى الإشراف عليها وزارة الثقافة والرياضة القطرية، بعد إغلاق المركز. وهناك مجلة الثقافة الشعبية التي تصدر في البحرين. وتوالت المجلات التراثية، وأصبحت سمة ملاصقة لمراكز التراث وبيوتها في المنطقة بشكل عام.

أما الموقف الثاني، فكان لا يقبل إلا ما سنته المؤسسة الثقافية الفصيحة، ورأت في العامية

عامة، وما يمثلها من آداب، ومنه الشعر النبطي معول هدم للثقافة الإسلامية، والعربية، والقومية.[1]هذا الموقف أثر في تأخر الاهتمام البحثي والأكاديمي، وابتعاد الجامعات والمعاهد البحثية عن الشعر النبطي، عدا دراسات اجتماعية تناولت الأدب الشعبي، ويظهر جهود أصحابها بشكل فردي لا عمل مؤسسي. و–في حدود علمي–يعد إبراهيم غلوم الأستاذ الأكاديمي البحريني، أول من دعا إلى تدريس مقرر الأدب الشعبي في جامعة البحرين في منتصف الثمانينيات من القرن العشرين الميلادي[2]، وتبعه قسم اللغة العربية في جامعة قطر لاعتماد الأدب الشعبي القطري مقررا اختياريا ضمن العام الأكاديمي 2015م–2016 لأول مرة.

على أية حال، في الأشعار النبطية، نلاحظ التأثير الكثير على منتجيها في الخليج وعند متذوقيها و "الشاهد على ذلك هو طاقتها التأثيرية الهائلة التي لا ينافسها فيه أي خطاب رسمي مهما بلغ الترويج له، أو محاولات ترسيخه"[3]، أما ما سيق من ذرائع للحمة الوطنية والعروبية، فهي – في تقديري–تتبنى وجهة نسق المؤسسة الأدبية التي شكلت الذائقة العربية منذ القرن الثاني الهجري، فلا تستطيع الحياد عنه. تلك النظرة التي ترى لآداب الفصحى مركزية، وما دونها من آداب شعبية، وعامية يجب إقصاؤها، وتهميشها! دون التشكيك في صدق نواياها.

---

[1] للاستزادة: ينظر الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب – مرجع سابق– حيث كانت مقدمة كتابه تتناول عنوان مشروعية دراسة الشعر النبطي.

[2] النعيمي، غفران: حوار مع الناقد الأكاديمي إبراهيم عبدالله غلوم.ع 14183. جريدة الخليج البحرينية.السبت 12يناير 2017م. الرابط: http://www.akhbar-alkhaleej.com/14183/article/58983.html، تاريخ الدخول الجمعة 3 مارس2017م

[3] الغذامي، عبدالله: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي. الدار البيضاء المغرب. بيروت لبنان. ط4. سنة 2008م.ص 61

مع انفتاح النقد على دراسة النصوص الأدبية كعلامات ثقافية، يغدو الشعر النبطي من أهم الممارسات الثقافية التي يجب إثراؤها بالدراسة والبحث، فلو "ألقينا نظرة شاملة على مجتمع الجزيرة العربية، لوجدنا أن الشعر النبطي، من أغنى عناصر الأدب الشعبي، وأغزرها مادة، وأكثرها التصاقا بواقع الحياة والمجتمع. هذا الشعر، دون بقية آدابنا الشعبية الأخرى، ثروة أدبية ضخمة، وظاهرة من ظواهر الأدب الشعبي الفريدة من نوعها، والتي تخص مجتمع الجزيرة العربية، دون غيره"[1]. هذا الشيوع لا يمكن أن يكون خاليا من الأنساق، والمحمولات الثقافية، والثقافة والأخبار، والتاريخ، بل إنّ أقصر تعبير عنه أنه حياة شعب.

يحمل الشعر النبطي الكثير من القيم، والثقافة، والعادات والأعراف، التي تميزت بها ثقافة الجزيرة العربية، وخليجها، التي قبعت مهمشة مع انتقال المؤسسة الإسلامية من الجزيرة إلى العراق في الشمال. على الرغم من ذلك التحول، والتهميش ظلّ الشعر الشعبي في الجزيرة العربية "يرصد حركة المجتمع، وتطوره، ونمو هذه الحركة، وأسباب هذا النمو، فضلا عن تسجيله لتلك الأسباب المعقدة التي تحكم بعض الظواهر، والعادات الموغلة في القدم، عبر المؤثرات الممارَسة فعلا وسلوكا، مما يجعل الشعر وعاء حاويا لأهم العناصر المكونة للوجه الحقيقي للقيم والمفاهيم الاجتماعية"[2] والتي تنشأ فيها الأنساق الثقافية العابرة للزمن والمكان.

أخيرا يمكن القول: إذا كانت الدراسات الثقافية قد ساهمت في التوجه للتعددية الثقافية، والبحث عن الهويات المفقودة بعد فشل الحداثة والعلمية التي كان يؤمّل منها تحقيق مستوى أفضل. نكصت

---

[1] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب، ص 56

[2] العتيبي، عبد الله: دراسات في الشعر الكويتي. مؤسسة الخليج للطباعة والنشر. الكويت. ط1. 1984م. ص 142

تلك الدراسات تفتش عن ذواتها في تنوعها الشعبي والقومي. فحريٌّ بالثقافة العربية أن تقبل هويتها العامية وآدابها إلى جانب الفصحى، وإلا فإن الهوية العربية المنشودة ستظلّ ناقصة لأنها فصلت ثقافتها المعيشة أعني الثقافة الشعبية عن الثقافة الفصيحة.

الفصل الأول: الشعر النبطي في قطر

يعد الشعر النبطي قبل مرحلة النفط، الوسيلة الإعلامية، لا في قطر فحسب، بل في دول الخليج عموما، وتكمن أهمية هذا الشعر حقيقة أنه لم يكن من أجل الاستمتاع والترفيه في وقت الفراغ، بل لضمّه تاريخا وأحداث مهمة مرّت فيها المنطقة، سواء أكان هذا الشعر من قول الأمراء أو عامة الناس.

مع أنّ ديوان الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني المتوفى 1913م، يعد أول ديوان شعري نبطي، مطبوع إلا أن دواوين الشعراء القطريين التي تبعته جاءت متأخرة عنه بكثير، والأغلب منها أُنتجت بعد

وفاة أصحابها، وهذا يحيلنا إلى سؤال مهم – في تقديري–ما مصادر الشعر النبطي؟، لا سيما أن الغالبية من شعراء المرحلة الأولى – مرحلة ما قبل النفط–أميون، ومن كان متمكنا من القراءة والكتابة توفي قبل إنتاج ديوانه مثل الفيحاني، ولحدان الكبيسي"الجدّ".

احتلّت وسائل الأعلام بأنواعها المختلفة في بداية عصر التحضر دورا مهما لحفظ الشعر، لا سيما أن ضيوف تلك البرامج الإذاعية والمتلفزة كانوا من الرعيل الأول من الشعراء، ومن لحق بمرحلتهم الزمنية، وتأسسوا بمثل منهجهم في القصيدة النبطية، لذا تعدّ تلك البرامج من الأهمية بمكان – في تقديري–لأن تكون ضمن مصادر الشعر النبطي في قطر، وخاصة البرامج في نهاية الستينيات، والسبعينيات، وحتى منتصف الثمانينيات من القرن العشرين الميلادي. ميزة تلك الوسائل وبرامجها أنها – في تقديري– حفظت لنا طريقة إلقاء الشعر، وحفظت القصيدة بصوت شاعرها، وأشارت إلى طريقة الأداء، والهيئة التي يكون عليها الشاعر ملقي القصيدة في مجلس الشعر، فنحن بفضل هذه المصادر / البرامج نرى آداء حيا لنظم القصائد وفي تقديري أيضا، إن استمرار دور وسائل الإعلام ولا سيما الصحف والمجلات يعد مصدرا مهما كذلك للاعتماد عليه، لان إنتاج أغلب الشعراء كبارا وشبابا آنذاك كان على صفحاتها، ولم تتسنَ الفرصة لعدد منهم إنتاج دواوينهم الخاصة، وهي الوسيلة التي رصدت تحولات القصيدة النبطية وتأرجح بعض النصوص ما بين الشعر النبطي والشعر الشعبي في مرحلة الثمانينيات، لذلك تكون تلك الصفحات والمجلات مصدرا مهما، وهكذا عددتها هنا في هذا الجزء ونظرت إليها.

يسعى هذا الجزء من الدراسة هنا، إلى البحث في مصادر الشعر النبطي في قطر، والوقوف على ملامح القصيدة النبطية وتحولاتها حسب ما تمّ رصده في المصادر، للوقوف على ما مرَّت به

القصيدة النبطية في مراحلها المختلفة من مواضيع وأبنية فنية فرضتها متغيرات الواقع ومستجداته، ويسعى هذا الجزء أخيرا إلى الوقوف عند الشاعر عمير بن راشد العفيشة، من خلال التعريف به بعدّه نموذجا مختارا من شعراء النبط في قطر من خلال تقديم عرض عن حياته وتجربته الشعرية، والحديث حول ديوانه.

المبحث الأول-الشعر النبطي في قطر مصادره وملامحه:

أولا: مصادر الشعر النبطي.

كان الشعر النبطي يحمل في الصدور، وتنقله الشفاه في المجالس، "فجميع شعراء النبط يحفظون أشعارهم جميعها عن ظهر قلب، ويحفظون إلى جانبها الكثير من أشعار غيرهم"[1]. وفي هذه المجالس فئات متنوعة "ففيها الإنسان العادي، ومنها الشاعر، وفيها الناقد العارف بفنون القول، وأصوله، ومعانيه "[2] لذلك كان الشاعر شديد الحرص، على قصيدته، ويحسب لهذه المجالس حسابا، كما كان لدى البعض من الشعراء عادة التخلص من أشعارهم، ولا سيما الغزلية منها، عندما يبلغ مراحل متقدمة من العمر، وقد يرفض البعض فكرة جمع و طباعة ديوان له، وربما يرجع ذلك لأسباب دينية، ومما لا شك فيه أن هذه العوامل تؤثر في المدونات الشعرية من حيث الكم، فلربما ضاع الكثير من إنتاج شاعر، لسبب من الأسباب السابقة أو لغيرها.

---

[1] الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج العربي. ج1..ص171

[2] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

*لاتوجد تواريخ للأشعار، ولكن يرجح للباحثة أن تكون المدونات المتوفرة ترجع في أقدميتها إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر أي من العام الميلادي 1850 وما يليه، لا قبل ؛وذلك في الترجيح لأعمار الشعراء، والحوادث التاريخية التي تم تأريخ لها

ترجع أقدم المدونات الشعرية النبطية في قطر، حسب المصادر المكتوبة، والمؤرِّخة لشعرائها إلى القرن التاسع عشر الميلادي. إذ تنوعت المدونة الشعرية ما بين ديوان مفرد مثل: ديوان الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني" المؤسس"، وهو يعد أول ديوان مطبوع في الشعر النبطي في الخليج العربي، وطُبع في نسخته الأولى في الهند عام 1328هـ[1]، وديوان ماجد بن صالح الخليفي أو ديوان مشترك كما هو الحال مع راشد بن محمد العفيشة –الذي عاصر وقت المؤسس – فله مجموعة قصائد ضمن ديوان ابنه الشاعر عمير بن راشد العفيشة، و ضمّ ديوان عبدالله البودهيم مجموعة من قصائد شعراء البودهيم والذي أُرِّخ لمجموعة من شعرائهم ما بين 1887م و 1967م**.وقد طبعت هذه الأشعار في مراحل لاحقة من قولها في القرن العشرين الميلادي.

المصادر الأولية: وأقصد بها هنا ما كان في حقبة الغوص، وتنقسم إلى قسمين: الرواية، ومخطوطات الشاعر.

أ–الرواية: التصق الشعر النبطي بالأرض وأهلها التصاقا شديدا، فكان يلازم الناس في حياتهم كلها، فكان رفيق الركبان، ونديم السمار. كان ترديد قصائد شاعر من الشعراء لا يقتصر عليه فحسب، بل إن ملكة الحفظ جعلت القلوب والعقول سريعة التلقي والحفظ لما تلتقطه الآذان، فينطلق الشعر عبر

---

[1] كمال، محمد: الأزهار النادية من أشعار البادية.ج14.مكتبة المعارف. الطائف. السعودية.ط5. 1420هـ. صفحة المقدمة

** من خلال البحث وجدتُ أن أهم المصادر التي عنيت بشعراء تلك المرحلة "مرحلة القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين " هي المؤلفات التالية: ديوان الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني، ديوان البودهيم، ديوان:من بدائع الشعر الشعبي "يضم شعراء متفرقين"، وكتاب لآلئ قطرية "يضم شعراء متقدمين ومتأخرين ". ديوان: من الشعر= =القطري لعبد البديع صقر، ويضم شعرا لكل من ماجد بن صالح الخليفي، وأعاد طباعته تحت عنوان انتخاب الدرر الشيخ عبد الله الأنصاري.

ألسنة الرواة. فالرواة هم المصدر الأول لحفظ الشعر النبطي، والقناة الأولى التي باشرت في نقل الشعر النبطي، وجعلته يمتد عرضا في الأرض وطولا في الزمن. وغالبا ما يكون الرواة على صلة بالشاعر، فإما يكون أخا أو ابنا، فالشاعر حسين بن علي بن حسين الكبيسي روى عنه ابنه[1]، وقد يكون الراوية صديقا كما هو في رواية أحمد بن علي بن شاهين عن صديقه الفيحاني، ورواية الشاعر سعد بن سعد الكشاشي المهندي لشعر عمير بن راشد العفيشة بكثرة، "حتى أصبح يشار إليه بالبنان، وتعرّف كذلك إلى الشاعر حميد بن خرباش المنصوري، وحفظ بعض أشعاره"[2]، وقد اعتمد جامعو الشعر النبطي في قطر على هؤلاء، وانطلقوا مما تحفظه صدور الرواة. فقد أشارت بعض مقدمات الدواوين المطبوعة للشعراء المتقدمين إلى دور هؤلاء الرواة، واستظهار حفظهم لمروياتهم الشعرية، ففي هذا المقام يذكر أحد جامعي الشعر النبطي قوله في مقدمة لأحد كتبه" قمت بالاتصال بالرواة والشعراء، الذين أعرفهم في منطقة الشمال، فقدّموا جلّ ما يحفظونه من قصائد للشعراء الذين نشأوا في المنطقة، ولم أكتف بذلك قمت بزيارة الكثير من الشعراء والرواة في المناطق الأخرى..."[3]. لعل الوعي المتأخر بأهمية هؤلاء الرواة أثّر في كمية المجموع من المدونات الشعرية الخاصة بالشعر النبطي في قطر "حتى وجدنا أنفسنا في مأزق سببه قلة المصادر، وكبر سن الرواة، ونسيانهم لما كانوا يحفظون"[4]، والذي يؤثر في

---

[1] الفياض، علي "جمع وتدوين": لآلئ قطرية. ج2. مطابع مؤسسة العهد. الدوحة. قطر. ط1. 1988م، ص 132

[2] الفياض، علي "جمع وتدوين": لآلئ قطرية. ج3 مطابع مؤسسة العهد الدوحة. قطر. ط1. 1988م، ص 57

[3] الفياض، علي "جمع وتدوين": لآلئ قطرية. ج1.مطابع قطر الوطنية. الدوحة. قطر. ط1. 1968م المقدمة

[4] المناعي، علي"جمع ": ديوان عبدالله بن غانم المالكي "بودهيم"، ومجموعة من شعراء البودهيم "1887-1967م"، تحقيق محمد الكواري. مركز التراث الشعبي. الدوحة. قطر. ط1. 1988م،
ص 5

ذاكرة الراوي، وبالتالي يؤثر في دقة المحفوظ من الأشعار، فيكون مصير بعض تلك الأشعار نسيان بعض الأبيات، أو الركاكة في الوزن، وغيرها من العيوب التي تلحق بالاعتماد على الذاكرة، مثل الخلط في نسبة بيت أو قصيدة إلى أكثر من شاعر؛ نظرا للتقارب بين أوزان القصائد أو موضوعاتها، أو اختلاف في ترتيب الأبيات والاختلاف في عدد أبيات القصيدة الواحدة بين الرواة، أو الاختلاف في بعض مفردات القصائد من راوٍ لآخر، وهي من عوارض الذاكرة الإنسانية المعتمدة على المشافهة

مع تقدم الزمن، وتطور الحياة ودخول آلة التسجيل، كان شريط التسجيل/ الكاسيت هو المساند لحفظ شعر الشاعر، فقد وفّق الشاعر حمد بن محسن النعيمي في الحصول على شريط تسجيل فيه أشعار الشاعر حسن الفرحان النعيمي، [1]ساعده في البدء مشروع ديوان ابن فرحان. وهناك شريط مسجل بصوت الراوي الشاعر سعد الكشاشي المهندي يلقي قصائد الشاعر عمير بن راشد العفيشة، فلما حلّ شريط التسجيل الصوتي محلّ الراوية، لم يعد الشاعر أو الراوية بحاجة إلى إعادة رواية القصيدة أكثر من مرّة، كما ساهم شريط التسجيل إلى حفظ رواية واحدة للقصيدة، الأمر الذي قّلل من فرص النسيان وترتيب الأبيات ونحوهما من الأخطاء الشفهية.

ب-مخطوطات الشاعر: تلقى بعض الشعراء التعليم، وعرفوا القراءة والكتابة، فاستطاعوا أن يكتبوا مخطوطاتٍ شعرية، فيُروى عن الشاعر الكبير لحدان بن صباح الكبيسي "الجد"، أن لديه "صندوقا

[1] النعيمي، حمد: ديوان ابن فرحان. الأشعار الكاملة للشاعر حسن بن حمد الفرحان النعيمي. مطابع الدوحة الحديثة. ط2007.2م، ص 11

كبيرا مملوء بالأوراق التي دوّن فيها أشعاره"[1]، كما أن "الفيحاني كان رائع الخط، حسن الديباجة"[2] في كتابة مخطوطاته، إلا "أن قصائد كثيرة من شعره ضاعت مسوّداتها، ولم يعثر عليها، إذ لم يكن صاحبها مهتما بتدوين شعره في سجل واحد"[3]، مما قللّ في حجم المجموع من شعره. قد تضيع هذه المخطوطات لسبب أو لآخر، نتيجة عدم الاهتمام الشديد بها، وعدم إدراك منزلتها في ثقافة المجتمع، كونها تعد دليلا على حياة الناس التاريخية والاجتماعية. فهذا ديوان مخطوط للشاعر عبدالله بن جمعة بن عبدالله المناعي "رماه أخوه الأصغر في البحر، لشدة تدينه"،[4] ومخطوط الشاعر عبدالرحمن بن عيسى المناعي يضيع "أثناء انتقاله إلى الخريطيات".[5]هناك أشعار لاتزال مخطوطة منها شعر الشاعر عبدالمحسن بن عبد الله بن فطيس المري "ت 1991م" الذي "دون شعره بيده في دفاتر، وبقيت مخطوطة لم تطبع بعد".[6] وهناك مخطوطات بيد الشاعر صالح بن سلطان الكواري أُعتمِد عليها في إنتاج ديوانه لاحقا.

بشكل عام لم يهتم الكثير من الشعراء بتدوين أشعارهم، كما أسهمت الأمية وقلة المعرفة بالكتابة من توفر مدونات كثيرة للشاعر الواحد، أو لشعراء المرحلة الواحدة، وهناك من كان يتخلص من مخطوطاته عندما يكبر في السن، ربما يكون ذلك –في تقديري–بسبب التقرّب من الله والتوبة أحيانا.

---

[1] الفياض، علي: لآلئ قطرية. ج2.، ص 132

[2] الفياض، علي. المناعي، علي: الفيحاني محمد بن جاسم بن محمد بن عبدالوهاب 1907–1939. حياته – شعره– ديوانه. المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الدوحة.قطر.ط2.2007 م، ص 11

[3] صقر، عبد البديع: من الشعر القطري. د.ن. الدوحة.قطر. ط2. 1969م. ص6

[4] الفياض، علي: لآلئ قطرية.ج2. ص 83

[5] الفياض، علي: لآلئ قطرية. ج3. ص 85

[6] الفياض، علي: لآلئ قطرية. ج4. دار الثقافة. الدوحة.قطر. د.ط. 1995م، ص 166

وعلى الرغم من أن مسالة التدوين تتعلق بمسألة معرفة الكتابة، وقد يُعذر ضياع الكثير من شعر شعراء المتقدمين، إلا أن الاهتمام بشعر تلك المرحلة، ومحاولة رصد ما يستطاع رصده قد كانت جيدة بما توفر لها من سبل للجمع ومنهجية علمية في التعامل والإصدار، فقد عمد المهتموّن، ووزارة الثقافة القطرية لاحقا على جمع ونشر دواوين شعرية لشعراء تلك المرحلة المتقدمة. أكبر مشكلة كانت تواجه عند قراءة المخطوطات – في تقديري–وجود الأخطاء الإملائية في التدوين.

على أية حال، هنا نستطيع القول: إن الرواة والمخطوطات، هما أهم مصدرين ارتكزا عليهما جامعو الشعر النبطي، وما تبع ذلك من مستحدثات مثل شريط التسجيل، فهذه العناصر شكّلت مادة أساسية لإنتاج دواوين ولاسيما ما يتعلق بشعراء قبل مرحلة اكتشاف النفط وبدء التحديث في قطر.

المصادر الحديثة: وأقصد بها وسائل الإعلام المختلفة، وطباعة الدواوين.

أ–وسائل الإعلام: في حين جاءت البرامج الإعلامية، مصدرا مهما – في تقديري–، لأنها حافظت على الشعر النبطي مع مرحلة التحول الحضاري، مع عصر التحديث، فمع دخول وسائل الإعلام، ولا سيما الإذاعة والتلفاز، والصحافة كذلك. جاءت هذه الوسائل في مجموعها لتمثل المرحلة الثانية المهمة في حفظ القصيدة النبطية وانتشارها، بالتأكيد أيضا أن حجم المساحة ومدة الزمن الممنوحيْن للقصيدة أثّرا في شكلها وبنيتها وتكثيفها، كما أن القصيدة النبطية في هذه المرحلة لم تعد بحاجة إلى سالفة/قصة، تضمها كما كان سابقا[1]، بالإضافة إلى تغيرات السياقين الاجتماعي والتاريخي

[1] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب، ص 215–218

التي مرّت بها المنطقة فأثرت في الموضوعات المتناولة

اعتمدت البرامج الشعرية والمتلفزة والإذاعية، على شكل المجالس كما كانت تؤدى فيها القصيدة النبطية في سياقها الواقعي، فظهرت برامج مثل: مجالس الشعراء، وركن البادية، حيث حافظت على الشكل التقليدي للحياة السابقة في تداول القصيدة.

قدّم هذه البرامج الإذاعية والمتلفزة شعراء مشهورون في قطر مثل: الشاعر ناصر مهدي الدوسري، والشاعر عبد الله الغالي المري، والشاعر حمد بن محسن النعيمي، والشاعر فالح العجلان الهاجري[1].تبع هؤلاء غيرهم من الشباب في مرحلة لاحقة من الألفية الثانية أمثال: عادل عبد الله، وخالد البوعنين في الإذاعة، أما في التلفاز فكان المذيع سالم بن ثامر في قناة الريان الفضائية.[2]وأعيد تقديم البرامج المتلفزة القديمة على مراحل زمنية، وضمن فقرات برامج شعبية أخرى أيضا.

ترجع أهمية هذه المصادر أنها تعتمد على صوت الشاعر نفسه، وإلقائه للقصيدة، أو الراوي له، كما أنها تكون مصدرا مناسبا لإنتاج مدونة مكتوبة لاحقا لتوثيق الشعر النبطي وتأريخ له عبر مراحله الزمنية، وتعدّ مادة مهمة لجمع إنتاج الشعراء المشاركين في هذه البرامج لإصدار دواوين مكتوبة أيضا.

في حين نجد أن الصحافة قد انتشرت في الخليج العربي، وساهمت في حفظ الشعر النبطي، ونشره بين المتلقين له، من خلال صفحات شعبية أسبوعية ضمن الصحف اليومية، أو عبر ملاحق

---

[1] للاستزادة ينظر: الفياض، عبد الله: *"الجهود السنية في جمع المأثورات الشعبية القطرية "*. **مجلة المأثورات الشعبية**. وزارة الثقافة والفنون والتراث. الدوحة.قطرع75.يوليو 2011م.ص 84

[2] للاستزادة ينظر: حمد، نورة: *"الجهود السَّنية في الشعر النبطي2"*. **مجلة بروق**. ع 148.أغسطس 2017م ص ص86، 89

شعبية خاصة بالشعر النبطي، وفي الخليج تعد مجلة عالم الفن الكويتية سنة 1973م أول مجلة مختصة بالشعر النبطي، في حين كانت جريدة السياسة الكويتية أول جريدة خصصت صفحة كاملة للشعر النبطي[1].

بدأت الصحافة القطرية الاهتمام بالشعر النبطي مع منتصف السبعينيات في القرن العشرين الميلادي، بمجلة العهد، وجريدة الخليج اليوم –جريدة الشرق حاليا–، كما صار لكل جريدة مثل: الراية والعرب والوطن صفحاتها الأسبوعية الخاصة بالشعر النبطي، ومن أشهر المشرفين على هذه الصفحات الشعراء: محمد بن إبراهيم الشاعر، عبد الله الغالي المري، حمد بن محسن النعيمي، فالح العجلان الهاجري، والأستاذ جاسم صفر. في بداية الألفية الثانية أشرف الشعراء الشباب على بعض الملاحق، مثل: ملحق قصائد أشرف عليه الشاعر جاسم بن محمد بن همام، وملحق قوافي أشرف عليه الشاعر عبد الله مرسل، وهناك ملحق مزون أشرف عليه راضي الهاجري[2]، ولاتزال هذه الصفحات الشعبية قائمة مثل: صفحة منتدى الشعراء، ويشرف عليها الشاعر جابر بن حوبان المري، وصفحة ملفى القصيد، ويشرف عليها الشاعر محمد بن راشد المناعي.

إلى جانب الصفحات الشعبية، ظهرت مجلتان في الألفية الثانية، وهما مجلة بروق 2003م، ومجلة الريان 2008م، وكلاهما تهتم بنشر القصائد النبطية، وتولي الشعر النبطي عناية خاصة في أبواب مجلتيهما.

---

[1] السعيد، طلال: الشعر النبطي أصوله وتطوره، 117

[2] للاستزادة ينظر: " الساحة الشعبية القطرية". **موقع وكالة أنباء الشعر**. http://alapn.com/ar/news.php?cat=11&id=2376. تاريخ الدخول الاثنين 13 فبراير 2017

يمكن القول إن هذه المصادر الإعلامية أثّرت في حجم القصيدة النبطية، وموضوعها في قطر، نتيجة الخضوع إلى شروط النشر والرقابة اللتين كانت تفرضهما الوسيلة الإعلامية. كما شهد عصر التحديث وجود شعراء متعلمين، بحكم عملية التحديث التي طالت المجتمع كافة، أثّر ذلك في إنتاجهم وموضوعاتهم، وتنوع مشاربهم الفكرية.

ب–الدواوين الشعرية: لا يمكن إغفال دور الأفراد المهتمين بالشعر النبطي، كما لا يمكن إهمال دور المؤسسات الثقافية في حفظ هذا التراث الشعبي، فلولا هذه الجهود – في تقديري–لظلّ الشعر النبطي في الهامش، فبفضل هؤلاء استطاع المتلقي قراءة الدواوين والمؤلَّفات حول الشعر النبطي.

من الجهود المؤسسيّة جهود وزارة الثقافة، حيث عمدت إلى إنتاج دواوين كثيرة لشعراء النبط، فكان أول ديوان يُصدَر هو ديوان ابن فرحان عام 1980م، وتلتها جمع وتحقيق وطباعة الدواوين مثل: ديوان الكبيسي 1995م، ديوان المحرول1986 م، ديوان العفيشة1990م، ديوان خالد بن معجب الهاجري 1995م، ديوان ابن سبيت 1995م، ديوان الفيحاني، ديوان صالح بن سلطان الكواري2013م، وغيرها من الدواوين.

في حين جاءت جهود الأفراد المهتمين منها ما هو أسبق على جهود المؤسسات، ومنها وما هو بعد المؤسسات الثقافية، فهناك جهود يوسف الخليفي الذي أصدر ديوان عمه الشاعر ماجد بن صالح الخليفي، وعبد البديع صقر الذي أصدر ديوان قاسم بن محمد آل ثاني، وديوان من الشعر القطري لثلاثة شعراء قطريين هم: ماجد الخليفي، ومحمد الفيحاني، وأحمد بن شاهين الكواري، وقام عبد الله الأنصاري بإعادة إنتاج هذا الديوان الأخير وسماه انتخاب الدرر من شعراء قطر. وهذه الجهود المذكورة سبقت جهود المؤسسة الثقافية. أما ما جاء بعد جهود المؤسسة الثقافية، هناك جهود علي عبدالله

الفياض، الذي أصدر أكثر من ديوان خاص بشعراء قطر، وله كتاب لآلئ قطرية في أجزائه الأربعة، وغيرها من المؤلفات، وهناك جهود صديقه علي شبيب المناعي الذي جمع وحقق ديوان الشاعر سعيد بن سالم البديد، وجمع ديوان البودهيم. وله أعمال أخرى أيضا[1]، وهناك جهود علي شداد الناصر في كتابة الغوص على الدرر عند شعراء قطر، ويلحظ أن هذه الجهود السابقة انصبت على الجمع والإعداد والتحقيق.

من دواوين شعراء مرحلة الثمانينات والتسعينات – حسب علمي واطلاعي–هي ديوان رحلة أيامي لصدى الحرمان، وديوان آهات تحترق لفالح العجلان، وديوان تراث السيرك لفهد المرسل، وثلاثة دواوين للشاعر المرحوم محمد بن عبد الله الأسود المري هي: ديوان شظايا الشوق، ديوان نهج العيون، وديوان زمان الصمت. و"ديوان القوافي الحائرة لنواعس دامعة"[2]، ونواعس دامعة هو اسم مستعار لإحدى الشاعرات آنذاك.

في مرحلة الألفية الثانية، شهدت الساحة الشعرية، إنتاج دواوين بشكل ملفت، وتصدرت دور نشر في الكويت، والإمارات لإنتاج دواوين للشعراء، بالإضافة إلى إنتاج بعض الشعراء والشواعر دواوينهم على حسابهم الخاص.[3] من هذه الدواوين التي استطعت الوقوف عليها ما يلي: ديوان فترة

---

[1] للاستزادة ينظر: الفياض، عبد الله: *"الجهود السنية في جمع المأثورات الشعبية القطرية* "، وحمد، نورة: *" الجهودالسَّنيّة في الشعر النبطي القطري 1"*. **مجلة بروق.** ع 146. يونيو. 2017م ص 72، 74

[2] أشار لذلك الباحث علي عبدالله الفياض إليها، في حوار أُجرِي معه عبر وسيلة "الواتساب". في تاريخ الثلاثاء 14 مارس 2017.

[3] أنتج مبارك الخليفة ديوانه بجهد شخصي في الكويت، وعبدالله النصر، ومحمد بن اسلوم الكبيسي أنتجا ديوانهما في قطر عبر مطبعة خاصة. كما أنتجت شركات كويتية، وأخرى إماراتية إنتاج كل من حمد البريدي، ومحمد بن فطيس

من الزمن لمبارك الخليفة، وديوان صوتي له هو فاقات. وللشاعر حمد البريدي ثلاث دواوين شعرية هي: ديوان ملهمة ذكرياني، وديوان يفداش قلبي، وديون دون ميعاد، وهناك ديوان أسعى لك للشاعر عبد الرحمن الملا الحمادي، وديوان النصر للشاعر عبد الله النصر، وهناك مؤلَّف سحيم بن أحمد الثاني ديوان آل ثاني، وهو من عنوانه يقتصر على شعراء من عائلة الثاني. وديوان العقد المنظوم من أشعار ابن اسلوم وجمعه وشرح له الشاعر محمد بن عيسى الكبيسي، وجمع بعضا من شعر جده الشاعر محمد بن اسلوم الكبيسي، وصحح بعض الأخطاء المطبعية التي نالت الطبعة الأولى في ديوان الكبيسي من خلال ما اختار من قصائد من هذا الديوان، بالإضافة إلى قصائد الشاعر الحفيد. وديوان قررت أحبك من جديد للشاعر ناصر الوبير الشمري. أما بالنسبة للشواعر –فحسب ما استطعت الوقوف عليه–فهناك ديوانان: الأول ديوان بارق الغيم للشاعرة العنود آل ثاني، والآخر ديوان كنت أجمل وأنت حلم للشاعرة عائشة المري.

أما الدراسات الأدبية والنقدية، فهي تعد الأقل في الشعر النبطي، حيث لا تتعدى هذه الدراسات شكل أبحاث قصيرة في مجلة المأثورات الشعبية قام بها كل من علي الفياض، وعلي المناعي، وهناك دراسة في كتاب مثل: دراسة حمد حسن الفرحان، في كتابه: دراسة في الشعر النبطي، تطوره، وأنواعه، وألحانه، وأوزانه. وهي دراسة عامة لا تختص بقطر بقدر اختصاصها بالشعر النبطي والتعريف به. أما الدراسة النقدية الحديثة فهي دراسة عبد الله السالم في كتابه الموسوم عيوب الشعر دراسة نقدية في القصيدة النبطية المعاصرة، فهي أيضا دراسة لم تقتصر على قطر، بل اختصت بجنس القصيدة

المري. وحتى كتابة هذا البحث كان هناك إصدارات من مركز ديوان العرب في قطر، ومكتبات خاصة من دول الخليج لشعراء قطريين.

النبطية في الخليج العربي، وقدم دراسة نظرية وتطبيقية في كتابه[1].

من صور الاهتمام بالشعر النبطي والمحافظة على استمرار مصادره، دور المؤسسات الثقافية والأكاديمية، فهي من أهم الجهات الداعمة والمحافِظة على هذا التراث الشعبي المهم، منها وزارة الثقافة ممثلة في مراكزها الثقافية، ومشاركاتها الخارجية، كما أنشأت الوزارة مؤخرا مركز قطر للشِّعْر يعرف باسم ديوان العرب، والذي دُشِن عام 2017م، وهناك مركز قبله هو مجلس الشعر التابع للحيّ الثقافي كتارا، ويهتم بإقامة ندوات حول الشعر النبطي، ولقاءات بين الشعراء، ويشارك في الكثير من فعاليات الدولة الوطنية[2]، كما أن قسم الدراسات والبحوث في كتارا يقدم مؤلفات حول الشعر النبطي مثل: روائع شعراء قطر، وديوان عبدالله بن سعد، وشاعر سميسمة، وغيرها مما يتصل بالثقافة القطرية وتراثها.

في الجانب الأكاديمي المتمثل في جامعة قطر، نجد أن الاهتمام بالشعر النبطي يتم بصورة أكبر عبر الأنشطة الثقافية العامة، من خلال المسابقات الشعرية، والأصبوحات الشعرية والأمسيات، ونادي الشعر. في حين على مستوى الدرس الأكاديمي نجد بداية الاهتمام جاءت مع مقرر الأدب الشعبي في قسم اللغة العربية حيث طُرِح لأول مرة عام 2015م، أما في مجال الأبحاث العلمية فيمكن القول أنها قليلة جدا، وتتبع – في تقديري– من رغبة ذاتية للباحث، من أمثلة هذه البحوث: ظواهر

---

[1] السالم، عبدالله: " كتاب عيوب الشعر " مقال إلكتروني، **مدونة وسوم**: http://wosom.net/blog/2014/05/21/كتاب-عيوب-الشعر، تاريخ الدخول السبت 11 فبراير 2017م

[2]موقع مجلس الشعر : http://www.katara.net/ar/Communities/poet-majles. تاريخ الدخول السبت 11 فبراير 2017م

*هناك كتاب قريض الفيحاني في بصائر ذوي التمييز ، وهو مجموعة بحوث لأساتذة أكاديميين ،حول شعر الفيحاني، جمعها ربيعة الكواري. للاستزادة ينظر :الكواري،ربيعة: قريض الفيحاني في بصائر ذوي التمييز.ج1.مطابع الراية.الدوحة .قطر. ط1. 2005م

صرفية في شعر الفيحاني لعلي الكبيسي، 1993م، و الشعر الشعبي والاتصال الإنساني في الخليج الفيحاني نموذجا عام 2005م لربيعة الكواري*، وله أبحاث أخرى خارج الجامعة، فمن أبحاثه، بحثان آخران – حسب اطلاعي– خارج الجامعة، بحث قراءة جديدة في شعر الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني، عام 2009م، تحت إشراف اللجنة المنظمة لاحتفالات اليوم الوطني، وبحث الأدب والشعر إبان فترة الشيخ عبدالله بن جاسم آل ثاني عام 2014م تحت إشراف متاحف قطر، وهناك ورقة علمية قدمتها هيا الدرهم بعنوان صدق العاطفة وإبداع الصورة في شعر الفيحاني عام 2013م داخل الجامعة، وهناك اهتمام في قسم علم الاجتماع بالشعر النبطي باعتباره أحد مرتكزات التراث الشعبي، فقدمت كلثم الغانم بحثا حول دور الشعر الشعبي في حفظ أحداث الغوص في مجلة المأثورات الشعبية عام 1995م، وكان في إبريل عام 2017م مؤتمر الخطاب في الخليج العربي، وقُدِمت أبحاث حول الشعر النبطي في قطر.[1]

في ضوء هذه المصادر التي عنيت بالشعر النبطي، وتسجيله، مع تنوعها، وطريقة اهتمامها بالشعر، تبقى أهم مسألة تنال من الشعر النبطي – في تقديري–هي اتباع طريقة موحدة في كتابة القصائد، وقد أشار أكثر من باحث إلى هذه المسألة، لا سيما أن الشعر النبطي في أصله شعر شفاهي مسموع، وصوتيات اللهجة العامية ومقاطعها لا تتوافق دائما مع اللغة العربية الفصيحة، ولما كانت الأبجدية العربية هي المستخدمة عند تدوين الشعر النبطي الشفاهي، لزم أن تكون هناك

[1] _____:مطوية برنامج مؤتمر الخطاب الأدبي في قطر والخليج. قسم اللغة العربية. جامعة قطر. الدوحة.قطر.2017م

آلية واضحة ومقننة لطريقة الكتابة، تقليلا من الخطأ وأمنا من اللبس[1].

ثانيا: ملامح القصيدة النبطية في قطر:

تتشابه مضامين القصيدة النبطية مع مضامين القصيدة العربية الفصيحة القديمة، فقد طرق الشاعر النبطي أغراض الشعر العربي المعروفة من غزل، وفخر، ومدح، وهجاء، ورثاء، كما تناول أيضا موضوعات وصفية ذات مناسبات خاصة مثل الطير، والقهوة، وطرق باب النصح والحكمة، كما طرق طلب الاستغاثة من الله عز وجل، وطرق موضوعات الحياة اليومية. والموضوعات القومية العربية والإسلامية في مرحلة لاحقة.

إذ جاء شعر المؤسس الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني معبرا عن مرحلة الصراعات التي كانت تعيشها أمارة قطر في عهده، فقد صوّر في شعره حروبه وصراعاته مع البحرين والعثمانيين، والإنجليز، أو التصدي لمحاولات الزعزعة في أرضه من قبل البعض. و"يمكن القول إن شعر هذا الشيخ لا ينقل لنا الحياة التي عاشها كما هي، نقلا حرفيا، بل ربما يمكن القول إنّه ينقل لنا فهمه للحياة في زمانه من

[1] للاستزادة ينظر: غسان الحسن في دراسته الشعر النبطي في منطقة الخليج العربي، والجزيرة العربية، ص 14-21 وكذلك دراسة سعد الصويان: الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص، حيث كانت لهما إشارات مهمة لتوجيه كتابة الشعر النبطي، ص 212 وما بعدها.

خلال معايشته لأحداثها"[1]، ومن شعره الذي سجّل من تلك الأحداث انتصار

القطريين على جحافل محمد حافظ باشا والي البصرة من قبل الدولة العثمانية عام 1310هـ جاء قوله[3]:

من قصر صبْحا قبل مطلاع شمسها إلين غابت في شـــفق الأســـحار

وحنّا نصـــاغيهم على غير شـــفّهم يمينٍ ومن بعـد اليمين يْســـار

وخَرع الهنــادي من عوالي متونهم وضـــمّن برمي المــارتين قْرار

وضـــربٍ بحـدّ المشـــرفيات راكـد غدت منه روس الباغيين أشـــطار[2]

[1] إبراهيم، عبد العزيز: الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني السيرة الشخصية ج1. دار الساقي. بيروت. لبنان. ط1. 2017م، ص 18

[2] صبحا قصر في منطة الوجبة غرب مدينة الريان. شفهم: مرادهم. المارتين: نوع من البنادق. روس: رؤوس

[3] صقر، عبدالبديع"تحقيق": ديوان الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني وقصائد أخرى نبطية. مطابع قطر الوطنية. الدوحة. قطر. ط5. 1389هـ. ص 31

وقد سجل الشاعر راشد بن عفيشة الحدث نفسه في قصيدة له مطلعها [1]:

لوا نجد سلطان الجزيرة وغيرها عبد الحميد اللي له الرب هادي

على الحقّ منصوبٍ وللحق ناصب يمجد على اسلامه وفيه السدادي

خانوه باشاته على غير ما درى اضداد للإسلام والشرك زادي

وقد تمحور موضوع الحرب "حول الفروسية والشجاعة ورفض الذل والهوان، ونظرا لانتشار الحروب بين أهل الحواضر، والأكوان: المعارك بين أهل البادية، فإن من الطبيعي أن تغطي هذه المجموعة جزءا كبيرا من الشعر النبطي"[2]، ولأن الجماعات في الجزيرة العربية مجتمعات قبلية، كانت تلك الحروب سبيلا لإظهار القوة والكسب معا، فقد كان حتى بدايات القرن العشرين الميلادي الماضي هناك نزاعات وحروب بين القبائل، وفي هذا الموضوع ينشد راشد بن عفيشة قوله في معركة بنيان[1]:

شمالي بْنيّان من الما إلى الغضى قنوفٍ تلاقت والهنادي بروقها

رعدها القهر والوبل درجٍ محبب وشخاتيلها لدن القنا من عروقها

وحفها دويّ الخيل في دكدك الوطى واصوات حمران النواظر حقوقها [4]

---

[1] الفرحان، حمد. العفيشة، حمد "جمع وتحقيق": ديوان العفيشة. وزارة الأعلام. الدوحة. قطر. ط1. 1990م. ص 25، 26

[2] العجمي، مرسل: النخلة والجمل ص 193

[4] بْنيّان: اسم معركة دارت رحاها بين بني هاجر وآل مرة، والمناصير من جهة، وآل عجمان من جهة أخرى عام 1305هـ، وانتصر فيها بني هاجر وحلفائهم. وبنيان موضع به ماء يقع جنوب الإحساء. الما: بئر الماء. الغضى:

وقد احتلّ المديح نصيبا وافرا من الشعر النبطي، أما الهجاء فيظهر بصورة نادرة، ولعل اختفاؤه وندرته، يرجع إلى الاخلاق الكريمة التي يحث عليها المجتمع القبلي من كرم وشجاعة والتي تتنافى مع الهجاء، كما أن شعر الهجاء قد يثير غضب القبيلة على قائله، فيكون صاحب الهجاء عرضة للانصياع لعقاب القبيلة، وهذا ما لا يفضله. لا سيما أن الهجاء قد يثير النزاعات داخل القبيلة الواحدة أو بين القبائل ويدفع بها إلى ما لا يحمد عقباه.

فقد ثار الشاعر محسن المزايدة النعيمي لجاره حشر العجمي عندما اشتكاه هجاء الشاعر لحدان الكبيسي "الجد " له، فقال محسن النعيمي قصيدته ومن مقدمتها[2]:

يا ركابٍ تســـعة عشـــر كر والفين وتســـعين مليونٍ أقطـاب وفنّي

عصـــي أهلن لينـات الخزارين وغير الحبارى شـــرط مـا يـأكلنّي

فتعجب الشاعر لحدان من قصيدة محسن النعيمي، فالكبسة والنعيم يعدون قبيلة واحدة، حتى أدرك

نبات الغضى. قنوف: السحب المتراكمة ويقصد هنا الجيشين. الهنادي: السيوف. القهر: الجلبة والضوضاء. درج: الرصاص، شخاتيلها: جمع شختول:تسكاب المطر. حفها: صوتها. دكدك: الأرض المنبسطة بين الشديدة والهشة.

[1]بُنيّان: اسم معركة دارت رحاها بين بني هاجر وآل مرة، والمناصير من جهة، وآل عجمان من جهة أخرى عام 1305هـ، وانتصر فيها بني هاجر وحلفائهم. وبنيان موضع به ماء يقع جنوب الإحساء. الما: بئر الماء. الغضى: نبات الغضى. قنوف: السحب المتراكمة ويقصد هنا الجيشين. الهنادي: السيوف. القهر: الجلبة والضوضاء. درج: الرصاص، شخاتيلها: جمع شختول:تسكاب المطر. حفها: صوتها. دكدك: الأرض المنبسطة بين الشديدة والهشة.

[2] النعيمي، حمد "جمع وإعداد": بستان الشعر.مختارات من قصائد الشعر النبطي العامي لبعض من كبار شعراء قطر وغيرهم.مطابع قطر الوطنية.الدوحة.قطر.د.ط. 1983م، ص 10

لحدان الموضوع، وسبب غضب الشاعر محسن عليه وأنه ثائر لجاره حسب العادات، وردّ بقصيدة يطلب السماح والعذر منه، قال في آخر أبياتها [1]:

يا محسـنٍ يا حامي المسـتشـينين	الـهـجـن جـنّـك واقـبـل الـرد مـنّـي
اجمع لهجّاج الحســك في المواعين	ولـهـن يـجـهـد لـين هـن يشـــبـعنّـي
ولّا فمســـموحٍ وحن عنـك عـافين	ومجـاهري مـا هوب لـك بـالتمنّي
واحنـا لكم في كـل الأحوال حـامين	واســـمح وســـامح واقبل العذر مني

أما المدح فهو كثير، ويركز الشاعر في مدحه على الأخلاق الكريمة التي يتحلى بها الممدوح وعادة ما يكون حاكم بلد، أو شيخ قبيلة، أو فارس قوم، أو صاحب فضل. ومن هذه الصفات صفات الكرم والشجاعة وإغاثة الملهوف، ونجدة الضعيف، وغيرها من الصفات التي يحثّ عليها المجتمع القبلي.

[1] النعيمي، حمد "جمع وإعداد": بستان الشعر. ص 11

* اسمه محمد بن جاسم بن محمد بن عبدالوهاب الفيحاني، ولكنه اشتهر باسم جده: محمد بن عبدالوهاب الفيحاني.

فقد مدح الشاعر محمد بن عبدالوهاب الفيحاني* الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة حاكم البحرين آنذاك في قصيدة من أبياتها [2]:

أعني الذي به صـــار عالي ومعمور واحكم بناه وشـــب به ســـرج الأنوار
واللي حمى دونـــه مخـــافـــات وثغور بعزوم لو طـارق بهـا ينضـــرب طـار
قطـب الخليفـة من لـه الحكم بمهور قصدي حمد شيخ الـعرب حامـي الـدار
سـبع الشـرى صـيده ضـراغيم ونمور اللي متى مـاحقَّ الارجـاف مـا ذار[1]

عايش الشاعر مجريات عصره، وعبّر عنها، بطريقة أو بأخرى، فحتى في الأوقات العسيرة الصعبة أوان الحرب العالمية الثانية حيث عمّت الأزمات الاقتصادية، وأصبح الناس في ضنك يجاهدون من أجل العيش، لم يتخلَّ لحدان الكبيسي "الجد" عن كرمه، فهي عادة متأصلة في المجتمع لا يجوز الحياد عنها أبدا، ويقول في ذلك لحدان[3]:

بعض العرب ما همّه اللي جرى لي يمســـي ويصـــبح خادرٍ مثل حيوان
مـا يفتكر لي من نصـــوه الرجـالي يبغون شـــن حاضـــر ولا فيه فهقان

[1] طارق: جبل طارق
[2] الفرحان، حمد "جمع وتحقيق": ديوان الفيحاني.مكتبة الجامعة. الدوحة. قطر. د.ط 1996م.ص93، 94
[3] العماري، مبارك"جمع، وتحقيق": ديوان من اشعار لحدان بن صباح الكبيسي.ج1.المطبعة الحكومية. المنامة. البحرين. ط1. 1981م.ص 84

يبغون مجلس دافيٍ بــه ظلالي ووجهٍ إلى شــان الدهر فيه ما شــان[1]

فقد جاءت هذه النماذج أدلة على أن الشاعر لا ينتج لنفسه فقط، بل لغيره أيضا، فينبغي أن يحسّ بالجماعة، ويعبّر عن مشاعرها، وبذلك يمنح تجربته العمق والأصالة. فالشعر النبطي ملتصق بالأرض وأهلها، حيث "إن المجتمع هو المنتِج الفعلي للأعمال الإبداعية، فالقارئ حاضر في ذهن الأديب، وهو وسيلته وغايته في آن واحد"[2]. ولعل هذا ما يبرر أيضا دوران الشعراء حول المعاني ذاتها، وانتهاجهم الأساليب نفسها إذ أنّ "المباشرة، والتقريرية، ومشابهة الواقع تجعل المعاني عامة وموحدة بين الشعراء، لأنها نابعة من الخارج الذي يشترك فيه كل الشعراء"[1]، وهو المجتمع والبيئة التي يعيشون فيها.

الواقع المعاش هو ميدان الشعر النبطي، وتفاصيل الحياة اليومية هي موضوعاته، فحلّت القهوة والناقة، والصقر موضوعات للوصف، وجاء الغزل والرثاء لبثّ المشاعر الإنسانية، وكل ذلك نَسَج من البيئة نفسها صوره وأخيلته أيضا. وهي صور يمكن ملاحظاتها بكل سهولة عند قراءة الشعر النبطي.

فمن أمثلة الغزل، ما ينشده الشاعر سبت بوشرود[1]:

عصــــر الثلاثا عارضـــتني غزالـة باقـت صـــيـامي وألحقتني عنـاهـا

أنــا مصـــــدٍ عن هـل الغيّ دالــه واليوم مــالي صـــــدةٍ من هواهــا [5]

[1] نصوه: توجهوا إليه. شن: شيء. فهقان: تأجيل.شان الدهر: عسُر. ما شان: ما عسر وما ضاق

[2] الحسن، غسان: الشعر النبطي وشعر الفصحى، ، ص 135

[5] باقت: سرقت.داله: تارك

ومن الغزل الذي وقف على بعض الأوصاف الحسية دون مغالاة ما يقوله الشاعر حسن الفرحان

[1] الفياض، علي .المناعي،علي:بدائع الشعر الشعبي القطري. مطبوعات المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الدوحة. قطر.ط1 .2003م،ص 265

[2] باقت: سرقت.داله: تارك

النعيمي[1]:

أبو ثمـانٍ مثلهن مـا بعـد ريـت بيضٍ لهن مثـل البروق المعـاني
خـلٍّ برى حـالي، ولامنـه سـجيت تزهـا شـفـاتـه خطـة الـديرمـاني
وازميّمٍ يلمع كمـا لمعـة الليـت فـي زاهـي كنّـه رهيف اليمـاني
وسـودٍ يصـيبك شـبحهن لو تتقيت سـودٍ مراييشٍ سـهمهن رمـاني[2]

ومن قصائد الرثاء، نجد ما رثى به المؤسس الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني زوجته حين قال:[4]

الى ما قضـى الرحمن فينا بما قضـى وصـبرٍ على ماجا من الله صـايب
وصـبر على ماجا من الله طـاعـة لـه الـحكـم، والـتسـلـيم لله واجـب
فلا عنا جسـمٍ مع الناس حاضـرٍ وقـلبه جـعل تحت اللحد والـنصـايـب[3]

ومن وصف الطير، ما يصف به الشاعر سعود بن عبد الرحمن آل ثاني حين يقول:[5]

---

[1] النعيمي، حمد: ديوان ابن فرحان، ص91

[2] أبو ثمان:يقصد الأسنان الأمامية، ألمعاني: له لمعة بريق. الديرماني: نوع من الحمرة العطرية تضعها المرأة على الشفاه، لتكتسب لونا أحمر قانيا. ازميم: قطعة تثقب جانب من الأنف، لتزيين المرأة.وتكون من فضة أو من ذهب.شحبهن: تصويب النظرات، تتقيت: تواريت وتجنبت، مراييش: ذوات أهداب طويلة.

[3] فلا يا عنا: ما أشد عناء، النصايب: الحصى توضع فوق القبر.

[4] [4] صقر، عبدالبديع: ديوان قاسم بن محمد آل ثاني، ص 12

[5] الفياض، علي: روائع شعراء قطر.كتارا. الدوحة. قطر.ط1. 2016م. ص 14

الطير شـــقرانٍ صـــدق هقوتي فيه ايزين إلا زاد الـهـدد لـك اشـــاره

حرٍّ على الغـايــة تكــابر ثنــاديــه أشـــقر تقــادح من عيونــه شـــراره

أي مجتمع قابل للتغير بفعل عناصر التجديد فيه، أو بفعل ظروف تفرض عليه. الغوص على اللؤلؤ كان واقعا معيشا، وكان المصدر الاقتصادي لسكانه حضره وبدوه على حد السواء، يشتغل فيه الكثيرون، فكان الغوص يضم الطواش تاجر اللؤلؤ الذي يشتريه، حتى التبّاب أصغر العاملين على ظهر السفينة الذي يقوم بالخدمة على ظهر السفينة.

