الغناء البدوي

في

الشّعر الجاهلي والشّعر النبطي

● د. فضل بن عمار العماري ●

في مقالنا المنشور في مجلة كلية الآداب جامعة الملك سعود بعنوان «الشعر الجاهلي والغناء» تعرضنا إلى إيضاح مفهوم الغناء بالشعر الجاهلي ، حيث قلنا هناك إن الشعر الجاهلي يخضع للغة في إيقاعه[1] . مع ذلك فقد ظلت بعض قضايا تحتاج إلى مزيد من الإيضاح لما قد يتبادر إلى الذهن من العلاقة بين الشعر البدوي المعاصر والغناء بالشعر الفصيح.

وينقسم الغناء البدوي إلى قسمين :

١ ــ النصب : غناء دخلته بعض التحسينات ، إذ يعدُّ غناءً مهذَّباً ، موزوناً تبعاً لعروض الشعر القديم.

٢ ــ غناء الركبانية : وهو أحب الأنواع لدى قبائل الصحراء . وهو أقرب أنواع الغناء المرتجل لدى المغنّي العربي القديم الذي لم يتلق تمريناً واحداً في الغناء.

وكانت الأداة المصاحبة له «القضيب» يستعين به في توقيع وزن الأغنية[٢]. فعن النصب يقول عبدالله بن يحيى: «كانت العرب تغنّي النصب»[٣]، وعنه يقول إسحاق الموصلي: «هو الغناء الجنابي، اشتقّه رجل من كلب يقال له جناب بن عبدالله بن هبل ،.... وكله يخرج من أصل الطويل في العروض»[٤].

وعن حداء الركبان أو ما يسمونه «الركباني» يقول ابن الأعرابي «كانت العرب تتغنى بالركباني إذا ركبت الأبل ، وإذا جلست في الأفنية ، وعلى أكثر أحوالها، ويقول أبو عبيدة نقلاً عن أبي جعفر :

«إذ قال أحدهم الشعر بالركبانية أكفأ، والركبانية أن يتغنى به، ويُقطّع كما يقطّع العروض»[٦].

ويبدو من الأقوال السابقة أن الغناء بالركبانية يعتمد على التقطيع ، وليس في ذلك ما يوهم بالاختلاط أو التداخل . أما النصب فيبدو أنه أرقى نوعاً ما من الركبانية وأنه يُغنّى به في مجالس خاصة وليس عند ركوب الإبل أو الجلوس في الأفنية أو غير ذلك.

ولقد وردت إشارات عديدة إلى استخدام شعر القريض الذي ليس برجز في الحداء :

١ ــ قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه للنابغة الجعدي:
«اسمعني بعض ما عفا الله من هنانك . فأسمعه كلمة له . قال:
وإنك لقائلها ؟ قال نعم . قال : طالما غنيت بها خلف جمال الخطاب»[٧].

٢ ــ أن رياح بن المغترف كان يغني عبدالرحمن بن عوف في أثناء السفر ، وعندما سأله عمر عن ذلك قال :«نقطع به سفرنا» فقال عمر : إن كنت لا بد فاعلاً فخذ:ــ

أتعرى رسماً كاطّراد المذاهب لعمرة وحشاً غير موقف راكب

تبدت لنا كالشمس تحت غمامة بدا حاجب منها وضنّت بحاجب(٨)

٣ ــ ابتدأ الحادي يحدو بقصيدة طويلة ، منها هذه الأبيات :

خليلي عوجا بارك الله فيكما وإن لم تكن هند لارضكما قصدا
وقولا لها ليس الضلال أجازنا ولكننا جزنا لنلقاكم عمدا
تخيرت من نعمان عود أراكة لهند فمن هذا يبلغه هندا(٩)

٤ ــ مرّ راعي الإبل في سفر فسمع إنساناً يتغنى على قعود له بشعر جرير وهو قوله :

وعاو عوى من غير شيء رميته بقافية أنفاذها تقطر الدما
خروج بأفواه الرواة كأنها قرى هندواني إذ هزَّ صمما(١٠)

٥ ــ قال الأصمعي : «نزلت ذات ليلة في وادي بني العنبر ... فإذا فتية يريدون البصرة ، فأحببت صحبتهم .. فلما أمعن السير تنادوا ألا فتى يحدو بنا أو ينشدنا فاذا منشد في سواد الليل ينشد بصوت نديّ حزين:

لعمرك إني يوم بانوا فلم أمت لُحفاتا على أثارهم لصبور
غداة المُنقّى إذ رَمَيت بنظرة ونحن على متن الطريق نسير
فقلت لقلبي حين خفَّ به الهوى وكاد من الوجد المثن يطير
فهذا ولما تمض للبين ليلة فكيف إذا مرت عليه شهور
وأصبح أعلام الأحبة دونها من الأرض غول نازح ومسير
وأصبحت نجدي الهوى متهم الثوى أزيد اشتياقاً أن يحن بعير
عسى الله بعد النأي أن يسعف النوى ويجمع شمل بعدها وسرور(١١)

٦ ــ قال المازني : «مررت ببني عقيل فإذا رجل أسود ... وهو يغني بأعلى صوته:

فإن تصرمي حبلي وتستكرهي وصلي فمثلك موجود ولن تجدي مثلي(١٢)

٧ ــ قال أبو سعيد السيرافي :«رأيت عربياً قد استلقى ومخلاته تحت رأسه وهو يترنم بهذه الأبيات بحلق أطيب ما يكون وصوت أندى ما يسمع :

سماء الحب تهطل بالصدود ونار الحب تحرق من بعيد
وعَيْنُ الحب تأتي بالمنايا فتعرسه على قلب عميد
وأول من عشقت عشقت ظبيا له في الصدر قلب من حديد(١٣)

٨ ــ أقبل رجل من الجن من أسفل مكة يتغنى بأبيات من شعر غناء العرب، وأن الناس ليتبعونه ، يسمعون صوته وما يرونه ، حتى خرج من أعلى مكة وهو يقول :

جزى الله رب الناس خير جزائه ... رفيقين حلاً خيمتي أم معبد
هما نزلا بالبر ثم تروحا ... فأفلح من أمسى رفيق محمد
ليهن بني كعب مكان فتاتهم ... ومقعدها للمؤمنين بمرصد(١٤)

٩ ــ أن العباس بن مرداس السلمي عندما أمسى تغنى:

ألم تر أني كرهت الحروب ... وأني ندمت على ما مضى
ندامة زار على نفسه ... لتلك التي عارها يتقى
وأيقنت أني لما جئته ... من الأمر لابس ثوبي خزى
حياء ومثلي حقيق به ... ولم يلبس القوم مثل الحيا
وكانت سليم إذا قدَّمت ... فتى للحوادث كنت الفتى
وكنت أفيء عليها النهاب ... وأنكى عداها وأحمى الحمى
فلم أوقد الحرب حتى رمى ... خفاف بأسهمه من رمى
فألهب حرباً بأصبارها ... فلم أك فيها ضعيف القوى
فإن تعطف القوم أحلامها ... ويرجع من ودهم مانأى
فلست فقيراً إلى حربهم ... ولا بي عن سلمهم من غنى(١٥)

ويبدو أن الغناء في هذه الأمثلة كلها كان غناء بالركبانية ، ودليل ذلك أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه كان ينشد بالركبانية :

وكيف ثوائي بالمدينة بعدما ... قضى وطرا منها جميل بن معمر(١٦)

أما الغناء بالنصب ــ وهو كما قلنا غناء الخاصة أو المتخصصين في الغناء البدوي فلعل منه قول أشعب المغني لجرير : «إني آخذ رقيق شعرك فأزينه بحسن صوتي. فقال له جرير : فقل . فاندفع أشعب يتغنى:

يا أخت ناجية السلام عليكم(١٧)

ومن المغنين البدو ولد النَضَّاح منهم «زِمام بن خِطام بن النضاح ، كان أجود الناس غناء بدوياً (١٨) ومنهم أيضاً أبو أسامة الهمذاني(١٩).

