البحوث والدراسات

التجديد في موضوع الناقة في الشعر النبطي المعاصر*

د. حمد عبيد العجمي**

ملخص:

إن موضوع الناقة – الراحلة – موجود في القصيدة النبطية التقليدية بملامح تشبه إلى حد كبير ملامح موضوع الناقة في القصيدة العربية الجاهلية. ولكن هذا البحث يناقش تطوراً طرأ على موضوع الناقة في القصيدة النبطية من التقليدية إلى التجديد منذ نهايات القرن الماضي. فقد انتقل موضوع الناقة في القصيدة النبطية من المفهوم الوصفي البيولوجي للناقة بوصفها راحلة للشاعر إلى رمز لدور القصيدة ذاتها خلال السنوات المتأخرة للشعر النبطي. والسبب الأول في ذلك هو انتهاء عهد الترحال بواسطة الناقة مع ظهور الدول المركزية في جزيرة العرب، واستبدال المركبات الحديثة بالناقة؛ مما جعلها تنحصر في إطار الرمزية. وأقصد بإطار الرمزية، أن الناقة في القصيدة تعني القصيدة ذاتها ولا تعني غيرها. وأما السبب الثاني وهو مقترن بالسبب الأول، فبعد ظهور الدول المركزية بدأت تنتشر الثقافة الكتابية على حساب الثقافة الشفاهية وبذلك تغيرت طبيعة القصيدة واتجهت نحو نهج جديد متأثر بثقافة المجتمع الكتابي.

وعلى ضوء ذلك سنقوم في هذا البحث بتحليل ثلاث قصائد من الشعر النبطي. قصيدة للشاعر الكويتي حمود البدر المتوفى سنة ١٩١٥، وهي على النهج الكلاسيكي الذي يستخدم فيها الشاعر موضوع الناقة بصفاتها البيولوجية التقليدية. أما القصيدتان الجديدتان نهجاً واللتان تعاملتا مع موضوع الناقة بوصفه رمزاً للقصيدة، فلشاعرين ما يزالان على قيد الحياة. الأولى للشاعر السعودي مساعد ربيع الرشيدي والثانية للشاعر القطري محمد بن فطيس المري.

* تم دعم هذا العمل من قبل جامعة الكويت، مشروع بحث رقم AA04/15.

** مدرس، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكويت، دولة الكويت.

مقدمة:

يطلق على الشعر النبطي في المراجع الأدبية مصطلحات أخرى مثل الشعر العامي؛ لأن لغته قد تخلت – في كثير من الأحيان – عن القواعد التي تلتزم بها اللغة العربية الفصحى (عطية، ٢٠١١: ١٣٠). ويطلق عليه أحياناً الشعر الشعبي أو الشعر البدوي. ويُقصد بالشعر النبطي ذلك الشعر المنظوم باللهجة العامية أو المحكية، وليس له علاقة بالأنباط على الإطلاق (قنصل، ٢٠٠٤: ٣٤٠).

ويعد ابن خلدون (ت١٤٠٦م) أول من نبّه على ظهور شعر باللهجة العامية في مقدمته عندما أورد عينة من قصائد قبيلة بني هلال (الصويان، ٢٠٠٢: ١٧٢). ويذكر ابن خلدون أن تلك القصائد التي نظمت بلغة ملحونة كانت تسمى عند أهل المغرب العربي بالأصمعيات، أما أهل المشرق فيطلقون على ذلك الشعر مسمى الشعر البدوي (ابن خلدون، ٢٠٠٥: ٥٣٣). ولا يحدد ابن خلدون تاريخاً دقيقاً لبدايات الشعر النبطي، ولكن سعد الصويان يعتقد أن لغة بني هلال كانت فصيحة بعد هجرتهم من الجزيرة العربية إلى شمال إفريقيا منذ أواخر القرن الرابع الهجري ولكن بعد مرورهم بالعراق والشام واجتيازهم مصر إلى المغرب تغيرت لغتهم وذلك بعد مئتي سنة من استقرارهم في بلاد المغرب العربي وبعد نحو أربعمائة سنة من هجرتهم عن جزيرة العرب. ويؤكد الصويان أن شعر بني هلال في مقدمة ابن خلدون ليس الأصل للشعر النبطي في جزيرة العرب، بل هما – الشعر النبطي وشعر بن هلال – فرعان عن أصل واحد هو الشعر العربي الفصيح. (الصويان، ٢٠٠٢: ١٧٥–٢٠٥). ونحن نصر على تسمية ذلك الشعر المنظوم باللهجة المحكية شعراً نبطياً؛ لأن المصطلحات الأخرى يخامرها كثير من القصور واللبس. فمصطلح الشعر العامي، وإن كان مصطلحاً جيداً إلا أن كلمة (عامي) لها دلالات واسعة جداً، فهي ليس حكراً على الشعر العربي بل تتشارك فيها جميع اللغات. أما مصطلح شعر البداوة أو الشعر البدوي فيحصر المنظوم باللهجة المحكية ويجعله حكراً على شعراء البادية مستثنياً شعراء الحاضرة الذين يتمتعون بتجارب كبيرة في نظم الشعر باللهجة المحكية. أما

مصطلح الشعر الشعبي، فهو بعيد كل البعد عن الصحة؛ إذ لا تنطبق سمات الشعر الشعبي من مثل مجهولية المؤلف، على معظم قصائد الشعر المنظوم باللهجة المحكية (مجموعة من أساتذة قسم الاجتماع بجامعة الإمارات العربية المتحدة، ١٩٩٧: ٥٠).

موضوع الناقة في القصيدة العربية:

إن موضوع الناقة، كما ذكرنا، موجود في أوائل النصوص التي وصلت إلينا منذ العصر الجاهلي، وحاول الكثير من النقاد إيجاد تفسير منطقي لوجود هذا الموضوع بين موضوعات القصيدة الجاهلية. ولعل ابن قتيبة الدينوري (ت٨٨٩م) هو أول من حاول تقديم تفسير نقدي لوجود موضوع الناقة من خلال كلامه عن المقدمة الطللية. فيقول ابن قتيبة:

«وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار الدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن وعلى خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في السير، بدأ في المدح فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح...» (ابن قتيبة، ١٩٨٥: ٧٤-٧٥).

ناقش كثير من الدارسين كلام ابن قتيبة فقبله من قبله وأنكره من أنكره، ومنهم من يرى أن هذا الكلام لا ينطبق إلا على فئة معينة من قصائد المدح. إذا اتفقنا على أن كلام ابن قتيبة ينطبق على بعض قصائد المدح، فالمهم هنا أنه حاول أن يجد سبباً منطقياً لوجود موضوع النسيب والرحلة في القصيدة

القديمة محاولاً ربط ذلك بالموضوع الرئيس. فالشاعر يبين حنينه وشوقه في النسيب ليشد إليه الأسماع، وينتقل إلى وصف معاناة الرحيل ليلين قلب الممدوح فيكافئه على قصيدته.

أما الباحثون المتأخرون فقد حاول بعضهم إيجاد تفسير لموضوع الناقة في القصيدة القديمة. فهذا وهب رومية ينكر كلام ابن قتيبة ومن تبعه من النقاد القدامى. ويرى رومية أنه من الجور أن نقف عند قصيدة المدح وحدها ثم نطلق حكماً عاماً على القصيدة العربية. ويرى أيضاً أنه من الجور أن نعتبر موضوع النسيب والرحلة في قصيدة المدح مجرد مصيدة يستخدمها الشعراء لينالوا ما يستطيعون من مال الممدوح. ويرى رومية أن تلك المقدمات الشعرية لم تكن إلا تصويراً صادقاً لأمنيات الشعراء ومخاوفهم وأفراحهم وأحزانهم وكل ما يتصل بحياتهم. ويرى أيضاً أن موضوع الناقة في القصيدة العربية يسمح بأمور كثيرة؛ لأن الناقة "رمز الأمومة الخصبة التي تصدر عنها الحياة في أفراحها وأحزانها ومخاوفها وقلقها وأحلامها". فموضوع الرحيل والناقة عند رومية هو قناع فني، ومن خلاله يستطيع الشاعر أن يعبر عن موضوعات أخرى (رومية، ١٩٨٩: ١٧١). أما Renate Jacobi فتقول معلقة على كلام ابن قتيبة: "إنه مهما اختلفت وظيفة موضوع الرحيل في القصيدة الجاهلية فإنها بالتأكيد تنتمي إلى فخر الشاعر بنفسه" (Jacobi, 1982: 4). فموضوع الرحيل عند Jacobi – باختصار شديد – هو جزء من الفخر بالذات. وترى Suzanne Stetkevych بعد محاولتها ربط موضوع الرحلة في معلقة لبيد بن ربيعة بموضوع النسيب الذي يسبق الرحلة وكذلك موضوع الفخر الذي يأتي بعده، أن وصف معاناة الناقة وتفوقها على المخاطر يساوي تفوق الشاعر شعرياً ونفسياً، فلذلك يكون وصف الناقة عند Stetkevych هو الموضوع الأنسب هنا، حيث يكون تفوق الناقة معادلاً موضوعياً لتفوق الشاعر (Stetykevych, 1993: 27).

هذا بالنسبة للقصيدة العربية القديمة، فموضوع الناقة جزء من القصيدة مستقل يأتي في مقدمات القصائد، وإن حاول كثير من الباحثين ربط ذلك

الموضوع بموضوعات القصيدة الأخرى بحثاً عن بعض الرمزيات أو الانعكاسات النفسية للشاعر، فإن المعنى الأول يعني الناقة والرحلة الحقيقية ولا يمكن أن يعني القصيدة إلا بشكل غير مباشر. فكل تلك التفاسير تحاول الوصول إلى معرفة علاقة موضوع الرحيل بغيره من الموضوعات في نفس القصيدة أو إيضاح دوره في إيصال ما يريد الشاعر إيصاله. فهي تحاول أن توفر قراءة ثانية للنص الشعري من خلال الإيحاءات البعيدة أو القريبة التي قد يُختَلَفُ عليها من حيث الفهم. أما في القصيدة النبطية التي نتناولها في هذا البحث، فموضوع الناقة في قصيدة مساعد الرشيدي يأتي في منتصف القصيدة على خلاف النهج التقليدي، وفي قصيدة محمد بن فطيس وإن جاء موضوع الناقة كمقدمة للقصيدة، فهو في حيثياته تناوله تناولاً جديداً في طريقته، ولا يمكن أن يكون المقصود بالناقة، في القصيدتين، الناقة الحقيقية. وهذا هو الجديد في موضوع الناقة بالنسبة للقصيدة النبطية.