لذلك، عكس الشعر النبطي ظروف تلك المرحلة مرحلة الغوص على اللؤلؤ بكل ما مرّ بها، فقد صوّر"مشقة المهنة، وخطورة العمل، وصعوبة الظروف، إلى مفارقة الأحبة، والأهل والديار، إلى قسوة

النواخذة، وظلمهم، إلى قلة الحصيلة النهائية"[1]، فقد صوّر الشاعر سعيد بن سالم البديد المناعي حياة الشقاء بسبب كساد اللؤلؤ بسبب اللؤلؤ الياباني، ومن أبياته ما يلي[2]:

هـاض الغرام، وهيّض القيـل بفنون من ذا الســـنـة اللي بهـا النـاس يحكون
يـا جـاســـمٍ قـال الفتى وايتهيّض عزى لـمـن مـثـلـي هضـــيمٍ ومـحـزون
العـام هونٍ والســـنـة في ازديـاده وتـكـدّرت ســـنـةٍ لـفـت بـالـقـرادة
والله علـيـم وســـايرٍ فـي مـراده يعلم بمـا يجري على العبـد ويكون[3]

ومع كساد اللؤلؤ، وقلة مردود الغوص عليه، ذهب بعض أهالي قطر للعمل في شركة آرامكو في المملكة العربية السعودية، فالشاعر يبث همومه، ووجعه من هذه الغربة، وفي هذا ما يقوله سعيد المحرول النعيمي [4]:

تصـــبّري يا عين لابد من فرج ولا بد من طلّابة الدين تســتافي
ولابد من يوم يقنبع به الفضـــا وينال كدر الما بتبديله الصــافي
إن ما غدينا على حياة شـــلّيّة والا حياة ينتهي نورها طـافي [5]

---

[1] الحسن، غسان: تجليات الغوص في الشعر النبطي، في دولة الإمارات العربية المتحدة. هيئة أبوظبي للثقافة والتراث. أكاديمية الشعر. أبوظبي. الإمارات. ط1.2011م. ص 50

[2] آل ناصر، علي: الغوص على الدرر، .ص 209

[3] ايتهيض: يتألم لما ألمّ به، عزى: كلمة تثير الشفقة.العام: السنة الماضية. القرادة: الحظ العاثر

[4] آل ناصر، علي: الغوص على الدرر، ص 153

[5] طلابة الدين: الدائنون. تستافي: تستوفي حقها. يقنبع: يثور.غدينا: أصبحنا. شلية: طيبة.

فالشاعر النبطي كان مرتبطا ببيئته، ومجتمعه، يتحدث عن الأحوال التي تضايقهم أو تسعدهم، ويستنكر أحيانا بعض الأمور التي تضيّق على الناس عيشهم، ومنها سنة البطاقة حيث كانت توزع مؤونة الطعام "التموين" بالبطاقة*وقد قال الشاعر عبدالله بن صالح الخليفي، معبرا عن تلك الحالة الكسيفة[1]:

يا عرب ضـــاعت حواســـي يوم صـــار الـذيـب راســـي
شـــيّبـت الأحـداث راســـي والـحـقـت هـي بـالـجـنـيـنـا
يـوم صـــارت بـالـبـطـاقـة مـا لـقـى المســـكين طـاقـة
عـنـدهـا تـازي اطـقـاقـة والـــدراهـــم فـــي أيـــديـــنـــا

من خلال رصد لهذه النماذج التي عبّرت عن مرحلة الغوص على اللؤلؤ، وما اعترتها من ظروف، فإننا "لا نستطيع فهم الأثر الأدبي، وتذوقه تذوقا حقيقا في معزل عن المعرفة، والظروف الاجتماعية التي أدت إلى هذا الإبداع"[2] فالشاعر دائما مرتبط بمجتمعه ومعبر عنه، ليأتي شعره أكثر صدقا، وأكثر أصالة عند المتلقين له.

*كانت في أربعينيات القرن الماضي ضائقة مالية بسبب كساد اللؤلؤ، وهي مرحلة مرت بها دول الخليج ومنها قطر، فتأثر بذلك قطاع تموين الطعام للناس.، حيث كان يصرف التموين لهم بالبطاقة.

[1] الفياض، علي: روائع شعراء قطر، ص 136

[2] الخطيب، عماد: في النقد الأدبي الحديث، ونقده عرض وتوثيق وتطبيق. دار الميسرة. عمان. الأردن. ط2. 2011م. ص 256

عبّر الكثير من الشعراء عن مرحلة الغوص، وما تبعها من العمل في شركات النفط في قطر بعد مرحلة الغوص على اللؤلؤ التي كانت شقاءً على أهلها ويعانون فيها من تفرقة، ومنه ما صوّره عيد بن صلهام الكبيسي حين يقول[1]:

ياكم غويصٍ في البحر صار تعبان	في الكُبَّني قد له دلالٍ وله شان
يامر وينهي في الشغل قوم يا فلان	في الكُبَّني مسؤول وامره يمضِّيه
في الكبني يا خوي ما به تنافيل	أحد رذال الناس واحدٍ كما الفيل
لي صفّهم يْقول كلّه رجاجيل	مثل الذهب والزين غالي مشاريه
الصاحب يلقّط عيالٍ فريخات	حلو المعاني لون وصف الجنيهات
قلنا شييبهم له، للميز بويات	حق الأكل تلقى يوزع ويعطيه
حق الكجن ضمّوا عيالٍ منقّاة	من كل رجلٍ طيّب الجنس مجناه [2]

حيث نلحظ هنا تأثر لغة الشاعر بمفردات قطاع الإنتاج الجديد وهو شركة النفط، حيث وظّف الشاعر مفردات أجنبية في قصيدته هذه.

في حين، تميّز بناء القصيدة النبطية، في تلك المرحلة بنوع من الطول فمعظم القصائد تزيد في

---

[1] الفياض، علي "جمع وتحقيق ": الديوان الشعبي للشاعر عيد بن صلهام الكبيسي. المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الدوحة. قطر. ط1. 2005م، ص 20

[2] الكبني: يعني الشركة، وهي كلمة إنجليزية، ويقصد شركة النفط. تنافيل: تفاضل بين الناس. الصاحب: المسؤول الأجنبي في الشركة. فريخات: صغار السن. الميز: مكان إعداد وتقديم الطعام، وهي كلمة إنجليزية. بويات: خدم. وهي كلمة إنجليزية أيضا. الكجن: المطبخ، وهي كلمة إنجليزية.

أبياتها على40 بيتا، وقد تصل إلى أكثر من ذلك، كما تعتمد تلك القصائد على البناء العمودي للقصيدة، الذي يتخذ من وحدة البيت عمودا لها. كما تتسم تلك القصائد على اختلافها بعنصرين تقليدين هما البداية والخاتمة، وتلتزم بهما معظم القصائد، فهما "يظهران في كثير من القصائد النبطية، ويشكلان قاسما مشتركا بينهما ويستوي في ذلك القصائد النبطية ذات البناء التقليدي كقصائد المشاكاة والمردّاة وكقصائد المدح والمراسلة، والقصائد النبطية الحرة"[1] أيا كان موضوعها، وغرضها.

عنصر البداية: وهي تكون بمعزل عن الغرض الأساس للقصيدة، وقد تطول أو تقصر هذه البداية ولكنها عادة تتخذ إحدى الطرق التالية: إما البداية بذكر الله، أو الافتخار بالمقدرة الشعرية، أو ذكر الهموم، أو الطائر المثير للشجون، أو بمخاطبة المندوب، أو ذكر الشاعر اسمه في بداية قصيدته، أو الترحيب باستعمال الكثرة. ومن أمثلة ذلك، قول الشاعر إبراهيم بن محمد الخليفي[2]:

ابـدي بـذكرك يـا إلهي وأســـألـك من جود فضـلك محسـن الظن أنا فيك
مــالي ملاذ إلا لعظمــة جلالــك وبعين عطفـك عنــد الأهوال راجيـك

فالشاعر هنا يبدأ قصيدته بذكر الله سبحانه وتعالى، يطلب الفضل منه وأن يكون ملجأ له، وينظر له بعين الرحمة والعطف.

[1] الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج العربي.ج1، ص 178

[2] الفياض، علي: ديوان الخليفي للشاعر القطري إبراهيم بن محمد الخليفي. دار الموسوعة القطرية للنشر والتوزيع.ط1.1988. ص11

لحى الله ساجع القمري شاجني رايع أفنانه على غصنٍ تصاغيه الشماليّة على هونه

ومن أمثلة مشاركة الطير الحنين والشجون، قول الشاعر عبدالله بن سعد المهندي والملقب بالشاعر[1]:

ومثله قول الشاعر صالح بن سلطان الكواري، حين يقول[2]:

ألا يـا حمـامٍ حـل في راس مـا علا يغطرف وتحته خضـــر الأغصـــان مايله
لـك الويـل يـا ورقٍ تـجرّه وترفعـه علـى فـترةٍ فيـهـا المـخـالـيق ذايلـه

ومن أمثلة الترحيب باستخدام الكثرة، قول الشاعر جبر بن دلهم الكواري[3]:

يـا مرحبـا إعـداد مـا هبّـت النود ترحيبـة أقصـــى الحشـــا منتهـاهـا
ويـا مرحبـا إعـداد ركّـاع وســـجود وإعـداد مـن ســـبّـح وهـلّـل مـعـاهـا

ومن أمثلة التعريف الشاعر بنفسه قول الشاعر ماجد بن صالح الخليفي[4]:

قـال العبيـدي الـذي بـات مـا غفـا كن الحمـاط بموق عينـه ذرى بهـا
لك الثنا والحمد يا رب ما نشـــت ســـحابـةٍ وانْحَت ذكـا في مغيبهـا[5]
قال الكبيســي من غريبات الأشــعار إبراهيم بن دعلوج في كـل فنّـا

ومثله قول الشاعر إبراهيم بن دعلوج الكبيسي[6]:

أما الخاتمة: فإنها تكون كذلك مفصولة عن موضوع القصيدة، وتكون في حدود ثلاثة أبيات أو البيت الواحد، وينهيها الشاعر بقوله: هذا وصلّى الله، أو تمّت ولله...، أو الحمد لله ختاما وابتداء، وقد حافظ الكثير من الشعراء على هذه الخاتمة، بحيث أصبحت معلما بارزا في القصائد. هنا تظهر الخاتمة تتسم بالصفة الدينية بالحمد لله أو الصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم. وهذا بمثابة إعلان الشاعر ختام قصيدته. ومن أشكال الخاتمة أيضا أن يعيد الشاعر شطرا من البيت الأول في قصيدته أو أحد أشطر قصيدته. أو قد يعتذر عن الوقوع في الزلل أو الخطأ في القول في ختام قصيدته، وفي هذا احترام وتقدير للسامعين ولاسيما كبار السنّ منهم.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر راشد بن عمير العفيشة :[1]

والحمـد للمولى على عز شـــيخنـا قاســـم صـــليب الراس نمر الهدادي
أبو فهـد نور الوطن مردى العـدى حـامي حمى الونـدات ســـقم المعـادي
وختمـة جوابي بـالصـــلاة على النبي مـحمـد المـبعـوث لـلنـاس هـادي[2]

ومثله قول الشاعر سعد بن علي المهندي[3]:

أقطـع حيـاةٍ قـافيـتهـا غرابيـل يـا هبلكم يـا اللي بهـا طـامعينـا
صـــلاة ربي عد ما يجري الســـيل على النبي المختـار طـه الأمينـا[4]

ومن أمثلة إعادة الشطر الأول من القصيدة قول الشاعر محمد الفيحاني: [5]

وبي بـات لمـا فـات بـه قـايـد الردى صـــبابات قلبي عند الأذكـار هـايجـه

فشطر العجز في البيت السابق، هو نفسه شطر ضرب البيت الأول من القصيدة نفسها وهو[6]:

---

[1] صقر، عبد البديع: ديوان الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني. ص 81

[2] نمر الهداد: فارس الكر، أبو فهد: كنية الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني"المؤسس"، الوندات: البنات. المعادي: العدو

[3] الفياض، علي. المناعي، علي "جمع وإعداد": بدائع الشعر الشعبي القطري. المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الدوحة.قطر. ط1. 2003م، ص 89

[4] قافيتها: أي نهايتها، غرابيل: متاعب وصعوبات

[5] الفياض، علي. المناعي، علي: بدائع الشعر الشعبي القطري. ص 54

[6] المرجع نفسه، ص 53

صبابات قلبي عند الأذكار هايجة وباحات صدري من ضنا الشوق ضايجة

مما يتعلق ببناء القصائد النبطية أيضا، هناك قوالب بنائية معروفة "يستطيع الشاعر أن يسير على منهجها، وأن يبني على أصولها، ليخرج بقصيدة من النفس النمط المعروف، ولا يكون له في البناء دور كبير"[1] ومن هذه الأبنية الألفية، العرائس، والروضة.

أ-الألفية: هي قصيدة نبطية تبنى على الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا، فتبدأ بحرف الألف مثل: الألف، أولف من نظام نضيدي..، وقد يتخذ الحرف بيتا أو بيتين من الشعر، وقد تأتي الألفية

في موضوع واحد أو عدة مواضيع. ومن أمثلة الألفية: قول الشاعر سعد بن علي المسند المهندي[2]:

ألفٍ أوّلف بادي بالمثايل مثايل عسرة على كل قايل

يالله يا عادل لنا كل مايل يا خالقٍ سبع السموات في الكون

وهناك نماذج أخرى للألفية، فقد تبنى الألفية على شطر، وقد يتخذ الحرف عدة أبيات لا يتخذها

[1] الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج العربي والجزيرة العربية، ج1، ص 222

[2] الفياض، علي"جمع وتحقيق". لآلىء قطرية. ج2.مطابع مؤسسة العهد الدوحة.قطر. 1988 مـ. ص39

الحرف الذي بعده،[1] رغبة من الشاعر في استكمال موضوع الحرف. وهناك ألفية سبعية الأشطر تسمى الروضة[2]، ولكن أكثر الأنواع توظيفا هي الألفية المروبعة، أو الألفية من بيت واحد.

ب–العرائس: وهي أسلوب من أساليب الشعراء في قصائد المدح على وجه الخصوص "وقليل من الشعراء هم الذين بنوا عليه"[3] لذلك فهو غير شائع عند الجميع. والعرائس هي "التوصل إلى غرض من الأغراض – ومعظمها المدح – بوساطة تخيل فتاة فتانة استبدت بنصيب كبير من الحسن، فأصبح لها مطلق الاختيار في الملوك والزعماء، لها رائد لا يكذبها[...] فيسيرها عليهم فردا فردا، يذم من يستحق الذم على لسانها، ويظهر عدم ميلها إليه ويتخلص من الآخرين تخلصا حسنا، حتى يصل بغيتها "[4]. ومن أمثلتها قول عمير بن راشد العفيشة[5]*:

خـافق الخصـــرين أزج الحـاجبين يـلـتـقـي شـــروات عـود الـخـيـزران
كـاملٍ وصـــفـه يشـــوق النـاظرين جـادلٍ عـبـثٍ لـعـوبٍ مـطـربـان

---

[1] للاستزادة، ينظر :الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج العربي والجزيرة العربية، ج1، ص ص 222–236

[2] للاستزادة: ينظر الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج العربي والجزيرة العربية، ج1.ص 246، والضويحي، عبدالله: الإبداع الفني في الشعر النبطي القديم "علم البديع في الشعر النبطي".د.ن. الرياض. المملكة العربية السعودية. ط1. 1996م. ص 186

[3] الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج العربي والجزيرة العربية، ج1، ص 236، 237

[4] خميس، عبدالله: الأدب الشعبي في جزيرة العرب.مطابع الفرزدق. الرياض. السعودية. ط2. 1402 هـ. ص 445

[5] الفرحان، حمد. العفيشة، حمد: ديوان العفيشة. ص 421

*خلال اطلاعي على دواوين الشعراء ،والمؤلفات الشعرية، لم ألحظ – حسب ما تمكن لي – العرائس إلا عند عمير ابن عفيشة ، ولذلك سيلحظ القارئ أنني استخدمت هذه الأبيات عند الحديث حول شعره لاحقا.

هي عروس الشـــعر للرجل الفطين هــدو صـفــطـان لـهـا عـنــدك مـكـان

والشاعر هنا – في تقديري –كان ذكيا في التخلص من تمرير الفتاة "القصيدة" على الحكام والأمراء، حتى لا يقع في حرج الذم، ولعل الخوف من الوقوع في ذم الآخر هو ما يجعل نمط العرائس قليلة عند الشعراء ولكنها في الوقت نفسه "من ضروب التحايل على أقصى مراتب المدح، والتأثير على الممدوح، وإن كان على حساب الآخرين"[1] ممن يستحقون المدح، وفي المكانة نفسها.

ج- وأشهر بناء التزم به الشعراء فيما بينهم هو بناء قصيدة المشاكاة والمردّة، وهي نوع من رسائل الإخوانيات، وتسمي بالمساجلات أيضا. وهي قصيدة يرسلها الشاعر الأول إلى الشاعر الثاني، يطلب فيها نصحا أو يشكو من لوعة الحب، أو من مصائب الدنيا. وتتخذ نهجا محددا، فمع الاحتفاظ بالعنصرين التقليديين البداية والخاتمة. يأتي فيها الشاعر بشكواه من الحب أو مصايب الدنيا ، ثم طلب من الرسول "المندوب" تجهيز الراحلة، ووصفها، ثم وصف الطريق التي تسلكها الراحلة لتصل إلى صديق الشاعر، وذكر اسمه، ومدحه بالخصال الحميدة والأصل الطيب، ثم طلب المساعدة منه. وقد يقدم الشاعر تجهيز الراحلة واستدعاء المندوب على ذكر الشكوى. أما في قصيدة الرد فإنها تلتزم البناء أيضا، حيث يلزم الشاعر الذي يقوم بالرد أن يلتزم الوزن والقافية دون تغيير، ويتبع الخطوات نفسها للرد من تجهيز الراحلة واستدعاء الرسول، ووصف الطريق إليه، ثم تقديم الحل، أو السعي لبذل ما يستطيع

[1] خميس، عبدالله: الأدب الشعبي في جزيرة العرب، ص 445

ليجمع الشاعر بمن يحب. ومن أمثلة ذلك قصيدة محمد الفيحاني التي أرسلها إلى الشاعر عمير بن راشد العفيشة، ومطلعها: [1]

ما جور يا قلبٍ عن الوصـــل بقيود ناحيك عن لاما الحبايب بلايا

ما لاح نجمك مرّةٍ بس بســـعود دوبه على عـكـــس الهـوى بالـــهـــوايا

ومن أمثلتها أيضا قصيدة الشاعر لحدان الكبيسي إلى الشاعر سعد بن علي المسند المهندي والتي مطلعها: [2]

قال الكبيســـي الذي بات ما هجع يقول من حلو المثـايـل اخيـارهـا

مثـايـلٍ شـــروى بحورٍ تلاطمت بأقصـى الحشـا، وأفضـيت منها غزارها [3]

وحافظت قصائد المدح والغزل على ذكر المندوب، والراحلة للوصول إلى الممدوح أو وصف المحبوب، في معظم قصائد هذه المرحلة، فكأنما الشاعر بذلك يقارب الصورة الواقعية للحياة في شعره حين تصل قصيدته للممدوح فإنها ستسلك مسلكا ما، فعبر بذلك بذكر المندوب والراحلة التي تصل برسالته"قصيدته" للمرسل إليه سواء أكان ممدوحا أم محبوبا.

---

[1] الفياض، علي. المناعي، علي: بدائع الشعر الشعبي القطري، ص 42

[2] الفياض، علي. المناعي، علي: بدائع الشعر الشعبي القطري ص 167

[3] شروى: مثل

إضافة إلى هذا كله، هناك الألغاز الشعرية، وهي ليست بنية خاصة كالألفية والعرائس، بل هي ألغاز شعرية داخل القصيدة، الغرض منها إخفاء اسم المحبوبة عن الجمهور، وهذه الألغاز ثلاثة أنواع هي: الدرسعي، والأبجدي، والريحاني، وتعتمد على فك رموز اللغز، كل وله طريقته الخاصة لحله، واكتشاف الاسم المُرمّز[1]، ومن أمثلة الترميز هذا، يقول أحمد بن علي بن شاهين الكواري، مرمّزا اسم فتاته بالدرسعي، بقوله[2]:

اســـم الغضـــي بيّن ســـواة العلامة بالدرســعي كدفك ســقى دارها الســيل

لو شـــــافهـا العـابـد لقطّ العمـامـة في شــف ســيد لابســات البطاطيل[3]

" كدفك" هي الكلمة المرمزة لاسم الفتاة، وهي تعني "مريم" عند مقابلة الحروف بطريقة الدرسعي.

عند البحث عن شِعر المرأة في المرحلة نفسها، لا نجد مدونات شعرية خاصة بالمرأة الشاعرة، وقد يرجع ذلك أن المجتمع القطري مجتمع قبلي محافظ، ولكن مادام الشعر ملتصقا بالأرض وأهلها، فلابدّ أن المرأة حفظت الشعر وردّدته، وأنتجت بعض المقطوعات.

من شعر المرأة الذي جاء في شكل مقطوعات شعر زوجة الشيخ المؤسس جاسم بن محمد آل

---

[1] للاستزادة، ينظر: الضويحي، عبدالله: الإبداع الفني في الشعر النبطي القديم، ص 67، وما بعدها

[2] الأنصاري، عبدالله: انتخاب الدرر من شعراء قطر. مطابع الدوحة الحديثة. الدوحة. قطر. د.ط. 1987م، ص 232

[3] الغضي: يقصد الفتاة. سواة: مثل. الدرسعي: نوع من أنواع التلغييز الشعري. قطّ: رمى. البطاطيل: ج.بَطْولة وهي البرقع.

ثاني، وهي ابنة ابن محمد بن عبدالوهاب الفيحاني، حيث تقول في أبياتها لها[1]:

مرحوم يا شـــيخٍ على الســـيف مدفون بغربي جبـل لوســـيـل ديرة كحيلان

ملفى الضـــعوف اللي من البعد يلفون يلقون في قربـــه معزّه وســـفطـــان

شـــيخ الشـــيوخ مْطوّعٍ كـل فرعون مغني الفقير وقـاهرٍ كـل شـــيطـان

قــد لي ثلاث أيــام والقلــب محزون أنا أشــهد أن نجمي هوى يا بو جوعان

وهناك لولوة بنت محمد المعاضيد، عاشت ما بين سبعينيات القرن التاسع عشر الميلادي، وتوفيت في حدود العقد الأول من القرن العشرين الميلادي، ومن مقطوعاتها الشعرية التي وردت عنها قولها: [2]

[1] النعيمي، حمد "جمع وإعداد": المؤسس القائد الإنسان وقفات مشرفة من فصائد الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني. جريدة الشرق القطرية. الدوحة. قطر. د.ط. د.ت، ص 22

[2] الفياض، علي. المناعي، علي " مخطوط": أعلام وشخصيات قطرية.ج1 من 1700م حتى 1940م.كتارا. الدوحة.قطر. ص 537

يـا فـريـج دنـوا لـي دواةٍ وقـرطـاس بـاكتـب لنور العين مني رســـالـة
أعني ســـعـد اللي بـدا للجفـا داس قـد دار حولٍ مـا نظرنـا خيـالـه
يـا محمدٍ شـــدّ الرّحل فوق عرمـاس حط الخري واحـذر ترخّى حبـالـه[1]

وهناك أيضا السيدة شيخة بنت غازي العتيبي التي ولدت في منطقة الرويس شمال قطر نحو 1920م، وتوفيت عام 2004م، يذكر لها مقطوعة في حفيدة لها منها[2]:

هاض مـا بي كـامـل العقل والزين زين الـدلال اللي علومـه جميلـة
عمهوجةٍ من شـافها سـرّت العين يا ســـعد أبو من حطّها له حليلة
مصـــيونةٍ ما دوّجت في الفريجين ولا تمـازح من هروجــه رذيلــة

بعد هذا العرض، نلاحظ أن القصيدة النبطية في مرحلة ما قبل اكتشاف النفط، التزمت بناء القصيدة العمودية الطويلة، واشتهرت بسمات تكاد تكون متشابه عند جميع شعراء المرحلة مثل البداية النهاية، ومشاركة الطير الهموم، ذكر اسم الشاعر في بداية قصيدته، كما عرفت لديهم فنون في بناء القصيدة مثل الألفية، والعرائس، واشتهرت المراسلات بين الشعراء بشكل ملحوظ والتي تتميز ببنائها الخاص.

[1] دنوا: قرّبوا. دواة وقرطاس: أدوات الكتابة. عرماس: الجمل. الخري: الخرج
[2] الفياض، علي. المناعي، علي " مخطوط": أعلام وشخصيات قطرية.ج1 من 1700م حتى 1940م، ص 540

أما المرحلة الثانية فهي المرحلة التي عرفت اقتصاديا مرحلة ما بعد اكتشاف النفط، أدّى ظهور النفط إلى ظواهر حديثة في المجتمع القطري لا تختلف في جملتها عن تلك التي ظهرت في باقي دول الخليج، والتي تتمثل في تغير البناء الاجتماعي للسكان، والتطوير الاقتصادي وتنوع المهن، الهجرة وأثرها في البناء الاجتماعي، والتغير في الحياة الاجتماعية، تكوين مجتمع المدينة[1]. وبرزت النزعة الفردية، والاهتمام بمظاهر الحياة الحضرية الجديدة، وتحوّل العائلة الممتدة إلى أسر زواجية صغيرة، وتغير القيم فأصبحت القيمة الأساسية الجديدة هي التعليم كما تميزت بخروج المرأة للعمل.[2]

في هذه المرحلة عرف الناس تشكل الحكومة الإدارية للمرة الأولى بعدما كان اتصالهم يتم عبر القبيلة، ومع الحاكم مباشرة، كما سمحت وسائل الإعلام آنذاك من راديو، وبعض الصحف، والتعليم، وتوافد الأشقاء العرب للعمل في وظائف التدريس، والوظائف الخدمية الأخرى، إلى أن أصبح الشعر منفتحا على ميدان جديد يتعدى رقعته الجغرافية، فجاء صدى شعره يستوعب موضوعات قومية عربية، وإسلامية، إلى جانب موضوعاته المحلية.

بقيت مضامين الشعر عند الشعراء كما هي في المرحلة الأولى ولاسيما عند من عاش طفولته وأيام شبابه الأولى ضمن تقاليد وعادات المجتمع القبلي، فلم تخرج عن الأغراض التقليدية السابقة من غزل، ومدح، ورثاء، واستجدّ عليها موضوعات المناسبات الخاصة مثل: اجتماع مجلس التعاون الخليجي، أو يوم الاستقلال، أو يوم العلم. تطرّق البعض كذلك لموضوعات اجتماعية، وسلوكيات

---

[1] العيسى، جهينة: التحديث في المجتمع القطري المعاصر. دار العودة بيروت. لبنان. شركة كاظمة.الكويت. ط1. 1979م. ص 167

[2] المرجع نفسه، ص 169

خاطئة كانت تُمارَس، حاول توجيه النقد لها، فالشعر دائما يحاكي بيئته، والشاعر له دوره في الإصلاح والرشد.

من هذه الموضوعات ما قاله حمد بن محسن النعيمي عن الوطن بقوله[1]:

يـالله يـاعـالـم خـفـيـات الأكـوان تـعـز مـنـهـو عـزّنـا فـي وطـنّـا
اللي دعى الدوحة كما وصـف بسـتان نـجـنـي ثـمـر خـيـراتـهـا دون مِنّـا
صـــرّنا بها نقطف زهر كل ما زان نقطف زهر مـا زان مِنّـا ومِنّـا [2]

وهناك من يكتب عن حال الأمة الإسلامية، وكيف تأخرت وتقدم عليها الغرب، وفي هذا يقول الشاعر ناصر بن مهدي الدوسري [3]:

تقـاعســـنـا وضـــيعنـا وضـــعنـا وضـــــاع العلم منـا وانتـهينـا
تـخـلـفـنـا وخـالـفـنـا الـعـقـيـدة وصـــرنـا في حســـاب الجـاهلينـا
عـن الـعـالـم تـأخـرنـا وعـدنـا إلـى حـالٍ بـهـا يـرثـى إلـيـنـا

[1] النعيمي، حمد"جمع": ديوان بستان الشعر. ص 143
[2] مِنَا: من المَنَ. مِنّا، ومنّا: من هنا وهنا
[3] آل ناصر، علي: الغوص على الدرر، ص 219

عطينا العلم أوروبا وأهلها وعدنا نطلب اللي قد عطينا

طلبنا الغرب يسعفنا وقلنا نبي منكم رجال مُثقفينا

ولبى الغرب وارسل ما توانا علومٍ تنسخ اللي له حوينا

ثقافة غيرنا ضد العقيدة وثقافتنا سلاحٍ في يدينا

من الموضوعات الجديدة التي جاءت مع تحديث الدول الخليجية، وظهور مجلس التعاون الخليجي، تأتي مناسبة انعقاده، مناسبة أيضا للشاعر لقول الشعر، وفي هذا ما يقول منصور بن حوبان المري:[1]

شيوخنا رمز الشهامة والوفا عاشوا ملبسة الخليج ثيابه

الله يلّف بينهم ويعينهم على مقاوم سنته وكتابه

ترا التلاحم والعزيمة نيّة والدرب بالنيّة تهون أصعابه

كونوا على الدين الحنيفي عزكم ربٍ يجازي بالنعيم أصحابه

وهناك من يتذكر الماضي، ومنازل السكنى في مناطق قطر وبراريها، فينسج قصيدته مثل محمد

[1] المري، منصور: الشبح الأقصى ديوان الشاعر منصور بن حوبان المري. ج1. مطابع قطر الوطنية. الدوحة. قطر. د.ط. 1989م، ص 17

بن عيسى بن اسلوم الكبيسي"الجد"، فيقول[1]:

والله لو أســـكن قصـــورٍ منيفـات وإلّا ســـكنت بناطحات الســـحابي

ما انْســى مكين وكل ذيك الصـويات وأبو طويــل وكــل ذيــك القرابي[2]

وهناك من تناول التغيرات الاجتماعية، وبدأ يصف بعض السلوكيات الشبابية الطارئة التي لا يقبلها المجتمع كالمشي اللين، وإطالة الشَّعر، وإزعاج الجيران، فيذكر الشاعر جابر لزيوح المري في إحدى قصائده[3]:

حداني على بدع المثايل و فتح الباب صعاليك ناسٍ حسَّنت باقي لحاها

جواتي الكعب بها تمشي مشية أم خضاب تطــاول بهــا وتســـير وتعـدل خطــاهــا

تربّي الخنافس واللحى مالها طلّاب وعلى جملة الجيران تبذل خطاياها

أنا قول قولي في قليلٍ من الشِّبَّاب عيال الندم ولا هل الطيب ندراها[4]

وهناك من تناول يوم العلم مناسبة لقول الشاعر، فالشاعر يتفاعل مع مجتمعه ومناسباته المختلفة،

---

[1] الكبيسي، محمد "جمع وتحقيق": ديوان العقد المنظوم من أشعار محمد بن اسلوم. مطابع إسباير. الدوحة.قطر. ط1. 2014.م، ص 84

[2] مكين، و أبو طويل: مكانان في شمال قطر.

[3] المري، جابر: ديوان المري. مطابع الدوحة الحديثة. الدوحة.قطر. د.ط.1986، ص 67

[4] حسَّنت: حلَقت. لحاها: جمع لحية. جواتي: أحذية. الخنافس: الشعر أمام الأذن

حتى وإن بدت جديدة، لم يتطرق إليها الشعراء الأوائل. فالشاعر حامد بن مايقة الحبابي، يتطرق لموضوع يوم العلم في شعره حين يقول [1]:

العلم نور، وهيوضـــــني الجمـاعـة كـلٍ يـقـول وكـلـمـة الـحـق تـنـقـال
كـلٍّ يعبّر عن شـــعور انطبـاعـه يظهر شـــعوره خـافي الســـين والـدال
كـلٍّ لـعيـد الـعلـم يـرفـع شـــراعـه عيـد الجميع كبـار وصـــغـار وعيـال
كـم واحـدٍ قـد طـوّل الـعلـم بـاعـه أوّل صـــغير وحطّـه العلم رجّـال[2]

فمن خلال هذه النماذج، نلحظ كيف انعكس المجتمع في طبقته الاجتماعية والاقتصادية على الحياة الفكرية الشعرية النبطية، فصارت موضوعات جديدة هي مدار التناول، وغابت موضوعات لعدم تفاعلها وتداولها مجتمعيا مثل الفخر بالقبيلة الذي حلّ بدلا عنه الفخر بالوطن ومدح الحاكم، حيث أن "التغيرات الاجتماعية تفرض تبدلا في الرؤية والمواقف والمفاهيم، وكذلك في الأشكال واللغة..."[3] فالأديب ينغرس في مجتمعه ويتناول ما يقلقه.

على الرغم من أن البعض حافظ في بعض أبنيته لقصائده على شكل بناء القصيدة النبطية الأولى، إلا أن الشكل السائد بدا يتخلّى عن المقدمات والخواتيم القصائد، وقلت شعر الرديات. وقلت كذلك الألفية نحوها، أما النماذج التي وظفت الشكل القديم، أو بالأصح حاولت المحافظة عليه ما يلي

[1] الحبابي، حامد: ديوان الحبابي. ج1. مطابع قطر الوطنية. الدوحة.قطر. ط1. د.ت. ص 133
[2] السين، والدال: يقصد كلمة السد: وتأتي بيحت سدي، أي أخبرت بما اكني في صدري
[3] ماضي، شكري: في نظرية الادب المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط4. 2013. ص 85

قول الشاعر حامد بن مايقة الحبابي، وقد وظّف ذكر الله بداية في مطلع قصيدة له[1]:

سـر يـا قلم خط التمـاثيـل في الحـال بـاسـم الكريم اللي عزيزٍ جلالـه

رب العبـاد اللي على الخلق متعـال منشـي السـحاب ووامره في خياله

أما منصور بن حوبان، فإنه يوظف الألفية في إحدى قصائده، ونذكر مثالا لحرفي الغين، والفاء من ألفية له:[2]

الغين غـاب النجم، والجفن سـهران ما سـلهمت بالنوم عين ابن حوبان

والفا فهمت ان طارد العشـق خسـران ياتيك لو هو صـاحيٍ كنه سـكران

في مرحلة التحديث، والانفتاح على العالم الخارجي، لامست القضايا القومية، والأمة الإسلامية مضامين الشعر النبطي عند البعض منهم، فكانت موضوع ديوان زمان الصمت للشاعر المرحوم محمد بن عبد الله الأسود المري، إذ يقول في إحدى قصائد له[3]:

لوعة الحرمان في الشـعب الشـريد دمعـةٍ تـجري علـى خـد الزمـان

وانتحاب ضـلوع صـدر أم الشـهيد صـورةٍ ظمـأى على كف المكـان

وارتعاشـة خوف في الطفل الطريد صـرخـةٍ ترجى لهـا لمسـة حنـان

---

[1] الحبابي، حامد: ديوان الحبابي، ج1، ص25

[2] المري، منصور: الشبح الأقصى. ج1..ص 91

[3] المري، محممد: زمان الصمت ديوان الشاعر محمد الأسود المري. مطابع قطر الوطنية. الدوحة.قطر. د.ط. 1989م. ص 42

واستمرت الوجدانيات، والغزل العفيف بوصفه موضوعا، يلازم الشاعر فهي حالة لا ترتبط بزمن بقدر ما ترتبط بتجربة إنسانية، غير أننا نجد الدخول المباشر دون مقدمات، فلم يعد للطير وجود لاستثارة الشاعر، ولا هموم الصدر، وطول السهر سبب لإنشاد الشاعر قصيدته الغزلية. فالشاعر له دخوله المباشر ولغته السهلة لينقل لنا موضوعه، ومن مثال هذا قول الشاعر فالح العجلان الهاجري مفتتحا قصيدته: [1]

يا زين ما ترحم عليلٍ و مصـــيوب عدّى ثلاث ســـنين تـايـه علاجـه
دايم حزين النفس والـدمع مســـلوب بين البشـــر يـا هيـه زاد انحراجـه
عـذَّبتني يـا زين من غير مـاجوب كسّـــرت قلبي مثل كسْـــر الزجاجة

شهد منتصف الثمانينيات ومرحلة التسعينيات من القرن العشرين الميلادي، دخول تيار القصيدة الحرة في الخليج العربي، من خلال "روّاد مدرسة التجديد كما عند بدر بن عبدالمحسن، وفهد عافت، ومسفر الدوسري، ونايف صقر وسليمان المانع..."2 فحاول بعض الشعراء في قطر كتابة القصيدة النبطية الحرة من شعر تفعيلة، وشعر نثر، مع بقائهم أيضا على قالب القصيدة العمودية، وقد مثّل ذلك في منتصف الثمانينيات وما يليها الشاعرة تليلة المهندي "صدى الحرمان"، وفي إحدى قصائدها

[1] الهاجري، فالح: ديوان آهات تحترق. المطبعة الأهلية. الدوحة.قطر. ط1. 1989م. ص 23
[2] الظفيري، محمد: الشعر رجل والقصيدة امرأة. مقالات ورؤى في الشعر الشعبي. حفر الباطن. السعودية. د.ط. 2009م، ص 48

من الشعر الحر تقول 1:

صديقتي..ما قلت لك

إن الليالي المظلمة

تضحك على

جرح الصدى

وأنت في..عالمك البعيد

صديقتي ما قلت لك

من يوم اخلفني الوعد

رجعت لأحزاني وأنا

والوقت جلّاد وعبيد

والشاعرة نفسها، كتبت أيضا القصيدة العمودية، ولكنها لاتزال تحتفظ بالنَّفَس الوجداني الذي لازم شعرها، فالشعر في مرحلة الثمانينات وما بعدها في أغلبه يعبر عن ذاتية الشاعر الإنسان، أكثر من الأنا الجمعية التي كانت تتميز بها القصيدة التقليدية القديمة. ومن شعر صدى الحرمان أيضا قولها بالقالب العمودي[2]:

[1] صدى الحرمان: ديوان رحلة أيامي. د.ن. الدوحة.قطر. د.ط.1995م.ص 2

[2] صدى الحرمان: ديوان رحلة أيامي. ص 21

أمانة لو ذبل حلم الغلا في نبض معلوقي تجاهل صرختي وارحل واتسمع مناداتي

أمانة يا البعيد إنسى دموعٍ عذِّبت موقي نسيتك وانسكب نسيان طيفك وسط دمعاتي

أما موضوعاتهم، فكانت تتراوح بين الوجدانية الذاتية تارة، وحافظوا على موضوعات تقليدية مثل وصف الطير والقنص، والمدح، الغزل، ومناسبة عيد الاستقلال ونحوها، كما شهدت الجرائد ما يعرف بالمساجلات بين الشعراء الشباب تحت عنوان "صوت وصدى "، لكنها تخلّت عن بناء قصيدة الرديّات التي كان لها بناؤها الخاص الذي يلتزم به الشعراء كبار السن في المرحلة التقليدية.

من نماذج قصائد شعراء هذه المرحلة، نجد شعر فهد المرسل الذي كتب القصيدة العمودية، والقصيدة الحرة، ولكنه حافظ بشكل كبير عن اللغة السهلة، ذات البوح الوجداني، وابتعد عن المباشرة الواضحة، فمن أشعاره [1]:

السرير

الفندق القابع ورا الجسر

السما غيمة كبيرة

والبشر متفاوتين

[1] المرسل، فهد: تراث السيرك. د.ن.د.ط. ص 34

الساعة أربع

والهدوء أضخم من المعتاد

في الغرفة الصغيرة

وين أروح وليه ؟

ومن شعره الذي حافظ فيه على نفس اللغة، ولكن بقالب الشعر العمودي قوله[1]:

تلطم الريح صـــــدر النـافذة وتْهـدا ويســـتمر الضـــجيج بداخلي ما يحيد

كن هالكون شـــباكٍ يرد الصـــدى يكســـر الريح لكن مـا منعهـا تزيـد

يا الشـبابيك ضـيعتي زجاجك سـدى شـــوفي الريح تمرح في بيوت القصـــيد

فمن الملاحظ هنا أن من يحدّثنا "هي ذات الشاعر الداخلية، ووجدانه، ولم يحدثنا عقله المرتبط بالواقع المجرد المادي، لأنه ممتزج بذاته الخاصة"[2]. وقد تكون هذه نتيجة طبيعية لما آلت إليه عملية التحديث وانعكاساتها على الفرد في المجتمع، إذ طغت الفردية على الجماعية.

وتستوقفنا هنا القصيدة ذات الشكل الجديد – أعني قصيدة الشعر الحر–المكتوبة بالعامية، هل

---

[1] المرسل، فهد: تراث السيرك ، ص 4

[2] الحسن، غسان: الشعر النبطي وشعر الفصحى تراث واحد. ص 174

*لايزال الشعر الملحون في رأيي يعاني من فوضى مصطلحات في منطقة الخليج، فالبعض يطلق مسمى الشعر النبطي على كل الأشعار العمودية العامية ، والبعض يطلق على الأشعار القديمة منها مسمى شعر نبطي، والأشعار الجديدة في مرحلة الثمانينيات من القرن العشرين وما بعدها شعر عامي ، أو شعر شعبي.

يمكن عدّها تحولا طبيعيا للقصيدة النبطية؟ أم هي ليست قصيدة نبطية، بل شعر شعبي*؟ وكيف يُنْظر إليها؟

يرى البعض أن القصيدة النبطية التقليدية استمرت "إلى الربع الأخير من القرن العشرين، حيث شهدت القصيدة النبطية تحولات جذرية؛ على مستوى التجربة وعلى مستوى التعبير، تجعل من الصعب إطلاق الشعر النبطي على هذه القصيدة"[1]، وهذا الربع الأخير المشار إليه هو بداية التحديث المدني اقتصاديا واجتماعيا في منطقة الخليج والتي انعكست آثارها على الحياة الثقافية ومنها الشعر النبطي، فتغيرت الموضوعات، والأساليب، وتجددت الصور. لكن هل يحقّ لنا توقيف حركة الشعر النبطي؟ بحيث نقبل صوره التقليدية، ونرفض ما يستجدّ له ؟! ألم يحدث الأمر نفسه مع القصيدة الفصيحة؟ الشعر ديناميكي "إنه كائن حيّ متطوّر، ومتنوع ومشروع حيوي مستمر إلى الأمام، لا عنصر ثابت"[2] لأنّ الحركة سلوك طبيعي في كل شيء. وعلى الرغم من إيماننا بالتطور والتجديد الحاصل في الحياة عامة، إلا أن التحديث بصورة القصيدة الحرة والنثرية "مازالت تشكل تيارا ضعيفا متوانيا يجري في خجل على ألسنة بعض الشعراء"[3]، والدليل أن البعض منهم يكتب القصيدة العمودية بجوار قصيدة التفعيلة على نحو ما رأينا. والبعض الآخر وهم كثر لم يستجب لهذا التجديد أصلا.

هنا يمكن القول إنّ القصيدة النبطية تكون بين قطبين: قطب المحافظة والتقليد، وقطب التغيير

---

[1] العجمي، مرسل: النخلة والجمل. ص 130

[2] الظفيري، محمد: الشعر رجل والقصيدة امرأة، ص 247

[3] الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج. ج2. ص 1081

والتجديد[1]. فإن البقاء في صف المحافظة والتقليدية يبقي الشاعر في دائرة الشعر النبطي، أما التوجه إلى قطب التجديد بشكل كبير سوف يؤدي بالشاعر أن "يشذَّ عن تقاليد الشعر النبطي، وأصوله ومستعملا لغته العامية وسيدخل بطريقة تلقائية في نطاق الشعر العامي"[2] دون أن يستطيع تحويل القصيدة النبطية بالكامل إلى عامية، حيث سيبقى الشعر النبطي له موقعه وشعراؤه.

ومن الشعراء الذين اشتهروا في هذه المرحلة الزمنية مرحلة التسعينيات الشاعر جاسم بن همام العبد الله، والذي أيضا كان شعره لا يختلف عن بقية شعراء جيله، إذ طغت الوجدانيات على شعرهم؛ فجاء الشعر ذاتيا في موضوعه في معظم الإنتاج. ومن وجدانيات الشاعر جاسم همام العبد الله هذه الأبيات الثلاثة[3]:

ذكرتني الليل، ذاك الليل وأوجاعي يوم الأماني بحر والعين طمّاعة

تغفى عيونه وهو في داخلي واعي كن افترقنا ثلاث سنين من ساعة

يطري عليك السهر يوم السهر راعي يوم أنت تامر وأقول السمع والطاعة

نلاحظ أن الشاعر في هذه المرحلة، ينتج علاقة مستحدثة بين الكلمات فهي " إنما تنبع من خيال الشاعر، ومن توظيفه للكلمات، لتؤدي معاني جديدة من خلال علاقات جديدة، لقد أصبح للغة عند

---

[1] المرجع نفسه، ص 1082

[2] الحسن، غسان: الشعر النبطي في الخليج العربي.ج2.ص 1082

[3] برنامج جزالة ، الشاعر جاسم محمد همام.حلقة 3 ديسمبر 2012م، قناة الريان الفضائية https://www.youtube.com/watch?v=pb1F8Fs6IF0. تاريخ الدخول الخميس 23 فبراير 2017

الشاعر وظيفة أخرى غير أداء معانيها المحدودة في القاموس، إنها وظيفة الإيحاء والرمز"[1]. والتي تتفق مع متطلبات النزعة الذاتية عند الشاعر الإنسان.

في حين التزم البعض القصيدة العمودية بناء ومضمونا، مثل ما نجد عن مسفر دواس الحبابي، الذي يتحدث عن الرجل طيب الأصل مهما تغيّر الزمن، وفي ذلك يقول مسفر الحبابي[2]:

للمواقف دروبٍ مثل طلعة كرا ما طلعها وربي كود منهو قويّ

نـادرٍ لا زهمتـه قـال مـاذا ترى يعـتزي بـــه رفيـق ويعـتزي بـــه خويّ[3]

ولا يختلف عن هؤلاء الشاعر جهز بن سيف العتيبي، حين يقول[4]:

البـارحـة في غيـابـك مـا غفـت عيني أســـهرني الجرح، مدري وحشـــة غيابك

أنا أحسـب إني نسـيتك، وأنت ناسـيني وأثر الحنين القـديم مْن البطـا جـا بـك[5]

يلحظ على هذه المرحلة: قلة الدواوين لهؤلاء الشعراء الشباب، فأغلب إنتاجاتهم كانت على

---

[1] الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج.ج2. ص 1073

[2] برنامج جزالة، حلقة 24 يونيو 2013 م، قناة الريان الفضائية.
https://www.youtube.com/watch?v=QyEBo01QtXY تاريخ الدخول الخميس 23 فبراير 2017م

[3] كرا: جبل يربط بين الطائف ومكة في المملكة العربية السعودية. كود: غير. لازهمته: طلبت نجدته.، يعتزي به: ينادي باسمه

[4] لقاء مع الشاعر جهز العتيبي. موقع وكالة أنباء الشعر:
http://www.alapn.com/ar/news.php?cat=3&id=2228 تاريخ الدخول:الخميس 23 فبراير 2017م

[5] مدري: لا أدري أحسب: أظن، أثر: إذ بـ، البطا: البطء، جا بك: أتى بك

صفحات الجرائد، الأمر الذي يجعل عملية جمع ورصد وتحليل إنتاجهم ودراستها تتخللها صعوبات. وقد تضيع تلك التجارب التي ميّزت هذه المرحلة الزمنية. وشهدت مرحلة التسعينات مشاركات لهؤلاء الشعراء مع مهرجانات دول مجلس التعاون الخليجي. كما كانت هناك تجربة غناء القصيدة، حيث اتجه البعض إلى كتابة القصيدة الأغنية مثل صقر الكعبي ولايزال، كما غُنيّت الكثير من القصائد، وأشهرها القصائد الوطنية للشاعر فالح العجلان الهاجري، مثل "قصيدة هلّي برد واستمطري نار بارود"، و" عانقي هام السحاب"، و"هبوب العز". نلحظ أيضا بروز أسماء شواعر نسائية ولكن تحت ستار الاسم المستعار؛ وذلك مراعاة للعادات والتقاليد التي تمنع التصريح باسم الفتاة. من هذه الأسماء: الشيماء، بنت الشمال، ورموز، وربوع الشوق[1]، وصدى الحرمان، و نواعس دامعة، والفارسة، ورموز، ومي الأحبابي[2] شهدت هذه الألفية كذلك تقدما سريعا في وسائل الإعلام والاتصال، فظهرت المنتديات الإلكترونية، وكانت هناك منتديات مشهورة شارك فيها شعراء قطر، والذين كانت لهم التجارب الأولى في الشعر، ومن هذه المنتديات الإلكترونية: منتدى المرقاب، ومنتدى النداوي، ومنتدى شظايا أدبية، وغيرها من المنتديات، إلى جانب البرامج الإذاعية السابقة، والبرامج التلفزيونية، ظهرت برامج تلفزيونية عنيت بإظهار التجارب الشبابية من خلال المسابقات وقد بدأت ببرنامج درب الليوان في تلفزيون قطر، ثم برنامج شاعر المليون في أبوظبي والذي شهد مشاركات من شعراء قطر في سنواته المتعاقبة، كما

---

[1] أشار إليها الشاعر المشرف محمد بن إبراهيم الشاعر على صفحات الشعبية آنذاك، عبر تواصل الفيس بوك في تاريخ السبت 3مارس 2018م

[2] الاسم الأول هو اسم مستعار، وقد اتخذته الشاعرة، حبا في أعمال مي زيادة. أخبرتني بذلك الشاعرة نفسها، في تواصل معها عبر الانستغرام، في مارس 2017م

*يقصد بالألفية الثالثة: المرحلة الزمنية التي بدأت من 1 يناير 2001م

ظهرت القنوات الفضائية المتخصصة بالشعر الشعبي مثل الواحة، والصحراء، وهما قناتان فضائيتان خليجيتان، ركّزت تلك الوسائل الإعلامية المختلفة على استقطاب الشعراء والشواعر، بحيث صارت الساحة الشعرية تضمّ الكثير من أسماء الشعراء.

وإذا كانت مرحلة التسعينيات الماضية قد تميزت بغناء القصيدة النبطية، فإن القصيدة النبطية في الألفية الثالثة* قد تميزت بأمرين أولها ظهور الديوان الصوتي في بداية الألفية، والأمر الثاني ظهر في العقد الثاني من الألفية وهو غناء القصيدة أيضا بما يعرف بلون من الغناء يُسمّى الشلّة، وهو غناء بالصوت فقط، وقد تضاف له الموسيقى أحيانا. غير أن الانفجار الفضائي الكبير والذي تمثّل بظهور وسائط الميديا الجديدة مثل توتير، والانستغرام، والسناب شات، أعطت للشاعر المساحة الحرة لنشر إنتاجه دون قيد أو شرط، فظهرت الكثير من الأسماء الشعرية الشابة، وأصبح المتلقي يسمع الشعر في كل الأوقات، وبشكل كبير، كما أثّر في عدد أبيات القصيدة لتناسب مع نمط هذه الوسائل التواصلية.

اتَّسمت القصيدة النبطية في الألفية الثالثة كذلك بسمات، منها: الحفاظ على البناء العمودي، الدخول المباشر في الموضوع، اللغة السهلة الواضحة، قصر القصيدة. حاول البعض من الشعراء توظيف صور شعرية جديدة، في حين حافظ البعض الآخر على الصور الشعرية التقليدية. بل زاد لدى البعض أنْ رجع لبعض الخصائص البنائية التي كانت تتميز بها القصيدة التقليدية الأولى، مثل الرديّات، وبدايات ونهايات القصيدة التي تتميز بالحمد لله والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم. في حين كانت أغلب الأشعار تتميز كما قلنا بالمباشرة، واللغة السهلة. وبقيت الموضوعات الشعرية تتناول الموضوعات نفسها مثل: الغزل، والمدح، الوجدانيات، وقصائد وطنية بمناسبة اليوم الوطني، وقصائد في المناسبات مثل القلايل – بطولة صيد بالصقور–أو في النصح ونقل تجارب ذاتية، وقضايا

اجتماعية عامة.