ويقودنا ذلك إلى الربط بين الغناء والأبيات التي وردت تشير إلى التغني بها مثل قول أبي صخر الهذلي:

لعبدالعزيز المضرحي الذي له من الخالدين الذرى والذوائب
قصائد لا يصلحن إلا لمثله يشيع له منها قواف غرائب

أراني إذا أجددت يوماً قصيدة لغيرك لم يرفع بها الصوت راكب
إن اعتمد عبدالعزيز بمدحه تبار بها في ليلتيها النجائب(٢٠)

ومن ملاحظة الأوزان المشار إليها سابقاً نجد أن البحر الطويل قد حظى بنسبة عالية جداً سواء في الغناء أثناء سوق الإبل أم في الخلوات الخاصة فيما عدا رواية السيرافي التي هي من «الوافر» وأبيات العباس بن مرداس من المتقارب.

ولعلنا بذلك نأتي إلى تأكيد آخر علاوة على ما جاء في مقالتنا السابقة من أن المقصود بالغناء هو التغني وهو الغناء الذي يعتمد على التقطيع والترجيع والتطريب ورد الصوت ومده، ولذا ترددت كثيراً في الأمثلة السابقة جملة «تغنى» لأن القائل يُريد أن يؤكد على الوضوح والإبانة في الشعر وعلى المحافظة على الإيقاع فيه وكما هي الحالة في الرجل الذي يتغنى على قعود له بشعر جرير ، فليس هو الحداء حسب المفهوم الشائع عنه بالرجز ، إذ ليس للحداء إلا الرجز فقط . فالأول واضح وصفه السيرافي بقوله : «يترنم ... بخلق أطيب ما يكون وصوت أندى ما يسمع» وهو المعنى نفسه في قول الأصمعي: «منشد بصوت ند حزين ينشد». وهو أيضاً على شاكلة غناء آل النضاح ،أي الغناء البدوي حتى لو أطلق لفظ «الحداء» على الغناء بالركبانية فهو نوع من التغني أو الغناء المميز للإيقاع والكلمات ، أما الآخر أي الحداء ، فهو مختلط غير واضح يظهر من تشبيه تميم بن مقبل لأصوات القطا بأصوات حداة الإبل في قوله:

في ظهر مرت عساقيل السراب به كأن وغر قطاء وغر حادينا(٢١)

ولقد بين لنا المعري المقصود بالغناء سواء بالرجز أم بغيره في تفصيل دقيق بعد أن أشار إلى أن الرجز خاص بالحداء ومراس الأعمال ، وأن شعر القصيد شعر ينصرف إلى غير ذلك (٢٢)، فقال عن الحداء :

«هل تحدى أنت ورهطك إلا بالرجز من الشعر؟ والحداء غناؤك وغناء أصحابك : قال الراجز:

فغنها وهي لك الفداء
إن غناء الإبل الحداء(٢٣)

وبعد أن ضرب أمثلة من الشعر الذي حدى به بالرجز والسريع على أنه رجز أيضاً قال :
«أولست أنت وشيعتك ، إذا سمعت الحادين بالرجز رحبت خطوتك ، وامتدت عنقك ، وأدركتك أريحية في سيرك »(٢٤)، وكأنه يشير بذلك إلى ما أشرنا إليه من التداخل والاضطراب في الحداء بالرجز . أما عن الغناء بشعر القصيدة فقال:
«كان الركبان ربما تغنوا فوق الإبل على غير معنى الحدو فأُذِنَتْ لذلك. قال الحميري:

وخود من اللاتي تسمعن بالضحى قريض الرُّدافي بالغناء المهود

وقال ذو الرمة:

خليلي أدّى الله أجراً إليكما اذا قُسِمَتْ بين العباد أجورها
بمي إذا أدلجتما فاطردوا الكرى وإن كان آلى أهلها لانطورها

وقال آخر :

فقلت لردفي نالك الخير غننا بأسماء وارفع من صدور الركائب

فهذا يدل على غنائهم بالنسيب وهم في أكوار الإبل، يعللون الأنفس بذلك»(٢٥).

فنحن نجد هنا أن المعري لم يترك مجالاً لأحد بأن يفترض أن الركبان كانوا يغنون هذا النوع من الشعر غناءهم بالرجز . وإنما هم يتغنون وهو كما قال : «تغنّوا فوق الإبل على غير معنى الحدو فأُذِنَتْ».

ومن أجل التأكيد على أن الحداء بالرجز فقط، قال المعري أيضاً عن ترحل أهل البدو في عصره :«ولقد تبعتهم تارات في الظَّعن وشاهدتهم إذا أجرَهدَّ السير وترجل النهار وتجاوبت الحداة من كل أوب ، لا يعرفون غير هذين البيتين يكررونهما تكرير النَفَس:

يا حلوة العينين في النقاب
لا تحسبيني قد مضى أصحابي

كأنَّ أم الرجز عقيم من غيرهما ، وكأن الرجاز من عهد عدنان وقبل ذلك ، غفلوا عن الرجز إلى اليوم»(٢٦).

وعلى العموم فإلى جانب الغناء البدوي هنالك غناء يمكن أن نسميه غناء الحاضرة وهو غناء تستعمل فيه أدوات موسيقية بدائية ويعكس أجواء حضرية ويبدو أن هذا الغناء هو الذي سماه الأحوص «غناء القرى»[٢٧] ــ وذلك مثل :

المزهر والصنج والبربط والطنبور.

قال الأعشى:

وشاهدنا الورد والياسمين ... والمسمعات بقصابها
ومزهرنا معمل دائم ... فأي الثلاثة أزرى بها
ترى الصنج يبكى له شجوه ... مخافة أن سوف يدعى بها[٢٨]

البربط :

ومُسْتُقُ سِنِينٍ ووَنٌّ وبَرْبَطٌ ... يجاوبه صنج إذا ما ترنما[٢٩]

الطنبور :

وطنابير حسان صوتها ... عند صنج كلما مس أرن
وإذا ما السمع أفنى صوته ... عزف الصنج فنادى صوت ون
وإذا ما غض من صوتيهما ... وأطاع اللحن غنانا مغن[٣٠]

العود :

قال لبيد :

وبيض تربتها الهوادج حقبة ... سرائرها والمسمعات الروافل
تروح إذا راح الشروب كأنها ... ظباء شقيق ليس فيهن عاطل
يجاوبن بُحًّا قد أعيدت واسمحت ... إذا أحتُ بالشرع الدقاق الأنامل[٣١]

المزمار والدف :

قال جابر بن حني التغلبي :

وصدّت عن الماء الرواء لجوفها ... دوي كدف القينة المتهزم[٣٢]

وقال علقمة بن عبده :

تتبع جونا إذا ما هيجت زجلت ... كأن دفّاً على العلياء مهزوم[٣٣]

وقال :

أما ترى إبلي كأن صدورها ... قصب بأيدي الزامرين مجوف[٣٤]

الطبل :

قال نابغة بني شيبان :

كأن طبولا فوق أعجاز مزنه يجاوبها من آخر الليل زامر(٣٥)

ومما لا ريب فيه أن الغناء بهذه الأدوات لا بد أن يكون أكثر تقيداً باللحن فيها من الغناء البدوي الذي ربما خرج قليلاً عن مواصفات اللغة . وهو ما أشار إليه سيبويه بـ «باب في وجوه القوافي في الإنشاد»(٣٦) وقد حدد فيه نوعين من الإنشاد في أداء القافية : (١) الإنشاد (٢) الإنشاد مع الترنم . وقد عرَّف ذلك عبدالمجيد عابدين بقوله

أما النوع الأول فهو ما نسميه الإنشاد المعتدل أو المرسل ... [أي] أن يكون طليقاً غير مقيد بطريقة الغناء ولا آخذ منها وإنما هو إنشاد جرى على مألوف الكلام ونسقه .

