البحوث والدراسات

الشعر الشعبي العماني: مقوّماته الفنية وأساليب أدائه - دراسة لثلاثة نماذج من الشعر

د. حصة سيد زيد الرفاعي*

ملخص:

يتناول البحث ثلاثة نماذج مهمة من الشعر الشعبي العماني هي، "الميدان" و "التغرود" و "الرزحة". ويعنى البحث بتعريفها، والكشف عن سماتها الفنية والبلاغية، بالإضافة إلى استنباط معانيها ودلالاتها الرمزية. وتتعدى الدراسة الجانب النظري إلى أساليب أداء هذه الفنون، والآلات الإيقاعية والموسيقية المصاحبة لها، والمناسبات التي ترتبط بها سواء أكانت اجتماعية أم طقسية، علاوة على استجلاء السمات التي تربطها بأنواع شعرية نظيرة في التراث الخليجي والعربي. وتعرض الدراسة لتقاليد أداء هذه الفنون، تلك التي تعكس بوضوح ملامح البيئة العمانية. ويخلص البحث إلى استعراض أهم النتائج التي تم التوصل إليها في مجال دراسة الشعر الشعبي العماني، مثل ثراء اللهجة العمانية بالظواهر اللغوية التي شجعت الشاعر على ابتكار أنواع شعرية معقدة وخاضعة للصناعة اللفظية. ومع ذلك لم تحل تلك الظواهر اللهجية بين الشاعر وأدواته الإبداعية، بل أمدته بمعين لا ينضب من المفردات التي عززت تجربته الشعرية ليحقق غايته المنشودة. كما أن الشعر الشعبي العماني مهما استقل بمزاياه الصوتية، فهو لا يختلف عن نظائره العربية في البناء الفني والمضمون.

وأخيراً يجب تأكيد عدم تناول القصائد الشعبية بمعزل عن محيطها الطبيعي، ودراستها نصوصاً جامدة، بل ينبغي الاهتمام بالصلات التي تربطها بأدوات التعبير الأخرى، من غناء، ورقص، وإيقاع، وشعائر

* دكتوراه في علم الفولكلور، جامعة إنديانا، الولايات المتحدة الأمريكية، عام ١٩٨٢م، أستاذ مشارك، كلية الآداب، جامعة الكويت، دولة الكويت.

طقسية، تتفاعل معاً في اتساق جميل يعكس تلاحم أنماط المأثور الشعبي، وتفاعل جمهوره ومؤديه في حدث فني متكامل.

مقدمة:

الشعر الشعبي لون من ألوان الأدب الشعبي يتوسل بالكلمة الشفهية، وتصاحبه – في أغلب الأحيان – الحركة والإشارة والإيقاع.

وأغلب أنماط الشعر الشعبي مغناة، غير أن بعضه يمكن أن ينفصل عن اللحن ويتردد إنشاداً. ومن الأنواع المرتبطة بالغناء؛ الموال والزجل والموشح والكان كان والقوما، وغير ذلك من الأشعار الشعبية الغنائية. أما فنون القصيد والشعر النبطي والموال الزهيري، فيمكن غناؤها أو إنشادها دون مصاحبة لحنية؛ نظراً لخضوع هذه الأنواع لأشكال فنية ثابتة.(١)

وتغلب على الشعر الشعبي سمة التلقائية؛ لأنه تعبير صادق عن مشاعر الناس، ومرآة عاكسة لحياتهم في بيئة جغرافية معينة، أو مرحلة من مراحل التاريخ.

وينتقل الشعر الشعبي من جيل إلى جيل بالرواية الشفهية، ويطرأ عليه التعديل إبان تداوله شفهياً؛ إذ تسقط منه حلقات وتضاف حلقات أخرى جديدة تلائم روح العصر. ويحتفظ الشعر الشعبي بأصالته من خلال المحافظة على جوهره أو لبابه، في حين يطول التعديل الأهداب البعيدة عن الجوهر. فإذا تعرض الجوهر للتغير سقط النص الشعبي برمته من الوجدان الجمعي.(٢)

وحري بالقول إن الشعر الشعبي ليس المنظوم باللهجة العامية فقط على الرغم من غلبة العامية على نظمه، ولكن هنالك أنواعاً شعرية نظمت بالفصحى، مثل بعض أنواع الموال التي شاعت في العصر العباسي، وعدها الدارسون برزخاً بين الفصحى والعامية(٣). كما أن بعض القصائد العامية لا تخضع لقواعد

---

(١) د. حصة الرفاعي، (١٩٨٥م)، أغاني البحر: دراسة فولكلورية، ذات السلاسل، الكويت، ص١٧٥.

(٢) د. حصة الرفاعي، (٢٠٠٥م)، المأثورات الشعبية: النظرية والتأويل، دار المدى، سوريا، ص٢٢.

(٣) أغاني البحر، دراسة فولكلورية، ص١٧٧.

الشعر الشعبي المعروفة لدى الباحثين المختصين، لافتقارها إلى شروط مهمة مثل التحول من وجدان الفرد إلى وجدان الجماعة فيما لو تحقق لها معيار القبول الجمعي، وشاعت بين الناس. بالإضافة إلى مظاهر التعديل التي تطرأ على القصيدة في أثناء رحلتها الشفهية، والدلالات الوظيفية العميقة التي تتضمنها. فاللغة ليست غاية في حد ذاتها بل وسيلة للتعبير. وسواء أنظم الشعر الشعبي بالفصحى أم العامية، فإن من الضروري أن يحمل سمات القصيدة الشعبية، تلك السمات التي تميز المأثور الشعبي بشكل عام، وتجعله مختلفاً عن الإبداع الذاتي. فالفولكلور – بما له من صفات جمعية تعكس روح الأمة، وبما يتضمن من مزايا فنية كثيرة – لا يقف عند حدود اللغة، بل يجاوزها إلى التعبير عن معايير بنيوية وأنساق بنائية تعكس هويته الأدبية. من أهم هذه المعايير اتسام الشعر الشعبي بالعراقة والتلقائية، وتعبيره عن عادات المجتمع وتقاليده، علاوة على اشتماله على مضامين ثقافية مميزة، واتصافه بالمرونة والقدرة على التكيف مع ظروف الحياة المتغيرة دائماً. ناهيك عن غاياته الثقافية والاجتماعية والسياسية والنفسية(٤). ومجمل هذه الأسباب أدى إلى عدم إغفال الباحثين المعاصرين قضايا مهمة؛ منها على سبيل المثال، الاهتمام بمناسبة أداء القصيدة، سواء أكان الأداء إنشاداً أم غناء **Oral performance**، والالتفات إلى مدلولاتها الثقافية، واستقطاب الأنماط الشعبية التي تتداخل معها من رقصات،

(٤) هذه السمات التي تميز المأثور الشعبي عن غيره من أنواع الإبداع يعرفها المتخصصون في علم الفولكلور؛ لأنهم ثقفوها في أثناء دراستهم، واختبروا صحتها في أبحاثهم الميدانية.
للتوسع في هذه المعلومات، ننصح بالاطلاع على بحث د. حصة الرفاعي (أبعاد الفولكلور السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية في ظل الغزو العراقي) نوقش، في ندوة عن «الفولكلور والغزو العراقي». بإشراف د. حصة الرفاعي، نشر في العدد ٤٥ من المجلة العربية للعلوم الإنسانية لعام ١٩٩٣م، ص ص ٩٢-١٨٢.

وعادات وتقاليد، وممارسات طقسية، وأزياء، وأدوات خاصة بأدائها؛ ذلك أن المأثور الشعبي لا ينفصل بعضه عن بعض من الناحية العملية، وإنما تتداخل أنواعه بصورة أو بأخرى لتشكل لوحة إبداعية مكتملة العناصر.

وقد نبهت الباحثة روث فنجان على أهمية الاعتناء بدراسة الشعر الشعبي، لا بوصفه نصاً أدبياً فحسب، **Oral composition**، بل على أنه تداول شفهي **Oral transmission**، وأداء شفهي **Oral performance**؛ إذ إن هذه المظاهر مجتمعة تساعد الباحث على تلمس صورة القصيدة الحقيقية.(٥)

ونلفت النظر إلى مسألة خاصة بتداول الشعر الشعبي، وهي أن القصيدة التي يؤلفها شاعر محترف لا يشترط أن يقوم شخصياً بغنائها في المناسبات، بل أحياناً يكل أمر ذلك لفنان يمتلك موهبة الغناء.

وهذا يقودنا إلى استعراض قضية مهمة شغلت تفكير الباحثين، وهي: إلى أي مدى يحتفظ النص بصورته الأصلية.؟ وبخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعته الشفهية، واتسامه بالمرونة، وخضوعه لعوامل التفسخ التي تطرأ على النص الشفهي، وتؤدي بالضرورة إلى حدوث تغيرات كثيرة في مدلولاته اللفظية. وتنجم هذه العوامل عن نسيان بعض الكلمات أو عدم سماعها جيداً أو عدم فهم معانيها. وفي هذه الحالة لا يجد الفنان الشعبي بداً من تأليف كلمات جديدة تحل محل الكلمات التي سقطت من سياق النص. بالإضافة إلى إسهام الجمهور في إحداث هذا التعديل النصي بالنظر إلى مشاركته الفاعلة في عملية الغناء. وهذه ظاهرة لفتت انتباه الباحثين، ودعتهم إلى اعتبار كل ترديد جديد للأغنية نصاً أصلياً منفصلاً عما سبقه أو تبعه من أداء.(٦)

وتجدر الإشارة إلى أن اهتمام باحثي الفولكلور بدراسة المأثور الشعبي

---

(٥) Ruth Finnegan. (1977), Oral Poetry: Its Nature,Significance and Social Context., Cambridge University press, 1977. pp28-29.

(٦) Albert B. Lord. (1960), Singer of Tales., Cambridge. (1960), Harvard University Press.

على أنه حدث **Event**، أو أداء **Performance**، أو تفاعل عناصر مختلفة **Communication**، أو محيط اجتماعي **Context**، قد بدأ في ستينيات القرن الماضي. وكان ذلك نتاج تأثر بعض الدارسين أمثال ألان داندس، وروجر إبراهامز، ودان بن إيمس، وكنيث جولدستين، بمفاهيم سائدة في العلوم الاجتماعية. وبخاصة الأنثروبولوجيا، والاجتماع، وعلم اللغة، وعلم النفس. وصاغ هؤلاء الباحثون نظرية جديدة في علم الفولكلور هي النظرية السياقية **Contextual theory**، واقتبسوا مصطلحات معروفة في تلك العلوم مثل مصطلح؛ السلوك الشفهي **Verbal behavior** من علم اللغة، والوظيفية **Functionalism** من الأنثروبولوجيا، وتقمص الدور **Role playing** من الاجتماع، وآلية الأنا **Ego mechanism** من علم النفس.(٧)

ولم يقنع أصحاب النظرية السياقية بجمع نصوص مجردة مقتطعة من مجال أدائها، وتفسيرها بمعزل عن المحيط الذي تمارس فيه، وإنما كان هدفهم دراسة المأثورات الشعبية في سياقها الطبيعي، من أجل الكشف عن دلالاتها الوظيفية في المجتمع.

وقد اعتنى هؤلاء الباحثون بجمع المادة الشعبية ودراستها على أنها حدث أو تفاعل أو أداء متفرد، تتكامل فيه عناصر المأثور الشعبي، ويرصد فيه الدارس العلاقة بين المبدع والإبداع والجمهور المشارك في هذا الإبداع بصورة مباشرة أو غير مباشرة. وفي حال عدم توافر المحيط الطبيعي بسبب انقراض النوع الشعبي، على الباحث أن يطبق منهج تمثل الظاهرة الشعبية **Induced natural context**، بمساعدة الرواة الذين عايشوا تلك الظاهرة.(٨)

وكان هذا التوجه الجديد في دراسة الفولكلور مثار تحفظ الباحثين،

(٧) Richard, Dorson. (1972), Folklore and Folklife, An Introduction., University of Chicago Press. pp 45-47.