من المباشرة واتباع نهج القدماء في بداية القصيدة، قول الشاعر عبد الله النصر[1]:

يا حســـين هاض القلب وابدعت قيفان يمّـك أســـنِّدها بشـــاير وترويح

أوّل عليـك سْـــهيـل قبـل الفجر بـان عقـب الســـموم وذاريـات اللوافيح[2]

ومن اتباع أسلوب القدماء من شعراء النبط، وسلك مسلكهم، كذلك هذه المجاراة التي جرت عام 2012م بين الشاعرين عبدالله النصر، وأحمد بن معلاي الكبيسي، فيبدأ الكبيسي بقوله [3]:

عـلـى رســـم دارٍ دارسٍ وكـئـيـب وقفت أســـالـه والـدموع ســـكيـب

أطوي شـــريط الأمس، وأناشـــد الثرى علّـي ألاقـي لـلســـؤال مـجـيـب

وقـفـت بـأطـلال الـمـنـازل فـلـم أرى جـوابٍ ولا رد الـكـلام مـثـيـب

يرد عليه الشاعر عبد الله النصر[4]:

هـلا مـرحـبـا بـاللـي يـجـر قـنـيـب على ســـالف الذكرى عراه مشـــيب

أديـبٍ غزير يثير الإعجـاب مزملـه يقلّط لك المعنى كنضـــح جليب [5]

---

[1] النصر، عبد الله: ديوان النصر.ج1. مطابع الدوحة الحديثة المحدودة. الدوحة.قطر. ط2. 2013. ص 62

[2] أسندها: أرسلها. سهيل: نجم سهيل

[3] النصر، عبد الله: ديوان النصر.ج1، ص 172

[4] المرجع نفسه، ص 174

[5] يجرّ: يُلْحِن، قنيب: صوت عواء الذئب والمقصود ينظم قصيدته. بقلّط: يقدّم لك، جليب: البئر

ويتبعهما في اتباع نهج القدماء الشاعر شبيب بن عرار النعيمي، ففي قصيدة مشاكاة له، يرسلها، يذكر مدحا للمرسل إليه وهو هنا الشاعر عبد الله النصر، حيث يقول شبيب النعيمي[1]:

منصـــاك محمود الخصـــايل والأطباع رجل الوفا والطيب مكرم ضـــــيوفه

ســـــمح المحيا بن نصـــــر وافي الباع لــه ســـــمعــةٍ بين الرجــال مْعروفــه

ويظهر التأكيد على موضوع الأصل الطيب رغم تغير الزمن، عند الشاعر مبارك الخليفة فيقول[2]:

تعلّم يا زمان العولمة كانك قصير شبور ترى التاريخ وافي ما يزعزع قيمة أبطاله

ما دام الصـقور صـقور وعيال الصـقور فما زالت تجدّد سـمعة الشـايب من عياله

ومن الموضوعات أيضا التي استمرّ الشعراء في طرقها موضوع الحياة، والتوجه لله، حيث يتناول هذا الموضوع الشاعر بطي مسفر الحبابي في إحدى قصائده[3]:

يالله يا من فيك يشـــخص بصـــرنا ونخضـــع ونخشـــع لك ونرفع يدينا

[1] النصر، عبدالله: ديوان النصر.ج1، ص 176

[2] مجلة الريان.ع 102. مطابع الريان. الدوحة. قطر2016م ص 73

[3] مجلة الريان.ع97. مطابع الريان. الدوحة. قطر.2016 م، ص 88

إليا اختصـــرنا العلم وإن ما اختصـــرنا تعلم بمـــا نـحكي ومـــا لا حكينـــا

على العلوم التي تفيـد اقتصـــــرنـــا يا الله على الدرب الصـــــحيح اتهدينا

لأعداد جودك والفضـــــل ما حصـــــرنا تعطي ومن مـــدّات جودك عطينـــا

في العواطف يتجدد موضوع الغزل العفيف، الذي لا يختفي وذلك لارتباطه بتجارب إنسانية، يظهر أسلوب الشاعر محمد بن فطيس المري الذي يتميز بأسلوبه بالمباشرة، وألفاظه السهلة، فمن شعره[2]:

غلاه من فوق الغلا مـا هو بـدون وحكـاه ســـــمعـك يجبرك بـارخـاك لـه

ودّك تحطــه في العيون من العيون وتبسِـــــط على رمضـــــا الثّرى يمناك له

وتظلّه من الشـــمس في ظل الجفون ولا يمرّ إذنـــه ســـــوى لبّـــاك لـــه [1]

أنـا دخيلـك يـا وفـا قلبي.. تســـــافر بي بعيـد طموحك الربّان.. وجروحك بقلبي الأمتعة

وجـه الزمن مـا عـاد يغري.. وانقفل بـاب البريـد وانته وفاي اللي لو أخدع دنيتي ما أخدعه

[1] حكاه: حديثه، بارخاك: الإمالة باتجاه للتأكد من سمعه، كناية عن صوته المنخفض. لبّاك: قول لبيك لك.

[2] المري، محمد: ديوان محمد بن فطيس المري.دار سما للنشر والتوزيع. الكويت. ط2. 2016م ص 160

لا صـــارت الدعوى مصـــالح والوفاء كم في الرصـــيد انوِ السفر يم الأمل.. وافرد جميع الأشرعة

ومن الموضوعات التي تطرّق لها الشاعر في هذه الألفية هموم النفس، حيث يقول الشاعر حمد البريدي: [1]

وتبثّ الشاعرة العنود آل ثاني "آية حرف" مشاعرها وأحاسيسها للآخر، حين تنشد هذه الأبيات[2]:

في خـافقي أشـــوف الاحلام غرقـا في غبـةٍ للوجـد بـأعمـاق خفّـاق

وفي نـاظري تلقى بـه الشـــوق برقـا لا شـــفتني شـــفت الهوى بين الأحداق

أنـت بفؤداي غيمـةٍ وأنـت حرقـا فرحـة وحزن وذكريـاتٍ وأشـــواق

كما تطرّق البعض لموضوعات اجتماعية مثل: انشغال الناس بوسائل التواصل الحديثة عن التواصل المباشر، حيث يقول محمد بن فطيس المري[3]:

التواصـــــل الاجتمـاعي مـا نفعنـا هو خراب المجتمع بـاب المهـازل

التواصـــــل الاجتمـاعي مـا جمعنـا حط بين أقطـارنـا مثـل العوازل

في عجـاج العولمـة والنـت ضـــعنـا والعرب مـا عـاد تبغي كون هـازل[4]

[1] البريدي، حمد: ملهمة ذكرياتي. بلاتينيوم بوك. الكويت.الكويت.ط.3.2014 م ص 27

[2] مجلة بروق. ع 135. الدوحة. قطر. 2016م، ص 24

[3] المري، محمد: ديوان محمد بن فطيس المري. ص 23

[4] حط: وضع. النت: الإنترنت، كون: غير، هازل: السخيف، عديم الفائدة.

ومن ظروف الحياة، وصعوبة العيش، والاستدانة من البنوك، يصف الشاعر مبارك الخليفة هذه الحال بقوله[1]:

عشـــنا وشـــفنا في الحياة الأمرّين والوقـت نـأخـذ منـه حتّى خـذانـا
نكـافح ظروفـه من يْســـار ويْمين ونْطـاولـه حتّى لو انـه يحـدانـا
من البنوك نجـدول الـدَّين بـالـدَّين والرزق عنـد اللي بفضـــلـه عطـانـا[2]

الوطن كذلك كان من الموضوعات الحاضرة بشكل ملفت، حيث كان للشعراء والشواعر مشاركاتهم الشعرية ولا سيما في احتفالات دولة قطر باليوم الوطني والذي يصادف الثامن عشر من ديسمبر من كل عام.

وفي هذا الموضوع تبثّ الشاعرة ظبية غانم المهندي "انكسارات النخيل" مشاعر قصيدتها بقولها[3]:

تميم والوالـد حمـد نفخر بهم في كـل جيـل عون وذرا لا كشّـــرت بقعا لنا عن نابها[4]
وأنا قطريـة من بلادٍ ما تعرف المســـتحيل وببقى على عهود الولاء لين اندفن بترابها
نمشـــي على نهج الوفا عن العدالة ما نميل وعيـالنـا قول وفعـل تفـدي قطر برقـابهـا

[1] مجلة بروق. ع 125. الدوحة. قطر. 2015م، ص 58
[2] يحدانا: يجبرنا على امر لا نبتغيه.
[3] الهاجري، راشد"جمع وإعداد": قطر في عيون الشعراء. إصدارات مجلة الريان.مطبعة الريان. الدوحة.قطر.د.ط. 2016. ص 119
[4] بقعا: الدنيا

وفي حبّ الوطن أيضا، تشارك الشاعرة نورة المري "نون المعاني"، بإحدى قصائدها والتي مطلعها[1]:

يـا دار عيـدش يبهج القلـب والروح	تســـتـاهلين الخير يـا بنـت ثـاني
حنّـا جنودش للبلـد درع وصـــروح	ونبيع لجلش كـل قـاصـــي ودانـي
إلـى ورڈنـا يبطـي الـدم مســـفوح	لـين الـعـدو يـزبـن علـيـنـا يـعـانـي

ونلاحظ هنا كيف تتجه الشاعرة نورة المري لتوظيف لغة القوة مثل: حنا جنودش، نبيع لجلش، الدم مسفوح. وهي معان عادة ما يلتزم بها الشاعر عند الفخر وإظهار قوة قبيلته أو وطنه الذي ينتمي إليه.

يمكن الاطمئنان بعد هذا العرض إلى القول إن القصيدة النبطية في قطر، من خلال ما تمّ الوقوف عليه من مدونات، كانت أكثر استجابة للواقع والحياة المعاشة بظروفها ووقائعها، فبرزت مواضيع الشعر النبطي من البيئة نفسها مثل: تسجيل الأحداث والحروب، إلى تمثل معاناة الغوص على اللؤلؤ، وما صاحبها ممن نكسات وتغيرات دفعت الناس للعمل خارج الوطن في آرامكو في المنطقة الشرقية في المملكة العربية السعودية، أو الانتقال لشركات النفط والعمل فيها. وجاءت الصور والأخيلة من الواقع، فكانت القصيدة النبطية في مرحلة الغوص على اللؤلؤ تتميز بتقليدية والموضوعات الحياتية اليومية، أما المرأة الشاعرة، فإن حضورها في مرحلة الغوص على اللؤلؤ لم يكن بارزا في الشعر النبطي، فلم تكن هناك مدونات كثيرة جُمِعت حولها، وما جُمِع هو مقطوعات، لا ترقى – في

[1] مجلة بروق.ع 72.يناير 2010.ص 91

تقديري– للحكم النقدي عليها، مما يدلّل على طبيعة المجتمع القبلي المحافظ الذي كانت تعيشه قطر آنذاك.

أما في عصر التحديث عصر مرحلة ما بعد النفط، وتقدم وسائل الإعلام والتعليم، أُفسِح المجال ليتأثر الشعرُ ببعض هذه المتغيرات التي صارت من واقع الحياة المعاشة، فصارت القصيدة تدخل في المباشرة، وكلماتها أكثر وضوحا، وتتناول موضوعات حياتية، فلم تعد الحياة هي حياة الرقعة الجغرافية، فتطرق الشاعر لقضايا قومية عربية وإسلامية، ولم تعد الجماعية هي السمة السائدة، فحلّت الذاتية والوجدانية في قصائد الشعراء.

شهد منتصف الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين الميلادي، دخول القصيدة العامية الحرة، وقد تأثر بها بعض الشعراء على نحو ما رأينا سابقا، ولكنها لم تكن لتلحظ أو تستمر بشكل كبير فيما، وهذا يعني أن القصيدة النبطية بشكلها العمودي، لاتزال تحتفظ بدرجة من القوة والتماسك بفعل سواد كبير من الشعراء، مع محاولات التجديد في المضمون لا القالب البنائي، وكتبت الشاعرة قصائدها باسم مستعار.

في حين كانت الألفية الثالثة، قد شهدت حضورا مكثفا من الأسماء الشعرية الشابة، وبرزت المرأة الشاعرة باسمها الحقيقي، إلى جانب اسمها المستعار معا، بقيت القصيدة النبطية في شكلها العمودي، وأوزانها التقليدية، ولكن يظهر الاختلاف في المفردة والصورة الفنية والموضوع. جاءت المفردة أكثر سهولة ومفهومة عند جميع المتلقين تقريبا، أما الصور الفنية، فهناك من استمرّ على الصور المباشرة والتشبيهات البارزة وعلاقات المنطقية، وهناك من حاول أن تكون صوره الفنية تتجه للغموض والتشكيلية في الصور. في حين الموضوع عند شعراء الألفية الثانية كان يدور حول موضوعات ذاتية، أو مناسبات

وطنية مثل اليوم الوطني، وأيضا شهدت المرحلة عودة شعر الرديّات عند البعض لا الجميع، –وفي تقديري–في هذه المرحلة نلاحظ تفاوت في أساليب الشعراء، مما يجعل المتلقي يشعر أن القصيدة النبطية ليست واحدة عند الجميع، بل هناك ما يمكن أن يطلق عليه قصيدة عامية، أكثر من قصيدة نبطية والعكس صحيح.

المبحث الثاني: الشاعر عمير بن راشد العفيشة سيرة شعرية.

يظهر السؤال الملح هنا: من هو عمير بن راشد العفيشة؟، لماذا عمير بن راشد العفيشة على وجه التحديد؟ وما مكانته الشعرية وما هي روافده الفكرية؟ وهل تحقق مدونته الشعرية عينة مناسبة للشعر النبطي في قطر، وموضوع الدراسة معا؟

أ–اسمه وحياته: هو الشاعر عمير بن راشد بن محمد آل شهوان الهاجري. وُلِد في نهاية القرن التاسع عشر نحو عام 1890م. والده الشاعر راشد بن محمد العفيشة، وأخوه لأمه الشاعر حميد بن خرباش المنصوري، وخاله الشاعر محمد بن راشد بن ثانية من الجرابعة من آل مرة، وله ثلاثة أبناء. تجدر الإشارة إلى أن العفيشة هو لقب للعائلة، ويدعى الشاعر باسم ابن عفيشة، ويسمى عمير ابن عفيشة اختصارا.

اشتغل الشاعر عمير بن راشد في مهنة الغوص، وتنقل بين دول الخليج طلبا للرزق[1]، ونتيجة لقلة الرعاية الصحية في المرحلة الزمنية التي عاش فيها الشاعر فقد أصيب بالعمى على إثر مرض

[1] الفياض، علي. المناعي، علي بدائع الشعر الشعبي القطري.. ص129

قديم[1] فكانت إصابته هذه "في حوالي 1943م "[2]. وقد أشار إلى ذلك في أكثر من قصيدة في شعره، وبأساليب متنوعة. ففي أحد الأبيات، مشيرا إلى كف بصره، حيث قال[3]:

ألا يا وجودي موتري خارب الجامات ولا فيه للتسراة ليتٍ يشبونه[4]

وقوله في موضع آخر من ديوانه[5]:

ولا بي قصور إلا الشوف والله كافيٍ ولو ما ني بطلق إشكال أنا في وصلكم مجبور

ولكم قلبي وعزمي مير أنا مكتوف مع عذر الشريعة ودونكم دوحة بحور[6]

تجوّل في جزيرة العرب، وسافر إلى لبنان عام 1970م وإلى مصر عام 1976م للعلاج، توفي رحمه الله في النمسا في عام 1982[7]م. ودفن في مقبرة "الشيبان" في بمنطقة دخان.

ب–علاقاته: اتصل الشاعر عمير بن راشد العفيشة بالكثير من حكام وأمراء دول الخليج العربي، فمدح الكثيرين منهم، " فمدح شيوخ آل ثاني، وشيوخ آل خليفة، وشيوخ آل نهيان، وملوك آل سعود

---

[1] المرجع السابق:.ص 71

[2] الفياض، علي. المناعي، علي: بدائع الشعر الشعبي القطري.ص 129

[3] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة. ص 566

[4] خارب: معطوب. الجامات : النوافذ. للتسرة: السير ليلا. ليت: مصباح. يشبونه. يشعلونه

[5] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة ص 416

[6] الشوف: البصر. مير: لكن. عذر الشريعة: يقصد أنه كفيف.

[7] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة ص 16

ورثى كثيرا منهم مما يدل على علاقته الوطيدة بهم "[1]، تواصل عمير ابن عفيشة رحمه الله مع زملائه الشعراء، فقد تبادل الشعر مع كثير منهم وعلى سبيل المثال لا الحصر، لحدان بن صباح الكبيسي، صالح بن سلطان الكواري، ومحمد الفيحاني، حميد بن خرباش المنصوري، وعوشة بنت خليفة السويدي "فتاة الخليج" [2]، وهي شاعرة من الإمارات العربية المتحدة.

ج–أخلاقه، وتعاملاته: عُرف عنه أنه كان محبا للخير، داعيا له، ومتدينا[3]. دلّت أشعاره على أخلاق كريمة دعا إليها وافتخر بها. كما ظهرت الحكمة، والنصائح في قصائده، مما يدلل على حبّه للخصال الحميدة. ساهمت إحدى قصائد عمير ابن عفيشة، في إطلاق سراح أحد الرجال في المملكة العربية السعودية، وهي مثبتة في ديوانه، كما كان شجاعا في قول الحق، وإبداء الرأي، حيث قال رأيه أمام الحاكم الشيخ أحمد بن علي آل ثاني، عندما غادرت عائلة المسند إلى الكويت، فكانت قصيدته تدعو الحاكم للتأني في الحكم والحفاظ على هذه العائلة القطرية الكريمة، حيث قال في أبيات منها[4]:

ذولا هل النصـــحان آلاد المهنـدي	من أوّل وتـالي مـا بـدت منهم خيـانـة
ولكن والي الأمر صـــدّق عـدوهم	وبيّن لهم منّـه صـــدوده وهجرانـه
فلا يســتحق الهجر يا كاســب الثنا	يَكُون الـذي تِعْلم ونعلم بنكرانــه[5]

[1] المصدر نفسه، ص 16

[2] المصدر نفسه، ص 16

[3] ------، مختارات من قصائد ابن عفيشة، اصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الدوحة. قطر. د.ط 2008. ص 5

[4] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة.ص 132

[5]ذولا: هؤلاء. هل النصحان: أهل النصح. يَكُون: غير أو إلا

د–شِعر عمير ابن عفيشة: ينتمي الشاعر عمير ابن عفيشة إلى شعراء المرحلة التقليدية، فبحكم المرحلة الزمنية التي امتدّ فيها عمره حيث كانت مدة حياته من أول القرن العشرين الميلادي إلى أول ثمانينيات القرن نفسه، فيكون بذلك قد اتسم شعره بخصائص شعر تلك المرحلة، والتي بيّنها سابقا عند الحديث عن ملامح القصيدة النبطية. قيل عن الشاعر عمير بن راشد العفيشة: هو"شاعر فحل مفوّه، نبغ بالشعر في حياة والده، وشهد له معاصروه بروعة شعره، وجماله، وسلاسته، وحسن سبكه الفني، مكثر يأتي بالمطولات العذبة..."[1]. من خصائص شعره: القصيدة المطولة، والعناصر التقليدية في القصيدة مثل البداية والخاتمة، الأبنية الخاصة في الشعر مثل: الألفية، والعرائس. وقصائد المشاكاة والرديّات/ المساجلات، كل هذه الأنواع قدّمها عمير ابن عفيشة في شعره، كما أنه تفاعل مع مستجدات عصره فتناول قضايا محلية وخليجية، إقليمية عربية مثل: مجلس التعاون الخليجي، قضية فلسطين، والعروبة، وهي موضوعات ظهرت بعد التحديث في المجتمع لتكون موضوعات مضافة إلى موضوعات الشعر النبطي التقليدية.

وسنعرض هنا جانبا من تجربته الشعرية، دون الوقوف الفاحص لها، فما الوقوف هنا إلا تأكيد على تناوله لهذه الموضوعات، مما يجعله–في تقديري–يمثل نموذجا مناسبا للشعر النبطي في قطر.

أولا: ملامح القصيدة النبطية عند عمير بن راشد العفيشة:–

ويمكن رصد ملامح القصيدة عند عمير بن راشد العفيشة على النحو التالي:

أ–بناء القصيدة النبطية عند عمير بن راشد:

[1] الفرحان، حمد. العفيشة، حمد: ديوان العفيشة. المقدمة.ص 15

التزم عمير بن راشد بناء القصيدة النبطية التقليدية، سواء في بناء المقدمة أو الخاتمة، أو التخلص لموضوع القصيدة.

من أمثلة بناء المقدمة عند الشاعر ذكر الحمد والثناء على الله سبحانه وتعالى في قوله[1]:

لك الحمد يا من خصّ طه بقرآنه هداه السبيل وخص بالطبّ لقمانه

مدير الفلك مالك على كل من ملك تعالى جلاله عامر الكون سبحانه

ومع هذا لم يلتزم ابن عفيشة بشكل دائم بهذه الأبنية فقد دخل في موضوع بعض قصائده مباشرة على نحو ما نرى في قصيدته التي قالها في ضوء عدم تمكنه من الحجز للدوحة في رحلة علاجه لمصر، إذا جاء في مقدمتها[2]:

صـــادتني الغربة كما البحر حكّام كما يصـــيد الصـــقر راعي الحمامة

قيّضـــت بين اســـكندرية والإعلام غصـــبٍ عليّ والا فلا أبغي الإقامة[3]

[1] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة ص 125

[2] المصدر نفسه،ص 134

[3] قيضت: صيّفت

وفي قصيدة له عن الصقور، جاءت مقدمته مباشرة في دخولها للموضوع، حيث يقول[1]:

يا أهل الولع بالطير وعناية الصـــيد نقلـة مع قـب الفحـل في هيـاجـه

مــاريــة اللي يعتني بــه تراديــد مثـل الهبيـل بهمتــه واختفـاجــه[2]

إلى جانب هذا ، تنوعت تنوعت أساليب الشاعر في التخلص إلى موضوع القصيدة الأساس، ومن على سبيل المثال توظيفه لعبارات مثل: وإن قيل من هو، دع ذا، وخلاف ذا...، ومن أمثلة ذلك في شعر عمير بن راشد قوله[3]:

إن قيل من هو قلت ذرب المعاني شـــهمٍ بلغ كل الأطراف صـــيته

بنـدر الأمير الطيّـب المعشـــراني قرمٍ ورا مــا اظنّ فيــه وهقيتــه [4]

[1] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة ص 149

[2] الفحل: البعير. ريت: رأيت. تراديد: تكرار. اختفاجه: اضطرابه.

[3] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة ص 320

[4] بندر: الأمير بندر بن محمد بن عبدالرحمن آل سعود " ذكر في هامش القصيدة في الديوان"

ومن التخلص عنده أيضا، قوله[1]:

دع ذا ودن الحبر والخط يـا عرار واكتب ســـلامٍ قلّ مـا جوبنـا لـه[2]

أما خاتمة القصائد، فلم يختلف عمير ابن عفيشة عن غيره من شعراء عصره، فقد كانت خاتمة قصائده تنتهي بالصلاة على النبي محمد صلى الله عليه وسلم، أو اعتذار الشاعر عن أي خلل في قصيدته. ومن أمثله ذلك قوله[3]:

والختم صـلى الله على خير ملّه الطـاهر اللي مـا ينوش الـدنس بـه

وقوله في موضع آخر، يقول[4]:

تمـت وبيحوني إذا الوزن مقصـــور واسـتغفر الله لا حضـت بي حشـوده[5]

وقد لا يلتزم الشاعر عمير بن راشد بالخاتمة المعهودة، وقد يختم بتماسك الموضوع كما في قصيدته

---

[1] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة ص 366

[2] عرار: عرار بن حمد بن عمير، حفيد الشاعر. ذكر في هامش القصيدة.

[3] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة ص 247

[4] المصدر نفسه، ص 253

[5] بيحوني: سامحوني

عن فلسطين وأحوالها، حيث يقول[1]:

والعـدو مـدحور مكســـور الجنـاح إن نطحنـا مـات وإن ذلّ مْغبون

وإن خـدعنـا غيرهم نـال الفضـــاح والمفـاز لْنـا وهم لا يـذخرون

أما الأبنية الخاصة التي وظّفها الشاعر ابن عفيشة في شعره، فمن ملاحظة الديوان، نجد أن الشاعر قد وظّف أبنية خاصة هي: الرديّات مع الشعراء، حيث جاءت بابا خاصا في ديوانه "وكانت الرسالة المرسَلة لابن عفيشة حسب الديوان أكثر من الرسائل التي ابتدأ هو بإرسالها، وفي هذا إشارة لمكانة الشاعر عند الشعراء الذين يرسلون إليه للبوح بما في نفوسهم ".2 وقد كانت الرديّات بينه وبينهم تدور حول الشكوى من أحوال الدنيا، ومن لوعة الحب. أما البناء الثاني فهو العرائس، والبناء الثالث كان ألفية واحدة وجاءت مروبعة أيضا، وهي قصيدة غزلية.

ب/موضوعات القصيدة النبطية عند ابن عفيشة:

طرق الشاعر ابن عفيشة الموضوعات التقليدية في القصيدة العربية، من مدح وغزل وفخر ورثاء، كما تناول الموضوعات الخاصة مثل عيد الاستقلال، وافتتاح الإذاعة، ورحلات الصيد بالصقور، وكانت له قصائد في مواقف مهمة مثل قصيدته في رحيل عائلة المسند من قطر إلى الكويت. وكتب في الحكمة والاستغاثة بالله، وله قصائد في الوطن وتاريخه، وقصائد في العروبة وفلسطين، وغيرها من الموضوعات الحياتية.

---

[1] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة ص 271

[2] حمد، نورة: "المرأة في رديّات عمير بن راشد العفيشة ". **مجلة بروق.**ع 135.يوليو2016الدوحة.قطر..ص 50

يمكن بكل سهولة ملاحظة الموضوعات التي تناولها عمير بن راشد في الديوان من خلال أبوابها، غير أن أكثر الموضوعات تناولا عند الشاعر هما موضعا الغزل والمديح، وهما الأكثر تداولا في القصيدة النبطية على العموم.

في قصيدة المديح جاء عمير بن راشد " يمدح النموذج المثالي، ويكرّس الصورة المطلوبة، ويتجاوز الواقع ليصل إلى الأمنية فيرسم ما يجب"[1] أن يكون عليه الممدوح من صفات الكرم، والقوة، والتمكن، والعدل، ففي مدحه لأحد الأمراء يقول[2]:

محمد بن أحمد صاحب الصدق والنقا بطيب النبا له بانت البينات به
مبطّل مفاليق النشب عالي النسب ويوفي حقوق الجار في الملزمات به
ويفِرّح الركب المناكيف لا اقبلوا خلايا المزاهب والروى يابسات به
وملجا الضعيف وريف من حدّه النيا من الهضم لا من كبرت المشكلات به[3]

ويعد شعر المديح أكثر الأبواب حجما في الديوان، وقد مدح الشاعر أمراء وحكام الجزيرة العربية ومنطقة الخليج، مما يعني أن المدح جاء في مرحلة تتناسب مع قيام الدول المركزية، بعد تقلص أدوار القبيلة التي كان يكثر معها الفخر، وقد سعى الشاعر إلصاق صفات الرجل المستحِق للمدح بهذا الحاكم أو ذاك، ليُكوّن نسقا ثقافيا حول صورة الحاكم النموذج.

---

[1] الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج.ج2.ص 901

[2] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة ص 325

[3] المناكيف: الراجعين.المزاهب: حقاقب طعام الراكب. قرب الماء. النيا: البعد

أما الموضوع الثاني الذي يأتي بعد قصيدة المديح تناولا عند عمير ابن عفيشة، فهو الغزل الذي يرتبط بالمرأة بذكر جمالها وأوصافها، وتناول حالة الهوى فتكون المحبوبة عند الشاعر مادة للغزل والشكوى معا، فالشاعر يتعزل بحسنها وجمالها الحسي حيث " حضر وصف المرأة وصفا حسيا بدون ابتذال مثل أكثر الأوصاف التي تناولها الشعر النبطي في وصف المرأة من جمال أجزاء جسدها بصفات مثل: طيبة الرائحة، والأسنان البيضاء، والعنق كعنق الريم، واليد المخضبة بالحناء، والأنف الحاد كالسيف والشعر الطويل، فهي صورة لامرأة كاملة الجمال"[1]، فمن أمثلة شعر الغزل عند الشاعر ابن عفيشة قوله في وصف امرأة:[2]

وخشـــمٍ كن بــه لمعــة زمــامــه زهـر حـوذان مـمـطـور الـعـدامـي
ومـجـدولٍ عـلـى مـتـنــه تـثـنّـى إلى هلّــه يصـــــكّ إلى الحزامي[3]

مع الغزل كانت المرأة أيضا موضوعا لتبادل الرديات بين الشاعر وأصحابه، حيث تكثر الشكوى من لوعة الحب.

الشاعر دائما ابن بيئته، لا يستطيع أن ينفصل عن محيطه، بل هو عضو فيها يتأثر كغيره من الأفراد بما يحصل في مجتمعه، فالشاعر عمير ابن عفيشة كغيره من الشعراء الذين "لم يغفلوا عن

[1] حمد، نورة: المرأة في رديّات عمير بن راشد العفيشة.ص 50

[2] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة ص 162

[3] زمامه: الزمام أو الزميم، دبوس من الذهب تخرم به المرأة أنفها للتزين به. حوذان: نبات له زهر. العدامي: التل الرملي. هلّه: فتحه. يصكّ: يصل إلى

حدث في الساحة المحلية والخليجية، ولا عن حدث في الساحة العربية أو الساحة الإسلامية إلا وعوه وتناولوه معالجة وتعاطفا"[1]، فهذا عمير ابن عفيشة يتناول قضية فلسطين، فيقول[2]:

ولا تفرحون هل الشّـــمت باختلافكم ترى الشـــق عود وكـايـد الارتقـاع بـه
وترى اللي يفرّق مجتمعكم عـدوّكم عـدوٍ مـبـيـنٍ عـنـدكـم الاطّـلاع بـه
عـدوٍ عميـلٍ مـا انتفعتوا بعملتـه تظنّون بـه نـاصـــح وهو الانخداع بـه

كما تناول عمير بن راشد موضوع منع النفط العربي، عن الدول المؤيدة لإسرائيل، في عام 1973من وذلك لإجبار إسرائيل على الانسحاب من الأراضي العربية المحتلة في حرب 1967م، حيث أيّد منع النفط ، فهو يرى أن هذا المنع أقوى من الاشتباك المسلح مع العدو، حيث قال[3]:

انهضـــوا نهضـــة شـــهامة والنجاح بـالشـــرف لمكـافحين المعتـدون
وافزعوا لأخوانكم فزعـة نصـــاح بـالنفوس أو للـذخـاير تـدفعون
المهم النّفط مـا فيـه انفســـاح ســـكروا بيبـه ولا بـه تســـمحون
منعه أقوى فعل من ضـرب السـلاح ينـدمون أوّل وعقبـه يخســـرون[4]

[1] الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج.ج2.ص 887
[2] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة،ص 279
[3] الفرحان، حمد. العفيشة، حمد: ديوان العفيشة. ص 268
[4] افزعوا: ساعدوا وانصروا. سكوا: أغلقوا. بيبه: انبوبه

صوّر عمير بن راشد حوادث مرّت على تاريخ قطر، ليسجل فخره بوطنه وأهله، وذلك في مثل قوله[1]:

والأيـام مـرّاتٍ عـلـيـنـا دبـورهـا ومرّات فيها عزّنا وانتصـــارنا
مثل هيّة بالشــقب ما صــار مثلها بها كفّ يمنانا ســها من يســارنا
بلـيـنـا بـجـنـدٍ لا عـدادٍ لكثرهم وكفى الله ضــدٍّ عاديٍ باحتقارنا[2]

أما الفخر، فلم يترك عمير بن راشد فرصة للفخر بقبيلته إلا وافتخر بها، وذكّر بمجدها، وأبرزها أمام المتلقي، واتسم وصف القبيلة بخصالها الحميدة من كرم، وإغاثة الملهوف، ونجدة المظلوم المستجير بها، كما وصف شجاعتها وقوتها في المعارك، حيث

قومٍ تكـافح كـل كسّـــاب نـاموس وكلٍّ بحوض المدح يشـــرب بكاســـه
والمـدح لــه نيّ وفقـار ونســـنوس وحزنا ســهمنا الجزل ماهو دســاســه
الأوّلـه مـا نمغـث الجـار بحســوس والثـانيـة فينـا الكرم والحمـاســـة[3]

[1] الفرحان، حمد: ديوان العفيشة، ص 264

[2] هيّة: معركة. الشقب: ضاحية توجد بها قلعة في مدينة الريان التابعة لمدينة الدوحة.

[3] ناموس: الفوز والمجد. نيّ: شحم. فقار: شحم سنام الناقة وما حوله من فقرات. نسنوس: ذروة السنام وقمته. وهنا تعبير عن ما هو له قيمة وشأن، وضح معاني المفردات الدكتور سعد الصويان في تواصل مع الطالبة، الأحد 2 إبريل 2017

يقول ابن عفيشة في أحد قصائده [1]:

وقد يصل الفخر بالنسب، والقبيلة عند الشاعر إلى الاتكاء على أخبار متوارثة حول القبيلة وتاريخها القديم، ومن هذا ما يصف الشاعر عمير عن فخره بقبيلته، التي يُخبر أن أجداده الأوائل كانوا مع النبي– صلى الله عليه وسلم – في هجرته للمدينة المنورة، حيث يقول عمير بن راشد مفتخرا بذلك[2]:

أقولـه وانـا من لابـةٍ تكســـب الثنـا وبـانـت مع كـل النحـايـا اخبـارنـا

بني هاجر اللي حاضـــرٍ هجرة النبي وغارت بســـاحات المدينة امهارنا

ويقولون بـاقي حولهـا رمح جـدّنـا بـالاذكـار والتـاريخ عنـده قرارنـا

هذا، وقد تناول الشاعر موضوعات أخرى مثل رثاء الحاكم، ورثاء الزوجة، كما تناول موضوع النصائح، والمناسبات الخاصة مثل: شهر رمضان، وعيد الاستقلال، وزيارة الأمراء إلى بلده، والتهنئة لهم بمناسبات الوطنية، هذا يدلّ على ارتباط الشاعر وشعره بمواضيع حياتية وواقعية من مجتمعه، وما يحيط بما من عالم خليجي وعربي، فالشاعر عمير ابن عفيشة كان مثل بقية شعراء قطر في عصره يتفاعل مع الحدث الذي يحيط به، ويعبّر عنه، ويتطوّر طرحه بتطوّر واقع الحال، حيث تستجد الموضوعات بتجدد العصر وظروفه.

[1] الفرحان، حمد. العفيشة، حمد: ديوان العفيشة، ص 642

[2] الفرحان، حمد. العفيشة، حمد: ديوان العفيشة، ص 266

ثانيا: الروافد الفكرية التي شكّلت شعر ابن عفيشة:

على رغم من أمية الشاعر عمير بن راشد العفيشة، وقد عبر عن ذلك في إحدى الأبيات حيث قال[1]:

قال مَن يخشـــى ملام العارفين فـاهمٍ مـاجـا مـدارس الامتحـان

إلا أن أفكاره وعباراته كانت تنم عن ثقافة متنوعة المشارب ما بين ثقافة دينية إسلامية، وثقافة شعبية بيئية، وثقافة فكرية أدبية، ومعرفة بالتاريخ، وزاد الأمر أن وظّف الشاعر عمير بن راشد كغيره من الشعراء المفردات التي استجدت في محيط بيئته، مما يؤكّد على أن الشاعر ابن بيئته في كل الأحوال من جهة، وأنّ الثقافة الشفاهية لا تقلّ شأنا عن الثقافة الكتابية من جهة أخرى في الشعر.

أول هذه الروافد، الرافد الديني، حيث يشكل " حجر الأساس في الثقافة الشعبية في بيئة الشعر النبطي"[2]، حيث استقى ابن عفيشة الكثير من الثقافة الدينية في خطابه الشعري، ويمكن التمثيل لذلك بما يلي، حيث وظّف معاني القرآن الكريم، كما في قوله[3]:

بـأمر من بيـده تصـــاريف الريـاح يصـــدر أمره عجل في كن فيكون

[1] الفرحان، حمد. العفيشة، حمد: ديوان العفيشة. ص 418

[2] الحسن، غسان: الشعر النبطي في الخليج، ج2، ص 991

[3] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة ص 267

كما وظّف ابن عفيشة القصص القرآني في شعره، على نحو قوله أيضا[1]:

وانجى النبيّ يونس من الحوت واخرجه كما كان وابرى قرحة أيّوب واسـلمه

وهناك غيرها من المعاني التي جاءت في المدح والثناء والاستغفار، وطلب الرحمة، وصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم.

أما الرافد الثاني، فهو الرافد الشعبي، "وهذا الرافد له أهمية خاصة لأنه يجسد روح الشعب والجماعة، ويحمل خصائصها، وما يميزها عن سواها من الجماعات"[2]، ولا يخلو شعر نبطي من الاستفادة من هذا الموروث الشعبي، فجاءت القصص الشعبي، والأمثال والرموز الشعبية في كثير من الأشعار، ومن ذلك قول الشاعر عمير ابن عفيشة موظفا الأمثال الشعبية[3]:

ولا بيّنوا في شـــورهم زيـد وعبيـد يخشـــون ينقض عزمهم بـاحتجـاجـه

[1] المصدر نفسه ص 290

[2] الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج، ج2، ص 1035

[3] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة ص 249

ومثله أيضا قوله في قصيدة أخرى[1]:

يشـــكون من لفح الغرابي مثل الذي قال أنكر العبد رجليه

ومن الرموز الشعبية، التي صارت مشهورة عند العامة هدّاج تيما، وهي بئر كبير كثيرة الماء، وشبه بها الرجل الكريم، وقد وظّف عمير بن راشد هذا الرمز كثيرا في مدحه للحكام والامراء، ففي مدحه للملك فهد بن عبدالعزيز آل سعود، يقول[2]:

هـدّاج تيمـا للـورود وقطـينـه وســقم الحريـب اللي تعـدّى رزونـه

ومن العادات الشعبية في الحروب، أن ينتخي المحارب باسم إحدى أخواته، أو يطلق عزوته، فصارت بعض القبائل تشتهر بذلك مثل ذلك: أهل العليا أو أهل العوجا

وقد ظّف هذه الفعل الثقافي عمير ابن عفيشة، في قوله[3]:

---

[1] المصدر نفسه ص 255

[2] المصدر نفسه، ص 307

[3] المصدر نفسه،ص 265

ولكن تنـاخينـا وبعنـا نفوســـنـا وقلنا القتال أشـــرف لنا من منارنا

ومن توظيف العزوة، قوله في وصف آل سعود حكام المملكة العربية السعودية [1].

هل العزوة العوجا هل المدح في اللقا لا صـــار للرشـــاش بالكون حنطِّمه[2]

وكذلك لم يكتفِ ابن عفيشة بهذين الرافدين، فالشاعر لا بدّ أن يطلع على إنتاج غيره من الشعراء، ليكوّن له رافدا أدبيا، يجاريه أو يشاكله متى ما أعجبه، لذا فإن الشاعر النبطي في رافده الأدبي يستقي من معينيْن "أولها معين الشعر العربي الفصيح [...]، ومعين الشعر النبطي"[3]، حيث يستقي من قول الشاعر النبطي الشيخ راكان بن حثلين، حين يقول[4]:

أما توظيف الأدب العربي فجاء في توظيف سيرة الفارس الشاعر عنترة بن شداد حيث قال عمير

وأنا من كلام الشـــيخ راكان مقتدي بمـا قـلّ دلّ وزبـدة الهرج لـه شـــارة

ابن عفيشة في ذلك[5]:

إلى من الصبايا فرّعن ورمن الغدافي ركض مركاض عنتر في يمينه صـــارمٍ ممهور[6]

ومن الروافد الأدبية ما يشتهر في اللغة العربية من رموز، مثل رمز البيض والسود للدلالة على

---

[1] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة ص 294

[2] العزوة: اسم لدعوى المستغيث.وقد يكون العزوة، اسم فتاة، أو اسم خيل ، أو إبل ، أو مدينة. حنطمه: صوت شديد غير مفهوم.

[3] الحسن، غسان: الشعر النبطي في الخليج.ج2، ص 1013

[4] الفرحان، حمد. العفيشة حمد :ديوان العفيشة ص 341

[5] المصدر نفسه، ص 415

[6] الغدافي: غطاء الرأس

الأيام والليالي، حيث وظّف عمير بن راشد العفيشة هذا الوصف بقوله[1]:

وحيّه عدد ما مرّت البيض والســـود وعـدّ من حقّـت عليـه القضـــــايـا

كما شكّلت البيئة رافدا مهما من روافد الشاعر النبطي، إذ "تشكّل عناصر البيئة مصدرا مهما من مصادر تكوين فكر الإنسان، ومخزون خياله، وصياغة مشاعره، بل إن كثيرا من الطباع الإنسانية والتوجهات الفكرية، والسلوك الفردي إنما تعود إلى تأثيرات بيئية"[2]، حيث يقول عمير بن راشد مستفيدا من البيئة البحرية ومكوناتها[3]:

وزاهـيٍ فـي مـنـحـره زيـن الشـــرايـا صـــــافي الخـدّ من اللولو شـــرينـه

أما من البيئة البرية، فإنه يوظّف أوصاف الحيوانات مثل الريم، والهجن، والخيل، وأنواع النبت والزهر فيها ومنه الخزامى والشمطري، وغير ذلك من عناصر بيئية تفاعل مع الشاعر، وفي مثل هذا يقول عمير ابن عفيشة [4]:

من الريم فيهـا العين واللاحظين وجيـد وخصـــرٍ من المخلوق والكتف وردوفه

وجاء مشبها الليالي بالإبل التي تنبئ عما تحمل في بطنها، حين قال في وصف حال العرب، والأيام المقبلة عليهم في قوله [6]:

يـا العروبـة كم مضـــــى جيـلٍ وراح قبـل وانتوا بعـد حينٍ تلحقون

الليـالي الحيـل بـانـت بـاللقـاح وآضـــعت بعلوم تخلف للذهون[5]

كما استمدّ الشاعر عمير من البيئة النباتية مفردات وظفها في شعره، حيث يقول [1]:

واخـنّ مـن الـبـخـتـري والـخـزامـى إلى مرّه من النســـنــاس لايف [2]

عادة النساء في البيئة الخليجية استخدام تلك النباتات لتزيين رائحة شعورهن، وترطيبها بزيوتها، وقد تناول الشاعر ابن عفيشة استخدام المرأة عطورا مثل المسك والعنبر، وأعشاب الشمطري والنفل، فيقف ابن عفيشة واصفا تلك العطور التي كوّنت طيبا لشعر المرأة[3]، ومنه قوله:[4]

والـراس مــذريٍ علـى المـتـن فيه الشـــمطري ذاعرٍ فوتخاني[5]

الروافد التاريخية: في بيئة تتميز بثقافة بدوية قبلية، عاشت في الصحراء وتنقلت في أراضيها، لابدّ أن يكون للشاعر نصيب في التأثر بتلك الثقافة التي تتكئ على التاريخ وما يضمّه من أنساب وحوادث، إذ بهذا تفخر القبائل، وتؤسس لمجدها من خلال التاريخ الحافل بالانتصارات، والنسب الطيب، وهي مادة يستفيد منها الشاعر عند المدح أو الفخر أو الرثاء، وغيرها.

وبهذا يكون ابن عفيشة قد طرق أبواب الشعر المعروفة، وله شعر في النصح والحكمة، والعتاب

---

[1] الفرحان، حمد. العفيشة، حمد: ديوان العفيشة، ص 333

[2] أخن: أطيب رائحة، لايف: محيط به طائف.

[3] حمد، نورة: " شَعْر المرأة في شِعر ابن عفيشة". موقع إلكتروني: رفة البيت. http://rafatalbait.blogspot.qa/2015/12/blog-post_28.html تاريخ الدخول:الاثنين 2 إبريل 2017

[4] الفرحان، حمد. العفيشة، حمد: ديوان العفيشة. ص 481

[5] الراس: الشعر. مذري: مرسل. مرجود: متروك. فوتخاني: عبق الرائحة.

والتحذير. فكان إنتاجه غزيرا. ذكر ابن الشاعر فهد أنّ لأبيه ما يزيد عن 300 قصيدة، مما يدلِّل على مقدرته الشعرية، وكما كان الشاعر عمير يهتم بملائمة شعره وفهمه للأجيال، حيث ذكره أيضا ابنه فهد أن أباه عندما كبر في السن كان يستشيره في بعض شعره، ومدى مناسبته للفهم عند المتلقين ممن في سن ابنه[1].وهذا يدلل على احترام عمير ابن عفيشة للشعر بالحفاظ على مكانته، واحترامه لذائقة المتلقين في مختلف الأعمار التي تستمع له وتحبّ شعره.

قد دخلت في شعر عمير مفردات أجنبية، عكست حال البيئة التي عاش فيها، وما نالها من تغير، وأكثر هذه المفردات ما يتعلق بالسيارة مثل: مفتاح السيارة، والمحرك، والمقود، والكرسي، وهناك عبارات دالة على الأعداد والوقت بالإنجليزية، وغيرها مما يمكن ملاحظة تأثر الشاعر به، ومحاولة تطويعه لها داخل القصيد، يقول عمير بن راشد في توظيف مفردات السيارة قوله[2]:

ولا يفتهم دريولــه نمره وتبــديلات بريكه خراب ولا يجيبه دركسونه

ولو كان موتري صوبه صاحي أحاسب الممشى والمطبات من دونه

[1] برنامج نوادر شعبية، حلقة 37، بتاريخ 23 مايو 2016م.
https://www.youtube.com/watch?v=pqeFCs75rbU، تاريخ الدخول: الخميس 23 فبراير 2017م

[2] الفرحان، حمد. العفيشة، حمد: ديوان العفيشة. ص 567

ومثله أيضا قوله في إلغاء رحلة القنص، توظيفه للفعل "cancel" بقوله تكنسل، حيث يذكر ابن عفيشه[1]:

قنصـــــنـا للشـــــراغـة وامـتـثـلـنـا وتكنســـــل مقنصٍ مـا لـه زنـانـه

وعلى نحوها وظّف ابن عفيشة مفردة وقت بالإنجليزية " time"، في قوله التالي[2]:

خلص تيم الامثـال الـذي قلـت وانا اســـتغفر الله كان فيها لَكونـها

وقد وظّف الشاعر المفردات الحديثة مثل المذيع، والبرقية والمذياع، وهي كلها جاءت في عصر التحديث والنهضة، مما يعني أن الشعر النبطي قد استوعب متغيرات عصره، وجاء يطوّع ما يتلاءم مع نسيجه اللغوي والأدبي، يقول عمير ابن عفيشة[3]:

يـذيع المـذيع بْهـا على كـل مســـتمع من الراس لو تنعـد في مكرفونهـا

بهـا مجمـل الفين التحيـة ومثلهـا بـبـرقـيـةٍ مـن غـالـيٍ يـرتـجـونـهـا

[1] المصدر نفسه، ص 143

[2] المصدر نفسه، ص 357

[3] المصدر نفسه، ص 351

استمرّ عمير ابن عفيشة في قول الشعر إلى مراحل متأخرة من عمره، وقد أشار إلى عمره الذي وصل إلى التسعين عاما، بقوله[1]:

فإذا كان جنســـي باير يســـمحون لي ومن كان في التســـــعين مثلي يعذرنه

ثالثا: ديوان العفيشة:

ديوان" العفيشة" هو ديوان مشترك بين الشاعر عمير بن راشد آلعفيشة، ووالده الشاعر راشد بن محمد آلعفيشة، غير أن معظم الديوان هو قصائد الشاعر عمير، حيث بلغت مجموعة أشعاره مائة قصيدة، في حين بلغت قصائد والده ما مجموعها ثلاث عشرة قصيدة. وجاءت قصائد والد عمير في مقدمة الديوان.

الديوان من الحجم العادي، ويتضمن 652 صفحة بدون الفهرس. أنتجت وزارة الأعلام والثقافة آنذاك الديوان عبر وحدة التوثيق والتحقيق، وأشرف على جمعه، وتحقيقه كلٌ من حمد حسن الفرحان، رئيس وحدة التوثيق آنذاك، والسيد حمد ابن الشاعر عمير بن راشد العفيشة. وتضمّن الديوان شروحا للمفردات وإيضاحات لبعض المعارف والأسماء الواردة في القصائد. أصدرت الوزارةُ الديوانَ في طبعته الأولى عام 1990م، ولم يلحق بطبعة أخرى حتى الآن، إلا أن الوزارة لاحقا في عام 2008م كرّمت الشاعر واحتفت به ضمن مهرجان الدوحة الثقافي، وأصدرت كتابا بعنوان مختارات ابن عفيشة، ضمّ مختارات من ديوانه.

[1] المصدر نفسه، ص 623

تمّ جمع مادة الديوان من مصادر متعددة، حيث تنوعت هذه المصادر، فمنها مخطوطات مكتوبة على الآلة الكاتبة عند عائلة الشاعر، وأخرى غيرها، وتسجيلات صوتية لراوية شعر عمير بن راشد، الشاعرِ سعد الكشاشي المهندي، ودواوين أخرى لشعراء تساجل معهم الشاعر عمير ابن عفيشة[1]، وقُسِّم الديوان إلى أبواب حسب الأغراض الشعرية والموضوعات. وتقدم الأبواب مقدمة حول الشاعرين وتعريف بهما وبشعرهما.

إذا كنا في الحديث عن الشاعر سابقا في بناء القصيدة وموضوعاتها، ورافده الفكرية، قد تناولنا جوانب مما يضمّ الديوان، فإن الديوان مثل أي منتج بشري، يناله القصور أو الخلل في بعض جوانبه، ولا سيما كما قلنا سابقا إن الشعر النبطي يعاني من مشكلة عند كتابته، لذا يجب توخي الحذر – في تقديري– والمراجعة الدقيقة عند كتابة الأشعار النبطية والشعبية عامة. ما نراه من "الصعوبات التي نواجهها في قراءة مخطوطات الشعر النبطي، وما تلفظ به المطابع من دواوين شعرية، ليس مردها إلى عدم موائمة الأبجدية العربية لكتابة الشعر النبطي، وإنما إلى عدم الاتفاق على منهج إملائي موحد في الكتابة"[2]، مما يجهد القارئ والباحث فيها، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، كان يجب – في تقديري– مراجعة الديوان بعد مدة من إصداره وتصحيح ما فيه من خلل أو توضيح ما يحتاج توضيحا عبر طبعة ثانية، وهذا مالم يحدث!

لا تدّعي الباحثة حصرها لجميع الأخطاء الواردة في الديوان، فهذه مهمة شاقة، وتحتاج لتمكّن شديد ووقت طويل، لكن الهدف من الوقوف عليها لتبيان معاناة القارئ في الدواوين الشعرية العامية،

[1] الفرحان، حمد. العفيشة، حمد: ديوان العفيشة، ص 653

[2] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب.ص 114، 115

فهي تلزم كفاءة لغوية باللهجة، بالإضافة إلى معرفة النسيج الثقافي والاجتماعي لهذا الشعر، فما الشعر إلا وعاء لمضامين الثقافة ومشاربها، من هنا تكون "الأخطاء الإملائية لا تغتفر في كتابة النص العامي، لأن فهم النص، ونطقه بطريقة صحيحة ووزن مستقيم يعتمد على دقة التدوين"[1]، عند الطباعة.

فمن الأخطاء الإملائية الشائعة: التصاق كلمتين لتبدو كلمة واحدة، من ذلك ما جاء في كتابة الثنا له، أي الثناء له، فكتبت مجموعة هكذا الثناله، في بيت عمير بن عفيشة[2]:

لــه التوحيــد مني والثنــالــه وصــبر أيوب صــبري لامتحانه

ويشبه هذا، عدم التفريق بين كلمتين هما الشنا وبه، حيث ظهرت في الديوان هكذا الشنابه، في بيت عمير ابن عفيشة التالي[3]:

هات القلم ومروّب الحبر ترويب واكتب كلامٍ ما يقال الشـــنابه

ومثلها أيضا جُمعِت كلمتان هما النما و داس في كتابة واحدة هكذا النماداس، في هذا البيت [4]:

[1] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب.ص 115

[2] الفرحان، حمد. العفيشة، حمد: ديوان العفيشة. ص 143

[3] المصدر نفسه، ص 432

[4] المصدر نفسه، ص 171

وبيض الترايـب مـا عليهـا النمـاداس وزمّة نْهوده مثل بيض الحمامة

وعلى عكس من ذلك قد يكون هناك تفريق بين أجزاء الكلمة الواحدة، لتبدو كلمتين، مثل كلمة يامن بمعنى يأمن، كُتِبت يا من هكذا في الديوان، في البيت التالي[1]:

من لابـةٍ مـا هم يخونون بعهود يـا من بهم من قلّطوا لـه

من الأخطاء الإملائية أيضا، كتابة التاء المربوطة تاء مفتوحة أو العكس، فكلمة مارية كُتِبت ماريت في هذا البيت[2]:

مـاريـت اللي يعتني بـه تراديـد مثـل الهبيـل بهمتـه واختفـاجـه

لا يخلو الديوان من بعض الأخطاء في وزن الأبيات والتي قد تكون لخطأ في كتابة البيت أو نقله، لا سيما أن إضافة همزة او إلغاء تنوين مثلا قد يؤثر في صحة وزن البيت. مما تمّ ملاحظته في الديوان الأمثلة التالية.

[1] المصدر نفسه، ص 467

[2] الفرحان، حمد . العفيشة، حمد : ديوان العفيشة ص 149

كسر في العجز من وزن المسحوب [1]:

وشـــعاد لا من بالكلام اعتطفنا لا عـاد مـا يقـدر بنـا الاعيبـه

كسر في صدر البيت من وزن المسحوب أيضا، وهو غير مفهوم المعنى؛ نظرا لخلل فيه[2]:

هذا واللي ضاع السما له طنفنا ونجير محتمل الطلب من طليبه

كسر في الصدر أيضا، وعلى وزن المسحوب كذلك[3]:

واســتانس الحصــني والســرحان والحرّ كنســل والقنص للحدايا

[1] المصدر نفسه ص 235

[2] المصدر نفسه، ص 238

[3] المصدر نفسه، ص 457

تعد هذه الأخطاء واردة في دواوين الشعر العامي كما قلنا، لذلك يجب الاهتمام والعناية عند إصدار دواوين الشعراء المشهورين والبارزين، وتوضيح آلية كتابة الأبيات، فلكما تباعد الزمن بين المتلقي وزمن القصيدة النبطية، احتاج القارئ إلى جهد مضاعف، وكفاءة عالية بلغة وثقافة هذا المنتج الأدبي.

الفصل الثاني: القبيلة والمرأة عند عمير بن راشد العفيشة

مدخل عام للمجتمع القطري:

تقع قطر على الخليج العربي، في منتصف الساحل الغربيّ، وهي شبه جزيرة يشاركها الحدود البرية المملكة العربية السعودية. "تبلغ مساحتها حوالي 11,400كلم مربع "[1]، وتتميز بسطح منبسط، وبصيف طويل، وشتاء دافئ.