موضوع الناقة في الشعر النبطي:

لا شك أن موضوع الناقة في القصيدة النبطية هو امتداد لموضوع الناقة في القصيدة العربية القديمة. كما يبين لنا سعد الصويان في كتابه "الصحراء العربية" العلاقة الوطيدة بين الشعر النبطي والشعر الفصيح، سواء بالاطلاع على ما كتب بالفصحى، بالنسبة لأهل الحاضرة، أو ما ورد بين الشعرين على سبيل التوافق التلقائي أو اللاشعوري (الصويان، ٢٠١٠: ٧٩–١١٠). وكذلك يبين لنا مرسل العجمي في كتابه "النخلة والجمل" أن استخدام موضوع الناقة في القصيدة النبطية الكلاسيكية مشابه لاستخدام ذلك الموضوع في القصيدة الجاهلية تحديداً، ويرجع هذا لتشابه الثقافتين الشفاهيتين جغرافياً واجتماعياً. ولا يقتصر ذلك عند العجمي على موضوع الناقة بل يشمل موضوعات أخرى مصنفاً كل تلك الموضوعات في إطارات ثلاثة واسعة تشمل "الحسب، والحزن، والحرب"، قد سمحت للشعر النبطي بأن يأتي مشابهاً للشعر الجاهلي (العجمي، ٢٠١٢: ٢٧–٣٨، ١٤٣–١٥٨، ١٩٣–٢٠٩).

استمرت القصيدة النبطية في استخدام موضوع الناقة الراحلة استخداماً كلاسيكياً، يقتصر على وصف الناقة وصفاً بيولوجياً، يشبه استخدام الشعراء العرب الأوائل لموضوع الناقة في قصائدهم. وسنورد قصيدة من هذا النوع نظمت في القرن العشرين قبيل ظهور القصائد التي استخدمت موضوع الناقة استخداماً جديداً للتعبير عن القصيدة ودورها لتساعدنا على فهم التجديد الذي طرأ على القصيدة النبطية.

النموذج الكلاسيكي:

في النموذج الكلاسيكي الذي سنورده للشاعر الكويتي حمود البدر (ت١٩١٥م) يأتي موضوع الناقة جزءاً من القصيدة وفي مقدمتها. وكعادة شعراء تلك الفترة يقتصر وصف الناقة على صفاتها البيولوجية للإشادة بأصالتها وبقوتها وقدرتها على تحمل السفر. لأن الناقة ما زالت في ذلك الوقت هي الوسيلة التي يتخذها الشاعر للترحال أو يرسل مع راكبها قصيدته من مكان إلى مكان. ولذلك استحوذ موضوع الناقة الراحلة أو "الذلول" على مقدمة القصيدة لأهميته (الصويان، ٢٠١٠: ٣٩٣-٣٩٨).

هذا النموذج، وما يماثله من القصائد المعاصرة له أو التي سبقته، نشأت في بيئة ثقافية شفاهية، لذلك سنقوم بتطبيق بعض الجوانب من النظرية الشفاهية التي حاولت تحديد خصائص النص الشفاهي وسماته. لنتمكن من معرفة الفرق بين هذا النموذج والنموذجين الآخرين اللذين استخدما موضوع الناقة استخداماً جديداً لتأثرهما بالثقافة المكتوبة. ونؤكد هنا أننا لن نحاول تطبيق كل ما تحتوي عليه نظرية النص الشفاهي؛ لأن لكل نص ظروفاً خاصة، ولكون النص الشفاهي ينتقل إلى التدوين والنص الكتابي قد تتم تأديته شفاهياً؛ فالمسألة شديدة التعقيد. وبذلك تكون الطريقة المثلى، كما تشير Ruth Finnegan، هي عدم معاملة النص كنص شفاهي صرف ولا كتابي صرف بل البحث عن بعض سمات النص المتأثر بالثقافة الشفاهية، أو الكتابية (Finnegan, 1988: 146-149)، وفي بحثنا سنعامل كل نص بوصفه حالة خاصة لنتعرف الفرق بين تأثر الشاعر بالثقافة الشفاهية والثقافة المكتوبة.

وسنبدأ بقصيدة الشاعر الكويتي حمود البدر، كنموذج للقصيدة النبطية الشفاهية التي تناولت موضوع الناقة. وقد نظم الشاعر هذه القصيدة لتحميس جيش الشيخ مبارك أمير الكويت – آنذاك – وتهديد الأمير عبدالعزيز بن رشيد أمير منطقة حائل قبيل معركة الصريف التي جرت حول منطقة القصيم عام ١٩٠١. ومن الجدير بالذكر أن الشيخ مبارك خسر معركة الصريف، فضعف موقف الشاعر أمام ردود كثير من الشعراء الموالين لخصوم الشيخ مبارك (الخالدي، ٢٠٠٧: ١٩٩).

وتبدأ القصيدة من البيت (١–١٣) بوصف الركائب، وهي مجموعة من الإبل التي تركب للسفر، ويطلب الشاعر من أهل الركائب توصيل رسالته الشعرية لابن رشيد. ثم ينتقل ابتداء من البيت ١٤ إلى نهاية القصيدة في البيت ٥١ إلى تهديد ابن رشيد ومدح الشيخ مبارك أمير الكويت وتأكيد قوته وقوة جيشه.

ما يهمنا في هذه القصيدة هي الأبيات التي تتناول وصف (الركائب) أو إبل السفر، في الأبيات ١ إلى ١٣:

جزء من أوائل أبيات القصيدة (الخالدي، ٢٠٠٧: ٢٠٠–٢٠١):

١– يا راكبين اكوار ست تبارا فج النحور افحاز ما بين الازوار[١]

٢– قطم الفخوذ معلكمات الفقارا كوم علاكيم من القفر ضمار

٣ – جن من شرار ومن ضاريب شرارا عوص النضا العيرات ما جن بحوار

٤– فتل العضا دار العصا لا تجارا قطع الريادي ريد حسكات الاوبار

٥– زرفالهن بين الجري والطيارا لولا اللواحي عانقن رقط الاطيار

(١) نراعي في كتابة هذه القصيدة وجميع القصائد النبطية في هذا البحث، طريقة نطق الكلمات باللهجة المحكية. فنكتب مثلاً بعض الكلمات بهمزة الوصل بدل همزة القطع إن كانت كتابتها تخل بالوزن أو بطريقة النقط في اللهجة المحكية.

٦- مثل النعام ان ذير ثم استذارا وجه على فجٍ يبي منه معبار
٧- ما احلى مدناهن لهن اسطكارا الواقي الله يوم حسن بميثار
٨- من روضة التنهات صبح النهارا سجوا عليهن يا مساويط الاخطار
٩- ف الى انتحيتوا والظلال استدارا مقدار يا ذربين الايمان مقدار
١٠- توليم بنٍ حاكم به بهارا ماجوب فن الشاذلي حين يندار
١١- زيحوا معشاهن وسجوا سهارا غب السرى يلفن بكم دار من دار
١٢- ريف الضيوف ودار ستر العذارى عبدالعزيز الشمري سر وجهار
١٣- تلقون زي زاهي واعتبارا كار لخو نورة وحنا لنا كار
١٤- إن سال عنا في جنان تجارا ما همنا كيل المشارع والاسعار
١٥- في عشب خد زايف بالخضارا في روضة التنهات ناوين ميثار
١٦- مسناد ما يطري عليه انحدارا مع رادة المعبود عواد الاطوار
١٧- قولوا وصاة محمد بالقرارا نسيتها سجيت يا عمس الابصار
١٨- ناهيك عن طامي غزير البحارا يوم هدا الطوفان طياش الابحار
١٩- أنذرك عن ثورة قوي المثارا اللي إلى من ثار تهتز الاقطار

فالشاعر في البيت الأول يخاطب رسل الشيخ مبارك المتوجهين على ست ركائب إلى شيخ قبيلة شمر الأمير عبدالعزيز الرشيد الموالي للدولة العثمانية، ليقوموا بإنذاره بالحرب قبيل معركة الصريف (١٩٠١). فيصف في البيت الأول نحور الركائب العريضة دلالة على سرعتها. ومن الجدير بالإشارة، أن بداية القصيدة "يا راكبين" أي يا أهل الركائب، بداية تقليدية ابتدأ بها كثير من الشعراء المعاصرين له. وينتقل في البيت الثاني لوصف أفخاذ الركائب وأسنمتها

وعضلاتها وبطونها الضامرة ليبين قوتها واستعدادها للرحلة. أما في الأبيات الثالث والرابع والخامس، فيصف الشاعر تلك النوق بأنها لم تلد فهي أقدر على الجري، ويشيد كذلك بمنشأ هذه الركائب المجلوبة من منطقة قبيلة "الشرارات" في شمال الجزيرة العربية والشهيرة بالإبل الأصيلة. وهذه الإبل (الشرارية) هي من الإبل ذات الأصول اليمانية (الشراري، ١٩٩٢: ١٤٨–١٥١). ويعود بعد ذلك لوصف عضلاتها المفتولة وقدرتها على عبور الصحراء، فيصف جريها بقربه من طيران الطيور البرية. وفي البيت السادس، يشبه الركائب بالنعام المذعور الذي يبحث عن منفذ بين التضاريس البرية لينفذ منه. ومن البيت السابع إلى الثاني عشر، يتحدث الشاعر عن جري الركائب ومرورها موضع (روضة التنهات) صباحاً، وهذا الموضع كان يعسكر فيه جيش الشيخ مبارك استعداداً للمعركة ولكن ابن رشيد لم يصل إلى المعسكر وتوقف قليلاً فحدثت المعركة بالقرب منه في موضع (الصريف). ويواصل الشاعر توصية أهل الركائب بالتأني عند حلول المساء في "روضة التنهات" وأخذ قسط من الراحة لشرب القهوة وإعطاء فرصة للإبل لترعى؛ لأن تلك اللحظة لن تأتي إلا وقد ظفروا بالنصر على ابن رشيد (السمحان، ٢٠١٠: ٨٣–٨٦). وبعد ذلك يوصيهم بمواصلة الرحلة ليلاً، ويخبرهم أنهم بعد غب السرى سيصلون إلى دار ابن رشيد في منطقة حائل. ثم في البيت الثالث عشر يتخلص من موضوع وصف الركائب بقوله: "تلفون"، أي تصلون إلى دار ابن الرشيد صاحب الشأن والاعتبار، ولكنه ما يلبث حتى يبدأ بتقريعه وتهديده بجيش الشيخ مبارك الصباح.