أما النوع الثاني فهو إنشاد يأخذ من الغناء بنصيب ما ، فيرجع شيئاً من الكلام ويردده ، ويقف عند بعض حروفه وحركاته مترنماً(٣٧)

وينطبق كل ذلك على الغناء البدوي أما الغناء المصاحب للآلة الموسيقية وإن تكن بدائية فهو الغناء بالتلحين. ولم يكن سيبويه يقصد هذا الغناء المعروف كما وضح عابدين(٣٨). علماً بأن التقييد والإطلاق ليسا عامّين في بحور الشعر العربي، بل هما خاصان ببعض الأوزان وفي حدود ضيقة تماماً. وقد أوضح ذلك أبو عبيد البكري فقال:

«التقييد والإطلاق ، وهذا لا يكون إلا في بعض ضروب الكامل وفي بعض الرمل وفي المتقارب

مثال التقييد والإطلاق في الكامل :

أبني لا تظلم بمكة لا الصغير ولا الكبيرا

ومثله في الرمل:

يا بني الصيداء ردوا فرسي إنما يفعل هذا بالذليل

ومثله في المتقارب :

وتهوى كجندلة المنجنيق يرمي بها السور يوم القتال(٣٩)

أما ما يحصل في بناء القصيدة نفسها فهو معدود من باب الضرورات وقد قال عنه العسكري في الصناعتين.

«وينبغي أن نتجنب ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه ، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية والبداية مزلة وما كان أيضاً تنقد عليهم

أشعارهم ولو قد نقدت وبهرج منها المعيب كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة ويبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها»(٤٠)

وضرب لذلك أمثلة وعلّق عليها مثل :

«له زجل كأنه صوت حاد إذا طلب الوسيقة أو زئير

فلم يشبع ، وقول الآخر:

ألم يأتيك والأنباء تنمي بما لاقت لبون بني زياد

فقال ، ألم يأتيك ، فلم يجزم ، وقال ابن قيس الرقيات:

لا بارك الله في الغواني هل يصبحن إلا لهن مطلب

فحرك حرف العلة ، وقال قعنب بن أم صاحب :

مهلا أعاذل قد جربت من خلقي إني أجود لأقوام وإن ضننوا

فأظهر التضعيف ، ومثله قول العجاج :

تشكو الوجى من أظلل وأظلل»(٤١)

كما قال مشيراً إلى طريقة الغناء بالشعر العربي والغناء بغيره:

«ومما يفضل به الشعر أن الألحان التي هي أهنى اللذات ، إذا سمعها ذوو القرائح الصافية ، والأنفس اللطيفة ، لا تتهيأ صنعتها إلا على منظوم من الشعر ، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة، إلا ضرباً من الألحان الفارسية تصاغ على كلام غير منظوم نظم الشعر، تمطط فيه الألفاظ فالألحان منظومة، والألفاظ منثورة(٤٢).

وبعد كل ، فربما جرنا ذلك إلى الشعر البدوي المعاصر المعروف بالشعر النبطي فلقد قيل في نشأة الشعر النبطي الشيء الكثير .(٤٣)والرأي هنا هو أن هذه التسمية لم تأت من فراغ فقد عاشت في الذاكرة الشعبية قروناً طوالاً وتحمل التسمية له هجنة. وإذا كنا لم نعثر على إشارة لتسميته الشعر النبطي فيما عدا وصف ابن خلدون له بالشعر البدوي(٤٤) فإن ذكر النبط ورد كثيراً في الشعر القديم مثل قول متمم ابن نويرة:

بمجدة عنس كأن سراتها فدن تطيف به النبيط مرفع(٤٥)

وقول ربيعة بن مقروم :

نهج كأن حرث النبيط علونه ضاحي الموادر كالحصير المرمل(٤٦)

وقول الأعشى :

كأن ثياب القوم حول عرينه تبابين أنباط إلى جنب محصد
ويروي النبيط الزرق من حجراته دياراً تروي بالأتي المعمـد[٤٧]

ومما يدل على العلاقة بين الأنباط والعرب ما ذكره الأصمعي :

«ذُكر الطرماح عند أبي عمرو بن العلاء فقال: رأيته بسواد الكوفة يكتب ألفاظ النبيط . فقلت : ما تصنع بهذه ؟ قال : أُعرِّبها وأدخلها في شعري[٤٨] أي يجعلها عربية.

وقد دلت الدراسات الحديثة على أن دولة الأنباط كانت قائمة حتى القرن الأول بعد الميلاد . كما لوحظ أن لهجتها العربية قد تخلصت من الحركات الإعرابية عندما قاربت الدولة على نهايتها[٤٩].

وإذا كان هنالك جدل حول الأنباط في الشواهد الشعرية السابقة ، فإن قول ابن القرية :

«أهل عمان عرب استنبطوا، وأهل البحرين نبط استعربوا»[٥٠] ليدل من ناحية أخرى ، على أن هؤلاء العرب الذين استنبطوا ، وكذلك أولئك الأنباط الذين تخلصت لهجتهم العربية من الحركات الإعرابية في الفترة الأخيرة من تاريخ دولتهم، كانوا قد تحدثوا عربية شعبية، ولا بد أنهم قد قالوا شعراً خاصاً بهم، وقد عبَّروا عن مشاعرهم بلهجتهم التي خلت من الحركات الإعرابية ، بل وخالطها قليل أو كثير من العجمة ، ومالت إلى الإسكان في حين أن القبائل العربية ظلت تقول الشعر بلغتها المعرَّبة .

وقد استمر الشعر النبطي نسبة إلى العرب الأنباط والنبط الذين استعربوا جنباً إلى جنب مع الشعر الفصيح إلا أن العلماء لم يهتموا به ويدرسوه لأنه مستهجن عندهم كما هو موقف أبي عمرو بن العلاء السابق . ومع انتشار العامية أخذ الشعر النبطي يطغى ويحل محل الفصحى . وعلى هذا الاستنتاج تكون جميع بحور الشعر النبطي هي بحور الشعر العربي الفصيح، وقد توسع فيها والأول خال من الإعراب والآخر متقيد بالحركات الإعرابية. ونستطيع أن نرى الفرق واضحاً بين الاثنين في قصيدة سلطان بن مظفر بن يحيى التي قالها في سجن الأمير أبي زكريا بن أبي حفص من ملوك أفريقية الموحدين في قصيدة طويلة تبلغ ثلاثين بيتاً منها:

يقول وفي بوح الدجى بعد وهنة ... حراما على أجفان عيني منامها
ما من لقلب حالف الوجد والأسى ... وروحا هيامي طال ما بي سقامها
حجازية بدوية عربية ... غداوية لها بعيد مرامها
مولعة بالبدو لا تألف القرى ... سوى عانك الوعسا يواتي خيامها
غياث ومشتاها بها كل شتوة ... ممحونة بيها وبيها غرامها
ومرباعها عشب الأراضي من الحيا ... يواتي من الخور الخلايا جسامها
تشوق شوق العين مما تداركت ... عليها من السحب السواري غمامها
وماذا بكت بالماء وماذا تناحطت ... عيون غزارا المزن عذباً حمامها
كأن عروس البكر لاحت ثيابها ... عليها ومن نور الأقاحي حزامها(٥١)

ويقول ناجي علوش عن القصيدة : «ويلاحظ الدارس أن القصيدة على الرغم من قربها من الفصحى إلا أن الشاعر لم يهتم بالوزن ، وخرج على الفصحى في كثير من المواضع» . ثم يعلق على ذلك فيقول :«إنه شعر مرحلة من مراحل الشعر العامي ، الذي نراه اليوم ، وهو لا يختلف عنه أبداً (٥٢) وقد سبق أن قال ابن خلدون عنه : «في أشعارهم .... ما عدا حركات الإعراب في أواخر الكلمات ، فإن غالب كلماتهم موقوفة الآخر ويتميز عندهم الفاعل من المفعول والمبتدأ من الخبر بقرائن الكلام لا بحركات الإعراب» (٥٣).

لقد ذكر أن هذا الشعر منسوب إلى بني هلال(٥٤) ويبدو أن بني هلال إنما اتخذوا هذا الشعر بوصفه مرحلة من مراحل التخلص من الإعراب كما هي حالة النبط. إذ قد ذكر أن بني هلال كان ممن تؤخذ عنهم اللغة(٥٥) ولا يمكن أن تؤخذ اللغة عمن يتحدث بغير لغة فصيحة.