يمكن تقسيم الحياة في قطر، وتطورها إلى مرحلتين اثنتين:

المرحلة التقليدية "مرحلة الغوص:"1868-1949م"

تشير المصادر التاريخية إلى وجود آل مسلم من بني خالد، وسكنهم هو الحويلة شمال قطر عام 1766م، وكانت توكل لهم مهمة جمع الخراج من أهل قطر لترسل إلى الأحساء حيث حكم بني خالد آنذاك، إلا أنها لم تشكل مركز قوة بل كانت الحياة مقسمة على قبائل عدة كل قبيلة تدير أمورها، ولم تعرف قطر سياسيا في منطقة الخليج العربي، وعند مراكز القوى فيها*، إلا مع محمد بن ثاني "منذ

[1] العبدالله، يوسف: العلاقات القطرية البريطانية " 1914-1945"، مطابع رينودا الحديثة، الدوحة: قطر.ط3. 2013م، ص128

*مراكز القوى: الانجليز، والعثمانيون.

نشأة الإمارة وبروزها كمجتمع سياسي بعد عام 1868م"[1] ، ثم تولى الحكم من بعده ابنه جاسم** بن محمد "المؤسس"، وكان إلى جانب أبيه ويدير قياديا معه، وشهد زمانه معارك مع آل خليفة حكام البحرين، وحاكم أبوظبي، والعثمانيين. كما وقع معاهدات مع العثمانيين، وبريطانيا التي كانت تسيطر على مياه الخليج العربي وتدير التحركات فيه. وقفت القبائل القطرية حضرها وبدوها متكاتفة مع الشيخ جاسم بن محمد، حيث نجح في فك الارتباط بين قطر والبحرين –حيث ارتبطت قطر بالبحرين إداريا _ بمعاهدة بريطانية، فعرف زعيما قطريا عند الإنجليز والعثمانيين الذين منحوه لقب قائم مقام، ثم خلفه ابنه عبدالله بن جاسم، والذي وقع معاهدة مع بريطانيا عام 1916، والتي كانت نصوصها قد جعلت قطر في عزلة عن العالم الخارجي [2] واستمرت هذه المرحلة حتى عام 1949م. تأثرت قطر مثل دول الخليج في هذه المرحلة بأزمتين كبيرتين هما: الأزمة المالية العالمية 1928م، وظهور اللؤلؤ الصناعي الياباني اللذين أثرا في تجارة اللؤلؤ ومهنته، وبعد ذلك تأثر استخراج النفط في بداياته بالحرب العالمية الثانية.

اعتمد سكان قطر كغيرهم من دول الخليج المطلة على البحر، كمورد رزق حيث الغوص على

---

[1] الشلق، أحمد، وآخرون: تطور قطر الحديث والمعاصر، فصول من التطور السياسي والاجتماعي والاقتصادي، مطابع رينودا، الدوحة: قطر .ط6. 2014م.ص249

** يرد اسم قاسم بن محمد بدلا من جاسم بن محمد في بعض المراجع القديمة.

[2] للاستزادة ينظر: العبدالله، يوسف: العلاقات القطرية البريطانية، ص ص 59–82، وينظر الشلق، أحمد وآخرون: تطور قطر الحديث والمعاصر، ص ص113–135

*كانت تجارتا السلاح والعبيد رائجتين في المنطقة،حتى منعت السلطة الإنجليزية ذلك، وتمّ عتق العبيدفي قطر في عهد الشيخ علي بن عبدالله آل ثاني.

اللؤلؤ بالدرجة الأولى، والذي يستمر فترة ما بين مايو إلى أول سبتمبر أي في شهور فصل الصيف، وصيد السمك، وبجانب هذا كان الرعي، والصيد في النطاق البري، في موسم الشتاء.

على صعيد التركيب الاجتماعي في قطر، كان المجتمع القطري يتكون من قبائل عربية مهاجرة من شبه الجزيرة العربية، وتضم قبائل حضرية، وبدوية، وقبائل من عرب الساحل الفارسي وهم يعرفون بالهولة / الحولة. وهناك العجم الإيرانيون، والعبيد.

سكنت القبائل البدوية المناطق الغربية، والمناطق الجنوبية الغربية، والمناطق الشمالية الغربية، أما القبائل الحضرية فكانت تمتد في سكنها على طوال السواحل من الوكرة والدوحة والخور، والمناطق الشمالية.

عند السواحل كانت "علاقة السكان مع البحر علاقة اقتصادية ثابتة، فهو مصدر رزقهم على مدار السنة، رغم موسميته"[1]، وكانت تتمحور كل الحرف والأعمال حوله، ولم يقتصر الغوص على اللؤلؤ على الحضر، بل كان البدو يأتون للسواحل للعمل غواصين؛ لما يدره عليهم من مبلغ مالي. في المقابل كان الحضر في الشتاء–وهو موسم لا غوص فيه– يذهبون للبر وممارسة النشاط الاقتصادي الأوْلي وهو الرعي والصيد والاحتطاب، وهذا يعني أن مجتمع قطر مجتمع قبيلة "شبه حضرية، لم تصل إلى مرحلة التحضر الكامل، ولم تستطع التخلص من بداوتها، وبنائها القبلي".[2] في حين كان

[1] الغانم، كلثم: الاحتفالات الجماعية، وبعض الأشكال الثقافية المصاحبة في مجتمع الغوص. ج1. مطبوعات وزارة الإعلام والثقافة. الدوحة.قطر. ط1. 1994م. ص13

[2] الغانم، كلثم: التحضر، والتحولات في التركيب الطبقي، دراسة حالة على المجتمع القطري. رسالة ماجستير. كلية الآداب.جامعة عين شمس. بإشراف السيد الحسيني. 1986م. ص 67

الحضر الدائمون على الساحل هم العوائل العربية النازحة من الساحل الفارسي آنذاك، والعجم/الإيرانيون.

وبعد اكتشاف النفط في الدول المجاورة، ذهب عدد غير قليل من أهل قطر للعمل في أرامكو و رأس تنورة دون عوائلهم في الغالب، ومع نهاية هذه المرحلة أُكتشِف النفط في قطر، ورجع أولئك القطريون للعمل في شركات النفط في قطر، وكانت بوادر تصدير أول شحنة للنفط عام 1949م.

المرحلة الثانية مرحلة التحضر: "1950- الآن "

تعد هذه المرحلة مرحلة بناء الدولة الحديثة و يمكن تمييزها من خلال ثلاث مراحل:

مرحلة "1950 – 1972م": هي بداية التحضر الكامل للمجتمع القطري، فالتحضر يعني" هجرة الناس من الريف إلى المدن الصغرى أو إلى المدن الكبرى، وتتميز بأنها مستعمرات بشرية على درجة عالية من الكثافة السكانية، حيث يقيم الناس متجاورين في منطقة مخصصة لذلك، ويعملون في أنشطة غير زراعية "[1] وفي قطر تحول العمل من الغوص على اللؤلؤ إلى العمل في شركة النفط. تميزت هذه المرحلة بشكل عام بتصدير أول شحنة نفط من حقل دخان، وبداية التعمير في كل المجالات الأساسية مثل التعليم والصحة والطرق وتوفير الكهرباء، وكانت تلك المرحلة تدار حكوميا مع دعم إداري إنجليزي، وتولى الحكم فيها علي بن عبد الله بن جاسم آل ثاني**.

في الستينيات من القرن العشرين في عهد الشيخ أحمد بن علي آل ثاني، استمرت عمليات التنشئة المدنية، فشهدت قطر هجرات قادمة إليها للعمل من الدول العربية وغير العربية، كما شهدت

[1] نور، عبدالمنعم: الحضارة والتحضر دراسة أساسية لعلم الاجتماع الحضري. دار المعرفة. القاهرة: مصر .د.ط 1978م، ص18

المرحلة نفسها اضطرابا عماليا طالب بمجموعة من الإصلاحات سنة 1963م، فكان على إثر ذلك دستور قطر المؤقت، وبعدها حصلت قطر على استقلالها بعد ذلك في 3 سبتمبر 1971م.

وعلى المستوى الاجتماعي، حافظت الدولة على تشكلات القبائل، في عصر التحديث في منتصف القرن العشرين الميلادي، من خلال التوزيع السكاني لمناطق سكنهم، حيث اشتهرت بعض المناطق والأحياء السكنية في دولة قطر بنوع معين من القبائل والأسر الكبيرة وكانت الكثير من الاحياء تسمى بأسماء هذه القبائل، أو عوائلها. وكانت هناك إجراءات لتوطين البدو، وأخرى لتوفير الخدمات في قراهم الخارجية، وكانت مرحلة التحضر هذه قد شهدت أيضا زيادة في التعليم النظامي، وتعليم الفتاة، ومن ثم خروجها للعمل في مجالات محددة مثل التعليم والصحة. المرحلة نفسها بدأت ملامح التغير الطبقي تحدُث بسبب نسب توزيع عائدات النفط، وظهرت مفاهيم جديدة حول طبيعة العمل وأثر التعليم في المكانة الاجتماعية، إلى جانب المكانة الاجتماعية الأولى وهي الأصل القبلي[1]، والتي ظلّت محتفظة بقوتها في تلك المرحلة.

مرحلة1972–1995، تولى الحكم الشيخ خليفة بن حمد آل ثاني، وفيه عزز مكانة قطر عربيا ودوليا، واستمرت النهضة وأنشئت الكثير من المساكن للمواطنين، والخدمات، وأنشئت المزيد من الوزارات، والمصانع التي ارتبطت بصناعة النفط، والغاز، وزادت العائدات البترولية[2].في الجانب الاجتماعي، استمرت عمليات الهجرة للعمل إلى قطر من مختلف الجنسيات، وأصبح هناك ازدياد في

[1] للاستزادة، ينظر كلثم الغانم: التحضر، والتحولات في التركيب الطبقي، و العيسى، جهينة: المجتمع القطري دراسة تحليلية لملامح التغير الاجتماعي المعاصر.د.ن. ط1. 1982م

[2] الشلق:أحمد، وآخرون: تطور قطر الحديث والمعاصر، ص256، 257، 258

عدد المتعلمين، والمتعلمات. وبدأت الأسر تتجه لتكون نووية بعدما كانت في المرحلة لسابقة أسرا ممتدة، وبدأت مفاهيم مثل الغنى، والتعليم، تزاحم مكانة القبيلة، لكنها لم تقضِ عليها أو تلغيها.

أما مرحلة 1995وحتى الآن 2017م، فتعد المرحلة الأكثر رخاء، ورفاهية، حين تولى الحكم فيها الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني، ثم تنازل عن الحكم لابنه تميم بن حمد الحاكم الحالي لقطر عام 2013م، ولا تزال عمليات النهضة مستمرة بمشاريع كبرى واستثمارات داخلية وخارجية، اعتمادا على مصدر الريع الطبيعي النفط والغاز. وعلى المستوى الاجتماعي خروج المرأة للعمل صار امرا مقبولا على المستوى العام، وتولت بعض المناصب القيادية.

وأود أن أؤكّد هنا، أن هذا المبحث، سيقتصر على مرحلة الغوص، ومرحلة ما بعد النفط حتى نهاية السبيعنيات من القرن العشرين الميلادي؛ وذلك لأنها تغطي حدود الرسالة الزمنية، وهي المدة التي عاشها الشاعر محل الدراسة أيضا.

المبحث الأول: حضور القبيلة في شعر عمير بن راشد

يأتي الشعر ليكون الحاضن الثقافي للقبيلة بعدّها موضوعا مهما*[1]، فالقبيلة على المستوى الاجتماعي تعد العلامة الثقافية للتعارف بين الناس في المجتمع القطري، في مرحلة ما قبل النفط على وجه الخصوص، وفي الشعر النبطي، ترتبط القصيدة بقضايا المجتمع وموضوعاته كما رأينا في المبحث الأول.

[1] * لا يُعنى بهذا القول إن الشعر أسبق على وجود القبيلة، بل العكس صحيح، ولكن يعنى به أن الشعر هو الخطاب الذي تمثّل حضور القبيلة بشكل كبير في المنطقة وكشف عن كثير من قيمها، وأعرافها، والكثير من ممارساتها.

جاء حضور القبيلة في الشعر النبطي متنوعا حسب غرض القصيدة، واحتلّ مرّات مساحات كبيرة من القصيدة شملت القصيدة كلها عندما يكون الموضوع موضع فخر بأمجاد القبيلة وتسجيل مآثرها وبطولاتها وقوتها الحربية ومعاركها وماضيها الحافل بالانتصارات، ومرات أخرى يأخذ مرحلة وسط عندما يتناول الشاعر الفخر بقبيلته ضمن موضوع رئيس مثل الاحتفاء بالوطن / الوطنيات، عبر تسجيل دور القبيلة في حماية الوطن والتأسيس له. كما كانت قصائد المدح والرثاء مجالا للخصال الحميدة والقيم الأخلاقية التي قامت عليها مؤسسة القبيلة، لتكون تلك القيم مجال مدح للممدوح أيا كان، وتكون نفسها في حال فقدها مجال ذم وهجاء. مثل هذه الصور للقبيلة كان هو الحضور المرصود في قراءتنا لحضور القبيلة في الشعر النبطي في قطر.

لا يسعى البحث هنا الوقوف على بلاغة الصورة وأركانها في التشبيه أو الاستعارة ونحوه، بل على العكس من ذلك نحن نرصد قيمة هذا الحضور من المنظور الاجتماعي الثقافي، والبحث في دلالات ذلك الحضور وتوضيح أهميته في بناء حضور القبيلة حسب رؤية الشاعر النبطي.

تجدر الإشارة هنا، أن الدراسة تبحث في نسق القبيلة بشكل عام، فلا يعنتني البحث هنا بتفصيلات مثل القبيلة البدوية أو القبيلة الحضرية، مالم تستدعِ الحاجة إلى توضيح ما يلزم، من هنا كانت الأسئلة التي نحاول الإجابة عليها هنا هي: ما شكل حضور القبيلة في الشعر؟، وعلى أي شيء اعتمد؟ وعلام يدلّ؟

عُرفت القبيلة بأنها: بنو أب واحد، وجاء في المعجم: القبيلة الجماعة من الناس تنتسب إلى أب

أو جد واحد[1]. وقبائل الشجر أغصانها، وهذا المعنى يوحي بالتشابك، والتلاحم، والتفرع من جذر واحد، وهو تماما ما يربط بين أبناء القبيلة الواحدة.

في الدراسات الأنثروبولوجية، استخدم مصطلح القبيلة على نطاق واسع، ومع ذلك "لا يوجد اتفاق عام على معناه الدقيق، أو على الاستخدام الصحيح له"[2]، وتعرف القبيلة بأنها جماعة لديها نظم اجتماعية، ولكن ليس لديها نظام سياسي، وأنها نظام قائم على المكانة وليس التعاقد، وعندما استخدم مصطلح القبيلة كشكل تطوري للأنماط الاجتماعية، جاءت ضمن مخطط يضم تسلسل: العصبة، والقبيلة، والكيان الرئاسي، والدولة.[3] مع هذا الفهم التطوري، فإن المصطلح صار يشير عموما إلى "تجمعات يتكون كل واحد منها من أكثر من جماعة محلية، يجمع بينها بعض السمات الثقافية المشتركة، وشكل من أشكال القيادة السياسية، على مستوى أعلى من المستوى المكاني المحدود"[4]، هنا يتضح لنا أن القبيلة في حقيقتها ليست جماعة تنتمي لجد واحد يربطها بيولوجيا كما تشير الدلالة المعجمية، بل هي أكبر من ذلك هي تجمع بشري تجمعه المصلحة المشتركة والحاجة للبقاء وتوفير القوة للعيش الأمان، وهذا ما يجعلها نسق ثقافي بشري أزلي وكلي.[5] فالتشكل القبلي مرحلة ثقافية مرّ فيها كل البشر، قبل تشكل الدول، فالقبيلة في جوانب من جوانبها كانت أشبه بالدولة؛ لأنها نظام

---

[1] الرازي، الشيخ محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، ص 218

[2] سيمور، شارلوت: موسوعة علم الانسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثربولوجية. المركز القومي. تر: محمد الجواهري. القاهرة. مصر. ط2. 2009م. ص425

[3] سيمور، شارلوت: موسوعة علم الانسان، ص 426

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] الغذامي، عبدالله: القبيلة والقبائلية، أو هويات ما بعد الحداثة. المركز العربي الثقافي. بيروت. لبنان. ط1. 2009م.159

معيشي يوفر وظيفة الأمن والبقاء لأفراده، لكن بعد قيام الدول، تقوم المؤسسات فيها بالدور بكفاءة، ومن هنا فإنّ "القبيلة قد أسلمت وظائفها الجوهرية للدولة، وبقيت لها وقيمتها الثقافية، والاجتماعية، وبقي لها حقوق الصلة، والبر، والذكرى الطيبة"[1]، فكيف هو حضور هذا النسق القبلي الأزلي في شعر عمير بن راشد العفيشة؟

عند فحص النصوص الشعرية التي تناولت القبيلة، واستقرائها، نجدها تركز على جملة من المفاهيم والقيم القبلية، لتعلن عن ذهنية القبلي، وتكشف عن الأنساق التي يتكئ عليها في نظامه الاجتماعي المتمثل في القبيلة. من خلال ما جمعناه من نصوص مدونة الشاعر واستقرائها، نجد أن النسق القبلي قد تمثل في حضوره في ثلاث صور هي: الانتماء إلى القبيلة، وقيم القبيلة، وقوة القبيلة، والتي يمكن لنا عرضها على النحو التالي:

أ-الانتماء القبلي:

الانتماء لغة الانتساب، يقال: انتمى فلان إلى فلان إذا ارتفع إليه في النسب[2]، أول الصور التي نقابلها في الشعر النبطي، هو تعريف الشاعرِ نفسَه من خلال قبيلته، لا اسمه الشخصي، فوجود الفرد يتحدّد بوجود قبيلته، فما دامت القبيلة موجودة، فهذا يعني وجود الفرد. من هنا يعبر الشاعر عن وجوده بالانتساب إلى قبيلته أو ما يدلّل عليها، مثل قول ابن عفيشة[3]:

---

[1] المرجع نفسه، ص 162

[2] ابن منظور: لسان العرب.ج14. ص 297

[3] الفرحان، حمد، العفيشة، حمد: ديوان العفيشة ص 266 . سيشار له لاحقا بلفظة الديوان فقط.

أقوله وأنا من لابةٍ تكســـب الثنا وبانت مع كل النحايا أخبارنا

الشاعر كما هو ماثل أمامنا، لا يذكر اسمه، بل يلغيه تماما، ويتجه إلى لابته قبيلة وجماعته الخاصة لتكون، المعرِّف عن هويته، حين يفخر بالانتساب إليها، مع أن الكثير من الشعراء قد يلجأ إلى التعريف بنفسه بالنسبة إلى القبيلة على نحو ما مرّ بنا سابقا مثل: قال الكبيسي، قال العبيدي، إلا إن ابن عفيشة لم يوظّف هذا الشكل في شعره!

وقد يذهب الشاعر إلى جد أعلى بعيد في انتسابه، ليؤكّد على قوة نسبه وانتمائه المتجذر، وفي ذلك يقول ابن عفيشة[1]:

وإن ســال عنَّا الجهل متشـبّهٍ له فالحمد لله جدّنا ما عكس به

حتّــا الــذي يــذكر قومٍ مهلّــه هواجرٍ من جنب ما هي بنســبه

ليؤكد نسبه، وانتمائه. إلى عهد قريب، دائما ما يُسأل المرء: من أيّ عرب أنت ؟، أي: من أي قبيلة أنت؟، وهذا يعني أن نسق القبيلة هو النسق المعرّف لوجود الفرد القبلي في ذاته، وعند الآخرين "فالنسب عنده معيار للمكانة الاجتماعية، وهو في ذلك يرى نفسه الأرفع في هرم التقسيمات الاجتماعية،

[1] الديوان، ص 246.

ويبرر رفعة منزلته بانتسابه إلى أصول تضرب عمقا في الجذر العربي"[1]، فالشاعر يوظف معرفته بنسب قبيلته وامتدادها التاريخي، عند فخره، أو مدحه قبيلته، فالشخص يفخر بالانتماء لما هو مشهور معروف وأصيل.

يمثل شعر الفخر بالقبيلة، ونسبها، تمثيلا مباشرا وواضحا عن الانتماء الذي يحرص الشاعر على اقتناص الفرصة للتعبير عنه بالتركيز على نقاء العرق، وأصالة النسب، فالفخر يعدّ المجال الأرحب أمام الشاعر القبلي، للافتخار بنسب قبيلته وحسبها، وجدوده الأوائل كما يفخر أيضا بمجد القبيلة ومآثرها، وبطولاتها، وفي هذا يقول الشاعر عمير بن راشد العفيشة مفتخرا بأصل قبيلته[2]:

بني هاجر عبيدة نسل ضيغم ابن يعرب بنا باس ونعارة

ومن قحطان بن هودٍ نسبنا لنا التاريخ مثبوتٍ قراره

يربط الشاعر القبلي بين الانتماء للقبيلة، وكرم الاخلاق، وتحقيق البطولات، فالانتساب له شروطه الخاصة حيث تظهر علامات الأصل الطيّب في النسب في الاخلاق، والامجاد، وفي ذلك يقول الشاعر عمير بن راشد العفيشة أيضا[3]:

هواجرٍ يوثق بنا في المعاهيد قحطان أبونا حافظينٍ رصيده

ونزهين من قرب الدنس والمناقيد وعْروضنا مثل الثياب الصفيدة[4]

من صور الانتماء أيضا، ذكر أسماء معبرة عن الجماعة والقبيلة، لتشير إلى أن الفرد لا يكتفي بنفسه، عن أهله وقبيلته فـ"الفرد لا يتمتّع بكيانه الشخصي في المجتمع القبلي إلا داخل عصبة"[1]. من هذه الأسماء والوصوف التي تتداول في الشعر النبطي" عصبتي، ولابتي، وعزوتي، وربعي، وبني عمي"*، فكلها ملفوظات تعبر عن وجود جمعي، لا فردي، وهي تشير إلى جماعة الرجل وأهله، وكثيرا ما يوظّفها الشاعر عند الفخر، والمدح أو طلب النجدة، حيث إن "الأصل الذي تقوم عليه صلة الشاعر بقبيلته، إنما هو الولاء، والنصرة، تلبية لصلة الانتماء، التي ظلت المصدر الأول الذي يستوحي منه الشاعر معانيه وأفكاره"[2] في الشعر.

بني عمْك الوافين في اللين والقســـا هــل المجــد والعلم الجميــل دْوام
هل الثار هل الكار للجار عندهم وْقــارٍ وللضـــــدّ الخصـــيم كعــام
هل الراية العليا هل المدح في اللقا لا ثــار من بعــد الكمــام كتــام

[1] الجابري، محمد: العصبية والدولة. نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. لبنان. ط10. 2014م. ص 169

*توظف عبارة "بني عمي" في الشعر النبطي للإشارة إلى التحالف، ولكن الشاعر هنا وظّفها على غير معنى التحالف، حيث وظفها بمعناها الطبيعي أبناء العمومة.

[2] النعيمي، أحمد: القبيلة في الشعر الجاهلي، دار الضياء. عمان. الأردن. د.ط. 2012م. ص 185

بني هاجر اللي شاع بالطيب ذكرهم تـواريـخـهـم لـلـدارســـيـن قـدام

تعدّ الجماعة والأهل والتحالف مادّة للمدح، لذلك لا يتوانى الشاعر في تقديمهم للآخرين، فالتعبير بهم تعبير عن ذاته القبلية، في هذا السياق، يفخر الشاعر عمير بن راشد بقبيلته في ردّه على أحد الشعراء من أبناء عمومته، مادحا القبيلة في قوتها الحربية، وقيمهم الأخلاقية، موظفا عبارة " بني عم" حيث يقول في مدح له[1]:

ويستخدم الشاعر لفظة " عصبة" وهي إحدى العبارات التي تُفعَّل في موضوع القبيلة وهي أساسها، يقول عمير بن راشد معبرا عن العلاقة التي تربط بين قبيلته في أصولها، وبين آل رشيد من شمر، حيث يذكر أنهم يرجعون إلى جد جامع هو ضيغم، لذا فهم عند الشاعر عصبة واحدة، وهذا إن دلّ فإنما يدلّ على ما للنسب الأصيل أثر كبير في ذهنية رجل القبيلة، يقول عمير في ذلك[2]:

ومحمد اللي لِبْس تـاج المقاليد ســـور الجبـل حـاميـه عمن يريـده

حنّا وهم عصـــبة بِعِدٍّ وتاكيد ضـــيـاغمٍ من روس جنـب وعبيـده

فالشاعر يوظف أكثر من دلالة تنتمي لحقل القبيلة، حين قال: عصبة، ضياغم، جنب، عبيدة. لقد تغلغلت أصالة النسب في الفكر القبلي بحيث لا يُعرَف الفرد إلا بقبيلته.

التركيز على علاقة النسب، والقرابة بطرقها المتعددة في الشعر، وتفعيلها عند الفخر والمدح خاصة،

---

[1] الديوان، ص 546

[2] الديوان،ص646، 647

يؤكّد أنها "ليست علاقات نسب، بل هي علاقات إنتاج وعلاقات سلطة، وتصورات إيديولوجية، تنظم جزيئا تصورات الإنسان، وعلاقته بالمجتمع"[1]، لذا تأتي أولى صفات الممدوح حضورا في مدحه، ما يملكه من عرق نقيّ، ونسب أصيل، فالأصل القبلي، صفة من صفات التسيّد

في الجماعة وسبيل للزعامة، يقول ابن عفيشة في مدح أحد ملوك المملكة العربية السعودية[2]:

سـلاطين وملك الإسـلام فيصـل أبو جملـة شـبابـه واختيـاره
وقـايـد كـلّ مَن يسـمّى بمقرن وباسـم سـعود وافين الشـباره
هـل العوجـا إلى جـات عركـة إلى من الوغى شـبّ اسـتعاره[3]

نجد هنا الاهتمام بعراقة نسب المسوّد بوصفها "ركنا من أركان السيادة، وعاملا مهما ساهم في تكوين شخصية المسوّد، ورسم ملامح سلوكها"[4] من قوة وكرم ونجدة وشجاعة وغيرها، لا سيما أن

[1] الجابري، محمد: العقل السياسي العربي، محدداته، وتجلياته.مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. لبنان. ط4. 2000م. ص22

[2] الديوان، ص 632

[3] هل العوجا: عزوة آل سعود حكام المملكة العربية السعودية. عركة: معركة. شبّت: اشتعلت.

[4] الجبوري، توفيق: دراسات في الشعر الجاهلي برؤيا جديدة. دار الحامد. عمان. الأردن. ط1. 2014م. ص 73

وجود الانتماء القبلي يحضر بوجوده الإيجابي بشكل كبير في النصوص الشعرية، لذلك نجد أن بعض القبائل التي تتحضر، تعود في أصولها إلى قبائل بدوية، تؤكّد على ذلك النسب الجامع، والمرجع القبلي الأول، لهذا "لا يقل الحضري عن البدوي فخرا بانتمائه القبلي الذي يعد جواز المرور إلى طبقة الأصليين"[1].

فالشاعر رجل قبلي، يقيس الآخرين بالمقاييس نفسها التي يحكم بها على نفسه، وأول هذه المقاييس وأكثرها أهمية عند القبلي هي الانتماء إلى القبيلة العريقة، لذلك لا يمكن أن نتخيل قصيدة مدحية لحاكم، أو مسوّد دون ذكر أصله ونسبه،

يقول الشاعر عمير بن راشد في مدح أحد الحكام في عصره[2]:

دار الملوك أهل السلوك العالية عشيرةٍ فازت بطيب أعماقها

بِني سعود والأصل مقرن جدّهم والعزوة العوجا بوقت احماقها[3]

وهذا الانتماء للقبيلة، والرفعة في النسب، لا يتحققان فقط من جانب خط الأبوّة بل وخط الأمومة يأتي هنا على حدّ السواء، فإذا ما عيبت خؤولة الرجل، فسيكون عرضة للهجاء، لذا فإن "الأمر يتعدى

[1] الصويان، سعد: الصحراء العربية. ص 358

[2] الديوان، ص 309، 310

[3] بوقت أحماقها: بوقت شدائدها

من مجرد مفهوم انتماء إلى سيرة وتاريخ يحكم لصاحبه ويحكم عليه"،[1] يعي الشاعر عمير ابن عفيشة هذا الفهم لأهمية نقاء أصل الخؤولة إلى جانب العمومة، حين يمدح الشيخ خليفة بن حمد آل ثاني حاكم قطر الأسبق، بقوله[2]:

خليفة خليفة من مضـــى ذخر من بقى يزيـد بجزيـل النيـل من لا لـه تجـارة
عطى من عطا الله كلّ من لمّه الوطن شـبابٍ وشـيب وطاعن السـنّ وصْـغاره
ومع طيــب ذكره طيبــاتٍ معــانزه ومن ظنّ فيه الجود ما ضاعت أنظاره[1]

فقول الشاعر طيبات معانزه ، يقصد عمومة الممدوح، وخؤولته، وهذا يثبت من جهة أخرى " أن المرأة والرجل يقفان على عتبة واحدة في مجال القيم، ولا يتقدم أحدهما على الآخر"[3]،ولا سيما أن هذه القيمة أي النسب هي أساس القيم في فكر القبيلة، فالرجل القبلي يسعى دائما لخؤولة مناسبة ومكافئة، وعريقة ليتقارب منها ويرتبط بها، وبهذا المعنى يفخر الشاعر ابن عفيشة، أن أصل قبيلته من الأصول التي يرغب الآخرون الارتباط معها بعلاقات زواج، حيث يقول[1]:

حنّا الذي يضرب بنا الوصف يا سعيد كـلٍّ يبـي منّـا معـانز بـديـده[5]

[1] الجبوري، توفيق : دراسات في الشعر الجاهلي برؤيا جديدة . دار الحامد. عمان . الأردن. ط1. 2014م. ص 144

[2] الديوان، ص 340

[3] الجبوري، توفيق: دراسات في الشعر الجاهلي. ص 148

[5] يبي: يريد. بديدة: قبيلة

هنا، نفهم أن الانتماء لا يقف فحسب عند الرجوع إلى الأب البيولوجي البعيد، بل إن مفهوم الانتماء القبلي، قابل للاتساع، ضمن وعي أفراد القبيلة له.

أثبتت الدراسات الأنثربولوجية الحديثة أن "مفهوم القرابة في المجتمعات البدائية، لا يشمل علاقات الزواج وحدها، بل يشمل تلك العلاقات التي تقوم بين الناس، بسبب الجوار في المكان، والاشتراك في الأعمال"[2]، ويدخل من ذلك التحالفات التي تكون بين القبائل، لتساند بعضها البعض في الدفاع أو الهجوم، والتحالف سلوك قديم في القبيلة العربية. وفي مناطق الجزيرة العربية، ومنها قطر توجد تحالفات بين قبائل معينة مثل تحالف " مْحَلَف" بين قبيلتي قحطان ويام، ويوجد في قطر تحالف بين قبيلتي "لِكْبِسة، والنِّعِيم"، وهي تحالفات قديمة كان لها دورها لقبائلها آنذاك، وقد ينتج عن التحالف أن يتحالف أكثر من فرع أو عائلة من قبيلة قربية أو بعيدة ليكوّنوا تشكل قبلي جديد مثل "المهاندة". هذه التحالفات أيا كانت صورها تظهر نوعا من الولاءات والانتماءات للجماعة القبلية ومصالحها، فالحلف "عبارة عن تكتل مجموعات ضد أخرى من أجل الحفاظ على المصلحة المشتركة القائمة بالفعل، أو من أجل اكتساب مصالح مشتركة جديدة، وعلى حساب الآخرين دوما"[3]، يشير عمير ابن عفيشة كذلك إلى حلف مْحَلَف الذي يجمع قبيلته ببني يام، في قوله[4]:

---

[1] يبي: يريد. بديدة: قبيلة

[2] الجابري، محمد: العقل السياسي العربي. ص 32

[3] الجابري، محمد: العصبية والدولة، ص 176

[4] الديوان، ص 238

لا شـــكّ ما اتعبنا يكون محلفنا يـامٍ مكتفـة الجمـل في الحريبـة

ويقول عمير ابن عفيشة أيضا في هذه القبيلة المتحالفة مع قبيلته[1]:

اخوانٍ بخوّتنا على واضـــح النقا عســـاهم وحِن نبطي عيال كمام

القبيلة تستمدّ قوتها لا من ذاتها فحسب، بل تلجأ إلى التحالف مع قبيلة قوية أخرى، ليضمن لكليهما البقاء الوجودي في التحدّي مع البيئة والآخرين، ومن ضمن نتائج هذه العلاقة القرابية القائمة على التحالف يحدّث أمر مهم وهو الغنيمة سواء الغنيمة المادية، أو الغنيمة المعنوية، بالتقرب من السلطة، أو الحصول على القوة المساندة، فالانتماء إلى قبيلة قوية، ولو كان بواسطة التحالف سيحقق الفوز والربح، لذلك تظهر ملامح علاقات التحالف واضحة في الشعر النبطي حين يؤكّد عليها الشاعر ليذكّروا الحاكم بتلك العلاقة القديمة، يقول ابن عفيشة[2]:

وحنّـا في عشـــيبات المنـازل نجوعهم بيـوتٍ فيـهـا للنجور ضـــبيح
وتصـــبح ظعـاينـا تبـاري ظعونهم ورعـايـا منـهـا اللاقح والمنيح[3]

[1] الديوان، ص 547
[2] الديوان، ص 275
[3] نجوعهم: النجع: أماكن تواجد البدو عند الكلأ. نجور: آلة دقّ حبوب القهوة. ضبيح: صوت مرتفع نتيجة الدق. لاقح: الناقة الحامل. المنيح: المعطية للحليب.

ويأتي إلى قوله عن مشاركة قبيلته، وقبيلة أخرى في تحالفهم مع الحاكم في ذلك العصر، بقوله[1]:

هـذا ولا لهم جبرٍ في البـدو غيرنـا إلّا آل بشـــر وقت الزوم آل بحيح[2]

القبيلة عند الشاعر لا تكون إلا في المجموع، حتى تقوم لها أسباب القوّة، وتهابها القبائل الأخرى. يأتي النصح نوعا من الدفاع الذي يمليه على الشاعر انتماؤه فما" الدفاع عن القبيلة إلا دفاع عن شخصه وشرفه، وعرضه"[3]في نهاية الأمر، لذلك ينصح الشاعرُ الحاكمَ بالحفاظ على القبيلة، فهي عماد قوة، وجنود للوطن، حيث دفع الشاعر بنصحه إلى حاكم قطر الشيخ أحمد بن علي آل ثاني، إلى الصفح وردّ الظلم عن عائلة المسند التي تمثل قبيلة المهاندة، حين قال[4]:

باوصّـيك في الشـعب الصـديق المهاندة جنودك إلى من الوطن ثـار عكنـانـه
وجبرك إلى منّـه بـدا لازمـك بـهم والى من مكروب الحقب صـــكّ بْبطانه
يفـدّون من دونـك بغـالي عمـارهم ومن جـاهرك عمدٍ يهدمون صـــيوانـه[5]

[1] الديوان، ص 276

[2] جبر: مصلح ،ومساند

[3] زيتوني، عبدالغني: "الوجدان الجمعي في الشعر الجاهلي". **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني.** مج 14. ع39. سنة1990م. ص192

[4] الديوان ، ص 131

[5] عكنانه: دخانه. الحقب ببطانه: الحلقة والبطان من أدوات تجهيز الجمل للركوب.وهي من مفردات مثل شعبي : إذا صكّت الحلقة البطان، وهي تعنى إذا اشتدّ الامر ووصل إلى نهايته.

يؤكد الشاعر على أن تبقى القبيلة عزيزة، غير مظلومة؛ للمحافظة على تماسك الوطن ، وقوته، فبالقبيلة يكون الجنود والأصحاب، والأهل، وبهذا الوعي" يصبح المجموع لدى الشاعر المنتمي مساويا للذات، لذا كان ملزما بالدفاع عن قبيلته، وقيمتها، وهو التزام أدبي طوعي"[1]، يفرضه عليه انتماؤه للمجموع المتمثل في القبيلة.

ب-قيم القبيلة:

مع اختلاف التعريفات للقيمة، في الدراسات الانثربولوجية والاجتماعية، إلا أنها تتفق في أن "القيم أفكار وتصورات واحكام ودوافع، وأنها في الغالب تعبر عن شيء مرغوب فيه، ولها دور في التأثير على قرارات واختيارات الإنسان، وأن مبادئ وقوانين متعارف عليها اجتماعيا"[2]، أي أنها موضوعة من قبل المجتمع.

أولى القيم التي تواجهنا في المجتمع القبلي، هي قيمة الكرم، وتكثر الأشعار حول هذه القيمة، ليس في الشعر النبطي فحسب، بل منذ بدايات الشعر الجاهلي. الكرم علامة ثقافية في ثقافة القبيلة، يدور حولها الفخر والمديح، ومنعها يجلب الذم والهجاء.

لذا لا تغيب هذه القيمة في مدح الممدوح، ومن أمثلة ذلك يمدح الشاعر ابن عفيشة الشيخ أحمد بن علي آل ثاني، بقوله[3]:

---

[1] عشا، علي: "جدل العصبية القبلية، والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي" **مجلة مجمع اللغة العربية**.دمشق. ج3.مج83.ص 6

[2] عبدالقادر، سلوى. إبراهيم، محمد: الأنثربولوجيا والقيم. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية. مصر.ط1. 2012م. ص 21

[3] الديوان، ص 352

ملاذ المخيف وريف من حدّه النيا عقار الضـعوف اللي رضـوفٍ ديونها

فنا مســـمّنات الكوم لا غِلْي ســـومها وحِيـلٍ تِقلّط كـل وقـتٍ صـــحونهـا

كمــا العِـد مــا ينعـد وفـده لكنّهم ورودٍ على شـــرع النهر ينهلونهــا

إلــى زادوا الـوفّــاد مــا مــلّ كـثرهـم طبيعـةٍ لهم من قبـل مـا ينكرونهـا[1]

يتعدى الكرم مجرد توفير الطعام للضيف، إلى الترحيب والمنادمة في الحديث، مما يعني أن الكرم يحمل معانٍ أخرى مخفية معه، ففي هذا الفعل المعطاء، لا توجد أهداف اقتصادية من ورائه، بل له أهداف اجتماعية "لتعزيز الدور والهيبة، والمكانة الاجتماعية"[2]، فالمهم ليس الفعل في حدّ ذاته، إنما العلاقة التي تنشأ "فالكرم الشديد، ونحر الجزر يسميه الأنثربولوجيون اقتصاد السمعة"[3]. الصحراء المجدبة تفترض أن يكون المضيف يوما، ضيفا عند مضيفه، وهكذا. فالكرم عملية تبادلية، فالمجتمع القبلي مجتمع لم يتأسس على بُعْد المال، فهو مجتمع تقليدي تقوم لديه اعتبارات أخرى ممثلة في قيمه من كرم وشجاعة، وحكمة ونزاهة.

لهذا لا يتوانى القبلي في تقديم الكرم الجزيل لضيوفه، فاقتصاد السمعة له اهتمام خاص لديهم حين يتحوّل إلى قصائد فخر ومديح لهم، في الإشادة بهذه القيم القبلية، يقول الشاعر عمير بن راشد

---

[1] حدّه: دفع به. النيا: البعد . رضوف ديونها: متراكمة الديون. حيل: الإبل. تقلّط: تقدم. العد: بئر الماء. طبيعة: عادة. ما ينكرونها: لا يخالفونها.

[2] الصويان، سعد: الصحراء العربية، ص 407

[3] الديوان، ص 408

العفيشة[1]:

ونـعـطـي جـارنـا وافـي حـقـوقـه ونـلـقـى خـاطـر الله بـالـبشـــارة
بـقـولـة مـرحـبـاً يـا خـاطـر الله بـطـارف ربـعـةٍ فـيـهـا الـمـنـارة
وتـقـلـيـطٍ عـلـى فـرش الـكـرامـة وبـن مســـكّـرٍ نصـــفـه بـهـاره[2]

يُكثِر الشعراء، في المقابل من ذم البخيل الذي لا يُكرم، ولا يعطي، ويتمنون أن يكون المال في يد الكريم، الذي يعرف كيف يوجهه في سبيل الآخرين، وتحقيق السمعة الطيبة. يعدّ المال في تصوّر الشاعر وسيلة للعطاء، لا للتخزين والثروة، فالثروة عنده تكون بالسمعة والصيت كما ذكرنا، لذلك تأتي مفردات مثل: الردي، والنذل، لذمّ مَنْ يمتنع عن العطاء، وكأن الكرم واجب مجتمعي، لا خُلق فرديّ.

تؤسِس قيمة الكرم صورة الفرد في المجتمع، ولا سيما إذا كان هذا الفرد هو المسؤول عن الجماعة، أعني الشيخ أو الحاكم، فلا نجد قصيدة مدحية تخلو من قيمة الكرم، في وصف الممدوح، وكأنها لازمة من لوازم السيادة، ويقول الشاعر عمير بن راشد في مدح ولي العهد آنذاك الشيخ حمد بن خليفة الثاني[3]:

ويرفـد بنوّ الخير من جـاه عـاني ومن عـانـه الله من احســـانـه رفد لـه

---

[1] الديوان، ص 629

[2] خاطر الله: ضيف الله. ربعة: مكان الرجال في بيت الشعر. تقليط: تقديم . بهاره: مطيباته من هيل وزعفران ونحوهما

[3] الديوان، ص 329

ومهنّيٍ شـــعبـه بســـــاحـة الامـاني الحضـــر والبـادي هو المعتمـد لــه

واعلى مبــانيهم بجزل الاحســـــاني من كــان زينٍ لــه فهو مــا وِجِـد لــه

إلى جانب قيمة الكرم، هناك قيم أخرى وسلوكيات، تشير إلى نزعة إنسانية متأصلة في نفس القبلي، للتغلب على صحرائه، ومواجهة الصعاب فيها، لذلك يعتدّ القبلي، ولاسيما البدوي بعادات

"يطلقون عليها الثلاث البيض: الضيف السارح، والطنب السابح، البطن"[1]*هذه العادات الثلاث مانحة للحياة، وواجبة للتكاتف، والتضامن، وتوسع دائرة العلاقات بين القبائل على مستوى الأفراد.

نجد هذه العلاقات في الشعر النبطي من خلال مفردات مثل: الطنيب، القصير، العاني، الخطار، وفي تكريم الجار وتوفير الأمن للعاني، ومشاركة الخطار الطعام، مادة طيبة للمدح والثناء التي تفخر بها القبائل، فهذا يدلّ على قوة جانبها، يقول الشاعر عمير بن راشد العفيشة في ذلك[2]:

وإن زارنا العاني لبعض المقاصيد متعلّثٍ ما ننشده عن سديده

ونذبح سمان الضان له والمفاريد ومن جاد للعاني فرحنا بجيده

وإن زارنا المجرم يقزّي الاذاويد ينزل ويرحل ما جعل له نضيده

فوق العلا نرفع مبانيه ونْشيد إلين يبعد عن وطنّا شديده[3]

الحماية والأمان اللذان يتوفران للجار، تكون بمثابة مادة إلاعلامية، وإعلانية عن القبيلة التي سكن عندها، وجاورها زمنا، فيكون عليه حقّ مدح هذه القبيلة، لما وجد عندها من كرم الضيافة، وطيب الصحبة، لذا يقول الشاعر ابن عفيشة:[4]

بحسن التواضع له نباري خاطره ونـدّي لـه الواجب بحدّ اقتدارنا

ولو كان ما هو قدّ الاكرام نكرمه وعلى كل وقت نْجيه فَرْح شنارنا

وإلى لفينا بالطروفة نجيبها لابن جارنا قبل نْتذكر صْغارنا

نبغي إلى مَن راح منّا لديرته يسال الذي توّه على السير مارنا[5]

إنّ ابن عفيشة هنا، يبحث عن اقتصاد السمعة، كما ذكرنا سابقا. إذن القيم القبلية ليست غاية مثلى، بل هي غاية ووسيلة في آن واحد، وسيلة للبقاء المادي للضيف بمنح الحياة، ووسيلة للبقاء المعنوي للمضيف بمنح السمعة، فالقيم يتشابك فيها الاقتصاد والثقافة معا، أي بمعنى آخر أن بُناها التحتية والفوقية واحدة.

لا تقتصر قيم القبيلة على غرضي المدح والفخر، بل تمتد لتصل بغرض النصح، وهذا يدلّل على أنّ الشعر كان الوعاء الثقافي لمنظومة القبيلة ذات التاريخ الشفاهي، من هذه القيم التي جاءت في قصيدة النصح قيمة الجار، والضيف، يقول ابن عفيشة ناصحا[1]:

ترى فرحــة ابن الجــار قــدرٍ لوالــده وحســنى تضــاعف لك لو انّك تحيدها
ترى الجـار لــه حـدٍّ ويـدني رحـايلـه ويقفي تقـارع من ديـارك شـــديـدهـا
ورحّـب بضـــيف الله وســـرّع كرامتـه مع مـا تيسّـــر مرحبـا بـه تِعِيـدهـا
ترى الضيف لا ضاف المعازيب يحتري وللـذبح ســكيّن تلظّى حـديـدهـا

تتصادم مثل هذه القيم مع متغيرات المجتمع في فتحضره التي تأسس على معانٍ مغايرة تماما مثل: الملكية الخاصة، والثروة، والمصلحة الذاتية، فقد يُصدم ذو الثقافة القبلية بالتغيرات التي ما اعتاد عليها في مجتمعه فـ "القيم جزء من أجزاء الثقافة تؤثر فيها وتتأثر بكل ما تتعرض له الثقافات

[1] الديوان، ص 613

والمجتمعات"[1]، لذلك نجد خطابات تشيع بالألم ، والحزن على تغير الأحوال، مثل قول الشاعر عمير ابن عفيشة[2]:

وبي غبن من يسجن وهو ما عمل صوك وصبّوا على قيده حديدٍ سكاكه

غبن المليك اللي بالاسراف مملوك وقِبْضت منافذ فرّته وافتلاكه

بأسباب وقتٍ به تصاعيد وهبوك وقتٍ به العالي نزل في دكاكه

وقتٍ هله ما بينهم راي مريوك كلٍّ من الشنا يْريد الفكاكة[3]

أدّى تغير الحال بكثير من الناس، إلى الشعور بالأسى، نظرا لتغير المفاهيم، وتبدل القيم، وتغير المكانات أيضا، يقول ابن عفيشة[4]:

وقتٍ به احتاجوا الاجاويد وهلوك وتغانموا به صانعين التناكه

وقتٍ غدا به معدن الخير صعلوك واللي يخدمه ما يعد امتلاكه

وقتٍ عنيفٍ صار به رِيب وشكوك ووفّى حقوق مطوفّين الكلاكه[5]

---

[1] عبدالقادر، سامية: الانثربولوجيا والقيم. ص 26

[2] الديوان، ص 615

[3] صوك: ذنب. سكاكة:ملحومة جيدا بلا فرجة.افتلاكه: تصرفه. هبوك: منخفضات. مريوك: مدروس. الشنا: الخطأ. الفكاكة : الخلاص

[4] الديوان، ص 616

[5] وهلوك: محتاجين يشكون الفاقة .الكلالة: الحيلة التدليس

يعبر الشاعر بجمل تأتي مقابِلة للآخر ومضادة لها في المعنى، لتحدد واقع الحال الذي وصل بالقبلي، بسبب تغير الحال والزمن ، اللذين يصف وقتهما أنه وقت عنيف. فالوقت لم يكن عنيفا ماديا فحسب، بل كان عنيفا نفسيا أيضا، لأنه جاء لينال من قناعات تربى عليها القبلي، واعتاد ممارستها، يقول ابن عفيشة في هذا التغير الزمني وما يفعله[1]:

أرى في وقتنا الحاضر غياره ومَيَّزنا طواله من قصاره

وصار مُقلّطه الأول موخّر ومفهوقه قلط عقب انثباره[2]

تغيّر الحال، نال من مكانة الناس، فجتمع قائم على مفاهيم الفردية، والمال، والاستقرار الدائم، لا يمكن أن يكون احترام الأصل وتقدير القيم فعالية كبيرة كما كانت سابقا، فمقاييس الرؤية اختلفت باختلاف الحاجة، والزمن، لا سيما مع خسارة القبلي البدوي على وجه الخصوص أدوات تمكّنه السابقة المتمثلة في السيف، والإبل. كانت القوة بمثابة رصيد للبدو القبليين، ولكن حياة التحضر جاءت متعاكسة مع مفاهيم السابق، فوجد الكثير منهم هذه المرحلة الجديدة مرحلة رفعت أناس كانوا ذليلين سابقا–في نظرهم–، وتحولت عن القبلي لتولي وجهها للآخرين أهل التجارة أو المنفعة فقط.

ج-قوة القبيلة:

كان التشكل القبلي هو التنظيم الاجتماعي، والاقتصادي، والسياسي–بالمعنى العام–، هو الأكثر

[1] الديوان، ص 624

[2] غياره: تغيير. مقلّطه: متقدمه. مفهوقه: مؤخَره. انثباره: خيبته.

حضورا في قطر، قبل قيام دولة مركزية إدارية، ومع قانون القبائل التي تسكن منطقة شبه الجزيرة العربية، الذي لا يمنع استخدام القوة ضمن شروط وأعراف، تجد القبيلة نفسها في حاجة إلى استخدام القوة متى ما دعت الحاجة إلى ذلك وألزمتها بها الظروف.

تعدّ الحرب الميدان الأبرز لإظهار هذه القوة، وتسجيل بطولة تُضاف إلى رصيد مجد القبيلة، فالحرب حاجة دعت إليها الظروف البيئية التي تسكنها القبائل، من شح مصادر المياه، أو ردّ مظالم أو نحوهما. وعلى الرغم من أن الكثير يربط بين الحرب وسفك الدماء وبين القبيلة، فما أن تُذكر القبيلة تُستدعى الحرب ذهنيا عند المتلقي، إلا أن الحقيقة المشاهدَة هي أن الحرب مستمرة في قرننا الحالي القرن الحادي والعشرين، بالرغم من غياب أثر القبيلة، فالحرب سلوك إنساني يوجد عند البدائي والقبلي، والمتحضر والمتمدن على حد السواء.

في مجتمع تقليدي مثل القبيلة، تشير إحدى الدراسات ذات الاتجاه الإيكويولجي "البيئي" في تفسيرها للحرب في المجتمعات التقليدية بـ"الرغبة في الحافظ على التوازن بين السكان، والموارد وطبيعة الإقليم"[1]، وهذا يعني أن الحرب تكون جزءا من حياة في المجتمع،متى ما قلّت الموارد أو كثر التزاحم على المراعي ونحوها.

الشعر النبطي كان الجهاز الإعلامي الأول للقبائل الذي يُسجّل أيامها، وانتصاراتها، وبطولات فرسانها، لذلك لا يعدم المطلع على نصوص الشعر النبطي ولا سيما القديمة منه على نصوص تحتفل بالحرب وفرسانها. فالحرب مجال مهم لكل قبيلة، لإعلاء شأنها، وبيان قوتها، كما أنها تعد أحد

[1] سيمور، شارلوت: موسوعة علم الإنسان. ص 265

الامتيازات المشروعة التي قد يحظى بها الفرد داخل العصبة حيث يقدم خدمات لصالح العصبة ككل[1].

ومن خلال ما تمّ رصده لحضور القوّة في القبيلة، يمكننا أن نقول إن القبيلة ارتكزت على نوعين من القوة، قوة نزال، وقوة سلام، على نحو ما سيتضح لنا بعد قليل.

تَحضُر المعارك وجولاتها في القصيدة النبطية، فيسجل الشاعر النبطي الشجاعة والإقدام، وعدم الرهبة، فالحرب كما يُبرزها الشاعر سوق للبيع والشراء، وبضاعتها النفوس، وفرسان قبيلته، لا يهابون هذا السوق، يقول الشاعر[2]:

وكثرت بـه مجـازيف المنـايـا والابطـال دخلوا ســـوق الجزارة

بيومٍ يختلف بــه لون حيلــه وصـــفره مـا تميّز من حمـاره

عليـهن كـلّ قرنــاسٍ مجرّب يخوضـــون المعارك بالجســـارة

يبيعون النفوس بــدون قيمــة بســـوقٍ فايته ما هو خســـارة[3]

تعد الحرب مجالا للافتخار بالقبيلة، فالشاعر ينتهز من معارك قبيلته فرصا للافتخار بالقبيلة، فيصف ما يحدث فيها، ويصف قوة الفرسان، وإقدامهم، ولا يترك شيئا من مكونات المعركة إلا وجاء

---

[1] الجابري، محمد: العصبية والدولة، ص 169

[2] الديوان، ص 632، 633

[3] صفره، حماره: اللونان الأصفر والأحمر ، هنا يصف تغير ألوان الفرسان من رهبة الحرب. قرناس: صقر وهنا رمز للفارس. فايته: داخل فيه.