إن القصيدة الشفاهية والمصاحبة للحرب كهذه القصيدة لا تعد كلاماً فحسب بل هي في ذلك المجتمع الذي يعتمد اعتماداً كبيراً على الثقافة الشفاهية، وكغيره من المجتمعات ذات الثقافة الشفاهية تكون الكلمة نوعاً من أنواع الفعل (Ong, 2002: 32)، لأن المبدع المتأثر بالثقافة الشفاهية "يفكر في موضوعه من خلال موقفه الشخصي المباشر منه، لا تفكيراً مجرداً في الموضوع من حيث هو، إنما من حيث ما ينبغي فعله إزاءه" (زغب، ٢٠٠٩: ٤٣). وقصيدة حمود

البدر لها دورها المهم في سياق الحرب إبان معركة الصريف، لذلك جاءت القصيدة مباشرة وموقفية يحاول الشاعر من خلالها تحريض قومه وتهديد أعدائه.

ومن خلال تطبيق بعض سمات النص الشفاهي على قصيدة حمود البدر سنستطيع تعرف ملامح نص الرشيدي والمري، المتأثرين بسمات الثقافة الكتابية. يرى Walter Ong أن النص الشفاهي يتخذ شكلاً تقليدياً يعتمد على الأسلوب التجميعي والتكرار والإطناب بعكس النص المكتوب الذي يعتمد بشكل أكبر على الجانب التحليلي، وعلى الأسلوب الذي تؤدي فيه كل كلمة معنى معيناً. ومعنى ذلك أن النص الشفاهي لا يعتمد على أسلوب مباشر يمثل كل معنى كلمة أو جملة واحدة، بل يعتمد على أساليب مترادفة أو متعارضة أو نعوت. فالجماعة الشفاهية تستخدم عبارة "الجندي الشجاع" بدلاً من "الجندي"، أو "الأميرة الجميلة" بدلاً من الاكتفاء بـ"الأميرة". فالتعبير الشفاهي يحمل كثيراً من المترادفات والنعوت التي يرفضها المجتمع الذي يعتمد اعتماداً كبيراً على الثقافة المكتوبة معتبراً هذا الأسلوب إطناباً وتكراراً مملاً (Ong, 2002: 38-39).

تلك السمة تنطبق بشكل كبير على قصيدة حمود البدر. فنلاحظ مثلاً في الشطر الثاني من البيت الأول يقول الشاعر في وصف سعة نحور الإبل "فج النحور" ثم يتبعها جملة "أفحاز ما بين الازوار"، وكلاهما يحمل المعنى نفسه. وفي الشطر الأول من البيت الثاني يقول الشاعر عن النوق "جن من شرار" ثم يتبعها "من ضرايب شرارا"، معنى العبارة الأولى أن أصل هذه الإبل من إبل قبيلة الشرارات، وفي الثانية يكرر المعنى نفسه بأنها من إنتاج إبل تلك القبيلة. والأمثلة كثيرة في القصيدة.

ومن سمات النص الشفاهي الأخرى التي يذكرها Ong اعتماد النص الشفاهي على أسلوب المحافظة والتقليدية؛ لأن المعلومات في المجتمعات الشفاهية غالية ولا تأتي بسهولة، يعتمد المجتمع الشفاهي على إعادة ما يكتسبه من معلومات وخبرات مراراً وتكراراً فتنشأ عن ذلك تقاليد معينة لكل مجتمع شفاهي. ويقدر الناس من يحفظ تلك المعلومات (Ong, 2002: 41)، كرواة الشعر

والتاريخ في الثقافة العربية. وتنطبق هذه السمة بشكل واضح على قصيدة حمود البدر؛ إذ بدأ القصيدة بأسلوب مكرر في القصيدة النبطية بقوله "يا راكبين" وترد كثيراً بصياغة أخرى في الشعر النبطي مثل قول خلف أبو زويد (ت١٩٤٨) في قصيدته التي نظمها في مدح الشيخ سطام الشعلان (ت١٩٠١):

يا راكب اللي كنها سلوعة ذيب حمرا ولا عمر الحوير غذي به

(الخالدي، ٢٠٠٧: ٣٤٤–٣٤٥) وغيره أمثلة كثيرة.

وهذا ما يسمى بأسلوب "التوازي" الذي يعده Richard Bauman أحد أهم عناصر النص الشفاهي؛ فالتوازي بين النصوص الشفاهية التقليدية يعني إعادة التعابير نفسها بطريقة متطابقة تماماً أو شبه متطابقة (Bauman, 1977: 18-19). ومن المفاتيح الأخرى التي ذكرها Bauman في تحديد ملامح النص الشفاهي التقليدي: "مواكبة التقاليد". فالنص الشفاهي التقليدي يعمد إلى السير على القواعد الأساسية الأدائية المستخدمة في نصوص سابقة (Bauman, 1977: 21). وموضوع الناقة في قصيدة حمود البدر جاء مقدمة للقصيدة كما هو الحال في كثير من قصائد الشعر النبطي الكلاسيكي. وهو يتطابق في طبيعته وموقعه من القصيدة، مع قصائد نبطية كلاسيكية أخرى.

ومن سمات النص الشفاهي، بحسب تصنيفات Ong، (لهجة المخاصمة)، أو الندبة. فلهجة المجتمعات الشفاهية بالمقارنة بالثقافة الكتابية تبدو لهجة خصامية بشكل خارق. فبينما الثقافة الكتابية تفصل بين المعرفة وساحة الكفاح أو الخصام الإنساني؛ أي تفصل بين العارف والمعروف. يربط المجتمع الشفاهي المعرفة بحياة الإنسان، فيضع المعرفة في سياق الكفاح والمخاصمة. حتى الألغاز والأمثال لا تستخدم في المجتمع الشفاهي كمخزن للمعلومات، بل هي تعد لجر الآخرين إلى ساحة مبارزة لفظية. ويضيف Ong إلى هذا النوع من لهجة المخاصمة أنواعاً أخرى، تتمثل في المفاخرة بالقوة الشخصية والعنف الجسماني كجلد الخصوم، وتصوير مشاهد الدماء والسباب المباشر (Ong, 2002: 44-45).

إن هذه السمة الشفاهية (لهجة المخاصمة) واضحة في قصيدة حمود البدر؛ ففي وصفه للنوق يحاول الشاعر أن يبين للمتلقي قوة هذه النوق في إبراز قوتها الجسمانية، ولا تأتي المعلومات هنا عن الناقة بمعزل من الخصام، فقوتها موظفة لتوصيل رسالة وعيد وتهديد من الشيخ مبارك إلى الأمير عبدالعزيز بن رشيد. هذا بالنسبة لوصف النوق في القصيدة، فلهجة المخاصمة تخدم موضوع القصيدة الرئيس، الذي نجد فيه كثيراً من التقريع والتهديد المباشر، مثل قول الشاعر في البيت السابع عشر موجهاً هجاءً مباشراً لابن رشيد، "يا عمس الابصار"؛ أي يا أعوج الرأي. وفي البيت التاسع عشر نوع آخر من لهجة المخاصمة: "أنذرك عن ثورة قوي المثارا، اللي إلى من ثار تهتز الاقطار"، ويقصد الشاعر أن الأمير محمد بن رشيد عم الأمير عبدالعزيز بن رشيد، قد أنذره ونهاه عن محاربة مبارك الصباح، خوفاً على ابن أخيه من شر مبارك الذي إذا ما ثار تهتز أقطار الأرض. وتبدو لهجة الخصام جلية ومكثفة في قسم تهديد ابن رشيد وتحذيره من قوة مبارك الصباح، الذي لم نورده هنا لطوله.

ومن سمات النص الشفاهي عند Ong مجيئه بأسلوب وجداني وتشاركي على نقيض النص الكتابي الذي يميل إلى الموضوعية والحياد. فالكتابة تفصل بين العارف والمعلومة؛ مما يفتح المجال للحياد والموضوعية. أما في التعبير الشفاهي فلا يعبر الفرد عن نفسه بشكل مستقل وذاتي، بل يعبر بروح الجماعة. وكما يشير أحمد زغب للنص الشعري الشفاهي على أنه نص يوحد بين المبدع والمتلقي؛ لأن المبدع الشفاهي يستهدف التأثير على الجمهور المخاطب بتغيير موقفه، فيشعر المتلقي وكأن النص يخصه ولا يخص غيره (زغب، ٢٠٠٧: ١٣٠-١٣٢). وفي قصيدة حمود البدر، الذي يعد شاعر الكويت والمنافح عن الشيخ مبارك، تتجلى هذه السمة في مدح جيش الشيخ مبارك وبتوحد الشاعر مع قومه خاصة في موضوع الفخر إذ تطغى لغة "نحن" أو "حنا" باللهجة العامية وتنعدم لغة "الأنا" ذات النزعة الانفرادية. هذا فضلاً عن أن هذه القصيدة تعد خطاباً باسم دولة الشيخ مبارك موجهاً إلى خصمه ابن رشيد لتهديده وتثبيط همته، وموجهة في الوقت نفسه إلى قوم الشاعر لرفع معنوياتهم، وحثهم على الإقدام لقتال العدو.