ونستطيع أن نجد شبها كبيراً بين أوزان هذا الشعر النبطي وأوزان الشعر الفصيح ، فمن أمثلة ذلك قول حمود الناصر البدر :

أنحى الدّجى وانذارْ عَنْ لَذّ الكَرَى ... جَفْنٍ مِن أسْبابِ الحوادِث مِسْهَرا
وِتْنَكبّتْ شِهْبِ النّجُومْ وْغَرَبْتْ ... وانجالْ جِنْح اللّيلْ والصّبْحْ أسْفَرا
وأنا مِسِيمِ مِسْتَهامِ كِنّنِي ... رَتْقٍ على حامي حامي الوطِيس المِسعَرا

قَلْبي يسُوجُ مُنِ العَنا في ضامْري سُوج المِحُوضّ بْجالْ عِدِ مِجْهَرا
أمسي بسُوجُ أمْواجْ بَحْرٍ زاخِرْ غَرْقِ يفوقْ إلى استفاقْ ويَعْمِرا
مِتْبَهْذِلِ كِنيّ بغايات الصِّبا عُودٍ تِعَدّاه الشَّبابْ وكوبَرا
مِنْ قَلَّبْ الدّنيا ودولاب النّيا أعيا دواليبهْ بما لا يِحْصَرا
مَكّارْةٍ تَفْجي بْسُو أفْعالْها غَدارةٍ عاداتِها رَدّ البَرا
كَمْ دَمّرت منْ بيْتْ عِزّ عامِرْ هَتّانْ جُودهْ كالسحابْ إلى امْطَرا
وكَمْ عَمّرتْ مِنْ بِيْتْ ذِلّ دامِرْ لَحْزِ دِمارَهْ عَنْ عَمارَه أحْيَرا
مالي وْمالْ ادبارْها واقْبالْها قَشْراً حوادثْها العِسارْ الحِسّرا
يطُول شَرْحي ما انْتِهي بَأحْوالها حِكمْ القضا يَقْضي ومِنْ كانْ أبْصرَا
أجْـزِمْ بأنّ مهمـا صابَـهْ فِإنّهْ مِنَ اللهْ الإلهْ مْقَدّرا(٥٦)

فهذه القصيدة من البحر الطويل ولكن لو قطعناها تقطيع الطويل فلن نظفر بطائل حيث «تخضع المقاطع اللفظية في العربية إلى مبدأ أساسي يقضي بأن تكون ... ذات كميات معينة من الوزن والوقت ومقسَّمة إلى صنفين : مقاطع مقصورة ومقاطع ممدودة فأما المقطع المقصور فهو الذي يتألف من متحرك لا يليه ساكن وهو خفيف . وأما المقطع الممدود فهو الذي يتألف من متحرك وساكن، وهو ثقيل ...

وهذا المبدأ ثابت في اللغة ... وكل قراءة ... لا يلتزم فيها به قراءة خاطئة تحتاج إلى تصحيح وتصليح لأنها ليست من الأصالة في شيء وما هي إلا تطاول على قوانين اللغة ومبادئها(٥٧).

أما في الشعر بالعامية فهو كما يقول عنه محمد سعيد بن حسن كمال :
«شعراء البادية أقرب إلى الطريقة الإفرنجية في أوزان شعرهم ، فإنهم يعتمدون على المقاطع،.. يدل على هذا أنهم لا تكاد تمر بهم كلمة ذات ثلاثة متحركات إلا سكّنوا أحدها فليس في شعرهم «متفاعلن» ولا «مفاعلتن» . وهذه الطريقة – أي طريقة المقاطع ــ هي العامة في شعر أكثر اللغات الأجنبية ... وإن وزنوا الشعر فميزانهم المقاطع «لا لا لا» وتسكين المتحرك ومد أحد المتحركين كثير في شعرهم(٥٨) ويقول طلال السعيد عنه «هو إذن يكتب كما ينطق ولا دخل لقواعد اللغة في كتابة الشعر النبطي (٥٩).

إذن ، فالتشابه بين أوزان الشعر الفصيح والشعر العامي كما قلنا من خروج العامي عن الفصيح لأن اللغة العربية لغة إيقاعية تركيبية.

والآن ما موقفنا من غناء هذا الشعر النبطي نفسه ؟ يسمى الشعر على وزن الطويل بـ «الهلالي» مثل قول راشد الخلاوي :

يقول الخلاوي حاضر الراي صايب　　مصاب الحشا ما دهى بادها مصايبه
ومشطون حالن بات يصلا على لظا　　مغلوف معلوقن والأكباد ذايبه
ومجروح روحن صابها سابق القضا　　والأرواح أشباحن للأقدار صايبه

وسُمّي الشعر الذي على البحر الوافر «الضمري» كما قال حمد المغلوث :

ألا وأعز تالي من نحيبي　　ومن نوحي على فرقا حبيبي
ومن جرحن سطا باقصى ضميري　　عجز عنه المداوي والطبيبي
ألوج بعلتي لوج الخلوج　　غدا عنها ضناها بالعزيبي
طوال الليل مفجوع لكنني　　على القطبين حراس رقيبي

وتأتي كثير من الأشعار النبطية في بحر يسمى «بالمسحوب» كما قال الأمير محمد السديري:

ما يستريح القلب لا صار مشغول　　ولا تنعذل نفسن على فقد أهلها
ولا يشتكي راسن عن الجسم مفصول　　ويمنا تفاخت ما يركّب بدلها
واللابة اللي بينها الهرج منقول　　تفسد وعند الناس يفسد عملها

ومن الملاحظ أن جميع هذه الأشعار تغنّى على الربابة (٦٠). ويبدو أن خضوع هذه الأشعار للغناء على الربابة إنما يأتي من قبل قابليته للمط والتطويل في النفس لأنه غير متقيد بالإعراب ، فهو ينطبق عليه ما قيل عن الشعر باللغات الأجنبية . وإلى جانب ذلك يمكن أن يتغنّى بالشعر النبطي على ظهور الرواحل وفي خلال الأفنية وفي الأوضاع العامة ، بالركبانية أي بالترنم والتغني ، كما هو الحال في الشعر الفصيح.

علماً بأننا لم نعلم أن راشد الخلاوي أو حمد المغلوث أو الأمير محمد السديري كان ممن يغني شعره بنفسه بل المعروف أنهم شعراء ينظمون مثلهم مثل أسلافهم من شعراء الفصحى امريء القيس والنابغة وغيرهما، وإن استعانوا بالتغني لإقامة الوزن.
ويبين التقطيع التالي حالة الوزن الطويل في هذا الشعر :

فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ب	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ
يقول ال	خلاوي حا	ضر الرا	ى صابيه	مصاب ال	حشاما	بادها	مصابيه
ومشطون	حالن با	ت يصلا	على لظا	مغلوف	معلوقن	والاكبا	د ذابيه
ومجروح	روض صا	بهاسا	بق القضا	والأروا	ح اشباحن	للاقدا	ر صابية

لعل النظر إلى هذا التقطيع يبين شدة الشبه بين النوعين العربي والنبطي ، ولكننا في النبطي نفتقد الحركة القصيرة في بعض التفعيلات مثل :

حال با: نقصت منه الحركة القصيرة والأصل فيها ـــ مفاعلن .

مغلـــوف: أصبحت الحركة القصيرة والأصل فيها ـــ فعولن .

معلـــوق: انتقصت منه الحركة القصيرة والأصل فيها ـــ مفاعلين .

روحن صا: انتقصت منه الحركة القصيرة والأصل فيها ـــ مفاعلين .

وبهذا يتخرم الإيقاع تخرماً يخرجه عن أن يكون مثل إيقاع الشعر الفصيح حيث لم يراع فيه النظام الخاص بالفصيح . فإذا أضفنا إلى ذلك التخلص من الحركات الإعرابية كلية وأن هذا الشعر لا يميز كثيراً بين المقاطع حسب طبيعة الوزن في اللغة الفصحى ، إذ أدى إسقاط المتحرك إلى عدم التناسب في الكمية ، ازددنا اقتناعاً بالفصل بين النوعين .