على وصفه، وتوظيفه من خيل وجيش، ورماح وسيوف، فالحرب نالت اهتماما كبيرا عند القبيلة وشعرائها، فهي المجال التي يستمر بها تسجيل الأمجاد والمآثر، وإضافة الجديد إلى رصيد القبيلة، كما فعل السابقون، سيفعل اللاحقون الشيء نفسه، من أجل سمعة القبيلة، يقول عمير بن راشد العفيشة، في وصف إحدى المعارك التي شاركت فيها قبيلته[1]:

تهيّا لنا معهم بكنزان معركة بليلٍ رمن فيه الصبايا القنايع
سرى ليلنا معهم إلى باكر الضحى وهو ذبح ومذابح عقر وقلايع
وقادت ظعاينهم وسارت جموعهم إلين الرعايا شرّعت في الزرايع

ويكمل وصفه للمعركة، باجتماع حلفاء الضد، واجتماع قبيلته في نصرة الحاكم آنذاك ومن معهم، حيث يقول[2]:

وجانا الذي منّا وجاهم صديقهم ضدّ اليمام يولّفون الفزايع
وساروا محزّمة القنازع وسبّلوا بجندٍ قلط يهتز للقلب رايع
وظهرنا لهم عند المحيرس بجمعنا سيوفه كما وصف البروق اللمايع[3]

[1] الديوان، ص298
[2] الديوان، ص 299
[3] اليمام: الإمام. المحيرس: اسم موقع قرب الأحساء. القنازع: شعر الرأس يرفع إلى أعلى.

ثم يصف يوم اللقاء للمعركة نفسها، بقوله[1]:

وحضـــرنا وهم في ماقفٍ موعدٍ لنا وصـــاح المحرّج بين شـــاري وبايع
وبـاعوا علينـا واشـــترينـا بســـوقهم وبعنـا عليهم غـاليـات البضـــايع[2]

وفي وصف قوة القبيلة الحربية وصبر على الألم منها، يقول[3]:

والى كبرت بنـا البلوى صـــبرنـا وراعي الصـبر يجزى بانتصـاره
وعـاداتنـا لمن يـذرع شـــبرنـا ونـوفـي بـاعنـا من مـد واره
ونوجع لا ضـــربنـا وإن ضِـــرِبنـا جحدنا الضـرب لو نشـكي عواره
نـردّه بـالـهـنـادي والـبـلـنـزي وصـــمعٍ يخلع القلـب انفجـاره[4]

لأن الحرب مجال للشهرة، والقوة، يستغلّ الشجعان في القبيلة، فرصة الحرب للبروز، لإعلاء مكانتهم عند قبائلهم، فللبطولة شروط وطقوس تؤدى في ثقافة القبيلة، منها شرب فنجان الفارس*،

[1] الديوان،ص 299
[2] ماقف: موقف
[3] الديوان،ص 630
[4] البلنزي: نوع من الذخيرة. الصمع: سلاح ناري
* طقس شرب فنحان الفارس، يؤدى قبل المعركة، لتحفيز الشجعان لملاقاة الفارس من الخصم عند المعركة.

ومنها أيضا أن الشجاع هو من يستحق أن تقدم له القهوة في مجلس الرجال أولا لشجاعته، وفروسيته. فالفارس الشجاع هو المستحق للمتع الحياتية" القهوة، والوليمة، والمرأة الجميلة"، في مجتمع القبيلة.

يقول عمير بن راشد في وصف إعداد القهوة وتجهيزها لمستحقها الشجاع بقوله[1]:

بْدلال ما فيهن مكنســل ومشــموس رســـلان مثل موقِّعات القباســـة
منهن مزلٍّ وســطها الكيف مخموس لا ذاقه المصـــتاع تبري عماســه
تهيّــا لمن يردون لا ثــار عكْبوس لا اختلط عج الرمك واقتباســـه[2]

ويسجل الشاعر أيضا فعل الفرسان الشجعان في الحرب، فالفارس الشجاع سبب قوي لنصرة قبيلته، يقول الشاعر عمير بن راشد، واصفا شجاعة فرسان قبيلته في إحدى معاركها بقوله[3]:

ضـــحى راعي البلها حمد ردّ ســابقه على ســربة آل معيض يوم الشــرايع
طري الفعايل كاســب المدح في اللقا شـــجاعٍ بذاك اليوم ســوّى الفنايع
وابـن إبـراهـيـم وابـن نـمـر خـالـد شـــهودٍ على مـاقف زبون الودايع
وشـافي واخوه سـعود في حومة الوغى بصــفّه على شــحف العياد الطلايع
تـنــاخـوا وردّوا ردّةٍ فـرّجـت لـهـم وحطّوا لهم في الضيق طرقٍ وسايع[4]

---

[1] الديوان، ص 641

[2] دلال: جمع دلّة: إبريق صنع القهوة. مزل: إبريق نقل القهوة إلى دلة التقديم ،لا : بمعنى إذا . المصتاع: من يشعر بألم برأسه. تهيّا: تعد. الرمك: الخيل.

[3] الديوان، ص 300، 301

[4] البلها: اسم خيل يعتزون بها وقت الحرب. الفنايع: الخوارق

تقدم انتصارات القبيلة في معاركها، وبسالة فرسانها فيها، مادة شعرية خصبة للشاعر ، ليفتخر بقبيلته، فيفتخر بقوة جانبها، وقدرتها الشديدة على قطع المسافات دون خوف، والتنقل بين الأماكن دون حاجة لأمن من الغير، ووصولهم قبل الآخرين إلى أماكن العشب، وغيرها من المعاني، يقول ابن عفيشة مفتخرا بقوة القبيلة[1]:

وســقنا الابل وســرنا في هواها	إلى طاح الحيا نرعى خضـــاره
ونقرا في الخضـــاري ما نداري	إلى من الســـهـل كـابر امراره
مظــاهير وســـلفــانٍ تبــارى	بيوم يفرح القلــب اشـــتهــاره
بْروس رْمــاحنــا نرعى ونرغى	وحــد الخوف ننزل في قفــاره
ومـدّينـا وشـــدّينـا وشِـــدنـا	مبــانينــا على روس الزبــارة[2]

مثل هذه الصور السابقة لقوة النِّزال متواجدة بكثرة في الشعر النبطي، ولا يزال كثير من الشعراء في زمننا هذا يستدعيها ويوظفها في وطنياته.

القوة الثانية هي قوة السلام، وأعني بها أن القبيلة القوية هي التي تتكفّل بالحماية وبسط النفوذ، ومنع وصول الطارد إلى المطرود، فيأمن عندها الفارّ، واللاجئ، وطالب النجدة، والمظلوم. وهي قوة

[1] الديوان ، ص 628، 629

[2] طاح:سقط. الحيا: المطر. امراره: نوع من الشجيرات.قفاره: المنزل الذي لم يسكن قبل. الزبارة : المكان المرتفع

لا تقِلّ عن قوة النزال. يفخر الشعراء بنجدة قبائلهم، ونصرتها للضعفاء والمحتاجين إلى حمايتها، فالجانب السلمي يدفع بالحياة، ويؤمّن مصيرها، رغم الحروب، لذلك تكون معاني منح الحياة سبيلا للفخر والمدح معا.

يمدح الشاعر قبيلته، إذا كانت يلجأ إليها الدخيل طالبا نجدتها على وجه الخصوص دون غيرها، فالدخالة في عرف القبيلة، لا مفرّ منه، ومن يتهرب منه يعرّض نفسه لخطر الذم، واسوداد الوجه بين القبائل، لذلك يمدح الشعراء فعل الدخالة، ومنح الكفالة* في مدح ممدوحيهم، يقول الشاعر عمير بن

راشد في إحدى قصائده[1]:

هو مزبن الزابن بهـا ريف جـارهـا ملفى الغريب اللي من أقصـــى النيا زاره

وهو ملتجي من قـلّ حيلـه وحيلتـه إلى لف بـاليمنى على راحـة يســـاره

في بيان قوة القبيلة، ومنح الحياة والحرية للاجئين إليها، يفخر الشاعر ابن عفيشه، بأن لاجئي قبيلته يشعرون بالأمان الكامل، عند اللجوء إليهم مهما كانت قوة خصمه، في ذلك يقول الشاعر[2]:

قلتـه وانـا من نـازلين الخطر جوس بيوتٍ تِبنّى فيه قبل العســـاســـه

أهـل النبـا الطيّـب من دقيـانوس واهل الســـموت الطيّبة والفراســـة

هواجرٍ يـذرى بنـا كـل منحوس لا ضـدّه أقوى منْه ضـدّ ونحاسـه[3]

إن ملامح الحياة القبلية تلتحم جميعا هنا، حيث القبيلة، والذكر الطيب، والقوة، وهذا يدلّ أن حياة القبيلة كلٌ مركبٌ متشابك، يقود بعضه لبعض، ويدعم بعضه الآخر.

والصحيح، إن صور القتل والحرب، والدم، والعنف تكثر في الشعر القبلي فخرا، ومدحا، وهجاء

*الكفالة: فعل اختياري يمكن أن يرفض الرجلُ طلبَ من يريد كفالته ،وتكون من أجل تنفيذ شروط القضاء، أما الدخالة، فعل فعل التجاء إجباري، ولا يجوز التعذر عنه.للتوسع: ينظر الصويان: الصحراء العربية 756وما بعدها.

[1] الديوان، ص 340

[2] الديوان ، 642

[3] جوس: جيئة وذهابا. دقيانوس: ملك يعتقد أنه عاش زمن أهل الكهف.يذرى: يحتمى.

ورثاء، إلا أن القبلي يستهجن العنف، ويعرف بشاعة الحرب وقساوتها، ويؤثر العفو عند المقدرة، لذلك، فإن من قوة السلام اللجوء للسلم متى ما أعلن الخصم رغبته في ذلك، من هذه الدعوة الصادقة، قول ابن عفيشة[1]:

ومن قلّط الحســـنى جزينـاه مثلهـا ومن رامنـا بـالزود قاســـي اخْطـارنـا

وقوله أيضا، في المعنى نفسه[2]:

نصـــــافي من يصـــــافينـا وفينـا لمن ضـــــلّ الجـدا فينـا نزارة[3]

واجهت نزعة القوة عند القبائل، ولا سيما البدوية منها تحديا كبيرا، لم تقدر على مواجهته. كان هذا التحدّي بروز التشكل الإداري المتمثل في كيان الدولة، على الرغم من توفير الخدمات التي سهلت الحياة، والتي رصد لها أكثر من شاعر في القصائد.

كان يتقبل القبلي التحضر المادي، ويثني على ما توفّر له من خدمات وكهرباء، وبيوت، وحدائق، وبناء، يقول ابن عفيشة[4]:

---

[1] الديوان، ص 264

[2] الديوان ، ص 628

[3] الجدا: الطريق الصحيح. نزارة: غضب وقسوة

[4] الديوان، ص 277

بـوقـتٍ بـه الـعـالـم اخـوانٍ تـوالـفـوا واســتنصــح المنصــوح بالنصــيح

ولا عـاد كون النبي والبيع والشّـــرا وبـلـدنـا غـنـيـة والـغـنـيّ رويـح

واصـبح قطر مخضـرّ يعجب له النظر الزروع بهـا رِطـب الغصـون يميح

حـدايق واعنـابٍ بهـا يضـرب المثـل وغـرسٍ يـنـبـت مـوسـم الـتـلـقـيح[1]

إلا أن الخطاب الشعري في القصائد النبطية، ظلّ ميدانا لتداول قوة القبيلة، وظلّ يستدعيها بأكثر من طريقة حتى بعد التحضر. فاستغلّ الشاعر مقدرته الشعرية ليبقي على صورة القبيلة القوية من خلال صورتين اثنتين–حسب ما تمكّن لي ملاحظته–، والتي يمكن الإشارة إليهما بالتالي:

1–استدعاء ماضي القبيلة وبطولاتها وقيمها: نلحظ أن الشاعر القبلي، قد وجد نفسه أمام هزة نفسية، عندما دخل مرحلة التحضر، فهو إن كان يستفيد مما توفر له المدينة من خدمات، إلا أن حنينه كان يشده لماضيه، فالقبلي في الأعم يتقبل الحضارة بماديتها التي تسهل عليه الحياة، ولكن لا يقبل بسهولة أن تمُسَّ قيمه، لذلك فإن الصور النوستاليجية المعبرة عن الحنين للماضي، الأكثرُ حضورا، فيتذكر الشاعر منازله القديمة، ومرابع الديار، كما عند الشاعر ابن عفيشة مخاطبا ابنه[2]:

[1] البني: البناء. يميح: يميل.

[2] الديوان، ص 245

واليوم دوك أحوالنا مسفهلّة واللي لبسنا به جديدٍ درس به
وقلت أتوجد وجد من فيه علّه عوقه على طول الليالي بخص به
على ربوعٍ عقبهم بي تحلّه كل أبلجٍ زي النواميس كسبه
كلٍّ على ما طال بيته يفلّه في مجتمع نجعٍ تحين الفرس به
وبيوتهم مثل الهضاب المظلّة للجار والخطّار ماهي بْنصبه[1]

يستحضر الشاعر عالم القبيلة البدوية التي ينتمي إليها، حيث كانت الجماعة تجتمع، وتبني بيوت الشعر قريبة من بعضها البعض، ويتذكر أن هذه البيوت كانت تستقبل الضيف والجار.

أما الصورة الأخرى، فهي تذكر بطولات القبيلة، وقوتها والتحسر على ما كان من رفعة، وسلطة، وقوة فعل، أما في زمن التحضر لم يعدّ للقبيلة مساهمة ترضي نفس الشاعر القبلي،

وفي هذا يقول عمير ابن عفيشة متذكرا معركة جرت بين أهل قطر والأتراك آنذاك[2]:

والأيّام مراتٍ علينا دبورها مراتٍ فيها عزنا وانتصارنا
مثل هيّةٍ بالشقب ما صار مثلها بها كفّ يمنانا سها من يسارنا
بلينا بجندٍ لا عدادٍ لكثرهم وكفى الله ضدٍّ عاديٍ باحتقارنا

[1] دوك: للتنبيه، أنظر،أو خذ. مسفلّه: متردية. يفلّه: يفتح اجزاءه. تحين: لا تستطيه الجري. الخطّار : الضيوف
[2] الديوان، ص 264، 265

حتى يأتي إلى إظهار الشجاعة في تلك المعركة، حين يقول[1]:

ولكن تنـاخينـا وبعنـا نفوسـنـا وقلنا القتال أشـرف لنا من منارنا

وخـذينـا وهـم حـدٍّ قـلـيـلٍ ودبّـروا ومنّـه ومنّـا كم بقى في معـارنـا

طريح وجريحٍ طـايحينٍ على الثرى صـفو يوم كرَّة وردهم واكترارنـا[2]

2_ توجيه صفات القبيلة في شخص الممدوح: تعد هذه الصورة الثانية للإبقاء على صورة القبيلة، من خلال مدح الممدوح وخاصة الحاكم في مرحلة التحضر، بخصال وأخلاق، وقوة القبيلة القديمة*. فكثير الصور المتداولة في الشعر النبطي للممدوح ولا سيما إن كان أميرا حاكما، لا تخرج من صفات القبلية التي تربى عليها الرجل القبلي، يصف الشاعر عمير بن راشد العفيشة، ممدوحه الشيخ خليفة بن حمد آل ثاني، بالأوصاف القبلية التي تعتمد على القيم، والأخلاق الحميدة، والقوة، حيث يقول في مدحه[3]:

خليفة ذرى المجرم اللي حدّه النيا وفكّاك من عسـر الدهر قاصـرٍ قيده

سـريع النوال لمن شـكا الحال نجيبٍ بلغ في كل الأقطار تمجيده

---

[1] الديوان، ص 265

[2] معارنا: معتركنا. طايحين: ساقطين

*تجدر الإشارة هنا، إلى أن صفات الممدوح في الشعر الجاهلي والنبطي عند أهل الحاضرة، وأهل البادية تتسم بالتشابه مثل التركيز على صفات الكرم والشجاعة، وغيرها.

[3] الديوان. ص 110، 111

وافي سـنافي سـمح وعسـرٍ إلى وعزيز وافي شـــبر كســـب العلا فيده

وامين بحـالٍ وحـالٍ تـدرى عواقبـه كما الليث تشـنع في المكافح مصـاييده

واسـد من أسـودٍ بالقدى سـيّدٍ لنا وياجب على المسيود يثنى على سيده[1]

ويصف الشاعر أحد الحكام بالفارس الشجاع في الحروب، فيقول ابن عفيشة في مدح الملك فهد بن عبد العزيز ولي عهد المملكة العربية السعودية آنذاك[1]:

وإلى غدا حس الفشـــق له رطينه عنـده كمـا يوم الهـدي ينحرونـه

يقلط بســـوق الموت ومكـاتفينـه بســـيوف هنـدٍ للكفـاح مْخزونـه

وهو ريس المعلـب مع لاعبينـه لا شـــيف ذا طـايح وذا نـاقلينـه

ضـــرغام يكســـر هيبة معانديه بِمْغيرةٍ منهـا الكمـي يفـهقونـه[2]

[1] الديوان، 307

[2] غدا: صار. حس: صوت: الفشق: رمي الرصاص. رطينة: كلام غير مفهوم. ريّس: أستاذ. ضرغام: أسد. مغيرة: كتيبة مهاجمة.

نلحظ أن الصفات القبلية مع التحضر لم تختفِ، بل بدت صفاتٍ يُمدَح بها الحاكم، فالشاعر لا يرى التميز والسيادة إلا بمن يمتلك هذه الصفات القبلية، وهي ما اعتاد أن يراها في مجتمعه القبلي سابقا، لذا فإنه يجمع كل الخصال الكريمة في ثقافة القبيلة، ويلصقها في ذات الممدوح/ الحاكم، إيمانا من الشاعر –في تقديري–أن هذه صفات صاحب السيادة والسلطة.

من خلال رصد حضور القبيلة في الشعر النبطي في أنساقه الظاهرة، نجد أن الحضور اعتمد على الانتماء القبلي مُرتكَزا لتدور حوله القيم والقوة، فالأصل القبلي مهم لتحقيق المجد والسؤدد في نظر القبلي – حسب ما مرّ بنا–، ويعمل الجميع من أجل اسم القبيلة، فكما أن الفرد يولد في قبيلة ذات سمعة، فإن من الواجب عليه الاستمرار في المحافظة على هذه السمعة، من خلال استظهار القيم النبيلة، والبسالة في الحرب، لذلك – في تقديري– تغيب الذاتية في الموضوع القبلي، وتطغى الأنا القبلية على الأنا الفردية، ولعلّ شح الصور الذاتية عند الشعراء، نابع من أن" العقد الاجتماعي بين الشاعر والقبيلة، تحوّل إلى عقد فني جعله معبرا عن مشاعرها، وتطلعاتها ، قبل أن يكون معبرا عن مشاعره واتجاهاته، لذا اتجهت الأنا نحو النحن، من خلال الفخر، والإشادة بالقيم الجماعية التي تمثلها القبيلة"[1] فالغاية إذن قبيلة، وإن كانت الوسيلة فردية.

المبحث الثاني: حضور المرأة في شعر عمير بن راشد

حظيت المرأة منذ القدم باهتمام كبير في النقاشات، والدراسات، حول طبيعتها، ودورها في المجتمع، وتناولتها مختلف المجالات المعرفية، بالبحث والتقصي. من هذه الدراسات، الدراسات الأدبية

[1] عشا، علي: "جدل العصبية القبلية، وقيم القبيلة ".ص 5

والنقدية، والتي أولت صورة المرأة في الاجناس الأدبية عناية خاصة، ضمن ما يعرف بالصورة الأدبية، وإذا كانت الصورة قديما قد ركّزت على الصورة الفنية، من حيث عناصرها البلاغية كما قلنا سابقا فدارت حول التشبيه والاستعارة وما نحوهما، فإنّ الصورة الأدبية الحديثة ركّزت على معاني الحضور والتمثل، ضمن ما يعرف بالدراسات الثقافية تحت دراسات الجندر، والمركز والهامش، والأنا والآخر، أي أن هذه الدراسات قد التفت إلى الصورة الاجتماعية الثقافية " السيسوثقافية"، وركزت عليها وبنت حولها مواقفها. نحن هنا سنحاول تفحص صور حضور المرأة من خلال الوصف والتحليل حسب ما جاءت عليه في الشعر النبطي عند الشاعر عمير بن راشد.

يمكن القول، إن المرأة في المجتمع القطري مرّت بمرحلتين: مرحلة ما قبل النفط، وكانت صورة المرأة تتميز بالتقليدية التي عرفت بها المرأة في مختلف المجتمعات، فهي عنصر مهم ولكن تابع للرجل، تؤدي وظيفة الأمومة، وواجبات الزوج، والبيت وعلى الرغم من التأكيد على أن مجتمع الغوص في قطر كان مجتمعا نسائيا، لخروج الرجال للبحر بحثا عن اللؤلؤ لمدة ليست بقصيرة[1]، وعلى الرغم من التأكيد أيضا على حرية المرأة البدوية[2]، إلا أن مجتمع التحضر في قطر في بدايات الخمسينيات وما يليها من القرن العشرين كشف أنّ المرأة كانت تحت سلطة أبوية حتى في قراراتها المصيرية، قبل أن تقلّ تلك السلطة، أو تمنح المرأة مساحة أكبر. تغيّرت صورة الحضور تدريجيا بفعل عامل التعليم حيث خرجت المرأة للجامعة والعمل، وتغيّر نمط الأسرة من الأسرة الممتدة ذات السلطة الأبوية المركزية،

[1] للتوسع: ينظر الغانم، كلثم: الاحتفالات الجماعية وبعض الأشكال الثقافية.

[2] للتوسع: ينظر الجابر، موزة: التطور الاقتصادي والاجتماعي في قطر"1930–1973م" مركز الوثاق والدراسات الإنسانية. الدوحة. قطر. ط1. 2001م

إلى أسرة نووية. أصبح حضور المرأة في مجتمع التحضر يشكل قضية اجتماعية مثل: عمل المرأة، تأخر سن الزواج، وغلاء المهور.

لما كان الشعر النبطي أحد أهم الخطابات الثقافية في المجتمع، في المرحلة التقليدية والتحضر، سيكون مادة مهمة لرصد حضور المرأة في أغراضه المتعددة، للكشف عن حضور المرأة في ذهنية الرجل/ الشاعر، خاصة أن الدواوين الشعرية تحتفي بالمرأة احتفاء كبيرا، ولاسيما في الغرض الشعري التقليدي المعروف الغزل. رغم حضور المرأة في شعر الغزل بكثافة فهي المحرض الأول لهذا النوع من الأغراض، إلا أنها لم تغب عن الأغراض الأخرى، ولا يمكن القول إن حضور المرأة كان في بدايات القصيدة دون وسطها أو آخرها، فالمرأة حضرت في مساحات القصيدة جميعها.

نسعى في هذا الجزء، إلى رصد حضور المرأة في الشعر النبطي من خلال الإجابة على الأسئلة التالية: من هي المرأة التي حضرت في شعر ابن عفيشة ؟، وكيف كان حضورها في قصائده، وما دور الثقافة في تشكل حضورها؟ وهل خالفت النسق الثقافي العام أم لا؟

عند البحث في ديوان الشاعر عمير بن راشد العفيشة، نجد حضورا متنوعا لتوظيف المرأة في القصائد، وقد تنوع هذا التوظيف، مع تنوع الأغراض الشعرية، فكان الحضور مرة سريعا لا يتعدى العبارة، وتارة أخرى يأخذ حيزا كبيرا من أبيات القصيدة، ليكون موضوعها الأساس.

أغلب صور الحضور – كما سنرى بعد قليل–هو حضور للمرأة المحبوبة في غرض الغزل، ومع ذلك لا نعدم بعض الصور القليلة في الشعر النبطي حيث جاءت المرأة امرأة واقعية، وأخرى مشبها به، لتعتني بدلالة أرادها الشاعر.

يمكن رصد حضور المرأة في الشعر، من خلال صور ثلاث هي: أ–المرأة في الواقع، ب–المرأة

مشبها بها، ج–المرأة المحبوبة. وقد ضمّت كل صورة من هذه الصور تفصيلات مهمة – في تقديري– توضح أثر الثقافة بعدّها مؤلف أول قبل المبدع.

أ-المرأة في الواقع:

يُعدّ حضور المرأة الواقعية في شعر ابن عفيشة أقل حضورا من المرأة المحبوبة، ذلك الحضور القارّ في القصيدة العربية القديمة. يمكن لنا رصد المرأة الواقعية من خلال العرض التالي:

1– الزوجة: يكثر حضور الزوجة في القصيدة النبطية بشكل عام في شعر الرثاء، حين يرثي الشاعر زوجته المتوفاة، ذاكرا إياها بالخير، معددا خصالها الخُلقية، مع ما يبثه من مشاعر الألم، والحزن، والفقد، الذي يشعر به من جرّاء هذا الفقد.

لا يجد الشاعر حرجا في بثّ مشاعر الحزن على فقد زوجته، حيث اتّضحت الحالة النفسية التي يمرّ بها الزوج نتيجة فقد زوجته، وهذا في تقديري يتوافق مع ثقافة المجتمع التي تشير بصفة عامة إلى إن "علاقة المرأة بالرجل على الحبّ والاحترام"[1]تقوم، وتنمو، ومن مشاعر الحزن ما يصف به عمير بن راشد بن عفيشة، ألمه في فقدان زوجته، حيث يقول[2]:

إلى من ذكرت أسناع خلي ومذهبه غـدا فوق خـديني لـدمعي تـذرّافي

نحـل جســـم حـالي عقـب فرقـاه تقول أسـعر من شـوفه الوجه ينلافي[3]

---

[1] البشر، بدرية: نجد قبل النفط، دراسة سيسويولوجية تحليلية للحكايات الشعبية. جداول. بيروت. لبنان. ط1. 2013م. ص 84

[2] الديوان، ص 560

[3] أسناع: الأمور الحسنة..أسعر: مصاب بالسعر، وهو مرض يغير لون الوجه إلى السواد.

يقف الشاعر النبطي دائما في رثاء الزوجة على الصفات المعنوية، مبتعدا عن الصفات الحسيّة.

2-الحفيدة: يندر حضور الحفيدة في شعر ابن عفيشة، في الشعر النبطي، وإن ظهرت فإن ظهورها ينم عن أنها ذات مكانة غالية، وهذا نابع من الحبّ الأبوي. حيث لم ألحظ حضورها عند الشاعر عمير ابن عفيشة إلا مرة واحدة، حيث يقول الشاعر ابن عفيشة[1]:

واتمثّل بالغضـــي عذب الســجايا غـالي المذهب والأخلاق الحســـينـة

هايف الخصـــرين مذري الزوايا فوق متنـــه بـــالرشـــوش معملينـــه

جادلٍ ماله وصـــيفٍ في الحلايا كن مصـــوّرة العكوس مصـــوّرينه[2]

ثم يضيف في وصف الحفيدة، فيعرج إلى مدح أبيها/ ابنه، حيث يقول: [3]

بنـت شـــيخٍ من عزيزين النحـايـا والـعـمـوم الـطـيـبـة مـتـحـاولـيـنـه

فـارسٍ يقلط على حوض المنـايـا يلطم اللي عن يســـاره وعن يمينـه

نلاحظ كيف أن الشاعر عمير يربط بين الفتاة / الحفيدة وبين أصل والدها وشجاعته، وهذا يحيلنا إلى أن الثقافة القبلية تمارس نوعا من التمايز في السلالة، كما يحدث عند اختيارهم سلالة الإبل [4]،

---

[1] الديوان ص 227، 228

[2] الرشوش: خليط من عطور الشعر. العكوس: الصور.

[3] الديوان، ص 228، 229

[4] الصويان، سعد: الصحراء العربية. ص 513

فالمرأة جمالها الحقيقي عند القبلي، ولاسيما البدوي برصيد عائلتها في الأصالة والنسب كما يظهر عند ابن عفيشة.

3- الأخت: برغم من ندرة حضور الأخت في الشعر، فهي لا تحضر إلا اسما فحسب ضمن مدح فروسية أخيها، إلا أن هذا يطوي خلفه علاقة مهمة في ثقافة القبيلة، فلا يُصرّح باسم اخته إلا الشجاع، الذي يتخذ من اسم اخته عزوة في الحرب، وصيحة مثل: أخو روضة، أخو نورة، أخو مريم، وغيرها، حيث لكل قبيلة، ولكل فروع من قبيلة عزوتها خاصة، ، ويصدر هذا الفعل القبلي بقوة في المعارك، ويأتي في الشعر في قصائد المدح والفخر، وفي الحديث عن المعارك، ، ويعد الاعتزاء بالأخت " فخرا للبنت، لأن اعتزاء أخيها بها، يُشهر اسمها بين الرجال الأكْفَاء، وشجاعته تجعل الفتيان يتسابقون لخطبتها طمعا أن تنجب أولاد نجباء مثل خالهم"[1]، واختيار اسم الأخت عزوة دون غيرها من محارم الفارس من زوجة، وأم، لأنها وسيلة لـ" عقد صلة الرحم من خلال المصاهرة، والتحالف مع جماعة لها مكانتها وهيمنتها مما يعزز الرصيد الاجتماعي والسياسي لكلا الطرفين"[2] في الفكر القبلي.

في شعر عمير بن راشد وظف العزوة بالأخت في قوله "أخو روضة" وهي عزوة آل ثاني، الأسرة الحاكمة في قطر، ولم يوظّف عزوة بالأخت غيرها، كما أنها أيضا لم ترد إلا مرة واحدة في شعره. يقول ابن عفيشة في مدح أحمد بن محمد آل ثاني، أخو المؤسس[3]:

---

[1] الصويان، سعد: الصحراء العربية ص 512

[2] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3] الديوان، ص 274

*بعض القبائل كان لديها ما يعرف بالعطفة أو المركب، ما يعرف بالظعينة. تخرج الفتاة بهودجها لبث الحماس بين الفرسان، ودفعهم للقتال.

أخو روضة المشهور في ساحة الوغى إلى بدل التبسيم بالتكليح

4- المرأة في الحرب: من الصور المهمة التي لا يخلو منها شعر قبلي نبطي، فحضورها هذا يعني أن المرأة كان لها دور خارج بيتها، وبعيدا عن شؤونها المعتادة، ولعل هذا – في تقديري–نابع من أن المصلحة العامة، والانتماء يقتضيان توافر كلّ الجهود، ومن كل الأطراف، لتحقيق المصلحة والتي تتمثل في الحرب بالنصر. كانت الفتيات الجميلات يخرجن للحرب لمساندة الرجال*، وحثهم على القتال، وعدم التراجع، فالمرأة "رمز القوة المعنوية يستلهمها الرجل في ساعات الشدّة، والضيق، فيستمدّ عزما من رؤيتها إلى جانبه، فتثور فيه الحمية، والحماسة، والشجاعة"[1]. يقول الشاعر عمير بن راشد العفيشة[2]:

ولا من الخفرات العماهيج شفنا حسّر وكلٍّ سترها تنتخي به

نثني عليهن لو يصير بْتلفنا بسيوف مثل الروس ما تلتهي به

ويقول في موضع آخر، حيث يربط بين شجاعة الرجل، والفتاة الجميلة[3]:

لعيون من عدّل شفاياه بلعوس غرٍّ خذا له مدةٍ في نعاسه[4]

---

[1] القيسي، نوري: الفروسية في الشعر الجاهلي. مكتبة النهضة. بغداد. العراق. ط1. 1964م. ص 63

[2] الديوان، ص 237

[3] الديوان ص 644

[4] بلعوس: الوشم.

النساء في الحرب سبب رئيس لشجاعة الرجال واستبسالهم، لذلك يسترخص الرجل روحه من أجل الدفاع عن محارم القبيلة، فالمرأة هنا تمثل " منفذا ومناسبة مقبولة لدى الشعراء لعرض مفاخرهم ، سواء في إطار فردي أو جماعي، فهي جزء من كينونتهم، يزيدهم إحساسا بالفخر حين يعرضون بطولاتهم عليها، وينثرون مفاخرهم أمامها"[1]، يمكن القول أيضا، إن المرأة في الحرب تظهر "وجها أصيلا في وجوه الانتماء القبلي، فحماية الذمار، لا تنفصل عن حماية المرأة [...]، وحمايتها فخرا له، وسلبها عارٌ عليه"[2]، لذلك تبقى صورة المرأة هاجسا مقلقا للرجل في الحرب خاصة، لأنه يخشى الخسارة خوفا من محاسبة المرأة، وتقريعها له، والخوف من الأسى والألم اللذين يلحقان بها عند فقدان زوج ومعيل، ويذكر عمير ابن عفيشة حالة الفقد، وترمل النساء وتيتم الأطفال، في قوله في وصف إحدى المعارك التي كانت بين قبيلته، وقبيلة أخرى[3]:

وتيتّموا بزايانا، ولبســـن حريمنا ملابس حداد عقب علم الفجايع[4]

5-المرأة المجهولة: تحضر المرأة المجهولة التي لا يعرفها الشاعر، لتكون في قصيدته وسيلة لبثّ المشاعر، وتحفيز للشاعر لإنتاج قصيدة غزلية، كما في قول عمير ابن عفيشة[5]:

---

[1] السويدي، سلامة: " جدلية حضور المرأة في بناء القصيدة،الشعر الجاهلي والإسلامي أنموذجا".**مجلة رسالة المشرق**. مج 18. ع 1,2مركز الدراسات الشرقية. القاهرة. مصر. 2006م. ص378

[2] عشا، علي: " جدلية العصبية القبلية، والقيم"، ص 7

[3] الديوان، ص 303

[4] بزايانا: أطفالنا.

[5] الديوان، 160

بليـت بْولعتــه يــا نــاس بلوى ولا ادري حظ أو ســبة اســقامي

أعــدّه بــالمثــايــل مــا عرفتــه وكثّرت هــذرتي بــه والهــذامي

وقد يصف الشاعر امرأة لا يعرفها، من خلال وصفٍ ذُكِر له*، حيث يقول عمير في أحد أبياته:[1]

وصّـفت وصـفٍ عيوني ما يشـوفنّه قلته بقولٍ هل التوصـيف وشْـهوده

ويقول أيضا في وصف امرأة لا يعرفها[2]:

أعدّ المثايل به وانا فيه جاهل ولاني ببخْصٍ فيه لكن يحكى لي

فالمرأة تأتي في الشعر أحيانا، لا لذاتها، وإنما لذات الشاعر، وقد أكّد عمير ابن عفيشة ذلك في تتمة الأبيات السابقة، بقوله[3]:

فأهل الشـــعر حكّاية الزور بالقفا يقولون مــالم يقــدرونــه بــالافعــالي

لهم في قفيّــا النــاس ربحٍ ومطمع أقولـه واقـابـل كـل من جيـب بســـوالي

*قد يكون ذلك في المرحلة الزمنية التي فقد بها الشاعر بصره.

[1] الديوان، ص 184

[2] الديوان ، ص 522

[3] الديوان، ص 522.

أقولـه لو اني واحـدٍ من حْســـــابهم ولا راعــيٍ إلا وجــه ربــي ولا أبــالــي

المرأة المجهولة، والتي تمرّ مرور عارضا بالشاعر/ المبدع، تكون وسيلة لإنتاج قصيدته، أكثر من الاهتمام بذات المرأة نفسها.

6-المرأة الشاعرة: حضرت المرأة الشاعرة، عند ابن عفيشة في مجاراته لقصيدة الشاعرة عوشة السويدي من الإمارات، عندما وصلت إلى قطر، وسكنت فيها مدة من الزمن[1].ويلحظ في قصيدة المجاراة عند عمير بن راشد أن وصف المرأة الشاعرة بأمرين:

الأول، كان وصفا متعارفا عليه في الشعر عند وصف امرأة معروفة، فقد وصفها بصفات معنوية مثل الشرف والأدب وحسن الأخلاق، حيث يقول ابن عفيشة[2]:

على مثل شــكله قلت للعارفين أبيات اوصّـف على توصـيف ناسٍ يعرفونه

عديم الوصايف كامل الزين والشارات شـــريفٍ نقيّ العرض مشـــرّفه لونه

من الريم فيـه الخـد ومن الـدمـانيّـات دقيق المعنّق لا شـــبح زول وعيونـه

وقد وقف ابن عفيشة في المثال السابق على بعض الصفات الجمالية، ولكنه لم يزد على وصف عام غير دقيق، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ربما قد اتخذ ذلك لمدح الشاعرة-في تقديري-ولاسيما أن الشاعر كان كفيفا حينها كما يشير في أول أبياته أيضا.

---

[1] الهاجري، محمد: شعراء، وفرسان من الصحراء. ج1. د.ن.د.ط. 1992م.ص 247

[2] الديوان،ص 565

الأمر الثاني: نلاحظ استجابة الشاعر شعريا مع الشاعرة، ومعارضتها في قصيدة أعجبته، وهو بذلك لا يلتفت لمن يلومه بمعارضة الشاعرة لكونها امرأة، وهو يؤكّد ذلك بقوله[1]:

والى قالوا الحسّـــاد بيّنت بالذلّات نعم قلت هذا ســـيد القول مامونه

نزل وطنكم واسمعوا يا هل الشلّات أخير انكم في كـل فنٍّ تمـالونـه[2]

ويعني هذا في تقديري أن الشاعر عمير بن راشد لم ينظر لعوشة السويدي على أنها امرأة فحسب، بل نظر لها تجربة شعرية قوية، بقوله نعم هذه سيدة الشعر، والأفضل لكم أيها الشعراء استشارتها شعريا، كما هو واضح في البيتين.

7- الجارة: جاءت المرأة الجارة في قصيدتي النصح والفخر عند ابن عفيشة، ولم يكن الحديث مستفيضا عنها، بل جاء ذكرها في بيت واحد في الغرضين، ففي قصيدة النصح، كان ينصح بإكرام زوجة الجار، وإفراح صغارها، حيث قال ابن عفيشة[3]:

---

[1] الديوان، ص 566

[2] هل الشلات: يقصد الشعراء. تمالونه: تستشيرونه، كناية عن تمكن عوشة السويدي في شعرها.

[3] الديوان، ص 613

أوصـــيك عز الجار لو جار واكرمه وفرّح مرة جــارك بفرحــة وليــدهــا

فالشاعر جعل المرأة جزءا من ذات زوجها أولا، ولم يتناول الحديث عنها مباشرة بل عن طريق ولدها وإسعاده، وفي قصيدة الفخر لم يختلف الأمر كثيرا في إيراد صورة الجارة، حيث جاء الحديث عنها بشكل عام، للإشارة إلى عدم التعرض للمرأة بسوء، في ذلك قال ابن عفيشة[1]:

قصـــيرنــا مــاحِن لبيتــه رواويــد لا غــاب منّــه لــين حتــى يعــيــده

نلحظ هنا أن الشاعر، لم يتعرض إلى ذكر المرأة لذاتها، بل لما يحمله حمايتها وتجنب التعرض لها من قيم يفخر بها المرء، ولا سيما إن كان قبليا.

نلاحظ مما سبق، حضور المرأة الواقعية قليل عند ابن عفيشة، وقليل أيضا في الأدوار الاجتماعية التي تلعبها المرأة في الواقع وهذا الحضور القليل – في تقديري–شعريا، غير فاعل بدرجة كبيرة، وهذا يتوافق مع ثقافة المجتمع القطري آنذاك – المدة التي تركز عليها الدراسة–، فهو مجتمع ذو مرجعية قبلية تحافظ على المرأة، ولا تسمح بالاقتراب منها، لكن لا يمنع حضورها القليل هذا من أن نجد المرأة "ترد مثيرا أو مرتكزا أو محركا فنيا، أو مستقبلا لحديث الشاعر مهما تنوعت أغراضه، فقد اتخذ وجودها

[1] الديوان، ص 647

سنة فنية ونفسية، يتوسل بها الوصول إلى ما يريد قوله" [1]على نحو ما رأينا في العرض.

ب-المرأة مشبها به:

إذا كانت الصور السابقة لحضور المرأة قد تناولت حضورها الواقعي، فإن الشاعر يجعل من المرأة مشبها به، في قصائده، من خلال صوره الأدبية. وإذ نعني بهذه الصورة الفنية فإننا نولي وجه الشبه أهمية؛ فهو الرابط بين العنصرين: المرأة، وما يُشبه بها. فوجه الشبه سيكشف عن التصور الذهني الذي جعل الشاعر/ المنتج / الناقل للثقافة أن يختار المرأة تحديدا لبناء صورته، فما هو وجه الشبه بين المرأة وما يُشبه بها؟ ولماذا؟

أول توظيف يمرّ بنا هو تشبيه الدار بالفتاة ترغب بحاكم ما دون غيره، كما في قول عمير بن راشد العفيشة[2]:

دارٍ لابو تركي تشـــوق بترغيــب مثـل الفتــاة مولّعــة بــالخضـــــابي
كلٍّ لها يخفي طروشـــــه خطاطيب وأبـت وهو لــه شـــرّعـت كـل بـابي

ومنه أيضا قوله في المعنى نفسه[3]:

من الشيخ قاسم حامي الدار وشوقها مخلّص نشبها يوم هي في رزونها

[1] السويدي، سلامة: " جدلية حضور المرأة في بناء القصيدة. ص 360
[2]الديوان. ص 401
[3] الديوان، ص 355، 356

عطته القبول ولقت الوجه كنّها فتاةٍ على الامتنان تضفي ردونها

هو اللي بالأوّل حازها واحتضى بها أخوه أحمد اللي منه تخشى جنونها

خذوها بحدّ السيف رغمٍ عن العدى وعدّوا طوابير الدول لا يجونها

ولا وافقوها حلوةٍ واهتنوا بها سوى عقب هيّات كثير طعونها[1]

يجعل الشاعر من الدار/ البلد فتاة يحاول الحاكم الوصول إليها من خلال التغلب على الصعاب، وهذه "حيلة فنية يلجأ لها الشاعر لينتج المجال أمام نفسه للفخر"[2] خاصة إذا كان الشاعر أميرا فيمدح نفسه ويفخربها، أو تكون سبيلا لمدح الممدوح الحاكم وبيان مدى شجاعته واستحقاقه للحكم دون غيره، فالدار في منعتها تبدو عصية، حتى ينالها من يستحقها، كما هو الحال مع الشاعر عمير ابن عفيشة، حيث يقول أيضا[3]:

وعادت على غاية مرامه كنّها رعبوبةٍ تمشي بزين رتاقها

وبه بالتماني ناس عشاقٍ لها ولا خايلت بالعين في عشّاقها

وساقوا لها بالجهر وبالخفا ولا غير أبو تركي عشيرٍ شاقها

وقلّط لها كفّه وقالت مرحبا مسرورةٍ به ضاحكٍ رقاقها

[1] هيّات: معارك

[2] الصويان، سعد: الشعر النبطي ذائقة الشعب، ص 371

[3] الديوان، ص 312، 313

تأتي الفتاة الجميلة أيضا، مُشبها به لقصيدة الشاعر المدحية، ويعرضها بوصوف حسية ملفتة ليقدمها للممدوح، والذي يكون عادة حاكما، لاستمالته في قبولها، ورغبة ما يأتي بعدها من عطاء، وهي توظف أيضا لإبراز تفرد الممدوح عن غيره بما تعرضه من صفات للقصيدة لا تليق إلا بكفء يتمثل في ذات الممدوح، وفي هذا يقول عمير ابن عفيشة[1]:

غض عوده لا دقيق ولا متين منتهى الأغصـــان كنّه عود بان

خافق الخصـــرين أزجّ الحاجبين يلتقن شـــروات عود الخيزران

كامل وصـــفه يشـــوق الناظرين جـــادلٍ عبـــث لعوب مطربـــان

هي عروس الشعر للرجل الفطين هدو صـــفطانٍ لها عندك مكان

نجد أن الشاعر هنا عندما يصف قصيدته بالمرأة العروس، فيقف عند وصف جمالها الحسي الفريد، الذي لا يستحقه إلا ممدوحه، فالشاعر يركز هنا على وجه الشبه المتمثل في الجمال.

وتأتي المرأة / الفتاة مشبها له لمشبه هو فلسطين، حيث يعتمد ابن عفيشة على وجه شبه يتخيله بين الاثنتين وهو في الضعف والظلم الذي يقع عليهما، يقول ابن عفيشة في وصف فلسطين[2]:

فلســطين يا هلها إلى وين صــبرها وهي بيـد من بـالظلم كثّر تلاعبـه

وظلَّت كما رعبوبةٍ كشـف سـترها ولا يقبل المســلم بتكشــيف كاعبه

[1] الديوان، ص 421

[2] الديوان، ص 281

بشكل عام في الشعر النبطي تُشبّه أيضا الدنيا بالمرأة العجوز، أو الفتاة اللعوب، وهذا يعني – في تقديري–أن ذهنية الرجل حملت تصوّرات ثقافية تلبّست المرأة، فصوّرتها الخطابات الثقافية المختلفة الشعر والأمثال والحكايات، كما رأينا حيث التركيز على جمال المرأة وضعفها، ونحوهما.

ج-المرأة المحبوبة:

تعدّ المحبوبةُ المرأةَ القارّة في النسق الشعري، ولا سيما في قصيدة الغزل، فالمحبوبة هي المرأة التي لا يخلو منها شعر شاعر، على مرّ الازمان، والأماكن، وقد ارتبطت لقصيدة العربية بالمرأة ارتباطا شديدا فكانت تتواجد في أهم مقاطع القصيدة عند التشبيب بها، قبل الارتحال إلى الموضوع الرئيس للقصيدة. إن صورة المحبوبة الواحدة المتكررة عند السواد الأعظم من الشعراء، وما يحيط بها من أفكار ورؤى متشابهة، تجعلني أسميها " امرأة النسق الشعري"، أي أنها تأتي في حضورها مُقابِلة لحضور المرأة الواقعية التي مرت بنا سابقا بمختلف أدوارها.

ساهم النسق الشعري في تثبيت صورة المرأة المحبوبة، فلم يخرج شعراء القصيدة التقليدية من وصوف مكررة عند الجميع، حيث أيّدوا تلك الصورة وتوارثوها. وقد تميزت هذه المرأة/ المحبوبة بصفات لا تخرج عنها، ولا يخرج المبدعون عنها.

يأتي الشعراء على الوصف الحسي للمحبوبة، ومن هذه الأوصاف ما يأتي على لسان الشاعر عمير ابن عفيشة بقوله[1]:

[1] الديوان، ص 469، 470

أوّل وصـــوفه مارق العنق وخدود وعينٍ كمـا عين الغزال الـدمـاني

وثاني تواصـيفه كسـا المتن بجعود مـرٍّ عـثـاكـيـلٍ ومـرٍّ دجـانـي

والخشـــم كنّه مرهف الخد مجرود وزمـيّمـه فص الـهوى فيـه بـاني

بيض الثنايا كنَّها الحص منضـود والوصف الآخر كنّها القحوياني

وفي موضع آخر، يصف عمير ابن عفيشة المحبوبة، حين يقول[1]:

وطّرة مفرعٍ يـاضـــي ومـدمع يشابه مدمع الوحش الريامي

وخشـــمٍ كن بـه لمعـة زمـامـه زهر حوذان ممطور العدامي

ومـجـدولٍ علـى متنـه تثنّـى إلى هلّه يصكّ حتّى الحزامي

زهـا كفّـه بخطّ الشـــافعيّـة وشهده والمحابس والمرامي[2]

يقف الشاعر في الوصف الحسي على صفات جمالية في المرأة من أعلى الرأس إلى أسفل القدمين، ولكن بالنظر إلى هذه الصفات الحسيّة وما يكون نحوها، "نجدها مع الأسف لا تعبر عن الهي بما هي لحم ودم، أعني امرأة ذات صفات شخصية فاعلة ومتفاعلة، وكينونة وجودية حقّة، بل بوصفها امرأة تنتمي على جنس يشترك في صفات جمالية عامة، تعارف عليها الذوق الجمعي ليس

---

[1] الديوان. ص 162

[2] خشم:أنف.زمامه:دبوس من ذهب تضعه المرأة في أنفها بعد الخرم للزينة. حوذان: نبت له أزهار. العدامي: التلة. شهده،والمحابس والمرامي: أسماءخواتم تراثية للمرأة

إلا"[1]، بحيث تتشابه كل محبوبات الشعراء دون استثناء في الجمال الحسي.

إلى جانب الأوصاف الحسيّة، تكون سلوكيات المرأة المحبوبة أيضا واحدة عند تصوير الشعراء لمحبوباتهم، فالمحبوبة خائنة لا تفي بالوعد، وتخشى مراقبة الحساد، وتُشقي محبِّها بالسهر، قليلة الوصل معه، ففي حالة الألم النفسي جراء الصد والابتعاد وصعوبة الوصل معها. في صدّ المحبوبة، وهجرها، يقول الشاعر عمير بن راشد العفيشة :[2]

من أثمار غرســـه ما حدٍ راح متهنّي بعيـدٍ عن الشـــكّـات واللوم والهنّـة

حســـودٍ بخيلٍ ينوي الوصـــل ويمنّي ولكن إلى الله راد وصـلٍ حصـل منّه

إن العلاقة التي يجب أن تكون بين المحبين، هي علاقة خضوع مَن يحبّ لمحبوبه، لذا يقول عمير بن راشد العفيشة[3]:

حلفت ما امشـــي لـه على غم ولا خـبّ لـه خـب المليك لعمامـه

[1] القعود، فاضل: جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي دراسة نصية. دار غيداء. عمان . الأردن. ط1. 2012م . ص 297

[2] الديوان، ص 182

[3] الديوان، ص 172

يُظهِر الشاعر/ الرجل الخضوعَ والطاعة للمحبوبة/ المرأة، وهنا "المفارقة بين ما يُسنّ داخل إطار العشق من سنن، وبين ما تفرضه الثقافة خارج هذا الإطار من سلوكيات على الرجل أن يتبعها تجاه المرأة"[1]، ففي إطار الزواج تُعطى السلطة للرجل، أما في إطار العشق تُعطى السلطة للمرأة. فالعشق والحبّ ليسا ضمن النسق الثقافي الواقعي العربي، وهذا يفتح الباب أمام الشاعر ليقول ما يريد، ويفعل مع محبوبته ما يشاء، ويتجاوز بذلك محظورات النسق الثقافي الذي تفرضه القبيلة/ المجتمع عليه، لذلك تكثر محاولات دخول مخدع/ مَحْرم المرأة في القصص الغزلية في الشعر النبطي، والمحرم يعدّ من التابوهات/ الممنوعات في عُرف القبيلة، إذ لا يجوز الاقتراب من الجزء المخصص للمرأة في بيت الشعر، لذلك يجد الشاعر في هذا المنع فرصة لاختراق المحظور عبر مغامرة غزلية شعرية، ويقول الشاعر عمير بن راشد واصفا إحدى الزيارات للمحبوبة[2]:

قال يا هل البيت وين الغثى قالوا طارشٍ قد له ليالي عســـاها ذلفته
ما حلا في خلوة البيت لعبٍ ذا يحـالف وذاك يبغي يفجّر حلفتـه
لا حصل عقب الموافاة له بعض كلهم وادع ولــه عنــد الآخر تلفتــه

للحبّ علامات يجب أن تظهر على مَن يُحبّ منها السهر، والتوجد، وعدم المعارضة، والرضى

[1] جبر، جابر: *" المرأة والسلطة قراءة في الموروث النقدي"*، **مجلة واسط للعلوم الإنسانية** بغداد. مج7. ع 19. 2012م.ص 409

[2] الديوان، ص 214، 215

بالقليل، والوفاء للمحبوبة، حتى يصل المحبّ في حالة الهوى والعشق إلى اعتلال الجسد والعقل، حتى تكون المرأة وحدها محور الحب ومركزه. أمثلة الشعر في وصف هذه الحالات كثيرة، نذكر منها ما يقوله الشاعر عمير بن راشد العفيشة[1]:

هو المـدعي والمنكر الشـــــاهـد وخير أنّي آخذ ما حصل منه واقنع به
وأبـي منـــه المعروف مـــا ودّي وهو ميسرٍ والوصل ما هوب يطمع به
وأنا مثل عطشان قطع قلبه اللاظي وعذب السجايا مورده ما يشرّع به

يصف الشاعر عمير بن راشد أيضا اعتلال جسده بسب الحبّ، حين يقول[2]:

يا زين أنا جســم حالي مضــمحلّا مجهود وانت السـبب يا غضّ الأنهاد
أشـــوف نجمك على نجمي تعلّا ســـوّيت بي مثل فرخٍ بيد صـــيّاد

يبدو الحُبّ حالة افتقار عند مَن يحب، يظهر فيها المحبّ / الرجل عاجزا، وضعيفا أمام المحبوبة/ المرأة، وتبدو هي قوية، وفاعلة، فضعف الرجل في الحب هو نفسه قوة المرأة، فالمرأة في نسق العشق الشعري هي الفاعلة لا الشاعر/ الرجل الذي أنتج القصيدة.

[1] الديوان، ص 198
[2] الديوان، ص 206

يبلغ حضور المرأة المحبوبة واضحا في ردّيات الشعراء في ما بينهم حيث تكون الشكوى من الحبّ والاشتياق للمحبوبة، ومن هذه الرديات التي تبادلها الشاعر عمير بن راشد العفيشة شكواه إلى صديقه الشاعر عيسى الرميحي، حيث يقول له الشاعر عمير [1]:

لا لفى عيســى ســلامي والكتاب وارتجي المردود من ذربٍ نجيـب
وقل ترى صـاحبك ممشـوخٍ بناب طيّـبٍ حـالـه ولكنّـه صـــويـب
كل عوق من طبوب الناس طاب غير عوقي مـا لقينـا لـه طبيـب

وفي ردية للشاعر عمير ابن عفيشة على من شكى له من لوعة الحبّ، يقول الشاعر عمير بن راشد العفيشة[2]:

يا بلال لا للناس تشـــكي وتزهم مني وغيري مـا يفيـد العلاجي
لا تزهم إلا رب عيسـى ابن مريم اللي على الشـدّات به الافتراجي
كانك معَ خود العماهيج منضـــم وصـابك عليهم مثل نوع الفلاجي

حضور المرأة المحبوبة تجاوز في النسق الشعري حتى صار رديّات بين الشعراء، على خلاف ما يحرص عليه النسق الثقافي الظاهر للمجتمع من وجوب صون عرض المرأة، وعدم الاقتراب في حديث حولها في أحاديث الرجال، فالمرأة المحبوبة في النسق الشعري جاءت مخالفة تماما – في تقديري–

[1] الديوان، ص 526
[2] الديوان ص 552، 553

لحضورها في نسق القبيلة الثقافي.