وللشعر الشفاهي وظيفة تأثيرية؛ فهو يستهدف التأثير على الجمهور المخاطب لتغيير موقفه مستخدماً أساليب بلاغية مثل النهي، والأمر والاستفهام (زغب، ٢٠٠٧: ١٣٢). ونلاحظ أن قصيدة حمود البدر كرسالة توجيه لرسل الشيخ مبارك؛ فهو يأمرهم من البيت الثامن إلى البيت الثامن عشر بقوله "سجوا" أي ارتحلوا على تلك النوق إلى موطن العدو (ابن رشيد) فإذا اقتربتم من دار العدو فتمهلوا، ثم بلغوه رسالة التهديد. وأبيات التهديد مثل البيت الثامن عشر والتاسع عشر تحمل لغة النهي والتحذير، فيقول الشاعر "ناهيك" و"وأنذرك"؛ مما يشير إلى رسالة القصيدة المباشرة بصفتها رسالة شعرية شفاهية. كان هذا نموذجاً للقصيدة المتأثرة بحياة المجتمع الشفاهي، فلها طبيعتها التقليدية التي تصف الناقة وصفاً بيولوجياً بعيداً عن الرمزية.

النموذج التجديدي الأول:

أما النموذج الأول للقصيدة التجديدية فللشاعر السعودي مساعد ربيع الرشيدي، وقد نشرت في مجلة "المختلف" في تسعينيات القرن الماضي قبيل صدور الديوان. ونشرت بعد ذلك في ديوانه الصادر عام ١٩٩٨م، والذي اعتمدنا عليه في دراسة هذا النص.

قصيدة مساعد ربيع الرشيدي (ديوان سيف العشق، ١٩٩٨: ١٢٢):

١- مراهيش نوك ما تبل الورق يا هن
لها اليوم تاسع يوم تبرق ولا سالت

٢- يقولون لا ضاقت عليك الوسيعة غن
وانا اقول شفت مقرد الخلق وش قالت

٣- أنا البارحة من يوم غابت الين أذن
تحلوى عيوني للكرى مير ما احتالت

٤- يثوع النعاس من ارمد الجفن يوم تعن
سراميد غيظ بالحشا حبلها فالت

٥- ماغير اتدرق باسمر الليل لا لجن
هجوس تخطرت هيبة الجرح واختالت
٦- هجوس ليا قامت تكرب وقمت اون
تصرم معاليق الحنايا ليا انهالت
٧- ذلول الهجاد اللي نبت في جماها سن
من العام تثعى في ضلوعي ولا زالت
٨- حلال الذهاب الليا استشاطت لبسها جن
عساي اتجود في نحرها ليا مالت
٩- وانا يوم امس بطانها ما عليه من
يدين الهوان ان حطت اللوم وان شالت
١٠- أبا ازم نفسي عن طمان هواه مصن
واعدي لجفني وارقب العين وش خالت
١١- عليها الملام ولا عليها السلام ابدن
يدين تبي قصرت يديني ولا طالت
١٢- بعد ما نفضت غبار صدري ولد يا هن
بعد ماروت روحي من الغيض واكتالت
١٣- يقولون لا ضاقت عليك الوسيعة غن
وانا اقول شفت مقرد الخلق وش قالت

تبدو قصيدة مساعد الرشيدي أسهل من قصيدة حمود البدر في لغتها ولكنها أكثر غموضاً في المعنى. فبدأ الشاعر في البيت الأول بمخاطبة شخص مجهول الهوية بأن غيومك يا (هن) أي يا فلان لا تبل الأوراق، فلها تسعة أيام يلوح برقها ويدوي رعدها ولكنها لم تمطر بعد. وفي البيت الثاني الذي كرره في آخر القصيدة، يقول الشاعر: إن بعض الناس يقولون أنشد الشعر إذا ضاق صدرك بالحياة، ولكن الشاعر يجيبهم بقوله: لقد رأيت ما يقول الأشقياء. وهنا

الشطر الثاني يحمل أكثر من معنى، فقد يعني بالأشقياء الشعراء، وقد يعني بها النقاد أو الذين يعلقون على شعره بشكل عام. وفي البيت الثالث، يذكر الشاعر أنه في ليلة البارحة، مذ غابت الشمس إلى أن أذن المؤذن لصلاة الفجر كانت عيناه تتمنيان النوم ولكنهما باءتا بالسهر. وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أن كلمة "البارحة" قد تعني البارحة وقد تعني الماضي بشكل عام في لغة الشعر النبطي على الأقل. وفي البيت الرابع، يواصل الشاعر وصف فكرة الأرق ذاكراً حالة هروب النوم من الجفن المرهق عندما تمر عليه ذكريات الغيظ. ثم يكمل في البيتين الخامس والسادس وصف حاله باحتمائه بسواد الليل عندما يهاجمه هاجس فكرة ما، فيلويه ذلك الهاجس فيبدأ يئن بينما ينهال عليه الهاجس. وهذه الأبيات، أبيات غير مباشرة، وإذا ما عرفنا أن هذا الهاجس هو هاجس الفكرة الشعرية أو هاجس الموهبة الشعرية، اتضح لنا معنى الأبيات. فالشاعر هنا يتحدث في القصيدة عن القصيدة.

في الأبيات من السابع إلى التاسع يقارن الشاعر بين القصيدة التي تختلج في نفسه والناقة (الراحلة). فيقول في البيت السابع إن تلك الراحلة التي نبت لها ناب، كناية عن نضجها وبلوغها قمة اكتمالها الجسدي، كانت منذ عام إلى الآن تعبث بين جوانحه. وفي البيت الثامن، يكمل المعنى فيقول إن تلك الناقة صعبة المراس كأنما تلبسها جن لشدة استشاطتها، فيتمنى أن يمسك بنحرها إن هي مالت عن الطريق. علينا أن نستوعب هنا أن الناقة المذكورة بصفاتها لا تعني الناقة الحقيقية بل تعني القصيدة ذاتها؛ لأنه يستحيل أن توجد في صدر الإنسان ناقة، ويستحيل أن يتمسك الإنسان بنحر ناقة في هذا السياق. وإذا أخذنا معنى الناقة على أنه رمز للقصيدة فهمنا أن الشاعر يتحدث عن التجربة الشعرية أو القصيدة ومعانيها، فيحاول هو بصفته شاعراً أن يمسك بزمام أمور القصيدة. وفي البيت التاسع يعطي الشاعر بعض الإشارات التي قد تفصح أكثر عن رمزية القصيدة، فيقول إنه إذا شد بطان رحل الناقة عليها لا يبالي بأيدي الهوان إن هي "حطت"؛ بمعنى وضعت، أو بكلمة أخرى سجلت اللوم أو تخلت

عن تسجيله. هذه إشارة واضحة إلى أن الشاعر هنا يتحدث عن القصيدة وعن النقاد الذين يكتبون عنه في الصحافة، فهو لا يبالي بما يكتبون من نقد.

وفي الأبيات من العاشر إلى الثالث عشر، يتحدث الشاعر عن عزمه على الترفع عن "طمان" (مقام وضيع) كريه الرائحة، ويتجاوزه لما يطمح له في البيت العاشر. ولعل الشاعر يرمز في قوله "طمان" إلى الخلافات بين الشاعر ومنتقديه، فيعزم على عدم الاكتراث لما يقولون ليواصل تجربته الشعرية. أما في البيت الحادي عشر، فهو أكثر مباشرة، ويقول الشاعر فيه إنه لا تقدير ولا تحية لكل يدٍ تحاول أن توقف يد الشاعر، وإن تلك اليد لا تستحق إلا اللوم. وتوظيف الشاعر لكلمة يد في هذا السياق وفي سياق البيت التاسع، يبين لنا أن المعرفة بين الشاعر وخصومه معركة أدبية كتابية محض تستخدم القلم كسلاح بدل أسلحة القتال المعروفة أو اللسان، في الشعر الكلاسيكي. أما في البيت الثاني عشر، فيعود الشاعر لطريقته غير المباشرة، ليواصل الحديث عن المعركة الأدبية، فيقول: ها أنا ذا يا "هن"؛ أي يا فلان، قد نفضت الغبار عن صدري وارتوت روحي واكتالت من الغيظ. وكأنه ينبه المخاطب المجهول في القصيدة، على أن موهبته ما تزال متدفقة ولم يخسر المعركة الأدبية بعد. أما البيت الأخير، فهو تكرار للبيت الثاني من القصيدة بطريقة حوارية بين الشاعر وجمهوره، فجمهوره يطالبه بإنشاد الشعر، وهو يرد عليهم بأنه رأى ما يقول الأشقياء. مرة أخرى الأشقياء هنا قد تعني الشعراء، وقد تعني النقاد الذين يعلقون على ما ينظم الشعراء.

من الخطأ أن نعد هذه القصيدة نصاً كتابياً صرفاً، وكذلك من الخطأ عدها نصاً شفاهياً صرفاً. بل هي مزيج من هذا وذاك؛ لأن الشاعر نشرها مكتوبة وكذلك كان يلقيها في الأمسيات الشعرية. ولكن هدفنا في هذا البحث هو دراستها تحت ملامح الثقافة الكتابية ومعرفة سبب استخدام الشاعر موضوع الناقة استخداماً جديداً.

لمعرفة سبب مجيء موضوع الناقة بهذا الشكل الجديد متخذاً من الناقة

رمزاً للقصيدة أو لموهبة الشاعر، علينا أن نعرف التطورات التي طرأت على مجتمع الشاعر مساعد الرشيدي؛ مما جعل القصيدة النبطية تتجه اتجاهاً جديداً في تناول موضوع الناقة.