(٨) Kenneth, Goldsteine. (1961), A Guide for Field Workers in Folklore., Folklore Associates and Herbert Jenkins.

وتخوفهم من أن يكون ذلك على حساب تحليل النصوص المجموعة، وتفسيرها بصورة متعمقة، في حال النظر إليها على أنها جزء من حدث تتوافر فيه عناصر شعبية أخرى.(٩)

واستناداً إلى إدراكنا أهمية تطبيق كلا المنهجين المذكورين في تحليل الإبداع الشعبي؛ منهج جمع النصوص وتوثيقها وتحليلها، ومنهج دراسة الحدث الشعبي والإلمام بمكوناته الفنية في أثناء الأداء، وانطلاقاً من تجربتنا الميدانية التي سبقت معرفتنا بالنظرية السياقية، فقد شرعنا في دراسة نصوص ثلاثة أنواع من الشعر الشعبي في سلطنة عمان دراسة متأنية، تعنى بشرح معانيها المستغلقة على غير المتحدثين باللهجة العمانية. بالإضافة إلى استعراض أشكالها الفنية، واكتشاف مضامينها البلاغية، ومقارنتها بنظائرها في الأدب الخليجي والعربي. كما حرصنا بالمقابل، على استعراض أساليب أداء هذه النصوص على أنها أغاني مناسبات اجتماعية وطقسية. وكان غرضنا من ذلك تسليط الضوء على صورة أدائها الحقيقية، ومدى تفاعلها مع عناصر الإبداع الشعبي الأخرى في أثناء الحدث. وعززنا معرفتنا بالاطلاع على بعض الأفلام التسجيلية، لتعذر سبل المشاهدة الفعلية. علاوة على رجوعنا إلى بعض المصادر التي وثقت هذه المناسبات بوصفها ظاهرات تراثية قومية جديرة بالحفظ.(١٠)

وبحسب علمنا لم يسبق هذا البحث دراسة أخرى لنماذج من الشعر الشعبي العماني على أساس مقارن، مع تتبع جذورها في التراث العربي. بالإضافة إلى استنباط وظائفها النفسية والاجتماعية والعلاجية، وهي دراسة على الرغم من وعورة مسالكها، تستحق الجهد المبذول في سبيل إنجازها؛ إذ

---

(٩) Dorson. p46.

(١٠) للاستزادة من معرفة آراء أصحاب النظرية السياقية، يمكن الرجوع إلى كتاب رتشارد بومان Richard Bauman., Verbal Art As Performance. (1977), Waveland Press.

إنها خطوة أولى نحو مزيد من محاولات الكشف عن مضامين فنية ودلالية متأصلة في الشعر الشعبي العماني جديرة بالبحث والدراسة والمقارنة مع أنماط شعرية قريبة الصلة بالنماذج الشائعة في سلطنة عمان.

وربما يلاحظ القارئ قدراً من التفاوت في معالجة الأنواع الشعرية المتناولة في هذا البحث؛ وهي الميدان، والتغرود، والرزحة. ويعود السبب في ذلك إلى عمق شعر الميدان (مبنى ومعنى ومغنى)، واستحواذه على اهتمام الشعراء، وتنافسهم على نظمه ودراسته على أنه لون مائز من ألوان الشعر الشعبي العماني. علاوة على ارتباطه بمناسبات غنائية ذات دلالات طقسية عميقة.

بناء الشعر الشعبي العماني:

لا يختلف الشعر الشعبي في سلطنة عمان عن غيره من أنماط الشعر الشائعة في منطقة الخليج العربي، اللهم إلا في استخدام اللهجة المحلية. وتتنوع أشكال الشعر الشعبي في عمان تبعاً للمناسبات التي تؤدى فيها، والتي غالباً ما تؤثر في أسلوب صوغ القصيدة. فما يرتبط بالمناسبات الوطنية يختلف في طبيعته، وتراكيبه الفنية، وأسلوب أدائه عن النوع الذي يتردد في الاحتفالات الطقسية. وهذا بدوره يختلف عن الشعر الذي يغنى في أثناء حث الدابة على السير في خطوات إيقاعية رتيبة. وعلى الرغم من ذلك تتفق تلك الأنواع في كونها لوحة فولكلورية تتكامل فيها أنماط المأثور الشعبي من شعر، وغناء، وآلات إيقاعية، ورقصات مصاحبة، وأزياء تعكس تناغم الفولكلور، وتلاحم عناصره.

فن الميدان:

"الميدان" من الفنون الشعرية التقليدية المغناة، وتعتمد تركيبته الفنية على معنى ومغنى وتورية، وتكون أغلب مفرداته الشعرية متوافقة من أجل الجناس.

"الميدان" لون من ألوان الشعر الشعبي العماني يتردد في المناسبات الاجتماعية؛ مثل حفلات الزواج والختان والاحتفالات الوطنية، كما أنه يغنى في حفلات الاستشفاء من مس الجن؛ إذ يعتقد بعض الناس أن غناء الميدان يساعد

المصاب على التحرر من الأرواح الشريرة والآفات غير المنظورة التي تسكن جسده وتسبب له الأذى.[١١] وتتماثل وظيفة فن الميدان العلاجية مع فن الزار الشائع في بعض المناطق العربية. وسوف نرجئ الحديث عن أسلوب أداء فن الميدان إلى ما بعد مناقشة الأشكال الفنية لهذا اللون العريق في التراث الشعبي العماني.

وجدير بالذكر أن شاعر الميدان يجب أن تتوافر لديه مؤهلات معينة، تتلخص في إلمامه بمفردات اللغة. وهذه المعرفة اللغوية تمكنه من التلاعب بالألفاظ، واختيار الكلمات المتجانسة التي تعد شرطاً أساسياً في نظم هذا النمط الشعري. وتشبه مؤهلات شاعر الميدان، قدرات شعراء الموال المعروف في التراث العربي، وبخاصة شعر الزهيري. وهو نوع من أنواع الموال شاع في منطقة الخليج العربي، ورافق بحارة الخليج في رحلات الغوص على اللؤلؤ والسفر التجاري بين شواطئ الهند وإفريقيا.[١٢] ومن الملاحظ اختلاف النوعين في أسلوب النظم، من حيث إن الميدان يلتزم بناء القصيدة العمودية، على حين أن الزهيري هو موال سباعي يتكون من مقطوعتين، تضم كل منهما ثلاثة أشطر يجمعها في الغالب جناس تام، ويأتي الشطر السابع المسمى (الربّاط) أو القفل، على نسق قافية المجموعة الأولى، ليوحد بين المقطعين في المعنى والتركيب البنائي. ويتطلب هذا الأمر مهارة لغوية تعين الشاعر على تصيد الكلمات المتجانسة، علاوة على حاجة شاعر الزهيري إلى معرفة واسعة بالتاريخ والتراث العربي تمكنه من استلهام نماذج يتمثلها في تأكيد وجهة نظره.

ومن الجلي أن المؤهلات التي يجب توافرها لدى كل من شاعر الميدان وشاعر الموال الزهيري، تجعل نظم هذين اللونين من ألوان الشعر الشعبي أمراً

(١١) حمد بن علي الغافري، (١٩٩٣م)، على جناح الميدان، سلسلة الفنون الشعبية العمانية،، الجزء الرابع، الطبعة الأولى، ص ص٩-١٠.

(١٢) لا يزال بعض الشعراء المعروفين في الكويت ينظمون شعر الزهيري، وأغلبهم ثقف هذا اللون من الشعر بالوراثة.

بالغ الصعوبة، وعلى قدر كبير من الفنية لا يقل عن غيره من أنماط الشعر العربي، إن لم يزد على ذلك؛ إذ إن أسلوب صوغ الميدان بما يتضمنه من ألغاز وصور مجازية، ونظم الزهيري بمحتواه الفني والبلاغي، يجعل أسلوب نظمهما ضرباً من السهل الممتنع. وربما يظن السامع أو القارئ أن من البساطة بمكان تقليد قصيدة الميدان أو الزهيري، ولكن ذلك لا يتحقق إلا لمن يمتلك المؤهلات التي تميز ناظميه عن غيرهم من الشعراء؛ لأن البحث عن الجناس والتلاعب بالألفاظ والمعاني، غاية يصعب إدراكها. ولطالما حاول البعض تقليد الزهيري دون معرفة بقواعد نظمه، وباءت محاولاتهم بالفشل؛ لكون ما نظموه من قصائد تحت مسمى "زهيري "، تفتقر إلى الروح التي تمدها بالبقاء. (١٣)

ونتمثل بقصيدة زهيري متميزة في معناها ودلالاتها، نظمها المرحوم الشاعر حمد المنّاعي. وكان من أشهر شعراء هذا اللون في الكويت، يقول فيها:

سلمى بالانكار حطّت بالحديد وسامْ(١٤)
شنهو كمالك خذت آدم ونوح وسام
اصبر عليها قبل تسقيك مرْ وسام

واعمل بها زين قبل مواجهة منكرْ
تجزع من الموت وانت واحد من كرْ؟!
اترك هل الزيف واترك من عمل منكرْ

تطوي حبلها وكل الناس فيها وسامْ.

القصيدة المذكورة في غرض الحكمة؛ حيث يدعو فيها الشاعر إلى العمل الصالح، ويحذر من التشاغل بمتع الحياة ومباهجها؛ لأنها متع زائلة. ويتمثل بعض الأنبياء والأسماء التي وردت في القرآن الكريم ليؤكد وجهة نظره.(١٥)

---

(١٣) لقراءة موسعة عن شعر الزهيري، ارجع إلى كتاب د. حصة الرفاعي، (١٩٨٥م)، أغاني البحر: دراسة فولكلورية، الكويت، ذات السلاسل.

(١٤) سلمى: الدنيا.

(١٥) المرجع السابق، ص ٢٠٢.

ونرى في القصيدة المذكورة التزام الشاعر بالجناس التام، ليس بين الأسماء فحسب، بل بين اسم وحرف عطف واسم معطوف. كما في المقطوعة الأولى حيث جانس بين كلمة وسام، وتعني علامة، وبين اسم النبي سام بن نوح الذي ورد بعد واو العطف، وكلمة سم التي وردت في الشطر الثالث، في موضع العطف والمد لتتجانس مع كلمة وسام. كذلك التزم الشاعر بالجناس التام في أشطر القصيدة التالية؛ حيث واءم بين كلمة منكر، ويقصد بها ملك الموت، والجار والمجرور في (من كر). حيث يدل مصطلح كر على عدد رقمي كبير، ويقول: كيف تخشى الموت وأنت واحد من ملايين الناس الذين يتعرضون للموت؟!. ويورد كلمة منكر التي تعني العمل الطالح. ثم يختتم القصيدة بكلمة وسام التي تتجانس مع قافية المجموعة الأولى، ومعناها سواسية.

وكما في شعر الميدان، يراوح التزام الشاعر بالجناس التام تبعاً لمعرفته بمفردات اللغة. وسبق القول إن كلاً من شاعر الميدان وشاعر الزهيري يجب أن تتوافر لديه ثروة لغوية تعينه على إيجاد الكلمات المتجانسة، من خلال التوفيق بين الأسماء والأفعال والجمل أو أشباه الجمل، لتحقيق الجناس المطلوب. (١٦) ومع ذلك تغلب على شعر الميدان سمات تميزه عن الزهيري سيكشف عنها في سياق البحث.