ومن المعروف جيداً أن الشعر العربي باللغة الفصحى يتميز بخاصية بيّنة تماماً ألا وهي أنه لا يتتابع فيه أكثر من ثلاثة ممدودات كما هو الحال في (م / فاعيلن) . ولكن الشعر النبطي كما رأينا لا يخضع لذلك . وإلى جانب هذا ، فإن الشعر العربي في الغالب الأعم يبدأ بمتحرك ونحن نرى هنا حذف بعض المتحركات من بداية بعض التفعيلات .(حالن با/ روحن صا). ويتضح من ذلك أن الشعر النبطي يعتمد على مد الصوت وبسطه ومطه.

فإذا ما حاولنا أن نقرأ الشعر العربي الفصيح بقراءة الشعر النبطي فسوف نشوه ذلك الشعر تشويهاً تاما . وربما تمكنّا من التغني به ولكن ذلك التغني لن يخرجه عن طريقة القدماء في الترجيع والترديد ونحن في كل ذلك نحافظ على صورته إلى حد بعيد.

وعلى العموم ، فكما رأينا كيف أن الشاعر العربي باللغة الفصحى يعاني من النظم والتأليف ويجتهد في ذلك ، فإن الشاعر النبطي قد أخبرنا عن موقف مشابه ، نتبين من خلاله أن المقصود بالغناء هوالتغني ، كما أوضحنا . يقول محمد بن سعيد الذويبي :

بسم الله أول ما أبدع القول وابديه أميزّه من خاطري ثم أغنيه
آزن محاريفه واميز معانيه واحذر عليه من الدروب المضلاث
يعيش المغني له هجوس حليَهْ
غنىّ محمد وانشرح بالتماثيل اللي تورخها صحاح المعاقيل
يحل من صدره على الدم تحليل من صحته لأهل القلوب الصحيحات
بعد ضاق صدره ما بدعها عنيه
القول له بيانٍ وسدٌ وصكات تبدي على بعض العوراف مشقات
من لا قفرها قبل تطلع الأصوات والا تروح مع الهبايب إلى جات
تبقى على من هو بنارها رزيه
أبدى هجوس من لحون عزيزة قول على معنى وعقل وريزه
بعض المعاني من سمعها تجيزه حيث انها في كل معنى مصيبات
مصيبه وتبنى جدر كل به(٦١)

وقال محمد بن منصور الفعر :
يا قيل من هو رد قاف وغناه زانت تماثيله كما زان معناه(٦٢)
وقال عوده بن رده الشرطي الشبيتي :
يا قيل من رد المثايل وغنى غنى بقاف فيه زين المعاني(٦٣)

وعلى الرغم من التشابه الكبير في الأوزان بين الشعر العربي والشعر النبطي فإن شفيق الكمالي يقول : «لا يمكننا أن نحدد أوزاناً بعينها يختص بها هذا النوع من الشعر البدوي لعدم وجود أوزان محددة ولكثرة ما يبتدع الشعراء من أوزان جديدة ، وعلى الرغم من وجود بعض الأوزان المعروفة في العروض العربي كالطويل والكامل والوافر وغير ذلك من البحور ضمن أوزانه(٦٤). وإذن ، فإن نوعي الشعر كليهما يخضعان للغناء ، ويمكن التغني بهما ، مع فارق حاسم بين الاثنين وهو المحافظة على الحركات في بنية القصيدة كلها ما عدا ما أشار إليه سيبويه بالإنشاد بالترنم . ولقد بين لنا الجندي مفهوم الغناء البدوي بالشعر الفصيح بوضوح حين تحدَّث عن عبد المطلب فقال :«وكان عبد المطلب في شعره البدوي ، وسمته البدوي ، وصوته البدوي ، ولباسه

البدوي ــ حين يلبس الكوفية والعقال ــ يخيل إليك أنك تسمع شاعراً من الأعراب الأقحاح ، وفد إلينا من أجواز الصحراء ! فتمتلىء منه روعة وإعجاباً[٦٥]ونسب قولاً إلى خليل مطران في حافظ فقال :

«أما تغنيه فبدوي ، أخذه عن الشيخ عبد المحسن الكاظمي وطريقته : أن ينطق بالكلمات ملحنة تلحيناً ساذجاً من إطالة في الحروف المعتلة ، ورجفة في القرار كرة أربعة أنفاس ، وتقتضب[٦٦].

أما الغناء بالشعر النبطي فهو التغني أيضاً لأن الإيقاع يتحكم في النوعين كليهما ، إلا أن اللغة في الشعر النبطي تحدث تجاوزات كثيرة لا تسمح بها اللغة في الشعر الفصيح كما بينّا ذلك . ونستدل على هذا أكثر من المثال التالي في شعر مشهور في الجزيرة العربية . إنه شعر «العرضة» فالشعر هنا يأتي أحياناً كثيرة في بحر الرمل . ولكن المؤدين للشعر يقيمون الإيقاع بما يجبرون من نغمات تحدث بسبب الاقتضاب والمد والتطويل ، والارتكاز ، فيحسُّ السامع إيقاعاً معروفاً لديه ولكنه يفتقد اللغة المعربة التي تتحكم في الإيقاع ، فمن ذلك :

يا الله انّى طالبك مزْنٍ يهلّى
سامر برقه ورعّاده رزين
تسع ليلاتٍ علينا مستظلّى
لين تخضرّ دارنا عجل بحين
دارنا حنّا لها سيفٍ يسلي
فوق هامات العدا حدّه سنين
جنّ جلاييها ايلين الموت حلّى
ساعة والا على طول السنين
عقّب اللى لى بدا اللازم يذلّى
لى دعى الداعي بصوت المسلمين
مانخلّي كافر ماهو يصلّي
في منازلها يربّي له جنين
من تمنّاها يبيها له محلّى
دونها بالدين حنّا حالفين[٦٧]

ويبقى بعد ذلك نوعان هما النوع نفسه المسمى «الرجز» و «الهجيني» مع أن مفهوم الهجيني يعني أيضاً التغني كما سيأتي ــ فإذا كان الحداء بالرجز ــ والرجز يعتمد السرعة والحركة فتتداخل فيه الحركات خضوعاً لحركات الناقة فإن الهجيني هو الرجز نفسه، يقول طلال السعيد: الهجيني هو الغناء على ظهور الركايب حيث كان البدو يهيجنون وهم على ظهور ركائبهم بإيقاع يتناسب مع ركض الذلول ما يسمى بـ «الدرهمة» و «الزرفال» أي العدو العادي والعدو السريع، فلخطوات الذلول إيقاع وهي تضرب على الأرض بأيديها وأرجلها فتكون كالإيقاع بالنسبة لراكبها الذي يغني على نغمة عدوها بحيث يسرع رتمة بالغناء إذا أسرعت بالعدو ويبطىء رتمة إذا أبطأت بعدوها ... وإذا عرفنا أن البدو أيضاً يهيجنون وهم على «عدود الماء» .. أما عن التغني به فيقول «كذلك كان أهل البادية يتسامرون على نغمات الهجيني ... وكذلك بالنسبة لمسير القافلة فإذا كانوا كثرة بالقالة يغنون جماعياً وكل واحد على ظهر ذلوله. وهناك أيضاً «حادي العيس» حينما يسير بمقدمة القافلة ويهيجن وتتبعه القافلة كلها خصوصاً حينما يكون بمفرده، فإما أن يكون راكباً أو راجلًا وتسير المطايا خلفه على نغمة صوته» بل لقد قال طلال : «وكثيراً من الشعراء لا يعتبر الهجيني على أساس أنه مقياس للشاعر، فشاعر الهجيني يعتبرونه شاعراً ضعيفاً نظراً لسهولة نظمه وسرعة إيقاعه.»