فمن ستينيات القرن الماضي إلى تسعينياته ظهرت مجموعة من البرامج الإذاعية والتلفزيونية وبعض الصفحات في الإعلام المطبوع تهتم بالشعر النبطي. كما صدر كثير من الدواوين والدراسات المطبوعة لكثير من شعراء النبط الجدد والقدامى. وأهم رافدين لشعراء منطقة الخليج هما مجلة (الغدير) الصادرة عام ١٩٨٩ ومجلة (المختلف) الصادرة عام ١٩٩٠ من الكويت، التي اهتم كثير من الشعراء بقراءتها والحرص على النشر فيها، ومنهم الشاعر مساعد الرشيدي الذي نشر قصيدته فيها. ثم توالت كثير من المجلات بالصدور في التسعينيات من القرن الماضي وبداية هذا القرن، منها مجلة (فواصل) صدرت عام ١٩٩٤ من السعودية ومجلة (سيوف) ١٩٩٦ من الكويت، ومجلات أخرى كثيرة، منها ثلاث مجلات صدرت في عام ١٩٩٧ وهي: (أصداف) و(مشاعر) من السعودية، و(قطوف) من الإمارات العربية المتحدة. ثم بدأت في العام نفسه ظاهرة انتشار الدواوين الصوتية؛ فصدرت دواوين صوتية للشاعر نايف صقر، وناصر القحطاني، وطلال السعيدي (الخالدي، ٢٠١١: ١٧٢–٢٣٤).

من الجدير بالملاحظة أن الوسائل المطبوعة في تلك الفترة، التي نشر الشاعر مساعد الرشيدي قصيدته في واحدة منها، قد تغلبت على كثير من الوسائل الإعلامية في نشر الشعر النبطي. وهذا – برأينا – ما جعل القصيدة النبطية تأخذ شيئاً من ملامح النص المكتوب، الذي يسمح بوجود مسافة جغرافية ونفسية بين الشاعر والمتلقي، على عكس النص الشفاهي الذي يكون بين الملقي والمتلقي وجهاً لوجه. وقصيدة مساعد الرشيدي ظهرت في تسعينيات القرن الماضي مطبوعة في ديوانه ١٩٩٨، ونشرت قبل ذلك بفترة قصيرة في مجلة "المختلف". فصدورها في فترة انتشار الشعر النبطي، من خلال الإعلام المكتوب في تسعينيات القرن الماضي، جعل القصيدة تتأثر بسمات الثقافة الكتابية.

فمن سمات الثقافة الكتابية التي يشير إليها Ong أن النصوص الكتابية

تحاول الابتعاد عن تكرار التقاليد، وتسعى إلى حركة تجديدية، على عكس الثقافة الشفاهية التي تعير إعادة التقاليد اهتماماً كبيراً. ولا يعني هذا أن النص الشفاهي يأتي جامداً في كل مرة بل هو متغير وإن كان بشكل طفيف في كل مرة يتم إلقاؤه أمام الجمهور، فهدف الملقي هو تكييف طريقة إلقائه ونصه ليلاقي تفاعلاً جماهيرياً ولكنه لا يميل إلى التجديد وكسر التقاليد (Ong, 2002: 41-42). أما النص المكتوب فهو بعيد عن التفاعل الجماهيري لذلك قد تطغى عليه الرمزية؛ مما يجعل المتلقي يحتاج إلى العودة إلى النص أكثر من مرة لاستنباط المعنى. ولو نظرنا إلى قصيدة مساعد الرشيدي لوجدناها تبتعد عن التقاليد الكلاسيكية لتناول موضوع الناقة. فموضوع الناقة لم يأت كمقدمة للقصيدة في جزء مستقل، بل جاء في منتصف القصيدة، كذلك لم يكن تناول الشاعر للموضوع تقليدياً بل جاء موضوع الناقة رمزاً لموهبة الشاعر، جاءت الغيوم التي لا تبل الأوراق في البيت الأول رمزاً للهجوم النقدي على الشاعر. فالقصيدة تحتاج إلى قراءة ثانية لفك شفرتها؛ مما يشير إلى تأثر هذا النص بملامح النصوص الكتابية.

إن نص مساعد الرشيدي لا يستقل تماماً عن ملامح النص الشفاهي ولكنه متأثر بشكل كبير بالثقافة الكتابية. يذكر Ong أن النص الشفاهي أو المتأثر بالثقافة الشفاهية يميل دائماً إلى لهجة المخاصمة، وهذه اللهجة تبدو حادة بالنسبة للكتابيين؛ فتعتمد أحياناً على السباب المباشر، أو وصف العنف الجسماني؛ لأن النص الشفاهي يتطلب أن يصل إلى المتلقي مشافهة؛ مما يسمح بالأخذ والرد وإفساح مجال للمنازعة اللفظية. أما الكتابية فتعمد على التجريد والابتعاد بالكلام عن ساحة النزال (Ong, 2002: 43-45). وقصيدة مساعد الرشيدي، التي نشرت مطبوعة، لا تخلو من لهجة المخاصمة، ولكن هذه المخاصمة تبدو مبطنة برموز وغير مباشرة. فالشاعر لا يسمي الخصم في قصيدته بل يكتفي بقوله "يا هن"؛ أي يا فلان. وحتى مع وصوله ذروة المخاصمة في البيت الحادي عشر يكتفي بقوله "عليها الملام ولا عليها

السلام" مكتفياً بعدم إلقاء تحية السلام وبإلقاء اللوم على خصمه؛ لأن المتكلم (الشاعر) والمخاطب (الخصم) يفصل بينهما فاصل زمني وجغرافي. ويبين الشاعر في قصيدته أن المعركة الأدبية بينه وبين خصومه؛ هي في أصلها مكتوبة، فيد الشاعر تكتب ويد الناقد تحاول الحط من موهبة الشاعر. وبالإضافة إلى ذلك فقد تعامل الرشيدي مع موضوع الخصومة بشكل أقرب إلى التجرد من الشخصانية، لذلك لا نجد في قصيدته استخداماً لأساليب التأثير على موقف الجمهور، فبدت لهجة المخاصمة والتوجيه والتهديد أقل حدة من لهجة المخاصمة في قصيدة حمود البدر. وهكذا نتعرف وجهاً آخر من وجوه تأثر قصيدة مساعد الرشيدي بملامح الثقافة الكتابية.

ومن ملامح الثقافة الكتابية فصلها بين العارف والمعروف، والتعبير عن ردة فعل الفرد بصورة ذاتية، على عكس الثقافة الشفاهية التي تكون فيها ردة الفعل وجدانية وجماعية؛ حيث تكون ردة فعل الفرد منسوجة في ردة الفعل الجمعي أو روح الجماعة (Ong, 2002: 45-46). ولو نظرنا إلى قصيدة مساعد الرشيدي لوجدنا روح (الأنا) في الفخر والتعبير الانفرادي هي السائدة على حساب انعدام روح الجماعة (نحن) التي نراها متجلية في قصيدة حمود البدر الكلاسيكية.

ويشير Ong إلى سمة أخرى من سمات الكتابية، وهي قدرتها على استجلاب الماضي الذي لم يعد له علاقة بحاضر، على عكس الشفاهية التي تعيش في الحاضر ولا تستذكر الأشياء التي لم تعد لها علاقة بحاضر المتكلم (Ong, 2002: 46-48). وفي قصيدة الرشيدي استجلب الشاعر موضوع الناقة الراحلة ومفرداتها التي لم تعد تستخدم للرحلة في عصره ليوظفها توظيفاً جديداً لا يعني الناقة بوصفها الكلاسيكي ولكن لتكون الناقة وكل ما يتعلق بها من مفردات رمزاً للقصيدة.

ومن أهم ملامح الشفاهية مقابل الكتابية كون الشفاهية موقفية أكثر من كونها تجريدية. ومعنى هذا أنها تميل إلى القرب من عالم الحياة المعيش في

تصنيف الأشياء. أما في عالم الكتابية فمفهوم (شجرة) على سبيل المثال لا يعني شجرة بعينها وإنما هو مصطلح ومفهوم مستخلص لا يعني شجرة محددة. ويذكر لنا Ong شيئاً من عمل الباحث A. R. Luria الذي عرض على مجموعة من الأفراد الأميين أشكالاً هندسية (دوائر، ومربعات) وطلب منهم تسميتها، فكانت النتيجة أن أطلقت تلك المجموعات تسميات قريبة من حياتهم المعيشية على تلك الأشكال الهندسية، فسمى بعضهم الدائرة منخلاً أو قمراً، وسمى بعضهم المربع باباً أو بيتاً. فتلك التسميات قريبة من أشياء حقيقية ملموسة بالنسبة لتلك العينة، وبالمقابل طرح الباحث السؤال نفسه على مجموعة من طلاب المدارس فميزوا الاشكال الهندسية بمفاهيم كدائرة ومربع، وهذه المفاهيم مستخلصة لا ترتبط بشيء ملموس (Ong, 2002: 49-57). إذاً، فالكتابية تميل إلى تصنيف الأشياء تحت مفاهيم ومصطلحات مجردة، أما الشفاهية فتتعامل مع الأشياء بصفتها أشياء ملموسة قريبة من الحياة المعيشة. وبالنسبة للشعر النبطي الكلاسيكي في دول الخليج، كان موضوع الناقة لا يعني الناقة باعتبارها مفهوماً مجرداً، بل الناقة الحقيقية المعرفة لديهم، أما بعد استقرار تلك الدول وتأسيس المدارس والصروح الأكاديمية وانتشار الكتابة والتعليم، فقد أصبح للناقة مفهوم جديد مجرد لا يحتم عليه الارتباط بالواقع المعيش، وهذا برأينا ما سمح للشاعر مساعد الرشيدي بالتعامل مع مفردة الناقة كمفهوم يستطيع أن يحمله رموزاً جديدة. فوصفه الناقة على أنها تجول وتعبث في صدره في البيت السابع "من العام تثعى في ضلوعي ولا زالت"، يعد استخداماً لمفهوم الناقة المجرد وليس الناقة الحقيقية. وقد قمت بإلقاء هذه القصيدة على رجل أمي مسن يقرض الشعر الكلاسيكي، وطلبت منه أن يبدي رأيه في القصيد فلم يتقبل كون الناقة تجول في صدر الشاعر. إن استغرابه من هذا الوصف الجديد الذي يمزج المجرد بالمادي، ويستخدم موضوع الناقة استخداماً غير تقليدي، هو في الحقيقة غير مستغرب. ويذكرنا بهجوم الآمدي (ت٣٧٠هـ) في كتابه "الموازنة" على أبي تمام الذي تمرد على الوصف التقليدي في القصيدة.