في شعر الميدان، يقوم الشاعر بإيراد تورية أو مغنى، ثم يتم الكشف عن المغنى، إما في عجز البيت أو في الأبيات التي تليه، ويختلف ذلك باختلاف عدد الأبيات التي تشكل هيكل القصيدة. فالميدان مطارحة بين شاعرين في شعر الألغاز والأحاجي، ويقوم الشاعر بحل اللغز في القصيدة نفسها.

ويشبه الميدان – في هذا الصدد – نوعاً من أنواع شعر الزهيري اصطلح عليه في الكويت والعراق باسم (الريحاني)، يتضمن ألغازاً ومعاني خبيئة (قطاوي – جمع قطاية)، الغاية منها اختبار ذكاء السامع، ولكنه يختلف عن الميدان في أن

(١٦) السابق.

حل اللغز لا يضمن في القصيدة نفسها، بل يحله السامع بكلمة أو قصيدة موال تفسر المعنى.[١٧] وقد برع الشعراء، في صوغه شكلاً ومضموناً. وينظم الريحاني عادة وفق حروف الهجاء، ويرمز إلى أسماء معينة تستخرج من المصطلحات التي يستخدمها الناظم في أشطر الزهيرية. على سبيل المثال، يعني حرف الألف: أنام، والباء: بقول، والتاء: تمور، والثاء: ثياب، والجيم: جلود.. إلى آخر الأبجدية.[١٨] وقياساً على هذه المصطلحات، يستطيع السامع الاستدلال على المعنى. ونتمثل بقصيدة زهيري التزم فيها الشاعر بقافية مجنسة جناساً تاماً، وعبرت عن لغز يمكن حله في ضوء القاعدة المذكورة:

زاير مدينة حلب يا عود ريحاني
يا فص ياقوت أريته بكف ريحاني
عبرت بغداد بأقرى العلم ريحاني

باتعلم الدرسعي وأبجد علي صعيب
ريم عفر عني ما أظن يطيح صعيب
سألت عن منزله قالوا: عليك صعيب

في غرفة عالية والطيب ريحاني. [١٩]

والاسم المقصود هنا (مريم)؛ إذ إن حلب – مدينة، وعود ريحاني – رواح، وفص ياقوت – يواقيت، وبغداد – مدينة. [٢٠]

ومن المعلوم أن شعراء الريحاني لم يلتزموا دائماً نظم ألغازهم على نسق الزهيري، بل ألفوه على طريقة الموال المذيّل. وهو نوع من أنواع الموال الرباعي، تتفق فيه قافية ثلاثة أشطر، ويستقل الشطر الرابع في قافيته. يقول الشاعر:

---

(١٧) علي الخاقاني، (١٩٦٢م)، فنون الأدب الشعبي، بغداد، الجزء الرابع، ص٥٦.
(١٨) السابق.
(١٩) الدرسعي هو أحد فنون النظم المقصود منها اختبار الذكاء.
(٢٠) أغاني البحر، ص٢١٨.

شنهو الخاطف شراعه بلا ميّ؟
وشنهو السدّ الميسّر بلا مي؟
وشنهو العاش لا زاد ولا مي؟
وشنهو الما درى بضيم الدنية؟.

ويرد عليه الشاعر الثاني مفسراً اللغز، بقصيدة رباعية على نسق قصيدته في نظام القافية، يقول:

الغيم الخاطف شراعه بلا مي.
و(علي) السد الميسر بلا مي. (٢١)
ديك العرش عاش لا زاد ولا مي.
والطفل ما يدري بضيم الدنية. (٢٢)

والواقع أن شعر الألغاز المصوغ على نمط الموال المذيّل وجد أيضاً في الشعر العماني، وعبر كذلك عن مساجلة بين شاعرين؛ أحدهما يذكر أربعة أشطر تتضمن لغزاً، والثاني يرد عليه بأربعة أخرى تحتوي حلاً للغز. ولكن الفرق بين النوعين هو أن شعر الألغاز في التراث العماني يصاغ على نظام القافية المزدوجة أو المتواترة. يقول الشاعر سعيد ولد وزير الفارسي:

قم هات لي عالم لتفسير اللغات
وبرايه القاضي يمنّ بمنته
لا هو من الأحياء ولا من الأموات
وبلا مهر حلّت وجازت زوجته

(٢١) عليّ بن أبي طالب، كرّم الله وجهه.
(٢٢) السابق، ص٢٢١.

ويرد الشاعر محمد بن جمعة الغيلاني مفسراً اللغز بنفس نظام التقفية الذي استخدمه بن وزير:

تكلفنا نفتح بواب مغلقات
عن لا تقولوا محمد شينه صحبته
ربي طواهن في الكتاب البينات
حبر وقلم اللي في ظني تنعته. (٢٣)

كذلك ورد ذكر " الدرسعي " و" الريحاني " في بعض القصائد الشعبية؛ مما يؤكد معرفة شعراء عمان بهذين اللونين من الشعر. يقول الشاعر عبدالله بن خلفان القرواشي في إحدى قصائده:

يطلب عليّ الدرسعي وحروف الضاد وكل سائل يعطي بسؤاله وموجبه
ريت التجارة كثرة في كل البلاد جمل وريحاني حروفي يزيد به (٢٤)

هكذا نلمس توجه بعض شعراء الشعر الشعبي في منطقة الخليج إلى ابتكار قصائد تعكس مهاراتهم في اللغة، وتبحرهم في نسج أشعار تلزم السامع بالغوص فيما وراء المعنى الظاهر إلى استخراج المعاني المتضمنة في بنية النص. وسواء أكشف الشاعر عن معانيه في سياق القصيدة كما في شعر الميدان، أم ترك أمر ذلك للسامع، فلا خلاف على أن هذا النمط من الشعر الشعبي، يحمل سمات فنية تفوق في أحيان كثيرة، سمات الشعر المنظوم بالفصحى. وهذا يدل دلالة واضحة على أن لغة القصيدة لا تصلح معياراً للحكم على قيمة الشعر. ويتأكد هذا القول حين نعرف أن هنالك مواويل صيغت بالفصحى، ولكنها تأصلت في الوجدان الجمعي، وعكست آلام الناس وآمالهم.

(٢٣) من النماذج الموروثة للفنون الشعبية العمانية، (١٩٩١م)، سلسلة الفنون الشعبية العمانية، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، ص١٢٣.

(٢٤) خميس بن جمعة المويتي، (١٩٩١)، مقاصب في فن الرزحة، سلسلة الفنون الشعبية العمانية، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ص٨٣.

أشكال شعر الميدان الفنية:

تتنوع أشكال شعر الميدان الفنية، منها:

الشكل الثنائي:

ويورد الشاعر فيه بيتين، الأول منهما مغنى أو تورية للبيت الثاني الذي يكشف فيه عن مقصده. كما في قول الشاعر:

يوم نقفر الذيب في الما ندوس زرعك يا بيدار ما ندوسه
اللي يربي الفأر في المندوس يصبر على ضياع مندوسه

والمعنى، إننا حين عبرنا الحقل بحثاً عن الذئب، وخضنا في الماء، لم تطأ أقدامنا أرض المزارع. ولكن الذي يربي الفأر في الصندوق الخشبي (المندوس)، يحتمل الأضرار التي تنجم عن ذلك، حين يتسبب الفأر في تلف الصندوق.(٢٥) ونرجح دلالة البيتين على من يؤذي نفسه وينحي باللوم على الآخرين. وتعبر القصيدة – على الرغم من إيجازها – عن حكمة بليغة. ونلاحظ التزام الشاعر بإيراد الجناس التام بين أشطر البيتين؛ إذ إن صدر البيت الأول يتجانس مع صدر البيت الثاني. كما يجمع الجناس التام عجزي البيتين. ولو رمزنا لصدر البيتين بالحرف أ و عجزيهما بالحرف ب، لتبينت لنا قافية مزدوجة. ومعروف أن القافية المزدوجة سمة مهمة من سمات الشعر الشعبي. ويكثر استخدامها في الأنواع الشعرية الغنائية؛ لأنها تساعد على خلق الاتساق بين الشعر واللحن، وطبيعة الغناء الشعبي الترديدية.

وكما لاحظنا في نموذجي الزهيري والميدان، أن التزام الشاعر بإيراد قوافٍ مجنسة تجنيساً تاماً هو مهمة عسيرة لا تتحقق إلا في عدد قليل من القصائد. لذلك أباح الشعراء لأنفسهم حرية البحث عن المتجانسات ليس بين الكلمات المفردة فحسب، بل بين الأسماء والأفعال والجمل الفعلية وأشباه الجمل. فالشاعر في القصيدة المذكورة، يجانس بين الجملة الفعلية في صدر البيت الأول

(٢٥) محمد بن حمد المسروري، (٢٠٠٢م)، الميدان مبنى... ومغنى... ومعنى، سلطنة عمان، الطبعة الأولى، ص٣٩.

(في الماء ندوس)، وبين الجار والمجرور في صدر البيت الثاني (في المندوس). كذلك يورد الجناس التام بين الجملة المنفية بأداة النفي في عجز البيت الأول (ما ندوسه)، وبين الاسم في عجز البيت الثاني (مندوسه) أو صندوقه الخشبي، متخذاً من ظاهرة تخفيف الميم الشائعة في اللهجة العمانية وسيلة لتحقيق غايته. كما في كلمتي الماء التي تنطق (مه)، و ما ندوسه التي تلفظ (مندوسه).

ولا ريب أن شعراء القصائد الشعبية استفادوا من الظاهرات اللغوية الشائعة في لهجاتهم من مد وقلب وإدغام وإبدال، واستغلوا خواص اللهجة الصوتية في العثور على المتجانسات المطلوبة في بناء قصائدهم.

الشكل الثلاثي:

ويصاغ هذا اللون من ثلاثة أبيات يكون فيها صدر البيت الأول تورية أو مغنى لعجز البيت الذي يتضح فيه المعنى. وكذلك يكون صدر البيت الثاني مغنى لعجزه، ويسمى البيت الثاني(حذفة)؛لأنه همزة وصل بين البيتين الأول والثالث. أما البيت الثالث، فهو كشف الغطاء عن معنى البيتين الأول والثاني. كما في النموذج التالي:

قهوة أنا يبت واتبا شيره شرار اشعلت من سناها يدي

سيف السنة اليابري كله ونفرح به اليابري كله

الليلة بدا القيظ بتباشيره قولوا يريع السنّه هيدي[٢٦]

يقول الشاعر في البيت الأول: لقد أحضرت لك القهوة، فهل تريد لها سكراً مذاباً؟ وقد اشتعلت يدي بسنا النار. ثم يقول في البيت الثاني: إن هذا السيف الحاد كالقلم السنين به عيب (كلّة). ونحن نفرح باستقبال الجابري من سكان ولاية صور العمانية. ويختتم القصيدة قائلاً: هذه الليلة حل فصل الصيف (القيظ) بنضوج الرطب. فيا أصحابي قولوا للقيظ أن يتأخر قليلاً.[٢٧]

(٢٦) السابق، ص١٩.

(٢٧) السابق.

يشير الشاعر هنا إلى عودة البحارة من رحلة سفر شاقة، واجتماعهم مع الأهل والأصحاب، وتقديم القهوة والرطب رمز الضيافة العربية. وهو يتمنى أن تطول هذه الإجازة القصيرة الممتعة بعد طول عناء. ومعروف أن بحارة الخليج كانوا يخرجون في رحلتين؛ الغوص على اللؤلؤ، والسفر للاتجار بالبضائع بين موانئ الهند وإفريقيا. وكانت تفصل بين الرحلتين إجازة لا تزيد على عشرة أيام يمضيها البحار بين أهله وأصحابه.