فمن أمثلة الهجيني ــ مما يتغنى به ــ قول عبيد العلى بن رشيد:

يا حمود أنا عارضي شابي ... طرد الهوى جزت أنا منه
ياكود وضّاح الأنيابي ... هذاك منّي وأنا منّه
ياما حلا رمي الاسلابي ... وركاي سني على سنه
والزين لو هو ورى البابي ... لزمن عيوني يراعنه
يارب تغفر لمن تابي ... العبد مطلوبه الجنه(٦٨)

وبعد ، فيبدو أنه لا مجال بعد الآن للخلط بين مفاهيم الغناء والتغني بالشعر أو الربط بين الشعر النبطي والشعر باللغة الفصحى من حيث خضوع الإيقاع للغة. ويكفينا للتدليل على البون الشاسع بين الاثنين أن نضرب مثلا من الشعر باللغة الفصحى نفسه لنجد كيفية خضوع الشعر للغة المعربة وتكويناتها ، يقول محمد العياشي عن غناء لفريد الأطرش وعبد الوهاب :

«وأبرع الناس في هذا الخطأ [الإيقاع] اليوم وأجهلهم بهذا المبدأ [مبدأ المحافظة على التناسب الإيقاعي] فريد الأطرش عندما يغني في الفصحى وذلك كقوله : «مكان ضرك» في إحدى أغانيه «عش أنت» والصواب أن ينطق «ما كان ضرك» بمَدِّ الميم . ونفس الخطأ ربما وقع فيه محمد عبدالوهاب كما في قوله في أغنية «كليو بطرة»:

يضفاف النيل ويخضر الروابي

والصواب أن ينطق «يا ضفاف » و «يا خضر» بمَدِّ الياء . ولم يكفه أن أدخل الضيم على اللغة حتى أدخله على الإيقاع بزيادة حرف يختل به الإيقاع وهو حرف العطف . فتصرف في الشعر على هواه وقَوَّلَ الشاعر مالم يقل . ولا يستقيم الوزن إلا إذا قلنا:

يا ضفاف النيل يا خضر الروابي(٦٩)

فإذا كان الوزن في «ياضفاف» (فاعلاتن) ، واللغة بياء النداء (يا ضفاف) أيضاً وليس (يضفاف ..) يرفضان هذه التجاوزات البسيطة حتى في الغناء بهما، فما موقفنا إذن من الشعر النبطي الذي هو تصرف في الوزن ولحن في اللغة ، وماذا نقول عن الغناء بهما على ظهور الرواحل . ألا نقيم بعد ذلك تفرقة حادة بين الغناء البدوي في النوعين ، وألا نسمي الغناء البدوي في الشعر العربي الفصيح تغنياً ممن يدرك إيقاعه ؟؟ وهكذا فإن الشعر النبطي يخضع أيضاً للغناء ويمكن التغني في بعض أوزانه.

ومن ثم فإن شعر القريض وشعر الرجز نوعان مختلفان كلية ، ويمكن أن نفسر حسبما رأينا سابقاً كلمة المساور بن هند عندما سأله الحجاج : لم تقول الشعر بعد الكبر ؟ فقال : «أسقي به الماء ، وأرعى به الكلأ»(٧٠) فإن كان الشعر الذي يقوله رجزاً ناسب السرعة والحركة كالهجيني أما إن كان شعره قريضاً فلا بد أنه يتغنى به. ومن هذا قول زهير مستخدماً التغني بمعنى الغناء:

وقابل يتغنى كلما قدرت على العراقي يداه قائماً دفقا(٧١)

ثم إنه مما يبين صعوبة النظم في الشعر العربي باللغة الفصحى ما يعانيه الشعراء أنفسهم من مشقة وجهد في قوله ونسجه . فهذا سويد بن كراع يقول :

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادي بها سرباً من الوحش نزعا
أكالئها حتى أعرس بعدما يكون سحيراً أو بعيد فأهجعا
عواصي إلا ما جعلت وراءها عصا مربد تغشى نحوراً وأذرعا
أهبت بغر الآبدات فراجعت طريقاً أملته القصائد مهيعا

بعيدة شأو لا يكاد يردها ... لها طالب حتى يكل ويظلعا
إذا خفت أن تروى على رددتها ... وراء التراقي خشية أن تطلعا(٧٢)

وقول النابغة الشيباني :

تمت قصيدة حق غير ذي كذب ... في حوكها من كلام الشعر تأليف
قوّمت منها فلا زيغ ولا أود ... كما أقام قنا الخطي تثقيف(٧٣)

وقوله :

ثم قل للمريد حوك القوافي ... إن بعض الأشعارمثل الحبال
أثقف الشعر مرتين وأطنب ... في صفوف التشبيب والأمثال(٧٤)

ومثل تلك المواقف نجدها عند الشاعر النبطي أيضاً كما قال إبراهيم بن عبدالله بن جعيثن :

أعدل من القيفان ماكان مايل ... على غيبة الواشي خبيث الدسايس(٧٥)

أما قول الهمداني : «أنشدني سعيد بن أبحر الهمداني وكان شاعراً بدوياً مطبوعاً :

ياسمع يا بصري لو جاءكم خبري ... لكان في عذر ناع على كور
وفي بني عامر على خاطر ... وفي قرى صافر حزن وتثبير(٧٦)

فمع أن الهمداني أطلق على الشاعر صفة البداوة ، فإن إيقاعات هذا الشعر وتراكيبه تصطبغ بطابع التلحين والغناء وليس شعراً يعكس البداوة والصحراء كما ألفنا ويبدو ذلك واضحاً في اختلاف حركات الروي في جر «كور» ورفع «تثبير» . مما يدل على أن الشاعر كان يخضع لإيقاع المفردات ولم يراع متطلبات اللغة.

وربما كان مرحلة من مراحل الشعر الحميني في جنوب الجزيرة العربية . وقد تكون المرحلة التالية للحميني هي مثل البيتين التاليين اللذين أوردهما ياقوت :

واعويلا إذا غاب الحبيب ... عن حبيبه إلى من يشتكي ؟
يشتكي إلى والي البلد ... والدموع مثل غيل البرمكي

ثم علق قائلاً : «وهذا شعر موزون ، وهو مع ذلك ملحون»(٧٧).

وإذا كان ابن أبحر الهمداني قد قال شعراً على وزن البسيط ليكون شعراً فصيحاً فقد وجدنا أيضاً جماعة من حضرموت نظموا شعراً نبطياً لأنهم أرادوا أن يتحدثوا إلى خصومهم البدو بلغتهم (٧٨)، ولم ينظموا شعرهم الحميني المعروف لديهم ، فمن الحميني قول الخفنجي اليمني :

بير العرب قالت لروضة أحمد قد عندنا حمَّام ودور مشيد
وسوحنا فيه الهزار غرد والغيم خيم فوقنا وأرعد
فحققي ياعجزة المخاوف ما فيك من معنى ومن لطائف
ومن معنى في شارع المخالف يلقاه غولى في الظلام ممدد(٧٩)

وثم فليس بين ايدينا ما يجعلنا نفترض ما افترضه أحد الدارسين من أن الشعراء الجاهليين المعروفين في قبائلهم قد عرفوا «الحميني». كقوله عن قول امريء القيس:

تطاول الليل علينا دمون دمون إننا معشر يمانون
وإننا لأهلنا محبون

«قد استعمل طريقة الشعر الحميني ولجأ إلى الحروف الصوتية والنون الساكنة في مقاطع لحنه(٨٠)»، فهو افتراض ليس له سند تاريخي ، فكونه «استعمل طريقة الشعر الحميني» شيء خاص ، وكونه يقول شعراً حمينيا شيء آخر ، ذلك أن هذه الأشطر من الرجز ، والرجز معروف في الجاهلية ، أما هذا التنغيم في الكلمات فليس دليلاً على أنه حميني.