نصل في النهاية إلى أن حضور المرأة في شعر ابن عفيشة ركّز على المرأة المحبوبة بشكل طاغٍ ، في حين قلّ لديه حضور المرأة الواقعية، تناولا ومساحة في متن القصيدة .حيث حضرت الزوجة، والحفيدة، والأخت وغابت الأدوار الاجتماعية الأخرى ،ولكنه لم يكن حضورا فاعلا – في تقديري–بقدر حضور المرأة المحبوبة التي أولها الشعراء اهتماما خاصا حيث تعددت المعاني والأفكار في تناول ودّها وهجرها وموضوع الحب معها، فكانت المرأة المحبوبة هي المرأة القارّة في الشعر النبطي، وقد خالف معها ما هو معمول به في النسق الثقافي الاجتماعي في مجتمعه. فجاءت تشريعات حضور المحبوبة مغايرة تماما لتشريعات النسق الثقافي الظاهر في الواقع، مما جعل المرأة المحبوبة تبدو ظاهريا فاعلة في الشعر على حساب الرجل الذي جاء معطلا، وخاضعا لها، على عكس ما سنرى في المبحث الثاني من الفصل الثالث.

الفصل الثالث: مضمرات حضور القبيلة والمرأة عند ابن عفيشة

المبحث الأول: الثنائيات الضدية في صورة القبيلة عند عمير ابن عفيشة.

تعد الثنائيات واحدة من الوسائل التي تناولها النقد القديم–وإن اختلفت المسميات–، والنقد الحديث عند دراسة النصوص الأدبية. فالثنائيات بصورة عامة "هي اجتماع عنصرين أو طرفين، وتجاورهما أية كانت طبيعتهما، مادية أو فكرية، وشكل العلاقة التي تربط بين هذين العنصرين أو الطرفين هي التي تحدد نوع الثنائيات".[1]قد تكون العلاقة بين الثنائيات علاقة نفي سلبي، أو تضاد مطلق، وقد تكون علاقة وسط أو تناغم أو تكامل، وتكشف دراستها عن التركيب الضدي الذي يقوم عليه العالم والجدلية التي تتخلل عنصري التضاد[2]

تصنف الثنائيات إلى صنفين: ثنائية تكاملية قائمة على توافق بين مدلولات الطرفين كالثنائية بين

---

[1] الشجيري، سحر: جدلية الانساق في الشعر الجاهلي، ص 160

[2] الديوب، سمر: الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق. سوريا. د.ط. 2009م. ص 7

المرأة والرجل، والدال والمدلول، وثنائية قائمة على التضاد، وهو الأعم والأغلب.[1]

تتميّز الثنائية التكاملية بخاصية القدرة على التحوّل، بحيث تكون ثنائية شبه ضديّة في حال كانت العلاقة بين الطرفين علاقة خلافيّة –فكرية على الأكثر – مثل علاقة الأنا والآخر، والذات والموضوع، والذكورة والأنوثة. في حين الثنائيّات الضديّة *"Binary Oppositions"* في أصلها من غير الممكن أن تتحوّل إلى ثنائيّات توافقية، وتكاملية، لأنّ مفهوم التعارض والتناقض أساس في العلاقة القائمة بينهما. ويضمّ التضاد قانون التداعي، والتقابل، والجوهران المتضادان "لا يجتمعان في شيء من جهة واحدة"، [2]أي لا يمكن التعبير عن الضدّيْن في مدلول واحد، بل يمكن للعنصر الواحد أن يستدعي الآخر، ويتبطن حضور الآخر، بمعنى أن حضور الآخر المضاد هو حضور ذهني.

إن القول بوجود هذه الثنائيات الضدية، يعني وجود نسقين أحدهما ظاهر، والآخر مضمر يتمّ استنتاجه، "ولا يتعلق أمر الثنائيات بظهور طرف، وتخفي آخر وراءه، بل يتعلق بمتلقي هذه الثنائية التي يؤولها، ويستقبلها بناء على تضاد الطرفين"[3]، فالقراءة والفهم شرطان مهمان للوصول إلى تأويل هذه الثنائية.

تتجذر الثنائية في الإبداع الشعري، الذي يجعل النصّ الإبداعي نصا حركيّا مؤهلا بالدلالات، ومؤهلا للبقاء والخلود، والقراءات المتعددة. فالثنائية الضدية هي علامة شعرية، وعلامة فكرية في آن

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[2] صليبيا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د.ت، ص 285

[3] الديوب، سمر: الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح دلالاته. المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية. بغداد. العراق. ط1. 2017م. ص 35

واحد، وتوظيف الشعراء لها لا يأتي بشكل عفوي، بل يأتي على شكل محسوب، ودقيق، تتكشف فيه بنية الصراع بين المتناقضات، ويتعمق الفكر من خلال حركة الجدل الصراعي في الثنائيات المتضادّة، كما أن التضاد هنا يتأسس عند " مستوى اللغة والموضوع والصورة، وهذا ما يؤدي إلى زيادة التوتر في المسافة بين ما يظهره النص، وما يضمره"[1]ولهذا، كان النقد الثقافي أحد آليات دراسة الخطاب الأدبي يعتمد ثنائية الظاهر والمضمر، فـ"الدلالة النسقية مضمرة، تقوم بوظيفة الفاعل المحرك في الذهن الثقافي"[2] للأفراد من جهة، كما أن النقد الثقافي معني بالتركيز على الدلالة النسقية بدلا من الدلالة البلاغية الجمالية التي تحملها الأنساق الظاهرة.

يتوجه النقد الثقافي إلى استثمار الثنائيّات الضدّيّة، في معرفة قيم الواقع الثقافي المتسربة من ذات الشاعر إلى نصّه، عبر تشكل أنساقه الظاهرة، والمضمرة، إذ أنّ الثنائيات الضدية فاعلة في بناء النصّ، من خلال توالد الأنساق وتناميها، حيث إن "الانطلاق من الثنائيات الضدية ليس مجرد أداة إجرائية لتحليل النص الأدبي، إنها رؤية للعالم والوجود"[3] بيد أن وجود هذه الثنائية حتمي، وضروري– في تقديري–للقول بوجود نسق ثقافي للكشف عن تلك الرؤية للعالم.

عند البحث في المضامين الثقافية في شعر ابن عفيشة حول القبيلة، نجد تركيزا شديدا لموضوع القبيلة كما رأينا، وما يتصل بها من منظومة قيمية، تجعل الباحث في شعره يتساءل عمّا قد تخفيه من مضمرات نسقية؛ نتيجة الحضور المكثّف لقصائد الفخر القبلي عند الشاعر، سواء أكان ذلك الفخر

---

[1] الديوب، سمر: الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم.ص 7

[2] الديوب، سمر: الثنائيات الضدية بحث في المصطلح.ص 144

[3] المرجع السابق. ص 145

في قصائد مطوّلة، أم من خلال أجزاء من قصائد أخرى مثل المديح، أو من خلال قصائد الردّيّات بين الشاعر، وأصحابه. من هنا، فإنّ دراسة النماذج الشعرية ستتخذ البعد الأفقي في تحليلها الثقافي للمدونة.

ولما كان فحص حضور القبيلة في شعر ابن عفيشة، قد كشف عن مظاهر ثلاثة لتمثل القبيلة، وهي: الانتماء القبلي، وقيم القبيلة، والقوة، فإن الدراسة هنا ستتجه للبحث عما قد يخفيه هذا الحضور من مضمرات، فأصل القبيلة، ونسبها، وقوة جانبها في الحروب، وفروسية رجالها، وشجاعتهم، وحمايتها للجار، وكرمها في حال السَّلم، وغيرها من الخصال النبيلة، وما مرّت به القبيلة من مرحلة انتقال من التشكل القبلي إلى تشكل الدولة المركزية، وتغير بعض القيم التي أثرت على الوعي القبلي سلبا أو إيجابا، مثل هذه الخطابات التي تَسلَّلت إلى الخطاب الشعري، تجعلنا نتساءل عمّا يمكن أن تَحمِله من أنساق شكّلت الشاعر بوعي أو بدون وعي، متخفية بجماليات اللغة والصورة الفنية في قصائده.

تسعى الدراسة هنا، إلى التركيز على ثنائيتين هما ثنائية "الحرب والسَّلم"، وثنائية "الأنا والآخر"، وجاء اختيار هاتين الثنائيتين في تقديري لأنهما الأكثر دورانا في الشعر القبلي من جهة، كما أنهما تعكسان حقيقة الواقع الوجودي للقبيلة في مرحلتها التاريخية من جهة أخرى.

أ-ثنائية الحرب والسلم:

في الشعر النبطي، محل التفاخر القبلي، وتسجيل المآثر، كانت الثنائية الضدية فاعلة لحساب موضوع الحرب على حساب السّلم، وهذا بدوره جعل الثنائية الضدية فيها، لا تتشكل نصا ظاهريا، بل تتشكّل ذهنيّا في لحظة التلقي. هذا التمركز للحرب في الشعر القبلي القائم على الفخر، وتمجيد القبيلة، هو تمركز نسقي يترجم حضور الحرب، والقوة في ثقافة القبيلة على أرض الواقع. فالحرب "بالنسبة

للبدائي تمثل خطرا حقيقيا على اختلافه، وتمايزه واستقلاليته، واعتداء على قدسية النحن" لذلك يعمل أفراد القبيلة على تأجيج النفوس بالحماسة، وقت الحرب للانتصار، وهذا التأجيج الحماسي في الحرب، له أثره على المتحاربين من الطرفين، فهو عنصر قوة وشد أزر للطرف الأوّل، وعنصر تخويف، وخلق ارتباك للعنصر الثاني، لا سيما إنْ عُدَّ موت الحرب حياة لأصحابها، وخلدتهم القصائد. فـ "التاريخ العياني، إذا ما تمّ نسيانه، لا يمثل أي شيء، والتاريخ المختلق إذا تمّ ترسيخه في الذاكرة الجماعية، هو كلّ شيء"، [1]والشعر النبطي ممثل الذاكرة الجماعية، حيث سجّل تلك الحروب، وحفظ القوّة التي يتكئ عليها شعر الحرب.

تجدر الإشارة هنا، أنّ صورة الحرب التي ستُدْرَس، لا يُعْنى بها تفاصيل الحرب، ووقائعها، ولكنّها الصورة المتكوّنة في نظرة الشاعر. فهل حملت صور الحرب مضامين رفض أو استقباح، رغم الاحتفاء الظاهر بها؟

يمكن تلقي مضمرات صورة الحرب في مدونة ابن عفيشة الشعرية، من خلال عنصري رفض الحرب، وصورتها البشعة.

أولا: رفض الحرب: كانت القبائل تحارب بعضها بعضا "بسبب المراعي، والآبار، وهو السبب الرئيس، أو بسبب خفر الجوار، أو أخذ لثأر القتيل، أو استعادة ما أُخِذَ حيافة، أو غارة"،[2] وإذا ما نظرنا في هذه الأسباب، سنجدها أنها أسباب تبحث عن الحياة المادية المتمثلة في البقاء حيّا، أو الحياة المعنوية المتمثلة في الحفاظ على السمعة، سلامة السّيرة، فلم يكن العربي يُقدِم على الحرب إلا "حينما

[1] اليعكوبي، زهير: الحرب مقاربة فلسفية سياسية، منشورات الاختلاف، بيروت ، لبنان، ط 1، 2016 م، ص 283
[2] الحربي، دلال: المرأة في نجد، ص 55

تكون خيارا، لا مفرّ منه، ولا يمكن الحياد عنه، ولا الخلاص من شرّه، ولا وقاية من وقوع أذاه"، [1]بمعنى أن حالة السلم، هي أُولى على حالة الحرب. السلم لم يكن بغيضا إلا في "حالات يسيرة كالتقاعس عن ردّ الإساءة، ورفع الظلم".[2]

عند تأمّل الأبيات التي تناولت الحرب في شعر عمير بن راشد، ندرك في مضمراتها، أن الحرب لم تكن حالة يتمنّاها المرء، ولا القبيلة، ولكنّه مضطرٌ لها، ضمن واقعه الذي يمنحه القليل من فرص العيش، فالحرب لا يشعلها إلا الجاهل، أو سيء الحظ، لا يدرك عواقب الأمور التي تجعل الحرب مُفْنية للأرواح. يقول الشاعر في ذلك[3]:

كم واحـدٍ بـالجهـل لـه هقوةٍ بنـا بالفعل دلّ وذلّ من صـــلوْ نـارنـا

فالجهل يدفع الخصمَ، إلى اختيار الحرب، وفي هذه الكلمة دلالة الضد" العقل"، فما دام الجهل يقود إلى الحرب، فإن العقل بالتأكيد سيقود إلى السلم.

ويقول في موضع آخر، إن الحرب لا يشعلها إلا سيء الحظ/ المقرود، حين يقول[4]:

---

[1] الشجيري، سحر: جدلية الأنساق في الشعر الجاهلي، ص 180

[2] المرجع نفسه، ص 182

[3] الديوان، ص 264

[4] الديوان، ص 649.

ولا حرّكوا الأســـباب بعض المقاريد نوطى على الزرب الصـريع وهميده[1]

فالعاقل والمحظوظ لا يخطوان خطوة للحرب، إلا مجبريْن عليها، لأنّهما يعيان خطورتها، وفداحة ما تؤول إليه، أمّا سيء الحظ هو الذي يشعلها بسوء تقديره لنتائج الحرب.

ذِكر الشاعر رؤيتَه حول الحرب، وآثارها تنبئ عن رأيه فيها، فالصور التي يلتقطها الشاعر توضح حالة الشقاء، والتعب، والألم، والمصير الذي تخلفه ظاهرة إنسانية مثلها، فالشاعر يخرج بتأكيد أن الحرب لا تخلّف إلا الإصابة والوجع ، وفقد الحياة، حين يقول [2]:

وعشـنا على صـايب ومصـيوب وهـذاك ممنوعٍ تعزّف ذويـده

الحرب حالة مؤلمة، وقاسية كلها تعب، ولا يسكن فيها الإنسان إلى الراحة أبدا، حيث لا بدّ أن يكون مستعدا، ويقظا، وهذا ما يشكل تعبا للجسد، وتعبا للنفس والذهن معا. هي بالتأكيد حالة لا يقوى عليها المرء كحالة دائمة، ومستمرة، وفي هذا يأتي قول الشاعر[3]:

شـغل النضـا والخيل ما فيه تبنيد في كلّ وقتٍ لابســـينٍ عديده[4]

---

[1] المقاريد: ج: مقرود، وهو سيء الحظ. الزرب: الغصن اليابس. هميده: ميته.

[2] الديوان، ص 650

[3] الديوان، ص 649

[4] النضا: الإبل. تبنيد: توقف

فقوله " ما فيه تبنيد"، تنبئ عن رفض داخلي لهاجس استمرار هذه الحرب، فالمقاتل لا يلبس عدة الحرب، بل يلبس عدة الموت معها بالضرورة.

من صور الشاعر التي يمكن أن تؤوّل إلى رفض مضمر للحرب، هي صورة المقاتل الذي ضحّى بحياته من أجل قومه، وسمعة قبيلته، ليكون ذبيحة حرب، وفي هذا ما يسجله لنا الشاعر بقوله[1]:

وحن في عظيمات الوهايل جنودهم الو جرح صـــاحبنا، وفات ذبيح

فكأنّ الحرب شعيرة مقدسة لا تقبل إلا بموت الفرسان الشجعان ذبائح، وقرابين لها.

ثانيا: الصورة البشعة للحرب:

لا شكّ أنّ الحرب قبيحة أثناء وقوعها، وفي الإعداد لها وما تخلفه، فالحرب، ومآلاتها تشيع بصورة مكروهة، وبشعة، والنصوص المصوِّرة ثرية بالدلالات النفسية، والحمولات الضدية فهي في عنصر الحرب" تستقي سلبياته، وتفصح عن قحبه، وضراوته، واستقصاء سلبيات الشيء يعني بالضرورة استحضار ضده، ولو استحضارا ذهنيا"[2]فما يُصوَّر من قبحيات الحرب بالضرورة يخفي جماليات السلم، وهنا تقوم جماليات التمثيل، والتصوير البلاغي دورا في إيهام القارئ بجمال تلك الصورة القبيحة، رغم بشاعتها، فهي تجعله غير واعٍ بما تحمله من دلالاتٍ ضمنية تختبئ عند تجميل القبيح/ الحرب،

[1] الديوان، ص 274.

[2] الشجيري، سحر: جدلية الأنساق في الشعر الجاهلي، ص 188

في سرد شعري دراميّ، أو تزيين بلاغي للبطولات.

أولى الصور البشعة للحرب التي حاولنا التقاطها، هي توظيف الأسماء الكريهة للحرب، فالحرب فعل قويّ وعنيف، يغلب الوجع، والألم، والدم، والموت عليه، فجاءت مسميات الحرب دلالاتٍ سيميائيةً على تلك البشاعة، مؤدية للغرض منها في تقبيح الصورة الحربية، رغم الاحتفاء بها في ظاهر النصوص.

يأتي اسم " يوم الفتيل" أوّل الأسماء حيث يقول الشاعر[1]:

من يوم دور الجـار بـالجـار يلتجي يوم الفتيل مشـــحناتٍ ســـرايعه

يوم الفتيل، هو يوم الحرب، والفتيل هي نار رصاص البنادق، وحيث تكون الحرب والنار والرصاص، يكون الموت حاضرا وقريبا.

أما الاسم الثاني، فهو اسم مشهور من أيّام الشعر الجاهلي، وهو " الهيجاء"، وهي تسمية نفسية "لأنهم كانوا يرون فيها هياج النفوس، وهياج الآلام، والأحزان بعد سكونها"، [2] ويقول ابن عفيشة في ذلك[3]:

---

[1] الديوان، ص 106

[2] الشجيري، سحر: جدلية الأنساق في الشعر الجاهلي، ص 191

*ذكرناها سابقا ، وهي طلب الحماية والمناصرة.

[3] الديوان، 262

وإلى حميت الهيجا، عثينا بســـوقها وبعنا على الشَّــارين غالي أعمارنا

فالهيجاء تستنفر طاقات الإنسان كلها، وتجعلها عرضة للخسارة، والموت، في ساحة الحرب لتصبح النفوس بضاعة للشراء والبيع.

ومن تسمياتهم النفسية أيضا، وصفهم للحرب بالبلوى، أي المصيبة، فالبلوى تحلّ بالإنسان دون رغبة منه بها، إذ تقوده هذه البلوى / الحرب إلى الهلاك، إجباريّا لا اختيارا، لذلك عُدّت الدخالة* بلوى، حيث يلزم من دخل عليه الدخيل أنْ يمنع عنه، ويرد إليه حاجته إجبارا لا ترغيبا، وإلا ذهبت سمعته! فالحرب بلوى تدخلها القبيلة مجبرة لا رغبة فيها، وهذا إشارة إلى الرفض أحيانا، حيث لا مناص من ردّ المعتدي الذي ابتدأ بها. وفي هذا يقول الشاعر[1]:

وإلى رامنــا ضـــــدٍّ يبي هــدم عزّنــا وطرى لـه بيســـهجنا، ويســـكن ديارنا

وتمنّـى بيــاخــذنــا بحيلــه وقوّتــه فلا عــاد من بلواه نبــدي أعــذارنــا[2]

فعندما تكون الحرب بلوى، لا يكون العذر مقبولا، ويجب الدفاع، وردّ الإساءة.

ومن مسميات الحرب التي وظّفها ابن عفيشة في شعره، مسمّى الوغى وهو كذلك مسمّى استخدم

*تعد الدخالة بلوى، لأن المستجار به، لا يجد مجالا للانفكاك من المستجير به، ويعد عارا إن تخلى عن المستجير به، ولم يسع إلى رد حاجته. .ينظر: الصويان، سعد: الصحراء العربية، ص 756 وما بعدها

[1] الديوان ص 263

[2] يسهجنا: يكتسحنا

في الشعر الجاهلي والعربي عموما في وصف الحرب، حيث يقول الشاعر مادحا[1]:

أخو روضــة المشـهور في حومة الوغى إلـى بــدّل الـتـبســـــيم بــالـتـكـلـيـح

تعني كلمة الوغى أصوات المحاربين، وأطلقت على الحرب أيضا، فالوغى تتطلب الغضب والعصبية، ولا مكان للاستهزاء بالخصم، ولا مجال للتبسم رمز الفرح والسعادة.

يستحضر الشاعر الموت في ثاني الصور القبيحة التي يوردها للحرب، فاستحضار الموت وُظِّف جماليا في شعره، فالموت يأتي لزاما مع كل حرب تخوضها البشرية، منذ بداياتها، إلى نهاياتها. الموت يحيط برجال الحرب دائما، ويقول الشاعر في ذلك الاستحضار[2]:

وْجــاوهــم عــيــالٍ حــرار الــمــغــلّــة معهم ذبيـل الروح مـا هو بحســـبـه

فالموت غير محسوب من ضمن هؤلاء الفتيان، بل هو مختطف الحياة فجأة. في حين يمارس الفرسان دور الجزارين الذين يقتلون الأعداء، وفي هذه الصورة الكريهة مشاعر تبث الخوف والهلع بين الأعداء، لجسارة أولئك الأقوياء، لعلّها تردّ أعداء عن الإقدام على الحرب، يقول الشاعر[3]:

---

[1] الديوان ص 274.

[2] الديوان، ص 246

[3] الديوان ص 642.

ربعي قصـــاصـــيب الفنا كلّ دابوس في الضـيق لا عيق الطمع والتماسـه[1]

يستعين الشاعر كذلك، في توظيف الجانب الحسّي لحمل تصوّراته وانطباعاته السيئة عن الحرب، ومن أبرز هذه المحسوسات النار، وهناك محسوسات مفزعة مثل الوحوش، وظواهر الطبيعة التي من طبيعتها إثارة البشر، وتبديد أحوالهم أمام قوّة طبيعتها، فلا يستطيعون مقاومتها، أو النجاة منها أحيانا. ففي نار الحرب التي تثير الرعب، والدمار، وتخلق الموت، يقول الشاعر[2]:

ويفرح بهم من غزا بالخيل هجمته إلى نار منها المســتصــيح يصــيح

ومن توظيف ظواهر الطبيعة التي قد تقلب الأحوال، وتغيّر المآل: السيل، والغبار الكثيف الشديد؛ حين تجعل القوم متفرقين مشتتين، وتقضي على نصيبٍ وفير منهم، مالم يأخذوا الحيطة والحذر، ويلتقط عمير بن راشد هذا الوصف ليلصقه بصورة الحرب ليعرض بشاعتها أمام القارئ، حين يقول:[3]

وفضنا كما سيلٍ تحدّر من الجبل يعم الوطى والمستوى والرفايع

[1] دابوس: شديد وقع الضرب. لا عيق: إن مُنِع. الطمع: الطمع بالنجاة.

[2] الديوان ص 276

[3] الديوان ص 299

رجال الحرب مثل السّيل، الذي ينزل سريعا فلا يترك أحدا، وكثرتهم مثل غزارته، لا تترك أحدا مهما اعتلى مستوى، وارتفع عن المنخفض، أما الغبار الشديد فيشيع الاضطراب، ويعمي البصر عن رؤية الأشياء أثناء وقوعه، والحرب مثله، وفي هذا يقول الشاعر[1]:

لا ثار عكنانٍ تقابس به الطوس وكلّ لبس للضرب درعٍ وطاسه

الله كسانا راية العز ملبوس سبحان من فصّل علينا لباسه[2]

يُظهر ابن عفيشة رجال الحرب كوحوش تهوي على الأعداء، فالوحوش مفزعة في صورتها، ولعل صور الغول والوحوش، والسعالي شكّلت ذهنية عند العربي ببشاعة هذه المتخيلات المتصوَّرة التي لا تخلو منها أشعارهم وحكاياتهم. هذه الوحوش تتناسب مع البيئة الصحراوية، ولكنها تفتك ببشرها، ويصف الشاعر خيل فرسان القبيلة، وهم مقدمون عليها مثل الوحوش التي تهوي سريعة على أعدائها قائلا[3]:

وتنحي بنا الزلبات في ضيق كردوس مثل الوحوش إلى هوت بانتكاسه[4]

---

[1] الديوان ص 643، 644

[2] عكنان: الغبار الشديد

[3] الديوان ص 644.

[4] الزلبات: لم يفارقن. الكردوس: الكتيبة من الخيل. من لسان العرب ينظر ج6 ص 63، وج 12، ص 65

على الرغم من صور تمثُّل الحرب، والقتل، إلا أن نفحات السلم تظهر أحيانا، ولعل قلتها في التناول الشعري، ترجع لما فيها من حالة سكون فليس في السلم ما يفزع كما هي الحال في الحرب، لذلك حشد الشعراء كلّ ما هو محزن وأليم ومخيف ومؤذٍ في تصوراتهم للحرب. أما السلم فهو مدار الحياة اليومية والصفح والتقارب، ومن صور التي تدور حول السلم وتظهر إلينا وسط الحرب، صورة الكفّ عن إيذاء المصاب، ومحاولة إنقاذه من الموت الذي يلتصق بالحرب قول ابن عفيشة[1]:

من طاح منّا عند راســـه صـــففنا عرجٍ بنا صـــمّ الرَّمَك تلتوي به

وعفّ الضـــديد، وشـــاف منّا عففنا وقفّى على الامتان ينقل صويبه[2]

في ثقافة الصحراء، منح الحياة أضمن لشيوع الصيت من إزهاق الروح.[3]لذلك لا يُقترب من المصاب أو طالب الأمان في المعركة.

من مظاهر السلم في الحرب، التقيّد بشروطها من جميع الأطراف مثل الدخالة والمنع، وهما وسيلتان يتّقي الخاسر حياته على نحو ما رأينا في المبحث الثاني عند الحديث عن قوة السلم، وفي التّعدي على هذه الشروط عار على المعتدي، فالالتزام بقوانين الحرب سبيل للمدح والثناء؛ لأنها تفتح

[1] الديوان ص 238.
[2]صففنا: اصطففنا. صم الرمك: الخيل. الضديد: الضدّ الخصم. قفّى: رجع وراءه.
[3] الصويان، سعد: الصحراء العربية، ص 699

بابا للحياة. يقول عمير بن راشد في ذلك: [1]

ياما خذوا منّا، وياما انتصفنا منهم، ولا حدٍ داس دربٍ يعيبه

دروب الحروب وقوانينها واضحة أمام المتحاربين لمن أراد منهم أن يحفظ حياته بدلا من حياة الموت.

تتوفر في شعر ابن عفيشة، في خارج سياق الحرب صورا مانحة للسلم والحياة، مما يعزز أن الحرب، والسلم ثنائية في الحياة والشعر مع، يقول الشاعر في ذلك:[2]

ولا نقطع الجـاني، ولا نبهـت البري ولا حن نجحد برّ من كان بارنا

نفرّج عن المضـيوم، من ضـيم طارده ونفدّي وراه أعمارنا دون عارنا

حماية الجار اللاجئ، وعدم ظلم البريء، وحماية المطارد، وتفريج الحال على المضيوم، ودفع ما يمكن الافتداء به تعد علامات ثقافية مانحة للحياة، ورؤية صادقة، ومحبة للسلم والأمان، لذلك تختار القبيلة إما أن تكون صديقة أو عدوة للقبيلة الأخرى،إذ يقول الشاعر:

[1] الديوان ص 239

[2] الديوان ص 262، 263.

مَن زان حنّـا لـه صـــــديقٍ أجـاويـد وأخوان للشــيطان، لا افتلّ قيده[1]

يبقى أن نقول، إنّ كثرة أشعار الحرب تدلّ على أنّها مساحة لإثبات الذات والجماعة معا، فتظهر النحنية أكثر من تحققها في ذاتها من المنظور القبلي، والشاعر يميل إلى الاختيار الأفضل في تسجيل المآثر، وهو الحرب التي تكون أفضل، فميّت الحرب أفضل من ميّت السلم كما ذكرنا، كما أن الحياة مرتبطة بالنقل، والنقل يتطلب تقنيّات، الحرب موضوعها المميّز.[2]ولهذا يركّز عليها الشاعر أكثر من تركيزه على السلم في خطابه، على الرغم من أن السلم هو المبتغى حقّا.

ب-ثنائية الأنا والآخر:

اهتمت معارف عدة بدراسات حول الأنا والآخر منها الدراسات الفلسفية، والنفسية، والثقافية، كما اهتمت بالموضوع نفسه دراسات آليات تحليل الخطاب الاستعماري على وجه الخصوص، والنقد النسوي.

تجعل الطباقية الحاصلة بين الأنا والآخر، أن تعرف الأنا ذاتها، من خلال تمايزها عن الآخر، أو من خلال ما تخْلقه هي من تمايزٍ لتعرف ذاتها، وهذا يعني أن عناصر مثل الهيمنة، والخضوع، والمركز والهامش ستكون انعكاسات للعلاقة الحاصلة بين ثنائية الأنا والآخر.

شاع تعريف الآخر *The Other*، في دراسات ما بعد الاستعمار، مثل: النقد النسوي، والدراسات الثقافية، وهو في "أبسط صوره هو مثيل أو نقيض الذات، والأنا"[3]، فالآخر يحمل ضمنيّا صورة عن

---

[1] الديوان ص 649

[2] اليعكوبي، زهير: الحرب مقاربة فلسفية سياسية، ص 283

[3]. الرويلي، ميجان، البازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا معاصرا. المركز الثقافي العربي. بيروت لبنان، الدار البيضاء، المغرب. ط6. 2017م ص 21

الأنا، والأنا تحمل هي الأخرى صورة عن الآخر، وتُعدّ هذه النظرة بين الأنا والآخر نظرةً لا تخلو من آليات الإيديولوجيا؛ وذلك لأنها "تصنيف استبعادي يقتضي إقصاء كل ما لا ينتمي إلى نظام فرد أو جماعة أو مؤسسة، سواء أكان النظام قيما اجتماعية، أو أخلاقية، أو سياسية أو ثقافية".[1]

الحديث عن الآخر، يقود إلى ما يسمى بـ " الآخر النحن"، فالأنا المتماهية مع الآخر المجموع تجعلها منها أنا جماعية أو نحنية " ولعل هذا المفهوم، مازال حاضرا في مجتمعنا العربي، ويحيل وجوده إلى سلوكيات الرغبة في التصفية العرقية، والمذهبية، أو السياسية"، [2]عند مَن يخالف نحن الجماعة.

ولما كانت الأنا يتحدّد وجودها بالآخر، فصار الآخر ضرورة " يحدّد وظيفتين هما: بلورة الهوية، وتنظيم الخصوصية"، [3]مع أنّ إرادة الله شاءت أن يكون الاختلاف من باب الانفتاح على الآخر، وتقبله، لا على إقصائه، ونبذه، وإذا كان أشهر استعمال لمفهوم الآخر هو الاستعمال الذي كان عند إدوارد سعيد، في دراسته للاستشراق، في بلورة الهوية الثقافية، وعلاقة التابع والمتبوع،[4]فإنّ أخطر ما قد تصدِّره هذه النظرة للآخر هو تنميط صورة الآخر، على تصنيف قد لا يقف عند حدٍّ معين، ولا سيما عندما تعمد الإيديولوجيا على استغلال هذا البعد الثقافي المختلف، لتعميمه عند المتلقين الذين يستقبلونه بلا وعيٍّ، ويقتنعون بما يُصدَّر إليهم من صور.

---

[1]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[2] الخليل، سمير: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، ص 10

[3] الخليل، سمير: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، ص 10

[4] إدجار، اندرو،سيدجويك،بيتر: موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات ،تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة. القاهرة. مصر. ط2. 2014م، ص 47

تعنى الدراسة هنا ببحث الأنا الجماعية "النحن" مقابل الآخر، والآخر في شعر عمير ابن عفيشة، يمكن ملاحظته على النحو التالي: الآخر القبلي، والآخر غير الكفء/ الدون، والآخر السلطة.

أولا: الآخر القبلي.

تحضر الأنا القبلية حضورا مكثفا في الشعر النبطي، حيث تندغم الأنا الفردية في النحن القبلية، فالأنا الجماعية هي التي تتوجه للأنا الفردية"لتحركها، وتؤثر فيها بما تنطوي عليه من تحدٍّ أو تهديد، أو استفزازٍ أو استغاثة"[1]، فالشاعر لا يترك مناسبة، إلا ويفتخر بقبيلته نسبا، وأصلا، وشجاعة أمام الآخر القبلي المنافس له في القيم والصفات نفسها" فالمفاخرة القبلية لا يمكن أن تخلو من رسالة مباشرة – أو غير مباشرة – وعادة ما ترتبط المفاخرة بهدف سياسي: تهديد، تخويف، إبرام معاهدة"[2]، ومن شروط أية رسالة أن يكون هناك مستقبِل لها، فهو إذن متواجد في قصيدة المفاخرة –وإن لم يذكر– فحضور الأنا القبلية يعني بالضرورة حضور الأخر، وهو هنا آخر قبلي أيضا.

أكثر ما تبرزه قصيدة الفخر، التعالي بالأنا عن الآخرين، عبر ما تتكئ عليه من قيم، وأنساب، وأخلاق وسجلات بطولات

[1] الصويان، سعد: الصحراء العربية، ص 181

[2] ياكوبي، ريناته: دراسات في شعرية القصيدة القصيدة الجاهلية، تر: موسى ربابعة، دار جرير. عمان. الأردن. ط2. 2011م..ص 84

كما ذكرنا سابقا، وهو ما نلحظه بكثرة في شعر عمير بن عفيشه أيضا، حيث يقول في مثال عليها[1]:

لابـة مخـاضـــيـبٍ عزيزٍ شـــرفنـا ضــياغمٍ طيب النبا نكتســي به

كـلٍّ إلــى قـرّ الـقـرار يـعـرفـنـا هواجرٍ مخراجنـا ينـدري بـه [2]

وفي موضع آخر، وفي السياق نفسه، يقول ابن عفيشة[3]:

ضْـــيـاغمٍ تـاريخنـا بـالســـجلّـة من كان من ضيغم لنا اخوان وعصبة

ومن راس قحطـان، مـا حن لحقة لّـه والجدّ هود اللي عـددنـا خلص بـه[4]

يؤدي الفخر – وفي غيره من المواضع – في ديوان الشاعر وظيفة نسقية تؤكّد فاعلية النحن، عبر أسلوب التكرار أو الدال المعبر عن نحن " حنّا، وناء الفاعلين المتصلة بالاسم أو الفعل"، والأسماء التي يعبر بها عن أنا القبيلة: ضياغم، قحطان، أهل دار، وغيرها...، وهذا التكثيف الحضوري للأنا

---

[1] الديوان، ص 238

[2] مخاضيب: يعني أنهم من المخضبة وهو أحد فرعيْ بني هاجر: المخضبة، وآل محمد. ضياغم: ضيغم جد يرجع إليه بني هاجر.

[3] الديوان، ص 247.

[4] لحقة: داخلين فيهم منتسبين لهم.

*يام :قبيلة كبيرة من قبائل الجزيرة العربية،ترجع في نسبها إلى همدان، ومن أفرعها قبيلة العجمان، وآل مرة.

يضمر التعالي بالأنا أمام الآخر، كما أن الآخر يقوم بالفعل نفسه عندما تحين له الفرصة في أشعاره، فهو تنافس على البقاء الشعري التخييلي، عبر الاتكاء على التاريخ، والأصول، والقيم والبطولات.

ومع هذا، إلا أن الشعر النبطي فيه أشعارٌ منصفات بحقّ الآخر، وأكثر ما يتردّد من شعر المنصفات في الديوان، هو ما كان بحقّ الآخر القبلي " يام "*، الذين يصفهم بالقوّة، والشجاعة، والخصم الأوّل لقبيلته، كما في قوله:[1]

لا شـــك مـا اتعبنـا يكون مْحلفْنـا يـام مكتفـة الجمـل في الحريبـة
اللي إلى لقّوا لنـا الوجـه خفنـا من حيـث لقواهم علينـا تعيبـة
من ضـــاف منهم نعتني له ضـــيفنا وجزل الكرامـة عنـدهم نحتري بـه
ولا جات من الاقصـين معهم شـنفنا من حيث ما نرضـــى عليهم غليبة
ولا عوّدت من بيننـا، وانحرفنـا كلٍّ على البيضـا يلاعب صـحيبه[2]

وفي موضع آخر، ينصفهم أيضا، حين يقول متحدثا عن دور قبيلته في حماية قطر مع حكامها الأوائل، إذ يقول[3]:

هـل الـدار مـا فيهـا ضـــديدٍ يحـدّهم ســوى المودة والصـــداقـة يـام
هل الضـرب ، وقت الحرب ، لطّامة العدى هل الصـبر، لا صـارت من الحكّام

[1] الديوان، ص 238

[2] الكرامة: وليمة الطعام.نحتري به: نستحقه. سنفنا: حاربنا. البيضا: يقصد الخيل

[3] الديوان، ص 547

هم اللي لا جـات المنـاصـــــاة كفونـا وحن كفوهم لا جـا نهـار زحـام

هـل الحلف من جـدٍّ بعـد جـدّ قبلنـا وعاشـوا، وحن عشـنا على الإسـلام

الشاعر هنا، يُظْهر القوة، مع عمق الإنسانية، ونبل الأخلاق، في مدح الخصم و" الدليل هو صدق تعبيره، والاعتراف بقوة إرادة خصمه، وحسن بلائه"[1]، في تعبيره الوجودي عن ذاته، حيث تتحوّل مشاعر الحقد، والغضب إلى مشاعر أخوية، وهذا يعني" إن الوعي الشعري في اهتمامه بالآخر، لم يكن يراه معزولا عن الذاتية، بل امتداد لها، واشتقاق منها"[2]فما يعرضه الشاعر من قوة الخصم أو ألمه إنما يعرض ذاته، فإنصاف الآخر ما هو إلا إنصاف الأنا بصورة أو بأخرى، فهما يمرّان بالمصير الوجودي نفسه.

هذا المصير الوجودي، لا يقرّه الطرفان الأنا والآخر، بل يقرّه قانون البيئة الصحراوية، الذي يقول بأنّ الحياة يوم لك ويوم عليك. البيئة هي الفاعل الرئيس في حياة الجميع، وهذا يعني أن الجميع يخضع لنسق البيئة وشروطها، مهما تمكّن من خصمه، ومهما كانت له من أسباب القوة، إلا

[1] رشيد، ديارى: معاني الفروسية في الشعر الجاهلي، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2016م، ص 78

[2] الجهاد، هلال: جماليات الشعر العربي. دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. لبنان. ط1. 2007م، ص 277

أن القوة الكبرى هي لقانون الصحراء الوحيد: يوم لك ويوم عليك، بهذا القانون ينتصف الواحد من الآخر، وهو يتأكد في قول الشاعر[1]:

نصـــبر بلطمــة حفّنــا في نعفنــا من حيث وافي حقنا نقتضـــي به
ولا غِلِبْنــا مــا نكثّر حســـفنــا لابدّ لـه في مثلها كســـر هيبة
ولا زان مضـــرابه، عليه انقصـــفنا لا جاه مردود القضا يرتضي به[2]

وهنا يتكشف أن الآخر القبلي الندّ، كان وجوده ضروريا لاكتشاف الأنا، والتعالي بها بأسمى القيم التي أنتجتها البيئة الثقافية، سواء أكان وجود الآخر وجودا ذهنيا في قصيدة الفخر، أو وجودا نصيا في أشعار المنصفات.

ثانيا: الآخر غير الكفء/الدون.

مع تغيّر المجتمع من مجموعة قبائل إلى دولة مركزية، ومع افتقاد القبيلة لعناصر قوتها الإبل والسيف، بفعل عامل التطور الحاصل، تأثرت فاعلية القبيلة، ولا سيما البدوية التي كانت جلّ قيمها تدور حول الفروسية، والكرم، إلى جانب العرق الأصيل الذي شكّل وجود القبيلة، وفعاليتها من المنظور

[1] الديوان، ص 236

[2] نعفنا: أنفنا. مردود: رد

القبلي.

وجد القبلي نفسه، أمام مقاييس جديدة كان سابقا ينبذها، ويحتقرها، عندما كانت القوة له في زمانه، فهو سابقا لا يعتدّ بالرجل بدون قبيلة، ولا يهتم بالمال كعلامة ثقافية دالّة على المنزلة الاجتماعية. صار تغيّر الحال، وتبدّل المقاييس شكوىً يبثّها الشاعر في شعره مع أصحابه، أو في رؤيته للعالم، وأكثر ما كانت الرديّات بين الشعراء تتناول موضوعيْن: الشكوى من لوعة الحب، والشكوى من تقلب الأحوال.

في الشكوى من الزمان الذي تغيّر، يقول الشاعر ابن عفيشة في ردّيّة على صاحبه الشاعر لحدان بن صباح الكبيسي[1]:

يا ابن صباح أفضيت شكواك مضهود تشكي عليّ من عسر ضد الزماني

الوقت خوّانٍ بمَن يفعل الجود وضدّه على اللّي يفعلون الحساني

وقتٍ به الطيّب على العسر ملدود وعزّي لشغموم به الوقت خاني[2]

فالزمان تغيّر، وأثّر في مكانة الأنا القبلية، كما يظهر من الأبيات، فأصبح صاحب الجود، والطيبّ متعبان في العصر الجديد، لذلك أصبح على الأنا القبلية أن تثبت وجودها أمام الآخر بطريقة ما، ولا سيما أن ما بقي لها من قوة هو فقط مكانة اجتماعية، ووجاهة، لا أنا فاعلة بالمعنى الحقيقي كما كانت

[1] الديوان: ص 467.

[2] شغموم: الرجل ذو المكارم.

عليه سابقا عندما كانت الحروب والغزوات.

استمرّ تحقير الآخر غير الكفء/ الدون من خلال الخطاب الشعري وإقصاؤه من الفعل *، عبر توظيف مفردات أنتجتها مرجعية القبلي المكانية الصحراء مثل: الحصني، البوم، في مقابل مفردات نسبها الشاعر القبلي لأناه القبلية واسِما إياها بالقوة، من خلال مفردات تقابلية مع المفردات السابقة، مثل: الذئب، والحرّ، وفي استكمال للأبيات السابقة يقول الشاعر[1]:

ودنيًا بها الحصـــني هدودٍ ومرغود يشـرب بها، والذيب قصـيٍّ ظماني

والـذيـب فيـها من شـــهـاويـه مغـدود ودارت حلولٍ وافقت للحصـــاني

والحرّ فيها صـــار بالشـبك مصـيود وصـــار الهـداد اليوم للكرّواني[2]

هذا التصوّر الثقافي للآخر غير الكفء/ الدون كثير، ومتداول في الشعر النبطي، حتى بات جملة ثقافية تطلق على مَن هو أقل قدرا وكفاءة، وهي تعبر عن هيمنة القبلي، ومقاومته في آن واحد داخل الخطاب الثقافي أعني الشعر النبطي، الذي صدَّر نظرته إلى الحياة اليومية، فيقال: " أنت ذيب؟"، "

*يعد تحقير غير الكفء/الدون متواجدا في القصيدة النبطية التقليدية قبل قيام الدول المركزية، وعند كثير من الشعراء أيضا ،و استمرّ بعدها. هنا محل الدراسة توافرت الشواهد الشعرية عند الشاعر بما ينطبق على مرحلة الدولة المركزية، أكثر مما عليه قبلها.

[1] الديوان، ص 467، 468.

[2] الحصاني: الثعلب. مرغود: منعّم. شهاويه: لذاته. حلول: ج الحول أي سنوات. الهداد: الصيد، يظهر كسر في الشطر الأول من البيت الثالث.

والله إنك ذيب"، " لك ولّا للذيب".

في موضع آخر يؤكّد مدى انتشار توظيف مثل هذه الدلالات اللفظية الثقافية، يورد ابن عفيشة قوله:[1]

الحرّ الأوّل كان للصـــيد ماجوب يشــرى وقدره غاليٍ ومحشــومي

من عقب ما يشلي الضريبة بكلّوب يوعد ولا يقدر بـالاجنـاح يومي

واليوم صار البوم للصيد مجيوب ويساهرونه لين حلّ العتومي[2]

الحرّ والذئب يمثلان جملتين ثقافيتين، تدلّان على هيمنة القبلي، مقابل مفردتيْ الحصني، والبوم اللتين بهما يفقد الآخر عناصر الهيمنة الحقيقية من وجهة نظر الأنا القبلية.

تنبئ العلاقة بين الأنا القبلية، والآخر غير الكفء/ الدون بأنها علاقة تشير إلى اعتداد الأولى ثقافيا بقيمها، من خلال مركزيتها القبلية *Ethnocentrism** ،ونعني به "اعتقاد الشخص في أنماط السلوك السائدة في مجتمعه هي دائما طبيعية، أو عادية، أو جيدة، أو حسنة، أو هامّة، وأن أفراد المجتمعات الأخرى الغريبة عن مجتمعه يمارسون أنواعا من أساليب غير إنسانية أو منفّرة أو غير

[1] الديوان: 506

[2] راعي الشداد: الشداد: متكأ في يتصدر مجلس الرجال . سيوب: مدفون. معامل الخدمة: الخادم يقصد الرجل الوضيع. لين: حتى

معقولة"، [1]وهذا الاعتداد الثقافي بالقيم، والسلوك هو ما جعل القبلي ينظر بنظرة الهيمنة على الآخر غير الكفء/ الدون.

هذا الاعتداد نفسه، هو ما مكّن الخطاب الشعري من أن يقلّل من قيمة المال، بأي وسيلة إما بتذكر قيم الماضي، أو بالتحقير من قيمة المال في يد من لا يعرف طريقا للكرم، أو باستحقار قدرته على تقييم الناس بين رئيس ومرؤوس، وسيد وما هو دون، بالرغم من قيمة المال الحقيقية في مجتمع الدولة، والزمان الجديدين، فإنّ القبلي لا يعتدّ بتجميع الثروة، وتخزينها، بل هو يتخذ المال وسيلة للعطاء؛ ليفوز بالصيت والسمعة، وفي هذا المقام، يقول ابن عفيشة[2]:

فيما مضى، واليوم روس تحت روس وتشابه الراعي وراعي الرياسة

والحكم للّي يرفد الناس بفلوس واخلف مروّات الدول بالسياسة

يدرك الشاعر أن المال عامل مهم في التأثير، ومزاحمة قيمه القبلية، وتقسيمه الاجتماعي التفاضلي بين الناس، فراح يوضح الحال الجديدة التي جاءت قيمها معاكسة لقيمه القبلية، فهو القائل[3]:

عاش الكذوب، وراعي الصدق مجحود والنوط عز، وبار سوق القنايا

---

*Ethnocentrism : هي المركزية العرقية أو المركزية الإثنية، أعدها هنا مركزية قبلية في الشعر النبطي.

[1] الخليل، سمير: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، ص 35

[2] الديوان، ص 644

[3] الديوان، ص 457

وهنا نصل إلى أن نظرة الأنا القبلي للآخر غير الكفء/ الدون هي نظرة نافية قائمة على منظور اعتداد الأول بقيمه الثقافية، جعلت منه مع تحوّل الزمان، وخسارة فاعلية الأسباب، يعرض هيمنته الثقافية على صورة الآخر غير الكفء/ الدون، كفعل مقاوِم للتغيّر الحاصل، من خلال مفردتين: الذئب والحرّ لتكونا جملتين ثقافتين لدلالة واحدة، هي أفضلية الأنا على الآخر.

ثالثا: الأنا القبلية، والآخر/ السُلْطة.

يحدّ قيام الدولة من "حركية القبيلة، وقدرتها على الفعل، ويغلق المجال أمامها لتسجيل بطولات وانتصارات"، [1]وهذا الأمر يعني إقصاء القبيلة عن الأحداث وصناعة التاريخ. وجد الشاعر نفسه مدفوعا في خطابه الثقافي/ الشعر النبطي، ليعبر عن وجود قبيلته وفعاليتها بصورة أو بأخرى.

قد كانت القصائد الوطنية، وقصائد المديح الموجهة للسلطة، من أهم الأغراض التي اعتمد عليها الشاعر لاستحضار صورة القبيلة، والإبقاء على فعاليتها، ومصالحها أيضا. كان الشاعر يعبر عن هويته بانتمائه إلى القبيلة حتى بعد عصر الدولة، أمام الحاكم، حين قال معرفا بنفسه[2]:

وأنــا عن بني هــاجر نهنّي جلالتــه بضـــد الخصـــيم، وهو تعلّت منازله [3]

[1] الصويان، سعد: الصحراء العربية، ص 482

[2] الديوان، ص 93.

[3] جلالته: الملك خالد بن عبدالعزيز آل سعود، ملك المملكة العربية السعودية الأسبق.

كفعل مقاومة للحال التي عُطِّلت فيها القوة القبلية، بعد قيام الدولة، صار استدعاء العلاقة بين القبيلة، والسلطة قبل تشكل الدولة مدار تركيز في شعر عمير ابن عفيشة، عند مدح الحاكم، لتذكيره بالعلاقة بين القبيلتين: قبيلة الشاعر، وقبيلة الحاكم، حيث يقول:[1]

آبـانـا قبـل وأجـدادنـا حزب والـده على العـاديـات وشـــايبـات الفيح[2]

ويزيد الشاعر في موضع آخر[3]:

وحـنّـا وهـم حـزبٍ ولا فـرق بـيـنّـا ولكنّهم بني تميم صحيح
وبتواريخ جـدٍّ بعـد جـدّ مرسّـــمـة ومع كلهم لاجدادهم توضيح
....
....*
وحنّـا وهم روحين في لبـة الجســـد وكـلٍّ والآخر في اللزوم شـــليح[4]

[1] الديوان، ص 273.
[2] شايبات الفيح: الإبل
[3] الديوان، ص 274، 275.
*تم تجاوز الأبيات لخلل في الوزن.
[4] بني تميم: قبيلة عربية قديمة ترجع أصول آل ثاني لها. الماقف: الموقف. شليح: مشارك فعّال.

وأيضا من قوله:[1]

معاضـيد يضـرب بالتواريخ وصـفهم لهم هيبـة، والطـايلـة يفعلونهـا
إلى طرّوا العليا ضـــحى عزوةٍ بهـا حياض الفنا إلى شرّعت يوردونها
أقولــه وأنــا من لابــةٍ دولــةٍ لـهم ســـيوف تعزّل العلابي متونهـا
أهـل لزمــةٍ معهم قـديمــة وعـادنـا مع الآخرين إلا أنّهم يخلفونهـا[2]

ولا نعدم الوقوف على شواهد تستحضر بطولات القبيلة، في سالف عصرها، في الأشعار الوطنية، عندما كانت كل القبائل تتحالف لصدّ العدوان، فتكون النحنية في المثال هنا معبرة عن كل القبائل، ومنها قبيلة الشاعر، يقول ابن عفيشة[3]:

كم واحـدٍ بـالجهـل لــه هقوةٍ بنـا بالفعل دلّ وذلّ من صـــلو نارنا
وإن شـــاف فينـا غرة، واعتـدى بنـا رجمناه رجم إبليس باقوى جمارنا
وكســـرناه كســـرٍ ما يوافق له الدوا وقال المجبّر به تخسـلف جبارنا[4]

[1] الديوان، ص 356.
[2] العليا: عزوة آل ثاني، إلى جانب عزوتهم أخو روضة. العلابي: الرقاب
[3] الديوان، ص 264.
[4] تخسلف: اختلّ واختلف

يوضح الشاعر دور قبيلته في حماية قطر، وحماية أمنها مع قبيلة السلطة آل ثاني عندما كانت السلطة توافقية قبل مركزيتها، في قوله:[1]

وحن معهم أول من بنى في قطر بتاريخ صـدقٍ له معي تصـحيح
وقتٍ بـدوا في البـدع والـدوحـة البنـا بدينا بســور الخور بالتصــليح
وهم كـافلين المـدن والمتصــل بهـا وحن بــامرهم متكفلين الســيح
ولا فيـه يـدخـل طـارشٍ كون بـالخويّ والّا قِصِــير أو بالعهود صــليح[2]

تحضر "فكرة الحنين إلى ماضويات السلطة، الذي يتمظهر بفعل قانون الاستدعاء أي استحضار لحظات القوة البطولية، التي تحقّقت في الزمن الماضي"[3]، والمقصود بسلطة القبيلة، سلطتها في القوة والفعل التاريخي المؤثّر.

ونجد هنا أن العلاقة مع الآخر/ السلطة تنبئ عن علاقة أفقية، يتوازى فيها الطرفان، مع علو طفيف لصالح السلطة، فالشاعر يحتفظ بمكانة الحاكم/ السلطة، ولكنه في الوقت نفسه، يعطي لأنا

---

[1] الديوان، ص 275.

[2] البدع: منطقة داخل مدينة الدوحة، وكانت تعرف الدوحة باسم البدع.السيح: الأرض المستوية وهنا يقصد البرّ. طارش: مسافر. الخويّ: الرفيق. قصير: الجار.

[3] عليمات، يوسف: النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر. عمان. الأردن. ط1. 2015م. ص 41

القبيلة في نفسه قدرا متوازيا مع السلطة، من خلال استذكار ماضي القبيلة وقوتها.

يحدث التحوّل في تناول الآخر / السلطة، في قصيدة المديح عندما تتحوّل القيم وتوجّه من قيم قبلية إلى قيم شخصية متمثلة في الحاكِم، فبعدما كانت القيم من الشجاعة والكرم والقوة، تنسب إلى نحن القبيلة في قصيدة الفخر، باتت تنسب إلى شخص السلطة كقيمة شعرية، ويرجع هذا – في تقديري–إلى النظام الثقافي السائد في المجتمع فهو "الذي ينتج الخطاب الشعري، وهو لا يبقى على حالة واحدة، بل يتغيّر ويتأثر بالتحوّلات التي تستهدف بنية المجتمع في كليتها"، [1]وهنا يقع الشاعر تحت وطأة هذا التغيير، ويستجيب له.