وهذا موضوع يستحق البحث في تأثير الكتابة في العصر العباسي، عصر التدوين، على بعض الشعراء العباسيين، لسنا هنا في صدد التفصيل فيه.

النموذج التجديدي الثاني:

أما بالنسبة للشاعر محمد بن فطيس فقد ظهرت ثورة إعلامية أخرى، من خلال الحضور الجماهيري أمام البث التلفزيوني ونشر القصائد في مواقع الإنترنت كاليوتيوب وغيره؛ مما حافظ على شيء من ملامح الشفاهية، على حساب الكتابية. فجاءت قصيدة ابن فطيس بشكل مباشر، وأقل رمزية من قصيدة مساعد الرشيدي، التي انتشرت مطبوعة في مجلة المختلف وديوان الشاعر.

فقصيدة محمد بن فطيس المري الفائز بلقب "شاعر المليون"، في المسابقة التي تحمل ذات الاسم، ألقى الشاعر هذه القصيدة في مسرح فندق "شاطئ الراحة" أمام الجمهور ولجنة الحكم والبث التلفزيوني المباشر بحضور ولي عهد دولة الإمارات العربية المتحدة محمد بن زايد آل نهيان في مسابقة "شاعر المليون"، التي أقيمت في موسمها الأول في إمارة ابوظبي، الإمارات العربية المتحدة، عام ٢٠٠٧. وفي هذه القصيدة يعقد الشاعر مقارنة بين قصائد الشعراء المتسابقين والإبل التي تتسابق في المضمار بأسلوب مباشر وسهل ليجعل ناقته التي تمثل قصيدته هي التي تفوز في هذا السباق.

قصيدة محمد بن فطيس المري (ديوان فرسان شاعر المليون، ٢٠٠٧: ٢٥٨-٢٦٠):

١- في "شاعر المليون" للشعر مضمار
والسابقة في الشوط تظهر بيدها
٢- مضمرين ابكار الافكار شعّار
وكلن يحضّر بكرته في وعدها
٣- واللي تردت لا يدور لها اعذار
معذورة ما دام قد ذا جهدها

٤- واللي تعوص وتضرب الحاجز يسار
تشلّ ف "الدنة" وترجع بلدها
٥- وانا ذلولي بنت صوغان الاشعار
من حبها عندي تفحم وحدها
٦- إن جارها الله من تصاريف الاقدار
جاتك وجاك الجيش كله بعدها
٧- الله عليها من مقاريد الانظار
وصلت تحسك ما غشاها زبدها
٨- وتلقفوها بالعلم رمز وشعار
وصفق لها من هو بعينه شهدها
٩- ومروا بها تو المنصة كما الطار
ياللي تزعفرها من الطاس زدها
١٠- شبهت بالهجن الاصيلات الاشعار
وقصديتي تراث اهلنا مددها
١١- أعتز به واقف له اجلال واكبار
واحة شرف يا سعد من هو وردها
١٢- أغلى ابلنا في موجب الضيف والجار
يشرب لبنها قبل ياكل ولدها
١٣- وتراثنا من دونه نبيع الاعمار
وبافعالنا روس المعالي صعدها
١٤- واليوم ضاق الجو من كثر الاقمار
تبث حقد اللي لحقده رصدها
١٥- غزا الشعر قبل امس غازين الافكار
قومٍ على الساحة دفعها حقدها

١٦- تلفقوا ثم جاوا من كل الاقطار
هذا يصبحها والاخر هجدها
١٧- هذا يحرف في الأدب سر و جهار
وهذاك يذبج موهبة في مهدها
١٨- واقفوا على ابل الشعر في وقت الاسحار
غاروا على الساحة وعروا جسدها
١٩- وصاحت بعد ما شافت ان سترها طار
ووقّف ولد (زايد) (محمد) سعدها
٢٠- قال ابشري بالستر وبردة الثار
واضفى عليها سترها ما نشدها
٢١- واستل سيف في المواجيب بتار
واطلَب ورد البل على من فقدها
٢٢- على خطى (زايد) خطاويه ما بار
والحاجة اللي في خياله وجدها
٢٣- أغنى العرب من شوف (أكاديمي ستار)
ومن شوف امر من السخافات وادهى
٢٤- شفت الشعر بستان وابوابه ازهار
وقطفت ما يسقي المشاعر شهدها
٢٥- قطفتها من ديرة تنبت احرار
من دار (ابو مشعل) ذراي وسندها

في الأبيات، من البيت الأول إلى العاشر يقارن الشاعر بين رحلته في التنافس في مسابقة "شاعر المليون" ورحلة سباق ناقة في مسابقة مضمار السباق الحقيقية، التي تنظمها بعض الدول المركزية في العالم العربي المعاصر. أما في البيت الحادي عشر إلى الثالث عشر، فيشيد الشاعر بكرم قومه

واعتزازهم بالموروث الشعبي. ومن البيت الرابع عشر إلى البيت الثالث والعشرين يمدح الشاعر راعي المسابقة الشيخ محمد بن زايد آل نهيان نجل رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة السابق زايد آل نيهان، وأخا الشيخ خليفة بن زايد رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة الحالي. ويشيد الشاعر في تلك الأبيات العشرة بكرم محمد بن زايد وفضله في إنقاذ ساحة الشعر النبطي من العابثين والمخربين. أما في البيتين الأخيرين فيشبه قصيدته بالوردة التي قطفها من دولته، دولة قطر ليهديها إلى جمهور الشعر.

في البيتين الأول والثاني، يستفتح الشاعر قصيدته بتشبيه مسابقة "شاعر المليون" بمضمار سباق الإبل "الهجن"، وهي مسابقة شعبية مستمدة من سباق الإبل قديماً بين البدو. ولكن المدربين هنا ليسوا بمدربي الإبل على السابق، كما هو طبيعي في سباقات الإبل، بل هم شعراء يجهزون قصائدهم كما تجهز الإبل للسباق. وفي البيتين الثالث والرابع، يقول إن القصيدة التي تأتي رديئة هي كالناقة الرديئة لا تلام؛ فهذا قصارى جهدها. أما القصيدة أو الشاعر الذي يخفق، فمصيره مصير الناقة التي تنحرف عن مسار السباق وتضرب حاجز المضمار، فتحمل على شاحنة الإبل لتعود إلى بلاد مالكها. إن هذه المقارنة بين المسابقتين تبين لنا تشابه آلية المنافسة، فالمخفق في المنافسة في كلتا الحالتين، شاعراً كان أو ناقة، يخرج منها خروجاً نهائياً.

وفي الأبيات الخامس إلى التاسع، يتحدث الشاعر عن ناقته ويقصد بها هنا قصيدته، فيقول إن ناقته من نسل "صوغان" وصوغان فحل من فحول إبل السباق الأصيلة والشهيرة في الجزيرة العربية، ولشدة حبه لها يدربها على الجري بمفردها كي تتمتع بكامل العناية. وهنا يقارن الشاعر بشكل مباشر بين القصيدة والناقة؛ فقد ذكر أن ناقته من نسل "صوغان الأشعار" كي لا يلتبس المعنى على المتلقي. ومن اللافت للانتباه سبب اختيار الشاعر لاسم الفحل "صوغان" لاشتقاقه من فعل (صاغ) وإضافة الاسم صوغان بعد ذلك إلى

الشعر، لأن الشاعر يصوغ الكلام ليأتي في قالب شعري؛ فكان اختيار هذا الاسم هو الأنسب في هذا السياق.

ثم يقول في البيت السابع: إن هذه الناقة ستسبق كل الإبل المتسابقة معها إن لم يحل القدر دون ذلك. وكأنه يتنبأ بفوزه على منافسيه في مسابقة "شاعر المليون". وفي البيت الثامن يتحدث عن فوز هذه الناقة ويسأل ربه بأن يحميها من عيون الحاسدين؛ لأنها وصلت إلى خط النهاية وما تزال نشطة تريد الاستمرار في الجري. ويواصل في البيت الثامن واصفاً فوز الناقة التي تلقفها جمهورها بالأعلام فرحاً بفوزها وسط تصفيق كل من يتابعها. وفي البيت التاسع يصف طريقة تكريمها بمرورها على المنصة ورش الماء بالزعفران عليها من باب التكريم. أما في البيت العاشر فيتخلص الشاعر من هذا الغرض مصرحاً بأنه شبه تسابق المواهب الشعرية في مسابقة "شاعر المليون" بسباق الإبل مؤكداً أصالة قصيدته التي تستمد قوتها من تراث قوم الشاعر وثقافتهم.

وفي البيت الحادي عشر، يواصل الشاعر حديثه عن الموروث الثقافي والشعبي مؤكداً اعتزازه به وتقديره واحترامه لهذه الثقافة؛ لأنها مشرفة. أما في البيت الثاني عشر فيفتخر الشاعر بكرم قومه الذين يحلبون إبلهم ويذبحون صغارها قرى للضيوف. وفي البيت الثالث عشر، يقول إنه وقومه يضحون بأعمارهم دفاعاً عن تراثهم، وبطيب أفعالهم وصل هذا التراث إلى قمة المجد.