وخلاصة الكلام في الموقف من الغناء بالشعر باللغة الفصحى والخلط بينه وبين الشعر النبطي ما قاله صاحب الوساطة :

«هذه القضية إن سبقت على اطّراد قياسها زال نظام الإعراب ، وجاز للشاعر أن يقول ما شاء ، وأن يتناول ما أراد عن قرب ، فيثقّل كل مخفف ، ويخفّف كل مثقل ، ويحذف ويزيد ويغير الجموع ، ويتحكم في التصريف ، ويتعدى ذلك إلى حركات الإعراب ، ويتجاوزه إلى ترتيب الحروف ، فإذاكان هذا ممتنعاً ومتعذراً محجوراً فلا بد من حد يقف عنده الشاعر(٨١)».

● الهوامش ●

١ ــ فضل بن عمار العماري . الشعر الجاهلي والغناء ، مجلة كلية الآداب جامعة الملك سعود (م ١٤ ع٢ ١٤٠٧هـ/١٩٨٧ م) ص ص ٥٨٩ ــ ٦٢١

قلنا هناك أن الحداء هو بالرجز وحده ، ولتأكيد ذلك مرة أخرى نستشهد بواقعة جرير عندما مل الركوب وهو في سفره فنزل يسوق بالقوم بشعر من الرجز لامن القصيد . شرح د. جرير : محمد إسماعيل الصاوي (بيروت ، مكتبة الحياة ١٣٥٣ هـ) ص ٣٩٢ ــ ٣٩٣ . ويلاحظ في هذا المقال أن الغناء بشعر القصيد يعني التغني والترنم . وقد وضّح جرير ذلك أيضاً فقال :

وإني لقـــوال لكـــل غريبـــة ورود إذا الساري بليـــل تـــرنما
خـــروج بأفـــواه الـــرواة كـــأنها قـــرى هنـــدواني إذا هـــز صممـــا
فـــإني لهاجيهـــم بكـــل غريبـــة شرود إذا الساري بليـــل تـــرنما
غـــرائب الأفـــا إذا حـــان وردهـــا أخـــذن طريقـــاً للقصائـــد معلمـــا

ص ٥٤٤

كما أن التفرقة بين الإنشاد والتغني واضحة في قول أبي حاتم الرازي:

ولا يجوز أن يقال إذا أنشدوا الشعر وقالوه: فلان مغن أو قد غنّى ... والفرق بين الشعر والغناء بيّن. وقائل الشعر ومنشده بعيد من صفة المغني

أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي: كتاب الزينة، تحق: حسين بن فيض الله الهمداني (مصر ــ مط ــ دار الكتاب العرب ١٩٥٧) ج١ ص ١٢٥

٢ ــ محمد محمود سامي حافظ، تاريخ الموسيقى والغناء العربي ، (مصر : مط. العتبة الحديثة ١٩٧١ م) ص ٤

٣ ــ أبو عبيدالله محمد بن عمران بن موسى المرزباني ، الموشح تحقيق على محمد البجاوي (مصر، مط ، دار نهضة مصر ١٩٦٥) ص ٤٧

٤ ــ أبو على الحسن بن رشيق ، العمدة ، (بيروت : دار الجيل ط. ٤ ١٩٧٢). ج٢ ص ٣١٣.

٥ ــ ابن منظور ، اللسان ، «غنا».

٦ ــ أبو عبيدة ، نقائض جرير والفرزدق ، تحقيق : أ.أ. بيفان (ليدن . مط بريل ١٩٠٥م)ج ١ ص٥٦.

٧ ــ أحمد بن محمد بن عبدربه ، العقد الفريد ، تحقيق : أحمد أمين وآخرين ، القاهرة : مط . لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٦٨/١٩٤٩م). ج٦ . ص ٨ ــ ٩.

٨ ــ أبوعبدالله محمد بن العباس اليزيدي ، الأمالي (حيدر آباد ، ١٣٦٧هـ/١٩٤٨م ص ص ١٠٠ ــ ١٠١.

٩ ــ أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ،(بيروت دار الثقافة ، ج٣، ١٩٧٤) ج١١ ، ص ٣٢٩ ــ ٣٣٠.

١٠ ــ أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ،(مصر : مط . المعارف، ط٢، ١٣٨٦هـ/١٩٦٧م) ج١، ص ٤٦٦.

١١ ــ الشريف المرتضى بن على بن الحسين، أمالي المرتضى، تحق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، (بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م) ط٢، ق١، ص ٥٠٠.

١٢ ــ شهاب الدين ياقوت بن عبدالله الحموي ، معجم الأدباء ، تحقيق : ج .س. مرجليوث (مصر : مط. هندية ١٩٢٤) ج٢ ص ٣٩٠.

١٣ ــ ياقوت ، معجم الأدباء ، (ط٢، ١٩٢٧) ج٣ ص ٩٦.

١٤ ــ ابن هشام ، السيرة النبوية ، تحقيق : مصطفى السقا وآخرين ،(بيروت : مط. دار إحياء التراث العربي ، ط٣ ، ١٣٩١هـ/١٩٧١م) ج ٢ ص ١٣٢.

١٥ ــ ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ج ٢ ص ٧٤٧.
وانظر قوله عن معلقة امرىء القيس :«ومما يتغنى به من شعره :
قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» ج١ ص ١١٣
١٦ ــ أبو العباس محمد بن يزيد المبرد ، الكامل ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (مصر مط. دار نهضة مصر ب ت) ج ٢ ص ٥٠.
١٧ ــ ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ج ١، ص ٤٩٨.
١٨ ــ المصدر نفسه ، ج١،ص ٣٢٧.
١٩ ــ أبو العلاء المعري ، رسالة الصاهل والشاحج ، تحقيق عائشة عبد الرحمن (مصر ، مط. دار المعارف ١٩٧٥م) ص ٢٠٣.
٢٠ ــ أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري ، شرح أشعار الهذليين ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج (بيروت : مكتبة خياط ب . ت) ج٢ ص ٩٤٧.
٢١ ــ ديوان تميم بن مقبل ، تحقيق : عزة حسن (دمشق ، مط. مديرية إحياء التراث القديم، ١٣٨٣هـ/١٩٦٢م) ، ص ٣١٩.
٢٢ ــ المعري ، رسالة الصاهل ... ، ص ٢٠٣.
٢٣ ــ المصدر نفسه ، ص ٣٨٦.
٢٤ ــ المصدر نفسه ، ٣٨٦ ــ ٣٨٧.
٢٥ ــ المصدر نفسه ، ٣٨٧ ــ ٣٨٨.
٢٦ ــ المصدر نفسه ، ص ٥١٩ ــ ٥٢٠.
٢٧ ــ المبرد ، الكامل ، ج ٢ ص ٢٦١.
٢٨ ــ ديوان الأعشى الكبير ، تحقيق : محمد حسين (مصر : مط. النموذجية ١٩٥٠) ص ١٧٣.
٢٩ ــ المصدر نفسه ، ص ٢٩٣.
٣٠ ــ المصدر نفسه ، ص ٣٥٩.
٣١ ــ شرح ديوان لبيد ، تحقيق : إحسان عباس (الكويت : مط. الحكومة ، ١٩٦٢م)ص ٢٦٣ ــ ٢٦٤.
٣٢ ــ أبو العباس المفضل الضبي، ديوان المفضليات ، شرح أبي محمد القاسم بن محمد الأنباري تحقيق : كارلوس يعقوب لايل.(بيروت : مط. الآباء اليسوعيين ١٩٢٠م) ص ٤٢٤.
٣٣ ــ المصدر نفسه ، ص ٧٢٧.
٣٤ ــ المصدر نفسه ، ص ٨٢١.
٣٥ ــ ديوان نابغة بني شيبان ، (القاهرة : مط. دار الكتب المصرية ، ط. اولى ١٩٣٢م) ص ١٥.
وانظر : هنرى جورج فارمر ، تاريخ الموسيقى العربية ، تعريب ، جريس فتح الله الخامي (بيروت : مط. سيما ب . ت)ص ٣٨ ــ ٦٢، وانظر كذلك : أشكال بعض تلك الآلات : حافظ ، تاريخ الموسيقى والغناء العربي ، ص ص ٤ ــ ٣٢. ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي (دار صادر ١٣٧٩هـ/١٩٦٠م)ص ص ٩٩ ــ ١٤٣.
عبد الجبار محمود السامرائي، الغناء والموسيقى عند العرب قبل الإسلام، مجلة التراث الشعبي ، ع٥ س٥ ١٩٧٤م ص ١٧ ــ ٤٠
٣٦ ــ سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان ، كتاب سيبويه، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، (مصر ــ مط ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م)ج٤ ص ٢٠٤ ــ ٢١٦.
٣٧ ــ عبد المجيد عابدين ، مدخل إلى فنون القول عند العرب ، مجلة المجمع العلمي العربي ، (دمشق م

٥٤. ج٢ ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م) ص ص ٣٤٥ ــ ٣٤٦. وانظر أيضاً. غالب فاضل المطلبي، لهجة تميم وأثرها في العربية الموحدة. (بغداد : دار الحرية ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م) ص ٢٢٢ ــ ٢٢٤.