ونلاحظ في القصيدة المذكورة، اتفاق البيت الأول مع الثالث في القافية المزدوجة، على حين يستقل البيت الثاني بقافية موحدة بين صدره وعجزه. وقد اعتمد الشاعر على طبيعة اللهجة العمانية في خلق الجناس في هذا البيت؛ حيث واءم بين مصطلح اليابري وتعني القلم المبري، وكلمة اليابري أو الجابري، وهي اسم شخص قلبت فيها الجيم ياء في لهجة أهل عمان. كذلك تجانس الاسمان "كلّه "؛ الأول وهو الثلم، والثاني ويعني أهل صور جميعاً.

وتجانست قافية صدر البيت الأول وهي جملة فعلية، مع قافية صدر البيت الثالث وهي اسم. وكذلك ورد جناس تام بين قافية عجز البيت الأول (سناها يدي) وتعني: أشعلت حرارتها يدي، وقافية عجز البيت الثالث (السنه هيدي) ومعناها، هذا العام.

الشكل الرباعي:

ويتألف من أربعة أبيات؛ البيت الأول فيه مغنى أو تورية للرابع، والثاني مغنى للثالث. ويتفق البيتان الأول والرابع في القافية المزدوجة المجنسة. كما تجمع البيتين الثاني والثالث قافية مزدوجة متجانسة، ولكنها مختلفة عن قافيتي البيتين السابقين. مثال على ذلك:

طير القطى من بنات أم طير بعد الحرب با نتصالوحي
مسافر مكلا وبر يعدون أصر فيد البنت لا تغيبي
ما قال لي ما يوز وباريع دون حقي معي وبنته تغيبي
بنجي سبع من بنات مطير ويمن بها بنته صالوحي.(٢٨)

(٢٨) السابق، ص ص١٤-١٥.

يقول الشاعر إن طير القطا هو من بنات أم الطير؛ لأن الطير ينسب لأمه. معنى الشطر واضح. لكن الشاعر ذكره على سبيل التورية. ويكمل في الشطر الثاني قائلاً: إن الحرب دمار، والصلح خير.

ويذكر في البيت الثاني أنه مسافر إلى مكلا وبر يعدون. وهما منطقتان في اليمن. وقبل سفره وضع صرة نقود في يد الفتاة، وطلب منها أن تحافظ عليها.

ويقول في البيت الثالث: إن شخصاً اسمه صالح وعده بالزواج من ابنته، ولكنه نكث بوعده، ولم يخبر الخاطب بذلك ليستعيد المال الذي دفعه مهراً لابنته، ويتركها وشأنها. ويوضح شطرا البيت الرابع معنى البيت الأول؛ حيث يقول الشاعر: إنه سوف يختار سبعاً من بنات شخص آخر يدعى مطير يكفيهن المهر الذي دفعه لابنة صالح، وسوف يتركها له؛ لأنه لم يعد بحاجة إليها.(٢٩)

ويبدو أن القصيدة – بمجملها – تورية لمعنى يصعب على القارىء فهمه ما لم تتهيأ له ثقافة عميقة بعادات المجتمع وتقاليده، ومحظوراته الدينية. فالجمع بين أختين أمر محظور في الدين الإسلامي، فكيف بالزواج من سبع أخوات؟!.

ويرى بعض الدارسين أن المأثور الشعبي يغاير أحياناً طبيعة المجتمع، ومن ثم تجوز فيه المحظورات الاجتماعية التي تتنافى مع الأعراف السائدة والتعاليم الدينية(٣٠). ولكن في هذه القصيدة لا يكون ذلك من باب خرق هذه المحظورات، ولكن للدلالة على معنى مجازي يتوصل إليه السامع. وبما أن شعر الميدان هو فن التورية والألغاز والتلاعب بالمصطلحات، فإن الشاعر هنا لا يقصد ما ذكره من الزواج بسبع أخوات؛ لأن ذلك غير جائز شرعاً. ولكنه يروي قصة حدثت له مع أحد تجار الجرار الخزفية المسماة (جحال: جمع اجحلة) في لهجة أهل الخليج. فقد اتفق مع التاجر على شراء (اجحلة)، ونقده ثمنها. ولكن التاجر لم يف بوعده. واضطر الرجل إلى الشراء من تاجر آخر

(٢٩) السابق.

(٣٠) Ruth Benedict. (1935), Zuni Mythology, USA.

بضاعته من الجرار التي كانت أقل جودة من جرار التاجر الأول ولكن بتكلفة أرخص. (٣١)

وهكذا تنكر الشاعر بقناع مجازي ليروي حكايته مع صانع الجرار عن طريق التورية القائمة على مفارقات تستدعي معرفة تامة بخلفية الموضوع؛ من أجل الكشف عن مكنونات النص، والاستدلال على مغزاه، وبخاصة أن الشاعر استخدم القصيدة بتمامها على أنها رمز لغاية في نفسه.

من هنا تأتي أهمية الدعوة إلى جمع المادة الشعبية ميدانياً. والأفضل أن يقوم بذلك شخص من أبناء المنطقة يكون قادراً على فهم لهجة الإخباري، واستقاء المعلومات التي توضح للقارئ مناسبة إبداع النص الشعبي، وخلفية الراوي الثقافية.

وعلى غرار الأمثلة السابقة، تخضع القصيدة المذكورة لنظام القافية المزدوجة في البيتين الأول والرابع، مع وجود الجناس التام بين صدري البيتين وعجزيهما. ويتفق صدرا البيتين الثاني والثالث وعجزاهما في قافية مجنسة.

الشكل الخماسي:

وتصاغ فيه القصيدة من خمسة أبيات، يكون فيها البيت الأول مغنى للخامس، ويتفق معه في نظام القافية المزدوجة المجنسة. كما يجيء البيت الثاني تورية للثالث، ومتفقاً معه أيضاً في نظام القافية. وينفرد البيت الرابع بقافية مستقلة كما في القصيدة التالية:

يسن المساحل عورم سكين ضح القمر وأنت من أهله
أخير من اليص نوره عمان هذا راعي دين فدنيا
شيخ وولد شيخ نور عمان والشايب سراي بالدنيا
يملك من رعاة ليما له وانته من رعاة ليماله
واقف عبابك عور مسكين يطلب الأجر وانته من أهله(٣٢)

(٣١) المسروري، ص١٥.
(٣٢) السابق، ص١٨٠.

يخاطب الشاعر أحدهم فيقول له في البيت الأول: إن رجلاً يدعى (عورم) قام بشحذ (المساحل) أو المبارد، ليجعلها حادة كالسكين. وقد ظهر القمر وكنت أنت أول من رآه. ويقول في البيت الثاني: إن مادة النورة العمانية التي تستخدم لطلاء البيوت هي – لا شك – أفضل من المادة الطينية المسماة (جص). ويشبه بها وجه الشيخ التقي الورع الذي لا تغريه أمور الدنيا. ويكمل في البيت الثالث قائلاً: إن هذا الرجل المسنّ كان من وجهاء البلد وشيوخها. وهو نور عمان الساطع؛ إذ إن الرجل الكبير المؤمن هو كالسراج المنير، وكان رجلاً غنياً يملك ثروة طائلة من الجمال، ويعمل لديه عدد كبير من الرعيان، أنت أحدهم.

ولكنه الآن تحول من الغنى إلى الفقر والعوز، واضطرته الحاجة إلى الوقوف ببابك فقيراً مسكيناً مصاباً بالعور، وهو يطلب منك أجراً وإحساناً، وأنت لن تتردد في مساعدته؛ لأنك شخص كريم قادر على فعل الخير.(٣٣)

ويبدو الجناس بين البيت الأول والخامس في قوله (عورم سكين)، وتشير إلى اسم الشخص الذي كان يشحذ المبارد لتصبح حادة كالسكين، وبين (عور مسكين)، التي تبين حالة البؤس التي بدا عليها ذلك الشيخ المسكين الذي فقد إحدى عينيه. وكذلك بين (وانت من أهله) التي تعني، أنت أول من رآه، و(أنت من أهله)، وتدل على كون المخاطب ممن يبادرون في عمل الخير. وكذلك بين صدري البيتين الثاني والثالث؛ (نور عمان) و(نور عمان). حيث قصد الشاعر بالعبارة الأولى مادة النورة المصنوعة في عمان، على حين دلت الثانية على كون الشخص المقصود رجل دين يضيء بنوره أرجاء عمان. أما عجزاهما في (فدنيا) و (فدنيا)، فقد ضمت الأولى فاء الاستئناف وكلمة دنيا، على حين أدغم حرف الجر (في) في الكلمة المجروة (في الدنيا) لتصبح (فدنيا)، لإيجاد التوافق الوزني بين العبارتين. واستقل البيت الرابع بقافية مجنسة جمعت بين (رعاة ليماله). وتعني؛ يملك عدداً كبيراً من الرعيان لجماله، وبين (رعاة ليماله)، ويقصد بها؛ كنت أنت أحد أولئك الرعيان.

(٣٣) شرح القصيدة الشاعر خميس بن جمعة المويتي.

الشكل السداسي:

ويأتي فيه البيت الأول مغنى للسادس ومنسجماً معه في القافية المجنسة المزدوجة. ويتفق من جهة أخرى البيتان الثاني والثالث في نظام القافية ويكون الثاني مغنى للثالث. ويصاغ البيتان الرابع والخامس على المنوال نفسه، وعلى قافية متواترة ومختلفة عما سبقها، ومن ذلك قول الشاعر:

قـرّب يـدوّاخ خـذ مـشـهـاب أعـانـي بـحـر عـود واصـره يـبـه
حـدادكـم رامـديـن مـيـاز تـركـت الميـازيـن وكـيـاسـه
طـاحـوا بـهـا رامـديـن مـيـاز ولاهـم هـل مـيـاز وكـيـاسـه
مـيـل الـنـصـارى حـلْ إبـراء حـلّ أشـربـه الـسـمـن حـلْ بـتـرولـي
يـا بـو الـنـصـارى حـلْ إبـراء حـلّ وقـدامـهـم حـلّ بـتـرولـي
قـالـوا حـال غـشـيـم خـذ مـشـهـاب وخطّف على الحل وصريبه.(٣٤)

يدعو الشاعر في القصيدة، شخصاً مدخناً (دوّاخ) كي يحضر ويأخذ قبساً من نار يشعل به سيجارته. ويقول: لقد كنت أظن أنك بحر كبير، ولكن تبين لي أنك مجرد حوض صغير يتجمع فيه الماء. وهو يعني أن الشخص الجالس معه ليس شاعراً كبيراً منافساً له، بل شاعر مبتدئ. إن هذا الشخص الذي يعمل حداداً، لم يستطع أن يصنع غير آلة حديدية صغيرة (ميازن). وهي كناية عن عدم قدرة هذا الشخص على مقارعة الشاعر الكبير الجالس قبالته. ولذلك سوف يمتنع الشاعر عن مواصلة تلك المطارحة غير المتكافئة (تركت الميازين وكياسة، وتعني تركت الميزان ووحدة الوزن).

يقول في البيت الثالث: لقد نظم الشعر أشخاص غير أكفياء ينقصهم الهمة والتميز والفطنة. ثم يكمل في البيت الرابع قائلاً: إن المجموعة المؤيدة للشاعر المتمكن من أدوات شعره، الجالس قبالة هذا الشاعر، هي مكسب لولاية إبراء العمانية؛ لأنها تناصر شاعراً كبيراً لا يجرؤ أحد على نزاله.

---

(٣٤) تنسب القصيدة إلى الشاعر راشد بن سلوم المصلحي المعروف باسم سويري، وهو من ولاية وادي بني خالد.

وهو مصدر فخر لبلده. وتحث شاعرها على منازلة الشاعر الآخر وسقايته كأس الهزيمة الذي يعدل سمن إبراء الثقيل.