اتّصفت صورة الممدوح بمجموعة أوصاف في الشعر النبطي عامةً، وظّفها عمير ابن عفيشة في مدحه. من هذه الأوصاف: هدّاج تيماء، جمل هديب، فرز الوغى، الضرغام، نمر الوقايع، سقم الحريب، زبون الملتجي، مروي الرهايف،[2] مع هذه الصفات كان كلّ من الحاكم والشاعر يرضيان غرورهما، الأول بالسلطة واستحقاقها، والثاني بالمال والعطاء.

عند عرض نماذج من شعر ابن عفيشة، يمكن ملاحظة ما قد تؤدي إليه صورة الممدوح من

[1] بوزرورة، سلوى: النسق الثقافي للأغراض الشعرية عند العرب، رسالة ماجستير بإشراف مصطفى درواش. كلية الآداب واللغات. جامعة مولود معمري. سنة 2011م. ص 89.

[2] كلها للمدح: هداج تيماء: بئر مليئة بالمياه في تيماء. جمل هديب: جمل شديد التحمل والصبر. زبون الملتجي: حامي اللاجئ.الرهايف: السيوف

فعل، ومن هذا قوله، يمدح الملك فهد بن عبد العزيز آل سعود مملك المملكة العربية السعودية الأسبق، نذكر من مدحه، قوله[1]:

طيّـب وطيـب أســـرار متحـاولينـه جـدّ وخوال وعصـــبـةٍ ينتبونـه
وأبـوه حـاويـهـا بـدنـيـا ودينـه عبد العزيز اللي مضـــى يذكرونه
هـدّاج تـيـمـا لـلـورود وقـطـيـنـه وســقم الحريب اللي تعدّى رزونه
فرز الوغى مروي فتـاقـة ســنينـه قولٍ وفعـلٍ والملا يشـــهـدونـه[2]

وفي موضع آخر، يمدح الشاعر الشيخَ حمد بن خليفة آل ثاني بمناسبة توليه ولاية العهد في عهد سابق، فيقول الشاعر[3]:

وليّ عهـدٍ مســـتحقّ التهـاني وجينـا نهنّي بـالولاة العهـد لـه

[1] الديوان، ص 307.
[2] قطينه: تجمع بيوت الشعر صيفا، ويسمى المِقْطان.
[3] الديوان، ص 329

مقرونــةٍ منَــا بــأحرّ التـهــاني بالعزّ له حاضــر وفي ما بعد له

لابن النجيب النـادر الصـــــيرمـاني شـــــهمٍ بطيب الظنّ عدّ العدد له

حرٍّ من أطيـب عـاليـات المجـاني الله يوفّق لــه بوقـت الهـدد لـه[1]

لقد استعار الشاعر النبطي أوصافه، من الصفات القبلية لتكون صفات الممدوح كما قلنا قبل قليل، حين " تحولت عبر انغراسها في النسيج اللغوي، إلى قيم نمطية للشخصية الثقافية للإنسان العربي"[2] الممدوح، فنُمِّطت هذه الصورة عند المتلقين، بما تحمله من معانٍ إيجابية، وقيمٍ عليا.

بلا شك إن هذه النماذج المدحية يتضح معها شكل علاقة رأسية واضحة تماما لصالح السلطة، "حيث نرى سيلا من المعاني السامية المبجلة في هذا الفيض الدافق من الصفات القبلية والأخلاقية والسياسية يخلعها الشاعر على ممدوحه"[3] الحاكم .

على الرغم من تحقيق قصيدة المديح – بشكل عام – إيجابيتها لكلٍّ من الحاكم والشاعر، إلا أنها "علامة إقصاء، واستبعاد، إقصاء الوعي، واستبعاد الأفراد، فشبق السلطة يُقصي وعي الأمير ليكون عبدا لها، والأمير يقصي وعي الشاعر تحت إغراء المال، فيستعبِد الشاعر، والشاعر يُقصي وعي الجمهور بشعارات رنّانة جوفاء، وأنساق لها مرجعية ثقافية، تؤكّد صدقها لتسعبدَ الأنساقُ

---

[1] حرّ: نوع من الصقور. الهدد: الصيد

[2] الغذامي، عبدالله: النقد الثقافي. ص 105

[3] القعود ، فاضل: جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي دراسة نصية . دار غيداء. عمان . الأردن. ط1. 2012م .، 85

الجمهورَ"، [1]وهذا الأخير هو أخطر ما قد يُحقّق، ولربما زاد عن ذلك بصناعة الطاغية![2]

إذا كان نمذجة صورة الآخر/الحاكم/السلطة قد تحمل خطرا، إلا أنّ قصيدة المديح تحمل وعيا براجماتيا، لا يمكن نكرانه – في تقديري–، فالشاعر القبلي " كمثل الشعراء الذين قصدوا بلاطات الملوك، محاولةً منهم رعايةَ مصالح قبائلهم، متى ما اقتضت الحاجة إلى ذلك"، [3]فمصلحة الشاعر الفرد تظلّ مشدودة إلى مصلحة القبيلة بأكثر من سبب.

تشبه قصيدةُ المديح تكريسَ الجمايل في الوعي القبلي في شبه الجزيرة، فهي نوع من تبادل الهدايا بين الشاعر والممدوح، ولكي "يحافظ الممدوح على مكانته بعد قبوله هدية الشاعر، لابدّ أن يقابلها بهدية أعظم منها، وهذه المقايضة تعد إحدى الظواهر الاجتماعية"[4]، والتي تترجم شعريا بقصيدة المديح. استثمر عمير ابن عفيشة هذا الوعي البراجماتي للتبادل في قصيدة مدحية لإطلاق سراح سجين ينتمي لقبيلته، ولكنه من خارج وطنه، حيث كان السجين سعوديَّ الجنسية، فنظم الشاعر عمير يمدح الأمير نايف بن عبد العزيز آل سعود أملا في فكّ سجن الرجل، فقال عمير في قصيدة له، مطلعها[1]:

بـــديـــت بـــذكر من للحـــال رايف ويقعد مـايـل الحظ المســـــايف[6]

---

[1] يوسف، عبد الفتاح: قراءة النص، وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارىء بتحولات المعنى. عالم الكتب الحديثة. إربد. الأردن. ط1. 2009م ، ص 124

[2] ينظر: الغذامي، عبدالله: النقد الثقافي، ص 190 وما بعدها

[3] النعيمي، أحمد: القبيلة في الشعر الجاهلي، دار الضياء، عمّان الأردن. د.ط. 2012م، ص 315

[4] يوسف، عبد الفتاح: قراءة النص، وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة. ص 119

[6]، المسايف: المائل

حتى يصل إلى مطلبه، الذي من أجله بعث بهذه الهدية/ القصيدة، في قوله[2]:

بـجـاه الله ثم بـجـاهـة رسـلـه تبطّل وسـر معسـور الكتايف

لـعـل الـمـرحـمـة مـنـكـم تـعـمّـه معَ من كان صـادته الحذايف

طلبتـك لـه وظنّي فيـك طيّـب وفعلـك من ورا ظنّي وطـايف [3]

حتى يصل إلى قوله [4]:

بقولـة تم، هـي نـفس الـكرامـة بوافي الحل ما هي بالنصـايف[5]

كانت هذه القصيدة في كليتها، وما تضمنته من دلالات سيميائية مثل " رائف، وفعلك من وراء ظني، بقولة تمّ " وغيرها من المفردات، فعلَ إنجاز*، حين أُطلِق على إثرها سراح السجين، و" هذا الإنجاز أو جعل الإنجاز، لا تحقّقه بالضرورة مقومات لسانية داخل القصيدة، بل قد تحقّقه شروط

---

[1]، المسايف: المائل

[2] الديوان، ص 334

[3] تبطّل: تفرج عن. الحذايف: المشاكل. طايف: يزيد عن

[4] الديوان، ص 334

[5] قولة تم: قولك نعم لما جئت به طالبا من فك السجين. بوافي الحل: تمام الحل.

*فعل إنجاز: مفهوم يستخدم في دراسات تحليل الخطاب التداولي، وأفعال الكلام عند أوستين وسيرل.

خارج لسانية، ربما يكفل إنجازها التواطؤ على عرفيتها، في مقدمتها وضعية الشاعر الخاصة في القبيلة، وصدوره عنها"، [1]ولهذا كان اختيار عمير ابن عفيشة موفقا، عندما اقترح أحد الرجال على والد المسجون اسم ابن عفيشة دون بقية الشعراء.[2]

بيد أنّ كل القصائد ليست عند الآخر/ السلطة قادرة على الإنجاز، وعلى الأصح يمكن أن تُعَطَّل عن إنجازها لسبب ما. ففي قضية هجرة عائلة المسند من قطر إلى الكويت، نتيجة سجن ابنها ناصر بن عبدالله المسند، غضب أبوه وغادر، ومن معه إلى الكويت. ولما كان بين المسند وبني هاجر قبيلة الشاعر أواصر دم وقربى*، طلب الشاعر ابن عفيشة من الشيخ أحمد بن خليفة أن يلقي القصيدة على مسامع الحاضرين في مجلسه، فسمح له الشيخ بذلك[3]، وهي قصيدة حجاجية بلغت أبياتها 76 بيتا، تحمل لوما للحاكم، وتهديدا مبطنا–وإن بدأت بالثناء على الله، ومدح الحاكم– نورد هنا أجزاء منها، حيث يقول الشاعر[4]:

ترى الحـاكم اللـي كنّـه إيـاك ينـتظر عواقب الأمور، ويحضـر الفكر بذهانه

---

[1] العشيري، محمود: الشعر سردا، دراسة في نص المفضليات. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط1. 2014م، ص 86

[2] الفياض، علي. المناعي، شبيب: روائع شعراء قطر.كتارا. الدوحة. قطر. ط1. 2016م، ص 71

*ترجع أصول عائلة المسند إلى قبيلة بني هاجر، إلا أن المسند كانت ضمن عوائل أخرى أنشأت حلفا جديدا يُعرف الآن بالمهندي.

[3] الهاجري، محمد: ديوان شعراء من الجزيرة العربية.ج1. دار السياسة. الكويت. الكويت. د.ط. د.ت. ص 117

[4]الديوان، ص 128.

نجيبٍ لـــــــمَن نـاجـاه بـالطيـب مقتـدر وفاهم إلى ضـــلّوا من العُرف كهّانه[1]

وفي جزء آخر من القصيدة، يقول عمير بن راشد[2]:

وامـثّـل ولا كـلٍّ لـمـعـنـاي يـفـتـهـم يكون أنت يا فرز الوغى طير حورانه
ولكنـي آبوصـــيـك وافهم وصـــيتي ترى الصـبر ما عوّد به الخير ختمانه[3]

وعند استرسال الشاعر في قصيدته يقول[4]:

ألا يـا ذرا الجـاني إلى وين غفلتـك من امرٍ مهمٍّ منـك مـا جـاز فهقـانـه
عط الحقّ واخـذ الحقّ ممن تظن بـه وخير يتوضّـــح الأمر ويبين تبيانه[5]

ويطلب الشاعر في أبيات أخرى من قصيدته، أن يقوم الحاكم بدعوة المسند لسماع حجتهم والاستفهام منهم، وينهي أبياته بذكر ما بين المسند وبني هاجر من علاقة تستلزم المناصرة، حين يقول[6]:

وحنّـا لـهـم جســـمٍ قـويٍّ وهـم لـنـا عضـــودٍ تعلّق بـه كفوفـه وذرعـانـه
فـلا هـم ولا حنّـا ننتّـب أصـــولنـا لكـل تواريخـه بـهـا حـفـظ جـدانـه
وحنـا وهـم مثـل الســفينـة وزيّـهـا حن الجسم من خارج وهم ضبط شلمانه[7]

قد عُطِّلت هذه القصيدة في إنجازها في ذاك الوقت حتى "سَمحَ بنشرها بالكامل في السبعينيات، الشيخ خليفة بن حمد آل ثاني"[8] بعد ذلك، وفي تقديري ما كانت ليعطل إنجاز هذه القصيدة، إلا لأن ابن عفيشة في خطابه انطلق من علاقة رأسية مُنعكِسة، كانت الأنا القبلية أعلى من الآخر/السلطة، ، وهذه العلاقة الرأسية المنعكسة لا تتجلى – في تقديري– إلا في سياق الخطاب الاحتجاجي الممزوج بالتعالي.وصوت الأنا القبلية هو " الحاضر المهيمن بينما غاب في الموازاة صوت الآخر، بفعل المحاججة والاقناع"[9]. الذي كان يمارسه ابن عفيشة في خطابه.

هنا ينتهي بنا العرض، إلى أن علاقة الأنا القبلية مع الآخر السلطة، اتخذت أكثر من شكل في العلاقة تراعي مصلحة القبيلة في المقام الأول، فهي تقوم على مصالح القبيلة والإبقاء على صورتها

---

[1] الحاكم يقصد حاكم الكويت آنذاك. كنّه : كأنه. إلى: إذا

[2] الديوان، ص 129

[3] أمثّل: أقول شعري. فرز الوغى: شجاع الحرب. طير حورانه: الصقر وهما للمدح

[4] الديوان، ص 131

[5] ذرا الجاني: حامي الجاني مستظل به. ما جاز: ما صحّ. فهقانه: تأجيله.

[6] الديوان، ص 133

[7]ذرعان: مفرد ذراع. شلمانه: أجزائه.

[8] المسند، لولوة: " ناصر بن عبدالله انتهاء حقبة، وبداية أخرى" جريدة الراية القطرية.الاثنين 2إبريل 2007. http://www.raya.com/news/pages/04699cff-6a90-4ab1-bb1f-7c491a67f36c. تاريخ الدخول: 12، يناير، 2017

[9] القعود ، فاضل: جدلية الذات والآخر. ص 98

* استعير هذا المصطلح من يوسف عليمات في كتابه النقد النسقي، ص 82.وقد وظّفه للتعبير عن اعتداد الشاعر بقبيلته.

الأولى باستدعاء الماضي بما فيه من بطولات. ولاحظنا كيف استغلّ الشاعر القصيدة المدحية لإنجاز فاعلية لقبيلته، وقد تتغير العلاقة لتأخذ صورة حجاجية لصالح الأنا القبلية، مع السلطة. وفي كل صور الأنا القبلية مع الآخر سواء أكان الآخر الكفء، أو الآخر الدون كانت صورة الأنا إيجابية. تحافظ على تعاليها وهيمنتها، مع هذا كله نلحظ أن أنا الشاعر الفردية كانت في حال تماهٍ شديد مع قبيلته، واعتداد بها، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الاغتسال في الجماعة*، فهوية الشاعر مرتبطة بهوية قبيلته، كأنّ الشاعر يقرّ مبدأ مهما كان ناظما، وحاكما في الوقت نفسه، في علاقته مع قبيلته، وهو مبدأ العقد الاجتماعي، الذي يحدّد حقوق الفرد وواجباته في إطار فلسفة القبيلة ورؤيتها أمام الآخر، فالذات الشاعر تكشف عن هويتها القبلية بطريقة جمالية في التجربة الشعرية.

المبحث الثاني: الأنساق المضمرة لحضور المرأة عند عمير ابن عفيشة

تحمل الدلالة اللغوية لمادة ن. س. ق مفهوم النظام والاستواء، فالنسق "ما جاء من الكلام على نظام واحد، ونسق الكلام إذا عطفت بعضه على بعضه[1]، والتنسيق التنظيم. فالنسق في اللغة النظام. وقد اهتمت كثير من المعارف اللسانية والاجتماعية بهذا المفهوم أو ما يعبر عنه مثل بنية، وبناء.

يشكّل مفهوم النسق مفهوما مركزيا في النقد الثقافي، وهو لا يتمثل في وجوده إنما عبر وظيفته التي يؤديها، فالنسق الثقافي *"Cultural System"* نسق دلالي يتمثل في مضمون النص عند قراءته ثقافيا، إذ تكشف هذه القراءة الثقافية للنصوص عن محمولات ثقافية كثيرة، ومتنوعة متخفية تحت جماليات النصوص، وجماهيريتها، وتُظْهِر عند كشفها وتوضيحها أحكاما ورغباتٍ منغرسة داخل

[1] الرازي، محمد أبي بكر: مختار الصحاح، ص 84

النصوص.

مفهوم الثقافة التي يتناوله النقد الثقافي، هو بمعنى الهيمنة وآلياتها " من خطط وقوانين، وتعليمات كالطبخة الجاهزة، التي تشبهما يسمى البرامج، في علم الحاسب، ومهمتها التحكم بالسلوك" [1]الإنساني؛ ليصدر من خلالها أفعاله وأقواله، وخطاباته.

حتى يكون للنسق القوة والتمكن في اللاوعي، يجعل الثقافة هي المؤلف الأول له، أو المؤلف المزدوج، فيجب أن تكون "الأنساق الثقافية تاريخية، أزلية، وراسخة، ولها الغلبة، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النحو من الأنساق".[2] ولكن هل كل الأنساق ثابتة وقارّة فعلا؟ مادام النسق ملازما للسياقات، فإنه "يؤثر فيها، ويتأثر بها، وقد يتحوّر هذا النسق بتأثير السياقات، وقد تتحرر المؤسسات والممارسات الاجتماعية والسياسية والأدبية من هيمنة النسق الثقافي"[3]، أو تتصادم معها او تخضع لها وتتناغم معا، وقد توجد أنساق جديدة أخرى.

على أية حال، تظهر أهمية الكشف عن النسق الثقافي أيضا، أنها تُبيّن مدى وقوع المتلقين تحت تأثير هذا التوجيه الثقافي، حتى وإن كانوا من المصدّرين للخطابات، مثل الشعراء. فالشاعر في الأصل أحد متلقي النسق الثقافي، ثمّ يصدّره عملا أدبيا في قصائده. كما يتبيّن أن النقد الثقافي عند قراءته للأنساق "يكشف محمولات النسق السائد، وهي محمولات كثيرة، ومتنوعة، ومركب عن عناصر إيجابية،

---

[1] الغذامي، عبدالله: النقد الثقافي .ص 74

[2] المرجع نفسه، 80

[3] كاظم، نادر: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط1. 2004م، ص 100

وسلبية، تعبر عن نفسها بشكل أحكام ورغبات مدارها الذم والتبخيس، والإكراه، أو الاحتفاء والتمجيد، وغير ذلك"[1]، تظهر في شكل علاقات بين المركز والهامش، والسلطة والهيمنة، وغيرها

ولا يغدو النسق نسقا ثقافيا إلا بتكرار تواجده، وترسخه عبر الزمن، والسبب في تقديري أنه متصل خفيّ بمكونات الثقافة التي تعزَّزت في أفراد الثقافة سلوكا وقيما، عبر اللاوعي الجمعي، ومتى ما تمكّن النسق من أفراده، فإنه يصعب اختفاء جوهره، رغم ما قد يمرُّ به من تحولات عبر الزمن.

يتمظهر النسق الثقافي أيضا عبر وجود نسقين معا، أحدهما ظاهر، والآخر مضمر ناقضا للظاهر[2]، ويحتاج الكشف عن المضمر إلى نشاط تأويلي، من خلال موجهات داخل النصوص نفسها، والسياق التاريخي لها.

من أهم القراءات الثقافية في مجال النقد الثقافي كانت المرأة عبر دراسات الجندر أو الذكورة والأنوثة، أو النسوية، أو بِعدِّها أحد دراسات الهامش مقابل المركز.

تأتي صورة المرأة في معظم المجتمعات القديمة والحديثة متدنية إذا ما قيست بصورة الرجل، وليس المجتمع القطري بخلاف عن هذه المجتمعات، فهو مجتمع أبوي، تكون السلطة للذكور، ولا شكّ أن الخطابات الأدبية المختلفة ستشكل وعاء حاملا لصور المجتمع وعلاقاته، باعتبار أن هذه الخطابات الأدبية مثل الحكاية الشعبية، والأمثال، والشعر تعد تعبيرا عن المخيال الثقافي الجامع لها.

مع هذا، يحتفي الشعر النبطي في قطر بالمرأة في ديوان عمير بن راشد العفيشة–كما رأينا سابقا–، وعبر الأغراض الشعرية المختلفة، حيث ضمّت النصوص الشعرية أشعارا غزلية، فكانت المرأة

---

[1] المرجع السابق، نفسه ص 90

[2] الغذامي، عبدالله: النقد الثقافي، ص 77

هي الموضوع الرئيس فيها، إلى جانب القصائد التي كانت أغراضها غير الغزل مثل: المديح أو الفخر، أو الرثاء، حيث وُظِّف حضور المرأة بما يتلاءم مع هذه الأغراض، وهناك صور جاءت متوافقة مع السياق الثقافي للمجتمع، بيد أن صورة المرأة المحبوبة كانت بمثابة نسق مغاير لما يفرضه النسق الثقافي في الواقع للمجتمع، على نحو ما رأينا.

جاءت صورة المرأة في شعر ابن عفيشة متنوعة، فحضرت فتاةً يتشبب بها الشاعر ويتغزل في أوصافها، ويشكو من لوعة المحبوبة، وعرض رغبة المرأة بالحاكم الشجاع عند مدحه، كما جاءت المرأة مشبها به عندما وصف الدولة بالمرأة التي ترغب في حاكمها وترغب عن غيره، وغيرها من الصور التي رأيناها سابقا في حضور المرأة.

غير أن الدراسة تفترض أن هذا الحضور للمرأة يخفي وراءه أنساقا ثقافية مضمرة، تنبئ عن غياب المرأة، وتنميط صورتها، ومحاولات إقصاء لفعاليتها، والسبب في هذا الافتراض، أن الخطاب الأدبي أحد أهم القنوات التي تنقُل الأنساق الثقافية، وتعزز لها في ذاكرة أفرادها. هل يخفي الاحتفاء الفاعل بالمرأة عند ابن عفيشة إضمارا بمفعوليتها؟.لذا سنحاول الكشف عن مضمرات حضور المرأة في شعر ابن عفيشة، وتأويلها، وسنعتمد القراءة الأفقية للنصوص، وسنحاول جمع الصورة المتشابهة ودراستها، عبر تصنيفها حسب الصورة ما أمكن.

أ-نسق تغييب حضور المرأة

يمكن تلمس هذا النسق، من خلال صور جزئية، متفرّعة، كلها في مجموعها تؤكّد ما نسعى

لتوضيحه من غياب المرأة رغم تواجدها في النصّ.

أولا: حضور الصورة الحسية للمرأة

تبرز الصورة الحسية للمرأة بشكل واضح عند التغزل بالمرأة، بالوقوف على أوصاف من أجزاء جسدها، هذه الأجزاء الموصوفة هي التي شكّلت المرأة النموذج منذ العصر الجاهلي، وليس الشعر النبطي فحسب، إذ "أضحت النماذج الجمالية متشابهة، بل إن النموذج واحد، وصوره متعددة"[1]، معتمدا على الأوصاف الحسية للمرأة من ضياء الوجه، ولمعان الخد، وطول الشعر ولونه الأسود، وامتلاء الذراعين، وغيرهما من الأوصاف البارزة.

استمرّت هذه الصورة النموذج في شعر عمير بن راشد، حيث يورد في وصفٍ لامرأة قوله[2]:

عنودٍ كن غصـــن البـان عوده وكتف وردف وخصـــورٍ هضـــامي

ودقــة مــنــحــرٍ زمّــة نــهــوده رُبى في روســـهن حمر الثوامي

وجيـد مـارقٍ يشـــبـه صـــفـاره صـفار العسـو في وقت الصـرامي[3]

حيث يقف الشاعر عند وصفه للمرأة على أوصاف حسيّة من جسدها، مهملا وصف حالتها النفسية

[1] تجور: فاطمة: المراة في الشعر الاموي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.سوريا. د.ط. 1999. ص 299

[2] الديوان، ص 161، 162

[3] عنود: ظبي. ربى: ارتفع. حمر الثوامي: الزهور الحمراء. العسو: عذق البلح. الصرامي: أوان القطع

أو خصالها الأخلاقية، فهو في الغزل لا يرى إلا جسدا جميلا، ومن نماذجه الأخرى أيضا، قوله[1]:

عليك يا لطف الحشا عدم الأجناس اللي عليه الحال مبطي هيامه

يشبه لعود الموز من بين الأغراس زين الغصون مْتيهٍ بالضمامة

غرٍّ على متنه يهل أسمر الراس خمسة عشر طوف ولا أقطب تمامه

والعين كنّها عين خطواة قرناس يذبح بها اللي خايله به شمامه[2]

يذهب الشاعر إلى وصف عام لجسد امرأة، فعدم ذكر اسم المرأة هنا، ولا أوصافها الفارقة، يجعل الوصف ينطبق على كثير من النساء، لا على امرأة مقصودة بعينها، " أي أنهم يصفون المرأة التي كوّن خيالهم صفاتها، أكثر مما يصفون المرأة التي تراها عيونهم "[3] وهذا يجعلها في دائرة المجهول عند المتلقي، ودائرة الغياب لها، لأن جسدها الحسي الخيالي لم يعرّف حضورها، بل على العكس من ذلك – في تقديري– هو " إيغال في الإساءة لها، وإنعام في دونيتها"[4]، عند النظر للمرأة من خلال الجسد والشكل الخارجي، وتجريدها من كونها محتوى نفسيا أيضا هذا من جهة، و من جهة أخرى هذه الحسية العامة، جاءت متوافقة مع متطلبات المجتمع الذي يمنع من تحديد نساء بعينهن، وذكر اسمائهن عند التغزل.كلّ الشعراء يتغزلون بمحبوبة نموذجية حسية الأوصاف غير واقعية.

جعلت هذه الحسيّة الرجلَ، لا يرى المرأة إلا دمية للاستمتاع بجمالها، وإثارة الفرح والسرور عنده،

---

[1] الديوان ص 170

[2] الضمامة: العناية. قرناس: صقر. خايله: شاهده. الراس: الشعر. طوف: ظفيرة. أقطب: أضبط.

[3] الحسن، غسان: الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية.ج2.ص 724

[4] الشجيري، سحر: جدلية الانساق المضمرة، ص 107

يقول ابن عفيشة[1]:

سـيّرت والله للمسـايير بـايح سـوجة نفس للقلب من ضـيقة البال
ومشـاهـده يبري خطير الجرايح طبيـب لاعواق الـهوى بـالتبـهلال
لا مرّ مجهودٍ على الفِرش طـايح يشـفيـه منّـه نظرةٍ منـه واقْبـال
مقبول مجمولٍ عجيـب المزايح مـدلول لا يزعـل ولا هو بزعّـال
فـتّـان ريّـان الـفـنـود يْـتـمـايـح فتّـان لقلوب العشـاشـيق تلّال

فالمرأة بحسيتها وجمالها، وما يثير الرجل ويمتعه، فتغدو المرأة بذلك أشبه بالدمية، تحت شروط الرجل الثقافية ونظرته لها، ويؤكّد هذا الرؤية للمرأة أن عدّها الشاعر عمير بن راشد أحد أسباب متعته في الحياة، حين قال[2]:

وارْبع أشـيا بيّنـاتٍ لقلبي يفْرِحِن ركب النضـا والشـكالة بكلّ أمرٍ يْكون
والمشـاوع للجوازي إلى من روّحن واعتناي البيض عزّي لـمَن مات مْغبون

هذه الأمور الأربع في الأبيات أعلاه، أسباب متعة للرجل، ومنها أسباب تتصل بحقل الذكورة مثل:

[1] الديوان، ص203
[2] الديوان ص 208

ركوب الإبل، أفعال المروءة، القنص، ويدخل الشاعر متعة أخرى هي المرأة بقوله "البيض"، إذ هي مفعول به، وليست فاعلا، أو فاعلا مشاركا، ويزيد الشاعر من تغييب المرأة وإقصائها أن جعلها صيدا وطريدة له في شعره، فالصيد فيه متعة، والمرأة متعة للرجل، فلا غرابة أن تظهر المرأة صيدا في الشعر النبطي بحكم البيئة الصحراوية أولا، وبحكم نظرة الرجل لأسباب المتعة، يقول ابن عفيشة[1]:

حـالفٍ مـا دام قلبي بطرده ممتحن ما انْتهي منّه ولا اطيع للي ينْصـــحون

ويقول في موضع آخر، مؤكدا على نظرته للمرأة صيدا[2]:

وعفت الهوى ومن الشبهات صرت بعيد وقلبي فنون الجهـل مـا هو بتكلوفـه

إلّا من مخايل خردٍ مثل شـكل الصـيد على غفلةٍ وشْـــيالهن وُخُر مكشـــوفة[3]

لذلك يكثر وصف المرأة في الشعر النبطي بمفردات دالة على الصيد ولا سيما بما يتعلق بحقل الغزال، مثل: عنود، ريم، جوازي، فهي من أسماء الغزال، والغزال صيد محبب للرجل الصيّاد، ويؤكّد

[1] الديوان، ص 209

[2] الديوان، ص 241

[3] مخايل: مشاهدة. خرد: يقصد البنات. شيالهن: أغطية رؤوسهن. وخر: أخرى

هذا قول ابن عفيشة في موقع آخر[1]:

فْهِن مثـل غزلان غفّـال إلى اقبلن والى اســتجْفلن ما رامهن كل خيّالي

ثانيا: صورة تخريس المرأة:

يهتم الشاعر في وصف جمال فم المرأة المحبوبة، عبر وصف أسنانها البيضاء، وشفتيها الجميلتين، لكنه يتجاهل وصف كلامها وأداته اللسان، فاللسان في وصف الشاعر يكون معطلا، كما في قوله[2]:

وبيض الثنـايـا كنّهـا الحص بقيـاس والمســـك كنّه مبطلٍ من لثامه[3]

ويقول في موضع آخر[4]:

[1] الديوان، ص 521

[2] المصدر نفسه ص 170

[3] الحص: اللؤلؤ. مبطل: مفتوح

[4] الديوان 162

وســـن وْمبســـمٍ ســـم الهوى بـه وريح المســك من تحت اللثامي

ويقول في بيت آخر[1]:

أبو ثمـانٍ مثـل بيض الحصـــابي كن ريح المسك بأقصـى شـفاياه

فالشاعر يؤكّد على هذه الصورة، ولا يخرج منها، إذ تتكرّر لديه، ولدى غيره من الشعراء، فهذا مما ترسخه الثقافة فالمرأة مركز جمال لا مركز كلام.

لا يأتي الشاعر على ذكر اللسان، وذلك لأنه الجزء المسؤول عن الكلام، والنموذج الجمالي للمرأة لا يعتد باللسان من علامات الجمال. أي أن تعطيل اللسان تعطيل للكلام، و"كلام المرأة هو

إحضار لها "[2]، وإن تكلمت، يجب أن يكون صوتها خافتا غير مسموع، يقول الشاعر[3]:

---

[1] المصدر نفسه.ص 209

[2] الغذامي، عبدالله: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط4. 2014م، ص 40

[3] الديوان ص 172.

ما سمع صوته مثل صلبات الإحساس إلــى هـرج لا هـو وطــيٍ كـلامــه[1]

وقوله أيضا ضمن وصف له[2]:

على اللي نهوده مثل بيض الحمام وطي الكلام اللي خذا القلب واقفى بـه

وتُمْدَح المرأة عندما يكون صوتها خافتا، لا يسمعه الجيران، والآخرون، وهو يعدّ من التخريس، فإذا كان الصوت المنخفض ممدوحا، فبلا شكّ يكون الصمت أفضل منه. والصمت وخفض الصوت هو بهدف تغييب المرأة وعدم إحضارها. وقد عزّز الشعر النبطي هذه الصورة في مدحه للمرأة، فالشِّعر هو أحد آليات تمرير الثقافة، وعمل أنساقها.

ويعد من صور التخريس التي تؤسس لغياب المرأة لا حضورها، هو التحدّث نيابة عنها، لذلك

[1] لا هو: إذ هو. وطي: منخفض الصوت.

[2] الديوان ص 220.

الشاعر وحده هو مَن يخبرنا بما قالت المرأة، ولا نعلم عنها إلا ما قاله عنها، ومن ذلك قول عمير ابن عفيشة[1]:

يوم جيتــه قــال: اقلط لا تهــاب قلـت: هـايـب، قـال:مـا مثلـك يهيـب
قلـت: من قيـل العرب جـاني رعـاب قـال: مـا مثلـك تصـــوّخ للعبيـب[2]

يوظّف الشاعر في المثال السابق، صيغة المذكر فيقول: قال، لا قالت، وهذا من مخاطبة المؤنث بصيغة المذكر، وهو كثير في الشعر، ومن باب تغليب المذكر على المؤنث، وقد "وفّر لهم مخرجا من خطاب المؤنث مباشرة، وجَنَّبهم الاصطدام بالتقاليد الاجتماعية، والأعراف الدارجة"[3]،

فلجأ الشاعر إلى مفردات مثل: صاحبي، صديق، وغيرها للإشارة إلى محبوبته مثل قول عمير بن

[1] الديوان ص 528

[2] اقلط: تفضل.

[3] الحسن، غسان: الشعر النبط في منطقة الخليج العربي والجزيرة العربية.ج2.ص 757

راشد[1]:

وقلــت وداعــة الله يــا صـــــديقي وِقَــف يــومــي ولله الــدّوامــي[2]

ومثلها كلمة الحبيّب تصغير الحبيب، حيث يقول ابن عفيشة[3]:

شفوقٍ على وصل الحبيّب وهو راضي كما يشـــفق المِحْرِم على حبّة الكعبة

يخبرنا الشاعر/ الرجل بكلام المرأة، فنحن لا نعرف ماذا تقول إلا بما ينقله لنا، بل إنه يحدد ما يجب أن يكون عليه كلامها، فالشاعر يعرض لنا أن كلام المرأة يدخل في المتعة للرجل، وحديثها لإدخال السرور عليه، وهذا الفهم الثقافي يستثمر الصورة النمطية للمرأة التي تراها متعة، يقول ابن عفيشة[4]:

معشـــراني طرايف كلامــه يفرحن الصـــويب يطيب منها وللصـــاحي

ثالثا: عمومية الحضور الأنثوي:

---

[1] الديوان ص 164

[2] يومي: يؤشر ويلوح بيده.

[3] الديوان، ص 199

[4] المصدر نفسه، ص 209

يبتعد الشاعر النبطي عن ذكر أسماء مؤنثة في شعره، محافظة منه على أعراف النسق القبلي التي تعمل على حماية المرأة وصون سمعتها، لذلك يحتال بعض الشعراء على هذا النسق الاجتماعي شعريا، عبر تلغييز أسماء محبوباتهم، ومع هذا لا يعدُّ التلغييز حضورا للمرأة – في تقديري–، لأنه يظلُّ مبهما يحتاج لعملية ذهنية لفك رموز الاسم، الذي عادة يُكتفى بتلغييز اسم المحبوبة الأول فحسب. هذا لا يسهم في حضورها، بل يؤكّد على غيابها، الذي هو غياب قسريّ؛ لقوة النسق القبلي الذي لا يتقبل حضورها شعرا للتغزل بها.

يلجأ الشاعر حينها إلى أسماء عامة منها ما يجيء مفردا ومنها ما يجيء جمعا مثل: غرٍّ، الزين، هنوف، البيض، العذارى، الخود، الصبايا، العماهيج وغيرها، ليصف ويذكر أحاديثه مع النساء، مؤسسًا لعلاقة تخييلية في خطابه الشعري، ومن قول عمير في هذا التوظيف العمومي للمرأة، قوله[1]:

أســـــال العفو يـا ســـيـد العـذارى ترى ذبحـي علـى مثلــك حرامي

فعبارة سيد العذارى، يسبقها نداء، والمنادى يجب أن يكون اسما، وهنا "سيد العذارى" حقّقت الشرط النحوي، لتكون منادى، ولكنها لم تحقّق معها تعيين هوية المرأة، فظلت مجهولة، فغياب تعيينها مقصود. في مثال آخر لعدم تعيين المرأة، وتحوّل إلى عمومية الحضور، قول الشاعر[2]:

[1] الديوان، ص 164

[2] الديوان، ص 204.

غرٍّ تنــاوشـــــني بخطر النوايح وإن قلت شـوفوا عيلته قيل ما عيل[1]

جاءت كلمة "غرٍّ" تعني صغير السن، ولكن لا تبطن اسم الفتاة، كما أنها جاءت نكرة غير معروفة، مما يسهم في عدم معرفتها، وبهذا لا يتحقق للحضور فعالية. فهو حضور الغياب، ومثلها كلمة هنوف، حيث تحمل دلالة فتاة جميلة وهو وصف عام، يقول ابن عفيشة[2]:

هنوفٍ يجوز بهـا نـافلـه في الفيـد يحير الذي بالوصـف بيمثّل وصـوفه

أما كلمات مثل: " الخود، الصبايا، البيض" وغيرها فهي أسماء دالّة على جموع من النساء، والجمع يسهم في تغييب ذات المرأة داخل الموضوع، فيكون الحدث هو الأهم، لا حضور ذات المرأة، وفي هذا يقول عمير بن راشد[3]:

بـاخبرك لو لحقني منـك منقود حيثـه وطـاك من الهوى مـا وطـاني
إنه زلف وطر مضـى لي مع الخود وقـد لي وانـا قلبي بهن مولعـاني[4]

[1] تناوشني: تمسك بي، النوايح: النوح. عيلته: البدء في الخطأ.
[2] الديوان، ص 242
[3] الديوان، ص 468، 469
[4] منقود: نقد. زلف: ذهب. مولعاني: مولع

وحين يردّ على أحد أصحابه، يقول[1]:

عليّ تشـتكي يا ذرب الأفعال حالتك وانا لو معي طبٍّ تطبّبت في حالي

هوى البيض، يا فتى الجود صـابني لكنّي صـبور وصـرت للعوق شـيّالي[2]

وهنا ننتهي إلى أن حضور المرأة في شعر عمير ابن عفيشة، كان حضور غياب، رغم الاحتفاء بالحسية، والنظر إليها على أنها دمية يمثل تغييب لحضورها الفاعل، وكثرة الأسماء العامة مثل: البيض، وسيد العذارى، وغيرها التي يسمّي بها المرأة، إلا أن الشاعر عطّل أهم خاصية للحضور وهي الكلام، وهذا يتوافق مع ثقافة المجتمع التي ترى الرجل أعلى من المرأة، وتقلل فرص حضورها المشارِك، إلا بما يناط إليها من مسؤوليات أسرية.

ب-نسق البطولة المزيفة:

يُظهر الرجل القبلي شجاعته في الحرب، ولكنّه في بطولة الحب لا يُظهر ذلك، فالحبّ معركة،

[1] الديوان، ص 521.

[2] ذرب: حَسَن. شيّالي: حمّال

وحرب كما يصف ابن عفيشة في قوله[1]:

عـلـيّ الـيـوم رز إعـلان حـربـه وأنـا مـالي على حربـه زحـامي
وقـال الحرب مـالـك بـدّ منّـه وقمـت بقوّ عزمـي واهتمـامـي
عليـه اليوم ســـقت جموع جنـدي وجـهّـز لـي طـوابـيـرٍ نـظـامـي
تلاقى الضـــرب في قومي وقومـه بـرمـح وســـيف والـتّـفّـاق رامـي
وصـــار الكثر ضـــدٍّ للشَّـــجاعة ولا لـي حـيـلـة إلا الانـهـزامـي[2]

ويقول في موضع آخر، مشبها الهوى بالحرب[3]:

هوى البيض مثل الحرب والحرب بالتجنيد تعيبٍ على مَن هاش ويديه مكتوفة[4]

في حرب العشق، والحبّ بطولة، ولكن البطل الشجاع ليس هو الرجل الذي يحضر في المعركة الحقيقية، إنما البطل في الهوى هو المرأة، كما يتبيّن من حال الرجل في المثاليْن السابقيْن:" ولا لي

[1] الديوان، ص 163.
[2] رز: رفعَ. سقت: قدتُ.التفاق: صوت الرصاص.
[3] الديوان، ص 242.
[4] هاش: حرّك يديه ليقى نفسه أذى ما.

حيلة إلا الانهزامي، ويديه مكتوفة". فالشاعر يتعمّد تعطيل ذكورة الرجل في العشق، لأن الرجل إن أراد أن يكون محبّا عليه أن يكون خاضعا ذليلا، فالتذلّل والضعف هو ما يناسب مناخ "ثقافة الشاعر الغزلية، التي تجعل الشاعر يتجه صوب ثقافة تتعاكس طرديا مع الصور البطولية"[1] للفرسان في معاركهم الحقيقية، لذلك يكثر الخضوع، والانصياع للمرأة في الحبّ، ويؤكد عليه الشعراء، ومنهم عمير ابن عفيشة، حين يقول[2]:

واخضـــــع لهن إخضـــــاع مملوك للعمّ وفي كل ما يرضــيهن آســير وآجي[3]

ويقول في قصيدة مجاراة لأبيات لعوشة السويدي[4]:

مع الزين حســـن أخلاق ومروّةٍ واثبـات وانا به رضـيت كان يا ناس ترضـونه

على أني عطيته ملك حدّي على المرضـاة ويـامر وينهي بـه ويمشـــي بقـانونـه

هذا الخضوع للمرأة المحبوبة يمنحها أن تكون قويّة في الحبّ، ومتسلطة فيه، حيث" تمتلك الحبيبة

[1] عايش، الشيماء: من بنيات المماثلة إلى أنماط المغايرة. دراسة ثقافية لأنساق البداوة والحضارة في الشعر العربي.تموز للنشروالتوزيع. دمشق. سوريا.ط1. 2017م، ص 102

[2] الديوان، ص 554

[3]. آجي: آتي

[4] الديوان، ص 566.

قلب المحب بنفي عقله، إنها تجذب الحبيب[...] إلى وضع يزول فيه شرط المسؤولية"[1]، فتكون بذلك المرأة مركزا في الحب، والرجل هامشا فيه، حيث " يبدو أن خضوع المركز المتمثل بالرجل للمرأة يمثل خضوعا سلبيا، ولا سيما أن الثقافة العربية تنظر إلى الرجل على أنه المركز المهيمن، والمرأة تمثل الهامش"[2] إلا ان هذه المركزية الممنوحة للمرأة، لم تتحصّل عليها إلا بواسطة الرجل، عندما سمح بـ" إيجاد سلطة مضادة للسلطة الذكورية المهيمنة" [3]في المجتمع، عبر خلق مناخ الشعر التخييليّ لا الواقعي، لتكون تلك البطولة بطولة تخييليَّة مزيّفة تخييل الشعر نفسه، والدليل على تزييف البطولة، أنها ليست سبيلا للمدح، بل هي بطولة لا يجني منها الرجل إلا خسارة المال وضعف الهيبة، حين يقول الشاعر عمير بن راشد[4]:

ما بالهوى يا ناس عيب وفضايح لا شكّ ما كلٍّ لمعناه فعّال
صعبٍ، ولا للمعتني به مدايح إلا خسارة مال ويكسف الحال[5]

ولتأكيد أن هذه البطولة مزيفة للمرأة، يأتي في قصائد الرَّدِيَّات التي يبادلها الشاعر مع أصحابه

[1] لبيب، الطاهر: سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العربي نموذجا. تر: الطاهر لبيب. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. لبنان. ط1. 2009م، ص 133

[2] عايش، الشيماء: من بنيات المماثلة إلى أنماط المغايرة. ص 103

[3] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[4] الديوان، ص 205

[5] يكسف: يفشل

الشعراء، والتي يكون من مواضيعها شكوى ألم الفراق، ولوعة الحب، ويظهر فيها ما يظهر ومن رغبة الشاعر في لقاء محبوبته، يأتي ردّ صديقه الشاعر الآخر– وهو هنا عمير ابن عفيشة– مساندا له بالمال، وقوّة الرجال، حتى لا تنهزم روح الرجل أمام المرأة، ويكون هذا الردّ القوي لهدف نقل الرجل من مركز الهامش إلى موقعه الأساس المركز، الذي كان قد تنازل عنه لمحبوبته، وكأنّ في ذلك إشارة ضمنية على عدم قبول هيمنة المرأة على الرجل، حتى في الحبّ لما تسبّب له من ضعف لا يليق بشروط الفحولة القبلية التي نشأ فيها، ومن ذلك نورد قول عمير ابن عفيشة، في ردّه على صاحبه الشاعر عيسى الرميحي، حين شكى له من لوعة الحبّ[1]:

لعيناك يا عيسى جزا ما شكيت لي بما تملكه يمناي لك كون ما احتالي
علي لك بجاهي ثم وجهي وجهدتي وبارهن رويشد لك وبارهن لك الحالي
إلى عاد لا هذا ولا ذا فزعت لك بنحايا يدكّون الوعر دك الأسهالي
ضرايب بني قحطان جندي وعصبتي عن الحقد عيينٍ على الشّر عيَّالي
يجونك بمقصودك على الكره والرضا يدوسون ضدك دوس الاقدام بنعالي
إلى من تهيّا لك موافاة صاحبك فاسألك السموحة منك يا ذرب الأفعالي[2]

[1] الديوان، ص 523

[2] لعيناك: لاجلك. فزعت: ساعدت. ضرايب: سلالة. والكلمة تستخدم أصلا للتزاوج بين الأبل بحثا عن سلالة جيدة. رويشد: تصغير اسم راشد ابن الشاعر.

فهذه النجدة الكبيرة ما كانت، إلا لأن مكانة الرجل المهيمنة قد اهتزت فعلا، وليس هناك سبيل لإرجاعها إلا القوّة حتى، وإن كان الطرف الآخر هو المحبوبة.الحبّ بطولة غير حقيقية، لذلك ينسبها الرجل للمرأة، ويجعلها فاعلة فيها، مادام ميدانها الشعر التخييلي، لا ساحة المعركة.

ج- نسق تنميط صورة المرأة:

على نحو ما رأينا في غياب حضور المرأة، كيف أن الحسيّة تُعنى بالتمتّع بجسد المرأة، مع تعطيل أدوات الكلام والعقل، الصورة الجسدية أيضا، هي جزء أساس من تنميط المرأة. إذ "تأتي صورة المرأة في نمط سلبي، فهي أولا: مجرد دمية حسناء معروضة للخُطّاب"[1]، وهذا الفهم لصورة المرأة الدمية، وظّفه الشاعر النبطي، في قصائد المديح، حيث شبّه القصيدة المهداة إلى الحاكم، بأنها فتاة جميلة الأوصاف، لا يستحقها إلا الرجل الشجاع الكريم، المتمثّل في شخصية الحاكم.

لقد جاءت القصيدة المدحية "عروس الشعر"، لتؤكّد على أن الحمولات الثقافية، تنتقل عبر آليات خطابية، لتبقى أنساقها حيّة عبر توظيف لا واعٍ عند مصدّريها، وقبول تأثيري على متلقيها. هذه القصيدة تمثّلت تنميط المرأة من اسمها عروس الشعر.

استدعى ابن عفيشة هذا الفكر الجمعي حول المرأة، حيث وظّفه في قصائده المدحية، لينتج أكثر من عروس للشعر في مدونته. نورد هنا جزءا من واحدة من عرائسه، حيث يقول[2]:

وادوّر لـــوالـــي الأمـــر هـــدوٍ وأبي لـه من جزل الهـداوي جميلهـا

ولا أدركت لـه في الجيش وجنٍ تجوز لـه ولا من جياد الخيل حصّـلت أصـيلها

---

[1] الغذامي، عبدالله: ثقافة الوهم، ص 47.

[2] الديوان، ص 336،

وقفت محتارٍ تخالف روابعي وتهيّت عروس الشعر ترخي شليلها

فتاة يحير بْها نظر صاحب المثل حسينة ملامح تعجب اللي يخيلها

تذوب النفوس لها إلى منّها اقبلت كمال الجمال بدلّها وتعديلها

تشوق النظر حنطية اللون شكلها بياضٍ بحمرة ما يوصّف مثيلها

عنودٍ يشابه رابي البان عودها إلى شاهدت بالوجه يفرح قبيلها[1]

حتى يصل إلى قول[2]:

إلى عرضت تمشي بالرفق ووقفت تمنّى الكثير أن كل منهم حليلها

هي اللي لوالي الأمر هدوٍ وهبتها وثمنها القبول وما أدوّر بديلها[3]

صوّرت الأبيات القصيدةَ امرأةً في جسد مثير، فالأنثى محصورة "في صفات التأنيث فحسب الجمال، والرحم الولود"[4]، وأما غير ذلك في فهو حمق، وكيد، وغواية. كما أن الأبيات تضمنّت لفظة " هِدو" بمعنى الهدية، وهي تحمل دلالة الجملة الثقافية من تبادل المرأة، فهي شيء من المقتنيات، وكلما كانت القصيدة/ الفتاة جميلة وفاتنة، وترضي الممدوح سيجزل العطاء على الشاعر/ الرجل، فالشاعر ينطلق

[1] هدو: هدية. روابعي: جهاته . ترخي شليلها: تميل بشعرها

[2] الديوان، ص 337.

[3] يخيلها: يناظرها. قبيلها: المقابل لها.

[4] الغذامي، عبدالله: ثقافة الوهم، ص 55

من وعي جمعي يرى المرأة في الجمال، وهو أول صور التنميط لها.

الصورة الثانية لتنميط المرأة، هي ممارستها الكيد والغواية، وهو فعل غير مستحب، لذلك ينسب للمرأة التي تقع في منزلة أقلّ من ذكورية الرجل، صاحب العقل واللسان، وفي تصوير كيد المرأة وغوايتها، يذكر ابن عفيشة[1]:

ما أدري على غايتي قلبك مطلّا لو عاملٍ لي عمل للقلب لدّاد
قبل اتّصل بك وأنا يا زين مُلّا والقلب له من هوى الخفرات صدّاد[2]

الشاعر يشكّ بأن المرأة التي أحبها قد عملت سحرا له، فهو قد كان صاحب دِين" مُلّا"، وبعيدا عن مصدر عشق الفتيات، فالمرأة محل الشرور والخطأ، ونحوهما، على عكس الرجل الذي يظهر في مظهر الإيمان. كثيرا ما تغوي المرأة الشاعر، وتردّه عن توبته في الحب، وفي هذا يقول الشاعر في ألفيته[3]:

الزا زمى للقلب وطر مضى له وإن كان ذا صنعه فلا ذي بحالة
وإن قلت هوّن عن طريق الجهالة عرّض حسين الدلّ له وانثنى له[4]

[1] الديوان، ص 206.
[2] مطلّا: مُطلِع. عمل: سحر. لدّاد: يدفعني إليك. ملّا: شيخ دين.
[3] الديوان، ص 224.
[4] صنعه: فعله.

فالمرأة في ذهن الرجل محل الغواية وسبيل للخلل، فهي تقصد إغواء الرجل بالجمال الذي يفتتن به الرجل، يقول عمير ابن عفيشة[1]:

زين الاقبـال لا وقّف واعترض مـارْ وارخى الجدايل والشـــنق بـالعمالـة[2]

بسبب الكيد والغواء، لا يثق الرجل بالمرأة ووعدها له، ويطلب منها كفيلا على قولها وقسمها له، يقول ابن عفيشة في ألفيته الغزلية[3]:

والحـا حلف بـالله وقلّط يمينـه ومـا كـلّ حلّافٍ على البر دينـه

قلت العهد يا صـاحبي مَن ضـمينه قال الذي منشـي الهلل من سـحابه[4]

تأتي مع هاتين الصورتين السابقتين، صورة الفتاة الضعيفة، كإحدى صور التنميط للمرأة، وهي أكثر في الحكايات الشعبية منها في الشعر النبطي، ولكن الشاعر يلتقط هذا الضعف عند المرأة ليجعلها مُشبَها به لصورة فلسطين المحتلّة، حيث تحضر صورة الفتاة الضعيفة التي كُشِف سترها، حين يقول

---

[1] الديوان، ص 367

[2] اعترض، قطع الطريق، الشنق: الرقبة. العمالة: التعمد

[3] الديوان، ص 223

[4] الهلل: المطر.

عمير ابن عفيشة[1]:

فلســـطين يا أهلها إلى وين صـــبرها وهي بيد من بالظلم كثّر تلعابه

وظلّت كما رعبوبةٍ كِشْـــف ســـترها ولا يقبل المسلم بتكشيف كاعبه

ولا تروم حيلــة كن تــذرف عيونهــا وخدّها محفيه ســـيل الدماع به[2]

هذه الصور المنمِطة للمرأة التي تعني "أن الثقافة تحرم الجسد المؤنث من حقّه اللغوي العقلي، وتحصره في حقل دلالي واحد، لا يغادره، ولا يخرج عنه إلا إلى متاهات الإقصاء والإلغاء، لأنّ ما هو غير مثير وشبقي هو بالضرورة حمق أو كيد" [3]وقد أكدته النماذج السابقة.

د-نسق السلطة الذكورية:

مع أن تركيز الصورة هنا، على المرأة، إلا أننا لا نعدم إشارات تنبه إلى مضمر نسقي، يشير إلى السلطة الذكورية للرجل. أولى هذه الصور، جعل المرأة تطمح للزواج من الرجل الشجاع، لذلك تأتي دلالة لفظة " شوق" بمعنى أمنية، معبرة عن أن المرأة ترى في الرجل أمنها وحمايتها بما يملكه من شجاعة، لذلك كان التعبير عن أن الرجل الشجاع " هو الذي يحق له التلذّذ بمتع الحياة، وملذاتها، تقديرا لشجاعته، واعترافا ببطولته، والتي هي بالنسبة للبدوي في صحرائه الشحيحة القاحلة، وكما تحدّدها

---

[1] الديوان، ص 281.