٣٨ ــ عابدين ، مدخل ..... ، ص ٣٤٦.

٣٩ ــ أبو عبيد البكري، سمط اللآلئ ، تحقيق : عبد العزيز الميمني ، (مصر: مط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٥٢هـ/١٩٣٦م)ج ١، ص ٦٠

٤٠ ــ أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، الصناعتين ، تحقيق : مفيد قميحة (بيروت : مط. العلوم ط ٢، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م) ج ١ ص ١٦٨.

٤١ ــ المصدر نفسه.

٤٢ ــ المصدر نفسه ، ص ١٥٦.

٤٣ ــ انظر : صادق محمد أحمد بخيت ، الأنباط والشعر النبطي ، (الكويت مط. الفدف ب . ت)، أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، ديوان الشعر العامي بلهجة أهل نجد ، (بيروت : مط. المتوسط ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م) ج ١ ص ٢١ ــ ٣١. ، عبدالله بن خميس ، الأدب الشعبي في جزيرة العرب،(ط. الثانية ١٤٠٢هـ) ، ص ص ٥١ ــ ٥٩ ، ٧١ ــ٧٩.، عبدالله بن خميس، من جهاد قلم ،(مط. الفرزدق، ط. أولى ١٤٠٢هـ) ج ١ ص ٧٣ ــ ١١٧.

٤٤ ــ عبدالرحمن بن محمد بن خلدون ، المقدمة ، تحقيق : أ.م. كاترمير (بيروت مكتبة الحياة ١٩٧٠ مصور عن نسخة باريس) ج ٣ ص ٣٦١.

٤٥ ــ المفضل الضبي ، المفضليات ، ص ٢٤٢.

٤٦ ــ المصدر نفسه ، ص ٢٧٢.

٤٧ ــ د. الأعشى ، ص ١٦١.

٤٨ ــ المرزباني ، الموشح ، ص ٣٢٦.

٤٩ ــ M. Zwettler, The Oral Tradition, (Ohio Univ. Press 1972) PP. 144, 149.

٥٠ ــ اللسان «نبط»

ويجب أن ننتبه هنا إلى أن مدلول كلمة «النبط» لم يعد مقتصراً على أنباط البتراء بل اتسع ليشمل أقواماً آخرين ممن كان ينزل سواد العراق. محب الدين الخطيب ، اتجاه الموجات العربية ، الزهراء ، جمادي الثانية ١٣٤٤ هـ ص ٣٣٥.

٥١ ــ ابن خلدون ، المقدمة ، ص ٣٦٩ ــ ٣٧٢.

٥٢ ــ ناجي علوش ، من قضايا التجديد والالتزام في الأدب العربي ، تونس : مط. شركة فنون الرسم للنشر والصحافة ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م) ص ٣٥.

٥٣ ــ ابن خلدون ، المقدمة ، ص ٣٦٢.

٥٤ ــ أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري ، ديوان الشعر العامي . ص ٤٩ ــ ٥٢.

٥٥ ــ عبدالرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، تحقيق : محمد أحمد جاد المولى وآخران (مصر : مط. عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ط ٤ ١٣٧٨هـ/١٩٥٨م) ص ١٥١.

٥٦ ــ روضة الشعر ، (البحرين : مط. الحكومة ، ط٣) ج ١ ١٩٨٠ ص ١٥٠.

٥٧ ــ محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، (تونس : مط. العصرية ١٩٧٦م) ص ١٤٧.

٥٨ ــ محمد سعيد بن حسن كمال ، الأزهار النادية من أشعار البادية ،(القاهرة : مط. المدني . ب . ت) ج ١ ص ٨.

ويسمى طلال ، الشعر النبطي ، (الكويت : ذات السلاسل ١٤٠١هـ/١٩٨١م) ص ٣٧ طريقة

وزن الشعر تلك «الهيجنة».

وانظر حول الشعر العربي والشعر الأوروبي : شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده ، (مصر : دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٧٧م) ص ٢٨ ــ ٣٥.

٥٩ ــ السعيد ، الشعر النبطي ، ص ٣٣.

٦٠ ــ المصدر نفسه ، ص ٤٦ ــ ٥١.

كمال ، الأزهار النادية ... ، ص ٩٧.

٦١ ــ المصدر نفسه ، ٨٤.

٦٢ ــ المصدر نفسه ، ج ٢ ص ٨٥.

٦٣ ــ وقال الشريف حمزة العالي :

غنى المغنى واخرج القاف مسنوح ينشط اللي يلهجه يوم غناه

المصدر نفسه ص ١٤.

٦٤ ــ شفيق الكمالي ، الشعر عند البدو ،(بغداد ، مط. الإرشاد ب . ت)ص ٨١ ــ ٨٢.

٦٥ ــ علي الجندي ، الشعراء وإنشاد الشعر ، (مصر : مط. دار المعارف ، ١٩٦٩) ص ٦٤.

٦٦ ــ المصدر نفسه ، ص ١٢.

٦٧ ــ مبارك عمرو العماري ، من قصائد العرضة ، (البحرين ، مط. الحكومة ١٩٨٨م) ص ٩١.

٦٨ ــ السعيد ، الشعر النبطي ، ص ٤٦ ــ ٥٣، وانظر الكمالي ، الشعر عند البدو ، ص ٩٨ ــ ١٠٤.

٦٩ ــ العياشي ، نظرية ..... ، ص ١٥٠.

وانظر الكمالي ، الشعر عند البدو ، ص ١٠٦ ــ ١٢٧ حيث تحث عن بعض التجاوزات في الشعر النبطي.

٧٠ ــ ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ج ١ ص ٣٤٩.

٧١ ــ ديوان زهير بن أبي سلمى ، تحقيق فخر الدين قبادة (بيروت ، دار الآفاق الجديدة ط أولى ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م) ص ٤٣.

٧٢ ــ المصدر نفسه ، ج ٢ ص ٦٣٥.

٧٣ ــ ديوان النابغة بني شيبان ، ٥٤.

٧٤ ــ المصدر نفسه ، ص ٦٤ ــ ٦٥.

٧٥ ــ كمال ، الأزهار النادية ... ج ٨ ، ص ١٦.

٧٦ ــ أبو الحسن بن أحمد بن يعقوب الهمداني، كتاب الإكليل ، (بغداد : مط. دار الحرية ١٩٨٠) ج ٢ ، ص ٦١ ــ ٦٢.

٧٧ ــ شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموي، معجم البلدان (بيروت : دار صادر ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م) ج ٤ ، ص ٢٢٢.

٧٨ ــ كمال ، الأزهار النادية ..... ج ٢ ، ص ١٣٢ ــ ١٣٨.

٧٩ ــ أحمد حسين شرف الدين ، دراسات في الأدب اليمني المعروف بالجيني، (الرياض : مط. الرياض ، ط ٢ ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م) ص ٢٧.

٨٠ ــ أحمد محمد الشامي ، قصة الأدب في اليمن ، (بيروت : مط. المكتب التجاري ، ط. أولى ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م) ص ٢١٩.

٨١ ــ القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني ، الوساطة ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، (مصر : مط. عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ط ٤ ، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م) ، ص ٤٥٣.