ويطالب في البيت الخامس مناصريه بأن يحضروا الزيت للولاية، ويستخف بالشاعر الآخر وجماعته قائلاً: إنهم يبحثون عن الزيت وأمامهم منبع زيت.

ثم يهزأ من تحريض مناصري الشاعر الثاني الأغبياء شاعرهم على إحراق الشاعر الكبير أدبياً، ظناً منهم أن ذلك الشاعر قادر على إفحام الشاعر المنافس.(٣٥)

الشكل السباعي:

ويتكون من سبعة أبيات، يكون فيها البيت الأول مغنى للأخير ومتلائماً معه في نظام القافية. ويتفق البيتان الثاني والثالث في الشكل الفني والدلالي. وكذلك يتلازم الرابع والخامس من جهة، والسادس والسابع من جهة أخرى في نظام التقفية والخاصية البلاغية.

بعدنا نبا فراح ونبا عيد هم في لفّواد قال الهم
شامت صفا وزارت الأعلام ومنه تمركم عكل حولي
حن بودنا وزارة الإعلام تنبي علينا ع كل حولي
سيفك بيقطع ثلاث سنين تعرفه اليهودي م ح دياني
عادوا يجوهم ثلاث سنين وآنا فمحلي محد ياني
يوسف أبو وني ما أنا أبو وني وشعراء المحلّه منا بوني
يانا السّنه عيد ونبا عيد يوسف ود عبيد قال لهم.(٣٦)

يخاطب الشاعر المذيع بإذاعة سلطنة عمان، عيد المشيفري، ويطلب منه الإكثار من الاحتفالات والبرامج الترفيهية التي تسهم في إسعاد الناس، وإزالة

(٣٥) شرحها الشاعر خميس المويتي.
(٣٦) المسروري، ص١٩٨.

همومهم، ويعاتبه على عدم دعوته للمشاركة في مناسبات وزارة الإعلام، ويبين له أنه ليس والد (وني)، وهو شخص ربما نشب بينه وبين المذيع خلاف ما أدى إلى تجاهل الشاعر.

ويعترض الشاعر العماني خميس بن جمعة بن خميس المويتي على هذا القول، مؤكداً أن القصيدة السباعية لا تنتمي إلى شعر الميدان، بل تستقل بمسمى آخر هو (المسبّع). ويكمل قائلا: (إن فن المسبّع لا يشترط في نظمه سبعة أبيات، بل يأتي بعضه من خمسة، أو ستة، أو سبعة. كذلك لا يشترط فيه إيراد الجناس، الذي هو المرتكز الأساسي في شعر الميدان).[٣٧]

ويورد المويتي نموذجاً لشعر المسبّع من تأليفه، يبين فيه الفرق بين هذا الفن الشعري وبين فن الميدان. ولدى استعراضنا القصيدة، اتضح لنا اختلافها عن شعر الميدان في كون المسبّع شعراً مقطعياً يعتمد الشطر وحدة عضوية بدلاً من نظام الأبيات، الذي يقوم عليه شعر الميدان، وهو أسلوب يرجح انتماء هذا اللون إلى شعر الموال المعروف في العالم العربي.

ومما نظم الشاعر جمعة بن خميس في شعر المسبّع السباعي قصيدة غزلية يقول فيها:

مع نفحة العيد والمشكاك والحلوى.
برسل تهاني شرات المن والسلوى.
وبرسل سلام يطفئ حرّة البلوى.
واجف نعايد هل المعروف والجوده.
وننثر لهم ورد والزايد على زوده.
ما كل مخلوق برّد هاجس الفوده.
داي ودواي وطبّي من سكن فوقي.[٣٨]

(٣٧) المويتي في رسالة خاصة.
(٣٨) السابق.

واضح أن القصيدة المذكورة مختلفة عن نموذج الميدان السباعي الذي يرتكز في بنائه الفني على نظام البيت، على حين تصاغ الوحدة العضوية في شعر المسبّع على نسق المقطوعة. وبذلك تتماثل القصيدة مع شعر الموال السباعي الذي لا يلتزم الجناس؛ وهو لون شائع في بعض المناطق العربية. وأورد أحمد رشدي صالح نماذج له من الشعر الشعبي المصري في كتابه (الأدب الشعبي)، منها القصيدة التالية:

سير يا نسيم يمّ أحبابي وناجيهم
وقل لهم خلهم في الحب ما ساليهم
في الجرب والبعد أنا بروحي أساليهم
راح النسيم للحبايب بالعجل جاني
جال لي حبيبك شبيه الشهد للجاني
أنا في غرامه شهد لي الأنس والجاني
ع البعد والجرب أهواهم واساليهم.

نلاحظ هنا عدم التزام الشاعر بالجناس في قافية الشطر الأول، وقد يكون ذلك ناتجاً من تغير الكلمة في أثناء تداول النص. وبخاصة أن شعراء الموال في مصر نظموا مواويل سباعية على غرار الزهيري.(٣٩)

ومع ذلك فقد عثرنا على نموذج من شعر المسبّع الشائع في عمان منظوم على نسق الزهيري، من حيث اشتمال القصيدة على سبعة مصاريع؛ تتفق فيها الثلاثة الأولى في قافية مجنسة جناساً تاماً، والثلاثة التالية على قافية أخرى

(٣٩) انظر نماذج من هذا اللون في كتاب أحمد رشدي صالح، (١٩٧١م)، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثالثة، منها القصيدة المذكورة في ص ص١١٤-١١٥.

مجنسة، ويتفق المصراع السابع مع قافية المجموعة الأولى. مثال على ذلك القصيدة التالية التي جمعت من ولاية بركاء:

منك حبيبي بدا الهجران ما مني
حالي بذلته صخيّ طربان ما مني
طير جفا بالخطو و عن ملك ما مني
داري بن ريام عذّب مهجتي داري
طرف الموشّى عليه ولا دخل داري
لمّن طلقني لا عالم ولا داري
لو طال زعلك عليه يا زين ما مني.(٤٠)

ويطيل شعراء الميدان قصائدهم أحياناً لتبلغ عشرات الأبيات. ومهما طالت القصيدة يلتزم الشاعر فيها بإيراد البيت الأخير متحداً مع الأول في قافية متواترة يجمعها جناس تام. ويكون البيت الأول مغنى للبيت الختامي الذي يتضح فيه معنى القصيدة، كما يتم التوافق بين أبيات القصيدة الأخرى بالأسلوب المزدوج نفسه، الذي ظهر في أشكال الميدان المختلفة، سواء في الشكل المعماري أو الأسلوب البلاغي. والملاحظ أن الاتفاق بين مطلع القصيدة وخاتمتها ظاهرة عامة في الشعر الشعبي على الرغم من اختلاف أنواعه في التزامها الشكل العمودي التقليدي أو خضوعها لنظام المقطوعة السائد عالمياً **Stanza**، حيث يحل الشطر محل البيت في كونه وحدة القصيدة العضوية. ونتمثل بشعر الموال المعروف في التراث العربي، الذي تتعدد أشكاله الفنية، ويشيع منه الشكل السباعي المسمى (زهيري) في مناطق الخليج العربي، وقد سبق شرحه في مقدمة البحث. وهو لون يصاغ على نسق المقطوعات الثلاثية

(٤٠) من النماذج الموروثة للفنون الشعبية العمانية، (١٩٩١م)، سلسلة الفنون الشعبية العمانية، الجزء الثاني، سلطنة عمان، وزارة التراث القومي والثقافة، الطبعة الأولى، ص١٠٢.

Triads، حيث تتحد أشطر المقطوعة الأولى في قافية مجنسة. وتجمع أشطر المقطوعة الثانية قافية مجنسة ولكنها مختلفة عن قافية المجموعة الأولى، على حين يجيء الشطر السابع (الربّاط) متفقاً مع قافية المجموعة الأولى. وسواء أكانت قصيدة الموال سباعية (زهيرية)، أم زادت على ذلك كثيراً كما في المواويل القصصية، يلتزم الشاعر دائماً بإيراد شطر الموال الأخير متماثلاً مع الأشطر الأولى، ليتحقق الترابط بين أجزاء القصيدة في البناء الفني والمعنوي. وقد أدرك الشعراء أهمية الشطر الأخير، فأولوه عناية خاصة وأوردوا فيه الحكم والأقوال المأثورة؛ لأنه – في نظرهم – عمود القصيدة الفقري. أما المقطوعات الثلاثية الأخرى في قصيدة الموال فتتشابه إلى حد ما مع نظام شعر الميدان في خضوع كل منها لقافية مستقلة ومجنسة تجنيساً تاماً أو ناقصاً. وهكذا يكتسب كل من القفل أو الرباط في الموال، والبيت الأخير في قصيدة الميدان أهمية خاصة لدى الشعراء الشعبيين من حيث اتضاح مغزى القصيدة ودلالتها الحقيقية. (٤١)

الميدان لوحة فولكلورية:

يغنى الميدان على إيقاع الطبول التي تختلف في أحجامها وأسلوب التوقيع عليها، وأهم الطبول المستخدمة في هذا الفن:

١ – **الواقف**: وهو طبل كبير يوضع على الأرض، ويوقع الضارب على جانبه الأعلى (فوهته).

٢ – **الرحماني**: وهو أصغر حجماً من الواقف، ويوقع الضارب بكفيه على جانبيه.

٣ – **الكاسر**: وحجمه أصغر من الرحماني.

---

(٤١) Hessa Al-Rifai. (1985), Structural Thematic and Aesthetic Characteristics of Kuwaiti Shanties., International Journal of Islamic and Arabic Studies., Published by International Institute of Islamic and Arabic Studies., USA. 1985, pp83-102.

ويستخدم المؤدون في فن الميدان آلة نفخ بدائية تصنع من قرن الحيوان تسمى(برغام).

ويعرف البعض مصطلح الواقف على أنه شكل من أشكال أداء الميدان، وهو النوع الثابت، ويكون الشعر فيه مرتجلاً. أما النوع الثاني فهو المتحرك. وهو حركة دائرية تتردد فيها أبيات شعرية محفوظة. أما الكسرة أو الختام، فتغنى فيها قصائد تختلف عما يتردد في الميدان الثابت.(٤٢)

وأغلب مطارحات شعراء الميدان المتميزين تكون في النوع الثابت، ويختار فيها الشاعر أصعب المفردات كي يفحم الشاعر الذي يقابله.

وفي أثناء المساجلة الشعرية لا يلتزم الشاعر الثاني بقافية القصيدة التي يرددها الشاعر المقابل له، ولا بوقت محدد للرد عليه، بل يجب عليه الالتزام بسياق الموضوع الذي تناوله الشاعر الأول.

وقد يستغرق الرد على موضوع طرحه أحد الشاعرين ساعتين، وربما يمتد إلى أربعة أيام بحسب تمكن كل منهما في البلاغة الشعرية. وحين يتهيأ للشاعر الرد المناسب، يلقنه للمرددين، ثم يقول لضابط الإيقاع أو ضارب الطبل: يابس. ويعني بذلك أنه مستعد للرد على الشاعر المقابل له، ومن ثم لا يحق لشاعر آخر أن يتقدمه في الطرح. ويعد هذا التقليد بمنزلة العرف المتفق عليه بين شعراء الميدان.(٤٣)

ومن تقاليد أداء فن الميدان توزيع اختصاصات كل مجموعة (مقاماتها)؛ حيث تلتزم كل مجموعة بمنطقتها. ولا يحق لها الدخول في منطقة المجموعة الأخرى إلا بعد الاستئذان منها. كما أن لكل مجموعة تقسيمات داخلية محددة بالآتي:

أولاً : عقيد المجموعة (الرئيس).

ثانياً : ضباط الإيقاع.