وفي البيت الرابع عشر إلى الثامن عشر، يتحدث الشاعر عن خطر الإعلام التغريبي على التراث العربي والخليجي. فيذكر في البيت الرابع عشر، أن أقمار البث الاصطناعية ملأت الفضاء ليبث الأعداء من خلالها الحقد على ثقافة قوم الشاعر، وفي البيت الخامس عشر إلى السابع عشر، يذكر أن الغزو الفكري دهم الساحة الشعرية، واجتمع الغزاة من كل الأقطار يهاجمون الشعر صباح مساء، هؤلاء الغزاة استولوا على إبل الشعر وعروا جسد الساحة الشعرية. ومن الملاحظ عودة الشاعر ليقارن بين الناقة والقصيدة ولكن هذه المرة ليس بين

القصيدة والناقة الراحلة أو ناقة السابق، بل بين القصائد وقطعان الإبل بشكل عام. أما في البيت التاسع عشر إلى البيت الحادي والعشرين، فيشبه الشاعر الساحة الشعرية بالفتاة التي عراها الغزاة فصرخت مستنجدة، فلبى الشيخ محمد بن زايد نداءها، فسترها وبشرها بالثأر من غزاتها. واستل سيفه فلحق بالغزاة الذين نهبوا الإبل ليردها. فالشاعر هنا يقارن بين الحرب القديمة، والحرب الفكرية الجديدة، فيشيد بالممدوح الشيخ محمد بن زايد ويشبه نصرته للشعر النبطي من خلال رعاية مسابقة "شاعر المليون" بنصرة فرسان الحروب قبل وجود الدول المركزية في جزيرة العرب.

وفي البيت الثاني والعشرين والبيت الثالث والعشرين، يقول الشاعر إن الممدوح الشيخ محمد بن زايد، حذا حذو سلفه ووالده الشيخ زايد آل نهيان في تحقيق طموحاته. وقد أغنى أبناء العرب عن مشاهدة البرامج التغريبية كبرنامج "ستار أكاديمي" وغيره، من خلال إقامة برنامج مسابقة "شاعر المليون". أما في البيت الرابع والعشرين والبيت الخامس والعشرين، فيختتم الشاعر قصيدته بالإشادة بها، واصفاً إياها بالزهرة التي قطفها من بين بساتين الشعر، ليأتي بها من دولته قطر، ثم يشيد بدولة قطر ورجالها وأميرها.

إن مسابقة "شاعر المليون" التي انطلقت في أواخر عام ٢٠٠٦ في أوج الظهور الإعلامي المرئي للقصيدة النبطية، تعد أكثر البرامج الشعرية جماهيرية، وعلامة العودة الحقيقية للشعر الأدائي بحلة جديدة، مسبوقة بإرهاصات من هذا النوع. فمع نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين حدثت نقلة إعلامية بالنسبة للشعر النبطي، ويرصد لنا إبراهيم الخالدي في كتابه (تاريخ الشعر النبطي) بعض تلك التطورات. ففي عام ١٩٩٩ انطلقت الدورة الأولى من مهرجان (هلا فبراير) في الكويت؛ إذ أقيمت مجموعة من الأمسيات التي تبث تلفزيونياً، ويرافقها حملات إعلامية ساعدت على حضورها جماهيرياً. والأهم من ذلك بدء عدد من شعراء النبط تصوير قصائدهم بطريقة الفيديو كليب في عام ٢٠٠٣، وكان ذلك بداية لتزايد هذه الظاهرة في السنوات اللاحقة. وفي عام

٢٠٠٤ انطلقت مجموعة القنوات الفضائية المخصصة للموروث الشعبي، التي تبث بعض الأمسيات والقصائد المصورة كجزء مهم من برامجها، ومن هذه القنوات: قناة (الواحة) تبث من قطر، تلتها مجموعة من القنوات، مثل: قناة (فواصل) و(الساحة) و(الصحراء) و(صدى) و(الأماكن) و(المختلف) وغيرها التي تبث من أماكن مختلفة في دول الخليج العربية. وفي عام ٢٠٠٥ بدأت ظاهرة جديدة، وهي ظاهرة المسابقات الشعرية التي يتنافس فيها مجموعة من الشعراء بوجود لجنة حكم، وحضور جماهيري، وبث تلفزيوني. فبدأت في ذلك العام مسابقة (أمير القوافي) التي أقامتها قناة (الراي) الكويتية، وفاز فيها الشاعر سعود الفدغوش. بعد ذلك انطلقت المسابقة الأكثر شهرة، مسابقة (شاعر المليون) التي نظمتها هيئة أبوظبي للثقافة في نسختها الأولى عام ٢٠٠٦، التي فاز فيها الشاعر محمد بن فطيس (بلقب شاعر المليون) في مارس عام ٢٠٠٧ (الخالدي، ٢٠١١: ٢٣٦–٢٥٩). وكانت قصيدة ابن فطيس محل الدراسة إحدى القصائد التي شارك فيها. وبعد الجماهيرية المميزة التي نالتها هذه المسابقة توالت مجموعة من القنوات بإقامة مسابقات مشابهة.

إن هذه القصيدة تقع تحت تأثير متداخل بين الثقافتين الشفاهية والكتابية. فمن الجانب الشفاهي، ألقى الشاعر هذه القصيدة لأول مرة أمام الجمهور ولجنة الحكم والبث التلفزيوني. وقد تفاعل الجمهور معه فكان يغير في بعض العبارات في القصيدة بعد تصفيق الجمهور، بعبارات أخرى بعضها يناسب تلك الليلة التي يلقي فيها قصيدته. فمثلاً يقول في البيت الثاني في المرة الأولى "مضمرين أبكار الأشعار شعار" وبعد تصفيق الجمهور غير العبارة إلى "مضمرين الهجن ذا الليل شعار". أما من الجانب الكتابي فهذا الشاعر المعاصر قد تعلم الكتابة والقراءة، فهنا تنتفي عن نصه الصفة الشفاهية البحت التي تحتم على مؤلف النص أن يكون أمياً لا يقرأ ولا يكتب. ولعل الشاعر قد نظم القصيدة مكتوبة وقدم نسخة منها للجنة التحكيم. ومن جانب آخر فقد نشرت هذه القصيدة ضمن "ديوان شاعر المليون" لنسخته الأولى، ولعل الشاعر وضع في الحسبان نشر القصيدة مكتوبة بالإضافة

إلى انتشارها شفاهياً في وسائل الإعلام المرئي والمسموع. ولهذا تتأرجح هذه القصيدة بين سمات النص الشفاهي والنص المكتوب.

والذي يهمنا في هذا البحث هو تعرف مدى تأثر القصيدة بالثقافتين الشفاهية والكتابية لنتعرف كيفية مجيء موضوع الناقة في هذه القصيدة بشكل جديد. فلا تخلو هذه القصيدة المؤداة شفاهياً من ملامح النص الشفاهي، ولكنها أيضاً تتسم بشيء من ملامح النص الكتابي. فمن ملامح النص الشفاهي اعتماده على الأسلوب التجميعي أكثر من اعتماده على الأسلوب التحليلي الذي تتكئ عليه النصوص الكتابية. فالنص الشفاهي يكثر من استخدام النعوت والعبارات المتوازية (Ong, 2002: 38-39)، وفي قصيدة ابن فطيس تكاد تنعدم هذه السمة فاعتمد النص على استخدام الكلمات مجردة من النعوت والإضافات وتكرار العبارات المتشابهة. كذلك تخلو قصيدة ابن فطيس من استخدام الأساليب التأثيرية من مثل الأمر والنهي والاستفهام التي رأيناها في قصيدة حمود البدر، والتي كان الشاعر يحاول من خلالها التأثير على موقف الجمهور المخاطَب، فجاءت قصيدة ابن فطيس تعليقاً عاماً على المسابقة وإن كان لا يخلو من رغبة الشاعر في التأثير على الجمهور، ولكنه استخدم أسلوباً غير مباشر لمحاولته.

أما سمة المحافظة والتقليدية في النص الشفاهي، فموجودة في القصيدة. إذ جاءت القصيدة على التقاليد الشعرية المعتادة من وزن وقافية، وجاء موضوع الناقة مستقلاً كمقدمة للقصيدة. فالنص الشفاهي، كما يذكر Ong، يعمد إلى إعادة ما قد قيل بشكل مكرر أو ببعض التغييرات الطفيفة للتفاعل مع جمهور معين في وقت معين. وحتى في مدح بعض القادة فيستوجب ذلك على المؤدي أن يكيف نصه ويعدله ليناسب موقف القائد، ولكن ذلك يبقى في حدود التعديل وليس الإزاحة التامة وإحلال موضوعات جديدة (Ong, 2002: 41-42). وفي قصيدة ابن فطيس صرح الشاعر بالتشبيه وعقد المقارنة بين الناقة والقصيدة بشكل لا يخفى على الجمهور، ولم يستخدم الناقة الراحلة بالمفهوم القديم بل استخدمها كما تستخدم في الوقت الراهن للسباق. أما في مدحه لمحمد بن زايد،

فأشاد الشاعر بقوة الممدوح ولكن في إطار المحافظة على تراث القصيدة النبطية، وشبه نصرته للساحة الشعرية بنصرة القادة في العصور المتقدمة في حماية قومهم ونصرتهم. فصحيح أن الشاعر هنا لم يكرر الأساليب القديمة التي تستخدم في مدح القادة، ولكنه عقد مقارنة بين قوة القائد الحالي الشيخ محمد بن زايد، وقوة القادة في العصور المتقدمة؛ فاتخذ من الماضي والخلفية التاريخية مرجعية لقصيدته.

ومن سمات النص الشفاهي القرب من الحياة الإنسانية، فيتطلب ذلك من مؤلف النص الشفاهي أن يصوغ كل معارفه ويتكلم عنها بشكل وثيق الصلة بحياة الإنسان التي يعيشها في تلك اللحظة فلا تتحدث عن شيء خارج الذاكرة. على عكس مؤلف النص الكتابي الذي يمكنه أن يستجلب أشياء خارج الذاكرة لأن المتلقي لديه الوقت للعودة إلى بعض المصادر لفهم النص (Ong, 2002: 42-43).