[2] تلعابه: لعبه وعبثه، والمقصود سيطرته. رعبوبة: الفتاة الجميلة. لا تروم: لا تجد نفعا .محفيه: متعبه

[3] الغذامي، عبدالله: ثقافة الوهم، ص 83

قصائد المدح، تتمثل في شرب القهوة، وأكل الشحم، والاقتران بالفتاة الجميلة"[1]، ولما كانت الفتاة الجميلة متعة للرجل، فهذا يعني أن سلطته أقوى، وأكثر هيمنة، حتى أن المرأة صارت تحت وطأة النسق، لتتمنّى الشجاع زوجا، وفي هذا يقول ابن عفيشة[2]:

يا شـوق من كن به وصـوفٍ من الحور سـنّـه مع سـنّـك وقمـه هبـابـك

شـبـه غزال الريم لا حقق الـذور عبـثٍ لعوبٍ مبتـدي الـهوى بـك[3]

يجعل الشاعر المرأة هي مَن تتمنى الرجل، حين يقول ابن عفيشة[4]:

كمـا بنـت بيتٍ توّهـا زمـة الصـبـا عروسٍ هواهـا لـه وغيره يبونـهـا

يأتي الشاعر هنا بصورة مغايرة لما هو معهود، فالمعروف هو أن الرجل من يتمنى المرأة، أما في البيت السابق فالمرأة هي من تتمنى الرجل، وهنا يقصد البلد، يجعلها تتمنى الرجل، وذلك لإبراز قوته وشجاعته وفحولته، حتى صار هو المطلب لا هي، أي أنه المركز، هي هامش، وتابع له.

---

[1] الصويان، سعد: الصحراء العربية، ص 424

[2] الديوان، ص 316

[3] شوق: منية.

[4] الديوان، ص 356

وفي موضع أخر، وفي السياق نفسه، يقول ابن عفيشة[1]:

إلى من الصبايا فرعن ورمن الغذافي ركض مركاض عنتر في يمينه صارم ممهور[2]

أما الصورة الثانية الدالّة على السلطة الذكورية أيضا، ما يظهر مع شروط الجمال، وضروراته عند العرب إذ يجب" أن تكون المرأة عزيزة ، حيث الوصول إليها يتطلب الجرأة والشجاعة ، وهذا يتفق مع النزعة العربية في التحدّي وقهر الصعاب"[3]، إذ تكون الفتيات سبيل لحضور سلطة الرجل، وفحولته، وترسيخ للذكورة في ذهن المرأة، ويبرز نسق السلطة الذكورية، ضمن صورة المرأة في الشعر النبطي، عندما "تتحوّل صورة الأنثى إلى رمز لما يشتهيه الإنسان، ويطمح له، لدرجة أن يخاطر بنفسه، من أجل الوصول إليه، ويثبت بذلك جرأة، وعلو همة"[4]. فدخول خدر المرأة" المحرم" يُعدّ انتهاكا صارخا للأعراف القبلية، وفي توظيف هذا الفعل شعريا عند عمير ابن عفيشة، نورد قوله من ألفيته الغزلية، والتي جاءت على شكل مروبعة أيضا [5]:

الضـــاد ضـــد الحال فرقا الولايف ودنيت الأنضــا موميات السـفايف

---

[1] المصدر نفسه، 415

[2] الغذافي: القناع تغطي به المرأة

[3] المنصوري، حافظ:"القيم البدوية في شعر الغزل عند الشعراء العباسيين في القرنين الرابع والخامس الهجريين". **مجلة مركزدراسات الكوفة**. مج 9.ع35. 2014م ص174

[4] الصويان، سعد: الصحراء العربية، ص 631

[5] الديوان، ص 225

وجيتــه بغــدرا ليلــة تقــل حــايف حفته وضــفته ما حســودٍ وعى به

والطــا طلبتــه قــال ويش بيــدي أنت الوكيل افعل على ما تريدي

قلت اســـتحي قال الحيا ما يفيدي اقض لازمك، والسد ما يندرى به[1]

الشاعر في هذه الأبيات يقدم مجموعة من دلالات معبرة عن التجاوز مثل: بغدرا ليل، حايف، حسود ما وعى، وهذا دليل على جرأته وإقدامه على أمر فيه خطر، أما المرأة هنا، فإنها، وإن تكلمت لكنها لم تستطع فعل شيء تاركة الأمر للرجل " أنت الوكيل، وافعل ما تريدي"، وفي هذا إلغاء للمرأة، وتأكيد الهيمنة عليها، من جهة، ومن جهة أخرى توضح "أنها تعرف، ولكنها لا تمتلك أن تتصرف، وهذا تدريب ثقافي للمرأة "[2]أن الفعل دائما للرجل.

تُظهِر هذه الصور المرأةَ تحت سلطة الرجل، وهناك صورة أخرى، وهي توظيف اسم المرأة أو ما يدلّ عليه في " العزوة "، و" النخوة" حيث تُظْهِر الأولى المرأةَ أختا للفارس الشجاع، ومناداة اسمها في ساحة المعركة، تدفع بالأبطال الشجعان من القبائل الأخرى، للتقدّم للزواج بها، رغبة في خؤولة أصيلة وقوية لأبناء المستقبل، كقول الشاعر مادحا[3]:

أخو روضــة المشــهور في ســاحة إلى بــدل التبســم بــالتكليح

[1] مومیات السفایف: يقصد الأبل . غدرا: ليلة مظلمة جدا.حايف: السارق ليلا. حفته: رعيته عن قرب. وش: أي شيء. السدّ: الأمر المخفي.
[2] الغذامي، عبدالله: ثقافة الوهم، ص 91
[3] الديوان، ص 274

والمثال الآخر عن طلب النجدة والنخوة من القوي، يقول ابن عفيشة[1]:

وتنخى هل الشـــيمة وتبكي وتمتني عســى وقتها الحاضــر يبين الشــجاع

يوظّف الشاعر الفعل الثقافي العزوة والنخوة شعريا ليثبت سلطته وشجاعته، أمام الآخرين كما علمنا سابقا في البحث، وأمام المرأة، فشجاعة الرجل تمنحها فرصة للزواج بفضل قوته وصيته الذي يلفت الانتباه إليه، وهذا يعني أنه مصدر الفعل، يقول ابن عفيشة في توظيف هذا الوعي القبلي بقوله[3]:

وعـدينـا عليهم عـدوةٍ تعجـب النظر وتعرّس بهــا فتْيــاتنــا والرجــايع[4]

يشير هذا إلى ما لقيمة سلطة الرجل ومركزيته من أهمية في المجتمع، وليس بمستغرب فالمجتمع هو مجتمع ذكوري، وهنا يتضح أن ليس كل حضور للمرأة هو من أجلها بل على العكس قد يكون حضورها من أجل المركز وهو الرجل.

تبرز سلطة الرجل الأبوية أيضا، من خلال رفضه لمجريات التحضر التي انعكست في أحوال المرأة وعلى الحياة الاجتماعية بعد عائدات النفط، حيث انعكس التطوّر على ملابس النساء، وتواجد

---

[1] الديوان ص 281

[2] تنخى: تطلب النجدة

[3] الديوان، ص 300

[4] عدينا: هجمنا. عدوة: هجمة. تعرس: تتزوج. الرجايع: المرأة المطلقة ومن فارقت زوجها لأي سبب.

المرأة خارج بيتها في الشوارع والأماكن العامة، مما جعل الشاعر يستنكر الملابس الجديدة، التي أثارت حفيظته، حيث قال[1]:

وقتٍ بـه المنقود مـا هوب موجود يا عونـة الله كيف كشـــف الغطـايا
وقـتٍ ملجـا الاجودي منــه مقرود والعلم الآخر فرّعن الصـــبـايـا
الأوّل ملابســـهن إبريســـم وماهود واليوم بـالشـــلّحـة ويـا ام العبـايـا[2]

حتى يصل إلى قوله [3]:

ويمشـــن أطـاليق بلا خطم وقيود وســط الشــوارع نسّــفن بالغشــايا[4]

يستنكر الشاعر تغيّر الحال، الذي لا ينفع معه أعراف وعادات، حتى تغيرت أحوال النساء فيها، وجاء الشاعر بجملة ثقافية " يمشن أطاليق بلا خِطم وقيود"، فكلمتا خِطم وقيود تشير إلى التحكم بالمرأة، فالمرأة لا تقيّد ذاتها بل يقيّدها المجتمع بأعرافه، والرجل بسلطته، ولكنها الآن تمشي بدونها،

---

[1] الديوان، ص 456.

[2] منقود: مُنْتَقَد. ابريسم، وماهود: نوعان من الأقمشة. أم العبايا: عباءة ظهرت في خمسينيات القرن الماضي كثير من الناس كان ينكره.

[3] الديوان، ص 468.

[4] خطم: ج خطام، وهو حبل تربط به الناقة عند لقيادتها عند ركوبها. نسفن: رفعن. الغشايا: غطاء رقيق يغطى به وجه المرأة خارج بيتها.

وهي تحمل دلالة واضحة أيضا عن بدايات انفكاك سلطة الرجل عن المرأة آنذاك.

هـ نسق الخوف من تعطيل الذكورة:

إذا كان العشق يعبر عن تنازل الرجل لذكوريته شعريا، مانحا إياها المرأة، لا يعني هذا الاطمئنان إلى أن الرجل سيكون مأمون الجانب، عند الخضوع والتذلل. فالعشق إن كان بطولة زائفة للمرأة عبر ذكورة مؤنثة، لا يزال العشق محلّ قلق على ذكورة الرجل الحقيقية، "إن الأنوثة قيمة خلقها الذكر، وعلى الرغم من ضعفها وتهميشها، فإنها تشكل خطرا مؤنثا على الرجل ، فتجعله في حالة معاناة ، وذلك بحد ذاته يشكل تسلطا على الرجل"[1]، من هنا كان الخوف على تعطل ذكورة الرجل بسبب الحبّ. فالعشق والهوى يُقصيان فاعلية الرجل، لذلك جُمع بين العشق والجنون، ويكثُر وصف عمير للحبّ والهوى بأنهما جهل وغيّ، وسبب جنون، ومنه قوله في ذلك[2]:

درب المودة للمحبين مجدود من عامله ياتيه مثل الجناني[3]

[1] عايش، الشيماء: من أنماط المماثلة إلى أنماط المغايرة. ص 159

[2] الديوان، ص 469

[3] الجناني: الجنون. مجدود:صار جادة للناس يمشي به الناس

ويقول في موضع آخر موضحا أثر الهوى على الرجل[1]:

الـهـوى لـلـرجـل مـكـتـوبٍ ذواب خص كان الرجل ما له من يثيب

لا نـوى ربـي لـمـخـلـوق ذهـاب ظلّ في الدنيا شـــقاويٍ رغيب[2]

كلمتا "الجناني، وذهاب" تدلان على ذهاب العقل الذي مُيّز به الرجل عن المرأة ثقافيا، حيث يكون العقل "رأسمال رمزيا يتمتع به الرجل دون المرأة، ومن ثمّ فإنّ أي عارض يؤدي إلى زوال العقل، يعدّ من أخطر العوارض التي تحطّم مركزية الرجل"[3]، والعشق من أبرز العوارض التي تؤدي إلى ذلك المرض.

إن ما يؤدي إليه العشق بالرجل من خلال فقدان المسؤولية ، وعدم السيطرة على مشاعره تجاه المرأة في علاقة الحب الافتقارية، حيث لا يسمع المحِبّ الناصح والعاذل أبدا، تجعل الشاعر/ الرجل يتأكّد لاحقا أن هذ الطريق طريق جهل وغيّ، لذا يكثر عند شعراء النبط وصف الغرام بهذين الوصفين، إذ يُضِلُّ الحبّ الرجلَ ، ويفقد مركزيته الذكورية التي يتعرّف بها ثقافيا، وهذا التوظيف المنتشر في شعر الشعراء يؤكد – في تقديري– أنه لم يكن إبداعا فرديا في الصورة، بل هو تسرب لا واعٍ لنظرة النسق السائد في المجتمع تجاه العلاقات خارج إطار الزواج. الشاعر عمير بن راشد أحد الشعراء الذين

---

[1] الديوان، ص 527

[2] ذواب: نهاية. يثيب: يعقّب ولدا. ذهاب: ذهاب العقل. رغيب: راغب بالحب

[3] جبر، جابر: المرأة والسلطة قراءة في الموروث النقدي. ص 410

وسموا الحبّ بالجهل والغي في شعره، ويمكن التمثيل على ذلك بقوله[1]:

قبلك مشـــى أبا زيد في الغيّ حبّان يغري ســلامة صــوب عليا وتغريه

ومثله أيضا، شكواه لأحد أصدقائه قائلا:[2]

وحزّبـت ســفن الغيّ بـآلات وجنود وبيّنــت للّـي مـهتويـني إعـلانـي

وأغوص بحر الغيّ من غير مبلود وأرمي عتــادي فيــه واقطْ ثــاني[3]

يصف أيضا، ابن عفيشة سنين الغرام والهوى، بالجهل، وعادة يكون هذا لوصف سن الشباب عند الرجل حيث الطيش، والمغامرة ، يقول ابن عفيشة مقرّا بذلك الجهل قوله[4]:

جهلنا ولا عن ما فعلنا نقول جْحيد مع مَن تودّد لي ويصــخي بمعروفه

---

[1] الديوان، ص574

[2] الديوان، ص 469

[3] إعلاني: علمي .أقط: ارمي

[4] الديوان، ص 242

ويعدّ السّقَم، والمرض، سببين لتقويض ذكورة الرجل، حيث أن "العشق مظهر من مظاهر العلل والأمراض، التي تصيب الجسد، فهو يعد من أخطر العوارض التي تؤدي إلى شطب الجسد الذكوري"[1]، وحين نقرأ شعر عمير ابن عفيشة نجده، قد تلقى هذا الفهم الثقافي القبلي، وعزّز وجوده في شعره، حين يحذِّر أصحابه من العشق، الذي يتركهم للسقم والمرض، حيث يقول[2]:

ترى لوعــةٍ فيهن عــذاب ومحنــة علـى مَن طـردهن بـعض الأيّــام
فلا تقتفيهن كــان عــادك تطيعني تراهن لجســم الحال ســقمٍ وســلّالي[3]

لذلك يكثر التحذير، والنصح بعدم عشق النساء، لما فيه سقم، وتعب، أي إقصاء لسلطة الرجل، فعشق المرأة إلغاء للرجل، حتى يكثر النهي عن اقترابهن، ويقول الشاعر في ذلك[4]:

اعلم ترى حــب العمــاهيج علقم تــالي هواهن حســـرةٍ وارتجــاجي
ان صـــــادقنّك مـا تمنّيـت بـه تم وإن أبغضــن سـوّن عليك احتجاجي
من ذلّلن وذلّ يخســـــر وينــدم ومن بالجســـارة هازهن راح ناجي[5]

[1] جبر، جابر: المرأة والسلطة قراءة في الموروث النقدي ص 421
[2] الديوان، ص 521
[3] سلّالي: نوع من الأمراض
[4] الديوان، 553
[5]. العماهيج: الفتيات الحسناوات. سوّن: أقمن. هازهن: زجرهن رافضا.

ويقول ناصحا صديقا آخر له[1]:

طرد الهوى بالك تجي له بعنوان واشـــوف من عاناه بان الخلل فيه

حتى ينتهي الشاعر من هذا السقم/ الحُبّ، عليه أن يتركه ويتوب إلى الله، والتوبة تعني عدم الرجوع للأمر ثانية، وبهذا ترجع الذكورة للرجل، ولا سيما أن الرجل عندما يكون كبير السن، لا يتعطل عقله، بل يزيد في حكمته، وبصيرته، على عكس المرأة الذي يكون آخر عمرها شرا، حسب تصنيف الثقافة، يقول في ذلك عمير بن عفيشة[2]:

عفا الله عمّا فات لي يالخوي وحيد مع كل رعبوبٍ من البيض غطروفة

[1] الديوان، 574

[2] الديوان ، 242

ويقول في موضع آخر، طالبا التوبة من الله[1]:

يا طول ماني ماضي الوقت مسهود والـيـوم لله تـايـبٍ مـرجـعـانـي

يـا الله يـا اللي مـا بعـد مـدّ بزْهود يعلم بمـا يفعـل ومـا كـان كـاني

هذه التوبة من العشق والهوى عند الشاعر النبطي ، تظهر حين يكون في عمر أكبر ، فكما قلنا العمر الكبير للرجل في الثقافة هو أقصى درجات التعقل والحكمة، وهو يتكرّر أيضا عند أغلب الشعراء.

وضحّت علاقة العشق، كيف أن الصراع القائم بين ذكورة الثقافة / الرجل، وذكورة العشق/ المرأة، محتدم بين الذكورتين، فالنسق الشعري يمنح المرأة مركزيتها، فـ"المرأة مركز ثابت ، وممتنع ، والرجل يدور حركة دائرية حول هذا الممتنع"[2] مجتمعيا، ولكنه يظل هذا في نطاق المرأة المعنى، ولا يتجاوزه إلى اللفظ على حد التعبير الغذامي، فمهما بلغ الاحتفاء بالمرأة وإن كان غزلا، لا يعدّ ذلك اعترافا بمركزيتها – في تقديري–بل بمفعوليتها.

يبقى النسق القادم هو المختلف عما سبق – في تقديري–في حضور المرأة عند ابن عفيشة، والذي يمكن أن نطلق عليه نسق امرأة الذات.

و-نسق امرأة الذات:

---

[1] الديوان، ص 481

[2] الديوب، سمر: الثنائيات الضدية دراسات في الشعر. ص 116

يلجأ الشاعر في صورة المرأة الواقعية، إلى أوصاف معينة للمرأة عندما "تكون المرأة معروفة لديه، معرفة وثيقة بانتمائها، ونسبها"[1]، ومن أهم هذه الصفات المعنوية للنساء، أنهن "لا يتحدثن إلا قليلا، وإن تحدثن فأصواتهن لا تكاد تسمع، وهن يحفظن أبصارهن، وينأين بأنفسهن عن مواطن الريبة"[2]، ومن صور المرأة الواقعية القليلة في شعر عمير ابن عفيشة، قوله في زوجته المتوفاة[3]:

جرى الــدمع من عينـي وكبرت على صاحبٍ عقبه هوى البيض ينعافي
تقيٍّ نقيّ العرض من مســهن الرّدى ســتر خشــير الجار ما هوب له نافي
صــبورٍ على زلّة صــديقي وخملته قليـل الغثـا مـا هو لمن مرّ نـدافي [4]

يغلب أن توصف المرأة الواقعية بصفات حميدة، ويشار إليها بالأخلاق الفاضلة، بعيدا عن الوصف الحسي لها، ذلك أن المرأة الواقعية "تتحوّل من أخرى بعيدة إلى ذات فعلية، وتصير زوجا، أي نصفا متمّما، ولم تعدْ آخر أو أخرى قصيّة"[5]، لذلك عندما تصبح المرأة جزءا من ذات الرجل، لا يحب الشاعر عمير بن راشد الاتيان بتذكيره أو مواساته حتى في مصابه من الآخرين، حيث يقول ابن عفيشة في

---

[1] الحسن، غسان: حضارة الشعر في بادية الإمارات. أبو ظبي للثقافة والتراث. أبو ظبي. الإمارات. ط2. 2009م، ص 246

[2] تجور، فاطمة: المراة في الشعر الأموي، ص 271

[3] الديوان، ص 559.

[4] مسهن: طريق. خشير: مشارك. خملته: خطأه. الغثا: الأذى.

[5] الغذامي، عبدالله: ثقافة الوهم، ص 41

ردّه على أخيه من أمه الشاعر حميد بن خرباش المنصوري[1]:

ليت النديم حميد ما جا بعرضـــته ولا وقّظ اللي غـافـلٍ بـالتخـلّافي

أخِير إنّـه إلى ســـجّيت يفرح بغفلتي ولا يمحن القلـب الشّـــقيْ بـالتجرّافي

صديقي يخلي ذِكر من عصره انقضى ترى كِثر لطم الخشـــم خطرٍ بالرعافي[2]

فالشاعر لم يرغب بالإتيان بذكرى زوجته، ليس بسبب الآلام التي يود الشاعر تجاوزها، بل بسبب أنها جاءت ذاتا لا آخر، والمرأة عندما تكون ذاتا معروفة في المجتمع لا يجوز الاقتراب منه.

نصل في النهاية ، إلى أنّ حضور المرأة في شعر عمير ابن عفيشة كان متنوعا في الظاهر والمضمر، وإن دلّ النسق الظاهر على الاحتفاء بها ، إلا أن النسق الظاهر أضمر أنساقا مخفية، تتوافق مع السلطة الأبوية وذكورة الرجل، وأن الثقافة عمدت إلى تنميط صورة المرأة لتبدو ضعيفة، وملغاة لصالح ذكورة الرجل، حتى كان حضورها غيابا في الشعر، وأن المركزية التي منحت لها شعرا لم تكن تبتعد عن كونها معنى ، رغم ما يحاول توضيحه النسق الظاهر من الاحتفاء بها، كما أن المرأة في الشعر جاءت آخر مقابل ذات الشاعر في أغلب حضورها، عدا في شعر الرثاء ، جاءت ذاتا ، بل و جزءا مهما من ذات الرجل، وعندما تكون المرأة جزءا من الذات ، لا يجب – في تقديري– النظر

[1] الديوان، ص 560

[2] التجرافي: السحب على الأرض. الرعافي: جريان الدم من الانف.

على أنها آخر، بل هي متماهية مع سلطتها الذكورية/ الزوج، وخاضعة لمركزية سلطة المجتمع.

الخاتمة

في نهاية الدراسة، نصل إلى مجموعة من النتائج حول ما تمّ طرحه من أسئلة بحثية حول موضوع حضور القبيلة والمرأة في الشعر النبطي القطري، كما نصل إلى ملاحظات حول مضمرات هذا الحضور في شعر عمير بن راشد العفيشة، وقد جاءت هذه الملاحظات على النحو التالي:

في التمهيد راجعنا مفهوم الشعر النبطي، وأصل المسمى وأصل النشأة والعلاقات مع الشعر الجاهلي، وقد تبيّن لنا أن مسمى نبطي اختلف الباحثون حوله، ولكن التوضيح الأشهر هو نبطي بمعنى اللحن في اللغة، لأنه غير فصيح، وأن من أطلقه جماعة من المتعلمين في الجزيرة العربية، وفقد سُكّ هذا المسمى فيها، واشتهر على غيره من المسميات الأخرى، وأن أصل نشأة الشعر النبطي جاءت مع تحولات اللغة من مستوى الفصيح إلى مستوى العامي مع نهاية القرن الرابع الهجري، وتعود بدايات النماذج للشعر النبطي مع ذكر ابن خلدون لنماذج متنوعة ملحونة، إلا اننا نعدم النماذج الأولى لبدايات التحول، فأقدم نصوص من الجزيرة العربية خاصة ترجع إلى القرن السابع الهجري مع نموذج أبي حمزة العامري. أما عن أصل علاقة الشعر النبطي بالشعر الجاهلي، فالعلاقة أكثر من علاقة شعر بشعر، بل هي علاقة متعددة منها ما هو لساني ادبي، ومنها ما هو مكاني وثقافي وتاريخي.

في الفصل الأول، عرضنا للشعر النبطي في قطر، وتوصلنا إلى أن مصادر الشعر جاءت على نوعين مصادر أولية، هي: المخطوطات ورواية الرواة الشفهية، ثم مصادر حديثة، حين جاءت وسائل الإعلام المختلفة لتؤدي مهمة حفظ القصيدة فكان لها دور بارز في حفظ الشعر صوتا وصورة وبالإضافة إلى دور الصفحات الشعبية والمجلات التي شهدت تحولات القصيدة النبطية في مراحل

التحضر وتغيراتها، كما وقفنا عند عرض ملامح القصيدة النبطية على ملامح القصيدة التقليدية والتي امتازت بتنوع في البناء والموضوعات، فعلى مستوى البناء كانت هناك العرائس والألفية، والرديات/ المساجلات، وعلى مستوى الموضوعات كانت أغراض الشعر المشهورة متواجدة في القصيدة النبطية، إلى جانب المواضيع الحياتية مثل صيد الصقور، ومعاناة الغوص، ومعاناة شركات النفط عند العمل بها، ولاحظنا التنوع الذي طرأ في البناء والمواضيع مع مرحلة التحضر ودخول مواضيع قومية وسياسية، ومواضيع المناسبات مثل عيد الاستقلال، ومناسبات انعقاد مجلس التعاون، ونحوهما. ولاحظنا أن القصيدة بعد التحضر مرت بتجربة قصيدة الشعر الحر، إلا أنها لم تستمر، ولكن القصيدة النبطية لم تعد كما كانت، فجاءت تعبر عن مشاعر الذات وتخلت عن المواضيع التقليدية، ولاحظنا ظاهرة نكوص عند بعض الشعراء للرجوع إلى الرديّات والبحر الهلالي. وبدأت المرأة الشاعرة تبرز اسمها الصريح مع الألفية الثانية بعدما كانت تستخدم الاسم المستعار في مرحلة الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين.

في الفصل الثاني: توصلنا عند عرضنا لحضور القبيلة والمرأة عند ابن عفيشة إلى أن حضور القبيلة ركّزت على مفاهيم هي الانتماء بمعناها العام ومن ضمنها التحالفات، وركز الحضور على قيم القبيلة مثل: الكرم، وحماية الجار ومساعدة المحتاج، كما تناولنا قوة القبيلة، وأنها جاءت على مستويين في القوة، القوة الحربية حيث المعركة والبطولة وشجاعة الفرسان، وقوة السلم حيث الدخالة والصفح والحماية، وهي تحمل مدلولات على قوة جانب القبيلة. وخلصنا إلى أن العناصر القبيلة قد تأثر واصطدمت بالتحضر، فكان خطاب القبيلة قد جاء يحمل الألم والتأسي على الأيام السابقة من جهة،

واستحقار القيم المدنية الجديدة، مثل المال وجمعه من جهة أخرى، وأن الشاعر القبلي حاول المحافظة على تلك الثقافة وقيمها مما حاول إلصاقه من صفات لممدوحه من جهة ثالثة، أما حضور المرأة فقد جاء في ثلاث صور، صورة المرأة الواقعية، والمرأة المحبوبة، والمرأة كونها مشبها به، وقد تنوع حضور المرأة بين إشارات بسيطة، في موضوع المرأة الواقعية إلى أن تكون موضوعا للقصيدة كاملة، وردية بين الشعراء، في موضوع المرأة المحبوبة. وتوصلنا أن المرأة المحبوبة أخذت حيزا في شعر عمير بن راشد فهي امرأة النسق الشعري، أما المرأة مشبها به، فقد وظّف الشاعر وجه الشبه بين المرأة وبين الدار ، والقصيدة ، وقد تركز وجه الشبه لديه على جمال المرأة ومنعتها.

أما الفصل الثالث، فجاءت أهم الملاحظات حول مضمرات حضور القبيلة والمرأة عند ابن عفيشة على النحو التالي، إذ كشفت الثنائيات الضدية عن ثنائية الحرب والسلم في خطاب القبلية في الشعر النبطي، فبرزت صورة السلم مضمرة في صورة الحرب من خلال تمثل الصورة البشعة للحرب، والأسماء القبيحة، ورفض الحرب، ومن خلال بعض الخطابات التي تؤكد على السلم صراحة. كما عرضنا إلى صورة الآخر للتعرف على الأنا القبلية في خطاب ابن عفيشة الشعري، فتبين أن الآخر لم يكن واحدا عند ابن عفيشة بل كان ثلاثة أنواع، فالنوع الآخر الكفء وجاءت الأنا فخورة ومتعالية بذاتها من جهة، ومقدرة ومحترفة للآخر لأنه يمثل لها وجه معاناتها أيضا، أما الآخر الثاني فكان الآخر الدون والضعيف، وهذا الآخر جاءت الأنا القبلية متعالية عليه علوا كبيرا ومستحقرة له؛ نتيجة اعتدادها الثقافي بقيمها وعدم اعترافها بقيم الآخر، أما آخر الآخر، فكان الآخر السلطة، وتبين أن الشاعر تعامل معه معاملة رأسية مرة، ومعاملة أفقية مرة أخرى، فالمعاملة الرأسية الإلزامية كشفت عن احترام وتقدير لسلطة

الآخر السلطة الحاكمة، ومع هذا وصفته بصفات قبلية من خلال نمذجة صورة الآخر السلطة / الحاكم، ومحاولة الحصول على عطاءات تلك السلطة ومنحها. ومعاملة أفقية توازي سلطة الآخر،من خلال تذكير السلطة بدور الأنا القبلية في الماضي. أما العلاقة الرأسية المنعكسة، فكانت تتواجد في القصيدة الحجاجية عند ابن عفيشة، حيث برزت القبيلة هي الأهم للدفاع عنها. وهي من الصور القليلة.

أما مضمرات حضور المرأة فكشف عن أنساق مضمرة، فحضور المرأة لا يكشف عن فعالية ومركزية لها كما تظهر أشعار الغزل، بل يخفي وراءه غيابا ومفعولية، فالشاعر يعمد إلى تغييب المرأة عبر حسية الجسد، وعمومية الأسماء، كما ينمط صورة المرأة في الكيد والإغواء، ويمنحها بطولة مزيفة ميدانها العشق، حيث يجعلها مركزا ،و كشف حضور المرأة أيضا عن أنساق مضمرة قلقة حول سلطة الذكور والخوف من تعطيلها في خطاب الحب والعشق، جعلت الشاعر يطلب في خطاباته التحذير من العشق مرات ، ومرات أخرى يعلن توبته من هذا الحبّ، كما لم يقبل الشاعر/ الرجل بالتحولات بعد التحضر التي نالتها المرأة مثل تغير الملابس والخروج من البيت، فانتقدها الشاعر من خلال تسليط سلطته الأبوية التي يمنحها إياه ثقافة المجتمع، موظفا الجملة الثقافية.

وختاما يمكن القول، أن الشعر النبطي لا يزال حقلا بكرا للدراسة والبحث، سواء على مستوى الدراسة اللغوية أو الأدبية أو النقدية أو الثقافية، أو غيرها في المجالات التخصصية الأخرى مثل الاجتماع والتاريخ، كما يمكن للباحثين دراسة متابعة صورة القبيلة أو المرأة عند شعراء مرحلة الثمانينيات من القرن العشرين، وما بعدها للتأكد من بقاء النسق أو تحولاته، كما أن ميدان الشعر النبطي في قطر

لم يقف على تقديم دراسات حول المرأة الشاعرة وشعرها نبطيا، ولم توجد كذلك دراسات حول تجديد القصيدة النبطية، وغيرها. فالمجال في الشعر النبطي القطري لا يزال بكرا مادة وسؤالا ومنهجا.

مصادر ومراجع الدراسة

أولا: المصادر

الفرحان، حمد. العفيشة، حمد "جمع وتحقيق": ديوان آلعفيشة. وزارة الأعلام. الدوحة. قطر. ط1. 1990م.

ثانيا: المراجع العربية

أ-الدواوين:

- البريدي، حمد: ملهمة ذكرياتي. بلاتينيوم بوك. الكويت.الكويت.ط.3.2014 م
- آل ثاني، سحيم: ديوان شعراء آل ثاني. د.ن. الدوحة. قطر. د.ط 2014م
- الحبابي، حامد: ديوان الحبابي. ج1. مطابع قطر الوطنية. الدوحة. قطر. ط1. د.ت.
- الخليفي، عبد الرحمن"جمع": ديوان ماجد بن صالح الخليفي. مؤسسة العهد. الدوحة. قطر ط2. 1982م
- صدى الحرمان: ديوان رحلة أيامي. د.ن. الدوحة. قطر. د.ط.1995م
- صفر، جاسم "تحقيق": ديوان الشاعر عبد الله بن سعد المهندي الملقب بالشاعر.ج3.مطبوعات وزارة الإعلام والثقافة. د. ط. 1995م.
- صقر، عبد البديع "تحقيق": ديوان الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني وقصائد أخرى نبطية. مطابع قطر الوطنية. الدوحة. قطر. ط5. 1389هـ

- الفرحان، حمد "جمع وتدوين":

- ديوان الشاعر عبد الله بن سعد المهندي الملقب بالشاعر.ج1. وزارة الإعلام. قطر. ط1. 1988م
- ديوان الفيحاني. مكتبة الجامعة. الدوحة. قطر. د.ط 1996م.

- الفياض، علي "جمع وتحقيق" :
  - ديوان الخليفي للشاعر القطري إبراهيم بن محمد الخليفي. دار الموسوعة القطرية للنشر والتوزيع.ط1.1988م
  - لآلئ قطرية. ج1. مطابع قطر الوطنية. الدوحة. قطر. ط1. 1968م
  - لآلئ قطرية. ج2. مطابع مؤسسة العهد. الدوحة. قطر. ط1. 1988م
  - لآلئ قطرية. ج3.مطابع مؤسسة العهد. الدوحة. قطر. ط1. 1988م
  - ديوان راشد بن سعد الكواري. دار الموسوعةالقطرية.ط2. 1995م.
  - لآلئ قطرية. ج4. دار الثقافة. الدوحة.قطر. ط 1. 1995م
  - الديوان الشعبي للشاعر عيد بن صلهام الكبيسي. الناشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الدوحة. قطر. ط1. 2005م
  - ديوان ابن دلهم. وزارة الثقافة والفنون والتراث. قطر. ط1. 2012م.
- الفياض، علي. المناعي، علي "جمع وإعداد": بدائع الشعر الشعبي القطري. المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الدوحة.قطر. ط1. 2003م
- الكبيسي، محمد "جمع وتحقيق": ديوان العقد المنظوم من أشعار محمد بن اسلوم. مطابع إسباير. الدوحة.قطر. ط1. 2014.م

- المرسل، فهد: تراث السيرك. د.ن.د.ط
- المري، جابر: ديوان المري. مطابع الدوحة الحديثة. الدوحة.قطر. د.ط.1986م
- المري، محمد: ديوان محمد بن فطيس المري.دار سما للنشر والتوزيع. الكويت. الكويت. ط2. 2016م
- المري، محمد: زمان الصمت ديوان الشاعر محمد الأسود المري. مطابع قطر الوطنية. الدوحة.قطر. د.ط. 1989م.
- المري، منصور: الشبح الأقصى ديوان الشاعر منصور بن حوبان المري. ج1. مطابع قطر الوطنية. الدوحة. قطر. د.ط. 1989م
- المناعي، علي"جمع وتدوين": ديوان عبدالله بن غانم المالكي "بودهيم"، ومجموعة من شعراء البودهيم "1887-1967م".تحقيق محمد الكواري. مركز التراث الشعبي. الدوحة.قطر. ط1. 1988م
- آل ناصر، علي:الغوص على الدرر عند شعراء قطر.د.ن. الدوحة. قطر. ط1. 2003م
- النصر، عبدالله: ديوان النصر.ج1. مطابع الدوحة الحديثة المحدودة. الدوحة.قطر. ط2. 2013
- النعيمي، حمد"جمع وتدوين":

- ديوان ابن فرحان. الأشعار الكاملة للشاعر حسن بن حمد الفرحان النعيمي. مطابع الدوحة الحديثة. تحقيق عبدالله خليفة. الدوحة. قطر. ط2.2007م
- بستان الشعر. مختارات من قصائد الشعر النبطي العامي لبعض من كبار شعراء قطر وغيرهم.مطابع قطر الوطنية. الدوحة. قطر. د.ط. 1983م
- الهاجري، فالح: ديوان آهات تحترق. المطبعة الأهلية. الدوحة.قطر. ط1. 1989م

ب-الكتب العربية

" أ "

- إبراهيم، عبد العزيز: الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني السيرة الشخصية ج1. دار الساقي. بيروت. لبنان. ط1. 2017م
- أنيس، إبراهيم: في اللهجات العربية. مكتبة الانجلو المصرية. القاهرة. مصر.ط9. 1995م

" **ب** "

- ـــــ: برنامج مؤتمر الخطاب الأدبي في قطر والخليج. قسم اللغة العربية. جامعة قطر. الدوحة.قطر.2017م
- البشر، بدرية: نجد قبل النفط، دراسة سيسويولوجية تحليلية للحكايات الشعبية. جداول. بيروت. لبنان. ط1. 2013م.
- بعلي، حفناوي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن. الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت. لبنان، منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. 2007م

" ت "

- تجور: فاطمة: المرأة في الشعر الأموي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.سوريا. د.ط. 1999م

" ج "

- الجابري، محمد:
  - العقل السياسي العربي، محدداته، وتجلياته. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. لبنان. ط4. 2000م.
  - العصبية والدولة.نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. لبنان. ط10. 2014م.
- الجبوري، توفيق : دراسات في الشعر الجاهلي برؤيا جديدة . دار الحامد. عمان . الأردن. ط1. 2014م.
- الجهاد، هلال: جماليات الشعر العربي. دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. لبنان. ط1. 2007م

" ح "

- الحافي، سعد: الديوان الأول للشعر الشعبي، الشعر البدوي منذ ألف عام سنة، تحقيق وتصحيح قصائد بني هلال المدونة في تاريخ ابن خلدون، العبيكان للطباعة. الرياض. السعودية.ط1. 2003م
- الحربي، دلال: المرأة في نجد، وضعها، ودورها 1786–1932م.دارة الملك عبد العزيز. الرياض. السعودية. ط1. 2012م
- حسن، الحاج: أدب العرب في عصر الجاهلية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت.لبنان. ط1. 1984م.
- الحسن، غسان:
  - الشعر النبطي في منطقة الخليج العربي، والجزيرة العربية.جزآن. وزارة الإعلام والثقافة. أبو ظبي. الإمارات. ط2. 2003م
  - حضارة الشعر في بادية الإمارات. أبو ظبي للثقافة والتراث. أبو ظبي. الإمارات. ط2. 2009م،
  - الشعر النبطي والشعر الفصيح تراث واحد، دراسة في علاقات الشعر النبطي بشعر الفصحى. هيئةأبو ظبي للثقافة والتراث. أكاديمية الشعر.أبوظبي. دولة الإمارات. ط1. 2010م
  - تجليات الغوص في الشعر النبطي، في دولة الإمارات العربية المتحدة. هيئة أبوظبي للثقافة والتراث. أكاديمية الشعر. أبوظبي. الإمارات. ط1.2011

- الخطيب، عماد: في النقد الأدبي الحديث، ونقده عرض وتوثيق وتطبيق. دار الميسرة. عمان. الأردن. ط2. 2011م
- خلدون، عبدالرحمن: مقدمة ابن خلدون. ج1 من ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر. تحقيق: سهيل زكار. دار الفكر. لبنان. د.ط. 2001م.
- الخليل، سمير: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط1. 2016م.
- خميس، عبدالله: الأدب الشعبي في جزيرة العرب.مطابع الفرزدق. الرياض. السعودية. ط2. 1402 هـ

- الديوب، سمر:
  - الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق. سوريا. د.ط. 2009م.
  - الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح دلالاته. المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية. بغداد. العراق. ط1. 2017م.
- رشيد، ديارى: معاني الفروسية في الشعر الجاهلي، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2016م

- الرويلي، ميجان، البازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا معاصرا. المركز الثقافي العربي. بيروت لبنان، الدار البيضاء، المغرب. ط6.

" **س** "

- السعيد، طلال: الشعر النبطي أصوله– وفنونه– وتطوره. منشورات ذات السلاسل. الكويت. الكويت.د.ط. 1981م
- السويداء، عبد الرحمن: درر الشعر الشعمي أو الشعبي.ج1.دار السويداء للنشر. الرياض.السعودية.ط1 1999م

" **ش** "

- شاهين، نزار: مناهج النقد الادبي المناهج الكلاسيكية. أطلس للنشر والتوزيع الإعلامي. القاهرة. مصر. ط2. 2013م.
- الشلق، أحمد، وآخرون: تطور قطر الحديث والمعاصر، فصول من التطور السياسي والاجتماعي والاقتصادي، مطابع رينودا، الدوحة. قطر. ط6. 2014م

" **ص** "

- صقر، عبد البديع: من الشعر القطري. مطابع قطر الوطنية. الدوحة.قطر. ط2. 1969م
- صليبيا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د.ت

- الصويان، سعد:

- الشعر النبطي ذائقة الشعب، وسلطة النص. الأتساق للنشر والتوزيع. الرياض. السعودية. ط2. 2008م
- الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبر العصور قراءة أنثربولوجية. الشبكة العربية للأبحاث والنشر. بيروت. لبنان. ط1. 2010م.
- فهرست الشعر النبطي. مطبعة مركز الملك فيصل. الرياض. السعودية. ط1. 2010م

" **ض** "

- الضويحي، عبدالله: الإبداع الفني في الشعر النبطي القديم "علم البديع في الشعر النبطي".د.ن. الرياض. السعودية. ط1. 1996م.
- ضيف، شوقي: العصر الجاهلي.دار المعرف. القاهرة. مصر. ط19. 1996م

" **ظ**"

- الظفيري، محمد: الشعر رجل والقصيدة امرأة. مقالات ورؤى في الشعر الشعبي. حفر الباطن. السعودية. د.ط. 2009م

" **ع** "

- عايش، الشيماء: من بنيات المماثلة إلى أنماط المغايرة. دراسة ثقافية لأنساق البداوة والحضارة في الشعر العربي.تموز للنشروالتوزيع. دمشق. سوريا.ط1. 2017م
- العبدالله، يوسف: العلاقات القطرية البريطانية " 1914-1945"، مطابع رينودا الحديثة، الدوحة: قطر.ط3. 2013م

- العتيبي، عبدالله: دراسات في الشعر الكويتي. مؤسسة الخليج للطباعة والنشر. الكويت. ط1. 1984م
- عليمات، يوسف: النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر. عمان. الأردن. ط1. 2015م
- العجمي، مرسل: النخلة والجمل، علاقات الشعر النبطي بالشعر الجاهلي. مكتبة آفاق.الكويت.الكويت.ط1. 2012م
- العيسى، جهينة: التحديث في المجتمع القطري المعاصر. دار العودة بيروت. لبنان. شركة كاظمة.الكويت. ط1. 1979م
- العشيري، محمود: الشعر سردا، دراسة في نص المفضليات. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط1. 2014م

" غ "

- الغانم، كلثم: الاحتفالات الجماعية، وبعض الأشكال الثقافية المصاحبة في مجتمع الغوص. ج1. مطبوعات وزارة الإعلام والثقافة. الدوحة.قطر. ط1. 1994م.
- الغذامي، عبدالله:
  - النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي. الدار البيضاء المغرب. بيروت لبنان. ط4. سنة 2008م
  - القبيلة والقبائلية، أو هويات ما بعد الحداثة. المركز العربي الثقافي. بيروت. لبنان. ط1. 2009م.

- ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط4. 2014م

" **ف** "

- الفرج، خالد: ديوان عبدالله الفرج. ذات السلاسل. الكويت. الكويت.1953م،
- الفرحان، حمد: دراسة في الشعر النبطي تطوره، وأنواعه وألحانه، وأوزانه، وأغراضه. المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الدوحة.قطر.ط1. 2007م
- الفياض، علي. المناعي، شبيب:
  - روائع شعراء قطر. كتارا. الدوحة. قطر. ط1. 2016م.
  - الفيحاني محمد بن جاسم بن محمد بن عبدالوهاب 1907–1939. حياته – شعره– ديوانه. المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الدوحة.قطر.ط2.2007 م
  - شاعر سميسمة، صالح بن سلطان الكواري. كتارا. الدوحة.قطر.ط1. 2017م.
  - أعلام وشخصيات قطرية.ج1 من 1700م حتى 1940م " مخطوط، لم ينشر بعد".كتارا. الدوحة.قطر.

" **ق** "

- القعود، فاضل: جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي دراسة نصية. دار غيداء. عمان. الأردن. ط1. 2012م

" **ك** "

- كاظم، نادر: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط1. 2004م
- كمال، محمد: الأزهار النادية من أشعار البادية.ج14.مكتبة المعارف. الطائف. السعودية.ط5. 1420هـ
- الكواري، محمد: دليل المؤلفين القطريين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر.ط1. 2012م

" م "

- ماضي، شكري: في نظرية الادب المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط4. 2013.
- -----، مختارات من قصائد ابن عفيشة، اصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الدوحة. قطر. د.ط 2008م

" ن "

- نصار، حسين: الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ. بيروت. لبنان. ط2. 1982م
- النعيمي، أحمد: القبيلة في الشعر الجاهلي، دار الضياء، عمّان الأردن. د.ط. 2012م
- النعيمي، حمد "جمع وإعداد": المؤسس القائد الإنسان وقفات مشرفة من فصائد الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني.جريدة الشرق القطرية. الدوحة. قطر. د.ط. د.ت.
- نور، عبدالمنعم: الحضارة والتحضر دراسة أساسية لعلم الاجتماع الحضري. دار المعرفة. القاهرة: مصر.د.ط 1978م

" هـ "

- الهاجري، راشد"جمع وإعداد": قطر في عيون الشعراء. إصدارات مجلة الريان.مطبعة الريان. الدوحة. قطر.د.ط. 2016 م
- الهاجري، محمد:
  - ديوان شعراء من الجزيرة العربية.ج1. دار السياسة. الكويت. الكويت. د.ط. د.ت.
  - شعراء، وفرسان من الصحراء. ج1. د.ن. د.ط. 1992م

" ي "

- اليعكوبي، زهير: الحرب مقاربة فلسفية سياسية، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط 1، 2016 م
- يوسف، عبد الفتاح: قراءة النص، وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارىء بتحولات المعنى. عالم الكتب الحديثة. إربد. الأردن. ط1. 2009

ثالثا:الكتب المترجمة:

- إدجار، اندرو، سيدجويك،بيتر: موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات ،تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة. القاهرة. مصر. ط2. 2014م
- سميث، شارلوت: موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجيا. تر: علياء شكري وآخرون. المركز القومي للترجمة. القاهرة. مصر. ط2. 2009م

- فك، يوهان: العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب.تر: عبدالحليم النجار. المركز القومي للترجمة. القاهرة. مصر. د.ط.2014م
- لبيب، الطاهر: سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العربي نموذجا. تر: الطاهر لبيب. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. لبنان. ط1. 2009م
- ياكوبي، ريناته: دراسات في شعرية القصيدة القصيدة الجاهلية، تر: موسى ربابعة، دار جرير. عمان. الأردن. ط2. 2011م.

رابعا:المعاجم:

- الرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، دار المعارف، مصر، د.ط. د.ت
- ابن منظور: لسان العرب.دار إحياء التراث العربي. بيروت. لبنان. ط1. 1996م.

خامسا:المجلات والصحف

أ-الصحف "تصفح إلكتروني"

- جريدة الخليج البحرينية

- النعيمي، غفران: حوار مع الناقد الأكاديمي إبراهيم عبد الله غلوم.ع 14183. **جريدة الخليج البحرينية**.السبت 12يناير 2017م. الرابط: http://www.akhbar-alkhaleej.com/14183/article/58983.html، تاريخ الدخول الجمعة 3 مارس2017م

- جريدة الراية القطرية.

- المسند، لولوة: " ناصر بن عبد الله انتهاء حقبة، وبداية أخرى" **جريدة الراية القطرية**.الاثنين 2إبريل 2007.

http://www.raya.com/news/pages/04699cff-6a90-4ab1-bb1f-7c491a67f36c. تاريخ الدخول: 12، يناير، 2017

- جريدة الراية القطرية:

http://www.raya.com/home/print/f6451603-4dff-4ca1-9c10-122741d17432/b33f716d-0337-4071-8c58-197009da3a59 تاريخ الدخول السبت 11 فبراير 2017م

- جريدة الراية القطرية: " دور المرأة في التراث الشعبي". الثلاثاء 18 سبتمبر 2012م.

http://www.raya.com/mob/getpage/f6451603-4dff-4ca1-9c10-122741d17432/21f31f9e-32bf-479e-8b12-b633139bc3ad، تاريخ الدخول الاثنين 5 فبراير 2018م

- جريدة العرب:

- تقرير مجلة العرب القطرية على محرك البحث:

http://alarab.qa/story/288590/3-

%D9%86%D8%AF%D9%88%D8%A7%D8%AA_تاريخ

الدخول السبت 11 فبراير 2017م

- جريدة القدس:

- أبو شهاب، رامي:" في مفهوم النسق الثقافي. الممارسة والمظاهر

والتشخيص النقدي".http://www.alquds.co.uk/?p=561468 ،

تاريخ الدخول: الأحد19 مارس 2017م

- جريدة الوطن القطرية

- http://archive.al-:

watan.com/viewnews.aspx?n=D0858A04-CED0-42D1-

ADFF-42DEBEDE950B&d=20130527 تاريخ الدخول السبت

11 فبراير 2017م

- جريدة اليوم السعودية.

- الودعاني، مبارك: "الشعر الموازي وثيقة "جريدة اليوم السعودية. ع 15597.السبت 18 جمادى الأول 1437هـ، http://archive.al-watan.com/news.aspx?n=6E385D55-5975-4232-A2FB-D2BB94DD7393&d=20160313، تاريخ الدخول الاثنين 7 نوفمبر 2016

ب-المجلات

1-"الاختيارات الشعرية"

- مجلة بروق. ع 125. الدوحة. قطر. 2015م
- مجلة بروق. ع 135. الدوحة. قطر. 2016م
- مجلة الريان.ع97. مطابع الريان. الدوحة. قطر.2016 م
- مجلة الريان.ع 102 مطابع الريان. الدوحة. قطر. 2016م

2-"المقالات"

- حمد، نورة: *"المرأة في ردّيات عمير بن راشد العفيشة "*. **مجلة بروق.**ع 135.يوليو2016 ص ص50 -51
- حمد، نورة: *" الجهود السَّنيّة في الشعر النبطي القطري 1"*. **مجلة بروق.** ع 146. يونيو. 2017م ص ص 72، 74
- حمد، نورة: *"الجهود السَّنية في الشعر النبطي2"*. **مجلة بروق.** ع 148.أغسطس 2017م ص ص86، 89

سادسا:الدوريات العلمية

- جبر، جابر: *" المرأة والسلطة قراءة في الموروث النقدي"*، **مجلة واسط للعلوم الإنسانية** بغداد. مج7. ع 19. 2012م.ص ص399-420
- زيتوني، عبدالغني: *"الوجدان الجمعي في الشعر الجاهلي"*. **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني.** مج 14. ع39. سنة1990م. ص ص 197-212
- السويدي، سلامة: " *جدلية حضور المرأة في بناء القصيدة، الشعر الجاهلي والإسلامي أنموذجا* ".**مجلة رسالة المشرق.** مج 18. ع 1,2مركز الدراسات الشرقية. القاهرة. مصر. 2006م ص ص359-428
- الفياض، عبد الله: *الجهود السنية في جمع المأثورات الشعبية القطرية* ". **مجلة المأثورات الشعبية.** وزارة الثقافة والفنون والتراث. الدوحة.قطرع75.يوليو 2011م ص ص 72-90
- عشا، علي: *"جدل العصبية القبلية، والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي"* **مجلة مجمع اللغة العربية**.دمشق. ج3.مج83. ص.ص 2-28
- المنصوري، حافظ:*"القيم البدوية في شعر الغزل عند الشعراء العباسيين في القرنين الرابع والخامس الهجريين"*. **مجلة مركزدراسات الكوفة.** مج 9.ع35. 2014م.ص ص 161، 180

سابعا:الرسائل الجامعية:

- بوزرورة، سلوى: النسق الثقافي للأغراض الشعرية عند العرب، رسالة ماجستير بإشراف مصطفى درواش. كلية الآداب واللغات. جامعة مولود معمري. سنة 2011م
- الشجيري، سحر: جدلية الأنساق المضمرة في الشعر الجاهلي، دراسة بحسب النقد الثقافي رسالة دكتوراه، بإشراف د عبدالله التميمي. جامعة القادسية2014م " غير منشورة"
- الغانم، كلثم: التحضر، والتحولات في التركيب الطبقي، دراسة حالة على المجتمع القطري. رسالة ماجستير. كلية الآداب.جامعة عين شمس. بإشراف السيد الحسيني. 1986م.

ثامنا:البرامج التلفزيونية

- برنامج جزالة، الشاعر جاسم محمد همام.حلقة 3 ديسمبر 2012م، قناة الريان الفضائية.https://www.youtube.com/watch?v=pb1F8Fs6lF0 تاريخ الدخول الخميس 23 فبراير 2017م
- برنامج جزالة، الشاعر جهز العتيبي.حلقة 24 يونيو 2013 م، قناة الريان الفضائية. https://www.youtube.com/watch?v=QyEBo01QtXY تاريخ الدخول الخميس 23 فبراير 2017م
- برنامج نوادر شعبية، حلقة 37، بتاريخ 23 مايو 2016م.قناة الريان الفضائية. https://www.youtube.com/watch?v=pqeFCs75rbU، تاريخ الدخول: الخميس 23 فبراير 2017م

تاسعا: الحوارات:

- الشاعر، محمد: حوار عبر تواصل الفيس بوك في تاريخ السبت 3مارس 2018م
- الصويان، سعد: حوار بواسطة الواتساب، في تاريخ الاحد 26 فبراير 2017م
- الفياض، علي: حوار أُجرِي عبر وسيلة "الواتساب". في تاريخ الثلاثاء 14 مارس 2017م

عاشرا:مواقع الشبكة العنكبوتية (الواب):

- مجلة الريان: http://www.alrayyanmagazine.qa
- مجلس الشعر :http://www.katara.net/ar/Communities/poet-majles
- مدونة رفة البيت:http://rafatalbait.blogspot.qa
- مدونة وسوم الإلكترونية:http://wosom.net
- موقع وكالة أنباءالشعر : http://alapn.com/ar/news