---

(٤٢) من فنون عمان التقليدية، (١٩٩٠م)، سلطنة عمان، وزارة الإعلام، ص٥٠.

(٤٣) السابق، ص ص٧٠-٧٤، ومشاهدة فيلم تسجيلي.

ثالثاً : الشعراء.

رابعاً : المغنون.

خامساً: حامل (الجم)، وهي قطعة صدف لها إيقاع خاص.

سادساً: حامل الراية (البنديرة).

أما أسلوب الدعوة لإقامة حفل الميدان، فيقوم به شخص له مؤهلات خاصة. ويكون ذلك وفق شروط معينة و متوارثة جيلاً عن جيل. (٤٤)

ويؤدى الميدان في مكان متسع وتصاحبه رقصة يشترك فيها الرجال والنساء. ويتردد فن الميدان – كما أشرنا – في المناسبات الاجتماعية مثل حفلات الزواج، والختان، والاحتفالات الوطنية. ولكنه يكتسب أهمية خاصة حين يغنى من أجل الاستشفاء من العلل النفسية التي يعتقد أنها مس من الجن.(٤٥) وبهذا يتماثل الميدان مع الزار الشائع في بعض المناطق العربية، في وظيفته الطقسية، التي يعتقد البعض أنها تساعد على طرد الأرواح الشريرة والآفات الغيبية عن جسد المريض.

ويسمى رئيس فرقة الميدان (أبو الميدان)، سواء أكان رجلاً أم امرأة. كما تدعى رئيسة فرقة الزار (الشيخة).

ويكون أداء فن الميدان الخاص بالاستشفاء من مس الجن على عدة مراحل غنائية تسمى أدواراً: دور الصلاة، ودور السنّة، ودور السلام، ودور الغبّاشي. ويستهل المؤدون غناء دور الصلاة الذي يتكون من قسمين؛ اليويوة والتدويرة، بالصلاة والسلام على رسول الله، صلوات الله عليه. ويرتجل الشاعر أبياتاً بهذا المعنى يدعونها (اليويوة). ثم ينتقلون إلى الجزء الثاني من الأداء وهي التدويرة. ويتم فيها تحريك آلات الإيقاع بصورة دائرية مع ترديد أبيات يرتجلها أحد الشعراء، ويلقنها لضارب الطبل ليغنيها بدوره. ويؤدي الرجال والنساء رقصة

(٤٤) السابق.

(٤٥) السابق.

وهم متقابلون، ويتغير نوع الشعر وطريقة الإيقاع بتغيير مراحل الأداء وتبدل الشعراء، كما يكون لكل ضارب طبل دور معلوم في سياق الحدث.(٤٦)

ويبدي الشاعر رغبته في المشاركة بشعره بالقول يابس. ويرتجل أبياتاً (شلّات) تحمل معنى الصلاة والسلام على النبي محمد (صلى الله عليه وسلم).

ويصطف ضاربو الطبول في خط مستقيم، فيقف ضارب الطبل الواقف، وعلى يساره قارع الطبل الرحماني، ويليه الشخص الموقّع على الطبل الكاسر.(٤٧)

وفي التدويرة، يتقدم ضارب الطبل الواقف مسافة إلى الأمام عندما يصيح أحد المؤدين قائلاً: حوّل. في حين يستمر ضارباً الطبل الكاسر والرحماني بالوقوف في مكانيهما. ويبدأ الغناء بترديد تعبير (يو)، يليه غناء قصيدة مرتجلة لأحد الشعراء المشاركين في المناسبة، يقوم بتلقينها ضارب الطبل الواقف ليرددها غناء.(٤٨)

ويعقب ذلك تحرك (الزانّة) أو الموقعين على الطبول من أماكنهم، والسير بصورة دائرية؛ فيتجه كل من ضارب الطبل الكاسر والرحماني صوب قارع الطبل الواقف، وهما متقابلان. ويدور الموقعون الثلاثة حول الميدان فيما يسمى التدويرة، ثم يعودون إلى أماكنهم. وفي التدويرة يشترك الرجال والنساء في الرقص.

ويدعى الجزء الختامي من دور الصلاة (التغريبة). ويتغير فيه إيقاع الطبول ليلائم إيقاع الأغنية المنظومة على بحر شعري قصير.

ولا يختلف الجزء الثاني لغناء الميدان وهو" السنّة "عما سبقه من أدوار غناء الصلاة، إلا بنوع الشعر.

أما الجزء الثالث وهو" السلام "، فهو غناء مفتوح يشارك فيه من يشاء من الشعراء الضيوف. حيث يردون على تحية أهل الميدان بشعر مرتجل. وقد يشارك بعضهم بالغناء أو التوقيع على الطبل الواقف.

---

(٤٦) من فنون عمان التقليدية، ص٧٢، ومشاهدة فيلم تسجيلي.

(٤٧) السابق.

(٤٨) نرجح أن يكون ترديد تعبير (يو) استهلالاً للدور السابق للفصل الغنائي وهو (اليويوة) لاتفاقه معه باللفظ.

ويكون(الغّباشي) وهو الدور الأخير للميدان، ختاماً للأمسية وقصائد وداع من الضيوف لأصحاب المناسبة. ويغنى شعر الختام على إيقاع وحركة ثابتين.(٤٩)

ويتبارى الشعراء في حفلة الميدان في التلاعب بالألفاظ، وطريقة سبكها في قالب مجازي عميق يعتمد على الألغاز والتورية، كما تتعدد الأغراض الشعرية من غزل وحكمة وفخر ومدح. ومما يتردد في غرض الحكمة:

مركب في لغبيب حلن سان وذي كلمة اللاش منقومة
بونة عدو بليس الإنسان واللي يتبعه يصير من قومه. (٥٠)

يقول الشاعر: إن سفينة كبيرة تبحر في أعماق البحر (لغبيب)، وتسير بسرعة (حلن سان). وهذه الكلمة السيئة غير مقبولة (كلمة اللاش منقومة). إن الشيطان عدو للإنسان منذ بدء الخليقة (أمبونه عدو بليس حلانسان). والذي يجاريه يصبح من قومه.

هذه نصيحة للشعراء بأن يتخيروا الألفاظ الجيدة في الشعر. وألا يستخدموا الكلمات النابية الخارجة عن الأدب؛ إذ كل من يفعل ذلك يتعرض لغواية الشيطان، وعليه أن ينتبه كي لا يصبح من حزبه.(٥١)

ومما تغنى به الشعراء في غرض المدح:

شلّوا المندس حذاها سحار بيبهي القلب باهية بهلها
سوّت في الحيول زوار قبلك عنوا ناس زوار
دار المدينة وحذاها سحار وقبلك بشر زاهية بهلها.(٥٢)

يقول الشاعر: حملوا الصندوق الخشبي الخاص بالعروس التي تتألق

(٤٩) من فنون عمان التقليدية، ص٧٢.
(٥٠) السابق، ص٧٤.
(٥١) شرح القصيدة الشاعر المويتي.
(٥٢) من فنون عمان التقليدية، ص٧٤.

بجمالها وطلتها. لقد عملت في خلخالها زوائد كي يصدر عنه رنين في أثناء السير، للفت الانتباه. وقبلك حضر زوّار كثيرون لولاية صحار وجالوا في أرجائها، وهي مدينة جميلة يفخر أهلها بالانتماء إليها. (٥٣)

وهكذا تتناغم أنماط الإبداع الشعبي من شعر، وغناء، وفنون تعبيرية، وثقافة مادية، وممارسات طقسية، لتعكس لوناً جميلاً من ألوان الإبداع الإنساني الشائع في منطقة خليجية ثرية جداً بفنونها التراثية.

فن التغرود:

"التغرود" هو لون آخر من ألوان الشعر العماني المرتبط بالغناء. ويغنى التغرود لحث الدابة على السير ويشبه في وظيفته الحداء. وعادة يردده الفرسان وهم على ظهور الخيل أو الجمال، وتتخلل الغناء صيحات لتحفيز الفرس أو الناقة على الإسراع بالسير. وتتعدد أغراض شعر التغرود ومعانيه؛ فهي تارة في مدح الخيل، وتارة في الفخر والحماسة.

ويختلف فن التغرود المرتبط بالخيل عن النوع الذي يغنى على الإبل في خضوع الأول إلى أدوار غنائية يتبادلها عدد من المؤدين تسمى "شلّات". أما النوع الثاني الذي يصطلح عليه" تغرود البوش"، فهو غناء جماعي على وتيرة لحنية ثابتة. ويردد "البوش" مجموعة من الغزاة وهم في طريقهم إلى معركة أو عودتهم منتصرين. كما يغنى أيضاً في أثناء الرحلات التجارية. (٥٤)

بناء شعر التغرود الفني:

يتميز بناء شعر التغرود بعدد من الخصائص، هي:

١ – التزام الشاعر بإيراد قافية واحدة تجمع بين صدر البيت وعجزه، كما في النموذج التالي:

---

(٥٣) المويتي.

(٥٤) أشكال معاصرة للفنون الشعبية العمانية، ص ص ١٤–١٥، وشرح المويتي.

بيدي بقصيدة حروفها مسطورة لسفينة السلطان مشهورة

الفايقة في حسنها والصورة السلطنة صبحت بها مسرورة

تاريخها بخور البطح موشورة خورعلى الساحل مجاور خورة(٥٥)

٢ – تنوع قوافي القصيدة؛ حيث يورد الشاعر أولاً عدداً من الأبيات يستقل كل منها بقافية، تليها أبيات أخرى تتحد فيها قافية في خمسة أشطر، ثم يأتي بأربع شطرات متماثلة القافية، تعقبها ثلاث أخرى من قافية مختلفة عما سبقها، ثم يعود الشاعر في الأبيات الأخيرة إلى نظام القافية المستقلة في كل بيت، كما يلي:

يا ريس المعهد نسيت دروسي لو سجلت اسمي ورقم جلوسي

هذي السنة أرجوكم تسمحوني حتى أجاهد دولة الصهيوني

كان السنة عن درسكم غفلاني بعد السنة بنجح في دور الثاني

شيخ لخطابه هو رجل وافي يمشي من المعهد إلى الأوقافي

ويبغا الإجابة بكلام الصافي مقدر أجاوب والقلب مختافي

وعندي النحو للشيخ عبد الشافي علم النحو بعراب والتفسيري

جملة وشبه جملة وجمع تكسيري يلي ما عنده مطالعة وتفكيري

في الشفوي بيضيع والتحريري اذي السنه اني طويل ذراعي

أقرا النحو بصدري ولا مرتاعي ماخذ درس من شيخي المناعي

الشيخ فتوحيد ما يسمحلي واقف يبا منا الدليل العقلي

(٥٥) سعيد عبدالله ولد وزير الفارسي، الأدب الشعبي في بلد الشراع؛ ديوان شعر، جمع وتحقيق سالم بن محمد الغيلاني، سلطنة عمان، لم تذكر سنة الطبع، ص١٠٦.