وفي قصيدة ابن فطيس لم يقارن الشاعر بين القصيدة والناقة الراحلة التي لم تعد تستخدم للترحال بعد ظهور الدول المركزية في منطقة الخليج، بل قارنها بالناقة التي تتنافس مع النوق الأخرى في مضامير السباق في الوقت الراهن؛ لأن الناقة التي تستخدم للترحال أصبحت مفهوماً مجرداً في زمن الشاعر. وهذا يأخذنا إلى سمة أخرى من سمات النص الشفاهي، وهي موقفية النص الشفاهي مقابل تجريدية النص المكتوب. ويعني هذا، كما أشرنا، أن النص الشفاهي لا يستخدم المفاهيم المجردة. فمثلاً كلمة "شجرة" أو "ناقة" لا تعني شجرة بعينها ولا ناقة بعينها، بل هي مفهوم ينطبق على أي شجرة وأي ناقة (Ong, 2002: 49-50). وفي نص ابن فطيس، بما أن الناقة الراحلة لم تعد تستخدم، أصبحت هذه الفكرة مجرد مفهوم لا يرتبط بالواقع المعيش، أما ناقة السباق فما تزال مستخدمة، ولذلك يتبين لنا مدى مباشرة نص ابن فطيس في مقابل نص مساعد الرشيدي الذي اكتفى باستخدام (الناقة) كمفهوم مجرد. فنص ابن فطيس متأثر بالثقافة الشفاهية من هذه الناحية، ونص الرشيدي متأثر بالثقافة الكتابية. وليس هذا بمستغرب إذا ما وضعنا في الحسبان ظهور نص ابن فطيس

لأول مرة في مسابقة جماهيرية تتطلب المشاركة والتفاعل الجماهيري، في مقابل ظهور نص الرشيدي لأول مرة مطبوعاً في مجلة "المختلف"، ظهوراً يفصل بين مؤلف النص والمتلقي.

ولا يخلو نص ابن فطيس من ملامح النص المتأثر بالثقافة الكتابية. فبينما يميل النص الشفاهي كما يذكر Ong إلى لهجة المخاصمة التي تأتي في سياق صراع وكفاح جسدي، نجد نص ابن فطيس يميل إلى سمة من سمات النصوص الكتابية التي تميل إلى التجريد والبعد عن ساحة النزال (Ong, 2002: 43-45). ففي فخر الشاعر محمد بن فطيس بقصيدته يكتفي الشاعر بمقارنة القصيدة بالناقة التي تسبق الإبل المنافسة في مضمار سباق الإبل. وروح التنافس هنا جلية ولكنها تبقى ضمن التنافس السلمي في سياق مقارنة بين مسابقتين سلميتين. ولكن هذا لا يعود لتأثر الشاعر بالثقافة الكتابية فحسب، بل يعود كذلك لظروف المسابقة الأدبية في ظل وجود الدول المركزية التي ألغت الدور الخصامي لأفراد المجتمع.

خاتمة:

نخلص في هذا البحث إلى أن الشعر النبطي الكلاسيكي قبل وجود الدول المركزية في الخليج، كان متأثراً بالثقافة الشفاهية التي تتعامل مع الناقة بصفاتها المعروفة والقريبة من الحياة المعيشة؛ فلم يكن يتحدث الشاعر الكلاسيكي عن الناقة كمفهوم مجرد، بل تحدث عن الناقة الحقيقية المعروفة بصفاتها البيولوجية، أما بعد استقرار تلك الدول وتأسيس المدارس والصروح الأكاديمية وانتشار الكتابة والتعليم، فقد أصبح للناقة مفهوم جديد مجرد ليس له ارتباط بالواقع المعيش.

إن صدور قصيدة مساعد الرشيدي في فترة انتشار الشعر النبطي من خلال الإعلام المكتوب في تسعينيات القرن الماضي، جعل القصيدة تتأثر بسمات الثقافة الكتابية. فاستجلب الشاعر موضوع الناقة الراحلة ومفرداتها التي لم تعد تستخدم للرحلة في عصره ليوظفها توظيفاً جديداً لا يعني الناقة بوصفها

الكلاسيكي ولكن لتكون الناقة وكل ما يتعلق بها من مفردات رمزاً للقصيدة يحتاج إلى قراءة ثانية لفك شفرتها. أما في القصيدة الثانية للشاعر القطري محمد بن فطيس المري فيعقد الشاعر مقارنة بين قصائد الشعراء المتسابقين والإبل التي تتسابق في المضمار بأسلوب مباشر وسهل ليجعل ناقته التي تمثل قصيدته هي التي تفوز في هذا السباق. هذا لأن الشاعر ألقى قصيدته في مسابقة شاعر المليون التي انطلقت في أواخر عام ٢٠٠٦ في أوج الظهور الإعلامي المرئي للقصيدة النبطية، فتعد تلك المسابقة علامة العودة الحقيقية للشعر الأدائي بحلة جديدة، تتشابه مع النصوص الشفاهية القديمة فجاءت القصيدة مباشرة من ناحية، ومن ناحية أخرى لم يستخدم الشاعر الناقة كمفهوم مجرد كما فعل مساعد الرشيدي، بل استخدمها كما تستخدم في الوقت الراهن للسباق. فالتجديد عند ابن فطيس جاء في إطار المباشرة؛ لأن القصيدة نظمت لتتم تأديتها على المسرح، وفي هذه الحالة كانت المباشرة؛ مطلباً رئيساً ليتفاعل الجمهور مع القصيدة. وهكذا نرى كيف حدث التجديد في موضوع الناقة في الشعر النبطي تحت تأثير وسيلتين إعلاميتين، أولهما الإعلام المقروء من صحف ومجلات شعرية، وثانيهما الإعلام المرئي من خلال البرامج التلفزيونية والمحافل الجماهيرية. وباعتقادنا أن اضمحلال الإعلام المقروء سيؤثر على نخبوية القصيدة، تحت ظل سيطرة الإعلام المرئي الذي يعتمد اعتماداً كبيراً على مباشرة القصيدة وقربها من فهم الجمهور.

المراجع

أولاً – المراجع العربية:

- ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد. (٢٠٠٥). مقدمة ابن خلدون. ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني. (بيروت – لبنان): دار الكتاب العربي.
- ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم. (١٩٨٥). الشعر والشعراء. الجزء (١). تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر. (مصر – القاهرة): دار المعارف.
- الخالدي، إبراهيم حامد. (٢٠٠٧). المعلقات النبطية: اقتراح غير ملزم: ١٠٠ قصيدة من أشهر ما قيل في تراث القصيدة النبطية. (الكويت): مانشيت للدعاية والإعلان.
- الخالدي، إبراهيم حامد. (٢٠١١). تاريخ الشعر النبطي: مدونة زمنية لأهم أحداث الشعر النبطي في ألف عام، ١٠٠٠–٢٠١١م. (لبنان – بيروت): جداول للنشر والتوزيع.
- الرشيدي، مساعد ربيع. (١٩٩٨). ديوان سيف العشق. (المملكة العربية السعودية – الرياض). مجلة حياة الناس.
- السمحان، فيصل بن عبدالعزيز. (٢٠١٠). معركة الصريف: بين المصادر التاريخية والروايات الشفهية. الطبعة ٢. (د، م): (د، ن).
- الشراري، سليمان الأفنس. (١٩٩٢). الإبل: دراسة مختصرة لإحدى نجائب الإبل العربية: الإبل عند الشرارات. الطبعة ١. طبرجل. (المملكة العربية السعودية): (د ، ن).
- الصويان، سعد العبدالله. (٢٠٠٢). الشعر البدوي في مقدمة ابن خلدون. **مجلة الدرعية**. السعودية. المجلد ٥. العدد ١٨، ١٩. ص ص ١٧١–٢١٠.
- الصويان، سعد العبدالله. (٢٠١٠). الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبر العصور: قراءة أنثروبولوجية. (لبنان، بيروت): الشبكة العربية للأبحاث والنشر.

- العجمي، مرسل فالح. (٢٠١٢). النخلة والجمل: علاقات الشعر النبطي بالشعر الجاهلي. (الكويت): دار آفاق للنشر.
- رومية، وهب أحمد. (١٩٧٩). الرحلة في القصيدة الجاهلية. الطبعة الثانية. (لبنان – بيروت): مؤسسة الرسالة.
- زغب، أحمد. (٢٠٠٧). الوظيفة التداولية للإحالة المطلقة في الخطاب الشعري الشفاهي. **مجلة الأثر**. جامعة قاصدي مرباح ورقلة. الجزائر، ع ١٢. ص ص ١٣٠–١٣٦.
- زغب، أحمد. (٢٠٠٩). سيمياء الرحلة في الشعر الشفاهي. **مجلة الفنون الشعبية**. مصر. ع ٨١، ٨٢. ص ص٤٣–٤٦.
- عطية، محمود. (٢٠١١). الشعر النبطي تحول من حداء للإبل إلى ديوان كامل للبادية. **مجلة الوثيقة**. البحرين. ٣٠(٦٠). ص ص١٣٠–١٧٧.
- قنصل، خليل. (٢٠٠٤). ملاحظات حول الشعر البدوي الأردني. **المجلة الثقافية**. الأردن. ع٦١. ص ص٣٣٩–٣٤٩.
- مجموعة من أساتذة قسم الاجتماع بجامعة الإمارات العربية المتحدة. (١٩٩٧). التراث الشعبي. (الإمارات العربية المتحدة – دبي): دار القلم.
- هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث. (٢٠٠٧). ديوان فرسان شاعر المليون: الدورة الأولى ٢٠٠٦–٢٠٠٧. (الإمارات العربية المتحدة – أبو ظبي): هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث.

ثانياً – المراجع الأجنبية:

- Bauman, Richard. (1997). Verbal Art As Performance, (ed III). (Prospect Heights): Waveland Press.
- Finnegan, Ruth H. (1998). Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication. (Oxford, UK; New York; NY, USA): Blackwell.
- Jacobi, Renate. (1982). The Camel-Section of the Panegyrical Ode. *Journal of Arabic Literature*, vol(13), 1-22.

- Ong, Walter, J. (2002). Orality and Literacy. (London; New York): Routhledge.
- Stetkevych, Suzanne Pinckney. (1983). The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and The Poetics of Ritual. (Ithaca): Cornell University Press.