ويبغا الصفة عن ربنا الخلاقي الله موجود قديم باقي
شيخ التلاوة لن وقف قدامي يبغا القراه بالحفظ والاحكامي
ايزيت في محنه وخايف منه طالب يبا مني حروف الغنّة
والنون والتنوين في الاظهاري مخارجهن ملحلق عند القاري
اليملا حروف مهملة ومنقوطة فيهن ألف لين وتا مربوطة
اليملا تبا واحد فهيم ودارس لن قابلك في الامتحان الفارس(٥٦)

لا يلتزم شاعر التغرود بإيراد قوافٍ مجنسة، ولا يلجأ إلى التورية والمعاني الغامضة كما في شعر الميدان. كما أنه لا يلزم نفسه دائماً قافية واحدة، وهو ما يجعل هذا اللون أشبه بشعر "المويلي" الشائع في الكويت ودول الخليج العربي. والمويلي نوع من أنواع الموال ابتكره بحارة الخليج ليرددوه على ظهر السفينة على أنه أغنية، تصاحب العمل، وتنظم وحداته الحركية. ويعتمد المويلي، كما هو الشأن في أكثر أغاني العمل، على ارتجالات لحنية ومعانٍ بسيطة، تساير وظيفة الأغنية الأساسية في إيجاد الاتساق بين الغناء والعمل. (٥٧)

وكما يحث شاعر التغرود دابته على السير، يحفز الملاح سفينته على الإبحار بأغنيات جميلة تروح عن المسافرين وتطرد عنهم الملل والرتابة. وكلا النوعين وليد البيئة التي نشأ فيها ومرآة عاكسة للحياة اليومية بأحداثها ومتغيراتها وأثرها في تشكيل سلوك الإنسان ونمط معيشته.

وتجدر الإشارة إلى أن غناء التغرود لا تصاحبه آلات الإيقاع، بل يستمد

(٥٦) السابق ص١٠٧، وقد نظمها الشاعر في أثناء دراسته بدار القرآن عام ١٩٦٥. تبدو القصيدة للوهلة الأولى مكسورة الوزن، ولكن قراءتها وفق اللهجة العمانية تغطي على هذا العيب.
(٥٧) أغاني البحر، ص ص٤٥-٢٢٥.

وحداته الإيقاعية من خطوات الفرس أو الناقة. وهو بهذا يشبه المويلي الذي يغنى في الغالب على إيقاع العمل.

فن الرزحة:

"**الرزحة**" رقصة حرب تبدلت وظيفتها في المجتمع المعاصر إلى أغنية مناسبات اجتماعية كالزواج والختان والأعياد. وتغنى الرزحة على إيقاع الطبول، وتستخدم فيها العصي والبنادق والسيوف، ويتبارى فيها الشعراء بإنشاد القصائد الحماسية. وتتعدد أنواع الرزحة، ويختلف بعضها عن بعض بدرجة الإيقاع، وهيئة وقوف المؤدين، وحركتهم، وموضوع القصيدة التي يغنونها، ونوع البحر الشعري، والرقصة المصاحبة.

ومن أهم أنواع الرزحة، "الهمبل"، وهي أغنية جماعية ينشدها المؤدون وهم يسيرون في صفوف متراصة متتابعة، ويحمل كل منهم بندقية أو سيفاً كأنهم قاصدون معركة. ويؤدون الأغنية على إيقاع نوعين من الطبول: "الكاسر" و"الرحماني". ويتقدم ضاربا الطبل المسيرة وهما يؤديان إيقاعاً يراوح بين الدم والتك، ويتجه الموقعان على الطبل إلى الأمام. وقد يلتفتان ليواجها أفراد المسيرة، فتكون مشيتهما إلى الخلف. وأحياناً يشترك معهما نافخ "البرغام"، وهو يطلق صيحات متقطعة تنبه أهل العشيرة، وتدعوهم للانضمام إلى الهمبل. ويقتصر الهمبل على الرجال دون النساء إلا في المناسبات التي تستدعي مشاركتهن مع الأطفال مثل مناسبة التهنئة بمولود جديد. وتسير النساء في مؤخرة الصفوف. وقد يلتقي المشاركون في الهمبل في موقع معين مع فرقة قادمة من منطقة أخرى. وقبل وصولها إلى مكان الاحتفال، تقوم بإطلاق أعيرة نارية ترد عليها الفرقة المضيفة بطلقات مماثلة. وإذا لم تستجب هذه الفرقة لصوت البنادق الصادر عن المجموعة القادمة، يكون ذلك نذيراً بحدوث أمر طارئ يمنع من إقامة الرزحة، مثل خلاف أو حالة وفاة، فيتحركون تجاههم دون إيقاع.(٥٨)

(٥٨) من فنون عمان التقليدية، ص ص٦٥-٦٧.

وعادة يغني المؤدون مقاطع شعرية (شلّات) متواترة القافية على إيقاع السير والطبول، على النحو التالي:

حـنـا بـروق الـخـمـايـل والـرعـود الـقـويـة

تـشـهـد لـنـا الـقـبـايـل يـوم حـل الـلـجـيـة.(٥٩)

يفخر الشاعر بشجاعة قبيلته في الحرب قائلاً: نحن البرق والرعد الشديد الذي يسبق السحب الممطرة. وتشهد لنا بذلك القبائل التي تواجهنا عند النزال.

أما "الرزحة القصافية"، فهي أغنية سريعة الإيقاع، يبدأ بها اللقاء بين الفريقين، ويؤديها شباب العشيرة تمهيدا لغناء "رزحة اللال العود".

والرزحة القصافية هي وسيلة الشباب للتدرب على أصول فن الرزحة؛ إذ إن إيقاعها بسيط سواء أكان ثنائياً أم ثلاثياً. وينظم الشعر على الأبحر القصيرة، وتتعدد فيه الأغراض الشعرية كالغزل والوصف. وقد يشارك الشعراء الكبار في الرزحة القصافية بقصائد في غرضي المدح أو الهجاء. وعادة تكون هذه الرزحة قصيرة؛ لأنها تعد مدخلاً لرزحة "اللال العود".

وينشد الفنانون "القصافي" وهم وقوف في صفين متقابلين، ويتبادل الصفان ترديد مقاطع شعرية على إيقاع الطبول، تسمى شلّات أو شيلات، ينشدون فيها:

أول سـلامـي عـلـى الـديـرة وانـتـوا عـليكـم سـلام الـلـه

الـحـصـن نـاشـل مـنـاديـره خـسـران لي يـخـون عـهـد الـلـه

يرحب الشاعر بالحضور الكرام، ويبادرهم بتحية الإسلام، ويبين لهم استعداده لاستقبالهم، وهم في ضيافته على الرحب والسعة، وقد رفعت الأعلام احتفاء بقدومهم، ويتعهد لهم بالحرص على سلامتهم طيلة فترة الزيارة. (٦٠)

---

(٥٩) السابق.

(٦٠) المويتي.

ويسمى النوع الثالث من أنواع الرزحة "اللال العود". ويشارك في أداء هذا النوع وجهاء البلد، ويتخلله لعب بالسيوف، ويتبادل فيه كبار الشعراء قصائد حماسية وألغازاً ينشدونها وهم يقفون مع سائر المؤدين في صفين متقابلين على إيقاع الطبول. وتشبه الرزحة في أصل نشأتها ومغزاها وتكوينها الفني وأسلوب أدائها رقصة "العرضة" الشائعة في الكويت؛ لأن كلتيهما رقصة حرب تحولت وظيفتها في المجتمع المعاصر إلى رقصة مناسبات اجتماعية، مع الاحتفاظ بطابعها الأصلي في حمل البنادق واللعب بالسيوف.

كما أن أغلب القصائد التي تتردد في الرزحة هي في غرض الفخر والحماسة. وتتفق رزحة القصافي مع "العرضة البحرية" التي كان يؤديها البحارة الكويتيون بعد انتهاء موسم الغوص "القفال" في أسلوب الأداء، وفيها يعتمد الأداء على وقوف المؤدين في صفين متقابلين يتبادلان مقاطع من الأغنية، ولا يحمل المؤدون فيها البنادق أو السيوف.(٦١)

أما رزحة "اللال العود" فتعكس ملامح العرضة البرية في مشاركة وجهاء البلد فيها باللعب بالسيوف، وترديد الأناشيد الحماسية.

وتحمل الرزحة "القصافي" أيضاً ملامح من فن "الردحة الفريسني" المعروفة لدى بحارة سفن البدو في الكويت، سواء في شكل القصيدة أو طريقة الأداء. ويرجح أن يكون اسم فريسني مشتقاً من "الفريسن" وهو كعب القدم؛ فحين يرقصون، يضربون بكعوبهم الأرض. (٦٢)

أشكال شعر الرزحة الفنية:

لشعر الرزحة عدد من الأشكال الفنية، أهمها:

١ – رزحة مربوعة، وغالباً ما تكون خاتمة لغناء الرزحة. وتقام عادة في وقت متأخر من الليل عندما يشعر رئيس الفرقة "العقيد" بأن المشاركين

(٦١) أغاني البحر، ص ص٢٢–٢١٩.
(٦٢) السابق، ص٣١٤.

والمستمعين قد بدا عليهم شيء من الملل. وتمتاز الرزحة المربوعة بالإيقاع السريع الذي يبعث النشاط في الحاضرين ويطرد عنهم الملل. يقول الشاعر في القصيدة التالية التي نظمها بمناسبة وقفة عرفات:

ببعث من عندي تحية من البرامج الشعبية
قدمها لكل مسلم ليوم لعرفة والوقوف
أهديها مني هدية لتاسع والعيد الضحية
سنة الله في عباده مولانا البر الرؤوف
وابعث هذا السلامي لناس لابسين احرامي
وصلوا من كل ديره وهم عند الله ضيوف
قاصد بيت الله الحرام ويدخل من باب السلام
زاير الكعبة الشريفة والزاير لزوم يطوف
في مناشد والخيامي مصفوفة صف تمامي
والرمي لازم عليهم وابليس العدو محذوف
في يوم النحر والزينة كل واحد يسن سكينه
وهناك الغنم موجوده جملة اميات الألوف (٦٣)

هذه بعض من أبيات الرزحة المربوعة يصف فيها الشاعر يوم الوقوف بعرفات وما يتبعه من شعائر حج بيت الله الحرام من طواف، وسعي، ورمي الجمرات، ونحر للأضاحي، وتزين المسلمين في يوم عيد الأضحى المبارك بعد أداء مناسكهم.

(٦٣) ولد وزير، ص١١٥.

وسميت هذه القصيدة مربوعة؛ لأنها تتألف من مقطوعات رباعية تلتزم شكلاً ثابتاً في أسلوب النظم على الرغم من تعدد قوافيها، مع وجود قافية متكررة على حرف الفاء هي بمنزلة لازمة لأبيات القصيدة. ويستمر الشاعر في إيراد ثلاث شطرات تتحد الأولى والثانية منها في القافية، وتستقل الثالثة بقافيتها، ثم يتبعها باللازمة في اتساق منتظم. ويحرص الشاعر على تنوع قوافي الأشطر من أجل التعبير عن المعنى الذي يقصده مع تكرار اللازمة؛ مما يكسب القصيدة جرساً موسيقياً بديعاً. أما معاني القصيدة فهي سهلة واضحة بعيدة عن التكلف اللفظي؛ لأن الشاعر يتناول فيها إحدى فرائض الإسلام.

٢ – رزحة مربوعة على نسق القصيدة سالفة الذكر، ولكن الشاعر يلتزم فيها إيراد قافية موحدة للشطر الثالث من المقطع الرباعي، على عكس النموذج الأول الذي لم يلزم فيه الشاعر نفسه ذلك. يقول الشاعر:

أبدي بالولي سبحانه وضحت المثل عنوانه
من عادته الشعر بقوافي واحلاه المثل موزون
وحروفه تحكمه أوزانه ومرتبة على عمدانه
وافي في عياره وافي واربحه بعد مضمون
نسيس بالعزم بنيانه ونزيده عهد وضمانه
ولون بنخلط بصنافي يتفرد جمال ولون
كم يسني شراة الدانه غالي وللغلى عربانه
من كل الشوايف صافي ينقسم فن وفنون
ويللي ما عرف ديوانه تبقى حالته تعبانه
ف الجده يهبّي حافي واصحابه عليه يبكون

يـعـزي لابـتـه وفـرسـانـه وزايـد عـلـى الـولـف وجـدانـه
يـنـهـم والـجـرح نـزّافـي فـي لـب الـحـشـا مـطـعـون

شـيّـبـه الـود فـزمـانـه وقـاسـى مـلـوزى وحـرمـانـه
مـنـهـوب فـهـوى غـريـافـي ويـتـنـاقـل جـداه ظـعـون
يـتـامـلّـه وسـاهـرعـيـانـه ونـفـسـه لـلـوصـل شـرغـانـه
مـا ثـبـت عـهـد الـولافـي ويـتـبـدل عـلـى كـم لـون

مـا عـرف زمـنـه افـطـانـه وصـروف الـدهـر خـوّانـه
ف لـحـظـه تـرد يـجـافـي وتـقـلـب عـلـيـنـا حـزون
غـلّـقـت الـمـثـل بـيـبـانـه وحـروفـه بـعـد مـصـطـانـه
وبـسـر الـخـوافـي خـافـي الـى يـوم الـوعـد مـدفـون. (٦٤)

يستهل الشاعر قصيدته باسم الله – سبحانه – ويقول: إن أجمل أنواع الشعر هو الذي تحكمه القافية والوزن، وله معايير ثابتة، وإن الشاعر الجيد تتوافر له خبرة بألوان الشعر ومعانيه، ويشبه القصيدة الجيدة باللؤلؤ الثمين اللامع الخالي من الشوائب، وإن الذي ليس له خبرة بأصول الشعر يكون كما

(٦٤) القصيدة للشاعر خميس المويتي، (٢٠٠٦م)، وردت في دراسته المعنونة،"إيضاح الطريقة للفنون العريقة"، وهو سلسلة تعريفية حول الشعر الشعبي، الجزء الأول، وزارة التراث القومي والثقافة، ص٨٧. وقد تكرم المؤلف بشرح بعض مفرداتها في رسالة خاصة.

التائه في الصحراء وهو حافي القدمين، وهو مثار شفقة أصحابه وبكائهم. وعندما يغني تنز جراحه بالدماء وكأنه مطعون في صميم القلب. ويقضي ليله متقلباً على جمر الألم، وتتناهبه صروف الدهر التي يسعى جاهداً لإخفائها حتى تنفرج أزمته في لقاء قريب. والقصيدة – بمجملها – هي دعوة للشاعر الضعيف كي يجتهد، ويتمكن من أدواته الشعرية.

وتبدو في القصيدة المذكورة ظاهرة المفاضلة بين الشعراء، التي أشرنا إليها عند الحديث عن فن الميدان.

وهكذا تتدفق أبيات القصيدة في سياق معماري وموسيقي منتظم على غرار الشعر المغنى.

أما نماذج الرزحة الأخرى، فجلها منظوم على نسق القافية المزدوجة. وهي لون شائع في التراث العربي والشعر الشعبي المعاصر. وهذا اللون أكثر ملاءمة للأغنية الشعبية التي يتكامل فيها الأداء بين المغني الفرد والكورس أو الردّادة. وقد ذكرنا بعض هذه النماذج في معرض حديثنا عن أسلوب أداء الرزحة.

الخاتمة:

بعد هذا الطواف السريع في تضاعيف النصوص الشعرية العمانية نخلص إلى ما يلي:

أولاً: تواجه دارس الشعر الشعبي العماني صعوبات جمة، يتصل أغلبها بالأنواع الشعرية المعقدة، التي تخضع بصورة كبيرة للصناعة اللفظية من جناس وطباق وتورية وتلاعب بالألفاظ والمعاني. وتبدو مهمة الباحث أكثر صعوبة في مواجهة طبيعة اللهجة العمانية ذات الظواهر اللغوية الخاصة كقلب الحروف، والإبدال، والمد، والإدغام. أضف إلى ذلك بعض الملامح ذات الصلة بمخارج الحروف والتي تسوغ للشاعر إيجاد التقارب الصوتي بين قوافي القصيدة.

ولا نزعم أن هذه السمات اللغوية غير موجودة في اللهجات العربية

الأخرى، ولكنها أكثر وضوحاً بين سكان الخليج وجنوب الجزيرة العربية.[٦٥] ناهيك عن التنويعات اللهجية بين الولايات العمانية، وهو ما يجعل غاية الدارس عزيزة المنال ما لم تتوافر له دراية كافية بالمصطلحات المحلية وأساليب نطقها بصورة قريبة من طبيعتها الصوتية. ولا يتحقق للدارس ذلك إلا بمعايشة المجتمع العماني، ليتسنى له معرفة هذه الظواهر عن قرب.

ثانياً: إن سمات اللهجات العمانية اللغوية والصوتية المميزة لم تحل بين الشاعر وأدواته الإبداعية، بل أمدته دائماً بمعين لا ينضب من المفردات والتعبيرات التي أعانته كثيراً، وأثرت تجربته الشعرية ليحقق الغاية التي ينشدها.

ثالثاً: لا يقتصر الاختلاف بين مناطق سلطنة عمان على التلوين اللهجي بل يتعداه إلى أسلوب أداء الشعر المغنى. فلكل ولاية من الولايات العمانية أسلوبها المنفرد في أداء القصائد، وتخير أغراض الشعر وما يصاحبه من رقصات وتلاوين إيقاعية، ولا يدرك هذا التنويع الأدائي سوى أبناء الوطن المعنيين بالتراث العماني.

رابعاً: لا يحسن بدارس الشعر الشعبي أن يتناوله بمعزل عن محيطه الاجتماعي وعناصر مكوناته الأساسية ودراسته نصوصاً جامدة. على علمه بالوشائج التي تربطه بأدوات التعبير الأخرى من غناء، ورقص، وإيقاع، وشعائر طقسية، تتفاعل معاً في إطار شامل لترسم صورة حقيقية للتلاحم بين أنماط المأثور الشعبي، تلك التي يتلاشى فيها الحد الفاصل بين المبدع والمؤدي والمتلقي في اتساق فني جميل.

إن المطلع على الحدث الشعبي تتاح له فرصة ثمينة لسبر أغوار النص، والكشف عن دلالاته الرمزية التي غالباً ما تكون صعبة الفهم خارج إطارها الطبيعي. وقد أتيحت لنا فرصة الاطلاع على بعض نماذج الغناء العماني التي

(٦٥) د. إبراهيم أنيس، (١٩٧٣م)، في اللهجات العربية، الطبعة الخامسة، مكتبة الأنجلو المصرية.

عرضت في التلفاز، فتسنى لنا متابعة طقوسها وتعرّف بعض ملامحها مع إدراكنا أن انتزاع هذه الفنون من محيطها الطبيعي يطمس بعضاً من سماتها الأصيلة. وعلى الرغم من غموض مفردات النصوص ومغزى ضروب الأداء التي لا تتضح مقاصدها إلا بالمعايشة الفعلية للحدث ومبدعيه، فإننا استطعنا تذليل جزء من هذه العقبات بالاطلاع على بعض المصادر ودواوين الشعر التي تناولت فنون الشعر العماني. ومن جانب آخر اعتمدنا على خبرتنا في مجال الشعر الشعبي في عقد مقارنات بين الشعر العماني ونظائره في الشعر الخليجي والعربي.

خامساً: لا يخفى على الدارس الخليجي التشابه الواضح بين الفنون الشعبية في منطقة الخليج العربي وبخاصة الفنون الغنائية ما يدل دلالة واضحة على أثر البيئتين البحرية والصحراوية على سكان المنطقة. كما أن بعض الفنون الشعرية تتجلى فيها أصالة التراث العربي، وتعكس عادات العرب وتقاليدهم وقيمهم المتوارثة جيلاً عن جيل. وهكذا هو التراث الشعبي حلقات متواصلة من الإبداع العريق الذي يحمل معنى الأصالة، والمتجدد دائماً ليواكب ظروف الحياة المعاصرة.

سادساً: لا يختلف بناء الشعر الشعبي في عمان عن غيره من أنواع الشعر الشعبي المعروفة في البيئات العربية، من حيث التزامه شكل القصيدة العمودية ذات القافية الواحدة أو المزدوجة، أو صوغه على نظام المقطوعات متعددة القوافي. أما بحور الشعر العماني فجلها من البحر البسيط، وهو من الأبحر التي استهوت الشعراء الشعبيين في منطقة الخليج العربي لتلاؤمه مع الغناء.

المصادر والمراجع

أولاً – المصادر والمراجع العربية:

- د. حصة الرفاعي، (١٩٨٥م)، أغاني البحر: دراسة فولكلورية، ذات السلاسل، الكويت.
- د. حصة الرفاعي، (٢٠٠٥م)، المأثورات الشعبية: النظرية والتأويل، دار المدى، سوريا.
- د. حصة الرفاعي، (١٩٩٣م)، (أبعاد الفولكلور السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية في ظل الغزو العراقي) نوقش في ندوة عن؛ الفولكلور والغزو العراقي بإشراف د. حصة الرفاعي، ونشر في العدد (٤٥) من المجلة العربية للعلوم الإنسانية.
- حمد بن علي الغافري، (١٩٩١م)، على جناح الميدان، سلسلة الفنون الشعبية العمانية، الطبعة الأولى، الجزء الرابع.
- على الخاقاني، (١٩٦٢م)، فنون الأدب الشعبي، بغداد، الجزء الرابع.
- النماذج الموروثة للفنون الشعبية العمانية، (١٩٩١م)، سلسلة الفنون الشعبية العمانية، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، سلطنة عمان، وزارة التراث القومي والثقافة.
- خميس بن جمعة المويتي، (١٩٩١م)، مقاصب في فن الرزحة، سلسلة الفنون الشعبية العمانية، سلطنة عمان، وزارة التراث القومي والثقافة.
- محمد بن حمد المسروري، (٢٠٠٢م)، الميدان مبنى... ومغنى... ومعنى، سلطنة عمان، الطبعة الأولى.
- أحمد رشدي صالح، (١٩٧١م)، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثالثة.
- فنون عمان التقليدية، (١٩٩٠م)، سلطنة عمان، وزارة الإعلام.
- سعيد عبد الله ولد وزير الفارسي، الأدب الشعبي في بلد الشراع: ديوان

شعر، جمع وتحقيق سالم بن محمد الغيلاني. سلطنة عمان. لم تذكر سنة الطبع.
- أشكال معاصرة للفنون الشعبية العمانية، (١٩٩١م)، سلسلة الفنون الشعبية العمانية، الجزء الثالث، الطبعة الأولى، سلطنة عمان، وزارة التراث القومي والثقافة.
- مصادر الفنون الشعبية العمانية، (١٩٩١م)، سلسلة الفنون الشعبية العمانية، الجزء الأول، الطبعة الأولى، سلطنة عمان، وزارة التراث القومي والثقافة.
- د. إبراهيم أنيس، (١٩٧٣م)، في اللهجات العربية، الطبعة الخامسة، مكتبة الأنجلو المصرية.

ثانياً – قائمة المصادر والمراجع الأجنبية:

- Ruth. Finnegan. (1977), Oral Poetry: Its Nature,Significance and Social Context., Cambridge University press.
- Albert B. Lord. (1960), Singer of Tales., Cambridge., Harvard University Press.
- Richard. Dorson. (1972), Folklore and Folklife, An Introduction., University of Chicago Press.
- Kenneth. Goldsteine. (1961), A Guide for Field Workers in Folklore., Folklore Associates and Herbert Jenkins.
- Ruth. Benedict. (1935), Zuni Mythology., USA.
- Hessa. Al-Refai. (1985), Structural Thematic and Aesthetic Characteristics of Kuwaiti Shanties., International Journal of Islamic and Arabic Studies., Published by International Institute of Islamic and Arabic Studies., USA.
- Richard. Bauman. (1977), Verbal Arts As Performance; Waveland Press.